



中国近现代名家画集

冯 今 松

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

冯今松 / 冯今松绘. —北京: 人民美术出版社, 2005

(中国近现代名家画集)

ISBN 7-102-03473-3

I. 冯... II. 冯... 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(2005)第112982号

中国近现代名家画集

冯今松

编辑出版发行

人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

责任编辑

于瀛波 杜松儒

总体设计

李文昭

设计

于瀛波

责任印制

丁宝秀

制版

北京雅昌彩色印刷有限公司

印刷装订

北京雅昌彩色印刷有限公司

经销

新华书店总店北京发行所

2005年10月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

ISBN 7-102-03473-3

定价: 300元

版权所有 翻印必究



冯今松

目 录

龙门跳出是真龙	
——冯今松花鸟画品评	周韶华 1
不激不厉 风规自远	
——解读冯今松的花鸟画	孙克 2
发于天然 非由述作	
——冯今松花鸟画概论	康征 4

花 鸟 篇

细诉清香 1997年 68cm × 65.5cm	9
牡丹花的传说 1984年 58cm × 56cm	10
花发西园 1996年 69cm × 68.5cm	11
张开的绿幕 2000年 137cm × 69.5cm	12
花 墙 记 1995年 136cm × 69cm	13
一片两片三四片 2002年 68cm × 68cm	14
香 祖 1991年 68cm × 67cm	14
飞来的灵鸟 1985年 57cm × 57cm	15
春色连波 1984年 52cm × 67cm	16
静静的荷塘 1979年 66cm × 67cm	17
珠 满 枝 1981年 60cm × 92cm	18
华 而 实 1982年 59cm × 100cm	19
原 野 1987年 68cm × 67cm	20
初日净花枝 1982年 68cm × 68cm	20
红 辣 椒 1987年 135cm × 67cm	21
清 赏 图 2004年 68cm × 68cm	22
取景框里的春天 2004年 68cm × 68cm	23
画一幅诗两首 2004年 136cm × 68cm	24
春 花 图 2004年 68cm × 136cm	25

风中红辣椒 2003年 67cm × 67cm	26
菊 图 2004年 68cm × 68cm	26
一岸冷云何处香 2001年 68cm × 68cm	27
细诉清香 1998年 98cm × 89cm	28
红 莲 赋 1997年 103cm × 56cm	29
荷塘月色 2004年 68cm × 68cm	30
对 花 图 2000年 67cm × 67cm	31
试问卷帘人 2004年 68cm × 68cm	32
瑞云簇花送春来 2002年 68cm × 68cm	33
千里共婵娟 1985年 48cm × 141cm	34
荷塘天趣图 2002年 68cm × 68cm	35
同 春 图 2001年 60cm × 68cm	36
珠 有 韵 2004年 67cm × 67cm	37
俯 仰 图 1991年 68cm × 68cm	38
梅竹之合 1997年 44cm × 98cm	39
红莲相依浑欲醉 2002年 272cm × 138cm	40
仙姝献寿图 2003年 124cm × 124cm	42
荷 图 2003年 90cm × 109cm	43
喜听穿林打叶声 1989年 67cm × 68cm	44
墨 竹 1991年 33cm × 133cm	44
可以荐佳客 1988年 68cm × 68cm	46
晴 雪 1982年 57cm × 59cm	46
荷 韵 2004年 68cm × 68cm	47
双荷竞艳图 1987年 53cm × 137cm	48
且来花间听春歌 1995年 138cm × 70cm	49
水清鱼读月 2003年 68cm × 68cm	50
寻芳群立短篱边 2003年 68cm × 68cm	51

小 栖	1989 年	67cm × 68cm	52
竹叶青青	2003 年	68cm × 68cm	53
梅竹之缘	2004 年	68cm × 68cm	54
春 花	2003 年	34.5cm × 34.5cm	55
菊 竹 图	2003 年	33cm × 52cm	56
多 韵	1996 年	134cm × 68cm	56
晓看红湿处	2003 年	35cm × 35cm	57
在河之洲	2003 年	34cm × 34cm	58
橘子红了	2003 年	35cm × 35cm	58
春江水暖	1983 年	67cm × 67cm	59
小窗明灭图秋菊	2004 年	67cm × 67cm	60
五 鸟 图	1996 年	44.5cm × 68cm	61
秋林晚添叶	1978 年	68cm × 68cm	62
双 荷 图	2000 年	68cm × 68cm	63
真菊延年	1992 年	44.5cm × 67cm	64
紫 藤	1989 年	26.5cm × 134cm	65
黑色布幔	1999 年	68cm × 68cm	66
你怎么哪	1998 年	64.5cm × 68.5cm	67
打散构结胡姬兰	2001 年	67.5cm × 67cm	68
留 春 图	2000 年	69cm × 69cm	69
人面不知何处	1996 年	68.5cm × 69.5cm	70
正故园秋晚	2001 年	67cm × 67cm	71
春风拂槛露华浓	1998 年	67.5cm × 68cm	72
接天莲叶玉生花	1997 年	67cm × 67cm	73
祝 寿 图	1996 年	66cm × 63cm	74
红 莲 赋	1997 年	68cm × 68cm	75
紫 葡 萄	1998 年	67cm × 67cm	76

秋 雯	2000 年	69cm × 69cm	77
红莲礼赞	2001 年	248cm × 125cm	78
半 月 图	1989 年	70cm × 69cm	80
荷塘即景	1998 年	67cm × 67cm	81
雏 鹰	1992 年	46cm × 67cm	82
挂 珠	1995 年	69cm × 69cm	83
关不住点点春色	1994 年	65.5cm × 67.5cm	84
大墙内外	1996 年	68.5cm × 65cm	85
牵 牛 花	1999 年	50cm × 69cm	86
爱 莲 图	1998 年	46cm × 70cm	87
可悠悠心会	2001 年	112cm × 124cm	88
也无风雨也无晴	1994 年	38cm × 94cm	89
犹是昔年枝	1993 年	68cm × 67.5cm	90
荷	1983 年	137cm × 34cm	91
红莲礼赞	2000 年	134cm × 69cm	92
双 鸽 图	1998 年	126m × 69cm	93
楚人重鱼	1985 年	67cm × 68cm	94
斗 牛 图	1986 年	68.5cm × 68.5cm	94
千叶得一实	1985 年	137cm × 23.5cm	95
咫尺两丛荷	1991 年	98cm × 181cm	96
寻寻觅觅	1997 年	47cm × 69.5cm	97
高 秋 图	1983 年	67cm × 92cm	98
天上人间来春色	1999 年	70cm × 71cm	99
荷之印象	2001 年	350cm × 138cm	100
几多轮回	2001 年	283cm × 57cm	102
一池春水好育鱼	1999 年	68cm × 169cm	103
牵 牛 图	1995 年	44cm × 66.5cm	104

正故园秋晚	1996年	74cm × 70cm	105
秋实的风采	2001年	248cm × 125cm	106
兰蕙颂	1988年	43cm × 85.5cm	107
玉粉轻黄	1996年	68cm × 70cm	108
牵牛花图	2004年	68cm × 68cm	109
小鸟	1999年	65cm × 83cm	110
赏叶有实唱山歌	1994年	69cm × 138cm	111
伴月图	1985年	68.5cm × 69cm	112
供菊	1999年	68cm × 68cm	113
门含春色月正圆		34cm × 68cm	114
橘颂	1995年	33cm × 117cm	115
芭蕉叶下诗	1986年	68cm × 68cm	116
雏鸟	1986年	67cm × 67cm	116
丛竹含幽图	2003年	136cm × 136cm	117
夕阳欲暮莲子多	2004年	136cm × 68cm	118
一簾幽梦	2005年	136cm × 68cm	119
唯有绿荷红菡萏	2005年	68cm × 68cm	120
松荫图	2005年	68cm × 68cm	121
栅栏内外	2005年	68cm × 68cm	122
无题	2005年	68cm × 68cm	123
月西沉	2004年	68cm × 68cm	124
同心月	2004年	68cm × 68cm	124
莲含笑	2005年	68cm × 68cm	125
斜光到晓穿朱户	2005年	68cm × 68cm	126
绿色之门	2005年	68cm × 68cm	127
天涯何处无芳草	2005年	136cm × 68cm	128
竹石相依相伴	2005年	136cm × 68cm	129

荷花八屏之一 荷风	2005年	136cm × 35cm	130
荷花八屏之二 莲洲	2005年	136cm × 35cm	130
荷花八屏之三 双荷	2005年	136cm × 35cm	131
荷花八屏之四 莲图	2005年	136cm × 35cm	131
荷花八屏之五 出水芙蓉	2005年	136cm × 35cm	132
荷花八屏之六 雾荷	2005年	136cm × 35cm	132
荷花八屏之七 荷韵	2005年	136cm × 35cm	133
荷花八屏之八 荷赋	2005年	136cm × 35cm	133
小艳疏香图	2005年	136cm × 68cm	134
华而实之	2005年	136cm × 68cm	135
莲颂	2005年	136cm × 68cm	136
松梅赞	1996年	66.5cm × 63.5cm	138
经冬历春图	1993年	67cm × 69cm	138
绿韵	2005年	68cm × 68cm	139
莲含笑	2005年	136cm × 68cm	140
山水篇			
烟雨江南春	2002年	68cm × 68cm	142
岁月留韵	1987年	55cm × 68cm	143
流光溢彩可是花	1988年	64.5cm × 69cm	144
江南何处待好风	1997年	68cm × 68cm	145
可为知者留秋韵	1993年	59cm × 70cm	146
始信人间有奇峰	1995年	68cm × 68cm	147
山有韵	1997年	67cm × 68cm	147
雨亦奇	1983年	60cm × 62cm	148
欣欣此生意	1996年	68cm × 68cm	149
江南赋	1998年	135cm × 69cm	150
好诗随鸟飞	1999年	136cm × 68cm	150

日暮乡关何处是	1998年	67cm × 67cm	151
天地有情化作雨	1998年	68cm × 68cm	152
小雪初降	1994年	68cm × 68cm	153
二月江南绿有蓝	1998年	68cm × 68cm	154
秋色赋	1984年	59cm × 69cm	155
有光彩的圣山	2003年	196cm × 98cm	156
平湖夜色	1994年	68cm × 69cm	157
春来江水绿如蓝	1997年	70cm × 70cm	158
峡江水榭对我来	1994年	63.5cm × 68cm	159
暮冬有韵	1996年	69cm × 60cm	160
混沌初开	1997年	67cm × 67cm	160
万水千山峡江情	1995年	66cm × 67cm	161
春到人间	1996年	67cm × 67cm	162
白 夜	1995年	67.5cm × 68cm	163
情景可待成追忆	1998年	70cm × 70cm	164
念天地之悠悠	1996年	68cm × 67cm	165
郁郁葱葱佳气浮	1993年	69cm × 67cm	166
俯仰终天地	1999年	67cm × 67cm	167
不知江月待何人	1996年	63cm × 67cm	168
归去清凉界	1997年	67cm × 68cm	168
原上清秋	1989年	69cm × 69cm	169
橘 颂	1994年	68cm × 67cm	170
人物扇面篇			
顶着金冠的人	1994年	68cm × 69cm	172
同 路 人	1996年	67cm × 67cm	173
小 翠	1986年	43cm × 68.5cm	174
别时容易见时难	1985年	67cm × 67cm	175

最苦江头客	1985年	67cm × 67cm	176
伴 鱼 图	1986年	68cm × 68cm	177
青工肖像	1989年	50cm × 60cm	178
住在山里的人们	1991年	96cm × 80cm	179
乙 丑 图	2003年	68cm × 68cm	180
青 春 赋	1987年	35cm × 55cm	181
花 季	1995年	67cm × 68cm	182
双 人 舞	1985年	67cm × 67.5cm	183
夫人肖像	1961年	30cm × 24cm	184
思 悠 悠	1993年		185
欲识此花	1985年		186
秋 心 图	1987年		187
果 实	1996年		188
只是当时已惘然	1998年		189
半 遮 面	1989年		190
关不住的春色	1981年		191
望 江 南	1994年		192
香 清	1986年		193
芙蓉出水	1994年	寒 梅 1986年	194
无 题	1993年	小 红 鱼 1986年	195
一带寒山	1997年		196
夜 月	1997年		197
展呈方知不是花	2003年	牵 牛 花 1997年	198
钱起诗意	1986年		199
冯今松常用印章			200
冯今松艺术年表			201

龙门跳出是真龙

——冯今松花鸟画品评

周 韶 华

一个画家的作品，能使人静下心来“低徊之，玩味之”，细细品味，说明在他的作品的品质中所拥有的智慧之光和无声无语的艺术魅力。这是我对冯今松兄的花鸟艺术最直观的感受。

不论说他是独具慧眼也好，还是说他睿智超人也好，他是画出了自己的修养。他深知艺术创造是人与自然的和谐，是心与物在创造过程中实现双向建构的契合。他之所以能心随天籁、天机流荡、涉笔成趣、隽永超迈、风采飘然，是因为他能在对客观世界的生命情感的追逐中，满怀热情地去与之对话、沟通、交流与理解。在相互感应中，最终达到情景交融、物我同一的审美境界。只要由表及里地去再体验冯今松的花鸟画，不难从人与自然的亲和关系中去深刻理解中国花鸟画“感人心者，莫先于情”的特殊审美属性。离了情，花鸟画便丧失它的审美功能。冯今松不在主体反映客体上下死工夫，也不强调主体征服客体，而是以清音细流，用不强加于人的那种方式同自然对话，同观众交流，在沟通交流的审美境界中达到完满的亲和与充分的统一。

在他众多的花鸟作品中，我最喜欢他的荷花系列。你看：神清骨竦，满纸烟云，真个是芙蓉霞气牡丹色，满池荷叶动秋风。它们神韵秀美，气度平和，与其说是展示了八百里洞庭的风采，不如说是隐喻了荆楚才人的人格魅力。其中有数幅意态奇逸，蕴蓄典雅，行云流水之笔，元气流荡之墨，把它们同八大山人、潘天寿与张大千的荷花放在一起，自有其独到生命，可视为他的经典之作。在这种比较中，他的成功之处是同前人拉开了距离，比前人更亲近自然，更亲近于读者，是向前跨进了一步。与当代画家比，也拉开了距离，未有与别人雷同之处，完全建构起自己的文化品位，即神韵亲和的独特文化品位。

林散之老先生有诗写道：“能于同处求不同，惟能不同斯大雄。七子山阴谁独秀？龙门跳出是真龙。”能够跳出龙门谈何容易！能够与众不同，独树一帜谈何容易！一个艺术家有自己独立的艺术品格，是其必须特有的艺术品质。

王国维先生说：“大家之作，其言情也，必沁人心脾。其写景也，必豁人目。其辞脱口而出，无矫揉装束之态。以其所见者真，所知者深也。”对冯今松的艺术也应作如是观。我认为，他最善于妙造自然，富于表情，如得玄机禅意，有一种“清风出袖，明月入怀”的审美快感，“等闲拈出便超然”，是位抒情与巧干的高手。他是湖北画界的一个闪光的品牌，是全国花鸟画族群中的一个亮点，是湖北人的骄傲，是我们应大力张扬和推崇的卓越花鸟画家。

不激不厉 风规自远

——解读冯今松的花鸟画

孙 克

冯今松先生是画界前辈，曾经担任过湖北美术学院院长和深圳南山画院院长之职，又是中国美协中国画艺委会第一届和第二届委员，对湖北、深圳乃至当代中国画有着影响深远的贡献。我虽然和他早就相识，较多来往却是20世纪90年代初一起在中国画艺术委员会共事以后。冯先生在艺术上极富个性的高标逸格的追求，他的才思睿智和他谦和、温厚、儒雅的学者风范，相信不只是我而且是所有接触过他的人都会有一种如沐春风般的感觉。他在当代中国画界享有盛名是理所当然的。

在当代中国花鸟画领域内，冯今松可称标新举异独树一帜，以清新、隽逸、闲雅、唯美的面目，受到大家的注目。

多年来，花鸟画的继承与创新这一对立统一的关系便是较难解决的问题，尤其是意笔花鸟画，自宋代以来有近千年的发展史，深受文人画思想的影响，形成独特的审美价值观，如注重意境、意趣之美，提倡以形写神，神形兼备，强调笔墨注重书写美，浸透文人精神及注重诗、书、画、印的综合等等。花鸟画发展到近代任伯年、吴昌硕、齐白石诸大家可称无美不臻，到达顶峰，后人难以为继。后来者如果没有另辟蹊径的能力，恐怕难以再度攀上这几座大山之巅。因此，在花鸟画领域多年来追求新变的努力，相对于人物画、山水画就明显困难许多。这一方面是由于花鸟画题材的范围比较窄，而意境内涵、审美规范、笔墨标准和观众接受的多年既成图式习惯等，很难改变，如同山林中早被踏出的路，虽较易循之前进，但旖旎风光早为前人阅尽。当然，会有披荆斩棘以辟新径的人在，虽难免无功或失败，但终有如冯今松这样才智艺能俱佳者最终达到新的境界。

冯今松是花鸟画领域一位开拓者。从他的性格看，可称是温文儒雅、文质彬彬，但他的画却是新意迭出，不蹈常蹊。记得何海霞先生讲过：“做人要老实，作画切不可老实。”就是说画家的创造性思维应该是跳动活跃、飞扬蹈厉的。显然，冯今松是很善于动脑的画家，看过他作画的人都会注意到他作画时笔法很稳，确是“意在笔先”、“笔无妄下”，得到的是简约的风格和形象生动富有情趣的画面。应该说，这是画家多年艺术实践，不断地锤炼的结果，正如孙过庭所说：“当缘思虑通审，志气和平，不激不厉而风规自远”。这也是传统文化的一种通达明澈的境界，是学问深实、修养积累、功夫锤炼乃至人生历练的结果。

“中国画界历来有关于花鸟与山水的‘难易说’”。前者“先易后难”，后者“先难后易”。虽属经验之谈，多少道出花鸟画学习与创作过程的一般规律。就描绘题材范围与涉及技法程序看，初学花鸟自较画山水容易些，但花鸟的深度进程，对画者的学识修养，意境构想能力，技巧及笔墨锤炼程度等等提出更高的要求，作品面对观众能达到简练、传神和清雅可观已属难得。纵观美术史，自北宋以来，花鸟画的发展是相当缓慢的，

工笔花鸟自宋以后，步履维艰，意笔花鸟自元以后，青藤、白阳是一里程碑记，清初八大与南田是又一里程，扬州八家金农、李鱣等又前进一步。再经百年停滞之后，由书法金石界的碑学运动，突破了固有的美学规范，带动了近代花鸟画的振兴，同时因上海成为新兴商业城市造就了海派艺术的崛起。由赵之谦、蒲作英到吴昌硕，是近代大写意花鸟画的新里程碑，而任伯年又开小写意花鸟画的新风气，影响达百年之久。工笔花鸟画北有于非闇，南有陈之佛，恢复之功不可没，也是20世纪中期的事。弹指千年，中国花鸟画的发展过程，既是缓慢的又是扎实的。所谓扎实，一方面是指它的发展过程由低而高，一步步走向严格和完美，另一方面更重要的是在一千年的过程中，它塑造了一个民族的独特的审美观以至当代一个很普通的观众都接受并喜爱典型的文人写意画家如齐白石的格调趣味很高的作品。与此同时，又带来一个发展和改变这个古老而完美的艺术哪怕是一小步都很困难的问题。

我正是基于以上的发展观来评视冯今松的花鸟画艺术的。他勇敢地从传统花鸟画图式中跨了出来，他不再重复明清以来常用的折枝法样式和吴昌硕常用的花卉配湖石及红花墨叶勾筋点苔的图式和技法。他以现代人的视觉目光，观察、寻找和聚集了许多新的画题，并试图用不同于前人惯常的格式加以表现。这都表明画家的胆识不同凡响。如他笔下的荷塘，是他目中的荷塘，是一片十里深碧映日红蕖的特有景观，他既不效吴昌硕、齐白石的重笔勾筋墨荷画法，也不学张大千乱扫瓜瓢的画法，而是用自家的简括平面法，画出墨交辉、红荷吐艳的一片生机勃勃的视觉印象。再如画鱼，人多画鲤鱼鳊鱼或射吉兆或求笔墨，齐白石新意独出，画鱼啜花影得评家叹许。冯今松独喜画幼鱼，点点轻红在水中闪动，自由往来，不为钓饵所动，别有一种天真悠然的情趣。此种意象乃冯氏独创。

梅花更是传统常见题材，我见冯今松另有演绎。古人画梅多白梅、墨梅，即使画红梅也只以胭脂轻扫，主要取其清雅幽静之气。自20世纪以来，尤其是强调革命精神大唱红梅赞，画红梅适成风气，深彩重墨满纸红黑一片，清雅之气全无。但在冯今松的作品里，梅花这一主题却常常被放置在特别的或掩映（如《经冬历青图》）或偏背（如《晴雪》）的位置上，然而却不失梅花的文人画品格。

或许从传统花鸟画规范样式的角度去看冯今松的画，多少有些“另类”的感觉，我想这正是他的卓尔不群处。他的作品又从来没有给观众以背离了中国画传统乃至脱离了中国画技法审美范围的感觉。这不仅仅因为他仍在用中国画的宣纸、毛笔、墨彩，更重要的是在冯今松的作品里，洋溢着的是更多的中国文人画的精神，那种只可意会的诗情画意。如他的一幅题为《香祖》的作品，画着几枝兰芽在随意用花青线勾画的歪歪倒倒的杯子里，寥寥的若不经意的笔墨，简而纯的画面，引起观者深深的情思。

冯今松深谙传统中国写意的“少少许胜多多许”的简洁、凝练的驾驭语言手段的审美精神，这也是一种诗的品质。他的画大都有题材单纯、笔韵悠长的特点，同行朋友不能不钦佩他这种动脑多于动手的高明，古人云“谋而后动，动不失宜，时然后言，言必中理”，所谓胸有成竹即此谓也。冯今松的作品中洋溢的传统精神更和他笔墨的运用与精当的掌握有绝对的关系。对中国画精神的阐述，我觉得无过于黄宾虹的“内美”说。这“内美”不仅指诗情画意的深刻蕴含，另一重要的因素就是笔墨情韵，这是中华文化独有的毛笔工具产生的书写美，这种书写美感以数千年漫长岁月培养了一个民族的特有的抽象——半抽象的审美精神，内涵之博大精深令人惊叹。这种书写美感和绘画的紧密结合，成就了中国画的种种审美的规范和标准，只要不丢弃这个笔墨精神及种种施为，中国画就永远不会消亡。每当我看到冯今松作品中时而苍劲时而秀润的笔迹，看到他充满诗意而意味深长的题款时，就深深地为他的作品中的文人绘画精神而陶醉。

发于天然 非由述作

——冯今松花鸟画概论

康 征

冯今松的花鸟画诚然不是脱胎于严谨的法度，但他的画出于法而无法，出于形而无形，往往以清幽闲雅的意境、天真烂漫的用笔和奇而不怪的图式打动读者的审美情感，使人驻足于他的艺术境界里，细细地听他“低眉信手续续弹”或者是“轻拢漫捻抹复挑”。读他的画应在花前月下、冬来欲雪、红袖添香之时，不入此境便不懂其诗，不懂其诗便不懂其画，一句话，今松的画传递的不是具体的形象，而是清高咸远的文人境界。读他的画，我们可清楚地看到其画意、画象、画境的艺术递进过程，跟踪由此而来的信息，我们可寻访他的艺术世界。

画 意

中国绘画的意完全是画家本身的主观思维，是客观具体形象的艺术化，这一过程也是画家的审美意识与艺术形象的生发与碰撞。每一位画家在他的艺术创作中，都具有极强的占有欲和创造欲。这一点决定了他们的思维不会受到形象的制约而失去表达自我性情的机会。因此，由对自然具象的观察体验上升为意念中的艺术形象便成为可能性，这也是画家要充分表达的那层“意”。

我了解冯今松的绘画是从他 90 年代的创作开始的。这一时期的作品追求意念的超越，他往往用无主题变奏的形式去完成一种气氛的渲染来追求艺术的原创性因素，并借此来树立自己的风格，不直接在画面中介入形象，亦并非不要形象，他把形象淡化处理，其目的也是为突出意念服务的。这一点大家还能接受，因为他对绘画意念的追求基本上还是忠实于中国传统绘画精神的，即绘画的写意性。但他笔下的画“意”亦与传统的要求相距甚远了，明显打上了时代的烙印。比如色彩的明暗关系和画面的装饰性效果。青少年时代的冯今松，对音乐情有独钟，后来升入华中师大的音乐系，又改为美术系。成长时期对音乐的灵性，使他的画中不时出现韵律、节奏、交响、共鸣等音乐因素，这一时期的画总有一种律动感，打破了意象绘画的虚幻色彩，使他绘画背后的形象在人们的视觉空间中显现出来，他把绘画中写“意”之“意”落到了实处。如《大地回春》，画面采用色彩的交织、过渡代表春天的节律，随意的线条仿佛升腾的春天气息，这幅画并没有描述传统的春江水暖，也没有迎春花开，完全用意象中的旋律美节奏感和柔和的色彩等由具体形象提炼、概括所得的意念来充实画面，达到了一种隐而未隐、视而未视的大美境界。我们由此可见，他所谓的艺术原始性，并非画面语言的不可知性，而是认识所带来的新理念。他的深刻在于他描述的并非人们未曾见过的景象，而是人们司空见惯却未见的另一个层面。正如新加坡艺术家陈献瑞所述的：“巨匠笔下的世界充满原创性，所以迷人……这种美学成果得自笔下高妙的变形，而高妙的变形只有深厚的功力才能产生。红辣椒如此，今松的梅花、牛、山水莫不比真梅、真牛、真的山水更奇异，正是卢梭的‘比造化丰富’的意思，找寻中国现代水墨画的新世界，观者很可能把视线投向名城镇，然而，这道射自武汉的强光，将观者的注意力引到了一个正确的焦点上。”

陈氏的评述并没有太多的新意义，但他指出现代水墨状态中，冯今松是不可忽视的，而且将会把“观者的注意力引到一个正确的焦点上”，却是真知灼见。冯今松绘画中的现代意识，更多地参照了中国传统绘画的审美精神，这种意识不仅仅是传统形式的延续，而更多的是传统精神的复兴与光大，这种现代意识与传统精神是一脉相承，在他的现代意识中更多地加入了人文因素，为其绘画的写意性增添了审美意义上的丰富性。

如《橘颂》，文章是屈原名作，对人格的赞颂为历来志士所传颂，“深固难徙，廓其无求兮。苏世独立，横而不流兮。闭心自慎，终不失过兮。秉德无私，参天地兮。愿岁并谢，与长友兮。淑离不淫，梗其有理兮。……”这样的品格用绘画的形式来表现，这在人们的欣赏心理上是一个颇有难度的问题，因为人们早已熟悉了屈原文字中的意境。在冯今松的笔下，他把如火如荼的橘树放置在山岩的顶中，这簇橘树的造型既是山体中的一部分，又如火山爆发喷出的火焰，热烈奔放而又势不可当，他在立意上达到了与屈原《橘颂》的谐调，他们共同歌颂的是忠贞不二、勇往直前的人格魅力。但这幅画并不是屈原文章的图解，如果谈到《橘颂》，文章和绘画是相互独立存在的，绘画的独立性在于它歌颂了一种燃烧的情绪，完成了橘树由具象到抽象的概括，把文字不可表述的象征意义形象化了。

画家对意的理解、把握和表现是其艺术创作风格化及品位化的表现，中国绘画的审美离不开“气”、“味”二境界，气分阴阳，是万物之生命，味有清沌，为造化之生息。我们未见具象，却嗅其味，这样以来凭我们心理创造便可以再造出具象的存在，表现出未见而见的形象，这就是品味。冯今松的画就具有这样的一种品位，注目于《不知江月待何人》，品其再三，实不忍去。其画有三味，一有月而未见月，二有人而未见人，三有情而未见情。这样的画却不失为一幅高品位的佳构，因为我们从中看到所未见的一切，切实地感受到画家之意、绘画之意和画外之意。如此之得意忘形之作，焉得不佳。

画 境

90年代，冯今松一大批作品，如《郁郁葱葱佳气浮》《可为知者留秋韵》《念天地之悠悠》等，虽然对绘画本体性有一种新的追求，但从整个画面的视觉效果上看终有自我设计的印痕，这也是他绘画语言从形式到整体的一个过渡过程。冯今松曾这样言说：“作画不能脱其本，本者自然也，书画当如流泉，行乎当行，止乎当止，任其自然而与物无争。”

进入新千年，我读到辽宁美术出版社出版的跨世纪杰出中国画作品系列作《冯今松集》和湖北美术出版社出版的中国当代画家自选小辑《冯今松》，入选的绘画，正是他这种言说的体现。他坚守了前一阶段关于绘画写意性的追求，但此时，他更多地借助审美的形式和自然中有形的物象营造境界，来宣泄胸中灵韵。从画意到画境，是他心灵解放的过程，对画面语言的追求由沉凝、冷寂走向热烈、奔放、洒脱、简约，逐渐进入绘画的形式审美空间，画意更多的是传递自己的意念，画境则是考虑到欣赏者在欣赏艺术时的创造性，也只有这样，整个艺术创作过程才是完美的、互动的、良性的、延续性的。我常常惊叹于冯今松的创造力，他这种绘画风格在他都是原创性的，他仿佛在一步之间从一座高峰跨到另一座高峰，相对于前期的绘画风格，他现在的这种面貌不是转换性、改良性的而是革命性的。如果仅有深厚的学养和对绘画精神的深度认识，这几乎是不可能的。对于绘画而言，纸张是有限的，但创造者的心灵空间和绘画的意境空间则是无限的，怎样在有限的纸面空间里创造出无限的绘画意境空间是每位画家所共同追求的艺术目标。在此，最能体现出一位画家的才华和潜在的艺术修养。冯今松的画图式丰富，他完全打破了传统花鸟画图式结构中的折枝意识，他对于绘画意境的营造也不再局限于案头清供和折枝小品，来抒发文人书房檐下的小情趣、小品味和小情调。一个画家在绘画中所表现出的深远意义，不是来自他对绘画本身的理解和幻想，而是他在生活中究竟发现了什么，意境空间的延伸是画家对生活空间占有的标志。冯今松的绘画历程是在对楚文化的感悟和提炼中度过的。这种结果与他的文人情怀相融合，在不断的渗化中逐渐地形成了他今天的这种绘画面貌，因此，从根本上来讲，绘画意境的取得也并不简单地局限在狭隘单一的绘画传统之中，而是浸淫在地域文化不断细化的状态下。这样的意境才能统一在相对恒定的文化基础之上，而不是游移在单纯的绘画因素中给读者的审美欣赏带来一种恍惚不定的困惑。我们在欣赏他的绘画时，突出地感受到，我们并没有被动地去做一个艺术的感染者，教育者。我们同样也是一位参与者和创造者，当我们的审美感受受到他的尊重与关照时，他所建立的境界同时也在我的理解中丰富起来。由于这种审美情绪所带来的愉悦使我们早已深入于他的艺术世界里。人们之所以欣赏艺术，因为人们在艺术境界里找到愉悦、理想和希望。如他的一系列作品《关不住点点春色》《东风

扶槛露华浓》《月朦胧》《大墙内外》《兰蕙颂》《楚人重鱼》等，都是托物以言志，画境重于画景的佳作。在这样的境界里，他谦虚地将更大的空间让位于欣赏者，他十分关注客观审美对主观因素的感受，这个主观的因素不是他个人的思维空间，而是绘画之外的一番天地，这番天地又远非凭空的闲云疏烟，我们对此的认识完全依赖于创造这番天地的境界。花鸟画的境界往往是人类情感的向往与归宿，对此境界的认识与创造是人性解放的取向。冯今松的绘画在另一方面也向我们诠释：境界是绘画品格的核心。

画 心

多元化的艺术格局下，画家的文化心态也对客观对象的审视与表现做出了多元化的处理。冯今松的画是从中国传统绘画的内部规律中解脱桎梏走向新生的，但他本人并非一个保守的传统主义者，在绘画艺术上，他无时不在追求灵魂的解放和精神的升腾。因为，他的画也在最大程度上表现了他的心性，他的绘画同时也体现出博取、吸收、融合、创新的精神，这也正是艺术生命得以延续的基本条件。

对于1934年出生的冯今松来说，2004年刚好是他70岁年龄，如果人生都按孔老夫子的论断规律进行的话，他确实到了“随心所欲而不逾矩”的境界，想必他的画也将另有一番气象。我曾详细地拜观他历年来的绘画，我疑惑于这样的现象，虽然冯今松是以一名花鸟画家的身份而名世的，他的笔下也多是花鸟的题材，但我们还不能完全按花鸟画的方式来评判他的艺术，在他的笔下花鸟仅仅是一个题材概念，并不代表着什么。他曾有一幅画《最苦不过江头客》，画的是一幅人物，但这幅画与其他花鸟画相比，我们并没有一种突兀感，我们并没有因此感到他又是一位人物画家。这种感觉并不来自他绘画题材的本身，而是绘画的气质，对冯今松来说，称他为花鸟画家是不太公平的，形象对他来说也往往是视而不见的，他所见者所绘者是他记忆幽深的遭遇感觉和心迹。他的《一盆黄菊》，浓墨画叶，淡彩点花，参以竹叶相呼应，这幅画与清供似乎并无二致，但其笔墨所记载的情感却是大相径庭的。他用文字这样注释：“在遥远的大西洋，有个叫‘戈雷岛’的地方，上面有个奴隶堡，是历史上贩卖奴隶的石屋。底层有一个仅能一人爬行的通道，出口与海船跳板相接，黑奴均是从这里爬出被贩卖到异国他乡的。我拜访此堡时，曾画了一盆菊相赠，只不过是一盆黄菊。”一盆黄菊与戈雷岛并没有什么必然的联系，因为有了这样的注释，在我们欣赏这幅画时，我自然会感到一种文化的信息和人为的关怀。黄菊无言，画面诉说的却是沧桑的感觉和悲怆抑郁的心境。这样的一盆黄菊便超越了题材的挂碍而成为自由心灵世界的载体。

再如《千里共婵娟》，他借用色块的排列组合，形成空间的节奏，来表达心灵与明月的相恋相依之情。在这里题材作为绘画理念的承载力已弱化了，随心所欲之“心”成为绘画的主题因素和描绘对象，在冯今松所处的艺术空间里，我可以透过他的心态品格来扪摸他对绘画感觉的准确把握。我几乎要怀疑这是他的天性。

《逸韵》和《在河之洲》则是对动静交融的瞬间描述，在他的意识里，形象是感觉的积累，而艺术的感觉又是瞬间的形象在心灵上留下的印痕，他正是在这种积累与瞬间之间把握感觉的。因此，他对《逸韵》有了这样一层认识：“风行水上，碧波荡漾，莲花也就随之晃动，呈朦胧之态，有醉眼看花之美感。此图着意把握荷花晃动之瞬间。‘画眼’即在王维‘莲动下渔舟’诗句中一个‘动’字。”同样，在《在河之洲》中，他则是把感觉递进为一种幻觉，使画面进入模糊的清醒状态，表达意念中的瞬间形象。他说：“画面形象的产生，常常需要关注‘必然和偶然’。顺势呈现新感觉，新视觉。此画在画完水波时，突然感到浪花似有水鸟的身影，赶忙抓住感觉，加上几笔，使鸟与水一体，使鸟与浪共生。”瞬间感觉与特定的形象在他笔下统一为共同的时间空间，自然景物的错觉和绘画形象的错位在他的感觉中实现了和平共处，他告诉人们在艺术的范畴里，创造是艺术的特权，对自然物象的曲解或可能就是这种理念创造的机缘。

时代在前进，主体文化在裂变中呐喊或叹息，在此背景下，存在成为艺术的合理性或可能性的前提，人们已不满足于在旧的框架内独舞，同时，传统的技法和理论在新的绘画时代显得苍白无力，新的形象，新的表现手法与理论支撑都要在艺术家的创造中统一到新的时代中来，这一过程中要面临许多新的问题，温故而知新，温故而创新，是时代的需要。因此，冯今松的绘画同样也具有探索性的一面，正因为如此，他的绘画才这般地富有生机。这自然是一道“射向武汉的强光”。

图 版

花 鸟 篇

細訴
清香
今松
寫



细诉清香