

CHINESE ART 明日风尚

彩墨中国

2014/07

国内刊号: CN32-1775/G0
国际刊号: ISSN1673-8365



大道书怀——中国艺术研究院中国书法院成立十周年书法作品展

凝视维也纳——方骏

沧海桑田——品读李强

重造画境——聂危谷

当水墨遇到建筑

开创画风当大师——黄秋园

吴冠中艺术给建筑师的启示

WUCAISHI
江苏五彩石拍卖有限公司



发扬文化精髓 传承文化底蕴
把握文化脉络 提升文化价值



江苏五彩石拍卖有限公司是以拍卖、经营文化艺术品为主营业务的独立法人企业，注册资本 1000 万元。

五彩石拍卖坚持以“发扬文化精髓、传承文化底蕴、把握文化脉络、提升文化价值”作为企业宗旨。秉承“以诚为本、致信为善”的经营理念，打造主旨分明、多项并举的经营特色，重点经营传承有序，且最能抒发人文精神的中国近现代及当代书画艺术，同时涵盖古籍善本、油画雕塑、翡翠玉石、紫砂陶艺等多个分支领域。

五彩石拍卖拥有专业的艺术经营队伍，遍布全国的藏品网络和业界渠道，思艺术家之所虑，解收藏家之所疑，应艺术家之所想，供收藏家之所需，将成为立足江苏文化市场、辐射全国艺术品交易的中坚力量。五彩石拍卖以专业精神提供优质服务。坚守行业道德，遵从良性竞争规则，倡导行业规范自律，以严谨的审鉴态度、精湛的拍品质量，为海内外藏家、艺术机构、艺术家等提供一个物畅其流、物尽其用的高层次、高品质的文化交流平台，为每一位顾客提供最心仪的艺术珍品和专业化的服务。

地址：南京市江宁区双龙大道 1355 号新贵之都 540 室
电话：025-87133585

>> >>> >>



万尚传媒



天地与我，共享自然！

CANGTU CULTURECHINA

XINGJINGCHENGSHIJIAYUAN
BAZHUNPG YUNAYI.

地址：南京市江宁区双龙大道 1355 号新贵之都 2840 室
电话：025-52296716



北京视界聚焦文化传媒有限公司 Visual Focus

北京视界聚焦文化传媒有限公司是由江苏省龙头企业同曦集团全资打造的多元新兴文化传媒公司，注册资本1000万人民币，是集教育、培训、创作、研究、展览、出版、交流、拍卖、门户网站建设和经营为一体的综合型文化传媒公司，是中国文化传媒集团中国美术院的全面战略合作伙伴。

公司自创立以来，以“立足中国美术，传播美术中国”为宗旨，依托中国美术院庞大的艺术资源和广泛的社会影响力，在艺术品收藏、拍卖方面具有得天独厚的优势，具备艺术品拍卖专业资质，在业界倍受认可和赞誉。

公司拥有国内一流的影视制作、文化创意、出版发行、策展、大型活动策划与执行团队，曾多次成功策划组织国内大型绘画展览和交流活动。中国美术院院属品牌、中国美术史上规模最大、时间最长，参与画家最多的名牌文化工程——“中国画·画中国”全国系列艺术活动由本公司执行实施，对推动国内外书画界文化交流与合作方面做出了卓越贡献。

公司在全国拥有以东、西、南、北四个方位为中心的教育培训中心，定时开展创作、研究活动，为全面提高我国书画教育水平和艺术素养、培育艺术新人提供了一个高端平台。

在未来的发展中，中国文化传媒集团中国美术院将在北京视界聚焦文化传媒有限公司的强大资本支持下以艺术品领域为核心，在艺术活动、艺术品经营、画作展览展示、拍卖等多个方面继续展开深入合作，共同打造中国书画界的高端文化传播平台，为实现“大美术中国”的目标而努力奋斗！

同曦藝術網

www.tongxiart.com

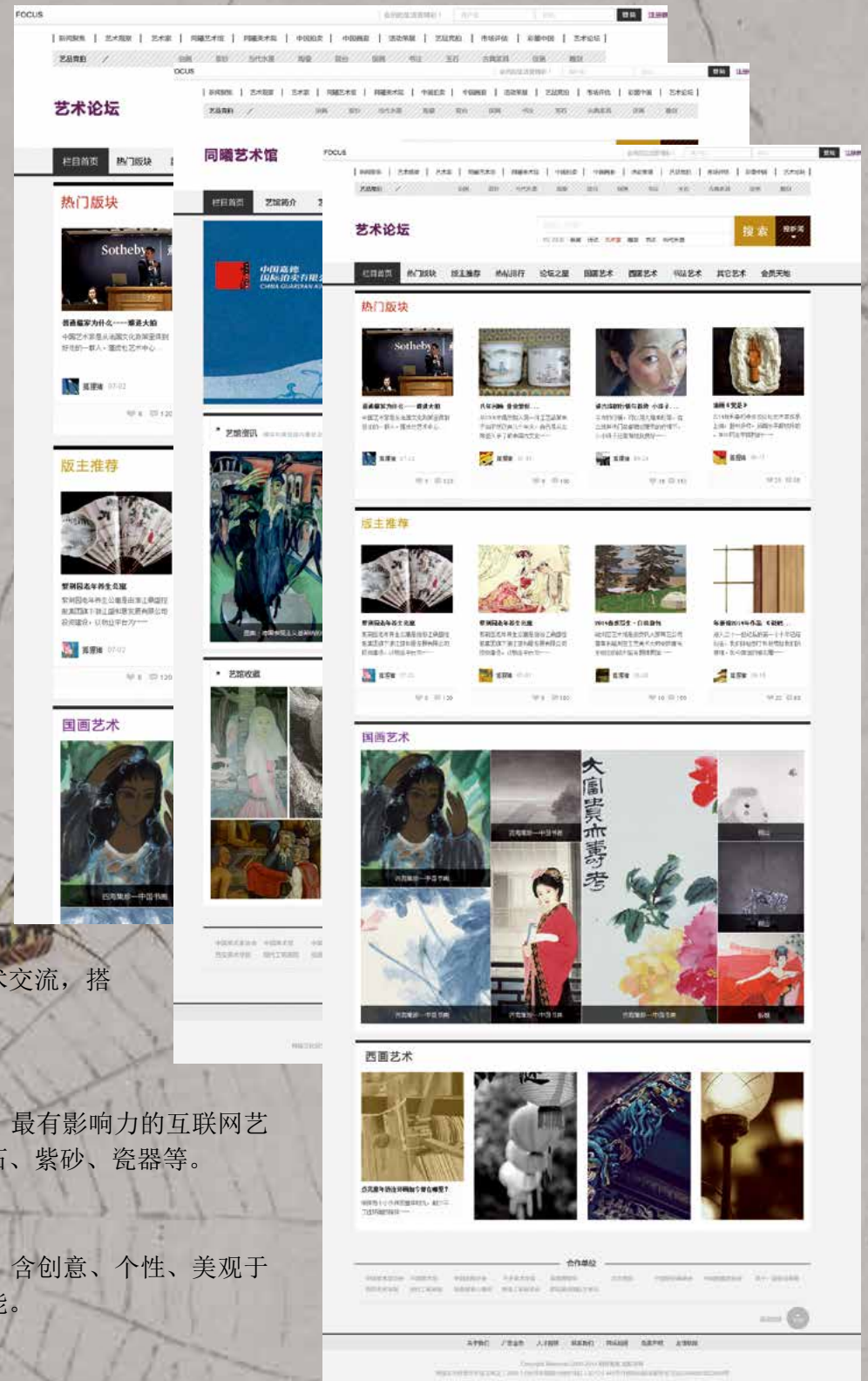
同曦艺术网以打造中国第一艺术品牌，成为全国艺术行业权威机构为目标，为更好、更快、更广泛地推广和传播中国艺术思想、优秀艺术家及其美术作品，如字画、油画、紫砂、瓷器等。协同其他相关文化产业等相关艺术活动，以及艺术资讯发布等，树立和打造品牌形象，拓展机构影响力与知名度，打造中国第一高端传统文化艺术类门户网。结合艺术活动、艺术展览、人物专访、拍卖、资讯、艺术精英俱乐部、鉴宝、评论、在线交易等形式，配合《明日风尚·彩墨中国》纸质媒体，全面推广艺术文化、艺术人物、艺术场所，打造中国权威艺术品牌。

同曦艺术网旗下：

同曦艺术精英俱乐部：
汇集江苏地区艺术名家、专家学者、社会精英、权威人士，定期组织艺术品鉴赏、展览等艺术活动。搭建收藏机构、收藏家与艺术家、艺术机构沟通交流的平台，加强和推广文化艺术交流，搭建民间文化交流平台。

同曦艺术品在线商城：
力争做最专业、最全面、最广泛、最有影响力的互联网艺术品交易平台，主营：书画、玉石、紫砂、瓷器等。

同曦艺术礼品：
同曦集团旗下自主品牌艺术礼品，含创意、个性、美观于一体，又富有收藏价值和增值潜能。





2014年07月

出版日期：2014年7月30日

定 价：人民币20元

彩墨中国

明日风尚

CHINESE ART

主管单位：中共南京市委宣传部

主办单位：南京出版传媒（集团）有限责任公司

出 版 人：朱同芳

编辑出版：南京《明日风尚》杂志社有限公司

杂志社地址：南京市太平门街53号215室（210016）

电 话：025-57712077

协办单位：同曦集团有限公司

策 划：南京万尚传媒广告有限公司

合作单位：中国文化传媒集团 北京视界聚焦文化传媒有限公司

出 品 人：陈广川

总 编 辑：董小卫

副总编辑：万 冰

特别鸣谢：江苏省文化厅 江苏省文学艺术界联合会

支持单位：

江苏省国画院 江苏省美术家协会 江苏省书法家协会
南京书画院 南京艺术学院美术学院 南京师范大学美术学院
东南大学艺术学院 南京大学美术研究院 南京邮电大学艺术学院

艺术顾问（按姓氏笔画排名）：

王卫军 王 平 王冰石 王廷信 王 湛 尹 石
孙晓云 刘 赦 朱道平 李大鹏 李 强 李向伟
李 啸 言恭达 吴为山 张友宪 陈世宁 陈 坚
宋玉麟 林逸鹏 郑必厚 周京新 胡宁娜 高 云
徐利明 徐惠泉 徐耀新 顾 浩 尉天池 章剑华
喻继高 喻 慧 阙长山 管 峻

执行总编：范依众

法务中心：徐文婷

执行主编：卢卫卫

学术主编：杨祥民

编辑部主任：谈 婷

发行中心：高 毅 康志伟（北京发行部）

赵伯达 江星星（南京发行部）

设计中心：刘世林 刘 杰

文字编辑：付 颖 金 洁 吕 言 亦 素

编辑部地址：南京市双龙大道1355号同曦新贵之都540室

电 话：025-87133586

E-mail:inkchina@163.com

国内统一刊号：CN32-1775/G0

国际标准刊号：ISSN1673-8365

广告经营许可证：3201004930075

印刷许可证：苏(2013)新出印证字324020034号

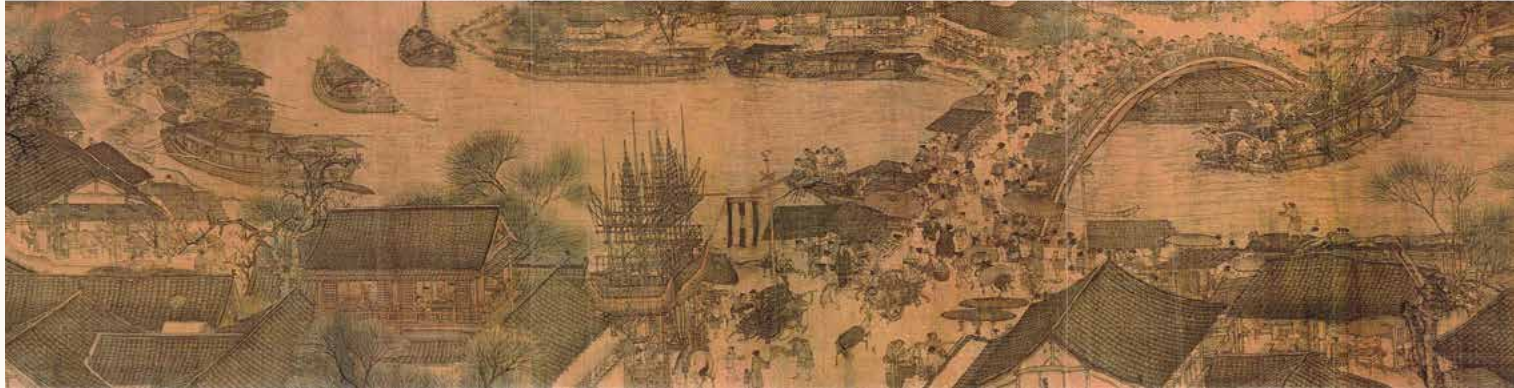
印 刷：南京新世纪联盟印务有限公司

版权所有：

本刊编辑部存留所有权利，未经本刊编辑部书面许可，不得为任何目的，以任何形式或手段复制、翻印、传播或以其他方式使用本刊的任何图文。本刊所有图文，其内容所有者如无特别申明，视为同意本刊对其拥有结集出书及在本刊相关网站上使用的权利。

卷首语

EDITOR'S LETTER



画什么最难？

■ 文 / 杨祥民

中国东晋时期的大画家顾恺之，被时人誉为“才绝、画绝、痴绝”，可谓中国美术史上杰出画家的代表。他曾在所著《论画》一文中，对中国画艺术总结道：

“凡画，人最难，次山水，次狗马；台榭，一定器耳,难成而易好，不待迁想妙得也。”

顾恺之认为：凡是画家作画，画人物最难，其次是画山水，再次是画鸟兽；至于楼台亭榭的建筑，乃是具有一定规范结构的器物，虽然难画但却容易画好——因为不用去冥思遐想求其神妙所在。

对应到现代中国画的画科门类，也就是说人物画最难、山水画次之，花鸟画最容易。这主要是从应物象形角度来说的，认为画人物需要很强很准确的造型能力，而且想“传神写照”表现人物内在的精神面貌也很不容易。

但是从今天中国画艺术创作和创新发展的角度来看，笔者认为实际上恰恰相反——花鸟最难、人物最易。这是因为千百年来，花鸟还是那个花鸟，古今人们看到的梅兰竹菊、鸟兽鱼虫并无二致。人物却是古今差异很大，无论服饰装扮、生活习惯还是精神状态，古人、今人大不相同。图之于画面之上，自然是人物画具有更好的创新土壤，借助于时代环境的推动，人物画的艺术拓展空间也更为广阔。且同类相顾，易察其异，人类描绘人类自己，更善于观察和体会个体性的差异与特点，从而在画面上形成丰富且深刻的人物艺术形象。

现实情况也表明这一点，当下中国画坛一些人物画家的创新突破明显——例如何家英的工笔女性人物、周京新的水墨写意人物等，都具有历史的开创性与艺术的典型性。

花鸟、山水画经过长期的发展完善，到今天确实另辟蹊径的难度

很大，不好与前人绘画拉开距离。如果说山水环境还会因社会建设有所改变，增添一些现代建筑和设施变成了“山河新貌”。而花鸟之物则是永远一成不变，因此其作为艺术客体的创新更为困难。环顾目前中国的花鸟画坛，开辟个人新面貌和艺术新局面者可谓难得一见。

出于同样道理，书法艺术在当代的创新突破也是颇有难度。

与人物画、山水画有很大不同，花鸟画是一个范围极广的画科门类。人物画只画人类一种动物，山水画只画山水一种事物，而花鸟画则包括了植物和动物的众多种类，花木纷繁、鸟兽各异，花鸟画家不可能去一一画之。或言“人专乃传，广发则废”，对于中国画中的花鸟这一巨大品类，画家采取专而有精的艺术取向就很有必要。宇宙长存为大，术业专攻立家。中国古代花鸟画家，大都是择取某一特定题材，全身心地投入对其进行研究和创作。从古代韩滉画牛、文同画竹、徐渭画葡萄，到近代齐白石画虾、黄胄画驴等，可谓前贤相望，史不绝书。

至于顾恺之所说的——“台榭，一定器耳,难成而易好”——今天也应改成“易成而难好”。现在对于建筑的描绘，能够借助电脑而准确快速地出图。但作为一种建筑画（界画）艺术门类，则是成型容易、成艺难，因此“亟待迁想妙得也”。当下在建筑画领域卓有成就者当属聂危谷，他打破了界画之规矩的禁锢束缚，视人类建筑为一种文化结晶和人文景观，用写意笔墨与建筑线条共奏艺术交响，并且在笔墨线条间充盈着无限宏大的精神指向。

最后，笔者略改顾恺之语句，对中国画艺术作重新总结：

“凡画，人最易，次山水，次狗马；台榭，一定器耳,易成而难好，亟待迁想妙得也。”

CONTENTS

2014/07 CHINESE ART

大 观 VIEW	012	人 物 PEOPLE	030	思 潮 THOUGHTS	074
纵览 2014 年 7 月艺术资讯	014	名家 凝视维也纳 / 方骏	032	研思 笔墨的传统性、现代性与后现代性辨析 / 倪建林	076
日历 国内外重大书画展览及艺术活动信息	016	沧海桑田——品读李强	042	讲堂 当代独立电影的感悟和想法	080
聚焦 大道书怀——中国艺术研究院中国书画院成立十周年书法作品展	020	重造画境 / 聂危谷	050	阅读 《瑞应永乐 - 永乐宫三清殿〈朝元图〉》	086
“高山流水 城市美学” 建筑艺术展	024	访谈 做人、作画皆贵有精神之追求——李向伟教授访谈录	058	《宋画全集》	
“金陵墨典” 薛亮、陆越子、聂危谷、高德星、石晓五人展上海站	026	精推 清峻绵柔写春山——刘维阳山水画刍议	066	《千年丹青》	
		微言 艺事 微言	072	《翰墨真赏》	
				《伯里曼人体结构绘画教学》	



墨 香 INK	088
传世 当水墨遇到建筑	090
承启 开创画风的大师——黄秋园	098
延展 吴冠中艺术给建筑师的启示	102

盛世收藏 COLLECTION	112
利场 苏富比北京 2014 春拍电话委托那头“藏”着谁？	114
苏富比伦敦晚拍结束——弗朗西斯·培根夺冠	118



《维也纳森林》 方骏

VIEW 大观



【纵览】

2014年7月艺术资讯

【日历】

国内外重大书画展览及艺术活动信息

【聚焦】

大道书怀——中国艺术研究院中国书法院成立十周年书法作品展

“高山流水 城市美学”建筑艺术展

“金陵墨典”薛亮、陆越子、聂危谷、高德星、石晓五人展上海站

美术博览

■ 编 / 付 颖

炎炎夏日，随之攀升而上的艺术气温也越来越高。盘点七月，让我们一起来细数那些点燃初伏的艺术盛事！



“思无界”2014艺术院校大学生年度提名展在今日美术馆开幕

时间：2014年7月20日

2014年7月20日，“思无界——2014凯撒艺术新星：今日美术馆第九届艺术院校大学生年度提名展”颁奖典礼在今日美术馆1号馆3层隆重举行。本次大学生提名展以“思无界”为总主题。希望青年艺术家们打破西方意识形态驱使下的“隐形命题”模式，发挥中国艺术家个体的思维自主，洗涤所有的“被趣味”和“被标准”，用干净纯粹的灵魂去不断反思自身经验，去打开艺术的新视觉模式、新感知模式和价值模式。



吴冠中绘画作品展亮相广东

时间：2014年7月15日

2014年7月15日，吴冠中绘画作品展在广东省博物馆举办。本次展览由广东省博物馆与浙江美术馆联合主办，共展出浙江美术馆珍藏的吴冠中先生绘画作品80件，包括油画10件、彩墨画27件、速写43件。全部是从吴冠中及其长子吴可雨先后两次向浙江美术馆捐赠的作品中精选出来的。

全国美展选拔展在上海揭幕

时间：2014年7月13日

2014年7月13日，庆祝建国65周年上海美术作品展暨第十二届全国美展选拔展在中华艺术宫开幕，共展出油画、国画、版画、水彩、雕塑、综合材料、漫画、连环画等358件作品。参赛画家只能递交一件作品，所以在展览现场，能看到上海画家都拿出了最能代表自身风格的作品。展览的终评工作在中华艺术宫进行，一共有151件作品获得选送参加第十二届全国美展的资格。

“澄怀味象”中国艺术研究院 中国画院第三届院展在京开幕

时间：2014年7月12日

2014年7月12日，“澄怀味象”中国艺术研究院中国画院第三届院展在中国美术馆开幕。中国艺术研究院于1951年建立，是中国唯一的一所集艺术科研、艺术教育和艺术创作为一体的国家级综合性学术机构，隶属于文化部。此次第三届院展的主题是“澄怀味象”，以文文哲思为基础，用纯净的心性与笔墨，感怀属于时代的审美理想。本次展览与7月23日结束。



“同心塑美” ——浙江省第十三届美术作品展杭州启幕

时间：2014年7月11日

2014年7月11日，“同心塑美”浙江省第十三届美术作品展览在浙江美术馆隆重开幕。5年一届的浙江省美术作品展览，是浙江省规模最大的综合性美术展览。自上世纪50年代首届美展以来，浙江省美术作品展览伴随着共和国成长脚步，忠实地记录着时代的风貌、社会的进步、人民的创造和浙江建设改革发展的宏伟历程，奠定了浙江美术在全国的领先地位。

2014北京大学生艺术博览会举行新闻发布会

时间：2014年7月9日



2014年7月9日，“2014北京大学生艺术博览会”新闻发布会在北京798艺术区顺利举办，来自30余家知名媒体的记者齐聚一堂。新闻发布会上，主办方代表北京文化发展基金会副理事长、秘书长秦昌桂发言，介绍了2014北京大学生艺术博览会在北京举办的必要性及价值。本次大艺博的场馆均为798的核心美术馆和画廊，以其得天独厚的优势，不但对本次大艺博参展作品的交易还是当代艺术的普及都有推波助澜的作用。



“个案研究系列展——视觉重奏：陈逸飞”在龙美术馆举办

时间：2014年6月28日

2014年6月28日，“个案研究系列展——视觉重奏：陈逸飞”在龙美术馆举办。作为美术馆的第一个现当代艺术家个案研究项目，展览将在浦东馆的第一展厅呈现，系列对话与讲座则于展览期间在西岸馆进行。展览试图通过原作、实物以及文献，展示后人对艺术家的艺术追求、创作状态、他倡导的“大视觉”及其延伸的理解与传承。同时，个案研究项目的开展也将对于馆藏品的扩充、相关艺术家个人团体以及与此相关的既定认知提供新的研究材料与视角，亚洲艺术文献库资深研究员翁子健将在西岸馆带来与此相关的讲座。本次展览将至7月25日结束。

第十七届北京国际艺术博览会新闻发布会在京召开

时间：2014年7月8日

2014年7月8日，第十七届北京国际艺术博览会新闻发布会在京召开，本届艺博会以“弘扬中华文化，促进国际交流”为主旨，将立足北京，面向国际，联合国内外各方力量，力争搭建具有国际影响力，代表中国艺术尤其是水墨、雕刻一流水平的高端文化交流平台，打造业内具有传统东方精神的国际博览会品牌。与往届相比，无论从艺术品质还是规格方面都得到了极大的提升，强调专业性、艺术性，也更加注重艺术精品的挖掘，在策展水准上较往届有了显著提升。

黄宾虹花鸟画展在浙江博物馆举办

时间：2014年7月1日

2014年7月1日，“黄宾虹花鸟画展”在浙江省博物馆举行。黄宾虹熟谙画史且胸襟志向当在“岩壑”间，山水画是他用心用力深重之所在，正是潘天寿所谓的“山水绝妙”之后，方能“花鸟更妙，妙在自在在”。在浑厚凝重的基础上，化厚重为轻灵，出谨严而自在，能拉开厚重与轻灵的距离，是一种大本事，因为其内里是笔墨根底，更是胸襟的潇洒疏放。在黄宾虹的世界里，高山峻岭与水流花放是一个整体。本次展览将至12月1日结束。

展览日历

■ 编 / 付 颖

“金石永寿” 中国艺术研究院中国篆刻艺术院第三届院展暨国际邀请展 ▶

展览时间：2014年7月25日至8月5日

展览地点：中国美术馆

“金石永寿——中国艺术研究院中国篆刻艺术院第三届院展暨国际邀请展”于7月25日在中国美术馆举行。本次参展作者以中国艺术研究院中国篆刻艺术院研究员为主，兼及海外篆刻家100余位。书法作品、印稿设计和各国印文化工具，是本次展览的最大亮点。此次展览是院研究员作品的一次全方位展示，也是篆刻艺术走向国际化的又一个重要举措。



重现的镜子——宋陵1985 – 2013 ▶

展览时间：2014年7月26日至8月11日

展览地点：今日美术馆

“重现的镜子——宋陵 1985-2013”于7月26至8月11日在今日美术馆展出，本次展览是“85新潮美术运动”中最重要的艺术家之一宋陵在国内的首次回顾展。展览由艺术家各个时期的200余件作品及大量的文献资料组成，将在全面梳理中国当代艺术早期发展的脉络，并借此揭示这场历史性艺术运动以及宋陵个人内在的一面。



《翼》中国雕塑学会青年推介计划第二季巡展 ◀

展览时间：2014年7月26日至8月24日

展览地点：江苏常熟美术馆

《翼》中国雕塑学会青年推介计划第二季的巡展于7月26日在常熟美术馆起航。一个字的展览名字要有价值的延续，是件困难的事情。胡子开始变白的唐尧老师和头发已经变白的我，在手机上进行着头脑风暴。“青推计划”俨然已成为中国雕塑学会2012年AAC艺术中国-年度影响力大奖的重要理由。



西泠峰骨——纪念吴昌硕诞辰170周年暨西泠印社七任社长作品展 ▶

展览时间：2014年7月29日至8月30日

展览地点：江苏省美术馆

由西泠印社、浙江美术馆、钱江晚报联合推出的“浙江美术馆开馆五周年特展：西泠峰骨——纪念吴昌硕诞辰170周年暨西泠印社七任社长作品展”，将于7月29日至8月30日在南山路浙江美术馆开展。本次展览为吴昌硕纪念特展，将全面展示吴昌硕的艺术经历、风格和成就。



渊源圆缘——浙江美术馆开馆五周年馆藏精品展 ◀

展览时间：2014年7月29日至9月2日

展览地点：浙江美术馆

“渊源·圆缘——浙江美术馆开馆五周年馆藏精品展”将于7月29日在浙江美术馆展出。此次展览被纳入文化部2014 年全国美术馆馆藏精品展出季项目，展出从历年各征集项目中精选藏品120 件，展现浙江美术馆典藏特色和藏品建设水平。祖国建设和大众心声、闪耀中国精神和民族光芒的优秀作品。



钟开天美术展 ◀

展览时间：2014年8月1日至8月10日

展览地点：国家博物馆

由中国文学艺术界联合会、中国美术家协会、中国国家博物馆、云南省人民政府、云南省军区联合主办，大型“钟开天美术展”开幕式将于8月1日在国家博物馆举行。其作品主要表现我国西南边疆丰富多彩的军民生活和美丽神奇的自然风物，倾注了作者挚热的爱。承载着历史的记忆和哲学的思考。



江山如此多娇——馆藏“新金陵画派”特展 ▶

展览时间：2014年8月1日至8月31日

展览地点：江苏省美术馆

江山如此多娇——馆藏“新金陵画派”特展将于8月1日在江苏省美术馆展出。此次展览将从馆藏作品中精选65幅作品，涵盖孕育期、崛起期、从低沉到复苏、拓展期等各个发展阶段，该展览以时间轴为主线，学术为引领，全面向公众展现该画派在艺术创新、理论研究、对后世的影响等方面所取得的成就。



再现1994·深圳美术馆藏“第十二届全国版画展”作品展 ◀

展览时间：2014年8月1日至8月31日

展览地点：深圳美术馆

再现1994·深圳美术馆藏“第十二届全国版画展”作品展将于8月1日在深圳美术馆展出。全国版画展览已经成为我国跨越年代最久、持续届次最多的专项美术展事；作为特点鲜明、个性独具的美术现象，全国版画展览坚持贯彻“双百”方针和“三贴近”原则，把握具有中国特色、符合艺术规律的路径导向，每一届都推出众多充满时代气息和生活感悟、描绘祖国建设和大众心声、闪耀中国精神和民族光芒的优秀作品。





中原·汉风——郑州美术馆馆藏汉代画像砖精品展 ◀

展览时间：2014年8月1日至10月8日
展览地点：郑州美术馆

“中原·汉风——郑州美术馆馆藏汉代画像砖精品展”将于8月1日在郑州美术馆展出。馆内所藏汉代画像砖代表作品100件，将采取以实物陈列的形式，配以原砖墨拓以及详实的文字注释相辅，实物与拓片相结合，让观众穿越时空，直面汉代先民生动的生活与丰富的精神世界，感受博大精深的中原文化。

戏墨·墨戏——中国水墨戏画展 ▼

展览时间：2014年8月1日至10月31日
展览地点：刘海粟美术馆

戏墨·墨戏——中国水墨戏画展将于8月1日在刘海粟美术馆开展。中国水墨戏画已先后在十几个国家及地区成功展出，戏曲以它特有的表现力和形式美给了现代中国画家一个更为自由的创作空间，同时水墨的表现技巧、写意的表达方式也扩展了戏曲作为绘画题材的内涵与外延。



风雅传承——上海中国画院藏花鸟画谱精品展 ▶

展览时间：2014年8月8日至9月10日
展览地点：上海中国画院美术馆

上海的花鸟画家，素有中国花鸟画半壁江山的美誉。上世纪六十年代，上海中国画院编辑出版的《花鸟画谱》，曾经被许多绘画爱好者奉为“宝典”，不仅原汁原味地展现了画家们讲授绘画时使用的课徒稿，还配上了许多原作，将成为书画爱好者不可或缺的参考资料。



荣宝斋·柳学健画展 ▶

展览时间：2014年8月9日至8月14日
展览地点：荣宝斋美术馆

由南京艺术学院刘伟冬院长担任学术主持的“荣宝斋·柳学健画展”，将于8月9日在荣宝斋美术馆开展。柳学健善于把花鸟形象的灵性、笔墨技艺的灵性、章法布局的灵性等构筑在一幅画中，将传统的“诗书画印”与现代笔墨创新相结合。他的花鸟画艺术性成为了中国画坛和艺术市场上真正的关注点。



“七月流火——中国画12家南北联合提名展” ▶

展览时间：2014年8月9日至8月19日
展览地点：信雅达·三清上艺术中心

由北京正观美术馆与杭州信雅达文化艺术联合主办的“七月流火——中国画12家南北联合提名展”，将于8月9日在信雅达·三清上艺术中心展出。本次展览预计展出李文亮、茹峰、赵跃鹏、林海钟、韩璐、汪为新、张明弘、杜小同、秦修平、罗颖、马骏、余宏达作品96幅，并力图通过两家艺术机构的合作探索搭建一个南北交融的艺术平台，就各自的学术取向进行交流和探讨，对当前中国画艺术圈的发展产生积极意义。



“金陵文脉”——2014年全国中国画展

展览时间：2014年8月10日至8月30日
展览地点：金陵美术馆

“金陵文脉”——2014年全国中国画展将于8月10日在南京金陵美术馆展出。本次展出由中国美术家协会、南京市人民政府共同举办。这是向世界展示中国文化魅力的大好契机。为了弘扬传统文化与现代奥运相结合的文化韵律，彰显水墨气息，弘扬中国精神，在青奥期间展示中国国粹艺术——中国画的魅力。



“东学西渐”中国当代水墨五人展 ◀

展览时间：2014年8月19日至8月26日
展览地点：英国皇家艺术学院

由南京现代快报艺加文投独家策划的“东学西渐”中国当代水墨五人展，将于8月19日在英国皇家艺术学院开展。本次展览以当代水墨为创作语言主体的艺术家们会集一起，用各自擅长的水墨手法，表达着各自的诉求。致力于促进中外不同文化间的艺术与文化交流，开展一场东方与西方的艺术对话。为艺术学者和艺术家提供了优秀的国际展示平台。

激扬文字——陈求之艺术展 ◀

展览时间：2014年8月19日至9月1日
展览地点：中国国家博物馆

“激扬文字——陈求之艺术展”将于8月19日在中国国家博物馆展出。展览由中国国家博物馆副馆长陈履生担任总策展人，中国美术馆馆长范迪安担任学术主持，将展出艺术家陈求之以汉字为基本元素创作的水墨作品和空间作品百余件。



大道书怀

——中国艺术研究院中国书法院成立十周年书法作品展

展览时间：2014 年 7 月 12 日—7 月 23 日
展览城市：北京
展览地点：中国美术馆
主办单位：中国艺术研究院、中国书法家协会、中国美术馆
■ 编 / 付 颖



书法展开幕式现场

中国书法院简历：

中国书法院成立于2004 年 11 月 26 日，直接隶属于中国艺术研究院，是国家级书法创作与研究的常设机构。中国书法院的宗旨是在社会主义文化建设蓬勃发展的新时期，弘扬书法这一民族传统艺术，在艺术创作、学术建设和青年人才培养等方面发挥重要作用。

2014年7月12日上午，由中国艺术研究院、中国书法家协会、中国美术馆主办的“大道书怀——中国艺术研究院中国书法院成立十周年书法作品展”在中国美术馆隆重开幕。全国人大常委会副委员长严隽琪，第十届全国政协副主席、中国文联主席孙家正，第十届全国政协副主席张怀西，文化部副部长董伟，中国艺术研究院院长王文章，中国书法家协会主席张海，中国书法家协会党组书记陈洪武等领导出席了开幕式。陈洪武、中国艺术研究院副院长田黎明、中国美术馆副馆长安远远、中国艺术研究院中国书法学院院长管峻致辞。

中国艺术研究院中国书法院成立于2004年11月，是人类非物质文化遗产——“中国书法”的传承保护单位之一。十年来，中国书法院坚持以艺术、学术科研为中心，以高端人才队伍建设为基础，努力建设一流的书法艺术科研中心、书法艺术教育中心和书



管峻（左一）陪同全国人大常委会副委员长严隽琪（左二）、中国文联主席孙家正（左三）、第十届全国政协副主席张怀西（左四）、文化部副部长董伟（右三）中国艺术研究院院长王文章（右二）等领导观展。



中国文联主席孙家正（前排右一）、十届全国政协副主席张怀西（左三）、文化部副部长董伟（右二）、中国艺术研究院院长王文章（左一）、中国书法学院院长管峻（前排右二）

法艺术交流中心，通过组织各种书法展览活动，组织卓有成效的教学培训，出版学术著作、刊物，开展书法文化的国际交流，在海内外产生越来越大的影响，为当代书坛树立了良好的学术品牌和重要地位。其有序而高效的组织形式、较为纯粹的学术理念、深邃而独特的艺术视角、全新的人才资源遴选机制等，为中国书法艺术步入合理良性的现代发展轨道提供了强有力的实践指导和学术支持。

此次展览共展出中国书法院顾问、研究员、专职创作人员的一百余幅精品力作，集中展现了当代书坛老中青三代艺术家的艺术风采，他们的作品或雄劲狂放、苍浑古朴，或俊秀清逸、简淡平和，表现了每位书



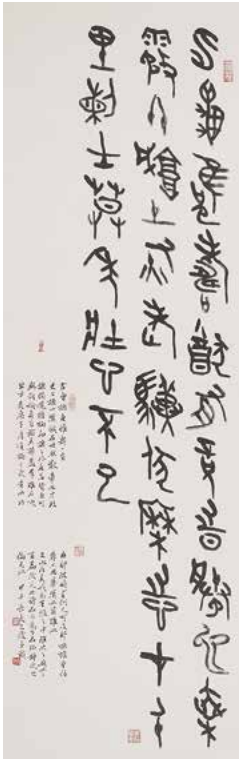
冯其庸作品

家独特的艺术理想和审美追求，作品以高标的品格和鲜明的风格呈现出了当代书法传承与创新的高度，从中可以感受到各位书家在各自的艺术创作中坚实而清晰的探索轨迹，他们的努力必将为当代书坛带来了新的学术气象与思想活力。

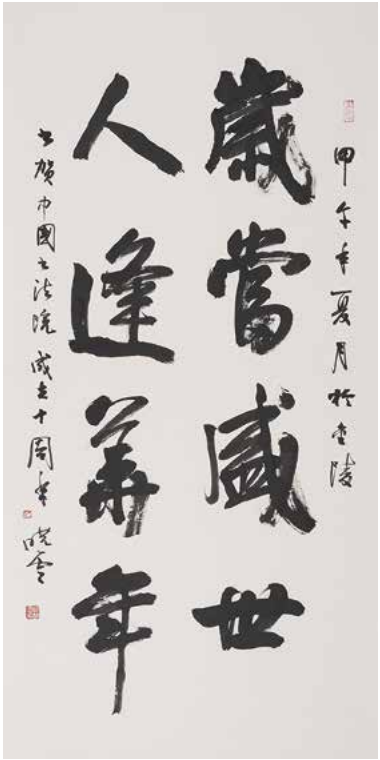
中国艺术研究院常务副院长王能宪主持了展览开幕式，副院长田黎明、贾磊磊、刘宏昌等院领导出席，中央电视台、新华社、人民日报、光明日报及数十家书法专业媒体对展览进行了报道。此次展览到7月23日结束。



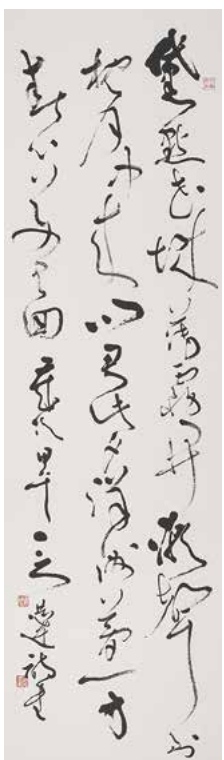
尉天池作品



丛文俊作品



孙晓云作品



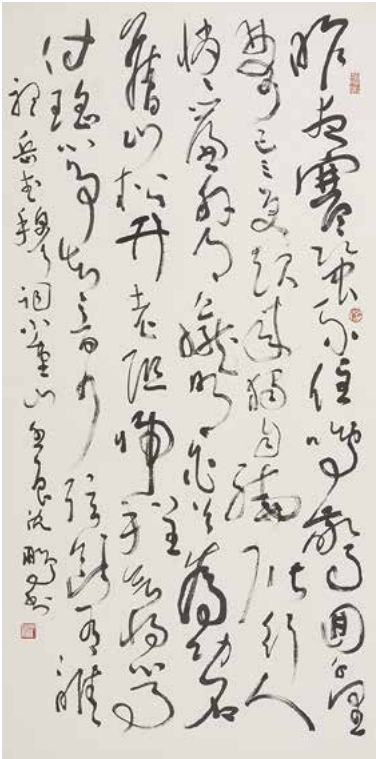
言恭达作品



孙伯翔作品



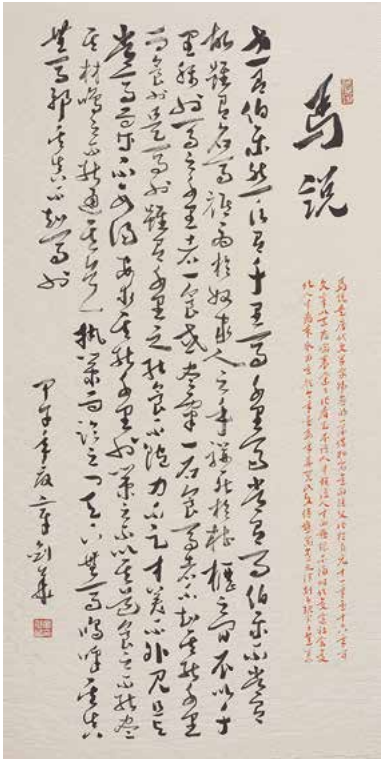
李铎作品



沈鹏作品



张海作品



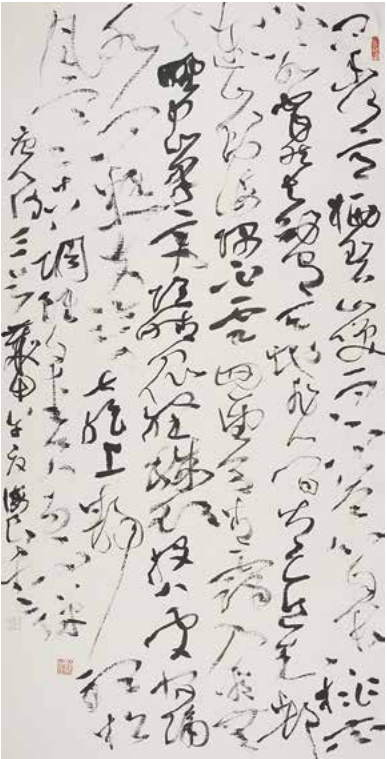
章剑华作品



管峻作品



陈忠康作品



陈海良作品

|“高山流水 城市美学”建筑艺术展

展览时间：2014 年 7 月 12 日—7 月 23 日

展览城市：江苏—南京

展览地点：南京图书馆

■ 编 / 谈 婷

2014年7月8日，“高山流水 城市美学”——证大品牌全球之旅之南京站暨建筑艺术展，在南京图书馆正式拉开了帷幕。此次展览的现场聚焦了众多媒体的争先报道，备受高度关注！展览通过模型、照片、投影等方式，展现了各种令人惊艳的建筑设计。参展作品包括南京证大喜马拉雅中心、南京九间堂，以及矶崎新、托马斯、库哈斯等多位国外建筑设计大师的作品。

进入展厅，南京证大喜马拉雅中心模型首先映入眼帘。这一建筑概念采用中国极具传统性的“高山流水”，通过高山起伏的纵横线条、立体垂直的园林绿化和立于建筑之上的磅礴镜湖，创造了一个融合而富有生机的未来城市空间，展示了当代中国建筑的文化思考和艺术探索。而且喜马拉雅中心集合超体感娱乐、精品居住、创意办公、艺术酒店等多重商业形态。九间堂在以江南民居作为概念起源，通过三进式庭院布局和九重园林胜境，将亭台楼阁、小桥流水、花木丛生等自然元素一一展现，营造出了独具风韵的东方人文意境，从而将现代人居生活的舒适性与传统古典大宅的文化感做到了完美融合。今年六月，这两个项目还代表南京首次参加了威尼斯建筑双年展，从威尼斯到南京，两座历史名城擦出了耀眼的艺术火花。

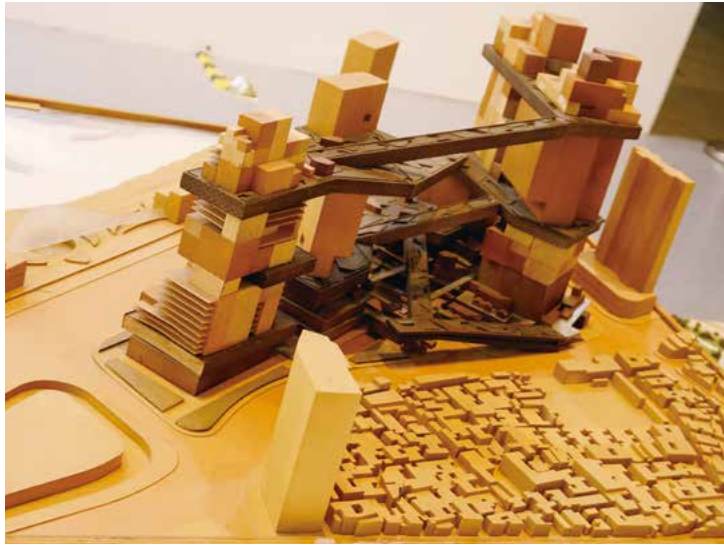


“高山流水 城市美学”展览现场

打造全新生活方式

与其说这是一次品牌、建筑的展览，不如说是关于城市形态与全新生活方式的思考与讨论。建筑的形态与城市未来其实是息息相关。它不仅是人们生活、工作、社交的空间载体，同时也在潜移默化中对生活态度、方式起着引导作用。

作为项目的主设计师——马岩松也浅谈了自己的一些看法。在他看来中国城市在几十年的发展中，纷纷模仿欧美城市的摩天大楼，钢筋水泥丛林中盒装建筑群已经带来“千城一面”的现状。学习了西方的外壳，而没有学到西方文化的核心，这与中国传统的自

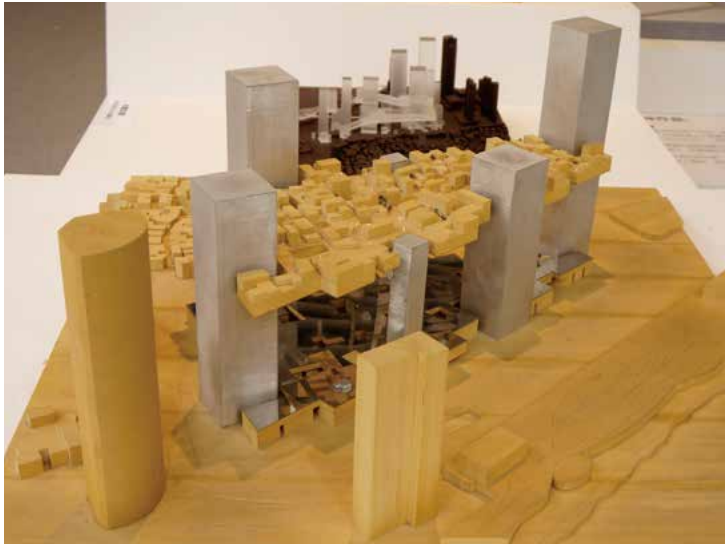
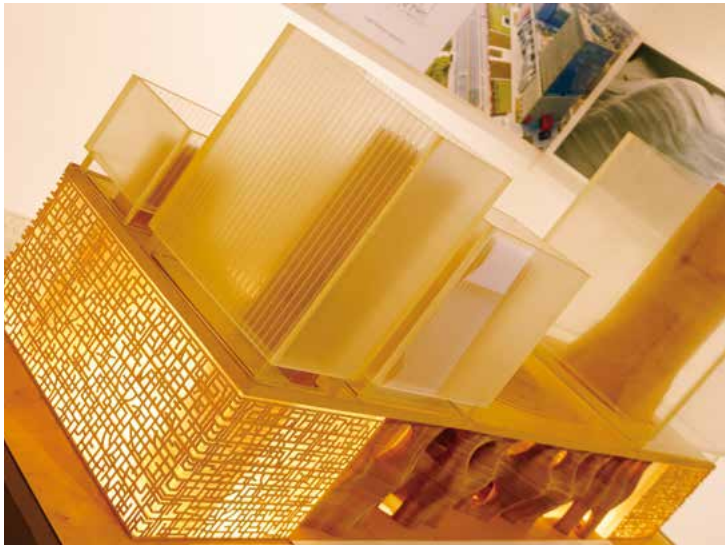


然信仰是相违背的。对于的证大喜马拉雅的打造，我们不希望这条道路，不想让建造出来的东西成为未来的一种遗憾。将山、水元素融入建筑之中，通过园林、小桥流水，营造诗情画意的城市意境。南京喜马拉雅中心将在未来中国高密度城市中，实现一种人与自然和谐相处的价值现。

高山流水作品是这个是当代特别难得作品，他的震撼之处不仅在于外形，更在于它所具有的情怀。从停车入户到就餐会晤，从家庭生活到工作办公，它把园林山水的体验贯入到生活的每一条动径与细节之中。它最重要的地方，不单是建筑形态、室内环境、以及目标理想，而是它在让建筑与人、自然发生关系，是它在引领的一种生活方式。在设计界享有盛誉、被赋予香港十大顶尖设计师的梁志天，面对这一未来作品也不禁感到震撼。

量身为80后、90后设计

强调户型、强调空间大小，对于以家庭为中心的50、60后来说，这些硬态的生活他们已经习惯于忍受。而对于现在的80后、90



后，他们即将打破这样的思维。而我们的项目就是在为80、90后提供这种变革的生活方式。而面对互联网时代新兴群体的需求，证大集团董事长戴志康也表达了自己的想法。把喜马拉雅中心定义为当代的共享式公社：“这个作品提供的是一种资源的共享，里边有很多的公共空间。比如空中公园，在这个里面就像我们平时从老的院子里有互通的空间，大家可以分享、互动，而且都是免费的。再比我们的室内空间，特别适合年轻人开工作室，或者住在里面。在这里生活，将体会到一种类似于以前‘公社’的生活感觉。”谈到未来的理想，戴志康还是把理想基点放在80、90后的身上：高山流水不仅是一个建筑概念，更是一种社会理想，它让人有所追求精神追求，并且可以享有这种精神生活。我们现在为80、90后做理想作品，而在未来，希望高山流水的作品也能为00后提供梦想的生活。

此次建筑艺术展将在南京图书馆持续到8月10日。超过一个月的展览时间，将集合展出马岩松、矶崎新、库哈斯、托马斯等世界顶级建筑设计师、设计院的顶尖作品。其大胆独特的“高山流水”所带来的颠覆性想象力，将带来一场超乎想象的文化之旅。

“金陵墨典” 五人展上海站

展览时间：2014 年 7 月 13 至 17 日
展览城市：上海
展览地点：朵云艺术馆（上海市南京东路 422 号 4 楼）
主办单位：江苏省美术家协会 江苏省国画院 南京大学美术研究院
南京师范大学美术学院 上海朵云轩

■ 编 / 谈 婷



薛亮



陆越子



聂危谷



高德星



石晓



开幕式现场

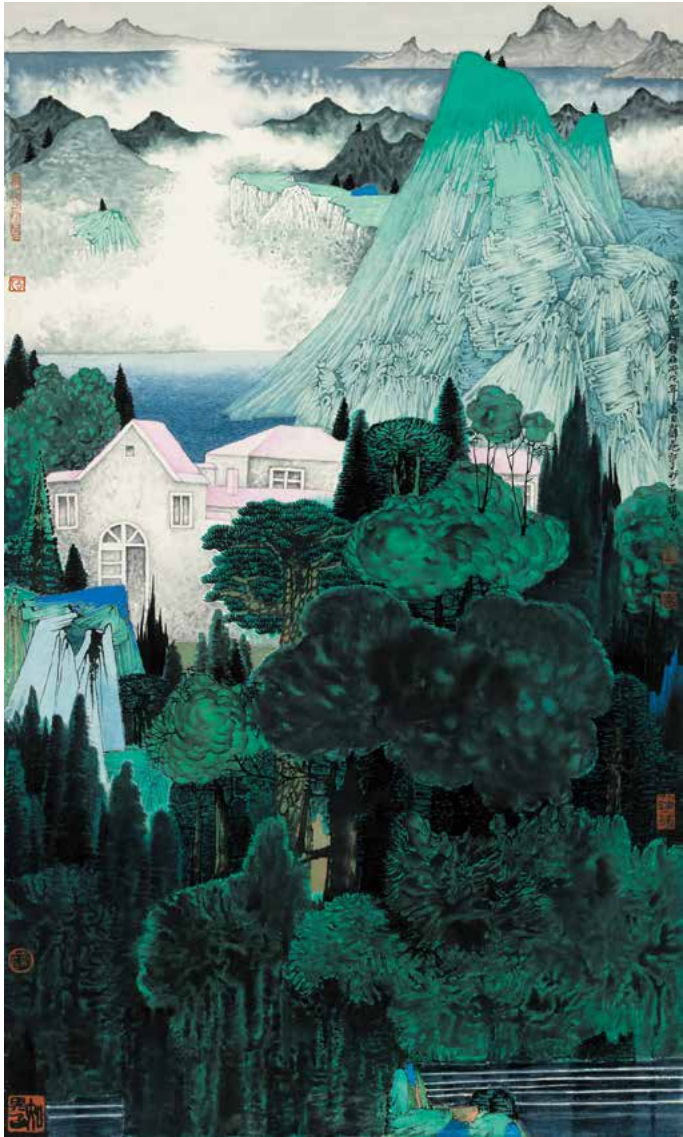


《碧色家园》 65×39cm 薛亮

由九三学社江苏画院主办，上海朵云轩艺术馆承办的“金陵墨典——薛亮、陆越子、聂危谷、高德星、石晓”五人展 7 月 13 日在百年艺术老店朵云轩开幕，50 幅精选作品，吸引了近 300 位艺术爱好者前来参观。这次参展的五位画家，身份从江苏省国画院到高校学院派，作品从山水、人物、花鸟到城市景观，可谓全方位地体现了江苏中国画的水平和面貌。

本次展览的主题“金陵墨典”由江苏省国画院副院长薛亮亲自提出，旨在进一步打造南京在江苏乃至全国的艺术水准及艺术影响力。这次参展的五位画家，都是在南京、乃至整个江苏画坛非常活跃也非常被认可的一批画家，他们都已经画坛耕耘了数十载，也已经形成了各自的画风和作品面貌。

薛亮先生的细笔山水，功力深厚，图式独特，精致耐读，创造



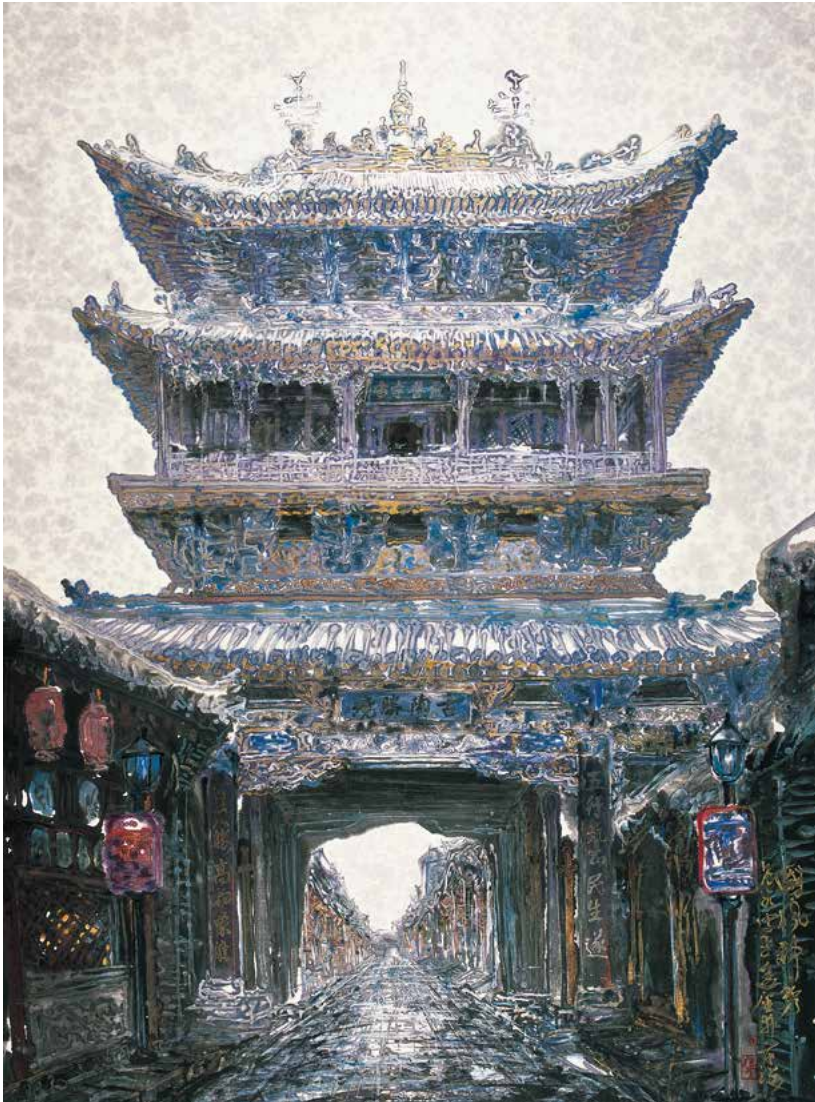
《西部洪荒》 65×39cm 薛亮

出当代心象山水的一种新的审美图式，被奉为“薛家样”。陆越子先生的大写意花鸟，破水破墨，酣畅淋漓，化繁为简，既充满霸气又透露着文气，被称为南京花鸟画界的“大腕儿”。聂危谷先生的彩墨大写意作品，以草书的线条，华丽的色彩，描写出了岁月的沧桑和自然的大美，被誉为林风眠彩墨一路的继承者和开拓者。高德星先生的花鸟画，取法八大山人，冷艳奇崛，图式特异，堪称借古开今的画家代表。石晓先生的人物画，笔闲墨淡，轻松纯粹，有种理想与现实合二为一的美。

这五位优秀的金陵画家，有的把传统笔法发展到了一个新高度，有的在中西融合中找到了突破，他们以各自的气质，将传统元素当代化、外来元素中国化，创作出了一种传承有序、文脉清晰的当下国画风格。



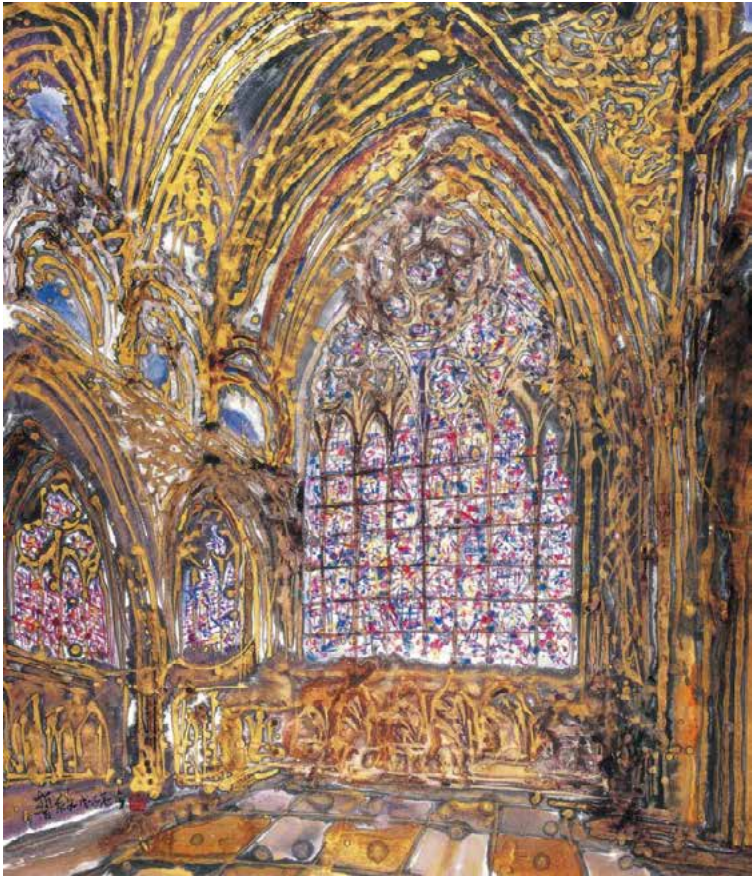
《美人蕉写生》 陆越子



《国风神秀》纸本彩墨 197×144cm 聂危谷



《风动绿荷香》 68×105.5cm 高德星



《建筑系列》 纸本彩墨 聂危谷



《夏荫》 92.8×68.4cm 石晓



《室内》 68×105.5cm 石晓

CHARACTERS 人物



【名家】

凝视维也纳/方骏

沧海桑田——品读李强

重造画境/聂危谷

【访谈】

做人、作画皆贵精神之追求——李向伟教授访谈录

【精推】

清峻绵柔写春山——刘维阳山水画刍议

【艺事微言】

靳尚谊 杨云飞 李贵君 徐芒耀 王明明 王广义 吴鸿

凝视维也纳

■ 文/方 骏



方骏简历：

1943 年生于江苏灌云。1965 年毕业于南京师范学院美术系。1981 年南京艺术学院美术系中国画研究生毕业，获硕士学位，后留校任教。曾任美术系系主任，现为南京艺术学院美术学院教授，中国美术家协会会员、江苏省美协理事。作品曾多次参加全国性美术展览，并多次获奖。曾先后在香港、台湾、广洲、汕头等地举办个展。在日本东京、大阪，法国巴黎、巴塞尔，西班牙巴塞罗那，美国等地参展。多幅作品被中国美术馆等国内外专业机构收藏。出版个人画集十多种。

出版个人作品专集《中国美术家画库·方骏》、《方骏水墨画选》、《二十世纪下半叶中国画家丛书·方骏》、《灵山静水·方骏画集》、《当代清绿山水画家·方骏》、《中国水墨·方骏》等。作品组画《湖湾纪事》被江苏美术馆收藏、《朝采桑》被中国美术馆收藏。获国务院颁发高教事业有突出贡献政府特殊津贴，江苏省教委、学位委颁发“优秀研究生教师荣誉证书”。

公元二零零八年十月一日至十二月二十五日我应奥地利总理府基金会之邀，在维也纳艺术创作营作客近三个月，从深秋一直到落雪。

维也纳是国际大都市。史前的欧洲，从波罗的海到亚德里亚海的商旅之路，正好在此与多瑙河重合，特殊的地理位置使维也纳在中欧兴起。曾经是欧洲最强大帝国的兴亡，也都记录在这个奥地利首都的历史上。

马车在老城那些铺着石块的狭窄街巷里，留下了中世纪的深刻记忆，十三世纪的斯蒂芬大教堂映照在对面的未来主义的建筑，哈斯屋的玻璃幕墙上，象征着这座古城并没有沦为一个破败的帝国主题公园。巴洛克式的拱顶、哥特式的尖塔、红色维也纳时期三千米长的住屋、后现代主义的生态建筑，并存在这座仍然能呼吸到乡野气息的城市里。这个音乐之都可以同时听到海顿、莫扎特、贝多芬、斯特劳斯和最现代的音乐。曾被杀戮的犹太人建起了自己的博物馆。犹太人弗洛伊德的公寓成了这位精神分析家的纪念馆。艺术市博物馆街对面就是现代艺术博物馆区，欣赏过从罗马时期艺术到后印象主义的作品后，便可以过街到白馆去品评克里姆特画里的中国装饰风味，注目席勒笔下那些惊悚的人像。还可以去黑馆观看展示的那些最前卫的新奇玩意儿，有的展示让人叹为观止，也有的展示使你一头雾水。总而言之这座城市最终包容，使得她经过许多劫难之后，依然生机勃勃。

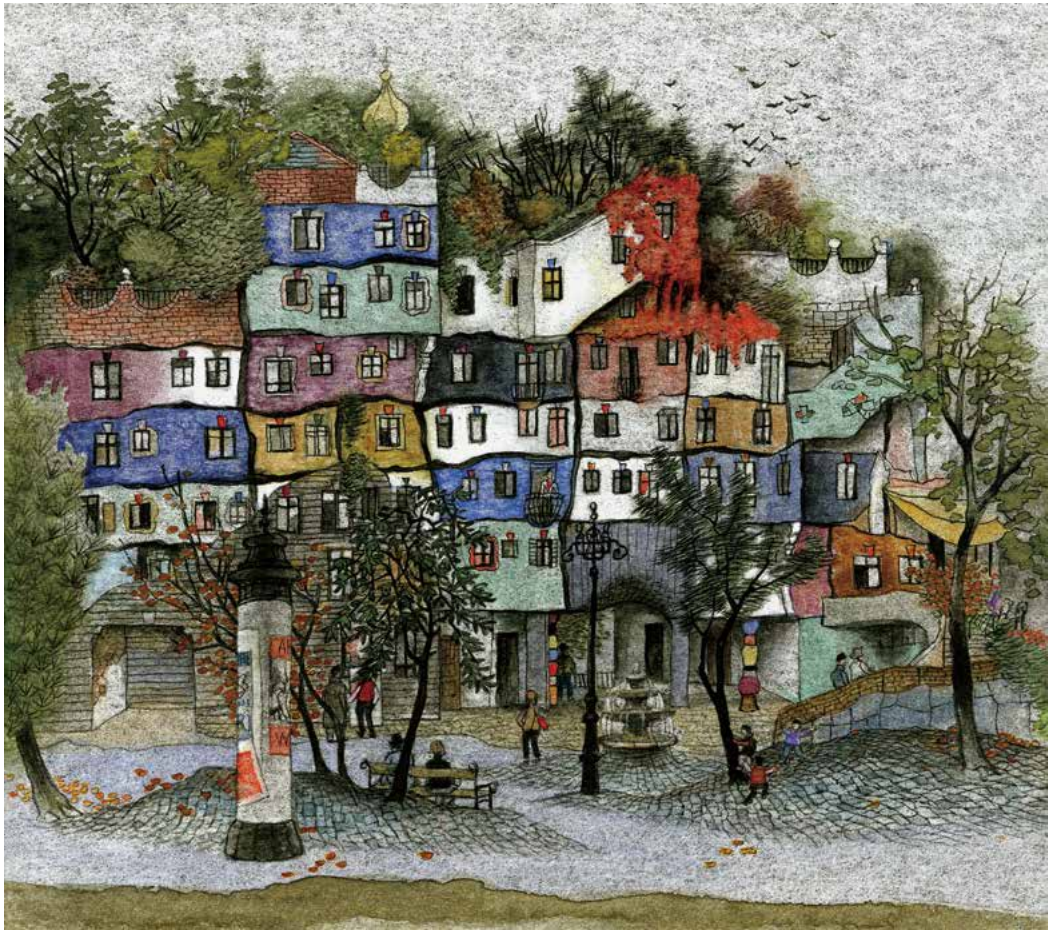
维也纳艺术创作营，在三区B-ATT街西侧，东面是百水公寓，再东是多瑙运河，向西不远是老城四周的环形大道。我在维也纳买了辆自行车，骑着它游遍了二十三个区，还沿着多瑙河岸专设的自行车道骑到更远的村镇。

平日里维也纳的街道总是清扫得一尘不染，十月中旬落叶飘飘，却很长时间不见有人清扫，难道是刻意让秋色渲染古城，让秋意浸染心境么？自行车自是难以避让这些落叶，我捡起几片，凝视着它们的形状和色彩，竟然这般斑斓。

这一组描绘维也纳的小画，就是我在那里捡起的几片落叶。

百水公寓

百水是维也纳画家洪德特瓦瑟（Hundertwasser）的别名。二十多年前他向维也纳市政府申请了一块地。建造艺术屋，屋面五彩斑斓，窗户七大小，还有树木长出窗外，楼顶上草木繁茂，屋内的地面会波状高低起伏，彩色瓷砖随意粘贴，他回避直线，别出心裁而又颇有童趣，还有环保的理念，他本人就住住在这里。因此这座公寓格外引人注目，每年会有三四百万人前来参观，仅次于斯蒂芬大教堂和美泉宫。

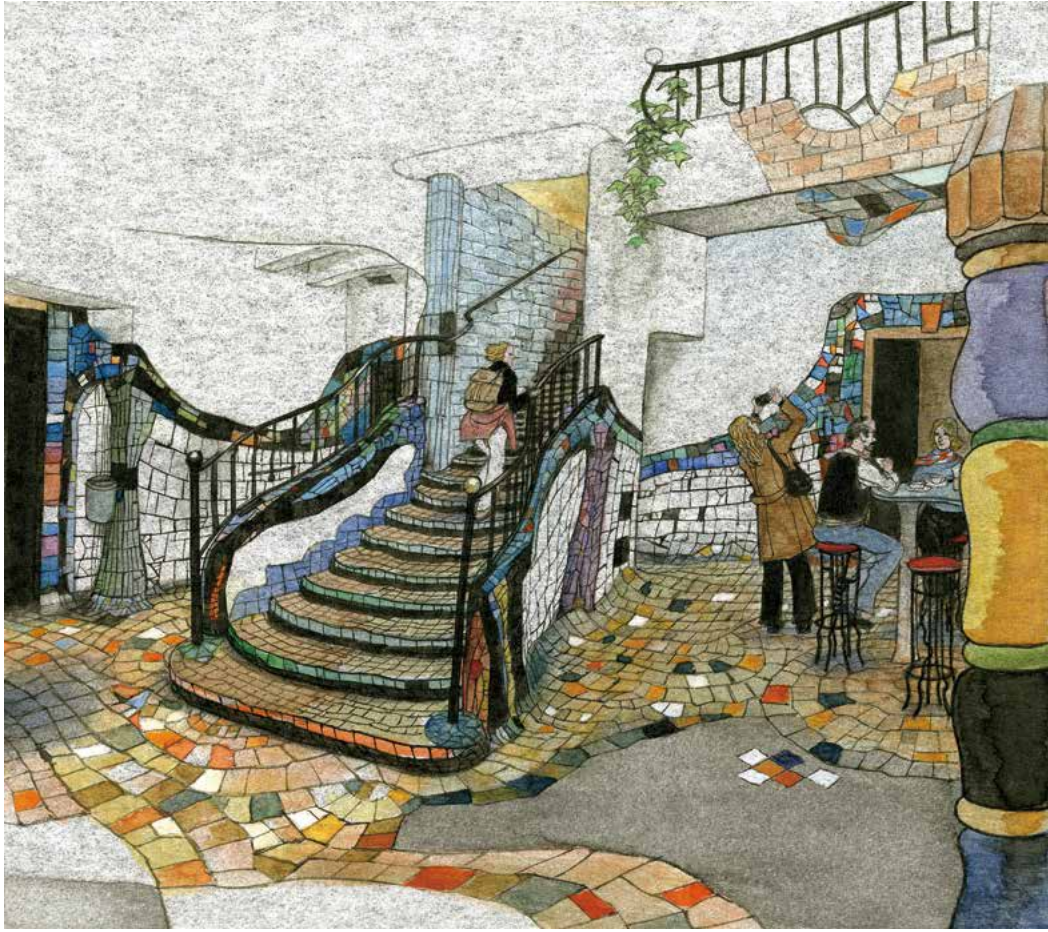


奇特的咖啡屋

我在维也纳的住处与百水屋只隔一条小街，每天会看到游客不断，住户们不堪其烦。因而他又在街对面建了个类似风格的咖啡屋，兼卖纪念品，生意十分兴隆。咖啡屋的老板柯内琉斯博士，年轻时与百水爱上一对姐妹花，结下缘分，经营这家咖啡屋。

百水在奥地利建有三十多处他设计的建筑，包括维也纳垃圾焚烧场。他自己有一条船，游遍四方，在船里作画，他的画半抽象，与他的建筑风格颇为相似。

二000年英女王伊丽莎白白邀请他到纽西兰游玩，二月八日死在女王的船上。他生前有张照片，双手把一只设计用的三菱比列尺扭曲，告诉人们他的回避直线的建筑思想，十分传神。



多瑙河畔

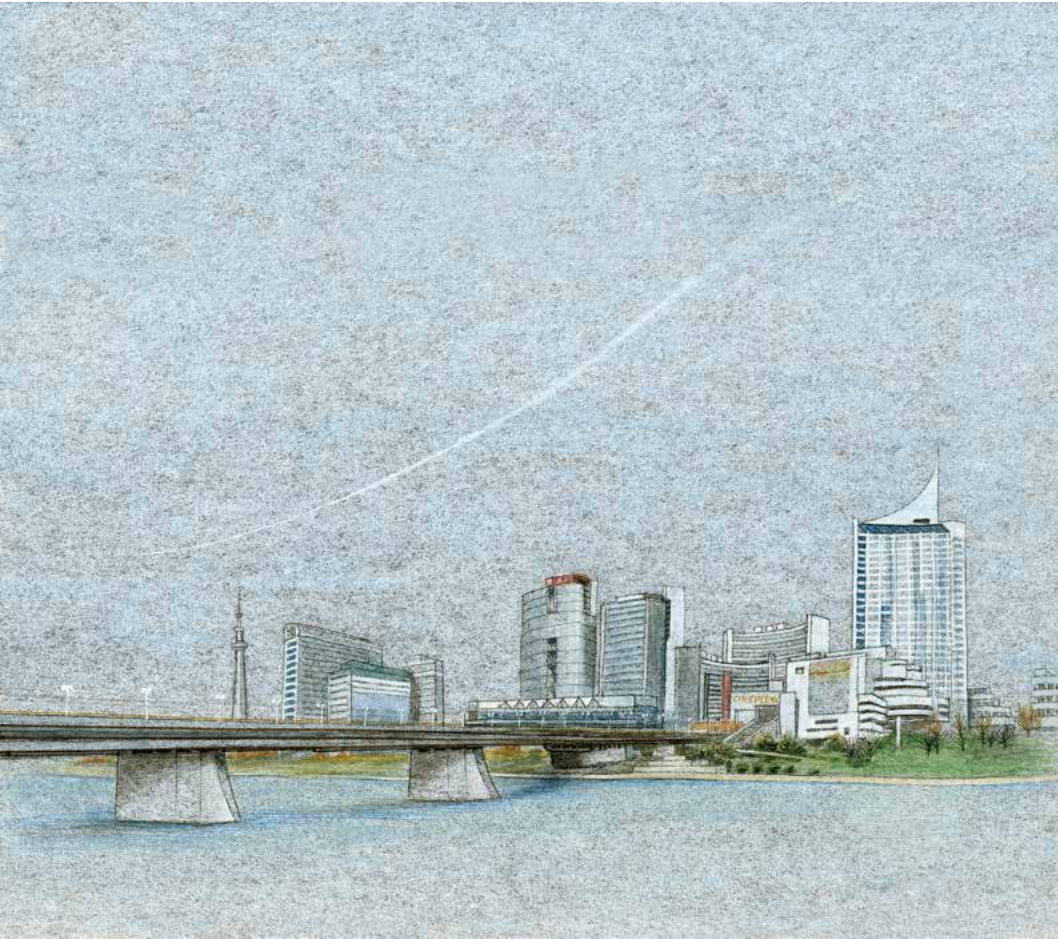
多瑙河从维也纳的背部山区流向东南方，河边有些宁静的小镇，山间有些散落的老屋，有的老屋现在是游客的餐厅。新烤面包和咖啡的浓香十分诱人，粗壮の木梁柱，粗糙的石墙，古色古香，别有一种岁月悠长的况味。山上古堡在黄昏的逆光里，就是一幅欧洲的老铜板画。



联合国城

从市中心的斯蒂芬大交通广场，乘坐地铁一号线，经过两站就到了多瑙对岸的联合国城。她是继纽约、日内瓦之后的第三个联合国总部综合体，国际原子能机构、世界卫生组织、难民事务高级专员署和世界劳工组织都设在这里，可以容纳三千多人办公和召开各种国际会议。我去参观时正巧碰到下班时间，各色人种几乎是浩荡的从大厦里走出来。刚才还在老城区中世纪的回忆里，一下子置身在高楼林立的现代气息的包围中，玻璃幕墙的反光让你眩晕在时空错位的惊悚中。

多瑙河风光宜人，既设施齐全又朴素自然，是维也纳人休闲的最佳去处。躺在岸边的草地上仰望高天，时有飞机划过晴空给维也纳的蓝天上留下一道挺拔的白线。



贝多芬故居

在维也纳的第十九区北部，满山都是葡萄园，遍布酒庄。山下的海里根施塔特（HEILIGENSTADT）是音乐家贝多芬在维也纳居住的地方。他的愤世嫉俗总是与房东与邻居发生纠葛，他不断地搬家。这个小教堂旁的故居只是他在海利根诸多寓所之一，现在是一家酒庄，门头挂着松枝，标示新酿的葡萄酒正在售卖。



遗书屋

这个枝叶伏盖的院落就是遗书屋，贝多芬二十六岁开始耳聋，这对音乐家来说无疑是致命的打击，绝望之下，他在此写下遗书，把他的财产赠给他的兄弟们。然而他又从绝境中走出来，在耳聋之后的三十一年中为人们留下了不朽的经典乐章。从遗书屋出来，想去寻访著名的贝多芬小道，因语言不通而不得其门，路上遇到一位带幼儿园小孩出游的老师，情急之下我哼出《命运交响曲》的旋律，她立即心领神会，热心的为我指引。那是一条很平常的林边溪边小路，大约一两千米长，走到回转处有一尊贝多芬半身铜像。据说他的许多作品的创作灵感就是在这条小路上获得的。



皇宫

维也纳共分二十三个区，一区是老城区，也是市中心区，其它各区按顺时针方向依次向外分布。皇宫在一区的西南部，是一组巴洛克式的宫殿建筑群，现在成为维也纳的博物馆区。十九世纪，深受奥地利人爱戴的茜茜公主和她的丈夫奥地利皇帝费兰茨·约瑟夫的寝宫就在其中。这位奥地利皇帝，每天凌晨四时起床，洗冷水澡，吃过只有面包卷和咖啡的早餐后，便开始办公，此时欧洲的大部分城市还在鼾声大作，所以称得上是欧洲最节俭又是最勤政的皇帝。



御用铁路车站

奥托·瓦格纳（Ottowagner）是十九、二十世纪之交奥地利建筑界的核心人物，他在复古主义与现代主义、优美与功能之间取得了成功的平衡。他与同时代分离派画家克利姆特齐名，他被任命为维也纳新铁路系统的总建筑师，六年中设计了三十个车站，位于美泉宫附近的皇家御用车站时其代表作之一。美泉宫是哈布斯堡王朝的夏宫，也是茜茜公主举行大婚的场所，这座精美的青春艺术风格的皇家御用车站，曾经留下过茜茜公主的美丽倩影。



克雷姆斯的酒香

克雷姆斯（KREMS）是瓦豪河谷的东界，这是一座较大的市镇，清洁、宁静，背山面河。山上是葡萄园，河边的小酒馆里，你可以一面品尝美酒，一面观看窗外多瑙河的粼粼波光。克雷姆斯有座酒类学院，是奥地利一处葡萄酒文化的中心。



半山坡道

因为是依山而建，克雷姆斯的格局非常富有变化，老城区里还保存着一段城墙和城门，让你走进历史的隧道。修道院在半山坡上，除了一条弯曲的山道盘旋而上，另有一条木制的阶廊直通修道院，站在修道院的台阶上，可以眺望整个市镇，近处有参差错落的红色屋顶，塔楼高耸的教堂和纵横交错的街道，远处是一衣带水的蓝色多瑙河，河上有桥通向对岸的小村和山岭，山顶上是古堡。这正是我想象中的欧洲的永远的风光，有声有色的风光。你听山下的教堂里穿来了钟声，钟声里还飘荡着葡萄酒的香气。



葡萄美酒

风光绮丽的瓦豪河谷，以葡萄种植和酿制葡萄酒为主要产业。葡萄园就在村民的家前屋后，古堡旁的山麓上，据说不同的地点长出来的葡萄，因为朝阳或背阴，土质的差异，酿出来的酒风味也不同，所以每个酒庄都会打出自己的特色品牌。这种对品位细微差异的鉴赏，也是他们精致生活的享受。



山镇风采

每个小镇也会保持自己的特色面貌，她们或以地势格局的非凡，或以山水风光的独特，或以人文历史的深厚，或以古城遗迹的久远，向人们展现各自的风采。一条普普通通的老街，两旁并无华屋广厦，也无豪商巨贾，只不过是寻常巷陌，一些老屋陋室，却都能整理得妥妥贴贴，清扫得清清爽爽，维护得原汁原味。常见国人能把一条真正宋代老街翻新成一个假古董，把真货变赝品。这其中的原委未必在于钱的多少，而在于文化修养的高与低，美感的多与少吧。



瓦豪河谷

在维也纳西北八十公里处，从梅尔克（MELK）到克雷姆斯（KREMS）之间的瓦豪（WACHAU）河谷，被称作蓝色多瑙河。这段河谷婉转曲折，山岭、天空、河水、葡萄园和修道院，真的都是蓝色的，深深浅浅的，仿佛连空气都带着幽幽的蓝色，美得令人心痛。这种感觉是画不出来的，只有身临其境，才能真切地感受到。蒂恩斯腾蓝色的奥古斯丁修道院，建在多恩山的悬崖上，俯视着多瑙河，我在河边迎面遇到一位修道院的神职人员，身着黑色长袍，他轻声问我：“JAPPAN?CHINA?”我回答他：“CHINA!”他会意地微笑，我们相互肯首致意。初冬的多瑙河游船已经停航了，码头上空无一人，对岸的村镇如同隐现在蓝色的梦境中。



雪中小溪

雪中的河谷，当然是一片银白色的世界，只有农舍的木板墙是棕色的，小溪是蓝色的，小溪旁的雪地上，立着几颗雪松，墨绿的影子，让人想到圣诞节快到了。



狭长的斜街

一区的FLEISCHMARKT街上有条狭长窄的斜街，仅够一辆古代的马车通过，街两旁的屋基处镶着防止车轮撞击的石构体。十一号的拱门里是维也纳现存的最古老的酒店，叫GRIECHNBEISL,十五世纪就已记录在编年史中。这家酒店更因为有许多名人在酒店墙壁上留下了他们的签名而名声远扬，舒伯特、贝多芬、马克·吐温，这些耳熟能详的著名人士都来光顾过。



最古老的酒店

穿过GRIECHNBEISL拱门入口，前厅里摆着干花和万圣节的南瓜，通过铁栅门朝下走是地下室，里面有储酒的地窖和一口井。酒店里触目皆是古物，古橱柜、古桌椅、古烛台、古图片，反正除了提供给食客的奥地利菜肴是新鲜的，其他一切都是以古取胜。因而吸引了很多爱好仿古的人慕名而来就餐，这里总是高朋满座，席无虚座。酒店虽然古旧，价码却不比别处便宜，不要以为怀古是免费的，对不起，你得为历史付上一笔附加费用。



街区公园

城区里街道纵横，房屋密集，但每个街区都会有一个公园，一小半供成人休息，一大半是儿童乐园，并有各种供儿童玩耍的设施。

在一区和三区之间，环形大道的东侧，有一个大型的城市公园，流向多瑙运河的维也纳河贯穿全园，音乐是这个公园的主题，最受游客青睐的是十九世纪奥地利流行音乐明星，小约翰·施特劳斯那座花俏而精致的金色雕像，总是有人站在这座雕像前拍照留影，作为维也纳一游的纪念。其实，莫扎特、海顿、贝多芬的雕像被竖立在维也纳的各个广场上，却都不及这位流行音乐家受人关注。



开放的工作室

斯蒂芬大教堂以东，有一个中世纪小区，这里有迷宫一样铺着石块的狭小街巷，GRUNANGERASSE是其中一条画廊街，我闲逛到这里看到一个橱窗里有人作画，我在窗外观摩只听旁边有开门声，一位女画家出来，向我做了一个邀请的动作，进她的画室作客。她叫Renate Lohmann，黑色的上衣上粘了些油画颜料，人很率真，她的画色彩丰富，线条生动，画如其人。这里不是画廊，而是她开放式的工作室，它会定期开放，供人参观她的作品。后来我们交换了画册，我请她吃中餐，她请我吃西餐，她说她去过北京，现在很想到中国南方去旅游，她说她知道最正宗的中国菜在中国南方。



沧海桑田——品读李强

■ 文/吴 涛



李强简历：

李强，男，1965年1月生于南京。1988年毕业于南京艺术学院美术系中国画专业。同年8月进入南京书画院任专业画家。曾任南京书画院（金陵美术馆）党支部书记、常务副院长、副馆长，国家一级美术师。中国美术家协会会员。江苏省美协理事，南京市美协副主席。

作品曾入选第八届全国美展；首届全国中国画展；第二、四届中国体育美展；“鑫光杯”迎澳门回归中国画精品展（获佳作奖、1999年）；2001年江苏省第二届山水画展（获佳作奖）；第六届江苏省体育美展（获佳作奖、2006年）；江苏省第三届山水画展（获银奖、2006年）；第四届全国画院优秀作品展（2007年）；江苏省人物画展（获铜奖、2007年）；2007百家金陵画展；江苏省改革开放30周年美术大展获创作奖（2008年）。2009百家金陵画展；第十一届全国美展中国画展（获奖提名）；第十一届全国美展壁画展。

沧海桑田，桑田沧海，世事变化无常，物极必反，现代快节奏忙碌的繁华都市生活喧嚣之后，人们开始怀念光脚，吃五谷粗粮，品茶，穿土布衣的田园牧歌式的慢生活。

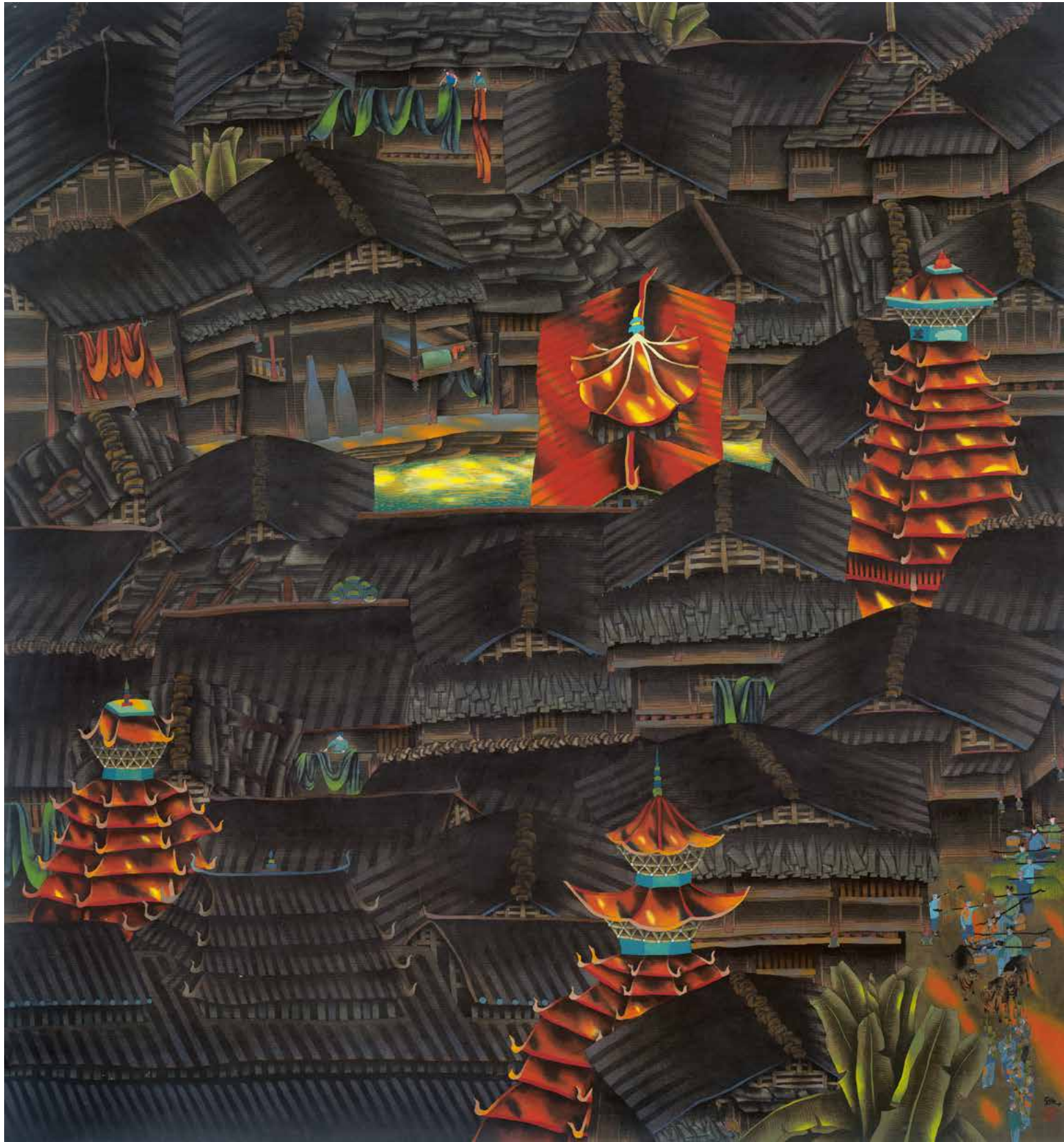
李强作品正契合现代温饱后有理想有追求的这一部分人群。他入深山，住古寺，“沉吟幽邃长松下，优游静坐野僧家，”每天凌晨三点寺院晨钟声中起床，奔往大雄宝殿上早课，周围静的只听见自己的呼吸声，穿行在笼罩于冷月之下树影斑驳的小径中，轻轻脚步声透着深深的孤独。傍晚，在激昂的暮鼓声中静静体会温暖包围的寂静。他的山水作品强烈追求这样的感觉，宁静致远。清代方熏在《山静居画论》中写道：“作画不能静，非画者有不静，殆画少静境耳。古人笔下无繁简，对之穆然，思之悠然而神往者，画静也，画静，对画者一念不设矣。”秦祖永在《桐阴论画》中也说“画中静气最难，骨法显露则不静，笔意躁动则不静，全要脱尽纵横习气，无半点喧热态，自有一种融和闲逸之趣，浮动邱壑间，正非可以躁心从事也”。清人高秉对静的境界更是推崇备至，他说：“书画至于成就，必有静气、方为神品……若殚毕精力，不能时有气静之作，则亦难传，传亦难久也”（《指头画说》）可见，他们把静推到了何等的高度，静为神品的标准，静是一生成就的关键，并一直左右着他的创作。

在他的工笔山水里，通过用线的穿插组合、用色的冷暖变化，自然愉悦、亲切和牧歌式的宁静成了他作品的基本音调。不拘泥于地形地貌，追求的是舒适淡泊、幽美寂静的意境。它既存在于人们的现实生活中，又是一个经过净化后的理想世界。像宁静而幽深的梦。在他的山水画里，他想让观者体会到那种令人舒畅的幽寂；那种一尘不染的纯净；那种超越于人生各种欲望之上的安祥心态；那种满溢心间的平和之气！

他到贵州写生，专往深山老林里钻，不通车的村寨，必去采风，为去古寨，他一日爬六十里山路。在他《密林笙歌》系列作品里，可以感受到古朴的生活场景，村寨里全是纯木结构的房屋，无铁钉无水泥，传统的榫卯结构，看得他如痴如醉，不厌其烦地写生，勾线，用不同的色调区分房屋的结构，俨然一古建设计师。

贵州侗族村寨，以清代所建的鼓楼为聚会中心，（画册108页中间那张）每到十五，清澈月光笼罩的鼓楼前，侗族小伙忘情地吹奏芦笙，配合着侗女清亮的好似天籁之音的合声，她们都是小组唱的合唱队，纯清唱，唱得整个村寨飞扬起来。

在作品中，他不再用传统意义的山水画、人物画，而以建筑为主体，各种伸展的，夸张变型，可爱实用的木屋，翘角飞檐的鼓楼，聆听潺潺流水，悄语欢颜的风雨桥，以及木隼的房架，这些建筑以不同的方



《夕阳下》 绢本设色 84×78cm 李强



《晨雾》 绢本设色 84×78cm 李强



《雪归》 40×50cm 纸本设色 李强

式组合在一起，构成他理想的画面。他作品是绘制在绢（丝绸）上，或者矾宣上，中国画颜料是由矿物质提炼出来，完全透明，因而不能一次性很厚的涂抹，只能淡淡地多层次渲染，如果要达到画面厚重的色彩效果，必须每一种颜色涂7-8遍。上色的过程非常复杂，一幅作品的成败往往取决于此。这时作者的学识修养、绘画技巧、独特手法皆起到重要作用。在一遍遍地渲染中，他静静地期待着最美妙的结局，最微妙最饱满的色调。他主宰着这个世界，无比自由地抛掉所有的纷争，染污。呈现在他作品里的是干净世界。同时他又不拘泥于自己的制作手法，常常根据不同的描摹对象，不同的感悟体会，用最适当的方法全面地表现他画眼中的对象。

在建筑堆里，他娴熟地添加着生活情趣。加入原始的鼓风机，碾米架。这些都不是摆设，是包浆足足的日常用品。再画龙点睛地加上伸长脖子的呆头鹅，憨里憨气的老肥猪，顾盼主人的恋家犬，闷声不响的老牛，挑担回家的汉子，美人靠上翘盼的少女，使画面活起来，百看不厌。

他是虔诚的佛教徒，不抽烟，不喝酒，茹素。在他许多关于西藏的作品中，打动他的是藏族的生活方式：默默地承受一切，承受着严寒、贫乏、空旷、艰苦、却始终坚定不移地坚持着信仰。这种强烈的虔诚，不顾一切的虔诚，使他在创作中运用浓烈的色彩，在中国画中，很少有人能像他这样自如地运用如此浓厚的色彩。在十几年前是不被同行接受的，被认为不能界定是什么画种。但他不为所动，一直坚持着，坚持。现在，他反而脱颖而出，渐为世人所接受，他打破世人对中国画认识的局限，更大程度拓展中国画的内涵。

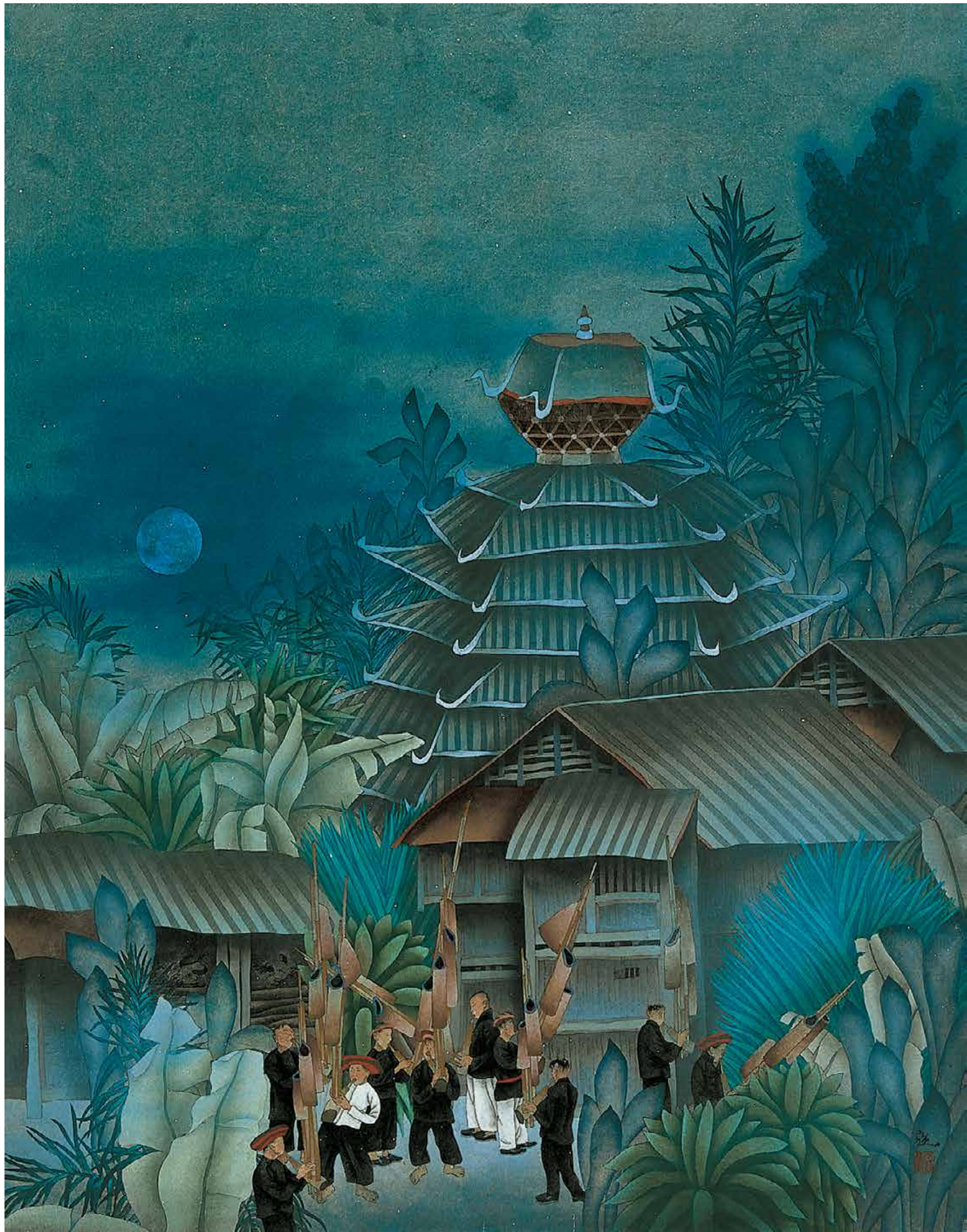
绘画作品是作者内心世界的反映。把自己观察世界、认识人生，并由此产生的强烈内心颤动，通过生活中的某一场景、某一瞬间的定格，经过艺术处理，呈现在观看者面前，让每一种存在的生活状态感染你，并触动你的心灵，打动你的心。因为内心对高尚人格的向往和对修行的体会，使李强能够得心应手地在作品中表现出一种宁静与神秘，那透着朦胧、神秘光影的瞬间，以及这瞬间即逝的定格，仿佛一生的修行，一生的艰辛就为这透着光影的瞬间。这定格而凝固的瞬间，充满了永恒，一切都消灭不了它。使作品具有了内在联想的力量。无论多么耀眼的颜色在李强的作品里竟然都能体现出宁静与神秘，尤其是这种神秘中透露出的安静与祥和，既显高贵又打动人心。



《吊脚楼下》 40×50cm 纸本设色 李强



《绕梁之音》 57×46cm 纸本设色 李强



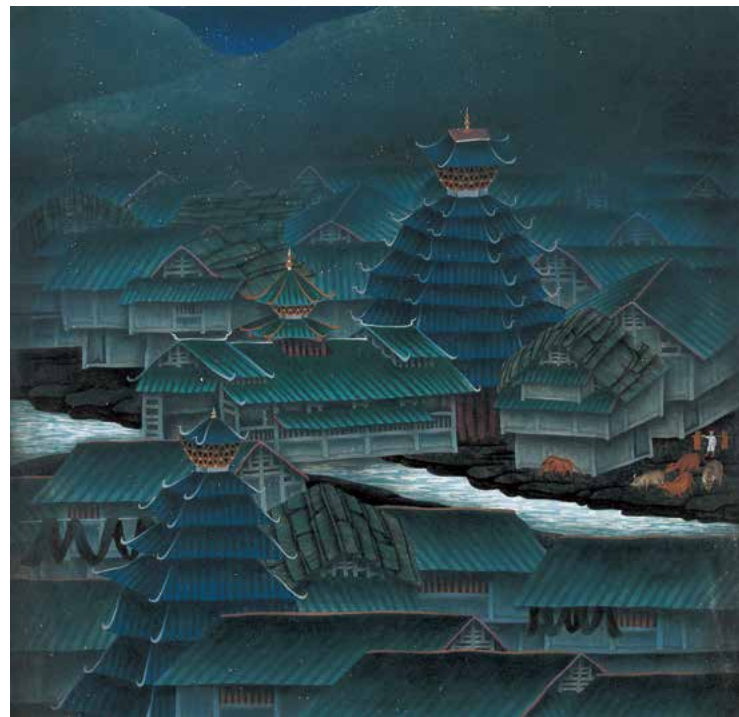
《静静的月夜》 47×60cm 纸本设色 李强



《繁华集市》 35×46cm 纸本设色 李强



《侗寨》 84×78cm 纸本设色 李强



《明亮的小河》 57×60 纸本设色 李强



《侗寨所见之二》 93×27cm 纸本设色 李强



《侗寨所见之四》 93×27cm 纸本设色 李强



《侗寨系列》 25×30 绢本设色 李强



《侗寨系列》 25×30 绢本设色 李强

重造画境

■ 文 / 聂危谷



聂危谷简历：

1957年生，江苏扬州人，博士学位。南京大学美术研究院教授、副院长，中国画与中国美术史方向硕士生导师。中国美术家协会会员，江苏省美术家协会理论委员会委员；南京市美术家协会副主席；江苏省中国画学会副会长；江苏省国画院特聘研究员。艺术成就：中国画作品多次参加国内外画展并获奖，广为海内外收藏；并于2008、2012年两次入选北京国际美术双年展。

将创作视野投向了建筑物——我所聚焦的对象本身，正如乔纳森·葛兰西诗心体味的那样：是被赋予了知性魔力的艺术。故以画笔指涉建筑的画家是与圣灵的化身对话——应当拥有慧根和胆识。当然，建筑岂止是艺术，学科的分野赋予学者们审视建筑的不同目光——沉思的哲学、神圣的宗教、无声的史诗、凝固的音乐……这多维视角其实也正体现了建筑所内蕴的深邃文化内涵，而这就追究着画者的学识根底。

在我看来，建筑的意义可以归纳为：人类智力与创造力蔚为壮观的物质结晶，庇护人类身心与美梦的精神家园；而由建筑群集合的城市，是人类为自己营造的规模最大的文明基地；是与包括审美活动在内的人类智性活动最为密切的生存空间。希腊文明离不开雅典，也离不开其“城堡先于雅典，成为希腊思想的源泉”的多里安。历史学家汤因比洞见，人类绝大多数文明都是在城市中创造的。因此，建筑对整个人类精神生活功不可量。

中西绘画史上，画家们的眼帘都曾映现过建筑。在西方，建筑图像起初只作为人物画配景——如达芬奇《最后的晚餐》中耶稣和使徒周围幽暗厅堂形成的室内景，拉斐尔《雅典学院》中哲人身后敞亮的巨型拱门和壁柱构成的建筑外观。随着17世纪荷兰风景画兴起，建筑题材始在西方绘画中独备一格。而在此之前，由于文艺复兴以来艺术家往往一身兼担画家和建筑师诸职，作为建筑设计草图的“建筑画”早在13世纪末就已流传开来。建筑画并非终极艺术作品，而是建筑设计过程中的手段和工具。但它们坦呈了设计者的心智和意图，显示出他们独特的创作个性，具有一定的艺术感染力。尤其是建筑大师们以寥寥数笔草图所展现的豪放风格和言简意赅的未完成状态，犹如自由绽放的性灵奇葩，常常激起鉴赏者内心喜不自禁的涟漪。不过，毕竟建筑画不以鉴赏为终极目标，它们或似画家速写草草而就，或如设计图纸谨守理性。往往不具备纯绘画完备的形式、完整的画面和丰富的表现力，因而终究不能替代以建筑为题材的纯绘画。

中国则早在唐宋时代，描绘楼台亭阁的界画已成面目，但此后进展迂缓，画法与建筑图纸堪称伯仲。而建筑图纸则为地道的工匠画法，



《滕王阁》245×120cm 纸本彩墨 聂危谷

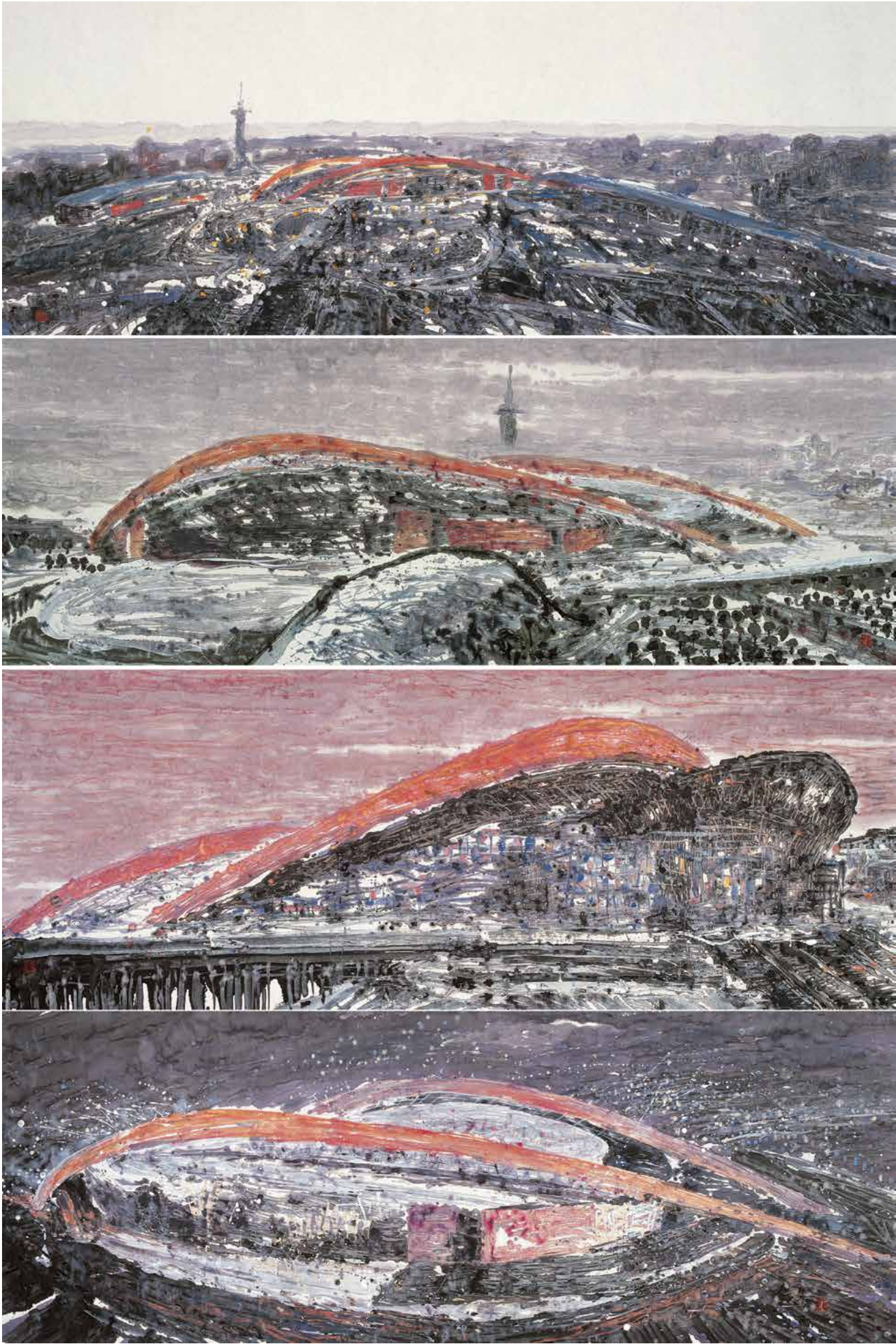
描头画角，雕绩满眼，没有出现类似西方古代建筑画那般收放自如的大手笔，故被视为匠作而历来遭受漠视。当山水画从稚态的勾斫画法步入以书入画成熟的山石皴法之后，抒情写意的必由之路从此开辟；界画则不然，技艺始终不脱匠习，画境难免弥漫匠气。难怪明末极力推崇南宗画派的董其昌，十分轻视明四家中擅长界画的仇英。

或许物极必反，山水画在历史上屡次征服巅峰之后，又屡次跌落为山脚碎石，堵塞了山水画家再创造的空间，同时圈养了历代泥古不化者。北宋郭熙曾经批评：“今齐鲁之士，惟摹营丘；关陕之士，惟摹范宽”；有清一代，被石涛讥讽为食人残羹剩饭，却大言不惭“愿闻子久些许脚汗气”的四王画派，竟以模古画风一统天下。直到今天，那些情性十足的山水画家仍旧煞有介事地宣称：“画山水绕不过黄宾虹”，并极力标榜这才是正统。

相对于山水画，以建筑为题材的界画恰恰缺少积重难返的模式，也就没有叠床架屋的传统重负，反倒具备了极大的发掘潜能，有志于此道者因而拥有了轻装上阵的自由。因此，它可以成为中国画模式瓶颈的突破口。当悟到这一要点之后，我就乐此不疲。直面人类恢宏的建筑遗产，远非观图所能想象，我受到了难以言表的心灵震撼和洗礼！我以为，以视觉方式阐释人类历史与文化，莫过于为呈现着人类文明进程与文化精髓的建筑传神写照。但另一方面，以写意的抒情方式和有机情态，阐释建筑的理性精神与几何形态，对于画者的创造能力不啻为严峻的考验，而胜任于此道者也会因此而为中国画注入新的发展生机。

默诵着砖石垒砌的史诗——巨柱参天的神庙、高耸入云的教堂、宏伟壮观的宫殿、瘢痕累累的古堡、鳞次栉比的老街，以及金碧辉煌的宫殿和教堂内景，我反复思索着：中国画能否演绎这历经千古的沧桑，和隐现于其中昔日的辉煌？工笔界画虽可得其精工，却何能摄其宏大气象？而以传统水墨之阴柔和贫色，又难以匹配建筑，尤其是西方建筑之阳刚，更难以呈现那神秘、幽邃、静谧、凝重、古雅、雄伟、壮丽、华美、灿烂的造型与光色意境。

东晋大画家顾恺之发现了人物画传神写照的真谛，却没有读懂建筑精神，故有所谓：“台榭一

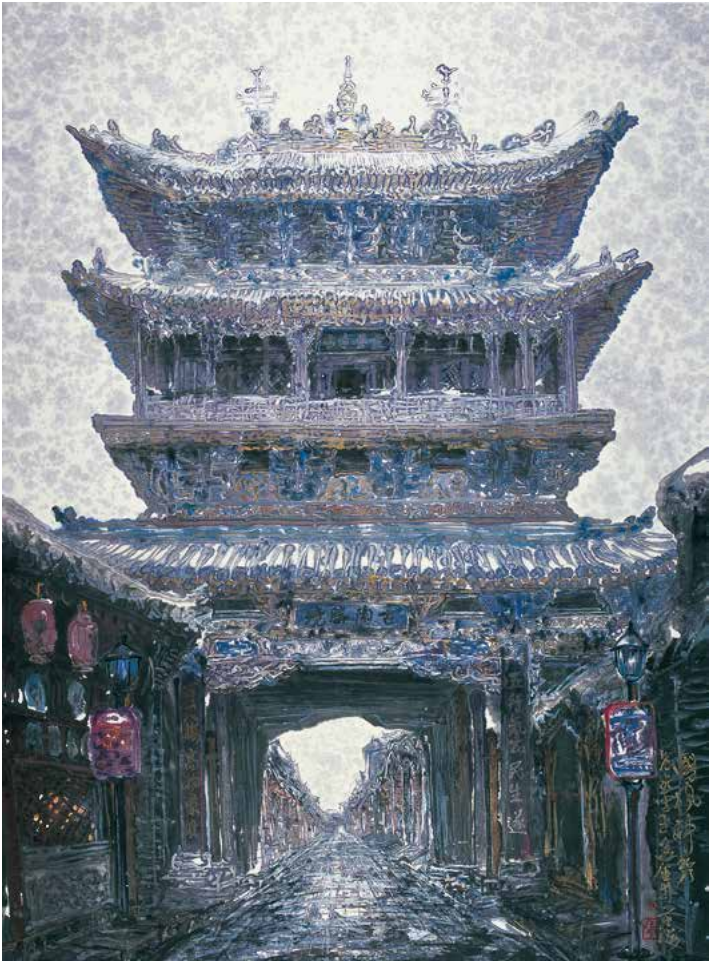


《梦想从这里开始（四联画）》 纸本彩墨 聂危谷



《风情洛可可》94×70cm 纸本彩墨 聂危谷

定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”之说。虽然并非血肉之躯，建筑却拥有着自己的生命——当你倾情凝视和悉心谛听，它们就会向你倾诉隐匿其中络绎千古的文脉，彰显那世世代建造者不甘寂灭的灵魂。伟大的法国作家雨果高瞻远瞩：“人类没有任何一种重要思想不被建筑艺术写在石头上，人类的全部思想，在这本大书和它的纪念碑上都有其光辉的一页”（《巴黎圣母院》）。中国现代建筑大师梁思成则既从文化史的视角揭示了建筑的民族性格：“建筑之规模、形体、工程、艺术之嬗递演变，乃其民族特殊文化兴衰潮汐之映影。”（《中国建筑史》）又从审美视角独具慧眼地发现了“建筑意”：“这些美的存在，在建筑审美者的眼里，都能引起特异的感觉，在‘诗意’和‘画意’之外，还使他感到一种‘建筑意’的愉快……无论哪一个古城楼，或一角倾颓的殿基的灵魂里，无形中都在诉说，乃至至于歌唱，时间上漫不可信的变迁；由温雅的女儿佳话，到流血成渠的杀戮。他们所给的‘意’的确是‘诗’与‘画’的。但是建筑师要郑重地声明，那里面还有超出这‘诗’、‘画’以外的‘意’的存在。” 因为拥有了诗人和画家般敏锐的审美眼光，他们在考察中有时



《国风神秀》197×144cm 纸本彩墨 聂危谷

竟然陶醉于建筑与环境共构的美妙氛围，而忘了以建筑师工具理性的目光审视建筑——“夕阳落寞，淡影随人转移，处处是诗情画意，一时记忆几不及于建筑结构形状”（梁思成、林徽音《平郊建筑杂录》）。由此可见，建筑并非砖石泥沙堆积而成的冷漠无情之物，而是充满着魅力，能够使观赏者赏心悦目，与欣赏者发生共鸣的情景交融的对象。在梁思成看来，“建筑意”并不等同于诗情画意。因为建筑所表现的情感，是以抽象形式所表达的抽象的情感，犹如音乐乐符之功，所以才有了贝多芬“建筑是凝固的音乐”这样切中肯綮的经典美喻。也正因此，建筑与音乐一样能够拨动普世的心弦，与无数跨越时空的知音相遇。与诗歌相比，建筑更少受到民族、地域文化和语言差异造成的局限，承载着更多历史使命与文化抱负的信息代码，成为矗立在大地上的人类本质力量对象化的永恒符号。然而，“建筑意”又的确与诗情画意息息相通。建筑造型、材质、体量、色彩本身的张力，时空变幻营造的氛围——悠悠岁月的洗礼、周遭环境的变迁、春秋季节的更替、阴晴气候的瞬变、朝暮时序的交错，都会使结构明晰



《薄暮奥塞》105.5×96.5cm 纸本彩墨 聂危谷



《文明》97×91cm 纸本彩墨 聂危谷

的建筑朦胧、风化、变形、褪色，幻化为扑朔迷离的意象，隐现为如歌如画的意境。

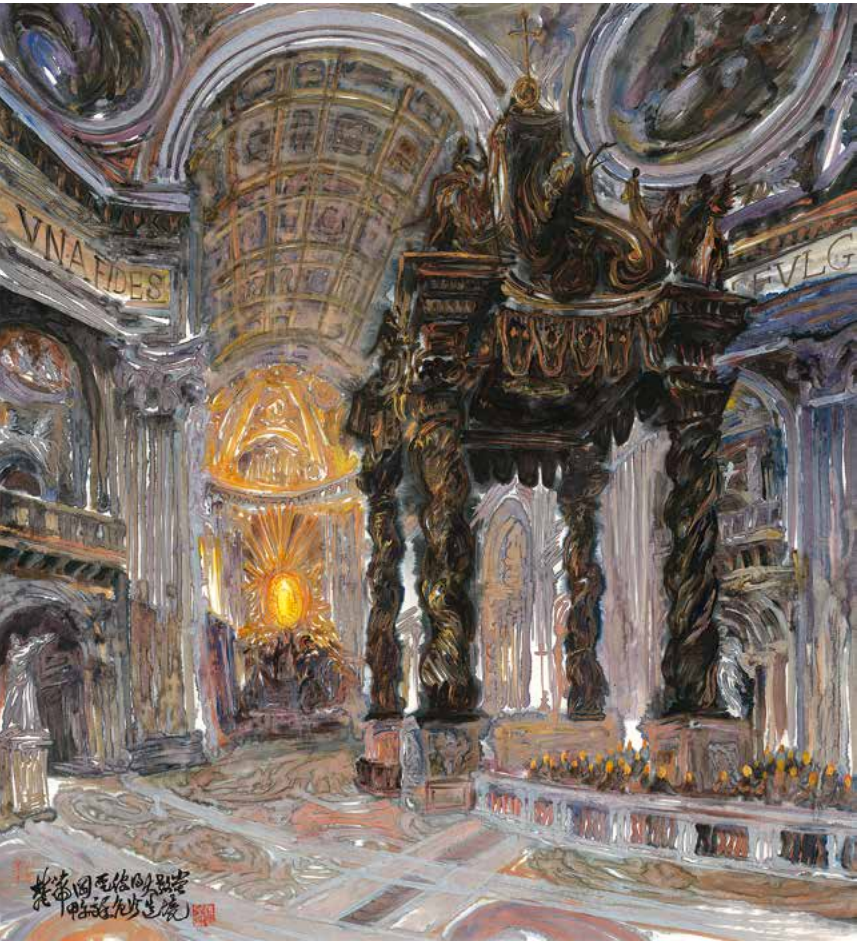
因此，仅就“外师造化”而言，除非适应建筑施工需求的图纸，画家实在没有必要将建筑当作严丝合缝的机器来刻画，那就无异于刻舟求剑、胶柱鼓瑟。中国古诗词中的楼台亭阁之所以充满着诗情画意，除了诗歌语言的含蓄和意念表达的非确定性之外，更在于那时诗人仿佛莫奈以幻变的天光装点出面孔多变的鲁昂大教堂一般，懂得将建筑融入“因丹霞以楣，附碧云以翠椽”（谢灵运《山居赋》）幻化无穷的光阴氛围之中，从而满足托物言志，借景抒情的内心需求。然而，中国古代画家凡从事界画者，大多为恪守规矩的工匠（哪怕他并不出身于工匠），榫接卯合，丝丝入扣。始终不懂得“絮为日星，瀚为云雾，沛为雨露，轰为雷霆”的虚灵之美。这就难怪以董其昌为首的文人画家对苦心于刻画的界画家贬损有加；也就不难理解为什么在文人画成为中国画主流之后，界画几近绝迹。

唯有读懂了建筑内在的灵魂、外显的意象、与天地交相辉映的意境，才能够获得自由表现的意志和心境；而唯有具备了放飞的心灵和徜徉于创造的自由状态，才能够探索新的画法，重造新的画境，拓展中国画本体语言和表现能力，在立足于中国画写意精神的基础上，打通画种与画科之间封闭的疆域，为推进中国画的现代审美意识，建立中国画的当代话语平台添砖加瓦。

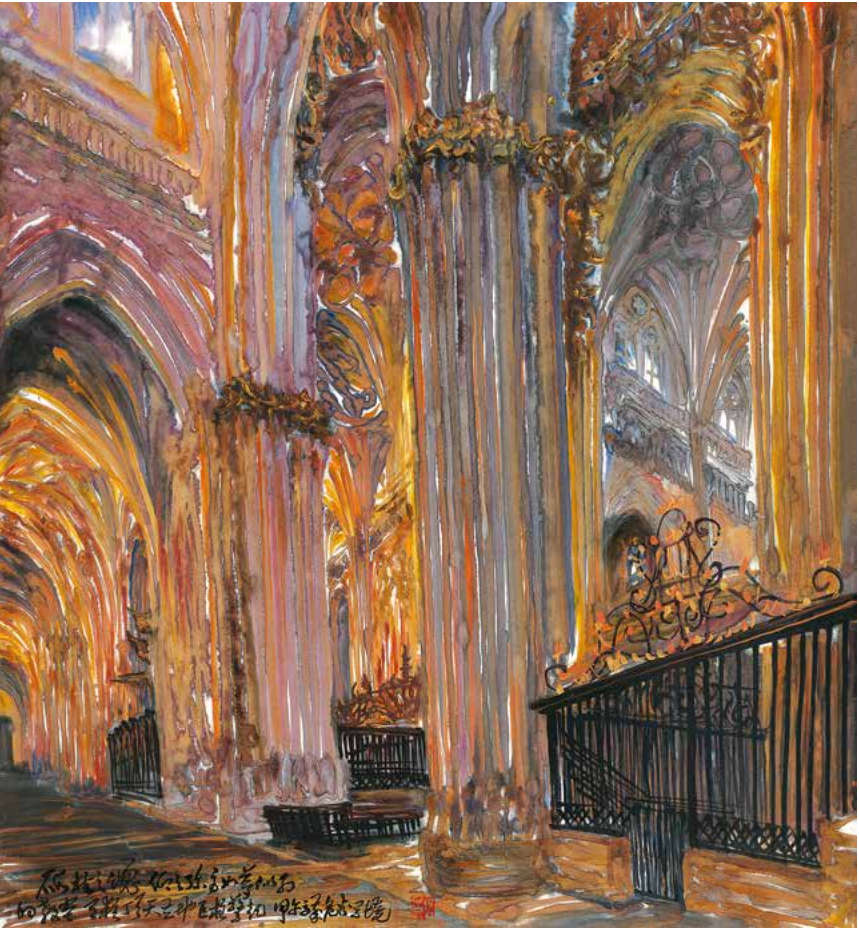
逐渐明晰的艺术理想和追求，激发我找到了这样的表现方法——以草书入画，线条纵横挥洒，呈现缤纷而斑斓的意象；以五彩掺墨，色墨流光溢彩，营造古雅而辉煌的境界；以构成为纲，化繁为简，通过单纯的平面分割驾驭纷繁复杂的细节，呈现现代审美特质。

文人画逸笔草草流于空疏，工笔画精工细致而失之于矫饰，而我所求则是自由抒写包孕着的丰富饱满——突破建筑格局规范的几何形态，营造画面“齐而不齐，乱而不乱”的整体视觉冲击力，赋予建筑造型以活泼泼的生命力，这样的创作方式令我心驰神往。如果说徐渭杂花画法和石涛乱柴皴那样的大写意是激励我独辟蹊径的心印。

以气驭力，纵笔挥写的线条主宰着我的画面节奏和韵律。与此同时我以笔驭色，熔笔墨与西画色彩于一炉，力求以多变的色调营造情调和意境——或浓艳热烈、或雅淡幽怨、或温馨隽永、或浑厚华滋，于色墨辉映中获得艳而不俗、华贵典雅的格调。并与跌宕起伏、



《梵蒂冈圣彼得大教堂》105.5×96.5cm 纸本彩墨 聂危谷



《砥柱之魂》95.5×89.5cm 纸本彩墨 聂危谷



《钟声》127×97cm 纸本彩墨 聂危谷

纵横交错、坚劲流畅的线条，共同营造“惚兮恍兮，其中有象；窈兮冥兮，其中有精”的审美意象。错觉—提炼—变形—错位—兴笔，一系列信马由缰的建构与解构、对话与对抗的合力表现，超越了客观再现；而色线与色斑的纵横交错、分崩离析、淋漓融合，复又造成了表现痕迹与客观物象节奏和韵律的相似，此正所谓“妙在似与不似之间”的“神似”，予观者视网膜以琳琅满目的丰富视觉信息，同时这些信息又因解构失“真”而变得游移不定——抒写的激情则进一步增强了视觉悬念，从而使观赏作品变成了趣味盎然的智力游戏。

心手互动磨砺的思想锋芒，电光火石般的悟性，坚定了我重造画境的信念。



《管窥西班牙广场》97×89cm 纸本彩墨 聂危谷



《金蛇狂舞》91×69cm 纸本彩墨 聂危谷

Artistic quality is exactly the artist's moral quality

——Interview record of Professor Li Xiangwei

做人、作画皆贵有精神之追求

——李向伟教授访谈录

■ 编 / 谈 婷
时间 / 2014 年 7 月 13 日
地点 / 李向伟工作室



李向伟简介

李向伟，历任南京师范大学美术学院院长，全国艺术硕士专业学位 (MFA) 教育指导委员会委员。现为南京师大美术学院教授、博士生导师，江苏省美术家协会副主席，江苏省文联委员，江苏省美协壁画艺委会主任，江苏省美术馆展览资格评审委员会特聘专家。曾获省级学术与技术带头人称号。中国美术家协会会员，中国雕塑学会会员。

作品 10 次入选中国美协举办的全国性美术展览，先后获首届全国体育美展铜奖（1985），全国优秀少儿读物一等奖（1993），全国高等师范院校美术专业教师大奖赛铜奖（1996），中共中央宣传部“五个一工程”奖（1997），全国最佳首日封奖（1997），第十三届中国图书奖（2002），首届中国壁画大展大奖（2004）等。两度参加北京人民大会堂室内环境设计。多件作品被中国奥林匹克委员会、北京人民大会堂、斯里兰卡司法部、日本千叶美术馆、香港十三艺廊等单位收藏。近年来在国内期刊发表学术论文 60 余篇，出版文集《道器之间》。主编《艺术设计》、《装饰雕塑》、《高等师范院校美术专业教程》（全套 15 册），后者获 2007 年江苏省精品教材。另有作品多件载入《中国现代美术全集》和《中国壁画百年》等大型典籍。



《兰卡舞姿》116×100cm 油画 李向伟

《彩墨中国》： 您给人们的印象是性格谦和，低调内敛，即使身为南京师大美术学院院长和省美协副主席，也从不见您宣传自己，以至于外界对您的情况还有些陌生。

李向伟： 这大约是性格使然。我来南京十余年了，原来是在安徽师大工作。2001年，南师大美术学院把我当做“学术带头人”引进。三年后，原院长范扬先生调去北京，学校领导找我谈话，要我接替范扬，出任美术学院院长。起初我是坚辞不就，因为自知性格愚直，不善人际应酬，内心里对“做官”有一种深深的排拒感。但最后经不住学校领导的命令与劝说，勉强接过了院长的担子。原以为自己连一年都撑不下来，没想到从04年到09年，竟然干了五年多！真是身不由己。好在自己抱着“以出世之心，做入世之事”的信念，无欲无求地为大家服务了几年，现在退下来，也问心无愧了。

《彩墨中国》： 正是由于您这几年一心投入行政工作，又很少宣传自己，所以外界对您不大了解。能不能给我们介绍一下您的艺术经历？

李向伟： 我注意到，古今中外凡在某一领域有所成就者，无不对那一

事物抱有深深的热爱。我从小就酷爱画画，小学和中学的课本上，凡有空隙处都被我画满了。然而十五岁那年，赶上了“文革”，初中二年级没念完就辍学了。1968年，我随第一批“知青”下放农村，从此开始了长达十年的流浪生活。我的下放所在地是位于鄂、皖、赣三省交界处的一个偏远山村，在那里和当地农民一样，从事着最原始的体力劳动：早春赤着脚在冰冷的水田里薅草、插秧，被蚂蝗叮得满腿流血；夏天在烈日下参加“双抢”（抢收抢种），身上被晒得脱去一层皮，脊背上露出粉红的嫩肉；秋天上山砍柴，数次与毒蛇遭遇，险些送了性命；冬天在呵冻成冰的季节里为生产队放牛，冻得双手红肿化脓，瑟瑟发抖……至于那些在底层的流浪挣扎，更难以一一尽述。然而，即使在那种境遇下，我仍无法遏止求知的渴望和作画的冲动。记得给生产队放牛时，牛吃草，我就躺在山坡上读书。那段时间，除了读《反杜林论》、《哥达纲领批判》、《国家与革命》等马列著作外，还从朋友处借来高尔基、鲁迅、普希金，以及心理学、逻辑学什么的，狼吞虎咽，囫圇吞枣。那种文化荒漠中的饥渴感是今天的年轻人难以想象的。

《彩墨中国》：您在当时那样艰苦的条件下还能坚持画画么？

李向伟： 读书之外，当然还坚持画画。在工地做民工时，住在茅草搭建的工棚里，一歇下来，就拉着民工兄弟为我做模特，画速写。实在没有模特时，就对着镜子画自画像，还尝试着搞一些创作构图。1971年，我的一幅宣传画在报纸上刊登出来，算是处女作，这令我尝到了甜头。此后便一发不可收拾，又连续创作了几幅草图，被省出版社选中，赴省城参加创作学习班。那年月，国内艺术院校都关了门，我们这些小青年无学可上，学习班成了最好的课堂。当年的学习班里汇聚着来自全省各地的画家高手和青年才俊，例如后来考取中央美院的华其敏，考取浙江美院的杨参军等，都是其中的佼佼者。那时搞创作既无稿费也无市场，一群年轻人凭着对艺术的简单热爱，凑在一起，相互切磋，谈画论艺。那份单纯赤诚的心态和为艺术而痴狂的氛围，至今思来仍令人感怀不已。就这样，我先后创作了多幅年画、连环画，由新华书店出版发行，还在各种报刊上发表了多幅版画、速写作品，这在同龄人中间算是出道较早的了。大约1972年之后，国内艺术院校开始招收工农兵学员。尽管我那时已小有成就，但由于家庭出身不好，连考三年均因政审不过关而未被录取。这令我彻底绝望……直到1977年“文革”结束，恢复高考，才迎来了命运的转机。

《彩墨中国》：你们那一代人的求学之路如此坎坷！真的不容易。

李向伟： 是的。自1966年“文革”爆发，至1977年恢复高考，其间高考制度中断达十二年之久。你想，1977年恢复高考时，全国积压了十二年、总共上千万适龄青年一下子涌入考场，那是一种何等疯狂、壮观的景象！这批人当中就包括张艺谋、陈丹青之类的考生。应该说，他们是这一代人的优秀代表。现在回想起来，我们当年入学时的那种兴奋，那种被压抑了十二年的激情的释放，大约只能用“疯狂”、“饥渴”之类的词可以差强形容。就我个人而言，由于入学前已经有几年的创作实践，所以进校后再补素描、色彩及其它专业课，便有些“以创作带动基本功”的意思，这在学习程序上似乎是倒着来的。好在自己在底层多年，自学惯了，知道自己的缺项和弱项，因此能够有目的地补习基本功，并时刻不忘为创作服务。这大约就是经受过底层磨练的好处吧。

《彩墨中国》： 我注意到您的作品涵盖了多个画种，包括版画、壁画、雕塑、油画、丙烯重彩以及插图与平面设计等等，这似乎跟大多数画家专攻一个画种不太一样。能否谈谈这方面的经历和体会？

李向伟： 一个艺术家一专多能或兼长多个画种，实属正常现象。古往今来，这类例子不胜枚举。文艺复兴时期的艺术家几乎都是身兼数职，像达·芬奇，不仅是画家，还是设计师、科学家。他为研究人体结构，亲手解剖了十几具尸体，可谓艺用解剖学的先驱。他还设计过坦克车、飞行器、战车、起重机械以及城市规划图等等。和他同时代

的米开朗基罗也是身兼雕塑家、画家和建筑师，并且在几个领域都取得了惊人的成就。现代艺术家中，像德加、高更、马蒂斯、毕加索，都是多面手，同时从事绘画、雕塑、剪纸、陶艺等等，就像玩游戏似的，从心所欲。其实艺术的本质特征之一就是游戏。“游于艺”嘛。我曾于1986年写过一篇文章叫《“画种”的存亡》，刊登在《江苏画刊》上，其中就提出艺术家不必画地为牢，把自己局限在某一画种内。从实践的角度来看，艺术创作其实是一种最少固定、最多例外，最少常规、最多变化的物质—精神创造活动。本体世界存在的多样显现，决定了艺术家对它的多层次、多角度、多方位、多媒介、多手段的把握和表达。“因此，为了获得对本体世界的‘最佳’把握方式，艺术家可以在任何层次、任何角度、任何方位、任何媒介、任何手段中进行自由的选择与运用。艺术创作的最高也即最神圣的原则，应该是最有利于人类情感的自由抒发与表达。任何限制、妨碍这种自由的束缚，都是违背艺术的本质、违背艺术创作的规律的。更何况现代观念和现代科技文化正向着高度综合、相互渗透的趋势发展，这就使得艺术的内部结构也与自然科学的内部结构一样，随着各‘交叉学科’、‘边缘学科’的不断派生、繁衍，从而形成空前缜密、不可分割的有机整体。……因此，从根本上说，艺术是不可分的，各画种之间也没有绝对不可逾越的界限。”我是这么想的，也是尽力这么做的。只是能力所限，做得不够好而已。

《彩墨中国》： 虽然您从事的画种比较多，但从您的作品目录上看，您的代表作似乎是以壁画为主。您是怎样走上壁画创作之路的？

李向伟： 我年轻时就对壁画之类的纪念碑艺术充满景仰。它那史诗般的容量，建筑般的结构与气势，以及风格上的正大气象，都给人的心灵以巨大的震撼与感召。而且，由于壁画、浮雕都属于公共艺术，受众面也比较广。——谁不愿意自己的作品为大众所喜爱呢？所以，当八十年代初以北京国际机场壁画为代表的壁画风在全国兴起时，我也深受影响。当时我内心深处就渴望有朝一日能有一面墙供我在上面自由挥洒。说来也巧，1985年我的组画《体育之源》在首届中国体育美展上获了个奖，我也因此被安徽省美协主席鲍加先生看中，派我赴海外承担一项援建工程的壁画创作任务。这样，我便于研究生毕业那年以援外专家身份赴斯里兰卡，和鲍加先生一起，为斯国司法部大厦绘制了三幅大型壁画，为期整整一年。这次经历使我在驾驭重大题材、处理宏大场面等方面，都受到很大锻炼。回国后，我又先后两次（1993年和1999年）参加了北京人民大会堂的室内环境艺术设计，为人民大会堂安徽厅设计制作了几件浮雕，对不同的材料又有了些新的尝试。

《彩墨中国》： 您刚才谈到“纪念性”，这是个很有意思的概念。我注意到，您的作品中，除了装饰风格外，似乎也带有某种“纪念碑



《青铜文明之：祭祀大典》（泥塑稿） 作者：李向伟、洪波、熊祖超



《鱼》70×50cm 油画 李向伟



《生命运动交响曲》1900×230cm 锻铜浮雕 李向伟



《渔港》65×46cm 丙烯 李向伟

性”。能不能就此再稍微展开谈谈？

李向伟：“纪念碑性”一词最初是美籍华裔学者巫鸿先生提出来的，他在《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》一书中，以九鼎为例，对“纪念碑性”作了大致归纳。按照巫鸿的观点，一座“有意而为”的纪念碑通常是用耐久材料制作出来的某种形式，它所带有的符号是“为了在后来者的意识当中保留某一瞬间，并以期获得生命和永恒”。从尺度上讲，纪念碑通常又是和巨大的建筑物联系在一起的。简而言之，意义之“重”和体量之“大”被巫鸿视为“纪念碑性”的两个主要品质。在我看来，巫鸿的观点虽有其合理性，但若以他的标准来对照现代架上艺术或小幅艺术，则不适用。比如，齐白石的印章不过方寸之间，却有顶天立地的气势。这值得我们思考。我想，艺术作品中的“纪念碑性”应当是内在于作品中的某种品质属性，而未必一定要体量巨大。因此，我把美术作品中的“纪念碑性”归纳为以下几个特点：第一，它的画面形式结构应当具有建筑般的坚固、稳定感，而不是散漫松垮、缺乏骨力的拼凑。第二，它在气势上应当是宏大的。（这里的“宏大”指的是心理感受，与物理尺寸无关。）“气势”原为中国艺术理论用语。气与势的关系或可理解为：气是势的抽象内在能量，势是气的具体显现形态，二者的浑融，构成艺术作品中的力感和运动感。中国传统艺术理论历来推崇有气势的作品，如商周青铜礼器，秦汉雕刻，魏晋至隋唐的石窟造像等等，都是气势恢宏、撼人心魄的力作。第三，它的审美类型应当是崇高（或壮美）的。相对于阴柔（或优美）而言，它具有抗争、艰险、阳刚、博大等特点。第四，它的形象应当具有某种象征的意蕴或内涵，这是它区别于那些模拟自然的再现性作品的重要标志。关于这一点，贡布里希说得很好：“一幅图像若是旨在揭示某种更高的宗教或哲学的真实，其形式将不同于一幅旨在模仿外形的图像。图像学已经让我们知道，从一定程度上说，艺术作为反映精神实体这一不可见世界的手段，不仅在宗教艺术中，而且在许多世俗艺术中都被视为当然之事。”因此，具备所谓

“言外之意”或“画外之旨”（即象征意义），亦可视为“纪念碑性”艺术的特征之一。第五，它在作品的空间处理上（包括二维平面和三维立体）应当是自主的、自律的，而不是自然的、他律的。即是说，作品的空间构成应当服从于艺术家的主体意志和作品本身的内在视觉逻辑，而不是服从于客观自然的透视之类的科学法则……呵呵，说了那么多，是不是太理性了？其实在创作实践中，不一定有那么多理性，许多东西都化作了下意识的自觉。

《彩墨中国》：跟您交谈，总能感觉到您对艺术有一种理性的思考。我知道您在理论上也颇有造诣，读了很多书。这在美术界是不多见的。在您读过的这些书里，您觉得对您影响最大的是谁？

李向伟：说来惭愧，我们这一代人早年赶上动乱年代，没有受过系统教育，先天不足，知识结构残缺不全，所以觉得要补的东西很多。因此，近年来，我读书的兴趣甚至压倒了画画。就读书和求知而言，我是个“杂食性动物”，食谱较宽。以我的体会，知识就像一张网，每一个知识点都牵连着其它网点，牵一发而动全身。所以我读书的状态或可称之为“网状阅读”，沿着问题的脉络从这一本跳到另一本，常常在不知不觉中，案头的书就堆成了一堆。这种状况就像波普尔所言，“我们不是某些题材（或学科）的研究者，而是某些问题的研究者。而问题可能冲破任何题材或学科的界限。”因此，所谓“跨学科”其实是一种常态，读书如此，画画亦然。至于说谁对我影响较大，这其实很难说。若细想起来，可能有这么几位：青年时期是鲁迅。鲁迅的博大与深刻，幽默与精辟，悲悯与热烈，以及文笔的犀利与优美，在近百年的中国文坛上，无人能敌。吴冠中先生说“鲁迅先生是我的精神上的父亲”，我也有同感。现在不少年轻人在没有读过鲁迅的情况下，就信口说什么“不喜欢鲁迅”，实在是过于轻率了。除鲁迅外，中年以后读了卡尔·波普尔[Karl Popper,1901-1994]的哲学著作，使我的世界观发生了很大改变。这一点要感谢范景中先



《水边的女娲》92×88cm 纸本丙烯 李向伟

生。范先生也是出于对波普尔的偏爱，组织一批人把波的哲学著作翻译了过来，使国内学人受益匪浅。简而言之，波普尔的“三个世界”理论使我从一元论转向了多元论；他对“历史决定论”的批判颠覆了我此前对教条主义历史观的迷信；而他的“猜想与反驳”（或曰“试错与证伪”）的理论则为我们阐明了一种认知客观真理的途径与方法。读他的书有如醍醐灌顶，大有今是昔非之感。此外，在艺术理论方面，我更偏爱贡布里希[E·H· Gombrich,1909-2001]，这也是受范景中先生的影响。贡氏是波普尔的终生挚友，他的艺术理论的哲学基础来自波普尔，是波氏哲学在艺术领域的创造性应用。贡布里希论事很睿智，常常追溯到问题的“最初点”（例如，他在讨论人的心理现象时，常常追溯到人的生物性本能），又善于借助一些生活中习见的平常事物，阐明重大的理论问题，是举重若轻的大家手笔。你读一读波普尔和贡布里希，再回过头来反观国内画坛的波谲云诡，就会多一份理智与清醒的判断，就会看出科学与伪科学的界限，就不会把主观的价值与客观的知识混为一谈。除此之外，老子、庄子、苏东

坡……以及其它中外经典，也都是我钟爱的，百读不厌……哦，不好意思，我近年来画画很少，大部分时间都用来读书了。用贡布里希的话说，我喜欢过“沉思的生活”，沉湎书中，用心灵与先贤先哲对话，常常乐而忘寝、忘食、忘忧。

《彩墨中国》：您刚才谈了自己的读书心得，我听了也很受启发。这使我想起培根的那段名言：“读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。”所以有人认为阅读就像饮食，是滋养精神的食粮。
李向伟：正因如此，许多艺术大师都强调画画的人要多读书，以此提升自己的境界与修养。因为作品毕竟是作者的人格与精神的呈现，作品的精神含量取决于作者的精神修养。用鲁迅的话说，“从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血”。说的就是这个道理。我记得黄宾虹、陆俨少都不约而同地说过类似的话：学画者的精力若按十分计，则应四分读书，三分写字，三分画画（大意）。确是中肯之言。



《黄山小景》90×75cm 油画 李向伟

《彩墨中国》：在后现代思潮盛行的当代，各种艺术流派呈多元发展态势，大有乱花迷眼之势。您对这些丰富多元的风格流派持怎样的看法？
李向伟：就艺术的总体格局而言，我当然赞成“百花齐放、百家争鸣”。但就个人性情而言，我更推崇那些具有较大精神容量的作品。以书法和绘画为例，如徐复观所言：“笔墨的技巧，书法大于绘画；而精神的境界，则绘画大于书法。”我们依此类推，再拿绘画和文学相比，则后者的精神容量又明显大于前者。吴冠中说“一百个齐白石抵不上一个鲁迅”，就是在这个意义上说的。绘画中的花鸟鱼虫、闲情逸趣，固有其悦目赏心处，但却不具备达于精神深层的力量，无法给人的灵魂以震撼和洗礼。虽然人们都说，我们已经进入“读图时代”，社会传媒的主流形态已经由图像取代了文字；但是过分夸大图像的功能，恐怕也未必可取。相对于文字的抽象性以及表达深层思想的功能，图像具有平面的、浅表的特征，它无法再现无形的、遥远的、内在的和抽象的一切。图像把世界表现为一个物体，而语言则把世界表现为一个概念，二者各有所长和所短。因此如何将二者的优势

融于一体，这对艺术家是个极大的考验。当然，相对于那些文人小品与甜俗之作，绘画中也有雄大气象者。我指的是那些精神容量大的作品。像王式廓的《血衣》，周思聪的《矿工图》，李伯安的《走出巴颜喀拉》，法国罗丹的《地狱之门》、《加莱义民》，布德尔、穰尼俄的巨型浮雕，德国珂勒惠支的铜版组画，奥地利克里姆特以生死为主题的壁画……等等，都是我所景仰的经典。个中境界之深沉阔大，难以言表。吾生也愚钝，却时常把那些经典作品及其精神境界悬于心中，作为参照的标高。“虽不能至，然心向往之”。

《彩墨中国》：通过与您的交谈，我们感到您无论做人还是作画，都十分注重精神上的追求。这使我们也深受教益。能否透露一下您近期的工作计划？
李向伟：我其实没有什么很具体的计划。未来几年在精力许可的情况下，还是画一点自己想画的东西。不过已不再有任何功名之心，随性而为罢。

Drawing the landscape loftily and naturally

——Views of landscape painting of Liu Weiyang

清峻绵柔写春山

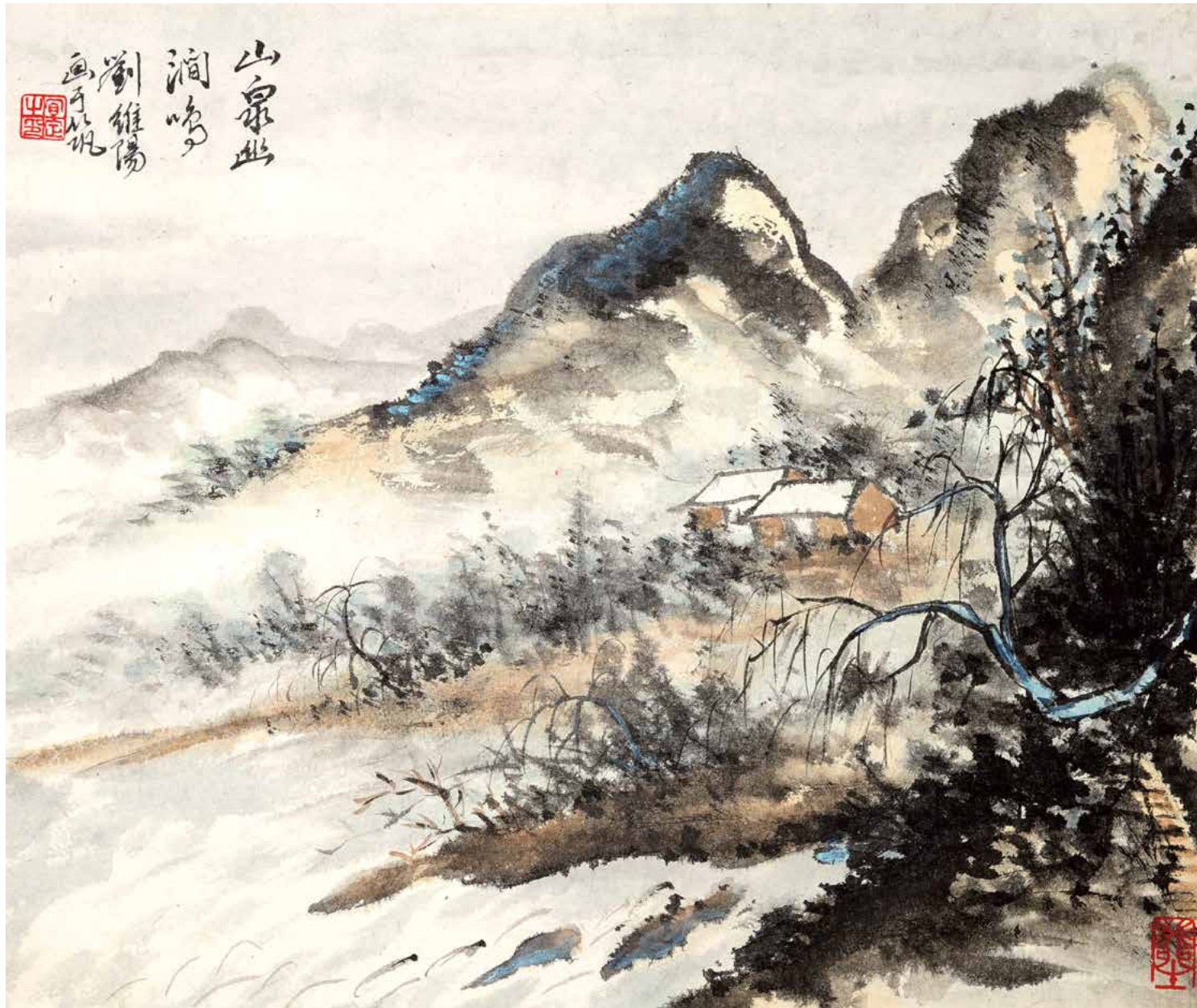
——刘维阳山水画刍议

■ 文 / 刘维阳



刘维阳简介

刘维阳，字恒之，号宜定、乐山；山水画大师刘知白之子。安徽凤阳人，1963 年生于贵阳。现供职于贵阳市工艺美术研究所，山水画家。刘维阳秉承家学，自幼随父习画，多年来在山水画的审美境界与艺术语言方面探索不辍。其画作气息古雅，笔墨老辣，手法灵动，意境清远，既具有传统山水画的文化内涵，又彰显着画家本人的艺术个性。作品被省内外藏家及国际友人广为收藏。



刘维阳作品

刘维阳的摄影很专业，为圈内外称道。在2003年12月的“城市零件”的摄影展中，他的作品《我的父母》，摒弃一切华而不实的形式，以画面的极其真实性打动了观众。在病榻上相依为命的双亲日常生活，通过他的记录，观众好像亲临了事件现场，在片刻间就感受了生命的沧桑。这看起来很容易，实则不然，须知画面本身的呈现即是作者感动并选择后的结果。只是朴素的心性一直都流淌在维阳的血液里，一如现实生活并不都惊天动地，并不都那么艳丽，以质朴的方式演绎生活中的每一个瞬间，是他的生活态度，也是他的艺术态度。

然而摄影只是维阳的爱好之一，准确说是他二十四岁以后生活方式之一。从他出生起就注定与另一种生活方式——书画生活密切相关。

父亲刘知白先生是大书画家，一生援笔勤耕不辍，成就卓越。维阳年幼即承蒙父亲讲授书画，成人后又常常侍奉父母双亲在侧，深受家学熏陶，可谓得天独厚。他回忆到，父亲下放洗马劳动期间，因乡邻照顾，父亲仍有机会提起画笔，老人就曾带着年幼的他，立于风雨之中观察山水晦明变化。现在也还保存有刘知白先生不少课子画稿。笔者见过维阳十三岁时近四尺山水画作，全用法家，笔致绵密松动，意境清灵活淡，实在难以想像乃是一少年所为。画上并有其父题云：“几重烟树几重山，云影朝朝笔底还。喜得阿儿初解趣，试将赭绿写苍颜。（丙辰十二月中浣十一维阳画 如莲老人题于筑市）”。知白先生去世后，维阳又一直参与父亲艺术及生平事迹整理发扬工作，其实是重新认识父亲艺术



刘维阳作品

价值的过程，也是再次学习父亲卓越艺术的过程。

维阳喜欢上了摄影，有二十余年竟然很少提笔绘画，其中缘由让人难以理解。笔者揣度其天性中定然有一丝不羁，青春年少的他就像一匹野马一样，要去他所向往的天地驰骋一番。哪怕只凝眸到一片悠悠白云，何尝没有收获！带着相机上路，不管是旅行，还是为了生存，观山玩水，阅读尘世，品味岁月，在不经意间就完成了古人所云行路万里的课业。某年到昆明，得知有一代大家担当作品展出，他即不辞旅途劳顿前往一观，且流连再三。以这样的阅历，绘画技法可能一时荒疏，但于绘画精神气韵必定有增。

重拾画笔，腕下指尖，心随笔动，幽幽墨香袭来，人到中年的维阳好像又回到了少年时光。一个艺术家的作品不必都需要体现高涨的情绪，但对于他所衷爱的艺术，还是需要激情作动力的。维阳从来不

缺乏激情，就像他的朋友所说“充满激情的人却能稳静端方，清空无尘”（清一）。因心性的成熟而把激情淡淡地流露，褪去了狂躁与不安——如果要看他激情四射，就要在酒桌上，那种豪饮不是我辈所能胜任的哟！

他的山水画有清峻绵柔之气，惹人喜欢。清者，清远也；峻者，峻洁、崇高也；绵柔者，绵远和顺，不激不厉也。维阳秉性耿介，不尚巧饰，时见侠骨柔肠，然而每每低调行事。他的画也如此，于峻拔之中蕴涵清朗腴润之气，此类作品，构图迂徐盘桓，多以粗笔折带皴法勾勒山石，以细笔芦苇、松竹、流水点缀其间；或者以披麻、米点皴法或渲染之法构形，这类作品于绵柔之中隐含铮铮气骨，有如打太极，一团和气，自有雄风隐隐而生。

其手段当然主要源自家法。父亲刘知白先生山水画上承宋元，下



刘维阳作品

及明清，但影响先生一生最大的还是二米、石涛与黄宾虹。二米创米氏云山，有泼墨山水存世；石涛宣言：“我之为我，自有我在”，在绘画中强调主观能动性，一扫前人程式化的一味摹古风气；黄宾虹穷毕生精力于理论与实践创“五笔七墨法”，将笔墨的独立审美价值发挥到了前无古人的地步。刘知白先生学习三家，并不作一般意义的融合，命运给他安排了“洗马写生”以效法自然的经历，退休后且能有闲更有胆魄作各种形式的尝试、探索，最终成就了同样前无古人的大泼墨山水画法。维阳几乎见证了父亲绘画由继承到创新变法的各个时期。运用到维阳自己的绘画中，在图式上，他打破了“景在下，山在上，云在中”的两段式和一层地、二层树、三层山的“三叠式”构图俗套，而是用截取法从中间局部取景，注重协调疏密、欹正、曲折、隐现等关

系，图式多变，立意新颖。这与其说从石涛得法，不如说是他多年旅行与野外工作中摄影取景经验的潜移默化。在用笔上，他不拘一家一式，勾勒点染随形而赋，长线短笔，浓淡干湿，自然生发，不以奇怪为能事。他的设色也多变化，有浅绛淡青的，也有赋色极明丽的，笔者认为这很大胆，与时下“主黑”一路山水迥异其趣。但他用色雅致，有清贵之韵，与脏乱、污浊之辈自许为情绪宣泄高下立判。

他的绘画始终持守着传统文化的品性，从容娴雅地叙述着对传统文化的理解。他喜欢中医，喜欢道家养生法，逢人便讲其中种种妙用，也修禅习佛，以滋养他空静清和的心性，识者可以从他的绘画一望便知他对于传统的尊崇。他的绘画语言看起来很“旧”，但并不是完全照搬，而是用转和的方法取法前贤，比



刘维阳作品

如他喜欢黄宾虹，却只取洽合他脾性的部分，因而他的作品亦古亦新。我辈所在的时代，每视传统为“陈旧”、“过时”，其实传统是一条“不舍昼夜”而流动的大河，割裂传统、臆想自造无疑是十分浅薄的，历史已然有惨痛教训为鉴。有朋友问维阳：

“你的画很传统，为什么不加一点新的东西呢？”

“加哪样呢？新的东西是加出来的吗？”他反问。

是的，中国画要真正能够发展，还得走进我们本民族的文化传统去找寻出路，黄宾虹、刘知白的意义就在于中国画可以由其内部的力量发出生生不息的力量。维阳尊重传统并不是固步自封，尊重他的父亲并不唯上是从。

前面谈到过他的秉性里有侠义精神，此处且揭他一回老底：他少时极顽皮，见他人欺侮弱小，就好打抱不平，将人打得头破血流，邻居上门，温和的刘老先生也只能以画解气，有题画语为证：“十一子维阳气我，气发之笔墨，即写是图为快，不知气飘何处矣。如莲老人记，以待痴儿他年笑之若何。”“痴儿”如今已中年，随着岁月的磨砺，年少的顽皮早已如云淡风清般化作纸上清峻绵柔的笔墨，以其对艺术的明了，传统性的绘画语言只是他暂时援引的“工具”，由心而发，画出他山水的“这一个”一直是他在做、将来还要做的；而“工具”的更新只有不断地转和熔冶，并没有时间表。



刘维阳作品

VIEWS OF ARTISTS

艺事微言 ■ 编 / 金 洁



靳尚谊

原中央美院院长。现为中央美院博士生导师、教授、中国美协主席、中国文联副主席、全国政协常委。
代表作品：《塔吉克新娘》《青年歌手》《瞿秋白》《医生肖像》《画家》《晚年黄宾虹》

微 言：
分面也是一种方法，结构是物体本身的构造，用分面的方法要表达人的构造，它是连在一起的。物体是不同透视的面组成的，不分面就画不准，画不出特点来，就是圆乎。人的造型是各种各样的，用分面的方法才能把形体画得更准确生动。

中国艺术研究院中国油画院院长、教授、博士生导师，中国美术家协会理事，中国油画学会理事，北京油画学会副主席，第十一届全国人大代表。
代表作品：《纯洁》《洞窟》《小姚》《侧面》《思古》等

杨飞云



微 言：
艺术其实有两部分的发展。一部分是积累与传承的发展；一部分是对抗传统，抛弃传统，自立门户的发展。要说矛盾的应该是学习传统与抛弃传统之间的矛盾。但是从真正的当代艺术来看是不矛盾的。即使你破坏或抛弃重来，传统仍然是你的参照，有些东西你还是甩不掉的，你的成长本身就是传统的，你是在传统文化的培养下成长起来的。你不可能从原始社会重新来过，不可避免的要借助于传统的力量与思想来完成你的作品。



李贵君

师从于靳尚谊、杨飞云，是第三代古典绘画的代表人物。中国艺术研究院中国油画院画家。
代表作品：《在走廊里》

微 言：
现在画画的人关注的往往是个人面貌，个人的表达方式。个人的面貌是成熟画家的标志，在写实油画的学习过程中你很难有什么个人面貌，就是经过多年努力也不见得就能建立个人面貌。比如就像学声乐、学意大利的发声方法，你训练发声的时候不可能形成个人的面貌。

1978年考入中国美术学院（原浙江美术学院）油画系研究生班（文革后第一界艺术类研究生），从师王德威与全山石教授。1980年毕业后留油画系任教。
代表作品：徐芒耀素描精品集

徐芒耀



微 言：
画家就应该去考虑视觉问题。各个艺术门类间有鲜明的分工，正如音乐家应该解决的是聆听的问题。我们的眼睛看到了什么，怎样去看，我觉得这是画家的任务，是造型艺术家的任务。至于观念，作品当然应该携有艺术家的想法，但必须明确你的观念是为艺术作品服务的，如果是作品为观念服务，只要观念，不要其他的基本的艺术载体，那么也就扔掉了艺术。



王明明

国家一级美术师、北京市文化局党组成员、副局长，北京市美术家协会主席，中国美术家协会副主席、北京市美术系列高级职称评委会副主任、北京市人大代表。
代表作品：《人民公社好》《北京焰火晚会》《杨青棵》

微 言：
艺术家自己要有所传承要有所创造，而不是担当批判者。你要是一味地去批判，就不可能更好地去吸收好东西，就是站到一个对立面上去了。所以，对我而言，我只吸收最好的，因为我不站在批判者的角度上天天去品头论足，抱着对立的态度去指责古人。

中国艺术家，作为一个起于1980年代的中国新艺术运动的主要参与者之一而被广泛熟知。
代表作品：《大批判》《冷战美学》《自在之物》

王广义



微 言：
无论你艺术家多厉害，对策划人来讲，艺术家就是一个词，他可以用也可以不用。现在很时髦的说法是“策划人的时代”。



吴 鸿

评论家、媒体人、策展人，发起建立当代艺术综合网络交流平台“艺术国际”从事当代艺术评论及展览策划工作。
代表作品：“第三状态”中国当代艺术联展（意大利）

微 言：
什么是“当代艺术”的核心精神？它不是材料技法、不是语言形式、也不是什么新媒体、更不是市场，而是一种“态度”，一种“怀疑一切貌似合理的定论的态度”。我们可以想想，艺术史中值得我们去讨论的作品有哪件不是体现了这种态度？反之，在当下喧哗的现实中，又有多少“大师”的作品还能体现这种态度？

THEORY 思潮



【研思】

笔墨的传统性、现代性与后现代性辨析 / 倪建林

【讲堂】

当代独立电影的感悟和想法 / 栗宪庭

【阅读】

《瑞应永乐——永乐宫三清殿<朝元图>》

《宋画全集》

《千年丹青》

《翰墨真赏》

《伯里曼人体结构绘画教学》



林风眠作品



林风眠作品

笔墨的传统性、现代性与后现代性辨析

■ 文 / 倪建林



倪建林简介：

倪建林，男，1961 年生于苏州。先后就读于南京艺术学院、中国艺术研究院、东南大学，获艺术学博士学位，现任南京师范大学美术学院副院长、教授、博士生导师、设计艺术研究所所长。主要著作有《中西设计比较研究》、《装饰之源》《中国佛教装饰》、《中国工艺文献选编》（合作）、《中国图案大系》原始社会卷、商周时代卷、隋唐五代卷、两宋时代卷、清代卷（上）、《外国图案大系》欧洲卷、《书籍装帧艺术设计》等，以及论文 50 余篇、平面设计作品百余件。

中国文化造就了中国人的特质，由于中国文化具有巨大的包容性和可易性，所以，至今仍然浸润在传统文化背景下的中国人并不擅长发明“主义”，因为只要是“主义”就必然具有绝对性和唯一性乃至排它性。故而，中国文化发展到今天也没有发明过能够载入人类文化史册的“主义”，如今貌似满天飞的各种“主义”，无论哪个领域，

可以说都是“舶来品”，鲜见中国人自己发明的。

上世纪初在中国掀起的一场声势浩大催古拉朽的新文化运动，冲破了数千年来的文化惯性，人们怀着破旧立新的理想，对中国文化新秩序的建立充满期待。在这场运动中，文化斗士们用来摧毁旧世界的主要武器是西方文化。因此，对于现代中国人来说，诸多新思想都是

来自西方，包括了对各种“主义”的引进。从政治、哲学到艺术等诸多领域，一下子“主义”成了时尚的招牌。

那么，从西方拿来的“主义”究竟能否在这块儒道文化浸润了两千多年的土地上落地生根呢？经过近百年的嫁接与培育，我们还是很遗憾地发现难以生根。窃以为所谓落地生根，其基本标志不应该只是在原有大树上添枝加叶，而是应当从根基上生长出新的生命，由木而成林，而事实并非如此，正如我们所见的一些学术研究成果，往往以贴上“某某主义”的标签为时髦，甚至连语境语汇也都以染上翻译病为得意，在美术创作领域自然也不可避免这样的习气。

对于这样的现象我们必须从两方面来认识，一方面，中国的美术近百年来的确没有发明出自己的足以影响世界的“主义”，事实上也没有真正融入到发明这些主义的文化群体之中，确切地说，中国美术，尤其是本文所讨论的中国画，没有出现“现代主义”或“后现代主义”。然而，自上个世纪初开始，中国画领域就一直没有间断过受西方现代主义和后现代主义艺术思潮的影响，尤其是民国时期和八十年代之后的改革开放至今这两个时间段，我们看到一部分具有时代责任感和创造力的艺术家在中国画的表达手法和创作理念等方面与传统有着很大的不同，即便如此，我们的关注焦点还是多停留在“传统”与“创新”的问题上，较少从“主义”的角度去确立自己的艺术理想，研究者也较少将其纳入某某主义或提炼出某个全新的理念而加以阐述和论证，依然只是从对传统的创新和拓展的层面去认识，正因为缺乏由艺术本质出发而对对中国画所进行的学理性探索，这就使得各种“主义”的标签变成了一种表面的装饰而显得肤浅。

另一方面，我们也可以很明显地看到艺术家的不同艺术主张或受到国际上各种艺术思潮影响的作品，与传统中国画比较而言，他们只是少数，却能代表中国美术历史发展的一个时代性特征，所以说，这些虽然没有标榜“某某主义”标签的艺术家和艺术作品，却有着明显区别与传统的、受现当代国际艺术思潮影响的特质。我以为，若是给他们的头上强按上某某主义之名并不是最合适的，如“现代主义中国画（或笔墨）”、“后现代主义中国画（或笔墨）”等，慎重而恰当的提法可以是表明其与国际艺术思潮有着某种一致性特征，或存在着明显的被影响痕迹，在我们的学理性思考尚缺乏成熟的独立见解之前，不妨以“现代性”或“后现代性”等这样的方式予以应急性的界定，以待来日适合于现当代中国绘画之独特性的理论与新解的发明。

在中国画的理论探讨中最突出的焦点之一是“笔墨”问题，关于笔墨的继承与创新、开拓与重建这类问题的争论其实存在着立足点的错位，笔墨的继承与创新是一个自古以来一直被大部分人所认同的问题，本无疑义，问题在于如何继承、继承什么以及如何创新一类的问题，对于这一问题的思考是建立在传统文化惯性的基础上的，也就是



徐渭作品

说，中国画是中国文化的一个组成部分，文人画家是创作主体，因此必然与文人的审美理想、生活方式等紧密相连，这样的艺术只有谙熟中国文化的人才能真正有所感悟，因此具有浓厚的地域文化的特征。而开拓与重建则是一个具有革命性的理念，是把中国的绘画纳入到人类视觉艺术的宏观体系之中之后必然会产生的反思，它具有开放性和国际性的品格，尽管笔墨问题源于极具地域文化色彩的中国文化，但是，一旦将其纳入视觉艺术的宏观系统加以认识，它就具备了揭示人类视觉艺术本质的意义，具有国际性的特质了。作如是观则可避免语境错位而导致的无谓的争论。

所谓笔墨的传统性即指前者，笔墨的现代性和后现代性则属于后者所要讨论的范围。

笔墨的传统性已经无需我们去论证了，中国画的笔墨观从源起到完善进而构筑成一个独特而系统的审美观念，是实实在在地从中国传统文化之根培育出来的精神产物，只有熟悉中国文化的人才可能对独特的传统笔墨之美具有鉴赏力。传统性概念的成立恰恰是建立在现代性或后现代性这一参照系之下而产生的。在西方现代哲学和文艺理论中，也有将现代性之前的阶段称之为“前现代”的，其根本是指工业化社会之前，人与外在世界所形成的一种呼应与同构的关系，“‘前现代’世界是一种接触的世界，是大小周天的神奇密合（magical contact），通过一种同构型和某种对应的形式，来形成人的身体与外在政体、天体和大小宇宙间的呼应关系，这也就是中国人所说的‘天人合一’。”这只是宏观而言的人类传统文化，中国画之笔墨体系是其中一种具体的体现，奠定笔墨审美观念的基础是书法，传统笔墨貌似只是抽象的形式，实质均与自然万象之意象有关。如书法的笔画意象：“一，如千里阵云，隐隐然其实有形。丶，如高峰坠石，磕磕然实如崩也。丿，陆断犀象。乚，百钧弩发。丨，万岁枯藤。乙，崩浪雷奔。 ㇏，劲弩筋节”。绘画中的笔墨直接继承了书法的审美趣味，同时又从被表现对象中提炼笔法，有所谓“从来笔墨之探奇，必学山川之写照，善师者师化工，不善师者抚缣素。”这些都充分表明了笔墨的来源包括审美想象无不与现实造化相联系。

现代性是指西方社会随着启蒙运动和工业革命的到来，经济、社会和文化也随之发生了重要的变化，其主要特点之一是人们渴望“进步”并大有与落后的过去彻底决裂之豪情。西方的现代主义艺术从表面上看是产生了由各种主张而导致的各种艺术流派，其实质是对艺术本质的反思，是试图通过革命的方式将艺术从以往种种非艺术的束缚中解放出来，开拓人类精神需求的更大



徐悲鸿作品

空间。这种发生于西方的现代主义艺术思潮很快影响到了中国，当时一些留学海外的学子不仅是新艺术的践行者，也是新艺术观念在中国的传播者。其中林风眠是最具代表性的一位。

林风眠有着非常明确的现代性特征，他当时试图在中国推进中国画革命，尽管由于政治文化等方面的原因而使得中国画的现代性改革并不理想，但是他毕竟开启了笔墨的现代性创造，并且他的实践是成功的。更为重要的是在他的艺术思想影响下造就了一批卓有成就的艺术大家，也为中国画的笔墨从几近自足的体系中突围出来和进入后现代时代起到了典范的作用。

作为现代性的一个重要特征是对艺术的非纯粹性的否定，并以英雄式的个性张扬将个人的创造性充分发挥出来。他清醒地看到了当时传统中国画的发展现状已经远离了艺术的本质，“十之八九，可以说是对于传统的保守，对于古人的模仿，对于前人的抄袭，”认为“传统的中国画应该告一段落！”（《中国绘画新论》），并提出通过吸收借鉴西方现代艺术对中国画进行发明和创造，使中国画重获新生。他在《中国绘画新论》中说：“从历史方面观察，一民族文化之发达，一定是以国有文化为基础，吸收他民族的文化，造就新的时代，如此生生不已的。”“传统、模仿和抄袭的观念不特在绘画上给予致命的伤害，即中国艺术衰败致此，亦为这个观念来束缚的缘故。我们应该冲破一切束缚，使中国绘画有复活的可能。”林风眠做到了，其要有二，一是取法自然，二是不为书法用笔所束缚。

所谓后现代主义其实并不像以往的许多主义那样有着明确的主张和定义，其所涉面也非常广泛，包括社会生活风尚、消费习惯、艺术表现等，有着多元性和复杂性的特点。后现代是对现代主义否定精神的反思，反对二元对立，倡导异质多样的文化意向。在艺术上重新重视历史的延续性，却不为传统的逻辑和思维方式所囿，在文化认同的层面具有跨时代、跨民族的包容精神。其实，现代性与后现代性之间并非完全是一个时序上的递进关系，其中存在着重叠和同时共存的状况。

受后现代主义思潮影响的中国画可以视为具有后现代性（postmodernity）的时代特质。这部分画家们不再全盘否定传统的笔墨所体现出来的视觉美感和情趣韵味，而是不再按照传统笔墨的构画逻辑和程式进行创作，他们将传统笔墨和现代笔墨中所蕴含的形式美感以及由特殊材质所显现出来的独特韵味作为一种全新的语汇构建起符合艺术家理想的视觉图像，这样的笔墨语言一方面给人以一种全新的视觉感受，同时又能勾起人们对传统、对历史的眷恋感。在哲学上，最具代表性的后现代主义思想是解构主义，这种解构重组的观念的确在绘画中

有极为明显的体现。

如果说现代性笔墨是受西方现代主义艺术的启发来创造的全新的造型元素的话，后现代性笔墨则开始重新审视中国传统笔墨之精妙性，并有选择性地为我所用，创造符合当代理想的作品。我以为，吴冠中的作品就具备这样的后现代性特质，尽管他曾因发表“笔墨等于零”的观点而被人们误解为他对传统笔墨持有完全否定的态度，而事实上我们从他的作品中恰恰看到了他对传统笔墨的全新诠释，画家还是以作品说话最为真实。另外，林逸鹏、聂危谷等画家的作品都透露着这种强烈的后现代性特征。其实，后现代性笔墨并不在乎笔墨本身是传统还是现代，是新创还是继承，关键在于画家要表达什么，如何表达。

综上所述，中国画的笔墨虽然只是一种视觉艺术的造型元素，但是，由于它在人类视觉文化中的特殊性，具有其独特的价值，是在西方现代主义和后现代主义艺术思潮的影响下，才使得几近僵化的笔墨传统重新焕发了活力，它不仅改变了中国画传统笔墨发展的惯性轨迹，更为重要的是将中国画的笔墨纳入人类视觉艺术的整体中加以认知，揭示出隐含其后的艺术本质。画家通过笔墨这一独具中国特色的造型语言真正所要探索的是中国画发展的可能性，实践表明，中国画的笔墨在现当代社会文化的语境下仍然具有可供不断开拓的潜能。



栗宪庭简介：

栗宪庭，1949年生吉林省，1978年毕业于中央美术学院中国画系。当代著名艺术批评家、艺术理论家，编辑，著名策展人。《中国网》专栏作家，被西方知名媒体专栏作家称为“中国当代艺术教父”。在杂志上组织过“现实主义与现代主义”、“艺术中的自我表现”、“艺术中的抽象””等理论的讨论。1979—1983年任《美术》杂志编辑，正值中国刚刚改革开放，力图从文化战略的角度把握当代艺术的新变化。推出“伤痕美术”、“乡土美术”和具有现代主义倾向的“上海十二人画展”、“星星美展”等。

当代独立电影的感悟和想法

■ 口述 / 栗宪庭 编 / 金 洁

我大概1979年开始介入到当代艺术，文化革命结束以后中国打开了国门看到了西方和中国艺术完全不同的现状。我们这代的教育背景是什么。我先看到的是1919年到1979年的一个历史，是一个从现实主义到革命现实主义的发展，是我们主要的艺术潮流。从1919年从54美术革命开始陈独秀在《新青年》杂志上发表一篇文章要打倒文人画，主张现代艺术，当初是什么样的思想引进现实主义，所谓中国艺术传统是从宋代开始，文人画，到了近代是主流艺术。我从79年开始想接触现代艺术，现代艺术是一个很自由的艺术方式，我就通过研究文人画来了解西方的现代主义，中国的文人画是由文人而不是由画家所创造的一种画，它强调一种个人的，和政治和现实没有关系的一种境界。文人是受儒家的影响，但是在官场上不可能按照儒家的圣人的思想来做官，他就没有办法生存。官运顺的时候做好官，官运不顺的时候要独善其身。所以文人画都是菊竹梅兰。这也是到了清末，康有为开始，文人画是逃离现实不敢面对现实。国破家亡的文人才开始反省，打倒文人画，引进西方现代主义。到了15世纪的时候，发现了透视学和解剖学，能够画出一种三维空间，是文艺复兴发现的。18、19世纪法国和意大利建立了学院派，到了19世纪后，没有国家可以在平面上画出三维的空间。所以开始了现代主义运动。西方20世纪初向东方学习向中国打开了国门，近代所有的思想家，把这一切都推给了艺术，因为这些艺术家都是文人都是做官的。他们沉湎于菊竹兰梅，中国在这个节点上引进了西方，这是20世纪初欧美和中国非常有趣的现象。中国在79年以后到90年代初 后文革 这个时期艺术和艺术思潮密切相关。70到90到现在都是现代主义运动。

到了90年代以后中国走向世纪之后，中国才开始用当代这个词，什么叫当代艺术，中世纪到了古希腊罗马是对神的反叛，到了现代主义世纪又反叛了现实主义。20年代以后很多艺术家对它进行了反写。大家比较容易接受受现代主义是到了90年代初，那么我可以看到现代主义时期不管有多少潮流他都是强调艺术拜托现实主义的文学性和故事性以及事物的描写强调内心和纯粹的造型纯粹的材料感觉纯粹的色彩，这样一种实验。20世纪之后艺术是和人有关系的，艺术讲究的是一种艺术交流。每个时期艺术的一个词出现，它没有明确的轮廓。只是在出现一个词界定一个大致的范围。当代艺术和现代艺术不同的是特别强调艺术家知识分子的立场，他是有思想的，有个性有批判精神的人，对社会的主流价值观点进行反叛进行批判，这是当代艺术家所具有的文化立场。我们说当代艺术的时候只说我是个艺术家不说我是个画家是个雕塑家，只说我是个艺术家，就是今天我可以做个画家明天可以做个雕塑家后天可以拍电影可以摄影，这是大致我们给当代艺术的一个界线。

为什么会出现文人画，我认识一个西方的学者，他认为中国的文人画就是当代艺术，文人画特别强调知识分子立场，他是对社会有责任感的人。他用他的笔墨来表现这个社会，表现他不与社会同流合污的高风亮节，出淤泥而不染的一个状态。我们看当初魏晋南北朝，从美学的角度评价一个人，从人品画品看一个人。到近代的思想家为什么反对文人画，文人画从来不说我画什么都是在写，与书法密切相关现象。中国的人写一撇一捺，到现在还是这样写，但是我曾经写过法度与自由，找细微的个人的区别，造成有才能的人能突破这种模式，让套路和语言掩盖了人的精神，这是攻击文人

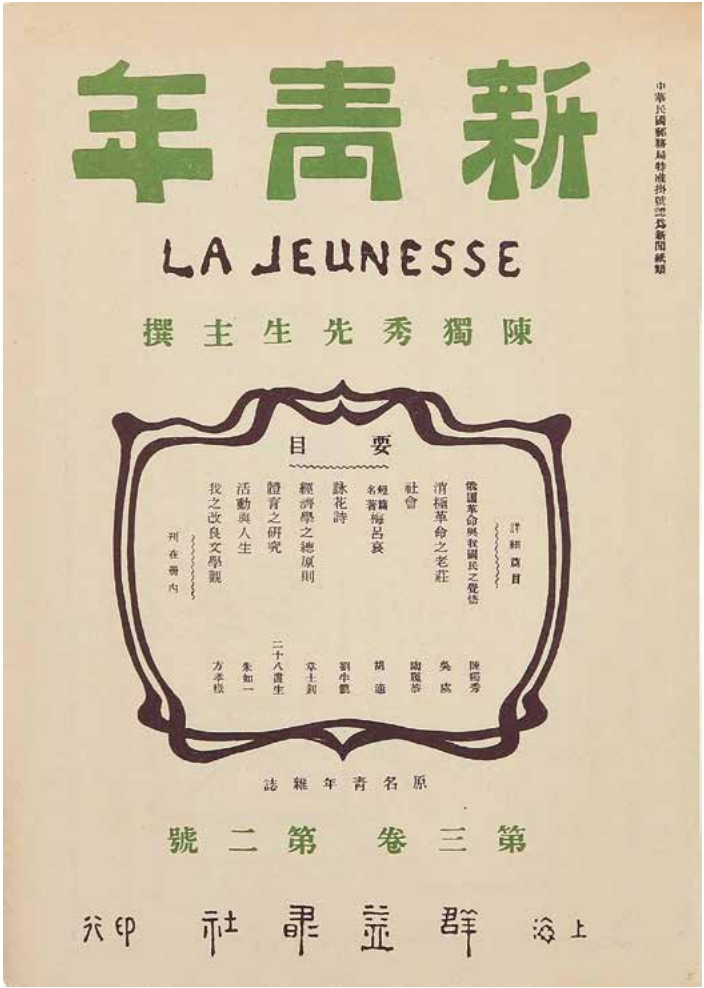
画的最重要的一个内涵。1919年陈独秀提出打倒文人画的时候，有一次争论，主张复兴文人画，大量的人还是强调引进现实主义。还有次争论是1929年南京国民政府有一个美展，徐悲鸿是主要评委，有相当一部分艺术家引进了现代主义，徐悲鸿先生就写了一篇文章，讲这次展览好就好在没有塞尚之流。这次展览是要现实主义还是现代主义，现实主义取得了胜利。

早期的思想家希望用引进现实主义改变文人关注现实的视点到了延安彻底被毛泽东所利用，毛泽东在1942年-1943年做了个延安文艺座谈会，这个报告有两个重点一是艺术为政治服务，二是艺术为工农兵喜闻乐见，他要求艺术家到革命的前线去。之后出现了一个热潮，鲁迅引导的战斗性变成了歌功颂德。

当代艺术和现代艺术在80年代是被禁止的，现在都成立了一些机构有当代国画院、版画院。在官方的眼里，当代这个词变成一个画种。习惯于城市化的思维创造一个城市之后不断的模仿这个城市。

下面说一下独立电影。

到了90年代以后，我大量的时间是在很多国家转悠。尤其2005年张晓芳的一幅作品在苏富比拍到900多万以后，我在70年代末到90年代初的时候像打仗一样，我到宋庄以后我把宋庄变成了一个艺术区，从一个彻底的农村变成席卷全国的文化产业。之后我接待了很多市的市长也去看了很多文化产业，但跟我想建立的乌托邦完全不同。艺术区出现之后，对社会来说是一个不稳定因素，一个艺术家出现之后必须让他能够生活，艺术家聚集在宋庄，蓝顶这些地方，我们也在考虑怎么样把这个水搞活，把新鲜的水引进来。一定要建立一个生态，艺术家可以创作、交流、买卖作品的这样一个完整的生态，我有一个蓝图，但是各地利用文化产业变成了地产。像好莱坞的电影、音乐、时装、文化，把它变成产业，是对艺术的一种亵渎。但在70年代时期联合国主席派人在各国调查，发现文化产业这个词逐渐变成了一个中性的词汇，文化本身成为产业包括好莱坞、时装、歌曲，包括日本的动漫。但是中国的文化产业是借用文化来做地产他没有从文化本身去发展。到了90年代提出了创业产业，就是soho模式大量旧工厂迁徙模式，由一个工业城市变成了一个由文化创意为主的城市，城市结构发生了变化，成为后工业文明的界线，像英国一些城市，但中国完全不是这样的发展路线。在这个时期当中我做宋庄的时期当中，一批独立导演进入我的视线，包括胡杰、赵亮，王斌。是做DV 不是做Film是艺术，好莱坞的模式强调导演也是艺术家。但是独立电影到了中国之后，除了反工业化之外，它还有独立于国家存在的，所以被警察关注了。我就想在宋庄的时候为独立电影做一点事情，当时我在宋庄还能管事所以在三个片区中，其中一个片区就是做独立电影的有一个影棚，开馆我做了一个艺术摄影展和艺术片展。我先把胡杰的片子展出，还把领导请过来看，后来一个比较主要的领导看了以后就拍了拍



《新青年》期刊封面

我的肩膀，然后我就知道他是什么意思了，然后我们就被警察给盯上了。第一届06年就完成了，但后来就被撵出了美术馆，08年的时候又被撵出了北京，我们就去了河北。到了河北，又被撵回来。然后一些国外做独立电影的朋友也来了，我就在家里做开幕式，电影刚开始放，警察就冲进来说不让放，我说这个是我自己的家招呼自己的朋友看片子。去年做开幕式的时候警车都围在外面，有很多警察。06年的时候租了两辆车去北京电影学院拉学生就拉了10几个人，这次因为警察颇为关注我们，人越来越多，感谢警察同志你们才是中国独立电影的推手。

紧张关系反而成为一个媒体特别关心的问题，像艾薇拍了一个叫《平安夜》的片子，我觉得拍的很好，剪的不错，我们是提前放的，如果警察干涉就不放。

我为什么做独立电影，因为这就是当代艺术，是一种精神，五四以来的所号召的面对现实的精神。

问：您推动的栗宪庭电影基金和电影学校，在您推动下的哪些人和作品您印象深刻？有不少独立电影作者成长为商业片作者，您怎么看？

栗宪庭：您问的这些问题，因为我不是个专家，所谓的我的基金和



宋庄美术馆

学校，所有的钱都靠我自己去拉，10万20万每年，现在人比较多能有4,50万，但要应付警察还要应付政府，到头来真的是没有精力，我会看你的片子但我不是专家，不过我们培养的学生里面也有拍纪录片拍的不错的还没有人成为特别引人注目的导演。

独立导演成为商业导演都是自己的选择，路是自己走的。

问：很多独立电影，完全没有机会看到，有没有什么渠道可以看到这些电影？

栗宪庭：这个问题也是困惑我的，希望大家能够看到这些电影，但是现在的形势越来越紧张，我觉得独立电影被安全部门注意是有一个界限的，大概是在09年以后，他们对独立电影的了解比大多数老百姓要知道的多，包括一些敏感的电影他们都是专业盯着你们，片子到什么地方他们电话就打到什么地方，监管严格是最难的。而且网络也是不敢放这些的，想看的话我们有一个在宋庄的开发的播放独立电影的地方。

问：关于艺术教育的问题，之前陈丹青也说过一句话引起很大的争论，就是现在艺术考生的选拔不应该考素描这些基本的东西，您怎

么看这个问题？

栗宪庭：我基本同意陈丹青的说法，我有一段时间也很困惑这个问题，之前也在国外考察过很多艺术学院，到了19世纪之后，整个法国的索拉这些文学家，他们陷入一种比较接近自然主义的方法，它是个场景。这种方式在19时间往欧洲边缘流动的状态下到了俄罗斯，由俄罗斯的一批理论家要求一批艺术家来为政治服务、为革命服务。那么就开始在绘画上增加一些故事性和戏剧性。到了苏联时期，马克西莫夫影响了中国的艺术，至今这些马克西训练班出来的人还至今统治着中国的艺术界，那么他教给我们的是一个怎么样画故事和戏剧的场面，把一个有丰富的造型用若干的平面来概括，这种方式让学生很快的掌握基础，我们现在的考前班还是延用这样的方法，等你进入学校之后，你用的这种方法就不被你的老师所认同了。就像陈丹青，他越过苏联模式向欧洲模式寻找油画的办法，在放弃这种办法。所以考生学了一大套办法，进入之后又要放弃又要学另一套办法。这种教育体制有多大的浪费，但是要找到一个合适的教学方式很难，我也跟一些教授做过探讨，找不到18、19世纪

的对焦点透视的办法，学生进来自由选择。在国外学艺术是很不吃香的。当时问过中央美院院长，他当时跟我说了一套办法，后来我又问过他，要改变一个体系要经过若干部门的盖章，所有的体系要通过政治体系的监审。

问：刚才您提到的宋庄还有您一直提到的五四精神的延续，反复强调艺术家的独立精神，我就是想了解一下您是否认为宋庄整个的氛围和环境，他们的艺术家的独立精神的意义在哪里？对于五四运动陈独秀说倡导的宣言在我们现在的时代是不是应该有一个重新的认识？

栗宪庭：我觉得独立是一个多方面的多元的，我为什么把90年代做一个界线，之前它跟整个社会的思潮密切相关，在这之后越来越多的人越来越个性化，我们今天强调的独立它是一种自由状态，它不是两个对立的独立，宋庄是一个非常混乱的地方，画版画的也有、摆地摊的也有、做独立电影的也有、做独立音乐的也有，这种状态是我不太能接受的，但是这就是社会。不要把自己看作成一个艺术家，我首先是一个手艺人。

问：我们国家现在已经陷入了一种比较尴尬的境界，现在的油画应该往什么方向走呢？何多苓、毛焰当代的比较有名的画家走的是什么方向？

栗宪庭：我觉得当代这个词我只是在讲这个词的时候强调了它和现代主义时期的不同的大概的轮廓，我在6、7年前一个座谈会说要放弃当代这个词汇，它只是西方的语境中一个不断背叛的思维方式，到了2、30年代之后他们提出要重新解释艺术，那什么是我们今天的艺术，当代艺术是强调一个大概的界线。每个时代有个主旋律都是自上而下的，但这些都是虚假的，一个艺术家不可能去考虑其他人。最重要的是个人，每个人都在说自己心中的话。我觉得根本不用考虑当代这个问题，你喜欢什么你的个性是什么，就是这样。

问：当代艺术这个词汇会不会被独立艺术所替代？

栗宪庭：我不知道未来是什么样子的，既然大家都强调独立那何必还用这个词呢？实际上每个时代都有当代性。

问：油画和国画的界线在哪里？让人感觉很混乱。艺术家是不是要承担一些责任？

栗宪庭：第一个我也不知道怎么回答，第二个责任不是要去怎么样，而是看你是什么样的人我比较倾向唐代的古文运动，当时古文运动就是反对非常浮夸的东西，强调真实的感觉。你要有话要说，心里有不平才能够叫唤，你的个人是某种共享的过程。

问：你们放映电影的时候，有警察监督什么的，你怎么看待别人对你的批判？

栗宪庭：我把自己定位为一个社会工作者，我按照我自己的性格，要求我所有的工作人员与警察不能有冲突，要理解警察的工作，在这样的基础上大家互相宽容。不是针对谁反对谁，只是在做一件小众的事情，每个人在做自己的工作把自己的小环境做好。没有想战斗的心情，只是在做一件我们喜欢的事情。

问：小范围接触到艺术是不是精英艺术？

栗宪庭：精英和大众是不能界定的，小众和大众不是判断是不是精英的标准。

问：四川美术学院反体制、反学院的现象会不会还出现在当今社会，如果不能出现是不是表现为平庸化？

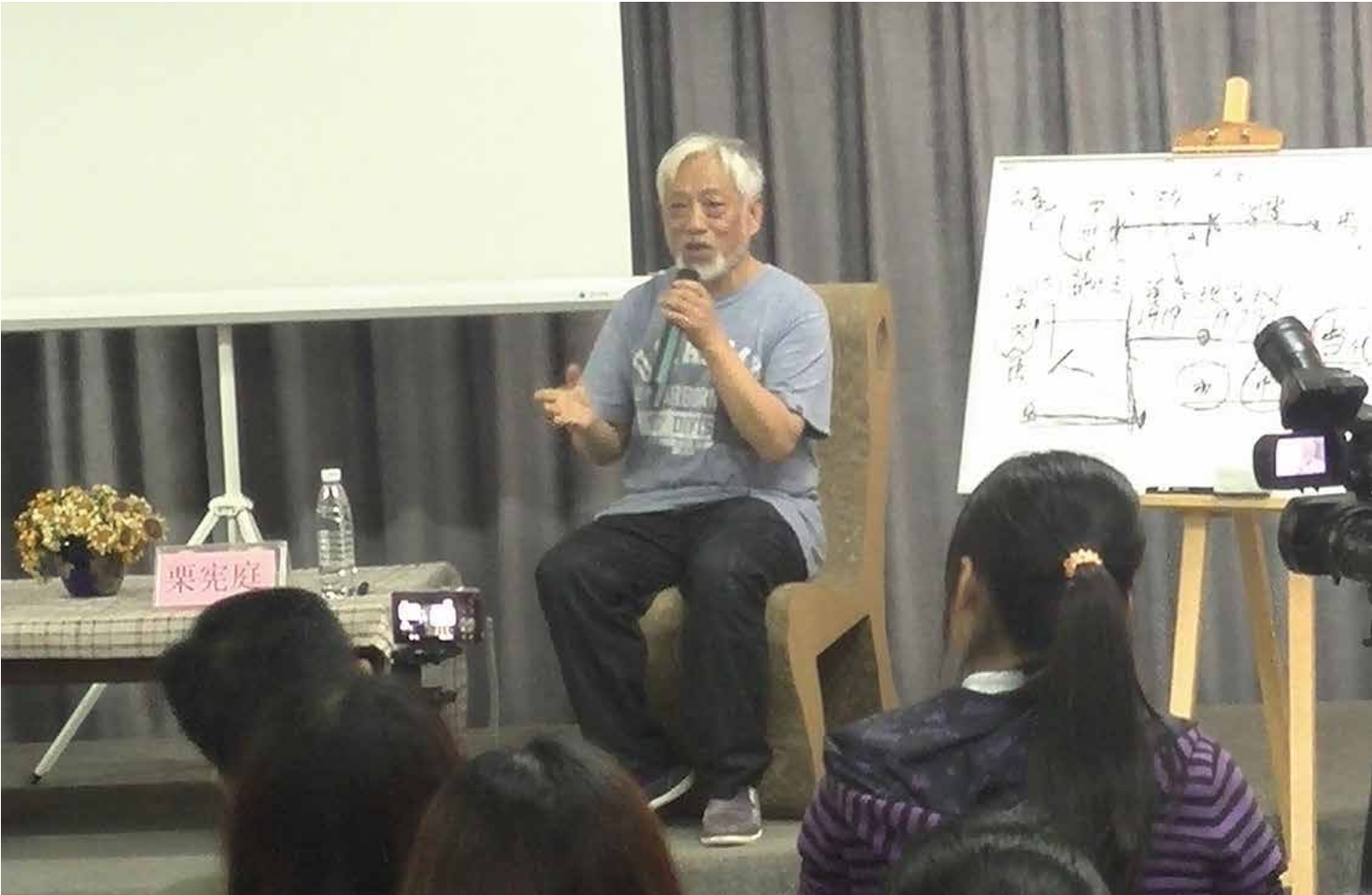
栗宪庭：大家对欧美艺术的了解，从革命现实主义到批判现实主义，跟他们的心理有关系。我们当初生活在毛泽东时代，大家都告诉我们是幸福的，但是在文革结束之后我们才发现是被骗了，尤其是在上山下乡，你看到的黑暗和落后，是内心的伤痕。而且为什么出现在四川而不是其他地方，因为四川美院特别强调通过创作代替习作。才有这么一大批伤痕艺术出现的人。

问：对于艺术家，生存和创作之间怎么平衡？

栗宪庭：很多人都任务艺术的可以赚钱的，但实际上艺术是难以赚钱的，你不可以为钱而做艺术，很多西方的艺术家，几乎是100%的在打工维持自己的生活，艺术要保持一种纯粹。艺术不带有功利性，不是为了卖而做，如果在过程当中有人看上了卖出去



《僧侣肖像》 油画 塞尚



栗宪庭讲座现场

了也是件好事情，但这个事情不能颠倒。

问：现在的艺术更多关注的是社会性，艺术的纯粹性，没有回到艺术本体的纯粹性，请问您怎么看？

栗宪庭：现在没有一个美丑的含义，艺术的纯粹性也不是很多作品的一种类型。社会是多元，就是看你是不是一种纯粹的心理，不是为了功利的创作就是纯粹的。艺术家没有除了表达自己感觉之外任何功利性的目的这就是艺术的纯粹性。真正的目的不是为了表达美丑。我只是表达感情。

问：一些比较有社会责任感的艺术家，您是怎么看待他们的行为？

栗宪庭：背景是疯狂的城市化，中国已经出现了逆的潮流，大家到丽江去边远的山区去，从大环境看表达自己的独立，我也会想找一个偏远的地方住，但是并不是一定出世就不好，出世、入世，面对现实还是远离现实，它都是人生。

问：您对当代艺术的看法有什么不同？对当代艺术有意见么？

栗宪庭：过于商业化之后，很多艺术家都守不住自己的本分，我关心的艺术是内心在创作的过程，艺术就是从内心变成一个作品的过程。一旦形成一个作品之后，它就不再是艺术，而是社会的价值，有不同的人有不同的理解，就脱离开了这个艺术。

问：您是属于一个“烂好人”吗？

栗宪庭：首先是性格，我没有办法逃脱我的性格，我不是一个刻薄的人，我还是有些中庸。

问：绘画已经不是绘画本身，可能跟其他的媒介形成融合，以后的艺术还会有一个相对来说比较具体的概念？

栗宪庭：绘画一定是存在的，我不太赞成绘画死亡这个说法，概念一定是会存在的。媒介是在不断的发展，但是新产生的媒介只是丰富旧媒介。



《女人画像》油画 马克西莫夫



《为什么》伤痕艺术 高小华

READING GOOD BOOKS

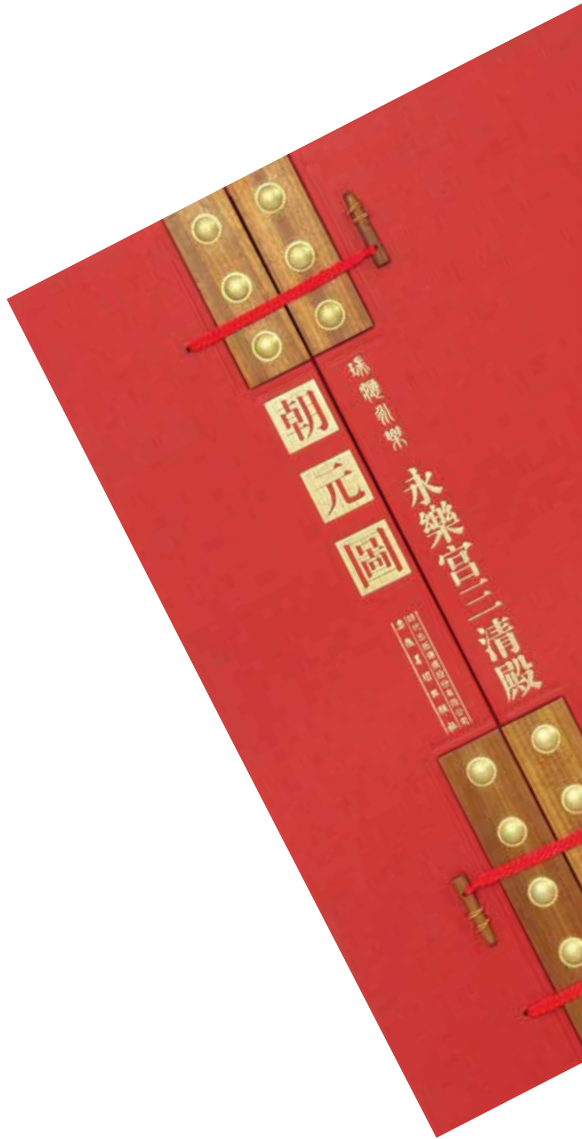
阅读推荐

■ 编 / 金 洁

《瑞应永乐——永乐宫三清殿〈朝元图〉》是以永乐宫三清殿壁画精华《朝元仙仗图》为核心内容，精心制作而成。《朝元图》是中国壁画史的最高峰，也是世界艺术史上的罕见杰作。本书采用当代最尖端的图像采集和印刷技术，以大4开高仿真印刷画册形式全景展现，图片精美逼真，并结合权威转专家对其渊源、题材、艺术价值及道教图像的神祇谱系排位等学术研究成果，通过全面、细致和重点突出的解读和展现方式，为壁画文物的保护和当代人物画、壁画的借鉴打造高仿真经典范本。

永乐宫壁画是我国古代绘画艺术的瑰宝。它不仅是我国绘画史上的重要杰作，在世界绘画史上也是罕见的巨制。永乐宫壁画题材丰富，画技高超，它继承了唐、宋以来优秀的绘画技法，又融汇了元代的绘画特点，形成了永乐宫壁画的风格，成为元代寺观壁画中最为引人瞩目的篇章。这些绘画题材、内容极为丰富，是研究绘画艺术和当时社会生活的生动资料。更具价值的是，永乐宫壁画将会提供当代画家从题材、内容、构图、线描等全方位的技法标本，使之汲取传统营养，发展当代的中国画艺术。

该画册的出版，不仅是安徽出版人为十八大献礼的重要成果，同时希望通过仿真画册的出版，探索出一条文物保护和文物价值宣传、推广的新路。



《瑞应永乐——永乐宫三清殿〈朝元图〉》

杨晓阳主编，萧军、张江舟副主编，
中国国家画院当代中国画视觉系统研究所、
永乐宫壁画艺术博物馆 编
出版社：安徽美术出版社
出版时间：2012-08
ISBN 978-7-5398-3741-3
售价：¥26300.00



《宋画全集》

宋画全集编辑委员会 编著
出版社：浙江大学出版社
出版时间：2008-12
ISBN 978-7-3080-6329-3
售价：¥30000.00

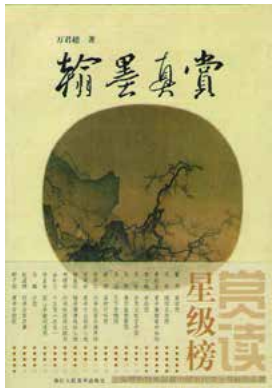
《宋画全集》由浙江大学、浙江省文物局等单位承担的全面展示我国古代绘画艺术鼎盛时期成就的大型典籍，是迄今最权威、最完整的宋画图像与文献集成，共8卷32册，收编海内外的宋画精品1500件左右，图文并茂，内容宏富，设计考究，反映了当今国际上中国古代绘画出版的最新成果和最高成就，填补了我国宋画整理汇编的历史空白。



《千年丹青》

上海博物馆 编
出版社：北京大学出版社
出版时间：2010-10
ISBN 978-7-3011-7857-7
售价：¥69.00

本书图文并茂，完全融合，先有几篇论文简单介绍参展的作品情况，高居翰的论文特别分析了宋元绘画在日本的流传情况，从而把握日本藏中国画的特点。其他论文，有的从画作本身的构图、用笔、风格等方面介绍其艺术成就，有的从画作与同时代同题材作品的对比中把握其笔墨特征、意境及创作个性，总之，这是一部文与图相得益彰的佳作。



《翰墨真赏》

万君超 编著
出版社：浙江人民美术出版社
出版时间：2012-11
ISBN 978-7-5340-3345-2
售价：¥36.00

在上海博物馆举办的《翰墨荟萃——美国藏五代宋元书画珍品展》，展出美国四家著名博物馆收藏的中国古代书画六十件，引起了相当大的轰动。上博还出版了论文集、画册，举办了一系列的专题讲座，盛况空前。本书所收录的近二十篇文章，绝大多数是作者为了观看《翰墨荟萃》珍品展所做的一些“功课”，将自己的一些“心得”与爱好书画的网友们分享。



《伯里曼人体结构绘画教学》

(美) 乔治·伯里曼 著 晓鸥等 译
出版社：广西美术出版社
出版时间：2013-06
ISBN 978-7-5494-0662-3
售价：¥88.00

伯里曼人体结构绘画教学》是一部大规模、全面的实用人体绘画指南。伯里曼活泼鲜明的个性使其对解剖的研究生动而充满趣味。他所绘画的肌肉和骨骼结构都非常美，为本学科提供了一部真正新颖的著作。这些解剖的素描并不是提供给医科学生或医生的，而是为美术工作者专门绘制的。它好就好在是从造型入手来研究人体结构和解剖，这也是正是西方绘画的精髓。

I^{NK} 墨香



【传世】

当水墨遇到建筑
从界画看中国古代的建筑意识/邓国祥
界画中的建筑意味与人文精神/潘怡

【承启】

开创画风的大师——黄秋园

【延展】

吴冠中艺术给建筑师的启示

Drawing about Architecture

当水墨遇到建筑

■ 策划 / 图 / 编 / 谈 婷



中国建筑的历史非常久远，它所展示的建筑美曾使无数的人为之倾倒。诗人们赞美它“如鸟斯革，如翬斯飞”，象一只振翅欲飞的雉鸟，充满了生命与激情；哲人们感叹它“美轮美奂”，想象与理性达到了和谐的统一；而画家则用最直观的艺术语言——界画，表现了它严谨工丽、端庄雍容的魅力。

明代陶宗仪《辍耕录》所载“画家十三科”中有“界画楼台”一科。指以宫室楼阁、豪华屋宇等建筑物为题材的绘画。《芥子园画传》提出：“画中之有楼阁，犹字中之有九成宫、麻姑坛之精楷也。夫界画犹禅门之戒律也，界画洵画家之玉律，学者之入门”。界画起源很早，晋代已有，顾恺之有“台榭一足器耳，难成易好，不待迁想妙得也”的话。到了隋代，界画已经画得相当好。《历代名画记》中评展之虔的界画说：“触物留情，备皆妙绝，尤垂生阁”。评董伯仁的界画，赞他“楼生人物，旷绝古今”。李思训的《九成宫纨扇图》、《宫苑图》等，也是很高成就的，到晚唐出了尹继昭，五代有卫贤、赵德义、赵忠义等人，宋初有郭忠恕，元代有王振鹏、李容瑾，明代有仇英，清代有袁江、袁耀等。现存的唐代《阙楼图》是目

前我国最早一幅大型界画，宋代的著名界画有《黄鹤楼》、《滕王阁图》等。

界画在元朝以来之所以被目为匠气而为人诟病，是因为它的泥实性和宣扬帝王功德、富贵与中国画后来追求“逸笔草草，不求形似”的美学取向形成了矛盾。

近现代擅长界画者更少，十多年前江西的画家黄秋园先生才被人们发现，对此潘 兹先生曾评价道：“秋园先生潜研六法，山水之外，兼及它科，界画尤为精绝，并世莫俦”。他的界画远宗唐宋，雍容典雅，具有很强的感染力。现在从事中国画创作的人，以百万计,但研究和创作界画的作者,则寥若晨星，十分少见。

或许古代以及近现代的中国画中展现的依然是亭台楼阁、庙观祠殿牌楼等中国传统宫苑建筑，那么今天，越来越多的国内民俗建筑、国外风情建筑进入了画家的视线，逐渐成为国画的又一脉新的笔墨传承。

当水墨遇到建筑，是对中华文明的流传和继承的见证，更是一种再创造。

界画——严谨

与其它类型的中国画不同，中国传统界画的表现对象主要是建筑，所以一般需要用界尺引笔以使所画之线横平竖直。这也是界画之所以被称为“界画”的原因。

早在宋徽宗时代，界画就已被作为皇家美术文献的《宣和画谱》排在了各中国画种中的第3位。但古代学者认为，界画的真正独立应归功于更早的隋代画家。

隋朝灭亡之后，界画在肇始于公元7世纪的唐朝几乎成了绘画界的一种时尚。

从界画看中国古代的建筑意识

□ 文 / 邓国祥

界画，顾名思义，就是利用界尺和笔船等作画工具，像工程制图一样精确地表现建筑物状貌的绘画作品。由于其表现对象主要是建筑，因此古代的绘画史著作也称之为“宫室”或“屋木舟车”。界画对于建筑物规模型制的表现是非常严格的，徐沁说：“画宫室者，胸中先有一卷《木经》，始堪落笔。昔人谓屋木折算无亏，笔墨均壮深远，一点一画皆有规矩准绳，非若他画可以草率意会也。”正因为如此，界画比“逸笔草草”的文人画要难很多。诚如汤屋所言：“世俗论画，必曰画有十三科，山水打头，界画打底，故人以界画为易事。不知方圆曲直，高下低昂，远近凹凸，工拙纤丽，梓人匠氏有不能尽其妙者，况笔墨规尺，运思于缣楮之上，求其法度准绳，此为至难。”

由于界画创造既需要丰富的建筑知识，又要有极大的耐心和技巧，因此在历史上以界画为专业的画家不多。《宣和画谱6》在“宫室”一门中只列举了四位画家(唐尹继昭，五代胡翼、卫贤，宋郭忠恕)，并且明确说，“自晋宋迄于梁隋，未闻其工者”。宋代以后，文人画观念在画坛逐渐占主导地位，界画的地位进一步降低。徐沁指出：“有明以此擅长者益少，近人喜尚元笔，目界画者，鄙为匠气，此派日就渐灭矣。”

但是，当我们把界画作为一个画种来考虑的时候，有一点似乎不能忽略，那就是在画种或传统所说的画科之间，也有相互交叉的情况。所谓“山水打头，界画打底”是一种粗略的说法，实际上山水和界画的界线并非泾渭分明。从古代流传下来的一些资料看，界画的源头可能就是山水画。例如在《历代名画记》中，展子虔和郑法士主要是作为山水画家来讨论的，但是该书又提到，“国初，二阎擅美匠学，杨、展精意宫观”。李嗣真《画后品》则说，“董(伯仁)有展之

车马，展无董之台阁”。可见，展子虔不仅画山水，也画台阁车马之类的界画题材。实际上直到宋代，山水画中的建筑基本上都是表现得很严格、很具体的。

不仅如此，屋宇亭台楼榭或者作为点景，或者作为主体题材，一直是山水画不可缺少的一个部分。郭熙对此有明确的论述：“水以山为面，以亭榭为眉目……故水得山而媚，得亭榭而明快。”郑绩也说：“凡一图之中，楼台亭宇乃山水之眉目也，当在开面处安置。”所以尽管专门的界画家比较少见，但是界画的因素融入到山水画之中，却是一种非常普遍的现象。只不过，随着文人画观念的兴起，山水画对笔墨的要求也越来越高，因而不能很好地顾及到建筑的型制和规模。建筑的因素在山水画中一直没有消失，这个普遍现象的背后，是一种更深刻的建筑观念：建筑应该和自然环境相互协调。

山水画中隐含着一种亲近自然的态度。郭熙曾有过这样的说法：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。……然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉；耳目断绝，今得妙手郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉！”按照这种理解，山水画的目的是，就是要用绘画这种艺术手段，打破人与自然之间的隔阂，即使人居住在房屋里也仿佛有置身于自然的感受。如果把郭熙心目中山水画创作、欣赏的旨趣跟东汉仲长统关于居室的论述试作一番比较，就会发现他们的出发点基本上是一致的。仲长统说：“使居有良田广宅，背山临水，沟池环匝，竹木周布，场圃筑前，果园树后，……安神闺房，思老氏之玄虚；呼吸精和，求至人之仿佛。与达者教子论道讲书，俯仰二仪，错综人物，弹南风之雅操，发清商之妙曲，逍遥一世之上，睥睨天地之间，不受当时之责，永保性命之期。如是则可以凌霄汉，出宇宙之外矣，岂羡夫入帝王之门哉！”

这两段话体现出浓厚的老庄意味，其核心则是一种隐逸遁世的思想。传世下来的一些界画，或者山水与界画相结合的作品，也有表现隐居生活的。例如《高士图》，描写的就是隐士梁鸿和孟光“举案齐眉”的著名生活场景。画中的屋宇依山而建，远离尘嚣，周围有樊篱，组成一个小院，清幽静谧的环境使人俗虑顿消。在这一类作品中，自然环境的比重要大于建筑物，或者说建筑物是被看做自然的一部分的。说到底，根据道家的观念，人也仅仅是自然的一部分，是从属于自然的，所谓“人法地，地法天，天法道，道法自然”。在道家的价值体系中，自然高于人，人应该顺应自然。这实际上意味着，建筑是人与自然之间的一个中介。一方面，建筑应该从自然环境出发，选择合适的地点，采用合适的材料、型制和规模，因地制宜，不与环境相冲突；另一方面，屋宇楼阁的作用跟自然环境一样，都是为了使人摆脱世俗生活的羁绊，获得身心的安宁和舒适。在这个意义上，李渔把居室看做人的衣服，就可以理解了，他的说法是：“人之不能无



《仙山楼阁图》 宋·赵伯驹



《秋窗读书图》 宋·刘松年

屋，犹体之不能无衣。衣贵夏凉冬煖，房舍亦然。”事实上，在道家看来，上述两个方面并不矛盾，因为如果充分地顺应了自然，人也就能够感觉到舒适和宁静。所谓“至人无己，神人无功”，就是说当人与自然完全融为一体时，就舒适得感觉不到自己的存在了。这样，“以人为本”就与“以自然为本”统一起来了。

所以界画虽然是一种建筑画，但却不同于现在的“建筑画”，因为它不强调建筑的体量，而是强调建筑给人的舒适感受。人是界画中一个不可或缺的因素。史载界画名家“(郭)忠恕于人物不深留意，往往自为屋木，假(王)士元写人物于中，以成全美”，甚至民间关于界画的画诀也提到这方面的内容：“若添阑，或画户牖，门可提足，窗可手扶，苟能若此，中虚自出。屏炉几榻可置其中，或画高士，或填仙人，卷帘赏月，垂幕宴饮。”强调“中虚”，就是人可以在建筑里面方便地活动。李渔对此有一个总结：“夫房舍与人，欲其相称。”

关于建筑一定要从自然环境出发，有一个明确的说法“花间隐榭，水际安亭”，计成对此有过评论：“惟榭祇隐花间?亭胡拘水际?通泉竹里，按景山巅，或翠筠茂密之阿，苍松蟠郁之麓；或借濠濮之上，入想观鱼；倘支沧浪之水，非歌濯足。亭安有式，基立无凭。”计成反对拘泥于某种成规，只是为了更全面地应用建筑从自然出发这一基本观念。他引用濠濮观鱼和沧浪濯足的典故，表明亭榭的基本审美追求是一种悠游林下的理想。

根据计成的论述，我们可以认为，即使不求助于描绘古代的隐士，建筑本身也能体现出一种怡然自足的生活理想。这一点我们可以从刘松年的《四景山水》图卷中得到印证。作品中的楼榭亭台和庭院大多依山临水，意境宁静清明，笔法精细秀润。刘松年改变了北方山水画以高远为特色的表现方式，不是以高峻的山峰来衬托建筑物的气势，而是把建筑物放到平远的景色中来表现，这样使屋宇楼阁更加平易近人。也可以说，可行、可望的因素减少，可游、可居的因素增多了。

这种转变，实际上也可以看做是由儒家观念向道家观念的靠拢。郭熙说：“大山堂堂，为众山之主，……其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会。”这固然是一种构图上的需要，但这样的措词也可以看做一种儒家等级观念的投射。北宋早期李成的一幅山水画《晴峦萧寺图》，在构图上就很符合郭熙的说法，正中一座大山，山下则是一座气势巍峨、刻画精细的宫殿，位于画面的中心。高山和宫殿引起人的一种敬畏之感，这和刘松年的庭院在意境上迥然相别。

儒家的建筑观念强调秩序和准则。《宣和画谱》在论述界画时，借题发挥地说：“故宫室有量，台门有制，而山节藻，虽文仲不得以滥也。”这里的“制”既是技术上的要求，也涉及到人伦社会关系。粗略地说，儒家关心的是人与人之间的关系，而道家关心的则是人与自然的关系。从这个角度看，界画所反映的建筑观念，更倾向于道家。最明显的一点是，界画所考虑的首先是建筑与自然环境的关系，至于统治者依照儒家思想对建筑的型制和规模所作的种种规定，并不成为绘画表现的一个重要因素。

但是，不能忽视的是，在历史上，提倡和鼓励界画的恰恰是各个朝代的宫廷。相当一批界画家是画院或宫廷画家。由于这个原因，也不排除界画有宣扬帝王功德、权威和富贵的一面，因为那些铺锦列绣、雕贲满眼、错彩镂金、绚烂耀目的宫殿楼阁，毕竟不是普通老百姓所能想象的。但是，不管是帝王将相，还是贩夫走卒，对理想的居住环境的追求是一致的。大多数界画把建筑作为一种“仙境”来表现，这就体现出一种共同的生命追求。而且，道家所说的，无为不仅是一种修身的态度，也可以上升到一种统治原则。正因为如此，历代统治者信仰道家思想的也不在少数。

刘松年的《四景山水·夏》描绘的是一处依山面水的楼台，池中还立着一个水榭，这种布局形式很可能具有神仙观念的影子。有学者认为：“早在秦汉时代，人工山水园已经出现海岛仙山式的布局，以大池为中心，象征东海，池中堆土石为一岛或三岛，象征传说中的海上仙山——蓬莱、方丈、瀛洲。”刘松年画中的楼阁庭院与远处的群山或岛屿之间，隔着一大片云水，显得空蒙辽阔，虽然建筑的细致刻画可以使人感受到人间的气息，但是寂寥的空间和优美的环境又具有海外仙山的味道。道家的隐逸思想和道教的神仙观念其基本出发点是一致的，那就是寻求生命的解脱，只不过，神仙观念多了一点神秘的因素，侧重于追求长生不老。界画以其形象的具体和刻画精确，往往是表现仙境的极佳载体。大多数界画所表现的并不是实际存在的建筑，而是理想化的居住环境。因此，在界画中表现隐士或神仙题材，是很自然的。

界画既然要考虑自然环境和建筑的相互关系，这就涉及到建筑物选址的问题。这个问题在实际建筑中就是“风水”观念。风水重“气”，这个观念跟道家有密切的联系。在倾向于道家思想的《淮南子》一书中，“气”被定为宇宙的根本，并且认为在自然之气和人之间有一种对应关系。这种观念也许可以看做风水观念的源头。青龙、白虎、朱雀、玄武的“四灵”风水模式也隐约反映在一些界画作品中。

实际上，这种风水观念对山水画也有影响，清代山水画中甚至有“龙脉”的说法。究其原因，界画、山水画和建筑都源于中国文化对宇宙、自然、人生独特的把握方式，尤其是把世界理解为一个生生不息的动态过程，一种“气”的循环运转，因此，在它们之间有一些内在的关联，也是很自然的。

(作者单位：温州师范学院美术学院；文章来源：《文艺研究》)



《溪山渔艇图》袁江

界画中的建筑意味与人文精神

□ 文 / 潘 怡

界画是国画中一项特殊的画种，属中国画画科之一。明陶宗仪《辍耕录》一书中，提出将绘画分为十三科：佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉、风云龙虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野羸走兽、人间动物、界画楼台、一切旁生、耕种机织、雕青嵌绿。界画以宫室、楼台、屋宇等建筑物为题材，也称“宫室”或“屋木”。

界画起源很早，晋代已有。顾恺之有“台榭一足器耳，难成易好，不待迁想妙得也”的话。隋代时，界画便有了很高的水平。在隋唐时期，界画又被称为台阁、屋木、宫观。到了宋代郭若虚的《图画见闻志》中，便有了“界画”一词。《历代名画记》中评展之虔的界画说：“触物留情，备皆妙绝，尤垂生阁”。评董伯仁的界画，赞他“楼生人物，旷绝古今”。李思训的《九成宫纨扇图》、《宫苑图》等，也是取得了很高的成就，到晚唐出了尹继昭，五代有卫贤、赵德义、赵忠义等人，宋初有郭忠恕，元代有元振鹏、李容瑾，明代有仇英，清代有袁江、袁耀等。

界画技法严谨，工细而有法度，亭台楼阁，甚至舟船车马，皆比例切实，归整有序，符合数学规律，生动自然。界画的主要特点是借助界笔直尺划线，使所画线条粗细均匀，横平竖直。古人以毛笔作画，但毛笔柔软富有弹性，又饱含墨汁，无法直接靠在尺子上，如果不依靠其他工具很难画出笔直均匀的墨线来，界笔就是专为此而设计的。界笔是一个半圆的笔套，作画时将毛笔放在套里，只露毫尖，然后将笔套靠在尺上移动，毫尖露出笔套的长短决定线条的粗细。界画，中国画里描绘亭台楼阁等建筑物或室内家具的作品，也常是由这种机械性线条组合而成。在浩繁的古代画卷中，看到的便是“毫分缕析，左右高下，俯仰曲折，方圆平直”地熟练运用“界笔直尺”的作品。

界画与建筑的关系是密不可分的。最初的界画大概就是建筑的设计图，所以要求细致工整。根据史料记载，在2000多年前秦始皇驰骋中原，命工匠将被灭六国的那些巍峨精美的建筑一一描摹下来，由此，便有了《甘泉宫图》、《汉麟阁图》，界画艺术便诞生于地位并不显赫的工匠与画工之手。中国古代高层建筑是由台基、柱、斗拱、屋檐、平坐，沿垂直线方向逐级叠加而成，斗拱是减少横梁与立柱交接点上的剪力特有的部件，由若干梯形木块——斗，和肘形长木块——拱，层层装配而成。《宋人景德四图》中，题名《太清观书》是一件弥

足珍贵的北宋作品。画的是景德四年(1007年)宋真宗与群臣在皇家图书馆看书的情景。图中的太清楼，正面俯瞰描写，画的虽是皇家宫殿，处理方式却非常朴实，具备了北宋时简劲有力的界画线条，以及单纯肯定的结构。界画的表现方法常采用俯视图法，画面的情况决定于画家所站立的位置与被描绘对象的关系。可以看出，其视点既高，不受迎面而来物体的阻隔，同时显出多景的场面，可以重重悉见。以宋人松荫庭院为例，画中长廊贯穿，屋后有屋，如不以俯视的方式，怎能表现出那重门深锁，更无法点出画中主题的人物。界画之画者首先需体物入微的心思，沉静忍耐的功夫，综复形质表现的技艺，然后匠心独运，始克竟全功。明中期的文征明，认为画家亲身体验，于严密的格律中自由出入，方是高明。

历代界画画家在吸收前代画家艺术的基础上，以建筑作为主题体裁，依托于传统工笔山水画，更寄情了一种人文精神，表达其精神追求和对生活的向往。元代画家王振鹏，便是能够开创一己新貌，树立特殊典范，为元代画史添色，独撑时代大任之一人。王振鹏，永嘉(浙江温州)人，字朋梅，善画多能，界画享誉最隆。作品工致精巧，其作品《宝津竞渡图卷》画法精工，描绘凡物、建筑和器物，刻画精微写实至极，诚如前人所说：“尺寸层叠，皆以准绳为则“毫分缕析，左右高下，俯仰曲折，方圆平直，曲尽其体”。他的另一作品《龙池竞渡图卷》画中屋宇楼船，重阁复廊，檐牙斗拱，彩栋雕梁，窗槛门槛，无一不用细密繁复的线条勾画而成，甚至建筑与地面也不厌繁琐地绘满装饰花纹，再泽以淡墨细染，工夫繁复细腻无以复加，物体轻重厚薄，深浅远近，廓然成象，令人赏心悦目。这两卷画的表现主体一是构成景物中心的建筑，二是从事表演节目的活动，对照画中真实而具体的形象，使人对宋代多采多姿的民俗活动，有着更实在的认识了解。

清代袁江、袁耀叔侄的界画在继承前人传统之中又加入自己的创新，以他们为代表的江南一带的界画家，勇于探索，创作活跃。他们笔下的殿宇楼阁，或以坚实的山岩为依托，或以浩淼的江湖为背景，将建筑与山水紧密有机地结合，使雄伟壮阔的山石，富丽堂皇的建筑浑然一体，既为冷漠的山石增添了色彩和生趣，又为仙境般的楼阁构置出真实可信的空间。更重要的是，大量山水的烘托，进一步消除了界画作为建筑图稿的痕迹，摆脱死板生硬、小巧细腻的工匠式描绘，赋予楼阁界画深远的意境和宏大的气势。

论到界画作品，不能不提北宋后期的张择端的《清明上河图》。就风格而言，无论屋宇、舟船、车马、人物、树石等都充分表现出质感和量感，是一种深刻的现实主义风格。这幅画以界



《仙山楼阁》明·仇英



《汉宫春晓图》 绢本设色 明·仇英

画为主，从亭台楼阁的结构和用笔可以看出这位画家一定也精于建筑设计。他对于屋顶的形式、屋脊的装饰、斗拱的结构、水磨的构造、舟车的运转都有很精确的观察。中国城市的物质文化在两宋时期突飞猛进，大抵到十一、十二世纪之际，中国大城市里的物质生活已经领先于世界各国的其他任何城市。张择端的《清明上河图》形象反映了北宋开封的城市变化和经济繁荣。他以长卷的形式，生动细腻地描摹了清明时节汴京东南城内外汴河两岸的现实场景。《清明上河图》采用传统的手卷形式，以不断移动视点的办法，即/散点透视法0来表现有关景象，大到原

野、河流、城郭，细到舟车上的部件，摊贩上的商品，市招上的文字，和谐地组成统一的整体，繁而不乱，长而不冗，布局分明，结构严谨。《清明上河图》是中国绘画史上现实主义的不朽杰作，画面所反映宋代社会生活和物质文明的广阔性与多样性，有着无法替代的史料价值，是后人了解12世纪中国城市社会生活最重要的形象资料。看《清明上河图》，才会明白徽宗朝社会经济的繁荣与物力财富的丰庶，才会更深体悟到行将到来的靖康之变的历史沧桑感。张择端似乎也只是描绘东京的繁盛，而实际上，画家在《清明上河图》里也画沿街乞讨的乞丐，官衙

门口懒散坐着的士兵，大街上乱跑的猪，这里隐藏着画家对太平盛世的一种嘲讽。

界画作品及作者与政治、文化、时代息息相关，充分流露出在传统中寻找艺术根底的精神特质。反而言之，研究界画中的建筑及人文思想，又能了解其具体风格的形成，分析当时建筑的发展与路线，画家以事界画的创作，不论其实际动机何在，总会将一种情感融入其中，或表达宏丽严谨的建筑，或寄托爱护乡土的感情，若以保存中华文化视之，岂可等闲！（作者单位：温州师范学院美术学院；文章来源：《兰州学刊》）

近现代的界画



《楼阁图》 镜心 130×130cm 黄秋园

开创画风的大师——黄秋园

■ 文 / 胡迎建

所谓开宗立派者，无论是文学还是书画艺术领域，一般来说，要有鲜明的创新特色，新的境界。在其人有不为世俗所转移的风骨。亦即“独立之精神，自由之思想”。再是有门生弟子以光大门风。所谓光大，是既要学得其师的真髓，又要有所突破，所谓入其中而出其外；三是影响久远，后世五百年名声犹未磨灭者。

江西画史上开宗立派者有十世纪时的董源。您看那意致何等的真率潇洒，其所画山水，下笔雄伟，有崭绝峥嵘之势，重峦绝壁，使人观而壮之。他开创“江南水墨山水画派”，其皴法、造型、构图和意境等，皆有所创新。郭若虚《图画见闻



黄秋园简介：
黄秋园（1914—1979），中国著名国画艺术家。江西南昌人，名明琦，字秋园，号大觉子、半个僧、清风老人；1914年生，1979年5月逝世，自幼爱画，后到银行工作，其书画创作全在业余进行，他聪明好学又功底深厚，成就极大，1970年后将全部精力投入书画创作，达到他一生艺术创作的高峰；逝世五年，他的作品公诸于世，震撼整个中国画坛；1987年中央美术学院追聘秋园先生为名誉教授；中国画研究院追聘秋园先生为荣誉院委委员；1987年在南昌建立“黄秋园纪念馆”；“黄秋园故居”列为省级、市级文物保护单位。
代表作品：《庐山梦游图卷》《秋山幽居图》等；编著《中国山水画传统技法》

志》评述说：“水墨类王维，着色如李思训”。沈括《梦溪笔谈》评述：“董源工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之气；建业僧巨然祖述董法，皆臻妙理。”米芾《画史》亦云：“董源平淡天真多，唐无此品。”董源卒，僧巨然继承其法，至米芾父子之“米派云山”，再经元朝赵孟頫、高克恭以及“元四家”发展，又传至明清两代，董派山水成为中国画主要流派之一。

大凡五百年左右必有王者兴，十七世纪江西又出了一位艺术巨匠八大山人，山水宗大小米，尤为杰出的是大写意花鸟画。他将满腔悲愤寄托于物象中，故多出现鼓腹之鸟、瞪眼之鱼。八大山人有弟子牛石慧。二百年后的民国画坛，有吴昌硕、张大干等，承其溉而光大之。

三四百年后，江西又出现一位山水画大师黄秋园。他也可说是山水画中的开宗立派者。符合我所说的三大条件，一是有鲜明的创新特色，新的境界；有门生弟子以光大门风；第三条还有待时间验证，目前看来，他的影响将与日俱增，必将垂之久远。

黄秋园7岁摹学《芥子园画谱》，12岁时拜江西名画家左莲青为师，随其师遍涉庐山、三清山、武夷山写生。并练就临摹可以乱真的功夫，尤其对石涛作品临摹最多。1937年，考入江西裕民银行作文书。日军进犯南昌。随银行先后流寓赣中、赣南，以绘画宣传抗日救亡运动。1943年，先后在武汉、长沙、济南等地为抗日举办画展义卖，作《风雨归舟图》等，作品被抢购一空。舆论评其画如“孩童嚼蔗，渐入佳境”。战后返南昌，不愿做官，任职4个月后即辞职改做文书档案工作。

1946年创作界画《阿房宫》，以古典题材形式讽刺现实，改变以往春夏秋冬渔樵耕读的画面形式。1948年，傅抱石在南昌举行画展。他观后对后者提出应慎重用水用色，避免在宣纸上画西洋水彩。傅推重其艺术见解，对友人谈到：“江西有几支笔，黄秋园就是一支。”1949年留在江西人民银行工作。业余时间坚持从事国画创作，形成独特艺术风格。

新中国成立之初，他相继创作一批以文天祥、屈原等历史名人为题材的国画，完成《春山图》《山泉高远》《秋山行旅》等大型山水画创作。从构图、色彩、笔墨、气韵诸方面都有别于古人作品之形貌，画面浓密朴茂，生机郁勃。1961年倡议成立八大山人研究会，创办南昌书画之家，并选为南昌国画研究会会长。次年，赴南京、上海国画院进行艺术交流，随后上井冈山进行艺术写生。创作《井冈山图》《井冈硃砂冲》，开始编写《中国画传统技法》一书。1960年以40元钱从一位收破烂者手中购进一张残缺不全的八大山人真迹。经精心修补后使之成为难得真品，捐献国家。“文革”期间，摆脱人事纷争，以超然清高、荒寒孤寂的画境自守。1970年退休后，投入师古人、师造化的艺术变法创新中，主要有《江山雪霁图》《秋山幽居图》《匡庐胜境》《井冈山图》《香炉峰》《梦游庐山图卷》《秋山隐居图卷》《焦墨山水——观瀑图》《剑阁寻胜》《丽人行》《汉宫图》《滕王阁》（图一）等300余幅。

黄秋园作画既承传统，又重观照生活，师自然、师造化。其山水画吸收石涛之清新豪迈、石谿之苍莽华滋、龚贤之葱郁浑厚、王蒙之繁密古茂。在章法布局上以茂密取胜，以气势夺人。他喜用长锋羊毫勾出长而细、富有顿挫变化的线条组合成树和山石的块面关系，加以



黄秋园作品



《祥照天地》 纸本设色 48×132cm 黄秋园

浑厚而急促的中锋点，构成其风格的高、深、满、密，清新隽逸，雄浑苍郁。代表作《江山雪霁图》以独特的造形和山石皴法，表现江南大雪后冰冻起凌的景致。他利用盆景石纹以小见大的原理，运用裹锋而略带棱角的笔法，描绘有变化的椭圆形山石，独创出前无古人的皴法“溶岩皴”，以表现大雪封山景，表现了万壑千山、林木屋宇在雪后的冬日里寒林孤秀、物态严凝的独特景象，笔致洒脱，意境幽深。山水画大师李可染高度评价：“含英咀华，自成家法，苍苍茫茫，烟云满纸，望之气象万千，扑入眉宇。二石、山樵（即石涛、石谿、王蒙）在世，亦必叹服。”他的花鸟画在青藤、八大山人之间，笔致洗练，设色古雅，得高古秀逸之气。书法洒脱流畅，行草书行笔喜用中锋，间参简牍书意，受明清书人之影响较深。其诗朴实自然，情真意

切。界画不同于唐代李思训父子，也有别于清代袁江、袁耀风格，略具北宋郭忠恕风韵。

以上看来，开创画风的大师，生平经历并不显赫，而是甘于寂寞。前面提到的董源，仅知道他是钟陵人，任过北苑副使，其他经历付之阙如。八大山人的生平、名号、故居，也给后人留下一系列谜团。瑞典学者喜龙仁在《中国绘画史》中说：“八大山人是中国绘画史上那些最具吸引力的特殊人物之一，这类人物是难以把握和明确地予以分析的，因为他们是被他们本人的怪癖和作品的鲜明特性所组成的令人眼花缭乱的传奇包裹着。”八大生前画价不高，曾叹息他的画不值三担水钱，只是后来有一姓程的徽商识其才艺非凡。黄秋园生前名声不彰，幸好身后得遇李可染先生，为之褒扬，始得在海内名声大震。



《春园巡胜》 镜心 33×265cm 黄秋园



当建筑遇上水墨艺术

Revelation of Wu Guanzhong's art to the architects

吴冠中艺术给建筑师的启示

■ 文 / 邹德依

吴冠中老师曾说过，他喜欢和建筑学的学生交流。我想，这不但因为他在抗战时的重庆大学和解放后的清华大学建筑学系教过书，主要还是因为建筑学的学生对“形式美”和“抽象美”有点职业性的理解力，而“形式美”和“抽象美”正是几十年来吴冠中艺术用以“报国”的志向和“武器”。“文革”前的寂寞和“文革”中的冷落，给了他一个绝好的机会，使他能超脱外界的纠缠，全力思考和建筑自己的艺术天地。又经过 80 年代的冲刺，他把“形式美”和“抽象美”升华为中国的、现代的“吴冠中艺术”，吴冠中是走出中国现代艺术道路的第一批艺术家。

对“中国传统”和“西方现代”的态度，如今已经成为探讨美术和建筑问题的第一道门槛了，在讨论吴冠中艺术时尤其会使人想到：他留学法国，主攻油画，学的全是西洋玩意儿，想来他对中国的传统思想和艺术也许会淡漠得多吧。通览他的全部画册文章，既找不出吴冠中老师在“中国传统”和“西方现代”之间划的任何界限，也衡量不出他待此二者之间孰轻孰重。当我们分析他的油画时，我们觉得它是中国的；而在研究他的墨彩时，那又完全是现代的，就连在山里看他画油画的老大爷也这么说。“中国传统”和“西方现代”在“吴冠中艺术”中已经“化合”了，再也找不出各自原先的“物理性质”。

其实，吴冠中的生活和艺术的起点，同中国一般的知识分子和艺术家并没有什么两样，中国的文化传统对于他和对于别人一样，犹如身上的红血液和黄皮肤，是与生俱来、不可磨灭的。认识这一点，才能理解他今日成就的来源，才能看清那个“东方”和“西方”之间解不开的“情结”。



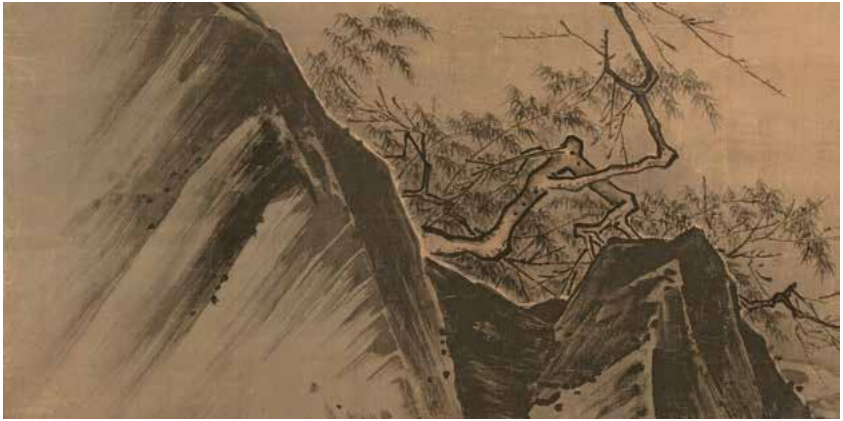
— 他从中国优秀传统文化中走来

吴冠中先生经常满怀深情地谈起他在国内的两位老师，一位是国画大师潘天寿，另一位是留法先贤林枫眠，可以说，他们二人是吴冠中艺术基础的象征。吴先生在1978 年的一次学术报告会上叙述了他在杭州国立美术专科学校师从潘天寿老师学中国画的情景：

“中国画是潘天寿老师教的，但很多同学仍不重视，认为国画可学可不学，而西洋画才是主要的，是真正的专业。我对国画倒是比较喜欢的，业余搞得比较多，白天画油画，灯下画国画。后来开始分西画和国画系，我两样都喜欢，选择中很犹豫。那时在云南，潘先生没有带家属，我们经常去他宿舍里，很方便，很接近，我舍不得潘先生，因此决定进国画系。在国画系学了一个时期，又感觉不满足了。潘先生是我非常推崇的，对我的艺术成长起着重要的作用，是一生中始终对我起指导作用的老师。他的画有独特的风格，

但他的观点是老的，是比较守旧的，他教学生开头一定是临摹，我就大量地临，开始是临石涛、石溪、板桥、沈周，不断地临。我记得在湖南沅陵上课时，经常有日本飞机来袭击的警报，不过真轰炸倒也不多，因那地方偏僻。图书馆里有些画册算宝贝，包括日本印的‘支那南画大成’都不能外借，只能在里面临。每有警报，图书馆馆员要去躲避，要关门，我被迫出门。后来我和他们商量，让他们去躲警报，把我锁在馆里，生死由我自己负责，开始他们不肯，我再三恳求，终于同意了。从此，每遇警报，便是我最安心、最痛快的临摹课了，我几乎临遍了图书馆的藏画集。但我渐渐开始对国画不满足了，特别是在色彩问题方面。我非常偏爱色彩，林枫眠老师说他是‘好色之徒’，我这个学生也是‘好色之徒’。”

吴冠中先生不仅经过中国传统绘画“学院派”的教育，他也是一位扎根中国文化传统很深的知识分子；吴冠中艺术与中国传统艺



《踏歌图》局部 宋·马远

术最深的渊源，应该说是优秀的“文人画”传统。照我的理解，所谓“文人画”的作者，不但集诗文、书画为一体，特别突出的是注重中国画的“意境”学说，以绘画和文字等多种媒体，寄托作者的深切情怀。吴先生写生式创作过程所吟出的诗词，是画外画。更为生动的是，他的诗、词从不拘泥格律的束缚，只要能表达画中未尽的形式美感和作者的心事。他的文字有时题在画角，有时题满画幅，更多的是题在画外。1975 年夏天，我随吴老师崂山写生，他画了一批大石头，那是一群经过千万年海水冲刷、风吹雨打、圆圆浑浑的石头精灵。吴老师在他写的《崂山白云洞》一词的下半阙中，对那些石头写道：

人去了，
山前山后谁是主？
一群群，一层层，重重叠叠大石头。
石头黑，石头紫，灰里发白天地色。
石头方，石头圆，非方非圆任冲击！

这首词中运用了重叠的语言要素，把文字和景致的节奏都处理得十分明快；浓重的黑、紫和银色的灰、白，又使色彩形成了微妙的对比。这首词在形式上是充满了形式感的诗，在内容上则是充满了形式感的画，这只是其一。了解当时美术界形势的人都知道，那时“黑画”风波刚刚过去不久，吴先生也曾因为画石头的事而罹祸，受到了美术权贵的冲击。你看画中那不方不圆的石头，它们早已经受了千万年的冲击，它们静卧着，听着天边无声的惊雷，它们不久就会站起来怒吼！吴冠中绘画的这些内涵，就是优秀“文人画”传统所追求的意境和画境，所不同的是，他运用了“形式美”这个武器。掌握传统，又对它注入新鲜血液，是吴冠中艺术富于生命力的源泉之一。

1977 年的秋天，吴老师特意带我到故宫博物院去参观古代绘画展览。进门后，直奔七八幅国画，看来他是已经来过的。这些画之中有：元·郭熙《巢石平远图》，宋·赵佶《芙蓉锦鸡图》、《祥龙石》，宋·马远《踏歌图》、《水图卷》等。他分析了《巢石平远图》中的点、线、面、体诸形式要素的结构体系；《芙蓉锦鸡图》、《祥龙石》中形式要素以及色彩关系。他说赵佶是个最昏庸的皇帝，却是个最懂形式美的大艺术家；他批评《踏歌图》构图散漫，画面中心的黄金部位竟空无一物，而《水图卷》中则有无穷无尽的美妙韵律。我直到如今也想不出，他为什么特意带我这个学建筑的学生去看古画？但这件事情对我的触动很大，当时我正在翻译《建筑的形式美



《芙蓉锦鸡图》 宋·赵佶

原则》，颇以为形式美是外国的东西，也许在他面前有所流露。从此以后才觉悟，在中国的优秀绘画传统中，同样存在这些有指导意义的抽象美术原则。

作为一名豁出性命学习中国传统绘画的学生，在进入了传统之后而对传统“不满足”，在继承优秀传统文化的同时又不拘泥于传统，这是吴冠中对待传统绘画很有活力的态度。而作为一位“留洋”的、攻西画的、成熟的艺术家，一生都在中国的优秀传统中寻求和吸收他所需要的东西，实在是一件令人深省的事。

二 他从西方现代艺术中走来

如果认为吴冠中留学法国就必然把现代艺术引进来，而且是优秀的，那可不见得。因为当时的留学人员起码面临着两个层次以上的重要选择：在写实艺术和现代艺术之间选择谁？在眼花缭乱的现代艺术风潮中到底吸收什么？

进入本世纪以来的现代艺术，实际是一个现代艺术运动，众多的主张和众多的试验决定了这场运动的复杂性，因而是一个不能一概而论的复杂社会现象：造型艺术从形式到内容，从观念到手段乃至媒体，都发生了根本性的变化。拿两个极端说，有重理性的使艺术科学化的努力，有非理性的非艺术倾向，更多的是介于这两个极端之间的无数探索。吴冠中在经历了西方学院派的训练之后选择了现代艺术，在现代艺术之中他又选择了造型的科学。

一批西方现代艺术家认为艺术造型是科学，并为此探索而竭尽全力。毕加索和布拉克的分析立体主义(Analytical cubism)，蒙德里安的新造型主义(Neo -Plasticism 即风格派-De Stijl)，康定斯基的表现主义(Expressionism)就是这类艺术的代表。这些艺术家们共同发动了造型艺术的革命，他们的总体贡献是，从最基本的造型要素——点、线、面出发，研究各个层次造型要素的造型特点和相互之间的关系，以及它们对人的心理所造成的审美影响，从而形成了一套全新的造型原则，这就是抽象，也就是吴冠中所说的“抽象美”。蒙德里安用的是几何抽象(Geometric abstraction)，康定斯基用的是有机抽象(Organicabstraction)，他们用全新的观念和方法充实并超越了古典的形式美原则。这些就是吴冠中艺术的起点：是现代艺术中的形式美——“抽象美”，而不是古典的形式美原则！他没有选择喧闹的“达达”(DaDa)，也不要“梦幻”(Fantasy)和“超现实主义”(Surrealism)的“潜意识”，在纷然杂陈的现代艺术流派之中，他着眼于最具有造型精神的一翼；在众多造型探索的路径中，他着手于最富于科学精神的一点。这不能不是吴冠中在“入世”现代艺术之后又从那里“出世”的艰难抉择。此后，他又选择了归国，选择了让他的艺术理想在中国土地上开花结果的艰难之路。

在连古典形式美也不能谈的时期，他的艺术理想被认为是“反动的”，在改革开放的初期，也时常遭到误解。就连著名的高等美术学院也有人出来说“抽象美”是没有影儿的事，他不得不拿起另一支笔，从理论上解说他的理想。

“美，形式美，已是科学，是可分析、解剖的。对具有独特成就的作品或作品造型手法的分析，在西方的美术学院中早已成为平常的讲授内容，但在我国的美术院校中尚属禁区，青年学生对这一主要专业知识的无知程度是惊人的！法国19 世纪农村风景画的展出在美术界引起的不满足是值得重视的，为什么在卫星上天的今天还只能展出外国的蒸汽机呢！”

“似与不似之间的关系其实就是具象与抽象之间的关系。我国传

统绘画中的气韵生动是什么？ 同是表现山水或花鸟， 有气韵生动和气韵不生动之别， 因其间有具象和抽象的和谐或矛盾问题， 美与丑的元素在作祟， 这些元素是有可能抽出来研究比较的。 音乐属听觉， 悦耳或呕哑嘈嘶是关键， 人们并不懂得空山鸟语的内容， 却能分析出其所以好听的节奏规律。 美术属视觉， 赏心悦目和不能卒视是关键， 其形式规律的分析正同于音乐。 将附着在物象本身的美抽出来， 就是将构成其美的因素和条件抽出来， 这些因素和条件脱离了物象， 是抽象了的， 虽然它们是来自物象的……

“尽管西方抽象派派系繁多， 无论想表现空间构成或时间速度， 不管是半抽象、 全抽象或自称是纯理论的、 绝对的抽象…… 它们都还是来自客观物象和客观生活的， 不过这客观有隐有现， 有近有远。

“苏州狮子林有一块石头， 似狮非狮， 本来很有情趣， 可任人联想玩赏。 偏有人在上补了一条尾巴， 他以为群众同他一样不知欣赏抽象美。 抽象美在我国传统艺术中， 在建筑、 雕刻、 绘画及工艺等各个造型领域起着普遍的、 巨大的和深远的作用。 我们要继承和发扬抽象美， 抽象美应是造型艺术中科学研究的对象……”

在闯入“抽象美”这个禁区的同时， 他又冒着很大的风险为恢复形式在造型艺术中的主要地位而开道。 在1981年第3期《美术》的《内容决定形式》一文的题目中， 是他斗胆第一次在“内容决定形式”的后面画了一问号。 他写到：

“有一条不成文的法律：‘内容决定形式’， 数十年来我们美术工作者不敢越过这雷池一步。

“实事求是， 讲究实际， ‘内容决定形式’应是一般工作中的指导思想。 内容是实质， 形式是依附的， 是由此派生的。 造房子， 要求实用、 经济、 美观， 美观是形式问题， 排行老三， 在我们今天贫穷的条件下， 我赞同这样的提法。 形式之所以只能被内容决定， 因为它被认为是次要的， 是装点装点而已甚至是可有可无的。 事实上也确是如此， 首先要办完年货， 有余钱再买年画； 如果布料有限， 便不能随意剪裁多褶的衣裙。 已经习惯了， ‘形式主义’是贬辞， 是批评讲究次要的形式而影响或忽视了主要的内容， 我也极讨厌那些虚张声势或装腔作势的形式主义作风。

“然而造型艺术， 是形式的科学， 是利用形式这唯一的手段来为人民服务的， 要专门讲形式， 要大讲特讲。 美术家呕心沥血探索形式， 仿佛向蜂房寻觅蜂蜜， 还须时刻警惕着被蜂蜇， 这‘形式主义’之一蜇， 也颇不轻啊！ 形式主义应到处被赶得像丧家之犬， 唯在造型艺术之家是合法的， 是咱家的专利……

“我们这些艺术手艺人， 我们工作的主要方面是形式， 我们

的苦难也在形式之中。 不是说不要思想， 不要内容， 不要意境； 我们的思想、 内容、 意境……是结合在自己形式的骨髓之中的， 是随着形式的诞生而诞生的， 也随着形式的破坏而消失， 那不同于为之作注脚的文字的内容。

“……但文学和绘画间隔行如隔山的阻碍令人惆怅！ 内容不宜决定形式， 它利用形式， 向形式求爱， 但不能施行夫唱妇随的夫权主义。”

他在论述了抽象美原理和形式主动论的同时， 很可能是有意识地埋伏了西方现代艺术中的一个重要的观念： 形式和内容界限的消失。 如果正面提出这个问题， 在当时无论如何也是会被误解的理论。 他在这篇文章的最后婉转而又坚定地说：

“我没有理论水平， 不能阐明‘内容’一词的含义和范畴， 如果作者的情绪和感受、 甚至形式本身也都就是造型艺术的内容， 那么形式是不是内容决定的问题我是无意去探究的。 但愿我们不再认为唯‘故事’、 ‘情节’之类才算内容， 并依此来决定形式， 命令形式为之图解， 这对美术工作者是致命的灾难， 它毁灭美术！”

吴冠中用浅显的文字、 生动的比喻， 举重若轻地阐述着西方现代艺术的支柱理论， 以便使每一个关注此事的人都能够清楚地理解； 他小心翼翼地论证形式在美术这个造型艺术中的主要地位， 又竭力避免与通行的基本理论唱反调； 巧妙地指出并搁置那些暂时还不便讨论的问题， 如现代艺术中形式和内容之间界限的消失问题。 不但充分显示出他在筛选现代艺术倾向时深得西方现代艺术理论的底蕴， 而且对于他要引进的东西作过深入到家的研究。 此外， 他对战后西方艺术的新发展， 从基本概念到具体方法， 都有清楚的认识和吸收。

据我最粗略的统计， 吴冠中写的理论文章至少有五六个文集。 他的理论文字同他的绘画实践同样优秀， 他深入浅出的说理风格， 联系实际的理论作风， 充分显示出他为中国现代艺术开路的勇气和技巧， 是一切理论工作和实际工作者的榜样。

三 “油画民族化”、“水墨现代化”和“风筝不断线”

大约建筑界在搞“民族形式”的时候， 美术界正在搞“油画民族化”。 吴冠中归国之后的整个油画生涯， 可以说是他“油画民族化”工作的全过程。 “油画民族化”是一个很好的动机， 这一理想吸引了整整一代人， 它反映出中国知识分子自强自尊自豪的民族精神。

其实，“油画民族化”就是西来的油画如何在中国生根的问题， 是如何引进外国艺术及其理论问题的一部分。 在这方面最早的有代表性的先驱人物有徐悲鸿和林风眠， 他们分别代表了两



吴冠中作品

个不同的方向。 徐悲鸿先生是写实主义的大师， 他引进了绘画写实的科学， 如人体解剖和透视， 成为新中国美术教育的一代宗师。 而林风眠在创作上走的是一条寂寞而孤独的路， 吴冠中在《寂寞耕耘六十年》一文中写到：

“林风眠是向西方现代绘画最早的取经者之一， 他不仅是取经者， 同时也是译经者， 他很少写文章， 很少作报告， 他用绘画本身

的语言来翻译， 来移植。

“林风眠吃透了东西方艺术的共同规律， 他咀嚼着西方现代绘画的形式美， 用传统的气韵生动来‘消化’它。”

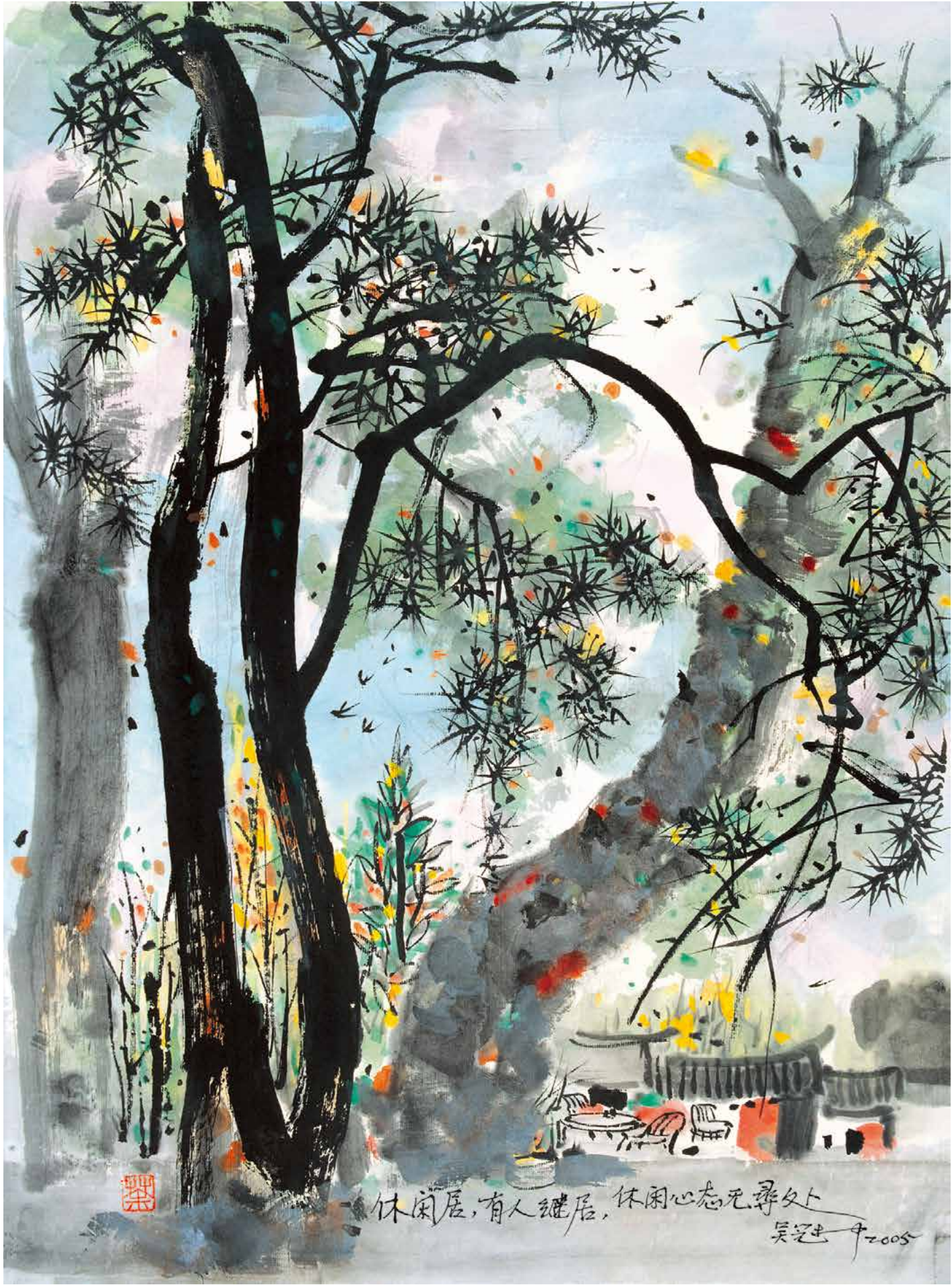
林先生引进的是西方现代艺术的形式科学， 不过在改革开放以前的很长一个时期是不合时宜的， 吴先生走的也是这条不平坦的路。 同时， 吴先生的油画也是写实的， 在当时要生存只有如此。 吴冠中的



吴冠中作品



吴冠中作品



吴冠中作品



《长江万里图》吴冠中

“油画民族化”作了以下努力：①寻求中国的、地方的、民间的、风土的题材；②在以上富于生活情趣的题材中寻求形式美的母题并加以表现，这种表现是物象的，但不一定是“真实的”；③在表现中寻求合适的油画技法，并赋予油画以中国笔墨与风韵；④竭力表现中国绘画“气韵生动”、“意在笔先”的“意境”学说。

吴冠中艺术的重要转折是“水墨现代化”，大约开始于70年代的中期，80年代初获得了丰收。他在回顾这一过程时说：

“我在绘画生涯中背负了五十年油彩，基本做加法，近十余年来转到水墨，可以说是转向减法，减法还从加法来。在油彩中，我从繁杂多彩、对比强烈逐步趋向素淡和单纯，投奔于黑与白。这促使我舍油布而迁居宣纸，颇感顺理成章。”

这种减法，实际上是减去油画这件重武器的负担，减去具体物象和微妙色彩的拖累，专注于外来的抽象美与相应的中国传统精神

在宣纸上的结合。“水墨现代化”是吴冠中艺术的重要里程碑，它明显地显示出以下特点：①淡化客观世界的外表物象观念(包括色彩)，追求对象的美学本质，包括对象的形式和气势，对形式美特征的发掘和表达甚至是表现主义的；②除了继承中国传统绘画的意境学说之外，把中国画以轮廓线为主的线结构特性，提高到以形式结构线为主的形式美结构元素的地位，形成以线结构为主，辅以点、面结构的画风；③为了表现，吸取一切有益的技法和材料，包括国外现代艺术的技法或材料，如美国抽象表现主义“滴画”技法。

但是，“水墨现代化”还只是走在“吴冠中艺术”半路上的东西，我们今天所看到的“吴冠中艺术”，已是不分油彩、墨彩和素描，不分风景、动物和裸体，它们用不同的艺术语言向人们述说同一件事：审美客体的美学本质和灵魂是“可以认识的抽象美”。这里的抽象美，已经不是某外国人或流派的抽象，而是中国的、吴冠

中的、可以认识的抽象“不断线的风筝”。1983年，吴先生在《文艺研究》第3期《风筝不断线》一文中提出了这个非常重要的命题：他想飞得更高、更远。我不知道吴冠中艺术的现代阶段应该从何时划起，但是我可以肯定，这是吴冠中艺术的基本特征。吴先生在《风筝不断线》一文中，生动地描写了他在泰山面对三棵松树，从写五大夫松到创作《松魂》的过程，他然后说：

“……以上是我从向往五大夫松，写生三松，几番再创作，最后作出了这幅《松魂》的经过，其间大约五年的光阴流逝了。……从生活中来的素材和感受，被作者用减法、除法或别的法，抽象成了某一艺术形式，但仍须有一线联系着作品与生活中的源头。风筝不断线，不断线才能把握观众与作品的交流。我担心《松魂》已濒于断线的边缘。”

80年代，他沿着这条思路，用不同的媒体、从不同角度，为实

现自己的理想而努力。他画了一批属于“魂”的东西，都是丢却了物象的拖累，留下它们的魂魄。他画黄土高原犹如猛虎高卧，他画裸体犹如海浪翻滚。他不论“墨彩”、“油彩”，不管“抽象”、“具象”，不满、不顾，思变不止。吴先生曾经要求他自己的画“专家满意，群众点头”，他所提出的“风筝不断线”，是这一思想的新发展：他的艺术，永远与生活相联系；他和祖国的土地、人民，有永远剪不断的情思！

COLLECTION

盛世收藏



【利场】

苏富比北京2014春拍 电话委托那头“藏”着谁？

苏富比伦敦晚拍结束 弗朗西斯·培根夺冠

苏富比北京 2014 春拍 电话委托那头“藏”着谁？

■ 文 / 大 媛

2014年6月1日下午2点，苏富比(北京)2014春季拍卖会在北京国贸三期大酒店举槌，经过2个小时的角逐，52件拍品最终以近1.15亿元人民币收槌，“苏富比明星”赵无极的早期作品《夜之森林》以3599万元人民币成交价位居本场第一。



《05.09.95》油画 赵无极

电话委托那头“藏”着谁？

和最大的竞争对手不同，已进入北京2年的苏富比并不急于扩张，在作品征集和专场控制方面依旧由苏富比香港的同事主要“操刀”，这也形成了苏富比(北京)拍卖会作品少而精、香港市场口味和内地市场热点相结合的独特现象。在这种情况下，苏富比自然会将自己的“品牌”艺术家赵无极作为最大推荐对象，(赵无极目前拍卖市场TOP1去年在苏富比(北京)创下正是对这种现象最好的圆说。)香港市场稳健的20世纪中国艺术及香港市场和内地市场共同关注的当代经典艺术为其次要推荐的对象，而中国当代水墨和年轻艺术家作品的推荐

则即可假想为补充或丰富专场而设置，也可猜测为检测或试探当下市场热点的“天使投资”。可是否也正因为这种非单纯迎合内地市场的设置，使得苏富比(北京)拍卖现场主要由电话委托掌控？从今天的现场拍卖情况来看，几乎百分之九十的拍品都有电话委托参与竞投，除去几件重要拍品外，三分之二的拍品由电话委托竞得，虽然现场不断增加坐席，但真正买家甚少，几件重要拍品虽为现场买家竞得，但也都有数位电话委托与其竞争。无论最后电话那头是否为内地买家，这种雾里看花的市场现状着实让人挠头：为什么电话委托如此之多？电话委托的那头到底“藏”着谁？

焦点拍品依旧老辣 当代水墨依旧受宠

从整体份额来看，本场拍卖与去年相比略显平淡。除几件焦点拍品在高估价落槌以及几件低估价作品超过数倍估价落槌外，其余作品多为低估价落槌，甚至赵无极作品也遭遇流拍。而究其原因到底是市场环境“惹得祸”还是苏富比在拍品设置时没有更多考虑内地买家口味？拿赵无极作品举例，内地买家多是近年才在公开拍卖会上接触赵无极作品，本场中多件赵无极拍品难免会偶遇流拍，何况其中还有赵无极纸本作品和早年非代表、高估价油画作品。

最值得让人兴奋的依旧是焦点拍品的部分。一件赵无极画于1955年的油画作品《夜之森林》在现场以1200万元起拍，经过场内买家和数位电话委托竞相角逐后，最终由场内淡定买家802号竞得，落槌价3050万元，加佣金3599万元成交。赵无极作品极少取名，多以日期代之，此件拍品有具体名称，是其特别之处，另外，此拍品曾为威奇塔州立大学乌利希美术馆藏品，2003年9月上拍，由亚洲私人藏家收藏，时隔11年后再次上拍，成为众买家争逐对象实属正常，而这件赵无极早年深色作品在北京市场角逐也体现出内地买家的逐渐成熟(赵无极最受市场欢迎的作品多为其60年代至80年代作品)。

中国写实油画，王沂东的《山里的新娘》画于1995年至1996年之间，2010年曾于香港佳士得秋拍上拍，以842万港元成交，此次以550万元人民币起拍，最终以900万元人民币落槌，加佣金1062万元人民币成交，被程寿康手中电话委托L55号竞得。从现场情况来看，和电话委托竞争的场内买家疑为唐矩或其朋友，本也有志在必得之势，可最后电话委托从800多万直接报价900万，让场内买家侧目。

其余拍品中，赵无极的《05.09.95》以967.6万元成交，其《4.12.88》以849.6万元成交，赵半狄画于1996年的《粉色的吻》以519.2万元成交，超过最高估价，朱德群画于2006年的《闪烁》和画于1984年的《论战》也均得到市场较高回应，分别以271.4万元和241.9万元成交，超过最高估价近一倍。

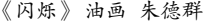
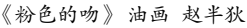
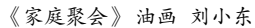
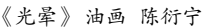
此外，当代水墨再次表现出“市场宠儿”的姿态，徐累的《偶遇》，徐华翎的《香》，李津的《大头》，朱新建的《春意》均超过估价数倍成交，也为此次拍卖会划上了圆满的句号。



《夜之森林》油画 赵无极

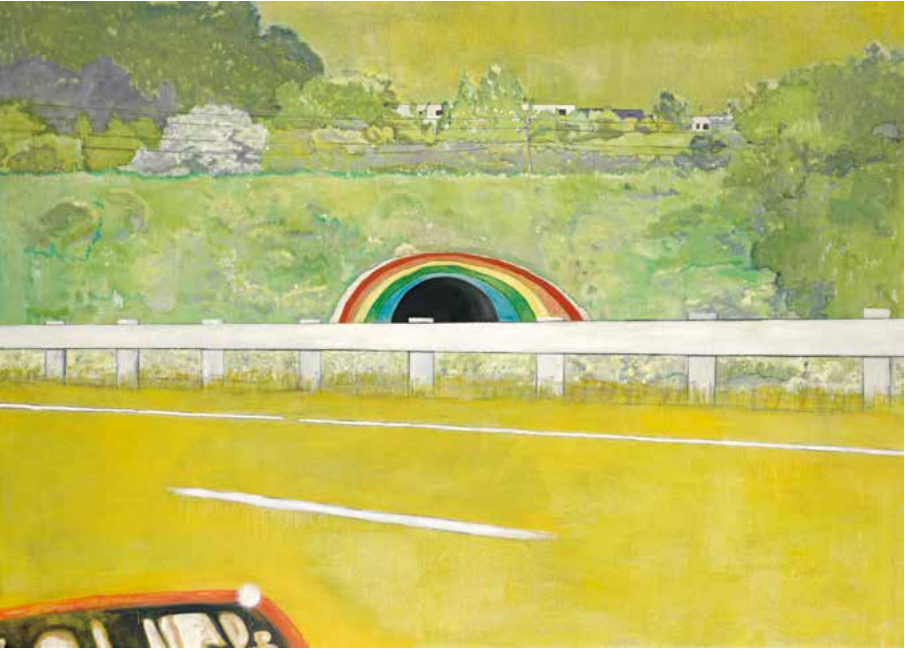


《山里的新娘》油画 王沂东



苏富比伦敦晚拍结束——弗朗西斯·培根夺冠

编译 / 王丹艺



《乡村摇滚》彼得·多伊格



《天国》达米恩·赫斯特

苏富比当代艺术晚拍于6月30日结束，结果表现良好，总销售额达1.59亿美元，比预期的估价高出5千万美元。场上59件作品只有8件流拍。

当晚所有目光都投射在了彼得·多伊的《乡村摇滚》上。开拍之前，人们纷纷认为它有能力打破英国在世艺术家创造的销售记录。然而当作品价格飙升至850万美元的时候，出价似乎不太利索，最后作品以1450万美元的高价成交。虽然在最高估价1500万美元面前有点羞涩，但是作品还是为艺术家的拍卖纪录创了新高。达明·赫斯特因作品《天国》而被归为销售数字较高的一类。但是最终的售价还是不如人意。作为蝴蝶系列作品，《天国》180万美元的价格有点不太新鲜。

有不尽人意的，也有让人较好的。弗朗西斯·培根的《乔治·戴尔肖像三联画》是当晚的大赢家，打破了最初让人印象深刻的2500-

3400万美元，最终以4540万美元的高价成交。《乔治·戴尔肖像三联画》描绘了培根生命中的情人—乔治·戴尔(George Dyer)，彼时他们关系最为亲密。培根这一博物馆级别质量的作品非常重要，当时培根正开始利用好友约翰·邓肯的摄影作为绘画素材，这幅作品极有可能是描绘照片创作的第一张画。目前，培根一幅三联画的最高拍卖纪录是3900万美元，这一纪录由2011年在伦敦苏富比的《卢西安·弗洛伊德三联画》创造。苏富比当代艺术部资深国际专家Oliver Barker表示：“《乔治·戴尔肖像三联画》作于培根与戴尔第一次相遇后的一年内，一方面证实了培根与戴尔之间的风流韵事，另一方面也显示了培根在肖像画方面的高度成就。这幅作品的绘画性、无秩序的笔触和自然情感的流露使得培根成为艺术家中的巨擘，当前培根作品市场行情全面走高，我们也希望这幅作品能够取得很好的成绩。”



《乔治·戴尔肖像三习作（浅色背景）》弗朗西斯·培根

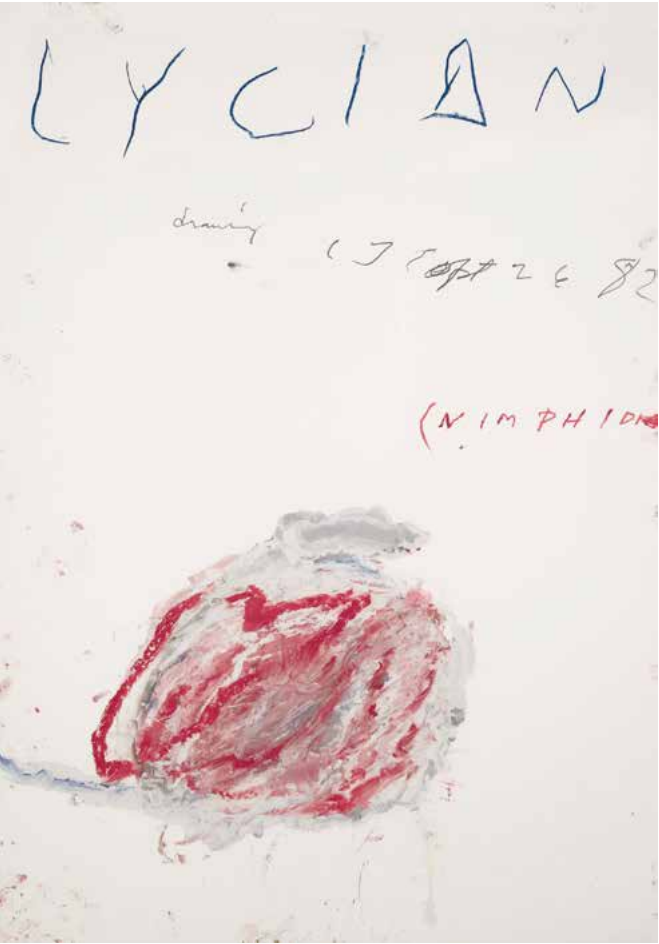
伊夫·克莱因的作品成交价为540万美元，是估价250万美元的两倍。马克·罗斯科那幅色彩丰富的《第10号》由分开的几个不同颜色的笔触构成，以410万美元成交，超过最高估价130万美元。

然而一些作品最终还是未能找到新主子，其中就有安塞姆·基佛的《路》。这件作品最终未能超过它的最低估价85万美元。塞·托姆

布雷的《吕底亚素描（妮菲迪亚）》在拍卖中未能满足它的110-140万美元的价格标签，安东尼·卡洛的雕塑也是未能超过它预售的估价130-200万美元。相反，艾德里安·格尼拍出的230万美元与弗兰克·奥尔巴赫拍出的390万美元都分别刷新了艺术家作品的拍卖纪录。



《第10号》马克·罗斯科



《吕底亚素描（妮菲迪亚）》塞·托姆布雷

2014

《明日风尚·彩墨中国》

杂志征订全面启动

Subscription

尊敬的读者：

《明日风尚·彩墨中国》杂志于2014年4月创刊，由南京出版传媒集团主办，同曦集团协办。是一本侧重于专业学术性，兼顾市场导向性的高端书画艺术刊物。本刊立足于江苏，面向全国，面向市场，致力于形成传播书画艺术的重大平台，打造重大特色文化艺术品牌。展示中国先进文化的特色、成就和方向；把握书画艺术发展的前沿和热点，深入探究书画理论和创作的基本问题，以浓厚的人文关怀精神关注书画家的成长和作品，以深刻热烈的探索讨论构筑当代水墨艺术互动的平台，以丰富多彩的栏目内容反映水墨领域的多样景观，最大程度地传播和弘扬中国文化和民族艺术，展现中国文化艺术的风貌。突出“大美术”概念，倡导创新、突出特色。为当代艺术立传，为艺术院校、艺术家和画廊等艺术机构搭建一个高端的交流展示平台。

现经同曦集团研究决定，自2014年起，面向广大从事和喜爱书画艺术的精英人士及社会各界读者征订。

征订范围：艺术学者、广大书画艺术爱好者

征订范围：艺术学者、广大书画艺术爱好者	邮寄地址：南京市江宁区双龙大道1355号新贵之都540室
传 真：025-52123540	电 话：025-87133586
邮 箱：caimochina@163.com	缴费形式：邮局电汇或银行转帐
单位名称：南京万尚广告传媒有限公司	开 户 行：中国工商银行胜太路支行
帐 号：4301028719100023613	联 系 人：卢先生 电话：025-87133585

《明日风尚·彩墨中国》杂志发行部
2014年7月

2014年《明日风尚·彩墨中国》征订回执（注：1份即全年12期）

姓 名		份 数	
联系电话		汇出金额	
地 址			

《明日风尚·彩墨中国》杂志约稿函

《明日风尚·彩墨中国》期刊是侧重于专业学术性，兼顾市场导向性的高端书画艺术刊物。在书画家和读者、收藏家、艺术市场之间搭建沟通桥梁，力求展示中国先进文化的特色、成就和方向；把握书画艺术发展的前沿和热点，深入探究书画理论和创作的基本问题，以浓厚的人文关怀精神关注书画家的成长和作品，以深刻热烈的探索讨论构筑当代水墨艺术互动的平台，以丰富多彩的栏目内容反映水墨领域的多样景观，最大程度地传播和弘扬中国文化和民族艺术，展现中国文化艺术的风貌。

本刊栏目设置

大 观：重点关注书画前沿动态，把握书画发展的热点，剖析近期书画领域的各种现象。

思 潮：展示优秀美术理论研究成果，促进学术交流，引导美术思潮。

墨 香：从古到今一直探索至时尚前沿，从时间维度上对中国水墨艺术进行全方位的剖析展示。

人 物：从故事到言论，串起包括历史、人文、民俗、水墨艺术等在内的中国传统文化要素。

拍 藏：端正市场导向，提升中国艺术市场艺术品的品质，为艺术机构搭建高端交流展示平台，弘扬中国传统文化。

现因发展需要，面向社会企事业单位、艺术团体及个人征稿，欢迎广大优秀书画艺术家、工作者加入《明日风尚·彩墨中国》。

稿件要求：

- 稿件条例清晰、逻辑严密、文字精炼、有深度，理论性文章要对关键词、摘要、正文、参考文献标注清晰明确。并署名第一作者及通讯作者简介。
- 评论性文章观点要突出，要有独特的见解和看法。文稿篇幅（含图表）一般不超过 5000 字，一个版面 2500 字内。文中量和单位的使用请参照中华人民共和国法定计量单位最新标准。
- 文中的图、表应有自明性。图片至少在 2 张以上，图像要清晰，层次要分明。
- 凡涉及到参考文献的著录格式需采用顺序编码制，按文中出现的先后顺序编号。所引文献必须是作者直接阅读参考过的、最主要的、公开出版文献。未公开发表的、且很有必要引用的，请采用脚注方式标明，参考文献不少于 3 条。
- 来稿请勿一稿多投。收到稿件之后，5 个工作日内审稿，我们将尽快与您联系。
- 来稿文责自负。所有作者应对稿件内容和署名无异议，稿件内容不得抄袭或重复发表。对来稿本刊有权作技术性和文字性修改。
- 请投稿者自留备份稿，本刊不做退稿。
- 请在稿件后面注明稿件联系人的姓名、工作单位、详细联系地址、电话（包括手机）、邮编等信息，以便联系有关事宜。

稿件一经采用本刊将支付相应稿费及刊物赠送，详情可咨询本刊编辑部。

投稿邮箱：caimochina@163.com

联系电话：025-87133586



《月夜》 34 X 42 李致