

浑厚天成

范扬作品集

主编 卢禹舜



四川出版集团
四川美术出版社

浑厚天成

范扬作品集

主编：卢禹舜

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

浑厚天成: 范扬作品集/卢禹舜主编—成都: 四川
美术出版社, 2009.11

ISBN 978-7-5410-3802-0

I. 浑… II. 卢… III. 中国画-作品集-中国-现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第003672号

浑厚天成 范扬作品集

HUNHOUTIANCHENG FAN YANG ZUOPINJI

卢禹舜 主编

主 编: 卢禹舜

责任编辑: 张修竹

责任校对: 张拾羽

责任印制: 曾晓峰

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社

地 址: 成都市三洞桥路12号

邮 编: 610031

经 销: 新华书店

印 刷: 北京时捷印刷有限公司

成品尺寸: 260mm × 185mm

印 张: 7.5

字 数: 30千

图 幅: 66幅

版 次: 2009年12月第1版

印 次: 2009年12月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5410-3802-0

定 价: 80.00元

1955年一月出生于香港，祖籍江苏南通。
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。



引领雄风

舒华伦\文

引言

大凡写文章有三种目的：一是抛砖引玉。作者一开始并不『出场』，等到把文中的因由、情节、人物铺垫好了，作者则『自舞』起来。文中的人、物、事都是他引用的『砖』。

二是鼓手型的。作者完全隐藏在幕后，行文的字里行间都找不到作者的身影和声音。在这些文章中，作者纯粹当个宣传员，也就是做个幕后导演。

三是说书型的。作者既当讲解员又能站到台面上来，与角色们一起同台共舞。

本文采用的就是第三种方法。之所以如此，是因为范扬在每一个领域都有新发现，新发明。单从某一方面，某一角度，根本不能把看法阐述清楚。更不用提他的画外功夫了。再者就是看了太多的点评文章，大都郑重其事的，把话题说得太沉闷了。艺术本是一门让人轻松的行当，大可不必总是扳着面孔煞有介事地介绍。

时下中国画有点被释义得过分了，有些评论文章如同算卦人的说词一样忽悠的成分多。究其原因大概有三：

其一，是画家的默认。有一百个读者就有一百个哈姆雷特，画家有时也就默认点评人的看法。有人宣传不算是坏事儿，只要不对自己产生负面影响，反正自己又不靠这些点点画画，就随他去吧。

其二，是评论家的职业使然。吃的就是这碗饭，又不好说依靠着画家过日子的，所以画家每有新的作品出来，随之便有子丑寅卯，一、二、三、四的评词跟上。何况这样做也是艺术市场中有些买『卦（画）』之人的需求，作为『中介人』的身份只有撮合了。

其三，就是购买者他们是始作俑者。为了曲曲折折的目的，总得讨个『买单』的理由！此『三者』既各得其求，又相安无事，一时成了时尚。

本文并非论文，所言不标出处。手摹心想，想到哪儿说到哪儿。吐的虽是真感，但也未必就是真识。属个人看法，以感受为主，捎带说点具体技法的事。其实也没啥新鲜的见解，不过觉得要是对范扬其人其画作几条比喻，理解起来更轻松一些，因为范扬走得有点超前了。

下面就从几个方面说一下范扬其人其画。

画什么问题，的确是个困扰画家的大问题，根本性的问题。此问题不解决，首先是努力的目标没了，画画就变成了瞎画了，为何会产生这种状况呢？

还是从源头说起。学院式教学模式，没有能够解决好画什么问题。一茬接一茬的学子们在按部就班地重复着类似的题材、内容和图式。即便是对于一般的读者或是刚刚了解中国画的外国读者而言，都觉得千孔一面，与商品画差不多。本来学校美术教育的一个目的是为了接受教育群体的审美素质，属于基础教育，并非为了培养艺术家。不然为什么有位名人讲，他可以在学院里培养出科学家但不能培养出艺术家。学生在校时，能够有所创造的话自然能够得到鼓励，但不作定量要求，因为这样的考核目标对教师和学生都不好把握，不如传统的定式易于考核和达标。于是学子们虽走出了校门，远离了教授和课本，但脑子已经被洗过了，有形的模式仍在统治着他们，结果害得他们怕走出定式后所需付出的艰辛和不可预知的未来。这种在大学几年里养成的被动接受的习惯，令不少画家不再轻易越『雷池』一步，缺少李可染先生所倡导的『可贵者胆』。

扒扒美术史，笔墨是后来才发明的绘画工具和材料，算起来也不过千余年。比照中西绘画，西方根本就没有毛笔和墨汁，不也绘出了名垂千古的经典之作，成为人类文化历史宝库中的璀璨明珠。说到这，我得明确一点我可不是民族虚无主义者，只不过是讲出了事实。再说古代先人在用刀刻石磨的时代，不也在砖石、墙壁上也留下了大量灿烂的历史文化。这些都说明，前世大师们是从师造化中发明的『十八描』、『二十四皴』、『七墨』等笔法、墨法。他们要是知道今天变成了束缚后学者的定法时，肯定会感到伤怀的。

俗话说，师傅领进门，修行在个人。各行各业既是如此，绘画也不例外。范扬从求学到教

学，再到做了学院领导，都是比较注意解决画什么问题，而且敢于通过实践，培养自由的表达能力，才成就他今天卓尔不群的画坛地位。

同许多学画的人一样，起初范扬也是先画人物画的。他的早期获奖作品如《支前》就是受《清明上河图》启发而创作的，但又不同于此。《水浒人物全图》也是他在病榻上看到陈老莲画了水浒页面之后而画的。一百单八将，个个愣头虎脑，没有丝毫伪装，如初生儿般的磊落，『该出手时就出手』的感觉表现得淋漓尽致，当然画中的人物同时也多少留下了他年轻时的影子。

近年来他转入山水画科，说明其思想在变化，有意欲打通国画传统分科壁垒的意思。山水画自唐独立以来，发展至宋成熟，诸式兼备，再到元时，又分出文人画与院体画两种，山水一科，更加发达，就如同一个个的里程碑，树立在国画殿堂里。对于中国后学者来讲既是学习的榜样，也是必须逾越的高山。要是在此画坛闯出一片新天地来是不容易的。远的不说，就看近百年来的艰难探索中，能称得上『续貂』的人又有几人呢？里程碑式画家就更少了！齐白石最大的贡献也

不过是把美术进行了平民化，黄宾虹也是对传统笔墨进行了一次学术大总结。

比照文坛而言，楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说，文体样式紧随时代发展而进步。时至近现代，由于科学技术的进步，影视成为新的宠儿。从上到下，几乎所有人都喜爱。画坛似乎没有这种步伐，依然是不紧不慢地迈着传统的「八」字步，走自己的路。因此对画坛的发展，面临着图像时代的新情况，着实令许多画家一筹莫展。流传下来的图式是前辈大师们的努力结果，新图式又被影视广告抢占去。那么吾辈美术工作者又该画什么呢？

范扬说：我觉得我有很多我要画的画儿。题材也好，内容也好。我觉得有非常多的事情要做，而且都能做好。画一张画往往会觉得太容易了，别人要绞尽脑汁，我是自然流出，水到渠成。范扬此话也不假，不夸张，因为自打他画人物画时就与今天没有两样，笔触、墨痕已有了雏形。

近期央视热播的《李小龙传奇》，我看范扬就似李小龙。『天生有一种创造的欲望，绘画已是我生活的一部分，我会自然地进入状态，甚至有时为了别人的要求作画的时候，刚开始或许不耐烦，但画着画着就产生了激情，产生了感觉，产生了创作欲望。在绘画的过程中融入了我的精神体验、我的价值取向、我的创作欲望，画着画着就进去了。不少人难以相信，你怎么会画这么长时间，一次画这么多张。一旦进入，我就不会觉得累了，就不以画画为苦作、劳作了。绘画是我生活的一部分，那么我为什么不可以热爱生活？』

这种认识是一种非常高妙的认识。为什么这样说呢？生活是什么？生活就是重复，重复是生活的本质法则和魅力所在。非重复的活动要么是暂时性的旅游，要么就是搞科研或艺术创作。既然生活的本质是重复，那么生活必定是繁琐的。进入到现代社会，工业化的专业程度越来越高，重复性劳动必然更加剧了，那么对艺术的需求就必然比农业社会有程度和广度上的更高要求。自古就是有的人通过物质上的办法来调剂生活，有的人通过自身的主观认识来调节心理，结果发现心理上的调节不比物质调节的效果差。

范扬提出画画就是生活，这是一种境界非常高的观念和做法。而许多人做不到，甚至认识不到。不少人只有当身处的境况与自己拉开相当距离后才能看得比较准。当身处其中时，往往感到生活太琐碎了，太繁杂了，应该讲是这部分人的认识还没有达到从艺的水平，让这部分人搞艺术有点太为难他们了。为什么这样讲呢？因为对艺术源于生活的理解从来就没有解决好。艺术与生活的不同就是对生活进行了适量取舍，并非照抄原本的生活。『取』才能保持艺术与生活的内在联系，『舍』才能拉开艺术与生活的距离，进而产生了距离美、陌生美，范扬的画，无不是来源于生活（指自然界）。下面详细阐述范扬是如何把生活艺术化的。

（二）：绘画

先插几句题外话：说到山水画，我看当代山水画坛有能力，有气魄，有胆略布阵山水的也就

是『南范北张』两位勇士出色些，『南范』是范扬，『北张』是张志民。山、石、树、木等绘画因素，在他们两位的笔下皆如同棋子一样，完全是根据画面局势进展来取舍布阵的。不说是如同金庸小说里描述的那样，把巨石、海浪挥来使去的，也差不到哪里去。再回到正题，单说范扬，他笔下的人物有时画得人大于山，有时画树出枝不合事理，不少地方似乎再犯国画之大忌，然而经由他布置停当后，再从全局看却又恰到好处，真是令人不可思议。汉魏之拙朴，隋唐之恢宏，宋之严谨，元之飘逸，怎么就能招聚在他的同一幅图中了！邪了门了！何以如此，恐怕还得从范扬的『三师』教学理论说起。何谓『三师』？

首先是师古人，也就是临摹传统名人名画。关于这一点，范扬有明确的表述，他说站在巨人的肩膀上，总比自己蹦的高。这话讲得非常在理。央视一套有一则公益广告播的也是这个意思：是站得更高，才能看得更远。表达了中国人今天开放的心态，要吸取人类一切有利于自己发展的先进文化。范扬就是这方面的典范。仔细追踪他的作品后发现，他对古典传统作品涉猎甚广，又总能现学现『卖』。对西方绘画也大胆地吸收，变着法拉入他的画中。有关如何师古人，他有不少讲话，特别是近两年在国家画院给『画家学生』时的讲课更是精彩纷呈。有兴趣的读者，自己找来读一读，不但可以从中学学习到许多成功的技法，也能欣赏到范扬的风趣幽默。

第二，也是最重要的，师造化。这是古代讲法，用今天的话说就是写生。自李可染、张仃等三人开创新时期写生以来，范扬深受新金陵画派傅抱石、亚明他们的熏陶，创作了大量的山水作品几乎都是直接写照山水的。他有一个特点就是不照抄山水实景，而是按照他自己的个性进行取舍。这一点是许多画家做不了的。我这么说，不是没有根据的，也无贬低他人之意。不少画家在写生之前，心目中已被定式束缚，对眼前的真山真水几乎视而不见，看似『师吾心』，抒发胸臆，其实是把古人的套路重新又搬到面前的宣纸上，根本不是『师造化』仍是『师古人』。

那么，范扬如何师造化的呢？这里就以画树为例说明一下。他从古人画树时根部留白，而树梢却着墨厚重的画法中，深切感悟到艺术源于生活又高于生活的道理，发明了『树』也能如演员般地甩袖善舞的新样式。有兴趣的读者可以找到《又见皖南》一书，翻到第八页，对比着看一下就明白了。这个对照，既回答了画什么问题，又回答了怎么画的问题。上文提到范扬自言其画画非常轻松，从这一例对照中，可以发现原来他画画根本没有什么绝窍，就是大胆、真诚地反映大自然而已。为什么范扬总有新发现新发明，原来大自然早已摆在那里了，只是许多人被程式、定式蒙蔽了眼睛，不敢正视。说到底范扬的大部分山水作品，就是他从大自然中学来的，尤以树的样式表现得最为突出。我仔细比较过传统山水画中的树的画法，虽有零星迹象类似范扬的画法，但都没有他的夸张，没有他的有动感、有张力。

范扬画出的画，笔触厚重，气势饱满，力道雄壮。浓烈、黑亮的笔触表达了他毫不犹豫地坚

持传统笔墨的看法和决心。说到这里，再插一句，人们有一种错误的认识，好像『临古不化』才是坚持传统，突破传统的定式、审美观念则是偏离了文脉正道。这种矛盾困扰了不少画家，既怀疑又无奈。而范扬不是，他对于中国画的前途专门写了一篇文章叫《我看中国画柳暗花明》，非常明确地表达了对中国画的态度和信心，没有半点闪烁其词、遮遮掩盖。他作品中笔迹墨痕与他的文字表述的观念是完全一致的。

范扬画中山、石、树、人、舟、桥多用简笔重墨书写而成，从这方面讲，他不是在进行画，而是在书写，他不在乎古人的法度、程式，遵从的是为我所用这一点。他作《我家墨法我家山》，表达了他主张的师古人、师古人笔意所蕴涵的道理，而不追其笔意所致的形态。他直接从传统中走出来，领悟到了古人与山水造化的交流方式。说到这里就不能不提一个醒儿，一般人不要随便跟着范扬学，硬学的话，必须准备下几十年的决心才成。我说这话，是因为一个大家都明白的道理。大凡作写意画必须具备两个条件：一是要有生活基础，至少有『工笔』打底，不然走不远，没后劲；二是必须境界高，不然的话，画出的画肯定单薄、苍白，即使技法再高也满幅匠气。范扬有书法打底，又有现学现卖的变化手段。不懂此理，定然只能学得皮毛形似，结果把自己的心性也给堵截了，落得个『邯郸学步』的结果。

不信你看，他笔下流淌的就是他与山水对话的纪录。《坐看云起时》，身虽未动，心却澎湃，所以他画中的山、石、树、人、舟、桥等都跟着他的心在舞动。读他的山水就如同品齐白石的作品《算盘》、八大山人所作的翻着白眼的鸟一样，把原本没有生命的算盘赋予了生命，把原本没有爱憎的鸟儿赋予一定的情感。《农夫和耕牛》中的人物、耕牛与山水、田地完全融为一体，表现了人物与耕牛在同一块土地上共生存的信念，文人画中的避世、所谓的幽情不再是他所表现的。选红衣罗汉入画也只是一种象征，一种美好祝愿的图式。更重要的是他的用笔用墨都是一气写下来的，实处密不透风，疏处亦可跑马，非常的自信。山动树摇不是单纯来自客观的自然力，而是范扬赋予他们的超自然力和欲望表达。

第三，师吾心。说白了就是讲创作的事儿。谈到『吾心』，可不是胡思乱想，瞎编乱造，也不是『恶搞』传统，更不是全盘西化。是真心，非伪心。范扬的山石面目特别凌乱，横七竖八的笔迹，如同一堆乱柴，都会出现在他的作品中。对此，引起的争论从未平息过。其实真实的山石纹理就是如此，只不过在传统绘画中把杂乱的纹理进行了符合审美习惯上的梳理取舍，加上打开眼就接受这种样式的教育，自然看着帝王们设计的那种净秀丰盈、茂盛雅致、君臣有序的图式顺眼了，再接触范扬的那种生猛海兽般的野味大餐感到可惨，肯定不会顺眼了。有些读者甚至对他的图式面目不屑一顾。我要说的就是这部分读者要注意改变一下自己似是而非的审美观念或叫先入为主的审美习惯。话说在清朝二百多年里，男人都梳大辫子，女人裹小脚，一开始也看不

惯。进入二十世纪，清政府倒了，再剪去大辫子时，又觉有违传统。再举个比较现实的例子，走在城市里的『十』字路口，车行人往，看似麻乱。当把这些场面进行远距离拍照时，美感就一下子提升出来了，更不用说是夜景照片了。可是当置身于其中时好像就没有这种感觉，这就是艺术的魅力所在，艺术品让读者站在一个不同的角度去看待同一件事情，获得不同的体会，进而获得一种新触动、新印象。范扬的画就是把书法用笔这一传统很好地运用到山水画中，让读者近可从局部把玩其书法线条笔墨之美，远观可以把握其整体的雄浑大气。这等效果正是他走到了一般人的智慧之前。

进入图像时代以后，绘画欲再统领视觉艺术恐怕不可能了，其市场大为收缩。自元以来，统治者兴趣大减，画画的人为了生计不得不自寻出路。正好趁此绘画渐渐复原到它原本的抒情性上来。明清时有一些画匠发现了扬州、苏州这个艺术消费的市场，绘画才算是找到了它的新生点，得以落地生根。可是到了二十世纪，一会招安，一会抛弃，搞得画画人不知所措。近些年借着改革劲儿，绘画才接上扬州八怪开创的道路的隼茬，再加上西方艺术市场的影响，便呼啦啦一下繁荣起来。然而比起影视行业，才发现自己原来的使命和技法远不如影视。从此绘画彻底地回到它的抒情本质上来，回到人类美术起源时用树枝、石块画画的本意上来，并非言志，娱乐而已。

那么在图像时代如何挣口饭吃呢？用光、调色方面即使再好的手工，也难胜过上千万像素的摄像机，更不用讲『能说会动』的影视片了，甚至连一则广告都比不上。绘画原本由代表精神的符号组合而成，为什么不坚持朝着符号的抽象性方向用力呢？这就是书写性绘画、印象画、抽象画诞生的时代背景。线条是中国传统书法的根本，米芾、赵孟頫虽在绘画上有所开掘，但不够深入全面。那时没有影视的竞争，绘画能以『像』取胜。而今天却不同了，借『像』作为承载物，就失去了市场。既然今天有随时随地的影像作补充，抽象性、书写性绘画就有了发展的可能性。我觉得范扬的书性绘画选择有此先见之明。他在最初『刺猬式』的水浒人物中就已经大量运用了长短书法线条，看过的确令人觉得既熟悉又陌生，拉开了与生活与传统的距离，又不缺引发的联想魅力。遥想山水画在魏晋时期被发明，原本也就是因为年事已高，不能躬身前往，才想到绘山水于绵帛之上，挂于室中，躺在床上循图卧游。很显然如果没行万里路的阅历，又怎么能引发心灵畅游呢？而今真山真水被拍摄成的影视图像随时随地充斥耳目，范扬的抽象性书式山水定可焕发出更有深味的魅力。

（三）：风格

范扬的画『大象』既出，曾几时众说纷纭，就如印度故事里讲的有说『如扇子』的，有说『如蛇』的，也有说『如墙』的……自然也有比成安徒生故事中的『皇帝的时装』的。各执不同『卦』词。我倒觉得他的画似传统乐器中的锣、鼓；西洋的咖啡；也如酒类中的白干、二锅头；

也有川菜的麻辣；又如同一坛正在煮的砂锅，老远闻到了中药味，走近了细看，全是名贵的中草药作为主料的，好似在给中国画缺少的阳刚之气进行大补。当然范扬的画如『T』型台上的表演时装，生活中是不能随便穿的，非穿的话，就不伦不类了。他的画给读者精神上的示意大于视觉享受。

在他的画里，山能扭动，尽管由于硕大而显得笨拙；树能起舞，甩袖摆姿……整幅画恰似『惊蛰』之后的春景大地，一切都正苏醒。如果引申一下是否可比喻成有时代的开放精神意味在里面。他画房舍，依山势而建，非常意味，被夸张得很有动感，如同梵·高的《向日葵》有了生命。树木、山石也都在接头接耳似的，范扬的画面很热闹，犹如他喜欢的人喜欢热闹一样。

有人干脆称他笔触为『拖布皴』，也有人指他的画面叫『粗头乱服』，范扬并不去花时间和精力去理论毛驴该是如韩愈描写的那般，还是像贾平凹描写的那样。自自然然，爱撒欢跑蹶子的个性，干吗非得装成假斯文呢？『艺术流传在精神而不在形貌』，范扬不靠这种理论来圆他的『场』儿，他要时间证明他的画的价值和存在意义。这就是我下面说的信念。

（四）：信念

鲁迅先生弃医从文，为解剖、医治国民的劣性，倾其毕生精力，还俯身甘为『孺子牛』。一代大师齐白石，为了艺术的平民化，数十年耕耘画坛不辍笔，仍自谦愿做『青藤八大』的『走狗』。他们都是时代的旗手，非常自谦，甚至于『自损』。若从传统习俗看来，这种称呼反倒是好的。范扬不拘小节，不少图书中刊登了他的不少风趣的照片，有人戏侃他像小丑，他也满不在乎。范扬，性情中人，从不讲假话、虚话，多讲实话，有李小龙的追求，又有老顽童周伯通的通达。因此我欲称范扬亦如毛驴儿，大概他不会觉得我在『骂』他吧。

尽管如此，我在这里还是要解释一下，因为大散文家韩愈的《黔之驴》似乎锁定了毛驴的不好形象，就那么几下子，有点像程跃金的斧子，就三招。我这里比喻的是毛驴的精神。不光是我替毛驴夸好，黄胄先生用画笔就描绘了毛驴的可爱可亲一面。贾平凹先生则在《秦腔》一文把毛驴描写的更加生动，自由自在地在沙土地上，翻了一滚，再翻一个滚，直弄得沙土飞扬起来，一天的疲惫似乎全然被抖落在沙土之中了，然后高声嘶鸣起来——八百里秦川的天籁之音。

毛驴精神，不但指它无怨无悔地拼命劳作，也指它用乐观豁达的天籁之音召唤大家，一起来吧！热热闹闹地干起来，岂不乐哉！时代发展至今天，中国大地一派蒸蒸日上局面，需要这种天籁之音，来鼓舞中国人民的沉睡百年的雄浑豪气。

前面已经讲到范扬的画为什么与别人的面目不一样，更不一样的是他做了几百年来许许多多画家都不曾或不敢做的事情，范扬敢于向传统审美图式挑战，他意欲引领审美新时代的到来。虚伪的世界不让表现真，胆小的世界不让胆大者出来『胡闹』，不听就『扣』你个『恶搞』传统的帽子戴戴。人在墨守成规中虚度终日，范扬对此不屑，他要表现他所看到的，而且他要纠正

几百年来，的虚伪面目，再造山水之骨气。要重新收拾旧河山，现在的中国画坛就需要这样有雄心有能力的画家来推一把，扫荡一下今日画坛弥漫漂浮着的『邪』『柔』之气。

范扬的这种自信也可以讲是天生的，有家族血脉中流淌的文化基因起作用。

范扬也是比较注意宣传自己的。『好酒不怕巷子深』，那是过去。自打来北京以后，他就把这方面的工作做足做够。既然是有真的发明创造和强烈的责任心，为什么不能大力宣传呢？像毛驴一样，该长啸时就长啸，不只是为了引起大家的注意。

他有一个美术教育家的情怀，不再做院长了，做个专业画家，他也一样能完成好。追随他的弟子们在增多，山水画风必然因他的引领而走向一种求『真』的途径上来，与魏晋唐宋的传统文脉，别开生面地继续起来。

（五）：结语

几千年来，人性的本原动力基本上没有改变，变化的只是满足于人类的物质和精神形式。这种可供支配的物质形式和精神形式必将越来越多样化。自进入工业社会以后，科学技术表现出其双刃剑的威力，既满足了人类的欲望需求，也给人类带来相应的惩罚。艺术的多样性需求必然伴随着生活艺术化，艺术生活化，向专业画家提出了更高的要求。魏晋时期才发明的可游可居的绘画图式已不能满足现代人的精神需求了。影视业的发达，制造的图式之多想不看都不能，而且把绘画挤到一个狭小的画廊、博物馆里去了。绘画不能再局限于光、影、形、态的传统审美形式了，必须把借符号指事意味的绘画从本原上再进行新的嫁接和开发。由米芾、赵孟頫，黄宾虹开创的书性山水，已经给今人指明了发展方向。

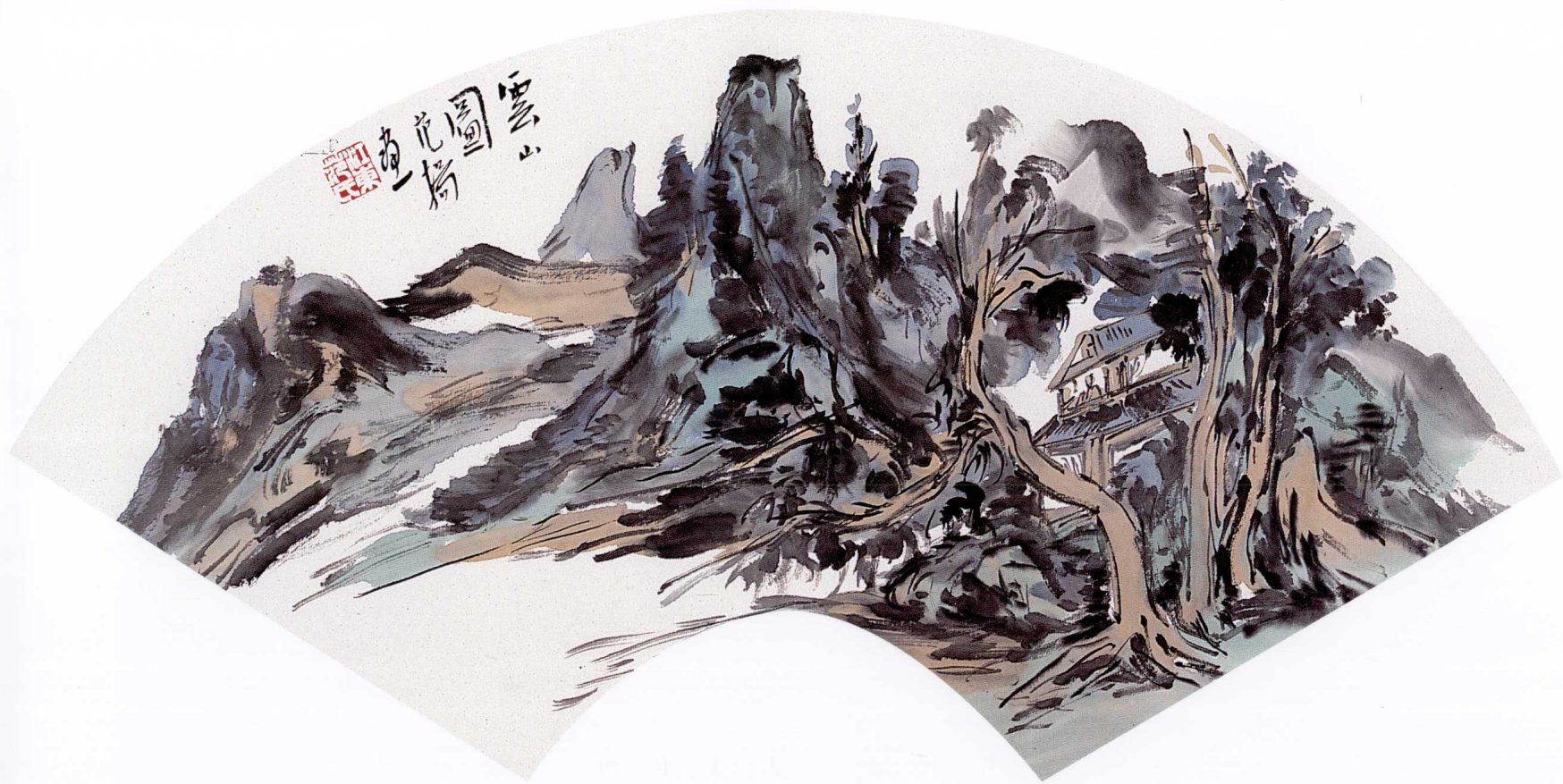
范扬自打小就接受了这种观点，练就了的童子功，随着他对全部绘画因素抽象化后，定会形成较之黄宾虹的线性山水更加氤氲的形态和气势，并把传统山水之『大美』贯彻其中。从总体上讲，范扬的画已经向山川真实迈进了一大步，找到了他千变万化的『源头』和『根基』，同时他也向符号抽象性方面跨出了一大步，把开启未来心智的门缝推得更宽一些。

尽管从更宽的范畴上讲，探索雅俗共赏和『意境美』必然会消耗掉他很大的精力。我还是祝福范扬会成功的。

解读范扬的作品，是仁者见仁，智者见智，就如读《红楼梦》，道家、儒家、法家各有不同的解读结果。

直接一点说，对待艺术品，是『萝卜白菜，各有所爱』的事儿，由不得我在这里信马由缰地数落。就此打住，以免招人嫌疑我是雇佣军。





云山图 30cm×50cm 2004年

