

中国高等美术学院研究生档案库

清华大学美术学院绘画系

主编 宫六朝

丘挺 的博士之路

花山文艺出版社



J222.7
51
:4

中国高等美术学院研究生档案库

清华大学美术学院绘画系
丘挺的博士之路

主编 宫六朝



北方工业大学图书馆



00546834

花山文艺出版社

总 策 划：王 静
责任编辑：杨怀武
总体设计：杨怀武 王爱芹
责任校对：李 伟

图书在版编目 (CIP) 数据

清华大学美术学院绘画系丘挺的博士之路 / 宫六朝主
编. — 石家庄: 花山文艺出版社, 2004
(中国高等美术学院研究生档案库)
ISBN 7-80673-410-4

I. 清... II. 宫... III. ①丘挺—生平事迹②绘画
—作品综合集—中国—现代 IV. ① K825.72 ② J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 000251 号

中国高等美术学院研究生档案库

清华大学美术学院绘画系丘挺的博士之路

主 编：宫六朝

出版发行：花山文艺出版社

地 址：石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码：050071

网 址：<http://www.hspul.com>

E-mail: hswycbs@heinfo.net

Tel: 0311-5915087

Fax: 0311-7815440

制版印刷：深圳华新彩印制版有限公司

开 本：889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印 张：5

印 数：1-5000

版 次：2004 年 3 月第 1 版

印 次：2004 年 3 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 7-80673-410-4/J·059

定 价：35.00 元

序

宫六朝

我国高等美术教育从建国初的“八大美术学院”招收本科生开始，经过五十余年的改革创新，美术专业和美术设计专业在各大美术院校得到了空前的发展，全国各类院校也纷纷增设了这两类专业。本世纪初，清华大学美术学院、中央美术学院、中国美术学院在招收硕士生的基础上，又开始招收绘画专业的博士生，这是中国有史以来，在高等美术专业教育上所设的最高学位。

早在上个世纪五六十年代，美术院校就招有少量的硕士生。七八十年代，全国高校恢复招取硕士生制度后，美术硕士生成为当时美术界最为活跃的创作生力军。这一时期培养的硕士生已成为中国当代最优秀的画家和教育家。这些人目前仍在我国美术创作和美术教育战线上发挥着重要的作用。

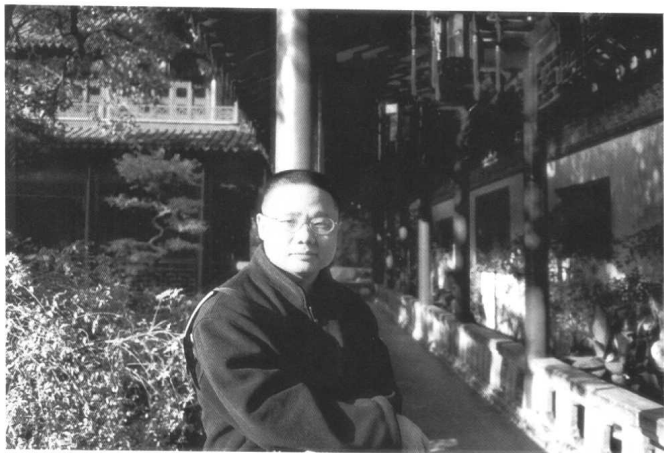
21世纪初，全国性的考研热带动了国家和地方高等美术院校硕士点的创办，研究生在全国重点美术院校的招生中均占有一定的比例。但美术博士点不仅少，而且招生也十分严格。像清华大学美术学院那样的名校，2000年才首次招收博士生，以后每年的招生人数都不过三五个人而已。可谓不求数量，但求质量。而且据我所知，作为博士生，仅毕业论文就要求8万至12万字不等（各校要求不同）。这样的文字篇幅对于从事文学专业的人来说也许不难应付，但对于一个美术专业的博士生而言，无疑是个巨大的挑战。为此，既要博览群书，又要有自己独特研究观点。

这套丛书在诸多专业中仅选取了国画、油画、版画、雕塑四个绘画造型专业以及环境艺术、装潢（视觉传达）、工艺美术（纤维艺术）三个美术设计专业的研究生作品出版。这些研究生有的还在高校就读，有的即将毕业，有的已完成学业成为大学教师。他们的作品中，既有本科阶段的基础绘画习作，也有研究生阶段的作品及研究论文。据此，读者可以全方位地领略不同艺术个性的绘画作品和不同方向的研究成果。

书中所选的博士生和硕士生都是中国当代重点美术院校众多学子中的佼佼者，具有一定的代表性。其中，丘挺可谓是中国当代最年轻最具才华的博士生，其理论修养和绘画造诣均卓尔不凡。周晋现为中国美术学院中国画创作与理论博士生，同时也是中国美术学院的讲师。陈瑾在清华大学美术学院读纤维艺术专业研究生时所创作的作品，曾多次在国际大赛中获奖，现已留校工作。林笑初在中央美术学院油画专业攻读本科时就已展露锋芒，2000年11月还曾受文化部委派，参加在文莱举办的“APEC青年艺术家邀请展”，其间受到了江泽民、克林顿、董建华等人的接见。刘明才与林笑初是同窗，二人均在中央美术学院油画系一画室攻读硕士学位，他是一个有思想、肯用功的青年才俊，前途不可限量。韩风是一个从小到大都在成功光环笼罩下的幸运儿，执著、勤奋、才气与毅力是他的制胜法宝。韩璐专攻花鸟写生，其作品意境高远，情韵生动，具有一种天然之美。陈涛是广州美术学院雕塑系研究生，2003年7月调到中国美术学院雕塑系执教。他的雕塑作品曾多次参加全国大型美展，是一个很有实力的青年雕塑家。张烨现执教于中央美术学院版画系，他不仅在版画专业上取得了卓越的成绩，而对素描艺术领域的研究也颇有建树。关国红，清华大学美术学院装潢系研究生，现毕业分配到北京理工大学执教。她在就读研究生期间就著书立说，真可谓艺术学子中的才女。

然而，任何人在成功之前都是非常寂寞的，缺少鼓励，没有喝彩，也难得关注的目光。从事绘画专业的学子们也是如此。大众传媒往往将目光的焦点聚集在那些已功成名就的画家身上，而默默无闻的学子们却驻守在被公众遗忘的角落里。可是谁又敢说，他们当中就没有未来的大师呢？我编《美术学院研究生档案库》系列丛书，是因为我感到中国当代美术院校中最艰苦却最活跃，且能潜心研习绘画艺术的硕士生和博士生才是真正的“一代天骄”。他们具备足够的艺术潜质和横溢的艺术才华。成功对于他们来说，仅仅是时间和机遇的问题。为这些寂寞的人鼓气呐喊，盼望他们早日收获成功是我们这些美术教育者的心愿。同时，书中的画作、理论及求学经历也为那些正在学业上孜孜以求的本专科学子们提供了很好的借鉴。

目前的大学生就业压力引发了考研热，然而考研之路并不平坦，尤其是美术专业的考生，将会再次面临专业考试和文化课考试的双重压力，这都需要用时费心，往往很难两全。而像中央美院这样的重点院校要求专业和文化俱佳，最后的成功只属于那些实力很强的精英。在这里，我想提醒读者们，书中所展示的仅仅是这些研究生们的一个阶段性成果，并不是他们真正实力的全部。一个优秀研究生的艺术水准包含着绘画技巧、文化艺术修养以及奋斗多年所积淀的艺术经验，这些“无形资产”才是最宝贵的。生有涯而知无涯，这就是我想告诉青年学子们的。



丘挺近照

目录

- 一、导师的话(1)
- 二、我的学画历程(3)
- 三、金沙港记事(4)
- 四、清华印象(6)
- 五、开合散论(8)
- 六、浅谈变体临摹(14)
- 七、论董其昌书法的用墨(17)
- 八、宋代山水画造境研究(序言)(23)
- 九、北宋复古思潮下的山水造境(26)
 - 1. 青绿山水与水墨山水(26)
 - 2. 笔线中“古法”的追忆(27)
- 十、造境中的笔墨风格与造型特征(30)
 - 1. 笔墨风格与空间创造问题(30)
 - 2. 点法作为程式或造型结构的运用与意义(32)
 - 3. 宋代山水画中水法、墨法运用的自觉与成熟(35)
 - 4. 宋画中绢本与纸本的比较(37)
- 十一、宋代山水画对当代山水画创作的启示(41)

丘挺,男,汉族,1971年生于广东,1992年考入中国美术学院国画系山水专业。1996年毕业,获学士学位。1997年考入中国美术学院国画系山水专业硕士研究生,2000年毕业,获硕士学位。同年考取清华大学美术学院绘画系博士研究生,师从张仃先生。在学期间曾获艺术与科学国际艺术作品展提名奖,浙江省高校科研成果奖,优秀博士生奖学金,清华大学十优研究生,清华大学特等奖学金,北京市“三好学生”,清华大学第八届“航天海鹰”杯学术新秀奖等。前已出版个人学术著作6本,其中《山水画笔墨技法详解》被全国十多所专业院校定为专业学习教材。2004年1月获清华大学美术学博士学位。现任教于中央美术学院国画系。

参加展览:

- 1991年获“加拿大‘枫叶杯’国际水墨画大奖赛”优秀奖
- 1996年获“‘美苑杯’全国高等艺术院校毕业创作”三等奖
- 1996年获“‘美苑杯’全国高等艺术院校毕业论文”二等奖
- 1998年获中国美术学院研究生1998年度一等奖学金
- 1999年获中国美术学院研究生1999年度一等奖学金
- 1999年获“浙江省大学生艺术节美术作品展”金奖
- 1999年获“全国大学生艺术节美术作品展”银奖
- 1999年参加纪念孔子诞辰2250周年全国美术作品展
- 2000年获中国美术学院“林凤眠”优秀毕业创作奖
- 2000年获中国美术学院“林同滨基金奖学金”
- 2000年参加中国水墨画学术邀请展(烟台)
- 2001年参加艺术与科学国际艺术作品展及学术研讨会(北京)
- 2001年参加“笔墨意韵”国际水墨画学术邀请展及学术研讨会(浙江)
- 2001年参加世界潮人美术作品邀请展(北京)
- 2001年参加“黄河”主题中国画创作展(中国、日本、加拿大)
- 2001年《历代名画技法集萃》获浙江省高校科研成果三等奖
- 2002年参加“笔墨意韵”国际水墨画学术邀请展(上海)
- 2002年参加中国当代水墨画十人展(印尼)
- 2002年参加烟台之夏——中国水墨画名家学术提名展
- 2002年参加亚洲艺术家作品联展——韩国釜山亚运会艺术大展
- 2002年参加“水墨本色”学术邀请展(北京)
- 2002年参加淄博国际陶博会暨丘挺山水画个展
- 2003年参加“皖南十人行”写生作品展(北京)

此书中未标有署名的作品和文章均为丘挺所作

一、导师的话

丘挺毕业于中国美术学院，聪慧机敏、勤恳好学，对宋人山水画研究尤具匠心。其山水画创作笔墨空灵，个人风格鲜明。

至于宋代山水画造境的论文，颇有个人的独见与感悟，他以最能代表中国山水画创造精神的两宋时代选为研究课题，是具有挑战性的。首先必须具备相当的高度与深度，因为国内外关于这方面的研究已不鲜有，他以论文与图像的分析来阐述由“景”到“境”，并立足于造境，这一内容不仅具有创造性并对其文化价值及精神内涵予以确定，十分可贵。此课题对所论时空理念和程式符号运用的规范程序、造型类属、笔墨风格以及材料的

选用都给予独特而深入的分析。这样的体会、思考和论述，有着纯理论家难以体验的深度和水平。

丘挺是岭南人。在浙江打下良好基础，对水墨语言颇有悟性。对中国画的传统有自己的心得和感悟，能化古为今，表现出良好的消化能力。我认为一个优秀的中国画家，一定要有史论的基础，方能对中国画的传承与沿革知其然和所以然。

丘挺传统笔墨功力较强，倘能深入生活，定会更上一层楼。古人谓：“读万卷书，行万里路”诚为艺术创作之座右铭。

张仃

2003年12月于北京

与导师张仃先生在西山别墅



子美論畫法有考
 以之間為古人意
 猶得畫髓又云
 夏圭師子唐更
 加同學如塑工所
 謂賦塑者云意
 欲畫之模以
 徑而若減若沒
 寫二米墨戲於
 筆端他人破脈
 為國七則琢圓為
 觚耳



九华山
 47cm × 55cm
 1998年
 纸本水墨

二、我的学画历程

我自幼便在父亲的指导下临写欧阳询的《九成宫醴泉铭》，那时候画画只是自顾自地涂鸦，或临摹小人书中孙悟空、赵云、陆文龙、李元霸等等一些偶像人物。13岁那年，父亲带我去看广州博物馆举办的成都杜甫草堂纪念馆藏画展，我至今还清晰地记得，那时深深触动我的两幅画，一幅是潘天寿先生的《鹰石图》，另一幅是傅抱石先生的《杜甫造像》。虽然那时候还不能对大师的笔墨意趣和风格表现有什么充分的见识，但画中强烈的气氛和意境使我激动不已（与这种情形相比，我常常质疑自己如今观画的那种无动于衷的状态是否是情感的退化），应该说，自那时起，我便产生了要当画家的愿望。

1985年，我们举家迁至深圳，我在南头中学读书，课余便废纸三千地临写米芾的书法以及明清人的兰竹，与父亲同在深圳大学任教的周凯老师在看了我的字后，觉得我笔性尚好，不妨习画，遂悉心指教我临写山水，而我则经常利用晚上的时间旁听周凯老师开设的山水课。受到周老师和苏东天老师的影响，我抱定志愿一定要考浙江美术学院国画系山水专业。

1992年，经过一次高考失败后，我终于如愿以偿地考取浙美国画系，我至今仍清晰地记得入学时的激动心情和无比的学术荣誉感——特别是在图书馆大厅前站在学院的前辈雕塑旁留影的一刻，我还暗暗地下了一个决心，一定要努力地向前辈学习，做个出色的画家。

入学后的心情一直很不错，能够在这些让我尊敬的先生门下受教，也是激励我努力学习的一个动力。浙江美院山水画教学一直以品格纯正、基础扎实、体系严密而著称，回忆本科的专业学习，尤为突出的当然是临摹

课了，四年的光阴里，我几乎一半的时间是在临摹室里度过的。那时的临摹室我们还有值班任务，因此，我们可谓是与古画朝夕相对。那时候的用功程度现在想想还是颇为可嘉的。经常是在教室关灯后用应急灯来临习。这种与古画面对面的不二状态，其最大的收获应当是增强了对中国山水画那种宁静旷达的情怀的理解，同时对借助笔墨语言来营造幽远的山水意境的迷人手法的细致解读，还有那种在当代几乎不复可见的“十日一石，五日一水”的创作心境。临摹室里除了那些山水原作和二玄社精印的经典作品外，花鸟画也不乏精彩上乘之作，如恽南田的花鸟、华新罗的没骨牡丹、陈淳的水仙白描等等。我们的专业临摹课上得最多的是卓鹤君老师与陈向迅老师，此外还有童中焘老师。特别是一年级树石法的训练，那便是童老师把关的，童老师很严谨，尤重理法，善于从笔墨的运用规律入手，结合顾坤伯、陆俨少的课徒稿以及沈周、文征明的册页，引导我们读画与临摹。到了大学三年级时，我们已经积累了不少临摹作品，如《溪山行旅图》、《早春图》、《层岩丛树》等等，于是开始将注意力放在元人以后，开始临习《富春山居图》、《青卞隐居图》、《容膝斋》、《渔庄秋霁》、《鹊华秋色》、《渔父图》等等，其中以临黄公望的《富春山居图》最耗时间，临正稿前的练笔便花了将近二周，通幅下来是四周课。我至今还觉得临习元人山水中，《富春山居图》的难度最大。那时我临得比较满意的是王蒙的《青卞隐居图》，拿了山水专业临摹课中历来是不可多得的满分5分。到了四年级，临摹课减少，开始进入自选临摹课，我选临了董其昌、石涛、八大几家，先是体会了董其昌的笔精墨妙，他的用



与卓鹤君老师在云南（2002年10月）

笔可谓是绵里藏针，生熟之间的笔致尤显性情，用墨则温润清雅，真乃高手中的高手，然后再临摹八大山人的作品，八大山水是董氏的减法，格高意远，但始终觉得不如董氏来得纯正，且在笔墨韵致上薄了一层。再临石涛，选临了他的《黄山八胜图册》（日本泉屋博古馆藏），石涛此册小中见大，信手之间千岩万壑，深得黄山之灵气。

回想那时候的大量临摹，颇类于前人所谓的“血战古人”，这个说法听似残酷、悲壮，而实则是乐在其中的雅事，想想那种终日云烟供养，坐享林壑的卧游；那种在品画或临摹时追想古人下笔之际从容优雅的心境，真是不亦乐乎。除了画画，那时最感兴趣的便是写字，尤其喜好古雅的气息，从董其昌、宋四家、杨凝式、孙过庭到二王，都曾经仔细阅读用心追摹，可惜眼高手低，不尽如意，那时很佩服学兄许洪流的临摹功夫，我经常拿字去请教王冬龄、丘振中等老师。对于写字，我并无大志，只想体会古人醇古高华的气息。

如果说四年学习有所体会的话，那便是对传统的一些粗浅认识，也从老师身上看到许多可贵的东西，如他们扎实严谨的学风，纯正的人品、画品。而我也基本上做到少空谈、多做具体研究的学习要求，可以说没有虚度光阴，这四年期间，在对传统的学习与认识上尽管是根基不深，但是为我以后对一些课题的探索提供了较好的基础。

三、金沙港记事

很怀念在杭州读书时，住在金沙港里三年美好的时光，坐落在西山路旁的金沙港是一个古朴恬静的小村庄，她枕于西湖一隅，前靠曲院风荷与郭庄，西边是双峰插云与植物园，向南依着杭州花圃，路东还有金沙港度假村。每次在飞机降落时，我都可以在偌大的杭州城找到这个被绿色海洋包围着的小村庄。从空中鸟瞰，她是那么的雅致。

金沙港的村名缘起于金沙溪，金沙溪自北高峰经灵隐、九里松、一一七医院等一路迂回，横穿这个小村庄，经曲院风荷流入西湖。金沙溪极有景致，溪涧中古木错落，溪流上石子光洁无尘，两岸则是竹木云翳，春夏时节是青翠欲滴，秋冬则是枯木寒林，极有画意。我常在傍晚时漫步溪边，伴着潺潺淙淙的溪声，游鱼可数。这种动静之间往往让人驻足遐想、心意舒畅。

每到杭州夏天闷热潮湿的天气，小溪则云里雾里极有画境。早上的晨曦为雾气所掩。三五米便不辨其物。随着空气温度的不断升高，溪面上便浮着一层薄薄的雾气，溪面与两岸树木之间便形成一个极为虚无灵动的乳白断层，早气如蒸，欲升欲坠之间。而刚刚被云雾洗过的小村野舍，青瓦白墙，也格外显眼。竹木云翳在朦胧的雾气中若隐若显，为这朴素的江南小村庄增添了许多诗意。这些景象都是我平素极为喜欢表现的山水题材，很平淡，又很发人幽思。我在美院读研究生时期画过不少类似意象的山水作品，如《一溪云》、《龙井》、《郭庄》等等。

对金沙港留恋之深，是我到北京后再回杭州搬家时深深感受到的。回想那时回到金沙港开门之际的唏嘘，



1992年10月大学入学后摄于浙江美术学院图书馆



丽江玉龙山下（左起林海钟、陈磊、曾三凯、丘挺、卓师母、卓鹤君老师、张伟平、张谷旻、陈云岗、何加林、张捷）



与童中焘先生在一起（1999年）



本科毕业展期间与导师卓鹤君、陈向迅合影（1996年6月）

恍惚是在打开一扇静谧之门，浓缩着三年栖居的安详与平淡，心头竟涌上一股无名的伤感。的确，在领教了北京的喧嚣与沙尘暴后，这种幽静是太珍贵、太令人珍惜了。

金沙港的房子是好友王犁帮我找的，他是这里的“老村民”，我们口头嘉封的“村长同志”。当时我们相隔壁，这里是当地村民统一规划建设的小洋楼，二层半高，我租了一楼的二室一厅，与同学杨庆荣对门，一楼的前面是一个院落，院落两边分别是两个厨房。我在院子里栽植了很多花木，如粉莲、睡莲、紫竹、吊兰、蕙兰、茶花、龟背竹、薄荷……还有一池小红鱼。在这个不大的空间里营造了一个绿色世界。这样的院子也经常招来松鼠、小鸟、蝴蝶等小动物。我尤其喜欢在这个静谧的院子里读书，喜欢在这个有良好生态的绿色院落里品茗，或晒太阳，或三五朋友的茶话，尤其是夏天的露天晚餐，还经常招致一些险情——黄昏归雁的粪弹从天而降，擦盘而落，让人哺饭目瞪口呆，手中筷子良久方恢复惯性动作。

我们的小楼往西三十米处有一个小池塘，半个游泳池大小，是地下泉水涌而成。连着浙江医院的水池。水池中鱼虾很多，我经常到这里钓鱼，两三分钟便有斩获，一会儿工夫便有一小桶二三两重的鲤鱼鲫鱼等，



春节期间回深圳看望周凯老师（2003年）



我就读于中国美术学院期间的三任院长（左起：潘公凯老师、许江老师、肖锋老师、丘挺）



金沙港速写 1997年



闵园速写 1997年



金沙港 1997年



金沙港记 1999年

完成再放生，进行下一回合的垂钓，那种收获与成就感颇能让人自鸣得意。

在我搬过来不久，这个村子又陆续入住了一些美院同仁，先后有杨庆荣、鲁利锋、林海钟、张伟平、王霖、蒋进、郑天鹤、吴强等。小村子顿时热闹了许多。而当时的一些好友如朱晨、李桐、章叔标、吴敢、王平等也成了村里的常客，我们这些性情中人经常隔三差五地在一起闲聊，一起读画，赏月品茗，或轮番地临帖比较，那种有点像打擂台一样的临写聚会也颇能锻炼人的心性。当然，也经常会为孰好孰差争论不休。我们那时经常相互勉励，相互请教，相互启发，三年里，我在这些灵光闪闪的老友们身上学了不少东西。

金沙港的生活既单调又充实，一切围绕着学习，活得很平淡，心境像西湖水一样平静，那时读书画画效率也颇佳，在这里我也相继完成了一些书稿与创作。回想起来，还不算虚度年华。

2000年8月，我研究生毕业后，离开了这个曾经度过三年朴素、平淡生活的金沙港，带着这些回忆，我安家在北京。在北京我将《一溪云》挂在画室中，而那种挥之不去的金沙港情结每每让我睹物思境，感叹人事无常画中画，想起美丽虚灵的金沙溪，又不禁想起甚合我心的东坡名句：“几时归去，做个闲人，对一张琴，一壶酒，一溪云。”且不敢说如今便是虚苦劳神，浮名浮利，但事过境迁，对金沙港留恋之情，那平静如西湖水的生活将永远留在我的脑海里。当然，还有中国美院七年美好的回忆。

四、清华印象



“非典”过后与老师、同学第一次相聚(左起:胡应康、刘斌、林蓝、刘巨德先生、钱月华先生、袁运甫先生、王玉良先生、丘挺、刘旭光)

在考入清华大学美术学院以前,我对这所学院还不是很了解。只是零星地知道张仃、吴冠中、袁运甫等这些知名的艺术家执教于此。而对于学院的学科重点以及学术传统等所知不多,这大概与我本身的专业关注点有关系。2000年,清华美院以张仃、吴冠中、袁运甫等先生为领衔导师面向全国招收以绘画实践与理论研究结合的博士研究生班;并着手大举引进拔尖人才充实师资。在我看来,大概代表了中央工艺美术学院与清华大学合并后要改变学院过去设计学科的单一传统格局,并通过发展纯绘画艺术来实现学科交叉互动的举措。回想在当时的语境,这真是振奋人心的事。正是这一缘起,在我的读书生涯中,我选择了原先从未想到与自己命运发生联系的清华美院。

对于三年前的我而言,这是一个颇为冲动的选择,那时豪情万丈的心情可谓是与清华美院呈现的活力与开放颇为合拍。首先让我体会到那份热情与执著的是刘巨德先生与袁运甫先生。而入学后受业于张仃老先生,更是为他的人格魅力深深打动。时至今日,我对这所学院心存感激之情很大程度上是因为有了像张仃、袁运甫、刘巨德等这些老师的谆谆教诲与关

怀。从他们身上感受到真挚与宽容以及对艺术教育事业的忘我精神。也正是他们对艺术精神的执著与自觉,才让我们看到清华美院别具特色的水墨传统。当然,任何人也不会忽略掉吴冠中先生这位对中国美术产生巨大影响的老前辈。在某种程度上讲,也正是吴冠中与张仃等先生的艺术精神,深深地渗透、影响了我们学院的艺术传统。有趣的是,几年前备受美术界关注的中国画“笔墨之争”也主要集中在体现在这对几十年的老朋友各自不同的学术观点与文化立场。这也足以说明清华美院宽容、开放的学术气氛与思想活力。尽管这场争论不可能为中国画发展的具体策略寻找到最终的共识,但它无疑为当下中国画的发展带来启示性的推动作用,特别是引发了中国画如何面向当代文化的发展的思考。

作为一名从事中国山水画专业学习研究的学生,我在这所学校学习除了专业本身获得提高外,还深深地感受到学院宽容、开放而不失正统的学术传统,以及先生们执著的学术精神。如张仃先生对传统文化深厚的感情与坚定的信心,他那人品、画品合一,朴实无华的平淡境界;袁运甫先生有容乃大的艺术理念,宽博的宏观思致而不失入微通幽的睿智;刘巨德老师对艺术生命精神终极价值的执著体认;杜大恺老师对艺术当下性以及在社会中的文化意义与功能的反思……我的入学背景是学院合并入清华大学后教学管理与学科调整的磨合期,而我又恰恰是在绘画系这一新设立的纯美术学科。新的好处是没有传统包袱与条条框框,可以高起点、易突出灵活多元又有当下针对性的教学思路。其不足处是缺乏传统积淀与相



2001年1月邀请文化部艺术司司长冯远先生来我院与研究生座谈

对稳定规范的教学模式和经过时间洗炼的教学共识。对于学习期间的一些不可避免的问题。我也是深有体会。所以我最能体会到磨合期间自教员到学生或多或少存在着困惑与憧憬均具的矛盾心态。甫一入学,便体会了在学位学分构成的实施过程中,选修课程类型重复,过于偏重设计学科而缺乏文化针对性的烦心。这些在磨合期间也许是不可避免的问题。但是对于要创办世界一流的清华美院而言,对这些小问题的正视与适当处理也是不容忽视的。庆幸的是院、系领导对教学的重视而给予及时、恰当合理的调整。问题的消解也恰恰地反映了学院的宽容与开放。



泛舟昆明湖为袁运甫先生祝寿(左起:杜大恺老师、陈丹青老师、丘挺、曾成钢老师)



2001年6月邀请美国爱荷华大学设计系主任吴宏述教授来清华美院作学术报告



2001年12月在任清华大学美术学院研究生会主席期间邀请日本东京艺术大学著名建筑设计师六角鬼文教授来我院举行师生作品展及学术研讨会(左起:六角鬼文、翻译、清华美院党委书记李当岐、清华美院研究所所长包林、副院长刘巨德、副院长卢新华、研究所刘北光、研究生会副主席金晖)



邀请中国古琴研究会会长、北京古琴研究会会长、著名吴派古琴家吴钊教授讲演《古琴的声音》。



五泄写生 45cm × 34cm 纸本水墨 2001年

国画大师黄宾虹先生说:“画者以理法为巩固精神之本,以情意为运行精神之用,以气力为通变精神之权。”“气力”乃天赋之,“理法”与“情义”可靠教育之滋养。高层次的人才培养离不开扎实、过硬的基础教育,艺术学院的教育不管是对于设计人才、绘画创作人才还是研究人才,除了扎实过硬的学理与基本功外,纯正的艺术品格与气质是人才高级与否的关键。艺术创作与品鉴中最基本的是“迁想妙得”。对艺术而言,气质是对表现语言驾驭的能力与感觉,对表现材料敏感与否的气质。可以根据创作意象生发、选择材料,也可以通过材料去迁想妙得,即物化的性情。因此,人才的培养是关于精神气质的培养。可喜的是,近年来,我们在身边的同学中那些启人心智的创作与设计中都可寻找到丰富的想像力以及作品中与之俱来的气息与品格。

学者范景中先生曾说:“在现代教育中,专业教育日益暴露出一个严重的缺陷,即心灵狭隘的缺陷。这个问题在艺术教育中也未能避免。我们所谓的艺术学院,通常是建立在这样一种理论上,即通过艺术教育将学生引入精神生活。然而,它却往往忽略了为知识而奋斗或通过知识而解放的历史,忽略了科学观念的历史,甚至忽略了教育学生在理智上的诚实。结果,它导致了心灵的贫困和心胸的狭窄,甚至它导致了漠视价值的可怕倾向。”(学院丛书《通过知识获得解放》序 中国美术学院出版社)当代艺术院校教育中这种不足正是不容否认的事实,借用梁启超先生《学与术》中的概念来讲,则是我们学院教育往往只注重了“术”(动手、致用之术),而缺乏与“学”(思考以明其理)全面发

展的平衡。因此我们有必要改变那种在经济热潮下市场效益乐观的实用美术学科的纯学术研究与实用性市场应用之间不尽平衡的现象。理清美术与市场在千丝万缕的联系中,“商品画”、“活儿”与“学术创作”的混淆。改变对并不能带来经济收益的纯美术学科人文价值的漠视……学院作为是有独立意志于时尚之外的学术研究与知识传播的中心,担负着学术研究、人才培养与文化传播的职责。中国的美术学院传统的模式化体制正面临着教学及管理模式的改革。未来美术教育发展最显著特征将是艺术多元化、强调开放性。多元化必然强调知识资源共享,尊重不同的学术思想,强调学科交叉的互动性。清华美院与清华大学这块巨大学术平台的互动互补,具备真正意义上的文化多元、学科多元、思想多元。就知识资源共享的情境与可能来看,有着国内任何美术院校无法比拟的优势。再加上较充足的教学与科研经费,雄厚的师资,优质的生源,这些将是驱动清华美院教育与学术在今后快速发展的重要因素。值得一提的是,清华大学有着一贯的科学求真精神。即那种“分解的尽理精神”(牟宗三)以及“为知识而知识”的人文精神传统。五十年代模仿苏联教育模式的学科大调整对于清华大学校史而言,那是一次惨痛的损失。因为流失的不仅仅是王国维、陈寅恪、吴宓等等这样的一个个国学大师,更是人文精神的失落。今天的清华已形成了文理学科并重兼容的大学。提出培养一流的大学者、大艺术家,对于像清华这样集尽华夏英才的学术圣地,在新的历史时期,这已不是遥远的梦。

五、开合散论

开合又作“开阖”，在字义上，“开”即张开，打开，使闭合物不再闭合；“合”即闭上，合拢。《易系辞上传》有“一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通”之说。阖与辟亦即合与开，言变之意。《老子》上篇有“将欲翕之，必固张之”，言否定之意。“开阖”在中国历史上亦指控制商品供求的术语，如《管子·乘马数》中“故开阖皆在上，无求于民”。

开合是自然界中最为普遍、基本与重要的规律，从意义上讲“开”是一个事物、事件的开始，合也就是这个事物、事件的圆满与结束。世界万物都离不开它，大到茫茫宇宙，虽然无边无际，但它总有开始的时刻；小到微观世界里的原子、介子的物理运动过程，都应有开始与结束的时候。生命运动中由于一个生命的诞生，就必然会有这个生命的结束。因此，开与合又总是连在一起的。

1

绘画图式上开合关系的具体表现。

起手为开，收拾为合，开合之中，层层推出，生发无穷。“起承转结”就是绘画的情节。

绘画是一门造型艺术，所以“开合”关系也就和画中的形体紧紧地连在一起，勾树、画石，起笔为“开”，收拾为合，局部为小开小合，整幅大势为大开大合。这种中国绘画图式中特有的大中有小，营“小”又不失大的开合关系，始终贯穿着整个创作过程，大含小，小连小，以此层层推出，也是中国画的艺术玩味之所在。

以八大山人《水木清华》为例，其起结关系表现为：1. 起，2. 承，3. 转，4. 结。关系分明，比较容易识别。再如沈周《庐山高》，整幅画面开合关

系处理可谓血脉相通，虚实得当。以右边之土坡斜势为起，松树为承，顺延松树的势，再以瀑布为中心的山脉为转，其结处落在远处右角众多的远山。整幅画面处理得曲折回复，自然流畅，可谓深得自然物象之开合规律。

可以想像，假如一幅画只有起承结而没有转，甚至缺少承与转，那么画面很可能会显得直率暴露，简单冷落了。所以画中往往也会在起承结关系之外加一些辅助进行经营安排。犹如一长篇文章中的情节处理，要有摇曳跌宕的意态。这方面，山水画是尤其讲究的。再以《庐山高》为例，除了刚才所分析的起承转结关系外，画面中在山脉的走势、树木的罗列、野径的穿插、点景的人物、长篇跋款中，均为丰富画面的生动性与情节的复杂性起了很大的作用。

所以在作画中，只有灵活有致地处理好起承转结关系，才会使构图富有变化。而在大开合中又有小开合，大开大合（大开必有“承”与“转”，最后再至大合），小开小合，合中有开，开中有合。

郭熙《早春图》可以看出除了大的起结关系所标识外，也附属了许多小开小合，如一丛树的开合，一组小山坡的开合等，错落有致。

潘天寿认为构图中也有分合的存在，分合与开合稍有不同，开是起，承是接起，转是承后作回转之势，而最后收势是结。分合是指构图中局部的起结，是大开合中生发出来的起结。

对于开合在中国画的重要性，王原祁在《雨窗漫笔》中曾有如下精辟的记述：

“画中龙脉开合起伏，古法虽备，未经标出。石谷阐明，后学者知所矜



八大处写生 45cm × 34cm 纸本水墨 2002年

式。然愚意以为不参体用二字，学者终无入手处。龙脉为画中气势源头，有斜有正，有浑有碎，有断有续，有隐有现，谓之体也。开合从高而下，宾主历然，有时结聚，有时淡荡，峰回路转，云合水分，俱从此出。起伏由近及远，向背分明，有时高耸，有时平修欹侧，照应山头山腹山足，铁两悉称者，谓之用也。若知有龙脉，而不辨开合起伏，必至拘牵失势。知有开合起伏，而不本龙脉，是谓顾子失母。故强扭龙脉则生病，开合逼塞浅露则生病，起伏呆重漏缺则生病。且通幅有开合，分股中亦有开合；通幅有起伏，分股亦有起伏。尤妙在过接映带间，制其有余，补其不足，使龙脉之斜正、浑碎、隐现、断续，活泼泼地于其中，方为真画。如能从此渗透，则小块积成大块，焉有不臻妙境者乎？”

该文深入地阐述了开合在画面的重要地位，并历数了不辨开合之病因，值得我们研究与学习。

石涛的某些大作品，就有不辨开合，强扭龙脉之病。如以《黄澹轩轶台》为例，其章法上多有牵强，违背情理，显得凌乱，未能达到气脉通畅、左右逢源的境界。究其原因，是在起



清钟穿云
68cm × 132cm
纸本设色
1996年
(本科毕业创作系列一)

丘挺画

承转结关系上闭塞浅露，呆重漏缺，笔势杂乱，在起结关系上出现了两个相对立的起和结，局促勉强，感觉不舒服，可谓失之龙脉。

由此可见，一个布局中，尽管有参差变化，但要有一个大趋势，其中虽有几个小的起结，而布置的地位方向要服从大趋势之下，要在“虚实处、承接处、发挥处、脱略处、隐匿处，一一合法”^①。方可“理路所开，爽朗可喜”。

2

开合寓于势，笔墨相生之道全在于得势，势即开合之所寓。

势，一方面是画材(物体)之间(或物体各部分之间)存在相互作用而具有的能量，另一方面则表现在画材运动的趋向与形态结构。

“势也者往来顺逆而已。而往来顺逆之间即开合之所寓也。”(笪重光《画筌》)

山水画势以得势为主，画的布置如果四平八稳，则不见气势。开合之机，一是要善于在起承转结中蓄势、取势、得势、夺势，做到“起落足则不平庸(开)，收束紧则不散漫(合)”^②二是“险绝”，积势至不倒是谓“险绝”。陆俨少先生曾说：“破平之法是在险绝。”在得险绝之势上，陆俨少先生身体力行，所绘诸多画幅，笔势恢宏，深得自然变幻无穷之气韵。《满峡重江水》、《白云绕岭》均在险绝之势上堪称经典。其起于斜势，结于斜势，而其承转处的横加流云或飞瀑，亦取斜势，起落足，收束紧，显得左右纵横，气脉贯串，使画面产生流荡的气势，达到了气韵生动的境界。

势可由“积”而得(蓄以根柢，方可生发)，可由“反”而得(欲左先右，欲右先左，欲上先下，欲下先上，“反”的常用手法)，也可自然而得(因形取势，不待刻意经营)。范宽《溪山行旅图》可谓三者兼用，浑然一体，而又

深得“反”的特色——下部深远、平远(开)得纵深，上边大部取高远(合)，三远结合，得自然之“反”，气势逼人。

起承转要得势，结也要合势。董其昌论开合与势的关系时曾说：“古人运大轴，只三四大分合，所以成章，虽其中细碎处甚多，要以取势为主。”开合起结处理不当时，也会阻碍势的产生，比如起势太旺而结势收压不住，或反之起势太弱而结处太强，均会使画面头重脚轻，或头轻脚重，而失之平衡。开合规律的运用是要审时度势，顺势而通其气，笔墨生发当以得势为要务。

3

开合的哲学基础：开合基因于中国哲学之反复原则，是矛盾的产物，一种对立统一的关系，它们是相互联系，相互依存的。

开是制造矛盾，进而生发了承、转——激化或缓冲矛盾；结是使矛盾得以解决。开合是紧密相联的，有开必有合，有什么程度的开便有相应程度的合。合的意识是中国审美的一大特色，中国文化的审美心理是内敛式的以包容性为主体，深受《易》思想的影响，讲求无往不返，周而复始(犹如书法中的无垂不缩、欲左先右等笔法)。最为典型的是体现在山水意境中对“远”的赞美所流露出的独特的空间意识。在这一点上，我们也可以窥得东西方审美心理上的差异。中国人看山水不是心往不返，而是虽目极无穷而能返身而诚。去幽远而又将激动之后的平静，将“远”收回到内心的陶冶。“一水护田将绿绕，两山排闥送青来”(王安石)，讲究的是盘桓、流连之后由远及近，回返自心的空间意识。西方的空间意识更多的是扩张、外露(相对性)式的层层推出，以至目极无穷，令人心往不返，驰情入幻，浮士德式的无尽追求。中国绘画结构特征强调有开必有合，讲求一面生发，

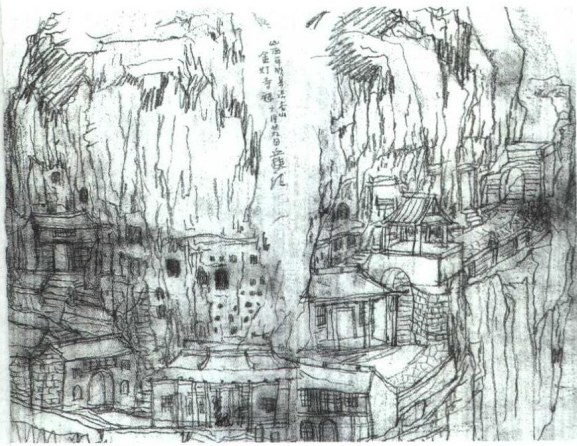
即思一面收拾；一面收拾又即思一面生发，时时留余意以求不尽之神。我们也可以在书法篆刻、太极武术、园林建筑艺术中窥得开合的合理运用。

开合是中国哲学中反复循环原则的体现，它与西洋哲学中所谓辩证相似而非相同。张岱年在《中国哲学史大纲》中说：“西洋哲学中辩证法，讲凡事物必须于否定，而在质变之前有量变。中国哲学所谓反复，亦讲凡事必终于反，而且必积而后反，在质的反转之前必有量的迁化，而量的改变必终于引起质的反转。但西洋哲学中辩证法所谓否定之否定，为表面上复返于初，而实则前进一级。故西洋哲学所讲之辩证历程为无穷的演进历程。中国哲学所谓复，则讲真实的复初，故中国哲学所讲反复，实有循环的意味。”

4

心态上的开合：开合的最高层次，蕴藏于创作主体的心胸之中，贯穿于一件作品形成的全过程并决定其价值取向，这种心态特征是基因于我们的民族情感，犹如刚刚提到的东方特有的空间审美意识。

陆俨少在《山水画刍议》中提到了勾草图时先画圆圈的训练方式——用力要均，外形要圆。我想，这除了训练对手腕的控制能力外，也是让初学者在最简单最基本的线的运动轨道中体会到气的回收。再如中国画的点苔要求行笔要疏密轻重、鱼贯而行，其意图亦在于使各自独立的点(开)，合而为一，抱成一团(合)，以快的方法迫使手的运行紧密，以求得点的顾盼呼应和意态的连接，其本质也是以一点为“开”，成团为“合”的心态上的把握。艺术家在创作过程中，往往并不是按部就班地用起承转结来完成作品，而是本着开合规律，随机应变，左右逢源，不断生发。这便要求作者在创作心态上要有开合意识——大到



金灯寺 1998年



太行山下 1998年



浦江写生系列(局部) 纸本水墨 2001年

整幅章法结构的开合,小到一树一石之开合,均要以心态上的开合意识去把握。

中国书画的笔线,讲究一波三折,无往不复,无垂不缩,一点一画讲求内在的运动感,即“S”形运笔,这不是某个书画家主观随意规定的。作为中国传统笔墨特征的一种文化积淀,它已成为共性的审美要求,是开合意识(或是宇宙意识)在心态上微妙的反映,是一种民族审美情结。可以肯定,开始写字画画时,人们对于点画不可能有往、复、垂、缩等要求;当以刀在甲骨上刻原始文字时,也不可能会有这个要求。只有通过笔墨的实践,技巧的发展与成熟,人们才找到这些笔法的审美要求,因为它符合宇宙存在和运动中的开合规律,符合我们民族审美的心理感受。因此,也就成了笔墨文化中“千古不易”之法。

中国画强调物我合一,对客体的认识目的是为了把客观世界引回到内心的主观世界中,因此,中国画的认识主体在乎心。在于目视而心领神会,才能动之以情,所谓“山川与予神遇而迹化”,即在创作中不必拘泥于真实山川,主要的是在心灵上对自然的体悟。笔下所流出的线条、空间,自然地渗透着主体心理的影响,也就是说主体心理结构中蕴涵的一切,必然映射在画面的线条、空间的处理之中——笔墨作为主体心态律动的外在形式,它的形成全过程是某种意念或潜在意识的追求和流露。尽管中国画论中很少提及心态上开合在创作中的作用,但不可否认,艺术家往往在创作过程中很自然地透露出其潜意识中对开合规律的感悟与把握。黄宾虹先生在患白内障眼疾时(88岁—89岁)的作品最具说服力。其间作品最富内在美感——笔墨出神入化,兴会淋漓,无法中有法,乱而不乱,齐而不齐,在这些歪歪斜斜、时见缺落的狼藉笔墨

中,我们很难将开合的起承转结——对号入座,然而从作品的外部形态、形式构图相差不大的山水画中,可以看出他在表达物象过程中并没有完全根据物象的表面变化,而是根据物象内在生命力的基本特征,进行生发,转而轻松地对开合规律进行内在的把握——心态上的把握。

黄宾虹先生以静参而顿悟的内在美,也是在他“失明”时达到了顶峰。他把绘画的形式结构、虚实开合、笔墨意象都统摄到他静穆观照的视觉式样,进入一个与他心境相观照的世界。可谓“失肉眼而得天眼”——以一种内在视力将开合规律由外在形式转化到内心意念中的把握。而这种心态上的开合,也便是开合的最高层次,达到了“物我合一”的自由王国。由此可见,对于心态上的开合的把握是中国画独特的审美心理反映,也是中国画意境升华到一定高度的必备的要求层次——“意”和“韵”的要求。

心态上的开合作为开合的最高层次,是作者人格的流露,是作者心胸的流露,主体心胸有多大程度的开合,映射在作品上便有多大的开合。作者的艺术修养、个性气质、生活经历的不同也决定了其人格价值取向、情趣爱好上的差异,具体在艺术作品上便呈现出作者的内在精神所流露的不同形式和风格。这就是主体心胸中开合“气度”的差异;比如徐青藤性格狂放不羁,才思敏捷,所作大写意笔墨势态迅速多变,豪放跳跃,淋漓尽致,在开合“气度”中追求超脱清新,奔放外张,可谓以开带合的心态体现。而八大山人则冷逸奇崛,沉静稳健,其作品内涵及外在形式均表现出一种严谨内敛、以合并开的心态意识(社会压抑、世态变换、自身败落的特殊心境使其个性气质及表达方式自然地趋向于孤僻和“白眼向人状”的倔强)。其情思,其心境,都将作者自



黄泥岭 60cm × 40cm 绢本水墨 2002年

身的生命经历、个性气质、学识修养很好地映射在作品中。所以，心态上的开合是一种深层的、内在的、有生命活力的审美特征。

心态上的开合比形式构图上的表面开合更具有审美内涵。因此，作为一个中国画家不只要懂得形式构图上的开合关系，还需要以更大的修养把握那无形的心态上的开合。只有透彻地掌握了自然物象中的开合规律，识乎心而运乎心，才能在创作过程中逢水求源，笔笔生发，顺其势而通其气，犹如庖丁解牛，游刃有余。

5

随着时代的进步，艺术的不断发展，在形式美的探索中也对它提出了更新、更高的要求，对开合规律的认识不能仅仅停留在表面形式的层面上，我们应该看到开合规律作为形式

美构成的重要因素，它是一种深层的，反映我们民族审美心理特征的内在规律。针对当前画坛上的滥漏，一方面要求我们对绘画形式结构规律要有较深的认识，不拘泥于既有的图式构成程式，笔墨当随时代，形式美的发展要靠我们不断地实践和摸索；另一方面，在大谈艺术民族性的论调中，重视传统形式美规则的深入研究，保持中国特色的文化审美和品位，弘扬民族传统文化特色，亦是当务之急。如何画出地道的中国画是我辈的使命。作为东方形式美的内在规律——开合规律，也是中国画有别于西方艺术的独特之处。丧失了它，便一定程度上丧失了东方特有的审美特色和中国画意象性审美的地道性与纯正性。

所以，现在重提“开合”的规律

问题，重视开合规律的合理运用，有它必要的现实意义。只有对各种形式的美的内在规律的真正了解和掌握，才能从中做出比较正确的选择，以更有深度、更有东方意味的形式将自身的感受表达出来，并借以创造出不同于前人，带有时代气息和民族气息的作品。

① 参见沈宗骞著《芥舟学画编》。

② 参见范玢著《过云庐画论》。