

Appreciate

2011 品逸文化出品 主编/吴向东
副主编/郑小明

品鉴

为中国书画收藏市场引航

12



刘怀山画室



李水歌作品 花卉 2010年

目录

为中国书画收藏市场 引航

contents 目录

[品鉴析览]

中国画和中国绘画的传统精神

卢士刚 / P4

[大家雅赏]

刘怀山 / P8

[品鉴画引]

乙 庄 / P17

[画坛传真]

- 吴悦石 / P22 纳 子 / P24
范 扬 / P26 于 水 / P28
张旭光 / P30 边平山 / P32
李文亮 / P34 王晓辉 / P36
崔 海 / P38 孔戈野 / P40
高英柱 / P42 雷子人 / P44
汪为新 / P46 尹海龙 / P48
傅廷煦 / P50 王有刚 / P52
朱雅梅 / P54 杨 涛 / P56
韩拓之 / P58 杨子江 / P60
刘明波 / P62 任 清 / P64
罗 江 / P66 初中海 / P68
钱忠平 / P70 王 法 / P72
李水歌 / P74 申晓国 / P76
杨中良 / P78 马 骏 / P80
潘汶汛 / P82 马兴瑞 / P84
丁文娜 / P86 张 玮 / P88
王 煜 / P90 刘小峰 / P92

[行情速递]

当代中国画名家适时行情 / P 94

插 页

(封面) 刘怀山画室 / (封二) 李水歌作品

(扉一) 汪为新作品 / (封三) 杨子江作品

(封底) 王晓辉作品



汪为新 花鸟 137×38cm 纸本 2008年

J212.05

20081

2011.2

附件

阅 览

中国书画艺术

品鉴析覽



中国画和中国绘画的传统精神

文/卢士刚

一、界说的困境

在一个生活在古代的中国画家看来，在古代士大夫的绘画、民间年画、道释人物画和元四家的山水之间都是营垒分明、等级森严的，因为它们之间的差别就等于所有绘画的差别，而不仅仅是“中国画”的差别。直到十九世纪，来自西方的绘画渐渐走近我们的视野，这种格局才面临冲击。那些来自陌生文化背景与传统的一切图像和绘画语言都是那么异样和奇特，它完全脱离了传统绘画原有的经验。在这种情形下不管人们的态度如何，是否情愿，对于西方绘画的种种感受都必然的被纳入人们的经验，而认识西方绘画的过程又使得人们不得不在旧有经验和新经验间相互比较，当人们以那些西方舶来的绘画为鉴，借此反观本土的绘画时，它们彼此之间的界线已不再是经纬不乱，而是变得模糊不清了。在与陌生的西方绘画的紧张对峙中，迫使我们把这个边界进行了重新划定，那些源于本土的绘画，不管它们原先看上去是多么不可同日而语，如今却被一种不可思议的力量撮合成一个整体，关于“中国画”的概念，不知不觉地潜入人们的意识当中；于是，在对国画进行关照的同时，中国画也就具备了整体的意义，也就有了对中国画命运的忧虑，也有了各种各样的解决方案。有了各种各样的解决途径。

因此，“中国画”作为一个集合概念，是在紧张状态下的权宜之计。它常被赋予某种意识形态冲突的意义，此时就变得异常活跃；当它具体到绘画样式的讨论时，处境就显得比较尴尬，因为如果试图对中国画进行讨论，就必须对“中国画”这一概念做出某种规定，就意味着必然预先假定发源于中国本土的所有绘画都具备某种共同性质。当前的问题在于当有人提到“中国画”时，究竟是指什么？我们不能保证，多数人理解或认可是一件事。当有人提出：“‘中国画’还能够发展吗？”我或许会说，它不正在发展吗？！除非你认为“那些赶时髦的玩意”不能算是“中国画”！从历史来看，我们很难设想，战国帛画、东晋卷轴画、宋代简笔人物画和五代山水画之间，或者陈洪绶的《水浒叶子》和文征明的《庐山高图》之间可以归纳出形式的共同特征。从现当代绘画来看，情况也许更复杂，如果对徐悲鸿、黄秋园、吴冠中、潘天寿的水墨画进行分析，也不见得会发现他们所依据的哪

种尺度是中国画家所共同遵循的。每个人都可能有一个“中国画”的标准，但至今也没有关于“中国画”共识的标准，而由此所引起的争论总是因为“中国画”自身的存在无法被说明而陷入困境，最终问题还是回到“什么是中国画”的争论中，原因就在于“中国画”是个虚构出来的整体。在这个背景下，我们提出“中国画”应该如何，“中国画”还能如何，或者“中国画”已经如何等问题就一定是一假问题和假方案。

二、一种比较的方法

林语堂在谈到中西方文化比较时曾留下一段充满睿智和灵感的文字：“中国绘画的冲动，源发于山水；西方绘画的冲动，源发于女人；中国人在女人身上看到的是‘秋波’、‘莲瓣’和‘蛾眉’，西方人则在四季野景中看出一个沐浴的女人……”看似一段对视觉经验的普通描述的文字，却透露出被“中国画”所遮蔽的很多东西。那个引起了“中国绘画冲动”的东西究竟是什么？上述的这段文字我们把它简化成中国的山水画和西方的风景画，接下来我们看到的就有人在它们两者之间所占据的不同位置。在中国山水画中，我们常常能从中体会到大自然的广博和伟大，而自然的伟大又往往因为有人的映衬而更加显露。“（在中国山水画中）人被缩小到与宇宙万物相互对照、恰成比例的程度……”中国山水画家们也毫无例外地遵循了这种对照的比例，具有象征意味的是在画面构图中常常可以看到这样的运用，即“丈山，尺树，寸马，分人”，人在山水中的比例同时也被象征性地定在千分之一的标准上，人在这个比例上是很容易被忽略的，而山水就自然地成为绘画的中心。西方的风景画不同于中国的山水画，它们始终未敢涉足不毛之地，只是在城市和大自然的中间地带寻找灵感，看上去充满了田园诗意，但决不是大自然。

据此，我们看到绘画的眼睛是受观念支配的。林语堂在谈论中国绘画时所涉及的问题，其旨正在于此。在中国画和西洋画二者做参照时，也只有在这个意义上才能产生效用。而在寻找中国画的内在联系时，我们的视线就不能不转向绘画与其所相属的文化背景中的文化品格和自然观之间的关联，尽管这种联系本身就具有复杂性，（因为不管中国还是西方的文化和观念都处在一个变动的过程中，以致于我们无论从中国绘画整体亦或是西方绘画整体都不能考察出整



齐化一的自然观来。因为绘画的历史和现实都不可能百分之百地再现某一种观念。）但是，我们抛开观念就无法对绘画的意图进行讨论。同样，抛开意图我们只好对着绘画缄口。如果说中国传统绘画中具有可以把握的某种视觉特征，那么这种特征的形成就必然地

与某种外在的因素（意图）的影响有着直接关系；当这种影响既稳定又持久时，在这种特征的后面，必然有一种观念对它产生着持续的和支配性的影响力。这就使我们不得不放弃对“中国画”进行整体讨论的企图，继而转向中国绘画中的某种品格和素质的探讨，即观念作用于绘画所产生的意图的探讨。前面的比较所引起的问题，我们只能通过对一定时间范围内的特定文化背景和与之相应的绘画传承的考察才是有效的。

三、中国山水画中的自然观

在中国古代山水画中，自然永远是人类精神的母亲。“热爱自然是绘画的灵魂”，这个自然并不因为有人的介入才具有意义。人可以是山水画中的点缀，可以使自然更有生机，但是这种介入是有限的，要以不破坏自然的整体性和中心地位为度。只有把握住这种度才可能产生中国式的审美意境。我们在山水诗中也可以看到同样的把握：千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。诗人苦心经营了“鸟飞绝”和“人踪灭”的气氛，将渔翁的孤寂突显出来。这种对照是悬殊的，老渔翁的出现没有打破大自然的宁静，而是凭添了一点点生机。正是由于这一点生机的反衬，自然就显得更加宁静和伟大。是什么支配了画家的眼睛？为什么在两个世纪之前，中国画家和西方画家看到的世界以及关注的世界具有如此之大的差别？传统的背后又是什么？自从人类从自然界脱颖而出后就一直在思考的问题是面对自然，人的位置究竟应该怎样去确定。山水画正体现了中国传统文化的自然观：面对自然，人类应该是小的、从属的、顺从的，自然和人的关系应该是和谐的。只有在这种观念下，一个人只身面对荒林大漠时，才会有悠然自得的亲近感，由此才可能引发以自然为中心的审美活动。

四、中国文人画对立整合的审美精神

将人与自然的基本对立加以调和的观念，是中国哲学的一个重要的组成部分。旨在取消对一切对立两极的绝对差别的认可，从而顺应自然。中国绘画传统中，一切理念、形式、创作行为，涉及艺术性质的每一种概念的提出都致力于消除内在对立，通过巧妙地回避和拒绝种种紧张和冲突而矢志追求中和之美。我们从围绕文人画所构成的一整套审美关系中可以看出各种对立关系是如何被沟通的。文人画地位的确立，就是从克服文人和画家在表达世界的方式的内在紧张开始的。画家气质是丰富的感性，用来描述感性的世界；文人的气质是很圆熟的观念，用来解释观念的世界。观念升格了感觉的趣味，变得精致而脱俗，同时感觉使观念摆脱了晦涩的说教，变得生动而明朗，直指人心。而文人画的兴起正意味着观念和感性的合璧。从元代开始，画家们又在自己身上又加上一重身份——隐逸的修行者，到了石涛、八大就索性落发为僧了。当然这有战乱和灾祸等原因，但

是修行者和文人画家身份的认同，再一次助益了文人画的精神追求。

隐逸使他们有了摆脱功利羁绊的绘画的境界：意笔草草，愉悦性情；修行使他们避开了尘世喧嚣的困扰而精修禅、道。只有心无挂碍时，哲理的纯思才能到达悟的境界。“墨戏”的说法很容易让人想起“无目的性”、“自由的游戏”等等西方古典哲学家给艺术的定位。中国某些现代思想家也因此指责文人画的笔墨游戏是逃避社会责任的堕落。而我以为文人画既不象是纯粹“无目的性”、“自由的游戏”，同时文人也没有能力为保守、落后和满目疮痍的社会制度负责。艺术的审美功能和目的性对立，在文人画中的和解往往体现在绘画与参禅的具体过程中，禅和绘画的分别是愉悦悦性的审美和哲理沉思的认知。禅的沉思强调心念专一的体悟，“禅非诸学”，它排拆繁琐的义理之学而着重的是—种感受，一种对宇宙和谐的领悟，在感受性上与审美相通，最美的画也必然是最符合禅和道义的画。在参禅、悟道的过程中，绘画变成一种修为的手段，“绘画是画家渡向精神彼岸的心灵扁舟”。禅和道的精神是指导绘画实践的基本理论框架，又是审美标准。

正是这些自甘清静的修行者才有可能使它们彼此交汇而结成奇异的果实——思想的艺术或心灵的画儿。

在传统中国画理论中，书画同源的思想体现在对于中和的追求。在视觉审美中，书法和绘画具有不同的价值，然而笔墨之下纯粹的视觉形式又是它们共有的外观，书法失去了它就变成了文字，绘画失去了它就变成了物质世界的影子。笔墨在纯粹形式间隔离了绘画对物质世界依赖，而使之更接近与精神世界。文人画所营造的世界，并非各取所需的物质世界，而是观念世界的象征，一种意之境界。在禅宗公案《五灯全书》中有一段论载：“一日，王秀（恩王秀）问：一字不加则是甚么字？‘师（旅庵）曰：’文彩已障！’王秀领之……”

“不防设想，这在山林里隐修的一对师徒，王秀先生正在禅堂苦思冥想，他在提笔落墨之间，在纸面上留下了一块痕迹，那么这最初的一块墨迹，倒底有什么意味呢？只好去问他的老师旅庵，旅庵先生则宣称它是文明初创的最贴切的譬喻，它是书法和绘画的共同开端。在中国道家哲学中，“一”是一切事物的初始状态，有了一就会产生出所有所有，所有对立的观念必须回到它的原初状态去考察，才会有正确的理解。只有当人们消除了对诸如大与小、强与弱、善与恶、绘画与哲学，甚至自然与人的绝对差别的认可，才能实现人的最终目的——顺应自然，而这也就是中国绘画孜孜以求的最高境界。

大家雅賞

山神吹笛

自一千八百九十年起，中国音乐界开始了对“音乐”这一概念的重新认识。在此之前，音乐被视为一种“技艺”，一种“手艺”，一种“职业”。而在此之后，音乐被视为一种“艺术”，一种“文化”，一种“精神”。这种认识上的转变，使得音乐在中国社会中的地位发生了翻天覆地的变化。从那时起，音乐不再仅仅是宫廷、贵族、文人的专利，而成为了普通民众可以接触、欣赏、参与的活动。这种变化，不仅体现在音乐创作的主体上，也体现在音乐的传播方式和接受方式上。随着印刷术、录音技术、广播技术、电视技术等的发展，音乐的传播范围越来越广，接受方式也越来越多样化。音乐已经成为中国现代社会生活中不可或缺的一部分，它渗透到我们生活的方方面面，影响着我们的思想、情感、行为。在今天的中国，音乐已经成为一种时尚，一种潮流，一种生活方式。人们通过音乐来表达自己的情感，展示自己的才华，寻求心灵的慰藉。音乐已经成为中国现代社会文化的重要组成部分，它见证了中国社会的进步和发展，也将继续见证中国未来的辉煌。



刘怀山

1948年生，毕业于内蒙古师范大学美术学院，先后任黑龙江美术出版社编辑室主任、创作室主任，中央民族大学客座教授，中国美协创作培训中心教授。现为中国美协会员，中华诗词学会会员，国家一级美术师。

访刘怀山

黄乐辉（以下简称黄）：在您的画室我们看到张贴了您的很多书法作品，想必是您重视书法的训练，自古有“书画同源”“书画同理”之说，而书法与中国画之间，有什么样的关系或者影响，对此您是怎么看的？

刘怀山（以下简称刘）：赵孟頫讲过“远之画法通书法”，人在毛笔当中寄托的力度、速度、方向等等，控制毛笔是心跟手的结合。宣纸上的作品，明朗人都能一览无余，一看便知功夫是不是老道，意思是不是畅达。成熟的画家都是“意在笔先”、“胸有丘壑”，下笔跟我们写熟悉的字一样，没有任何的犹疑，平时所学都能寄托于一笔当中。

在现在的美术教育中，对于造型的训练，对于物体的刻画、塑造，像美术院校的中国画专业的学生，他们这个上头应该都是有所长，但他们都有个毛病，就是先要拿炭笔打稿，然后拿毛笔描稿，画稿子的时候有一定感觉，描稿子的时候还想再重复那个感觉。但他们不知道感觉是稍纵即逝，描的只是已有的轮廓。

所以书法对于绘画来说，无论是工笔也好，写意也好，都是必备的功夫。工笔的笔好像走的稳一些，起收更有规则一些，起码跟写楷书、行书那个意思是一样的，如果楷书、行书功夫不好，那画工笔白描就会好，这是不可能的。



刘怀山 花鸟 69×45cm 纸本设色 2008年

黄：您讲到的是作为一个画家极为重要的艺术观念，只是观念在艺术发展中会作为艺术家的导向，从而派生出很多复杂的矛盾。您认为观念会如何影响艺术家的价值取向？

刘：其实，观念最本质最核心的——还是价值观，对于“真、善、美”的认同或追求；对于民族文化与文明的评价，都是价值观的核心。

如果把价值观的眼光放远一点，回溯一下，从古代文人的价值观到现在，从当下的价值观，就能看出有很大不同。满清入关的时候，那些有民族气节的画家，“四僧”也好，傅青主也好，都守着忠孝节义，“华夷之辨”是很严格的，有种汉贼不两立的价值观。到五四以后，引进新东西，追求民主，不惜为民主抛头颅洒热血。新中国以后



刘怀山 山水 68×68cm 纸本设色 2008年

的价值观就是革命，不革命不但是一文不值，还是毒草、垃圾，要打进十八层地域，扫荡无遗。改革开放以后，又形成了一种类似的“新五四”——就是我们为什么落后，我们文明的根上就有问题，不是开拓进取的“海洋文明”，我们是“黄土文明”之类的，就觉得我们跟外国的差距一比，万事不如人，导致经济上要求同发展，体制上也是要追寻西方。

所以我们现在说，能够静心的固守着艺术，追寻的东西也不是目前的，是更长久，甚至想要永恒的，这样的人太少。但是一个人的现实问题是首先要追求现世的价值，也就是被人认同的程度。但是如果把这个当成个“事”了，永远不会成为大家。

黄：那在这样的价值观语境中，您对于自身艺术风格的发展的定位是什么呢？

刘：我的风格还是想集前人之大成，因为原来我的画路就比较宽泛，无论山水、花鸟、人物都下心思去画。近几年山水画的的多些，但也不是说别的就不画了。真正能够懂得传统，有自己笔墨的特点，有自己所擅长的东西，这样的人不多，屈指可数，十数个而已。

黄：我们都知道您很爱读书，能否跟读者透露一下

刘：我读书的兴趣比较广泛，原来就是个杂家，也就是无所不读吧！但是这几年读的少了，因为上了岁数，看书看久了眼睛受不了。传统方面主要是经史子集，另外像哲学著作，尤其是古典的哲学著作，再一个就是科技新知，没事我还在网上看天文学、高能物理的新进展这类东西。

黄：那您是文理兼修呀！

刘：对，要是说起这个宇宙学、天体力学，我行

刘怀山 江波千里顺风船 138×34cm 纸本设色 2008年



家还能唠到一块。

黄：读这些书给您最大的收获是什么呢？

刘：还是开拓心胸吧！有些东西是好玩，但有些东西是我们学习、做学问不可缺少的。比如古籍要不常读就要生疏，写字也好，题画也好，都要有内容，而且还要有些文采，最好还能谙熟掌故，这样遣词造句起码能跟民国的并驾齐驱吧！

黄：除了这些必备的“功课”，您最近有没有参加什么活动或者出画册之类的？读者们都非常关心您的近况。

刘：我新出了一个天津人美的小集子，最近也没有参加展览。对外的联络应酬很少，现在也没必要，年到60岁开外就觉得时间是最大本钱了，特别珍贵，不愿意做那些无用之事，每天也就是劳逸结合吧！

懷素書蕉
戊子之夏
懷素書於
懷素書於
懷素書於



刘怀山 怀素书蕉 138×34cm 纸本设色 2008年

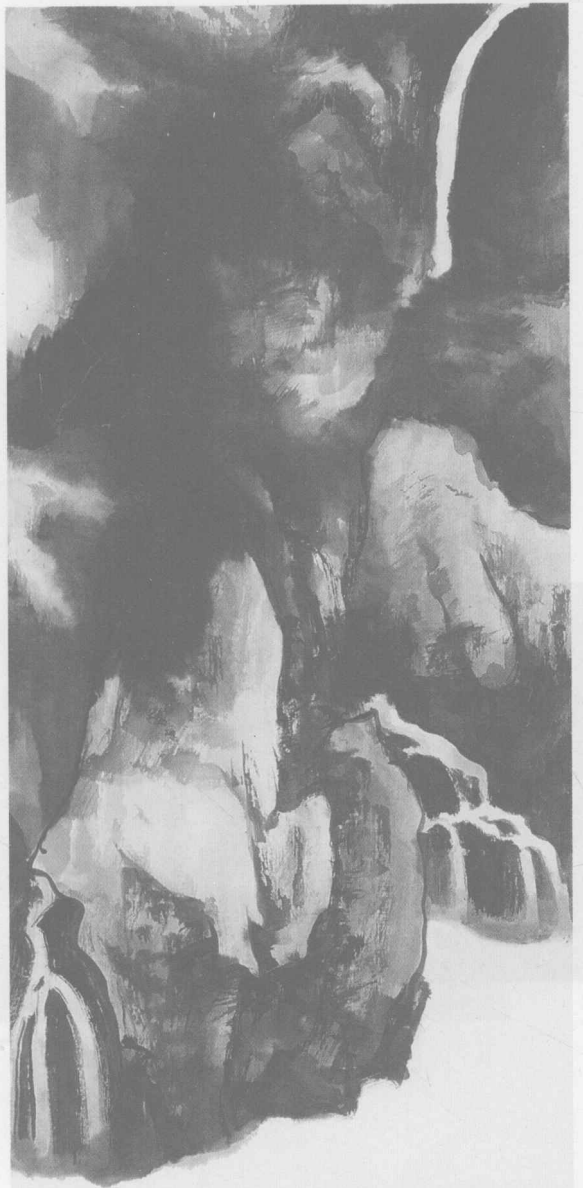


心厨有味
清蔬
是真
香

戊子年
书展苑
桂香之
怀山



刘怀山 梅竹图 138×60cm 纸本设色 2008年



刘怀山 山水清音 138×34cm 纸本设色 2008年