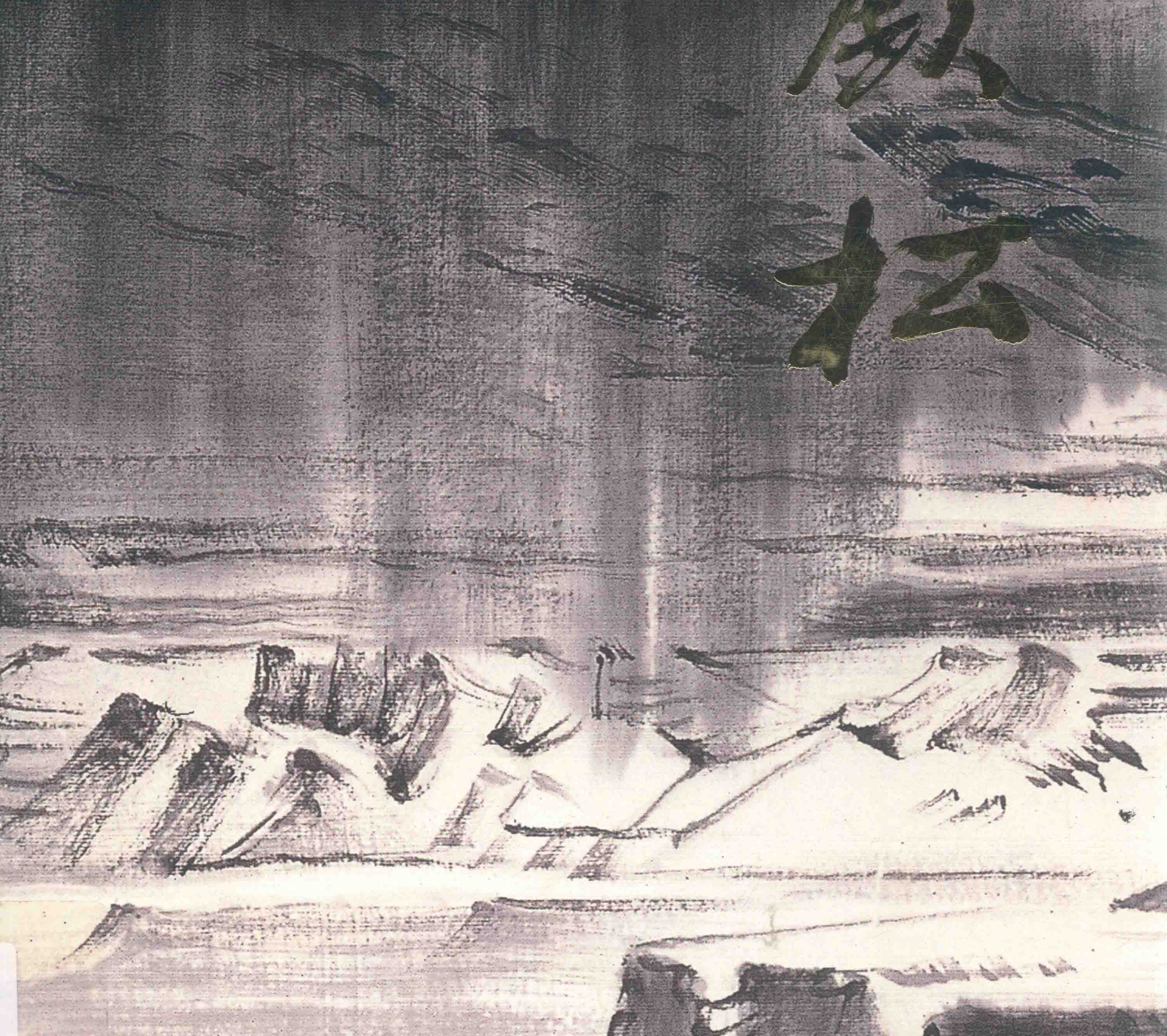


御
殿
松



中国当代名家画集

许 钦 松

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代名家画集. 许钦松 / 许钦松绘. —北京:
人民美术出版社, 2012.4
ISBN 978-7-102-05974-7

I. ①中… II. ①赵… III. ①绘画—作品综合集—中
国—现代②中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第055186号

中国当代名家画集

许钦松

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

<http://www.renmei.com.cn>

策 划 刘继明

责任编辑 徐永林

特约编辑 夏 丽

资料整理 姚贺全

责任印制 文燕军

编 务 卜绍基 刘题武

作品摄影 丘 康

制版印刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2012年3月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

ISBN 978-7-102-05974-7

定价: 350.00元

版权所有 翻印必究

许钦松，1952年生，广东澄海人。国家一级美术师，享受国务院特殊津贴。1998年获广东省“五一”劳动奖章，获“跨世纪之星”荣誉称号，2007年当选“当代岭南文化名人50家”。现为全国政协委员、中国美术家协会副主席、广东省文学艺术界联合会副主席、广东省美术家协会主席、广东画院院长、中国艺术研究院研究员、中国国家画院院务委员、中国画学会顾问、广州美术学院客座教授、广州大学美术学院名誉院长，并担任2010年广州亚运会开闭幕式艺术顾问，2012（伦敦）奥林匹克美术大会艺术指导委员会艺术顾问。



许钦松

临 界 与 超 越

——许钦松山水画的创造特征

范 迪 安

许钦松于2012年春天在中国美术馆的个人画展，主要展示的是他山水画的创作成果。这些年来，他在山水画的探索已引起学术界的关注，美术界的同行们不仅看到了他在山水画研究与创作上投入的持续热情，使自己从一位著名的版画家成功“转型”为一位著名的山水画家，更在他的山水画创作道路和创作方法上看到了许多属于他的突破与创新，为当代中国画山水画的发展做出了自己的贡献。

当代中国画正处在文化环境提供着机遇与挑战的时代，艺术思想观念的活跃开放为中国画的探索创新带来了最为宽容的外部条件，但是，对于坚持严肃的学术精神的画家来说，在自己艺术方向的选择与学术追求的把握上，面临的是更为严峻的时代挑战。如何在观念多元、形态丰富的当代美术现象中避开迷眼的乱花，坚持沉潜于探索，朝向艺术的深度追求和精神高点的建构，不仅需要充分的胆识，而且需要高远的理想。许钦松在山水画上持续的努力，首先在于他对山水画艺术的当代发展抱以坚定的理想。当他从在创作上业已熟练的版画领域转攻山水画的时候，他就把山水画当作一个与美术的时代学术发展密切相关的课题，进行研究式的思考架构，在不断的实践环节中不断地归纳总结，在走向自然与表现自然、感受生活与寻找自我的沉潜往复中穿梭。他的山水画作品展开的是一方深厚而丰富的视界，以博大雄浑为美学基调的风格透溢出时代的精神品格，以结构样式与笔墨语言的独特性彰显出他的个性，为当代中国画山水画提供了又一种崭新的意境。

每个画家在时代的大课题面前如何寻找和形成自己的艺术方式，是理论观察与分析最为有意思的内容，已有许多评论文章介绍了许钦松的艺术特征。在许钦松的作品面前，我的感受是，在他如此大量的作品后面，除了勤奋的艺术劳动之外，还有属于他的思想境遇，也就是他在创作上临处的实际状况。在继承传统与走向当代的关系上，他处在认识的临界点。他深知传统的丰厚，在这个领域的投入，首先需要精研传统，但作为当代画家，更应该以当代人的情怀表达当代的感受，追求艺术的当代面貌。正是在传统与当代的临界状态也就是思想观念的当代碰撞中，他找到了解决问题的动力。或者说，传统与当代这对学术目标的关系，使他的创作有了思想的张力，这种张力在他作品的视觉形态中是可以感受到的。同样，在他这些年走向生活、面对自然的过程中，自然之象与心灵之象又成为一个临界点。在自然面前，他感受山川形貌，更在精神上统摄自然丘壑的气势与生机，在表达时紧紧抓住从自然山水向艺术造型的转换。他长期生活在南方，但他却经常远足西部与北方，感受和描绘西部与北方的山水，以深邃和朴茂的“北派”山水为根基，在作品中构建大山大水的意境，在精神上透溢出抒咏万古洪荒、生命不息的山水情怀。这种处于自然与心灵的临界状态，使他的作品既具有来自自然的发现，更有对自然物象的提纯与精炼，使之成为精神的符号。我感到，临

界与超越，可以说是许钦松艺术创造的重要特征。

艺术创作终究是一个有机的整体，在艺术观念和感受方式展开的过程中，伴随着语言的发生和运用。山水画从传统到现实的发展史，也可以说是一部山水画笔墨语言的变迁史，其中包括了结构、样式、造型、笔墨等因素，而最具有根本意义和作为明显标志的是笔墨。

在许钦松的作品上，可以看到取索构势和经营布局的独特性，这为他的作品构筑起了内在的个性结构，但如何使这个结构骨架生长成有机的整体，则需要在笔墨语言上找到解决问题的方法。

在我看来，有三个特征是他作品中独有的追求，第一是黑白节奏。他的山水画以黑色为主，少有色彩渲染，或以色彩为辅，因此，他的笔墨处理首先聚集于全画大的黑白关系上，也即墨色的浓淡和用墨留白上，把握墨色效果成为他的语言中心。很显然，他的墨色特征是十分鲜明的，在整体控制上追求现代感，注重形式的平面性强于纵深性，平面的墨色跌宕是主要解决的问题。在这方面，他深厚的版画创作经验起了作用，也可以说，他站在版画和水墨的边界上将二者的艺术形式特征内在地通融起来。版画的经验在于处理画面的黑白关系，而且主要是硬边的黑白关系，但在水墨上，需要将黑白关系转换成实与虚的关系。他在这种转换中，自然地保留了如同版画黑白关系的大开大合，使山水形象在光影中显现，但同时以墨色的浓淡营造水墨氤氲的空气感，这使得他的山水丘壑如同沉浸在弥漫的气息中，生成一种既刚健挺拔又连绵起伏如缕的气象。第二是用笔的个性。许钦松深知笔墨的表达对于山水精神面貌的决定性意义，在对传统笔墨程式、技法和风格的研习中，他倾心于北宋以来北派山水的塑造方法，追求以“见笔”带动“见意”的路数。古人曾云：“笔为墨帅，墨为笔充”，如果说传统古法中的“积墨”之法是山水造型的有效途径的话，我以为，许钦松运用的是“积笔”之法。他行笔如运刀，重在落于实处，用累积的笔线与笔点一层层塑造丘壑，在线与点的交织中构成山水的骨架，使作品拥有深厚、雄浑的视觉元素，彰显出内在的刚健精神，又有紧劲连绵的抒情诗意，这种“积笔为骨”堪称许钦松在笔墨语言上的独创，丰富了当代中国画山水画的表现力。第三是干湿相济。他的作品保持了营造大山大水所需要的方正结构，有视觉上“干”的力量，同时，他又极为敏感于大自然的生机气息，在“润”的气息表达上做细致的文章，这在他处理山水丘壑和流云的关系上尤其明显。他深知中国画“实”与“虚”的语言特征，精心调整出每幅作品不同意味的虚实，用于润相济的笔墨使画面充满水墨气韵。所有这些属于形式技法的探索，也都表明他不仅在观念上而且在笔墨语言上的“临界”状态。临界，为他的艺术带来了超越。

甚至可以认为许钦松的工作经历和经验也对他的艺术创造起着作用，这也是一种“临界”，或可称为“经验的临界”。许多年来，许钦松担任着多种美术机构的组织管理工作，在工作岗位上几乎始终处于繁忙的状态。在社会文化发展特别是美术发展不断趋于多样观念并存、多种风格互补的大势中，需要有宽阔的视野和不断增添的学养，才能做好美术的组织工作，更需要有宽阔的胸怀和丰富的经验面对蓬勃发展但也时常让人眼花缭乱的美术现实。在同行的眼中，许钦松是一位性格温和，包容性很强并富有经验的组织者和管理者，他长期的工作使他有机会接触各种艺术现象，了解美术不同种类的特征和展开的多样形态，思考当代美术文化的各种问题。工作中的观察与思考经过他的积累和酿化，充实了他的学养，丰富了他的思想内涵。这样的经历使得他在从工作状态进入创作状态的时候能够集中起自己整体的修养和能力，有计划和有规律地去解决绘画的实际问题。他选择山水画作为自己的主攻方向，他在山水画探索中贯穿着“大画”的理想，他在已有的传统与当代山水画风格样式之外独辟蹊径，可以说都与他的工作经验和工作方法有某种关联，尤其是他倾心和向往的大山水画境界，更是一种站在时代前沿的文化胸怀的体现。

综上所述，便自然地引发出许钦松山水画在当代山水画中的位置。在我看来，许钦松的山水画首先有当代山水画美学追求的共性特征，他以坚定的理想驻守在山水画的不懈探索中，从自然到精神，从造化到心源，可见其遵循着山水画传统的正道经典。他以研究性的方式破解山水画笔墨语言的当代课题，从营构到表现，从写实到写意，实现了胸中丘壑的视觉表达。他以宏阔的视野审视山水画艺术的历史流变，从规律到个性，从学理到自由，使山水画创作成为抒情表意的艺术文章……这些都是他自觉置身于山水画变革创新的时代氛围的必然结果。《周易》云：“穷则变，变则通，通则久”。中国画的历史长河之所以奔流不竭，就

在于不同时代的创造者能够清醒地审视已有的传统，在思想上处在传统的样式、经验、法则与自我理想、追求、目标的临界点上，以“穷”的状态作为新的起点，知常求变，融通求新，在精神的深层次上实现创造性的超越。许钦松的山水画之路，就在这样一种即是观念认识又是实践方式的状态之中，他的作品风格是鲜明的，在视觉上让人看到了独特性和属于他的个性，但在艺术的精神上，他与“岭南画派”的地域传统又有割不断的联系，或者说这种联系不是由山水而山水的直接关联，而是他长期的生活和感受于岭南文化环境的自然体现。“岭南画派”作为一个历史的现象和历史概念，在山水领域并没有充分的存在，但“岭南画派”所蕴含的精神内涵与美学样式，却在他的笔下自然地透溢出来。在这个意义上，“岭南”与“当代”又是一个临界点，他正准确地站在这个视觉形式与文化意义的临界点上，形成自我的风格，由此成为“岭南画派”精神上的当代开拓者，为当代的“岭南画派”做出了有价值的建树。也正是在这个意义上，他的艺术创造具有可资分析研究的价值，更有值得弘扬的价值与发展的期待。在他盛年所举办的这个展览，将是他山水画艺术进程新的起点。

2012年4月

回归自然与超越传统

——许钦松的山水画

薛永年

许钦松善于以中西的融合推动古今的承变。他的实践表明，画种的兼长，中西的交汇，可以打开眼界，有效摆脱成见，有助于在继承传统笔墨的同时，注入时代精神和现代审美经验。他的山水画，大而不空，有势有质，既有高瞻远瞩的开阔视野，又突出脚踏实地的观感，既讲求大气象、大境界、大笔墨，又不遗余力地把握真切感受和关键细节，从而丰富了“借笔墨写天地万物而陶咏乎我”的艺术表现手段，形成了几个特别值得关注的亮点，那就是风驰电掣的速度感、强烈而微妙的光影感、山体坚实浑厚的实体感和云雾流走飘洒的细润感。

许钦松先生，青年时代就以黑白木刻《人人都有铁肩膀》崛起画坛，后来版画题材的作品由人物而风景花鸟，版种由黑白木刻而水印木刻，不断推出佳作，不断获取奖项，早已成为名闻遐迩的版画家。然而，近十余年来，他倾尽全力地投入中国山水画的创作，对于他放弃版画而画水墨山水之举，一开始人们的看法并不一致，但是随着时间的推移，他的面貌新颖而精神高迈的山水画，越画越有特色，越画越显示出回归自然中对传统的超越，因而引起了广泛的关注。

一部中国绘画史，无论作品，还是画论，都以山水画为大宗，但其题材内容体现的精神境象，则多为“四可”山水。所谓“四可”，即郭熙《林泉高致集》所称的“可行、可望、可游、可居”，不过他更重视后两者，所谓“可行可望，不如可居可游之为得”。正是这种山水画，在宋代以后得到充分发展，大体反映了农业文明时代远离乡村来城市生存者的“乡园之思”和“林泉之心”。然而，许钦松山水画，却不从习以为常的“可游可居”着眼，而是致力于创造反思人与自然关系的大美之境。

他的山水画，早期画岭东与岭南的风光为多，清新明丽，绵密敏感。近十年间的作品，无论巨幅还是中等尺寸的方幅，都画高山大川，山奔云涌，群山万壑，树木葱翠，光影闪动。画中的山水与树木，有南方的清丽淹润，也有北方的雄伟壮丽，更有大西北的浑厚苍茫，但是没有舟桥寺塔，没有茅屋板桥，没有鸡豚牛羊，没有公路电线，更没有高楼广厦，总之渺无人烟。可以看出，他追求的山水境界，在于洪荒未辟，庄穆苍茫，是宇宙自然的原生态，是没有破坏、没有开发的大朴不琢之美。

在实际生活中，人类与自然是矛盾的，不向自然索取，不开发自然，无以满足人类物质生活的需要；一味开发又势必破坏自然生态，最终危及人类的生存。在山水画艺术中，不应该仅仅表彰人对自然的开发利用，也不应该满足于记载创造历史的千秋功业。山水画的重要意义，在于它是人类永恒的精神家园。从这种认识出发，许钦松对“四可”功能的反思别有所见，他说“那种审美心态，在人类与自然的关系上，还是人

能得到什么，还是以人的占有为前提的。”正是这种不受束缚的见识，为他在创作上超越前人找到了突破口。

以往的美学家认为：“可游可居”的山水，不出城垣而坐穷泉壑，饱览山光水色，如闻猿声鸟啼，是对城市生活严重脱离自然的心理补充。当然，这种补充即使在当下，也仍然是需要的。然而许钦松的山水画，不从这里着眼，他不画可以居住的林泉，不画可以旅游的名胜，他的山水境界，生机勃勃而没有人迹往来，竞秀争流而没有人间城郭。我问他：“你是怎么想的？”他说：“人类对大自然越来越离不开，破坏也越来越大，画中应该回到远古，不是去住，是使精神有个安顿的地方。”他不是以玩赏的态度对待自然，而是以平等的态度与神圣的自然对话。

人们对山水的玩赏态度，至少从北宋中期变得愈加明显，这时的山水画开始平易近人，让人感到亲和，不同于五代北宋初的大山堂堂，庄严肃穆。也许惟其如此，看许钦松的山水画，总觉得与五代北宋初的传统文脉息息相关。在他的画中，人与自然的关系，是有一定距离感的，自然是只可远观不可占有的，是人对自然的敬畏。如果熟悉六朝宗炳的《画山水叙》，还会发现，许钦松的山水画，发扬了宗炳“坐究四荒”、“云林森眇”、“万趣融其深思”的精神，亦即在广阔无垠的山川中，画家的神思因与宇宙精神相往来而获得自由。这种大化之思与大美之境，可谓遥接早已失落的六朝传统，并赋予了新的时代精神。

中国的山水画中，情景交融的意境和人格述化的境界，都是在空间中展现的。不用说山山水水本来就存在于空间之中，就是画家精神的外化也离不开空间。如何表现空间，从来是一个极为重要的课题。但相当时间以来，传统中国画的空间呈现手段都是三远：“山有三远。自山下而仰山巅，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’。”后来，随着手卷山水的发展，又有了黄公望提出的“从近隔开相对，谓之阔远”。但是许钦松的山水画，万水千山，茫茫无际，境象极开阔，视界更宽广，实际上在“三远”与“阔远”外，又多了“广远”。

古代人看山水，顶多站在高山上看，虽然文献中有御风的列子，敦煌壁画上有高翔的飞天，但都是想象。真正凌虚架空地看山水，获得最广大的视野，那是在有了飞机之后。人们坐上飞机，才获得了冲云直上一望千里的感受。感受是乘机者都有的，只有艺术家才能抓住这种美感给以表现，并赋予独特的意蕴。许钦松的“广远”空间，肇始于上世纪90年代末的尼泊尔之行，他在直升飞机上看下界山川，纵横千里，杳远无际，一路到地平线，他深感“这种感觉，还没有人表达过，恰恰可以表达我们对山川博大、深远、崇高、敬畏的感悟。”于是纳入笔底中，画境随之别开生面。

许钦松山水画中的“广远”，是将视角极大地提升、延展、扩大，仿佛作者与观者，凌空穿云行驶，从更广更宽的角度俯视大地山川的阴阳陶蒸与神奇瑰丽。他不是只画空间的“广远”，也以传统的“高远”、“深远”为补充，还与西方的焦点透视相结合。西方的焦点透视，立脚点是固定的，视野有其局限，而传统的中国画，讲求“游观”，讲求多方位地观察事物，移动视点，步移景换。许钦松说“焦点透视的方法，表现的是一个空间，我也不管是不是一个空间，把它打乱了，总是在里面变化，比如怎么样从俯视慢慢变成平视，以至远视”。实际上，他在空间处理上，灵活地运用了传统因素与西洋因素，获得了更自由的表现力。

20世纪以来的山水画中，既有借古开今派，也有融合中西派，许钦松属于后者。在他的山水画中，传统首先是“天地大美”与“浩然正气”，是天人合一的精神，其次是西法的引进及其与传统的结合。这种结合，除去融入散点透视的焦点透视之外，还有几个突出之点，一是点线造型的丘壑融入体面造型的丘壑之中，二是水晕墨章的微妙灵动融入“以刀拟笔”的坚实有力之中，三是以近乎传统的提示性的笔墨图式的树法融入近于西方的有较多真实感的山川的视觉幻象之中。上述的三个特点的形成，都离不开中西艺术观念的交融，中西视觉元素的综合，还有水墨画对版画表现力的借鉴。

确实，许钦松善于以中西的融合推动古今的承变。他的实践表明，画种的兼长，中西的交汇，可以打开眼界，有效摆脱成见，有助于在继承传统笔墨的同时，注入时代精神和现代审美经验。他的山水画，大而不空，有势有质，既有高瞻远瞩的开阔视野，又突出脚踏实地的观感，既讲求大气象、大境界、大笔墨，又不遗余力地把握真切感受和关键细节，从而丰富了“借笔墨写天地万物而陶咏乎我”的艺术表现手段，形成了几个特别值得关注的亮点，那就是风驰电掣的速度感、强烈而微妙的光影感、山体坚实浑厚的实体感和云雾

流走飘洒的细润感。

看许钦松的某些山水画，有时感到时光在迅速流逝，仿佛坐在跑车上，风景飞快地从身边闪过。他以方向感很强的光照形态有节奏地重复，把握视觉、景物与光线在时间进程中的关系，成功地表现了速度感，这正是现代人才有的视觉经验。看他的另一些山水画，还会感觉到山原上的天光与云影，他没有画天上遮光的云朵，却在山野上画出了云影内外的晦明，画出了分别映照在景物上的阳光与天光，这种细腻的观察，这种新颖的表现，是古代和近当代水墨山水画所没有的。

中国古代的山水画，极少表现光，偶有例外者，也不是外光，而是发自茅舍与树根的心灵之光，比如龚贤。近代山水画家，依然不多表现光，有之则是李可染树冠上的逆光。而许钦松则引进外光，不仅擅长通过光色的微妙变化表现不同季节乃至朝暮雨雪的时间调子，而且善画高山之巅云层之上反差极大的天光，让人几欲目眩神迷，对庄严肃穆的宇宙产生不可把握的神秘感，还善于画来自峡谷谷底的光，既把后面的高山照亮，又使前面的高山处于暗影中，不免生出“造化钟神秀，阴阳割昏晓”之感。

古代的山水画，每每画云而不画雾，画云也是意到而止，无意让人产生身临其境的感觉。这种会意功能，使山水画中的不同成分有了固定的虚实，一般而言，山峦林木为实，云与天水为虚。虚的云有时只在衬托高山：“山欲高，云霞锁其腰。”于是，懒惰的画家往往以虚藏拙，导致了画云的概念化，或以留白代替画云。许钦松画中的云，画得极为生动，有厚有薄，或附山势而行，或无心以出岫，或腾空而起，或钻入树丛，他非常善于表现云雾与水分的关系，不仅画出了披着霞光的白云，而且画出了水分饱满的光雾。这变幻浮动的云雾，遂使坚实沉稳的崇山峻岭变得气韵灵动。

把“无常形而有常理”的云雾，画得如此生动，还在于他以实求虚，把虚无缥缈的云雾画在有真实感的山川丘壑之中。许钦松画山石云雾，得益于他师法造化，对于大山大水，他不只感性地观察领会，而且对地形地貌的变迁做理性的思考，甚至收集科学资料。他笔下的山石，多斧劈皴刮铁皴，但又以断求连，积成块面去描绘，把版画面造型的坚实概括之美与积墨破墨的无限灰色地带结合起来，画云雾更是发挥了淡墨中丰富的变化。在他的画中，坚不可摧的山石与虚无缥缈的云雾，既是黑与白的强烈对比，又是使灰色地带简洁而又丰富的追求。

在近现代美术史上，出现过不少这样的画家：他们自幼在家庭影响或乡里熏陶下接触并学习传统的中国画，青年时代接受国内外美术院校教育后开始从事油画、版画或水彩画，并以此著名，稍后同时兼作国画，甚至中年以后转为单一的中国画的创作。他们对传统媒材的回归，他们在探索中西交汇与古今结合中，每每开创出既来自传统又颇有超越的新风貌。这种在中西文化交流碰撞中出现的艺术史现象，不仅上世纪三四十年代已屡见不鲜，就是在改革开放的新时期，依然如是。刘海粟如油画般的泼彩黄山，即出现在新时期。而许钦松的山水画，亦是这方面的一个代表。

许钦松自幼在粤东接受了来自上海绘画的熏陶，最早接触的是中国画，启蒙绘画读物是《芥子园画传》，在入大学前他还临摹过沈周、梅清、龚贤、石谿、石涛的作品，也学习过李可染、黄宾虹、陆俨少的艺术。不过稍后他已在地区美术班中，涉猎了油画、版画、水彩画、宣传画，在广州美院版画系学习期间，更广泛地接受学院派的素描、速写、色彩的训练，获得了良好的基本功和全面的艺术素养，后来又长期从事版画的创作。这种由国画而西画，由临摹而写生的艺术实践，冲击并修改了他头脑中的“既成图式”，获得艺术创造的活力。同时他还在与岭南派前辈的接触中，感悟并继承了与时俱进的革新精神，进而在中国画山水中，发扬了融合中西的传统。

年富力强又身负重任的许钦松先生，是一位有远大抱负和开拓精神的画家，他主张“继承传统的笔墨程式，应注入现代精神和现代审美的元素，方能生发出新的鲜活的生命力。”他不仅重视中国山水画精神性的优良传统，又能够在中西的互补和画种的跨界中，开拓视野，丰富想象，拓展技法，因而能把版画的块面、黑白构成和西画的色彩、光影、透视等造型手法与中国画笔墨语言融合起来，在山水画的出新上别开新径。尽管他已经意识到：“眼中场景”还需进一步向“心中境象”提升，写实的提炼与笔墨图式的提炼还需进一步融合互动，但他已取得的成就，他的深入思考和积极实践，不仅是值得称赞的，也是富于启示性的。

图 版



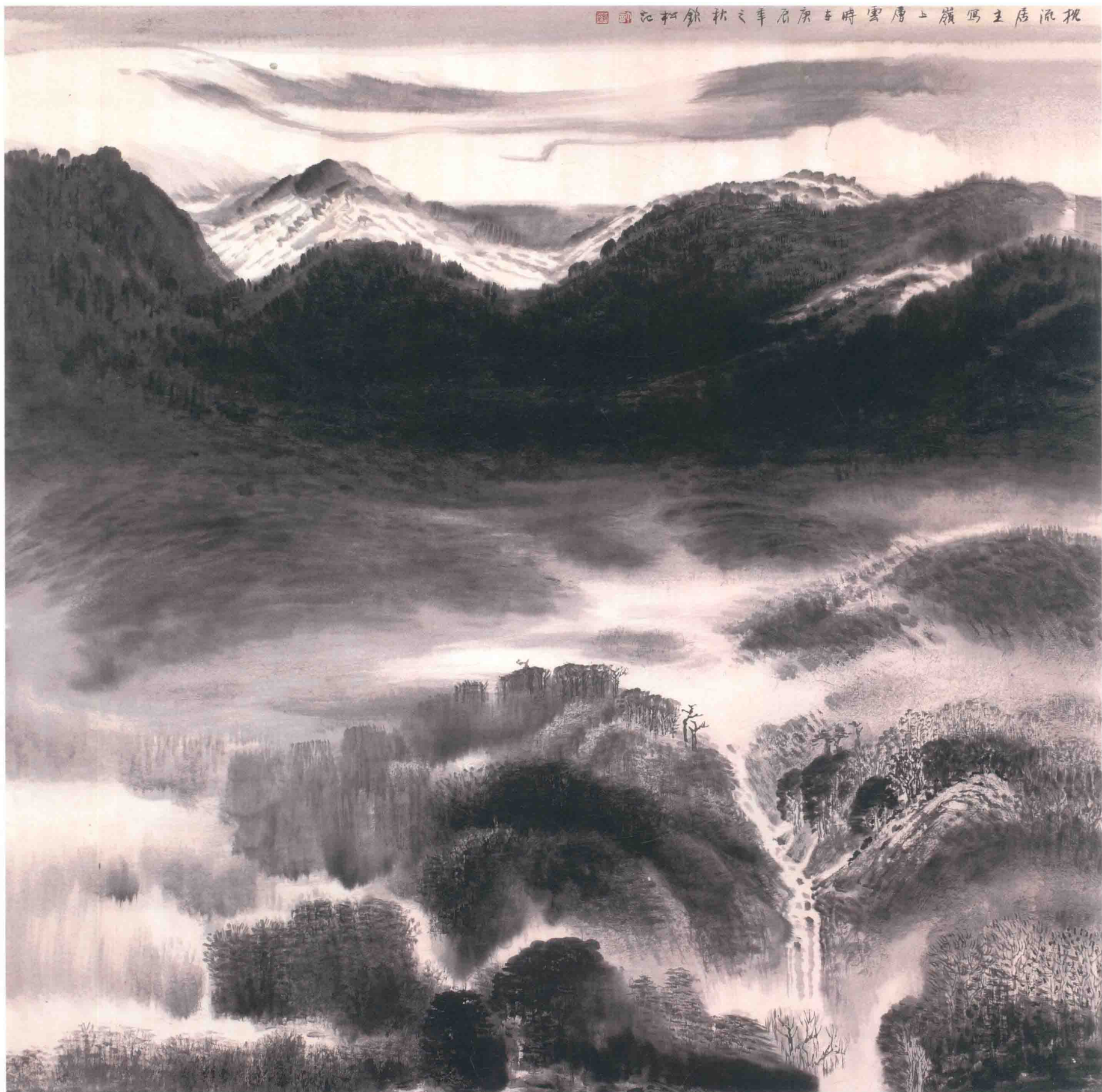
暗 香

丁卯年三月赴饒平縣海濱作聯生
中環海只見波光同三船船也擢新寺

瑞亭主曉露披照
上試用積墨鉅法記之

欽松





岭上层云



初 雪



豪 雨