

CHINESE ART 明日风尚

彩墨中国

2014/12

国内刊号:CN32-1775/G0
国际刊号:ISSN1673-8365
邮发代号:28-71



同曦艺术馆

Tongxi Art Museum



同曦艺术馆隶属于中国知名企同曦集团。是一家以艺术展览、艺术收藏、艺术投资和艺术品交易为主，集学术研究、教育培训、文化交流于一体的高端艺术平台。以近现代以及当代优秀艺术家作品为主要典藏。同曦艺术馆致力于弘扬中华民族文化艺术；以打造同曦文化形象，促进企业转型和多元发展，积极助推南京城市文化建设为己任。

同曦艺术馆在关注中国当代艺术、当代艺术流派及其关键人物的同时，更加注重对有潜力的当代年轻艺术家的发现和培养。注重开展与国际间的文化艺术交流，

通过展览、学术沟通等多种形式建立共同发展的机制，努力寻求共同发展的有效契机。不遗余力的推进国内与国外艺术家、艺术机构、艺术活动的良性互动。

作为一个民营艺术馆，发展方向独辟蹊径，积极探索可持续发展之路，尝试建立机构合理、系统完备的艺术馆体系。目前已形成了展览、学术、教育、馆藏、鉴定、杂志、艺术网、精品商店等全方位发展的格局。

作为集中展示文化艺术的公共空间，同曦艺术馆位于南京市重要交通干道双龙大道与胜太路交口，地处南湖江宁商业圈核心地段，同曦艺术大厦对面，艺术馆设在瑞都购物广场楼上6~7两层，6楼为主展厅。总建筑面积12000平方米，其中展厅总面积约6000平方米。馆内设有多个展览厅和展示区，可同时或分别举办各种不同类型的展览。同曦艺术馆功能齐全、设施完备、装饰典雅，是一个高水准、现代化的艺术馆。



地址：南京市江宁区双龙大道1222号瑞都购物广场6-7楼



北京视界聚焦文化传媒有限公司
北京视界聚焦文化传媒有限公司
Visual Focus

北京视界聚焦文化传媒有限公司是由江苏省龙头企业阿维集团全资打造的多元新兴文化传播公司。注册资本1000万元人民币，是集教育、培训、创作、研究、展览、出版、交流、拍卖、门户网站建设及经营为一体的综合型文化传媒公司，是中国文化传媒集团旗下中国美院的全面战略合作伙伴。

公司自创立以来，以“立足中国美术，传播美术中国”为宗旨，依托中国美术院庞大的艺术资源和广泛的行业影响力，在艺术品收藏、拍卖方面具有得天独厚的优势，具备艺术品投资专业资质。在业界倍受认可和赞誉。

公司拥有国内一流的影视制作、文化创意、出版发行、策展、大型活动策划与执行团队，曾多次成功策划组织国内大型绘画展览及交流活动。中国美术馆迎奥运、中国美术馆迎世博会、时间最长、参与画家最多的系列文化工程——“中国书画中行”全国系列艺术活动由本公司执行实施，对推动国内外书画文化交流与合作方面做出了卓越贡献。

公司在全国拥有以东、西、南、北四个方位为中心的教育培训机构，定期开展创作、研究活动，为全面提高书画教育水平和艺术修养、培养艺术新人提供了一个高端平台。

在未来的发展中，中国文化传媒集团旗下中国美院将在北京视界聚焦文化传媒有限公司的强大资本支持下以艺术品领域为核心，在艺术活动、艺术品经营、图书出版领域、拍卖等领域深度发展并深入合作，共同打造中国书画界的高端文化传播平台，为实现“大美术中国”目标努力奋斗！

同曦艺术网

WWW.TONGXIART.COM

同曦艺术网以打造中国第一艺术品网，成为全国艺术品行业权威机构为目标，为更好、更快、更广泛地推广传播中国艺术思想、优秀艺术家及其美术作品，如字画、油画、紫砂、瓷器等，协助其他相关文化产业等举办相关艺术活动，以及艺术讲座发布等，树立和打造品牌形象，沿袭机构敏锐力与阳光度，打造中国第一高端传统文化艺术门户网站。结合艺术活动、艺术品专题、人物专访、拍卖、图鉴、艺术精英美陈版块、淘宝、评论，在线竞拍等形式。配合《明日风向·影响中国》纸质媒体，全面推广艺术文化、艺术家、艺术场次，打造中国权威艺术品品牌。

同曦艺术网旗下

同曦艺术精粹俱乐部：

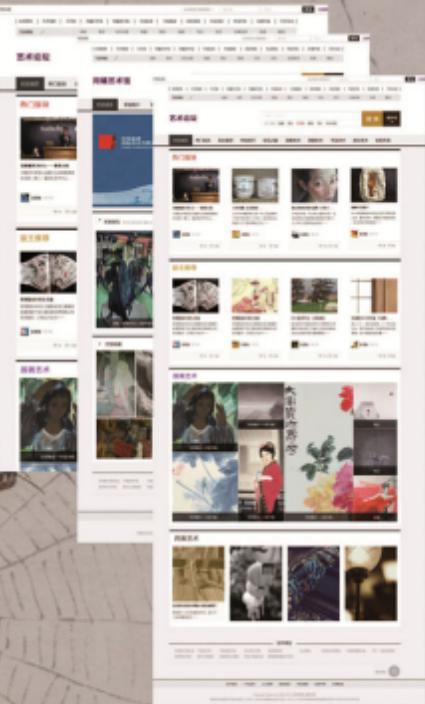
汇聚江浙地区艺术名家、专家学者、社会精英、收藏人士，定期组织艺术品鉴定、展览等艺术活动，搭建收藏机构、收藏家与艺术家、艺术机构与交易商的平台，加强和推广文化艺术交流，并打造一个民间文化艺术品交易平台。

同曦艺术在线商城：

力争做到专业、高品质、一站式，最有影响力的有线网艺术品交易平台，主营：书画、玉石、陶瓷、翡翠等。

同曦艺术礼盒：

同曦集国内百位书画家的艺术作品、金银章、个性化、服务于广大客户，具有收藏价值和升值潜力。



水墨中国 明日风尚 CHINESE ART



2014年12月
出版日期：2014年12月30日
定 价：人民币20元

主管单位：中共南京市委宣传部

主办单位：南京出版传媒（集团）有限责任公司

出 版 人：宋晓芳

编辑出版：南京《明日风尚》杂志社有限公司

杂志社址：南京市太平门159号215室（210016）

电 话：025-57712077

协办单位：同道集团有限公司

策 划：南京市尚传媒广告有限公司

合作单位：中国文化传媒集团 北京视界聚焦文化传媒有限公司

出 品 人：陈广川

名画鉴赏：毕建勋

总 编 辑：董小豆

副总编审：万 冰

主 编：李学伟

特别鸣谢：江苏省文化厅 江苏省文学艺术界联合会

支持单位：

中国美术家协会 中国书法家协会 中国艺术研究院

中国文化传媒集团 中国 书 法 研究院

江苏美术家协会 江苏省书法家协会 江 苏 省 书 法 研

南京艺术学院美术馆 南京师范大学美术学院 徐悲鸿研究院

艺术顾问：章剑华 袁恭达 姚继高 高 云

编委会主任：刘 健

编委会委员：曾 喻 慧 刘 故 章宝祥 刘海铭 王卫军

执行主编：郑忠厚 赵耕耘

执行主任：范依众

法务中心：徐文婷

学术主任：左庄伟

学术主任：杨群民

编委会主任：于 倩

发行中心：高 毅 康志伟（北京发行部）

赵伯达（江星堂（南京发行部）

设计中心：刘世林

文字编辑：付 燊 张彬彬

编辑部地址：南京市中双龙大道1355号同道新贵之都540室

电 话：025-8713586

E-mail：inkchina@163.com

国内统一刊号：CN32-1775/G0

国际标准刊号：ISSN1673-5365

邮 发 代 号：28·71

广告经营许可证：3201004930075

印刷许可证：苏(2013)新出印证字324020034号

印 刷 层：南京新世纪联群印务有限公司

版权所有：

本刊编辑部存留所有权利，未经本刊编辑部书面许可，不得为任何目的、以任何形式或手段复制、翻译、传播或其他任何方式使用本刊的任何图文。本刊所有图文，其内页所有者如无特别申明，视为同意本刊对其拥有结集出书及在本刊相关网站上使用的权利。

文与画的内在关系

■ 文/陈广川

文有文脉，画有画脉。但文脉对于一个国家尤其是发达国家来说是灵魂，是国家精神的集中体现。画不是。从大的方面讲“文者经国之大业，不朽之盛事”。画可能是不朽之事，但不是经国之大业。思想、学术、历史可以通过文永久、准确、完整地传下去，用画来传播其效果就微乎其微了。自从文字产生以来，各种学说、思想及历史都是靠文字传承下来的，不能靠画传承下来。

“半部《论语》治天下”。直到现在，我们都尊一种主义，一种理论或是某思想统治天下，这都是文脉的一部分，不可靠画去治理天下。一篇文章可以治天下，一篇文章可以乱天下，“文化大革命”的号角就是靠一篇文章吹响的。画的功用不会有如此之大。有很多人是因为读了一本书或一篇文而走上了革命道路，或走上了翻身民族事业的大道，画的力量不会这么大。

读书不仅能改变人的气质，而且能养人的精神，长久读书（优秀的书、高雅的书），人的心胸开阔，气质非凡。“腹有诗书气自华”，内心充盈的是典雅之气，表现在外的“华”也绝然不同凡俗。画家人物重在画出人物的内在气质。工人、农民、士兵、商人（奸商、商贾）、卖菜的、挑担的、文人学者、教授，各有各的内在气质，这气质正是内在蕴藏的外观。人们经常说“学者气质”而不说“画家气质”，也有人说“作家气质”，更不说“农民气质”（其实各有各的气质），就因为学者以读书为职业，读的书多了，这气质必然非同一般。作家、画家也需要读书，但较学者读的少，气质也无法和学者相比。而且学者读的书非常浅薄之物，多高深之理，义理融通，文辞精妙，境界非凡。人的精神在读书中得到涵养，精神附了，气质也变了。孔子说：“古之学者也为己，今之学者也为人”。为“己”就是充实自己，丰富自己，改变自己，自己好了，为故自然公正大方，作自然高雅有理，绘画自然格调不俗。

艺术是自我代表，绘画更是自我表现。你的气质不凡，格调高雅，学问精深，人品高洁，自然会在画面上有所表现，心手不可相欺。当然需要一定技巧，艺术的表现方式是技巧，没有技巧无法表现。有了技巧，表现了自己，你没有空间，在画面上就能显示出学问；你没有不凡的气质，画面上怎能显示出不凡的气质，多读书，多为文，改变你的气质、精神、才能改变你的画，技巧是表现的手段，人才是主体。人的改变靠文，不能画画，画的改变也靠文。

明李日华有一句名言：“大都古人不可及处，全在灵魂明透，不挂一絲，而义理融通，备有妙理，非斯尘襟俗韵所能攀尚而得者。以

此知吾辈学问，当一意以扩充心胸为主。”正是这个道理。

中国历史上是文官治政的国度，唐人“以诗取士”，诗写得好才能中进士，才能做官。而西方一直是贵族和教会把持政权，贵族和教会需要艺术，全由匠人去创作，匠人的审美观决定艺术的品质。而中国的文官需要艺术，一方面以文人的审美左右艺术，一方面文人自己参与创造艺术。所以世界上只有中国有文人画，而且其他审美和艺术也都借鉴中国画，文人画又以书法为基础，书法更是文人的专利和文人必备的基础。

文官治政，一切都是要以文为基础。中医、园林、绘画等等，都有很强的文化性。画主要是题诗，还属于文画上的形式，更重要的是内涵。董其昌题画诗云：“一毫端裹百卷书”，每一毫端都蕴含着百卷书的根基，好的文人画上一毫端中都有百卷书、千卷万卷书的底子，否则不称为文人画，也不会有文人画的内涵。明代的臣臣曾指导过唐寅绘画，但后来画的名气赶不上唐寅。有人问他，老师不如学生，应作何感想。周臣回答：“恨少唐生三千卷书耳”。周臣在绘画技法上可以作唐寅的老师，但画面和画的内涵都赶不上唐寅，还是读书才了了。不读书，不作文，岂能做好画。

前面说过，文的功能大于画，孔子、庄子的思想，黑格尔、达尔文、马克思的思想都是靠文传播，不可能靠画传播。孔子说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，“艺”只可游之而已。儒家又认为艺术是“小道”（“高小道，必可图可观焉”），“小道”的作用赶不上“经国之大业”的文，但这个“小道”又必须建立在“大道”的基础上，没有文的修养、文的内涵，这“小道”决不能成功。所以，从这一点上看，中国绘画又不是小道。

邓椿在《画继》中说“画者，文之极也”，又说：“其为人也多文，虽有不善画者寡矣；其为人也无文，虽有善画者寡矣”。表示了他对文与画的关系之重视，画成为文的最高表现了。

前面说到文脉与画脉，文脉最为重要，但中国的画脉中又一直有文脉的内涵和基础，所以，画和文是不可分的。否则便是画匠之画，便是庸俗的画，格调不可能高，至于在画上题诗文，乃是文人画的另一形式。能不在此论中。

（作者现任中国人民大学责任教授、博士生导师，中国美术家协会理论委员会委员，著名美术史论家）

CONTENTS

2014/12 CHINESE ART

艺术大观 GRAND ART

前沿 2014年12月艺术动态
国内外重大书画展览及艺术活动信息

聚焦 画·天下：书画艺术品拍卖会暨第11届书画大家展
吴永良——纪念吴永良书画作品展 110周年书画大师展
书画——李彦强书画作品展及书画艺术品

08

大家鉴赏 EXPERT APPRECIATION 020

名家追忆	黄胄的个性心理与他的山水画模式	022
	文徵明的书画风格——研读工笔先之当代诗手札	032
风 景	吴冠中书画作品——《故乡山河恋》的传记	040
	吴冠中的传统情结	046
艺 术	吴冠中书画作品——话说他的“印象派”	048
	物以类聚——吴冠中书画作品	052
美 术	吴冠中的传统情结	056
	做一个有益的家庭	060
学院精英	王鲁峰：沈三草的接班者 书画作品十人展	064
	青山绿水韵味 美术少帅王平——王平书画作品展	067
书画学/研究文库	齐白石——在设计水平的山水世界	074
	潘怀庆说——在设计水平的山水世界	076



《金秋硕果》 60 cm×40 cm 得松石



艺术思潮 ART CONCEPTS

旧思	陈鹤平的艺术史研究 ——以董其昌、黄老道尊“风”思想为切入点	086
新见	李鹤鸣的书法——林泉雅韵 之二	094
课堂	论人物的制作——“形神兼备”“透彻圆润”“得神应形”	098
阅读	回顾和批判中国美术之基因	102
	《徐悲鸿的画》(徐悲鸿的师承) (画与写)	106

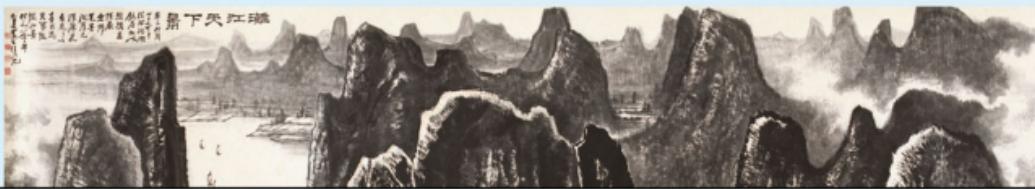
(见“美术书苑”《中国书画研究》)

(见“美术书苑”《中国书画研究》)

艺术投资 ART INVESTMENT 108

鉴赏	石泰文心：聚焦“文人画”的造型与审美	110
利略	陈鹤平《超越》的书画艺术品及市场	114

Grand art 艺术大观



【前沿】

2014年12月艺术资讯
国内外重大书画展览及艺术活动信息

【聚焦】

藏·天下：庞薰臣虚斋名画合璧展
其命唯新——纪念傅抱石诞辰110周年珍藏大展
墨路——李庚作品展亮相金陵美术馆

心灵是自然之根，艺术是心灵之魂。本期艺术博览，带您一起品读色彩的灵性，感受视觉的风流。



常州刘海粟美术馆隆重开幕



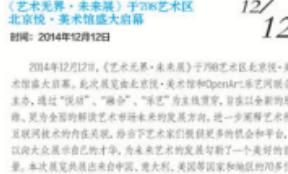
第十二届全国美术作品展览开幕
时间：2014年12月15日

2014年12月15日，由文化部、中国文联、中国美协共同主办，集中展示近年来中国美术创作丰硕成果的“第十二届全国美术作品展览暨中国美术馆当代书画、篆刻、获奖、突破作品展”在北京中国美术馆开幕。本次展览集中展出各分区推举推荐优秀作品760件作品，其中160件为第二届“全国中青年美术家创作奖”获奖作品，包括金奖作品7件、银奖作品18件、铜奖作品49件和优秀奖作品86件。据了解，本次展览于2015年1月4日在京开幕，作为终评在山西、山东巡展，将陆续在山西太原、山东济南、山西长治、山西临汾、山西运城、山西大同、山西朔州、山西忻州、山西晋城、山西晋中、山西吕梁等地巡展。



“黑白之境”展览于上会空间隆重开幕

时间: 2016年12月12日



2014中国美术家协会实验艺术委员会年会 12/
系列活动开幕 06

时间：2014年12月6日
2014年12月6日，中国美术家协会实验艺术委员会年会，“南京艺术学院实验艺术学研讨会”在南京艺术学院举行。会议旨在对2014年中国美术家协会实验艺术委员会工作进展的基础上，进一步探索未来中国实验艺术发展，规范实验艺术的学术储备与组织建设，开拓创新对实验艺术的发展更广阔的道路。展览分为三个区块，将呈现实验艺术作品、文献作品以及学术报告。



时间：2014年12月6日

2014年12月1日，“丁子力——沉醉书画风流书画五十年学术研讨会”在昆山市举行。国际著名学者、台湾大学艺术史研究所博导教授在研讨会上作了“台北故宫的声誉及鼎盛论大都派”的主旨演讲。另外，原台北故宫博物院书画处王耀庭处长、美籍研究专家、江苏省国画院国家级一级美术师蒋平生先生以及来自海内外高校与研究机构的专家、学者或十人围绕吴昌硕、吴昌硕书画、吴昌硕书画等作了精彩的讲座。著名美学家、原上海博物馆书画部主任单国强先生担任研讨会学术主持。



“李可染先生逝世十周年纪念会”在京隆重举行

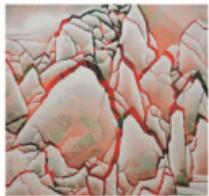
时间：2014年12月5日

2014年12月5日，“李可染先生逝世二十五周年纪念会”在北京国际饭店隆重举行。今年是我国著名的山水画大师李可染先生逝世25周年纪念日，也是他为探求中国画语言、以中国画宣示世界60周年。此次展览作品来源主要源



24位艺术家亮相上海“书房”艺术联展
时间：2014年12月3日

2014年12月3日，由著名当代艺术家陈晓光组织的展览“帝带”位于青岛市路的Jewelry艺术空间重新开幕。黑猩猩一直持续到明年的1月10日。本次展览云集了沪上众多大牌艺术家，不同于一般的展览，“帝带”独具匠心之处在它，置身于上海的时尚角落。透露出浓郁的沙龙气息。张晓刚的此番变奏，也是一场深邃对于它作品的审美展示，以图形的印象、图形艺术家内心炽热的方式，重新解读一条对于艺术品的观看之道。

**开门见山——中国新绘画 4**

展览时间：2014年12月28日至2015年1月18日
展览地点：今日美术馆

开门见山——中国新绘画于2014年12月28日在北京今日美术馆展出。一批时空受邀，大失行空、风格各异的作品所带来的视觉体验是作品叙事风格与创作语言的多样性。形态的多元化和多极的思维。

**释物人生——肖连恒书画艺术展**

展览时间：2014年12月28日至2015年1月6日
展览地点：重庆中国三峡博物馆

释物人生——肖连恒书画艺术展于2014年12月28日在重庆中国三峡博物馆展出。此次展览通过展出肖连恒先生历年得书画创作，以期能以小见大，以点见面，为港艺对话，与时代对话，让我们从一绘一书中，感受这潺潺流长的书画之美。

**芥子园——陈燕飞的书法世界**

展览时间：2014年12月28日至2015年1月7日
展览地点：宋熙记艺术馆

芥子园——陈燕飞的书法世界于2014年12月28日在宋熙记艺术馆展出。陈燕飞，号法家，设计师。上海“暖墨”原创家居品牌创始人。在工作之余它坚持书法水墨的创作，通过其设计工作的借鉴和积累与之互动。线条与空间的关系，努力寻求一种新的表达语言。

历史的语境与肖像——蒋全摄影作品展

展览时间：2014年12月27日至2015年2月6日
展览地点：成都当代美术馆

“我们这一代”：历史的语境与肖像——蒋全摄影作品展于2014年12月27日在成都当代美术馆开幕。蒋全摄影集《我们这一代》几乎囊括了1980、1990年代文学艺术家以及一对饱经沧桑人物，蒋全也顺势称为“中国最好的人像摄影师”。

**丹青之约——宋宏家中国画作品晋州展**

展览时间：2014年12月27日至12月30日
展览地点：泰山美术馆

丹青之约——宋宏家中国画作品晋州展于2014年12月27日在晋州美术馆展出。此次展览由《国画收藏》主办。其作品兼有写实、别有精微，融合了传统书画的笔墨与文人画的清秀。

**美在董源·水墨心印——第三届重塑东方美画展(广州)**

展览时间：2014年12月26日至2015年1月26日
展览地点：

美在董源·水墨心印——第三届重塑东方美画展于2014年12月26日在广州美术学院大学城美术馆举办。“重塑东方美”系列美术活动由陈逸飞教授经过长达十多年酝酿之后，于2012年发起并推出董源展览，此后每年一层。他认为，《第三届重塑东方美画展——美在董源·水墨心印》可以说是一个群英会，是改革开放三十年来自中国美院精英的一次大汇展，参展画家可谓个性鲜明，各领风骚，展示了中国画的全新面貌。整个展览可谓气势恢宏，又耐人寻味。

**大山的南国春风——六人画展**

展览时间：2014年12月25日至2015年1月5日
展览地点：深圳国画院美术馆

“大山的南国春风”——汤春雨、刘岳旗、刘祖才、周兰芳、郑新华、刘满衡等六位画家的书画作品展于2014年12月25日在深圳的冬季开幕，给南国吹来一阵早春的清风，也预示着书画创作将进入一个非常热闹的春天。

**2014—2015首届重庆·四川当代艺术跨年度**

展览时间：2014年12月20日至2015年1月10日
展览地点：重庆市文联美术馆

由重庆市文联美术馆与四川美院当代艺术馆联合主办《首届重庆·四川当代艺术跨年度》于2014年12月20日在重庆文联美术馆展出。展览以跨年度的形式，集中展示川渝两地当代艺术家的100余件油画、水彩、版画、综合材料、雕塑作品。这其中既有川渝两地艺术家群体中的实力派将，也不乏初露锋芒的青年艺术家。本次展览注重学术价值和学术文献的同时，更将成为重庆市民带来一场川渝当代艺术的饕餮盛宴。

藏·天下：庞莱臣虚斋名画合璧展

展览时间：2014年12月26日—2015年3月8日

展览地点：南京

主办单位：南京博物馆、南京博物院、上海博物馆

■ 编/陈海明

2014年12月26日，南京博物馆联合北京故宫博物院、上海博物馆共同推出《藏天下：庞莱臣虚斋名画合璧展》。从北宋宋徽宗到南宋宋高宗，董源、巨然、从黄公望等“元四家”到沈周、文徵明等“明四家”，从清初正统派的“四王吴恽”到野逸派的“四僧”。《藏·天下》堪称洋洋中国美之史。是展览汇聚了来往盛大的古代书画画卷。其中，江苏省区博物馆收藏过的唯一一件宋徽宗真迹《腊梅图》，系首次归宿，此次是首次对公众展出。

热热闹闹十日中中国书画收藏爱好者人潮汹涌，虚斋更是二十世纪中国著名的书画收藏大家，被誉为“全世界最大的中国书画收藏家”。而在热热闹闹大量名画作品中，宋徽宗赵佶的《腊梅图》应该算是最重要的藏品之一。画面上方两只八哥正在激烈搏斗，空中飘着掉落的羽毛。另一只则站在高处的枝条上观察。画面渲染出了几只伸展而出，探头探脑，高声鸣叫的雀群，纤毫毕现，惟妙惟肖。画面涂抹有如墨染茶末的墨痕斑驳，以及冰凌挂霜和大雪纷飞的对应诗。

庞莱臣，名元济，字虚斋，号虚斋，本人是制成功的民族资本家，大商人。他极爱收藏中国古代书画，一生收藏的历代书画不下数万幅，而被他收藏的名画还有数百幅之多。凭借着雄厚的经济实力和融到的眼光，虚斋买的“虚斋”藏而不重叠，而且质精。其中宋徽宗三杰名迹就占总数的三分之一，不少字画是历代藏家胡孟麟、顾元祐等人的珍藏佳作，还有一些是从未进宫流出来的皇家旧藏。苦有收藏皇帝的豪奢雅印。庞莱臣告诉记者，早在民国时期，虚斋就被誉为“私家收藏之富为全国冠”，“甲子东南”，业内将他视为全世界最大的中国书画收藏家。

本次展览的展品有24件来自台北故宫，14件来自上博，均为一级文物，故宫一改以往如此多的一级文物是难得一见的首次。南博展出的40件作品是从庞莱臣遗物中明朝50多年前捐赠的137件中挑选出来的是南博古代书画藏品精要的一部分。故宫一改以往轮流让观众欣赏的原则。此次展出的展品琳琅，不仅耐人寻味，尚未展出，今后3年内也不会再展出。

展厅中有20余件宋元作品，件件堪称国宝，其中来自故宫的一套《名媛集绘册》是首次展出。汇集了十几幅宋代山水、花鸟作品，画家



《杏林春暖图》(宋本)宋 元·庞莱臣



《溪山秋晓图》(宋本)宋 元·庞莱臣



《溪山雨意图》(宋本)宋 元·庞莱臣



《富春山居图》(宋本)宋 元·庞莱臣

其命唯新

——纪念傅抱石诞辰 110 周年珍藏大展

展览时间：2014 年 12 月 9 日—12 月 14 日

展览城市：南京

展览地点：江苏省美术馆

主办单位：南京广播电视台集团、北京保利国际拍卖有限公司、南京市文化投资控股集团

协办单位：十竹斋、庄雅堂

■ 编：陈桂彬



傅抱石之子傅二石先生在开幕式上致词

今年适值傅抱石先生诞辰 110 周年，随着岁月的推移，傅抱石先生这朵艺术奇葩，渐之弥高，他的辉煌的艺术成就，他对中国对江苏对南京的美术事业发展做出的重大贡献和影响，越来越为人们所认识和垂仰。为隆重纪念傅抱石先生诞辰 110 周年，由南京广播电视台集团、南京市文化投资控股集团、北京保利国际拍卖有限公司共同主办，南京十竹斋、庄雅堂承办的“其命唯新——纪念傅抱石诞辰 110 周年珍藏大展”12 月 9 日在江苏省美术馆成功举办，展览将持续到 12 月 14 日。

傅抱石（1904—1965），原名寿生，號麟，号抱石斋主人。生于江西南昌，祖籍江西新余。早年留学日本，回国后执教于中央大学。1948 年后曾任南京师范学院教授，江苏省国画院院长等职。擅画山水。中年创“抱石皴”，笔致放逸，气势豪放，尤擅作瀑布而更显其雄浑。晚年多作大幅，气魄雄伟，具有强烈的时代感。人物画多作仕女、高士，形象高古。著有《中国古代绘画研究》《中国绘画史论纲要》等，为人民大会堂与关山月先生合作毛泽东画像《江山如此多娇》题写“毛泽东”。

本次展览共展出国内外收藏家私收藏的 100 多件傅抱石不同时期的佳作。这其中既有山西海鑫收藏的《云中郡和大司馬》、海南郭振宇先生收藏的《西岳华山图》，青岛李笠先生收藏的《杜工部九日蓝耕会饮诗意图》等傅世罕见，又首次苏绍圣先生收藏的《秋风壮士》，晋中赵华山先生收藏的《半醉图上》，岭南黄少钦先生收藏的《毛主席井冈山词意》等精微佳作。是一次难得的艺术珍藏大展。展览还出版了《纪念傅抱石诞辰 110 周年》画册。

傅二石先生在序言中指出本次展览完全可以反映傅抱石先生前的绘画风格和艺术水平，以山水画



《雨中蓝耕》 90.9×61cm 从本水墨 傅抱石

为例，金剛坡时期创作的大幅山水《杜工部九日蓝耕会饮诗意图》可称为傅抱石成熟时期的代表作。这件作品是傅抱石在 40 岁左右的作品，极为雄浑可贵，最近年来从台湾回到大陆的，几经辗转才归回到民间的画家手中。

为保障本次展览的所收录的作品艺术水平同时保障所有收录作品都为真品，由南京十竹斋书画特别邀请傅二石先生、萧平先生、宋玉麟先生、叶宗碧先生等四位傅抱石作品鉴定专家组成员联合鉴定小组，对所有作品进行鉴定并严格把关，实行一票否决制，保证了本次展览的艺术高度和艺术水准。

本次展览还得到了众多艺术收藏家的支持，如：远在美国的邓世华先生、台湾林昌里先生、星洲南洋和先生等都是大家熟悉的港胞石友收藏大家；国内耳熟能详的收藏大家如：刘益谦、胡成志、徐建、黄少钦、陆莹、邵忠坚、严陆根、曾向东、徐宏、石金柱、程炳岸等二十多人。在纪念傅抱石先生诞辰 110 周年之际，我们举办民间收藏傅抱石作品并出版作品集，和南京博物馆举办的傅抱石展览遥相呼应，表达了当今收藏家们对艺术大师的缅怀和敬意。



《江山如此多娇》 109.5×30.7cm 从本水墨 傅抱石

墨路——李庚作品展亮相金陵美术馆

展览时间：2014年12月3日—12月15日

展览地点：南京

展览地点：金陵美术馆

主办单位：李可染画院、南京书画院（金陵美术馆）

承办单位：南京淮怀文化创意发展有限公司

■ 编 / 付晓



画家李庚先生在致辞

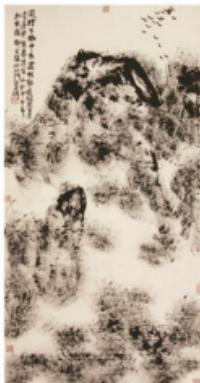
由李可染画院、南京书画院（金陵美术馆）主办，南京淮怀文化创意发展有限公司承办的“墨路——李庚作品展”于2014年12月3日在南京金陵美术馆举办。

李庚是中国著名山水画家李可染之子，长年旅居日本，现为日本京都造型艺术大学教授，日本京都造型艺术大学历史遗产研究中心研究员。李庚被日本总理大臣宫泽理惠授予“甜橙章”特殊文化贡献奖章，并被誉为古川市名誉市民。

李庚1950年生于北京。师从李可染、黄永玉、李苦禅，兼善花鸟、人物、山水并从事抽象水墨的创作。本次展览将展出李庚2014年新创作的花卉、人物、山水、抽象作品百余幅。是李庚近作一个最为直观和全面的体现。

李庚

1950年生于北京。1986年在德国明斯克工业大学艺术学院主持东方艺术讲座。1986年至今在日本京都造型艺术大学艺术学院任艺术教授。现任李可染画院执行院长，李可染艺术基金会学术委员，中国国家画院研究员，日本京都造型艺术大学教授、研究员。



《风烟了望中层亭》136×70cm 纸本水墨 李庚



《芭蕉图》136×70cm 纸本水墨 李庚



《山在断崖倾失望》136×70cm 纸本水墨 李庚



《江山山色图》136×70cm 纸本水墨 李庚



《兀木》136×70cm 纸本水墨 李庚



《虬角》136×70cm 纸本水墨 李庚

EXPERT APPRECIATION 大家鉴赏



【名家述记】

高贵的个性心理与他的山水画风格
深沉静韵，独领唯美风骚——研读王冕花鸟画一代宗师李松白

【风采】

时代浓缩 画派特绝——《欲与江山共醉》的意义
唐风宋韵的情画境
桃花夕拾 新鲜柔情——说说我的“世事情”
物以神聚——品鉴范扬中国画
吴建南波澜壮阔感
秦建国：做一个寂寞的画家

【学院精英】

浙江启承书画院书画代销人才杰出
青山绿水照我心 笔底多情幻万千——王雪峰山水画解读
印象文字
深怀观道——我读齐文平的山水世界

龚贤的个性心理与他的山水画图式

文 / 胡明华

明末清初龚贤山水画的创新在中国山水画史上无疑具有典范的意义。他强化积墨的构造性和画面气氛的表现，突出“画意”，相对地削弱“写意”，从“白龚”——“灰龚”——“黑龚”，走了一条与传统文人画相反的路，创造出了前代任何山水画家不曾有过的苍墨、深沉、浑厚、丰郁的新山水画风貌。把黑与厚发挥到了极至，可以说龚贤是第一人。

然而纵观现实生活中的龚贤，其一生亦是一个极具悲剧色彩的人物，而这种悲剧色彩的惨烈程度在国画绘画史上亦是绝无仅有的：他生活在明末清初的社会动荡交替的时代，少年时代便失去了祖父、父亲和母亲，青年时代家庭又遭遇灭顶之灾，中年的寄人篱下飘泊不定，晚年贫困交加以卖画为生，最终在豪强的索取中悲惨死去，且死无葬身之地，最后还是友人孔尚任将其安葬。他悲惨的命运固然是历史使然，但我们细细究来，却发现更多的是个性、性格所决定的。从他选择绘画作为职业，到其独特的山水画作为追求并形成独特的个性图式，可以说这一切无不与他的个性性格有着密切的关联。本文试图从龚贤个性心理的角度来揭示其山水画图式风格的成因，以就教于各位方家。

一、题目的突破性与人物的传神写心

心理学上的个性即个性心理特征，是指个人带有倾向性的本质的比较稳定的心理特征(兴趣、爱好、能力、气质、性格等)的总和，它是在一个人的生理素质的基础上，在一定的社会历史条件下，通过社会实践活动形成和发展起来的，所以，它所表现的是个人的独特风格，而性格则是人的主要个性特点的集中表现(即所谓心理风格)，性格通过人对事物的倾向性态度、意志、活动、言语、外貌等方面表现出来，性格与个性其它方面(气质、爱好、兴趣、能力等)有着相互的影响。^①

关于龚贤的个性性格特征，史书记缺泛述全面的记载，但我们可以从不少的记载、龚贤的兴趣爱好及其对待诸多事物的取舍态度，还有他的诗文中寻找到蛛丝马迹。他好友周亮工在其《读画录》有这样的记载：“龚半千，又名质，字野道，性孤癖，与人落落难合。”^②宗鼎所撰的《扫叶集》亦有如下记载：“性孤洁，落落高出尘世。雅耽吟咏，几案间无纤尘，左图右史，焚香静时，意态恬适。”^③类似的记载在《昆山崇物志稿》、《画史汇传》、《中国绘画史》等书中均有记载。这些记载虽不全面详细，却生动抓住了龚贤性格上的主要特征。

此外，我们从龚贤自己诗中的记述也能看出一二：“午睡梦魂绿，独居情性偏。”《《柳居》》“渐喜文游处，自知情性偏。”《《寄中除夕》》“性情自静何须养，荟萃恭我须眉长。”《《绿涵逗趣牛高士在信》》^④其友人周铭曾评之：“足下(龚贤)故曲远人，而人益曲曲

求之。”^⑤这些都从一个侧面反映了龚贤性格的某些特征。

当然，龚贤的这些性格特征与他的血脉遗传以及他所处的少年时代环境亦有着紧密的关系。关于他祖上的性格特征，惜无明确的记载，但有两条史料从侧面可以成为龚贤性格形成的附注，应引起我们的重视。

其一是关于他祖父和父亲的记载：“祖父名己亥，明代曾任长史于蜀。父名元美，生子数人，贤居长。父续娶王氏，生裕。元美从其次往仕于蜀，遂不返，死状不可考。”^⑥

其二是龚贤生母在其十岁前即已离世，可知龚贤少年时代即失去了父母之爱。而缺少祖父之爱、父母之爱，可以说对少年时代龚贤个性心理特征的形成与发展影响巨大。

这两条史料虽很清晰，但有关记载不是十分详细，无疑给我们留下了一系列疑问。关于其父祖的长期失联，虽然我们不能排除重大意外发生的可能，但就是亡故也应有个音讯啊。蜀地虽远，其祖父好歹也是个明朝的“长史”，这不能不让人怀疑他们的品德。如果确实如此，他们对子女应有的疼爱、温情和慈爱也太缺乏了。在此种家庭环境因素的影响下，“龚半千，性孤癖，与人落落难合”也就再所难免了。

我们再从龚贤经历的以下几次重大事件及其态度、处理方式，也就能进一步加深对其性格的了解。

1. 对待东林党、复社与马士英、阮大铖的态度

龚贤曾与东林党、复社名流有所交往，又与东林党、复社的死敌马士英等相友善。他虽在思想上倾向东林党、复社，却又未在组织上入党。查复社名单，均未见龚贤的大名。《侯风扇》中“留都勤乱公揭”签名者有一百四十多人，也未见龚贤之名。一般研究者多从龚贤的“不谐世事”来看待他的这一行为。龚善在《半圆园诗》中说：“憾嗟少年日，识事苦不深，自知非通才，奚足承华簪……”实际上，中国古代读书的士子对待大事大非问题，多有十分清醒的认识。复社中人都是读书人，如范钦、黄明立、薛昂、顾正源等，而复社最终成了政治组织，这一点龚贤是很清楚的。他加入杜又入社，既与东林党、复社走得最近。又与马士英之派相友好，不得而知为何，这一是典型的趋利避害。虽然或许他没有太多的企图，但这多少反映了他作为“孤癖者”、“少父母之爱者”的自我保护意识，也从一个侧面反映了他个性中胆小、懦弱。自我、圆滑、颇具城府的特征，及其矛盾的心态。

2. 对待徐渭、唐伯虎、仇英以及张强索画

甲申之变，清军大举南下。面对这一政治变故，遗民画家所采取的态度有三种：一种是以身殉国，或参加抗清斗争，如杨文骢、方以智、陈洪绶等；一种是选择逃亡、或隐居、出家；还有少数做了威臣。今天看来，这三种选择都无可厚非。但就封建社会的民族气节来说，给跪的肯定是一类，而龚贤选择的恰恰是第二类。他所说的抗清也只是在他的诗文中。他有反清思想，但实际上从未参加过抗清斗争。在当时的形势下，权柄利弊再做选择实际上每个人个性使然。龚贤也不例外。这反映了他明哲保身、趁机逃避的一面。血与火的战斗，他做：做不到，他也不愿做，也无法承受，更无兴趣。他必然选择第二类，这也说明了他洁身自好的节操。

龚贤在青少年时代曾有谦学虚心求长者的理想：“一邱养吾志，天空吐素心。滋生调药器，户处多幽寻。希寿七年，而正转让妻矣。”^⑦这也許是其家族道教信仰的遗传。但他后来竟也信佛，真在见闻深透下门。成了带发修行的俗家弟子，法名大启，与甄练成了同门师兄弟。甄练在抗清前就已出家进入空门，而龚贤并没有出家，他是入世的。他既对道有着崇仰，又不愿脱离苦难的世俗进入空门仙道；他既无浙江的勇气，又无法脱身的执着。这样的选择，同样反映了他性格中的两面性，正如前文对他择派选择的态度，他是两边都要。

从他对待婚姻以及生命的态度，也能反映其个性心理上的某些特点。清顺治二年(1643年)三月，龚贤一家八口遭灭顶之灾。他在《寄之广陵留别南中诸子诗》中写到：“壮游虽我志，此去实悲辛。八口早辞世，一身犹旁人。定知菊荡薄，还忆蒋青山。捐别诸兄弟，

追随有故。”^⑧顺治十二年(1655年)，三十八岁的龚贤续娶成家。在《落子中年复有家》中，他这样写到：“落子中年复有家，柴门流水向生涯。娶来小妇疑仙女，为我移栽天上花。”^⑨八口人家的灭门之灾是发生在一般人身上，其身心必痛。龚贤确也悲愁，他除了酒就是诗：“老妻故家得见君”、“亡妻已塌前山冢”、“此路空催涕纵横”。然而不久，他就从悲伤中走了出来，他在去了扬州之后便娶妻成家生子，这都反映了其性格所具有的忍耐一面。从这个层面上讲，龚贤是积极入世的。

3. 关于“壮游”以及豪强索画

龚贤一生多次“壮游”，正如他的诗中所说：“壮游虽我志，此去实悲辛”。他少有游侠的思想，青年时代师从造化，胸怀豪烈的壮游之志，然而在那动荡的明末清初，他的“壮游”实际上是漂泊不定的生活，本质上是一场逃避，甚至还是逃亡。他在《归来源》中写到：“故业乱在余，逃亡卒跋涉”。有时为了讨饭，为了避免，他只有“壮游”，这是他善于这样选择的结果，也是其性格使然。如果他不“壮游”，很可能和一家人口同时被掠走，中国绘画史上也许不会再有龚贤了。到南京之后，他曾因遭权势者迫害而多次移居，到了暮年，他已老人力单，又有豪强索画之难，对于黄庭之死，孔尚任的好友董九在其《湖游集》卷七中有注记：“半翁之命，竟丧于豪横索书之手，或亦报尔宿耶？”，按其性格，他当然不会硬抗，逃避则是必然选择。可惜他已无力“壮游”，所以只能在愤懑、劳累中悲惨地死去，完成了他悲剧的一生。

综上分析，我们不难看出龚贤性格上的一些具体特征。除了古人所记的“性孤癖，落落难合”、“性拙洁，喜安静”等外，他在性格上还具有明显的多面性：他既胆小、懦弱、内向，同时又表现出一定的忍耐、机智，有时还表现出常人所不能的勇毅色彩。这一切的性格特征，对他的人生道路，对事物的判断、决策、处理都起着关键性的作用。而他选择绘画作为自己的职业，其性格更是起着决定性的因素。

龚贤出身官宦世家，从小应受过良好的教育。他在《溪山无尽图》(一后记)自称自己“余十三便能画”，可见他学画很早，而且很小就有兴趣，且有很强的绘画才能。十岁左右，他随全家迁寓上元(今江苏省南京)。从少年时代起，他便与社会名流有接触，并接受熏陶。后来，他与复社名流杨龙友同师于一代大师董其昌，又受益于武进之恽向、邹之麟、李流芳、李兆宜等诸多书画名家。

龚贤对于绘画的兴趣和爱好一直都没有间断过，只是随着年龄和环境的变化而产生轻与重的改变。早年的他的绘画兴趣的产生，也许更多的是感官上的愉悦；中晚年后他对绘画的兴趣，更多则是基于以



图一《滇山秀尽图》秦望

下两点，一是养家糊口的需要，一是抒发自身内在情感的需求。

同是出于抒情的需要，龚贤对诗歌兴趣亦很大。按他自己的说法，他曾先是个诗人，这从他去海安做“西席”时期诗多画少可以看出，海安的生活是平静而无忧的，而回到南京则不同了，诗歌不能当饭吃，不能养活他一家老小。而唯一有可能养家而又兴趣的是他的绘画。龚贤对绘画的兴趣爱好持久而稳定，这与他的性格气质中的抑郁特征有关，与其诗人的清秀、敏锐的观察力、细腻的感受力有着密切的联系。他终于在山水画中找到了解放与归宿，这正是他最终选择绘画作为自己抒情立命手段的根本原因。这也验证了美籍著名心理学家马斯洛的自我实现论的原理：人的内在价值，即一

些类似本能的本能或需要要求实现，从而成为自我实现的动力，自我实现是在它的推动下最后完成的。^⑨生存与绘画正是龚贤实现自我动力的途径。

龚贤的这种特质正适合绘画职业的需要。如果他选择在政界、军界、商界或其他方面发展，无疑将会有成就，或成更大的悲剧。政界需要的是刚毅、奸诈，军界需要的是勇猛、延谨等，这显然与龚贤的性格相背。龚贤自己看得也很清楚，科举做官，他似乎早就没有了兴趣，所以他最终选择绘画作为职业，可见正是性格决定了他的选择和命运。

二、龚贤的个性心灵与他的山水画图式

萧平先生对龚贤曾有一段评价：“龚贤并不是一个才情横溢的人，尽管他十三便能画，但其绘画面目形成，则在年逾不惑之后。”^⑩的确，龚贤可能算不上一个天才的画家，或者也是一个文人画家。他的画缺乏写意性，缺乏文人画的率意灵动，这从他作品中的线条、用墨、用笔、构图以及书法上都能看出来。不过，正是这种缺乏写意性，使龚贤的画走向了文人画的反面，而他的画作的气韵、意境、风格又都别于匠画。在文人画与匠画之间彰显的是山水画的独特的、纯朴的、自然的、质朴的、浑厚的、深沉的、厚重的山水画风格。如所周知，接法、皴法、墨法等都是为图式风格服务的，而独特的图式风格外表实际上是在心灵的一种表达，故有学者认为：“绘画天然就是表达自我的工具，是用非语言的象征性工具表达自我意识的语言。”^⑪从龚贤所称的“耻图尚画”的观点可以看出，他讨厌图解真实事物式的山水、人物、舟车之类。他的山水几乎无人迹出现，他深恐入人的形迹限制了其心灵情感的抒发，其山水的境界正是其心灵、思想、意识、情感的真实流淌和涌动。

龚贤具备了一个画家的基本素质，能力，诸如对结构、空间、色调、亮度等感知把握以及对传统技法的学习。他无疑在继承传统以

及前朝艺术手法和师从造化上，有着自己独到的取舍，并最终形成自己苍翠、深沉、厚重的山水画风格。如所周知，接法、皴法、墨法等都是为图式风格服务的，而独特的图式风格外表实际上是在心灵的一种表达，故有学者认为：“绘画天然就是表达自我的工具，是用非语言的象征性工具表达自我意识的语言。”^⑪从龚贤所称的“耻图尚画”的观点可以看出，他讨厌图解真实事物式的山水、人物、舟车之类。他的山水几乎无人迹出现，他深恐入人的形迹限制了其心灵情感的抒发，其山水的境界正是其心灵、思想、意识、情感的真实流淌和涌动。

龚贤一生师从传统，师从造化。从早期的“白龚”，到中期的



图二《山高秋晓》 龚贤

“灰龚”，再到最终风格定型的“黑龚”，这个过程与他的内心情感的历程基本吻合，某种意义上讲是同构的。青少年时代，他性气发飙，痛斥传统，其画面线条明显，疏密适度，画面明快；中青年时期，他理想受挫，痛苦不断，其画面开始变化，线条减弱，皴擦加大，大面积的灰基调出现；中老年阶段，人生痛苦的积淀越加深厚，他因此不能不拔白，其画由灰转黑白而深转厚，技法以用墨游离为主，出现竖幅大面积的满墨构图，此即所谓“黑龚”。“黑龚”的出现，与其说是他的技法创新，不如说是龚贤为痛苦情感的修炼找到了最适合自己的方式，这才是龚式山水画圆融创新的真正动力之源。康熙十三年（1674年），五十多岁的龚贤在《云林图卷》后的一首长诗中，说明他所传承的由五代至明末的古代大家有二十三人之多。他说：“凡有师承不敢忘，四十春秋茹荼苦。”深厚的功力是其山水画的根基，而龚贤最终在传统与心灵的交汇中“我用我法”，并创造出独一无二的“黑龚”。

龚贤多数山水画都是在其孤高、偏弱、粗犷性情以及痛苦心灵的驱动下完成的，有时他的一张画竟要三四四年的时间才能完成。瞬间的灵感过后，留下的只是痛苦的心境化作慢慢的倦懒，成为黑、厚的山水画圆图。

龚贤的山水画用笔及线条的使用都有自己的独到风格。其早期的“白龚”长线条使用较多，如《自题山石图》（图二）；后来的“黑龚”，用的话说是“墨胜于笔”。他强调的是墨的厚重，通过层层积墨，或浓或淡的笔墨的堆积。这并不妨碍对其笔墨线条的分析，我们可以通过他的题跋书法以及早期“白龚”来探讨，亦可通过后幅“黑龚”墨色掩映下的笔触来考察。书法的用笔与中国画的用笔是相通的，线条的特质反映的是书画家内心的特质。书画家在继承传统，取舍传统的用笔时已体现出明显的个人喜好和性格特点。龚贤的线条基本以中锋为主，其用笔体现圆润、沉着的特性。虽然“黑龚”中墨性线弱，但我们可以从其书法中不难看出，其中锋用笔的线条线里缺少篆籀的灵动，他的书法多行书或行楷，草书较少，行笔上实多笔，枯笔少，牵丝缺带，飞白的笔法更是少见，因而他的书法缺乏变化，字距行间相对整齐，有的书法很可能是在硬毫笔在不



图三《山水画卷长图》 高彦永著 上海博物馆

是很淑的宣纸上书写形成。如书法《山水画卷长图》（图三），其整幅作品线条粗细变化不大，较为稳健，枯笔游丝较少，字的内宫较为紧缩，反映了他用笔谨慎、少灵动而多把握。在高彦永的山水画中，其早期作品尤其是学习传统的作品线条使用较多，后期“黑龚”山水作品中，墨面却掩盖了线条特质的彰显，能看到的也只是在枝、树、茅亭等物体上的勾画上，而这样的线条亦都是避涩而粗壮的，如《水墨西山图》（图四）。我国古代早有心手相通、书如其人的说法，唐代张怀瓘有曰：“一文则数言乃成其意，书一叶则已见其心。”明代项穆《书法雅言》亦云：“但心不同，诚知其画，由其发处，书亦云然。所以染翰之士，虽同法家，挥毫之意，各成体貌。”清代刘熙载也说：“枯木以书为心，枯鱼也者，心学也。”又云：“笔性墨性，皆以其人之性情本之。”^②

龚贤书中用墨用笔的特性正反映了她的性情和一些个性上的特点。这些近乎硬笔书法的线条、笔迹，更是充分展示了她自身稳定的个性心理的信息。“书写这种主动触觉，是我们习惯性动作和个性化的体现。”^③也是“一个人深奥复杂的内心世界在笔迹中全然显露出来而且而永远留下的记录。”^④近代科学、心理学、笔迹学的研究都证明了这一点。

龚贤的用墨在他的山水画中，应该说是最独特且最具创造性。他大面积的积累造出了中国绘画史任何一位画家，达到了一种极至。他的“黑龚”创造了由简而繁、由白到黑的大幅度变化，完成了他山水画圆图风格的最终确立。在他的“黑龚”中，所谓求浓淡不求匀称，求浓不求涩，求层次，妙用水等书法的使用，都是为了他自己的心的山水圆图服务，对于用墨，他曾说过：“虽非前人楮墨，而是孕育大自然的结果。”他还说过：“墨气不可以岁月计，年愈老，墨愈厚。”^⑤可见他用墨方法的提炼不仅仅来自前人和大自然，更是其心境、经历、岁月的沉淀，他的大胆用墨是其实心境的写照。年老墨愈厚，反映了其人生的痛苦、希望的破灭，在其笔墨融化化作层层的积墨，基积墨厚，以至突破了传统，突破了自然，成就了他“黑龚”的世界。试想一个贫穷的职业画家一张画用三、四

年的时间进行绘制，其意何在？只有一种解释：抒其心，达其志。否则的话，他大可画些市场需要的急就章，以解一时的贫困。龚贤追求的是一种精神，一种个性化的理想和心境，他通过黑、厚重的墨色，个性化的精神消磨着自己内心的郁闷、失落和痛苦。在他的画中，“明与暗的冲突交替，传达出了那种强烈、沉吟的心绪”。^⑥高居翰先生的以上看法极深极准。我们从其代表作《干岩万壑图》（图五）、《山水泉图》、《山水图》（图六）图七、《溪山无尽图》等可以明显地看出其黑色占满了整个画面的百分之七八十之多，而白色只留下少许的空间。在龚贤的中后期山水画中，其黑与白的比例大多如此。

鲁道夫·阿恩海姆在《视觉思维》中说，他曾做过一个试验：被试者会说“过去、现在和未来”画出来。结果，“现在”被画成一根垂直的直线，横的左边是黑暗的“过去”，右边的是一片光明的“未来”。^⑦龚贤在山水画中黑色大面积的运用，除了技术层面的追求外，更多的龚贤心理层面的反映。黑暗的过去在他内心世界中随着时间的推移占据越来越大的空间，其间充满着惊惧、悲愁、痛苦；而未来的空间被黑暗的过去挤占得越来越小，既无发展和前程，其间充满希望、愿景、前途更加渺茫。他曾经说过：“非黑无以显其白，非白无以利其黑。”^⑧这辩证的正是绘画中黑与白的辩证关系，但用到对龚贤人生及其心灵的理解上似乎更为恰当：大面积的熏黑托着未来希望的渺小，而很少的白反衬着过去痛苦的沉重。大家知道，黑在民俗中除了具有高傲、神圣的象征意义之外，更多的是恐怖、黑暗、不安、死亡的意义。虽然中国画水墨世界中墨当五色之用，但讲究的是用墨的比例、层次，要讲究墨浓如金，龚贤的山水画基本不用色彩，也无泼墨，反对常态类度的用积墨，不灰其须反复皴擦的皴擦，应该说是龚贤对墨的追求和个性心理的使然。我们深爱画家的画作，须从画面所留下的“痕迹”中感受和体验画家留下的力度、节奏，同时体验画中的含义和暗示的意义，这是一种心理同构。大面积的白会使人们产生永不满足的视觉欲望，而黑色则能在一定程度上抑制视觉兴奋，大面积的黑则会使人视觉欲望终止，它使人感到没有探索的



图四《山水图》徐悲

余地。^⑩通过龚贤的山水画，我们所体验到所感受到的何尝不是龚贤的心灵和个性心理真实的写照。

在构图和境界上，“龚派”山水画亦充分体现了龚贤所特有的心理状态和个性特征。他的山水画面式多以平远山水为主，兼有高远、深邃。他比善于表现山势的局部，时有山势半截的特写。他的构图很满，全是丘壑，山和树木有时占满了整个画面的空间，这与他大量积累使用亦是相配套的，整个画面调，黑、厚，给人以沉重压抑而透不过气来的感觉。他的这种满与隽纯的满有着显著的不同，隽纯的满充满着禅境中的生机，而龚贤的满充满世俗内心世界的压抑、矛盾和痛苦。

我们仔细观龚贤的山水画面式时，还会明显地发现其“作品流于重复，甚至风格化”的倾向。龚贤山水画这种图式上的重复，从另一个侧面反映了他在养家糊口的同时，亦在消解自身的情绪，这其中甚至反映出龚贤心理上的一种异常——强悍而柔正在于一种按秩序或以某种特定的方式安排事物。

除黑、厚、重、满的特点外，龚贤山水画图式风格还有明显的洁和静的特色。他“性娟洁，落落然高出尘



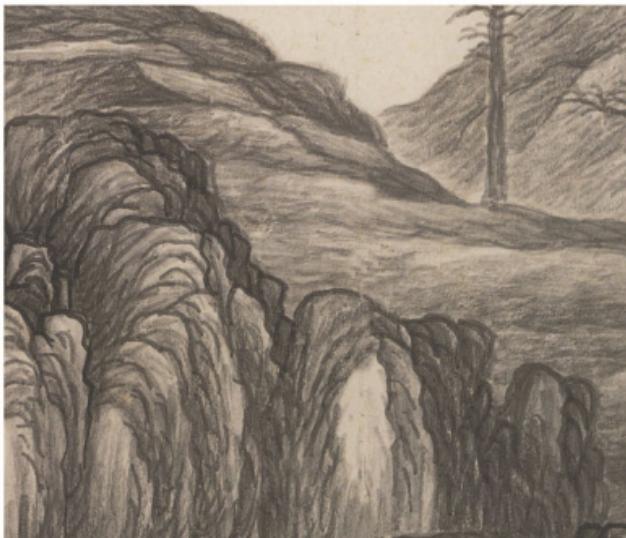
图五《项王渡江》吴研 素堂

埃，……几案间无纤尘，在图右史……”这种洁和静的风格，与他个性心理上的洁癖强迫症紧密相关，这一点是我们过去在龚贤画风研究上所忽略的，现代医学研究秦朗、洁癖等强迫症的发病原因与本人的性格和生活经历有关，一般来说，有洁癖的人非常爱干净，个性格从，办事认真，时间观念强，十分谨慎，刻板固执，追求完美，注重细节等。此外，家庭的变迁、亲人的亡故，婚姻的变异等等原因，也会引起心理紧张、情绪波动，甚或诱发各种强迫症。龚贤悲剧一生的经历及其特有孤独的个性，正是他心理上产生洁癖强迫症的根源。他的山水画面式中的这种洁静风格，又反过来证明了他个性心理上这种异常的存在。他的这种“洁”体现在画面的分割、构成

上，无论树木还是山石都是化繁为简、化碎为整，具有了较强的装饰性和程序化；而“静”则建立在山石安妥的叠加所产生的静穆沉厚之上，同样也是患有洁癖强迫症的元代大画家倪瓒，其山水画的图式风格与龚贤的风格截然相反。倪瓒去繁就简，追求一种恬淡纯净的风格。若中对比，除了两人的性格上完全相同时，其时代环境和个人的经历亦相去甚远。倪瓒信奉出家，隐居不仕，一叶扁舟放浪江湖，飘然物外，实际上是由出家的、弃世的品质而带来的修行，却始终在俗世中苦苦挣扎。他是入世的。无我、有我是偶人在心境和审美上的最大区别，偶人独特图式风格的形成与其自身具有个性心理的异常有着紧密的联系，这一点是在我们研究中必须重视的。



图六《山水图研究》(选一) 齐白石



图七《山水图研究》(选二) 齐白石

参考文献：

- ①、八所综合大学《心理学词典》编写组：《心理学词典》，广西人民出版社，1984年版，第11页；
- ②、周亮工：《读画录》，见刘海粟主编《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第183页；
- ③、潘宗鼎：《拟叶桂集》，见刘海粟主编《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第184页；
- ④、刘海粟主编：《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第16、21、186页；
- ⑤、刘海粟主编：《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第196页；
- ⑥、张群编：《徐悲鸿堂研究》卷二、陈丹青：《金陵通特》卷二十一《齐贤传》，商务；《翠香堂集／亿组》，转录自卢绿圣主编：《齐云》63集，上海书画出版社，2005年版，第219页；
- ⑦、齐白石：《齐南园诗》，见刘海粟主编：《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第108页；
- ⑧、齐白石：《翠香堂集》，见刘海粟主编：《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第13页；
- ⑨、刘海粟主编：《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第81页；
- ⑩、高玉祥编著：《个性心理学概论》陕西人民教育出版社，1985年，第214页；

- ⑪、刘海粟主编：《齐贤研究》（下），江苏美术出版社，1989年版，第31页；
- ⑫、高桥：《艺术心理学》，辽宁人民出版社，1988年版，第185页；
- ⑬、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》（下），上海书画出版社，1979年版，第515页；
- ⑭、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》（下），上海书画出版社，1979年版，第714—715页；
- ⑮、邵阳昌：《笔迹心理学》，辽海出版社，2000年版，第28页；
- ⑯、邵阳昌：《笔迹心理学》，辽海出版社，2001年版，第43页；
- ⑰、齐白石：《柴丈画说》，见刘海粟主编：《齐贤研究》（上），江苏美术出版社，1988年版，第137页；
- ⑱、[美]居里编：《气管病人》，上海书画出版社，2003年版，第112页；
- ⑲、[美]雷蒙·阿尼洛：《视觉思维》，光明日报出版社，1986年版，第202页；
- ⑳、高成年：《形迹艺术心理学》，知识出版社，1988年版，第43页；
- ㉑、卢桂圣主编：《齐云》63集，上海书画出版社，2005年版，第195页。

深沉静韵·独领唯美风骚

——研读工笔花鸟画一代宗师李长白

文 / 李小白



李长白

李长白，1916年5月1日出生浙江兰溪，是明代戏剧家、文学家李渔之后第十二代孙。1933—1939年求学杭州国立艺专，师从林风眠、潘天寿、徐悲鸿。1944年潘天寿任国立艺专校长，聘李长白为国立艺专工笔花鸟课讲师，同年并办“齐民艺术研究所”。解放后任美教科副科长兼所长。1954年李长白调入轻工业部中国画创作组担任组长。1958年华中工农兵学院改名华中艺术学院，任教华中艺专、南京艺术学院的岁月，是李长白立足教学课程、细而不舍静心治学的岁月。1987年，71岁的李长白退休了。晚年转而多游心中一直向往的山水画领域。退休之后十年，李长白将全部的人生阅历与艺术修养，在山水画史上耸立一座丰碑。2003年5月21日，李长白与世长辞，享年89岁。2005年6月30日中国美术馆举办了李长白个展。

李长白教授是继于非闇、陈之佛之后的又一位工笔花鸟画大家。

李长白教授的工笔花鸟画特点，深入宋元而上溯宋元静韵，推出了一种“静美妍丽，空灵清新”的风格，这种风格，是继承了宋元花鸟画“精微不苟”的审美精神，人宋人花鸟造型、笔墨、色彩之美酌精髓，臻于“静心精到”的造境境界，一开时代新风。这对于塞实、顿挫、过于追求技巧娴熟和快速制作而显得既俗气又繁乱的当代工笔花鸟画追求横向来说，朝廷的另具雅致而脱俗的格调。李长白工笔花鸟画内在沉潜的那种满心，是当下面坯急功近利而浮躁情绪普遍的人们所深恶痛绝的。

李长白教授工笔花鸟画作品的“静美妍丽，空灵清新”的风格特点与北方风格代表的于非闇“刚劲硬朗，雄健朴实”的特点拉开距离。所谓“北方风格”，是指北方地域的艺术风格，由于历史上的宫廷院体花鸟画在北方展开的时间较晚，除了唐宋时代外，还到明代永乐10年后到清朝灭亡的数百年间，宫廷所在地的北京也一直是院体花鸟画发展的中心。所以北京这个地方，积累了深厚的院体花鸟画底蕴。而总的北方地域从唐代以来，直至五代至北宋徽宗，从明初边靖到明中期陈洪绶，从清初郎世宁到清末的院体花鸟画，基本上形成了一个完整的宫廷院体花鸟画的历史体系，从而刚劲、硬朗的宫廷院体风格，极大地影响了北方地域，成为北方代表性的艺术风格。所孕育的于非闇工笔花鸟，继承宋传统而有用笔刚劲挺

拔，单染技巧平正朴实的特点。例如中央美术学院藏于非闇《大理菊花图》轴，乃为说明这一点的代表作品。浓墨勾线，特别着重以转笔、顿笔的刚劲有力，画花与叶片的勾线有意强调了淡墨与浓墨对比，特别强调叶子的浓墨勾线还专门附勾了金线，显现出装饰性的“平实”感，设色上也是，大理菊花以平涂法为主的朱砂红色，还有时片状墨染的基本一瓣完成，无处不在装饰性的“平实”感中体现了于非闇“刚劲硬朗，雄健朴实”的风格特点。加之工笔的凝全书在顿挫之中的力到、笔到，所加强的便刚、硬质、硬健的感觉，格外加深了其风格特点。从而成为现代北方工笔花鸟画的典型表现。而李长白运笔疏放疏于淡墨的匀线，层层淡色或淡墨积厚的晕染，还有造型上注重势态的风神感觉，布帛上讲究虚白的空寂视觉，完全给人以耳目一新的强烈感受。

李长白教授工笔花鸟画的这种风格特点，也与结合了日本图案画而创新了工笔花鸟风格特点的陈之佛完全不同。日本图案画，将客观物象进行程式化的图案变化后，再进行意境表现。陈之佛的工笔花鸟，虽主要是以精研宋人传作为基础，但以吸收日本图案画树立风格最具有标志性特色。例如他的石榴花、山茶花等，往往不象宋人花鸟那样重视自然的对于生动地讲究推妙肖神的描写，而胡里具有图案程式化处理的因素。他画面、鸡、麒麟、绶带等的鸟禽造型，也因此很具图案处理的要素，其画面布局，虽也非常讲究传统构图的开合、疏密等原理，但日本图案画那种平面性、装饰性的东西的明



《清真园》 132×66cm 纸本设色 李长白



《山茶杜鹃》 101×66cm 纸本设色 李长白

显渗透，还是自得其乐的，如《芙蓉幽禽》、《梅花群雀》、《锦蝶》、《蕙薇白鹤》、《荷花鸳鸯》、《荔枝授粉》、《玉兰鹌鹑》、《雪里茶梅》、《牡丹蝴蝶》、《岁首双艳》、《春江水暖》、《梅鹤图》、《春朝嬉雀》等的整体批作品，都呈现作了具体表明，绘画面生变化的特风格演化了的日本图案画平面性、装饰性，使之从传统的话树干的“积水分法”，到此为陈之佛工笔花鸟画法的典型代表。李长白工笔花鸟虽然也有平面性与装饰性的要素，但由于始终走在传统的唐宋传统工笔画框架内，伴随着客观细节自然生动变化同时，强化与图案表现本质的同时，风格明显地迥异于陈之佛。

李长白教授的工笔花鸟与于非闇、陈之佛还不同的，是在于他的创作心境具有个性。

众所周知，于非闇与陈之佛的工笔花鸟虽然画风两样，但其创作心境有因政治热情而激发的共同点。在这方面，除了他们的作品的开合、疏密等原理，但日本图案画那种平面性、装饰性的东西的明

字方面也留下表达，例如1957年出版的于非闇《怎样画工笔花鸟画》：“花鸟画家首先要有关政治热情”，同年出版的《于非闇工笔花鸟画选集·序言》亦言：“解放以前，我逐渐觉醒，不再顾忌什么院体不院体、匠气不匠气，雅不雅了。学习越用功，越觉得不够，就越要为进一步的尝试。同时我也体会到人们精神生活丰富是需要锻炼的，间接对人们有益，自然也对社会主义有利。尽管我这花鸟画是一枝粗毫而老的老花，但是再经培养，我相信或许比这本册子里所收集的要更鲜艳更活泼。当然这本册子里绝大部分作品完全是经过七年多潜滋暗长的结果。”

同样，陈之佛在《研讨花鸟画的一些体会》中亦言：“‘孤芳自赏’再不能是我们作画的原则了。”仅仅追求艺术性、“为艺术而艺术”的创作，也决不是社会主义艺术发展的正确道路。同时还觉得花鸟画这种艺术，固然缺乏以形象教育人民的功用，但它能够以一种艺术美使人们精神愉快、舒畅，使人感情健康，培养优美的情操。因



《荷风夏变》 103×67cm 纸本设色 李长白



《辛巳》 86×61cm 纸本设色 李长白

之它也必须充分表现优美的民族风格和特性，充分表现伟大的新时代的创作气息。”“我深深感到一个画家的政治立场、思想感情一定会反映到他的作品上的。政治立场、思想观点变了，画面的意境也必然会随之而变。”

以上语录是于非闇、陈之佛工笔花鸟创作心境的肺腑之言，起印证作用的是他们的作品，如于非闇的《杏红山燕》（为建国五周年作）那样春暖花开粉红调子的春光灿烂，以及他《牡丹山茶》的春气花放，《海棠》的粉红醉春，石青底色的《玉兰黄鹂》的风和日丽等春回大地气氛的一再表现，还有陈之佛为建国十周年而作的《松龄鹤寿》以及上册提及的一系列作品，都有一股扑面而来时代的新气象。确实，这是彻底结束了“一个多世纪来中华民族受尽帝国主义残酷剥削，彻底结束了”腐败旧政权统治后，从每个中国人心底进发出来的感情，从而渗透创作心境画出了解放了的中华民族建设新社会的蓬勃向上朝气。

这种时代气息，应该说李长白教授的工笔花鸟画作品中并不缺

乏。他的一系列作品，也颇以欣欣向荣为精神面貌，这特别在他生命的最后岁月，由子女协助完成的创作《风动惊荷客满溪》得以集中体现：所画的满池风光正茂之局，绿叶迎风展，荷花向阳开，在四尺熟宣十张横幅连绵的巨幅上所画荷花数量的“56朵”，就象征着对中华民族大家庭的讴歌与对生命、祖国、时代的礼赞。不过，与于非闇、陈之佛有所不同的，李长白教授的创作心境似乎更为纯净，唯美的倾向更占主流地位。在他的作品中，画的构图、势态、造型、色彩等本体要素往往呈精描细绘状态，工笔花鸟画特技技巧的“染”功也更得宋人三昧而显得浑厚，李长白自己写的有关工笔花鸟画文章，也很明显有“唯美”为第一的倾向。这里，不妨援引他谈花鸟画关于“情感成魔”的一段文字：

有一次在南京玄武湖畔的环洲进行牡丹花写生。这时正是浓春季节，当走近环洲时，在绿荫的丝丝垂柳中，远远就见到飘忽着的红、黄、白、紫的闪光，时隐时现撩目而来，一种幽美的情调，不觉油然而生。踏过轻桥，进入环洲，一片翠绿葱茏的草地，漫过淡蓝色的睛

空，胸怀又为之一畅。环顾四周，从蓝天到白云，从白云到翠柳，从林荫到草丛，在我还没有看清芳草的情貌时，却又被对春阳光闪耀着万紫千红的花色，夺去了视线。由此我凝眸静想。忽然一阵春风从林梢吹来，碧叶万枝齐舞，叶浪成风，翻红覆绿，摇黄映紫，万态千姿使人兴奋，这又是一种情调；是活泼的艳丽，是生动的丰富——是烘黄的生气，簇繁的秀丽，夜光的明洁，金榜的丰润，赵粉的秀美；蓓蕾的怒放，新芽的活力，绿叶的浓盛，蓝天的明快，白云的舒卷，春风的欢腾，柳梢的宜人……形成这个丰富生动，艳丽活跃，充满了生气的景象。这倩丽的感受，就是它的“神态”了，神已有所悟，如何成意呢？就是把感受似的神态情趣，提高理性上来分析。也就是说，决定强调什么情趣，用什么神态来表现。要给人们以什么感受？达到什么效果？这种崇高的多样神态、情趣的感受，可用柔美、秀丽、生动的情趣来表现。亦可以用健美、富丽、活跃或幽美、素雅的神态情趣来表现。最后思考决定选取哪一种情趣神态来表现，企图达到某种目的和效果。有这样一个酝酿思考和决定的过程，就构成心灵神会了。

象这样谈花鸟画创作的文字，是他所写文章的主调。那种创作心境的闲适，既有自古以来文人传统的自然美情趣的熏陶，又有个人自然美本真的流露——当然，不言而喻的同时也包含了当时所处的“中国人站起来了”时代环境的给予。他工笔花鸟画“唯美”追求的本源，就在这里确立。

于是，或许是“对‘自然美’这一关键词的领悟，总之李长白教授有了一个数十年“孤独”状态的历史阶段。自上世纪新中国建立不久后的50年代中期起，到1987年70多岁时退休，他一方面不断更新完善自己工笔花鸟画的“静美秀丽，空灵清透”的独到风格。一方面做出了一件件薪古人、后无来者的大事，即以精研宋人花鸟为基础，建立了一个完整的中国工笔花鸟画的教学体系。

该体系的构成：一是以“外师造化，中得心源”传统经典画论为艺术理论的指导；二是以“美”的经验与理悟为主导，循循善诱地从自然中教进行白描写作；三是精研宋人花鸟画法；四是因“感受技法”的理念强调个人感受，严生个人风格的创作。

关于第一点，李长白教授认为“外师造化，中得心源”，是“要使艺术有深邃的感染力，必须使内容和形式都具有感染人的因素。从形式的感染力来说，必须具有变化、自然、新鲜等因素，从思想内容、情趣意蕴的感染力来说，必须具有真、善、美的因素，这样，才能使作品有引人入胜、耐人寻味的艺术效果。艺术是万能的生活作用于人们感情的产物，它必须具有能引起人共鸣的最强基础。这是艺术之所以具有感染力不可缺少的前提。”所以“外师造化，中得心源”就必然地成为艺术学习和创作的正确途径。”

关于第二点，在认识数千年来形成的绘画美理法的基础上，提出了“欣赏、穷理、生象、落幅”的写生步骤，进而又推出了一个重



《白荷》 98×60cm 纸本设色 李长白

要的“写生处理”观念。欣赏，要体会前人“慎择三匠，静观终日”的说法，而“细致观察”“细绘，方能悟花神”。穷理，从抽象的神态情趣跑到具体花叶的生理生态，用审美的理法去思辨之。生象，由主观的神、情、意到客观形态的态势布局、宾主虚实、疏密穿插了然于胸。落幅，具体的写生完成阶段，胸中之象到纸上之像的过程必须学会应对种种具体问题。“写生处理”，主要是对“落幅”提出的解决问题的途径，即要实现造型要素的神态美、外形美、穿插美、疏密美。

关于第三点，李长白教授从宋人花鸟中提炼出了几种基本的摹拟方法，供学生临摹掌握共性。而后再去临摹优秀的宋人花鸟作品体会其个性。

关于第四点，体现了李长白教授对于创作的认识。前面讲过的集大成，是要学生善于在自己的创造中活用求变。所谓“感受生技法”，是如石涛所说的“尊予”即尊重自己的感受。由此产生出符合自己感受的技法表现，做到这一点，大约有画外修养、画内才情两大



(丙子) 69×38cm 纸本水墨 李长白

内容构成。因此平时李长白教授要求我们多读书，多见闻，多思考。他欣赏歌德那句关于打破常规的创作。因此每每与他不同风格的创作，往往受到青睐。

李长白教授的工笔花鸟画教学体系，李通过描写的教材体现出来。其中，基本功部分有《白描花卉写生》，《花卉设色》，《毛笔写生设色》，创作部分有《工笔花鸟图创作》。有的出版了，有的还没有出版。出版量最大的是《白描花卉写生》，《白描写生构图》，《花卉设色》三册，其中前者销量上万册。20年代以来已高达十多万册。《花卉设色》一书更是海内外多本教材必读。需要说明的是，这些教材中的每一幅图，都是李长白教授亲笔亲自完成。四十年来，每年从春天到秋天，或在南京玄武湖，在祖国各地花盛开的地区，总有他画写生的身影。教材中无论涉及的是微观的每一句话，除了凝聚着他研究的心血外，更体现着他准确的逻辑。例如，在花蕊而整理方面，指出花形的基本特征是“雄蕊”，所谓“花从质变到雄蕊，千变万化地变化”。在主观的“生态处理”方面，对于小蝶写生指出“小蝶生态要生巧，性情动态叶取法”；对于外形美的处理，指出“他深邃生态外形”。“外形处理从神态，造型形态在精”，“处理外形的平乱，黄蝶黑白参差”，“平头老枝无美感，外形变化要虚实”，“通美的”依据清晰而见解精辟，同时是李长白教授授学实践与学术严谨的精神之一例。

具有完整性意义的李长白教授工笔花鸟画教学体系，是现代中国画教材科学性研究的一个典范。应所用而，中国画分为“简类”（工笔、写意），“八大”（工笔人物、工笔山水、工笔花鸟，写意人物、写意山水、写意花鸟）。中国画虽有元明清的千年余年历史，但科学性的理念完整的教学体系建设，至今唯有李长白的工笔花鸟画这一门。

李长白教授的工笔花鸟画教学体系建设与他的创作是相辅相成的关系。教学步骤相隔八九点的特点，必须将各格调要表化整为零逐一研究，迫使李长白工笔花鸟的造型不能被僵化，而长期学术研究的重心，使他创作面部“火气”，也成为重要的特点。他的无论国画还是工笔花鸟都有条不紊地掌握技巧的工艺真谛，故其作品寥寥无几的逸品。他善于写实，是靠鲜艳艳的红色而不火气，淡雅红色清冷的《牡丹花》，《牡丹花》往往能凸清冷的质感，物象染的方法，最初步骤时就局部浓墨打底，上淡墨后，干净水笔晕染，然后洗净部分水笔，接着再染出背景至花叶边缘的步骤，是一般工笔花画家难以理解并很难做到的。然而，就是这样的精心染出，并且一遍又一遍

的精心积累，才能达到“深沉静谧”的理想艺术追求，静美，既在具体的创作过程中实现：妍丽，是基于艳丽；空灵，是利用构图注重布白的效果；清淡，是将物深入宋元所独出的清丽，这样的作品表现。还有一个人们不注意的特点，即强调在熟宣的白纸本色之上作底墨晕染时透出的“薄”气，往往都是那些有底色的画而以相比的。其实像处理的必须格外凝练，线条必须格外精细，否则严谨的教学要求通过之矣，静的深沉的艺术追求到此为止。别忽略了白纸本色，打底用不同的种种细笔，只有此时理解的把握，才能成就李长白的个性风格。第四：明代以来的工笔花鸟画，有看惯李长白这样，深入原体画法本质而能另辟蹊径得其精髓静心的呢？

李长白教授曾受学于林风眠。虽然他所作的工笔花鸟画艺术道路与老师的艺术道路完全不同，但对艺术追求的“唯美”倾向，人格追求的道心幽微，李长白教授深得其妙。此承，让李长白教授成为了中国工笔花鸟画的一代宗师。当然，李长白属于现代工笔花鸟的掌门有祖师之仇，李之弟蒋兆和工笔花鸟画导入了现代，那么李长白的现代工笔花鸟画所起的虬劲作用，无人可替代。

李长白教授的一生可以分为三个阶段。第一阶段为1949年以前，人生道路屡求学，开个展，兴教育。1933年求学于国立杭州艺专国画系，毕业后并结识于董寿、陈鹤，其时工笔花鸟画深为林风眠、徐悲鸿、潘天寿赞赏。抗战时杭州于1947年创办了内设西画、国画、国画、音乐、语言文字五个系的“艺术研究院”，其中主攻国画系的是潘天寿。第二阶段为1950年到1987年，人生道路是工笔花鸟画的制作与研究。第三阶段为1987年退休后直至2005年去世，人生道路是山水画创作，该第三阶段也得借一书。退休后所创作的山水画，都一样有别凡俗。后无来者之感。我在1990年年后看到他《高原秋色》，《火山风云》而酣山水系列画，感到有相当的视觉震撼力，幻化的雨境，在思想不列的多彩色调中实现；深邃的色彩，有现代人对于画面空间和时间的根基。还称坐飞机于万米高空上。于曰夜交替时超越巍峨外景的视觉感受基础；雨后的烟雨，连着看来无比灿烂的铁锈针叶针尾凤尾蕨。他画山石的铁锈针叶针尾蕨，而山脚画的漫长青苔如墨直抒情感，都是极佳；而惊人印象深刻的云彩描绘，更是色彩奇丽，形态奇变，变幻莫测，雨染有致。这种色彩雨法，乃想尽千方百计画之“无”者，正所谓古代百位专业山水画家，当之无愧。

读了李长白教授晚年的山水画，再想想他一代宗师始创的工笔花鸟画，那将是一代中国画大家在工笔花鸟画领域开拓出的杰出贡献。



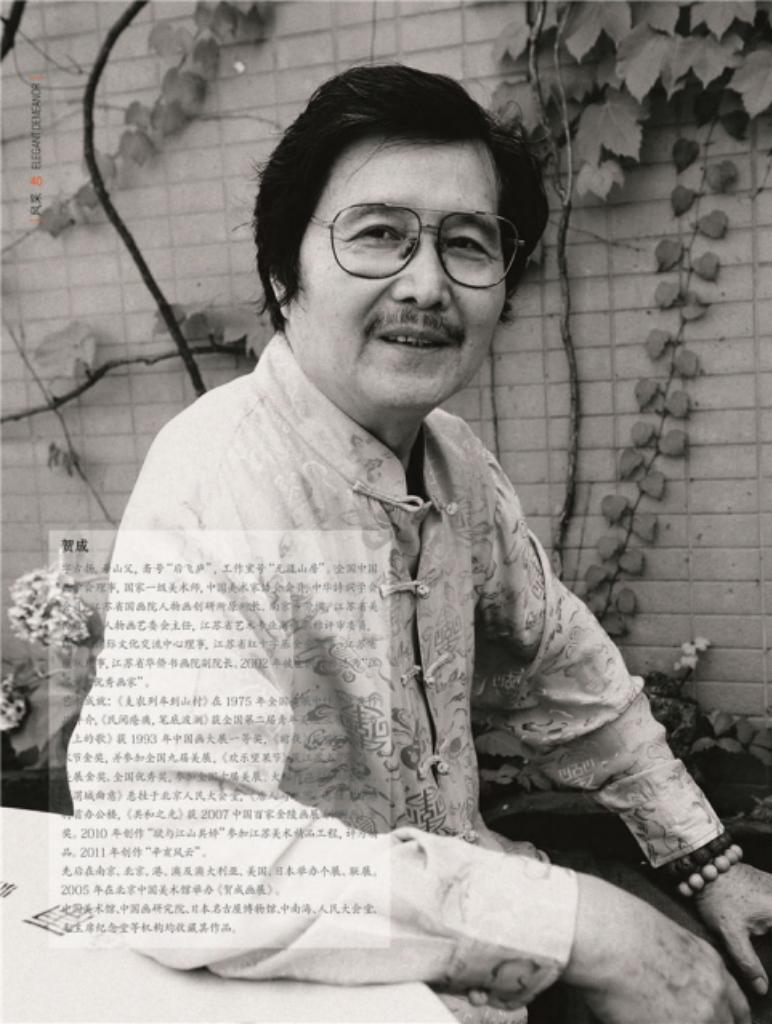
(一枝玉兔) 49×62cm 纸本水墨 李东阳



(月夜游鱼) 66×91.5cm 纸本水墨 李东阳



(秋江渔舟) 50×44cm 纸本水墨 李东阳



时代浓缩 画派精魂 ——《欲与江山共娇》的意义

■ 文 / 陈波

賀成

李志坚，号山父。斋号“后飞庐”，工作室号“无境山房”。全国中国书画函授大学一级美术师，中国美协会员，江苏省书协会员，中华诗词学会会员，江苏省国画院人物画创作研究室主任，江苏省诗书画研究会副会长，江苏省美协人物画艺委会主任，江苏省文史馆书画研究员，江苏省书画鉴定委员会委员，江苏省文化厅心理理事，江苏省书画十杰金奖得主，江苏省书画家协会会员，江苏省华豫书函院副院长。2002年被聘为“中国书画函授大学”客座教授。

艺术成就；《支农列车到山村》在1975年全国美展中获二等奖；《民间杂病，笔底波澜》获全国第二届青年美展三等奖。

上的歌》获1993年中国画大展一等奖,《抢救》获全国美展金奖,《欢腾的节日》获全国美展银奖,《欢乐的节日》获全国美展铜奖。

“羽城幽意”悬挂在人民大会堂，《唐人与宋人》于2002年获中国书画函授大学书画作品创作大赛金奖。

得省书画院、《美和之光》获 2007 年中国书画函授大学书画作品展优秀奖。2010 年创作“骏与江山共舞”参加江苏省美术精品工程，评为精品。2011 年创作“青云直上”。

先后在南京、北京、港、澳及澳大利亚、美国、日本等国讲学。

中国美术馆、中国画研究院、日本名古屋博物馆、中南海、人民大会堂、毛主席纪念堂等机构均收藏其作品。

中国画史上第一件以画家群体为主题的人物画力作。近年在江苏诞生了。这就是江苏人物画坛主将黄健与其子黄山合作的大幅作品《欲与江山共娇——歌写新金陵画派前贤》。充满真情实感和深沉体悟。随着时代内涵和艺术创意，品读再三，令我心灵共鸣，思绪激荡。

众所周知，傅抱石为军阀主将的“新金陵画派”，对20世纪中国画的发展作出了重要贡献。画派第一代九老，均已成为历史人物。但他们那种“笔墨当随时代”的创新精神，深入生活、师法造化的雄浑笔触和激情洋溢的可贵精神，却通过深长的言传身教，通过他们笔下的山水画、人物画作品和诸多论著，而长存于天地之间，并深深地震撼着他们的传人和后辈画家。我庆幸从1973年起与他们中的好几位有多密切联系，成为忘年的“文”“画”之交，也是画派后期艺术创造的见证者，在前前后后数十年之后，出于仰慕之心和历史责任感，我花费了五年时间，于2006年完成专著《新金陵画派五十年》，根据了画派的发展历程和师承脉络。也回忆了我对他们为人艺为人的种种感受和认知。无独有偶，黄胄长期工作在新金陵画派的发祥地江苏省国画院，身体备受前贤熏陶教育，成长为当代中国人格大家。睿智的书画家笑傲常飘逸在他的脑海之中，进而产生了要画出他们的强烈愿望。呕心沥血三年，三思其真，终以如愿以偿。这是一种完全发自内心的、无人指派任劳的创作，故而更具有不同寻常的意义。对此我深感同身受，更能理解那颗真诚之心，以下从三个方面阐述。

题材的突破性与人物的领袖核心

《欲以江山共娇》在画史上第一次以一个重要画家群体为表现题材。这无论从历史面的深度还是从肖像画的角度来看，都是一个突破。就历史画而言，它突破了既往主画面政治领袖、军事家、科技精英的格局；就肖像而言，它突破了既往多为单个人像、单个画家造像的格局。显然，群像画的难度远大于单人像，不仅要画出群体中各自的精神、个性、气质，还要表现出各自的身分、地位和人物之间的关系。而且要传达出他们所处时代的共同特征。赞成对于这些领域之意义和“画外之音”都深有了解，也深有考虑。他给自己提出了“一个时代的缩影，一幅画的浓缩”的要求。

遺傳的應用無形財富的蓄累與成

贾岛是一位学养丰厚的才子型画家，富于诗韵文心。《欲与江山共姓》从立意、画面到笔墨、章法处理，都荡漾着浓浓的诗意。

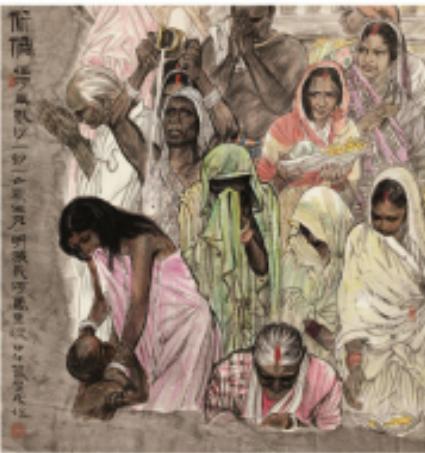
原创的出发点，是对博拖石艺术的崇敬和热爱，这就决定了以《江山如此多娇》这件举世闻名的、为首都人民大会堂创作的巨幅作品为整个画面蓝图。构思过程中，由谢无量一个人琢磨、谈、议、宋、张、六个人，再发展到九个人。这是一个与学术理论界同步的、认识逐渐深化的过程。幽默的思想来自辛弃疾的词句：“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。”你瞧，九老的豪情慷慨比起他们来，多有风流！

新金陵畫派小紀

新金陵畫派



(或与江古森相——当树生先在在它旁边) 190×500cm 桦木水彩 青瓦, 墙上山茶花



(诗词) 陈小平 范成

桥的山川，不是更有一种壮丽吗？由此连想起“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦”的画面，实在是自然而然、水到渠成。妙处妙不可言，令人回味无穷。试想，谁能有比《江山如此多娇》作画面有更富内涵的呢？如果照任何一位名山大川去描绘能有这样的话吗？这一大背景，不仅奠定了画面所描绘的中国建立初期的时光特征，而且大大提升了画面的《江山如此多娇》的诗画价值。

为了充分表达上述这些情感，周成采用了抒情时空间和后的后构和成手法。周成是现代派色彩各自独创的画家兼诗人。精心构思二维的画面有别于三维人物所排列出的手势、通过立、坐、站、躺也不同姿态、服饰、鞋子、道具的有序安排，很好地解决了透视、空间、光影变化等艺术难题。时而时我的奔腾和翻滚的太湖石，巧妙地处理了中国国画中的虚实、最与微的阴阳关系，更重要的强化了画面超时空的深邃意境和交叉律动。

必须指出，作品构图的构成还带点力量线条组合。线条块面的艺术处理，为了与“金碧辉煌”字面上的“金”字相融合，同时令人产生古调古色古香文化思想流泻的审美联想，作者借用了笔墨、漆画的韵味技巧，把线条贯穿在画面的视觉扩大到整个画面，并作为传达的

《江山如此多娇》画面之上江山一方。先用粗略的线条分界开窗，变成水墨的马赛克的界面；加上人墙身上的面部、四肢，以及坐面上、石头上的出色背景。如此处理，不仅在视觉上取得了近看尚真远看大的效果，而且使整幅布画面的金银质感成为一种有力的、象征性的艺术语言，掩去土质而进入心理的艺术空间，它们穿越历史时空，层层叠叠的“欲穷千里目共婵娟”的诗情，这是进阶对称的线条，作品的近代意味由此凸然浮现。

中西融合的笔墨书画功力与形象塑造力

梅白曾说：“题材变了，笔墨不得不变。”周成从自己几十年人像创作的实践中总结出另一句话：“题材变了，笔墨不得不变。”前几年创作《赤壁古战场》，美丽的晚晴雨景中的古代人物，若要运用强调历史积淀感、历史感、沧桑感、沧桑感，有老有所长的味道。而《碧玉妆成一树高》画面的许多人都熟悉的中国的画面，他们门庭如市在金陵这方艺术土壤，自有江南人空灵洒脱，形成了讲究笔触圆润、温润雅致为主要特征的艺术风格，而周成这幅画的笔墨基底则应可借鉴南京的艺术风格融合、柔和醇厚，方能实现艺术的臻美隽永。



(诗词) 陈小平 范成

理解这样理解，周成既不单纯纯阳刚式的笔触粗犷，也不明乎笔触柔美的厚重浑厚，而突出的是小提细画的委秀媚，水心与笔触浑然一体，丰满而立体，线条与块面相糅合。充分发挥了笔墨的象征力和造型的想象力，从这个意义上说，“题材决定笔墨”，是必然的结论。

应该说作品中的笔墨比例，实是丰富多彩，处于中心位置的青松石，运用中国传统笔墨中清劲枯拙出古朴，大抵浑然，小处突出，有力透纸背之感。以粗强化清秀的轻盈作用，而其他人物则以水和排笔勾染淡雅的笔触，骨肉圆润。扁毫圆润，墨质“浑为中和”。粗细得灵动协调，松针细密，使它左右兼顾，恰到好处。如叶巾巴融合、变化多端的视觉效果。用笔、用墨、力量、笔触，其实稍纵即逝，间以黑白、筋脉、线上所含，承托，创造时空变换、生生不息的艺术境界。疏密气韵生动，浑然一体，含而不露，实而含蓄，含意深长，诗境浓郁诗情，细节丰富，千变万化。

周成把自己的艺术面貌归结为“中西合璧，博彩并举，桂圆组合，交融辉映”。应该说，《碧玉妆成一树高》是他又一次成功的艺术实践与升华。由于他擅长国画、水彩画、粉画、国画、工笔、西站国画都有深入掌握和理解，故此作品既具有的火、热、干燥等色彩融入中国画而



《金瓶梅·无恨千秋》275×560cm 纸本设色 贾成 贾庄山舍作

唐风宋韵铸画魂

□ 文/王学仲(著名书画家、教授,原中国书协副主席)

贾成是继新金陵派画师之后的后起之秀,他源于传统、发于生活,以饱满的激情贴近时代,创造了具有新型美感的艺术,在金陵画坛熠熠生辉。

贾成除擅长现代人物画及主题性创作之外,尤精博大宽厚诗宋词,与我有同好,且与许多师友相交。我重读《风流偶记》,要色齐阿,以线为笔法,以诗词为命题,既写高人雅士,也写仕女红颜,在贾成笔下,善于弘扬一种男士与女性的娴静多姿,体现出中国人画面所特有的诗感、美感和色彩感,这正是贾成善于继承而不不断创新的艺术特色。贾成近年欧洲之行后的创作,笔墨又有新的追求。以中国笔墨绘写西方人物风景,本非易事。他往往在即景抒情的笔墨舞

中,更关注着环境特征及其与人物共生共荣的文化语境。杜绝雕琢痕迹,也不受画种归宿的先验羁绊,而一任满蓄情感的艺术源泉自然流淌,色彩交融,华美诞生。

贾成画风一向以稳健、豪放名世,扫除冗赘、冷漠,而贯注着热情、浴春。洒洒落落,痛快决快,同时他的艺术造诣还有别于“旧我”,不同创作、不同题材,均以创新的意味和时代同步。无论主题性作品,古代仕女文人,抑或屏风人物,都流露出贴近时代,难以言状的审美效应。

故不掩名拙,为文雄重于世。



《金瓶梅》136×68cm 纸本设色 贾成



范扬

书画家、美学家。1955年1月生于香港。1972年入南通市工艺美术研究所。1982年毕业于南京师范大学美术系。曾任南京师范大学美术学院院长、教授、博士生导师。现为中国国家画院国画院副院长，兼任南京书画院院长，文化部优秀专家，享受国务院津贴。

朝花夕拾 新鲜采摘 ——说说我的“世事绘”

■ 文 / 范扬

每天我都要看央视的新闻联播，秀才不出门，能知天下事。这是多年来养成的习惯。在京城，我们有《北京晚报》、《新京报》，报纸拿来，先是浏览一遍，然后拣有兴趣的仔细读来。如今，包围纷繁，慢慢读文字已经是一奢侈，看看报刊的图片，倒真是一页了然。有人说现在已是“读图时代”了。

不过，要真的考究起来，看图说话是最原始、最本能、最直接的阅读。古代国画中人、马、牛、羊、太阳、祥云什么的，读得十分精彩，並不模切地晓先民们所言何事，但总觉得是有内容的。远古的一些大作，狩猎、收获、生殖、祭祀、纪念、战争与和平等等，透过这些远的背景，总是在诉说着什么，让人慢慢咀嚼。

我曾经过天水关附近的卦台山，据传那崖是伏羲“一画开天地”的地方，是个小山包，气象却非凡，登高望远，但见葫芦河呈S状流过，荷塘分作阴阳池，是太极图之初始；而其周围山环水绕，田块棋陈，长短纵横，倒也正结合了卦象。我想，这伏羲大人作为氏族首领，要是把部落疆域画所在，在画一个族人的大概，所谓王土臣民，要有个直观的地图来表示说话，这个太极八卦图，是政治版图，是经济地图，是军事地图，是风土人情图，是地理环境图，什么是？“一画开天下”哉。

这以后，彩陶、玉器、青铜器上的图形，还要提醒人们�事万物，知晓忠奸，趋利避害，奉始皇帝天下，也要写进史册，这都是有道理的。汉董宣说的故事，已经是表现天文地理、神仙故事、众生百姓、山川走兽，真可谓万象了。车马出行、弋射渔猎、冶铁井盐、施肥宰牲、歌舞宴饮、百戏说唱。神马都有，而宫廷大事有刑罚拷打，而神异变幻有羽人戏龙、三足鸟、九尾狐、辟祟玉兔、收藏虎兔、龙象龙龟，整个儿一个动物世界。东王公西王母，天上人间，应有尽有，从史实故事到生活琐碎，从佛道神话到农桑耕作，皆有图可观。蔚为大观，蔚为壮观，图说历史，生动真实，不让文字。所以，人们还是重视图像的，“图画者书”也是有“图”有“书”，先“图”后“书”，图书馆，“图”还是“书”的前面。我认为，今日之读图时代正是人们认识世界途径的本源回归。

再后的绘画，人们往往面对画面发生的小判断。轰动大新闻有唐太宗李世民接见吐蕃使者的《步辇图》；表影响大的有《凌烟阁功臣图》；画军事行动的有《免胄图》；画权贵大臣喜欢作乐的有《像歌式长卷》的《韩熙载夜宴图》；画体育运动的有唐人的《球经图》；画贵族妇女出行的《虢国夫人游春图》；画熙熙攘攘百姓街市的《清明上河图》；画官苑生活的《鹤林集》；画小小蚂蚁的《货郎图》；画寿星、麻姑戏，画

放放。画乞巧，琴棋书画，渔樵耕樵，世事皆可入画面。

到了清末民初，沪上有《点石斋画报》，画新闻事，西洋务实办，画本埠商情，瑞士农工商行今生计，画火车轮船帆车往来，画学校书童朗朗书声，画烟馆病房香云喷雾，画花岗岩巷折白石周，民间民俗，无所不至，例如巴尔扎克的小说，生动真实的呈现了时代的印迹，现在拿来翻看翻看，也蛮有意思的。

民国时候，有陈衡恪先生，住在北京，画了京城的一组人物风俗，用了简略的笔墨表现百姓的生活，取了写实写生的意味，很有“民国风”。

又有丰子恺先生，画了身边的小人物，小事件，小情境，小街小巷，小小欢喜事，让人读来感到十分亲切有趣。

而今，我看书读报之余，也随手拈了毛笔，拣选自己有兴趣的事情，把报刊上的图像勾勾画，也算是个图画笔记本。记得鲁迅先生有杂文集名曰《朝花夕拾》，也是取了拾即是·新鲜采撷的意味。正如城里的人们往往喜欢划拳猜拳带来的时间瓜果，都市里的大人也带着小孩到农村去采撷草莓鲜桃，欢喜的是这一份新鲜的泥土芳香，和着这



《陈树人形象补遗图、丰子恺》26.8×24.8cm 纸本水墨 范扬



《晴秋立雪未将落月》22.6×20.2cm 纸本设色 范扬



范扬

过程的乐趣，同时，也变换成了日常生活里单调重复的程式。由此中，乐无涯。我读报读图，有了心得，图画记之，随手勾勒，自己也得到了一份莫名的新鲜快感。

每天早晨，取了报纸，泡杯清茶，翻了玄宗墨叶，就着红丝阳台，案头上拈来随手裁就大小不等的宣纸，随着壁画，也画出了一幅壁画，真实不虚，不打诳语。

国计国内，能知天气：家长里短，能接地气；而三才之中，自有我在焉。

比如：曼德林去世，报纸上登了他竞选时的照片，我画了下来，表现他的英勇顽强。姚晚三号成功落月，虽说是画在巴掌大的纸上，我也画出了气势。恒大足球队在广州天河体育场夺冠，队员们跳起了教练里皮，入了我的图画。《好声音》中的吴莫愁、表情生动、体态婀娜，举手投足间神采飞扬，也很是入画。《老外接大妈，大妈不让走》，我也画了。《小罗吃红牌》、《博尔特跨过公交车》也是我作品的题目。最近，我还画了一组索契冬奥会上的新闻，有《李坚柔获得中国首金》、《周洋霸气回归》、《中国男子冰球队入围》，也有普京会晤安倍幸了秋田犬的画面等等。

另外，我画了《中国三高》，说的是高雅歌影，也画了《正月社戏》，画的是活跃在民间的舞台戏班。我画了我喜欢的拳手邹市明在训练中，也画了乌克兰的都市风景。

今年寒冬，我画了前海冰场上溜冰的人们。这两天，京城里有看客，我还画了看奥运中奥林匹克公园训练中的“光速跑”队伍。

画了许多事件这些画面儿，我给起了个名目，叫作范扬的“世事绘”，说的还是画了世间的人和事。“世事绘”是实指，也算是大而化之的虚指吧。

朋友老杨杨国兄看了这些画儿，喜欢，说是要在《东方艺术》上发个专题给大家看看，独乐乐众乐，我也挺乐意的。我想说的是，人们常常要把一些时髦的画儿名之为“当代”、“现当代”、“后现代”，我想，如今我也加入了。我的这些画儿，等于老酒装了新瓶，或是新酒装了旧瓶，也“现当代”了起来。我的这些画儿，我也给加上了一个概念，叫作“现时时刻现当代”，虽说是不是现场直播，也相当于朝花夕拾吧。“现当代”前加上了“现时时刻”几个字，是为了强调一下“当属性”，人们常说，要把握“当下”，指的不就是我的画儿吗。



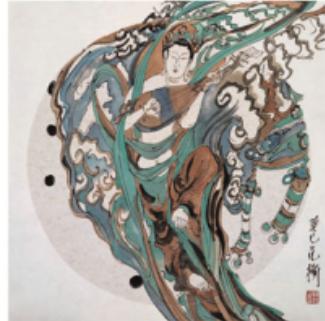
《广州》63.5×44.7cm 纸本设色 范扬



《气蒸云梦泽》41×56cm 纸本设色 范扬

物以神聚 ——品鉴范扬中国画

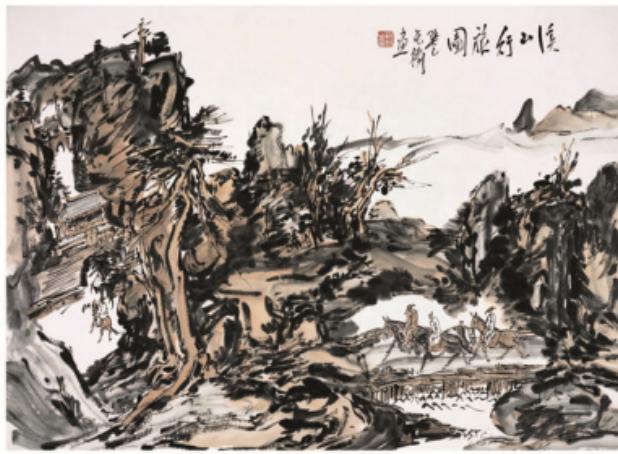
■ 文/范扬



《飞天乐土》35.7×35.7cm 纸本设色 范扬



《深山高处见泉》32×32cm 纸本设色 范扬



《深山行旅图》41×56cm 纸本设色 范扬

范扬先生在当代中国书画界享有盛誉，从1984年创作的大幅主题性作品《支前》获第六届全国美展铜奖开始，几十年来，他在艺术上激情涌动，以开闢的思想观念不断探索。笔耕不辍，他的书画领域广，山水、花鸟、人物皆长，写意、工笔、书法跨界贯通，喜欢在表现题材和形式语言上多做尝试，从跳出自我出发，达到对心灵手的超越。大幅创作与精微小品均追求意象之美和笔墨品质，以寓高的积累和鲜明的个性成为当代中国书画开拓创新的一位重要代表。本次展览展示了他不同类型的精品150余件，是其多样性手笔的一次汇集，以作同道交流，并供观众欣赏。

以中国画的当代发展为理想，范扬一方面坚持深研传统、广收博取，体现出一种从融通到转化的学术智慧；一方面坚持深入生活，神游自然。以描绘和表现视觉的“审美”为追求，敏锐感受万物生命的情状，把握创作灵感的“神机”，取象通过视觉新颖，出其不意，构势造境落落大方，清秀新颖，用笔用墨用彩浑然质美，语言节奏与情感节奏交相辉映，在花鸟画上自成鲜明的风格，焕发出生机蓬勃的时代气象。

在山水画创作上，他秉承宋元以降大山大水的传统，崇尚“笔墨墨沉”的美学境界。他在走进大自然之时敞开胸襟，直接体验自然给予的启迪，体察造化之妙。他所画的山川不拘地域之限，以超轶传统的视角既画纯朴自然的山水，也画与田园、村镇乃至都市关联的山水，体现出

既面向自然的山水，也画与田园、村镇乃至都市关联的山水。体现出一种具有当代视野的“大山水观”。近十年来，他在对景写生上尤下工夫，从太行到巴蜀，从荆楚到云贵，从国内到国外，临场所感，逸兴盎然，性情所致。笔不能收，写生数量巨大，画出了可观、可居、可游的山水情趣。“写生范例”一词，不仅表达了他在山水写生上打开的新途，也表明他在“写生”与“创作”同一性上所达到的精湛水平和时代高度。

在人物和花鸟上，范扬也同样信手拈来，皆成文章。他的花鸟画章法别致，意态不凡，在笔线、墨色与色彩上放松自如，花鸟形象与形式语言都散发出生机活力。在人物画上，他既有用浓墨大笔表现的乡土风情，笔墨粗犷有力，显示出继承传统文人画的大写意精神，也有以墨彩并茂的形式画出的勇士与罗汉，可见他在人文画系统之外还运用传统墨画、木版年画等民间美术资源，别开一派情趣。展览中最大的作品是他的“世事绘”系列。在这个系列中，他将游历观感与时事新闻结合起来，融入了当代世界和现实生活中的事件和人物，刻划出诙谐风趣、让人忍俊不禁的场面和形象，也实性地延展了中国画的表现题材。

作品形态多样而精神内在统一是范扬艺术的鲜明特征。万物华发，竟相自由，世相多姿，纷呈生机。在范扬笔下，物以神聚，生活与生命的光彩尽显其神。范扬先生在当代中国书画界享有盛誉，从1984年创

作的大幅主题性作品《支前》获第六届全国美展铜奖开始，几十年来，他在艺术上激情涌发，以开闢的思想观念不断探索。笔耕不辍。他的画路宽广，山水、花鸟、人物皆长，写意、工笔、书法跨界贯通，喜欢在表现题材和形式语言上多做尝试。从挑战自我出发，达到对心灵手的超越。大幅创作与精微小品均追求意象之美和笔墨品质，以寓高的积累和鲜明的个性成为当代中国书画开拓创新的一位重要代表。本次展览展示了他不同类型的精品150余件，是其多种手笔的一次汇集，以作同道交流，并供观众欣赏。

以中国画的当代发展为理想，范扬一方面坚持深研传统，广收博取，体现出一种从融通到转化的学术智慧；一方面坚持深入生活，神游自然，以捕捉和表现视觉的“神态”为追求。敏锐感受万物生命的情状，把握创作灵感的“神机”，取象通过视觉新颖，出其不意，构势造境落落大方，清秀新颖，用笔用墨用彩浑然质美，语言节奏与情感节奏交相辉映，在笔墨语言上自成鲜明的风格，焕发出生机蓬勃的时代气象。

在山水画创作上，他承继宋元以降大山大水的传统，崇尚“笔墨墨沉”的美学境界。他在走进大自然之时敞开胸襟，直接体验自然给予的启迪，体察造化之妙。他所画的山川不拘地域之限，以超轶传统的视角既画纯朴自然的山水，也画与田园、村镇乃至都市关联的山水，体现出

一种具有当代视野的“大山水观”。近十年来，他在对景写生上尤下工夫，从太行到巴蜀，从荆楚到云贵，从国内到国外，临场所感，逸兴盎然，性情所致，笔不能收，写生数量巨大，画出了可观、可居、可游的山水情趣。“写生范例”一词，不仅表现了他在山水写生上打开的新途，也表明他在“写生”与“创作”同一性上所达到的精湛水平和时代高度。

在人物和花鸟上，范扬也同样信手拈来，皆成文章。他的花鸟画章法别致，意态不凡，在笔线、墨色与色彩上放松自如，花鸟形象与形式语言都散发出生机活力。在人物画上，他既有用浓墨大笔表现的乡土风情，笔墨粗犷有力，显示出继承传统文人画的大写意精神，也有以墨彩并茂的形式画出的勇士与罗汉，可见他在人文画系统之外还运用传统墨画、木版年画等民间美术资源，别开另一派情趣。展览中最大的作品是他的“世事绘”系列。在这个系列中，他将游历观感与时事新闻结合起来，融入了当代世界和现实生活中的事件和人物，刻划出诙谐风趣、让人忍俊不禁的场面和形象，也实性地延展了中国画的表现题材。

作品形态多样而精神内在统一是范扬艺术的鲜明特征。万物华发，竟相自由，世相多姿，纷呈生机。在范扬笔下，物以神聚，生活与生命的光彩尽显其神。



(扫象图) 49.5 × 49.5cm 纸本设色 花柳



(普光宝像图) 37.5 × 37.5cm 纸本设色 花柳

代表作：《我们到哪里去》、《少女》、《1978·风和太阳》、《家》、《百年归堂》。

桑建国

1957年6月生于上海市。中国民主同盟会会员。江苏省国画院人物画研究所副所长，国家一级美术师。中国美协协会会员。中国工笔画学会理事。文化部中国现代工笔画院常务委员。人物画创作中心主任。

代表作：《我们到哪里去》、《少女》、《1978·风和太阳》、《家》、《百年归堂》。



创作随感

■ 文/桑建国

五年前，与一位收藏家漫步在我家楼下步行街上，看到街头人流涌动，美女如云。我对这位收藏家说：“这么多朝之不尽的创作素材就在我们身边，而且日新月异，不断变化。”这就是我绘画用之不竭的源泉。作为画家，要有一双善于发现的眼睛，要有对时尚及美丽的敏感，还要有表现的艺术，要了解什么是高品质，什么是能让收藏家及观众津津乐见的表现形式，并不断调整与融合，与时俱进。”

准确、时尚、笔墨、融合，是我画画的四大要素。

首先是准确的形象刻画，我曾经经历过写意随性的创作过程。自以为是强化了形象的表征，但是民众不喜欢，专家嗤之以鼻，收藏家也不买账。绘画没有了民众，只能自娱自乐。于是，我花十年时间研究经典，研读美术史，开始转变画风，在我的画面里，有许多尺寸、计数器，在放大画面时，我还会打格子。手段无所谓，关键能达到准确的目的。力求准确的代价是精密的描绘，一丝不苟的刻画，是大量时间的投入。表面的破板，实际上给中国传统水墨的形象表现力及全新表现范围，提供了游刃有余的空间。

对于时尚的关注，是画外的功夫。作为一个当代的画家，能广泛地关注电影、文学、音乐、戏剧、摄影、时装、科技、热点、时尚的生活方式等等，一定会开阔他的视野，这些对画家的技术表现不可或缺。时尚，在当代中国画的创作中，是时代的审美表现，也是赢得观众关注的重要因素之一。我的现代人物画创作，几乎每一幅都会考虑这个问题。思考今天的时尚样式。

笔墨，是中国画的基础问题，也是中国画的技术依靠与审美标准之一。我曾思考中国画为什么能创造出笔墨，笔墨是做什么用的？中国画的历史，笔墨的成或败失，给我们今天的创作以什么启示？中国历代名画的笔墨，几乎都把优秀的笔墨意境、墨色形象提升，在历代大家里，我特别喜欢任伯年，就是因为任伯年的作品，是笔墨表现与形象塑造的高度协调，是雅俗共赏的高品质艺术。历代优秀的书画家都不努力探索尝试，给我们开创出了不断发展的现代人物画创作的道路。我的作品进行了广泛融合，在传统上吸收了四大人物画的笔墨表现方法及效果，在色彩表现上吸收了色彩学与现代设计的成果。以表现当代视觉美感与时尚，随着当今工具材料的拓展与革新，绘画更加方便并且更具表现力了。以前在宣纸上，尤其是在宣纸上，不可能出现或者很难达到的效果，现在能比较轻松地很好地表达出来了。

融合，是当代不绕开的现实。不仅仅是政治、经济及观念，也不仅仅是产品设计、人际关系，绘画与设计的融合，时尚与古韵的融合。

西方表现效果与中国审美传统的融合、传统笔墨与新材料的融合等等，都对我们今天的中国画创作有着积极的意义。不管中国画怎样强调民族性，在今天全球文化艺术越来越广泛的交流的现实背景下，融合能够直接带给我们的实际成果的进步，是每天都在实践的普遍现实。画家要融合古今中外的优秀艺术，融合各个文化艺术领域中我们喜爱的成分，有目的地吸收全人类的文化艺术营养，力求高品质。

思想可以天马行空，但在具体实践中我们必须做到厚积薄发一挥而就。而争取让更多的人喜闻乐见，创作表现个人感受，表现时尚美的作品，努力成为观众服务，是我工作的明确方向。



《步行街》185×128cm 纸本水彩 桑建国



(4-6) 295×125cm 纸本水墨 高晓东



(5-6) 125×95cm 纸本水墨 高晓东

桑建国：做一个敬业的画家

■ 文/孔令峰

第一次在报刊上看到桑建国的作品《我们到哪里去》时，我以为他是一位时尚前卫的年轻人。后来我参加“中国匠国家主题画展”高层论坛，得以与他见面，才知道生活中的桑建国原来是一位头发已经有些花白了的中年画家。那一次，他的作品《家》获得了金奖。论坛发言时，他谦虚地称自己是一个来蹭学习的学生。宣读自己的创作理念，他认为：“画家要把画面当画面，不要把画面当玩乐。”桑建国是位有思想的画家，他的素描非常直爽、质朴，切中要害。

在之后的数年时间里，桑建国不断有佳作问世，其中不乏表现重大题材，需要倾心竭力的精品力作。

从一个酷爱绘画的小小少年，到一个从事绘画的专业画家，桑建国始终将自己定位为一名职业画家。在一般人印象里，体制内的职业画家是颇如人意的一个职业，既有稳定的工资收入，也有大把可以自由支配的时间，想画就画，不想画也可以闭关养精。但身为江苏省国画院职业画家的桑建国却认为自己是个“工作狂”。他的敬业看得很重要，敬业在他意识里就是要保持一种工作状态，要达到一定的质量，不能自己随便向自己请假，更不能偷工减料。他常常天刚亮就起来画画，一直画到晚上十点多才去休息。为了集中精力创作，他会闭门谢客，连续工作一个月。他认为画家要有一个端正的工作态度，绘画是一种精神产品，无论如何都要把它做好，必须屡经反反复复的构思与修改，以最完美的面貌展现在世人面前，既不能糊弄观众也不能糊弄自己！

寂寞，在桑建国意识里是艺术家最好的状态。因为“一个画家往往在独处寂寞的情况下才能够产生好作品”。由于直言不讳的性格，多年前，他曾被孤立于当地的艺术圈之外，社会上的艺术活动没有他的事。那时，他经常在画室里整天画画，没有节假日，没有礼拜天。而站在可谓功成名就的桑建国却想回溯以前那种“孤立的状态”，他认为那个时候的状态真是太好了，堪称他的“黄金时代”。社会在进步，现在这个时代已不会孤立像他这样敬业的优秀画家了。他也不怕孤立，在薄雾和微风这些媒体上他仍旧直抒胸臆，表达自己的诸多思考，时有精彩言论与积极的发声，体现了一个著名画家可贵的公民意识。

当然，桑建国也并非一个得自己关在画室里不问世事的画家，他一直在画室外的人群中。虽然自己觉得读者中会有一辈子从事西方美术史教研却不能出国考察的老教授到来。现实生活，他甚至还将和大家一起来抵抗小偷。那一次，他的手掌握在水泥地上被砸得鲜血淋漓，而对那些为他所欣赏、值得他尊敬的人，他也可

以不吝赞誉之词。就桑建国而言，没有全身心的投入，也不可能创作出一幅幅主题各异、人物众多的精彩工笔画作品。这是一个好时代，没有人能够被轻易“裹挟”。作为一名艺术家，若要不辜负这个时代，唯有真情投入，努力创作！在桑建国画所的窗外便是滔滔奔流的长江和变幻四季美丽的江心洲，这或许更能涵养一位画家的胸怀气度与性格境界。



(本版插图) 172×90cm 陈冬冬 桑建国



(本版插图) 108×162cm 陈冬冬 桑建国



《潮流的少女》 油画 60cm×60cm 陈建南



《滨江边》 油画 60cm×60cm 陈建南



《姥姥》 油画 60cm×60cm 陈建南

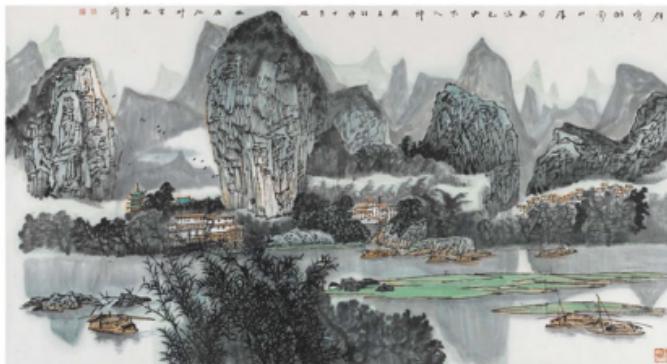


王雪峰

1980年生于广西灌阳。2002年就读于广西艺术学院中国山水画研究与创作硕士研究生，师从全国著名画家黄格胜教授。现为广西艺术学院桂林中国画学院副院长、副教授，广西艺术学院硕士生导师，广西青年美术家协会副主席，秘书长。广西壮族自治区宣传部签约画家，中国美协美协协会会员，广西书画院画家，漓江画派促进会学术委员会常务理事，中国国家画院黄格胜导师工作室助教，广西青年联合会委员，自治区直属机关工委社会公私益区创作组大型绘图作品，与社会公私益区创作多幅大型绘图作品。

代表作品：

《王雪峰山水画集》、《被搁浅诗—王雪峰画集》、《风景速写》、《山水画创作》、《中国画名家书画卷—王雪峰卷》、《学院派精英—王雪峰》6本人专著。



《遇江而作》 纸本水墨 王雪峰

漓江后浪推前浪 画派代有才人出

■ 文/蒋维振（广西艺术学院院长、中国美协美协副主席）

画家宗宝总理说过“教师是阳光下最光荣的职业”。我理解的是，教师的工作既光荣，也责任重大，也是非常幸福的。

作为高校美术教师，应该为社会奉献两种作品：一种是优秀的作品，一种是杰出的艺术人才。

我从事艺术教学近三十年，任研究生导师也有十余年，桃李满园也并非虚妄之说。但在众多的学生中，能记得住并引以为荣的并不是很多。王雪峰无疑是其中的佼佼者。

时势造英雄。王雪峰确实赶上好时代。但他以他的努力和勤奋把握了自己的命运，二十岁出头本科毕业立马考上研究生；三十不到已加入了中国美协美协，出版了多本画册，多次在重要画展中得奖，已成为漓江画派年轻的代表性画家，并在广西内外有一定影响。

王雪峰的聪明是尽人皆知，也是我最欣赏的。他的聪明主要表现在爱学习、会学习上面。他随我学多年，进步神速，他的学习方法一是看，二是想，三是悟，四是练，五是变，往

往收到事半功倍的效果。

一般从事绘画的人多是两耳不闻窗外事，一心只钻象牙塔，而王雪峰在不影响学习和创作的前提下，做了大量的与绘画和教学有关或无关的工作。所以他成为我的学术秘书、研究生教学副导师及中国国家画院黄格胜工作室助教就不奇怪了。

人们往往津津乐道的是王雪峰在绘画上面的天纵之才，却往往忽略了她的勤奋努力。说实话，王雪峰在这方面是最接近我的。他爱读书、爱动脑、爱动手。不计寒暑，一有时闲或个人、或邀友人、或游友人，领学生到下面写生，且总是能扛回一大卷写生之作。

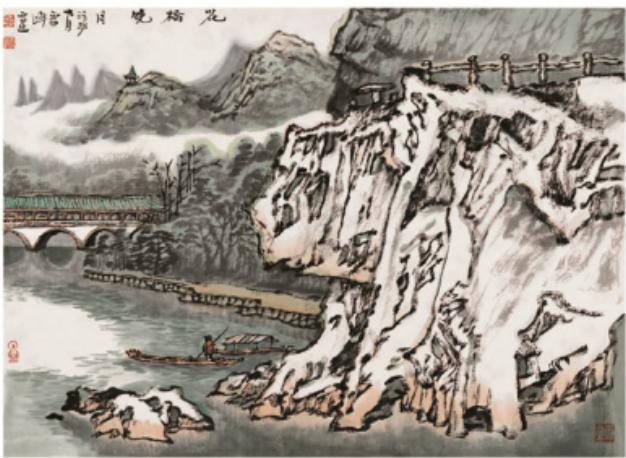
“好处在从难处得，少年无向是中轻”，这是古人的教导。王雪峰在人生美丽的年华就取得了令人眼红的成绩，这光鲜是可喜可贺的。如果说王雪峰已多么成熟，如何了得的话，这无疑是对我艺学之见和王雪峰缺乏了解，但我相信，以王雪峰的天资、勤奋和头脑，假以时日，他是能够开创自己的辉煌的。



《如诗似梦漓江水》 纸本水墨 王雪峰



《山泽随水·水泻山》 纸本水墨 王雪峰



《花朝雨》 纸本水墨 王雪峰

青山碧水随裁剪 笔底乡情幻万千 ——王雪峰山水画解读

□ 文/秦康

近代山水画以黄宾虹为巨擘，其画作浑厚华滋，意境深邃，直用墨重。得此重之会，解氤氲之分，能于混沌里放出光明。后之人望风而上，学者甚众，但为修为和识见所囿，往往舍本逐末，遂使懈懈且之画风泛滥画坛，历时日久，积弊日深。直至李江画派揭橥于岭南，山水画才有了重新金光闪耀的转捩。

王君雪峰，广西浔阳人，未及弱冠即赴南宁，入广西艺术学院，追随着名画家黄格胜先生研习国画，花开花谢，冬去春来。迄今已十历寒暑，十年磨一剑——十年辛苦不寻常。而今，他已翩然或岭南画坛之佳境，成长为漓江画派之中坚。

从古入今，向传统学习是每一个国画家走向成功的必经之道，传统就像一座大山，让人仰之弥高，钻之弥坚。雪峰就根植重向传统学习，在恩师黄格胜先生的指导下，他系统地研究和接触过不少宋元名迹，并沉淀其中。潜心揣摩，心研笔深。在临摹的过程中，他特别注意去用心体摩古代大家的用笔技巧和方法。运笔的力度和顺逆，线点点染法以及画面布景的虚实关系，这使雪峰懂得以掌握各种传统技巧，对古人的笔墨程式了然于胸，打下了深厚的创作根基。因此他那笔势奔放豪迈之长，巧妙地把古人的笔墨程式了无痕迹地融入自己的画作中。

他对对待传统的态度是“拿来主义”，取精华，去其糟粕。热爱读书，勤思考，所以阅历广、境界宽，能够不拘泥法，不落窠臼。摩古而不离今，使传统的山水画走出了“文人画”和“画家画”不分的误区，分行、可望、可游、可游的宋元山水画的优良传统在他的笔下得以重获新生。范宽的雄奇伟峻，李唐的清丽峭厉、王叔明的苍茫浓密，倪云林的枯淡萧远在他的画作中都有不同程度的体现。同时，他又学过西画，因此在他的画作中自然而然地融入了关注结构和构成的现代意识。画中景物具有较强的立体感，突破了传统国画平面化的图式。他善用赭石并与墨色巧妙搭配，在传统中国画的用色体系中找到了突破口，浓墨重彩，色泽亮丽，却无庸稚嫩和故技俗艳之感。

一个优秀的山水画家绝不能足不出户，而应走出画室，从真山真水中汲取养料。雪峰深知道面壁。自然难得以净化为师的重要性。为了写生，他不仅跑遍了广西的秀山好水，还游历了祖国的许多名山大川。他出入苍崖，深入烟云，旅游跋涉，和千千万万旅人亲近，着迷于造化的鬼斧神工，陶醉于自然的钟灵神秀。李白说：“相看两不厌，唯有敬亭山”。辛弃疾说：“我看青山多妩媚，料青山见我应如是”。此时的雪峰君把自己融入到秀美的山色中，达到了与山川“神化而通境”的境地。

他的作品贴近现实，贴近生活，一景一物、一幕一章都源自于写生积累。不仅具有浓厚的乡土气息，而且体现了一个游子浓郁的思乡情结。他的家乡浔阳是一个山清水秀有民风淳朴的地方，这山里的山水在他的脑海中留下了难以磨灭的印象，同时也为他的创作提供了取之不尽用之不尽的养料。《月是故乡明》、《故乡渐消沉》之类的题材他画过许多次。他说：“作画须有情，我要更多想表现的是故土之情。我生长在城市，但故乡的乡土味常令我魂牵梦萦”。诚哉斯言！国学大师王国维在《人间词话》中说：“昔人论诗词，有景语、情语之别，不知一切景语皆情语也”。在雪峰君的画笔下，何尝不是“一切景语皆情语”呢！

雪峰君性格淳朴，为人厚道，不喜欢投机取巧。在学画一途中，他也是一个典型的“苦字源”。他并不满足于形式上的新人耳目，他想真正吸引起观众共鸣的东西在于内容。

写真不写诗史，在为山而传神、替造化传神的同时，雪峰君更像一个薪火相传的苦行僧。他一心作画，心无杂念，不汲汲于贫贱，不汲汲于富贵。他追求的是一条回归正道。近闻寂寥，却并不孤寂，因为陪伴着他的有笔墨幻化出的如画山川，有心能写出的如诗乡情。

余与雪峰君素未谋面，但观其作品却生顾影自怜之感。特以此文以志之，并为之歌曰：法宋宋元传古意，摹造化与新篇。青山碧水随裁剪，笔底乡情幻万千。



王雪婷作品



《溪山行旅图》 纸本水墨 王雪婷



《青山遮不住道遥》 纸本水墨 王雪婷



《故乡小景》 纸本水墨 王雪峰



《秋雨漫西乡》 纸本水墨 王雪峰



《雪景》 纸本水墨 王雪峰



《南嶺南雪》 纸本水墨 王雪峰



《清晨》 林本水画 王雪峰



《故乡的早晨 梦不觉快》 林本水画 王雪峰



《朝霞待日出》 林本水画 王雪峰



印象文平

李云祚，1982年出生于山东淄博，现任教于青岛大学，江苏省美术家协会会员。

2006年—2009年，就读于南京师范大学，获硕士学位，师从刘林先生，主攻山水画。2011年—2014年，就读于上海大学，获得博士学位，师从曾德强先生，攻读西方艺术史。

出版个人画集《秋痕（花鸟）》、《聆听四季》；有多篇文章发表在《美术与设计》等杂志，作品曾多次入选全国性美术展览并被西墙和私人收藏；2013年江苏教育频道文化南京栏目拍摄个人纪录片《岁月静好——画家李文平印象专访》。

近年主要展览：

古今之变——吴冠中艺术馆新·墨提名展：聆听四季——齐文华山水画个展；心游万象——当代学院派青年水墨艺术家邀请展；墨能量——Good Art当代青年名家水墨邀请展；文墨问道——七博士书画展；可见的与不可见的——中国画新代学术邀请展；维特雅集——山水名家八人邀请展。

印象文平

■ 文/姚东一（上海大学博士）

世界很小，文平是朋友的朋友，未见其人已先闻其名，也是画山水的，朋友相告，心中不由多了些亲近。终于，画室相遇，安静，些许腼腆，言语不多，便出画册相赠，《聆听四季》，心思与人相合呢，聆听，必是安静又丰富的人儿所能为，打开，果是一个宁静安闲，一片片紫密的墨。

这静谧，让人想到宋朝的“坐知山静”，郭熙“声鸟鸣，依然在其，山此色，深邃夺目”的理想，山水画格神本意，似已全化于这静谧之中……

“一切都是静的，到处都是湿漉漉的，没有丝毫的风。但是所有的一切又是那样的充满了生命的活力。而后的早晨，到处充满了惊喜，不知不觉，我深入了一片静寂的世界，独自一人，仿佛眼前的一切都属于自己的，那种无欲和宁静的世界便是天堂般的早晨。”

这是文平写生日记，此后逐渐熟识，依旧语言不多，但那份静谧时时浮现床头。每每看到读过，久违的青冰清凉，广阔的安逸幽静，也悄然间归至。张玄客说：“画家以古人为师，已上山来，进此当以天地为师。”所谓炳炳然人仍终南皓洁化，至于如何师造化，南田曾言：“十日一水，五日一石，造化之理，至静至深。”此说颇有启发，静深之理，自当以静深之心处之，又平画中所追求之静谧，白当源于此吧。

真正见文平谈及山水画，是一个偶然的机会，张张粗驳入

微、自然生动的速写排在眼前，引的自己暗叹，“这些枯树写生是为了研究树的结构……”；“这是太行山……”；“这是江西婺源……”；“当你感觉不会画画的时候，就到自然中去，它会教给你一切”；“这条小溪的边线虚实，几乎画了一个上午的时间……”。说起画，文平一改平日的少言，侃侃而谈，似乎清晨薄雾的湿气还在四周弥漫。起伏连绵的远山近在眼前，无疑，自然山水的宁静空灵不仅让旅人深深沉醉其中，乐此不疲，也慢慢滋养着心底笔下的境界与追求。

一向认为，画者，要么忠于自然，要么忠于自我，若以此生发画面，正如王固维所言：“有我之境，无我之境……有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知物者为我。何者为物……”以此论山水画，则宋人山水多无我之境，以此论文平山水，显然，文平所追求的是宋人山水画境，无激越夸张，无五色渲染，墨白墨黑，平淡自然，勾勒中要起伏不断的筋脉骨气，点染间是合谐而谐的氤氲天地，物与我化，景与境合。

晋有庄周梦蝶，蝶耶？庄周耶？从陌生到熟识，看文平其画其人，不由也想，山水耶？文平耶？

相信一切感受到它的人都会有一种莫名的欣悦和感动，从而激起对于生机的热爱。那一天我悄悄地把这个早晨装进了我的记忆。”

对山水，对自然，文平如是说……



《雨后山野》 34×68cm 纸本水墨 李云祚



《山水》 34.5×35cm 纸本水墨 李云祚

澄怀观道 ——我读亓文平的山水世界

□ 文/蔡晶（北京大学博士后）

76

精英

亓文平是我在上海大学读博士的同学，三年中，我们常常喝咖啡，彼此都有很大收获。当时，我鼓励先生著中国美术史，他的观察落点在主修西方美术史，尽管学术研究异常紧张，但是他的画笔一日也未曾懈下，其刻苦精神令人惊讶，画风也日渐成熟。

文平专攻水墨山水，其入门的导师是南京的刘鹤先生。我一直认为，跟随名师的优势是起点很高，在创作理念与笔墨技巧训练上不容易走弯路，但有时候难以摆脱老师早已臻于成熟的风格程式，不能另辟蹊径，形成自己的面貌。我们仅仅从近年美院毕业生中就可窥见一斑，往往通过学生的作品便可轻易地辨出师从何处。从某种程度上说，青年艺术家在自身风格形成之前，往往需要通过“拿来主义”，以现成的表现方式与笔墨形式构建自身的画面品格，这一类类似于席布里希所讲的“预成图式”，他在《艺术与错觉》一书中解释“预成图式”为：“画家在悉心观察和认真表现事物之前，对表现对象预先形成一个约定俗成的图像思维方式。”在中国的绘画传统中，画家图式的形成，或是师徒相授，或是出于摹古。董其昌的《集古石树图》，王时敏的《仿宋元四家图》，肯定以以往的现成风格与笔墨技巧作为“预成图式”，以期达“集大成，出自机轴”。

而问题的关键就在于如何“出自机轴”？如果仅仅停留在满足于在前人成功的程式里打转，成就的欠缺是一界画工，孰能成家。李可染先生对于绘画创作的继承与创新问题说：“用最大的力气打进去，花最大的力气打出来”，如其所言，但每个人打出来的方式却并不一样。

文平读硕士期间的画作，一派清新自然之态，颇有刘勃的笔墨神韵，但我觉得文平不同于一般画家的优点在于好读书，在读博之后，阅读的范围更加广泛。从提摩·梅洛·庞蒂、哈斯克尔、布里斯托到历代画论、名人书札，从鲁本斯、罗丹、席勒的沉吟、齐白石、张大千。古人云“腹有诗书气自华”，大量的阅读使他越来越深入地思考传统与现代、东方与西方的碰撞与融合这些形而上的问题，并最终将

他导向了对绘画本源的追问，也正是在这种不断的自我追问之下，近几年，亓文平的绘画开始在早期的“预成图式”之中加入了更多个人的思考与理解。

文平的画首先来自于写生。我曾见过他几幅淳厚浑厚的写生作，与一般水墨画家水墨即席写生的方式不同，他以素描的方式，仔细刻画其中的山石质感、花草的摇曳风姿、溪水的潺潺流泻，每一幅画面得非常深入，一般的草率可比。深入的写生无疑对锻炼绘画表现技巧大有好处。而更重要的是，在对自然的细致观察过程中，他体味到了自然形态中蕴藏着的某些更为重要东西。这一点在下面一段他的文字中或可以一探其真髓。他在观赏了沈周《落花游春图》后这样描述到“我就能感觉到在青绿渲染下那种空气的清新和漫花的香气，近处的细润流水，隔江的空空，画家的画笔创造了一种令人感动的视觉世界，这个世界来自于生命个体的体悟，对生命和生活事物的直觉。”他对沈周绘画作品的想象，实际是他人创作状态的自我写照。文平重视从对自然地观照中获得体悟，这与《画山水序》中所说的“借怀观象”相类。而“景象”的目的最终还是“澄怀观道”。文平在创作思路与精神层面与宋炳一脉相通，找一直认为，山水画家必须将自己的情感沉潜融入自然之中，用一个生命的个体的情感体验去理解自然内在的生命与运动的规律，并用朴实无华的笔墨向画家心灵深处对天地山川钟灵毓秀，以及心中慨然实于自然法则又理想而完美的山川形态表现出来，而这些恰恰就是文平的写生目的所在。

其次，文平的画，一如他的为人，出手则对清风平远的生命体验的述说。他的画中唯见未人的高山大川，反复出现的是那些毫不起眼的树石、花草、溪水、山崖。应该说，书如王右军，画如谢赫，都以平淡冲和胜，然而平中之奇须领略方得。雨打人人心动，徐娘晦吟之快感，安能以俗陋窃好琴琴，共羽衣霓裳而赋神仙品目？文平这一点相当可贵。他的内心充满着回归自然的执念，思想的智慧与艰辛的探索形成其作品清雅淡雅之美。看他的南画作品，外象是像



《青山竹系列一》34×68cm 纸本水墨 亓文平



《青山竹系列二》68×34cm 纸本水墨 亓文平

起，而觉者是平常心。他的山水道出了纯净中所沉积的沧桑，自然怀抱着一种冲和的品质，有若清溪农舍旁的一株古木，虽少娇态，却给四方带来奇妙的忘录。

文平的画还未止于他对于中国传统绘画传统的深刻认识。他尊崇传统，又不以传统画为牢。在他的画中，我们就可以看到元明画家的一些笔墨因素，又吸收了西方绘画的某些技法。更是在水墨肌理上做了较多的尝试。不求墨墨的奇崛，而是在平淡中求韵味。在山石的刻画上，更是相对放弃了用笔的趣味，而多以墨气取胜。我认为，绘画是一种形式的创造，质文代变，与时俱进，情变而表达情感的形式当然也得变，此即谓“墨要当随时代”。所以创造总是需要的。以真性情应诸墨墨，自然心无挂碍，而妙趣横生。

大量地阅读、深入的思考与对表现技巧的不断探索，使文平的画在前人的基础上，渐至出蓝之势，假以时日，必将大成。



《江南秋晓图》34×138cm 纸本水墨 刘光平



《江南山晓图》34×68cm 纸本水墨 刘光平



《荷塘月色图》34×68cm 纸本水墨 刘光平



《觅岸》34.5×35cm 纸本水墨 许光平



《觅湖宝山》34×68cm 纸本水墨 许光平



《知音知光觅山》68×34cm 纸本水墨 许光平



《烟雨青山依旧》 34×138cm 纸本水墨 刘文平



《花落枝头深一真》 34×138cm 纸本水墨 刘文平

ART CONCEPTS

艺术思潮



【研思】

晚明书画文论关系研究——以董其昌、袁宏道崇“淡”思想为切入点

【新见】

思想的形貌——林逸鹏《云南印象》之印象

【讲堂】

论人物画创作——“形神兼备”“遗貌取神”“得意忘形”
扇面形制对中国画艺术之影响

【阅读】

《隐秘的知识》《行动中的绘画》《圆与方》《梵·高艺术书简》《中国名画研究》

晚明书论文论关系研究 ——以董其昌、袁宏道崇“淡”思想为切入点

■ 文/邢长海

摘要：心学颠覆了程朱理学的价值观，所引起的个性解放思潮，是晚明书论、文论的哲学理论基础。董其昌书论和袁宏道文论都推崇“淡”的审美思想，都认为“淡”是品评书法和诗文艺术境界的最高标准。董其昌崇“淡”思想贯穿一生，而袁宏道则是在晚年才明确“淡”是“性灵说”的最高境界，这其中存在着董其昌的影子。徐渭、张瑞图、黄道周、倪元璽、王铎的书论与晚明文论也有直接或间接的关系，晚明文论对晚明书论有着重要的启发参考价值。

关键词：晚明书论 文论 董其昌 袁宏道

明代中叶，王阳明主张“吾心之良知即所谓天理”，以“良知”取代“天理”的地位，颠覆了程朱理学的价值观，解放了人的思想，从而使心学成为最具影响的哲学价值观。随着阳明心学因王艮和王畿而风行天下，遂形成了王学左派。清朝黄宗羲在《明儒学案》中对心学的发展作出了中肯的评价与总结：阳明先生之学，有泰、龙溪而风行天下，亦因泰州、龙溪而渐失其传。泰、龙溪时时不满师说，益慕程氏之格物而归之师，且路阳明而为禅矣。然龙溪之后，力量更过龙溪者，又得江右为之承正。故不至十分决裂。泰州之后，其人多能以赤手搏龙蛇，待至颠山农、何心隐一脉，遂复名教之所所能羁缚矣。①

在这股个性解放思潮的影响下，晚明的艺术家思想解放，都具有强烈的个性精神。反映在文学上的表现就是唐宋派、公安派、竟陵派对前后七子拟古主义思潮的激烈批评，以及临川派和吴江派关于“曲律”、“曲意”当以谁为主的文章锐论。其时在广泛影响的文论主要有徐渭的“本色说”、李贽的“癫心说”、汤显祖的“主情说”和公安派的“性灵说”等；反映在书论上则有徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、倪元璽、王铎等书法大家的新论。

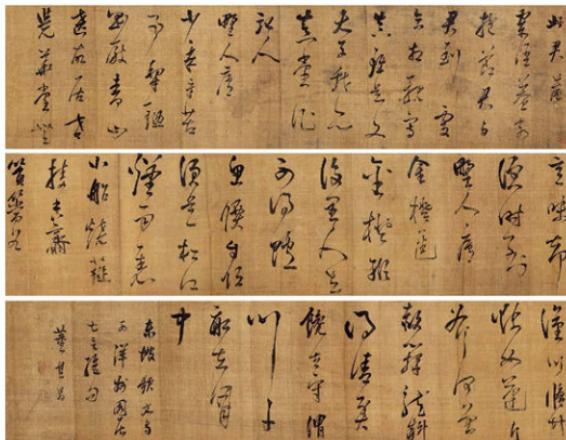
古代书论和文论都受到古代儒学思想的影响，在艺术本质上，通常都强调表现、抒情、言志的特点。在理论形态上，一般也以感性的经验为主，需要在具体的书论与文论之间进行合理论证和推训。纵观明朝时期，徐渭的“本色说”、李贽的“癫心说”、汤显祖的“主情说”以及公安派的“性灵说”等文论标新立异，各擅其长，对当时的文坛具有重要的影响。而晚明书法大家徐渭、张瑞图、董其昌、黄道周、倪元

瑛、王铎等在书法上都各有新论，其中，尤以董其昌推崇“淡”的审美思想最有代表性。晚明书论与文论在总体的哲学背景下，都渗透着心学的影响，可以说，没有心学的兴起就没有如此鲜明的书论、文论，心学为诗文、书风的转变、突变提供了哲学理论基础。

董其昌说：“李卓吾与余以成化丙寅初于都门外兰若中，略披故函，即知为莫逆，以为眼前老子，惟君真正如初，某甚不乐也。余至今懷其墓云。”②戊戌年是1598年，距李贽的《藏书》于万历二十七年（1599年）在南京出版仅一年，而《藏书》是李贽用18年时间精心撰写可以彪炳之名山的高自称许之作。其时，李贽的思想完全成熟，他的最重要的最有影响力的文论即是“童心说”早已横空出世，影响圈内，士子从之。董其昌记下他们二人是“莫逆故函，即知为莫逆”。说明两人不单是音容投合，更重要的是思想价值观上的高度认同。李贽对董其昌高认可度，认为惟有董其昌才深知其心学的“泛扩张”，在士人中已经形成了一股强烈的潮流。董其昌深受释宗思想的影响，在说话上套上了禅家的言语，又因为崇明魏晋道三教思想偏于闲适，而显示出接过李贽所传的三教合一道路。

董其昌为自己所起名为“南屏道人”，在于他们禅学精神的研悟。董其昌比晚明大多数士人高明的地方在于他不取狂禅激进思想，而直接研习慧能禅宗的“自性”、“本心”等，由此，禅学道法对他的诗书画创作产生了直接的影响。董其昌也和汤显祖一样深受达观禅师的影响。他说：“达观师得初座云间，余时为诸生，与会于积庆方丈，越三年，见其旁挂僧榜，余以为天大佛师上座禁止观，曰：‘主刹妙如文章，陆忌伯能于禅理，合之双美，离之两伤，道人于子厚望耳。余自此始沉酣内典，参究密教，得舍密藏源，稍有所契。’”③汤显祖和董其昌相互通有往来，诗论诗艺也相互影响，公安三袁和董其昌更是交往密切，关系深厚，相互之间多有唱和之作、文论、书论、画论始终是他们交谈的一个重要方面。

汤显祖“主情说”以情感为基础，要求文艺摆脱传统的道德教化说教，特别是要把戏曲创作情感的意象深深扎根于对人性的描写，通过求真求美的艺术创作呼唤着人的觉醒，提倡艺术的个性创作风格。汤显祖在《答商序》中说：予谓文章之妙，不在步趋似形之下。自然灵气，恍惚而至，不思而至。怪怪奇奇，莫名其妙，非物是常得以合之。苏子瞻画枯株竹石，绝异古今画格，乃愈奇妙。若以画格程之，凡不入格。宋家山水人物，不多留意，略施敷



《草书诗卷手稿》明·董其昌

笔，形貌宛然。正使有意为之，亦复不佳。故夫毫笔小技，可以入神而证圣……夫处笔墨不灵，圣贤咸遗，皆浮沉习气为之类。士有志于千秋，宁为狂狷，毋为乡愿。④

可见汤显祖强调文要风格要独创，不能依前人窠臼。即便是苏轼、米芾等大才也是突破常规而超越八圣的。

同样，董其昌在书法上非常自信，表现出强烈的古人出新精神。他说：予学书三十年，得李书不能忘者，在自起自倒自收自束之外。过此关，即右军父子亦可奉何也。转左倾右，乃右军之势，所造似奇而反正直，世人不能解。⑤

又说：盖书家妙在能合，神在能离。所以离者，非欲离乎群名家伎俩，直欲以表右军父子之气，所以离耳。⑥

董其昌的书法理论所表现出的创新思想，正是晚明心学渐下的士人主体精神解放与重新建构的结果。因此，他在书论中倡“淡”就具有了深刻的文化意义，他对“淡”的阐释和在具体书法作品中的判断，彰显了他自立门户的信心和审美观念上的抉择。

在《治室集序》中董其昌这样阐述“淡”的内涵：“排摈之家，有

潜行众妙之中，独立万物之表者，淡是也。世之作者极才情之变，可以无所不能，而大雅平淡，关乎神明，非心离而世昧浅者，终莫能企。……无门无径，质任自然，是之谓淡。”⑦可见“淡”是发乎自然的，但却需要超越于名利之心的人才可能臻此妙境。也可见到时老子“恬淡为上”思想的继承。具体到书艺上，则更多的显示出他对陶渊明、白居易、苏轼等人的文艺精神的深刻体悟。从他的解释中可见他强调“淡”是出自天性，非人力可及的，即“无门无径”，同时还强调“质任自然”，即要求艺术创作为作者内在精神的自然表述。

董其昌《公安三袁出生草而去世》。袁宏道非常推崇董其昌，他说：“不啻叹仰无兼才，而下定随毫有之矣。性嗜雅谈，书翰画林，古之豪迈者，惟王右丞、苏东坡、公之流也。破公染翰之能，殆可竹石。不啻得斯而下于王、苏、之局，世当以为知音也。”⑧将董其昌比之为唐代的王维和宋代的苏轼，可见董其昌在玄言诗中的份量。在晚明个性解放思潮中，公安三袁尤其是袁宏道所起的作用巨大，影响深远。关于袁宏道的历史贡献，钱谦益在《列朝诗集小传·丁集》中说：“中部之论出，王、李之云雾一扫，天下之文人才士，始知追慕心灵，探



《行书林汝水书画》明·董其昌

刻画，以墨摹拟涂泽之鸿，其功伟矣。”^⑨

从这点来说，袁宏道的“性灵说”对其时士子精神的蒸腾是很具有冲力的。袁宏道在万历二十四年（1596年）作《拟小修诗》中明确提出了“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆而出，不肯下笔”的创作主张。在万历二十七年（1599年）再次强调：“文章新奇，无定格式，只要发人们不能发，句法字法词法，一一从自己胸中涌出，此真新奇也。”^⑩董其昌也说：“《兰亭序》为宋人屡论，此次右军真血脉，然王胜伯、尤冠之诸人，踵重《兰亭》一例，无论《兰亭》是武是文，果如赵子固命之头宜之，日夕临之亦有障，从入门入不是家数之喻岩谷云须——自己胸中涌出，盖天盖地，始是了手。山谷诗：‘世人但学兰亭面，欲换凡骨需金丹。’真当论也。”^⑪都强调艺术创造要有真情实感的自然流露，这与袁宏道强调的“句法、字法、词法，一一从自己胸中涌出”简直就是同调。不过二者是阐述文学的一者は阐述书法的“二二同用”——“从自己胸中涌出”并非完全是言语的偶然巧合，而是董其昌、袁宏道二人相互交往甚密，思想相互通透的结果。

袁宏道前后期文学创作思想的变化是明显的。万历十九年至二十七年是公安派形成并发展的阶段。此前，他提倡“性灵说”，对批判假道学、唐古文、第律滥恶，都达到惊世骇俗的地步。后期由于随着佛学思想的变化以及其它种种原因，诗文日趋平淡，不再有前朝革新时期的锐气。董其昌可能是袁宏道文学主张产生变化的一个重要诱因。

在万历三十二年（1604年），袁宏道在《与顾凤乐家尚溪集》说：答子陵醉吟陶令诗，兼其淡而通达。凡物臻之得甘，莫之得苦，唯淡也不可通；不可通，是文之真性是也。浓也不复薄，甘者不复辛。唯淡也不可通；无可通，是文之真性也。^⑫

以物触景后的甘苦及“淡不可造”、“淡也无可通”之说，指出“淡”之美生成根源是先天的，鲜明地表达了他“淡”的文学立场。这时，袁宏道对性灵的内涵认识已经发生了重大改变，其主旨转变为以“淡”为可灵说的最高境界，而即往的率性而行和狂放之真。这与董其昌所说的：“作书与作文，同一关捩”的“淡”之精神在内涵上是一致的。袁宏道关于“性灵说”内涵的变化，标志着他对文学标准的

内涵发生了重大变化，之所以会发生这种变化，其原因是多种情况造成的。一者是他极强的自我意识和狂放精神在我生活中处处收到束缚，他三次解官又三次出仕，就是这种在归隐与仕途之中犹豫徘徊的行为表现。更重要的是随着李贽的狱中自杀，由对其狂悖之风的推崇到其对生命存在价值的扣问，以及对唐宋诗文的重新阅读，使他转而为内心反省式的反思。

董其昌有见于此。论道：“袁伯修于弥迹之际，深悔所悟于生死上用不着，遂绝题《念佛往生经》云：人死一而佛名号，皆可解脱脱否。伯修能信得及，亦是平生学道之力。四大将离，能作何观。必非业力所可障覆也。遇见中郎手录永明《宗仪录》与《冥应会要》，校勘精详，知其眼目不同往时读界矣。”^⑬袁伯修的逝世给董其昌以沉重打击，袁氏家族中寿，袁宏道也只活十年便逝世了。由此可见董其昌对袁宏道晚年观念转变的认同。

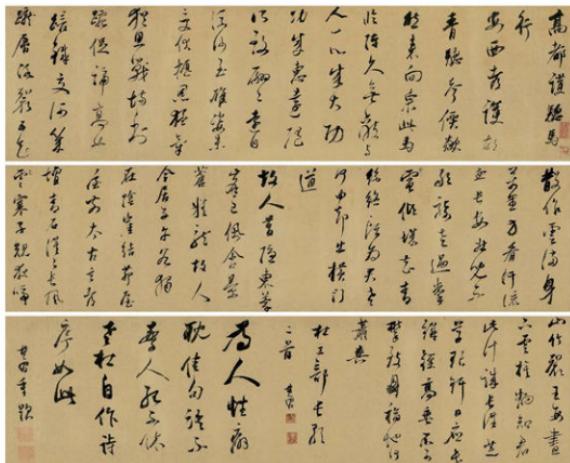
在《答董玄宰太史》中，袁宏道说：楚中文体日衰，务为雕丽，神情都失，赖宗用力挽其颓。高秀两过江干，不俟就枕林莽，息心望岫，既晚追述，愧感甚。六年梦想，失之一朝。殊惆

然自恨也。^⑭

说明在隐居的六年中，在参禅问道中他始终关注于当时的文坛，思考着文学的发展问题，同时也表达了对他董其昌的钦佩和对自己即将重新出仕的无可奈何的心情。

而董其昌不论是在书法上还是在诗文、绘画上，都提倡“淡”。在其真正的内心中，“淡”无疑是他一贯的最高审美追求。他说：作书与诗文，同一关捩，大抵得与不传，在淡与不淡耳。极才人之致，可以无所不能，而淡之玄味，必出于天骨。非枯槁之力，涩练之神，所可强入……苏子瞻曰：笔势雄浑，辞采幽运……渐老渐熟，乃造平淡。实非平淡，绚烂之极。犹未得十分，谓若可学而能也。^⑮

在谈论具体的书法时，他更是标榜“淡”，并以“淡”的有无判断名家书法的高下。比如他说：三十年前求米书，在无一毫笔，自谓得诀，不啻常习，今犹鼓舞，可愧也。余云：“以势为主。”余病痼久矣，淡乃天营带病，非学可及。今典所谓米痴，画家谓之气韵也。^⑯余近来临篆书，因悟所谓折折势、屋漏痕者，



《行书林汝水书画》明·董其昌

惟王五有之。鲁公直入山阴之室，绝去欲精粗习气。东坡云：“诗至于乎美，书至于乎公，非虚语也。……六下为此，都不对帖。虽不至入俗，第末承晚康，即是不及古人处。渐老渐熟，乃遂平淡。”朱老犹独重，故自许通于李太白以志吾师。^①

在这一则书论中，董其昌毫不客气地指出米芾书法欠缺“淡”的精神，是“病其欠淡”。“米字犹隔尘”，可见“淡”的境界在董其昌心中甚至可以说是至高无上的。怎样能达到“淡”的境界，在他看来“淡”却是不可学的，是生而知之的天赋。

又如以下四则书论，强调“淡”的精神是入古出新的关键所在，造境而低的衡量标准。

柳书本极，极力变右军法。盖不欲与瘦幅面目相似。所谓神奇化为隽永，故离之耳。凡人学书，以姿态取取，鲜能解此。余于米褚数跋，皆曾彷彿十一。自学柳宗元，方悟用笔古淡处。自今以往，不得舍柳而趋右军也。^②

余谓张旭之有怀素，犹董源之有巨然。衣袂相承，无复余恨，皆以平淡天真为旨。人目之为狂，乃不狃也。^③

藏真书，余所见有柳萨帖、食鱼帖、天姥吟、冬热帖，皆真迹，以淡古为宗。^④

杨少师《步虚洞帖》，即宋米家藏《大仙帖》也。其书寄萧斋淡淡，一洗唐初姿媚之习。宋四大家皆出于此。^⑤

同时，董其昌还多次在画论中标榜“淡”，也同样是“淡”作为衡量书画作品境界的最终标准。在他心目中以米芾和倪元林的画作能达到这样的高度。具体条目如下：过翁画在社因国可称逸品，昔人以逸品置神品之上。历翁唯张志和、卢鸿可比。宋人中米襄阳在径之外，徐熙从陶渊而来。尤之能者虽多，然承唐宋法，稍加蓄敷耳。吴仲友大有神气，黄子久特妙风格。王叔明奇前规，而三家皆有横逸习气。独云林古淡天然，未涵后一人而已。^⑥

盖过翁绝工致，晚年乃失之，而聚精于画。一变古法，以天真幽淡为宗。要亦所谓渐老渐熟者。若不从此葩苑起，不容易到耳。横纵习气，即黄子久未能能。幽淡两言，则赵吴兴犹逊过翁，其胸次别自也。^⑦

元季四大家，独倪云林品格尤超。蚤年学董源，晚乃自成一家，以简淡为之。^⑧

独倪过一种淡墨，自谓难学。^⑨

此外，董其昌追慕陶渊明、白居易诗风，与友人组织成立了“陶白斋”文社。陶白、白氏在晋唐时，分别以自然天成，明白晓畅为诗文的标准。因此，董其昌是深谙陶白二人的审美高境的。提出“淡”的审美观标准，董其昌是为书画家。在真实的艺术情境中，是不确定的。他们作为士人，都习诗文，兼书画创作，在艺术理念上是与大时代的审美理念是趋同的。因此，董其昌书法和袁宏道论文上的关系，也是复杂的交叉进行。董其昌对晚年袁宏道的影响是比较明显的。

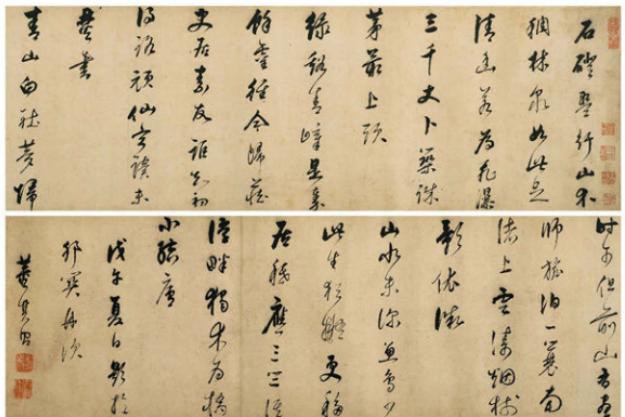
生活在晚明时期的书法大家张瑞图(1570—1644)、黄道周(1585—1646)、倪元璫(1594—1644)、王铎(1592—1652)等人，与徐渭(1521—1593)、李贽(1527—1602)、汤显祖(1550—1616)、董其昌(1555—1633)、袁宏道(1568—1610)存在着直接或间接的交往。或者互未交往但声气相通，审美观念上有相似之处。他们之间的书论和文艺论相互间有一定的影响，只不过这种影响不如董其昌和袁宏道这般明显而已。

李贽在万历三十年(1602年)逝世，其时张瑞图三十三岁，根据张瑞图的生平经历与交往状态看，张瑞图与李贽没有实际交集。但由于二人均为福建泉州府晋江县人，且以李贽在当时的影响，张瑞图对该非常熟悉其思想。张瑞图宣称：“鄙人楷法，平淡玄远，妙处都不在书，非学不可至也……鄙公有言：‘吾不善书，书能通其意，常不可谓不善，我假其数。’援其旧学，从不学字处，或不近端耳。”^⑩

从中可见，张瑞图也是崇尚“淡”的美学，认为做人楷法处不可学的原因就是因为它平淡玄远，这一点与董其昌、袁宏道对“淡”的认识是高度一致的。

黄道周、倪元璫、王铎三人是天启二年(1622年)进士，都喜好翰墨。黄道周在《题王觉菴初集》中写道：“霸王重斯简，凡六六人，惟王觉菴，倪元璫与我最洽，愿仆托世以‘疏淡廉隅，又止同笔研为文。爱她者呼‘三株树’，辱她者呼‘三狂人’，弗洞也。”^⑪说明他们三人关系密切，且常有唱和书信往来。其中，黄道周和倪元璫过从甚密，终其一生二人互相敬仰，互相推崇。二人都是儒家思想的崇信者和提倡者。黄道周是一代理学名流，既不是王阳明心学的盲目追随者，也不是程朱理学的恪守者。他谈“求仁”“乐性”“格物”“致知”，是力主恢弘正统的儒学学者。倪元璫也是具有传统儒家思想的铮铮铁骨的学者。而王铎的书法思想既是古朴的，更是创新的，但明亡后，他变节降清，大玷辱，与张瑞图一样遭人唾弃，晚年的内心是焦虑悲恐的。

黄道周的书论最有影响的莫过于是：“作书是学中之第七、八课事，勿以此关心。王遗少品格在洪庆、安石之间，为惟好临池，声实俱纯，余素不嘉此业。……人读书先要问他所学何字，次要问他所志何志，然后溯源经史，波及百氏。如写字画幅，乃鸿都小生孟浪所为，宜宣此圃



《行书七言诗 手卷》 明 董其昌

于长者》中可以看出他以大儒身份来看待书法对书法师持审视的态度。但他也并非完全拒斥书法，认为书法虽为小技，却能大德。他在《书品》论中说“老人著些子清便。便有大才者：学人著些子俊便，便与工笔无殊。然就此中引人入处，亦不彷罔一端”。正是将小道而至大德，通达而造悟也。”^⑨这与汤显祖说“放夫墨毫小技，可以入神而‘正圣’具有相似之处。

在书论上，黄道周提倡“道媚”，他说：“书字，以自道媚为宗，加之浑浑，不坠不僵，便具上逸矣。”^⑩宋时不同右军，今人轻松舒，俱为媚俗，得之谓媚。可见，他所推崇的“道媚”既以媚为人，也对时人轻视赵松雪表示异议，使他既强调又反媚庸俗的书法审美要求。这些与徐渭所提倡的“雌性说”有不少相似之处。如徐渭说：世好赵书，女取其媚也。青以古骏骏装可乎？盖皇帝五经、袁家经纤，足称其人矣。他书半然，而《道德经》为尤甚。然可以为搞涩粗鄙而称所世“藉君眉睫”者之焉。^⑪

^⑨ 倪瓒书从兼入，辄在许元常《荐季直表》中夺舍投胎。古而幅，密而散，未可以近而忽之也。^⑩

黄道周用词，极推重王元鼎。但倪元璽论书之文几乎没有存留后世，他在给外甥徐吉的文章《评姚子徐亡诗》中说到：“欲书法精，宜直入木三分。荀爽志气尤求之，皆可审奇。”^③指出专心静心研习书法可以达到一定的境界，无关乎书法审美判断。不过，还是可从他的两则论文中看出其艺术思想。如他在《题朱宗远画山水》中说：以性灵得笔墨，以绳墨得才力，以学问得意思，以道理传兴会。凡曲，不外性灵不达，绳墨不能创，不学问不空，不道理不懂。此皆以其小弱，为其大失。^④

在《题文衡山画卷为潘安祖》中，又说：我法自见，为可资商耳。^⑨

在这两则论画之语中，他崇尚我法，推崇性灵，这应该与袁宏道倡导的“性灵说”有一定的关系。“性灵”一词虽说在唐人论艺中就存在了，但真正发扬光大的还是由袁宏道的大力推崇和宣扬。

王铎是“三株树”中留下书论最多的书法家。他一再表白自己崇尚古的观念，譬如：

^④“予书独从羲叔，自唐宋诸家皆发源羲叔，自不察耳。”^⑤

“书未宗骨，终入野道。”⑨

“予书何足贵，但从事此道数十年，皆本古人，不敢妄为。”⑩

他如此说。也这样做，所谓“一日书，一日请卿”即是这种思想的表现状态。但王铎的书法创作并不是他所说的那样“独宗羲献”、“不敢变”。恰恰相反，是大胆为要的，带有强烈的创新精神，形成了鲜明的风格特色。作品具有狂放酣畅的笔毫、奇崛险绝的结字、纵横奔腾的草法，吞吐风云的气韵，原因即在于王铎深情博古不拟古的精神，他在《浪痕集》中题跋说：

书不师古，便落野俗一路。如作诗文，有法而后合。所谓

不以六律，不能正五音也。如琴棋之有谱。……善师古而不离古、不墨古，必墨古不言者，不谙史甚不学耳。◎

王锋在《文魂》中充满对“怪”、“局”、“气”、“力”、“奇怪”、“胡乱”、“放逐”和“推手”的神态大加赞赏和推崇，如称赞“怪”，则幽险狰狞，面如贝贝，眉如梭索，口中吐气，身上耀光，则刚柔兼备，声如响雷，长刀大剑，狂飙山海。游走飞天，走石旋地，转乾坤，而雄铸词。子美谓“望”不惊人死不休，“文公所谓‘破鬼层’是也！”^④又如称赞“大力”，如海中神鳌，掀八荒，吸十洲，吞九宇，挟九皇，推三山，震四海！^⑤等，这些思想正是新诗审美上强调视觉的结果。

徐渭、李贽、汤显祖、公安三袁的文论作为晚明个性解放思潮的形成和发展乃至高潮的重要标志，在这场思潮中扮演了重要的角色。钱谦益是王铎的好友，清顺治二年（1645）五月54岁的王铎在枕边书简中对钱谦益共同在江宁出逃，成为遣人诬告的“贰臣”。钱谦益在《列朝诗集小传》中对徐陵的徐陵、李贽、汤显祖、公安三袁的褒扬和对陈洪绶的褒扬批评，既反、对王铎的书论，又论也有一定的影响。

综上所述，心学的发展和变异，导致了晚明个性解放思潮的形成，在这股个性解放思潮影响下所产生的书论与文论互有影响。其中，晚明文论对晚明书论有着重要的启发参考价值。

增修嘗書又以朱
南京書余在半島而
昌黎首事李孝廉修錄
之本書卷第三便將其
詩稿之序平凡二十餘
年竟為增修看之老
病久而終之方置幾案
易以池東先生嘗有傳
人之注金上不勝至誠

第三部分

注意：

- ① 在东岭《王学与晚明士人心态》，北京，人民文学出版社 2000 年，第 337 页；
 ②、③、④、⑤、⑥、⑦、⑧、⑨、⑩、⑪、⑫、⑬、⑭、⑮、⑯、⑰、董其昌著，屠友祥校注，《画禅室随笔》上海远东出版社 1991 年，第 203、204 页；
 13、203、203、80、46、52、54、61、133、144、152 页；
 ⑭、⑯、⑰ 董其昌《容台集》卷十七，明董祺三录董刻本，北京，人民文学出版社 1993 年，第 275、315、321 页；
 ⑯ 董其昌《容台集》卷十七，明董祺三录董刻本，《四库禁毁书画目》编纂委员会，《四库禁毁书画目集解》32) 2000 年，第 134 页；
 ⑮、⑯、⑰ 袁宏道著，仇城校注，《袁宏道集笺校》，上海，上海古籍出版社 1982 年，第 1267、785、1267、715 页；
 ⑯ 钱谦益《列朝诗集小传》，上海，上海古籍出版社 1982 年，第 561 页；
 ⑯ 黄泽《董其昌书画论注》，江苏，江苏美术出版社 1993 年，第 59 页；
 ⑯ 陈洪绶《中国书法史论明光卷》，江苏，江苏省教育出版社 2001 年，428、428 页；
 ⑯ 徐复观《中国艺术精神》，上海，华东师范大学出版社 2001 年，第 251 页；
 ⑯ 徐渭《徐渭集》，中华书局 1999 年，第 1093 页；
 ⑯ 丰子恺一部《护生集》，东京，日本平凡社 1932 年，第 58 页；
 ⑯ 张金蒙著《明代书画家批评》，长春，时代文艺出版，2003 年第 270 页；
 ⑯、⑯ 王玉连《中国书法理论史论》，安徽，黄山书社 1990 年，第 419、420 页；
 ⑯、⑯、⑯ 陈方丽，雷忠雄著，《书法美学思想史》，河南，河南美术出版社 1994 年，第 487、473、474 页；
 ⑯ 倪元璽《倪元璽书画作品集》，台湾，学生书局 1970 年，第 23 页；
 ⑯ 林同华《王学美文大观》，合肥，安徽教育出版社 2000 年，第 757、757 页；
 ⑯、⑯、⑯ 则正武《中国书法全集王铎卷》，北京，荣宝斋出版社 1993 年，第 8、174、14、14、14 页；
 ⑯ 胡研《王铎墨迹》，上海，上海人民美术出版社 1996 年，第 3 页；
 ⑯ 王铎《王铎墨迹》，河南，王铎书画出版社 1994 年，第 10 页。

思想的形状

——林逸鹏《云南印象》之印象

文 / 潘庚生

观展回来，心中一直想着林逸鹏的《云南印象》系列作品。之所以这样，并非出自欣赏，而是因为没看懂，充满疑惑。我既不懂艺术创作，亦非搞绘画研究。对《云南印象》系列作品理应不懂，凡事都要讲道理。不过我的疑惑不在于艺术，而是对作者所绘制的那些鸟或亦鱼亦鸟的怪异图像，感到非常不解（图一、二）。《云南印象》系列作品中分为生命情怀和绿色情怀两部分，这两部分彼此呼应，都是对云南繁茂动植物蓬勃生机的表达。平铺直叙的块状的色彩，旁逸斜出跳跃的笔墨，还有像装饰画一样铺满画面的布局，空间感和色彩感丰满而稳

郁，任何人都会产生由此产生对绿色和生命的直接感动。这种来自感官的直接感受，正是《云南印象》系列作品的基底和主题表述，任何人都一样。即使有所差异，亦相去不远。

问题在于造型奇特的鱼鸟结合图形，这不仅是对悠远时间的表达，也是系列作品的制高点，同时更是对传统文化和古代思想的深度发掘。

从图像学的角度来考察，这种造型并不常见，不过其手法却是非常传统，甚至可以说是中国传统文人画中的可以称之为标志性的东

西，这就是中国文人画中以表现自我主观世界为核心的禅画。例如王维的绘画作品中往往以桃李、芙蓉、莲花同出一派，这种时间失序和空间交叠的意象恰恰正是王维内心主观世界。这种建立在禅宗心性论基础上的主观结构在后世理论中不断被诠释、运用、加强，乃至放大。如沈括的“体会到”，倪瓒的“胸中逸气”，欧阳修的“忘形得意”、八大山人的“心物相接，心领合一”、郑燮的“胸中竹”，乃至石涛的“一画论”等等，均属此类。于是这种时空错乱，主客交织、分类无序等一系列留在表达与自然和客观世界相对立的主观构图，便从此成为文人绘画实践的钟爱。

在这种主观主观的构图模式中，鱼和鸟往往成为具有代表性的图像，比如李鱓《花鸟册》中每每同时出现花和鸟。“翠羽时来窥鱼儿”，这是李鱓对自己作品的题诗。但我们知道在客观世界中我们是很难见到这种自然场景的，这种雀类或学名称作雀形目鸟类（fringillidae）的鸟实际上与鱼是不相干的，这只是作者通过非自然

的空间叠加把鱼和鸟合在一起。

林逸鹏的《云南印象》系列中的鱼鸟和合图，可以理解为自然界整体生命的象征，或表示包括天上和地下在内的一个空间概念，即或作者个人体验中以表达对分类、传承、秩序等传统观念和思想的蔑视与背离的符号。等等。不过这些都不是我们所关心的，我们感兴趣的是何以鱼和鸟？

事实上以鱼鸟入画，其来有自！远在六千年前的新石器时代，乌塘鱼图案便出现在陕西宝鸡、姜寨，河南西村等地的仰韶文化彩陶上（图三）。此后这种图案每每见于青铜时代的岩画、玉器和汉代的画像砖上，甚至一直到今天，鱼鸟图案仍然是我国从陕北剪纸、刺绣等民间艺术中常见的图案。鱼鸟图案不仅在历史上延续时间长，而且在空间上的遍布范围也是全球性的，比如塞浦路斯距今近六千年前的新石器时代晚期彩陶图案中，几乎与仰韶彩陶上构图完全相同的鸟啄鱼也是一个常见的主题（图四）。而且纵观这种鱼鸟图案



图一 《云南印象——生命情怀1》 纸本水墨 林逸鹏



图二 《云南印象——生命情怀2》 纸本水墨 林逸鹏



图二 河南闻村出土商器（左）。宝鸡北首岭（右）仰韶文化中的鸟喙鱼形陶瓶



图四 江西南康出土的距今约六千年的新石器时代晚期陶罐上的鱼喙图案

的演进历史，其造型在不同的时代也只是大同小异。尽管以鱼鸟争斗（或鸟啄鱼）形式出现的圈套古至今变化不大（只是鸟的种类变化较大，甚至有时以公鸡的图案来代替），不过汉代以后，在鱼鸟争斗图案延续的同时，还出现了一种新的组合形式，这就是鱼鸟和合，鱼鸟争斗变成了成了“鱼鸟化合”。如1980年在山东嘉祥县宋山发现的东汉史国墓墓室题记上，附有一幅“阴阳转合”图，图呈正方形，其三边作阴阳两鱼相对，另一边为鸟首身的“雌雄二煞”，形象地表达了生死转合、化生朽化的观念。汉代画像砖中有许多鱼鸟化合图，四川宝兴出土的一块汉画像砖上，鸟兽，日月左右对应，意味着阴阳相合、化生复苏的文化内涵。而在后世的《山海经》插图中，甚至出现了鱼鸟同体的形象。

郑玄《礼记·昏义》注：“鱼物，肉物类也。”《文选·蜀都赋》：“阳鸟退乎高栎。”《经籍纂诂》卷4云：“鱼为阴物。”卷47云：“鸟者，阳也。”鱼鸟同体，意味着阴阳和合，意味着原来相对立的矛盾体双方，此时同化为一者。

鱼鸟之间由争斗转化为和合，何以发生？其又象征着什么？对这个问题的阐释，需从思维文化和观念入手。

如同西方一样，最初中国的思维也是以对立的二元逻辑形式为特征的：黑白、好坏、上下、善恶、强弱、神魔等二元之间的关系绝对是对立而不能统一或转化，换句话说亦即A不等于非A的逻辑形式。仰韶彩绘陶上的鱼鸟争斗就是用图形形象地表达了这种逻辑思维形式与文化观念，诚如列维·斯特劳斯所说的，我们通常的运转便是通过二元对立，以及与象征主义最初的显示相吻合这种手段来运行的（Lévi-Strauss, C. 1963. *Totemism*, p. 101. Beacon Press, Boston）。二元对立不仅是我们人类基本的思维形式，同时也是整个古代社会共同的文化观念，也许是李约瑟、张光直等人所说的萨满为

特征的文化系统。

不过《周易》之后，中国自身的哲学开始发达。《周易》云：“一阴一阳之谓道”。用哲学语言来讲，“道”是产生二元的统一体，或谓二元思辨产生之前的人类社会和人类思辨状况，亦即神话中的“混沌”。后来盘古开天地，黄帝判阴阳，意味着建立在二元对立思维基础上的人类理性和文化的产生。原始混沌被打破，文明秩序被引入。这正是《周易》所说的“一生二”。到了战国时代，出现了一个最终使中国与西方在思维、哲学以及文化上分道扬镳的新变化，即原来旨在强调对立的萨满教二元对立思维，开始向统一的二元论转变，其标志主要是《老子》一书的出现，此书的宗旨就是抹杀二元之间的区别、对立和斗争，使二元之物彻底的转化和全然归统一，这是众所周知的辩证哲学。老子认为正是由于天地被判开，阴阳被对立后产生的社会秩序与文明，才导致了整个社会的崩溃。如战争、人们之间的敌对与冲突、道德践踏、世风的浇薄等。那么要改变这一切，首先要回到过去的混沌社会中去，其根本途径就是在哲学上消除二元对立。老子认为美丑、难易、长短、高下、前后等诸二元之间的关系根本不存在对立，而是相互关联、依存、统一以及转化，所谓“无往而不生，难易相成，长短相形，高下相倾，声音相和，前后相随”（《老子》第一章）。老子采用辩证肯定因素，要否定固定的因素的办法来抹杀二元之间的区别和对立；也惟其如此，才能达到天下大治：“不尚贤，使民不争；不贵难得之货，使民不盗；不见可欲，使心不乱”（《老子》第三章）。到了庄子，这一作法被发挥到了极致，他通过一系列寓言或故事来否认和抹杀已存在的二元之间的区别，从而使得阴阳从士大夫和贵族阶层降到平民百姓，这无疑是道家思想对传统文化的贡献。对中西历史文化的深度发掘，不仅是学者们的课题，同时也是艺术家们的责任。在中国传统文化的范式下，图像只不过是思想的形状。

“阳子之家，宿于旅邸。旅邸有妻二人，其一人美，其一人恶，恶者贵而美者贱。阳子问其故，旅邸小子对曰：‘其美者自美，吾不知其美也；其恶者自恶，吾不知其恶也。’

其余著名寓言如“庄周梦蝶”、“濠上羡鱼”都是通过抹杀真实与梦境及主观观念之间的区别来强调二元之间的统一。在阴阳哲学家们看来，阴阳之间不存在对立，更谈不上道德价值取向，二者之间至多是一种自然的交替和变化而已。（吕氏春秋·大乐》云：

“昔者变化，一上一下，合而成章，浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常，天地车轮，终则复，极极复反，莫不成也。”

其中二元之间没有区别和对立，二元融为一体的象车轮一样无始无终像水一样无法判别正如太阳作圆形运动一样混有白天和黑夜，但它们之间的关系是相互转化和相互代替，而不是对立。这种哲学认识用来图形来表示，即“太极图”，亦可称之为“圆道”。从纯粹的数字关系来看，既然“道”是二元论之前的东西，那么转化成数字关系就应该是“一”，也就哲学上所谓的“太一”。既然二元论使整个社会陷落，我们就应该抛弃二元对立，合二为一，再回到以前的“一”去：

“夫得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，

万物得一以生，候王得一以天下正。”（《老子·三十九章》）。

“二”是“一”的对立之物，既然“一”的价值取向是肯定，那么“二”的价值取向就是否定。汉字“武”除了表示数字外，其它主要义项都是围绕着“分离”、“分开”而衍化的，但这时的“武”多用于贬义，如“背叛”、“不忠”、“分裂”等。

也正是从老子开始，中国的哲学、文学、艺术、医学、宗教等，便逐渐与西方分道扬镳了。“太一”与“二元”之间的区别，正是中国与西方之间的区别，这首先是来自哲学和思想上的不同。与西方相比，中国古代社会是一个哲学的社会，而不是科学的社会；古代中国更注重主观的精神世界，而不是客观的物质世界。汉代以后，道家思想虽未成为意识形态的主流却被人们接受，但在佛教、诗歌、绘画、政治等各方面，道家思想的影响都是巨大的。如佛教中的禅宗，其中连生死、精神和肉体之间的区别都已泯灭，理论二元之间的斗争对立；中国绘画所讲究的“似与不似之间”，以及“胸中竹”到石涛的“一画论”等，即对二元的融合；政治上主张“中庸”，即在价值观上既不“明”也不“暗”，而取二者之间；医学上最根本的理论就是保持阴阳之间的平衡，使之不“失调”，等等。

在这样一种哲学的语境中，鱼鸟和合成鱼鸟一体格，我们则可以称之为“太一”、“道”、“混沌”，或“太极”。不过逸名看来是有意识或明确地想通过鱼鸟这种返璞归真的经典图像来表达传统中国的二元统一思想，但无疑这是中国的二元统一思想将逸名推向返璞归真的经典图像。云南印象系列作品正是在这一制高点上，焕发出自中国传统思想和文化的光晖。对中国历史文化的深度发掘，不仅是学者们的课题，同时也是艺术家们的传统与责任。在中国传统文化的范式下，图像只不过是思想的形状。

作者简介：

汤晓生，男，1955年生，现为南京师范大学社会文化学院院长、民盟南京师大书画院院长、江苏省第九届政协委员，民盟南京师大书画院副院长；学术兼职有世界书画委员会执委，澳大利亚书画协会理事，意大利罗马诺艺术研究会理事，《世界书画艺术委员会会刊》（意大利）编委，《世界书画艺术委员会通讯》（法国）编委，法属Bropel出版社《世界经典书画丛书》编委会编委，《器物学——环太平洋考古》（澳大利亚）编委，国际古代中亚研究会理事，中国社会科学院古代文明研究中心客座研究员、宁夏书画研究院客座研究员等。

论人物画创作

——“形神兼备” “遗貌取神” “得意忘形”

文/左袒冉



《秋风纨扇图》卷·公主班，藏于故宫博物院

我们的祖先，自有绘画始就把自己作为表现对象，在原始陶向上就发现有人面鱼纹和舞蹈纹样，画中人物形象高度简练概括而生动，富有画面感和装饰性，成为中国最早向人物画的始祖。如今我们所能见到的存世最早的人物画是战国时在帛上画的《舞乐人物图》，画中女子的造型是当时实女子的写照，又体现了他们的审美趣味。“楚王好细腰”，到了魏晋时代人物画已经发展到很高的水平。东晋顾恺之提出了“以形写神、形神兼备”的理论，他在金陵瓦棺寺作维摩诘像点睛后光映一照，他十分重视人物的灵魂轮廓、眼神的描绘，他说：“传神写照都在阿堵之中”（阿堵指眼睛）。唐宋是中国人物画创作的高峰期，唐代吴道子的肖像画《帝王图》，历史图《步辇图》，五代顾闳中《韩熙载夜宴图》和宋人的《折枝图》等都是“以形写神、形神兼备”的典范作品，画家们十分重视画中人与众不同的相貌和内在的精神品质个性化刻画。到了元代以后，人物画逐渐失掉主体地位，画家重视移情于山水和花鸟，山水花鸟画成为主流题材。元代四大黄公望、倪云林、王蒙和吴镇都是山水画大家，无一画人物，唐宋亦是如此，造成人物画衰败的根本原因之一在于我们民族的“天人合一”哲学观对画家的影响，画家视自然物与我为一物，物我相融相融，画家视物性而视其性，“借景抒情”、“借景交游”已成为我们民族艺术创作的主导思想意识，加之时代的变迁，外民族夺权统治，致使汉人画家以民族气节自尊，历经坎坷和不安，精神走向逃避现实，到自然山水花鸟世界中寻求解脱、安慰和宣泄，这也是导致人物画衰落的原因。元明清以来，人物画走向民间，文人画家即使画人物也多借古仕女和宗教传说人物为某种精神载体，借以传达自

己的思想感情和理想。名人唐寅画的《秋风纨扇图》，也在画中描绘一位端庄清秀的女子，从他在画面的题诗中可以见得，他是借画中女子形象表达对身份卑微的弱者的同情，同时也是借画中人的遭遇表现了他自己也同命运，因此对“世道炎凉”发泄不满之情。中国几千年的封建社会对人的禁锢统治，使人生失掉了做人的尊严和自身的价值的关注，顾王公贵族统治者注重自身的地位价值外，平民百姓是没有地位和价值的。这与西方不同，西方在十四世纪始，文艺复兴以人为本的人文主义得到弘扬，人生地位和价值得到肯定，人始终成为社会和绘画中的主体，所以西方传统绘画中人物画发达。

如今我们的社会倡导以人为本，人生价值得到肯定、重视和提升，在这个大的社会环境中，人物题材的绘画同样得到肯定、重视和提升。因此人物画得到复兴。在此次的展览集中人物题材绘画数量不断增加，质量不断提高。在第三届百家金陵画展（中国画）中，人物画就占百幅中的近一半，十幅获奖作品中有五幅。人物画作品的创作内容和表现形式在发展过程中有诸多值得探讨和研究。

毫无疑问，人物画就是画人的画，人非草木禽兽，但是自然中的尖端灵魂，是宇宙中的主宰和精灵，世界万物以人为主，万物以人最美，最美的女人也要比猴子美，理所当然地成为画中的主体形象。但是对画家而言是画自然物，画人难，因为人除了可视的自然属性人体外，还有看不出来的丰富复杂、变化万千、不可捉摸的内在精神，可以说每个人都是不相同的，可谓一个人一个世界，画家要画出每个人与众不同之处确非易事。对于人物画家来说不仅要画出人形人貌，还要画出人性、人情和人的美，才能称得上真正的人物画艺术。这对人物画

家来说希望、要求是比山水花鸟画家高的，世间最美的无限风光也总是在“险峰”处。

由于人物画难度大，致使许多画家望而生畏、行而止步，转而山水花鸟，这在画界是平常之事。即使能坚持画人物也多远离表现现实的人和人的生活，钟情于古代仕女，佛道神仙，着眼于夸张变形的古趣，奇崛和修长，甚至丑陋，那些自命新文人画家的笔下人物大致如此形象。在这次百家金陵画展中的人物画基本上着力于反映现实生活中的好人和事，有的同情和关注的情感描绘社会低层弱势群体的形象，有的描绘幸福的家庭生活面貌，有的反映历史变革进程中的重大事件和人物。更多的是表现现代都市时尚青年男女形象，尤其是女性形象，用粗犷的笔墨随意写她们各式各样的衣装来装饰身体配饰及举止行为，为我们这个时代留下了一个匆匆过客的形象印记。画家们在表现手法上有较多方面的探索和创造，艺术效果具有现代的时尚性和包容性。

随着社会的进步发展、人类对自然界的认识，驾驭达到了极高的水平，人可以登上月球驶向火星。但人类对自身的研究远远落后于自然科学。在我看来，中国艺术家们还是研究人的科学家。艺术家是人、画家本身就是人学家，不仅研究人，还要表现人，人的自然形态肉体，可以可画，而人的社会性、人性、人的精神世界非一般人真正能识、能描绘出来，这正是我们人物画家所要探究的领域和奥秘，可以说我们的画家在这些方面的学术科学生就是肤浅的、概念的。我们可以从当今诸多人物作品中看到人无真形、真性、真情感和真美，有的画家拿人当人体模特，挂人与物同体，第一个人无生气与木讷，这是对人物的内在精神缺乏深入的观察分析，深刻的认识和理解所致。要求人物画创作水平的提高，我认为关键首先在提高人物画家肖像画的创作水平。肖像画的水平高低决定是人物画的水平高低。

人物画是一个大的题材概念，凡是以人物为主体形象的画都称人物画，它是由肖像画、风俗画、历史画、宗教画几个大的样式范畴组成，而决定风俗画、历史画和宗教画内涵的高度和深度是由画家的肖像画水平决定的。肖像画对人物画的重要性往往不为一般画家所认识和重视。在西班牙17世纪以来有件趣事：画家戴拉·罗素被誉为最擅长肖像画，可是有些平庸的画家妒忌他的成就，有意损毁说：“戴拉斯·罗素只会画人。”而大师回敬他们说：“我发现西班牙还没有人会画头。”就这位画家的大师风范令皇家英诺森特二世本人惊异地说：“太像了！”的肖像画，评论家在评论他的画《教皇英诺森十世》时说过：“这不是人，是戴拉斯·罗素。”由于他的肖像画“形神兼备”，之后他所创作的风俗画和历史画都是欧洲一流的。在唐代画史上也流传一个关于肖像画的故事：大将军郭子仪曾请韩干和周昉为他的女婿赵纵画一幅肖像，众人皆赞绝。他也分不出高下，便问女儿。赵夫人看了说：“两幅皆像赵郎，但韩干所作空得赵郎状貌，而周昉的兼得赵郎神情笑之姿。”一言定了高低，可以见得周昉能敏锐地观察和表现了赵



《教皇英诺森十世》西班牙·埃尔·格列柯 1600 年

纵的内在精神气质和鲜明的个性特征。

肖像画不同于一般的肖像画，它没有情节性，它的主题就是画中“这个”与众不同的外在相貌和独特的精神气质。画家所要竭尽全力创造就在此。肖像画中的人物个性还隐含着特定的民族性和地域性，同时体现出特定的时代性，它是一种文化的缩影；肖像画中的人物必须是生活真实存在的人，或者历史上曾有过的真人，决不能虚构，有名的人物画首当其冲。《唐太宗李世民》、《屈原》、《李白吟咏图》、《鲁迅》等，凡是具有社会名流的平凡事迹，可以某种职业相称：《女劳动模范》、《女<三·八>红旗手》、《四个姑娘》，俄国拉姆斯柯依画的《无名女郎》等；肖像画的形式，有头像、胸像、全身像；有单个人、也有两位以上的群体肖像，有动态的也有静态照相式的。在之前的百家金陵画展中甚有幅属于肖像画式样。贺友直合作的《共和之光》应归属肖像画，画面的视觉中心站立着民国大总统孙中山，在不同的角度和层次上安排了吴昌硕的开国元勋、将领和名人，这画面没有情节性，人物之间既无内在联系又有形式联系，画中人以各自特有的相貌、个性、身份、地位各自独立于画面，个人与整体、众人与孙中山都无任何关系，具有特定的历史意义，表现了民国革命的群英会报，有着鲜明的、历史的、时代的共性特征，画家采用超时空布局，线与面相结合的造型，是一幅具有视觉震撼力度的群体历史肖像画。



《客过山外客》 现代 本水墨 高80cm

谭乃麟的《暖冬》、隋强的《喜迎山外客》，虽然有画面，但没有情节，看不出题目所示之意与画中人有什么内在情节联系。因此找乃麟他们归属群体肖像画，画中人有鲜明的外在相貌特征，由于画家运用“摆姿势”等待接客”的照相式处理手法，因此人物的精神气质在一瞬间凝固为静态的表面性，每个人都显得注意力集中，面对镜头显得呆板没有个性生气。在艺术语言上画家着力于民族服饰及身上挂牌的配件的细节描绘，和整体上繁复的衣着相权，这使表现人物精神的画面反而显得不突出，夺掉了主要精神面貌官兵夺了主，影响画面人物的精神效果。严格地讲吴同淮等合作的《群像》也属于群体肖像画，同像不是情节，只是借同像把画中人结合在一起，在他们之间没有任何内在的神情和外在形式的关系，是一群走出教室在回家的走廊楼梯上闲聊而立，各行其事、各自独立的一群男女青年，画家巧妙地借用楼梯安排人物显得画面自由活泼，在他们的相貌、发型、衣着装饰及身体挂饰配件都有着鲜明的时代性，人物内在精神面貌上也有着这一年代年轻人的迷惑、闲散和无奈的精神性特征。画家运用速描略带暗调色彩手法塑造质感很强的衣着，尤其是前排那位男青年形象具有鲜明的外貌与个性，就这一而言是成功的肖像，他穿的那件牛仔裤是“真的”。

李传真的《民工系列之二》画的是城市马路我们常见的临时泥瓦工形象，是幅较为典型的农民工形象。画家运用写实的、略带不加任何典型化修饰的自然主义手法，描绘了一位从农村来到繁华城市寻



《过街》 现代 本水墨 夏向军等合作

找工作，用期盼和无奈的目光看着过往行人，这位其貌不扬，发育不全，脸兮兮且憨厚善良的形象使观者联想到繁华都市灯红酒绿的另外一面，在来来往往中一些为生存而等待召唤的人，我相信路人只能用同情和无能为力的目光看着他们，画家只是抓住一个荒凉的社会现象，用道真的肖像造型，再现于社会，它必将引起人们的思考。但这幅肖像画仅仅表现了当今社会的一种现象，没有画出当代农民工对城市建设贡献的精神气质，带有一定的消极意义。

我没有读过贺成、贺兰山合作的《共和之光》界定为历史画而定位在历史肖像画，原因在于历史画必须具备这样一些条件：历史首先必须表现在历史上发生过的特定历史事件，如孙中山1912年1月1日这一特定时间于太平天国天王府西花园这一特定地点就任中华民国大总统。当时登基典礼的出场人物必须是真实的有名有姓人物，每个人都是具有肖像性，画面的环境、道具必须是真实的，任何虚构都不能诠释这一历史真实性，就像法国达维特画的《加冕礼》，表现拿破仑登基做皇帝的那个场面，因此历史的史实事件就成了历史画的情节。《共和之光》只有历史的抽象真实性，没有我所认定的必要情节，这是群体肖像画与历史画的区别。画作之间既没有区别又有联系的。因此，历史画中每个登场人物必须具有鲜明外貌与个性特征，没有真实历史人物的肖像性。历史画是软弱无力的、失败的。在历史画中有一种历史事件、时间、地点、环境都是真实的，登场人物却是虚伪的，如《南京解放》、《百万

雄师渡长江》，还有一种类型就是画中登场主要人物是真实的，次要群众是虚伪的，如《井冈山会师》，毛泽东、朱德是真实的，而周围战士是虚伪的。我们还见一种形式，画家所描绘的历史事件是历史上曾经发生过的，比如地主剥削农民，残害农民，这是旧社会常见的社会现象，而画家王式廓选择了典型的“血衣”，作为情节创作了《血衣》这一具有历史和时代意义的作品，画中出现的人物都是我们熟悉的谋生人形象，具体的、真实的北方环境、北方人，但都是画家虚伪的。又是真是的，我称这类为“历史风俗画”。我之所以在概念上界线不清，寻找他们之间的共同性和差异性，正是为了更深刻地表现不同画种的个性。没有个别的艺术才能不能动人和具有学术意义。人物画中也有属于风景画的。孙震生的《五月阳光》、秦建国的《一样的春光》、赵延年的《淡淡的阳光》，这三光之光都属于风俗画之列，我们不必去探求画面和画面的形象关系，这里的倩影并无什么意义，要靠形象说话。风俗画中也应有一个主题和情节，将画面人物集中在一块，强调人物在劳动、农耕、装束及配饰，所处自然环境所使用物品、道具等细节都必须具有特定的时代性、民族性、地方性和个性，在题材的选择和形象的塑造，不必非重大题材或事件，凡是小事皆可入画，它是一个时代、一个民族、一个地域的文化风貌，因此风俗画必须具有深刻的文化内涵。在画面意境营造和形象塑造适宜运用写实手法再现一个时代的人物风貌，画家采取“以形写神、形神兼备”创作上。

在当风景画方面上出现一种新的样式，——都市人物画，画中人物多为都市女性形象，画家着力描绘她们追求时尚、时髦的奇形怪诞的发式、繁琐的衣着表露出身体配件、提包和背包款式。画家并不在意人物的内在精神面貌表现，只是借人物来表现时尚现象、某种审美观念、生活观念和艺术语言的韵味。在这些画作中的女性人物仅仅作为画家某种观念的形象符号：“模特儿”，形象本身并无意义。靡丽素的《芭莎行》，杨之光的《女人街上的“太阳伞”》，王培峰的《无题》，就属这一类作品，画家在艺术表现语言方面有新的探索和表现，有耳目一新之感，如果超越概念而深入刻划人物的精神个性会更好。

人物画作为绘画中的主要题材，画家可以运用不同的美学观念，不同的艺术观念和不同的表现手法，创造不同的艺术效果，以展示其百花齐放，但人毕竟不同于一般的自然物，他是有深刻的社會性，有生命的个体，作为人物画家应着力、着重用心于表现人在不因自然和社会环境中的形象和精神世界，我们认为民族传统的绘画理论是经典的，具有永恒的指导意义。“以形写神、形神兼备”是现实主义写实人物画的最高境界，写实人物画应遵循“得貌取神”，虽然遗其貌，是更加表现了人物的精神、神态、神气、神思和神趣，“貌真”的目的是为了“取神”达到“以似不似”之间的至高艺术境界。为当今变形人物画家们所崇尚的现代人物画家陈老莲在十岁时所作人物画就“不规则形似”，能变易其法，达到了“得貌取神”人莫能辨的程度。他所画的人物形象

作者简介：

左进华，1937年生，笔名大卫，江苏涟水人，南京师范大学教授，中国美术家协会会员，中华美学会会员。出版专著有《美术鉴赏》（欣赏美术鉴赏）、《西方绘画史话》、《西方雕塑史话》、《西方古典美术》、《中世纪美术鉴赏》、《西方宗教艺术鉴赏》、《海雕林极美》，合编有《世界美术大典》和《西方美术发展史》等。

扇面形制对中国画艺术之影响

■ 文 / 杨辞雨



《高山行旅图》北宋·范宽 现藏台北故宫博物院

扇面绘画形制纳入中国画的艺术创作之中，这就打破了以往长卷、立轴的大幅绘画体系，开启了小品性绘画创作的新天地。所以这不仅仅是扇面绘画本身形制的大小之变，而且对于整个中国画艺术的创作题材以及创作思想等，都会产生极其深远的影响。

一、绘画面形制之变——小形制绘画的兴起

反观宋代以前留存下来的中国绘画的形制，如魏晋时期的《烈女仁智图》、《洛神赋图》、《女史箴图》等绘画，都是大幅长卷作品；隋唐时期《进春图》、《历代帝王图》、《簪花仕女图》、《江帆楼阁图》、《五牛图》等绘画，也是长画卷作品占有压倒性优势；唐宋、五代、宋初的绘画作品，如《高士图》、《匡庐图》、《潇湘图》、《秋晓散夜宴图》、《溪山行旅图》、《读碑窠石图》等，则看出大幅立轴形制渐兴盛起来，替代长卷成为中国画艺术创作的主流。但无论长卷还是立轴，都属于尺幅巨大的绘画形制。至于所发现的许多佛像、墓室壁画，它们更是描绘大幅的情景场面。在这些大幅形制的绘画作品中，人物画多叙事连绵，山水画多雄伟开敞。至于以牛马等动物为题材的绘画，它们或量大，或体大，每每也是通过大幅的画面进行展现。

到了宋代，中国绘画史上正式确立一种崭新的绘画形制——扇面画。扇面作为一种小品性的绘画面形制，完全从扇子实物中脱离开来。那时画家在扇面上作画，已是主动借用扇面的形制形式，为中国画的创作注入一股清新、自然、活泼的气息。扇面画以其形制灵活小巧，与传统的长卷、立轴绘画大异其趣，由此获得了巨大的艺术发展空间。

扇面绘画的出现和繁荣，带动了其他小品性扇页绘画艺术的创作。方形的扇页是将传统长卷、立轴幅画的边长大幅缩短，达到与扇面尺幅相美的程度，形成与圆扇面相类的另一种绘画面形制。但是我们看到，扇页远不及扇面形制生动灵活和富于变化。

以花鸟画形制为例，北宋花鸟画题材虽然已大量描绘于团扇扇面，如赵佶《枇杷山鸟图》、赵昌《杏花图》等，但方形的小型扇页还是很少，很多花鸟仍然是画在长卷或立轴上。这种形制的画幅，在绘画创作领域占有显著位置，作品众多，如赵佶长卷《柳鸦芦雁图》（纵34厘米、横223.2厘米），立轴《芙蓉锦鸡图》（纵81.5厘米、横



《芙蓉锦鸡图》北宋·赵佶 现藏北京故宫博物院



《白头双喜图》北宋·晏殊 现藏台北故宫博物院



《花鸟散片图》南宋·马麟 现藏北京故宫博物院

二、绘画面材之变——小题材绘画的兴起

扇面绘画艺术表现的题材相当广泛，无论是山水人物、峰峦楼阁，还是花鸟走兽、草虫蔬果，皆能一一入画。扇面不仅能够容纳素来绘画的题材，更是促进了发展了折型绘画题材的创作。

宋代是中国花鸟画成熟和极盛时期，在动物形象、营造意境、笔墨技巧等方面都臻于完美，画家热心于此类绘画的创作，仅在《宣和画谱》的著录中，花鸟题材就占了一半以上。花鸟画于宋代大兴，原因是多方面的，其中有统治者如宋徽宗积极推动的重要原因，有绘画体制如科院制度的重要作用，有深厚的民族花鸟文化和情结作为基础，也有潜在的社会经济发展支撑……而扇面形制的出现，则顺应了花鸟画这一繁荣发展的大趋势，并反过来对花鸟画艺术发展产生了积极的促进作用，尤其是推动了小品性花鸟和草虫蔬果题材的绘画创作。

佛学里有“一花一世界，一叶一菩提”的语，借此来说世间之事物道理，可以由小见大，由小局部见到大境界。花枝相对于人物、山水，更适于小中见大，以有限表现无限。花枝宜于剪裁截取，鸟类本身体积较小，所以花鸟题材与扇面形制有着天然的内在联系，并且产生“折枝花鸟”的绘画图式在宋代流行开来。宋代花鸟画深谋“黄家富贵”风格的影响，注重表现的写实性，其精工细致、设色妍润、栩栩如生等特点，在创作上内地需求小巧的形制，涌动着为摆脱大体制绘画创作压力而进行的探索。事实上，那些长卷立轴的花鸟画，



《野草虫鸟图》南宋·许道 现藏南京故宫博物院

较大篇幅是用来布置花鸟的背景，如山石竹木等，这些背景的描绘往往带有写意性。若将花鸟从大背景中解放出来，单纯地构置在画面之上，必然要求缩小绘画的尺幅，扇面形制也就适应了这种需要。

恰如前文所提到的，宋代花鸟画的创作形制，越来越向扇面、以及与之相关的册页进行归结和转变。到南宋时，已经是绝大多数花鸟画都用在这种小的形制上。北宋的全景式花鸟画，转变为南宋的小品式花鸟画。在这种小幅绘画形制中，花主要是折枝花卉，鸟多为栖息于枝头上的二只小鸟，而很少作成群的描绘。宋代比之是南宋，流传下来的扇面花鸟画都是这种类型，例如《碧桃图》、《秋葵图》、《芙蓉图》、《绿橘图》、《风荷图》、《白茶花图》、《白头丛竹图》、《秋树鹤鹑图》、《胆瓶花卉图》、《出水芙蓉图》、《梨梅乳雀图》、《茶花蝶蝶图》等。花鸟的题材借助扇面的形制，终于在宋代获得了巨大繁荣，成就了中国花鸟画史上的一个高峰。

在表现草虫蔬果这些更细緻对象的绘画创作中，扇面形制更是受到特别的青睐，显示出无可替代的艺术表现力。如前所言，扇面绘画如同通过显微镜看世界，它能够指引观者的目光，集中观者的精力，近观细察，认真品味微观艺术世界里的美妙景象。与大幅山水的山高水远相比，小巧的扇面绘画中一草一虫、一瓜一蔬，更能表现出天地自然的纯真意象，传达出更加细緻恰切的内在情感。

宋代时期画家对草虫蔬果的写生十分流行，这既能表现出天地万物造化之奇，又能寄托美好的精神寓意，是体现宋画精微和丰富思想的美好题材。扇面则更展示这种题材的巅峰形制，有利于该题材艺术创作的发挥和发展，例如南宋画家许道的书画作品——《草虫瓜实图》和《野草虫鸟图》，它们构图简洁，主题突出，在扇面之内充分展示出草虫蔬果的审美情趣。《草虫瓜实图》是具有“多子多孙”吉

样寓意的作品^①，将带叶南瓜置于扇面正中，并有一螽斯（又称纺织娘）伏在瓜叶上。无论是瓜实、瓜叶、瓜须，或是螽斯，都有着细腻的刻画，画面用笔精微，线条有力，赋色也充满了变化与韵味。在《野蔬草虫图》作品中，画家巧妙地将白菜、螳螂、粉蝶与蜻蜓安排在四个角落，营造出画面的平衡，也充满了微妙的张力，并且还将自然界生物的常态生动地反映出来。画面中对于粉蝶、蝗虫、蜻蜓的刻画，一模一画，皆很仔细，如同将大自然捧在手中翻阅，别有一番洞天乐趣。

三、绘画思想之变——自由灵活的创作思想

针对绘画艺术而言，其风格面貌之形成与变化，受到诸多因素的影响。例如，绘画创作的主体画家，这是具有主观性、多样性，变化最为活跃的因素；绘画创作的时代背景，这是具有社会性、历史性，也在不断发生变化的因素。由于这两方面的变化差异十分频繁和显著，它们往往成为从事艺术风格研究的重点关注对象。

绘画作品的材料材质和绘画作品的形式形制，它们对绘画创作的影响经常受到低估，作为绘画艺术深层次的因素，远较表面性的风格、面貌稳定，所以从事艺术风格研究者很容易忽略。

绘画作品材料材质和形式形制具有相对稳定性，但却能够对绘画风格产生十分重大的影响。在某种程度上，它们还决定着作为绘画艺术本身的本质特征。绘画作品材料材质的更新变化，其影响甚至会超出风格面貌所能表达的范围，形成绘画品类的差异。如国画、油画、水彩、漆画、素描、版画等，主要是基于不同的材料材质而做出的类别区分。绘画作品的形制则发生改变，例如其大、小、长、短、方、圆等差异和变化，将深刻地影响到绘画的“物象形神”、“经营位置”等创作思想，却也可避免因使用绘画的风格面貌而发生改变。

例如中国画艺术的“三远”（平远、深远、高远）特点，应是与中国画的狭狭高耸的立轴形制相关；中国国画的“散点透视”，也应是受到平行横展的长卷形制影响。另外，绘画题材也会对创作风格之形制产生影响，中国山水画适宜于“三远”、“散点透视”的表现方式，如《溪山行旅图》建立千仞之势，《千里江山图》千里连绵不绝，绝非西画技艺所能绘长。总之，无论像何种因素，都是要通过影响画家的创作思想来改变作品的风格面貌。绘画作品的形式形制从长卷、立轴转向扇面小品，相应地牵动着画家的创作思想发生转变。

团扇面绘画形制既不是长卷或纵轴的矩形，也与圆规画出的标准圆形不同，它往往呈现出“圆而不圆、方不应矩”的非常态形式。于是在“规矩”之外，团扇面洋洋溢着一股小巧、轻松的气息。及至后来兴起的折扇形面，由长短两臂线和等长的两段直钩线构成环形，上宽下窄形制特征之状，更显现出生动的形态，不拘的品格。

扇面绘画多是形式单纯而意味颇丰的小制作，它往往具有一种



《女史图》(局部) 宋·顾恺之 现藏大英博物馆

本文系江苏省教育厅高校哲学社会科学指导项目（项目编号：2012SJD760049）阶段性成果。

作者简介：

杨祥林，(1982～)，男，山东巨野人，东南大学艺术学博士后，南京邮电大学传媒与艺术学院副教授，研究方向：艺术史论。

注释：

- ①《诗经》中秋园硕苞之歌有“硕苞硕肤，实瓜实孙”。朱熹注：“孙，子孙也。孙，通‘孙’，即子孙。硕，大也。肤，皮也。硕肤，谓皮厚而肥硕也。硕苞，谓子孙众多也。孙，通‘孙’，即子孙。硕，大也。肤，皮也。硕苞，谓子孙众多也。”
- ②宋徽宗对于全景山水的观察处理方法是“以大观小”，就是视点选离物体，舍弃背景，好像是观看泰山或嵩山，例如北宋沈括论及李成山水画的空间关系：“盖以大观小，如人观泰山耳。”

READING GOOD BOOKS

阅读推荐

■ ■ ■ ■ ■



微觀統計

董光昌。当年国研院还是最有影响的大学之一，1950年生董国昌1953年进北大深造，深造时他家境非常困难，父亲就让他到他父亲的美术学院——中央美术学院学习，董国昌在央美学习期间成绩优秀，毕业时受到校长徐悲鸿先生亲自颁奖。董国昌是董正德的长子，董正德是董国昌的伯父。董国昌是董正德的长子，董正德是董国昌的伯父。



(数据的加权)

大卫·霍克尼 / David Hockney 著
方永春、张南、王进利等译
由衷而生，阅读美术去阅读
出版时间：2012-12
ISBN 978-7-5345-295-5
售价：¥290.00

大卫·霍克尼在这本书中提出了一个吸引人的理论：不仅图画本身是一些伟大的艺术作品是像镜子和玻璃窗所构成的，而且讲出了光学镜头的观看方式和对线条和平率等著作品而进行过滤。他所绘的一幅肖像画了一位世界冠军赛跑运动员，河流在科学和艺术上都成了他的一个台阶。

观感。在点出个案研究后，霍尼曼将他的研究进一步拓展。首先展示了他从儿童视觉的角度观察事物的实验结果。接着他展示了西方艺术史上最著名、最受人推崇的画作，每一幅图画都附上长篇风趣、浅显易懂的文字说明。书中还包含许多绚丽多彩的插图，画的原图，展示其技术艺术能力为读者准备。游学即

此外，霍克尼还采访了大量历史和现代文献，表达自己的观点。而他与一系列国际专家之间的通信往来更是为他的研究提供了数个小时。



《門面中的秘密》

本册
由编者：上海人民出版社；世纪文景
出版时间：2014-08
ISBN978-7-208-07366-4



◎ 哲學

告示牌
中南航
直航时间：加
里纳07:00-17:00
票价：单程



《雙·高丁》地圖

梵·高 畫
油畫、壓絹兩幅
壓絹：新星出版社
出版時間：2010-02
ISBN：978-7-5001-9827-7
售價：¥128.00



《中国药理研究》

李成海 女
讲师; 浙江大学讲师
出版时间: 2014-01
ISBN: 978-7-308-22694-4
页数: 320页

本幅书画艺术价值连城，对刘永乐艺术造诣的全面展现，堪称“静心观察者成矣”。此次系统整理刘永乐1990—2024年17年创作的全部国画作品，反映国画艺术观察世界和笔墨创作方法的全面提升，当属国画领域中难得的丰碑。全书共分国画150幅，其作品均获佳绩。

设计得相当端正，形体方面有别。不看表面，更在于其严肃的布局，空间和节奏方面的把握，以及色彩与光影的处理，都显出高超的技艺。当然，色彩与光影的处理，是建筑学里常常提到的，也是他最擅长的，也是他所长处所在。

ART INVESTMENT

艺术投资



【鉴赏】

石骨文心：宋瓷“文人壶”的涅槃与重生

【利场】

秦德平《拾穗》的薪水艺术品及市场

石骨文心：紫砂“文人壶”的涅槃与重生

■ 文 / 施愚（江南大学设计学院）

意大利著名哲学家、历史学家贝奈代托·克罗齐曾在其《历史学的理论与实际》一书中提出：“一切历史都是当代史”。这个观点相当矛盾的命题之所以名震一时自然有其道理存在，他在《历史与编年史》一章中这样写道：“如果我们要想进一步，我们能看出，这种我们称之为或愿意称之为‘非当代’史或‘过去’史的历史已形成，假如只是一种历史，亦即，假如具有某种意义而不是一种空洞的回忆，就也是当代的，和当代史没有任何差别。”究其实际，“一切历史都是当代史”之所以能成立，乃在于人在其中所起的神联结的作用，而且这种神必定是具有意义的，而非抽象的或泛存的。进一步说，作为一种嘉年华体的历史或客觀體的历史只有通过精神此一媒介，并在这一空间中得以有效激活并得以再现。才能成为“当代”史。否则，历史就不过“充其量只是一些历史著作的名目而已。”

借用这一表述，我们可知人之精神对于“存在”的重要性，并可以将之沿用到对其他事物的研究中。例如，将之比附于艺术创作方面，我们是否可以宣称：“一切艺术皆是当代艺术”呢？无疑，这是对莫克罗索的理论，这在某种程度上也能够四面楚歌的，但不可避免的，它将产生某种认知上的混乱并导致世界的消失，因为对于艺术创作而言，“当代性”并非仅仅是属性性质的（时间上隔阂的疏远）而是应是观念性的（或意义系统内的问题），换言之，“当代性”必定要和“创造性”紧密联系在一起的，因为，并非所有在当下所生产的产品都具有真正意义上的“当代性”，也并非所有产生于“当代”的艺术均具有意义。

进而，在紫砂艺文发展的整个历史中，我们看到，尽管“文人壶”至陈曼生时才第一次具有完备的形式和高度的艺术性的醒目出现，并成为紫砂“文人壶”的杰出代表，但古代文人对于紫砂发源趋势的影响自始至终都是深远的，也就是这种影响，最终将紫砂这一独特的手工陶艺技术上升到了形而上的艺术殿堂。纵观在历史上赫赫大器现出的各个时期，都不乏当时最杰出的文人和艺术家以各种方式对紫砂壶艺术的或浅尝辄止或深入钻研的介入：吴孟与供春；陈仲美制大彬；陈维崧与陈鸿寿；梅雨亭与王东石等等，这其实已经表明紫砂壶自此从古代正逢年华而诞生起，就已经具备了意义上的“文人壶”的文化底蕴。明清之际，江南文风鼎盛，而中国古代社会又尊崇知识阶层，沉浸于这样的环境中，又加之以文人有着深度的审美，紫砂艺人们的艺术眼光与人格修养自然也非同一般，如此，又何能说是“时壶”就不是一种“文人壶”呢？我们从文献典籍中获得的关于时大彬的描述中得知，其修身处世的风范不啻为一位真正的艺术家。

这样，就存在着两种“文人壶”的概念，狭义上的和广义上的，或

者说是隐性的或显性的。两种“文人壶”在形式表现上可能不同，但在内涵与本质上则是接近的、相通的，甚至是同一的。在明代，经由宋元两朝的发展，文人画已经达到了一种鼎盛时期，在此背景下风靡的紫砂壶自此之日起，即受到了当时文人与画家们的关注、喜爱与影响，自然也就离不开文人审美观念有意无意的浸润，再加上紫砂壶独特的制作工艺在最大程度上为器物的成型上提供了更具多样性的发展的自由空间，也在一定程度上促成了紫砂艺人的艺术观与个性化的变化，从明高启的《阳羡茗壶系》一书中，我们看到的仿佛是一部有关明代极为生动的艺术家群像的史记。

作为一件器物的紫砂壶，因为有其在材质上天然的质朴雅致的特点，紫砂艺人的艺术自觉以及历代文人画家们对紫砂壶设计制作及审美意义上的深度介入，最终促成了清康熙年间“曼生壶”的横空出世，最大限度地赋予了紫砂壶以艺术与精神的审美内涵，更为重要的是，“曼生壶”的出现，以一种里程碑式的高度，完成了紫砂壶在精神领域内的蜕变和超越，并使得紫砂壶在倒向形而上的艺术性的努力与臻结变得清晰可起来，使此前相对隐秘的紫砂道路显得豁然开朗，昔者翁鸿霄曾云：“书画品工技，神而明之，可以养身，可以怡道，可与禅机通，宋以来如是知文，如董源不愧正法眼，余象升书画，虽无能与古人为伍，而用刀极巧，游有会于禅境，知吾不哉庶也”。现在，紫砂壶业在受古代文人所喜爱的名流之迹，也不是早已就赋予了一种精神神性和人格化了的内涵与外延，并藉由名医，成为人们在日常生活巾修心养性、寄情托物的方便之门了吗？而“文人壶”的发展史正体现出了紫砂壶由粗鄙而向手道的过程。

孔子曰：“君子不器”。而紫砂“文人壶”因其自身古雅质朴的魅力以及超越于器物本身的美学与精神内涵，堪称是中国古代造物艺术中文化底蕴的“儒门君子”。

一切真正伟大的艺术都具有其经典性与永恒性的价值，其历久弥新的生命力是不会因年代久远而被岁月冲淡，反而会在时间的消逝中更为熠熠生辉，这从一定程度印证了“一切历史都是当代史”的名言的有效性。在艺术上，诸如伦勃朗、八大山人等这些艺术家的绘画并不乏当代意义与价值——如果我们从其内在精神性的角度（高度）去考察审视它们而不局限于某一种艺术样式的话，它们所创造的独特的艺术精神和绘画语言具有其真正的历史性的魅力与价值，而所有真正具有创造性的艺术对于既往的伟大艺术而言，都是一种涅槃与重生，从某种意义上说，艺术无时无刻不在死亡，艺术又无时无刻不在重生，艺术之经典本身的生命力是内蕴含的，其之所以被激活在于一种新的创



造性的艺术形式的产生，所有的新艺术形式——即使是反经典的——也都以一种最深刻的方式向经典中那些活着的东西致敬，相承，那些平庸的、程式化的艺术看似传承着经典，却未尝不是一种抛弃经典的方式，它以席卷那些表面的、虚内的表象而遮蔽着人们对于经典的认知，并以一种对温和平衡的样式阻断了人们对经典作品鲜活生命力的真正触及。

紫砂壶的整个历史也可以看作是一个不断涅槃与重生的过程。一个接续着创造性精神的漫长过程，从这个角度与层面来理解紫砂“文人壶”的演变，可以衍生出三重具有象征意义的解读。

清高启在其所著《阳羡茗壶录》中开篇写道：“古玉器用陶缶，尚其质也。史称虞舜好乎陶器，皆苦不善富……殷后周父作周陶，武王造其利器用也。以大彬妻其子，而比之周，春秋述之，三代之降，宜失其职，宜其珠玉，金碧耀耀，而周之追益微……”。这段话是指陶器在上古时代在日常生活生活中占有非常重要的地位与作用，而在历史发展过程中被其它种种器具所取代，不复往日的辉煌荣耀，在这种境遇下，紫砂陶的兴盛就自然是一种涅槃与重生，其一。

其二，明高启《阳羡茗壶系》记载紫砂泥被发现的传奇故事：“相传壶土初出用时，先有介登经行村居，日呼曰：卖富窑。土人问其

之，僧曰：责不卖菜。卖富何如？因引村叟，指山中土穴去，及发之，果得五色，烂若锦辟。”再到金沙寺僧“持其壤土，加以进炼，捏筑为胎，施泥固之，削得中空，逐传口、柄、盖的，用火烧烤成，人遂传用。”紫砂泥经过这凤凰涅槃式的一系列锻炼，最终才有了朴雅柔美的紫砂壶的浴火重生。

其三，紫砂“文人壶”由器而近乎道的歷史演讲，则可以被看作是紫砂壶在精神意义上的最为重要的一次涅槃与重生，“曼生壶”的出现，赋予了作为器物的紫砂壶更多的艺术性内涵，也将其引入到一个更为纯粹的审美艺术境界，使紫砂壶在清康熙道光年间达到到了一个难以超越的巅峰时期，紫砂壶是一种器物，制壶是一种手工艺，在高明的紫砂大家之手，往往活而得道。这是大师们由技而近乎道的点石成金之所致。因而，紫砂壶也可以谓之陶瓷所含，名为小技，可以养身和怡道，在紫砂壶的器与道之间所遵循的则是技术、技巧，但技术与技巧又未必要有生命与人格的从艺之人。没有人之精神、人性中的其间的贯通，紫砂壶就只是器物，而并非道，道之道实乃是为人为艺之道。人只有志于道而游于艺，才能将道最终贯穿于紫砂的制作过程与最后的存在形态中，并成为道之载体。

即悟神之境界，而艺无止境，紫砂壶之道也是无形无限的，其本



质性的朴雅为其注入了非同寻常的审美可能性，但这种朴雅的内在性显然更多地来自于紫砂艺人自觉自信的自我修炼，否则紫砂艺人也陷入“雕琢怪巧徒拘拘”的不伦不类之境。明中期以后，因着饮茶方式的变化，紫砂开始成为茗器中的宠儿而步入兴盛期，自此，紫砂与紫砂艺人以及品茗者、鉴赏者之间就建立了无法隔阂的亲密关系。而紫砂的发展又在人文画兴盛的江南地区或隐或现下不断地吸取以书画美学精神的营养而形成所，所以在紫砂的历史中是很难见到那种秉承着艺术家人格价值取向的素雅大师的。而素雅之道不仅存在于他们所制作的器物之中，更存在于他们在制作器物的生涯中所秉持的艺术人格精神与审美品格之中。

老子曰：“朴散则器”。在紫砂的器与道之间，正是那最具备本性的“质”、“精神”贯穿其中。那些紫砂史上的大家无疑是这种紫砂之道身体力行的最高代表，他们也一直在紫砂艺术上所达到的里程碑式的高度描绘了紫砂发展的道路与坐标。

自“曼生壶”始，可以说确立了紫砂“文人壶”的历史地位与艺术高度。此后，在“曼生壶”的影响下，不断有著名文人及画家效仿生生参与“文人壶”的创制，诸如臧子治、吴大澂、吴昌硕、梅调元等名流墨士皆涉足其中，在紫砂史上留下了为数众多的“文人壶”佳作。20世纪初期中期，西学渐新而国学式微，传统意义上的文人阶层的消失以及文化意识形态的因素，导致“文人壶”在其后的历史传承上出现断裂与空白。另一方面，“文人壶”样式并未因此而消失，而是以一种职业性的陶刻装饰的形式得以保留，在这方面，历史上的“玉成窑”或可调其先声。但是，陶刻装饰的职业化也带及其自身的弊端，虽然职业性陶刻艺人也注意审美的积淀，但与以“文人壶”的作者相比，显然还是无法摆脱其项背的，因而这些艺人的作品很难称得上是真正的“文人壶”。其职业性的要求使陶刻艺人依然停留在装饰的层次范畴内而不能逾越雷池一步，因而不能在艺术表达上拥有很强的自我意识，受制于商业意识与个人的修养，即使一些重量级的陶刻高手，其手下的作品有时也出现低俗之象。上世纪80年代以来，随着中国社会的改革开放，带来了紫砂艺术的全面复兴。文人参与紫砂的设计已屡见不鲜，在当

代，一些著名的艺术家诸如“新文人画派”的朱新建、李孝萱、刘二刚、边平山等许多画家都曾与紫砂艺人合作，在砂壶上题画，由于这些艺术家本身在绘画方面的造诣极局，因而由他们题画的“文人壶”其艺术水平与价值就不容小觑，并由此出现了所谓的“新文人壶”现象。而在当下的紫砂“文人壶”创作方面，无疑当代花鸟画家王大谦先生人格高迈、淡泊名利，乃江南逸士之流风，其画风清润，对紫砂壶尤情有独钟，且造诣深厚，他与多名当代中青年紫砂艺人合作，题画之外，并亲自援刀镌刻，笔意刀痕俱佳，一派无人可出其右。

素雅“文人壶”早在曼生时代已形成一定的形制并在艺术上达到了鼎峰时期。此后的“文人壶”均在此范围之内传承演绎而乐此不疲。这一方面说明了紫砂“文人壶”仍具备着绵延旺盛的再生之能力与永恒的艺术魅力，另一方面从紫砂壶设计创作的角度而言，也潜藏着某种看似似有无的困境，而当其青年设计师范原川先生设计创制的“研山壶”系列紫砂壶作品，却为时紫砂“文人壶”的理解提供了另一种可能性，尽管从某种意义上讲，这可能是唯一的可能。

在“研山壶”系列作品中，无疑体现着一种设计的智慧，其点睛之妙在于史前古而地对太白湖石这一独特的文化符号的创造性使用。设计师抒抒心机，将寄寓传统文人精神价值取向与审美趣味的大湖石以微雕的形态有机地嫁接于紫砂壶的经典款式上，或以印作钮，或点缀垂身，或寄形于流腹，不一而足，使原本就朴雅之致的紫砂壶更增一种胎骨出生的风姿与神韵，犹如惊鸿一瞥，让人过目不忘。

在中国历史上，对黄石文化的追溯可谓源远流长，其潜流大概在石器时代的工具制造时便已发端，远古时代即有女娲炼五色石以补苍天的神话传说，而在文献方面，则有《尚书·禹贡》中关于当时九州各地出产奇石、怪石和美石的记载。到了魏晋南北朝时代，随着造园艺术的发展，为人们所重视的奇石完成了从器皿之石到性情之石的转换，被赋予了一种精神上的意义，并寄托着人们对于自然山水的追求与向往。人与石的相互交流与交融，使石在宋元时代又成为言情明志的载体，为文人士大夫所激赏，进而引领着时代审美趣味的风气之先。砚石日益趋于含蓄、细腻、超脱、空灵的写意性，并逐渐形成了崇尚自然、不事雕琢的符合中国传统士大夫欣赏旨趣的“文人石”审美观。

陈原川先生在“研山壶”系列紫砂壶的设计上，将最具文人气的太湖石元素引入其中，使“两雅相合”，以出入意料的方式奠定了“文人壶”的意象内涵，不能不说深具创新之胆识，因文人石的言说，“虽一毫之多”，既蕴自然之象，又藏人文之内涵，堪称妙想奇思。

紫砂史上，向来不乏造型设计之能手，故而流传至今，紫砂壶造型可谓千变万化。从“仿古尊爵器”到衍生紫砂的“应物象形”，包括方器、圆器、花器、筋囊皆应运而生，一应俱全，艺人们或“毕智穷工”，或“意造游玩”，而博考其假制，却尚未有以太湖石形态立意造型者。今“研山壶”系列紫砂壶的设计，绘事而后煮，多取圆简大方的文人壶器



形作体，以玲珑清秀的文人石形意为基，任意捏制组合，观其壶其石，三寸之间，或有峰峦叠嶂、千岩竞秀之势，或有欹石纤细、峻岩透空之态，盖几案，坐生清思，可谓“亦有天然之致”，盖有形而石无形，虚实相生、变化无穷，设计师深谙“四两拨千斤”的力量与美妙，于此可窥其一斑也。

陈原川先生以当代设计师的敏锐、才华和个人修养，将太湖石转换成一种自我精神的个人符号，切入到紫砂艺术形态的再创造中。在紫砂史上，常有类似的现象，外力的介入，往往对紫砂壶的发展一次次地注入着新鲜的营养，并构成了紫砂壶史上非同寻常的转捩点，这似乎不难证明着“功夫在诗外”的有效性。美国现代著名诗人华莱士·斯蒂文斯(Wallace Stevens, 1879-1955)在《徐陵集》中也说过：“要想有独创精神，就必须有外行的灵气”，而“研山”系列紫砂壶的设计思维所具有的超越性的创造意义，或许再一次带给人们以启迪。

中国古代造园艺术向来以石为骨骼，以水为血脉，构成了园林艺术的精华所在，而紫砂壶作为器物，日夕与茗茶相伴，“研山壶”则以石为骨，以水为心，石骨心文，“茶禅一味”，由此氤氲出一种脱俗悠然的灵韵韵味来。置身于现代都市生活的喧嚣与繁杂之中，一把握石在手，啜香之余，心会渐渐趋于空灵、闲适、静谧，从而回归到超脱功利性存在的个体本真性的自我状态中去，抵达一种诗意的恬居之境。

曰人杰陶庄在《茗溪录》一书《后序》中有赞誉奥兰庭的句子：“虽寄冶菁，姿神则超然乎全表。”今观原川君的“研山”系列紫砂壶作品，其神其韵，以此语来形容之，亦似不过。

参考资料：

- (1) 周克敬著《克龙斋著 历史学的理论与实际 [M]》北京：商务印书馆，2010
- (2) (周)周高起著《阳羡茗溪录 [M]》北京：中华书局，2012
- (3) (中)蒋海东著《神话与镜像：关于神性的艺术与思想 [M]》北京：金城出版社，2011
- (4) (宋)杜括著《云林石谱 [M]》北京：中华书局，2012
- (5) (宋)米芾著《宝章待访录》济南：山东画报出版社，2010

在《超越时空的文人雅趣》一文中，陈原川先生以其文采斐然的感性笔墨谈及“研山壶”创意的文化背景及设计理念。从中不难看出他博雅好古的文人情怀，而当代设计师的身份又激发着他一种创造性的直觉与力量，以及对当下现实生活的关注与把握。“研山”系列作品立基于“文人壶”的定位，取其简约经典之造型，却摒除“文人壶”业已完备不可欠缺的形制要素（铭刻、书法、绘画），以石之繁、动、变化潜居于意之简、静，又在本质上与传统文人壶的设计美学有异曲而同工之妙。这样一种新颖而独特的设计语言，将“研山壶”的文人雅趣淋漓尽致地宣泄了出来。这难道不也是一种地道的紫砂“文人壶”吗？

由此可见，“研山壶”系列作品既是古典的，也是当代的；既是传承的，又是创新的；既是一种器物，也承载着一种精神。正如司空齐的名言“一切历史都是当代史”所指出的那样，因为一种独特的创造性精神的贯通，明心见性的“研山壶”从某种意义上讲，也不意味着一种紫砂“文人壶”的涅槃与重生吗！



秦修平《救赎》的新水墨艺术及市场

■ 文/杨泽民(东南大学艺术学院)



《救援》196×196cm 纸本水墨 秦修平

同科学一样，创新和创造，永远是艺术的生命所在，中国画艺术不能永远呈现出农耕时代的面貌。否则，就会走入上个世纪80年代李小山所说的“穷途末路”。“水墨”一词相较于“国画”，正在以更为开放和灵活的姿态，不断地探索着绘画艺术的新道路和新天地，一度产生包括“抽象水墨”“实验水墨”“都市水墨”在内的众多称谓。虽然对此很多人不以为然，但他们无疑代表了中国画家中一支探求前进的力量。

在很多人看来，秦修平为中国当代水墨界的中坚力量，在娴熟地运用笔墨之余倾力追求传统经典与当下现实的关联与融合。他手中的毛毫如同一把锋利的手术刀，精准地剖析着时代的每一寸神经。

2014年末，秦修平《救赎》拍出126万多的高价，远远超出45万到65万的估价，被人们视为拍卖会上冲出来的一匹黑马！其实这并不意外，而正是当代水墨艺术和市场觉醒的体现。很多人感到意外的原因，是出于对画家的身份或者说身价进行的估价，并不是基于对其绘画作品的真实性和艺术价值的考量。

秦修平的作品《救赎》，延续了艺术家以往笔下颇具特色的“胖子”形象，采用西方浪漫主义油画经典图示，表现了艺术家的深沉思考。李杭译述说：“秦修平将那些看似高大、强壮有力的胖子作为水墨创作的主题，艺术家似乎

也在用艺术的创作方式来审视自己，审视我们这个时代——我们真的那么强大么？《救赎》这件作品让人想起了经典绘画作品《梅杜莎之筏》的画面隐喻，一群虚妄的人带着群体性的迷惘，漂浮于无边的水面。画家对于当下社会的反思，体现了其对于人文关怀的一贯创作主线。此件作品也是艺术家目前最具代表性的作品，也是市场上水墨作品不可多得的经典之作。”

秦修平是用执着与才情雄浑笔墨，描绘了一个现实世界的黑白空间，涌动缠绕的笔墨凝聚了时空，其中赤身坦露的人物，被置于黑白两色中面对肉体和灵魂；画家用生動而夸张的个性化水墨语言，真实地剥离人生的浮华与虚无，不仅形成了个人鲜明的艺术风貌，更重要的是，他营造了能够引人深思的艺术境界。

走向新的世纪，收藏家也在不断实现着新老交替，一批年轻70后、80后的藏家，面对同龄的70后、80后画家，能够进行更顺畅的交流沟通，对于当代水墨也能够更快地接受和认可其价值。秦修平作为年轻一代新水墨艺术的领军人物，具有鲜明的水墨面貌，浓郁的水墨气息，以及饼有深厚水墨形象，必将会首当其冲成为新时期艺术品收藏的焦点。

古代书画作品在市面上已经非常罕见，就是近现代齐白石、徐悲鸿、傅抱石等名家的作品，也是量少价生，难得一见。市场流通量的减少，造成另一个不容忽视的后果是，收藏家群体的放弃与退场，另选具有收藏希望的画家，数量和质量上都具有希望的画家作品，才是藏家可以追逐的目标。

现代日益发达的造假作伪技术，几乎乱真，防不胜防，是历史不曾有的挑战。而当下收藏群体鉴定艺术伪作的技术水平，并没有获得相应提高。这样一来，收藏古代艺术品和近现代名贵艺术品，就要直接面对伪作品真的的巨大风险。

不妨回顾一下那些拍出天价的古代和近现代艺术品，几乎每次都伴随着对其真伪的质疑和争辩。2002年嘉德公司春季拍卖会上宋徽宗的《写生珍禽图》拍出了2530万元的高价，中贸圣佳2002年秋季拍卖会上米芾的《研山铭》以2299万元的高价成交，这两件“天价”作品所引发的真伪争议至今未休；2003年又有一幅被描述为宋代书法名家苏轼《出师表》出现在嘉德国际春季拍卖会，被故宫以2200万巨资购得，再次因真伪问题引起业界哗然；近些年米芾的《研山铭》、黄庭坚的《砥柱铭》以及苏轼的《功甫帖》，虽然都在拍卖会上拍出天价，同样每次都是引起轩然大波！近现代名家作品，由



《梅杜莎之筏》 法国 / 库尔贝·席里柯 1819年



《无趣》 纸本水墨 起光板



《春色芬芳图》 纸本水墨 朱新建

于画家离世也同样会有赝品层出不穷，肆无忌惮！

在这种情势下，藏家将目光引向当下的优秀的画家，特别是年富力强、创作力旺盛的年轻画家，不仅有效规避了伪作赝品的风险，而且具有更大升值空间和潜力。于是类如秦修平这批优秀的年轻画家，开始受到藏家的青睐！一方面，他们创作出一定数量的艺术作品投入社会、充盈市场，也是在用艺术劳动创造和生长着艺术价值。在良性的市场流通中，艺术品也具有培育收藏群体重要作用；另一方面，秦修平等优秀画家的艺术，能够代表我们所处的这个时代，是千百年后的人们回顾我们这个时代的重要依据。

因此，画家秦修平的作品《救赎》，救赎的也许不仅仅是新水墨艺术及市场，还能引起我们对于救赎艺术本身的系列思考……

2015

《明日风尚·彩墨中国》

杂志征订全面启动

Subscription

尊敬的读者：

《明日风尚·彩墨中国》杂志于2014年4月创刊，由南京出版传媒集团主办，同浦集团协办。本刊立足于江苏，面向全国，在书画家和读者、收藏家、艺术市场之间搭建沟通桥梁，致力于形成书画艺术的重大平台，打造重大特色文化艺术品牌。《明日风尚·彩墨中国》突出“大美术”概念，倡导创新，突出特色，为艺术家、艺术家和画廊等艺术机构搭建一个高端的交流展示平台。

现《明日风尚·彩墨中国》面向广大读者公开发行，欢迎从事和喜爱书画艺术的精英人士及社会各界人士征订本刊。

征订对象：书画家、艺术学者、艺术院校、广大书画艺术爱好者

征订范围：艺术学者、广大书画艺术爱好者
电 话：025-52123540
邮 箱：cainochina@163.com
单位名称：南京风尚广告传媒有限公司
账 号：4301028719100023613

邮局地址：南京市江宁区双龙大道1355号新贵之都540室
电 话：025-87133586
缴费形式：邮局电汇或银行转账
开 户 行：中国工商银行秣陵东路支行
联系人：于倩

《明日风尚·彩墨中国》杂志发行部
2014年12月

2015年《明日风尚·彩墨中国》征订回执（注：1份即全年12期）

姓 名		份 数	
联系电话		汇出金额	
地 址			



封面作品：《唐詩仙聖 光耀千秋》（局部） 紙本設色 賀成、賀蘭山合作
封底作品：《渡水羅漢》 紙本設色 范揚