

草原·水墨

孙志钧



河北美术出版社

草 原 · 水 墨

孙志钧



责任编辑：杨 硕
设 计：北京蓝图印刷有限公司

图书在版编目（CIP）数据

草原·水墨 孙志钧 / 孙志钧著. ——石家庄：河北美术出版社，2014.6
ISBN 978-7-5310-5564-8

I . ①草 ... II . ①孙 ... III . ①水墨画 - 作品集 - 中国 - 现代 IV . ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 119107 号

草原·水墨 孙志钧

孙志钧著

出版发行：河北美术出版社

地 址：河北省石家庄市和平西路新文里 8 号

邮 编：050071

电 话：0311-87060677 0311-85915007

网 址：www.hebms.com

E m a i l：hebeims@126.com

制 版：北京蓝图印刷有限公司

开 本：889mm × 1194mm 1/12

印 张：21

印 数：1~2000

版 次：2014 年 6 月第 1 版

印 次：2014 年 6 月第 1 次印刷

定 价：260.00 元

版权所有，翻印必究

本书有印装质量问题，影响阅读，请直接向承印厂调换。

目 录

004 在大地与苍穹之间——读孙志钧水墨作品

008 心灵情结的自述——读孙志钧的水墨画

012 在马背上安顿灵魂——孙志钧近作观后

016 心静不波——读孙志钧中国画《草原行旅》

018 图版

179 简历

草 原 · 水 墨

孙志钧



河北美术出版社

试读结束，需要全本PDF请购买 www.ertongbook.com



目 录

004 在大地与苍穹之间——读孙志钧水墨作品

008 心灵情结的自述——读孙志钧的水墨画

012 在马背上安顿灵魂——孙志钧近作观后

016 心静不波——读孙志钧中国画《草原行旅》

018 图版

179 简历

在大地与苍穹之间——读孙志钧水墨作品

文 / 徐恩存

一、草原主题

近几年，以草原为主题的孙志钧水墨画，以其独特的美感与内涵，引起了人们极大的关注。这是因为，孙志钧以草原为主题的水墨画在思路与感觉上是有别于他人的，因为，画家笔下的草原不只是个别意念，而是具体意象，并且同时是作品内在语义结构，甚至是话语形式。我认为，这一切并不是画家思索的偶然结果或遇合，其间有他自身的生命经历与体验，以及经由文化传统、精神意象的传递与感觉、思维方式的表述，而最终产生的。

在孙志钧这里，草厚主题又具体分解为——大地、云霓、人与动物、并给予了本墨艺术的形式表达，它们含有“我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？”的诘问与回答，当然，这只是孙志钧式的诘问与回答。而且，这一回答绝无矫情意味，它毋宁说是过于朴素，近于本色的，但包含其中的文化骄傲，是十足真诚的，如果对此做文化意义的追究，似乎还能听到文化寻根的余音。

在当代画坛上，草原主题往往被精致化，而在孙志钧笔下，与其说是经验中的“草原”，不如说更是自己的感觉以至知性趣味与天人、物我的合一思考。因为，孙志钧的草原主题已将“生活情景”置诸“直接面对”之上，他所冷静处理的，仅仅是他从独异的感觉中提取的东西。

草原——大地、云霓、人，是一个古老而常新的题目。选择了这个题目，既有顺乎几千年的“天苍苍，野茫茫，风吹草底见牛羊”的阅读心理意识，也有当代人“怀着乡愁，寻找家园”的观念。画家正是从寻找沟通古今的永恒结构出发，来确定自己的艺术取向的。在孙志钧眼中，草厚主题所蕴涵的古老诗意是具有永恒魅力的，它具有的古老遥远的联想形式，一直沿着文化的河道缓缓流来，继续维持着人们对天、地、人等事物的神圣之感。只要认

真阅读孙志钧的作品，这一切都是不言自明的，透过画家简洁的意象，是可以领略到画家内心对大地、苍穹的情有独钟。不妨设想，这是因为大地，苍穹以其广大与深邃无限，最宜于充当对人的心灵，情感的感召、使人以其内在境界与之对应，最终，成为精神漫游的巨大空间。

简言之，孙志钧对草原主题的偏爱，固然与他作为知青曾在那里度过了青春岁月有关，使他形成了牧民般的对草原的钟爱，同时也因为草原的厚重、沉静、坚忍与富于涵容的人格化，与赋有草原品格的人俨然同体所产生的合二而一，是最富有诗境的，诱发了画家的创作激情与冲动。

因此，同是草原主题的绘画，在孙志钧作品中被处理得意象简洁，却语义丰富，给人以无限的诗意联想。解读他的作品，不难发现，草原主题在画面上已经作为一种“文化力量”与“美感因素”参与了当代人们的情感世界，尽管画家力求给人感知上的单纯，但事实是，时间已被空间化了，空间已被时间化了，历史被意象化了，并凝结为巨大的板块——文化，释放并收摄着人格化的魅力，启示着人生境界。

二、简约形式

与大地、苍穹有关的文本，尤其是绘画文本，其语义的所有微小变化，都通连着大量的人类生活经验与情感经验。

孙志钧为了表达自己艺术思考与文化乡愁，确定了自己的形式语言去传递情感信息，他喜欢运用横向展开的弧线的延伸、交迭、并置与错位手法表现草原的空旷寥廓，营造一种于亘古沉寂中捕捉天地神秘低语的境界，让独行其间孤独行者——牧马人聆听心灵的召唤，在笔墨间、在结构之中、在简约的形式里产生凝神谛听的感动。

应该说，孙志钧水墨作品的草原主题是被他以极简约的形式给以表现的，而这一表现在总体上又呈现为一种“回忆”的特点。因为，他这一代人，即使已从下放的知青生活返回了城市，但他们将从此永远不再会忘记那草原上的大地、云霓与河流。

这种“回忆”式形式语言，是画家胸怀中的一种深深的怀念——水平展开的草原、天空、云霓、马群及墨色、线条对空间的切割，按比例分布在画面中，展现为删繁就简的梦幻般意象表现。它们没有细节描绘，没有逼真刻画，只是一幅水墨淋漓、氤氲的情景，人物置于其中显得渺小，这样的处理，显然是出于一种抒情的需要，一种追念的回忆，却获得了别致的情韵与美感。

值得注意的是，水平展开的横向图式，几乎是孙志钧不变的形式追求，他常用几笔是舒徐、缓慢的墨色变化的笔触，画出草原、河流、远山、丘陵，以及天空、云朵，然后以浓墨画出天地之间的颇具独行意味的牧人。简约的形式给人以极深的印象，显然，画家意在寻找与人类生存有悠长历史联系的意象，让它们表达一种重复不已的经验。它们可能是忧郁的，也是丰富的，它们属于历史，也属于现实，同时也是世界的一份证明。横向构图的运用，是一种以几何形式对大地的归纳与概括，视觉经验告诉我们，横向的水平图式给人以广阔无涯、延伸空间的感受，而由此产生的简约形式则体现出一种抽象性与对时空本质规律的内在揭示。事实上，简约的绘画形式蕴含着丰富的内容，既有严谨性，又提供了广阔的想象空间，而简约性又因其浓缩的特点，独特地把握世界方式，以及由提取过程所产生

的清晰的内在形式结构，显示出艺术的成熟性与完美性。这一切毫无疑问的又是现代性的表现，它同时也体现了现代人的思维特点、内心体验和与世界交流的基本形式。简约的形式，本身已成为一种神秘的空间体验，并凝定为当代人生存空间与精神怀念的知觉形态。

把深邃阔大的草原主题，简约为一种水墨形式，建立了一种象征性，以回归现实情感的“回忆”。事实证明，这是画家选择与抚慰自己“回忆”“追念”的最好方式。孙志钧的水墨作品的形式的简约，不能等同于“删繁就简”，而是从当代性出发，以可感性，依循自己的感觉，记忆的闪回，以及人类普通作出的提取与升华。



像《金色草原》《茫茫草原》《静夜》《归》《拉水》《草原月色》等作品的形式、意象，作为一种象征化了的“回忆”行为，承担了非传统意义的怀乡之作所能想象的使命，它被演绎为回忆、梦幻、反思、顾盼等内容。但是，形式的简约把草原主题成功地隐喻为人类永恒的精神历程，这是一种言不尽意、情有郁结、更增惘然、乡愁似水的形式表达。

简约形式就绘画而言，是高层次的把握方式，作为一种诗意的结晶，具有心理假设的特点，因而它只是一种梦境的编织，是出自精神制作，它不能向经验还原，亦不可向生活求证。

其实，从根本上讲，形式的创造，是画家自觉的艺术姿态；作为创造条件的内省体验、自我心灵省察，无疑构成了画家审视的内在视野。孙志钧笔下的草原及形式，是一种内在的本质性提取，属于他个人生命体验的一部分。对于孙志钧来说，其所能达到的深度是难以预测的。

三、朴素“语言”

简约的形式，必然要求语言——笔墨的朴素，惟其如此，才能使图式、形式、语言浑然一体。

在读解孙志钧作品的过程中，我们发现蕴藏在画面中的是独特冷静克制的抒情气质，不仅造成了画面中弥漫着一种苍茫、忧郁、静谧的情调，也使得他的作品在“语言”的运用上呈现出率真与质朴的特点与个性化的笔墨秩序。在一系列以草原为主题的作品中，他以湿画法去营造草原的天、地、人的浑然感，其意象、笔墨组合形成了特定的秩序。细加分析，不难看出，孙志钧的水墨语言是把西画的空间、透视与造型引入画面，以中国画的材质为基础，多以板刷蘸浓淡不同的墨色去平涂出草原、山川、丘陵与天空，再以极简洁的用笔勾勒出牧人马背行走的意象，意象的组合构成了单纯、朴素的水墨品质，水分的充分发挥，与墨色浓淡幻化的虚薄、氤氲，平静而淡泊地表现出画家对草原意象的钟情。

孙志钧是以一个草原怀念者的身份，去选择语言的，除具有明显的“回忆”特点之外，平静的情调与氛围还带有遐想的空间，在他那里，这种语言是最恰切，也是最真诚的。因而，又必然是朴素的，用以表达飘荡在草原上那种特有的静谧与沉寂。

中西结合的水墨技法与对西画构图的借鉴，使孙志钧的水墨画在表现草原主题方面，获得了既是意料之中、又是意料之外的艺术效果。水墨氤氲的草原、天空与牧马人，因而被表现得十分纯朴，且由于墨色的单纯与变化，朴素的笔墨语言同时又营造出一种淡淡的孤独与忧郁的气息。

可以说，孙志钧以朴素为自己作品的基本特色，其笔墨语言与意义是在存在意义上展开的，其本质是把一种矫情与做作的抽空与

摆脱。他力求把语言及秩序建立在从容自然的基础上，不去追求深奥的言思，让语言在自身的感觉经验中平实地展开。

对朴素的笔墨语言的把握，使孙志钧作品呈现出想象的准确度，这有别于时下许多矫情的不知所云的作品。事实上，这也是水墨画的一个古老的价值，古今的中国水墨艺术，无不追求之一点。之所以说古老，是因为它自古以来形成的不可挑战性，它也是绘画之所以为绘画的一个重要的规定性。因为，想象的新奇及准确始终是一个普遍的价值，想象是令笔墨语言“陌生化”的一种必要的形式，在“陌生化”中画家使笔墨语言成为种种意象的努力才会得以完整地传达，掩藏在笔墨语言表象之下的本质才有可能得以显现，在对这种显现的把握中，语言才能与画家主观的诗意目标相融合，产生令人神往的境界。

四、苍茫境界

画家执著于苍茫境界的营造，是有其用意的。在时尚化的大众文化背景中，惟有苍茫能让我们读出虽然是朴素的，却又是深刻的感觉。因此，在孙志钧几抹墨色的组合中，我们不由自主地产生了“琴声如诉”的孤独与苍茫感。他在作品中所展示的草原，是何其苍茫的大地！这种苍茫中的孤独者，及其传递出的忧郁，都包含着沉重的语义。而画家营造的静谧感，无不与明月、炊烟、蒙古包、勒勒车、停立的马群等相关，特别是灰色调的大量使用，使静谧直接指向一种浑然的苍茫境界。

正是画家在作品中凝聚了几组精炼的意象，作为让人们感觉大地的直觉方式，成为凝固时空的载体，又都是在苍茫的氛围中让人作历史沉思的。显然是画家作品中的历史感庄严化了，贯穿作品始终的苍茫感呈现出一种境界。

朴拙的笔墨，平实的表现，为草原与草原上的人与其他生灵们赋予了莫测的宿命感，让这片苍茫大地上的生灵们以悚然回首的形象，透出静谧中的孤独与忧郁，并由此而以庞大、凝重的力度，作用于我们的视觉，启人作苍茫杳远之思。

大地苍茫，永远是唤起画家永恒诗意的源泉。

孙志钧笔下的草原，是大地与苍穹的指代，其中永恒的苍茫与永远的孤独，都深理在他特有的简约形式与朴素语言之中，他表达草原的努力，最终表达的是他自己的情怀。当然，更动人的是，作品中蕴涵的孙志钧心灵独白式的诉说与声音，没有这个内在的动因，便不可能有孙志钧式的形式、语言与境界。

苍茫的草原境界，是孙志钧借此追求深奥、追求神秘、追求静谧，甚至孤独与忧郁境界、企图回复水墨语言活力的探索与实践的努力。但是，苍茫中的孤独与忧郁，可能是孙志钧为其艺术的成熟所支付的代价，对他而言，这是极其独特的。



心灵情结的自述——读孙志钧的水墨画

文 / 老贼

在诉诸人视觉的艺术门类中，能留给人们深刻印象的，往往是令人耳目一新、与众不同的艺术形式，它使人从中获得某种强烈的视觉刺激，并潜藏于人们的记忆之中。然而，能唤起人回味的、却是凝结于艺术形式这一承载方式之中，人为营造的某种深意或情境，它给人以无限的想象空间，乃至令人游魂于身外。

当今的中国画坛，由于功利之心，一味应和某种模式而展示技艺，使数不胜数的绘画作品在样式上趋于相近，难分彼此，并如同尘沙一般，很快被人淡忘了。但是，少数画家的作品却因其特立独行的风格样式，在每一个观者的脑海里铭刻了难以除去的痕迹。读过孙志钧水墨画的人，无不产生这种感受。

在艺术作品中，深意的表达，情境的营造，取决于作品内容所具有的感染力，同时有赖于艺术形式出人意料并恰到好处的运用。而这一切，归根结底，不仅在于艺术家本人对生的深刻体味，更折射出艺术家个人全面的修养和对艺术形式语言的把握。在这个意义上，艺术家成为富于独立人格并掌控原创性话语权的人，他的艺术作品反映最为人熟视的事物都具有独特的视角，从而吸引接受者对其作品加以无法克制的关注。当人们观赏孙志钧的水墨画时就会发现，孙志钧即是这样一位画家。他是一个深沉而随和的普通人，但是在其生命历程中有一段在平和中走过的不甚平凡的经历——孙志钧在他青壮年对未来充满憧憬的时候，他无选择地步入了“上山下乡插队落户”的行列，由人们向往的大都市到内蒙古牧区“插队落户”。天壤之别的生存环境和生活状态，在他的内心造成极大的反差，眼前所面对的是无边的空旷，蓝天、白云……偶尔走近或远去的牧民和马匹，还有牧民憨厚的脸孔，以及与自己相同命运的“知青”的无奈。尽管后来他以自身的睿智和勤奋上了大学，留校任教，然后又考取中央美术学院研究生，留北京，在大学教书，最终做教

授……然而，这后来的生活经历始终没有能够解开或冲淡他心底由于强烈震撼的那段生活经历所留下的情结。因为，那情结是在他人生态度形成阶段，像烙印一般留下的。当孙志钧再度回到都市的时候，他又对那一段生活的场景产生了一种眷恋，感悟到了其中的意味。在那空旷中，充满着牧马人宽广的胸怀，豪爽的性格，朴实的为人和远离闹市的内心清静，以及动人心魄的悠远琴声。脑海里不断浮现的那些富有深意的情境，成为一种召唤结构，不断唤起他绘画创作的冲动，以致他将草原放牧作为心灵情结自述的母题，追述已经逝去的现实中的意韵，在有意无意间，他用画笔述说了几十年。

在孙志钧的书画常用篆印中，有两方白文印的印文分别是：“曾为牧马人”和“大漠人”。由此可以看出他对那段不甚平凡生活经历的眷恋，同时也可以得知，他已经将自己视为草原生活的一部分。

人们常说，草原放牧在艺术作品中是一个古老而常新的母题。诚然，也正因为其古老，才为艺术家们在前人的艺术表达基础上的创新提出了新的要求，增加了新的表现难度。当今的中国画坛，以草原放牧为母题的画家不在少数。他们对这一母题的绘画作品表现大多基于短暂的实地写生，部分画家也和孙志钧一样有过一段牧区生活的经历，然而，在他们的绘画作品中，更多的是对牧区生活的一种感性直视，他们所关注的是适合于中国画传统笔墨表现的服饰和造型，表现的是牧民生活过程和这过程中瞬间的说明性静态形象，具有一种有意区别于今世画家图示符号的功利之嫌，有的仅为参加大型展览、获奖，致使这些相同母题的绘画作品不约而同产生雷同，成为当今草原放牧主题绘画一种难分彼此的图式符号。画家的主体意识也因此而淡化，进而使作品的内涵表面化并限于笔墨形式熟练的玩弄，有的人也仅仅因为二十年前“标新立异”的知名度，其绘画作品成为当今艺术品市场的流行商品。

当人们面对孙志钧的草原母题水墨画时，人们首先被他的绘画图式洗清了脑海中固有的对传统笔墨形式的期待，与此同时，不得不以全新的视角来审视他的作品，并寻求一种新的评价尺度。因为，孙志钧的水墨画无论从内容还是表现形式，都明显地有别于传统中国画的表现方式，也不同于今天以草原放牧为母题的画家们惯用的体察视角和表现手法。他作品的内容，不具有文学性叙事情节，也不近视挖掘牧民个体的外在表情与内在情感，更不是短期的下乡写生所获得的表面化感性认识的反映。而是将牧民、牛马、云霓置放于特有的场景之中，寻求并营造其内在富于深意的情境。那是孙志



钧再返都市后对牧区生活的反思性的再审视，是将其经验中的自然和特定地域聚落的社会关系加以综合，从心灵深处无法抹去的情结中提取出来的一种具有哲理倾向的一般规律。在这一过程中，他倾注了置身于其中时涌动的情感和远离后平静的理性分析，获得了日渐明晰的一种平凡中透射出的神圣的美感。因此，他的作品里所表现的内容，是将生活本义糅合画家内心情感后的神化，并随着时间的推移，趋向于一种宗教般的神圣。就他个人而言，产生了倾诉这一情结的使命感。正因为如此，孙志钧草原母题的水墨画在内容表现上，具有一种特异的精神意象和信息传递的感觉。与此同时，由于画家本人有着诗人般的浪漫情怀，又使心灵情结的自述蒙上了古老诗意的蕴涵。当然，就画家本人而言，这种内在认识的深度或深刻不是一日而就的，那是一个于生活磨练中日渐纯化的过程。这期间，画家也曾去过藏区的草原，并从中发现了二者的不同，但他将藏区的草原视为内蒙古草原的延续，从宏观上加深对内蒙古草原内涵的理解，从而推进意境追求的不断升华。正如孙志钧自己所说“脱开风情的局限，把风情再引申，再升华，这样才会跟一般人所认识理解的草原风情画不一样……在我绘画的历程中是逐渐明确的，这其中既有时间的延续，也有思想的积淀及感悟的深化。”最终，他还是义无反顾地将内蒙古草原作为他绘画创作的母题，因为那是他生命中思想形成和日趋完善的原点，是他始终无法真正脱开并在生命的旅程中不断回望的引力点，也是他心灵情结的结点所在。而他难以言明的情结又与他个人的思想纠缠在一起，潜藏于他的潜意识当中，构成他独有的思想情感境界。

人的思想情感境界，只有通过某种方式的展示才能为他人所感受。换言之，展示方式在人与人之间的认同层面上，具有非常重要



的媒介作用。就艺术作品而言，展示方式即是艺术作品的表现形式，而且它是艺术史书写者们最为关注的重点。因为，千百年来，无论古今中外，艺术发展史都是以艺术形式的“存同求异”为旨归的线性梳理，这与人类的接受心理是一致的。因此，人们更关注“求异”的形式创造，而将“存同”的继承置于其次，或者作为某种技能高下的品评尺度。于是艺术家们分成多种类型：或关注表现形式的新颖，或注重内容表达的深刻，或追求技艺的精湛，或寻求形神的兼备，如此种种。评价标准也紧随其后：“神”“妙”“逸”“能”不胜枚举。然而，总归有一个共同点：如何通过与众不同的表现形式，以纯熟的技术手段，表达艺术家思想情感等构成的精神境界。孙志钧正是基于这种认识，寻求并完善其艺术表现形式的画家。

追寻记忆，孙志钧的水墨画最早给笔者留下的深刻印象，是在1999年于中国美术馆举行的“曾经草原”画展上，同时展出的还有杨刚的作品。那时候，虽不知孙志钧为何许人也，但为他水墨画的表现形式的与众不同所吸引，同时，又无法以传统水墨的评价尺度衡量他的水墨画作品，这也是后来长期关注他绘画作品的主要原因。据他本人说，那时候是他最初尝试用水墨画表现草原母题的时期。笔者与孙志钧相识在2003年，逐渐增多次数的短暂交流使我不断细读其绘画作品。论及他的水墨画，从初次看到时充满视觉冲击力、以浓重的黑与白的对比，到今天饱含适度水分、以淡厚为主、黑白灰协调的和润，其表现形式是一个动态发展的过程。这其中，反映出孙志钧在其水墨画形式追求过程中，由相对的张扬转向明显的内敛，所展示的形式本身的丰富意味关系，凝结成一种脱开物象所指意义形式构成的意味。在他的画中，物象选择相对不变，最多不过数种：活动的牧民、牛马、云霓和日月，静止的土地、远山、牛马围栏和蒙古包。这些物象从不同时出现于同一幅画面，而且，

除极少数牛马围栏形象的直线交叉之外，整个画面多以圆弧轮廓线或形块的形式出现。静中有动，动中有静，动静的结合表现为“横静竖动”：横向静止的地平线、远山、蒙古包或以横线为主的牛马围栏；以竖向或相对竖向处于运动中的牧民、套马杆和牛马，奏响了富于节奏、传送悠远清雅而又充满雄厚的乐章。看似简单的大面积墨块中，藏匿着或隐或显的笔锋运转或笔毫本身所形成的肌理，构成大中有小，简中匿繁，大小相融，繁简结合，有着浑然一体的效果。墨色的黑、白、灰相间分布，加之墨块的大小、远近，融合其干、湿、浓、淡变化，形成对立统一的意象空间。所有这一切，通过画家简约的笔墨形式，营造出时间和空间共存的草原旷远景致。在他的水墨绘画中，没有将传统中国画的用笔用线置于突出的地位加以强调，而是将其作为一种隐性的形式。画中的牛马或人物，如同汉代画像石中减地薄肉法的浮雕，利用结构边缘的墨色微变或细微的留白效果，体现整体形象的剪影，同时又不失牛马和人物结构在画面中相对的精微刻画。远山的处理，或山与山之间利用墨色明显的变化，或于山与山的交界处加水冲淡、擦笔留飞白等方法区分彼此，每一座山的层次利用适度的水冲法或补墨法来获得山峦在画中的微妙的变化，乍一看平笔刷墨，仔细品笔笔成形，而且墨韵无穷。他习惯于用排刷画大块的墨色，通过笔毫相对的匀净形成横向的肌理，或利用笔与笔衔接时的留白，或利用笔与笔微妙的重叠，或于笔毫形成的横向肌理基础上用毛笔补以干笔，或纵或横，变化丰富。云霓的画法，不施勾勒，而纯粹以有序的横竖用笔或弧线的转折兼以墨色的变化，使其表现与众不同。画面在感性的表现中，透露出隐含的理性经营。有人说，孙志钧这种水墨画的形式语言不属于中国画，而像版画或水彩画，其造型方式的选择也不是中国画传统的方式。对此，孙志钧本人认为：“面对一个如此古老的绘画



题材，没有必要恪守古代传统而亦步亦趋。在我的绘画作品中，运用中国传统的材料工具和基本表现手段，采用了西方绘画的某些造型因素，借鉴了诸如版画、水彩画的某种效果，能较为充分地表达我个人的思想情感，也是现当代人审美意识所能接受的……我们没有理由，也不可能将世界上在相互影响中共存的事物人为地画上一条界线，阻止它们之间的相互影响。”在孙志钧看来，绘画是一种适合心灵展示的方式，是画家内在精神的视觉形象自述。画家对形式语言的选择，当有利于自身的传情达意，同时，又具有技艺操作上的可控性，是一种适度自由的选择。也正基于这样的观念，孙志钧画面中的笔墨运用行止有度，简约的物象中不时流露出早年所学西画的写实功底，然而又并非对现实形象的实写，展现为删繁就简的意象，给人以异样的美感。

“内行看门道，外行看热闹。”这是针对接受者而言，区别和定位其鉴别水平的俗话。然而在这话语背后，却有言简意赅的深刻内涵。如何对待“内行”与“外行”？在良莠不齐的世俗社会中，所造之物在向世人展示之前。无疑成为每一个造物者不可回避的问题。对艺术而言，这其中的选择，有“雅”与“俗”这种品味和格调高下的差别。孙志钧的绘画，是避俗求雅的创作，他的绘画作品被内行人赞叹之外，还能吸引热衷“热闹”的外行人，其原因在于，作品中有着一一种打动每个人的情境，虽说这一情境不能为外行完全感悟，但是孙志钧绘画中所营造的符合现当代人审美心理的特质，召唤每一个观赏者调动自己的艺术理解能力，努力解读其中的内涵。孙志钧水墨画中所塑造的草原形象，是从他个人在体验中对意象的提取，同时又是对悠久历史的一种联系。这种个人体验与历史的联系，在其生命的历程中成为某种精神使命，并在他的艺术生命中，凝结着他个人追忆数十年的心灵情结，成为长期不变的精神母题。在他的绘画表现中，他个人的情感服务于这神圣的使命，从而超越

了传统的程序化了的草原形象，他画中的草原是对草原现实生活的内在精神挖掘的意象，体现了画家自己内心重复感悟的反省，并由此获得人格的升华。于外在形象上，是一种旷远、宁静和苍茫，没有雕饰造作，只有言不尽意的深远和悠扬。因而，这是他绘画意境营造的起点，加之表现形式的独特，他的水墨画并不雅俗共赏。外行人从中找不到他们所能读懂的世俗叙事情节，而只能于观赏过程中促进提升自身的欣赏水平。读他的画。如同看褪色的老照片，倘若不知其由来，难以理解其确意。然而，画面上能够直观感受的难言的情境营造有一种无形的诱惑，吸引着接受者的关注。

基于艺术接受，从另一个角度来看，孙志钧的草原母题水墨画在当今艺术品市场中所占份额日益加大，作品的市场价格不断攀升，也充分说明社会对他水墨绘画的关注与认可。对此，孙志钧持一种冷静的态度，他深知当今画坛炒作的时弊，也曾遇到炒作自己的机会，然而，他泰然处之，他只把绘画视为生命中习以为常的生活习惯，视为生活方式中不可或缺的一部分。因为生活中的平淡是真实的，无须炒作，无须虚假的轰动效应，只需要一种切实自足的品质。

近期，曾与孙志钧有短暂的交谈。他说，他过去的水墨画是立足于远距离对草原的印象体现，如同人们初入草原时的感受。这期间，他在寻求一种自己的表现方法，如今这种方法他找到了。随后，他打算在这种方法的基础上继续探索，而将表现的重点渐渐转向一种近视，进一步挖掘那段特殊生活阶段乃至后来远离草原后对牧民内在本质的深层次体悟。

我们期待他草原母题水墨画新作早日问世，期待他更进一步用他的绘画继续他心灵情结的自述。

在马背上安顿灵魂——孙志钧近作观后

文 / 邵彦

我尝试用传统的水墨方法，新的视点和构图来表现草原，希望创造一种新的个人的绘画风格和图式。水墨是中国画最典型的表现方式，是中国画的代名词，所以我用水墨画的方法，用水墨的氤氲、浓淡、干湿的效果，加了西画的透视方法，以及素描的黑、白、灰和团块结构，找到了一种最恰当的表现我眼中和心中的方法。同时，我还吸取了西画中用色用光的一些手段，增强了营造画面气氛和意境的效果。

现在虽然离开草原已经很久了，但我曾作为草原的牧人那里生活过，而不是旁观者。曾经受过的艰难困苦变为我人生成长的动力；所有的经历与美好的回忆，变成了我的艺术创作的主体和源泉。草原水墨画是我对草原的回忆，也是我对人生的态度，更是我的艺术追求。

——引自画家自述

孙志钧，一位当年的北京知青，始终热爱并描绘着内蒙古草原上的风光与生活。最近十多年来他的风格样式更是令人耳目一新：半干旱的草原在他笔下墨彩淋漓、水气濛濛，工笔画的细腻深入与写意画的挥洒灵动结合自如。从题材到手法，他画中容纳了许多传统绘画所没有的东西，但又与传统血脉相连，体现着中国绘画与中国审美意味独特的魅力。

1951年，孙志钧出生于北京的一个画家家庭，自幼受到家庭的绘画熏陶。1968年初中毕业后，他被时代大潮送到边疆的广阔天地，在西乌珠穆沁旗草原上当了七年牧人后，被推荐到内蒙古师范大学美术系学习，1978年以优异的成绩毕业并留校任教。师范美术教育强调综合性、全面性，帮助他打下了广泛而扎实的基础，

西画的素描功底，对光影效果和画面结构的讲究，后来都在他的画中长期发挥着作用。内蒙古师大的老师妥木斯的苏联式素描和色彩、胡勃的工笔人物画，对他的影响尤为深刻。1985年他考上了中央美术学院中国画系研究生，师从田世光先生，主攻工笔花鸟，1987年毕业后一直在首都师范大学美术系任教，曾任系主任、美术学院院长。

大学期间的孙志钧临摹了一批古代经典工笔画范本，就此喜欢上了工笔画。1984年以《月夜》参加第六届全国美术展览，获得铜奖，这更加深了他对工笔画的喜爱。其后他进行了多年的工笔人物创作，题材仍然围绕草原生活，表现对象从内蒙古草原延伸到了藏族牧民的世界中，但仍然没有离开马、牛和游牧生活。他的画采用熟纸而非画绢，早期的《果洛藏女》《牧马人》等代表性作品都画在纸上，使用传统的“三矾九染”技法，刻画精细深入，但又不失随性、清新的效果。花鸟画是他的研究生专业，在他后来的创作中虽然不占主要位置，却提供了更为自由的探索空间，包括形式语言和工具材料的尝试、大写意的实践，都是首先在花鸟画中开展的。如20世纪80年代他就在高丽纸上画了一批花鸟画，背景都是用刷子来画的，进入21世纪以来，他水墨画的背景也都是用刷子来处理的，而使用刷子时又强调“以气运腕”，将审美欣赏者引入一种激动的参与状态，这些都和早年的花画创作有着密切联系。

他在工笔重彩画法上也进行过多方面的探索，较早阶段的作品在色彩、构图上明显受到妥木斯“草原画派”的民族化艺术语言的影响，而对光的表现，既来自草原生活的真切感受，也吸收了西画的元素。他认识到中西画有完全不同的本体特性，因而对西画的吸收采取“以意为之”的态度，取神遗貌，比如《暮归》《旅途》等作品都表现了逆光效果，并不是移用西画手法，而是让观众产生有

光的感觉，因为中国画不可能像西画那样完全是真实的表现，它表达的就是一种感觉，未必就是真实的感觉，而是包含了许多意象的、甚至主观审美的成分。当这种东西凸显出来后，是不是画出光这种对象反而变得不重要了，因而在后来的阶段，他又放弃了对光的表现，更多地向传统回归。比如《三个牧人》，以及参

加十届美展的《郎木寺藏女》，都是回归画法的典型。不过，两方面的探索逐渐孕育出他自己的风格特征，包括造型的单纯化、平面化，空间场景的符号化与非现实感，而更为明显的变化则在于绘画的主题，仍然画着牧民的日常劳作与烟火生涯，却不再是现实中的田园牧歌，而更为意象性地传达着关于宁静与永恒的感受。

1999年孙志钧与另外两位曾经在内蒙古生活与工作过的画家杨刚、陈继群一起在中国美术馆举办了《曾经草原》画展。孙志钧的中国画以平面化、装饰化的风格与杨、陈二位的油画形成了较为协调的总体面貌。这时他的画风已经开始变化，并且步子开始加快。当时正值世纪之交，关于中国画创新与前途问题有不少焦虑与迷茫的看法，工笔画作为中国画传统中的传统，创新问题更为突出。工笔画在20世纪八九十年代曾经受到过照相写实主义影响，参用过



日本画的装饰画法，以及引进日本岩彩的材料和制作技术，它在新的世纪还有什么方向可以开拓？孙志钧后来也表示当时“发现新的工笔画比较少，所以比较着急”。他一方面不甘囿于传统，要表达出新的时代精神，另一方面也不愿脱离中国画的本体特征，失去中国画特有的审美意趣。传统绘画中虽然有“番马”题

材，但与现代中国画的草原题材有很大区别，可以说后者是一种崭新的题材，无法从（汉）民族传统中获得足够的语言资源。画家要把这个新领域支撑起来，必须从其他题材门类甚至绘画种类中吸收甚至创造一些新的媒材和手法，注入一些新的情感和思想。而工笔画的灵感来源，除了西方绘画与文艺理论，中国写意画也是不可忽视的一族。于是他开始探索一种更为大胆、技巧难度也更高的画法，即在生纸上用写意笔法画出近似于工笔画的效果。

他的画上往往用刷子刷出较为匀净的色底或色块，构成高天流云、荒甸枯草、青草缓坡、冰河冻土等种种效果，其间有云与霞的变幻、土与草的叠加，乃至岸边的波纹、水中的倒影，往往用破墨法表现，趁底色未干，加上另一种色或墨，利用微微渗化的效果，表现自然界中微妙的变化。画上用大刷子刷出的底色，画家力求其