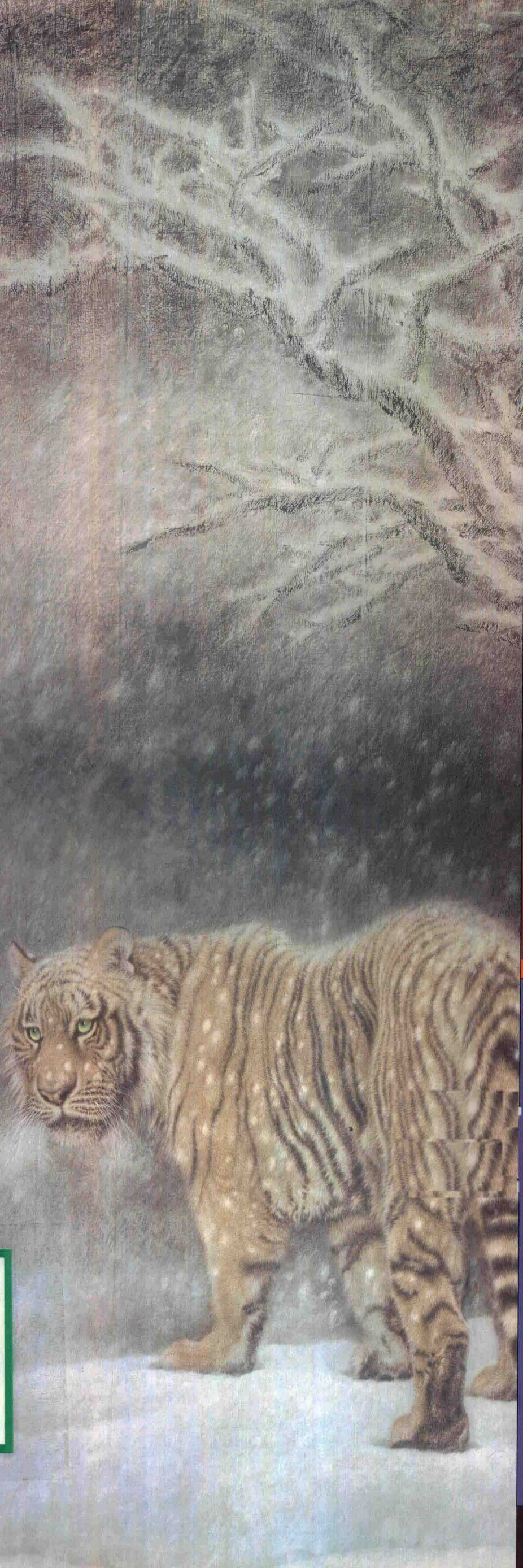


中国当代名家

冯大中

作品选粹 · 冯大中

人民美术出版社



中国当代名家作品选粹

冯大中

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代名家作品选粹, 冯大中/冯大中绘. —北京:
人民美术出版社, 2012.12
ISBN 978-7-102-06230-3
I. ①中… II. ①冯… III. ①虎—翎毛走兽画—作品
集—中国—现代 IV. ①J222.7
中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第293604号

中国当代名家作品选粹
冯大中

编辑出版 人民美术出版社
地 址 北京北总布胡同32号 100735
网 址 www.renmei.com.cn
电 话 发行部: (010) 56692181 (010) 56692190
邮购部: (010) 65259381
责任编辑 赵小来
版式设计 赵小来
责任校对 马晓婷
责任印制 赵 丹
制版印刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司
经 销 新华书店总店北京发行所
2013年12月 第1版 第1次印刷
开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 8
印数: 0001—4000
ISBN 978-7-102-06230-3
定价: 55.00元

版权所有 侵权必究
如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

目 录

冯大中的“家园”和“园主”	贾方舟	1
晓风残月	138cm × 68cm 纸本设色 2000年	7
初 雪	192cm × 500cm 纸本设色 2004年	8
月满青山	90cm × 130cm 纸本设色 1995年	10
苍茅白露	215cm × 452cm 纸本设色 2007年	12
在水之湄	68cm × 138cm 纸本设色 2007年	14
高山景行	192cm × 503cm 纸本设色 2008年	16
亭亭白桦	141cm × 349cm 纸本设色 1987年（合作）	18
林泉之乐	96cm × 180cm 纸本设色 2003年	20
青松意气	138cm × 68cm 纸本设色 2010年	21
万 玉 图	192cm × 502cm 纸本设色 2008年	22
秋林过雨	96cm × 150cm 纸本设色 1995年	24
二祖调心	178cm × 96cm 纸本设色 1990年	25
待 月	68cm × 68cm 纸本设色 2010年	26
夏 梦	68cm × 138cm 纸本设色 1995年	27
罗汉说法	144cm × 365cm 纸本设色 1990年（合作）	28
童 年	192cm × 501cm 纸本设色 2006年	30
踏雪觅春	68cm × 55cm 纸本设色 2003年	32
长白五月	248cm × 193cm 纸本水墨 2008年	33
苏 醒	190cm × 486cm 纸本设色 1986年（合作）2008年补墨 ...	34
秦时明月	96cm × 180cm 纸本设色 1991年	36
岁 月	336cm × 145cm 纸本水墨 2008年	37
晨 光	95cm × 108cm 纸本设色 1989年	38
塞下秋来	186cm × 213cm 纸本设色 2003年	39
霜林秋水	210cm × 620cm 纸本设色 2008年	40
霜 晖	145cm × 380cm 纸本设色 1993年	42
惊 梦	192cm × 320cm 纸本设色 1986年（合作）	44
月光如水	100cm × 143cm 纸本设色 2010年	45
月 泉 图	60cm × 98cm 纸本设色 2012年	46
林泉胜境	99cm × 52cm 纸本设色 2012年	48
听 泉	146cm × 53cm 纸本设色 2012年	49
猛志在山	138cm × 68cm 纸本设色 2005年	50
在水之湄	136cm × 53cm 纸本设色 2012年	51
远 瞩	140cm × 162cm 纸本设色 1990年	52
青山着意	200cm × 144cm 纸本设色 2002年	53
天地玄黄	192cm × 250cm 纸本设色 2008年	54
关山雨霭	168cm × 168cm 纸本设色 2012年	56
新雨晴岚	182cm × 182cm 纸本设色 2008年	57
春 雨	99cm × 54cm 纸本设色 2011年	58
晨 露	65cm × 30cm 纸本设色 2011年	59
晓风含露未曾干	65cm × 29cm 纸本设色 2011年	60

冯大中的“家园”和“园主”

贾方舟

冯大中成名于20世纪80年代。他一出场，就引起了画界的注意，一是因为他笔下的白山黑水，二是出没于这“白山黑水”间的东北虎。这两个题材其实是一会事，即“家园”和它的“园主”。波德莱尔曾说：“大自然是一座庙宇。”不错，因为它令人敬畏，又令人向往。冯大中正是带着这种对自然的敬畏之心和向往之情展开他动情的叙事。他的过人之处就在于他不放过任何一个进入他视线的细节，他总是不厌其烦地娓娓道来，对大自然的山山水水、沟沟壑壑如数家珍。他投入大自然的怀抱，感受它的阴晴朝暮、雨雪冰霜，他很像一个痴情于大自然的追随者，从一往情深，到终身相许。

强调这一点之所以必要，是因为我不想把冯大中界定为一个一般意义上的山水画家和画虎专家。传统山水画家高峰林立，难以逾越。而现在画山水的画家又如汗牛充栋，能有突破者少而又少；而以擅长画某种动物闻名天下，这种陈旧的老式套路更是上不了台面。所以，要在这两个题材中走出新路，引人注目并非易事。但冯大中却通过自己的悟性和努力，把这两类题材都升华了，升华到让人耳目一新的地步。冯大中的山水不是我们常见的那种程式化的“八股山水”，他的山水是深植于他生长其间的那块“土地”的。所谓“一方水土养一方人”，正是东北的白山黑水养育了冯大中这样的艺术家，他是真正立足在自己生存的这块土地上，表达自己对这块土地的爱，并从中发掘出最美、最深厚也最有价值的审美意象。他把东北最重要的自然之美——白山黑水以及出没于其间的生灵用自己的方式表达出来，他的艺术能够取得成功与他直接面对自然的视觉体验密切相关。他的艺术不是间接来自于传统，更不是间接来自于他人，而是直接来自于自然本身。正是这个原因，使他在这两个领域重新焕发出一种蓬勃生机。

冯大中的老虎和山水，不是主体和背景的关系，而是主人和家园的关系。他是把山水作为虎的家园来画的。而虎也不是从人的视角把它看作野生动物，或者把它作为一个镇宅辟邪的象征物。虎在冯大中的画中是被“拟人化”的，是亲情的、日常的、平和的、家庭式的。因为他是把虎作为人的“拟像”来画的。我们都知道《水浒》中武松打虎的故事，李逵探母而母被虎吃掉的故事，都是描写人与虎你死我活的对立关系。历代画虎的画家虽然少有直接描述这种生死场景（敦煌壁画中曾有以身饲虎的场面），但也都是从人的视角来画虎，也即把虎作为人的一个潜在的对立面，因此画家必然会强调虎的凶悍和威猛。但大中画虎，不是站在人的立场上把虎当成一种自然的威慑力量，也不是把虎当做被人征服了的对象和纯粹观赏的对象。在冯大中的艺术中，不存在人和虎的对立关系，而只有虎与虎、虎与自然的和谐关系，就因为他是把虎当人来画的。当他把虎人格化了之后，虎便成了人的替身。他喜欢画虎与虎形影不离的伴侣关系，抑或大虎与小虎的亲昵关系，因此，大中笔下的虎充满了人的柔情和善意。而作为虎的家园的山水，也被描绘得细腻温婉、情意绵绵，即使被冰雪覆盖，依然能透出宜人的暖意。

冯大中的这个视角是别人没有的，在我来看也是富有价值的。正是这个视角，使他的艺术从传统中脱颖而出。他深入研究过传统，也临摹过不少大家的作品，但他没有陷入其中，也没有直接承传于某

某，这使他最终没有按照传统的套路去走。他也没有接受学院的正规训练，这使他“因祸得福”——没有留下学院的拖累和积习。他靠自己的悟性以自然为师，在自然这个“庙堂”中“开悟”，并练就了一身本领。

冯大中画的意义在于，他在山水和鸟兽这两个传统题材领域践行了一条写实主义路线，并且把它推到极致。这条写实主义路线也是自徐悲鸿以来艺术界一直在探求的一条主线。徐悲鸿的目标是以西方的写实主义传统改造中国的文人写意传统。面对“空洞浮泛”的文人画的“痼疾”，他坚信“只有写实主义足以治疗”，并在《中国画改良之方法》中提出“作物必须凭实写”的主张，倡导“摒弃抄袭古人的恶习（非谓尽弃其法）。一一按现世已发明之术，则以规模真景物，形有不尽，色有不尽，态有不尽，均深究之”。

决定在传统绘画中重建写实主义的徐悲鸿，面对的基本问题是：如何使笔墨适应造型的要求。传统写实绘画是在水墨写意尚未充分拓展的前提下展开的，而徐悲鸿的写实主义则是在写意水墨高度发展的背景下要求其逆向回归。这好比要给一匹脱缰之马重新套上缰绳，其难度可想而知。如果说，水墨写意的发展是以牺牲严格的造型为代价（即造型必须服从笔墨规范），那么，在写意中贯彻写实主义则是以牺牲笔墨为代价的（即笔墨必须服从写实主义原则）。徐悲鸿在尝试整合这二者的时候，所采用的方法是将写意工笔化，如他在画造型严格的人物肖像时即是如此。如果让笔墨既要服从造型的要求，又要体现其自身的意趣，其结果常常是：从造型的角度看，是不严谨的写实，从笔墨的角度看，是拘谨的写意。冯大中的方法正是“将写意工笔化”的方法。他的虎并非正统的工笔画做法，而是为服从严格的造型要求，由写意转换而来的一种做法，因此，它既有工笔画的严谨，又有写意画的灵动。在用墨用色上基本保持着写意的特征，但又没有为了寻求笔墨的率意而失去生动准确的造型要求。

冯大中之所以要坚持写实，排除风格主义的自我标榜，是因为他把表现“对象世界”看作是自己的最高目标。他无意凸显自己的笔墨功夫，让人着意去欣赏他的笔情墨趣，他的目标旨在把观者引入他描绘的那个富有诗意的对象世界。在这个意义上，他是忘我的，他把自己消融到那个对象世界之中。他不在作品中显现自己，也不直接和他的观者对话。但恰恰是在这样一个“无我之境”中，观者意识到画家的存在。因为越是客观的东西，反倒越是主观的。

我曾把艺术家的不同追求归类为四种（这个归类不属于价值判断）：一种是以再现客体为目标，即热衷于对对象世界的探求与表现。就是说，一个艺术家可能不关注自我，不关注自己在绘画中有多少体现，因为他要最大限度地将“对象”再现出来，把他看到的、感动他的东西呈现出来。如何生动地呈现出这个对象世界，就成为这一类艺术家绘画的第一要义，也就是写实主义绘画的要义。第二种是艺术家把主体作为呈现的目标。就是说，客体表现得如何并不重要，客体对他的价值只是“借题发挥”，借这个“题”发挥的是什么？是画家自己的内在情感，想要表达的是“自我”，是“我”自己的一种心境，“我”自己的一种思索。这一类艺术家，就是人们常说的表现型艺术家，这类表现型艺术家真正的主题只有一个，就是“自我”。如同石涛说的，“纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在”。别的都不重要，重要的是“有我在”，有自己作为主体的精神在，就是他的最高目标，也就是表现型艺术所强调的“主体”。不管他画的是什么，第一要义都是呈现“自我”这个“主体”。第三种艺术家是既不追求客体，也不追求主体，他更在意的是“本体”。就是特别注重绘画语言自身的问题中，注重绘画语言的纯粹性和语言本身的魅力。至于作品里面有没有“我”不重要，是不是表现了“客体”也不重要，重要的是绘画本身，以绘画“本体”为第一要义，使绘画回到了对绘画自身反省。在这一点上，抽象艺

术达到了顶点。第四种倾向是前三种全不重要，最重要的是要表达一种观念，也即把“观念”的表达当成艺术家的第一要义，把观念当成自己要追求的最高目标。所以，技术性的问题对他来说就是无所谓的事，只要能够达到观念的呈现，达到表达观念的目标就可以。

冯大中显然应归属在第一个类型，并且在写实主义这个目标中走到了前人不曾达到的高度。人物画中的何家英，鸟兽和山水中的冯大中，均堪称20世纪中国画领域写实主义回归的新标杆、新高度。

我说“回归”而不说“外来”，是因为中国古代绘画本有自己的写实主义传统。只是文人画兴起以后，逐渐形成的价值观成为主流，对写实绘画取蔑视态度。而在唐宋以前，写实主义曾是传统绘画的主流。“六法”中的“应物象形，随类赋彩”，都是以准确表达对象为准绳。顾恺之在《魏晋胜流画赞》中就曾强调“以形写神”不能“空其实对”，“空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也”。姚最评谢赫时也说到其画“点刷精研，意在切似，目想豪发，皆无遗失”。又评萧贲曰“雅性精密，后来难尚。含毫命素，动必依真”（《续画品》）。从画迹看，也有众多写实经典留于画史，但由于文人画的兴起，在竞尚高简、追逐意趣的风气下使写实这条路线日趋萎靡，这也是元明清以降伴随着文人画的高度发展必然付出的代价。

在传统绘画中，作为一种画法，作为写实的“工笔”是相对于“写意”而言的。所谓“工笔”，即是以工细见长，注重对客体的精微描绘；所谓“写意”，即是以简练之笔勾取物象的神意而不求形似，注重主体情感的抒发。但由于文人画所注重的不是对客体的再现，而是对主体性情的吟咏、意气的抒发，所以，“写意”在传统文人画中渐成主流，并成为传统文人画的主要表现形式。也正因此，所谓“写意”就不只是一种画法，而且是一种价值取向：“论画以形似，见与儿童邻”（苏轼）；“酒可销闲时得醉，诗凭写意不求工”（宋代陈造）。不难看出，“写”与“工”，“写”的审美价值远远高于“工”，这是直到今天仍为很多水墨画家所持的观念，也是直到今天仍然强调笔墨重要性的原因所在。但显然，这是一种价值偏见。

其实，工笔、写意只是手法的不同，不应该成为一种价值判断。不同的手法，都可以产生高水准的作品。我们完全可以把“工笔画”看作是中国的写实主义，也可以把西方的古典写实类比为西方的“工笔画”。清代的方薰早在《山静居画论》中就曾说：“世以画蔬果、花草随手点簇者，为之写意；细笔钩染者，为之写生。”这句话道出了两种画法的基本差异，也道出了写生与工笔之间的内在关系。如果说，写生是写实主义的基本方法，那么，工笔就是传统的写实方法，就是传统意义上的写实主义。而冯大中正是在这个意义上延续了“写实”这条文脉。写实因素的注入，使风格化、程式化的山水画产生了新的更接近自然的意趣；写实因素的注入，更使一个陈陈相因的动物题材焕发出新的生命活力。

写实主义曾是20世纪传统绘画变革与转型的基本课题，也是贯穿于整整一个世纪的难题。而冯大中正是在这个“世纪命题”中做出了自己的杰出贡献。

图 版



晓风残月



初 雪





月满青山





苍茅白露

