

中國畫



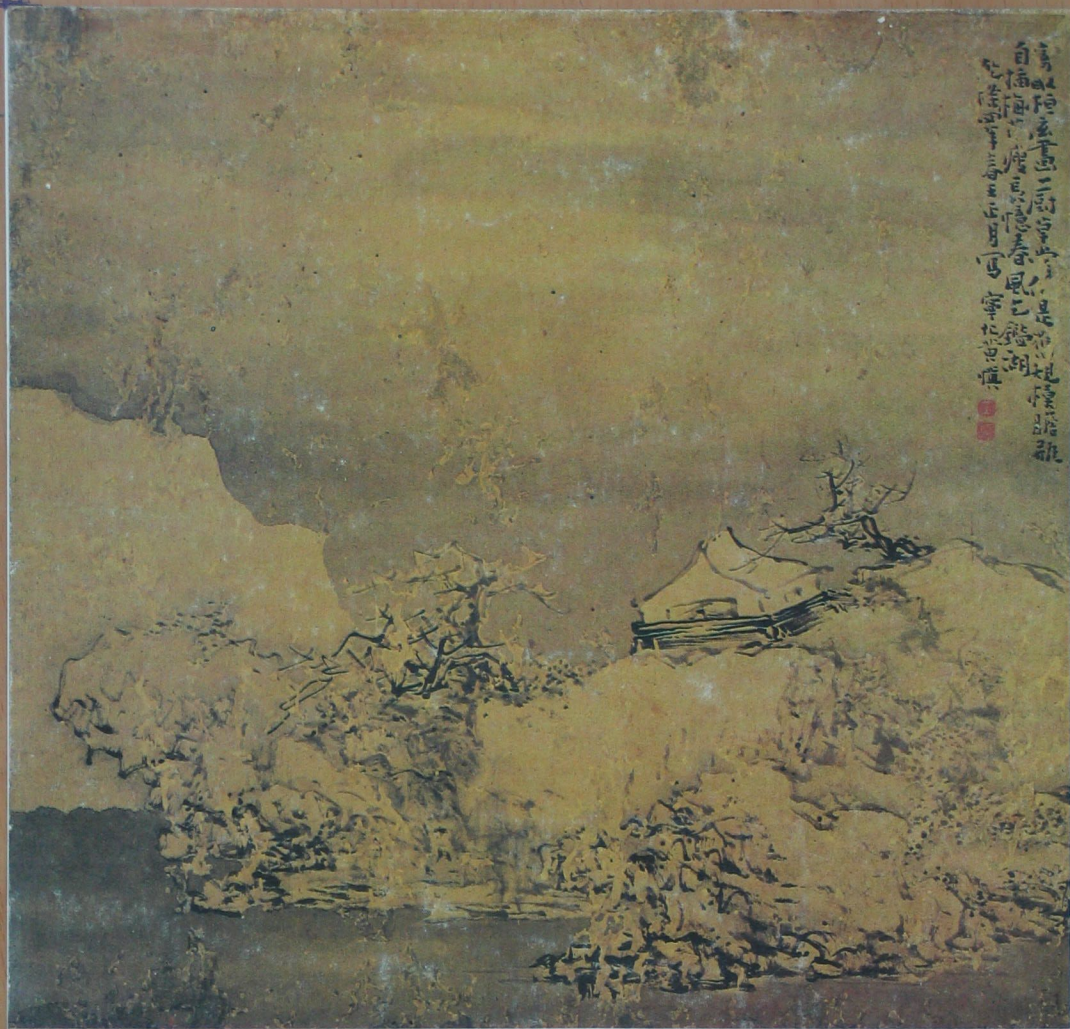
畫中神情飄忽更無真像為真觀

壬午歲尾

秋子



1989 1



自海内名手出，此山是也。此山名曰：
 自海内名手出，此山是也。此山名曰：
 自海内名手出，此山是也。此山名曰：

224-427
 224-427

中国 画 第1期 (总第51期)

编辑：北京画院《中国画》编辑部
 出版：北京出版社
 主编：潘 絮 兹
 执行编辑：孙 克 温 瑛 宇
 美术编辑：孙 含 真
 图片摄影：刘

国内发行：新华书店北京发行所
 制版印刷：北京胶印二厂
 国际发行：中国国际图书贸易总公司
 (北京2820信箱 国外刊号：Q 505)
 1989年3月 定价：6.00元
 ISBN 7-200-00763-3/J·66
 (北京市期刊登记证第32号)



家乡的风 许仁龙

封面：荷华图 陈征

SAM96/20



元人诗意 吴 声

贾又福山水画教学问答

郑俭整理

本刊编辑按：贾又福是中央美院副教授，本刊自一九八三年以来曾多次介绍其艺术。他不仅是一位卓有成就的中国画家，一位诲人不倦的教育家，同时他在中国画理论上也有很深刻、透澈、清晰的见解。从他的答问中，我们可以看到他对传统、对创作的认识，充满辩证的精神：勇敢、智慧、激悟。我们特刊于此，希望不仅对青年画家们有益，对某些忽视和实践者接触的理论家朋友也不失为一服清凉补剂吧。

问：贾老师，目前关于中国画各种理论很多，应如何学习？

答：我看同学们一下子承受不了那么多的纷沓而至的理论，“反思”、“裂变”、“穷途”、“危机”、“感情的骚动”、“灵性的光辉”……任你东西南北飞，太自由了，是好事，但没主见，走起路来必然徬徨。我希望你们多看那些脚踏实地的理论家的文章，不要盲从，不要听那些贫血的空头的画家和空头理论家大吹大擂。

问：贾老师，可否给我推荐一篇古代画论？

答：我建议你们带着辞海，啃一啃宗炳的“画山水序”。宗炳不是空头理论家，他的这篇文章不是“画诀”、“画训”、“画法”一类具体技巧、经验的总结，可以说是中国美学最根本的纲领，其最高纲领是“含道映物”、“以神法道”；实践纲领是“澄怀味象”、“应目会心”、“当会感神”、“神超理得”、“类之成巧”，最后达到“畅神而已”。即使灵魂得到陶冶，最重要的精华是“以神法道”，重在物我的精神感应，“万趣融其神思”，而不是什么“以形媚道”、“以形写形”、“以色貌色”，更不是什么“咫尺千里”比达芬奇早一千年的透视的发现。

宗炳提倡“以神法道”，即以思维着的精神去探求，乃达到体现大道的真质，它强调物我之间的精神感应。重立神而不废道。这不能不令人赞叹，至今不减光辉！假如画家离开大自然和人类社会，“自我表现”和“自我价值”又何从谈起？

问：老师讲“重在物我精神感应”怎么理解？

答：我看到过匠人写字，先打了格子，然后把字填进去，悬于壁上，像挂起一个字篆，殊觉蹊脚。高明的画家，把一张白纸作为太空，那字，恰似画家各人带着个人使时彼地殊有的精神情感，在无边无际的天宇，自由的驰骋，显示了无穷的生命活跃力。古人筑起高坛祭天或者拜将，并非单是讲排场，这其中更值得注意的是精神感应的学问。人登上高坛，昂首环顾，凭虚御空，其气场放射外延，承天接地，以宇宙为舞台的强大精神力量和诸多的美好向往和追求，油然而生，把有限与无限结合起来，把定量

与无定量溶为一体。这便是中国的美学与哲学的统一。这就不难理解，画家为什么高标“以神法道”，为什么会“抚琴动操欲令众山皆响”。山水画家高层次的审美要求，不是即景描写式，而正是精神感应。我以为物我通达，贵在精神感应，我之精神赋予物，物之精神感乎我，如精神“电波”之传导，画家与大自然精神感应最强的讯息，得以显现，就是艺术。精神感应指高层次审美而言，“与天地同德，与阴阳同波”即此意也。决非看到金色落日，想到鸡蛋黄，一类庸俗联想。

问：临摹古人从那一家入手？

答：从长远讲，最好对历代大师都作一番认真的研究。大学的山水课临摹课程很少，主要是要学会怎么去研究传统，等于开个头，毕业后还要长期的认真研究。若按我的计划，学生用临摹课时的一半时间，选历史上有代表性的三家入手，宋——范宽，明末清初——龚贤和石涛。他们三家的艺术精神和艺术技巧都极富代表性，可以代表历代很多画家。另一半时间，可在大名家范围内，自选一两家，董源、李唐可以，王蒙、董其昌、石溪、浙江等均可。研究传统，实际上是和古代大师对话，设想他为什么那样去画，对其艺术思想，技术本领，都要尽可能多地了解，找出其在历史上独特的闪光点，通过研究临摹，体味其妙处。最后做到，一闭眼睛，历史大家的作品风范和这些大家的人格个性，音容笑貌，如在目前。小名家太多，连名字也不必都记。

问：现代人的画不能像古人，费那么多时间临摹好不好？

答：这是血缘关系。学中国画，不可能离开中国老祖宗的血脉。面对历代大师积累的传统精华，不去研究，就等于对着好饭好菜硬要逼能绝食。吃饱肚子，长成壮汉，才能去开荒。否则空喊现代、创造，实际上是个精神上的穷光蛋。一个不要祖传家珍，没有高深艺术修养和艺术技能的人，只想“开创现代画”，“打入世界”岂不可笑？用什么“打入世界”，只有用民族财富，民族尊严，民族精神。中国画的根子必须扎在中国历史文明土地上。

如何使中国山水画传统

SAM96/20

、看准历代大师的闪光点。二、不作“飞蛾扑火”。三、看到前人的薄弱环节。四、建立自己的艺术领地作为突破口。具体的说，“识得庐山面，不在此山中”。所谓识得庐山面，一言蔽之，即看准历代每个大师在历史上特有的闪光点。而对这闪光点，察其艺术发展的步履，领悟其艺术形成的诸多因素，深谙其艺术的闪光精神和艺术手段，苦苦地追索其心迹，恭心顶礼，呕心沥血，梦寐以求，定将得到历代大师们的恩赐。

所谓不在此山中，既不能满足于栖身大师麾下。总在大树底下乘凉会感冒，不加思索地扑向大师的发光点，会像飞蛾扑火一样，自取毁灭，放眼艺术发展天地，避开历代大师们的锋芒所向，而攀登新的艺术高山，才有希望。艺术的可贵本性，唯其创造。历代大师的闪光点，体现了他们各自特有的真性及其审美内容，审美经验，高超的艺术手段。正因为他们闪着绚烂的光彩，夺人眼目，所以往往以其强大的力量抑制追随者们的独立创见，而成为后来者的障目之叶。也唯其如此，要识得庐山面，又不要在此山中。

老子云：“反者道之动”常常给我们带来启示，推动事物发展的力量，常常萌动于对前人固有的成就不满而另有所图。这——就是立志开拓一个完全属于自己的艺术领地。而开拓自己的艺术领地的重要关键，是立足与众不同。一个是着眼历代大师接触尚少，开掘欠深，甚至根本没有触的领域。这也是我们的薄弱环节。另一个是必须选择自己最热爱的，感情最深厚的人、事、天、地，画家以自己的全部心血和全部生命投入之，与之同生死，共命运。画家在这片沃土上卧薪尝胆，艰苦地成长起来，终将获得其艺术生存、发展的条件，得天而独厚。

问：山水画家与生活的关系应如何对待？

答：你们都看过亨利·摩尔的画册，也许听过关于摩尔的讲座，亨利·摩尔带着崇敬的心情，把女人体作为容量无限的大山来塑造，其背后的感染力，震撼人心。他幼年时，经常给母亲捶背，因之他对背有特殊的感情，他对背的感觉和理解特别深。艺术和生活即是如此的血肉相连。

我们画山水的人，在大自然中找到自己的“母亲”——与自己艺术生命血肉相连的那一方水土，要以全部心血，全部真情，全部生命去钟爱她。带着浓缩了的真切感情投入“母亲”的怀抱。每个画家自有他特殊的心灵、个性、学识、修养，有他特殊的审美情趣，贵在特有，不贵共适。性情最真切的画家，在艺术领域对待生活，大自然的态度，一定有所爱，有所不爱，在艺术上“博爱”必不真，不真则伪。见什么就爱什么的画家，必定丧失了爱的个性，他不懂爱的价值，而爱的太广，这就必然降低了爱的标准，耗散了爱的力量。什么都爱，就等于什么都不爱。有些评论家，往往过分强调艺术家要热爱生活和大自然的各个方面，无论对什么都要发生兴趣。以我之见，这是虚伪的，是不可取的。须懂得不爱与爱有同等价值。强调不爱的重要性，才有可能懂得去觅寻自己最爱的东西，才有可能爱得更集中，更强烈，更深沉。而后以全部心血，全部生命，钟其所爱，才能勇于开拓，获得独有的真知，才能创造有特性的真的作品。因之，一个艺术家，他的艺术领域不必求其大全，甚至可以择一而从，终生相许。

问：山水画是否都要追求地方特色？

答：高明的山水画家，决不局限在地方特色的领域内，而是通过具体的山水媒介表达无限的精神世界。单是地方特色，尚不

足言民族精神。地方特色决不能视之为（或表现）为土特产的杂陈。艺术家必须带着自身特有的认识和技能，赋予地方特色以历史的思考，历史的文明，及当代精神，必须突出强调其民族的个性，方能使地方特色具有普遍意义之奇光异彩。

个性本身，地方特色本身不见得都好，有些地方特色恰是落后和愚昧的表现。但是上升为地方特色的艺术，则是名贵的，因为艺术富有批判或歌颂，富有思维着的精神内涵。每个画家，虽然扎根在某一地方，但结出的果子不能在树下烂掉。就是说其艺术产品，则不能只是某一方的土特产，而要有普遍意义，唯在精神上纵横贯通——历史的和现代的精神思维四通八达，方能使然。因之，山水画的“地域性”说法不准确。好的山水画不存在“地域性”。

问：请您具体的谈谈“个性”，好吗？

答：“李杜文章万口传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年”。赵翼这首诗主要不是谈艺术，但艺术也逃脱不了这规律，艺术要新鲜，就看个性，有个性才可能各领风骚。所以石涛要“法外之法”。古人画论中，有精辟见解，有一般概论，也有条条框框，不要盲从。石涛所谓至法乃无法之法，即在法上不唯前人是。在观念上，在认识上我们可以讲“思外思，意外意，神外神。”即在精神领域上应该有新的追求。不能设想，都去遵循古人的画诀、画训，都按郭熙“林泉高致”传授的经验去作，那么，山水画将千篇一律。有位先生大概是遵循着郭熙之说，他讲“有山无林，等于人未穿衣服；有山林无屋宇人物，则成原始森林。”你们想，人物有裸体美，山不穿衣服有何干系？画山必有树，此正是山水画雷同的原因之一也。“有山林无屋宇人物则成原始森林”，原始森林有何不好？原始美是一种艺术天趣，所谓既雕既琢，复归于朴，“朴者”，浑然天成，原始美也。吾画山，最珍惜的是自己真切的，与人不同的那一点一滴情感和认识上独到的参悟。我曾多次专门在石山上大作文章，是自觉的追求，表达了真情，为有了个性，也就破除了“山无林不秀，无云不灵，无水不活”之一般概论。我的代表作“大岳扶摇”、“无声山涛”、“川岳之声”、“大岳惊雷”等，只画大山、大石，无一点苔点，无一棵树木，无一间房屋，无一动物，无一个人影、无水、无云，意在从精神上追求金石交响，铮铮有声，刚阳之美，把山的“精神”、“体魄”、“气质”、“力量”突现在观者面前。以技术上，抚难而笑，去难碰点，“画虎画皮难画骨”，树乃山之皮毛，画山去皮留筋骨乃取其难弃其易，追求难能可贵。总之，只有带着自己特有的“真性”和“悟性”，方能选择常人不可取的题材。才能有思外思、意外意、神外神、画外画、法外法。作到“画法不与古今同”，这么具体的个性，不是很自然地产生了吗？

问：稳、准、狠怎么理解？

答：表达个性，要稳、准、狠。

艺术上稳、准、狠三个字，准字最要紧，准之内涵并非形似，并非表象，尺寸准确，动作逼真。“准”字涵意全在意切，意的真切、深切即最恰当的达意。古人谓之一“片神行”，离开意切，“稳”就是拿腔端架，故作镇定。稳应是从容不迫，举重若轻。“狠”，不以意切为前提，就是蛮干，就是妄发力气。狠者即凝聚浓缩之谓也。总之“意切”即准确地、真切地、深切地表达作者情感感受和真切地把握物象的精神状态，意切是个性化的，而形似则是一律化。有时形愈似，神愈离。

黄沙蔽日
许仁龙



问：老师一再强调“计白当黑”怎么理解？

答：画中计白当黑，不可一般地理解为留空白。白，并非空

问：老师一再强调，“计白当黑”怎么理解？

答：画中计白当黑，不可一般地理解为留空白。白，并非空白，是以不画为画。

在雕塑中，空间和实体有同等的价值，空间和实体相互为用，互有生发。有时物体上一个黑洞往往把人引入“众妙之门”中国

画中，高手能黑能白，黑时看不清，看不完，神秘至极；白时，满幅白纸都是画。小处布白的奥妙处如雕塑的“黑洞”，高手往往在“白洞”上作文章，使人觉得神奇，或有光气、水气、灵气、仙气，可使龙蛇出没。作画时，把每一丁点白巧妙运用，把每一点白看得和黑同等重要。初学者，往往行笔时，眼睛只盯住黑，老手则眼睛盯白，运笔靠意运，靠感觉自然出之。对白计较得很严格，每一小块白的形状、大小、轮廓，极尽变化，白和黑相映成趣，皆在意中。

（下转60页）



一缕清风

永年

与齐白石同乡的两位中青年画家举办了联展。一执教于中央美院附中，一来自湖南民间，一长山水，一工花鸟，一风格强劲郁勃，一画品峭拔俊逸。虽然还不能说都已十分成熟，然而功力坚实，各有追求，继承传统不拘一格，抒写内心世界或盘郁峥嵘或情深意远，在画坛不乏浮躁气的今天，我感觉是一阵徐徐的清风。

许仁龙毕业于中央美院，是一个潜心于教学创作而不求闻达的画家。他的作品一问世，人们突然发现，他本于魏晋写经的书法是那么自然而富于天趣，他的山水画已开始从在实境中抒写感受转向了境界的壮阔、意蕴的深沉与主观世界的披露。《潇湘印象》已经十分出色。横直点线构成的雨树，几块墨色写出的云山，在雨意潇潇中流露着一片乡情。近年的《高原风光梦中游》、《黄沙笼川原》、《高原雪霁》笔墨来自范宽、王蒙和龚贤，丘壑则取材于陕北高原而强化其雄伟，抒写出一种沉郁高旷之意。

何雷衡，现就职于齐白石纪念馆，是一位有二十多年工龄的车工，生活坎坷而自强不息。他的花鸟画广取博收，面貌多般。若以功力而论，远至青藤、雪个、老缶、白石，近及张立辰、郭怡琮均能得其形神，但又统一于灵秀劲峭的情调中。他擅于在微观的花鸟世界中发掘情趣，并融入北派的雄浑恣肆。他主张强化艺术个性，这大概是突出的表现之一。

艺术风格是自然而然形成的，两位画家不为自立风格而矫揉造作，不求过早出脱，不忽视对自然造化对人生的体察，不拘一格地借古以开今，我以为是很有贵的。

高原牧歌 许仁龙



潇湘印象 许仁龙

回忆我的老师汪慎生先生

孙其峰

说起老师的画来，那真是出类拔萃的。当时（四十年代前后）北京画坛中画小写意花鸟画的汪与王并称。“王”是雪涛先生，“汪”就是我的老师汪慎生先生。无论是在高雅商店的迎门墙壁上，无论是在一些生活富裕家的客厅里，几乎都有老师的花鸟画。在画商集中的琉璃厂的画店里，老师的花鸟画是当时的抢手货。那时人们习惯挂四条屏，在花鸟四条屏中最多见的便是齐白石、陈半丁、王雪涛和汪慎生每人一幅的四人合屏。在我的记忆里，老师画的紫牡丹是人们争购的题材；其他八哥、燕子、鸡、鸭、灰喜鹊、喜鹊以及各种小鸟杂花都很擅长。老师的画路很宽，通常人们只以小写意花鸟画家目之，其

实老师的工笔花鸟同样有着深厚的功力，例如全国第一届国画展览中展出的“黄鹂春柳”，就是一幅水平很高工笔画。至于老师的山水画，画得苍厚朴拙，但不经常画，所以外间很鲜见，这是因为人们只顾称赞他的花鸟画的缘故。老师的书法，似乎受明人影响，既有文徵明的端严平正，也有陈白阳的险绝恣放，于平正中寓险绝，自有一格。偶作题画诗，也清新可喜。老师的画风可以说是雅俗共赏的，既为广大群众所喜见，也为知识阶层所欣赏。现在有些人把雅俗共赏视为艺术中“低档货”，认为只有“和寡”的曲才高。这种看法，固有一面之理，但却很不全面。试问曲高固然和寡，可是反过来和寡的也未必全是曲

篱下幽葩 汪慎生



霜满篱边 汪慎生



高的。又试问雅俗共赏与低档艺术是同义语吗？雅俗共赏的艺术既然“雅者”也在欣赏，那怎么可以把它笼统地说成是低档呢？汪老师的绘画艺术就充分证明了，雅与俗可以共赏，雅俗共赏的艺术也可以是高档的。

汪老师对自己的成就从不矜自捧，只是默默地劳动着，执着地追求着，人誉不喜，人毁不怒。正因为这样，所以他是一位有真实本领、高超技艺但未能享受到相应知名度的画家。毕竟历史是公平的唯物的。高明的艺术历史总不会淹没掉它，请看张大千大师对汪老师的评价吧，张大千在1936年与徐悲鸿大师谈话中，曾说他自己的花鸟画不如汪慎生。大千先生对汪老师的评价绝非客气，而是实话。

汪老师的画师古而不泥古，宋人的严谨、明人的松动、南田的秀润、新罗的朴拙……都融会在他的笔底，汪老师也很注意“师造化”，他师造化而不拘守自然形态，能把自然的活本通过自发心源去升华提高。这在当时临古之风盛行的北平画界中，尤为难能可贵。

我是汪老师众多学生中的一个。说确切些，应算是“野学生”（即不是在学校所教的学生），因是我上北平艺专时汪老师已不在那里教书了。大约是1946年，通过吴镜汀老师的一封信介绍，我便成为汪老师的入室弟子了。我入汪老师这样一位大师之门，既未请客、又未登报，也没举行什么隆重的拜师仪式。记得老师看了镜汀老师的介绍信

之后，又看了看我的作品，便欣然答应了我的要求。汪老师从未收我这个穷学生一分钱的学费，他无私地教了我整整有三个年头的花鸟画。在花鸟画上，我今天能够取得点滴的成绩，如果没有当时这一幸运的机遇，使我遇到了汪慎生这样一位大画家、好老师，那真是无法实现的。

老师为人平易和善，朴素天真。连一点大画家的架子都没有。就说他的居住条件吧，房子是北京式不太规矩的小院落，他住在正房，室内除画案外，惟有壁上画和架上书而已。院内更是朴简，在我今天的印象中只有窗外作为他写生活本的丝瓜、扁豆和墙根的花草。可来往的客人，都是画家学者，真如刘禹锡说的“谈笑有鸿儒，往来无白丁”一样。老师的精力，除了去外面各大学教课之外，大部份的时间都用在作画作诗和接待学生、客人上。现在我找到了老师为什么不大力经营居住条件和讲究衣着打扮的原因，因为老师心中想的只是治艺，实在无力及其他了。这一点，老师对我进行的是无言之教，我也确实终生信守着老师的这一无言之教。1957年老师蒙受冤屈之后，还是一如既往执着地追求着自己的艺术事业。那时画不能卖了，生活当然是艰苦的，可汪老师若无其事似的画着自己的画而不改其乐。更显示了一个艺术大匠的超人格。

芙蓉 汪慎生



牡丹 汪慎生





绣球花 汪慎生



竹石水仙 汪慎生



雨 声 张立辰



白莲图 何继笃



秋荷 何雷衡

文人画和

陈征的艺术

——读陈征和曾威的画

莹 可

文人写意画是滋生于东亚大陆的中华民族文化在近古以来孕育发展的一株奇花。中国绘画自六朝宗炳提出“畅神”说以来，一直在追求不违背事物客观规律——“理”的前提下，对客观物象的精神超越。诗、书、画的结合渐趋紧密。苏轼提倡文人画，主张“达意”“适情”，更明确了画家的个性在笔情墨趣的超逸、闲适的雅兴中脱去世俗的扰攘而自由发挥。儒家提倡的温柔敦厚的诗教，道家遵行的清静无为的哲理，禅宗倡导的澈悟“一超直入如来地”的理想，都构成了文人画的哲学——美学基础与文化背景。元代以来，诗、书、画、印的有机结合，终使文人画发展成极其精致完美，具有高度美学内涵的艺术品种，成为与民间画工传统分野更趋明显的“雅”文化。

元明清以来文人画成为中国画的正宗，过份脱离社会生活和追求个人性灵的抒发，使它的路子变窄。为此，在近代以来，它屡遭非议和指责。确实，当人们指望文艺成为一种武器，成为宣扬社会革命和为政治服务的工具时，文人画确是显得“无能为力”，而当油画、版画、水彩等画种并立于画坛时，文人画的独尊地位自然要减退。有人据此断言：文人画无用，并迟早要消亡。但事实上经过几十年的冷落和文革十年的摧残，这些预言并没有实现。简析其原因主要是：历史上杰出的文人画家和作品是不朽的，它们永远得到人民——尤其是知识阶



双鱼图 陈 征



玉簪 陈征

层的深爱。文人画具有的民族审美观念，它的诗情内涵，它的水墨精神，它的书法的抽象美质，它的金石气息，总之即它所独具的表达东方人格与审美情操的艺术魅力，必将使它拥有无尽的欣赏者和从事者。

当有人断言吴昌硕是文人画的“最后一根香火”时，他没有认识到齐白石、黄宾虹、潘天寿、傅抱石、李苦禅、李可染、石鲁、陈子庄等许多画家都是十分杰出的、无愧前人的新世纪的文人画家。而且这香火还将代代承接下去，并不断涌现新的杰出人物。

不久前在北京举办过画展的陈征和曾成便是许多传薪者中的姣

姣者。

陈征又名大龙，号衲子。北京国画界对衲子其名其画并不生疏，由于他本人藏而不露的性格，故其人一直不显。他是一位典型的文人画家，作品中萧朗闲远、悠然清旷的意致，笔墨的精到纯熟、不温不火的功力，款识书法的意近旨远、挥洒自如的风度，颇得青藤、八大纵逸、简峻的神韵，当今识者欽手。然而可贵的是，他的画并非古人的优孟衣冠，其中不乏现代意识。试看他笔下的瓶花，其笔致臻阔自在而造型观念又很新颖，则是从马奈到夏加尔这些西方大师给予的营



写意花卉 陈征

养。

可以不加夸张的说，衲子的艺术火候已到，多年埋头作画读书，使他在学养技巧方面渐臻上乘。尤可贵者，是他的谦逊、恭俭、内敛和超然于名利场外的人格力量，居闹市如山林，读书作画，自得其乐。就此而论，衲子更是一位文人画家，一位禅者。认识陈征的朋友，当称此评不谬。

另一位画家杨曾威，既是衲子的同窗好友，更是艺术上的知音同道。他们于六十年代毕业于北京市工艺美术学校，同样热衷于中华文

化的精华，廿余年在並不顺利的环境条件下默默的读书作画，踪迹古人。曾威画风似乎注入更多的热情，一旦提笔即全部投入。既无烦恼更无忧愁，无古无今，一片天簃。画山水初学抱石，渐脱形迹，浑厚天成自有会意处。曾威雅擅篆刻，耽于书法，运笔弄墨则流露出更多的现代构成意念，已非局局于古人轶下者，这一点也影响于他的画作，于潇洒朴茂中表露出一股粗犷不驯的精神。

对于他们的成就，我感到高兴，更为文人画艺术的后继有人而欣慰。