

范 扬 笔墨新体

当代中国画大家文献丛书主编 张晓凌 执行主编 张炎

B I M O X I N T I F A N Y A N G J U A N

卷



河 北 美 术 出 版 社

策 划: 张基春 田 忠
责 任 编 辑: 赵小明 李菁华
责 任 校 对: 李 宏 张青艳
技 术 编 辑: 毛秋实
色 彩 管 理: 廖学勇
书籍美术设计: 张 森 刘建平

图书在版编目(CIP)数据

笔墨新体. 范扬卷 / 范扬著. —石家庄: 河北美术出版社, 2014. 6

(当代中国画大家文献丛书 / 张晓凌主编)

ISBN 978-7-5310-5566-2

I. ①笔… II. ①范… III. ①山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第116705号

笔墨新体

当代中国画大家文献丛书 范扬 卷 主 编 张晓凌 执行主编 张 炎

出 版: 河北美术出版社
发 行: 河北美术出版社
地 址: 石家庄市和平西路新文里8号
邮 编: 050071
电 话: 0311-87060677
网 址: www.hebms.com
印 刷: 深圳市信和印刷有限公司
开 本: 965mm × 635mm 1/8
印 张: 16
印 数: 1~3000册
版 次: 2014年6月第1版
印 次: 2014年6月第1次印刷

定 价: 230元



河北美术出版社



官方微博

《笔墨新体——当代中国画大家文献丛书》

编辑委员会

杨晓阳 张晓凌 张江舟 曹意强 郑 工 高天民 张 炎

学术主持 张晓凌

主 编 张晓凌

执行主编 张 炎

序一

笔墨新体与中国画现代性建构

张晓凌

20世纪以来，在中国美术的版图上，中国画是受到批评和质疑最多的画种，其内容广涉中国画的名称、形态、体制、观念、题材、笔墨、语言等诸多方面。然而，正是在批判、质疑声中，中国画逆风飞扬，破茧而出，产生了自己的现代形态，以及创造这一形态的艺术大家。改革开放30年来，这一态势在新的历史条件下被充分放大，变革与探索的中国画现代性主题，比历史上任何时期都更加彰显，更为绚烂。激辩的思潮，深入的思考，多元的实验，广泛的开拓，不仅使中国画开创出前所未有的繁荣格局，也产生了标志着当代中国画高度的代表性人物。更为重要的是，以“借古开今”“革故鼎新”“传统中求变”“以西润中”“中西融合”等诸多方式所创造出的“笔墨新体”，不仅仅充分展示出当代中国画家的创新精神和变通才能，还毫不愧色地以此书写出中国画荣耀的当代史，有力地回应了一个多世纪以来的种种质疑与批判。

所谓“笔墨新体”，即以中国文化精神为内核，以传统笔墨为基盘，以时代感受为经验，以个人心性为皈依，以廓然博大、灵动和谐境界为追求的具有鲜明个性和时代气息的笔墨体系——这是优秀中国画家回赠时代的珍贵奉献，也是他们留在历史上的唯一理由。本次展览、研讨活动及画册出版，拟从现代美术史的角度和学术研究意义上提名27名画家，分门别类进行展示、研究和评价。其意义在于，以中国画现代性逻辑展开为底色的个案研究与梳理，将里程碑式地清晰展示中国画三十年来的正脉与成果。

中国文学、中国艺术现代性建构的逻辑起点究竟始于何时？西方汉学界的主流看法是，既然从“天下”意识形态转向个体性的民族国家，从传统的“宇宙主义”（天人合一）走向辩证斗争是中国现代性的标志，那么，很显然，回应西方文学、艺术的挑战即为中国文学、艺术现代性的开始。据此，1916年的胡适的“文学改良八事”，或1918年的鲁迅的《狂人日记》，便可视作为中国文学现代性的起点。国内文学史界、美术史界大都屈从这一看法，美术史家在撰写现代史

时，大都习惯性地从1918年的“美术革命”开始着墨。

然而，中国文学、艺术发生的史实往往会唤醒新的观点，修正甚至颠覆上述所谓“主流性”看法。汉学家普实克就极其敏锐地把文学体裁的转换作为现代文学在中国发生的表征。在他看来，在明代，随着向“市场”出售作品的新型文学家、艺术家的出现，诗歌艺术开始让位于小说和戏剧，后者的世俗性质、“市民趣味”及新叙事模式便构成中国文学的早期现代性。换句话说，中国现代性具有内生性或内源性特征。

明末的美术现象更有说服力。中国画及至明末，笔墨已高度成熟，自律性地上升至“程式化”的高度，即笔墨已超越所描摹的自然物象，自在地构成具有抽象审美价值的语言。晚明三大家中，徐渭以“泼墨”的方式彻底摆脱了写实的纠缠，将中国画提升至“写意”的高度；陈洪绶则醉心于人物画各种线纹的变化与组合；至于董其昌的山水，干脆如清人钱杜所说：“有笔墨而无丘壑。”语言的独立性，加上“市场”体制所带来的画家的职业化身份，以及在王阳明“心学”理论影响下形成的“个人主义”（个性化），再加上为满足新兴市民阶层审美趣味而形成的世俗化取向便构成了中国画早期现代性的三大基石。

这意味着，中国画的现代性是晚明三大家来开启的，他们以不同于古典时代的“新体”表明，中国画现代性是从自己的文化肌理中生长出来的，具有内生型特征。至清末，四王承续董其昌衣钵，彻底完成了以皴法为主的程式化的画学体系建设，将笔墨的抽象美推至中国画的核心地位。从这个角度看，四王的所谓“摹古主义”实际上是以“托古改制”的方式，建立起了通向中国画现代性的不二法门，他们集古典绘画大成的“程式化”的“新体”作品，既标志着古典绘画的终结，也宣告了中国画早期现代性的诞生。

与此同时，中国画家对明中期以来的“西画东渐”也作出了自己的回应，创造性地运用西画若干技法，丰富了中国画的表现力，以此开

创了“折中中西”的先河。较为典型的例子有曾鲸、吴彬、龚贤、吴历诸家。曾鲸折中西法，烘染数十层，写照如明镜涵影；吴彬的绘画则带有西方写实主义特征，不仅空间深邃，且细密笔触反复描绘同类物象，产生了类似于西方铜版画式的雕琢感；在龚贤以层层积墨法所形成的“黑龚画风”上，最令人瞩目的，是光影变化所带来的黑白关系，这一特征隐约透露出与西画的关系；在中国绘画史上，吴历是唯一身兼天主教司铎的画家，其作品参研西法自不在话下。从以上诸家折中西法的实践来看，中国画家在回应西方之始，就秉持着“中体西用”的原则，即中国绘画的核心价值体系不变，对西画的取用被严格限制在“用”的层面上。从这一点上讲，中国画早期现代性就有了“内生外辅”之特征。

晚清的历史大变局使中国画明晰的现代性路径变得复杂起来，在西学的强势入侵下，一系列文化问题由此而生：中国画现代性是内源性的还是外源性的？是原发性的还是继发性的？是进化的还是革命的？正确的回答也许在两者之间，即近代以降，中国画的现代性便具有了内源性与外源性、原发性与继发性、进化与革命的双重性质。

在这个前提下，中国画家以文化自觉应对西学的各种变革方案与策略便都具有了现代性特征。这其中的主要策略有：“引西润中”“中西融合”“传统中求变”“借古开今”“走向民间”，甚至“全盘西化”等。徐悲鸿否弃传统，引入写实主义改造中国画，虽饱受诟病，但在特殊的历史语境中，写实主义新体有其进步意义，它不仅重建了中国画与现实的关系，而且更为有趣的是，它还以与西方现代艺术的语言错位，开创了与西方完全不同的“另一种现代性”；林风眠引入西方现代派的光色、线形，构成了非中国画传统的新体。今天看来，这一选择多少有点舍本求末的意思，因为西方现代艺术的平面性、装饰性、线条、色彩观、造型观多来自于东方的馈赠。不过，我们不妨将这一现象看作是西方现代艺术对中国的“反刍”。在诸家方案中，陈师曾所坚守的“中国画进步价值说”最具主导性。他的观点暗含着晚明以来的中国画现代性主脉：中国画“首重精神、不贵形似、格局谨严、意匠精密、下笔矜慎、立论幽微，学养深醇”“正是画之进步”。这段立论，拿到西方，几可作为现代派的宣言。对待西画，陈师曾认为：“当有

采取融会之处，固在善于会同，以发挥固有之特长耳。”在纷乱的文化格局中，这个理论无疑为“传统中求变”的画家们立定了精神，蓄养数年，终成就了“黄宾虹体”“齐白石体”等硕果正果。晚清至民国，中国画虽有“全盘西化”之器扰，显得路径迷离，但中国画却始终主体稳固，魂魄未散，以不同的“新体”，摸索着自己的现代性之路。

“时运交移，质文待变”，新中国成立后，为适应国家意识形态之要求，在毛泽东文艺思想的指引下，中国画从观念、笔墨、风格、题材等得以全面改造。“延安革命学派”的写实风格，与徐悲鸿力主的写实主义合二为一，成为统治性的方法与样式。同时，中国画写意精神亦不甘沉沦，以民族文化诉求的强有力方式，恢复为中国画新形态的另一维度。在政治与艺术、古与今、传统与现代、中与西的角力与博弈中，中国画家以自己独特的智慧与实践，构建了中国画另一种现代新体：“新中国体”。它确切地表明，中国画的现代性远比西方现代性更为复杂，我们或许可以将其称之为“杂糅的现代性”，或“复合的现代性”。

凡此种种，可归纳为：

1. 中国画现代性的起源可追溯至晚明时期，从根本上讲，它是内源性的，具有自生型特征。
2. 在应对西学的过程中，形成“内源性”与“外源性”双重特征。
3. 在复杂的历史语境中，中国画积累了丰富的现代性经验，以此形成与西方和而不同的现代性。因而，现代性是一个复数。
4. 在政治与艺术、古与今、传统与现代、中与西、自律性与他律性的互渗中，形成了中国画现代性的本质化特征：复合的现代性。
5. 一部现代中国画史，就是一部笔墨新体不断诞生的历史。

今天，决定中国画新体产生的元素是如此之多：全球化与后工业时代景观、都市化的地理的变异、图像的泛滥、人类生存的焦虑、历史的返魅、古典主义的重生，如此等等。可以预言，一个笔墨新体的多元化时代已经到来。事实上，在当今中国画界，已无人不在维新，只不过采取的方法与策略不同罢了。此次丛书所集合的画家，皆为“笔墨新体”创制中的精英，以上所论，无非是给他们的创造力提供一个历史注脚。

序二

纵横天下的根本

张晓凌

范扬称得上狂傲之士，就人格行为而论，颇有太白遗风，叩床而歌，仗剑而行，一副当代名士模样。他的狂乱野逸、躁动不安及画面洋溢出的充沛激情，是当代山水画坛最具活力的部分。其所师甚为驳杂，对其影响最为直接的有三位：黄宾虹、王原祁、凡·高。黄宾虹传统中求变的革新精神及浑厚华滋的笔墨体系，王原祁的山水布局样式，凡·高跳动扭转笔触下的生命意识，尤其三人视自然为宗教的精神，共同构成了范扬的艺术起点。有趣的是，虽然范扬有很好的传统根基，但其画风似乎一步直到“如来境地”，鲜见过渡性痕迹，这或许是范扬最为得意的地方。留心详察，或许能窥其玄机一二，范扬线条、墨法的出处并不神秘，

它得自于自然万物的生命律动：飞瀑悬挂匡庐、风掠崖壁、鸿飞兽骇、山林摇曳等。依托于此，范扬下笔即纵横、迅疾爽利，气势不可遏，看似涂鸦，却紧劲绵密，刚柔相济，狂野至极，又不失矩度，勾勒中见皴擦，皴擦中寓勾勒，见骨见筋。雄健豪放处，一如洪钟骇听，撼动人心；奇情诡趣，在笔下奔赴交融。

“旋风式”的笔墨下，范扬一任胸中勃然之气自由驰骋，它所积累的巨大的能量，让茂密深邃的画面充满了不安与骚动，表达出画家昂扬向上的生命意识，以及对大自然宗教般的情感。读范扬的画，你会感叹：范扬者，维新之人也，率真之人也。这两点，既是范扬风格的核心所在，也是他纵横天下的根本。

范扬简历：1955年1月生于香港，祖籍江苏南通。1972年入南通市工艺美术研究所。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。现为中国国家画院国画院副院长,兼任南京书画院院长，中国艺术研究院研究员，文化部优秀专家，享受国务院特殊津贴。



悟道与机缘

范迪安

艺术批评中常有一种奇怪的现象，面对一件艺术作品，往往难以在同一领域中找到恰当的评语，然而隔山有知音，在相邻的领域中可能掂出更能说明问题的参照对象。

唐张怀瓘在《书议》中评“小王”王献之书法时曰：“子敬之法，非草非行，流便于行草，又处于其中间，无籍因循，宁拘制则，挺然秀出，务于简易。情驰神纵，超逸优游，临事制宜，从意适便。有若风行雨散，润色开花，笔法体势之中，最为风流者也。”

这一段文字说的是王献之的行草，但将此移评范扬的画，颇有几分恰当。范扬在两个世纪之交的几年里似乎得到了神助，以爆发出来的强劲之力将自己的画境大大地做了提升。在他的作

品面前，可以真切地感受到他作画之际“情驰神纵，超逸优游”的状态，就笔墨的意态而言，他浓笔酣墨，落在幅上皆成“文章”，呈现出解衣槃礴的畅快，达到了通权达变的火候。就描绘的内容而言，他打通了山水、人物、花鸟原有门类界限，只要面对自然，便能“临事制宜，从意适便”，信手拈来皆得理法，在散乱的节脉中荡起形象的生机。范扬人到中年既达此大手笔境界，堪称在画坛上占了一席“风流”。

范扬的画看上去满幅轻松，但却埋伏了雄强之骨和深厚学养。他对传统雄浑一体的画风显然是体悟颇深的，从宋元绘画到黄宾虹，都是他直接吸收的对象。他的胸臆开敞，喜读群书，研读画史画论及文化论著，养成腹中经纶和思中识



写生天门山

度。他也注重生活蒙养，投身于自然怀抱，采集养分，荡涤心灵，这些学养、才情、能力都是构成范扬绘画风格的基础，使他落笔便生墨韵，笔笔相连，连成景致不绝如缕的大千世界。

但是，范扬的智慧系统似乎还有一个玄机未得披露。他何以能够将极平凡自然的景致画得生机顿出，如同天造而成，“自然”得完全没有法度的痕迹，这大概只能归结于他将禅宗的“顿悟”化解于心，将禅机渗透在笔墨形象中。禅宗的理论认为，“顿悟”是包含有感知又超感知的认识瞬间。悟道之际，个体生命与外间世界形成了如火光闪耀般的感性直接关系，倏忽之间触及自然世界神秘的精神本体，体悟用逻辑思维百思不得其解的生命之谜。可以揣想，范扬在作画之际的态度就是一种“顿悟”状态。

他画中那些流畅的线条就是“悟”的附体，不受理性支配，一任感觉流发，在画面上成为欢跃的精灵。因此，他每幅画的感觉是完全不可复得。禅宗悟道离不开“机”的触动或引发，常常是受到某一机缘的启发而“顿然晓悟”，“悟”到刹那间、“即时豁然还得本心”“其解脱在于一瞬”。在范扬那里，机缘的“机”就是

他面对自然与视线中的事物。他山水的丘壑形象不是从理性选择来的，他甚至摒弃传统历史中那些经典格式，也放弃自己经验中的“先验图式”，谋求一种“即兴”状态下与物相接的因缘，只要能触及眼前的自然生命，他的笔下就生发自然的意态。所以他的画看上去在景物选择上极随意，作品却拥有极高的境界。他的“悟”与自然的“机”相碰撞的瞬间，便如同一股清风拂去眼前尘埃，使画面顿时明澈透亮起来。“悟”与“机”的关系就是创造主体与外部世界的关系，在中国哲理中，这二者既二分又合一，二分是现象，合一是本质，是可能达到的境界。这是中国特有心与物、自我与世界、创造论与本质论的智慧图式。这与西方传统很不一样，以至于与现代西方哲学家如海德格尔、维特根斯坦等大哲都借“东风”以明拭“西洋镜”。20世纪80年代出现的新表现主义绘画为了打破绘画的静止状态，就用一种外部力量“介入”的手法造成画面的戏剧性效果。在绘画上，他们也曾想达到一种令人惊讶的生动性，但往往不能奏效。而在中国画家这里，只要学养和性情达到一定高度，就会有一双扰乱世界的慧眼。

范扬散论

许宏泉

一

董其昌提出“南北宗”的意义，迄今为止，并没有被人们深解透析，一种文化思维上的价值，有待我们进一步思考，南京和北京的画风，实际上突出了绘画艺术关于“技”与“道”的理解。北派更多强调技术；南派更多强调的是人文情怀表达和自然的心灵状态。进一步说，“北派”着重再现自然美，人文的情怀远比南派薄弱。“南北宗”的划分，“笔墨”被提到了一个前所未有的高度。

进至今日，“南北宗”的概念在这个信息时代似乎已经非常模糊了。“南宗”“北宗”似乎像有些人说的那样互相融合交流了。虽然“南北宗”的概念已经逐渐被模糊，但是我认为当代山水画坛，尤其是1949年以来的山水画坛，仍然存在着两派。概括地说，一是“做派”，一为“写派”。“做派”，可从李可染和陆俨少等人的作品中寻见端倪。强调图式化，强调制作的效

果是其主要“创作理念”。现在，“做派”实际上已代表着学院派山水的主流，一领中国画坛几十年的风骚。“写派”强调笔墨的性情及董其昌所强调的笔墨完美性，这一点却越来越被当代山水画家所淡薄。因此，真正意义上的“写手”已是凤毛麟角。“无名国手”吴藕汀，守望江南，坚守此道。他曾说，黄宾虹的山水画要反反复复地积墨实际上已经有追求效果的嫌疑。这种嫌疑被李可染在学黄宾虹的时候将其“发扬光大”，因而成为一种倾向。生活在南方的范扬近些年来被人们认为是金陵画坛的后起之秀，乃至在当代山水画领域声名鹊起。从某种意义上可以把他归为“写派”，但是，他这种“写派”与吴藕汀的“写派”又不可一概而论。因为范扬这种“写”虽明了笔墨的重要性，也在追求笔墨，但是他所追求的笔墨（线条）已不满足于传统意义上“以书入画”，而是更趋于“当其下手风雨快”的表达，张扬着纵横潇洒的江南才子风范。



在五渡写生

二

我说范扬，还是要从“金”谈起，从“金陵画派”来看范扬，可能要落入傅抱石、亚明、范扬这样一个俗套。但一个艺术家的成长，是无法摆脱地域文化氛围的影响的，有趣的是，无论是傅抱石、亚明还是范扬，他们共同的特点就是“江南才子”般的个性。傅抱石壮年早逝，我们不必再去推论他晚年会怎么样；亚明曾自谓“悟人”。亚明的这种聪明既成就了亚明也误了亚明。因为他一旦发现传统魅力便不知所措。传统无意成了很多人的“覆舟之海”。亚明晚年一心寻回“传统”。他临摹石涛，不厌其烦陶醉在石涛的世界，在他的眼里，真正的传统也就是石涛而已。亚明这一代的画人的文化素质包括他们的“童子功”都不具备能在传统中讨生活的实力，以致一直在传统的边缘徘徊，连早年的才情也被耗去。才情是有限的，经不起挥霍。所以，这一过程最终让亚明留下了对传统至高无上的感慨以及对1949年以后绘画现状的最终否定。在他临终前便有了“中国画到今天没有画出一点名堂是最大的遗憾”的反省。但是，像亚明这样明白的人现在依然太少。

范扬现在的状态可以说与早年的傅抱石和亚明的状态颇多相似，他也以才情取胜，他也向往传统，他也是一手伸向传统一手伸向写生。至于怎么走下去，“前车之鉴”再也用不着局外人为他“捏把汗”，成事在天，但看造化。

三

与傅、亚不同的是，范扬出身“院门”。初学人物，创作过很多优秀作品。我看范扬的山水画约可分为三类。

第一，是他对传统绘画的“翻译”，把传统文言翻译成白话是其对“传统”的一种自我诠释。不妨戏作剖析：范扬作品中，两分董其昌，三分黄宾虹，两分凡·高，一分徐悲鸿（他曾说：我的画多多少少还有点徐悲鸿），剩下的便是范扬的潇洒自在。范扬很得意他能在今天拥有一副“传统”的“模样”（在大家都不要传统不要笔墨的时候，来点传统兮兮的也是一种时尚）。范扬曾经讲过，如果把他的画发在《艺苑掇英》上，跟古人的画放在一起，也算一家吧！的确，在范扬的画里，没有刻意追求诸如“图式”的时髦，这是范扬的聪明之处。从他的画里更进一步证实了“绘画没有新旧之分”。范扬的画，几棵古树，一个茅亭，小桥流水，高士琴

童，仍是古人的话题，构图也和古人没多大的区别，但正因笔墨、才情不同，所以创造出来的气氛也不一样。他将现代人的审美追求吹进了古人的世界。在今日“后现代”的语境中，“旧典新题”尚是一个有待继续开掘的课题。

有人说，范扬的画“一遍过”，不能加，潇洒走一回！我想，“不用加”才是范扬的智慧处，不搞“追求效果”的制作，把自己内心的情绪表达出来就完，一泄为快。可能难免不够到位，事实上，又岂能够面面俱到。范扬是一个充满激情的人，离“老到”尚有曲折漫长的过程。他的这种“一遍过”手法倒和吴藕汀先生异曲同工。

范扬的第二类作品是他的“皖南山水”。范扬曾不无自矜地笑说：“皖南山水我情有独钟！”范扬笔下的“一片皖南”从开阔的大势上把握，既与古人打开距离，其意境亦是时人难以企及的。用笔极其简练，既保留了他以往作品中的笔墨趣味，更张扬了潇洒奔放的个性，尤其大幅作品用笔更加概括更加夸张，自然也融进了很多“学院派”的写生手段。像《皖南小电灌站》，那些杂草的表现方法就很特别，范扬自己说，有点凡·高的味道。可能正是这种“味道”一下子便从“传统模式”中跳脱出来。但“笔墨”的意蕴会不会也因此愈来愈淡薄了呢？我更



和学生们在太行山写生

倾向他那些笔触率真粗犷，物象简洁，视野开阔的“大皖南”（姑且造此一词）。昔日“新安派”的画家多是简笔不简景，而范扬则是简笔又简景，他的视野很奇特，广袤的景象俯收笔底。

“鸟瞰式”的取景颇得恢宏气象。山峦、村落、阡陌、平畴、砖塔、树木，烦琐的景物都被概括甚至被抽象，跃然似与不似的恣肆笔触之间。他用色也非常个性化，简洁明快。

第三类作品，也是范扬颇为得意的，是他近来创作的一批海外和都市写生。这类作品已很“风景化”了，这种“风景化”的取向在他的皖南山水里已有苗头。从表面上看，题材虽然跟我们生活更接近，却离山水绘画审美意蕴越来越远，由于无法游离物象，便不利于画家本性的发挥。事实上，这条路径又无形中落入了李可染、亚明的状况。

四

写生，准确地说，“对景写生”，是当下学院派山水画家的“必修课”，甚至毕业创作之道。范扬也是个强调写生的画家，范扬所强调的写生又不同于学院派的“对象写生”。在中国传统绘画中，只有花鸟画才有“写生”一说，山水画强调胸有丘壑，所谓“外师造化，中得心源”，乃是以心境观照自然。戴本孝有一方闲章“写心”。“写心”便是宗炳所强调的“澄怀观道”。盖山水艺术实则是画家内心世界的外化，“写景写生”就是夹一速写本，面对着景色，细心写照。学院山水画家认为，对景写生便可将古人山水的程式打破，具有自然的鲜活。乃至古人正因不“写生”，而多闭门造山。闭门能造出山吗？山是从哪里来的？恰由“澄怀观道”的过程

而来。可见，古人所谓写生，严格来讲不是对景写生，假如他也是对景写生的话，只是以心灵来写生。现在的画家不仅强调对景的写生，而且以刻画烦琐为能事为功力，超越“写生”能得“心源”者几人？而他们的文化背景以及理论依据是什么呢？也是黄宾虹、李可染，甚至董其昌。所谓“读万卷书，行万里路”，成为他们对景写生的一个口号。黄宾虹也写生，我们从他大量的写生稿子上看，他实际上是以心理来观照自然的写生。到了李可染这里，即沦为对景写生。对景写生不是李可染的发明，也不是古人的，是“洋派”的。李可染的“对景写生”显然受到了西洋甚至苏联的影响。这种风景写生与中国传统山水绘画审美取向是相背的，与其说是发展毋宁说是退化。郁风曾经记述过这样一件事，他们和傅抱石到镜泊湖写生，吴作人、关山月等画了很多不同角度的“风景速写画”，唯独“傅抱石拿不出成绩”，只是用铅笔勾画一些“有一搭没一搭”的东西，还写了好些不认识的字。第二天，傅抱石整天不出门，在住所里一边喝酒一边画画，竟画了好几幅《镜泊飞泉》，大自然的景象尽在画中。可见傅是深谙真正“写生”之道的。傅抱石和亚明，曾带领江苏国画院的画家行程万里，去深入生活，他们虽然打着“写生”的旗号，但实际上呢，我看过亚明的写生，他的很多东西都是很概括的，画几个线条，写几个字，和傅抱石的“写生”一路。正所谓“搜尽奇峰打草稿”。范扬笔下的“徽州写生”已经不是那种风景写生的产物，而是对皖南山水的艺术化的表现。我觉得，这一路，也可能是范扬能够走出“写生”，以臻自由境界的路径。

含英咀华 厚积薄发

金 玲

范扬属羊，性格和顺，心地实在，读书时是好学生，做事时也随遇随缘。广交游，多朋友，画友中口碑不错。

范扬出身诗文书画世家，不乏才情。一般说来，世家子弟往往聪明有余，沉稳不足，可以顿

悟，不耐渐修。范扬却是能够立定精神，扎牢根基，含英咀华，厚积薄发。

考大学前，范扬在老家南通的工艺美术研究所工作，研究民间刺绣和剪纸。当时，海内外诸多名家如庞薰琴、吴冠中等到南通讲学，启发学术，提携后进，范扬获益良多。工艺研究所前身是沈寿女红传习所，其刺绣精品为当时一绝，研究所的剪纸、灯彩、风筝、扎染都很精彩。民间艺术朴素、自然、磊落、大方而又生机勃勃。范扬耳濡目染，好之学之，体会不少，确实直接影响到其后来的审美取向。

1977年恢复高考，范扬考入南京师范学院美术系。师院四年，学素描、学油画、学中国画、学书法，后来专攻中国画。毕业后留校任教，助教而讲师而后副教授、教授，逐一进步。

我和范扬是同学，彼此了解。

说实话，范扬是真正喜欢画画的，真正所谓美术爱好者。几天不画画，他会感到难受，非得要提起毛笔，画来画去，消闲半日才得放手。画画已不仅是事业，画画已经就是生活。范扬自己也说，我们也不会做别的什么，我们只会画画，我们只能画画，我们天天画画，我们当然该把活儿做得好一些。

范扬作画，是相当投入的。留校不久，当时大家都十分积极地参加全国美展创作。范扬画了一幅《支前》，车马人流，担夫争道，颇有点“人海战术”的意思。思路是从《清明上河图》中来，构图又饶有新意，范扬又肯下工夫，画了好几稿。后来入展获奖，收藏在中国美术馆，今日看看，作品还是经得起推敲，耐得住时间考验的。

范扬到云南写生，到甘南采风，画了不少大写意的水墨人物，形象从生活中取材，笔法有梁楷、石涛的豪迈气质，效果不错。

范扬也坐得住，常作细笔头的工笔人物。前些年，他画了一组唐诗人物画，颇为用功。他画王昌龄诗意，作《平明送客》，画雨后清晨，山色如洗；作《孤舟微月》，画携琴访友，波光水影。纯用传统手法，单线平涂，勾勒渲染，人物景致，繁复精丽，气氛细节，处处落实。画面清新明丽，耐看得很，朋友们评价说：“不玩花样，正门打入，以平和的手法，画出高明的趣



1989年和夫人潘金玲、儿子范立在香港

旨，是内家高手。”

范扬说，中国画也似围棋，棋子仅黑白，棋盘也就是方格，其落子也简略，其变化却无穷无尽，可以生发，可以手谈，能有风格，可以养性怡情。包容既大，也极自我，芥子须弥，纳于一物。

山水画，则更能体现画家的真性情，古来画家多作山水，不是没有道理的。或千岩万壑，或一角半壁，可以写实，可以写心，可以坐对，可以卧游。长卷写“潇湘”，册页作“东庄”，此中有真意，欲辩已忘言。

范扬画水墨山水，浑厚华滋。范扬在自述里写道，小时候学毛笔字，外婆说，用笔要厚，用墨宜浓，这关系到一个人日后的福泽。他后来画山水，取法宋人元人，却正好是雄浑沉稳一格，尽去刻削浮滑习气。范扬的水墨，笔法凝重，中锋起落，有来龙去脉，笔笔到位，落落大方，远看是山石林屋，近看是用笔用墨的。其行笔自由而自然。笔路盘旋起伏，有着内在的律动节奏。范扬的青绿山水，又是一路。青绿山水颇难为之，容易流俗，难得高雅。范扬善用青绿石色，又以朱砂赭石间于淡墨笔之间，彩墨交融，浑然有致，行家评曰，画面很是平伏。“平伏”者，平和服帖是也，能做到平伏，也不容易。范扬用这青绿手法，平心静气地画了一套《太湖》邮票，邮电部已正式发行。

范扬的山水有吴镇、王蒙的茂密深邃，有赵孟頫沉稳雍容，从传统中走来，却又有着自己的风骨。范扬学传统，融会贯通，时有心得，常发议论。范扬说，论画山水，元四家个个厉害，赵孟頫却更为大家天成。钱选不错，吃亏在离赵太近。范扬又说，董玄宰以佛家南北宗分析地域风气，品评画家骨格，亦是借古开今，推介松江意趣。董是“拿来主义”的老手，其自作命题所谓“雨淋墙头皴”出自颜鲁公，屋漏痕之后，雨淋墙头是也。范扬又说，推古论今，北派因悲鸿院长执掌中央美院，提倡素描写生，可染先生身体力行，其作对景写生，层叠九染，所画光影岚雾，最为精彩；南方抱石先生崇尚传统，又得东

洋巨匠狂傲气势，纵酒放笔，任气使才，其登山临水，速写勾勒归而成图，故得山川精神。自此而后，北方画家复笔积墨，安排构成，皴法列如算子，是一病也；江南诸家，才气不逮，笔底流于轻浅浮躁，难与前辈齐肩。所以，要真正做到作品动人，却是要“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”。范扬认为，说说容易，做起来难。但是我们这一代也当努力奋斗，创造出无愧于前人的作品。画儿要真好，真有价值，让人们看了也服气。“后之视今，亦犹今之视昔”，才算有点历史意义。

范扬的花鸟，亦与世俗不同。写意花鸟，反映作家的性灵心声，所谓一枝一叶总关情，用来比喻花鸟最恰当不过了。作写意花鸟，心态最当放松，写意花鸟，重在“写”字，涂涂抹抹，枝叶相生，须臾片刻，信手拈来。所以，范扬有时半开玩笑地说，画花鸟不吃力，等于休息，等于练气功。窗明几净，熏香沐手，铺纸拈毫，优哉游哉，浓浓淡淡地画出，事情就是这么简单。他画得自由自在，你看画也轻松畅快。范扬的花鸟，笔头生拙老辣，意态清新俊逸，有北派朴茂，有南人清雅，兼容并蓄，品格是高雅一格，笔调也充满生机。画为心声，作品中来不得半点的虚伪和骄傲。你真正豪迈，画儿自然洋洋洒洒；你若胆怯，笔下就会哆哆嗦嗦。宣纸是那么的敏锐，它细微地记录着你的一举一动、你的情绪、你的决断和犹豫、起落和顿挫。画家笔底的行动，反映着画家的素养和习性。画如其人，范扬厚道实在，淡泊宁静，不故作姿态，不张狂颠倒。看范扬的画作，如品新茗，展卷抚册，清香四溢，不霸气，却浑厚，不事张扬，也具神采。

范扬好古，浸润其间，每读青藤八大，常谓己不如人，仰之弥高。范扬不泥古，也读现代绘画，每遇知己，总要辩说一番徐渭与凡·高、麓台与塞尚之高下通同。

范扬的路道是不错的，勤学精思，取法上乘；范扬的路道是宽阔的，实力雄厚，能有发展，假以时日，可期大成。

我们走多远 当下中国画才能走多远

《藏画导报》（以下简称“藏”）：前些时有言论说，画院里养了一群不会下蛋的鸡，你怎么看？

范扬（以下简称“范”）：吴冠中先生从来都是“语不惊人死不休”。国家有画院由来已久，汉代就有了国家养画家的记载，后来画《韩熙载夜宴图》的顾闳中也是国家养的画家。在西方，米开朗基罗、达芬奇等都是教廷供养的画家。这些国家养的画家我认为都是真正的大师。现在我们国家富足，传统文化又这么了不起，养几个画家有什么不好呢。我想说，我身处画院，不是要去做那种会生蛋的母鸡，我要做为实现中华民族伟大复兴而唱的一只雄鸡，听“雄鸡一唱，东方白”。这也是画院里画家共同的心声。1959年，国家要成立画院，这是周总理提出来的。周总理有眼光，他对于中华文化和文化传承的认识，恐怕要比一般人要深刻得多。

画院在当代美术领域是一个不可或缺的力量，许多优秀的画家都在画院，凭什么张三李四一说话，画院就不办了？上一个世纪是学院主导了中国画的走向，21世纪画院应承担起这个责任。学院是教学机构，画院是创作研究机构，我们的主要任务是光复中华文化。关于吴冠中先生

的言论我有三点意见：一、画院应该办；二、画院里的画家要作“雄鸡”；三、周总理提出办画院，我们听他的。中国这么大，文化上更需要立定精神。目前国画现状呈现出多元，但我觉得还是应该有一个方向或主导，这个任务，画院要承担。

画院应该像是当年的黄埔军校，培养出一批一批的后备力量，然后把中华文化精神和绘画主张慢慢地渗透到全国各地，渐渐形成气候。目前的状态，我给它命题一个词：“聚气成形”，将来一定会有所作为。

藏：你如何理解当下的美术理论家和研究书画理论的博士？

范：我曾经和一个美术理论家进行过辩论，我说中国画论的发明者、启发者，绝大部分都是优秀的画家，比如顾恺之、郭熙、董其昌、石涛等。只有画得好，他的话才有说服力。对方反问我，那张彦远呢？他不会画画，但《历代名画记》却阐发了许多高明的理论，连谢赫的《六法论》也是从他那儿发扬光大的。我说你说得非常对，张彦远选摘的东西都很好，但是你没有注意，张彦远那本书叫《历代名画记》而不叫《六法论》。他非常明白自己在做什么。一个文章的题目最能说明问题，告诉大家是什么，或基本上是说什么。

藏：所有的理论只有拿实践作为基础才行。

范：不要紧，真正有价值的东西会存在，没有价值的东西自然会被淘汰。

藏：时间是一个很长的跑道，可以检验出来。

范：优胜劣汰。比如开饭店，你找几个美食家来谈论饭菜要做成怎么怎么样，可是大厨在哪里还没着落，你怎么开这个饭店？开个饭店没有好的大厨，做不出几样招牌菜，只是让大家欣赏菜谱，恐怕不行。

藏：画家最终还是要落在笔头上。

范：我们讲巨匠，首先是个匠字。对于整个社会来说，推动社会的发展与进步，排在前面的应该是那些政治家、军事家，甚至文学家的作用都比书画家大，就整个社会来说，画家和理论家都是皮毛，但恰恰画家是皮，理论家是毛，“皮之不存，毛将焉附”？比如说读书，古人诗



太行山写生

云：刘项从来不读书。但是你有他们伟大吗？他们能做大事，他们把天地人这本书读通了。

藏：也就是说读书是为了明理的。有时候，不读书的农村老太太也比大学的教授明理。

范：读书读得多了就戴上“眼镜”了，近视了，反而看不清楚了。读书有会心处才是关键。现在许多搞美术理论的人谈到实处的时候就好像是没有读过书一样。有人对我说：“范扬，你画得太快，恐怕还是要画得慢些好。”我说：“你没有读过美术史吗？‘当其下笔风雨快，笔所未到气已吞’这是对吴道子批评还是赞美？说吴道子一日画嘉陵江三百里是在骂他吗？如果用你们的理论演绎的话，李白的诗应该写得慢些，再推敲些，更像杜甫些，会更好，但我看李白那也就不是李白了。”

藏：时下的国画写生你怎么看？

范：过去中国人画鹤画孔雀，都是画活生生的，鲜活的东西，很少有人去画死的。而外国人画静物，画面上常常是有死野鸡。我经常想问美术史家，为什么中国画写生要画鲜活的？比如花，要画那种正在开放的，有露水的。而外国人画死鱼、死虾，这些我们都不吃的，不新鲜。可见中外对写生理解不同。中国人比较崇尚和谐、鲜活有生命力，这种生气实际上是从自然中得来的。看到奇石怪树，随时随地拿出笔来画画，这里更多地是个人体验。古代的画家都是先把自己融入自然中，有了体悟后再画画，山水、花鸟、人物都是这样。我过去也都是看了真山、真水、真物后写生，用铅笔勾勾，回去画。到了北京后，见到学院里都是拿着毛笔当场画，我作为老师入乡随俗，也要当场作画，但这只是南北方教学的一种差异。李可染和傅抱石的方法不同，其中并无高下之分。

我经常和同学们说，我作画完成时，最后总要用短线勒一下。现在画山水，大家都是勾皴点染，我又给加一个勒字。

藏：古人也有勒字诀。

范：对，就是要复兴。勒不是我的发明，只是我在山水画中创造性地运用。我的运笔很豪迈，有点信马由缰的意思，但驾驭天马和野马的区别，不是你能不能让它放开跑，而在于你能收住收不住。我有一方闲章：待从头，收拾旧山河。收拾本身很难，更何况是旧山河。

藏：你的湘西、黔东南写生，画中随性的东西更多些。

范：这也是南方的气息和做派，或者叫办法。到了北京以后，大家都用毛笔现场画，我要以身作则，笔墨功夫又是我的长处，所以画出来的就是作品。我以前带大学生到中学和小学去学习，看那些小孩子们画的肖像，你看他画得一点都不像，但是很有趣，虽然五官的结构不准，但又很传神，说明是得了自然真气。

来北京两年，我画了大概六七十张对景写生，像《从张家界望天门山》等作品，就是我这个时期的作品，里边有许多的体验。傅抱石先生



在苗寨写生