

当代中国书画从书

主编 龙瑞

雄

浑

奇诡奥曠
温润中和
苍茫高古
华美典雅
虚和清远

卷

刚

健

河北美术出版社

雄

浑

刚

健

主编

龙瑞

卷

虚和清远
华美典雅
苍茫高古
温润中和
奇诡奥隲

舒士俊
本卷主编

当代中国画品丛书

河北美术出版社

主 编：龙 瑞
副主编：张江舟 梅墨生 张 炎
分卷主编：舒士俊
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 安兵武
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 畅 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

雄浑刚健卷/舒士俊主编.—石家庄：河北美术出版社，2007.7
（当代中国画品丛书/龙瑞主编）

ISBN 978-7-5310-2889-5

I. 雄… II. 舒… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第138368号

当代中国画品丛书

雄浑刚健卷 主 编 舒士俊

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：60

印 数：1-2000册

版 次：2007年7月第1版

印 次：2007年7月第1次印刷

定 价：530.00元

中国国家画院重点课题

课题顾问 (按姓氏笔画为序)

水天中 龙 瑞 叶 朗
刘勃舒 吕品田 朱青生
李延声 刘曦林 刘骁纯
郎绍君 邵大箴 陈绶祥
林树中 范迪安 周积寅
赵力忠 殷双喜 韩玉涛
薛永年

主编

龙瑞

副主编

张江舟 梅墨生 张 炎

分卷主编 (按姓氏笔画为序)

李德仁 梅墨生 傅京生
舒士俊 樊 波 魏广君

课题组成员 (按姓氏笔画为序)

万新华 王东声 刘渐丰
刘卫东 吕 晓 朱光耀
曲 路 孙金韬 李德仁
李普文 阮 立 阮宗华
苏高宇 沈 蓓 张江舟
张 云 张同标 张志伟
顾媛媛 梁培先 梁占岩
梅墨生 商 勇 傅京生
鲁 虹 付阳华 舒士俊
韩 朝 裔 萼 樊 波
魏广君

序

□ 龙 瑞

中国国家画院（原中国画研究院）历时三载组织前写的《当代中国画品》丛书面世了，此是我院依着重视传统，把握文脉，正本清源的原则，在全国范围内邀请了多位知名批评家，按照美学中的品格分类法，在其范畴内选择在当代中国画创作领域里卓有建树的画家及其作品予以统筹分析，依据画家作品各自的美学含量和风格分别列入我们所划定的六大板块，并做出适当的评定，以期最终达到从美学品格意义上，对当代中国画创作现状作出历史性地梳理。这六大绘画风格分别是雄浑刚健的绘画风格，虚和清远的绘画风格，华典雅致的绘画风格，苍茫高古的绘画风格，温润中和的绘画风格，奇诡奥隼的绘画风格。此有利于建构更加完善的中国画品评体系，也当是传统中国画与近现代中国画在艺术审美上的一个分水岭。也为未来的中国画创作与研究确立了一条明确的、方向性的路子。

人物品藻、品第议论的风气最早流行于魏晋时期的上流社会，评议的对象主要指人。受此风气的影响，南朝梁钟嵘《诗品》中评价颜延之的诗歌“长康能以四韵答四首之美”等等。在其后的历史中，唐人

张怀瓘在他所著的《书断》中开始采用神、妙、能三品来评论书法，并由书法而及绘画，以至于后来逐步形成了这种简洁的评断方式。其间，虽然有关神品、逸品高下的问题历史上也曾发生过争论，但是，作为品评的基本方法，神、妙、能的评价框架和大致格局还是被一直延续到晚清。

晚唐时期，著名诗人司空图在《二十四诗品》中，以美学品格的分类法将诗歌的美学风格划分为二十四个品类，从而在文学领域中开启了以美学品格细分作品的做法为后世所注重，延续其细分的做法在文学、绘画、书法等领域中一直占着主流，这无疑是中国美学史上的一个光亮点。

基于这一思路，我们认为，借鉴前人的美学研究成果，古为今用，以美学品格分类的方式重新评估当代中国画创作，不仅可以发挥中国画史在美学研究上所取得的成就，亦有利于当代中国画创作现状的自省与反思。

对于画家之作的判断，受制于诸多不确定的因素，尽管如此，对绘画的品评，是有批评家认可的、约定俗成的原则的，如传统的神、逸、妙、能诸品，

现在常说的个性风格。虽然对这些术语的具体解说还存在着诸多不同的观点，存在着诸多的分歧，但大致可以反映出每个特定历史阶段批评家对于中国画审美的理解，品评的基本准则。

一言以蔽之，在经历了近30年的改革开放之后，随着整个社会现代化步伐的加快，当代中国画创作也整体上呈现出纷纭变化、多元并举的繁荣局面。《当代中国画品》丛书的出版，应当说是在多元互补的艺术文化生态环境中，以一种艺术心灵筛选、升华、净化了的艺术生活景观。《当代中国画品》丛书的出版，使得我们从中看到了现代文化影响下的画家的思想和情感在作品中的显现，体验到了鉴赏画家那具有现代智性因素的绘画的审美愉悦。是人们处在上升时期的社会环境及其现代语境中，是当代画坛从形式技法到审美品格判断中不可或缺的思想指导方法之一。她犹如生长最为茂盛的大树，根深叶茂，必将硕果累累。

此次活动得到实业家黄刚先生和佳信达印刷集团的鼎力支持，在此一并表示感谢！

以品论画 以古开今

□ 张江舟

杨廷芝为唐司空图《二十四诗品》所作的小序中，有“诗不可以无品，无品不可以为诗，此诗品所以作也，二十四品备而后可与天地无终极”。此论移之于论画，可为至当之论。自东晋顾恺之的《魏晋胜流画赞》始，之后谢赫的《古画品录》、姚最的《续画品》、李嗣真的《续画品录》、杨慎的《升庵画品》、黄钊的《二十四画品》等，绵绵画史，以品论画延至晚清，形成了中国画源远流长的独有的品评方式。

20世纪以来，中国文化风云际会、观念纷争，西风暴雨令国人眼界豁然，心胸荡涤。发而为艺，中国画创作空间空前阔大，流派林立，风格各异已为画坛时局。然而如此多元文化背景下，如何评价当代中国画创作之现状，如何把握当代中国画在思想、境界上的独尊之处，已然成为当代美术批评之忧虑。一种具有传统经典特质的，古今文脉相连的品评方式，或许正是人们之于当代美术批评新的期待。

《当代中国画品》丛书承传统艺术品评之文脉，

以雄浑刚健、虚和简远、华美典雅、苍茫高古、温和中、奇诡奥融六种风格分类集成卷，入编当代画家百余位，以期通过学理研究、技法分析，全面梳理当代中国画之纷繁景象。

既定的六种风格，基本涵盖了当代中国画的风格形态。六种风格只有审美趣味之分别，没有等级高下之差异。入编画家以当代画坛上的画家为限，画史中的画家不在此列。即以仍然活跃于当今画坛的画家为研究对象，这是一个仍在探索，风格尚未最后定型，尚需深入研究的画家群体。

丛书从画家个案研究出发，收录画家最新作品及不同时期代表性作品，文字着重考察、分析入编画家作品风格类型，风格演进历程以及风格成因，并上溯其传统之源，做纵向比较研究，使作品在学理溯源、审美取向向上更加明晰，以此诉求古今学理相通，文脉相合，以期达到以传统文化精神审视当代，以当代人的视角回眸传统之目的。

六种风格分类缘自立足传统而对当代的观照，既

体现出传统风格美学的基本范畴，又能凸显当代中国画的风格变迁。这种品评方式的探索和建立，应当是促进21世纪中国画学术进步的一种有益尝试。对中国传统文化精神的接续和中国画学弘扬足具建设意义。

当前，国家昌盛，文化繁荣，当代中国画正以其深邃的人文内涵和鲜活创新品质，昭示中国文化精神之不朽，显现传统画学精神之当代发展。

记录新时期以来为中国画作出学术贡献的优秀画家，展示他们日常创作情态和作品面貌，揭示他们的思路历程和学术思考，为当代中国画研究留下一部有价值的文献，应是编撰此书的又一重要意义。

此书历时三载，艰辛自不待言，遗漏不足也在所难免。然而，以此促进当代中国画的学术进步，当是我们的良好愿望和诚挚追求。

2007年2月6日于吟墨轩

品读是一种方式

□ 梅墨生

品读是中国文化的学习和体悟方式。此传统由来已久。三口成鼎，无论是三个人，一人一口，还是一个人自己尝三口，总之是不止一人或不止一次地咀嚼回味，然后才能知味，才能作出判断。书是读的，但中国人对于画也要读，是读而不是看，看较为直觉，读则较为深入，要透过现象看本质。通过可见世界而感知把握不可见世界，这也是中国画特有的文化品格所使然。每个画种都有画理。中国画的画理就在于“游心太玄”、“以一点墨摄山河大地”，将心理与物理、心情与物态、心意与物形彻底打通，无间为一，然后成画。所以，外在的形物皆有内在象征寓意以寄托，画者对于所画之物已经有所转化释读，于是创作与欣赏活动才告完成。不能读，也就不能看真正的中国画。中国画是揭示事物本质或表达人的内在精神的艺术，因此，品读是我们亲近和进入美妙的中国画世界的法门。

西画“理”是西方美术史进入现代艺术之后的事。中国画画“理”至少从宋代已肇其端。西画直到印象派还在用限画物，而中国画在旷世之时代已用心画意。想象的翅膀在中国的视觉艺术史上已飞行了两千年以上，重“神意”与“似与不似”使得中国画的美学境界独成孤响，傲立世界艺术之林。深契中国哲学意蕴的神、意、气、韵、兴、象、境、格、味、趣

的表现传统，滋养过无数颗文化的心灵，开启过无数人的睿智。在错彩镂金的丹青世界和知白守黑的水墨天地，中国画家创造出那么多惊世伟作。近百年来，中国画领域已是天翻地覆。吹风美雨与东洋风习皆已改变了中国画的表现传统，而意识形态的介入与物质、科技生活的巨变也更加拓展了中国画的视野。至于近百年的高度市场与商业化浪潮，无形中也搅动了中国画的一塘池水。当代的中国画家们都在思考什么？又都创造了什么？后人将如何评价这段艺术历史？

于是，《当代中国画品》丛书在一番孕育中诞生了。我们期望这部大型六卷全套书成为：

- 一部极具史学价值的书；
- 一部全面评述当代中国画创作现状的书；
- 一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；
- 一部在编辑与出版模式上最具新颖性的书；
- 一部专家学者书架上不可或缺的书。

当然，上述初衷都是初衷。初衷与愿望都是美好的。这项由中国国家画院和全国数十位理论家、批评家、画家共同实现的大工程终将结果，我们冷静而客观地看到，由于种种原因，这个大举措多多少少留下了遗憾。比如，一些优秀的艺术家或许未能收入，一些艺术家的代表作品也许未能编进，重要的是，在编

辑体例上，画家的分类不一定都精当合理，研究评价文章的水平与风格可能并不统一，甚至，收集的资料也未够特别齐全等。这些不足与缺憾实在难免。需要特别说明的是，为了较真实全面地呈现当代中国画创作的现状，画家的遴选也存在水平不齐或有所遗漏的问题。这些问题，我们以学术的心态敢于面对。尽管如此，这部大套书毕竟浓缩了当代画坛的代表性人物和作品，基本上收编了中国画坛的重要画家，在长期酝酿和多人合力配合下，几经周折，几经反复，多次研究，多次改动，才成为今天这个样子，它有如读者朋友面前的“待晓站”，其“画眉深浅入时无”，我们是静待评说的。

在文化日趋多元的今天，毋庸讳言，中国画坛也是良莠不齐，鱼龙混杂。作为国家最高层的中国画研究创作的机构，我们努力从事的是一项前无古人的事业，我们坚持从艺术出发，立足艺术本体，探讨中国传统艺术的文脉与未来道路，而此项成果，正是对此一学术理路的一种拓宽式的实践。

我们希望通过此书的出版，为今后的中国当代艺术研究提供一部有价值的文献。

欢迎读者朋友的不吝指教！

雄浑刚健画格的审美辨析

□ 舒士俊

运用传统的美学和哲学理念来品味辨析艺术风格，本来应是中国画鉴赏的题中应有之义，可是近现代以来，由于传统国学的急速衰颓凋零，日趋于多元的中国画创作，已呈现出各种风格面貌的缤纷驳杂。若再按原有的传统美学品鉴标准，来给当下各路画家的风格定位，由于纯正品味的明显缺失，要使艺术辨析能臻至传统精神所包蕴的精确和精微，显然是要令人犯难的。但作为弘扬民族文化、正本清源的一项极有精神意义的工作，并不能够因为有难度而中止；针对当下中国画艺术赏析中运用传统美学和哲学理念的明显缺失，深入寻觅并探析传统源头的美学和哲理智慧，对于锤炼当代中国画家、艺术评论家的创作和评论思绪，寻求传统精神渊源的回归，应是不无裨益。因此，当中国画研究院确立“当代中国画品”这一命题，并要我担当“雄浑刚健”这一卷的概论写作时，我心里虽然仍对讨论能否为当今画界所理解存有顾虑，但仍愿意检索出传统美学和哲学理念中有关“雄浑刚健”的一些资料，来与大家一起探讨。

一、何谓“雄”

从字面的涵义来理解，“雄浑刚健”之中的“雄浑”，似乎意在体现整体的气象、气概和气势；而“雄浑刚健”之中的“刚健”，则意在体现所对象内蕴的力度和外在的张力。

传统美学对于“刚健”的阐释，很早便见于《周易》：“大哉乾乎！刚健中正，纯粹精也。”《周易》又云：“象曰：大畜，刚健笃实，辉光日新。”孔颖达对于“刚健”二字疏云：“其性刚强，其行劲健。”显然，在这里，“性”是内蕴的，而“行”则是外显的。因此，“刚健”也正正是内外气合一的体现。

宋代王安石阐释《周易》所云之“刚健笃实”，乃曰：

“其充于中者足，而后发乎外者大以光。譬夫金玉之有英华，非由磨饰杂灌之所为，而由其质坚实，而光辉发自然也。”

这也就是是，物的内气要充足，要能够达到质性坚实的程度，然后，它才能够自然而然地迸发出内而外的光辉。在这里，“笃实”是指气质内蕴的充实丰厚，而它正是“刚健”的根本，是其内蕴张力之所在。

《周易》反映了传统对于世间万物的哲思观，这种以“刚健笃实”的气质来体现物之“辉光日新”的哲思观，必然在中国画的笔墨内蕴中有所体现。是故宋代韩琦认为，作画“当守其质；实不足，当弃其笔”^①，“实为质干也，华为华靡也。质干本乎自然，华靡出乎人事。实为本也，华为末也”，“岂可失其本而逐其末，忘其体而执其用？”（《山水纯全集》）清代沈宗骥亦指出：“昔人谓笔力能扛鼎，言其气之沉着也。凡下笔当以气为主，气到便是力到，下笔便若笔中有物，所谓下笔有神者此也。古人功夫不过从此下手而有得焉，则以后所为，无不头头是道。若不先于此筑基，纵极聪明敏悟，多资材料，而驰骤靡靡，卒必至于碧波浮薄，而真正道理，反致日远……”（《芥舟学画编》）。



秋山晓翠图(局部) 吴全 北宋



春景山林图(局部) 范宽 北宋

对于中国画来说，要以“刚健笃实”之精神来体现物象，也就是下笔应当求“气”之充足切实，要让观者感觉到笔迹之中若有物。这就要求笔气要弃其浮华而求其实在，气沈实而不含杂质。

《周易》乃以“刚健”来形容产生万物之“乾”的伟大，而唐代诗人司空图《诗品》标举诗歌的各种风格，其“雄浑”条则云：

“大用外腴，真体内充，返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。超以毫外，得其中环，持之维强，来之无穷。”

在这几行司空图所谓的“真体内充”“积健为



春景山林图(局部) 马远 南宋



春景山林图(局部) 李唐 南宋

雄”，与《孟子》所云“其为气也，至大至刚，以直养而无害，充塞于天地之间”，显然意蕴相同。因而，上世纪著名学者郭绍虞先生（1893—1984）便阐释道：

“何谓‘雄’？刚也，大也，至大至刚之谓。这不是可以一朝袭取的，必积强健之气才成为雄”（《诗品集解》）。

于此可见，“雄浑”之“雄”字，其本身亦包含有“刚健”之意。“积健为雄”，正是体现了对于“刚健”的力度内蕴的精神积淀。在司空图《诗品》中，还有“劲健”“豪放”“沉着”等品类，其意义内蕴亦与“刚健”相近。如其“劲健”条云：

“行神如空，行气如虹，翠峰千寻，走龙连凤。饮真茹强，蓄素守中，喻彼行健，是谓存雄。”

其“豪放”条则云：

“由道反气，处得易狂。天风浪浪，海风苍苍。真力弥漫，万象在旁。”

以上所云“行神如空，行气如虹”“饮真茹强，蓄素守中”“真力弥漫，万象在旁”，皆可说是对于“雄”，对于“刚健”的微妙阐释。

清代石涛在其《画语录》中认为：“夫一画含万物于中，画家应‘识一画之权扩而大之’‘必尊而守之，强而用之，无间于外，无息于内。《易》曰：‘天行健，君子以自强不息。’此乃所以尊受之也。”石涛提出画家的修炼要以《周易》中的“天行

健。君子以自强不息”来自励，要“尊而守之，强而用之，无间于外，无怠于内”，通过不断地培养、充实对于“一画”，亦即对于“气”的切实感受，以期最终达到“积健为雄”的至高笔墨境界。

用笔要求臻于刚健、沉着、重实，每为传统中国画大家所看重。黄宾虹即指出：

“笔力有亏，墨无光采”“实处极力，然后虚处得内美”“虚处非先从实处极力不可”“米虎儿(米元晖)笔力能扛鼎，王麓台(王原祁)笔下金剛杵，皆重用笔先有力，而后墨法华滋”(《黄宾虹画语录》)。

陆俨少论作画用笔，亦主张笔划线条之间要有东西，下笔要如金剛杵，斩钉截铁，有定力；下笔要如刀切，笔的边缘要有“口子”，用笔要能“杀”(见《山水画论》)。

前辈大家的这些话，对于我们理解笔墨精神之雄、之刚健，无疑是极有意义的。一位中国画家要真正深入体会“雄浑刚健”的涵义，首先便要使自己的笔力、笔墨之气充实。只有通过反反复复的锤炼，使笔力、笔墨之气充实了，才有可能进入一种深厚深遂的、高品位至高的笔墨境界。

“必积强健之气才成为雄”，也就是要积健为雄以求气之雄厚。这应该是进入“雄浑刚健”艺术境界的第一要义。

二、“雄浑”之全面释义

以上所论“刚健笃实”、“至大至刚”、“积健为雄”，其实还只是阐释了“雄浑”一词的“实”的一面。中国哲学历来讲正反阴阳两面，“雄浑”二字中的“浑”字，又反映了与“雄”字相对应、两者相反相成的一面。对于“雄浑”之中的“浑”字，郭绍虞先生也有着极为精到的解释：

“何谓‘浑’？全也，浑成自然也。所谓实质内充，又浑融不得，充实不得，板滞不得，所以必须虚还空虚，才得入浑然之境。这是‘浑’，然而正所以助其雄。”

一方面超出迹象之外，纯以空运，方面遁得环中之妙，仍不失乎其中，这即是所谓“虚入也”。虚入浑洋，也就自然成“雄”。所以不能虚也就不能浑，不能浑也就不能雄。”

“一方面浑化无迹，一方面气势充沛，这才雄浑之妙”(以上皆引自《诗品集解》)。

由以上阐释可见，中国画的笔墨要得雄浑之气，一方面气要能具体内充以造物，至大至刚，遁得其环中之妙，另一方面又要气势浩然充沛而取之不竭，纯以空运，超出迹象之外而浑化无迹。前者所说的乃是“气”的内涵，它要求内气充盈笃实；而后者所说的则是“气”的外拓，它所反映的是气由内而外的奔放豪迈，亦即内外合之的大气贯串。

要论雄浑之气必须是内外气兼修。关于这方面，在中国历代的文论、诗话、词话和书论、画论中，有不少精彩之论，兹略选数则并列一处，以供读者比较体味：

“诗乃模仿写物之具，情融乎内而深且长，景耀乎外而远且大。当知神龙变化之妙：小则入乎微渺，



「晋法万里图(局部) 高伟明



「华岳高秋图(局部) 蓝晖明

大则跨乎天宇”(谢榛《四溟诗话》)。

“诗虽奇伟，但不能揉磨入细，未免粗才；诗虽幽俊，而不能展拓开张，终皆边幅。有作用人，收之则弥六合，收之则放方寸，巨切摩天，金针刺绣，一以贯之者也”(袁枚《随园诗话》)。

“握得笔起，故得笔倒，才是书家；撇得出去，捺得入来，方为作者”(薛雪《一瓢诗话》)。

“有练才巧，如陆士衡是也(陆士衡即陆机，引者注)。盖其思既能入微，而才复足以笔短，故其所作，皆浑然自树质干”(刘熙载《艺概·文概》)。

“高韵深醇，坚质浩气，缺一不可为书。书要心思微，魄力大。微者条理于字中，大者磅礴于字外”(刘熙载《艺概·文概》)。

“诗人对于宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致”(王国维《人间词话》)。

“纵游山水间，既要有天马腾空之劲，也要有老僧补衲之沉静”(黄宾虹《画话录》)。

“运笔应有天马腾空之意致，不知起止之所在。运意应有老僧补衲之沉静，并一丝气息而无之。以静生动，以动致静，得矣”(潘天寿《听天阁画谈随笔》)。

由此可见，中国的艺术在创作时，必须要考虑巨与细、渺与微、现与隐、动与静、磅礴与浑沦这些相反相成的因素。如若作画时只顾及整体浑沦大气的一面，而全然忽略细微处的另一面，那画面就会难免空洞和单调；反过来，如若作画时只顾及细致入微



「晋林家秋图(局部) 郭震明



「石砚高秋图(局部) 周彦明

的深入，而忽略了全局的气概风神，那画面也难免会觉得琐碎微渺。但凡雄浑刚健的艺术，其气必是内外动静收放相兼，内气与外气相互作用，收放开合浑然而为一体。

清代张庚阐述一幅画的作画过程曰：“发端浑沦，逐渐破碎；收始破碎，复还浑沦”(《国朝画论录》)。这“破碎”和“浑沦”，也正是相反相成的两方面因素。也因此，中国画家在作画时，往往强调“大起落笔，小心收拾”。石涛指出：“作书作画，无论先辈后学，皆以气胜得之者，精神灿烂，出之纸上，意懒则浅薄无神，不成书画。……有真精神，真命脉，一时发现，直透纸背。此皆以大手眼，用大气力，推锋蹈刃不可禁”(转引自张大千《大风堂书画录》)。这里石涛所说的“大气力”，正需“积健为雄”方可得；而他所说的“大手眼”，则既需洞彻幽微，而又能统御把握全局。作画要能至此，才有可能抵达虚入浑洋、虚实浑然一体的至高境界。

清人刘熙载论诗云：“诗质要如铜铸铁铸，气要如天风海涛”(刘熙载《艺概·诗概》)。这可以说是对“雄浑”的形象化的解释。在评论韩愈文章时，刘熙载又说：“文成结实，成空灵，虽各有所长，皆不免著于一偏。试观韩文，结实处何尝不空灵，空灵处何尝不结实”(《艺概·文概》)。在艺术表现中“结实”与“空灵”要互为包容，对立统一，亦正如上世纪著名美学家宗白华先生所说的，是“既须得有屈子之缠绵排侧，又须得有庄子之超旷空灵”(《美学散步》)。清代黄钊在《二十四画品》中有“沉雄”条云：“目极万里，心游大荒，魄力破

地，天为之昂，栝之无道，恢之弥张。”这里的“沉雄”之“沉”，亦正是缠绵悱恻之意。我想，在“雄浑”之中，是应该包含有“沉雄”的意味的。但要在“沉雄”的同时，又要隐含“超”“空灵”，其难度更是可想而知。

三、雄浑刚健画风之风貌

检视一部中国画史，其画格真正臻于雄浑刚健、或堪称雄浑刚健者，实在亦是指可数；而论及传统的雄浑刚健画风，自然会令人想到唐宋绘画之风骨和神采。

唐宋画风最为突出的代表性画家，应推吴道子（约685—758），可惜他没有确切的高速流传下来。据张彦远《历代名画记》记载，吴道子作画“纵以搯石崩滩”“恣意于皴画”“离披点画，时见脱落”；对其惊人的气概风神，宋代苏东坡喻之为：“道子实雄放，浩如海波翻，当其下手风雨快，笔所未到气已吞。”据记载，吴道子作画下笔之豪放，与他自己不羁的个性，以及他早年曾向张旭和贺知章学草书有关。

唐代画家作画大都讲究激情。大诗人杜甫的名句“气蒸云梦泽苍苍”，便是当时画家水墨激情的绝妙体现。那时有位张璪（生卒年不详），作画时“箕坐鼓气，神机始发”“得手于心，应于手，孤姿绝状，触毫而生，气交充盈，与神为徒”；还有位王维（又称王墨，生卒年不详），喜在醺酣之际解衣盘礴，落墨时吟哦鼓瑟，“脚踏手抹，或挥或扫，或浓或淡，随其形状”。虽然现已不见唐代的水墨画流传下来，但据文字记载，可以想见那时画家作画，大多有一股最感性的激情，在偶然产生的效应的基础上，略作加工而成，其作画法便是如后人常说的：“大阳照雪，小心收拾”；其豪迈、雄壮、浑沦之气概，确是很令后人向往。

自五代兴起的北方山水画派，仍继承了唐代画家的雄豪气概。从当时该山水画派开山祖师荆浩（生卒年不详）回瞻鄴都青莲寺僧大愿的诗词中，我们既可以想见他作画“恣意纵横扫，峰峦次第成”的激情大气，也可以体会他“笔染棠树瘦，墨泼野云轻”的艺术表现。荆浩对于笔与墨的不同功用的理解比起其师张璪来，显然已趋于理性。

荆浩画山水关注的是山峰整体的阴阳脉络，他所确立的是山的刚武的骨格；而荆浩的弟子关仝（生卒年不详），早年对荆浩“刻意力学，寝食都废”，至晚年“笔力过流远托”，达到“笔愈简而气愈壮，墨愈少而意愈长”的境界，被称之为“关家山水”。关仝画山石，着意于表现其坐卧形态之立体感，所谓“石之坐卧者，上下视之，各见其方圆广狭厚薄之形”。他喜以点皴法来表现山体丰茂的丛树，亦即通过山与丛树的组合构成，来体现山体的丰厚立体感。荆浩与关仝，一着意于表现山的骨格，一着意于表现山的骨体，相对而言，荆浩画山更见简约，而关仝则更见丰富。由荆浩确立的北方山水画的刚武画风，因关仝之辅佐而影响愈大。

但至北宋，北方山水画又分化为李成（919—967）和范宽（？—1031后）“一文一武”两



上唐山水图(局部) 吴道子 绘



上石图 荆浩 绘

派。李成的出现，使北方山水画产生了趋于文秀的一路；不过，这种画派内部的分歧，并未全然遏制住北方山水画刚武画风的发展势头。由于范宽的出现，很快又把北方山水画这一雄强的风格，推向了新的极致。

范宽初师李成，后来他对李成背离荆浩的画风不满意，于是“卜居于终南、太华岩隈林麓之间”对景造意，不取繁饰，写山真骨”，又回到荆浩刚武的风格上来。范宽张扬了荆浩劲健的笔法，同时也借鉴了关仝的树石组合结构，以雄健的笔力，将点线和短线攒簇成一片，以表现山顶的密林和布满苔藓的山石，后世将之名为点子皴，又称豆瓣皴。

范宽的点子皴，使山峦显得既坚实又壮阔，具有浑然一体的厚重气势，因而在视觉效果上造成了强烈的震撼力。

在范宽之后承继荆武雄壮画风的有燕文贵



上张群 燕文贵 绘

（967—1044）。其山水画气象峻严厚重，其皴笔为大小不一的短钉头，兼以拙笔，以表现山石的坚硬与凹凸厚度；他画山石轮廓，爱用浓墨粗且方曲有力的线条，使其对细碎的皴笔有种整肃作用。

在燕文贵之后，李唐（生卒年不详）的山水气格则又明显接近于范宽。他更以侧笔横刷的大斧劈皴，来表现山石的坚硬有棱角，遂又把画山的刚性气概发挥到了极致。

若从画家笔墨意气的修炼来看，中国画的笔墨大体可以区分为工笔和小写意、大写意三个形态：

工笔的形态，是笔墨意气内敛，声色内敛而不露；小写意的形态，则是笔墨意气外露，声色略呈外张；大写意的形态，则是强化笔墨意气，致其声色外露而为强烈。

从工笔和小写意、大写意三个形态来看，“雄浑刚健”的风格显然与工笔无涉，而与小写意—尤其是与大写意相关。似乎可以说，“雄浑刚健”的风格，往往是在小写意的笔墨形态中培养孕育，“刚健为祖”，而后在大写意的笔墨形态中得到强烈的体现。



丁荫庐 朱心楼 现代



鹰石山花图 潘天寿 现代

在上述北方山水画派刚武的笔墨风格的发展中，我们可以看出从荆浩一直到范宽，虽然其山水格体雄壮（这是由北方山水之体魄雄壮开张决定的），但画家所采用的笔墨形态仍是小写意主要以运用笔尖为其典型特征，因而其“雄浑刚健”的风格，开始仍是在小写意的笔墨形态中培养孕育。“积健为雄”；而后到燕文贵，他画山石轮廓爱用浓墨粗拙且方角有力的线条，已微露大写意的端倪；而后又李唐，其间笔精刚的山石画法则更凸现出大写意的意味。



三才图会 傅抱石 现代

只可惜的是，这种山水画的大写意的拓展，当时到李唐便戛然而止了。其后之马远、夏圭，虽仍承袭李唐的刚健；而后之明代浙派，虽仍续北方山水画派之余绪，但以山水画气格之雄浑而论，至李唐似已成为绝响。在后世画坛争得沸沸扬扬的南北宗论，虽然在画派的具体论析和划分上，未免有刻舟求剑之嫌，但南北分宗无论从地域还是时间区分类说，还是可以大致分辨出南北两派之异。北宗的兴盛和衰败要比南宗早，当然这也与后来南宗大家赵孟頫和董其昌的褒贬揄扬有关。

在南京崇尚温润柔和的趋向之下，虽然以刚劲用笔而论尚有明代的浙派为其后继，但雄浑刚健的山水画风至元明清已是难觅。虽然在南宗画家中，也有一二敢于冲破狭隘门户之见的，如元之吴镇、明之沈周和清之浙江，笔下亦不乏雄壮之气，但论其气格已逊于范宽、李唐辈。是故，清代戴熙比较宋画与元画之气格差异，便在《习苦斋画纂》中这样说：

“元人以磊砢变宋人之浑化，而浑化存其中矣。彼世善效元人之疏峭，而浑化微矣。”

这就是说，元人山水画变宋人之浑厚为疏秀，但毕竟使浑厚的山水画风衰微了。

中国画的笔墨拓展，由于画种本身特征的区别，花鸟画显然要比山水画更容易实现从小写意向大写意发展的形态突破。自宋元以来在山水画中对小写意风格有所突破，李唐可说是仅见的一位已对大写意风格闯了关的画家；而在花鸟画当中，大写意风格在明清直至近代，可谓已是名家辈出。正由此，中国画史出现了一个奇异的现象：雄浑刚健的山水画风由五代至宋，可谓“积健为雄”；但至元明清的山水画，则可谓雄风陨落，辉煌不再。而雄浑刚健的花鸟画风，却从明清开始方兴未艾，从关山师徐渭，到八大、石涛、扬州八怪，再到吴昌硕，大写意花鸟正走着“积健为雄”的崛起之路。而写意花鸟画“积健为雄”，风格愈趋于雄壮之关键，即在于以篆隶金石笔

意之入画。

由以上分析可见，雄浑刚健画风的形成，既有画家资质天赋之禀赋渊源，亦有画家后天修养之人力因素。北方山水之雄壮和北人个性之豪旷，对于雄浑刚健的画风，显然会有所滋养；而南人个性虽说一般要比北人来得温润，但亦会有渊深厚重之士，通过心性修养和技法之孜孜修炼来“积健为雄”，遂亦臻至雄浑刚健的画风，即如吴昌硕、潘天寿之大写意花鸟画。

值得指出的是，“积健为雄”的笔墨至其极致，便是老辣的境界。所谓的老辣，是指笔力简率浑厚，老笔纷披，笔墨苍莽剥落，任情而为，尽性而止，求拙而不求妍。黄宾虹有云：“有断然者，所谓大家无一笔到笔是也。”凡琐屑、甜媚、柔弱、犹疑，或色厉而内存之用笔，皆与老辣无涉。近现代中国画大家，至晚年几乎没有一个不是笔墨老辣的。吴昌硕、齐白石、黄宾虹、李可染、陆俨少，可说莫不如是。张大千后期的那些“大千狂涂”显然也是辣的。林风眠主张用笔概括、有力，他最成功的一些作品也都是有辣味的。写意画要达到“辣”的境界，一下笔便可使笔迹“须眉毕露”，可谓笔尽其性、笔尽其用，而这往往需要以漫长的岁月付出为代价，才有可能达到那种类似于“人书俱老”的老辣境界。应野平画了几十年的画，可见对画家来说，这一境界的达到殊为不易！

可是，画家若光是在笔墨上“积健为雄”，一味地追求老辣还不够，也可能会有过头之嫌。如董其昌和黄宾虹，皆曾批评沈周用笔过辣；李可染在晚年想起黄宾虹以前的告诫，亦谈到挥向有“老中有嫩识之真老，秀中有老谓之真秀”的题跋，这话的意思即是：作为“锤炼精深的画家，在笔墨上既须‘积健为雄’，亦须‘返虚入浑’，如此才能臻‘雄浑’之妙。而如何抵达‘返虚入浑’之境界？不同的高手亦是各有其招。

如石涛的招数，在于用笔巧妙的提按收放，他在《画语录》中说：“其运笔极重处，却须飞腾纸上，消去猛气，所以或浓或淡，虚而灵，空而妙。”石涛擅长以用笔提按收放的巧妙来“返虚入浑”，“消去猛气”。他能使重实的笔迹下去之后，随即又蕴含有空灵的前味。这种高难的用笔技法对一般的画家来说，是极难达到的。

陆俨少的“返虚入浑”之法，据在《山水画刍议》中所述，开始他认为“沉着和痛快是两回事，往往沉着了就不能痛快，痛快了就不能沉着”，因而陆俨少“在几笔凝重沉着之间，参以几笔飞动之势”，这也是他所谓的“有了沉着，再加痛快”。也就是说，要达到“雄”与“浑”，可以说是通过前后两喻不同意味的用笔来合成。而后来陆俨少又认为：只要“心有力定，下笔直书”，就能够“做到既扎实，又飞动”。这是因为：以沉着有定力为主，用笔以沉着收放意味持续的运动，其笔中所含的水墨，自然而然地会使笔迹由凝重而产生实虚润枯的变化，其中变化之微妙，也就自然而然地会有“返虚入浑”之韵。

朱纪瞻对于“返虚入浑”的体会，“气不可断



江峡江帆图 李可染 现代

而可放，敛者，气仍潜在，正是为下一笔谋泼放”。中国画家要“积健为雄”，那是为了练气、贯气，但如若笔气过于求爽，便容易出现急笔。而朱纪瞻认为：“全用急笔为之，以呈速为务，气转失了”，“一气呵成，要在气不断，不在笔不停”，应是“用笔有急有缓，有飞有顿，不必纯用急笔”。这也就是说，用笔既要“积健为雄”以行气、贯气，又要“返虚入浑”，以适当的休止来敛气。“积健为雄”是为求实，求画面精神之饱满鼓跃，但若用笔一味求过了头，也会使画面显得庸薄乃至僵硬；而“返虚入浑”则是求虚，通过气之隐敛、收放，使其与浑沌宇宙之意蕴相通，则可使画面之气流更显博大。

《荀子》的《乐论》释“节奏”二字曰：“节奏谓或作或止，作则奏之，止则节之。……或作或奏作，则分而为节。”“奏作其乐，或止其其乐，使声音和合，成其五色之文也。”由此可见，画家用笔的行与止，用笔气息的贯与敛，即是作画节奏的微妙体现。一般画家在作画的过程中皆有停顿和断续，这并不算稀奇，而其功能可贵的：要让停顿和断续，作为连续运笔之中自然而然出现的“休止符”，把休止纳入到整个运笔节奏、整个画面气韵的虚实变幻之中，这就不是一般画家所能企及的了。

在中国画家的运笔过程之中，在前笔迹与后笔迹之间，不仅有空间意义上的间隔断开，还应连有时间意义上的、笔墨干湿形态或并置或交叠的间隔断开。朱纪瞻所谓“气不可断而可放”，也就是在前笔迹与后笔迹之间虽有间隔断开，但其气息却要求能够贯串一致。所谓断笔而气不断，也就是要体现出笔墨之气有断有续、有分有合的微妙过程。当然，笔墨之气之断续开合，有小开小合者，亦有大开大合者；应是大开合更见其博大，而小开合与大开合互为包容，则更见其浑厚。

“雄浑”之境界，实乃阴阳虚实变幻之极致，乃谓大化流行，天籁自开之浑化境界。一位中国画家，能否对气之开合收放过程有深透的体悟，当与其心胸气度和笔墨修炼的深度有关，亦殊非易事。

本文从传统之哲学美学和画史两个方面来论析雄



江溪渔舟图(局部) 黎雄才 现代

浑刚健之画格、行文及此，笔者却不免心中有些发怯：雄浑刚健之画格境界既然如此崇高，当今又有几位画家能够企及？《当代中国画品》这一卷“雄浑刚健”，又该如何来编排呢？所幸者，挑选画家这一难题并不属于笔者的份内，我只是担任“雄浑刚健”的哲理美学阐释而已。

以美学鉴赏而言，“雄浑刚健”虽属极致境界，就好像令人高山仰止的峰巅，但在这“峰巅”之下，亦当有高低不一的各种“山峰”为其参照。这些“山峰”之高度，虽不及于“峰巅”，但其数量必超过之。其中有些“山峰”，或许亦有向“峰巅”跃升发展之趋向，值得人们期待。

在当代画家之中，从雄浑刚健的美学境界来看，较为引人关注的，还是刘文西和周韶华、贾又福。刘文西笔下的陕北老农，充满了经世的沧桑感，其干笔的焦墨线条凝滞沉静入微，既丝丝入扣地表现了他的人物形象，又显示出刚健雄浑的人物气质。周韶华的大河寻源和贾又福的太行母题，皆寓有雄壮壮阔、吞吐洪荒的浑沌之气。而前所述，传统北方山水画派雄浑刚健画风之形成，既有画家资质天赋之禀赋渊源，亦有画家后天修养之人力因素。北方山水之雄壮和北人个性之豪旷，对于雄浑刚健的画风，皆会有所滋养。而这种个人禀赋和天地滋养，在刘文西和周韶华、贾又福的身上，皆有所体现（刘文西虽非北人，但其大半生的陕北生涯影响已非容小觑），此亦



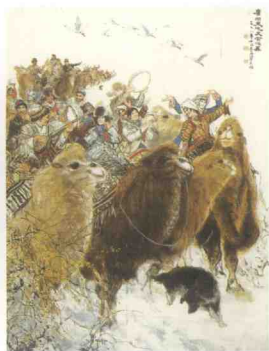
绿色长城 范山月 现代

是中华厚土所孕育的雄浑史脉之延续吧!

当然，即便是大师，亦未必每幅画风格皆低于“雄浑”之境。再说，一位画家的艺术修炼，从“积健为雄”到“返虚入浑”之间，在风格的变化上产生一些弹性的距离，应亦属于正常。有的画家，可能因天赋和经历所致，尚处在“积健为雄”的征途之中，其偶尔机神凑会，亦会有雄浑刚健之气鼓跃于毫

端；还有的画家，受西画熏染，其总体画风并未能以传统审美眼光来归于某一格。有的成为健笔挥写与秀润之格兼而有之，也有的入于本卷竟或有误，但其中亦不乏令人赏心悦目的好画。卷内如冯远、袁汝波、刘昆、袁武、石齐、贾浩义、谢冰毅等所作亦当有可圈可点之处。

在自我风格的发展趋向上，当然不少画家也很可



广东及西藏王育作为 王育 现代

能存在变数。虽其来日可期，而其来日竟归于何格？或亦未可知也。

本来，挑选画家也是见仁见智，选择的结果也很可能是出人意料。好在每位画家皆已有专文论析，在此就无须笔者赘语了。

目录

周韶华	1—16
刘文西	17—32
尚涛	33—48
贾浩义	49—64
石齐	65—80
杨力舟	81—96
王迎春	97—112
贾又福	113—128
郭石夫	129—144
陈永锵	145—160
冯远	161—176
方楚乔	177—192
苗再新	193—208
赵奇	209—224
谢冰毅	225—240
邢少臣	241—256
曾来德	257—272
邓远坡	273—288
袁汝波	289—304
舒建新	305—320
赵卫	321—336
王永亮	337—352
陈钰铭	353—368
李劲堃	369—384
刘昆	385—400
袁武	401—416
纪连彬	417—432
毕建勋	433—448
陈鹏	449—464

周韶华 简历

1929年生于山东省莱州市。1941年参加八路军，1950年毕业于中原大学美术系，相继担任湖北省美协副主席、湖北省美术学院院长、湖北省文联党组书记、主席。国家一级美术师，享受国务院特殊津贴。



民族魂源与水墨雄风

——品读周韶华的现代水墨艺术

□ 于 洋

以融合与革新作为主流倾向的20世纪中国山水画，在百年的时间跨度中呈现出某种与时代精神相对应的阶段性变化。从不屑“四王”余绪而转向画家主体感受与笔墨本体精神的黄宾虹，到主张折衷融合的高剑父、兼擅中西的林风眠，再到开创“新山水画”、主张回归自然与人生的李可染、傅抱石，这些大家对中国的现代转型都做出了自身的贡献。这种变革的风气自20世纪二三十年代关于中国前途命运的论争而始，成为回响在整个百年中国画坛的主调。到了80年代，随着社会的开放与思想禁锢的撤除，中国画如何完成传统文化的现代性转化的命题又一次凸显出来。在这一轮中国画革新大潮中，周韶华曾被时人誉为“气派源”和“宏观思维型”画家的代表，在贴近人生、贴近自然造化的同时，转向对于民族命运与生命终极关怀的宏观哲思，在一个新的时代精神氛围中实现了传统内涵与现代风格的和谐统一。同时也进一步启导着中国山水画从古典样式向现代形态的转化。

寻源：魂系大河

20世纪80年代以来的中国画创作，一直处于在逆境中寻路的境况中，传统与现代的矛盾与张力前所未有的地呈现在现代中国画家面前。在这种特殊语境中，“传统”在一部分画家阵营中渐成被遗忘的角落，而对于西方文化的拥抱与认同和对于“现代”的无限向往，使“创新”替代了以往的审美追求而成为艺术创作的终极目的。

正如著名学者余英时先生所说的那样：“今天的文化危机特别表现在知识分子的浮躁心理上，仰慕西方而不知西方文化的底蘊，憎恨传统文化又不知传统文化为何物。”传统的失落使得一些水墨画家无所适从，在中国画“穷途末路”说的恐慌与明叹中，或改换门庭投身热潮，或转向媒材实验追求“观念”的新异。正当人们为中国画的前途与命运充满担忧之时，周韶华以“大河寻源”主题系列作品与艺术考察活动为起点掀起的山水画革新浪潮很快影响全国，中青年画家们纷纷从他的艺术实践中获得了振奋与启发，看到了从传统中创新的可能性与希望。

欲寻路，先寻源。先秦时代的庄周在与惠施论辩“鱼之乐”的道理时，就已提出了“请循其本”的主张，中国传统艺术的生机与前途也正蕴藏于传统文化

的深层土壤之中。周韶华于1983年发表了组画《大河寻源》，并在北京、南京、武汉等地举办了个展，作为这次行动的总结，他发表了长篇论文《大河寻源记》，在当时引起很大反响。其后，他又于1985年从长江的发源地唐古拉山脉主峰，沿着长江水流的走向，行程一万余里，去“感受那象征着不可抗拒的历史潮流，象征着中华民族无穷力量之壮美。”对于“大河寻源”作品与行动的初衷和意义，很多同时代以及后来的画家、理论家都做过解释：今天看来，作为一组艺术作品与创作行为，“大河寻源”代表了在

寻根意识的感召下艺术家的一种实践与创造，与其说这是一组艺术作品，不如说它是中国传统艺术在现代精神的冲击与西方文化的挤压之下所做出的本能回应，或者从某种意义上来说，“大河寻源”是现代中国画在一个特定时代的宣言。

20世纪后半叶的中国山水画曾经出现过两次画家旅行写生的热潮，第一次是建国初期以深入现实生活为目的的大规模写生队伍的创作，以张仃、李可染的江南水墨写生和江苏省国画工作团傅抱石、钱松喙等游历二万三千里名山大川的旅行写生为代表；第二

大河寻源 1983年



在自己的条件中



1987年





「与李向林先生、钱昆先生在交谈」



「与李向林先生、钱昆先生在画展研讨会上」

次是“文革”结束以后，一些画家意识到自己肩负的历史使命，在大行磅礴、雪山草地之间发现了原生态的历史感与苍茫浑厚的民族精神，试图寻找传统艺术的新生命。周韶华的大河寻源正是其中具有代表性的艺术旅程。“大河寻源”具有寓意深厚的象征性，而在笔者看来周韶华所寻的“源”有三层内涵：一是自然造化层面上的母亲河之源；二是人文精神层面上的传统文化之源；三是艺术创造层面上的由造化所启迪的心源。因此，“寻源”的过程本身就显现出深刻的寓意张力，其关注点在“寻”的深意，在于对传统的再发现、再认识与再创造。

在艺术史上，超越常人的艺术天赋、不懈索求的进取精神与旺盛不竭的创作精力常常是一个艺术家成功背后最重要的三个因素。周韶华是一个大成晚成的艺术家，虽然他在12岁时便加入八路军从事地美美术宣传工作，19岁在中原大学求学期间就在《新华画报》发表美术作品，但他的艺术风格真正成型并产生影响，是在50岁之后。在刚迈入古稀之年的时候，周韶华先生曾将自己的艺术经历总结为四个时期：第一个时期是20世纪40年代投身革命，童年的磨难历练了他的坚韧意志，而参加革命的经历铸造了他的人生观与世界观，更注定了他在其后的艺术生涯中，追求浩然之气、阳刚之美与革命英雄主义的气质。第二个时期是从60年代到80年代，这段时期他逐步意识到中国画革新的必要性与中国融合等关键问题，并受到一些前辈大师诸如林风眠、傅抱石、李可染、石鲁等人的影响，对于革新思想与创造精神有了深入的认识。第三个时期是改革开放的20年间，在思想解放、眼界开阔的社会文化环境下，他对中国水墨艺术的当代形态进行了大胆试验。20世纪80年代初的《大河寻源》组画，在题材内容上“呼唤民族大灵魂，追求宇宙生命意识”，在表现方法上讲求传统意象与现代感的结合。第四个阶段是进入90年代以来，他的作品更加注重对于艺术本体的把握以及对个人独创风格、符号意



「风雪 1994年」



「风雪天山 1997年」



「李向林作山水画」



「李向林创作“雾漫初阳”组画」

象的不断完善和深化。

从周韶华的艺术历程中，我们不难发现，他的艺术创作经历和审美追求，与半个多世纪以来整个民族的脉搏、时代的主音是相吻合、相共振的。有意思的是，这四个阶段所体现出来的特点和走势，与中国画在章法上所讲求的“起、承、转、合”的“势”相互暗合。尤其在20世纪80年代起进入创造性阶段以来，周韶华的艺术探索与中国改革开放的时代氛围与民族精神的振奋崛起是同步行进的。

雄风：浑茫刚健的力量

在中国山水画史上，以五代、北宋画家荆浩、关仝、李成、范宽等人为代表的北方山水，凭藉苍茫浑厚、气势雄强的刚健意境与高屏巨障的全景图式，开创了一种雄浑开张的风格。然而在进入元代以后，艺术文人化的过程使中国艺术的主流精神转向了另外一种审美标准，该标准中成为文人画家的审美追求，艺术面貌也由外扬走向内敛，在强调抒发心性的同时亦失却了水墨精神原有的生命张力。周韶华恰恰针对中国画在浑茫刚健精神上的失落，追求一种阳刚而大气的艺术风格，不但从中成功地发掘到了民族精神的雄强一面，更在80年代西风劲吹的文化情潮中张扬了中