

代篇上卷第百也统一 大乎 歸終 蕭大 磨大 拙大 朴大 靜大 勤大 悲大 喜大 冥大 真大 智大 仁大 也 大乎 貴尤 川以



中國書畫

27



目 录

中华杯中国画大奖赛获奖作品选登 (中国画六幅)	(1)
篆 刻	朱寿友 (2)
中国山水画的形象	华其敏 (2)
心在苗岭黔山间——自学成材的画家钱文观	刘龙庭 (4)
钱文观作品 (中国画十一幅)	(4)
申少君人物画 (五幅)	(10)
有感于申少君的画	鲁 青 (11)
芭蕉蜀葵 (中国画)	鲁 风 (12)
九夏图 (中国画)	宋承德 (12)
庭园新夏 (中国画)	谭涤非 (12)
清 风 (中国画)	蒋明泽 张润生 (13)
秋 露 (中国画)	翟启纲 蒋明泽 (13)
绿 色 (中国画)	汪 涛 (14)
秋 谷 (中国画)	于永茂 (14)
侗乡秋暖 (中国画)	张润生 (14)
李昌中作品 (中国画二幅)	(15)
情在千山万壑间——谈李昌中的山水画	顾汶光 (15)
劲节出山崖 (中国画)	刘复莘 (16)
贵州藤竹	刘复莘 (18)
黄独峰作品 (中国画四幅)	(18)
黄独峰的艺术生涯	梁 枫 (19)
梁荣中山水画略评	彭 洋 (20)
梁荣中近作 (中国画六幅)	(20)
莫雨根作品 (中国画三幅)	(23)
家山图 (中国画)	张复兴 (24)
小 寨 (中国画)	黄格胜 (24)
江边人家 (中国画)	张伟平 (24)
黄天虎人物画 (二幅)	(25)
王渔父花鸟画 (二幅)	(26)
方小石花鸟画 (二幅)	(26)
龚文桢花鸟画 (二幅)	(27)
杜曼华花鸟画 (二幅)	(28)
王道中花鸟画 (二幅)	(28)
范有信作品 (中国画二幅)	(29)
祁连六月雪 (中国画)	徐福山 (29)
张文昕作品 (中国画二幅)	(30)
山庄唱晚 (中国画)	薛从伦 (30)
热河书画院作品选登 (中国画五幅)	(31)
孔丘周游列国图 (中国画)	郑军里 (32)
朱梦庐花鸟画 (三幅)	(封三)
大岳浑成图 (中国画 局部)	贾又福 (封面)
封面题字	魏启后

主 编： 沈 鹏
副主编：刘龙庭 冷延梅
责 编： 马海方
设 计： 马海方

中国书画

27

1989年4月第一版

1989年4月第一次印刷

人民美术出版社编辑出版
人民美术印刷厂印刷
新华书店北京发行所发行

ISBN7-102-00497-4
J · 464 定价：8.00元

朱梦庐花鸟画三幅





沙 枣 /
康书增作

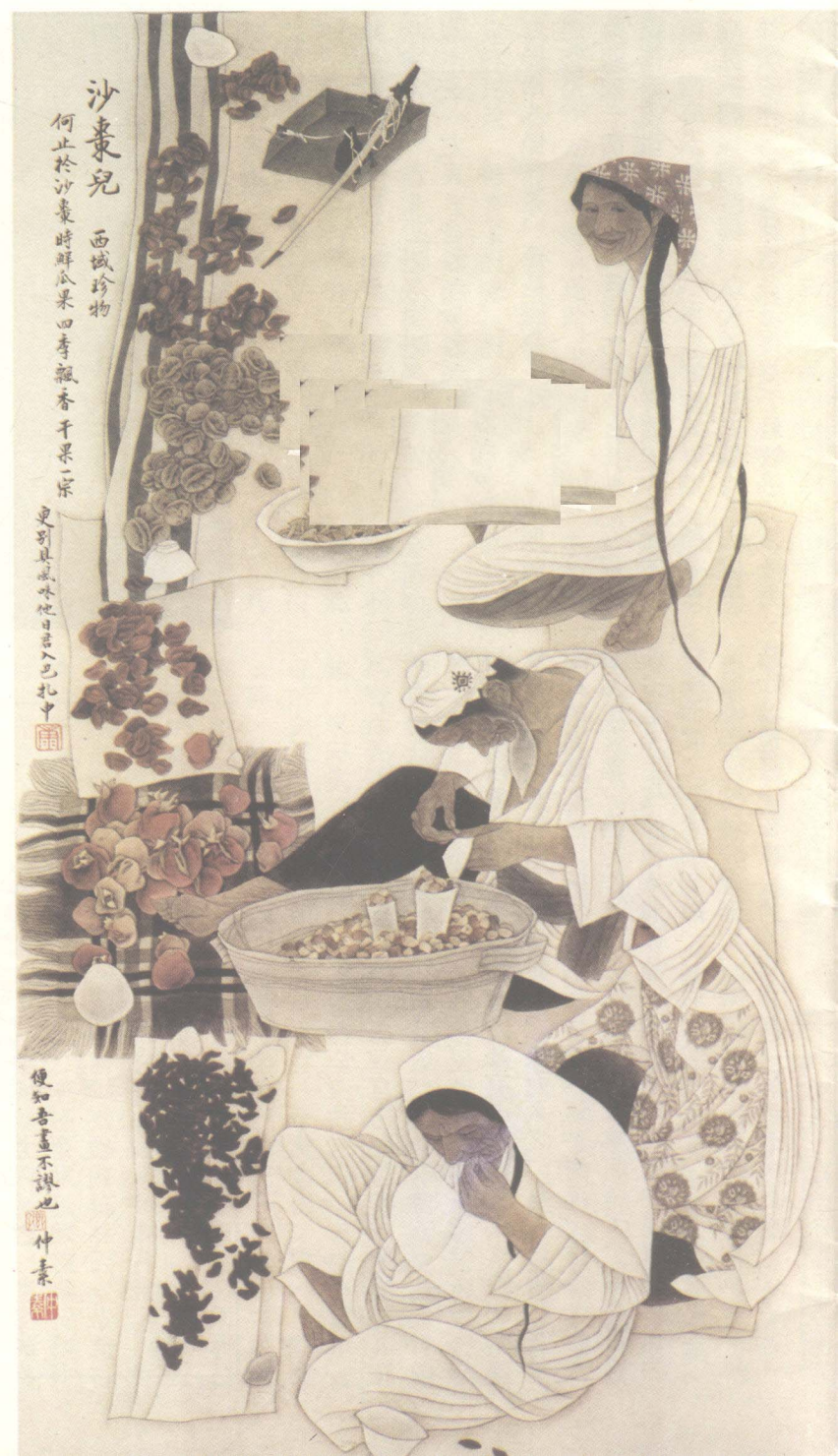
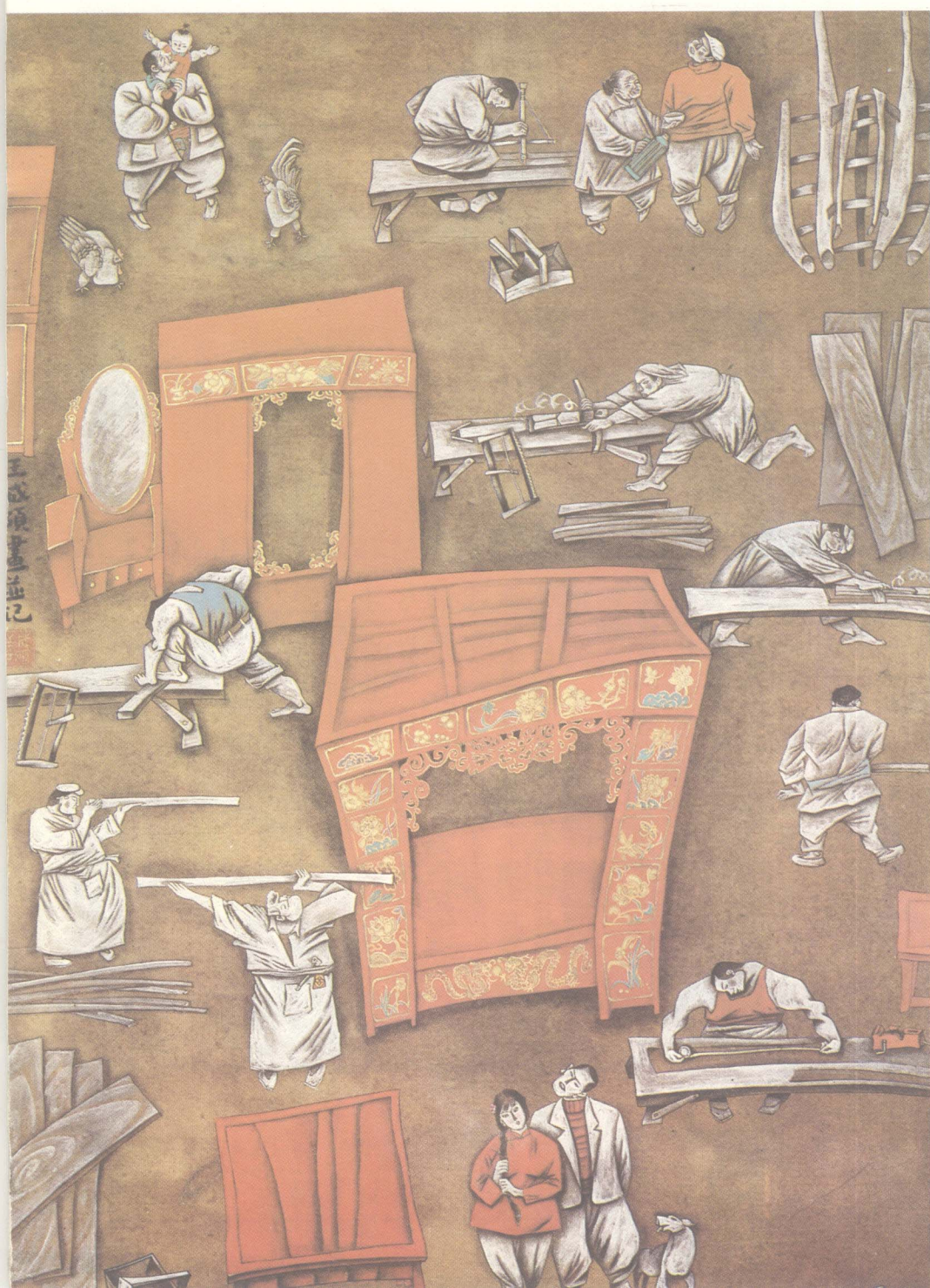
海这一边

李 菲 辛 作
庄月君

打家俱

王成硕作

$\frac{2}{3} \frac{1}{1}$



中国山水画的艺术形象

溶溶月色

赵宋生作

(辽宁)



华其敏

藤、八大、《扬州八怪》等，更是因为他们的作品惊世骇俗而使后人推崇备至。

思维形象的另一个特征是『静谧』。

因为形象是通过强化的情感生活所取得的，作者对艺术

有完全的自信，胸有成竹。作者不再是情绪的奴隶，而是作

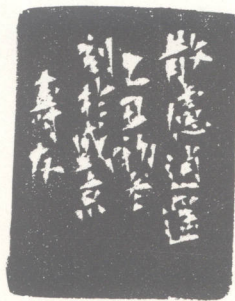
为主人，精心组织 and 协调一切，《荒诞》在这里给我们以平

静、妥帖、凝炼的外观，无疑这些是得益于最敏感的领悟力

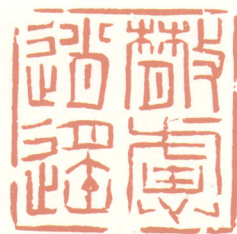
朱寿友篆刻



功崇惟志



散虑逍遥



与直观上所得到的，人们接触它需要有一定的文化素养，必须从前人所创造的艺术符号开始。久而久之，有人逐渐对符号本身的兴趣超过了所传递的『信息』。这种情况，作为个人兴趣无伤大雅，但是作为审美原则，就很成问题了，势必造成许多毫无生气的僵死的作品，曾几何时，这种现象被误认为传统而成了艺术的魔障。同时，又有一些人试图改造中国画，又竭力否定这种表现形式，结果又使中国画的所谓革新，总是片面地围绕在技法的花样和表现形式追求上。

中国古典艺术理论的一个重要特征，是不割裂『知』（知识）、『情』（情感）、『意』（意志）三者的统一。

无论三国曹丕主张的『以气为文』，还是近代王国维所提出的『境界说』，都是用一种朦胧的整体感来进行艺术审美的。因此，艺术家在创作时也应该从整体出发，重视情感的表现，中国山水画的形象创作正是体现了这种特征。

第一、思维的形象（荒诞）

石涛这样说，画家的『襟含气度，不在山川林木之内』，其精神驾驭于山川林木之外，是这『襟含气度』使得『山川与予神遇而迹化』——化为画家的意象。艺术形象不是对自然的模仿，更不是主观的幻觉，而应是画家所认识的世界。

庄子在梦中变成了一只蝴蝶，感到困惑：是自己做梦变成了蝴蝶呢，还是蝴蝶变成了自己？这种感觉被称作『物化』。

从现在的观点来看，这种荒诞的感觉是有着强烈的潜意识的。这种梦幻与艺术创作的精神状态很相似，它能溶化物质世界与主导观念的界限，改变时间、空间的直观结构。但是，他们有一个根本的区别——艺术创作所产生的超现实的感觉，不是下意识的，而需要艺术家的积极思维活动，聚精会神才能得到。他们全身心地沉浸在自然中，近乎『物我相忘』的境地，投入自己的『深情』，换得『其幽意所在』。这『意』的领略是生命力、创造力撞出的火花。在它的观照下，一切变得简洁明快，自然物象被画家感情溶化了。『咫尺千里』、『四时荣落』，空间、时间变得自由了，因为『一切景语皆情语也』。画家因心造境，以手运心，创造了『形象』。

在山水画中，表象的物理属性、地质地貌，都成为不重要的东西，重要的是『能移其形似，而尚其骨气』，以形似之外求其画。所谓『骨气』，就是艺术家通过对生命力敏感的感受，而构造出来的活生生的形式。换言之，作品的形象实质上是事物运动的秩序（其中包括作者的思维运动）。画家并不否认艺术形象中有强烈的主导意识，宣称『纵然笔不墨，墨不墨，终有我在』。这里的『我』，不是一般表面化的对作者确定的东西，而是包括作者潜意识的本我和理想色彩的超我在内的统一体。既然在创作中的精神活动和梦境、醉态的精神状态有相似之处，同样对形象有巨大的压缩、变形作用，而不必受到理性的控制与约束。因此，这种『思维的形象』在直观上往往是合情不合理的、怪诞的。

古典诗词有典型的例子：『关东酸风射眸子』、『忆君清泪如铅水』、『鬼灯如漆点松花』……这酸风、铅泪、鬼灯等荒诞的形象，都是作者变形后的意象，充彻着作者的意欲，它的艺术效果丰满、率直、强健、纯净，点醒了我们每个人心中的审美天性。这里，『形象』只对思维负责，是按照思维逻辑而剪辑编制的。同样，在传统中国绘画艺术中也是如此，事实上，我们在欣赏一些中国画作品的时候，也常常被那些在现实世界看不到的形象、空间所震撼！在画史上，『青

维活动的张力所显现的力度。

第二、『对话』的形象（交流）

人类认识真理的道路是曲折的，西方人从匍匐在『上帝』脚下乞求真理，到企图通过内省，或通过探测机械物理的运动奥秘来领悟真理的启示，走的都是『物我对立』、『人是宇宙目的』这条路。而在中国，古人通过与大自然保持微妙关系，用『对话』方式来揭示真理。庄子《秋水》中的河伯，是个以我为中心的形象。他与海若关于时空的无穷性事物变化的不定性讨论，抛弃了原来『以为天下之美尽在己』的观点，实际上是一次人与自然的对话。

中国艺术家认为，艺术仅仅是探索无穷真理的社会活动之一，是接触外界、吐纳对话的灵魂窗口，在交流往返中不断地否定自我，确立自我，当然也『施出』爱。就山水画来说，创作的首要条件是人与自然息息相关而又平等的关系，和平共处，所谓『我看青山多妩媚，料青山看我亦如此』。其次，作品也应该是脱离画家精神的隶属关系，它既不是自然的模仿，也不完全是物化的画家意识，作品对艺术家对自然都有一种『距离感』，它有自己的『生命』，已经成为客观现实的一个存在。

中国画要求画家『以禅意入画』，比喻说是『以笔墨为佛事』，把绘画看成去领悟真理的认识活动，是与冥冥中的宇宙作『笔谈』，以至『超度灵魂』。一幅山水画的内容，可能很难由什么情节，什么主题来论定。只有当你面对作品，参加到审美活动中，投入你的观念感情，才能体会到作品所体现的东西，你付出了，才能得到，在音乐欣赏中我们也有类似的经验。这种『对话』的过程是复杂的、多层次的、无穷的。画家与自然，作品与画家，自然对作品，还有作品与观者，彼此交流切磋。他们关心的不是谁属于谁、谁服从谁的问题，而重要的是要『发现』。李白诗曰：『举杯邀明月，对影成三人』。用来说明自然（月亮）、画家（李白）、作品（影子）三者的对话关系是再形象不过了。一组各为独立的本体，互相衬托，相得益彰，谁也离不开谁，而且都在对方身上看到了美。

由于本体的完整自由，各有其独立的价值，任何一种意识，都不能成为支配其他权威力量。所以山水画作品有别于一般主题性、功利性的艺术作品，是不可能有点戏剧性的完整与封闭性的。这种『对话性』反映在形象塑造上，便是要求『以简为上』，用画面中以奇幻的透视感和诡谲的空间感，来吸引接受外界的参与与投入，另外，有些作品中的题跋，无疑也增强了『交流』的效果。

第三、天真的形象（通脱）

长期以来，在对中国画看法上有个错觉，以为它是由许许多多技法重复组合的学究气十足的把戏，和生活实际相去甚远。我们知道，中国画（特别是宋元以来的文人画）是在高度文明下产生、发展的，是嫁接在社会文化成果上的成果，和别的艺术门类不同，它的某些因素不会由人的自发

然为目的。崇尚『浑然天成』的质朴美，注意不要让主观意识过分『膨胀』，应该『酌奇而不失其真，玩华而不坠其实』。

有人把艺术中矫饰、浮华以及僵硬刻板作风，解释为意志的颓败，生命力的贫乏，是害了『神经官能』症。如果说这正是一些因循守旧、缺乏生气的中国画作品的症结所在的话，那么石涛《苦瓜和尚语录》中的一些话可以作为医治此症的一个『处方』。石涛说『写画一道，须知蒙养』。所谓『蒙养』者，实际上是一对矛盾。我认为，『蒙』是指蒙昧的未开化的，系指自然的、本能的意思；『养』即是学养、修养、技艺、文化等等。石涛在这里指的是山水画面中必须把握的分寸感，『思其蒙而审其养，自能开蒙而全古，自能尽变而无法』，应该面对自然，检验自己的学养，才能脱其蒙昧，又不失天然本性，必能创造全新的艺术，其中当然也还包括在创作活动中，作者本身也有一个潜意识（蒙）与理性（养）的矛盾需要协调。这是一个辩证的统一，是非常可贵的经验，又是一个完美的创作方法——它永远肯定必须将艺术家的意念投射到原始自然的本位中去。同时，『蒙养』还可以作为艺术审美的调节机制，它要求画家到大自然中去『搜尽奇峰打草稿』，汲取新鲜养料，扫除陈陈相因、步趋古法的陈腐积习，开一代艺术新风。它还要求画家在进行创作时，应进入陶醉的艺术心态中，摆脱理性的制约，使精神得到解放，解衣般礴，心手相忘，纵情挥洒。还有更重要的，应让作品保持『天真』的纯洁，中国艺术家基于审美的人生观，从艺术的心理来观察事物，表现事物，是把物『人格化』的过程，因此所表现的形象常常有『古朴天真』的趣味。

这样的形象是带有一种清新的犷野气息的。它记录了人类最原始的创作冲动，最自觉的内心流露，代表多数人的真实感情，因而具有人民性。

中国画家常常把自己的作品说成『笔墨游戏』，以标榜自己在创作中的轻松心情，同时也流露出他们对艺术（绘画）的社会观，他们不认为艺术是经天纬地的大事业，讨厌过份夸张艺术的社会效果，以为绘画集『天下之美尽在我』而无所不能。他们认为，即使在艺术整体中，绘画也只是在有限的范围内反映现实，不能代替其他思想文化而越俎代庖。更何况美是需要经过交流才能体验的，作品产生什么样的实际社会效果，艺术家不能事先料到。因此，他们认为艺术是『小道』，是『游戏』，甚至将绘画注解为『画者，挂也』——只不过是挂的装饰品而已，这是多么漫不经心的事！这与唐代张彦远『成教化，助人伦』的思想是相左的，反映了古代中国知识分子在对待社会生活的思想矛盾性，无疑也给艺术创作带来『随意性』和通脱的可能。凡此种种，使得中国绘画一直保持着『应物象形』、『随类赋彩』的传统面貌，没有使艺术『专家化』，没有向绝对的科学（物理）、抽象、理念的方向发展，而总是保持一种以直观的、具象的、天真烂漫的形象特征。可能这也并非坏事。



钱文观作品

(贵州)

心在苗岭黔山间

——自学成材的画家钱文观

刘龙庭

钱文观，1946年生于浙江省嘉兴县，现在贵州省国画院从事专业创作。他自幼喜爱绘画，但没有进过专门的美术学校，在1986年调入画院之前，长期在越剧团从事舞台美术工作，他只能利用业余时间从事美术创作。

1981年，他创作的漆画曾赴京参加贵州省学习民族民间美术新作品展，有三件作品被中国美术馆收藏。1983年，他创作的国画作品《苗年》、《五月》等曾在南京、广州等地展出，以后又参加了全国美展。其后，他的作品又陆续在国内外展出，受到好评。

他个头不高，脸上经常挂着和善的笑容，闪耀着一双聪明的大眼

睛，虽然留了一撮小胡子，但看上去仍然很年轻。他曾对我说，很想找个机会到美术学院去进修一段时间，由于种种原因，他的愿望至今还没有实现。自古以来，学画的途径是多种多样的。在近代美术院校出现之前，古代画家们或者父子祖孙相传，或者老师授徒私淑，或借助于画店书肆的环境启蒙，或得益于文化修养，博览名画，游历名山大川等等。无论临摹与写生，直接或间接，“师古人”与“师造化”是两个重要的方面，还得善于思考和融会贯通。

现代印刷技术的发展，为自学者提供了丰富的图片、画册和技法理论书籍；电影、电视、录像等传播工具，更为学画的人提供了有声

有色的活动教材；博物馆、展览馆、画廊举办的各种画展，既满足了不同层次欣赏者的审美需要，也为美术爱好者提供了自学绘画的观摩机会和各种信息。现代交通工具为画家们旅行写生所提供的便利条件，更是古代马车和毛驴所无法比拟的。要学习绘画，能进专业学校固然很好，如果不能进专业学校，只要有决心和毅力，通过自学的途径，同样也是可以取得成功的，这样的例子已经不少。

多年来，钱文观在苗家的山寨里，在侗乡的鼓楼中，在黔西南布依族人家的石屋里，观察体验，当场写生，既可得到远古的启示，又颇能揭示现代艺术之真谛。他认为，一个画家与其坐在家中的沙发上苦思冥想，还不如到乡间去走一趟，听一支低回婉转的芦笙曲调，听一曲苗家姑娘响亮的山歌，画家的主体意识能得到一次升华与完善。平面、立体的构成，抽象、解体、组合、无意识等等，在苗乡蜡染的图案中，在苗家妇女的刺绣中有时会不谋而合，并且时时迸发出新颖的观念来。他还认为：“自学是苦恼的，但又是自由的。因为没有太多的框框，也就没有那么多的困扰。无所适从，往往是因为别人的话听得太多的缘故。一旦提起笔来，其余就概不考虑，全凭自己的感觉、画面的呼唤，整个身心溶化于所描绘的物象之中，这样，也就能做到超越自我了。”

钱文观既画人物，也画山水；既画工笔，也画写意；既画现实题材，也画神话传说。从他的创作实践和所取得的成绩来看，他不但是聪敏的，也是勤奋的，同时又是善于思考的。

新种 (49×41厘米)



一九八八年七月



清明时节 (36 × 46厘米)



老南瓜子
(四五 × 四〇厘米)
泡菜坛
(四六 × 四〇厘米)





四月八
(177×219厘米)
闲趣
(84×94厘米)
钱文观作

钱文观作品



(局部)

觀作品

山涧清泉

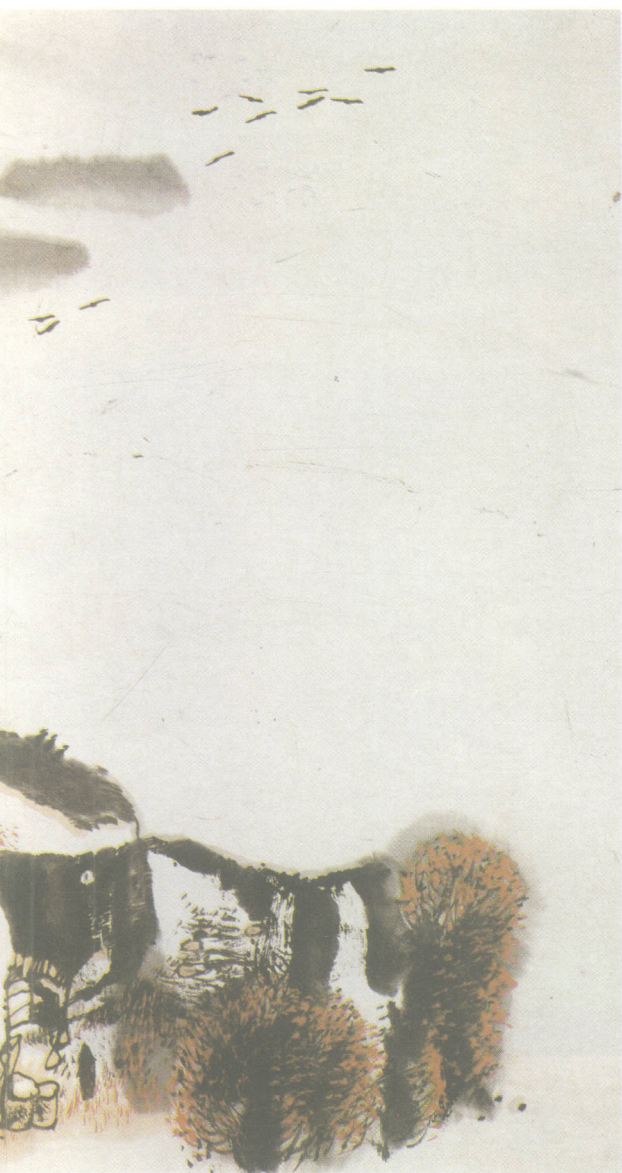
(69×69厘米)

早春

(69×69厘米)

秋意

(69×69厘米)



鐵文



钻山潜水

(103×103厘米)

敲石取火

(102×102厘米)





申少君人物画

(广西)

侗乡风情

(三四×三四厘米)



蹱羊图 (76×62厘米)



汲水图

(一三六×六七厘米)

无题

(六九×六九厘米)



有感于申少君的画

鲁青

刚过而立之年的申少君，年富力强，充满朝气。他原籍湖南，1978年考入广西艺术学院美术系，毕业后曾在出版社担任美术编辑，1985年又调回艺术学院美术系国画教研室任教。1986年到中央美术学院进修一年，在国画系第二画室专攻人物画。1987年8月，曾参加日本当代著名画家加山又造在我国首次举办的训练班学习。

申少君在校学习阶段，已打下了比较坚实的造型基础，在京进修期间，通过课堂内外的学习观摩，进一步开阔了眼界，增长了见闻，拓展了胸襟，从而促进了绘画观念的深化与更新。他的人物画作品，除了具有一定的生活气息，同时又增加了一些抽象变形的韵味，在用色用墨等方面也比较活泼大胆，从而使他的画与那些单纯追求传统画法的作品拉开了距离，同时又与那种一般读者横竖难以看懂的作品也有所区别。

中国画是需要不断发展的。在新的形势下，随着广大人民物质生活和文化生活的不断改善，对艺术作品的欣赏趣味也在不断地变更和提高。人们既不满足于那些陈旧的表现内容和形式手法，同时也讨厌那种不尊重艺术规律的脱缰野马式的任意胡来，这就需要画家们从不同的角度和侧面加以探索，在寻求艺术真谛的同时，不断调整 and 适应自己与欣赏者之间的关系。作为青年画家，申少君的艺术道路刚刚开始，其作品从内涵到外延均需要不断地深化和完善，但是，这并不妨碍他对自己心爱的艺术事业所进行的执著追求。



侗乡三月夜（106×59厘米）

芭蕉蜀葵

(九五×一七七厘米)

鲁风作(贵州)



庭园新夏 (137×69厘米) 潭涤非作(贵州)



九夏图 (84×50厘米) 宋成德作(贵州)



清 风 (140×355厘米) 蒋明泽 张润生作 (贵州)

秋 露 (88×178厘米) 翟启纲 蒋明泽作 (贵州)



绿 色

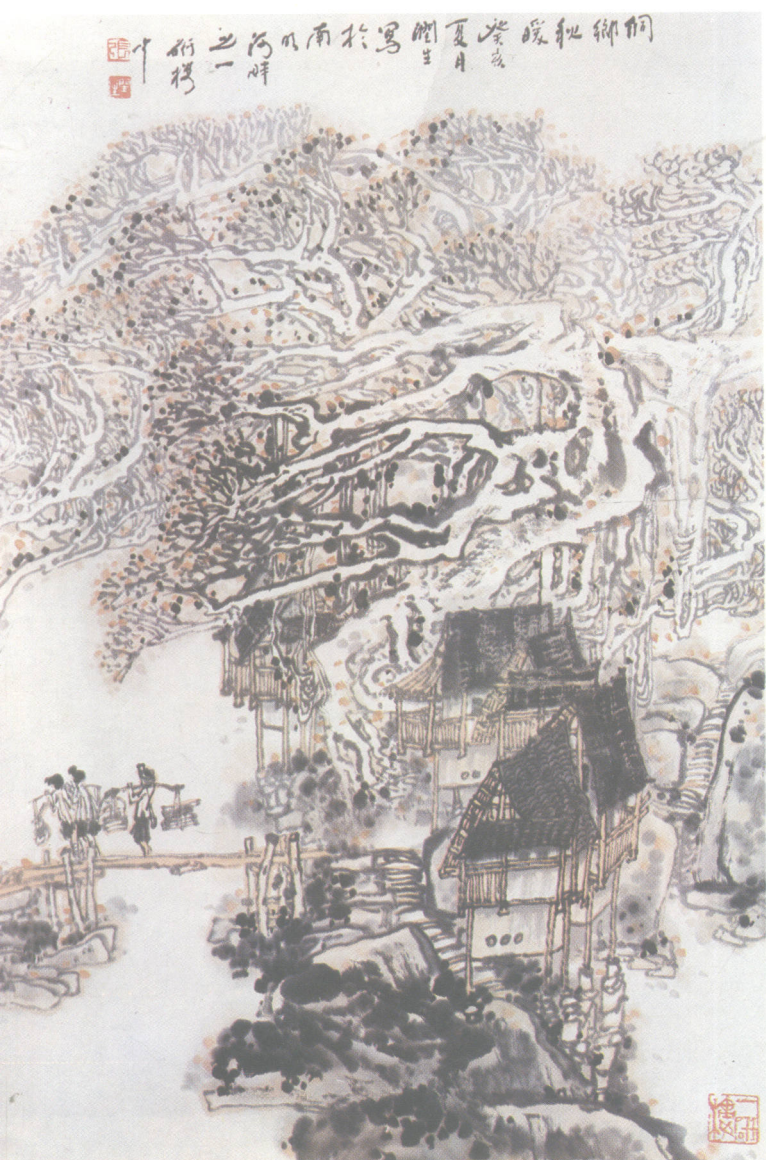
汪 涛作 (安徽)

秋 谷

于永茂作 (北京)

侗乡秋暖

张润生作 (贵州)



情在千山万壑间

——读李昌中山水画

顾汶光

由于历史的原因,比较先进地区而言,贵州显得有些落后、贫穷,但它的美,它的巨大潜力,随着人们认识的加深,已成为不可争辩的事实。

山水画家李昌中正是这片美好而神秘的土地孕育出来的。

贵州地处边陲,难得风气之先,中国画如何创新,众说纷纭,莫衷一是。昌中有独自的思考:不趋时,不标新立异,以贵州独具风貌的深山大壑为依据,进行着踏踏实实的艺术创造。昌中喜作寻丈巨幅,气势夺人,甚少卑琐堆砌、散漫空泛之弊,有骨挺肉腴之美,浑然天成之境,其得力处,正在于对客观生活的体验与揣摩。他创作的《梵净穹苍图》,长九米,高三米,洋洋洒洒,气势恢宏,是一幅具有现代精神的佳作。

昌中很少去描绘那种盆景式的山水。枯木三五株,轻舟一二叶,虽有其一定的美学价值,然而他志不在此。使他目接心会的是奇峰巉岩,深壑巨嶂,虬结的古藤,原始的密林,在对意与质的追求中,显示出中国画巨大的表现力。

昌中最有心得的,也许是对原始森林的描绘。他在中国传统技法中滚打多年之后,悟出如不变法,极难表现贵州山区高山原始森林植被的本质特征,于是根据心灵的感受,融合外来画法中对光、色、时空变幻的处理,创造出属于自己的技巧。这是一种丰富和升华,他既不固步自封地捍卫“国粹”,也不简单地撷取西方现代绘画的皮毛。

昌中作画的关窍,在于一个“情”字。对黔中的山水用情之专,用情之深,颇令人感动。“情之所至,金石为开”,花甲之年,而不断丰富和深化自己的艺术,其间甘苦,不难窥见。无怪乎黔山之神,乌江之魂,会纷至沓来呈现于他的腕底之下了。

李昌中作品

(贵州)



宇宙摇篮 (221×143厘米)

