

江苏画刊

JIANGSU PICTORIAL
ART MONTHLY 1990



朱道平、张友宪作品
《九〇春季画展》作品选

[美术月刊]1990·4总113期

江苏画刊

主编：刘典章

副主编：许祖良

本期美术编辑：余启平

本期文字编辑：许祖良

本期图版摄影：郑卫 李建宁

编辑：《江苏画刊》编辑部

(南京市中央路165号)

印刷：江苏新华印刷厂

出版：江苏美术出版社

发行：南京市邮政局(所)

订购：全国各地邮局

国内发行刊号：28—12

国外发行刊号：M714

国外总发行：中国国际图书贸易总公司

(北京2820信箱)

邮政编码：210009

定价：1.80元

理论探讨

3 美术人类学论纲……………徐建融

7 中国水墨画及其他
……………刘·坎达雷里·玛格利达

理论争鸣

9 新文人画中庸审美心理剖析……………王 远

美术批评

20 走向沉潜
——漫议《九〇春季画展》与“新文人画”
及其他……………邓福星

21 瞧这个画展……………李小山

当代理论家、批评家(八)

18 “东邪”徐建融……………第 之
美术文摘

40 关于形神论的争论……………午 言(整理)

画家介绍

11 清高淡雅
——朱道平山水小品欣赏……………陈传席

31 张友宪画展和形式的创造……………李小山

27 奥地利画家玛丽亚·图派·杜克

47 我所认识的边平山……………王孟奇

美术作品

23 《九〇春季画展》作品选：汤国《昔日秦淮》，
余启平《雨》，蒋国良《希望之夜》，张羽《江
南可采莲》，边平山《董源之法》、《北方小
景》，常进《静》，何建国《葵老莲春秋图》，
罗思聪《夏娃》，朱新建《镜中之影水中之
月》

29 《研习的角度》韩济平剪纸四幅

42 庄毅人物画

画廊

44 毛太鹏作品选、白渠作品选

封二：山水作品 朱道平

封三：边平山作品(五幅)

封底：聊斋人物画 张友宪

[美术月刊]1990·4总113期

江苏画刊

主编: 刘典章

副主编: 许祖良

本期美术编辑: 余启平

本期文字编辑: 许祖良

本期图版摄影: 郑卫 李建宁

编辑: 《江苏画刊》编辑部

(南京市中央路165号)

印刷: 江苏新华印刷厂

出版: 江苏美术出版社

发行: 南京市邮政局(所)

订购: 全国各地邮局

国内发行刊号: 28-12

国外发行刊号: M714

国外总发行: 中国国际图书贸易总公司

(北京2820信箱)

邮政编码: 210009

定价: 1.80元

理论探讨

3 美术人类学论纲……………徐建融

7 中国水墨画及其他
……………刘·坎达雷里·玛格利达

理论争鸣

9 新文人画中庸审美心理剖析……………王 远

美术批评

20 走向沉潜
——漫议《九〇春季画展》与“新文人画”
及其他……………邓福星

21 瞧这个画展……………李小山

当代理论家、批评家(八)

18 “东邪”徐建融……………第 之
美术文摘

40 关于形神论的争论……………午 言(整理)

画家介绍

11 清高淡雅
——朱道平山水小品欣赏……………陈传席

31 张友宪画展和形式的创造……………李小山

27 奥地利画家玛丽亚·图派·杜克

47 我所认识的边平山……………王孟奇

美术作品

23 《九〇春季画展》作品选: 汤国《昔日秦淮》,
余启平《雨》, 蒋国良《希望之夜》, 张羽《江
南可采莲》, 边平山《董源之法》、《北方小
景》, 常进《静》, 何建国《葵老莲春秋图》,
罗思聪《夏娃》, 朱新建《镜中之影水中之
月》

29 《研习的角度》韩济平剪纸四幅

42 庄毅人物画

画廊

44 毛太鹏作品选、白渠作品选

封二: 山水作品 朱道平

封三: 边平山作品(五幅)

封底: 聊斋人物画 张友宪

朱道平山水作品



[美术月刊]1990·4总113期

江苏画刊

主编: 刘典章

副主编: 许祖良

本期美术编辑: 余启平

本期文字编辑: 许祖良

本期图版摄影: 郑卫 李建宁

编辑: 《江苏画刊》编辑部

(南京市中央路165号)

印刷: 江苏新华印刷厂

出版: 江苏美术出版社

发行: 南京市邮政局(所)

订购: 全国各地邮局

国内发行刊号: 28-12

国外发行刊号: M714

国外总发行: 中国国际图书贸易总公司

(北京2820信箱)

邮政编码: 210009

定价: 1.80元

理论探讨

3 美术人类学论纲……………徐建融

7 中国水墨画及其他
……………刘·坎达雷里·玛格利达

理论争鸣

9 新文人画中庸审美心理剖析……………王 远

美术批评

20 走向沉潜
——漫议《九〇春季画展》与“新文人画”
及其他……………邓福星

21 瞧这个画展……………李小山

当代理论家、批评家(八)

18 “东邪”徐建融……………第 之
美术文摘

40 关于形神论的争论……………午 言(整理)

画家介绍

11 清高淡雅
——朱道平山水小品欣赏……………陈传席

31 张友宪画展和形式的创造……………李小山

27 奥地利画家玛丽亚·图派·杜克

47 我所认识的边平山……………王孟奇

美术作品

23 《九〇春季画展》作品选: 汤国《昔日秦淮》,
余启平《雨》, 蒋国良《希望之夜》, 张羽《江
南可采莲》, 边平山《董源之法》、《北方小
景》, 常进《静》, 何建国《葵老莲春秋图》,
罗思聪《夏娃》, 朱新建《镜中之影水中之
月》

29 《研习的角度》韩济平剪纸四幅

42 庄毅人物画

画廊

44 毛太鹏作品选、白渠作品选

封二: 山水作品 朱道平

封三: 边平山作品(五幅)

封底: 聊斋人物画 张友宪

[美术月刊]1990·4总113期

江苏画刊

主编:刘典章

副主编:许祖良

本期美术编辑:余启平

本期文字编辑:许祖良

本期图版摄影:郑卫 李建宁

编辑:《江苏画刊》编辑部

(南京市中央路165号)

印刷:江苏新华印刷厂

出版:江苏美术出版社

发行:南京市邮政局(所)

订购:全国各地邮局

国内发行刊号:28-12

国外发行刊号:M714

国外总发行:中国国际图书贸易总公司

(北京2820信箱)

邮政编码:210009

定价:1.80元

理论探讨

3 美术人类学论纲……………徐建融

7 中国水墨画及其他
……………刘·坎达雷里·玛格利达

理论争鸣

9 新文人画中庸审美心理剖析……………王 远

美术批评

20 走向沉潜
——漫议《九〇春季画展》与“新文人画”
及其他……………邓福星

21 瞧这个画展……………李小山

当代理论家、批评家(八)

18 “东邪”徐建融……………第 之
美术文摘

40 关于形神论的争论……………午 言(整理)

画家介绍

11 清高淡雅
——朱道平山水小品欣赏……………陈传席

31 张友宪画展和形式的创造……………李小山

27 奥地利画家玛丽亚·图派·杜克

47 我所认识的边平山……………王孟奇

美术作品

23 《九〇春季画展》作品选:汤国《昔日秦淮》,
余启平《雨》,蒋国良《希望之夜》,张羽《江
南可采莲》,边平山《董源之法》、《北方小
景》,常进《静》,何建国《葵老莲春秋图》,
罗思聪《夏娃》,朱新建《镜中之影水中之
月》

29 《研习的角度》韩济平剪纸四幅

42 庄毅人物画

画廊

44 毛太鹏作品选、白渠作品选

封二:山水作品 朱道平

封三:边平山作品(五幅)

封底:聊斋人物画 张友宪

Contents

(No. 4, 1990)

Theory

- 2 *Xu Jian-Rong*
Outline of art anthropology
- 7 *Liu · kedalyiri · Maglida*
Chinese ink painting and others

Contend

- 9 *Wang Yuan*
Analyse on the golden mean aesthetic psychology of the new intellectual painting

Criticize

- 20 *Deng Fu-Xing*
To go to the deeper and concealment
——On painting exhibition in the spring of 1990 and the new intellectual and others
- 21 *Li Xiao-Shan*
Look at this exhibition

Contemporary theorist and critic

- 18 *Wei Zhi*
Xu Jian-Rong, the demon from east

Art digest

- 40 *Gathered by Zhu Liang*
The contend about form and spirit

Artist introduction

- 11 *Chen Chuan-Xi*
The delicate and elegant
——appreciation of Zhu Dao-Ping's sketch of landscapes
- 31 *Li Xiao-Shan*
Zhang You-Xian's painting exhibition and the creation of form
- 27 Austrian artist Maria · Tupay-Duque

Works

- 23 Tang Guo, Yu Qi-Ping, Jiang Guo-Liang, Zhang Yu, Bian Ping-Shan, Chang Jin, He Jian-Guo, Luo Si-Cong and Zhu Xin-jian's works elected from the painting exhibition in the spring of 1990
- 29 Four peper-cuts by Han Ji-Ping
- 42 Zhuong Yi's figure paintings

Art gallery

- 44 Mao Tai-Peng and Bai Qu's work Inside cover Zhu Dao-Ping's Lardspcape painting
Inside back cover Bian Ping-Shan's works Back cover Zhang You-Xian's Liao Zhai figure painting

美术人类学论纲

徐建融

一、导论

美术人类学所要研究的是美术与人类行为之间的关系。

人是什么？人是一种具有求索行为和行为动机的动物；美术是什么？美术是人类行为的一种审美形式。人类行为的审美形式纷繁多样，美术只是其中的一种，通常认为它是空间的、造型的、诉诸视觉的。

人的求索行为和行为动机也纷繁多样，大体上约可分为四类：一、宗教行为；二、实用行为；三、悲剧行为；四、审美行为。

其中，前两类行为带有强烈鲜明的功利色彩。宗教行为实质上也是一种“实用行为”，但它不同于后一种实用行为之处在于，前者是精神上的“实用行为”，而后者则是物质上的实用行为。与这两种行为相对应，分别有宗教美术和实用美术。

第三类行为是超功利性的，它是人的内在生命意识的觉醒并向自然之“道”的返朴归真。与此相对应而有悲剧美术。

第四类行为一般并不单独存在，它渗透于其他各类行为之中，从而使它们能以审美的形式表现出来，以使宗教行为以宗教美术的形式出现，使实用行为以实用美术的形式出现，使悲剧行为以悲剧美术的形式出现。这样，既强化了各类行为的追求意志，又软化了各类行为的不能被满足所带来的痛苦。

人类行为的分类，只是为了研究上的方便。事实上，在实际行为过程中它们并不是泾渭分明的，它们往往相互交织、难解难分。且不论审美行为对其他各类行为的渗透，即以前三类行为而论，尽管它们在某种时空条件下才可以各行其事，但在更多的情况下，我们所看到的往往是宗教行为与实用行为的交缠、宗教行为与悲剧行为的交织，如此等等。

因此而有宗教美术与实用美术的交缠、宗教美术与悲剧美术的交织，如此等等。换言之，美术的分类也只是为了研究上的方便所作的一种技术性处理。

如果我们进一步追溯人类行为的“原型”——我们称之为原始行为，那么便可以发现，在这里，各类行为都是混沌不分地协同效应，即使为了研究上的方便，我们也很难对它进行分类。尽管在原始行为中，似乎包容着宗教行为、实用行为、悲剧行为和审美行

为的影像，然而，我们却很难将其中的任何一影像单独抽离出来，分别作为“原始宗教行为”、“原始实用行为”、“原始悲剧行为”或“原始审美行为”。否则的话，我们所得到的很可能将不再是“活”的原始行为，而只是“死”的原始行为的某一残躯断肢。这种情况，正如《庄子·应帝王》所记，倏和忽为混沌凿七窍，以视、听、食、息，日凿一窍，七日而混沌死。

由此而决定了原始美术的特征也是混沌不分的，尽管在其中似乎包容着宗教美术、实用美术和悲剧美术的影像，我们却很难将其中的任一影像单独抽离出来，分别作为“原始宗教美术”、“原始实用美术”或“原始悲剧美术”。正是在这一意义上，我们将原始美术作为美术人类学的“原型”。

二、原始美术

原始美术所要研究的是，一、原始美术与原始行为之间的关系；二、原始美术与原始音乐、原始舞蹈和原始文学混沌不分的原始审美形式之间的关系。

原始美术的研究，有必要排除对所谓“艺术起源”问题的探求。也许，“艺术起源”问题是一个永远无法解开的“斯芬克斯之谜”。因为，无论用考古学、人类学，还是儿童心理学的方法，我们都无法把握“艺术起源”这一命题的原始实在相。

且不论考古学所能掌握的资料在数量、质量、时间、空间和文化、心理背景上的极其有限性，以及这些有限资料在现代知识结构中的难以解读性。人类学家对近现代原始部落、土著氏族的调查所得，其实也难以复活数千万年前生活在宇宙洪荒中的原始部落的文化状况。至于个体儿童心理与经历了艰辛漫长进化史嬗递的人类童年心理，相去更不可以道里计。

因此，重要的是必须紧紧抓住能够直接呈现在我们经验意识中的那些原始艺术事象，并以为之研究对象；至于那些超出了我们所能直接经验范围的问题，则应被悬搁起来，置于括号之内。

所谓“艺术起源”问题，实质上就是以时空为标准来确定原始艺术的上限。然而，原始艺术的分类，既不是一个时间度问题，也不是一个空间度问题，它的标准完全是“人”的、超时空的。

原始社会的分类是以时空为标准的。如以黄河流域而论，中国原始社会的下限是在距今四千年前；而之

后则分别是奴隶社会、封建社会等等。于是,在以往的中国美术史研究中,便将四千年前的遗存一概称之为“原始美术”,而将之后的遗存排斥在“原始美术”之外。

然而,我们却无法将这些之后的遗存分别称为“奴隶美术”、“封建美术”等等。这就说明,从美术人类学的角度,将超时空分类的美术形式与具有明确时空域限的社会体制相对应,是十分不妥当的。

从社会学的角度,“原始”是一种社会体制,在这个体制中,不可能同时包容奴隶社会、封建社会、资本主义社会等等人类所能创造的一切社会体制的影像。换言之,原始社会并不是奴隶社会、封建社会、资本主义社会的一个混沌体。

但从人类学的角度,“原始”就是人类行为的一个“原型”,在其中必然包含着诸如宗教行为、实用行为、悲剧行为和审美行为等等人类所能拥有的一切行为模式的影像。因此,并不是说只有原始社会的人类行为才是原始行为,或者原始行为就是原始社会的人类行为。

同理,并不是说只有原始社会的美术才是原始美术,或者原始美术就是原始社会的美术。二者的分类标准不同。

原始美术的分类,应以其所涵浑的人类行为的原始性、混沌性为标准。据此,石器时代的彩陶也好,岩画也好,夏、商、周三代的青铜彝器也好,甚至更后世的墓葬美术也好,就它们同时包容了一种混沌不分的宗教承当精神、物质实用利益和生命悲剧意识而言,都不妨归之于原始美术之列。

前文提到,人类行为的审美形式纷繁多样,美术只是其中的一种。此外的审美形式尚有音乐、舞蹈、文学等等。原始美术的混沌性,不只表现于它同时包容了人类宗教行为、实用行为和悲剧行为的影像,还表现于它本身并不独立地存在,并不独立地涵浑上述行为的影像。作为整体原始审美形式——原始艺术的一个有机因子,它与音乐、舞蹈、文学等其他形式的原始艺术交缠交织、混沌不分。如果将原始美术从整体原始艺术中抽离出来进行孤立的研究,结果也只能得到“死”的原始美术,而不是“活”的原始艺术。

原始行为不是一种个人的行为,而是部落、氏族共同体体系全体成员的一种群体行为。这里所说的“群体”,不同于后世的“群体”。后世的群体分为不同的阶层、各有不同的信仰和追求。原始的群体则是整一的,它既是一个群体,同时又象是一个放大的“个人”,其中每一个人都全息缩影着群体的共同信仰、共同追求,而群体则全息放大着每一个人的信仰和追求。

原始行为的这种整一性,决定了原始艺术包括原始美术的整一性,这是它不同于宗教美术、实用美术和悲剧美术的一个重要标志。

三、宗教美术

宗教美术所要研究的是,一、宗教美术与原始美术中宗教影像之间的关系;宗教美术与宗教行为之间的关系、特别是宗教价值与审美价值之间的关系。

宗教美术有广义和狭义之分。狭义的宗教美术就是通常所认为的作为人类宗教行为的视觉审美形式;广义的则进而包括政教美术在内。从本质上讲,宗教行为和政教行为都是从精神上调节人生,前者可以看作是后者的出世形式,而后者可以看作前者的入世形式;在历史上,所谓“当天子即是如来”,政、教合一的情况更是屡见不鲜,原因正在于此。

美术人类学所研究的宗教美术系广义的宗教美术。

在人类历史上,艺术包括美术与宗教的关系是一个值得注意的文化事象。二者都是将“实实在在的现世利益”投影在“虚幻的现实性”的背景之上。在宗教行为中,唯心主义同人类最高潜在力的神化携手并行,而艺术的要素也正在于这种潜在力的神化。某一种文化事象,既可以处在宗教范围之内,又可以处在审美范围之内;既是宗教价值的体现者,又是审美价值的体现者,这根本上取决于人类不同行为之间的内在关系。因此,一切宗教都需要用艺术的花环来装饰它的锁链,需要自身审美潜在力的艺术展示。

在宗教艺术中,宗教行为与审美行为的关系具有明显的两面性:一方面,二者是统一的,艺术首先是服从于并服务于宗教、并从宗教宣传的功能上被加以认可的;另一方面,二者又是对立的,宗教是人的异化的神圣现象,而艺术则是人的确认的理想形式。宗教艺术的这种两面性,注定了其宗教价值与审美价值关系的内在矛盾律。

站在宗教价值的立场上,艺术除非把人们的意识引向超现实的形象如诸神、天使、圣者等等,才能履行其宗教的职能。站在审美价值的立场上,艺术作品的形象体系必须从尘世间、从人们周围的现实世界中摄取内容,才能履行其审美的职能。

由于宗教是一种精神的行为,审美也是一种精神的行为,这就使二者之间的矛盾有可能以审美压倒宗教的形式得到解决。如敦煌壁画中根据《观无量寿经》画成的《西方净土变》,其教义旨在宣扬厌生乐死的消极思想;但是,画面上“菩萨如宫娃”的艺术形象,歌舞使乐、亭台楼阁的现实生活场景,恰恰反过来加强了人们高扬生命价值的积极意念。

在美术史上,那些最杰出的作品大多是宗教美术品,这正是审美压倒宗教的必然结果。

马克思曾经指出,宗教是“虚幻的太阳”,而宗教批判的目的则在于“使人能够作为摆脱了幻想、具有理性的人来思想、来行动、来建立自己的现实性;使他能够围绕着自身和自身现实的太阳旋转”。(《马

恩选集》第一卷第2页)将宗教美术的审美价值作为与宗教价值相对立的矛盾面,与这一宗教批判的目的是正相一致的。因此,“宗教美术的宗教批判”,应该作为重新认识、评价宗教美术的一个基本出发点。

宗教行为也是一种群体的人类行为。但与原始行为不同,这里所说的“群体”,并非指某一时空范围内文化共同体体系的全体成员,而只是指其中的一部分信教者包括僧侣信徒等等;其次,即使就这一部分信教者来看,也并非是一个整一的群体,而是分为不同的阶层,他们虽为同一个宗教目标所统摄,却并不处于一个信仰水平之上。换言之,宗教行为是一种综合的行为。这种综合性决定了作为其审美形式的宗教美术的综合性,这是它不同于原始美术、实用美术和悲剧美术的一个重要标志。

宗教美术的宗教批判,正与其综合性有关。在宗教美术的创作中,由僧侣组织各种法事活动,经典籍提出抽象的题材内容,施主们供给必需的物质赞助,具体的艺术构思和形象设计则又出自美术家的心灵和双手。而在宗教美术家的身上,宗教信仰的虔诚始终是他作为一个正直的、热爱生活的人结合在一起的,因此,他的创作就不能看作只是某种偶像的膜拜和教义的宣传,同时也是他的为人准则、生活愿望和人性进步要求的反映。

四、实用美术

实用美术所要研究的是,一、实用美术与原始美术中实用影像之间的关系;二、实用美术与实用行为之间的关系、特别是实用价值与审美价值之间的关系。

实用行为是人类行为中最为广泛、最为复杂的一类。所谓“广泛”,是指它涉及社会各阶层全体成员的物质生活的各个方面;所谓“复杂”,是指这“全体成员”对于“各个方面”的追求既不是混沌整一的,也没有一个共同的统摄目标。这种既广泛又复杂的情况,使实用行为呈现为混合的状态。由此而决定了实用美术的混合性。这是实用美术不同于原始美术、宗教美术和悲剧美术的一个重要标志。

与某一实用行为相对应,便有某一品种的实用美术被创造出来。如适应人们遮体保暖的需求而有服饰美术;适应人们饮食的需求而有陶瓷美术;适应人们起居的需求而有室内装潢美术,等等。人类的实用行为有千千万万,与之相对应的实用美术也就有千千万万。

就同一品种的实用美术而论,与某一时代、某一地域、某一阶层的需求相对应,也可以显示为五花八门的特色。如同为瓷器,宋瓷的清雅,清瓷的艳丽,这是不同时代的实用——审美需求使然;“哥窑”的“开片”,钧瓷的“窑变”,这是不同地域美术的实用——审美需求使然;官窑的高华,民窑的简朴,这是不同

阶层的适用——审美需求使然,等等。不同时代、不同地域、不同阶层的需求相交织,反映在实用美术中便更显得林林总总,令人眼花缭乱。

这千千万万、林林总总的美术品类混合在一起,我们均称之为“实用美术”。迄今为止,美术史论的研究在实用美术领域成效最微,正是由于这种混合性造成了研究的困难性。

然而,既然这千千万万、林林总总地混合在一起的美术品类统称为“实用美术”,便必然有它们内在的共性所在。这共性便是实用性与艺术性、实用价值与审美价值的对立统一关系。

对于实用美术来说,审美价值必须服从于并服务于实用价值、并从实用的功能上被加以认可。这与宗教美术中宗教价值与审美价值的关系相类似。不同的是,在宗教美术中,宗教价值与审美价值的矛盾是精神对精神的矛盾,而在实用美术中,实用价值是一种物质行为,审美价值是一种精神行为,二者的矛盾是物质对精神的矛盾。

因此,在优秀的宗教美术中,审美价值可以压倒宗教价值;而在真正的实用美术中,审美价值绝不可能压倒实用价值,而往往为实用价值所压倒。

完全有理由认为,在实用美术的演变发展过程中,由于实用功能的规定、制约,淘汰了大量美的形式,包括美的造型和美的纹饰。在人类美术史上,最杰出的作品中,实用美术品绝无仅有,这绝不是偶然的。

例如,原始美术中的青铜酒器觥、爵、角等,其造型、纹饰何地地精美绝伦?然而在后世的酒器中,作为实用美术,这些造型、纹饰均被无情地淘汰了;今天的一些复制品,至多作为一种摆设的观赏美术。而通常所用的茶具、酒杯之类,多为口径与高相等的圆柱体造型,显然,这绝非出于审美上的考虑,而完全是基于实用的选择。因为这种造型的好处在于使用等量的材料可以得到最大的容积。

实用美术的这种内在矛盾性,我们称之为“实用美术的审美批判”。

五、悲剧美术

悲剧美术所要研究的是,一、悲剧美术与原始美术中悲剧影像之间的关系;二、悲剧美术与悲剧行为之间的关系、特别是内在生命意识与审美价值之间的关系。

原始行为、宗教行为和实用行为均为群体的人类行为;悲剧行为则不同,它是一种个体的行为。在原始行为中,功利性和超功利性混沌不分;在宗教行为中,精神的功利性居于压倒的优势;在实用行为中,物质的功利性处于主导地位;悲剧行为则是一种超功利的行为。

个体的超功利行为必然以单一性为特点。由此而

决定了悲剧美术的单一性。这是悲剧美术不同于原始美术、宗教美术和实用美术的一个重要标志。单一则孤独而静寂，因此，悲剧美术涵有一种孤独之美、静寂之美。

悲剧行为基于人的内在生命意识的觉醒。人有欲愿，有欲愿则有不足，有不足则有痛苦，由此而构成人的外在生命——生活的全部本质。如王国维《红楼梦评论》所说：“人生之所欲，既无以逾于生活，而生活之性质，又不外乎苦痛，故欲与生活与痛苦，三者一而已矣。”群体人类行为对外在功利的追求，勾心斗角，争夺砍杀，改朝换代，移山填海，都不足以满足人的欲愿、消灭人生的痛苦，而徒然地增加着人类的恐惧和不安、烦忧和感伤。荣华富贵，不过黄粱一枕，名誉地位、金钱权力，到头来不过“落了片白茫茫大地好干净”。当然，并不是人人都能觉悟到这一点。所以，大多数人还是生活在宗教行为或实用行为中。

觉悟到这一点，意味着内在生命的觉醒，于是便大超脱、大悲悯、大关怀、大光明，天人合一，神遇而迹化。如《老子》所说：“夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，是曰复命。复命曰常，知常曰明。不知常，妄作，凶。知常，容。容乃公，公乃王，王乃天，天乃道，道乃久，殁身不殆。”这便是人生终极境界——悲剧境界。

悲剧美术之务，便“在描写人生之苦痛与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒，于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和。”（王国维《红楼梦评论》）

最具典范性的悲剧美术是中国的文人画。它萧条寂寞、平淡天真，必以“逸品”为最高品格。据《说文》，逸，失也，从辵兔，兔漫施善逃也。这正好可以用来诠释悲剧行为和悲剧美术的悲剧精神：一方面，是情操洁行之士在现实功利行为中的失落；另一方面，则是这些失落者向自然之“道”归根复命的逃遁。

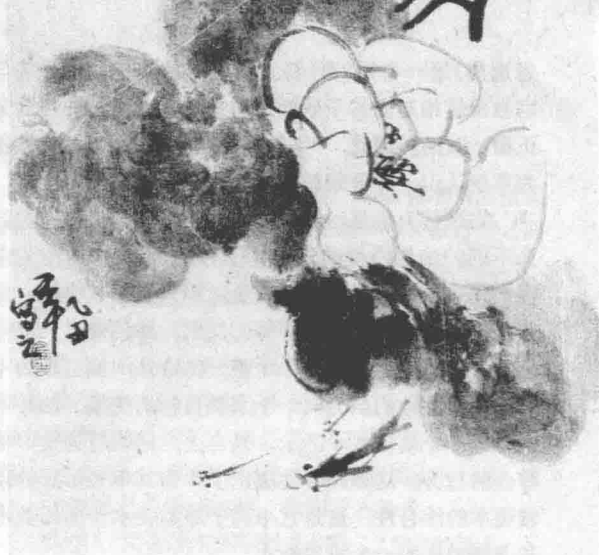
因此，悲剧美术的创作便获得了最充分的自由，既不受僧侣帝王的约束，也不受商贾施主的赞助，甚至不受个人理智的干预。它在涤除玄览的一片空明中自然而然地濡墨挥毫，心手两忘，物我俱化，荣落在四时之外，意象在六合之表，别构天地之外一种灵气，既象征着内在生命的律动，同时又是“道”的律动。

在这里，内在生命意识完全超越了审美的价值观念；而最纯粹的审美价值正在这种超越中得到最灿烂的呈现。这便是“悲剧美术的审美超越”。

六、余论

美术的发展端赖于人类行为的发展。群体的、个体的；功利的、超功利的；物质的、精神的；整一的、综合的；混合的、单一的……人类行为将怎样地发展，美术也将怎样发展，永远不会消亡。

美术人类学的研究，是指向未来的。



▲▼ 花鸟 徐建融



中国水墨画及其他

刘·坎达雷里·玛格利达

出于偶然的机遇，我参加了北京国际水墨画展，并有幸看到了许多位美术理论家和画家们为水墨画研讨会提交的论文及发言。我是学习和从事装饰、装潢和工艺美术的外国画家，以此身份，并作为一名对中国画艺术积极的爱好者与旁观者，想与中国的同行和朋友们说几句心里话，谈一点对这次活动的感想。

目前在中国大陆有一种很流行的说法，认为中国画已走向衰落，需要现代化。我认为传统国画在青年人中“衰落”的原因虽很多，但多并非“现代艺术”或“西洋艺术”的冲击所致，而是内在的各种问题，其中包括修养素质低落的问题。一种幼稚的观念（一切古老的传统都无用了，它只能成为我们今天前进道路上的绊脚石）只能产生在幼稚阶段。外界影响并不能改变我们的主观审美意识，但如果我们个人失去了这审美的基础，任何冲击就都变得危险了。而审美观决不可能与哲学、教育与自身修养背道而驰。如果中国艺术与本民族的与民间的艺术源泉断根，与自己的姊妹艺术（诗词、书法、戏剧等等）断情的话，中国艺术是不可能走向更繁荣的境地与争取世界地位的，更不可能使自身发展成现代化的新艺术。这个问题有两方面的原因：第一，中华文化根深蒂固，并有特定的社会基础，只有在这基础上才可以再发展。“新”艺术终究需要在有茁壮根基的树枝上嫁接，才可以变成这树的“自身”部分。第二，在中国文化艺术这个大范畴内部，已形成了许多“新”的因素，“新”的概念（也许这是中国社会的幸运与特点，也是中国社会漫长发展道路的所致，我无法作出社会学的答案）。这些“新”的东西与外国追求与达到的“现代”并不背道而驰，反而有许多地方是中国走在西方的前面。在今天，东西方文化的互补正启示着艺术家们，难道在这种情况下，中国必须再走繁琐的、重复外国的途径不可吗？

摆脱旧文化羁绊是否必须极端反对和批判封建文化？我看这种极端是完全不必要的，也是不客观的。而极端本身就是文化最可怕的敌人。在中国和苏联的知识分子都有着亲身的体验，我就不必多讲了。外国

有这样一句话：新的东西常常是我们早已忘却了的旧东西。今日“新”的，明天即是“旧”的，而“旧”的也不断被翻成“新”的，古今中外，完全如此。我们现代人如果迷信自己在各方面无论如何都比古人高明，将是危险的，这也是一种保守。何况文化艺术创造更不是一两天的事，它是在多层次不断的继承、吸收、演变中发展生存的。但艺术的复兴与新生命的诞生是必然的，尽管在二十世纪在世界范围内不是艺术的顶峰时代，但我还是觉得中国艺术正面临着一个复兴的时期，这似乎是从近十年开始的。文艺复兴是需要回顾自己民族与传统的古典文化之根，又吸收同时代新的哲学和艺术才形成的。中国艺术家应该珍视自己所处的时代与使命，否则只能说他们缺乏敏感，不是真正的继承与创造者，在这个复兴的过程中，各种悲观急躁、轻率和怯懦都是不应该的。

现代西方，包括苏联在内，经常有人说：“未来世界将由艺术拯救。”这是一句人们的经验之谈，没有神秘色彩与想入非非的成份，因为艺术不论过去、现在还是未来，都是一个“桥”。鲁迅说过：路是人走出来的。我想桥也是人修起来让人们走的，未来的世界，应是找到共同语言的世界，而最共同的语言便是艺术。今天，我们如果不保护自己的艺术，不尊重他人的艺术，就没有资本进入这未来的世界。中国文化在世界文化中是有它特殊地位和使命的，不管外国人承认不承认，或中国人自己承认不承认，这种趋势都是无法阻拦与改变的。中国的知识分子起码做到继承自己民族的传统文化，这是最低限度的要求，只有这样，才可认识到将这文化发扬光大，使之面貌有所更新而不被同化与消失。如果没有使命感，就不能称为知识分子，更不具艺术家的本质。

人类文化交流，不是我们这代人的新发明，历史告诉我们，这种交流的结果不是消灭他人与自身灭亡，也不一定是被同化。当前，东方文化（包括中国、印度、日本、伊朗等中东地区）、非洲文化也在冲击着世界，而南美艺术，已对欧洲以及北美各国引起震动与回响。因此应该说：东、西方文化没有什么顶撞与矛盾的根

本问题存在。存在的问题对文化间的距离与不同的根相互不了解,或了解肤浅。但这种了解和交流又绝不意味着各地区各民族艺术必须在理想的世界大同的明日变成一种“大杂烩”。中国比起历尽沧桑的古埃及、罗马、希腊来说,无论怎样讲都是幸运的。而西方的艺术家们依然一次又一次地探索与发掘这些已消亡了的“祖宗”民族的传统,并不断从中吸取养份。大多数人认为:新民族(国家)没有根源可挖,它的文化是薄弱的,而古老的民族与民间文化及其传统精神是新型文化的哺育条件。现代艺术失去这种条件是无法形成也无法成长的。世界上象中国这样如此幸运的民族很少很少。古文明、古文化传至千年而迈入二十世纪,并不断继承发展的民族几乎没有,而文化系统的完整与无数未发掘的实物,对人类今后的发展就更为珍贵了。但保持这种“幸运”优势的应是中国自己,外来的可以也应该吸取,但不能忽视与破坏自己的文化,这也是个责任问题。

“新”艺术与艺术“现代化”,在中国表现出和带来的很多问题,并不是中国特有的问题,在苏联和欧美许多国家也同样存在。“新”艺术的道路与方向是极其复杂的问题,在苏联这条路可能比别的国家更为复杂。油画长期掌握于学院派手中显然有“倒退”趋势。总的说,在学院、学校中学习的过程仍是学院派的。即使“印象派”思想方法与创作方法已打入学院,甚至抽象与超现实主义艺术也已在巩固它的阵营,但学院派艺术仍是教学的主导,所以只有走出学院,画家进入社会才能形成或加入很多流派。

近三、四年中,苏联的现代派,尤其抽象派画家才摆脱了实际上长期被压迫在“地下”的情况,“浮”了起来。但这些画派并不是艺坛上的主流。最近一年多的时间,随着苏联实行开放,部分抽象画家的画拿到外国卖,卖的比学院派或大型装饰性质的作品价格昂贵,在年轻人中引起了风波。但这种现象是与苏联长期没有向外展出,更没有卖出现代派画家的作品有关,并不代表西方承认苏联现代派艺术,更不是觉得这些画家们的成就非凡和水平高出西方同类的画家。造成这种现象有社会与历史的原因,而不是单纯的艺术问题。艺术在社会生活中不能独立存在,不能不受社会生活影响,这也是一个事实。想到卖画的问题,见到中国青年对中国画卖不出去或卖价太低而苦恼,我同情他们,但不能同意他们的许多论点。

第一,“中国画不值钱”的说法是片面的。要知道欧美与苏联一样,也有不合理但至今又没有解决的现象:版画、水彩、水粉等等都比油画总的来说价格低廉,当然是去掉知名度等等其他客观条件而言。苏联国家购买画家展览会上的作品时,总的说,油画从来在经济上有优先权,这是历史造成的,但无形中,它就抬举了油画。因此,中国画家收购或利用画家作品时,也可以给国画点优惠的条件,我想这是合理的,

起码因为需要支持这一画种。中国画尽管在国外售价不很高,但销路还是不错的。在苏联这样私人很少收藏作品的国家里,还是有一些人购买了中国画,也许这里含有一定猎奇的心理。在西方国家,画的商品,商人买或卖名贵的“高级”画,是为了以后赚钱。对西方人来说,中国画终究是“新”商品,它将来能否再高价售出,对商人们是个“秘密”,所以只有冒险家才肯出高价。这与中国画自身价值是两回事。西方艺术品中许多精华也是从低得可怜的价格开始成为商品的,即使卖了钱,也常属于家属或商人,画家得到的只是很少很少。梵·高及其作品的命运已是家喻户晓,即可见一斑。让中国画在世界上抬高身价,不单需要时间,需要开放,还需要精明的推广和宣传介绍。

第二,认为艺术作品只有商品化才有出路,是符合艺术创作规律的。画家不是商人,他们思想方法与追求无法与商人等同。即便现代画家不能有古代文人画时代画家那样不受或少受到经济上的制约(古代文人不以诗画为经济来源的甚多,这些人不是士大夫就是官僚,虽也卖画,但并不靠此为生,他们与匠人是不同的),但如成天泡在买卖中实在难以想象。画家中穷的比富的多得多,中外古今都是如此。发财的画家也有,但这是许多条件的综合,包括天才、耐力、毅力和机遇,以及社会背景等外因。很多很好的作品,很优秀的画家一时不被承认虽可惜,但这是经常的现象。然而画家就品评不出他们自己的“价格”吗?

创作者的精神享受是他们特有的精神特权。真正的画家都知道,能带来经济效益或订货的作品,经常最难使画家在精神上获得慰藉与满足。人们常有一种比较超脱的说法:金钱并不能买到一切享受。实际上,画家以专业为生是自然的事,但是只挣钱而缺乏创作要求,不能热爱创作过程的人,实难以成为优秀的画家。近年来,苏联也已经允许画家自由地在街上或市民聚集的地方卖画,他们可以在一起探讨艺术、互相观摩或给人画像,这种自由是画家多少年的梦幻。一旦成为现实,大家非常幸福。这种创作的自由与精神的解放对艺术本身都有直接的好处。伴随这种民主与自由,创作商品化也随之而来。令人可悲的是一部份人把画画当成“摇钱树”。这种追求本身产生了一大批粗制滥造、剥削其他画家劳动成果的“画家”。的确,他们也有画家的称号与文凭,但这种人很少有真正艺术家的本能和本性。这些“不高级的画家”所以能得到机会,主要因为他们把挣钱摆在比创作更重要的位置,把迎合订货者的口味放在艺术水平之上,而不正的社会风气更不断纵容了这个情况。在苏联敢于正视与改变这种歪风的人还太少,但绝不是所有的画家都不去斗争,不去拒绝各种诱惑。也许有人认为清高已经过时了,而我却坚信:画画的人还是要多少保持一点清高气质为佳。

(下转第10页)

新文人画 中庸审美心理剖析

王 远

一、新文人画是中庸审美心理的外化。

“85新潮”发展至今，现代艺术走进了痛苦的全面修整阶段，而强大的传统艺术仍占有相当优势，二者在静然中对峙，新文人画就诞生于这片峡谷地带，可以这么说：新文人画自它出现之日起，就具有中庸性质。

新文人画侧重于渐变，而不敢突变。仍处于对传统新文人画的量的积累阶段，尚未达到质的飞跃。其“新”所在，不过是在传统文人画的基础上作若干修补，而不是大刀阔斧地进行离经叛道的革命。它既不愿做恪守传统的守旧派，又没有胆量做挣脱枷锁的现代派，屈于这两种心理的压力，新文人画就自然而然地踏上了二者之间的第三条道路。

而这，就是在中庸审美心理支配下，新文人画所渴望找到的一遍中间地带的“净土”。

二、新文人画没能找到新的艺术语言。

尽管新文人画家竭力宣称已对传统文人画进行“解体”，但是，事实上新文人画并没能从传统文人画的框架结构中走出来。

有的画家认为要对传统文人画“全面地解体”，其实践却不能令人满意。把“线”理解为“一画”，只不过对线进行了更加抽象地、概括地、哲学地把握，并不能把“线”解体掉。林风眠对线的认识倒深了一层，因为他尽力避开书法用线，而张扬纯绘画本体的线，这不能不是对“书画用笔同法”的传统文人画理论的反驳。刘国松对“线”的理解就更深一步了，他“不重中锋的笔墨”，而是在“国松纸”上表现“肌理”效果，即使用笔，也不是传统的毛笔，而是用猪鬃毛做成的刷子，此时画出的线条已与书法用线大相径庭

了，这才真正叫做解体，是对绘画中的书法用线的解体。至于新文人画的“墨”、“色”、“构图”，并没有达到画家们所预想的“解体”效果，仍然是一种“似曾相识燕归来”的传统文人画的审美形式。其原因是：他试图用“理性的直觉”来取代“非理性的直觉”。孰不知在艺术创造前，“理性的直觉”起着主导作用，同时又具有很大的模糊性、不确定性和不可预见性，当进入艺术创造中的时候，这种“理性的直觉”已退居次要地位，而“非理性的直觉”却起着决定作用。致使艺术创造成功的创造心理基础是后者，而不是前者。所以在“新文人画”的艺术创造过程中，起决定作用的不是“理性的直觉”，而是他所忽视的“非理性的直觉”。而传统文人画的创造思维模式又恰恰通过审美心理积淀，根深蒂固地存在于“非理性的直觉”创造思维中。

因此，新文人画无法从根本上对传统文人画进行解体，进而出现一种全新的审美形式。

另一方面，新文人画沿袭了传统文人画诗、书、画、印、文相结合的审美形式，其实也并非是真的创新。

因为，传统文人画的这种审美形式已经削弱了绘画语言本体，而变成不伦不类的多种艺术的“杂交”。唐代绘画，尤其是汉画像石、画像砖、墓室壁画、帛画（可上溯到晚周帛画）那种强化绘画本体审美形式的优秀传统到文人画手中被削弱了。

任何时代的任何艺术，要想创新，必须创造新的“有意味的形式”，而不是沿袭旧有的艺术语言。

虽然新文人画中的一些画家在色彩运用上有些新意，但是，其色彩构成的空间审美意象仍没能挣脱旧

文人画的桎梏。

三、新文人画缺少深沉不屈的阳刚美，而流于一种病态的阴柔美。

传统文人画表现为两种形式：一种是奴性文人画，一种是精英文人画。“元四家”、“四高僧”、“扬州八怪”是精英文人画的代表，清初“四王”则属于奴性文人画。前者多受老庄禅艺术精神的影响；后者多受儒学艺术精神的影响。前者多表现为人格的独立深沉雄大的超越，后者则表现为人格的异化，奴性卑微的无可奈何。前者是人的自我价值及艺术创造潜能的高扬，后者是人的自我价值的泯灭，模仿能力的膨胀。

而新文人画则是徘徊于传统文人画中精英与奴性之间的第三种变态文人画。其主要审美特征是一种顾影自怜的阴柔美，借一位新文人画家的说法，则表现为“薄、抑、孤、骚”四种特征。而缺少一种深沉不屈的阳刚美。

传统文人画中的精英文人画多能充分表现出这种阳刚之气。虽然表现形式各异：

有“正气激射”式的阳刚美——如徐渭。

有“人在北斗藏身，手挽南箕作簸”式的阳刚美——如八大山人。

华夏民族悲剧意识颇为强烈的当代艺术家无论如何都不能无视具有悲剧意识的深沉不屈的阳刚美的时代审美价值。

那种一抹青山、一弯流水、一处茅舍、几片白帆、间或青楼女伎倚门卖唱、风流文人逍遥飘逸……的“太虚幻境”，则是阴柔美的病态体现。而这种病态的阴柔美竟仿佛永无时代限制地一直吟唱到今天，并且还将歌颂下去。

那么，新文人画为什么会出现这种病态的阴柔美呢？

董欣宾作了理论上的回答：

“黄色文化发展于温带区，种族肤色处于黑白之间，呈中间色。与黑白融合后的文化的阳刚性格处处相反，显得温和阴柔。”

——董欣宾、郑奇《关于文化对话的对话》，

《中国美术报》1989年第23期。

董欣宾认为黑、白、黄三种人创建了世界三大文化块，而“黄色文化”块的主旋律是“温和阴柔”的“中间色”。

从中国文化艺术精神的发展历史来看，殷商青铜器的威严、狞厉的阳刚美，战国青铜器的雄健、热烈的阳刚美，两汉艺术的深沉博大的阳刚美，大唐乐观、典雅的阳刚美……即使如1840年以后的中国文化艺术精神，也未曾失去这一民族的主旋律。

(上接第8页)

第三，中国文艺理论随着中国哲学与文学进入欧美各国，必促使外国人对国画的进一步认识与研究。一些人由理论而后绘画，另一些人从绘画而后理论。对许多外国画家来说，中国的绘画理论是一种全新的发掘，是一种发明。中国古代画论的作者大都是画家本身、文人本身，这个具体的特征是世界少有的。欧洲文艺复兴时期，意大利、法国产生了不少有广泛知识根基的人，他们当时在人文、艺术、科学与文学等方面也有较高的修养，对音乐、诗歌也都有所贡献。但欧洲这种潮流，并没有涉及到大部分画家，更没有象中国这样雄厚的“文人”队伍，并把这种潮流延续和巩固下来成为传统。画论逐渐与作画人的思想感情和创作过程脱节，这个现象在欧洲比中国显著的多。所以到了二十世纪，深感画论陈旧的欧洲，对中国的绘画理论颇为惊讶，并开始认真研究。而在中国，近百年追逐西方科学教育的复杂且相当快速的历程中，中国人对待传统绘画理论的态度与方法都开始急剧西化。我想中国画论必须结合自己从前固有传统去发展今后的理论，绘画理论不可与实践者脱离，才有助于创作健康的发展。

中国画论的翻译，从简单的《芥子园画谱》到现在大量的各种古论文，在欧美以及苏联，是当前汉学家们经常从事的研究课题。尽管兴趣与努力是显而易见的，但没有艺术理论家和画家水平的人，是很难理解与表达清楚的，至于翻译就更难。因此，外国人对中国画论还比较生疏或只是肤浅的了解。今天，中国人自己重视了对画论的整理，并明确这不再只是中国文化本身的事情，我想这也是中国画的一大进步与胜利。研究画论也是使中国画走向世界的一个重要途径。

第四，画展中许多艺术作品反映了中国画家很高的艺术修养。我不太容易接受的东西是那些缺乏构图感，画得非常黑，布局不讲究的作品。我想，这西方人也可以做到，不一定让中国人做。优秀的抽象派、现代派作品同样给人以美的享受，在这个展览上，我认为抽象画的作品并非成功，反而传统的及在传统基础上创新的作品更能吸引观众。中国古代绘画理论很早就提出了画家创作主要的是解决“怎么作”，而不是“做什么”这个问题。这里技术、神韵与作者修养综合为一体。这种综合性是中国绘画艺术的主体，这种不断提高的综合性，便使画家达到“轻而易举”的创作境地。表现传神与气韵没有技巧是不可能达到的，但缺少修养，只凭借技巧也不能使作品反映出内在的和谐与韵律，更不可能象传统中国画那样达到高度的境界。

(张晨整理)

注：刘·坎达雷里·玛格利达，是苏联格鲁吉亚共和国画家、美术教育家，全苏美术家协会会员。

清高淡雅

——朱道平山水小品欣赏

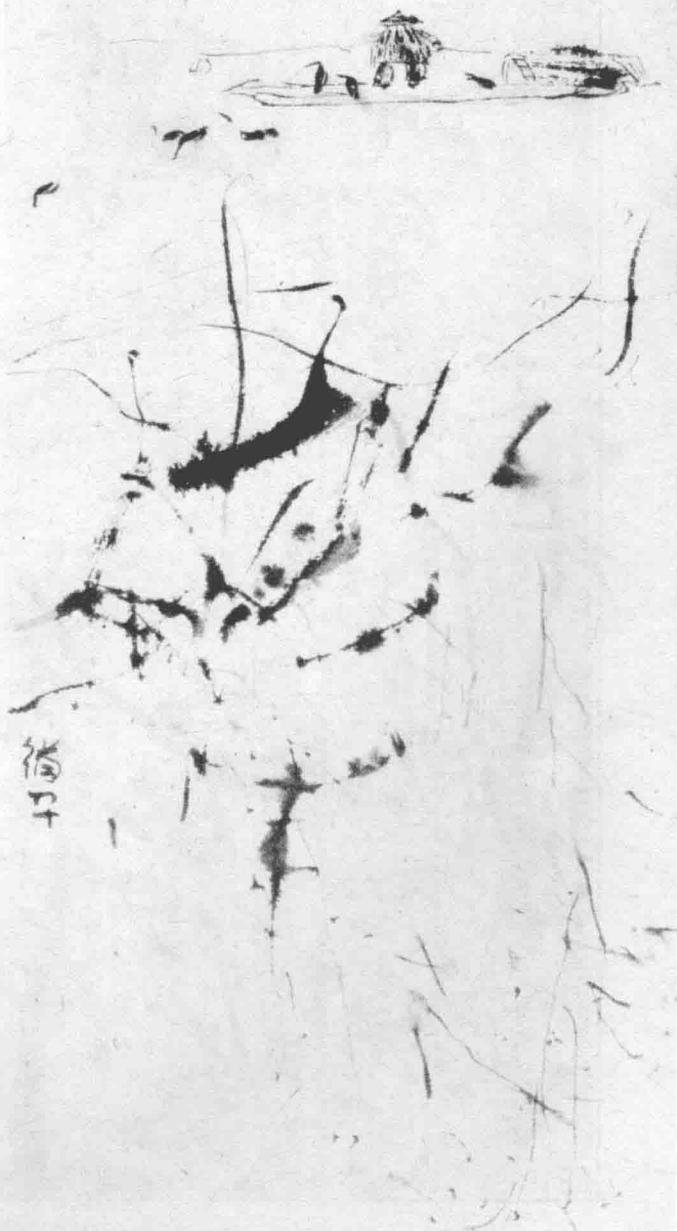
陈传席

什么叫文人画？一般认为，那种大笔泼墨、纵横涂抹的画便是文人画。其实恰恰相反，本义的文人画反对的就是大笔泼墨和纵横涂抹，斥之为“粗鄙”、“粗恶”、“粗俗”、“不入雅玩”。以大块墨团污染画面，唐人张彦远就指责曰：“山水家有泼墨，亦不谓之画。”（《历代名画记》卷二）《明画录》谓之“徒呈狂态，目为邪学。”[明]何良俊谓之“虽用以揩抹，犹惧辱吾之几榻也。”（《四友斋丛说》）文人画讲究一种文秀、儒雅、潇洒的画风，以柔为美，以秀为才，以清为高，以淡为雅，下笔悠缓，心境和平，随意而自然，反对剑拔弩张，粗壮浓重，尤反对火气、燥气、猛气，他们认为纵横涂抹的画，颇失文人雅气，乃属于匠人、粗人一类。到了明清时代，文人们连浑厚都反对，王原祁《麓台画跋》说：“化浑厚为潇洒，变刚劲为柔和。”文人们对画的最高要求是柔、淡、静、净，柔是儒家的主旨（道家同之），淡、静是道家主旨，净是禅家主旨，中国文人受儒、道、禅影响甚大，狂燥粗硬则是他们的对立面。当然，在这篇短文中想把中国传统绘画美学问题完全讲清，是不可能的，况且文人画后来也出现了变化。其实，大泼墨、大泼彩未必不好，只是任何事物总有一个大概的界定，中国传统文人文质彬彬，讲究清高，故如前云：以清为高，以淡为雅。因而常视大泼墨大泼彩为粗俗和邪学。今人不察正“邪”，常以“邪”为正，其实完全颠倒了。

以传统的文人画标准论，朱道平的绘画正是地道的文人画，清高、淡雅、秀美，没有火气、燥气、霸悍气和剑拔弩张气。他常用柔缓的线条轻轻地勾写，然后随意点染，笔墨随着性情的驱使，走到哪里就是哪里。[宋]郭熙述其作画云：“面不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳冥冥，莫非吾画。”画家忘却了手中的笔墨，并不是完全忘却，而只是处于有意无意之间，流露的乃是他的精神性情。所以画家作画时潇洒，作品就潇洒；人清高，笔墨就清高；品性淡泊，画也就淡泊。读者欣赏时，涤除玄览，摄景移情，也就有潇洒清高淡泊之感。

朱道平在自己的画集前说：“晚间倦伏在自己的画桌前，摆脱了白日的繁杂和喧闹，尚能兴之所至地作些点染。”“每当畅神在水墨变幻、线条交纵的韵律世界，倒也颇能使人愉悦和解脱。”这正是作者真诚的记录。但作者反对艺术的使命感却值得商榷，有些艺术还是有使命的，而且有些艺术的使命感还很强。一般学者都承认艺术有审美、教育、认识三大功能，我以为还可增加“自娱”一能。中国传统文人作画多用于自娱和健身（启功和沈鹏则主张把书法列为体育），唐末荆浩则认为“名贤纵乐琴书图画，代去杂欲。”道平的画即属“自娱”一路，自是自娱，必使轻悠淡雅，以消除紧张和抵消白日俗世中的喧闹烦扰，那就不必再去制造紧张而用大片浓墨猛涂狠抹，也不必用刚硬的

线条去妄生主角。当然，我有时也欣赏泼墨浓彩，只是这种画和轻悠淡雅的文人画不是一回事，李方膺就说他的画是为了“平肝气”，“泄愤”。这正如走路，在花前月下、水竹林边散步，走路本身就是一种目的；而提箱背包去赶火车，走路只是一种手段，二者目的不同，形式也就不同。赶火车式的走路就赋有使命（负担也重），散步式的走路就是自娱（无负担），前者必然急急忙忙，后者必然悠闲自得，各有各的效用和情趣，但前者总不如后者丰富和潇洒。朱道平的画就类似散步式的悠闲自得，所以，其画虽轻缓而丰富多姿，画家用以自娱，而览者观之，也有轻松幽淡之感，这不也就娱人了吗？



朱道平山水作品

