



大家

选录

画风

DAJIA HUAFENG

当代国画大家
教 / 学 / 研 / 究

DANDAI GUOHUA DAJIA JIAOXUE YANJIU

LIN FENG SU

林丰俗

山水卷

主编 许晓生

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

大家 画风

DAJIA HUAFENG

主编 许晓生



当代国画大家教学研究
DANGDAI GUOHUA DAJIA JIAOXUE YANJIU

林丰俗

L I N F E N G S U

山水卷 SHANSHUI JUAN

图书在版编目（CIP）数据

大家画风：当代国画大家教学研究. 林丰俗. 山水卷 / 许晓生主编. — 合肥：安徽美术出版社, 2012.10
ISBN 978-7-5398-3623-2

I. ①大… II. ①许… III. ①山水画—国画技法—教学研究 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第100849号

总 策 划 许晓生 林江山
本书策划 马 涛
出 版 人 郑 可
主 编 许晓生
执行主编 吴洁聪
副 主 编 林润鸿
责任编辑 赵启芳
编 务 王 艾 道 臻
许晓楷 徐辉龙
责任校对 司开江
校 对 杨若冰 安晓利 陶艳柯
整体设计 广州鲁逸
装帧设计 何振华
责任印制 李建森 徐海燕
推 广 比玉堂 鲁逸堂

大家画风·当代国画大家教学研究·林丰俗·山水卷

Dajia Huafeng · Dangdai Guohua Dajia Jiaoxue Yanjiu · Lni Fengsu · Shanshuijuan

出版发行：时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社（http://www.ahmscbs.com）
社 址：合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层
邮 编：230071
营 销 部：0551-3533604（省内） 0551-3533607（省外）
经 销：全国新华书店
印 刷：佛山市华禹彩印有限公司
版 次：2012年10月第1版
2012年10月第1次印刷
开 本：889 mm×1194 mm 1/8
印 张：7
印 数：5000
书 号：ISBN 978-7-5398-3623-2
定 价：48.00元

如发现印装质量问题，请与我社营销部联系调换。
版权所有·侵权必究
本社法律顾问：安徽承义律师事务所 孙卫东律师

大家 画风

DAJIA HUAFENG

主编 许晓生

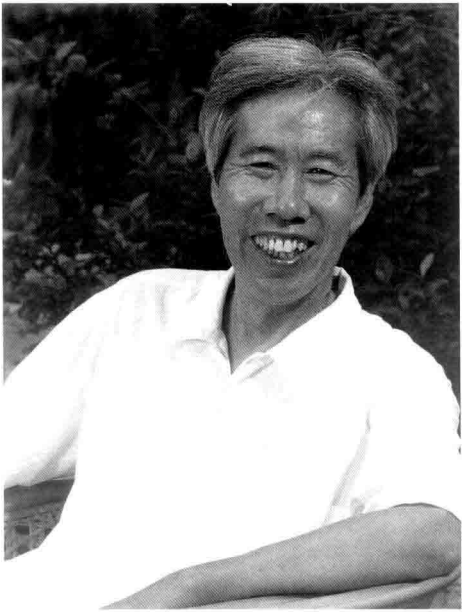


当代国画大家教学研究
DANGDAI GUOHUA DAJIA JIAOXUE YANJIU

林丰俗

L I N F E N G S U

山水卷 SHANSHUI JUAN



林丰俗 Lin Fengsu

1939年生，广东省潮安县人。1959年考入广州美术学院中国画系。1964年毕业，分配到怀集县文化馆工作。1975年调至肇庆地区群众艺术馆工作。1981年调至广州美术学院中国画系任教。1999年退休。现为中国美术家协会会员，广东省文史研究馆馆员。原为广州美术学院教授。

Art Interview 艺术访谈

时间：2010年11月10日
采访：王艾、林润鸿、黄媚
地点：番禺雅居乐林丰俗住所——心远草堂

（访谈内容林丰俗中简称“林”，当代岭南简称“岭”）

岭：您在1972年创作的《石谷新田》和《公社假日》可以说是具有重要转折性意义的画作。这两幅作品尽管带有“农业学大寨”、“宣传报”这些符号性的时代印迹，但画面中所饱含的自然气息和自我意识在“文革”语境中出现还是颇为难得的。您如何认识这两幅画作对您的意义？

林：从创作《石谷新田》和《公社假日》开始，我便有机会参与省级以上的美术创作活动。对当时的我而言，这便是最重要的意义。那是一个特殊的年代，每个文化活动都在拷问自己的良知，与此同时，这些作品也肯定了自己早已萌生的艺术理念。那时我很幼稚，最多也只是明白什么叫做创作方向。自己在不自由中争取思考的空间，将口号式创作原则淡化，化成略有诗意的抒情作品。另外，那时我也有些初生牛犊不怕虎的闯劲，想尝试点新的技法语言。关于这点，坦言之，便与当年的创新思想有些关系了。

众所周知，在那斗争的年代，人们的生活、思想都紧张。在紧张的生活中，我尝试着将我酝酿多年的凤凰花画出来，这便是《公社假日》。我有颇长一段时间的山区生活经历，在战天斗地的劳动中，我常常会关注并欣赏山中的景象，如春雨梨花之类，以诗化抒情的心境忘记劳累，这便成了《石谷新田》。题材的意思未必是作品的意义，意义也不等于意境。意境是心境，心境也是诗境。作品要有鲜活的艺术形象和娴熟的技法。从那以后，我便不断研究和修正我的山水画创作思路。

岭：我联想起石鲁先生的那张《转战陕北》，那张画的创作亦是首先从艺术形象出发。

林：那张画对我们那个时代的中国画创作影响很大。其中必有作者的情意在，而感动我的更主要的是他那浑厚而又苍润的笔墨，以及他敏锐的艺术感觉和对意境的浓缩本领。

岭：粤东地区对中国画的认识比较接近元代以后的中国画观念：以笔墨语言承载文人思想，走向一种如我们传统哲学所追求的“天人合一”的境界。您在广州美术学院求学期间接触岭南这一脉的山水画，则从黎雄才先生开始，继承宋画的写实画里面以自然为最高范本的精神。我发现这两种方式都不能解释您的山水画，因为您的山水画里面，写生、笔墨以及人文思想都兼而有之，但又没有走向上述的这两种方向。您能谈一下这两种因素对您的影响，以及您在画面中是如何处理这些关系的吗？

林：朴素地说，我从小喜欢美术，这与一般的乡村孩童无甚差别。从小对画画有所爱好，还谈不上对中国画的爱好。中学时我接触了两位老先生：一位是美术老师许良琨先生。他是从上海美专毕业的，其画属于海派画风，他尤擅画菊。后来接触了另一位山水画老师李屏周先生。他是黄宾虹比较得意的学生，艺术视野比较开阔，经常给我讲解一些有关学习方面的问题，包括黄宾虹的一些笔墨技法 and 艺术主张，这对我有重要影响。李先生说：“广州是岭南画派的发源地。”那时，还有几位好朋友鼓励我考美院。当时学美术的人不多，但考上美院也有一定难度。我不懂正规素描和写生色彩，但就这样也糊里糊涂地考上了。

我在乡下长大，从乡下走到城里，既有点自卑，但也有些信心。我下决心不带原有习气到学校中去，一切从零开始学起，虚心学习。对于我来说，到了美院接触的新同学是高了一个层次的，我不具备城里人的那种学习方式和知识水平。因此来到美院，我便如饥似渴地学习所有不懂的东西。我们班班风很好，我经常得到同学们真诚又耐心的帮助。

我们也恰逢广州美术学院教学史上的一段好时光。当时学校的艺术教学不像过去那样是师徒制的教育方式。关、黎两位先生所提倡的是要掌握艺术规律，而不是技法传承，艺术是一个开放的世界。他们注重加强我们艺术基础的学习和基本功的训练，包括临摹、白描、写生等，也有素描、色彩等造型基础训练。后来我们在试探创造一种适用于中国画的素描语言方式，虽未试验到底，也未得到很明确的结果，但我们做了这方面的探索，也算开了一个风气。当时在中国传入了一个叫尼古拉·费申的俄罗斯画家的一种素描方式，叫结构画法，我们对它颇感兴趣。至于俄罗斯绘画的色彩理念，它与现在的西洋画的色彩理念差不多，可能更容易掌握。当时我不懂西洋画的写生色彩，因为自身固有的色彩观念太顽固了。入学后，同班同学就抓住我说：“你不懂？星期天跟我们写生去！”同学们的帮助真诚且具体，而我还是冥顽不灵，直到现在，对于西洋画的色彩，我仍没有掌握。如果说我懂了点，那就是经常看、思考和比较的结果。我觉得我原来领悟到的那种传统色彩关系（其实就是装饰色彩关系）对我更有用。原来的入门基础、艺术观念是很难丢掉的，尤其是一些文化“情结”、“品位”这些潜意识的东西，怎么丢也丢不了，就像我们潮汕人吃稀饭一样，总是有感情的。这习惯与感情和艺术追求有无关系，说不清楚；习惯好还是不好，难以界定。反正人思考的方法以及缘由都没有死套套。

实际上，到了最高层次，东西方对色彩的认识和运用还是一样的，还是一个掌握艺术规律的问题。当年，我们山水画的指导老师黎雄才先生提倡我们要有扎实的绘画基础，深入体验生活，认真观察，把客观对象转化为艺术形象并用笔墨表现出来。这种观念与宋代的画是一致的，而与当年在潮汕地区流行的观念有所不同。潮汕地区民间不怎么说写实的准确造型，画画多是强调用笔，要有气韵、有笔意、有骨力，这对初学者来说如坠十里烟雾，不可理解。这与岭南这里也讲的用笔便有偏差。岭南强调的是“以形写神”，强调的是写生，写生可控性强，易掌握。我在潮汕时所学不深，反而是在美院学习的深刻一点。不过，原本的潮汕艺术理念却在我后来的艺术思考中起了极其重要的作用。

岭：黎雄才先生的那套方法指向性很强，有很多东西是很明确、很细致的。我觉得这有一个好处就是任何一个人都可以接受这套东西，因为它太系统了。

林：我们要深入了解黎先生，他很正直，思路也很“活”，知识、胸怀都很开阔。他只是要我们走正路，打好基础，不要不懂装懂，去卖弄。除了系统方法之外，这里还有一个客观实际的问题。传统文人笔墨没有一个量化标准，而美院这里却有标准。幸而当年广州美术学院的教学开放，黎雄才先生不是我们想象中的固执者，他在艺术思想上也很开放。他从日本留学归来，在日本所接受的思想与当年广东本土的艺术思想体系是不太一样的。昔年黎先生也不是从岭南学起的，他的家乡在肇庆，是从讲究传统笔墨开始的。我们所看到的关、黎两位先生，他们也“折中中西，融会古今”，是将仍未成熟的艺术理念向传统绘画回归的两位很可敬的先生。这里指的“回归”，其实也是创造，他们将岭南画风推上有历史意义的高度。关、黎画风并不同，但以我之见，他们都用自己的艺术想法以及作品对“岭南画派”作了完美的总结，使之成为中华民族优秀文化珍宝的一部分。

岭：美院的学习以及岭南的山水画是在哪些方面对您的创作起到了影响？

林：应该说，广州美院的学习给我们开了一种新学风。我们学习的那个年代，关、黎二位先生并不怎么讲岭南画派，记得关先生还再三说学院的教学不是画派的教育。当然，我们也不能因此而否定地方审美趋向的影响。我们当年自行组织学习，包括我们自发组织的那个读书小组，同学之间相互交流讨论，我们不会把学习的方法局限在对某一个画派的技法模仿上。有意思的是，当年黎先生说：“我教你们的只是一个基础，以后成功与否，都靠你们自己去探索。”这种指导思想很开放，他不想我们太出格，但只要画得好，都给予肯定。他要求我们一定要认认真真、扎扎实实地按他的指导方式去学习。当年，老师们在教学中都有一种包容的胸怀。他们还请来了卢振寰先生来教我们传统的技法，卢先生的画风属于“北宗”，但他涉及的领域不全是“北宗”的，如“元四家”的笔墨他都懂。后来还请来了卢子枢先生，他完全是黄公望这一派，强调线条松软的感觉。另外还请了潘天寿等老先生给我们开讲座。潘天寿先生当场作画，他讲话虽不多，但每言都郑重，让我们听了便茅塞顿开。比如他所言用笔：画一条长线条不需一笔画下去，断了，再另外接上去，接的时候气要贯通，不要像木工接木那样，而要笔断意连。这些留给我的印象很深刻。当年学校发展正处于一个上升时期，学校教学是很开放的，对很多社会上的艺术流派都持包容的态度。那时，深刻影响我们的艺术思考的是李可染先生，还有林风眠、傅抱石和石鲁等诸位先生。

岭：像老师您这一代人的创作环境与传统的社会有很大差别。您正好经历了一个中国从传统农耕社会转向工业化和都市化的进程，但是在您的画里面，您都是选择表现生活中平静和美好的一面，有一种很清新自然的田园诗意在里面。您刚才谈到早年生活对您这种风格自然而然的影响，那么这种田园情结以及审美取向的形成，是您经历了哪些成长因素并将之付诸画面的？

林：如要理性地说，这些不容易说清楚。我总觉得艺术与科技、与社会的发展，有同有异。艺术还是艺术，其自身的发展规律未必与社会的发展同步，即使同步，其形态趋势也未必相同。我是如此理解的：艺术总有其独立之处，每个人的艺术追求也各不相同。在看待艺术形式的变化时，我们不应单方面地从内容上看，还要从一种更为抽象的层面来看待这种变化。艺术不能停滞不前，它总有变化。我的画似乎总是呈现出这种田园的内容、意境，但细心看，其实我的画与现代生活还是有一些联系的，我的爱恶与审美并非是一成不变的。我大概因为受了这种乡村生活的特别深刻的影响，感情也特别浓厚，自然而然地形成了我今日的画风。我的艺术追求很简单，只要美得与人不同就行了。我不怎么考虑时髦的艺术问题。

社会在变革，艺术手段、艺术样式、艺术审美都在变革，也就是说社会在转换变化着，而审美层面也在不断拓展。我虽说很平静，其实也很好奇，在艺术上总想试一试。这累及我至今尚没有个固定的表现样式。总之，不管我们生活在哪个阶段，都是有意义的。虽然我画不出我们那个年代的伟大作品，但通过那段时间来总结一些美术现象，还是很有意思的。如果后来者能理解我们这一代人所处的社会环境和文化环境，探索我们这一代人的作品还是有点意思的。

岭：您画里的生活气息以及人文元素的出现，让人看了有种置身其中的感觉，但与传统山水中的理想化的“可居可游”不是一回事，而是总有一种触动人的、共同体验的东西在里面。

林：很对。我在作山水画，自己便是想置身其中。我的这种艺术感觉如果也能感染观者更好。其实，“可游可居”既是作品的效果，也是构图的方法。中国山水画的时空观念与西画的风景画不同，不能产生一目了然的瞬间视觉。山水画可使观画者流连忘返。触目会心，细细欣赏和联想并产生游而赏之的效果。但绘画又必须有视觉效果，否则难以感染别人，这又要回到艺术感觉上来思考，正因如此，我与“可游可居”方法没矛盾，只有艺术感觉上的差别。“可游可居”的亲身体悟，其视觉冲击力可能有别，但中国山水画创作长期积下了许多经验，许多大师们也找到了心、眼、手的交会点。我画的山水画，是我对自然和家园的怀恋，是心中铭记的自然，很深刻，很亲切，是真诚的。情真意切也许就指此。我想：人类总要回到自己的大自然的家园。尽管现代化的城市给我们带来很多方便以及生活的舒适安逸，但却失去了自然的更为诗意化的那一部分。生活机械与单调，那有啥意思？我平时爱翻翻书，尤其是诗化抒情的文学类书籍，可以使我的单调的生活得以丰富，使我对简单的自然景物浮想联翩。我更喜爱有人文积淀的景物，这纯属个人爱好。或许有同好者会受到触动，很感谢。

岭：我感觉到很多像您这个年龄的山水画家对与自然的这种关系的探讨，都是自然而然的。因为您经历过那种生活，对这种自然生活有一种很浓厚的感情。但年轻一辈的画家，有些甚至直接在城里长大，他们对山水画形式上的考虑比重越来越高，而原发性的感性的东西则越来越少。

林：这个现象不可避免。这也关系到一个问题，即山水画有没有存在的必要。我时常会思考这类问题。人与艺术不能离开现实生活、现实世界，然而这个时代环境变化之大，我们越发失去自然中更有诗意化的那一部分，我们都住进越来越精致的笼子里，满意吗？这样，山水画有没有必要存在的问题便一直悬而未决。远离了有诗意的自然，剩下的便是对形式的思考了。年轻的学生又应该如何去学习山水画？所以我在思考山水画有没有继续存在的可能，更别说“必要”了。曾有一个相当长的历史阶段，中国画的主流主要是山水画。其实，从历史看，占画坛主导地位的画科也有变化。总之，顺其自然，不必勉强去安排画科分配数字。现在大家都在说“大美术”，我也赞成。但大中有小，而小中也有大。一种事物似乎要消亡了，但后来又得以重生，这不是简单地重复。不同时代，人的情感兴致总有不同。

岭：以前山水画、人物画和花鸟画的分科并不是很明确，山水画里面都会用到人物画、花鸟画的一些因素，不像我们现在泾渭分明地分成三科。

林：这也是一个如何学习的问题，涉及一个要培养通才还是培养专才的大问题。我们可以另外再谈。可是，我们中国文化积淀了几千年，至今却把这个美术的学习分成一个个不同的门类，中国传统绘画似乎没有这么严格的分工。传统的中国画家基本是样样都要懂。现代化的社会分工影响至艺术的社会分工，分科后的结果是山水画家很难画好人物画，画几笔花鸟也不容易。当然，绘画的这个门类里，人人都要样样精通和掌握是件很难的事。韩愈说：“闻道有先后，术业有专攻。”画科之间要相互了解，这样更能开启个人的智慧。

岭：刚才老师您谈到了山水画的发展有什么样的可能性，这涉及了很多因素。最为常谈的一个问题，就是笔墨。您对笔墨的控制和理解是走得很远的。笔墨在传统中国画里面不仅仅是一种视觉符号，它已经变成了一种文化符号。从元代以来的这几百年的笔墨走向以及其所承载的中国传统儒家的价值观念，已经成为笔墨本身一个很大的价值所在。我们现在的中国画经历了社会如此多的冲击，以前约定俗成的对笔墨的理解方式已经改变了，人们越来越习惯用视觉的方式去解读笔墨，笔墨已经越来越像一种视觉语言，而非一种文化语言。您是如何看待笔墨问题的？您觉得笔墨在将来会有一个怎样的发展的可能？

林：首先，笔墨到底是个什么样的概念。在模模糊糊的理念中，大家约定俗成，不作清晰解释，似乎众人都说笔墨就是笔墨。这就引发了像之前张仃、吴冠中两位先生在做一些有关笔墨关系的探讨。其实，他们各自所持的观念和实践指向都不一样，这是我的理解。之后引起美术界如此大的反响，许多人都按自己的想法去曲改提出者的原意，这，我觉得有点奇怪——笔墨关系被人们过分解读了。不少一知半解的朋友纷纷表态，生怕自己站错队，想来也无必要。大概因为并非出自书香门第，我对笔墨也没有那么深透的理解，更多地把它理解为中国画的一种表达手段、一种表达方式。不过，我也认识到笔墨即是视觉符号，经过深化积淀，强调了画外功夫，便成了文化符号。常言道：“书画同源”。“书画同源”与画画有直接的关系吗？这是关于美术史的问题。虽说“字”本来就是从“画”那里来的，比如象形文字。至于说画画就必须用上书法用笔，恐怕这个理解过于简单。什么艺术都必须讲技法，中国画向来强调“骨法”用笔。但是这“骨法”用笔也不等于书法。甲骨文的发现是近代的事情，我们把甲骨文也当成文字的开始。它笔法有多种，但不是用书写的，而是靠刻的。近人的书风、唐人的楷书、宋元明清的书体都有很大的变化。你用的是何种书体？所以不要把书法用笔思考得太严重。同源不同流，看一看黄河和长江便明白了。只要画得好，同源不同源也无多大关系。文化结构在变化中最稳定的便是视觉本身了。艺术的表达方式不要盯得那么死。谁也不能为下一代人的艺术理念设计出一张很如意的图表。美无定则，真诚才能感人。对笔墨这样一个模糊概念，大家不必太认真。如果有意探索些什么的，只要心手相应，我想：美而已。

岭：我觉得如今我们对中国画的理解有一个误区，就是经常把概念变成规则。

林：对，就是这样。有些人还把个人的经验和体会当成普遍的“艺术理论”。艺术家与艺术评论家不同，艺术家主要是要有艺术感觉，感觉当然不是理论。大艺术家通过自己个人的创作实践，积累了许多可贵的经验，这些可贵经验往往不是普通规律，我们不必将大师神化，大师说的话往往有针对性，但绝不是金科玉律。只要认真想一想，同是大师级人物，他们出的意见会很不一样。我对线的作用一直没有忽视过，这只是我个人的经验和选择。在我的作品中，强调线和点的造型手段，但不是唯一的手段。人人不同，艺术方才丰富多样。不管怎么画，只要最后达到你审美设想的那种整体效果就成了。

我们还时常会听到一种批评，说某艺术家过于什么或不够什么的。表面看，批评很对，但细心一想，还是大有文章。除了基本功外，某些“不够”和“过于”也便形成了艺术家的个人艺术特色。这么一来就形成了艺术批评中了无休止的争辩问题。

岭：我们刚才讲到当下的某些现象，就是把规则变成概念。但曾经也有这样一个把概念变成规则的时代，就是17世纪，把所有的中国画概念都变成了规则，“四王”与石涛在两个不同方向对规则的探讨达到了巅峰。而一种普遍的看法认为，中国画的衰落正从这个时期开始，我觉得这是很耐人寻味的。

林：画论中有“活”字的一字金针。概念与规律定死了，没活路。“四王”强调法则，石涛强调探源。后来者却不读《心经》中的两句话：“空即是色，色即是空。”我想画家常常会将自己的审美想法理想化，找出种种依据把个人的审美想法说成了法则，凭借某种外因争夺制高点，殊不知高点之后便是低谷。其实石涛和尚已经看得很清楚，但是因为时代的局限，加之人们对他的不解，没有正面去理解他在讲什么，并把他所讲的改造过来变成可利用的东西，这非石涛和尚的本意。当时“四王”业已成了主流画派，受限于权势，附会石涛的声音就变得很小了，或许还有些原意被曲解。我对“四王”的那种所谓的“南宗”笔墨并无很好探索，但是我略有领悟，主动希望自己不要陷得太深。我觉得我的用笔能够达到我要表现的那个艺术想法就可以了，只要下笔肯定。有时候用笔快一点，有时候慢一点。有时候水分多一点，因之温润些；有时候渴笔焦墨用得比较多一点，因之觉得它精神些。我对这种所谓的笔墨的设置是简化的，没有那么深究笔墨本身的所有沉重的承载量。这可能会显得朴素和纯洁。我想：石涛也会这么说的。绘画不是文字，绘画必须把抽象的理念变成视觉的形象（包括构成），否则没有审美可言。中国佛教禅宗史很有趣，但禅宗到了撕经灭祖的时候，什么都无所谓了。

岭：我发现很多画家把笔墨当成目的，而您与其他画家不同的是，您更多地把笔墨当成是一种手段，而且并不是唯一的手段。

林：对。这就比较适合我自己所想的。笔墨是一种手段、一种技法，但并不是唯一的。因为艺术的发展变化、艺术审美的开拓是一个未知数，需要每个艺术家用自己的想法和实践去开拓，而不能用一种论理来指导艺术家怎么去做，所以在领悟中便有许多变数。在我的画上，用墨，也用色，有何不可呢？我想这也只是个手段问题，不是艺术理念。我没有天分，也没有下太多苦功，只能做如此的实践而已。有些现象就很怪：大概是流派观念太严重了，把一种特定的方式讲得太过严重，把艺术格调与艺术的使用技法绑定在一起。其实，技法不等于格调。如果技法等于格调，这么一来，齐白石就很麻烦了。白石老人打破了“水墨为上”的审美格局，敢于采用红花墨叶，把民间艺术融入其绘画。我们现在回头来看，齐白石的画的格调当然很高了。这个讲不清，但是抽象地说，个人艺术格调与人格修养有关系。所以我认同：风格就是人格。以齐白石为例，他一辈子卖画，但为何说他品格高？主要便是其质朴正直的人格高度和修养，以及作画时的自然而然的心态，画的一笔一画都像是从心中流出来一样。因为齐白石也是人，不是神，要养家糊口，他以卖画为生。人们常说：“君子爱财，取之有道”。他做到了。齐白石虽然卖画，但他作画时的心态很健康，强烈地要表现自己的艺术，所以其人格与画格一样高。跟齐白石老人相比较，黄宾虹老先生教书不卖画，其格调一样很高。他们在艺术审美和指导思想等方面是有所不同的，其艺术风貌不一样，但艺术品位还是一样达到了特定时代的高峰。有人将“齐黄”的艺术理念拆分成技法零件作较量，这太专业了，我不参与这种讨论。

至于有些朋友怕画画失去“文脉”，我以为“文脉”很抽象，源头非一，支派繁杂。说得出，画不来，没有等式。所以我也不思考“文脉”的问题。过于理智易于磨灭初心，失去感觉；不学习和满足于不知道则不知天地之大，易于莽撞。个人的能力毕竟有限，不必老找框框去框定自己的思路。我们也尽量不要陷入画史中的相互吹捧和相互攻击的恶习。

岭：您近年的花鸟画创作逐渐多了起来，花鸟画在您的创作系统中是怎样一种定位？

林：我过去跟学生强调说，中国画有两个技法基础要学：一个是写字，一个是写意花鸟画。花鸟画是一个大门类，如果没有兴趣去学工笔勾描，那就学点写意花鸟画，了解一下笔墨构成，用现在的话来说就是平面构成。通过写意花鸟画可以训练中国式的笔墨构成方式，这样从技法入门上来说容易一点。写意花鸟画随机性强，容易看见效果。另外，花鸟画充满情趣，人情味重，情趣比较容易表达；山水画则比较博大，直接讲意境，难得有随机性，而且意境的基本单元也包含情趣与意趣。

岭：用文学来比喻的话，花鸟画就像诗歌；山水画就像纪实类的小说，结构很严谨，但花鸟画情感中的表达就更直观一些。

林：除大构架的巨幅花鸟画外，写意花鸟画像诗歌中的绝句，比较灵动，短小精悍。作为中国画的入门基础，这个训练还是很必要的，尤其是对所谓四君子梅、兰、竹、菊画法的把握。过去画山水画的人不管画得好不好，都能画几笔花鸟，但在现在的这种学院基础课程的学习中则不行，尤其是现在美院的这种基础课教学是完全西式化的。最近似乎有人认识到了这个问题，但是还没提上来研究。我一直把画花鸟画当成练笔墨的手段之一。另外，因为我从小学习，也喜欢花鸟画。这涉及一些很怪的现象，即一个人爱好什么，有时候是不可作解释的。人的成长过程好像是由一种基因来决定的，人的成长还是跟环境有点关系，但不仅是自然环境，还有文化环境。我很小的时候就对画画有兴趣，可回过头来说，假如我碰到的老师不是画花鸟的，很可能也不一定就这样从事花鸟画；假如我碰到

的老师是搞雕塑的，我也可能会做雕塑。因为乡下泥巴有的是，儿时也玩泥巴。可见，热爱与坚持都是艺术创作的动力。

岭：我们知道您是画家里面很喜欢读书的那一类，我们比较感兴趣的是您是怎么处理读书与画画的关系的？您最近在看什么书？

林：我读书只是一种喜好。我从小体质就比较差，那个年代也没什么好玩的，就找点书看看。过去家里没书，某天在楼阁上找到一本《唐诗三百首》，读起来觉得很有“味”。虽然当时还不能理解，或是有着很多误解，但仍觉得那些诗很美。一到暑假，我们乡下的家长怕小孩贪玩去玩水、打架之类，就合伙请老先生来教读古文。那时候也不理解古文的意思，老师念一句，我们就跟着念一句，念到会背诵就完了。一个假期大概背诵两篇短古文，学了两个学期，如此便慢慢地引起我对旧书的爱好。对书的爱好，我们倒不是从读四书五经开始，而是从唐诗、《古文观止》开始的，之后便读《千家诗》，还有《千字文》《昔时贤文》，很浅显，易读易记。

小时候书也极少。在乡下，我们的书都是传着看的，四大名著等书都是在黄黄的纸上印着小小的字。我最爱看的是《西游记》《水浒传》。《三国演义》当时反而不太喜欢，讲故事人物太多，记不住。其实我们也不懂从书里获取什么智慧、计谋，而纯粹是对书中的情节有兴趣。至于《红楼梦》，则很难读进去，琐琐碎碎日常事，小孩不懂那些复杂感情。过去乡下那些有关道德教育的《千字文》《昔时贤文》，就是教你怎么做人，怎么交友，读起来朗朗上口。尤其是《千家诗》，本身文字很美，描绘的景色也很美，读起来很亲切。这种美让我懂得欣赏并喜欢上身边的事物和乡村的景色，所以读书让我们觉得我们周围的东西很可爱。比如说起清明，我马上就想到“清明时节雨纷纷”，雨景有着朦胧的美，而不是泥泞的道路。

诗文把我带进审美的境界，从小接触诗歌这些文艺类的东西较多，渐渐地也会觉得《四书五经》《老子》《庄子》等书非常博大精深奥。一个人的习惯一旦形成之后就很难改，村童怎么玩我也跟着玩，但样式不多，唯有对画点什么、看杂书之类感兴趣。就算工作以后，我还是读文艺类的书比较多。尽管社会复杂，我也不会认真去读《孙子兵法》，因为它离我的生活太远了。我读书偏，感性多，理性少，所以说说话没逻辑。

我对中国画这么爱好，是因为中学的时候我读了郑午昌的《中国画学全史》，里面的山水画诀当时是抄下来背的。中国绘画的起源，都是在书中思想指导下记来的。比如王维的画诀“画道之中，水墨为上”就一直印在脑海里。

从另一角度看，我读书也比较杂，没有规划。后来接触游记、明清笔记文学，像明代公安派的笔记文学，觉得其描写的东西很生动，有灵气，很有吸引力。

直到现在一看到好的杂书我还是会买，比如《五灯会元》《水经注》以及各种诗话。最近，我还很认真地读高居翰的书。他讲的是“史”，但他讲的跟我们平常看的角度有点不一样。我觉得他讲得更更有道理。不管他的观点是不是大家都能接受，但他分析问题很认真、客观和细致，能使我们抛开一些习惯和对传统的成见。另外是多种绘画类的书。大概我从小给书饿坏了，我常跟小朋友说我们现在生活的这个年代很幸福，可以买到书。文字类的书、艺术类的书、画册，阅读的范围要开阔一点，不要带着成见。在艺术审美方面，要虚怀若谷。一个人要有主见，但不要有成见。当然，对待艺术要保持自己的想法。艺术标准要自己判断，不要人云亦云。这个要自己立标准，但不要定得太死，可以不断修改。因为标准是个人的，不是别人的。国家的多少计划都可以修改，何况个人立的标准？我经常在想：艺术的目的是什么？我们要达到的目标是什么？我总想不出一个明确的答案。我想，目的可以模糊点，目标也不要太明确，但方向要明确，方向是着手要做的事，不能迟疑，也可以不断修改。而目的太明确就太机械了、太固执了，有时自己会粗制滥造些标准什么的，于艺无益。

岭：您提到艺术的目的，我觉得现在中国画无时无刻不面临着一个问题，也几乎是架上绘画面临的问题，就是功能性的东西越来越少。就像摄影代替绘画，现在摄影又正在被其自身所代替一样。但我觉得在艺术众多的目的里面有一个目的是始终存在的，就是去修补我们人类本身。

林：生活中、精神上所欠缺的，可通过艺术去补充。所以说，画画有其特殊性与个体性。目的不要定得太死，人的感情总有变化，社会、环境、朋友、亲人都在变化中，它会左右我们感情上的一些东西。艺术与感情是绝对分不开的，“无情的艺术”我不理解，也没必要去理解。因为不是我所需要的，相信有人在选择这些，也有人在摒弃这些。当然，这都是纯个人的问题。每个人的艺术想法不同，而我自己便有不同、变化的艺术想法。我对绘画的追求之所以没有固定的个人风格，其原因之一便是这一点：有方向，但是又不断在修改，有些情绪化。

我不想寻找一种如做产品般的死方法，所以我没有定出一个个人风格，个人风格就是人嘛。我对自己都认识不清楚，所以同样对自己的画也认不清楚。我想：一个画画的人可以不知道自己的风格是什么，但一定要知道自己爱什么。在艺术追求中，不要随人俯仰。这倒是真的，能充分表达自己的艺术想法更好。由于个人的能力，我每张画并非都能画出自己的想法。所以画每一张画都要不断修改，更何况作画的方法。艺术目的还有个高度问题，自己定得高了还是定得低了，非常抽象。主观因素和客观因素都有，如何裁定还得靠自己。这也考量着自己的涵养。至于架上艺术的危机，我没思考过。人世更替，沧海桑田，虽说事物有定则，但想不到的事还很多。

岭：在这里我想提一个画外题。我国庆期间去了趟潮州，潮汕地域文化氛围比较浓，开元寺以及众多的祠庙文化这些对您的艺术思想有无一定影响？

林：我们潮汕地区的寺庙多、祠堂多。坦言之，对我的影响主要是那些民间风情，还有祠庙中的装饰艺术。土生土长中有感情，自然左右我的审美选择。其中宗教思想对我没有太大影响，比如我读佛经，是当作一种智慧来读，当作人生是怎么一回事来思考。这与寺庙、祠堂没有多大关系。另外，很多人类共同的东西，即哲学与宗教等思想，都是人类共同的、必要的精神财富。我不懂宗教，不谈这些，但地方的风土人情对我的艺术一定有深刻影响。

岭：对于当下中国画文化属性的定位，我们怎样去界定这样一个概念呢？

林：“中国画”这一个概念的出现是必然的，是比较西方绘画而来的。这个概念的提出既有好的一面，也有不好的一面：一是我们很有信心，宋元之后，明清以来，我们的中国绘画成绩斐然；另一方面，在近代，我们保守，踏步不前，我们又缺乏信心，面对强大的西方文化，感觉有气无力。所以，我们更需要肯定下来，要有自己特色的中国画。这是正面与负面思考的结果，问题是是否要继续讨论下去？我想这是客观的。若理性一点来作分析，东西方艺术体系的分类也已客观存在，事物总是有好的一面，也有不好的一面。过去强调“画贵有古意”。赵孟頫提出“画贵有古意”，当时他们的“古意”是一种创新，也是一种新样式。在当下，我觉得中国画就没有必要提倡这个旧样式了。现在说“新”，又好像加些西方的审美思想、审美模式，便以为就很新、很现代，多少有点舶来的味儿。其实在西方也一样，加点东方的东西就似乎变得时髦了，这是西方人的“东方情结”。东西方文化的差别是历史形成的，我们不需要刻意加快其融合，也没必要作太严格的区分。我不反对有“古意”的中国画，也不反对创新。这些都是在创造，都有意义，只要都在创作自己的东西就好了。也正因此，我更重视作品要有己意。语言的东西，不等于视觉艺术本身。绘画的高度还是靠作品本身，作品本身如果不能说明问题，用语言作评说，讲到天花乱坠都没用，美术最终还是让作品讲话。现在画画的人很多，很多人为了找到自己的位置，都很努力，目的不一样，我们可以理解。重要的是必须静下来，尽自己的努力画出精美的好作品。

Quotations on Paintings

画语录

文 / 林丰俗



我出生于农村，对田园乡土以及造化自然怀有特别深厚的感情。这种淳朴的乡情便是我的精神家园。感情决定了我的审美选择，选择也体现了我的艺术性格。

艺术创作中的许多问题，向来没有绝对一致的答案，其中部分问题的争辩也越来越深入、越广泛。是非曲直，各持其说，成了永不休止的讨论题。画画的人与史论家毕竟不同，例如：画家总不能等到把书画是否同源的问题弄清楚才作画。画家也不必太着意去计较形象与意象的义理差别。虽说每个人必须有胆识，但理智代替不了艺术感觉。即使妙语连珠，也不能说是绘画作品的含金量。

探索艺术的表达方式，前贤说可以“得鱼忘筌”，以斯理推究，我们更不应该“得筌忘鱼”。且不论笔墨是否就是技法，可不宜简单地说笔墨等于艺术境界。“心源”虽说无限，而“造化”也是一本读不完的书。艺术的感觉始终在心源与造化之间徘徊。

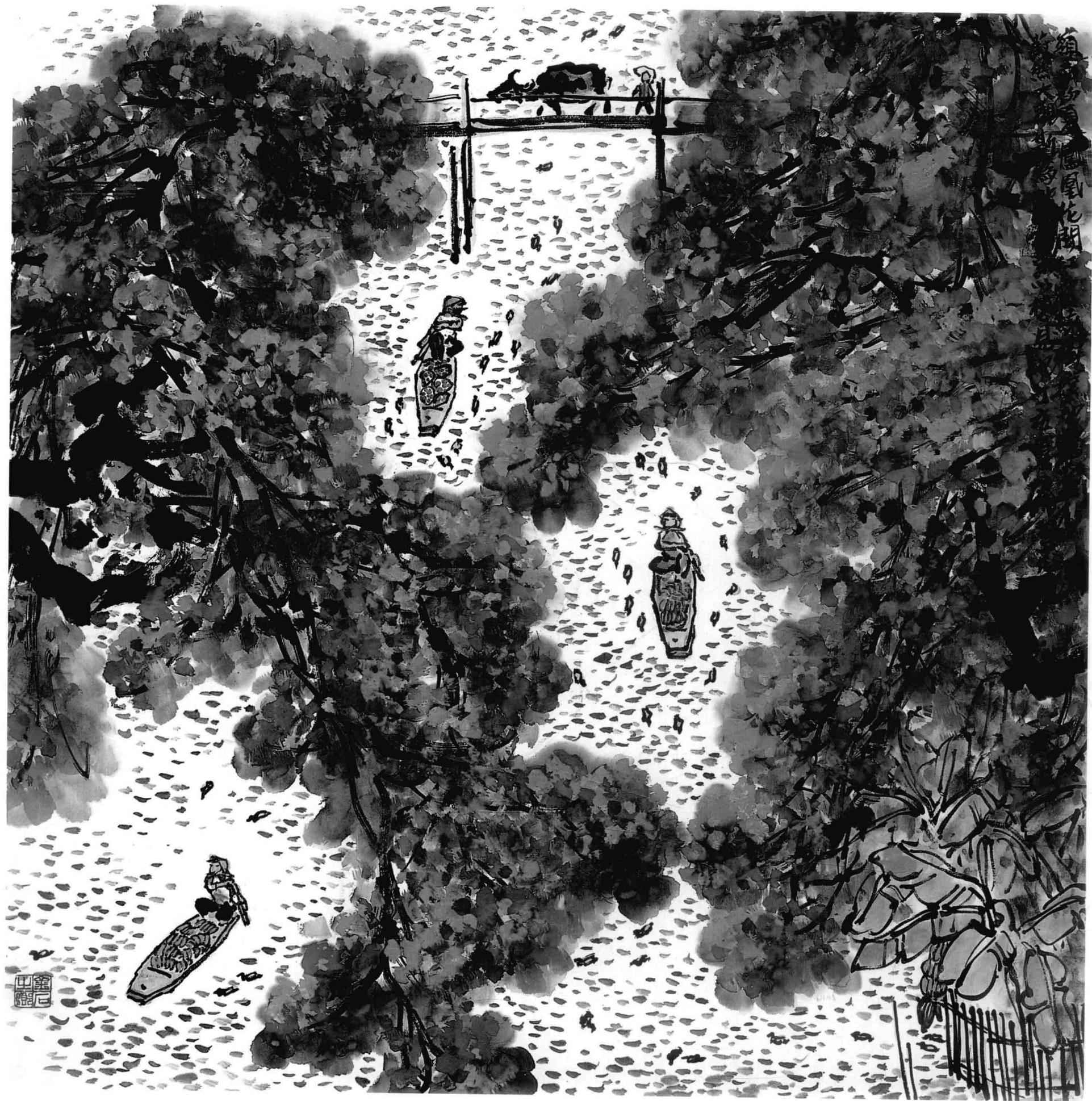
我希望于平凡的景物中找到情趣并体悟到诗一般的意境，俯拾即是，触目会心。然而，景随情移，情随时迁，对意境应该不断地有所发现。我不想让成套的笔墨程式或自造程式套住自己的感悟和大自然的盎然生机。

禅者云：“法无定法，然后知法非法，法也。”东坡先生在《记游松风亭》一文中说“此间有什么歇不得？”只要抛开是非得失，安分自知，消除对艺术格式的刻意思虑，神定情真，心平气和，便可以从容自在地画自己想画的画。



山海一角 1993年 纸本设色



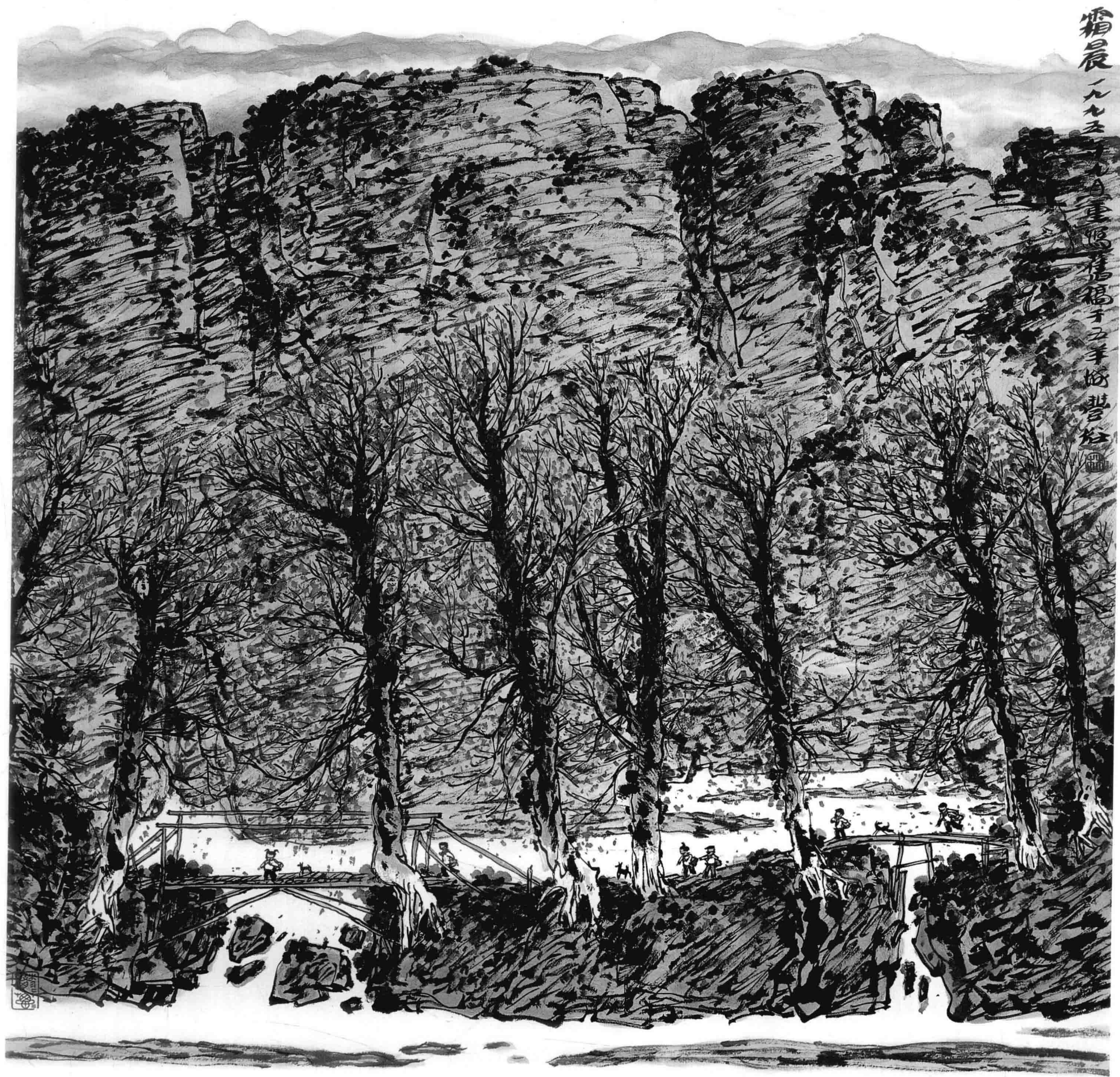


岭南初夏

68cm×68cm

纸本设色

2007年



霜晨
一九九五年
白重陽
稿于五羊
協豐
紅

霜晨

68 cm × 68 cm

纸本设色

1995年

· 9 ·



早春

69 cm × 69 cm

纸本设色

1986年

潮平两岸阔，风正一帆悬。——杜甫《登高》
慧春



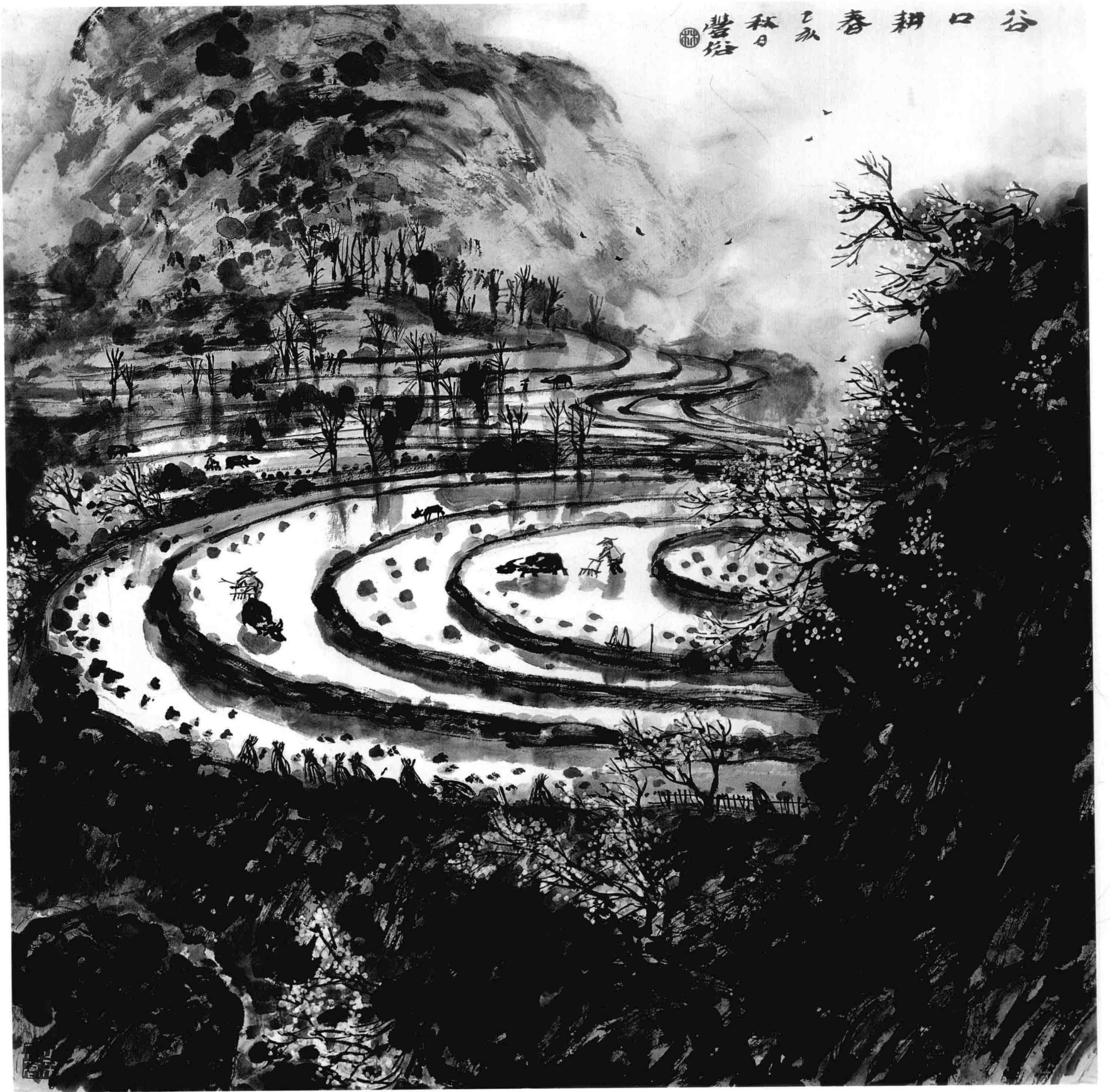
潮平两岸阔，风正一帆悬

69 cm × 69 cm

纸本设色

1997年

· 11 ·



谷口耕春

69 cm × 69 cm

纸本设色

1995年



早春
69 cm × 69 cm
纸本设色
2007年
· 13 ·

僕家
兩湖
東十
二珠
簾多
照紅
今日
忽從
江上
望她
知家
在圖
畫中
由前
余昔
居書
端州
星湖
之畔
湖光
山色
於今
閉目
如在
眼前
己卯
秋涼
豐谷



湖光山色

69 cm × 69 cm

纸本设色

1999年