



中国近现代名家画集

吕云所

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集. 吕云所 / 吕云所绘. -- 北京:
人民美术出版社, 2015.5
ISBN 978-7-102-07174-9

I. ①中… II. ①吕… III. ①绘画-作品综合集-中国-近现代②中国画-作品集-中国-现代 IV.
①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第109010号

中国近现代名家画集

吕云所

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑 刘士忠 刘 畅

责任校对 李 乘

责任印制 文燕军

制版印刷 北京雅昌艺术印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2015年6月 第1版 第1次印刷

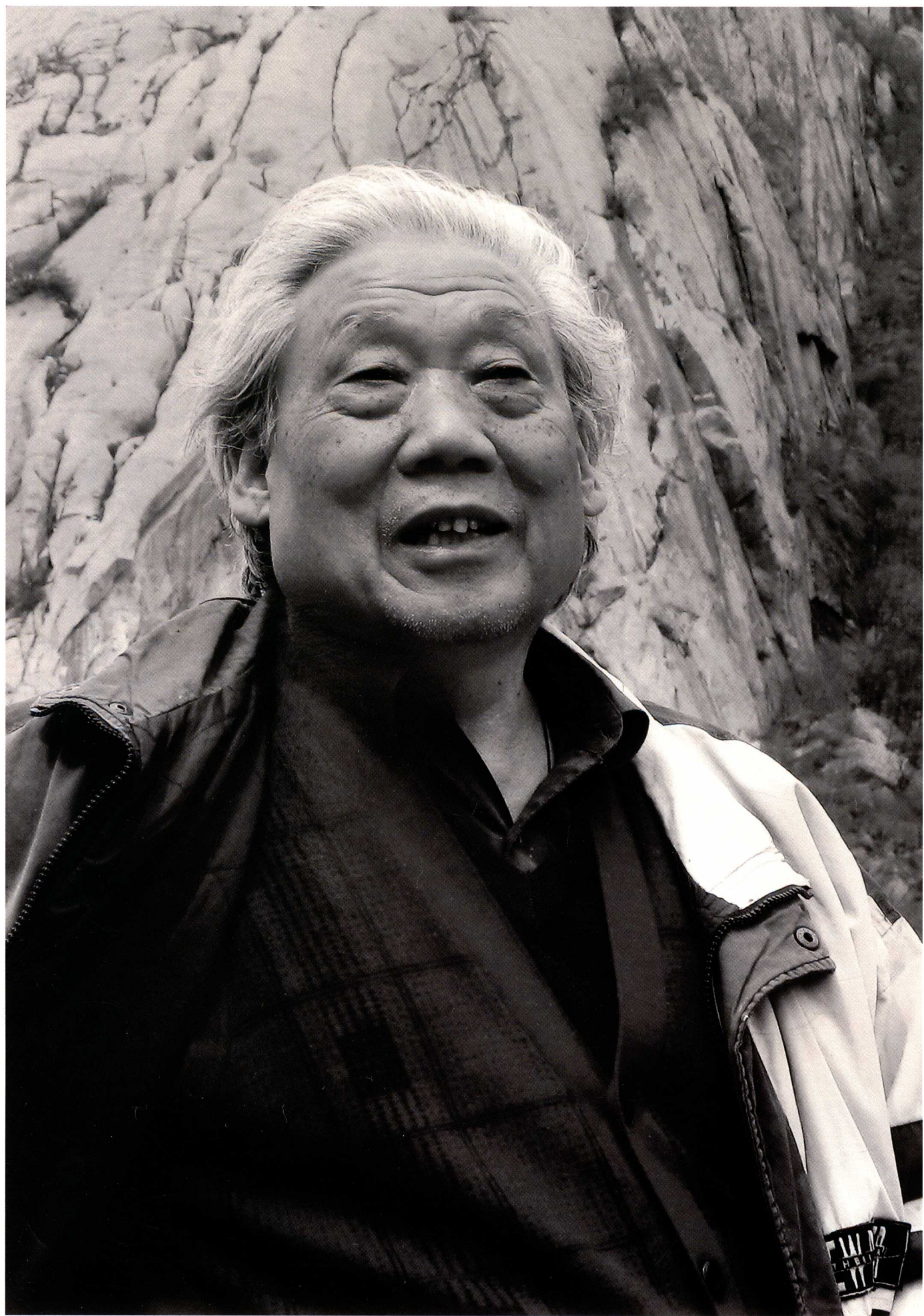
开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 28

印数: 0001—2300册

ISBN 978-7-102-07174-9

定价: 380.00元

版权所有 翻印必究



吕云所
(1940—2014)

目 录

诗意的壮美

——吕云所画太行……………郎绍君 1

魂系太行……………刘曦林 3

太行喻象

——吕云所对于山水画现代精神的求索……………尚 辉 5

《漳河畔》组画系列及《律动》系列

漳河畔·河畔人家 1962年 34cm×46cm……………15

漳河畔·收获季节 1962年 34cm×46cm……………16

漳河畔·溪边牧歌 1962年 34cm×46cm……………17

漳河畔·太行秋色 1962年 34cm×46cm……………18

太行之秋 1962年 67cm×65cm……………19

锄禾当午 1963年 32cm×45cm……………20

太行暮色图 1963年 40cm×45cm……………21

高山顶上修条河 1976年 69cm×50cm……………22

阳朔渡口 1977年 81cm×38cm……………23

榕 阴 1979年 34cm×45cm……………24

柏 树 1980年 68cm×46cm……………25

苍山欲雨图 1982年 107cm×68cm……………26

江边林阴 1983年 96cm×37.5cm……………27

万里长江一段峡 1983年 63cm×50cm……………28

蜀江春水拍山流 1983年 68cm×51cm……………29

多少巴山烟雨中 1983年 68cm×52cm……………30

黄山云烟图 1984年 90cm×56cm……………31

律动系列之一——原野的律动 1985年 97cm×97cm……………32

律动系列之二——枝的交织 1985年 90cm×90cm……………33

律动系列之三——屋的节奏 1985年 90cm×90cm……………34

律动系列之四——野藤的节奏 1985年 90cm×90cm……………35

律动系列之五——狂歌漫舞 1985年 90cm×90cm……………36

太行春晓 1988年 34.5cm×34.5cm……………37

太行绝顶峰四海 1988年 36cm×46cm……………38

《积墨太行》系列

夜走太行 1984年 125cm×145cm……………40

屹立千秋 1987年 105cm×72cm……………42

山 月 1988年 105cm×100cm……………43

太行浩气 1988年 220cm×149cm……………44

苍茫大野 1988年 175cm×124cm……………45

元 气 1989年 69cm×138cm……………46

群峰壁立太行头 1991年 170cm×143cm……………48

山 情 1992年 177cm×147cm……………49

浑 圆 1993年 50cm×50cm……………50

古流千载 1993年 45.5cm×69cm……………51

浩荡雄风 1993年 115cm×36cm……………52

卓然独立 1993年 104cm×69cm……………53

太行天下脊 1993年 69cm×180cm……………54

素裹银装舞太行 1993年 38cm×59cm……………56

横 云 1993年 62cm×44cm……………57

恍如梦游 1993年 44cm×69cm……………58

岁月积淀 1993年 70cm×48cm……………59

欲 倾 1993年 73cm×96cm……………60

沃 野 1993年 59cm×60cm……………61

晓 塬 1993年 39cm×46cm……………62

沉睡的大地 1999年 87.5cm×107cm……………63

岁月风雪	1998年	90cm × 180cm	64
苍山涌墨	1999年	96cm × 180cm	66
太虚丹炉岩	2000年	40cm × 35cm	68
太行风雪	2000年	68cm × 45cm	69
岁月流痕	2004年	135cm × 155cm	70
云 潮	2004年	96cm × 162cm	72
山海云涛	2004年	96cm × 192cm	73
胸中一段奇	2005年	125cm × 250cm	74
积墨云山	2007年	136cm × 68cm	76
家山云图	2008年	155cm × 125cm	77
喜雪王莽岭	2009年	122cm × 145cm	78

《写意太行》系列

秋风染太行	2003年	68cm × 136cm	81
太行千嶂冲天挂	2004年	95cm × 90cm	82
云 开 图	2004年	68cm × 68cm	83
云涌太行现真骨	2004年	68cm × 136cm	84
清辉泻玉	2004年	136cm × 68cm	86
太行柿上一景	2004年	136cm × 68cm	87
构成太行	2004年	136cm × 68cm	88
崖 霭	2004年	136cm × 68cm	89
云幕初开	2004年	68cm × 68cm	90
雨霁云开	2005年	68cm × 68cm	91
云涌千峰峻	2005年	68cm × 68cm	92
山 之 魂	2005年	68cm × 68cm	93
祖山云图	2005年	68cm × 68cm	94
翠峰朝阳图	2005年	100cm × 62cm	95

春风绿太行	2005年	68cm × 136cm	96
黄山晴雨图	2005年	68cm × 136cm	97
峰高云抱石	2005年	68cm × 136cm	98
云涌大山	2005年	68cm × 136cm	99
岁月流痕	2005年	179cm × 97cm	100
白云积雪	2005年	180cm × 45cm	101
夕阳万仞图	2005年	180cm × 45cm	101
张家界印象四景图之一	2009年	180cm × 45cm	102
张家界印象四景图之二	2010年	180cm × 45cm	102
张家界印象四景图之三	2009年	180cm × 45cm	103
张家界印象四景图之四	2010年	180cm × 45cm	103
太行风云	2006年	68cm × 136cm	104
古 根 图	2006年	68cm × 68cm	105
太行风云	2006年	136cm × 68cm	106
苍岩清流图	2007年	136cm × 68cm	107
太行天河	2007年	136cm × 68cm	108
北雄之风	2007年	136cm × 68cm	109
山之律动	2007年	136cm × 68cm	110
太行暮韵	2007年	68cm × 102cm	111
太行云阵图	2007年	68cm × 136cm	112
云涌太行之一	2008年	68cm × 68cm	114
云涌太行之二	2008年	68cm × 68cm	115
沧桑岁月	2008年	136cm × 68cm	116
板山云岭	2008年	136cm × 68cm	117
苍山如铁	2008年	136cm × 68cm	118
家山春意	2009年	99cm × 52cm	119
家山晨光	2009年	68cm × 136cm	120
雾锁张家界	2009年	136cm × 68cm	122

云涌张家界	2009年	136cm × 68cm	123
武陵晨雾张家界	2009年	34cm × 183.5cm	124
武陵晨雾张家界 (局部)			124
王莽岭晨晖	2010年	68cm × 136cm	126
云涌张家界	2010年	136cm × 68cm	128

《太行风情》系列

故乡情	1979年	95cm × 69cm	131
淡墨水牛	1979年	25cm × 40cm	132
双牛图	1980年	68cm × 46cm	133
晚风柳岸	1981年	113cm × 69cm	134
晚霁图	1982年	70cm × 69cm	135
江南六月绿雨图	1983年	92cm × 44cm	136
春江牧放图	1984年	68cm × 46cm	137
午夜	1984年	160cm × 97cm	138
静夜思	1985年	50cm × 42cm	139
山桃	1987年	70cm × 70cm	140
响泉	1987年	70cm × 70cm	141
绿天图	1988年	70cm × 140cm	142
春风吹绿江南岸	1989年	68cm × 46cm	144
苍苍暮色	1990年	68cm × 68cm	145
晚风	1990年	67cm × 70cm	146
故乡月	1990年	51cm × 42cm	147
无题积墨风情	1990年	68cm × 68cm	148
家山即景	1990年	68cm × 68cm	149
好雨知时节	1991年	68cm × 68cm	150
春曲	1991年	69cm × 70cm	151

长天秋水	1991年	68cm × 68cm	152
林中行	1991年	68cm × 68cm	153
墨韵	1992年	50cm × 50cm	154
五牛图	1993年	136cm × 68cm	155
憩	1993年	70cm × 70cm	156
三牛图	1993年	68cm × 46cm	157
力田之余	1993年	74cm × 70cm	158
夏阴图	1996年	97cm × 56cm	159
群牛图	1996年	120cm × 245cm	160
牧歌声声	1998年	56cm × 53cm	162
暮归	1998年	68cm × 68cm	163
春牧图	1998年	68cm × 68cm	164
夏凉图	1998年	68cm × 68cm	165
秋韵	1998年	68cm × 68cm	166
冬雪	1999年	68cm × 68cm	167
漳河畔	1999年	68cm × 68cm	168
漳河即景	1999年	68cm × 68cm	169
牧归	2001年	68cm × 136cm	170
太行秋韵	2004年	68cm × 136cm	171
牧归	2004年	68cm × 68cm	172
回望	2004年	68cm × 68cm	173
绿柳拂风冰河暖	2004年	68cm × 136cm	174
高原牧放	2005年	68cm × 68cm	175
林阴	2005年	68cm × 68cm	176
晚归	2006年	68cm × 68cm	177
群牛图	2007年	136cm × 68cm	178
太行晨晖	2007年	68cm × 65cm	179
暮趣	2009年	68cm × 46cm	180

《人物写生》系列

写生创作	1961年	65cm × 41cm	183
戴眼镜的老头	1961年	64cm × 44cm	184
穿羊皮袄的老头	1961年	70cm × 46cm	185
老大娘	1961年	68cm × 43cm	186
梳辫子的女孩	1961年	45cm × 34cm	186
暇	1962年	79cm × 90cm	187
老来红	1962年	85cm × 61.5cm	188
工地老石工	1973年	68cm × 60cm	189
白洋淀老人	1974年	44cm × 34cm	190
姐妹俩	1974年	45.5cm × 34.3cm	190
人物写生	1976年	34cm × 45.8cm	191
左权姑娘	1978年	34.5cm × 32cm	192
太行姑娘	1978年	47cm × 39cm	192
藏族女孩	1978年	30.5cm × 17.5cm	193
留胡子的老头	1978年	34.6cm × 24.3cm	193
子凤姑娘	1978年	35.5cm × 31.8cm	194
戴白毛巾的老汉	1978年	34.5cm × 28cm	194
群峰壁立太行头	1979年	140cm × 240cm	
……收藏于（河北省涉县）一二九司令部纪念馆及晋冀鲁豫烈士陵园			195
男青年	1971年	43.5cm × 30cm	196
五七艺校女同学	1971年	44cm × 31cm	196
刘秀珍同志	1971年	40cm × 27cm	196
申梁域大伯	1971年	30cm × 20cm	196
郝懋德大伯	1971年	40cm × 32.5cm	197
中年男子	1971年	45cm × 30cm	197
太行农民	1971年	43.5cm × 36cm	197

政治队长李用迁	1971年	42.5cm × 31.5cm	197
素描习作·爱人任冬兰	1971年	27cm × 19cm	198
素描习作·母子俩（冬兰和大江）	1971年	27cm × 19cm	198
素描习作·建筑队工友	1972年	27cm × 19cm	198
劈山引水战太行	1972年	26cm × 27cm	199
挖洞开山治海河	1973年	27.5cm × 33.5cm	199
天津新港一瞥	1973年	27.5cm × 33.5cm	199
纱厂今昔（年画组画）	1966年	13cm × 15cm × 2	
……获奖作品			200
林则徐	1978年	20cm × 24cm	201
徐霞客	1982年	15cm × 23cm	201
红灯照	1979年	18cm × 23cm	201
七品芝麻官	1980年	15.5cm × 23.5cm	201
精奇里江烽火	1981年	14.5cm × 23.5cm	201
地道战	1979年	14.5cm × 23cm	201
双十春（连环画）	1964年	14.5cm × 22.5cm	
……全国美展获奖作品			202
徐霞客（连环画）	1982年	15cm × 23cm	202
水到渠成（连环画）	1979年	15cm × 23cm	203
吕云所常用印章			204
吕云所艺术年表			206

诗意的壮美

——吕云所画太行

郎绍君

最早以画太行名世的画家是五代荆浩，但他没有留下可信的传世作品。以关陕景色为主要对象的关仝和范宽，继承了荆浩的传统——我们知道那是一种雄强的风格，有范宽《溪山行旅图》和诸多文献记载可证。画史视荆、关、范为“北派”山水的代表，正是以这种“雄强”为标志，而与南派山水的秀丽相对比。在宋代，北派风格和介于南北之间的李成、郭熙风格具有很大的影响，而以董源、巨然和“二米”为代表的南派山水地位并不显赫。自南宋中国文化中心南移，特别是元代以降，南方文人艺术家主宰画坛，赵孟頫、元四家、吴门画派、董其昌和华亭派、“四王”画派等，多承北宋李、郭画风；明代浙派、江夏派多承南宋马远、夏圭画风。这些画家画派所依托或参照的自然造化背景，也多为奇秀多姿的南方山水。而以太行、太华等北方山水为主要表现对象的，如范宽那类巨石裸露、气势雄强、豪壮苍凉的北派风格，则逐渐淡出了画史。

20世纪40年代，聚居抗战大后方的中国画家，纷纷到西北、西南地区写生考察。奇瑰多变的巴蜀景色，成就了傅抱石纵逸豪放的山水风格，苍茫辽阔的西北山水虽也进入了画家们的写生画面，却没有产生有影响力的西北山水作品。20世纪50年代末，以赵望云、石鲁为代表的陕西画家，开始探索以革新的笔墨刻画西北和黄土高原景色，出现了像《祁连放牧》（赵望云）《南泥湾途中》《秋收》（石鲁）等极富新意的作品。与此同时，李可染的南方写生大获成功。这激起一些画家表现北方山水的热情，被冷落近千年的太行终于又重新出现在画家笔端——吕云所的毕业创作《漳河畔》（山水组画，1962年），就是当代画坛最早以传统技巧表现太行风情的代表作。20世纪晚期，又出现了画太行的山水名家，其中最富影响的，当属张仃和贾又福。吕云所与张、贾同画太行，但其作品更能得太行神魄。

张仃早在20世纪50年代就同李可染提倡并实践以革新传统山水画为目标的写生，后因转向工艺设计而中辍。“文革”后期张仃重新操笔，以年迈之躯和坚强意志屡登太行，画了大量作品。这些作品，多以焦墨对景实写，物象与空间描绘具体，笔墨凝重而老练，它们向观者展示出太行的沉雄多姿，也表现出画家对北方强悍风格的向往与崇尚。面对张仃的作品，还能感受到流露其笔端的画家个性：平朴、执著、坚韧和刚毅。如将张仃20世纪50年代写生和80年代写生作一比较，可见出前者朝气蓬勃、充满鲜活之生意；后者孤独深沉、富于悲壮色彩。在可以自由借鉴传统与西方艺术的新时期，对景写生对画家情感、想象和笔墨的自由表现力的限制被凸现出来。对景写生导源于“真实反映”观念，它可以充实画家对造化的感受与理解，但若处

理不好，也会像镣铐一样，钳住画家精神境界的创造和笔墨的自由书写。

贾又福是吕云所的同代人。他在李可染、石鲁等当代中国画革新家的影响下，选择了太行作为其专攻主题。最初是对景写生，继而创作富于生活气息的抒情作品，约20世纪80年代中期开始追求“大美”，探索“含道”之境。后两类尤其第三类作品赢得了广泛认可，确立了他在当代山水画坛的地位。贾又福的追求执著而专一，经常闭门索居，读书作画，沉湎于“万物皆备于我”式的内省体验和孤独冥想，从不为市场和流行风尚所动。这种艺术态度及其对深宏、静穆的象征意象和精神境界的求索，在大众化的工业文化产品席卷大地的当代，具有足可珍视的价值意义。评论界对他的充分肯定，不是偶然的。不过，贾又福的探索也面对诸多矛盾和难题，如对山水画精神性追求超越了限度与可能，会不会重新沦入虚空；对象的感性特征被理性化的象征所吞没，可能会导致山水形象的萎缩；制作性的笔墨对水墨画书写性、随机性和意趣韵味的伤害如何解决等等。

和张仃、贾又福比较起来，吕云所画太行经历了更多的曲折：毕业后曾因工作、教学需要，由组织安排改画人物画、连环画，“文革”期间曾多年被迫停笔，20世纪80年代中期为新潮干扰，在画什么和怎么画两方面徘徊困惑。直到1987年，才重新回到太行主题和近于传统的笔墨方法。十几年来，他的心境和生活逐渐平静下来，一方面画适应市场的抒情小景，一方面进行太行系列的创作；前者尺幅小而后者尺幅大，前者数量多而后者数量小，但后者的质量和水准要优异得多。

吕云所的家乡河北涉县，位于冀西南的太行深山，与河南林县相界邻，是典型的穷山沟，又是著名的抗战老区。直到20世纪60年代，这里的农村还以米糠为常备粮，食道癌发病率居全国之首。这里蜿蜒曲折的大山和沟壑，刻着吕云所童年的记忆，埋葬着他祖辈为农的父母和先人。他从小看惯了少树多石、浑荒厚朴的山岭，对它们有一种先入为主的亲切感和敬畏感。有一次游黄山归来，我问他印象如何，答曰：“像个大盆景，没法画！”这很能说明吕云所的审美选择。在他的眼里，黄山虽美，却不如太行亲近有味、苍茫深宏。能拨动他心弦的不是山清水秀，不是漂亮、奇丽和缥缈，而是苍茫浑荒的秃山大岭。他从那里找到的是一种朴厚的美、一种无法言说的内在共鸣。他前不久说：“一想到太行就激动，一激动就想哭。”这话出自年近七旬、经历了生命的酸咸苦辣的吕云所，是十分可信的。当太行的深山沟壑成为他心灵诉求和情感投射的对象时，他的遥远的记忆、他的乡里桑梓之情、他作为太行人的自豪感、他在人生浮沉中尝过的艰辛和沉重，就自觉不自觉地涌出，深入到图像与境界中。这使他笔下雄浑崇高的太行，具有感性的真实和心灵的色彩，而绝非冰冷的写实描绘，绝非充满人工气的弄情造势。

吕云所用积墨，也与其内在叙述的要求是分不开的：画抒情小景常用的轻快的泼染方法已不适应宏幅巨幛之需，也与画家投入的精神内蕴相左。然而吕云所的积墨与贾又福式高度理性化的积墨不同，它流溢着发自内心的颤动和跳荡，与画家的激情（而非理性）密切地牵系着，其积墨的运用深受黄宾虹的影响，但并非对黄宾虹画法的追摹。黄氏全力运精于笔墨，尤其是长短线和大小点的积画，一波三折，刚柔得中，随心所欲，无障无碍，以得意得韵得趣的“内美”为旨。吕云所首先考虑的则是造型、结构与境象，笔墨作为造型、结构、境象的“语言”手段，融于其中却又相对独立，讲究力量与韵味，不流于“板、刻、结”，不失水墨画的通透性。画中太行壮美而又充满了诗意，具有现代感却又保持了传统水墨特性。我喜欢这样的风格，也欣赏这样的创作路数。

魂系太行

刘曦林

云所生在太行深处的一个山村里，是地道的“太行山民之子”，就像恋母情结那样，童年的他对太行的情感是真诚的。一直到1962年，在他的毕业创作《漳河畔》组画里的《太行秋色》等作品中，那醉秋的意境也是真诚的。之后，他画过不少的连环画，在20世纪80年代初也曾有过接近抽象的律动的挥洒，这挥洒的背后有无内在的底蕴、有无真诚的创作冲动却很难说了。他自己认为有些浮躁，有些言不由衷。从艺术现象上来看，那是在观念更新的潮流里，欲求变革然而却不知如何变革的状态下出现的一段肤浅的现代化试验过程。1987年之后，他的心沉静下来，开始潜心于中国画本体的探索；同时，他的心又再度激动起来，重新回到了他魂牵梦绕的太行。当他再度找到了他的创作母题的时候，就像游子扑进了母亲的怀抱，找回了他的童心、真心，激发了真诚的创作冲动，才有了独属于云所的艺术样式。这使我想到了“衰年变法”的齐白石，表面上是摆脱八大冷逸的一格，自创了红花墨叶一派，但那形式的背后，思想的深处，却是他的恋乡情愁，正像他的诗句“万里乡心有路通”所透露的，是那位常思既往的老年人的乡心、童心即真心的再发现，给予他的艺术以真诚的内涵和热烈的带有乡土气的形式。进入“知天命”之年的云所再度魂归太行，也就是回到了艺术至关重要的真诚表现的轨道，是他变法的过程，也是其变意的过程。

云所的太行新作，自然与其生于斯长于斯的山缘有关，也与这位阅历不浅的画家对太行的再认识有关。曹孟德“北上太行山，艰哉何巍巍”的豪吟，现代抗日英雄们“我们在太行山上”的战歌，还有现代人对天人合一哲学的再觉醒，无疑又是他从理性上把握太行魂魄的意识。正是那种真诚的朴素的乡情和这宏观地把握太行山魂的理性认识的化合，升华了他那太行新作的精神内涵。此时的他，不再是一个普通的“山民”，也不再是他上大学时人们称呼他的那个“老乡”，而是对中外艺术规律有所把握、对个人的艺术思维有所把握的大学教授。他也不仅仅是一个北方的汉子，而是自觉地发现了自己与北方山水之间在艺术本质上有着同构关系的艺术家。所以，他明确了自己的美学追求，就像他在笔记本上所说的那样，“不作阴柔、小巧、纤弱的诵叹，不是即兴小诗和靡靡之音”，他追求的是“大自然的深沉、雄壮、浑厚、凝重、博大、交响乐般的阳刚之气”。这种气质渗透在他的巨幅作品中，渗透在他的山形和笔墨之中。

造型艺术，也可以说是造形的艺术。无论是“以形写神”，还是“以神写形”；无论是客观之形，还是主观之形，这形总是神之形，在云所的笔下，是太行之魂所附之形，是与画家的气质、精神、审美理想同构

之形。云所告诉我，太行山有类如石鼓的山形，他就强化这种石鼓般的形，甚至于将这样的山形连成一个整体，宛如列阵的武士的碑铭。这种向内包裹的圆厚的造型，在视觉上给人以饱满的力感、坚实的雕塑感。云所还告诉我，太行有平顶的山形，他就在这“平”上做文章，将那平顶向纵深透视过去，无限地延伸过去，又从视觉上给人以历史感和宇宙感，令人叹服那大自然的博大和雄奇。云所造型的独特性，使我想到了范宽的山和他的气质之间的关系，李苦禅的鹰和他的人格之间的联系，独特的造型又总是独特的人格、气质、精神和审美理想的化身。

中国画艺术，也可以说是笔墨的艺术。在中国画的美学里，笔墨不仅是物质材料的概念，而是寓有思想和精神品格的艺术语汇，它担负着塑形的使命，也担负着精神的使命，笔墨的高下也便是艺术品格的高下。所以，恽南田说：“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵”；石涛表示：“墨海中立定精神，笔锋下决出生活”；石鲁曰：“笔墨为艺之总归”，“笔墨有无风格乃有无生命之验。”云所明乎此，更受李可染“色无功”说的启示，就在这纯水墨的天地里作他的太行文章，仿佛在这片黑白世界里有着无尽的生命，这黑白的色相也好像更易引发起对往昔和历史的追怀，这色彩的黑白纯化也意味着哲思的升华。另外，云所从那种爽捷痛快的简笔转向不厌其繁的积墨时，从一日挥数纸转向数十日乃至数百日营一纸时，他也认识了笔墨的丰富性，认识了积墨的容量和厚度，认识了大形与细节的统一，认识了大气势与精微表现的统一。当他由小斧劈演化为小米点时，当他在层层渍染墨色又同时注意到云气的空白时，他找到了富有艺术个性的新的程式，也把握了虚实相生的笔墨规律。当我看到他对黑白布列的那种节奏感和运动感的强化表现时，我又想到他对西方现代美术的研究，他对简笔抽象形式的试验，也并非时间的浪费，那种富有现代感的构成意识，已经消化在他那繁笔密皴的巨幅大构之中了。

几年不见，云所大变。我为他的成绩感到高兴，可是这个山里人却像尊奉山神那样，首先提到的是他的老师，始终铭记着孙其峰、秦仲文对他的教诲，特别是并不太知名的刘君礼的积墨法对他的启示。他就是这样的一个山里人，尊师重道，宽厚诚朴，又有山民的倔强和吃苦耐劳的品格。他经过了几多生活的困顿、艺术的困惑，找到了一个真诚的自我，又将艺术之魂还归他的母土太行，并且在精神、造型和笔墨的统一中，开始走出了触及艺术真谛、触及中国画真谛的重要的一步。从黄宾虹、李可染、石鲁到周韶华、陈平，我们交谈了中国现代山水画观念变化或视角调整的历程，坦率地谈到了他那些简笔画的得失，甚至于也像挑刺那样一起找那些不尽如人意的地方。他就像那热情的太行人那样把家底都兜给了我，惠我最多者当然还是同赏那太行山魂的享受。临别时，他留给了我一个小本，其中一页写着这样几句随想：“脚跟站得高高的，眼界放得远远的，脑子容量宽宽的，手底做得实实的。”这顺口溜似的格言，像山里人的民歌。我想，这就是一位站得高、看得远、容量大、作风实的现代山里人的写照，是山里人与教授学识化一的境界和人格，正是这种境界和人格，使他取得了已有的成就，并预示着他继续升华的明天。

1993年9月于北京

太行喻象

——吕云所对于山水画现代精神的求索

尚 辉

山水画的现代精神显然是建立在山水画现代语言之上的现代人文精神构建。它一方面要求山水画语言能够相对摆脱对于山水自然形象的依附性，而强化笔墨、结构与图式自身“完型”的审美独立性；另一方面则是要求在这种现代语言体系建立的同时，能够赋予这种相对抽象的语言体系以一种忧患悲怆、深沉博大的人文精神，从而疏离传统山水画恬淡悠然的田园诗情。在20世纪以来山水画的现代演进历程上，人们着重于三个路向的转换：一是现实性转向，即将清末民初传统形态的、疏离现实社会的文人山水画转向现实社会，新金陵画派、长安画派的崛起以及李可染倡导的写生山水画的兴盛，都是这种艺术转向的成功案例；二是形式语言转向，即寻找和发掘隐藏在自然山水形态内的形式结构，并予以“完型”性的抽象整合与重构，这主要指新时期以来受现代主义艺术思潮影响而形成的现代水墨以及从山水内部进行的形式语言分析；三是在经历现实性与结构性转向之后进行的传统笔墨回归，这种回归促使山水画在进行现实性与结构性探求之后，能够更深入地体现山水画的传统笔墨特征，使这一从20世纪以来的山水画现代性转型能够更深入地和中国画传统构成某种深层的连接。显然，山水画的现代精神既非从出世情怀到入世情怀的现实性表达，也非悠然恬淡的田园意境，而应当是建立在结构性语言探求之上的一种历史与人性的精神隐喻。但山水画的这种现代精神，在20世纪以来山水画的现代性转型中并不多见，实践于第一、第三路向的山水画家居众，而倾注于第二路向的山水画家本就不多，能够从此种结构性语言独立中再深入进行现代精神探索者则是凤毛麟角。

本文论评的吕云所的山水画当然离不开现实性转向，甚至他的大半生都求索于太行乡村诗画的描绘，并赋予太行山水以现实性的乡土诗意。从这个角度讲，他是一位来自太行的乡土歌手。但这位不断地遭受生活打击与人生挫折的画家，几乎一生都浸泡在苦楚酸涩的精神情感里，而真正能够代表他自己艺术创造的则是那些具有历史喻象与人格象征的太行山水，那些山水已从自然的太行升华为精神的太行，让那些从太行山水中抽离出的“石鼓”符号承载了画家对于历史、社会与人生的深刻感悟，由此而升华为一种精神的象征。从这个角度讲，他对于太行笔墨与笔墨太行的不懈探求，其实都是他苦涩与悲怆人生感怀的一种精神救赎，惟其如此，他的这些太行山水也像卢奥那些粗黑的人物造型一样，在圣徒的虔敬情感里呈现出某种深刻的现代人文精神。

纯朴的乡土诗情

吕云所早年以“漳河畔系列”组画而一举成名。作为他1962年天津美术学院的毕业创作，这套组画共由《河畔人家》《太行秋色》《收获季节》和《溪边牧歌》四幅组成。该套组画以在太行山腹地流出的漳河为背景，描写了其时完成社会主义改造的新农村出现的新的乡村风貌。画作摆脱了当时流行的通过情节描写来说明主题的创作模式，而偏重于以景写情的表现方法，从而显现出画家长于借景抒情的创作特征。这四幅画作都以大量的篇幅描写景色，人物只占画面很小的比例，且每幅画面上描写的人物都并非是与画面诗情抒发无关的形象。譬如，《河畔人家》中那个像舞蹈似的女孩的抛衣姿态以及通过另一位小女孩遥指远方的手势等，都有目的地将人们的视线引向了空阔的河面，而河面上飞翔的水鸟则再度起到了情境渲染的作用。显然，画家并没有停留在对浣衣这个情节的描绘上，而在于由浣衣的那群乡村女孩营造出的河畔生活的情境氛围以及对某种美好景色想象的触发。《收获季节》也是这样，画面近前描写的是棉花和高粱，但通过画面那两位一站一蹲、面向远方的农民形象的刻画，让人们在那一排耸立的欲堵住人们视线的红高粱背后产生了眺望远方的联想，从而起到了欲扬先抑、寓景于情的诗意烘托作用。

“漳河畔系列”在当时产生的影响并不局限于这种乡土诗情的抒发，还在于在这些近于西画风景的图式里很好地发挥了笔墨的作用。以作者当时22岁的年龄却能够充分运用书法用笔来勾线皴染，的确体现了他非凡的天赋和对于传统笔墨良好的悟性。譬如，那些画面上的人物塑造，既有勾线也有没骨——《河畔人家》近前用竹法画出的草坡、《收获季节》用墨色写出的高粱叶杆、《溪边牧放》用散锋点出的杨树丛林以及《太行秋色》用皴擦勾染的太行山岩等，都较好地体现了用笔墨去转换景物描写的语言摸索，画面清新意境的营造也在很大程度上取决于这种传统笔墨语言在新的风景图式里的转用。尤其是《太行秋色》并不完全遵从焦点透视的风景法则，而试图把中国山水画的意象构图和其结合于一体，这种既尊重视觉的真实感受又适度进行想象性改造的创作方法，或许也是吕云所从此探索太行山水画的第一步，其对于太行造型的概括、对于皴中有勾的粗朴笔墨尝试，都可谓他未来太行山水画的雏形。

总体而言，“漳河畔系列”是通过乡土意识去描绘太行风情的，而不是纯粹的太行山水画。乡土，是吕云所这个生于斯长于斯的太行子民自小就熟悉的一种生活环境，那也是让他感到最亲切的一种生活形象。不过，他在呈现这些他最亲切的形象时更多运用了诗的理想与意境的美化，从而使他笔下的太行乡村更具有某种理想性。实际上，乡土诗情是他表现太行山水的一个角度。一方面，作为一个从幼年就挣扎在生活的贫困线上的山民，他的精神生活里一直都不乏理想生活的想象，而这种诗情恰恰是此种理想生活的对象化，是对现实的文学性的超越；另一方面，作为一个中国画家，他总是试图用传统笔墨去呈现他所熟悉的这种具有太行山脉地理与气候特征的乡村图景，将原来表现太湖流域对象的文人笔墨转换为表现中原乡土对象的质朴厚实的笔墨。这两个方面，几乎决定了吕云所用一生的精力来从事太行乡土诗情的中国画创作。

在20世纪60年代，除了“漳河畔系列”组画，还有接近这一组画的《太行之秋》《锄禾当午》以及在60年代初期画的大量的中国画人物写生。其中用中国画笔墨塑造的乡村车马馆挑灯缝鞍的《老来红》，不仅入选了1963年举办的全国美展并被选送到欧非七国展出，而且这是他用水墨塑造太行山民人物形象的开始。他的太行水墨人物写生一直延续到70年代，这对于他用中国画深入地理解太行子民、磨砺自己的笔墨语言都不无益处。在60年代，他和那个时代的许多画家一样，也画了较多的插图与连环画，如《耿长锁走过的道路》《抗洪凯歌》《重见光明》和《双十春》等，尤其是《双十春》连环画选页入选了1964年举办的建国十五周年全国美展并获奖。连环画对于众多农民形象的塑造以及勾线白描的运用，让吕云所进一步切近农民生活与

农民形象的表现，这其实是从现实的角度丰富和沉淀了他绘画中的乡土诗情。

随着70年代末逐渐在全国兴起的乡土美术热潮，吕云所也真正开始了他的太行乡土风情创作，并一直作为他艺术创作的重要题材而坚持到晚年。这些太行乡土风情画以突出乡土情怀为审美视点，并不在于太行大山大水的表现，而是延续了“漳河畔系列”对于乡村牧放情景的描绘，简化了画面自然形态的构图，凸显了日月、田野、丛林这些自然环境对于田园生活氛围的营造。譬如《故乡月》（1990）占据画面三分之二的天空完全用水墨泼、印、冲、渍而出，追求其自然渗化的墨趣，而近景的河岸和挺立的高粱则完全体现了纯朴的乡村气息。吕云所特别喜爱透过几乎遮照画面大部的、纷繁庞杂的树木来显现乡间荒野的牧放生活。譬如《响泉》（1987）、《山桃》（1987）、《故乡秋思》（1988）、《绿天图》（1988）、《好雨知时节》（1991）和《春牧图》（1998）等，主要凸显的是画家对于各种近前树木枝桠的表现，或上下垂直型的纵向枝条，或密如网型的叠加枝杈，或左右伸展型的空间交错，在此既体现了画家勾皴用线的丰富多变，也体现了画家将彩与墨和用笔与用水有机结合一体的尝试。这些画面往往表面追求一种缤纷和繁杂，实际上是透过这些树木丛林来表现更加幽深和阔远的山泉田野意境。

曾作为太行放牛娃的吕云所对于耕牛的熟稔，不亚于他对于自己亲人的情感，因而，在他描绘的乡土太行中都不曾缺少他对于勤恳耐劳的耕牛刻画。不论是《故乡纪游》（1985）对于那些在河道里归家耕牛的勾写，还是《故乡情》（1979）对于那些在河滩上啃草舐犊牛群生活的描绘，抑或是《晚风柳岸》（1981）仍少不了乡间耕牛对于柳咏词意的营构，都可见他通过不同神形的耕牛所表达的乡土情怀。这些画作即便没有直接呈现牧童，但都能通过画面让人们感受到，那个若隐若现的牧童其实是画家对于自己童年生活的忆写。在这些画作里，画家往往用大笔挥写，树木景物常常被高度提炼，笔法也显得特别的果断泼辣、自由率性。如《晚霁图》（1982）纯以大笔湿墨勾写，笔简意阔；再如《静夜思》（1985）纯以水墨阔笔挥写，近虚远实，意趣盎然。这些充满了乡村田野气息的太行风情，也因笔墨的格调而获得了一种精神境界的提升，从而在纯朴之中又蕴含了文人的胸襟与高雅的品质。这或许也是吕云所从笔墨感悟出的一种力量，使他越来越多地用文人笔墨来表现太行意象，并力求以历史与人文来超越乡土诗情。

凝重的太行喻象

吕云所对于乡土太行的超越起于1984年的《夜走太行》，而成于1987年后陆续创作出的《屹立千秋》（1987）、《太行浩气》（1988）、《山月》（1988）、《苍茫大野》（1988）、《元气》（1989）和《太行天下脊》（1993）等。如果没有这些以历史与人格为喻象的黄钟大吕之构，吕云所的太行山水便不能跨越到如此高的精神层面，从而体现山水画的现代精神。

在笔者看来，吕云所对于山水画现代精神的探求是“85美术思潮”影响所至，只不过，当时有关中国画“穷途末路论”的大讨论并不是从根本上动摇吕云所对于中国画的坚守，而是促使他思考如何进行中国画的现代性变革。和当时许多画家一样，吕云所也首先从视觉形式上进行内部结构的探索。他的“律动系列”（1985）画了百余幅，着重于从树桠、枝杈、河滩、芦苇这些他烂熟于心的乡村物象上进行视觉形式的“完型”再造，由此捕捉隐藏于大自然表象内的节奏、韵律和结构。在笔者看来，“律动系列”是画家超越物象的起点，正是从这些抽象结构的探寻中，画家体味出抽象结构的独立审美价值以及这些抽象结构所必然负载的现代精神。与其时乃至当下一些画家对于抽象笔墨的探求不同，吕云所的“律动系列”还十分精湛地体现了中国画骨法用笔的苍劲和纯粹水墨形成的丰富多变的层次意蕴。《律动系列之一》既是树桠也是山形，含

混却析离出苍茫的笔线；《律动系列之二》虽较接近枝杈，具象却富含笔线的韵律；《律动系列之三》以散锋直捉那几块河滩具有的扭曲的运动感，动感似乎也由此成为画家表现太行喻象的一种新的艺术语言；《律动系列之四》《律动系列之五》更加强化了枝杈的抽象关系，并从静态转向动态……

“律动系列”既让画家体味了从具象内部进行结构析离的重要，也让画家品尝出画面整体的运动性对于人们内在心理与精神表达的切近。而吕云所的太行喻象并不是太行山水现实性的再现，而是对太行山石结构的高度提炼与抽象概括并从中表达超越现实的一种精神象征。《夜走太行》的问世无疑是划时代的，它让山水画最终脱离田园牧歌式的意境而走向悲壮和崇高的精神表达。画面描绘的是山塬裂隙之间行走的一行驮队。比起那些峰峦叠嶂、崇山峻岭，此画描写的山塬并不险峻，裂隙间的峡谷也不算幽深，但画面所呈现出的坚实的崇高感却是一般山水画所不具备的。这或许许多得益于画家对于“石鼓形”太行山石的概括和强化，那个“石鼓形”的山塬正处于画面中心，斧劈似的石壁似乎是累累历史的伤痕，山塬上的土石由方而圆逐渐沉入夜色。这幅太行山水既没有画水也没有画云，实际上，气候干燥的太行山脉恰恰因缺水而几乎没有丰茂的绿色植被，画家一方面极为真实地呈现了这种近乎赤裸的山石土塬，另一方面则在这种似乎是真实的呈现里而进行了隐喻性的塑造。“夜行太行山”是抗日将士在那个烽火连天的岁月的长途奔袭，还是画家自己对于艺术苦苦求索的夜行，抑或是一切探索者在没有找到彼岸时的黑暗摸索？不论哪种，都是隐寓。

《太行浩气》同样给人以慷慨悲歌的震撼。画面仿佛是换个角度从《夜走太行》的侧面呈现那太行裂隙断壁上被历史风雨磨砺出的累累伤痕，而那些伏在谷底与土塬上流涌的云气更营造出一种虚幻的飘动感。画面把《夜走太行》那个毛驴驮队也去掉了，纯粹以山石的体量让人感受到某种历史的沉重。在这里，吕云所所描绘的太行已完全脱离了传统山水虚灵飘渺的仙逸之境，而追求像西画那样的空间、体量与质感，画家将积墨、皴擦、斧劈和点厾等笔法整合为一体所要表现的并不是笔墨本身，而是这些笔墨语言所能呈现出的山体的空间与体量，并以此获得从实写向精神象征的跨越。《屹立千秋》的画面更加沉暗，画家将那些石鼓形的太行山体画得像壮士列阵那样横排在画面的上半端，整饬肃穆，缜密严实，画的下端由方而圆，浑厚圆朴的土塬裂隙显得具有一种孕育的力量。显然，画家已逐步脱离了自然形态的描写，而更倾向于主观的想象以及将太行山石进行符号性提炼与升华的运用。毫无疑问，“屹立千秋”既是指太行山脉的千秋壁立，也是一种燕赵壮士的精神象征。

如果说，《夜行太行》《太行浩气》和《屹立千秋》侧重太行山脉静态凝重品格的铸造，那么，《苍茫大野》《元气》和《太行天下脊》等则偏重山野气象的营构，这些画作仿佛在通过太行山脉寓意天地人寰的悲恸劫难与这种悲剧式的历史舞台上始终孑然挺立的一尊傲骨与伟岸的民族形象。《苍茫大野》以俯视的、从右下角向左上角涌动的曲线，形成太行山脉云气流涌的意象，画作仿佛是从太行石鼓造型的顶端俯瞰，“石鼓”的侧边形成陡峭而严整的缝隙，在那缝隙里蕴积的元气似乎和塬上土质的坡顶构织出大野苍茫的喻象。《元气》以正面凸立的石鼓形太行山峦为画面主体，超宽的遮幅式构图尽现那横向排列的像一座座列阵式墓碑的石鼓形山体，画面顶端以云气凸显出金字塔式的结构，从而形成悲壮凝重的纪念碑式的天宇气象。同样是遮幅式超横构图的《太行天下脊》，也以其非现实的太行符号运用而产生境界上的升华。该作以俯瞰式构图着眼于塬上似波涛般汹涌的山脉龙脊的表现，只有画面左下角的高原峡谷和画面右侧的峭壁能够显现出山脉龙脊的雄伟。画作并不以表现山脉的高度来形成雄壮的气势，而在于画面以穹顶造型收住这与天融为一体太行脊梁，尤其是那塬上臆造的浪涌般的大气和穹顶的天空形成的呼应，更造成了将玄黄天地收尽心胸的壮阔气象。在这些作品里，画家显然并不是实写真实的太行山脉，而是提炼太行山的形象特征，在简化

太行石鼓似的造型同时，予以大穹顶似的圆弧形、金字塔形和斜向蛇线形的整合，从而在这些抽象性的结构内注入历史与人格的意涵，使之具有超越自然山水形态的文化象征性。

这些山水无疑都抓住了太行山脉的地貌与气候特征，并为适应这种特征的表现而进行了传统笔墨的消化、改良与再造，石鼓形侧边的山岩多用范宽、夏圭和龚贤的短线皴与小斧劈，而石鼓之上的土质塬峰则多用积染与点皴，可见画家巧用南北宗笔法，将南宗的柔润与北宗的刚劲融于一体。他的画面很少大面积地留白，相反，是惜白如金。他画的不是南方山川迷漫的云雾，而是在干涸的太行山岩间形成的大气，甚至于这种大气也是画家主观的臆造。也因山岩间并非迷漫的云雾，画家很少在画面上大面积运用湿墨或泼墨，而是在整体偏于干笔渴墨中施以柔润的点皴并以细皴密点而不断增添山石塑造的细微性与深入性。实际上，在他这一时期的点皴积墨太行山水画创作中，他是不断追求画面“暗沉”的，似乎只有暗沉才能画出他心中的太行意象，也只有暗沉才能倾诉出他内心的郁结与悲苦。当然，这种沉暗又是厚朴而灵透笔墨的品质所致。在某种意义上，没有这种近于苦的、涩的、深的、沉的笔墨，也不会形成他画面苍茫的意象。他曾反复说，“‘黑色太行’充满了深重、苍凉、压抑与悲壮”^①；又说，“深厚是中华文化的资质，灵透是中华智慧和灵性的表征。五千年的中华文明，黄天厚土，华物民风，积淀了一个厚字”^②。可见，他对于沉暗、凝重、厚朴和灵透的追求，无不是他内省式心理历程的折射，也无不是他对于中华文化与民族品格的一种精神体认。惟其如此，他的积墨太行才充满了中国山水画的现代精神。

涩滞的山水笔墨

吕云所这种精神内省式的山水创作，一直延续到1999年，除了上述作品，在90年代还有《混圆》（1993）、《古流千载》（1993）、《欲倾》（1993）、《岁月积淀》（1993）、《卓然独立》（1993）、《晓塬》（1993）、《岁月风雪》（1998）、《苍山涌墨》（1999）和《沉睡的大地》（1999）等画作问世。仅从这些作品的题目中，就不难看出画家对于山水文化喻意的追求，不论从民族历史的角度还是从人格精神的视线，画家都试图在这些作品里糅入更加深沉悲怆的精神力量。

吕云所曾把这批积墨黑色太行称作“太行的笔墨”。在他看来，这些画作更多的注重太行的造型、结构和境象，而不是山水中的笔墨。他常常引用董其昌的话“为造物役”来形容这些画作，这促使了他进行“笔墨的太行”系列的创作转向^③。吕云所之所以开始从已形成他个人面貌的积墨太行转向“笔墨的太行”，这既缘于在20世纪90年代后因新潮美术逐渐平息而形成的民族艺术回潮，也缘于他个人对于中国画本质属性的重新认识。如果说，从乡土的太行到喻象的太行都体现了从现实的角度和从精神的角度对于太行这个审美客体的审美认知，那么这种审美追求无疑都强调了客体对象独特的承载特征，而造成了和传统山水画价值判断的距离。其时，国画界的黄宾虹热正逐步升温，黄宾虹对于笔墨第一位与独立审美价值的执著，让受过现代主义艺术洗礼的画家深切地感受到，现代主义其实早就蕴藏在中国画的笔墨语言里，并于黄宾虹而获得了放大和充分体现。因而，吕云所从乡土的太行、喻象的太行走向笔墨的太行也便成为一种十分合乎情理的创作轨迹变化。

在吕云所晚年的这种画风探索中，他已不再注重太行山脉独特的山体形貌和气候植被的表现，譬如《太行风云》（2006）和《太行天河》（2007）等都改变了太行山崖独特的石鼓造型和石多树少的裸露特征，而努力营造奇峰峭壁、流泉飞瀑和云雾缭绕的奇幻景致，甚至于《云涌太行之一》《云涌太行之二》（2008）和《板山云岭》（2008）等都把太行鲜见的流云奔涌作为这些山水画的主要表现形态，并强化了笔墨勾皴点染的独特作用与自由灵性的书写。相对于他的积墨太行被处理得浓深厚重，这些山水画作往往留有较多的空白，不仅湿笔明显增多，而且由皴而线的勾写也逐渐独立出来。这些线、点和皴相互糅合，裹骨含筋，尤其