

# 激扬江山

2006—2007

中国国家画院

范扬艺术工作室教学文献集

主 编 谢 琳    执行主编 顾 平    王耀年

北京工艺美术出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

激扬江山: 2006—2007中国国家画院范扬艺术工作室  
教学文献集/谢琳主编.——北京:北京工艺美术出版社,  
2008.3

ISBN 978-7-80526-694-7

I. 激… II. 谢… III. 中国画—教学研究—文集 IV.  
J212-42

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第031061号

编委: 单永进 储哲轮 吴伟波  
周义彬 郭文光 谢大川

责任编辑: 陈高潮

责任印制: 宋朝晖

装帧设计: 于伟涛

## 激扬江山

2006—2007中国国家画院范扬艺术工作室教学文献集

出版发行 北京工艺美术出版社

地 址 北京市东城区和平里七区16号楼

邮 编 100013

电 话 (010) 84255105 (总编室)

(010) 64283627 (编辑部)

(010) 64283671 (发行部)

传 真 (010) 64280045/84255105

网 址 [www.gmcbs.cn](http://www.gmcbs.cn)

经 销 全国新华书店

制 作 国画研究编辑部

印 刷 北京翔利印刷有限公司

开 本 889毫米×1194毫米 1/16

印 张 15

版 次 2008年3月第1版

印 次 2008年3月第1次印刷

印 数 2000

书 号 ISBN 978-7-80526-694-7/J·611

定 价 68.00元



# 2006—2007 激扬江山

中国国家画院  
范扬艺术工作室教学文献集

主 编：谢 琳  
执行主编：顾 平  
王耀年

## 目 录

### 教学 记时

|       |         |
|-------|---------|
| 序     | — 2     |
| 教学思想  | 6 — 7   |
| 教学方案  | 8 — 10  |
| 教学实践  | 11 — 61 |
| 创作与展览 | 62 — 71 |

### 学员 名录

|                |           |                 |         |
|----------------|-----------|-----------------|---------|
| 顾 平（教 授）       |           | 朱振刚（中国美术家协会会员）  | 128—135 |
| （中国美术家协会会员）    | 72 — 79   | 陈先水（中国美术家协会会员）  | 136—137 |
| 王耀年（副教授）       | 80 — 87   | 韩国栋（中国美术家协会会员）  | 138—145 |
| 汪俊峻（副教授）       | 88 — 95   | 段传峰（中国美术家协会会员）  | 146—147 |
| 朱 零（中国美术家协会会员） |           | 王国梁（中国书法家协会会员）  | 148—155 |
| （中国书法家协会会员）    | 96 — 103  | 吴伟波（广东省美术家协会会员） | 156—163 |
| 王 君（中国美术家协会会员） | 104 — 111 | 单永进（山东省美术家协会会员） | 164—171 |
| 石 寒（中国美术家协会会员） | 112 — 119 | 杭中吉（江苏省美术家协会会员） | 172—179 |
| 仇传澄（中国美术家协会会员） | 120 — 127 | 周义彬（江苏省美术家协会会员） | 180—187 |
|                |           | 郭文光（湖南省美术家协会会员） | 188—195 |
|                |           | 杨 军（青岛市美术家协会会员） | 196—203 |
|                |           | 曹 梅（南京市美术家协会会员） | 204—211 |
|                |           | 古 丰             | 212—219 |
|                |           | 张 凡             | 220—227 |
|                |           | 许 静             | 228—233 |
|                |           | 孙玉峰             | 234—239 |

# 序

文/范 扬

我从事美术教育工作已有二十五年，主要在南京师范大学美术学院任教，今又在中国国家画院教授中国画，前者是高等教育，有着缜密而规范的教学体系，后者是“翰林图画院”，略类孔夫子的私塾教育模式。

我以为国家画院有着引领中国画家弘扬民族文化的职能，更是全国画家相会交流、学习深造的艺术殿堂。我们的学员多为画家，对深造的专业有所指向，选择工作室即选择了导师，他们不同于本科生，不同于研究生，他们需要的是提升绘画的专业水平，确立自己的画风品境，得到艺术市场的认同，故画院的教学有其特殊性，它是现代和传统的结合，是新型的画院教学模式。

教学形式回归于传统，导师的授教贴近了每一个学员，有教无类，更具针对性。师生的交流更加融和，而多年高校的教学经验也对工作室的教学有所补充。教学措施从“师古人、师造化、师我心”三方面入手，着力提高学员的艺术境界。古字画的观摩是和古人的心灵沟通，写生山水是触发心灵对大自然的感悟，我心逍遥是艺术的涵养和个性在画作中得以淋漓尽致的发挥，展示与宣传是传播中国画的重要过程，这也是中国画教学新模式的几个组成板块。

2006至2007学年的教学工作已结束，此文献是我和同学们一年工作的记录。

# 激扬江山

范扬题



## 艺术简历

范扬，1955年1月生于香港，祖籍江苏省南通市。1982年毕业于南京师范学院美术系。曾任南京师范大学美术学院院长、教授、博士生导师。现任中国国家画院山水画研究室主任，中国美术家协会会员。

中国国家画院范扬工作室 2006 届全体师生合影





# 一. 教学思想

“正本清源，贴近文脉，继往开来”，是我教学的基本指导思想。  
师古人、师造化、师我心，是教学循序渐进的路线。

中国画绵延几千年，气脉不断，给我们留下了丰富的传统宝藏。到了近现代，特别是“五四”以后，中国画受西方艺术思想的影响发生了较大的变化，中国画开始由传统向现代转型。今天大家认为的传统，已经很宽泛了，并不仅指宋元以来的主流水墨画，也不仅指“五四”以后的改良中国画。然而我们不能不看到，“五四”以来，“中学为体，西学为用”的思想，的确改变了传统中国画的传承方式，尤其是学院式教育，已经与传统方法拉开很大的距离。因此，教育模式的选择有时就是中国画传承方式的选择。

一方面，沿着传统走下去，是一条很好的路子，纵深发掘，可汲取的东西很多，有巨人肩膀可攀，起点高，可做的事也很多。所以，元四家以后有明四家、清初六家、扬州八怪、金陵八家，近现代有吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿，气脉不散。另一方面，与时俱进，在继承基础上创新，也是名家辈出，像林风眠、傅抱石、李可染等人，做得也不错。在体、用上，各人把握不同，有的偏西洋，有的偏中式，有的重造化，靠写生支撑，但要看到他们的传统功夫都不错，至少有相当深入的了解和把握。还要看到他们共同关注的是在自然中讨生活，重视写生。套一句老话，就是“师古人”以后“师造化”。

就目前中国画形势来看，当代中国画，实际上是两大体系，即学院系统和画院系统。画家有国内学成的，也有留学回来的，中学、西学两大阵营，一直在波澜起伏中前进，有交叉，也有融合，有时这个主导，有时那个主导。但是，渐渐地、尤其是近10年、20年以来，风气是再穿唐装。20世纪初，什么都是外来的好，但过了一百年之后，人们开始

渐渐反思，才觉得只有自己的东西才能自立于世界民族之林，因此开始重新认识，重新思辨，重新审视中国本土文化的精髓，找到源和流。溯源寻本，有源有流，我们就是这个源流的一股浪花，如果正好是这个时代大潮中最上面的翻腾的浪花，就找到了脉。找到了脉就能继往，找到了个性就能开来。中国国家画院龙瑞院长提出“正本清源，贴近文脉”的中国画学理念，正是代表了中国画的时代潮头。

以这一思想为主导，国家画院不失时机地开创了“导师工作室制”。由于中国画是相对独立的学科，中国传统中师徒授受的教学方式，符合中国画画学和画理，这种口授心师的方式对于中国画的传承和延续有着特定的意义和实效价值，把这一优秀的传统教学方法与现代美术教育相结合，将会对中国传统的传承、发展产生积极意义。国家画院导师工作室制，也正是这一思想基础上所做的一种尝试。实践证明，这种教学模式是非常有效的，也是成功的。

“范扬工作室”是中国国家画院在2006年开设的。04、05两届画院高研班已经为我们积累了不少成功的经验，那么这一届学员也仍然是延续国家画院的教学方针和计划。当然，由于每个导师艺术观念和艺术风格不同，那么除了院里安排的统一大课之外，在具体教学实践中每个导师也有着各自的专业课特点。一方面，传统中师父带徒弟的方式更注重对传统的研习；另一方面，现代学院教育注重写生。二者如何有机结合以及结合的方式，也就决定了导师不同的教学风格。我的基本思路，仍然是古人已经说过的“师古人”以后“师造化”。像前面提到的近现代大家吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、林风眠、傅抱石、李可染等，尽管在传

统与创新之间各有侧重，在体与用之间把握不同，但师古人、师造化，却是他们基本的路子。因此，我们也不例外。

首先，临摹和研读古画，不仅仅是技法上的提高，更重要的是可以提高眼界和审美能力，以期做到“取法乎上”。多读古画的另一个意义，是可以通过对中国画传统的深入认识，来进一步明确中国画的来龙去脉和演进方向，这对于同学们探索和确立自己创作创新方向，进一步弘扬传统文化，将有着重要的理论意义和实践价值。其次，写生是获得创作手法最直接的手段，但也不仅仅是为锤炼笔墨语言和完善风格样式，它的另一重要意义是写生的过程也即古人所谓“师法造化”，因为山水画来源于造化，通过在写生中对造化的认识和感悟，可以更加深入体会中国画的独特意义和审美内涵，这样创作出来的山水画，才是语言形式与气象意境兼备的作品。再次通过对历史上中国画大家的讨论和分析，让学员进一步了解作为一个中国画家所应具备的应有素质和作为中国画家需要作怎样的准备。学习的目的最终是要形成个人的艺术风格，因此发现和引导每一个同学的潜在能力，强化和确立不同的创作方向，使其在铸就个性化艺术之路中奠定坚实的基础，这也是导师的重要教学内容之一。这就是所谓“中得心源”，或者说“师我心”。

总之，师古人、师造化、师我心，是我教学的路线；“正本清源，贴近文脉，继往开来”，是我教学的基本指导思想。但继往开来，不是完全横空出世，而是中学为体，西学为用，民间也好，西洋也好，当代也好，都是用，因为我们的立足点是中国画传承有序的文脉。

（根据导师范扬讲课录音整理）

## 二. 教学方案

### (一) 教学方式

师古人——临摹读画，取法乎上。

师造化——写生，锤炼画面语言。

师我心——创作，铸造个人风格。

### (二) 教学手段

课堂讲解

创作解析

现场示范

### (三) 教学计划

### 教学方式和手段

学习中国画，要时时体验，从师古人的临摹、读画，到师造化的写生，再到师心源的创作，都是一个体验过程。因为大家都懂得：只要用笔有起落、有变化，做到“骨法用笔”，“应物象形”，“随类赋彩”，“经营位置”，“气韵生动”就可以画好中国画，但是能否做到这些，需要长期的学习研究，也需要“传移摹写”，需要不断地体验和探索。

首先是师古人。由于同学们已经具备了一定的基础和创作能力，再往下学习，就要找到自己的个性，用传统中适合自己的精华部分来滋养，这就是所谓第一步要师古人。师古人也有各种方法，包括临摹和读画，特别是需要读一些大画。但师法古人，也要有所选择，因为不是所有的古人都适合自己，也不是所有的古人都是上乘的，因此要取法乎上。

那么，我们为什么崇拜古人？因为真正的艺术运动和画家个体，经常打着“复古”的旗号，比如“文艺复兴”。当时的复兴者认为，当代的艺术作品不如古典的艺术作品，要复兴古希腊、古罗马的艺术，因此就是打着复兴的旗号。现在，我们集结在弘扬中国传统文化的旗帜下，也是复兴。很多伟大的画家和学派，都是打着复古的旗号去运作的，比如赵孟頫。他就看唐代、宋代的画好，而同时代的画不好，所以要复古。师古人，先要师古人之迹，尤其是书法，不师古人之迹就无从学起，在此基础上再师古人之心。一是读画、临画，二是研读古人的画论和文章。当然，这也只是一种外在形式，最重要的是以此深入感受和体悟古人的用心和用意。

其次是师造化。造化给人带来的感受是无穷无尽的。大自然太丰富了，而我们的认知是有限的；大自然那么伟岸，而我们多么渺小。长江、长城、黄山、黄河未变，江山不改，人事更迭。因此，画山水是我们永恒的事业。在走进大自然的过程中，造化的启发会逼着画家用自己的方式画，那么画着画着风格就出来了。

师造化，是古人提炼的说法，但不是说见到奇怪的树石简单的勾一勾，看到一棵树、一块山石想描就描一描，而是在亲近大自然、与大自然的交流中，把自己的情感、情绪、理念融会于大自然之后流露到笔端。当与大自然亲近的那一刻，艺术就升华了，这就是所谓“天人合一”。创作的时候，拿着水墨，或者拿着铅笔，全身心地投入，大自然给我的一点信号，一点信息，反映到我的笔下，反映到我的作品里，这个时候就是“天人合一”。甚至在画所谓纯笔墨作品的时候，过去的体验，对大自然的悉心体会，也会使你的画面生动起来、丰厚下去，这时的画才有生命力。“天人合一”并不是做不到，只要我们去投入，全身心的领悟和描摹大自然，并去主动亲近它，就能做到。当我们全身心地描摹的时候，必然受到自然的感染，再将所感、所领悟，转入笔下，这个时候就是“天人合一”的境界。

实际上，热爱自然、崇尚自然，到自然中写生，是获得中国画方法的最直接的手段，也是学习艺术的一个根本所在。当你真正走进自然，融入自然的时候，你就会忘记自己，就会达到“天人合一”的境界。写生的时候你面对对象，精气神融入画面，铸成作品的生命，而作品的生命就是我们生命的一部分，它融入了这样的时代、这样的时光，那么我们的存在、我们的生命、我们的时光就成为我们的作品。不断走入自然，登临其境，艺术才是有源之水。

再次是师我心。师造化的最终目的，是为了达到师我心。是把写生中的种种体验，转换到创作中去，创作出既饱含自我情感也融入传统审美感受，既具有极强的个性也富有时代精神的作品。

师我心是中国画的最高境界，这需要终身致力于艺术的探索，

需要一生的奋斗和努力。有这么一种情况，很多画家写生回来之后突然不会画了，好像又找不到方法，这个时候又不“天人合一”了。每当这个时候，就需要回归，与古人对话，与自然合一，之后再“天人合一”。与此同时不断地去画，就会找到自己的方法，找到自己的心性，养成自己的审美观念，养成自己的用笔的习惯，最终也就找到了心源。

对于一个画家来说，生活环境或者生活状态、生存状态、地理环境的改变，其画之风格也会随之改变。比如宋代李唐就是典型的例子，从北宋到南宋，李唐画风为之一变。我恰恰相反，我原来在南方，画的很湿润；但来北方之后画风为之一变，画面丰厚起来。这就提示我们：同学们来自全国不同的地域，其自然和人文环境，包括感受不尽相同，这也将是构成个人风格的基础。这就需要因人而异、因材施教，因势利导、实时教育。

### 教学计划

专业课就围绕师古人、师造化、师我心，三个最基本的中国画教学方式进行。初步的计划是：

按中国国家画院教学部计划。因为每周都有理论课，而且都是学者、专家讲课，因此在专业课教学中不再大段讲理论，基本上是边看画、边讲、边交流，既有课堂讲授，也有现场创作示范。在这个过程中，再根据大家的情况，比如需要什么、往那个方向走等等，一一跟同学们商量。有的同学基本功欠缺，而有的已经解决了基本功问题，就要更上一层楼，每个人遇到的问题是不同的，就需要有针对性地讲解。

由于工作室的学员年龄基本与我相仿，有些同学来的时候已经是很成熟的画家，因此我认为师生之间应该是半师半友、亦师亦友的关系，教学相长，所以我们的教学模式也应该是一种讨论式的、研究式的。这种模式是新的、现在的，也是老的、传统的。而且我相信这种方式也很容易使师生之间融洽，我们相处也会很自由、自然、和谐。

## 三. 教学实践

[按]教学实践包括导师范扬专业课、全院大课和写生，涵盖了理论讲解、作品解析和写生创作示范的所有内容。现场录音记录整理，以内容结构而不以讲课时间先后为序。

课堂教学

写生实践

创作练习

### 课堂教学

1. 中国画学习的一般规律：师古人、师造化、师心源
2. 我师古人·王原祁作品解析
3. 我师造化·写生作品讲解
4. 我师我心·创作讲解与示范

## 1、学习国画的一般规律

从两幅作品说起

就从我的两张作品说起。



©范扬/采芝深山里 2006年 纸本 200cm × 100cm



©范扬/独坐深山里 2006年 纸本 200cm × 100cm

这是前天为了参加展览画的两张作品，用的是麻纸。用这种纸线条比较好看。另外，这种纸墨晕和笔下的感觉，有点像明中期以前画家用的那种纸。特别是清代中期以后的宣纸，跟以前宣纸的感觉不尽相同。清中期以后的宣纸对水、墨非常敏感，而以前的纸有一种滞重感。我这一年画画主要都是用这种纸，也找到了一点感觉，这种感觉与我个人从南方来到北方有关。南方水汽蒸腾，北方秋高气燥，刚来时很不适应。以前冬天出差来过，每

天早上起来，鼻子嘴里好像要冒烟似的，很不适应，这一两年也渐渐开始适应起来，实际上画法也渐渐改变和适应。我原来在江南，画法潇洒多于厚重，但浑厚一直是我追求的一种审美倾向。来京后画法有所改变，正是由于空气的原因。再是接触的人、画家也不一样。在南京大家互相之间看看去，作品都是潇洒一路，笔走轻灵一路，到北京之后，大家都画得很黑，有一点笨，或者说有一点拙，而南方人显得更聪敏一些。这个“笨”，不是贬义词，

像古人说的聪明人要学笨，真正有点木讷的人要学点聪明。这样就有一个互补。我到了北京就有点学笨了吧。

正如丹纳说的，佛罗伦萨的画家素描线条轮廓就很清晰有力，而威尼斯的画家因为在海边，水汽蒸腾，所以画的就很柔和，讲究色调的推进和推移。过去我读大学的时候也看，但看不很懂，只是隐隐约约地知道有这种说法，画家也有这种做法。后来我有机会到佛罗伦萨，到威尼斯，又看到提香的绘画，米开朗基罗的绘画，还去了西斯廷教堂，看到那些壁画确实画得非常好。那次我去的时候，壁画刚刚被洗过，不是酱油色，颜色非常鲜艳，蓝色的衣服就像我们画的石青色，绿衣服像石绿色，还有黄色，是很亮的一种黄，红色也是非常的亮。再看米开朗基罗油画的原作，它的明暗，就像我们“随类赋彩”的明暗，有深浅，但它的形更漂亮一些。米开朗基罗作《大卫》的时候也才二十岁左右，但已经是世界名作，相比，我们是白活了。我现在五十多岁，学二十年也作不出《大卫》那样的作品来。那是一个大时代，汇聚了许许多多天才。米开朗基罗还有着他的自信，他很孤独，一个人灰头土脸地走，但他极其自信。他当时有个说法，他看着提香的画说，如果他素描再好一些，那么他就是第一了。意思是说自己是第一。如果别人画的再好一些，他就是第二了。我们要有这样一个信心、信念。在全国做不到，可以在班级里做第一，不行就在朋友中间做第一，再不行就在家做第一嘛。所以大家首先要自信。之后，我们还要学习。

你们看我画的作品，有一点浓厚，这与人生阅历有关。我吃过苦头，我们这个年龄段的人，那时都坐公共汽车，风霜雨雪都不能迟到要去上班，作学徒工一个月工资才14块钱。后来学画，我努力地学，立志做全国级的大画家，我曾在南京做教授，后来又做了院长，然后又到北京。他们说我是江苏的画家，我说我不是，我是全国的画家。大家都来到北京，都来讨生活。你们的起点要比齐白石高，齐白石是木匠，五十岁进京。我也是五十岁进京，我是教授，起点应该比他更好。那么你们也应该是这样。齐白石什么背景都没有，也没有达官贵人提携他。在没有结识陈师曾之前，谁也不认识他。陈师曾把他的画带到日本卖，卖得不错，然后徐悲鸿请他来当教授，他说我不会教，徐悲鸿说你画示范就可以了。他就觉得面子很大。过去在大学做教授，就是社会的人上人。他是从一个木匠，到大学作了教授。

我的线条有点左右摇曳，相互照应，有一种动感。以前我在班里说过，黄宾虹有一个课图稿，就用毛笔圈了一个“太极图”。现在我在黑板上画（示范），他就这样一勾，写了好多“太极图如何如何”，我一开始感觉没有关系，后来渐渐觉得有了关系。第一，就是黑中有白，白中有黑，必须要有透气的地方，那么这个白的中间必须有一个点。这种分布，你们看在我的画面里就有，一团黑的里面有一个白的点透气，而在下面这个白的地方有一个人们所说的“眼”，也即“太极图”的黑白反替。另外，除了黑白反替



©米开朗基罗作品

之外，线条有一种圆转循环，超乎往复，连绵不断，生生不息的意味，所谓“一生二，二生三，三生万物”。所以，我渐渐觉得黄宾虹说得对。而且黄宾虹勾的时候，这样一勾，线条就有起落，有顿挫，有疏密，很灵动、也很有味。所以这些大师的点拨，一两招就终生受用无穷。如果我是一个资质比较好的人，就从根本上来体会，如果我是个资质比较浅显的人，那就像《射雕英雄传》黄药师教傻姑的那个“铁叉”，只有三招。因为是高手教的，所以一般江湖上的高手都接不了这三招。我是说，大家的取法学习要从高明入手。从高明的一路走，无论怎样都会得到好处。

过去也有一些朋友，我去看他们画画，他们经常拿着周围同时代的画家的作品在那里分析、比较，当然都是比较好的画家。这是取法于中。但我们一定要取法乎上，这是我长期学习的一个经验。这也是我今天要讲课的内容之一——师古人。师古人，也要取法于上。

有国家画院这样一个很好的平台供我们行走是幸运的，但不是行走江湖，是行走京城。在行走京城以外，我们还是有一个任务，就是学习，而不光是行走。

最近我请学生刻了一个闲章，叫“南北相通，两京行走”。从南京到了北京，所以叫“两京行走”。另外我是南通人，这里也有个通州，就叫北通州，“南北相通，两京行走”。也隐喻着我原来的是南方的画家，审美也是南方的意识，到北京有了新的学习的机会，京城里高手众多，我希望我能够做到“南北相通”。这“两京行走”呢，是说北京是京南京也是京，是六朝古都，也有深厚的文化积淀。但今天的京是北京，所以我们来北京走走。但是我

们也不能忘记南方的文化传承。所以我的图章叫“南北相通，两京行走”。不是说我的理想，也不是说我的审美，是我实际的状况。说说我的状况，也想告诉人们我自己的想法和做法。

今天，我们就讲一讲中国画学什么、怎么学，也就是中国画的一般学习规律是什么。我讲的也是老套子，师古人、师造化、师我心，三段式。

### 第一，师古人。

在学习中国画的过程中，每个人要找到自己的个性和本性，然后就按这个本性和个性，寻找适合你的传统中的精华部分来滋养你。这就是所谓第一步要师古人。师古人也有各种师法的。比方讲“扬州八家”，当时在清代认为他们是“野狐禅”，所以再学的时候就要警惕了。不知道有没有花鸟班的同学，如果我要学就想一想，为什么当时的画坛正宗，称他们为“野狐禅”？因为不太文气。虽然有这种纵横恣肆的情绪，但不太典雅，也不十分讲究。不过话又说回来，比之后来的花鸟画家们，他们已经是十分讲究和十分好了，我们只是往上追而已。画中国画，先要脱俗，人先文雅然后才可能画好。

所以，师古人，也要取法乎上，要多读一些名家大作。比如像李唐，他先北宋，后来又到了南宋，是一个过渡时期的人物，又正好是南北交替的时候。细细分析他从北宋到南宋的作品，就发现他的画风发生了很大的变化。过去画的是长幅，是北方的崇



©李唐/万壑松风图

山峻岭，高山仰止。到了南方就画横的，而且很明显画得滋润、清润，画面的水汽充盈。再举个例子，董源的《夏山图卷》，在南方看到的就是这样的芦苇、丘陵、山坡，湖、滩什么的。北方没有这些，本身缺水，只能画高山，比如像太行山。像荆浩、关仝、范宽，这些北方画家很少有画横的，而南方画家画横的、画手卷的多。手卷放在桌子上大家把玩，可以在上面作长江万里之游。到北方不是这种看法，于是他就不是这种做法。

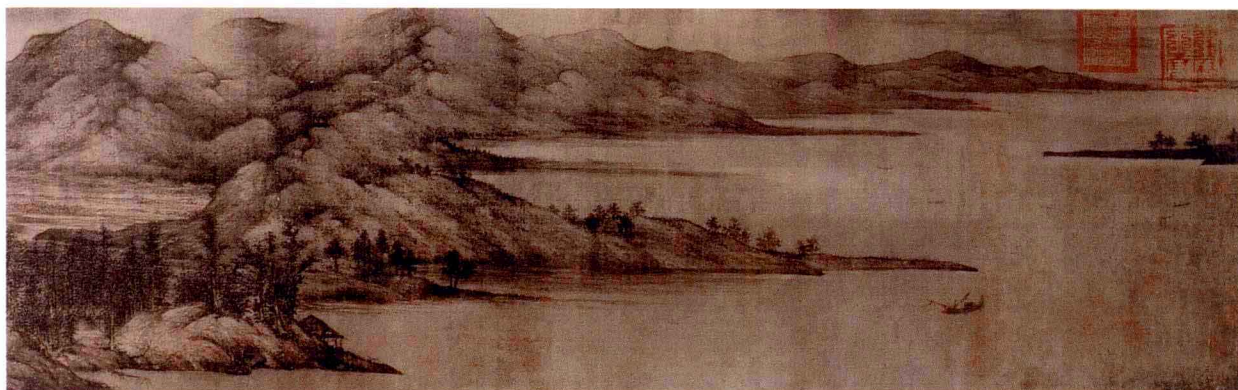
再说我们学花鸟，比方讲，齐白石要作青藤、八大门下走狗，那我们现在又这么崇拜齐白石，那肯定青藤八大又要好得多。所以那次开了一个学术研讨会，叫“双星会议”，他们拿齐白石、黄宾虹比较，拿了齐白石很多画，然后来了许多大师、大家，在那里做积极的讨论和深刻的评述，有人认为齐白石如何如何了不起。当然十分的了不起，我们暂时也画不到这么好。但是你真正坐下来分析，他跟徐渭怎么比？跟八大怎么比？他是木匠出身，自己在那里作几首诗，起个诗社，然后跑到京城里卖画，又卖不动。他所有的准备，包括学术准备，都不能跟徐渭和八大比的。徐渭书法、诗歌、戏曲，东倒西歪、南腔北调什么都厉害，画的又好。齐白石做青藤、八大门下走狗，那是客气，也是对的。齐白石画好，是因为他是农民，画里带进了农民的朴实，画那些有趣的虾子、黄瓜、草虫、螃蟹、抓草的篮子等等，确实画出了趣味。另外，他衰年变法，后来打通了，人都活到那么老的时候，就是我们所谓“老成了精”，老成了精自然就炉火纯青。比如一个盘子、一块玉石，几百年盘下来，有了包浆，就有价值了。齐白石这么多生活阅历，这些生活阅历，加上有心的学习，和无心的领教，渐渐图式精纯，同时笔法也渐渐老道。这种转换，这种经验，这种教训，渐渐到了笔下，就丰富和复杂起来了。丰富复杂起来，那么你的艺术反映了你的精神，你的艺术就有可能丰厚。“充实之为美”，那么你的作品就开始美了起来，你就是伟大的美术家了。

还有徐悲鸿，虽然大家对他有微词，但我还是觉得他了不起。他看人很准，他请齐白石，还有其他人等等作教授。而且就在北平解放的时候，傅作义请社会名流来座谈，大家都不说话。北平到底是怎么回事？就徐悲鸿说，要保护文物古迹，和平解放。这就是人物，那个时候傅作义是大将，一不高兴要杀人头怎么办？但徐悲鸿仗义执言，该怎么办就怎么办。当时傅作义也是顺应时事。

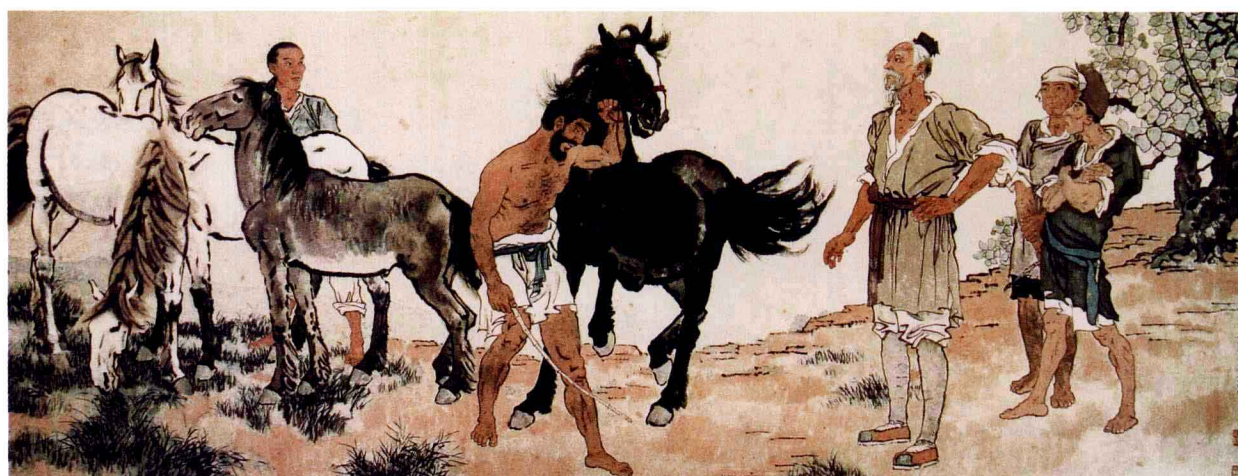
所以，徐悲鸿还是有精神上、人格上的伟大，你真正去看他的作品，就可以看出来，他的线条还是站得住的。另外，徐悲鸿的书法非常好，那是大高手之为。这里也有书法班的同学，你们也可以看看、研究一下。他是磕头拜师的，拜康有为为师，是在上海的哈同画院。磕头拜师，过去是真正拜师的，当然他拜的是个高手。所以他的书法，品格就是高过他的绘画。过去我写徐悲鸿的文章，写了几万字，包括他的“新七法”，关于素描的理论，他的经历，等等。他到法国学绘画，他的老师叫达仰，没有名的，



©李唐 / 清溪漁隱圖



©董源 / 夏山圖 (局部)



©徐悲鴻 / 九方皋

在法国绘画史上不容易找到他的名字。所以他在法国学的是古典派，一种有点过时的画法，但那时印象派已经存在，但他看不懂，他就用写实的画法。他找的不是名师，但是学成回来就了不起，城里来的回到乡下，那见识自然是不同的。他产生的作用是巨大的，我觉得他引导了一个时代，他的学派实际上是主导了二十世纪的中国绘画的走向，而且他在美术教育方面的贡献，是功不可没的。所以，我以前注意他，是因为我过去想做美术教育家，后来终于

没有做成，就做了画家。美术教育家需要更好的资质和准备，我就是有一点不够，比如我教学生，我是有教无类，大家都可以来。过去在南京不同，我认识的一些画家，像周京新，他选研究生的时候非常严谨，选的人又少又精，一定要画的比较好，是那些已经有一个大体画法和路线的学生。我就不是，我的研究生各种各样。正如金庸写的小说里“星宿海的老怪”，什么徒弟都有，也是有作风的。徐悲鸿也是，他选的都是自己系统的人，所以最后容

易形成一个学派。因为气味相投，心性相近，教法又是一体化的。徐悲鸿对学生又好，渐渐又抱成团，形成了一个学派，而恰恰又得到了官方的支持。画法又与当时苏联老大哥的巡回画派相靠近，他们画的又容易看懂，所以就占了主导地位。但是浙美系统又不



©富冈铁斋 / 东坡墨戏图

一样，林风眠讲中西融合，后来潘天寿主张中西拉开距离。

中国画大家都懂：用笔要有起落，要有变化，要“骨法用笔”，“随类赋彩”，“经营位置”，“气韵生动”就能画好中国画。我的画就气韵生动，也有经营位置，上面几个山头都有错落的。我接着讲：

当时浙美系统的教法就不同了，看法也不同，做法也不同，学生进来以后又不同，最后学出来当然也不同，像朱德群、赵无极等等，也还是很好的。而他们那些人又大部分活动在法国巴黎，所谓艺术主流的中心位置，所以他们的名气似乎就比中央大学系统的大。中大系统的吴作人、艾中信、蒋兆和、冯法祀等等，油画家也好，国画家也好，好像最后他们的名头并没有大过中国美院系统的。包括中国美院系统的潘天寿，实事求是就国画论国画，他画的比较正宗。包括林风眠，我个人认为林风眠的素质是这些画家中最高的。但是，他也是准备不足，他认识传统但传统的掌握不够，他认识西方但对西方的了解不深入，但由于他个人的才情，和他所处的位置，造就了他的学派，也造就了他的艺术。他的学派，产生的影响和意义是深远的。他的艺术是有才情的，他是有独特个人观念的画家。

这些了不起的大家，真正让我佩服的也是不多的几位。像傅抱石非常有才情，他那种潇洒，那种挥洒自如，看上去画得真好。但你要看过富冈铁斋的画，看过竹内栖凤的画，再看傅抱石的画，就觉得他有很多学习的痕迹。这种学习，说得好听一点，是师而能化，吃完之后稍微消化一点，就很不错。当时傅抱石在中央大学，也就是后来的南京师范大学，教了二十三年书，不是教国画的。就是他画山水，在重庆办了山水人物画展，也还是教中国绘画史、美术理论和印章，实际上当时教国画山水的是黄君璧。傅抱石喜欢躲在家里自己画。我记得，前几年遇到苏州的画家，画水乡的杨明义就跟我说，那时候他上中学，特别喜欢傅抱石的画，然后有了傅抱石的印刷品就买，那时《江山如此多娇》已经画完了。后来到了苏州，好多老先生看了傅抱石的画就说这不是国画。实际上，那些老先生是没有看到傅抱石的创造性。但是，你不能不承认，傅抱石肯定有着比较明显的大的格局上的变化。比如说，气韵生动是有的，但骨法用笔不够。傅抱石的原作颜色褪了，看上去没有什么线条。写文章的都喜欢说，他创造性地用了“散锋”。后来我看过很多他的传人，用大笔画，把纸掇的破破烂烂的，然后刷刷地画扫地一样。画法难看，不雅观，不像我们用笔有起落。所以傅抱石不表演，也不带班上同学画画。我有个老师跟了他三年，只看到他在班上画半张画然后就卷回去了，躲在家里关上门继续画。但又说回来，他有创造性，创造的时候那种激情，确实实实在带给人们一种震撼的力量。

这就像梵高，不需要像学院派画这么好的素描，对色彩的认识也是顿悟式的。梵高开始画的时候，画的颜色很难看，像酱油似的黄巴巴的。《吃土豆的人》，你要看到原作，真的是很难看，形