

邵璞焦墨艺术



人民美术出版社

邵 璞 焦 墨 艺 术

人 民 美 術 出 版 社

图书在版编目（CIP）数据

邵璞焦墨艺术 / 邵璞绘. -- 北京 : 人民美术出版社, 2013.6
ISBN 978-7-102-06389-8

I. ①邵… II. ①邵… III. ①水墨画—山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第128966号

邵璞焦墨艺术

编辑出版 人民美术出版社

（北京北总布胡同32号 100735）

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

发行部：010-56692181 010-56692190

邮购部：010-65229381

责任编辑 纪欣 夏岚

责任校对 马晓婷

装帧设计 北京普罗之声文化传播有限公司

作品摄影 北京圣彩虹文化艺术发展有限责任公司

责任印制 文燕军

制版印刷 浙江影天印业有限公司

版次 2013年8月 第1版 第1次印刷

开本 787毫米×1092毫米 1/8 印张：25

印数 0001-5000

ISBN 978-7-102-06389-8

定价：320.00元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读，请与我社联系调换。

冰乃中國畫之要素，以
和之以水，當更臻佳
趣，名者夥，務實者寡，
非如揚朱之拔一毛以利
乃內美脩能之功，
士，願方可踐行，唯

以先生功力，以建軍為骨

境。時下之執筆者，

孔子曰：“古人之學為己”

利天下而不為。“為己”

學養既深則“利人”之

生邵璞先生慎諸。

訖曾

庚寅秋仲

目 录

001-003	范曾先生评论中国画艺术创作及邵璞焦墨作品
006-013	张仃先生焦墨山水及其邵璞的焦墨艺术（代序） 邵大箴
014-019	邵璞焦墨的淡苍秘境 尚 辉
020-135	邵璞焦墨艺术作品（一）——焦墨山水部分
136-155	邵璞焦墨艺术作品（二）——书法艺术部分
156-165	邵璞焦墨艺术作品（三）——彩墨山水部分
166-187	感谢范曾先生，感谢张仃先生； 我找到先生，先生看到我。 邵 璞 171 张仃先生为邵璞题书 178 汪良先生为邵璞题书 182 臧克家先生为邵璞题书 183 李铎先生为邵璞题书

范曾先生评论中国画艺术创作及邵璞焦墨作品

水乃中国画之要素，以先生功力，以焦墨为骨，和之以水，当更臻佳境。时下之执笔者，趋名者多，务实者寡。孔子曰：“古人之学为己。”非如扬朱之拔一毛以利天下而不为。“为己”乃内美修能之功课，学养既深则“利他”之大，愿方可践行，唯邵璞先生慎诸。

范曾
庚寅秋仲



焦墨作品 44cm×137cm 2012年作



范曾先生评论后邵璞创作手记：

范曾先生在论及中国画创作，针对邵璞焦墨作品评论时，特别谈到“水乃中国画之要素，以先生功力，以焦墨为骨，和之以水，当更臻佳境……”

与中国画三个最直观的要素“墨、宣纸、毛笔”相较，中国画中的“水”的表现和把握确实最难、最无处不在、最切魂魄，也最不容易直观觉悟。中国画的神奇、千变万化也正是主要来源于此中奥妙。

以水现风骨；以水搅动墨，铸就大千世界的万千气象；以水力透纸背孕育笔墨纸砚以艺术生命，范曾先生的艺术正是如此。我创作的面貌与范曾先生的相差一天一地，但是，范曾先生这个关于中国画的思想认识对我的创作影响至深，可以说，我从张仃先生的焦墨创作把“墨”有幸认识到极限，从范曾先生关于“水”的教诲，重新认识了水，并重新开始让水变成我中国画创作中的血液。水既不是颜料，也不是宣纸、不是墨；水却是墨和色黑白灰和艺术生命的创造者，中国画中刚性来自水，柔性来自水。恰如古语讲的“水能载舟，水亦能覆舟”，让水在纸上呈现意志、呈现思想，用两个无形抵达有形，无水无墨、无水无宣纸、无水无毛笔。我体会，这就是范曾先生所推崇的“水”，这正是中国画艺术哲学里的关键所在。我在研读范曾先生作品时，确实感到了先生作品中水的分量、水的灵动，以及水赋予墨、赋予人物、赋予风物、赋予艺术作品思想的灵魂。我要感谢范曾先生的知遇之恩，范曾先生的“水”带给我作品全新的面貌。（此作品源自聆听范曾先生关于“水”的评论后创作）





邵璞 2008年摄于东京银座

张竹先生焦墨山水及其邵璞的焦墨艺术（代序）

邵大箴

2011年8月16日，在北京东四十条皇家粮仓，中国当代著名美术评论家邵大箴先生，应作家出版社总编辑张陵先生、《文艺报》世界美术版主编颜慧女士之邀，观评邵璞焦墨山水作品。邵大箴先生在观赏了作品后，作了关于中国焦墨山水艺术的谈话。

邵大箴：你的这些焦墨山水是写生作品吗？

邵 璞：不是对景写生，是我的创作。

邵大箴：看到你的这些画后，最先让我想说的是：过分强调中国画的对景写生需要商榷。在某种意义上，中国画创作中的对景写生并不是最重要的问题。从自然中选取素材，获得灵感和提炼诗意，在笔墨语言中体现诗性，似乎更为重要。传统中国画历来讲“外师造化，中得心源”，不要把外师造化理解得太狭隘、太简单了。写生是师造化的一种途径，而不是全部。要画好中国画一要师古人，二要师自然，三要师心，也许第三点师心更为重要。在你的作品里，可以感觉到有从自然中经你主观提炼的诗意。

中国画，就是要画出自己内心的真切感受，能否做到这一点，取决于一个人对自然、对古人艺术、对自己心灵的体悟。

所谓“生”就是对象，写生受客观场景限制，你想说的话，有时候必须根据客观场景而定。看到中意的客观景象，是艺术创造意识的第一步，要完成审美意义上的创造必须要有真切的感受。条件是要动情、动心，产生创作的欲望与激情。

张仃先生是焦墨大家，在焦墨画被人普遍不重视的情况下，他把焦墨画又捡了起来，并将其提升到一个更高的阶段。跟其他画家相比较，张仃的焦墨画也很有自己的个性，他强调写生，身体力行，创作的是写生焦墨画。他如此热心于写生，有其深刻的历史原因。早在1954年，李可染、张仃、罗铭三人偕行万里南方写生，开山水画革新风气之先，影响全国。19世纪末20世纪初以来，中国画最大的一个问题就是冷淡了师造化，包括缺少写生，一味模仿古人，不思创新，不重视从自然中吸取营养，丢掉了古代山水画的优秀传统。在大家都认为中国画没有前途的时候，随着西学东渐之风，西方油画的对景写生法与写实造型、色彩一同传播到中国，对传统中国画产生双重影响：以其写实造型贬低中国的写意方法，使传统文人画受到压抑；同时，它的写生方法也推动中国画家走出画斋，面对自然，面对客观物象，包括用对景写生法描写自然。不过，中国

人说的师法自然不完全等同于西画的写生，它主要是指用眼观察，用心体会，适当用笔模记。在中国，对景写生这个方法是20世纪才广泛兴起和传播开来的，对中国画的革新起了推动作用，不过也出现了问题，那就是过于强调写生，以为写生可以解决中国画的一切问题，没有深入研究中国山水画的写生与西画对景写生有哪些不同。与此同时，对真正意义上的师古人和艺术家储备修养的重要性，强调得不够。宋人早就指出画家要师心，即尊重个人的心灵体验，画家只有通过师心才能把古人的经验和从自然中获得的资源融合成为自己的东西。

创作过程中的真切感受实际上就是一个精神状态，感受上升到感悟阶段那就无所顾忌，进入自由境界。这种自由境界当然跟人格修养有关。假如说，你没有应有的文化艺术修养，你的无所顾忌那就是胡来，那是“无知者无畏”，不可取。有修养就会遵循一些规矩、法则，同时，又会放松、不拘谨，这里面就有大学问。要多看古代如元明清时代大家的画，多看古人的画不是按照古人的方法画，而是揣摩它们的精神和技巧，提高自己的修养。我们读元人黄公望的《富春山居图》，它也被认为是模记富春山自然山水创作的，但即使他的同代人按照那个图卷，去找那些山峰、山坡、水流、树木，也会是很困难的，可能根本找不到，因为他是写意，是艺术地表现富春山那一带美妙动人的山水，借此寄托自己的情怀。这就启发我们今天如何对待自己的山水画创作：既不能闭门造车，也不能机械地模拟客观自然，要在写客观山水时注意写自己的心灵感受，写自己的真感情。

对做艺术这件事，有人说“人要老实，画画不能老实”。要是画画老实，画就死了，拘谨了。艺术家要有虚构能力，写生、写实既要尊重客观自然，也不排斥虚构因素，这一点对中国画尤其重要，不会虚构的人不能成为艺术家。话要说回来，艺术家没有修养，何以谈艺术虚构？不要把艺术虚构与主观臆造混为一谈。李可染说写生时为了画面需要，可以把这个山头挪到那个山头旁边去。虚构要以从客观获得的资料和灵感为基础，那也是一种功力，要有修养支撑才能做到。

邵 璞：还有一个问题，很多人看中国山水画，习惯看到自己熟悉和有名的景象，比如黄山，都是根据黄山的样子画的，但是我的东西都是从自己脑子构思出来的，是画万水千山的印象，不是写某一个地方。这样，我画的东西好像不容易让别人认可。这个问题我觉得有点矛盾。刚才说了好多东西放开了画，不是画某一个地方、某一种景象，但是脱离了那个好像又不行，就是有点矛盾。



非其地樹之不生
非其意教之不成

焦墨



焦墨作品 69cm×87cm 2013年作

邵大箴：山水画作品有两种：一种是以具体的自然景观为对象的，如黄山、太行山等等，那画面当然要有客观景色的气象、气氛；另一种是随笔寄兴或抒发某种抽象情绪或氛围的，那就没有这个要求。即使前者，也不必拘泥于对景写生。你的焦墨山水在表达诗意和跳出对景写生方面做出了很好的尝试，这种尝试是你焦墨创作中值得欣赏和引人关注的部分。

中国画作品是画家的心中之物，是情绪的一种表达。情绪的焦墨，感情的焦墨，不是一定要画一个具体的山头，具体的哪个地方。这种画好像是无中生有，但是你的灵感是来自于你对自然的观察和体验，从资源、素材的角度讲，你不能无中生有，只是你画的这个山不是具体的山，是从不少具体山峰山峦综合印象中生发出来的。这不像画具体人的画像，肖像画你不能离开具体的对象随便画。传统中国山水画给艺术家以更大的自由，如黄公望他画《富山春居图》，这个山居图是从真实山水获取创作素材与灵感，画他心中之富春江山水，是他心中丘壑。从审美的角度看，比真山水更美、更感人，因为寄托了黄公望的审美理想和当时的心境。外国的风景写生，必须画具体的自然景色，中国的山水画不完全是这样。黄宾虹有时在火车上写生，画一个山峰，火车已经离开那个地方几里地了，那个山峰早就过去了，他还在画，记录那个感觉、那个印象，以作为创作的一种参考、一种素材。对景写生是师造化的一种重要手段，写生也有不同的方法。对画家来说，多看、多体验、多思考是非常重要的。我刚才讲，张仃先生到太行山写生画山水，坐在那个地方对看山峰、民居，一两天画一幅画，他的精神可嘉，这是一种对景写生法，与西画写生的方法是一个路子，也是对中国传统山水画写生方法的一个补充。张仃的焦墨山水自成一派，有很高的成就，假如在写生基础上多些提炼的话，就更了不起了。黄胄先生在描写人物活动场面方面的能力与技巧，在20世纪中国几乎无出其右者，影响了几代人物画家。稍有遗憾的是，在写生的基础上缺少一些艺术的提炼。没有办法，艺术家难求全。所以对景写生在某种程度上是把双刃剑，对艺术家来说是必需的基本功，但是山水画家不能过分迷信对景写生。所谓必需是作为练习、训练手段，作为搜集素材的手段。更进一步要求，那就是把对景写生等同于对景创作，如李可染说的和做的那样，那要有相当的创作能力和修养的画家才能做到。

画，要让人欣赏，欣赏你画的人越多，你会越高兴。不过，一般看画的人大多是不太懂画的，不少人看画以像不像做标准，那就要分析，因为这不是品画的重要标准。画的格调、品格比“像”更重要，不过这个问题说来话长，这里不宜展开。总之，你要尊重看画人的意见，但自己要有主见，要有顽强的艺术追求。这一点我佩服张仃先生，他能顶住各种压力，在焦墨山水上苦