

质有趣灵

陈春晓
朱道平

著

Essays on Contemporary Chinese Painting Art

中国画苑学术研究书系

——主编 陈政 付京生——

江西美术出版社

当代中国画艺术论著

中国画苑学术研究书系

当代中国画艺术论著

质有趣灵

朱道平 陈春晓 / 著

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

质有趣灵/朱道平, 陈春晓著. —南昌: 江西美术出版社, 2010.9

(当代中国画艺术教学论著)

ISBN 978-7-5480-0391-5

I. ①质… II. ①朱… ②陈… III. ①山水画—艺术评论—中国—现代

IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第182776号

总策划/韩峰 郑洪明
总主编/陈政 付京生
执行主编/郑洪明 陈春晓
责任编辑/王国栋 陈东
美术编辑/刘建

当代中国画艺术论著

质有趣灵

朱道平 陈春晓 著

出品/陈政

出版/江西美术出版社

地址/南昌市子安路66号江美大厦

经销/全国新华书店总经销

印刷/北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开本/787mm×1092mm 1/16

印张/10

版次/2011年1月第1版 第1次印刷

书号/ISBN 978-7-5480-0391-5

印数/1-5000册

定价/38元

赣版权登字-06-2010-209

■著作权所有, 违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与编辑部联系调换

电话: 010-84828663

| 目录 | Contents

序一

序二

第一章	山水之传统与现代 / 12
第一节	山水之传统 / 16
第二节	山水之现代 / 27
第二章	山水之意境 / 38
第一节	意境的起源、发展及审美内涵 / 41
第二节	意境的生成 / 47
第三节	意境的营造 / 55
第四节	建构当代山水画新意境 / 66
第三章	山水之风格 / 70
第一节	“风格”的起源和含义 / 73
第二节	古代山水风格之变 / 76
第三节	论个人风格的形成 / 86
第四章	山水之写生 / 106
第一节	写生及其内涵 / 111
第二节	写生的几个阶段 / 119
第三节	正确处理写生中的几组关系 / 131
第五章	山水之小品 / 138
第一节	小品画及其特点 / 143
第二节	小品画历史渊源 / 150
第三节	如何画好小品画 / 155

序

一

中国画是一个非常独特的领域。

首先，它没有概念上的古今传承关系。中国古代管中国画称之为丹青绘画，中国画这个名称，是近现代因为西方绘画的传入而名，当然这个名字取得比较好，犹如中医中药、中国功夫。

其次，这个领域最容易雅俗不分，鱼目混珠，是历朝历代重文轻匠使然，又是“工匠们”话语权的匮乏使然，还是整个民族的审美判断使然。的确，画家们多重技巧、少重人文，煌煌数千年，找出品行高，既能画，又能说（写），还能说（写）出许多道道的画家实在是凤毛麟角。

再次，当代中国画的传承方式到目前还只有两条通道。一条仍然是“茶马古道”，或青灯寒窗临摹自学，或衣钵相传、师傅带徒弟。一条是进美术院校学习、深造，从几何素描、结构素描等西画的基本造型方法学起。殊不知这条道是人家西方人发明去跑人家西方自己车马的，一旦跑中国的车马，不是轨道不对，就是车轮不配，反正摸索—适应—融合的三段式，想绕也绕不过去。

好在大多数明白人明白：文化的建构，对上苍而言，是需要时间的，而对人而言，是需要耐心的。

我们姑且撇开乱世——当代中国画概念的确定恰逢乱世，也撇开新中国建国的前三十年——当代中国画这个时段基本上属于为时代频频献花的童稚。20世纪80年代后，由于社会秩序的正常化，中国画也进入了正常的发育生长期，当代中国画的艺术形态在与西方艺术思潮，与中国古代绘画传统的一次又一次的双向碰撞与混合揉搓中，已经发生了差异巨大的质的变化。如果用“人生不能两次踏入同一条河流”来套现，那么，此时的“中国画”已经不是彼时的“中国画”了。由是我们萌生了一个自以为是的想法：梳理与总结在当下文化语境下，中国画在嬗变过程中的一些探索成果，多角度地对频频出现的新的中国画笔墨语言进入理论分析与探讨，未尝不是对中国画——这门中国特有的艺术样式的一种有意识的推动。

我们的想法得到了很多有识之士的热烈响应，尤其感到欣慰的是，这套丛书的作者，在当代中国画艺术领域均是得道之人。

能画出令人欣赏的中国画，已经了不起了，而能在进行艺术创作的过程中，勤于思考，善于思考，且能把思考的结果总结、归纳、展现，把不可说的奥秘说出，让更多的人受到影响，就更加了不起了。

正是在这一批得道之人的倾力支持下，这套丛书已成为当代中国

画领域精英群思考探究之后的结晶体，成为有关于当代中国画“道”与“器”双向智慧的升级版集群。

近几十年来，尽管中国画各画种都面临着西方绘画观念诸多挑战，但是本丛书的作者们依然保持着炽热和坚定的学术探索精神。同时他们在回归传统的热潮中没有保守封闭，而是以前辈画家们包容开放的学术态度和璀璨艺术成果为指引，去开拓新的中国画局面。尊重传统、谦虚谨慎使他们能够默默耕耘于各自的领地，正是这种良好的心态与去伪存真的实践使他们在各自的领域发现了前人所未触及或深入的方面，也使得他们能够耐心和客观地去关注一般人不太关注的历史封存，从中细细清理出能够创新和焕发民族精神的精华。他们能够放下姿态，既不妄自菲薄、厚古薄今也不狂妄自大，对待民族文化遗存，不论是文人性质还是民间大众性质，都是他们的宝藏，这是他们今天能够总结出丰富创作经验和自己的理论探索的基础。

有的作者有关中国画教学的思考，立足点就非常令人信服，即在文化基础和绘画基础上比较完整地解决了“文人画说”的“匠心画说”的问题。并且借鉴了“意象”这个词，汲取中国古典诗歌美学精华，从教学实践出发，从切身感悟出发，把临摹课、创作课、教学传统、写生空间、文化体验等等个中奥秘和盘端出，应该是让人“开卷有益”的。

有的对古代“行家与戾家”的分类进行了思辨，对传统工笔画的“某某制”的“制”、理解为工匠的制作，提出了质疑。如提出“工笔画的写意性”这一看似悖论的新命题。这一命题有两个方面的理论意义：一是丰富了工笔画的绘画语言，扩大了工笔画的内涵，摆脱了工笔画在一般意义上“写实”、“工整”、“严谨”、“细密”等传统思维定式的束缚，使得工笔画的艺术自由空间得到极大扩张；二是将“写意属性”赋予工笔画，对中国传统绘画写意精神在这领域的吸附，有指标性意义。

有的从当代中国画的创作现状出发，以文人画的语言规范和审美特点为参照指数，非常细心地分出“新水墨”、“新传统”、“新古典”三个新的画种概念。这非常有意思，也很有史论价值，应该是当代中国画在新历史形态、新文化语境中的新产物。

有的更多地表达出对艺术创作实践的忧思，提出了“主体、客体、本体”是艺术作品内涵的三大要素，认为中国画的本质建立在中国文化三大支柱（哲学、道德、艺术）之上，还认为“中国画的艺术特征与中国古典诗词的艺术特征有极为相似之处”。另一方面对传统绘画的笔墨语

言进行了“当代性阐述”，如“线的独立审美价值”，如“笔墨语言的当代性转换”等等。这种“阐释”，已经不是澄清，也不是拷问，而是让人们体悟，如何从中获取启示性营养，以便对笔墨的当代走向做出更为正确的理性判断。

有的则从“新文人画”出发，在肯定“新文人画”的艺术成就的同时，从表现形式、审美趣味等方面，对传统文人画与新文人画两者加以比较，进而指出两者乃为“不同时期的不同绘画样式”，并通过对这一现象的透析直指本质，对“传统与当代”、“笔墨与造型”两组概念重新解读，进而借助现象学还原的方法，从上个世纪百年发展史出发加以论证，独具匠心且很有说服力。

无论如何，我觉得他们已经明确了中国画的审美取向，也清晰自身的文化定位。这种寻找问题并以渐进方式解决问题的状态，正向着中国艺术的人文境界迈进。

艺术是一个永远说不完的话题。

中国画也是一个永远表达不尽的话题。

如同面对一座巨大的矿山，我们这套丛书，仅仅是对这座矿山动了几镐而已。埃默森说：处处发现美好，这是测量精神健康的尺度。从这个意义上说，中国画可以不是一种技巧，可以不是一种精神，而是一种态度。正是这种严肃的、活泼的、认真的、诙谐的、调侃的态度，决定了中国画世界的多元。

欢迎更多的道中之人加入这个团队。

陈政

2010年12月28日于南昌

序

一

—

中国山水画受古诗词的影响很深，故有一种或沉雄激越或清脆悠远的视觉与听觉化的质地。这种现象，在传统画理中谓之“落地有声”。当然，这种“落地有声”的感觉，并不实有，它存在于欣赏者的神思遐想之中，共鸣于欣赏者的生命记忆和文化信仰之内。故尔，宗炳《画山水序》云山水本然：“质有而灵趣”，又云：观察、觉解山水，应“应会感神，神超理得。”这是中国山水画脉衍千载、影响于今的关键所在。

概言之，中国的山水画，实是中国人精神上的一面旗帜。在古代，山水画家以天地为师，顺随自然，从不做违背天地自然大道的事情，这就逐渐形成了中国古代山水画家图像构成意识和技法理论之中支撑着的那个以“无心成化”为定性的审美观。于是，画家作画，不仅要“胸有丘壑”而且要“造化在手”，目的是让作品既有“境中之象”，又有“意外之趣”。所以，宗炳《画山水序》所说的“夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下”，“旨微于言象之外者，可心取于书策之内”，细细想来，实在是了不起的伟大学说。因为，前者的意思是说，圣贤的思想真谛之火种倘若消失，可以通过观察、觉解山水自然再次在审美主体的心灵复燃，而后者的意思是说，当我们的信仰系统出了问题，可以到中国文化的元典典籍之中去寻找，然后再在绘画的表达之中通过审美体验去印证。于是，中国文化绵延数千载不绝，这之中，无疑有着中国古代山水画家将中国人的道义文心寄寓于山水画的不朽功劳。

19世纪末20世纪初，民族危机空前严重，西学大规模传入，思想文化上发生了天翻地覆的大变化。传统的山水画受到猛烈的冲击。首先，是康有为怀疑传统，认为吾国画疏浅，远不如西画逼真。其次，是陈独秀对传统文人画的整体性批判。1918年他在《新青年》发表《美术革命》，说：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。”并疾呼：“像这样的画学正宗，像这样社会上盲目崇拜的偶像，若不打倒，实是输入写实主义、改良中国画的重大障碍。”此后，在迅猛、激烈的社会政治改革和思想文化动荡之中，传统型山水画的式微是在所难免了。

二

晚清，龚定庵有诗：“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀；我劝天公

重抖擞，不拘一格降人才。”所以，在20世纪新文化运动中，“革命美术”大行其道并没有错。引进西方写实手法以启迪民智，推动民主启蒙，服务社会改革需要，促进中国社会向现代化快速发展。直到今天，西方写实手法在美术领域仍然具有特殊的存在价值与意义，以及强大的生命力。

但是，不仅在20世纪一二十年代的新文化运动中，即便是在被徐悲鸿描述为“写实因抗战而勃兴”的40年代，传统型的山水画虽一直处于式微状态，但并没有消亡。而是以特殊的方式薪火相传。这之中，不仅诸如林纾、溥儒、金城、陈师曾、周肇祥、姚茫父、吴湖帆、胡佩衡、秦仲文这样的人自20世纪初以降，一直一以贯之地坚守较为纯粹的传统型山水画法（张大千的山水画无疑是这个画法的变种的产物），而且，诸如黄宾虹、赵望云这样的人，也都以不同的方式，在转益多师之中，潜心钻研传统，并一直以个性化的方式保持充沛的创造活力。其中，最值得一提的是，在“因抗战而写实勃兴”的年代，李可染在陪都重庆的金刚坡，因研究董其昌、八大山人和石涛的绘画，而为他日后在20世纪50年代的山水画变革奠定了坚实的基础。

林纾(1852~1924)，字琴南，号畏庐，福建闽侯人，光绪八年举人，民初著名古文家、翻译家，所画古风山水颇具盛名，今中国美术馆所藏《北斗洞》为其1922年所作代表作。从中可见宋元以后中国诗教蕴含的情感指向“崇尚自然”，以及，追求心灵“陶养功夫”在士人心灵中的深刻而持久的影响。而金城、陈师曾、姚茫父等人虽有着留学或游学欧美、日本的西学学术背景，但由于具有深厚的传统文化家学底蕴，故在20世纪初新文化运动中，极力宣传保存国粹，并身体力行画了大量佳作。其中，金城家学最厚。他早年留学英国攻读法律，后赴美国、法国考察法制兼及美术；民国成立后，曾以众议院议员、国务秘书等职倡议将故宫内库及承德行宫所藏金石、书画公展，并于1918年与周肇祥、陈师曾在北京筹建中国画学研究会，力倡保存国粹。周肇祥民初曾任湖南省长，临时参议院参政，精鉴赏，善画兰，颇清雅，为宋儒周敦颐后裔，由此可以窥见当时国粹脉衍状况之一般。

金城去世后，画学研究会的部分会员于1927年组织湖社画会，并编辑出版《湖社》半月刊（后改为月刊），介绍古代书画，弘扬传统画法。其成员几乎遍及全国，影响至大。所以，在今天，当研究黄宾虹、李可染成为一时风气的情况下，切不可忘记20世纪初国粹保护主义者的努力。因为正是他们在极为艰苦的文化环境中的努力，才使得黄宾虹那样的探索

和嗣后李可染在20世纪50年代以后那样的探索，在浩浩荡荡的时代变革呼声中，在革命势力与保守势力激烈对峙形成的张力缝隙中，有了长驱直入的发展的可能。

事实上，20世纪50年代以后，黄宾虹、李可染两人虽是近现代中国山水画深入发展的重要的两端（黄宾虹是深入传统的一端，李可染是将西学兑入传统的另一端），他们对以后山水画发展的影响，并不是两仪唯一的。因为20世纪50年代以后，新岭南画派、长安画派、新金陵画派，还有新浙派，也都有各自的代表人物及其在继承与创新方面的特殊贡献。这之中，最值得关注的是新浙派是在一种超越状态借助学院教育一直在潜在发展着，以致几十年后，我们终于发现对它的贡献，不能掉以轻心。

三

1955年，黄宾虹逝世，遵照遗嘱，家属将大批遗作赠送浙江博物馆保存，浙江博物馆并不想收留。但1955年前后，齐白石因其作品具有更多的民俗性而受到热捧。有意味的是，幸有张仃这样从延安鲁艺过来的人，发现黄宾虹的作品寄寓了中国文化最核心的文化精神，而赞之、力挺之。由是，以元人笔墨，运宋人之丘壑，而泽以唐之气象的黄宾虹，终于成为“黑入太阴”的李可染适时变法的最佳温床。

李可染本学西画，印象派画法他是熟稔的。而金刚坡时期对董其昌、八大山人、石涛的研究，则使他知道了气韵生动的审美功能、天地精神的精神意味，以及以一总万的方法论价值。所以，一旦认识了黄宾虹，中西文化便轻松得以有机结合。唐人绘画中的天地精神、宋人绘画中理一万殊的襟怀，以及元人绘画中的心性人品气息，便在他心中既有的西画意识里“一下子”明白起来。他的湿润的用笔，大气淋漓而从容稳健的布局，特别是在干笔、湿墨之间叠加形成的浑厚的调子系统，以及，在水墨画中显现出来的具有“现代性”的色彩关系，都使得他的画面在沉雄浑厚中，能够闪烁出一片沁心的光辉。

中国画的现代转型，自20世纪初就开始了，传统的中国画不仅因此造型手法更加丰富，而且，在表现现代社会大型公共空间所需的大幅面作品方面也如鱼得水。所以，转型是无可非议的。20世纪以来的中国绘画的发展，大致可以分为三大阶段：第一阶段是上世纪20年代至70年代

末，主要是中西绘画的碰撞、融合探索阶段；第二个阶段是上世纪70年代末至90年代初期，在向西方现代主义学习过程中，涌现出一大批立足民族文化本位而具有现代品格的山水画家；当前，处于第三阶段，即以中国文化为核心的重建价值阶段。此期只提“借用”不提“中国文化核心”或“中国画本原”的发展观，已然基本被否定。

于是，在这样的前提下，以中国美院为轴心的“新浙派”的艺术观，重新又受到画坛学人的高度关注。在20世纪50年代，“国画”因“不科学”而几乎被取消。这时候中央美院的叶浅予先生著文，从“科学”角度谈中国画的“散点透视”，意在拯救中国画，但实际上，这只是叶先生在特殊文化氛围中的应急说法，“散点透视”是他临时编出来的一个并非属实的概念。于是，当年潘天寿先生在浙江美院所采取的一系列措施，也就越来越显得意义重大。1950年，时任中央美院华东分院（现中国美术学院）民族美术研究室主任的潘天寿先生，与吴笈之先生一起大量收购、鉴定民间藏画，充实院系收藏，不仅保护了文物，也为教学提供了充分的教材。1955年，潘天寿先生在《对于文艺思想的体会》的发言中，明确提出创造中华民族的新文化，一定要研究继承过去遗留下来的文化遗产。1957年，他又撰写了《谈谈中国传统绘画的风格》、《谁说“中国画必然淘汰”》等文章，这为他在1960年请准文化部在浙江美院创建当时唯一的书法篆刻专业，以及，为他在“全国高等院校文科教材会议”上提出浙江美院中国画系人物、山水、花鸟分科教学的建议奠定了坚实的理论基础。现在看来，在20世纪中叶，中国画的传统本原在新形态中国画之中的延续，幸有潘天寿先生的强力支撑，不然，传统中国画的传统本原形态，很可能就会在那一时期中绝。

当年，浙江美院山水画科聘请的老师，如潘韵、顾坤伯、陆俨少，与居住京华、海上、广州等地的同代学者不同。其不同，首先，是他们生活的历史人文环境不同。晋永嘉之乱以后，王室南迁，中原士族也因之大举南渡，晋代的大书画家王羲之、顾恺之、陆探微、张僧繇、戴逵都曾在这里活动过（《世说新语·言语》载顾恺之曾赞会稽山：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”这是尽人皆知的）。嗣后，南宋迁都临安，又带来了京畿画院的画风，由此造就了南宋四家的出现；行至元季，元季画坛四大家有三位是浙江人（黄公望、王蒙、吴镇）；到了明初，吴伟、戴进声名鹊起，此两人升华了南宋院画风格，名之曰浙派；而明中叶延至有清一代，活动于扬州、海上的画家更是与浙江画家有着极

为密切关系；这就为此后浙江画风的繁荣创造了条件。其次，更重要的是，是南宋时期积淀下的理学思潮、明代类于王阳明播种下来的心学学脉，在有清一代金石学指向的汉学的传播中，已经在此地化为书画界的“百姓日用不知”。而当年（20世纪20至70年代）浙江的山水画，正是在此地的“百姓日用不知”这一土壤上，本着前述所谓的“无心成化”而又“有心相天”的文化理性，而开出的奇葩。

综上所述，20世纪50年代以后，中国画中的传统山水画文脉，通过潘天寿、陆维钊那样的大学者，以及，通过吴笈之、潘韵、顾坤伯、诸乐三、陆俨少那样的大画家的传递，在浙江得以相对大规模仅存。严格说来，这些浙江的画家的涵养功夫，并不局限于地域文化传统，但现在看来，浙江这块土地的人文传统的特殊性，以及，有当年浙美的教学传统作为中流砥柱，却反而使得当年的浙江画家的努力，具有了超越地域文化的现代性——现代性不等于现代化，我们在此所说的现代性，主张不失民族本位的多元整合，强调走出威权主义驭驱，走向既具有明晰文化信仰属性，又具有适时的文化普适性的风格自主。我们认为，这是当前中国山水画发展的最理想的必然前景。

一言以蔽之，近现代中国山水画不同文脉来源的多种多样的风格发展至今，如百川竞流，纯传统型、融合西方型、新传统型，以及，具有现代主义取向的崭新风格追求，共同构成了当前山水画不同风格之间互相制约但仍能和谐共赢的生态平衡。而恰恰是这种制约与平衡，在本质上，是现当代中国有见识的山水画家从各自的文化立场，以中国文化核心精神支撑其眼光，对本土以外的艺术世界的文化审视的必然结果。我们相信，在这样的多元共赢的生态土壤上，不久的将来，定会会有一个或多个提挈时代新风的新一代山水画宗师出现——这应该就是江西美术出版社继出版了《当代中国画艺术论著·人物篇》之后，继续编辑出版《当代中国画艺术论著·山水篇》的初衷与其价值所在，我们相信，这套丛书的出版，影响将是持久而深远的。

付京生

2010年岁末 识于北京

第一章

山水之传统与现代

◎引言:

“传统与当代”或者说“传统与创新”是步入新世纪以来,国内各行各业人士都比较关注的课题,也是被大家提及最多的一组词语,中国画领域也不例外,至于怎样去理解两者之间的关系却是一个见仁见智的问题。

20世纪90年代末以来,随着中西方文化交流的频繁与不断碰撞,以及综合国力的不断攀升,中国人的民族文化自信心显著增强。我们在享受世界文化成果的同时,中国自身的文化也逐渐对西方各经济大国产生影响,中国画逐步受到世界人民的关注,正迈向一个新的台阶。

随着世界经济一体化、文化多元化的发展,中国画的传统性、文化性或者说民族性成为近几年来大家一直比较关注的课题,特别是在上个世纪经历了对西方艺术的排斥、盲目推崇、肯定、大胆借鉴之后,由于大量西方元素入驻中国,对民族绘画带来的巨大冲击以及随之而来的民族元素的不断丢失与抛弃、不理解,一些卓有成就的中国画学者、理论家逐渐对中国画自身的传统性加以反思,逐渐意识到民族性或者说中国画自身的传统性在中国画发展中所承担的角色是不可缺失的,也是固本之所在。

于是,“传统热”复苏,无论是人物、花鸟还是山水领域,都掀起了一股向传统回归的热潮。这一热潮

也带来了两种不同的影响：一是对传统的重新审视，如黄宾虹积墨山水的研究热和因此而出现的一批由积墨山水画技法演绎而形成类型的画家群；一是传统概念的宽泛所带来的对传统的误读。由于传统是个非常大的概念，且有其不断延伸的内涵，每个人又因自身修养、文化品位等方面的不同对传统的理解也就各不相同，致使大家在探讨同一课题时在传统的标准上产生分歧，得出的结论也大相径庭；更有甚者为了满足自己的某种利益，试图曲解传统，片面地解读传统（如某些画家以传统文人画的标准来评析当代中国画）。因此，我们有必要对传统做一个理性的分析。

另一方面，立足于传统，向传统复归、学习并不是主要目的，其宗旨是为了更好地实现中国画的现代性变革，推动中国画不断向前发展。因此，如何正确对待中国画的传统与创新成为一个历久弥新的课题。

第一节

山水之传统

山水画最初是作为人物画的背景而出现的，直到魏晋南北朝时期才逐渐从人物画中分离出来，成为独立的画种。并经过隋唐五代的发展，至宋元随着文人画的出现而发展到顶峰，延至明清在技法方面仍有所发展，并且更加精进。

较之人物画，山水画虽然出现得较晚，但是就其理论体系、技法而言却相对完善，使后人在学习的过程中大多有法可依、有迹可循，而且就其所表现的对象而言，山水本身——自然空间、地理空间相较于“人”而言具有一定的恒定性，随着时代的发展，其变化也较小，因此山水之传统就成为当代山水画家有益的补养。

但是传统是一个大的抽象的概念，对于传统我们究竟该从中学学习些什么？从哪些方面入手？也是当今很多画家在不断思考的问题。在我看来，传统就像一座大山，它有自己的面貌，但是对于每一个认识它的人来说这个面貌是千差万别，甚至有可能是大相