

第一屆美術觀摩銘記論壇作品集

王福

DI YI JIE MEI SHU GUAN CHA MING CHANG LUN TAN ZUO PIN JI

四川出版集團
四川美術出版社

第一届美术观察·铭昶论坛作品集

四川出版集团
四川美术出版社

Di Yi Jie Mei Shu Guan Cha Ming Chang Lun Tan Zuo Pin Ji

图书在版编目(CIP)数据

第一届美术观察·铭昶论坛作品集 / 吕品田, 刘峰
主编. —成都: 四川美术出版社, 2006.1

ISBN 7-5410-2823-1

I. 第... II. ①吕... ②刘... III. ①绘画—艺术评论—中国—现代—文集 ②绘画—作品综合集—中国—现代 IV. ①J205.2-53 ②J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 001880 号

主编

吕品田 刘峰

执行主编

谷泉

责任编辑

张修竹 李咏玫

图文制作

北京颂雅风文化艺术中心

装帧设计

肖辉 贾英

出版发行

四川出版集团 四川美术出版社
(成都三洞桥路 12 号 邮编: 610031)

经销

新华书店

印制

北京图文天地中青彩印有限公司

版次

2006 年 1 月第一版

印次

2006 年 1 月第一次印刷

开本

635 × 965mm 1/8

印张

20.5 印张

书号

ISBN 7-5410-2823-1/J · 2035

定价

平装 180 元 精装 220 元

2005 美术观察 · 铭昶论坛
组织委员会

名誉主任

王文章 龙瑞

主任

吕品田 刘峰

副主任

李一 赵权利

主持人

谷泉

论坛主笔

杨斌、张桐瑀、王红媛、子仁、徐沛君、谷泉

论坛画家

龙瑞、范扬、王镛、卢禹舜、陈平、何加林、于文江、徐乐乐、郭怡琮、
何水法、张捷、于志学、田黎明、唐勇力、陈永锵、喻慧、吴山明、周京新、赵建成、
尉晓榕、霍春阳、方楚雄、冯远、何家英

当代国画创作的学术审视

——“2005 美术观察·铭昶论坛”的缘起、操作与展望

谷泉

20 世纪的中国画坛异常嘈杂,各种“主义”轮番上演着精彩好戏。虽然中国画前行的步伐并没有因为这许许多多的争论而稍微减缓,也出现了像齐白石、黄宾虹这样可以光耀百代的大家人物,我们内心仍然没有获得平静。面对这样珍贵的文化遗产,纷纷扰扰的问题百年间依然如故,或许这就是一个活文化正常的存在方式,也或许是中国文化——一个永远在行进中、没有极至和纯粹——的宿命。

但无论是鲜花铺地还是荆棘丛生,仍然有一个被大家认同的“中国画”概念顽强地活着。原因也很简单,因为自产生以来,中国画一直是中国人以视觉方式表达自己对世界认识的重要途径。虽然时光流转进入 21 世纪,我们已经身处高速发展的信息社会,人们的表达方式也日趋多样化,但是中国画作为中国人母文化的一种传承方式,仍然具有不可替代的特殊价值。

可喜的是,行进中的中国画坛,在世纪之交时涌现出一批具有代表性的画家,他们创造性的工作不仅呈现一种整体的特性,而且已经让中国画的发展在一阵混乱之后出现转机。在我们重新审视中国文化,希望正视完全意义的中国画发展问题时,改革开放以来三十余年中国画创造的积累,已经为我们准备了进行阶段性总结的条件。

不过,在大家都爱各说各话的今天,中国画的评说方式仍然是单一和个别的,虽然许多理论家在不懈地努力,但是大众还是很难在一个学术的平台上,看见中国画发展的整体状况,尤其创作学术格局。因为这个缘故,美术观察杂志社和山东潍坊铭昶书画艺术有限公司进行友好合作,共同在 2005 年《美术观察》开设“美术观察·铭昶论坛”,在“当代国画创作的学术审视”总标题下,对提名的 24 位著名中国画家进行学术论评。论坛希望根据画家创作情况和艺术成就,结合国画创作的突出问题和学术重点展开学术论评,力求通过多角度的个案研究,对当代国画创作状态和进向做出结构完整、视点周全、梳理清晰、论述精当的审视,探索立足民族文化立场的中国画创作观。

24 位入选论坛的画家分别是:龙瑞、范扬(1 期);王镛、卢禹舜(2 期);陈平、何加林(3 期);于文江、徐乐乐(4 期);郭怡琮、何水法(5 期);张捷、于志学(6 期);田黎明、唐勇力(7 期);陈永铨、喻慧(8 期);吴山明、周京新(9 期);赵建成、尉晓榕(10 期);霍春阳、方楚雄(11 期);冯远、何家英(12 期)。这些画家可以说是现在中国美术界最优秀的,他们的创作都非常具有代表性。24 位画家作为一个整体出现,他们的集合本身就是一次重磅出击。而对这么重要一个集合的论评,更是前所未有的。所以“2005 美术观察·铭昶论坛”在诞生之初,就决定它不仅要有难度,更有意义,是一件非常值得期待的学术尝试。

经过“2005 美术观察·铭昶论坛”组委会的精心构思和周密安排,论坛在总标题下,设 12 个分题(作为副标题)为论评的具体视角和议题,它们分别是:生活、眼界、修持、意象、立意、结构、语汇、风格、心态、笔墨、布局、手法。从 2005 年《美术观察》1 期开始,论坛每期论评 2 位画家,论评内容各占 4 面。针对每位画家的论评和刊介内容包括:主体论评——详细论述该画家国画创作的学术价值,每篇 2500 ~ 3000 字;精彩评点——有关本议题的评论观点摘录,总计 500 字;画家作品——代表作 6 ~ 8 幅;画家影像——表现画家精神面貌和艺术追求的照片 1 幅;背景材料——画家简历和艺术心语。

论坛主笔全部为《美术观察》现任栏目主持，他们是杨斌、张桐瑀、王红媛、陆军、徐沛君、谷泉。作为美术学专业的博士，他们不仅具有丰厚的学养知识，而且十分了解中国美术的发展现状。撰稿者往往预先查阅资料，对画家个案、已有评论和预定议题的一般研究情况有较充分的了解。大家约定，如果议题与实际情况有出入，撰稿者应及时提出调整意见，商定后再按调整意见撰写。撰稿者按体例要求备齐稿件，主体论评要扣题，要有见地和深度，不惜反复修改。他们的良好专业素养和多种优势在“美术观察·铭昶论坛”的写作中得到了充分的展示。

一年的时间转眼而过。“2005 美术观察·铭昶论坛”的全年工作，有着许多不平坦的经历，其中既有认识方面的，也有沟通方面的，还有编辑上的问题。在大家的努力下，所有的这些问题都得到了克服。“2005 美术观察·铭昶论坛”虽然不能说是尽善尽美，但从反馈的意见看，大家都认同这是对当代国画创作整体论评的一次重要尝试。行进中的“美术观察·铭昶论坛”，也因此正在成为被大家关注的“品牌”。

我经常比喻现在的中国画是站在十字路口上，前后有古今之争，左右是中西大战。其实“古今”不是问题，因为绘画不能退后，只能向前，虽然其中的道理不同于生物的进化，但绘画之为艺术，创造总是不可替代的。“2005 美术观察·铭昶论坛”这 24 位画家的创作历程，以及他们背后那些属于这个伟大时代的中国画创造，最直白地说明了传统的价值在于创造而不是因袭。即使现在可能有更为复杂的外部环境，但中国画的发展必须具备应对不同生存环境的能力，才可能在许许多多创造中衍生出新的传统。一味要求一个永远在行进中的绘画保持纯粹，是不切实际的，则很快就会被现实颠覆。生命力的保持是生命体在持续的对抗中不断地激发出潜能，而被保存在“无菌”状态中延续的生命注定是脆弱的，而且根本不可能实现。

同样，“中西”也是许多大问题中的小问题。现在的中国人，或者说一百年以来的中国人把这个小问题过度放大了，从而实际干扰了中国画正常的发展轨迹。“全球化”加深了个人与世界的联系，中国画的发展无法摆脱这种联系。如何在一种新的社会生活环境中把握中国画创作，是我们必须直面的现实问题。我想经过种种现实的冲击之后，中国的文化人已经非常清楚本土、奋勇进取的重要性。经过“2005 美术观察·铭昶论坛”对 24 位当代著名中国画家创作历程的梳理，我们可以更清楚地认识到：不能把中国文化和中国画的发展问题与争论中西文化差异这样的问题纠缠在一起。道理很简单，中国画是一门高深的、有着丰富历史积淀的艺术，它的问题不简单，不是解决中西差异问题之后就可以解决的。

中国画发展的问题必定要由中国人以中国文化方式来解决，因此需要我们做好自己在这个时代应该做好的工作，需要我们与时俱进，接受各种挑战。中国画前面的道路是不用担心的，它自然会有一个更值得期待的未来。

在我写下以上文字的时候，“2006 美术观察·铭昶论坛”的工作已经如期而至。因为对中国画和中国文化的信心，相信“美术观察·铭昶论坛”也将百尺竿头、更进一步。

2005 年 12 月 18 日

目 录

前言

当代国画创作的学术审视

1

龙瑞 Long Rui

论评：杨斌

7

范扬 Fan Yang

论评：杨斌

13

王镛 Wang Yong

论评：谷泉

19

卢禹舜 Lu Yushun

论评：谷泉

25

陈平 Chen Ping

论评：杨斌

31

何加林 He Jialin

论评：杨斌

37

于文江 Yu Wenjiang

论评：谷泉

43

徐乐乐 Xu Lele

论评：谷泉

49

郭怡琮 Guo Yizong

论评：张桐瑞

55

何水法 He Shuifa

论评：张桐瑞

61

于志学 Yu Zhixue

论评：王红媛

67

张捷 Zhang Jie

论评：王红媛

73

田黎明 Tian Liming

论评：子仁

79

唐勇力 Tang Yongli

论评：子仁

85

陈永锵 Chen Yongqiang

论评：王红媛

91

喻慧 Yu Hui

论评：王红媛

97

吴山明 Wu Shanming

论评：子仁

103

周京新 Zhou Jingxin

论评：子仁

109

尉晓榕 Wei Xiaorong

论评：徐沛君

115

赵建成 Zhao Jiancheng

论评：汉初

121

霍春阳 Huo Chunyang

论评：徐沛君

127

方楚雄 Fang Chuxiong

论评：徐沛君

133

冯远 Feng Yuan

论评：张桐瑀

139

何家英 He Jiaying

论评：张桐瑀

145

画家心语 · 精彩点评

157

后记



龙瑞
Long Rui

现任中国画研究院院长、中国美术家协会理事。

1981年毕业于中央美术学院中国画系山水专业研究生班，受业于李可染先生。

1966年毕业于北京工艺美术学校。

1946年生于成都。

龙瑞：笔墨中讨生活

杨斌

在艺术创作论的视野中，生活和艺术的关系根本地表现为艺术家与他的社会环境的关系。艺术创作的主体条件是在生活中产生的，因此，只要画家生活在这个世界上，总是有“生活”的。然而，当代艺术创作所强调的一种“生活观”，却往往把“生活”从创作主体的生存状态中割裂出去，以致造成艺术脱离生活的问题。本着这个问题意识，我们力图由龙瑞的山水画创作来寻求一种解答。在我看来，龙瑞沉浸于“笔墨”的山水画创作，提示了一种更加切合中国文化认识的生活观，不妨将它概括为“笔墨中讨生活”。

众所周知，我们一度在对“典型化”原则的偏执追求中，把“生活”的社会化蕴涵理解为超越个体生存状态的“社会生活”，致使“生活”沦为某种关于生活的概念。于是，对画家来说只有别人的生活才是生活，只有一个社会阶层的生活才能算得上社会化的生活；于是，从事反映社会化生活意义的创作，就必须到工厂、农村或部队去“深入生活”，就必须在个体生命状态之外去“发现”社会价值。当生活被从画家自我的生存体验中割裂出去后，所谓的创作便专注于超越画家“生存环境”的生活事件和物象细节，专注于可以阐释某种“概念”的题材或主题，以致画面上既缺乏真切的生活感，也缺乏介入文化层面的社会性或社会共识。这是当代国画创作上的一种流弊。

主张“正本清源”的龙瑞重视艺

术的社会价值，他希望国画创作能够体现介入文化层面的社会性或社会共识。为此，他特别重视笔墨，把“笔墨”中的社会化蕴涵作为体现艺术社会价值的“生活”来探讨。这方面他得益于对黄宾虹的私淑。

黄宾虹的用笔有“太极笔法”之称。这个概括不仅表达了他的笔墨形态特征，而且很好地提示出国画笔墨与中国社会生活精神相关联的“内美”境界。在黄宾虹那里，随心所欲的“太极笔法”，能引领画者作环顾周览、仰观俯察的神游，使之感受到“用心灵俯仰的眼睛来看空间万象”（宗白华）的眼光。以这种眼光穿行于自然万物中，画者会获得水流花开、山吟林啸的精神自由，并因此践行“不下堂筵，坐穷泉壑”的积极社会生活理想。“太极笔法”不仅是心灵化的眼睛，也是画家“心手相应”的一种个体生命状态。黄宾虹深谙此理，所以他说“国画是最高养法”。

难道我们不能将“太极笔法”当作一种生活形式来解其魅力吗？怀着这种追问，龙瑞走进黄宾虹的笔墨世界，进而深入到宾虹笔墨所提示的凝结着历史的生活体验、感悟和认识的“生活”情境。他意识到，黄宾虹在用极富个性的程式化笔墨解构丘壑景物时，深刻地维护了中国文化赋予生命主体的精神自由。所以他会说“笔墨中讨生活”。在龙瑞看来，笔墨是中国文化精神不断绵延的媒介，是表达社会共识的形式符号，是体现中国胸襟、眼界、智慧和认知方式的语言体

系。西方哲人说：“语言是存在的寓所。”我们说，一种语言必然是一种相应的生活存在。笔墨不只是表现技巧，更是认识社会、品味人生、体验生活的一种眼光。追摩和体味笔墨，可以接触到以“程式”或“法式”方式归纳总结的关于社会生活规律性的认识，并在“用笔”“用墨”的生活化行为中接受经典文化形态的濡染和教化，讨得一种真正体现艺术人文价值的生活。在龙瑞这里，“太极笔法”的意义不仅仅是笔墨形式或技巧，更是一条勾连历史与现实的道路，一条提升个体生活达于社会生活理想境界的津梁。他对中锋用笔的坚持，便包含着他对不偏不倚的端正生活作风和人生理想的肯定，是其生活观的审美践行方式和艺术表现形式。这种“生活观”与中国人的端庄生活理想和中正社会规范是吻合的。

对于个体来说，健康的生活要以进入社会生活为条件。然而，就高质量的个体生存状态而言，社会性因素并不表现为异己的概念、规范或权力，也不是一种硬性的介入，它往往充分地转化为个人性，表现为切合自我身心的“认识”或“体验”，表现为自然而然的个体生命状态本身。对于中国人来说，这种交融个体性与社会性、达到生命最大自由的真实生活状态及其感受，可以用“山水”形式和“笔墨”语言加以充分地表达，因为它们作为一种社会性存在本身就是诉诸个体生命把握的。因此，对国画家来说，生活特别是社会生活不是以题材、主题

或概念为表征的外物或对象，而总是实际地呈现为一种生机勃勃的心境和生趣盎然的眼界。对此，龙瑞了然于心。所以，对他来说游历不是去猎奇，写生不是为状物，而是把经历之境转化为心思之境的生活本身，生活的深度社会价值和审美意味也就体现在这种生存状态中。就像对黄宾虹一样，有人质疑龙瑞的艺术创作，以为他的山水画缺乏“生活”而千山一貌地看不出地理地貌特征。这显然是对生活和艺术关系的一种误解，也是对中国生活观和中国山水精神的一种误解。实际上，以“山水”的笔墨之游为生活就是一种山水精神；山水精神就在于让人用笔墨这种社会化方式解粘去缚、舒怀畅神，实现超越现实的精神自由。且看龙瑞那铿锵跳跃、且行且止、来去自由、宽博浩荡的“太极笔法”，让他既钟情于山水，又不滞于一时一地之景。龙瑞喜欢写生，在《中国名画家精品集——龙瑞》（河北教育出版社2003年版）中，起首评论文章的插图不是他的代表作，而是几张记录他的游历履迹的写生稿。他的代表作品几乎都来自写生，但所写的并非哪一山哪一水，而是与那一山那一水不可分割的“生活”，是经山历水的生命状态的活脱之“写”。在他的山水画中，山随笔走，云由墨生，与其说他在画山水，不如说他以笔墨在神游，在神游中“讨”得笔墨化的生活。因为有生活，他的笔墨形式，个人风格和气质十分鲜明，意态也极为丰富。由《天都路上》的明净健拔，《榕声竹影一溪风》的郁

茂苍润，《太行南坪乡》的沉厚朴拙，《开元古塔》的“荒荒油云，寥寥长风”以及《川西人家》的“雾余水畔，红杏在林”，我们可以感受到与笔墨意态同样丰富的生活风貌。

对中国画与广阔社会生活之间关系的深入思考，使龙瑞在当下文化情境经历了由师学李可染到心仪黄宾虹，从热衷“构成性山水”到推崇“太极笔法”的转变。这种合乎他的认识和判断的转变，显示了他对切合中国文化认识的生活观的领悟。我们可以说，“笔墨中讨生活”不仅是龙瑞的笔墨观，也是他的生活观。他为此希望自己的作品能成为中国文化陶然中的社会生活理想的表达：“我个人想像的山水画境界是一种有浓厚中国文化意蕴、文脉，亲近自然而又敦厚博大、清澈明净之境界。”至此，不妨对“笔墨中讨生活”作这样的阐发：笔墨传统中饱含着社会化的生活感悟与审美理想，这是需要画者沉浸其中，并在细腻品味中“讨”得的。对于当代画家来说，沉浸于笔墨的追索，不在于领略一种远去的生活状态，而是努力超越一己之局限，追求自我在社会生活中的精神升华，构建一个包含快乐的生活体验并可以与人共享的艺术境界。

一個溪亭四面風夕陽人影
水光中

乙酉夏月于小湯山
龍石堂

龍瑞



一個溪亭四面風 136×68 厘米

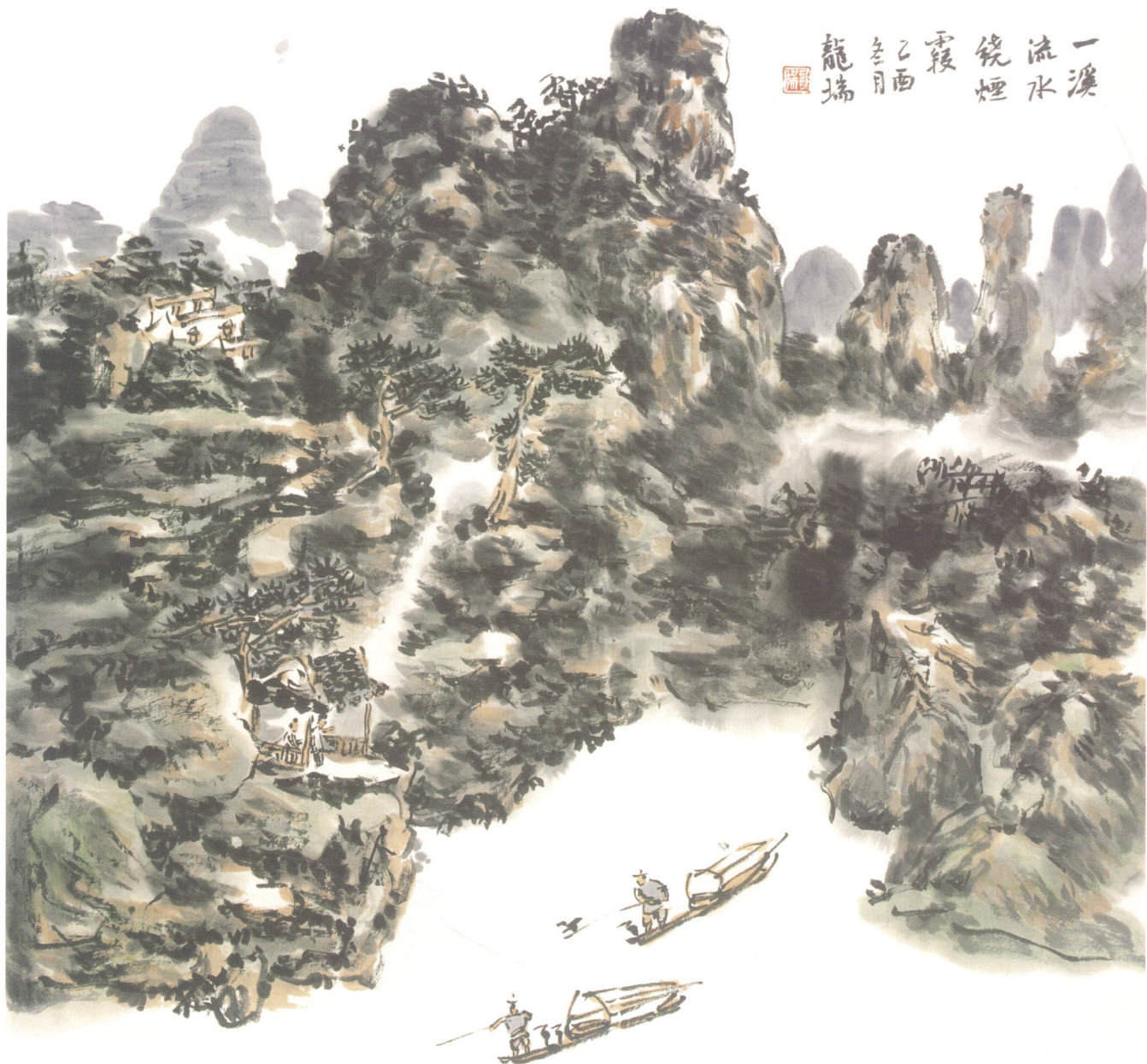
一水青嶺外千岩
銜照中

乙酉夏月
龍瑞

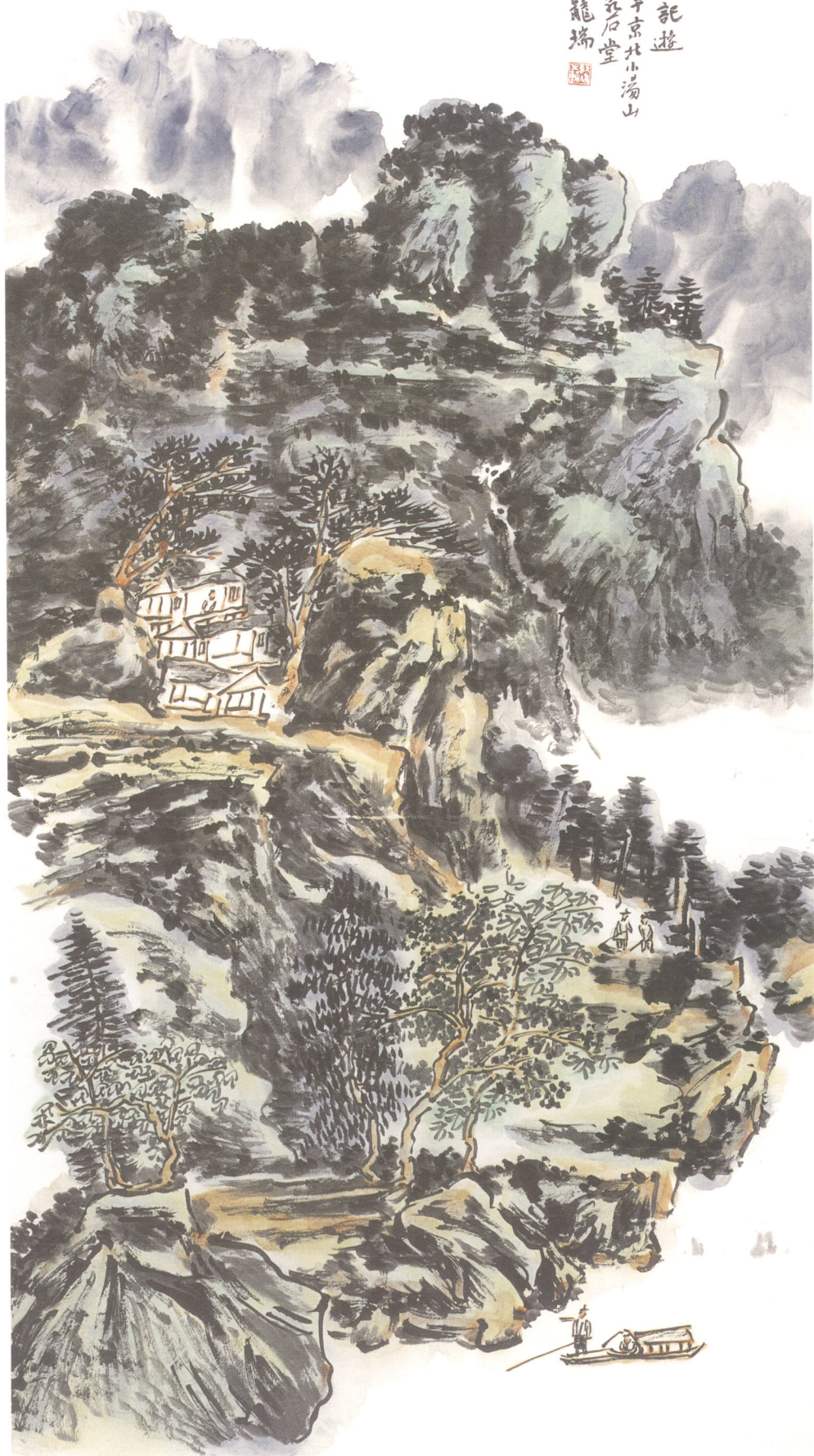


一水青嶺外 136X68 厘米

一溪流水繞煙霞
龍端
冬月
雲霞



嘉陵江记游
乙酉夏月于京北小汤山
温榆河畔 龙瑞堂
龍瑞



嘉陵江记游 136×68 厘米



范扬
Fan Yang

1955 年生于香港，江苏南通人。
1978 年考入南京师范学院美术系，
现为南京师范大学美术学院院长、教授、博士生导师，
现为该院山水画研究室主任。

范扬：生活中求笔墨

杨斌

对中国画家来说，不同的生活观会形成不同的艺术思维和表现方式。生活观的差异大体可以概括为：一、由关注和表现社会生活出发，将社会价值个体化；二、由个体生活的切身体验和率直表达出发，将个人感受社会化。范扬近年来的写意山水创作就属于后者。

范扬通常以浓笔酣墨放笔直写，一任灵感迸发，神思飞扬，淋漓畅达；亦任画面点画披离、不拘常理，仿佛粗头乱服、云涌雨散，尽去刻削之迹，一派混沌氤氲、生机勃勃之气象。观其画，仿佛“乱石穿空，惊涛拍岸”，让人常有得性情而忘笔墨，得笔墨而忘丘壑之感。范扬的作风显然是奇特的，看不出他的这般笔墨出自哪家哪式。

但我们知道，范扬是受过良好的教育的。他出生于书香门庭，受过名师的指导，有很好的古典文学修养，在传统绘画课业上下过 10 年的工夫。以这样的教育背景和学养基础，恐怕不能说他的笔墨功底不扎实。

应该说，是范扬有意悬搁了他人的笔墨样式。他之所以如此，也许是有“影响的焦虑”在“作祟”——他怕那些现成的笔墨样式蒙蔽了激发鲜活个人体验的生活之根，而期望回到个人生活纯然自在的起点，以内心中活泼泼而又变动不居的直接感受来成就一种放笔直写的格调。这种作风本身或许就是其生活观的写照吧。无论怎样，对一个已经取得一些成就的画家来说，这是一种冒险的选择。“无法而法”不仅需要胆魄，更需要智慧，

把持不住，便会落入乖张险绝的境地。这一点范扬自然明白，他靠着两条路径来实现自己的理想。

第一条路径是在传统山水造景程式的基础上张扬“我家墨法我家山”（范扬自署题记）。这一路作品虽然呈现出某些“黄宾虹”的笔法和气象，但在整体上，还是突破了黄宾虹用笔在形式上的连贯性，也隐匿了古典笔墨那种具有起承转合、映带牵连作用的和谐处理方式。跳跃式的用线（皴）、相互融渗而又相互冲撞的墨点，构成他的画面。在这里，勾勒与皴染已不甚明晰，而用笔方式上的迅疾之“擦”、“扫”乃至“刮”的痕迹却甚为明显。而且，他让多种笔墨样式杂糅“缠绕”在一起，勾中有染，染复为皴，甚至在饱涨的墨色中跳动着几根钢丝般的线条。这使他的笔墨始终处于视觉上的冲突和不安之中，透露出一种暧昧得有些“晦滞”的情态和奔涌得有些躁气的情势。但整幅地看，又脉络连贯、气象灿然。看来，他作画，始终把自己置于一种“大破大立”、“大乱大治”的临界状态。但由“大乱”到“大治”是有条件的。他的绘画形态虽不落窠臼，但也没有走向抽象化的水墨泼洒。在此，传统的山水程式一方面为范扬充满个性的笔墨铺染提供了形式线索；另一方面，又是“大乱”得以“大治”的框架。在这蕴含中国画美学精神的共性化的形式秩序中，范扬可以从容地把握笔墨的轻重缓急、疏密虚实；而中国画程式作为潜移默化地社会生活经验，从范扬的心底里支撑他的极

富个性的“涂鸦式”笔墨。可以说，正是因为对山水画程式了然于心，范扬才有了尽情挥洒、下笔无碍的底气，这种“天资”反映了他成长的特定社会环境和家庭条件。可见，日常教养带给一个人的社会禀赋，会对这个人的一切包括他的艺术产生深远的影响。现在，我们的美术教育不仅忽视生活与艺术的关系，也更不会重视这种意义上的生活与艺术的关系。

在这条路上，范扬做到了“我家墨法”，但还没做到“我家山”。

于是有了范扬的另一条途径，这条途径见于他那些具有风景写生意味的作品。在这一路作品中，传统的树法、石法荡然无存，景物安排竟然很合乎西画透视规律，酷似风景速写（如《皖南小电灌站》）；山水画古典图式所讲究的天地位置、开合穿插也不见踪影，有的是很强的即景式的“现场感”与“生活感”。在画家的手中，如同对景写生的景物没有被笔墨程式“格式化”，依然停留在画家“感觉真实”的那种朴素自在的直观状态。这一点，在《皖南小电灌站》一画中有突出的表现。譬如，他以浓润爽利、亦线亦皴的笔道处理树叶，写出树叶、草丛的舞动晃漾之态，草木之形在笔墨交叠、色墨错杂中隐约可见，但稍一转目，它们又即刻幻化为一团舞动的线条。他有意强化了笔墨的随机性，使笔墨于“触景生情”中随机生发，成为适得其所的“形诸舞咏”。在这条途径上，范扬又悬搁了笔墨程式。这种悬搁令人想起受到“现实主义”或“写实主义”

改造的中国画。像今天的很多国画家一样，范扬对于这种作风并不陌生，甚至得心应手，即如他的早期创作《支前》。当然，“写实”并非范扬之本意，充其量它只是范扬受写实训练而形成的潜意识的流露。实际上，他更关注的是，在离开传统程式的支撑后，他的笔墨是否能自身的生命力，他的生活感受能否自如地流入笔端。

其实，这个问题在清人石涛那里已有答案。石涛说：“一画而生亿万画。”此论强调“笔笔相生”，即笔与笔之间的关联。如此一说，笔墨的动态性跃然而出。也就是说，笔墨不是一个静态的样式，而是“与心徘徊，随物宛转”的动态律动。这也是在超越描绘对象的层面上对笔墨与生活关系的一种阐释。在这个意义上，笔墨自身便是一个充满节律感，并在节律之中与心灵感悟相应相和的一种生命履迹。这种迹化于笔端的充满节律性的笔墨，既缘自画家此时此刻的生命体验，又通过笔墨节律的生命蕴涵深深地依附于一个巨大而又无形的文化背景——一个人的社会禀赋在这里产生作用。应该说，正是在这种节律中，范扬既听到自己的心跳，又听到久远历史的呼吸。而他的这类“写实”的山水画，之所以依然给人以很强的中国文化感，或者说透着浓郁的文气，也是以其社会禀赋为支撑的。在这种意义上，我们可以领悟到生活与艺术的深刻关系。

至此，我们看到了范扬的两条路径间的联系：在第一条路径上，他用

传统程式来滋养笔墨，让自己的笔墨表露更多的社会文化意味；在第二条路径上，他把笔墨与当下的生活感受融合起来，在内心生活的深处默契于社会精神。20世纪80年代以来，当个人生活重新受到肯定时，艺术界出现了把纯粹当下的个人生活体验当做艺术实质的倾向，完全拒绝或否定人性中的社会性。受无根（社会文化之根）的即时生命体验的“垄断”，艺术滑向粗鄙化、浅薄化、无聊化。对这种无根的绝对化的“个人生活”的强调，不仅使艺术创作沦为无聊的“个人游戏”，也使笔墨离开了它的文脉（文化方向性），成为一种飘零的碎片或毫无文化记忆的死物。对于这样的艺术倾向和价值追求，范扬的国画创作显示了它的批判性，一种深刻的批判性。

明月别枝惊鹊
 清风半夜鸣蝉
 辛弃疾
 作



明月别枝惊鹊
 清风半夜鸣蝉
 136X68 厘米