

当代中国画品丛书

虚和清远

主

编

龙

瑞

卷

雄浑刚健
华美典雅
苍茫高古
温润中和
奇诡奥隲

河

北

美

术

出

版

社

当代中国书画精品丛书

主编

龙瑞

卷

河北美术出版社

虚和清远

雄浑刚健
华美典雅
华美典雅
苍茫高古
温润中和
奇诡奥隲

本书主编
樊波

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
分卷主编：樊 波
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 旻 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

虚和清远卷/樊波主编.—石家庄：河北美术出版社，2007.7

（当代中国画丛书/龙瑞主编）

ISBN 978-7-5310-2891-8

I. 虚… II. 樊… 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138372号

当代中国画丛书

虚和清远卷 主 编 樊 波

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：50

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：520.00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 蓁	樊 波
魏广君		

中国国画院（原中国画研究院）历时三载组织编写的《当代中国画品》从书而世了，此是我院依着重传统，把握文脉，正本清源的原则，在全国范围内邀请多位知名批评家，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厘定的六大板块，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、华美典雅的绘画风格、苍茫高古的绘画风格、温润中和的绘画风格、奇诡奥隲的绘画风格。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辩证的、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士族社会，评议的对象主要指人。受此风气的影响，南朝梁钟嵘《诗品》中评价顾恺之的诗歌“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据着主流，这无疑是中美学史上一个光辉点。

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、多元并进的繁荣局面。《当代中国画品》从书的出版，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》从书的出版，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。是人们处身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。她犹如人生最为茂盛的大树，根深叶茂，必将硕果累累。

此次活动得到实业家黄颢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》、黄钺的《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，西风夹雨令国人眼界豁然，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、境界上的独旨之处，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》从书承传统文艺品评之文脉，

以雄浑刚健、虚和清远、华美典雅、苍茫高古、温醇中和、奇诡奥昧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，基本涵括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，微纵向比较研究，使作品在学理渊源、审美取向上更加明晰，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 and 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其建设意义。

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。三口成诗，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“游心大玄”、“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。

西画画“理”是西方美术史进入现代史之后的事。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，而中国画在顾恺之时代已用心画意。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，开启过无数人的灵智。在绚丽镂金的丹青世界和知白守黑的水墨天地，中国画家创造过那么多惊世伟作。近百年来，中国画领域已是天翻地覆。欧风美雨与东洋风习已改变了中国画的表現传统，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池池水。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，《当代中国画典》丛书在一番孕育中诞生了。我们希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。

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“待晓姑”，其“画后深入时入”，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，而此间成果，正是对此一学术理路的一种拓荒式的实践。

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！

风格释义及其历史渊源与发展

□ 樊波

一、“虚和清远”的思想渊源

“虚和清远”这一词组(或命题)虽然具有深远的思想渊源,但作为一种完整的语言组合却是现代学者所作的表述。从这一词组中的每一概念追溯来看,显然属于先秦道家思想范畴。先秦道家的代表人物老子和庄子都是思想家,而不是艺术家,但他们的思想却对后来中国文艺和绘画产生了极为深刻的影响。就绘画而言,这种影响不仅深远,而且是多方面的,其中一个重要方面就是从思想层面对中国绘画的风格建构具有一种导向性的作用。

不过从思想层而到绘画的风格建构,其间还有一系列中间环节。这里我们首先要从考察这一词组及每一概念的内涵开始谈起。

“虚”的概念一开始乃是由老子提出的。他说“天地之间,其犹橐籥乎?虚而不屈,动而愈出”。他还说“致虚极,守静焉,万物并作,吾以观复”。老子这两段话中的“虚”分别具有两种不同的涵义。第一种涵义乃是指“天地”的空灵而富有活力的境界。第二种涵义乃是指人的心灵应当保持一种虚寂的状态。老子这一思想皆为庄子所继承,并作为更为深入的阐发。庄子说“道无始终,物有生死,不待其成,一虚一盈,不位乎其形”。道“为盈虚非盈虚”。这与老子讲“虚”的第一种涵义大致是相同的,不过庄子是从天地万物之根本“道”的高度来讲“虚”的,讲“虚”和“盈”的转化关系。在另一处庄子在谈到“虚”时是这样说的:“有名实,是物之居;无名无实,在物之虚。”这就是说,万物处于确定状态(居)时,它往往是实在的、可以名状的,而它一旦呈现为“虚”的状况,则将是不可名状的。与老子一样,庄子推崇人的心灵之“虚静”,并认为“虚者,心斋也。”“虚而待物”“言以虚静推于天地,通于万物”。这表明,一个人只有做到了心灵的虚静,他才能真正统览天地万物,或者说,天地万物才会与人的心胸契合相通,并呈现出完整的形态。

应当说,老、庄这些思想观点只是一种宇宙观和人生观,但却为后来中国绘画提供了一种看待事物的眼光,即不仅将天地万物视为一种客观的“实在”,而且还以虚静的心灵将客观实在化解为一种空灵通透的境界。宋代诗人、画家苏轼说:“静故了群动,空故纳万境。”明代吴宽在解读王维绘画时说:“胸中洒落,中无滞碍,如冰壶澄澈,水镜渊净。”这正是从老庄思想延伸出来的一种艺术眼光。在这种眼光中,客观“实在”变得如冰壶水镜,晶莹澄澈,虚灵无碍。也正是在这种眼光中,画家的审美创造往往在不拘物体、取之象外,追求一种超越实在的虚境。可以说,强调“虚”,注重“虚境”表达,这不仅使中国绘画从一开始就与西方绘画在审美形态上区别开来,而且也的确成了中国绘画在后来发展进程中的主导的风格取向,这在文人画的语言形式中得到了充分体现。

“和”的概念在《国语》中就有论述。后来在孔子“中庸”思想的基础上,《礼记》进一步提出了“中和”的观点:“喜怒哀乐未发谓之中,发而皆中节谓之和”,“和也者,天下之达道也”。可见,与“虚”的概念不同,“和”的概念主要为儒家所推



江山雪云图(局部) 王蒙 元



接见内客图(局部) 顾闳中 五代



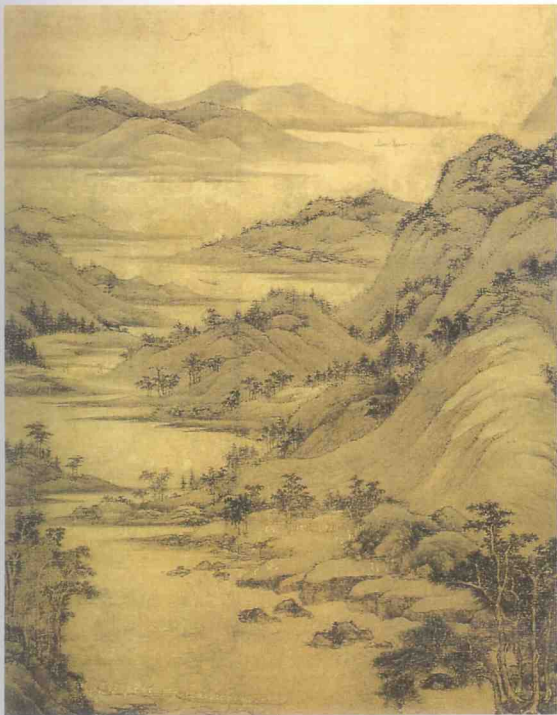
江汛初霁图(局部) 赵孟 五代

崇。这里所谓“和”,主要是指人的感情表达的适度和有节制,并进而引申为“天下之达道”的境界。如果联系到《国语》中关于“和”的论述,可以得知,所谓“和”就是指诸种事物因素皆处于合适的地位,从而相互构成一种和谐的关系。我们看到,其实老子也曾提到过“和”。他说:“万物负阴抱阳,冲气以为和。”这里的“和”是指天地万物形成过程中的一种和谐状态。后来庄子则说:“视乎冥冥,听乎无听。”“无听之中,独闻和焉。”这里的“和”,乃是指“道”的寂然和谐之状。这些论述的角度和着眼对象不尽相同,但却包含着对“和”的基本规定摒弃过分的冲突因素而保持着一种适度、协调的状态。

应当说,对“和”的理解还须与“虚”的概念相结合才能完整确切地把握其内涵。所谓“虚和”,其重心仍在“虚”,“和”乃是对“虚”的进一步说明

和阐发。唐人司空图在《二十四诗品》中谈到:“真体内充,虚心入浑”“超以象外,得其环中”“妙机其微,饮之太和”,实可为“虚和”概念作一旁注。从风格语言角度看,绘画作品虽然注重虚实“空灵境界”的表达,但这种表达毕竟不能脱离实象的描绘,而且“虚”之表达甚至直接依赖于“实”之描绘和衬托。然“虚和”的风格要求“虚”与“实”的关系在画面中的转化不宜出现突兀、生硬痕迹,而应是柔顺的、妙机其微的,并通过这一转化最终显出超以象外的虚灵之美。

关于“清”的概念,老子也有较多论述。他说“孰能浊以止?静之徐清”。他还说“天得一以清”“天无以清,将恐裂”“清静为天下正”。这些论述也是从宇宙观的角度阐发了“清”的内涵,并指出“清”与“浊”是相对的,“清”(“静”)乃是“天下”保持完整的基本品质。到了魏晋南北朝,讲述“清”的言论就更多了。如《世说新语》说陈仲举“陈车辙,有澄清天下之志”。说荀淑“清识难尚”,说王祥谈玄“理中清远”。说贺循“体识清远”,说王荆公“松下当有清风”,说南人“学问清简”,说殷浩“能清言”,说支道林“神姿清析,辞气俱爽”,说阮武“清论有鉴识”,说裴楷为人“清通”,说裴潜为“清才”,说向雄、向穆为“清流”,说王玄“清通简畅”,说王衍“岩岩清峙,壁立千仞”,说杜弘治“标鲜清令”,说王羲之“清贵”之人,从而“清室贵要”,说谢尚“清畅似达”,说王蓝为人“清和”,说许询“辞奇清婉”,说王琅“风神清令”,说王恭“罗带清疏”,说王恭“有清辞简”,说羊绥“清静简贵”,说李贲“清贞有远操”,说诸葛亮“少有清誉”。这些“清”字乃是对当时人物人格、风姿之品藻和赞誉。你复观魏晋玄学,可以说是“清的人生”“清”的哲学”,正由此可见之。从先秦到魏晋南北朝,“清”的概念由对于主观的描述转而对于人生、人格境界的阐发,这样就为后来向绘画风格的演化和渗透奠定了重



《无俗即民图》(局部) 董源 五代

要基础。徐复观认为,“清”的艺术风格在赵孟頫的绘画中得到了充分体现,赵孟頫“由心灵之清,而把醒到自然世界的清,这便形成他作品之清”。不过在我看来,对“清”的艺术追求可能最早是始于六朝,而兴于宋代文人画。对此我们将在下文再作评论。

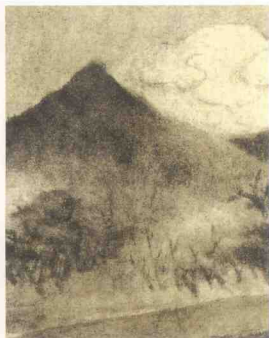
最后我们再看“远”的概念,这一概念也首先是由老子提出的。他说“道”,“名曰大,大曰逝,逝曰远”。这是讲大道运行中的一种境界。后来庄子也多次谈到“远”。所谓“天之苍苍,其正色邪?其远而无所至极邪?”所谓“彼其远而幽远”“彼其道远而险”“大达亦远矣”如此等等。这里的“远”也是讲宇宙天地无限之境界。将“远”的观念明确运用于绘画创作并从审美理论角度进行阐发的乃是宋代的郭熙,他提出的“三远”之法乃由构图布置上升为山水意境的把握,即所谓“画之景外意”“画之意外妙”,“远”的审美内涵由此而确立。从风格意义上

讲,“远”的观念与“虚”的观念当然是相联系的,在绘画创作中,“远”是“虚”的深化和具体化,绘画(如山水)要表现出虚灵的境界,它在物象构造和安排上须进一步展示出“远”的特征。从视觉效果和感受上讲,正是因为“远”才会将人的目光引向“虚灵”之境。同样,“远”与“清”也是相通的。徐复观认为,赵孟頫的绘画“可以用清远两字加以概括”。在他看来,绘画显示了“清”的特点,便会有“远”趣(“清便远”)。

综上所述,可以得知,“虚和清远”这一词组所构成的命题,其内涵具有深刻的思想渊源。它们既是对宇宙本体的阐发,又是对人的心灵状态的说明,有时是对天地空间境界的形容,有的则是对人生观、人的风范的描述。这一命题(包括每一概念)内涵经历了不同历史时期的演变最终获得了审美涵义,成为中国绘画某一类型风格追求的理论概括。在我看来,



《茂林远岫图》(局部) 李成 北宋



《溪山奇观图》(局部) 米友仁 南宋



《溪山无江图》(局部) 倪瓒 元

“虚和清远”这一命题用来说明和解释具有文人风貌一类的画家和作品乃是比较适宜的。根据以上对“虚和清远”思想渊源的探讨以及相关的阐发,我将对与之相宜的风格特征作出如下归纳:

一是在笔墨上具有清润、平淡的特点,尤其是在用笔上大都不呈刚硬、圭角之状,而以含蓄、蕴藉见著。

二是在在造型上(无论是人物,还是山水花鸟)追求和谐、圆融的审美风范,而不以奇、险、怪、僻为胜。进而在构图上追求一种均衡精妙的艺术效果,物象安排大都于曲折幽微之中复能现出疏旷之意趣。

三是在表现形态上,往往将神、韵作为作品的审美主旨,而不拘于形貌之刻画。从而在艺术手法(无论是笔墨还是造型)上显出“自然”的品格,而无人工雕琢之习气。

四是作品追求一种空灵通透的意境。这种意境往往透发一种深远的宇宙感,有一种超越于具体物象的意趣笼罩在整个画面,令人观之感到一种隽永的韵外之旨。

以此作为参照,下面我们将对中国绘画史上与其相符的画家和风格作一考察,以期能对“虚和清远”这一风格命题有更为切实、深入的认识和把握。

二、“虚和清远”风格及其演变历史考察

中国绘画艺术在魏晋南北朝才真正达到高度的自觉。但在此之前,中国绘画已有一段十分辉煌的史实。只不过在纸张发明之前,中国绘画所凭藉的物质材料是多种多样的,有壁画、帛画、漆画、石刻、木板简等等,其风格手法亦是丰富多彩的,有疏简、朴拙、简率、精妙等各种样式。在我看来,战国时期的帛画《人物龙凤图》乃是“虚和清远”风格在人物画中最初的体现。图中人物造型修长、舒展,细腰纤纤,加之人物头顶的龙凤飞舞,所以使得整个形象有一种清静、飘逸之貌。此外画面上大量空白,从人物龙凤的线条勾勒亦空灵而婉转,荡漾出优美的节奏和韵律,有一种虚旷流动的风致从作品中传达出来。

在魏晋南北朝画家中,据《古画品》所载,卫协的绘画“不读备形似,颇得壮气”。荀勖和张墨的绘画则能不“拘以体物”,而“取之象外”,所以他们的作品往往呈“风骨气峻,极妙参神”。卫协、荀勖、张墨等人均无画作传世,但从以上文字资料可知,这些画家的风格构造皆能做到不拘形骸而虚旷空灵,并以“参神”见妙为妙,而到了顾恺之,这种风格取向达到了更加突出和自觉的地步。从他的传世摹本作品来看,其人物画风大约有两种,一是以“密体”的语言构造为主,如《洛神赋图》、《女史箴图》即为例证;二者乃是以“笔迹稠密”,线条如“春蚕吐丝”;后者则“刚健疏朗”;“俊爽而雅劲”。这一语言构造乃开后来张僧繇、吴道子之“疏体”先河,所谓“两笔点画,不见缺落”;“笔不周而意周也”。很显然,这种“疏体”的语言构造会进一步影响到人物画风格的形成。或者说,人物画风格特征(如顾恺之的人物画)的“俊爽雅劲”正是从这种语言构造中诱发出来的。继顾恺之之后,陆探微的人物画在文雅的语言构造上发展和完善了顾恺之的“密体”,但在造型上却表现出一种清秀峻逸的形态,即所谓“秀骨清像”,所谓“骨者”就是指造型上的骨体练达,表明画家十分注重对对象的生命结构上的艺术概括和把握;而所谓“秀”者,乃是指人物造型“骨体”并不是外显的,以粗大刻露的样子表现出来,而是呈现为一种柔美飘逸的形态;最后所谓“清”者,乃有轻率、峻峭超俗之义。应该说,不论是“秀”还是“清”,或是“骨”,在造型上显然偏向于“瘦”,而不是“肥”。因而所谓“秀骨清像”乃是指一种清于内、清秀于外的瘦像人物造型。因而可以说,陆探微



王蒙《山水图》

人物画的风格从总体上就展现为一种“清”的气象。魏晋南北朝的山水画处于草创阶段,据载,不少画家曾创作了一些山水作品,但均未留存下来。但中国山水画第一理论著述正产生于这一时期,作者宗炳同时也是山水画家,曾创作了《永嘉屋山图》,可推测为是山水作品,也失传而无以得见。据载,宗炳“好山水,爱远游,西涉荆巫,南登衡霍”“放情林壑,与琴酒而自适,纵烟霞而独往”。又据宗炳本人在《画山水序》中的记述:“坐穷四荒,不违天助之基,独应无人之野。峰岫晓暝,云林森杳。”可见宗炳的山水画创作所追求的乃是一种“荒野”“森杳”的意趣,这种意趣是他的自然情怀(“好山水”、“放情林壑”)的审美反映。宗炳还说:“山水以形媚道”,这一命题显然受到老、庄哲学的影响,它表明,山水创作不应仅仅停留在“形”的描绘层面,“形”的描绘必须能够映发“道”的品质,正是“道”的品质才会赋予山水之“形”拥有内在的审美价值和生命。按照宗炳的说法,这样的山水才会是“质有而趣无”。山水之“形”能够映发“道”,实质上就是由“实”在物象通向“虚”之境。从绘画构图上看,就是要展现出一种“远”的气象。对此宗炳亦有很好的论述:“今张素素以远眺,则阔观之形,可图于方寸之内。划之于寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥。”这就是讲山水画的尺幅总是有限的“方寸”、“数尺”内,但却可以通过物象安排突破“有限”,表现“百里之迥”和“千仞之高”,从而达到“远眺”的效果。可以说,宗炳不仅从理论上层面,而且从具体构图章法上探讨了实现“虚”“远”的途径。不仅如此,宗炳认为画家在一开始关照自然之时就应当充分注意这一点。他说:“且夫昆仑之大,瞻之小,注目以寸,则其形莫睹;迎以数里,则可图于寸眸。”这表明山水画要做到“远眺”,在关照自然时要拉开距离,不能着得太近。后来宋代郭熙在《林泉高致》中发挥宗炳上述见解:“近看之,以取其质”、“远望之,以取其势”。可以说,注重展现“远”,构成了中国山水画的一个重要重要的审美特点。

唐宋时期,中国山水画达到了它最为成熟的水

准。从风格上看,按照董其昌的划分,以“南宗”一派为主的画家大都属于“虚和清远”一路。例如唐代画家王维,“山水平远,云峰石色,绝迹天机”。荆浩在《笔法记》中说王维的山水“笔墨苑丽,气韵高清”。《图绘宝笈》说王维“尤精山水”“思致高远”。苏轼则将他与吴道子相比较,认为“吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之象外,有如仙葩谢苑樊”。元代汤垕还说王维“落笔便与谢史不同”,画山水“笔墨清润”。这些论述表明,王维的山水画就具有“清”“远”的特点,并且呈现出文人画不拘体物、超越“象外”(“虚”)的意趣感。现传为王维所绘的《江山雪霁图》、《雪溪图》,与以上论述情况大致相符,可相应证。再如荆浩山水“骨体坚凝,思致高远”。又如关仝于描绘“峰岩丛萃,林麓土石”,并能表现出“峭绝险峻”的“莽远”境界。另据《宣和画谱》所载,说关仝的山水“深造古淡”,“风格恣逸”“笔愈简而气愈壮”“景愈少而意愈长也。”可见,荆、关两人山水同样具有“远”的风范,而所谓“古淡”“风格”“笔简”“意长”,无论是在笔墨技巧层面,还是在审美调性层面上,与“清”“虚”的精神内涵都是相通的。我们再来看董源和巨然的山水画。史料称董源“善画山水、树石幽润;峰峦清深,得山之神气,天真烂漫,意趣高古”。又巨然的画“景物繁熟,幽清远思,如猿异境”。同样巨然也“善画山水”,笔墨“刻画不露”“浑然天成”。风格“清润秀拔”“平淡奇绝”。如将这些论述与董、巨传世作品联系起来看,可以得知,两人山水风格不仅以“清”“远”见著,而且笔墨圆润,意趣高古蕴蓄,一派“虚和”“天成”的境界,将山水“南宗”画派的美学特征充分展现出来了。所以后来董其昌对他们的绘画一再推崇,奉为楷模。

唐宋人物画与“虚和清远”相通的可能要以唐代的孙位和宋代的李公麟最具代表性了。宋人将孙位推为“逸品”画家,说他善画人物和天王鬼神,“笔精墨妙,情高格逸”。有《高逸图》传世。应该说,以“逸”为标识的孙位人物画乃是中国人物史的一个重要转折点,即自此人物画开始走向一种更加自由放达、纵心恣逸的路径。“孙氏纵横放肆,出于法度之



「牡丹图」 薛春 明

外，循法者不逮其精，有纵心不逾矩之妙”。这一画风趣是通向“虚”和“远”的。从精神层面上看，所谓“虚”和“远”，就是超越世俗、不拘尘网的人生意向，这也就是所谓的“逸”。黄休复在《益州名画录》中说孙位“性情疏野，襟抱超然”。这正是“虚”“远”“逸”的人生意向。这种意向当然会对他的画风产生影响。孙位的《高逸图》，就其技法而言，似乎很难说是“纵横放肆”的，但画作的整体风调、气息却是超尘拔俗的，显然具有“逸”（“虚”、“远”）的特征。宋代李公麟其人其画亦复如此。《宣和画谱》说他“从仕三十年，未尝一日忘山林，故所画皆其胸中所蕴”。可见李公麟也是一位心胸脱俗的画家，从而“留意画笔”，便能做到“心通意彻，直造玄妙”。李公麟人物画传世有《五马图》、《免胄图》等，其《五马图》乃是他的人物画杰作，该图以白描手法绘成，用笔在“起倒”之间见出精妙变化，其线条与造型丝丝相扣而又能做到如行云流水，整个作品流淌出一脉虚明清灵的风调，虽不像一些山水画那样空阔的意趣，但却仍荡漾出一种潇洒出尘的“远”的风致。

从一定意义上看，元明以降，中国绘画大约是越来越朝着“虚和清远”的风格路径上走。按照徐复观观点，“元四家”的绘画都属于“逸”的审美范畴。从生活态度和人生境界上讲，“逸”就是超脱于世俗生活之上，它与“清”、“远”、“冲”、“淡”的观念是相通的。徐复观还认为，中国绘画由人物转向山水、自然，乃是自隐逸之士的隐逸情怀所创造出来的。而元代的山水画则将“逸”的内涵充分展现出来了。应该说，在“元四家”中，倪雲林，是“逸”的风格代表。他自称自己作画是一吐胸中“逸气”，其作品乃是“逸笔”。的确，倪云林的山水“虚和”

而简淡，清雅而有“远”趣，一句话，这就是“逸”。所以后来董其昌在谈到倪雲林时，佩服之意溢于言表：“正翁画在胜国时可称逸品”“雲林胸次清旷，笔意萧远”“元季四大家独倪雲林品格尤超，早年学董源，晚乃自成一家，以简淡为之……非王蒙诸人所梦见也”“云林画……其韵致超绝，当在子久、山樵之上”。而事实上，董其昌乃是倪云林的真正精神后裔，是逸格在明代的代表人物。作为“南宗”画派的提倡者和文人画理论的集大成者，董其昌的思想和绘画处处体现出对“逸”的追求，处处流露出“虚”、“和”、“清”、“远”的意趣。

从上述可知，“虚和清远”作为一种风格范畴及其形成，既有深刻的哲学思想渊源，又有历代画家在绘画创造中的自觉认同和践履。应当说，中国绘画无论在手法趣味上，还是风格取向上，都具有丰富性和多样性，然“虚和清远”无疑代表了一种极高的风格境界，自元、明、清以来，构成了绘画的一种主导的风格样式。这种样式从一个侧面突显了中国绘画（不同于西方绘画）的审美品格。

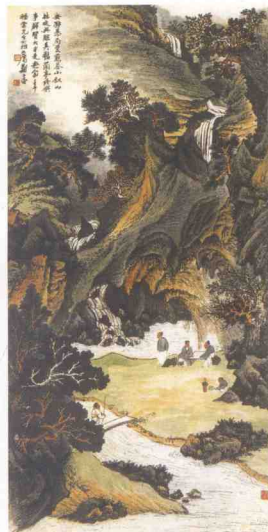
三、近现代“虚和清远”风格的变异和发展
自1840年鸦片战争以来，中国的政治、经济和文化都受到了西方世界的侵入。如果我们仅就文化艺术这特定范畴来看，当时的统治者和文人士大夫乃至民众对于西方文化的态度是不一致的。就文人士大夫画家而言，他们对西方绘画有的推崇，有的则加以贬斥。推崇者对西方绘画实质上也未必有全面的了解，同时他们对固有的绘画传统仍然念念不忘；而贬斥者则多以中国绘画的审美标准来对其加以衡量、校定；这种情况到20世纪初发生了重大转折，当时的思想界、文艺界以及画坛的变革者依据西方文化艺术标准对中国的绘画传统展开了猛烈的抨击，如康有为、陈



「南海松石图」 南江 清



「松石图」 南江 清



「静观图」 徐复观 现代



《琵琶仕女》 林凤眠 现代



《机车大夫》 徐本 现代

独秀、徐悲鸿、吕薇、林风眠就是这样的代表人物。我们看到，他们对传统的抨击往往是针对元明清以来的绘画历史。在他们眼中，这一历史阶段的绘画完全脱离了现实，缺乏新的审美创造，陈陈相因，趣味单一，中国绘画原本所蕴含的创造活力和美妙意蕴至此已丧失殆尽。与注重“写实”、充满进取精神的西方绘画相比不可同日而语。应该说，这些抨击在某种意义上可以视为对上述那种“虚和清远”风格趣味的否定，也是对这一风格赖以生成的老庄思想的否定。具体来看，像康、陈、徐强调绘画要注重“写实”，具有充实的内容，就是反对“虚”的。他们强调绘画要贴近现实，反映变动的社会生活，正是反对“远”的，而他们强调绘画应该趋于大众化，也是与“清”、“和”相悖的。这里需要说明的是，这些思想家、艺术家对“虚和清远”的否定主要是从风格和精神层面上来看的，而具体的技法还是其次的。应该说，20世纪以来，中国画正是通过上述思想家和艺术家的抨击和变革获得了新的生机，从而建立了一种与传统绘画在趣味和风格境界上都拉开很大距离的现代审美形态。然而这里需要进一步反思的是，元明清以来的绘画传统是否完全毫无价值？元明清绘画所表现出来的“虚和清远”风格是否应完全否定？我们对此应采取一种客观分析的态度。实际上，当年在康有为、陈独秀和徐悲鸿对元明清绘画进行责难时，陈师曾、金绍城、郑午昌就已然著文持有异议，以维护元明清以来的绘画传统（当然不是全部肯定），阐发文人画的内涵以及从中透发出来的“虚和清远”的意趣。还有一些画家在20世纪初期也发表过很激烈的变革言论，但在三四十年代就转而对中国绘画传统重新评价和肯定。与之相应，一些画家的审美创造呈现现代品格，但仍与传统意趣内在贯通，如陈师曾、林风眠、傅抱石、张大千、张书旂，他们有的长于山水，有的则以人物、花鸟见著。但其画风皆奔放，清新而洒脱，与传统绘画的“虚和清远”相比照，在形貌上似已大相径庭，然却能够神交意合，从而使这一传统的风格形态再度绽放出新的审美样式。

四、“虚和清远”风格在新时期的审美回归和价值定位

从“五四”以来一直到新中国成立后的一个时期

内，中国画固然得到了很大发展，并获得了一定的成就，但从深层理念来讲，包括绘画在内的中国文化体系和艺术传统实质遭遇了深刻的危机，这一危机在“十年动乱”中越演越烈。尽管一些画家在他们的审美创造中还十分出色地保留着传统绘画的因素，并使之在新的语言形态中依然起着明显的建构作用。但作为一种完整自足的体系的传统实际上已被肢离。当中国社会进入新时期，这种情况才真正有所改变和扭转。不仅是绘画，而且还有其他部类的艺术才逐步使传统实现了审美回归。人们自此才重新开始重视和研究传统从理论形态到艺术实践、传统的完整体系和内在价值作为重新发掘、整理和运用。我们看到，与之相应，20世纪80年代中后期产生的“新文人画”并不是偶然的，它一方面以其略见拙怪笔墨造型方式对六七十年代所形成的那种正襟危坐的审美格局进行反拨，而另一方面则无论是在审美观念上，还是在题材选择上都表现为一种回归传统的趋向。应当说，这一趋向所包含的文化意义要大于它实际上的艺术成就。“新文人画”相对于六七十年代画坛而言才显出某种相似性，然就其自身而言却手法和风格皆呈现多样性。“虚和清远”乃是其中一种风格倾向，像刘二刚、王孟奇、方骏、朱道平、江宏伟、徐乐乐就大致属于这一路数的。他们有的是从精微中见出清远，有的则从简朴松略中流露出虚和的风致。经过20世纪90年代至21世纪初的修剪和锤炼，他们的绘画语言已基本趋于成熟和完善，并以不同的题材、不同的表现形态从不同侧面展示了“虚和清远”的内涵。像吴山明、韩羽、冯今松、徐希等人，乃是与新中国一道成长起来的画家，其绘画创作也伴随着这一成长经历呈现出各自不同的审美追求，但“虚和清远”成了他们主要的一种风格取向。吴山明的人物造型及其线条所洋溢出来清丽的墨韵，韩羽笔下的戏剧人物，夸张而简拙的造型，率意而富有韵味的笔墨语言，皆带有一种虚静洒落的情采。崔春阳的花鸟则形成意足、清气满卷，神道自足。而徐希和冯今松注重色彩表现，构图充实饱满，徐希的一些作品还借鉴了西画的光影表现手法，但画面物象构造却高度概括，从而做到了实中见虚；冯今松的花鸟作品则在墨与色的对比中不仅以

装饰趣味见著，而且同样呈现形简意远的风神。而张江舟、何加林、张捷、林海钟、林容生、李洋、苏华、方向、徐冬青等人皆为20世纪50年代和60年代出生的一批中青年画家，他们感觉敏锐，具有创新意识，且不乏传统功底，有些画家作品已形成鲜明的“图式”和语言标记，其中有的人（如张江舟）擅长人物。有的人（如苏华和徐冬青）以花鸟见长，余者皆以山水创作为主。应该说，从总体讲，他们仍可纳入到“虚和清远”这一风格范畴内加以考察。此外像丁中一、赵宁安、王子武、李晓明、赵俊生、武艺亦复如此，在本卷的作者评述中已有详实介绍。这里就不一一赘叙了。

需要进一步探讨的，上述画家对“虚和清远”的风格追求及其呈现究竟意味着什么？或者说它的意义和价值是什么？在我看来，可以如下几个方面看：

一、“虚和清远”本是一个传统的美学命题，它反映了中国古代哲人和艺术家的一种审美理想，并集中地体现在传统文人画的风格形态中。我们看到，这一传统美学命题不仅作为一种风格形态在元明清历代沿革相传，而且依然还能成为当代中国画家一种审美追求，这表明艺术乃是古今相通的，古代艺术传统在今天还拥有可不断发掘的内在价值和生命力。

二、当代中国画家对“虚和清远”的风格选择和呈现，并不是一种简单的复归和认同，而是根据当代文化情境所进行的一种主动阐发和拓展。因此这一风格在当代中国画家手中与传统内涵既有相通的一面，又有变化的一面；所谓相通乃是在基本格调、风格倾向上的内在联系和一致；而所谓变化，则是在具体的绘画语言形态和表现手法以及审美趣味上的进一步延伸和创造。唯其如此，这一传统的风格形态才会在当今时代获得新的文化价值和生命。

三、“虚和清远”为当今绘画创作和评鉴确立了一个很高的审美尺度。宋代郭若虚在谈到六朝谢赫《古画品》的“六法”时曾说：“六法精论，万古不移”。之所以如此，乃是因为“六法”正代表了一种很高的审美尺度。同样，“虚和清远”也是如此，它不仅作为一种风格范畴，而且也是一种很高的审美尺度，从而成为衡量画家品味高下和作品文野之明的重要标准，并从一个重要方面对当今的绘画创作起着—



边城小景 申艺志 现代

定的导向作用。

四、“虚和清远”命题不仅包含了深刻的思想底蕴，而且还体现出一种超俗的人生境界和旷达的宇宙观。当今社会经济发达，人们生活得到了极大的改善，但同时也使不少人陷入物欲之中，更有不少人由此而形成了急功近利的心态。正是这样，“虚和清远”一方面可以作为审美创造和品鉴的尺度，而另一方面它所体现出来的人生境界和宇宙观，对于上述一些人的（包括艺术家的审美创造）物欲和一味急功近利的心态具有不可忽视的纠偏价值和意义。

五、当今世界正处于“全球化”的文化情境中，所谓“全球化”在科技和经济方面加以实现似无可非议，然对于文化而言却容当三思而定夺。在我看来，一个民族的文化和艺术应该在一定程度上保持它固有的内在属性，这是任何一种文化和艺术拥有生命的重要前提，对于西方文化艺术而言也是如此。而“虚和清远”这一命题所标示出来的精神内涵，从一个重要方面提示了中国文化和艺术的内在属性，因而当今画家在审美创造中对这一风格命题的再现和阐发乃可视为对本民族艺术特性的自觉维护，这一维护使中华民族的文化和艺术在全球化的趋势中筑起了一道理应不可逾越的审美底线。

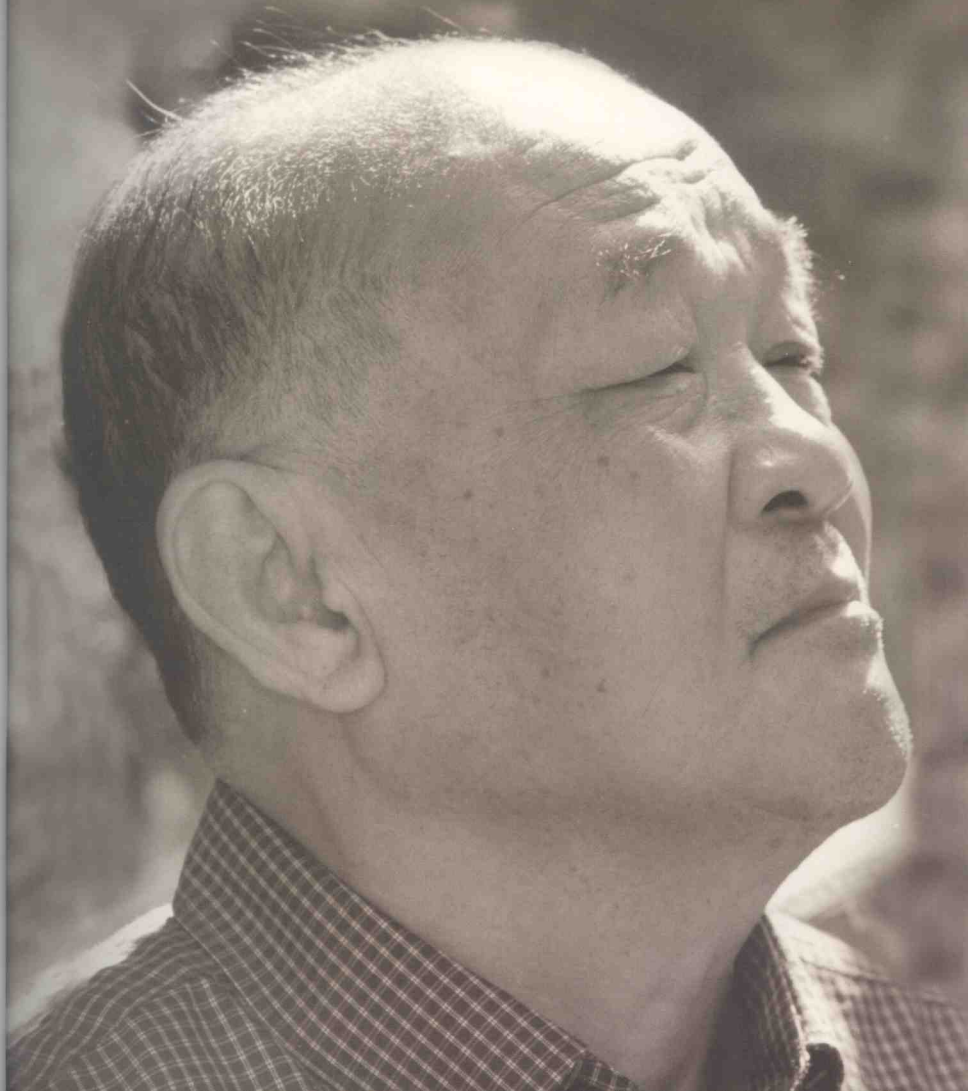
本卷所收录的二十多位画家都具有鲜明的艺术个性，艺术手法也丰富多样，或许以“虚和清远”这样一个统一命题是无法完全加以涵盖说明的。以上所阐发的几点似也难以揭示出他们的绘画作品所包含着的丰厚的艺术意蕴和审美内涵，人们还是直面作品本身去解读吧！

目录

韩 羽	1—16
冯今松	17—32
丁中一	33—48
徐 希	49—64
吴山明	65—80
赵宁安	81—96
苏 华	97—112
霍春阳	113-128
刘二刚	129-144
王孟奇	145-160
刘 牧	161-176
朱道平	177-192
孔六庆	193-208
李 洋	209-224
林容生	225-240
李晓明	241-256
何加林	257-272
张江舟	273-288
李文亮	289-304
张 捷	305-320
马硕山	321-336
方 向	337-352
林海钟	353-368
徐冬青	369-384

韩羽 简历

山东聊城人，1931年出生，1948年参加工作，先后从事美术编辑、创作、教学等工作。原中国美术家协会理事，中国美术家协会河北分会名誉主席，河北省文联顾问，河北省首批省管优秀专家。



大拙若巧

——韩羽先生的人与画

□ 阮立

韩羽先生是名家，一生阅历丰富，酷爱艺术。韩羽先生不仅以别具一格的艺术作品享誉于世，更以犀利活泼之笔写了许多耐人寻味的随笔。韩羽先生的文与画交相辉映，可以说没有韩羽先生的文，就没有韩羽先生的画。宋代邓椿说：“画者，文之极也。”“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”（《画继》）。韩羽的人、文、书、画是浑然一体的。

韩羽是从漫画“跳槽”到“国画”的，他自己认为原来在漫画创作中由个人性情、文化水平等因素所决定的形成的思考问题的方式、观察生活的角度以及习惯了的夸张手段，不能不带入到国画创作中来。但韩羽又认为，无论是国画还是漫画，其理则一，不亦就是人生世事之理？然而，对人生世事的理解有深、浅之分。将抽象认识变为可视形象，有隔与不隔之差。而立意、构思，有巧与不巧之别。欲由浅入深，变隔为不隔，使不巧为巧，则是“师傅领进门，修行在个人”了。

“又熟又生、有理有趣”是韩羽对绘画的看法，所谓“又熟又生”是指画中物象应该既令人感到熟悉而又感到陌生。熟悉使之亲切；陌生使之新奇。惟其又熟又生，才最易刺激人的感官，最易叩人心扉。反之，只熟不生，则索然无味；只生不熟，则茫然不可解。

所谓有理有趣。其理，不是说教，不是来自书本上，非由述作。它就在日常生活之中，与琐屑事物相

丁与王树刚在一起



丁与张行在一起



丁与董雨子、杨风在一起



白水滩 1998年



阿横街 1989年



寒灯夜话 1989年

表里，它无往而不在，却又为人所熟视无睹。画中之“理”就是想人之所欲想而未及想，言人之所欲言而不能言者。这“理”不仅能像教科书一样益人以智，它还有教科书所无的给人以恍然而悟的快感。又因这“理”来自生活之中，杂有生活之趣，它又给人以审美愉悦。

至于“趣”，韩羽引用清人张潮则对“趣”与

才、学、识的关系，“趣”对才、学、识的重要作用。他说：“才必兼乎趣而始化”，就是说，比如酿酒，才、学、识是酿酒的高粱、稻米等原料，而“趣”是使原料发酵的酵母。画中的“理”，亦即学问与见识，亦必兼乎趣而始化。理因趣，其理益彰。趣因理，而趣益浓。

细观韩羽的画，他的画就处处体现了“又熟又



《戏曲人物》1989年

生，有理有趣”这一原则。同样是画家，马克西莫夫《正阳门之冬》、莫奈的《日出印象》都是描绘“雾”的景象，这两幅都是油画，是靠了虚实冷暖的交错、扑朔迷离的色彩将“雾”捕捉到画面上来的。而韩羽画雾则别具一格。一次为老舍先生（英国人）画插图，为了表现雾，他将人或物的形体用墨点成模糊之状，为了更加明确是雾，他干脆将墨点成“一”字。在“雾”字下面再点出两个模糊的人影，由于中间有雾，彼此谁也不看清谁了。又一次，韩羽为自己的散文《夜游》画插图，仍是表现大雾。他想既然是雾中什么都瞧不见，瞧不见了还能画什么，干脆不画。于是在纸上画了一个方框，框内表示是画面，画面里是空白。边框外是题词：“漫天大雾，什么都瞧不见。”

虽然两幅画都是描写“雾”的，但韩羽的表现手法却不同，都透着韩羽的智慧与幽默。特别是第二幅“大雾”的表现手法，更加令人叫绝。韩羽自评这是无为之为，无中生有，这种境界来源于老庄。

韩羽画《红楼梦》人物，画林黛玉，用《冷月葬

诗魂》题之，他避开葬花，而是“冷月”葬诗魂。到底是黛玉葬诗魂，还是黛玉为诗魂之化身被冷月所埋葬？任由人们去领悟，可真是“又熟又生”。

画尤二姐、尤三姐，尤二姐把玩着贾琏的定情物九龙佩，尤三姐抱着柳和莲的定情物剑，二人不同的人生追求，也暗示着不同的悲剧结局，可谓一针见血，表达了其深层含义。

韩羽漫画的特点之一是人物造型的美妙，动画片《三个和尚》中的三个和尚的造型使这部片子得到多次国际奖。这首先要归功于韩羽。在韩羽的作品中，人物面自常常不画耳朵，但眼神和口鼻的表情却精心琢磨，这是因为耳朵对人物表情不起什么作用，可以略过。而眼、口、鼻的表情刻画却是不可掉以轻心的，这是韩羽漫画的妙处所在。

韩羽画《调皮鬼》更是别出心裁，为了表现调皮鬼的与众不同。他画了这样一幅画：两个椅子的方向相同，两个孩子坐的方向不同。循规蹈矩坐的自然是好孩子，而反过来说坐的自然是调皮鬼，如此简单就将“调皮”这个细节表现出来，令人叫绝！韩羽说：如



「与马群、古成、陈汉新在一起」



「举办作品文献展时和画家在一起」



「和同道相聚」



「和同道创作」

此简单的画，竟花费了他好几天的工夫，不过，也有所得，使他悟出了绘画上“化繁为简”，不仅仅是在用笔技法上，更重在绘画语言的简约扼要。

中国画的历史传统绝不乏漫画形式的表现，夸张、变形、幽默的艺术手段，从原始绘画至文人绘画、民间绘画皆有之。可以说，从宋之梁楷、石恪、法常、龚开、易元吉，明之陈老莲，清之八大、罗聘、虚谷，近现代之丁衍庸、齐白石、关良、丰子恺等绘画中，莫不弥漫着一股“漫画”精神，那些或变形、或夸张、或传神、或幽默的艺术手法，落漾着中国人的智慧与诙谐，散发着令人陶醉的审美愉悦与快感。

韩羽的画，要配上他活泼犀利的文字才更有看头，诚如方薰所说：“高情逸思，画之不足，题以发之。”韩羽的画通过题跋，可以使人们更加透彻领悟