

## 方增先与《粒粒皆辛苦》



[ 画家介绍 ] 方增先( 1931- ), 浙江兰溪人。1949年考入国立艺术专科学校, 毕业后留校任教, 1982年调上海美术馆工作。历任浙江美术学院教授、浙江美术家协会副主席、上海画院副院长、上海美术馆馆长、中国美术家协会常务理事等职。方增先初学西画, 造型基础坚实, 后攻意笔人物画, 尝赴敦煌临摹壁画, 又钻研陈洪绶、任伯年作品与传统写意花鸟画笔墨技法。所作人物形象神态生动, 生活气息浓郁。后期更重笔情墨趣, 画风趋于夸张、写意。主要作品有《粒粒皆辛苦》、《说红书》、《母亲》等。是现代浙派人物画代表人物之一。

[ 作品介绍 ] 《粒粒皆辛苦》( 1955年 ) 是方增先的成名之作。作品以墨线为骨, 吸收了西洋绘画明暗、块面的手段, 描写一位赶着满载丰收稻谷的农车的农民捡拾麦穗时的专注神情, 表达了这句妇孺皆知的唐诗喻示的精神。在这幅形简意深的作品中, 精到的透视关系、生动传神的老农形象与洗练而讲究的笔墨线条自然地融为一体, 饶于泥土芳香, 表达了深刻的主题。其后的《说红书》( 1964年 )、《艳阳天》插图( 1975年 ) 无不以对生活的透彻观察对传统的留精去粗, 以越来越完美的笔墨技巧, 充满生活气息的、有血有肉的形象, 表达了那个时代的积极向上的立意。

《中国美术馆》: 方先生, 您好, 在正在举行的“农民·农民”中国美术馆藏品展暨邀请展上, 广大观众又见到了您创作于1955年的《粒粒皆辛苦》一画, 这幅画当时被称作中国人物画改革的典范之作, 我们今天想请您谈一谈当时创作这幅画时的有关情况。



刊登在前民主德国杂志上的《粒粒皆辛苦》

系。那时候认为国画、油画与“美术为工农兵服务”这个目的有点距离，对年画、连环画这一类比较重视。1955年有了一些变化，成立了油画系和彩墨画系，就在彩墨画系成立的时候我被分配到那里工作，1957年就在彩墨画系基础上成立了中国画系。

《中国美术馆》：您在这幅画中表现的是农民爱惜粮食的内容，对于这样一个内容的选择，在当时是否受到有关社会事件或背景的影响？

方增先：1955年3月《人民日报》发表了题为《人人都要节约粮食》的社论，全国上下宣传节约粮食。农民对粮食本来就有很深的感情，爱惜粮食是中国农民很朴素的习惯，对小孩子爱惜粮食的教育甚至带有神话的色彩。记得我小时候吃饭，饭粒掉在桌子上，一定是要捡起来吃掉的；如果掉在地上用脚踩着了，大人会说老天是要惩罚你的。

《中国美术馆》：您生活在江南，上学也在南方，为什么选择了北方农民的形象和场景来描绘呢？

方增先：我画这幅画之前，去了敦煌，是1955年上半年去的。我们中央美院华东分院这边有几个人和北京中央美院的刘勃舒、汪士祺、詹建俊，组成一个敦煌考察队，在敦煌临摹了三个月，到夏天就结束了。回来在路上看到了北方农村的状态，也画了不少写生，有风景，也有北方的普通农民。江南农村也有麦子，冬天播种到第二年4月收割，也有农民或是小孩子在地里拾穗的景象。

选择北方，还是从画面考虑的。南方运粮食是用担子挑，北方是用车拉，一个农

民去捡起从那么一大车粮食上掉下的一棵麦穗，这样的对比更强烈，主题也更明确。

《中国美术馆》：画面上那个老农的形象有原型吗？

方增先：没有。因为当时在北方画了一些写生，对北方人的印象有了，北方人比南方人的结构清楚。

《中国美术馆》：这幅画在构图上很简洁，人物在画面的视觉中心与远景的马车构成了很经典的“S”形，这种构图是一开始就设计好的，还是经过反复推敲？有什么特别的考虑吗？

方增先：小稿子画过几个，后来定下来就没做什么改动。当时的考虑是手伸出来很重要，要突出出来，减弱观众对身体其他部位的注意，设计蹲下来的动作是合乎常理的，更重要的是要让脚很少地被看见。

《中国美术馆》：您这幅画被认为是当时中国水墨人物画革新的典范之作，是指最早在中国画中的人物画创作上运用了一些素描的方法吗？

方增先：中国人物画从宋元以后逐渐衰落，明代利玛窦、清代郎世宁这批人带入了一些西洋人物画的技巧，但影响不大。所以，清代山水花鸟画比较繁荣，而人物画更加没落。

到了任伯年那时，他用水墨写生，不仅写生花鸟，也画人，有一幅《吴昌硕像》在当时达到了一定的高度，是独一无二的。任伯年着力于研究对象的结构，他的每一笔都与结构的描绘结合紧密。他有一幅《松鼠》，透过松鼠的皮毛，你能看得见内在的肌肉、骨骼，表现得很充分。

所以，我学任伯年主要是为了学习表现结构的能力，一种写实的能力，体会到结构的重要。于是又开始学一些西方的理论，看到伯里曼的《艺用结构学》，对我启发很大，觉得一定要抓住骨骼的特点来表现人物的体积感。我在水墨上学习吴昌硕、任伯年，结构上学伯里曼，总结出了一套以线描为主、明暗为辅的素描方法，并将这种方法用于中国画专业的教学。

创作于1964年的《说红书》



## 刊中方寸



陈道义曾师从西南师大徐无闻教授，通古文字，精于篆书与篆刻，故其书、其印线质皆强劲挺拔，具有浓郁的“金”气，而其趣味则静穆闲雅，颇耐细品。此作“博雅”二字印，字法取自春秋战国青铜器铭文。其布白从容，平稳中多变化；笔法光洁瘦挺而显韧劲。整体上给人以高古而又透出清润气息的审美感受。

陈道义，1959年生于安徽繁昌。苏州科技大学美术系副教授；中国书法家协会会员、西泠印社社员、南京印社社员、东吴印社社长。作品参加第八届全国展、首届“兰亭奖”全国展、首届全国青年展、全国第五届楹联展、西泠印社第三、四、五届篆刻评展等。



祖庵篆刻，尤工铁线圆朱文印，闲雅自然，甚为可爱。又有绝活——刻制玛瑙印。玛瑙石坚硬非常，石面上又画不上墨稿，须高度集中注意力，准确镌刻。“净心”一印留出的朱文线条细挺坚韧而灵活，字形布局宽松而显得静穆。读“净心”二字，领略其文意，品赏此印感受其气息，印趣即其文意也！诚为佳作。

祖庵，1976年10月生于南京。中央工艺美术学院工业设计专业毕业。作品入选第二届中国书法兰亭奖·安美杯全国书法篆刻展、西泠印社首届中国印大展、西泠印社第六届全国篆刻评展等。

推荐人：徐利明（南京艺术学院书法篆刻教授、博士生导师）

我这张画出来后因为宣传得多，首先被人们看到，是最早出现在人们的视线里的一张，所以就影响大一些。虽然尽管减少了很多明暗，但人物的型体、结构和外轮廓还是保留了很多素描的因素。如果用过去画中国古装人物的方法是画不出来这种感觉的。再说，当时也不强调文人画。

从敦煌回来一路上的写生都是用明暗画的，回来后中国画系和油画系就各自成立了。考察期间画的作品在北京的中央美院和我们华东分院搞了两次观摩，两次观摩听到同一种声音，就是画明暗固然好，但是创作要是讲究明暗，中国画不如油画，还是主张明暗少一些。南方对中国文人画和对水墨的情结比较重，思维比较统一在文人画里。当时的国画系像潘天寿等老先生不太讲，大概是在当时的环境下他们觉得自己“过时”了，但是搞西画的老师讲，中西方应该拉开一些距离。我后来画这张画儿还是受到这个地方对文人画的重视的影响。

《中国美术馆》：这张画第一次展览是在什么时候，您还记得吗？

方增先：在展览之前因为杂志上宣传很多，展览是什么时候我就记不清了。最早是在上海人民美术出版社出版，像报纸那么大的画片，可惜我现在找不到了，后来也有一些杂志刊登过，比如解放军画报。

当时学校里有好几张印刷品。1957年的时候我们美院办水印厂，我的印象是当时水印厂刻制的人员都是附中的学生，对笔法的复制都很到位，所以刻印后的效果比荣宝斋好得多。水印的画儿上的题字是潘天寿写的，为了更像真的画儿。在美院外宾接待室也挂了一张，我记得马克西莫夫来的时候，他看到这幅画时说：“你们的中国画可以走向世界。”还有一个前苏联的雕塑家来给学生讲课的时候，也看到了这幅画，他指着这幅画说：“典型是什么？——这就是典型。”

后来，组织过一批中国的绘画到民主德国展览，其中也有这幅画。在他们的一家主要的美术杂志——相当于我们的《美术》——上登载了这个展览的专辑，这张画做了封面。

《中国美术馆》：在展览中还有您的一幅《说红书》，是画于1964年。时隔9年，这时候有什么变化吗？

方增先：变化很大，第一张基本上不是很成熟。到1957年，潘天寿指导我们国画系，强调重视用线。早些年他也来，但是不常说，也许是因为他们觉得自己已经处于边缘了。

《说红书》运用了文人画的干湿关系，将一些花鸟画的勾勒、皴擦组合在一起，当时在全国美展华东展区展出，很快得到好评。主要是人物画跟水墨结合得比较成熟了，水墨的运用已经比较完整了。我写过一本书《怎样画水墨人物》，1965年、1966年、1967年这三年重版了三次，“文革”当中还有出版，只是将里面的画儿的内容换掉了，文字没有换。

（电话采访及文字整理：朱亮）

## 延伸阅读

《怎样画水墨人物》方增先，上海人民美术出版社，1965年7月第一次印刷，1966年3月第二次印刷，1973年第三次印刷

《方增先人物画》，方增先，北京人民美术出版社，1986年

《方增先水墨画诗意画》，方增先，日本西武画廊，1990年

《方增先古装人物画集》，方增先，上海朵云出版社，1995年

《方增先画集》，方增先，山东美术出版社，1987年

《方增先画集·上海当代中国画家专列》，方增先，上海教育出版社，1996年

《方增先·上海中国画院画家作品集》，方增先，上海中国画院，1998年