

賈平福集

(四)
积薪传薪

p12

24

万

不

福

图书在版编目(CIP)数据

积薪传薪 / 贾又福绘. — 成都: 四川美术出版社,
2008.12

(贾又福集: 贾又福从艺五十周年回顾)

ISBN 978-7-5410-3742-9

I. 积... II. 贾... 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 (2008) 第183013号

贾又福集·贾又福从艺五十周年回顾·积薪传薪

Jiayoufu Ji-Jiayoufu Congyi Wushi Zhounian Huigu-Jixin Chuanxin

责任编辑 / 李咏玫

责任校对 / 培 贵 倪 瑶

责任印制 / 曾晓峰

特约编辑 / 贾云梯 王格松

装帧设计 / 西嶺书局

图文制作 / 钟 灵 王 莉

出版发行 / 四川出版集团 四川美术出版社 (成都市三洞桥路12号)

邮政编码 / 610031

经 销 / 新华书店

制 版 / 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

印 刷 / 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

成品尺寸 / 260mm × 370mm

印 张 / 20

图 幅 / 160 幅

字 数 / 20 千

版 次 / 2008 年 12 月第 1 版

印 次 / 2008 年 12 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5410-3742-9

■ 著作权所有 违者必究

举报电话: (028) 86634481

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电 话: (010) 62233420 魏文杰

积薪传薪

卷首语

苦心、明心、妙心。

探道、法道、妙道。

这几个字大抵可以包含传承与开拓、积薪与传薪的真髓。

画事，乃文艺之末端小技，然其臻于妙，则少不了“辛酸泪”和“荒唐言”。艰辛的苦功，取法乎上的磨炼，令“辛酸泪”下，此乃学画者最起码的条件；冲出传统固垒，胆敢作“荒唐言”，不“荒唐”何谈妙心、妙道？

积薪、传薪，莫不如是。此册执基本功之一端，并非全部。

石解



大自然的丰碑——读贾又福的画

邵大箴 中央美术学院教授
中国美术家协会理论委员会主任委员

一

在当今中国山水画坛，贾又福是一位最有成就、最值得注意和研究的画家。他创造的山水画新样貌和新风格，是继李可染之后的又一次突破，对于当今和未来中国山水画的创作，具有重要意义。

中国文人水墨画的山水传统甚为丰富。宋元明清都有极其宝贵和极其重要的积累。清代中期之后，由于社会政治、经济和美学观念的影响，艺术家们忽视生活体验，忽视写生，陈陈相因的模仿之风盛行，致使山水画出现衰微现象。满足于在小情小景中讨笔墨趣味，缺少中华民族大山大水的精神内涵，缺少宏大的气势和时代气息，是这种衰微现象的重要征兆之一。20世纪以来，受中国社会大变革的推动和鼓舞，也是受世界革新潮流的影响，中国几代画家为振兴包括山水画在内的中国水墨画付出了艰辛的劳动，作出了可贵的贡献。在山水画领域，黄宾虹、傅抱石、李可染是最杰出的代表。他们探索的途径不同，风格各异，但具有共同的特点，那就是在山水画中恢复和发扬中华民族艺术原有的恢宏气势，并赋予新的时代风貌。他们尊重传统、研究传统和深入发掘传统，使之成为现代创造服务，而不是固守传统不变。在西方文化的冲击下，他们拓展观念和艺术视野，面向现实，面向自然，取借古开今和古为新用的立场和民族保守主义与民族虚无主义毫无共同之处。对外来艺术的有益养料，他们也在视野所及的范围之内和可能的情况下，有机地融合在自己的创造之中。他们都是极有主体创造精神的画家。高扬个性以及对艺术的执著和真诚，是他们艺术创造的重要特点。

贾又福就是沿着这条山水画革新路线向前走和作出独特贡献的画家。

二

贾又福，1942年生于河北省肃宁县一个普通的农民家庭。他自己说：“父亲目不识丁，母亲左氏，认得一个左字，门第无书香。小学中学时，喜乱画，幸得乡贤李秀琛、朱濂、薛玉璐诸先生鼓舞、点拨。”1960年考入中央美术学院中国画系后，在山水画科专修山水。那时，在山水画科教授的是中央美术学院最强的阵容：李可染、叶浅予、李苦禅、宗其香、何海霞等。对贾又福影响最大的是李可染先生。贾又福遵循李可染的教导，十分注意治学求艺的精神，严格掌握艺术技巧和训练基本功。贾又福常说，他对李可染最崇拜，受其苦心哺育一生难忘。看来之所以如此，不仅是李可染的艺术成就最高，创立了完整的山水画理论和教学体系，而且还因为贾又福在气质上和自己的老师相通。他们都出生于普通的农民家庭。对待生活和艺术都极其真诚，有无私的奉献精神。李可染自称是“苦学派”，又福自谥为“呆痴派”。“呆痴”者，除艺术之外一切不顾也。又福做学生时，社会上普遍流行民族虚无思潮，对传统较为漠视。在这种情况下，他却对传统艺术，对民族遗产情有独钟。他系统地钻研了中国山水画传统，学画史，翻阅各种画册，到博物馆看真迹，临摹各家各派作品。在近代画家中，他特别喜欢的是黄宾虹、潘天寿、石鲁。对古人，他在广览博取的基础之上，特别研究了范宽、李唐、龚半千和石涛四家。他观摩他们的作品，画小构图，做到了闭上眼睛时，历代名家杰作之“音、容、笑、貌，即朗现于脑海”。有了坚实的传统基础，加上李可染反复强调的写生训练和创造精神，贾又福逐渐对中国画的精神和实践技巧有了较深的体会。在学生时代，他的画风也多受李可染的影响，如他所说，那时“面貌亦步亦趋可染老师风范”。

贾又福创作发生变化的重要转折是在太行山写生之后。1964年9月,他最早去太行山,为毕业创作去体验生活,去写生。他第一次看到太行山的雄伟,在兴奋、激动之中画了大量速写,从此,对太行发生了浓厚兴趣。1965年毕业之后,他先后在中央戏剧学院舞台美术系和中央美术学院中国画系任教。在此期间,他二十余次深入太行,每次都有新的体会、新的收获。正是在和大自然的直接接触,在深刻的自我体验,在反复学习、思考和实践之中,他悟出了艺术的真谛,创作面貌不断发生变化。具体说来,贾又福的创作可以划分为三个阶段。1981年前,他的作品多为在写生基础上的山村小景,表现田园般的境界,代表作如《惊梦》、《雨过云开》等。1982年之后,在太行山雄浑景观的感染下,产生表现太行山磅礴气势的激情。这阶段的作品,在求自然表现的同时,求奇、求博大,或者更准确地说,善于在自然中发现奇特美、博大美。从《太行秋》、《夕阳无限好》、《冬之梦》到《高山仰止》、《太行丰碑》、《太行崛起图》、《太行铁壁图》可以看到他的这种艺术追求。1986年前后,他在深入太行山写生和在观察其景观过程中,领悟到大自然中包含着的一种更为抽象的超时空的精神内容。这时,他眼中和心中的太行,似乎成了包含过去、现在和未来,宇宙、民族和自身的精神载体。“吾于太行山野,长坪大坡之上,见磐石峥嵘,赤岩如血,似猛士之肝胆相照,博大风而怒号,犹闻燕赵慷慨悲歌……”贾又福在升华太行山大自然中升华着自己的思想境界和艺术境界。从这时起他与其说在写太行,毋宁说他是在写宇宙、写自己;与其说他在用技巧作画,毋宁说用自己的思想和内心体验来作画。《大野疾风》、《大岳雄风》、《大岳扶摇》、《大岳惊雷》、《高山仰止》、《无声山涛》、《山岳之声》……一幅幅有宏大气势和深邃思想内容的力作出现了。正是在这些作品中,表现了画家“通神明之德,类万物之情”的美学追求。

三

作为画家,贾又福的创造价值最突出的品格是哪些呢?我以为:

创造态度的执著和真诚。贾又福对艺术有一种宗教徒的殉道精神。他和“玩”艺术的人截然不同。他全身心地投入艺术,把艺术当做崇高的事业。在艺术实践中修炼自己的人品和画品,力争在作品中表现真善美的感情,“走在时代的前面,给人们以崇高的精神启迪”。他反复告诫自己,在创作上要“至真至难”。真,即表达真性情、真感受、真认识、真意趣;难,即经过艰苦探索寻得的难能可贵的手段。当今中国画坛和世界画坛的最大污染大概就是“假”和“易”。画家作画不表现自己的真情实感,或按照世俗的要求作画,或照前人、别人的模式作画。这样的画,画起来不费气力。贾又福不论做人还是做画家,不论看人生道路还是艺术道路,都着眼于难处,都严格要求自己,一步一个脚印地往前走。他几十次赴太行,才识得太行真面目。他在太行。也是到了别人不愿或不敢去的地方,才获得一种体验,才领悟到别人难以领悟到的精神内涵。他的座右铭是:“在艺术生活和创作的道路上跋涉,敢于想人所不敢想,见人所不能见,得人所不能得,造人所不能造。”他把有至真的感情作为创作过程中的“先主”,并以“苦人所不能苦,练人所不能练”的长期苦功为辅助,来攀登艺术高峰。这苦即表现在深入大自然的过程中所遇到的艰辛困苦,更表现在平素绘画实践的磨炼之苦。贾又福潜心在水墨领域磨练二三十年,方取得今日之成就。

独创精神。艺术创造中最宝贵的精神是独创性。近几十年来,中国水墨画中最缺少的也是这种独创精神。尤其在大师面前,常常是“大树底下好乘凉”,满足于借用大师的技巧和经验,在画坛谋一席之地。贾又福是李可染的得意学生,是“李家山水”派中的重要一员。他早期以李可染山水为楷模,追求李家风范。可是这时间很短,主要在学生时代。毕业之后,他在追随前人和研究自然之间,勇敢、果断地把研究自然放在第一位。他承继的主要是老师的创造精神,而老师的技巧、风格,则通过消化、吸收,自然地融合在自己的创造之中。他没有重复李可染的创作样貌。在“李家山水”中;贾又福是最早跳出圈子自立门户的人。他以惊人的胆识和气魄冲出古今中外大师的包围圈,选准突破口,“以抗斗争求生存,以探谋求发展”。他以前人从未深入画过的太行山为基地,磨练自己的感情和技巧,铸造自己的绘画面貌。对画家来说,选取前人未涉猎过的题材和对象来作画是容易

做到的，而像贾又福这样以自己的全部心血和全部生命投入，与之同生死、共命运、呕心沥血，创造如此惊天动地的有独特艺术风貌的作品是很难的。贾又福创造的价值恰恰在于这后一点。

创造新的图像语言。新的独特的艺术风貌主要体现在图像语言上。图像语言是连接作者和读者的媒介。作者借以传达自己的审美观念和技巧，读者借以陶冶自己的感情，提高自己的审美能力。图像语言只有在历史、现实和未来之间具有承续性、延续性和衔接性，才能调动起人们心里深处潜藏的、沉淀的那些因素，才能产生思想和情感的共鸣。同样，图像语言必须有某种陌生感、奇特性，才能产生新的视觉和心理的冲击力。艺术史给我们以启示：新图像语言的陌生感和奇特性，必须是来源于从现实生活中，有生活依据，才不会流于空泛和表面。在处理这些关系上，贾又福表现出杰出的才智。他创造的新图像语言集传统的延续性和创新的开拓性于一身，融形式感和现实体验于一体。我以为，他的新图像语言可以用八个字来概括：坚实、奇特、博大、诡谲。坚实是贾又福绘画造型语言的基础。这坚实感表现在他画的山如铁打金刚。在坚实的同时，他追求奇特、博大、诡谲之美。应该说李可染的山水也是非常结实、博大和宏伟的。贾又福把这些美学品格加以发展，并加进了奇特、诡谲的因素，创造了新的美学品格。

充足的精神内涵。艺术品的最终价值在于精神内涵。精神内涵主要体现在艺术语言中，而水墨山水主要体现在水墨造型之中。在观念和技法上，贾又福在继承的基础上大胆予以突破。他用书法运笔入画，同时吸收西画的块面造型，让笔墨之美和块面造型之美相结合而产生异彩。有了笔线美，有了写实的造型，再加上巧妙沉着的色调处理，贾又福的山水画就获得了坚实的雕塑立体感，获得了民族绘画的风韵，获得了宏伟的气势。不用说，贾又福是关注西方现代绘画发展历程的。西方现代绘画的表现性和抽象性，也适当地加以借鉴和吸收。在画面处理上，他还极有意识地加强构成性。在墨的运用上，除了采用老师李可染的积墨、破墨法外，他还采用泼墨法以求更为自由地抒发自己的心境。不论积墨、破墨和泼墨，他都用来表达自己的审美观，表达坚实、博大、奇特和诡谲之美。在80年代初，中国有不少画家同时起步，都在山水画中寻求宏大的气势，可以统称为“气势派”；但是，没有一个画家的美学思考和语言技巧达到贾又福的高度。这是因为，他追求的博大精神和他对民族历史、民族文化和民族命运的关注有关。他认为，铸就中华民族历史和文化的正是这种深沉博大的精神。中华民族之所以能在现代腾飞，跻身于世界现代文明之林，也只能靠这种精神。这还因为，在艺术创造中，宏观与微观的结合上，在理与情的交融上，在整体气势与细部的描绘上，惟贾又福处理得最自然、最恰当，也最精彩。贾又福的山水，是为太行立的纪念碑，为中华民族的宏大精神立的纪念碑。

虚静的创作心境，冷静的哲学和美学思考，宗教徒般的虔诚，老农民似的勤奋、踏实和刻苦，不倦的读书和求知，疯狂的创作热情，永不满足的探索……普通人或普通画家的身上只要有其中一项品格就会闪闪发光，相当可贵，而这些品格集中在一个人身上，将会造就大艺术家无疑。正是凭着这些品格，贾又福已经在中国和世界画坛独树一帜。他也一定会凭着这些品格，在险途中登上他企求的艺术高峰。

1993年6月18日于北京中央美术学院

熔铸山水精神——读贾又福山水画

薛永年 中央美术学院研究生部主任
中国著名美术评论家

中国的山水画，历史悠久，积淀丰厚，与西方的风景画类似，而本质上不同。优秀的中国山水画家，从来不能满足于描绘眼前景色，总是注入尽可能深厚的文化内涵：画大地山河，而不忘岁月人生、家园邦国；画山川岳渎，更游心宇宙大化、天地创生。山水画的传统，笔墨精妙只是其一，它显示了艺术语言的民族特色，而更优秀的传统，则是山水精神，它标志着艺术思维的精深高远。

近百年来争议很大的董其昌，简单地加以否定，并不恰当。他前无古人地揭示了大自然没有的笔墨美，指出：“以境之奇怪论，则画不如山水。以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”这种对笔墨之美的引导，一方面疏离了丘壑美，推动了演绎古人图式的山水，打造了山水画的半抽象样式。另一方面，则淡忘了千古经验：如笪重光后来所称“从来笔墨之探奇，必系山川之写照！”

笔墨的探奇，虽然并不意味着必须写实，半抽象的样式也未必已被古人穷尽，但一旦离开了师造化，心源无所凭借，胸中丘壑必然枯竭。虽可效法古人，拼凑成法，亦可在模糊丘壑中形成笔墨个性，然而难免景色类同，精神空泛，不用说丢掉了六朝时代游心大化的探道精神，就是宋元时代营造可居可游精神家园的意识也丧失殆尽。晚清民初那些一味在笔墨中讨生活的画家，大多如此，彼时山水画的衰败也就不可避免了。

20世纪以来，中国山水画的复兴，与走向现代连在一起，既要因应农业文明步入工业文明的精神需要，为此而向已经进入现代的西方借取他山之石，又不能不遥接几乎被丢失的优秀传统。画坛的志士大略是从两方面努力的早一些的黄宾虹，从西方绘画的“由印象而抽象”得到启示，更限度地在师造化而夺造化中开发笔墨，以后线笔墨的准抽象组合，从整体上以天人合一的精神表现了大自然浑厚华滋的内美。

晚一些的李可染的高足贾又福非常珍视老师艺术的现代性。他说：“可染老师是中国现代山水画的开山之祖，是致力于现代山水画的第一人，他把中国山水画推向一个崭新的、完全属于我们这个时代的现代文化高层次的审美领域。”“他实现了两个革命：艺术精神革命和艺术语言革命。”改革开放以来，对李可染的山水画，有人推崇他上世纪五六十年代的成就，有人赞赏他晚年的新境地。贾又福因为看重山水画的精神性，所以他比同辈更关注老师晚年的艺术。

李可染晚年的山水画，由城乡名胜转向大山大水，由实境转向包容更富的神境，由笔墨服从空间造型转向笔墨美与意境美的互动，在恢复宋人画可望可游可居精神家园传统的基础上，升华到“为祖国山河立传”的高度。他那黑而亮的深冥幽邃境界，黑入太玄，神光离合，极大地强化了山水画的精神性。

对此，贾又福心领神会，他深刻地指出：“这黑呈现一片虚灵。在一片暝色中，含了永恒的真知，含了活跃着的生命的万化。……发入神游太虚，心游太玄，通过未知世界，追求美好理想的境地。”贾又福的山水画艺术，正是沿着可染晚年的方向长驱直入的。他像可染一样重视山水画的时代性，也像可染一样重视艺术语言，特别是艺术精神突破前人。他是可染之后新时期山水画与时俱进强化精神性的重要代表。

贾又福早年毕业于中央美术学院中国画系，受过系统严格的基本功训练。他不但师从开一代宗风的李可染，而且私塾长安派主将石鲁，接受了20世纪新文化运动以来形成的山水画新传统：立足本土、突破陈规、中西融合、勇于创新。而且远在学生时代，他就在何海霞指导下系统临摹历代名迹，尤其醉心于范宽、李唐、龚贤、石涛的经典作品，研究古人迹，

领会古人之心，把握丘壑笔墨背后的思维方式、哲学意蕴和民族文化精神，苦学深思，不断探索。

多年来，他遵照李可染指引的方向，坚持到生活的自然中写生，三四十次深入太行山，领略北方山水的阳刚大气、深沉雄厚，并从哲学和文化的高度，思索山水画的深层传统，用最大的努力打进去，再用最大的勇气打出来，以高昂的创造意识，怀着对吾土与吾民对祖国与时代的磅礴激情，以深沉的哲学思考，在接续断裂的传统文脉中，在感受时代脉搏与时代风雪中，笔墨当随时代，更新艺术风貌。新时期以来，他先后推出了三种风格鲜明的山水画。

第一种是诗意洋溢的乡土牧歌，大多创作于1984年前。这类作品多为小幅，一律描绘山乡风情，特点是朴实、简括、情真。他以不同于古人和可染的面貌，吸收他家他派颇具泥土气息的笔墨设色和大面积的泼墨，以大笔触的色墨和个性化的树法、石法，改变了李家山水的积墨画法和逆光图式，生动鲜活地描绘了辽阔的北方大地、质朴的太行山村。把茅舍、鸡豚、归牧、牛羊满山和飞鸟翔集，描绘在暮霭、晚霞、朝晖、夜月、晴雪的不同情境中，洋溢着质朴清新的生活气息和浓郁如酒的乡情，展现了农民与山河大地和谐相处的自由生机。

《家乡院落》、《牧趣》、《瑞雪丰年》、《太行写生》和《暮韵》，都属于这类描绘太行山区的村野之景。太行山是他的创作基地，更是他牵情造景的灵感源泉，因此幅幅洋溢浓郁的诗情。其中的《太行写生》，画山间牧归景色，充满天人合一的农村生活气息，寄托了浓郁的乡情。大面积的泼墨和画树的方法，已经跳出了李家山水的模式，发展了不受笔记束缚的水墨因素，表现了发自内心的爱恋。画中自题则说明了他对太行山的深情，记载了画风的变化。

《暮韵》画的是落日和余晖中的牧归景象：渐渐暗下去的山坡，映照最后一抹阳光的泉水，正在缓步过桥的羊群。画法概括洗练，融合李派山水的深厚和长安画派的泥土气息，情调温馨宁静，有如一曲牧歌。太行山既是他的审美对象，也是他的精神家园，但他进行了高度的艺术加工，所以意境感人。在这类作品中，他回归了宋代小景山水的情韵悠长，然而更加亲切动人。人与自然的关系，不再是宫廷贵族的幽情美趣，而是三农国度普通民众对乡土的深情依恋。

第二种是纪念碑式的民族史诗。这一系列的作品多为大幅，集中创作于1984年之后的几年中。他以对伟大时代民族精神的独特感受，恢复了北宋式的大山大水，但不是可游可居的家园，而是历史与自然融为一体的永恒丰碑。他消化了范宽式的刮铁皴、李可染式的深厚积墨、西方式大体块的几何图形，并且浑化为一，用大开大合的强烈对比，描绘太行山的危岩绝壁，巍然挺立，雄强浑穆，有如铜墙铁壁历尽沧桑。他突破了地域景观的局限性，以民族脊梁的隐喻塑造了超时空的壮美，把李家山水“为祖国山河立传”的命意发展为对民族精神的礼赞。

这类作品中的脍炙人口之作是：《太行丰碑》、《铜墙铁壁》和《燕赵悲歌》。《太行丰碑》的自题表明，他画太行山，重在感悟，重在寄托。他眼中和心中的太行，包含了过去、现在和未来。在他的笔下，太行已经成为宇宙、民族和自身的精神载体。在画法上，他发展了李可染晚年纪念碑式的大山大水，但在精神内涵的追求上，更加昂扬深沉。空间层次的表现十分简括，大面积几何图形的对比造成强烈的视觉冲击，山顶成排小树上的逆光轮廓线借鉴了可染，但把一树的逆光发展为山顶一排树的逆光。山石皴法借鉴了范宽、李唐的斧劈皴、刮铁皴与李可染层层积墨，创造出所谓铸铁皴、云皮皴、飞沙皴、琢玉皴等。造型、肌理和墨中的土黄、土红都凸显了太行山山皆碑，犹如铜墙铁壁的造势。

《燕赵悲歌》（又称《大岳雄风》）属于太行系列的史诗性作品。在暗夜如磐的V形山谷中，露出一片迎着霞光的火红山岩，峥嵘雄放的山岩，背倚广阔的大地，形如猛土的侧面雕像。红与黑的对比、近景几何图形与远景的对比，有效地突出了如雕如旗的火红山岩。山岩坚实中的流动，又如风展红旗，刷刷作响，成功地唤起了犹闻燕赵慷慨浩歌的想象。画上自题“吾与大山神遇。但见赤岩如血，盘石峥嵘，如猛士之肝胆相照，丹心相映，搏大风而怒号，犹闻燕赵之慷慨浩歌，感天动地，永难忘怀。第二十九次出游太行归”。

来写。”

第三种是跨越历史时空的大化哲思。这类作品一般也是大幅，创作于1990年以后特别是新世纪以来。以崇高的呼唤，画灵魂的化石，打破时空具象与抽象的结合，集意象与表现、写实与构成、层层皴染与水晕墨章为一体，用具有强烈雕塑感、陌生感、流动感、历史感的个性化图式，在雄浑而沉郁、神异而奇诡的景象中，画出了乾旋坤转、大化流行、天地创生、风雷激荡的奇观，或者表现了崛起腾飞的民族精魂与宇宙同在与日月同辉，或者寄托了种种人文关怀的内心悸动。

这一类作品很多，《高山仰止》、《穿破固垒》、《大音希声》、《抚琴欲令万山响》、《无声的呼唤》、《山醉云迷》与《洗礼》都很有代表性，值得多费笔墨逐一分析。《高山仰止》的近处，画两石冲突，越过珊瑚般的树丛和大漠般的林带，中段是鱼骨化石一样的山，再越过瀚海般的林带和折纸般的沉重的晕，远景是峥嵘深邃的群山。他用写实的局部构造非写实的空间，给观者造成明显的陌生感。画上自题：“合俯仰之势于一，聚张之力于内，感乎造化，夺之胸臆，发自心境，深于妙悟，托以笔墨，古人所谓‘道通天地有形外，思入风云变化中’。”可以看出，贾又福主张的“以石观化”，即在“微观探真”中“宏观探道”，他用太行山的零件组构了一个广袤悠远的世界，他想歌颂的不仅仅是太行，还有宇宙大化的神妙而令人敬畏。

上世纪80年代后期以来，贾又福更自觉地画包容广大的心象。画中的景观，不是具体的实景，是内心的感受。他用表现内心感受的独特景观，隐喻对宇宙、对世界、对社会、对人生的感知。《穿破固垒》，画来自不同方向的山石，奔突涌动，寓意各种涌动的力量在冲突，在相互争雄。而突出了挤压冲撞的缝隙中的一线光亮。范宽式的山石，坚实依旧，但增加了皱褶，由巍然屹立的静态，变成了雄起涌动的动态，也许画家感悟的是不同方向的力量都在寻找突破封闭顽固的出路，迎接未来的曙光。

《大音希声》的画题，出自《老子》，是老子对“道”的形象阐释，老子认为至高至极的境界，就是“最美的声音听起来无声响，最美的形象看不见形状”。贾又福正是以“道”的理念，表现时空的永恒，揭示自然大道永世不竭的伟大生命。画中远处是暗黑的宇宙，极小的一弯新月，下面在万山起伏流动的背景下，一座铁柱般的山峰巍然屹立，浑朴、雄浑，没有奇特的形状，但肌理蕴含了万山起伏，把万山起伏凝固了，打造成屹立的纪念碑。近处铁铸般的山峰的黑，与背景万山起伏连绵的白，造成了强烈的对比，似乎时光在流逝，而凝重的大山在崛起。作者讴歌了包蕴无尽的大美，蕴藏着深沉雄大的精神力度。

南北朝时期山水画家宗炳好游历，晚年“凡所游历，皆图于室，谓之：抚琴动操欲令众山皆响”。宗炳在他写的《画山水序》中认为，山水画是体现宇宙大道的，画家观察山水描写山水的目的只有一个，那就是在与自然的问答中实现个人襟抱与天地精神相往来，达到精神的逍遥。《抚琴欲令众山皆响》，是贾又福以自己的感悟诠释宗炳画论，表现与自然的对话，在高山流水中觅知音。画中万山如琴盘、万壑如琴弦，布置仍采用黑白二法，黑的突兀，像琴盘，也像天幕；白的奇异，像琴弦，也像闪电。画家的笔墨丘壑造成了天籁大合唱的雄浑有力高蹈行云。

《无声的呼唤》，作品的题目使人想到鲁迅的诗句：“心事浩茫连广宇，于无声处听惊雷”。鲁迅在万马齐喑的年代，以深刻的洞察力，感受到社会变革的伟大潜力。贾又福此图描绘暗夜如墨，弯月如舟，起伏的大地山河，远处的水天交界处的光照，造成画境的广阔、深邃、神秘和动感。意象恢宏，语汇单纯，弧形长线条与直线短皴互衬，黑白灰不规则色块的强烈对比，产生很强的形式感，在抽象与具象的结合中传达出哲思，表现了宁静和沉郁中酝酿的伟力，抒发了对崛起的呼唤。

在《山醉云迷》中，他自题道：“谁忧山醉乱云迷，画坛邪风，学术腐败，几多仁者醉，智者迷。人心乱而骗术行，名家如此，学子何堪！”他企图以乱云的飞渡、大山的迷醉摇晃，暗喻画坛的不正之风，表现了忧患意识和文化批判精神。画里在黑白乱云的弥漫冲击下，皴法苍辣随意的山似乎醉了，在解体，在流散，也像乱云了，只是更老辣而已。作品视像的“迁想妙得”是中国式的，但内心世界的表达，受到表现主义的影响，画出了焦虑不安的心态。

《洗礼》中画家自题：“探道法道妙道，然后知抱一为养……化机，生生不息矣。”贾又福一向重视对中国儒道佛文化的体悟与思考，力图把哲学精神纳入与笔墨丘壑构成的视觉图像。画面呈现出的景观，并不存在于现实之中，更不是自然物象原生态的概括。此画前面闪耀的一块伟岸而滚动的巨石，似乎在乾旋坤转中勃然而起，奋然而动，重新确定自己的位置。这幅神秘的作品，首先让人惊愕，接着令人沉思，好像感到宇宙在又一次裂变，大地山河也在重建，人的精神也在接受洗礼。面对着这幅《洗礼图》，面对凌利无比的自然威力，我们可以感到的不是古人的畅神、古人的精神逍遥，而是一种震撼，一种感奋，一种呼唤，一种洗礼。

这类作品，回归了北宋大山大水的奇伟雄壮，然而更加庄严雄伟。人与自然的关系，不再仅仅是惊叹与敬畏，而是开辟新天地的乾旋坤转、大气磅礴、雷霆万钧与惊雷闪电。对于贾又福上述的三类作品，第一二类早有评定。而对第三类作品，还有人不大理解。然而在我看来，这类作品既是第一二类作品精神追求的合乎逻辑的发展，也代表了贾又福艺术探索的新高度，更是他对现代中国山水画作出的不与人同的独特贡献。

新时期以来，中国的山水画家，既普遍重视发扬民族的优秀传统文化，又积极借鉴西方现代艺术，从不同角度丰富发展了传统的山水画。不过有些偏重于艺术语言，有些偏重于艺术精神。在山水画精神性的探索上，有的偏重于表现沉雄博大的汉唐精神，有的偏重于营造人与自然和谐的可游可居的精神家园，有的比较重视题材或视觉的时代性，有的比较重视艺术精神天人合一的永恒性和笔墨语言的稳定性。他们的努力与成就，都有其多元并存的当代价值，都应给予充分地评价。贾又福的难能可贵之处，在于致力于传统与时代的统一，为此而推出的精神性极强又有自家笔墨图式的山水，自然更为引人注目。

中国山水画自产生以来，先后出现了多种多样的山水：魏晋的烟霞山水，六朝的观道山水，五代末初的丰碑山水，两宋元明的游观山水和园居山水，李可染的为祖国河山的立传山水，而贾又福最突出的贡献是推出了前无古人的观化山水。这种观化山水，渊源于传统，植根于造化，重视发展笔墨语言，尤其值得称道的是，他着墨历代大师接触尚少开掘欠深的领域，以自己最热爱的、感情最深厚的领域为突破口，复兴了晚清以来西学东渐下几乎割断的文脉，遥接早已不传的六朝宗炳传统，着重于同大自然对话的精神感应，但不是宗炳式的一己的精神逍遥，近承石涛的“脱胎”“代言”传统，又改变了石涛的视觉观念。他以对优秀传统文化的现代诠释回应了大变革的时代，发展了李可染晚年北宋式大山大水的风格和澄怀观道东方既白的艺术思想，开创了精神性极强时代感鲜明个性突出的民族山水画新图式。

在新中国美术学院培养的第一代山水画家，贾又福是改革开放新时期以来崛起最早、出类拔萃的人物。他继承了近现代山水画写实传统，不仅创作出富于浓郁山村生活诗意的小品，而且以独特的笔墨图式在山水中注入充满人文关怀的哲思。他获得的独特成就，早已产生广泛的世界影响，他是一个生活根基雄厚又用笔作哲理思考、创造意识极强的画家。贾又福与我是大学时代分别攻读中国画或美术史的同学，又在新时期一同供职母校。我亲眼目睹了他的崛起、他的成就，并引以为自豪，但因论者甚多，也便没有更多置喙，避免攀附高明之嫌。最近他的学生，刻苦力学，尊师重道，偶然听到我对贾又福艺术的评论，一再催促我铺叙成文，我于是草成此篇。需要特别说明的是，我无意看低其他各有千秋的山水画家的成就，也无意把贾又福对山水画精神的探索看成唯一的途径，我更相信贾又福的艺术仍在发展完善。然而我深感，他通过开掘深刻的山水哲理，奏响了澎湃的时代心音，在庄老艺术精神的和谐自由中灌注了儒家的“士不可以不弘毅”、“任重而道远”的使命感，这在山水画精神性的探索中实在是值得大大提倡的。置之画坛高明，不知以为然否？

2008年7月黄山至杭州途中

也谈贾又福的“以石观化”

刘骁纯 中国艺术研究院美术研究所研究员

谈世纪之交的新山水画，贾又福的艺术是绕不过去的；谈贾又福的新山水画，“以石观化”的问题是绕不过去的。

本文谓之“也谈”，一是因为已有王恪松专文谈过贾又福的“以石观化”，二是因为王恪松所谈犹未尽意。

2006年，我曾在电话中与贾又福讨论过“以石观化”——

刘：“以石观化”这个词是引用别人的还是自己想出来的？

贾：自己想出来的。

你在研究我的艺术创作的文章中，曾说我把山石中的小人去掉了，那幅画叫《冲破固垒》，是1988年画的，作品反映的正是这种思考。

刘：“以石观化”的说法最早是在什么时候发表的？

贾：上世纪80年代中，作品已经有此倾向。

1992年，我在《美术研究》发表了《山水画精神境界的探求》一文，说到过“灵魂的化石”，“大山和巨石是无声的，但确能向我大声呼喊”。

同年，与进修生谈话，发表在《谈画篇》中，有如下的话：

“我个人的探索，可以说是艰难地摸着石头前行，把主要精神投向石头，心与石通，石与万物通，以石观化，我相信法与道合，顽石就会点头。石头能歌、能吼、能慕、能倾诉，方有可能更充实、更博大、更深沉、更严密、更强烈、更含蓄……”

1996年，新加坡兴艺艺术中心为我举办个展，我曾为展览题词：“以石观化”。

1998年，袁宝林邀请我做一讲座，讲题为：中国山水的观照方式和艺术发端，讲座中谈到过“以石观化”。

刘：“以石观化”指什么？

贾：观，心观、观照，乃佛家语。闭目亦可观，不同于目视。

这段对话有两点十分重要：(1)、“以石观化”是贾又福自创的词语；(2)、正式提出的时间是1992年。

贾又福将自己的艺术探索分为三个阶段，三次变法的内在逻辑表述得十分清晰。综合贾又福的《谈画篇》，论文《山水画精神境界的探求》以及他亲自编审的“贾又福年表”，可将他的三次变法简述如下：

(1)“山乡风情”。1977年返回中央美术学院教学到1982年夏季，主要表现的是太行山区乡村中的生活感受，“追求田园诗式”。

(2)“雄壮大山”。1982年秋季到1985年，“山路走惯了，跑得远了，登得高了，自然又喜欢大气磅礴的雄壮大山”。1984年的《太行丰碑》，1985年的《太行崛起图》和《太行铁壁图》为代表作。在这些作品中有一点特别重要——那么多人画太行，大都取的是游历者的视角，多为全景半全景的太行，常难表现出面对大山感受到的雄伟气势。贾又福却主张“突破全景式山水”，“用横断式，没天没地式，向外八方放射，向内八方凝聚，横平竖直式，上下遮幅式，平行再现式，内聚一点爆发式。”他不画全景太行而画截景太行，画截景太行的重新结构和重新组合，画截景太行引发的“迁想”，以使自己感受到的太行精神得到强化。这一阶段可以称为“纪念碑风格”阶段。

(3)“以石观化”。这是贾又福最重要的一次变法，这次变法的确切起始时间为1986年，此后，他的艺术从具体的太行山水转向更抽象的意象山水和观化山水；此后，他的艺术进入最特立独行的阶段；此后，“以石观化”逐渐成为他的基本创作理念，并在1992年总结出了“以石观化”这个词语。也就是说，1986年贾又福的艺术进入“以石观化”的创作阶段，但尚无以名之；1992年以后进而跨入“以石观化”的有名阶段。这两个阶段仅仅体现在理论思考方面，创作本身并无断层。

“以石观化”有那么重要吗？它到底指什么？

我们还是回到1986年。那年4月，贾又福第18次入太行写生，一种新的发现激起了强烈的创作冲动，“归来后一鼓作气画了《大野疾风》、《大岳雄风》、《大岳扶摇》等巨幅代表作品，开始了超时空的思维。”是什么使贾又福如此冲动？《大野疾风》上的题款道出了隐秘：“吾于太行山野，长坪大坡之上，见赤岩如血，磐石峥嵘，似猛士之肝胆相照，搏大风而怒号，犹闻燕赵慷慨悲歌，感天地不能忘怀。”也就是说，某些“如血”、“峥嵘”的山石使他从中见出了超出太行的更大的人生、社会、自然，于是他以前新的观照自然和感悟自然的方式“开始了超时空的思维”。对自然万物观察角度的改变引发了整个艺术系统的改变。

在第二阶段创作的《太行铁壁图》中，已经萌动着“以石观化”的因素，在横亘的太行铁壁中膨胀出一组山石，这里的石即是山、山即是石。山石的前凸感和雕塑感打破了铁壁的平面性，使铁壁更厚、更重、更有张力。

关于“以石观化”，我们不妨以1986年的《大岳扶摇》、1988年的《穿破固垒》、1990年的《大音希声》、1993年的《墨夜之光图》、2008年的《东方既白》为例进行考察。如果将这些作品和贾又福大量的“山石研究”的写生稿进行比照，我们就会获得一个明确的印象——创作中那些比山更大的山，其实就是在精微处观照出广大，在山石中驰怀于天地的意象景观。

贾又福主张“宏观探道，微观探真”。这句话当然不仅仅是“以石观化”的注脚，但他包含着对“以石观化”的解释。可以这样说，贾又福从巍峨太行转向奇幻山水，很重要的创作心理是梦幻和想象（贾又福自云为“醒时梦”），但他的梦幻和想象那么丰富多样，那些奇景和幻境那么真切具体，甚至有一种可触可摸的雕塑感，这里的关键因素是他有“外师造化”的基础——对太行山石，进而及对万物局部的入微的观察、体验、研究，由此“中得心源”而育化出新的山水和宇宙。他在微观处见出了宏观。

贾又福的学生说：“贾又福先生多次在山上写生实践时，吃过晚饭，常常与同学们夜间游山观察。在人造光源（手电筒、电灯、汽车远射灯等）照射下的自然山石与白昼的观照显然不同，光照下的自然山石尽精入微，光照之外黢黑一片，玄虚诡秘。”这从某个侧面可以提示在微观处见出了宏观的观察方法。

正如贾又福所说：我的创作“主要倾向是‘以石观化’。亦即通过对大山巨石的研究和在山水画中的表现，使心中的山石与社会、历史、人生、万事万物的发展规律联系起来；使心中的山石具备哲学内涵与道德意识和人民性、民族性，与人们的生活联系起来，与人们的理想、精神追求和生存环境的改善创造联系起来，——一个‘化’字，把很多审美的规律和理想标准和人生价值联系在一起。这便是我的追求，便是我对‘以石观化’的理解”。

贾又福的以石观化，是中国古老传统的创造性转化。

中国山水画和西方风景画从艺术观念到图像特征都大不相同，那么中国山水画的图像程式是怎样形成的呢？宋人沈括的一句话道出了其中的秘密，他说：“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。”

这里有两层意思，其一，以大观小——以大的主体观看小的假山，这意味着造型方式的以小见大——从小的假山联想出大的山水。所以，沈括所说的“以大观小”就是我们常说的“以小见大”。其二，以石观化——从石形联想出山形。这里透露出了山水画的基本

形态是在自然山水、园林山水（包括假山石和盆景）、画中山水三者互动中形成的。如果考察一下魏晋时期的园林山水和草创期的山水画，便不难看出园林石对萌动中的山水画的重要影响，甚至可以这样说，赏石经验的心理积淀，是造成山水画和风景画大异其趣的始作俑者。观石而联想到山水，从而补以亭台流泉，于是便有了园林山水。这一经验作用于山水画，又拉近了山水画远处的峰巅而使山脊立了起来，逐渐形成了中国山水画中最独特的高远意象。石趣，还大大丰富了山水画凹凸曲折的意趣和可居可游的景点。《芥子园画谱》中的一大宗是《山石谱》，山石并称，可见山与石密不可分的关系。如果我们将其中的一些图剪辑一下，山水图像与园林石的关系便一目了然了。

石转化成山，微观物象生发为宏观意象，自然风光转化成了“太虚之体”（王微），再经过千百年一系列复杂因素的反复熔铸的过程，山水画就是这样，与风景画不一样了。

在与西方风景画的比较中，我们可以清晰地看出以小见大、以石观化的方式对中国山水画的图像形成具有十分重要的影响，但用文字表述出来，除了沈括那几句话外，历代山水画论中却无人论及，甚至连“以石观化”这类概括性的词语，都没有人提出过。这说明以小见大、以石观化是通过深广而又强大的集体无意识，通过长期积淀形成的集体认同的程式在起作用。

贾又福“以石观化”四个字，不仅给了自己的创作理念一个说辞，而且也给了中国传统山水画的造型理念一个说辞。

石，可以使山水画境更小，也可以使山水画境更大。石，也不可能直接转化为山。在这里，“观化”二字十分重要。

贾又福为什么要用“观化”二字，从他教学中的“拉近推远”之说便可以看出他的用心：“我们在山水画写生实践中观察对象，就要作扫描式的静观默察。选好最感兴趣的精彩点，拉近自己心中，产生精神感应，这就是炼精生意，炼意凝神。赋自然物象以生命、精神。写生并不能停留在这一层面上，要将具有生命精神的自然物象从心中推远，再推远。把它还原到自然宇宙的虚空之中，让它符合自然万物的自然之道，这就是令神向虚，令虚合道。”

“总结起来即拉近：将眼前的景物——具体真实的山石树木等等拉近，置于心灵空间。通过心灵的穿透力——观照，找出闪光的、富于开启智慧的优美生命形象。再拉近：经心灵过滤后，将保留下来的东西，进一步在心灵空间通过情感和蒙养的加温，使之富于人格精神和生命活力，就是使它们个性化、情绪化、智慧化、意志化、理想化。这两次拉近，使眼前景物具有精神性。推远：将富于精神性的景物推远，置于大自然的怀抱中，不受视野的限制。使之成为大自然中山山水水的一部分，不限于某个角落或一个局部。再推远：假想这些景物是宇宙、虚空中的活跃着的生命形象，这便有了无限性。”

“以石观化”是个经过反复推敲和苦心酝酿而形成的词语，我相信它经得起反复检验。

贾又福的艺术征途尚未穷尽，但它的意义已经充分地显示了出来。在中国当代山水画创作中，太多的人延续着李可染的基本路线，在传统程式和写生感受之间寻找融合方式，从而陷入雷同。而作为李可染弟子的贾又福却离开了这种方式，他紧紧抓住了山水画的精神实质，不懈探索“‘以石观化，以化观道’的山水理想”，从大自然的精微处生出宏伟意象和宏大魂魄，创造了个性鲜明的现代山水画。他没有死守传统程式，“以石观化”也没有拘泥于自然山水、园林山水、画中山水三者的互动，他冲出了传统程式的集体无意识，从而使传统放出了新的光彩。

在现代艺术从古典艺术蜕变出来的过程中，甚至在现代哲学从古典哲学蜕变出来的过程中，局部元素的全局展开，微观结构的宏观生发，在某些场合是蜕变逻辑的重要方面。正是在这一点上，贾又福给我们以诸多启示。

贾又福先生的山水世界

尹吉男 中央美术学院人文学院院长、教授、中国著名美术评论家

贾又福先生的艺术是我素来尊重的。从上个世纪80年代至今，我一直关注中国画的变革。贾又福先生是这条变革主线上最具代表性的大画家。

近百年的中国画形式语言和艺术风格的变革，经过了革命的写实绘画（反传统）和近20年观念的写意绘画（复归传统）这两个重要阶段，这是贾又福先生山水画创作的具体文化背景。特别是1949年以后，以革命现实主义为创作准则的“新中国画”成为叙述民族国家寓言的典型范例。这个潮流继承了“五四新文化运动”的反传统精神，否定自宋元以来的文人画。到了1985年以后，观念性的写意绘画在年轻画家中逐渐盛行起来，与自我表现的追求结合起来，他们以“新文人画”为旗帜，努力复归中国传统的文人画精神。

贾又福先生的艺术之路纵跨上述两个重要的中国画变革阶段。他的艺术生涯开始于上个世纪60年代，独特的个人画风全面成熟于80年代。他自60年代开始，既认真研习过中国古代的经典山水画，又反复深入中国北方的太行山区实地写生；既潜心体悟中国古典哲学和画论的精神，又关注以他的老师李可染先生为代表的现代中国画的变革。特别在80年代，他并不简单地选择“写实绘画”或“写意绘画”，而是将二者的精华根据自己的精神需求，特别是对崇高境界的追求，将真实的山水和心灵的山水完美地结合起来，创造出非常独特的个人风格。在“李家山水”（李可染）之后，又生成了“贾氏山水”。

贾又福先生的代表作品，特别是山水画，表现了他一如既往地崇高伟大和深邃神秘的精神境界的刻苦追求。他画中的山水表面上看是中国北方的太行山，但我认为他所画的太行山并不完全是真实的太行山，而更多的是他个人精神世界的太行山。这个“太行山”不是客观的，而是心灵的，他借助了太行山的表象，从而生动地生成了心象。因此，贾又福先生的山水画又成为“写心”的山水画的代表。他努力发挥知识分子的思辨性，在追求崇高境界的过程中又体现出平民最质朴的情感，从而又构成了绘画中的特殊张力。在把古典的文化精神、现实的山水世界和个人心灵追求有机地融合在一起。

2006年6月16日

在中国看到的绘画

河北伦明 日本理论家联盟会长
著名美术评论家
日本文化功勋者

1988年9月访华时，给我留下最深刻印象的是在北京见到的贾又福君的画。他生在1942年，相当于日本的中年骨干画家。访华时恰遇其个展，得以观赏他的近作，注意到中国画出现了脱胎换骨的苗头。

说起现代中国绘画，仅从在日本加以介绍的例子来看，总觉得大多埋没于古风，尽管擅长传统技法，但缺乏新鲜感。然而，无论怎样，中国是一个蕴藏着强韧力量的文明古国，我自信在什么地方一定有某位杰出的画家，仿佛为我这个预测作出了答案似的，贾又福君的创作使我不胜兴奋。

访问期间，我们在北京、上海等地鉴赏到美术史上的各类名作。故宫博物院拿出了文徵明和唐寅等的遗作，尤其是在上海博物馆李俊杰副馆长的格外关照下，该馆拿出了不少优秀藏品，以郭熙的《幽谷图》领先，有倪云林、王蒙、沈周、八大山人、石涛、龚贤、金农等名家的传世之作。真可谓充分领略了中国画的妙趣，一行从来没能如此大饱眼福。

然而尽管有过这般乐趣，现在涌上我心头的仍是在北京所见的贾又福君的绘画。也许是因为从其创作的可能性中看到了东洋画的未来吧。贾又福君的作品大部分是山水画，辽阔的天空和大山及岩石、流水，再配以若干点景物与生活小景等。作品从非常巨大的东西到可爱的小品都能自由自在地生动描绘。尤其是扩展很广的墨的浓淡渗透、泼墨的巧妙，笔风的正气堂堂、强劲有力，无不充满了作者那质朴而温暖的情怀以及理想的审美观。现代风格的造型和雄伟的自然在纯朴的格调中传播融化开去，这种表现形式呈现出难以形容的绝妙景象。

据闻，贾又福君是现在在日本的新锐画家李庚君的父亲——中国画坛元老李可染先生所珍爱的弟子。他不只消化传统的画法，还埋头于山野大自然的辛酸及磨炼，使得尊师对他的未来抱以极大的期待。贾君的绘画同中国雄伟的大自然生动地贯穿一体，对此我不由得瞠目而视。倘若没有这样的基础和背景，则实在无法展望东洋画的未来。

贾又福君说过这么一句话，“宏观探道，微观探真”，我对此颇感兴趣。若像日本画家们那样尽管巧于微观的细致，而另一方面不追求宏观的深度和远度则创作不出大作来。这也许是日本的有形与无形情况吧！对于不断寻求这两方面的中国新锐画家的事业，我真想拍手以示声援。