

中国国家画院首届山水精英班作品集

四川出版集团 四川美术出版社

主编/龙瑞

象氣地天

中国国家画院首届山水精英班作品集

四川出版集团 四川美术出版社

主编 / 龙瑞

图书在版编目(CIP)数据

天地气象：中国国家画院首届山水精英班作品集/龙

瑞编. — 成都：四川美术出版社，2007.9

ISBN 978-7-5410-3419-0

I.天… II.龙… III.山水画—作品集—中国—现代

IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第142325号

中国国家画院书库

天地气象·中国国家画院首届山水精英班作品集

TIANDIQIXIANG · ZHONGGUO GUOJIA HUAYUAN SHOUJIE SHANSHUIJINGYINGBANZUOPINJI

主 编：龙 瑞

责任编辑：谭 昉

责任校对：曾庆秋

责任印制：曾晓峰

出版发行：四川出版集团 四川美术出版社（成都市三洞桥路12号）

邮政编码：610031

经 销：新华书店

制 版：北京方嘉彩色印刷有限责任公司

印 刷：北京方嘉彩色印刷有限责任公司

成品尺寸：210mm×285mm

印 张：8

字 数：12千字

图 幅：116幅

版 次：2007年9月第1版

印 次：2007年9月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5410-3419-0

定 价：128.00元

■ 版权所有 违者必究

举报电话：(028) 86634481

本书若出现印装质量问题，请与工厂联系调换

电 话：(010) 62233420 魏文杰

山水怀抱

王鲁湘/文

学界公认，中国人对自然美的意识，兴发于魏晋南北朝。一些表述自然美的概念，出现于此时。“风景”、“山水”、“丘园”、“丘壑”等等名词，频见于当时的诗文之中。《世说新语·言语》：“过江诸人，每至美日，辄相邀新亭，籍卉饮宴。周侯（顛）中坐而叹曰：‘风景不殊，正自有山河之异！’皆相视流泪。”《文选》南朝宋谢灵运《石壁精舍还湖中作》：“昏旦变气候，山水含清晖。”汉蔡邕《蔡中郎集》二《处士园叔则铭》：“洁耿介于丘园，慕七人之遗风。”《文选》南朝宋谢灵运《斋中读书》：“昔余游京华，未尝废丘壑。”

为什么这四个名词中，“风景”与“丘园”没有发展成为美术概念？原来古人心目中，“风景”固然有风光、景物的意思，但也有风采的意思。《晋书·刘毅传》说刘毅：“正身率道，崇公忘私，行高义明，出处同揆，故能令义士宗其风景，州闾归其清流。”在那个品藻人物的年代，“风景”一词更多被用来形容清流名士的风概、风仪、风范、风韵，是风靡景从的意思。后来，为了对译Landscape，译家找到了“风景”这个古词，赋其新义，也就成了今人熟知的自然景致的意思。细想起来，“风景”是个复合词，中心词当然是“景”，日光照耀下可见的物象皆可成景，所以“景”字从日。景者光景，有光才有景。那为何又叫“风景”呢？难道要有风才有景吗？考“风”字本义为流动的气，可以是流动的空气，如《庄子·齐物论》：“大块噫气，其名为风。”也可以是流动的气息、气味，如《尚书·费誓》：“马牛其风。”是说马牛发情交配期身上散发某种气息和气味，牡牝相逐而放佚远去。人身上也有这种气息，当然是精神性的、人格上的。《孟子·万章下》：“故闻伯夷之风者，顽夫廉，懦夫有立志。”中医把风称为“六淫”之一，可以影响人的身体健康。不同地域会刮不同的风，不同季节会刮不同的风，古代政治家认为不同的风既然会带来不同的大地景色，当然也会影响到不同地域的人的身体状态、生活习性和性格精神。因此，不同地域的生活习性称为“风俗”，不同的风俗和地理环境称为“风土”。而那些各地百姓情发于中的歌谣就直接称为“风”，《文心雕龙》：“匹夫庶妇，讴吟土风。”由政府委派去搜集民间歌谣的人称为“风人”。由风可以观政。因此，在“景”字前加上“风”字，是特指景色的地域性、风土性。由于西方风景画以写实为主，它的地域性和风土性乃至季候性和时间性都比较具体。如果把欧洲各国各地区的风景画放到一起，确实有些像《诗经》里的十五国风。所以，“风景画”这个词比Landscape更精彩，更有意味，更丰富。

但是，中国人还是没有用“风景”这个概念来称谓也是诞生于魏晋南北朝那个时代的一种以自然景物为描绘对象的绘画，他们用了“山水”这个概念。唐张彦远《历代名画记》九：“吴道玄……因写蜀道山水，始创山水之体，自为一

家。”这个说法当然是不对的。东晋顾恺之的《画云台山记》是一篇完整的山水画构思文章，据史树青先生考证，所谓云台山，应该就是江苏连云港的云台山，文中所说的天师及众弟子坐于丹崖礪石间，天师“瘦形而神气远”，弟子中有二人“临下侧身，大怖流汗失色”，还有王者“穆然坐”，与天师问答，神爽精诣。涧下有清流，“其侧壁外面作一白虎，匍石饮水”。这些描写，都使人联想上世纪80年代发现的孔望山摩崖刻石岩画。史先生认为，岩画的内容应该是佛祖释迦牟尼的故事，顾恺之看到，误以为天师，于是从神仙道的角度构思了一幅长卷青绿山水画，这与当时流行的“游仙”诗也有密切关系。山水诗和山水画都脱胎于游仙诗。诗、画的作者把自己想象为一个腾云驾雾的仙人，在山水云霞之间穿行，这种超自然、超物理的观察自然景物的方式，也就从一开始就奠定了山水画“以大观小”的宏观叙事特征，而不同于西洋风景画的微观叙事。西洋风景画在欧洲当时的时代背景中，有着类似于中国先秦“国风”歌谣的作用，帮助人们观风问俗，在审美上亦可怡情悦目。但中国山水画从一诞生就是宏大叙事，士大夫徜徉山水本是为了游仙，山水在士大夫眼中无非是“以形媚道”，所以画山水的人一定要“澄怀味象”，“闲居理气”，“坐究四荒”，把精神视野打开到天地的极限，“独应无人之野”，然后“应目会心”，“应会感神”，这时候方才画像布色，“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之远。”这种大气象、大视野的山水画，当然也就超越了儒家对艺术的政教功利目的，达到了一种形而上的极高的精神境界，南朝宋宗炳称之为“畅神”，称之为“澄怀观道”；南朝宋王微称之为“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。”这就是中国山水画的审美本质和终极意义。要说中国山水画有什么终极关怀？此即是。这一产生于公元五世纪的文化立场，一经立定，便以其无法超越的精神层次，遥领了迄今一千六百多年的历史时空。按照顾恺之、宗炳、王微这些中国山水画真正的“开体”者的意趣，“山水”确实只能称为“山水”而不能称为“风景”。因为“风景”乃眼前所见，而“山水”不是。“山水”是大物，是崆峒、藐姑、庐衡、荆巫、昆仑这样的大山大水，除了“身所盘桓，目所绸缪”，画家还要“应目会心”，“应会感神”。因为这样的大山大水是“质有而趋灵”的，如果不能神思飞扬，则“目有所极，故所见不周”，“灵无所见，故所托不动”。如果不能超越视觉，纵浪大化之中，用心灵去冥想，去畅神，那昆仑之大，又如何可以“围于寸眸”？王微又进一步指出山水画同地图的区别。中国古人画地图确实也是在画山水，城域、方州、镇阜、浸流，都要用形象画出来，有些还敷彩。但画地图只是“本乎形者”，画山水则不能这样客观而呆板地“案”、“辨”、“标”、“画”，而是要“横变纵化而动生焉，前矩后方而灵出焉”。就是说，要在一个纵、横、前、后的空间框架内，“以一管之笔，拟太虚之体”，画出灵动的山川气势，“绿林扬风，白水激涧。”这样的话，“则嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之一图矣。”不仅嵩山华岳的秀色，甚至造化的神功，都可以在一幅山水画中表现出来。之所以能这样，就因为画家有一颗“融灵而变动”的心。他用心去灵见，去神思，于是“神超理得”，“栖形感类，理入影迹，诚能妙写”（宗炳）。“岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也”（王微）。

山水超越目之所极，需用心去灵见，去神思，那么，山水画家的心就成了关键。山水画家需要一颗什么样的心？还是看看祖师爷宗炳。

宗炳，字少文，幼有至性，精于玄理，妙善琴书图画。其造画《瑞应图》，千古卓绝。尝效陆探微作一笔画一百事，献武帝称旨，辟之不起。问其故，答曰：“吾栖丘饮壑三十年，岂可于王门折腰为吏邪？”乃西涉荆巫，南登衡岳，因结宇横山。以疾还江陵，叹曰：“老病俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。”凡所游履，皆图之于室，谓人曰：“抚琴动操，欲令众山皆响！”

应该说，这是一个中国山水画家的典范，修养、游历、性情、人格，样样俱足。他佛学、玄学造诣精深，是个有宗教情怀的哲学家；音乐、书法、绘画都很精通，常于山水中抚琴动操。不肯折腰事权贵，连皇帝的征辟都不应从。老年还壮游荆湘，结宇衡山。一辈子都是一个与山水为侣的隐士，栖丘饮壑几十年。等到走不动了，还把游履过的山水画满四壁，

在卧榻上神游。最绝的是，他还会对着一墙的画面弹奏心爱的古琴，唱起动情的歌声，想让满室的山水都和着他的琴歌而共鸣，并想象着宇宙间弥漫着这伟大的和声。

一个多么了不起的起点啊！宗炳的故事告诉我们一个浅显的道理：一个山水画家必须过一种山水人生。这种山水人生，就是宗炳说的四个字：“栖丘饮壑。”丘壑一词，在宗炳的时代，是指隐士居住的地方，“钓于一壑，栖于一丘”，这种一丘一壑的人生态度，代表着当时最高贵的少数人群的精神意向。他们回归自然，与世无争，脱离名缰利锁，啸傲烟霞，逍遥泉石，把个人的有限的生命，迹化到一丘一壑，一山一水的寥廓无垠，在栖丘饮壑中得大解放、大自在、大喜悦，这是一种存在的觉醒。因此，栖丘饮壑的山水人生，是一种觉悟的人生，山水画，就是这种觉悟的人生的记录。在这个意义上，山水由外在的时空转化为内在的丘壑。所谓“胸中丘壑”，其实，就是我们的山水怀抱。中国人几千年来居山、游山、读山、朝山、画山，搜尽奇峰而成内心丘壑。丘壑有多深，中国人的文化心灵就有多妙。胸中有丘壑，怀抱有山水，纵浪大化中，宇宙再乎手——这样的文化心灵，才可以造化出中国山水画高深玄远的妙境。

刘罡要我为他们这个中国国家画院的首届山水精英班的结业作品集写点文字，谈谈中国山水画当下的理论问题。我想了很久，搞不清有什么严重的当下的问题。平心而论，现在的山水画家面临的最大问题其实是没有问题。这个社会已经宽容到接受一切，观念的阻力已微乎其微。而资讯的发达又让任何技术性的困难在交流的无障碍性中化为乌有。当代中国画家已经没有困扰20世纪画家的那些真真假伪的问题，他们怎么画，都会有人喝采，也都会有人不以为然。让他们苦恼的是，无论他们怎么画，好像都不会成为社会关注的焦点。尤其让他们惊讶的是，他们越是想突破和创新，却越是走向新的雷同。

不是造型的问题，不是笔墨的问题，也不是意境的问题，不是观念的问题。那么是什么问题呢？是山水画发生的元问题：山水怀抱，也就是胸中丘壑。但这不是一个问题，而是一种文化立场和人生态度：你愿意不愿意过一种山水人生？像宗炳那样，性情、人格、经历、修养，全部俱足，栖丘饮壑，余复何为？身所盘桓，目所绸缪，仁智之乐，澄怀观道——做这样的人，过这样的人生，画这样的画。只有做到了这一点，你才能在某一天像石涛那样说：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤子也。”当然，石涛以其天纵之资，达到这一境界用了五十年。我们现在的中青年山水画家，还有的是时间。像刘罡和曹建华，这一东一西两位山水画家，我就相当看好。曹建华认识很多年了，他现在已经从龙瑞先生那儿博士生毕业。他的山水画，结实厚重，广土千里，得陇山之质，而又在笔墨上取法于黄宾虹，尽管目前尚未脱胎于陇右山川，亦未迹化宾翁笔墨，但我看到了一种清明朗丽的气象和一种正踞千里，斜睨万重的气概。刘罡认识不久，但深深为他的笔墨才气所折服。与曹建华结实厚重，广土千里的陇右气概不同，刘罡的山水呈现出纵横吞吐，结云万重的海岱气象。他的画，风雨晦明，疏密深远，阴阳浓淡，水云聚散，能变山川之精灵，能运山川之气脉，大开大阖。既能致广大，又可尽精微。尽管形势与笔墨，尚未脱胎于陆俨少，但已别开生面，光风墨雨，自来逼人。假以时日，栖丘饮壑三十年（如宗炳）、五十年（如石涛）俱足山水怀抱，必当神遇迹化，蔚为大观矣！

很高兴借写这篇文章的机会，回溯到中国山水画发轫的起点，并与诸君探讨中国山水画的元问题。如此志存高远的起点，足以让我们对山水画充满文化自信，也可以让我们从眼皮底下那些真真假伪的问题中摆脱出来，从从容容地去过一种山水人生，去拥有一种山水怀抱。自然有那么一天，山川与予相互脱胎，神遇而迹化。余复何为哉？畅神而已。

二〇〇七年七月于城南先农坛

图版图录

边画边聊——龙瑞导师山水画授课辑录.....	8	熊红钢	简历.....	40	
龙瑞	简历.....	12	熊红钢	郊野游乐.....	41
龙瑞	秋雨初霁.....	13	熊红钢	秋山含露(局部).....	42
胡应康	简历.....	14	熊红钢	秋山含露.....	43
胡应康	天地清静.....	15	熊红钢	野岭幽居.....	44
			熊红钢	深谷藏景.....	45
			熊红钢	云山深啸.....	46
			熊红钢	关岭奇峻图.....	47
			郭金服	简历.....	48
			郭金服	春山不老图.....	49
			郭金服	蜀山雨霁图(局部).....	50
			郭金服	蜀山雨霁图.....	51
			郭金服	仁者乐山图.....	52
			郭金服	夏日山居图.....	53
			郭金服	山水.....	54
			郭金服	西山胜境图.....	55
			刘罡	简历.....	56
			刘罡	海岱锦秋.....	57
			刘罡	祥云起泰山(局部).....	58
			刘罡	祥云起泰山.....	59
			刘罡	泰山经石峪印象.....	60
			刘罡	太行写生系列.....	61
			刘罡	泰山雪后.....	62
			刘罡	太行写生.....	63
			刘罡	戒台寺写生.....	63
			刘罡	泰山写生.....	63
			孟占京	简历.....	64
			孟占京	寒梅春山图.....	65
			孟占京	碧峰寒居图(局部).....	66
			孟占京	碧峰寒居图.....	67

以下按年龄顺序

孟占京	霜山秋意图	68
孟占京	幽谷秋居	69
孟占京	太行山居图	70
孟占京	溪山清音图	71
王爱宗	简历	72
王爱宗	三日山房暖	73
王爱宗	天籁清音图(局部)	74
王爱宗	天籁清音图	75
王爱宗	疏影横斜水清浅	76
王爱宗	晚秋新雨	77
王爱宗	山中无风自清凉	78
王爱宗	秋风木叶落	79
陈一耕	简历	80
陈一耕	光雾山居图	81
陈一耕	雁荡秋色图(局部)	82
陈一耕	雁荡秋色图	83
陈一耕	南雁会文书院	84
陈一耕	南雁云关	85
陈一耕	光雾山焦家河	85
陈一耕	结茅一住便相宜	87
夏明	简历	88
夏明	无题	89
夏明	山水·之一(局部)	90
夏明	山水·之一	91
夏明	山水·之二	92
夏明	山水·之三	93
夏明	山水·之四	94
夏明	山水·之五	95
常朝晖	简历	96
常朝晖	雅安景色	97

常朝晖	清溪(局部)	98
常朝晖	清溪	99
常朝晖	青城山都江堰	100
常朝晖	青城山途中所见	101
常朝晖	太行辉县郭亮村远眺	102
常朝晖	郭亮景色	103
石峰	简历	104
石峰	湖山胜处	105
石峰	浮岚叠嶂图(局部)	106
石峰	浮岚叠嶂图	107
石峰	满庭诗境飘红叶	108
石峰	过雨新林·万壑寺	109
石峰	山色正衿秋	110
石峰	幽壑夏翠图	111
李勇	简历	112
李勇	巴蜀记游册·飞泉沟	113
李勇	巴蜀记游册·双桥沟(局部)	114
李勇	巴蜀记游册·双桥沟	115
李勇	蜀游图册·大足宝顶山	116
李勇	蜀游图册·蜀道	117
李勇	甘肃记游册·二字殿	118
李勇	甘肃记游册·白龙江	119
周松	简历	120
周松	水华镜秋色·山翠含夕曛	121
周松	幽林深处听瀑溪(局部)	122
周松	幽林深处听瀑溪	123
周松	卧云图	124
周松	明人诗意图	125
周松	龙王坝印象	126
周松	山居图	127

边 画 边 聊

——龙瑞导师山水画授课辑录

(曹建华根据录音整理, 未经本人审阅。)

◎ 中国人常说“修身、齐家、治国、平天下”。艺术家按这种做人的人生态度和生命历程来创作, 完成自我的生命建构, 艺术就具有了道德的精神。中国人关注规律性的东西, 关注形而上的东西超过形而下, 也就是说, 人们画的山水画不仅仅是自然界的山水, 而是心中的山水, 山水画有丘壑, 是山的起伏变化, 从表面上看, 山水就是一种丘壑, 它所体现出的是大自然和人的互相交汇, 丘壑的变化反映了一个人的生命历程或是平坦, 或是坎坷, 或是辉煌, 或是平凡等等, 也反映了人的心态和对事物的理解, 中国人把这种整体的现象称之为气象。从丘壑的角度, 上升到境界的高度来看山水画, 除了笔墨, 就是要在山水画中体现这种气象。

◎ 中国画是为己之学, 强调完善自我为根本, 注重自我激励, 同时端正世道人心, 对社会有示范作用, 担负传承文化的使命。将艺术家的人生轨迹和个人境界转化为中国画的精神境界, 这是文化人的任务。中国画追求“内美”, 更重要的是它背后所体现的精神境界。中国画不单是视觉娱乐, 它是文人的一种修身治道过程, 是一个格物致知、由画体道、由画正身的过程。

◎ 同学们要多翻翻老书, 把它们与画中国画结合起来, 都有益。开政协会, 桌上每人一本《论语》, 线装的。第一条: “学而时习之, 不亦乐乎?” 学什么? 不是学数学, 学化学, 学物理, 是学中国人的学问, 中国人的学问是人学, 学习规律, 怎么做? 怎么提高? 其他相对来讲是知识, 不会就学, 学了就会了。怎么做人要永远学习, 不断地学习, 活到老学的老。学的过程中, 画是一种学问, 学问和自己双向观照, 你观照它, 它反过来观照你。双向观照了, 是快乐了。学而时习之, 就是不断操练, 不断体悟、感受人生的快乐, 是对人生价值不断再认识。

◎ 山水画一般先讲树法, 接着讲石法, 然后画山, 最后讲到章法, 画谱里一般也是这种排列。我个人觉得, 应该把中国山水画的章法放在最前面讲, 中国画章法的问题也是营造法式的问题, 营造法式不是中国绘画里有的, 中国建筑就有营造法式的说法, 营造就是营造原来没有的。要经营, 要考虑才能造出来。现在说就是要设计, 要安排, 通过设计和安排才能把这个东西造出来。这个东西是原来没有的, 从无到有, 所以放到前面讲。

◎ 我们从章法里可引申出中国人的造型观。它来源于中国人对事物的认识 and 判断, 再加上中国传统的文化精神, 从各个方面上升成为我们自己独有的认识论和方法论, 所以说, 在山水画的经营位置里头很多方面涉及到我们独特的认识方法, 你有这种独特的认识方法, 才有配套的表现方法。

◎ 中国传统的风水实际上也体现了中国人对自然方面的认识, 是古代地理。中国山水画和风水的关系有很多连带的东西, 有一些属于中国人对生活环境的体验, 画的山要可行、可看, 然后可游、可居。什么样的自然环境居住舒适? 比如搞房地产, 你也要找一个相对的环境, 前面要有河, 后面要有山, 左边要有树等等, 都是生态环境的问题。这些地貌和生态环境的交通、居住, 方方面面要感觉顺畅, 感觉非常合适。风水也是从生活实践中来的, 是生活的经验, 不是完全迷信的东西。

◎ 畅神就是我们画山水画要营造一个心灵的精神家园。山水画营造精神上的家园不是单纯表现，单纯去画黄山、画太行山，黄山和太行山已经在那了，把黄山的形态和太行山的雄伟完全在我们的绘画上表现出来是不可能的。画只是借这些东西畅神，创造我们的精神家园，创造我们所追求的境界，这个家园不能完全和自然一样，它既是自然的东西又是人性化的东西。这个问题看似小问题，实际上是山水画中的大问题，目前太缺乏营造，艺术精神还是摹拟自然界中的景物。古人把这些问题给解决了，而我们现在又偏离了这个方向。

◎ “三远”的问题，可以归到章法里，三远的问题到现在我们的画家还是两层皮，很多人不是主动用三远法，更多的是用焦点透视，这样，山水画的精神在哪里？完全不是画山水了，是画风景画了。要是不从章法上理解这些问题，就不能得到真正中国画的精神内涵。别小看咫尺之中有百里之遥之感，现在很多画根本画不了百里之遥，境界越来越小，没有过去的三远法，基本的东西都丢了，用眼睛直观的模拟，境界自然就小。

◎ 有些同学画的山非常概念，虽然去写生，但是对山没有认识，有时连山体的基本名称都不知道，搞不清楚，“平夷顶尖者巅，峭峻相连者岭，有穴者岫，峭壁者崖，悬石者岩，形圆者峦”等等，我们是不是认真去鉴别对照一下，不要不分名称地把这些笼统的山画到画上。区分这些山有什么用呢？就像戏里的角色，生、旦、净、末、丑都很清楚，什么地方该画岭，什么地方该画峦，什么地方该画岩，什么地方该加水等等分得很细。我们现在用西洋画的概念，大概地把山的轮廓画出来，都不界定。西洋画不界定这些东西。不界定什么地方画岭，什么地方画峦，是因为这些概念在其画中不起作用，也没有意义，而在山水画中就有意义，不只是名称，而是要在山水画中扮演不同的角色，如果我们在山水画中没有了这些概念，角色的意义就失去了，这一点希望大家注意。

◎ 过去李可染先生、梁树年先生给我们上课，传统的语言还是很多。画山不是简单的画山，而是岭怎么样，峦怎么样，峰怎么样，界定的蛮清楚，当时我们觉得多余，只笼统的说山画的怎么样就行了。后来觉得这种界定对看画、论画很有用。“形圆者峦，路通者川，两山夹道名为壑，两山夹水名为涧，似岭而高者名为陵，极目而平者名为坂”，到四川、甘肃有山的地方，这些叫法老百姓还保留着，地界上也有，它是有来头的。比如“两山夹水为涧”，黄山有龙门涧，这些东西在画山水的章法里头一定要界定清楚。现在这些概念在山水画中越来越淡出了，之所以淡出了，是因为风景画的东西越来越多，里面的文化内涵越来越少，越来越淡化。

◎ 我们班上有很多同学都去过太行山，都喜欢画太行山，你坐在山沟里，山把前面挡得差不多了，后面的就看不到。你要想通观太行山，必须临驾在太行之巅，通体审视太行，这种境界何其大也。仅仅所谓科学的写生办法，看见什么就画什么，那你永远只能游走在山沟里头，身体好的爬到山上面，像我还爬不上去呢！这是一种观念，不是写生方法。

◎ 什么风光好？你对它有感情就好。可居、可游带动着这些感情，往高层次说，中国人要把自然和人的精神相交融，通过交融进到自然中，自然就是你，你就是自然，融为一体，能感觉到这一点就好。你去画喜马拉雅山，画外国的风景，山和你不相干，不是说我们画不了，对它的感觉不亲切，对它没有体认，你也就无法对它进行更多的品评。

◎ 现在人的感情也淡薄了，每天打手机，发短信，信息特别多，八杆子打不着的也给你发，实际上你对每条信息都很麻木。记得小时候，生活比较困难，一家人住一间房，条件好的住两间房，个别级别的住三间房，家具是公家发的，有三斗桌，两把椅子，四个凳子和一张床，人多了挤在一张床上，大家都是从那个时候过来的。我家的三斗桌，吃饭的时候是饭桌，写字的时候是课桌，画画的时候是画桌，桌面上有几个坑，有几个道，三块板子拼的还是二块板子拼的，记忆犹深，闭着眼睛都知道那有坑，那有道，从七八岁到十几岁都是这个三斗桌陪着我。我对那个三斗桌尤为有感情。现在老家具多了，好多家具买来，到现在摸都没摸过，对它没感觉，缺乏情感。这些和认识、品评、鉴别山水画也是一样的。

◎ 规律是最本质的东西，艺术通过这些形式表现很多东西，中国画的特点就在这。开两会期间，碰到唱京戏的叶小兰先生，他说中国京剧、昆曲，感人的地方就是它的唱腔和戏剧程式化的特点，改革不能把程式化的特点改没了，听戏戏台子不能太大，演员也不能多，伴奏不要复杂，灯光差不多就可以，这样才是听唱腔，其他都是次要的。真正的戏迷是闭着眼睛听，闭眼听能进到唱腔里头。什么时候戏迷睁开眼，那就是演员唱错了，所以这就是艺术的魅力。中国画也可以借鉴这些道理。

◎ 山水画没有光线这个概念，不画光线靠什么把山体画出来呢？靠皴法表现阴阳。阴阳的落点在沟里叫阴，岭上光洁的地方叫阳，尖顶的地方也是阳，接近地面土质的地方叫阴，画得刚强的地方也是阳。传统黑白关系的表现方法，往往山的下面是阴，上面亮的是阳。但也不能完全机械的画，手法可以变化，某一部分上头黑下头白，某一部分上头白下头黑，互相穿插运用，传统山水画有很多布置黑白阴阳的具体画法。

◎ 中国画造型的方法，如阴阳、黑白都有基本规律，都是染暗处，画暗处，凸起的地方是阳要少画，笔法要统一。为什么我们把真山转换成笔法的时候，不好转换，因为在自然界中看到的是光线下的立体的山，它和带有符号性的山确实有距离，这里有很多复杂的问题，语言上不转换等于拿着毛笔、宣纸画风景，这主要是没有习惯用传统的观察方法和表现手段。

◎ 很多同学素描画得不错，速写也不错，画的质感也有，就是语言不通，你不是传统的语言，要学会传统语言，这个功课要做。我在黄宾虹纪念馆看到很多黄宾虹先生的作品，黄先生在故宫几年，临摹了大量的画，有元人的，宋人的等，都画在一般的毛边纸上，甚至有些画山的笔法只是一勾一勒，寥寥数笔，树就画了枝干，完全根据自己的需要练基本功。

◎ 古人很少画速写，到处游到处看，看多了就画，从规律上画。画中国画最大的特点就是一定要把形象记在心里，从规律上、理法上、画法上、笔法上了解自然界中的东西，不能绝对的写生。有些老先生画山水画了一辈子，速写画了几天，最后在创作上基本背不出几座山来。中国画的创作不是临，不是把速写摆好，照片摆好，起个稿，反复修，反复画，那都是西洋画的模式。中国画是简单勾几笔，大概定个位置，就是李可染先生说的：“白纸对青天”，接着就画，笔笔生发。等你把稿子起好了摆好了，照稿子复制、临摹，那笔墨的东西就找不着了，所以对自然界的观察记忆尤为重要。

◎ 天津的刘奎龄先生画的走兽，非常好，生动到位，甚至觉得比画的速写都真实，实际上刘先生不画速写，他反复看，反复画，画的不是速写本上的，是脑子里的，是动态的。所以中国人看山要山外看，要进山里看，要围着山转着看，看出自然界山的组合关系、结构关系，还要逐渐看出山的品味、气象、状态和自然的精神。西方绘画跟我们的文化精神不符合，我们对山水的追求是可望、可居、可游，含有文化的意味，西方绘画离我们所追求的精神太远了。

◎ 环境是画面最浅层的，画得不好就是画环境。不同的山水有不同的环境，黄山有黄山的环境，皖南、桂林、四川的山有它们的环境。环境往上一步就是情景，这个情景是个人的，不带普遍性，我画出来不一定能感染你，情景要交流，所以，情景一定要带有普遍性、规律性，是众多人的感情，不是你一个人的感情，否则太小情调了。李可染山水画的情调就是群体的，庄严肃穆的，他更程式化、更突出典型、感情化，所以，李可染的画耐看，他不是单纯的风光画，他画山的情景比较大，为祖国山河立传，把情景最后上升到了境界，境界就是把学养、人品、阅历都加起来，体现在作品中。

◎ 同样画树如果按照西画的观念和办法画，一棵树和一棵树不同，树叉粗细，扭曲等等没有雷同，把它画像非常复杂。可是中国画的写生是写所有树的一个基本共同点和特征。有基本特征可以画无数的树，最后把极其复杂、不同的树都提炼概括为程式，所以传统中画松树，近处的松树画松针，有画六根针的，画八根针的，黄宾虹画四根针，第四根针横过来了，不细看横过来的就分不出来。这些东西既要观察出处，又要找出它的基本特征，把这种特征上升到带有符号性的程式，便于笔墨的结合，这就叫写。要善于上升到写上。我上学的时候，可染先生说写生越深入越好，后来有些老师把它引申到画得越像越好，形成了在宣纸上拿毛笔画素描，那不叫写生，概念上混淆了。画出的东西就贴不进写，贴不进写就贴不进笔墨，写生和中国画的本质规律没有连接起来，只是去画，没有对中国画写生的思考，画出来的东西上升不到艺术的高度。

◎ 在造型上方圆二字就很有讲究。中国人认为流线好看是好看，但是太圆则太巧、太光、太滑，而太方则不圆润，不融通，气不顺，所以，最后把方圆要体现在线里头，就要一波三折，圆中带劲，这是中国人很具体的造型法，要把这些观念演化到中国画的实践中去。

◎ 山水的传统技法和现在新的画法相联系，但必须先要有传统的绘画技法，最起码的披麻皴、斧劈皴、折带皴、荷叶皴等要背得滚瓜烂熟，然后掌握、演化它，演化要有度，要非常小心，不要弄来弄去弄掉了，应该坚持我们基本的原理。有很多人喜欢调墨，而我画画不用调色板，到纸上调去多好，干湿浓淡都在笔上，纸是大调色盒，调出来丰富多彩，自然变

化比较活络。

◎ 中国山水画好在哪儿？好在用笔，好在境界，有笔有墨，意境深远，蕴含着深刻的文化内涵与人格魅力。古朴、清远、博大、和谐、浑厚华滋是中国人的审美范畴，也是中国几千年延续下来的一些西方所没有的审美观念，是我们给人类的贡献。比如说中国诗，几千年了，它能够把人生心灵上那种最微妙的东西用文字表述出来，高度概括，非常到位，变一个字就变成另外一个味道，这就是我们中国人非常难能可贵的审美意识，是你读其他文字或看美国大片不能感受到的。

◎ 任何墨的点、线，放在合适的位置，就有价值，有意味。黄宾虹的中锋用笔就是如此。用笔的多变性就是统一中求变化，随意中带有严谨的东西，画画就是不断的提出问题解决问题，画面上要制造矛盾解决矛盾，要敢制造矛盾，就像黄宾虹的画，山石结构不能说不合理，好像是自然中来的，但又怪怪的，没有这些亮点和有趣味的东西就不好玩了。他能想出矛盾解决矛盾，通过多方面的用笔和章法把这些矛盾解决了，还特别合理，所以他的画很生动。不能制造矛盾解决矛盾，绘画语言就很平，很淡，不感人，我为什么偏爱黄宾虹就是因为有这些感人的东西。过去北京有一些老先生，功夫好，学问也好，画也挑不出什么毛病，就是不耐看。

◎ 山水画的技法表现和特征，同文化背景，审美意识是相连的。中国古代的文人画产生于所谓的文化人和官员，白天当宰相，晚上修书一封，写的那么好，是书法艺术，不是专业创作的作品。他们的目的观念与西方艺术不一样，中国人把艺术、绘画、诗词、书法作为自我修养中的一种方式，是心中的浩然之气按捺不住，而去做诗、赋歌、写书法，至于写出来干什么，没想。中国人把这叫做“游于艺”，就像鱼游在水里面才有生命，这是我们中国人所特有的艺术观念。而现在为开展览、为卖画去创作，心中的丘壑就没有了，心中的浩然之气也没有了，成了西方创作的观点。

◎ 中国艺术的审美观决定，技法表现要简约，如同把山的画法浓缩成皴法，有十几种之多，常用的就几种，形成一种程式化的规范，能够表现各种各样的山。在共性的基础上寻找个人的不同，这就叫和而不同。和是什么，就是规律，就是共识，然后在上发展个性，这是中国艺术的一个特色。就像中国书法，字体笔画不能写错，然后带出自己的风格。你写李白的诗，他也写李白的诗，写完之后，人家去看，说你写得娟秀、清雅，说他写得老辣、厚重，在共同的规则下有了不同的个性，看谁能百尺竿头更上一步。没有共同的认识基础，你也走不了多远。

◎ 用线要有笔断意连的感觉，迂回的感觉，线条要毛一些，就像书法家写字写到干涩的程度，就有了干湿的变化，这样线条就丰富了，而不是不干不湿。点景人物、房子用笔要简约，画山要表现山的结构，线、点、皴法先表现清楚，最后要表现模糊，让人感觉没怎么画。姜宝林有一张黄宾虹的画，也就一尺大，山体画得特别细，用线也很细，每次去看都看不够，线条互相交叉很丰富，近处看是张张驰驰的笔触，稍微往后看，山上有无数的凹凸关系。所以画山水开始的时候有一画一，把山石的结构表现出来，后来要做到画一能看出二，画二能看出四。黄宾虹这张画，他可能画的时候也没有想到山上那么多的东西，而观画的人感觉山里头太丰富了，东西太多了，都不知道他从何下手，怎么想出这么复杂的东西，所以说要把实的东西画虚，先实，后虚，才是高境界。

◎ 运笔的感觉就要像池中的鱼群，游起来是一个整体，又是每一个个体，有动势，有变化又有联系。因为“气势”正是由相同的气的单元基因（鱼）积累而产生的。所谓“皴与皴相错而不相乱，皴与皴相让而不相碰”就是此意。

◎ 中国画必须要创新，但应该慢慢来，艺术不是变戏法。我们年年说创新，月月说创新，不断的耍花样，不断的出新花招，中国画的精神就失掉了。中国画强调和人生的阅历同步，这与西洋画不同。过去南京有些学美术的，主要是用西洋语汇的画法，学素描，学造型，然后搞创作。往往年轻的时候有天赋，有才气，自我表现一些感悟，容易出成绩。到后来就听不到了。作为中国画家，古人也有很有才气，很年轻就做出非常高的成就者，但是绝大多数的山水画家是长期浸泡在中国的文化艺术中，有了相当的阅历才出成果的，所以，年轻的时候，还是打基础，学本领，先搞清楚什么是中国画，什么是中国画的精神内涵，与其他艺术根本的差别在哪里这样一些基本问题。

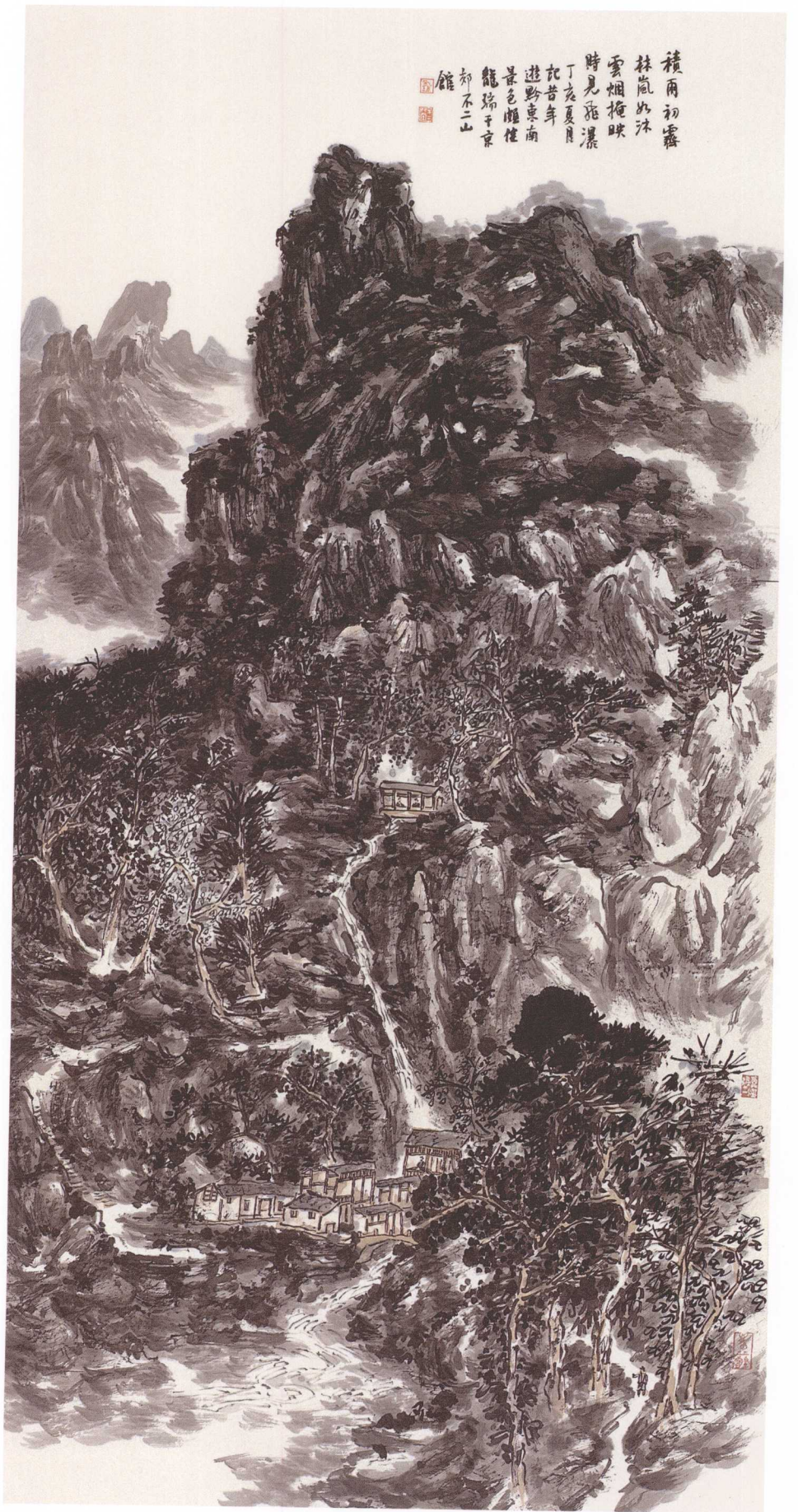
◎ 中国画发展的一条重要任务是“正本清源”，因此必须要探本溯源，理清源流。要研究历史，尊重传统，相信经典。只有踏踏实实修养身心，扎扎实实磨练笔墨，开拓视野，提高认识，中国画才能更加发展。

曹建华（中国艺术研究院美术创作院博士，国家一级美术师。）

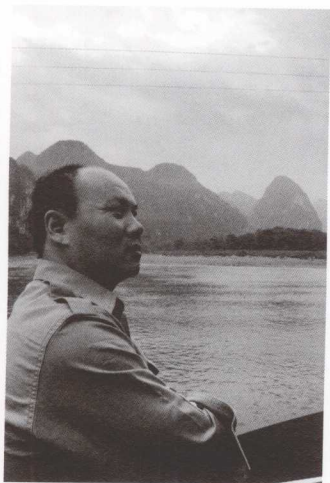


龙瑞（导师）

1946年出生于四川成都。1979年考入中央美术学院中国画系山水画研究生班，师从李可染先生。现为全国政协委员，博士生导师，中国国家画院院长。



积雨初霁 180cm x 96cm 纸本墨笔 2007年

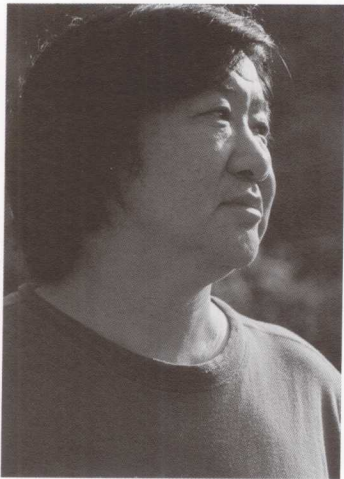


胡应康（导师助理）

1960年生于山东省济南市，祖籍四川。1982年毕业于浙江美术学院国画系；1991年天津大学艺术研究所研究生毕业，获文学硕士学位。清华大学美术学院首届山水画博士，导师张仃先生。现为中国国家画院一级美术师，2006届中国国家画院首届山水精英班导师助理。



天地清静 179cm x 96cm 纸本墨笔 2007年



彭国昌

1955年出生。1980年毕业于河北大学工艺美术学院；1999年进修于中央美术学院研修班；2004年就读于北京画院王明明高级研修班；2007年毕业于中国国家画院龙瑞工作室首届山水精英班。现为北京瀚海画院副院长，河北国画院副院长。