

知足轩丛书

第一辑

当代院体画

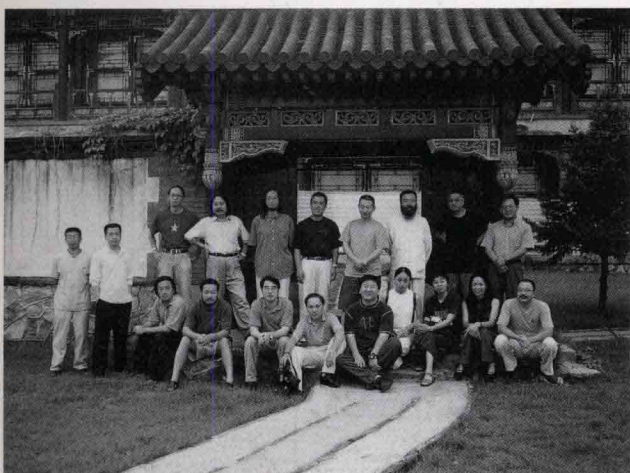
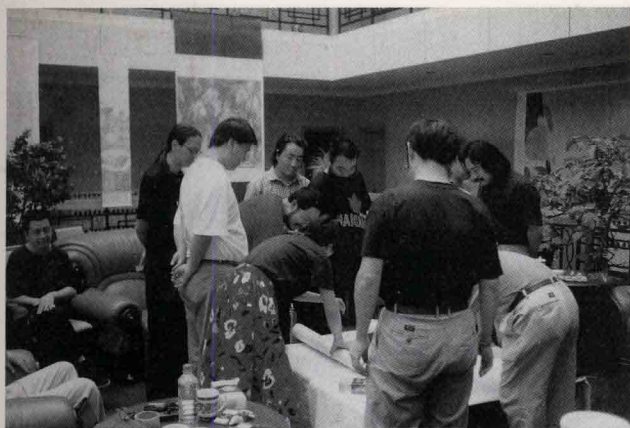
壹 承德雅集

名誉主编 李晓虎

主编 江宏伟

河北教育出版社





张玉华 秋天的诗 纸本 (66 × 66cm)

“当代院体画”这个概念从时间属性上来看似乎是一个矛盾的修辞。“当代”显然具有一种现代性的特征，而“院体画”则是艺术史上的一种早已成为过去式了的绘画风格。但是，“当代”还具有另一种属性，即文化意义上的类型属性。因此，在这里我们更注重的是“当代院体画”的另一种属性，即把它作为当下社会中的一种新的艺术类型来加以讨论。类似的现象在艺术史上不乏先例，如法国十九世纪的新古典主义。我们都知道新古典主义并不是古典主义在时间意义上的简单延续，而是在很大程度上体现了新时代在思想和审美等方面的一种新的追求。

历史地来看，“院体画”的源头可追溯到五代。早在南唐李中主时就设立了皇家画院，到后主李煜执政时，国家政权虽已处于风雨飘摇之中，但绘事还算兴旺，著名的《韩熙载夜宴图》就是出于当时的名家顾闳中之手。到了宋代，诸朝皇帝都喜好文诗书画，还有一位皇帝本人就是画家。一时间，天下名师高手云集于京城，可以想象当时皇家画院是何等的兴旺发达，以至北宋国破，而皇家画院却气数犹存，随即又在杭州的小朝廷继续着它的辉煌。“院体画”既是一种宫廷绘画，其作画主体大多为皇家延聘的一些丹青手，因而作品的题材内容、审美趣味、价值取向乃至表现手法在很大程度上必然要受到帝王贵胄和皇亲国戚好恶之左右。首先，从表现手法上来看，宋代的宫廷绘画是以写实风格为主的，画史上有关徽宗皇帝告戒画家们孔雀升墩先举左脚的故事，以及他对月季花在不同季节和不同时辰里的不同姿态的仔细分辨，就很能说明这位帝王画家在艺术上对写实风格的一种追求。而宋代宫廷绘画的审美趣味在山水方面追求的是崇高，在花鸟方面追求的是典雅，具有理想和唯美的成分，在范宽的《溪山行旅图》和许多宋人花鸟小品中这种精神和品质可以说是无处不在的。它们在南宋的绘画中虽变得有些式微，但总算是为皇家风范守住了最后一块阵地。后来，随着文人画的进一步兴起，在“逸笔草草，不求形似”的审美趣味大行其道的几个世纪里，那种曾经辉煌一时的以用笔精致、意趣高雅为主要特征的皇家绘画风格，最终被淹没在笔墨纵横的写意浪潮之中。但不管怎么样，它作为一种精致的贵族文化典范，以其高雅的趣味和完美的样式在中国的绘画史上写下了光辉灿烂的一页。

“院体画”在很大程度上是以画家的身份和服务的对象来予以定性的。它后来的发展乃至在当下的繁荣，应该说是作为一种样式被后继的画家们不断地演绎，它原始意义上的作画主体和精神内涵都已发生了深刻的变化，在这一点上，它与文人画有着非常的相似之处。众所周知，所谓的文人画最初是指文人士大夫们所作的绘画作品，画的性质也是根据画家的身份来确定的，但问题是，一旦他们的绘画风格和趣味成为一种样式后，画家身份的意义似乎就不那么重要了。这就是说只要按照这种样式去作画，其作品就可以称为文人画了，而作画人本身可能是一个商人，也可能是一位官僚，“新文人画”的滥觞则是最好的说明。因此，“当代院体画”的概念整合和具体实践，就是在这个意义上得以实现的，也就是说，宋代宫廷画家所创设的一种院体画的样式为当下的画家赋予它现代化的意义提供了一个依据。而且这种依据不仅仅是形式上的，更为重要的是它已成为一种精神上的指引。

作为一种新的艺术类型的“当代院体画”，其内涵和外延要比历史上的院体画丰富和复杂得多，可以说它是一个多元或多极统一体。首先，在表现的题材上，它涵盖内容更加广泛，既有传统的山水、花鸟和人物，也有一些现代社会生活场景的写真。在表现的手法上，它则显得更加丰富多彩，既有材料发展带来的技法创新，也有外来影响促成的色彩变革。它虽然仍以精致的写实风格为主旋律，但它也吸收了写意优点，甚至也为超写实表现留下了广阔的空间。再从画家的身份来看，“当代院体画”的创作主体不是清一色地来自某一阶层或群体，他们的社会身份和职业各有不同，知识结构和兴趣爱好也因人而异，但有一点他们是共同具备的，即都受过高等艺术教育。当然，就这样来界定“当代院体画”，其意义是不够明确的。因为光从开放的内容与形式以及多样化的作画主体这两个方面来进行分析叙述，就很可能使“当代院体画”的边界无限制的扩大，其结果是任何形式的绘画都可以归属于它的名下。很显然，“当代院体画”并不是对古人设定的样式墨守成规地遵循，而是如上所说的作了许多可能性的探索和修正，如果说它们在形式上有什么共同的特征的话，那就是对构图的极其讲究和用笔上的极其精致，他们不怕花费时间和精力，以极大耐心和毅力对所表现的对象进行精益求精勾描晕染以期获得完美的效果。他们常常把作画的过程当着目的在追求。因此，制作的精致化和画面的唯美化成为这些作品最显著的形式特征。但是“当代院体画”的意义所在并不仅仅在于它的外显形式，而更重要的是它的一种内在精神指向和风格定位。这种内在的因素是自觉的，无形的，个体的，甚至是隐秘的。它既来自古人，又滋生当代，也不排除外域的影响，没有时空的限制。对于画家而言，它既不是某种主义的宣言，也不是一些革新的口号。事实上，它是画家自己与自己定下的一条精神契约。在艺术创作中，他们对自己都有着不低的要求，并孜孜不倦地朝着自己设定的一个目标在努力。他们对“曲高和寡”



(宋) 赵信 柳雅图 纸本 (34 × 223cm)

的热衷远胜于那些“喜闻乐见”的轰动，在他们的作品中，追求“阳春白雪”的境界是他们履行契约的具体实践。作为一种新的艺术类型的“当代院体画”，它的阵容并不强大，气势也远不及那些戏说传统或跟进前卫的画家群体旺盛，有时候它还被看成是徘徊在所谓主流边缘的另类，但它以一种渗透在形式之中，甚至游离于形式之上的高贵品质、唯美情结和些许的怀旧感叹使自己成为了当下社会中精致文化的典型代表。当然，我并不否认他们的许多作品有着“雅俗共赏”效应，但有一点是必须指出的，那就是这些作品正在积极地引导着人们的审美趣味，提高他们的艺术品位和文化素养，仅此一点，“当代院体画”的发生与发展就变得十分地有意义了。

李晓虎先生早年曾涉足丹青绘事，后从事实业，大有所成后，又开始艺术品的收藏，以续他曾做过的艺术之梦。他的收藏以现、当代的工笔画为多，为了促进这一画种的发展和画家之间的交流，他邀请了北京、天津、杭州和南京的有关画家雅集于承德——一座以历代帝王行宫而闻名的城市。在这里，他们感悟历史，展望未来，切磋画艺，交流心得。在历史与现实的交汇，个人与群体的对话中，出一套画集把这次活动记录下来并延续下去的想法就油然而生，而河北教育出版社独具慧眼，决定出版发行这套画集，也是画界的一大幸事。

是为序。



江宏伟 春风初动 纸本 (87 × 66cm) 1999



江宏伟 春风初动 纸本 (87 × 66cm) 1999



庚辰秋曰宏偉

江宏伟 撷秋
纸本 (47 × 43cm) 2000



江宏伟 大鹤望兰 纸本 (106 × 67.5cm) 1999

陕北農人素稱雄健朴厚而緩滾米脂間尤著典型近入米脂知古語「米脂婆姨緩滾漢」之佳其地婦女之淳正之質表現純朴之風而新時代精神遍注陝北厚之黃土米脂婆姨已改變傳統形象但純朴賢良風韻猶存於時比才農家婦女形象可徵於斯乎 乙丑年 初秋畫於海河濱家英並記



何家英 米脂的婆姨 纸本 (230 × 80cm)



何家英 十九秋 纸本

銀鈎墨尚新戲臨小草書團扇
 遠山青欲滴醉扶怪石看飛泉
 錄松隱院即歸散花鷗鵠天虛靖龍山會
 稼軒鵲橋仙句集成一聯方駿



方駿 远山飞泉图 纸本 (25 × 47cm) 1995



疏雨洗天清
 長空一片瑤瑤淺
 斜陽映山落
 霍然千丈翠巖屏
 集中齋賣花聲
 東崖獨步行
 牛玉瑞鶴仙
 稼軒歸朝歡句
 於古林山房方駿

方駿 疏雨翠屏图 纸本 (25 × 47cm) 1995



家在落霞邊 碧門遙山眉黛晚
香透溪雲渡綠盡 昌蒲春水深
古錄後明菩薩蠻 樵歌減字木蘭花青
松點絳脣 赤城鶴鵲之句 於吉林之序 方駿

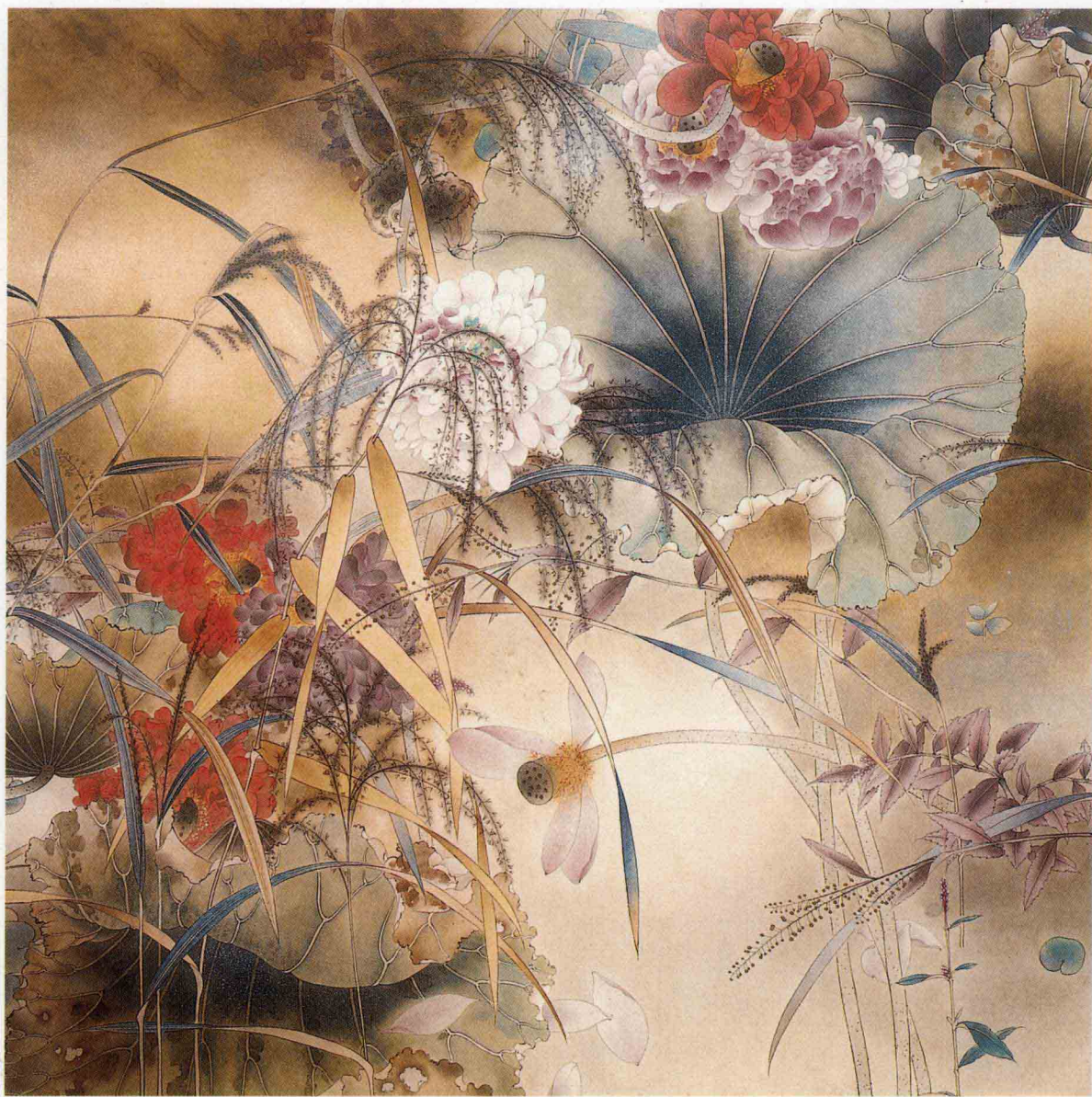
方駿 落霞春渡图 纸本 (25 × 47cm) 1995



贾广健 溪塘过雪 纸本 (25 × 47cm) 1999



贾广健 香遂晚风多 纸本 1999



贾广健 秋来犹有残花艳 纸本 (25 × 47cm) 1996



徐乐乐 白莲社图卷(局部) 纸本 (33 × 520cm) 2000





徐乐乐 白莲社图卷(部分) 纸本 (33 × 520cm) 2000