

图书在版编目(CIP)数据

宋新江中国画作品集 / 宋新江绘. ——北京: 人民美术出版社, 2007

ISBN 978-7-102-03866-7

I. 宋… II. 宋… III. 中国画—作品集—中国—现代
IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 026230 号

宋新江中国画作品集

出 版: 人民美术出版社
(北京北总布胡同 32 号 100735)

网 址: www.renmei.com.cn

装帧设计: 赵 星 宁溢芳

责任编辑: 郝莉莉

经 销: 新华书店总店北京发行所

版 次: 2007 年 3 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 787mm x 1092mm 1/8 印张: 20

印 数: 1-2000 册

ISBN 978-7-102-03866-7

定 价: 200 元

宋新江中國畫作品集

啓功題籤



人民美術出版社



宋新江

1951年4月7日生于南京，祖籍江苏兴化。自幼酷爱绘画，20世纪70年代随罗国玮先生修习中国山水画，1984年就学于江苏省国画院，先后受教于董欣宾、傅二石先生。现任江苏省国画院高级美术师，中国美术家协会会员，中国美术家协会江苏创作中心常务副主任。出版有《宋新江画集》《宋新江画辑》等。作品多次参加国内外展览，出版并获奖。

用思想和情感在黑白世界里写心

宋新江 / 文

在视觉艺术领域里，绘画无疑是一种举足轻重的表现形式。对于绘画艺术家来讲，绘画是艺术家内心世界的显现，情感的寄语。它来自于现实世界喜、乐、哀、悲，以及物我感受条件反射下的心灵情感变化。好的艺术家善于捕捉情感的瞬间，并把它跃然于纸上，其意无穷。由此可见情感之作决非纯理性制作，中国写意画足以说明。

一个具有创造性天才的艺术家，是从不满足既有知识和现状而致力于未知领域的探索。因此我们在进行艺术创作时总是处在一种新的体验之中，紧紧抓住所要表达的思想、情感、意象、意念这个主体，利用深厚的笔墨功底和技巧，自由驾驭自己的想象，因势利导、随机应变、造险破险、将计就计、有法中无法、无法中有法地进行创作。心、手、笔三者合而为一并始终围绕着似与不似之间去捕捉物我之间以及自然与自然之间的相互依存、相互关联的一种运动关系。这就是感觉，抓住了感觉意就在其中了。如果不能驾驭自己的想象和不能洞察事物的本质，只追求技巧去画俗气的画，那只能达到技巧处理的完善。但是艺术家的完善是建立在比他的作品情节和技巧深刻得多的意义之上。

耐人寻味的笨拙的作品，要比乍一看装饰性很强色彩艳丽漂亮，但刻板而没有灵性的作品好得多，它们只追求视觉享受但无法打动心灵。我认为工艺性很强的装饰性作品只能属于实用美术范畴。有的看上去与广告招贴画没有两样，因为它们可以不断地重复一张画，1+1=2地重复着一种模式。没有激情没有情感。由于这样就不可挽回地窒息了他们的思想与情感和创造的本能，充其量也只是个制作工匠，因为他们距中国画最高境界相差太远。

然而，一个经得起历史推敲的艺术家，他的作品里隐秘着他的思想与情感，喜乐、孤独、抑郁和苦闷。强烈的个性，正直和善良迫使他们到非表现不可的时候，艺术家的灵感油然而生。因此人们从其作品中窥视到艺术家所处的时代，以及所思所想。

因此，好的耐人寻味的艺术品都散发着一股精神，并且使人们在画外得到感受，一幅好的绘画艺术作品应该是一首好诗，一首好歌，一部好的文学作品，耐人寻味给人以思考。我想这就是艺术家所要达到的目的。

笔墨见高低

——论中国画创新不能丢失笔墨

宋新江 / 文

在世界绘画中中国画以单纯的墨线和墨色为造型技法基础，形成了我们民族有别于其他民族的独特艺术特征。因此我们对笔墨的研究就成为中国绘画创新发展的一个重要课题。而今画坛深受西方入境文化、艺术观念、美学观念、画理画法的冲击和影响，呈现出多元的格局，传统的讲究笔墨理法的国画受到了挑战。在这中国走向世界的新时代，我们本着越是民族的越具有世界意义的宗旨，更好地发扬优秀的民族绘画传统之本质，很有必要重提这个古老而又有新意的笔墨作为关注课题。

一切民族所创造的艺术，它总是在承继先贤创造的基础之上发展前进，割断历史否定传统，不是别有用心就是虚无主义。有史可考我国从晚周就已确立了以笔墨线条为主的绘画造型技法基础，在作画之初就与书法结缘，中国画的用笔用墨之法均从书法中来，素有“书画同源”、“工画者必工书”之说。魏晋以前绘画仍以墨线造型为中心，至晋代已略施薄彩，南北朝时初受外来文化和多彩的少数民族文化影响，一度出现浓艳色彩塑造艺术形象，到唐代已渐臻纯净成熟的境界，建树起唐代绘画之独特风格。微观画史，唐人重用笔，画圣吴道子“有笔无墨”，唐法无笔墨痕。自王维等倡导水墨画法，水墨画自此发生发展，王维云：“夫画道之中，水墨为上。”唐人初用水墨多使浓墨，至宋人李成始有淡墨画法，在宋画中已见笔墨痕，到元代黄公望的画中出现墨中有笔，倪云林笔中有墨的画法，至此，有笔有墨完备成熟的中国水墨画已经完全形成。水墨画的成熟，打破了单纯墨线表现物象的规定性模式，从而使中国水墨画的表现力有了更大的提高。丰富的笔墨效果形成与举世无双的中国宣纸特性是密不可分的。

我们的民族绘画早期施画于绢素，战国时代有帛画问世，自元代以后画家用生宣作画，墨与水调和在易于渗化的生宣纸上，书画墨色的变化就丰富了，产生出多种的浓淡层次，幻化出无限的艺术形象与神秘的艺术效果，创造了一个只属于我们民族特有的水墨艺术世界。在水墨画的创作中，画家利用水墨的无穷变化特性，竭力追求“质而有趋灵”的境界。画家不仅使用水墨语言去表现自然界物质形态的变化，更是深入探索画境寓意的刻画，表现画面的意境和形式上的墨韵节奏的富有音乐感的变化美，进一步创造了水墨写意画，更加充分发挥了“墨分五色”的艺术效果，画家尽情在黑白世界挥洒驰骋。

水墨画自唐以后深受历代文人画家的青睐，它那种纯净无杂无染，没有火气、霸气和富贵气的品格，超凡脱俗的境界，特别适合文人的思想感情和审美情趣，成为历代文人画家钟爱的用来传达思想感情、社会理想和审美理想的艺术语言。宋代苏东坡、米芾，元代黄公望、倪云林，明代徐渭，清代朱耷，近代齐白石，现代傅抱石等诸大师在他们各自所处的时代，把水墨画发展到一个个高峰。我们这一代水墨画家将立于先辈巨人的肩上，将水墨画艺术再发展到一个高峰，这是历史赋予我们的神圣的天职。

当今水墨画仍然是我们中国绘画各种题材的主要艺术语言，尤其是山水画。而今谈论中国画创新和走向世界，除了关注它的社会时代意义，更重要的是研究作为形式美的艺术语言美，即笔墨语言美和画家用笔、用墨、用水以及驾驭宣纸的技巧。先贤曾说过：水墨画家得笔法易，得墨法难；得墨法

易，得水法难。我再加一难，驾驭生宣纸更难。笔、墨、宣纸三种特殊材料是构成我们中国画特殊风格的根本要素。凡有修养和有成就的画家都是能运用自己纯熟而酣畅的笔法，借着淋漓生动的笔墨和恰当的水分，在宣纸上表现出空濛的山色，葱郁的林木，奇突变幻的云烟雾气，使作品呈现出诗化、韵律化神秘意境。所以在评论水墨画艺术水平的高低时，傅抱石大师曾说过以“笔墨见高低”。

笔墨是画家塑造艺术形象的语言，用来表现自己的社会理想、美学理想和思想情感的载体，一种精神符号。但它自身存在的物质形态也具有一定的情感意义和审美意义。笔墨本无情，但经过画家之手落于纸端，无论是点，还是线条或墨块都寓涵着画家的情感和意趣，有所谓“笔墨本无情，不可使作画者不动情，作画在摄情，不可使见者不生情”的说法。因此在水墨画的创作中很讲究笔墨传达情感，画家要表现某种情感的作品，必须是运用抒写某种情感的笔墨形态来构成形象。如果塑造乐观、愉快向上的艺术形象，必然选择一往流畅，不作顿挫，即使顿挫也不露圭角的线条，不管它是方、圆、粗、细，其迹是干、湿、浓、淡，莫不如歌如唱。笔墨的情感性是中国画特有的，西方画家所使用的线条、色块仅仅是塑造艺术形象的手段，离开艺术的形象，它本身并无什么意义（西方现代抽象派艺术除外）。所以在中国画家的笔下，点、线条和墨、色块、面除了它的造型语言功能和自身的情感性特征外，还具有独立的审美价值，如点有坠石的力量感，毛笔中锋画的圆线条如同“纯绵裹铁”或“绵中藏针”，呈现出外柔内刚之精神气质。历代画家在对现实生活和自然的观察后，发明创造了多种笔墨语言，古有十八描，山水画中有多种表现不同山形山质的皴法，而今画家们都费尽心机重新从自然中从创作中去创造去发现各种笔墨语言以展示自己的创作个性。

中国画创新成败高低在于画中气韵的营造，“气韵生动”是中国绘画的最高美学准则。而画中气韵完全靠笔墨而生：气从笔出，韵由水化墨而生，画有气韵方有生命，生命的创造是中国画之根本，有生命的画才引人、动人和感人，所以作画求气韵是中国画家之首要。而求气韵则首求笔墨，不讲究笔墨，画无气韵可言。古人尤重笔墨营造气韵的修养，黄宾虹说：古人作画一如作诗文，用笔如练句，用墨如诗文中的词藻，先成句法，而后以词藻表明其语意而润泽之。笔墨虽取于物，书写物之象，但它是发于画家之心，传达画家之情意，实质上画中气韵就是画家精神气质的体现，笔墨是它的形态化语言，没有笔墨何谈气韵。

论及中国画的创新，我认为归根于笔墨形态的新，笔墨之新一方面来自于对客观事物的形态本质的认识和概括，钱松岳曾创造过画大西北景色的“黄土高原皴”，傅抱石首用散笔锋作画的“抱石皴”，亚明表现开山筑路山体的“爆炸皴”等。更重要的是在于画家使用笔墨的人格化和画家独特的个性化。中华民族的哲学观是人与自然合一，是自然为人、为我，所以画家历来是借自然之物来传达思想与情感，“借景抒情”是画家的常法，历来视画为“心印”、“心声”，着意在“心”的传达和画家主体精神的表现。所以画家主体的人格、人品、修养决定了画品、画品的深度和高度，古有“人品高，画品亦高”之说，而画品高低最终是由笔墨来决定的，因此中国画的创新首先在画家自身的精神品格及各方面的修养，要新，要高，要力求真善美，这样落于宣纸上的笔墨自然不同一般。高而全面的文化修养，鲜明的个性，独特的精神气质，是创造新笔墨不可缺少的根本因素，明代的徐渭一生正直，精通诗文、书画，他自己说“吾书第一，诗二，文三，画四”。他排的这个先后顺序在他的心灵里是同一的，汇集到“画四”上的，所以徐渭的画境具有诗书画综合艺术之完美。他的笔墨语言是无与伦比的美和个性化。傅抱石的笔墨是新的，因为他是大理论家、大书家，艺贯中西；黄宾虹、刘海粟、徐悲鸿、李可染诸家的笔墨都是与众不同的独创，是新的，因为他们都是用我家之笔墨画我家之画。

清人石涛早就说过：笔墨当随时代，今人傅抱石也说过时代变了，思想感情变了，笔墨就不能不变。这个变是不离开“宗”的变，这个“宗”就是“笔墨”，意味着更加讲究笔墨，而不是远离或抛弃笔墨，更重要的是要有自己的笔墨语言，看上去不像古人，不像前人，不像他人，一看就是自己。这就是中国画创新的关键所在。如果说谁想使用新的工具和材料，新的画理画法，创造一种新的绘画艺术语言，那应受到肯定和称赞，但它不能称之为本质意义上的中国画，如亚明曾评说过的“你画的是好画，但不是中国画”。中国画中的用笔用墨是中国民族文化的标志，就像汉字、国语是中国文化的标志一样。中国走向世界，走向现代，是以完善发展我们自己民族文化为前提的，越是民族的才越是世界的。

论中国画的民族个性

——探究中国传统绘画特征

宋新江 / 文

何谓中国画？似乎谁都清楚又似乎谁都不能完全说清楚的问题，画家只要跟着感觉和潮流去，依着自己的思想习惯画就是了。其实这是一个至关重要的研究课题，尤其在当今中国画面临走向世界，如何继承和创新发展的新时代，如果分辨不清中国民族绘画的本质特征是什么，如何谈得上继承创新发展，又如何以鲜明的民族个性屹立于世界画坛呢？

对于什么是中国画世人认识并不一致，尤其在画界论说不同。有的认为中国人画的画就是中国画，从广义上讲并没有错，但百年来西方绘画入境中国，中国人运用西方人的艺术观念、艺术方法画的明暗素描和以色彩笔触造型的油画也能称之为中国画吗？显然没有人赞同；有人认为凡用毛笔画在宣纸上的画就是中国画，那么外国人用毛笔画在宣纸上的画能否称之为中国画呢？显然没有人敢作此论；还有人说中国画讲意境，这也难成立，因为世上凡作画都讲究意境，只不过不同民族的画表现意境的方法、效果不同罢了。那么到底中国画的本质特征是什么呢？这里所论述的本质特征应视为只有中国画具有，有别于别民族的鲜明的中国民族个性特征。论清楚这个问题，中国画创新发展就不会离宗，它在世界画坛就会有自己独立的艺术地位，受世界瞩目尊敬。

人类分布在不同的地域，各自在封闭的环境里创造了自己的民族文化，逐渐形成各个民族文化的本质和形式，它表现在物质和精神的各个层面，艺术作为民族文化本质的标志，它的民族性尤为鲜明。那么我们中华民族五千年所形成的文化标志——中国传统绘画的本质特征是什么？

人类的精神文明受不同的宇宙观制约。依不同的宇宙观而生不同的民族精神，由此而生不同的审美观，由此而生不同的艺术观，由此而创造不同的艺术表现方法和产生不同的艺术效果，这是一条民族艺术发生发展的生命线。那么贯穿中国绘画发展的生命线具有哪些民族本质特征呢？

宇宙观是指人与宇宙万物（客观自然）的关系，即主观与客观的关系。人类基本上存在两种不同的观念：西方人主张人与自然是对立的关系，而我们中国则信奉人与自然合一的观念，如庄子所云：“天地与我并生而万物与我为一”，我们的民族视自然就是我，我即自然之物，相互始终处于一种极和谐的，融为一体的暂忘彼此的“默契”境界，由此形成我们民族“以和为贵”，走“中庸之道”的民族精神，由此产生的审美意识是“万物静观皆自得”、“无为”、“不着意”，“以天合天”即“以人之天而合天之天”，崇尚自然优美，贵含蓄，爱静境。根植于这种哲学观而生的审美意识走进艺术创造，必然产生独特的观察事物方法与表现事物方法，展现出民族艺术本质个性特征。

作画首要是观察自然。中国画家是在行动中观察自然、感悟自然。画家以画中人作画中游，边走边面面观察景物，逐渐将自己融入景物之中，在画家的心目中逐渐形成物即我，我即物，进而选择最能表达我胸中所感悟到的情意与景物相融的物象。这样画家就不是以一时一地之真景物为表现对象，而是以石涛所说的“搜尽奇峰打草稿”的方法选择题材入画。这种在行动中观察客观事物的方法，导致了一系列由此而生的独特表现方法：它必然是突破自然时间和空间的制约，不苛求自然时空的合理性，画家不再以描绘眼前所见景物为满足，而是依着自己的思想、意愿、感觉充分发挥想象力，竭力追求对自然的全面的感受表达，重新安排山河，表现自己心目中理想的山河，达到“可望”、“可居”、“可游”的畅神境界。由于在生活中使用观察自然这一独特观察方法使中国画家创作极为自由，只要感觉到就能画得出，可以在咫尺画面写千里万里之趣，由此而创造的山水景物（一切自然景物）则是画家胸中无限的境界，而非目中有限的山水，所以中国画意境博大渊深。写画出人与宇宙的精神气质和深刻的思想内涵。

画家在天地间自由运动，观赏宇宙万物，感悟人生奥秘，达至情满山意溢海，进而选择最能表现胸中情意的自然物为画中题材，借以传情达意。被画家搜入画中的自然物已不再是客观的物象，而是画家主观意义的表达。

唐以前中国画的题材主要是人物，画人物着意追求形神兼备。唐宋以来画家的主要题材是自然物象，山水、花鸟、走兽和虫鱼，有的已成为世代相传的永恒题材：如被誉为君子的梅、兰、竹、菊，被尊为岁寒三友的松、竹、梅，安邦定国的骏马，这些自然物已被画家人格化和情感化，所以画家画物如画人。在画家的心目中，山川林木寓含着社会意义和人性，山中有仁义，水中有智勇，幽深莫测的中国山水画中充满着生命气息，不同于西方风景追求形体光色物质性的美，花鸟也不同于西方静物画追求质感、量感、空间感的无生命物性美。因此中国画的题材人性化、人格化已成为我们民族崇尚的精神形象。

中国画家对画中题材的处理不以逼真自然，真景实境为追求。苏东坡说过：“论画以形似，见与儿童邻。”所以中国画家在题材处理上，力求高度综合概括和简洁，不受时间和空间的制约，大胆取舍，严格提炼，主次分明，突出主体形象，次要处减弱舍弃，一朵、一枝花能成画背景，其它可以完全舍去。清人李方膺说：“触目横斜千万朵，赏心悦目只有两三枝。”这种题材的处理完全是以意为之，着力在传情达意，为求神情意境，画家可“遗貌取神”，只要得意可以忘形。画家一向认为画中物象“太似则俗，不似欺世”，最高境界是“似与不似”。

中国画的空间处理讲究留素底，白纸不着画，形成画面的空白，这个画中空白是画面艺术形象的重要构成部分，它虽无实象，却在实景衬托下产生形象，这在中国画中称之为“计白当黑”。在空白处虽无形却胜有形，这形存在于观赏者的联想和想象之中。如在空白纸上画一帆船，满纸顿生汪洋水之感，这里的空白是人

的心理空间。

“计白当黑”在画面中的作用有两层：从布局形式看，空白处不画可以更衬托主体形象，使主体形象更加突出，以虚白衬实景，虚实相生，达到艺术语言的精炼，言简意深；从画面的内涵深思，空白处能容纳万境，“空纳万境”，空则灵动，万境进入人的生命，染上人的性灵，这个空处就有灵气往来，灵气的往来使物象呈现出无限的生命力，正是画之生命所在，也是幽深莫测，奥妙无穷之意境所在，空灵生意境。

清人笪重光说：“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”傅抱石也告诫后生不仅要在有画处用心，更要在无画处用心。视“无中生有”是中国画的至高境界。

中国画的布局结构非常独特，它是由诗、书、画、印四种艺术构成的综合艺术，是世界绘画史上绝无仅有的艺术样式。中国画的造型语言是线条（即笔墨），自发生就与书法结缘，书与画同根同源，历来画家以书法入画法，书法的功力决定画法之高低，工画者必工书，所以大画家亦多为大书家。书与画结合不仅是造型语言的同一，自宋人始将题跋与诗文书写在画面上，在形式上书与画结合一体。

画与诗结合，有两层涵义，一是画的内涵有诗意，二是形式上诗书写于画面。诗意者何？——气韵生动也。也就是说画中艺术形象蕴含着诗意完全相同的精神气质：即风格格调，神情韵律，气韵意趣，音节节奏等等无不契合。正如苏东坡所云：“诗画本一律。”画中有诗，画就有生命、有意境。画中有诗体现在形式上指画家作画，画不能尽情尽意，必以诗文辅之，如清人方薰所说：画之不足，题诗以发之。画上的书写诗文始于宋人，自此书法与诗融合书写于画面成为画面构图的重要组成部分，完成了诗书画相结合的形式。印章出现较晚。

宋人在画上书名不用印，用印不书名。到了元代以后在画面上既书名又加盖印章，用篆刻的语言阐发画面意境和画家的思想感情，在典雅素静的画中加盖一方方朱印，犹如万绿丛中一点红，并起着平衡和补缺整体构图作用，令画面顿生神气，格外增色。至此，诗书画印相结合，完备的中国画形式已经确立，成为中国民族鲜明的艺术特征。

中国画以平面布局结构空间景物，富有装饰美。这种构图源自画家在运动中观察景物的结果，必以散点透视法置陈景物，使自然空间化为画家的心理空间。画家常使用立轴和长卷两种画幅，在立轴式布局中，以画面上中下配置景物，近景居下，远景居上，近不挡远，愈远愈高，长卷以向左或向右展开。平面构图的纵深关系处理采取独特的三远法。宋人郭熙说：“自山下而仰山远巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山谓之平远。”这种空间制景画面上看不出画家立足何处，而处处都有画家在，体现了人与自然的根本观念，如此空间置景，随心所欲，可在咫尺之图内写千万里之妙境。

中国山水画构图多以俯视之法以小观大，如观山川，当与散点透视结合应用，可使层山叠岭，千里江河，深宅广院俱现于一幅画之内，不但庞大的画面得以铺陈布设，这样的构造还要极为自由地充分地表现宇宙万物与气势。

中国画的章法讲究立意定景，要求在画面上“远取其势，近取其质”，根据画面结构的需要，运用宾主，呼应，开合，藏露，繁简，虚实，参差等对立统一法则来布置景物，并巧妙地处理画面空白，使无画处皆成妙境。在平面中创造深远境界，在有限中制造无限意趣，体现了我们民族博大精深的精神气质，这与西方画家所描绘的视觉所至有限景物根本不同。近百年来西方绘画传入中国，画家受到中西两种画理画法教育影响，在中国画的创作中自然融入某些西方画理画法当属自然。

中国画的造型技巧是笔墨。中国画的毛笔、黑墨、宣纸等工具材料又非常适合笔墨技巧的发挥，经几千年来实践已经形成完整的具有民族特色的笔墨表现技法，构成独特的造型特点。

中国画中所指的笔主要是线条点面和皴擦，而线是主要的。笔着重在勾画轮廓，表现对象的形体结构；墨，主要是黑墨，一般指水墨，墨法主要是表现物象的光影、色调以及在视觉中造成的浓淡虚实感觉。在作画过程中笔法和墨法是不能分的，互相依存、相互作用。墨是以笔来表现的，墨法之妙，全从笔出。自唐代以后画家善用水调和墨、运墨而五色皆是中国水墨画的特点。中国画的艺术性高低，决定于笔墨技巧的高低。所以笔墨造型技巧是中国绘画的又一根本特征。

中国画的色彩观念有自己的民族特征，“讲究随类赋彩”，重物象的固有色，不受自然光变化影响，以求物象的固有结构、固有色彩，注重画家个人感受和客观存在实际相结合。宋人郭熙在《林泉高致》中谈到天光水色在不同季节不同环境中色彩和感觉上的变化：如水色是春绿、夏碧、秋素、冬黑，天色是春晃、夏苍、秋净、冬黯。

在色和墨的关系上重视色不碍墨，墨不碍色，色墨交融，以色助墨光，以墨显色彩，墨中有色，色中有墨，所作之图可妙超自然。

中国画在完成之后的装裱也是十分独特，形式有立轴、手卷、镜片等，画家十分在意，素有三分画七分裱之说，可见之重要。

中国画的发生发展已形成了自己鲜明的民族特征而区别于世界上一切绘画，它是我们民族文化的标志。在这开放的新时代，社会时代的变化必然引起中国绘画的变化，但无论怎样变化，万变不能离其宗，这个“宗”就是我所归纳的中国画诸多民族的本质特征。

画以诗为魂

——论中国画的精神品格

宋新江 / 文

传统的中国绘画自发生就与书法结缘，有书画同源之说，在发展过程中又与诗相融，有诗画本一律之论。魏晋以来诗书画皆为文人所为，自然形成一体，构成了我们民族绘画的基本品格：即以书法为体骨，以诗为灵魂。元代以后篆刻印章走进画面，自此中国绘画发展成为一门包括书法、诗文和篆刻四种艺术融合为一体的综合艺术。完全的中国画应具备这四种艺术品格，因此一位完全的中国画家应具有这四种艺术的基本功力修养。人无完人，画史上像齐白石那样诗书画印全能的画家毕竟是少数，要求一位画家既是书家、诗人又是金石家，四家皆兼备难。图章可以请篆刻家刻制，但画中如无笔墨诗意，就不能称其为真正的中国画家了。所以要提高中国画创作水平，要创新，必得提高书与诗境界修养，因为画中笔墨源自书法功力，而笔墨是决定画之高低的，画的生命意境取决于诗意。如果说笔墨为画之体貌，诗意则为画之灵魂，笔墨与诗意相融相辅而成画。

诗，原本是一种文学体裁，源自古代《诗经》的简称，它具有韵律和节奏感，一向被文人用来抒发情感。因此诗所蕴含的韵律、节奏和情感被画家采入画中，用以塑造视觉艺术形象，画具有这样的形式和精神品格可视为画中有诗。画家也就兼有诗人的品格，画家兼诗人。诗和画之间的关系为中外历代诗人、画家和艺术评论家们所关注、重视。古希腊诗人西蒙奈底斯称：“诗是有声画，犹如画是无声诗。”宋代人张舜民认为：“诗是无形画，画是有形诗。”宋人苏东坡评唐代诗人兼画家王维的诗画时说：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”在他看来诗与画在本质上是相通的，他又曾说过：“诗画本一律，天工与清新。”高明的画家视作画如作诗。

在中国画创作中“画中有诗”有两个层次含意：一是在画面的形式上诗文与画结合。画家用书法将题画、诗文书写在画面上恰当部位，成为画中构图的一个构成部分。这种诗书画相结合的形式据说始于宋人苏东坡。东坡作画，画不能尽情尽意，即题诗文直抒胸怀，以书法书写于画面，观者既赏画又赏书再咏诗，即可解画中形象之真情意，使诗书画三艺相得益彰。这种诗书画形式为后代文人画家所承传，逐渐成为中国绘画的重要艺术特征。但这种画中有诗只限于画面形式上的结合。

“画中有诗”另外一层含意是画境的诗意，是指画家创造的艺术形象中饱含着诗的意趣，这正是画家努力求得的境界。画家在画中描写的山水林木、花鸟走兽的形象，如果单纯描画其形态，求其外形逼真，如同动植物标本，山川如地图，一点不介入自己主观的思想情感，这种画虽则有形，但无神无韵，乃属匠人之作。画家如借对自然物形、物态、物之神情传达画家的思想感情和理想，那可谓“画中有诗”。纵观画史上的历代大家所作之图，皆充满诗意。明人徐渭笔下的《墨葡萄图轴》所蕴含的诗意，如画面题画诗所云：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”从画家所作的诗文和墨葡萄形象中明显地感受到画家胸中有一股不可磨灭之气，英雄失路，投足无门之悲。郑板桥笔下的兰竹形象更是画家的精神气质形象，他的萧之竹是民间的疾苦声，他的立根破岩中的兰花咬定青山不放松，千磨万击还坚劲，任尔东西南北风，这是何等的人格力量啊！这是竹是兰，亦是人，亦是清官，英雄形象，亦是郑板桥精神画像，这是画，亦是诗。齐白石画的“看你横行到几时”的螃蟹，亦是物，亦是抨击反动势力暴政，直抒胸臆。傅抱石所作的《江山如此多娇》《平沙落雁》《待细把江山图画》，画中意趣深邃，他笔下的山川清雄奇富，变幻无穷，所用散锋笔墨，所作山形山质似有若无，苍苍茫茫，浑然天成，画出了画家对祖国山河的真挚热爱的情感，如此画境是画，亦是诗。所列举的画家画作都不拘于自然物之形似，而是借景物抒写情意，传达自己的美学思想，它是画，亦是诗。

如果说画中有诗的精神内涵是画家的情意传达，而它的形式诗境主要表现在画面的物象布局和艺术形式洋溢着节奏和韵律美，节奏既表现在画中物象自身，也表现在物与物之间的高低、大小，连绵起伏等形的构造和相互依存的运动关系，富有音乐般的节奏；画中的韵律主要生于物象的体面层次的丰富变化关系，如果画中有这般境界，可谓画中有诗境，画中有这般境界，可谓画中有情意，画中有情则有诗意，诗意诗境皆备则“画中有诗”也，“画中有诗”的画即为有“意境”之画。

中国山水画是以宇宙山川自然为对象，表现它的形象、秩序、节奏、和谐及它内在的精神气质，借以窥见自我的最深层心灵，一片自然风景就是一个心灵的境界。画家写山川草木，云烟明晦，云山绵邈，化自然实景为情意的虚境，创形象以为象征，使心灵具象化，自然的山川林木就成了画家抒写情思的媒介。董其昌说得好，“诗以山川为境，山川以诗为境”，画家禀赋的诗心映射着天地的诗心，诗者天地之心也，山川大地是宇宙诗心的影现，也是画家心灵的活跃。所以中国山水画家图画山川林木，并非单纯取其形态，固然山形山质、林木百川有其美，画家更要借山川表现自我心灵情意，如清人石涛所说：“山川使予代山川而言也”，“山川与予神遇而迹化也”。山水画家是以心灵映射宇宙万象，代山川而立言，所表现的是画家主观的生命情调与客观自然景象，即情与景交融的灵境。这灵境正是山水画家竭力追求的画境终极。

空纳万境

——论中国画“空灵”妙境

宋新江 / 文

凡画家都有这样的经验：作画必先立意，而后笔墨为之，意为画之魂灵，笔墨为画之体貌。画家历来都是以意使笔墨，笔生气，墨生韵，意至而生气韵，气韵乃画之生命。因此创造画中之“意境”就成为画家为之而奋斗的首要。

“意境”是什么呢？它是画中的情调、境界。“意”是画家的审美体验和审美情感结合的审美意象，“境”就是有情趣的自然景物。总的说来意境就是画家通过有情趣的客观事物精华部分的集中并熔铸入画家的思想感情，经过画家的艺术匠心独运，达到画家借景抒情、情景交融的境界，从而产生一种特殊的艺术感染力。情与景交融是意境的根本特征。清人王夫之说：情景各为二，而实不可离。神与诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情，景生情，情生景。近人王国维说得更直接：情不能离开景，一切景语皆情语。山水画家都有这样的创作体验：凡画山水最要得山水性情，得其性情，山便得环抱起伏之势，如眺如坐如俯仰，在画家的心目中春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡，晚月深沉，夕阳凄凉，自然山性即人性，即画家我之性，山情即我情；画水便得涛浪涌洄之势，如绮如云，如奔如怒，如歌如唱，自然水性即人性，人情，即画家我之情性。山水本无性无情，但人之有情性，我观山水生情性，山水不能言，故画家借自然山水之形态，写自己心灵之感受，因此所创作的作品是自然又不是自然了。

怎样才能创造出感人的画中意境呢？既然意境是情景交融的产物，画家必得从景和情入手，身临其景，方得其情，只有亲身历景，才能深刻地认识客观景物的精神实质，才能在对象美的感动下产生强烈的、真挚的思想感情。客观景物的美，经过画家主观思想感情的陶铸和艺术加工，这才能创造出情景交融的蕴含着新意境的画。

画家借景抒情，情景交融，源自我们民族“天人合一”的哲学观，即庄子所云：“天地与我并生而万物与我为一”。从这个观念出发，画家对客观事物的观察与表现完全不同于西方画家定于一个固定处所，面对景物，由我观物，着重描绘眼前所见之物象，深受特定的时间和空间制约。中国画家既然与自然为一，当然是以画中人的身份作画中游，在游赏自然过程中，饱游饴看，搜尽奇峰打草稿，不受时间和空间制约，不受目中所见限制，超越时空在行动中感悟自然，亦物亦我，亦我亦物，物我相融，应目会心的领悟，自然物之内在生命，透过自然景物，悟到入之情性，画家着意传达人与景物相默契之某种意趣、意境。在画中表现一种老树和依靠着的小树，意在传达人际中的扶老携幼之情义。画家在自然山川中感悟到仁义道德的社会性和人性，钱松喦笔下的泰山顶上一青松，它历经沧桑和风雨从不改容，这是物性又是人性，更是人类英雄气概形象。这样画境的创造，画家易得，观赏者也易赏识。在画境中最难创造的是宋人欧阳修所说的“萧条澹泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也”。这是一种得意忘形的意境，知者寡。

意境的营造是在画面的空间处理，景物的置阵布势中实现的。西方绘画是以几何透视法、光影透视法和空气透视法创造一个与我们视觉所视完全相似的真实空间感，画中艺术形象如镜中影，其幻愈真，则其真愈幻。而我们中国画所创造的空间是与眼睛所见似是而非的心理空间，是种类似音乐或舞蹈所引起的一种精神的想象的空间，它不受真实的时间制约，如天马行空任情任意创造只属于画家自己心目中的空间景物，在有限的幅面上可以画万里之景，有咫尺千里之遥之感。置阵布势画面景物采用虚和实，有限与无限的辩证统一处理。最大限度地使用“空白”造境，“计白当黑”是中国画空间处理的最大特点。深谙老子哲理高明的画家决不拘泥于画面的有笔墨处，黑处，实处，而是大胆地从无笔墨处，白处，虚处着眼，在他们看来实处之妙全从虚处生。

清人笪重光从“有”和“无”，“虚”和“实”的角度深入探讨了意境的构造。他认为绘画意境的创造必须重视“有”和“实”的描绘，为此“虚”和“无”才能生发出来。他说：“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”画家在有笔墨处，即实处求法度，在无笔墨的虚空处求神理，妙境正在无画的空白处，这里所说的空白即虚无，正合老子的“道”之理。老子认为，“道”恍恍惚惚似有若无，不可指，不可名，不可状，但在深远暗昧之中又有物，有象。“道”是无状之状，无物之象，迎之不见其前，随之不见其后，视之不见，故被老子称之为无形之“大象”。

“大象无形”，大到幽隐无际，大到无，无到空。苏东坡诗云：“静故了群动，空故纳万境。”这里的空又转化为万境之有。所以画家历来重视画面虚境，虚空的运用，不仅在实处有画处用心，更要在空白的无画处用心，从超常规的视角出发，以虚观实，以无作有，计白当黑。从实景有笔墨处深入到虚空无笔墨处，在有无黑白间展示聪明才智，尤其以非常、超常的胆识探索创造画中的空灵妙境。

“空白”在画面布局中使用以虚衬实，虚实结合，可以鲜明地突出主体艺术形象，是种极其简练的艺术语言。画家视白纸为无限辽阔的宇宙空间，自由驰骋在万里江山之中，立于无中生有的至高境界，画山不画云，把空白变成无际的云海；画堤岸坡脚垂柳不画水，把空白处变成广阔的江湖，清人朱耷画鱼不画水，夏圭画《寒江独钓》图只在白纸上画一老者坐在一小渔船上，满纸不作笔墨，而使满纸都是水；画家在白纸上画一队人字形大雁，令观者感到秋高气爽，天高云淡，望断南飞雁之妙境；唐人阎立本在《步辇图》中描绘唐太宗端坐于空白图中接见西藏使臣，谁也不会认为唐太宗置身于荒野之中，肯定在观者心目中呈现出帝王周围的豪华宫室，以及中国传统京剧的唱腔动作等表演。所有这一切都体现出一种“无形的大象”，“无中生有”的至高、至深、至美的空灵妙境。空灵妙境是意境创造中最难求之境界，它是我们民族绘画中最高深的意境所在。傅抱石先生一再教导后辈，作画、赏画多重无画处，画中慎用空白，用得好满幅气通脉活，形象充满生命活力，为气韵生动之作，所以无画处皆成妙境。

新江融万趣 神思铸千岩

——宋新江山水画观后

李毅峰 / 文

中国山水画是中国绘画史上的一个大命题。因其自发初之初就与天地自然相连，与宇宙万物合一，使得这个表现主体一直保持着天人性情的千变万化，与山川万象保持着大气流贯、充满生机的势态。

山水成为创作的对象，特别是在唐独立成科，成为山水画，是中国文化的一个特殊的现象。其产生的原因是因为中国人寄情自然的山水观。早在先秦哲人老子的《道德经》中已经说出“人法地，地法天，天法道，道法自然”的观点，到了西汉时期的大儒董仲舒提出了“天人合一”的理论，更直接影响了六朝以来中国山水画的发端和形成。魏晋以降，社会大解体，民族大融合，思想大解放，山水画作为具有独立语言特性的艺术形式，开始走向千百有思想的士大夫阶层，成为他们表现自己认识观的特有的载体。宋元至今，山水画的形式和内容逐步走向完善，形成了它特有的创作规范。近百年以来，山水画发生了巨大的变化，但是那种以文人画水墨写意为主流的创作趋向，以及由此而负载的深厚的历史文化内涵越来越成为表现当代文化艺术观的重要形式。

在山水画史上，自南宋以来因南北山水形态和气候的不同，逐步形成了南北两宗山水风格。北方大山因其险峻雄奇，山水画形成了朴厚茂密的特征。而南方山水终年浸润在潮湿的气候里，其画也多呈空灵秀逸的韵致。生长在淮扬江畔的山水画家宋新江，自幼饱看“千岩竞秀，万壑争流”的江南山山水水，及长，遍游北方名山大川。江南的灵秀使其得真山水之云气烟岚、风雨阴晴；北方的山水使其得层峦叠嶂、浑厚华滋的气象。他说：“一个山水画家的蒙养，要像唐王维所言，行到水穷处，坐看云起时。嵩山的清溪，华山的雄奇，衡山的别岫，泰山的苍浑，都要取诸其神，遍历，广观，然后方知落笔去处。”观他的山水，在当代山水画中，是以其山水气象和人文笔墨而从内质上确立自己独立的学术品位的。

清代画家虚谷有一句画语：“石即云也，云即雨也。”石何为云？云何为雨？简直就是禅机。佛家禅语曰：“田地可谓大矣，而不能置于虚空之外；虚空可谓无尽矣，而不能置于吾心之外。故曰：以心观物，物无大小。”上下四方，古往今来，以至无尽的虚空，的确是可以容纳在艺术家的“心观内照”之中。可见，艺术家的“心”应该是多大了。在宋新江的山水画创作中，首先确立的就是这样一个大山水画的创作观，并能把自己置身于“观”的核心，在山水画与山水文化的内涵上做深入的挖掘，以张扬其山水语言中的气象。气象来源于对生活的认识和观察。他以石涛《画语录》中“山川脱胎于予也，予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也”为创作中努力的目标。如果他没到过五岳、峨眉、黄山、太行、雁荡、匡庐、武夷等南北名山，饱览它们嵯峨奇峭、纵横苍润的形势，就不可能使他的作品形成“扫千里于咫尺，写万趣于指下”的气象。也正因此，大地之灵给予了宋新江心胸以万壑千山。山川有反有正，有侧有偏，有聚有散，有远有近，有内有外，有虚有实，有继有续，有层次，有剥落，有风致，有飘缈，这是生活的大端。宋新江不负山川万物之荐，多年来苦心孤诣地探究山水精神，钻研传统山水画的人文内核与笔墨语言，把内心对山水文化的理解同胸中万象浑融为一，化出笔下体用有致，开合循理，形势得法的山林莽然的气象，可谓尽其灵而得其神矣。

宋新江的山水画在造型上有一个整体的势态，这与其画中的气象“象应神全”。唐张彦远有一段画论，“夫画必以形似”，“形似需全其骨气”。山水首先要像，画山是山，画水是水。但山有四时，有虚有实，有动有静，有表有里，有血有肉，是一个生命的整体。宋新江注重山水的生命感，其笔下山水“全其骨气”是整的、活的。“骨气形似本于立意而归于用笔。”不仅形似，还有“骨气”，这就是他的山水造型观。骨气，骨是骨骼，气是活的、流动的生命。骨要吃透结构，把结构变成生动的形象，然后才能落笔成形，尤其是山水画，更不是简单的写生所能完成的。元代倪云林说，士大夫画，“逸笔草草，不求形似”，给了后人很大的误解。“不求形似”不等于没有形似，可能形似寓于神似之中了，只是说创作的着眼点不在形似而已。但石涛讲的“似与不似间”则是强调创作重在抒发性情，在作品中注入更多的人文内涵或画外工夫。现在的创作在某种意义上讲，可能更多地注重形式的多样化，对传统山水画的造型方法存在着偏见，或在文化上没能足够地从山水文化的高度去认识造型的真正意义。所以，宋新江的山水造型观念在当代山水画呈现缺乏个性语言和时代精神的创作状态下，尤可圈点。

在宋新江的创作中，笔墨是体现他的山水观念及创作方法的技术核心。中国画家没有不重视笔墨的。但怎样重视笔墨，怎样把笔墨化成有意义的内涵不是所有的画家能理解透并做到的。中国画的笔墨又不仅仅是一个手段，笔墨本身也是一个表现，具有独立的审美价值。比如元代的王蒙，他画的山苍苍茫茫，生机勃勃。用西画的方法论分析，他画得郁郁葱葱，水分很饱满，阳光很灿烂。而中国画是在一点一画、一笔一墨中，通过皴、擦、点、染，把笔墨本身的力度、韵律生发出的生命力流露出来。黄宾虹说，中国画的每一根线条，它不是“线”，而是莼菜条。这个比喻很生动。宋新江的山，用的就是积墨法，先统其形势，再以浓、淡、干、湿不同的墨色层层积染，在积染中审视山势走向，曲折流泻，常常在墨色的变化中出奇制胜。他的山，黑中透亮，厚而不死。他画的云，一变“大钩云”、“小钩云”法做芝头之状，或用不规则而屈曲缭绕的线条表现云的阴背，或以流畅而略带波浪的线展现云之阳，或借山型之势墨色晕染的变化中挤出云影。在用水上，他不单独用水以求水墨晕彰，但他的用水是与焦墨互动而通灵的。而且宋新江能把这一干一湿，一浓一淡，同整幅作品的气象，以及山水的意境较好地结合在一起，在体现了深山大壑的雄伟气象之时，又能够得烟霞供养之气韵，较好地渲染出其创作主张和生活心得，使得他的笔墨达到了表现时代精神和时代文化的创作目的。

创作的本身就是生活的本身。作为一个艺术家，宋新江的作品不唯是艺术语言的独特和艺术形式的新颖，更多而复杂的内涵是体现作品语言和形式背后的对生活 and 人生的认识力。所以宋新江创作中更多的是把精力集中在通过生活来提高艺术语言和形式的表现力。这在当代山水画创作中尤为重要。山水、自然、人生，都可以物化为纵横交错的点线和极尽渲染的水墨，这样，笔下的山水才会出现“美不自美，因人而彰”的境界。

王国维论词，指出上者意境为“意与境浑”。就宋新江的山水画而论，是把富有思想的认识和情致的笔墨与山水物象结合起来表达他“思与境偕”的创作意图。在当下山水画面临着新的转型的时期，宋新江坚持自己的山水创作观，从传统中来，从生活中来，塑造山水的时代精神，很是不易。愿他在山水画创作上能应会感神，淬炼出自己的艺术精神。

款款絮语大山河

张春生 / 文

与山水小风景相比，宋新江先生笔下的壮丽山河，由于侧重状物传神，气势更加恢宏，场面尤其壮观。最能体现自然壮美的，或许唯有高山流水。但山耸水转，其美表现在许多面，仁者见仁，智者见智，很难有完全一致的看法。宋先生似乎更喜欢借峻岭清泉、古建叠嶂来表达自己对壮美的膜拜。因而具备林壑森秀、墨气滃然之象，能给人以异样的震撼。

他笔下的流水既“清”且“活”，又有“源头”深藏不露，只在幽深神秘之处半探半躲；泉水躲而不匿，探而不迫，给人以“牵”出来的感觉。因而又让人联想到：宋氏泉水遮遮掩掩、蹦蹦跳跳地走出山谷，一路上唱着清脆悦耳的歌。它们跟豆蔻年华的山妹子一样，虽然害羞，怕见生人，却又天性活泼，向往热闹，最后还是跳着、喊着、笑着、唱着走出了大山。这就是宋新江先生所绘山河留给人们的美感。

创造性绘画当然格外引人注目。可是，古今中外若干绘画名家被推崇，往往是在他们辞世后。宋先生却特别幸运，正当盛年便受到收藏家的广泛垂青。至今，中南海、毛主席纪念堂、京西宾馆均收藏其作品，并有作品被美国、加拿大、澳大利亚、日本、新加坡等国家和我国台湾、香港的收藏家收藏。在私家收藏的人流中，东方黄肤雅士兴趣正浓，欧美高鼻白领紧随其后。已珍藏百幅的实业家、大律师，购欲依然旺盛，大有不搜尽宋家精品誓不罢手之势；久慕宋画而一纸未得的山东赵氏人家，藏意更加急切，或委托拍卖会竞投，或专门到北京找媒体求购，似有不得宋画便要寝食不安之虑。这种竞相争购，使宋画价格不断平稳上扬，虽然目前尚未创建出画家作品价格最高记录，但已足使一般藏家舌桥飞架。

上述局面无可争议地告诉人们：宋新江风流画坛自有坚实根基，绝非盲目崇拜者脑热掀起的涟漪。

那么，他究竟奇在何处，妙从何来？在中国美术长廊中，他能占一席之地吗？

宋氏山水与司空见惯的墨彩山川景物毫不相干，主宰画面的，无非都是树和木，山与水。以山为主体的画面，刚中有柔，因而险峻而秀雅，典型当推《草亭扶栏》《何日君再来》；若是树木占据主要位置，则是柔中寓刚，是在借山水树木描绘中华民族之魂。不是吗，无论是捍卫祖国河山，还是推动政治、经济、文化的发展，中国人刚柔互补的性格特征，历代都有惊人的表现。人说他的画有分量，原因就在这里。明确地说，他的画是内涵重，而不是笔墨重，尽管他运笔有力透纸背之功。

中外艺评家因而纷纷撰文，论述其妙。南京的张学成、郭舒波、曲元春，美国的丹尼卡·里斯，各有精辟分析，见解独到。尤其是里斯，作为一名权威的西方艺评家，他对宋新江的东方艺术理解之深，令人惊讶。里斯写道：“宋新江的作品可以说是其先祖审美思想和优秀艺术传统的一种延伸，同时他又能够以形而上的中国艺术形式将与之相悖的东西融合在一起。”“宋新江作品中独特的水墨技巧，对自然永恒变动的深刻理解，以及对主体与客体两极间的和谐转化，都表现了他对中国艺术所具有的人类意义的坚信和热情。正是这样的追求使他的艺术给西方观众带来心灵的震颤和冲击。”“因此我们可以说宋新江的画展示了明天的艺术，他没有局限于表现一个国家或一个民族的土地、传统和审美，而超越了整个人类的生存环境，表达宇宙的美学历程和哲学思想。”

全面论述“宋氏”技法，恐怕得写几本书，本文只能漫画式地稍加勾勒。

简言之，宋新江的画是从黑、白、灰中飞出来的彩虹。黑、白、灰本是版画的艺术语汇，宋新江巧妙借用，极尽变化，在精心架构黑白对比的同时，机智地大作灰色的文章。大块留白和浓墨重写带来视觉上的响亮与雄奇，而仿佛随意泼出的微妙灰色则给人以柔和神秘之感。灰色不单是淡墨缓泻，有时亦见淡彩疾流；泼墨继承了传统招数，却也吸取了水彩技法。因此，宋新江画作中的灰色部分，有着表现力极为丰富的精彩肌理效果，那是天人合一的神韵，是动情的诗句，如沁心的音乐。由于它的存在，将画面雄浑的气魄与纤柔的抒情协调起来，从而使作品简明清晰而又浑厚凝重。这种风格在他的大山河中得到淋漓尽致的发挥。

凡画都需要形式美，中国画的点、线、面，还具有自身的审美价值。宋先生的画好，在于他是和谐统一形式与内涵的高手。传统中国画的点线，他继承且有发展创新；墨分浓、淡、干、湿的运用，他精到熟练，并兼施色彩以增加变化；飞线下点常出人意料，空白考究多令人深思。所有技术上的调兵遣将，都服务于他的意境营造，用起来轻松自如。观他的画，如读唐宋八大家的散文，越品越有味道，越品越提精神。

宋先生画画是带感情的，但绝不把消沉的一己私情注入绘画，因而能将华夏美学一贯倡导的艺术作品之“神”画好，画活，将绘画作品的意境诗化。而这，正是他的山水能使观者欣赏时如闻古筝，如沐清泉，如闻幽香，顿觉身轻神怡的根本原因。

得自然笔墨之神韵 开山水意境之新貌

张学成 / 文

山水画萌于魏晋，初具于唐，至五代宋诸法渐备，蔚为大观。元明以降，文人参画始盛，遂由现物之形态转为达人之性灵，山水之体格具矣。

苏地山水远承魏晋五代，近接“金陵八家”、“吴门画派”、“新安画派”、“扬州八怪”。解放后，傅抱石、钱松岳重视生活，一变画风，开一代新貌，其势统摄江苏，远波国内，南北又有李可染、陆俨少呼应，终成今山水主流。宋氏新江，始随南京罗国玮先生学画，罗先生吾至友也，新江常陪罗师来舍下畅谈艺事，其志颇笃。后入江苏省国画院得董欣宾先生亲授，读书习字，探究画法，日以积年，颇得水墨笔意之神韵，又得章法气势之总概，至今已匆匆十余年矣！其画既具江苏山水之能，又汇外来艺术所长，深度阔度，兼而有之。气象博大，形式幽微，构图善变，笔酣墨畅，意境深邃是其特点所在。画中或疏林茅屋，或孤山斜阳，或渔舟残月，或高山深壑瀑布流云……无不随手捡来，由兴而发，赋性于斯也。其笔痕墨迹、颜块色斑，全由内心安排而具生命之有机矣！宋君偶习花鸟，亦能破旧局而独树己意，立禽兽草卉之结构，参山水云石之深沉，融而合之。

宋君能立足江苏山水而有发展，前程艰辛而前景无限也。

作品目录

月下吟	13	曲水流畅	63	草亭四君子	113
水乡	15	南方山水	65	泉韵如歌	115
何日君再来	17	江南水乡	67	月上柳梢头	117
山雨	19	儿时的记忆	69	雨后山城	119
独居空山	21	石宝寨	71	白云深处几人家	121
树下独思	23	天地人间	73	溪水入平湖	123
天山所见	25	岁暮归敝庐	75	夜是月故乡	125
泉韵如歌	27	静静的河边	77	村前泊舟	127
月下双孤图	29	水乡小景	79	梦月	129
待渡	31	清泉石上流	81	待春图	131
深谷幽居	33	明月松间	83	山村情缘	133
问夕阳	35	草亭会友图	85	渔家乐	135
清泉出山涧	37	夜深沉	87	美丽的洪泽湖	137
雨后山色清	39	渔家	89	写意山水	139
深山幽居	41	古寺幽泉	91	夜路	141
渔家乐	43	水乡晨曲	93	故乡的记忆	143
秋天的故事	45	虔诚者的足迹	95	张家界小记	145
雨后月色	47	乡客小聚	97	问月	147
家	49	深山古寺	99	雪夜	149
澄江静如练	51	秋林闲步	101	大江东去	151
水乡月色美	53	月光曲	103	栖霞秋色	153
山居图	55	江南多水乡	105	晚秋	155
只见寒流滚滚来	57	瘦猫畅想	107	草亭扶栏	157
晚风	59	渔舟逐水爱山春	109	宋新江·艺术档案	158
一股清泉留人醉	61	茅亭独思	111		



月下吟
壬午年秋月
宋江画



百家湖避風堂



