

師恩訓



中国当代名家画集

师 恩 钊

人民美術出版社

1947年出生于山东济南，1948年迁居北京。1984年就读于解放军艺术学院。现为中国美术家协会会员，中国美协培训中心高研班授课导师，解放军艺术学院美术系特聘教授。

20世纪90年代以后，多次参加中国美术家协会举办的美术展览及邀请提名展等，并获奖。

2005年以来，受中央机关事务管理局、国务院机关事务管理局、中国美术家协会等的委托，创作一系列大型作品，布置在国家重要场所。

在北京、广州、郑州、长春、徐州、汕头及日本大阪等地举办个人画展15次。

出版个人画册10种。在《美术》《国画家》《美术报》《中国书画报》《中国画》《美术家》《荣宝斋》《收藏》《文艺报》《中国文化报》《中国艺术报》等数十种报刊做过专题评介。在《中国艺术》《上海画院》等20种刊物做过封面人物专题。作品入编多种美术画册。

近年来，多次参加中国文联和中国美术家协会等组织的出国交流活动，赴俄罗斯、法国、意大利、德国、奥地利、瑞士、日本、埃及等国考察采风。



师恩钊

走向成功之路

刘大为

中国画发展到今天，已面临着多种可供选择的途径。每位画家均可从自我出发探索一条属于自己的路，这条路无疑是漫长而艰辛的，需要画家长时间地笔耕墨耘。中年画家师恩钊已在这条路上默默跋涉了数十春秋，今天他终于有机会停住脚步，面对丰硕成果，回首自己所走过的艺术之途。

我与恩钊的相识还是在“文革”期间，虽然不在同一所大学，但画领袖像、办展览等“战斗任务”把大家联系在一起。恩钊是学理科的，美术虽非专业，但他自幼习画，当时在绘画上已显得身手不凡。毕业后的十年，大家天南地北，各奔东西。一个偶然的机会相遇，他已是弃理从艺，在一所大学任美术教研室主任了。这时看到他技艺大进，人物、山水均达到相当水平。后来他到解放军艺术学院研修国画，在接受系统、严格的基础训练的同时，广收博采，开拓眼界，在艺术的道路上有了一次大的跨越。

近年来，恩钊专攻山水，他在传统的水墨审美规范中，注重理解、继承并突破、出新，充分发挥传统笔墨的丰富表现力，加上多年的西画基础及对生活的熟谙，使其作品日趋成熟。自然界的万千变化、无限生机给他的艺术注入了活力，他在对大千世界的悉心体察中探索着创新。这些年他完成了一批又一批非常优秀的山水作品。画家笔下的高山峻岭、深谷幽泉、洪荒大漠、长河飞瀑，都给人以很强的艺术震撼和感染。他的画构图严谨、刻画精微、层次分明、虚实相间、单纯空灵，力求完整与精纯、抒情与寓意的统一。在山水画这一包蕴着传统艺术真谛的绘画形式中，恩钊的画无疑已经进入了一个新的境界，有了自己的鲜明的艺术特色。

天道酬勤，恩钊的悟性加勤奋，使 he 已步入了成熟与收获的季节，像所有献身艺术的人一样，他会将更加完美的艺术形象呈献给社会。

1993年

刘大为 中国美术家协会主席

大自然的歌手

杨力舟

毕业于理科大学，却痴迷地酷爱绘画艺术，放弃了化学专业，而苦心钻研着中国画，经过多年的艰辛跋涉，终于成为一位颇有成就的山水画家，这就是含蓄、内敛、善于思考的师恩钊。

在山水画的艺术天地里，师恩钊的天赋得到了很好的发挥。他不断磨炼画内画外的功夫，近年来画出了一幅幅亮丽、清爽、明媚、秀美的山水画作，使人赏心悦目。无论是环抱的群山、碧绿的湖水、飞泻的瀑布、潺潺的小溪，还是浓浓的秋色、蒙蒙的山岚、云烟雾障的夏景、层峦叠翠的春色，都有一种强烈的美感，美得舒心、清明、质朴、素静、抒情、温文尔雅、悦目而夺魂。一切都来得那么自然。

说到自然，我认为师恩钊的艺术之所以有内涵、有魅力，就在于写出了山水之性情，表达了大自然的魂魄。究其根本，师恩钊热爱大自然，倾倒、陶醉于山河之美中。他用宣纸、笔墨表达自己对大自然的赤子之心。人们爱说忠于艺术之类的格言铭语，其实艺术若不为万物造化传神，到头来难免空泛或苍白。只知道对景写生而不能体会大自然的灵奥，失去艺术家对大自然的真挚热情，拿不出相应的手段变成可视的画面，那也无法被称为艺术。师恩钊深深明析这个道理。在他的山水画中一别老套路，一别商品画中的旧程式，而是画自己的山、写自己的水，描绘自己的意境。他在拥抱大自然时，神往其豪迈奔放、雄浑苍莽的气势和英姿勃发、锦绣瑰丽的神韵。他对祖国山河的热恋犹如热爱伟大的慈母。他用自己的画笔奋力去揭示大自然中最撼人心魄的感觉。于是，他的画在内容上有鲜明的特色和个性，在形式上有淋漓挥洒的激越。

在水墨形式上师恩钊也狠下了一番工夫。中国画要讲功夫，这和中国其他门类的传统艺术一样，当然，首要的功夫是指哲学、文学、美学的修养，所有的艺术活动都少不了这些。而中国画还要有笔墨功夫，包括对宣纸、毛笔和墨的运用与发挥的技能。关于这一点，李可染先生说“要有杂技演员的技巧”，形容得再精辟不过了。师恩钊紧紧地把握住这一规律，既要创新，又要苦练基本功。他把学传统视为练功的最好途径。他的画之所以有内在的力量，关键在于有深厚的传统的底子。山水画相比人物画和花鸟画，有它活泛灵便的地方，没有那么多造型上的束缚，山大一块，水多一股，树繁几枝，没什么死规矩。这就使一些认识浅薄者误认为水墨山水画轻易就可以学好。于是，任意涂鸦者有之，“无法无天”者有之，粗俗之作到处泛滥。师恩钊对此有着清醒的认识，多年来不为名利所动，不为金钱所趋，潜心于艺术创作水平的提高，无止境地去描绘大自然之美，去融合传统绘画的法与理于生动、真实、直观的生活之中，使得画面更有生机，更有活力。

师恩钊用画笔讴歌大自然，为祖国河山不断谱写新曲。我祝他在艺术的道路上不断创新，取得更大的成就。

1998年

杨力舟 原中国美协副主席、原中国美术馆馆长

深沉内蕴 厚积薄发

——观师恩钊的山水画

孙 克

我认识画家师恩钊已经多年了。20世纪80年代我在解放军艺术学院兼授美术史课，师恩钊听过我的课。后来经常来往，他总是称我为师，我是深愧不敢当的。

师恩钊是一位很有才华而且绘画功底很深厚的画家。但他的机遇不是很好，直至近年方为画界所知。多年来他一直在外地的一所教育学院任教授，他所在的环境实在无益于画家的进取，既缺少切磋的知音，也缺乏艺术的信息。不过师恩钊以其特有的坚韧毅力，顽强地走着自己的艺术之路。他每天静心作画，不断加深自身各方面的修养，在多年的美术教学中，锤炼了扎实的造型能力。他甘于寂寞，潜心研摹古今名画，深得传统绘画奥秘，并且利用一切机会外出写生交流，寻师访友，不断充实自己。直到前几年终于下决心到北京寻求发展。他凭借自己的才华和对山川境界的独特领悟，再加上扎实的造型能力和深厚的笔墨功底，厚积薄发，终于取得了可喜的成绩。

师恩钊属于谦谦君子型的文人风格的画家。他不张扬，不外露，更喜欢观察与思考，这个性格特点也反映在他作品的内涵与风格上。作为一个北方的山水画家，他的足迹遍及名山大川，但跋涉最多的是太行山，那是他十分熟悉的地方。那里山体延绵，雄峻高阔，苍茫浑厚，水流低回，植被稀疏，荒寒寂寥，不禁使人回想金戈铁马战尘弥漫的历史往事。向北，画家来到辽阔无垠风吹草低的内蒙古草原；向西，越过黄土高原到达广阔浩瀚的黄沙戈壁。这是与满目苍翠小桥流水的江南全然不同的境界。在师恩钊的作品中出现沧桑博大的时空感是不应令人感到意外的。我在前几年写给他的一段话是这样的：“师恩钊一直在努力寻求一种适合自己的艺术风格，以表达他对于宇宙、自然、山川的认识和情感。他的一批山水画境界非常辽阔、空茫和寂静，好似太古洪荒岁月凝固一般的沉寂，只有万古不变的日月照临带来一抹热情和温暖。他也画春花秋月 and 雪原苍山，他的山水画一如其人，是沉静多于喧嚣而富于内在的语言。”我多次和他谈山水画时，听他表述自己对山川景观的理解，是倾向于宏观宇宙，富于哲思的。前些年他为准备参加全国大展而创作的大型之作，都有自己的想法和寄托，可惜有时不被理解而被挤了下来。

我看过他多件大幅作品，他常以山耸霄汉、云锁深谷为景观，令人感到寄意高远，情感深沉，特别突出大自然的苍茫浩渺、千载一瞬之感。在他的画里，峭壁插天、云障千山、月映深壑、流水无声的境界是十分典型的。这种对空蒙境界的追求，像东北画家卢禹舜也是很为大家熟悉的，但卢的作品倾向于抽象图形化，反映一种宁谧和永恒的哲思。师恩钊则比较多的是以山川具象塑造画面的深沉冷峻的风格，思想相对要内蕴一些。

在当代山水画各种风格流派构成的极为丰富多彩的格局中，师恩钊能以自己的独特面目占一席之地，我认为技法精严和现代感突出两点值得关注。传统文化中水墨山水画自元以后成为中国画主要科目，以倪云

林为代表的疏简一派影响很大。标举高简而略于物象，虽然意境悠然情韵淡然，但追随者大多东施效颦，相去甚远，使山水画成了荒率的文人墨戏。直到20世纪以来，经过仁人志士反复研讨探索，山水画重新回归自然、贴近自然成为多数画家的共识，为山水画的新发展开拓了道路。师恩钊即属于注意观察自然、抒写自然、寻求自然，和现代人内心沟通相会这种类型的画家。经过多年埋头锤炼，百炼钢成绕指柔，师恩钊在技法上形成了平和雅丽、精严端庄的风格，这要归功于他对待艺术的诚挚态度，洗净浮嚣，平和之气聚于笔端，即使丈二巨幅也处处妥帖、一丝不苟，一树一石皆恰当得体，而画面整体疏密繁简得当，显出大山大水之磅礴气势，从操控自如的能力中看到笔墨技艺功力的深厚。他的山水画既有传统的笔墨技法，形成完美的传统风格，同时又富于现代感。这里涉及许多因素，如他对光的处理、对山崖前后的明暗设置都独具匠心，同时配合色调的和谐变化，都是前人不曾涉足的。又如他对构图的处理也有特色，不落古人窠臼，这也表明我国山水画这门古老艺术在当代审美追求下仍有很广阔的发展空间。

近年来，师恩钊对中国画传统的底蕴又有了深一步的理解，他反复研读历代名家的山水画作，深入思考如何将传统的笔墨技法和现代的山水创作更好地融合。在他近期的画作中，可以看到笔墨的力度在加强：用笔多见中锋，更具骨力而流畅多变；用墨丰富多彩，浓淡干湿兼而有之并向极致发展，极淡、极浓、极干、极湿，或相互渗透，或互不干扰。各种笔墨造型因素多而不乱，有机组合，浑然一体，和谐自然，画面较以前活跃但又不失工整，较以前松放但又不失平和。他给自己的新课题是怎样将回归传统和回归自然统一起来。

师恩钊是一位具有实力而且趋于成熟的山水画家，他的画如其人，不躁不厉，深刻内敛，独具特色。他的画发展潜力很大，随着对民族传统精神的更深入理解，我相信他的艺术前程无量。

2003年

孙 克 中国美术家协会中国画艺委会秘书长、美术评论家

大山堂堂 赫然当阳

——师恩钊北派山水的风骨雄魂

贾德江

在中国山水画史上，乃至各个历史时段中，山水画风或“南派”或“北派”，或复古或创新，均有各自特点及其代表人物：五代荆浩、关仝高旷峻厚，董源、巨然清远润泽；北宋李成、范宽雄壮坚实；南宋四家硬直清朗；元代四家苍茫空灵；明代吴门四家典雅闲趣；清代四王古朴守旧，四僧清新自然。

近代的代表人物，可推傅抱石、黄宾虹、李可染，画风似可称为“浓厚拙野”。其他如张大千、刘海粟、陆俨少、关山月、黎雄才、宋文治等均为这一时代的杰出代表，但影响相对要弱一些。

走入新时期的实践表明：历史悠久的中国山水画，经过一代代的创造和积累，已经发展得相当完备，早已形成了一整套独具表现力的艺术语言；适于发挥中国画材料工具性能的各种各样的风格形式几乎全被当代画家探索过，能够体现各种意蕴的景象构成与笔墨组合也差不多全被当代画家运用过；如何在艺术语言上进行开拓并使之具有鲜明的个性特征，创造卓然而立的时代画风，成为当代无数画家创作追求的目标，致使当代中国山水画这条河道上“千帆竞发，百舸争流”，形成多元、多向的格局。

以再造中国山水画历史辉煌为己任的师恩钊，正是这激流中搏击的一员。他于20世纪80年代中期，在经历了解放军艺术学院美术专业训练之后，开始更自觉地反思古代传统和近现代传统，更全面系统地了解西方绘画。在对历史的频频回望中，他发现自元代以来，中国山水画只高度发展了以南方景观、南方气质为主体的文人画，更确切地说是以江、浙、皖为中心的江南景观与气质的“南派”山水画。元以前曾相当繁荣过的西部、北部、中原诸地区的艺术风格传统，如奇诡的青铜风格，以楚文化为源头的奇幻浑朴的汉代风格，飘逸与粗犷对峙的南北朝风格，灿烂恢宏的唐代风格和刚健雄浑的宋代风格等，大体都成了历史存在而不复有强劲的继承者。尤其是“北派”山水的风骨雄魂，其纵横跌宕之势、鬼斧神功之奇，尚无尽如人意的表达。在文人艺术业已成为过去，现代艺术风靡世界的今天，是否还应提倡这种画风，还能否创造出新的地域风格，师恩钊从前辈李可染及其后的若干画家身上，得到了肯定的回答。

最早的代表人物，是主张“为祖国山河立传”的李可染。在80年代后，他不再以描写实景的写生作品为主，开始取法五代、北宋描绘大山大水，追求景象的博大雄浑和审美感情的壮美崇高。其后则出现了画西北黄河源头的周韶华、画巍巍太行的贾又福、画东北林海雪原的于志学，还有画远古洪荒未辟的卢禹舜，他们既像“五四”以来的前辈一样批判五代、北宋之后在江南发展起来的文人画，又遥承汉唐、五代、北宋的雄风，去致力于前人未曾描绘过的宏伟而神奇的景观，表现出在大自然面前的震惊、深思与感奋。他们的审美取向或者说成就，对师恩钊的启示是：画家面对同一个山水艺术传统，面对不尽同一的山水景观，只要能够通过“师法自然”改造那传统，就可能迈出突破性的第一步。当然只“师法自然”完全写生还不够，还需要掌握传统，需要画家具备足够的主体条

件，以及对特定地域景观的巨大感受力和相应的创作行动。师恩钊就是这样的画家，他造型功底扎实，有西画的基础，对传统山水画下过过硬的功夫，对北方的自然景观有独到的观察与感受，还有一股持久不懈的创造精神。

当今日的镜头对准师恩钊时，时光已过去了20年。在这长达20年的时间里，师恩钊高扬北派山水的大旗，牢记“外师造化，中得心源”的古训，坚持不辍，经年独行于北方的重重关山、莽莽林海，无论是“阅尽人间春色”的沧桑燕山，还是壁立千仞的巍巍太行，抑或是千里冰封的北国风光，到处都留下他的足迹。这里没有江南的桃红柳绿、烟雨迷蒙，也没有热带雨林的藤蔓交错、野卉飘香，但这里却是一片沃土，草莽参天，峰峦纵横，深谷幽泉，高天归鸟，这是何等苍茫、壮阔的景象。这正是师恩钊北派山水所追求的独特的风骨雄魂。师恩钊属于大山，是大山净化了他的灵魂，给了他开阔的胸襟和高瞻远瞩的胆识。他爱山、画山、恋山、醉山，在这一形态下，师恩钊的创作思绪一直在云天和大地间涌动，独与天地精神相往来。

中国写意山水画不同于西式风景画，它固然可以对景写生，但写生不是山水画的特殊境界，因为写生山水画往往会削弱象外之意。基于这种理念，师恩钊的山水不是自然的再现和描摹，而是放情林壑，注重“心察”，“得妙悟于神会”，在了解认识物象的外部形态的同时，“凝想形物”于内在精神与个性特征，把自己审美理想以山水景物为依托表现出来。

或许是北方山水呈现的粗犷与质朴、雄强与奇崛、孤野与苍茫，具有突出的精神品格和鲜明的个性特征，更有其强大的内在张力和深邃的历史文化底蕴，才使得师恩钊对此情有独钟。

或许是师恩钊的山水源于中国文化的厚重，和传统文化与古老哲学水乳交融般难解难分。从孔子的“仁者乐山，智者乐水”的人格意义到宗炳的“澄怀观道”，强调山水意在明道；从郭熙所说的“大山堂堂，为众山之主，所以分布以次冈阜林壑”，到笪重光所云的“其象若大君，赫然当阳，而百辟奔走相会”，强调山水之意在弘儒而崇尚大山精神。师恩钊把他对传统文化的理解和感悟一一注入他的山水，成为他山水精神的构成和精神家园的引领，同时他又以自己的方式彰显和解读着传统文化的丰腴与含蓄。

“大山堂堂”的高远意象是师恩钊作品独特的构图方式。所谓高远意象，指画面以大山堂堂的主峰构成主体形象，主峰耸峙而有高意，主峰位于中远景而有远意，主峰历历在目而有居游之意。师恩钊的山水画多取自北方千山万壑、重峦叠嶂的景象，山势峥嵘，宽阔浩瀚，具有典型的北宋山水意趣。无论是横幅还是立幅、大画还是小画，都有主峰当画而立，都有近坡、近水、近石，中景都是层层推远的林木、冈峦、飞瀑，都是云层与山岩相间向远处高处直推至远景主峰——都有近、中、远层次。这种“折高折远”、渐远渐高的手法，不仅使观画者如身临其境，还有一种步步登临、步移景换之感。在《飞越太行》《北国春晓》《山岳晨曲》《秋高云起》《祥云凝紫》《燕西山居图》《云山鸣晓》等作品中，都体现了画家对高远意象的追求，呈现出“赫然当阳”的主峰既要高又要远还要近的视觉效果。按郭熙的说法：“可行可望，不如可居可游。”不近何来居游之乐？这也是传统山水画的理法，其关键处在于画家靠缥缈的云霭和远去的山脊将峰峦层层推远，当观者视线从云山渺渺的远处转向画面上部被拉近的主峰时，主峰成了由远处通向观者的庞然大物。观者越是体验山麓之远，便越是会感到山体之大。就此境营构的独特性而言，还表现在“平远”与“高远”的统一运用上。在他的《碧湖鸣翠》《春江水暖》《青山春晓》《碧水晨钟》《云里湖山》《雪扬千里》《碧水晨色》作品中体现得尤为突出。师恩钊匠心独运地以平远法对近景平静的湖面或坡石横向展开，以“平中见奇”“以低托高”的手法衬托中景主峰的雄伟突兀，从而使高远意象别有一番境趣。他的画不仅让我们感受到“山河颂”式的社稷礼赞、咄咄逼人的大山崇拜之情，更多感受到的是大自然的勃勃生机和生命状态。画面不仅富于情思，更有一份高昂的精神意志贯注其中。

把山水作为民族生存的伟大空间和高昂精神的感情投射，是中国山水画早已形成的宝贵传统。对于深谙传统奥秘的画家而言，山水画是人的自由旺盛的创造精神与大自然阴阳相合的蓬勃生机的统一，是对屹立于历史时空中蕴含着精神文化的生存环境的讴歌，是奔跃的生命，是可爱的国土，是充满自豪的精神家园。师恩钊的作品集

中体现了上述的传统。他把崇尚大山精神作为一条主线贯穿于他的作品始终，使传统的北派山水在新的层面上达到与宇宙人生的契合，壮美的真景似乎超越了时空的局限，大美的境象与崇高的精神融为一体，使我们不仅看到了一种崭新的大山大水的诗情和意境，更有一种气吞万里的势态给人以感动，给人以震撼。

他把书法用笔引进他的山水，以达到一波三折、劲健硬韧与入深成厚的笔墨韵致。山体以线为骨，笔线遒劲有力，刚柔相济，且随着图式的需要与表现对象的质地、形状及情境的不同，而变换着线的形态、样式与聚散。他的线富有节奏和韵律，在松活灵动中按结构演化出线的干湿浓淡、粗细长短，同时与皴擦、飞白相互交织在一起，亦点亦线，亦块亦面，心手相应，不滞不碍，是发自内心的宣抒，而非无度的率意和恣纵的轻狂。

他把墨韵引进他的山水，根据自然，根据理法，根据他的想象与创造，或浓或淡，或燥或润，或大或小，或错或落，或虚或实，或开或合，由实到虚，返虚入浑，灵活多变，幻化无尽，不仅烘托出线的强劲与含蓄，还造成某种气势与氛围，其中深蕴着画家朴素的大山恋情。更为可贵的是他能把重墨画得飘逸，能把精微画得坚实，能把密集处画得空灵。他既可以像一些大写意画家那样一挥而就，而更多的时候则画得沉稳而缜密，表达出他的那种平和与谦恭的心境。在此境界中，他以笔代造化之功，以墨体天地之气，笔墨则以丰厚的内涵显示着美感魅力，并以流动洒脱的形态回归到艺术本体的表现中来。

他把色彩引进他的山水，突破了传统文人画“水墨为上”的疆界，充分发挥国画颜色的古雅清淡，吸取青绿山水的鲜丽与响亮，结合西方绘画的光色方法，或层层渲染，或点染铺色，或尽兴泼彩，其色不碍墨，墨随色运，色墨相融，冷暖互补，呼应生辉，使画面统一而和谐。春来一抹新绿，夏日一片晴朗，秋天一片火红，冬季一片寒凉，整个画面尽染在四季的色光之中，显得鲜活、高贵、明净与幽深。

他把云气引进他的山水，让高山大川浮游在一种祥云瑞气的意境之中。他让所有的景物若实若虚，忽隐忽现，如行如藏；他让云雾在山巅笼罩，在山间环绕，产生云蒸霞蔚的效果。那天高地阔的境界，那排山倒海的气势，那浑厚苍茫的意象，皆与云气和想象一起飞升，如同冰山一样飘移。这是充满生气的山景，是我们这个生生不息的民族栖息之地，是我们为之动心动情的山河。只有对这些景物十分迷恋和热爱的艺术家，才能绘出如此感情真挚而令人感动的画图。

师恩钊的绘画是真情的，像他自己一样。在他的笔下，山是自己的山、树是自己的树、云是自己的云，不论是远山与近水，还是长天与大野，也不论是树木与山峦，还是烟云与飞瀑，他都深情地注入了整个民族的历史记忆和现实感奋，都寄寓早已融入高山巨川、大漠长河中古老而充满生机的民族精神。中国山水画，画山水而意不在山水，大山乃是胸襟与天地、造化、自然、太虚、社稷交融的载体，神游太虚与驰怀山林互为表里，所以师恩钊读古今群书，行数万里路，穷江河之源，登高山之巅，以宇宙意识拥抱天地自然，以上下古今之思作大块文章。他胸罗万宇，脱胎山川，挥斥八极，磅礴万物，因而，他的山水显然不同于南派山水的秀润与委婉，而是具有北派山水的雄奇、壮伟与苍茫。他的山水画以“满、浓、大、奇”及气势壮阔、墨色辉映为基本特征，同时又是粗中有细、刚中有柔、放中有收、露中有合，“致广大”与“尽精微”兼而有之之作，粗犷中见妩媚，刚健中含婀娜，率直中见智慧，这自然显示出画家一种与众不同的山水视野和胸襟，也显示出他个性化的艺术追求。他的山水画已不是传统文人画的淡逸之境，而一变成为个性张扬的雄逸之势，这与南派山水画一味强调求逸、求淡已走向审美的对立不同，从中我们读到了时代的声音、民族的呼唤及艺术的本原精神。

师恩钊北派山水的画风从根本上说，乃是他的审美理想、个性气质、理论识见、学问修养的总体表现，也是时代的、民族的、精神的产物，是他在东方与西方、传统与现代之间不断选择、融合和创造走出的一条属于自己的艺术之路。

2007年

贾德江 北京工艺美术出版社总编、美术评论家

画见大象

——读师恩钊的山水画创作

吴洪亮

北京奥运会举办前夕，一幅大山堂堂、赫然当阳的《惠风和畅图》进驻“鸟巢”金色大厅。画面里山色苍茫、磊石铿锵，苍松溪涧中两位圣贤老者悠然对弈。虽无拼搏竞技的热烈，却将古往今来的人文精神通过一项传统的智力运动表现出来，在山水中寄托了天人合一的和谐观念，也在古韵中注入了对时代精神的深省反思。这件气势恢宏的巨幅作品由师恩钊、陆天宁共同创作，从奥运圣火希腊采集仪式那天开笔到最后完成，历时数月。陆天宁负责近景的人物、苍松，师恩钊则主要创作中景及远景的山水。这半年中，二人反复构思，几易其稿，直到画已装裱，才点上棋盘中唯一一颗棋子，寓意为“一子定乾坤”。画面以传统的笔墨构势描绘历史的题材内容，又有很强的时代感。这不是文人的信笔戏墨，而是溯之于唐宋的北派风骨——雄浑壮穆、体态刚阳，从中可见山水画家师恩钊深厚的笔墨功力。

北派山水常以坚实之骨体、精微之墨法，挥写祖国河山的巍峨挺拔。画家只有通过积功成悟的苦学、潜入造化的体察，历经艺术语言的百般锤炼，方能自成一家。然而讲究章法底蕴的北派山水却随着宋代士大夫文人画的滥觞逐渐势微。至明人董其昌提出“南北宗说”后，山水画基本被纳入了潇洒秀润的南宗轨道。20世纪90年代后，受佛教美学的“顿悟”、新文人画的“逃世”、后现代“戏谑”等思潮的影响，以及消费文化的流行，更使秀润柔弱的画风得以蔓延。痴迷于顿悟、抒写性情的中国文人渐渐忘了阴阳相生、刚主柔辅的文化精神，也忘了秦以力健闻名、汉以气厚感人、唐以风骨雄健为正宗和主流的传统脉络。经过几个世纪的漂流，终于有画家试图振兴北派山水。傅抱石、李可染、石鲁等振拔于前，周韶华、贾又福、卢禹舜等拓展于后。从大漠沙碛到黄土高原，从太行峭壁到昆仑雪山，一颗颗闪亮的北派新星冉冉升起，一腔腔吞吐大荒的豪气撼人魂魄。如今，在这支艰辛求索的队伍中，我们又看到了师恩钊。他认为崛起的堂堂中华，若要唤醒心中的东方巨人意识，就必须还艺术以阳刚大气，这是时代的需要。师恩钊咬破了近八百年结成的“文人画茧子”，跳过元明清以降的传统，把借鉴的触角伸向魏晋六朝，驰骋于汉唐秦楚，最终确定了当代北派山水弃柔取刚、回溯大美的基调，将传统文化的精华与现代精神融会相通。

画家长期游历于北方的崇山峻岭，雄峻延绵、苍茫浑厚的巍巍太行，荒寒寂寥、广阔浩瀚的黄沙戈壁，所有揽之入目的景色全然不同于满目苍翠、小桥流水的江南，这也使他的画作形成了奇峰突兀、气势雄伟的艺术风格。师恩钊遵循了“身即山川而取之”的古训，饱游饫看，取景写真，却并未刻意对一山一水、一草一木、一云一烟计算笔墨。他将从自然中取得的素材不断选择、酝酿和提炼，把造化中得到的感受升华为“胸中丘壑”，以笔墨幻化山川形象，画出大自然的浑融之美和生命精神。

师恩钊喜欢营造山势相互交错的感觉，像在对话，也像在对抗。横的结构中插入竖的，又融合了斜的、大块小块的组合。他有意去寻找自然中这样的山脉，在画面中又将其构造得更加复杂。这时候笔底的丘壑在

画家那里已不再是眼前的造化，而是搜尽奇峰打草稿般的自由书写。丰满的布局中，运笔力挺劲健，墨气洒脱俊爽，既有大刀阔斧、生动老练的神来之笔，也有墨法精微、层次丰富的勾擦晕染。画家以东方特有的时空观将恢宏浩茫、山海云涛的无限帷幕统而为一，使画面充溢着距离感、分量感、沧桑感。北宋的骨力与绵密、南宋的挺拔与苍劲、元人的苍茫与浑厚，经师恩钊之手糅合成鲜明的自家面貌。他尝试去使用各种技法，包括墨色的浓淡干湿、运笔的力度、线条的掌握，以及皴、擦、点、染……尽量去包容所有，但这一切又不会因为彼此的不和谐显得突兀，而是恰到好处地将它们融在一起。

谈到为何以山水作为艺术创作的题材，师恩钊很有感触。那是源自一次去张家界的写生，当落日的霞光铺满山顶，晦暗的山沟里流淌着蒸腾的气息。几亿年的大山丘壑演绎出自然的神秘，激荡其中的是一股生命的律动。师恩钊被自然的大造化触动了，也震撼了，他发现这才是最符合自己性情的地方——随意、无拘束。不必事先详细地构图，只是根据墨的积染去决定下一笔如何营运。于是，师恩钊开始画山之骨、写水之魂，以一管笔拟太虚之体，以一点墨摄山河大地。他告诉自己要把握山水之“势”，而非局部之“貌”，这才是自然造化俯仰开合的整体气魄，正如明末清初山水画家唐志契所言：“山水之有势，犹人之有风韵”。

山水、树石、云气构成了师恩钊独特的笔墨符号，这些符号并没有让人一眼辨识以后就变得乏味，而是努力去营造更整体的气势。干的、湿的，积墨的、泼墨的，密集的点、稀疏的线，各种造型因素不经调和地混糅，突破了传统程式的桎梏，避开了个人样式的一成不变，或许师恩钊最大的风格就在于此，而这多多少少又与他的经历有关。师恩钊并非科班出身，大学时候读的是理工，“文革”期间画了些革命和领袖题材的画，后来在解放军艺术学院才开始系统地了解中国画的笔法技巧。正是游离于学院派的系统之外，才让他较少受到传统的束缚，也远离了美院在20世纪80年代追求怪异的熏染。没有过多的师承渊源，没有过多的章法套路，所以也就没有那么多机械的程式。比起其他画家，师恩钊更率意，也更本真。他不太苛求墨色晕染过于微妙的效果，也不去关注画面肌理的特殊技艺。在他看来，这些钻研倒不如画面整体的冲击感来得更有魅力。

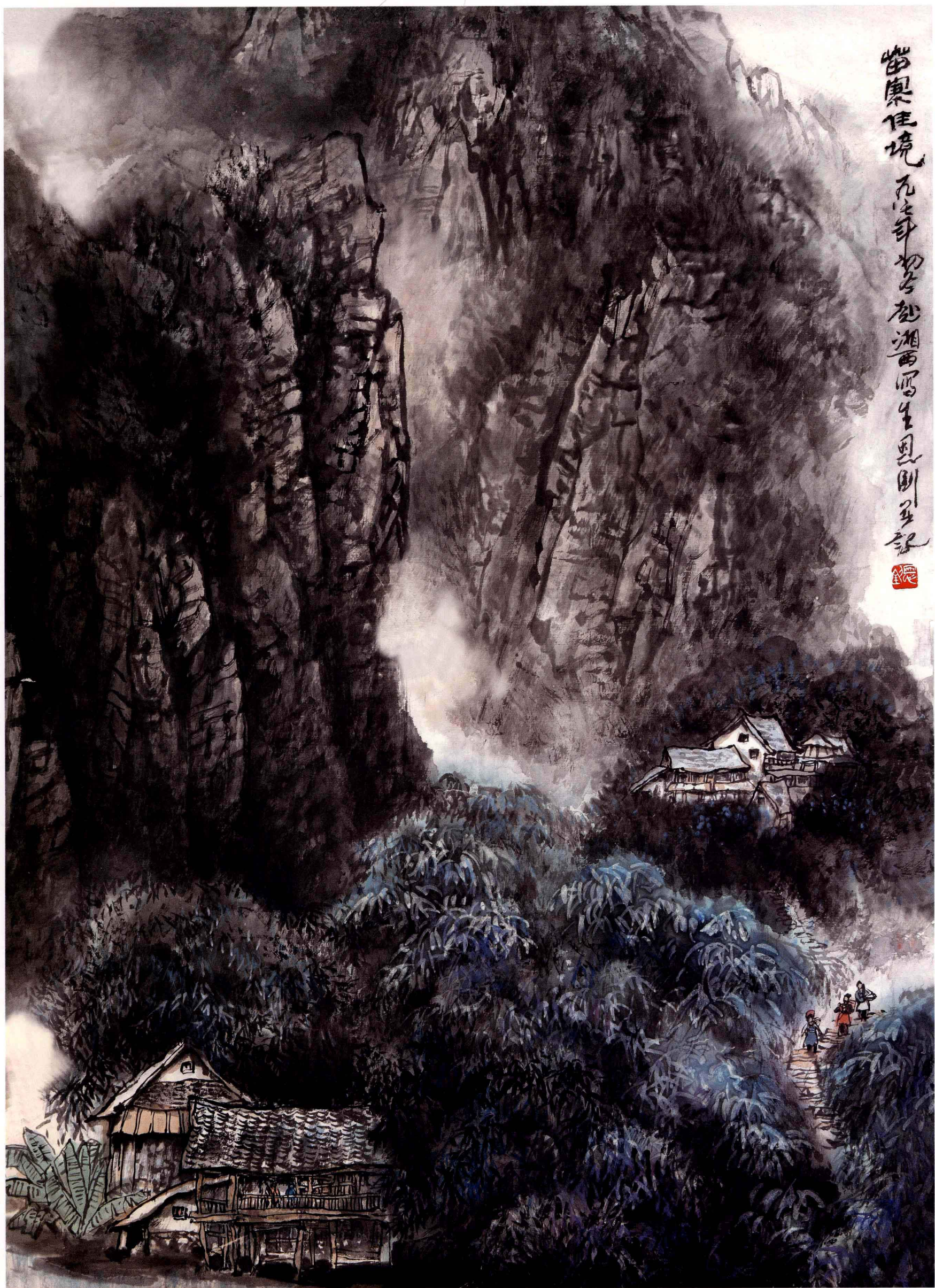
几十年的艺术生涯，画家一直在追寻创作中的变化。20世纪八九十年代的作品还有些过于关注局部的细节，色彩和造型的关系都是一遍遍地通过淡墨来找，往往一幅小画要花费半个月时间。不过从现在的作品来看，他越来越放得开，不再计较运笔和用墨的程式套路，而是倾向于中国画领域里“写”的概念。创作中自我感情的因素增加了，也更靠近古代文人“写胸中意气”的传统。所有一切都可以解释为画家所说的一个“松”字。

师恩钊的绘画有对传统的把握，但同时又能跳出传统的圈子，用自己的方式作画。他不愿跟风去学一些流行的艺术样式，也不会退守在古人营建的技法中原地不动。如果说追求个性化的笔墨语言是大多数艺术家的理想，那么，师恩钊则表现得更大胆，也更愿意付之于实践。虽然没有刻意去塑造某种风格，只是将自己的思路渐渐融于画面之中，但久而久之却形成了独特的个人样式——冈峦逶迤、云烟缭绕，激荡于天地间的北派雄魂。

2009年

吴洪亮 北京画院美术馆馆长

图 版



苗寨佳境 100cm × 68cm 1987年