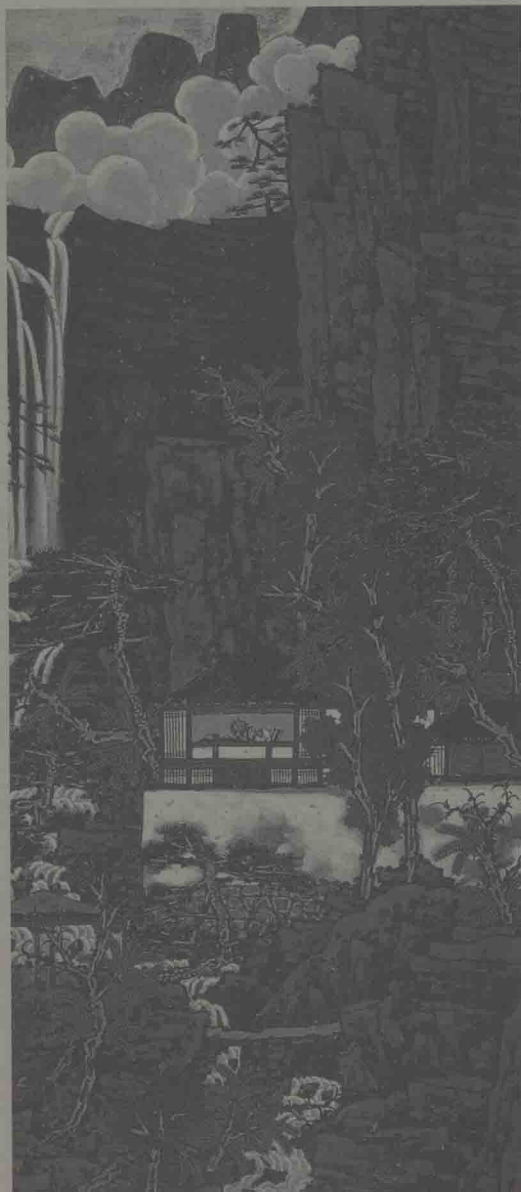


「画苑名家经典」

HUAYUAN MINGJIA JINGDIAN

许俊

卷



画苑名家经典·许俊卷

策 划 / 韩 峰

执行主编 / 郑洪明

文字编审 / 孙国华

装帧设计 / 丛 飒

责任编辑 / 李 河

出 品 / 北京盛唐翰墨国际书画艺术院

出版发行 / 中国国际艺术出版社

设计制作 / 北京盛唐翰墨艺术工作室

开 本 / 889 × 1194 1/16 2.5 印张

印 数 / 1—1500 册

出版日期 / 2006 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

定 价 / 28 元

版权所有 翻印必究

「画苑名家经典」

HUAYUAN MINGJIA JINGDIAN

许俊

卷



许俊，1960年生于北京，1980年考入中央美术学院中国画系，1984年毕业。毕业创作获叶浅予奖学金。毕业后一直从事中国画及书法篆刻的创作研究与教学工作。作品经常参加国内外展览并多次获奖。有作品被中国美术馆、北京艺术博物馆、国务院办公厅中南海紫光阁、中共中央办公厅中南海勤政殿、北京京西宾馆中央会堂、台湾山艺术美术馆等机构收藏。出版个人作品专集或专著多部。现为中国人民大学徐悲鸿艺术学院副院长、教授、中国美术家协会会员、中华诗词学会会员。

山水画要真正体现 人与自然的關系

——许俊先生访谈录

时间：2006年6月17日

地点：中国人民大学徐悲鸿艺术学院许俊办公室

人物：许俊 付京生 韩峰 孙国华

编者手记：

青绿山水的形成与兴盛是早期山水画发展的标志，但是近百年来，画青绿山水这种样式的画家却寥寥无几，而许俊先生却勇敢地挑战了这座大山，并且做出了非常突出的成就。他的艺术上承唐五代之文脉，又在承传传统的基础上，追求不同的技术与材料，以现代人的“心灵法则”来看待人与自然的關系，创造出自己独特的一套艺术语言。更为重要的是，他把明清文人画的精神与唐五代以降的青绿山水很和谐的融为一体，构成当代青绿山水的新景观。所以许俊先生的这种艺术无疑对中国山水画的发展以及院体中国画的教学体系具有特殊的价值和意义。

——孙国华

付京生（以下简称付）：青绿山水在美术史上介绍的比较少，篇幅占的也不多。在一般的评述中，有许多人都认为青绿山水的艺术价值不是很高，譬如明代的仇英，有些美术史家也许就根本没从青绿山水这个角度来研究他，而是把他的画与民间画工的画联系在一起（有些史论文章确实是这么叙述仇英的）。在这个意义上，您选择青绿这种类型，应该说是是一种不讨好的选择。您为什么要选择青绿作为自己艺术生涯的主攻方向？这是一个问题。

此外，近百年来，画青绿这种样式的人非常少，成功者除去张大千这样的大师，所剩寥寥无几，这无疑说明了青绿山水的表现技法确实是有难度的，它可借鉴的前人经验也十分有限。不过，它和近代社会的变革是有关系的。在农耕时代，所谓的文人画，手卷是拿在手中供一个人或少数几个人一起卷阅的，立轴也是挂在私密的个人空间仅供少数人欣赏的。进入20世纪以后，社会政治、经济、文化形态发生了深刻的变革，公共空间出现了，艺术欣赏的人员结构和欣赏方式都发生了深刻的变化。所以，在这种情况下，青绿这种艺术样式应当是一种非常有前途的艺术语言形式，因为这种艺术语言形式与近现代社会公共空间中人们的审美需求和审美方式是非常吻合的。于是，也正是由于社会变革和发展的需要，无论目前画这种艺术形式的人有多少，青绿山水这种样式在学院的教学体系中都应当是一个非常重要的教学内容。现在能够例举出来的有资格谈论这个问题的人，您是首选之一。所以，非常希望您能够就以上两个问题展开来谈谈。

许俊（以下简称许）：您对我过奖了。不过我对于青绿山水的研究，的确也二十多年了，准确的说，应该是从90年开始往这方面转向探索的。我1980年考入中央美院，1984年毕业。刚毕业就赶上当时的“85美术新潮”，这是对当代美术

【观云图】 68cm × 45cm 2005年 许俊作品





【振衣千仞冈】 68cm × 68cm 2004年 许俊作品

及总的审美趋向产生了深刻影响的时代产物。各种方法、各种形式、各种画派，特别是借鉴西方现代艺术观念出现的反传统的多种形式的出现，对当时的美术创作产生了非常大的影响。那时我刚从美院毕业，心气比较盛，各种画法都想试着画。1993年，新加坡一家画廊要给我出一本画集，由李老十介绍陈履生先生给我写了篇评论，题目叫《许俊阶段性创作的意义》。当时我把我前一时期的画都拿给他看了一下，各种样式的都有，他给我总结了一下，有用墨线的、用墨点的，还有用那种解构的方式画的，此外，还有用“喷”的方式画的，即把一幅画喷成虚幻的效果，但是内里显现的依然是山水画。其实，当时做的各种样式的尝试都是在探索，但说到底还是想求新。嗣后，冷静下来想一想，我们中国画的本原到底在哪里？应该怎么样去求新？经常考虑这个问题。后来在思考的过程中，曾尝试着从传统中找一些元素，回归一下经

典，那应该是在90年左右。因为88年北京美协给我和姚鸣京举办了一个山水画联展，那时候我的画完全都是水墨的，偏重于抽象，卢沉先生看了以后，说有点八大的东西，我就是采用了大笔头的方法画了一批山水。

付：您说到这里，我插一句。1989年中国美术馆举办现代艺术大展以后，“85美术运动”基本上也就结束了，1990年前后您就开始思考“回归经典”这个问题，这就说明您一直在跟着时代的发展走，审美观念也在不断地发生变化。有些人在1990年以后，依然按照“85美术运动”中的样式继续探索和实践，这之后，有很多人被历史淘汰了。所以我问您是哪一年开始考虑“回归”这个问题的，这是非常重要的。

许：其实，当时也是在无意中“回归”的，当时的思路十分简单，就是想回归一下传统，还有一个想法就是追求一下个人的风格。因为当时的画，有点“西北风”，虽然我并不



【心闲日长】68cm × 68cm 2004年 许俊作品

是想跟“风”。

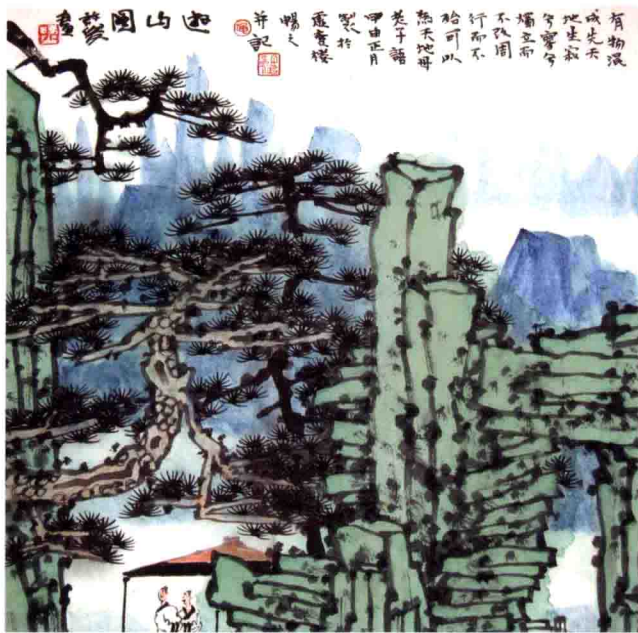
1984年从美院毕业以后到大学当老师，我去的单位是中国戏曲学院舞美系，当时的系主任是段纯麟先生。段老人非常好，我开始工作后，他就说，你们年轻教师就应该多画画，多下去写生，多画创作。当时，戏曲学院每年每个老师都有150块钱的写生费（那时150块钱还能去一些地方，现在是不行了），于是就拿着学校发的写生费去陕北走了一圈，那次是我自己去的，从吴堡进入陕北以后，先从佳县开始走到米脂，然后顺着黄河一个县一个县的往南走，最后从壶口进的山西，从山西坐火车回的北京。我是一个人背着包，把陕北挨着黄河的这一路，主要是山西和陕西交界的地方，一个县一个县的走下来的。那时一个人在荒郊野岭里走，经常有孤独感。当时的摄影器材没有像现在的数码相机这么方便、这么高端，仅仅用的是装着黑白胶卷的简单相机，所以资料的收集基本

上是靠速写和感受为主。旅途中哪一个地方的景色比较好，就停下来，拍一些照片、画一些速写，当时画了很多速写。最后到了壶口，壶口瀑布在陕西一侧只有一个二层楼的小旅店，旅店有一个管理人员和一个长年住在那里的检测员（就是测量黄河水的），还有一对小夫妻在旅店边经营着这里唯一的一家小餐馆。那时只有我一个外来住宿的，很清静。晚上，我听着壶口的水声，面对着黄河思考着自己的画到底应该往哪个方向走。那次到陕北对我震动很大，这种面对自然的思考是与在画室里的思考不一样的，回来以后就想画一些表现天地、人融合的作品。1988年北京美协为我举办的展览展出的就是这些画。那时正好赶上画坛有一股潮流，就是“西北风”。后来，我一看，这么画，怎么看都有点跟风的感觉，其实当时我是无意的，并不是想跟那个“风”。只是因为当时去了一趟陕北，特别有感受而已。所以在1988年北京美协为我主办



左图【夏山图】 68cm × 45cm 2006年 许俊作品
 右图【夏山图】 局部 2006年 许俊作品





【游山图】系列 40cm × 40cm 2004年 许俊作品



那个展览结束以后，我就冷静下来。我记得在展览期间，有很多朋友看了后都说有新意，沈尧伊先生还问我下一步怎么画，我说下一步肯定不会这么画，但是我还要思考。

当时，总是想着变革，因为还比较年轻，年轻有这种本钱，可以尝试、可以积累、可以变革。当代中国画发展的方程式如何去试解？是我那时一直思考的问题。所以，我很庆幸自己毕竟在年轻的时候选定了一个方向，有了这样一个方向以后，慢慢地就理清了一个思路，虽然在当时这个思路还不是特别清晰。到1990年，我开始思考回归传统，因为“85思潮”把人们对美术方向（价值指向）的思考都调动起来了，大家都在思考美术的现实处境，都在思考中国画何去何从。当时，我有几本大开本的故宫藏画集，特别是北宋末年画家王希孟的《千里江山图》引起了我的特别关注。那幅作品景物丰富，布置严整有序，以大青绿设色，画中重峦起伏、绵延千里，水波浩渺、雄浑壮阔，刻画精微且气韵、意境具佳，毫无繁冗琐碎之感，视觉冲击力极强。那幅画对我的触动很大，当时就想自己做个尝试。不过，我觉得这种尝试一定要有切入点，可是怎么去画，头脑中还真的是一个空白，当时很茫然，因为在美院上学的时候没有学过青绿山水，直到现在在美院也没有专门教这门课的老师。

付：宋代赵伯驹的《万松金阙图》及阎次平的团扇《松磴精庐图》都可以说是精品。前一段时间我收集了很多这方面的资料。我想当时您主要是带着“85思潮”的眼光，用现代性的审美心理看传统小潮的眼光看传统文化遗存中的青绿山水，青绿的样式与您心目中的“现代”是亲和的，这是一种视觉“碰撞”的必然结果。这个视觉的“碰撞”是不可等闲视之的——它既有现代性，又在现代性中找到了传统。不知道我的这种理解是否正确。

许：您说的非常对，因为我们毕竟处在现代的文化环境中，所以即便是审视传统的文化精神，也要审视出它和我们当代美术有什么关系，一定要把这种关系找出来。我当时就是想找这种关系。现在看来，如果简单化地去理解，譬如去摹仿唐代李思训、李昭道的山水画，我们现在就可以轻松地

找到印刷精良的范本，用他们的技法直接画青绿山水就可以了。但当时我没有那样做，当时我就思考有没有更好的办法去解决。第一个想到的就是用不同的材料，这样一来不能再用绢去表现，如果用绢的话，肯定跳不出唐宋的绘画，因为唐宋的绘画都是画在绢上的。于是，我就开始思考用什么样的材料及其如何与青绿的办法相结合。材料变换说起来很简单，但材料一转换，思维肯定也要跟着转换，表现形式也要转换。当时特别巧的是，家里正好有很多包装纸，是很黄、很粗的那种，于是就想拿它做尝试。材料上转变了，画法上肯定也要转变，虽然形式还是那样，但是方法一定要转变。1991年，我第一批画就是用这种很黄、很粗的包装纸画的。这样做的结果是由于材料上已经有了一个转变，所以其技法就不会仅仅限定在唐宋人的办法之中了，但是画面仍然会带有传统画法的一些元素，只是这些元素是经过现代性转换的。

付：您当时注意到“材料的转变”，这非常睿智。中国人之所以由使用绢帛绘画到转变应用纸媒绘画，再发展到以纸媒绘画为重要的形式语言载体，是因为中国绘画蕴涵的技术语言含量增加了、中国绘画承载的精神文化内涵发展了，这就需要找一种新的载体，宣纸所能承载的中国画的技术语言和精神内涵比绢帛要多得多。所以您的这个选择非常重要，也极为正确。

许：这方面，其实是有历史先例的。回想一下元代的绘画，我们会发现，正是由于元代宣纸的大量运用，才产生了那么多像元四家那样恣肆表现心象的山水，如果用绢去表达，无疑是很困难的，因为绢永远也表现不出山水中的那种干涩、那种空灵的感觉。倪云林的作品真正达到了有意无意、若淡若无、以心为造的境界，给人以极为清幽静谧的感受。

付：心学在中国哲学史上还没有出现的时候，倪云林、王蒙他们已经通过媒材的选择，把心象的表达通过宣纸展现出来了。

许：所以，如果说绘画和材料没有关系，那是不可能的，它们绝对有密切的关系。其实，我们去审视唐宋时期的绘画，唐宋时期绘画的成就也是和它的形式语言的载体是有密切关

系的。

付：这是我们今天访谈的一个亮点，以前人们从这方面谈的比较少。

许：我多年画青绿山水，对这个问题一直比较关注。如果有人问唐代画家为什么要画青绿山水，我在《新编青绿山水画》里写了近十万字的文字，专门探讨、研究与此有关的问题。我国早期的颜料都是矿物质的颜料，到了唐代以后，随着染织业的发达，才有了植物性颜料用于绘画。植物性颜料包括花青、藤黄、胭脂等，就是我们现在绘画用的这些颜料，其实开始时它是用于染织业的。这样的染料比较透明，与石青、石绿、赭石这样的“石色”是不同的。“植物性”颜料开始大量使用以后，慢慢就往写意画，也就是文人的这方面发展，讲究山水的韵味。如果只是使用石青、石绿就很难产生一种韵味，因为它有装饰性，就必定会往装饰性那方面走。汉唐的绘画、宋人的册页，只要带有青绿就偏于装饰性，因为石青、石绿很浓重，这与材料有很大的关系。再往早期推，唐以前为什么不画那种“水墨”的画？因为那时画家只是把“墨”当作一种黑的颜色，而不是把它当作中国文人表达心灵情感及其精神意指的一种载体，这就表明载体起着很重要的作用。我当时不可能去造一些颜色，但是我想最简单的是通过纸来表现，由于正好赶上有一种很粗的包装纸，所以就用它来画了。当然，开始时我并没有想到要画色彩的，只是想用它找一个方向。我画的那种有点八大韵味的水墨山水也有用包装纸画的。嗣后，我尝试拿一种黄颜色的纸画，因为这种颜色的纸画上青绿比较稳重，所以我就探索性地画了一批青绿山水。说到青绿山水，开始我真的不知道该怎么画，除了我们现在能见到的历史上那么几幅数得过来的名作，古人没有留下多少可以给我们借鉴的东西。

付：从发展历程看，您早期的山水还是成功的，语言表现系统是完整的，这和后来的青绿山水没有可比性，您不能说那个（早期的山水青绿山水）不如这个（现在的），它们是一个阶段性的成果和另一个阶段性的成果。所以，我认为您这么多年来一直在“步步为营”地做这件事。

许：我早期主要还是想表现人、表现自然，因为去了陕北写生，我总是想把绘画和现实生活联系起来。我当时出版的作品，都是到农村画的一些写生整理而成的，表现的是从诸如北京的十渡和陕北写生、采风时的一种体验和感觉，慢慢发展到了现在作品的样式结构。

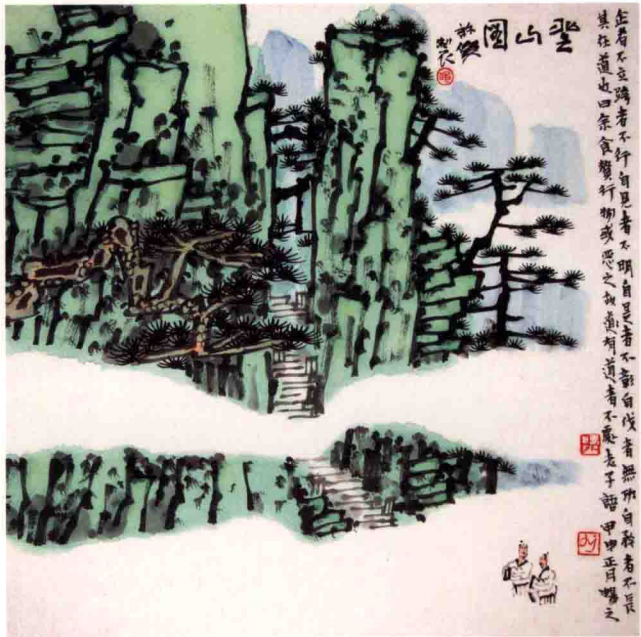
我认为一幅画到底要表现什么，应该没有时间和地点的限制，不是说你必须画“当代”，你的画才具有当代性，这样的观点就狭隘了。因为如果你要表现一种真正的人与自然的关系，如果你以现代人的“心灵法则”来看人与自然的几种对应性的关系，如天人关系、物我关系、心物关系，你的画就具有了现代性。

虽然我有许多画是表现古人的生活情趣，但我从一开始就有用它表现“当代性”的这种想法。我想我对前代的大师进行过极为冷静地审视，他们为什么能成为大师？是怎样一步一步地走过来的？其实很多大师走过去了，但是他们并没有说出这些东西，而只要你真正去领会他们的画，这种“当代性”历程就会在他们的画里体现出来。他们的画记载了他们的思路，只要仔细琢磨，就能知道他们的心路历程。每一个大师初期的时候都是学习一个普遍的技法，但他们成长到一定程度的时候，就都会追求自己独立的人格和画风。

绘画中具有普遍性的技法，这是很容易学习的。就我的亲身体会来说，我教学生画画，教上半年，拿出去让人看觉得是张山水画就可以了。但是真正要达到一定高度的时候，你就一定要有思想，如果没有思想的话，就达不到一定的高度。思想应该怎么去体现？就是你的绘画里应该有你自己独立的人格，这一点非常重要。中国的文人一直比较讲究独立的人格，我认为绘画也一定要讲究独立的人格，这样，你的艺术语言才是属于你自己的一种纯粹的语言。

当然，自己的语言中肯定还要有传统，这里面好似很矛盾，所以一定要找好这个结合点，很多人都难以找到——我并不是说我已经找好了这个结合点，现在我还是一直在努力地寻求。如果有人真正找到了这个结合点，那他可能就是站在了这个时代与历史的交叉点上。

【游山图】系列 40cm × 40cm 2004年 许俊作品





我们把历史看作是一条竖线，时代是一条横线，那么它们就会有一个交叉点，但是这个交叉点真正在哪儿，谁也说不清楚。这就是说，这个交叉点对于一个画家而言，并不是说已经很清楚地显现在你面前。所以，这就需要每个画画的人用智慧去探索、去发现，而找到自己真正的坐标。当人类走过一段历程之后，咱们不能说得太大，因为历史包含的东西太多了，咱们仅回头看我们自己的美术史，事实上，大师都是站在那个交叉点上的，所以他们才能成为大师。譬如元四家、明四家、清代的四王、四僧，近代的黄宾虹、傅抱石、潘天寿、李可染等人，其实他们都是站在这个交叉点上的。我们现在很多人的画，画得也不错，方方面面都很好，但是跟

这些近代以来站在交叉点上的大师相比，总觉得缺了些什么。这些大师创造的作品既不同于前代，更独立于当代。在历史上，他们是独一无二的，这就是他们自己独特的艺术语言，后代的人可以去模仿、去学习他们，但无法替代他们。所以说在艺术创作的初期，有一些模仿是允许的，但后来就要找出自己的特点。当然，这需要经历一个相当长的探索历程，才能逐渐把自己的东西丰富起来，让它更具个性。

付：您讲的非常好，这里面谈到了很多与中国画发展建设密切相关的重要问题。比如说您谈的从材料中看出问题来，这是一个涉及“图象史识”，即关乎画家“悟性”的大问题。前些时候在中国艺术研究院山水画高研班讲课，第一个问题



【畅园之梦】之春、夏、秋、冬 136cm × 68cm 2003年 许俊作品

我就讲“图象史识”，我认为一个人能不能成为一个好画家，首先就看他具备不具备“图象史识”的能力，对同一幅作品，不同文化素养的人会看出不同的东西。从一个人叙述古人绘画的精妙之处，能看出他将来能不能成功，像您年青时就能那样看古画，就可以肯定你将来必定是会成功的，事实也证明了您是成功的。

许：我现在还不能说是成功的。因为我认为找到一个既定的目标以后，眼睛先得看清楚，才能心里清楚。心里清楚后，就要不断地积累，这个时候就不能反复地否定自己了。像李可染确立自己的方向以后没有否定他自己，黄宾虹确立自己的方向以后也没有否定他自己，他们一步一步走下来，就

是在不断地充实自己。

付：您上述的这一番话，是对大家都在思考的中国画战略的一个重要贡献。我们一直在讲回归传统，我们都在做向传统回归的工作，但是您刚才讲的应该在纵横交错点上回归传统，这一点很少有人注意。当然，以前虽也有人讲过但是没有人如此充分地述说。我读了您的一些资料，感到您是从唐至宋代绘画中找了自己绘画风格样式的文脉本原，您画了这么多年，您觉得那个时代绘画的精髓是什么？非常概括、扼要地述说，比如说面对着刚入学的本科生来说，把唐、五代、宋的传统高度概括起来，应该都有些什么东西？

许：这个传统简单地用一句话来说，就是它通过一种特



【对诗图】 68cm × 68cm 2006年 许俊作品

定的形象符号，表现了人与自然的关系、表现了人的一种心性。我们现在说到山水画的符号性的时候，往往有一种简单的理解。比如只是说笔墨的那种形象符号，换言之，就是什么叫披麻皴，什么叫斧披皴。其实色彩也是一个重要的符号，但是大家全都忽略了。山水画表现的是“天人合一”，唐、五代、宋的绘画中特定的形象符号是中国人最直接的对“天人合一”思想的观照了。

付：您的这个观点绝对是没有问题的，而且还非常重要，这就涉及到了人和自然的关系。那么，青绿山水和自然的关系究竟体现在什么地方？

许：“青绿”是人对自然的最原始本能的一种反应，到大自然里去看，山水都是青山绿水，而且一提到青山绿水，人的心情会非常的好，就是这种感觉。可能中国画的发展也和大自然的变化有关系。其实，那时走到哪儿都是青山绿水的。

事实上，再早应该是从魏晋时候开始，魏晋时期山水诗、田园诗、陶渊明的出现，他写的那些东西，诸如《桃花源记》，其实就是回归自然，把人放到自然中去体味自然。所以如果说我们能够在自然中体验着什么，简单地说就是青山绿水，所以就可以用这种直觉去表现，用青山绿水表现一种人与自然的的关系、表现一种心象，因为中国人早期的人生哲学体现的是一种道家思想，中国的山水画最早反映的也是一种道家思想。中国道家思想所体现的那种自然观，本质上是体现了一种人与自然的关系，就是道法自然。正是在这个意义上，中国早期的山水文化表现的一个基本基调就是青绿。

付：您的画中有一些“补色”，譬如有一些近似朱砂的红，民俗说“红搭绿，一块肉”，但在您的画中看起来却非常舒服、非常雅，希望您能讲一下技术上的处理，搞绘画实践的人会很关注这个问题。



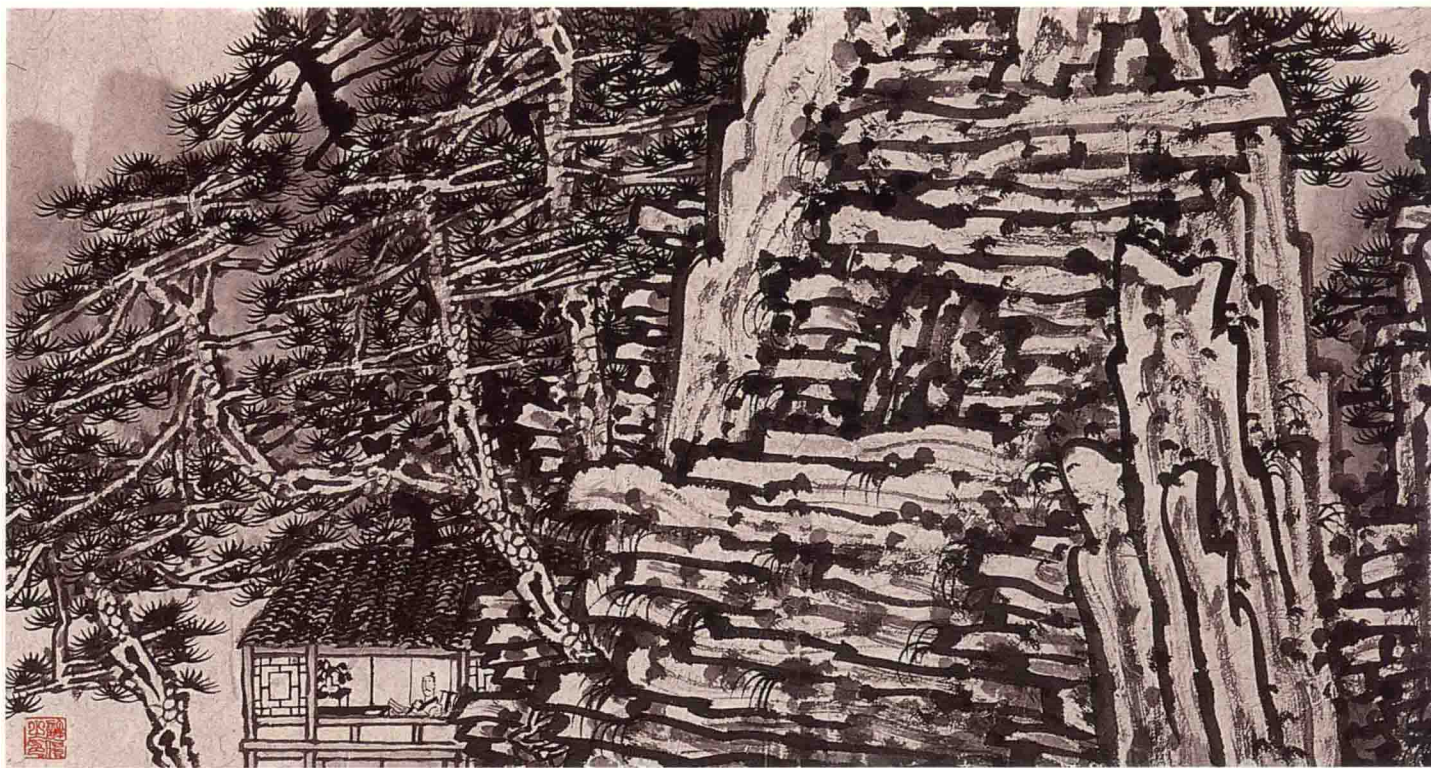
【晨風圖】 68cm × 68cm 2006年 許俊作品

许：现在的人画画，特别是初学的一些人，对绘画的颜色的处理上还是放不开，其实这还是传统的東西，从传统中找到很多东西，比如王希孟的画中、宋人册页里面的一些有亭台楼阁等建筑物的界画，那种红的颜色在里面的点缀非常漂亮。石绿、石青还有朱砂，这三种颜色是构成中国传统绘画早期形态的三个重要的色彩符号。当然，还有一个白色，这个白很重要，我们现在全都忽略了，古人叫做用粉。其实，我当时看了一些理论书，在黄宾虹论文集里面有一段话，可能大家看的时候都忽略了，他写这段话时处于二十世纪初期，他说那个时候有很多懂行的外国人，来到中国大量的收购工笔重彩画，有很多很好的作品都被他们带到国外去了。黄宾虹同时还指出说，古人精通用粉，而当代人已缺乏了对用粉的认识。元明以后，用宣纸拒绝用粉，写意画拒绝用粉，一般在水墨里面都不用白粉去画一些东西，要想产生白的效果

就很讲究“留白”。“留白”可以是天、可以是水、可以是留给你的无限想象，虽然这这也是一个变化，但是古人不是这样的，早期的绘画非常讲究用粉。

付：我记得我十四、五岁的时候，去故宫看到一幅宋人工笔重彩的画，画中的花朵用的是蛤粉，那个颜色非常漂亮，像宝石一样，到现在印象还特别深刻，那是一种非常独特的用粉方式。

许：我们现在好像对这种方式忽略了，其实传统中好多审美元素制约了我们对它的理解、认识与把握。长久以来，我们忽略了对它的挖掘，其实黄宾虹那时候已经发现了这个问题了。实际上，我觉得黄宾虹先生对颜色特别有研究，现在在很多研究黄宾虹的人只是觉得他的墨是黑的，越来越黑，反复地积墨，还有各种墨法的研究，如他的宿墨表现出的积墨、破墨、泼墨，认真翻一下黄宾虹的那些画册，会发现石青、石



【松风阁吟诗图】 35cm × 136cm 2003年 许俊作品

绿等颜料他都用了（只不过他和水结合得非常好），表明黄宾虹对颜色的研究其实已经到家了。他从探索民族文化的源头入手，以“浑厚华滋”而不失“色彩灿烂”的风格，表现了中国人对自然、平和、向上的生存理想的不懈追求，体现了中国人对健康、敦厚、振拔的人文精神的不懈坚持，并以此作为自己的美学旨归，在新的文化环境中，重塑了中国文化精神。

付：您说的非常对，如果把黄宾虹的画和春秋战国时代的漆器、铜器放在一起，漆器、铜器上的颜色和黄宾虹画中的颜色几乎是一样的，非常协调。

许：但是他又不是简单的表面的形式上的运用，我就觉得这才是高人。我们研究黄宾虹，现在很多人都认为黄宾虹好，但是好在哪儿，还缺乏深入地研究。特别是他画的远山，他最后用水去冲，那种花青中掺着石绿、石青，还有就是涮笔的那种“混浊”的涮笔水，很灰的颜色，你根本就不知道能用什么色调出来，真的是太高级了。那种泛着青绿色的高级灰跟他的墨色很协调，相互辉映。

关于这一点，当年张大千也曾做到了。我们常常会忽略张大千，对张大千的评价我觉得我们还要重新认识。我们平时只是说张大千学古人，我个人认为张大千在中国山水画的承传中起了决定性的作用。因为张大千确实认真研究过古人技法，他在早年、中年时期，主要是以临古、仿古居多，花费了人生大部分的时间和心力，从明清一直上溯到隋唐，逐一研究了历代画家的作品，从临摹到仿作，进而到“拟作”。一直到晚年，历经探索，在七十多岁的时候，张大千自创泼彩画法，又揉入欧洲绘画的色彩关系，发展出来的一种崭新的山水画笔墨技法。但重要的是，他的技法的变化却始终能够保持中国画的传统特色，创造出一种半抽象的具有现代感的墨彩辉映的意境。

付：黄宾虹的山水、张大千的山水、傅抱石的山水，还有许老师您的山水各有特点。所以，我还想接着问您一个问题，就是您除了唐、五代、宋、明代的传统之外，您是不是还有一些壁画的传统？

许：有，我在我的《新编青绿山水画》中专门写了这方面的内容。当年，李少文老师带领我们去过敦煌，我们在那儿住了很长时间，就住在当地的招待所，每天一个窟一个窟地看，李少文先生对这方面很有研究。

付：您的这种色彩处理是不是和敦煌壁画有关系？

许：应该是有影响。在美院上学时接触了许多传统壁画。当时我们是先去西安，在西安也看了一些壁画，当然西安的壁画基本上是以人物为主的。随后才去的敦煌，敦煌壁画对我的印象太深了，这之后，我们接着又去了山西的永乐宫。在这一次的西行中，壁画的影响是深刻的。当时我还在敦煌的招待所里买了两套敦煌壁画的明信片，至今还保留着，给我的印象特别深。那时我们班还利用暑假去河北的曲阳庙，为当地的文物部门复制了寺庙内全部的壁画，记得我和陈平当时就是负责临摹壁画的山水部分，不知是巧合还是命里注定。我觉得前面所接触的各种壁画形式都是有意义的，因为当时做的这些工作都是不断地丰富自己的认识、自己的修养，是可贵的积累乃至积淀。

付：很明显，在您绘画风格的过渡过程中，壁画的造型、章法、技法及色彩都有所体现，都起到过重要的作用。

许：对。其实隋以后，青绿色彩的壁画很多。我的《新编青绿山水画》里也选了一些，但是选的不是很充分。我前一段时间上课，就专门带着我的几个研究生到资料室看壁画资料，重点看的就是敦煌壁画。

指导研究生的创作课的时候，我就说你们要从传统绘画里找出亮点来，怎么去找，我就介绍我的办法。墙上的画是



中国绘画源头之一，它保留地非常完整。中国早期那些卷轴画的留传，主要靠临摹，说句玩笑话，说得过一点，中国绘画史就像是一部“造假史”。这是因为在中国画的学习过程中，临摹是重要手段。我把这叫作后一代模仿前一代。事实上，我们现在看到的唐代的绘画，许多都是宋代摹仿的，我们看到很多宋代绘画，又都是后代的摹本，就这样我们一代摹一代，结果现在我们看到的许多古代经典绘画，基本上都是摹本。但是我们现在所见到的壁画基本上都是原作者的手笔，它非常原始地保存着作者的气息。我们现在学习写书法也有这个问题，学书法不仅仅需要去看那些名帖，应该去看一看民间的墓志，看一看敦煌的写经，同样会给你很多启发。比如墓志就是匠人直接在墓石上刻的字，自自然然的，非常质朴。其实在当代很多有影响的书法家，比如王镛、陈平等，他们作品的真正的魅力，都是在那里走出来的，他们吸收、借鉴得非常好，而且都融化在自己的东西里了，这可能就是我们要找的切入点。如果是不懂行的人，可能觉得他们是胡写，但实际上他们特别讲究师承传统。

画画也一样，创新不可无法，挥毫不能瞎画。如何继承传统？如何发展创新？如何把西方的现代艺术引进到中国的现代绘画？我们应该保持传统的精髓，我认为这个传统的精髓应该是很纯粹的。艺术如果没有纯粹性的话，就没有必要分什么是中国画、什么是油画或者是其他各种艺术了。

付：青绿山水在颜色处理上是有一定难度的，有些技法是隐形的，您在这方面有没有诀窍？

许：其实画画都是有诀窍的，如果没有诀窍的话，就出不了黄宾虹，就出不了傅抱石，就出不了李可染，就出不了贾又福了。贾先生画里有很多诀窍，我是贾先生的学生，上学的时候贾先生经常带我们出去写生。从美院毕业不久，我跟贾先生合作过一张很大的画，其实我就是打个下手，在画

画的过程中，我曾有意琢磨贾先生的画。贾先生的画里有很多技巧都是他所独有的。

这这也是一个关于继承传统的问题。我们对传统的东西有很多误解的地方。比如说我们现在临摹王希孟的山水画，我给中央美院上青绿山水课的时候，很多学生，有中国学生有外国学生，还有来进修的学生，我发现挺有意思的一点就是，按照我讲的步骤慢慢走，他们能临摹的很像，如果稍稍一偏离，他们就把把握不住，基本上要重画上两三遍，因为这里面有很多技术上的问题，就是刚才您说到的，它们都是隐形的。

我们现在去看王希孟那张画，非常好看，我们这儿毕业的一个博士生写了一本关于中国画色彩的书，封面用的也是这幅作品。但是你真正画这幅青绿山水画的时候，我们现在所看到的笔墨关系已经不是他作画过程中的那种关系了，因为它们都隐性地藏在画里头了。比如你看到的这个山，如果依据看到的墨色的明度去勾勒这个山的轮廓，几遍罩染颜色后，墨线根本就看不见了，最后画得就跟没骨画似的。学生往往开始勾那个山时，依据着画面的感觉勾，我说你就听我的话，你勾墨勾重点，用最浓的墨勾那个山的轮廓，他说在素绢上这么一勾，显得那么生硬、那么难看，我说你别害怕，按照我说的去画。有一个日本的留学生非常有意思，她太听话了，多一步她都不自己走，我那天上课她不在，她专门跟旁边同学交代说，许老师来了以后你问他我下一步该怎么画了，我就写了一个字条搁在她的桌子上，告诉她下一步该怎么画。我不说，她绝对不画，她临的是任渭长《十万图册》里的一幅，最后她临的那张作品画出来效果非常好，还曾在美院国画系里的临摹课观摩展中展出。后来，我听说这幅画被系里收藏了。其实她根本就不知道有什么特别的技法，就是按照我说的一步一步地画，我并不是炫耀我的能力，只想借此说明画青绿山水非常讲究过程，在过程中省略了哪一步或