

笔墨新体 李劲堃

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 L I J I N K U N 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：齐少楠
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. 李劲堃卷 / 李劲堃著. —石家庄：河北美术出版社，2014. 8

（当代中国画大家文献丛书 / 张晓凌主编）

ISBN 978-7-5310-5857-1

I. ①笔… II. ①李… 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167815号

笔墨新体

当代中国画大家文献丛书 李劲堃 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：230.00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》

学术委员会

王 镛 张晓凌 杭 间 曹意强 尚 辉 康守永 郑 工 高天民 孙 津 彼埃塔·赖芬施德（德）
大卫·巴布鲁克（美） 安特·格利博达（法） 张惠明 朱 其 陈 明 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。本次文献丛书的出版，拟从现代美术史的角度和学术研究意义上提名画家，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、外源性、原发性和继发性、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

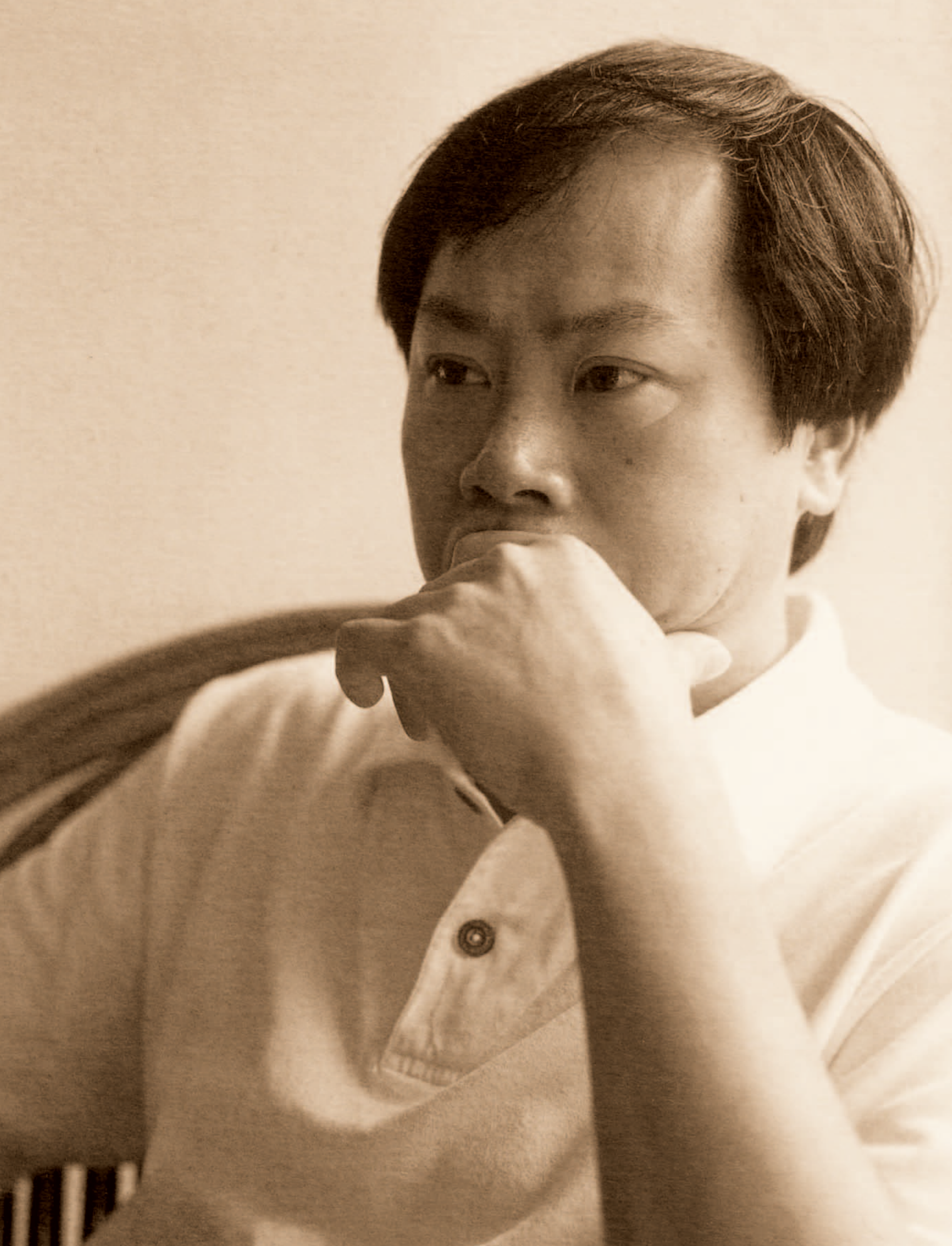
厚重沉雄 澹泊澄澈——李劲堃新山水的大气象

张晓凌

李劲堃格外钟情于宋画，对两宋传统笔墨技法的深入研究，使他的创作潜移默化地表现出近于宋人山水的个性与气度。以现代人的感受重新体味宋画的境界，将宋画的图像予以现代性转换，在亦古亦今的形式中，营构画面幻境般的抒情意味，是李劲堃绘画美学的主要追求。《唐风宋月》《幻象》等作品正是这种风格的体现。其画面，笔墨苍逸健硬，高低晕淡有致，浅墨幽蕴，重墨荫郁，整幅画显得丰茂氤氲，明朗大气。身居其中，或可体会到“烟林清旷”“凭虚御风”这些久已失落的境界。近10年来，李劲堃的创作在承袭传统的基

础上，将油画的醇厚色调、日本画的图式以及现代设计的构成方式融入其中，形成寓工巧，既厚重沉雄，又澹泊澄澈的堂皇画风。看《飘花如雨》《秋雨归人》《伐薪者》等作品便可感受到这种新意。在这些画作上，用笔苍逸健硬，笔迹挺拔，或丽或质：墨色随机而化，籍蕴深厚，虚实相生，工与写恰如其分地融和于一个画面中。李劲堃有出众的融和能力，在他画中，传统的笔墨、亦中亦西的色彩，亦古亦今的造型，以及现代的构成意识已经悄然融为一体。以此新体画风，李劲堃不仅在岭南自成一家，而且在当代中国画坛，亦不让他人。

李劲堃简历：1958年生于广州，广东南海人。1982年毕业于肇庆师专艺术系油画专业。1987年毕业于广州美术学院中国画系山水专业，获硕士学位。毕业后任教于广州美术学院中国画系，曾任中国画系副主任、广州美术学院教务处处长。2002年调至广东画院，曾任广东画院创作室主任、广东青年画院院长。2010年调至岭南画派纪念馆。2014年任广东省文联专职副主席。现为中国美术家协会中国画艺委会委员，广东省美术家协会副主席、一级美术师，广东省美术家协会中国画艺委会主任。广州美术学院教授、硕士研究生导师。广州美术学院岭南中国画研究院院长，岭南画派纪念馆馆长，广州美术学院中国画学院副院长。主要作品：《大漠之暮》获第七届全国美展铜奖，《幻象》入选第八届全国美展，获学院一等奖，《良宵》入选第九届全国美展，2002年入选中国当代国画名家系列展览广东当代名家十人优秀作品赴北京展览。出版有《李劲堃近作集》《当代逸品·李劲堃》《意中融变 象外追维——李劲堃重彩画回顾展作品集》、《大家讲堂·当代国画大家范本鉴赏》——李劲堃卷等。



李劲堃山水画的转型意义

杨小彦

1. 五·四以来，在中国文化对立与交溶的大背景下，有三种试图改造传统绘画使之向现代型态转向的折衷方案，直接而深远地影响着中国现代美术的发展方向，它们是两高一陈的“写生”方案，徐悲鸿的“写实”方案和林风眠的“彩墨”方案。三种方案此消彼长，互相渗透而又互不相同，强烈地突显着现代中国文明冲突的广泛性与尖锐性，左右着几代美术家的创作思维，甚至在相当程度上也影响着“传统派”与“拿来派”在风格上的传承与创新。不了解或者不研究这三种折衷方案的源起、发展、消落与影响，现代美术史就无从客观地展现其历史的图景；同样，不把当代众多风格相异、追求不同的画家置于这幅复杂而多彩的历史图景当中，就难以较为准确地为他们寻找到恰如其分的定位，评价其中的价值和探寻其中的意义。显然，从这个角度来说，剖析三种不同的折衷方案既为考察若干画家的风格图式提供了基点，同时也是切入中国现代美术史的一种有效方式。本文仅试图从这个角度辩明李劲堃在山水画创作当中的转型努力，从而释读其中应有之义。

2. 表面上看，李劲堃是典型的或曰正统的

岭南画派的传人。其父李国华直接师承黎雄才，他本人则读于广州美院中国画系，在黎雄才、陈金章、梁世雄等门下学习传统山水画。多年来的学习使他深谙岭南画派的写生“秘诀”，熟悉这个画派在技法上与趣味上的传统，了解其缘起、发展和变化的诸多细节。然而，如果李劲堃真的满足于在岭南画派的范围内讨技巧与风格，他的山水画艺术在承袭了这个画派的基本优点之后，也势必会走入另一条死胡同，在前人的窠臼里难以自拔。李劲堃的创造胆气正在于他一方面明白山外青山楼外楼这个浅显的道理，不能让自己囿于一隅沾沾自喜；另一方面他从一开始就试图拨开笼罩在岭南画派之上的重重迷雾，既不认同历来的对岭南画派的不负责任的偏见，也不盲从各种溢美不实之辞。他必须有自己的看法，承袭什么，突破什么和创造什么；必须深入到前辈大师探索的核心，汲取两高一陈当年突破樊篱锐意变革的思想精髓，来为自己寻打坚实的起跑线。简言之，虽然囿于不同的学理背景，人生际遇和个性素质，使后人对上述三种折衷方案的具体成果评价不一，甚至分歧过大，但以历史眼光来看，毫无疑问它们都是中国走向现代化的产物，充分



1994年，和夫人、女儿在一起



陪同黎雄才先生等参观1994年个人画展

表现出转型期文化与艺术的双重复杂性与丰富性、形成后来赖以创造的精神资源。

从这一点看两高一陈的艺术遗产，其最精彩的莫过于高剑父所主张的“艺术革命论”，具体而言就是“溶合古今，折衷中外”，创出一种新时期的新国画来。李劲堃正是从先师那里接过了这份遗产，在摸索当中逐渐形成了自己上取宋人画境，近采西方形色，远观日本体制，揉合今人韵致的个人风格。既摆脱笔墨中心论的桎梏，又不为江南地貌的狭小局促所限，在大山大水和浓墨重彩里呈现氤氲的氛围，使传统山水画获得了一次转型的机会，创出了新的一格。

3. 在传统取向上，李劲堃直入宋画。此外，在被董其昌以来的山水画界所贬斥的北宗山水中（例如大小李将军），他看到了对色彩的独特处理。两点揉合，构成李劲堃山水画的第二种因素。

所谓宋画其实是一种相对于“元画”的概念，近世自康有为以来便有贬元褒宋的倾向。康有为愤然说到：“画至于五代，有唐之雄厚而新开精深华妙之体；至宋人出面集其成，无体不备，无美不臻……故敢谓宋人画为西十五世纪前大地万国之最，……盖中国画学之衰，至今为极矣，则不能不追源作俑，以归罪于元四家也。”

（康有为《万木草堂藏画·序》）康的话不免偏激，近人童书业则换了一种说法：“宋人的画是哲学化的，艺术（狭义的）化的；元人的画是文学化的，游戏化的，所以宋人的画才是真正的绘

画的本色，而元人的画只是文学与书法的图案化罢了。”（童书业《美术论集》）他进一步指出：“宋画虽以象真为贵，但其所象的真乃是抽象的而非具体的；集中的而非普遍的，所谓以一个形体得全体的意味（金原省吾语），正是宋代绘画全盛期（南宋）的特色。”（同上）

童书业对宋画的评价，恰恰是李劲堃对宋画感兴趣的地方之一。但作为山水画家，李劲堃显然也没有对元画持什么偏见，笔画仍是他的造型基础手段，只是不是其目的而已。在这里，李显然对北宋的范宽情有独钟。元汤垕曾评范宽：“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法，故三家照耀古今，为百代师法。”（汤垕《画鉴》）而李劲堃却对范宽的“骨法”理解为谢赫的“骨法用笔”中的骨法，而非汤垕“山之骨法”中的骨法，也就是说，李将范宽山水画中那种典型的细碎方正的皴法用笔作为自己点景画树时的手段，以补大画所容易产生的空疏。甚至有时李还将此手段铺染全面，以使在空灵中造就密实。

外来传统构成了李劲堃山水画的第二种因素。这里，李从别人意想不到的地方，比如说法国十九世纪浪漫主义（德拉克罗瓦、透纳）及赵无极绘画当中那种放纵与潇洒、那种对流畅和强烈的色彩的综合感受放进了自己的创造中，使其山水画在传统的外貌下总是隐含着一种异域的倾向。此外，那种受到了西方风格浸染的日本绘画也深深地影响了李的创作。李画中少有长卷和长

轴的款式，正方形的构图，深远的透视，对天与地、天与山、天与树的母题的关注，极具体逼人的局部细节与极虚幻阔大的氤氲之后的结合，就明显地与外来传统有关系。只是，李劲堃的过人之处在于他只是揉和这些因素在他的画中，而不是生搬硬套。

其实，李劲堃一点也不盲目贬斥元画，他只是放弃了元画中淡泊疏荒漠索的孤寂情绪，放弃元画中过于含蓄内蕴的各种皴法和单调的墨色处理，却将元画中飘逸的“境界”转化成他自己山水画中明朗热烈而阔大的意象。这构成了李劲堃山水画的第三种因素。

近人王国维说：“沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出境界二字为探其本也。”又说：“境非独谓景物也。喜怒哀乐亦人心中之境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”又话：“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也，气质、神韵，末也。有境界，而二者随之矣。”（见王国维《人间词话》）

反观李劲堃的山水画，其着眼点之雄奇苍茫，天地间之浑沌迷蒙，确乎是以境界为立足点的，所求的一不是景物的具体、清晰、可辩、可游、可居，二不是对象的体势奇特和造型生动，三不是色泽的奇特绚丽与赋彩的准确有序，李劲堃反复琢磨的主题就是如何在他的一系列画中营造出一种高度概括性的、似抽象非抽象的氛围、天与地的深远关系、润泽苍茫的时间流变、长山大壑间的七折八弯、枝叉散乱的缠绕繁密，上述所言既是其一贯入画的母题，也是其精心表现的对象，从而构成了一幅幅非现实、非地域的不凡景象。

4. 李劲堃打破中国山水画中的“笔墨中心论”，不以笔墨为皈依，为目的，为炫耀其功夫的手段，并不等于他舍弃笔墨，相反，在他的不少习作和某些作品中，他倒表现出了对传统笔墨的独特理解与深入研究。究其根本，李劲堃真正舍弃的是自元画以来存在于文人画中的那种过于放纵的游戏性质，把玩弄笔墨、胡涂乱抹的积习摒除在外。他希望严肃地创作，严谨地画画，像宋人那样一丝不苟地对待绘画。绘画于他不再是一件业余中事，而是一种职业，所以要确立职业的精神态度与工作规则。从某种意义上说，李劲堃的这种态度也是近现代以来艺术革命的一个结果，即割断绘画与文人墨戏的关系，试图培育出一种职业的、严肃的、面对现实与精神世界的新的审美原则。诚如康有为在他那有名的《万木草堂藏画目·序》中所言：“苏、米拨弃形似，倡为士气。元明大攻界画为匠笔而摈弃之。……中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。”康有为这种摈士崇匠的态度，演至当代，其实就是想确立职业绘画的地位。然而存在于中国画中的游戏传统往往历久而弥新，浅俗者如当场挥毫，形同手艺摆卖，较深者在纸上放笔挥扫，逸笔草草，常常影响了传统绘画向现代的转型。李劲堃拒绝中国画中的游戏性质，其用意也正在于希望在传统水山画向现代的转型当中全面确立其学科价值，提升其承载当代精神内涵的价值与力度。

无疑，李劲堃还处在摸索与发展的过程，他在长期的积累中已经找到了方向，明确了目标，而在这当中存在着的不成熟，恰恰是希望之所在。他希望，包括我也热切地希望，中国传统山水画能够在我们这一代脱胎换骨，在向现代化的转型中开创出新的、不容忽视的局面。

李劲堃1994年个展的座谈会记录

由广东省美术家协会、广州美术学院以及广州美术学院中国画系联合主办的《李劲堃画展》，于1994年5月23日~28日在广州美术学院美术馆二楼展厅举行，展出了作者近几年的新作共三十多幅。在画展开幕的当天上午，还举行了座谈会，会议由广州美术学院中国画系主任陈振国教授主持。现根据录音将发言的内容整理如下：

陈振国（广州美术学院中国画系主任、教授）：

这几年李劲堃有两件大作品：一个是他的女儿，一个就是这个画展。他的女儿有多大，这个画展准备的时间就有多长。今天奉献给大家的这批画，是他多年来的心血。

自上一次我们系的苏百钧老师举办了一个类似规模的展览以后，李劲堃的这个画展今天开幕了。他们花了这么多年的心血所办成的这个个展，确实使系里的老师们感到很欣慰，很受鼓舞。

在座有来自各方的名家、老师、朋友，希望大家多谈谈自己的看法，除了探讨他作为我们系的一个老师的作品展览以外，也可以涉及到我们的国画教学等方面的内容。

李劲堃（广州美术学院中国画系副主任、讲师）：

我自己都没有全部看过这些画，因为画室太小了，画完之后都堆起来。所以在挂出来以后，有些自己以前觉得很激动的地方，现在反而觉得没那么好。这批画，是我这三年都在冲破自己以前的那种画法的尝试。

王玉珏（广东画院院长、一级美术师）：

看了这个画展确实很高兴，也很激动，觉得整个学校的学术气氛是越来越浓，国画系办得越来越好，我为国画系感到骄傲。

李劲堃老师画了这么多画，画得这么好，一进门的那一幅就把我震住了，很好看；接着转过来的那一幅也很好看。这些画他确实是花了心血的。他有很多想法、很多追求。从他的这些画里，反映出他对中国传统的绘画是很有研究的，而且确实是在花了一番心机的研究之后，又

有他自己想突破的地方、新的尝试，这一点很可贵。学校里年轻的一批老师都有这种干劲、冲劲，画了不少好画，我确实感到很高兴。

我为什么特别喜欢前面那两幅画？第一幅的感觉是：我走到近处看，每一笔的笔墨很生动，又很精到；离远看，气势又很大，层次又非常丰富。近看也好看，远看也好看，这在中国画里是很讲究的，是很难达到这种境界的。这种很有看头的画是很难得的，像这种经得起推敲、经得起研究的画，确实还不是很多。

他的这些画，给我的感觉是很有追求的。有一些是在柔姿布上画的，就有新的追求、新的突破，从整体来说他是很有想法的。但他在柔姿布上的那种画法与上次苏百钧的画一样，有一点共通的地方就是渲染得太匀了。虽然中国的工笔画很讲究渲染，但他们的画渲染得过于匀了。在这一点上，我觉得渲染得太匀，就有一点工艺感了。当然这可能是我自己的思想禁锢，但我是不



陪同关山月先生参观1994年个人画展



李劲堃1994年个人画展研讨会

喜欢太工艺感的那种效果，也就是说日本画的那种感觉不要太多了。

陈金章（广州美术学院教授、岭南画派纪念馆副馆长）：

看了这个画展很高兴，因为我们广东还有一批这样年轻的新生力量在坚持认认真真地干。最近我在北京办展览，那里就有这样的反映：广东正当经济大潮时期，可能很多人都去画商品画了。没想到广东还有一批人在认认真真地搞艺术。大家的心情还是很平和，没有完全投进经济大潮中。

李劲堃同志这次展览的这批画不容易，他在国画系工作很忙，在百忙中他能够这么认真地去探索，这种精神是最可贵的。尽管他的画有这个或那个毛病，但这种探索精神作为年轻一代是最重要的。刚才王玉珏同志说他的一些画接近日本画，有一些接近工艺感，我都同意。这种画法还在探索过程中，他还很年轻，这没有关系。在探索过程中他非常认真，这点是最可贵的。

广州美术学院国画系在立足于教学的基础上，能搞出一个接一个的展览，这很值得大家高兴。因为教学单位最重要的是让学生知道我们的老师还在认认真真地干，而不是在搞商品画。这批中坚老师为学生们做出了一个很好的榜样，这是最值得肯定的，非常可贵，对同学的影响是很深远的，对教学也是非常好的。

张绍诚（广州画院院长，一级美术师）：

我们看了李劲堃老师的画都很激动，他画得又多又大，而且每张作品的质量都非常高。他的

作品已形成了自己的基本面貌，以画面的气魄、情调、渲染气氛为主。他的每一张画都有所不同，所强调的侧重点都不一样，看得出他是往画面的大气氛这方面努力的。这与岭南派的具体的艺术观点相符，师承关系比较明显，所以说李劲堃是岭南派的第四代。他的画比较像岭南派，是比较正统的岭南派，他能接得上。他的画比较讲究渲染效果、而且中西画法结合得比较好，画面远看有色彩、有气氛，近看有中国画的线条与用笔。他的路子大体是比较好的，对建立自己的艺术，他找到了一个很好的方向。他的这批画，具有很高的成绩。

我们几个人看了以后，觉得有一些还可以加强一下：在每张画里，最好还可以让人家能看到多一些具体的东西，比如画面比较讲究渲染效果与色彩效果的往往对画面的机理和局部的东西的处理就冲淡了。日本画就不一样，它在渲染以前就先打上一个底了，有颗粒和底子，所以对画面的机理处理得比较好，就比较耐看一点。如果在渲染时把用笔都过多地遮盖了，画面看起来就显得有些简单了。画面如果再经过制版印刷，发表出来所看到的東西就更少了。我与方楚雄等几个人探讨了一下，觉得这有一个火候问题，就是要渲染到什么程度。这好像炒菜煮饭，火力太猛就容易烧焦，火力不够又容易夹生。这个火候要掌握好。李劲堃现在的路子还是有别于他的上一代，如林丰俗、郝家仁这一代。他更注重渲染，而他的上一代则讲究用笔、勾线。希望他在有所区别的情况下再追求完整一点。

林墉（广东画院副院长，一级美术师）：

我在看这个展览之前曾看过这些作品的一部分照片，今天看原作，没想到有这么大。看了以后我第一个感觉是：广州美院国画系一直以来都有这个特点，通过李劲堃的这批作品被肯定而且被发扬了，就是表现在对待生活、对待艺术这两方面都比较认真。现在要找这样的品种是不多了，且坚持这种观点的人在这个世界上也没有太多。这种表面上一下子的震撼力，与目前全国画坛上流行的怎么样去吓人的作风有所区别。他的这些画基本上是从怎样去感人这个角度来考虑的比较多，吓人这点并没有，所以看上去还有一点品格，这不容易。国画系在教学效果、教师的作品里都体现了这一点。这点不要减弱，完全可以坚持下去。也许将来让历史来鉴定，有光芒的地方恐怕就是这一点。

另外，看完这个展览我浮起了一些想法：首先，我建议李劲堃本人不要把这些作品卖掉，因为我感觉可能会有一些商业鼻孔比较灵的人会来找你买画。第二，我建议国画系将他几张比较好的作品留下来。因为这是李劲堃阶段性的作品，我不以为这是他最后终结的追求，甚至他的风貌我也不以为就是这个样子，但作为一个阶段，这可以说是国画系教学思想的一种体现，也可以说是他这么多年来在背负在追求而且体现的比较好的一种东西。比如完全水墨的那张，就很可能画下来，作为教学材料参考也很好。

再一个，从我的角度来考虑，我感到有几个地方不舒服的：我首先申明一下，我这样讲并

不是说他的画不好，我只是从另外的角度来讲一讲。我第一感觉他的墨与颜色没结合好，这是一个很大、很突出的毛病。画面从远处看上去只是颜色，而且墨在他现在的这些作品里只降低为一个颜色，倒过来其他颜色看上去也仍然是颜色，没有产生色彩的感觉。这方面的学问比较深，我们有很多同志在这方面都研究得比较好，这是他的弱线。什么是色彩，什么是调子，在他的这些作品里还不明显，有不少的画面看上去颜色都浮起来，这与他的其他优势比起来是一个弱线。第二，艺术所要求的境界，我认为自己很用力的地方，要使人感觉到没用力；自己很认真的地方又不要给人感觉到你很吃力，要辩证统一。艺术有没有魅力，往往关键就在于这里。比如你在马路上走路，是非常平常的；你如果是在平衡木、钢丝上走路，就引人注目了。可见就要在不可能的情况下做出可能。现在他给人家的感觉是精神好、很用劲，但是感觉很紧张。王肇民先生的画在这点上就登峰造极，他很用功的地方，往往使你觉得很随便，但你要是像他那么随便，你就不行。他的画有些地方近看画得很直，他甚至用尺子画来，但远看就觉得很有生气；有些地方近看他画得很脏，但远看色彩又很纯；近看很简单的东西，远看光芒都有。还有一个很突出的情况：你的画面近看很干净，远看很脏，我觉得理想的效果应该反过来，就是远看很干净，近看很脏。你现在的作品近看色彩很纯，基本上就是原来的色彩，原来的颜色基本上都保留了，但是远看整个画面的感觉反而是写了、脏了，能否有所避免，



李劲堃1994年个人画展研讨会现场

包括有些制作得很精致的地方，最好也得来两下，给人感觉到你才华横溢，是专门胡乱画出来的。你不要使人家觉得你很紧张，你的画有很多用白粉的地方，我感觉就很惊险，看画面也可想象你在画的时候很紧张。最后一个想法是我觉得有些画画的意境不是很明确。是不是明确就很好，我还不肯肯定，但你的画看来觉得有些模糊，这是从感觉来说的，不是从你画画的主观来说的。从欣赏角度来说，感觉很摇摆，意象、意境缺少确定性。看王肇民先生的画这点就不用怀疑，他是很明确的，近看远看都很明确。

苏百钧（广州美术学院中国画系讲师）：

我觉得李劲堃老师有一个优点：他干什么事情都比较有计划性。他这批画与我那批画是同时画的，而这个计划是他先提出来的。他画这批画，是慢慢地、一张一张地画，不管时间有多长，直到完成为止，而且都是认认真真地去画、不是说要画一批画来吓唬人，这点大家都看得到的。

在画这批画的过程中，我们去了日本。在日本，打破了我们很多对很多神化的东西看法。所以后来感觉这批画有一些是吸收了西洋画的东西，而不是吸收日本画的东西，这点可能很多人都不大理解。因为现在的日本画很多都是从西洋画学过来的，我们有很多画也是从西洋画借鉴过来的，当然会有很多不成熟的地方，但是这种做法就是这样做过来的。

另外还有一个问题，可能很多老先生会提出来：这些画的笔墨与色彩不协条。这个问题我们在私下探讨的时候也经常涉及到。年轻人在画的时候没有顾及的很周到，首先是把自己所感觉到的东西画出来。这点上一辈的人有些可能不理解，有些可能也理解，因为我们感觉中国传统的东西、精华的东西很多，总有一天会慢慢往这边靠，这是无可否认的，但是怎样先冲出去、先打出去，作为年轻人来说，这种勇气应该是有的。

有些画大家看了有摇摆不定的感觉，实际上这种感觉我觉得就是年轻人的一种心态，这种心态是很正常的。因为现在古今中外的东西很多，怎样把这些东西溶在自己的意念里，可能会遇到很多问题，要解决这些问题，表现在画面上可能就会出现很多不是很明确的东西，这是可以看到的。

陈章绩（广州美术学院中国画系教授）：

中国画系从林若熹、苏百钧到现在的李劲堃

的几个画展，效果都不错。他们都有一个共同的地方，就是都非常认真地把画画作为一个学术问题来对待，特别是在现在市场经济这么发达的时候，他们能够沉得住气，老老实实地下功夫，这种精神是很难得的。这在别的地方特别是外地的人看来都觉得比较奇怪，这值得我们发扬。

李劲堃画画的形式希望采取一种新的路子，这是好的，但对有些问题的处理，还有待进一步下功夫。刚才林墉也谈到的一个就是墨与色彩的关系问题，另外一个就是画的意境给人什么样的感觉，还不明确。我还是比较喜欢他的第一张水墨画，远看近看都好，有笔有墨，有情调；但是对一些色彩接近油画的我就不太喜欢。因为在处理手法上，他前后用笔的轻重处理手法还是平淡了一点，反而与油画比高低，也不必这样做。我认为还是在国画范畴里，在我们局限的范围内打天下，更好一些。（因为在五十年代末六十年代初，版画界曾刮起过一阵风，要与油画比。版画本来是很概括、很简练的东西，而油画是很丰富、很微妙的东西，版画为了追求油画的效果，套了很多个版，结果费力不讨好。）因为每一种艺术有各自的特长，也有它的局限性，但我们应该把握自己的特长，保留别人所不能的东西，这样才更有效果。）

郝学仁（广州美术学院中国国画系副教授）：

我与大家的感受基本一致。一进门的那张画很有征服力，整个画面远看有气概，近看很精妙，起到震撼人心的效果。

李劲堃有一种心态很值得我学习：他趴在家里画画，靠每个月的工资维持自己基本的衣食住行，把精力都集中在画画上。要是没有这种心态，老想着干一些其他方面改善生活的事情，可能这批画就搞不出来。他的这批画与他的女儿同步，大家可以想象，他有家务、教务，又是我们系的领导之一，政务繁忙，带二十多个学生下乡，既当爹又当妈，还要当老师，一齐管，所以的确是不容易的。这种精神我很感动。

关于他的这种追求，上次在我们系的展览展示的时候，苏百钧、李劲堃就问过我，这样搞究竟行不行？我觉得作为年轻人，只要你是认真严肃地去追求，没有什么不行。哪怕是走过一点、走偏一点，问题都不大。因为你还有很多时间可以再调整，而且现在有些毛病、偏的东西对你的将来不一定是坏事，可能对调整你自己将来的走

法更有好处。只要是认真严肃地去追求，你就不怕失败，因为谁都很难保证每次都成功。有毛病、有缺点，问题不大，就像学走路一样，摔了跤，以后就会走得更好。

从林若熹、苏百钧、李劲堃身上，有一点很值得我、年轻人、学生学习。现在有相当一批人在搞容易出效果的画，但我认为，如果是不花功夫弄出来的效果，这是虚的，比你聪明的人很多，人家也可以不花功夫就达到这个效果；如果是花了九牛二虎之力达到的，就算是一点点的效果，也是踏实的。所以我觉得做学问搞专业，多做一些笨功夫，心里就觉得踏实，他们这几位年轻人肯下这些死功夫，花那么多的气力去画，这种精神值得在国画系发扬光大。我们广东美术界有这种埋头苦干、踏踏实实、不受暂时的名利左右的人，是很难能可贵的。

至于存在的问题，我与刚才几位发言的看法有所吻合、接近。他最能打动人而且确实有功夫的是前面的那几张。一进门那张，把宋画里很多精粹的东西学到了，纯水墨的那张还吸收了元明以后的笔墨功夫。他的画的色彩，我感觉像古典油画，而不像现代油画，它没有现代油画的色彩感。林墉说颜色不等于色彩，我很同意这个观点。古典油画是黑加上其他的颜色上去，画面上有石绿、石青或其他的红颜色，但它形成不了一个色调，是靠黑颜色把它们统起来，这就等于磨模漆画，它的黑底弄什么颜色上去都能够统一，

但它不是调子，这里面色彩关系的学问比较深。所以我觉得他的画虽然有些是追求油画的效果与感觉，但充其量是十九世纪的古典油画效果，而不是现代的色彩效果，这点我们应该好好研究一下。国画有现代感，除了有其他问题之外，色彩学问古人没有，古人的色彩学是比较模糊的，比如黄色与紫色摆在一起就不好看，但是粉黄与粉紫摆在一起又很好看、很闪亮，这里面的学问很微妙。另外还有与墨的关系，我们也要不断地探讨。

黄省敏（广州美术学院中国画系讲师）：

我觉得李劲堃的画很好，我很喜欢。我觉得他的画基本上是吸取了三个母体进行杂交而成，一个是范宽（他的画很多局部都是吸收范宽的）；一个是赵无极；一个是日本画。他就是用这三个母体进行杂交而产生了现在的画面效果。

这个展览前面的三张画是同一个曲调，这三张传统画法的摆在一起，我就知道李劲堃的用意。我有一个相反的看法，我倒觉得李劲堃的主攻方向在后面的那一部分画，他要解决的任务也是后面的画。前面那三张画来画去也就是那样了，因为笔与墨解决不了问题。但是他的后部分还大有潜力可挖，后退一步可以走向抽象，而前一部分可以走向更具象，所以李劲堃的潜力还是很大的。我尤其欣赏后部分画，颜色是由日本画，赵无极、范宽三者进行嫁接而成，他选的路还是比较明确的。因为我看一个画家，不是看他



1994年在工作室创作中



1998年在家中工作室

现在的一张画如何。他这点我还是很欣赏的。

看了李劲堃的画展以后我还有一个想法就是觉得有一种自豪感，国画系还是很强大，系里的老教师很厉害，中年教师也很厉害，现在又出现了一批像陈新华、林若熹、李劲堃、苏百钧老师，也很厉害，我是国画系一员，所以我觉得很自豪。有这样一个充满实力、充满探索精神的集体，应该好好珍惜。

周勇（广州美术学院中国画系讲师）：

我也觉得很自豪。像李劲堃、苏百钧、陈新华、林若熹还有外面的一批年轻人，他们现在的这些作品已经形成了一种新一代广东年轻画家的面貌。他们的这些画，已形成了一种既继承了岭南画派的革新精神，同时在画面的改革上、探索上又保持了广东那种蒸蒸向上的精神状态，有别于北方的山水画，形成了新的岭南画的精神，我觉得很有意义。

前一段时间在岭南画派纪念馆举办了一个新西兰女画家的画展，我有一个看法：像美术学院这样一个高水平的学术环境，像这种展览，我们应该以一个什么样的档次来对待？而像一些好的展览，如王式廓先生、李劲堃老师的，我们又应该以一个怎样的档次来对待？差的展览我们就应该以差的档次来对待。新西兰女画家的展览水平很差，但是因为领事馆的人出席，就搞得很隆重。所以我觉得美院以后应该重视这种事情，要

提高我们自己的身份，按照我们的艺术档次，差的展览该怎么样就怎么样，不要以为外国人就另眼相看；好的展览，好的艺术家我们应该鼓励，应该重视，给予很好地宣传。

安林（广州美术学院美术教育系副教授）：

李劲堃制作这批画的过程中我们都有来往，所以我对他的画的一些来龙去脉还是有一点认识。他最可贵的一点是把画画看成是一件非常庄重、非常神圣的事情，我应该向他学习。他一旦坐下来，就非常投入，这非常难得。他的杂事比较多，但他能够一下子投入这种境界，这点我比较佩服。

我也觉得他的转折点是受宋画的影响，特别是范宽的《溪山行旅图》。我们是同时临摹这张画的，我当时就觉得很奇怪，这张画对他很快就有一种立竿见影的效果，他好像马上就悟到了什么，然后画风、面貌与以前就有所不同了。这其中的奥妙我现在也搞不清。

他把画画看得那么重要，而且又那么神圣，当然有时会造成画面有点紧张，这点我觉得不一定是缺点，时间一长，到了一定的年龄，会慢慢放松的。他还有一个好处，就是不管怎样，首先画出自己的面貌，这点他做得比较好。我与他的路子是完全不一样的，我不会用自己的观点去看他的画，而是从他的角度出看，我想这样可能会更客观一点，因为每个人的欣赏趣味都不一样。