

超以象外

陸少頌

北京凤凰岭书院第二届中国书画学精英班

姜宝林工作室教学文献作品集

主编 殷延国



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

超以象外

陸
儼
少
頌



北京凤凰岭书院第二届中国书画学精英班

姜宝林工作室教学文献作品集

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

超以象外:北京凤凰岭书院第二届中国书画学精英班

姜宝林工作室教学文献作品集 / 殷延国主编. — 北京 :

文化艺术出版社, 2014. 7

ISBN 978-7-5039-5814-4

I. ①超… II. ①殷… III. ①汉字—法书—作品集—

中国—现代②中国画—作品集—中国—现代③书画艺术—

艺术评论—中国—现代—文集 IV. ①J222. 7②J212. 052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 149360 号

超以象外

北京凤凰岭书院第二届中国书画学精英班

姜宝林工作室教学文献作品集

责任编辑 张爱玲

装帧设计 殷延国

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)

(010) 84057696 84057698 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 廊坊市瑞德印刷有限公司

版 次 2014年7月第1版

印 次 2014年7月第1次印刷

开 本 889×1194毫米 1/16

印 张 10

印 数 1500

书 号 ISBN 978-7-5039-5814-4

定 价 96.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换

序

我的教学理念和创作理念是“既要笔墨，又要现代”。要笔墨，就是要传统，即坚持中国画的书写性并将其强化。在传统中发现并筛选出自己追求现代性的现代因子，并将其夸张强化；要现代，就是要有现代形式感，追求力度、强烈、震撼的审美取向，要有当代性的时代特征和审美要求。不仅要继承传统中国画的精华，还要向西方艺术、中国民间艺术等汲取营养，强化艺术中的直观性、视觉性。在这个前提下展开的教学是严肃而复杂的，常常伴有严厉的批评和针对问题时的共同讨论，在这样的教学过程中，几位学员都有了不同程度的提高，明确了艺术发展的方向，并在临摹、写生、创作的系列过程中找寻到了独立的艺术语言。最使我欣慰的是大家在这两年的努力中坚持不懈的精神。其实艺术的路是自己走出来的，艺术的路上沟沟坎坎，需要脚踏实地的实践，并且不断创新，坚持一生，这样的艺术家才能走出自己的艺术道路，我这样要求他们。

两年的学习、实践，四位学员都取得了一定的成绩，胜凡在临摹过程中体会到了传统笔墨的意义，并尝试着进入现代形式的探索，加之他自己轻松的、豪放的艺术情感，出现了他现在大写意花鸟的构成图式；延国做事认真、踏实，有书法功力的支撑，所以画面具足书写性，并有蕴藉的笔墨状态，特别是近年来他对王原祁、石谿等作品图式的研究，使画面整体，形式感强；聂松经过这两年的努力和对现代艺术的关注，在写生的过程中画面出现了生动的语言，敢于与过去的自己决裂，我希望他进一步补足传统，深化艺术探索；董晋画面松动，写生深入，常显示艺术的才华，我希望他关注当下，更多地把握画面的现代性。总之，四位学员的实践值得肯定，两年的学习、实践实际上是给他们的艺术探索开了个头，做了个铺垫，最终的成果还是要经过他们长期的艺术探索才可确定。功夫不负有心人，在艺术的道路上人人平等，付出多少就会回报多少。我相信，以他们的资质，若常观照艺术的心灵，并甘于寂寞，在艺术的道路上勤于思考，做艺术的苦功夫，将来会有所成就。所谓“天道酬勤”，努力必然会有回报。

夏冬林

2014年7月于双清室

目录

序	01
教学点评	
经典名作选评	02
学生作品点评	22
论文札记	
谈中国画的创作 / 姜宝林	36
初析中国画『苔点』产生的渊源 / 姜元	46
三月楼杂记 / 黄胜凡	52
笔墨浅谈 / 殷延国	54
天光云影 / 聂松	56
师说 / 董晋	58
师生作品	
姜宝林	62
姜元	72
黄胜凡	82
殷延国	98
聂松	114
董晋	130
后记	147

超以象外

教学点评

经典名作选评

主讲：姜宝林

录音摄影：黄胜凡

文字整理：殷延国 张平

时间：2011 年 10 月 26 日

地点：故宫博物院武英殿书画馆

人员：姜宝林工作室全体师生





隋 展子虔 游春图 绢本 43cm×80cm

隋 展子虔 《游春图》

展子虔《游春图》是中国山水画史上记录最早的一幅，那个时候画画，均是有勾无皴，线勾过以后上青绿，皴法从五代荆浩开始，之前无皴法。我的白描山水就是继承了荆浩以前的传统，即用线。有人说白描山水没有笔墨，这纯属笑话，难道《游春图》没有笔墨吗？这不也是线吗？且这个作品中青绿颜色还没发展到“大小李将军”金碧辉煌的重彩，用的颜色很淡，但感觉很厚，厚的原因除了他本身的艺术造诣之外，就是这个绢的陈旧感使整个色调更加统一丰富了！再加上这种斑斑驳驳的破损让人感到神秘，风化以后显得更有味道了！可能新的时候并无此效果。

真正的石绿、白粉、朱砂颜色都是矿物质颜料，是手工研制且很细腻，不会变色。

你们看作品中细细的水纹，春天的水有微微的波纹，春山如笑，画出了春天的山那种春意盎然、春意融融的感觉。

山、树画得很装饰，山一个一个大苔点不是点而是画出来的，否则点不出那样的块面，山上的树画得很很有节奏，把山的精神表现出来了。这偏冷的墨色上用石青加石绿薄薄地上了一层，这种画法很现代，可以吸收借鉴。从笔墨入手学习传统并不是从明清或者宋元，之前的也是传统，且积淀更加深厚，所以学画要取远不取近，若取近都被罩在它的影子里，若取远

如同远亲嫁接，反而易出新意。这是余任天给我讲的这个理论。

他说他原来受黄宾虹影响太大，以至于后来不敢看，否则就出黄宾虹的影子，故而学画要取远不取近。

那个时代还没有发展到诗书画印合一，这幅画上有些图章都是收藏章。画面左下角的图章，边虚字实，很美！很新！现代！有的图章用的不好，盖上显得过红、过重，影响效果。作品右上角的瘦金体题字“展子虔游春图”是乾隆所题，题的位置非常好。

画面中山峰的势还没到位，乾隆的题字反而把势拉上去，题字呈长方形的条状，用得很好！且下面几个图章用得很好。

这件作品已经有一千四百多年了，青绿山水的染色是薄薄一层，表现了万物生发时的生机状态，颜色很透，而今人画青绿像是用厚厚的水粉颜色往上涂，那样能称为青绿吗？

枯树和点叶的树画得一点都不概念化，完全是生活中看到的東西，那时候还没有形成程式，到五代、北宋形成了程式以后，特别是到了《芥子园画谱》之后，把程式给固定了。而这幅画里的树相当写实，树都不一样，造型不一样，画法不一样。虽然我们练习笔墨可以从五代、北宋、明清到近代，但是我们不能忽略唐代以前的传统，所以若把这种方法活学活用，画出的山水画就很现代，也很新。

作品中的小人物画得也非常好。



唐 韩滉 五牛图 纸本 20.8cm×139cm

唐 韩滉 《五牛图》

作品中的用笔要根据表现的对象来选择相应的用笔才能体现形似且传神。这幅作品中的酸枣树画得很挺，上面带刺，前面牛的用笔则是中锋带抖动的，表现老牛的皮松弛了，二者相互映衬，如果用同样的笔法就无法表现牛的那种感觉。

从现代造型观念来衡量，作品中牛的形状画得很准，色彩表现也如此。（图章特别艳，不是用朱砂，而是用的银珠，银珠的颜色就这么艳。）五个牛的动态、神态不一各有变化：花牛身上的花画得很有节奏，腮帮子上有几小块，脖子下面的几点、肚上几点、屁股上几点都安排得很有节奏，非常好！（我若再命招生考试题目：画一只带花的牛。要求：画三块大面、

两块小面，看你怎么摆，这才能看出水平。我们分析前人的画，每处都要关注到，且要问个为什么？这完全体现出画家的修养。）作品中的点不是随便乱点的。

正面的牛特别难画，且这头牛是鸣叫的动态，嘴巴张开，鼻孔撑大，像是在鸣叫，其它几头牛则是静止的。这个角度非常难画，特别是牛屁股那块画的最好，块面的表现很现代、很抽象，感觉不像牛屁股。此处用笔也非常好且有变化，上面背部的用笔与下面肚皮的用笔不一样，因屁股上的肉比较发达，所以臀部的用线就不一样，有起伏，前面脖子部分用线粗细都一样，表现了老皮的形状。这幅画最妙的是脖子下面下垂的老皮，线用得非常好，几乎都是平行的，这就是我从大师作品当



中悟出的重复美。其实牛脖子下面的褶皱不可能是那么平行的，这样表现就增加了形式感。有时候，艺术就是要反其道而行之，越是不能破的规律，恰恰就是要把它攻破，变成自己的优势。仔细看清楚：从脸上的线条一直到下垂的老皮全都是平行的。

五头牛的动态都不一样，第四头牛好像很悠闲，像是听到什么声音，猛一回头的感觉；中间那只在叫，它就回过头来，伸舌头，做个回应。看第五只牛，唐代的时候牛就穿牛鼻子了，几头牛的角表现得都不一样，真是绝了！你们注意到没有，牛鼻子上红绳的颜色用得非常好！（这是用胭脂打底，罩了一层薄薄的朱砂，或者是在朱砂里边又加了一点胭脂，肯定是胭脂打的底，然后罩了一层薄薄的朱砂，如果不够的话还可以在上

面薄薄地再罩一层胭脂，颜色非常漂亮。）穿在牛鼻子上的东西好像是象牙的。（我们多幸福！以前这些作品是供皇帝看的，现在我们都近距离地看。）

这三头黄颜色的牛，暖调子，基本上是一致的，以藤黄为主。（现在用锡管装的颜色能画出这个效果来吗？画商品画尽管用，压低成本，划算。但是作为艺术品要传下去，要用好颜色。因为锡管颜色是化工色，有渣子，有沉淀，颜色不润不正。）这里颜色的分染不是一次的效果，需要反复调整。三头黄的牛的颜色都不一样，非常漂亮，第二头牛的颜色是赭石里加了一点点胭脂，显得颜色亮，如果加墨就没这么亮。



宋 赵佶 《听琴图》

“听琴图”这三个字写得很好！通过颜体的架子再变化出自己的细笔，这是聪明之举！颜体字形肥厚、庄重，用笔圆浑，而赵佶反其道而行之，用笔细，锋很露，形成自己的风格，很美！

“琴”字的撇捺像兰叶一样，上面是蔡京题字，“谨”乃恭敬之意。左下赵佶的落款是“天下一人”，这个用笔里面很有内容，特别是最后拉下来这一笔，难度很大。

画里三个人物的颜色都是用真正的石色，左边是汁绿打底，染二绿；中间是墨打底，染二青；右边是赭石打底，染朱砂。

作品中家具的设计具有现代感，明式家具延续了宋代，完美化了，琴桌的款式比不上明清设计。

作品中松针勾好之后，颜色是里面深，外边虚，工笔也是这样画，从里往外渲染，染了颜色以后，再用沾着清水的笔晕染。注意：琴的表面用的是松烟，特别黑，没有亮光，油烟很亮很透，所以帽子、头发均是用松烟画的。所以古人画的蝴蝶、女人的头发也是用松烟。

松烟是用松枝烧烟燎在锅底上留下厚厚的一层灰，将它刮下来加胶，再按照做墨程序进行压、揉，制成松烟；油烟是用桐树子烧，因有油性，刮下来的油烟透明，墨色鲜亮。松烟像黑漆一样，无反光，特别黑，用现在的话讲就是“亚光”，所以各有各的用法。

古人画的东西很严谨，很下功夫，咱们现代人画得很粗糙、不用心，要从中得到一种启发，正如李可染先生讲，潦草是艺术的大敌。任何时候都不能潦草，都要很认真。李可染作品中所谓的“潦草”，其实不“潦草”，每个细节都推敲得非常严谨，一气呵成。

看到作品中这些题字，再体会自己是怎么写的，是否写得太快？再看“听琴图”这三个字写得多么美呀！如果你体会不到那种细微的妙处，就永远达不到那个境界！

宋 南宋 马麟 《层叠冰绡图轴》

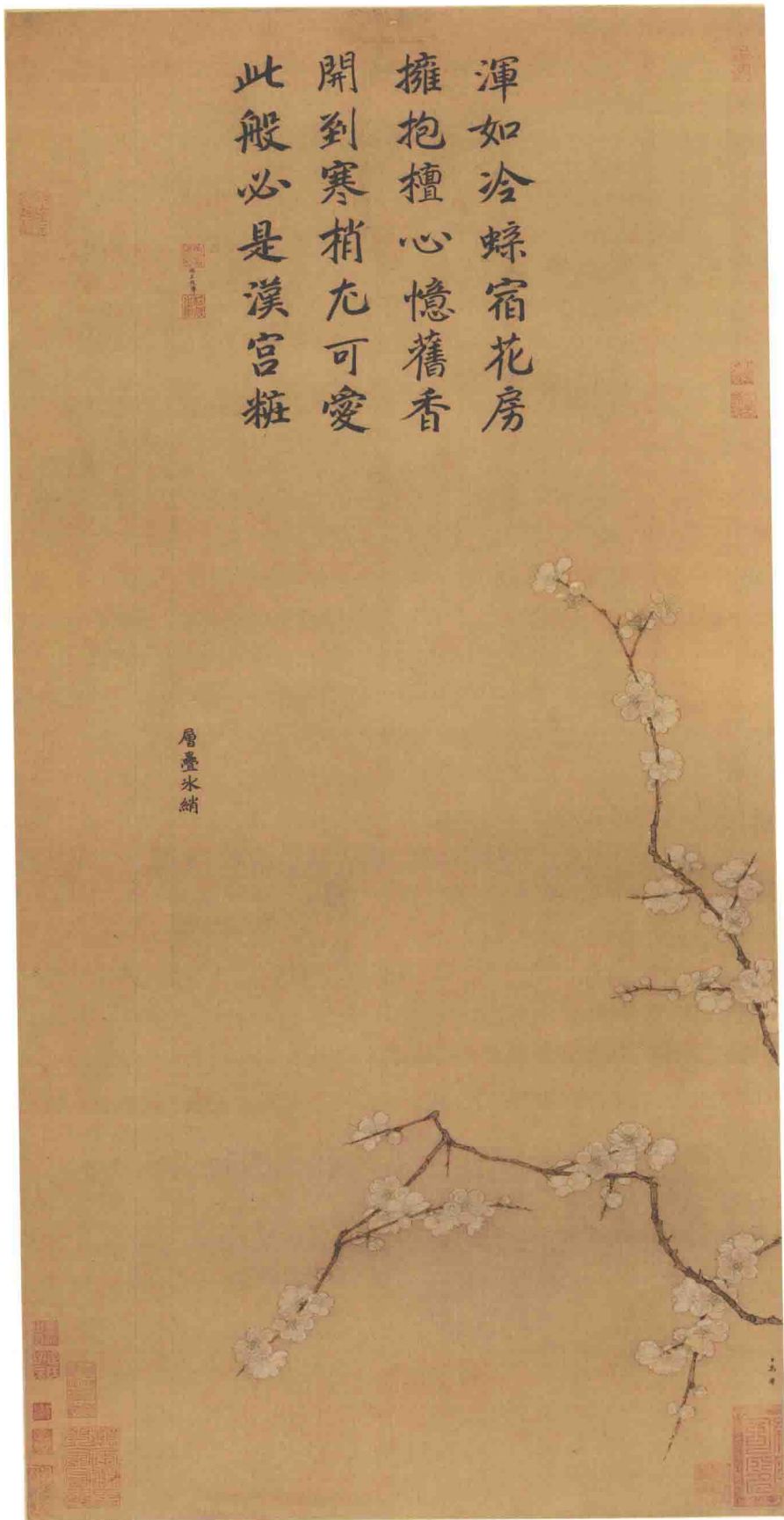
作品中宋杨皇后的题字很好，有功力，位置很得当，也是颜体的架子。还有下面这四个小字“层叠冰绡”的位置补得非常好，否则画面空了，构图就不够饱满，所以题字的人修养很高，此处无需盖印，就这四个字就使整个画面完美了。四句题诗呈方形，左侧的图章空出行距盖两方，非常妙！

我去年到台湾，恰逢台北故宫博物院举办南宋绘画展，因为台湾很重视南宋文化，把世界各地有关宋代的好作品都借来，所以他们筹备这次展览大约要几年的时间。其中有一套像信封

那么大的作品，是马远画的干枝，作品画得很现代，以前没看到过，也没发表过，大概是私人收藏的，是用线的手法画的枯树，没有点也没有花，好得不得了！因不让拍照，所以后来在台北故宫买了出版的画册，书中有这一幅，非常好！

这幅画里的白颜色用的是蛤粉，若用锡管的锌白就氧化了，徐悲鸿的作品，当年用的不是蛤粉，现在都氧化长霉了，所以他当时用蛤粉画的那些内容现在都没了。而这张画虽然纸旧了，白颜色却显得特别舒服，很润、很厚，而且很嫩，整个画面非常雅。

古人在画上盖印、题字都很有修养，题字的位置、块面、字体用得都非常好，如果用行草的题字，就破坏画面了，特别是下面补的几个小字，恰如其分。（我们读画要针对每一处进行分析，不能看一遍就说：“嗷，我看过了。”就过去了，其实什么也没看到。）



(6 页) 宋 赵佶 听琴图 绢本 147.2cm×51.3cm

(7 页) 宋 马麟 层叠冰绡图 绢本 101.7cm×49cm

元 倪瓒 《梧竹秀石图》

这张画与我们所见到的倪云林作品风格有些不一样，因为他多用干墨渴笔，而这张画用的湿笔多，且画得轻松，一气呵成。

从这张画能看到徐青藤的影子，徐青藤作品中没骨的石头和这个石头很类似，当然这里也用了枯笔。石头上加了点，点在徐青藤作品中更加大，还有后面的梧桐，也能看出徐青藤的影子，所以古人很聪明，看到一个特点会强烈意识到它的美，很快就“种”到自己的印象里，且自然地吸收过来。现在的人就缺少这个敏锐度，看一万遍也没有用，所以艺术须靠敏锐的悟性。

这张画画得非常严谨，后面的梧桐树用渴笔且上面有点虚，与竹叶的形成了对比关系，下面画得很松动，上面是湿笔，下面是干笔。左边竹杆是浓墨，右边一根是淡墨，与下面的梧桐树干形成呼应，也是枯墨渴笔，但和梧桐的渴笔不一样。倪瓒的题字是从魏碑而来，也适合题工笔画。这张画的数个题款的位置都很好，他自己题的位置也很好，因为右侧有点平，石头右侧轮廓线有些直，需要破一下，要么再加一根竹枝，而此处用字来破。以往他的字写得比这还要粗且严谨，这里他故意写的很虚、很松、很淡，很妙！因为字如果太重就把画给“抢”了，所以他写得很虚，而且还有浓淡，石涛就是学他的这个细节特点。所以画家题字要根据画面需要题写。上面这两首诗的位置题得好，肯定是元代张雨的字题在先，康熙的字题在后，这样就把画面的势给拉上去了，形成对角实对角虚。乾隆的字题写得也很好，起到了一个和谐的作用，右边形成一个势，左边又形成一个势，相互中和了一下，所以这三块题字都很完美。

这幅作品应该是倪瓒的即兴之作，不是在家里推敲得很严格的那种，应该是在朋友那儿喝了酒，拿笔来玩玩，就这么写了。这幅画里石头画得较严谨，竹子画得很随意，特别是后边的梧桐树，点染得很放松，前面的石头与后面的梧桐树相呼应，后面点淡墨，既有层次又朦胧，这样与下面的石头就呼应了，两块墨色之间是线条穿插，形成对比。特别应该注意的是浓墨的竹叶中点的这几片叶子很妙！从物象上讲，竹叶是稀稀拉拉的，一定能看到梧桐树叶的；从画理来讲，点了淡墨以后，显得特别透气。记住：越是浓墨的地方越要留白，就越透，所以这里都是浓墨，但特别透。

我提一个问题，你们解答一下：同一个平面上，两根竹子，为什么要画一个浓一个淡？这根浓的竹子就是要加强左边的势，这根淡的竹子就是要避免把右边这条线拉直，因为这里（左边竹竿之左侧）是曲线了，这里有一块直线就足够了，如果右边这一根是浓墨画上去，你们看，就全部死板了，所以就必须画得很淡。就这么一个小地方，都这么动脑筋，这就是匠心经营，所以我们不要随随便便拿起笔来画。我再提个问题：你们有没有看到，现在还有一个道理，这个地面是平的，石头形成一个三角，把这两丛竹子也处理成平的了，增加了形式感，为什么呢？因为画的上面是错落的，下面再错落变化就没有对比了。看这块小石头，与之形成一个三角空间，没有这块石头又显得地面很平，而且这块石头面积小，往哪儿布局呢？放在左边太重，放在右边又太挤，所以就居中，别人都不敢居中布局，而这块石头只有居中才合适。况且这个石头并非一块，而是两块，一大，一小，石头上这个点，位置恰到好处，既不啰唆，又把石头给衬出来，所以点的位置也要谨慎经营。今人画画时点得太随便，如下暴雨一样到处乱点，所以一定要分析古人为什么要这么画？要把道理搞清楚。

我们从这幅作品中还看到倪瓒的另外一面：随意、放松，并不全是枯墨渴笔，画面严谨的一贯风格。



元 倪瓚 梧竹秀石图 纸本 96cm×36.5cm

明 唐寅 《观梅图轴》

这张在唐寅的作品里属于精品中的精品，很现代！跟他平常的面貌完全不一样，非常好！作品有块面感、体积感，均是几何形体造型，整个构图非常严谨。

山石均是带棱角的，树也是带有棱角的，这就是语言统一，画面协调。

以前从没看过他这么好的作品，一般所见作品多是吸收了北宗的特点，用笔较细，而这幅画得很厚，不啰唆，很简练。假如他活到现在，听了大家的意见，按照这张作品的路子走下去，不得了！

树后有一片淡淡的渲染，非常好！把树与石的关系理出来了。

他很讲究外轮廓的整体。

桥下两块小石头加得很有必要，旁边都是大块面的，应该有小东西，否则显得平板，所以在此加了两块，且是对称的形式，很巧妙！

人物的位置，动态很好，曲线也很美。扭头的动态把右侧石头的整体强调出来。

纸不同于现代的宣纸（生宣），属半皮半宣，容易掌握。

从这幅画中应好好地体会一下怎么走自己的路子？要从古典作品里面筛选现代因子，你看他以前画树哪有这种画法，这个棱角跟这个石头是统一的，这就是语言统一，画面单纯而统一，形成一个主调。

棱角之处都用棱角，曲线之处都用曲线。陆俨少的作品完全用曲线画法，有流动感、运动感，若加上这种棱角就不协调了。

明 徐渭 《梅花蕉叶图》

这幅是徐渭的代表作。双钩芭蕉与梅花的穿插非常好！没骨梅花主干的势从左向右上方来，双勾芭蕉的大叶的势也是这样上来，使这两个势几乎平行，为何？就是要彼此相互增加这个势，因为两个势显然比一个势的力量大。右下枝没骨梅花干与芭蕉叶穿插，又向左下分枝，几乎直线偏左向下穿过右芭蕉叶，且与左边芭蕉叶平行，这样又与梅花主干和左边芭蕉叶形成相同的势，再加上左上一枝直冲上去把势拉上去，彼此既是构成又是助势，妙极了！梅花干、枝的用笔及弯度都很好！

我当年在读研究生时就在故宫细心研究过这张画，特别是下面的石头、石坡用笔像谁的用笔？八大啊！他就是学徐青藤的，他年轻时画的花卉手卷与徐渭一样，将徐渭的一个特点抓



住并强化放大，发展成了自己的用笔特点，所以这部分的笔法是拖笔。中国画笔法中原本的拖笔是从哪儿来的？就是徐青藤。拖笔在徐渭的画里不是每张都用，而这张就很明确。学习传统并非全部都学，只要有一点抓住并放大，就是自己的画法了。

再细致分析这幅画：左上方的梅花枝向上冲去，势未至顶，用题款补充，（款曰：“芭蕉伴梅花，此是王维画。”他有时写“芭蕉与梅花，此是王维画。”）且字有点斜，势的感觉更增强了，还有一种活泼感，很好！

另外，芭蕉的勾线用笔是一波三折，梅花的用笔完全中锋，到下面的石头及坡又变成拖笔，笔法有变化。

梅花里头好像点了一点白粉，因为芭蕉的叶子是纸的本色，花似乎有点白粉，也是通过染底色衬托出来的。这种画法从明末以后就很少用了，而到了石涛时，很多山水画中都是通过渲染天空或底色来衬托云等。这张画为了表现冬天的芭蕉和梅花，把底色染成淡灰色来表现季节效果。淡灰色染得很匀，又看不到笔触，若有太多笔触就花哨了，那时没有喷雾器，是墨里加胶，笔染上没有水渍且看不出笔触又很匀，效果很好。

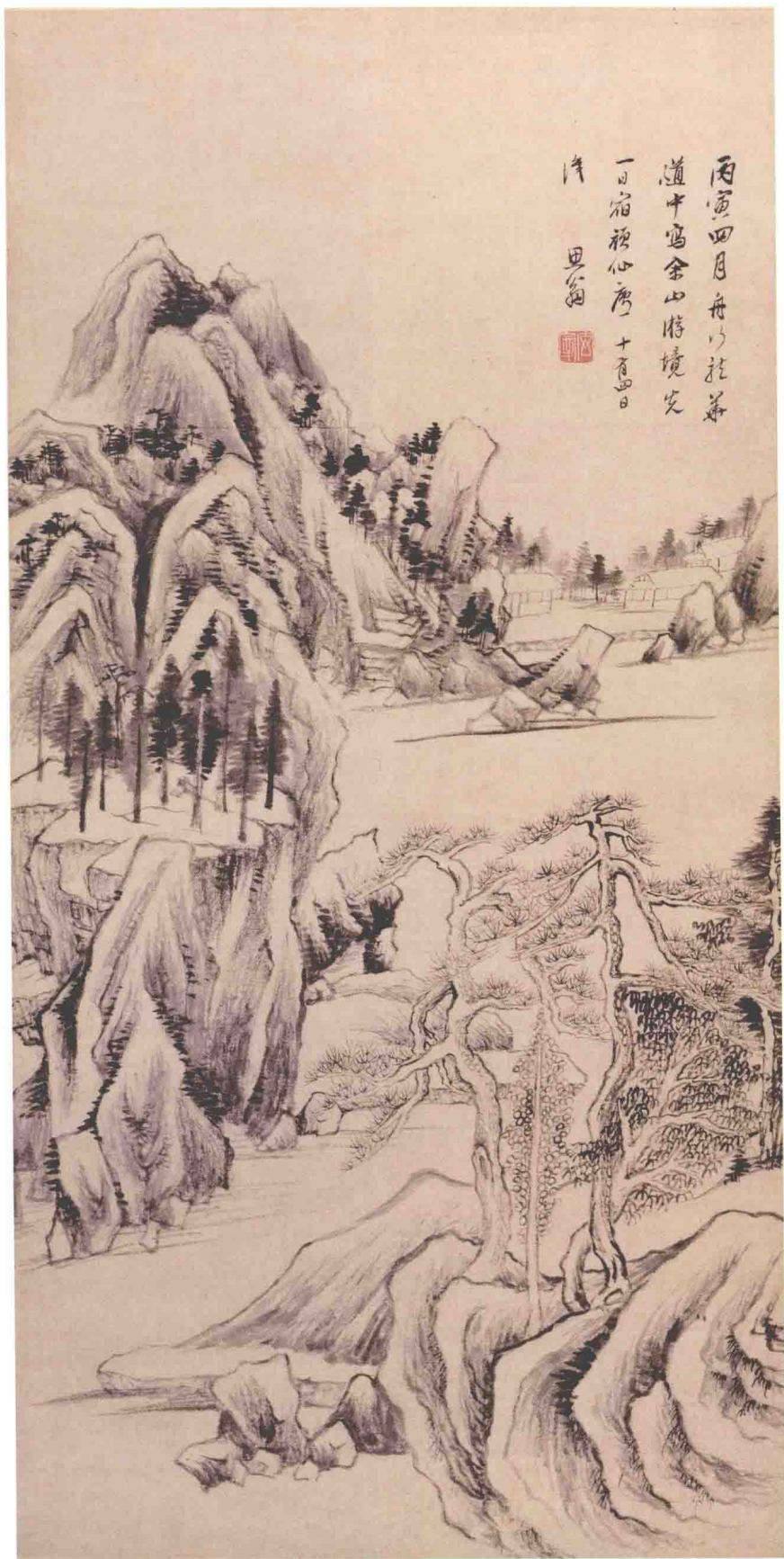
徐渭的书法主要学米南宫，比米南宫写得还恣肆。他盖印也很讲究，款下只盖了一个印章，且拉开距离，位置与梅花枝构成一条线，很有秩序。（画面上的其他印章都是后来的收藏印。）

一幅水墨画，只盖一方印，且印泥必须好，蒲作英的画，亦是水墨，也盖一个，效果很高雅！



（10 页）明 唐寅 观梅图轴 纸本 96cm×36.5cm

（11 页）明 徐渭 梅花蕉叶图 纸本 133.7cm×30.4cm



明 董其昌 《佘山游境图》

这幅作品是董其昌的典型风格。

陆俨少学董其昌，八大也学董其昌。八大的花鸟学徐青藤，而山水学董其昌，他把董其昌的画法转变成自己的特点，又没脱离董其昌的基本套路，就是都很有现代感。

为什么说现代感呢？这与画面空白形成的构成关系有关。这幅画面中的空白是几何形体、块面对比，都是平面的关系，所以具有现代性。

作品中两棵松树都是弯曲的，中间用直线的树来产生对比，且画得很虚，也不显眼。直树的用笔也非常好，笔中含水分不大，用笔略枯，使画出来的线条很“毛”，树的松针及里面画的都很毛，不能太实，所以中国画特别是山水画的线条须求“毛”，这是笔法的标准之一。

中国画还讲究一个“清”字，清乃中国画最高的审美境界，最能代表“清”字境界的就是董其昌的作品。董其昌对墨的要求非常严格，他用最好的墨、砚台，磨完后用笔挑漂在上面特别细的那一层使用，非常讲究！而我们现在是使用墨汁，失去了古法，所以传统到我们这代还好一点，到你们那代，完了！所以要惜墨如金啊！

清 朱耷 《杨柳浴禽图》

这是八大的代表作，他那种拖笔跟徐青藤的用笔完全一脉相承。树干的点和皴法是由黄子久山水得来，是山水的画法，特别是点法。我一直强调，在一幅画面里，苔点的大小、方向，要基本一致，节奏才不会乱，他的点都基本一致。

鸟的动态应是八大自己创造出来