

逸象山水畫

孫文勃



著

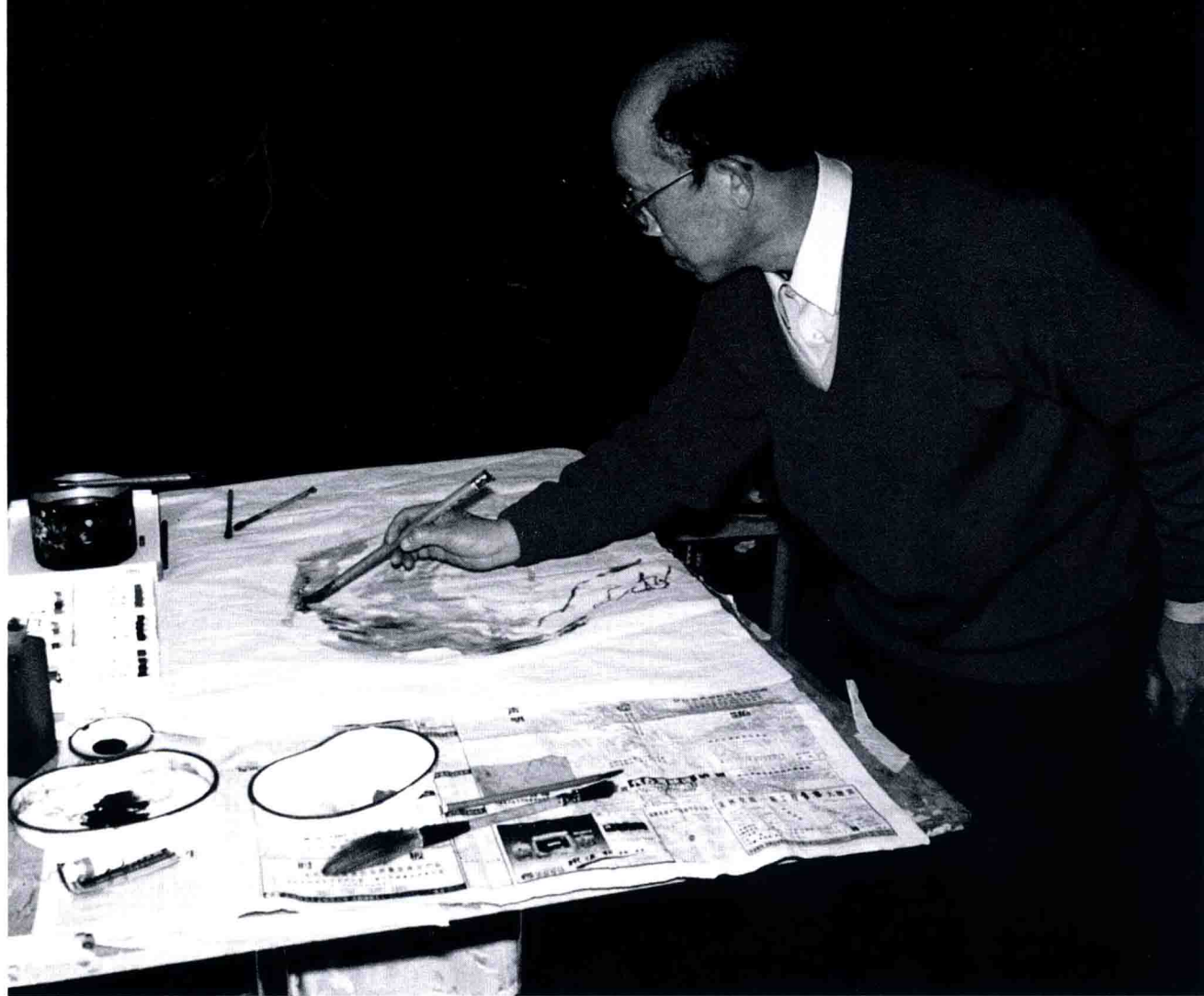


◎ 逸 象 山 水 画

Liaoning Fine Arts Publishing House

目 录

007	序言
008	伏久者 飞必高
009	奇思逸笔意态万千
011	以神写形 借古开今
013	水墨情缘
015	全国山水画学术研讨会追述……
016	谈传统绘画观察方法的培养
018	传统·生活艺术家的创作
019	画尽山水写人生
020	逸象山水画——技法分析
	情思
	长白山月
	初红
	柳堤春烟
	新城
033	作品范例
102	走过的路
103	孙文勃常用印



早 梅 芳

学兄国画家孙文勃逸象山水赞

孙翁族眷，在南辽海城，两河东岸。医儒传家，诚信为训，父祖悬壶疗患。少小钟情翰墨，石笔墙垣写遍。画梦远，靠才学出类，辟雍美院。多舛，人嗟叹，幸逢新世，冬去寒梅绽。《中华腾飞》、《长白山月》，逐鹿神州摘冠。逸象开宗立派，著述文章妙曼。迢迢路，展大师胸襟，云烟渍幻。

沈水徐邦林工词于紫霞堂

二零零二年四月二日

注释：

两河东岸：孙翁籍海城，因海城在浑河、太子河东岸而成句；

医儒传家：孙翁祖传中医，父祖曾悬壶济世，为乡邻医病疗患；

石笔墙垣：孙翁儿时即爱绘画，常以划石笔涂抹墙垣；

辟雍美院：孙翁曾毕业于鲁美国画系，辟雍，周朝时的大学；

幸逢新世：孙翁鲁美毕业后，因社会关系，十七年不能对口操业，改革开放后始逢新世，施教鲁美；

长白山月：孙翁国画《长白山月》，曾获得第八届全国美展奖牌（此届不分金、银、铜奖）

逸象开宗：孙翁首创泼墨山水新种“逸象山水”，云烟渍幻，韵味无穷；

文章妙曼：孙翁一手为画，一手为文，且学术文章颇具水准。

逸象山水畫



孙文勃●著

辽宁美术出版社
Liaoning Fine Arts Publishing House

策 划：金 明

图书在版编目（CIP）数据

逸象山水画／孙文勃著．—沈阳：辽宁美术出版社，
2002.7

ISBN 7-5314-2958-6

I . 逸… II . 孙… III . 山水画—技法（美术）
IV . J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 021707 号

辽宁美术出版社出版

（沈阳市和平区民族北街29号 邮政编码110001）

沈阳新华印刷厂印刷

辽宁省新华书店发行

开本：787 毫米×1092 毫米 1/8 字数：90 千字 印张：13

印数：1—2000 册

2002 年 7 月第 1 版

2002 年 7 月第 1 次印刷

责任编辑：金 明 茉莉

责任校对：张 鸣

版式设计：霜 日

图版翻拍：赵大鹏

定价：96.00 元



伏虎

久久
富者

祝父壽遠展成功

王羲之



◎ 逸 象 山 水 画

Liaoning Fine Arts Publishing House

目 录

- 007 序言
- 008 伏久者 飞必高
- 009 奇思逸笔意态万千
- 011 以神写形 借古开今
- 013 水墨情缘
- 015 全国山水画学术研讨会追述……
- 016 谈传统绘画观察方法的培养
- 018 传统·生活艺术家的创作
- 019 画尽山水写人生
- 020 逸象山水画——技法分析
 - 情思
 - 长白山月
 - 初红
 - 柳堤春烟
 - 新城
- 033 作品范例
- 102 走过的路
- 103 孙文勃常用印

序言

杨仁恺

二十年来，我见过孙文勃教授的山水画作品不少，感受殊深。同时又读过他的有关山水画创作的文章和画册，还有各方面对他的作品在报刊上发表的评论，因之，在我的脑海里留下了不一般的印象。

尽管我们同处沈阳这个地方，他任教鲁迅美术学院中国画系，我一直任职东北博物馆(后改名辽宁博物馆)，两人都从事国画艺术的创作和研究，而且我与鲁美的许多教授都有深厚的交情，惟独我们两人缘一面，直到最近在大连棒棰岛宾馆才得以欢聚，真乃是值得记载的一桩奇缘。

从我们的交谈中，获悉他的山水画是得已故的季观之老师的传授，我看过他发表在1996年《美苑》第六期上的《艺苑巨臂德艺双馨——深切悼念季观之老师》的长文，情真意切，深有同感。因我与季老师同庚，数十年的交谊，对其为人和艺术造诣知之素稔，文勃的悼念文章，也表达了师友们共同的心情，同时他的“尊师重道”的品德更值得嘉许。

文勃山水画的师承关系已见于自述之中，他能自辟蹊径，提出“逸象山水画”的论点如下：

“艺术的境界在于心灵的自我表现。山水画是通过社会生活和自然景物表现画家的心灵，超脱其真实生活的限制，而须（需）要对生活景物进行艺术加工与重塑，使之成为艺术真宝。”

画家为了更好地表现自我，超脱真实生活的限制，心灵与自然景物进行加工与重塑。他的主张是：“我的逸象山水画，其创作的主旨是，承其前人经验，结合自己的时间体会与法理之中，而超乎‘象外’。即不拘于眼睛所见而驻情于心中所想，神游象外，——超乎具象，拓展境界。”

从以上所引两段文字看来，画家的“逸象山水画”的本来含意，可得而知，我认为达到他所说的标准，远非初学者所能想象得到的。前人有“大象无形”之语，如果进一层考究其义，似乎也与之有相关之处。

总之，画家有些说法，与他数十年从事山水画创作的实践以及终于感悟到心得所在，说明他本人带着思考不断总结经验取得的成果。如果是前卫派的画家，不可能有些认识的。

基于此，不难了解到，画家山水画创作的路数脉络，应该说为大家所公认的。他于1996年刊载《美苑》第三期的《以神写形，借古开今》一文，是与他后来的论点是一派相同而不悖的。可以从他受业于著名山水画家季观之，全面掌握了季老师的技法，而不是一步一趋，十多年前就从事对古代名作的临写，现藏台湾故宫的南宋夏圭《溪山清远图卷》是传世名作，他根据影印本认真进行摹制，不是从形式上着手，而是聚精会神深入体察，情有独钟的理解，更是不同于一般的画家。他踏遍千山万水，尝尽人间的酸甜苦辣，很少有人与他的经历相比。所有的一切，都一概融入画家的山水创作之中。有不少评论家对他的许多获奖作品，阐述出若干观点，有助于我们能够进一步加深对画家作品的理解。而画家的作品也是读者百看不厌，其中蕴藉着艺术本质的真善美，令人为之兴叹不已。

近日画家面告，将继多年来印行的几本画册之后，将编辑大型山水画集问世，编入前后佳作若干幅，向广大艺术爱好者展示画家本人的多年来辛勤劳动得来的累累硕果，无疑是对我国山水画艺术的卓越贡献，也是加深广大读者对画家创作更加全面的认识。

由于画家本人性格内向，不善于包装自己，也很少与各方面人士交往，故其作品虽然曾获国家各级单位的嘉奖，但毕竟囿于一隅，即使在教学中的成就卓著，少数学者提名表扬，却于社会上不如某些大家的显赫，随着时间的推移，终将留名画史，那时可以预卜的。

2001年11月24日

伏久者 飞必高

王盛烈

山水画家孙文勃近年来作品屡获国家重要奖项,他的创作成果日益引人注目,得到了许多美术评论家的高度评价。作为他在鲁迅美术学院学习期间的老师,我感到十分欣慰,十分高兴。

最近辽宁美术出版社出版孙文勃的《逸象山水》画册,他要求我撰写序言。回顾他几十年的创作历程,联想当前中国画创作中存在的一些问题,在这里我想谈两点看法:画家的“安贫乐道”精神需要继续提倡;中国画家需要进一步全面、深入地领会、把握传统艺术的文化意蕴、民族精神。

当年孔夫子对于他的学生颜回“一簞食一瓢饮,在陋巷”,吃的住的都很差,却能够“不改其乐”,全神贯注地探求儒家之道,深有感慨地说:“贤哉回也!”表示非常赞赏。许多美术历史和现实的事例也表明,一个画家在具备相当的物质生活条件、工作条件的情况下,是比较容易做到“安贫乐道”的。而在物质生活条件十分艰苦、工作任务十分繁杂的条件下,仍然能够“安贫乐道”则就难能可贵了。

“文革”期间,画家孙文勃在很长的一段时期中,日常工作繁杂,没有条件,实际按照当时的有关规定是不允许从事山水画创作的,为了进行创作他曾经数年得不到工资,就这样艰难困苦而又聚精会神地进行创作,并且在艺术上不断取得进展,不断实现突破。人们完全可以说:“贤哉文勃也!”

改革开放以来,画家、美术爱好者的生活、创作条件已经普遍有了明显的改善。目前一些画画人所面对的困难,与当年孙文勃等画家所遇到的困难,可以说是微不足道的了。可是,目前有一些画家艺术心态浮躁,急于卖高价,急于称大师,千方百计甚至不择手段地进行炒作。在这种情况下,提倡画家孙文勃等人的安贫乐道精神,更加具有现实意义。

当今的中国创作应该怎样进行?对于这个问题,我的看法仍然是:吸收传统艺术营养与表现画家生活感悟进一步相结合。这种结合对于画家来说,是一个不断探索而又永无止境的过程。每一个画家都应该在自己的创作过程中随时根据具体情况不断调整这种结合的具体内容。

艺术作品是一个有机的整体。艺术创作是一个辩证的实践过程。片面强调或者完全否定是其中的任何一个方面都是不合适的。例如,对于艺术中的传统与创新这两个方面,只承认传统、完全否定创新艺术就不能发展了;只承认创新完全否定传统艺术的创新也就无从着手了。当然,这种极端的想法只能作为一种理论“观点”,而在艺术创作中是不可能真正做到的。比如,笔墨是中国画的艺术语言,中国画创作必须通过笔墨才能实现。而有人说中国画的笔墨等于零。如果这样,中国画创作不也就变成零了吗?所以,中国画的笔墨问题,实际上只能是运用、提倡什么样的笔墨问题,而不可能是要不要笔墨的问题。所谓中国画的笔墨等于零,只是在很有限的意义上才是有某些道理。

当前需要强调的是,在吸收传统艺术营养这个问题上,应该全面理解、把握艺术传统,不应该仅仅理解、把握中国画传统的笔墨技巧、题材主题、风格意味等等这些外在层次的东西,更要用功理解、把握中国画传统的美学内涵、文化意蕴、民族精神等等内在的、深层次的东西。在中国画创作中运用某种笔墨技巧,表现某种题材主题,追求某种风格意味,是比较容易把握的;而在中国画创作中深刻而又鲜明地、新颖别致而又引人入胜地体现、发扬中国艺术特有的美学内涵、文化意蕴、民族精神则就很难做到了。中国画家不仅需要学习、掌握传统绘画技巧,还要尽可能广泛深入地学习,掌握中国的哲学、历史、文学和其他艺术门类的知识。例如,学习、领会苏东坡、陆游、辛弃疾等著名文学家的诗词作品,对于中国画家把握中国艺术的文化意蕴、民族精神,就是很有助益的。

关于画家孙文勃许多作品的具体分析、评价,评论家们已经写了不少文章。虽然一些具体的艺术问题还可以也应该继续讨论。在这里限于篇幅就不多说了。

总之,我想上面说的两个问题,不仅对于画家孙文勃,而且对于所有中国画家,包括我自己在内,都需要在创作实践中不断加深、提高认识。这样中国画艺术才能不断提升文化品位。

奇思逸笔意态万千

——简说孙文勃的“逸象山水画”

黄复盛

鲁迅美术学院教授孙文勃先生以自己鲜明独特的艺术创造，成为当今中国山水画领域中日益引人注目的重要画家。他在1981年创作的《腾飞中华》构图开阔，气势恢宏，意境深远。古老的长城在无尽的群山中起伏延伸，无数只丹顶鹤在山谷中展翅奋飞，奔向远方初升的太阳……这件作品准确、生动地表现了：改革开放初期，人们从长期“左”的思想束缚下解放出来，万众一心奋发图强振兴中华的炽热思想情感。作品当时在多处展出、发表，产生了很大的社会和艺术影响。孙先生1994年创作的《长白山月》绘画技巧精湛、新颖，艺术内涵丰富深沉。入选“第八届全国美展”，并获得国家最高奖。近些年来，他经常参加全国美展和国内外的中国画名家邀请展、提名展、精品展……其艺术影响正在迅速扩大。

孙文勃先生1938年出生在一个文化底蕴丰厚的医学世家。为人笃信谦和，治学刻苦严谨。1955年从家乡辽宁海城考入东北美专附中。1959年升入鲁迅美术学院中国画系山水画专业，师从王盛烈、季观之等前辈名家。经过5年系统、严格的专业训练，他掌握了扎实的写实技巧和深厚的传统功力。特别是对于古今中外美术历史的深入学习、思考，使他的艺术眼界十分开阔，为日后艺术创作的长远发展奠定了雄厚的基础。毕业后，他艰苦奋斗，“读万卷书，行万里路”，长期进行艺术探索。近些年来，他的创作成就日益突出，特别是他长期探索的、具有艺术独创性的“逸象山水画”，取得了长足进展，受到了山水画界和许多观众的广泛好评。

最近，辽宁美术出版社筹备出版孙文勃先生的《逸象山水画》。使我有机会更深入地了解他的艺术成就。下面简要地谈谈我个人对于孙先生“逸象山水画”的两点认识。

(一)

“逸象山水画”实现了中国画创作技巧中的写实与写意，造型与笔墨在更高艺术层次上的结合。

多年以来，在中国山水画的学习、创作中，一直存在着写实能力与笔墨情趣之间的矛盾。注重写实的论者认为：客观物象是绘画艺术的根源。素描是一切造型艺术的基础，也是中国画的造型基础。问题是中国画家掌握了素描基础之后，如何在自己的创作实践中结合中国画的艺术特点，把素描基础恰当而巧妙地与笔墨技巧有机统一起来……而注重笔墨的论者认为：笔墨是中国画艺术技巧的载体。从古至今中国画的主要艺术特点、独特的艺术价值就在于其特有的笔墨技巧。西方，特别是前苏联的契斯恰柯夫素描教学体系，限制了中国画学习者对于笔墨技巧的认识和掌握，在几十年的时间内，影响了中国画沿着自己的艺术道路顺利发展。因此，应该取消至少应该改变惯用的西方素描教学体系，代之以既能提高学习者用中国画笔墨描绘物象的能力，又有助于掌握笔墨技巧的“写生”教学。从理论上讲，这两种说法各有各的合理因素。从自古以来的山水画“南北宗”之争，到20世纪50—60年代的“传统画派”与“关东画派”的笔墨之辩，都包含着这方面的内容。应该说，写实与写意的矛盾，还会长期存在下去。在未来的某个时期，由于某种实际需要，继续进行这个方面的争论也是不可避免的。

不过，如果人们从中国画的学习和创作实践的角度来考察这种矛盾，问题就会呈现出另一种状况了。作为一个中国画的学习者或画家，在特定的时期里，在特定的作画过程中，在画一幅画的不同部分时，其本人的主要精力必然是或者集中在写实，或者集中在写意；或者集中在刻画物象，或者集中在笔墨技巧……两个方面都必须下工夫，而又不可能同时同等程度地照顾两个方面。有一定作画实践经验的人都不难体会到，中国画学习者成绩的提高，中国画画家艺术的长进，就是作者的主要精力在上述两者之间不断在新的基础上转换的过程中实现的。实际上，人们评论一位中国画画家作品水平的高低，既不可能单方面地看其写实能力的强弱，也不可能单方面地看其笔墨技巧的高低，而只能看两者在什么艺术层次上进行结合，结合到了什么样的艺术高度……

人们从孙文勃先生在70年代后期至80年代初期创作的一些作品，例如《青峰竹影会万舟》、《腾飞中华》、《始信峰》、《水月洞》等等可以看出，作者表现出了精湛的写实技巧、深厚的传统功力；而在近些年来的一些作品，例如《新城》、《山岳云横》、《黄山天下奇》、《长白山月》可以看出，作者日益明显地在侧重于追求笔墨的泼洒晕破，意境的含蓄空灵。按照我个人的理解，也就是孙文勃先生越来越自觉地探索“逸象山水画”。与此同时，其作品的艺术品位上升到了一个新的境界。如果说，其20世纪70年代末至80年代初的作品给予人们的主要感受是“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。”那么，后来的作品则达到了“虚实相生，无画处皆成妙境。”（语出于笪重光：《画筌》，引自《画论丛刊》上卷，人民美术出版社，1962年，第171页。）而且，孙先生近些年来作品中的“无画处”，不仅仅包括一般中国画作品中的“布白”、“空白”，还包括其作品中借鉴西方水彩画技巧、发展传统积破墨法画出来的“虚幻”部分。这些似石似树似水似云，非石非树非水非云，亦石亦树亦水亦云之处墨沈水渍意态万千，具有无穷魅力，令人入迷陶醉！

(二)

其次应该谈到的是，孙文勃先生在“逸象山水画”创作中，精心构思立意在先，挥笔泼墨画出基本构图进而细心收拾，有些部分虽然经过多次反复积墨破墨，画面效果仍然空灵而凝重，气势磅礴而韵味无穷，匠意鲜明而自然天成……直逼山水画“画到无痕”的艺术境界。

清代著名画论家华琳在《南宗抉秘》中写道：“画到无痕时候，直似纸上自然应有此画，直似纸上自然生出此画。试观断壁颓垣剥蚀之纹，亦如是尔。昔人云：文章本天成，妙手偶得之。吾于画亦云。”（引自《画论丛刊》下卷，人民美术出版社，1962年，第489页。）《长白山月》前景中的石树水雾在寂静的夜幕中朦朦胧胧，完全依赖作者超然的水墨泼洒晕染积破技巧。作者灵活自如地运用恣肆而有序的墨沈画出了远景中云雾里峰若隐若现的群峰，没有画出几重山却使观众感觉到重重山岭无尽头……孙先生曾经对我讲过，他在画一些重要作品的虚幻部分时，反反复复地积墨冲水，冲水积墨，往往要用一周多的时间，才能达到虚淡而沉稳，奇妙而自然的效果。看来，孙先生画山水画，不仅要像古人那样“十日画一水，五日画一石。”而且还要用十天画一片烟云……

元代著名山水画家黄公望在《写山水诀》中，深情地谈到一种理想的山水画境界：“……登楼望空阔处气韵、看云彩，即是山头景物。李成、郭熙皆用此法。郭熙画石如云，古人云：‘天开图画’是也。”（引自《中国画论类编》下卷，人民美术出版社，1986年，第697页。）人们欣赏孙先生近些年来的作品，例如《柳堤春烟》、《溪涧劲风》等等，可以感受到他正在向“天开图画”境界迈进。

宋代大学者苏东坡在一则画论中写道：“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形失之，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知……虽然常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。”（引自《苏东坡全集》上卷，北京中国书店，1986年，第381页。）他认为，世间的物象可以划分为两大类型，一类的形体比较规则，比较确定，例如人物、动物、建筑物、日用器具等等，另一类形体比较不规则，比较不确定，可是有自己的结构规律，例如山石、植物、水流、云雾等等。比较规则、比较确定的形体画错了，只是局部性的个别形体问题，没有全局性的影响；如果违背了物象的结构规律，则整个作品就要受到严重影响了。这则画论的意思之一是，强调画家应该领悟、表现形体不规则、不确定的物象的结构规律，并且认为这种领悟、表现是整个作品成败的一个关键。人们从孙先生“逸象山水画”的发展和得到越来越高评价的历程中，可以进一步认识到，至少对于山水画来说，灵活自如而生动巧妙地表现无常形而有常理的物象，例如山石、树木、水流、云雾等等，特别是在作品的虚幻部分把这些物象有机地融为一体，是引人入胜的技巧之一。也就是说，在画面需要含糊的地方，画得越含糊，画家留给观众进行艺术再创造的空间也就越大，观众也就越感到精神自由，作品也就越回味无穷越有艺术魅力……无常形处蕴藏着非常之美。

……

当然，孙先生“逸象山水画”的艺术成就还有很多方面。例如，以前的多数情况是，在幅面比较小、描绘景物比较单纯的作品中，比较容易施展笔墨技巧，而孙先生的“逸象山水画”基本上都是幅面较大、描绘景物比较复杂的作品，却也能够表现出高超的笔墨技巧。这是难能可贵的，也是他在山水画创作中的又一个突破。

在艺术技巧发展的历史中，一种新的引人入胜的技巧总是首先出现在一两个艺术大师的作品中，后来有较多的艺术家借鉴、学习，多数人则能够感到不能够做到。经过一段时间，由一些艺术理论家逐步分析、总结出这种新技巧的基本要点，然后多数艺术家乃至多数爱好者才能掌握。当然，与此同时，人们对于这种新技巧的热情也会逐渐冷却。甚至由叹为观止——令人激动、赞叹，让人认为已经不可能超越了，一步步发展成为相反意义的“叹为观止”——由于滥用而令人厌烦、悲叹，再也不愿意看到这种已经变得陈旧的技巧了……

我认为，孙先生的“逸象山水画”正处在走向成熟的、方兴未艾的阶段，正在受到越来越多人的认可、赞许，人们可以也应该从中汲取艺术营养。至于如何防止有人生搬硬套，劝阻人们滥用，那是很久以后需要注意的事情。当今需要做的事情是，如何全面认识、充分肯定孙先生“逸象山水画”的艺术成就。

进一步欣赏孙先生的作中山水画作品和了解他的“逸象山水画”探索，使我心情激动，想到了许多。在这里，作为引玉之砖匆匆写出以上两点认识。我相信，各位读者读了这本书之后，结合自己的艺术创作、欣赏实践经验加以体会，一定会有更多、更大的收获。

以神写形 借古开今

孙文勃

中国画讲究传统，没有传统就不是中国画。我曾向我的师长亦步亦趋地学习勾、皴、染、点，面对历代大师的作品，冥思苦想，感悟、借鉴，以丰富中国画艺术语言的表现力。

自中国古代艺术批评的开始，对画的作用与表现力就提出过不同的认识。东晋的顾恺之，以其朴素的唯物主义美学观点，提出“以形写神”、“空其实对乃大失”的观点，用今天的话说，即是通过客观物象的外形来表现内在精神的中国式的写生方法。六朝的谢赫提出了绘画的要旨六法，六法除第一、二两法外，其余四法，则是与这种写生方法相联系。与其同时代的宗炳、王微与谢赫相类似，将所游历过的山川“备之于室”，作为卧游，其实这依然是以形写生。到了唐代的张彦远，则提出“骨气形似皆本于立意”，并把绘画的功能扩大，他所谈的绘画诸多功能之中仍没离开以形写神，还没突出“神”对“形”的主宰作用。唐代张璪的“外师造化、中得心源”早已脍炙人口，但仍停留在只有以客观物象与主观情思相结合才是绘画的最高境界。宋代的绘画，特别是山水画，是中国绘画发展的鼎盛时期，但对绘画理论的认识，则是停留在郭熙“山形步步移”，“山形面面观”，“远看之以取其势”，“近看之以取其质”的阶段。即便是深入地提出“三远”乃至韩拙的“三远”，共六远，谈的还是取象与构图的问题。到苏轼时，提出“论画以形似，见与儿童邻”的绘画与鉴画的方法。关于形神之说，宋人著述之中，不乏鞭辟入里之作，但始终是跳不出“形不确切神即亡”的圈子。元代之形神论，对元之文人画，有长足的发展，“遗貌取神”被认为“此真知画者”。明代的南北宗说，把中国的绘画理论搞得很乱。就是这个主张顿悟的董其昌，一味追崇“逸笔”、“天趣”，而极力贬低造型基本功，这怎能做到于表现胸中丘壑时，驾轻就熟而游刃有余呢。明清又复古盛行，而乏独创，虽也有自辟蹊径的革新者，但其绘画理论，终究没能打破绘画艺术，特别是山水画艺术神依形而显现的理论框架。

只有到了现代的画家石鲁，一语道破了绘画艺术的真谛——“以神写形”。他说：“故我之观物，先神后形，由形而后神，神先入为主，我则沾神而穷形。”“作画时，画家面对对象，首先应抓取它的‘大貌’。这个‘大貌’就是以神写形中的‘神’。”（刘继潮《以神写形浅析》）“以神写形”使“神”上升到主宰地位，在“神”的主宰下，画家可以主观能动地对客观物象——“形”进行提炼夸张乃至变形的典型加工——“重塑”，以其似与不似之间的意象的“形”，来更加能动地表现物象的“神”。石鲁认为：“画贵全神，而神有我神他神。入他神者我化为物，入我神者物化为我，然合二为一则全矣”。“我神”是画家的情思，“他神”是物象精神，合二为一就是“以神写形”中的“神”。这个“神”是通过“我化为物”、“物化为我”的两相交融感应后的“神交”得到的，它是客观物象与画家主体情思的完美结合。作为画家情思的“我神”，有两点需要说明：其一，“我神”与“他神”完成的“神交”，“我神”是起主宰作用的。石鲁曾引用清·松年《颐园论画》中句子，“吾辈处世不可一事有我，惟作书画，必须处处有我”，这个“我”既是“我神”，是创作中主体情思能动力及旺盛创造力的源泉。其二，“我神”的先入为主。元·赵孟頫“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”的诗句，是赵孟頫在长期的书法实践中，对书写汉字时的行笔运墨的观察、体会，通过主观情思，将其具象的“形”——书写的汉字，转化为意象的“神”（我神）——“飞白”与“籀文”形象的结果。可以这样说，赵孟頫在观察时，能将石头与树木这样的景物，转化为书法的“飞白”与“籀文”的情思，是因为赵在观察之先，头脑中已储存有书法“飞白”与“籀文”的意象——“我神”，在观察时起了“先入为主”的作用。否则，一个从未接触过书法的人，怎么能会产生书法的情思呢？关于这个问题，陈卫和先生在《观察的前提》一文中有翔实的阐述。他在引证美科学家冯·诺依曼关于“人类眼睛上的视网膜对于眼睛所感受到的视象，进行了相当的重新组织”时指出：“由于人脑的思维与心理作用，在‘指令’着眼睛看到一些而看不到另一些”。同时他还进一步指出：由于思维和心理作用，“对画家来说，观察之先，必然有自己的方法规则……这种头脑中先验的绘画规则，对观察结果，起了先入为主的作用。”由此可见，每个画家头脑中都必然储存有自己的绘画规则，而这个规则在观察时，又会能动地起着“先入为主”的作用。

既然“我神”能先入为主，那么如何正确、科学地储存“我神”则是十分重要的。我们知道，“我神”是通过观察和思索获得的，“新的绘画产生于艺术家对周围世界的不同常人的新的发现和感觉”。画家的不同常人的新的发现是基于画家的生活基础、艺术实践与全部的学识修养……“情人眼里出西施”，西施（自然景物）是客观存在的，让我们加强与完善艺术实践和学识修养，并以深切的生活感受强烈的感情，以不同常人的新的发现获得西施之美——“我神”，做到积极储存与“先入为主”。

我的山水画创作，大体上分两个阶段。十年前是“以形写神”阶段。这阶段的山水画创作基本上是用传统的笔墨依据在生活中对景写生与实地速写，结合生活的感受，重新整理或再次制作。这种创作方法是通过自然景物的具体刻画、最后达到传神的目的，这就是“以形写神”的创作方法。

“以形写神”的方法，由于自始至终是围绕对“形”的观察与塑造，在头脑中极易使“形”上升以主宰地位，因而忽视或淡化对“神”的把握，这样就容易滑入认识上的两个误区：其一，模仿生活。写生中，由于专注于对景物外形的描模而忽视了“神”，犯了“以形写形”模仿生活的毛病。其二，“酷其形

似而神自在”。“形”与“神”是完全不同的两个概念，“神依形而显现”的这个“以形写神”的表现手法，绝非是“酷其形似而神自在”，恰恰相反，如果没有画家主观情思，“迁想妙得”的“再造”，那么机械模仿生活愈逼真，而离艺术真实可能就愈远，就愈失其“神”。

“以形写神”创作方法的关键，并不是在于对“形”的把握，而是在于对“神”的把握。这个“神”是画家通过对“形”（客观景物）的感情融入，经“中得心源”，而后再由“迁想”而“妙得”到的“神”。这个“神”不是画中哪个局部形象，而是由画中景物的外在形象与内在精神所融合一体的整体大势体现出来的。为了避免滑入误区，几年来，我的山水画创作开始尝试从大势入手，抓“神”的表现方法——既我的第二创作阶段，“以神写形”的阶段。“以神写形”就其一幅作品的制作过程而言、就是抓“大势”，“大势”就是我们通常所说的整体，而“以形写神”中的“形”，就是局部（绘画过程中的每个具体形象）。既然整体能体现出气势——“神”，那么在制作中，与其由局部进行而还须顾及整体，就不如干脆从整体入手，直接把握“大势”，待“大势”进行到神完气足时，再对局部进行一一地刻画。这个从“大势”入手，“神”为主宰的表现手法，就是“以神写形”，它更易于把握住作品的“大势”，更易于“神”的突现。这种创作方法，已在我的多次写生和创作实践中，尤其是在表现长白山的创作实践中，更加得到了强化与完善。

长白山是我心中的山——那皑皑白雪，莽莽林海，博大而雄浑，长白飞瀑，神女天池，神秘而幽深。那里有我的祖先的遗迹，是东北人豪放、质朴的“天人合一”性格的体现。那里的和风晴雪，都流淌着白山的情怀。这座东北名山，每每使我激动不已，虽多次挥毫，均因没找到恰当的艺术语言而未得佳构。一次偶然的机会，我站在白山之巅。饱尝那无边无际的林海风光。天池飞瀑悬挂中天……俄顷，云雾升腾，山峦晦明，时隐时现，使我联想起宇宙是由气组成的，气聚为物，物散为气的朴素哲学道理。拙作《长白山月》就绘画而言，画中的实（山峦、林树）也是虚（天、云、水），虚也是实，山峦中含云气，云气中含山峦，一时间，意若云翔，心骛浩茫，我与云气、林峦相遇相游，你中有我，我中有你……我的画没有界限，它是我的心境走出画室，吮吸宇宙之气，心胸扩展，宠辱皆无的写照。画中的泼、破、托、甩等技法的运用，就是力求表现长白山那包容万象，宏大的胸怀。我的画，见山不是山，见水不是水，它是白山的“神”，是凝聚着我对白山无限的崇敬与爱恋之情。

《长白山月》完成了，它不是白山哪个具体物象的如实写照，就是那天池飞瀑也不是实际位置，原因就是为再现我心中意中的白山的“神”，而能动地将实际物象加以重新组合、“再塑”的原因。《长白山月》就其画面本不足论，要说体会，那首先是采用了“以神写形”全面观照的表现方法。中国山水画要走向世界，就必须开拓创新，新在哪里，重要的当是画家的思想新、感情新、观念新，一句话“神”要新。起统摄作用的“神”焕然一新，则一新帅百新，那被统帅的“形”——语言技巧，也就不得不新。

“以神写形”的全面观照法，是我近几年来创作实践的方法，由于能力所限，无论从作品本身还是于创作中遇到的问题都是很多的，解决的办法当然不是回避，而是学习与实践。

水墨情缘

——论孙文勃的山水画艺术

孙世昌

生活中太多的失落和缺憾能给画家带来多种可能，其中有两种是最为典型的：一种是被压倒，沉沦下去，销声匿迹。另一种是能够在精神上超越之，在艺术创作上寻找心理平衡，并从中升华自己的灵魂，成就艺术生命。中国绘画史上明末的徐渭，清初的八大山人和石涛，就是从生活的失落、缺憾之中升腾出来的精灵。所以，绘画形态往往隐含着创作主体的生活情境和人格情境，这是因为画家都有特定的生存空间、文化语境，而且都无法回避它，无论是古代还是现代，盖莫能外。也许是生活故意考验孙文勃，为他设置了许多障碍。他在生活上所遇到的艰难处境，比他同年龄段的中年画家显然多得多。

孙文勃1964年毕业于鲁迅美术学院，是鲁美中国画系自建国以来惟一的山水班的优秀毕业生，季观之教授的得意门生，但却因家庭出身、社会关系的原因被打入冷宫，分配到沈阳市美术公司所属的一个大集体单位工作，一干就是十七年。虽然供销工作与他心中的山水画艺术没有任何联系，但他与命运抗争，并没有放弃手中的画笔，坚持画了下来。因为只要手中有笔，他就能拥有一个属于他的世界。其后由于他的山水画成绩渐露头角，1981年时为了画庆祝建军60周年的作品，他被借调到辽宁画院。花了两个月的时间认真地画了一幅大创作，即后来参展的山水画《腾飞中华》。这件作品受到美术界的好评，其艺术创作水平亦得到画院院长和同行们的认可，同意正式调到画院工作，命运似乎有了转机。但时隔不久，命运却捉弄了他，正当他外出写生时，调转手续因领导层的人事之争而被搁置一边，最后终于成了牺牲品。孙文勃因此两年没有工作、没有工资，生活处于无着落的艰难处境。正在此时，他的母校伸出了手，因教学需要把他调回中国画系，从此算是有了适当的归宿。这些生活上的缺憾使他无言以对，无可奈何，心里极不平衡。常言说，后退一步天地宽，他只能以一种超然的态度全身心地投入山水画创作，化解心中的烦闷。在这块净土上他找到了安慰，获得了自由，能够按照自己的心意为所欲为。把山水画当成他灵魂的生存之地，并藉此谋求升腾。

超越生活缺憾的牵累，回归精神故乡之后，孙文勃在山水画创作上又遇到了新的困惑，那就是“写心”的内在要求与他所掌握的创作路数、方法之间的矛盾。孙文勃创作《腾飞中华》时，严之肃之恭之敬之，落墨之前起了完整的素描稿，然后准确地把素描稿过到宣纸上，再用笔墨精心刻画。此画置陈布势精备完整，虚实变化颇具匠心，形象刻画周密不苟。这种创作方法本身就限定画家要较准确地把握形的转折、穿插以及结构的写实意味，笔墨的运用限制在形和结构的范围之内，很难淋漓尽致地发挥笔墨运转变动的神妙功能，因此抒写心灵受到一定的限制。这种矛盾折磨了他好几年，做过各种冲破写实束缚的实验探索，直到1985年前后，孙文勃才从自己探索实践经验和古代写意大师的创作的启发之下，找到了“泼洒”的创作路数。由此他开始在“元气淋漓障犹湿，真宰上诉神鬼泣”的意象中畅游，幻化他的生活感悟，安顿他的灵魂。他选择了“泼墨”，“泼墨”也亲近了他。孙文勃为自己开拓出一个崭新的天地，从此他一路顺风，佳作连篇。我看他这时的作品，感觉到他实际上已完成了由写实到写心、写意，由写实形象到意象，由一般借物抒情向强化主体意识，直抒性灵的转化。这是他继生活上的超越之后，又完成了一次艺术上的超越。1994年他的《长白山月》在全国第八届美展上获奖，算是他的山水画得到社会的承认。

“泼墨”只是一种创作形态，大家都可以泼，画家只有具备了自己的方法的时候，“泼墨”才能真正与个性连接在一起，形成个人风格。当我询问孙文勃的泼洒方法时，他向我表述了他的创作过程：先以我为主，做到胸中有大的意象。然后直接在宣纸上泼洒水墨或色墨，铺陈大的浓淡墨块，把握大的黑白灰节奏，尤其要注意大小空白的留用。这个阶段他是以一种恣肆逸宕之气在画面上纵横驰骋，随机应变，抒发胸中郁“勃”之气。这种作法，按照笔墨形式的契机，画到一定时机就不由自主地跟着画面走。实际上存在一个由有意识向无意识转化的过程，用他自己的话说就是“画到一定时候，就得以画面为主”。清初，很有鉴赏能力的画家恽南田，看到巨然山水画而有所感时说：“行笔如龙，若干尺幅中雷轰电击，其势从半空掷笔而下，无迹可寻，但觉神气森然洞目，不知其所以然矣。”我看了孙文勃的画有类似的感受，想来他作画大约如此。

此阶段过后，把泼洒完的画纸挂起来相面，对着已成的形、势加以充分的联想。或对之数日，或随即就形画山，就势范水，就空白和清虚部分而成云烟雾霭。在不破坏水墨泼洒生动意味的基础上做全局性的调整，于虚“实”之中成就大的形象和气势。然后再细心收拾，或勾或染，或皴或擦，或点或渍，或铺之以色彩，经过多次补缀而完成创作。孙文勃近几年的佳作，如《长白山月》、《细雨霏霏》、《云开锦绣》、《新城》、《九寨春雨》等，就是这样画出来的。

孙文勃是位有传统绘画功力的画家，他原有的造型能力和笔墨功底，有机地转换到新的创作中去，发挥了很大的效用。就他的几幅佳作来看，他善用虚。如《云开锦绣》的中景大山，有巍巍屹立的气概，然而又是色墨交汇一片浑沦，用虚手段极为高妙，虚中有实，山形转折和植被林木都于朦胧中见意志。《长白山月》里瀑布和流泉留用极妙，与实处辉映，显得气韵生动。《新城》的流泉和云雾笼罩的中景大山，

处理得若不经意而又经意之极。他的水墨大面积的泼洒铺陈很注意块的大小和聚散的节奏感与力度，强化了形式节奏的魅力和视觉的震撼力。奠定画面大形和气势的同时，又决定了形象的广泛性和模糊性；解除形的约束的同时，突出了形式美。淡化笔墨的模仿功能，必然带来精神上的畅游。这不仅促使画家对笔墨之美产生再认识，而且激发画家对新的绘画形态探索的激情，可以说是“黑墨团中天地宽”。线条的运用潜藏在或浓或淡或清的大块色墨之中，其形其质若隐若显。突出的是大的色墨块的语言特色和视觉效果，“墨彩”凸现出来。使墨从笔的役使之下解放出来，幻化出一种新的理路，相对独立的色质和节奏的美感。相对于以线为主的传统造型特色，有了较为突出的现代风采。也许是古代和前辈大师在线的运用上所达到的高度，现代画家难以与之比肩的缘故，有不少画家另辟蹊径之时，在墨上用劲的人不少，孙文勃当属此列。但我看他的画与那些专靠泼洒、拓印、施加盐和洗衣粉等挥发剂，在偶然效果中讨生活的制作游戏不可同日而语。尽管在表面形态上有相似之处，但内理却泾渭分明，孙文勃的山水画创作，主体的主导作用是很强的，而且是贯彻始终的。

平心而论，正规美术学院毕业的学生，因为学院教学的基本框架是从西方引进的，所以学生的思维模式、创作模式受西方影响深入骨髓，对自己民族绘画的精神，思维和创作模式反而是陌生的。近年来随着反思而有所觉悟，但也只是视中国传统绘画为一种观照对象，一种参照系统。不像齐白石、黄宾虹、潘天寿等大师那样，把中国艺术的神韵、思维和创作模式当成立身之本。这使我想到了李可染先生晚年，当他的山水超越写生创作境界，向“神韵”追求的时候，刻了一方“七十始知己无知”的印铃在画上，其含意是深刻的，也是值得我们这一代人深思的。

当孙文勃创作山水画以表现心境为基点的时候，实际上他的主体意识和创造本性已经处于觉醒状态，这时抒情写意的传统艺术精神也就自然而然地在他身上产生回响。例如他“写心”的冲动和创作过程中的随意性，本来就是中国画突出的美学品格。他的山水画创作由写实到写意的前后变化，本质上是自我意识的回归，也是艺术本体的回归。中国山水画发展成熟时期所形成的那种抒怀的、传情写意的品质使画家不必斤斤计较客观体貌，笔墨的主要功能超越模山范水，而以笔墨形质、节奏传达生命节奏，它是主体精神的轨迹。所以山水画创作也就是一种特殊形式的生命体验；每一次创作完成，就是一次生命的驻足。我想孙文勃的心境在画面上迹化获得成功的时候，也是他得到慰藉和极大快乐的时候。他从中看见了自己，也就领悟了自身的价值。这是回归，也是创造，其过程是探索中国画创新求变的过程。我想中国山水画的现代形态，也许就此而建构。

中国山水画现代形态的探索是艰难的，只有良好的愿望和创造的冲动是无济于事的，除了要求画家具备绘画语言功底以外，更要求画家有坚强的主体建构，敏锐的感受能力，丰富的内心情感和广博的文化素养。“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机”是以“外师造化，中得心源”为根基的。师造化与得心源两者是相辅而相成的。因心造境固然是中国山水画的精粹，是艺术的高境界，但没了源头，中得心源也就无从谈起。心源枯竭在所难免。孙文勃深谙此中三昧。他每年都带学生到大自然中去师造化，回来搞创作又不受造化所拘，能因心造境，自由驰骋。

中国山水画笔墨的真正自觉始于明末董其昌，他在《画禅室随笔》中说：“夫学画者，每念惜墨泼墨四字，于六法三品，思过半矣。”数百年之后，李可染先生在他晚年画的《茂林清暑图》上题曰：“昔人论画云：李成惜墨如金，王洽泼墨成画，二者相合，便成画诀。此数语甚为精到，因解事物相反相成之理。吾偶以泼墨法作茂林清暑图，虽水墨纵肆，但无狂态，因题数语。”这寥寥数语深刻地揭示了中国画笔墨之道两仪一元的精神实质，墨中见笔、笔中见墨、奇中求稳、平中见奇、刚健含婀娜、奔放含蕴藉……都是以此为旨归的论画名言。凡是有一定中国画创作经验的人都能体验到，湿笔易流于薄，干笔易见于厚；墨润易活，墨干易枯；笔锋和线条悉被墨华淹渍，不易见骨，力度不够；浑沦一片与条分缕析相映成辉更能表现生机。然而达到此种境界绝非易事，这里边存在一个非语言所能说得清而只有靠深厚的功力才能把握的度。清人戴熙《习苦斋画絮》说：“宋人重墨，元人重笔，画得元人，盖雅秀而气象微矣。”意思是说元人得笔趣，失去了宋人整体墨韵浑沦之美。我想反之亦然，两相凑搭才能达到完满境地。笔与墨的偏胜，本是笔墨的两极，要达到两者不同程度的平衡状态，确实需要很深的基本功力。孙文勃曾对我说：“收拾时要见功力，我画到现在，越来越觉得基本功力的重要。”他的体验与我的认识未必全部相合，但总是有相通之处吧。

我觉得中国画现代精神与现代形态的探索，不应仅仅停留在观念转换的理论形态或者形式技巧上，中国画家的创作方式之中往往蕴涵着更深层次的美学意义和生命活力。有一个意象常在我的心目中跳跃，手提手锥面临白纸，沉思片刻。忽有所触，下笔如脱兔，行笔如龙腾，或泼或洒或勾或点有意无意地在宣纸上自由驰骋。这应当是中国画家独具的品质，独有的能力和基本功底，用以升华出一种新的形态，凑构一个新的灵魂。

全国山水画学术研讨会

追述……

孙文勃

全国山水画学术研讨会，由北京中国画研究院主办，于1995年10月31日至11月6日，在无锡太湖国家旅游度假区召开。参加研讨会的有中国画研究院院长刘勃舒、院长助理舒建新、著名画家亚明（特邀）、中国画研究院画家及来自北京、辽宁、黑龙江、河南、江苏、湖北、广西、四川、陕西等地的二十余位画家、理论家参加了会议。

会议首先回顾了近年来中国山水画创作中碰到的许多问题，并将大家关心的问题提出来，通过研讨达到繁荣山水画创作及艺术语言开拓的目的。会议分三个方面进行。

一、对中国山水画当前创作情况的评估。

通过十年来美术界的变化，结合新潮美术、新文人画的回顾以及商品经济的冲击，对当前中国山水画创作情况作了基本估计。

1. 对中国山水画“末日论”的提法消沉了、平静了。
2. 对1994年山水画坛的评价为“平平”相对正常、平和状态。
3. 20世纪80年代以来、中国画整个是多样化选择，从古典形态向现代形态转化时期。八届美展山水画体现了风格的多样化。无论是从山水画艺术语言出现的“明确音符”或“风格主义”来看，存在的问题是肤浅、模仿多。原因是，商品经济因素；画家没自己的想法；深入生活、写生不够。

二、中国山水画艺术语言的开拓。

现在学术界很活跃，画家们对山水画艺术语言的开拓做各种探索，面貌丰富多彩。理论上各有提法，但最关键的问题是对民族绘画有信心还是没信心的问题。

1. 有的理论家明确提出，到了用水墨山水画代替中国山水画的时候了，再谈中国山水画不现实了。还有的说要使中国画与世界绘画接轨，说中国画的涵义限制了水墨画的发展。
2. 有的文章对“笔墨中心论”进行了批评。认为不能用古典水墨画的标准去批评现代水墨画。“笔墨中心论”已愈来愈成为现代水墨画发展道路上的一大障碍。
3. 有的文章认为“西方中心主义”一直困扰着中国当代艺术，把“西方的承认”与“跟世界接轨”等同起来，将西方的艺术标准作为我们的标准，而不是作为一种参照，这将会遏制中国当代艺术的发展。
4. 有的文章认为，基本上没跳出古典形态，只是沿用古典大师的语言符号。
5. “外师造化，中得心源”是中国绘画的最根本的创作方法，“似与不似之间”的艺术形象是中国山水画追求的最高艺术境界。
6. 生活是艺术的源泉。山水画的创作、艺术语言的开拓，离不开生活、大自然，否则就要麻烦。
7. 现在不少画家不深入生活、不写生，一味模仿他家，导致庸俗风格和类型化的产生。而这样的作品还往往卖钱多，学术界捧，问题严重。
8. 现在山水画强调观念性、主观性和随意性。
9. 一些超前画家、从贴近自然、人生转向宏观哲思，提出整体意识，“天人合一”的艺术观。
10. 艺术的特性是不能重复。既不能重复他人，也不能重复自己，要在生活的基础上，强化个性，突出风格。
11. 有人对现代派提出质疑。

在西方对当代艺术的攻击，首先是对艺术制度的攻击。当代艺术经由现代艺术对社会的反叛已被国家接纳，表现为：媒体、广告、画廊和跨国艺术博览会左右着艺术时尚。创作和批评失去独立性；博物馆等官方收藏，不是对艺术品面是对观念文本的收藏，艺术已成为一种政策形象。在中国对现代派（即抽象派）的批评文章认为，抽象派是皇帝新衣式的艺术，抽象无形象，无形象就谈不上艺术。

12. 由于中国的经济实力还不如西方，中国画的价格在国际市场上还无法与西画竞争，价格比西画低得多，但决不是艺术质量差，这一点必须明确，不能由此造成错误认识而妄自菲薄。我们应以民族绘画的特色与西画抗衡，要高扬自强、自信的民族精神自立于世界艺术之林。

三、正本清源，自强自信。

中国绘画传统博大精深，自成体系，东西方文化没有高低之分，二者构成人类文化。

我们应加强学识修养，读万卷书，加强对中国诗词、书法、画论和“儒”、“道”哲学的研究。

要深入生活，行万里路，重视意境的开拓。风格、流派与水墨画的现代化，不能离开生活和大自然，否则就要麻烦。

不能受商品意识的干扰，盲目模仿他家，避免庸俗风格与类型化，以自己为主，要有个性突出风格。

现在不是中国画落不落后的问题，而是研究的够不够的问题。相信自己，坚定作画信心。

通过这次研讨会的学习，我的体会是，进入20世纪80年代以来，思想的解放，创作环境的宽容，使中国山水画坛展现出新的生机。