

中国画坛

—— 经典 学术 交流 研讨 鉴赏 ——

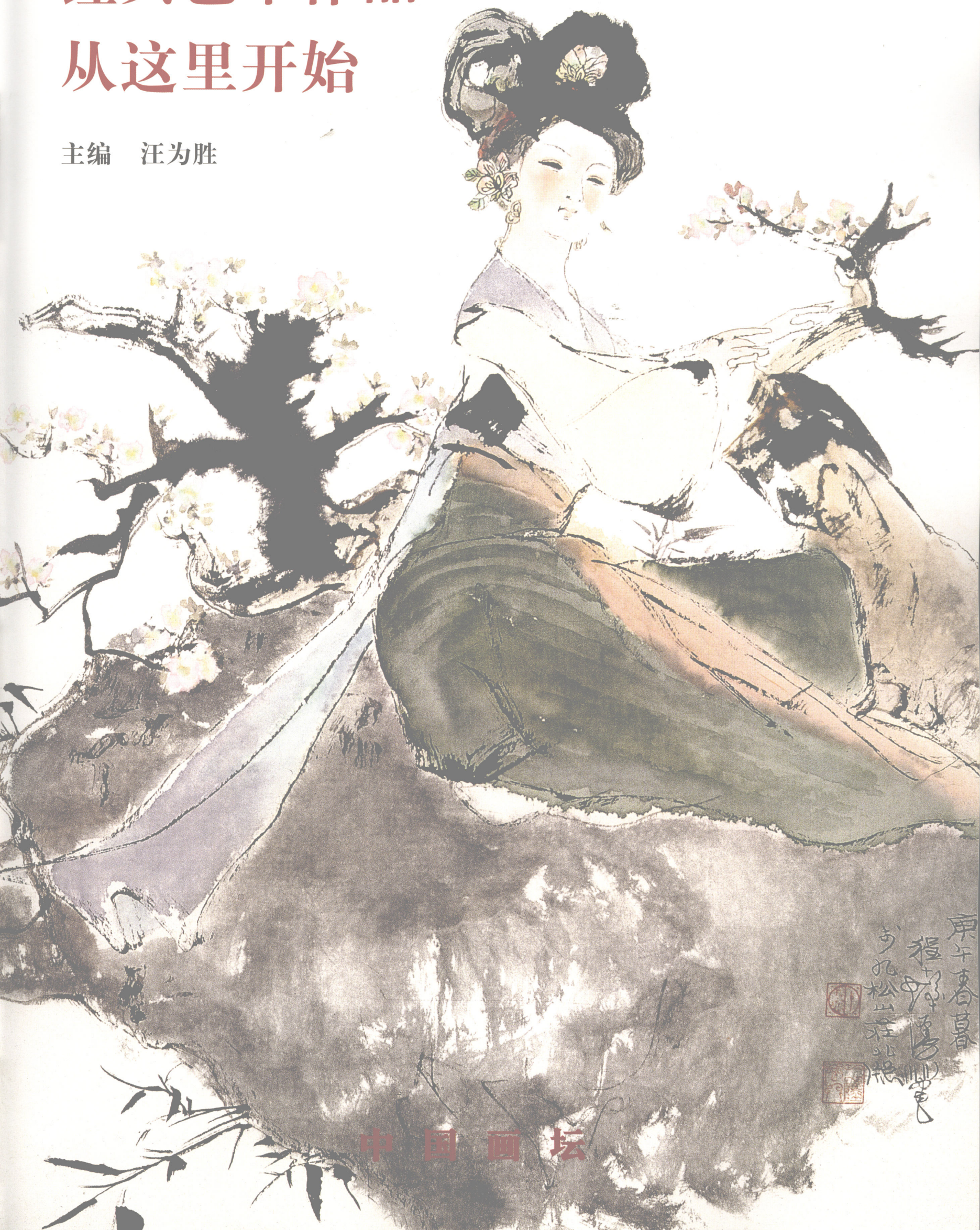
5

- 奇峰兀立
- 梁崎与传统派
- 法从自然归太朴
程十发的艺术智慧
- 世纪画家创辉煌
- 大写者
- 发于天然 非由述作
- 心歌狂语
- 写吾之太行精神
- 范画若偈
- 吾土吾民之歌
画案思絮
- 生命之诗 因忧郁而隽永

學苑出版社

经典艺术作品 从这里开始

主编 汪为胜



中国画坛

目 录 (CONTENT)

图书在版编目(CIP)数据

中国画坛(五)/汪为胜主编.-北京:学苑出版社,
2006.1
ISBN 7-5077-2630-4
I.中... II.汪... III.中国画-艺术理论-文集
IV.J212-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 000885 号

责任编辑 : 刘小灿
封面设计 : 任名书装
出版发行 : 学苑出版社
社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼
邮政编码 : 100078
网 址 : www.book001.com
电子信箱 : xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话 : 010-67675512、67602949、
67678944
经 销 : 各地新华书店
制 版 : 北京九如视点企划公司
印 刷 : 北京爱丽精特彩印有限公司
开本尺寸 : 787 × 1092 1/8
印 张 : 16
字 数 : 25 万字
版 次 : 2006 年 1 月北京第 1 版
印 次 : 2006 年 1 月北京第 1 次印刷
印 数 : 0001~6000
定 价 : 88.00 元

大师研究

奇峰兀立 孙美兰 4
——望云大师晚年作品一鉴

传世经典

梁崎与传统派 薛永年 14

法从自然归太朴 海 客 24
——程十发的艺术里程

程十发的艺术智慧 卢辅圣 26

艺术人生

世纪画家创辉煌 44
——《阳太阳绘画全集》首发式暨阳太阳艺术研讨会发言

画坛名家

大写者 王鲁湘 54
——访画家李宝林

发于天然 非由述作 康 征 64
——冯今松花鸟画概论

心歌狂语
——老甲的水墨脉动

写吾之太行精神

范画若偈
——范扬画风中的禅境说

画坛精英

吾土吾民之歌
——张立柱画评

画案思絮

生命之诗 因忧郁而隽永
——王淼田中国画解读

作品选登

杨春华作品 胡洁青作品 喻继高作品

雒青之 74

吕云所 86

石延平 96

陈云岗 108

张立柱 110

徐恩存 118

128

中国画坛
5

出版 学苑出版社
编辑 《中国画坛》编辑部
主编 汪为胜

特约学术编委 (以姓氏笔画为序)

于志学	邓福星	冯今松
刘文西	刘龙庭	孙 克
朱松发	刘曦林	吕云所
邵大箴	何水法	陈 醉
李宝林	范 扬	周韶华
赵力忠	徐书城	梅墨生
程大利		

编辑

田培学	周尊圣	赵燕侠
白小叶	刘新春	王心刚

设计

任名书装

监制

安徽天徽集团
丹东鸿润房产
三河文明大厦

编辑一部地址 北京市朝阳区朝阳北路 107 号
珠江罗马嘉园 45 号楼 1203

邮编 100025

电话 010-58267387

编辑二部地址 北京市通州区北关环岛
富河园 7-451 信箱

邮编 101100

电话 010-69546504 13520266962

奇峰兀立

——望云大师晚年作品一鉴

孙美兰

20世纪中国画领域对“五四”新文化运动的反响，如一声春雷。春雷滚滚，由远及近，由弱转强，推动“衰微已极”的传统国画，重新腾跃起创造的活力，汇入世界现代艺术大潮。纵观本世纪中国画曲折发展的过程，有一位画家，他“走向民间”、“走向农村”，迈步最早，呼啸最有力，坚持最恒久，影响最深刻，竭尽他一生精力，做出了开拓性贡献。历史曾一度对他不公平，将他埋没遗忘，这就是奇峰兀立的国画大师赵望云。

一

早在20世纪20—30年代之交，还是青年画家的赵望云，开始了最早的农村写生，以出版《农村写生集》、《塞上写生集》为发端，接连不断推出了《泰山社会写生（刻石）》（1936），《赵望云旅行印象画选》（徐悲鸿题签）（1946）。40年代，1943—1948五年间三次旅行于大西北，深入表现各族人民风土人情，系统研究传统国画和敦煌艺术，出版《赵望云西北旅行画记》，扩大并深化了现代中国画的表现范围和艺术表现力。他还曾主编《抗战画刊》。他的开创性中国画写生活动和抗战爱国活动，得到爱国将领冯玉祥将军的支持；得到进步文化人、著名作家、艺术家如郭沫若、老舍、徐悲鸿的赞赏好评，也得到社会上的广泛响应。赵望云的新国画，关注贫苦农民的命运，呼唤中华民族的奋起和觉醒，吹响了变革中国画的号角，那号角声以“要民主”、“求科学”为戈的，穿越半个世纪以上的历史时空，昂扬悠远，响彻人心。20—30年代赵望云的早期创作实践活动，在现代美术史上确立了“中国画一代革新闯将”的历史地位。

新中国成立以来的50—60年代，以社会主义方向为指针的“长安画派”兴起。文革时期，“长安画派”遭到摧毁性打击，但赵望云奠基“长安画派”的历史功绩和开拓大西北文化艺术

的卓越贡献，不可磨灭。赵望云的中期创作实践活动，自1980年以来，为画界、美术史界、社会各界予以重新认识，重新评价，得到一致首肯。

近年，人们越来越关注一个焦点课题，即赵望云，这位扎根西部的国画大师，处于“文革”时代，度过了他最后也是最为悲壮的十年岁月，结束了他一生的行程。他扶伤带病，殚精竭虑，在那漫长的黑夜里，在非人的生存条件下，给后世留下千件以上作品。对赵望云的晚年创作活动，我们该怎样认识，怎样评价，怎样定位？本文试图寻求答案。

二

我们顺乎自然年序，将望云的晚年作品，界定为1971年春至1977年3月先生辞世，六年艰苦岁月。即“文革”遭迫害，从被遣放的农村召回，蛰居西安，失却自由，65岁至71岁最后一段生涯。

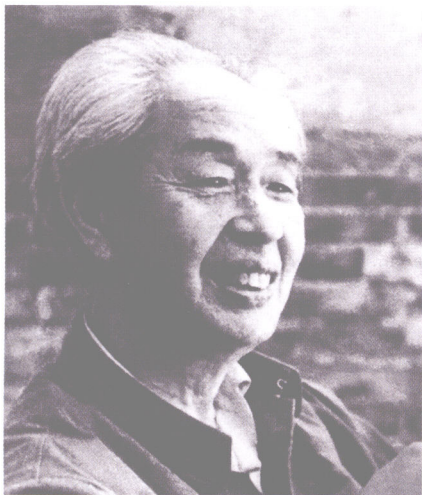
从大量可供我们研究的遗墨中，引起我特殊注意的有三本完整无缺的册页画，包括44幅山水小品，跨越五年时间（1971—1975）。赵望云这些珍贵的晚年遗墨，不仅以其自身独立的价值，闪烁着艺术精神的灵火和激情，而且通过含蓄的境界和语言，暗示出了由一个思想轴心辐射出的三条艺术思维轨迹。可以说，没有这三本册页的先行，就没有大师晚年的灿烂黄金期和1976年艺术创造活动的最后巅峰。我说的三本册页依年序排列是：

1971—1972年 为赵季平（四子）所作册页12幅；

1972—1973年 为家藏所作册页20幅；

1975年 为赵桂敏（女儿）所作册页12幅；

这些小品，不同程度上代表赵望云晚年山水风格，大约可分三类。极其重要的一类，是对以往行旅生涯的忆写。这是望云遗墨中最不容忽视的一条主线——为了便于展开论题，名为“苦旅系列”。



赵望云生活照

赵望云艺术简介

赵望云先生自20世纪20年代中后期步入画坛，立志改革中国画、表现社会现实与劳动人民生活；40年代初起扎根大西北，以西北自然风土及多民族人文风情生活为本，开辟中国画新的美学风范领域。从30年代初，经40年代到50年代中期，其间出版他的个人画集以及由他主编的刊物数不胜数，在全国的影响甚至远远超出美术界、文化界。只有从50年代中期以后，由于他遭到无端的政治迫害，才渐渐近乎销声匿迹。先生顽强地熬过了“史无前例的文化大革命”，但直至1977年3月去世，冤案仍未洗雪。他去世后，1985年《赵望云画集》由人民美术出版社出版。1987年“赵望云师生画展”在陕西美术馆展出。1992年《赵望云诞辰八十六周年纪念展》在炎黄艺术馆展出。1994年《从学徒到大师——画家赵望云》由陕西人民美术出版社出版。《国画大师赵望云——陕西文史资料第27辑》由陕西人民出版社出版。1996年《中国巨匠美术周刊——赵望云卷》由台湾锦绣出版社出版。

另一类小品,反映出艺术家内心对西部高原、陕北窑居、黄土路、大野田园以及对那纯朴的农牧民所寄予的无限热爱与思恋的深情。从写景、造境中抒发着对春天的热烈期待,淡淡的笔墨,透露出“秘境”似的情怀。联系同一条艺术思维轨迹的单幅山水,可题名为:“春之主题系列”。

第三类小品,望云晚年,屡屡不忘一画再画乡间生活,画他心中的竹林、竹篱、柴门、农舍,还有生活、劳作在其中的牧者、耕者、樵者、浣衣人以及纯朴天真的农村娃。这里一片和平景象。生机盎然,幸福宁静,耕田耘地,安居乐业。在浩劫年代,这景象简直不可思议。一度曾在人民创造活动中求索的现实反成了梦界,艺术家就在这“现实的梦界”中,营造他人文的理想国,——他自我命名“桃花源”。评论家王宁宇曾题名为:“桃花源系列”。

三

《苦旅系列》思辨:

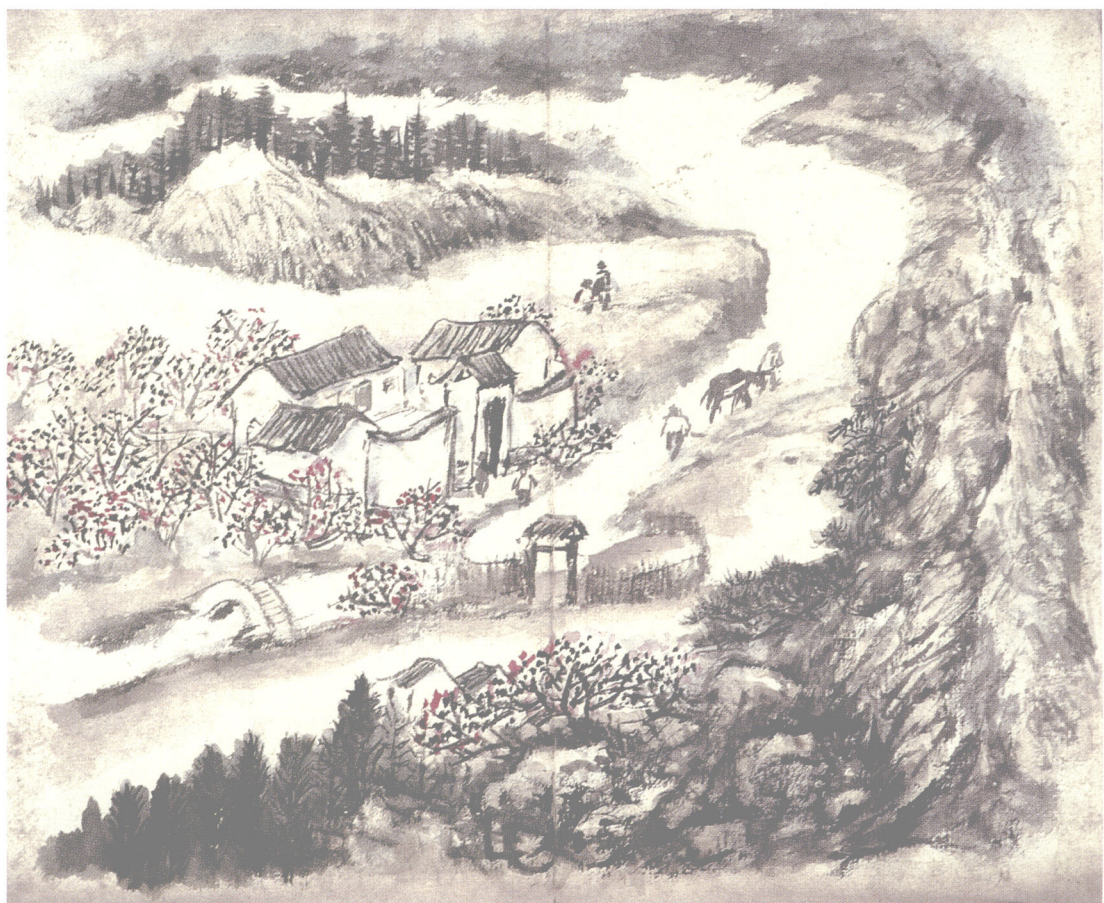
行旅生涯,跋涉途中,长长的驮队;三五成群或单骑的小毛驴,穿山越岭,攀登于曲路山道上,总不疲倦。好像无始无终,永无涯际。这是望云最钟情的题材,几占晚年册页半数。如《新疆纪游》(1971年),《秦岭林区写景》(1972年),《春雪未融》(1972年)——无论“写景”、“写意”或“纪游”,其实都是在无尽地回忆往昔;那无尽的旅途生涯。他在反刍、消化旅途所见、所历、所知、所想。一棵棵巨柳,一片片杨树林,笔墨酣畅,立意为象,沉着痛快。有时只见巨大的山崖丛木,围护着“寸马豆人”,遥遥牧群。有时枝头跳荡着红叶,伴随着骑驴的新疆老人和少女,行程间,像是飞出了唱和的歌声。这类作品,较之以往,强化了抒情性,充满着音乐感,把朴厚的、平凡的,甚至有些单调的黄土高原,变成了迷人的图画。从这一点来说,不妨比拟西方最早的开派风景

画家。当代权威评家、英国冈布里奇赞赏荷兰画家高殷(J.V.Goyen 1596-1656)说:“他懂得把平淡无奇的风光变成富有恬静之美的景色”,又说:“他把习见的母题略加点化,使我们恍若伫立在最佳的登临位置上……眺望”^①。赵望云还以他特殊的魔术般的手法,点石成金,使情、景、意自然融成一片。让他对行旅生涯的无比眷恋和热爱,洋溢其中。

同以上宁静的意蕴相对照,1973年完成两幅极简的册页意笔画,倾泻出骤然不安的心境:《深山欲雨一九七三年写于病中》、《青海湖风波癸丑夏日忆写》。前者写深山途中暴风雨将至;后者写狂飚骤起,湖水涌动,风柳呼啸,山脉在风中狂躁奔荡。而那最动人心魄的

激光点,是顶风逆进的孤独旅者的背影。狂草式的意笔,上下飞动,人与景,异质同构。心与物交融,人与自然浑一的表现方法,早在1962年《风雨归牧》一画中已见端倪。家藏册页《青海湖风波》则以它纵恣磅礴的气势,隐藏一条强力度的引线,由此接续完成了《苦旅系列》三幅力作。

《深夜行》——写夜山,是黄宾虹晚年主攻的高难课题。在这时望云晚年以他罕见的空灵、透明、隐约流动之笔势,翻叠连绵,一气呵成。神悟夜山寂寥,空远无际。而山道迫促,若闻蹄声。真乃恒古之大手笔也。《登高图》1973年,写荒岭漠漠,云隔山断,几不见人。放眼远望,云山高巅,隐隐投下一个攀登者的



桃花源里可耕田 27 × 33 厘米 赵望云作



青海路上 24 × 32 厘米 赵望云作

孤独背景。曲回波折的笔锋墨痕，痛苦盘绕，好似无言的心绪，周游乎上下，独与苍穹对答。《松下驻马图》1974年（原无题，方济众补款《平湖秋月》）无论从画意或是画风来看，显然是以上两幅画同一母题内蕴的延续、拓展和深化。可断为一条思维轨迹上的姐妹篇。大块山石拉向近景，浓重的线条勾勒出奇突的崖面峦块，挤压着陡峭曲路。值得注意的是，那山前一弯湖水，那湿云弥漫的山，恰恰与册页画《青海湖风波》中的湖水、山脉相对应，叠影式重现。不同的是作大视角推移：前幅画之近景观，演化成了中、远景观。极目眺望，看来云水悠悠，迷茫一片，顿生“咸阳古道音尘绝”之感。这里时空似在静默中凝固。线条重叠，无数半圆形、曲线形相交、相错、相契、

又相让。整体形式结构，合拢成一个环抱式球面广宇。大广宇之下，还是一个孤独旅者的背景，兀立路端——一棵青松，一匹黑马，一个驻马松下的孤旅，形成广宇漩涡的中心。三者同立于球面螺旋的尖端，其动势回环照应，上下求索，是共同寻求苦旅的终极吧。

“与马苦攀登，临濯闻崩水”^②——郭沫若40年代题赠《松崖山市图》长诗共40行。此二句不幸言中望云一生苦旅的悲剧性结局。“苦旅系列”的最后杰作，笼罩着备加浓重的悲壮气氛。

四

《春之主题系列》思辨：

望云大师晚年之作又单纯又复杂，又亲切

又深邃，一时很难深入内里，直悟其真精神。“春之主题”，有着丰富深沉的内涵。《春之主题系列》也包括册页小品、单幅画，直到成熟的巨作。围绕着“人与自然”的关系，展示了不同层面的内蕴。一是对自然界春天的歌颂，充满着冬去春来，生命苏醒的天真喜悦之情。二是对社会年轮信息的期盼，对一个时代春天的召唤，召唤着破冰川前进的时代。三是最核心，最深层的暗示与象征。以春之温暖，涵纳对人的关注。对独立人格的尊重。对创造活力的赞美。春天，是未来与希望的象征，是幸福与欢乐人生的象征。《青春之歌》（1975年）是望云作品中罕见的淡墨山水。显示了中国水墨艺术表现力比美于西方水彩，甚或具有更透明、更富流动感的可塑性。数笔抹成的黄



成都近郊印象 24 × 32 厘米 赵望云作

土坡，呼应着跃动的远山。小河这边的春柳，笔笔相生相连如翩翩起舞。小河那边，云脚弥漫，浮现着柳梢尖。点景人物，若隐若现，有如春之歌声，此起彼伏，似乎唱出画家心曲。很难设想，如此灵动充满活力的画面，竟出自受迫害致残、辗转于病苦熬煎之中的七旬老人之手。

《春到水暖》（1973年），突破“春江水暖鸭先知”的一般模式，特写式地摄取池塘边一棵巨柳。断残的根干隐在一角，而那一一条条新枝、千千万万嫩叶，以主体姿态，以韧健的活力铺满画面。春天，从苍枯的老干上苏醒。新生命，从衰老的旧体上迸发、滋长、伸延。新枝嫩叶与鳞鳞春水浑然交错，几只雏鸭翻波戏水，以视觉感极强的点、线、光、影、疏、密、

浓、淡、刚、柔、起、伏，组合为“春之声”交响乐。追踪着一种人生哲理，一种大美至美的真谛，一种纯和、净化的心灵境界。

如果把以上两幅作品——《青春之歌》、《春到水暖》作为“春之主题”的序曲，那么，1973年秋所作的横幅大画《春风杨柳》则是主题歌曲的展开部。1973年冬的册页画《春风十里》，崖上花树一枝，又为1976年春月完成的《春回大地》铺垫了创作灵感的引线。1976年的杰作《野润春风》，从审美胸襟和艺术表现上，可以说是整个“春之声”交响乐章的高潮。

春之主题，多角度，多侧面地展开，使我们有可能把握、了悟多层面、丰富深邃的内涵。而那带有精神符号性的春柳、春风、春山、春树，无一例外，同是一种心境、一种期待、

一种召唤的载体；其中所期待，所召唤的是深藏于笔墨形色之内、人文意义上的春天。它引导我们的心灵，依从笔墨旋转飞动的微妙暗示，从中感悟到某种潜在的、超物质的精神时空、精神能量，这能量把我们的审美期待和价值判断以及道德良知，推向未来，直面现实人生，直面人和自然、人和土地、人和大宇宙时空。这，也许才正是望云大师一生求索的、对人的终极关怀。

五

《桃花园系列》思辨：

《桃花园纪游》作于1973年，《新桃花园诗句》、《桃花园里可耕田》二幅作于1975年。其产生的大背景，正是1974年全国性“批黑



由柴达木望昆仑山 35 × 51 厘米 赵望云作

画”事件前后，“文革”逆流浊浪再起。1976年又作《桃溪春晓图》。——这些作品，除《桃溪春晓图》由画家方济众补款并以石涛诗补白外，最早的一幅《桃花园纪游》和后来的《新桃花园诗句》，都为望云先生亲笔题款、定名。

《桃花园系列》，在赵望云晚年创作中并不特异。可以说是同一时期《春之主题》之延续和抽象化；也可以说是同一时期竹林册页小品之深化、升华和变奏。但是，应当承认，《桃花园系列》给人十分特异的印象，这不仅因为望云笔下“新桃花园”与陶令笔下之古“桃花源”，听来同音，感觉谐义，而且画面直观，诸种景象与武陵渔者所述——“夹岸桃花林”、“良田美池桑竹”、“往来耕作”——确有基本仿佛、相似相通之处。然而，望云笔下的桃花园，尽管画面的“外景层”布列，看来有意无意与陶渊明虚构的“世外桃源”搭界，可是当

我们深入作品“内景层”的精神核心时，就会发现，“新桃花园”与古“桃花源”一字之差，其维系于不同思维走向的内涵，大相径庭。这里所指望云作品的“内景层”，它取决于艺术精神核心及其“载体”，如人物、田园、屋舍等等，是否来自画家亲身感受和心灵体验，抑或主要取自陶令《桃花源诗记》？

试将《桃花园系列》4图与“春之主题”及其他册页小品比照，再将“桃花园”与竹林小品比照，就可以看出，景物造型在相互激励、叠印。章法结构在反复探索，造境酝酿在互相补充、生发。特别是望云对他晚年忆写的景观，无不给予多次筛选、过滤、升华、整合，以求达到高度概括、一定的抽象化。如此才一步步营造出了他心中的“桃花园”。

依《桃花园系列》创作的年序，——以《纪游》、《诗句》、《耕田》、《春晓》4图为主体画。

正如作品题名所暗示的，分别相应地容纳着“忆写”、“抒情”、“言志”、“向往”种种复杂情怀。从作品赏析角度来看，这里不单纯是回忆或抒情；也不单纯是言志或理想化。而是提炼了画家终生身历其境的景物，凝聚了他终生不能忘怀的感受，象征着他终生奉为神圣的净土，暗示着他终生生命之寄托。进而从艺术上实现着他的“桃花园”——这人文的理想国；耕者有田园，和平劳动、丰衣足食、各尽其能、安居乐业的理想国。不论命运将望云抛向哪里，不论他陷落在怎样痛苦的深渊中，他并未消沉绝望，更不厌世避世。他始终坚信，他这个“理想国”，在一个富有良田美土的农业大国里，在一个社会主义大国的中国，一定有年可待，有日可期。

这里，我们惊喜地发现，不少精彩的册页小品，闪烁着“桃花园”的影子。如《诗句》

一画，泛舟春水，那独特的造境，早在三年前为赵季平所作册页《长堤水区》（1972年）中，已鸣响了前奏曲。那半环形柳堤，本取左向包围，而《诗句》、兰环形柳堤，则取右向包围。加上外层重重高山，叠叠飞泉，好似“多重奏”。前幅水中小舟，正离岸向波心划去；后幅水中小舟，正在由波心返回，向岸边划来。两幅画某些意象重现交叠，而后随心化变、飞跃升华，创造了新境界。再看同一册页小品《成都近郊印象》（1971年），和另一本为赵桂敏所作册页小品《雨打竹篱》（1975年），前者比较写实、严整工细；后者趋向写意，简略空灵。无论艺术手法如何变化，同样足以看出，望云对川蜀乡间、秦岭山区深处的翠竹，以及农家特有的竹篱院舍，弯弯溪水，古朴的石桥——他亲身所历的这些景物，是何等沉迷醉心，何等流连喜爱。这些景物，也就自然而然引入《桃花园系列》相应的画境之中。若将时间继续往前推移，我们会更加惊喜地发现，那一再出现于“桃花园”中，起伏波动的山脉，早在1943年，《赵望云西北旅行画记》——“河西漫游”一页中，就以覆盖整页的图画、文字，有力地勾画着山脉的高大身影，闪烁着起伏波动的光辉——那正是祁连山山阴侧面的全貌。当年画家赵望云以激动的心灵赞美它，记写它：“祁连山——它很像一条条苍龙，吐出万顷波涛，滚滚东去。龙身全部吸取之不尽的宝藏，四周有肥沃辽阔的原野，更能烘托出它气派的雄壮”^③。30余年后，望云大师将这激励他艺术生涯的祁连山这条苍龙，这万顷波涛，自然引入了《桃花园系列》，他的人文理想国之中。

我们完全有理由、有根据地说，望云大师晚年直到临终，他仍然不忘世间，他仍然是一个热烈的入世的艺术家。他以非凡的精神毅力超脱了现实的苦难，他并不作“避世”、“出世”的“隐士”之想。他是以入世之心态，创作了桃花园。郭沫若曾诗赞望云：“现实即象征，浑如杜少陵”^④。我们一观再观《桃花园》，往返观赏，与其说其心近似陶潜，不如说其心更近似杜甫。画中寄寓着难以言尽，难以诗传，忧生忧世，悲天悯人的一颗火热的心。

六

1976年，在完成《桃花园系列》最后一幅

——《桃溪春晓》之年，望云先生以日课自律，连续完成百幅山水画，进入他一生最后的艺术巅峰。历经磨难的望云，成为大彻大悟的大觉者，艺术随之巨变，由“写实”走向“写心”的至高境界。山，心也；水，心也；山水者，心画也。人生走到生命终断的绝期，艺术，仿佛由大震动的震中区，骤然向多极发展。艺术多极分向，最突出的是“大悲怆”、“大超脱”两极。

《抚孤松而盘桓》二幅，其一，自题“1976年夏月写于古长安”。其二，自题“1976年秋月写于长安”。初看二画相仿佛：盘屈倔强的孤松，拔地而起，独立于奇突怪石之旁。后幅多一老者，古服，涅槃式静坐于松下，与孤松合体。远山近石之造型，较前一幅作夸张性重叠、再重叠，使其沉重之量感，在老者静坐之松根底部，聚合又聚合。精神的张力，由盘桓老者发射而出，反方向逆上，顺松干树梢向山巅飞升，终于顺山势外轮廓线陡然下坠。渐虚渐淡，化为一弯流动的清溪。这样一种视觉形式感，加上松树旁围“空白”的成功处理，形成以老者为中心，“气”与“力”相回环的构图，即所谓静极生“动”，动极生“静”，“动”、“静”相合，直探生命本原。画面以其内在的、巨大的悲怆力度，激动人心。此作两年前，即“批黑画”的一年，曾作《无题》一画，老者面对孤松而立，山崖陡险，笔刚墨涩，势如斧凿刀斫。

一度被后人视为“怪画”《盘桓》（之一、之二）、《无题》——三画比照，可见其构思，渐次深化，“造境”得以实现的过程。画中似已萌生“命绝”预感。前人有句：“孤魂翔故城，灵枢寄京师”，望云晚年悲怆之作，深沉过之。

同是1976年完成的《竹林池塘》，由“大悲怆”一极转化为“大超脱”一极，令人惊异的是，望云此时，画风走向，朗然可鉴。画面大胆分割，平面构成，极古朴，又极现代，趋于极简原则和秩序之美。上下布列，以驾驭空间，区分远近。放手调遣“知白守黑”、“金边银角”之法，利用“曲线”与“空白”，展开层次。极尽变化，奥妙无穷。如此图多重村景，自下而上；池塘、草径、竹林、瓦房、树荫——整体布局，横划三大块、五层次；雏鸭、莲叶与池水波纹，点线之美，交相飞动；复与

岸上童子、雏鸭，对比照应，构成有意味的形式，给静谧村庄带来生机。还有众多单幅山水画，写岩间松林，看似等距离生长，历历可数，却并不呆板。深山叠嶂，横抹纵扫，而砥砺雄强。人物、牧群、驴队、奔马、笔落神出。林木呼啸，风柳摇曳，振臂含声，与人同悲。这里既不作“移情”，也不作“似人化”，而是自自然然，无为而为，异质同构。“从心之年”的望云，把艺术创造变成了“一点劲儿也不使”的神游极品，进入天、地、人运化合一、自由轻松、返朴归真之境。

史学家范文澜论汉文化传统之特性：“幻想性少，写实性多；浮华性少，朴厚性多；纤巧性少，阔伟性多；静止性少，飞动性多”^⑤。赵望云晚年艺术，浸润着极其深厚的汉文化传统底蕴。他并不局限于某家某派的承传，而且宏观地、全方位地探寻中国艺术精神及其旺盛的原则力，融化于新意之中。于写实、朴厚、阔伟、飞动诸特性之外，同时纳入维、藏等兄弟民族艺术之幻想性、神异性、浪漫性与象征性，情致高远，意境深奥奇谲，画风发生巨变，艺术生机为之大振。赵望云的人文山水画，远远越出地域性范畴，成为本世纪中国画史上一座兀立的奇峰。其艺术造诣的高卓，其精神性的震撼力，其艺术道路的独特性，及其最终所形成的艺术世界的完整性，无不对后世有着先驱作用和巨大深远的启发意义，绝非一二专题所能穷尽。

《赵望云画集》的出版，将为我们重新学习和研究这位荣耀世纪的画坛的大师，打开新的眼界。

注释

①[英]冈布里奇 著《艺术的历程》

党晟 康正果 译，刘亚伟 校阅

② 陕西人民美术出版社，1978年版，第256页

郭沫若诗二首

程征编《从学徒到大师》

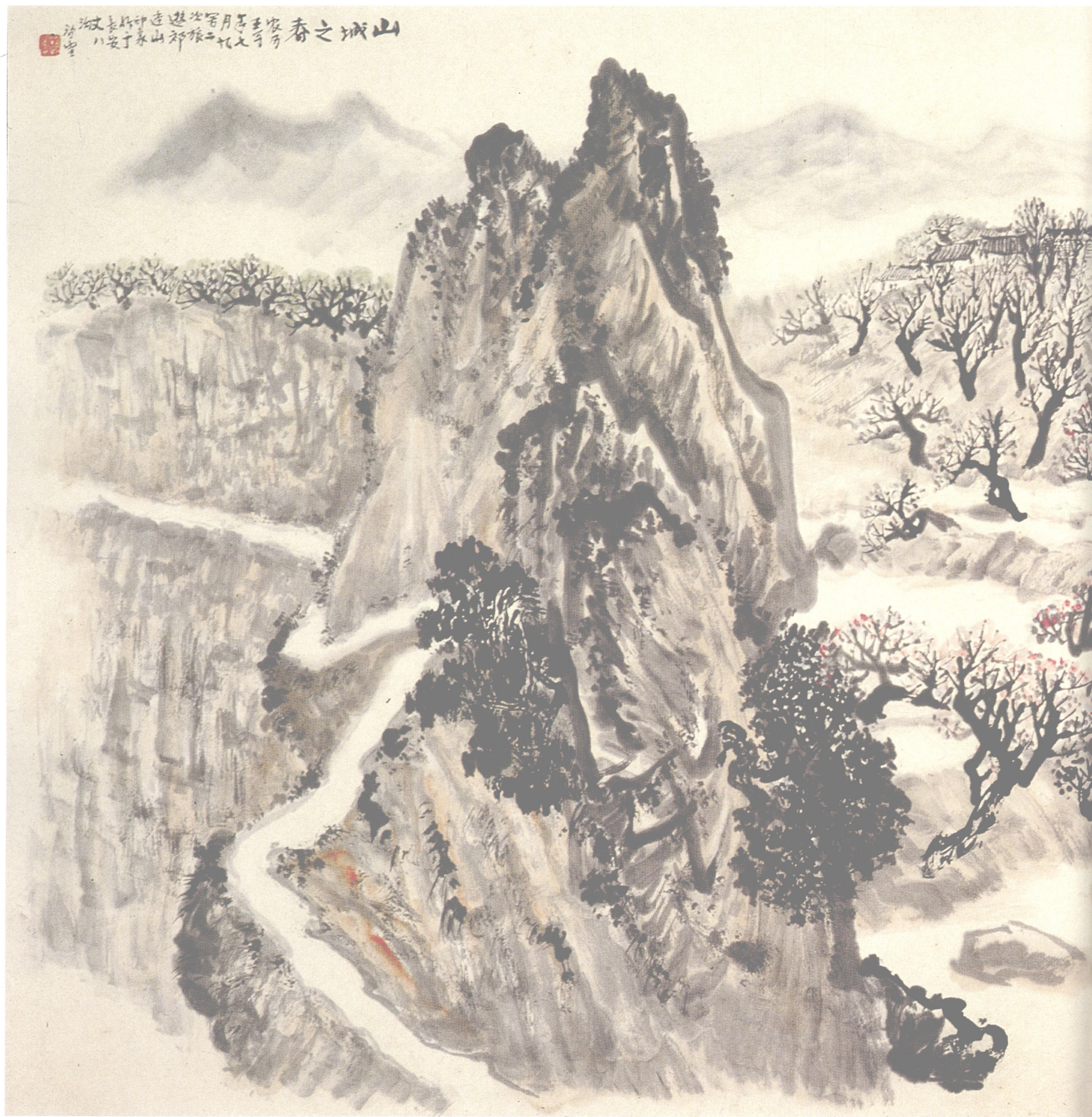
——画家赵望云

③ 同注2 第161页

④ 同上 第155页

⑤ 范文澜著《中国通史》第二册

人民出版社 第332页



山城之春 80.5 × 159.5 厘米 赵望云作



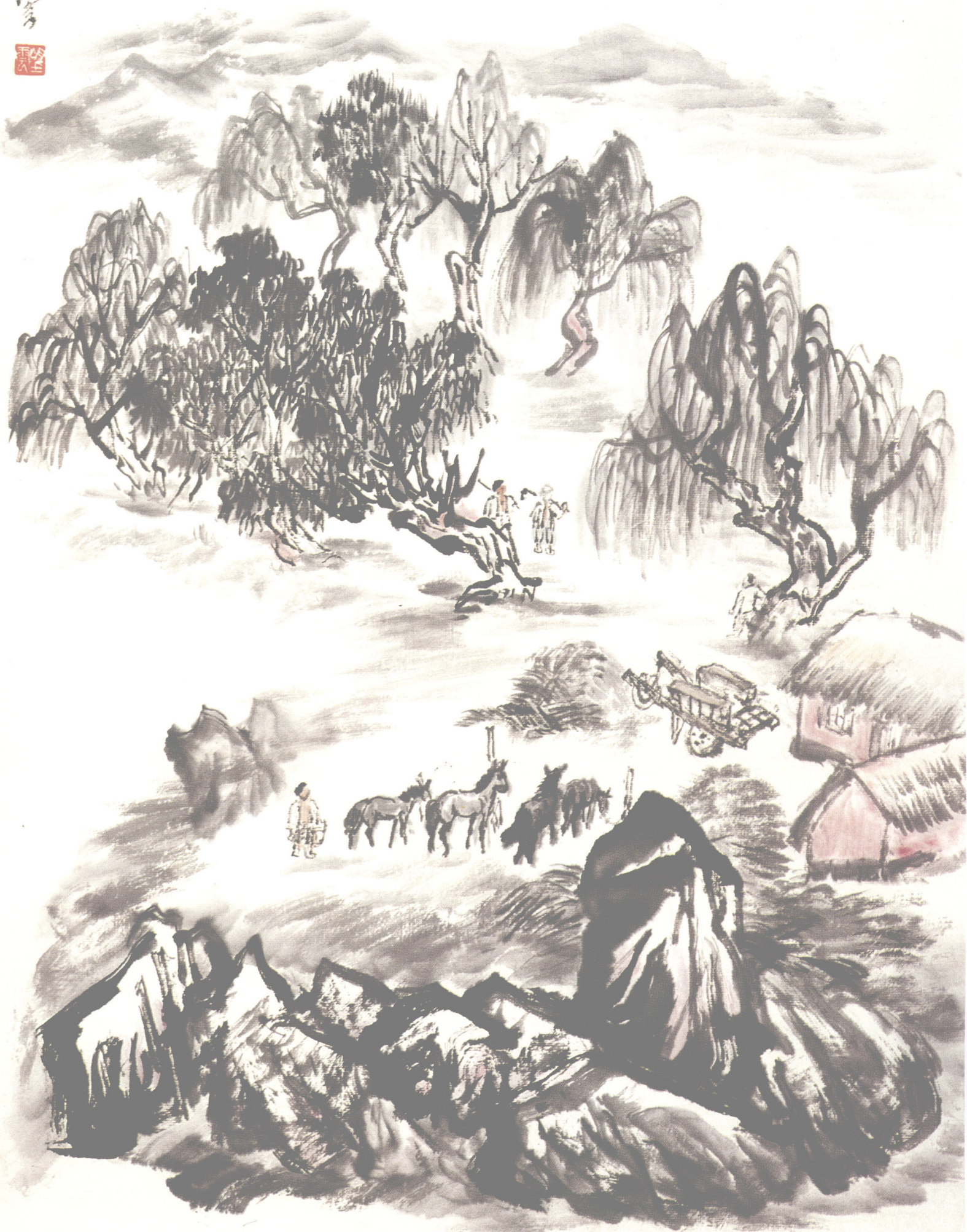


竹林池塘 68×33厘米 赵望云作

山村秋收

癸丑秋月

望云



山村秋收 71.5×50 厘米 赵望云作

梁崎与传统派

薛永年



梁崎生活照

梁崎（1909年——1996年）

字砺平，号聵叟，别署幽州野老、燕山老民、钝根人。回族。出生于河北省交河，1945年移居天津。生前系中国美术家协会会员、天津画院画师、天津文史馆馆员、广西石涛艺术学会名誉理事。

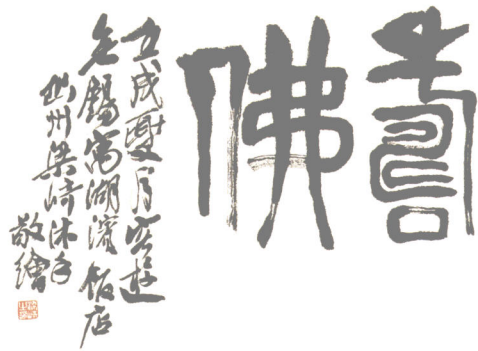
书画兼擅，大写意花鸟、山水、蔬果、人物、走兽无所不能。其指画、指书更独辟蹊径，自成一格，世有南潘北梁之称，对诗文、画史、画论均有精湛的研究。梁崎的书画格调超逸，用笔雄健老辣，墨色酣畅淋漓，意境古雅幽奇，充满浓厚的书卷气息和传统文人的艺术特质，具有强烈的艺术个性和鲜明的民族风格，在当代文人画坛上占有重要的位置。出版有荣宝斋画谱（山水部分）、荣宝斋画谱（花鸟部分）、《梁崎画集》、《梁崎书画作品选》、《梁崎书画集粹》，著有《守研庐画余随笔》。作品多次参加国内外展览，并在各刊物上发表，其作品被国内一些重要场馆及海内外收藏家收藏。

20世纪80年代中叶，继“八五”新潮之后，中国画坛出现一道引人瞩目的风景线。这就是一些湮没不彰的传统派画家受到空前关注。先是两位已故的传统派大家陈子庄和黄秋园被德高望重的画坛师首与学界名流郑重推出，接着另几位艺高而运蹇的传统派画家被陆续发现，其中包括天津的梁崎、江西的陶博吾、安徽的黄叶村、南通的尤无曲等等。他们由边缘进入主流，由默默无闻而声名远播。透过他们的艺术，民族传统中久已遮蔽的部分重新焕发出夺目的光彩，人们从中看到久已失落的光辉，引发了对深层传统的思考与追寻，开始了对传统的重新解读。因此可以说，在新时期美术史上这些传统派画家的发现是一个划时代的大事，对二十年来中国画的发展走向造成了不可低估的影响。

多能兼擅的梁崎（1909—1996），不但精于笔画，而且妙于指画。其笔画和指画的成就，既表现在山水画中，也体现在花鸟画里。人们较多注意他的花鸟画，其实他的山水画同样值得重视。从20世纪30年代发表在《湖社月刊》上的扇面即可看出，梁崎的山水画已从学习元人入手，由摹古走向自运，表现出较高的造诣。60年代以后，他的山水画面貌日益强烈，到晚年个人的笔墨意境愈益鲜明：笔墨苍厚而恣肆，意境沉酣而超逸。在新时期到来之前，人们评论山水画，往往着眼于题材是否新颖，景象是否接近实景，作品是否反映了社会变革与自然改造，但是梁崎的山水画，殊少显现时代的变化，人物着古代衣冠，建筑是老房子，因此被主流话语有意地忽略了。然而恰是这些被忽略的作品透露出作者对中国画传统和

民族艺术精神不同流俗的理解。

梁崎的山水画，多画秋景，偶尔也画冬景，善于表现静谧之美，而且往往有题诗，个别是自己的诗，多数是唐诗。有些唐诗一题再题，如首句为“远近秋山千万重”者，即分别题于《秋山幽隐》、《秋山云涌》等多幅。从其中，可见他的山水画殊少描绘眼前实景，无意



寿佛图 梁崎作

为山河立传，也没有表现改天换地的变化，而是用以寄托精神遐想。在诗画的结合中，他构筑了四种情境，表达了四种精神需求。一种是陶情于自然的精神逍遥，如《野径寻荒图》，上题：“兴来无远近，欲去寻芳菲。写唐人诗意。古树参天，野径漫漫，山翁扶筇独步，饱览云容山色，觉心旷神怡，在超然尘外之趣。”另一种是对田园生活的追慕向往，如《闭户著书》，上题：“闭户著书多岁月，种松皆作老龙鳞。王维辋川句也。右丞以宦途坎坷，乃隐居辋川。辋川近终南，世风淳朴，人民力耕自给，唯混迹渔樵之中，耳不闻兵戈之声，门无车马之喧，忘情世虑，著书以终。”第三种是自然景观和人文景观引发的沧桑感，如《江岸人家》，上题：“几家新住处，昔日大江流。写杜工部诗意。虽笔墨无多，不胜沧海桑田陵谷陆沉之感。”第四种是古人诗意引发的普遍感受，如《巫峡帆影》，上题：“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。写杜工部诗句。恍似泛舟三峡惊涛怒浪中也。”这四种情境，都无意表现个人的具体感受，而是挖掘古人诗意中超越时空的文化意蕴，表现关于人生、岁月与自然关系的普遍感悟。前两种则集中反映了日新月异的工业时代人们对已渐失去的精神家园的向往，显现了构筑天人合一的生存环境以及实现精神自由的梦想。

如果说，他的山水画情调是宁静的，那么他的花鸟画则多一点静中寓动的机趣，多一些活活泼泼的生机。就取材而论，虽然不出前人范围，但不像文人画家那样用特定的题材标榜自己的品格，也不像多数宫廷画家和职业画家那样以特定的花鸟象征一定的立意，而是发扬诗画结合的传统，借助诗句表达独特意趣。独特意趣的表达有两种方式：其一，就所画对象



秋趣
梁崎作



葫芦双雀 梁崎作



祖国万岁(指画) 梁崎作



疏柳野兔(指画) 梁崎作

的形色特点驰骋想象，生发趣味。如所画《石榴》，老皮干裂，珠玑外露，上题“莫嫌面目浑如铁，腹内还藏无限酸”。所画《枇杷双雀》，上题“鸟疑金弹不敢啄，忍饥冻向林间飞”。其二，以丰富的历史文化学养，把所画花鸟与神话或古代诗文里的人物事件联系起来，引发观者生动的联想与无尽的感慨，如所画《玫瑰》色彩浓丽，上题“不向月宫闲处种，只恐颜色妒姮娥”。所画《芍药》风姿绰约，上题：“绰约娇姿谁得似，天风吹下卫夫人。”所画《牡丹》形态娇柔，上题赞美杨贵妃的李白诗句：“侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。”所画《水仙》轻盈飘逸，题句讴歌曹植赋中洛神的风姿：“雨窗慢吟陈思赋，闲情时写凌波姿。”所画《海棠》含露欲滴，题句由海棠想到西施的病态：“笑靥临风都不见，于今唯记捧心

时。”所画《葡萄》莹晶如玉，题句则发抒蔣相如完璧归赵的感慨：“当时何用相如璧，始换西秦十五城。”所画《松兰》一刚一柔，上题“虬髯红拂 各有千秋”。他由松树的孔武和幽兰的柔劲，联想起风尘三杰的相得益彰。所画《赤松黄石》，上题：“黄石传经友赤松，雄心虎踞与蟠龙。由来带砺山河事，不出烟露顾盼中”。题诗表明，梁崎画的表面是木石，实质是在讴歌影响张良一生的黄石公与赤松子。从这些作品中可以看出，梁崎的花鸟画善于运用古诗的比兴手法，发扬了传统花鸟画的拟人化传统，以丰富的历史文化内涵赋予作品以“得之于象外”的审美意蕴，因而可以给观者以“神游千载 视通万里”的审美享受。

如众所知，艺术既有其“明劝戒，著升沉”的认识教育作用，又有其“怡悦情性”、“畅神”

的审美功能。一般而言，人物画更适于前者，山水花鸟画较宜于后者。特别是20世纪50年代以来，主流画坛致力于开发山水花鸟画的认识教育功能，确实取得了前所未有的收效，应该予以肯定。但在充分发挥古代诗文资源，以丰厚的文化积淀陶冶性情，使各行各业或升或沉的观者在“神与物游”中得到精神的驰骋和文化的陶冶方面，并不是做得很够。其实这对于个体观者，接受集体记忆，接续历史文脉，形成文化归属感，都是不可或缺的，而梁崎的山水花鸟画恰恰起到了这种有益于文化认同和社会稳定的作用。

二

如上所述，梁崎的山水花鸟画都着力于“象外意”的表现。他的“意”不是情绪发泄