

## 陳之佛——一代美術教育的先驅

薛達衛\*

**摘要** 今天我們在任何的一個場合，在萬紫千紅的眾家畫幅中，往往一眼就能識別出陳之佛先生的畫作而甚少走眼。他的繪畫特徵，就是在汲取了敦厚的傳統工筆畫的基礎上，把西洋圖案、日式風格、寫意筆法、文化內涵，成功地進行了揉合，進而形成了他自己的藝術風格獨領風騷。眾多藝術大家如郭沫若、陳樹人、傅抱石、汪東、沈尹默等人在他畫作上的題跋內容，就是對他由衷的讚美和肯定。而他留下的眾多有關美學、圖案設計、色彩學等方面的著作，和為中國現代工藝設計教育所釐定的一系列教育方式、方法，毫無疑問地使今日的我們尊敬地稱他為工藝美術教育先驅者和奠基人。並令我們久久懷念！

**關鍵詞** 陳之佛；工筆花鳥畫家；圖案紋樣；近代圖案教育奠基人



圖 1. 陳之佛像

陳之佛（1896-1962），浙江餘姚人氏。又名紹本、之偉、傑，號雪翁。其不僅僅是近代著名的傳統中國工筆花鳥畫家，更是近代中國美術教育的先驅者。

對於陳之佛先生的人生，可以說是經歷了時代的動盪和變遷。由清而降到民國，又到了新祖國的誕生初期。期間，在日本的學習經歷，對他的藝術人生，是一個大的風格轉換經歷。新中國的欣欣向榮，又使他的作畫風格由冷逸清雅，轉而為熱烈之象。而他幾十年的藝術教育生涯，留下了至今仍有極大影響力的書籍、講稿無數。他對雲錦織造技法與圖案的保護、設計，為傳統工藝的新生，更留下了不可磨滅的功勞。

1913年，陳之佛先生考入杭州甲種工業專科學校機織科，學習機織圖案。而在此前的縣立高小讀書時，先生已有學習繪畫特別是鉛筆畫的興趣，因而對此時學習機織圖案幫助甚大。1916年二十歲時畢業留校擔任美術教師。在任教期間，他同時擔任了機織法、染織圖案、鉛筆畫等的教授工作。先生在日本籍同事的指導下，編寫了中國第一本較為系統的有關圖案結構的講義。奠定了在中國近代美術教育的基礎。

\*薛達衛：自由撰稿人，澳門藝文評論交流協會會長，澳門書法篆刻協會理事，澳門文化藝術發展協會理事，資深藝術導賞員。

1918年二十二歲時先生又考取了日本東京美術學校工藝圖案科，成了近代中國第一個赴日本學習工藝圖案的官費留學生。六年後畢業回國，往上海任東方藝術專科學校圖案科主任。其後又歷任廣州市立美術學校、上海美術專科學校、南京中央大學、國立藝專教職。新中國成立後，又任南京師範學院教授、南京藝術學院副院長。近五十年的藝術教育生涯中，陳之佛先生編寫及參與編撰了《圖案法ABC》《圖案構成法》《西洋美術概論》《西洋繪畫史話》《藝用人體解剖》《中國歷代陶瓷圖案概說》《中國工藝美術史》等至今仍有着影響力的十餘部圖案教材，規範了中國圖案設計的教育體系，創立了中國現代設計教育的研究方向。並在教研並長的過程中，建立了自己的時代精神和獨特的工筆畫創作。在陳之佛先生的藝術教育生涯中，必須要提到的，就是他早年創辦的“尚美圖案館”。

早在日本學成回國初期，他就籌措資金在上海創辦了“尚美圖案館”（1923年）。當時上海福生路（現在的羅浮路，舊時上海火車站附近）上的這家圖案館，主要業務就是為各大絲綢廠、染織業設計圖案紋樣，這標誌着現代設計行業的獨立存在的初始。正如曾跟隨陳之佛先生研習圖案設計的張道一所言：在當時辦圖案館，是一件曠古未有的新事物，體現着一種全新的設計思想，標誌着現代工業生產中設計與制造的分工，其觀念之新，意義之大，是不能低估的。（李有光、陳修范《陳之佛文集》）雖然“尚美圖案館”在1927年就因各種原因閉館停業，但在辦館期間，陳之佛先生用實際工作中的需求，來培養設計人材，確立了他在中國現代工藝美術教育、設計中先驅者的歷史地位，也使“尚美圖案館”成為了近代真正意義上設計獨立於生產的一個嘗試。先生在“尚美圖案館”經營的圖樣設計，主要就是為當時生產廠的絲綢、織錦所用（我曾經在南京的陳之佛藝術陳列館裡還見到當時的鉛筆樣稿）。陳之佛先生的設計風格，和他在日本的學習經歷有着相當大的關係。他在日本的六年時間裡，對歐洲的紋樣作了系統的學習了解，他對波斯、

埃及和亞洲其他地方的一些融合了中西文化的一些藝術圖案更是入迷。而日本和服上的一些紋樣（圖案）結構，對先生影響尤深。從他現存的一些鉛筆稿中，可以看見他的圖案都是散向四周的而不是一般傳統中的一方一方延續，花卉也都是抽象變異的。這和浮世繪的畫風，極為相似。陳之佛先生的紋樣圖案設計，始終體現了他一貫的精神：器物審美與實用的統一，包含着“實用”和“美”的兩大要素。可惜當時中國的生產技術和設備，很難完美地表現出陳之佛先生的紋樣美感，而當時人的觀念和市場接受程度，也未必完全理解這些紋樣（圖案）中的超前時代感，儘管這些紋樣至今看來仍是充滿了美。這也是令尚美圖案館，難接業務，短短年份就歇業的原因之一了！當時的“尚美圖案館”所設計的內容，不僅僅是織染圖案，還有徽標的設計，書籍裝幀，出版印刷等等。先生他帶着在“尚美圖案館”培養出來的一班熱衷於設計的青年們，進行了大量的設計實踐，在理論、體系、實踐方面，達到了一個跨越當時、歷久彌新的藝術高度！

儘管陳之佛先生執教圖案藝術教育半世紀，為中國的圖案設計範疇作出了莫大的貢獻，然而，陳之佛先生在今日為人津津樂道的，卻是一個著名工筆畫大家的身份，原因又是甚麼呢？中國美院副院長、國美美術館長、教授杭間先生在一個訪談中，道出了真相：“這個問題很簡單，第一，因為這個圖案紋樣是不落款的，沒有名字的，這個布料雖然生產了成千上萬件，但別人不知道這個東西是誰設計的，而一幅花鳥畫畫出來，別人一看就知道這是陳之佛畫的，而且有社會市場價格。第二，由於中國傳統的書畫收藏觀，只收藏書畫，不會收藏這個圖案，所以也影響到了圖案的價值。”此語可謂十分中肯，言簡意賅。

到了上世紀的三四十年代，陳之佛先生在教研之餘，開始與中國傳統的工筆花鳥畫，結下了不解之緣。而他的繪畫風格也是有前後二個階段的分界，即1934年到1949年間的冷逸之韻，和1949年到1962年（因腦溢血而病故）的熱烈之象。

## 文學與藝術

在1934年到1949年期間，陳之佛先生研習宋、元的雙鉤重彩工筆花鳥畫，畫風冷逸孤寂、柔美雅潔，一種恬情內斂的樸素。內容也多以寒梅、凍雀、秋菊、殘荷、沙汀、鳧雁為主題。有人評論他此時是以蕭疏清冷的情調回避時局、近乎退隱以求獨善其身。抗戰時期隨中央大學遷校重慶時，他把沙坪壩的居家取名為“流憩廬”（包括此時所用鈐印也是“流憩廬”），就是取其流離顛沛中的棲息之處的意思。其實，陳之佛先生在1934年之前，已經開始工筆花鳥畫的創作了。用他自己的話來說，山水花鳥都畫，但既無名師指導，也不專攻。後被宋元明清時代的花鳥畫大家作品所吸引，特別是一些雙鉤重染的工筆花鳥畫，時刻盤旋在腦際，久久不能忘懷，才開始專攻花鳥，並決心畫工筆（“雪翁”之印，最早也是在1934年9月之後才出現）。陳之佛先生的學養底蘊深厚，用筆取源傳統，畫風取源於後蜀南唐，更功於宋代。他自己的一些心得體會也在《談宋元明清各時代的花鳥畫》作了表露。先生把自己在工筆花鳥畫的一些體會，總結歸納了四個字“觀”“寫”“讀”“摹”四字法訣。在《研習花鳥畫的一些體會》一書中談到：“觀是主要要求深入生活，觀察自然，欣賞優秀作品；寫是寫生，練習技巧，掌據形象，蒐集素材；摹是臨摹，研究古今名作的精神理法，吸取其優點，作為自己創作的借鑑；讀是研讀文藝作品、技法理論、古人畫論。”這四個字的法訣，是他對工筆畫實踐的總結，也是今人習研繪畫的一個重要步驟。用他的話來說“照這樣的學習方法來學習，當時覺得學習的進展較快”。

2019年8月23日至11月17日，南京博物院與澳門藝術博物館合作，在澳門舉辦的《翎靜芳馨——南京博物院藏陳之佛作品展》，共展出陳之佛先生的工筆花鳥畫作品及鉛筆紋樣稿和書稿手跡、文房用品共一百六十六件套，讓我們沿着由冷逸之韻而至熱烈之像的軌跡，再度重睹他的精彩。更難得一見的是，透過展廳中的粉稿，看到陳之佛先生用他的“觀、寫、摹、讀”法訣，由草圖而粉本至完成作品的創作過程。策展人在展場分年代、階段的陳列，

彷彿引領我們跟隨陳之佛先生的腳步，在他的藝術之路上感受其思維，享受其發展。

之前說過，寒梅、凍雀、秋菊、殘荷、沙汀、鳧雁是先生由1934年至1949年期間的工筆花鳥畫中的主要描述對象，孤、寂、清、冷是先生當時的主要風格。作於1941年的一幅作品《寒梅宿鳥》（紙本立軸，鈐“雪翁”白文印），梅幹橫斜相交呈人字形構圖，以墨色勾勒皴擦寫枝幹，用線條圈出梅花數朵陰陽向背，並染以淺白，在皮紙特有的色澤背景下，被染的花瓣骨朵猶為清雅。幹與枝的交接處，一隻小鳥縮頸小憩背向而立。小鳥的翅翼用紋樣形的圓弧呈球狀，圈圈疊疊呈寫畏寒之態，一派清寒之氣氛幽幽透出畫面。此畫郭沫若題跋：“天寒群鳥不呻喧，暫倩梅花伴睡眠。自有驚雷藏宇內，誰從淵默見機先。民紀卅一年初春，郭沫若題”。（鈐“郭沫若印”朱文）。另一幅《雪蘆宿雁》（紙本立軸，1947年作）。呈現的同樣是寒冬景象：皚皚白雪紛紛揚揚飄灑在疏落的冬蘆葉面，一對未及南飛的大雁偎依在水邊蘆叢。畫面之中陳之佛先生顯露了他習古人畫法的深厚根底，用“吹雲彈雪”法寫雪花：一手執一細小木棍，一手執蘸滿調好稀濃的白粉顏料，以筆桿敲打細木棍。敲打的輕重，影響跌落白粉點的大小，重則點大，輕則點小。毛筆蘸粉也是十分講究，粉多，則點大，粉少，則點小。點大如雪花凌空飛舞，點小如柔雪漫風飄灑。畫中葉面的雪花堆積錯落有致，冬日雪後蘆塘的靜穆蕭瑟表露無遺。水面則用他吸收前人手法加以改良的“積水法”寫就。而大雁的神態、形貌刻畫細緻傳神。雖是寒冬情景而水邊雁語喃喃相棲相依，日式和風味濃郁、詩意十足。此畫題識“昔人有云：清如水碧，潔如霜露，輕賤世俗，獨立高步，畫品當作此想。讀此語真欲令人擱筆，雪翁”，鈐“陳”（朱文）、“雪翁詩畫”（白文）、“心即是佛”（朱文）。這段時期先生的畫面題跋，多為蕭疏清冷，孤寂憂傷，但又隱隱透出對國家、民族的擔憂、思慮之內心。

陳之佛先生繼承了宋元畫風廣覽百家，卻又不拘泥某一家，同時汲取各方精華，對日本學習得來的紋樣表現諸多採用。從上述二幅畫中就可窺見一斑。而中國傳統技法，則是先生最為倚重。作於1944年的《仿宋小景》（設色紙本立軸）。此畫題識：仿宋人小景。甲申立冬於流憩廬，雪翁。鈐印雪翁（白文）、流憩廬（朱文）。就是體現了先生對傳統技法的追求。今日讀此畫，彷彿觀宋代院體工筆花鳥畫之原本。一枝橫斜淡墨勾勒，葉片邊緣染以碣色淡綠，細筆寫出葉脈，精細之處更是染出向背面的色澤漸變並用赭黃圈出破裂、蟲咬之痕。和淡雅的枝葉相比較，數只小鳥以深碣間墨着色，神態靈動躍然畫外。當然，幾粒熟透了的小漿果，大紅着色更是奪人眼球。傳統臨摹之中，陳之佛先生融入了西方圖案變化意念，極強的裝飾性，帶來了創新的意趣。

陳之佛先生寫工筆花鳥，師法傳統，古為己用。他繼承了五代徐熙的“沒骨法”與黃荃的勾勒填彩，又細緻研習摹臨宋、元、明、清的花鳥畫大家的作品，在創作中隨處可見前人的痕跡，大有傳統工筆花鳥畫的精彩。傅抱石先生曾經在先生的一幅《寒梅小鳥》上題跋：“雪個已矣甌香死，三百年來或在斯”。嶺南畫派大家陳樹人也在先生的《朱菊圖》上題跋：“誰知現代有黃荃，粉本雙勾分外妍。藝術元憑人格重，似君儒雅更堪尊”。可見近代畫人對陳之佛先生的傳統精神的敬重。他真正是明、清以來傳統工筆花鳥畫家第一人。

但是，陳之佛先生在創作中崇尚傳統的同時，又細心融入了現代設計理念。他早年留學日本時期，既受到日本繪畫的影響，又接受了西方的設計理念。構圖方面採用剛柔相濟的安排，畫面飽滿。他在《就花鳥畫的構圖和設色來談形式美》一書中談到：“在一幅畫的構圖上，必須考慮賓主、大小、多少、輕重、疏密、虛實、隱顯、偃仰、層次、參差等等關係。就是要賓主有別，大小相稱，多少適量，輕重得宜，有疏有密，有虛有實，或隱或顯，或偃或仰，層次分明，參差互見”，“要很好掌握對比、

調和、節奏、均衡等有關於形式美的法則。”先生還在他的《學畫隨筆》中提到“作畫貴靜淨，靜則雅，淨則美，靜在心靈之修養，淨在技巧之修養”。

設色紙本立軸的《老梅新花》（1947年），將他的恬靜雅潔之韻味，表露無遺。一枝飽經霜雪肆凌的老梅由下而上縱貫畫面，在上半部枝極分叉而立。他用赭墨染幹淡墨線成形，白色染花略施嫩綠。疏密曲折的枝幹上，疤痕滄桑用類似素描的短促墨線，將樹皮上的紋皺節痕貼切描寫，花朵花蕾偃仰正側聚散羅列，有趣的是，正面梅花皆作平面鋪陳，線條簡練如工藝畫花的造型，僅繪以規律的五瓣外形。這時期陳之佛先生作畫，常將紙張的顏色，融入畫面之中，此畫中梅幹的赭墨與古銅色的紙張和諧融合，色靜而淨。而白色的花朵卻又在古銅色中更顯得潔雅。觀此畫，似是寂靜無聲卻又春意暗瀉。陳之佛先生使一幅傳統的老梅新花的工筆畫既保留了宋元內蘊，又煥發出清新氣息的工藝造型，堪稱前無古人後無來者。

陳之佛在幾十年的教學中，用“觀、寫、摹、讀”四字法訣教人律己，先生一生作畫，無論是構圖設色皆非常嚴謹，五百餘幅的作品，就是他精工細作留給後人的瑰寶。

陳之佛先生在由日本學成歸國之後，先後在上海、南京等地執教，哺育學生。當時上海、南京二地的畫家，有深厚的傳統功底不乏名家大師，如任伯年、吳昌碩、虛谷等等。但因當時的商品市場上外國資本湧入，經濟環境騰飛，促使市場對畫的需求頗大，諸多畫家為沽畫而畫畫，倚重色彩和喜慶內容而取悅市場，雖有傳統風格，但仍不免流於市俗。而先生則不同，他是為傳統藝術吸引，鑽研其中，大量的觀寫摹讀古本，尋找傳統工筆花鳥畫的精粹，作畫重筆法重意趣，強調主觀情感，並以色彩表達自己的內心世界。這在他1949年前與1949年後的作品中，表現非常突出。而通過自己的作畫實踐，又更深地透悟了對傳統的理解，並將自己的心得融入了當時的藝術教育之中，並

## 文學與藝術

寫下了諸多篇的藝術教育著作，如《就花鳥畫的構圖和設色來談形式美》《研習花鳥畫的一些體會》等等。對中國畫用色中的問題，如“枯”“火”“俗”“深淺模糊”“主輔不分”等問題，也在《就花鳥畫的構圖和設色來談形式美》一書中，作了詳細的分析。在這些繪畫的實際操作中，陳之佛先生更是創立和完善了“積水法”：“積水法”又稱為“水漬法”，用李有光、陳修范合著的《陳之佛研究》中述說，是這樣的：“按照作者的構思，用含水量較多的一種顏色進行描繪，不勾線，不渲染，趁其潮濕時，根據畫面的需要，滴上清水或蘸上濃墨、石青、石綠點畫，再用水沖開，使聚積的飽和水色，自然流淌，互相滲化，從而達到意想不到的肌理變化。”注意，一種畫法二個名稱，是二層意思：“積水”是指繪畫方法，“水漬”是指那這種方法繪出的效果。李、陳二人書中所說的不勾線，其實是指不用墨線勾勒。在實際繪畫過程中，是要用鉛筆在需要用到“積水法”的部分勾出輪廓。要留意的是，鉛筆是陳之佛在畫紋樣草稿時的常用工具，他在創造這一種新技法時，使用到了鉛筆而出現的效果，就大大有別於嶺南派的“撞水”“撞粉”效果。這說明了一點：陳之佛對自己使用的繪畫工具，運用得非常之悠熟，和對它們在使用過程出現的效果非常清楚。用鉛筆勾定輪廓後，用墨或顏料配出基本色，用筆蘸上飽含水份的基本色，沿輪廓起向內進行描寫。在其濕潤未乾時，再另用筆蘸上富水的墨、石青、石綠，甚或清水，點在需要之處。利用清水潤開，使該處的飽和水色，自由滲潤、流動，待幹後，就會在紙上形成美麗的水漬，如同物體自身的紋理。

陳之佛對自己創造的這一技法非常得意，在他的作品中應用很廣，諸如樹的幹、葉，河灘、禽類的羽毛，甚至於天空的渲染，將所要描繪的對象的特徵，表現得淋漓盡致，非同一般。陳之佛先生融寫意手法於工筆之中，從而形成他自己清新俊逸，雍容典雅的風格。也將中國傳統工筆花鳥畫的創作，從由宋元至明清中間，因被忽視而幾乎斷代的困境中，拉了回

來。並且，無論從境界和技法，都推進到了一個嶄新的歷史高度。

陳之佛每畫一幅，總是要求自己精緻、清新。由於早年留學於日本，因而他的畫面風格，好多時會日本風味甚濃，特別是畫櫻花，對葉面的細繪，幾乎就是活脫脫的一幅東洋畫。藏於南京博物院的一幅《櫻花雙棲》（設色紙本立軸，1958年）。主幹由下曲折而上，用積水法寫成，墨色與石綠、石青被他用水相融交合美輪美奐，水漬流動形成的肌理動感凸現，在主幹與支幹相交的部份，細心留白形成間隙，有一種工藝畫的立體觀感。這是他在“積水法”中一個特別的表現手段。赭墨色令主幹與底色相映，成春日暖色。書面上二隻小鳥佔據畫面上部，緊相依偎眼神顧盼，據高臨下一改往日縮頸拱背之相，展現一種時代之健碩欣欣的新風韻。櫻花潔白而樹葉石綠染成，並用礮色漬出葉尖。幹、花、葉的三種色調，是日本畫風中的常見。櫻花花朵佔據畫面由上而下的三分之二，畫面的暖色調，更凸顯了花色的淨靜。春暖花開的熱烈氣氛，就在這濃濃的和風味中，含蓄地以另一類的動感渲瀉出來暖入人心。題識：雪翁，鈐印：陳之佛（朱文）、雪翁（白文）、師造化（朱文）。南京博物院此次在澳門展出的其他幾幅櫻花圖，皆是如此淨靜風格。他在傳統的中國工筆花鳥畫中，用上了自己的創新技法，令畫面意境在傳統中顯現出了新風。

這幅《櫻花雙棲》圖，是陳之佛先生在新時代環境中，一改往日之清、冷、孤、寂，隱身世外之風，轉而融入時代變化迸發出的熱烈之象的表露。他畫風的改變，當是以1949之前與1950年之後為分界。新中國成立之後，社會環境的變化令他感受到藝術生命有了新的內含和新的生機。在追求傳統筆墨技法和唯美紋樣的世界裡，跳脫而出融進了大時代的欣欣向榮、蓬勃向上的氛圍中，用筆墨揮寫生活中的新氣象，抒發自己活潑的思想情感。作品取材內容不同，佈局亦大幅恢弘：孤雁、寒雀被群鳥與“和平鴿”所取代，“和平之春”“梅鶴迎春”的內容，亦取代了“雪蘆宿雁”“寒

梅宿鳥”之類的題材。情感世界發生了變化，筆下的色調也隨之由冷風蕭瑟，清涼內斂而轉為熱烈明快，濃艷激情。

最為人樂道的《和平之春》就是一幅典型。《和平之春》（設色紙本立軸，1960年）題識：和平之春，陳之佛作。鈐印：陳之佛印（白文）、雪翁（朱文）。作為著名的工筆花鳥畫家又是圖案紋樣的设计大師，面對創作偌大的一幅作品，色彩方面他有着自己獨特的見解和實際經驗：佔據畫面三分之二的假山石塊，用石青、石綠濃色染成，大塊而濃烈搶人眼球，呼應右上角的艷紅碧桃花朵，和地面的紅月季花。讓觀者即時受到視覺上的強烈刺激，再細看之下，又發現鮮紅的碧桃之間，作者獨具匠心地點綴了純白的桃花和幾朵黃色月季花。如此的色彩鬥艷、濃濃春色，已使畫面平添七分熱鬧，透出喜慶歡愉的氣氛。再細數六對象徵和平的鴿子，神形各異而散於畫面各處，或飛翔於花間，或於高處顧盼，或於花草中覓食，或優閒梳理，一派祥和溫馨國泰民安的和平景象。完美地抒發了先生讚美世界和平的主題。整個畫面中，山石色重不滯，花艷而無媚俗，唯留給人以柔和高古，富麗恢宏之大氣。這真正是集傳統工筆與現代圖案於一身的精典之作。

先生鑽研傳統，尊重傳統，並在教學中，綜合傳統技藝，結合西方藝術，在色彩、線條、構圖諸方面，引領學生走在圖案設計的前列，同時，也循循教導學生知曉，藝術對於人生，對於社會的意義。他早在1904年1月20日，就在刊登在《新中國月報》第一卷第二期的《藝術對於人生的真諦》一文中，對此作過精僻的述說。文章開篇就自作問答：“藝術究竟有甚麼用處？講到用處，恐怕藝術是最沒有用的東西了。譬如圖畫吧，一樹花、一隻鳥、一座山、一片雲、畫了出來，它既不能止飢止渴，也不能教忠教孝，的確對於我們的實際生活絲毫沒有關係，這樣不切於實用的東西，難怪人們都忽視藝術了。”在文章闡述了藝術對人類的情感修養、美育道德的關係之後，他說到：“藝術，它可以安慰我們的情感，它可以啟發我們的犧

牲，它可以洗滌我們的胸襟；藝術它可以伸展同情，擴充想象，增加對於人情物理的深廣正確的認識，所以真正有藝術修養的人，他的感情一定比較真摯，他的感覺一定比較銳敏，他的觀察一定比較深刻，他的想象一定比較豐富；他能見到廣大的世界，而引人也進於這世界裡來觀賞一切。假如人們多少能加以這藝術美的浸潤，至少可以改正些醉生夢死的生活，革除些苟且敷衍的習性，打破些自私自利的企圖，糾正些分歧錯離的思想。”他的這些藝術觀念，授予給了學生，也主導了他自己的創作思維。走進新中國的陳之佛，追循石濤的“筆墨當隨時代”觀點，在紋樣圖案的设计上有了很大時代氣息，其工筆花鳥畫的改變尤甚。一改過往的孤芳自賞，文人“清高”，而變得熱情奔放，色彩濃烈。他在《研習花鳥畫的一點體會》中言到：“一個畫家的政治立場、思想情感是一定會反映到他的作品上的。政治立場、思想觀念變了，繪畫的意境也必隨之而變。”

作品《春江水暖》（設色紙本立軸，1960年），題識：春江水暖。一九六〇年春，陳之佛。鈐印：陳之佛印（白文），就是陳之佛先生在這種改變之下，一幅充滿詩意的唯美作品。畫面景物靈動輕快：桃花、翠竹、花鴨。構圖熱烈色彩滿幅：紅白相間的桃花，主幹以“積水法”填成，桃花一改往日清涼的粉色，用艷紅潔白寫花相映相襯，枝幹由左而右佔據畫面半壁江山；翠竹則搖曳由左向右下伸展，穿插桃花枝間，襯出桃花的嬌艷。斑斕的花鴨，悠悠然嬉水於清流之中，側頸追啄着水流中的落花，靈動而生氣盎然。他用“積水法”兼“洗畫”手段，寫就淡雅色調的水面，漂於水中的花瓣，半邊浸於水面之下，趣味十足。詩言志，畫言心，春江水暖鴨先知，整個畫面完美地透析了陳之佛此時輕鬆和諧，喜慶歡樂的心情。

作為中國圖案设计的先驅者、中國工筆花鳥畫大家的陳之佛先生，對於色彩的應用有其獨特貼切的見解。他結合圖案设计中色彩的使用方法，融入中國畫的色彩運用中。他在《就花鳥畫的構圖和設色來談形式美》一文中談到

## 文學與藝術

設色，強調是花鳥畫的重要環節：“花鳥畫必借色而益彰，不僅着色技法須要精煉，而配色方法更應理解。”“還必須掌握色彩學上的色相、光度、純度的相互關係，以及調和、對比等形式法則。”這樣的理念，在他 1949 年之後的創作中，得到了充分的實踐應用。

正如陳修范在她與李有光合著的《陳之佛研究》一書中說道：“父親的花鳥畫藝術，在建國以後更有了新的發展，取得了豐碩的成果。由於思想感情的轉變和對生活的熱愛，使他的作品一改過去那種‘傲世不求媚，幽芳空自憐，傷心林處士，徒爾夢寒煙’的情調，呈現出一派歡快明朗朝氣蓬勃的景象，表達他對生活的滿腔熱情。”

今天我們在任何的一個場合，在萬紫千紅的眾家畫幅中，往往一眼就能識別出陳之佛先生的畫作而甚少走眼。他的繪畫特徵，就是在汲取了敦厚的傳統工筆畫的基礎上，把西洋圖案、日式風格、寫意筆法、文化內涵，成功地進行了揉合，進而形成了他自己的藝術風格獨領風騷。眾多藝術大家如郭沫若、陳樹人、傅抱石、汪東、沈尹默等人在他畫作上的題跋內容，就是對他由衷的讚美和肯定。而他留下的眾多有關美學、圖案設計、色彩學等方面的著作，和為中國現代工藝設計教育所釐定的一系列教育方式、方法，毫無疑問地使今日的我們尊敬地稱他為工藝美術教育先驅者和奠基人。並令我們久久懷念！



