



中国当代艺术经典名家专集

许 钦 松

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. 许钦松 / 西沐主编.
—— 北京：中国书店，2011.4
ISBN 978-7-5149-0039-2
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(2011)第034788号

中国当代艺术经典名家专集·许钦松
主 编 西 沐
责任编辑 华 刚 辛 迪 李亚青

出 版 中国书店
社 址 北京市宣武区琉璃厂东街115号
邮 编 100050
经 销 全国新华书店
设计制作 刘 宁
编辑校对 张婵祺
印 刷 北京翔利印刷有限公司
开 本 787×1092 1/8
版 次 2011年4月第1版 2011年4月第1次印刷
印 张 28印张
书 号 978-7-5149-0039-2

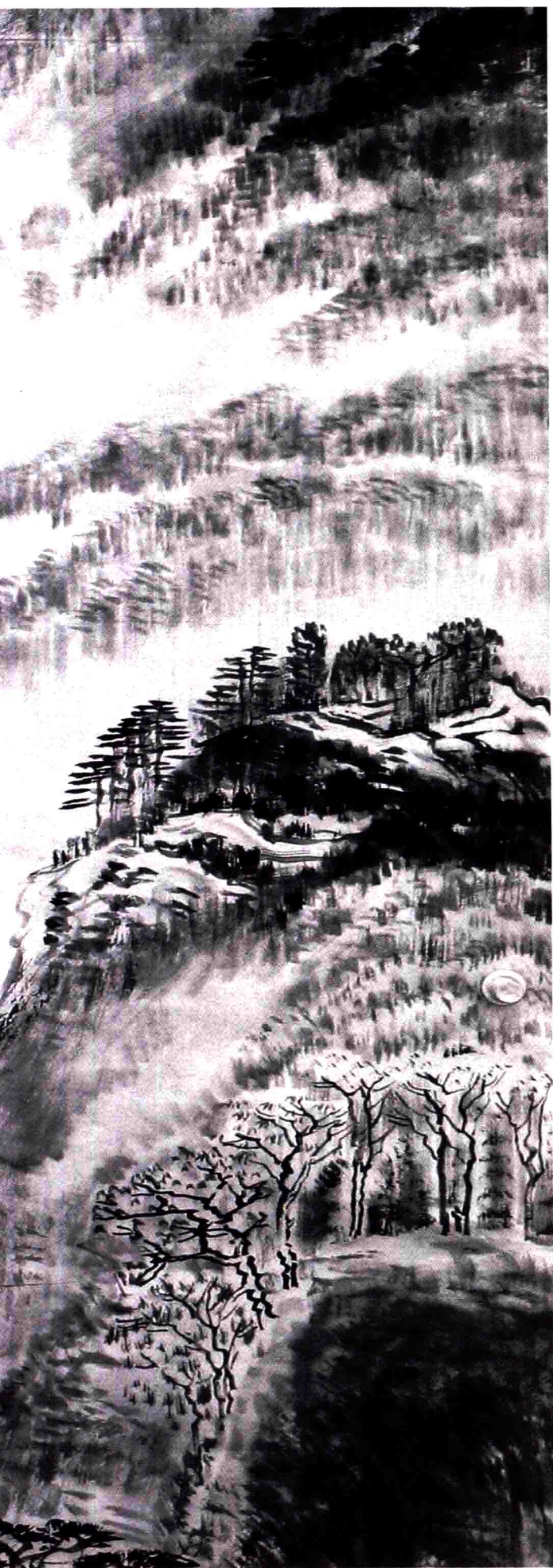
定 价：498.00元
本版图书如有印装质量不合格者，请联系本社调换。

《中国当代艺术经典名家专集·许钦松》
编辑说明

该书是《中国艺术品市场及其案例研究·许钦松研究》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。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，二十余人历经四个月完成。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及邵大箴、范迪安等先生的研究与指导下，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、罗一平、宗娅琮、秦晋、卜绍基、张蓝溪、陈迹、亚青、吴聿立等执笔，高峰、张婵祺、李依静、刘题武等参与了相关研究工作。



许钦松（1952—）



艺术家简介

许钦松，1952年生，广东澄海人。为国家一级美术师、享受国务院特殊津贴专家。1998年获广东省“五一”劳动奖章、“跨世纪之星”荣誉称号，2007年当选为当代岭南文化名人50家之一。现为全国政协委员、中国美术家协会副主席、广东省文学艺术界联合会副主席、广东省美术家协会主席、广东画院院长、中国艺术研究院研究员、中国国家画院院务委员、广州美术学院客座教授、广州大学美术学院名誉院长、2010年广州亚运会开闭幕式艺术顾问。

主要作品有：《潮的失落》、《心花》、《个个都是铁肩膀》、《诱惑》、《天音》、《南粤春晓》、《岭云带雨》、《高原甘雨》、《甘雨过山》等。曾获第七届全国美展银奖、1992年日本·中国版画奖励会金奖、1991中国西湖艺术节银奖（版画最高奖）、第十届全国版画展铜奖、20世纪80~90年代中国优秀版画家鲁迅版画奖、广东省第四届鲁迅文艺奖一等奖以及广东美协50年50件经典作品奖等多项大奖。

作品被中国美术馆、广东美术馆、江苏美术馆、广州美术馆、深圳美术馆、原中国版画家协会、美国驻华大使馆、澳大利亚佩斯艺术博物馆、日本国际版画艺术博物馆、泰国国王钦赐淡浮院、北京人民大会堂、上海世博会中国馆等机构收藏。

出版有《许钦松》、《许钦松版画集》、《许钦松山水画集》、《许钦松自传体文集》、《当代名家精品——许钦松》、《象外之象——许钦松山水画集》、《南方的回响——〈南粤春晓〉个案纪录》、《时代意象——许钦松艺术研究》等。

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，中华民族似乎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，中华民族的复兴正在整装待发。一百多年来，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显现，也在新的时期焕发起了勃然的雄心。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地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，正在展示其文化的当代雄心。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其相应的典范与经典，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，认真地规划，深入地研究，力争将当代中国艺术品市场中的典范人物与经典作品发掘出来，并进行系统的研究，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加，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，北京无论是从其影响力还是规模来讲，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，站立的一定是一个强大而又迷人的文化巨人。因为一个民族如果失去了文化的支持，再强大的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，不同的文化之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不同阶段下、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，并一步步地被同化，成为别的强势文化的组成部分，当然，其应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洗礼，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其独立性，并不断地壮大。在中华民族最为危急的几个历史阶段，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关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，我们所面对的是文化的战略竞争，这种竞争将是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，人们更多地发现，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，更没有高人一筹的艺术形式，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。历史是最公平的评判者，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，当代中国艺术会走得多远？

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。唯有如此，艺术才能成为有源头的创造之洪流。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

向往的芬芳。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，而需要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础的基础。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：第一，具有时代气息，充分体现中国文化精神；第二，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；第三，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；第四，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的价值定位，是中国艺术发展中的一个大的课题。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相关主管部门才强烈地意识到，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程度之后，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，其结果更多的是“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，而其文化输出也多表现为“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：一是对传统的选择性继承而不是一味承袭、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，又是人类共同的审美经验的积累。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正途

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辩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在与存在。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，闪耀着哲学思辩的光芒。

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，所以人在其中体验到自由幸福。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力量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，而这种统一之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，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，他们像一根根擎天大柱，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。一个平庸的画家、一幅普通的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还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，它们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。

研究

许钦松绘画艺术的综合研究

——山水精神的文化解读

在中国山水画的创作中，存在着众多不同的探索、风格、参与者及较高的社会关注度，这一切都使山水画成为当今中国画坛举足轻重的组成部分。在这方面，我们看到更多的是纷繁与热闹，却不愿说是繁荣，其实道理非常简单，那就是当下画坛的画家太多地关注形式，关注摹写，而很少关注内心的感悟与认识的提升，形式与表现技法上的翻新并不能掩盖精神与文化内容上的苍白。所以说，当下的中国山水画坛缺少的不是形式，而是承载的精神；缺少的不是不断翻新的技术，而是其应该体现出的认识；缺少的不是不断地探索及花样的变化，而是一种理性的、站在哲学高度上的判断与选择。我们之所以在中国山水画发展的十字路口去关注与研究许钦松，就是基于这样一个基本的认识背景。

为此，范迪安指出，当今时代，图像信息前所未有地畅达，这为艺术家取法多源、集精用宏提供了便利，但也向艺术家的胆识、智性和功力提出了挑战。时代给予了许钦松艺术创新的机遇，而他也在努力地把握这一机遇，将文化的识览和学术的精研有机地结合起来，把审美理想、审美判断和自我审美情怀联系起来，以笔墨美学与意境美学的有机融合，在当代中国山水画坛名家辈出、形态纷呈的格局中走出了具有自己独特面貌的道路。

1. 基于岭南文化传统背景的探索

每一个画派都存在“如何看待传统”的问题。岭南画派“二高一陈”当时的艺术革命精神、理念，对今天来说就是一种传统。但传统必定是鲜活的、不断生长的传统，而不是死气沉沉的传统。我们如何体现这种岭南文化，彰显岭南画派的这种精神，即如何用岭南文化精神去整合这些资源，如何以当代性为核心，形成一个创作的生态，如何传承精神，而不是传承一成不变的所谓“传统”，这是一个很重要的问题。如果丢失了精神，只继承了传统与样式，那画派的发展对于中国艺术而言就变成了一种阻碍。对于艺术家来讲，一个人走得再远，也不可能远离其文化的源头。一个人走得越远，就越能感受到特有文化对他的感召力。许钦松的实践恰恰从这一点印证了岭南文化对他的深刻影响，同时也印证了在创新的过程中，岭南文化所特有的生态与价值对他的感召与呼唤。但对许钦松来讲，最为可贵的是，岭南文化及其绘画传统没有成为他的一个包袱。他虽然并不排斥各种绘画形式及语言在阐释文化精神中的作用，但他更多的是将岭南文化及其绘画传统看作一种精神，并在探索与实践后背负着这一精神前行，而不是用一种形式捆绑自己。这使我们有机会看到，许钦松在岭南文化精神及传统绘画精神的指导下，不断突破已有的僵化的概念及形式化的语言，使岭南画派在一个新的基点上不断生发出一种活力。这种趋势虽然才刚刚开始，但许钦松已经走在了这条大路上，我们不应该怀疑，他会不断前行，并最终会成为新岭南画派一种学术与精神上的标示。

自古以来，广州这个岭南地区的中心城市，就是一个国际贸易往来较为频繁的地区，这决定了其在绘画艺术方面也很早就受到印度、波斯和希腊等古典绘画的影响，但其更多的是汲取了日本明治维新后新兴绘画的特点，主张“不能离古，又不能泥古”，形成了兼容并蓄、融会贯通、自成一家的传统。到了近代，广东得改革风气之先，30年来走上了一条全新的道路。有论者认为，岭南的阳光、雨露孕育了温秀的南国风情，广东的当代先贤凭借广东独特的地理位置，把握时代脉搏，主动寻求变革，引领了中国政治、经济、文化诸方面开放和创新的风潮。尤其是集开放性、兼容性、务实性、多元性于一体的深厚的岭南文化，成为祖国文化百花园中的一枝奇葩。在这种文化背景之下，艺术家们因利乘便，内学传统，外学西洋，励精图治，勇于创新，开创了一代风气，形成了岭南画派。岭南画派创始人高剑父、高奇峰、陈树人反对尊古卑今、定于一尊的保守观念，明确提出打破门户之见，以科学的观点对因袭停滞的旧国画进行必要、相应的变革、改造，推陈出新，主张大胆吸收古今中外各种

绘画表现技法之长，使古今中外共治一炉，尤其要善于汲取西方绘画艺术之长，以补传统国画之短，使有千百年古老传统的中国画重获新生，并且强调真正有生命力的绘画艺术必须反映现实生活，与社会和大自然紧密结合以扩大创作题材。除此之外，他们还积极倡导艺术为大众服务，强调艺术家要紧跟时代步伐，体现时代精神，要创作出能够反映现实生活和时代精神的新国画，这种新国画不是为了表现自我、满足于个人陶醉和自我欣赏，也不是为少数人服务，而是为人民群众服务，是为了时代的需要而创作出的一种大众化的雅俗共赏的美的艺术。可以看出，这种艺术上的新主张体现了从封建社会到民主革命阶段艺术思想的巨大转变，它不单是内容上、技法上的一种变革，更重要的是新旧艺术思想体系的革新。岁月变迁，星移斗转，当代岭南画派年轻的艺术家秉承了“二高一陈”变革、创新的“艺术革命”精神，南北并蓄，东西兼容，以充满实验意识的探索切入现实，表现新生活、新观念，更充盈了立足现实、讴歌时代、披图鉴世、启人高致、发人浩气之艺格。可以说，多元化的探索及创新的精神与品格，使当代岭南绘画形成了独具特色的地域化绘画风格。许钦松的山水画探索就是在这一大背景下展开的，因此，在其绘画中，也显现着岭南艺术的文化传统与艺术精神。

2. 在大化山水中彰显文化精神

可以这样说，许钦松的山水画探索不仅仅是一种图式的出新与语言风格的变化，他实践的是基于文化精神维度的具有艺术哲学高度的探索之旅，其核心是沿着“大化”山水的艺术理念，以中国画当代性探索为基本内容，以自己的体悟与向内心索求的审美态度，不断构建独具特色的、富有自身特性的审美经验，从而在岭南画派新时期的发展中，在传承与出新的过程中，形成了自己的学术定位与审美体验，在当今中国画坛日显昌隆，卓然而立，并且，随着时间的推移及山水画探索进程的不断深化，其应有的艺术感召力与标志性的作用会不断地显现出来。

(1) 在“化”中探索文化精神，提升认识

中国画的生态是丰富的，多元化、多极化、多层次化是其大势所趋，我们要把它的发展放在大的文化背景下，认知它的存在，才能够清楚其不同的形态应该怎么做，才不会困惑。在这其中，“化”是一个重要的概念。

“化”是一个在见识与陶养支撑下的学习、理解与提升的过程，而“大化”则是一种理解与通达的高度。许钦松的学习阅历、人生经历及文化体验使他有可能站在一个交汇点上，那就是关于时代精神、文化自觉、审美的当代取向，以及社会、政治、文化、生态的不断融合。在这一过程中，他才有了一种机遇，一种站在文化精神的高点上、沿着文化的向度、利用审美文化变迁所提供的契机，从而在对大山水精神的体悟中，在大山水气魄的蒙养中，在大自然纵横格局的感染下，在对视觉语言及大水墨的探索中，培养了自己的认知能力，提升了认识水平，最终在时代与文化复兴的际会中，找到了一条“大化”之路径去探寻文化精神，并形成了自己的风格与绘画的精神特质。一个艺术家的成长与成功可能需要的因素很多，但才情与机遇是极为重要的，许钦松在文化复兴与美学转型的过程中幸运地把握住了这两点，其探索不仅有了学术高度，而且更具精神价值。

(2) 在中国画当代性的探索中出新

可以说，当下，中国画坛的众多探索更多地游离于形式上的翻新和利用符号化的语言来彰显自己的风格，探索的内容不断远离文化及其精神，而成为一种技术上的“裸奔”，一眼望去，可谓了无生气。在对自然与人生的体悟及对文化自觉的担当中，许钦松深刻地理解与认识当代性的取向与内涵，并自觉地将自己的创作纳入对中国画当代性的探索，这不仅表现出一种眼光，更是对中国绘画战略性的高度把握，这对于一个艺术家来说，尤其显得难能可贵。

通过对许钦松绘画实践的探索与研究，我们可以理出以下这么几点体会：第一，要将艺术放在文化精神和艺术生态这个大背景下去研究，不能只就某一门类的艺术视角去看具体的艺术现象。具体来说，一定要把中国画创作放在中国艺术这个大的生态背景下去比较它与其他门类、派别之间的生态关系，而不能只就中国画论中国画，否则就容易陈陈相因，使中国画失去发展的活力。第二，要把中国画创作放在一定的文化大背景下去研究，在中国文化、世界文化的大背景下去认识中国画的发展和它面临的问题、挑战以及今后的发展趋势。因为，随着世界一体化的发展，包括经济、政治、科技、文化的一体化，各种资源，特别是信息资源共享的速度提升，各学科之间拉近了距离。在这种情况下，我们所面临的文化艺术生态环境、文化艺术发展的具体态势，实际上正在发生着非常大的变化。对于这种变化，我们必须正视。

很多时候，许钦松关注的是中国绘画艺术的转型问题。为什么要转型？如何转型？中国艺术的转型，从学

术层面上来讲，其分水岭就是当代性的建构问题。正确地认识当代性，正确地培育与发展当代性，正确地践行当代性，才会避免一个艺术家在艺术转型的过程中于学术上走偏。关于中国画的当代性，如前所述，要把中国画放在中国艺术这个大的生态背景下研究。在这个过程中，中国画的当代性体现在以下四个方面：第一是空间的言说。无论是古代、近代，还是现代，中国绘画实际上一直在解决一个问题，即如何在方寸之间言说无限的空间，也就是在有限的空间内去追求空间的无限性。在当代人们的审美取向下，我们要在有限的感悟、有限的空间、有限的经验的基础上去给观者传递一种无限空间。第二是当代性信息量的问题，即如何在有限的空间内给观者传递尽可能多的信息及其含量。因为现在信息的传递方式和人们自我意识的觉醒不可能像过去那样，看一张画只有一个理念、一种理解、一种解读；现在，一千个人在不同的时间看一张画可能会有两千种体验、两千种看法、两千种感觉，甚至每个人可能都会有好多种看法，今天看的和明天看的可能都不一样。在这样的社会大背景下，我们在绘画的创作、探索中，如何从语言，从技术，从绘画整体风貌、风韵以及文化的传达等各个层面给观者制造更多的信息，增加审美感悟的信息量，是当代绘画非常重要的一个方面。现在，我们说中国传统绘画的发展不能够满足中国绘画整体发展的需求。“85新潮”后，西方思潮进入，它们不仅仅是一种思潮，实际上是人们对审美的一种需求与反思。为了满足这种需要，当时的艺术生态很活跃，推出了很多尝试性的东西，比如实验水墨、学院探索和新水墨。除了对社会生活的关注和对人性的关注之外，这些艺术实践者在绘画中努力做到一种追求，即想办法在绘画中给人以更大的想象空间和更多的信息量，无论当代艺术，还是中国画当代艺术，他们一直在沿着这条路子走。虽然现在还没有很多人关注，但我认为，许钦松的实践是沿着当代人审美趋向的路子走来，这一点很重要。一个没有水墨体验的人是无法深刻体验艺术的，比如一个老农民画一笔和齐白石画一笔，在一般的观众看来可能没有很大区别，只有那些对水墨有深刻体验的人才能体验到齐白石的一笔包含了非常多的信息。在当下社会对水墨有体验的人越来越少的情况下，如何增加绘画中的言说信息量，就是一个很大的课题。因为，现在都市化的本身就是一种时尚快速消费文化及以“薄、快、散”为特点的信息传达，再加上对笔墨独立的体验越来越缺失，传统中国画的发展的确出现了一种言说困境。所以，在大的背景下，我们就要探索如何复兴中国画的问题，从这一点上说，核心就是如何增加中国画中的言说信息量。第三是绘画的视觉与环境结合的问题。一幅作品不是说一画出来就完成了，它的审美信息的传递是由三方面——作品、观者、环境来组成的。也就是说，一幅完整的绘画，其艺术效果是由这三方面来组成的。视觉的传递、观者、环境这三者的关系与互动是中国画当代性的另一个问题。因此，它就要求我们在绘画的时候，不仅仅要考虑语言、构图的问题，还要把展示的环境，把观者当成一个整体来统一考虑。也就是说，绘画是一个系统工程，这是当代性的一种要求。第四是文化自觉与文化精神的发现。越来越多的人们发现，绘画的技巧是一种技能与训练，绘画的本质是一种文化活动与文化诉求，绘画是一种文化。绘画的本身与题材虽然重要，但它最重要的价值是绘画所体现出的文化精神。离开文化精神的向度，绘画探索就会迷失方向，或是误入歧途。在讲了中国画当代性的四个方面后，我们还要谈一个基础问题，那就是当代美学转型中对人性、人本，以及本我、本原、本质的发现与弘扬，这是中国绘画艺术当代性生发的基础。在都市化与时尚文化的冲击中，功利主义泛滥，这种发现与溯源就是艺术当代意义的重要组成部分。

许钦松身为全国政协委员、中国美术家协会副主席、广东省美术家协会主席、广东省画院院长，在日复一日繁忙的社会事务中，还能够心无旁骛地创作出一幅幅学术水平高、文化含量厚实的大型作品，并且在中国画当代性的探索方面，已经有了更多的认识与自觉意识，走在了前面，这足以说明，许钦松的转型是成功的，因为中国画艺术当代性所涵盖的三个方面他都照顾到了。中国绘画，包括所有的艺术形式，实际上最终是要关注人性，关注本我、本原。如何关注人性，关注本我、本原的东西是中国画当代性建设的基础，这需要艺术家有文化的当下体验。美术对世界的观察是用领悟的方式，它与科学不一样，科学是关于客观世界各个领域事物现象的本质、特征及运动规律的知识体系，是通过对事物的观察，得出的感性或理性的认识，比如对一个杯子进行观察，是看它的直径是多少、高度是多少等等；而在艺术方面，对这个杯子的认识则是关注这个杯子的造型与视觉美不美等，是通过感悟而得到的一种认识。所以说，艺术最终是在文化的大氛围下才有这种感悟，在绘画背后体现的是一种文化精神。

3. 大笔墨 大境界 大开合

许钦松的绘画探索是在面向社会文化及直面生活的体验中探寻与发现的。谈到绘画的最高境界，当然画家可能会更多地关注关于技术、视觉、绘画的整体感觉。实际上，绘画一旦完成，进入社会之后，它更多的是承担一种文化精神的责任。我们要从艺术哲学的层面去看传统，一定要转化一种新的体验方式、一种新的研究视角，这样才会对中国当代艺术有一个全新的认识。人的知识结构在变，审美经验在变，感悟领悟的方式在变，我们所面对的环境也在变，我们能有不变的理由吗？古人如果要想看一幅原作，就需要跋山涉水到收藏那幅原作的人那里去看，一年都看不了几张作品；而我们现在看原作太容易了，现在信息共享、图像极度丰富，对信息接收的方便程度是任何一个时代都不能比拟的。这也是我们进行艺术转型很重要的一个支撑条件。艺术的创造与出新，只有生长在社会文化生态之中，才能不断汲取生长与发展的力量；同样，艺术的创造与出新，只有直面生活的体验，才能保持其新鲜而又生动的时代风貌，脱离社会文化生态与生活，艺术的鲜活的生命力就会丢失。这就是为什么我们在讲究传承的同时，要积极推新，而推新的基础是社会文化生态及生活的滋养。许钦松似乎找到一种独特的方式，在社会文化及生活的穿行中，总能找到一种独特而又新鲜的体验，并且把这种难得的体验与感悟很好地“化”入自己的创作中，从而使其作品既有艺术上的承递、对传统的挖掘，同时又闪现当下生活的内在张力与活力，在出世与入世中张扬自己的艺术理念。这时，创作就成为一种思考、一种思想的过程。应该说，这些就是许钦松能够走到今天的独门秘籍。

罗一平认为，许钦松的山水画是以大笔墨写出的一种大境界，作品具有一种大美之象，其意象是通过陈子昂的“念天地之悠悠”那般苍茫的境界而实现的，其审美价值是指向先秦和建安风骨那样的大美之质。许钦松的山水画多写气势恢弘的宏大气象，把浩大与深情集结于一，使人一眼望去，往往只见山势而不见笔墨。因此，也有人诟病其“无笔墨”，其实，这是对笔墨本质的误解。许钦松的笔墨是一种“大笔墨”，它犹如万里长城的砖石，当人们放眼看万里长城时，看到的是它回旋于山势的宏伟气象，很难看清那一块块的砖石。但是，如果没有了那一块块的砖石，万里长城的恢弘气势由何谈起？这就是说，许钦松的笔墨重在画面境界的生动勃发而不在于小桥流水般的细微刻画。然而，当你仔细观看画面中的微观笔墨，即可发现，不仅笔法上极守法度，而且笔笔具有生动勃发的特质。更为可贵的是，当这些微观笔墨集结在一起时，所具有的审美气息、精神格调乃至势态韵味都与通篇画幅的审美气息、精神格调乃至势态韵味具有一致性，其来龙去脉有条不紊，精神抖擞中气脉贯通，和谐适目。许钦松极为重视中国古代哲学在绘画中的作用，但并不忽略、轻视甚至排斥感官的作用，而是通过对“大笔墨”的构成，追求“宇宙意识”观照下的“诗意情怀”。他的作品构成了一种令人沉迷、心醉的图景：浪漫而壮丽，绰约而多姿，造境迷离奇幻，有皓月临空如万古明镜，有流云如浩淼湖水，波光潋滟，行笔沉着痛快，疾徐有致，气象的刚健、峻朗之态与笔势、笔意的婀娜意态相映成趣，有一种浑然天成的整体美，犹如回旋着一首纯粹的中国音乐的节奏和旋律，具有视觉听觉化的特殊的美，其意态、品格、境界或如屈铁沉凝，或如闲云出岫，或如怪石峥嵘，或如风摇花影，已经全然达到了所谓的“心中无笔、手中无笔，唯在意象”的境界。许钦松的山水画不仅在“大笔墨”上将画面气息张扬得如英雄舞剑，符号具有“气”、“力”、“情”的语言形态，而且在“小笔墨”中尽量释放出自身内在的生命活力，将其处理得极得骨强、筋健、血活之法，有情有味，不仅具有回翔顿挫之姿，而且颇具酣畅、洒脱、瑰丽之气，充满着特殊的情感符号属性，具有“带燥方润”的美感，是有灵魂寄托而显现一定精神特征的活物。他的作品，无论是大笔墨，还是小笔墨，其笔法皆有翩翩欲飞之势，总体感觉都是大意象的构成，气象峻伟而雄强。故而，人们在阅读他的作品时，能够通过直观感性的中介，在自我的审美心理中唤起一种与它的力结构相同的力的样式。

吴聿立认为，许钦松的绘画是大山大水寄忧思的一种体现。“天地玄黄，宇宙洪荒。”（《千字文》）这是古人对神秘宇宙的描述。然而，在许钦松的笔下，那巍巍大山、茫茫旷野、氤氲行云所展示的混沌世界则和这种原生态场景不谋而合。这个令人仰止的空灵世界，不仅流淌着画家的理想与灵魂，更装满了他对现实的思考。众所周知，中国传统山水画自其诞生之初，就已通过“以形写形，以色貌色”的手段，成为文士阶层的“卧游”、

“畅神”的载体。进入成熟期后，山水画经由“外师造化，中得心源”等方式，寄托着文人士夫“可居可游”的“林泉之心”。接着，凝聚了高度自觉的“笔墨”观念、“直抒胸中之郁气”的明清山水画，则体现了更加浓重的消极避世色彩。今天，这些人为占有的私欲在许钦松大气磅礴的画作中都已荡然无存了，而站在许氏的巨幅山水前，大自然的永恒与博大，神秘与圣洁，足会让人感觉不到自己的存在。在版画领域里颇有造诣的许钦松吸取了木刻的营养，如用笔快、准、狠，驾驭大局能力强等，同时抛弃传统山水重在描述“一草一木”的散点透视画法，而以“焦点透视”为基础，以全景式构图法把大自然中的景别合理收到自己的囊中，这样既体现了其笔下大山大水的丘壑之美，又加强了天地山川的神秘感与存在的合理性，制造出了一个蕴藏着无穷原始生命力的洪荒大世界，从而形成了独一无二的许氏风格。许钦松一再强调“笔墨当随时代”，即艺术家要用手中的笔记录现实生活、反映现实问题。然而，他没有像《清明上河图》的作者张择端那样直观、肤浅地描述繁荣的社会景象，而是通过自己的大山大水所展现的大自然的神秘与圣洁进行深层次的思考：工业文明的迅猛发展严重破坏了农业文明的生存环境，结果洪水泛滥、SARS横行、冰雪肆虐……人类也为自己的行为付出了惨重的代价。“获罪于天，无所祷也。”（《论语·八佾》）这是孔子对世人的告诫，也是许钦松画作的精神内涵。

同时，罗一平提出，许钦松的山水画着力于建构一种“厚、稳、健、大”的“宇宙意识”，其作品中的山水形象不是简单的自然物的再现，而是儒家“比德”美学观的呈现。孔子说：“仁者乐山，智者乐水”，是因为有仁德的人宽厚、沉稳，心境雄健、博大，故而从山的形象中看到了和自己道德品质相通的特点（厚、静），所创作的山水作品自然就如同物理形象的山一样沉静、坚定、安稳。智者之所以乐水，是因为他的才智与思维如同物理形象的水一样是活跃的、进取的、流动不止的，因而从水的形象中看到了和自己道德品质相通的特点（“动”）。所以，具象的“山”是“仁者”的有形符号，“水”是“智者”的有形符号。当这种“比德”的意指渗透在许钦松对山川的塑造时，笔下的山川虽以自然物象为素材，但已经超越了具体自然物象的某一具体景观，一方面转化为壮美而浪漫的意象笔墨，另一方面转化为具有儒家“浩然之气”的审美价值指向——“安于义理而厚重不迁”；而当这种“比德”的意指渗透在画面的流云时，流云便如水流般有了在浩荡气息中如涟漪漂移的生动之象——“达于事理而周流无滞”。正是因为许钦松的作品中有了这种“比德”的意指，故而，我们观看他的作品时，会明显地感受到一种“宇宙意识”的大美之象。

4. 形式感和精神美

许钦松曾长期从事版画创作，其艺术理念与文化体验是在这个基础上建立与构建起来的。罗一平指出，许钦松“诗意情怀”的绘画表现自然地体现在对现代版画构成原理的分析、研究与探索、实验上。他的作品比较重于章法结构的“妙运”，但最终起作用的仍然是儒家气息。他很清楚，章法结构若于儒家修养功夫欠失，作品便失骨骼，一旦无骨骼，作品的血肉丰神也即皮将不存。另外，他作品中的“诗意情怀”还体现在“以笔拟刀”的笔法上，如凿似冲，具有劲、健、辣、涩等特征。古人说，书必有神、气、骨、血、肉，此谓之五美，五者缺一，不为成书。许钦松的作品，正是在“以笔拟刀”之中，暗合了此五美。综观许钦松的山水画创作，有三种态度：一是“述”。他通过学习传统，把握先贤作品中的“明明之德”。二是“疏”。这是宋儒“格物致知”意义上的“行万里路”，即在读书、写生式实证前提下对先贤的思想和作品中的义理有意味地提升。三是“作”。通过对艺术创造和艺术思维的升华而将传统今用。故而，他的山水画以“宇宙意识”为中枢，将天道、人道、技法三极并建于一，表述了儒家哲学“君子比德”的大美之象，以“诗意情怀”为引导，将“大笔墨”与“小笔墨”运用得相得益彰，表达了对自身在自然、社会环境中生存状态的一种理想化的生存感觉，其山水画创作，不仅仅是关心对笔、墨、点、画的审美感受，更关注对自己内心情感、情绪的复杂性和多变性的准确把握和展示。具体而言，就是自己对这种情感、情绪的复杂性和多变性的自由抒发的新的发现以及新的体验。所以，他的山水画既是一种儒家哲学以艺术的社会功能为主体，张扬“宇宙意识”的大美之象，也是一种自我生命形态与自我生命方向“诗意情怀”的独特表述。

邵大箴先生认为，人们评价艺术创作往往着眼于作品本身的形式感染力，这没有错。艺术作品如果没有形式美感，不能吸引观众的视线和征服他们的心灵，便不能被称为优秀作品。许钦松是一位在注重深入生活基础上十

分关注形式美感的艺术家，他的版画创作早在上个世纪70年代就驰名于画坛，并在重要展事上屡屡获奖。即使在当时艺术受意识形态过多影响的环境中，他仍然遵循艺术规律，执著地从现实生活中发掘美，顽强地追求用最恰当的形式语言表达自己从生活中获得的真实感受。进入“改革开放”新时期之后，面临自由的艺术氛围，许钦松如沐春风，他以更旺盛的精力和更充沛的热情投入艺术创作。他坚持现实主义的创作方法，从生活中选择作品素材和汲取创作灵感。随着视野的开阔和修养的提高，他的艺术风格在悄悄地发生着变化，创作题材从以人物为主扩展到风景、花鸟，创作手法从写实延伸到表现、象征甚至抽象。他逐渐意识到，艺术作品除题材内容外，形式所包含的意味及美感也构成了作品内容的一部分，影响着人们的思想和感情。题材、手法的多样化，强烈的生活气息和追求独特的形式意味，是他在20世纪八九十年代许多新作的特点。这些新的表现形式不是他的凭空臆造，而是从对客观物象进行深入、细致观察后的艺术提炼与概括。他在熟练地掌握了客观物象的形式结构之后，大胆地运用夸张、变形，进行主观性的再创造，使这些来自于生活的实景更具感情特征，更有艺术感染力。在这个过程中，他还借鉴民族传统艺术如汉代画像砖石、佛教壁画、文人画和西方现代绘画作品，从中吸收营养，充实自己的才智，提高自己作品的艺术表现力。使人感佩的是，他从不满足于已有的成绩，对待每一幅新作，他总是抱着探索的态度，在求新、求异、求变的同时，保持着他艺术风格固有的质朴与清新。许钦松在木刻艺术创造中借鉴了包括水墨画在内的传统写意艺术的观念和技巧。早在20世纪70年代，他就开始画水墨画，我揣测，他之所以钟情于水墨，其重要原因之一是他意识到，以笔墨为工具、具有写意特性的这门艺术所包含的辩证原理，不仅与其他艺术门类是共通的，而且还会对从事其他门类艺术创作的人们有所启发意义。作为版画家，他向水墨“扩张”，对他今后在版画创作中探索新的表现语言会有所助益。就像在他的水墨作品的艺术语言中，我们看到他的版画成就发挥了重要的作用一样，有过水墨艺术实践，并在山水画创作上做出成绩的他，在未来的版画创作上，定会更上一层楼，产生新的创作成果。

5. 艺术进化的生命体验

从实践的维度上看，许钦松的艺术探索可以分为四个基本阶段：一是20世纪五六十年代的启蒙阶段；二是20世纪七八十年代的求学探索阶段；三是20世纪90年代的水墨探索阶段；四是21世纪之后的大化山水探索阶段。

(1) 20世纪五六十年代。1952年，许钦松出生于粤东澄海县樟籍村。小时候，许钦松常到外婆家做客。外婆的家靠海边，许钦松常和小伙伴到海边的一片黑乎乎的滩涂上玩耍。浪花轻轻地吻着沙岸，滩涂的深褐和水氤的光亮交相辉映，恰似潮的足迹。后来，许钦松获得大奖的几件版画作品，其题材几乎都跟潮有关。可见，儿时的经历对他的艺术创作有着深刻的影响。许钦松的父亲是一位十足的庄稼汉，母亲则是个戏迷，看戏的时候常常把他带上。许钦松常会被戏服中的图样和纹饰所吸引，那些极其好看的图饰和各式人物的装束成为充斥于他课本空白处的画材。从樟籍小学毕业后，许钦松考进了隆都中学，在美术老师的辅导下开始画静物写生。1970年高中毕业后，因为擅长美术，而且在县里早有名气，18岁的许钦松开始在樟籍小学当老师，兼任小学至初中的美术课教员并参加了县农民木刻训练班，学习木刻创作，同时参加县级、地区级画展，发表自己的木刻作品。

(2) 20世纪七八十年代。1972年秋，许钦松进入广州美术学院进行专业、系统的学习。1975年11月，许钦松参加了在顺德容奇镇举办的“广东版画创作学习班”，创作了成名作《个个都是铁肩膀》，其毕业创作《力量的源泉》也在省级刊物发表。1976年初，许钦松筹备广东、四川、浙江三省版画联展，开始接触并跟随黄新波学习木刻；1978年4月，许钦松又被调到中国美术家协会广东分会，直接在黄新波的领导下从事展览和创作，同时也得到了杨讷维先生的指导。这两位卓有成就的木刻老前辈对许钦松后来的艺术道路有着重要的影响。

改革开放后，许钦松坚持从生活中选择作品素材和汲取创作灵感，其创作题材从以人物为主扩展到风景、花鸟，其创作手法从写实延伸到表现、象征甚至抽象。他意识到，艺术作品除了题材内容之外，形式所包含的意味及美感也影响着人们的思想和感情。于是，他创作的题材、手法逐渐多样化，富有强烈的生活气息和追求独特的形式意味。20世纪八九十年代以来，他更多地采用水印木刻的表现手法，在探求形式美感的同时，巧妙地运用创造性的肌理效果赋予作品以深厚的精神文化内涵和堪经玩味的哲理情调。他在简洁有力的黑白木刻中发展起来的华丽优雅的巨幅套色水印版画，迄今仍然在中国版画艺术界占有举足轻重的位置。

(3) 20世纪90年代。随着活动空间的扩大,许钦松在拓展他的版画艺术风格的同时,也进一步发展了他的中国画语言,在木刻艺术创作中借鉴了包括水墨画在内的传统写意艺术的观念和技巧,其艺术创作重心开始向水墨“扩张”,原有扎实、深厚的版画功底和木刻技巧赋予了他的山水画以版块组合的形式美和运笔如刀的洒脱美。而且,在山水画的创作中,许钦松回避了“一波三折”、“如锥画沙”、“如屋漏痕”一类的书法性线条的运用,“易刀为笔”的大胆探索,使其山水画更多地得力于黑白的组合。后来,西部、南疆写生和域外如尼泊尔等山地母题创作展现了许钦松艺术视野新的变化:崇山峻岭加强了视觉空间的崇高感,也赋予了构图饱满的体量感。可以看出,许钦松将版画和中国画两种表现手段有机地结合在一起,不仅形成了自己独特的“刀刻山水”艺术风貌,也找到了其艺术创新的广阔天地。

(4) 21世纪后。在重返大自然的理念指引下,中国山水画家如何构建一种新的人与自然的关系,成为具有现实指向和史学意味的命题,许钦松对此有着深刻的认识。他的山水画作品改变了古人一贯讲究的散点透视的观看方式,运用了焦点透视的现代俯瞰方式,突出了大自然的博大与雄浑,表达了大自然之于人的神秘感、崇仰感和敬畏感。许氏的山水画,体现了一种富有哲思意味的、处于工业文明之下的现代人对生存环境以及人与自然关系新的体悟。如果说时下所谓的“城市山水”是以“水墨”这一源于中国传统哲学思想的绘画材质来迎合和妥协于现代工业文明的话,那么,许钦松的一系列山水画创作则可被视作在城市化进程如火如荼、人类生存环境等问题日益凸显的当下,艺术家以一种唯美的哲学方式,对人与自然这一人类无法回避和跨越的永恒问题的沉思和叩问。

6. 在完美人生境界与审美经验的形式中提升创作的品格

绘画的审美是在大众性中体现出艺术的个性,没有个性,便没有艺术,但大众性恰恰又是艺术赖以生存的土壤与源泉。所以,对于艺术家来讲,如何培育与形成自己基于文化大背景的审美体验,如何在功利化与世俗化社会大背景下去提升自己的人生境界,对绘画的个性风格与品格至关重要。特别是在当今审美文化于商业的促动下不断走向以“薄、快、散”为特点的消费文化的过程中,一个艺术家系统的审美经验与人生境界决定了其艺术的风格与格调,这是艺术作品品格形成的基础。许钦松的探索,可以说是沿着“人生感悟——艺术哲学——艺术创作”这样一条道路在不断前行,并在特定的时空中找到了表达时代与个性中本我、本原的窗口,在时代的大屏幕上,闪烁着创造的光华。时代从来都是关乎人的时代,艺术也从来都是时代的创造,而创造从来就是一种品质与品格的消替,许钦松恰恰找到了这种契合点。

许钦松的作品体现的是一种比较纯粹的中国笔墨精神以及传递出的文化精神。中国文化精神的品格是什么?是雄浑。中国绘画一直是追求这种雄和浑,其体格是什么呢?是正气、大气、光明之气。许钦松的绘画展示的就是一种正气。中国人常说:“人品如画品”,其实就是讲究一种修为,讲究你的认识和你的行动是否统一。正如前面所说中国绘画当代性的一个基础和三个路径,许钦松的艺术转型从版画到具象国画到意象山水,是一个“化”的过程,这个“化”不仅仅使之转化与消化,更为重要的是认识与境界的转化与提升。所以,这些画其实是认识提升的结果。中国画到最后就是一种认识、一种修养,因为技术层面的东西很快就可以掌握、就可以很熟悉,但很多人提升不上去,几十年一以贯之,就是因为认识没提升,知识没有改变,认识没有转变,这就是知识结构的问题。究其原因,在于很多画家不善于学习,不喜欢看书,不愿意思考,不去努力优化自己的知识结构。

范迪安认为,许钦松的作品表现出了一种由笔墨意境向空间意境的转化,由抒情结构向现代视觉形式凸显与强化的转化,这种转化表明了他的艺术追求正在朝向一个新的高度。其艺术特点在以下几个方面表现突出:

(1) 构成意识的图式处理。许钦松最早是以优秀版画家的形象出现在人们的视野的,其版画艺术极为讲究构成性。转入山水画创作之后,他巧妙地将版画构成元素注入山水画的构成,减弱了线条一波三折、提按绞转的笔法,使笔墨从抒情表意中解放出来,运用体面关系的对比与协调来表现物象的力场,以整体的节奏感构成对大自然山水形态的概括与表达。许钦松这种构成性的图式,在形象的塑造上并未完全放弃传统笔墨语言的原则,因此,其作品突出的标志是“主观性”而不是抽象性,所展现的往往是一个主观、想象、梦幻和神秘的世界,流露出对自然生命的冥想或对人生意义的追问。在这些作品中,空间本身被当成了表现目的而不是对外在物象的模仿,就此而论,许钦松的这批作品体现了在现代山水画领域有价值的突破。

(2) 光影感的物象组织。正因为许钦松强化了构成性原则,故其作品中物象的真实感已不是由占据空间的