



中国当代艺术经典名家专集

郭 石 夫

中国书店

图书在版编目（C I P）数据

中国当代艺术经典名家. 郭石夫 / 西沐主编.

-- 北京 : 中国书店, 2010.12

ISBN 978-7-80663-967-2

I. ①中… II. ①西… III. ①艺术-作品综合集-中国-现代②花鸟画-作品集-中国-现代 IV. ①J121②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第229699号

中国当代艺术经典名家专集·郭石夫

主 编 西 沐

责任编辑 华 刚 辛 迪 李亚青

出 版 中国书店
社 址 北京市宣武区琉璃厂东街115号
邮 编 100050
经 销 全国新华书店
设计制作 刘 宁
编辑校对 张婵祺
印 刷 北京翔利印刷有限公司
开 本 787×1092 1/8
版 次 2010年12月第1版 2010年12月第1次印刷
印 张 28印张
书 号 978-7-80663-967-2

定 价：498.00元

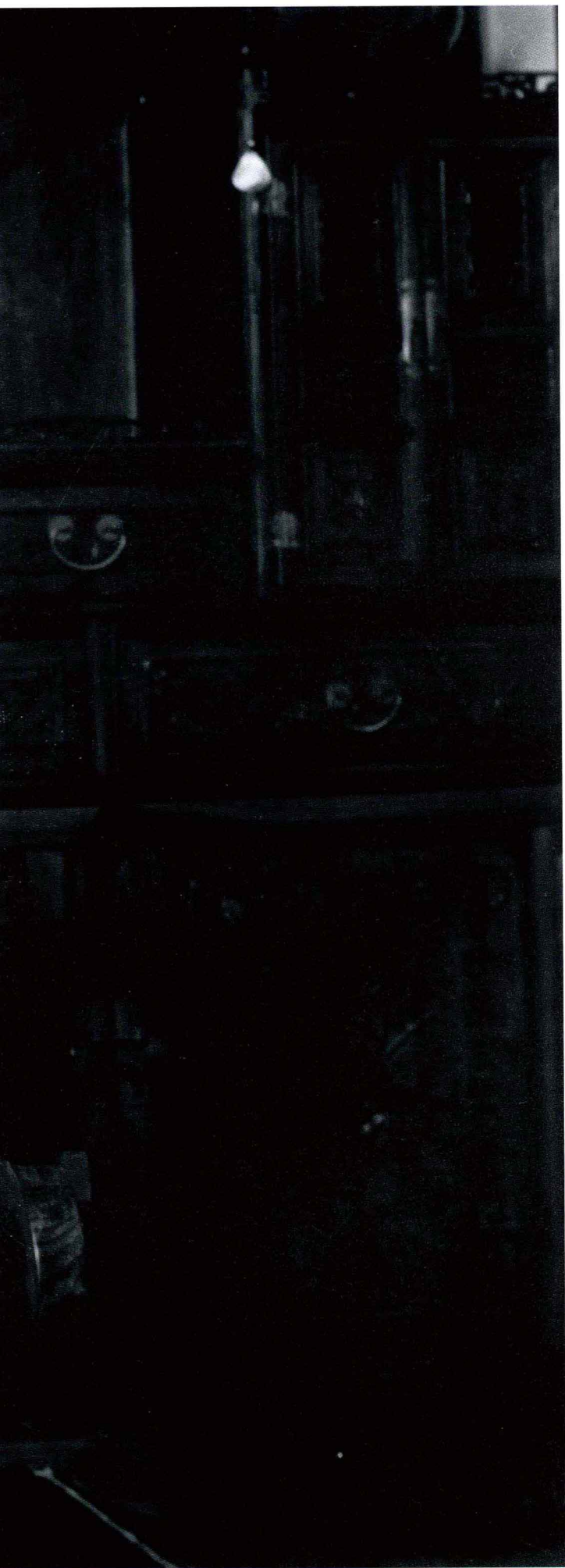
本版图书如有印装质量不合格者，请联系本社调换。

《中国当代艺术经典名家专集·郭石夫》
编辑说明

该书是《中国艺术品市场及其案例研究·郭石夫研究》的一个成果。课题研究共分为两个阶段：一是研究阶段；二是编辑出版阶段。研究阶段共分为十个子课题，每个子课题均形成独立完整的研究报告，二十余人历经四个月完成。在此基础上，课题进入编辑出版阶段，在总课题组专家委员会及薛永年先生的指导下，由课题组长西沐研究员亲自带队，北京大学、清华大学、中国艺术研究院、中央美院，以及文化部、中国文联等相关部门及专家积极参与，大家齐心协力，完成了课题全部研究及编辑任务。本课题研究最后成稿由西沐、张楠、秦晋、傅京生、魏中兴、冯东东、亚青、宗娅琮、高峰、陶连春等执笔，张婵祺等参与了相关研究工作。



郭石夫（1945—）



艺术家简介

郭石夫，1945年生于北京，祖籍天津。以大写意花鸟画享誉画坛，并兼擅山水、书法、篆刻、诗词及西洋绘画等，于戏曲上造诣尤深。郭石夫先生的花鸟画，博综集粹，渊源广大，由近现代之吴昌硕、潘天寿、齐白石、朱屺瞻诸巨匠，追溯扬州二李、八大、二石至青藤白阳，悉为己用，蔚为一家。其画风沉雄朴厚，古雅刚正，磅礴而不染犷悍之习，洒脱而内具坚贞之质。凡一花片叶、寸草泰石，莫不深合理法，备极情态，而未尝于“创新”的旗号下堕入流滑狂怪一格，实为中国当代大写意花鸟画领域树立一代典范。郭石夫先生现为中国美术家协会会员、北京画院艺术委员会委员、北京市美术高级职称评审委员、日本现代中国美术馆名誉理事、国家一级美术师。曾创建北京第一个画会——百花画会（北京花鸟画研究会前身）及中国水墨联盟。出版有大型画集及《中国书画名家技法》光盘系列。2010年入选文化部中国艺术品市场重点案例课题研究《中国当代艺术经典名家·郭石夫》。

经典与典范

彰显中华民族文化与艺术的当代雄心

西 沐

中华民族近百年来积弱向世，经济上的虚弱导致文化精神上的缺失。改革开放以来，中国的经济实力增长迅猛，特别是进入21世纪以来，中华民族似乎在经济迅速发展找到了更多的自信。中华民族的文化凝聚力得到了空前强化，民族意识也在不断觉醒，中华民族的复兴正在整装待发。一百多年来，中国人从来没有像今天这样对未来充满信心，中华民族在新的世纪里可谓踌躇满志。可以说，我们正处在民族及民族文化伟大复兴的洪流之中。

文化作为一个民族的精神家园与形象显现，也在新的时期焕发起了勃然的雄心。由于世界技术经济一体化的发展及信息沟通和距离界限的突破，世界各民族在今天史无前例地可以近距离地相互打量与交流，而在技术经济的整合过程中，文化的交融已经成为一个国家软实力与民族影响力的象征。文化价值观的融合与消长其实是一种文化能力及价值观的竞争，这种竞争在世界越来越走向融合的过程中，既是一种机会，也是一种威胁，因为文化安全与文化利益也是国家安全与利益的重要方面。从这种意义上讲，中华民族现在或者是在以后更长的时期内，正在展示其文化的当代雄心。对于一个民族的文化来讲，其发展与进化从来就不是一个抽象的过程与形式，而是在不同的历史时期都会有其相应的典范与经典，正是这些典范与经典丰富了不同时期的文化内涵与发展的生动形态。中国艺术品市场作为中国文化外化的一种形式，由于其特有的价值特征及市场化特性，是中国文化在发展中展示竞争能力的重要窗口，在中华民族文化的复兴中占有重要的一席之地。基于这种认识，文化部、北京大学等有关政府及研究部门，针对中国艺术品市场发展中的典范与经典这一重大的标志性问题，展开了《中国艺术品市场及其案例研究》这样一项研究工程。该研究工程整合各方面的资源，认真地规划，深入地研究，力争将当代中国艺术品市场中的典范人物与经典作品发掘出来，并进行系统的研究，形成规模，从而更好地展示中华民族的优秀文化及中国艺术的当代精神，为中华民族文化的伟大复兴鼓劲加油。

1. 东方既白：世界文化中心东移

从世界范围来看，中国不仅仅是艺术品资源大国，更是市场大国。随着中国艺术品市场消费能力的不断增加，中国艺术品市场的规模也在不断地得到扩张。可以毫不夸张地说，北京无论是从其影响力还是规模来讲，都已成为世界文化中心之一。这既是世界文化中心东移、中国文化消费能力增长迅速以及中国文化的核心价值魅力与影响力不断扩大的结果，也是近几年中国概念由制造业导向经济，进而导向文化的生动写照。这种趋势会随着中国国力的增强而得到进一步的强化。我们有理由相信，在繁荣强盛的中华民族的身后，站立的一定是一个强大而又迷人的文化巨人。因为一个民族如果失去了文化的支持，再强大的实力也只是一种物质的叠垒，难以支撑其走得更深，更远。

人类与文化学的研究告诉我们，文化的生存与发展处在一个生态化的状态之中，不同的文化之间都存在一种竞合关系。每种文化都需要一个发展的空间，每种文化的发展与进化都需要足够资源的支撑，而在现实的世界中，空间与资源恰恰是有限的，由此产生的问题便是，不同文化的生态化生存一定是通过竞争、合作以及相应的竞合状态而存在的，不同历史阶段的文化格局的形成也都是不同阶段下、不同文化间游弋、竞合、发展的结果。在这个过程中，价值性不强、核心稳定性不高的文化种类就会逐步失去其独立性，并一步步地被同化，成为别的强势文化的组成部分，当然，其应有的文化价值也会解体与融化，而文化的消解是一个民族走向解体的前奏。

中华民族具有世界上最为悠久而又连绵不断的文化传统。在相当长的历史过程中，中华文化虽然经受了众多外来文化的冲击与洗礼，但其博大的价值体系与稳固的系统总是在不断的竞合生存中保持了其独立性，并不断地壮大。在中华民族最为危急的几个历史阶段，文化的延绵力量为中华民族走出危机、远离灭顶之灾提供了足够的耐力与智慧。可以说，中华民族文化具有坚强的生命力与融合力，而这种力量在当今世界关于空间及资源的竞争生存过程中，就显得尤为重要。如果说前几十年中华民族所面临的是一个发展的问题，那么，今天我们所面临的就是一个资源的问题、一个能否为我国持续发展提供相应的资源与环境支撑的问题。当然，资源并不是一个自然化的概念，它除了包括自然资源之外，还包括社会资源、文化资源等看起来属于软资源的战略性资源。未来，我们所面对的是文化的战略竞争，这种竞争将是以文化为核心的战略资源及地缘文化影响力的整合。

2. 中国文化精神正在崛起

通过分析与研究中国艺术的百年史，我们看到了一个民族如何利用自己的坚韧与智慧去不断捍卫与丰富自己民族的文化传统及文化精神，同时，我们更深刻地认识到了当代中国文化发展的历史意义以及我们应当承担的历史使命。贯穿在中国艺术百年发展的红线延伸的向度中，如何站立在中华民族文化精神的地平线上，而不是迷失于物欲长成的森林中；如何理解中国艺术审美在推动中华民族的精神追求中不断走向人格的独立与精神解放的统一等重大的学术及现实问题，是摆在我们面前的世纪课题。对此，我们必须做出回答。这种回答是百年中国艺术发展的历史回音。

当文化的自信随着国运的强盛而一步步向我们走来之时，文化这个曾经被政治边缘化的附庸，才逐渐走向社会、经济生活的前台。在经历了是点缀还是战略的考量后，人们更多地发现，文化精神才是一个国家与民族的精神支柱与灵魂。似乎在一夜间，文化精神成了一个标签，被贴得到处都是。但对于什么是文化精神，如何分析与认识文化精神，却鲜有人涉猎。

中国艺术的精神无论如何变迁，都要以传递文化精神为要旨，这种文化精神不是历史的僵化概念，而是一个与时代精神同步的过程，让我们时刻观照自己、观照社会、观照审美的精神家园。作为研究者，我们关注艺术本质创造论的精神特质胜于关注形式化的语义与风格，关注艺术的文化精神性胜于关注程式的技术与技巧。虽然这些对于中国艺术的创作都非常重要，但在艺术水准的评判标准中，从来就没有什么先验化的准则，更没有高人一筹的艺术形式，有的只是在历史的长河中，让时间的流水去打磨精神的硬度。历史是最公平的评判者，无论多么完美的标准形式，都是对历史评判的一种注解。在中国文化大发展与大转型的进程中，对于当代中国艺术所应具有的历史地位，时间会给出一个明晰的回答。问题的关键是，在中国文化精神的向度上，当代中国艺术会走得多远？

对文化精神的系统研究是时代发展的需求，只有很好地认识了文化精神，才能更好地对其进行培育与发展。对文化精神认识的不断深化，本身就是对文化精神培育的重要进展与推动。如要对文化精神进行系统的分析，首先必须要清楚中国文化精神的理想是真、善、美；其次要明白中国文化精神的目标是人的全面发展，包括人的精神自由与人性的解放；第三要懂得中国文化精神的品格是雄浑；第四要知晓中国文化精神的体格是正大光明；第五要知道中国文化精神的修炼方式是知行统一，即追求身体与灵魂的统一、现实与理想的统一、思想与行动的统一。

中国文化精神崛起的重要标志是文化自觉的显现。文化自觉是一种追求状态，更是在当今生存环境下，艺术创作与发展的一个重要命题。文化存在是一种状态，而文化自觉是一种追求、一种价值取向下的探索。在艺术发展不断多元化的今天，我们之所以重提“文化自觉”这个概念，就是要更多地关注艺术创造及探索如何才能避免迷失于技术及现实的丛林，沿着文化的坐标，主动而又自觉地向文化精神的高地前行。唯有如此，艺术才能成为有源头的创造之洪流。随着科技的进步与社会的发展，文化的交叉与融合也会不断地进行，文化精神的核心凝聚力将决定一个民族在世界民族之林中能够伫立多久，同样，这种文化精神的凝聚力也将决定一种文化在人类发展的大视野中究竟能够走多远。

3. 中国艺术需要当代经典与典范

在东方既有的文化战略发展态势面前，中华民族文化的独特优势会进一步释放其能量，发挥其效应，并会在世界文化的竞合生态化生存中发挥越来越大的作用。同时，经典与典范也会在这个过程中不断地散发出更加令人

向往的芬芳。当下，中国艺术品市场最需要的不是一些投资，不是一些展览，更不需要闪烁其辞，而需要一种源自于艺术本身的信心，对艺术家、对艺术作品的信心。

从这种意义上讲，发掘经典、发掘典范对于当今中国艺术品市场的发展至关重要。关于如何发掘，就涉及了标准的评判问题，而标准又不是一个时髦的饰品，其制定是对事物本身内在特征的一种标划。很多时候，有了这种标划，中国艺术品市场的真实状况与规律才会水落石出，这才是我们之所以能够提升当今中国艺术品市场的最为基本的基础。经典与典范也只有找到这种基座，才能顶天立地地站立起来。可以说，如何综合考量中国艺术品市场及其作品，是值得我们沿着中国文化精神的高度去关注与挖掘的重要课题。因为，中国艺术品市场比以往任何时候都更需要经典与典范。刚才提到，无论是经典还是典范，都需要评价，评价是需要标准的，而标准是无法用红头文件来规定的。学术与市场的认知是必须的，长官意志难以行得通。如果说，对于当代中国优秀经典艺术作品的评价标准，我们至少可从以下几个方面进行探讨：第一，具有时代气息，充分体现中国文化精神；第二，突出中国艺术审美的品位，具有较高的艺术价值、文化价值、历史价值及市场价值；第三，反映先进文化形象，在艺术表现形式上出新，在表述内容上反映当下人文精神；第四，与当代世界艺术审美文化接轨，艺术作品的表现方式、方法及材料等方面有所创造。那么，对于当代中国艺术家典范的研究，还需要从更广的层面去发掘，具体有以下几个层次：第一，在中国美学的转型过程中，他们勇于创造，努力探索中国绘画的当代性，不断丰富并完善自己的艺术表现；第二，在艺术创作中始终关注文化自觉，聚焦中国文化精神，并在对文化精神的感悟中达到个性与时代精神的完美结合，形成独特的艺术个性与审美经验；第三，随着国家文化战略的实施及世界文化中心的东移，对经典价值的认知正在成为一种潮流，市场的经典性会进一步拉动他们在当代文化发展过程中的重要性及地位；第四，自律及在艺术上的不懈追求确立了其创造能力的持久不衰，这为他们的学术定位及市场定位打开了广阔的空间。研究本身是一个确立与发现的过程。当下，在中国艺术品市场的运作中，研究不是多了，而是严重不足。我们真诚地希望，建立在这种研究基础之上的理性精神能够照耀着中国艺术品市场的健康发展，让更多的优秀艺术作品、更多的优秀艺术家走上市场的经典平台，也让更多的藏家及艺术品市场的参与者体悟到这种经典价值认知，更让艺术价值而非泛化的价值在市场的运作中闪光。

4. 民族文化需要当代视角

如何在全球化的高度上给艺术一个国际文化语境的价值定位，是中国艺术发展中的一个大的课题。在全球一体化时期，包括绘画在内的中国传统文化虽然面临着诸多困境，但也有了很好的发展平台与前景。按照现在中国经济的发展速度，到2020年，中国的经济总量有可能上升至世界第二的水平。在经济要素不断输出的同时，我们拿什么来输出中华民族博大精深的文化呢？这个时候，多少年来忙于解决温饱和保卫国家安全的相关主管部门才强烈地意识到，除了物质方面的硬实力，还有一种不比硬实力的作用小的实力，人们形象地称其为软实力。可以毫不夸张地说，当硬实力这个基础达到一定程度之后，软实力的水平将是中华民族复兴的重要标志。西方文化崇尚个性自由，其结果更多的是“三争”：竞争、斗争、战争。在残酷血腥的同时，也给人类带来了丰富的物质文明，而其文化输出也多表现为“三片”，即薯片、芯片、大片。东方文化的主要思想来自于儒、道、释诸家，崇尚中庸，讲究人、仁、忍，其结果是“三和”：和平、和睦、和谐。这是人类文化的精神宝库，是西方社会所缺少的，也正是东方文化价值所在。中华民族这种系统而又独立的社会调节及哲学精神所形成的价值体系，将成为人类社会主流化的社会价值，成为建立和谐社会的重要思想基础，也是中国文化输出最具民族特色的文化大餐。如此说来，如何体现时代审美精神，反映中华民族勃兴的民族意识与创造力，就毫无疑问地成为中国艺术创作的精神基点。也就是说，在文化输出大餐中，中国艺术要做好以下准备：一是对传统的选择性继承而不是一味承袭、摹古；二是对当代审美经验的再拓展、再认识；三是中国艺术的出新与原创性的追求。这样，中国艺术才能真正地成为既是中华民族的，又是人类共同的审美经验的积累。只有这样，我们才能在世界上展示民族传统和旺盛的创造能力。

当下，中国美学正面临着重要的转型。当代中国美学转型已在以下四个方面进行了探索：首先，超越美学的兴起与拓展，从生存论中人类学本体论视角出发，进行了深度开掘，以彰显生存的本原性、本己性和主体间性，为当代中国美学的转型打造了根基；其次，审美文化研究的异军突起，更是以其对审美文化生存性的高度敏感、关注和护持为特征，为当代中国美学的转型不断拓展了研究之路；第三，中国美学的“中国化”潮流的不断壮

大，则是以中国文化传统中虚实相生的生命识度为标尺，在当代中国美学转型中呼唤着一种具有原发生存势态的风神气象。最近不断提出的以建立在本原创造基础之上的信息量与可能空间为标志的中国美学审美当代性的探索向我们展示出，审美价值高低、艺术品价值的高低、境界的高低取决于言说的信息量及营造空间的大小，超越有限的信息量与空间，给人以更多的信息传递与想象空间，才是最为根本的。这很可能成为当代中国美学转型的第四方面力量，这也是我们考量中国当代艺术经典与典范的主线。

5. 自由创造与人的解放是通向人类智慧之巅的大道正途

中国艺术的境界可以说是实现了一种对中国传统世俗文化的超越，也可以说是实现了一种回避、一种文化意义上的逃跑，这与中国传统文化至高境界中热爱思辩与哲学是一脉相通的。在中国传统文化意识里，这种热爱被转化为一种艺术家对哲学的偏好。他们在哲学里而不是在宗教里找到了超越现实世界的那种自在与存在。同样，也是在哲学世界里，他们体验到了超越伦理道德的价值。中国传统文化中的哲学精神、中国艺术学术理想存在的状态深刻地影响着中国艺术的传承与发展，使得中国艺术几千年来魅力不减，闪耀着哲学思辩的光芒。

美是作为未来创造的动力而动态地存在的，所以不可能从“历史的积淀”中产生出来，而只能从人类永不停息地追求自由解放、追求更高人生价值中产生出来。无论科学如何发达，人类所知道的东西比起他们所不知道的东西来，毕竟不过是沧海一粟。审美是人的解放，所以人在其中体验到自由幸福。美和幸福作为经验形态、经验事实，有其内在的一致性。没有人的解放，就没有美；同样，没有人的解放，也不会有人的幸福。马克思关于美是人的本质的对象化的学说给我们的最重要的启示就是，美的追求与人的解放具有一致性。所谓美的价值，首先也就是这样一种不断创造的价值，一种在创造中发现自我、认识自我、解放自我的过程。

艺术发展的最终目的是人的身心自由与解放。现代美学，作为一门以美感经验为中心，通过审美经验来研究人、研究人的活动及其成果，特别是研究美和审美行为以及它们对人（包括个人和社会）的作用的学科，与马克思主义的人道主义有着共同的基础原则：它们都肯定和实现人的本质——自由，把人的解放程度看作人的本质实现程度的标志。自由的实现也就是人的存在与本体的统一、个体与整体的统一、有限与无限的统一、社会与自然的统一、思维与存在的统一，而这种统一之进入经验形态就是美。所以在审美中，表现出的是艺术与人道主义的统一。人是按照美的规律来创造世界的，所以也用美的尺度来衡量一切，不仅衡量艺术作品和自然景物，也衡量一个人的思想、性格、语言、行为，以及一个社会的风俗习惯、伦理规范、政治经济制度和知识理论体系等等。在这里，所谓“美的尺度”，实际上也就是一个“人的尺度”。把人的解放，即人的个性和创造力的全面发展看作人的幸福的基本条件，这也是当代中国艺术的重要使命。

文化的进化与发展史告诉我们，在漫长的中华民族的历史上，能够让我们体味与体验中国文化精髓的，不是大声的说教与所谓的泛意识形态化的认识与体制，而是经过时间的洗礼而愈发清晰、愈发光彩照人的典范与经典。在岁月面前，他们像一根根擎天大柱，支持着中国文化大厦。历史的机缘让我们幸逢中华民族伟大复兴的历史时期，从这种意义上说，历史在呼唤当代经典与典范。一个平庸的画家、一幅普通的作品也许可以借助非文道又非艺道的其他力量红极一时，但在历史的反光镜下，是猴子，红屁股总是会露出来的；而典范与经典也终究会水落石出，成为民族文化的标示与记忆。当代中国艺术最需要的是经典与典范。虽然在今天、在当代，大的环境与文化土壤还不能催生经典与典范，但是，面对世界文化艺术的勃发态势，中华民族从来没有像今天这样渴望经典、渴望典范。文明古国、礼仪之邦不能总拿古人、古典以立世。极目当代，我们的经典、我们的典范在哪里？当我们参加世界文化艺术盛宴的时候，我们奉献给世界的是什么样的艺术大餐？如此这般，我们在世界艺术高地又会有什么样的话语权？在世界艺术品市场中又何谈定价权？

历史让我们在今天能够面向世界去思考民族及其文化的问题，同样，当代艺术家也非常幸运地站在了这个特殊而又让人充满自信的崭新时代。这些都给我们提出了更多的课题与更高的要求：在培育与弘扬中华文化的大背景下，凝聚文化智慧，打开创造之源，使中华民族不仅仅是利用勤劳的双手，更是利用创造的双手，捧起民族的未来。可以说，只有我们的经典才是创造的经典，只有我们的典范才是创造的典范，它们会使我们的文化精神独立而鲜活，也只有在这个时候，我们彰显中华民族的雄心才会气壮山河。

研 究

郭石夫绘画艺术综合研究

——郭石夫花鸟画的文化显影与时代风格

中国传统意义上的水墨画发展到当下，已经步入一种文化自觉的时代。在理论和实践中建立起来的多元、多层次的结构形态，真正成为全民的美术文化。如果将我们的思考放在重新构建新的文化精神的宏阔背景上，那么，绘画形态中纯民族化精神体系将永远占据绘画的艺术空间。同时，现代艺术实践的多元发展已经大大拓宽了人们的审美视野。在这种前提下，传统的绘画“笔墨经验”与“时代意识”融会交融，已经成为当代绘画艺术发展的新趋势。以往关于绘画品格的品评标准在当下同样注入了新的内涵。“逸”作为一个重要的美学范畴，在汉、唐时是以老庄思想为主，追求散逸适怀的文化品格；宋、元以降则是以禅宗思想和审美态度的影响最为明显，力求清虚冲和为理想境地。佛道思想的这种混杂，在中国绘画史上一方面扩充了“逸格”的内涵，另一方面又强调了作为人本因素的集合对于绘画本身的主宰，在一定意义上表现为人格产生和艺术个性气质的发挥。当代水墨画的创作，尤其是在水墨花鸟画的表现上，打破了传统绘画对于色彩的过于依赖，充分发挥了水墨的表现力度，强化了个人情感的适意表达，凸显出了时代精神所赋予中国画的水墨意韵，为“逸格”在当代绘画中的素质提供了一个理想场景。当代著名画家郭石夫以其磊落不羁的人格魅力和在绘画创作上苍瀚宏阔的笔墨气息，在水墨中国画的进程中独树一帜，探索出了一片属于自己的新天地。

（一）

郭石夫的绘画艺术创作历程充满了传奇的色彩和转型的过渡。回顾一个画家的学习、生活、创作的历程，有助于我们更好地把握画家的绘画风格，因为画家绘画风格的形成和确立是其对于生活的解读与回应。纵观画家的生活经历，出身于梨园世家的郭石夫，从小生活在父亲创办的新声国剧社并被其深深吸引，8岁开始随外祖母蔡心冰学画，后拜京剧名宿张星洲学戏，兼习画京剧脸谱，很小就在荣宝斋寄售脸谱和整装人物，绘画天赋初露。13岁参加北京新星京剧社，工花脸。15岁随团支援边疆建设调往新疆，演出之余，从事舞台布景的绘制，同时还参加文化厅下属美术创作组成员创办的美术家协会油画训练班，跟随创作组油画家列阳、马伟老师学习水彩、油画技法，跟随李玄老师学习素描，开始真正意义上的绘画创作学习和研究。17岁慰问参加中印边界自卫反击战的解放军，期间画了很多北疆、南疆的写生速写。18岁辞职回京，经常到故宫绘画馆里学画。自此，郭石夫的绘画创作才进入一个全新的学习过程。在故宫和北京的众多美术场馆中，郭石夫潜心学习，游历于从五代徐熙、黄筌直到清八家、吴昌硕、齐白石等大家的名作，并从中汲取营养，久久于祖先留下的绘画精品前流连忘返。在历代花鸟画大家中，对他走上花鸟画道路影响最大的是吴昌硕。郭石夫说自己的画风直接受吴昌硕的影响，一直到今天，吴昌硕都是他最为喜爱和尊敬的大师。郭石夫在绘画艺术上的启蒙，肇始于近代在北京形成的花鸟画传统，这种传统既与清末泥古不化、缺少个性的审美追求有别，也与西方绘画追求逼真、再现自然物象的审美需求有别。郭石夫的花鸟画融合了徐渭的元气淋漓、吴昌硕的雄强大气、齐白石的疏朗天真、潘天寿的真力弥漫和李苦禅的苍瀚古拙。郭石夫所走的艺术道路，是一种既不同于近代岭南画派，也不同于近代海派的京派绘画。因为京派绘画融合了当时各派的艺术特征，凸显了作为文化中心的绘画艺术特点，在风格上显得雄强大气、酣畅淋漓。郭石夫在19岁时，由北京市文化局分配到吴素秋京剧团（后改名北京新燕京剧团）从事戏剧布景工作，为了生计，白天工作继续画布景，晚上则偷着画自己喜欢的花鸟。25岁时，生性耿直的郭石夫因议及江青随意为京剧演员改名而获罪。34岁落实政策调回北京京剧院任舞台美术设计，同年与沈学仁、李燕等画家在北京创建“百花画会”并担任副会长。

纵观郭石夫的绘画经历，这一时期应该是其绘画艺术的学习和发轫阶段。他游历于京剧和绘画创作之间，互相借鉴和融合是这一时期郭石夫绘画的特点。还有一个奇特的现象，就是郭石夫并不像当下很多画家一样进行学院式的教学和学习，也就脱离了学院式的师徒相授的传承环节，但也正是这种体验，使得他在博采众长的基础上少了些许的羁绊与约束，这就注定了郭石夫今后的绘画风格中保持有鲜活的生命激情。

（二）

真正意义上的绘画创作是进入20世纪80年代才开始的。郭石夫在完成角色的转换之后，进入了厚积薄发的创作阶段。从最初受外祖母的绘画启蒙到自己绘画风格的确立，郭石夫经历了将近40年漫长的生活阅历和艺术的跋涉，从受朱屺瞻花鸟画的影响到对吴昌硕画风的痴迷，注定了其绘画风格的确立。20世纪80年代中期，郭石夫调入北京画院，在绘画创作上如鱼得水，创作出一大批优秀的艺术作品。从最早由人民美术出版社出版的《郭石夫画集》中可以看出，他对于绘画的理解已经建立在“穷其精变”的基础之上。在《幽谷》中郭石夫这样题记：

“凡画岂能无法，法在天成；造化自然，求通其理；画技自然，求通其变；物我两忘，神思妙得，是为真知画也。”画中迎风的竹枝、临水的幽兰、潺潺的流水，带去的只是匆匆光阴，留下的是不死的精神。行云流水间，或山石，或花鸟，皆随缘放墨，任情挥洒。正如卡西尔在《人论》中所言：“艺术使我们看到的是人灵魂最深沉和最多样化的运动，但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与任何单一情感同日而语的。”艺术应该“使我们的情感赋予审美形式”，也就是把它们变为自由而积极的状态，在艺术家的作品中，情感本身的力量已经成为一种构成力量。郭石夫的这种力量似乎一直带有韧性，贯彻在艺术创作的全过程。

创作于1989年的《和平万岁》便是表现这一笔墨意趣的代表作品。苍枝疏叶间，古藤横斜，和平鸽顾盼生姿，画面恬静安详，紧扣主题。这一时期的作品有一个明显的特点，就是画家善于发现生活中自然物象的生理特征，以一种积极入世的表现方式来诗意地表达花鸟的自然生命状态，这便是郭石夫绘画的最大优点。我反而感觉到这种品质比绘画作品本身更加弥足珍贵。它是绘画的一种内动力，这种人文的内涵是当代中国画坛永恒的精神支柱。中国画发展到当下，则更加注重于对于意象的表现，而非简单地再现，画之真意在于表现人格和生命，表现深沉博大之“真义”，精神的内涵要上升到民族与人类历史的高度。因此，在这种前提下进行理性的思考显得尤为重要。

（三）

进入20世纪90年代，郭石夫的绘画进入成熟期。这一时期的作品呈现出的烂漫景象，是其笔墨经验得以提炼的结果。笔法的掌握还要赖于墨法，张式在《画潭》中说：“笔法既以领会，墨法尤当深究，画家用墨最吃紧事。”他非常形象地喻笔为形，喻水为气，“墨法在用水，以墨为形，以水为气，气行，形乃活矣，古人水墨并称，实为至理”，就是在这种笔墨关系的平衡对比中寻求发展的空间。郭石夫的花鸟画在传统的基础上大胆出新，借鉴了吴昌硕的运笔特点和写意性，将水墨的表现发挥得淋漓尽致，我们读到《春风二月》、《芭蕉寒雀》、《春桃》、《一路山花》、《青藤笔意》等作品在注重绘画语言和笔墨探索的基础上，将文化品格放置在一个较高的层次来看待，这是当下中国绘画一个不可或缺的观照层面，即在对绘画主体进行深刻刻画的同时，又加以水墨写意来增强绘画的笔墨语言和趣味性，追求一种“有趣味的表现形式”。

郭石夫的花鸟画创作能够通过塑造花鸟形象来反映物理的自然特征。因为艺术作品不是单纯地模仿自然，而

是在对自然物象深刻理解的基础上进行主观创造，从而达到表情达意的目的，它是神与物游、物我两忘的主客观相结合的产物。意象造型的原则是既以客观物象为依据，又与客观物象保持一定距离，处在“似与不似之间”。记得著名作家老舍先生曾经讲过：“从艺术的一般的道理上说，为文为画的雕刻也永远是精胜于繁，简劲胜于浮冗。”那么，我们应该怎样看待老舍先生的“精胜于繁，简劲胜于浮冗”呢？老舍先生这里的“精”是对应于“简劲”，“繁”是对应于“浮冗”的，因为，繁密的画也可以画得很精，这是首先要搞清楚的。对于画家的职业道德而言，“精”的解释应该是对待每幅作品的专心程度，所谓用功极深，精研而后精通，你的一笔一墨才能画得纯粹。词典中“精”的解释有一条叫“完美”，我们虽不能要求件件作品都很完美，但是你们看：“完美”的定义是要做到最好，所谓精益求精。“简劲”一词就非常专业了。简在艺术中首先意味着选择，简是繁的反面，不要求复杂和烦琐，但一定要到位，所谓“言简意赅”。“劲”是力的使用方法，所谓“谈笔力要懂劲”，这可能是由武术中引用过来的。读画者说“这画带劲”时，往往就是被其作品中的积极兴奋的精神所感染了。至于“浮冗”，浮者表面也，空虚不实在。一根线条拉出来，不沉着若浮萍无根而飘者也。故老舍先生这样写道：“真正的好中国画是每一笔都够我们看好大半天的。”郭石夫的绘画作品得益于其对于中国传统的精深理解，得益于其对于书法线条的精准把握，这是当下中国画家不可或缺的功课。

1999年，作品《春雨》入选第9届全国美展，这是郭石夫真正意义上参加的一次全国大展。我们不能刻意强调把参加展览作为衡量画家艺术水准的标志，但是画家在一定时期内的绘画成就表现在绘画创作的巅峰状态当中。这一时期郭石夫的代表作品有《霞雪》、《幽泉兰气图》、《春酣》、《苍山雄鹭》、《西上晚翠》、《莲塘新雨》等。

进入21世纪，郭石夫的绘画创作进入了一种从“有我之境”到“无我之境”的状态，眼前自然之物幻化为心中之物，使其从摹写自然转入表达心象袒露，创作出了一批优秀的艺术作品。2000年，由中国美协主办的百年中国画展在中国美术馆展出，作品《春桃》入展并被中国美术馆收藏。《深谷香风冷紫兰》应邀参加由中国美协、合肥市人民政府举办的2003全国中国画作品展，同年还参加世纪之光百年中国画提名展。郭石夫本人应邀为国务院紫光阁创作巨幅国画《万古长青图》，应中共中央办公厅等有关单位邀请，为毛主席纪念堂大会议室和十七大代表驻地创作《百花齐放》和《玉堂富贵》两幅巨幅花鸟画等，其后又完成一系列学术邀请展和参与国内重大学术研究成果的展示，其绘画创作进入全盛时期。

（四）

中国画历来重视笔墨，用墨关键在笔。张彦远认为：“夫象物必在于形似，形似需全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎笔。”（《历代名画记》）用笔关系造象，关系到中国画的独特风貌，潘天寿称这种用笔“实为东方绘画精髓”，就是对笔墨的把握建立在前人的基础之上，但在运笔中力求轻松而无所拘束，线性的流荡本乎于“平常之心”。提按使转、回环顿挫、疾速犀涩，极富于表现力。因此，画家在绘画的同时也平添了几分韵味，暗合恽寿平之语：“有笔有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨，潇洒风流谓之韵，尽变穷奇谓之趣。”郭石夫的花鸟画追求骨法运笔，力求线性的流荡舒展中显示骨力，在抑扬顿挫中展现书法的线条和力度，这与其日常对于书法的精研不无关系。在以往的了解和感受中，我们过多地注重画面本身的构图与延伸。中国水墨画是笔墨的艺术，这笔墨不是指工具材料，也不仅仅是“知其黑守其白”的中国哲学意味，它更是被画家视作生命、人格、神韵、骨气的旨归。刘勰的《文心雕龙·风骨》一节，作为一种风范气象“是以怛怅述情，必始乎风，沈吟铺辞，莫先于骨”。可以中国传统书法绘画中，骨法的用笔较多地运用于书法和水山画的创作，同样也适用于花鸟画的创作，可以有意识地提升笔墨表现能力和笔法的独立美感。洪谷子也明确指出：“苟媚者无骨。”在他看来，只有作者本人胸襟高瞻，寓君子德风，方能在绘画形式中赋予正统的审美意念，同时也提升其人格魅力。

中国文人画向来注重传统文化中诗、书、画、印全面修为的习惯。郭石夫秉承中国传统诗学之文脉，既言

志，又抒情，还写意，将诗意画境合而为一，大大提高了大写意花鸟画的艺术厚度。诗歌多借古开今，借物喻人，感怀励志，往往借古人之诗意铭志感物，强调诗画合一。郭石夫书法得益于赵孟頫端庄秀美、虞世南气力深厚、褚遂良古拙疏散、何绍基儒雅俊朗，最后自成风格。“其以草书笔意写行书，重按飞提，率意驰骋，纵横自在，气势夺人，时而从碑入帖，时而从帖入碑，碑意与帖意俱在，肃穆端庄与浪漫奔放并存。”（覃代伦语）

郭石夫篆刻精研《十钟山房印举》，回归汉印纯正典雅一路；又承赵之谦、黄牧甫、吴昌硕之印风，格古图新，从大量的篆刻中体悟古人的学养情操，在方寸天地默默耕耘，乐此不疲。不求深得世人赏，但愿此心许金石。只是为了扩充胸次，谋求诗、书、画、印的完美结合。令人感动的是，郭石夫的绘画常用印，凡几百方印章，皆出自他自己之手，这在当代画家中属凤毛麟角且鲜为人知。可见，郭石夫对于中国传统文化的理解根深蒂固，厚积薄发。“豪横人间笔一枝”是郭石夫引蒲华诗句而刻的一方印章，他曾经坦率地说过：“画非有霸气不可，做人不得有霸气。画之霸气乃强霸之霸，即神思独运，写尽自然风神，完我胸中意气，令人阅后有惊心摄魂之感，潘天寿讲‘一味霸悍’就是这个意思。”（《有芳室谈艺》）

（五）

艺术的创新是一个永久的命题，千百年来，历代画家在绘画创新上的探研历久弥新。1917年，康有为在《万木草堂藏画目序》中提出“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝”，并主张“合中西而为画学新纪元”，引起中国水墨画革新的大辩论。之后，从20世纪40年代徐悲鸿的“中国画改良论”引发的文化追问，到60年代“长安画派”以石鲁为代表的画家“野、怪、乱、黑”的笔墨论一时间又成为绘画争论的焦点，后来由于“文化大革命”的政治倾向中止了对于艺术的探索。20世纪70年代末的“伤痕美术”和“星星美展”，标志着中国现代美术的觉醒。从20世纪80年代起，李小山的一篇《当代中国画之我见》中国画“穷途末路”论，重新点燃了对于中国画前途和命运的思考，再到后来吴冠中的“笔墨等于零”一经抛出，引发的一系列大辩论，当代中国画的命运同中国自身的变革一样，在日益显露的困境中成长。

郭石夫曾经指出：“一个当代的艺术家，要懂得自己国家和民族在文化传统上的观念和人民的欣赏习惯。中国传统绘画是我们民族所独有的、为我们的人民所认同的、喜闻乐见的绘画语言，同时也是其他民族绘画形式里面没有的，因而亦是不能替代的语言。中国传统的书画艺术并不落后，但我们一直忙于追赶人家的脚步，没有时间回过头来品读与分析自己艺术的可贵，我们总在想办法研究西方艺术，但从未想过如何把自己做大、做强给人家去研究。夫一民族文化之得以绵延数千年而不绝，其精神价值弥足珍视，其文化心理亦足公待，岂可因‘西风东渐’而数典忘祖，因‘欧风美雨’竟弃祖离宗，置古典于博物馆里，而弃传统如敝履则谬妄矣。”《有芳室谈艺》作为一位卓有建树的艺术家需有文化担当的责任。因此，如何寻求某种具有划时代意义的突破与创新，是当代中国水墨画家所面临的共同问题。但对于我们目前所处的特定时代、特定环境与背景来说，重要的不在于能否发明“新的”绘画语境模式，而在于能否把某种语境拓展得更宽广和更有说服力。

（六）

读过郭石夫近期创作的《铁石气概》、《多情芍药待君看》、《风动莲香》、《万古长青》、《白梅》等作品，从中可以感悟出其对于传统绘画的理解是建立在解读经典的基础之上的。对于自身绘画的把握除了对笔墨的精准要求之外，最重要的是体现对传统文化的包容和承载。这是一个当代大家所具有的素质和气度。一个时代不仅需要具有划时代的大家出现，更重要的是能够出现体现这个变革时代的精品力作。因此，艺术家创作的艺术作品要深深地触摸到这个时代的脉搏和灵魂。

郭石夫说：“中国画中的大写意花鸟画，是画家运用客观世界的花鸟草木等画材能动地创造一种主题精神，是在人和自然造物之间找到的一种感情上的契合。‘一枝一叶总关情’，把对自然的感悟通过画笔表达出来。”作为一个成熟的画家，所观照的自然的全方位的，所体现的物象是最能代表画家心性的。“逸笔草草”最见性

情，这种“心”与“境”，“情”与“理”的交融在郭石夫的绘画中占据着主导地位。古人云：“境存乎于心，治其境莫治其心。”画家把胸中之气散发于笔墨之间，将心中之象寓寄于境界之外，这就将心境提升到一个相对的高度来看待。郭石夫一直试图用水墨的独特神韵来强化作品的艺术感染力。

在敦煌山庄，著名艺术评论家孙克就论道郭石夫花鸟画的创作时说：“毫不客气地讲，郭石夫是当代中国画坛最具有才情、最具有个性的花鸟画家之一，他的绘画打破了千百年来花鸟画气骨低迷的绘画风格，以强悍刚硬的绘画风格完善着绘画艺术的人格魅力。”可以看出，郭石夫的绘画风格和价值取向直指绘画人性的底线，亦即风格或者说人格的转换。

（七）

纵观郭石夫的画作，可以用这样一句话来概括：韵致高、骨气峻、格调雅，达其心而以笔法胜。因为，他的画是《老子》“少则得，多则惑”思想指导下的某种特定的文化精神的视觉图像显现，目的是突出中国画的抽象意味，以抽象的形式、意味来表达中国文化精神的本质真实。所以，也就是在这种意义上，可以说，郭石夫是通过画面笔墨的表达，把魏晋、盛唐、两宋以降玄奥、高妙、空灵的难以言说的中国文化思维，用极为凝练的笔墨造型在“瞬间”表达了出来。看着他那些熠熠生辉的画作，都相当准确地表现了他一贯的心路历程。他是以“仰怀古意”的方式，令我们看到他的画，刹那间就能神思欲飞，思接千载，被画面蕴涵的古典精神内涵的现代阐释所感染。

总之，郭石夫的画作表达的是中国古人在特定时空所具有的那种热爱自由、渴望心灵超越物累的特定情怀。在当代科学技术高速发达的现实社会中，这是人们精神生活不可或缺的互补。为此，郭石夫以立足古法而不失现代性的形式构成的方式，淡化了绘画题材的“故事情节”特征，转化了再现性的造型形态，而强化了笔墨的精神格调以及风骨气韵的表达，从而在大写意花鸟画方面，以新颖的形式语言，在现象学意义上复活或说是还原了现代人心灵极为需要的一种中国文化中固有的但现在业已被大多数人遗忘的文化精神。他的画，画面明净如水洗，恣肆，淋漓，令人观之，心灵会不自觉地遨游于他画面所拓展开来的天地。于是，由他画中花鸟草木所构成的画面，也就有了比肩古代经典绘画的意境和韵味。《韩非子·解老篇》说：“今‘道’虽不可得闻见，圣人执其功以处见其形，故曰‘无状之状，无物之象’。”这就是魏晋玄学“道不可说”而“立象尽意”的学理渊源。在这种意义上，郭石夫的画都是他在形而上的哲学层面乃至精神境界层面准确把握古代经典绘画的意境和韵味的现代阐释所使然。不过，我们还必须注意，《韩非子·解老篇》还说：“人希见生象也……案其图以想其生也，故诸人之所以意想者，皆谓之‘象’也。”于是，也就是在这种意义上，郭石夫作品画面中的境界和技术性细节，也都是不可等闲视之的。因为，他的绘画是自然造化之上的“天地精神”与古代文化经典中蕴涵的“圣人精神”两相结合之后的形而下变现。

（九）

作为艺术语言的水墨画在当代人类精神生活中有着不可替代的意义，那么作为水墨花鸟画的绘画语言在新的语境中究竟如何体现东方式的内敛与扩张？因此，新的绘画材质、水墨语言在新的语境中的新组合，以及通常被人们忽视的对这些新的发挥与组合的阐释都是画家所关注的，也是自觉的。郭石夫的大写意花鸟画突破了人们在惯常意义上对传统花鸟画的认知，它的“苍茫、荒瀚、灿烂与豪迈”是对生命悲壮与苍凉的认知。因此，郭石夫作品的水墨语境具有开拓性的意义。我们期待着郭石夫放飞心灵于“朝圣”之路，探索出水墨花鸟画的新认知、新空间、新气象、新境界。

（张楠/执笔）

郭石夫绘画艺术学术背景研究

——民族绘画 生生不息

在20世纪中国画变化、发展的过程中，无论是对不同历史时期画家的师承关系，还是对不同历史阶段画坛审美趋势的变化，郭石夫都是置身其中的亲历者。无论是自觉还是不自觉，他都毋庸置疑地目睹了整个20世纪后半叶中国画的变化和发展。唯其如此，他所选择的艺术道路和所确立的风格定位就因其诞生于繁复的艺术格局以及繁复的艺术发展的比较、鉴别之中，自然而然地显现出了特殊的价值与意义。

(一)

郭石夫在绘画艺术上的启蒙肇始于近代在北京形成的花鸟画传统。这种传统既与清末泥古不化、缺少个性的审美追求有别，也与西方绘画追求逼真再现自然物象的审美精神有别。郭石夫在绘画艺术上吮吸的第一口乳汁，就是这种既不同于近代岭南画派，也不同于近代海派的“京派”绘学传统。嗣后，他的绘画艺术之路一直延续着民国初年云集在北京地区的众多画家在相激相荡中形成的既定风格，并在不断地学习、研究与探索中逐渐形成了其个性化风格。

20世纪初，北京画坛云集着一大批博古通今、学贯中西的绘画大家，如金北楼、陈师曾、姚茫父、陈半丁、齐白石等人。当时，强烈的爱国主义思想弥漫在时世的文化氛围中。由于这些人深谙国学精髓，且又才高气盛，所以在反封建的新文化运动中，他们一方面能够虚心研究、学习西画之优长，另一方面，不妄自菲薄，极力抵制“全盘西化”与“民族虚无主义”的思潮。更为重要的是，辛亥革命前后，云集北京的画坛清流经常有机会看到故宫的藏画。譬如，当年生活于北京的林琴南经福建同乡陈宝琛引见（当时，陈宝琛在宫中教宣统皇帝学习，人称陈太傅），把他所著的《左传撝华》送给宣统看，又给宣统画了两个扇面，因此观看了大量的故宫藏画。再譬如，1920年，画家金城（1878~1926）与周肇祥、陈师曾等人在北京成立“中国画研究会”，以“提倡风雅，保存国粹”为宗旨，吸引了众多学生，影响很大，而“中国画研究会”学员的主要学习任务就是到故宫临摹古画。此外，1924年以后，故宫绘画馆藏画开始通过珂罗版印刷技术在《故宫周刊》上刊行，使更多的人借此而目睹了中国古代绘画遗产的精华。在如上意义上，民国时期“京派”的形成，可以说有两个重要的先决条件：一是辛亥革命前，国内众多最优秀的深谙中国文化的大师级精英人物依然云集北京，而民国以后，如金北楼、陈师曾这些既有国粹内养又有新文化素养的人，因种种特定的原因而合流于北京的清流人物之中，这就为当年画坛“京派”的形成奠定了坚实的人文基础；二是以故宫为主体的众多视觉元典文本，为画家们提供了丰富的可资借鉴的视觉文化资源。

在郭石夫幼年时期，民初形成的上述“京派”文化氛围尚未消失。他的父亲即是受这种文化氛围陶染浓重的人。直到现在，郭石夫仍然清楚地记得，在幼年时，他父亲送给他一本珂罗版精印的《故宫名画》画册，并督促、指导他每日临习。这最初的启蒙，对郭石夫此后所走的艺术道路及其艺术风格的形成，不仅起到了决定性的作用，而且还使他此后自觉融入了由“京派”画家构成的直到如今仍绵延不绝的“人文圈子”，并逐渐奠定了他日后成为这个“圈子”中的翘楚的最原初的基础。

(二)

民国时期，京戏艺术的繁荣是看客文化素养培养及其情感滋养的结果。没了这些高级看客，京戏艺术本身的美也就成了没有根的浮萍，“京派”绘画传统形成的情况同样如此。在20世纪50年代以后至80年代以前，受学院教育影响，传统的中国画越来越向源自西学的审美理念靠拢，致使传统中国画越来越不像中国画，而坚持传统审美立场的画家在这一历史时期也往往得不到重视，甚至受到学界蔑视。在这个漫长的时期，郭石夫一直没有动摇，仍然坚持走着 he 认定的艺术取向之路，因为他深知他所从事的艺术的内中奥秘。

对郭石夫来说，正是因为他在童蒙之时，他就已然通过环境陶染和日课临古知道了中西视觉文化之间存在着如王国维所说的“本质上差异”，明了王国维所说的中西文化中蕴涵的“可爱者不可信，可信者不可爱”这句话的内在道理。因此，并不保守的郭石夫在贯穿整个20世纪愈演愈烈的西学大潮中，在他所生活过的那个特殊的时代，在艺术实践中有了对中国文化的深刻了解与高水准的实践验证和在艺术上坚守了民族传统的国粹本位。

郭石夫的画，笔墨酣畅，境界高妙，张挂于墙，能令满室生辉。他的艺术风格可以归位于传统型中国画学术文脉之中，而这个学术文脉导源于两宋工笔院画与明清写意花鸟画。中国传统花鸟画兴盛于两宋，在明清时期达到了古典时期的美学顶峰，在近百年的中西融合中又出现了许多不同的流派和各领风骚的高手，至20世纪80年代，又因西方现代主义绘画思潮的影响而使主流趋势发生了较大的样式变革。郭石夫正是在这一特定的变革潮流中，在传统中国画处于社会主流意识形态之外的艰难发展之时，因长期一以贯之地保持了对两宋、明清传统的坚守并取得了非凡的成就而显示出其特殊的文化睿智。

在艺术创作上，郭石夫是当代画坛具有独到造诣的佼佼者。在20世纪中国绘画发生重大变革的历史时期，他的艺术风格显示的独特的价值与意义，主要体现在传统绘画语境日渐稀薄的情况下。他的艺术实践乃是通过以对“京派传统”的继承为津梁，不仅衔接了中国古典绘学传统的“文化基因”，而且还通过他具有独到造诣的艺术创造，把这个“文化基因”根植在了现当代人的审美心田。从郭石夫历年的创作来看，他确实是在一以贯之地从传统不同时代的“文化基因”库藏中，以“以一总万”的方式提取出与自己会心的技术、技法及理念，并以“实证”的方式将它们与他当下的生活感受相结合，使之转化成了自己的经验。在我们看来，他对民族绘画传统本位的坚守，他的绘画中动人心魄的迷人魅力及其画中蕴涵的文化价值，正是由此而得来。

至此，我们想说，面对郭石夫的画作，我们不仅能清晰地看到他吸收了齐白石、李苦禅绘画风格的痕迹，也能看到鲜明的吴昌硕、陈半丁的痕迹，而且，以此上溯，我们还能发现他对赵之谦、陈淳、林良乃至钱选等人的绘画风格的继承。不过，更为重要的是，从他的画面中，我们虽然可以清楚地看到他对传统的继承，但那继承绝不是对传统进行机械的照搬、拼凑和挪用，而是在“元语言”的层面，即在形而上的理性层面上创造性、阐释性地活用了传统。一言以蔽之，郭石夫的这种“研究”带动“实践”的方法，使古人的经验、静态的传统，经其秉性、学问、修养乃至见解的协助，而被“翻译”成为“活”的视觉源泉，流入了他自己的心田，并使他能以此为基础，浇灌出今日他以当下生活感受为基础的具有创造性的美丽之花。在我们看来，这才是郭石夫艺术创作中最值得我们学习、研究和借鉴的地方。

著名美术理论家郎绍君曾说，传统型中国画分为两支：一支以模仿、传承前人技巧、风范为基本原则；另一支在充分继承传统的同时力图变革出新，但他们的革新主要限于建树自己的独特风格，或给作品注入一定的新内容，而不是动摇和改造传统模式。前一支的贡献在于保存与传授传统技巧；后一支的贡献在于发展传统，使传统绘画更加完满，以及创造自己的艺术个性。从郭石夫的画作中，我们可以看到，上述传统型中国画的两种继承方式在他的具体的艺术实践中并没有被分解，而是在中国人所特有的“两仪一元”、“以一总万”式的思维方法观照下，将它们“合二为一”了。郭石夫这种对待传统的方式，意义是十分重大的。孟子曾说：“仁言不如仁声之入人深”（《孟子·尽心章句上》），意思是说，道德说教是重要的，但道德说教不如以“诗意感怀”为手段的艺术对人们的情感取向和心灵向往的陶冶来得深刻。从郭石夫历年的画作上看，他是早已深谙此理的。他的画生机勃勃、文而不野、放达豁爽却又极富比兴象征，且有以健康情感感化人心的妙用。我们完全可以把他的画当做他的“自画像”来看，而所有这一切，都无不与他能够正确、辩证地把握对传统的学习与继承息息相关。

我们常说，“画品即人品”。通过分析郭石夫的绘画，譬如分析他的《清韵》、《秋意》等作品，我们能够发现他对人生、对世事有着极为善意的述说，而正是这种善意的述说，使我们在欣赏他的作品时，心灵变得纯净，对人生的理解也变得十分通透。于是，就是在这种意义上，我们可以说，他画中的一花一草可以导引我们重新游历我们的文化先贤曾经走过的精神航程，而他那画面中的一花一草自然而然地成为照亮我们精神世界、心理空间的一束束亮光，实质上这与他画中的人文内涵息息相关。

（三）

由于文人学养及其思想观念的介入，中国画在长期的发展过程中，逐渐亲和了中国哲学的义理意蕴，这是中国画的一个优良传统。