

写意画家 XIE YI HUA JIA
总编 | 岳增光

姚鸣京



天津人民美術出版社

写意画家

姚鸣京

天津人民美術出版社



姚鸣京

1959年11月生于北京。

1982年毕业于现首都师范大学美术学院中国画专业，获学士学位。

1987年中国画专业研修毕业于中央美术学院卢沉画室。

现任中央美术学院副教授，中国美术家协会会员，上海中国画院特聘专职画家。“当代中国画家”丛书执行副主编。

1984年作品参加文化部国庆三十五周年文艺作品评选获二等奖。

1990年作品参加珠海全国中国画邀请展获一等奖。

1995年作品参加中日水墨艺术作品展览获优秀奖。

1996年作品参加“当代水墨现状展”，中国美术馆。

1997年策划、主持“当代山水印象展”，中国美术馆。

1998年作品参加深圳国际水墨双年展，深圳关山月美术馆。

2000年作品参加第二届国际水墨双年展，深圳关山月美术馆。

2001年作品参加捷克国家美术馆主办的“当代中国艺术作品展”，捷克国家美术馆。

2002年作品参加第三届深圳国际水墨双年展，深圳关山月美术馆。

丛书总编：岳增光 责任编辑：姚重庆 装帧设计：岳增光

图书在版编目(CIP)数据

姚鸣京/姚鸣京绘。——天津：天津人民美术出版社，2002

(写意画家，7-5305-1963-8)

ISBN 7-5305-1963-8

I.姚... II.姚... III.写意画 作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第(077509)号

写意画家

姚鸣京

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编：300050 电话：(022)23283867

出版人：刘建平

北京百花印刷厂印刷

2003年3月第1版

开本：889×1194毫米 1/16 印张：2

ISBN 7-5305-1963-8

新华书店经销

2003年3月第1次印刷

印数：0001—3050

定价：18.80元

◆ 浮世凉棚主

取万古心胸 炼山水精神

——说姚鸣京



□南山归梦 68cm × 62cm

近期《美术观察》、《艺术界》等杂志，把姚鸣京的山水画创作摆到一个重要的位置，这位中央美术学院国画系年轻的副教授，能被美术界权威杂志捧为名家重点推介，一方面是因为四十多岁的姚鸣京为体验古代山水的“天人合一”境界，不惜牺牲掉部分现代物质享受，选择吃素坐禅的古代高士的修行方式；再者，姚鸣京躬身体道，确使自己画风大变，自从参加中国美术馆的水墨现状展到今年四月与赵卫、卢禹舜、李东伟等十五人的“当代山水印象”展，展示出来的崭新画面，于传统中传达出一种很有气魄、很内在的灵气，确立了独特的个人风格，一时间

成为京城美术界热切的话题。

中国山水画自晋发端，经唐、宋、元一路演绎下来，几经变异沉淀出来荆关董巨、刘李马夏等属于前一年代的代表性人物。千余年的实践，山水画技法已趋完备。至明清，董其昌所倡导的南宗，特别是四王的山水画，已在人们心目中形成山水画的审美模式，山水笔墨也到了高度程式化的地步。自此，山水画因袭、传承、临仿，以至其抽象形式逐渐偏充了山水本真和缺乏画家主体昭示出来的内在精神。这与社会进程不相适应的艺术模式引起了后继者的质疑，随后近百年的中国画，一直处在激烈的论争中沿变，



■在美术馆圆厅与黄永玉先生合影。



■陪同卢沉先生在深圳周思聪老师的画展开幕前留影。

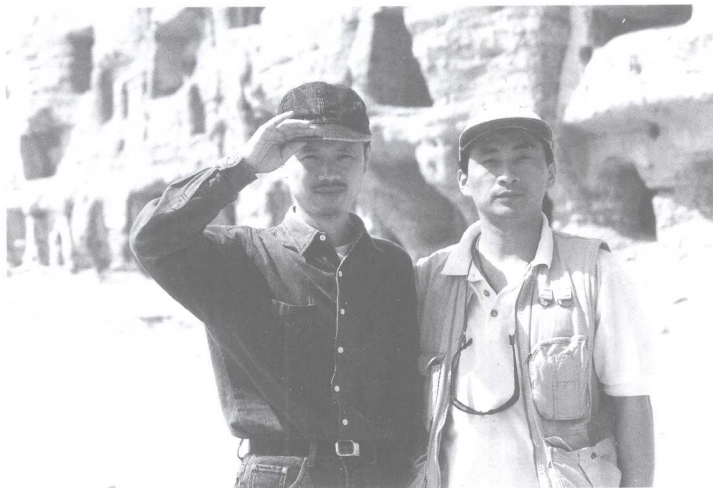


■在李庚老师的画展中，左二为李庚老师。

山水画的自然观从总体上逐渐与古人拉开了距离，而山水画的现状也因变革者各自的艺术个性的微妙差异呈现出一派新的图景。刘曦林曾作概括：“如果说，集传统之大成，注重整体性感受，求浑厚华滋之境界的黄宾虹，远远地超过了清末水平，为近百年山水画第一把交椅和第一个高峰的话，李可染、傅抱石等进一步实现了从抽象审美意味到回归人间、回归自然的观念性变化，为近百年山水画的第二个峰头，石鲁追求自然、历史与人的整体意识的和谐，进一步把山水画当人物画来画，‘文革’中把华山作为英雄主义的人格象征，这种天人合一观念的现代表现，是近现代山水画审美意向的第三度变化；那么，八十年代以来的山水画，从周韶华等前突者的意向来看，已经从贴近大自然、贴近人生，转向宏观的哲思和整体意象的表现，或者说是天人合一哲学的新思考和新发现，而意味着山水画的第四度变革；陈平和常进具有很好的传统文化修养，笔墨精致，亦不乏现代感，多是自我心境的写照，适应着现代城市生活中的人们对雅静的追求，也许可以看作第五度变革。”（刘曦林《近百年山水画的流向的遐想》）。

这个界定的第五度变革者，应该泛指当代参与山水探索的中青年画家群，除了“自我心境的写照，适应着现代城市生活中的人们对雅静的追求”之外，值得深入挖掘的东西，譬如对美术史意义的自觉，从而使作品流露出纵深和重量感，我看姚鸣京就有这种感觉。他选择独特人生的前提可能是基于一种使命和对一代人责任的思考。一个有为的艺术家不可能无视前面已然耸峙的每一座

高峰，如何超越前人成就自己，几乎折磨着所有选择大师之路的人们，高山仰止往往断送一个人的大好前程。因为世纪末，为这代人提供了美术史中的一处缝隙，一次机会。现时中国画走向处在迷茫的时刻，许多摸索者汇聚在同一条道上，谁会在这黎明前的黑暗率先点亮自己、辉煌耀眼？一种期待毫无疑问检阅着有志者的知识、学力、修养、气魄、智慧。姚鸣京选择了一种区别于同代人的修行方式和创作姿态，在他看来，把当下情绪嫁接到古代山水中的某些局部的作法，是往小处作。当代人要面对的问题应该是，如何消化屹立在中国美术史峰峦起伏、浩瀚绵延的山水长卷，撷取其内在精神，这种精神可能就是人类共有的隐而不张的内在灵光。古人之所以能于宽闲之野，寂寞之乡，泉鸣之地游心物外，不为物役，是由于有特定的社会环境作依托，处在物质贫乏的年代，乐山悦水成了那时的人们的一大享受。而处在二十世纪的今天，工业化进程与现代文明的众多消费形式，已使人与自然产生了重重阻隔，山水被浓缩为一种象征或被抽象为一个概念，仅仅是作为清除现代人密集闭塞的心理空间的一剂清燥的药方。现代都市大倡绿化，旅游业飞速发展，还是现代渴望沟通自然的潜在愿望的外化形式，我们今天所看到的城市园林，居家的青绿点缀，也只是今人远离大自然之后空存的一腔乡情的寄托，它实际上无法冰镇人类蒸蒸日上的欲望之火，处于现代社会环境与文化情景中的姚鸣京，借助坐禅吃素的特殊修成方式排除现世困扰，宇宙的真静底蕴，体味生之灵屿的亘古悠然，欣赏猿鹤飞鸣、烟霞绕谷、林舞



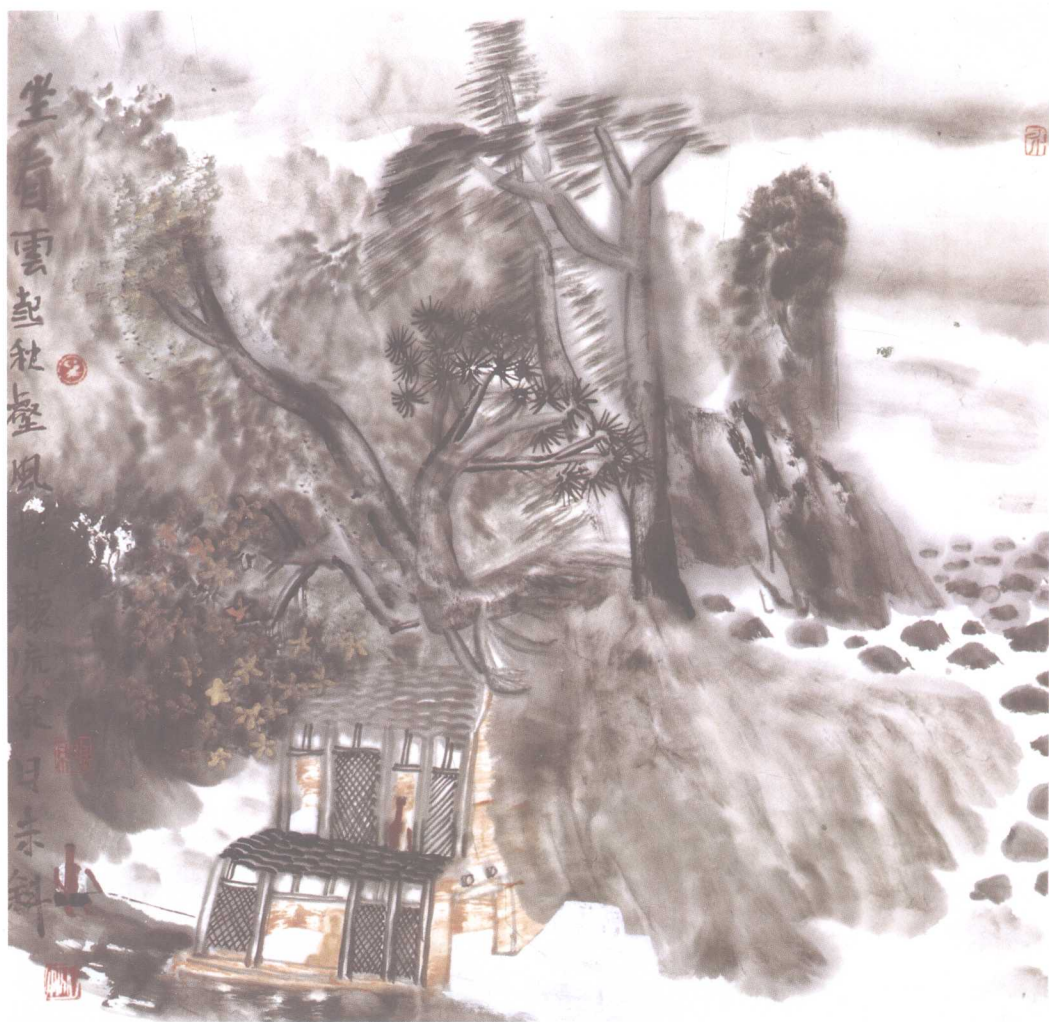
■在甘肃敦煌的道中与田黎明老师合影。



■同中央美院部分国画系老师到王镛老师家作客。



■在日本东京，左起锥明老师、右为关乃平老师。



□清幽临溪 68cm × 68cm 2001年

泉唱的天地妙景。他确寻到乐山悦水的一条蹊径，只是此径奇僻，如一苇渡江，非大智大勇不敢轻易涉足。但既入此门，便如另一类旅人，神随景转，出入太虚，妙哉！从前那些名家，犹高峰峙耸，可望不可及，今存平常之心，便可沿途拜会清藤、玄宰、八大、石涛、龚贤、渐江等等老前辈，与之促膝交谈，互递信息。而每逢佳景骤至，则可信手拈来，收入画现。

欣赏姚鸣京的画，似观镜花水月，古雾氤氲，憨树横斜、屋空人闲，泉回幽谷，有人道还虚，舍形悦之妙，正所谓“春林远岫云外意，意态萧然物外情”。你或可于画面中品味其笔墨构成与彩色构成的妙手天成，或可体味充盈于画面空间的超逸精神。以董其昌画语：“若以笔墨的真妙论，则山水绝不如画”概括姚鸣京的画，恰切不过。

高名潞观看姚鸣京的画后说“姚鸣京的

作品除了给人以挺传统的感受之外，这里面好像有和我们以往认识到的那个传统不一样的东西，才体现出姚鸣京探索的意义和价值。当代艺术已进入到观念阶段，现时以观念艺术作品往往带着与西画类似的理性成份。这种成份存在于中国画中却是一种非艺术因素，它违背了国画自然天成，妙趣横生的审美原则，人微言轻当代艺术家的姚鸣京，其创作无疑也具有现代观念色彩，这种观念涉及当代人的自下而上困境和灵魂自救问题，但姚鸣京作品本身画面十分纯粹，让人看了舒服，原因是姚鸣京的观念在于创作前的姿态，被留在画面以外，他人作为一种信息，则始终贯穿在姚鸣京的整个艺术过程之中；并以其生命体验的常有氛围感染了身处心灵与情感冲突之中的当代人，这一点正体现出姚鸣京山水画创作的现代性。”

◆ 徐冬青

姚鸣京访谈



■姚鸣京在山东灵岩寺。

徐冬青(下简徐):作为一名青年教师,请谈谈你是什么时候在真正的意义上对山水画产生兴趣的。

姚鸣京(下简姚):有许多的事情留给我的印象极深:1982年大学本科毕业,在大学课堂上讲的第一节课就是山水。后来调到中央美院教书还是教的山水。1984年参加画展获得第一个奖,画的也是山水。应该说这个缘我以为应起自上大二暑假里,我和同班同学张文华(现在《美术》杂志)一道骑自行车,到江南苏杭、黄山江浙等许多地方饱游了四十多天,那种经历、那种记忆和人生苦乐,对于我们俩人太珍贵、太有意义、太刺激了。记忆最深也是注定一生山水抱定心怀的就是苏州的园林、江南的水乡。用俗语讲的确是眼睛一亮,就对上了心思。平时在古人书中读到的,老师在课上课下讲授的,画展中大师在作品中表现的那些似懂非懂的玄机、画理、意境或笔墨感触在这怦然一动。所有的眼中的山石、树木、水榭楼台、古桥木舟就像上天赋予了生命一般,能随着人的脚步,和流连的心思意识感应着另一个自己在心的内层,与你谈天、与你交心,情和景,人与物怎么就活脱脱地在心境里让人分不出彼

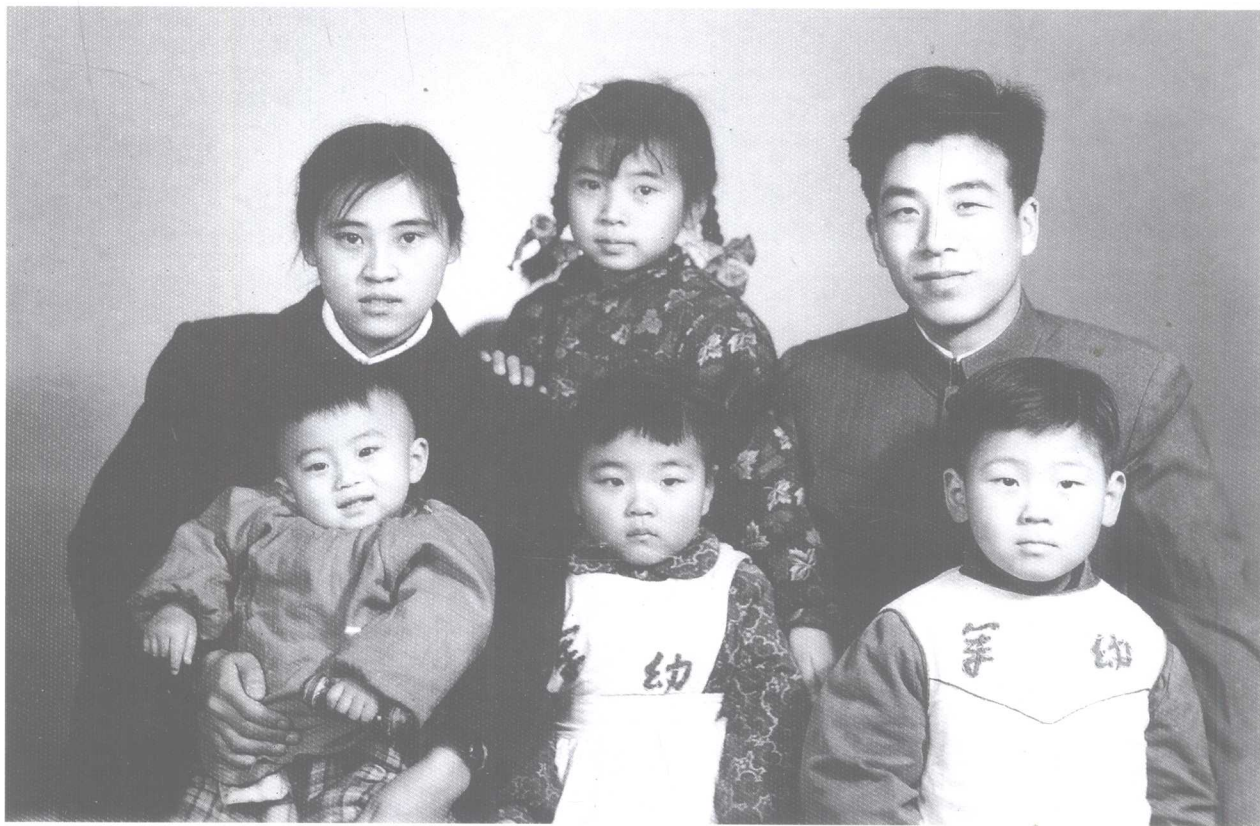


■姚鸣京在青山城后山白云寺。

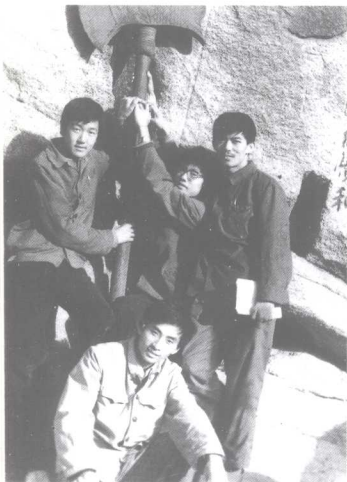
此。特别是古人的那些难啃难咽的画理、法念,突然有了一种似有所悟的深入和亲切感,它们不再是陌生;不再是一种概念。静下的心,像一面镜子能上演逝去和当下的交融。这种活生生的感触和情怀。使虚实在变换中,明了交错与时空在古人的理想中是用一种什么样的人生理念和生存心态来成就精神灵魂的归宿,园林中让一目触心的粉墙、鸟瓦、吊楼窗格、屋中有景、景中透院、山水庭院、庭院山水、自然与景、景与庭院,透映出的是古人的理想和心胸。那种自然与景、景与自然是对自然领悟的再造化,是对山石树木的重新组合,却不使你感到人为的刻意。在那样的感受和浸润中,用不着谁来给你讲解。这样的缘起,应该算是我对山水最早抱定的想往和动情。

徐:古人早就有山水画写生的传说“外师造化,中得心源”已成了一个公认的观念:请你谈谈山水画中自然美如何被转化成艺术美的问题?

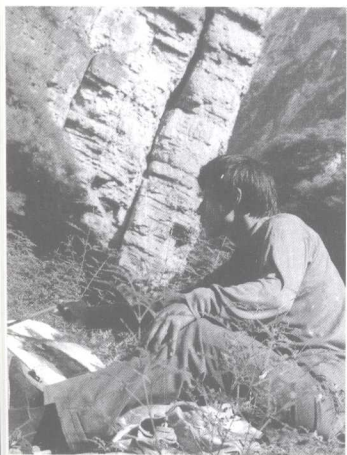
姚:我们美院有许多学生,临了许多宋元明清的古画,有的临的很好,非常接近古人的画面。许多学生就认为学到了传统的办法,谁想到到写生的地方一画,全傻了眼。不知



■左起后排：母亲王淑芝、大姐姚鸣江、父亲姚大伦，前左一：姚鸣京、二姐姚冰心、哥哥姚鸣东。



■上大学时在华山。



■上大学时在北京龙门峴写生。

道怎样把看到的自然美转换成笔墨的形式；从古人那里学来的东西不会变化，不会组织经营了，只好按着自然美的感觉和规律进行摹仿或者照搬。这个时候才感觉到古人的这种套路，程式化的笔墨与自然美之间有极大的差异，同时还会感觉到越是接近自然美的表现就越难利于笔墨的发挥。在自然造化的象中，自己眼中的象中，在古人眼中、手中的象，在自己造化的象中，这种交换太有学问了。它的过程，是承前启后，不明白自然美与笔墨法度视觉感觉这种转换是不可能完成造化的。

我的先生卢沉在读美院时，曾画了一幅牛，拿给李可染先生请教，可染说：“噢，你画的是一头真牛，我画的是假牛。”卢先生回忆说。一下子，就让人明白，物质的属性和笔墨的追求是两码事，不能等同地被动地照搬自然美。必须进行一种出自艺术家内心直观真实的情感感受的某种灵感的体验。用心眼就把自然的外在属性，用自己的想象力，把自然转换成笔墨的一种心象、意象。赋予自然之象以新的生命力，使之合于视觉的感

受和形象思维的夸张表现。感觉一种胸有成竹，内心丘壑的领悟，对你发现的最能打动内心情感的地方进行夸张取舍，浓淡干湿，或者线上的、造型上的主观表现。这种过程要千锤百炼，不是看两眼就可以了。这种转换，就是要让艺术家把自己的肉眼千锤百炼成智慧眼、笔墨眼，一看，就是笔墨，不要被自然的外在美所迷惑。自然的山石树木，千变万化的形式不过是给艺术家提供了组织和经营处理画面的参照物，就是各类零件，引子和创意。当古人在描写赏花的意境时，他多会舍弃满园满树的鲜花，只写“赏花悦目三两枝”，直抒心意、删繁就简，只对自己“感冒”的能够体会到的情感和形式进行最大艺术的夸张和表现。用的是比喻，是象征，孙过庭在书谱中言：“动若崩云，顿之山安。”就是直取“意”表现和比喻、象征，不是表现自然的外在美和形式，所以中国人叫这种艺术境界为山水，而不是风景，重心、重内在的情感，然后转换一种形式。从古人的传统套路中，技法中，以艺术家自己的心、眼、

手的变化感觉的把握和表现，去“外师造化”，去中得心源，内心也不要自己以为是自己大师，和自以为是的创造，而应顺应造化自然的艺术规律，找到顺缘应手造化的那种无古无今，无古人，无今人，无法，也无天地的，人与自然与天地万物如一，如一源的——心源。道家称之为一生二、二生三、三生万物的，万物本初，万物未生成之初，最早的那个源起，道家称其为心源本初，要人去掉所有自然经过千万载、千万变化生成的今天看到这个外在之象。要去溯本求源，去直探最初的那个人类文化生命的起点，只要合于它、顺应它，就不会被世俗的世间形成的某种时代的概念所左右，就能获取最大的真实性。所谓道家称之为本源、心源，本真中得心源，就是要获取真正的心灵源泉。并且是最初的，不要被世间的尘土污染或同化异化过。人之初，性心本来的那个真实的人的本来面目。

徐：你在上学时代，美院的教学多是沿袭西方的教学体制，更多注重技法的训练，你在这种体制下如何实现自己艺术的个性化？如何处理西方艺术的构成因素与中国传统文化精神的关系？

姚：西方艺术的构成因素是建立在理性、理念上的，可明确分辨易学习和广泛应用的一种基础绘画的思维方式。而中国的传统文化精神不应停留在一个理念和思维的方式上。而是作者溶化血液，成器品格和气质的一种思想内涵的灵魂品质。不是拿来运作，应用艺术，说给别人听，表演给别人看的，二者的实践就一个虚和实的问题，在内涵上肯定要追求传统文化的意境、品格，但在具体的



■上大学时在龙门石窟写生考查。



■带美院学生在十三陵山区写生。



■姚鸣京在孔庙带美院学生考查留影。



□暮色（扇面）2002年

表现上应交叉对应排比地顺延出很多甚至你自己都不能预想的结局。不要被所谓的传统文化精神搞蒙了，不要被西方构成的因素搞死了，搞西化了，搞概念了。我记得当年在中央美院卢沉画室跟先生学构成时，他给学生布置了十种表现构成的作业。同时，也是十种不同手段，也是十种思维方式，处理画面和画面的意境要求的教学要求。这些方法关系，必须各有谦让，又相对呼应，彼此在融合上必须反复摸索，找到各自合适的度。笔线太强，笔墨太抢，或者一味让出地盘和空间，都会要么老调子，老样子，习惯性的代表中国文化符号性的东西过硬，或者过弱，都会使“古为今用”，“洋为中用”有所偏离。这二者的关系，用理性的逻辑的思维是讲不清道不明的，而每个人又有他不同的追求和审美。硬定一种关系很概念。能够化而不死，融之不俗，求之不媚，造化虚实不刻意，我认为都应作出自己的多方位，多思维和多项探索的可能、可行的具体操作的，要反复实践。到今天这种治学方式和思维手段仍然深深地影响着我的创作和艺术思想。它给人带来的不仅是一种方法和思维模式。在西方人和东方人的思想境界的最高层，真正的光辉和智慧是相通的，是没有区别的，当人被一种或许多种概念陶醉的时候，正是他的学识和思想最丰富的时候。原本的本来

的内在的还生俱来的精神灵魂大多数要被这些概念掩埋在他的内心深处。画面上要么是单纯的构成，要么就是百分之百的“传统”，古人的精神与画家自身的文化精神是有区别的。不但有性格上、气质上，更有内心本质的智慧上领悟与未悟的区别。

记得卢先生在讲学时经常嘱咐的是，不要为别人的夸奖作画，不要为了讨好、讨巧别人作画，不要为献媚作画，不要为投机取巧作画，不要为了吓人一跳、让人大吃一惊作画，不要用别人的方法装扮自己作画。

那么一个造型的问题就要想尽你能想到了任何一种办法来处理它，包括造型的各种各类的可能。其他绘画因素的东西也应如此具体地操作一遍，不是看明白了，想明白了就算获得真知了。对度的把握，对可能的把握，对未知的把握，只管尽心尽力地去实践，想什么也没用，也不顶用。实践才能体悟笔墨最微妙的处理和感受。

徐：中国画的形态从根本上说是比较恒定的，既有常理，又有常法，通过有画谱的师承使程式化的一套技法陈陈相因，代代相袭。中国画的变革从“五四”前后提出至今收效甚微，你对此怎么理解？

姚：自己本人认为把中国画的画谱和程式化的一套技法理解为中国画的传统是对中国画传统的狭隘认识和狭隘理解，其实我们领悟



□秋岸双桥图(扇面) 2002年

庄子在寓言中所讲的那个想把自己用斧头砍车轮子的本事传承给自己的儿子,但他只能把一些要领和要求传授给儿子,真正的工夫,那种内心才能把握的感受和那种自信,洒脱的自在是传不了,说不清给儿子听的。真正的传承,只能去领悟,所以中国人自己把这种词定义为悟道。没有悟道,好,可以传给你一个吃饭的技术——功夫。我们可以称为纸面上的功夫,程式的画法,这就像我们让学生临习黄秋原,临成了,都学到了,可以自己随便使用安排黄秋原的技法,是不是就是传统他已经都学到家了呢?本人认为,这样的认识正是挡住和阻碍我们变革中国画的病因之一。技法根本不能替代传承的,学通黄秋原,只不过熟悉了技法和程式,但黄秋原不能和黄宾虹与李可染相提并论的,正是后两位老人,继承了中国文化、文人的精神和灵魂在学道的传统基础上又加进了他们自己的创造,溶入了他们自己血液,使传统又多了两座大山,又有了能体悟中国文化江河中的两条船、两座桥。延伸了中国画传统和传承的深度,拓展了它的广度,使后人进入中国画殿堂的途径又多了两条可选择的路。黄宾虹打破的程式化的组合和秩序,使其意境和笔墨更高远,更纯厚,可染老人使中国画不但能够“古为今用”,更能“洋为中用”。那种两位老人始终如一,信守

的灵魂和追求,决不因时间的前移而游离自信,也不会因领悟了传承的光辉而流失了自觉。

中国的传统是内在,是指人的灵魂深底能找出一颗炽放智慧的心眼,有人称之为灵魂出窍,而不是指它的表面的技法和程式组合,而必须是在学得和熟悉了程式的套路技法之后,能引领开悟的慧眼,重新审视,重新组合,那些套路必须在眼中、手中破掉它,使之成为自我想象力和创造力的助力,而不是阻碍。法度教给人,是让你更自由地创造而不应成为捆住我们自己手脚的阻力。

这个问题在我们大学的教室也很有必要广泛的重新认识它,重新研究它。本人看到很多有才华、有前途的学生仅学得了深厚的传统即所谓的程式套路技法,非但没有因此走上创造和研究的专业道路。相反,大多都仍掉了画笔,改行另谋“高就”,我们在以往的教学,是不是把传统中最根本的、最有价值的东西遗忘在什么地方,丢失在不应该丢失的地方,总之技法只能是传统的一小部分而已。它不应代表或者代理全部的真实意义上的传统。

徐:传统的中国画是以文人画为正宗的,文人画非常典型地表现了儒家文化的形式特征,后来佛教、道教思想和哲学精神又深刻地影响了中国画,在你的画面中让人感觉



□ 观 96cm × 310cm 2000 年

也有追求清高、脱俗、俊逸的境界。那么你的山水画表现的是对现实世界的冷漠还是更多地强调内在的体验？

姚：最让自己钦佩和最令我信服和仰视的就是古人那种天生的从容和坦然的平静，那种应对世俗、心欲以及境遇，无论荣辱都能坦坦然然的自由自在。我个人认为一个高品位、高境界的大艺术家，不仅仅是他画的画能出神入化、妙不可言，更能在笔墨之间流露出从容和智慧的内涵。能在他笔墨的线点的交错中透映心态的宁静和止观。折射出那种海纳百川，吞吐天地大荒的襟怀与气魄。同时他这个人也可称为真正的男人，顶天地立于人杰之林，像石涛、八大、徐青藤、董源巨然、范宽、黄宾虹、李可染都在本人的心中的殿堂里供养着最上境界的牌位。而另一方面，像董其昌、倪云林、王蒙、龚贤同样能领略他们内心和笔上的湮云行止。如果不是去从他们的内在和内心与心中所顶立的中国文化内在的精神的心中之源去解读和解析他们的笔墨与我们的内心的所求所想，不能去除观念上的、时空上的、内心的和人的本质上的区别和像天壤一样的差别，那么就有可能在洞悉古人内心世界和表达笔趣墨妙其间的随意定位中，把中国文化的精神内涵在本质和容量概念化、理念化、公式化、程式化。那么传承也就开始发生偏差和游离，在第一个时间段不太明显，如果是几百年间，那么这种可怕和可悲是我们这一代人所无法挽回到正道上来的。所以我们会看到盖房的人辛苦、境遇坎坷，住房的人荣华而且还可能富贵，卖房的人可想而知。

所以说中国文化的内在精神是不能概念



■姚鸣京带学生在青城山后山写生。

的去表现他。有一次，我们几个同学问一个老外，他也是研究中国画的，问他，你对中国画的看法。他说：“啊，老是，一个诗人，或者什么，什么人，站在亭子的下面，或者，水的旁边或者芭蕉树的下面，在那里摆一个造型。”说着还用身体摆了几个造型，“啊，就是这样，大家画的太一样了，太概念，古人也许不是这样，中国的古人很有性格，很浪漫，很了不起。”现在的中国画太简单。其实我们中国的画家和中国的文化与西方的东西，有一个明显的区别，就是对内在的渴求与自省，不仅是用笔用线的区别。只借用学到的古人和洋人的概念方法来作人作画、作人概念、说话概念。作画还是概念，什么是不概念。能把笔墨直接地毫不隐忌的，坦坦荡荡的，不用古人的伟大来掩藏自己，来装饰自己，能自在地直接了当地反映人内在的情思和内在的精神阴阳的本质与精神的内在境界。

徐：“笔墨是中国画”的艺术特征、表现特征、形式特征。作为一位山水画家，你如何看待“笔墨的现代化”问题？

姚：石涛有一句名言“笔墨当随时代”，从表面的字意上看，笔墨必须随顺，呼应当时的时代。而其中更主要的是针对当时、清代泥古不化，盲目和概念的追摹古人，对当时画坛的时尚而说出的带有石涛本人自我鲜明艺术个性的。在笔墨语言认识的观念上一种对中国文化内在精神的清醒和自觉。“笔墨的现代化”很容易概念地去理解笔墨和现代化，这两者之间在互为表里的转换，这种关



■姚鸣京和郑炜老师带美院山水贾又福工作室的学生在京郊大觉寺写生。郑炜、贾云娣、张猛、冯海涛、姚鸣京、张习印、叶少勇、林慧生。



■在山东沂蒙山为美院学生示范写生。



■在汕头为前来观看画展的朋友签名留念。



■陪同卢沉先生拜访著名国画家亚明先生，左起：亚明、卢沉、姚鸣京、朱永灵。



□富春江写生 62cm × 84cm 1997年

系的不明确性,会导致以为仍掉或者抛弃中国文化的传统,重打鼓另开张,或扬弃掉自认定的某程式画法,加进或者融入西方的各种流派和色彩,肌理与西式的某种替代而使中国画的面貌一新,另一面目。我在日本曾到过很多博物馆和美术馆,看到上个世纪二三十年代日本画坛也出现了一批青年艺术家,两者之间时间近一个世纪,但走过的痕迹和革新出的画面效果极其相似。

有些学生也曾认为只要学了构成法,把其融入自己的画面,就可以现代化,本人以为不那么简单,这种过程,是要经过像可染先生说的那样,过程是极其艰苦,因为这种观念的领悟和把握,有其自身的规律,只是想和看明白,离画明白还早着呢!这种东西最大的病状就是你不能去简单化和概念化、符号化地

去表现,可能现代了,但它是经不住细心推敲的。齐白石没有加进什么新的时尚,什么年代看,都现代,都觉得有当代性。这个就是“中得心源”的结果。在真正的意义上领悟了现代化,领悟了过去和现在之心都不可得。

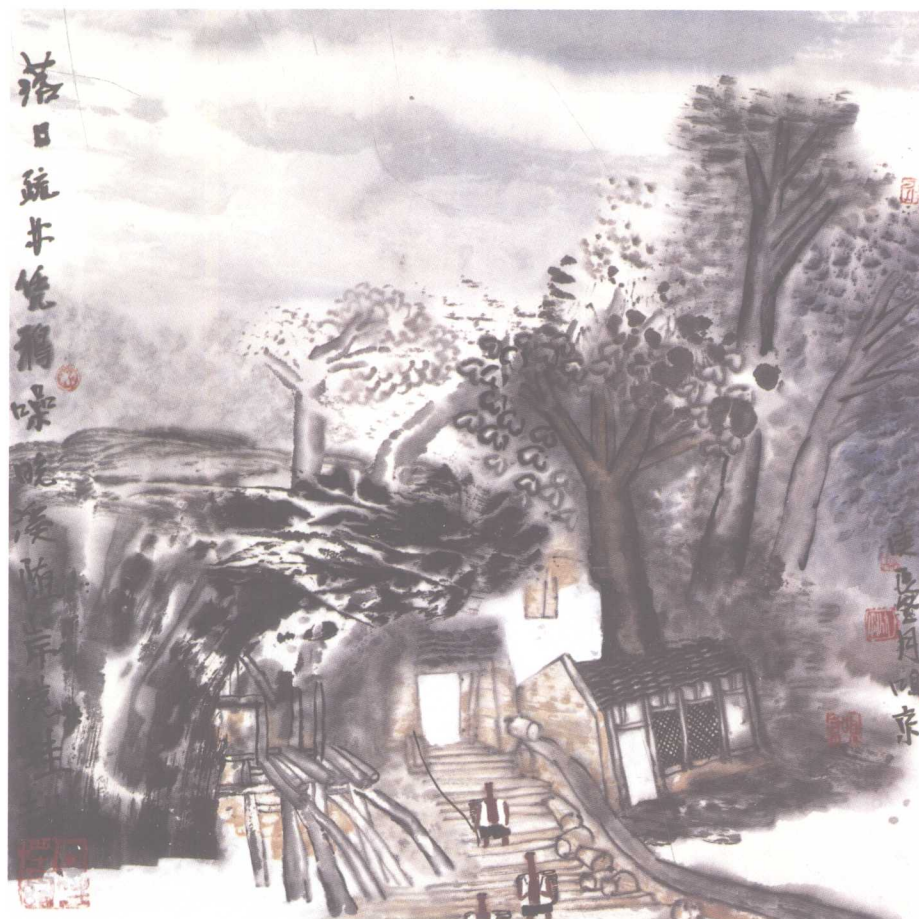
你就是现代的人,你不是古人,为了学习摹仿传统文化,你把自己变成了古人,现在又提出了现代化的问题,只好又变回来。但手上的、眼上的、心上的,所想所思的模式、规律,都是按古人的道走下来的,人就是跟自己过不去。

也许石涛说的笔墨是能随所有的时代,只把现代化理解为现代流行时尚,那不久以后,又过时了,又老掉牙了。这种现代化还是不要浪费那个感情和精神。



写意画家 ● 姚鸣京

□无题 122cm × 250cm 1998 年



□临溪 42cm × 60cm 1998 年



□梦山 62cm × 62cm 1998 年