
图书在版编目 (C I P) 数据

瞿谷量画集 / 瞿谷量绘. —上海: 上海书画出版社,
2005. 8

ISBN 7-80725-187-5

I. 瞿… II. 瞿… 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 083488 号

责任编辑 孙 扬

技术编辑 杨关麟

装帧设计 杨关麟

责任校对 郭晓霞

周倩云

图版摄影 李顺发

瞿谷量 画 集

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海文高制版有限公司制版

上海精英彩色印务有限公司

各地新华书店经销

开本: 889 × 1194 1/8

印张: 10 印数: 1-2,000

2005 年 8 月第 1 版 2005 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-187-5/J.183

定价: 150.00 元

瞿吉亮

画集

JU GUOLIANG



上海书画出版社

瞿吉亮

画集

JU GUOLIANG



有墨无墨在于水

郑重



二上黄山 (1974年)



70年代上海著名画家在龙华苗圃合影 (1977年)



瞿谷量、王麟坤、哈琼文在江西宜春文化馆作画示范 (1977年)



瞿谷量、邱受成、赵宏本、吴彤章、林凤眠、张乐平、陈秋草、李泳森、何振志、关良、周碧初在上海郊区金山古炮台的合影 (1977年)

水是生命之源。人们去登月，去撞击慧星，目的就是到那里去找水，探索那上面过去有无生命的存在，将来有没有在上面生存的可能，为人类开辟一块新的生存空间。有水就能生存，无水就要死亡，这些都是为人们所熟知的常识了。

水也是绘画艺术的生命之源。这话不是故作耸人听闻，试看水彩画、水粉画、水墨画，哪一样不都是“水”字打头。水彩画的漾溢感、流动感、透明感，不就是画家因用水的得法而取得的艺术效果吗？水墨画的墨分五色，气韵生动，空灵超脱，不同样是画家善于用水才形成的艺术氛围吗？没有水，颜料只不过是颜料，墨块只不过是墨块，营造不出绘画艺术。只有把颜料、墨块和水相结合，方能变成水彩、水粉、水墨，这种结合已经不再是原来的颜色、墨块、水和墨所存在的意义了，变成了有生命、有灵魂的艺术。

庄稼人种田也知道水的妙用，常说：“有收无收在于水，多收少收在于肥。”我们不妨把这话套用在水墨画上：“有墨无墨在于水，有骨无骨在于笔。”有的人可能认为这种比喻有些粗俗，实际上是包含着“气韵生动、骨法用笔”的绘画原理的。我这样说是理在其中，不是强词夺理。我看有的人作画一生，手不离笔墨，但不一定懂得用“水”的道理。

瞿谷量作画深悟用水之道。如果从他垂髫之年学画水彩算起，至今已有六十年，整整一个甲子，不算短了。六十年的艺术生涯是用水泡出来的。先是画水彩画，他不是用英国的传统技法，而是汲取苏联的油画色彩技法再掺入中国画的水墨，画出的是中国式的水彩画。他没有关门称大王，1959年，他的作品在莫斯科举办的“社会主义国家造型艺术展”上展出。谁知福兮祸所伏，展出之后不但没有受到赞扬，反而给下放劳动去了。他百思不得其解，还是一位老先生为他点破天机：“你画得太好了。”他就避开他人之锋芒，改弦更张，去画水粉画了。还是没有离开那个“水”字。雨过天晴，1979年，谷量兄的水粉画在长风公园展出，并不因为“公园展”就障蔽了人们的艺术眼光，当时，法国乡村风景画在上海展览馆展出，观者认为彼此彼此，他的水粉画的艺术水平不在法国乡村风景画之下。以后，他就乘着改革开放的春风，飞越太平洋，到美国纽约去了。纽约是世界绘画艺术的中心，画廊林立，画廊老板的每双眼睛都是锐不可当的，一个画廊老板看了他的水彩、水粉画，一语中的：你为什么画中国画，你画宋人的山水最合适。于是他又从水彩、水粉掉进水墨里。从此一发不可收拾，他把水墨寄情于黄山了。进入水墨，他就在不停地感叹着：难！难！难！

难处不在于用笔，而在于用水。笔是靠工夫磨炼出来的，用水用墨则是一个未知数，取得成功就要靠灵感了。

不只是作画讲究用水，作书亦讲究用水。谷量兄临黄山谷草书《诸上座帖》及《李白忆旧游帖》，几十年不辍。他对两帖的研究不只是每个字的结体、行气、通篇结构布局，而且研究黄山谷的用水用墨。他每作书即如老僧打坐，面前放着一卷纸、一本帖、一池墨、一盂水，手握笔悬腕而书，其奥妙之所在是那支笔既蘸墨，又蘸水，一笔下来能写许多字，墨色淡淡浓浓，浓浓淡淡，似乎在运筹之中。书家中写黄山谷草书的不乏其人，但多是得其形，写不出他那浓淡相间的淡墨风韵，谷量兄得到了，并把作书时用水的体验运用到绘画上，从这一点来说，也可以说是“书画同源”了。

1963年，德国美术评论家布鲁洛在评论《中国当代杰出艺术家作品集》时提到瞿谷量的水彩画《上海人民公园雪景》，说：“瞿谷量新作《上海人民公园雪景》水彩画，具有成熟的中国水墨趣味的技法，又似乎兼有欧洲传统水彩画的神态，这就是现代中国水墨画的特质。敷色柔和而细腻，把握了冬季严寒的朔气，乍看是法国印象派的调子，其感染力是如此之深，与欧洲水彩画并无二致，这真是了不起的中国水彩画新风格。”

这位评论家的话并没有过时，今天用它来反观瞿谷量水墨画，过去是把水墨画的技法及思维方式运用到水彩画中，而此时是把水彩画的技法及思维方式借到水墨中来了，这样一正一反，已经不是原来意义上的水彩与水墨了，而是生化出典而不古、新新相继的新局面、新风采、新境界。他以轻灵的水墨淡彩来调节控制画面的空间流动感，超脱了传统的笔法，代之以不具特定形状式的个性敏感的细节，从而营造出不拘形式的万千变化，免去了记忆中雕琢的气息。

看了瞿谷量的新作，不能不赞叹他是一位用水墨造势的高手。他的画幅式都很大，画大画务以得势为主，山得势，虽绝壁宏伟，山脊顶天，紫纤南下，气脉仍是贯串。他笔下的林木苍松，虽参差向背不同，因得势，而各自酣畅。他笔下的石，虽奇怪而不失理，即使平常亦不为庸，虽交错而不自繁乱。其他如清烟远岫，碎石幽溪，疏筠蔓草，藏蓄水口都由于水墨的调节与控制，形成脉脉相通的和谐之美。

如果把谷量兄十多年前的水墨画和他今天的新创作相比较，我们不难发现，他在着墨上做了减法，而对用水则做了加法。以往他强调的是浓墨重笔，厚重的气势是有了，但也难免有些霸气。由于用水的加强，将山的造型蒙眬化，山之骨不再是外露的狞厉峥嵘，而是隐约可见，给观者带来一种亲和之感。观谷量的画，常常使我想到元人方方壶的“因多变幻术，笔下生白云”的诗句，烟笼远景，云锁深岩，归真返朴，造就了一个混沌世界，这一切无不是得之于“水”。

移情移山

情满黄山

毛时安

民间俗谚有云：一方水土养一方人物。

上下数千年，一部源远流长博大精深的中国美术史，各家画派如百舸争流，百花争艳。其中不少画派皆以水土滋养。但真正以山为名，以山为题者，唯有黄山。五岳归来不看山，黄山归来不看岳。黄山以她自身的瑰丽壮观鬼斧神工，以她周边的墨香书韵人文荟萃，滋养孕育了世代丹青高手的艺术生命，激发了他们无穷的灵感，飞升的想像。古往今来，凡有幸一睹黄山风采的艺术家，终生为其动容折腰，梦萦魂绕。千百年来，在黄山周围曾盛开飘落过多少艺术的美丽传说，如今沿着世代丹青高手攀援黄山的足音，画家瞿谷量又以他的艺术生命，在宣纸上续写着黄山美丽动人的艺术传奇。

对于艺术家来说，一旦与黄山结缘，便有了不可挣脱的宿命意味。近代大画家黄宾虹一生九上黄山，直到晚年腿脚不便，依然惦记着有朝一日重登光明顶、莲花峰。海派大师刘海粟更是以百年人生十上黄山，传为画坛一时之佳话。1957年，瞿谷量这位年仅二十二岁的青年画家，因为一次不期而来的写生活动，邂逅黄山。其后四十八年间，无论世事苍茫，还是山重水复，他都不改痴心，一次次登临黄山之巅，领略奇峰、怪石、苍松、云海的万种风情。即使身居海外，厕身于繁华的纽约人海之中，他也会突然涌动情愫，不惜飘洋过海，来朝拜他心目中无比崇高的黄山。前后凡一十六次。这位当年风华正茂的年青画家，连自己都无法预知，黄山竟会成为他艺术世界里永远的主角，他竟会和黄山结下如此终生不解的情缘。

我观瞿谷量四十八年画黄山，从审美心理来看，有一个以“移情”到“移山”的过程。齐梁年间刘勰有云：登山则情满于山，观海则意溢于海。从来艺术欺矫情。真正的艺术家大凡是人类中感情最为充沛丰富的一族。故而登上群山，便会沉浸其间，将内心的情感投射到苍苍莽莽的千山万壑之中。西方美学家立普斯、谷鲁斯也创有“移情”一说。即是说，审美活动就是把艺术家的情感移置到对象上去，使自己置身于表现对象之中。画于1957年的《黄山蓬莱三岛》可以看到画家惊羡于黄山之奇美而急于留下其形象的急切心情，充满着真实描摹的写生意味，显示了一种客观之美。以1981年的《黄山速写》为转折，在大洋彼岸的画家开始在他的黄山之作中投射自己因生活阅历艺术经验而积累起来的越来越浓重的感情。此时笔触线条之间都闪烁跳跃着画家的感情。于是黄山便蒙上了画家热烈的感情色彩。是为瞿谷量画黄山的移情期。这一时期画家在实际上完成了从写生到写真，情感之真的创作过程。但这一时期的创作，在图像和技巧上都尚未达到一种炉火纯青的境界。到90年代中后期，画家进入了我所说的“移山期”。十六次上黄山的积淀使黄山在画家那里烂熟于心。他把黄山一座座搬到自己的心灵深处，咀嚼、发酵、升华。黄山以情感视野中的自然黄山，转移成为心中的黄山，最后创造出自然之山与心灵之山合一的黄山。他力图突破山我阻隔的樊篱，向往着“天地与我并生，万物与我为一”的境界。这就是在他生命进入七十岁时拿出的作品，这处于“像”与“不像”之间，以“不像之像”而逼近黄山本真意蕴的作品，大有“不似黄山，更似黄山”的味道。

瞿谷量画黄山，从审美距离来看，则有一个出与入的调节变化。清人王国维曾经说过，诗人对于宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。瞿谷量之于黄山四十八年间，时入时出，出出入入。每次之“入”，他都用眼用心用情，故能呈现出黄山独有的“生气”。这里特别要提到他的“出”。他之出，是远在大洋彼岸之“出”，一出数年之“出”。西人布洛克认为，没有距离的间隔就没有美。说的绝对，却不无道理。这种反复地出入黄山，使画家既获得了把握黄山精微变化，深入肌肤的可能，也使画家得以远距离地整理自己的黄山印象，更整体、更有机地去把握黄山的精神气质。日积月累，步步升华，最终完成了从摹其形貌到传其精神的审美过程。尤其是长年累月身处海外，遥远的空间距离和长远的时间距离，催生了画家笔下黄山之独特美质美感，始终带有一种“秋水伊人”式、如梦如幻、似真似幻的空灵美。苍茫、滋润、流动、变化，有一种飘逸的飞升感。达到了“生气”和“高致”的统一。而这背后透露出来的，则是旅居海外游子一缕淡淡惆怅，一抹对故土山川割舍不去的浓浓的爱意。

瞿谷量画黄山，长期摸索，形成了一套极为个性化的被我称之为现代写意山水的艺术语言。瞿谷量科班于西画，曾以水彩、水粉、油画诸种西画手段表现黄山风景，最后落脚于中国水墨的黄山艺术之旅。所以，在艺术上，他首先善于用水。他贯通水彩之水的透明和水墨之水的晕渲，突出展现了黄山云烟缥缈水气氤氲的绝色之美。同时，水色交融突现了黄山群峰在不同光线条件下的光感和云气的微妙变化，具有独特的情韵，清新可人。水，在他的黄山画中，犹如自由的精灵，无所不在、无时不在地流动着。其次，是西画功底对于色彩的理解，他努力用水墨滋养色彩，又用色彩来丰富水墨，使他的黄山画色彩，不仅随类赋彩，有着令人悦目的物理作用，而且经过心灵的提炼、变化，有着让人赏心的心理作用。清新而又抒情。在构图上，他既不取西画的焦点透视，也有别于国画的散点透视。在景物关系的处理上，他往往有意收拢近景，适度放大远景，从而使中景不倒，如龙骨撑起作品。故而，瞿谷量笔下的黄山在结构上流动而不松散，舒展而不随便，空灵而见骨骼。为了让自己笔下的黄山画定其精神，健其筋骨，他对黄山奇松，可谓情有独钟。几乎他所有的黄山画中，都可看到奇松的身影，或矫健、或虬劲，或老枝纷披、或朝气蓬勃，或屈曲、或舒展，或沐浴朝霞、或身披细雨……千姿百态不一而足。着力体现着画家心仪的五代荆浩《笔法记》中描摹的境界，疾进太行，“皆古松也，中独围大者，皮老苍藓，翔鳞乘空。蟠斗之势，欲附云汉。成林者，爽气重簿。不能者，抱节自屈。或回根出土，或偃截巨流”。“因惊其异，遍而赏之。明日携笔，复就写之。凡数万本，方如其真。”为得松树之精神，瞿谷量在沪上寓所专辟三米阳台、一方小窗，植大小松树十余株，姿态各异。晨昏相对，阴晴相望，朝夕相伴，长期的观察、体悟、描摹，如友如伴。不禁令人想到板桥画竹的情景：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。”这里要特别指出的是瞿谷量是一位像乃师谢之光一样的苦修型画家。1982年四十七岁的他才正式从事中国画创作。他深知自己“先天不足”，于是“后天恶补”。从宋元山水到历代碑帖，他无不埋头其中，对自己在画艺上的要求到了近乎严厉苛刻的程度。由此极大地弥补了自己的幼功不足，并且修成一家之气象。

黄山之美，是美不胜收的美。是一种深者得其深，浅者得其浅，可以被不断发掘、不断解释，而被接受美学称之为“空筐结构”的美。历代画家各自从自己的审美趣味、笔墨特长出发，留下了神采各异的心目中的黄山。浙江的枯瘦淡逸冷韵清响，髡残的草木华滋浑厚气势，石涛的心灵抒发滋润秀美的千变万化，直至近代大家黄宾虹的浓重黝黑雄奇磊落奥境奇僻的兴会的酣畅，刘海粟的翻江倒海缤纷泼彩。其间或空灵或质实，或粗头乱服或衣冠楚楚，或出之以静或展之以动，或凝神默想或移步换形，黄山已经成为艺术家笔下随时间而徐徐展开的长卷。如今，瞿谷量又在这长卷上留下了自己的创造和心血。他的黄山画，是国画和西画对话的产物，是个人创造和时代审美变化结合的产物。值此瞿君七十岁黄山画展之际，我祝他黄山不老，生命不老，艺术不老，永远为伟大的黄山造像、留影。是为序。



瞿谷量、赖少其在杭州（1978年）



瞿谷量、朱屺瞻、颜文樑、孔柏基在上海长风公园举办“四人画展”并合影留念（1979年）



沈柔坚、瞿谷量摄于绍兴徐渭故居（1981年）



在刘海粟家欢聚（1981年）

积劫可以成菩萨

徐建融



上海文联赴葛洲坝参观团全体人员合影。前排左起第六人为瞿谷量（1981年）



瞿谷量、金联桢在NBC记者雷诺士家作客（1982年）



瞿谷量、李文、金联桢在香港家乡俱乐部（1982年）



瞿谷量、王少陵、吴作人、萧淑芳、张迪善合影于纽约大都会博物馆（1986年）

中国画的传统，明代的董其昌曾一分为二，一路以明清文人画为代表，注重“以画为乐”，即作为翰墨的游戏，所讲究的是“画外功夫”，即以人品、诗文、书法的修养置于“画之本法”之上，以主观置于客观之上，笔墨置于形象之上，“以形象之丰富论，画不如生活，以笔墨之精妙论，生活不如画”。所以，在较少数“吾曹”、“至人”，可以“一超直入如来地”。另一路以唐宋画家画（包括画工画和文人正规画）为代表，注重“身为物役”，即作为艰苦的劳役，所讲究的是“外师造化，中得心源”的“画之本法”，即以造型置于“画外功夫”的修养之上，以客观置于主观之上，以形象置于笔墨之上，“以形象之丰富论，画高于生活，以笔墨之精妙论，生活决不如画”，所以无论是极少数的“吾曹”、“至人”，还是大多数的普通画家如王希孟、张择端，都可以“积劫方成菩萨”。长期以来，由于种种主观的原因，认为前者是传统中表现的、先进的、创新的、高雅的、人民性民主性的精华，后者只是传统中再现的、落后的、保守的、俗气的、贵族性封建性的糟粕，却忽视了前者只适用于具备了特殊条件的“吾曹”、“至人”，而后者却普遍适用于大多数画家。画坛的风气，撇开否定传统的不论，凡赞同继承弘扬传统的，几乎都把前者看作是捷径，争而趋之，而把后者看作是歧途，避之不及。这种情况，有些像钱钟书先生在《诗可以怨》中所分析，虽然艺术创作的动力可以是快乐，也可以是痛苦，但由于人们普遍认为“穷苦之言易好，欢愉之辞难工”，所以，即使没有痛苦经历的诗人，也更愿意“不病而呻”。这里面包含一个希望：有那么便宜和侥幸的事，不是“穷苦”的诗人，只要模仿“穷苦”的言词，也可以成为好诗；不是“吾曹”、“至人”只是模仿“吾曹”、“至人”的“无法而法”，同样可以成为“至法”的好画。特别对于画家来说，由于他们比之诗人更缺少文化的修养，自然也就缺少自知之明，所以，很少有不认为自己是天才的。既然自己是天才，自然也就应该理直气壮地走“至人”成大才的捷径，而不应该走常人或小才的艰难之道。过去，陆俨少先生说过“老实画”和“聪明画”的问题，大体上正是对应了这两种不同的传统观。

瞿谷量先生对于传统的取法，一度也是作如此这般的选择。然而，经由他和谢稚柳、陈佩秋、刘旦宅等先生的长期交游，他很快醒悟到自己不是“至人”天才，即使自己真正是“至人”天才，至少不应该把自己看作是“至人”天才。既然自己不是“至人”、天才，或不应该把自己看作是“至人”、天才，那么，天才的成才捷径自然也就不适合自己。适合自己的，只能是“积劫方成菩萨”的常人成才之道。有了这样的自我定位，他便自觉地“无法而法”、“我用我法”的捷径上退了回来，老老实实地在“外师造化，中得心源”的“画之本法”上一步一个脚印地修炼。

他把黄山作为自己艺术攻坚的主要对象，几十年来，调动各种技术、手段为黄山作写生，取得了对于艺术真实与生活真实、笔墨与形象的全新认识。

有一种观点认为，艺术真实为了拉开与生活真实的距离，必须“舍形求神”，轻视对于对象的实的方面的深刻把握，而注重对于对象的虚的方面的体悟，否则的话，就会沦于生活真实的翻版，就是“与照相机争功”。诚然，像石涛、黄宾虹那样，“舍形求神”的生活体验方法，“目击而道存”，“不见骊黄牡牝”、“不似之似似之”，自不失为一种艺术形象的塑造方法，但是，以此作为唯一的方法并借此否认“以形写神”的方法，却未必可取。因为一，石涛等的方法，对于“至人”、天才自然是合适的，对于大多数普通的画家，“舍形”好了，但舍了形却未必都能达到传神，结果“舍形求神”、“不似之似”往往成了画家们“舍形”、“不似”的借口，却不顾了“求神”、“似之”。第二，李成、范宽、郭熙等的“以形写神”、形神兼备，未必就是必须摒弃的“与照相机争功”的艺术形象塑造方法，而恰恰正是这一方法，不仅适合于李成等大师，同时也是适合于王希孟、画院的众画师等最大多数普通画家的。由于瞿谷量把自己定位在普通画家而不是天才的位置上，所以，他对黄山的观察体验巨细无遗，无微不至，尽可能地达到深刻、全面，并在此基础上由形及神，加以提炼、概括，形成为源于生活、高于生活的艺术真实形象。我们看他笔下的苍松、怪石、烟云，不是黄山生活真实的翻版，却正是黄山艺术真实的提炼，而绝不会把它们与其他什么名山的风景混淆起来。事实上，由于任何“外师造化”都是“中得”于画家主观的“心源”的，所以，以主观置于客观之上的“舍形求神”固然可以拉开与生活真实的距离，以客观置于主观之上的“以形写神”同样必然拉开与生活真实的距离。宋人的艺术实践证明了一点，瞿谷量的艺术实践再次证明了这一点。

关于笔墨与形象，我们耳熟能详的观点是把笔墨作为中国画的本质，而形象则是为笔墨的抒写服务的，中国画的“气韵生动”，归根到底就是笔墨的精妙，如同样的披麻皴，解索皴、同样的“个”字、“介”字，在不同画家的创作中表现为不同水平的笔墨效果，而这样的形象，往往也不再被称做“形象”而是被称做“笔墨程式”。然而，这一认识，同样正适合于董其昌、石涛等天才的画家，而不能适合于最大多数的普通画家。即以明清画史而论，有多少多少的画家追随了董其昌、石涛的画风，小四王、后四王、扬州画派乃至“风漫中国”的逸笔草草，结果，抛弃了形象的刻画，笔墨的抒写效果却并不理想，傅抱石先生甚至斥为“荒谬绝伦”！与这一观点相对的，是唐宋的画家都把形象作为创作的核心，笔墨则是为形象的塑造服务的，配合了形象的千变万化，笔墨也应该千变万化，当用精妙的笔墨刻画出了“形神兼备”的艺术形象，一幅作品才称得上是“气韵生动”。遵循了这一观点，所谓“纲（形象）举目（笔墨）张”，李成等少数天才的大师也好，王希孟等最大多数的普通画家也好，通过“积劫”，无不成就了各自的“菩萨”果。由于把自己定位在普通画家而不是天才的位置上，所以，瞿谷量对于形象与笔墨关系的认识，完全是追随了宋人的传统，他决不是从“笔墨的独立审美价值”来经营创作的笔墨效果，而始终是根据黄山艺术真实形象的塑造需要、量体裁衣地来运用勾、皴、点、刷、渲染等笔墨的技法。与宋人的山水一样，观赏他的作品，首先映入我们眼帘的是黄山的形象，千岩万壑，苍松怪石，隐现于灭没变幻的烟云岚光之中；深入地玩味，才能感受到这样的形象，乃是运用了轻重疾徐、粗细转折、疏密聚散、枯湿浓淡的不同笔墨刻画而成。

我曾在多种场合指出：非常之人为非常之事则可，平常之人为非常之事则殆；非常之人为平常之事真无上功德，平常之人不为平常之事可乎？董其昌、石涛等属于第一种情况，风漫明清直至当代画坛的文人画风属于第二种情况，李成、范宽属于第三种情况，王希孟等唐宋的画家画风属于第四种情况。

所以，对于一个优秀的传统，我们不能因为它的优秀而盲目跟进，而应该理智地定位一下自己的条件，有没有可能跟进这一传统？

当然，主张普遍跟进明清传统而反对普遍跟进唐宋传统的人，除了自认为自己都是天才，还因为前者讲究“我用我法”的个性独树，后者讲求“画之本法”的真性超越。个性独树便于“一超直入如来地”，而共性超越往往“积劫难成菩萨”——王羲之的书法写得这么好了，李成的山水画得这么好了，再跟在他们的后面，又怎么能有出头之日呢？包括瞿谷量的山水，追随了谢稚柳和宋人的传统，但显然远远没有超越谢稚柳和宋人，这样的创作，又有什么价值呢？我认为还是有的，就像成千上百位女子中长跑运动员，至今还在按照奥运会的基本法则艰苦地训练，尽管他们还没有，甚至根本就不可能打破王军霞的世界纪录，但他们的劳动和付出，依然还是对体育运动的重大贡献。当然，避开这一法则，轻而易举地创造一个“我用我法”的吉尼斯世界纪录，从多元化的立场，也是对人类文明的重大贡献。

长期以来，天才的画家们致力于倡导普遍传承天才的传统而全盘否定常人的传统，我则始终认为，天才不妨传承天才的传统，常人则只能传承常人的传统。至于天才与常人的概率是一比九九还是九九比一，则另当别论。但即使天才占九九而常人只占一，常人的传统也不可全盘否定。瞿谷量的艺术于我的观点，不失为一个实践上的支持。它证明，在今天的画坛上，尽管天才非常之多，但毕竟还是有一两个不是天才而只是常人的画家，至少不自认是天才而自认是常人的画家。所以，我也就十分乐意在他的画集作序。同时需要申明的是，在本文中，我对于瞿谷量传统传承的方向和道路选择的肯定，并不意味着对于其他方向和道路的否定，而只是为了提醒，在艺术多元化的今天，我们既需要有全盘西化的，也需要有中西融合的，还需要有传承传统的；在传统的传承方面，既需要明清写意的文人画，也需要唐宋写实的画家画，自然瞿谷量的这一选择是不应该被摒弃的一元。

中西融合 写黄山

朱国荣

徐霞客有句名言，叫做：“五岳归来不看山，黄山归来不看岳。”黄山“虽无华山之危，而有其磅礴；无岱山之拙，而有其庄严；无衡山之卑，而有其抗直；无匡庐之粗暴，而有其雄奇”。黄山以它的奇峰、怪石、云海吸引了古今多少画家为它耗费笔墨，甚至还出了一个“黄山画派”。上海画家瞿谷量不是黄山画派中的一员，但是他却是一位地地道道的画黄山的专家。一个生于上海、长于上海的都市画家缘何会独钟于黄山呢？

瞿谷量1936年出生在上海嘉定，从小喜爱绘画，十九岁时随曾创办白鹅画会的陈秋草习画，打下了西洋绘画的基础，1956年进入上海人民美术出版社工作，开始从事水彩画创作。次年，谷量第一次登上黄山，作水彩画《黄山蓬莱三岛》，以今天的眼光来看这幅水彩画还是相当不错的。应该说画家到黄山写生是一次很平常的艺术经历，但是黄山的优美景色已经深深地留在他的心中。1974年，瞿谷量作为上海美术学校的教师带着一批学生第二次上了黄山，这一次可以看作是工作需要。1981年，谷量与沈柔坚先生同游黄山，为第三次。次年，瞿谷量便移居美国。随着时间的流逝，身处异域的他，愈发感受到中华民族传统艺术的伟大和深厚，愈发感悟到对传统艺术需要作深入的学习和研究。同时对黄山的眷恋之情也愈发地梦萦魂绕。到了1990年代，瞿谷量几乎是每年都要从纽约飞到黄山。这才是瞿谷量与黄山情缘真正的开始。瞿谷量画黄山，是画家艺术审美和艺术表现的需要，也是画家对民族传统的继承和发扬的需要。他之所以盯着黄山不放，正如他所说，黄山的中国味特别浓。于是他一次又一次地登上黄山，至今已达十四五次之多。

谷量登黄山，画黄山，不是简单的重复，而是有意识地赏黄山四季之景、写黄山四时之美，不断地作深入体验。这不禁使我想到法国画家莫奈。莫奈曾经对着干草堆、大教堂在各种季节、各种不同的气候条件下作画，意在研究同一物体在不同光线下的色彩变化。而谷量则是在十余年中不同的季节、气候条件下体验和表现对黄山的感受。同是画家，作同样的实验，所不同的是：莫奈注重的是发明艺术的科学，而谷量着意的是获取艺术的灵感。这就是中西画家在艺术研究和艺术表现上的不同。

谷量笔下的黄山，常令人有清新湿润的气息扑面而来之感，其色、其笔、其气、其神均与他人明显不同，此乃是他以中为骨，以西为体的缘故。

谷量作水墨画善用西法，与他所走过的艺术道路有关。他最初接触的绘画是水彩画，由于生性好学，人又聪慧，学艺之路是一路风顺，在1959年就有三幅水彩画入选全国水彩画展，时年二十四岁。后来喜爱上了中国画，一上手，便自然而然地就用上了他所熟悉的水彩画法。笔者曾在上世纪70年代后期与谷量合作过中国画，当时就感到他作人物画的方法别具一格。这是一种在宣纸上用墨彩以“面”的方式来表现人物结构和立体感的，几乎不用线条。又见他作水墨静物画，用色鲜艳，有时将水粉颜料厚厚地涂上去，犹如油画，复又在纸背铺以水墨，或浓或淡。画好后再一裱托，但见画面上忽明忽暗，光线感优美动人，其情调与林风眠的静物画有异工同曲之妙。

谷量画黄山，越画到后来越觉得不能简单地套用西画方法，要表现出黄山的神韵，须要有中国画的笔墨功底。他对荆浩《笔法记》里的四句话“虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动”感受尤深，法则前人规定的，是死的，运用时应该要加以变化，用笔才能灵活生动起来。天底下懂得用笔的人，不管用的是什么笔，画的都能见笔见法。谷量喜用复笔铺染，层层叠叠、间以皴擦，使得山体厚实，坚硬挺拔。他坦言：“辛未年始悟，初具面目，然画艺既要有广度，又要有深度。自知根底尚浅，故再学书法，以冀有所裨补。”尽管他临黄庭坚帖已达十五年之久，但仍感字未写好。现在他苦练书法所花的工夫已不比画画少。他认为，字写好了，画不怕不好。谷量画黄山，注重表现光色。这与他受西洋画影响，对色彩的偏爱有关。马奈、莫奈、列维坦、赛洛夫、格里高莱斯库等画家的色彩令他神往。他喜欢描绘黄山的青翠葱绿，也喜爱表现黄山的残阳如血。每一幅画有每一幅的色调，不雷同，不单调。古人画山，不讲究光色的作用，而在谷量的画中，光色是不可或缺的重要部分，它起着表现色、形、质、神等诸方面的作用。有些画，阳光照亮峻峭的山头，金黄的暖色与未受光的蓝紫的冷色形成鲜明的色彩对比关系，以明暗衬出的白云缥缈浮动于山峦之间，十分优美，尤其是对墨色的大胆运用，以及恰到好处的用笔，显示出其独特的艺术魅力。这种中西融合，“冷色彩笔墨于一炉”的画风，建立起了瞿谷量山水画艺术的鲜明个性。难怪美国人在纽约的画廊里看到他的山水画时感到惊奇不已。

谷量画黄山，不着意于奇峰异石，而是强调表现整体气氛，以此来展现黄山丰富多彩的精神面貌。他所谓的整体观察，是一种以视点中心来观察对象的方法，不同于中国画的散点透视法，也不是西洋画的焦点透视法，所以他的构图、造型也是中西融合的。每次上黄山，他都要画许多写生作品，却并不追求与自然景象一模一样，而是作随感式、即兴式的记录，目的是为日后的创作积累感觉和印象。面对真实的黄山，当要表现真实的黄山时，却是不能用真实的描绘来达到。这是谷量在山水画创作中获得的可贵心得。因为画家只有将自己对黄山的真实的感受融合进画面中，黄山方才能显现出画家心目中的美来。也只有这样，黄山才会有它的百神百态。

这本画集是瞿谷量最近几年新创作的黄山作品的汇集，以此向同行展示他从美国归来后在艺术上的所思所为。我觉得，这本画集也体现了新世纪“海归派”的艺术发展趋向，即曾经有过一段海外艺术生活经历的上海画家对民族传统的真诚回望，以及在艺术创作上对精神层面上的思考要多于表现技巧上的探索。



在纽约中央公园写生（1986年）



移送钱瘦铁手卷给波士顿博物馆（1987年）



在文良画廊举办个人画展时，与文良、曹用平合影（1994年）



与李泳森、谢荣合影于上海美术馆（1994年）

Jui Guoliang at China 2000 Fine Art

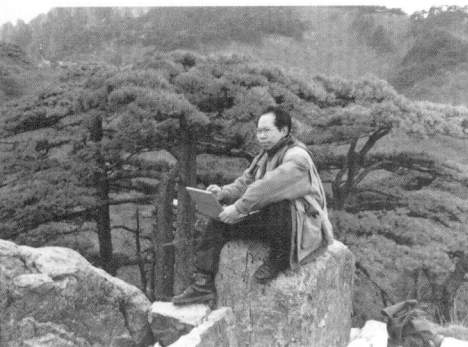
By RAYMOND J. STEINER

TRADITION, WHEN QUICKENED by a new sensibility and tempered by an abiding love, has the power of illuminating our lives, provoking us to savor new wine in old bottles. Jui Guliang, a traditionalist painter in the classic Chinese style, brings new life and new eyes to the landscape of his homeland.

Born in Shanghai and now sharing his time between his native land New York City, Jui's latest offerings of large-scale paintings of ink and color on paper* concentrate on Mount Huang (Yellow Mountain), a site he has been visiting since 1957. That first trip had a lasting and enchanting effect on him. For one thing, it gave rise to a deep appreciation of nature, but, perhaps more importantly, he was inspired to hew to a traditional approach, prompting him to ignore the Parisian and Russian influences which were being introduced to his art classes in Shanghai during the '40s and '50s. There is, of course, a reason why tradition persists, and it is clear why the Eastern handling of landscape painting has not only been a lasting but an apt legacy for the new painter. Anyone who has traveled to China, who has experienced firsthand the variety and beauty of its vast land mass—especially the painter!—knows the difficulty of capturing its exotic diversity on canvas. Those coming upon Chinese paintings for the first time must surely feel that no trees could be so misshapen, no mountains so impossibly steep—that such landscape paintings must have become so stylized over the centuries that they bear little resemblance to reality. Nothing could be further from the truth. Traditional Chinese landscape paintings appear as they do because the landscape actually looks that way—a palpable fact that the ancient watercolorists knew and capitalized on, simply allowing their instinctual sensibilities to translate what they saw into the conventions of two-dimensional painting. Steeped in that art and in that landscape, Jui Gu-liang carries on the tradition while transforming it into his own vision. There can be no question that this artist's technical skills are guided by his love for landscape. He captures the nuances of early morning light, a mist-shrouded peak, a rushing stream, or a tree bravely clinging to a mountainside with all the delicacy of a naturalist bent on sharing his discoveries with the world. He makes manageable for comprehension vast vista, modulating awesome majesty into human-sized idylls—all with a minimum of muted color and soft-edge line. A master with the brush, Jui turns this relatively small handful of paintings—about a dozen by my count—into a veritable feast for the eyes. This is an exhibit you ought not miss, since Jui Guliang's paintings are not often offered to American viewers. China 2000, incidentally, also features exquisite objets d'art from the East such as carvings, fans, vases, boxes, ink stones, chops and paint brushes—a perfect setting for resplendent paintings of Jui Guliang.



踏雪搜奇峰 (1995 年)



十上黄山 (1996 年)



程及、王己千、瞿谷量摄于上海浦东 (1998 年)



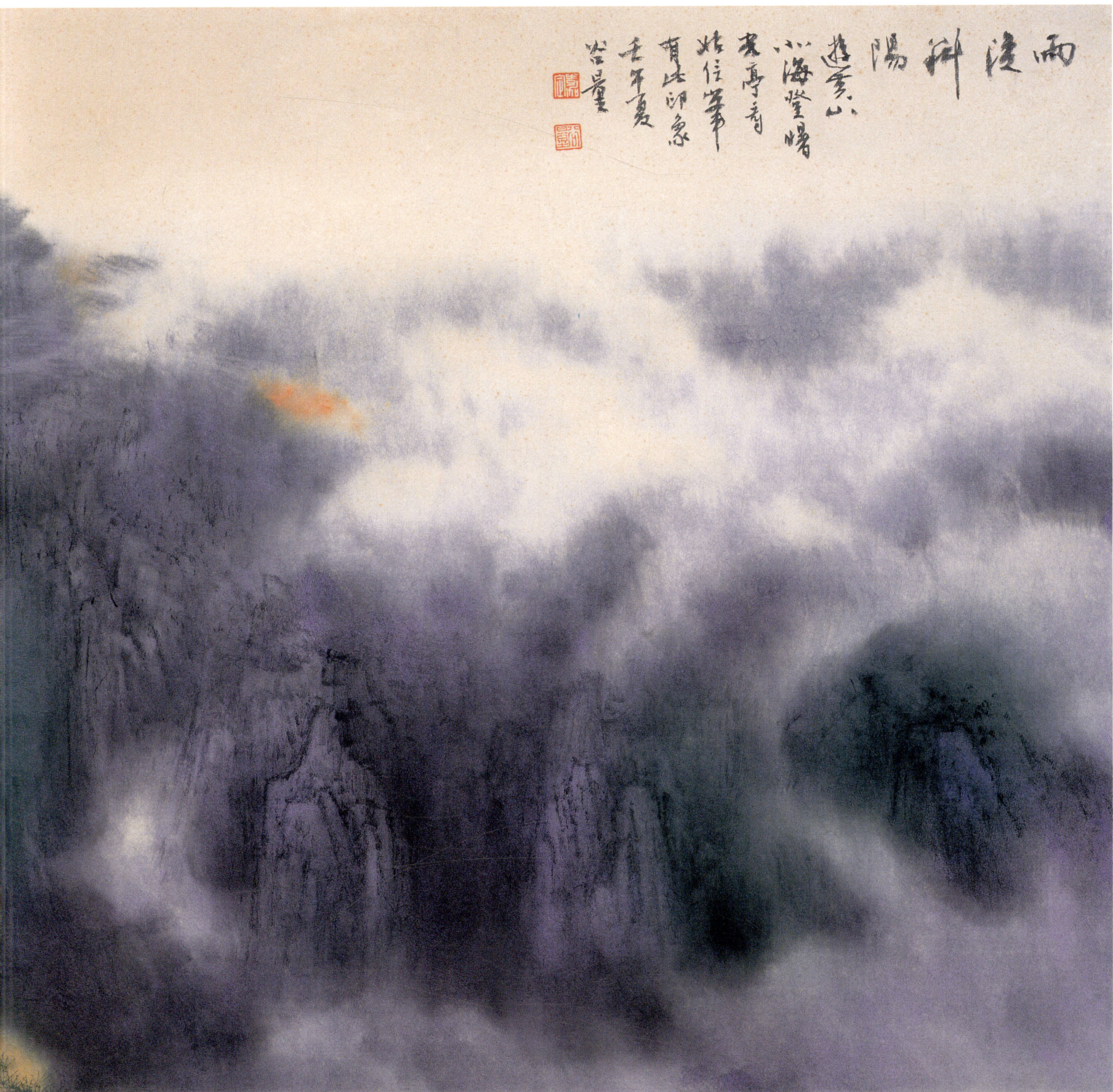
在中国千年画廊举办个人画展时与
沈建国夫妇合影 (1999 年)

ART TIMES AUGUST 1999

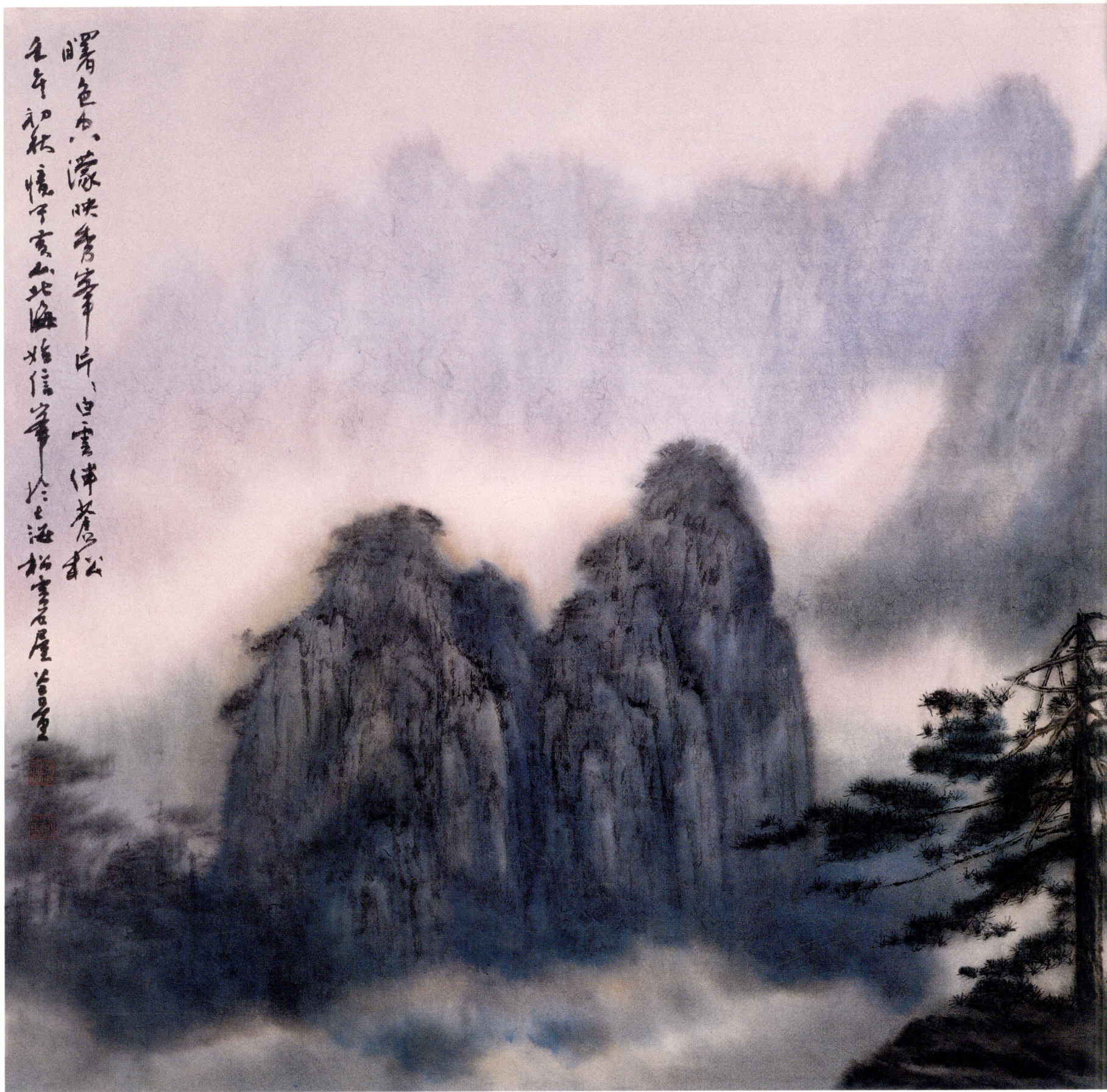
目 录

雨后斜阳	13
曙色空蒙	15
玉屏松径	17
霞云归壑	19
大雄苍浑	21
余 霞	23
松壑飞瀑	25
云壑峥嵘	27
壑谷风云	29
丹霞辉映	31
壑谷风云	33
秋壑晴云	35
众云奔逐	37
云溪霞彩	39
黄岳绝顶	41
雨 后	43
山高云外	45
朝云霞彩	47
春云润翠	49
莲花玉屏	51
雨后白云	53
朝 松 图	55
春云满壑	57
朝云润翠	59
西海朝云	61
松壑霞云	63
松涛云壑	65
云间登道	67
鳌 鱼 峰	69
千岩万壑	71
临黄庭坚《李白忆旧游》诗卷	73
赤 壁 赋	75



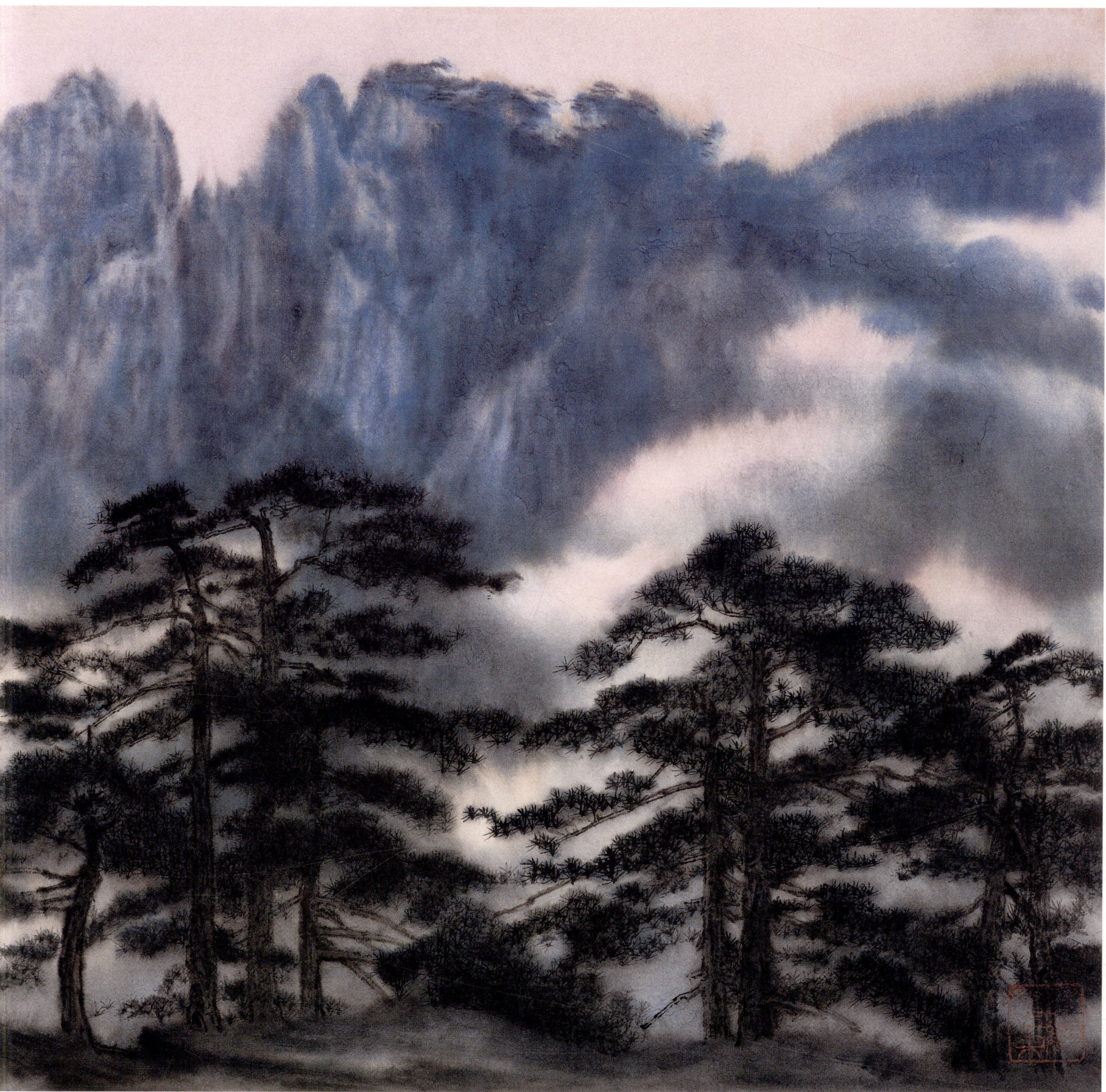


雨后斜阳 66.5cm × 130cm 2002 年



曙色初濛映秀峯，片白雲伸蒼松。
壬午初秋懷平遠山北海始信峯，於上海松雲石屋畫堂。





曙色空蒙 66.5cm × 130cm 2002 年

