

岭南画学丛书

格古求新

岭南画学丛书

格古求新

广州美术学院中国画学院
青年教师作品集

总策划 / 张 彦 主 编 / 许敦平

本 册

岭南美术出版社
全国百佳图书出版单位

广东省岭南中国画实验教学中心资助项目

岭南画学丛书

格古求新

广州美术学院中国画学院
青年教师作品集

总策划 / 张彦

主 编 / 许敦平

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（CIP）数据

格古求新：广州美术学院中国画学院青年教师作品集 / 许敦平主编. —
合肥：安徽美术出版社, 2015.9
(岭南画学丛书)
ISBN 978-7-5398-6346-7

I. ①格… II. ①许… III. ①中国画—作品集—中国—
现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第197564号

岭南画学丛书·格古求新·广州美术学院中国画学院青年教师作品集

Lingnan Huaxue Congshu • Gegu Qiuxin • Guangzhou Meishu Xueyuan Zhongguohua Xueyuan Qingnian Jiaoshi Zuopinji

总 策 划 张 彦
主 编 许敦平
顾 问 蔡拥华 林 蓝 王大鹏 陈舒舒 祁小春
编 委 会 许敦平 陈 朋 刘文东 许晓彬 颜景亮 王忠勇 王 艾

出 版 人 陈龙银
选题策划 马 涛
责任编辑 赵启芳
责任校对 司开江
校 对 吴琳旖 杨若冰
整体设计 广州鲁逸
装帧设计 陈邦骏 吴容钰
责任印制 徐海燕
编 务 林少伟 徐辉龙

出版发行 时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社（<http://www.ahmscbs.com>）
社 址 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层
邮 编 230071
营 销 部 0551-63533604（省内） 0551-63533607（省外）
经 销 全国新华书店
印 刷 广州市新怡印务有限公司
版 次 2015年9月第1版
2015年9月第1次印刷
开 本 889 mm × 1 194 mm 1/16
印 张 17
印 数 3 000
书 号 ISBN 978-7-5398-6346-7
定 价 198.00元

厚德至善 峰聚成岳

青年教师在教学中担任承前启后的角色，一直为教学岗位工作的中坚力量。有朝气，有活力，是他们的工作品质。在当下时代的变革下，抵御社会上的各种诱惑，不计个人利益得失，倾心于艺术教育事业，坚守民族传统文化精神并努力探索传播，可以说是个体精神的至善之为。而此种敬业精神的聚集所释放的正能量，正是中国画学院的十六位青年教师作品展的具体体现和结果。以许敦平、刘文东、陈朋、颜景亮、王忠勇、梁醒生为代表的70后青年教师，他们在各个专业中承担着沉重的教学工作及创作研究，同时亦参与政府有关部门安排的艺术活动和任务，成为岭南画坛的艺术新锐。他们的阅历有着共同的特点，多为广州美术学院的研究生，同时又有着不同的成长经历和社会实践经验，怀着对教育事业的热爱和对学校的感恩，尽心尽力执教于讲台之上。这种共同的担当精神，同时也带来了不可言喻的凝聚力。此次十六位青年教师的联袂画展，目的在于通过创作研讨回归到教学本体上来，总结创作与教学中的问题，正确而理性地分析当下时代的审美趣味、规律及高度，理顺传统笔墨师承与现实生活的融合，再度审视“临摹、写生、创作”三位一体的教学法则。不难看出，在国画专业教学的框架下，山水画专业的张东、陈伟明、陈水兴，人物画专业的于理，花鸟画专业的许晓彬、刘瑗、赵春恒，壁画专业的詹晓燕，还有新增书法专业的谭文选、陈锴生等诸位青年教师的作品中，各自的审美取向与水平有着不同的认识高度和区别，这不单只是专业的问题。由于不是理论家，不能更深层次分析他们的知识结构所造成的审美趣味及追求的不同，只能看到他们的努力和勤奋。

可以说自2011年中国画系易名为中国画学院之后，随之一系列教学的举措，皆使中国画学院展现出新的姿态以迎接社会的变化，且随着教学改革稳步发展并壮大。新入职的青年教师更使单位呈现勃勃生机，他们与其他青年教师一样，传承着老一辈教师的优秀传统，以教学为己任，以探索为目标，并融入时代文化思考，立足民族文化，融汇古今，兼容并蓄，以开放的艺术思想和严谨的教学风范，团结一致使教学呈现多元化的发展，形成了具有时代特征、岭南地域特色的广美国画教育，也是我们岭南文化教育的希望与未来。

斯为序，实为助阵也！

格古求新

广州美术学院中国画学院青年教师 创作状态管窥

与诸多学术性学科一样，中国画专业在高等教育领域里往往肩负着双重性的任务，其从业者既要完成本职工作——向学生传授相关知识与技能，又要探索、研究本学科往前推进的可能性，并以自身实际创作的作品作为学术理念的载体。耐人寻味的是，几乎没有多少传统学科像中国画这样，在过去的百年历史进程中经历了极为颠覆性的挑战以及剧烈的语言变革。“传统”一词的含义变幻不定，但倘若我们愿意把近现代以来中国画艺术的变革与发展也视作一种传统的话，岭南地区的中国画无疑拥有着不亚于京津、江浙等地的丰厚资源。其求新求变的精神渊源，一直可以追溯至“高举艺术革命的大纛从广东发难起来”的高剑父等人。作为高氏的追随者以及新国画运动参与者的关山月和黎雄才，以及之后的数代艺术家，以不同方式将这种精神具现化为各种方案，譬如“写生—创作”一体的方式，并成为薪火相传的教学经验。经数代人的建设与完善，广州美术学院的中国画专业已成为一个成熟而完备的学科，而在立足传统的前提下力求创新，亦在某种意义上成为这个群体的整体精神气质。

时过境迁，改革开放之后三十多年来，不管是现实环境还是精神环境，同样都不断地发生着剧烈的变化。中国画在历史的浪潮中，不可避免地也再次面临着机遇和挑战。但近十几年之于中国画来讲，这股浪潮有逐渐放缓的趋势。那些直问存亡的大讨论似乎已经无人提及，亦少见旗帜鲜明的艺术团体。究其原因，在大众文化多元发展、各种新兴视觉媒体层出不穷的今日，中国画身负的现实主义任务已经被淡化了许多；与之同时发生的当代艺术的兴起，使得其他艺术媒介亦“分担”了一部分中国画所面临的“现代化”使命。日趋缓和的外部环境，伴随着都市化带来的地域文化差异性的消融，至少在学院的象牙塔里，中国画创作已经开始回归到个人视野和多重选择的局面。

进入21世纪后，广州美术学院中国画专业的教学任务逐渐转移到新一代青年教师的身上，他们正是在上文所述的历史情境中成长起来的一代人。在他们探索的道路上，与“教学”和“创作”这一结构并行不悖的另一条线索，是对“传统”与“革新”的不断探讨和阐释。毋庸置疑，学院首要任务是传承既有的学术精神与知识经验。考察这一群体的履历，不难看出大部分人都在毕业后重新投入广美各位名师门下深造。换言之，对于原有的知识系统与“岭南”的视觉风格，他们均具有相当程度的认识与掌握。

但是从现阶段的创作状况而言，却并不体现为某种一元化的风格规范或传承关系。这种现象至少说明，在观念上这一艺术家群体绝非画地为牢之辈。一方面，当然要归功于他们的师辈坦荡的襟怀以及开阔的视野；在此之余，每个人不同的文化背景与兴趣点，以及当下跨地域、跨专业、跨媒介的交流亦为这个群体提供了多元互补的资源。

作为大众惯常印象中的“岭南风格”的载体，山水画在这个画家群落中首先发生变化。尽管同样保持和遵循着“临摹—写生—创作”的教学思维，广美国画学院对“写生”的强调似乎比其他院校更为明显。但与上一辈人那种致力以笔墨表达实景、着重描述具体时空氛围的做法不同，张东对写生的兴趣，在于从自然中寻找具传统美感的结构，并以相对应的笔墨程式进行有节制的筛选与重构，他的作品于秩序感中找到了理性而内敛的气质，试图重窥元季以来文人山水的堂奥。在水墨与重彩、山水与花鸟各方面同时出击的刘文东，可能某种程度上削弱了自身艺术风格的标志性，但转益多师、深造于各大学府的经历以及对各种材质的深入探究，使他在大型作品创作上有着异于常人的控制力和现代感。陈水兴、陈伟明师出同门。陈水兴明显继承了乃师张彦高度手眼一致的表现力，并在画面构成和“墨”的体量感方面作出了符合自身性格的诠释——重、拙且具力量感，但似乎更着重于整体的铺陈而不拘细微之处。陈伟明则剑走偏锋地选择了清奇一路，这也许与他本身的岭东文化背景有关，山水写生用笔圆转变化之处颇具心得，可看出之前在梅花题材方面如日课般的训练所获得的经验。

应该承认，现代人物画是20世纪中国画“调和中西”最为典型的产物。理解对象的素描关系，并有机地融入传统的中国画语言之中，是1949年以来数代人一直努力的方向。于理的工笔画在形象塑造以及线条运用方面有保留地遵循着这一格局，并吸纳了近代以来日本画复杂而严谨的制作工序，通过多种材料与纸墨媒介的实验性结合，力图表现藏地厚重繁复的装饰美感以及澄净的人物精神世界。陈朋则是新中国人物画模式的追踵者，之前一系列的大型作品昭示着他精确地理解并掌握了师辈们所构造的这个体系；但近作中对构图形式的强调，对形体结构的精简变形以及对墨色层次逐渐的分化，似乎说明他试图通过可控的“偏离”来建立自己的个性。作为80后画家，梁醒生选择了都市化的题材、拼贴的手法以及

脸谱化的形象来构建自己的作品，通过有规律的笔触排列营造饱满而具压迫性的视觉风格，这种方式在当代艺术界已经有着不少的应用例子，但在水墨领域的发展空间则有待艺术家继续尝试。

广美的中国花鸟画领域，在上世纪八九十年代陆续涌现了一批具影响力的艺术家。他们所确立的以严格写生训练为基础、以古典审美趣味为圭臬的教学观念，成为这一代青年教师形成自身创作体系的出发点。许晓彬秉承着“兼工带写”的格局，在风格策略上走了一条由宋入元的道路，塑造精致优美的禽鸟的同时着重“墨气”的主导作用，结合传统写意笔触的穿插，以野逸、冲淡的气质在当下人头济济的工笔花鸟界获得了自身的独立性。致力于写意花鸟画的许敦平，则有意识地与华丽的“岭南风格”保持着距离，且在近年来对传统文化以及笔墨本体问题呈现出浓厚的兴趣，他扩展笔下题材的同时多方位地进行试验，对乾嘉以来的笔墨趣味尤为体会深刻。赵春恒在近几年来走了一条由工转写的道路，从前些年的宋画院体风格转换到大写意花鸟，甚至扩展到山水领域，但始终不变的是以写生为脉络。另一位有着工笔画创作经历的写意花鸟画家则是刘媛，她将金石趣味与水墨大写意结合的实践方案虽已有先辈作出实践，但在其笔下则多了一丝和谐，最终呈现出具有现代构成美感的画面。

如众所知，近代以来岭南的中国画与明治以后的日本绘画有着微妙而错杂的关系。虽然这一脉络在今日已几近不可寻，但却以另一种方式与中国画学院的壁画专业产生了关联性。岩彩画如同诸多曾经绽放光辉于汉唐的古老艺术形式一样，在历史的轮回中一度失落后借诸东邻之手重新回归。颜景亮、詹晓燕均师承自东渡日本归来的岩彩画家陈文光，但与其师直接承接昭和后期现代主义浪潮的风格稍有不同的是，尽管同样以材料性能把控和现代美感表现为前提，颜景亮审慎地选择在中国古代壁画里寻找色彩和题材，追求整体的体量感和恢弘的气度；而詹晓燕则充分地体现了女性艺术家的敏感触觉，在岩彩厚重的质感中以轻盈的色彩营造出清新的观感。

书法作为中国画的“近亲”，既是中国画教学一贯以来重要的有机构成部分，近几年亦已成为中国画学院独立招生的专业，这昭示着传统文化品位与现代中国画教育中的融合与再发展。王忠勇长期执教的经验使其对书法创作有着学理层面的深刻认知，对技法、笔性、纸性的历史渊源及应用方式如数家

珍，兼收并蓄的同时极力寻求性情的抒发以及作品的“书写性”。谭文选来自中国美术学院一脉，兼擅多种书体及金石篆刻，整体法度严谨而对书法的文化功能有着近乎信仰般的虔诚。陈锴生作为教师队伍中的新成员，已具备良好的能力与明显的个人气格，在帖学的灵巧与碑体的铿锵之间均能作出自如的转换。

不言而喻，对于这一艺术家群体，笔者已经无法再用某种恒定的审美标准进行评判。笼统来说，“中国画”与“青年”固然是本次展览遴选的两个主要参照系数，但更重要的是，“格古求新”的展览主题，意味着超越了地缘因素和扩大了学科包容性的今天，横亘在中国画面前的问题依然是“怎么画”和“画什么”。尽管我们从中国画过去百年的发展历程中获得过这样的启示——许多以往被视为标新立异的观念与艺术形态，当下亦已经成为“正统”精神遗产的一部分。但前提是，它们均针对特定时期的艺术问题作出了深刻思考与解答尝试，并发挥了承上启下的作用。在当下宽松的现实情境里，中国画无疑迎来了前所未有的自由发展的可能性。但同时伴随着的也是“失范”的风险以及某种程度上的迷茫情绪。“求新”之前，如何“格古”？愿下一次举办类似主题展览之时，将能看到诸位在这一学术话题上的推进。

王 艾

2015年夏末笔于未至书屋

目 录 CONTENTS

张 东 *Zhang Dong* 002

写生课程实地讲评记录 003

许晓彬 *Xu Xiaobin* 018

气韵生动、玄色至上与情境交融 三则关于花鸟画创作的思考 019

刘文东 *Liu Wendong* 034

传统青绿山水教学之“矿物色性能分析” 035

王忠勇 *Wang Zhongyong* 050

旷庐随笔 051

许敦平 *Xu Dunping* 066

困学微言 关于写意花鸟画基础教学的思考 067

于 理 *Yu Li* 082

途中与你相见 083

陈 朋 *Chen Peng* 098

“猎奇”与“炫技” 由写生所想到的 099

赵春恒	Zhao Chunheng	114
谈谈我教下乡花卉写生课程对学生的几点要求		115
颜景亮	Yan Jingliang	130
古代壁画临摹及教学实践		131
陈水兴	Chen Shuixing	146
自然情态与艺术化境		147
刘 媛	Liu Yuan	162
撞水撞粉技法临摹教学随笔		163
陈伟明	Chen Weiming	178
毕业创作课程教学有感		179
谭文选	Tan Wenxuan	194
书法：一座个人专享的“精神南山”		195
詹晓燕	Zhan Xiaoyan	210
从敦煌壁画的现状到岩彩的创作		211
陈锴生	Chen Kaisheng	226
试论苏轼真行二体的关系 《新岁展庆帖》与《吏部陈公诗跋》之比较		227
梁醒生	Liang Xingsheng	242
关于教学与创作的一些思考		243
后 记	Hou Ji	259

参与画家



张 东 Zhang Dong



许晓彬 Xu Xiaobin



刘文东 Liu Wendong



王忠勇 Wang Zhongyong



许敦平 Xu Dunping



于 理 Yu Li



陈 朋 Chen Peng



赵春恒 Zhao Chunheng



颜景亮 Yan Jingliang



陈水兴 Chen Shuixing



刘 媛 Liu Yuan



陈伟明 Chen Weiming



谭文选 Tan Wenxuan



詹晓燕 Zhan Xiaoyan



陈锴生 Chen Kaisheng



梁醒生 Liang Xingsheng



张 东
Zhang Dong

1970年出生于广东信宜。1993年至1996年就读于广州美术学院中国画系山水画专业研究生班，师从林丰裕教授，并获硕士学位。现任教于广州美术学院中国画学院山水画工作室，为广州美术学院中国画学院副教授、硕士研究生导师，中国美术家协会会员，广东画院签约画家，广东省青年美术家协会副主席。

写生课程实地讲评记录

文 / 张东

2008年雁荡山下乡

画画如行军打仗，要先有整体战略，但是战术上就必须画到哪里算哪里，要做到步步为营，每一步都是灵变的，但又是肯定与必然的。自然形象转换为艺术符号是一种代表性，即艺术意象的体现。推远近景，拉近远景，要以心观物。

树石法：树头与石头的关系，树头要画得概括，强调用笔的对比关系，石头要概括抓大体，要处理好与树的呼应关系，不能孤立地处理两者关系。枝与叶的关系，要考虑好是以叶为主，还是以枝为主，两者不能冲突。用笔要肯定，哪怕就是画得很虚或很淡，也要做到散而不乱，淡而不糊。

构图的处理，在于均衡的关系，从大处着眼，才能使得思路宽广，不受局部细节形态左右。

树的神态，如人之神态，得其神在于取气与势，势有正奇之分，正者，有浩然屹立之气，奇者，有跌宕险绝之势。两者互补，方达妙境。画面的开合关系、节奏的内在关系可以归结为虚实的对立统一。

节奏，是一种律感，是画面中的形态在视觉上的整体性气韵格局，具有起承转合的完整性。

瀑布在画中的重要性乃体现在黑白关系的灵活变化，在布置安排时须顺应画面的节奏而定，瀑布呈下坠之势，与上升之势相反，两势相合，至于冲和。泉眼为瀑布之神彩，行笔之法犹如斩钉截铁，而仍须注意刚中含润朗之气。

写生的特色，就是画出当地感、现场感，但并非是在照搬古画和照相式的复制。画面忌杂：表观东西多，虚实多，画眼太多。布局就是用“心眼”去看的结果，是一种主动的构思，如导演一样安排全局。所有的形象与笔墨等东西都要围绕所要表达的中心去画。

2009年10月—11月，浙江楠溪江林坑村写生

10月20日

画单棵树练习也必须讲究完整性，画的完整性，是基本的要求。笔墨必须联系现实景象，所用技法要表意，切忌主题不明确。画面需要取舍，计白当黑。虚实先后不重要，统一为要。应带有主观性去创作，也是此次下乡的要求。一幅写生作品，内容并不在于多，画小景通常无非几棵树、几间房子、点景和几棵草等而已。

如果把艺术形象当作画面的一个小符号来看，应回到大黑白中去，服从整体的需要。作画过程中的应变能力很重要，是需要顺应于当下的变化而来作适当调整的。树石关系，须去掉不必要的杂七杂八的东西，回归到整体中来。好景不是天生出来的，而是主观取舍得来的。

“心”的距离是不受实景距离限制的。竹子，写其真实形态，不必作细节刻画。



（画山水画）眼睛要比广角镜更宽广，可以将九十度角的景物放到一百八十度上来，主观为主。前后景的距离的“度”，是一种心理的尺度。山水画着色起到的作用不如墨色有较明显的造型作用，往往是一个协调墨色关系的作用。眼前的景往往很多，可以找一小块能入画的来画。没有具体的出效果的方法，只是需要一步一步走稳。哪怕是多走点山路，走好每一步，一步一步来。

10月27日

房屋须画得轻松，不宜画得如古界画，如此则易板，不生动，写其意最佳。不宜刻画过细，注意用块面概括。单个物象形态元素应该也是完整的，不仅是画面。近物远看也是一种观察方法。树石法造型观，强调结构造型，不要关注明暗。用浓淡墨能产生一些虚实等节奏的关系，谨防以焦墨法入素描套路。大石间小石，起到均衡的作用。局部画到六成时，就要考虑到局部与整体的关系。

作画前对一个景作一个可行性判断，看看是否有画下去的价值，会少走一些弯路。山水画的观察方式，往往主观胜于客观。先立意，再起个草图，看看黑白关系的大倾向，再动笔，会更有效

五台山菩萨顶
62 cm × 39 cm
纸本设色
2009年



率。构图的倾向略可夸张，但须合于自然之法理。线不宜飘，否则纤弱，李可染常用金石书法线条入画。

我只有怪你没处理好画中的树，而你却不能怪那棵树长得不好看。前阶段以线、点为主，墨块次之。骨法用笔不是只用焦墨。用传统手法可以补充画面需要，但最终是造化为师。着意去画无意的东西，往往能出妙境。紧松之法，得当即可。线不论粗细，到位为准。整体布局，不宜走一步算一步。于无景处出画境，乃迁想之功。注意大墨块中骨法用笔的作用。在空间合理性的前提下找出传统精神、意蕴的感觉。建筑宜中锋用笔，但不能板刻，须留住运笔的形迹。画面的节奏感可以说就是线条的节奏感。

10月28日

凡画重叠枝，前枝必先充分，后枝依疏密需要补上。树难绝顶，此神韵所在处。

人控景，不是景控人，主观为要。树头不宜多皱。熟纸易火气，画时须得清润之气，以用水法



可济之。渲染应与结构结合才能起到作用。山水写生，画竹林先取其势，后在出头的外形上稍加细节即可。瓦顶忌状如算子，没有疏密、虚实变化。画中之路要有遮挡，坡脚要有错落变化，桥下石块不可过大而“堵气”。

画画最怕有习气，在技法、观念等方面应保持警醒意识。下乡写生要忘记经典，用心去体会自然界的美感，任何经典皆出于自然。作画状态，乃一张一弛之道。虽起承转合，而起伏跌宕，但气贯如一。写生先写大感觉，后适当补细节，而细节太多却又容易没有细节，“度”是关键。

10月30日

以一点带动整个画面，颇有石涛“一画法”之意蕴。在初入门阶段，不宜太理想化，还是将村庄之朴实美表达出来为要，尊重客观现实。建筑群的瓦顶之间应有联系，视若墨块间的连贯节奏来看，是整体的需要。

古人说“密不透风，疏能走马”，应当常作画面检视法则。工整与写意要考虑如何结合，不宜混一。笔法和意象关系则必须考虑统一。意象塑造，究竟只为营造一个意境。用笔宜慢、灵活，稳健有力；不宜细、飘忽，饱满为准。一幅画好不好，不在大小、内容多少，在于体会到了什么。渲

茶山清泉
70 cm×46 cm
纸本设色
2012年



染为的是画面气氛，加强形体的层次感，而不为表达光影效果。内在结构要画够，节奏须松紧有度。强调线造型，不可急于渲染画面效果。造型要有趣味。写生写出现场感，强调体会。以树作为线造型目的，不宜以古画中的土坡皴法代之。心理空间，即是意境。学画急不来，放慢脚步，不求量，但求质。

11月1日

笔墨—造型—自然美—艺术美，是一座座桥梁，层层关联，层层递进，明白此道，方达致远。构图应多思考上中下、左右关系，何处为中心表达所在。画面不宜以淡墨通染，虽易整体，但易脏闷。写生的究竟，不在于写内容，乃写境界。绘画之美如音乐美，音色纯和，是协调之结果。绘画亦如此，形象和合，须去杂琐之物，才能气质俱盛。画意既来，就自信地去画，把心融合到写生这种状态中去。

11月4日

为求局部完整，有时需勾完即染，不用待干，此法常可出偶然之效果。用笔之法，中锋坚实稳定，侧锋灵动变化，顺锋自然流畅，逆锋肆意出奇。画之“写”法，如书之“写”法，为画法中之

南岩宫问道
69 cm×46 cm
纸本设色
2011年