



中國書畫 24

现代意识 与 中国画的革新

——曾先国、王隽珠

山水画展观后

刘勃舒

为了推动中国画的创作与研究，中国画研究院在开展各项学术活动的同时，有计划地举办了一系列的画展。这里发表的一组作品，即是选自1986年6月在中国画研究院展览馆举办的《曾先国、王隽珠山水画展》。

这两位分别来自山东和黑龙江省的画家，年龄都是三十来岁，具备一定的传统绘画基础和造型能力，又注重对生活的观察与体验，勤于思考，勇于实践，他们在中国画创作的道路上迈出了扎实的脚步，曾应约来中国画研究院就山水画创作问题，进行了数次短期的研讨，在有关单位的支持下，他们又一起奔赴大西北旅行写生，从祁连山麓、戈壁大漠到黄土高原，行程万里有余。这次展览的大部分作品，就是他们这次西北之行的成果。

作为八十年代的青年画家，他们尊重传统，但又不甘心仅仅做传统绘画的“复印机”；他们重视生活，但也不愿只当现实生活的“照相机”。他们努力将现代人的意识与时代的脉搏溶入自己的作品之中，广泛吸收中外艺术作品的营养，赋予作品以比较深邃而丰富的内涵。曾先国倾心于传统山水画中大气磅礴的追求，把握宇宙山川总的印象，在画面中显现出深沉、厚重的凝聚力和某种神秘感；王隽珠则更留心于画中的情趣与韵味，在那些不常为人所注意的地方作文章，运用笔墨体现出隽永的诗意。他们在一起举办展览，既各有特色，又相辅相成。

近几年美术界围绕着中国画变革问题的讨论，引起了学术界的关注。一方面，人们期待着理论研究的继续深入；另方面，大家更重视新老画家们的创作实践。中国画的创新，理论研究固然重要，但最有说服力的还是要看艺术作品本身的客观效果。曾、王两位青年画家，通过自己的作品，对于人们所关心所思考的问题，作出了各自的回答。他们联展获得成功，值得庆贺，也令人深思：现代的中国画既需要传统，又离不开生活，更需要现代意识蕴于其中。



有忙有闲图 (66×66厘米) 王隽珠作 (黑龙江)



江边人家 (69×69厘米) 王隽珠作



②

③



①

① 高原 (172×96.5厘米)

② 高原秋爽 (97×82厘米)

③ 故乡情 (97×82厘米)

曾先国作

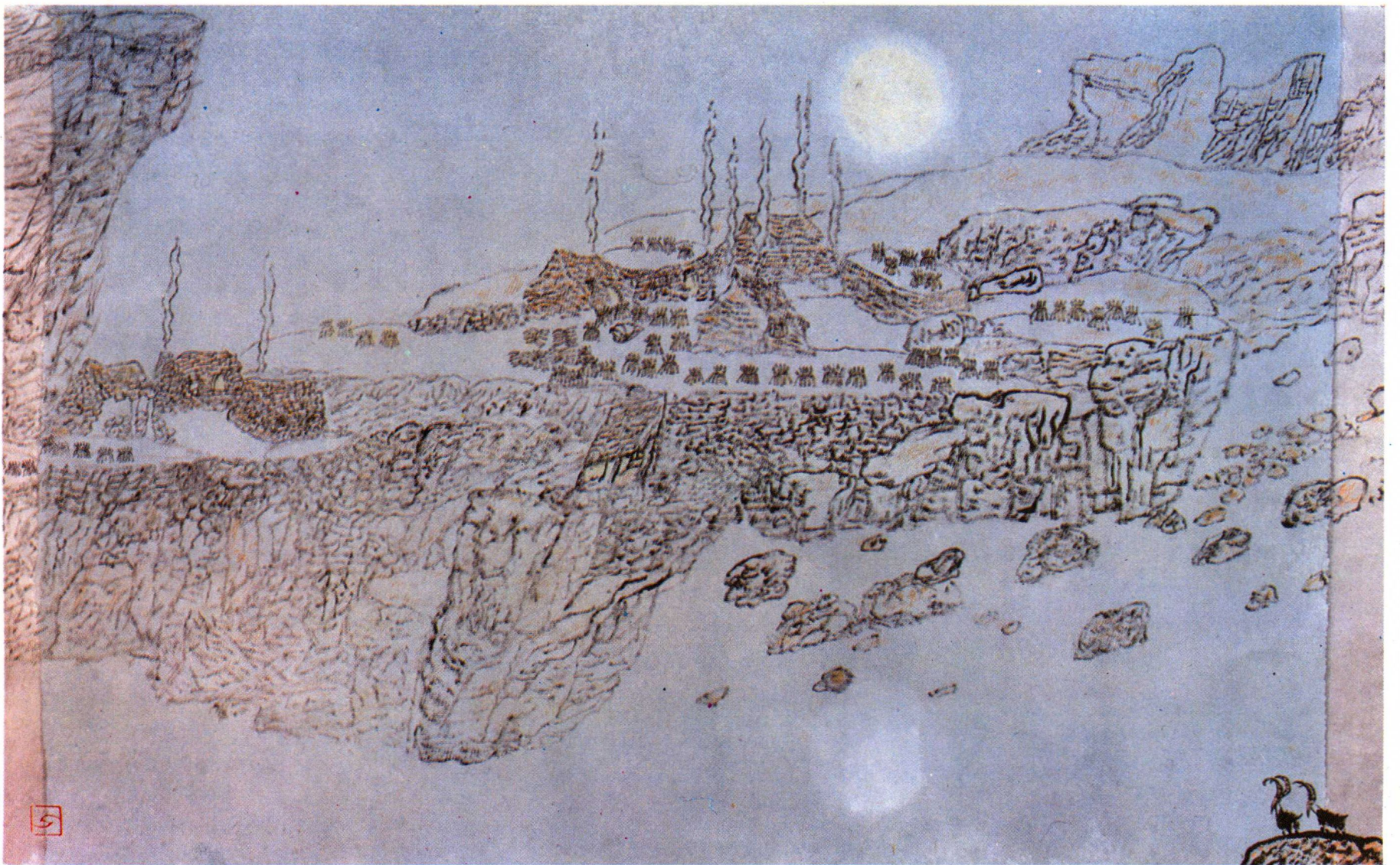


秋阳图 (69×69厘米) 王隽珠作



兴安岭小景 (69×69厘米) 王隽珠作

太行图卷 (局部) 王隽珠作





长白山
秋忙图
王隽珠作

(69×69厘米)

(69×77厘米)

林墉、苏华 作品小记

梁江

林墉苏华作品

(广东)

小道

(69×45厘米)

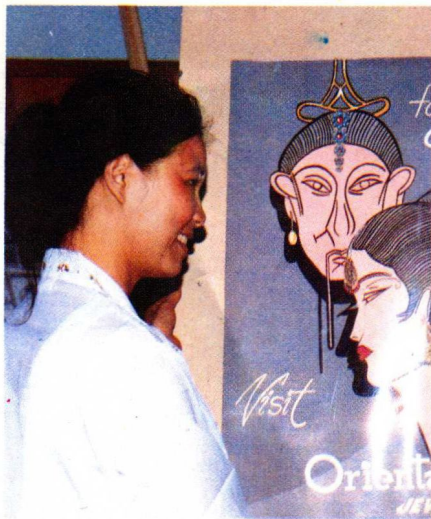
林墉、苏华六十年代毕业于广州美术学院，并在共同的事业中结为生活伴侣，现分别工作于广东省和广州市画院。1978年以来，曾先后三次应邀访问巴基斯坦，足迹遍及伊斯兰堡、拉瓦尔品第、卡拉奇、拉合尔、白沙瓦等地，与当地的文化界交流，到普通人家里作客，与巴基斯坦人民建立了深厚的友谊。同时，在紧张而愉快的行程中，对当地的风情习俗、名胜古迹产生了较深切的了解和感受，感之于心，形之于笔，积累了大量的写生和速写画稿，这便是他们所创作的巴基斯坦系列作品的由来。

他们陆续创作的反映南亚风光和巴基斯坦风情的系列作品，曾参加过各种展览，不仅得到中国观众和行家的好评，并且获得了巴基斯坦政府和观众的高度赞赏。他们的《巴基斯坦写生集》，成为巴基斯坦政府馈赠贵宾的礼物之一。当他们第三次访问这个国家的时候，巴基斯坦政府授予他们“卓越勋章”，以表彰他们夫妇对中亚友谊所作出的贡献。

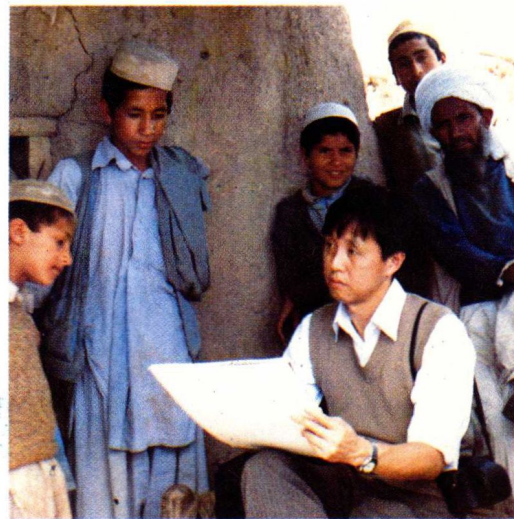
林墉长于人物画，还能画很好的水粉、素描和插图，涉猎既广，思路活跃，作品中常有别出心裁的处理。他的人物画造型严谨，传神生动，在传统技法中融入西画的一些处理方法，以线条流畅，赋色明丽，造境新颖而见长。苏华擅长山水画，兼工书法，她的作品丰茂细腻，富于诗意，常带着有如珠江三角洲景物中那种明快轻松的韵致。他们这些作品引人之处，不只因为所画的是异国风情，更重要的是在于两位画家以独到的眼光和独特的形式手法，表现了前人所很少涉及的主题。无论是饱经沧桑的老者、楚楚动人的姑娘，熙熙攘攘的集市和庄严肃穆的清真寺……在这些不同的画面中洒下了画家的汗水，表达了作者对美的发现和追求。

随着国家对外文化交流工作的开展，有越来越多的画家得以出国考察访问，中国画家的视野不断拓展，中国画的表现内容也早已超越了国界，涌现了不少表现外国山水风情的佳作，林墉、苏华创作的巴基斯坦系列作品，便是很好的实例。





作者像



大沙田 (68×68厘米) 苏华作





石匠 (118×68厘米) 林 壖作

老汉 (107×68厘米) 林 壖作



牛市 (69×45厘米) 苏 华作

万顷沙 (64×45厘米) 苏 华作





- ① 电视演员 (136×67厘米)
② 奎塔老人 (67×68厘米)
③ 牛市 (118×68厘米)
林 壖作

生活积累与艺术境界

杜哲森

由于某种逆反心理，现在有些画家不大愿意谈论创作与生活的关系了，而且对深入生活似乎也失去了热情。

有这样一种认识：认为生活提供创作的只是题材，深入生活，就是去搜集这些东西。其实不然。生活给予艺术家们的还有比题材更重要的东西，这就是激情和灵感，风格与个性。在画史上，唐代大画家吴道子观裴旻将军舞剑而壮自己的豪气，尽去犹疑，赢得了『吴带当风』的美誉。宋代大小米所以能在山水画上别开生面，自树一帜，创立了『米家云山』的艺术风范，米友仁曾在《潇湘奇观图卷》中题道：『大抵山水奇观，变态万层，多在晨晴晦雨间，世人鲜复知此。余生平熟潇湘奇观，每于登临佳处，辄复写其真趣……』清代大画家石涛在他的《苦瓜和尚画语录·笔墨章第五》中讲得更具体：『山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘渺，此生活之大端也。故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权，苟非其然，焉能使笔墨之下，有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲跳，有潜伏，有冲霄，有崩泻，有磅礴，有嵯峨，有嶙峋，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神！』

创作源于激情，激情本自信念，但激情和信念又都根于生活。徐青藤在创作上之所以能以『狂花扑水，乱云堆岭』的气势崛起于明季画坛而彪炳于后世，其根本原因正是个人命运与冷酷的社会现实发生了剧烈碰撞而迸发出来的火花；八大山人这位绝世怪才，他的艺术个性则来源于那种国破家亡的深悲孤愤的发泄，是生命的呼喊和灵魂的震颤。这一点，著名画家郑板桥曾用一首诗加以概括：『国破家亡鬓总皤，一囊书画做头陀。横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多！』在国外还有梵高，如果他不是那样地渴望生活，但又不是那样地被生活无情地逼上了绝路，就不会使他的艺术喷射出火焰一般的热情来。毕加索称得上是在艺术形

式上玩尽了花样的艺术家，因此曾有『艺术上的变色龙』的绰号，但归根结底他又绝不是形式主义的艺术家。他在艺术形式上进行的种种探索，无不是来自对生活的感受与思考。他所以要把物象夸张、变形、扭曲、打碎，然后又重新组合起来，目的就在于要把生活更深刻、更充分地表现出来。他创作的那幅著名的《格尔尼卡》虽然运用了夸张变形的手法，却表现了生动的气氛和丰富的内容，有力地揭露了法西斯制造的战争罪恶，就是一个最好的证明。

为此，如果说艺术作品是『精神的闪光』，那么，这种『闪光』决不是无缘而发，它无不是来自生活的诱发和撞击。所谓『情无景不发，景无情不活』。这是中国画家早就悟到了的艺术规律。中国的山水画讲究『胸富丘壑』，但是一个画家如果不深入生活，投身入大自然之中，那他胸中的丘壑从何而来呢？而胸中没有丘壑，那山水画的创作势必要在他的笔墨中讨生活，所谓『创新』，因其缺少生活的底蕴，充其量不过是搬弄概念化的山水树石，玩弄笔墨的游戏而已。反之，山水画家在投身大化、师法自然的过程中，使主观情思得以抒发，在大自然的陶冶中参悟生活的本义和艺术的真谛，则促成了艺术的升华。『以形媚道』、『寄意象外』是传统画论中经常提到的艺术法则，但欲『媚道』，首先要『悟道』；欲『寄意』首先要『立意』。而悟道和立意，都来自『功夫在诗外』的努力和修养，而在多方面的修养之中，离不开对生活的感受和思考，没有后者，就会『心为物蔽，情为笔役』，永远进入不了超越表象的高层次的艺术境界。

有人讲，看当前的一些中国画作品，总让人有一种浮躁感。我认为，风格上的浮躁是情绪上的骚动的表征，也是缺少深切的生活感受的反映。画家如果没有对生活底蕴的发掘，没有对艺术真谛的领悟，那就只能在形式花样上争奇斗巧，甚至以粗率为豪放，以丑陋为神奇，标榜吹嘘，从而在艺术中混杂进了虚伪和欺骗。从这个意义上讲，对生活的认识和态度，不但关系到艺术创作的成败，而且直接关系和影响到了

渔家女 阳云作 (广东)



艺术家的品格问题了。

由于对现实生活的冷漠，有些画家安于闭门作画，出门表演，使中国画的艺术价值受到了严重的损害，泛滥于市场上的那些质量不高的花鸟画就是实例。长期以来，各种题材的花鸟画不仅仅是现实生活中花鸟虫鱼的简单再现，更重要的是，一幅好的花鸟画作品，同时又是画家某种情思的寄托。对于观者而言，也只有寄托着美妙情思的作品，才具有动人心魄的艺术魅力。自宋元以来，梅兰竹菊之所以成为经久不衰的传统绘画题材，除了各种笔墨技法的探索之外，还因为它们一直是作为人品的象征被反复表现着。从这一方面说，在文人画家那里，它们一直没有脱离生活的土壤。前人在一花一木中，抒写着画家对生活的思考与追求，一件成功的花鸟画，它不但给人以美的享受，

同时也给人以智的启迪。

恕我直言，在当前大量的花鸟山水作品中，充斥着笔墨的恣纵和立意的雷同，所包容的情蕴却越来越少，真正在立意和造境上有所突破的作品为数太少。有的画家擅长画鹰，有的画家擅长画鸡，有的画家擅长画鱼……，但在这种擅长中看不出他们从生活中挖掘出了什么动人的情愫，相反，有些人倒是把它变成了一种射利和应酬的手段，庸庸碌碌，这实在是中国画创作的一种退化。

实践证明：疏远了生活的人，生活也会疏远他；离开了泥土，就没有鲜花。丰富多彩的现实生活，给艺术家们提供了施展个人艺术才华的广阔天地，通过对生活的观察、体验、积累、思考而创造出来的艺术境界，同时也严峻地检验着每一个画家！



山中秋晚 (53×46厘米)



梅林湖 (47×69厘米)



林丰俗山水写生琐言

李伟铭

林丰俗的山水写生，对于他的艺术个性的形成是有决定意义的。早在学生时代，他就接受了“岭南画派”注重体验自然、真实地把握特定时空中的生命秩序及其意蕴的艺术思想的熏陶。1964年于广州美术学院毕业后，他曾长期在粤西山区做基层美术工作。在艰辛的生活历程中，同时也得到了山地民风和大自然的恩赐。在他看来，那里的一切似乎蕴藉着一种深深地消融于平凡朴素的自然秩序中的诗意和值得反复咀嚼的哲理。直面自然，感悟人生——写生这一作画的手段，自然而然地成为林丰俗连接大自然与社会的选择，以及对生命存在价值的积极肯定，而他那种来自潮汕平原的温厚气质，在对粤西风土人情的感悟认同中也得到了平衡和统一。他津津有味地画那些平淡无奇的平冈浅壑、山林村居；在当今画坛流行痛快淋漓的泼墨、泼彩的“写意”潮流中，他却常常把民间玻璃彩绘那种斑斓细腻的手法揉进自己的画面；在写生与创作中，用一种类似“面壁”那样的虔诚观察和思索物象，企图在对平凡朴素的自然风物的感悟中，泯灭物我的界限，从而实现精神上的超越。如果说七十年代他那些“急就章”式的写生作品中还夹杂着对山水原型提炼不够的痕迹，那么近年来画的一批作品，则具有一种宁静凝练的调子和氛围，虽然用笔绵密，刻画细致，但从整体上却显得单纯简洁，创作态度的笃实虔诚，使平凡的对象焕发出了神采和诗意，呈现出一种耐人寻味的隽永意境。

多年来，林丰俗很少选择名山大川作为自己描写的主题。在他看来，描绘那些自己稔熟的山村景物更能达到自己情感世界的肯定，这里面包孕着的并非仅仅是质朴的民风，而是绵延于我们文化传统中的一种对怡然自适的人生境界的执著追求，以及对我国民族那种百折不挠的进取精神的热烈肯定。在具有慧眼的画家面前，平冈浅壑自有其不让于名山大川的文化底蕴。黄宾虹先生曾说：“中华大地，无山不美，无水不秀。”林丰俗这种以乡土风物为表现主题的写生，始终保持着来自南国山林的新鲜感受，笔墨中散发着生活的气息，保持了我国历代山水画家重视师法自然的优良传统。



林

臺

信

山

水

畫

(广东)

梅林人家 (68×68厘米)

一池春水 (68×68厘米)

一九八四年
十月廿六
車經上
海赴寧
京參金
國第六
屆美松
展覽遊
揚州無錫
太湖蘇
州過上
海杭州
後回程
二十九日
火車過
德陽
見青
此景因
速記心
歸作是圖
豐俗作記



山塘

(六九×四五厘米)

林丰俗作



新 松 (68×45厘米) 林丰俗作



海 岛 (69×46厘米) 林丰俗作



春 寒 (四六×六九厘米) 林丰俗作

姚茫父的书画艺术

邓见宽

姚茫父名华（1876——1930），贵州贵阳人，近代著名书画家、教育家。

1904年姚华考中进士，曾留学日本，归国后从事教学和著述，初以诗文著名，书画为其余事。四十岁前后，书法丕变，卓然成家；遍游东南名山大川，绘技大进，与陈师曾、王梦白、陈半丁同时任教于北京美专。北平京华美专成立时，推举姚华为第一任校长。

茫父书法根柢扎实，青少年时代，受贵州书法家莫友芝影响，上溯金石，熔合篆隶。他从汉《石门颂》、《郾阁颂》、《西狭颂》领会到今隶之真谛，又汲取金文笔法清刚之长，并用倒薤法入书，形成独具特色的顿而后曳的风貌。他的书法茂密恣肆，内敛外侈，主张以硬毫浓墨作书，以毫肖铁，圆浑中显清健，丰腴中透骨力。他认为清末书家大倡尊碑卑帖之风，囿于汉魏碑刻，不明笔史，多有偏颇流弊；他以篆作隶，以隶作楷，方圆并济，自树新风。

“予岂能画？诗而已，书而已。”他运用书法笔墨，直写胸臆，每当下笔，故乡的山峦嶂嶂，北方烟云，江南秀色，澹然郁集，不时迸发。陈师曾题其山水云：“好山到眼散千忧，草稿真能尽意搜。此境旁人不可投，荒湾野水似同游。”他所绘花卉杂物，寥寥数笔，勾勒出无限生机；他的人物画，体现研究汉唐砖壁成果，创造出“勾乙”法绘人面部，塑造出方颐、端庄、典雅的人物形象。尝言：“必欲胸无古人，目无今人，去藩篱，不瞻循，有情趣，写胸臆，始有佳遇。”郑振铎曾专辑其人物

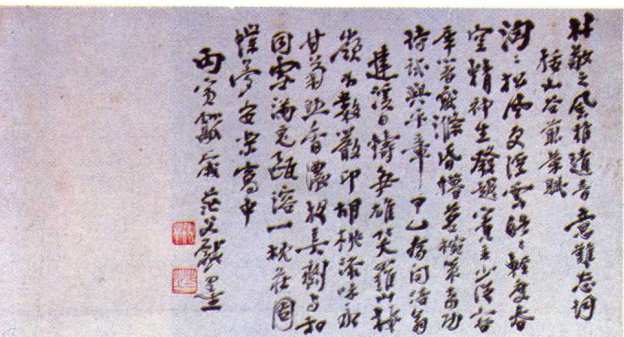
画列入《北平笈谱》。

他所首创的颖拓，介乎书与画之间，以规摹古代金石碑刻为主，精妙绝伦，玄奇空灵，令人叹为观止。郭沫若曾盛赞“茫父颖拓实古今来别开生面之奇画。”

1926年，姚茫父猝患脑溢血，愈后右臂已残，逝世前坚持残臂作书绘画，著书立说，表现了为艺术事业终其一生的坚毅精神。

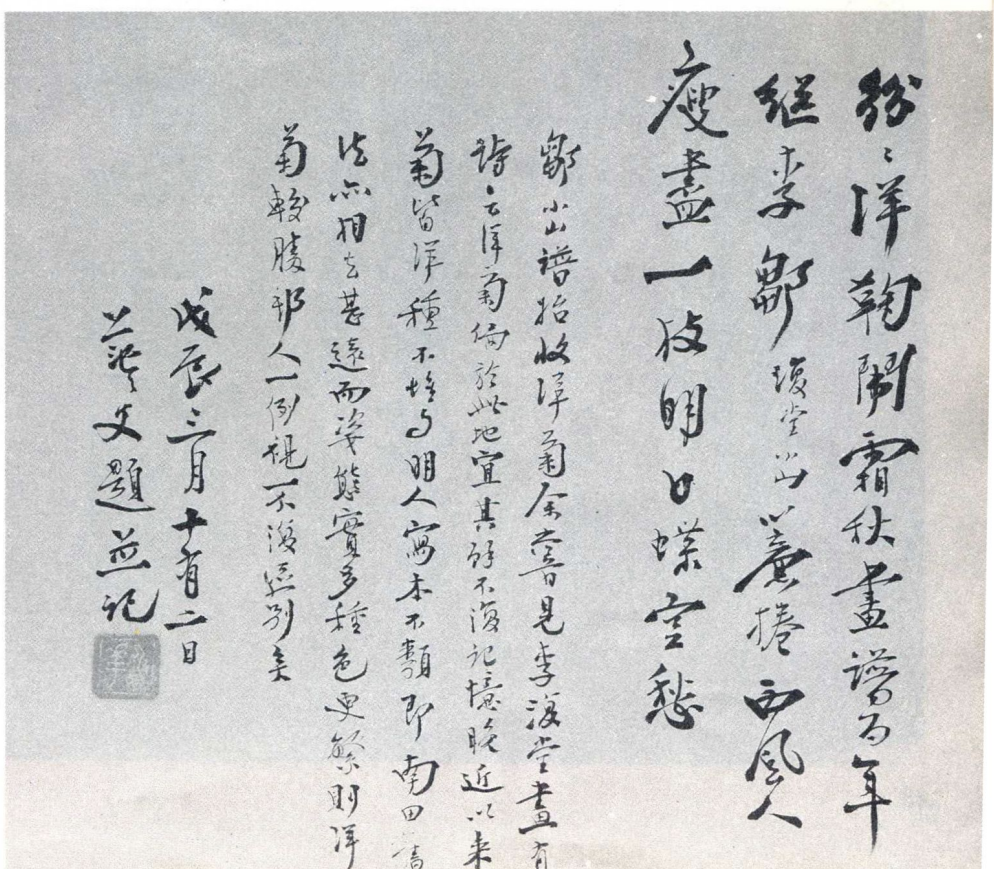


补梅盒



煎茶图

题画洋菊



关于经营位置

周积寅辑评

在我国古典画论中，论及构图，顾恺之称作“置陈布势”，谢赫叫做“经营位置”。在他的“六法”中虽排列第五位，但十分重要，它关系到能否更好地表达作品主题、意境，是构成画面形式美的关键。所以张彦远认为经营位置是“画之总要”，李日华说作画“以布置气象为第一”，邹一桂则将它列入“八法”之首。

明清时代的一些末流画家，由于受仿古风气的影响，“多究心笔墨，而于章法位置往往忽之”，他们大都重临摹，轻写生，只是将前人绘画作品中的山水树木搬前换后，造成画少丘壑、“千手雷同”的不良倾向。而那些有所作为、勇于创新的画家则大不一样，他们重视“惨淡经营”，主张“意在笔先”，在操笔之前“凝神著思”、“临见妙裁”，在表现上强调“远取其势，近取其质”并“务以得势为主”，在山水、烟云、树石、人物、楼观等相互安排上，运用远近、虚实、开合、藏露、繁简、疏密、动静、欹正等对立统一的法则进行创造性的劳动，并巧妙地处理画面的空白，使无画处皆成妙境。

在长期的艺术实践中，中国画家在处理画面的空间方面积累了丰富的经验。早在南北朝刘宋时代的宗炳就发现了透视的原理，北宋郭熙则进一步加以发展，提出了“平远”、“高远”、“深远”的三远之说，对后世山水画创作的理论与实践影响很大。中国山水画的透视方法不同于西洋风景画，它冲破了焦点透视的羁绊，进入了表现的自由王国。例如《清明上河图》、《千里江山图》等作品，在画面的透视中虽无固定的焦点，但画面上那些纷繁的山川人物、舟车屋宇等近大远小的感觉却很真实。这种不同的透视观念和表现方法，也是中西画法的显著区别之一。

(一)

若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。

东晋 顾恺之《论画》

至于经营位置，则画之总要。

唐 张彦远《历代名画记》

大都画法，以布置气象为第一，然亦只是大概耳。及其运笔后，云泉树石，屋舍人物，逐一因其自然而为之，所谓笔到意生，如渔父入桃源，渐逢

佳境，初意不至是也。

明 李日华《竹懒画媵》

苟不能识布局之法，则于彼于此，犹豫之弊必生；疑是疑非，畏缩之情难禁。纵不失行笔用墨法度，亦不得便成佳画也。

清 沈宗骥《芥舟学画编》

凡作画者多究心笔墨，而于章法位置往往忽之，不知古人丘壑生发不已，时出新意，别开生面，皆胸中先成章法位置之妙也。

清 方薰《山静居论画》

画竹之法须画个，画个之法须画破。单披凤尾，双飞紫燕，穿插经营、位置求生新，二者皆难矣。

清 李方膺《凤尾紫燕图》册页

(二)

凡画山水，意在笔先。

(传)唐 王维《山水论》

凡经营下笔，必合天地。何谓天地？谓如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景。见世之初学，把笔下去，率尔立意触景，涂抹满幅，看之填塞人目，已令人意不快，那得取赏于潇洒、见情于高大哉？

宋 郭熙、郭思《林泉高致》

凡未操笔，当凝神着思，豫在目前，所以意在笔先，然后以格法推之，可谓得之于心，应之于手也。

宋 韩拙《山水纯全集》

作画必先立意以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸、俗则俗矣！

清 方薰《山静居论画》

一丘一壑之经营，小草小花之渲染，亦有难处；大起造、大挥写，亦有易处，要在人之意境何如耳。

清 郑燮《墨竹横幅》

(三)

远则取其势，近则取其质。

(传)五代 荆浩《山水节要》

得势则随意经营，一隅皆是；失势则尽心收拾，满幅都非。势之推挽在于几微，势之凝聚由于乎相度。

清 笪重光《画筌》

作画莫难于丘壑，丘壑之难在夺势，势不夺则境无夷险也。

清 范玠《过云庐画论》

丘壑者，位置之总名。位置宜安，然必奇而安，不奇无贵于安。安而不奇，庸手也；奇而不安，生手也。

清 龚贤（见《虚斋名画续录》）

山头山足，俯仰照顾有情；近峰远峰，形状勿令相犯，此章法要紧处，学者勿轻放过。

清 王翬、恽寿平评《画筌》

字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白当黑，奇趣乃出。

清 邓石如（见《艺舟双楫》）

白，即是纸素之白……以之作天、作水、作烟断、作云断、作道路、作日光，皆是此白。夫此白本笔墨所不及，能令为画中之白，并非纸素之白，乃为有情，否则画无生趣矣。

清 华琳《南宗秘诀》

(四)

今张绡素以远映，则昆阆之形可围于方寸之内。竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。

南朝宋 宗炳《画山水序》

凡画山水，先立宾主之位，次定远近之形，然后穿凿景物，摆布高低。

(传)宋 李成《山水诀》

山有三远：自山下而仰山颠谓之高远；自山前而窥山后谓之深远；自近山而望远山谓之平远。高远之色清明；深远之色重晦；平远之色有明有晦。高远之势突兀；深远之意重叠；平远之意冲融而缥缈缈缈。

宋 郭熙、郭思《林泉高致》

愚又论三远者，有山根边岸边水波亘望而遥，谓之阔远；有野霞暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。

宋 韩拙《山水纯全集》

山论三远：从下相连不断，谓之平远；从近隔开相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远。

元 黄公望《写山水诀》



(局部)

秋江放筏

(八三×四八厘米)



老画家黎雄才，是当代岭南画派的重要代表之一。他以山水画见长，有《黎家山水》之称，晚年尤喜作巨幅大画，他在艺术上的成就，早已赢得海内外人士的一致推崇。

黎雄才早年在家乡肇庆中学读书时，即得到教师陈鉴（字寿泉，为岭南花鸟画家居廉的入室弟子）的画学启蒙，少年时代在乡里已负画名。一九二六年近代著名画家高剑父游鼎湖途经肇庆，看到他所临清代花鸟十二屏巨幅，大为激赏，遂收于门下，次年即召其入广州《春睡画院》深造。一九三二年由高氏资助赴日本留学，至一九三五年学成回国，之后数十年间一直从事美术教育和国画创作。在六十余年的艺术生涯中，不但以个人的作品丰富了我国的山水宝库，而且在培养美术人材方面，也作出了巨大贡献。八十年代初，他总结了数十

于风

胸中丘壑 笔底云烟

——黎雄才和他的山水画

