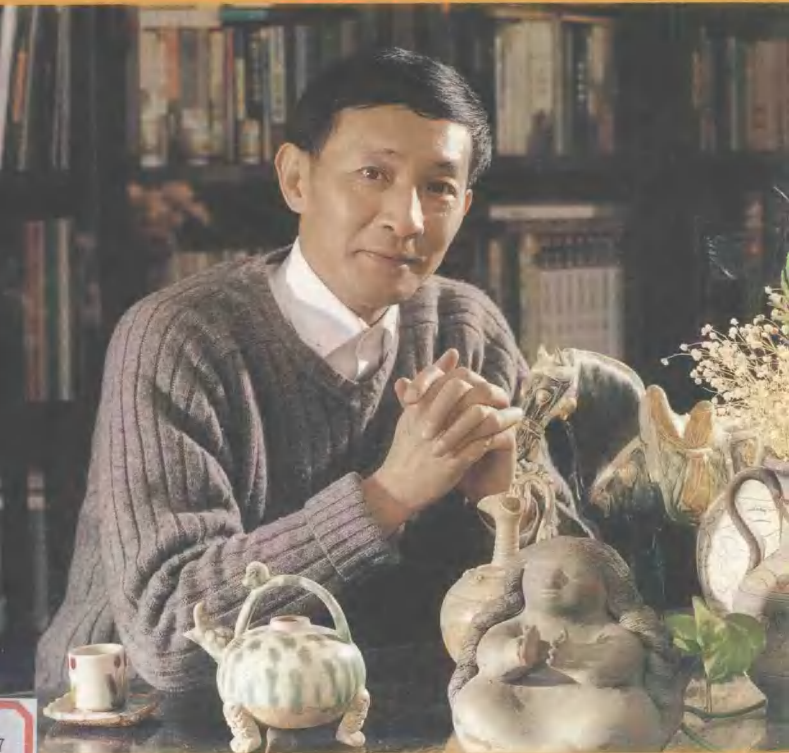


CHINA ART

# 中国水墨<sup>®</sup>

开拓传统艺术·呈现笔墨精神 | 卢延光卷 |



J222.7  
L795.1

百  
五  
迎  
光

CHINA ART  
中国水墨

(第二卷)

北京燕山出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国水墨.第2编,卢延光卷/卢延光绘.—北京:北京燕山出版社,2005  
ISBN 7-5402-0839-2

I.中... II.卢... III.水墨画—作品集—中国—现代  
IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第100162号

中国水墨 卢延光卷

主 编:赵燕蓓

责任编辑:李尚宾 陈果 谭云 杨燕群

设 计:易瑞尔 王淑萍 李煜河

摄 影:袁动群 沈燕儒

出版发行:北京燕山出版社

地 址:北京市东城区灯市口大街100号(100006)

出 品:北京慈堂堂文化艺术中心

邮购电话:86-10-61765765 81458938 81458968

联 系 人:董保建

经 销:各地新华书店

制版印刷:金秋彩色印务有限公司

开 本:850×1165 1/16

字 数:11.8千字

印 张:7.75

版 别:2006年3月北京第1版

印 次:2006年3月北京第1次印刷

ISBN 7-5402-0839-2

总定价:960元(全二十册)

中国图书,版权所有,侵权必究。  
北京版图书,印刷质优,印装精美。

我的山水画正是依元画一路，意态忽忽，莫知吾心中有竹，更是胸无成竹，一切从石或树开始，整幅画就是一次又一次的思考过程，画过一堆山，又思考在什么地方种些树，树种了，应该再生石、或屋、或桥、或人，慢慢思考着生成或种植，或叠起。整个创作过程就像一次游历和观赏，身心处于愉快、创造、变化的过程之中。



卢延光，1948年生于广州，广东开平人。现为广州文史研究馆副馆长，广州市政协常委，中国美术家协会会员，广东省美协副主席，广州市美术家协会主席，国家一级美术师，享受国务院的专家津贴，广东画院特聘画家，1992—2000年，任广州美术馆馆长，2000—2001年，任广州艺术博物院院长。作品多次参加全国美展，曾获第二届、第三届、第四全国连环画评奖二等奖，获中南五省书籍装帧插图奖，全国少儿读物冰心图书奖，全国图书金钥匙奖，香港图书印制奖，亚太地区图书银奖。经过10年精心创作的《一百帝王图》、《一百仕女图》、《一百神仙图》、《一百僧佛图》、《一百儒士图》由广东新世纪出版社出版后，引起注目，先后又有台湾、香港及新加坡又分别出版了中文版及英文版。

试诗结束，需要全本请在线购买：[www.ert](http://www.ert)

# 标举士气

文〇卢延光

## 关注元四家

中国山水画的历史我特别重视宋、元之间的分野期。宋的成熟、丰满，像一只快被宰割的肥美的猪，像李成与范宽，你站在他们的面前感受那种登峰造极，只有感叹的份儿。宋的山水画家一致张扬的是山川整体的美，突出一种歌颂的快活，对于自然美的直抒胸臆的呐喊，直接袒露着对美的关注与铺陈。宋的画家大概生活得很舒适，安逸而柔困，总缺少元画那种精神性的独立，人格的张扬。

天崩地裂，给元代的文人带来一种国破家亡的痛苦，传统士大夫的优越感给十儒九乞刺激得满世界的悲愤，各种画家之间的个人不幸，使元代山水画与宋画划出了截然不同的创作态度和倾向。元代的山水画家把山水画画成了自己，提升出一种独立人格的精神，标举一种士大夫之气，这是元画基因影响以后中国画走向的必然。黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇所说所画，把艺术抬上了独立而不依附的高度，把艺术上升为中国文化精神力量的高度，中国的山水画家才有了在诸多画种中的至尊高度与地位。

明清两朝文化人，都以元画为风范。他们的眼睛都仰望着元画，特别是董其昌说，风行甚阔，重视着画家与作品之间的人格统一，所谓文化的最后成果为品格，成为艺术评论的尺度，千古不易。明四家、清四僧都从元画来，甚至近代我们施以大批判的“四王”，也从元画来，可知元画的魅力。固然，元画之美有它的震撼性，而元四家个人人格美才是历代文化人所向往的理想之岸。榜样的力量是无穷的，更重要的是信仰的力量是伟大的。关注于元画可以提升你的胸襟气度。

从站在巨人的肩上攀登的科学观点看，我更关注于历代画人都从元画入手，都以元画为模范，为师尊的历史。我们现代人为什么不攀元画这座高峰？为什么总攀那些现代众多无源无流没有高度的小山坡、小土堆？明代不用说，清代的四僧、金陵八家都从元四家来，你就足以多问几个为什么了。

## 古人的艺术创造就像游山玩水

近代，引入西方素描、透视、色彩以及一系列的从小稿到大稿的创作方法，使

中国文化人直觉新鲜、刺激，近百年更成专业化、学院化之时尚，方便、实用，百分之百的不出错。科学得正确的不能再正确。然而，一窝蜂的时尚潮流所制造出来的规范性产品，使国人艺术依然雷同化的千人一面，甚至更僵化更死板。于是用西方的色彩、素描、透视改造中国艺术的理论过不了一百年，实践检验真理，事实已证明此论的破产。现在，无论画什么画，稿越打越细，越打越大，文人们基本上都在那里无感情也无激情地机械性操作，大稿小稿已规范死你的先人为主的思维，奈何？现在的美术大展，画越大，越细，越繁复越得到喝彩，好像不是在评价艺术，而是评审“劳动模范”。技艺制作性超过了独立性、创造性、灵感性、自由性，这无疑使评审的取向走向绝路。

古人不打稿，不先想构图，心意之所到，随感情的起落而起落。倪瓒的“逸笔草草，潦写胸中逸气”，就是古人艺术创作的典范。感情先行，不计成败，注重每一下笔的愉悦、清爽，重视于每一过程，结果是次要的。这种无功利专注于精神性创作的态度其实比西方绘画的印象派、野兽派、毕加索之类不知已先走了多少步。即从马可·波罗起，我们的倪瓒先生已提出了“重视过程，不重视结果”的最现代的艺术与人生的方法与经验，这是中国人无尚的大智慧。

我的山水画正是依元画一路，意念忽忽，莫知吾心中有竹，更是胸无成竹。一切从石或树开始，整幅画就是一次又一次的思考过程，画过一堆山，又思考在什么地方种些树，树种了，应该再生石、或屋、或桥、或人，慢慢思考者生成或种植，或叠起。整个创作过程就像一次游历和观赏，身心处于愉快、创造、变化的过程之中。譬如种上了树，这里可铺上山石，山石中化一小溪，拾级而上，在亭子间休闲半时，又种上树，石与草，再到山顶，最后望着远山。中国山水画应该这样画，这是中国最有智慧的画法，最无拘无束的自由，最惬意的身心畅快的游山玩水式的创造。我称之为“环保式”的创作。这种过程是最重要的，结果是不足轻重的，表现是最重要的，结果所产生出的众人见仁见智的他人感受对画家本人是无关本意的，不用重视的。无功利的创作态度其实是艺术创造的真元，没有世俗的污染，没有荣誉地位、金钱双刃剑的砍斫，才能使艺术返回本原。倘若说画家当要吃饭，需要金钱，需要致富发财，都很在理，然而，都与艺术无关。黄公望以卖卜为生，倪瓒颠沛流离，就是标有海格的郑板桥先生，也只是在穷得不得食时对“画蚊”的恶作剧。艺术上无功利的创作态度，总是我心向往之的理想与践行。

#### 关注程式化

西方的油画重视程式化，中国山水画更重视程式化。古人的每一种程式都是千锤百炼的智慧结晶，把古人一切程式都丢掉，另开炉灶是种无智的愚蠢，山、石、



树木、流水、船舶、屋宇、亭台各种丰富的程式可以看到古人的各种改革与创新。有延续性才可谈创造性。清初四王与清末民初一段历史时代，就因社会的各种因素，譬如清初文字狱迫成的朴学，考证潮流与清末民初动乱频繁及西方艺术正处时弊摩登期所处的守旧停滞及反抗。反传统时尚，都令绘画出现与社会相适应的“活法”。那个时代程式化堵塞在死胡同里，依样古人而画葫芦，时代的矛盾因素制约着艺术的发展，你想变化也由不得你，大势所摧。对程式化的改造在20世纪末，画人们才又从东西方文化及社会历程的百年反思中，理出了头绪，才可谈到对中国山水画程式化变革的一些举措来。一部分有志突破与改革的画人在研究古代智慧中，才又创造了一些新的程式。艺术变化是绝对的，一切都在水到渠成之中，翻阅近百年山水画史，你可以找出一系列答案。然而，这很难说我们比古人进步、先进，只是笔墨随时代而已矣，试想现代人与五四那一代人比较，他们的人格美，足令我们这一代仰望与惭愧，就是明证。

程式其实是符号，画家个人的绘画表现的个性化的品牌，一个时代有一个时





代的变化与品牌，时代造就符号，大势催迫时代产生品牌。我们刚又进入一个创造新品牌的时代大势之中，也是好自为之。

我很希望画山水画的同行都来研究程式化，古今中外在乎手中，历史更替了乎胸臆，思想变革知其兴亡。培养一种新的士大夫气，孟子谓之大丈夫，一种现代的大丈夫。所谓处天下之正道，立天下之正位，行天下之大道。立人格之美丽，画也独立于其间。

#### 关于我的山水画

我的画冲虚清淡。特别重视黄公望所言的“士”墨，黄公望用墨特别解释他的“士”墨的来头，说他用墨中往往以藤黄混染，避免浓墨的极端，减少“火”气。他称以墨加藤黄绘纸为“土墨”，仍是“中庸”哲学思想所指导。土墨，土人之墨，士大夫之墨，君子之墨也。连用墨也带君子、士大夫之气度，可以想象黄公望的高格调。文革期间我国的绘画大红大紫，在色墨上基本没有过渡色彩，也从中找到当时“革命不是请客吃饭”的时尚。我用墨必加赭石，色墨下去还感到“火”气，



必用清水再冲淡一次。所有色墨线都冲一次，连树叶每片都用清水冲，那模糊效果，是我喜欢的墨色。人，经历了大起大落，热烈狂放，发烧、发炎、爆炸后，年龄的增长便喜欢冲淡、平和，思想变化使然。

我的山水画喜欢用工整的圆点，大概此种意韵从奥地利的克里姆特那里来。克里姆特的人物、风景多用大大小小的圆点来衬托或表现，一种朦胧与斑驳感跃然纸上，这很适合我追求的现代味道。我的山水画有各种各样大小工整的圆点，代表青苔、树叶，甚至什么也不代表，只是节奏，圆点中都用清水染一次，让它有幻化的感觉。因为工整，便使山水画带一种中国的装饰风，更与历代各位画家的苔点或乱头粗服，或精雕细刻或狂放不羁有了区别，理性的、工整的、有节奏的圆点再加清水一冲，别有一番滋味在心头。

云的点染也先加清水，在干与未干之间用淡墨勾线，水与墨化出来有种“雾化”的感觉，不失装饰味道。中国的山水画自宋以后，就很少带装饰风味的表现了，隋、唐的山水象“游春图”、敦煌、李思训父子的画都带有装饰风味，如此大



概是从晋人或五代中来，宋以后，则为实景，注重写生及真实，元代黄公望、王蒙又返朴归真，山水画重新带有装饰风，至明清渐江的画都保持着或多或少的装饰风味。现代透视、素描的出现，基本上把中国画的装饰风格排除于艺坛之外。我的画有意让晋唐之浪漫的装饰风回归山水画之中，我对黄公望、王蒙、渐江等几位大师情有独钟，五体投地，吸收，引入他们的意韵，因为这是一条古典主义浪漫装饰风格从晋代的顾恺之一直延伸至清代渐江的不断的线。这种画法，使我完全有别于我的上一辈、老一辈的山水画家们，我尊敬他们，但也必须区别于他们，不然真是来人间白走一趟。

我的用笔，多取硬毛长锋。长期习惯用“山马”及韧硬的长笔，大概从岭南画派的传统用笔中就一直代代相传。香港更有以赵少昂笔为品牌的“山马”毛笔，锋长，毛硬直，一笔下去凌励而出飞白，十分好用。我近期用的笔大多比“山马”的锋还长，用中锋勾出山石的线，然后把笔的色墨在布上吸去水份，之后在已勾的石头空白处，侧锋一笔横削而下，石的皱纹与质感就表现出来，用水再一冲，于



是就起变化，一块有立面的三维石头就在画上出现。这大概在用笔上叫“顿”，用侧锋去“擦”罢了。长兼硬的毛笔容易碾转反侧，按提顿挫，纸上留下的干湿浓淡十分明显，醒目。

归纳我的山水画可称之为新古典主义，也正是我标榜的画家人格上的新的大丈夫气。人，应该有种精神，摆在我面前的古代绘画大师，都有一种士大夫气的大丈夫人格，在俗世中他们独立而傲岸，阔达、通脱，于仁爱中，以正大光明而给世人以温暖。总是相信，人格美丽所熏陶创造的艺术也总美丽，种瓜是得瓜的。人也是平凡的。在平凡中有所信仰与理想，总又是我所追求与心向往之，苏东坡、黄公望、倪瓒、浙江在曲折，艰辛中都有一种人生理想与信仰向往，仰望着这批人的所举所动表现出来的星点光芒，我感动着而流泪满面。对于现在满天下的大师，我心感烦厌，什么是大师？世人还不明白，大师者，星空中之熠熠星座，三五百年见一两出现，照耀人间。平凡如我，仰望着星空，让“星”的光芒披我身上，让心灵得以丝丝温润和暖意，此愿足矣。

# 春江水暖鸭先知

## ——关于卢延光山水画的分析与思考

文◎翁泽文

从20世纪80年代后期开始，卢延光（禺光）艺术创作活动的主角由人物线描逐渐让位于山水画。在这一转化过程中，他一以贯之地恪守“新古典主义”的艺术信念，矢志不移地踏着古代巨匠的肩膀努力攀登，其虔诚程度不亚于一位朝圣者。工夫不负有心人，他最终得成“正果”，为世人所瞩目。

长期以来，中国的美术教育深受西方教育体系的影响，美术院校中国画系也以西洋素描作为学生基本功训练的主要手段。强调体积、块面、明暗、空间、透视之类的西洋画写实主义的理念，与传统中国画（尤其是文人画）注重笔墨线条、强调以形写神、气韵生动等观念是格格不入的。仅以西洋素描作为基本功训练出来的学生并不能真正掌握中国画一整套行之有效的传统技法，也难以真正理解和深刻体会中国画所包含的具有浓厚民族特性的审美观念及艺术里的人文思想。对此，卢延光深有感触。在他的山水画创作中，完全破除了那种“学院派”的“素描崇拜”的迷信，根本不同于“学院派”那种通过写生、构思、画小样、打草稿、修改、定稿、正式绘制等程序来进行创作的“一条龙生产”的模式。按照他的说法，这样作画会使人“束缚心性”。他在作画之前从不“九朽一罢”地画草图，也不“胸有成竹”地打腹稿——没有预先设定一个构图方案或某种表现方法。

其实，清代石涛早就提出“至人无法”的观点，（虽然石涛所说的“法”不完全等同于创作程序），郑燮则主张“胸有成竹”，认为胸有成竹不过是意在笔先的定则，胸有成竹才是趣在法外的化机；郑燮又说：“未画之前，不立一格；既画之后，不留一格”，认为在作画之前不应为既定的法则所限制，在画完之后则应达到有法而又无法的自然天成的化境。卢延光的作画过程正是追求这种自由抒发性情的满足感。他如是说：“我的山水画正是依元画一路，意念忽忽，莫知吾心中有竹，更是胸有成竹，一切从石或树开始，整幅画就是一次又一次的思考过种，画过一堆山，又思考在什么地方种些树，树种了，应该再生石、或屋、或桥、或人、慢



慢思考着生成或种植，或叠起。整个创作过程就像一次游历和观赏，身心处于愉快、创造、变化的过程之中……中国山水画应该这样画，这是中国最有智慧的画法，最无拘无束的自由，最惬意的身心畅快的游山玩水式的创造。”（见卢延光《我与山水画》一文，载《中国现代山水画家技法精解·卢延光新古典山水画艺术》，中国民族摄影艺术出版社，2003年4月）他认为创作的“过程是最重要的，结果是微不足道的。”（同上）这种注重创作过程的心态更接近于艺术的真谛。面对白纸，他从容落笔，随势生发，任凭自己的思绪在画纸上驰骋，任凭自己的心性在挥洒中释放，手随心至，心随笔转，纯属“意在笔后”，画面最后的结果如何他事先一无所知，与庖丁解牛“官知止而神欲行”的境界颇为契合，近乎达到一种“精神上的逍遥”。

从画风来看，他的山水画显然属于小写意一类，但他并不按照传统既定的勾、皴、点、染四个步骤按部就班地进行，而是在勾勒完一个局部之后，未等墨迹全干，接着就进行皴擦；未等墨迹全干，又用另一支笔蘸清水在黑迹上加以冲刷，使



之介于化与不化之间，水分干后依然有一种湿润蒙茸的感觉——“我用墨必如赭石……必用清水再冲淡一次。所有色墨线都冲一次，连树叶每片都用清水冲。那模糊效果，是我喜欢的墨色。”（同上）这样做的目的是为了“避免‘火气’”。经过这样处理，墨迹看起来既不象在生宣上自然晕化的效果，也不象熟宣上“没骨法”水墨流动的效果，给人以一种奇特的感觉。

相对于其勾勒山石的线条而言，卢延光勾勒树木枝干的线条则变化不大。这也许是由于此前他长期用针笔画人物线描所造成的一种习惯。在他的画面中，常有挺拔修长的松树形象，尽管线条变化不大，但形态各异，气质高雅，与画中的高士形象相互映衬。

卢延光的山水画主要取法于清代石涛和现代黄秋园。不管是石涛还是黄秋园，他们的作品都有一个共同点，那就是皴法的独特性和大浑点的广泛运用。而这在卢延光的作品中也有体现。

总的来说，卢延光的皴法属于披麻皴和斧劈皴两大体系的综合，但在不同的作品中又有不同的倾向：有的接近于披麻皴体系，如《亭皋木草图》（之一，1999年）、《文会图》（1999年）、《仿王荃溪山图》（1999年）等；有的又倾向于斧劈皴体系，如《山居图》（2000年）、《结庐图》（2000年）、《凉亭消暑图》（2000年）等，更值得注意的是，某些作品由于山石造型接近于花鸟画中的怪石，其笔法又受到怪石画法的影响，注重表面肌理和脉络走向，如《松荫飞瀑图》（2000年）、《亭皋隐上图》（2000年）、《策杖访友图》（2000年）等；而《村居图》（2000年）、《山高云物薄》（2000年）等则走得更远，将山体分解为大小不一、形状各异的无数块面，望去犹如怪石垒砌的假山平面图。（以上作品均见《当代名家山水精品·卢禹光》，朝华出版社，2000年8月）。

卢延光勾勒山石的线条变化多端，绝非简单的一条线，柔韧而不失劲健，绵密而不失轻松，以致看上去有皴擦的感觉。甚至可以这样说，他的勾勒和皴擦在外部特征上并没有太大的区别，勾勒也是皴擦，皴擦也是勾勒，或者说勾勒中有皴擦，皴擦中有勾勒，勾勒合一，不分彼此。以这种皴擦式的笔法进行勾勒，其山石的造型便有了极大的可塑性，因而也就具备了调整或修改的余地——在原来轮廓线以外的地方再施以勾勒和皴擦，而原来的轮廓线则被新的轮廓线所包围，并为新的皴擦所混化，也变成皴擦的一部分，由此而融为一体。这种似勾非勾、似皴非皴的笔法，将披麻皴、斧劈皴、解索皴、卷云皴、折带皴等各种皴法和谐地融为一体。

对于点苔，卢延光最常用的是大浑点。他的大浑点是受奥地利画家克里姆特的启发，并在自己连环画作品中的圆圈和圆点的基础上变化而来的，与石涛、黄



