

甘
蜜

經

宴

中国当代艺术经典名家专集

董 继 宁

中国书店

图书在版编目（C I P）数据

中国当代艺术经典名家专集. 董继宁 / 西沐主编.

-- 北京: 中国书店, 2013.4

ISBN 978-7-5149-0776-6

I. ①中… II. ①西… III. ①艺术-作品综合集-中国-现代②山水画-作品集-中国-现代 IV. ①

J121②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第076960号

中国当代艺术经典名家专集·董继宁

总 策 划 陈连生

主 编 西 沐

责任编辑 华 刚 陈 扬 李亚青

出 版 中国书店
社 址 北京市西城区琉璃厂东街115号
邮 编 100050
经 销 全国新华书店
设计制作 朱晓林
编辑校对 齐喜梅
印 刷 北京翔利印刷有限公司
开 本 787×1092 1/8
版 次 2013年4月第1版 第1次印刷
印 张 28印张
书 号 978-7-5149-0776-6

定 价: 498.00元

本版图书如有印装质量不合格者, 请联系本社调换。

《中国当代艺术经典名家专集·董继宁》
编辑说明

该书是《中国艺术品市场及其案例研究·董继宁研究》的一个成果。课题研究共分为两个阶段: 一是研究阶段; 二是编辑出版阶段。在陈连生总策划的支持下, 研究阶段共分为十个子课题, 每个子课题均形成独立完整的研究报告, 二十余人历经六个月完成。在此基础上, 课题进入编辑出版阶段, 在总课题组专家委员会的指导下, 由课题组长西沐研究员亲自带队, 北京大学、清华大学、中国艺术研究院、中央美院, 以及文化部、中国文联等相关部门及专家积极参与, 大家齐心协力, 完成了课题全部研究及编辑任务。本课题研究最后成稿由西沐、陈裕亮、柳学智、宗娅琮、张朔、亚青等执笔, 高峰等参与了相关研究工作。

艺术家简介

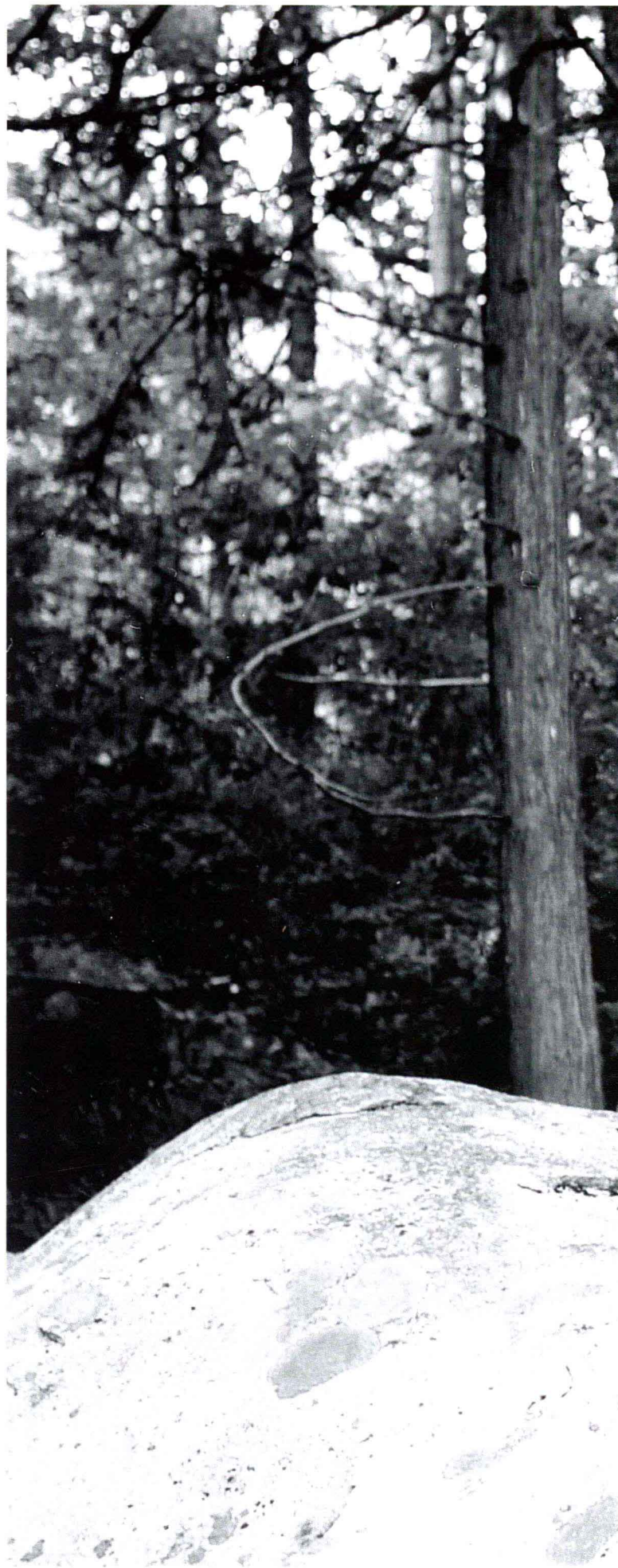
董继宁，1955年10月生，湖北咸宁人。1977年毕业于湖北美术学院，1988年结业于湖北美术学院硕士学位课程助教班。

现为湖北省美术院院长、教授、博士生导师，湖北省美术家协会副主席，中国画学会常务理事，中国美术家协会会员，湖北省国际文化交流中心理事。2006年度获“文化部优秀专家”称号。曾荣获“湖北省有突出贡献的中青年专家”称号，湖北省第十二届人大代表、教科文卫委员会委员。享受国务院特殊津贴。

曾在北京、深圳、武汉、香港、台湾等地及美国、澳大利亚等国举办个人画展，作品被中国美术馆、中国历史博物馆、毛主席纪念堂、中国画研究院、中南海勤政殿等收藏。先后获1990年首届北京国际艺苑中国画美术奖、澳大利亚“93悉尼”亚太地区水墨画大赛金奖、第八届全国美展优秀作品奖并载入《中国现代美术全集》等。

作品入选《世纪之光中国画提名展》《百年中国画展》等。出版有《董继宁画集》《董继宁中国画作品精选》《魂系山情·董继宁画集》《中国画二十家·董继宁》《继宁山水》《继宁速写》等作品集多部。

长期从事中国山水画的创作、研究和教学。在植根传统的同时，注重写生，强调造化，以写意的笔墨，表达对自然生命之蓬勃感念；以诗意的图式，表达对大山大水之真情关怀；以随情的色彩，铺洒对民族精神的颂扬；以雄强的线条，传达对顽强生命的礼赞。作品呈现出一种独特的充满激情的表现张力。





董继宁（1955—）

经典与典范

彰显中华民族文化与艺术的当代雄心

西 沐

中华民族近百年来积弱向世，经济上的虚弱导致文化精神上的缺失。改革开放以来，中国的经济实力增长迅猛，特别是进入21世纪以来，中华民族在经济迅速发展找到了更多的自信。中华民族的文化凝聚力得到了空前强化，民族意识也在不断觉醒，中华民族的复兴整装待发。100多年来，中国人从来没有像今天这样对未来充满信心，中华民族在新的世纪里可谓踌躇满志。可以说，我们正处在民族及民族文化伟大复兴的洪流之中。

文化作为一个民族的精神家园与形象，也在新的时期焕发了勃然的雄心。由于世界技术经济一体化的发展及信息沟通和距离界限的突破，世界各民族在今天史无前例的可以近距离地相互打量与交流，而在技术经济的整合过程中，文化的交融已经成为一个国家软实力与民族影响力的象征。文化价值观的融合与消长其实是一种文化能力及其价值观的竞争，这种竞争在世界越来越走向融合的过程中，既是一种机会，也是一种威胁，因为文化安全与文化利益也是国家安全与利益的重要方面。从这种意义上讲，中华民族现在或者是在以后更长的时期内，将持续展示文化的当代雄心。对于一个民族的文化来讲，其发展与进化从来就不是一个抽象的过程与形式，而是在不同的历史时期都会有相应的典范与经典，正是这些典范与经典丰富了不同时期的文化内涵与发展的生动形态。中国艺术品市场作为中国文化外化的一种形式，由于其特有的价值特征及市场化特性，是中国文化在发展中展示竞争能力的重要窗口，在中华民族文化的复兴中占有重要的一席之地。基于这种认识，文化部、北京大学等有关政府及研究部门，针对中国艺术品市场发展中的典范与经典这一重大的标志性问题，展开了《中国艺术品市场及其案例研究》这样一项研究工程，该研究工程整合各方面的资源，认真规划，深入研究，力争将近现代中国艺术品市场中的典范人物与经典作品发掘出来，进行系统的研究，形成规模，从而更好地展示中华民族的优秀文化及中国艺术的当代精神，为中华民族文化的伟大复兴鼓劲加油。

1. 东方既白：世界文化中心东移

从世界范围来看，中国不仅仅是艺术品资源大国，更是市场大国。随着中国艺术品市场消费能力的不断增强，中国艺术品市场的规模也在不断地得到扩张，可以毫不夸张地说，北京无论是从影响力还是规模上，都已成为世界文化中心之一，这既是世界文化中心东移、中国文化消费能力增长迅速以及中国文化的核心价值魅力与影响力不断扩大的结果，也是近几年“中国概念”由制造业导向经济，进而导向文化的生动写照。这种趋势会随着中国国力的增强而得到进一步的强化。我们有理由相信，在繁荣强盛的中华民族的身后，矗立着的一定是一个灿烂而又迷人强大的文化巨人，因为一个民族如果失去了文化的支持，所谓实力也只是一种物质的叠垒，难以支撑其走得更深、更远。

人类与文化学的研究告诉我们，文化的生存与发展处在一个生态化的状态之中，不同的文化间都存在一种竞合关系，每种文化都需要一个发展的空间，每种文化的发展与进化都需要足够资源的支撑。而在现实的世界中，空间与资源恰恰是有限的，由此产生的问题便是，不同文化的生态化生存一定是通过竞争、合作以及相应的竞合状态而存在的，不同历史阶段的文化格局的形成也都是在不同历史条件下，不同文化间游弋、竞合、发展的结果。在这个过程中，价值性不强、核心稳定性不高的文化种类就会逐步失去其独立性，并一步步地被蚕食同化，成为别的强势文化的组成部分，当然，其原有的文化价值也会解体与融化，而文化的消解是一个民族走向解体的前奏。

中华民族具有世界上最为悠久而又连绵不断的文化和传统。在相当长的历史过程中，中华文化虽然经受了众多外来文化的冲击与考验，但其博大的价值体系与稳固的系统总是在不断的竞合生存中保持了独立性，并不断地壮大。在中华民族最为危机的几个历史阶段，文化的延绵力量为中华民族走出危机、远离灭顶之灾提供了足够的耐力与智慧。可以说，中华民族文化具有坚强的生命力与融合力，而这种力量在当今世界对于空间及资源的竞争生存过程中，就显得尤为重要。如果说前几十年中华民族所面临的是一个发展的问题，那么，今天我们所面临的就是一个资源的问题、一个能否为我国持续发展提供相应的资源与环境支撑的问题。当然，资源并不是一个自然化的概念，它除了包括自然资源之外，还包括社会资源、文化资源等看起来属于软资源的战略性资源。未来，我们所面对的将是文化的战略竞争，这种竞争将是以文化为核心的战略资源及地缘文化影响力的整合。

2. 中国文化精神正在崛起

通过分析与研究中国艺术的百年史，我们看到了一个民族如何利用自己的坚韧与智慧去不断捍卫与丰富自己民族的文化传统及文化精神，同时，我们更深刻地认识到了当代中国文化发展的历史意义，以及我们应当承担的历史使命。贯穿在中国艺术百年发展的红线延伸的向度中，如何站立在中华民族文化精神的地平线上，而不是迷失于物欲长成的森林中；如何理解中国艺术审美在推动中华民族的精神追求中，不断走向人格的独立与精神解放的统一等重大的学术及现实问题，是摆在我们面前的世纪课题。对此，我们必须做出回答。这种回答是百年中国艺术发展的历史回音。

当文化的自信随着国运的强盛而一步步向我们走来之时，文化这个曾经被政治边缘化的附庸，才逐渐走向人们社会、经济生活的前台。在经历了是点缀还是战略的考量后，人们更多的发现，文化精神才是一个国家与民族的精神支柱与灵魂。似乎在一夜间，文化精神成了一个标签，被贴得到处都是。但对于什么是文化精神，如何分析与认识文化精神，却鲜有人涉猎。

中国艺术的精神无论如何变迁，都要以传递文化精神为要旨，这种文化精神不是历史的僵化概念，而是一个与时代精神同步的过程，让我们时刻观照自己、观照社会、观照审美的精神家园。作为研究者，我们关注艺术本质创造论的精神特质胜于关注形式化的语义与风格；关注艺术的文化精神性胜于关注程式的技术与技巧。虽然这些对于中国艺术的创作都非常重要，但在艺术水准的评判标准中，从来就没有什么先验化的准则，更没有高人一等的艺术形式，有的只是在历史的长河中，让时间的流水去打磨精神的硬度。历史是最公正的评判者，无论多么完美的标准形式，都是对历史评判的一种注解。在中国文化大发展与大转型的进程中，对于当代中国艺术所应具有的历史地位，时间会给出一个明晰的回答。问题的关键是，在中国文化精神的向度上，当代中国艺术会走多远？

对文化精神的系统研究是时代发展的需求，只有很好地认识了文化精神，才能更好地对其进行培育与发展。对文化精神认识的不断深化，本身就是对文化精神培育的重要进展与推动。如要对文化精神进行系统的分析，首先必须要清楚中国文化精神的理想是真、善、美；其次要明白中国文化精神的目标是人的全面发展，包括人的精神自由与人性的解放；第三要懂得中国文化精神的品格是雄浑；第四要知晓中国文化精神的体格是正大光明；第五要知道中国文化精神的修炼方式是知行统一，即追求身体与灵魂的统一、现实与理想的统一、思想与行动的统一。

中国文化精神崛起的重要标志是文化自觉的显现。文化自觉是一种追求状态，更是在当今生存环境下，艺术创作与发展的一个重要命题。文化存在是一种状态，而文化自觉是一种追求、一种价值取向下的探索。在艺术发展不断多元化的今天，我们之所以重提文化自觉这个概念，就是要更多地关注艺术创造及探索如何才能避免迷失于技术及现实的丛林，沿着文化的坐标，主动而又自觉地向文化精神的高地前行。唯有此，艺术才能成为有源头的创造洪流。随着科技的进步与社会的发展，文化的交叉与融合也会不断地进行，文化精神的核心凝聚力将决定一个民族在世界民族之林中能够伫立多久，同样，这种文化精神的凝聚力也将决定一种文化在人类发展的大视野中究竟能够走多远。

3. 中国艺术需要当代经典与典范

在东方既有的文化战略发展态势面前，中华民族文化的独特优势会进一步释放其能量，发挥其效应，并会在

世界文化的竞合生态化生存中发挥越来越大的作用。同时，经典与典范也会在这个过程中不断地散发出更加令人神往的芬芳。当下，中国艺术品市场最需要的不是一些投资，不是一些展览，更不需要闪烁其辞，而是一种源自于艺术本身的信心——对艺术家、对艺术作品的信心。

从这种意义上讲，发掘经典、发掘典范对于当今中国艺术品市场的发展至关重要。关于如何发掘，就涉及到了标准的评判问题，而标准又不是一个时髦的饰品，其制定是对事物本身内在特征的一种标划。很多时候，有了这种标划，中国艺术品市场的真实状况与规律才会水落石出，这才是我们之所以能够提升当今中国艺术品市场的最为基本的基础。经典与典范也只有找到这种基座，才能顶天立地地站立起来。可以说，如何综合考量中国艺术品市场及其作品，是值得我们沿着中国文化精神的高度去关注与挖掘的重要课题。因为，中国艺术品市场比以往任何时候都更需要经典与典范。刚才提到，无论是经典还是典范，都需要评价，评价是需要标准的，而标准是无法用红头文件来规定的。学术与市场的认知是必须的，长官意志难以行得通。如果说，对于当代中国优秀经典艺术作品的评价标准，我们至少可从以下几个方面进行探讨：（1）具有时代气息，充分体现中国文化精神；（2）突出中国艺术审美的品位，具有较高的艺术价值、文化价值、历史价值及市场价值；（3）反映先进文化形象，在艺术表现形式上出新，在表述内容上反映当下人文精神；（4）与当代世界艺术审美文化接轨，艺术作品的表现方式、方法及材料等方面有所创造。那么，对于当代中国艺术家典范的研究，还需要从更广的层面去发掘，具体有以下几个层次：第一，在中国美学的转型过程中，他们勇于创造，努力探索中国绘画的当代性，不断丰富并完善自己的艺术表现；第二，在艺术创作中始终关注文化自觉，聚焦中国文化精神，并在对文化精神的感悟中达到个性与时代精神的完美结合，形成独特的艺术个性与审美经验；第三，随着国家文化战略的实施及世界文化中心的东移，对经典价值的认知正在成为一种潮流，市场的经典性会进一步拉动他们在当代文化发展过程中的重要性及地位；第四，自律及在艺术上的不懈追求确立了其创造能力的持久不衰，这为他们的学术定位及市场定位打开了广阔的空间。研究本身是一个确立与发现的过程。当下，在中国艺术品市场的运作中，研究不是多了，而是严重不足。我们真诚地希望，建立在这种研究基础之上的理性精神能够照耀着中国艺术品市场的健康发展，让更多的优秀艺术作品、更多的优秀艺术家走上市场的经典平台，也让更多的藏家及艺术品市场的参与者体悟到这种经典价值认知，更让艺术价值而非泛化的价值在市场的运作中闪光。

4. 民族文化需要当代视角

如何在全球化的高度上给艺术一个国际文化语境下的价值定位，是中国艺术发展中的一个大课题。在全球一体化时期，包括绘画在内的中国传统文化虽然面临着诸多困境，但也有了很好的发展平台与前景。按照现在中国经济的发展速度，到2020年，中国的经济总量有可能上升至世界第二的水平。在经济要素不断输出的同时，我们拿什么来输出中华民族博大精深的文化呢？这个时候，多少年来忙于解决温饱和保卫国家安全的执政党与政府才强烈地意识到，除了物质方面的硬实力，还有一种不比硬实力的作用小的实力，人们形象地称其为软实力。可以毫不夸张地说，当硬实力这个基础达到一定水平之后，软实力的水平将是中华民族复兴的重要标志。西方文化崇尚个性自由，其结果更多地是三争：竞争、斗争、战争。在残酷血腥的同时，也给人类带来了丰富的物质文明，而其文化输出可归结为三片，即薯片、芯片、大片。东方文化的主要思想来自于儒、道、释诸家，崇尚中庸，讲究人、仁、忍，其结果是三和：和平、和睦、和谐。这是人类文化的精神宝库，是西方社会所缺少的，也正是东方文化价值所在。中华民族这种系统而又独立的社会调节及其哲学精神所形成的价值体系，将成为人类社会主流化的社会价值，成为建立和谐社会的重要思想基础，也是中国文化输出最具民族特色的文化大餐。如此说来，如何体现时代审美精神，反映中华民族勃兴的民族意识与创造力，就毫无疑问地成为中国艺术创作的精神基点。也就是说，在文化输出大餐中，中国艺术要做好以下准备：一是对传统的继承而不是承袭、摹古；二是对当代审美经验的再拓展、再认识；三是中国艺术的出新与原创性的追求。这样，中国艺术才能真正地成为既是中华民族的，又是人类共同审美经验的积累。只有这样，我们才能在世界上展示民族传统和旺盛的创造能力。

当下中国美学正面临着重要的转型。当代中国美学转型已在以下四个方面进行了探索：首先，超越美学的兴起与拓展，从生存论中人类学本体论视角出发，进行了深度开掘，以彰显生存的本原性、本己性和主体间性，为当代中国美学的转型打造了根基。其次，审美文化研究的异军突起，更是以其对审美文化生存性的高度敏感、关注和护持为特征，为当代中国美学的转型不断拓展了研究之路。第三，中国美学的“中国化”潮流的不断壮大，

则是以中国文化传统中虚实相生的生命识度为标尺，在当代中国美学转型中呼唤着一种具有原发生存势态的风神气象。最近不断提出的以建立在本原创造基础之上的信息量与可能空间为标志的中国美学审美当代性的探索，向我们展示出审美价值高低、艺术品价值的高低、境界的高低取决于言说的信息量及营造空间的大小，超越有限的信息量与空间，给人以更多的信息传递与想象空间，才是最为根本的，这很可能成为当代中国美学转型的第四方面力量。这也是我们考量中国当代艺术经典与典范的主线。

5. 自由创造与人的解放是通向人类智慧之巅的大道之途

中国艺术的境界可以说是实现了一种对中国传统世俗文化的超越，也可以说是实现了一种回避、一种文化意义上的逃跑，这与中国传统文化至高境界中热爱思辨与哲学是一脉相通的。在中国传统文化意识里，这种热爱被转化为一种艺术家对哲学的偏好。他们在哲学里而不是在宗教里找到了超越现实世界的那种自由与存在。同样，也是在哲学世界里，他们体验到了超越伦理道德的价值。中国传统文化中的哲学精神、中国艺术学术理想存在的状态深刻地影响着中国艺术的传承与发展，使得中国艺术几千年来魅力不减，闪耀着哲学思辨的光芒。

美是作为未来创造的动力而动态地存在的，所以不可能从“历史的积淀”中产生出来，而只能从人类永不停息地追求自由解放、追求更高人生价值中产生出来。无论科学如何发达，人类所知道的东西比起他们所不知道的东西来，毕竟不过是沧海一粟。审美是人的解放，所以在其中人体验到自由幸福。美和幸福作为经验形态、经验事实，有其内在的一致性。没有人的解放，就没有美，同样，没有人的解放，也不会有人的幸福。马克思关于美是人的本质的对象化的学说给我们的最重要的启示就是，美的追求与人的解放具有一致性。所谓美的价值，首先也就是这样一种不断创造的价值，一种在创造中发现自我、认识自我、解放自我的过程。

艺术发展的最终目的是人的身心自由与解放。现代美学，作为一门以美感经验为中心，通过审美经验来研究人、研究人的活动及其成果，特别是研究美和审美行为以及它们对人（包括个人和社会）的作用的学科，与马克思主义的人道主义有着共同的基础原则：它们都肯定和实现人的本质——自由，把人的解放程度看作人的本质实现程度的标志。自由的实现也就是人的存在与本体的统一、个体与整体的统一、有限与无限的统一、社会与自然的统一、思维与存在的统一，而这种统一进入经验形态就是美。所以在审美中，表现出的是艺术与人道主义的统一。人是按照美的规律来创造世界的，所以也用美的尺度来衡量一切，不仅衡量艺术作品和自然景物，也衡量一个人的思想、性格、语言、行为等等，以及一个社会的风俗习惯、伦理规范、政治经济制度和知识理论体系等等。在这里，所谓“美的尺度”，实际上也就是一个“人的尺度”。把人的解放，即人的个性和创造力的全面发展看作人的幸福的基本条件，这也是当代中国艺术的重要使命。

文化的进化与发展史告诉我们，在漫长的中华民族的历史上，能够让我们体味与体验中国文化精髓的，不是大声的说教与所谓的泛意识形态化的认识与体制，而是经过时间的洗礼而愈发清晰、愈发光彩照人的典范与经典。在岁月面前，他们像一座座擎天巨柱，支撑着中国文化大厦，历史的机缘让我们幸逢中华民族伟大复兴的历史时期，从这种意义上说，历史在呼唤当代经典与典范。一个人、一幅作品也许可以借助非文道又非艺道的其他力量红极一时，但在历史的反光镜下，是猴子，红屁股总是会露出来的；而典范与经典也终究会水落石出，成为民族文化的标示与记忆。当代中国艺术最需要的是经典与典范。虽然在今天、在当代，大的环境与文化土壤并不能催生经典与典范，但是，面对世界文化艺术的勃发态势，中华民族从来没有像今天这样渴望经典、渴望典范。文明古国、礼仪之邦不能总拿古人、古典以立世。极目当代，我们的经典、我们的典范在哪里？当我们参加世界文化艺术盛宴的时候，我们奉献给世界的是什么样的艺术大餐？如此这般，我们在世界艺术高地又会有什么样的话语权？在世界艺术品市场中又何谈定价权？

历史让我们在今天能够面向世界去思考民族及其文化的问题，同样，当代艺术家也非常幸运地站在了这个特殊而又让人充满自信的崭新时代。这些都给我们提出了更多的课题与更高的要求：在培育与弘扬中华文化的大背景下，凝聚文化智慧，打开创造之源，使中华民族不仅仅是利用勤劳的双手，更是利用创造的双手，捧起民族的未来。可以说，只有我们的经典才是创造的经典，只有我们的典范才是创造的典范，会使我们的文化精神独立而鲜活，也只有在这个时候，我们彰显中华民族的雄心才会气壮山河。

2008.10.09于水木轩

研 究

董继宁山水绘画精神综合研究

——爱我山河：董继宁山水精神的内核

“外师造化，中得心源”，这是历代山水画家所坚守的绘画原则，也是文人画家通过“行万里路”，通过“搜尽奇峰打草稿”，去问道于天地造化间，继而实现悟道、证道的过程。这个过程的完成，在绘画领域的表现就是续接了中国画文脉，文脉的个体性特征在此得到了充分的体现。那么造化为何物，缘何让文人画家们如此钟情呢？造化是自然，是天地，是宇宙。师法造化即以大自然为师之意，历史上有成就的山水画家都非常重视师法造化。他们在真山真水中研究、体察大自然的变化，酝酿创作构思，吸取创作题材。笔者以为，一幅好的山水画，必须要有作者的感情，充满作者对大自然讴歌的激情，并赋予大自然一种新的寓意。持此论者不乏有之，傅抱石也认为，作为一名山水画家，必须热爱祖国的一山一水，缺乏这种热情是很难创作出好的山水画作品的。

在观看了董继宁大量山水画作品后，笔者总是在思考一个问题，是什么因素让董继宁先生拥有了如此大的创作激情和大胆求变的气魄？他在表现胸中山水时，从细雨朦胧和笔墨氤氲的清新雅丽的画风，大胆转化为雄浑之山势、壮美之山魂，如此大格局的转换，那是需要冒怎样的风险，付出何其大的努力，拥有何种的胆魄和胸襟方能铸就的呢？带着这种思考与疑惑，笔者与董继宁先生进行了几番深入的交谈，终于得以解惑。原来贯穿其中最重要的因素是他对祖国河山的热爱，这种热爱已然化为血液，融入了他的身体中，在他的生命里无尽地流淌着。正是这股热血，让他充满了力量和激情，让他的艺术得以破茧成蝶，继而获得新生。爱我山河——这是董继宁先生肩负的历史感，也是他浓郁的爱国情怀的核心提炼，更是他的山水绘画精神的精要概括。

1. 为山水画艺术而生

1955年10月，董继宁生于湖北咸宁城关镇。轻松质朴的乡村生活，鄂南山乡的青山秀水，让董继宁从小就对这生机勃勃的大自然有着一种特殊的情结。山对于他而言，是孩童对母亲怀抱的期许，是他生命的寄托与遣怀。

这么多年来，无论身在何方，汀泗桥的溪涧山坳一直是董继宁魂牵梦绕的地方，因为那里深藏着他最淳朴、最甜蜜的童年记忆。从小与山水相伴是天赐的财富，鸟语花香的呼唤，重峦叠嶂的震撼，在大自然中所得到的熏陶和感染，使他的心，使他手中的笔，产生了仿佛是与生俱来的艺术感觉。

1966年，“文化大革命”开始，在那样一种大的历史时代背景中，董继宁和当时很多孩子一样，没有很好的读书环境。因其父母被批判，他失去了在县城读书的机会，回到姥姥家所在的汀泗区大桥公社生活、读书。在那里，度过了他的少年时代。

1975年至1977年，董继宁被推荐到湖北艺术学院美术系师范专业学习。毕业后留校，在美术分部教务科工作。业余时间开始学习、研究中国传统山水绘画及理论，临摹《芥子园画谱》及石涛、张大千、李可染等大家的作品。这段时间的学习，对董继宁的艺术创作有着深刻的影响，让他的艺术能够深深地植根于传统之中，造就了他之后枝繁叶茂的艺术格局。

之后的几十年时间，董继宁一直在从事中国山水画的创作、研究和教学工作，形成了独特的艺术风格和教学体系，也取得了令人羡慕的艺术成就，其作品曾多次入选全国美术作品展览，并在日本、新加坡、法国、意大利、德国、美国、澳大利亚、韩国、马来西亚等国家及香港、台湾等地区展出并获奖；一些作品被中国美术馆、中国国家博物馆、澳大利亚悉尼博物馆等地收藏；百余件作品发表于《人民日报》《中国日报》等众多报纸杂志；1991年在北京中国画研究院举办“魂系山情”个展，1993年在香港三联书店展厅举办“董继宁画展”，1995年在台湾国父纪念馆举办“董继宁作品展”，1997年在深圳博物馆举办“董继宁水墨画展”；1990年其作品《长

河落日圆》等获北京国际艺苑1990年度美术奖，1993年其作品《春醒》获澳大利亚“93雪梨”亚太地区水墨画大赛金奖，1996年其作品《童年回忆》荣获“澳洲翁真如艺术杯中国水墨画大赛”优秀奖等；艺术成就载入《1991年中国人物年鉴》《中国美术家大辞大典》《中国当代艺术界名人录》《中国文艺家传集》《中国当代美术家图鉴》《世界华人美术名家年鉴》《世界名人录》等；曾出版《董继宁画集》《董继宁中国画作品精选》《魂系山情·董继宁画集》《中国画二十家·董继宁》《继宁山水》《继宁速写》及文集《灯下独语》……

对艺术的狂热追求造就了董继宁今日辉煌的成就，而背后的艰辛却往往不为人知：白天，他是好老师、好领导，忙于各种行政及教学工作，只有到了夜晚，才是真正属于他的时刻，他的作品大多完成于晚上十点到凌晨两点之间。他说，他喜欢黑夜，因为夜是安静的，能让人远离名利欲望，让他可以更好的思考，思考艺术，思考人生，让他可以更清楚地知道自己想要的是什么……

2. 山水画新图式的个性探索

董继宁最初接触的是油画艺术，因此他有着很深厚的素描和色彩功底，改习国画之后，虽然曾经非常痴迷于宋元山水，但从来没有放弃过写生。经过多年的历练，他始于传统却不囿于陈法，面对着真实的自然造化，抒发着自己的真情实感，逐渐摸索出一套新的绘画图式结构。

“图式”，说白了就是构图，是对形式美感的追求。当提到这个词时往往给人的第一感觉是舶来语，似乎自古以来，只有西洋绘画比较重视构图，而中国传统绘画审美的价值判断多以笔墨论，很少有从图式结构谈起的。其实，视觉造型和图式结构的营造在中国古典艺术史中一直占有重要的地位，唐代张彦远“六法”之一就有“经营位置”，用现代的话说，就是构图。高居绘画史巅峰的文人画，更是建立起了一套非常严格的“逸品”图式，以至于宋元以后，文人所创造的山山水水变成了一种定式、一种文人画的符号，必须这样画，否则就不高雅、不脱俗，不叫文人画。到了明清，前人创造的审美意趣和笔墨规范，也就是“逸品”图式，已经成为严重的束缚，笔墨审美日益抽离了与“形”的关系，文人们只能以拆分重组的方式，即将前人的丘壑“搬前挪后”来抒发自己的情感，在极其有限的“自由”之下创造属于自己的“独特”。一直到现在，文人画图式的桎梏仍然存在，制约着许多艺术家的创作。

新的时代需要新的艺术，而新的艺术必须有新的图式作为载体。董继宁与许多艺术家一样，作品肇始于传统，不过幸运的是，困扰着一代代艺术家的“逸品”图式对于他来说，并没有像紧箍咒一样禁锢着他的思维和艺术创作。对于这个20世纪中国美术变革的中心课题——如何打破传统笔墨艺术程式的束缚，让艺术家可以真实地表达自己的情感与心境，创造属于这个时代的艺术经典，董继宁一直在努力的尝试着做出回答……

观继宁之画，让人感受到一种范宽式的全景构图。这种“高远”的构图曾经是元代的文人画家们改造的对象，他们认为“以大观小”、鸟瞰式的视角拉远了主体或观者与山水之间的距离，这样的山水自然不适合元人所追求的“居栖”审美取向。于是，他们变“高远”、“深远”为“平远”，采取一种压低了、拉近了的视点，通过图面各部分之间的和谐来营造心物交融的精神空间。董继宁却是用一种全景式的构图，营造出笔墨柔和的视觉氛围和疏密有致的空间关系。层层叠叠的山川一直延绵到画卷的尽头，飞流直下的瀑布浓缩为条条白色裂隙，万水千山、丘丘壑壑都浓缩在方寸之间，奇怪的是，这繁复茂密、被填得满满的画面，不但不会使人觉得局促和压迫，相反，还极有“空灵”之感。而这种空灵又不是文人式的清高和出世，让人倍感亲切温暖、可游可居。

究其原因，继宁的山水不像范宽，雄壮刚劲，拒人于千里之外，也不像“四王”，将前人的丘壑搬前挪后、拼凑重组。他追求画面的空间感和节奏感，但他并不被传统所谓的“高远、平远、深远”理论所束缚，而是看重在平面上，借用墨和色的深浅浓淡，塑造有层次感的空间，营造画境、抒发诗情，并巧妙地运用“留白”，采用大的疏密对比，以表现深邃与静寂之感。淋漓的水墨飘逸飞动，千变万化，虚实相生，黑与白形成强烈的对比，在视觉上使人眼前一亮，给人以无限的遐想。他放弃了中国传统绘画常用的立轴和长卷，打破立轴长于表现高远、深远之境，长卷易于展现辽远、平远之感的“窠臼”，而采用长方形，甚至是正方形的构图方式，吸取西画的焦点透视方法，使画面更加平衡、稳定、饱满充实，从而具有更强烈、更直观的视觉冲击力，符合这个时代的审美要求。更重要的是，他的作品建立在对真山真水长期观察、体验的基础上，直面现实，而后落墨写生，使他的山水画具有大自然般的新鲜感和具体性，比文人画采用模糊的印象式画法在更深的层次上打破了传统，突破了文人画山水程式的僵化趋势，为新时代的艺术创造注入了新鲜血液。

打破容易，重建难。董继宁做到了，他在打破后进行了一系列颇为有效的重建，终于探索出属于自己的新的图式——画面整体效果大气温润，迷离的远山群峰以抽象、模糊的形体简率地表现，而近处的枝叶、红花、小舟等则以浓墨醒笔点出，从而形成强烈的视觉对比；几处黑白色块分布之间留出的最明亮之处，或是曲曲折折、由远而近的江水，或是飞流直下、气势如虹的瀑布；穿插于群山之中的水体将画面间隔，同时也联接起来，产生深度感和寓于清、秀、奇中的雄浑博大之感。

对于“逸品”图式的诗书画印兼备，董继宁也进行了大胆的“改造”。他的画很少见题诗的，签名也大多在浓墨重彩处或者不显眼的边角处，完全不同于文人画动辄长篇大论的诗文，占据大片大片的篇幅。但不直接表现“诗书”不等于没有“诗书”，若画无诗意，即使题上许多诗，也是索然无味。在董继宁的艺术作品中，传统文人画“诗书画印”已经水乳交融于一身，不然如何能有如此格调清雅、诗情洋溢的意境。

综上，对于董继宁所重建的新样式，我们不妨称之为“董家样”。一般来说，如果能创造一种新的图式、新的艺术样式，其功绩是完全有理由被载入艺术史的。当然，世界进入后现代的多元文化时代后，中西文化剧烈的冲撞与融合，在这样的情景下，艺术家有了借鉴和吸纳异质文化的机会，陌生的东西往往最能激发艺术灵感，文化艺术愈发的百花齐放、百家争鸣，各种新的艺术、新的画法层出不穷，大有“乱花渐欲迷人眼”之势。但真正对艺术史有意义的图式势必要建立在深谙传统的基础上，没有对本土文化的深厚积累，必然只是打破而无法重建。

3. 以中润西，问道于天

东方与西方、传统与现代，多元文化的融合是世界发展的必然趋势。说到中西美术融合的话题，从西画强势“入侵”到现在已经一百多年的时间了，如何在保持民族性的同时与世界接轨，仍然是中国美术的一大难题。虽然一代代的艺术家不断地在探索，但其中大部分画家并没有拿出令人满意的答卷。不是全盘西化而丧失民族性，就是重回传统而丧失时代性。

在这方面，董继宁可谓是一位成功的探索者。他没有在时代的大潮中盲目地追随西方，也没有盲目地否定传统，他始终保持着清醒的头脑，追逐着自己心中的艺术理想。他合理地吸取西方的画法来改造中国传统山水画，可以说，他绘画作品的艺术表现形式在一定程度上是“西化”的，他将极具现代感的色彩与光影效果成功地融入了水墨表现之中，创造了不同于传统文人画的充满力度感、色彩感和运动感的艺术，有力地消解了传统水墨画的表现程式，使他的作品与中国古典山水画拉开了很大的距离。同时，他的艺术又是深深地植根于古典艺术之中，他潜心研习中国画之文脉，对于中国绘画史上的经典之作都有深入的研究。他努力探究中国画的文化本源与方法之源，体味着道法自然的奥妙。因此，他的作品画面的整体效果和作品所表现的内在意蕴，充满了东方的诗情画意，具有浓厚的中式传统审美意趣。

传统和异域艺术对于董继宁来说不是束缚，而是为他的创新之路提供着源源不断的营养，在继承和发展中开创着属于自己的时代，他就是这样，始终在一种符合艺术史发展内在逻辑规律的轨道上不断地向前行进着……

“光”，可以说是最生动的视觉感受体验之一，而在东西方古典绘画中，都不约而同地忽略了光的因素。西方印象主义之前的绘画，光只是塑形的一种手段，并没有独立的审美价值，中国传统绘画更不必多说，连阴影都被忽视了，不需要正确表达光源下的明暗调子，更不需要明暗作为造型手段。19世纪，印象主义第一次将“光”作为绘画的一种本体看待，赋予了“光”独立的艺术价值，印象派大师们不再关注内容和思想，转而关注瞬间的印象和光影的变化，这预示着西方绘画的又一次觉醒和突破，成为了现代主义艺术的先声。

中国美术的现代主义之路也同样伴随着对“光”的重新认识。从20世纪初开始，黄宾虹、刘海粟、徐悲鸿、倪貽德、丰子恺等艺术家就开始对西方印象主义进行研究和借鉴，而其中对于“光”的运用成就最卓著者，非李可染、林风眠莫属。如果说，李可染的成就在于将西方印象派中光的元素引入画面，用逆光法使自己的山水画面貌为之一新，表现出山林晨夕间的朦胧迷茫、流光徘徊，创造出他自己独特的风格，使中国画前所未有的亮了起来，那么，林风眠则是通过对西方绘画特别是后印象派绘画的深入研究，典雅的色泽具有自然光色所不可比拟的

表现力，塑造出一种可望而不可及的美，使光与色的韵律融会进自己的理想和情趣之中。

这么多年，董继宁也在做着同样的将“光”的因素纳入到中国传统审美之中的努力。他的高明之处在于将对“光”的营造与中国传统文化的“气”相结合，在用水墨技法表达光感的同时，展现宇宙的气化流行、生生不息，把属于大自然的生命之光定格于画面之上，塑造出充满着性情与情感的光的世界，改变了中国绘画的造型语言长于写而短于绘、长于传达动感而短于表现光的缺陷，将中国画造型语言曾经放弃的对自然形象在具体时空下的直观形态再现纳入自己的艺术体系，造就了极强现代性与时代感的艺术作品，这也是创造出属于他自己艺术图式的最关键的切入点。

从这里也可以看出董继宁与李可染、林风眠的相同之处：不再甘于只做西方文明的“他者”，而是努力地发出属于自己的声音。在外来因素打破中国传统绘画体系内部平衡的同时，他们在中国文化语境中生发出了全新的创作成果，大大丰富了西方艺术用语的审美内涵与形式意蕴，在对“光”的借鉴、吸纳的同时，也克服了印象主义者一味沉溺于“光”的幻影制造，将光视为艺术的唯一本体，而忽略客观物体的内在结构的弊端。这便是最理想的状态：“以中润西”在更高层次上的重建。

通过“光”，展现的是中国宇宙之“气”的化境。董继宁的作品不采用传统的散点透视，视点不跟随山水移动，然而却也有着很强的“动感”，这“动”便来自于作品中捕捉到的流行于天地宇宙之中的“气”。

从哲学上讲，中国的宇宙是一个气的宇宙。老子讲，“道生一，一生二，二生三，三生万物。”《周易》云：“太极生两仪。”这“一”、“太极”就是“气”。道在自然中，表现为生机勃勃、宛转流动的“气”；它存在于万物之中，是万物的本质；气化流行，衍生万物，气之凝聚而成实体，天上的日月星辰，地下的飞禽走兽，无一不是由气衍生而成，实体之气散而形亡，又复归宇宙流行之气。也就是说，联系“道”与万事万物的是气，气将有无一以贯之。“气”在中国艺术中表现为对“气韵生动”的追求。宗白华甚至认为，气韵生动是绘画创作追求的最高目标、最高境界，是绘画批评最主要的标准。

在董继宁的绘画艺术中，光是表面的形态，是增强艺术视觉效果的方式，作为天地万物之根本的“气”才是要表现的“主角”。但是气终究是虚无缥缈的东西，因为有了这丰富的光影明暗效果，气的流行就有了更现实、更立体的存在空间，让人感觉到真实地存在于自己身边。如此，“光”与“气”就这样和谐地共存于董继宁的绘画艺术中，将光与色彩融入水墨空间，用逸笔呈现斑斓生命，形成一个具有中国宇宙节奏的艺术世界。在这个世界中，可以用文化的宇宙法则和能够体会这宇宙法则的心灵去组织对象，表现自己想表现的任何东西：表达不滞于物的精神内核，亦或是浑厚博大的宇宙意识……

从艺术形式上分析，在表现大的场景时，董继宁极少用线。线即边界，将有与无绝对地区隔。中国传统美学中的“有无”是相生的关系，不是西方式的对立统一，而是相互补充，因此，用线意味着将客体与整个宇宙隔绝开来，便像失去了内在生命的“死”的物体。继宁不是简单的模仿自然，而是要进一步表达出客体形象之内在生命——由生生不已的阴阳二气织成的有节奏和韵律感的鲜活生命力。也缘于此，他作品中的一切山川、河流、花鸟好像都没有安置的定点，而是在一片虚空之中，这虚空不是西方式的纯粹的无，而是充满着宇宙的灵气。这种灵气正是中国传统文化中核心要素的“道”在山水画中的存在形式。

董继宁在大的构图上，多用曲线而少折线，特别是多用S形曲线。曲线意味着流动、变化与生机，往往体现出一种古典的美感。更重要的是，曲线最本质的特征是它可以围成一个圆，这又在深层次上与中国古典美学中的“气”相通了。在中国，表示阴阳的太极图就是一个S形的圆，一个无限循环的圆，黑为阴，白为阳，黑由大而入小，化入白，白又由大到小，化入黑，阴阳转化，运动无穷，表现了“气”的生生不息。在董继宁的很多作品中，打破了黑与白、有与无的界限，有时远处的一块留白更像是山，而颜色较深处却更像是自由流动的宇宙之气，很多的时候，会令观者分不清哪是山，哪是雾，分不清究竟是水，还是气……只感觉整个画面都是流动的，按S形的天道的圆味流动着，一画形尽而力意未尽，又转入下一画，就像太极图，阴阳各半，旋转不断。无法而有法，一点一拂皆有情趣，从头至尾，一气呵成，如天马行空，游行自如……

在对山水的观照中，让自己内心深处的心灵节奏与宇宙的内在生命节奏合拍，董继宁于当代语境中不停地

创造着属于自己的新传统，为古典的传统添加新的内容。上下五千年，中国人独特的形而上宇宙观和形而下的社会历史条件所形成的独特的审美模式已深深地刻在每个中国人的骨子里，这种对美的感受是与生俱来的。与之相比，外来文化短短几十年的冲击又算得了什么呢？董继宁的“以中润西”是一种值得提倡的积极态度，变被动为主动，用中国传统美学中的精华去主动影响、甚至是改变西方文化，让世界都能感受到中国式的宇宙和意境，让西方了解、学习中国传统文化所提及的“问道于天”的表现形式，董继宁先生给我们提供了一种提升中国软文化实力的新路径。在这个多元文化的时代，让世界听到来自中国的声音。

4. 无我之境

禅宗有所谓的三境界：第一阶段，“见山是山，见水是水”，这是世俗眼中的寻常山水；第二阶段，“见山不是山，见水不是水”，到了这个阶段，凡事以佛理分析和看待，便超越了世俗之山水；第三阶段，“见山仍是山，见水仍是水”，这是超越了佛理而返璞归真之禅宗最高境界。其实，纵观古今的哲学理论，庄子所谓无差异的“齐物”，康德所谓“无目的的合目的性”，黑格尔所谓“绝对理念”，都是类似经过螺旋上升而达到的对立统一之境界。

董继宁的艺术和人生也经历着类似的三个阶段。第一阶段，是没有受过绘画训练的“天真”之眼，所见到的只是再寻常不过的山山水水。一旦开始接触绘画艺术，便进入“见山不是山”的第二阶段——对传统山水画以及西方艺术的借鉴，对绘画经典范本反复的研习和临摹，长期的刻苦训练使董继宁具备了深厚的绘画功底，这是一个重要而漫长的过程，是向第三阶段上升的必要积累。与此同时，也带来了不可避免的问题，由于终日看到的都是前人笔下的逸笔山水、三维透视的油画作品，以及各式各样的现代主义，即便面对着真正的山水，眼中看到的也都是程式化后的模样——明暗阴影、皴擦点染，他就是这样带着厚厚的、沉重的“有色眼镜”，也就是艺术史学家们常说的“视觉惯例”，去观察、审视这个世界。

能不能突破，关键在于能否达到第三个阶段，也就是“见山仍是山，见水仍是水”的境界，这其实就是前面已经讲过的打破、再重建的阶段。此时，深厚的艺术功底已经融入到董继宁的血液之中，能够做到将中西绘画、百家之法为我所用，融会贯通又不着痕迹。此时的董继宁就像一个武林高手，习尽天下的武学真经，有一天却突然忘记了所有的招式……此时的作品意境愈发的简单、平和、宁静，即便是浓墨重彩，作品给人的感觉仍是清新自然、情真意切，无需摆出逼人的架势，无需塑造神秘的氛围，他用属于自己的抒情笔调，静静地、耐心地描绘着心中的风景；无需壮观的名山大川，无需奔腾的江河湖海，他能够在平实、直朴的客观自然中发现独特的美，山石岩壁，杂树苔草，村舍木屋，重重叠叠，铺满画面……

他是大自然的学生，但他不做大自然的奴隶，在对景写生中，董继宁悟得了所谓“遗其形，取其质”、“度物象取其真”的道理，更为重要的是，他明白了不但要写山形、取山质，还需写山魂，因此，他从来不追求以“形”眩人眼目，而在乎以“意”动人心弦。在平实的景观里，以心灵化合自然，从自然中取其美质，取其意象，传达遨游于天地宇宙的胸次境界，实现山水“可游、可卧、可居”的三重衡量标准，而这种标准恰恰是中国绘画强调的“畅神”，要神游八极，其实这正是传统文化里的要“天地人合为一体的过程”，这就是道，中国士人的道，董继宁心中的道。

伴随艺术境界的提升，董继宁的人生境界也得以升华。他的审美取向由幽美转向壮美、大美，从早期的和风细雨、绿色江南的秀雅山水，转向当下对祖国河山山魂的写照，为它们立传。他对祖国河山饱含深情，他把自己对中国传统文化的理解和对人生的理解，赋予山水画中，并不断地从新的视角、新的审美思维中去窥探山水的根源。这种审美的变化，促成了他的绘画走向大、壮的格局，从而告别了文人山水画寄情的穷酸感，从更宽阔的胸襟、更高的眼界和立足点，重新看山水，重新认识自己和认识人生，也就是再次感悟天人合一的过程，是对道更深入的解读。到此，董继宁的绘画突破了，更重要的是他的人生境界升华了，从“看山不是山”，上升到“看山还是山”的“无我之境”的高度。

王国维《人间词话》中关于境界的解释，有有我之境，有无我之境。

“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。”有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山。”“寒波澹澹起，白鸟悠悠下。”无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。造境即有我之境，写境即无我之境。

以此“境界”论来看，董继宁的作品往往给人“无我之境”的意味，这“无我之境”首先来自于对祖国大好河山的一往情深。他将自己与大自然化为一身：“大自然的宽广博大让我深深爱上了乡村的一草一木，大山的凝重让我学会独立和要强，田野的旷达让我体味到辽阔与淡泊，山泉溪流给我以生活的盎然情趣。山川草木，成了我生命的一部分。”在董继宁的绘画作品中，他与世界的融为一体源于中国美学的天人合一，悠悠万物，皆由气生。气构成了宇宙万物的同一性，也构成了主客体同构的内在基础。这一片壮美的世界区别于西式的“崇高”，在西方的文化中，人与世界是敌对的，是截然分开的，人在宇宙面前体会不到充满快感的“美”，而只能感到自己的渺小与无力，才会像蒙克那样，面对着世界发出声嘶力竭的“呐喊”，就算是“美”，也是在实践中不断地战胜这个伟大的敌人而由痛感转化为快感。而在中国文化中，人与宇宙永远都不是敌对的，所以艺术家才能感受到天地的壮美、大美，并将这大美之思、之情、之意的外化，以意摄象，以象写意，求山水之魂的理想一以贯之。

“无我之境”更源于艺术家平静淡然的心境。“无我之境”不是说没有主体的情感映照，而是将相对浓重的主体色彩减淡，将主体融于整个自然大化，做到无欲无求，天人合一。外界之景物不再被艺术家的主观情感所浸染，成为他们或爱或恨、或怨或慕的客体对象，不再是传统文人们郁郁不得志寄情于山水，试图通过山水问道于天地的“有我之境”。画家超越了世俗利益得失的考虑，也超越了自己生理的存在，把全部注意力都集中于胸中的审美意象。走出古代艺术家的孤傲和幽怨，走到五彩斑斓的阳光下去拥抱鲜活的生命世界，同时又能让水墨风景保藏着笔墨的飘逸与意境的空灵。这正是董继宁与历代失落文人的心里历程的差距，突破传统的重要表现。他能够以阳光的心态去逛山水、写山水，以包含着对祖国河山的深深热爱去表现它，写照它，为它写魂，为它立传。这是一种精神的超越，精神的解放。他自失在自然造化之中了，忘记了他的个性，忘记了他的意志，忘记了他的欲求，甚至忘记了自己是谁，从哪里来，到哪里去，他成为了纯粹的、无意志的、无痛苦的、无时间的主体。把整个世界都忘记了，才会获得创作的自由。这是一种超越了自然物质形式的审美心理状态，即在心与物浑然一体的和谐统一体验中，使人的精神从一切实用、利害，乃至逻辑因果的束缚中超脱出来。面对着纷纷扰扰的大千世界，从容、淡定、宠辱不惊，心态平和，顺其自然，淡泊一切名利，仿佛人世间的一切纷争都与他无关，只有面对艺术，董继宁才会显露出执著的一面，这便是老庄所谓的“虚一而静”，专心凝神于山水之中，而忘记了其他方面，由人心返回道心。无事在身，无事在心，悠然忘我，从此境出，哪得不佳？

只有那种由心而发、追魂击魄的艺术，才会使人回味无穷，久久难以忘怀；才会直接透过感官，钻入心灵的最深处，去轻轻撩拨我们那根最隐秘、最微妙的神经。技巧可以学、可以模仿，而超越技巧抒发的是画家的胸襟、画家的心灵。这是董继宁独有的东西，别人无法模仿，不可替代！超越形式，法无定法，一切仿佛信手拈来，一切皆从胸中流出……

董继宁说：“我努力在山水画的创作中，对旧时文人归隐田园，寄情山水，追求安逸、宁静、清远、玄妙境界的文化精神，作了一些承接、取舍和扬弃。试图将当代中国知识分子探寻现实人生中自我存在的终极意义；希望能把握天地宇宙的人文精神于生命创造之中，‘发天地之虚灵，赋山水以情致’的人文关怀注入到我的创作之中。”

深植传统而不拘于传统，直面生活而不是遁世，用对客体深入观察而不是依照前人程式，以向异文化开放而不是唯祖训是尊的方法变革旧艺术，这就是一个生活在当下文化情境中的知识分子的艺术追求，为此，他一直在路上……

董继宁山水绘画学术背景研究

董继宁是当今中国山水画领域的杰出艺术家，他的山水画风格在中国传统文化的滋养下，将生命精神与艺术精神合一，在开阔的意境中点染着文人情感的细腻表述，飘荡着一股浑然之气，这份浑然之中既有沁人心脾的空灵爽意，又饱含了人文关怀的温暖。他继承古人面对山水时的“天人合一”精神，他坚持以真诚的心灵来探索艺术，传统意蕴、书写心境、自然表达作为他创作中的核心三要素在艺术实践中不断得以深化与融通。董继宁以从容的姿态，凭借自身的灵气与宽博贯穿传统和当代，他肩负起当代山水画创作由传统隐逸的“山野之气”到创造“时代精神”的使命，他将当代文人的思考与承担蕴藉在了山与水的韵律之中，以个性化的笔墨写就了当代人的精神面貌与审美理想，使其绘画作品在传统继承中具有良好的现代开拓意识，在艺术发展史上留下了时代的脚步。

对于这位来自湖北籍的艺术家来说，他的灵魂之根生长在故乡那片浩荡而空旷的土地上，而又随着他对世界的持续叩问与执著探寻，进入丰富的生活质感。深挚的爱、强烈的情感成就了董继宁的艺术，他的艺术之笔抒写的是他的生命履痕，因此，我们在他的作品里看到一个赤子的真诚与火热。董继宁继承了魏晋南北朝以来文人寄情于山水，以山水特有的形质冥会于形而上的玄远之道，体悟玄妙的传统，将万趣融其神思，将玄学中追求的自由精神延伸到了绘画领域，以一种超功利的审美心怀去直观山水。他将人格超脱视为最高，空灵玄妙的审美趣味在他的画作中荡漾，创作中董继宁始终追寻着自己的本心，这种追寻是个人对于生命本质的执著与恪守，亦是一个艺术家对于艺术的良苦用心。作为一个生活在当代文化情境中的知识分子，董继宁没有刻意追求“高蹈”的姿态，他一直将在生活中感受到的生命意旨与山水万象神遇迹化，他强调的是随情赋彩，在主观情思的“以我观物”的感受中来表达主客观合一的“有我之境”，以诚挚深厚的人间情愿及生命关怀给人以感念和冥思。

所谓仁者，爱人也。在董继宁的绘画作品中，我们可以感受到他对生活美好和生存希望的努力挖掘，董继宁以心灵作为眼睛来关注自然之象，注重澄怀观道的心灵净化，因此他的作品获得了深厚的内涵与韵致，富有和谐的审美意境。杜甫的诗境高、深、大；王维的诗境静远而空灵，作为人与世界关系之思考，历史与民族精神之探索，以及对中华民族繁衍生息的黄土地之依恋的表达，董继宁在创作风格中选择了大构图、大块面、大笔触的表现手法，注重画面节奏、笔韵和气韵，在体现北方山水粗犷、洪荒的同时，董继宁继而通过自己的语言方式使画面显示出滋润与抒情的诗意美感，从而避免了山川的荒蛮与萧瑟。

对于艺术家的研究，其成长的文化背景、思想背景及教育背景等展开的学术背景研究，是对其艺术进化以及学术定位、市场定位的基础。走近董继宁的学术背景，我们期冀与他的精神时空进行探寻，通过这种努力使读者得以洞见画家独特艺术风格背后的成因。对于董继宁这样一位在艺术和学术上孜孜以求的学院派画家，他的艺术时空由其艺术情感与学识修养共同构筑，这个“时空”的涵义需要我们走进艺术家内心，同时也是走进一个民族博大文化对于个体生命浸润过程的探索，它不仅助于我们了解董继宁的艺术发生根由，也会使我们依据这幽隐的根脉走向他所属的时代。因此，对董继宁山水绘画学术背景的研究将以楚地文化的浸润成长、南北文化的融会丰富、禅心的恪守中造境、大山大水的传统定位以及在时代语系的体味中延展五个方面铺陈开来论述。

1. 楚地文化的浸润成长

楚文化有着悠久的历史与博大精深的体系，楚人在春秋晚期就已形成较明确的自然主义天道观，老子“致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复”的超然境界与“孰能浊以静之徐清？孰能安以动之徐生”的不动如山；庄