

主编 贾德江

中国现代山水画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

卢延光

新古典山水画艺术



谿山烟雲圖

千禧年十月画于朝天野韵

卢延光

画

主编 贾德江

中国现代山水画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

卢延光

新古典山水画艺术



谿山烟雲圖

千禧年十月画于朝天野韵

卢延光

印

编辑人语：

两千多年前，中国的哲学家就提出了独特的自然观。孔子说：“智者乐水，仁者乐山。”孟子认为人之“浩然正气”“塞于天地之间”。庄子曰：“天地大美而不言。”都深刻地道出人的精神气质、美感与自然的同构性、相通性，或者说一种“天人合一”、“物我两忘”的关系。由于中国文化的这种自然观的深刻影响，山水画在一千五百多年前就已成为独立画科，画家们也把山水画视为“畅神”、“媚道”、“寄情”、写实的媒介，并使之在美术史上长盛不衰，代代有新的演化。

从二十世纪八十年代后期开始，卢延光的艺术创作活动的主角由人物线描逐渐让位于中国山水画。和他在人物画方面的卓著成就一样，他的山水画高屋建瓴，出手不凡，引起中国画坛同仁们的惊叹。卢延光努力使其山水画有现代性的表现，在他的山水画中有壮伟之象、莽然之气。如果说他在体势上慕北宋壮伟派山水画家范宽之浑厚博大，而在气韵上却倾慕清代的山水画家石涛之蓊郁润滋。卢延光善于用浓重活泼的水墨造成云气蒸腾、烟雨迷蒙的氛围，又巧妙地把白云流水烘托出来，让大自然在宣纸上成为活的造像。但他的画显然又有许多的现代气息，于章法喜欢满，于造型喜欢整，甚至借用西方现代派的重叠和构成样式。

卢延光打破了古代山水画的程式，创造了许多自己的皴法、点法，水有自家之流，草木有自家之形……都看得出卢延光极力使历史久远的山水画朝个性化和接近现代人审美趣味演化的趋势，在现代人的精神与自然同构中，去创造中国现代山水画的前途。



著名山水画家 卢延光简介

■ 卢延光

■ 1948年生于广州，广东开平人。

■ 现为广州文史研究馆副馆长、广州市政协常委、中国美术家协会会员、广东省美术家协会副主席、国家一级美术师，享受国务院的专家津贴。

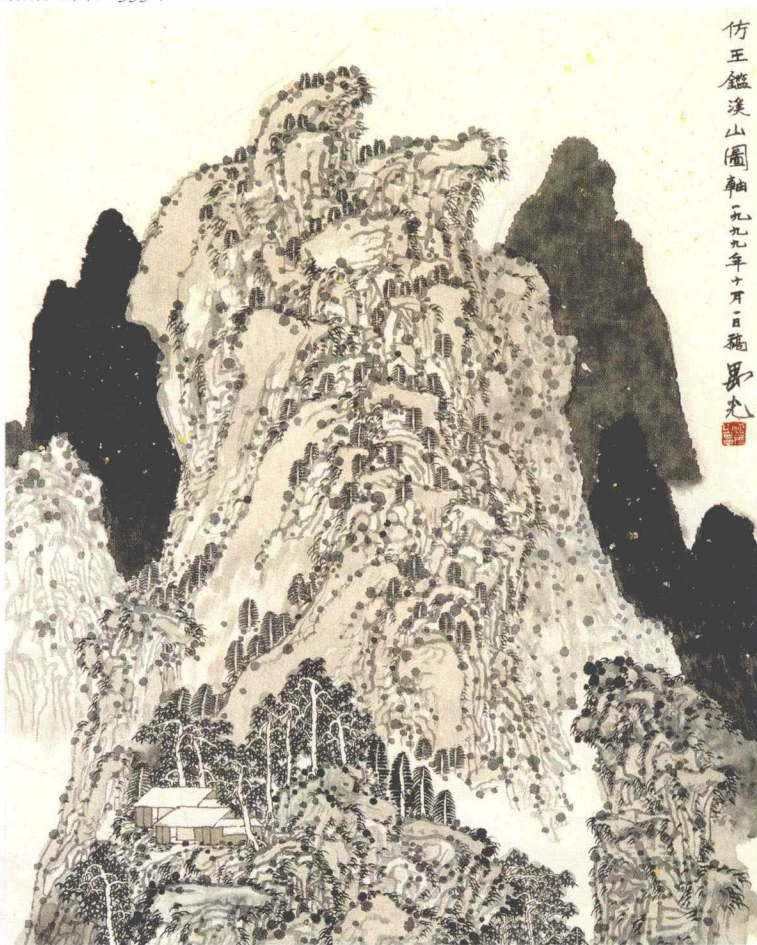
■ 1992~2000年，任广州市美术馆馆长。

2000~2001年，任广州艺术博物院院长。

■ 作品多次参加全国美展，曾获第二届、第三届、第四届全国连环画评奖二等奖，获中南五省书籍装帧插图奖、全国少儿读物冰心图书奖、全国图书金钥匙奖、香港图书印制奖、亚太地区图书银奖。

■ 经过10年精心创作的《一百帝王图》、《一百仕女图》、《一百神仙图》、《一百僧佛图》、《一百儒士图》由广东新世纪出版社出版后，引起轰动，先后又有台湾、香港及新加坡又分别出版了中文版及英文版。

溪山图（局部）1999年



清幽图 2000年

关注元四家

中国山水画的历史我特别重视宋、元之间的分野期。宋的成熟、丰满，像一只快被宰割的肥美的猪，像李成与范宽，你站在他们的画前感受那种登峰造极，只有感叹的份儿。宋的山水画家一致张扬的是山川整体的美，突出一种歌颂的快感，对于自然美的直抒胸臆的呐喊，直接坦露着对美的关注与铺陈。宋的画家大概生活得很舒适、安逸而柔闲，总缺少元画那种精神性的独立，人格的张扬。

天崩地裂，给元代的文人带来一种国破家亡的痛苦，传统士大夫的优越感给十儒九乞刺激得满世界的悲愤，各种画家之间的个人不幸，使元代山水画与宋画划出了截然不同的创作态度和倾向。元代的山水画家把山水画画成了自己，提升出一种独立人格的精神，标举一种士大夫之气，这是元画基因影响以后中国画走向的必然。黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇所说所画，把艺术抬上了独立而不依附的高度，把艺术上升为中国文化精神力量的高度，中国的山水画才有了在诸多画种中的至尊高度与地位。

明清两朝文化人，都以元画为风范。他们的眼睛都仰望着元画，特别是董其昌说，风行巷间，重视着画家与作品之间的人格统一，所谓文化的

最后成果为人格，成为艺术评论的尺度，千古不易。明四家、清四僧都从元画来，甚至近代我们施以大批判的“四王”，也从元画来，可知元画的魅力。固然，元画之美有它的震撼性，而元四家个人人格美才是历代文化人所向往的理想之岸。榜样的力量是无穷的，更重要的是信仰的力量是伟大的。关注于元画可以提升你的胸襟气度。

从站在巨人的肩上攀登的科学观点看，我更关注于历代画人都从元画入手，都以元画为模范、为师尊的历史。我们现代人为什么不攀元画这座高峰？为什么总攀那些现代众多无源无流没有高度的小山坡、小土堆？明代不用说，清代的四僧、金陵八家都从元四家来，你就足以多问几个什么了。

古人的艺术创造就像游山玩水

近代，引入西方素描、透视、色彩以及一系列的从小稿到大稿的创作方法，使中国文化人直觉新鲜、刺激，近百年更成专业化、学院化之时尚，方便、实用、百分之百的不出错。科学得正确的不能再正确。然而，一窝蜂的时尚潮流所制造出来的规范性产品，使国人艺术依然雷同化的千人一面，甚至更僵化更死板。于是用西方的色彩、素描、透视改造中国艺术的理论过不了一百年，实践检验真理，事实

已证明此论的破产。现在，无论画什么画，稿越打越细，越打越大，文人们基本上都在那里无感情也无激情地机械性操作，大稿小稿已规范死你的先入为主的思维，奈何？现在的美术大展，画越大、越细、越繁复越得到喝采，好像不是在评价艺术，而是评审“劳动模范”。技艺制作性超过了独立性、创造性、灵感性、自由性，这无疑使评审的取向走向绝路。

古人不打稿，先不想构图，心意之所到，随感情的起落而起落。倪瓒的“逸笔草草，潦写胸中逸气”，就是古人艺术创作的典范。感情先行，不计成败，注重每一下笔的愉悦、清爽，重视于每一过程，结果是次要的。这种无功和专注于精神性创作的态度其实比西方绘画的印象派、野兽派、毕加

高士图 1999年



索之类不知已先走了多少步。即从马可·波罗起，我们的倪瓒先生已提出了“重视过程，不重视结果”的最现代的艺术与人生的方法与经验，这是中国人无尚的大智慧。

我的山水画正是依元画一路，意念忽忽，莫知吾心中有竹，更是胸无成竹，一切从石或树开始，整幅画就是一次又一次的思考过程，画过一堆山，又思考在什么地方种些树，树种了，应该再生石、或屋、或桥或人，慢慢思考着生成或种植，或叠起。整个创作过程就像一次游历和观赏，身心处于愉快、创造、变化的过程之中。譬如种上了树，这里可铺上山石，山石中化一小溪，拾级而上，在亭子间休闲半时，又种上树、石与草，再到山顶，最后望着远山。中国山水画应该这样画，这是中国最有智慧的画法，最无拘无束的自由，最惬意的身心畅快的游山玩水式的创造。我称之为“环保式”的创作。这种过程是最重要的，结果是微不足道的，表现是最重要的，结果所产生出的众人见仁见智的他人感受对画家本人是无关本意的，不用重视的。无功利的创作态度其实是艺术创造的真元，没有世俗的污染，没有荣誉地位，金钱双刃剑的斫斫，才能使艺术返回本原。倘若说画家当要吃饭，需要金钱，需要致富发财，都很在理，然而，都与艺术无关。黄公望以卖卜为生，倪瓒颠沛流离，就是标有润格的郑板桥先生，也只是在穷得不矣时对“画蚊”的恶作剧。艺术上无功利的创作态度，总是我心向往之的理想与践行。

关注程式化

西方的油画重视程式化，中国山水画更重视程式化。古人的每一种程式都是千锤百炼的智慧结晶，把古人一切程式都丢掉，另开炉灶是种无智的愚蠢。山、石、树木、流水、船舶、

屋宇、亭台各种丰富的程式可以看到古人的各种改革与创造。有延续性才可谈创造性。清初四王与清末民初一段历史时代，就因社会的各种因素，譬如清初文字狱迫成的扑学、考证潮流与清末民初动乱频繁及西方艺术正处时髦摩登期所处的停滞及反抗时尚，都令绘画出现与社会相适应的“活法”。那个时代程式化堵塞在死胡同里，依样古人而画葫芦，时代的矛盾因素制约着艺术的发展，你想变化也由不得你，大势所摧。对程式化的改造在20世纪末，画人们才又从东西方文化及社会历程的百年反思中，理出了头绪，才可谈到对中国山水画程式化变革的一些举措来。一部分有志突破与改革的画人在研究古代智慧中，才又创造了一些新的程式。艺术变化是绝对的，一切都在水到渠成之中，翻翻近百年山水画史，你可以找出一系列答案。然而，这很难说我们比古人进步、先进，只是笔墨随时代而已矣，试想现代人与五四那一代人比较，他们的人格美，足令我们这一代仰望与惭愧，就是明证。

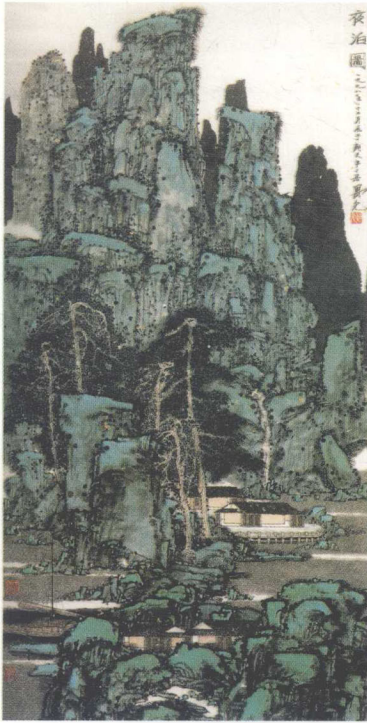
程式其实是符号，画家个人的绘画表现的个性化的品牌，一个时代有一个时代的变化与品牌，时代造就符号，大势摧迫时代产生品牌。我们刚又进入一个创造新品牌的时代大势之中，也是好自为之。

我很希望画山水画的同行都来研究程式化，古今中外在乎手中，历史更替了胸臆，思想变革知其兴亡。培养一种新的士大夫气，孟子谓之大丈夫，一种现代的大丈夫。所谓处天下之正道，立天下之正位，行天下之大道。立人格之美丽，画也独立于其间。

关于我的山水画

我的画冲虚清淡。特别重视黄公望所言的“士”墨，黄公望用墨特别解释他的“士”墨的来头，说他用墨中往

夜泊图 1998年



往以藤黄混杂，避免浓墨的极端，减少“火”气。他称以墨加藤黄绘纸为“士墨”，仍是“中庸”哲学思想所指导。士墨，士人之墨，士大夫之墨，君子之墨也。连用墨也带君子、士大夫之气度，可以想象黄公望的高格调。文革期间我国的绘画大红大紫，在色墨上基本没有过渡色彩，也从中找到当时所谓“革命不是请客吃饭”的时尚。我用墨必加赭石，色墨下去还感到“火”气，必用清水再冲淡一次。所有色墨线都冲一次，连树叶每片都用清水冲，那模糊效果，是我喜欢的墨色。人，经历了大起大落，热烈狂放，发烧、发炎、爆炸后，年岁的增长便喜欢冲淡、平和，思想变化使然。

我的山水画喜欢用工整的圆点，大概此种意韵从奥地利的克里姆特那里来。克里姆特的人物、风景多用大大小小的圆点来衬托或表现，一种朦胧与斑驳感跃然纸上，这很适合我追求的现代味道。我的山水画有各种各样大小工整的圆点，代表青苔、树叶，甚至什么也不代表，只是节奏，圆点





高士图(局部) 2000年
山居图(局部) 2000年



中都用清水染一次，让它有幻化的感觉。因为工整，便使山水画带一种中国的装饰风，更与历代各号画家的苔点或乱头粗服，或精雕细刻或狂放不羁有了区别，理性的、工整的、有节奏的圆点再加清水一冲，别有一番滋味在心头。

云的点染也先加清水，在干与未干之间用淡墨勾线，水与墨化出来有种“松化”的感觉，不失装饰味道。中国的山水画自宋以后，就很少带装饰风味的表现了，隋、唐的山水像“游春图”，敦煌、李思训父子的画都带有装饰味，如此大概是从晋人或五代中来。宋以后，则为实景，注重写生及真实，元代黄公望、王蒙又返朴归真，山水带有装饰风，至明清浙江的画都保持着或多或少的装饰风味。现代透视、素描的出现，基本上把中国画的装饰风格排除于艺坛之外。我的画有意让晋唐之浪漫的装饰风回归山水画之中，我对黄公望、王蒙、浙江等几位大师情有独钟、五体投地，吸收、引入他们的意韵，因为这是一条古典主义浪漫装饰风格。从晋代的顾恺之一直延伸至清代浙江的不断的线。这种画法，使我完全有别于我的上一辈、老前辈的山水画家们，我尊敬他们，但也必需区别于他们，不然真是来人间白走一趟。

我的用笔，多取硬毛长锋。长期习惯用“山马”及韧硬的毛笔，大概从岭南画派的传统用笔中就一直接代相传。香港更有以赵少昂笔为品牌的“山马”毛笔，锋长，毛硬直，一笔下去凌励而出飞白，十分好用。我近期用的笔大多比“山马”的锋还长，用中锋去勾出山石的线，然后把笔的色墨在布上吸去些水，之后在已勾的石头空白处，侧锋一笔横削而下，石的皱纹与质感就表现出来，用水再一冲，于是就起变化，一块有立面的三维石头就在画上

出现。这大概在用笔上叫“顿”，用侧锋去“擦”罢了。长兼硬的毛笔容易辗转反侧，按提顿挫，纸上留下的干湿浓淡十分明显、醒目。

归纳我的山水画可称之为新古典主义，也正是我标榜的画家人格上的新的士大夫气。人，应该有精神，摆在我面前的古代绘画大师，都有一种士大夫气的大丈夫人格，在俗世中他们独立而傲岸，阔达、通脱，于仁爱中，以正大光明而给世人以温暖。总是相信，人格美丽所薰陶创造的艺术也总美丽，种瓜是得瓜的。人也是平凡的。在平凡中有所信仰与理想，总又是我所追求与心向往之，苏东坡、黄公望、倪瓒、浙江在曲折、艰辛中都有一种人生理想与信仰向往，仰望着这批人的所举所动所表现出来的星点光芒，我感动着而泪流满面。对于现在



消暑图 1998年

满天下的大师，我心感烦厌，什么是大师？世人还不明白，大师者，星空中之熠熠星座，三五百年见一两出现，照耀人间。平凡如我，仰望着星空，让“星”的光芒披我身上，让心灵得到丝丝温润和暖意。

2002年9月2日于朝天倚塔楼

神思图(局部) 2000年



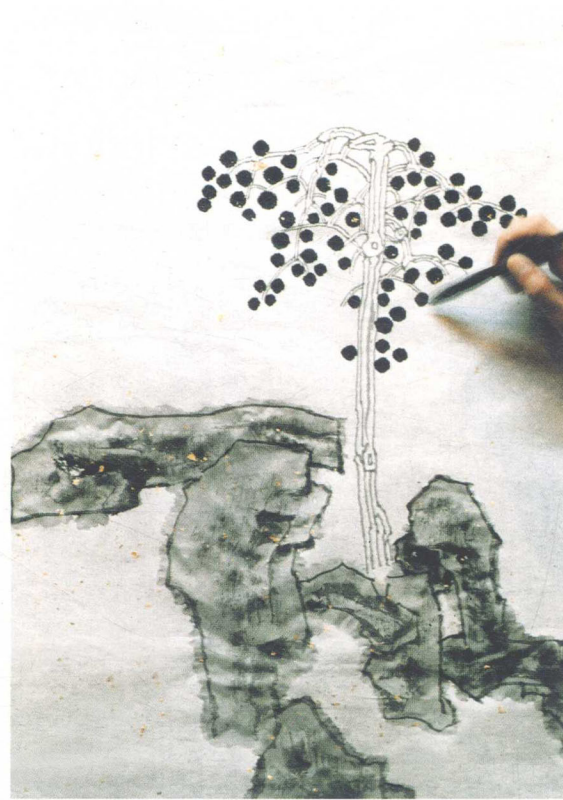
《游园图》作画步骤

>
步骤一：用长锋笔勾勒石头及树干，用清水把石块冲一次，再用笔加另一石块。后加的石块用清水浸染一次。再后加的石块用清水浸染一次。



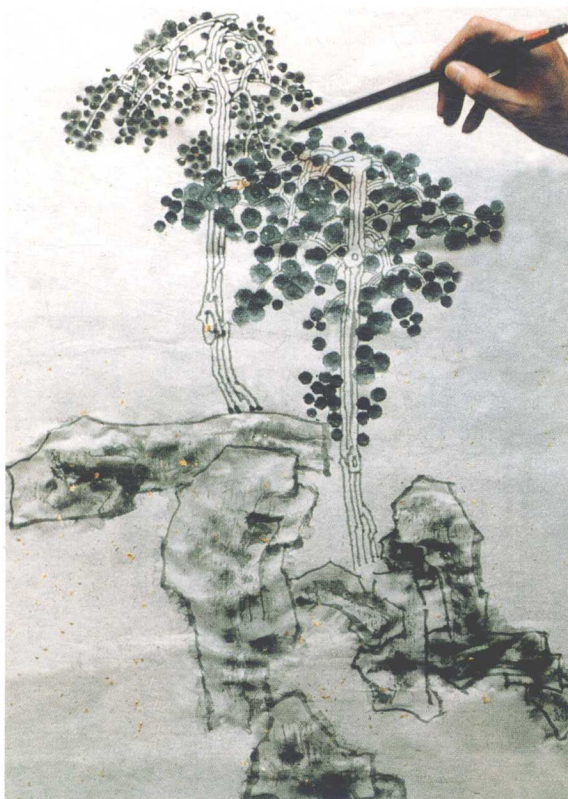
步骤一

>>
步骤二：在树干上点上花青加墨的较工整的圆点表示着树叶。在每一个树叶的圆点上都用清水冲染一次，一些圆点用水再冲两至三次，使树叶更有对比。



步骤二

>>>
步骤三：加上另一棵树，以小圆点作树叶，使之与另一棵树有区别。色加点的树叶与前树区别后，再用清水冲浸。



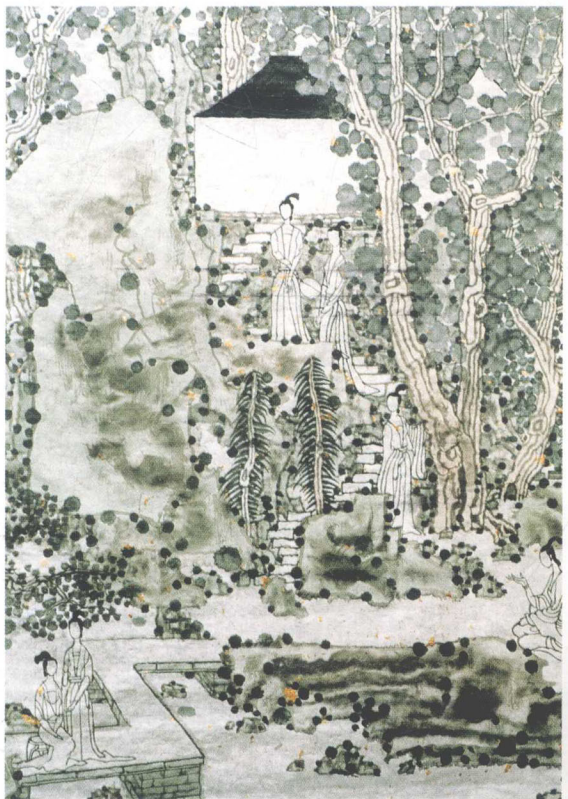
步骤三

>>>>
步骤四：每一片树叶都用清水冲浸，而每一棵树都用不同的墨色分出，色带上墨，深浅有序。



步骤四

>>>>>
步骤五：山石用清水冲浸后有冲淡平和的效果，点苔用更浓一点的墨色，让它与树的点分出，形成繁复效果。



步骤五

>>>>>>
步骤六：整幅画其实就是大点与小点、不同点的色块组成，用无数的不同的工整的点形成画面，因为新鲜便感到现代。



步骤六



<< 明代谢时臣的作品时有惊世之作。此幅取谢山水树屋的组合，又加上自己的语言符号，画出来又有别于谢时臣，看看又像有些古意，也有现代兴味。

1999.10.18



抱琴访客图

西方文化体系，若考究外形看，虽属多种多形，但尖锐放射，而每角度之放射指向，都见其世俗欲求强烈，权力追求之志亦极执着，个性之自我肯定极坚决，只有耶稣教教人超越现世，向上帝，再回头来，把博爱牺牲精神冲淡，实际人生种种冲突，而作成那一个多角形文化体系中之相互融和与最高协调之核心，若西方文化抽去耶稣教，则全体变形成为才敢森然。一九九九年抄钱穆诗。

>> 每个时期画山水由于心境的不同，也有每个时期的变化，我像在叠积木，或者拼图案。这批山水画大都是每画一物都得停下，思索五分钟到十分钟甚至是更长一点时间才又画另一物，一物一物叠垒起来的。这是重视过程、不重视结果，强调重视思考的画法。

抱琴访客图

1999 纸本
130cm x 68cm

高士图

名士者谓其德行卓绝道术通明王者不得
臣隐居不仕者也庚辰年六月阮瑛书于培
培



<< 尝试于亭阁、石山中加个小人物，画画园林式的山水，别有一番情趣。画中的一切，每片树叶也用清水浸泡过，淡淡中求一种境界。

高士图
庚辰年六月
易光



>> 密密麻麻的点状围绕起来会形成一种现代感，点状是不按常理出牌的。

2000 纸本 高士图
130cm x 68cm

(局部)

烟云供养图

2000 纸本

130cm × 68cm



<< 我的画线的应用是极主要的内容。巨大的山影黑块压在白云与山石之上，形成了一种极现代的节奏对比。层云包裹着山岭、屋树，又极富装饰韵味，突破了建国以来画山水画云层的自然实景的素描式画法。晋唐风魂兮归来。



<< 对传统笔墨愈认识清晰，理解透彻，掌握熟练，就愈是渴望摆脱传统束缚，即使是大师的长处，也要辩证对待。

(局部)

山高云物薄 天色上楼多

2000 纸本

136cm × 68cm



^ 艺术创作是创造性的精神活动，不仅有赖于下苦功磨练，还要用心去琢磨，才会有真实意义上的感受，才能产生“迁想妙得”的效果。从学术意义上说，继承传统是为了反叛传统，而反叛又是为了更好地继承和高扬传统。

(局部)

2000 纸本
130cm × 68cm 村居图

亭皋隐士图

王稚东坡董其昌皆对绘画赋禅理为
有境界故有明清二代均推董倪雲林此乃
哲学高度使然雲林入佛避道弃家产
寄食瓢泊守貧多病均促其于
宋教书画寄养烟霞之气无此际
遇境况孕不丑倪画也世人不知
一味清高自视无病呻吟也二代
大家岂可学哉非天意不足自圓境
也大师之不可学比其一矣庚辰年
二月画于朝天野韵董其昌



<< 天人合一、人与自然的统一是中国传统哲学的核心论点之一。人与山水关系和谐，山水画其实是富于人情味的“人化的自然”，山水画的审美内涵包含着对人自身力量的赞美的肯定。因此，在我的作品里力求以“物我合一”、“天人合一”的理念来进行艺术创造，在创作过程中，更注重“人”的主观能动性。



听泉图

千禧年四月画于朝天
野韵蘆時美术馆班子
变动人心浮动



<< 中国文化多以静穆、平淡为讴歌物，淡泊明志、宁静致远成为中国文化人三千年不倒的理想追求。这是世界性的人类在物质社会中的环保意识与诉求，中国山水画最能体认及表现这种人类内心心灵深处的向往。

此画用现代之块面结构，三段式的树木层叠烘托起山石的巍立，用现代的平面构成营造这一幽居的实景，云穿插于其中，意境幽远而深邃。

(局部)

听泉图

2000 纸本
260cm × 136cm

>> 松常青、高洁，用松去表现高士大致是中国写人状物的手段。染一片黑压压的浓墨，支托起一位聆听远方声音的文化人，也是很现代的素描画面。



高士图

文化之最后成果为人格 庚辰年七月画于倚塔楼

景元