

彩墨中国

明日风尚

CHINESE ART

总第16期 2015/07

国内统一刊号: CN32-1775/G0
国际标准刊号: ISSN1673-8386
邮发代号: 28-71



视 点/顾氏视角 老纪讲坛

名 家/刘曦林

精 英/温恒杰 蔡清德 谢士强 郭列平 陶亚萍 刘元堂 谭雷鸣

鉴 藏/范宽《溪山行旅图》

同 墓艺术/《写意中国》中国国家画院国画作品展回顾

学 术/黄纯尧—浅论石涛的艺术主张

王 龙—皴法的历史演进

史阳春—宋代婴戏图考

张 堏—徐悲鸿画笔下的女人

推 介/张民生 陈思孝



2015年07月

出版日期：2015年07月30日

定 价：20元

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

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

出版人 朱同芳

编辑出版 南京《明日风尚》杂志社有限公司

社 址 南京市玄武区太平门街53号

邮 编 210016

电 话 (025) 57712077

杂志社发行工作站点：

上海市发行站 负责人：陆 骏 13816878933

天津市发行站 负责人：韩 伟 13207665555

江西省发行站 负责人：张 扬 13907981129

山东省发行站 负责人：于释博 13969168357

内蒙古发行站 负责人：王荣婷 13009559082

张 瑶 13015054028

湖南省发行站 负责人：李 翔 13910781263

广东省发行站 负责人：庄 丽 13502761611

吉林省发行站 负责人：窦唯璐 13500806325

浙江省发行站 负责人：高 攻 13173660988

辽宁省发行站 负责人：张连帅 18940060999

深圳市发行站 负责人：王 陶 13828870069

南昌市发行站 负责人：王立东 13576058166

珠海市发行站 负责人：金浩东 13702313396

东莞市发行站 负责人：黎俊杰 13316630333

华北区发行站 负责人：高 毅 13611585224

(北京市朝阳区高碑店惠河南街1109号)

版权所有：

本刊编辑部保留所有权利，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、传播或以其他任何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。

彩墨中国 明日风尚
CHINESE ART

出品人 中传艺术品（北京）股份有限公司 同曦集团联合出品

名誉总编辑 毕建勋

总编 辑 董小卫

副总编辑 万 冰

主 编 李学伟

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 中国美术家协会 中国书法家协会 中国艺术研究院
中国文化传媒集团 中国书画院 江苏省国画院
江苏省美协会 江苏省书法家协会 江苏省书法院
南京艺术学院美术学院 南京师范大学美术学院 徐悲鸿研究院

专家学术委员会（排名不分先后）

陈燮君 耿宝昌 杨伯达 叶佩兰 杨臣彬 杜遁松
单国强 古 方 金运昌 拓晓堂 陆 亨 丘小君
秦利生 陈烈汉 李砚祖 彭 锋 王端廷 朱乐耕
李学伟

艺术评审委员会（排名不分先后）

章剑华 詹恭达 喻继高 高 云 刘 健 管 峻
喻 慧 刘 敦 毕宝祥 刘灿铭 王卫军 龙 瑞
王 镛 杜大恺 刘尚勇 石 开 郭子绪 朱培尔
马海方 老 团 李呈修 何 辉 贾廷峰 张天羽
过小明 毕建勋 寇月朋

执行编委 郑必厚 赵洪军

执行总编 陈广川

执行副总编 范依众

学术顾问 杨祥民 薛 墨

编辑部主任 辛立娥

设计中心 刘世林 夏 彬

文字编辑 付 纲 张彬彬 王 政

特约供稿 张廉明

编辑部地址 南京市双龙大道1222号同曦瑞都购物广场六层

电 话 (025)87198228

E-mail caimozhongguo@163.com

国内统一刊号 CN32-1775/G0

国际标准刊号 ISSN1673-8365

邮发代号 28-71

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

卷首语

美术史上“学院派”一词始于十六世纪末的意大利，十七八世纪在英、法、俄等国流行，其中法国的学院派势力和影响最大。学院“Academy”一词最初含“正统”。走正路不走邪路的意思。因而学院派很十分重视基本功训练，重视题材的规范、技巧的规范和艺术语言的规范。如何才能走正道，在学院派看来就是重模传统，向传统学习，强调继承性的需要，强调绘画人员应在美术学院，经历循序渐进的学习和严格的训练。在美术界具有相当的势力和影响。

西学东渐，欧风美雨。中国当下的高等美术教育体系，是在二十世纪初由西方引进和建构起来的，尤其是在素描、色彩等基础教育方面，甚至教材都一直沿用古希腊准则。这种学院美术教育体系具有积极的价值意义，但另一方面也使得中国学生远离传统文化艺术之根基，逐渐丧失本民族的审美与价值观，找不到传达自己文化精神的依托。有鉴于此，业界学者意识到重建中国自身高等美术教育体系的重要性和紧迫性，中央美院袁运生教授就提出，可从中国青铜器和传统雕塑复制入手，取代一直沿用的古希腊、罗马的石膏雕像，使中国美术经典成为主体，走向基础课堂。以此为契机，在中国艺术高校中逐步建构起独特的造型和审美理念。这对于美的启蒙教育尤为 important，更对中国当代美术教育体系的建立有着莫大意义！

本期推介名家刘繼林教授以及几位年轻书法家和画家，如温祖杰、郭列平、刘元堂、谢士强、谭雷鸣、张继华等，多有着长期置身学院派学习的科班经历和艺术体会。任教于高校美术教育岗位，传道授业，致力于中国传统艺术精神的发掘与表达；他们重视中国传统文化艺术的创造性转化。多年来取得了一系列相关成就，引起了美术界乃至全社会范围的关注。

艺术名家

刘曦林



刘曦林 1942年生，著名书画家、书画家。早年启蒙于书画家郭茂村门下。就读于山东艺专（山东艺术学院前身），深得齐白石、黑抱光等先生的指教。1965年任《喀什日报》任美术编辑；1978年考取中央美院美术系硕士研究生；1983年赴中国美术馆从事吴昌硕研究、书画创作。现为中国美术馆研究员、中国美术家协会理论委员会副主任、《美术》杂志社编委、中央美术研究院研究员。山东美术馆特聘教授。著有《齐白石——画风和传》，《诗画论》，《中国画与现代中国》，《郭味蕖传》等。

孙多慈的“绝情书”中，红豆戒指之蜜事艳史也一并做了了断。信里写道：“说到红豆，他是有他烨烨之光，无论你戴与不戴，况且你虽说接受了我，却从未见你戴过，你以为他不值什么，丢掉好了。”⁶徐悲鸿后来写信到蒋家，表示想重归于好，愿意将孙多慈送他的红豆、由他镶嵌的金戒指转赠与蒋碧薇，以示与孙之决绝。最后，戒指并未送出，也再没有戴起过。

后来孙多慈到美国看望旅居纽约的王少陵，见到一幅徐悲鸿的手迹。高悬的玻璃镜框内，分明题写着：

急雨狂风势不禁，
破舟弃棹苦伶仃。
荆莲认识中心苦，
独育沉吟味苦心。

当年随红豆一起寄出的，还有一条绣着“慈悲”两字的手帕。徐悲鸿当即以“红豆”为题赋诗三首，寄还给她。这便是其中的第三首。徐悲鸿去世的消息传来，孙多慈关门哭了三天，为老师戴三年大孝。天地两两相隔，莲心的苦味化作沉沉的隐痛，诉说着无边无尽的悔恨。

三、魂随君去

2015年6月16日，徐悲鸿最后一位夫人廖静文女士在北京溘然长逝，这一段悲喜交加、传奇而又不易的忘年之恋也悄然落下帷幕。

徐悲鸿与廖静文相识之初，曾画下一张水墨速写【图13】。画里的廖静文正值十八九岁的年纪，及肩的短发，凤眼韶眉，还是个未尝愁滋味的青年。当时徐悲鸿在重庆筹办中国美术学院，想将战时藏于桂林七星岩的一批藏书整理后运回学院图书馆。说是机缘巧合，不如说是命运安排吧。彼时徐悲鸿步入中年，操劳间已两鬓白霜，与妻子蒋碧薇暖昧难圆，苦恋情人孙多慈远去了浙江嫁为人妻。就这样，廖静文适时的出现了。虽然年龄相差甚远，她却成了徐悲鸿难得的助手，理想的倾诉对象，从无话不谈的朋友到惺惺相惜的恋人。这一切都如此自然。

后来，廖静文被大学录取。徐悲鸿却久病不起，她毅然放弃求学的机会，来到徐悲鸿病榻前朝夕相伴。无意间看到徐悲鸿写下的一首诗：



图13 廖静文 水墨 1943年

⁶ 《徐悲鸿文集》，王震编，上海画报出版社，2005年，第189页。

灯昏已入夜，无计息相思。
魂已随君去，追随永分离。

灯影恍恍，孤独一人，浓愁相随，寝不成寐。徐悲鸿千里跋涉去看回贵阳老家的廖静文。据说，到她家时，已是深夜十二点，他“那身蓝布棉袍上上下下都溅满了泥浆”⁷。一问才知，郎车半路几度抛锚，但为能见她，他在黑夜泥水中独涉四十华里。如此笃诚的深情，不禁泪眼婆娑，难以卒读。

《廖静文像》作于1947年【图14】，她一袭紫袍在杏黄色沙发的衬托下格外出挑，端庄而高贵，画中已经快至而立的徐夫人目光炯炯，沉着笃定。此时的廖静文已不再是跟在徐先生身后的那个羞涩的女助手，几年的磨练让她成长为在背后默默支持丈夫艺术事业的贤妻良母。徐悲鸿自接任北平艺专校长的职务以来，积极整顿校风校纪，事事力争上游，不遗余力地倡导现实主义运动，孜孜不倦投身创作、培养人才，着力振兴中华之艺坛。他似乎忘记了自己已无复当年的身强力壮，仍旧早起晚归，日夜操劳，至于病痛缠身，几度晕厥入院。一直陪在徐悲鸿身边的，正是他的案头红颜——画中那位坚强的女子，用一生的守候为七年之婚姻作注解的伟大女性【图15】。

徐悲鸿很多后来的书画上都题有这样的字样：静文爱妻保存，为了廖静文今后不为生活所忧，他特意在北京用她的名字买下一座大宅，又名“静庐”。徐悲鸿去世后，廖静文将房子的钥匙连同房契一同交给了国家，一并交出的，还有徐悲鸿一千二百多幅遗作，以及他收藏的唐、宋、元、明、清和近代著名书画一千余幅，和图书、图片、碑拓、美术资料等万余件珍贵资料。如果说在徐悲鸿生前，她是默默无闻、相夫教子的徐夫人，那么现在，她用实际行动证实了自己无愧于“最伟大的徐悲鸿事业之继承者”的荣冠。

想来天堂里也定有青碧如荼的江水，青胜似花的松竹。遥遥地，嘉陵江边，双马齐下……



图14 廖静文像 油画 1947年



图15 徐悲鸿与廖静文 照片

⁷ 《徐悲鸿一生——我的回忆》，廖静文著，中国青年出版社，1999年，第264页



“

张民生

男，1982年生，山东省潍坊市临朐县人，斋号养心斋。
2004年本科毕业于南京艺术学院中国画专业，获学士学位。2011年研究生毕业于南京艺术学院中国画工笔花鸟专业，获硕士学位。导师孔六庆教授，期间信息职业技术学院艺术学院基础教研室主任，讲师。江苏省美协会员，常州书画院特聘画家。江苏省花鸟画研究会武进分会秘书长，作品被徐悲鸿研究会等专业机构收藏。

”

参展获奖：

- 2006年 第一届函安杯国际书法展览优秀作品奖 国家博物馆
- 2010年 《江苏省美协会员第三次新人美术作品展览》新人奖 江苏省美协
- 2011年 “第二届全国‘徐悲鸿奖’中国画展”优秀奖 江苏省美协 徐悲鸿研究会
- 2012年 2012年117位青年艺术家联展 无锡美术馆
- 2012年 深美阁约四人学术邀请展 作品展 刘海粟美术馆
- 2012年 “桃李争春”孔六庆师生展 南京梵朗美术馆
- 2012年 江苏省花鸟画优秀作品晋京展 中国国家画院展览
- 2013年 江苏省高校美术作品展优秀作品奖 江苏省教育厅主办
- 2013年 《第六届全国当代著名花鸟画家作品展》特邀画家 江苏省文化厅主办
- 2013年 《徐悲鸿奖》获奖作者精品展 江苏省教育厅主办
- 2014年 糯墨新秀展 江苏省美术馆
- 2014年 第三届徐悲鸿奖中国画提名展 全国政协大礼堂
- 2015首届江苏省青年美术作品展 江苏省美术馆
- 出版及文章：
 - 2007年 编著《素描改革》 天津人民美术出版社
 - 2010年 《论中国传统绘画中的“静”》 长期被《艺术品》2010年第6期
 - 2011年 作品发表于《花鸟画研究》 《新视觉艺术》2012年第1期
 - 2012年 《画鹤研究》 江苏教育出版社
 - 2012年 作品入选国家精品课程《春秋花语》 上海书画出版社
 - 2013年 作品入发表于《书画》 ISSN2095-4115
 - 2013年 《洗心系列创作体会》
 - 2014年 《艺术时尚》发表《百花图卷》造型解析一文



■ 情深四时乐 45.8cm×65.8cm 2014年



■ 理羽为高飞 45.8cm×65.8cm 2014年



■ 情深四时乐 45.8cm×65.8cm 2014年



■ 情深多草木一鸿而过 45.8cm×65.8cm 2014年



“

陈思孝

江苏南京人。江苏省美术家协会会员、江苏省青年美术家协会会员、南京市青年美术家协会会员。

”

艺术成就：

- 2014年12月3日 作品《李季玉立》等八件作品参加“第三场‘徐悲鸿奖’中国画提名展”
- 2014年10月8日 作品《云日青葱》入选南京国际美展
- 2014年9月1日 作品《鸟语花香》入选“庆祝中华人民共和国成立65周年江苏省美术作品展览”
- 2014年6月 作品《采花》参加“江苏省第四届大学生艺术展演活动”获专业组一等奖
- 2013年7月5日 作品《淡之封存》参加“第三届徐悲鸿奖中国画展”获银奖、并获新人奖
- 2012年6月18日 作品《淡之封存——岁月如歌》参加“南京师范大学2012届毕业生作品展”获学院奖，作品被南京师范大学永久收藏
- 2011年6月 作品《情怀》参加“江苏省第三场大学生艺术展演活动”获专业组一等奖
- 2011年5月 作品《素馨清雅图》参加“第二届徐悲鸿奖中国画展”获优秀奖。作品被江苏省徐悲鸿研究会收藏
- 2011年7月1日 作品《瓶花》参加“庆祝中国共产党成立九十周年”获二等奖
- 2010年7月16日 作品《丁香》入选“江苏省美术家协会第3次新人新作美术作品展览”



■ 杜鹃妍



■ 鸟语花香



读



之



封

读之封存系列作品清淡优雅地描绘着窗台、花瓶、缝纫机、留声机、茶具、打字机、电风扇这些残存在我们记忆中的老物件。这些民国老物件在我这个90后的眼里、心里，是对过去时代前辈们的用品的好奇，因为它们有着岁月的痕迹，有着时代的印记，也是几代人的回忆。

SOHO
SOHO Rayong 瑞者
SOHO Rayong



“写意中国·中国国家画院国画作品展” 暨中国国家画院同曦创作交流中心揭牌仪式在同曦艺术馆盛大开幕



■ “写意中国·中国国家画院国画作品展” 开幕式现场

开幕式签到现场

2015年7月3日上午，由中国国家画院、江苏省文联、南京市江宁区人民政府主办的“写意中国·中国国家画院国画作品展暨中国国家画院同曦创作交流中心揭牌仪式”在南京同曦艺术馆盛大开幕。此次展览由同曦集团、中国国家画院艺术交流部、江苏同曦艺术馆有限公司、北京视界聚焦文化传媒有限公司承办。



■ 开幕式嘉宾签到



■ 中国国家画院副院长江舟主持

开幕式盛况

开幕式由中国国家画院副院长张江舟主持，陈广川、杨晓阳、童剑华、商云、周京新、言恭达、赵奇先后在开幕式致辞。

“写意中国”，是一个系列的主题展。为积极响应习主席打造“丝绸之路新经济带”的号召，早在2014年初，中国国家画院制定了以“写意中国”院展为代表的展览制度。国家画院的艺术家们分为四路，分别对陆上丝绸之路、草原丝绸之路、海上丝绸之路、南线丝绸之路开展考察写生活动，通过切实地感受、收集了大量的第一手资料和

丰富素材。众多艺术家把丝绸之路考察写生中积累的作品进行再创作，展示了丝绸之路项目的阶段成果。此次展览是“写意中国”主题系列展第一次走进江苏，也是“写意中国”作为“南线丝绸之路”的第一次展示。展览汇集学界公认的80余位中国当代国画名家的200余幅中国画佳作。作为当代中国画坛一次重量级的整体亮相，此次大展堪称中国画坛创作实力的集中展示，不仅是近年来我国中国画美术创作的优秀成果，也表达出艺术家们对悠久灿烂的民族文化传统的认同和

敬意。这80余位艺术家秉承了中国绘画绵延深厚的写意传统，以当代的笔墨表现形式开创具有时代面貌的新写意精神。

陈广川先生在开幕式上对中国国家画院此次在同曦艺术馆的展览表示欢迎，他说，大量国家级艺术作品将在同曦展出，充分满足人们精神需要，提高公众的艺术素养，让艺术真正发挥服务群众、服务社会、推动发展的文化效用。杨晓阳院长在致辞介绍道：“中国国家画院着力弘扬‘大美为真’的写意精神，在多年的艺术实践和学术研讨



■ 开幕式现场与会嘉宾

中不断地梳理、论证和挖掘，坚持倡导中国精神、推崇中国标准，在中国当代美术起到了重要的推动作用。“写意中国”经过几年的发展，先后在北京、上海等地举办了阶段性学术成果展，取得了很好的社会反响，代表了国家画院一以贯之的学术理想，已成为中国国家画院年度展览的重要品牌。”章剑华先生、高云先生、周京新先生、言恭达先生、赵奇先生在致辞中也对此次展览表现出高度期待。

中国国家画院院长杨晓阳先生和同曦集团董事长陈广川先生共同为中国国家画院同曦创作交流中心揭牌，这也标志着中国国家画院同曦创作交流中心正式成立，双方将在之后的进行更广泛的深



■ 同曦集团董事长陈广川致词

度交流与合作。最后，杨晓阳、章剑华、冯健亲、张晓凌、张江舟、言恭达、刘伟冬、周京新、于茂高、陈广川先生为“写意中国·中国国家画院国画作品”展剪彩。

“写意中国·中国国家画院作品展”是中国国家画院与同曦集团合作的第一次展览，也是画院又一次与社会力量合作，以优秀的作品传播当代中国价值观念的一次展现。同曦集团在文化产业积累了丰富经验，是一家很有实力、有文化思考和前瞻眼光的企业。中国国家画院和同曦集团双方将构建战略合作伙伴关系，展开全方位、多层次的合作，共同致力于促进中华书画艺术的传承、创新和发展，为中国文化发展做出积极的贡献。

开幕式结束后还举行了“写意中国·中国国家画院国画作品展”研讨会。据悉，展览将持续至8月2日。

穿透历史的感受与识见

—刘曠林《二十世纪中国画史》读后感

文 / 丁宁

一个世纪不过是历史长河中的短暂一瞬，而且，对于历史已极为悠久的中国画而言，也只是一个片段而已。可是，这毕竟是一个特殊的世纪，充满了如此众多的动荡与变迁，同时，这毕竟是我们自己也处身其间的时代，而中国画在这样的百年间经历了太多从观念到材料以及从创作到接受的冲击，凸现出一种既与经典形态相关联同时又不尽相同的特别存在状态。对于这种似乎还在进行时态中的画种的方方面面进行严肃的记录，展开深刻的反思，难度自现，却又是亟需的。

近期有幸展读刘曠林先生新著《二十世纪中国画史》（上海人民美术出版社 2012 年版），洋洋凡 50 余万言，可是，几乎想一口气读完它。我也曾略过一些中国画方面的史述，但是，大多印象已浅。刘著不但给我印象至深，而且让我情不自禁有写点书评的感触。

首先，刘著的容量极大。这不仅是指其篇

幅不薄（凡 700 余页），而更是指其蒐集的史料颇为整全，从而有了相当真实的历史呈现。堆积史料或许是任何史述著作难以回避的做法，不过，对于相对比较晚近的 20 世纪的中国画史，却是少有价值的。作者的资料积累非常人可比，但是，他深知，关键尤在于不要遗漏或埋没重要的人物，让历史本身尽可能得以忠实的再现。与很多高头讲章的著述不同，作者对于史料的整理与还原显现出了过人之处。譬如，极少有人提及的张书旗在刘著中不但被多处提到，而且，在“第一代海外华人画家”一节中再加评骘，显得颇为难得。当然，对这位当年曾有可能出任国立艺专校长，为丘吉尔送赠力作，有画作发表在美国《生活》（1943 年）杂志上的画家的研究，还是有极大的空间可以发掘的，然而，刘著所铺垫的已是一个不俗的基础。再如，藤白也（1900 ~ 1980 年）是留学美国而且是中国留学生中第一位担任国外



中国国家画院院长杨晓阳讲话



江苏省书协党组书记、江苏省文学艺术界联合会主席、党组书记孙晓云讲话



江苏省文化厅副厅长、江苏省文联副主席高宏讲话



江苏省美协主席、江苏省画院院长、中国国家画院研究员周京新讲话



中国书法家协会副主席、江苏省文学艺术界联合会副主席孙晓云讲话



参展画家代表赵奇讲话

揭牌仪式



■ 中国国家画院院务委员陈广国先生
为同曦创作交流中心揭牌

全体嘉宾合影



全体嘉宾合影

参观画展



座谈会



座谈会现场



■ 杨晓阳 丝绸之路·陆上纪行 200cm×1000cm 2014年(参展作品)



■ 杨晓阳 丝绸之路·陆上纪行 200cm×1000cm 2014年 局部(参展作品)



■ 周宗新 草堂系列 240cm×53cm×3 2014年(参展作品)

FREEHAND CHINA

写意中国



写意中国·中国国家画院国画作品展

Freehand, China National Academy of Chinese Painting Exhibition

主办单位 中国国家画院 江苏省文联 南京市江宁区人民政府

承办单位 同曦集团 中国国家画院艺术交流部

江苏同曦艺术馆有限公司 北京视界聚焦文化传媒有限公司

展览时间 2015年7月3日——8月2日

开幕时间 2015年7月3日 10点

展览地点 同曦艺术馆(B、C、D、1号展厅)

同曦艺术馆地址：南京市江宁区双龙大道1222号 同曦瑞都购物广场6楼 | 客服台电话：025-87198228

艺星卡

ARTS STAR CARD

即将发售

艺星卡首发活动期：**8月22日~9月7日**，
活动期间至同曦艺术馆免费办理艺星卡，充值领小小艺术家装备啦~



艺术家卡

艺术家卡主要以热爱艺术的家庭，以及艺术家、艺术机构、藏家为客户提供。

艺星卡

小小艺星卡主要以幼儿园大班、小学生、中学生为客户群。



办卡特别优惠：

- 凭卡免费获得同曦艺术馆展览参观券
- 免费获悉同曦艺术馆展览信息
- 首充值可获赠一次培训试听课
- 报名同曦艺术培训可享相应优惠
- 邀请参加艺术馆活动。如艺术馆演出、艺术品讲座、艺术沙龙等



彩墨中国 2015

CHINESE ART 征稿函

《明日风尚·彩墨中国》是由南京出版传媒集团主办，同曦集团协办的专业书画艺术学术月刊，面向全国公开发行。本刊以研究和传播、弘扬中国书画艺术为宗旨，以专业学术精神和高品味艺术标准为导向，致力于探究和展示中国美术的历史与现状、艺术特色、学术成就和发展方向，把握当代书画的前沿动态和热点话题，探索书画理论和创作的基本问题，关注书画家的成长和创作，构筑当代书画与社会的互动平台。现据栏目设置，向专家、学者、艺术家、收藏家真诚约稿。

| 本刊栏目设置：

- 一、视点：当代艺术现象之批评
- 二、名家：书画、理论、名家名作
- 三、精英：当代书画精英精作
- 四、鉴藏：收藏文化与名作鉴赏
- 五、学术：美术史论学术研究
- 六、推介：学院潜力新锐艺术才俊新作

| 稿件要求：

- 1、名家、精英、星探栏目，稿件须图文完整，适合专业刊物出版。
- 2、学术栏目来稿
 - (1) 兼顾学术性和可读性，文辞力求简炼，所配图、表须适宜出版印刷。
 - (2) 文中注释作页下注，序号用上标[1][2]等标注，格式如下：
专著、论文集等：[序号]主要责任者，文献题名，出版者，出版年，起止页码。
期刊：[序号]主要责任者，文献题名，刊名，年，卷(期)。
报纸：[序号]主要责任者，文献题名，报纸名，出版日期(版次)。
(3) 字数以3000至8000为宜。
- 3、收到稿件后，5个工作日内审稿，我们将尽快与您联系。
- 4、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。本刊有权对来稿作技术性和文字修改。
- 5、请将稿件用WORD格式按附件形式发至本刊电子邮箱。勿一稿多投，稿件请写清作者姓名、工作单位、详细通讯地址、联系电话等相关资料，以便沟通。

稿件一经采用本刊将赠送3本刊物，详情可咨询本刊编辑部。

投稿邮箱：caimozhongguo@163.com

联系电话：025-87198228



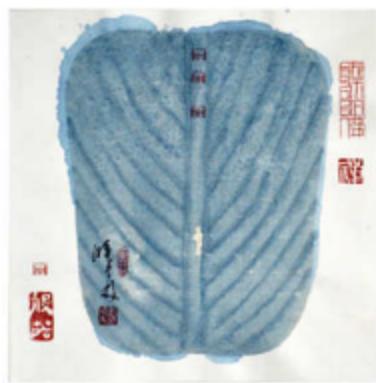
■ 梦中小院之都市庭院 纸本水墨设色 144cm×618cm 2011~2012年

教授的艺术家，其作品进入了一系列重要的国际展览和博物馆（如美国克里夫兰艺术博物馆）。也获得过英国皇家美术学院荣誉会员的称号，而且，尤为重要的是，他曾以其中国画和书法作品深刻地影响了美国艺术家马克·托贝。因而，他的份量是自不待言的。可是，偏偏他既不见于流行的美国艺术史著作，也几乎被中国的美术史文本所遗忘。好在刘著还是有所提及的（第611页），可惜称其“留学法国”，是一小小的笔误，因那只是后来游历过法国而已。

其次，刘著起用史料小心求证，从不马虎。尤其是对他人史料运用的匡正，颇多令人感佩之处。譬如，关于康有为的《万木草堂藏画目》和陈独秀与吕激关于“美术革命”通信在发表时间上谁最早的问题，作者通过考证下了定论；再如，“黑画展”何时开幕，作者也有可信的考订。无疑，刘著以其数量颇可观而且可靠的史料铺陈，为今后的同类研究打下了再好不过的基础和结构。

再次，刘著的叙述和评价力求客观与公正，他少被时下流行的诸如“大师”、“巨匠”之类的溢用所左右。相反，他将世纪始末的数以百计的画家，无论两岸还是海外，无论资深的名家亦或崭露头角的新秀，都为之留出了叙述的篇幅，并且要言不繁地直陈其作品的特点与价值，即使是对名气极大的画家，如刘海粟、周韶华、冯远等，也不夸饰，而是从实而论。不妨读一读他对吴冠中的创作与理论观点的褒与贬，我们虽然不必通篇接受之，但是，却不得不佩服作者力求客观、公正、毫不溢美的眼光与勇气。至于他心目中的年轻艺术家，如南方的林海钟，他一方面给予颇高的肯定，另一方面也写下了极为中肯的期许。

第四，《二十世纪中国画史》毕竟不是一般的史述，而是关于活生生的中国画艺术发展的历史文本。这就给作者高悬了另一种特殊的要求，即必须有足够的艺术感受来面对千姿百态的中国画作品。好在作者本入学画出身，亲炙名家，而且自身



■ 巴蕉扇 纸本水墨设色 36cm×36cm 2014年

的创作成就卓然，曾在中国美术馆举办过有份量的个展。因而，他在把握和评判作品时常常可以显得从容不迫，游刃有余。无论是对尺幅寸缣的小品，亦或鸿篇巨构的大作，他都有入木三分的点评与分析。读一读作者对黄宾虹艺术的解剖，我们不难发现，作者对艺术家的思想、修养以及杰作等时有激赏和叹服的时候。没有充沛的艺术感受，绝难写下又理与辞章兼备的文字。

当然，20世纪与我们并不遥远，也就是说，其时间上的距离或会造成历史叙述的局促感甚或主观化。对此，作者的觉悟是显而易见的。他尽可能多地收集老少艺术家，只要他们有所成就。《二十世纪中国画史》恐怕是目前问世的涉及20世纪中国画艺术家最多的一本著作了。这样做的目的无非是为其后会出现的同类研究充分预留出再续和深入的空间。

写美术史难，写20世纪的中国画史更难。刘著当是一种不凡的标志。



■ 花鸟四条屏之二 梅花水禽
纸本设色 135cm × 42cm 2009年



■ 花鸟四条屏之一 红花游鱼
纸本设色 135cm × 42cm 2009年





■ 林荫花鸟 纸本水墨设色 145cm×70cm 2014年

艺理双隆

—刘曦林的文与艺

文 / 范迪安

刘曦林先生是我们中国美术界德艺双馨、艺理双隆的一位突出的代表。德和艺，是说他长期为中国美术历史的研究，我们整个中国美术的时代发展，做了大量的理论工作；而这些理论思考后面，记述着对我们祖国文艺事业发展的一种理想。而其中，尤其贯穿了他严谨的治学态度和科学的治学方法。所以几十年来，他对中国美术的宏观研究和个案研究这两方面，成果都非常丰厚，我们美术史学界对他都由衷的敬重。

在艺理双隆这方面，讲的是他在历史研究、美术现象研究中，始终和艺术创作的基本规律，艺术家创作的独特方法进行深入的研究；这就使得本来比较枯燥的理论评说具有更多的可读性。尤其联系美术创作的实际给予人启发。所以刘曦林先生的著述，既具有严谨的、深入的思维的价值，又具有让美术家们读来能够有所启发，使理论能够作用于美术实践的这样一种魅力。

我们中国美术的发展，在新的历史条件下，特别需要像刘曦林先生这样，既注重理论的建树，又注重理论作用于实践价值的一种学者。



■ 林荫妩媚伴老松 纸本水墨设色 218cm×507cm 2011年

中国自古就有文人治学同时治艺的一种现象，我们通常称为文人画家，是“文人”打头，也就是知识分子、学者是画家的先决条件。或者更确切地说，一个具有全面素养的学者。当他把力气投注在艺术实践里的时候，他的艺术实践会绽放出特殊的光彩。刘曜林先生的书画艺术，特别是这么多年的绘画成果，就很好地印证了中国自古以来的文人艺术家、文人画家的这个传统。

刘曜林先生在学术的视野上非常开阔。他对中国从古代到现代的美术史做了长期的深入研究。尤其在19—20世纪这个世纪之交以来，中国美术进入一个社会转型也是文化转型期的重要历史时刻，中国的美术呈现出丰富且复杂的艺术现象。刘曜林先生特别聚焦于现代以来的中国美术的转型、演变和发展，所以他的美

术史论的著述，可以说是从研究总体现象、地域现象和艺术家个案现象相结合的这样一种方法，所以他的眼界就特别宽阔。

另一方面，他在学术胸襟上非常宽广。虽然他主要是致力于中国美术的研究，但是他对于西方的艺术，特别是西方现代以来的艺术，包括艺术理论的许多成果，他都能够以宽阔的胸襟去吸收，并且把新的、艺术科学的这种内容，和中国自身的国画传统、绘画的研究传统结合起来；所以他的美术研究，是一种非常具有当代学养、当代文化意识的一份成果。

刘曜林先生在治学的积累之外，又酷爱艺术，双管齐下，在绘画创作中同样地注入很大的气力。但是我想，作为一个学者型画家，他的绘画在某种程度上是更有总体的目标，更有像治学一样，能够规划好自己的绘画创作，所

以他的绘画也有自己独特的结构。

近年来，他的作品不断地为美术家所了解，特别是在中国美术馆举办的个展中，所有熟悉他和不熟悉他的美术界同仁都感到震惊。一是礪林先生居然画出了这么多作品；更重要的是他的绘画世界是这样充实、丰满，体现了一个学者的情怀和学者的思维结构。从他所表现的内容，到他的笔墨语言的探索，都非常鲜明地透出一个当代学者的情怀、情感，以及他把智信和感性相结合的特点。所以我看礪林先生的画很受启发，就是说在知识的智信和绘画的感性之间，怎么找到一个有机的结合点。我觉得礪林先生的画，在这方面具有特殊的光彩。

今天很多学者平时也动笔，画点画、写点书法，但是主要是为了陶冶性情。但是我觉得礪林先生在他的绘画里，体现了一种文化的关爱、关切，这和他个人的性情、性格、情感有很密切的联系。可以说，他总是有一种对美术历史和现象宽宏的、大度的这样一种胸怀，对各种美术现象都能够更深切的去关注。所以他把这种情怀带到他的笔下，就可以看到他所画的，不仅仅是些兴趣所为的事物，而寄托了一种对自然、对生命、对他所生活的现实、对整个我们今天的这个社会时代，都有一种很真挚的、很浓郁的情感。所以看上去作为一个学者画家，画的是自己所感兴趣的物象，但又赋予这些物象以一种意境、一种格调。许多很平实的事物，在他的笔下，能够让人看到一种情怀。就像读他的画



■ 紫云 纸本水墨浅色 367cm×144cm 2014年



■ 鸡鸣声里水锦红 纸本水墨设色 357cm×144cm 2014年

述一样，可以更多地细微地品读。

当然，我也要说，他在笔墨语言的探索上，是掌握了方法论的。他一方面继承了他老师辈的技法，另一方面又由于他在史论上的视野非常宽阔而能博采众长，炼化成自己的笔墨的追求。所以他的整个作品的结构，特别是在运笔上所流露出来的这种文人的品质，这样一种意趣，让人看后有一种视觉的愉快，同时也有视觉的启发。

所以我看刘曦林先生的作品，就像看到了他在理论研究之外的另一个世界，这个世界同样是丰满的，同样是充实的，而且是在笔墨语言上画出了许多职业画家所不具备的那样一种情趣。我觉得这构成了刘曦林先生一个完整的艺术人生，这个艺术人生包括了理论研究、历史研究，也包括了他的绘画、书法的创造。

刘曦林先生的展览在不同地方展出，我觉得既是一种同道之间的交流，但是更多地体现出一种时代的精神——那就是在我们改革开放这样一个伟大的时代，其实每一个艺术家都应该更多地施展自己的才华，展现自己的热情。用这个时代赋予我们的文化条件，用这个时代所具有的一个学术的氛围，来更多地展现自己的聪明才智。所以，曦林先生的美术作品，在这样一个时代的文化情境中，我觉得就有了它更为独特的价值。

北宋范中立
雪山行旅图



■ 宋 范宽 雪山行旅图 206.3cm×103.3cm



温恒杰

温恒杰，山东招远人。2005年毕业于山东省鲁东大学美术系。南京艺术学院2008届中国画山水专业硕士研究生。现为徐州书画院专职画家。江苏省美术家协会会员，江苏省文联书画研究中心研究员。

近年展览：

- 2010 年参加“自然——当代山水画邀请展”。
- 2011 年参加“境——中国当代山水画家邀请展”。
- 2012 年参加“见龙山——山水画名家学术提名展”。
- 2012 年参加“传神造境——方俊师生展”。
- 2012 年参加“华墨闻境——当代青年名家邀请展”。
- 2012 年入选“江苏省当代山水画高层论坛暨江苏省当代山水画名家作品邀请展”。
- 2013 年参加徐州第七届年展。
- 2014 年参加“杏坛论道”——孔子文化节中国画展。
- 2014 年参加“融会贯通”——当代 70、80 中国画名家学术邀请展。
- 2014 年参加“意笔”——2014 中国书画精英 70 后《山水、人物、花鸟》提名展。
- 2015 年参加江苏省“首届青年美展”获铜奖。
- 2015 年参加“游春——南京中国画展”。

出版：

作品与论文散见于《中国书画》、《艺术品》、《书画刊》、《书画世界》、《篆刻》、《七零后水墨》、《水墨典藏》、《美在新江苏》、《扬子江诗刊》等刊物。



■ 写生 2 60cm × 75cm



■ 写生 3 60cm × 60cm



■ 写生 4 60cm × 60cm



■ 扇面 25cm × 60cm

寂静之境

——老温和他的山水画

文 / 刘懿

中国绘画自魏晋时代就达到审美自觉，由于老、庄之道在魏晋玄学中复兴，于是推崇自然美的风气盛行一时。山水画也逐渐地发展成熟起来。宋宗炳在《画山水序》中首次提出了“山水以形媚道”这一命题，即“媚者，悦也”。表明了自然山水和宇宙本体“道”是一种自然亲昵的映涵关系。宗炳强调审美观照的直接对象是现实的自然山水，画家通过这种观照，不仅可以得到审美的愉悦，还可以通过自然山水对宇宙本体实现对“道”的把握。这就是所谓的“贤者道”和“法道”。宗炳进而提出了“惟当澄怀味道，卧以游之”，他认为一个人只有具备了审美的心胸，才能对自然山水画艺术进行观照和悟对，进而要求作画者在创作时排除一切功利欲望计较，使人的心灵处于一种虚静的状态下。只有在这种状态下，自然山水的审美品味和欣赏，

才能进入“卧游”之境。其后的王微在《叙画》中提出了“形者融摄”、“动变入者”的见解则强化个人的主观感受，强调“人”的主观精神在山水创作中的地位。五代荆浩在《笔法记》中提出了“图真”这一命题，“图真”的本质就是“精神”，就是“得其气韵”，而又不同于一般的形似，“似者，得其形，遗其气”、“真者，气质俱盛”。即对于不同地域地貌山水的塑造，不能以同样的方法和笔墨来描绘，应当表达自己的真切感受。

唐代张璪提出了千古名论“外师造化，中得心源”，在重视师法自然的基础上，进一步强化了画家个人主观感受的作用。郭熙在《林泉高致》中说“谓山水者，有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，画凡到此，皆入妙品……故画者当以此意造，而览者又当以此意穷之，此之谓不失其本意”。说明



■ 画名：《山水图》 70cm×180cm

70 专场

了自然和造境之间的关系。在师法自然的基础上，创造出“可望、可游、可居”之境，唯如此才是妙品。在画境的营造上，郭熙说：“春山烟云连绵，人欣欣，夏山嘉木繁阴，人熙熙，秋山明净摇落，人肃肃，冬山昏晦寥寂，人寂寂，看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。”四季的景境不同，给人的感觉也不同，画家创造的境界也当随之变化，这就是意外之意，境外之境。

优秀的画家并非录像式的描写物的外形，而一直是要把表现物化为自己的意识，注入自己的感情，再反映到画面上。因而不同的画家状写同样的物，往往呈现的是不同的面貌、意趣、境界。

当代中国画由于展示方式的改变，即由原来的案头把玩，到展示于巨大空间中，使传统绘画把玩品味的观赏方式，逐渐过渡为鲜明刻

微的视觉形式。画家创作的作品是为了向观者传达我对自然的看法和态度，即“我想成为或我是什么样的人”、“我想表达的是什么”。每一个画家都在对当下人类的生存境遇进行着不同的审美判断和审美选择，都在以不同的形式语言表述着自己对生命与存在的独特体验和洞察。这种体验和洞察的高下不但决定着一个国画家创作理念的高下，同时决定着一个国画家艺术品品质的高下。因而无论是画面的尺寸还是笔墨语言，画家们都把视觉性的探索作为最重要的标志。通过这些，以期达到最佳的展示效果和视觉刺激。无疑，老温就是这些画家之一。

老温的山水画多取材于胶东的地域地貌，因而其画多沉厚而硬朗。其树、建筑等等既丰富而又整体，成为浑然一体的画面景象，在画幅上展现了凝重与静穆。在老温的笔下，沉厚



■ 范冰 95cm×45cm

与静穆是一种基调，这是其处事用心平和、专一的体现，这宁静在画面中是一种整体的氛围，也是画中每一个物象的秉性，是画者所赋予的。笔触的直率和沉厚是基本的特征，是创作中真情的流露。而其沉厚是发自生命根底的属性，是其人本真的体现，这些在其近期的大幅作品《玄·思》中呈现的更为强烈。

《玄·思》系列作品的画面还是以黑为基调，在窄长的画面中，山、树、建筑隐在其中，以硬而短促的皴法画水，层层叠叠，如山石般硬朗，使水显得沉厚而深不见底，以黑色染天，仅留一轮惨淡的月色倒映在黑潭中，桥面上一白衣者给人留下无限的遐思。整个画面传达的是空旷的寂静之境，仿佛时间和空间都是凝结静止的，让人有一种喘不出气的感觉。老温告诉我，他想表达的是以北宋传统的经典方式对当下人的生存环境思考。其亦真亦幻的境界，是画家对所画物象“似”的超越和对“真”的凝注，“真”体现了对物性的尊崇，物与我同在而成为世界。然而在画中只有物而无我，并非真的无我，我是在“似”的超越中展现，超越了我对物的被动表现。使其在我的画面中由我而生成，这时物和我便得到共生，此时的物因我而“真”。

老温的画表明了他对此的理解，尽管这种表现在更深层面上讲还有诸多的不足，但是他把握了山水画造境的根本所在。因而我们有理由相信老温的“意造之境”会更入佳境，而观者将会有更多的收获和共鸣。

隐秘的坡地

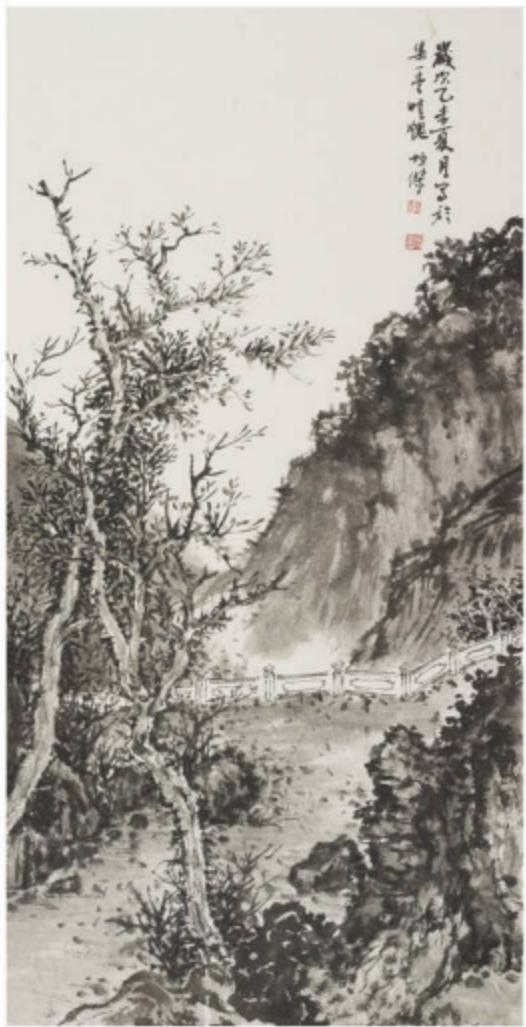
—有关温恒杰《窑》系列的语言分解

文 / 崔灿灿

语言是文字的咒语。

持有神秘主义哲学者总是将事物由物的本身隐喻为物化之外或是现实之外的精神叙事，而这往往是观者所关注的情绪渲染，但对于艺术家来说，其是否是神秘主义者并不重要，重要的是艺术家对于物象采取的思维方法及绘制途径。这也是水墨艺术从“新文人画”步入“实验水墨”的基本转向原因。在过去我们所看到的水墨艺术中以描绘山水为主题的作品中，所谓的技法与思维依旧停留在不断的复制与微小的拓展之中，这恰恰也成为上世纪对于水墨艺术争论的基本脉络之一，我们曾将这种水墨艺术的固定模式作为既定的意义话语。这种既定意义话语在我看来并非是绝对的标准与真理，它只是在相对的时间段及语境之下完成了其所需承担的历史使命，而这种相对意义并不代表我们对于水墨艺术的全部认知，即对于既定话语的反叛是对自我身份的确立。但需要提出的问题是对于水墨艺术的探索与再试验必须基于历史轨迹的延续，以强调其精神的内核性，而非简单的将其认为是绘画材质中的某种媒介而已。

温恒杰在其作品中正是采取了对于既定水墨话语模式的拓展与反叛，这种拓展与反叛则正是对水墨本身的叙述，而叙述本身并非简单意义上的继承描述而是具有主体态度的再次认知及分析。对于主体的解构在一定层面需要借助于艺术家的情绪及生存经验，



■ 图片 2 97cm×45cm

这种非物质性的态度在实验水墨的探索中则尤为重要，假设温恒杰并非持有情绪或破除生存经验的话，其画面往往陷入对于传统水墨山水的一味膜拜，而导致作者自身的身份缺失及在场经验。但让我们欣喜的是，温恒杰在其作品中逐渐制造某种在场的情绪，并将其继续深化，这也许对于作品的好坏并不重要，但重要的是这种尝试是水墨艺术在时代变迁中存在的必然理由。

相对传统水墨山水题材而言，温恒杰画面中传达了一种非抒情审美愉悦的个人生命体验，而这种生命体验又绝非对于精神本身塑造。其注重的是叙事与主体的可能性，即微观体验的宏大叙事模式。我在这里将其分解为：叙事思维—叙事表征—叙事态度—叙事主体。

对于叙事思维与叙事表征而言，我们从其作品中不难发现，神秘与隐性成为其思维的主要气质。置于屏障之后的坡地在视觉的遮盖之中若隐若现，它既强调屏障的遮蔽作用，又显现了坡地的跳跃功能。模糊不清的主体，微小空置的坡地，冷峻高大的山体，这种带有符号的表征在图像学中构置了一种冲突，这种冲突给予观者神秘的情绪，意象的想象，尤如素描述的视觉呈现，隐藏其中的物象在冷清甚至荒芜的场景中传达了其物之外的神秘与

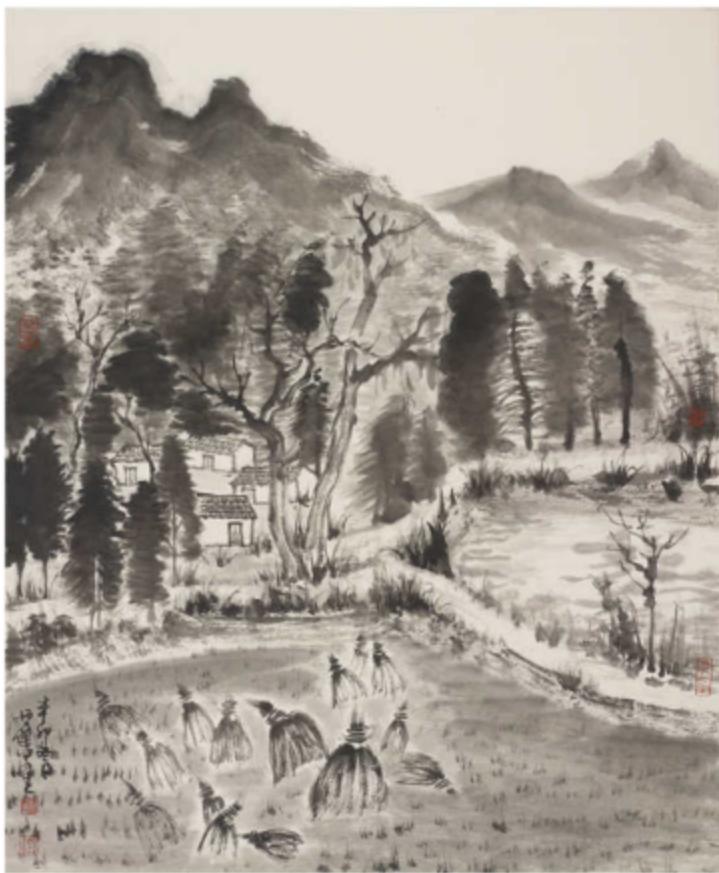
隐性。

在叙事态度与叙事主体中，其显然是对主体持有批判反思态度的，而这种态度则集中于对于现代性的反思。对于工业化反思。温恒杰这一主体视角不再是我们所看到的对于人性及道德的批判，而是转向自然生态居住的迁徙及背后所隐含的人类居所的变迁。现代化的进程给城市建筑带来了极大的转变，但相反它也破坏了我们自然固有的生态。在其作品中，置于中心位置的坡地往往是如此的衰败，而遮盖它的山体却高拔而又无血，现代化的发展带来的城市建筑的转变犹如其画面中的山体一样，遍布了冷峻荒芜的硬性几何体建筑，而我们曾经赖以生存的家园在现代化的进程中逐渐荒凉，并被我们所谓的发展所抛弃。在这里我们不得不思考的是这种永无休止的现代快速发展是否是我们人类最终的心灵归宿。而我们是否在轮回之中可以回到那早已被遗弃的坡地，例如萨义德在《东方学》的扉页中写及“东方是一种谋生之道”。

文字犹如绘制工具一般，它只是沟通媒介中的一员，它的本身并非具有精神价值，其价值往往来自于绘制者对其的分解与重组，这种重组使其变成了带有叙事性的语言，而过多的强调其交流与传达的功能势必事得其反。在今天我们所应强调的不再是解构与重组，而应是作为他者关注解构与重组本身的意义。于是文字与语言、绘画与材料变成了一种咒语，它无边，无际，并最终走向精神的极地。



■ 画稿一月冬 138cm×69cm



■ 写生一 63cm×75cm



谢士强

谢士强，1974年生于江苏省睢宁县。1995年毕业于苏州工艺美术学校绘画专业。2001年毕业于天津美术学院中国画系，获学士学位。2008年天津美术学院中国画系研究生毕业，获硕士学位。现任教于苏州工艺美术学院，副教授。中国美协会员，首都师范大学访问学者。

参加展览：

- 2008年中国画作品《清晖凝华》参加中国美协主办首届全国山水画艺术双年展。
- 2009年连环画《秋光与乞丐》参加第八届全国美展。
- 2010年中国画作品《夏音清音》荣获中国美协主办 2010 年全国中国画作品展优秀奖并收藏。
- 2012年中国画作品《夏音清阴二》参加中国美协主办的首届公望富春·中国山水画作品展。
- 2013年中国画作品《玄幽狂境》参加中国美协主办的泰山之尊中国画作品展。
- 2013年中国画作品《夏音清和》参加中国美协主办 2013 全国中国画作品展。
- 2013年中国画作品《孤猿山(冰雪)》参加中国画学会主办和谐全国中国画作品展。
- 2013年中国画作品《林山落黄》参加首届全国中国画名家学术邀请展。
- 2013年在深圳美术馆举办《北山南水》中国画作品展。
- 2014年中国画作品《夏景清幽》参加中国美协主办的泰山之尊中国画作品展。
- 2014年中国画作品《因清而净》荣获中国美协主办“重温经典”娄东（太仓）全国中国画作品优秀奖并收藏。
- 2014年中国画作品《山间相隐》参加第十二届全国美展江苏省区优秀青年奖。
- 2014年出版《盛世收藏——著名山水画家谢士强作品集》。
- 2015年在太和艺术空间举办《野游之路》谢士强水墨园林作品展并出版画集。



■ 逝基春烟 70cm×70cm 2015年

师造化 得心源

—读谢士强山水作品有感

文 / 徐惠泉

“外师造化，中得心源”是唐代画家张璪所提出的艺术创作理论，古代画家很早就懂得了与自然沟通，他们通过认识自然来寻求内心的依托和慰藉，通过外在的描绘，从而表达内心的诉求，简而言之：“托物言志”吧！读谢士强的山水作品，涌入我脑际的就是“师造化，得心源”这六字箴言。

近些年，谢士强不厌其烦的涉足太行山、黄土高坡、安徽西递、查济、园林写生采风，但其审美取向却直指萦绕于他内心的伊甸园。平常的一山一水，一草一木，在他笔下呈现的则是别样景致，和现实山水相比有着很大的不同，水与墨交融间产生的瞬间美感，具有艺术的性灵，又有



■ 官扇系列之二 纵本 2014年

生活气息。时而泼墨淋漓，时而精雕细琢，画面总透露着那份潇洒和解衣磅礴的大气，在其描绘眼中所见之景时并不是依山画影的、素描式的写生，而是尽其可能的展现自己的笔墨修养和情操。中国历来将书画作为人之心灵的印记，每一件书画作品只要被当作艺术品的就必然会反映出艺术家这一个人——他的观念、他的意识，他的思想及自我的修养与人格的完美程度。写生不单单是所谓的传移模写、对景照搬，因为中国绘画实是人格与画风的融合升华，以达到人格心灵的外化，在天地万物的变化中孕育着自然与心灵的奇妙感应，从而凝结成神灵妙合的境界。

山水画写生似乎是当下山水画家的必修课，但更多的画家把写生和创作看成两个相对独立的领域。很多人把写生仅仅是收集素材，但观其谢士强的写生作品，给我看到的不仅仅是对景写生，更多的是融入了自己的感情，直面自然，又不为自然所囿，其酣畅淋漓的笔墨，心思缜密的经营，无不透露出画家对自然、对笔墨独特的体悟。他完全没有将写生和创作割裂开来，在整个写生过程中不断调整、思考，使其更符合画家的审美需求，并从写生中获取原创，在其写生作品中看到的是扑面而来的自然气息和亘古而来的古意。谢士强的写生作品在某种意义上就是创作，他在

目 录

视点		
顾氏视角	微距人：吕雅与扫	004
老纪讲坛	为什么艺术品投资是未来的一座富矿	006
名家		
刘毓林	穿越历史的盛唐与沉思——刘毓林《二十世纪中国画史》读后感 艺理双雄——刘毓林的文与艺	010
精英		
温恒杰	寂寥之境——老温和他的山水画	020
	高纯的境地——有关温恒杰《宿》系列的语言分解	
谢士强	师造化 得心源——谢士强山水作品有感	028
	游游之境——贾廷峰	
陶亚萍	《湿润的诗意图》——陶亚萍画评	036
刘占鸣	源君雷鸣的桃花源	044
	水系逆行——石劲松	
秦洁德	其夫德何如者乎——熊洁德印象	052
郭树平	融合碑帖 郭显个性——书法家郭树平印象	060
	厚朴与虚灵——读郭树平的书法	
刘元堂	闻远元堂	068
	元气淋漓笔底堂皇	
李城		
	范宽《溪山行旅图》	076
学术		
龚纯尧	浅述石涛的艺术主张	082
王 龙	清法的历史演进——图真	096
史阳春	宋代要观图考	090
张 堏	徐悲鸿画笔下的女人	096
推介		
张民生		102
陈思孝		104
书画艺术		
展览回顾	《写意中国》中国国家画院书画作品展	106

写生中去锤炼自己的笔墨，去研究自然和认识自然，去寻找自己全新的艺术形式及语言，写生同样要求画家“澄怀味象”、“迁想妙创”。古往今来，画家莫不是在自然、生活中去观察和体悟，游历山水间，窥探宇宙万物。面对自然写生，并不意味着照搬万物，仍然需要艺术家注意意境的表现、经营位置、气韵生动等，这样的写生作品才能打动别人。谢士强的山水写生作品，使人能够看进去、走进去，这也正符合古人对山水画所指的可游、可憩、可居的美学宗旨。至于写生，早在唐宋时期就有关于写生的记载，五代画家荆浩隐居太行洪谷，常深入洪谷山林观察体验，沉醉在山野之中，遂有传世《匡庐图》；宋范宽长年生活在终南太华岩隈林麓之间，方有巨作《溪山行旅图》问世；元黄公望久居富春江，饱游其景，袖携纸笔，凡遇景物，辄即横记，《富春山居图》方为扛鼎之作。这些无疑验证了师法自然的重要性。近代更有身体力行之画家。一代宗师黄宾虹八上黄山，遍游海内外，得画稿积以万计；山水画大家陆俨少平生好游山水，曾数月乘竹筏于峡江之上，画江水急湍，积画数百幅，创“陆家样”山水；最具代表性的画家李可染，更是身体力行，倡导写生，对景落墨，借西法于其画，光与影，风格独特，而成为一代大师。“外师造化，中得心源”，对每个肩



■ 山水轴线 180cm×190cm 2014年



负着责任感的山水画家而言其深远意义是不言而喻的。

谢士强的山水作品注重人文关怀，他以自己的学识和阅历，去营造自己的梦里家山。无论其清雅园林，茫茫黄土高原，还是逶迤太行，他传递给观者的除了清新典雅，更多的则是悠悠书卷气和淡淡古意，他的山水作品还体现出墨华流动、浑厚华滋的气息，那山、那水、那树、那村落农舍之形态，无不演绎着画家对家乡的眷恋之情，墨色的层叠以及氤氲的深邃中闪动着的光亮，好像吸收了黄宾虹、傅抱石等大师的技巧，但显然又有新的探索。他用自己对中国画的笔墨的探索来构筑自己理想的人类精神家园，而谢士强的艺术追求，恰如他在自己一篇论文中写的：“艺术家要真诚的面对生活，面对世俗，面对人心，说自己的话，画自己的画，画中有我。”这是一种“有我之境”回归“无我之境”的超然胸怀。当然，说说容易，但要落实到具体的艺术表达却着实不易。就他的作品来分析，可以看到他在写生获取创作素材时，用类似于朝拜的虔诚态度，去记录眼前自然生动的物象。但在采用这些素材进行艺术创作，表达自己审美理想时，我们看到画家是把自然生动的素材提炼，概括成生动艺术的才华与表达能力，作品也由此给我们一种比生活更为真实的感觉，留下更为深刻的印象。

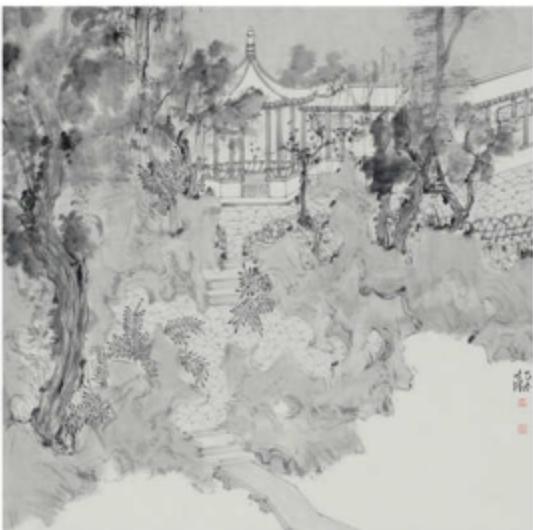


■ 水墨园林系列之17 50cm×50cm 2014年

象，而能否坚贞不渝地忠于自己的真实情感，是能否独树一家形成自己独特风格的关键。其实中国山水画不仅仅是对对象的生动描绘，更多的则是创作主体的生命对象化的过程，是画家生命在对象上留下印痕，“画如其人”。画家作品最终展示的不是技法和所谓的功力，而是画家的学识和修养，即东晋王羲之所说：“画乃吾自画”。艺术是为了精神，真正的创作者，他们诱发观者建立新的认识，帮助我们拓宽视野。真正的艺术创作不仅是心灵的寄托，甚至有可能是生命的寄托。画家从而强调人的主观性，强调人与自然的融合，即“天人合一”的

自然观和哲学观，在此审美思想的主导下，谢士强逐步形成了他特有的创作思维方式——写意性的思维。他把自己的作品幻化成自己的替身，他们的一呼一吸、一眨眼、一刹那的功夫都能闪现出不同的幻觉来，与自己的作品同呼吸、共命运。他用自己一张张作品来解说心中的那份天地，那份对自然、对生活的热爱。

前些日子，谢士强创作了一批园林，在某种意义上是在造境，并非眼中之园，而是心中之园。其显著特点不着一色，便分五彩，问其创作立意时，他引用了明末造园家计成在其著作《园治》掇山篇中说的一段话：“未山先麓，



■ 花园林系列之一 50cm×50cm 2014年

70 专

自然地势之峻嶒；构土成冈，不在石型之巧拙；宜台宜榭，邀月招云；或径或蹊，寻幽问柳。”他引用计成的句子并非偶然，“未山先麓”是计成对中国园林造山艺术的高度概括。在园林的有限空间里造山，必须“未山先麓”，因为有限的空间里面不可能造出山的具像，换而言之，要在有限的空间里面创造无限的意境，即必须是高度的艺术提炼和概括的抽象。这些观点恰恰与其创作的水墨园林融合。中国园林讲究的平中寓奇、静中有动、虚实相生、巧夺天工又不露雕琢之气，园林是人类栖息的花园，更是人类心灵深处的精神家园。古人在造园时，

融合众多的因素，不单是一石一树，一草一木的堆砌，还关乎儒、释、道哲学因素。在用水墨这种载体创作园林时，如何在咫尺之内，体百里之题，体园林意境，使我想到了魏晋玄学中的玄，“玄之又玄，众妙之门。”玄乃黑色，朴素为大，素也是黑色，同时在中国画中又一直崇尚墨为上品，不着一色，便分五彩是艺术中营造意境的绝妙手段，我想这也是谢士强对其自己的艺术追求吧。清代画家方士庶在其《山川草木，造化自然，此实境也；画家因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，在笔墨有无间》说的也正是如此。

在很大程度上，山水画母题寄寓着画家的主观意兴和审美理想，黄虹宾的山水母题有延续宋元山水画的无我之境。黄氏山水更多象外之首，而使人顿生见山不是山，见水不是水，但又是意中山水之慨叹。亦所谓，“千笔万笔无一笔是笔，有处恰是无，无处恰是有”。此乃宾翁自家山水也。傅抱石的山水，以重庆金佛山以及蜀地山水风物作为母题，而这些自然而然的与画家的心象得以默契；石鲁的山水母题则是建立在西北高原这一特定的地域化审美语境中，而他的多向性、中西混融价值选择在使他的绘画迥异于同代文人画家的审美表现的同时，又强化了他的个性化，即心性化。谢士强不厌其烦的走遍大江南北，但观其近几年的研究方向，明显的看出他也在不断地选取自己的山水母题，并不断地修正，终求所选的母题可以替自己言志，得合自己的心性和笔墨表达方式。这是一个艰难而又枯燥的漫漫征途，但又是每一位画家必须的面对的终极课题。他不断地探寻传统山水绘画语言及形式在当下的多种可能性，具体写生地点北方以黄土高坡、太行山为主，南方以苏州园林、徽派村落为主，至于最终的山水母题的选择，需要穷一生之智慧，而不是简单意义上的选景。那山水画又如何师造化呢？黄秋园在他的一篇文章中更加深入的谈及过“写生”的问题，其实中国画一直说写生、写真、而没有写实，写实这个概念是从西方引进的……中国画写生对神似的追求胜于对形似的追求。所谓师法自然，不仅仅要求面对景物，依样画葫芦，更重要的要求人们以目、心、神长期的观察。从而理解物象奇妙，抓住它的规律，抓住他的神，进而



■ 南园清晓 140cm×70cm 2015年



■ 山固堂堂 140cm×70cm 2015年

把它表现在纸上。”例如，中国山水画的山川、林木虽然不象西画表现的那样逼真，但你又觉得那山姿、流水、林木比真山还像山，比真水还像水，比真树还像树，这就是神似的结果，即所谓形未具而神已然是，这就是中国画之精妙所在。

传统山水画是充分心性化的。虽然古代画家他们也主张师造化，但师造化是为了得心源。因而传统山水画家很少直接表现现实生活，而重在表现心性与自然神性的通透——即人与道的冥契。传统山水画旁搜万象，而达于心象，是内收的。这也是传统山水画空纳万境，深具万象之首所在。离开了主体心性，而仅作外在的散陈，则山水画必失有我之境。现代写实山水画的致命之处也许正在这里。山水是心象的，没有心象而过度强调模拟现实、忠实于自然，就失去了主体性的根源活水。而走向模山范水和再造性，从而变得空洞、乏味、干枯，那最终山水画将是一条死胡同，读谢士强山水画作品，我想他是深谙此理的。

作者系：江苏省美术家协会副主席、江苏省中国画学会副会长、苏州文联副主席、国家一级美术师



陶亚萍

陶亚萍，1974年6月生，江苏省人。2003年于南京师范大学美术学院本科毕业，获文学学士学位；2007年于南京艺术学院美术学院研究生毕业，获文学硕士学位，师从方峻教授；现为南京晓庄学院美术学院副教授。

近年参展经历：

- 2011年11月作品《冬日惬意》入选2011江苏省美协省直分会美术作品大展
- 2011年作品《等山雕雪》发表《艺术教育》第八期（国家级艺术类核心期刊）
- 2012年12月作品《水何澹澹》入选江苏省美协省直分会举办的“2012·时代丹青实验性绘画作品展”
- 2014年1月作品《承接西江》在“江宁高新区杯”书画作品展中荣获二等奖
- 2014年12月作品《雪消溪影》入选省直美协“喜迎秋色”美术作品展
- 2014年5月作品《安恬古键》、《惊峰林幽》、《幕茶含情》、《山西故土》发表于《教育评论》第5期（中文核心）
- 2014年11月作品《峰出天云》、《溪覆山光》、《雪消溪影》发表哈尔滨师范大学艺术学报《艺术研究》04期总第65期

近年论文获奖成果：

- 2011年5月，论文《动画专业国画技法课的教学与实践》发表于淮阴师范学院学报02期
- 2011年6月，论文《谈高校公共美术欣赏课的教学》荣获江苏省第三届大学生艺术展演活动艺术教育科研论文评比三等奖
- 2013年7月论文，《中国山水画创作中皴法的形式语言探析》发表于《艺术百家》04期，总第133期（cssci）
- 2013年11月，论文《中国山水画创作中皴法的形式语言探析》在江苏省哲学社会科学界第七届学术年会优秀论文三等奖
- 2014年5月，论文《高校公共美术欣赏课教学改革再探讨》发表于《教育评论》第5期（全国中文核心）
- 2014年5月，论文《绘画专业与动画专业色彩教学的关联》发表于南京艺术学院学报《美术与设计》第3期（cssci）
- 2014年10月，论文《山水画章法的形式语言探析》发表于常州大学学报《艺术版》第5期
- 2014年12月，论文《山水画墨法的形式语言探析》发表于鲁迅美术学院学报《美苑》第6期（全国中文核心）
- 2014年8月，论文《江苏省普通高校大学生艺术素质教育现状与对策研究》荣获江苏省第四届大学生艺术展演活动艺术教育论文评选一等奖
- 2014年10月，论文《高校公共美术欣赏课教学改革再探讨》在江苏省高校教学管理研究会教学研究优秀论文评比中获三等奖

温润的诗意图

—陶亚萍山水画随感

文 / 刘剑

第一眼看到亚萍的山水画是在她的个人空间里，给我的第一冲击就是：如此温婉的江南小女，竟有如此宏阔的山水境界！随后在北方某城第一次见到她本人及其山水画原作时，我突然明白：她本人就是一幅山水画，鲜活，灵动。但依然让我惊异的是，她的山水画尺寸并不大，多为四尺裁四，最多也就六尺，但小中能见大，管中能窥豹，实属不易，可见其功底。

传统山水画多偏“冷”，因其艺术精神是道家的虚静观所致，“静”是一种观看方式，所谓“万物静观皆自得”，俯仰之间，高山仰止，所追求的境界是“远”，郭熙的“三远”既是山水画的学理总结，又是其后山水画追求的纲领。以宁静抵达远，“远”是远离世俗和远离庙堂的心境。传统山水画中的那叶孤舟、空亭、茅舍，就是画家本人精神的停泊之处。浅绎山水之所以成为山水画主线，实在是因为道家以“淡”为核心的哲学诉求所致。在“五色令人目盲”的哲学训下，“澹兮，其若海”（《老子》），只有视觉上的浅绎山水之淡才能满足道家的哲学要求，加之禅宗空观的协助，以“淡”才能抵达“远”，远到极限就是空白的无，如此山川才是道禅之境。这种山水画的哲学表达一直延续到明清山水，董其昌分宗以南宗为正统，其划分即使有何偏颇，也仍然得到多数画家的认同。

但亚萍的山水画是温润的，她不是以远离尘世的心境画山水，而是就在尘世中寻找山水的诗意。海德格尔认为，源初的诗意是一切艺术生成的根基，“是将自行涌现出来的存在者从隐蔽状态带到无蔽状态中以便让其被看见的‘带土’



■ 溪边山光 纸本水墨 35cm×46cm

前见”的活动”（余虹《艺术与归家》），这种存在论意义上的诗意不是“小清新”，而是生命得以返回本真澄明的生存状态。澄明之境是“无穷的相互联系、相互作用、相互影响的交叉点或集合点，也可以说是万事万物聚焦点。这个点是空灵的，但又集中了天地万物的最广博、最丰富的内涵和意义。它是最真实的”（张世英《进入澄明之境》）。如果按海德格尔的说法，诗是词语的聚集，那么，绘画就是色线形的聚集，这聚集之处就是澄明之境。亚萍的山水画敞开的就是

她个人的生命状态，那份天性中活泼率真的灵性。

和许多现代山水画一样，亚萍画作中不再是一个只属于画家本人精神安顿的茅舍或空亭，或一个垂钓寂寞或俯瞰望远的老翁（画家本人），而是栖居者的房舍坐落在山间水畔，那是存在者自己的家园。它不再只是画家本人的可游可居之境，而是存在者的栖居之地。在细致的肌理处理后，她以细腻的笔法将山水的气韵娓娓道来，云蒸烟渺，星流淙淙，湖泊茵绿，这境界，



■ 雪消溪影 纸本水墨 35cm×46cm

不是孤苦、不是寂寞、不是隐逸，而是宇宙间孕生万物的那股生命气韵。“笔与墨会，是为烟烟，烟烟不分，是为混沌”，“混沌里放出光明”（《石涛画语录》），这光明就是爱意充溢后对一切美好事物的向往与憧憬。她以俯视视角入画，依然还能呈现山水之高远，这是她的绘画技法之巧妙；她以“聚散式”构图进行山水布局，类似书法结字的中宫收紧四面疏朗，使画面错杂有致，能聚、能放、也能收，这就是她从容不迫之心怀；她着写意浅绛，既

使山水不浓不燥，不艳不俗，又不冷不寒，这是她幸福心绪之映照。山水画可以画得很幸福，不一定非得在盛世表达那份故作的孤高与荒远，或重复昨天的那份高古。这样的山水画也许更能切近现代人的生活境遇。

最近她又要去太行写生，一个南方女子心中必定又会融入北方山川之雄奇，不再仅仅是明清太湖山水的那份平岫淡远之境，但必定会在烟雨中多一份恢宏。



顾丞峰

1957年出生。1988年毕业于中国艺术研究院美术史专业，获硕士学位；2003年毕业于南京艺术学院，获博士学位。现为南京艺术学院美术学院教授。自上世纪八十年代末开始参与当代美术活动。多次参与组织国内美术重大展览活动。主持综合艺术展览。撰写美术批评、美术史文章数百篇。出版专著有《感受诱惑》、《观念艺术的中国方式》、《装置艺术》、《象着意象的翅膀》、《现代化与百年中国美术》。主编丛书有“中国历代绘画大师及流派丛书”、“新媒体艺术”、“坐标丛书”等。

微斯人，吾谁与归

文 / 顾丞峰

7月8日早上打开微信，习惯性地一览，南京艺术学院的微信平台的头条“沉痛悼念古琴名家成公亮先生”让我瞬间惊呆。

怎么可能？人之去能如此倏然？

犹记2014年11月某天黄昏，我在杨志麟的“九梦堂”与其他十人等十余，现场倾听了成先生的抚琴而歌。那把据说是唐代的叫“秋籁”的古琴摆在普通的案桌上，成先生坐下，琴身多层的大漆和拼接的痕迹分明向每个人暗示了其经历的坎坷，琴如其人，在幽怨、绵长的琴声中，伴随着成先生那质朴而不故作潇洒的拨、揉、抚、扫，琴声真切而悠长，向人们展示琴主人的内心。

我不是老南艺人，但二十几年前就在南艺的筒子楼宿舍见过成公亮先生，知道他广陵琴派的传人，知道他童声海外，墙外开花墙内馥郁。这样一位作曲大家、演奏大家，曾将多首著名减字古谱“打谱”为今日可演奏的曲目。他作曲的《文王操》曾由中国国家交响乐团伴奏录音。



■ 山林积云 纸本水墨 35cm×82cm



■ 崂山之湖音落 纸本水墨 35cm×82cm



■ 松声水声山间 纸本水墨 35cm×82cm



■ 泉落青山出白云 纸本水墨 35cm×82cm







谭雷鸣

谭雷鸣，男，1975年生于湖南益阳。1996年毕业于湖南师范大学美术系，1996年至2002年任教于湖南艺术学校。2005年南京艺术学院中国画（人物）专业研究生毕业，师从周京新先生。现为南京师范大学美术学院副教授、中国画系主任，江苏省青年美术家协会副主席。

近年展览：

- 2012年 5月 “至入无境——芥墨艺术馆中国画当代青年名家邀请展”
- 2012年 6月 中国画作品《韶华如梦》入选“八荒通律——哈尔滨中国画作品双年展”
- 2013年 1月 “墨色千寻——芥墨艺术馆中国画青年画家联展”
- 2013年 3月 “墨境禅心——六宝美术馆佛教题材创作展”
- 2013年 4月 “大美金陵——金陵晚报中青年艺术家提名展”
- 2013年 5月 “百卉含英——江苏省美术馆首届江苏省民营美术馆巡礼展”
- 2013年 9月 “江苏省中国画人物肖像画邀请展”
- 2013年 12月 “写意一派——六宝美术馆第二届学术邀请展”
- 2013年 12月 “水墨故此——两岸艺术家学术交流展”
- 2014年 3月 “首届70后书画篆刻展”
- 2014年 4月 “青春盛绘·迎青奥——江苏省青年美术家协会提名展”
- 2014年 7月 “写意一派——第二届水墨邀请展” 大连巡展
- 2014年 8月 “写意一派——常州学术邀请展”
- 2014年 9月 “更照南北才人提名展”
- 2014年 9月 “庆建国65周年江苏省美术作品展”
- 2014年 10月 “印尼首届国际邀请展”
- 2014年 10月 “写意一派——第三回水墨邀请展”
- 2014年 10月 “坚守——石勤松 谭雷鸣 水墨作品展”
- 2014年 11月 “六朝六法——韩国弘益大学中国水墨邀请展”
- 2015年 1月 “写意一派——第三回水墨邀请展” 常州巡展

谭君雷鸣的桃花源

文 / 薛墨

谭君雷鸣嘱余作文，以张其画，余往观所作，见其解衣盘礴，耽思傍迅，挥毫泼墨，须臾间，天地万物跃然纸上。视其画，墨色氤氲，意境幽远，听其志，高山流水，眇眇临云。

雷鸣君善用墨，水墨混沌中，一片灿然，氤氲变化中，芳蕤勃郁，其艺术之理念和心所向往者，昭然若显，正是“于墨海里定精神，于混沌中放光明”。南齐谢赫六法，有骨法用笔而无氤氲用墨；从随类赋彩到墨分五彩，代表了中国画的成长和精神追求。墨分五彩旨在

黑白二色间展示世界，于极简中求丰富，雷鸣君立在当代，远承古法，扣寂寞而求音，课虚无以责有，在墨气中吐沛沛，尺素中含绵邈，墨深之处，金刚铁杵，撼人心魄，墨色稀处，少至零度，淡然悠远，铸成墨华之美。笔下山水美人，灿然可爱，令人浮慕联翩，心向往之。雷鸣君戏曰：此桃花源也！

陆士衡曾言：非知之难，能之难也。余虽羡慕武陵人，但自愧无雷鸣君之才，笔下难得见桃花源，观者欲寻桃花水，潭君即为捕鱼人。



■ 陈逸飞《春晓》90cm×180cm 纸本油彩 2015年



■ 陈逸飞《春晓》90cm×180cm 纸本油彩 2015年



水墨潜行

文 / 石劲松

多年以前，当谭雷鸣在岱麓山下的一间小屋里孤独而又执着的研习他的水墨人物时，也许他不会想到，中国的艺术在以后的若干年，会变得如此喧闹繁杂，如此焦躁不安。很多艺术家在巨大的市场泡沫中迷失了方向。或许，众多的艺术图式填补了大众审美的需求，众多的艺术收藏也满足了艺术家的金钱欲望，一切都显得合情合理。只是，真实的艺术是什么，这个艺术家最应当思考面对的问题，却反而显得不那么重要了。而这期间的日子，谭雷鸣却如处于闹市的隐者，教书、

求学、结婚、生子，他的生活极其单纯，十多年后，唯一的不同是他也远离故乡，扎根生长在南京这处六朝古都的文化土壤之中。

我与小潭挚好，不免叙旧，当年同窗之时，他便好学善学，悟性极高，而为人又极执着，故他的水墨作品，沿袭了学院的写生技巧，又溶入了自身对水墨的真实体验，这种体验得自于他长时间浸淫水墨，对水墨品性的把握，以及他近乎完美的对于笔和宣纸接触而产生的手感。艺术家很多时候是随着一种气韵在心中完成他的作品，内心的成熟往往能



■ 夜·色系列二 68cm×68cm 纸本设色 2014年



■ 夜·色系列二 60cm×60cm 纸本设色 2014年

促成作品如山泉般流出，轻巧而自然。

也许是一种天生的对于悲怆的难舍情怀，谭雷鸣对于平民尤其是农民付予了太多个人主义的想象。其实，中华民族的灾难深重往往会让有良知的知识分子刻苦铭心，而在谭雷鸣心中，他的精神指向一直是把自身还原到最质朴的人群中去，从而体验生活的厚重。如果把谭雷鸣定位为一个人物画家，那显然是不准确的，他的水墨作品更多的是在思考人与生存空间的种种关系，透露出艺术家隐秘的忧郁，亦弥漫着一种温柔的人文关怀。

当然，解读一件艺术作品，尤其是水墨作品，除了看艺术家作品中所透析出的创作意义，同时也应关注艺术家的绘画语言。绘画语言和作品内容的相互兼容以及绘画语言的独特性，才能使一件作品具有思想和视觉上的独立品质。

与很多嬗变的艺术家不同，谭雷鸣的绘画语言已经成为了水墨中的独特个

他曾住南京艺的筒子楼，直到去世仍住在学校分配的六十平方米的屋中。在那个不大的屋子里，多年来南京文化圈的各路朋友不时被邀到那里享受他为主角的“家庭音乐会”。乐声起，灯光灭，一只红烛点燃，床上、地上、甚至桌子下面挤满了听众，为了不被打扰，他拔掉冰箱插头，甚至在编的挂钟都被移走……

我与成先生不算熟悉，但很钦佩。钦佩他精于其艺，更钦佩他所具有的中国传统文人品格中最优良的部分，在一个天下攘攘皆为利往的社会里，能保持少数知识分子的清贫和淡雅，看淡名利，说来容易做时太难。

差不多就是成先生仙逝的同天，另外一个消息传来，来自江苏的另一个名人。中国东方演艺集团的董事长顾欣落马。顾欣同样毕业于南艺，作为歌唱家，头上光环多得不可胜数；而年长顾欣十几岁的成公亮，头衔却屈指可数——他既没当过官，没带过博士，甚至在硕导也不是，他们概不言下自成蹊。这个古训是明白无误的。

我最近看完章诒和的《往事并不如烟》，感慨良多。除却作者笔下那些大知识分子的秉性命运外，给我印象最深的是1949年后仍能我留在极少数知识分子身上的那种坚持真理、宁折不弯的品质，像聂绀弩、储安平，以及更为稀少的贵族气质者像康同璧、罗仪凤。那些才是中国知识分子优秀传统的继承者。现在这些已是古风难觅了。

好在我们能在成公亮先生的身上看到那些优良品质，感受到一种优秀血脉的传承。司马迁在《史记·孔子世家》中有言：“‘高山仰止，景行行止。’虽不能至，然心向往之。”

犹忆那个黄昏，成先生抚琴而歌。唱的是陶渊明《归去来兮》



◎ 俗文化研究



■ 企业战略管理与实务研究



■ 夜·色 系列四 66cm×66cm

案，具有一种非常个人化的表达方式。也许可以从他的导师周京新那里找到他语言的脉络，但他个人的手法已经非常清晰。在以农民为题材的《青纱帐》和《消息树》系列中，他几乎全部用线布满了画面的主体，浓淡、长短、粗细、虚实，不同的墨线自由穿插游走，而局部混濛涣的水气，又给画面烘托出整体的气韵，使得线条的使用张弛有度、疏密得当。黑白的对抗与交织，浅墨淡墨的从中协调，让观者感觉画面如一局妙趣的棋局，既有行云流水，又有紧密收敛，水

墨之道被谭雷鸣体悟得游刃有余。而关于人物的造型问题，随着他坚实的写实功力所带来的作画时心理的放松，自然就迎刃而解了，这时画中的墨线也许消解了人物的外形，却凸显出一种极具张力的秩序之美。

而在近期以女性为题材的《仙林》系列中，我们又会发现随着主题思想的不同，谭雷鸣在笔墨语言的处理上又作了很大的调整，仿佛是换了一种表情，换了一种心情在讲一个关于都市的，关于女人的不清晰的情节。显然笔墨变得极温柔，手法变得缓慢，每一



■ 范·巴吉列五 69cm×69cm

个细节都处理得精微、繁琐，并有意弱化了人物的外轮廓线。太湖石的复杂形状掩映在更为复杂的花丛中，又在花丛树丛中衬托出同样复杂的女人身穿花裙的淡淡身影，难道女人真有这么复杂吗？而再看画中每个女人的表情，低垂双目中看不到精神，只是透过每个女人的嘴角和疏懒柔弱的身姿，再现了如民国女子般的多愁善感……也许是江浙女子柔化了湖南伢子的内心，谭雷鸣此时变得敏感起来，他的笔墨回收之大，当真体现了收敛自如的境界。生命之美、生命之轻在谭雷鸣的画中变得模糊……我想，随着年龄的增长，谭雷鸣已经将自身从繁杂喧闹的现世中抽出以一个旁观者的角度在思考和关注他身边的人和事物，由此，他的水墨也显得更加当代。

我与小潭相识二十年，青春将逝，水墨的孤独之感油然而生，如我们般钟情水墨的艺术家，总是以一种执着的方式坚守着水墨的精神，或许从中我们得到了太多，却因自身的修为而感受不到他的博大，谭雷鸣的水墨实践与探索，也许正是沿着一条准确的道路在潜行。



蔡清德

书法博士，福建师范大学美术学院教授。

1970年10月生于福建龙海，篆海堂主人。别署镜堂。南京艺术学院美术学（中国书画篆刻史）博士毕业，中央研究院历史语言研究所访问学者，清华大学人文学院访问学者。

中国书法家协会会员，福建省书法家协会常务理事、教育委员会副主任，福州市中青年书法家协会主席，三月三书画社社长。

曾获评南京艺术学院2008届优秀毕业生，南京艺术学院2008年度优秀博士学位论文，2009年度艺术百家论文奖一等奖；

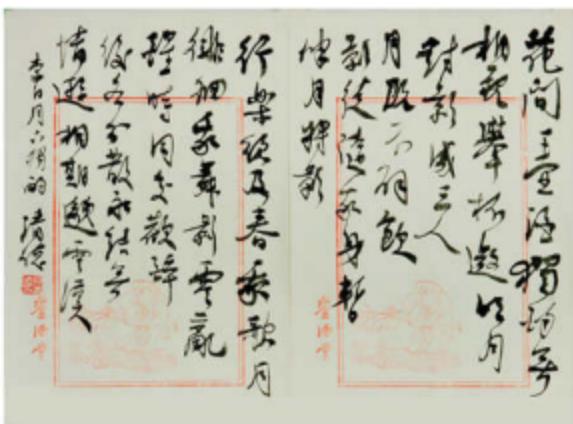
在《中国典籍与文化》、《明史研究》、《中国书法》、《中国书画》、《美术观察》、《美术与设计》、《艺术百家》、《美术学报》、《东南学术》等全国核心刊物以及台湾《书画艺术家》发表学术论文二十多篇；主持中国博士后科学基金项目、国家社科基金子项目、福建省资助博士后出境访学项目、福建省社科规划项目、福建省教育厅社科基金项目各一项。

书法作品参加首届中国书法兰亭奖、中国书坛新人展、全国中青年书画篆刻展等国家级展览，参加第九届全国书画研修会，明流江南刻帖研修会，中国书画文化国际论坛，浙江省学术研讨金等国际、国内学术讨论会；主持策划“墨韵永华”、“风雅颂（六组）”、“急风和畅（二组）——海峡两岸青年书画交流展”、“福州市第一届青年书画篆刻展”、“与成为新——海峡两岸青年书画家作品联展”、“六寿（黄寿祺教授）连墨展”等展览。

70 专场



■ 蔡清德对联 铁砚·报道
208cm×35cm×2



■ 蔡清德行书李白诗

其龙德而隐者乎

——蔡清德印象

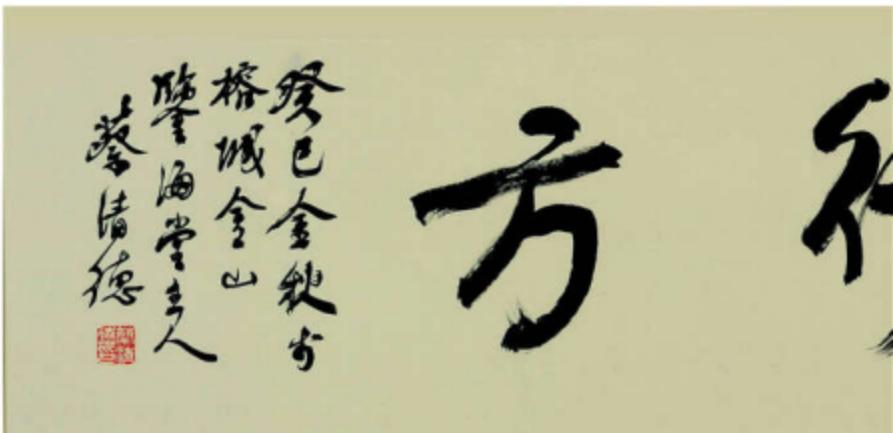
文 / 黄河鸣

蔡清德是我近年来一直跟踪并关注的青年书家。一则他是福建首位拥有书法博士学位与教授职称双衔者，隐隐然已是福建省青年书法创作及研究领域的领军人物；二则他对名利的淡定似乎又与这种身份相违和。举一例，去年他嘱我写篇评论，作为他即将举办的首次个展的序，为此他甚至已经定下展厅，并与我多次商量展览的相关事宜，然而此事终至不了了之。我询问原因，他嗫嚅许久，以“不成熟”三字相答，并拱手致歉。

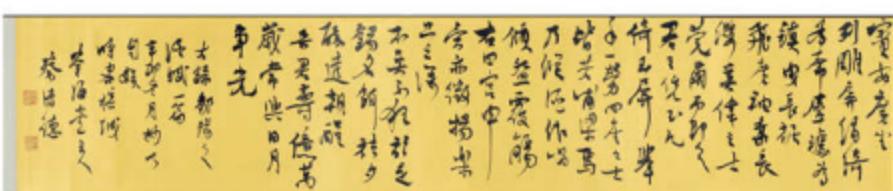
蔡清德身兼福建书协常务理事与福州市青年书协主席，论年龄也属45岁。然而却一次一个展也没有办过。据我所知，他除了每年参加两三次公益联展及应命征稿外，已经自觉遁迹于各类书法奖赛近20年。近年来，福建青年书法异军突起，人才辈出，仅今年

的十一届书法国展，就有6人获最高奖，为诸省之冠；我知道以他的实力如果跻身其间，理当有所斩获，但他却把更多的精力用在闽台青年文化艺术交流，主持策划海峡两岸书画展事凡十余载，在“出名要趁早”的时代，他的这种态度迥异于书界同仁。孔子注易，在“潜龙勿用”条里说：“不易乎世，不成乎名，遁世无闷，不见是而无闷；乐则行之，忧则违之，确乎其不可拔，潜龙也。”我以为喻之清德可也。

福建人论书法有句话：“字无百日工，字要百年功。”前者是说士子入科场，苦练一百天，字也就对付过去了；后者讲真要写好书法，非一辈子的功夫不可。我想清德对此是深有感悟的。他把当下书法研习班的强化训练比作前者，虽然可以在短期之内迅速



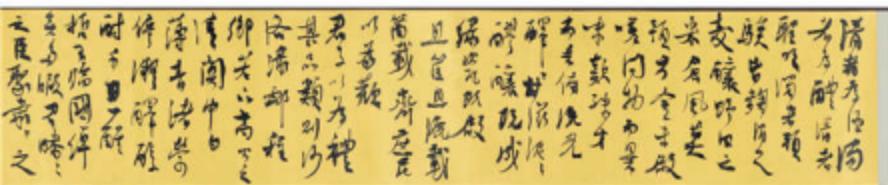
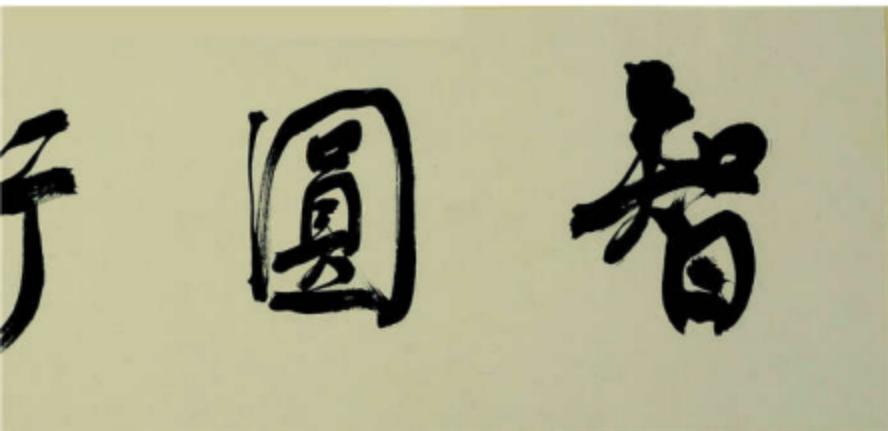
■ 蔡清德行书横幅 智简行书 133cm×34cm



■ 范金手书 诗稿 300cm×30cm

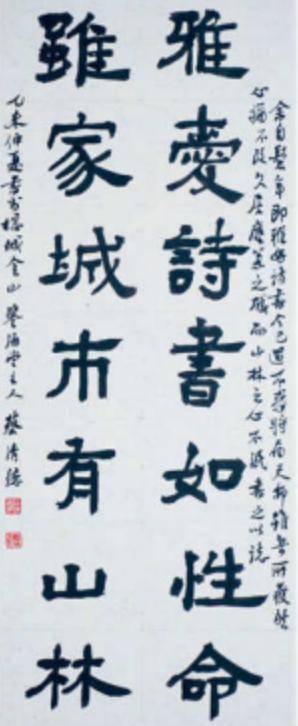
提升技巧，但书道终无捷径，他主动拒绝各类书法奖赛，就是为了避免时风污染。我们私下时常探讨流行书风的相似与雷同性，校雠书展作品里的错别字，并对此深感忧虑。出于对展览书风和炫技不学的纠缠，他开出了两个药方，一曰“目用无知”，二曰“以学养艺”，并且躬践不缀。

大约十几年前，清德就已经基本不用钢笔了，他出门总带着毛笔和笺稿本。所谓“目用无知”，就是要回到书法普遍性的时代的语境，从日课下手，与古人对话，从而溯源探源，在更为广义的历史文化场域一一而不仅仅是在经典中，去体味书法作为中国最高艺术的本义与嬗变。这也决定了他

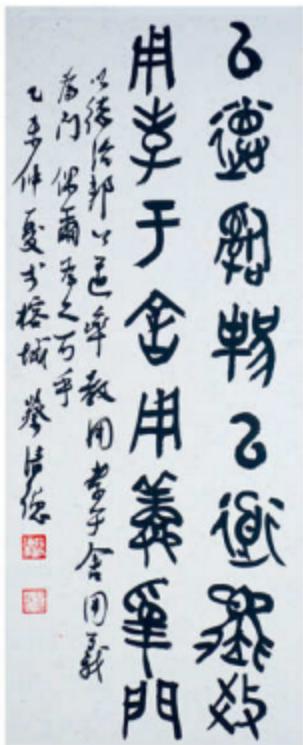


的书法研究呈现出更为广阔的历史文化视角，比如他的硕士论文《明消书法的文化模式》、博士论文《15—16世纪金陵书法的区域性考察》、博士后课题《明消御中书法丛论》等等。另一方面，也导致他个人的书法追求不是风格化的一一比如金石味、晋韵、唐法、宋意、元明清书风，而是注重内在气质的呈现，他将之谓为“士”的书法。

清德出生于福建漳州龙海，也许是受大儒、大书法家黄道周的影响，此地书风炽盛，郁郁乎文。清德幼时即师从乡先贤习字，从楷隶入手；到大学念的是中文，间习书法，在诸多名师的影响下，



■ 作品 雅爱·篆家 49.6cm×26.6cm



■ 作品 以德·周孝 49.6cm×26.6cm

他已深悟“以学养艺”乃是书道固本培元的正路。他个人在学术上倾心经史，下了很多苦功，大学本科即师从“尚黄易学”传人张善文先生，以《周易与儒家管理学》作为课业论文。研究生与博士方才转入书法研究领域，先后师从朱以撒、黄惇先生，朱黄二先生皆是学艺双修、博治多闻的学界名家。在南艺读博期间，因地利之便，他重回经史领域，先后请益受教于南京大学卞孝萱、范金民、胡同祥三位文史大家。2004年，他黄缘亲炙白谦慎先生（白先生系福建泉州人），白先生的学术视野与治学理念给予他深刻影响。博士毕业后，清德

復赤壁賦 雜載

蔡清德書

是歲十月之望步自雪堂將歸于臨皋二客從平過黃泥之坂
 霜露既降木葉盡脫人影在地仰見明月顧而樂之行歌相
 答已而歎曰有客至固有酒幸肴月白風清如此良夜何客曰
 今者博簾舉網得魚巨細鱗狀似松江之鱸顧安所得酒
 幸歸而謀諸婦曰我有斗酒藏之久矣以待子不時之須於是
 携酒興復舊遊於赤壁之下流有聲斷岸千尺山高月小
 水深石出雪日月之載何而江山不可復識美予乃調衣而三履
 嶺巖披蒙首破虎豹登虬龍攀枯鵠之危巢俯鳴夷之幽
 宮蓋二客不能從馬劃然長嘯草木震動山鳥答應風起水湧
 乎亦湧乎而悲霜起而愁雲平甚不可久而也及而登舟移平中流
 聽其所至而停馬時夜特坐而顧窮寥適有孤鶴橫江東來
 拂女車輪言衷緇衣夏然長鳴掠予舟而西也須臾客言予客
 就嘻夢通之羽衣翩躚過臨皋亭之小舟予而言曰赤壁之游與
 幸向其妙名後而二客歸乎至寒素知之客憐昔昔之瘦客而
 遇我者君子也耶道主顧笑予亦驚悟問予視之士見甚處

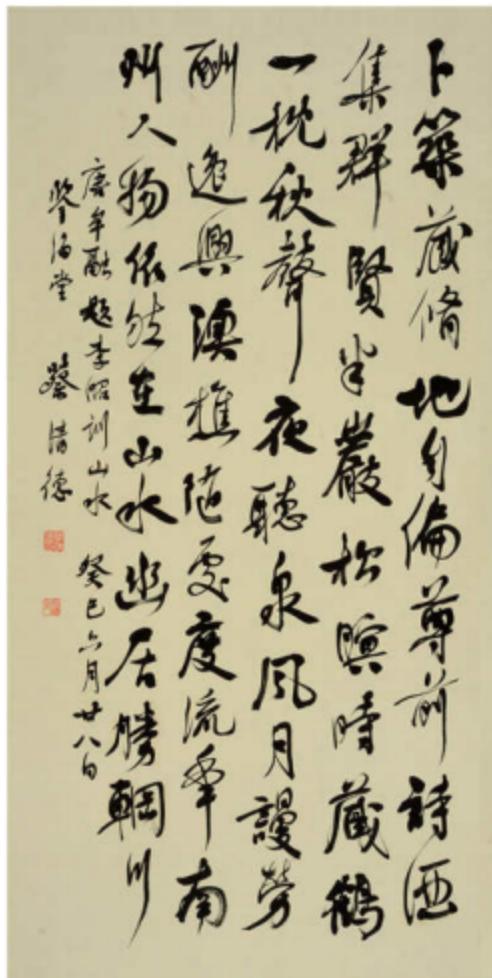
■ 小行书 后赤壁赋 28cm×18cm

重回母校福建师大工作，成为首批艺术学博士后流动站研究人员。在李豫园先生指导下，以书法史与区域文化研究为课题。梳理书法史上籍籍名家的学脉传衍。2010年，他获中国博士后科学基金与福建省资助博士后出境访学项目资助，前往台湾中央研究所历史语言研究所，受教于经学名家陈鸿森与美术考古资深学者颜娟英二先生，在台数月，深感史语所 80 余年薪火相传、一灯不灭的民国学

术传统。去年，他获得游学清华的机会，特别选择人文学院，师从清华中国经学中心主任彭林先生，选定“清代经学与金石学”作为研究方向，正式跨入乾嘉学派门径，也正因为如此，他把筹备已久的首次个展撤消，并谓之“不成熟”。游德曾言，此生得以问道于诸名师大家，实为人生之大幸。转益多师，不仅让他更加坚定了“以学养艺”的信念，而且自觉迈向“艺学互参”的道路。

日前，游德游学归来。一见而晤谈，即发出“以有涯随无涯”的浩叹，随后论及近年来全面复归的文化保守主义思潮，毫无疑问他已经 是其中坚定一分子。他认为，近代以来，中国知识界把国家制度失败归罪于传统文化，实属偏颇激进，终致文脉断绝。言中他颇有“兴灭继绝”之志，然而话锋一转，又说我们这代人实在国学根基太浅，倘能起个“桥梁”作用就已功德无量了。关于书法，他说了二层意思，一是现在更在乎自己的教师身份，因为带了些学生，或能在师风、书风、学风上有所纠正；二是过去把书道的使命看得过于沉重，还是应该回到孔子说的“游于艺”，无论于个人还是书道都是取张弛之间的中庸之道。

蔡清德是一位自觉的集研



■ 行书中堂 余秋雨李阳溪山水 133cm×68cm

臣辭言戎路無行履險置寒
以無任不穩扈從企待懸情
有寧金即日長久還充宣示令
命如征南將軍遷田革之奇腐
憤怒之衆與槍是同勢并力擣
討表裏俱進應時赳捷威震山
連賊師闖羽已被支牙傳方反
覆胡脩背恩天道禍注不殊
命奉聞嘉喜喜不自勝望路
笑踊躍送懷臣不勝欣慶謹拜
表因便宜上闈臣辭誠惶誠恐
頓首頓首死罪死罪
建安二年閏月九日南善來武亭侯臣諱上
甲子初冬書於城金山裝金函清濁

■ 临钟太傅贺捷表小楷 25.8cm×18.5cm

究、创作、教育三者于一身的青年书法家，这也是他的很多师友对他期以大成的原因。对于这样一位笃定深沉的人，我无意去评价只堪表现他某一面的书法创作，如果一定要归纳，我想“沉雄朴茂”这四个字他应该会首肯。他说，如果对自己的书法境界有要求的话，希望能以学化书，“人书俱老”。所以，他永远在路上。我想如果有一天他真的“人书俱老”，那么也是他“飞龙在天”的时候。



纪太年

毕业于南京大学中文系，美术评论家、艺术市场资深研究专家、艺术推广人。著有《多少墨香》、《艺术市场30个为什么》、《哪些书画最赚钱》、《用点眼看艺术家》、《画家成名36讲》、《艺术品诗话》、《名家英传》、《喻继高传》等40余部，500万字，主编200余部。曾为喻继高、吴冠中、陈逸飞等艺术家画集作序。在全国举办艺术品投资讲座300余场，担任20余家机构的艺术品投资顾问，有“艺术品风向标”和“艺术品规划师”之声誉。

为什么艺术品投资是未来一座富矿

文 / 纪太年

经常有人埋怨上帝不眷顾，没有给自己提供成功机会。机会的作用的确非常巨大，如同交通工具一样，汽车的速度高于自行车，而火车要比汽车跑得快，飞机则又快了许多倍。所以人们渴望得到成功的机会。其实任何人一生当中都碰到很多次机会，有的来了又从指缝间溜走，有的会被紧紧地抓住，因此机会是为有准备人而准备的。

泰国有一尊雕塑叫“机会女神”，正面看婀娜多姿，但看不到女神的脸，背后看光秃秃的，一根毛发也没有。机会通常不是光鲜的，有时会蓬头垢面甚至很丑陋，倘若你厌恶、恐惧，只会稍纵即逝，一旦错过就不再。上世纪八十年代初，许多富豪都从摆地摊起家。应该说人人都有摆地摊机会，但大部分人不屑于此，认为是投机倒把。社会形象不好。九十年代初，股票兴起时，许多人恐惧，担心一夜之间血本无归。当别人投资房产时，不少人依然在观望，不认为这是机会。所以那些嘲笑者、担心者、观望者成了普通人，而实践者、参与者、努力者、行动者则成了富人，取得了事业上的成功。

前段时间网络上流传了马云的一段话“抢钱的时代，哪有功夫跟那些思想还在原始社会的人磨叽。只要是思想不对的人直接下一个。看不到商机的人也



郭列平

郭列平，1970年4月出生，江苏省盐城人。书法硕士。曾就读于中央美院国画系书法专业、首都师大书法研究所、中国艺术研究院研究生院中国书画意人物专业。现为中国书法家协会会员，江苏省书法家协会常务理事、江苏省政协委员、盐城市书法家协会主席、盐城印社社长。当代中青年书法十家。首届江苏省优秀青年书法家。

书法作品多次获全国各类书法大赛金奖。获首届江苏省青年书法家作品展最高奖、“林散之奖”书法展铜奖等。出版《郭列平书法集》《蒙家斋出版社》、《郭列平书法》（南大出版社）等九部专集。

融合碑帖 彰显个性

—书法家郭列平印象

文 / 纪太年

郭列平先生是我家乡的书法家，也是引人注目的一位年轻书法家。他不仅创作成绩斐然，还担任了盐城市书法家协会主席，组织过许多书法展及艺术活动，进行书法研讨与交流，同时对书法理论亦多有涉及，撰写多篇论文，阐述自己观点，可谓四面出击，遍地开花。

我与他交往并不太长，也未与其进行过深入探讨。印象最深一次是在今年春天，他与陶艺家葛军先生联袂搞了一场“书法·紫砂”共舞活动，我得以观摩他二十多件作品，留下了深刻印象，后来又阅读他的书法专辑，大致了解他的书法风格，融合碑帖，彰显个性。感觉他的书法充满激情，奔放而富有变化，笔致豪放而有节奏感。印证了一句古语：字如其人。郭列平戴着眼镜，颇有些江南才子的风雅，言行举止有些“酷”，他的书法也有些“酷”。

有些“酷”的书法通常会引人注目。郭列平是下功夫学过二王帖学一脉的。



■ 观音听涛

只不过加了辨的内容，平添了一些豪气与硬朗，融入了属于他的独特个性，显得带有浓浓的“郭氏”风格。字里行间透露出一种淡定的情感和对世俗的从容，在书坛普遍浮躁焦虑的当下，能够如此静心静气，难能可贵，与郭列平谦谦君子的个性天然合拍。近三十年的书法复兴之路也与郭列平的追求相吻合，即植根传统，彰显个性，唯如此方能脱颖而出，引人注目。关于郭列平的书法，我想说两点：

其一：舍得放弃。古人足不出户，信息闭塞，思维比较简单。而今，我们坐飞机、看电视、听交响乐，怎么能够和古人一样？笔墨当随时代。表现在书法上，自然有着明显的时代性。凡是对话书法有思考的有识之士，也决不允许自己重复古人。郭列平对此有清醒的认识。他的学书过程是一列正行驶的列车，经过每一个站，都会卸下一些东西，再装上一些东西，然后添足燃料，继续奔驰。卸下的往往不合时宜，装

上的常常是自己某个阶段对书法的理解，包括所思所想所学所见所闻。是最丰富的营养品，助长思维和体格。是最浪漫的爱情，可以敞开心扉，直诉情意。也是最温馨孩子，举过头顶，听他咯咯的欢笑声洒落房间每一个角落……

有了这样清醒认识和人生体会之后，在创作中，对章法、墨法、笔法有自己的处理方式，何时疏，何时密，怎样开合，虚实的变化以及用笔的金石味等，都有讲究，显得敏感而多情。我特别欣赏书法集中的行草版面，统一而不单调，变化而不杂乱，用笔潇洒奔放，内含蕴藉，泱泱大度。

其二：重视交游。访名家先贤，交同道才俊，从中汲取营养。启功、欧阳中石、王镛、杜滋龄等诸家均师承之。聆听他们真知灼见，目睹他们的艰辛构思。书法是一门实践性很强的艺术，这种观摩与交流特别重要。但郭列平不是那种死下功夫，死脑筋，死学的那种人，他是

带着思考，带着想法来学习的。虽然学过很多名家，但他能消化、吸收，取其精髓，更多的是学习某一家的精神、观念，然后再与自己的观念相融、嫁接、组合，这一点上可以看出郭列平聪明至极。

我们的先贤前辈非常强调交游的重要性，傅抱石总结自己的时间分配说：六分读书，三分交游，一分画画，可见交游的重要性。据说蜜蜂采花采的越多，酿出的蜜也越多越甜，看来道理是相同的。

江苏书坛历来高手荟萃，俊才云集，不断涌现出名家，不仅在江苏书坛星罗烟雨闪光，也是构成中国书法史的重要内容。他们在浩瀚星空，化着无数阳光、雨露，时时刻刻以一种文化的姿态浸润着我们，让大家变得聪慧、古雅、柔情。所以在这样一块有着深厚文化传统的环境中，能够从事书法创作是幸运的也是幸福的。但当下我们也要看到另一种现象，江苏书风过于柔美，缺乏雄浑、大气之作，再则缺乏领袖式的人物，特别是能够推动中国书法发展的大家。郭列平的书法碑帖结合，融汇南北，气象博大，出古入今，在中国当今中青年书家中出类拔萃，希望能够挑起大梁，这是我的希望，也是时代的希望。



福神向軒
緣般疲好
慶匝心自磨
解好脣自摩
安動孟

庚戌之吉日一言精舍
劉英書

為向東坡傳魚人玉臺
以使君青雲直上雲
區小稿力之謹歸去歸去
上望一望

庚戌之吉日一言精舍
劉英書

■ 落紙云烟二

■ 落紙云烟三



■ 范扬书画作品

厚积与虚灵

—读郭列平的书法

文 / 薛元明

马克斯·韦伯曾说过，现代社会是一个“不再迷人”的社会。其实不仅“不再迷人”，而且是一个让人很容易迷惑、迷茫甚至迷失的社会。身处现代社会，常常不可避免地陷入大众文化、娱乐文化、商业文化的逻辑。所预示的现实和潜在的危机在于，随时都要面对传统文化的隐去和黯淡，面对历史文明的消失。当下正面临着这样的窘状。有鉴于此，需要重新认识传统文化，用古典文化、经典文化来抵制过分当代化的盲目性、庸俗性和浅薄性。对于书法，也必须建立在这样一个前提下，才能够“不断地重新问题化”。

书法传统内在的博大精深，是以经典作品为内在规律的支撑，由此树立了一个完整的高标体系。如果想从当代书家中寻找到一个高标无疑是很难的，因为没有古人的心气和学养，依然在传统门外徘徊。有鉴于此，必须对书法保持一种虔诚和敬畏，进而致力于艺术创造和生活积累的两极，做到两者不偏废。而要想在书法上有所为，有所创造，必须真正做到“入古”。董其昌将其一



■ 落枕云烟乐

生，都在强调“入古”，认为时人多恶习，皆临古不足所致。《容台别集》中的题跋，皆基于这一点有感而发：“今人朝学执笔，夕已磨石，余深鄙之……。余学书三十年，不敢谓入古三昧”，“此余已丑所临也，今又十年矣，笔法似昔，未有增长，不知何年得入古人之室”。所以说，面对深沉的书法传统，很多书家不要说打出来，实际上根本就没有打进

去，甚至在认识上都没有到位。

之所以说上这样一段话，旨在强调，一个书家必须对自身所处的现实环境与文化传统了然于胸，否则从一开始就会限于盲目和被动。书法家写得不仅是技法，而是思想。

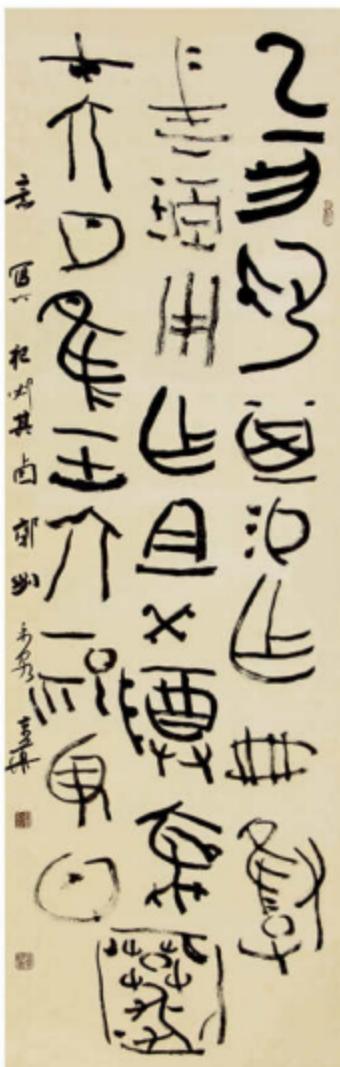
列平兄显然有过深思熟虑。从他的临创作作品来看，注重入古。入古而能知古，做到不混古。因为他善用个人的灵气来化解。灵气并非玄而又

玄。以庄禅思想为基石的东方玄学，是中国传统艺术所追求的最高境界。庄禅思想的核心是“以无为本”。所谓的空灵，首先要做到虚空，否则空而不灵，与灵性毫无关系。将自己的心灵腾空，是获得灵性的第一步。简单地来说，就是要让自己的心沉静下去，不为物欲所困扰。

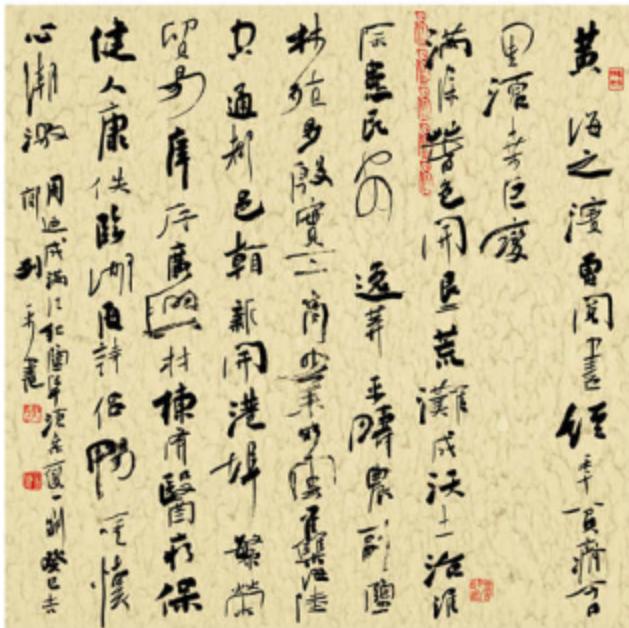
但另一方面，书家必须不断地充实自己，也就是刚才所

言及的生活积累。如今闭门造车的书家实在太多了，沉溺于技巧，最终局限于技巧，因为不能将技巧化为自己的血肉，成为抒情达意的桥梁。仅仅只是一种依赖的工具而已。生活的厚积与艺术的虚灵看似矛盾，实质体感相关，需要一种转化能力，有一个转化过程，学养要跟进。列平通过外出游学来开阔眼界，“读万卷书、行万里路”，不断提升自己。当然，还必须有持之以恒的勤奋。但在当下，要区别真实的利益和无知的勤奋。现在很多人的勤奋可以概括成三个字，就是“忙死了”。心思并没有集中在书法上，往往劳而无功，而且会在厚积和虚灵之间出现对立矛盾，一方面无丝毫积累，因为都是无用功，另一方面，过于功利化的目的，物欲膨胀，灵性遁逝，“虚灵”变成了“空虚”。

得益于厚积和虚灵之间的自由转换，列平在书法上取得了不俗之成就，博涉多体。对于他的书法，我尝试拈出“厚”和“气”二字加以品评。“厚”是一个极其重要的书法语汇。当代书法所存在的通病，正因为“厚”的缺失，以至于甜俗、尖薄、浮躁、怪诞、狂野、怯弱等诸弊丛生。厚是一种包容蕴蓄，一种深沉的积淀，浑厚华滋、回味悠长。具体来说，就是以篆书、篆意来统摄，以篆入隶、以篆入草、以篆入楷、以篆入行，使所入之体原来的笔法上更多丰富变化。碑帖结合，糅成行草，鲜活可行，但确实有相当的挑战性，因为碑的特质是“涩”，草的特质是“畅”。不过，北魏摩崖、碑志极多，千姿百态，得一瓢饮可受终生。列平于此花了大力气。北碑具刚劲雄健特色，再加大篆曲折劲转的韧力，故其书多见阳刚之美。同时他又能做到以平常心感知真实自然、现实生活，时而流露出秀逸韵致，就像石涛所说的：“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。”众多的作品集中在一起，汇成一个强烈的个人气场。在锤



■ 临古也即其真



■ 海江红词

炼的过程中，也让自我生命因书法而丰厚。

持平是自信而敏锐的。这一点非常重要，能够建构自己的艺术价值观，包括提炼融合、张力表现、风格协调等诸多方面。理念决定取法，取法形成风格，个人风格最终生成格调和感染力。现在很多书法家缺乏自信。书家的人格魅力，不光是在展厅里，生活中的一举一动，都能够见到个人风范，来自于日常的修炼。书法需要字外功，书品、人品、学问三者应有机地结合在一起。李瑞清曾说：“学书先贵立品，有军人品高，故入神品。决非胸怀抱负而书能佳，此可断言者。”当书家向更高阶段迈进之时，不再仅仅只是笔墨技巧问题，与官位权势更无关，而是文化思考、思想深度及个人天赋。只有对生命的存在、个体的自由及人生与书法的关系进行全方位考量，才能聚集个人灵气，充分发挥生活阅历的作用，立足当代，写出自己的笔墨精神。



刘元堂

1972年生于山东乳山。
南京艺术学院书法博士，导师徐利明先生。
山东大学古文献博士后，导师杜泽逊先生。
现为南京艺术学院美术学院书法系教师。
硕士论文《中皇山北齐佛教刻经书法研究》被评为江苏省优秀硕士学位论文。
博士论文《宋代线刻书法研究》获江苏省研究生创新工程。
书法作品曾参加首届中国书坛兰亭四十二人展、首届全国青年展（最高奖）、
八届国展（获提名）及二届行草展（二等奖）等展览。
2010年、2014年分别在山东省美术馆、江苏省美术馆举办个人书画展。并出版
《刘元堂书画集》、《刘元堂墨迹》等。

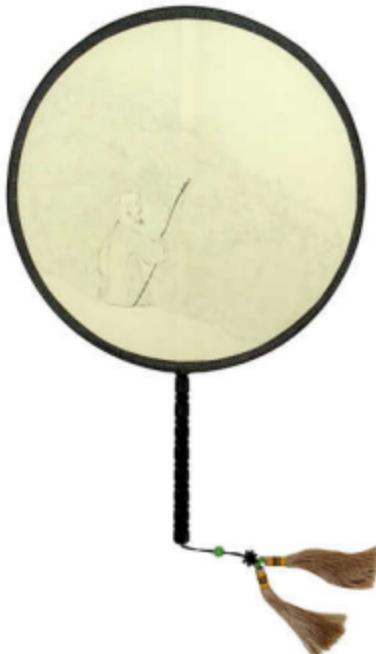
闲话元堂

文 / 刘毅

息斋是我的好友刘元堂的字，阿堂为其自称，而我则习惯称其为“二哥”。我与元堂是同届、同宿舍、共同租房的“三同”博士。因我俩都姓刘，我又略长他两岁，为了区分彼此，按长幼次序我简称他为“刘二”。他极为不爽，原因是水浒里有个泼皮也叫“牛二”。我说音同字不同，他仍然不愿意。遂改称“二哥”。在古代小说里二哥都是重情、重义的英雄豪杰，如《隋唐演义》里的单雄信、秦叔宝。水浒里的宋江等。元堂是地道的山东人，肤色、微胖，性格豪爽，直言快语，有古之“二哥”遗风。元堂求学的

地方较多，山大、浙美、南艺，真可以说是朋友遍天下。求学阶段即便在穷的揭不开锅的时候，有若外地友人到访，二哥也必东挪西借、热情招待，临走还要送上盘缠。在业务上能够以历史的眼光看待问题，好就是好，差就是差，从不因对方是权贵或者是名家而违背自己的学术判断。

元堂博士毕业后留在南艺美术学院书法系任教，成为一名为人师表、受人尊敬的先生。作为专业教师，不同于专业书家，要求真、草、隶、篆样样精通，学生方才佩服。况且老师学



■ 于汉卿 陈本 直径 32cm 2014年

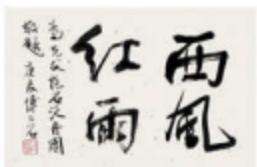
术水准的高低，会直接影响到学生的优劣和今后的研究方向。俗话说“十年树木，百年树人”。元堂深知这一点，因此能沉的下，吃的了苦、耐得住寂寞。将原来笔底的灵巧、轻便、秀美的嫩转换为沉稳、浑厚、朴拙的老。从其近两年书风的转变能够看的出来。由普通人能够识别和喜欢的灵秀转变为同行认可的老拙。这是需要十分的勇气和底气的。

我们知道书法和音乐、舞蹈一样其美感的深度不在三度自然空间之内，而是力感在抽象空间的推移，属于线型的移动，依靠线条的粗

粗、转折、急徐而达到表现的效果。这种表现性很强的艺术已经超越了自然主义和装饰艺术的范畴。所以在一定程度上对纸质的要求比追求形似的绘画要难的多。对于元堂书法的优劣会有更懂得人来评判，我就不去狗尾续貂了。我想较为客观地分析一下他的绘画。

元堂画画也就是近两三年的事。起先只是挥毫之余的随便玩玩，想不到尽然也扛着画板到自然中对景写生去了，而且一发不可收拾，特别是近期所写的梅花系列竟然有模有样。

他的梅花写生还属于传统文人画审美范畴。



■ 何绍基 西风红雨



■ 唐玉芝 虎石山花图

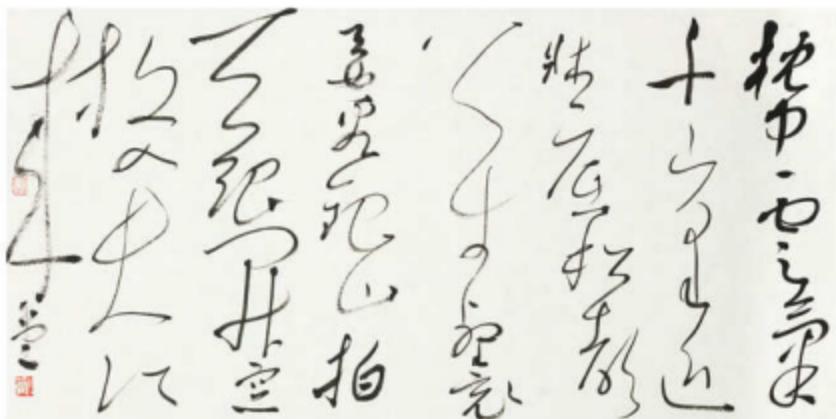
直接下一个。我们要找的是合适的人，而不是把谁改变成合适的人。我们也基本改变不了谁，鸡叫了天会亮，鸡不叫天还是会亮的，天亮不亮鸡说了不算。问题不是天亮了，谁醒了？”这是一个在商界和电商界大亨的投资经验，值得思考。

谈到艺术品市场，当下是一个极好机会。如果你狭隘的认为艺术品仅仅是一张纸或是一块布，凭什么卖得很贵？拥有这种思维，不适合进行艺术品投资，那么也就失去了投资艺术品赚钱的机会。2015年、2016年中国艺术品市场是锅底时期，是未来十年价格之最低。谁抓住了这样机会，自然取得先机，收益自然不必说。以此作为起点，在未来一个较长时间段，如十五年或者二十年，这个市场也是滚滚向前，充盈着无数的机会，是未来一座相当可期的富矿。其理由如下：

4.3% 和 76% 的关系。欧美一些发达国家参与艺术品投资和收藏的富豪约占 76%。中国的富豪人群当中，参与艺术品投资和收藏的仅为 4.3%。其中一个很重要的因素是中国的富豪人群当中，受教育的程度普遍不高。随着时间的推移，富二代成长起来，他们继承了家族或民营企业资产，往往有留学背景，有时尚和前卫的观点。在能够显示档次和品味的艺术品领域自然不甘落后。下手逐渐变的狠，相当“任性”。再者，中国当下富豪的成长速度远远高于艺术品市场的发展速度，当资本大佬在股市、房市赚的盆满钵满之后，会歇着吗？当然不会。艺术品投资必然会走入他们的视线，成为下一个觊觎的目标。

七年之痒。艺术品市场虽然水深，充满了诡异，但是还是有一些规律可循的。前一个高潮到后一个高潮之间，周期常常是 7 年。有人称其为七年之痒。这两年的艺术品状况和七年前的 2009 年有点接近，艺术品市场呈现出曙光。而迈过这个坎未来的路会更加的宽敞，通常的情况是进入锅底之后并不能立刻反弹，而是在锅底平行滑行一段时间，通常每三个月成为一个周期，呈现出有规律的变化。这个时间段的长短和进入市场的资金量成正比。

盘子小，易于拉动。刚刚过去的 2014 年，全国拍卖初步统计金额为 310 亿，和中国整个经济相比只能算是小盘子。在今天不景气的股市，每天都有 2000 亿元的成交量。相比之下，艺术品市场这一个极小的盘子，只要稍微



■ 大茅挂轴 曾公亮《宿甘露寺僧舍》。

梅花由于其枝干的穿插多用线，几乎所有的文人都能抹上几笔，历代高手如云。但不外乎两种：一类是笔墨合于造型，这类如杨补之、王渊、王元章、沈周、唐寅等，多以笔墨关照自然之形。第二类是造型合于笔墨，这类画家很多，如徐渭、八大、金农、虚谷、吴昌硕、齐白石等，这类画家不管自然中的梅花长啥样，只是保留了梅花的可识别性外，梅花的生长习惯姿态完全按照自己心中所想表达。强调笔墨的畅神和意境的营造，元堂偏于后者。之所以说偏就是他在保持线条美感的同时关照到自然之形，使之没有流于一般书法家的画面的程式，而是象画家一样保持了对造型的敏感度，呈现出比一般画家线条过之，比书法家造型好的路数来。以传统笔墨写自然之形，说明了元堂的睿智选择。其他的佛道人物、山水皆依此路数而来，呈现出格调高雅，笔墨朴拙、浑厚、苍老的意趣。

元堂刚过不惑之年，正是精力旺盛，才思敏捷最佳时期，加上他勤于思考，不为市场所左右，假以时日，当他人江郎才尽之时，正是元堂千帆过尽，一日千里之日！



■ 红梅 180cm×97cm 2014年

婆波揭呪若苦無大羅三故佛想有三般所蓮座明識油身想是不諸三空空五苦觀
 罗諸曰波真等明審菩得佛宣恐里苦得無光盡界無意行故塔法復即不會藉波力
 僧揭羅寶等咒多提阿般竟端礙波故智距應眼宣識空不空如是異利皆用五
 容不呪是是故諸苦溫遠在眾菩度盡世間界色無中淨相是色色空空菩
 多虛體無大知多波梨離星空提無無明近聲眼無不不會臺色色度多藍
 呪故除上神般羅羅三願礙多虛得苦者亦至香耳色增生利想即不一時行
 即說一咒呪若三空世倒故故權以集五無味真無不不子行是異切堅深
 說般切是是波蘭多諸夢無心依無惑亦無意觸舌受滅滅是識空空苦見般

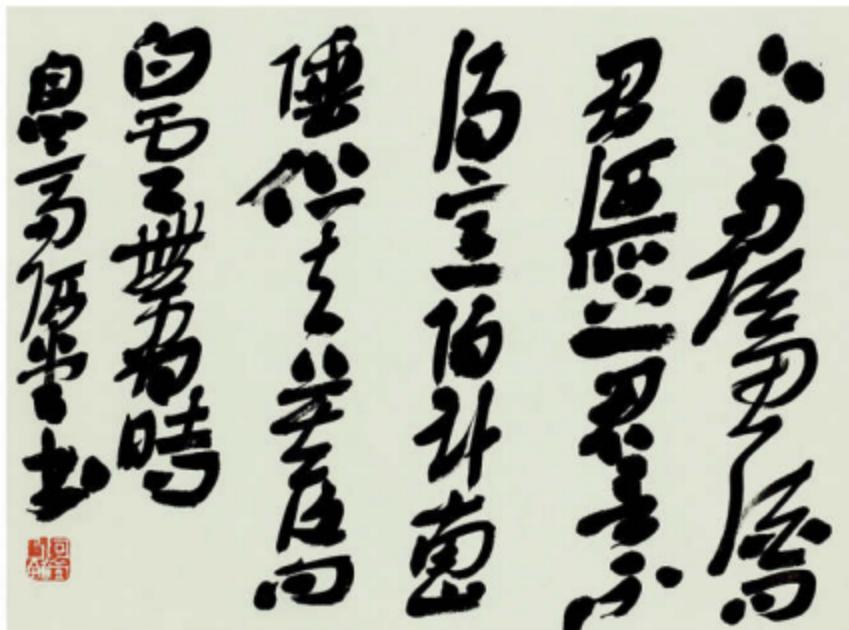
■ 小楷橫幅《四法》 38cm×34cm 2003年

元气凛凛 笔阵堂堂

文 / 梁培先

和元堂兄相识已经有十年了，虽然他在城西，我住城东，见面的机会并不多，但每次相处交谈，都是非常投契。记得有一次，他和我说：我的老家胶东过去属于齐国，你们赣榆也是齐国的。我这才想起老家有个叫“齐撰”的村庄，确实如此。三国的曹丕说，建安七子之一的齐国人徐幹诗文有齐气。初唐李善认为“齐气”是指齐俗文体舒缓，这似乎只说对了其中的一个部分。齐人骨鲠、自负、明快，崇尚理性的神秘，如《郑文公碑》一般的厚实而丰饶、渊雅而古烟，这些更应是“齐气”的重要内涵。

元堂兄的书法最早为书坛所知的是他的小字行草书，风流韵藉、洒落不群，确为当代小行草一路的翘楚，也给他带来了不小的效应。但我更偏爱他的大字



■ 章草 王维《送别》 48cm×35cm 2012年

章草和接近魏碑、呈块面貌的特大字作品。我认为，这两者似乎更能体现他的个人艺术抱负和性格、性情中某种来自齐人的禀赋。具体地说，我的理由是，在小行草书已经泛滥成灾的当代，多少存在着鱼目混珠、真假难辨的困惑，与其在困惑中与他人争高低，不如忠实于自我的那种与生俱来的本性，在俗径之外另辟蹊径，硬生生地走出一个自己的大造化。此外，就章草、魏碑来说，陆维钊、沙孟海、王遽常之后，

已为当下之冷门。冷门之冷是因为这些都是非俗类可以摹仰的、极有难度的书体，且非今日之所调视觉技巧、形式分析等等所能描手者，故冷门实则是高门，需要真正的智者和勇者才有资格一展身手。

就目前所见元堂兄的此两类作品来看，在他身上似乎具有一种自然上手的契合感，那种章草的挥洒与老辣，魏碑体的点线结构层面的神明灵异的连接，等等分明使人再见如《郑文



■ 行草竖幅《论语》句 69.5cm×34.5cm 2014年



■ 行草竖幅《论语》句 69.5cm×34.5cm 2014年

公碑》一般的徐缓、飘渺、高远，内在行气规则之与金文、甲骨的神理相合，以及元气充沛、阵势堂正的大雅神圣。个人愚见，这是元堂兄在小行草之外、对于书法之技巧图形追寻的一种必然道路，即中国书法必须追溯到这个本源，去寻找其图形结撰的早期结构法理，才能在当下视

永和九年歲在癸卯暮春之初會於會稽山陰之蘭亭脩禊事也羣賢畢至
 少長咸集此地有崇山峻領茂林脩竹又有清流激湍映帶左右引以爲流觴曲水
 列坐其次雖無絲竹管弦之盛一觴一詠亦足以暢叙幽情是日也天朗氣清惠風
 和暢仰觀宇宙之大俯察品類之盛所以遊目騁懷足以極視聽之娛信可樂也天
 人之相與俯仰一世或取諸懷抱悟言一室之內或因寄所托放浪形骸亦能過庭
 修建殊不同當其欣於所遇暫得於己快然自足不知老之將至及其所之既倦情
 隨事遷或感懷之至而之所欣僊仰之間已為陳迹向之所欣俯仰間已爲昔
 仰期於盡古人云死生亦大矣豈不痛哉每覽昔人興感之由亦足以悲夫故列
 策筆不能喻之於懷固知一死生爲虛妄齊彭殤萬物之靈長今固爲子計
 想夫豈以壽數時人錄其所述猶世殊事異所以興懷其致一也每覽昔人
 文義亦嘆焉

袁行公序

蘭亭集序

劉公序

印

■ 袁行公行书兰亭序 王羲之《兰亭序》 69.5cm×34cm

觉轰炸的时代里找到自己的出路。元堂兄以其齐人的灵光，重新点燃了这一在沉寂的历史火焰，必然存在着一种大希望、大手笔的孕育之可能。这是我看好元堂兄此路作品的根本原因。

凛凛之士，必然有奇纵之情，与生俱来的齐人风范。或许是元堂兄挥之不去的最核心的人生底色。对这一底色的患安不仅是一种乡土意义上的人格固守，更在于它与历史文脉的贯通。对应着中国艺术不可须臾或离的最根本性法则：中国艺术的高低层次不在乎下技巧，视觉效果是否合古，关键是这种古的积累以及本源意义上的接气，能接上那口高古之气，则大道流行，纵横开阔，无往而不可。否则，如王国维所说的“借来的古雅”，沾沾自喜于一二技巧、情感的消雅、无火气等等，皆为小家子气的买弄风情，风斯在下矣。

元堂兄有古齐人之气骨、风范，这是一笔别人无法效仿的大资源、大本钱，假之以时日，神而明之、守而行之，必将重写《郑文公》。

范宽《溪山行旅图》

文 / 王政

编者按：近日台北故宫博物院高调展出北宋画家范宽的《溪山行旅图》，一时艺术圈沸腾。海峡两岸艺术家和爱好者奔走相告，欲一睹这幅传世杰作的真容。故本刊借此时《溪山行旅图》作一介绍，以飨读者。

《溪山行旅图》（图1局部）是北宋画家范宽的传世名作。画面上绝壁巍然，潺流有声，杂树丰茂，寺观萧萧，商旅蹇驴，密林缓行。《溪山行旅图》是存世系于范宽名下的山水画中，最受肯定的真迹。此画在近、中、远三段式的基本构图中，巧妙地藉助推远主山、拉近中景、突显近景渺小行旅与主山巍峨崇高的对比等手法，缔造出一种如临真境的壮伟意象。幅右下角树隙间，暗藏有“范宽”二字签款。徐悲鸿曾评价此画道：“中国所有之宝，故宫有二。吾所最倾倒者，则为范中立《溪山行旅图》。大气磅礴，沉雄高古，诚辟易万人之作。此幅既系巨帧，而一山头，几占全幅面积三分之二。章法突兀，使人咋舌！全幅整写，无一败笔。北宋人治艺之精，真令人倾倒。”恢宏伟岸，刚正崛人的气象，正是范宽成为“百代师法”之处。时至今日，这幅巨作仍是山水画初学者必临的作品。

《宣和画谱》所记载的御府收藏，范宽作品凡五十八件，但其中并无《溪山行旅图》之名，今名应



■ 图1 宋 范宽 溪山行旅图 206.3cm×103.3cm (局部)

是依据诗塘上董其昌（1555—1636）跋（图3）所订定。《溪山行旅图》在北宋初年，为“巨障式”山水树立了最佳的典范，此作中除了范宽本人的款外，另有宋代钱勰（1034—1097）及明、清两代的印记，可略见其流传的脉络。后世传摹此画者亦不乏其人，如明董其昌摹《仿范宽溪山行旅图》，唐岱（1673—1752后）《仿范宽山水》等，虽布局大致相仿佛，惟均远不及原作之壮伟。



■ 图2 宋 范宽 溪山行旅图 102.4cm × 108.2cm

范宽，一名中正，字中立，华原人（今陕西省铜川市耀州区）。

因个性温厚，卓有大度，关中人习称性缓为宽，故邻里乡亲都习惯叫他“范宽”，他本人也欣然默许，在画上自题“华原范宽”。他的生卒年月，画史没有记载，只说他“天圣中犹在”，大约公元1031年以前还活着，可知他生活在北宋初年。其画初学李成（916—967）、荆浩（10世纪），后因长年观察自然而独创一家面貌。范宽通过临摹前代大师的作品学习绘画，他的临摹几乎达到乱真的地步。相传北宋大豪米芾有一次在舟中宿僧房，见到了一幅山水画，惊奇地叹为荆浩的手笔。当他细细品察时，才发现瀑布边有“华原范宽”的题款。

范宽终身未入仕途，也不曾在翰林图画院任职。大约隐居于险峻的终南、太华山一带。对他的生平我们了解甚少，画史记载他性格疏阔，嗜酒，喜欢老庄哲学。明人吴宽题他的《雪山图》说他生性落魄，离群索居，脚踏草鞋，遍览太华终南山色，酒酣之后，提笔挥洒，抒发内心的天真之情。

范宽师法前贤，又能投身山林，常在终南、太华一带的山水之间，“危坐终日，纵目四顾，以求其趣”，终于能够“对景造意，不取华饰，写山真骨，自为一家”。北宋的艺术史家刘道醇曾这样评价范宽：“宋有天下，为山水者，唯中正与（李）成称绝，至今无及之者。时人议曰：李成笔迹，近视如千里之远；范宽之笔，远望不离坐外，皆所谓造乎神者也。然中正好画冒雪出云之势，尤有骨气。”米芾虽然指出，范宽晚年用墨太多，土石不分，但对于他的成就，则仍然坚定地认为，宋朝没有人能够超越。

存世系于范宽名下的山水画，以台北故宫博物院收藏的《溪山行旅图》、《临流独坐图》、《雪山萧寺》（图2）、《秋林飞瀑》，天津博物馆的《雪景寒林》和波士顿美术馆的《雪山楼阁图》等作声名最著。《临流独坐图》（图3）虽无画家款印，清代著录将作者定为范宽，或被视为具备范宽风格的巨制。此作中，山顶攒簇密林，山石轮廓用重墨勾勒，以及水际作突兀大石等特质，均与《溪山行旅图》一脉相承。惟皴笔已呈显较为规律化的侧锋小斧劈，故推断成作时间与李唐（约1070—1150后）相去不远。其余如《雪山萧寺》、《寒江钓

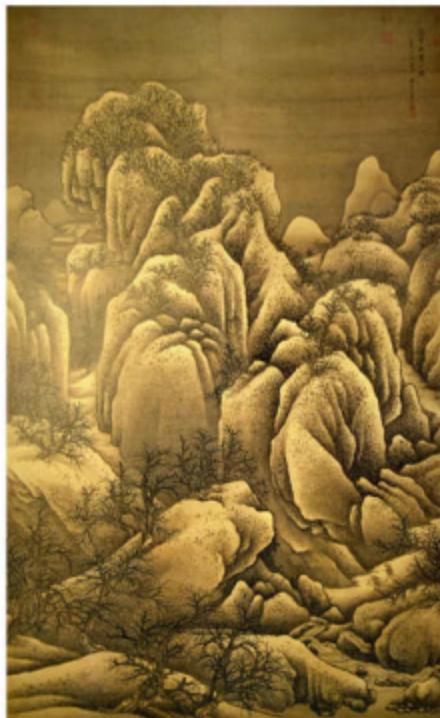


图3 清 王翚临范宽雪山图 115.5cm×187.5cm

雪》、《群峰雪霁》、《秋林飞瀑》等作，时代均晚于《临流独坐图》。《雪山萧寺图》中描绘峻峰高耸，山顶遍布密林，其下岗岭相连。林木深邃，并点缀古寺、关隘、寒泉及行旅。通幅山势极为雄伟有力，章法严整而富有变化。墨色染出阴



■ 图 4 宋 苏轼 山水行旅图 119.3cm×112.7cm

丽的天空，既能衬托出雪岭高寒的气氛。和《溪山行旅图》相较，此幅的皴法与树法已略呈概念化的倾向，推测成作年代应稍晚，但仍不失为理解范宽风格的重要参考。

南宋以降，受范宽影响的画家不乏其人，如萧照（12世纪）《山腰楼观图》（图4）、夏珪（活动于1180—1230前后）《山水》二作中，势如铸铁的刚健笔触，即与《溪山行旅图》声息相通。明、清两代画家，于作品上题“仿范宽”、“法范华严”、“拟范中立”者，为数尤多。沈周（1427—1509）、文征明（1470—1559）、蓝瑛（1585—1664后）、王时敏（1592—1680）、王鑒（1598—1677）、王翚（1632—1717）（图5）、唐岱（1673—1752后）、周鲲（18世纪）等后世画家均有仿作，虽风格与《溪山行旅图》不尽相侔，仍可据以理解范宽在后世画家心目中的崇高地位。即使到清末、民国时期，犹不时有人在作品题跋中述及范宽，足见其影响之深远。

范宽在总结自己学画经历时曾慨叹到：“前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师于物者，未若师诸心。”这不仅是范宽学画的三个阶段，也是中国画艺术的三个境界。凡是有成就的画家，几乎无不经过这条漫长而曲折的道路。明代王履的名言“吾师心，心师目，目师华山”，可以说是范宽原话的一种逆向推理的表达。

注入资金即可迅速拉动。

闲置资金会进入艺术品市场。由于股市楼市的不景气，许多人对其未来并不看好，作为三大投资热点领域的艺术品，这两年将进入相关人士的眼界。据国家相关部门统计，现在散落在民间的闲置资金为32万亿。只要其中一小部分进入艺术品市场，还用担心没有钱吗？2014年，艺术市场部分人士用极小的游资便把朱新建、新工笔新水墨搞得风生水起。如果游资有一半进入艺术品市场，规模也是相当的庞大，发展的行情可想而知。

实体机构跃跃欲试。中国经济的高速发展让许多实体赚的盆满钵满。当经济的发展遇到瓶颈时，其中有些机构发现艺术品是一个高利润行业，美国的统计数据是年收益24%，中国近20年的统计约35%。先前，这些实体因为有其他的投资渠道没有顾得上艺术品领域，还有就是一些“土豪”出身的实业家受文化视野的限制，他们不屑于艺术品领域，觉得都是一些小玩意儿。但是以前的“顾不上”“不屑于”不代表永远“顾不上”和“不屑于”。其中一些有潜在眼光的人在提前几年会率先进入艺术品板块。据相关部门统计，仅2014年全国房产企业转行到文化产业的便有33家之多。江苏的房产企业中润源、同曦、广厦、苏宁、宏图三胞、绿洲等搞得风生水起，纷纷亮出自己的招数。



■ 林常熟 青山写秋

编者按：费纯光先生是位成就卓越的山水画家，同时也是位造诣深厚的美术史学者。生前接替傅石先担任南京师范学院美术系中国画系教授，授课之余撰有大量学术研究论文和一部美术史讲稿。但大部分限于学生、朋友阅读传阅。现将部分章节汇编成集，以纪念先生。謹此序言。

黃純堯
HUANG CHUN YAO

由版《黄纯尧画集》、《黄纯尧画集》、《黄纯尧山水画集》、《黄纯尧山水百图集》、《黄纯尧作品集》、《黄纯尧艺术田纳集》、《三块墓碑》、《黄山系列》、《肯德基画诗集》、《黄纯尧美文论集》等。小杨被收入国内和日、英、美多种辞典，获美国因特记学会杰出人物奖，中行十六个有声画团体联合授予世界书画艺术名人称号，《中国书画函授大学》等授予当代百名优秀文艺家称号。国际美术家联合会学术委员会金奖，成都文艺界终身荣誉奖以及其他全国和省展的金奖。

周鸿于2007年9月6日在南京去世



浅论石涛的艺术主张

文 / 黄纯尧

石涛，生于明崇祯十三年，卒于清康熙四十七年。终年六十八岁。

石涛是明皇室后裔，出自靖江王朱守谦一支，是明太祖朱元璋的嫡支。他四岁的时候，家中发生变故，动乱之中，他被家臣抢出从桂林逃走，至武昌剃发为僧。十岁开始集古书，临古法帖，学画山水、人物、花鸟。康熙元年之后离武昌到安徽，居于宣城，“时宣城有诗画社，招人相与唱和。”康熙六年游黄山，回宣城后作《十六阿罗汉应真图卷》自署“天童之孙，普果月之子”。是临济宗旅庵本月门下的弟子。三十岁时又自称“小乘客”。康熙十七年曾应钟山西天道院之情，往南京。翌年又到溧水永寿寺，“六载远近不复他出”，1685年以后，几度往来于南京、扬州之间。康熙廿九年北上又到北京。两年后又回到南京。从康熙三十五年始正式迁入扬州，自号新舍“大涤堂”。康熙南巡时，他曾在南京和扬州两次“接驾”。后来又到北京，一面凭吊了明代十三陵，一面又周游于达官贵人之间。画名亦愈大，当时被王原祁称为“大江以南第一人”。石涛南归定居扬州后，与名士日相酬答，但他的真实身份不为人知。他的隐痛深埋在心中，只有他自己才能时时拒绝。康熙三十八年他邀请八大山人为其居作《大涤草堂图》，要求题款“莫书和商”，“济有发有冠之人”，不是本义的和尚了。到康熙三十九年，时在除夕。生了一场大病。他在沉静之中，忽然触及到深藏的隐痛，“触之勿恸，非一语可尽生平之感”。不禁低吟道：“白头懵懂话难前，花甲之年谢上天。家国不知何处是，僧投寺里活神仙。如痴如醉非时莽，似马似牛画刻全。不有同济曾遇问，梦骑驴背打秋千”。这是他进入晚年后第一次以诗文形式透露出自己的身份。但他那深沉复杂的感觉却恐怕不是一般人所能理解。

石涛的画属于“文人画”。他的绘画主张却与“四王”截然相反。他的《苦瓜和尚画语录》一书，集中表现了他的见解。强调作者



庄蝶图



长夏山居图



观音图

在真山真水中的真感受，使物我同化，“山川使予代言”。把“外师造化”作为创作之源。真感受作为创作之本。主张“搜尽奇峰打草稿”。表现技法上反对拘古、摹古的作风。要求不为古法所役，做到“法为我立”，提倡形式从内容，提供独创精神。

《画语录》共十八掌：

- 1.一画章；2.了法章；3.变化章；4.尊受章；5.笔墨章；
- 6.运腕章；7.烟墨章；8.山川章；9.皴法章；10.境界章；11.蹊径章；12.林木章；13.海涛章；14.四时章；15.远尘章；16.脱俗章；
- 17.兼字章；18.责任章。

石涛的“一画”说最难解释。各家说法不一。王伯敏先生提出“一画”“指的是绘画的整体”。很有道理。但由于“一画”这个词在《画语录》中多次出现，所以我认为还不宜把它固定为某一个答案。例如《皴法章》第九说：“是峰也居其形，是皴也开其面，然于运墨揉笔之时，又何待有峰皴之见。一画落纸，众画随之，一理具才，合理附之”。这里所说的“一画”和“一理”相类。“理”，是指布景合理的“理”，也是宋画所说的“画理”的“理”。一座山，一道水的自然之势布成，其它景物相互位置关系也要以先成的自然之势即“理”为标准。与之相统一，所以叫“众理附之”。同样，“一画落纸”，显然是指开始创作落墨的第一笔。第一笔不可随意，下笔之后成为全面的根据；所以叫“众画随之”，叫“自一以分万，自万以泊一。”石涛和一般文人“戏笔”的态度相反，对创作态度要求极为认真严格，他既认为“落笔”的第一笔非常重要，等于是个标尺，决定着第二、第三乃至第万万笔的运用。所以这一“画”，包括着丰富的内容。叫作“夫一画，含万物于中”。贯彻运用这个方法，那就能“应诸万方”，“毫无悖谬”，“能贯山川之形神”了。也就是“一画之法立而万物著”。这是石涛根据自己艺术实践的创见。“乃自我立”，他是“道一以贯之”的。据此，我认为石涛的“一画”概念的内涵是复杂的。“绘画的整体”只是它囊括的因素之一。

石涛认为的“师法自然”，不是可鄙的对自然摹写。而是画家把对自然的感受通过山水之形表达出来。这种要求当然不是仅靠某一、二家笔墨的形式能够达到的。这就是他所说的：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，搜尽奇峰打草稿也；山川与予神遇而迹化也，所以终归大涤子也。”从“神遇”到“迹化”的过程。就是“迹师化”中“得心源”。有所心得领会而复表现的过程。

石涛承认生活是艺术创作的源泉。石涛认为艺术创作离不开自然深入细致的观察，自然是广阔无限的。“山水之大，广土千里。结云万里，罗嶂列峰。以一管窥之，即飞仙恐不能周旋也”（《山川章》）。丰富多彩的自然风貌是绘画题材取用不竭的源泉：“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有远有近，有内有外，有虚有实，有断有连……此生活之大端也”（《笔墨章》）。他认为“乾坤之理”就是“山之质”。“笔墨之法”，就是“山之饰”。所以，“画之理”、“笔之法，不过天地之质与饰也”（《山川章》）。如果只有笔墨技法，没有生活基础，就是“知其饰而非理，其理危矣。”而具体的笔墨技法如山石的皴法，也仍然从自然中得来：“如山川自具之皴，则有峰名各异，体奇面生，具状不等。故皴法自别”。（《皴法章》）即如山水的构图取景。也有“如自然之分疆界，‘到江吴地尽，隔岸越山多’是也”（《境界者》）。现实生活既是创作的根本，就必然牵扯到画家在现实生活中的体验和观察问题。也就是石涛所提出的“受”和“识”的关系。他主张“先受而后识”，“识然后受，非受也”（《尊受章》）。“受”，就是作者感官对外界事物的感受。“识”，就是对外界事物的认识。他主张对客观本质的认识必须建立在感性认识的基础上；反对以事先的主观认“识”去套，或取代在自然之中的感受。显然，石涛的认识带有朴素的唯物论反映论因素。他在《四时章》中说，因为四时之景不同，所以体验时要“审时度候为之”，脱离了现实生活的根据和对自然深入的观察，就是“未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之范例也”。创作是难免失败的了。

石涛反对艺术创作中的混古不化现象。主张创作要革新。能自成一家面目。这在当时“四王”拟古习气风靡大江南北的时候，更有它的巨大意义。石涛认为学习古人技法的目的，不是“具古拟化”，不是装点门楣，不是炫耀博学，而是作为入门的基本训练，是“借古以开今”。古人的笔墨接法是古人写对他客观事物感受的工具。“古之须眉，不能生在我之面目；古人肺腑，不能安入我之腹肠。”所以“借笔墨以写天地万物而陶冶乎我也”。石涛是以“我”为主动，“法”为“我”用，“我之为说，自有我在”；“纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也”。“搜尽奇峰打草稿”的目的，就是这种“我自发我之肺腑”。把技巧作为表达作者感受的工具，是“——尽其灵而显其神”。（《笔墨章》）“有法必有化”，笔墨的表现形式也就在“化”中不断得到发展，“化”的结果，也就是个人风格的逐步形成。“自立一家”才能推动艺



浅绛山水图



四边水色图

术的不断革新。石涛在反复倡导革新变化的同时，对当时陈陈相因、因循不变的保守倾向痛心疾首。说：“古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法而后，便不容今人出古法，千百年来，遂使今人不能出一头地也，冤哉！”对那些以得古人“脚汗子气”为荣的人来说，不管是迎头棒喝。

石涛画黄山。在黄山“居逾月，始于茫茫云海中得一见之（始信峰），奇松怪石，千变万殊，如鬼神不可端倪，狂喜大叫”，才开始下笔作画。他认为创作一张作品，仅仅有一般感受还不行，要深入下去，才能使情感浓郁勃发：“夫画贵乎思，思其一则心有所著而快，所以画则精微之，人不可测矣。”可见，作者的“思”和画的“精微”是有直接关系的。“思”又取决于作者的艺术修养，“古之人有笔无墨者，亦有有墨无笔，非山川之限于一偏，而人之赋受不齐也。”他认为“劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘”，要免于此，则必须“远尘”、“脱俗”。做到这两点，就能“愚去智生，俗除清至也”。作者的修养要广博，“未可以一丘一壑而限量之”，心胸要“达”，思想要“明”，“达则变，明则化”，就“必使墨海抱负，笔山驾驭，然后广其用。”这样才能“得蒙养之灵，运用之神”。才能创造出高水平的别具新格的作用。石涛的《画语录》是封建文人士大夫倾向于创新一派的绘画经验总结。其中触及到艺术创作的一些基本规律，对今天也有一定的借鉴意义。

石涛的作品面貌很多，很难用“雄浑”、“苍茫”、“高逸”、“气势磅礴”等套话来概括。他观察生活既敏锐又精细。特别表现在对平常景色的描绘。常赋于清新的诗意。如“竹深人不到，树老蚁为窝”；“谁从千仞壁，飞下一舟来”；“秋老树叶脱，林深人自闲”等等。虽然从思想意识上说，是使闲散消静的心理反映，但就艺术感受而言，也并非无病呻吟。

石涛作画注重点苔，亦善于利用点苔，调节关系，统一画面和丰富层次。使画面于蕴藉中显见精神。敦厚朴茂，有时又显得泼辣。一般说石涛用笔老秀偏涩，墨色酣畅滋润。画法变化很多，或先淡渲染，以干笔重墨皴擦；或先重墨勾皴再淡墨渲染，浓淡互相渗化，变化非常丰富。真所谓“法无定法”，“然后知非法，法也”。

皴法的历史演进

——图真（唐、五代、宋）

文 / 王龙

皴法的发展演进历程，如果按照其美学功用角度来看，可以分为前期的“图真”和后期的“表意”两个阶段。前期由唐至宋，皴法的作用主要是为写实状物而创造应用的，它的地位还居于次要层面，并不是审美的中心；后期则经历了元、明、清三代，此时的皴法已经与笔法、墨法有了更加密切的关系，依靠工具材料的特性而具有了独立的审美价值，成为画家表现的对象之一。这个过程，也可以看做是由“皴”到“皴法”的一种转换，一种由自由创造进入程式法则的演变。两个阶段的侧重点各不同，但都在历史情境中通过丰富的语言形式创造出大量的艺术杰作。

“图真”一语出于五代荆浩的《笔法记》。¹ 荆浩被认为是最早创造皴法和应用皴法较为成熟的画家之一。《笔法记》的真伪众说纷纭，但它却具有不可质疑的重要文献价值。文章以小说格式开头，采用假托与一位山林老叟对话的方式，展开了作者带有传奇色彩的论述，首先提到“六要”，后又讲到“图真”。文中主人公认为“画者，华也。但贵得真，岂此挠也。”认为绘画是一种装饰的手段，对事物环境进行美化，以人工美为上。老叟对曰：“不然。画者，画也。度物象而取其真，物之华取其华，物之实取其实。不可执华为实。若不知末，苟似可也，图真不可及。”这段论述实际上正代表了中唐之后，绘画对真实美追求代替装饰美的一种趋势。由“华”到“真”，由装饰美到自然美的转变是我们前文反复提到过的促使皴法诞生的力量，水墨山水是对青绿不能实际表达山水而进行的一种探索。从魏晋之后到北宋，是一个不断求真的过程。这里的“真”，并不等同于今天“写实”的概念，而是一种对“物象之原”的哲学认知，是“道”、“气”等概念支配下的宇宙物象观。荆浩说：“子既好写云林山水，须明物象之原，夫木之生，为其受性”，“松之生



五代 荆浩 匡庐图 185.6cm×306.8cm

1 以下《笔法记》有关引文，皆出自《中国古画鉴赏集成》，俞剑华编，北京：人民美术出版社，2005。

也。枉而不曲……如君子之德风也。有画如飞龙蟠虬，狂生枝叶者，非松之气韵也”，“柏之生也，动而多屈，繁而不华，操节有意……”“山水之象，气势相生”。松柏之风生气派与君子之德风相比附，正是“天地之塞焉具体，天地之帅焉其性”²的道、气精神的写照。他还说：“似者，得其形，遗其气。”“真者，气质俱盛。”都可以看到写实追求与写意表达之间的联系。

“图真”的概念，我们从荆浩“六要”的解释中也可以看出其意义。“气者，心随笔运，取象不惑。”心是主体，象是物象，物象必须成为心中的心象，才能化为艺术的形象。心、象、笔共同结合形成了画面中的气。

“仰者，隐迹立形，备仪不俗。”这里强调的是推崇自然美，反对人工美、装饰美，要将笔墨痕迹隐于形象之中，不露雕刻痕迹的把山水物象画出来，而这些也是不俗的形，是一种“真”。这正是那一时期的历史特点，即画面中既有笔墨，又要笔墨服从于造型。我们从荆浩流传的《匡庐图》和范宽《溪山行旅图》中感受到，画家们还是着重真实地表现山水。

“思者，删拔大要，凝想物形。”强调的是一种经营，在真实基础上提炼，然后升华，达到“真”的理想境界。

“景者，制度时因，搜妙创真。”绘画要根据四时景物不同而去创作，“搜”与“创”说明应该重视平时的观察和积累，对景写生，只有深入真景之中的创造才是“真”，才达到“物象之源”。

“笔者，虽依法则，运转变通。不质不形，如飞如动。”法则和变通之间的关系，只有在遵循物象规律基础上的用笔，同时又不拘泥于外在形质，才能把山水的精气神写活而不是僵死。

“墨者，高低翠淡，品物浅深，文采自然，似因非笔。”文采与自然的关系，既要通于自然，又要具有可供琢磨的韵味，而这种把握又似乎不是笔墨所能表现出来的，而是一种浑然天成的境界。从以上论述中可以看出，荆浩一直在捕捉物象真实与心源感悟之间的距离，这种距离的微妙之处，正是“图真”的魅力所在，也正是笔墨接法所要大展身手的疆界。因此《笔法记》可以说是一部水墨山水小史，它从山水画具体的实践中总结规律，确立了中唐以来的“水墨晕章”新的走向。

从中唐到北宋，正是绘画在逐步逼近自然真实的一个发展历程。考察这一时期的山水画，无论是名家作品还是摹室道观壁画，全景山水占据绝对优势。人们都是从整体的宇宙精神来关注自然，追求如同面对真山真水一样的感受。所以宗炳说：“老病将至，

2 张载：《张载集》，章錦熙点校，北京：中华书局2008，第62页。

名山恐难遍游，惟当澄怀观道，卧以游之。”于是他“图于西壁，坐卧向之。”³证明了山水画起到的作用。虽然皴法已经体现出所拥有的写意和抒情品质，后来的文人画家们也每每推崇这一时代的笔墨为仰慕的对象，但在整体上，皴法还是服从于山水的气势和氛围的，它是一种技术手段而不是画面表现的目的。总的来看，这一时期的皴法有较强的法度意识，用笔都紧密结合山川石质的纹理结构，并没有逸笔草草的率性发挥。“居宜以笔端皴擦，文理纵横，夹杂沙石。棱角峻硬，如虬虎将腾，皴状非一也。”⁴在黄修复的记叙中，黄居宝的皴擦正是结合了山石纹理质感的一种如实描摹。董源的《寒林重汀图》，山脉的圆头绵延和水景起伏之感，是用舒缓的笔调写成，同时用大量的细点和皴笔来柔化（披麻皴），产生出符合观感的丰富地势层次。范宽的《溪山行旅图》，用分明峭硬的中锋确立体式。内廓石纹用短条子式的长雨点皴，豆瓣皴表现关陕一带山景，正是当地沙砾地质的写照。皴法作为分宗明派的重要依据，往往从其特征上区别出南北山水的差异。没有这种地理风貌的不同，也就不会有那么众多丰富的皴法。除地域外，皴法还在于表现不同质地的山川。郭熙说：“山有戴土，山有戴石。土山戴石，林木瘦耸。石山戴土，林木肥茂。”⁵区分了土质与石质山形的不同，并用平畅的皴法与参差交错的皴法来表现，成为了当时主要的两种山水语汇。他还批评了当时不注重真景的一些画家：“近世画手生手吴越者写东南之峰瘦，居或秦者貌关陇之壮丽；学范宽者乏晋丘之秀媚，师王维者缺关全之风骨。凡此之类，皆在于所经之众多也。”⁶东南之奇秀和西北之浑厚，都是由不同的地质、水流特点所决定的，画家要对此有清楚的认识，否则就不能明山水之理，就谈不上用正确的山水之法。关于笔墨之皴与石质之纹理，层次结合，沈宗骞在《芥舟学画编》中论述最为系统。“作窠石矾头，先将匡廓用活笔落定，谓之勾取，勾取其石之大略而已，尚未有层次皴擦处也。再于中间空处，或横或直或斜，以笔划开，谓之皴，盖以皴其圆凹也。既然破后，石已分出为顶为面，为腰为脚，而其凹处，天光所不到，石之纹理，晦暗而色黑，至其凸处，承受天光，非无纹理，因其明亮而色渐浅，当以干笔就一边凹处略刷，渐开渐轻，依石之纹理而为之，谓之皴。皴者皴也，言石之皮多皴也。皴笔既下，则石之全体已具，再于皴笔处用极干短笔拭之，使凹处黯然而益者，谓之擦。至此石之形神已俱得矣，犹以未能明湛也。复以少浓之干笔，酌其多寡轻重之宜，渐渐擦出，要令处处见笔墨起落，

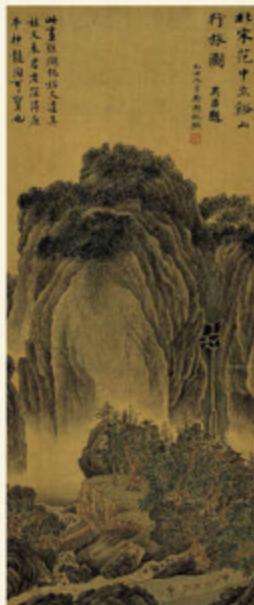


五代 董源 寒林重汀图
181.5cm × 116.5cm

3 宋炳：《画山水叙》，载《画论丛刊》，于安澜编，台北：华文书局，1984，第160页。

4 黄修复：《益州名画录》载《画史丛书》，于安澜编，台北：华文书局，1963，第21页。

5 郭熙：《林泉高致》，载《画论丛刊》，于安澜编，台北：华文书局，1984，第20页。



宋 范宽 溪山行旅图
206.3cm × 103.3cm

往来踪迹。而又无纤微浮滑板滞之弊。⁷

“图真”的“真”与写实的“实”并不是一个概念。前者更加空灵、生动，充满了哲学的玄思意味。皴法的写实性追求并没有走向纯粹的客观之路，而是始终与主体的能动意识联系在一起，在诞生之初就存在着笔墨和物象之间的间隙。画家和理论家们也很早就意识到了这种扩张分离的可能，只是求真的目标掩盖了这一可能，而执着于山水意蕴美和笔墨质感美的结合上。当“真”的目标实现，画面中的物象无法继续满足画家对自我表达的需要的时候，皴法为代表的笔墨技术开始嬗变，最终达到另一种审美的境界。

7 沈宗骞：《芥舟学画编》，载《画论丛刊》，于安澜编，台北：华严书局，1984，第328页。



■ 趙君畫 青山人在画中行

国家政策的扶持。国家去年发了三个扶持文化产业的文件，分别是文化部颁布的《关于金融支持文化产业振兴和发展繁荣的指导意见》，文化部、中国人民银行、财政部联合发布的《关于深入推进文化金融合作的意见》，文化部发布的《关于做好2015年度“文化金融扶持计划”准备工作的通知》，这些政策就像艺术品市场的推进器，重视文化产业可见一斑。

金融行业高度关注。从2008年开始，金融行业尝试着进行着艺术品金融化实验，推出多种形式，主要有：艺术品产权交易；艺术基金；艺术银行与信托；艺术品按揭与抵押；艺术品租赁等。目前金融化使用最多的方式是：证券化的艺术品产权交易和私募化的艺术基金。在未来一个比较长的时间里，金融和艺术品进行联姻，将是一个常态。

如此众多的利好消息和现实状况，对艺术品投资的未来还有顾虑吗？

宋代婴戏图考

文 / 史阳春

一、婴戏图概述

婴戏图是画家通过描绘儿童日常游戏玩耍和节日活动的场景，来展现社会风俗面貌以及儿童生活状态的一类绘画作品。婴戏题材的绘画作品，尽管在数量上所占比重不大，却在中国美术史中有着独特的地位，具有不可忽视的艺术魅力和价值。

隋唐以前的绘画作品中，孩童形象一般是作为陪衬出现的。隋唐时期，绘画中的孩童形象逐渐从陪衬中独立出来，画家们开始单独描绘儿童的生活状态，儿童由此逐渐成为专门的人物画表现题材。《宣和画谱》中记载唐代人物画家张萱：“善画人物……又能写婴儿，此尤为难。盖婴儿形貌、态度自是一家，要于大小岁数间，定其面目眉稚。世之画者，不失之于身小而貌壮，则失之于似妇人。又贵顾气调与骨法，尤须各别。”¹《历代名画记》中也记载有张萱：“好画妇女、婴儿。”²张萱的绘画技法，自成一家，“要于大小岁数间，定其面目眉稚”。这说明，唐代人物画家在描绘儿童形态的技巧实践方面，已经有所体会和总结。张萱的绘画表现手法，在其之后的不同时期不断传播和发展，并逐渐形成了一种风格。唐代另一位人物画家周昉，也画过儿童题材的作品，据《石渠三编》记载，周昉画有《调琴图卷》。《消河书画表》也记载，周昉画有《戏婴图》。隋唐时期画家对于儿童题材绘画的初步尝试和对技法的总结，为宋代婴戏图的兴起和繁荣奠定了基础。此时的商品经济还没有形成，绘画市场也不成熟，婴戏作品未能通过最效率的商品市场渠道在民间流传开，因此民间画家还未开始参与婴戏图创作。雏形期的婴戏图还不曾表现出如后世婴戏图中所具有的祥瑞祈福的色彩。

宋代是婴戏图发展最成熟的时期。此时，以儿童为题材绘画，不仅艺术表现手法臻于成熟，绘画表现的主题以及画面所传递的

1 潘述吉 著，岳仁泽，宣和画谱 [M]。长沙：湖南美术出版社，1999.119

2 唐 张彦远著，俞剑华注释，历代名画记 [M]。上海：上海人民美术出版社，1964.195

文化信息和内涵也更加丰富。在宋代，婴戏图的表现形式、参与者以及作品数量等，都达到了相当的高度，婴戏绘画不再局限于宫廷，更多的民间画家也参与进来。据文献记载，宋代擅长描绘儿童题材作品的画家最多，其中虽然有部分画家的作品未能流传下来，但是也有很多精品传世，如画院画家苏汉臣的《秋庭戏婴图》、《五瑞图》、《击乐图》等。同时，民间也涌现出一批优秀的婴戏图画家，如刘宗道、李嵩和杜孩儿等，他们都用自己的独特视角、极富表现力的技法，将宋代儿童的真实生活状态画入自己的作品。

二、宋代婴戏图的繁荣

“孝治”的推行

宋代是婴戏图发展最成熟的时期。此时，以儿童为题材绘画，不仅艺术表现手法臻于成熟，绘画表现的主题以及画面所传递的文化信息和内涵也更加丰富。在宋代，婴戏图的表现形式、参与者以及作品数量等，都达到了相当的高度，婴戏绘画不再局限于宫廷，更多的民间画家也参与进来。据文献记载，宋代擅长描绘儿童题材作品的画家最多，其中虽然有部分画家的作品未能流传下来，但是也有很多精品传世，如画院画家苏汉臣的《秋庭戏婴图》、《五瑞图》、《击乐图》等。同时，民间也涌现出一批优秀的婴戏图画家，如刘宗道、李嵩和杜孩儿等，他们都用自己的独特视角、极富表现力的技法，将宋代儿童的真实生活状态画入自己的作品。

婴戏图不仅彰显了中国传统绘画的技法和艺术成就，还蕴涵了儒道精神、佛教故事、巫术思想以及社会伦理价值观等。纵观不同时期、不同题材、不同表现形式的婴戏作品，大多融合了不同的文化内涵以及时代特征。社会大环境在很大程度上决定了婴戏图的兴衰。

“孝”是传统文化中的一个重要而复杂的道德伦理概念。“孝”是社会用来保障人口繁衍、维系亲子关系的一种文化手段。所谓“百行孝为先”，反映的正是“孝”在中国传统思想当中的重要性。孝文化体现着一种传宗接代的传统思想，在封建社会的每一个阶层，上至皇室贵族下至平民百姓，对于家族血脉的传承都非常重视。“孝”作为儒家文化的伦理根基，其本质核心是“孝”。

治”，即以“孝”来治国安民。宋朝的统治者们一直推崇孝道教化，奉行尊老国策，发扬孝德孝行，把儒家孝悌伦理普遍运用于朝廷施政的各项政策实践之中。统治者大力推行“孝治”的行为，极大地影响了社会基层的伦理取向，因此在民间形成了浓厚的讲孝行孝的社会氛围。

画家们常常通过象征、借喻、谐音等手法，在婴孩形象上赋予更多的意，如：早(麦)生贵子、童子戏蝶、连(莲)生贵子等等，人们借其来传达对传承香火、多子多福的美好愿望。当然，婴戏图还体现了孝文化中传承和諧的理念，宋人所绘的《子孙和合(荷)图》以及多幅婴戏图中，表现的“多子多福”“四季平安”的愿望，就是孝道思想的反映。

祈子育婴的社会氛围

在宋代，社会上存在大量“生子不举”的现象。这一现象引起了两宋政府的极大关注。宋朝中央政府采取多种措施，直接参与救助、收养弃婴和幼儿的保护。宋代的幼儿救助，从贫苦家庭孕妇妊娠、新生儿出生，到灾荒、饥歉年间幼儿的遗弃，都有明确的救助和保护措施，官方还设立了幼儿救助机构。到南宋高宗绍兴八年(1138年)，朝廷正式下诏，在全国范围内救助贫民儿童：“禁贫民不奉子，有不能育者，给钱养之”。³具体措施是“州县乡村五等、坊郭七等以下贫乏之家，生男生女而不能养者，每人支免役宽刺钱四千。”⁴绍兴十五年(1145年)，又诏改支钱四千为予义仓米一解。⁵除了给予物质救助外，南宋朝廷还规定，在孕妇妊娠期间，蠲免其丈夫的杂色差役。在宋代，农民的赋税并不是很重，但是徭役杂差，却是非常繁重的。高宗绍兴十一年(1141年)规定：“乡村之人，无论贫富，凡孕妇五月，即经保申县，专委县丞注籍，其夫免杂色徭役一年，候生子日，无论男女，第三等以下给义仓米一解，县丞月给钱十千，专家附籍。”⁶孕妇丈夫、杂色差役的蠲免，就可更专心地照顾产妇，这对鼓励生育发挥了很重要的作用。

在民间，祈子育婴的各种风俗十分盛行。由于受多子多福观念的影响，人们对孩子的生养十分重视，也逐渐形成了一套完整而繁琐的育子礼俗。当时的育子礼仪包括催生礼、三朝礼、三腊礼、满月礼等等。这些繁琐的育子礼俗反映了当时人们对新生婴儿的关注和重视，寄托了百姓祈子育婴的强烈愿望。这种社会氛围直

3 胡晓等. 宋史 [M]. 北京: 中华书局, 1985.11882

4 佚名. 皇宋中兴高宗圣政 [M]. 北京: 北京图书馆出版社, 2007.1041

5 李心传. 建炎以来系年要录 [M]. 北京: 中华书局, 1956.2296

直接影响了娶戏绘画的题材思想，使得宋代娶戏绘画也大多表现了对孩童的喜爱并寄托多子多福、家庭和睦的愿望。

三、艺术风格的形成

对仕女画风的继承

唐代是中国古代绘画全面发展时期，其中人物画经历长期的发展，融合秦汉的纯朴、魏晋的含蓄，形成了独有的时代风格，进入鼎盛时期。元人汤垕的《画鉴》中记载：“士女之工，在于得其娴雅之态，唐周昉、张萱，五代杜霄、周文矩，下及苏汉臣辈，皆得其妙”⁶，说的正是宋代苏汉臣是张萱、周昉等唐代人物画家画风的继承者。

值得注意的是，唐代张萱的画风在北宋时期大受宋徽宗的推崇。从传世的精宋摹本《捣练图》（图1）可以看出，宋徽宗对张萱的重视程度不一般。张萱作为盛唐时期的代表画家，其画风工整而明丽。在绘画题材和表现对象的选择上，张萱改变了初唐时期绘画以历史题材或宗教题材为主的局面，而把目光转向了丰富多彩的世俗生活，他的《捣练图》就反映了这种创作思想和现实主义精神。周昉是中晚唐时期人物画的代表。他以对贵族妇女生活的描绘而著称于世，作品优游闲适，容貌丰腴，衣着华丽，用笔劲简，色彩柔艳。为当时宫廷、士大夫所重，称绝一时。他的《簪花仕女图》（图2），除了对人物的情态描写外，还配上了树木花卉，使画面呈现出怡然自得的闲调。周昉的作品具有写实特征，对物象设色恪守“随类赋彩”的要求，同时还吸收了西域佛教壁画的用色，从而形成了独具特点的色彩面貌。

仔细比较唐代工笔仕女画（以张萱、周昉为代表）和苏汉臣的《秋庭娶戏图》（图3），可以发现，作为画院画家的苏汉臣，吸收和学习了张萱、周昉作品中丰富的创作手法和绘画经验，继承了唐代工笔仕女画以细致劲简的线条、绚丽雅致的色彩为特征的画风。同时，他借助日益成熟的山水画和花鸟画的技法，与人物画相结合，开拓了新的风格领域，形成了自己独特的绘画风格。苏汉臣选择孩童作为表现对象，顺应了唐代中后期绘画题材趋向世俗化的发展趋势。他在娶戏题材绘画色彩运用上，继承了唐代工笔仕女画色彩的大气和古雅，融进了艳丽与活泼，这便



图1 宋 宋徽宗摹张萱 捣练图 稿本设色 37cm×145.3cm 局部 藏波士顿美术馆



图2 唐 周昉 簪花仕女图 局部 稿本设色 46cm×180cm 现藏辽宁省博物馆

⁶ 元 汤垕：《画鉴》[M]，北京人民美术出版社，1959.46

他所描绘的贵族孩童形象显得更加真实生动。这幅作品中线条的勾勒，吸取了吴道子“吴带当风”的特点，注意以灵动、细致的线条，表现出衣服的质感，同时在皮肤、毛发、草木、山石等不同质感的表现上又使用了深度不一，力道不同的线条。苏汉臣所描绘的孩童形象汲取了张萱《捣练图》中精妙刻画的经验，注重人物情态的细致刻画，使人物面部等细节更加耐看。这幅作品画面气韵贯通，布局巧妙，氛围营造更富艺术感染力，这是对唐代工笔仕女画的丰富和创新。

宫廷与民间的融合

宋代以前，艺术品基本上是上层社会的审美娱乐专利。宋代以来，出现了无数商人和手工业者，从而形成了较大的市民阶层，市民阶层随着农业生产的发展和工商业的空前繁荣，城市规模越来越大，在汴京城里聚集具有一定的经济基础后，也逐渐开始追求高雅的精神文化生活，于是便出现了反映民间生活的绘画艺术、诗歌、小说等市民文化。宋代的商品意识已经渗透到社会文化生活的各个角落。商品经济的发展，导致了新的文化娱乐形式的产生，并带有浓烈的商品意识。随着商品经济的发展，绘画艺术也产生了新的变化，出现了商品化趋势，使得绘画成为市井买卖的商品。艺术品由此开始走向大众。画家们创造出了一幅幅反映不同阶层生活的风俗画，如张择端的《清明上河图》，李嵩的《货郎图》（图4）等是其中不可多得的优秀作品。

在宋代孝文化及学而优则仕思想的影响下，像以“麒麟送子”拓展开来的“化生童子”“连生贵子”等主题的绘画，在民间已经非常流行。这些作品，更直接反映了人们消灾、祈子、辟邪的愿望，表现了社会各阶层对儿童的关注，体现的是一种传统的振作家风和传宗接代的观念。与民间样式的流行绘画风格相比，宫廷画家所创作的娶戏图，表达方式更为逼真含蓄。但宫廷画家的娶戏图和民间娶戏作品中的“化生童子”“连生贵子”，都表达着相同的思想，只是在不同文化阶层表现出了不同的形态。两者在本质上有着必然的联系，是彼此渗透、共生互补的。民间美术能影响宫廷美术，宫廷美术也有在民间得到传播。如宫廷画家如苏汉臣创作的《长春百子图》，苏焯的《端午娶戏图》，都融入了诸如“百子千孙”“翻开百子”的民间吉祥符号。当时，民间画师创作的娶戏图，也被画院画家广泛收藏。民间画师绘制的娶



图3 宋 苏汉臣 秋庭娶戏图 纸本设色
197.5cm×108.7cm 现藏台北故宫博物院



图4 宋 李嵩 货郎图 纸本设色 纵
25.5cm×70.4cm 现藏故宫博物院

戏图，其审美趣味和民俗文化影响了宫廷婴戏绘画的创作。画院的招募制度，也使一些民间的画工得以进入宫廷画院成为画家。这些招入画院的民间的画家，他们的生活阅历和知识结构影响着宫廷画家的创作思路，并推动着宋代绘画作品的世俗化。民间美术与宫廷美术在一种不断地对流、交融和整合的过程中，互相参照，共同构成了中国古典艺术的宏大景观。

婴戏题材绘画与市场

宋人有丰富多彩的生活内容、风俗习惯和宗教信仰，这些正是宋代人物画发展的生活土壤。这一时期，文学以及其他艺术也影响着绘画的发展，在很大程度上推动了风俗画的繁荣。当时，绘画作为一种固定行业建立起来，促进了画家把创作内容延伸到现实市井生活之中，他们用绘画描绘着宋代的社会面貌、城乡生活和风土人情。

在隋唐五代的基础上，宋代的书画市场又有了进一步的发展。宋代书画交易模式逐渐完善成熟，形成了书画作品生产、流通、消费等完整的服务体系。书画作品当时常用来装饰店铺、门面、中堂等。由于收藏鉴赏之风的盛行，画家们的书画创作也是极具动力。参与创作的既有画院画家也有民间画工，他们的作品同时在市场上流通，无形当中为画家创作提供了交流平台，也影响着他们的创作观念和创作风格。所以说，宋代城市工商业的繁荣，是绘画快速发展的物质基础。当时的几个大城市，如汴京、临安等地，商人和手工业者形成了相当规模的市民阶层。一些市民家中已经开始用书画作品来装饰住房，以满足精神生活的需要。市井中的茶馆和酒肆，也附庸风雅，用字画装点门面。所以，整个宋代对书画的需求量不断增大，这是促进宋代人物画发展的一个基础。宋代市场对风俗画的需求和画家的积极参与，是宋代人物画发展迅速的直接原因。

为了适应市场的需要，画家们靠自己的绘画技艺作为谋生手段，他们描绘着人们的生活状况，培养着市民的审美趋向。北宋汴京就开设有固定绘画作品销售点。正因为如此，画家们不得不开始关注购买者的欣赏水平和审美趋向，在对自我修养的完善中把作品的表现风格调整为雅俗共赏，从而增加了绘画作品的受众面，附和了不同阶层人士的喜好。



徐悲鸿画笔下的女人

文 / 张翌

杨先让先生在《徐悲鸿》一书中写道：“三位女子各具特色，蒋碧薇属于亭子型，孙多慈属于亭台型，那么廖静文应该是属于亭翼型的了。”徐悲鸿笔下，三位女子都是美丽的。相伴离去，所幸的是她们都在最美韶华遇见了悲鸿，或浓或淡，永远留在了他的笔端。《箫声》中的江南女子蒋碧薇又光又嫩，在巴黎的露天咖啡馆和小提琴中膨胀自我。而迷醉烟雨消散殆尽，这段青春的私房也轻触即破；油画《古城月夜》永远没破了，回不来的还有天目山下轻轻柔下一枝红豆送给老师的孙多慈；廖静文笃定坚坐，用自己的一生践行徐悲鸿身前身后之学业。当年徐悲鸿随她而去，现在，老人也将于可以依偎着她的悲鸿“哭诉五十年来对他的无尽的思念”了。

一、《箫声》中的蒋碧薇：

丛枝绿叶，织成一项艺坛的帐幕。她在浓荫下未唇纸着洞箫。
松散的发丝，黑眸的凝视，两只手指弹拨着缠绵惆怅：
杳杳，天际将逝的流霞；呐呐，枝梢新发的嫩蕊！
太阳悄悄地在帐幕外偷窥，微风轻举着步伐在梧桐；
万籁都屏息着深孔惊扰，流霞的纸吟和嫩蕊的欢笑：
低吟着她发际的诗稿，欢笑出她严重的情曲！
她指尖轻拨着箫眼而轻吹，漾溢着涟漪云霞般的柔乐。¹



图1 箫声 油画 1926年



图2 箫声 素描 1924年

徐悲鸿的《箫声》可谓是中国意境美与西方油画形式完美而成功的结合【图1、2】，画中吹箫者低眉执箫，明眸微抬，若有所思。杨昌硕先生一看难忘，久久沉醉在这“幽娴而静穆，同时又饱蘸着泛溢的诗意”中。《箫声》在创作手法上属于写实

¹ 蒋碧薇诗《箫声》，载《徐悲鸿诗集长编》，王震编著，上海画报出版社，2006年，第155页。



图3 萧谦 油画 1924年

图4
持扇人像 油画
1925年图5
蒋碧薇女士：女士为画家徐悲鸿作肖像
1929年，第25期图6
音乐家蒋碧薇女士：黄伯宽（摄），我于《图画时报》，
1935年，第23期

主义，人物造型严谨细致，而里面的清淡飘远的意境，若即若离的愁思，让我们几乎要相信画家在自画一阙梦中之景——是个有关古老江南的、爱恨离愁的遥远的梦。

梦中女子虽然隐约朦胧，看不真切，随着箫声我们却可道出“蒋碧薇”的名字。蒋碧薇出生在江苏宜兴一个德高望重的家庭，自小接受了书香门第、礼教家庭的熏陶。十三岁由父母做主订了亲，十七岁时为躲避乱兵骚扰，随父母搬到上海。当时徐悲鸿也在上海，年少英俊，在绘画方面崭露头角。这样一个未经世故的少女，遇到如此青年才俊，不禁产生钦慕之情。

我们被困在《箫声》之梦中：温润保守的江南女子，符合我们对于“娴淑淑女”的所有期待——本分守己，抚琴习字，一言一行恪守伦理道理，温顺地服从父母之命，风平浪静地过完一生。但画中人蒋碧薇绝非这样一位简单平凡的旧式妇女。当徐悲鸿托人向她示意，约她同去外国时，她毫不犹豫地答应了。《琴课》描绘的正是蒋碧薇在巴黎学习小提琴的场景【图3】，箫声至此凝烟，取而代之的是清丽悠扬的提琴音。后来蒋碧薇到了台湾，这幅《琴课》一直悬于她的客厅内。与徐悲鸿的缘分没有走到最后，但所有关于她的信件，哪怕是一张小纸片，蒋碧薇也像保存他的画作一样保存到晚年，不禁让人唏嘘。

在油画《持扇人像》中【图4】，端庄是夹暖的鸽灰调子，蒋碧薇一袭消素宽松袍子，扶持着折扇，有浓厚古中国味儿的漆木椅衬得她有几分倦怠懒散，却不失一副贵态。中国女子想生得小巧玲珑，独独她身材较高，皮肤也白皙，怪不得沈宜甲先生要说：像你这样的女孩子到外国来，真为我们中国人增光。当时国内报纸上常常留下这位巴黎沙龙上俏佳丽的倩影【图5、6】：华丽宽敞的厅堂，悠扬动人的音乐，鲜花美酒，男士们的赞美和阿谀……在巴黎的流光异彩中，张道藩，贵州西南边陲盘县的世家子弟，走近了她的世界。蒋碧薇后来在回忆录中，对徐悲鸿指责甚多，对张道藩却无一微词，只是到最后，这段爱得死去活来的“惊雪恋”最终停留在情人的暧昧斡旋中，张道藩几次食言，最终没有娶她为妻。

以蒋碧薇为模特所作油画《传真》背景设置在他们当时的住处——南京丹凤街寓所【图7】，当初那位消丽可人的吹箫少女现已为人母，蒋碧薇后来回忆：“我常常想，像我这样结合十年方始有‘家’的女人，在世间恐怕不多，此后，上天总不会再把我的幸福快乐剥夺了吧。如今徐先生是一位声誉鹊起的画家，

身体健康，精力充沛。他就像一位精神抖擞的斗士，站在他未来康庄大道的起点，用他这支如椽画笔，辟出他的远大前程。那时，我将分享他的成功果实，并且为他骄傲。² 蒋太太是时尚精致的女人，即便闲居在家也不肯随意了妆扮，要打理得妥妥当当——七分袖上暗底绣金花，金碧辉煌，不让人想到夏日碧池里满目的莲蓬，反倒像博物馆里终日坐镇的皇后，是人人都想看一看的。

蒋碧薇也是当时社会上很活跃的女性，各种妇女团体，都有她插一脚的份儿，本就不甘于陈规旧律，现在留洋归来，更成了跳上跳下的先锋女性。有人曾问她关于男女之间的意见，她讽刺冷言：女人就应该“嫁鸡随鸡嫁狗随狗”！然而她哪里是愿意做个温顺的吹箫女子呢？1946年初，上海的《一周刊》上刊出一篇文章——《徐悲鸿痛斥时装》，讲得是上海女人在时装上费尽心机，于样式，于色泽，都极为考究，其痴迷程度如张爱玲在《更衣记》里所言：“再没有心肝的女子说起她‘去年那件织锦缎夹袍’的时候，也是一往情深的。”徐悲鸿在文末评：上海女人的观念太幼稚！

同年冬天，恰逢国民代表大会结束，《新上海》上刊出文章，评当时作为社会贤达妇女之会的蒋碧薇，文曰：

蒋夫人蒋女士年已四十左右，但他额上却覆盖着一片刘海。后面左右梳着两个发髻，活像戏台上“春香闹学”中那春香的妝束。穿的衣服，也是古典派，在长长旗袍上套上一件类似背心的浅窄领外衣，看上去完全是旗族夫人的风格。……此次在国大女代表七八十人之中，在会场之上，他要算是发言最多的一个。蒋女士在会场之上，跳跳蹦蹦，完全是一个学生型的人物……蒋女士是艺术家，她一定也具有这种感慨吧。³

徐悲鸿当时闻罢她的冷言调语，勃然变色，沉着脸说：我不是鸡，也不是狗，我就不要谁来陪我！真是情因误会而生，却因了解而分。

二、消逝的“台城月夜”

1930年，徐悲鸿画过一幅名曰《台城月夜》的油画。根据蒋碧薇的回忆，画面上是“徐先生和孙韵君，双双地在一座高岗上，徐先生悠然席地而坐，孙韵君侍立于一旁，项间一条纱巾，正在随风飘扬，天际，一轮明月。”之后不久，孙多慈考取国立中央大学艺术系，正式成为徐悲鸿的学生【图8、9】。这位得意门生



图7 蒋真 油画 1950年



图8 右二为孙多慈 我于《图画时报》1930年第725期

2 《蒋碧薇回忆录》，学林出版社，2002年，第55页

3 《徐悲鸿夫人奇怪装束》，巨耕，《新上海》，1946年，第44期

4 《蒋碧薇回忆录》，学林出版社，2002年，第71页



图 10
孙多慈 戴于《艺风》
年, 第 2 卷
1934



图 11
孙多慈 素描 中期作品



图 12
孙多慈 油画 1936 年



图 13
自画像 油画
1936 年

深得老师喜爱，也常让他笔下开出一朵清淡的花来【图 10】——白皙细嫩的脸庞，漆黑的双瞳，童式的短发，秀美温文。在给朋友舒新城的信中，徐悲鸿苦苦诉说恋慈之状，作诗一首，云：

燕子矶头吸水泡，秦淮艳迹已消沉。
荒寒剩有台城路，水月双清万古情。

舒新城劝他：台城有路直须走，莫待路断枉伤情。然而局外之人哪能真正了解情况的纠结复杂。蒋碧薇当然要怒：“正当我以为苦尽甘来，可以好好地享受一下美满理想的家庭与人生时，噩运突然降临，悲鸿告诉我，他和他的一个女学生孙韵君，已经发生了不正常的感情。”⁵于是有了“无风堂”事件，有了“天目山赠红豆”、“红豆成痴”事件；画在三夹板上的《台城月夜》也无奈被刮去，以别的人像取代之。

艺术上，孙多慈与徐悲鸿无疑是志同道合的。这幅以孙多慈为模特的油画作于 1936 年【图 11】。画中孙多慈一袭素淡，安然款款坐于雕花躺椅中。深调子背景中的几座塑物依稀可辨：希腊雕像，列宁、托尔斯泰的面貌，以及智慧女神雅典娜——这些都是徐悲鸿从法国带回来的极其珍视的宝贝。艺术的宿缘让两颗炽热的心灵紧紧相依。徐悲鸿曾画过一幅自画像【图 12】，也是这样深沉浓郁的氛围。画家微皱眉头，自信落笔。身后高桌上三五件鸟形玩意容彩烟盒。徐悲鸿极爱惜孙多慈的才华。帮她张罗画展，替她卖画，替她加印画册。还偷偷变卖自己的画作筹款以备她自费出国所需等等，总之，为她的进步而欣喜，因她的低沉而焦虑。他相信她能在艺术上有所造诣，正如画中所写的丽人一样——被誉为美之神祇包围着，容光焕发，自信满满。才女并没有辜负老师的期望。徐悲鸿的影响在她身上深深烙下印迹，台湾女画家中，极罕有孙多慈那样，能有主题巨幅频出留世的。在她笔下，《孔子画像》、《天问图》、《春城无处不飞花》、《黄兴马上英豪》等，磅礴气势，浑厚而深沉，精神宏大，撼人心田，俨然是徐悲鸿的衣钵真传。后来，孙多慈随夫去美国深造，回台湾后在师范大学美术系做教授，将徐悲鸿的教学方法观念带到台湾。同时，也告诉学生要将中国传统与西方抽象画相结合，把中国艺术推向更深远的发展。

1936 年，徐悲鸿在桂林，收到孙多慈远寄而来的一枚红豆，色如丹霞，而无一字，便让人做成红豆成痴，终日戴在手上，裡同拱壁。据父老相传，红豆树极为罕见。子落则不见，盖因土松实重，容易为土所掩，非以重价求诸土人，不易得也。在那一封

⁵ 《蒋碧薇回忆录》，桂林出版社，2002 年，第 153 页。



封面：《新荷之二》(局部) 刘曇林 纸本水墨设色 39cm×39cm 2014年

封底：《秋实系列-老丝瓜》(局部) 刘曇林 纸本水墨设色 177cm×96 cm 2011年

ISSN 1673-8365



04>

9 771673 836159