

山 明 笔 谈

吴山明中国书画艺术研究

主编 高士明

执行主编 王犁

中国美术学院出版社

吴山明中国画艺术研究

山明笔谈

主编 高士明 执行主编 王犁

中国美术学院出版社

编委会

主 编：高士明

执行主编：王犁 王霖

编委成员：刘杨 袁安奇 魏珊 贾世林 唐锁 陈孟琦 张静

责任编辑：林群

执行编辑：魏珊

装帧设计：苍穹文化

责任校对：三木

责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

吴山明中国画艺术研究·山明笔谈 / 高士明主编

— 杭州：中国美术学院出版社，2014.5

ISBN 978-7-5503-0691-2

I . ①吴… II . ①高… III . ①吴山明—中国画—绘画
研究—文集 IV . ①J212-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 096410 号

吴山明中国画艺术研究——山明笔谈

高士明主编

出 品 人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州南山路 218 号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：浙江雅昌文化发展有限公司

印 刷：上海雅昌彩色印刷有限公司

目录

山明笔谈

155	135	077	055	041	019	001
意笔线描人物画简论	教育谈	作品谈	人物谈	笔墨谈	创作谈	画史谈

画史談

不同的地域形成不同的绘画品类与千变万化的绘画面目。然而，从世界上已发现的处于人类启蒙时代的史前绘画来看，其样式则是大同小异的，正如世界各地儿童绘画的面目也总是相类似。那些处于巅峰状态的东方与西方的绘画大师们在艺术本质的理解上往往又是相似的，对艺术规律认识也具有很明显的共通性。原始的人群与人的童年时期，因为处于人类与人生的初期，其思维发展处于低级阶段，因而对事物的认知程度较浅，因此其绘画只能是直观而简单的，这种带有本源性与单纯性的各地的原始人岩画以及孩子们的绘画必然在形象与思维之方式上产生相似性。东西方的绘画大师们是人类的思维发展到高级阶段的代表，世界上多种多样不同的审美认识发展到最高境界时，对真、善、美理解会趋向一致，由此而形成艺术上的共识，往往会超越民族与地域的界限，并产生广泛心灵与视觉上的共鸣。西方绘画大师对所描绘事物的感情与激情而产生的色彩感、笔触感与塑造感，与中国的绘画大师的笔墨的骨、迹、气、韵的追求，在本质上非常相类似，这种高层面上认知的一致性，是艺术真谛之所在。

——《砚边杂记》 吴山明

《荣宝斋画谱——吴山明》

荣宝斋出版社 2004年6月第1版

中国画是形式非常强的一个画种，并且特别强调个人风格，有两类画家会在绘画史上留下痕迹，一是有大作品也有风格的画家，二是绘画风格突出和绘画语言上有创造的画家。

——《课徒语录》 吴山明

《十方艺术名流》 中国美术出版社 2004年5月第1版

在唐以前，中国人物画一直是画坛之主体；元明后，由

于文人画的兴起山水花鸟画发展很快，历史更悠久的人物画进程却缓慢起来，特别是意笔人物画，似乎一直没有得到充分的发展。回望历史，人物画能为我们所提供的参照，远不如山水花鸟那样丰厚，可继承的传统也显得单薄，这无疑给现代人物画的发展增添了难度。或许正因为如此，历史也给今天的人物画家留下了更多的发展空间，从而促使当今的人们能主动地投入变革。由于历史为物画留下的空白相对较多，需要通过创造填补，这对当代人物画家是有很大吸引力的。因此尽管难度大，当今的人物画却一直是中国画诸画种中最活跃的，面目也是最多彩的，我个人对人物画的更大发展充满了信心。

——《艺术实践杂记》 吴山明

陈洪绶从小学李龙眠，四岁时就能在墙上涂画八九尺高的关羽像，蓝瑛奇其才而收之为徒，他曾拜在理学家刘宗周门下，补生员后应试不中，北上至京捐国子监生，后被召入宫临摹历代帝王图像，但因宫廷生活无法实现其“济世匡国”之志而南归，现实与理想之间的距离，无疑孕育了陈洪绶的愤世嫉俗的情怀与绘画的人民性。满清入关并进而侵浙东，他曾被俘，并因拒绝为清人作画而几遭杀害。明亡国后，他便出家云门寺为僧，常狂饮挥毫以泄“故国遗民”之悲怨，晚年他一直在绍兴、杭州民间一带以卖画为生。陈洪绶学识渊博，笔墨精湛，品味高雅，造型古朴奇俊，人物、花鸟、山水、书法、诗文无一不冠绝于世，其中尤其以人物与花鸟在画史上影响最大，均自创一格而影响后世。《国朝画征录》评论：“画人物、躯干伟岸、衣纹清圆细劲、有公麟、子昂之妙。设色学吴生法，其力量气局，超拔磊落，在仇、唐之上，盖三百年无此笔墨也。”

陈洪绶以其深邃的艺术思想，高品位的艺术风格，独特的绘画语言，一直影响着后世诸多的艺术家，他的许多艺术观念，特别能引起现代艺术家的共鸣，他属于少数古代能与现代直接沟通的画家，因此很受当代艺术家们的青睐。陈洪绶在传统上有很深的学养，然而，在观念上与艺术追求上他又有强烈的思变精神，在很多方面超越了他们同时代人的审美思维的常态，因而使其画风与同代画家们拉开了距离，也许正是因为这点，明代的陈洪绶与我们现代画家在思维方式与审美追求上有许多相通之处，我认为，他是对现代乃至今后的中国画的发展最有影响的古代绘画大师之一。

——《陈洪绶研究文集·前言》 吴山明

《陈洪绶研究文集》黑龙江人民出版社 2004年11月第1版

继任熊、任薰之后由于任颐在艺术上突现，画坛有了以“三任”为主体的任氏画派。任颐的艺术成就为中国绘画史添了浓浓的一笔，任颐集历史中国人物画之大成，将中国古代人物画发展推向了又一高峰，使近代沉寂许久的中国人物画坛产生一抹亮色，其一生所作的近万件的作品是中国绘画史上辉煌的一页。

任颐生于1840年鸦片战争开始时，逝于1896年，享年56岁，名润，字小楼，后改字伯年，浙江萧山瓜沥镇人，其父也是一位“丹青”高手，少年伯年颇有正气，曾参加太平军，做过旗手，太平军失败后，隐迹上海，以卖画为生，以绘画寄托其忧国忧民的情怀，其间偶遇前辈乡人任薰与任熊，两位名画家叹伯年之才华，收其为徒，伯年悟性好，艺事因之大进。由于明末大画家陈洪绶系诸暨人，因常年游艺于山阴会稽一带，

使伯年早年有机会观摩到其留下的真迹,并受其影响得益匪浅。任伯年中年后,又从宋人绘画,八大山人的作品中悟到用笔之法,同时汲取了石涛、青藤、白阳与华新罗的艺术趣味,笔墨上日趋成熟。任伯年是一位全才,人物、花鸟、山水,工笔与意笔皆长,特别是人物画与花鸟画,以其成就与风格均可同时名列画史,其天赋之高,造型上悟性之强,作品之丰,在历史上是很少见,甚至以致我们今天的晚学们也为之惭颜。

任伯年是一位难得的在艺术上能雅俗共赏的大画家,虽其取材上平民意识强,然艺术上却一直保持高品位,并未因迁就平民的欣赏层次,而改变风格或失去其艺术上的高雅境界,像任伯年这样作品一直深受老百姓的普遍的喜爱,并且经久而不衰,同时又登大雅之堂,在画家中实不多见的。任伯年还是一位同时能在艺术追求上与艺术市场中成功的徜徉者,他与世俗社会联系密切,以卖画为生,并公开订出润格,这对没有因积极进入市场而又不失去艺术家的品格的,任伯年是一个典范。他一生作品从《群仙祝寿图》这样的巨制,到扇面册页近万件,但应酬之作很少,他是一位能高产去适应市场同时又能把握作品艺术质量的画家。从任伯年的作品中我们可看出他非常关注社会、人生与自然,对生活之美、自然之美、艺术之美有极强的观察力与领悟力,作品中出现的历史与生活中人物形态之多,花草、树石、山川、鸟禽、走兽变化之美,题材涉及之广,是历史上少见的,其中不少人物之造型,反复变体,衣纹勾勒一挥而就追求精益求精。花鸟画面的构成将自然之美与作者感受结合并升华为艺术之美。这种主客观完美的结合,使任伯年不断地创造出源于生活和自然,而又不同于生活与自然的大量有新鲜感的不落常套画境,这是非常值得我们当代画家们借鉴的。

由于任伯年已处于一个能见到西方绘画的时代，他的造型、色彩、构成、装饰趣味，既继承了李龙眠、陈老莲、八大山人等人特色，又受到西方绘画的影响。任伯年天赋极高，因此对西方绘画的某些因素汲取极为自然而不露痕迹。任伯年还是中国绘画史上最杰出的肖像画家之一，肖像画是其艺术高峰的体现，我们从任伯年为其师友吴昌硕画的多幅肖像画中，可看出任伯年具有极高的抓住形神变化的能力，《酸寒尉》一图不仅勾画出了昌硕先生的形态与神态，而且能从昌硕先生公干返回时的情景中悟到其“其状可晒，心中酸楚”情态，并选定这特殊时刻，以及拱手的瞬间，令人叫绝。任伯年的造型方式是中国式的，但他也搞速写或默记，他对人物的比例、特征的把握显然受到西方的影响，任伯年对造型的把握力之强，在历代画家中是极少见的，这种能力的形成是非常值得我们研究与继承的，我虽感到西方素描是科学的也是很有效的提高造型的能力的途径，但作为中国画家只能利用其提高造型能力，而不能就此以西方的造型观念来替代中国的造型观念，在这方面我们从任伯年身上可以得到很多启示。

——《任伯年研究文集·后记》吴山明

《任伯年研究文集》方志出版社 2004年6月第1版

1949年以后的现代人物画受任伯年的影响是客观存在的，人物画学习有多方面的因素，在当时也想选一些与1949年后对中国画的发展有帮助的古代作品作为中国人物画学习的范本，而在这方面很少有古代画家能与任伯年相媲美，中国的人物画发展到明清逐渐衰萎，而任伯年的出现可谓异峰突起，他这个突起的异峰倒不是文人画中的人物画高峰，任伯年虽然继

承了文人画相当一部分的传统，但其作品又不同于文人画，它更接近生活，更贴近现实，他画中的现实主义因素比较强，特别是他的肖像画，为反映平常人的生活状态，脱开程式化的倾向，需要很深入地去观察生活，而他早年的人生经历，又使他的绘画更趋平民化。从许多文人的肖像中，我们都可以从画面中直接推测出所画人物的生活状态乃至其社会属性。所画的吴昌硕的五张肖像，把吴昌硕不同生活侧面和人生状态都反映出来了，肯定是有感而发的，《酸寒尉》、《蕉荫纳凉图》生动地反映了对这位他的老学生的情感，刻画了他所了解的吴昌硕的不同生活侧面，这种带有现实主义倾向的表达方式更容易与我们新中国成立后所要求的文艺方针相合拍，的确历史上能够这样地描写人物的画家并不多，我感觉任伯年对以前中国画特别是宋画（包括宋人的风俗画）上师法了很多东西，在观察方法上与宋人有很多接近的地方，同时也受到了明代肖像画特别是陈老莲作品的影响。

1949年以后要求我们人物画能够更加贴近生活和描写生活为政治服务，在当时这种情况下任伯年的作品中很多因素与我们文艺方针相对接近，甚至好些地方可以被我们直接吸取、运用到我们的绘画创作中来，因此任伯年的作品自然而然成为我们学习范本的首选。任伯年的造型是立足中国传统的同时接受西方影响的，这种以中国传统造型观念为依托自然融入西方观察方法的写生能力在绘画史上是非常难得的，所以像我们这辈，包括我们的前辈，很多人习作的写生能力都很强，但我们往往是以西方的造型观念为基础，我认为像任伯年这种以中为本的结合方式所形成的造型能力现在还没有人能够超越，这很难，到现在为止就以中国传统造型观念为本同时也吸取西方

观念的写实型画家中，还达不到任伯年这样的高度。任伯年的这种融合式的写实造型方式是很少会给传统笔墨发挥带来障碍的，我们一直讲写实的造型会给笔墨带来一定的制约，造型和笔墨经常打架，这是新中国成立以来写实人物画的创作中客观存在的现象，也是中国人物画创作一直以来需要突破的东西。我们很多人都画过吴昌硕，我们所画的结构和形体关系更接近照片，而任伯年画的是通过理解的吴昌硕，他这种理解又不像古代画家那样程式化，他吸收了某些西方的对结构和特征的理解方式，而又用地道的中国笔墨表达对形象的感受，更生动艺术的再表现了吴昌硕的形象。《蕉荫纳凉图》中吴昌硕上身赤裸的体形与用西方的方式来画这种半裸的形体完全是两码事，他非常熟练非常概括艺术上也很到位地表现了形体本身的特征，消除了很多烦琐的东西，也强化了很多富有特征性的东西，线条的穿插也很美，在中国画造型方面的课题上，我们的研究还远远不够。

我觉得引进西方教学方法以来，人物画发展到现在，对中国式造型规律的研究还相对薄弱，从古代青铜器的外形以及纹样的变化乃至历代人物画，在观察方法上与西方很不一样。有一次我看到几个雕塑家到庙里去塑佛像，学西洋造型所塑的罗汉，与从民间来也到我们学校学习过的所塑的罗汉，尽管二者形体上都准确，但后者令人感到有一种和谐的东方美，前者就感到不够协调。我们对中国自己造型的审美方式以及造型的研究尚需要进一步寻找其规律，并使之体系化，在这方面我们在教学上尚做不到系统地去教，只是启发同学们自己去体会，因此在人物画造型的发展和写实人物画的造型课题上，任伯年给我们的启示应该是很重要的。另外，任伯年的色彩很多也

是值得我们现今的人物画家和花鸟画家去学习的。任伯年的时代已经有机会接触西方的色彩，任伯年非常聪明，像吸收造型那样自然地把西方的色彩运用到中国画家之中，而且处理得非常好，在宣纸上彻底地把色彩用活了。在金底上怎样把色彩作用发挥好，任伯年是很有本事的，巨幅《群仙祝寿图》中色彩运用就纯粹是东方的。我们系里有一张任伯年的佛像，在钴蓝的底子上用金粉勾勒，不是用线而是用体块勾勒，以金粉的厚薄透出的蓝底深浅来塑造人物的体形，里面有偏黄的金也有偏蓝的金相互交融，使所产生的结构关系和形体关系一气呵成，我第一次见到这样的作品，非常精彩，我很同意这次研讨会上有人讲任伯年是一位极少见的奇才。现代人物画特别是早期的“浙派人物画”，受任伯年影响较多，当然早期的“浙派人物画”三位画家情况也不完全一样，方增先老师吸收任伯年更多一些，周昌谷、李震坚老师也借鉴了很多东西，总体来讲“浙派”受到任伯年的影响都比较大，到现在为止很多年轻的画家还在受任伯年的影响，更不要说我们这一辈了。任伯年是帮助我们最初进入中国人物画的台阶，今后年轻的画家们如要进入中国人物画的领域，从临摹研究任伯年的画入手将是很好的办法，当年也可以说是任伯年送我们跨进了中国传统人物画殿堂的门槛。

——《吴山明谈任伯年与浙派人物画》王犁
《美术报》2001年1月27日

任伯年的东西雅俗共赏、陈老莲也希望做到雅俗共赏，但陈老莲的东西在雅方面更多一些。这种表现也是一种传统传承与时代影响的显现，到我们这一代也是这样进行的。由于时

代不一样，现在是一个资讯共享的时代，特别是频繁的国际交流，给中国传统的传承方式带来更大突破的可能，尽管有怎样的突破，我相信今后的中国画包括中国人物画主要的发展轨迹可能还是会重视和坚持中国传统的本体特征。我们这个时代除了受周围的环境和生活方式改变带来的影响以外，会有更多外来的冲击给传承之外带来更大变异的可能。现在完全复古的不太多，就是有复古倾向也不可避免地会带上一些现代意识。当前审美追求的回归思潮使大家进一步重视对中国传统文化的研究，这是“五四”以后西学东渐以及1980年以来不断的思潮更替之后的反思和比较，发觉中华民族的文化是伟大的，是非常博渊厚深的。在这个思潮中还有试图以现代方式对传统艺术进行新的诠释：以古代的语言来表达现代美或者是以现代的语言来表达古典美。当然也有以西方为体吸取东方审美意趣的绘画，这种绘画我们不必要苛求是不是中国画，它可能作为一种边缘绘画样式而存在。

——《吴山明谈任伯年与浙派人物画》王犁
《美术报》2001年1月27日

50年代，政治对艺术的明确要求，使意笔人物画不能不改变原来的作风，以适应新的形势，求得在新的历史条件下的继续存在和发展。但是，以文人画为主要特征的意笔人物画是很难削足适履地完成这种历史使命的。因此，必须全面改造意笔型线描原有的特性与表现内涵，尽力从传统文人画的框架中解脱出来。于是，人们开始了艰苦的求索。50年代中期，中国人物画界形成了几个比较大的艺术流派。江南最早出现的即是“浙派人物画”，凭借深厚的素描功底和造型能力，“浙派

人物画”创造性地融进了文人画的线描手法，准确地表现了千变万化具有不同个性的现代人物。传统在新内容新形式的求索中再一次得到了肯定。“浙派人物画”就是在这种不断地求索中形成并逐渐走向成熟的。我的老师们新中国成立后为使中国画的创作更好地反映生活、表现生活作出了不懈的努力，并创作了大量优秀作品。可以这样说，这个时期中国人物画的创作在反映当时的现实生活方面是最为突出的。

——《阔步走在中国绘画艺术的大道上》
——画家吴山明访谈录 王爱红

“浙派”人物画是在潘老这一代老先生深厚的传统背景下产生和发展的，当然要让这些富有才华的年轻老师完全按照老先生的意图去做也不太可能，但老先生在传统审美上的要求又是年轻老师们的追求目标，“浙派”的这种在符合传统审美要求上力求更自由而深入的表现现实生活的创作观念，当时在全国是很突出的。

北京的情况与杭州不一样，黄胄先生从速写和水墨闯出自己的风格，中央美术学院延续徐悲鸿和蒋兆和的创作观念，用毛笔利用中国画这特有工具性能，直接刻画对象，表现与反映生活，因此他们不存在笔墨和造型不和谐的问题。而广州杨之光先生他们受“岭南画派”影响多一点，这方面压力也不大。当时大概是这种格局。

——《人物画的发展不能淡化传统》
——吴山明谈人物画教学创作及现状 王平 / 王翠
《美术报》2004年4月28日

中国画的“前卫”是什么？是指中国画发展的前瞻或者

叫指向，如果把吴冠中的彩墨绘画实践高度当做为中国画发展的方向，会进入一个误区，包括吴冠中先生自己也从来没有说自己的探索是中国画发展的方向，吴冠中先生很关注中国画的发展，他觉得假如中国画再继续僵化地去传承传统，不变某种固有的程式化的状态，实际上也很难求得大的发展。所以他讲了一些比较重的话，前几年大家争论“笔墨等于零”的事情，其实不需要反应那么强烈，吴冠中先生也不过是个人的意见而已，听不听和同不同意那是你的事情，就吴先生本身的画而言，不要把他和中国画联系起来，因为他画的是一种水墨画、一种彩墨画，它是一种不中不西的好东西，也是可以树立起来成为另外一种高峰的绘画形式。西方传过来的画种如油画，在中国落地、生根、抽枝发芽、再生，中国人已做出比较好的成绩；当然还有体现中国人自己民族传统的绘画，我们已创造了一代又一代的辉煌。以吴冠中先生为代表的现代水墨画，李瑞环同志通过调研，提出了“一种不中不西的画种”，相对传统中国画而言这是一种相近而又比较另类的创造。而中国画的笔墨要求是中国画的核心，不要把笔墨看做技法，笔墨是形式美的体现，同时又是属于整个绘画品格的内在要求。中国画的笔墨审美传达了中国的哲学命题，孕育着东方文化与东方审美的内涵，承载这些文化基因的笔墨形式才是中国画的特征所在。中国画是民族性很强的绘画，它不仅张扬民族当中好的东西，还通过笔墨形式来体现，强调主观对客观的感受，所以我觉得必须把中国画的基本元素在我们的创作中传承下去。近代美术史上潘天寿、黄宾虹、傅抱石、林风眠等人，他们实际上都是中国画的创新者，他们成为大家就是因为创新。我觉得中国画在传承变革中有自己的前卫，比如梁楷、八大山人、石涛和扬

州画派等，这些人虽在当时都“贬多于褒”，优秀的传统也包含前卫性的内质。所以说如果把潘天寿、傅抱石以及黄宾虹这些人看做是一种保守，那将是一种错误。他们实际上是带有前卫性的革新派，潘天寿就在花鸟画中融入山水画大境界，这是一个非常有力度的创新。他们之所以成为大师，都是因为进行了高品位的变革。这些画家都是非常深入的研究与汲取了中国文化中很多优秀的资源后才产生变革的，而不是浅层次的变化表面样式，也不是从西方拿来一些东西生硬的嫁接，创新和浅层次找个样式完全是两码事。这些近代大家在他们的时代中都有自己的坚持，但是他们思想活跃，拥有开放的胸怀，站的有高度。从近代的书法绘画的境遇来讲，他们的创造和实践具有超前性，同时又很深的扎根在中国文化的土壤里，风格个性创意强烈，并领一时风骚，所以他们成为美术史上的“大师”。

——《寻传统文化精神 写当代艺术风貌》

——吴山阴谈当代艺术批评 徐华

中国的前卫艺术家，不应只是对西方现代艺术观念与流派风格的简单模仿与重复，那是没有出息的。其实，在我们的各个历史时期，都有一些处于前卫的画家，如贯休、石恪、梁楷、徐渭、陈洪绶到扬州画派诸家……等等，在艺术观念上，他们是超前的创新者，并一度不被当时画坛所理解，而被贬称为“疯”或“怪”。其实，他们的许多追求，直至今日仍与我们，特别是与当代前卫意识较强画家在心灵上相通，我们是否应从美学研究与美术发展史的角度，在总体上对这种现象作深入的理论探讨与梳理，对他们艺术风格与思想的形成和发展的研究，会对中国当代的前卫艺术的发展有所启示。

——《砚边杂记》 吴山阴