

中国艺术研究院
美术研究所
2003年
中国画家提名展

作品
文献

集

花鸟卷

主编 龙郑
执行主编 瑞工



文化艺术出版社

中国艺术研究院
图书馆藏
2000-2005年
中国音乐家作品
集

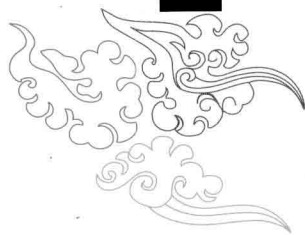
1

中国艺术研究院
美术研究所
2003年
中国画家提名展

作品文献集

主 编 龙 瑞
执行主编 郑 工

花
鸟
卷



文化艺术出版社



中国艺术研究院美术研究所
2003 年中国画家提名展
作品文献集

编辑委员会主任	龙 瑞		
编辑委员会副主任	陈绶祥	王 镛	张晓凌
	黄 颖	张 炎	
编辑委员会委员	王 镛	牛克诚	龙 瑞
(以姓氏笔划为序)	陈 醉	陈绶祥	张晓凌
	张 炎	吴英华	郎绍君
	郑 工	梁 江	黄 颖
	满维起	翟 墨	
主 编	龙 瑞		
执行主编	郑 工		
责任编辑	范贻光		
执行编辑	吴英华	李中华	卜登科
	郭云龙		
展览策划	郑 工	满维起	吴英华
	任 涛	张 炎	



序言二 在问题中

张晓凌

有的批评家感叹，由于观念艺术、新媒体艺术这些“显学”的冲击，中国画在当代文化中的位置越来越边缘化了。对此说法，在有几分同感的同时，却也有几分不以为然。一个明显的事实是，当1%的人跟着“新艺术”赶时髦的时候，99%的人还步履蹒跚地在水墨韵味中一唱三叹。这就是中国当代文化语境的特殊性。我向来以为，这种特殊性不是二三批评家鼓吹的“全球化”所能取代的。就眼下的情况而言，中国画非但不曾边缘化，反倒是一派红火景象，单就展览、讨论会之数量一项，就令“新艺术”望其项背。

然而，这种繁荣有些令人隐隐不安，因为艺术的繁荣从来都不是靠数量来保证的。若干年后，我们的后代或许会惊奇地问：你们就用市场机器生产出的垃圾造就了繁荣？然后，他们会嘲弄地赞叹：这真是一个奇迹。

我们将无言以对。

让我们回到学术层面上来反思中国画的现状吧！这也许就是“2003年中国画家提名展”举办的初衷。“为新时代中国画确立新的学术坐标”虽悬鹄过高，甚至有点狂妄的意味，但其中的文化针对性还是可以理解的。

以学术性思考来办展，以学术性思考促进创作，是美研所50年来持之一贯的传统。建所伊始，黄宾虹、王朝闻、丰子恺诸师即确立了学术与艺术不分家的圭臬。黄宾虹首先是史学、理论大师，然后才是艺术大师。没有学识的储养丰硕，很难有“浑厚华滋”之艺术境界。现在研究黄宾虹的学者均感其学理绵密，器量深阔，越嚼越有嚼头。20世纪80年代，美研所之所以引领美术创作之风骚数年，靠的也是学术思考，以及由此构建出的文化批判精神。

那么，学术思考的根本是什么？窃以为，是追问，也就是把艺术创作时刻放在问题状态之中。在一个没有终极答案的年代，没有比追问更为珍贵的学术品质了。

在问题状态中，艺术家思考的天性才能被激活。

追问，迫使艺术家的创作进入智慧状态、研究状态和修行状态，也使笔墨的演进有了思想的依据。

艺术家在问题状态中的直接好处就是可以避免过早地患上“老年痴呆症”和“文化遗忘症”。

一部艺术史，完全可以被理解为艺术问题史。没有问题的艺术史只能是伪艺术史。

当代中国画创作问题之多，恐怕超越了历史上的任何时期。对此，有三种态度。第一种态度，为世俗功利所羁，对问题充耳不闻，佯作不知；第二种态度，浑浑噩噩，“无知者无畏”；第三种态度，愤极而骂娘，未果而沉默。

我们不妨再建立一种态度——发现问题，研究问题，努力解决问题的态度。问题很多，只拈一二说之。现在的很多画家为市场画，为老板画，为官僚画，为人情画，为展览画，就是不把艺术作为一种信仰来画。久而久之，画面精神萎靡，气象全无，徒剩形式的空壳。而艺术的根本是什么？是精神之寓所，信仰之所在。画家的修为问题谈了许多年，不仅不见成效，而且有进一步退化的迹象。一些画家的眼睛整日聚焦于吴昌硕、齐白石、黄宾虹的笔墨，却对笔墨背后的人文背景视而不见——这种奇怪的景象持续了许多年，似乎还要持续下去……

但愿“2003年中国画家提名展”成为我们进入问题的一个新的开始。

我问故我在。



当代花鸟画的新气象

梁 江

如果说,山水画注重传达意境,人物画着力刻画神采,那么,花鸟画最不可或缺的应是情趣二字。这样简短的归纳可能并不全面,但,至少表明了花鸟画之作为一门独特艺术的抒情性特征。

中国的花鸟画,是一个很早就自成一体而且长盛不衰的绘画门类。魏晋六朝时期顾恺之《凫雁水鸟图》、史道硕《鹅图》、陆探微《斗鸭图》、顾景秀《蝉雀图》等作品,虽然没有流传下来,但从史籍所记载的一鳞半爪中,我们仍不难窥视这一门类当年沛然兴起的势态。宋徽宗时期编撰的《宣和画谱》,其本意是著录内府藏品的,但那些夹叙夹议的文字也很有特色。其中的“花鸟叙论”,其实就是我国现存最早的花鸟画专论——“诗人六义,多识于鸟兽草木之名。而律历四时,亦纪其荣枯语默之候。所以绘事之妙,多寓兴于此,与诗人相表里焉。”这里,已言简意赅地標示出花鸟画之作为一个艺术品类的要义。

以寓兴、寄情为宗旨,缘物而动,有感而发,以花鸟草木四时荣枯的形态寄寓作者的所感所悟,这,很容易使人想起中国诗赋的“赋、比、兴”传统。而“与诗人相表里”的说法,更是强调了花鸟画作为一种精神产品的审美取向以及它在艺术创作观上的自我定位。若与山水画人物画相比较,花鸟画的表现题材和描写对象显然有着更为真实、具体的客观依据。于是,讲求形似,注重写生,尊重自然物态和生态的固有规律,便是花鸟画创作的应有之义。当然,中国艺术是形、神、意整合一体的。在古代的品评鉴赏理论中,徒具形似、谨毛失貌之作历来为识者所不取。不管花鸟画、山水画还是人物画,同样不会以“得其形遗其气”的表层肖似作为终极目标。所谓“写生”,在花鸟画当中实非刻板的依样画葫芦,它描写的重点是生态、生气,是对象生动活脱的精气神。正是在这一层面上,自然界的动物植物与人的精神生活,与人的志趣情怀是同构、契合和共鸣的。从根本上说,花鸟画乃是人自身的投射,是人精神世界的写照。因此,有识见的画家从来不采取纯自然主义的方法,他们不会在表层的形似前面踟躇不前。

即便仅从技法、材料的角度考察,花鸟画也有显而易见的丰富性和包容性。工笔、写意、兼工带写均无不可,白描、没骨、设色、水墨、重彩等也能各擅胜场。略谙美术史的人都知道,在花鸟画走到成熟阶段的五代两宋,各画体以及主要技法大致已臻完备。徐熙黄筌的不同风格,赵昌的折枝花卉,崔白的败荷凫雁,赵佶的院体花鸟,表明了这一时期花鸟画坛的可观成就。其后水墨写意及“四君子画”兴起,徐渭、朱耷和扬州八怪突破成法自创新猷,更使花鸟画跃上前所未见的高度。碑学之兴起,为花鸟画注入了鲜活的动力。金石派绕开明清余韵的以古开今,乃是在另一途径上对传统文脉的承继。赵之谦、吴昌硕以及虚谷、任颐等近代海派诸家,在传承与变革的曲折进程中找到了与市民精神链接的契合点,由兹也肇启了花鸟画审美意趣转换的门牖。

传承和革新是花鸟画的双翼。在深厚历史底蕴和丰富创作经验积淀的基础上,二十世纪的花鸟大家齐白石以及潘天寿的出现,应当说是一种合乎逻辑的必然。

新中国成立后的花鸟画坛名手众多。老一辈画家在新时代的感召下活力焕发,后起的画家代不乏人。除了人们熟知的许多兼擅花鸟的山水、人物画家之外,活跃在花鸟画坛上的李苦禅、郭味蕖、刘奎龄、陈之佛、于非闇、俞致贞、田世光、王雪涛、唐云、康师尧、王个簃、朱屺瞻、来楚生等人,在不同画法、不同艺术风格的探索中都斐然有成。总体而言,新中国花鸟画最明显的变化是在审美取向上面。以往以清雅冷逸的“四君子”为代表的文人式的意趣,让位于春光烂漫式的明丽格调。花鸟画承担起振奋精神、愉悦身心的职能,由此与新的时代有了更多的沟通,也在更广泛的层面上获得了社会大众的认同。周扬在第三次全国文代会上所说的“新风格”,实质上是花鸟画的脱胎换骨,是它涅槃之后的重生。不过,由于花鸟画自身特性决定了它不可能直接承载意识形态的宣传和教化功能,在重大题材和先行的主题起决定作用的年代,它之受重视的程度显然不如人物画等门类,主事花鸟画创作的画家人数也较少。在相当长时间内,花鸟画被列入了“有益无害”的边缘范围,远比不上人物画和山水画的人气鼎盛。



这样，它的步履迟缓和滞后也就不难理解了。

与人物画等门类相比，花鸟画所面对的客体，所采纳的题材，所描写的内容都要恒久和稳定得多。这一点，无疑是先天的，是由花鸟画自身特性所决定的。如同前面所述，花鸟画在唐宋时期已发展为一个成熟的画种。春花秋月，动静潜蛰，自然界生生不息。“人面不知何处去，桃花依旧笑春风”，自然万物兴衰荣枯的更替不以人的意志为转移。历代画家为后世留下的许多名作也没有随着时间的推移丧失审美欣赏价值，今天，它们更成了可资我们参照的经典图式。以宋元花鸟为例，其中便蕴蓄着丰富的内涵。不管是工细入微还是逸笔写意，是宫廷院体还是文人墨戏，都不乏高水平之作。即使从现代人的审美眼光来看，前人在水墨、线描、赋彩、布局、刻画、立意诸方面都颇有可借鉴处。元明之后写意画勃兴，精密细致的画法难邀睿赏，这里面可能带着文人的某种偏见。但另一方面，写意画此时确实有比前代更多的创造。不仅托物言情的表达得心应手，笔墨技法的运用也到了很高水平，再加上诗书画印四位一体的整合已臻完善，使中国画的民族风格特色得以进一步强化。

20世纪80年代以来，中国画坛在改革开放的春风中复苏和振兴，花鸟画很快呈现出百卉竞芳异彩纷呈的喜人景观。除了李苦禅、朱屺瞻、于希宁、崔子范等老一辈画家的新作迭出，更可喜的是卢坤峰、王晋元、张立辰、郭怡琮、霍春阳、江文湛、周彦生、陈永锵等一批中青年画家先后进入了艺术创作的盛期。在这样宽松平和的文化氛围中，他们在拓展花鸟画审美疆域方面获得了比前辈画家更有利的条件。事实上，他们的艺术风格也更重视凸显自己的个性特色。近一二十年来，一批花鸟画家在对历史的重新审视和解读中有了新的感悟，他们从传统中汲取了丰富的艺术养份，使自己的创作获得了历史和文化的坚实依托。近年一些画家特别关注宋元的名作，从这座富矿中发掘出许多构筑个人风格的材料。这种路向，被一些论者归纳为“固守派”或“传统派”。这种说法虽不尽准确，但确实道出了重要的一面。另一个值得重视的情况，是工笔重彩画法一改多年的弱势，在改革开放的新时期获得长足发展。投入这一领域的画家不仅人数众多，且注重多方汲取，多种方法综合运用，由此而拓展和提高了工笔画法的艺术表现力。而作为其中很重要一翼的工笔花鸟画，所取得的成绩有目共睹。

更多的花鸟画家则在广泛的阵线上作各种各样的探究和求索。一些画家从其他艺术门类，诸如油画、水彩、摄影等表现手法中嫁接改造出新的表现方式。一些画家从西方现代艺术或现代构成当中获得新观念新形式手法的启迪。还有一些画家钟情于新材料、新技法的试验和运用，等等。不同途径的不同探索，对于花鸟画艺术的进一步繁荣和发展都需要，都是值得鼓励的。近年重彩画当中有人从日本引进了“岩彩”，丰富了色彩的表现力，从而刷新了传统重彩画的面目，这就是一种有益的尝试。花鸟画界的种种新探索以及许多获得认可的作品，反过来又促使人们进一步深入探究自己的文化与传统，进一步思考古与今、中与外的关系问题。花鸟画坛的启示，对于我们思考当代中国画的走向也大有裨益。

悠远绵长的历史文脉是花鸟画的一大财富。按照潘絮兹先生的说法，五代两宋的“工丽巧密”具有“盛世风范”，对于工笔画是可取而不可失的。当然，我们还有更为深广的传统，而且，古代的传统和当代的经验同样不可偏废。艺术本没有一定之规，探索将永无止境。固守传统也好，拓展疆域也罢，都只是从一个视角审察而得出的结论。从当今花鸟画坛的情况看，很少有足斤足两的复古守旧，也鲜见彻头彻尾的另起炉灶，至少那些成功之作是如此。正如我们在前面所说，花鸟画是一个成熟的画种，这便意味着它有着内在的逻辑。所谓拓展，所谓推进，都只会是一种符合本体逻辑的延伸。在审视现当代花鸟画坛状态，思考如何更有效地往前推进这门艺术的时候，我们不能缺少一种清醒的认知。

参加本次提名展的画家以及收入本画集的作品，数量有限。但，有一点可能观者是会认同的，那就是从中依然可以看到当今花鸟画的蓬勃精神，看到一种令人欣慰的新气象。



图 版



目 录

龙 瑞	序言一		
张晓凌	序言二：在问题中		
梁 江	概论：当代花鸟画的新气象		
尚 涛		1-6	陈永锵 71-78
曾贤谋		7-14	方楚雄 79-84
姜宝林		15-22	江宏伟 85-92
周彦生		23-28	张 森 93-100
苏 华		29-34	安 佳 101-108
陈绶祥		35-42	贾广健 109-116
张治安		43-48	林任菁 117-124
龚文桢		49-54	赵 洁 125-132
何水法		55-62	后 记
霍春阳		63-70	



序言一

龙 瑞

中国美术经历了百年变革之后,一代大师相继谢世。如何建设中国的当代美术,就成为生活在21世纪的中国美术家,尤其是中国画家一个迫在眉睫的任务,也成为中国艺术研究院美术研究所在新世纪的一个重要理论关注点。

21世纪是怎样的一个世纪?人们的创新意识极度活跃,画家的创作个性也日益显著,信息发达,人的时空感也随之变化,文化的交流与对话多了,少了很多障碍,避免了许多观念上的冲突,同样也容易平复诸多激情,淡化道义与责任。自由和逍遥,是一个艺术家所追寻的理想的创作状态,但在现代社会流行文化的不断冲击下,又极易被推向世俗的平淡和无聊的游戏。中国画家越来越多,中国画的制作也越来越普及,不仅专业画家成倍增长,非专业的画家也成百倍地增长,各种展览艺事不断。摹写的多了,复制的多了,“数量”无限地膨胀,充斥着中国画坛,呈现出令人忧虑的饱和状态。不知这是否也是一种泡沫现象?在五光十色的幻影中,究竟有多少值得肯定?我们的提名展的意图不在于制造一个事件,而在于力图打破眼前这种饱和状态,从中肯定一点,触动其他,不仅对美术作品提出“质”的度量问题,更在于对“创新”的发问。江泽民同志说:“创新是一个民族进步的灵魂,是一个国家兴旺发达的不竭动力”,同样,创新也是文化不断发展的推动力。

只要一种文化持续地发展,传统和创新就会是一个常常被念叨的话题。就概念而言,传统和创新并不是对立的矛盾双方,或者说,这不是新旧替代问题,而是传统如何发展的问题。发展,是传统在不同历史时期不断生发与展开,既有前期文化的基本脉络,又包含新的文化因素,能够在自身文化内部完成结构性的调整,适应新的文化要求,形成当下的先进文化,即与时俱进。文化,就是一个“变数”,世界上没有凝固的静止不变的文化现象,也不会出现一个没有来源的文化。五千年中华文化的发展,三千年中国绘画所形成的基本程式,就在不变中求变。传统的中国画经历了20世纪激烈的文化批判之后,又以包容的开放的势态广泛而深入地展开,进入21世纪。21世纪中国整体文化氛围显得相对宽容与平和,画家的创作理念和创作个性也获得相当大的扩展空间,自由定位,自主选择。然而,社会公众的阅读,理论话语的介入与评判,都成为种种检测的手段,成为新样式新风格“通行”的渠道和关口。失范后的重新规范,迫使画家们回顾经典,重提传统;背弃儒学之后的重新寻找,让画家再度发现人格精神与绘画创作之间的关系,重新咀嚼“绘事后素”的哲理内涵,从而进入质性的思考。对质的追问,必然重新检索与清理、回避规范外的标新立异,在一个既定的规则内提升品位,是一个文化精品工程的开展。

“2003年中国画家提名展”所坚守的概念,就是“中国画”;所坚持的原则,就是“提名”邀请。我们的学术着眼点在于国内的中国画名家,那些富有创作个性的画家,那些勇于探索、善于开拓的画家。这次参展画家基本上属于中青年一代,年事均不高,却在绘事上颇有建树,勤于思考,注重自身的学术涵养,在建设现代的中国画学体系过程中,在那些不断问世的作品中,我们都可以看到他们不懈的努力。

关注现实,注重批评,理论与艺术创作实践相联系,是美术研究所长期以来形成的一个优良学术传统。中国艺术研究院美术研究所的理论工作中心,就是建设当代中国美术,强调理论工作的对象性,坚持民族文化立场,贯彻执行“百花齐放,推陈出新”的文艺方针和政策,推动中国美术的繁荣与发展。

2003年是美术研究所建所50周年,为此,美术研究所将组织一系列展览活动,主题词就是:新纪元、新坐标。“2003年中国画家提名展”是今年中国艺术研究院美术研究所主办的第一个展览,力图集中展示新时代富有创新意识和民族意识的画家的作品,同时增强理论批评的品质,为新时代开创一个新美术的新纪元。

尚 涛 1938年生 广东画院一级美术师

传统的中国画花鸟技法，发展得太成熟、太完善了。那格式、那套路，似乎难以越雷池一步。但真正循规蹈矩地画下去，稍欠功夫又难免满纸俗气。我们的先辈吴昌硕、齐白石从金石，从民间艺术中吸取营养，“化”出了自己的面貌。上个世纪中期，西方现代艺术比较集中地介绍到中国，有人又从中得到启迪，斟酌求变，逐渐摸索出自己的路。我想，尚涛也是属于勇于探索，努力求变的一族。在他的作品里，既有传统的笔情墨韵，又有西方绘画的构图观念以及构成理趣。浓墨大笔，黑白对比强烈，中间加上淡墨渗化出的大片灰色，甚是可爱。花鸟的造型、变形都很大胆，配上篆味、碑味的题款，营造出一个富于形式感甚至具有装饰性的国画。其实，画画也和做人一样，胸怀开阔、博采众长，总助于成就自己。

陈 醉

我喜欢“认真”的画作，认真地表现自己的意图——全心全意、专心致志、全神贯注的表现自己的意图。随着笔的运转，“精神”输入了线条、水墨、图形……。迎面的困难是巨大的，用“精神”去战斗、搏杀，画面就“生涩”，因而充满生命力，具有巨大的震撼力。而胜利的凯歌就是画中的韵律、韵味，画作就气韵生动，画中就流淌着音乐。

我喜欢民族精神，因为我的头脑里早就沉积着几千年、甚至远古、先民的精神、审美取向，土壤、河流、历史和文化都在我的DNA上烙上鲜明深刻的标记。这标记使我们兄弟姐妹靠近、亲切融合。在朋友中又与众不同。

我喜欢现代感，历史走到了今天，世界走到了今天，民族走到了今天，今天的生活，今天的环境，今天的人群，今天的审美，我们心中自然有现代的熏陶，敞开心扉，放任自己，释放真我。现代感就顺理成章，水到渠成。

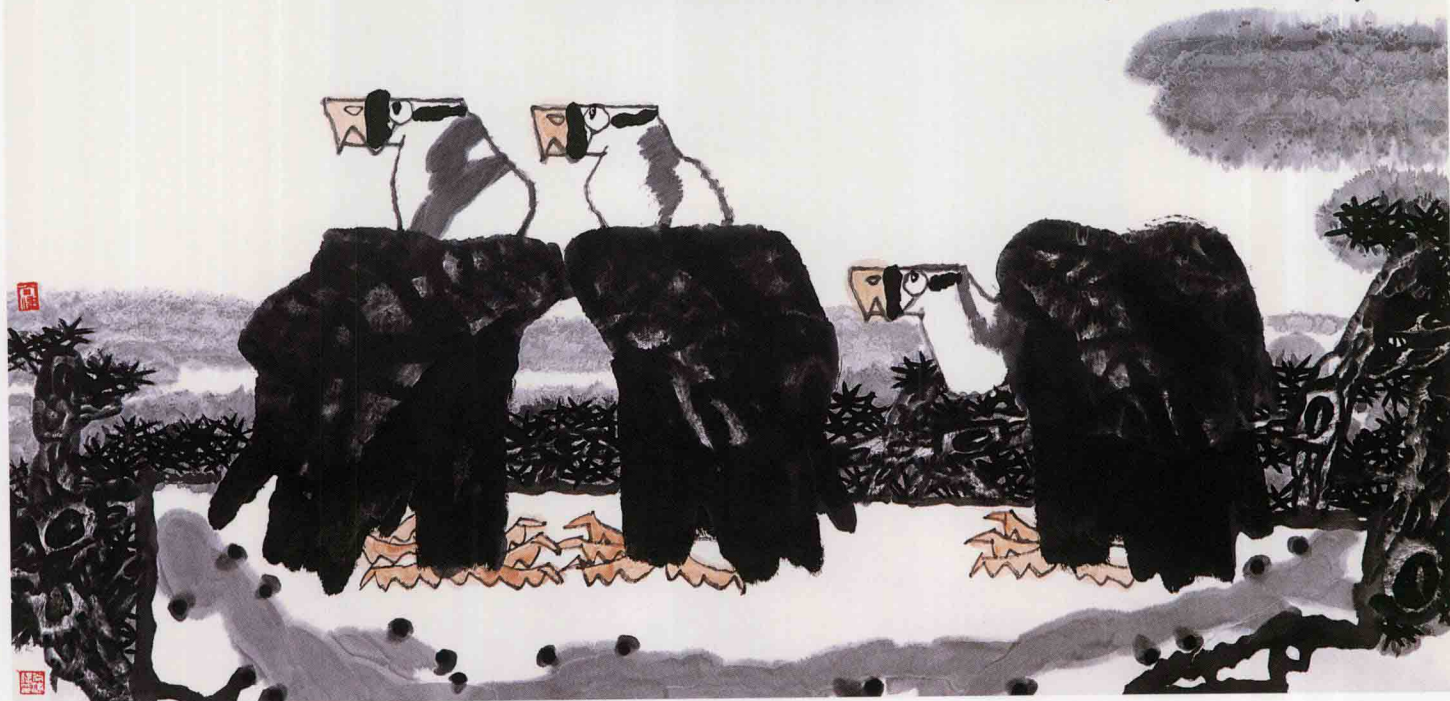
尚 涛

尚涛 | 星河
纸本
68 × 136 厘米
1998 年



尚 涛 | 天高地迥
纸本
180 × 98 厘米
2003 年

《天高地迥》 壬午年 尚涛



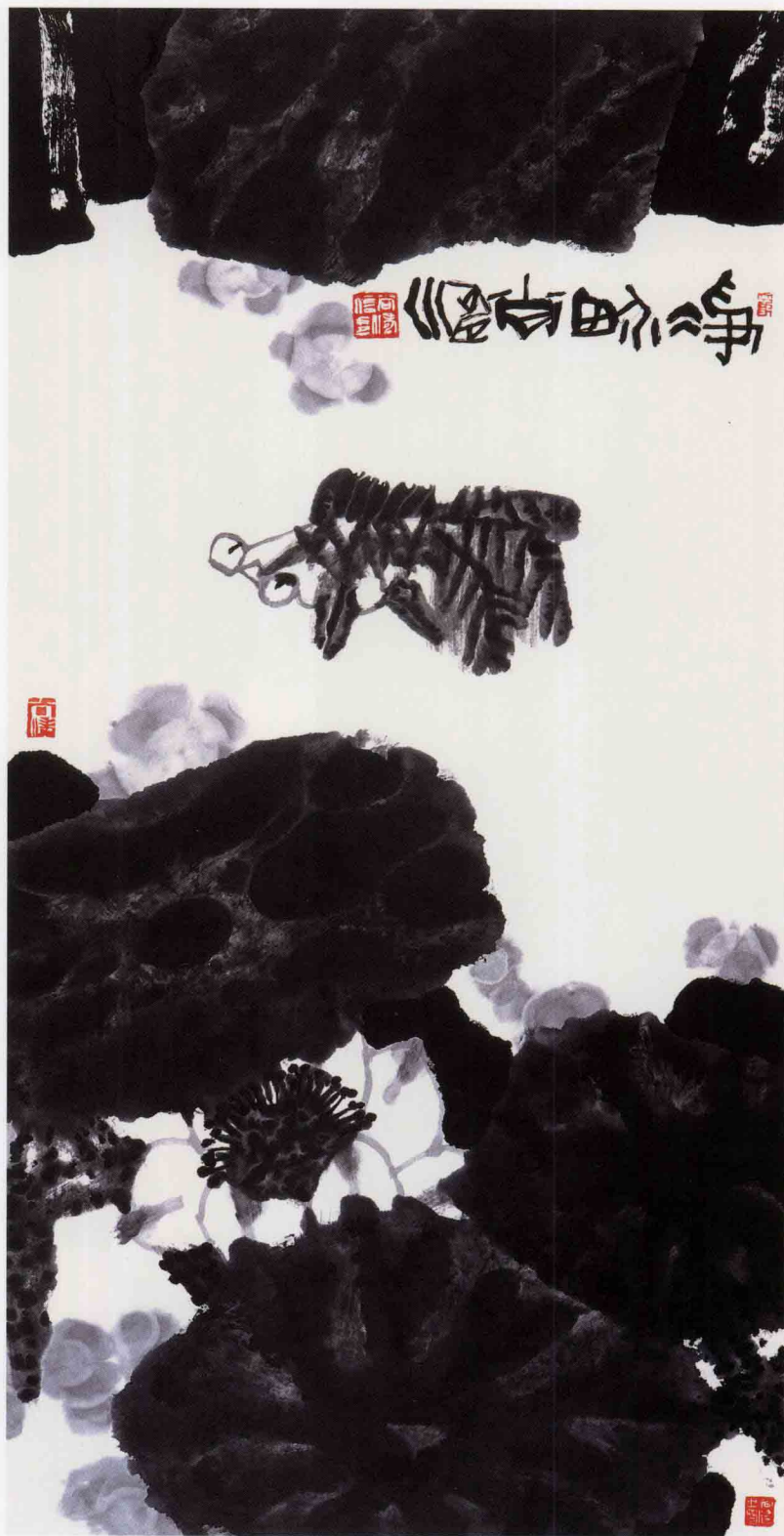
尚涛 | 永年
纸本
68 × 136 厘米
2003 年



尚 涛 | 南粤纪事
纸本
68 × 136 厘米
2003 年



尚 涛 | 净界
纸本
68 × 136 厘米
2003 年



曾贤谋 1941年生 福建画院副院长、一级美术师

不知哪位朋友说贤谋爱玩水，玩得水墨淋漓。以水发墨，以笔见墨，只是常识。但贤谋的长处的确在墨色，有的晕、有的染，浓淡相融、水色相撞，在一片色度相近的笔墨里区分浓淡层次，把握着一种微妙的平衡。

贤谋好饮，酒水之间有何联系？不得而知，酒助诗兴，常见古例，而酒后泼墨，也不乏其人，如梁楷、如陈容，都有一种嚣张之势。贤谋的画则温和多了。守规矩，见章法，未离分寸，只是在悠闲的生活里，借笔墨渲染一番心情。

郑 工

闲来无事之际，邀友人款坐，品茗遣兴，借芙蓉、残荷，抚弄水墨秋声，寻求生命中那一种永恒的律动与瞬间的颤音……此一时，彼一景，却无不倾注着自身的情感符号。罗丹说得好：“艺术就是感情。”任何艺术都离不开一个“情”字，作文如此，作画亦是如此。

曾贤谋