

当代中国画大家

蘇百鈞文集評論

内蒙古出版集团 内蒙古教育出版社

当代中国画大家

蘇百鈞文集評論

内蒙古出版集团 内蒙古教育出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

当代中国画大家苏百钧文集评论 / 雷承影著. -- 呼和浩特: 内蒙古教育出版社, 2013.9
ISBN 978-7-5311-9232-9
I. ①当… II. ①雷… III. ①中国画-文集②苏百钧-中国画-绘画评论 IV. ①J212
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 197132 号

当代中国画大家·苏百钧文集评论 主 编: 雷承影

责任编辑: 张其其格 阿拉腾布仁
装帧设计: 雅昌设计中心·北京 林俊企

出版发行: 内蒙古教育出版社
制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司
开 本: 787×1092mm 1/8
印 张: 30.5
印 数: 1 ~ 1000
字 数: 465 000
版 次: 2013 年 9 月第 1 版 2013 年 9 月第 1 次印刷
社 址: 呼和浩特市新城区新华东街 89 号出版集团大厦 9 层
电 话: (0471)6608179 6608165
网 址: www.im-eph.com
出版声明: 版权所有, 侵权必究

书 号: ISBN 978-7-5311-9232-9
总 定 价: 1680.00 元 (四册)

ISBN 978-7-5311-9232-9



9 787531 192329 >

简历

1951年生于广州，中央美术学院教授，中国美术家协会会员，兼任中国美协中国重彩画会副会长、中国文化部现代工笔画院副院长。全国美展评审委员。

自幼随父亲苏卧农学习书法、绘画、古诗词、文学及画论，临摹师伯方人定原作近百幅。1984年考入广州美术学院中国画系，从导师黎雄才、陈金章、梁世雄教授读研究生，专攻宋元工笔花鸟画。1987年获硕士学位后留校任教。2003年作为重点人才引进调任中央美术学院中国画学院，为文学硕士、艺术硕士研究生导师，花鸟教研室主任。

作品曾获由文化部、中国美术家协会等主办的展览金奖一次、学术奖三次、大奖两次、铜奖三次。作品《小憩》参加“第七届全国美展”获“88年中国画大赛”大奖，《晨韵》获“全国首届中国花鸟画展”最高奖，《夜朦胧》参加“第28届亚洲现代美术展”，并应邀前往东京进行学术交流。作品《雨后》参加“全国首届中国画展”，《圆寂》获“第八届全国美展优秀作品展”优秀奖，《酸豆一株起卧龙》获“孙中山与华侨国际美术展”铜奖，《七月盛开三棱剑花》获中国文化部主办的“中国艺术大展”铜奖，《露寒》获“中国工笔画大展”铜奖，《烁·金色季节》获“中国首届重彩画大展”学术奖，《春寒》获“第五届中国工笔画大展”学术奖，《雨霁》参加“全国十届美展”，《谧·花间之二》获全国“第六届工笔画大展”学术奖，《追忆的故园》获“第五届中国重彩岩彩画大展”金奖。《鸟巢系列·松鹤图》作为“全国十一届美展”评委作品展出。

作品《秋韵》《鸟巢系列·松鹤图》被中国美术馆收藏，《觅》被新加坡博物馆收藏，《圆寂》被德国莱茵美术馆收藏，《花鸟》被中国军事博物馆收藏，《雨霁》被浙江美术馆收藏，《梦醒之二》被广东美术馆收藏。作品《凤凰花木图》被北京人民大会堂收藏，并悬挂在金色大厅，《金豆》被人民大会堂收藏，《和谐家园》被山东省委收藏，并悬挂在蓝色大厅。《溢远清香》被中宣部收藏。《和平颂》被北京人民大会堂收藏，并悬挂在常委会议室。

论文《试论“意”是工笔花鸟画的灵魂》载于《美术》杂志1994年第8期，《随“意”赋彩》载于《美术》杂志（名师风采）2009年第12期及《美术学报》1997年第1期及《中国科学人》优秀论文集。

2007年12月出版的《苏百钧创作篇》被教育部批准为普通高等教育“十一五”国家级规划教材。



出版个人专集

《苏百钧画集》	花城出版社出版
《苏百钧——跨世纪画丛》	岭南美术出版社出版
《名家精品——苏百钧工笔花鸟》	四川美术出版社出版
《白描花卉——苏百钧》	岭南美术出版社出版
《苏百钧——田园情思》	福建美术出版社出版
《苏百钧——白描花鸟》	江西美术出版社出版
《追忆的故园——苏百钧》	岭南美术出版社出版
《苏百钧——扇面画艺术》	岭南美术出版社出版
《苏百钧工笔画集》	荣宝斋出版社出版
《当代名家艺术观——苏百钧教学篇》	河北教育出版社出版
《当代名家艺术观——苏百钧创作篇》	河北教育出版社出版
《工笔画花鸟草虫特写·花鸟卷》	江西美术出版社出版
《苏百钧鸟谱》	岭南美术出版社出版
《当代中国美术家档案——苏百钧卷》	华艺出版社出版
《当代中国画名家精英·田园情思——苏百钧》	艺术与人文科学出版社出版
《中国近现代名家精品丛书——苏百钧工笔花鸟画》	天津杨柳青画社出版
《荣宝斋画谱——苏百钧工笔花鸟》	荣宝斋出版社出版
《苏百钧扇面精品集》	江西美术出版社出版
《笔恭意纵——苏百钧工笔花鸟作品》	广东教育出版社出版
《中国工笔画课徒画稿——苏百钧画翎毛》	河北美术出版社出版
《苏百钧创作篇》	河北教育出版社出版
《中国当代主流画家——苏百钧》	黑龙江美术出版社出版
《中国当代名家画集——苏百钧》	河北美术出版社出版
《红旗书画六十家·苏百钧专集》	北京工艺美术出版社出版
《大家讲堂——苏百钧花鸟卷》	安徽美术出版社出版
《中国名家画谱·苏百钧花鸟扇画精品》	北京工艺美术出版社出版
《中国名画家全集——苏百钧》	河北教育出版社出版
《名家白描教学·花卉白描画稿》	湖北美术出版社出版
《名家白描教学·鸟类白描画稿》	湖北美术出版社出版
《中国当代书画名家作品集·苏百钧》	天津人民美术出版社出版
《中国当代书画名家花鸟卷·苏百钧》	线装书局出版（该书是迎2011法兰克福书展系列丛书）
《中国近现代名家画集·苏百钧》	天津人民美术出版社出版
《雅韵·苏百钧》	河北美术出版社出版
《中国现当代中流砥柱画家作品集·苏百钧》	线装书局出版
《艺术模范》	河北美术出版社出版

序言

我的父亲苏百钧是享誉当代的一位花鸟画大家。他对中国花鸟画艺术贡献良多。总的来说，一方面突显出对生活的尊重，他擅于以日常生活中的朴素题材入画而赋予诗化的意境，由此便和许多沿袭传统程式化、陈陈相因的工笔花鸟拉开了很大距离而极具创造的活力^①；另一方面是在传统的勾勒法度中营造浪漫的格调，体现出浓郁的现代人文情怀和东方艺术的写意气质。他以雅致、清新的作品确立了现代花鸟画的抒情咏叹调^②，感人至深，为宋人花鸟画精细不苟的审物精神和借物抒情的诗意表现的艺术高峰，作出了最佳的现代诠释。

一九八六年，我的父亲苏百钧以优秀的成绩获广州美术学院硕士学位并留校任教；翌年，作品《小憩》获中国画大奖而崛起画坛，自此他屡获国家级奖项；一九九八年，他的数十幅大型创作在中国美术馆展出得到各方赞赏，好评如潮；二〇〇三年，他调任中央美术学院中国画系花鸟教研室主任，声誉更是与日俱增。他不仅担任中央美术学院教授、全国美术展评审委员等职务，还撰写了教育部“十一五”规划教材《当代名家艺术观——苏百钧创作篇》、主编了中央美术学院国画系花鸟专业的教学大纲，以及《荣宝斋画谱——苏百钧工笔花鸟》等专著三十余部，同时又完成了人民大会堂金色大厅、中宣部等国家花鸟画创作任务。

当今的花鸟画坛，不乏极具传统渲染功夫的能手，亦不乏冲锋呐喊的前卫艺术家，但若论及在传统与生活二者完美结合，同时又有一批高质量创作的画家，则寥寥无几。我的父亲之所以

能够游刃有余，一方面源自传统家学，另一方面得益于新时代的学院教育。家学父教赋予他深厚的传统功夫，无论勾勒渲染、书法题款或是落墨用矾，他都得心应手。而高等教育则让他对现实生活、精神格调、专业理论有更深入的理解。但是，对艺术家而言，最重要的动力是源于他对花鸟画真诚的热爱。这种热爱，尤其体现在文化大革命的十年浩劫期间。在那是非颠倒的激烈年代，花鸟画被批判为“封、资、修的产物”，全国的美术院校取消花鸟科，所有的花鸟画家都改去从事画人物山水的主题性创作。花鸟画，姹紫嫣红上千年，却一夜之间沦为断壁颓垣之物。当时，有位广州美术学院的花鸟老教授劝说我父亲：“别再画花鸟画了，我都不画了，跟时代不配，没前途，你趁着年轻及早改行吧。”但我父亲却是凭着对花鸟情有独钟，坚持追求自己所爱而绘画。终于，“文革”后枯木逢春，如母亲言“被禁锢了多年称之为‘封、资、修’的花鸟画开始解禁，百钧埋头画了近十年的花鸟画第一次初试啼声……”^③

我的父亲性情温和，不好争斗，远避喧闹，独思悟于一室之内。他常流连于故宫博物院中，观读许多弥足珍贵的无名氏作品，深深叹服那些优秀作品虽然作者无以考证，但却不朽。如古之圣贤，留下经典语录，与众生世代相存。翻读中国美术史，有画以人传者，亦有人以画传者。画以人传者，是指该人之盛名盖于其画艺，凭借其个人魅力、才气或社会地位等画外功夫而扬名书画界；而人以画传者，则是凭其画作在美术史上占有重要地位。相比于唐伯虎、金冬心等才气横溢、诗文书画四合一的“画

〔注释〕

① 见阅中央美术学院邵大箴教授《读苏百钧的工笔花鸟画》一文：“苏百钧重视作品的选材，但他的作品不以奇特、稀有的题材取胜，他写普通景物，但托物言情、缘物寄情，有一种难以言传的艺术魅力。这样，苏百钧的艺术创造便和沿袭传统、陈陈相因的工笔花鸟拉开了很大距离而显示出创新的特色。”

② 咏叹调（aria），本为音乐术语，即抒情调。这是一种配有伴奏的一个声部或几个声部以优美的旋律表现演唱者感情的独唱曲。此处借用于绘画，是对苏百钧艺术的概括性表述。

著名理论家夏硕琦先生在文章《情采斐然 境生象外》中评价：“苏百钧以宁静、清新、幽雅的美学格调，浓郁的现代人文情怀和诗性的抒情气质，创意立体，拓展了工笔花鸟画的新境、新风。”

著名理论家刘曦林先生在文章《苏百钧作品展研讨会（书面发言）》中评价：“百钧之画，与前代大家相比，显然发生了较大的变化，并呈现出扑面而来的现代感。花还是那花，鸟还是那鸟，物还是那物，但在他的笔下分明有了现代的节奏。仿佛有一束扑朔迷离的光照进了他的艺术世界，这光又幻化出幽雅的色调，使人进入了一种似真非真、似幻非幻、似梦非梦的意境。”

综合众家之言，苏百钧的艺术富于抒情，具有空灵的歌唱感和朦胧的东方诗意等特征，为现代花鸟画的抒情咏叹调。

③ 见阅雷承影《相濡以沫醉丹青》一文。

以人传”的代表，范宽、张择端等，仅仅因作品出色而传名于世的画家，在美术史上更能代表优秀的中华文化，他们的作品是无价的国宝。亦正因有此感悟，我的父亲一心一意地专注于花鸟画的艺术追求。从似锦繁花到寂静荷塘；从故园追忆到花间私语；从愁绝水一方到昨夜风吹雨；从游鱼逐落花到巢鸟惊春蛰……他的每一幅大画都寄注了别出心裁的情思，他的数百幅扇面小作，亦是淋漓尽致的生命体验。

数十年的风风雨雨弹指间，我父亲的作品丰硕累累。五十年代初出生的画家大都有坚韧的意志。这源自那一代人饱经风霜的人生经历：诞生于百废待兴的建国初期；成长于上山下乡的知青年代；在青春发育的成长期他们面临自然灾害而勉为温饱；在金色的少年时期他们经历了是非颠倒的文化大革命；在改革开放的八十年代中期才得以步入美术学院就读硕士研究生。艰苦的岁月不仅锻炼了我父亲的意志，而且丰富的农村、工厂生活经历更是给予了我父亲创作上无穷的灵感。如《田间》《冬种》《割禾之后》等等画作无不是来源于他六年的知青生活体验。在衣食无忧的今天，他更能安享于艺术高峰的攀登与追求，潜心花鸟画艺术探索，每日深居画室，笔耕不辍。

细心的观者都会有同感，我父亲苏百钧能够保持稳定上升的创作水平。他认真努力地对待自己每一件作品，无论尺幅大小，热情、专注加上不屈的毅力，他总能够以别致的情思赋予下一幅创作新颖奇特的构想。或许，在他艺术历程中最具里程碑意义的现当数《小憩》《七月盛开三棱剑花》《圆寂》《蒲花》《晚风》《雨霁》及《鸟巢系列·松鹤图》《昨夜风雨》等。当然，这样的归论尚早，还应有待将来美术史专家给予更合理的界定。但可以肯定的是，我的父亲苏百钧从八十年代的朦胧抒情风格，发展到九十年代中对生活激情的吟唱，转至二〇〇三年来北京后铅华洗净的真淳情感独白，他的艺术有明显的划分时期和不同的追求。

早期，父亲喜画夜雨朦胧之景，常于茂盛的树丛花草中隐现三两只孤单的鸟儿，如作品《夜朦胧》《晨韵》《春雨》等。他的独到之处在于在墨线内染虚，而不是色溢于线的渐变，这样的妙处在于渲染空灵却又不以削弱线条的视觉力量为代价。到九十年代，父亲多作农田乡间之寻常境，他的艺术才华热烈地爆

发。如《酸豆一株起卧龙》《追忆的故园》《晚风》等，色彩响亮，用笔泼辣，兼工带写。因有故里花地以及农村知青的真切经历，他对花草的情感深厚，且深谙其种植、生长之理，因而画面充满了活泼泼的生活魅力。显然，这与许多只知摹古但缺乏种田植花阅历的学院派，明显地拉开了距离。转居北京后，年华的洗练，加上习俗水土之异，父亲的作品突变为淡彩白描，色彩以邻近色的灰度震颤对比为主，《昨夜风雨》《芦塘灰鹭图》《冬日·向日葵》等作品，直如清照“昨夜雨疏风骤”之句，又似东坡“寂寞沙洲冷”之词，在虚静之境中妙赏生命的真谛。此时，画家开始转向寻求中国艺术托寄心灵的逸境。

花枝春满，鸟鸣秋实。一转眼，我的父亲已从艺五十余载。作为当代顶级的工笔花鸟画大家，父亲对花鸟画的研究与执着追求付出了全部精力，他的花鸟画艺术必将受到更多观众的喜爱和重视。研究我父亲的艺术思想、他的创作观念、他的人格才情，对后辈学者在今后如何推进中国花鸟画发展极具价值。为此，特结文集，辑录我父亲苏百钧的作品、论文语录、各家评论、家学渊源和生活历程，以供世人全方位览读。

苏睿于北京
中国艺术研究院博士

当代中国画大家



目录

简历

序言

1 诗意真情铸灵魂

——苏百钧文论撷英

- 2 试论“意”是工笔花鸟画的灵魂
- 5 随“意”赋彩
- 7 宋画的欣赏与创作
- 19 绘画创作笔记
- 32 画室随笔
- 33 工笔花鸟“撞水撞粉”教学
- 39 写生课教学

45 妙笔华章述真情

——大家评论

- 46 读苏百钧的工笔花鸟画 邵大箴
- 47 中国画传承与发展花鸟现代篇 薛永年
- 49 情采斐然 境生象外 夏硕琦
- 53 以痕迹浑融为妙 杨悦浦
- 54 笔恭而意纵 刘骁纯
- 56 诗心关照的世界 夏硕琦
- 59 画到熟时是生时 杨小彦
- 60 以心图画 意在其中 李蒲星
- 83 豪华落尽见真淳 李若晴
- 85 自然之语 王雪峰
- 88 苏百钧的艺术之旅 朱万章
- 93 妙及象中 思融墨外 梁寒云

96 质沿古意 文变今情 尚莹辉

- 101 品读苏百钧先生的“撞水撞粉”花鸟画 李 宁
- 104 老骥不伏枥 李 硕
- 105 丹青灵篇尽堪传 吴 昊
- 108 心灵的独白 陈聪景
- 110 我们心里的苏百钧老师 刘文辉
- 112 润物细无声 涂少辉
- 113 莫道是寻常 宋丽萍
- 115 忆苑飘絮 雷瑜良
- 117 一花一叶总关情 李帼英
- 128 随“意”赋彩 独出机杼 南方日报
- 129 苏百钧——笔随情动 中央教育台美术苑
- 131 清新雅致 花鸟情怀 广东卫视
- 133 苏百钧作品展研讨会
- 137 苏百钧访谈录

143 丹青一脉出馥林

——苏百钧父亲苏卧农先生生平侧影

雷承影

175 相濡以沫醉丹青

——苏百钧生活艺术拾撷

雷承影

225 苏百钧创作年表·常用印章

- 226 苏百钧创作年表
- 232 常用印章
- 234 一只鸟儿的天空 阿古拉泰
- 235 去看梦中的草原

诗意真情铸灵魂

——苏百钧文论撷英

试论“意”是工笔花鸟画的灵魂

随“意”赋彩

宋画的欣赏与创作

绘画创作笔记

画室随笔

工笔花鸟“撞水撞粉”教学

写生课教学

试论“意”是工笔花鸟画的灵魂

一、象须有意，否则失去生命力

在中国画的历史长河中，工笔花鸟画早在宋元时期，曾以它特有的富丽华贵、闲雅野逸等多种色彩风貌，辉耀众芳，呈彩画坛之上。然而随着意笔花鸟画的兴起，它日渐黯淡失色。虽有林良、吕纪、陈洪绶、恽寿平诸名家力挽狂澜，却终因多数工笔花鸟画家迷醉于精细不苟的工整刻画，热衷于面面俱到的繁琐哲学，一味地因袭古人，循守旧法，以为工笔花鸟画在形象上越具体、越细致、越真实才越好，完全忽视了作者本人“意”的表现，使作品缺乏情趣、生命力，以至于工笔花鸟画在日益兴盛的意笔花鸟画面前终不能挽回衰颓之势。

的确，意笔花鸟画往往是水墨淋漓，用笔纵横挥洒、生动，富有气韵，而工笔花鸟画严谨、细致的描绘，极易产生呆板的现象，难以达到写意的效果，加上传统的工笔花鸟画，无论在立意、设色、布局、线条、技法等方面，都成为一个完整体系而存在，具有极强的程式性，使“意”的自由表达受到很大的限制和约束。如宋人的名作《出水芙蓉图》，作者通过对生活的细致观察，从众多的荷花中精炼出这一优美动人的芙蓉仙子的形象。为了表达出含有露水浸润的感觉，连花瓣脉络都细致描绘出来，画面上展现了夏日盛开荷花亭亭玉立的形象和娇柔挺健的性格。作品将理想和感情色彩融化在实景之中，含而不露；意匠手法紧密与形象合为一体，不见斧痕；这主要是通过形象自身诱发观者联想。这可谓代表南宋时代院体花鸟画的一种风格。后人画工笔荷花，几乎都是遵循这种手法。由此可见，过去所形成的构成技巧、构成方式具有很强的延续性和极强的程式性。这种程式被创造出来，是和当时画家所表达的“意”保持紧密联系的。然而，当后人通过这种程式来绘画时，形式虽然会具有一定的“意”的表现力，但这种表现力已同作者心灵联系微弱，也可能毫无联系。这类作者在获得技巧的同时便获得了表现力，其间心灵可以不经受任何锤炼。这当然不完全是坏事，不少成熟的画家也不知在自己的意识之外凭借这一点得到过多少好处。更何况在一种如此悠久的画种中，历史所沉积在形式上丰富的“意”，也多少要以这种方式进入后代画家的创作中。但是，对程式的依赖，毕竟使每一个作者的心灵失去了受到充分锻炼的机会。程式

在作者心灵和形式构成之间插入一道屏障，它往往隔断了作者心灵与形式构成的联系。因此，若作者没有把握着形象而深入地体现物象的精神气质，则会在层层渲染这种重复技术与技艺性的制作中，因花去大量时间而磨掉对物象的新鲜感受，加上有的脱不开如实的固有色堆砌和传统的习惯布局，有的把长期临摹前人作品作为学习的唯一途径，就会使很多作品画面上惊人地相似，那种十分精到而艺术上索然寡味的画面便一点也不能动人。确实是“没有比热衷于仿古更加糟糕的了，它怂恿许多艺术家去重复已经使用过的艺术形式，或者用与现代风俗习惯毫无联系的形式”。究其要害是作者心中空空如也，不能以一种感觉过的、思考过的、按个人的方式使其达到完美的自然奉还给自然。于是也就只能满足于谨细地摄取对象本身的外貌，而缺乏画意。

明清以来，模仿的风气笼罩画坛，缺乏新意，缺乏新的灵感，缺乏新的创作动机，导致工笔花鸟画很多都失去艺术生命。恽寿平在当时工笔花鸟画风日趋卑弱萎靡，画面千篇一律的逆境中一洗前习，别开生面，发展了没骨法，而能成为清代影响很大的画家，这和他追求高逸的艺术理想境界，认为“意”与“形”的统一是作者精神世界的外化和艺术体现，大自然的奇妙景色，须作者“澄怀观道”以求，对物写生虽“不必似之，然当师其意”，是分不开的。他创造的“意”，往往是具体景物与内心感受的统一，是真情真景的交融。他不用奇特怪异、过分夸张以至扭曲的形象去抒写激愤不平的情感，使人激动不安，引起思索和感奋，而是以写实为主，加上适度的夸张和装饰，因此笔下的形象都有鲜明的个性，使人觉得有一种亲切感，并在品味中得到启发和陶冶。

二、从生活中获“意”

“意”主要是人的一种心理活动，是指画中形象能发人遐想、引人深思、动人情怀的弦外之音，是超出画面以外的，能使人心驰神往，泛起感情上的涟漪，并力求让人的视觉和灵魂一起振动，从中得到美感享受或精神上的满足。但是“意”不是虚无缥缈，玄之又玄的，更不可能是凭空而来的。“意”的获得需要作者面对大自然、面对新世界，因为变幻无穷的大自然有悦人心目的景物，日新月异的物质世界有无穷无尽的题材。大自然是生

命的源泉、美的源泉：滋荣万物，生生不已，运行不息；能够使人倾心动情，抒发出来成为动人的意象。常言道：“读万卷书，行万里路”这不仅是为开阔眼界、增长知识，同时也意味着不断获得新鲜的艺术感受。新鲜的感受，在美术创作上至关重要。明清以来，工笔花鸟画中能流芳于世的名篇佳作寥寥无几，说明了生活的贫乏是任何高超的技艺和精妙的构思无法弥补的。而作者个人的生活毕竟有限，所以必须深入生活，投身大自然怀抱，设法时时去开拓源头活水，以来自生活的独特感受为基础，经过创造性的精神劳动，物化为可感的艺术作品。

当然，到大自然中直接吸收新鲜空气，并非仅仅为了认识对象的外貌，更不是为了像画标本一样模拟一草一木。看北宋画家李迪的《鸡雏图》，观者从幼毛蓬松、活泼可爱、呼之欲出的鸡雏身上，油然感到作者酷爱新生命之情。就是因为画家追求的绝不是自然的复制品，绘画的花鸟更不是自然科学的研究对象，所以在接受大自然的熏陶时，还要悟出自然美的属性与人的心灵相和谐的那种关系，表现出作者从大自然中所体验到的人生的某种理想、境界，这样才能使作品的意味隽永。

在生活的探讨中，还必须用现代人的眼光去发现美。正像一件无论如何也不能直接想起的事却在一次触景生情中忽然展示一样，作者在生活中寻找和发现的就是这种唤醒内心沉睡之灵的因素，画面所表现的最深最高的层次，也就是人们内心最深与最高的层次。通过敏锐细致的观察，挖掘别人容易忽略的特征，构成不落陈套的意象。观察的过程，是事物在时空中无数瞬间相更替的过程。一个瞬间逝去了，一个新的瞬间接踵而来，对于运动着的事物本身来说，每个瞬间都是必不可少的，但对于画家来说，却并非每个瞬间都有价值。画家无法像电影那样去描写事物发展的全过程，而只能筛选其中的某些现象，把真正感动自己的东西重新组合，固定在画面上，使人们通过这一顷刻现象，而收到“一叶落知天下秋”的效果，从而获得认识上的启迪和欣赏上的满足，将观者的想象引向画外。可见精于摄取生活中的瞬间是“意象”创造的关键。正如苏东坡关于绘画构思时必须捕捉生活中的瞬间感受的名言：“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，稍纵即逝矣”，“情景一逝后难摹”。

自然界景物的美是分散的，夕阳芳草、蝶舞蜂飞、鱼跃鸟翔都不难碰到。这些寻常的景物如果能画出自己的真情实感，必然是一幅幅令人百看不厌的作品。而那些奇花异果、怪癖之景物形象初看新鲜，若无内蕴，亦会无甚回味。因此，就要求作者善于创造性地再现自然的美。同在水中生长的莲花与蝌蚪，虽是邻居，却互不通情，有才能的画家充分发挥想象力：画了鲜红的莲花倩影映在水中，引起一群蝌蚪竞相围观，好像蝌蚪懂得观赏莲花。显然这是画家把自然景物的美集中起来，并将自己的情趣倾注在形象中，启示读者去联想。这样在很平凡的地方找出发人深省的题材，说明了画家内心的丰富和思索的深入。由此可见，花鸟画并非纯客观地再现自然，而是以主观精神倾注于其中，即所谓情思与对象的“神遇而迹化”。

三、托物寓意 情境交融

作为自然景物的花鸟本身，本无所谓“神”的，其实是画家借花鸟而寓意抒情，《宣和画谱》作了这样的论述：“故花之于牡丹芍药，禽之于鸾凤孔雀，必使之富贵；而松竹梅菊，鸥鹭雁鹭，必见之幽闲。至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落……有以兴起人之意者”。虽然花鸟画不是直接画人，但它的意境还是表现人，流露的是人的本质力量和美感情操。在画家眼里，梅能呈现出各种不同的形态：“秀丽如美人，孤冷如老衲，屈强如诤臣，离奇如侠，清逸如仙，寒瘦枯寂，坚贞古傲不求闻达之匹士”，画牛马以象征任重道远之意：“天行健，故为马”“地任重而顺，故为牛”；虎豹鹿獐则“取其原野荒寒跳跃奔突之状”，“以寄笔间豪迈之气”；画竹以“拂云而高寒，傲雪而玉立，与夫招风吟月之状，虽执热使人亟挟纊也”。与其说这些自然景物具有不同的品质，毋宁说是作者把人的精神融化在它们身上。这些气质神韵其实只属于审美主体的人，而并非属于作为审美对象的物。它体现出作者对自己所处的世界的特有感情，这也就是所谓：“托物言志”“缘物寄情”的涵义。传为宋徽宗的《芙蓉锦鸡图》所以被称为名作，正是由于他成功地表现了雍容华贵的审美情感。其实雍容华贵并非芙蓉、锦鸡的自然属性，而是作者性灵的外化。可见成功的艺术作品都离不开以

象达意。工而有“意”谓之技巧，工而无“意”谓之匠气。正是“意”的高低而不是笔墨形式的巧拙决定了古今万千中国画家的作品的审美价值。宋梁楷的《秋柳双鸦图》更是情境交融的杰作，画面用笔简练，意境深邃，画的是深秋之夜，月色朦胧，柳枝轻垂，双鸦绕树，追逐哀鸣，给人以渺茫莫测、动荡不安之感，而作者悲秋之情更是跃然纸上。

纵观工笔花鸟画的兴衰史，可见“意”是使艺术作品富于个性和创造性的潜在推动力量。必须吸收宋元工笔花鸟画的“精髓”——精细不苟的审物精神和借物抒情的诗意表现。又要不满足于事物的外在模拟，对自然现实以“意”来融变，对“象外”的情思、韵致要努力追求紧紧把握。不过分强调用所谓传统的形式来表现当代人的感受，不勉强把现代人的感受塞进古人的笔墨形式。要尽量摒弃因袭的形式语言，有创造性地用新的富有个性的艺术语言去表达作者本人的“意”，把作者的意念寓于形象之中，使客观对象的自然美升华为艺术美。这样，才能使工笔花鸟画重新勃发生机，达到展拓人们审美观念的目的。

随“意”赋彩

在绘画中，色彩的运用既是画家在绘画创作中的表现手段，又是凝聚在作品中的画家的思想内涵，不同方法的色彩处理产生不同的艺术效果。反之，不同的“意”念也要求产生与之相适应的色彩的处理。色彩之所以有其独特的审美力量，并不单单是视觉印象的强烈，而且还有蕴含在视觉因素之中的体验的深刻。例如：“春景欲其明媚，凡草坡树梢，须极鲜妍，而他处尤黯淡欲以显之。故作春景，不可多施嫩绿之色。……夏景欲其葱翠。山顶石颠，须绿面加青，青面加草绿。……秋景欲其明净，疏林衰草，白雾苍葭……冬景欲其黯淡，一切景物，唯松柏及老树者，可用老绿，余唯淡赭和墨而已。”以及“有雨不分天地，不辨东西……雨雾则云收天碧，薄雾霏微，山添翠润，日近斜晖。早晨则千山欲睡，雾霭微微，朦胧残月，气色昏迷。晚景则山衔红日，帆卷江渚……春景则雾锁烟笼，长烟幽林……冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平”。这些都是画家对气候、朝夕、季节色彩的变化有了深刻的认识之后，不是只描绘自然界本身，而是寄托作者的心境，也就是说表现自己的图像单元并按一定精神主题而对这些图像单元的种种特征进行选择、加工以后的搭配组合。

在写实形式的绘画中颜色只是纯粹的工具，在没有组成色彩形象之前，其本身不具有任何精神内涵。但在写“意”形式中，任何单独存在的颜色都能具有一定的精神内涵，并把这种内涵直接作为自己的“绘画语言”来使用。构成这种绘画语言的主要成分是色彩的生理学、心理学、社会心理学等等。自然色彩学的地位在这里大大下降。精神形象的规定性是从生活领域的物质属性中孕育出来的，人们总是可以从任何精神形象里找到最初的物质痕迹。比如生活中的喜怒哀乐、美丑善恶等等，总要源于科学形象的物质属性。例如质地光滑的不锈钢，明暗色彩变化复杂，对比强烈。质地粗糙的陶，明暗色彩度比较单纯，明暗色调的冷热变化比较简单而柔和。这些物质属性必然进入生活领域并在其中产生积极或消极的结果。例如当红色表现火时它代表着温暖、热情，如用在红色的救火车上，又有恐怖的感觉；绿色多用于象征和平，绿色的田野，使我们感到清新、希望、生命的活力，但绿色和白色的服装在阳光下有些悲伤黯淡的感觉，在西方，绿还表示嫉妒恐怖的感情。因此，色彩具有一定的象征意义

和表情作用，而且具有感染力和表现力，但是，同一色彩放在不同地方，就会有不同感觉。可见，愉快与痛苦、喜爱与憎恨、幸福与灾难、光明与黑暗、真理与谬误……都是物质生活的种种特征，这些关系向理念的延伸，便产生种种精神规范的结果。然而，当物质的具体属性一旦脱离了自己的物质而升华到精神范畴，并形成精神的规范之后，这种精神规范就不再照顾物质范畴的具体性而反过来成为生活领域中主观对客观的“判断准则”。

画家的视觉虽然和一般人一样都源自基本的感觉，但它又是高度专一和极其整合的。也惟有这样，他的内心表象才有可能成为鲜明、生动和有能力的。艺术家的眼睛的与众不同之处就在于他的视知觉深入到了普通人所不曾及的地方，因而他的表现往往会有令人意外的豁然大悟或震撼灵魂的视觉效果。我们确信，经过并离开了感、知觉的特征表象，其意象远远超过感觉和知觉。尤其随着时间的推移和情绪的影响，来自同一视觉对象的表象可以呈现出因人而异的面貌。当画家把这种表象从内心托付给相应的媒介材料时，主观的、个性的意味是自然可以想见的，更何况艺术家的内心所进行的表象本身的淡化、拼接、组合、重叠和简化等也是始终起着作用的。中国画论中的所谓“意在笔先”的说法仿佛也是写“意”的色彩表象特点的概括。

另外，由于画家总是需要一种体验状态才能进入描绘对象的内在，并在这种基础上找寻到扣人心弦的情感力量，所以仅仅通过一般感知活动而获得素材的结果，还是相当初步和基本的，画家还要有意无意地培养一种和艺术效果相关的体验的积累，使之不至于是一种稍纵即逝、恍恍惚惚的幻象，而是实实在在、一唤而起的反应性。从这一点上来讲，画家绝对不是见什么就能画好什么，而还需要把握一种内在的诗情，要做到这一点，没有相应的体验激情是比较困难的，有眼光的艺术家为了避开粗粗糙糙的写实性，常常是明智地求助于记忆这一能够把事物情绪化的心理机能。因此，第一印象所捕捉的是鲜明感人的视觉特征所具有的特殊效果，而通过记忆酝酿体验也是为了达到一种突出的视觉感染力，使杂乱不清的印象在心灵的时间思维上慢慢地清晰和浑厚起来，成为一种意味十足、非表现不可的视像。即是说，两者都直趋艺术的审美表现，让创作主体瞬间的或压缩了的情感得以恰当地迸发和流淌。色彩的情感一方面构成了绘画的主要成分，

另一方面美术创作中所选定的视觉印象必须不仅仅是画家自己意识到的和感受到的，而且还必须对内蕴的意味按照其整体广度和深度加以彻底的体会，绘画写实色彩的形式为了准确地表达某一特定思想或意识，而在这一思想或意识所涉及的精神范围内，集中和优选具有丰富特定内涵的精神而剔除其他现象。还要准确地表达上述思想或意识而选择、加工视觉范围的有关形象，使这里的有关形象不是一般地，而是最大限度地具备容纳特定精神内涵的容量，剔除其他不具备这种容量的自然形象或视觉现象。这两点是相辅相成的。

精神内涵的选择不可避免地要受到自然形象视觉属性的制约，否则，精神内涵即使有点外在的东西，往往会因为情绪的肤浅导致作品的空洞无物，而理想的画面则应该是一种感受的凝缩。所以，也只有那些真正使画家自身深为所动的体验状态，才能成为震撼或抚慰观者心灵的内在力量。反之，自然形象视觉属性的选择必须接受精神内涵的规定，否则，自然色彩形象就会变成毫无意义的摆设，违背了自然属性与精神内涵之间的特定艺术主题中的辩证统一性，就等于词不达意。所以，写实色彩语言的重大特点，表现在它对视觉形象物质属性描绘的逼真上。只要这里的自然属性选择、加工准确合理，那么，物象越逼真就越能增大它对特定精神内涵的容量，为寓意精神内涵提供强有力的物质基础。可见，绘画写实形式中的典型性及艺术感染力，从技术上分析，是来源于自然视觉属性与精神属性在特定艺术主题中的辩证统一。精神内涵是它的灵魂，逼真的物象是它的躯体，两者是不可分的。因此，在直观效果上，写实形式首先是以逼真的自然属性而抓住观念，然后把观众带进那逼真的自然属性背后的深邃的精神空间，使人联想翩翩，意味无穷。

“意”念中的色彩与实际自然界的色彩差别在于：这里的色彩并不再现自然物象的视觉色彩，而是直接表达精神内涵，画家必须经历一种从自发的、粗糙的、朦胧的情绪走向自觉的、细致的和深刻的情感的过程，色彩之所以有其独特的审美力量，并不单单是视觉印象的强烈，而还有蕴含在视觉因素之中的体验的深刻，为此，随“意”赋彩必须充分利用图像单元反映到视觉上的独立特性，如色彩的冷暖、颜色的各种色相、明度等等来组成自己的词汇，再以这种绘画语言来组成特定的视觉节奏、旋律，

以造成视觉上特定的运动感作为自己的表达方式，从而扣动观众的心弦，引起观众精神上特定的共鸣，以传达特定的精神主题。

如果从视觉的物质属性出发，经过生活领域向精神领域升华，而以生活形象的形式表现出来，那么它保留了物质形象的同时亦包含了精神的内涵。这里所保留的物质与生活形象的规定性只从属于一定的艺术主题。这个序列产生的是绘画的写实形式。另一种则从精神的规定性出发，经过生活领域而达到物质领域，再回到精神领域而以抽象形式表现出来。这里基本上排除了物质的具体属性的规定性，只保留生活中精神属性部分的规定性。这个序列产生的是绘画的写“意”形式。色彩写实语言对精神内涵的寓意要受到具象性、直观性及其对自然物象再现性的制约。不论怎样对自然形象加以精心选择、提炼，也不可能充分体现物质与精神世界这一空间的广度和深度。色彩的写“意”语言虽然具备相对广阔的联想范围，比较适合体现上述空间的抽象方面，但是，因为它是建立在视觉形式法则的精神的度的规范性上，这种规范往往受到种种因素的制约而无法绝对统一。

生活中的“触景生情”或者“寄情于景”表明，在实际活动中，很难把视觉形象的物质属性与精神属性之间的联系截然割断，写实与写“意”这两种语言很难做到绝对没有彼此渗透的痕迹。比如在写实形式里的所谓“艺术处理”中，就包含了形式法则的精神内涵的规范成分，随着“处理”的深化，这些内涵也相应增大，写实形式中的具象性成分就会相应向抽象性转移，直至形式法则由含蓄的流露变成直接表现，变成写意形式为止。因此画家也确实应把来自理性的智慧投入到图像中以达到一种既耐人寻味又不失情感愉悦的效果。其次，在表象的层次上，非视觉性的思维也有明显的作用。艺术家处身在现实之中，动情地观察着他所倾向于看的东西，这样就会积累起大量的表象材料。作为素材，大部分表象是与词语有某种联系的。如果说一般的认识活动是步步逼近客观对象的本质规定性，那么美术的创作则是进一步体验把握心灵和特定视觉对象之间的联系，这种把握与其要走向客体本身，毋宁是把对象主观化。只要正确理解了这种相互转化关系，就有掌握艺术形式演变的基本技术规律，从而获得探索绘画色彩艺术形式等方面的主动权，体现出画家对所处的世界的特有的情感。

宋画的欣赏与创作

——中央美术学院“名师讲座”

我祖上八代是种花的花农，父亲是花鸟画家，又是园艺家。大哥是中国第一代的盆景大师，我从小在这充满泥土气息又饱蘸墨香的环境里长大，对花卉的生长过程和花鸟的各种结构比较熟悉，也喜欢研究。方方面面的因素形成了我对许多花鸟画的看法与别人不一样，有属于我个人的体会和心得。在当今理论界争论很大，有人统计过现代的理论书加起来，等于古代画论的八万倍。所以有些同学们说，看了很多的书，都看晕了，越看就越糊涂。因为有些书是把个人的观点强加于画家的头上，形成了很多混乱的局面，这是我个人的看法。而《中国古代画论类编》这本书是非常好的一本书，要学习中国画必须要看这本书。我读研究生的时候，反复地读这本书，为什么？因为这本书是画家总结出来的理论，是有感而发去写文章，不是乱说一通。古代的画家都是非常有文化的，他们把自己的心得、体会、经验总结归纳集结成文。所以我觉得学习中国画的本科生和研究生，应该重点阅读该书。其他的理论可以翻翻看作为参考，这也是我个人的看法。

这本书里有几篇文章写得非常精彩的，特别精彩的文章要反复读，慢慢地去琢磨透，理论基础就可以达到一个很高的水平，而且目标就明确，不会今天这样搞明天那样干。

今天跟大家讲讲怎么欣赏花鸟画和怎样创作。这张宋画《出水芙蓉图》是大家在读小学时就看到了，它作为一个经典的教材，为什么会是经典教材，我把个人的看法跟你们说说。首先说荷花，我每年都去看荷花，到现在每年都去看，而真正画荷花还是前年才动手。看了那么多荷花，我否定了一个流传已久的说法：有人说宋元小品就是写生，而且是折枝花鸟写生。我认真研究了多年，而且教中国画的临摹，也教了十多年。每年我对它都有新的看法，我感觉它不是单纯的写生，而是画家看了很多荷花以后，形成了自己心中的一个荷花。这荷花按现代理论来说，是经过了艺术的升华。为什么这么说，首先看看花的外轮廓造型，凹进去的地方有的成三角的，有的是方的，还有的是尖的。这三种形式的造型、结构，在现实中的荷花是不可能那么完美的。我从一个画家的角度去欣赏这张画。而且从造型艺术的这个角度来讲，最重要的一点就是造型，画中的这种造型，在现实中生长的荷花是不可能长得那么完美的。所以我说它是经过画家处理后的

作品。再看里面的荷花瓣大体分为四组，单独的两瓣为一组，这两瓣一组，两组不重复，两组造型都是非常有美感。中间五瓣为一组，右边四瓣为一组，分布得非常规整，但是有变化。所谓规整，就是说荷花的生长特点是对称的。在这幅画面上完完全全地体现出来了，画家没有违背荷花的生长规律，人工地把它处理得那么完美。这是非常难的，我每年都去看荷花，拍过无数的荷花，从来找不到一朵跟这画中差不多完美的荷花。你们可以慢慢再去找找看。还有这画中的莲蓬，是非常对称的。这里，画家用一片花瓣半遮莲蓬，把它变成对称里面找不对称，更增添了这朵花的美感。大家都是学美术的，无论你是设计的，还是绘画的，这种审美的感觉都是特别重要，在花鸟画里面特别讲究这种美感的处理。再看这几个黄颜色的花蕊，一边是三行，另一边是两行排列，也是在对称中找不对称，荷花的生长本来是非常对称的，但是把它处理得不对称，而又没有违背它的规律。画中是经过艺术处理的，而且处理得非常巧妙。因为我祖上是种花的花农，家中种有上百种花卉，借这个方便，我对花的研究特别深，很多的花鸟画家并没有我这个先决条件。再单独看这三根非常有现代感的荷花杆，三根竖起，长短不一，这也是现代构成里面的一个处理方法，在统一里面找微妙的变化。这张画之所以经典是它只有一朵花一片荷叶和一片没舒展开的荷叶，这完完全全是人工去安排组织的。很多人会感觉它就是荷塘的一角，但是你仔细琢磨，这全是安排的，这个安排是经过画家大量的观察，默记在心里面，慢慢去琢磨，然后再升华成为艺术。这也是我创作的一种思想观念。我感觉自己对这张宋画的研究是比较深刻的。在读研究生的三年里，我着重研究宋元古画，看古代画论。再来看这张画的空白处理，（画中）大空白，中空白，小空白，这几个空白的处理面积完全不一样，太巧妙了。包括颜色上的处理。更难得的是经过这历代年岁磨砺，绢素已变黄了，叶已经暗色了，而花的颜色还保持那么鲜艳，画中的陪衬，绿配红，配得不俗气，荷叶的色彩把花的娇艳衬托出来，使花的颜色更妩媚，经历这么多年该画面还能那么协调，那么耐看。这也是给我们学习绘画的经典范本。

我认为临摹古画有两种，有的主张临摹古画，还原它原来的模样，比如说古画原来是白绢的，临摹时就应该用白绢；但我