

常

主
编

龙
瑞

进
篇

河
北
美
术
出
版
社

画
册
从
书
画
册
从
书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旸 王婢娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书·常进／龙瑞主编；常进绘．—石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②常… 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（2007）第137931号

画品丛书

主 编 龙 瑞

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：288

印 数：1—1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套（144册）总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

- 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；
- 一部在编纂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。

常 进 简历

上海人。1962年毕业于江苏省国画院。现为江苏省国画院画家，中国美术家协会会员。



常进的艺术道路和风格特征

□ 文/刘骁纯等 傅京生辑撰

著名美术文化学者、理论家刘骁纯先生在《常进山水画的风格特征》一文中，曾认为常进多向的艺术探索大体可分三个阶段：

第一阶段是摸索期(1981-1984)，常进时年30-33岁。作品取材主要是人物风情和风景，其风格可以看到受西画影响的痕迹。第六届全国美展(1984)获银奖的作品《秋水无声》是这个阶段的最高成果，也是这个阶段的终结。

第二阶段是其艺术个性形成期(1985-1989)，常进时年34-38岁。此期他的风格从受西画影响转向探索中国传统山水画图式中内蕴的精神内涵，此时，他创作了一批以太湖风光为依据的风格清逸幽寂的画作，而正是这一时期的风格，成为常进的标志性的画风并因此确立了他在画坛的地位。

第三阶段为1990年至今(39岁以后)，这是他在更高的文化层面深入研究、实验的时期。此期作品大体有如下几种类型：1. 延续其成熟期的典型画风；2. 在标志性画风中设以青绿，形成青绿风格；3. 充满文人意味的长卷山水；4. 裸女。

1981-1984年既是常进艺术道路上的真正起点，也是一个摸索期。那几年，国内艺坛正经历着激烈的震荡，一方面是国内的艺术思想冲撞禁闭，一步步走向开放、多元，风格样式不断出新，吴冠中、袁运生、陈丹青成了画坛的热门人物；另一方面是外来艺术开始涌入国门，印象派、现代主义，以及塞尚、凡高、高更、毕加索、马蒂斯、康定斯基、蒙德里安、卢梭等等，成了青年们的偶像或效法对象。与此同时，传统开始受到怀疑和冲击；建国以来的中国画也开始被重新审视，其中明显的弊端，如画上时代标志，带有明显的主题(功利目的)，追求红、光、亮等等做法，再也难以在画坛上立足。“中国画向何处去”成了尖锐而突出的时代课题。上述氛围，常进可以说是耳濡目染，其中既有一份兴奋和激动，也使他感到彷徨和沉重。

1983年春，他和当年的同窗石迎健、喻恩、余晓星等一起，来到广西百色少数民族地区写生。南国的秀丽风光，奇花异草，纯朴而美丽的少数民族姑娘，常给常进擦不去的创作冲动和丰富的创作素材。归来以后，他画出了第一批真正的处女作：《午休》、《晨》和《家园》。

这一作品具有以下特点：

1. 强调“面”的表现，以“面”来突出物象生动而具体的体积。如《午休》等人物画的肌理部分，是用赭色的“面”来表现的，既单纯、生动又不媚俗。特别是《午休》、《家园》中的草木，与1985年以后的作品明显不同。《午休》中的草叶用密集的“面”，加上染色和凹凸变化，表现了丰茂的自然景观和宁静、温馨的情调氛围。据画家自己说，这是受教于卢梭。《家园》中的树林，也是用赭色、灰褐色色的“面”来表现树干和树叶的，与人物不同的是“面”具有浓淡、深浅凹凸变化，是介于具象与抽象之间的一种表现。当时，画家比较反感传统的东西，认为它不像西画那样具体、生动，所以就产生了上述面貌。

2. 强调用线，特别是人物部分，都是先用线勾出外轮廓，衣纹褶皱，再加以敷色的(需要表现赭色调)。线条柔韧而又弹性，略有变化，富有韵律。尤



1983年 月夜



创作中

其是《晨》、《暮》两幅作品。类似于蔬菜条似的线的律动被明显地强调了，且与“面”的表现交相辉映。“线”与“面”的结合是这一批作品的基本特色。此外还有：用留白的方法表现溪流，河面上的运动(这一方法后来被沿用到山石的画法上)，使水的表现和整个画面具有了空灵意味；用积水、染色的方法表现整条的地面，在《暮》一画中特别成功；营造宁静的氛围，偶也有空濛的表现，不事喧嚣，具有理想化的倾向，这在《家园》中尤为明显。值得一提的是有山的画法，《晨》是以连绵高耸的群山为背景的，《家园》的左上角也表现了山的远景，大体是用线勾勒山体轮廓，再加以敷色，局部还表现了体积感。传统的皴、擦被搁置一边。这里的山虽然缺少细部的韵味和表现力，但在整体上却显得淡雅、幽远，有古意，并且与人物表现趋于协调。

继《家园》之后，常进为参加第六届全国美展创作了《秋水无声》。据画家说，这幅画画了一通又一通。他的时间比充裕，但功夫不负有心人，这幅画参展之后，夺得了本届中国画的银奖。常进开始在画坛脱颖而出。《秋水无声》成了他成功的真正起点。

学术界普遍认为，到目前为止，常进绘画最引人注目、最值得研究、最具个性、潜能最大的仍然是第二阶段形成的清逸风格的水墨画。对于这些画的风格，“清逸”的概括并非全无理，在文脉上，这些画可视为倪瓒、浙派的清逸风格的当代延续，而在当代画坛的横向比较中，常进又处于清逸的最前端。但常进不具备也不可能具备也没有必要具备倪瓒、浙派那样冷峻的人格境界，是他内向、采颉、过敏、孤寂的心灵不自觉地趋近了清逸的传统，实际上在他的画中还有有明丽、清明甚至妩媚的另一面，因此人们普遍

倾向于用“清逸幽寂”来概括他的风格。刘骁纯先生认为常进的标志性的画风特征十分鲜明，而这里讲的特征不是统计意义上的而是比较意义上的，有些特征或许在常进这类作品中出现频率不算高，但由于在画坛中的特殊性而显得有必要特别强调出来加以考察。刘骁纯先生从如下六个方面对常进的标志性的画风进行了解析：

1. 线：南京新文人画家们普遍重视用线，进而聚合，欹欹不同于李来建，江宏伟不同于常进，王孟奇不同于徐乐乐……而且线也未必是每个人最重要的格因；但进而观之，却能感到一种如推画沙、较为细长、精微灵秀的线在他们艺术中的独特地位，可以说，线是南京新文人画家打入传统而又跳出传统的重要突破口。

文人书画讲究笔墨，而笔与墨相较，又更强调以笔立骨，那么，在这里还有突破的可能性吗？从这里攻坚，比徐文达以避句就染的方式寻求突破显然更加艰难。而南京的艺术家却从这里发现了一种可能：将皴、擦、点、勾的“和弦”一再割裂，抽离为纯粹的线的“旋律”，再由此生出新的皴、擦、点、染。

在常进的山水画中，与山石的轮廓相适应，有一种植物线式的柔中带刚的悠长的线，这种线在传统绘画中多见于壁画、线刻和工笔重彩画，常进将其引入写意山水，并赋予了它“推画沙”、“毛”、“涩”、“渴润”等一系列文人画的笔墨规范。当这种线再与中锋、偏锋、逆锋、破锋等丰富笔法相结合时，又随势转化成了皴、勾皴一体，使这种如丝如缕、似欲似断的线有了极为丰富的表现力。

2. 形：常进的山形和树形颇为诡异奇特，难得在奇中见平，这里的关键在于他发挥了意象联想的才能，而不是生搬硬套。他的山石草木常有一种有机物般的游走势，而且山有石意，树有草意，极而言之，他的山是放大的石头，而且似有园林奇石之趣；他的树是放大的草叶，有时似显出盆景中草叶之态。不知是他的山形诱发了他的长线，还是他那飘逸之长线诱发了他的山形；不知是他带草意的树诱发了勾挑摆拖的用笔，还是他随意摆拖的用笔使树有了草意。他的造型或许受了八大山人的启示，但更根本的是，他在表现山、石的线系的关系的不断调整中调整了自己的山形，在表现树、草的笔的关系的不断调整中调整了自己的树形。



■ 陈坚

3. 色: 受西画影响, 常进极讲色调, 其特征是层次十分微妙的浅灰色调。常以浅灰的天地托出更灰的山石, 这使山石常显白色并成为画面中最明亮部位。紧贴亮部, 或在山沟、或依山麓、或攀山脊, 以少而精的重墨画出杂树丛丛, 或为画面点睛之处, 这种舍去深灰、中灰的极相称的关系, 构成了一种“高调”。灰调, 特别是浅淡朦胧的灰色调, 是常进的画让人体验到冷意感的原因之一, 而“高调”、又在强烈反差的对比中让人感受到清朗和一种扑朔迷离的光感。与某些宋画相似, 常进的画总是若阴若晴、明晦莫测。

4. 空间: 将宋人山水画中的空间观念引入写意文人画, 是常进的一大突破。他的画中有倪瓒特有的平远方式, 又有宋人层层纵深、忽又侧转的空间感和空气感。烟、岚、气、霭这些虚无飘渺的东西, 他却画出了可喻可想的细微体验。有时山麓或山腰的云岚处的空间被推得极远, 而山峦却兀然而向前逼近, 这是一种与西画很不一样的空间观念。

5. 肌理: 笔墨也是肌理, 而这主要是指无笔肌理。这显然不是常进的独有特征, 为了表现对深度空间的入眼体验, 常进在很大程度上牺牲了淡墨渲染中的笔意。但他又不愿采用工笔或水彩中的渲染方式, 于是他融入了揉纸和滴洒, 得者强化了画面的表现力。不当事者则减弱了画面的精神深度。他在这里显然给自己留了个难题: 能不能用写意画特有的笔法, 将自己对空间的微妙体验表达出来。

6. 布局: 由于画面雅致, 使得那些极为精简的重墨常显得十分突出, 常进的画由此出现了双重布局即: 山水布局 and 重墨布局, 而最有特色的则是他的重墨布局, 这种布局不是以稳定感和巨大张力取胜, 而是以游动感和危机中求取胜。常进在克服文人画的布局常出现的稚拙和疲散的同时, 开发了文人画中不同于西画的特殊的布局方式, 这种方式在八大山人的画中同样突出。

以上分析, 是对晓先生为中国台湾“长江艺术中心”出版的《常进山水画集》所撰专论中的一段言论, 从如上述六个方面对常进的标志性画风所作的解释, 无疑是极为全面和极为精辟的。

二

为了系统地阐明山水画传统的积淀过程与演化脉络, 常进从形象的直观可视性和笔墨技巧的功能性方面, 着重分析了南宋、元朝、明清之际和近现代这四个时期山水画特征的演进, 总结出“由视觉到笔墨到新视觉”的基本线索。他看到, 两宋山水画讲求画真

山水, 重视丘壑与空间的视觉形象, 笔墨是服从于“应物象形”的。元人山水用笔墨的变化带动丘壑的灵变, 已开重视笔墨变化的先河。但笔墨与丘壑处于平衡中, 仍未改变视觉为主的体制。明清之际的山水画则更重笔墨, 形成一种笔墨与视觉相结合的特殊形态。这时, 丘壑已远离自然原形, 笔墨的内涵也变得更丰富了。

近些年来, 国画家之讲求传统者, 多借道继承汉、唐传统, 延及明清者, 又多局限于发扬笔墨“趣味”的效能。然而常进却通过他的画史分析而在空间意识、丘壑图式与笔墨肌理等三个方面找到了“古不乖时, 今不同弊”的自成一家之路。联系他的作品可见, 在表现空间的广表上常进有着非常自觉的意识。他总让画中景物融入广大空间, 虽然那染天染地的画法与点染落纸的细密而忧惚的肌理未必与宋人有关, 但北宋山水画中空旷渺远的空间表现显然已为他所用。有趣的是, 宋人这一传统尽管几近失落, 但却与西方现代绘画的追求不谋而合。自西方出现了抽象主义等表达对自然世界的意见和感情的流派之后, 如苏立文所说: “当代许多西方艺术家感到的, 并不是空间里固定存在的物体, 而在于空间本身, 在于一个远望与显微之外的世界。”不知常进是否虑于此, 但他的山水画却因之增强了现代感。

1988年, 画家根据李贺诗创作了《霜夜》等作品。《霜夜》的画法并无特殊之处, 还是用线勾勒廓加以皴染等一套, 地面用了一点冰和水。这幅画的特点在于氛围和造境上更加凄清、寂寥。造境是人迹绝灭的空山空谷, 满天银辉, 霜重水寒, 草木凋零。“夜峰何淡漠, 明月落石底”, “无情有恨何人见, 露压烟销千万枝”注解其中味, 唯李长吉诗在画法上, 同年的《晨雾》和《太湖石》较有变化。《晨雾》用细线勾出山峦的外轮廓, 然后用浓墨画树、屋, 染出地面后, 画上荒草, 山谷间用满皴法, 表现雾气迷漾的感觉。整个画面动静结合, 元气充盈, 真乃“灵山多秀色, 空水共氤氲”。《太湖石》构图极为出奇, 画面中两块巨石似利剑插向苍穹, 肃穆而峻峭。画法是用硬毫大笔落墨, 画出巨石, 然后用小笔勾草木, 再加以皴染点染而成。

该年度归来, 常进随江苏省山水画写生团赴云、贵等地写生。岁末后, 创作了《山村拾趣》组画(又称《云贵写生》), 这组画承续了《江南同然》的特



■ 静观无声 1984年



■ 山麓秋 1985年

点, 画房屋浓墨画顶, 细线勾壁、窗、门, 而留白, 画山石、水, 也都是惯用的图式, 只是在构图上多了一些变化, 线也更加柔和而有弹性, 或水墨, 或青绿, 意趣横生, 清丽可人。在氛围上与山水画较有距离, 但却不冷不淡的一面。

1989年, 画家最重要的作品当推《天梦》。该画和《秋水无声》一样, 集一个时期画法之大成。画面为矩形(69cm×76cm), 分为上、中、下三段: 上段以轻轻的浓墨直线勾出远山的轮廓, 略加草木点皴, 大片留白, 显得荒寒空阔; 中段在半弧形上, 向两边穿插树木、巨石、荒园, 落墨较浓, 树形用线表现; 下段染出地面, 惟以荒草, 在下角画一巨石, 以平衡画面。该画的特点是: 空间营构极为成功, 既有纵向表现, 更注意了横向拓展, 虚实虚相同, 构成节奏, 氛围凄清, 如梦似幻, 神秘幽远。正如画家自己所总结: “无意中读了唐人韩偓的诗句: ‘人闲易有芳时恨, 地回难招自古魂。’虽然悲观, 却令人感动。”技法上更加娴熟, 不露斧痕。它夺得了该年度中国台湾《雄狮美术》杂志社、北京《美术》杂志社、香港中华文化促进中心联合举办的“大陆水墨新人奖”。台湾评论家蒋雄在评述中写道: 常进的《天梦》是继旧有文人笔墨元素抽离出来做空间虚实营构最成功的一例, 枯涩干冷, 近于倪瓒, 浙江一派荒凉凄寒……(《雄狮美术》, 1989年5月号)。从此, 常进成了海峡两岸引人瞩目的山水画家。在该年度评论界讨论较多的热门话题“新文人画”方面, 常进更是一个独到而重要的人物。

薛永年先生在分析常进的成就时说: “讲求肌理感是现代绘画的一个特点, 而常进画中的笔墨肌理却分明得自元人和清人水墨形成的‘干笔毛皴’的启示。他明确指出, ‘中国画讲求的毛’也是一种肌理。‘造成毛的笔墨肌理’对于常进山水画至关重要

要。这种肌理不仅简化了巨石与山峦赖以显示丰富的层次，而且，明亮的白石、幽黑的丛树、灰蒙蒙的山水与草地也全在干皴毛皴肌理的“蒙养”才能表现空间的混沌，做到“惟恍惟惚，其中有象”。在分析并消化历史经验的同时，常进还对中国山水画的主要构成因素进行了分析。他把这种构成因素归纳为两大方面、四个因素，并探讨了它们的内在联系。他说，“意境是两个东西。一个是气质，画家本人的气质。一个是情绪，比如忧郁的情绪。技法之一是丘壑，之二是笔墨”，“丘壑有益于表现气质，笔墨能表现一定情绪”。于此，我们不敢说他的理论表述无懈可击，但确实别有所见，丘壑笔墨与气质情绪之说就是发前人所未发的。他重视丘壑营造胜于笔墨抒情的水画观，他那自成样式的空间丘壑形象既表现了沉静淡泊而受感发幽微的诗人气质，同时也表现了吐纳山川凝思今古的哲人气象。

这就多少表明，常进的学古，是为了知今，分析传统也是为了整合传统。近些年他确立并完善着风格样式，正是他变化古今而古为我用的产物。有些评论家喜欢用古人的成就来拟他的造语，比如说“令人想起宋人的寒林，元人的疏景”，“近于倪瓒、浙江”，他们的本意也许是强调画家的学有渊源，然而实在没有搔痒处。诚然，常进的作品中不乏学习古人的痕迹，但决非几家几派，更不是依样葫芦。他既长于多方选择，取精用宏，又善于变化出之，体现个性。其趣愈之萧寂淡远而仿佛云林却较云林幽奇，而构境之雄穆高浑又依北宋却少宋人“刻虫”，其丘壑之间静寂寂寂来而自弘但灵变动之妙又如八大，其密于千皴的笔秀虽本于王蒙，而抵低的手段突出今人；其树则笔墨之苍劲偶如梁楷，而有些树冠的装饰意匠又取法于梅清。实际上，古人艺术中的元素早已被他改造并重新组合了。在常进那自家为体古法为用的山水世界中，高旷而雄秀的山，灵动而诡秘的树，幽奇而清冷的石，迷离而苍茫的空间，湿润而遍布芳草的土地，不啻昼夜而涓涓长流的泉水与久经风化而留下斑驳皱裂的山岩，早已生动有机地联系在一起，展现了作者的神思出入往来不滞的心理空间。那里有清寂与寥廓、幽邃与迷茫、永恒与多变、已知与未知，更有本身就是自然一部分的人与自然的和谐，有着现代西方科学家所努力接近的充满直觉与反思的中国文化精神。

三

1991年，北京荣宝斋出版了《常进山水画卷》，这是他的第一部处女作。画集问世后，引起了海内外人士的进一步关注。自此，常进的绘画艺术开始长驱直入，进入最先进画家的行列。

常进艺术的源头来自三个方面：即旧传统（艺术史普遍承认的美学经典）、新传统（环境风貌或直接师承以及非画传统（非系统内的新视觉经验），而无论任何一种传统，常进的涉足总是显得那么审慎，他习惯保持某种距离后再揣摸投入的深度。换句话说，他总要充分斟酌到所期待的形式，是否能够得到证实使他个人独特的感觉后才予以启用。这便告诉我们，人格基因的作用是不容忽视的，由个性经验选择的过程实际上



「泰山晨色」1987年

就是协调的过程，各种因素的理喻最终目的仍旧是清晰地呈现自己的精神面容。这样，体现于笔墨的预定初衷才真正具有不同寻常的生命力。（南沙语）

如果我们从这个角度出发，就容易理解，为什么常进在包括一些写生作品的艺术中（他并不缺少在跋山涉水的游历中获得的灵感），总保留有极强的个人符号的东西。其实，成熟化的标识就在于画家独特的“有意味的形式”树立，所谓“外师造化，中得心源”的意义即在于此。

在常进的创作中，常能看到他在中度和态度指导下的作风。显然，他在画面上同时并蒂两种极致，这就是既注意保持旋律的平衡，又使山水草木里融合苍天的空茫、寂寥达观中可以隐现郁结着的骚动情结。奇妙的，我们可能会费解其中词汇和意义搭桥的矛盾之处：一个人怎么会依靠细腻纤巧的笔致，去构成他越来越崇尚的雄浑壮观的风貌？在常进身上，这两者都配合得相当谐调，不仅如此，甚至它们的交融使画面层次变得尤为丰富。他不动声色的抒情性阐明了对肃穆力度的赞赏。我们往往被迎面而来的强烈的自然风华所征服，又时常为那些动荡着典雅柔情的微妙细节所感动。它们之间的有机溶混，不能不认为是难得的成功。

我们不能不注意到，近十余年山水画创作阵营确实形成了整体上的新格局，这些由中青年画家参与的探索，多数喜好转入乡山水的描绘，在艺术语言中，于平面层次的丰富和厚重上下功夫，而这种画法似乎又以北方画家为主要阵营。如果说他们习惯对原生的山水程式逐个分解再组合成富于对比度的形色结构的话，那么常进所进行的仍然是企图实现整合后的建构。也许这是人文意识的牵制，曾经有评论家对“新文人画”作出了“南线北渡”的论断，常进来说，他不曾腻烦的是对永恒理想境界的憧憬。但这两

者的并进方向实则意味着殊途同归的努力。目的均在于开拓山水领域的新的可能性。

具体一点说，许多人都认为常进在空间上的玩味尤有所得。他所实现的空间意识已经被疏于传统程式中“平远”、“深远”的层层推进方法，代之以混沌随意的布局，而其“意象”实则是严格控制后按需要进行的经营；大段穿行于山水间的空白，为画面留下了似乎流动的“活眼”，让我们想像力有了填充的机会。更重要的是，在不着一笔的形状和动感的走向中，达到了一种严整的视觉力度。我们也不能忽视色彩在常进创作中所起的补偿作用，它至少兼蓄着两方面的意向：其一，色墨中和的色调烘烘，使画面整体统摄于某种氛围里，而获取苍茫的，却又透明的审美意向；再者，它还让我们透过时而晦暗时而明亮的丰富色调层次，去印证他内心情绪的变化。

进入20世纪90年代以后，常进创作出现了三个思路：

第一思路是沿着1986年以来的路子，创作了一批以太湖为主要母题的冷逸风格的山水画，如《太湖雪霁》、《晚风》、《石寂》、《秋晚》、《南湖》、《凝云》、《晨露》、《晚照》、《露宿》、《太湖》、《霜霁》、《秋野》等，画面或方形（68cm×68cm），或矩形（65cm×45cm、67cm×48cm、82cm×69cm等）。画面或水墨，或浅绛，或青绿。水墨、浅绛一直是画家的主调，青绿则是偶为之，如1988年曾以青绿色调作《千岩竞秀》。现在，画家着力探索青绿山水的表现了。仅1990年，就有八幅左右的青绿山水。试以《晨露》为例，略作分析。该画的突出部位是中段的山石、卷松，每座山岩皆以干涩的线勾出轮廓，并略加皴擦，然后分别染以赭色和石膏、石绿。一般都是先染赭色，加在山岩的底部，后染石膏、石绿，加在山岩的上部。这样，山岩既显得厚

实、沉稳，又显得苍翠、葱郁。与以往留白的山体相比，青绿山水画多了一点体积的因素。树的画法也有变化，在树干部分增加了“面”的表现。松针部分用齐整、规范的线来表现，皆呈扇形。青绿山水的意境已开始在冷峻、荒寒中透出蓬勃的生机（山洞流水潺潺，似闻其声，不也是一种征兆吗）。可见，青绿山水不仅仅是色调问题，更重要的还是意境的变化，和观念上的开拓。

第二思路是以长卷的形式，进一步探索山水画的空间营造和情绪表达。1990年以来，常进共画了四幅长卷山水：

1.《云梦泽》，青绿山水，画幅260cm×33cm，画幅上部题有李商隐诗十首（《锦瑟》、《重过圣女祠》、《碧城》、《到秋》、《天涯》等）。

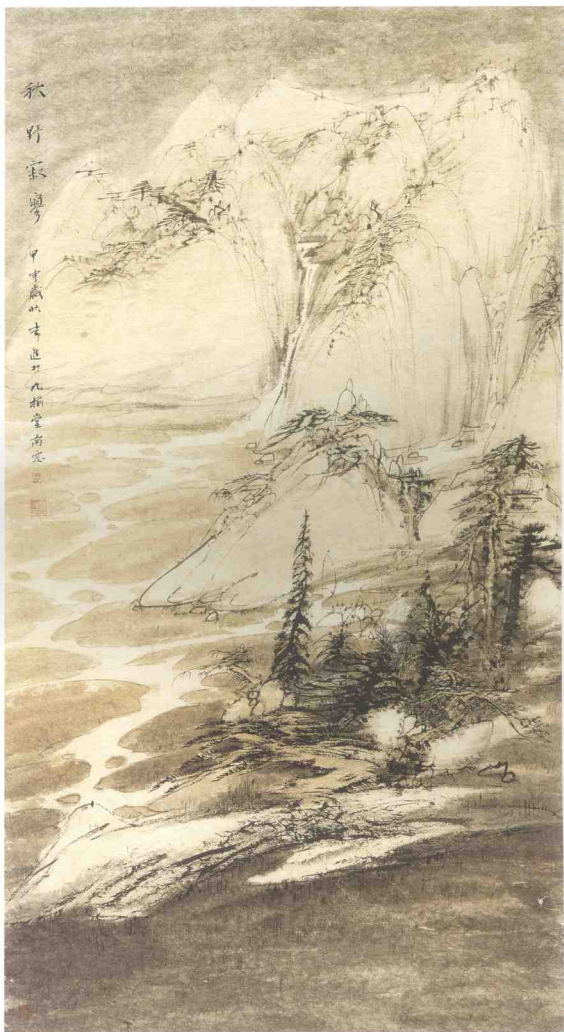
2.《山水长卷》，浅绛山水，画幅大小同上。纯为山水，没有树木。

3.《山水长卷·李贺诗意图》，水墨山水，画幅大小同上。题有李贺诗十首（《梦天》、《李凭瑟引》、《南山田中行》、《苏小小墓》、《秋风》等）。该画的特点是山体纯用线空勾，不加皴、擦、略加点苔，饰以草木。线的运动感和质感精妙动人，富于韵律变化。

4.《浅绛山水长卷》，画幅大小同上。以上四幅山水长卷除了空间、意境之外，同时也标明：画家回到了更深的传统之中，比以前更重视笔墨的质量和表现力。这时候，画家深入到了八大、石涛等古代大师的笔墨传统之中。他作为八大的线内蕴丰厚，宜于表达内心感受，而石涛笔态富于变化，达到了随心所欲的境界，二者各有所长，都值得借鉴。同时，他对自己的笔墨也有了一个比较明确的目标，即：尽量不夸饰、不张扬，力求纯粹和内敛，以增加语言的厚度和韵味。上述几幅山水长卷，在探索一种新思路的同时，获得了一次笔墨语言的锤炼机会。

第三个思路是探索人物画新的表现方法。1989年以来，常进便在山水画创作之余，陆陆续续画了一批以人体为母题的作品。截止1991年底，已有二十幅，皆为淡彩，画在洒金纸上，每幅约66cm×66cm。这批作品最显著的特点是人物部分采取了以虚代实的手法，已接近于写实，与传统的线描人物或变形的仕女图区别较大，但又不同于西画的写实概念。画家对人物作了弱化处理（具体画法是先用淡的线勾出人体轮廓曲线、体态和五官、发丝用淡墨表现，肌肤几乎留空，只敷了一层淡色或稍作渲染），显得地而不俗，若隐若现，如梦似幻。其次是背景渲染。有的是山水或花鸟画屏风，有的是插花、椅子，有的是莲叶、荷花，或古朴素雅，或清新自然。与处理人体的方法相反，背景以实代虚，用笔着色都比较谨细、精心，一虚一实，相得益彰。这批人物画也许受了一些日本画的影响，但在主要方面，却是画家锐意更新传统人物画的大胆探索。尽管局部还有缺陷，在方向上，却是值得肯定的。

古人言“温故而知新”，回顾常进走过的艺术道路及其他所取得的成就，有益于我们对他现在的作品和绘画思想的研究与理解。



「秋野」 2004年

题 目 风
创作时间 1987年
尺 寸 136cm×68cm
材 质 纸本



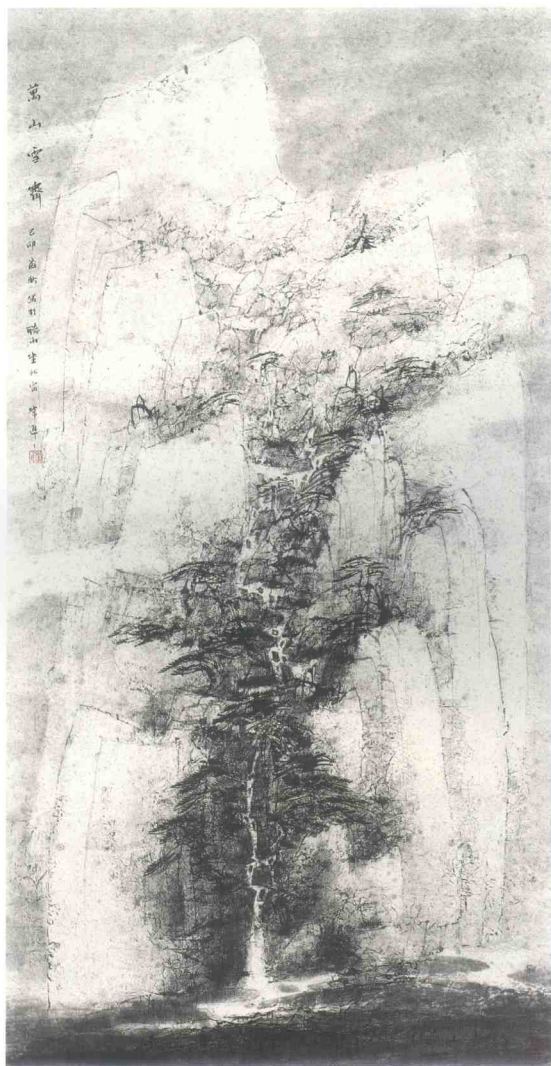
题 目 云起
创作时间 1988年
尺 寸 100cm × 66cm
材 质 纸本



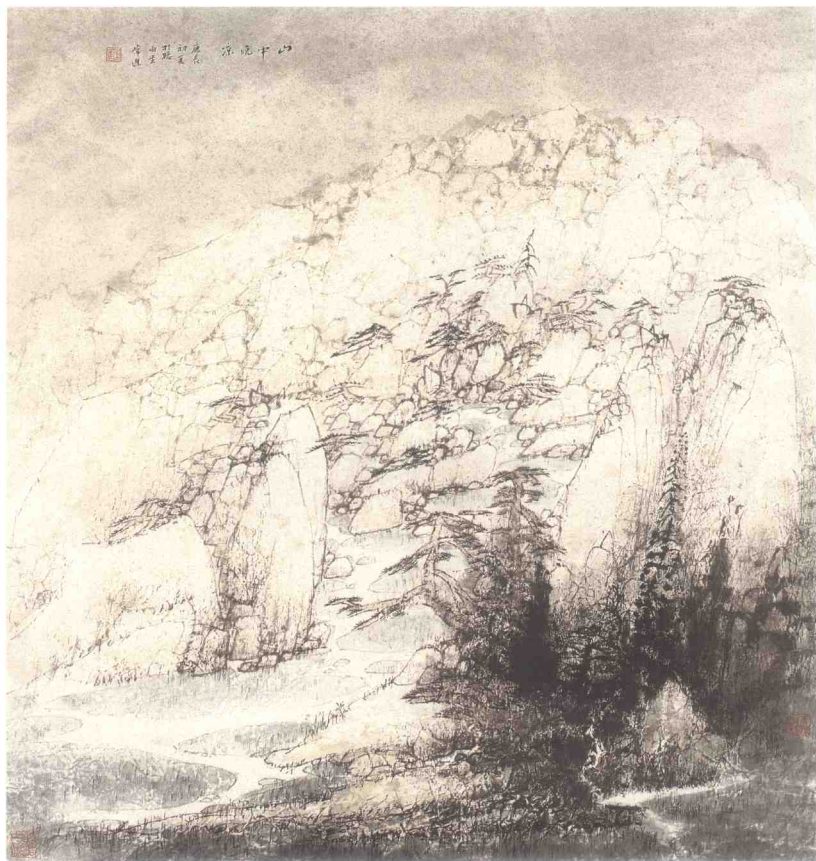
题 目 千岛湖之秋
 创作时间 20世纪90年代
 尺 寸 65cm × 65cm
 材 质 纸本



题 目 万山雪霁
创作时间 1999年
尺 寸 136cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 山中晚凉
创作时间 2000年
尺 寸 68cm×68cm
材 质 纸本



题 目 湖岸雪景
创作时间 2001年
尺 寸 68cm×98cm
材 质 纸本



题 目 无端江南上笔尖
创作时间 2002年
尺 寸 136cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 故乡七十五长亭
 创作时间 2002年
 尺寸 136cm × 68cm
 材 质 纸本

故乡七十五长亭



题 目 旷野雪霁
创作时间 2003年
尺 寸 136cm × 68cm
材 质 纸本

