张僧繇

# 中国当代名家画集

# 许信容

人民美術出版社

**图书在版编目（CIP）数据**

中国当代名家画集.许信容/许信容绘. —北京：人民美术出版社，2011.12
ISBN 978-7-102-05465-0

Ⅰ.①中… Ⅱ.①许… Ⅲ.①绘画-作品综合集-中国-现代②中国画-作品集-中国-现代Ⅳ. ①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第005472号

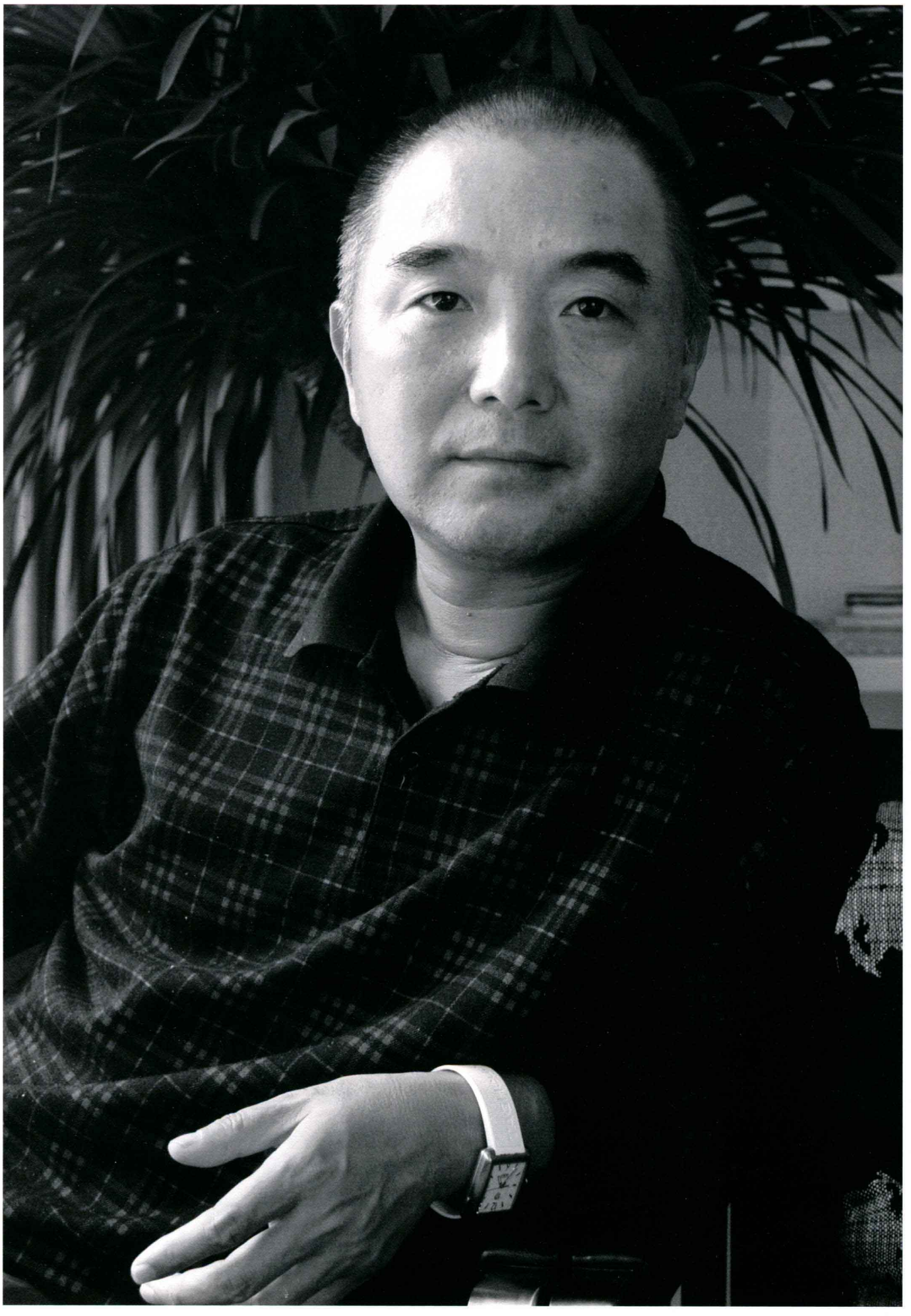
中国当代名家画集
**许信容**

编辑出版　人民美術出版社
(100735 北京北总布胡同32号)
http://www.renmei.com.cn

责任编辑　潘彦任　刘继明
总体设计　李文昭
版式设计　潘彦任
责任印制　文燕军
制版印刷　浙江影天印业有限公司
经　　销　新华书店总店北京发行所

2012年1月 第1版 第1次印刷
开本：787毫米×1092毫米　1/8　印张：25.5
印数：0001-1300册
ISBN 978-7-102-05465-0
定价：350.00元

**版权所有　翻印必究**



许信容

# 古意、诗意和创造

## ——读许信容的山水画

郎 绍 君

### 一

南京的中青年画家，是新时期中国画坛最具活力的群体之一。这个群体有时被称作“某某画派”，但他们在画法风格上并无相互感染而趋于雷同，而是各有面貌、个性鲜明的。这里有江宏伟式工笔花鸟，余启平式工笔建筑人物，徐乐乐式古典人物，朱新建式写意美人，以及方骏式、常进式、朱道平式、周京新式、宋玉麟式、许信容式、刘二刚式山水人物等等。他们也有相似的东西，那就是对中国传统绘画的亲近，对艺术个性的追求，金陵文气、江南士子气与古都风习陶冶出的某种地域性气质，以及对老一辈南京画家创造的、以写生为主要特点的“新金陵”山水画的某种疏远与逆反。这些相似性特点，是文化的、心理的，并不显现为绘画风貌的趋同。近30年来，几乎没有一座中国城市，能拥有这么多独立风格的国画家。他们的成就和经验，值得美术史家和评论家做认真的探讨研究。

在这些画家中，许信容年龄较小，艺术途径也比较特殊：他本学油画并在南京艺术学院教授西画，却长期专意于中国画创作；他像江宏伟画花鸟那样用洗染方法，画的却是山水；他的探索在一定程度上融和了中西，却几乎看不到“中西合璧”的痕迹；他画的是工细山水，却与工细的传统青绿山水有很大距离。

他的特点、经验和价值在哪里呢？

### 二

我在谈及陆俨少山水画时曾提出一个看法：古代山水画特别是古代文人山水画，始终具有一种超越世俗的诗性追求——即人与自然、心与物、道与技合一的超越性诗性追求。笼统指认中国古代山水画是“出世”的，并不确切。从某种意义说，所谓“出世”正是它的超世俗性表现之一。20世纪山水画的主要倾向是亲近世俗，甚至把山水画变成世俗功利的符号和宣传品；这种“出世”，会从根本上泯灭山水画的超世俗诗性，把山水画等同于世俗的风景画。陆俨少及其同代画家如傅抱石、李可染、石鲁等，在适应新政治环境的过程中，创作了很多亲近世俗的作品，但没有完全放弃对超世俗诗性的追求，他们通过淡化功利性题材、纯化笔墨、净化意境等手段，不同程度地抵制了非诗性的世俗现代性，在两难的境遇中有所超越，从而对山水画发挥了承前启后的作用。

改革开放以来的山水画趋于多向度发展，亲近商业化的世俗需求成为大潮，但回归超世俗诗意的传统追求，或另寻它途以追求新的非世俗诗意者也不乏其人。许信容即一例。他的作品，只描绘没有现代人工痕迹



此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

的大自然，如寂静的田园，幽深的谷壑，连绵的峻岭，悠远的浮云，郁郁葱葱的林木，和生活中常见的人化自然不同，与“新金陵画派”前辈们笔下的革命圣地、新建设景象，无论立意、选题、置景、造境、画法都迥然有别。许信容满脑子装的是“古境”“古意”而非“革命山水”和“新情新意”。他说：“我倾情于山村野景，向往那‘空山不见人，但闻人语响’般的恬静。这些山野情结始终贯穿于我的作画过程，令我专情于自然和诗意的刻画。”（许信容《笔墨之自我》）现代世界对自然的掠夺性开发，使都市变成“水泥森林”，人的生活也都清一色机械化、格式化，回归自然成为人的内在渴望。这种渴望使人们重新意识到古代山水诗画的价值。许信容和当代山水画家对“古境”“古意”的追求，至少表达了一种逆现代化的现代生存渴望，这渴望的情感性、想象性，构成了它的诗意。总之，超世俗的诗性，是这一追求的基本特点。

## 三

中国画提倡“外师造化，中得心源”，“行万里路，读万卷书”，但历来的实践者及其结果却很不同：有的行路而不读书，有的读书而不走路；有的得到造化丢了心源，有的只要“心源”而放弃了“造化”；还有的又走路又读书，仍然画不出好作品。原因在哪里？我想，践行什么重要，如何践行更重要。面对一个对象，首先要看，但怎么看，看到、感到、想到和悟到了什么，皆因人而异。许信容的体会之一是：游山览水不仅是增加某种阅历，也是“积蓄”绘画创作的“冲动力”。即把游与观视为创作冲动的一个来源。这或许不是每个游览者都能做到的，有的人纵然饱游饫看，也形不成创作冲动；有的人在景物面前有所激动，但很快就成为过眼烟云。一个人如果只是为了“政治上正确”而师法造化，或只为了“经济利益”而观看对象，或者缺乏与大自然的心灵感应，都不可能获得艺术创造的“冲动力”。艺术“冲动力”必须发自灵府，源乎真情性，这不是每个人都能做到的。

许信容的体会之二是：“观察带给画家的是自然内容和细节，体味则意味着画家的理解和艺术感觉。”对他来说，对自然作细节的观察并不是像写实西画那样去模拟写生，而主要是在观察中记忆、认知和思味。从西画转向中国画的画家，大多难以跳出西画写生的观察与操作方法（空间透视、结构比例及造型方式等），同是学西画出身的许信容，能以传统画家的眼光进行观察，并在绘画操作上（结构画面、处理空间与形象等）选择宋画式的工细方法。换言之，他师法造化，重视的是“目识心记”，而非西画对景写生。但西画的素养又使他的观察更加细化与具体。这一经验，对兼学中西绘画的画家，具有深刻的启示性。

“体悟意味着画家的理解和艺术感觉”这句话，涵括了感性与理性两个层面。也许可以说，体悟像禅悟那样，靠的是直觉，即能超越普通感觉而达到一种豁然开朗之境的直觉。从另一层面说，体悟又不完全是直觉，而是无意间经过理性浇灌和过滤的感性把握。画家这种体悟与发现能力，与文化艺术素养密不可分。前人讲要多读书，要兼通诗书画印，强调的就是这种素养。许信容幼学书法，喜诗书，爱音乐，他在观察、体味自然的过程中，常能与前人绘画、古代诗词相对照，形成一种共鸣和对画中境界的酝酿。这意味着文化艺术修养的作用，也意味着有了更多的“艺术感觉”。有人去了无数次名山大川，画了无数的写生，但山水创作并没有超越性的进步。其原因，就与缺乏悟性、缺乏修养和艺术感觉有关了。修养可以后天培育，悟性和艺术感觉则与天赋有关。看许信容的画，第一眼就可以感觉到他有悟性和才情。天赋与修养是相互生发的，有天赋没修养者浅，有修养乏天赋者滞，二者兼具，如生双翼。

## 四

许信容对宋画多有借镜和吸收，细看之下，又会发觉他的作品与宋画颇有区别。他说：“就我个人而言，既被西方绘画深度浸润过，也对传统中国画特别是宋代山水画极度痴迷过。这种双重的视野，既让我悟

到了很多传统的意味，也刺激我去做远离传统样式的努力。”在他看来，宋画是追求“一种形神境界”，西方古典绘画是追求“还原式肖似”。他的艺术方略是：一要“保留中国画的形态和精神”，二要把握学古借古的“度”，“尽量做到隐蔽、自然、不露痕迹。”前者是“承”，是有形有神的承继；后者是“变”，无形、隐形的变通。为什么学古也要“隐形”，要无形的化入？我想，是要脱离摹古的方式，寻求新的有个性自我却又不失传统风神的途径。

首先，他保留了宋画的空间境界（包括全景式与截断式两种画面空间）。在中国画中，宋画最富诗意，其山水画则体现为“空间境界的诗意”——用心灵俯仰的眼睛观看万物，依照诗一般的节奏、韵律创造空间结构。（见拙作《苏轼和文人写意》）许信容的作品，坚持和发扬了对这种诗意空间的创造。自元代以来，山水画由创造诗意空间向着创造笔墨空间转化，这种转化自董其昌后趋于极端，诗意空间日益被忽略和淡化，以笔墨的自律结构表达形式意趣和某种人格精神被视为神圣。这是山水画的一大转折，成就了许多以笔墨名世的画家。在大约三百年中，虽有提倡学宋的画家，但响应者与杰出者不多。近代画家提倡学宋，或将其转变为学西画，以写实取代诗意创造；或一味临摹宋元某某家法，拟其形而丢其神，不能变通自立。晚年黄宾虹强调学宋，但他真正重视和扩展的仍是明清笔墨传统而非宋画的诗意空间境界。自王石谷以来，诸家都想以明清笔墨运宋人丘壑，但真能承续宋画神意者寥寥无几。许信容可以说是一次突破。他的做法是，以工笔（或曰细笔）之法出之，以诗意空间境界的创造为核心，笔墨从属于空间境界和山水形象之求，作品的形势、气息、情味皆由空间与山水形象出，而不是从笔墨出。工笔即细笔，主要突出勾与染而非皴与擦，而勾与染则服从于空间境界的整体要求。宋代山水画不只有工细一路，也有相对粗壮写意的一路，但其总体精神与意象，还是以工笔为主调，以丘壑为中心，许信容在有意无意间扣住了这关键的一环，从而超越了前人。

## 五

突出勾与染，是工笔的基本画法，许信容的勾，主要用于画屋木舟桥，而极少用于画山石。树木在他的画中最为精致，最有活力，它们大多以一丝不苟的细密勾染被描绘。他称此为“细节刻画”，为了它们的“生动和醒目，不厌双勾的繁琐，以求笔线的极端和纯粹。”请注意“极端和纯粹”这几个字！许信容的一个朋友说“他经常会为勾勒出山涧中一片树林而伏案三四十天”。每一片叶子、每一块瓦都细细勾出，是需要大工夫的。但这细致刻画并无繁琐之感，因为大面积、大块面的山体只染不勾，加上统调色的微妙处理，这种“精”与“细”恰恰成为“画眼”。我们大约都有这样的看画经验，同样是勾勒，在一些人笔下充满生意，在另些人笔下就死板僵硬，古人说，技可以进乎道，止乎技就不过尔尔。艺因人而异，真没的说！

洗与染，以反复操作的“洗染”，也许是许信容最多用的画法。山石、云水甚至屋木，都用这种方法。染可以造型，可以施色，可以充分表现块面、情调和氛围。根据画面需要染了洗，洗了再染之“洗染”，则可以出多种效果，如增加作品的时间感与厚度感，去除画面的“火”气，使物象关系变得温柔而微妙，使墨增加层次、深浅和韵味，使色彩变得丰富而和谐等等。许信容也适当运用皴法，但大都皴后加染或洗染，使皴与染、笔与墨相浑融，令皴笔隐于微妙的色块渲染之中，呈现似有若无的效果。多遍的洗染还有强化形体、表现质感，形成飞白、肌理与节奏感，调和色与墨、虚与实、薄与厚的作用。在画史上，少有像许信容这样将染法发挥到极致的山水画家。当然，当这种洗染成一种定式，一再被重复，以成法画一切，就可能失去活力，变成公式，这是需要小心的！

2011年8月

# 砚边散笔

许 信 容

游历于绘画之海，触摸过的画种繁杂，甚至前卫艺术。或许是吃中餐大米长大的，读的是老祖宗的诗书，总是摆脱不了骨子里的那些审美爱好。我曾经与友人闲侃“对于西画，我算叛徒了”，他笑道“你这叫改邪归正”。

说到画国画，我们都无法不面对“传统”二字，不管是拥戴式的继承还是批判式的审视，这是一个太大的问题。但对于每个画家来讲，它又是一个非常具体的问题。就我体会而言，怎样看待老祖宗们留下的东西，取决于我们当今者所持有的认识。就像我们画自然一样，作品表现的不单纯是物体，可能更多的是表达画家的某种对自然过滤后的认识。这种表达很愉快，但亦十分困难，因为它所需的内涵量太大了。切身地说，我对传统绘画的学习更多的是通过阅读，这有点儿像逛古董市场，信步漫游，一但碰到对味的东西立刻会神采飞扬，这当然取决于我个人的爱好和所具备的认识，就像大家都在读同一本书，可得到的感触却各有不同，所以，在我的画面表现中有一些大家眼熟的意味也是自然。但怎样消化古人的营养，则取决于每个人的素养、感觉和能力了。当然，我们生存的这个社会已与古人相距甚远，发生了巨大的变化，文化因素已被添加了，审美心理和趣味视角也与旧式人走茶凉了，所以重复传统，照穿古人的旧衣已无意义。在这种认识状态下，有人试图改变传统笔墨，有人努力地与传统远距离地创造。我当然也不例外，并依照自己的认识进行尝试和表达。

对画家而言，作品是认识的综合体。我之所以这样画或那样画，有传统或现代感觉的画面效果，体现了我对绘画的反应。具体地说，我的作品主要是依靠颜色来完成的，很少水墨。古人讲墨分五色，我们反过来看，色也就是墨，只是成分不同罢了，但视觉感不同，给人的感觉变了，时代性贴近了。尤其是色彩学中的鲜灰、冷暖、强弱、微妙的丰富语言，可以改变很多传统绘画中的程式感，使作品闪烁出现代生活的生动性。古人留给了我们很多很多表现对象的皴法、画法及构成法则，这是他们沉淀的结晶，但从某种程度上看，它们似乎也成为了一种遗训，很容易捆住人，这无疑也是很糟糕的。当然，如何认识、继承、消化这些结晶是个因人而异的问题。毋须回避，我试图在不丢失中国文化精神的基础上寻觅一种“山水式”与“风景式”的和谐，因此，是否符合很多传统中的章法对我而言似乎并不十分重要。我关注大的体块构造和空间关系所产生的画面结构、色块结构，以及它们所营造出的精神意味：山石少皴多染，甚至反复洗染，制造一种涩和丰富的实在质量；画中的树木部分是我用笔用线的倾力点，处处双勾，不厌其烦。其一，从画理上讲有详实细节的需要；其二，我总是对千姿百态的东西钟爱入迷。当然，将那些有线的与无线的物体糅合而达到和谐一体，这需要素养与感觉，其中许多实践时的技巧运用也不忽缺。不可否认，我在画山水的过程中，除了被宋画影响，也糅合了不少我以为可以借用的西画手段，比如对空白和虚的处理，它们不再是单纯的空白，而时时被处理成有色相的块。这样既有传统中国画的空白意味，又能帮助我构成画面的整体和完整，形

成一种表现语言。

总之，每一幅画的背后都蕴藏着很多东西，画成什么样取决于画家自身的诸多因素及种种积累。

绘画的完整性包容着充满激情的创造力和完美的表现样式。

当一个画家被某种情景所感动，就会产生情绪的冲动和表现欲，想象力活跃且异常执著，这些无疑成为绘画中的珍贵部分，它将是绘画中的艺术感染点。但绘画是门视觉艺术，每个画家若企图视觉化，就得借助于一种表现形式。我们可以看到，那些成就了的画家正是用着他们独自的形式阐释着心声和欲望，展现了他们的艺术个性及表现力。

形式是一种样式。样式是意图变为视觉的面貌，对于这种面貌，有人称之为模式或概念，谈虎而色变。我想这是一个理解角度问题。李白的诗怎么读都是李白的，王维的句怎么念也还是王维的，可他们动情的触点及充满才华的想象力却因景而异。我们更需看到，若没有一个很具表现力和审美价值的样式，齐白石、傅抱石也只能是无力的呐喊了。当然，也有许多画家思维活跃，不满足于习惯了的表现方式，总是不断探索新的表现形式，那也挺有意义，没有什么不好，那也是一种对绘画的理解和认识。不过，一幅画的艺术性虽不是由样式决定的，但却不能排除必需的样式。如同演唱某一声乐作品，卓越地表现音色更能使作品增辉添彩。

给画好的画取个题目实在是件不容易的事。特别是山水画，其本意并不是对名山大川的记录，在某些画上题写“黄山”、“庐山”、“泰山”太像一本导游图册，不能体现作画的动机，若赋山川予节气，诸如“长白春色”、“秦岭秋韵”，也只不过是给这些景点标上了季节，既落俗套，亦无文采。然而，一幅作品没个画题也实在不妥，就像一个没有名字的孩子一样。有许多画家常根据某诗词的意境去画，画题亦容易优雅、文气，但那样也有一种被动感。若是在画好作品后意外发现某些诗句、词意吻合画境时，我就会在题写画款时顿感一种异常的开心。这主要是一种感受上的差别，其一，画题有了，且文雅不俗；其二，诗词似乎变成被动性的了。

我特别爱读王维的诗，那些“城外青山如屋里，东家流水入西邻”、“山路原无雨，空翠湿人衣”的无华描写，令我情绪波动。这些心灵的情绪触动点，决定了我对自然中那些平常景象的兴致，对作品的平淡和宁静意境的追求，我倾情于山村野景，向往着那“空山不见人，但闻人语响”般的恬静。这些山野情结始终贯穿于我的作画过程，令我专情于自然和诗意的刻画，甚至时常随着作画时的情绪需要而专情于极致化的描写，并在这样的表述之后，顿感一种难于言表的舒畅。

# 图　版

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

牛汲图

绿荫闲居

秋山烟濛

清 居 图

南山秀色



此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com