

2011 Art Explore- Exhibitions of Oil Paintings and Chinese Paintings & Calligraphies

PREFACE

WELCOME! This exhibition has brought together contemporary artworks from the US and China, with both traditional and Western-influenced pieces coming from the latter. We have also made this an opportunity for the masters, mid-career artists, and young artists to display their works in one place, making this a forum for both inter-cultural and inter-generational exchange and learning. Yet with such diversity comes the potential for chaos, for a lack of coherent purpose. I believe this problem could be addressed by briefly putting our exhibition in the historical context of art contact between China and the West. Hopefully, with this context in mind, our artists and friends here today would be more encouraged to form their ideas on how to move forward with, and find enjoyment out of, this exhibition.

Before there was the history of Sino-Western art exchange, there was the history of no exchange. That is, when artists in both places were producing what would become the most famous masterpieces of their respective civilizations to date, but distance and technological limitations simply did not allow for substantial exchange. Yet it is perhaps because of this very isolation, we can reasonably call some of our artworks from China on display here “traditional”, while others “western-influenced”. Traditional Chinese art (and I am unfortunately just able to talk about the paintings and calligraphies produced in China’s sedentary cultural sphere that spawned from the Yellow and Yangzi Rivers) reached a certain height during the Song dynasty (960-1279 CE). The height of Western oil paintings, to which many of our exhibited artworks trace a direct heritage, was reached during the Renaissance, which began a few centuries after the Song. Yet in my own very limited comparative studies of Song and Renaissance paintings, I have found that there are parallels to be made that can shed some light on what makes some paintings classical masterpieces irrespective of its cultural origin.

I came across one such example when I was pondering why it has been so difficult for later generations to produce paintings on par with those of the master Leonardo da Vinci, despite having carefully studied his principles on “perspective” and the method of *sfumato*. Having been an engineering student for some years, I had taken interests in the golden ratio. For those unfamiliar with it, the golden ratio in a nutshell is 0.618, a mathematical constant with wide applications in the arts and elsewhere. It then occurred to me that a particular geometric shape, which can be called the “golden-angle triangle”, as its angles form the golden ratio¹, has a high frequency occurrence in da Vinci’s works. The three corners of the golden-angle triangle link together points of obvious visual importance. (For a clear example, *see Vitruvian Man*) Furthering this experiment, I have found the same to be true of several Song dynasty paintings,

¹ Golden-Angle Triangle: With one angle of the triangle as 111.2° , $111.2^\circ/180^\circ = 0.618$.

such as those of Ma Yuan². In Ma's *Singing and Dancing (Returning from the Fields)*, it has already been recognized that the important concept of *san yuan* “the three distances (high distance, wide distance, deep distance)” has been applied, but even with the imitations of *san yuan*, later people still cannot reproduce the same vitality. One reason for this is that people have failed to realize that *Singing and Dancing* contain six golden-angle triangles, representing the proportions between the distant, mid-distant, and near, and between the left, center, and right, altogether generating harmony in the entirety of the painting (*see image*). In short, behind the hands of Ma Yuan and Leonardo da Vinci, there may be common intuitive determinants of beauty and harmony that transcended cultural background.

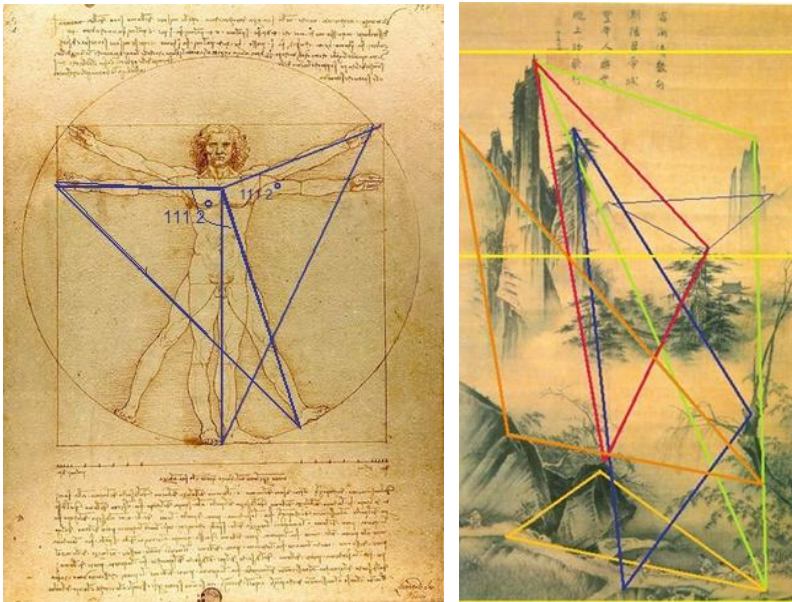


Fig. 1 (Up Left) Da Vinci *Vitruvian Man*, with Four golden angled triangle structure.
 Fig. 2(Up Right) Ma Yuan *Dancing and Singing (Returning from the Fields)* , the GAT composition.

Enter the early modern period, roughly 16th/17th century, China and the West became exposed to each others' art in a significant scale. As Europeans started to study China as a real place and civilization rather than some fanciful land known from hearsay, interests in China's art became an integral part of China/Oriental studies. Today, there are a good number of non-Chinese art historians and experts specializing in traditional Chinese art. As for China's exposure to Western painting, this can be placed in three distinct historical categories: the Imperial Court paintings, the China Trade paintings centered around Guangzhou (Canton), and finally the 20th century paintings, which is responsible for the acceptance of oil painting as a respected art in

² *Composition Analysis on Ma Yuan's Landscapes*. “Bulletin of National Museum of History”. Feb 2011. Taipei, Taiwan.)

mainstream Chinese society. Nowadays, oil painting and other Western art are commonplace curriculum in the art departments of Chinese universities. Yet what appears to be a very vibrant and ongoing art-cultural interflow between China and the West, carries a crucial imbalance. This imbalance can be roughly explained like this:

Pieces of traditional Chinese artwork, including many that are undisputed national treasures, have made their way to Europe and the United States, sitting in museums, private collections, and elsewhere. Western experts have made careers studying them along with those still in China. Yet this body of knowledge on traditional Chinese art in the West has not led to artists from the West themselves creating traditional form Chinese art in large scales. Training young artists in the West typically starts with drawing sketches with a pencil, not the fur brush, and only a select few with specific interests in Chinese culture might move on to be creators of traditional style Chinese art. China, on the other hand, is not home to the treasures of Western art in any comparable quantity or quality, but it is the norm in China to teach girls and boys sketches, water colors, and oil paintings. This situation has its historical explanation, which concisely made, is that in the early 20th century Chinese reformers studied and then taught Western art as part of the broader struggle for national modernization, whereas the West never had such a need vis-à-vis China.

Yet this only explains, but does not justify, the cultural lop-sidedness of art learning we have today. Part of our hope for this exhibition is to encourage artists from non-Chinese backgrounds to become producers of traditional Chinese art themselves. This does not mean merely using the tools and mediums of traditional Chinese art and copying the styles and themes. Rather it also requires internalizing deep conceptual knowledge, such as the Tang dynasty artist Zhang Zao's philosophy: "Learn from nature and form images from one's soul" (*wai shi zao hua nei de xin yuan* 外师造化内得心源). This quote alone has guided generations of Chinese artists in the classical period of painting and calligraphy, and it is distinctly different from the logic of da Vinci's "perspective". In line with this encouragement to create traditional Chinese art, we are lucky to have with us today contemporary masters of painting and calligraphy who will show us their skills in front of our eyes. And of course, the study and practice of Western art in China has far from ended. Having in this exhibition both the oil paintings of contemporary American masters and those of mid-career and young artists from China, we would like to stress that the Chinese oil painting line should in no sense go into isolation, especially not in an age when cultural contact is physically more convenient than ever before.

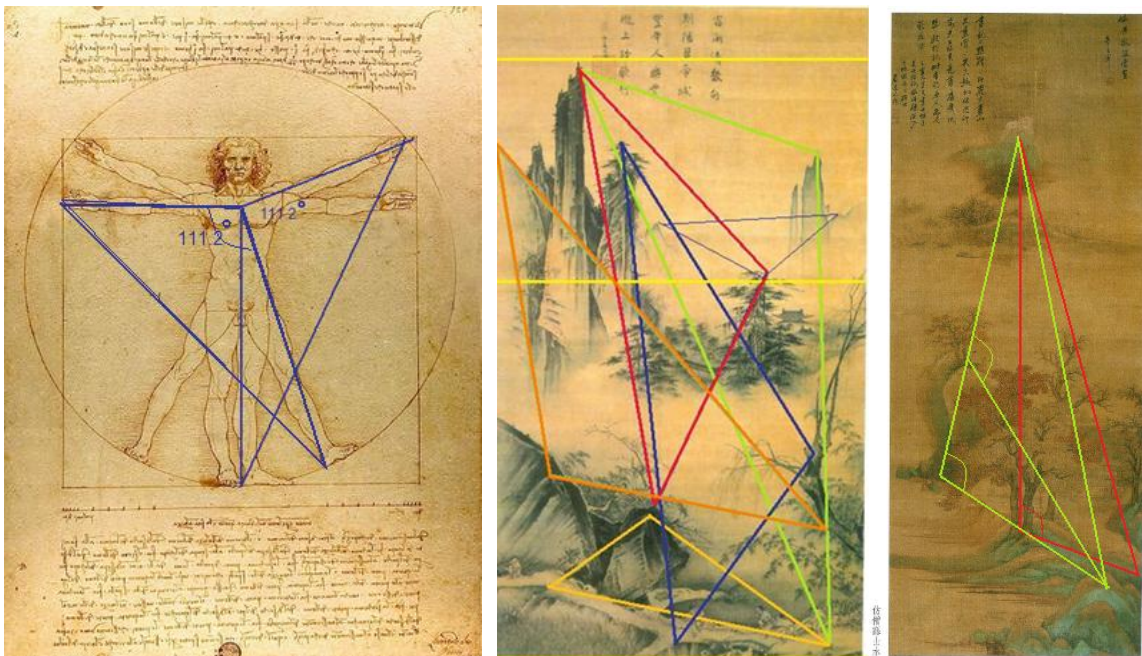
Having raised the questions of what in art transcends culture, and what Sino-Western art contact has produced up to this point, let us explore art.

(Lin Kuang, Art Discovery Institute)

序言

今天是七月二日，离展览会开幕不到一个月。我们正在很欣喜地为2011年〈美术探索绘画书法展〉作最后的准备。大批征集到的中国画和书法作品需要装裱，工作量很大，时间很紧。这本〈2011美术探索绘画书法展作品/文集〉也开始编纂。我仅借此机会与读者谈谈心得。

本次展览的宗旨是促进美国人民和旅美华人、华侨对中国当代美术的发展和美术成就的了解，促进中美美术家的交流。目前各种美术展览甚多，各个级别的专题展、个人展很多很多。我们为什么要搞一个融各个级别于一体、大师与中青年画家和学生共同参与的中西方两种艺术的混合展览呢？原因很简单，我们希望给中国未来的大师们，现在的年青画家一个近距离接触中美大师的机会，也给美国人民和艺术家了解中国美术趋势的机会。当然，一两次的交流机会远远不够。大家都知道，目前在中国，油画这个来自西方的艺术已经相当普及，已经成为中国美术的主要画种之一。几乎所有的中国美术学院系都有油画专业，西方美术和艺术史的研究受到很高的重视。而西方美术界对于中国传统美术的认识还很局限，从事中国美术创作的美术家更是稀少。造成这种局面的根源是美术学界，包括中国美术学界，对于中国古代和现代美术的成就研究得还不全面，有价值的特征还没有被认识。因此交流和互相学习仍然是必要的。



图一(上左)达芬奇〈维特鲁威人〉黄金角三角形结构。图二(上中)马远〈踏歌图〉黄金角三角形结构示意图。图三(上右)2009年《中国历代绘画名家作品精选系列·董其昌》第2页〈仿僧繇山水〉(图中黄金角三角形由序言作者加)。

让我们作一个简单的实验。我们在谷歌(Google)中输入中文检索词“世界最著名的绘画”，检索到的世界名作有〈向日葵〉(*Sunflowers*)、…〈蒙娜丽莎〉(*Mona Lisa*)、〈最后的晚餐〉(*The Last Supper*)、…〈拾穗者〉(*The Gleaners*)等，没有中国绘画上榜。检索“世界上最著名的画家”有 Pablo Picasso (毕加索)、Vincent van Gogh (凡高)、Leonardo da Vinci(达芬奇)、Michelangelo (米开朗基罗)、Raphael (拉菲尔) Rembrandt (伦伯朗)、Claude Monet (莫奈)等等，也没有中国美术家上榜。我们在谷歌(Google)中输入英文检索词“The most famous paintings in the world”，同样没有中国绘画上榜。虽然这个实验很有局限性，但是它至少代表了很大一部分人的认识程度。那么为什么中国画家和绘画上不了世界名画榜呢？是中国绘画的成就落后于西方，还是中国绘画被世界了解得不够？

中国五代的董源(元)有一幅名作〈溪岸图〉(*Along The Riverbank*)，现藏于纽约大都会美术馆，很多中国学者称其为“中国的蒙娜丽莎”，以赞美这幅董源巨作无可比拟的成就。这就好比说一位祖先长得很像他的曾曾孙，这从逻辑上说不通。中国的古代绘画果真比欧洲绘画落后五百年吗？就以达芬奇为例，他的绘画为什么能够成功呢？就美学而论，达芬奇除了运用了独创的“晕涂法(*sfumato*)”之外，他成功的关键在于他绘画的构图(Composition)。人们一直不太理解，为什么其他人的严格以透视(Perspective)原理为基础的作品整体视觉效果上就是赶不上达芬奇的绘画。这是因为支撑达芬奇绘画构图的关键不仅仅是透视，而是一种特殊的黄金分割原理。这种黄金分割是三角形中有一个角等于 111.2° 度，它与三角形内角之和或直线的角度 180° 的比值是0.618。我们称这个三角形为黄金角三角形。如果没有由黄金分割原理来协调的透视结构，难免会出现死板的窘境。达芬奇几乎在他所有的油画中，都精准地运用了黄金角三角形黄金分割。最直观的例子是〈维特鲁威人〉(*Vitruvian Man*) (图一)。它由人伸直的胳膊与另一侧斜跨出的腿，和抬起的胳膊与直立的腿之间构成两对黄金角三角形。中国画坛巨匠马远，在早于达芬其三百年的南宋时期，就已经成熟地将黄金角三角形原理应用于他的几乎所有的山水画中。这里我们仅举〈踏歌图〉一例，见图二。六个黄金角三角形将整幅画的远、中、近和左、中、右以最协和的比例关系协调起来，构成清秀壮美的山水图。马远用黄金角三角形来协调山水绘画的「三远」构图，达芬奇用黄金角三角形来协调「透视」构图。在不同的国度，不同的时代，不同的历史和文化背景下分别绘制出大美图卷。有关黄金角三角形原理的详细资料，参阅台北历史博物馆〈历史文物月刊〉2011年02期59至69页〈马远山水画的三角构图法〉。实际上，黄金角三角形在中国古代绘画中应用的雏形可以追溯到南朝张僧繇的山水，而北宋则有了成熟应用的例子。如图三所示，此幅山水的构图由三个黄金角三角形协调和制约，说明早在南朝，我们的祖先已经认识到山水的布置之法应该“势如勾股”，并且景物之间的位置达到了黄金比例关系才是最美，最和谐的。由于在董其昌的其他作品中很难找到这种黄金比例，因此说明董其昌不懂此道。但是此图非张僧繇原作，因而只能判断为“黄金

角三角形在中国古代绘画中应用的雏形”。众所周知，马远在中国山水画历史中的地位远远比不上荆浩、李成、董源和范宽这些先辈画家。由此可以说明，中国古代绘画的成就至少不落后于欧洲。那么为什么他们的名字没有出现在上述排名榜上呢？首先是我们中国古代美术「外师造化中得心源」的哲理没有被广泛认同。如果人们普遍地了解，在比达芬奇早三百年，甚至五百年前，东方艺术家已经将其成功的秘密应用于成熟美术，那么名画排行榜中名列前茅的应属范宽和马远等人的作品。诚然，美术创作的目的是为了上排名榜，不一定要争第一，否则就很难达到「中得心源」的境界。

回顾大规模的中西方美术交流的历史，在第二次世界大战结束之前，可以总结成两大阶段。第一阶段是乾隆年间至鸦片战争结束，油画这种西方美术传入中国，并在两个区域得到蓬勃发展。既宫廷油画和广东油画。前者出于供奉宫廷的西洋画家和传教士之手。他们大多本不是著名画家，并受到中国宫廷氛围的制约，很少有优秀的油画作品(虽然这些作品为宫廷绘画)。后者年代晚一些，是十八世纪后半叶至十九世纪中的广东油画。广东油画不但在规模上远远超过宫廷油画，而且题材更为广泛，更真实地表现了历史，优秀画家的绘画水平也高于宫廷画师。广东油画曾大规模地出口欧美，被西方人称之为中国贸易画。由于广东油画作为商品出口，又有传统意识的严重排斥，所以有人将广东画家称为画匠，称其作品毫无艺术价值。实际上，广东油画在其萌芽、形成、发展、商品化以及后来衰落的过程中，历经百年沧桑，出现过许多优秀作品和杰出的画家。关乔昌(Lam Qua)是当时中国油画肖像画家的代表者之一。更有肖像画证实，在关乔昌之前中国油画水平已经非常接近当时的世界水平。关乔昌和他的前辈们为后人留下的不仅是丰富的艺术财富，也是无可替代的历史遗产。在这期间，在很大程度上，西方人民通过由中国输入的大量油画，了解到了这个神秘国度的文化、历史和艺术。

中西方美术交流的第二个阶段始于二十世纪初。早在清末，正直中国画处于最没落的时期，当康有为大量接触到西洋绘画数百年的经典作品，了解到了西化的诸多优点后指出「吾国画疏浅，远不如之，此事亦当变法」。在康有为、蔡元培等人的倡导和支持下，一批批有才华、有抱负的青年远赴欧日美，学习西画。他们回国后，许多人以各种形式培养人才、传播美育，油画在中国间断了近半个世纪后，又在全国范围内发展起来。全面否定传统中国画的思潮也从这时期萌生。尽管近几十年的交流规模、层次、和频率远远超过以上两次，但都没有更新的实质性突破。

在以上两个阶段，西方美术输入中国、在中国得到发展，并成为中国美术的主要种类之一。但是西方艺术品却没有成比例地传入中国，在内地几乎还没有一幅世界级西方著名油画作品。反而，大量的珍稀的国宝级的中国美术精品却在清末民初和二次世界大战前后流出中国，中国国画和书法艺术却没有同比例地在西方传播。中国输入的是西方美术，输出的

是中国美术珍品。这也可以折射出为什么中西方美术界都在一定程度上不了解中国美术，以至于没有一幅中国名画能够上世界名画榜的原因。这也是我们将展览定名为〈美术探索〉的主要原因。我们希望通过本次展览的作品和一系列征文，让观众更多地了解到东西方美术各自的历史各自的特点和优点，也了解到各自的欠缺。同时也可以了解到东西方美术家的艺术思维。

本次展览将展出几位美国油画大师 Robert Gruppe、Charles Movalli、Frank Serrano、Armand Cabrera、Gen Rantz、Joseph Brea、Ann McKay、John Bannon 等的作品，还有几十年来绘画于波托马克河畔的 Jack Warden 的作品。他们的作品基本上可以代表美国山水画(Landscapes)的主流，供中国美术家参考。中国美术的门类也是空前广大，不能集之于一展。我们只能为观众提供很有限的艺术家的作品。

有一位当代中国画坛大家的艺术成就体现了马远和达芬奇曾经过使用某种技法。我们将在大师风采专栏中向读者详细地介绍这位中国画坛巨匠龚乃昌。

中国书法自古是中国艺术的一门古老的汉字的书写艺术。它集文化、文明、历史、美学和精神于一身，擎起了中国艺术的半壁江山。参加本次展览的书法家有我国书法大师龚望先生的弟子赵永昌大师、中国第一榜书巨笔慎召民大师、美利坚大学教授王悴人先生。本次展览我们荣幸征集到的中国画有宦垒先生气势恢宏的山水大作，王椿淳致力于探索使用油彩与画布，创作地道正宗的中国山水的大气磅礴的〈我与宋人一起看山水〉等。自油画传入中国开始就一直有人作类似探索，几无成功者。王椿淳走此“绝路”，意在为人所不能为。

美术探索研究院以发掘中国古代美术为己任，兼顾研究意大利文艺复兴时期的艺术。如果古代文化精髓、人类文明得不到传承，古代美术不能给我们以新的启迪，那么古代美术作品就成了神殿里的泥塑像，只能被贡在神坛上，成为耗费社会资源的摆设。我们的责任是让古代文明得以传承和发扬。我们有着历史上最先进的科技手段，我们有着历史上最丰富的资源。我们的时代是高度文明的时代，我们的美术家是更有智慧、更有天赋、更具创造性的美术家。他们一定会创造出更美，更富有生命力的画作。我们非常欣喜地获得了这些惠赠。一群天才的，富有思想的，用心灵创作的年轻人为本次展览送来了二十多件纯真的美的写生。读者可以在〈美术与希望〉栏目窥探他们对于人生、自然和美的理解，窥探他们的创作源泉和创新思维。我们希望这些年青人更坚实地打好基础，更开阔眼界。以对童年和自然真诚的眷恋为依托，用真情呼唤大宇宙，用更广阔的心胸拥抱大自然。希望他们更有作为，都成为未来的美术大师。 (匡霖)

目录 CONTENTS

PREFACE (1)

序言(4)

大师风范

Styles of the Masters

(作者排名不分先后) (Name are not ordered)

指画大师龚乃昌(匡霖) (10)

Master Gong Naichang, a Finger Painter

中国画趣味重建：在新的基点上延续并增益传统（王椿淳）(14)

Rebuilding the Taste in Chinese Painting: Continuing and Promoting
the Tradition on a New Foundation (Chunchun Wang)

中华巨笔榜书艺术的魅力(慎召民) (22)

The Elegance of *Bangshu* Art, China's Giant Calligraphy Brush
(Zhaomin Shen) (24)

書法 — 廿一世紀中國的親善大使（王纯杰(粹人)）(25)

Calligraphy: China's Goodwill Ambassador of the 21st Century (John
Wang)

CONTEMPORARY PAINTING IN AMERICA (Jack Warden) (29)

美术与希望

Fine Art and Hope

(作者排名不分先后) (Name are not ordered)

简论“澄怀观道”的“观”之不确切性(杜文涓) (Du Wenjuan) (31)

我与绘画(何先球) (40)

Painting and I (He Xianqiu)

回归与诗性(刘心泉) (44)

Returning and Poetry (Liu Xinquan)

中国画的抽象与具象(陈聪景) (47)

The Abstract and Figurative of Chinese Painting (Chen Chongjing)

油画作品中笔触的表现力 (肖宝云) (50)

艺术家和作品 (ARTISTS & WORKS)

(艺术家排名不分先后) (Name are not ordered)

龚乃昌 (Gong Naichang) (54, 76)

Robert Gruppe (54, 80)

Gene Rantz (55, 82)

Charles Movalli (55, 83)

Frank Serrano (56, 83)

Armand Cabrera (57, 87)

Joseph Breza (57, 88)

Ann McKay (57, 89)

John Bannon (58, 89)

Jack Warden (58, 91)

Julia Warden (60,93)

慎召民 (Shen Zhaomin) (60, 94)

王椿淳 (Wang Chunchun) (62, 97)

赵永昌 (Zhao Yongchang) (63, 101)

王粹人 (John Wang) (65, 106)

宦垒 (Huan Lei) (65, 109)

赵子玉 (Zhao Ziyu) (67, 113)

焦毅强 (Jiao Yiqiang) (67, 115)

杜文涓 (Du Wenjuan) (68, 116)

何先球 (He Xianqiu) (69, 119)

陈聪景 (Chen Congjing) (71, 120)

肖宝云 (Xiao Baoyun) (72, 121)

刘心泉 (Liu Xinquan) (73, 122)

王晓川 (Wang Xiaochuan) (74, 124)

熊佳翔 (Xiong Jiexiang) (75, 125)

版图 (COLOR PLATES) (74)

交流回顾 HISTORY REVIEW (126)

简讯 (129)

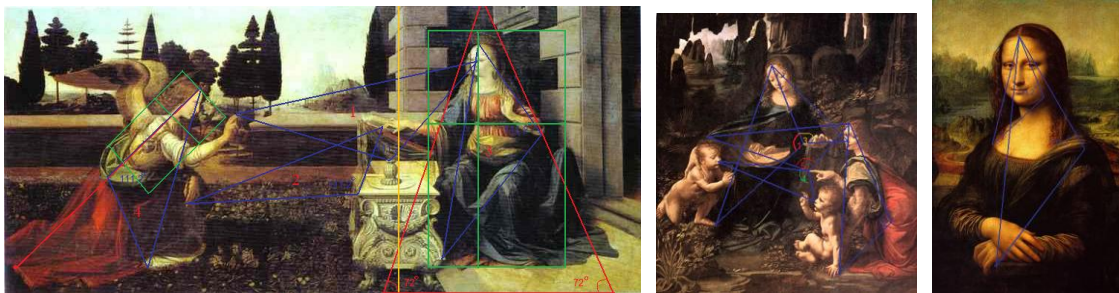
指画大师龚乃昌

匡霖

(某些关于达芬奇和马远的内容与序言中的相关部分重复)

达芬奇的成就来自于学习、思考、探索、实践，这使得他的心灵能够如实地感应自然的美。

中国五代的董源(元)有一幅名作《溪岸图》，现藏于纽约大都会美术馆，学界有人称其为「中国的蒙娜丽莎」¹，以赞美董源的这幅巨作之艺术成就。这就好比在形容一位祖先的相貌长得很像他的曾曾孙，从逻辑上说不通。按理性来讲，东西方以及世界各个国家和地区悠久美术，都是由各自的地域、文化、历史、生活环境等多种复杂因素孕育和发

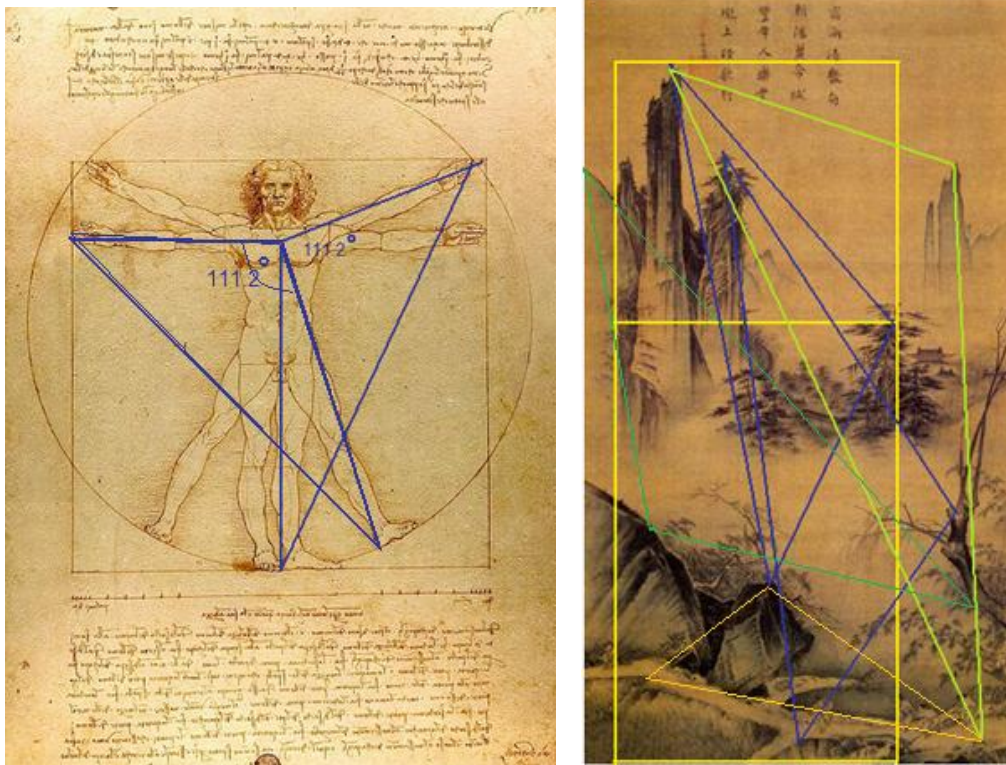


图一 达芬奇油画: 1《受胎告知》(Annunciation) 含四个黄金角三角形(兰),一个黄金三角形(红)和两个黄金矩形(绿)。

2《岩间圣母》(Virgin of the Rocks, Louvre, Paris)含五个黄金角三角形。 3《蒙娜丽莎》(MonaLisa)含两个黄金角三角形(兰)。

展的，它们各有其奥妙，不应分孰高孰底，孰优孰劣。从客观而论，中国的古代绘画果真比欧洲绘画落后五百年吗？事实不是这样。由于中国宋代的文献资料要远少于欧洲文艺复兴时期的资料，而且历史条件也大不相同，我们暂且不谈社会和历史背景。欧洲美术家的代表之一的达芬奇(Leonardo da Vinci)，他在科学、建筑、几何和解剖等领域在当时几乎都是无人可以比拟的。即使是现代，能够集多艺于一身者也为数不多。但是如果就美学而论，就绘画艺术而言，达芬奇除了在绘画技巧方面运用了他独创的「晕涂法(sfumato)」之外，成功的关键在于他绘画的构图(The Composition)。人们一直不太理解，为什么其他画家的严格以透视(Perspective)为基础的作品，在整体视觉效果上就是赶不上达芬奇的绘画？这是因为支撑达芬奇绘画构图的关键因素不是透视，而是黄金分割原理，而且是一种特殊的黄金分割原理。这种黄金分割是角度的比例关系。在一个三角形中，有一个角等于 111.2° ，它与三角形内角之和(180°)的比值是0.618。我们称这个三角形为黄金角三角形。如果没有由黄金分割原理来协调的透视结构，难免会出现死板的窘境。如图一所示，达芬奇将黄金角三角形构造精确地运用于他的绘画。达芬奇几乎在他所有的绘画中，都精准地

运用了黄金角三角形构造和其它黄金分割原理²。最直观的例子是〈维特鲁威人〉(VitruvianMan)(图二)。它由人伸直的胳膊与另一侧斜跨出的腿,抬起的胳膊与直立的腿之间构成四个黄金角三角形。在〈天使报喜〉中,达芬奇虽然精确地构造了四个黄金角三角形为主的结构。但由是初期实践,这种结构与透视的原理有冲突。就透视而言,这幅画在结构上存在着一些缺陷。几年以后,黄金角三角形构造在〈岩间圣母〉中的应用,不但使透视原理应用得尽善尽美,而且使每个人物的个体特征以及人物之间的灵魂呼应得以在平面上充分表现。在〈岩间圣母〉中,五个黄金角三角形分别将四个人物最合理地协调在一起,呼应着他们肢体的相对位置,使得画面的立体感极其协调。达芬奇几乎在他所有的油画中,都精准地运用了黄金角三角形构造和其它黄金分割原理。他的油画是在几何原理指导下的实践,达芬奇著有黄金分割原理的专著,但是没有明确提及黄金角三角形。他绘画的黄金角三角形构造一直没有被人们认识,所以他的绘画始终充满着神秘感。

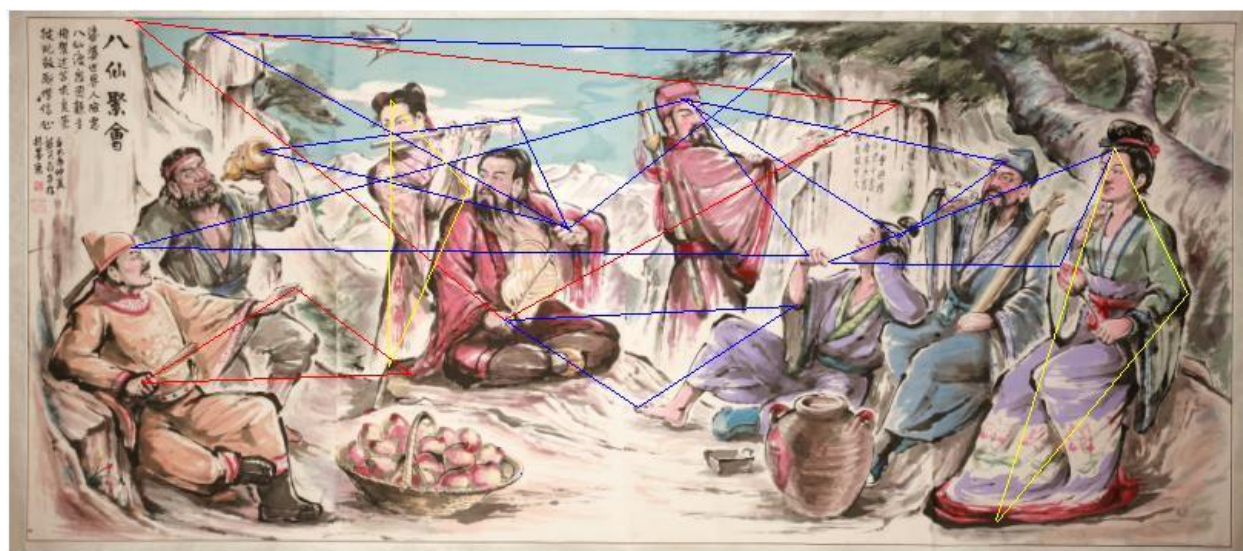


图二 达芬奇〈维特鲁威人〉(VitruvianMan)。图三 马远〈踏歌图〉黄金角三角形结构示意图。

中国画坛巨匠马远,在早于达芬奇三百年的南宋时期,就已经成熟地将黄金角三角形原理应用于他的几乎所有的山水画中。这里我们仅举〈踏歌图〉一例,见图三。六个黄金角三角形将整幅画的远、中、近和左、中、右以最协和的比例关系协调起来,构成清秀壮美的山水图。马远用黄金角三角形来协调山水绘画的「三远」构图,达芬奇用黄金角三角形来协「透视」构图,在不同的时代,不同的国度,不同的历史和文化背景下分别绘制出

大美图卷。至此，读者们应该相信达芬奇是天才，但不是神，他所能达到的艺术成就的关键原理，已经由马远在三百年前就实现了。

达芬奇的由黄金角三角形协调的透视构图风格悄然地在当代画坛巨匠龚乃昌先生的指下(手指画)，再次展现出大自然最美的景致。2009年10月，天津人民美术出版社了《中国书画名家大典》。在第17页，有龚乃昌大师手指画〈八仙聚会〉(图四)。龚乃昌大师，1932年生于湖南长沙，1948年考入国立北平艺专西画系，后又进入中央美术学院油画系。龚乃昌先后师从徐悲鸿、吴作人两位大师，奠定了扎实的西画基础。龚乃昌81年起，开始钻研中国指画。徐悲鸿先生的夫人廖静文先生称赞龚大师的指画造诣为「指上乾坤」。他以中国水墨技法融入西画构图，开始了指画的探索。他赖以成功，青出于蓝的关键是深厚的中西文化底蕴和对事物的独特观察。大师画理精通，学识渊博，通古博今，思维敏捷，谦逊豁达。〈八仙聚会〉，和「霸王别姬」(实际画名为〈千古绝吟〉)将在本次展览中展出。〈八仙聚会〉的构图采用的是透视原理，人物和山石是传统的国画表现方式，只是好像其中还隐含着一股神秘的气息。〈八仙聚会〉的奥妙是采用了十个黄金角三角形(图四)。它们将图中八位神仙和宇宙山川有机地协调起来。比如，汉钟离的右手掌控乾坤，与山间石壁构成最协调的视觉关系。汉钟离的左手、铁拐李的酒葫芦和韩湘子的笛子也处于非常谐和的位置。再如何仙姑，她的体态由黄金角三角形来塑造，凸显女性的端庄秀美身姿。在同一幅画中，多个黄金角三角形可能重迭或交叉。每一个黄金三角形的三个顶点，它们必须是图中的视觉突出点，在画的结构中都是「实」的点。而包含在某个三角形内部的，属于其它黄金三角形的顶点，在这个在这个三角形中可以被视作「虚」点。但是这个点又和其它两点构成另一个黄金三角形，因而它在整幅画的结构中又是「实」的。图四中任何一个黄金节点(人物的肢体或山石)的变动，都会破坏一个或多个黄金角三角形，使得整幅



图四 龚乃昌手指画〈八仙聚会〉(2001)黄金角三角形结构示意图。

画的构图出现偏差。如果图中出现一两个含有的三角形，可能是偶然的巧合，但是在不破坏透视规则的前提下，十个这种三角形将图中所有的主要关键点都协调起来是不可思议的。我们似乎只能将其解释为画家对于大自然心领神会，「外师造化中得心源」，这完全是大师半个世纪艰苦磨炼的结果。

以什么方式创作美术作品并不重要，重要的应该是创作结果。一张画卷只要它美，我们就不要问它是神创造的，还是人间画家绘制的；我们也不需要要求它一定是一幅西画，或是一幅中国画；不需要要求它是一幅用笔画的，或是用刀刮的，还是用手指画的。大家都会同意，一幅好的作品，应当是自然界的美在画家心灵中的反映，是由心灵创作的，而不是由笔创作的，笔只是一种工具。画家用心灵直接指挥手指，要比用心灵指挥手，再由手指指挥笔更能确切地表达心灵中的意识流。以手指作画的名人、伟人古代中外皆有。达芬奇经常用手指去完成那些用笔(工具)无法做到的技巧，从而在遗作上留下过比较明显的指纹。人们一直没有放弃研究达芬奇是如何实施「晕涂法」的。很多机构耗巨资进行实验分析，虽然声称破解了这一奥秘，事实上根本没有解决实际问题。只不过是用昂贵的科技手段模拟了，或者确切地说是达到了和「晕涂法」相类似的效果而已，根本没有得出能够使入来实现这种效果的方法。文艺复兴时期没有任何高科技手段，所以达芬奇除了可能使用当时能够利用的工具或物理、化学过程(至今科学家们尚未找到证据)以外，他只能靠他的手。唐代的著名画家仅二十几位，其中就有一位张璪，以手画画邹一桂专门有一段关于「指画」的记述(见《四库全书·小山画谱卷下》)，云：「唐璪即以手画毕宏见而惊异之或问所授曰外师造化中得心源」³。这一记述可能引自唐代张彦远所着《历代名画记》。邹一桂还记述高其佩「工指画名指头生活」。因为目前尚未发现唐宋时期的指画作品，因此有人怀疑唐代的指画记述是否真实。那么我们可以想一想，创造米式云山和米点皴的米芾几乎没有留下多少绘画遗作，或只有半幅。唐代名画家不下几十位，传承至今的绘画又有几何？因此不能因没有其他唐代指画的记载或传世作品，否定唐代有指画的记录。古代画家凡能用指者，皆善用笔，而善用笔者，未必能用指，也就是说用指画画的难度远高于用笔(「未有不能笔而能指者」⁴)。还可以打个比喻，无论是中国古代还是过去的欧洲，用左手写字画画也是被先生禁止的，可是达芬奇用左手画的画根本不逊色于右手画家的作品。因此我们不应该歧视手指画，希望龚乃昌大师「中得心源」的艺术成就得到发扬。

注释：

1 杨仁恺，《中国书画鉴定学稿》，辽海出版社，2000年，页383。

2 〈马远山水画的三角构图法〉，台北市：《历史文物月刊》2011年2月，页59-69。

3 (清)邹一桂，《小山画谱》，倪涛等撰《四库艺术丛书·六艺之一录》，上海：上海古籍出版社，1991年，页838-732。

4同上，页838-733。

中国画趣味重建：在新的基点上延续并增益传统

王椿淳

关于中国画一般

“中国画”是一个非常大的概念。谈及这一概念，往往会产生很多的争议，并且陷入本质主义立场。“中国画”或“国画”概念的提出，是特定历史情境下文化应急策略的结果

——尽管如此，我们仍然可以粗略地运用这一概念进行思考。以往一般意义上的中国画，涵盖了纸本及绢本的水墨、青绿，并包括了立轴、手卷、册页、扇面、等形制，以及壁画，现在已经出现并理当加入一个新的成员——布本和纸本的油彩。

风神思致

中国画传达一种无法用文字语言言说的意蕴，仿佛面对鲜花，不仅欣赏到花形花色，更在意于它的芬芳。风神意蕴以气脉韵动的方式展现，溢出画面，超越感官而达于心识。

考察西方画史，贯穿始终的是围绕“再现”这一艺术哲学不断演化，探究观看之道，姑谓之“传境”。虽然再现也达到神采的效果，然而更为显著的是其知性的主导力量。这与中国画的追求形成有趣的对比，后者以怡情畅神的感性为主导，毋须借用过多的知性参与，其品味更多着力于情想、韵致、神思，故可谓之“造境”。一般西方绘画作品除了其表面之平面所在，还有一个创作它所对应的母题；而一般中国画，除了其表面之平面所在，不尽对应特定对象，即使是创作心境、意态也未必直接对应。

如果说西方现代绘画之父塞尚是打破以静态视觉理论为基础的明暗画法的僵固性，那么中国画并没有受到过静态视觉理论的太大束缚。中国画不提供一个固定不变的、通过透视法来组织的图画空间(pictorial space)。这是因为，中国画所要展现或被要求展现的，从来都不是现实的空间视错觉，而是贯穿于现实空间的“神采”和它内部抽象的“气韵”。完全按照现实的尺度来营构固然有利于视错觉的产生，然而其风险也并生于形貌再现之时，并不能凸显使形式安排生动活泼起来的“神韵”。所以中国画没有明显使用明暗透视法

，倒并不是因为中国画家几何数学知识不足，而是因为超越了“具象式视觉” (objective view), 直指“形而上”的境界。“可游可居”观念会造成写实倾向，虽然郭熙本人的作品并不是那样、反而有点表现主义的味道——当然更重的还是形式主义味道。中国画在早期一度出现过写实的状况，不过中国人很快就主动放弃了这一点，转而希望自己的创作能更“高级”一些，事实上那些出类拔萃者确实做到了。

如果说从发端处探究，中国画也是从再现模仿开始，但那是一种“象形”式的模仿。“书画同源”的意义发生过多次的转换，张彦远、宣和画谱认同书画同体，赵孟頫则未分辨其所同者为何。有人说宋画写实，只是看到了表面。宋画首先带给人身临其境的场景，再看下去则是丰富多变、回味无穷的运笔痕迹，笔法为画感服务，全图的空间感与纯粹平面化的笔触结合可谓天衣无缝。以后的中国画空间感、实体感逐步减弱，笔意上升。以程式构筑的画面形式脱离了再现，平面布置的笔墨意趣成为审美主角，造境的主旨转变到为画面的形式建构及其统一性的服务上来。

形式自得

历来的中国山水，总有许多人会表述或接受这样的表述——“表现了（抓住了）（被表现的）事物对象的神（态）”，人物画花鸟画也是如此。而体味到了中国绘画的最精细或最高端就会明白，画，是一个载体更是一个存在——独立的存在；画有它自己的神——而并不只是有它所表现或展现的事物之神。

在这一认知下，所有关于绘画作品所承载的文化、道德、哲学、社会、政治等功能性内容已经退到次要的位置。南宋以后包括元、明、清许多山水仍有叙事性，大约是早期中国人物画的回音，也有唐和五代如大小李将军山水等的影响，不过早在中国山水画形成气候之时，绘画就已得以实现形式自立和自律——其自身的积淀使之摆脱了对文化的依附关系而展现为文化的一个部分，而西方绘画则要到很久以后才开始自我的法典化。

里希特曾经说过这样的话，大意是：“我只生产画，而不是生产意识形态。一幅画之所以成为好作品是由画自身决定的，而不是其中的意识形态”。画，没有自性么？

中国画有一个传统，除了摹写，还有临，仿，拟，都可以视为新的创作。重要的是画面的神、气、韵，讲究画格、画品。山水与风景、花鸟与静物的区别，根源在于山水花鸟画的形式规范是可以复制沿用的，而复制所涉及的质料及质料运用的直观后果则因人而异。

涅槃在即

由于中国山水画超现代性而非前现代性的特质，不存在使得山水画“变得更富有现代感”这样的特别任务，而只有趣味的持续延展与转换增益。从青绿向水墨的趣味转变，是第一次重大变革；从水墨中分化出笔墨意趣并确立新的趣味价值，是第二次重大变革；从笔墨向油彩的趣味变换，有可能导致或者将是第三次重大变革。

清中后期以来中国画特别是山水的走弱，不说画外因素，其图像的变化是一大原因或表现。对比元以前特别是唐宋的画面，气局广大，森罗万象，是全景式的精微构图；南宋、元以后由于笔墨的逐渐张扬，图式气局渐次，个性气局加大，原有的形式要件被笔墨趣味所消解，逐步产生了另一种新的传统；至清朝末期却迅速衰落，程式机械、气局狭隘，笔墨越来越缺少嚼头（笔笔清的技术要求，使得画面不断琐碎化）。恰在此时，西洋范式的油画创作在中国大规模发生。于是产生了“中国画是否已是穷途末路”和“笔墨是否等于零”的争论与焦虑、更有甚者认为中国二千年文脉已然中断，而这，恰恰是中国画再次发生重大变革的思想触机。

希腊神话中天方国古有神鸟名“菲尼克司”，满五百岁后，集香木自焚，复从死灰中更生，鲜美异常，不再死。中国画形式自律的超现代性，内在地要求它在当下现实中完成一次自身的更生。

关于油彩中国画一般

油画入中土有五百年，但中国人真正开始画油画只是百年时间，油画界至今基本还处在“样式（移植）”阶段。把西画的材质工具引入国画并不是那么简单的事，抛开技术，单单说视觉感受就已是一个挑战，更何况还要去承接更为持久悠远的中国传统。

对于油画山水花鸟方面的探索尝试，从林风眠、徐悲鸿、颜文梁、常玉、关良、丁衍庸等先辈到赵无极、朱德群、吴冠中，以及台湾廖继春、陈澄波、杨三郎等，近一个世纪之久，但感觉还未有大成。

要在古人的基础上，造就传统方法和材料、工具所难以达到的视觉效果，很难，但并非不可能。使用油彩（但是尽量不用油画的画法）来画中国画，重塑绘画性，重建造型性与空间感，弥补书法主体性在画面中的不足，超越明清以来的笔墨表现，与久远的唐宋传统取得直接联系，同时保持强烈鲜明的当代性、防止单纯摹古仿古，此路初看堪似绝路，实际也是新路。

材料替代

用油彩来画中国画确实有很多的技术制约因素，介质的流动性与覆盖性存在一定的冲突，许多人就此认为此路不通；更有思想上的束缚、欣赏习惯和价值观念上的阻碍。同样是油彩施于画布，人们已经习惯性地认为，出来的一定是“油画”，更有甚者，以为这么做是对中国画的侮辱（也有人认为纸上水墨已经成为中国画的特性之一，所以一旦改变了材料工具，就不再是中国画了）。在艺术上是没有绝路的。前人没做成的，未必后人也不成。虽然对于已经看惯了水墨的人来说，材料的变化可能一时还不能使得自己的眼睛很好适应。相信随着时间推移，这一状况会得到改善。

中国画要取得新的生命，材料工具的变化也许会给我们带来新的希望。中国画在漫长岁月里积累起来的图像，无疑具有与西方不同的特点，虽然它与材料工具的关系还有很大的争议，后者总是基础性的。绘画材料与工具的变化，导致绘画方法（技法）的变化、绘画视觉效果的变化、欣赏口味的变化，甚至于导致其他方面的变化或分化瓦解，——或者说，是别的因素引发了绘画材料工具的变化。从基础的地方入手，必然引发一些根本性的变革，

例如中国画早先的由绢入纸(由彩入墨)。但如果只是以油彩来模仿笔墨效果，则意义不大。因此，借助油彩自身的介质表现性进行探索是一件有价值的事。

材料特性的问题确实十分重要，主要的问题是（由于出色地发挥了油彩品质的）色彩在画面上的组织形态可能会对中国画的内在基因造成损害。全面地了解并掌握油彩及其用刀笔在画布上赋形时的一些特性，是必需的。使用这些与以往不同的材料工具来创作中国画时，哪些特性加以发挥和有效运用最为适合，这一问题更需要注意。

当采用上述材料工具来画中国画的时候，就实实在在的感到必须“消解掉”笔墨的概念才行。油彩不比水墨，流动性差，因此，自然而然得弱化书写性，也难达到水墨渲淡烘染渗化的效果从而满足原有欣赏口味。不过，油彩带来全新的画面质感、全新的形式建构，在突破平面、开放造型和恢复久已缺失的空间纵深上极具特效，虽然这之间的平衡仍然值得注意。材料与题材的关系、材质与出彩点的关系、不同材料同一题材的效果对比、中国画特有基因的承继关系、与中国画画面组织方式的关系，等等各方面可探索的空间极其广阔。

画法取舍

一般传统中国画所追求的平面的层层叠加（尽管有勒皴染造成的体量感），在油彩处理上须被阻断，代之以类似塞尚那样的处理，也就是通过不断的平面后退中的压缩获得纵深，目的在于通过眼睛的错觉得到一种现场感，并且是一种“不确定的”现场感。塞尚的工作方式是借助“脚手架”来获得坚实的造型效果、又以诸平面的序列化加以否定，力求“实现”与景观母题之“理性”与“秩序”的并行，在对自己观看的不停质疑中“重建”着画面。但如此运用于中国画的创作则可能会形成一系列问题。中国山水是在纸绢布上直接“截获”一种平面图像然后加以固定，一般都是“从心而发”，构图只需要遵循山水形式的一般规范即可，其色彩关系不必象油画作品那样充分运用过渡以实现传统口味的视觉和谐。

赋予山石以体量，营造空间纵深，保持图象的山水画特性，消解笔墨情趣，有可能导致最终偏离了一种常规意义上的创新——所创作出的不再是中国山水，而变成了一幅油画作品或类似于“当代艺术”那样的作品——这中间的尺度得在实践中拿捏。

中国山水花鸟画经过一代代中国画家的努力，形成了特定的图式，并不只限于构图布局、山水丘壑的位置经营、花花草草的生意。还有材料方面的整体协同问题，比如说，以往传统中国画中至少有二个以上大色系的安排，即使是“单色的”纯水墨画，着笔处与未着笔之材质底色构成二个大色系的安排；浅绛山水，则又增加了浅绛这一大色系，如此不一而足。在使用油彩作画时，这些本不是问题的问题就转化成了新的需要注意和把握的问题。

运用油彩，则勾勒皴晕染点的传统流程可基本放弃——即使采用了勾皴染等技法，出来的还是“西画”，这样的教训很多。而直接全面运用油画画法也似乎不成，则当进行重新调整与整合。石法，树法，水法，云法等的重新程式化，可以一个一个突破，而整体的改观还需要整合、统局。无论中外，方法的自我成熟都有一个过程，前人也是这么过来的。

画理承继

画之“理”，宗炳、王微是作为寄情畅神体道之替代；王维以雪里芭蕉探究画面组织之理；荆浩、韩拙求“真”，且指合乎自然造化之理，韩拙还提倡宁“实”勿华；后来更有深化的纯粹笔墨之理。塞尚们纠结于眼睛所见的真与现象背后理念之真，启发了立体派的“可知的真”、表现及抽象表现主义之真。这些追求相互会有干扰和冲突，例如如果把光影明暗引入中国画，会失去中国山水独有的味道，这是探索“融合”的人们当中的那些试图把油画技法和元素运用于中国画而最后出来的画面却并不“象”中国画的一个重要原因。

中国画与西画的画面组织方式有区别。西画的底子是要被覆盖的，中国画的“底子”是画面的组成部分——未着笔墨的“空白”；西画的画面可以被认为是“铺陈的”，中国画的画面可以被认为是“凸现的”，这里是说大致的倾向，并非绝对；进入现代社会尤其是网络时代，人

与图的距离在拉大,一般要在1—2米开外,这为高纯度的色彩进入带有中国画元素的画面提供了契机——我们视觉的感受与古人有了很大不同,欣赏口味发生了变化。

材料替代之后,即消解了笔墨、降低了线条的地位作用,则如何仍为中国画?主要还得从形式建构上探寻消息。加大空间感和体量感,但仍须防止透视学上的自然主义倾向、以及明暗处理上特别是光线上的传统油画味道;形式要件的选择与安排,需保持足够的中国式韵律韵致;以及,在一般绘画形式要求上更加深入。正宗中国山水,是呈现出文字语言无法呈现的一种高端的存在,关乎景象、图像、笔墨,更关乎材质、画面共同组成的效果。

关于艺术与时代的关系

画史重识

迄今为止,虽然时有质疑进化论式的线性艺术发展史观、要求重写中国绘画史的声音,实际上依然只是一个愿景。关键的难点在于艺术与时代的关系,这是一个十分复杂的问题。唐宋绘画高峰戛然而止,与徐渭董其昌八大四王所形成的陡峰——作为历代消解唐宋而确立的新标杆——一样,似乎都难以看到延续的希望。全部的中国山水画史可以归纳为这二座高峰遥遥相对的格局,南宋、元、明、清、今,则是期间形态各异、复杂多变的缠绕山脉,很容易让人迷失于其中。音乐作品中的最强音可能需要一些事先的铺垫,而艺术高峰的确立,是随机发生的,只是由于后人只能通过时间线索去把握,所以往往会将之归结为它所出现的那个时代的成果。

有人追寻着过去的时代,也有人超前于时代。历史上伟大艺术家从来都是引领时代而不是相反刻意追随表达当朝。吴镇,巴赫,维米尔,穆迪里亚尼,凡高,高更,塞尚等,都在死后或年老时才被接受并推崇。他们的痛苦在于,生活的时代对于自己是迟钝的。也许他们改变了当时的历史,但也许是后来的历史选择了他们。王维归于唐,董源归于五代,其实都沉寂了许久才被发掘重新认识并置于极高地位。再回头去看那个时代,乃是把他们“重新植入”,于是那个时代的概念已不同于他们被植入前的时代。

基点重立

当下，我们立身于三大全然不同以往的历史背景。中国“遭遇”油画背后的强势文化已近百年，自我突破和发展的历史契机已现端倪；互联网作为一种新的现实，将我们的生活带入其中。下真迹一等的图像瞬时入眼、涉及古今中外的观念思想交流便捷；交通、出版迅猛发展，馆藏艺术品、精良印刷品的集中展示，今人视野大大宽于古人。人类且展开了太空之旅，视野与精神吸纳了新的活力。

以如此历史背景为基点继续中国画的前行，能够让我们抛开狭隘保守的各种固有成见，以更宽广的心胸和视野，延续并重新展现中国画的开放性和包容性。

面对着中国画史，山水花鸟人物传统的浩大，有着无尽的深厚养料可供汲取；而在当下地球村的现实情境里，更当思考中国画发展走向的更多可能，以及——作为未来历史的一部分——中国当下和以后一个时期里可以真正代表中国“出口”到世界的艺术会是什么？

趣味重建

历史上艺术趣味的更迭变换，伴随着复杂的过程，充满冲突与对抗、怀疑与嘲讽、执着与痛苦，并由多种因素条件共同促成；无论如何，却是在重构中丰富了文化的构成，由此积淀为传统的组成部分。此番趣味重建，不只是色彩的引入所带来的口味变化，不只是油彩的物理质感的介入，还在于消解笔墨以后的画法变化所带来的全新形式趣味。在树法、山石结体构成、云水等以及画面全局的视觉处理上，可通过化虚为实，以实逼虚，以实生虚，反其道而成之。假以时日，它将成为与书法性用笔主导的写意绘画并行的社会景观。

国人画油画已有百年，今天画油画的队伍人数庞大，对于油彩特性的认识不断深入，一旦转而付诸中国画的创作实践，当可激发无限想象空间。虽然在此过程中我们自己对于传统中国绘画的认识和理解更需要不断深化，无论如何，新的创作取向与新的欣赏趣味的建立，将会是中国画传统得以带着新的生机延续的一个良好历史机遇。

而要达到堪与古代老大师们比肩的高度，需要 Art making 乃至 Art inventing 以完善技术支撑和精神提升，并精益求精、呕心沥血创造出佳绝神品传诸后世，谁都得继续探索，在行动中不断地验证、实现，舍此别无他路。

中华巨笔榜书艺术的魅力

慎召民

随着中国经济的发展，书法艺术近年来也越来越受到广大民众的喜爱。中国书法伴随着中国文字的演变，从有记载的殷商时代甲骨文开始已有三千多年历史，其中的榜书大字成为中华文化独特的组成部分。中国榜书，古代称“署书”，也叫“牍书”，不仅可作匾额、招牌，也用于摩崖刻石，在元宋时代的摩崖石刻中就有真迹记载，所以榜书也被称为“臂窠书”。巨型榜书以其笔饱墨酣、气魄宏大，向人们展示书香情怀，众多文人墨客以及普通民众都为她的浓烈魅力所倾倒。

我出生于中国文房四宝之一湖笔的诞生地湖州，自幼受乡贤中国左笔书法家费新我先生及书坛泰斗沙孟海先生的影响于上世纪六十年代初开始学习书法，并以行楷为主开始书法创作，在熟练掌握了行草书等书法技巧后于九十年代初开始尝试巨笔榜书，以自学和自我钻研为主，并一路积累心得，小有创获。近十余年在国内外的大型活动中演示巨笔榜书深受广大民众的喜爱和专家的肯定。

关于巨笔榜书的书法特点，概括如下：

其一，字的形体阔大，笔画粗重，整体上醒目且具视觉震撼力。

其二，字体典雅、正大、庄重，易辨识，并以楷书和行书为主流书体。

其三，笔法、字法和章法与小字相通但又不同，有自己的结构体系。空间的大开大合、取势造险在大字榜书中极为重要。

巨笔榜书在行笔时的特点，归纳如下：

其一，行笔前须胸有成竹，提前对字体结构进行布局，以便在行笔时更好地掌控。榜书的布局要以严谨、庄重为主，用笔轻重相间，这样的榜书就有骨有肉，百看不厌。

其二，榜书巨大，须做到气度大，有魂魄，有一种视觉冲击力。气韵要旷达生动，有惊人之笔。

其三，字形要会变通，整体章法要合称。写榜书要因地制宜，与特定环境相结合。若是竖式，例如四字，则应保持字体一大一小之规律。若是横书，例如四字，高低应错落有致，但保持两头字体稍

大，中间稍小的格局。

以上是我尝试巨笔榜书以来的一些感悟，希望同仁斧正。

A Brief Introduction to Bang Shu and Its Writing Skills

Zhaomin She

As China's economy grows and general power strengthens, its traditional cultures have been more and more understood and recognized worldwide. Especially, Chinese calligraphy, among others, has attracted people of all walks of life and background.

Chinese calligraphy has a long history. It originates and develops along with Chinese characters, which dates back to more than 3,000 years ago in the form of oracle bone script of the Shang dynasty. Bang Shu (榜书), namely giant calligraphy, is one of the most engaging branches of Chinese calligraphy.

Bang Shu was also called Shu Shu (署书) or Du Shu (牍书) in the ancient times. It can be used to make plaque, signboard, couplet scrolls, and is often seen on buildings and even cliffs. In the cliff relics of the Song and Yuan dynasties, many Bang Shu authentic works were found. Their grandness was thought to resemble big caves and thus won an alternative name of Bike Shu (臂窠书), meaning calligraphy of cliff caves.

Due to the innovation and improvement in brush manufacturing technology, a new practice of using huge brushes to write on big flat surfaces (paper, cloth, bamboo, wood, silk, etc.) has been introduced as Bang Shu develops into the new era. At the scene of such a performance, people would be shocked by the strong feeling of power, strength and elegance. I call it by its popular name, giant calligraphy. With its rafter-liking brush, dense ink, grand verve, and vigorous movement, giant calligraphy shows to the world the distinctive charm of Chinese calligraphy. Countless poets and scholars, as well as the ordinary masses, have been fascinated by it. I am one of them. Not only I am fascinated, but also I become one of the practitioners of giant calligraphy.

I was born in Huzhou, Zhejiang Province, the birthplace of Hu Brushes (the first of the Four Treasures of the Study). Huzhou is located in the downstream of Yangtze River, the south shore of Lake Tai, and west to Shanghai, well known as the “land of fish, rice and silk”. Back in the ages of Warring States, Huang Xie, the Prince of Chunshen, has built a city there. In the Qin dynasty, General Meng Tian invented brushes in Shanlian, a town in Huzhou. The two-thousand-year history of Hu Brushes has bred calligraphers like Cao Buxing, Zhao Mengfu, Wu Changshuo, Shen Yinmo who are renowned masters in the Chinese arts and calligraphy history. It is not exaggerated to say that half of the Chinese arts and calligraphy history has been in Huzhou.

I have been interested in Chinese calligraphy since young. Influenced by Mr. Fei Xinwo, a famous left-handed calligrapher in modern China and also a Huzhou native, and Mr. Sha Menghai, a leading authority in Chinese calligraphy, I started to learn calligraphy in the 1960s. As I was engaged into the production of steles and signboards in the 1970s and 1980s, I became more familiar with the writing of Bang Shu. The size of a character that I wrote was only ten centimeters in the beginning and was later developed into two square meters. After a long time of learning and exploration, I became proficient in writing big characters in regular script, semi-cursive script, clerical script, seal script, etc. Starting in the 1990s, I began practicing giant calligraphy. During the past twenty years, I have performed giant calligraphy in a number of large-scale events and received good reviews from fellow calligraphers and ordinary people. Among these live performances, the biggest character was as large as 300 square meters.

Regarding the characteristics of giant calligraphy, I personally think there are three aspects:

First, the shape is sturdy and forceful with a profound perception of ink and imposing momentum. The whole work is eye catching and impelling.

Second, the font is grand, grave, and grace. It can be flexible, but always clear and recognizable even from a long distance. Regular and semi-cursive scripts are most often used.

Third, the technique and style of writing giant calligraphy is linked to usual calligraphy but also different. It is particularly important to consider the coordination of the start and ending, the reasonable usage of space, and the connection between the words and the scenario.

As far as writing giant calligraphy, there are probably also three main points:

First, before writing, one should be very confident and have the big picture in mind. One should understand very well the shape, size, location and the start and ending of each character. The most important aspect of a Bang Shu artwork is the graveness, grandness, and clearness.

Second, Bang Shu is not simply the bigger version of usual calligraphic works. Besides writing in big sizes, Bang Shu, especially giant Bang Shu work, should be able to incorporate the following: each character is a piece of art and the whole work is a piece of art; each character is big in size, but also big in bearing, in manner, in spirit. Not only is it striking in a visual sense, but also mentally.

Third, the shapes of the characters are flexible, and the general composition is well-suited. An important feature of Chinese calligraphy is its harmony with the environment. The creation of Bang Shu work should also consider the natural environment. It needs to conform to the place and the surroundings in which it will be located or used. If the work includes four characters and

they are vertically aligned, a typical rule is “one big followed by one small”. If horizontal, then they should not be strictly in the same line. Usually the two characters in the ends can be slightly bigger and the two in the middle are smaller.

Above are some of my personal understandings and experiences about writing giant Bang Shu. Any comments or criticisms are very welcome.

書法 — 廿一世紀中國的親善大使

王純傑（粹人）

John Shun-chieh Wang

當年，我在中國文化大學主修的是「地球科學」（Earth Science），屬於理科；在學校修過《地緣政治學》、《地緣經濟學》之類的課程。來到美國，今年整整三十年，教了二十八年的書法。我常想「書法」是屬傳統的文科，稱不上科學，可是如果把「書法」加上「地理學」，成為《地緣書法學》，能不能算在科學的範疇呢？我這樣玩文字遊戲，為的是什麼呢？我祇是要證明「書法 — 廿一世紀中國的親善大使」，這個議題是符合科學的、更是當今刻不容緩，對正處在世界崛起的中國，應是極其重要的議題。

八零年代末，我來到美國的前兩年，中國改革開放，卅年來經濟起飛，中國在全世界人的眼中逐漸改觀；2008年8月8日，北京奧運會上，僅僅是開幕式，已經足夠讓全世界都知道，今天的中國不再是百年前，任憑八國聯軍屈辱的中國；2009年10月1日，中華人民共和國國慶閱兵，更加深全球各國對中國晉升大國的印象；2010年5月1日，正在進行中的上海世博會，更是大國已經崛起的證明。中國現在需要的是自問：強則強矣，如此而已？僅僅讓人口服心不服的懼怕？還是心悅誠服的尊重？在近代史上，我們看到中國受盡列強的欺凌，現在中國要的不是報復，不是重蹈列強歷史的錯誤，要的是尊重、是安定，才不負一個以禮儀之邦自居、真正泱泱大國的風範。

我從小就喜歡寫毛筆字，得到許多的好處，現在在美國教書法，學生從七八歲到七八十歲，各色人種、各行各業都有。可以說，書法是超越時空的。在我們喬治華盛頓大學裡，我的課程被編制為「東亞書法」而非「中國書法」，也因此就特別在三個月的課程中，

安排一些「日本書道」、「韓國書藝」的介紹。我的學生不少來自東亞，我要讓他們知道，雖然今天他們對書法陌生，其實書法也是他們祖先極其重視的一項文化遺產。而其他非亞裔的學生來修書法，都是對東方文化有興趣的，我就趁此機會盡力為他們介紹書法的妙處。

自古以來許多亞洲人，包括中國、日本、韓國人，從小就接受書法教育。知道要把字寫好，才會受人尊重，更知道寫好字，絕不是一日之功，而是積年累月長時間的磨練。正因為如此，字如其人，一個人的字就成了他/她給人的第一個具體的印象。小的時候看字注重整潔，再大一點看看有沒有才氣，有沒有個性。從前科舉時代，寫不好字的文章，再好的文采也沒有人要讀，自身的抱負就難以受人賞識，於是寫好字無形中成了一個人能否有所作為的進階。當然今天這個觀念不存在了，已經被不再有人用毛筆寫字，甚至到不久的將來，根本不用寫字的事實給推翻了。那是不是就消極地，讓一件件過去的書作，遺留在美術館裡或互聯網檔案上供人欣賞而已？近卅年的教學告訴我，書法的教育意義，遠遠超過它美學的表面，它能適用於歷史裡的亞洲國家，就應該可以繼續適用於今天以至明天的各個角落，只要我們愛好書法、認識書法好處的一群，積極努力在海外的宣導，再加上國內的配合，書法絕對可以成為一項重要的、有效的宣導教育工具。尤其在今天，全世界的人正看著中國崛起，這時正確的認識中國，讓世界對中國有一個正面的印象格外重要。

讓我在這裡直接用學生的學習心得來進一步地說明，為什麼值得宣導書法教育。

2010年春季班的潘瑞娣 (Denille N. Parretti) 在心得報告裡說：*"This semester in calligraphy class I learned about East Asian calligraphy and the history behind it, how to make calligraphy, and most importantly, I learned more about myself. One of the greatest lessons I learned from my professor was that in practicing calligraphy, you become more observant. You begin to notice how you function as an individual, as well as how other humans function in the environment around you. Calligraphy helps one to become more in tune with their mind, body, and soul".....*

"Finally, through this class, I learned about myself as an individual. I learned that I have very good hand eye coordination, and was able to create the characters so they resemble the work we

were copying. I was told to feel the rhythm of the strokes, and to make everything flow more smoothly. This is something I will not only continue to work on, but it translates into my everyday life, as I should strive to also go with the flow of unexpected situations in daily living.

(從學習書法中我認識到自我、認識到觀察、去感受周遭的脈動，進而學習如何身心同步，我並要將之帶入日常的生活。) ” 藝術系的葉穎兒 (Evelina W. Ip) 說: *"In conclusion, I have learned a great deal from this class about the Chinese culture and how calligraphy, and Chinese culture, is a 'zen' activity and evokes the give-and-take/yin-and-yang beliefs of the Chinese. I now see both the technical and abstract aspects of calligraphy and appreciate much more as an art form.*

(通過書法，我對中華文化有較深入的瞭解，體會到書法中那種禪意、那種取與捨、陰與陽的互動，看到書法是技術面與精神面並存的、值得去欣賞的一項藝術。) ”

桂亞歷 (Alexander V. Griffith) 從小曾接受西洋書法的訓練，長大之後並對素人自由塗鴨 (Graffiti) 有過一番經歷，今年來修東亞書法，得到的心得是: 「筆是自我的延伸」 (*The Pen is an Extension of "I"*)，節錄他的敘說: *"This relationship might seem simple and commonplace but it was of utmost difficulty to put into practice. I will always contend that calligraphy, in any form, is extremely energy exhausting when in complete focus, but the practitioner does receive a meditation like energy boost as a result.*

In conclusion, Chinese calligraphy offered me a chance to put into practice the years of experience I have had with the art of the written word. The philosophies behind all three mediums of calligraphic art combined in an educationally productive form, with the help of my on looking professor, that stressed stroke discipline, directionality, and overall character construction. I learned most importantly that the exchange and sharing of all three philosophies placing none above one other. When considering this simple power sharing arrangement I like to think of a Daoist proverb, "The sea accepts all rivers."

I thank you for the instruction and inspiration that you have extended to me this semester. I can truly say that I have rekindled my intimacy with the marriage between pen and paper, an outlet of creation within a world that is already build and set in stone. In short, the pen is

mightier than the sword, and I have sharpened my creative weapon time and again this semester.
(書法看來簡單，但是當全神貫注地練習時卻十分耗勁，能達到像坐禪之後精力充沛的功效。這學期中國書法學習的課程，完成了我對書寫藝術總體的認知，無論是點劃技巧的嚴謹、行筆方向的轉折、與整體的結構是三種書法型式共通的重點，也就無所謂孰輕孰重，符合了道家「海容百川」的思想。) ”

這三位同學是大多數的代表，他們因為學習書法受到啟發，認識自我，體會到中國書法的精神面與哲學面進而接受了中華文化。我很高興能把中國書法的精髓介紹給這些外國年青人，可是我一個人的力量太小，我告訴他們，我的願望是希望他們能將所學傳授他人，宣揚學習書法的好處，如此中國書法才能在海外生根、茁壯、進而發揚光大。

我在美國華府喬大所開書法課的內容，包括技法與文化方面的認識。一學期十四/五週、每週一天，每次三小時，前半堂介紹有關文化，從直接要上手的文房四寶開始，到文字的起源、六書、書體的演進、書道書藝、篆刻入門等等；後一半筆法示範與課堂實際練習。我告訴學生：書法老師的作用，最重要的其實只有兩件事：一是作示範給他們看，讓他們把看到的印象留在腦子裡做為今後的參考；二是糾正他們個別的錯誤，不讓他們脫離正軌。一學期內要交兩次心得報告，及一張期末考書作。心得報告我是反對論文式引經據典的寫法，不過學生要那樣寫我也不扣分，只要內容正確就好。這樣一學期下來，也只能說是入門，所以非常希望得到國內的支助，具體的給予協助，如製作各體書練習的影片、舉辦一些繼續進修的短期環境等等，這些都是這次會議主辦單位：首都師範大學可以辦得到的。我也相信每一個美國書法教育學會ASSCE (American Society of Shufa Calligraphy Education) 的成員，都一定會竭力配合與樂觀其成的。

最後我要闡明，本文旨在說明海外書法教育的重要，以及如何正確地在海外教授書法。「為改善宇宙努力」、「知己而後知天」、「努力、樂觀、幸福、和平」，這些都是我在美國書法班期末習作，那群外國大學生自選的一些句子。看到他們從對中華文化幾近一無所知到三個月後，經由中國書法的學習，重新認識自我，進而認同中華文明務實、追求

自然、溫良謙和的哲理；他們也知道學習中國書法，不是為了把字寫得漂亮，而在於從中學到處世為人的道理。

有人說：廿一世紀是中國人的世紀。但是大家別忘了：「滿招損謙受益」的教訓。鳥巢、奧運會的煙火表演，炫耀一時固可，到底鳥巢是短暫地風光事物、而煙火更是眨眼即逝的璀璨。所以，在以經濟掛帥的口號下，改善民生的同時，一步一腳印，建立和諧的世界，才應該是我們最終的目標。與會的諸君，無論您來自國內、海外，大家都知道，唯有通過「教育」，才能做到「明天會更好」，讓我們一齊同心協力，確實做到以「書法」為廿一世紀中國的親善大使！

美國喬治華盛頓大學/東亞書法客座教授

East Asian Calligraphy/George Washington University (GWU)

CONTEMPORARY PAINTING IN AMERICA

Jack. K. Warden

American painting currently seems to flow in large part in two broad channels which we may for the sake of convenience label “realism” and “abstraction.” Rare is the artist who works in both channels, although there are notable cases of painters who have moved from one to the other (most commonly from abstraction to realism, e.g. Ch). Nonetheless the two are so different in every respect that it would almost seem that we are considering two different arts altogether—if indeed abstraction can even be considered an instance of genuine art at all.

Realism is concerned with visual experience of the external world, while the practitioners of abstraction, in a sort of Gnostic withdrawal from the rough and crude mess of externality, aim to express the contours of their souls. This is quite explicit in the writings of Pollock, de Kooning, Rothko et al. They do not paint the external world simply because they do not consider it worthy of their attention. Contrast this attitude with that of John Ruskin who famously said “All great art is praise”—a great painting of a stand of trees is praise of those trees, and similarly with every other subject of realist painting, whether it be a pear, a person, a sea coast or what have you. The two outlooks could scarcely be more radically different.

I propose here no further discussion of abstraction—and there are no examples of it in this exhibition—because I am completely persuaded that it is essentially devoid of meaning and

utterly valueless as art. A painting that is not oriented to the external world is like a musical composition without sound—with this exception: I am quite willing to admit that abstract paintings can be quite beautiful and decorative (e.g. I find Joan Mitchell's paintings from the 1950's and '60's terribly beautiful)—but that does not make them art. There is after all quite a lot of beauty that is not art. A sunset is not art. The rainbow strands of color produced by motor oil spilled onto a mud puddle can be ravishingly beautiful but they are certainly not art. If it were my job to warm up and beautify a large, cold foyer of an office building, then I think it would be quite appropriate to install a large Mitchellesque canvas at one end of the room—I'd look for one with a big splash of orange and yellow. And I think everyone would be cheerier for its effect. But nota bene: It must be conceded that there would be absolutely nothing to be gained by stopping to study this painting. Of course you could talk all sorts of nonsense about it, but that's just the problem—you could talk ALL SORTS of nonsense, there is nothing, really, to relate to in any meaningful way, and no way for any analysis to be more revelatory than the next. We don't know what the painting means simply because it means nothing at all.

Thus, not wanting to talk nonsense I have nothing more to say about abstraction.

Now I must hasten to make one very important point about realism. The term itself invites confusion because it might be thought to suggest that the overall aim and purpose of the realist painter is simply to make his painting “look real.” After all, this is how the average casual gallery- or museum-goer tends to judge the paintings he or she encounters. “Just look at those roses, why you can almost smell them,” or “Look at that sky, it's almost like a photograph!” Contrast this view with that of, again, John Ruskin, the spiritual leader of the ultra-detailed band of painters known as the Pre-Raphaelite Brotherhood. Ruskin said (and those who are only superficially familiar with his work may find this surprising) that it is the poor painter who, while not concerning himself overly with truth, strives to make his painting “look real” at any cost—but the good painter puts in as much truth as possible...without making his work look real.

Well, what in the world is wrong with a painted image looking real? The answer, in part, is, as I always tell my students, that there is quite enough nature in existence already. It is not the artist's job to make more pears or people or poplar trees—we have those, they are the given, the data. Rather, it is the artist's job to create an image of what I call “the Ensemble.” Imagine a painter with his easel set up in the midst of bucolic beauty. With a nub of charcoal he sketches in the outline of his composition: A huge oak tree in the shadowed foreground, a field of tall grasses, a stream, distant hills and further in the distance a mountain range. What you need to understand (I think) is that if our artist is a true artist he will realize, at some level, that what he is going to paint is not the oak, the hills, the mountains, etc. but the Ensemble of these elements. It is the Ensemble that is all important. And know this: the Ensemble is never to be found by making the oak and the mountains look more and more real. In fact, that could easily divert attention from the Ensemble and prevent its representation on the canvas.

It should be clear, too, that any given motif in nature will present a virtually unlimited number of Ensembles according to how the artist chooses to play up and feature now this, now that element, which is why twenty different artists painting the same scene will paint twenty very different pictures. The Ensemble, that is to say, is a construct—it is objective, it discloses the scene, it is even “true,” but it does not exist apart from the artist’s perception and imagination (this is something not at all easy for non-artists to comprehend, and I find it is not easy even for accomplished artists to express clearly). And by the way, it is when the Ensemble is perceived that we experience beauty. And this is also the moment when we experience authentic human transcendence—a going beyond (transcending) the particulars of the scene but at the same time a gathering up and unifying of those particulars.

Thus I conclude that one of the functions of art is to foster authentic human transcendence. And I think it will be noticed that abstraction cannot even make a start on this task, for in it there is nothing to gather up and rise beyond.

I would also like to say a few words about the plein air movement. Over the last 15 years or so painting outdoors (*en plein air*) has suddenly become extremely popular. Plein Air Societies for both professional and amateur painters have sprung up across the nation and we have seen the development of some very fine artists, some of whom are represented here. This is all very good. The French painter Eugene Boudin—the man who introduced the sixteen year old Claude Monet to outdoor painting—said that two or three brushstrokes outdoors in front of nature was worth two weeks of painting in the studio. Thus the Ensemble is served perhaps more truthfully in realism, properly understood, than in any other form of art, and the Plein Air movement is more geared to realism than any other form of art.

简论“澄怀观道”的“观”之不确切性

杜文涓

中国古典美学是感悟的美学，传统绘画采用的也是一种感悟式的观察。任何感悟的第一步，都是要从“观”开始。观本身和感一样，非常单纯，甚至本来没有什么好说的。但是由于心的人为作用，使得观变成了一个复杂的现象。从佛儒道的角度来说，悟首先就要观心。观心从某些角度也可以称为内省，是《周易》所谓“观我生”的“反求诸己”，如我们对自身情感的反省，对感知的反省，对知识的反省，对行动的反省等。这四点基本概括了观的内容，同时也是感悟的内容。

《周易》为中国传统文化建立了一个“观”和“感”的宇宙。观然后感，感其所观，观其所感，易主张观感合一。观是人用意识而不仅仅是眼睛的感知来映照外界事物的变化

，从而把握世界。观、感形成的是人的宇宙，也是物的宇宙。对古人来说，画图象形既不是视觉上的写实，也不表示什么观念，重要的是以周易“感类”的方式去体验世界。周易首先从“观”开始：“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”³

从易经“观”与“取”我们看到人的认知过程，也是创造的过程：

人“观”自然、生活中的具体事物，所取的“象”则是来自于对这些事物的象征和模拟。从儒家的角度来看，人认知的顺序是“情→意→知”。这里的本源情感实则是性。仁爱的本源情感作为先验的发生于人身上的现象，先于任何事物，而一般意义上的情和欲可以说是一回事。“感”类似于这种本源情感的作用，先于主体，而一旦心的意识将主客分开，意识的欲望就随之产生，心对于外界的求知欲和对主体客体的认知几乎是一体的，因此得到知识的顺序是“情→意→知”。王阳明说：“意之所在便是物。”⁴可见“意”先于“知”⁵，意识的求知欲也是“物欲”。这种欲是“念”，故而我们也称之为“欲念”。孔子说：“耕也，馁在其中矣”；何晏引郑注：“言人虽念耕，而不学，故饥饿”⁶。这样的意之欲念，古人或简称为“意”，或简称为“欲”。意之欲念是中性的，所以孔子

3 苏勇点校：《易经》，北京，北京大学出版社，1989，86页。

4 [明]王阳明：《传习录》，张怀承注译，长沙，岳麓书社，2004，14页。

5

虽然王阳明也说“意之本体便是知”，但是这个知和我们现在说的认知不一样，他说“见好色属知”（[明]王阳明：《传习录》，张怀承注译，长沙，岳麓书社，第2004年版，第14页），也就是说，看见美丽的颜色时，就属于知了。阳明先生把随后而起的喜欢之类的感情归于“行”，所以这种感官上的知和本文这里说的为了求得知识以作思考打量计算的认知并非一回事。他引用《中庸》“不诚无物”，因此说要“诚意”，并把诚意之功归于“格物”。他又说“为善去恶是格物”，即“致良知”的方法在于“为善去恶”的格物工夫，这个工夫再具体说就是念头发动处若有“不善”，“就将这不善的念克倒”。阳明先生在这点上和《大学》“致知在格物”，“物格而后知至”是相反的，在他看来，格物和致知是一回事，不是通过认识客观对象而领悟外在的、绝对的天理，而是客体对象因为良知而获得其理。这应该说和佛学的观点是一致的。王绂《书画传习录》有一段话说：“君子之学。以化工为师。以穷神为务。以正心诚意为始事焉。张旭之动心于喜怒窘穷。忧悲愉多。怨恨思慕。酣醉无聊也。观诸山川崖谷。鸟兽虫鱼。草木之花实也。日月星辰。风雨水火。雷霆霹雳。歌舞战斗也。怀素之闻江声。与可之观蛇斗也。夫何取乎哉。亦有心意存乎其间。不可以习闻习见遇。故取之浩博。求之离奇变怪。以庶几其一遇。彼工一艺以求其神尚如是。而况学道者乎。”（[明]

王绂：《书画传习录》，卢辅圣主编：《中国书画全书》第三册，上海辞书出版社，1992年版，第113页）“君子之学”“以正心诚意为始事焉”很明显就是将儒家的君子之学的思想和画学的追求联系在一起。从两者来说“正心诚意”都是认识论意义上的，就是说“以化工为师。以穷神为务”的认识途径和君子之学的工夫途径是一致的。并且《书画传习录》这一段也认识到“彼工一艺以求其神尚如是。而况学道者乎。”学道者属上达的层面，因此更难。

6

[魏]何晏注，[宋]邢昺疏：《论语注疏·卫灵公》，文渊阁四库全书电子版，上海人民出版社，迪志文化出版有限公司，1999。

讲“我欲仁，斯仁至矣。”王阳明讲“有善有恶是意之动”⁷。意识有了对外界的欲望便会诉诸认知、考虑、谋划，才有了认识论意义上的知识。意识的欲望优先于知识。刘向《说苑·说丛》指出：“念虑者，知之道也。”这就是说，知识从欲念和思考得来。

在我国古代仁者和知者是有区别的。孔子曾说，仁者静，知者动。这个动静不是肢体上的动静。仁者的意是静的，而知者的意是动的，故而仁者无欲故静，知者随欲而动。仁者静，因为他随感而应，不假思虑。知者动，因为他看到面前广阔的世界永远有无法知道的事物，所以他不断的去求知，这个知者就一直陷在认识论主客对立的模式里，古人认为这种动是盲动。《孟子·尽心下》云：“大而化之之谓圣。圣而不可知之之谓神。”⁸圣是不可知知的。仁者爱人，仁者从身体力行中去知道，正因为仁体现为身体力行，所以不可以知知。

“悟”就包含着“践行”的意思，身体力行是人生在世的基本方式。此时悟是否定的，即不可知之。经验所与，即现象。对于一般人来说，这个经验所与便是各种意欲、物欲，以及随之产生的利益。利益是人对现象的执着。通常我们相信现象，认为其实有，随即产生意欲，意欲造成了对利益的相信和追逐。归根到底都是因为我们相信现象的真实性。

纯粹的观和纯粹的感同体异名。何为纯粹的观？简单来说，就是这个“观”里没有掺入任何想像、记忆、评价、谋划等等人为性的杂质，实际也就是感，故庄子说圣人“其神纯粹”。如果我们使用一种佛学式的表述法，那就是：纯粹的感是“无感无无感”；纯粹的观是“无观无无观”。

在中国古代思想中，“观”有两层不同的意义：一是“观物”，是有所观之观，其中有形上的观也有形下的观。

一般情况下的“观”都是形而下的观，也就是认识论的“主—客”架构。我们自从有了自我的意识之后，就成为一个形而下的存在者，并去观其他形而下的事物。

从这一角度来说，我们怎样认识世界决定了我们的创造力和创造物。可以说有什么样的观察方法就会有怎样的绘画造型样式。传统山水画的技法有“七观法”之说：步步看；面面观；以大观小（推远看）；以小观大（拉近看）；专一看；取移视；合“六远”。

7 [明]王阳明：《传习录》，12页。

8 杨伯骏译注：《孟子译注》，北京，中华书局，1960，334页。

“七观”之法相互联系，在表现时，可有所侧重。现在仍有人用这种“七观”法的方式来分析古代名画。

《易传》所讲的“观”有时即是这样的形下之观：“圣人设卦观象，系辞焉而明吉凶。刚柔相推，而生变化。”⁹圣人“仰以观于天文，俯以察于地理”¹⁰，“观察”一词由此而来。“客观”一词也是由此而来的：把对象作为与“我”分开的“客”来看待。这样的观察经验里就有“审视”的味道。许慎《说文解字》云：“观，谛视也”；“谛，审也”。“审”古作“冪”，从“宀”从“采”。“采”读如“辨”，意谓辨别：“采，辨别也。象兽指爪分别也。”这正是《易传》所说的“观鸟兽之文”。辨别就是区分物与物的界限，将客体世界分门别类，表明这种“观”确实是形下之观。孔子也讲了不少形下之观，例如：“父在，观其志；父没，观其行。”¹¹这是说的观其意志行为。“视其所以，观其所由，察其所安，人焉廋哉？”¹²这说的是观道德的根据。“人之过也，各于其党。观过，斯知仁矣。”¹³这说的是观其过错¹⁴。由这些“观”我们也可以看出孔子的伦理学说对于直感的倚重。

邵雍云：“夫所以谓之‘观物’者，非以目观之也；非观之以目，而观之以心也；非观之以心，而观之以理也”¹⁵则属于形上之观。《二程遗书》的：“万物之生意最可观”也应归于形而上的观。另外邵雍还讲“反观”的“以物观物”：“圣人之所以能一万物之情者，谓其能反观也。所以谓之反观者，不以我观物也；不以我观物者，以物观物之谓也。”¹⁶这种“观物”和前两者说的不是一回事。第一个指的是观形而上的理，第二个指的是观形而上的生机，最后一个强调主体在观中排除心中的各种思虑而融入于客体。任何在观中包含了对立面意识的，哪怕极其细微和模糊，我们也仍然视之为观物。

要格外强调的是，既然观是心观，于现实中就必须注意心的消极性作用，这些作用里包括了佛学称之为“习”的内容。太多的心灵衍生物遮蔽了心的纯净的时刻，所以儒家对于生机对于道德本源的观照和倡导没能挽救任何时代的礼崩乐坏。像庄子说的“以道观之

9 苏勇点校：《易经》，北京大学出版社，1989，第81页。

10 同上，第82页。

11 《论语·学而》，陈戍国点校：《四书五经》，长沙，岳麓书社，1991，第18页。

12 同上，第19页。

13 同上，第22页。

14 黄玉顺：《论“观物”与“观无”——儒学与现象学的一种融通》，《四川大学学报》，2006年第4期。

15 [宋]邵雍：《皇极经世书》，北京，九州出版社，2003，462页。

16 [宋]程颢、程颐：《二程遗书》，上海，上海古籍出版社，2000，167页。

”，实际只有道眼才能观道相，因此庄子尤其强调“用心若镜”。尽管在庄子看来“道无所不在”，但如镜之心是至人的境界，庄子的话只对“至人”们才有效：“至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤”¹⁷。本文强调的悟是自觉，即纯粹理性的努力，并将悟分为渐进的层级，感、悟相辅相成切实践行，而后才能有纯粹的观和感。也就是说，不论这个观怎样区分，现实中的人都不是“用心若镜”的至人，要做的能做的不是观本源本体，我们已经没有能力观照出本源本体，对本体的强调只会变成一句不切实际的理论上空话。感悟首先要从观目前心的活动开始——因为“道不足以御气，性不足以胜习”¹⁸，没有长期“观”心灵活动的经验并采取觉察和对治的工夫，人甚至连作为本体的心性与心的积习都难以分辨清楚。

第二种观是“观道”。《老子》开篇云：“无名，天地始；有名，万物之母。常无欲观其妙；常有欲以观其徼。此两者，同出而异名，同谓之玄，玄之又玄，众妙之门。”¹⁹虽然我们给予了本体一个名称——“强字之曰道”，并将其视为形而上，但是观道作为一种行为不适宜作形上形下的区分，它本身和其中都不应该涉及任何相对的概念，因为我们不能设想一个形而下的存在可以理解形而上本体，所以形上形下的区分在观道的行为中必整合为一，“观”和“道”二者必融为一。“常无”和“常有”是道的一体两面，所以说“同出而异名，同谓之玄”，玄就是道²⁰。“妙”是观“无”的虚灵，“徼”则观“有”的端倪征兆。“众妙”是指“一切奥妙”，与“众多事物的各种奥妙”不相同，它不指“多”，仍应被视为“一”。当观道和观物不二时，则是纯粹完整之“感”应。

所以只有“观道”才是真正意义上的感悟，也可以说是纯粹的观，是无能观和所观区分的观，非形上非形下，“观”即“道”。当“观道”中有任何细微的主客区分的时候，能观所观还有分别的时候，它就是形上的观，属于“观物”。此时作为“观物”的“物”虽然是道，但这个道仍作为一个对象出现。只要存在对象，观中就或多或少掺入了记忆和想像，或者有时全然是想像。

17 曹础基注：《庄子浅注》，北京，中华书局，2000，117页。

18 [宋]苏轼：《黄州安国寺记》，《苏东坡全集》，北京，燕山出版社，2009，1558页。

19 朱谦之：《老子校释》，北京，中华书局，1984，5-7页。

20

在有无的统一体这一点上，老子的道和佛学的道应该是没有区别的。但是如果象一些学者那样将老子的道理解成万物本源或本体的话，就和佛学有差异了。对于佛学来说，不适合提本源本体之类的问题。佛学的世界是12因缘相续的无始无终的世界，我们这个世界的起因是无明，没有其它的本源也没有什么东西可以称为本体，因为没有既一个可以永恒也没有一个需要断灭的东西。

纯粹的观照还指“见独”。《庄子·大宗师》篇曰：“已外生矣，而后能朝彻；朝彻，而后能见独；见独，而后能无古今；无古今，而后能入于不死不生。杀生者不死，生生者不生。”²¹古人非常重视这个“独”，儒家有“慎独”，禅宗也有“罄然独存”等说法。曾昭旭对“朝彻”和“见独”的精到描绘：“到当下一念不起之时，心灵便处在一清净虚灵的状态，此即称为‘朝彻’。此时心灵便如明镜一般足以照映出万物的自然形态，亦即浑一具整全的状态，此即称为‘见独’。或后世所通称之‘观照’。”²²“在虚静心灵的观照下，那本来内在于生命之流中的物我一体的情境，便从生命之流中被揪出来，成为映现于心灵上的一个超绝的境界了。体证到这孤清夙绝，不与于生命流中而超然独立的境界，就是所谓‘见独’，或后世所谓‘超以象外’。”²³

实际上一旦以道观之，那么无论观什么，我们知道那个体都是一样的。如此说来观山水就变得没有多少意义，观这座山和观那座山除了表象的不同外，在根本上没有什么区别。

在佛学里，有将适用于修行的观分为三种：

第一托事观。这是象征式的观法，把一切现象、心和五蕴以象征的手法联系起来，例如“鹫表受想行，山表色阴”。

第二附法观。将一切现象以四圣谛观照，四谛为苦谛、集谛、灭谛、道谛。例如苏轼认为，万物都有常理存在，它是决定物性的根本。所谓“明物理而深观之”就是附观法。认识物不仅在其形，更重要的在其理。故苏轼说，圣人的学问，就是要以其所见者，推至其所不见者。可见者是形，不可见者是理，缘形而入理，才是真正的认识。包括前文邵雍的“观之以理”也是此种观。

第三种约行观。约行观即“唯于万境观一心，万境虽殊，妙观理一”的止观²⁴。约行观是最高的观法，和“见独”有相近旨趣，也同样是感悟的至高境界，至于万境是什么，有什么形状、性质、态势上的区别，对于这种观照来说，根本无需操心。

澄怀观道的提法类似附法观，澄怀之后在自然山水中观察道的存在。但准确来说，按字面义它本应上升至约行观，澄怀即观道，二者同时发生，不具时间先后性——如果二者

21 曹础基注：《庄子浅注》，北京，中华书局，2000，96页。

22 曾朝旭：《论道家美学中的道一境界与虚灵》，《鹅湖月刊》第17卷，第11期，第11页。

23 同上，第11页。

24 丁福保编：《佛学大辞典》，北京，文物出版社，1984年版，第342页。

之间有了时间，澄怀便没有真正发生。这个道理和禅定止观是一样的。止观者，止即观也，观即止也。如《摩诃止观》云：“止亦名观亦名不止，观亦名止亦名不观”。这与僧佑《出三藏记集》卷九曰：“照不离寂，寂不离照，感则俱游，应必同趣”是类似的意思。所以我们看到澄怀观道在绝大多数地方都用错了，成了一个具有形而上意义的托辞。其他的诸如“方寸湛然，以玄对山水”²⁵是又一种澄怀观道的表述法。如果澄怀的同时即观道，那么看市井熙攘或者枯草蔓生本质上没有什么不同，看什么或不看什么根本不重要，完全不必非得对着山水清幽，而在宗炳那里山水却是澄怀观道的一个重要条件。为什么玄学促成的一定就是山水画，可见在这一演变过程中，玄和道已落入了某种特定的审美趣味。以玄对山水透露玄也可以变成人的成见和执着。此时的“玄”被特定历史环境造就成一种审美的意象，罩上了文化的色调。当玄成为观山水时的基调，它就已沦为人意。我国古代画家徜徉山水林木之间几乎皆自诩以玄对山水，澄怀观道，画面呈现一种幽静旷远的玄的情调。或许在绘画里我们似乎更适合说澄怀观“气”，是那种被我们称为“气”的东西造成了山水的形势草木的神韵。

除了以上这三观，佛学里还有观想的工夫，即观其所思所想。通常我们所说的念佛就是以“阿弥陀佛”一类的名号和经文咒语的重复来辅助心灵观察自身的想象。观想一般来说又可分为两大类：

第一，观看自己想象出来的佛之美好庄严形象。如鸠摩罗什翻译的《坐禅三昧经》云：“若初习行入，将至佛像前，或教令自往，谛观相好，相相明了，一心取持，还至静处，心眼观佛像。……心不散乱，是时便得心眼见佛像相光明，如眼所见，无有异也。”再如《观无量寿经》说的“十六观”，都是用想象和幻觉，使用各种庄严美好的形象，再与自身联系起来导引心灵运作的方向。如《三藏法数》解释的“十六观”中的第四观“宝树观”：“谓作七重行树想，一一树，高八千由旬，七宝映饰，珠网覆上。行行相当，叶叶相次，生诸妙华，成七宝果。其叶千色，有大光明，照映三千世界，十方国土，悉于中现，是名树观。”

第二，观身心的运作活动从而洞见生命的道理。例如四念处的修行功夫：观身不净，观受是苦，观行无常，观法无我，以及观心思念头的起落观五蕴的运作等等。所有的观都旨在得悟，深入观照的时候，观本身就是悟。苏轼对佛学的“观”有不少很好很通俗易懂的说法，如：“我心空无物，斯文定何间。君看古井水，万象自往还。”或如他在《大悲

25 [南朝宋]刘义庆：《世说新语译注》，张万起、刘尚慈译注，北京，中华书局，1998年版，第600页。

阁记》中说：“及吾燕坐寂然，心念凝默，湛然如大明镜，人鬼鸟兽杂陈乎吾前，色声香味交遘乎吾体。心虽不起而物无不接，接必有道。即千手之出，千目之运，虽未可得见，而理则具矣。”还有他晚年为自己在惠州的书斋作《思无邪斋铭》中曰：“夫有思皆邪也，无思则土木也。吾何自得道？其惟有思而无所思乎？於是幅巾危坐，终日不言，明目直视，而无所见，摄心正念，而无所觉，於是得道，……。”在平时的观看里，我们的心不停的跟随着物起落，心依着对象而升起了谋划打算计量幻想等等行为，我们随之对物产生了各种观念和想法，所以苏轼说“有思皆邪也”。思作为前文所谓的意识的认知欲乃是造成各式痛苦的起因，被佛学视为妄觉。倘若心不动，无所见无所觉，如井水明镜，没有粘滞不着痕迹，万象百态会自然以纯净的本来面目出入于意识。不少宋明儒家都在认识上很强调这一点，如程颢对“格物致知”的解释，实际强调了格物即眼与物接时的无我。他说：“物来则知起，物各付物，不役其知，则意诚不动，意诚自定则心正，始学之事也。”强调的是心接物时的定而不动。由此我们可以看到中国的“学”的特点，不是心去占有多少的物的知识，反而是要保证心在外物进入时的不动。

第一类的观想和作画时对事物表象展开的联想差不多。元代王绎说：“凡写像须通晓相法……彼方叫啸谈话之间，本真性情发现，我则静而求之，默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底……近代俗工胶柱鼓瑟，不知变通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写，因是万无一得，此又何足怪哉！”

²⁶绘画尤其需要这样的观想，不论是人物还是山水还是其他，都需要“默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底”的观想方法。甚至有画家仅凭想象来作画或者把梦中的形象画出来。

佛学认为我们平时的认知和知识也一样是观想。纯粹的观察观照淹没在想像之中，因此这个世界也是从我们的想象中延伸出来的，被作为一个象征而非真实的世界。由于人习惯了这种观想的象征方式，佛学也拿来作为修行功夫的权宜之计，所以观想也被本文纳入感悟的范围之内，尤其艺术家式的感悟实际多为观想。但权宜之计是为了真理实相而服务的，观想必须从有相到无相。佛学里有一种功夫叫做无相念佛。佛藏经（大正藏、经集部第二卷）云：“舍利弗，……，见无所有，名为念佛，实名无分别。诸佛无分别，以是故言：念无分别即是念佛。”“念佛名为破善不善一切觉观，无觉无观、寂然无想，名为念

26

陶宗仪：《辍耕录·“写像秘诀”条》，《历代论画名著汇编》，沈子丞，北京，文物出版社，1982年版，第168页。

佛。何以故？不应以觉观忆念诸佛。无觉无观名为清净念佛。”第一种观想在这里被破除，观想最终要达到无观无想才是究竟。

所以一切感悟到的东西最终都要抛弃，感悟最后要否定自身而达到更高一层的肯定。佛学在讲到遮蔽人清静智慧的“二障”中设有“所知障”，意即人若对自己证悟到的东西有些微的执着，都会障蔽心灵。即使达到涅槃的境界，也不能完全破解所知障。故“无分别”、“无觉无观”、“寂然无想”被用来描述最终证悟的空境。这也是为什么佛学不建立本体的观念，因为对本体的想象就是所知障，在佛学体系里所有的实体观念都无法存身。佛学将人类观想出来的整个世界全然彻底的进行了一次解构。

按照这样的逻辑进行，我们应该能够清晰的判断出画家的感悟层面。《清晖赠言》中云：“中州之山多壮。西北之山多奇。东南之山多秀。……。息心虑度其阴阳之景。寻其脉络起伏之势。观其气之厚薄浓淡而托之笔墨以传其神。故画无师，以山水为师。”

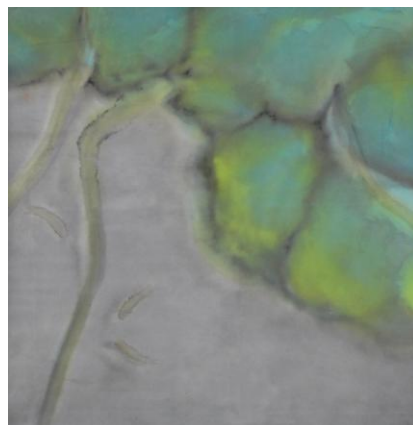
²⁷画家的观是这样的观——“度其阴阳之景。寻其脉络起伏之势。观其气之厚薄浓淡”。人们认为绘画的本质是观察事物的一种方式。更确切的说，绘画的本质是心感受事物的意象并赋予事物以文化和精神的涵义。所以画家感悟所基于的观察是一种诗意的、想象性的观察，从根本上说是对自身的体验，开发自己内心感受的丰富度。画家的观察要“既入乎其内，又出乎其外”——“入”是细致观察事物，“出”是对事物展开想象。也就是说，这个过程是一个记忆与想象沟通，感受与思维相融，认知与情感皆合的过程。尤其对于我国古代绘画来说，山水画基于玄学的观念和意蕴，不论是“阴阳之景”、“起伏之势”、“气之厚薄浓淡”其实质皆为心理感受和精神活动，所创造的“象外之象”、“象外之韵”、“景外之景”、“景外之情”是一个全然形而下过程。

总的来说，我国古代的“观”基本都是生命体验式的观照。纯粹的观就是纯粹的感。

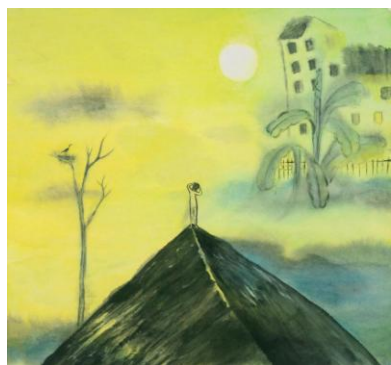
²⁷ 卢辅圣主编：《中国书画全书》，第七册，上海辞书出版社，1992年版，第816页。

我与绘画

何先球



我常常对身边那些善待自己心的朋友怀有虔诚的敬意。不管出于何种形式，他们时常愿意从扰乱的生活逻辑中超脱出来，殷切地，给自己的心让出许多时间与空间来，聆听它的声音，体味生命最隐秘的世界。



在浩瀚的宇宙中，如果万物是自然生命的表征，我相信，有一种普适的自然韵律与节奏，在我们身边川流。就像四季的节令，充溢在生命万物中一条隐秘的轨迹，引导我们前行。不管是朝菌蟪蛄，老彭仲傀，都在这宏伟的韵律中，生生不息。人作为自然生命的一种形态，与万物融合在整体的生命姿态中，它不仅是肉体与精神的家园，也是人对生命自由、生命尊严、生命价值的终极皈依。

谢灵运在《拟魏太子邺中集诗》的序中有一句话：“天下良辰、美景、赏心、乐事，四者难并”。这种对于心性家园的思考，蕴含着诗一般的意境，却深含着人与自然最本质的真理。如此欣悦的生命憧憬，包含着时空、外在自然环境、个人心性与社会关系四者协调合一，才能够形成足以傲视自然韵律的灵魂交响曲，构成人对完满生命家园的体验。家是什么呢？是我们买的一栋栋的房子，是漫山的树木，不，不！家能够让人明白没有什么输不起，受伤的人们都这么说；家告诉人没有什么不敢面对，疲惫的人们也这么说；家让自己的心拥有自己的身体，热爱自由的人们这么说；家让孩子与父亲相视而笑，向往幸福的人们也这么说。我



们住在一栋舒适的别墅里，如果周边都是垃圾与臭水，这能是理想的生命家园么？毋庸置疑，家是一种体验，一种对生命存在的畅意、自由、幸福、完满的肉体与精神的体验，是生命整体韵律的和谐与平衡。依据它，人能够感知生命行为的幸福、美丑、善恶与真伪。

当代世界，社会分工导致了人的生命存在的单一化。社会就像一台巨型的机器，不管



是黄人、黑人、还是白人，都在一个又一个物质的愿景中，伴随着一个又一个欲望

的膨胀，大大小小的欲望，使这台机器不断加速。人在即时的自我与虚设的愿景之间徘徊，就像上班阶层无法挣脱家和公司之间的现实逻辑一样。这种逼仄的空间，使人很难了望远方。肉态的生存环境，迫使人对自然的观念发生了根本变化。人与自然的关系，在物质存在的关系上，从“人的自然化”转变为“自然的人化”；在生命精神的诉求上，从传统“天人”的关系，变为今天“环境与人”的关系；在心性认知上，从对自然的敬畏与神圣变为对自然的利用与重塑。自然生命观念的这种改变，使人与自然的关系物化为人与自我、人与人的关系。从而导致了，人的生命存在迷失了最根本的坐标。人对于生命家园的迷失与心性的异化，导致了异化的人和被人异化的自然，自然被物化成为人服务的工具，成为可以利用、改造以及保护的动物、山林、河流、树木与草坪。当代人的危机，根本还是人与自然的危机。人作为自然生命的一部分，自然不仅是人的生命母体，也是生命活动与生命歇息的场所，它无比强大的韵律与伟力创造了万物，也足以让我们相信能够毁灭万物。它就如黑暗中若隐若现的光亮，不断地存在，不断地消失，不断的变幻隐含在万物铁一样的生命规律里，成为人模仿与敬畏的对象，以及心灵皈依的终极家园。

七八年代的我，是随着中国时代变革而成长的一代人，也是城市化过程中的一代人。像城市里的风景树一样，离开熟悉的家园，从一个地方来到另一块陌生的土地，重新扎根、安家。放弃已知习惯，只有根上带着一块熟悉的泥土，适用着新的环境与土壤。这注定，带来许多水土不服与迷茫。可是，我们为什么不抬起头来看看呢？那里有天空、风、阳光与白云。那是由所有往昔、今日与明天构成的大千世界。我们应该把根深深地扎向大地的同时，把希望投向广阔的天空，重新打量这片生活的山河，倾听造物的脉搏就中国绘画而言，我既不在意20世纪以来，中国画主流理想主义者关于民族传统与中西绘画的是非争辩，以及技法与形式是否符合某种绘画法则与观念的思考。也不关注现代主义思潮下，现代人对于忧郁情趣的迷恋。我希望，艺术能够也应该成为人与自然之间相互倾听与尊重的桥梁，而不是种族、信仰或潮流的工具。在今天世界，艺术应该没有区域、观念、种类、属性的区别，不管是国画、油画还是其他别的什么绘画，都是艺术，都应该得到人应有的尊重与关注。

我期待通过我的作品，做一个生活体验的践行者，而不是一辈子耕耘在故事里，死于名句下。我与绘画的关系，实质是我与自然的关系，绘画只是一种途径与方式，但我非常在意，这种技术本身所带来的美学价值与精神价值。因为技术本身，决定了艺术多样化与历史发展的前提。我相信杜尚的那句话：“人人都可以成为艺术家”，我理解杜尚所说的艺术家，并不仅是指画家，人人都可以用个人的技术方式，建立与自然生命之间的交流途径：劳动可以称为一种艺术，烹饪可以称为一种艺术，街舞同样也可以称为一种艺术。唐代的王墨和张旭就“以头髻取墨，抵于绢素”，也是行为体验的一种形式，但它们毕竟替代不了绘画独具的平面视觉美感。张彦远早在《历代名画记》中就说过：“书画同体而未分，象制肇始而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画”。书法应用抽象的线条，绘画应用意像的图形，街舞应用可视的旋律。无论哪种形式，都是艺术家对自然韵律体验过程中，各自物化方式的呈现。这种物化的结果就是最终在作品上呈现的语言、风格、材料等技术因素，它是艺术存在和发展的永世价值。



绘画的独特魅力，在于它在二维的平面空间中，以个体的视角，模仿万物生命姿态的形式、韵律、语言与风格，对自然韵律物化后的美感呈现。中国绘画以宣纸、水、墨、色、毛笔为材料，把艺术家对个体心境与自然的体验，以心、手与宣纸之间最敏感的视觉呈现方式，与自然生命姿态合一，而物化为或激扬、或葱郁、或生涩的各种造型、笔触、色彩，体自然生命之韵，倾吐胸中之气，这是我深爱着它的原因。

从“仓颉造书，史皇制画”开始，我们在作品的社会功用上，可以把绘画看成为“成教化、促人伦”的一种工具，可以为统治者服务、为宗教服务、为文人服务，甚至为死者服务（古代的墓室壁画）。但不管当时的绘制者，是地位低下的“百工”还是显赫的文人士大夫，无论其风格、语言与社会功用差别有多大，任何一幅有时空价值的作品，在普适的美学追求上来说，都有相同的一个特征——就是人与心、心与画、画与自然的关系，最终是人与自然的关系。对于人而言，其本质还是人与家的关系。什么是生命理想的家园呢？在中国历史上，《易经》中解释为：“道”；老子解释为“道法自然”；庄子解释为：“天地者，万物之父母也”；董仲舒解释为“天人合一”；顾恺之解释为“以形写神”；宗炳解释为“不违天励之丛”；刘勰解释为“至道宗极，理归乎一”；谢赫解释为“气韵生动”；韩愈解释为“文以载道，文道合一”；佛教中解释为“一合相”；禅宗里解释为“见山还是山，见水还是水”；陆王学派解释为“宇宙便是吾心，吾心便是宇宙”；石涛解释为“万法即一法，一法通万法”；齐白石解释为“似与不似”不同的视角，不同的体验方



式，表达人对于自然母体的生命感应，同时，也铺就了人类文明宏伟的足迹。

一幅好的作品，其语言、形态、风格、材料与观念，是艺术家个体心性模仿自然韵律合一而物化的结果。画面的风格、语言与材料丰富了艺术的形态，构成了绘画发展的历史依据与视野。齐白石的花鸟虫鱼、凡高的风景与范宽的大山水，在作品的时空、风格、语言与材料上有天渊之别，但他们作品的艺术价值是等同的，都是对自我与自然韵律合一后的感应与礼赞。同时，他们不同的绘画属性、题材、语言、视角与风格，决定了他们各自的历史价值与艺术价值。艺术家是那种两腿踏在大地上劳动的人，作品是艺术家劳动的果实。不同的劳动方式，不同的土地，就得播下因地制宜的种子。但它们都应该与万物、阳光、风、河流与云彩相亲相应。艺术家身边那些能够亲身感受到的生活：沉默的老桥，静默的公路，风的声音、欢快的乡村、受伤的小草、博物馆里大师们经典的作品他们是艺术家生活的土壤，也是作品成长养料。顾恺之说，艺术家应该有“人心之达”，要求艺术家的心性，不应该拘于人为设定的概念之中，而应该有大自然一样的胸怀，来体验人与自然所处的内在关系；达芬奇也说“艺术家应该诉诸自然，而不是求助于那些拜自然为师的艺术家，艺术家应该做自然的儿子，而不是做自然的孙子”。

在我的作品中，我既不会依据某种人为的绘画法则或绘画观念选择对象。也不会直白的描绘表现的对象，只有在与对象之间，某一感受有了清晰、整体的印象后，才选择与考虑表现的方法、材料、手段。在表现过程中，对象本身的客观形态反而变得次要，心性中生发的整体韵律得到凸显。形态之间的协调，表现的目的、画幅的尺寸、使用的材质决定着画面的构图、墨色与造型。而不是客观对象，或是某种法则与观念。我在创作中对于作品属性的定位永远让位于对作品本身的表达。形的姿态、墨的干湿、色的浓淡、线的表情都仅仅作为画面的元素，浓缩在画面或是清新、或是宁静、或是凝重、或是质朴的整体生命韵致之中。

绘画的创造与人生一样，只有在每一个生命愿景的设计之初与行将破灭之时，才能够真正回到生命本源，去感知和体验，生命本质与现时共存的内在滋味，从而实质上把握生命存在的意义。绘画是艺术家个体生命心路历程与自然韵律融合而物化的精神家园。“人生到处知何意？应似飞鸿踏雪泥；泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西”。绘画使我们能够在万物生命形态中，摆正人与自然这一生命最本质的关系，找到生命理想的精神家园。世界才有可能供人想象的未来，绘画才有存在的意义。人心、自然、绘画都应该受到这种尊敬，而不是去居高临下的“治疗”“改造”与“保护”。中国绘画艺术讲“笔随心动”，风刮过湖面，湖面好比画面，风是自然韵律的表征，风在湖面留下风的痕迹，风与湖面都只是媒介，是自然韵律物化的痕迹，风与湖合二为一，才能够诞生艺术，艺术家必须明白这个道理。

六十多年前，钱钟书先生说过一句话：“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂”。我想，今天的艺术家应该从已有的习惯中走出来，从绘画的身份与属性的焦虑中挣脱出来，从民族、信仰、观念、潮流与异化的心性中摆脱出来，从人与人、人与自我的纠结

中解放出来。重新审视人与万物共同生活的这个世界：山河、大地、风、空气、阳光与城市，静听自己的心的声音、体验微风刮过湖面的韵律，寻找人与自然那种微妙的心性契合，才能重建人与万物共同的精神家园。

(清华大学美术学院)

回归与诗性

刘心泉

有关于艺术的创造的命题五花八门，而对于创作者而言，有一个问题不可回避，它就是有关创作问题的思考，尤其是关于创作的心路历程。当经历过一连数载的艺术学院的学习与八年以来孤身上路的漫漫探索又回到了这一个老问题：我是谁？我从哪来？我往何处去？冥冥之中我总是对原始艺术情有独钟，我感觉那原初的、直觉的、貌似粗糙却有极强的情感表现力的朴素简单的艺术形式是最切近艺术本质的，渐渐的我的水墨画创作与诗歌的创作思路的不期而遇，与中国古典诗词、诗学遥相对接。我不是要回到古代或回到原始社会或恢复过往，而是为了挣脱当下人的浮躁心境、情感表现力的匮乏。因为在我们今天的文明时代，恰是将手舞足蹈的原始表达变为理性的深思熟虑，以一种不透明的形式交流。她越来越被抽象的观念和符号所取代，越来越缺少情感的力度。对于原始的壁画、半坡陶纹、青铜器上的饕餮纹其强悍的精神感召力，我们只有望洋兴叹了。我深深的明白我要追寻的艺术不在他处而正在于此，在于回归到着原始的、天真的、无知无觉的原始状态中去发掘内心中那最浓郁的情味，在一种诗性智慧里去发现美、发现诗意的天地。



水墨画说到底它是中国文化这种生态下的生物，它是中国文化独特思维的衍生。中国文明西方文明，它与原始文化之间保持着更为密切的内在联系。西方比较彻底的斩断了母系时代的血缘关系，在个体之间建立了以利益为纽带的契约关系，突出了个体的独立性，充分完成了主体化及个体对自身生命的占有。而中国在整个青铜时代，血缘宗族观念在生活中占据着举足轻重的地位，文化上则发展出一种以独立的个性与诗性智慧的天人合一的诗性文化。

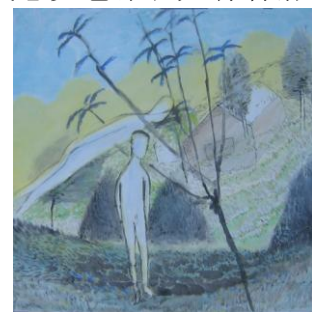
中国文化的主体是诗，其精神方式是诗学，其文化基因库是《诗经》，其精神峰顶是唐诗，中国文化史诗性文化，或说是这一精神的渗透，积淀在传统社会的政治、经济、艺术各个门类中。诗性智慧是人类最初的精神方式，它是一种直觉的思维方式，是一种主体角度的非个体化，和客观角度的非对象化。前者是血缘关系的重建，后者表现为以审美的方式建

造世界,他一再元戎人与自然在历史事件中必然出现的对立关系,把天人对立下面拟定在最小的范围,让世界成为人的诗意活动的家园。它与理性化之路截然不同,理性化是产生独立的个体以及把对象世界符号化,而诗性智慧则是保持村本身的固有结构,并使之走向澄明。

澄明之境,其实质是一种虚空的状态。里尔克说过:沉默吧,谁在内心保持沉默/谁就接触到了言说之根。绘画语言之根也正在那形与色的荒寂处,从无从的跋涉中开拓出新的意象、崭新的画面,才能贴近事物最本真的姿态,接触到心灵的真实,这也是一个回到自己内心,回到自己的步调节奏的过程。庄子说“天地有大美而不言”,或“游心于物之初”,才能得到那“莫见其形”,“莫见其功”,“莫知其所穷”的那“至美至乐”。其体验便是人的灵性所体验到的那种终极的、本源的、悠远的、无限的生命感、宇宙感为美。这是一种形而上的



审美意识,虽然形而下的审美意识始终存在着、发展着,但形而上却被历代诗文作为最高境界所追求。从2003年到2008年,这五年间我将自己进行了精神的流放,流亡在一种与世隔绝城市的边缘,都市越是喧闹,我的心境越发感觉苍凉和无有着落,这段体验对我的艺术思想与创



作影响很大。那时,我发现自己的脚步不由的变缓了、变得沉重了。同时我的眼中所见之物也发生了奇异的变化,我突然觉知到四季的声响与色彩,它由冬而春、由夏尔冬的轮转之节律之美轮美奂。白天与黑夜如钢琴的琴键一样轮番敲击着岁月,早春的草芽就像大地的新生儿般新鲜明透;满树星花般的绽放会令精神为之倍爽。我认定这原本就是世界的本质节奏,它会触发多少美妙的联想呀,我感觉自己完全被这种力量吸进去了,为美而醉。尽管今天的人在大谈特谈革命与创新、传统与现代,讲现代性、当代性,玩观念、玩实验、弄行为,而我则可以心无旁骛,静静地走进这无边的自然,轻轻地拉开一天的帷幕,亲验它所赋予的每一份新奇,它没有一处重复,没有一处雷同,只是从容不迫“苟日新,又日新,日日新”地任各种美妙的意象应时而



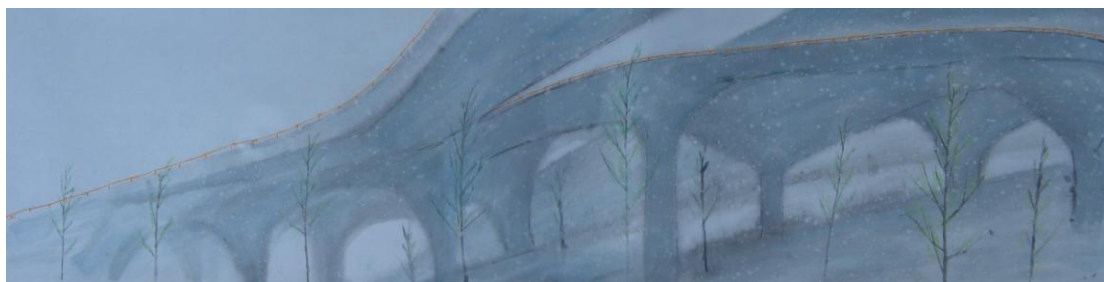
我所感觉到的风景是心灵的拯救,我所目睹到的风景是一种象征。

日本艺术家 东山魁夷



春天,北京与南方的景象相去甚远,这里没有杂丛木密密匝匝的小山林,它呈现的总是一种广漠荒茫气象,要么一片草,要

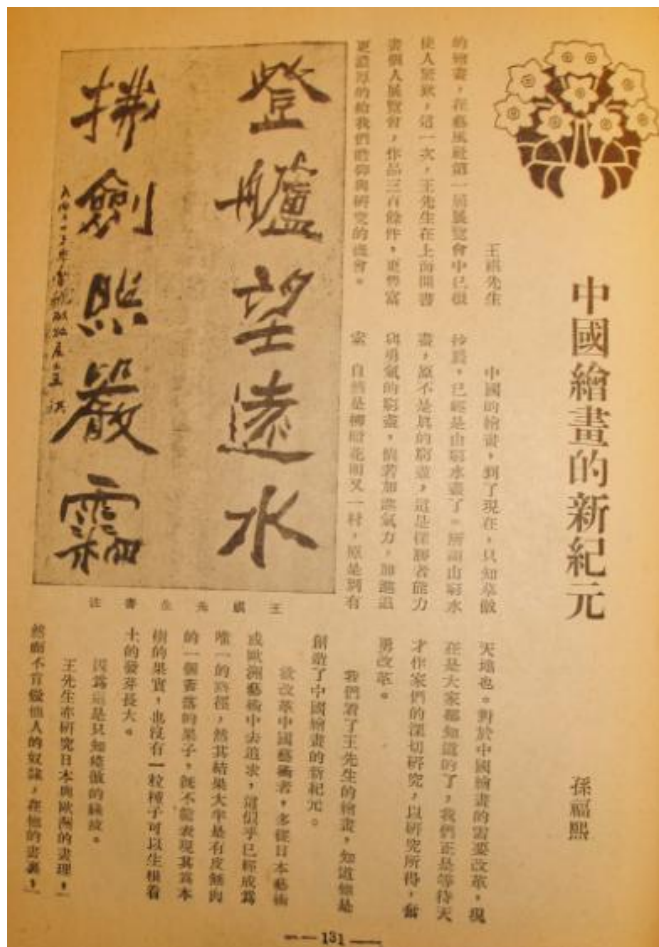
么一排树矗立其间，这是一种冷峻的语言。大地通常是裸露的荒沙地，色彩黄白晃眼。整天在其中徜徉，我感到每一样所见之物都是对自己的影射。冬天的寒气还未散尽的时候，炙白的阳光中，有小草顶土而出，冒出了新鲜嫩泽的绿来，我顿时愣住了，因为长到这么大我好像是第一次见到这种色彩、这种形态，它是如此的鲜明有特点。因为往往在事物发展的初期，总不容易被人重视，但对于生命而言这一阶段亦是尤为重要的，它有许多的珍贵品质值得人去挖掘去、歌颂。难怪先贤在早期造字时，小草的形象成为了重要的意象符号。甲骨文中“沌”“春”的“萌”“莫”，都是与小草初生的形与意相关的，这种造字方式成为了中国文化意象化走向的胚胎。就这样我淡去了任何的思虑杂念，而仅仅是安坐于一片空白面前，凝神虚待，让各种意象自然地跃然纸上，不知不觉中这里会自然生长出一片天地，小草、树木、人影他们之间构成一种诗意的形与色的节奏韵律，是一种散文诗一般的语言行进方式。



散步，且是带着心灵的散步是我的生活习惯，在散步

中我走近自然、阅读自然，走近自己的内心，走近无边无际的生的广阔中去。大街上、马路旁，一棵树有一棵树的特有姿态和意象，又极力向上伸展，向着天空冲刺的倒v字型，它载着树的梦想有根部到末梢全副的力量往上长着。驻足于开满繁星般的花树下，我的整个身心都醉了、化了。面对自然，“情往似赠，兴来如答”艺术都是由有所感而发的结果，艺术的情感也正是因为有感于这些特别之景得以彰显。王夫之《姜斋诗话》指出“不能作景语又何能作情语耶？”这是因为情感必须经过对象化，才能变为可以把握意诗情。绘画也是如此，需要我们广阔地、深入地接受自然的馈赠，对其进行精细的体察与生动地描写，方能体贴自然，方能有所创建。诗性的情感不是直露的而是含蓄的。有情感的冲动，尽管有“意”，并不能入画，因为此时还属于泥沙俱下的时候，只有待到情感冷却下来，在“凝神”“沉思”中反观自己所经验过的感情，使之升华，这生成的“第二度感情”才是诗情画意。将这类感情找到适宜的居所即可见的景物表现，方能完成这一诗意的表达。

艺术品是将情感（指广义的情感，亦即人所能感受到的一切）呈现出来供人欣赏，是由情感转化成可见的或可听的形式。它是运用符号的方式把情感转化成素主人的直觉的东西，而不是一种征兆化的东西或是一种推理性的东西。（苏珊·朗格《艺术问题》中国社会科学出版社。1983年版第24页）正如亨利·詹姆斯说：“艺术品就是情感生活在空间事件或是中的投影，因此，艺术品就是情感的形式或是将内在情感系统地呈现出来供我们认识的形式。”沈雄在《古今词化·词品》有言：“情以景幽，单情则露；景以情妍，独景则滞”，只有真正做到情景交融，艺术品才能产生豁人耳目和沁人心脾的审美性质，也就是诗化的意象，意境之所以能蕴籍动人，更有赖于这样的情景交融。刘熙载《艺概·赋概》



说道“在外者物色,在我者生意,二者相摩相荡而赋出焉”,当内心被一种情绪心境占据时,这种情绪会产生一种渲染力,给所见之物都染上了这样的色彩,都表现为自己同样的心迹和情怀。最繁华最喧闹的地方最寂寞最孤独,这冷僻不是景而是人的心境。我眼中的大北窑就是这样的心境极相契合,画面要素极少,瘦削的银杏树和水泥灰的高架桥带来的不是客观的真实,而是一种心灵的真实。银杏在我这已不再是一棵普通的树,而是一种象征。象征着现代城市化进程的背景下人对城市的不适感、陌生感、理想的落空感、心灵的缺失感,现实的压迫感、焦虑感,人在陌生的十字路口路上行走成了异乡异客,成了“无家可归”的人,成了流亡的人。

而人自我的归属感是人很重要的需要之一,艺术在很大程度上就是为找到人的精神家园

园,给心灵找一个安放之所。家、故乡

、校园、大自然中的山、水、林木都已然成了我的心灵栖息地,他们都是拥有一种能使身心得到自由舒畅的力量,当人投入其间能得到生趣的滋养、爱的滋养、智慧与灵感的滋养,使人能够摆脱各种精神与物质的束缚,于固定中求活选自《艺风》, 1933。

动,于物质中求超越。因为万物中有一个内在的生机,体悟到它并与之合一就可以得到一种自由之境。所以可以这么说,对艺术的创作是使人回到最初创造的那种心灵状态,浑身是强烈的感觉力与广阔的想象力,也就是诗性回归的体验方式。

(清华大学美术学院)

中国画的抽象与具象

陈聪景

- **摘要:** 抽象往往寄托于具象,而具象也包容着抽象。中国画之中的构图、形式、语言、意境等等都在抽象与具象之中归纳概括,或者是寻找和体会。
- **关键词:** 中国画 抽象 具象 工笔画 写意画

中国画的绘画，现在大致分为花鸟画、山水画、人物画，其中每个画种又可分为工笔画和写意画。中国画汇聚了中国千年历史和民族精神，之中蕴含着深刻的“道”。在这里，这“道”不是所谓的道家思想或者是宗教伦理之说，笔者仅从日常所学与心领神会，斗胆谓之亘古之长久的生命之道。观西方美术史，我们可以看到西方绘画史涉及了壁画、雕塑、油画、水彩、素描等方面。所经历了抽象、具象等等的表现手法，以至于后来的照相写实主义，抽象表现主义，还影响到中国当代以及其他国家的波普艺术。笔者从西方绘画中架上绘画的抽象和具象的特点，引发思考，以中国画花鸟画为深入的学习对象，研究和学习中国画的抽象和具象之美。

一、中国画的抽象

“抽象”这个词拉丁文为 abstractio，它的原意是排除、抽出。在自然语言中，很多人把凡是不能被人们的感官所直接把握的东西，也就是通常所说的“看不见，摸不着”的东西，叫做“抽象”；有的则把“抽象”作为孤立、片面、思想内容贫乏空洞的同义词。这些是“抽象”的引伸和转义。在这两层意思里，我们仅谈抽象的前一层。抽象是中国文化的一种表现，冰心《寄小读者》有一小节表达很精彩：“她的爱是温和妩媚的。我对她的爱是清淡相照的。这也许太抽象，然而我没有别的话来形容了。”在这里“抽象”仿佛被艺术赋予了生命，活灵活现得将那一丝柔柔真情“领上台来”……

抽象是中国画的意境化的概念。唐代文学家、山水画家王维曾说过“诗中有画画中有诗”，对杰作给予了独特阐释。我认为，中国画无论是山水花鸟人物，讲究道法自然，从大自然真切中寻找引发心灵震撼之处，方能胸有成竹，画之于心，而成之于手，而后震撼观者之目，抑或观者之心。而这一过程则是观察物象、描绘物象的综合过程的抽象化。

清朝邹一桂在论画竹中提到“……枝必附节，雄竹单枝，雌竹双脂，上节在左，则下节在右，用笔迅速……叶须劲利，实按虚起，一抹便过，迟留不得，粗忌如桃，细忌如柳，一忌孤行，二忌两并，三忌如叉，四忌如井，五忌手掌，亦忌蜻蜓，总须叶叶交加，舒处遥相照应，则不犯诸忌矣。转侧向背，鱼打风翻，正阔偏狭，双头单脚，此画叶之法也。”上述是国画当中都应该知晓的画竹之法。从字面看，很形象或者很具象，好像我们已经知道画竹所应该遵循的这些了，然而，细品，字里行间透漏着一种探索未知领域的所需要的抽象思维。比如在文章中邹一桂所指出的六大忌，皆是运用形象比喻，而表达抽象内涵，即画竹所真正要领悟的那透过形象背后的无形美之规律。再比如说中国的书法，就是大自然美的抽象符号。它萃取了中国传统的精神内涵，结合多种审美取向，体现了事物美之特征。正所谓“书画同源”，中国画和书法的艺术境界同时体现了中国画的抽象之美。

二、中国画的具象

与之相对，则是中国画的具象之美。艺术的承载力量在于其本身的具象化——即我们通过视觉转换对应物象后所再次呈现给观者的丰富思考、感受，或者是单纯画面的印象。这种反映既包含了中国画自身的笔墨情景，也涵盖了画家自身的精神情怀和素养。也就是说，中国画的具象之美囊括了国画和画家综合因素。

一幅工笔画作给我们视线带来的首先往往就是一种具象化享受。而写意画相对则是不同程度的偏向于抽象一些。中国的工笔画历史悠久，从先秦到两宋，工笔画的创作一步步走向了成熟。工笔画使用“尽其精微”的手法，通过“取神得形，以线立形，以形达意”获取神态与形体的完美统一。唐代花鸟画家边鸾的画禽鸟活跃、花卉芳艳，作《牡丹图》，光色艳发，妙穷毫厘。仔细观赏并可确信所画的是中午的牡丹，原来画面中的猫眼有“竖线”可见。与水墨写意画不同，工笔画更多地关注“细节”，注重写实。当然，这不是说写意画就是抽象的。只是工笔画或者写意画所不同程度的体现了具象之美或者抽象韵味。以八大山人的《河鸭图》为例，作者以自己愤慨之情，几笔概括出河鸭的形态，悠然之中带有几丝冷意，又好似哀痛.....而画面上的水之旁的残荷一抹，枝叶瑟瑟.....此乃巧妙之中见真情！难道非真真切切的具象吗？观其画而思其人，妙哉！

三、中国画抽象与具象的关系

基于在绘画创作中的不断实践，历史上很多人开始在绘画理论上总结、探索。顾恺之论道：“传神写照，正在阿睹之中”。谢赫在《画品》中谈到画分六法：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移摹写”。齐白石曾说“绘画境界在于似与不似之间”.....而翻阅各种古籍，观看不同画家之作，从古至今，虽然风格各异，年代也不甚相同，但每一幅作品都因其特定的历史环境而展现给我们不同朝代的气息，战国时期的帛画，魏晋南北朝时期的“曹衣出水”，唐代的豁达，五代的严谨，宋代的富丽与高尚.....之中好似贯穿着一股气流。

而纵观历史，抽象与具象也时刻存在于我们的国画当中。它们同时存在，画家可以运用他们表现造化之美。抽象往往寄托于具象，而具象也包容着抽象。中国画之中的构图、形式、语言、意境等等都在抽象与具象之中归纳概括，或者是寻找和体会。就拿宋画之中的崔白的《双喜图》来说，在这幅画中，构图采用“S”型，画面精心布局，具有曲线动感，将主题的趣味推向高处，树干处运用写意的笔法，以书法的笔法如画，之中的奥妙静观之而思想造化竟与抽象结合如此之神奇！而鸟、兔则运用勾填染色的方法，翎毛处表现的栩栩如生。画家不落俗套，将一张静静的绢上作品表达的活了起来——画面空白处即是宁静的天空，突然枝头两只喜鹊给安静的林野里带来了喧叫声，其中一只鸟儿似落枝头又欲飞起，仿佛被林下的灰兔所惊，而兔子此时正猛一转头，睁大了眼睛望向树梢，竦直了全身的毛发，零散的枝叶被突来的秋风撩起.....此时“S”曲线型的构图和上下转望的鸟兔将画面推向高潮。这实在是太美了再看这笔墨酣畅之应用，言简意赅之表达，实可谓抽象之美。抽象中不乏具象的表现，以致于隐藏着我们似乎能发觉到的动人心理。

综上所述，我认为中国画是抽象与具象美之结合。美是一种生命，生命是美的延续。在中国画当中，它的抽象之美与写实之美正是在探索未知领域的一个新的启程。

参考书目：

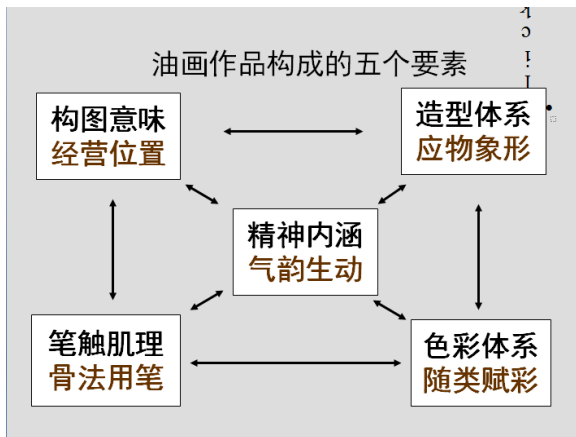
- 《中国画艺术专史》，孔六庆，江西美术出版社，2008年版；
- 《中国绘画史》，郑为，北京出版社，2004年版；
- 《古代画论》，彭莱，上海书店出版社，2009年版

《古画品录》，谢赫，北京人民美术出版社，1963年版；
《小山画谱》，清 邹一桂著，王其和点校，济南 山东画报出版社，2009. 4。

(清华大学美术学院)

油画作品中笔触的表现力

肖宝云



油画作品中笔触的表现力

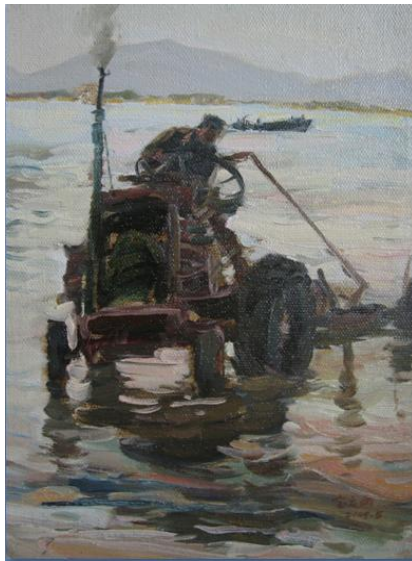
- 当画家拿起笔开始画画时，我们会看到他画笔调和一些颜料，然后涂抹在画布上，这样画面上会留下一些笔触，笔触会按照一定的原则或是逻辑关系组合在一起，最后画面会出现一些形状或形象，由空白的画布逐渐变成一幅个性鲜明的油画作品。
- 为什么不同的人画同一个物象时会运用不同的笔触样式，笔触是画家心灵深处情感体验的直接表现。心境不同会产生不同的画面效果。不同的笔触表现力也会成为辨别画家作品的手段。





油画作品中笔触的表现力

- 油画是西方传统的艺术形式，作为研究者应该把这一品种的特性学到家。中国人身上所特有的东方审美意象和心理体验会重新诠释油画艺术，而体现在作品中的笔触的表现魅力蕴含着我们精神世界里深厚的文化滋养。
- 正本清源和寻源问道一直是有艺术追求的青年画家们所倡导的，研究纯正的油画语言下的笔触表现力在解决创作诸方面都有作用。



掌握美术史追寻油画作品中笔触表现的永恒魅力

- 一 和谐律动--文艺复兴早期。
- 二 笔随形走--巴洛克到浪漫主义时期,这一时期有了新的审美精神追求，笔触意识萌发灵动。
- 三 个性发展--印象主义时期,印象主义绘画以再现自然光色关系为目的,挖掘新的笔触样式,点彩纷呈。
- 四 得意忘形---从19世纪末叶开始，每个画家都强调个性和个人在社会中的价值，情绪表现的反叙事成为基本倾向。

笔触如何形成画面表现力

应具备相当的造型能力和表现能力，还要掌握一定的艺术处理能力

- 1明确自己的**观察距离**—近距离（体积、明暗）
中等距离（弱化体积）
远距离（色块、肌理）
- 2明确自己的语序—**发现自己习惯的手势**，就是你运用工具描绘物象的动作。一笔触
- 3明确自己的**题材**—（静物）、（人物）、（风景）

笔触如何形成画面表现力

近距离观察—**体积感、质感**— 笔触相对**小**— 肌理作用不大— 画面物体尽量**少**— 构图应追求**宗教感、神圣化**。

近距离—写实—小笔触—古典色彩

远距离—抽象—大笔触—表现色彩

尊重自己、尊重材料、顺其自然—顺着自己的心性创作好的艺术作品。

(中国艺术研究院)



海外拾珍(一)

(元) 王振鹏山水 <<蜀道商旅图>>。绢本，221x104 厘米

美国私人藏

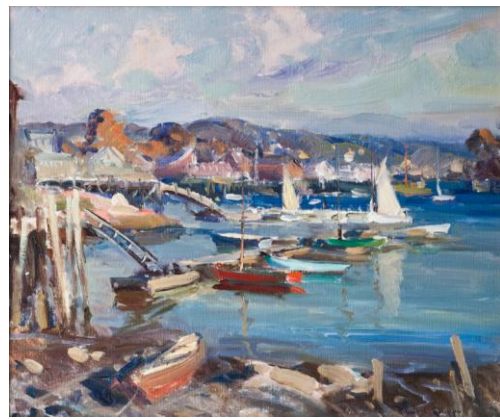
美术家和作品 (EXHIBITED WORKS)

龚乃昌 (Gong Naichang) (手指画四幅)



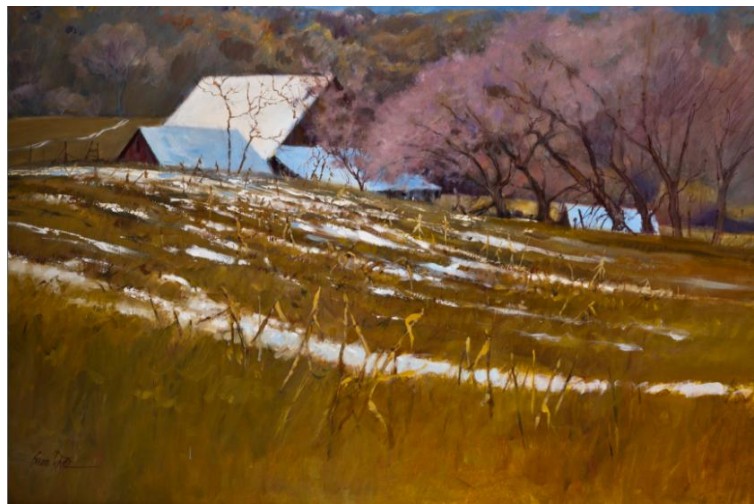
Robert Gruppe

Robert Gruppe: Represented here by several paintings, Gruppe (the son of Emile Gruppe and grandson of Charles Gruppe) works in the same studio that his father converted from a disused school house in East Gloucester, Massachusetts in the 1920's. He is both a Plein Air and Alla Prima painter, finishing even large works in a couple of hours. He is a strong colorist without going over the top as the adherents of the Cape Cod School do.



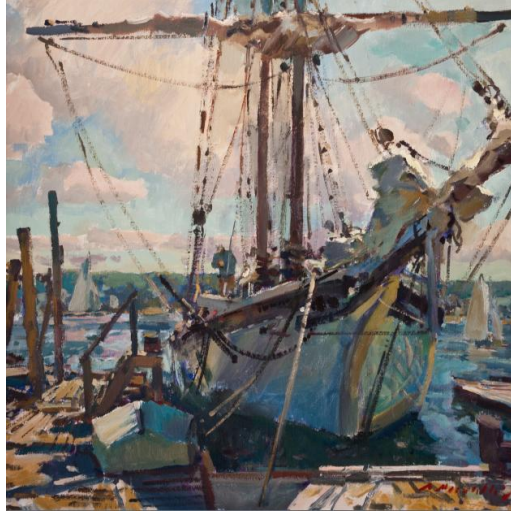
Gene Rantz

Gene Rantz: Gene is a northern Michigan painter from the village of Northport where he operates his own gallery. His paintings are elegantly composed and almost perfectly realized. He is a “painter’s painter,” admired by every artist who sees his work. He paints also in Florida and the Southwest.



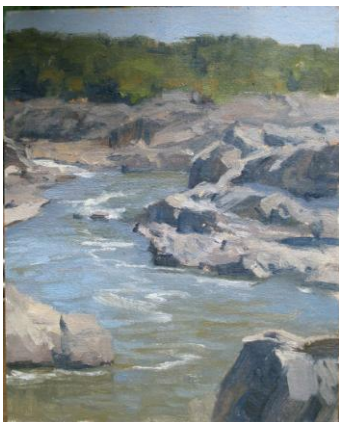
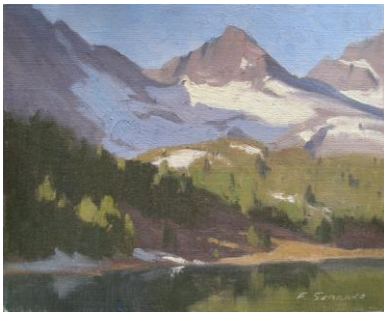
Charles Movalli

Charles Movalli: Surely one of the greatest living painters, Movalli is another native of Gloucester, Massachusetts and a student of Robert Gruppe’s father, Emile. For several years Movalli has worked in acrylics. His style is the ultimate in painterliness and the envy of every artist that sees his work.



Frank Serrano

Frank Serrano: A California Plein Air painter, Serrano is well known for his tonalist studies of sea shores and city streets, capturing fleeting effects of light. He downplays the role of color in order to perfect his tonal representations. Not for him is the “beautiful” weather that many painters seek out—he would much rather portray the light sliding in between stormy clouds.



Armand Cabrera

Armand Cabrera: A California painter recently transplanted to Northern Virginia, Cabrera has spent the last few years recording the fabulous scenery of the Piedmont section of Virginia. He is an alla prima painter, finishing his works in “one go.”



Joseph Breza

Joseph Breza: Originally from New Jersey, Breza studied at the famous Art Students’ League in New York City and eventually settled in Santa Fe, New Mexico. His style is a painterly impressionism with a great deal of expressive impasto and color plus bravura brushwork. Breza brings a lot of emotion to his subjects and this is evident in his work.



Ann McKay

Ann McKay: A tiny woman who paints large canvasses on site with all the élan of a Monet or Pissaro, Ann has a firm grasp of her Ensemble, which is never weakened with

extraneous material. She lives in McLean, Virginia.



John Bannon

John Bannon: A student of the famous Jacques Maroger (inventor of the celebrated Maroger painting medium), Bannon paints in a modified Old Master style which he has made very much his own. He effortlessly achieves a very high degree of Polishes.



Jack Warden

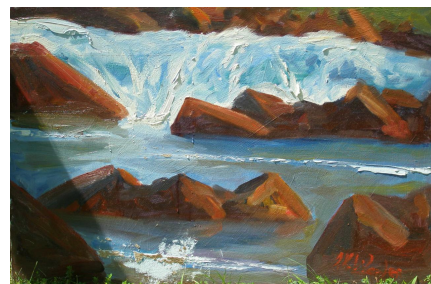
Christine Lashley: An East Coast painter who consistently produces paintings that viewers just “have to have.” Christine paints in both oils and watercolors, and both on-site (en plein air) and in the studio. Her work just has a magical quality that bespeaks a joy in nature and a satisfaction with the process of painting. Bryon Greenlee: Bryon paints in oils and acrylics and also works both in the studio and on location. He paints on the East Coast and in northern Michigan, and everyone who sees his work agrees that his talent speaks for itself. The owner of a Michigan gallery he recently approached exclaimed, “I’ve got to have this for myself!” The public seems to agree for he is constantly selling his work directly off the easel.

A Note About Jack Warden (By a parent of a pupil)

Nearly four years ago I engaged the services of Mr. J. K. (“Jack”) Warden to provide a series of art lessons for my then 10-year-old son D. It was a fortunate choice, because D. continues to make admirable progress under Mr. Warden’s supervision, plus the fact that he and I have become quite close friends. I am also happy to say that Jack was of considerable aid in putting together this exhibition, for which he has our gratitude.

Jack was born in the Hoosier state of Indiana, where he attended Indiana University and Indiana State University with advanced degrees in English and philosophy. Later he studied portraiture with Daniel E. Greene and landscape painting with the late John Bonner, but he considers himself primarily a self-taught artist. *Elan Magazine* called him “a renowned landscape painter.” For five years he was an artist in residence at Riverbend Park in Fairfax County and his work has been featured in more than a dozen commercial galleries in the Washington area and in the Midwest. He is the author of a book of paintings “Potomac Sketches: 52 Plein Air Works” and he has completed nearly 2000 paintings of the Potomac River and environs, as well as hundreds of oil and pastel portraits.

For consistent inspiration Jack looks primarily to the British painters, especially the very great Trevor Chamberlain and the loveable Peter Gilman. He quotes a friend as saying of the latter “This is the way everyone would like to paint if only they had the [portion of the male anatomy]. What he finds in the work of both of these painters is an entrancing simplicity that refuses to be tempted to gild the lily with extraneous detail. Nor do they necessarily seek out impressive subject matter—Chamberlain is well known for painting trash heaps as well as sea coasts, chicken coops as well as meadows at dawn. It is this ability to make a fine painting out of unpromising subject matter that Jack says he would most like to acquire.



Julia Warden

Julia is a completely intuitive painter who magically combines bold brushwork with marmoreal, lapidary effects; she works exclusively on a small scale but achieves huge results.



慎召民 (Shen Zhaomin)

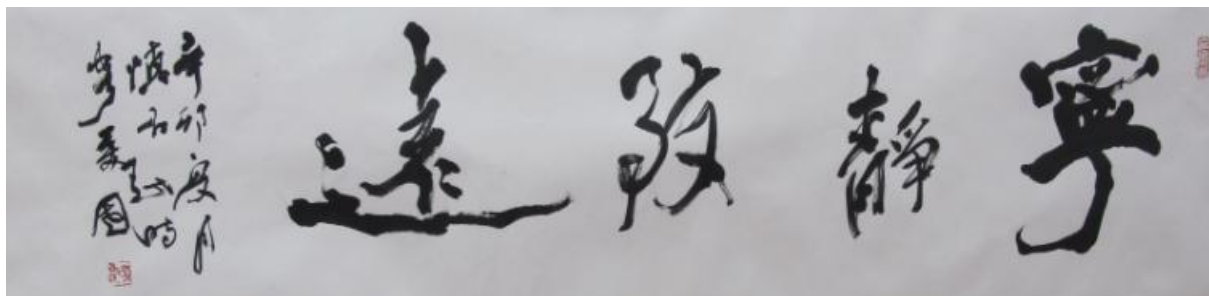
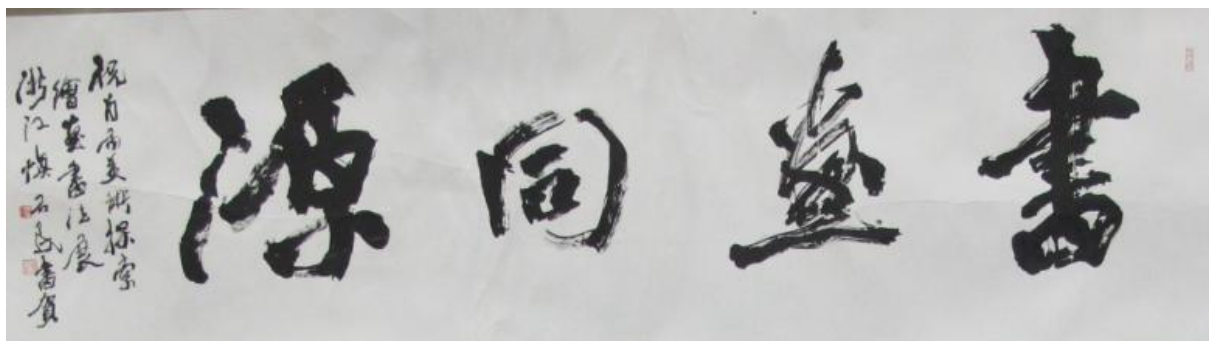
慎召民氏，浙人，祖籍湖州双林，1949年12月生，现为中国书法家协会会员、浙江省书法家协会会员、湖州市书法家协会主席团成员、湖州书画院特聘画师、湖州市吴兴区人大代表、中国民主促进会湖州市会员，并兼任解放军后勤工程学院客座教授、上海复星医药集团股份有限公司艺术顾问。

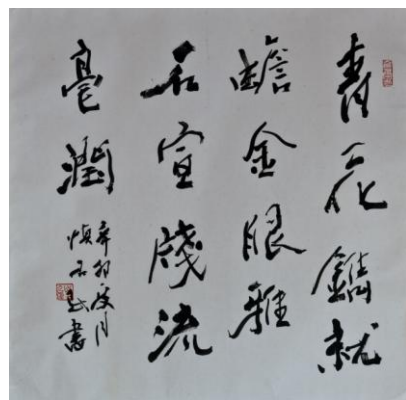
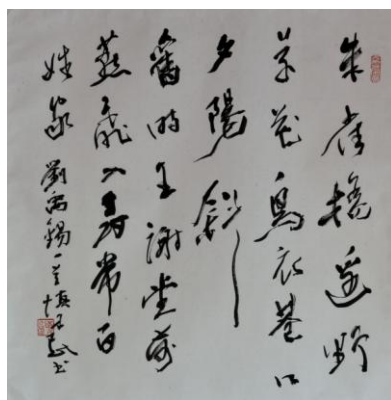
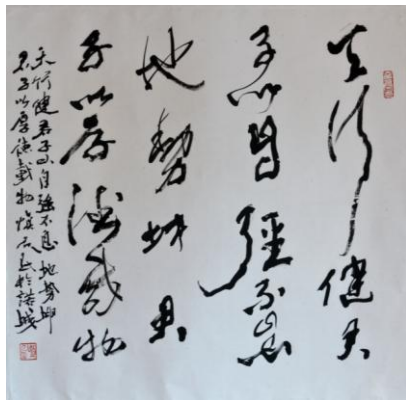
慎氏之于书坛，以巨笔榜书驰名膺誉。中国当代书界权威、原中国书法家协会主席沈鹏先生，在亲睹慎召民作书后赞曰：“了不起！这么硕重之笔，能够写出如此刚劲有力、如此巨幅的大字，我生平第一次看到！确实不容易！”2006年，在得悉中央电视台正遴选第十五届亚洲运动会（多哈）闭幕式“中国书法”表演者的资讯后，沈鹏老代表中国书协力荐慎氏为“最名副其实的人选！”。中国书协理事、浙江省书协副主席杨西湖先生，曾在参加（上海）“慎召民个人书法展”期间，现场直观慎氏以巨笔、小毫交替作书，感叹道：“我以前只见过你的榜书苍莽大气，颇有‘沙味’（沙孟海）。现在才知道你非但榜书厉害，小笔的真、草、隶、篆、楷也写得相当到位，不简单！不简单！”

关于自己的笔墨生涯，慎氏曾有如此忆叙：“余习书逾五十载。1961年孟春，余尚稚龄，有幸亲聆乡耆费新我前辈书法讲座，从此痴迷砚事，甘践其苦，陶醉其乐，迄今犹然。期间，曾蒙书界泰斗沙孟海翁谆谆训谕，复得墨林朱关田先生、王冬龄先生、杨西湖先生、赵雁君先生等诸多高才指疑启愚，余晨昏不敢懈怠，逆挫更自研琢，终归天道酬勤，始于榜书一路略积心得，小有创获，诚不容作夜郎之矜也！”

近年来，慎氏巨书声名愈隆。其作品屡屡在全国、浙省的书法大赛大展中摘桂获奖；已然成为湖州市政府的一项特种礼品，敬赠台湾、香港、澳门、以及美国、英国、法国、西班牙、义大利、加拿大、南非、日本、韩国、新加坡等十多个国家（地区）的友人。慎氏还应境内外各界盛邀，多次出席有关社会活动，以其出类拔萃的丰神，舞动如椽之笔，为世人现场表演叹为观止的巨书。其中，堪志堪录的艺事，大端如列——1/1995年5月，湖州市代表团赴台湾将慎氏书法作为礼品，赠送国民党元老蒋玮国先生。2/1996年8月，湖州韵海楼举办“慎召民书法研讨会及个人书展”，与会专家同道予以一致肯评；展后，所有作品赠送湖州儿童福利院及湖州驻军。3/1998年10月，上海电影制片厂莅湖摄制影片《湖笔情怀》（歌剧）。片中，慎氏于50平方米绸缎上挥写“吴越”二字。4/1999年12月庆祝“澳门回归”，应湖州市有关部门之请，于两块1999平方米的红色丝绸上，书写巨幅对联：“喜两制再辉芙蓉烂漫庆澳门回归举国欢腾”。当日，由中央电视台新闻联播报导；在场的浙江省书协主席朱关田先生，称之为“天下第一对联”。5/2000龙年4月，在上海东方电视台拍摄“千人唐装盛会”的现场，书写120平方米巨笔“龙”字。6/2000年5月，中央电视台莅湖拍摄《梦想剧场》，慎氏现场书写80平方米“圆梦”二字。7/2001年，中国文联及浙江省人民政府主办首届“国际湖笔文化节”。慎氏以81.5kg巨笔，于600平方米绸幅上大书“湖笔”二字，并获上海大世界吉尼斯巨笔书法证书。全国20多家媒体（中央电视台、香港凤凰卫视、台湾东森电视台等）莅临现场播报。此巨书记录一直保持至今。8/同年，于“国际湖笔文化节”开幕式上，以巨笔书写150平方米“笔”字。9/2003年10月，慎氏于第二届“湖笔文化节”上书写2米18米的6幅条屏：唐人戴表元诗一首（28字）。10/2003年，于中国书协、国家医药管理总局联合主办的“全国医药系统书画大赛”中，荣膺书法一等奖。11/2004年11月14日，上海东方卫视莅湖直播湖州（专题记录片），慎氏于片头（现场直录）书写1.51.5平方米的8个大字：“花开中国清丽湖州”。12/2005年正月初六，中央电视台“中国新闻”节目

组莅湖现场直播，慎氏于片中：书写对联，并赠外国友人。13/2006年9月7日，赴京参与CCTV“2006中国魅力城市评选”节目（湖州市），现场展示巨笔书法。14/2006年11月15日，参与湖州市“接轨上海活动周”，由中共市委宣传部、湖州市文联主办“慎召民巨笔颂沪湖书法展”（上海光大国际会展中心）。书展开幕式上，沪、浙两地省、市党政领导莅临祝贺；慎氏的近百件作品及现场巨书表演，吸引了境内外40多家媒体的竞相报导。15/2006年12月15日，慎氏于多哈（卡塔尔首都）第十五届亚洲运动会闭幕式上，以25kg巨型湖笔，现场挥书写“和谐亚洲”四字，向世界展示中国湖笔与书法的非凡魅力。16/2007年2月，慎氏于湖州市首届“新春联欢会”现场，巨笔书写“魅力湖州和谐家园”八字。17/2007年4月3日，慎氏参与“中国功夫电视擂台赛”开幕式（由广东电视台、贵州电视台、重庆电视台联合主办），于广东省东莞市体育中心现场书写“中国功夫”四字，每个字约16平方米。18/2007年9月16日，慎氏参与中央电视台国际频道“外国人书画大赛”，现场巨书一40平方米的“笔”字。19/2007年9月23日，参与湖州市政府、市文联举办的“千人广场书画表演”，以40公斤的毛笔，现场挥写“湖颖甲天下”五字。20/2007年12月25日，参与中共浙江省委纪委、宣传部举办的“浙江省反腐倡廉文联晚会”，现场巨书一45平方米“廉”字。21/2008年5月，资深书画评论家、中国美院客座教授曹工化先生来湖，专访“慎召民巨笔书法与书艺经历”；该专访，当月由浙江电视台播出。22/2008年5月，慎氏参加中国民主促进会（中央委员会）为川省汶川地震组织的书画义卖活动，以及湖州市政协组织的书画家为汶川地震献爱心活动。23/2008年6月，上海世博局有关负责人专程莅湖，邀请慎氏参与上海世博会开幕式文艺表演。24/2008年10月12日，在第二次湖州“接轨上海活动周”期间，慎氏分别于南京东路世纪广场、豫园广场现场表演巨笔榜书（系上海第十届“国际艺术节”专题节目）。25/2008年12月25日，随湖州市友好访问团东赴韩国、日本。期间，现场为韩、日友好人士挥写数十件巨书作品，深受欢迎。26/2009年1月中旬，受邀参与湖州、嘉兴两市春节联欢晚会，以巨笔现场书写该晚会《序言》。27/2009年3月，应辽宁省国际会展中心（沈阳）之邀，于当地举行榜书演示、交流书法创作经验。28/2009年4月，应重庆市有关部门邀请，为三峡大坝成功蓄水175米，题写贺幅“润泽天下”；并为渝市军校书题校训。29/2009年8月1日，西赴重庆，为八一电影制片厂电影《惊天动地》首映式现场榜书片名。30/2009年9月26日，慎氏参与“浙江省庆祝共和国六十大庆”活动，于杭州市区滨江大道现场书写60平方米“大中国”三字。31/2010年元月，应上海市政协之邀参与“东方卫视元宵晚会”，现场书写巨幅对联“龙腾团圆夜，虎跃世博春”，以及一50平米“虎”字。32/2010年4月，应上海卫视之邀，于沪上浦东滨江大道现场为《上海世博形象片》挥写100平米之四字：“魅力东方”。33/2010年6月8日，随经贸文化交流团访问台湾，于台北市喜来登酒店现场书写“同脉同根”四字，全幅逾100平米，岛上为之轰动。34/2010年8月，中、日、韩三国旅游部长会议闭幕式在湖州举行，现场以巨笔书写80平方米“和谐”二字。35/2010年12月，应中国大学生运动会组委会之邀，慎氏于北京清华大学体育馆为首场篮球赛揭幕，现场挥写100平米之四字：“无为向上”。次日，又为清华大学百年校庆，在该校图书馆题榜书：“厚德载物”。36/自1990年代以来，先后应请，为京、沪、穗、杭、宁、以及深圳、沈阳、长沙、西安等地的机关、院校、企业、商厦、社区等，题写匾额、名号、招牌、标识、中堂、楹联等，累计数百例（处），莫不饮誉称颂。





王椿淳 (Wang Chunchun)

王椿淳致力于油画中国山水花鸟绘画，但与中国一直以来所进行的”中西方融合”无关。探索使用油彩与画布，创作地道正宗的中国山水花鸟。自油画传入中国开始就一直有人作类似探索，几无成功者；走此绝路，意在为人所不能为。事情本身证明了，王椿淳的工作对象是中国画。追求的并不仅仅是笔墨的材料性替代；不是观念性作品；也不是把古典元素作为一种画面因素，或隐喻，或背景，等等；而是真正当作一幅中国山水和花鸟画来对待和创作。不是用油画来模拟中国画水墨或青绿效果，而是以不同于传统的材料和工具来印证中国画以此来证明中国画所具有的“趣味”不会损害它的内在的形式；以此为中國繪畫藝術在外來的“壓迫”下，如何突圍而將要作出的必要辯護提供物證。

作品类别：布本油彩中国画作品名称、尺寸、介绍：《汾山图》120*120；《我与宋人一起看山水》80*196；《画山水》60*120；《溪隐图》50*40；《云横秀岭》196*80；《云山图》60*120，均为内框尺寸。



(此幅未展)



(此幅未展)

赵永昌 (Zhao Yongchang)

赵永昌，字子寿，号溇阳山人，1941年生于中国河北省丰南，自由随父母移居天津。斋室名为“守约斋”，幼喜文墨，读书临池，遍览所藏碑帖字画，久慕龚望先生高雅，当得知先生对其也已心怡已久，经天津西沽名士陈桐久先生等，入室四宁草堂。

自入室以来，谨遵师命，取法乎之，并从其身边的名士先贤，鸿学硕儒，隐逸居士中学到了国学、佛学及其它传统文化的功底。对两汉，六朝，颜鲁公用功尤勤，为人耿介，

不逐时风，每以对颜子、渊明为标准，超然尘外，自得其乐，对“名利”二字淡然笑之，书法以鲁公为楷模，落笔惊鸿，浩然之气，荡於笔间可谓当世高洁之士。

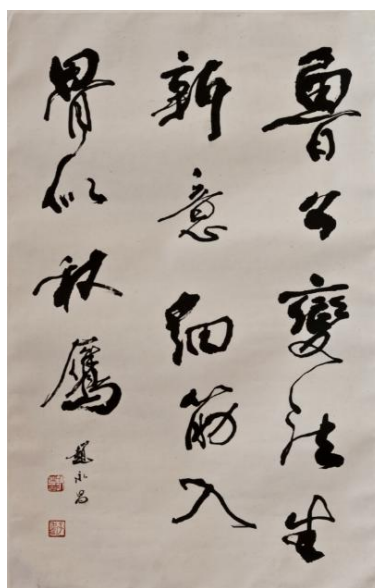
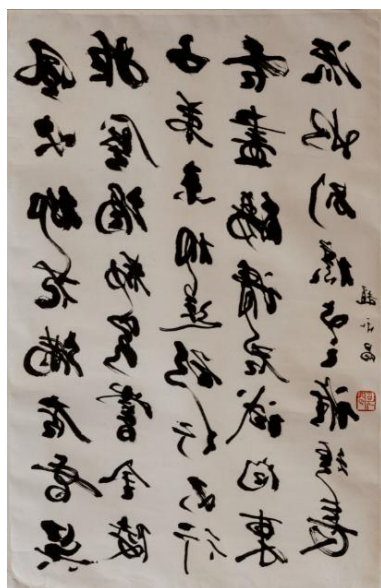
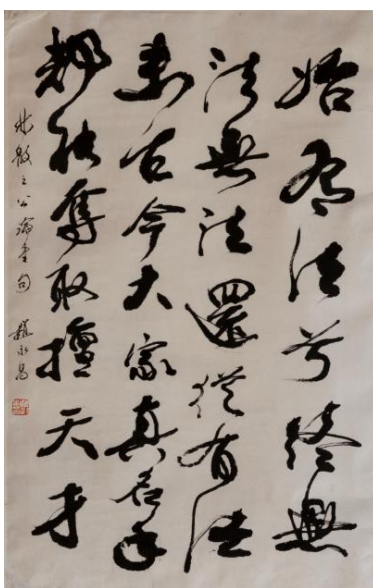
永昌先生以书法弘扬师门，以书法结缘佛门，以书法抒情，以书法骋怀，以书法遣郁，以书法自律自省，以书法俯仰一世。

永昌先生，擅用长峰羊毫。先生之长峰，性其软，而比普通之长峰又稍长，非笔力超绝，不能驭驾，曾记其青年时期用长峰所书四屏行书，龚望老先生见之，大喜，并连称绝妙，并亲自托人装裱，悬於壁间，来人莫不惊叹之。

永昌先生，於上世纪八十年代，曾应聘指教於天津和平书法学习班（代龚望老先生），茂林书法学院，东方艺术学院，教学以规矩法理为守，尤以敦品为先，取法高古。

龚望先生在其自作的一幅作品“换却凡心，求生净土”中所作题跋“子寿仁弟相交有年，知其素以志道、据德、依仁、游艺为守。工书，及门学字者，无不谆谆教诲，皆有所成。其教学也，必以规矩法理，尤以敦品为要为先，从不矜奇标异，是可法也，为书此联，以志欣幸。”此文直至龚望老先生仙逝，整理遗物时，才得以发现，可见龚望先生对永昌先生之认可与厚爱。

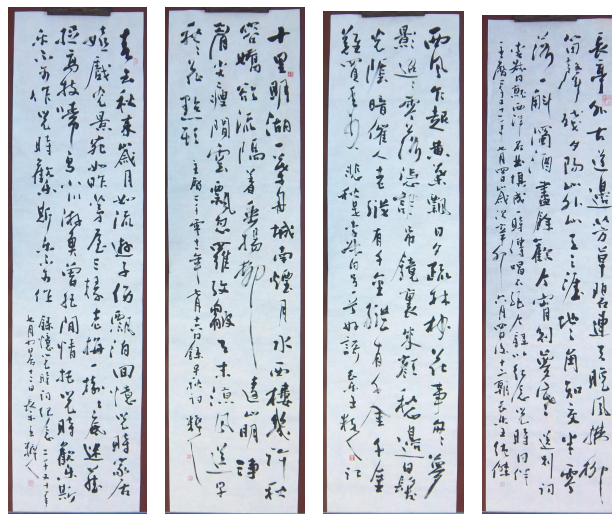
现永昌先生已年逾古稀，仍勉怀师恩，每日以诵经，课字，为守，广结善缘，其余则不做他计。





王粹人(John Wang)

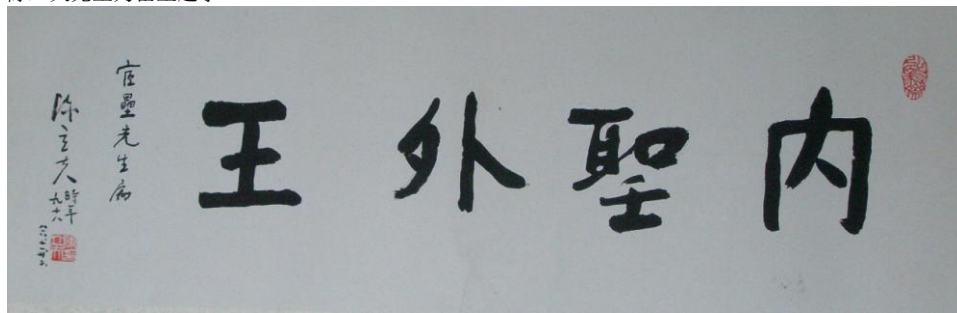
美國喬治華盛頓大學/東亞書法客座教授 (East Asian Calligraphy/George Washington University (GWU).



宦垒 (Huan Lei)

姑苏虎叟宦垒先生，以善画虎载誉华府。在他笔下，虎有千姿，形态逼真。在他笔下，猛虎威而不凶，是人类的好朋友。宦先生自幼酷爱中国画，不仅受庭训，更拜房虎卿先生专攻画虎，拜吴湖帆入室弟子潘季华先生学习山水。此次宦垒先生展出的作品将以山水为主，大山大水，再显宋元古意。

陈立夫先生为宦全题字



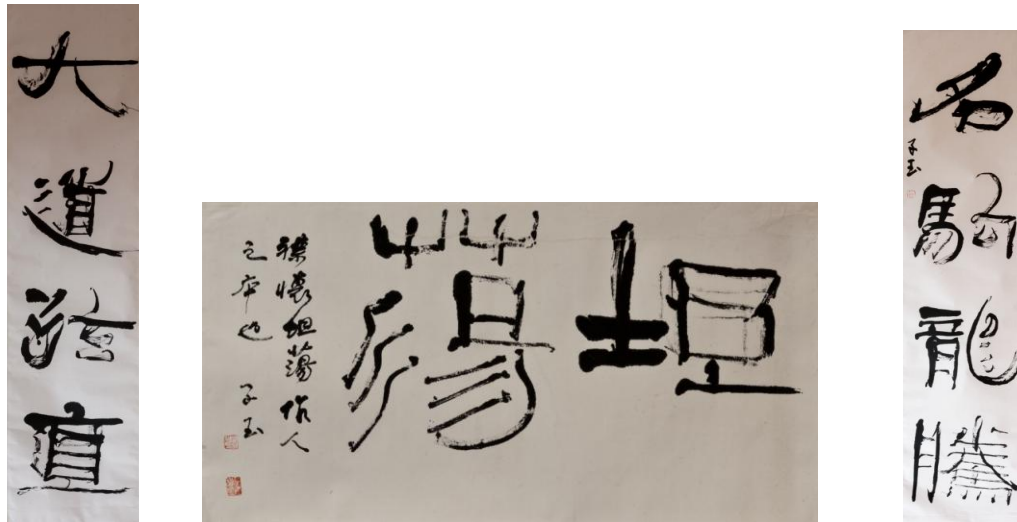
太行情十二页





赵子玉 (Zhao Ziyu)

赵子玉，1964年生于天津，中国书法家协会会员，天津书协会员、天津印社副秘书长。幼乘庭训，并随龚望先生学习书法，80年拜徐嘏龄先生为师学习篆刻。书法作品入选全国二届展、全国二届正书展、全国四届楹联展、天津第三届书法精品展，篆刻入选全国首届印社联展。95年中央电视台焦点访谈节目专题报道书法业绩。99年至2000年分别在天津、广州、成都等地举办书法篆刻展，取得成功。99年被中国书协评为优秀书法导师，2000年被天津书协评为优秀书法导师。(http://artist.artxun.com/90179-zhaoziyu/jianjie/)



焦毅强 (Jiao Yiqiang)

1945年出生，中国一级注册建筑师，曾任清华大学建筑学院、中国人民大学徐悲鸿艺术学院客座教授。北京水彩画会会员，多次在清华大学建筑学院举办个人水彩画展，作品参加2006年A

SIA水彩画大展(2006 Grand Festival of Asian Watercolor painting)和2006 World Artist Festival)



杜文涓 (Du Wenjuan)

参展作品名称: 《绿水》1m×1m丙烯综合材料, 《白伞花》1m×1m丙烯综合材料。

绘画在我看来是件很平常的事,并不格外特别。人类做了很多各具目的和意义的事情,它只是其中之一。可是在另一方面,每一件事情的性质都由于个人的人生境界来决定。因此,再寻常的事情也能变得妙不可言,充满玄机,而看似再伟大的事业也能变得庸常鄙陋甚至具有破坏性。绘画也是如此,并不存在一个可以称作性质或者本质的东西,它的性质依赖每个画家作为一个人的性质而定。

每个人看到的世界都不一样。我们无不是在以一孔之见,妄测大化之源,所以不同的心允许我们看到不同的世界,那就是境界。境界一词从唐代开始和“心识”结合在一起,成为中国传统美学非常核心的概念。境界和对生命精神的探讨密切相关。境界和精神都基于心灵的存在状态。

我博士时期的课题是包括了对“生命精神”的研究。记得上学的时候曾有人对这一课题提出异议,说这个词感觉很含糊,好像它没法确定下来。到底什么是生命精神?我想可以这么定义它:生命精神就是迄今为止,人类所有关于宇宙人生的反思,所有表达出来或者体验到的人生的伤痛、欢乐、苦恼、希望、无奈、挫折等等一切感受和情感,所有人类对于个体进化和幸福、群体进化和幸福所抱有的理想和做出的努力。这些总括起来,就是生命精神。生命精神的主体是人,它并非客观存在。生命精神可以是低级生命能量的反映

，可以是无意识的本能精神，但是生命境界的追求一定是有意识的朝向更加理性更加完善的努力。所以生命的境界同样决定着生命精神的走向。

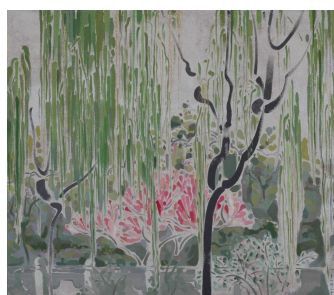
从这样的角度上，我们给绘画找到了一种生发的根基和信念。它常使我觉得在我画着画的前方，是一个刚健向上、充满光明的方向。它常让我觉得作为人是一件有希望的好事情。它常让我充满激情。我想即便这极其理想主义，又有何妨！



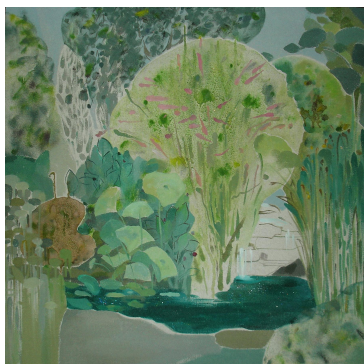
(此幅由ADI收藏)



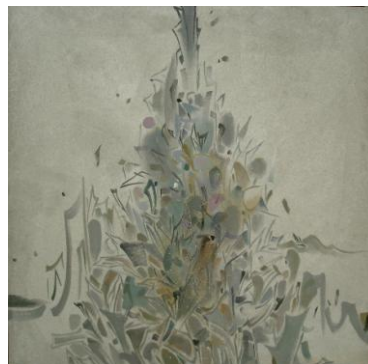
(此幅未展)



(此幅未展)



(此幅由ADI收藏)



(此幅未展)

何先球 (He Xianqiu)

我喜欢体验生活中朴实而不为人所在意的那点瞬间的感动与欣喜，它是构成我生活最内在的精神支撑。在我的水墨探索中，我注重个人感受与方法之间的关系，而不是对题材、观念与形式的套用，因此在我的水墨作品中常常会出现不同的材质与题材，它们的出现都来源于我对生活的这种关注与体验。

对于艺术家而言，从作品本身出发，试图给予中国画一个清晰的定位是件并不明智的事情。努力拓展中国画表现的精神外延是艺术家彰显其价值的重要因素。因此，我认为产生创作冲动的前提并不仅仅是名山、古寺或者小桥流水，而是源于创作者的心灵与外在自然的某种瞬间的触动，然后通过水、墨、笔、色等视觉形式在作品上的交融与再造。我并不在意所面对的山水景物是否符合某种绘画法则与绘画观念，是否有山有水、是否是山村、城市还是即将废弃的工厂，我只在乎它是否给予我心灵的触动与表现的冲动。名山大川

可以入画、高楼街景与日常物什一样可以入画，决定一幅作品的笔、墨、色、纸与尺寸并不是题材、观念与习惯，而是作者的直觉所反应出来的个人视角、修养与思想。

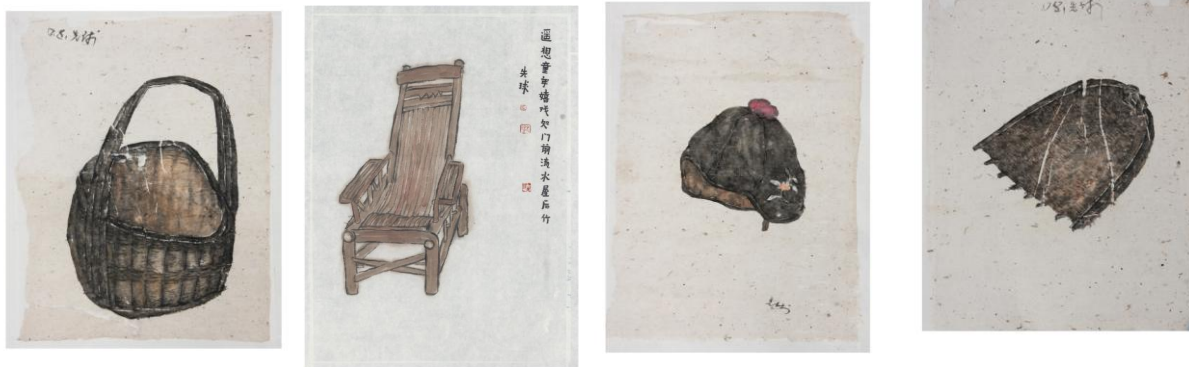
中国绘画的本质精神既不是笔墨、也不是以线造型，它是艺术家对于水墨艺术中“水性”精神的体验与思考。水是地球上一切生命赖以生存的最重要的元素，也是中国文化最重要的特征之一。老子云：“上善若水”，孔子也说：“水有五德”。中国文化对于水性精神的这些解读，决定了“水性精神”在中国人生命价值观中的重要位置，也决定了“水性精神”在中国绘画创作中的重要精神导向。我个人的这种关注与思考使我在某种程度上挣脱了关于中国画囿于形式与概念束缚，使我在传统水墨艺术的研究中，能够在水墨艺术本质精神的研究中从当代到两宋再延展至秦汉时期的壁画与帛画。这些研究使我明白笔、墨、色、纸都共同依附在水性的前提下语言化与符号化的一种表现。因此，我在创作中笔、墨、色、纸就像在一个共同舞台上的各种角色，水是凝聚整个“剧本”的节奏韵律。这种体验使我在理解上能够摆脱中国水墨画的某种惰性思维，使我的创作能够面向着许多的未知，而常常体验到惊险性与不安全感，以及由此而衍生出来的生命精神的欢幸与自由。

当我面对自然景物时，我既不会直白的描绘，也不会命题作文式的依据某种绘画法则或绘画观念选择对象。当某一感受有了清晰、整体的印象后，对象本来的形态反而变得次要，各自之间的协调得到突显，表现的目的、画幅的尺寸、使用的材质决定着墨、色与画面，而不是对象，或是某种法则与观念。它就如把一部电影按自己的理解浓缩到一个平面画面中一样。我的作品的属性永远让位于对作品本身的表达。墨的干湿、色的浓淡、线的表情，山、水、房子、城市、树木都仅仅作为画面的元素，浓缩在画面或是清新、或是宁静、或是凝重、或是质朴的整体韵致之中。

如果我想要表现一个山与房子的景象，首先，我会考虑突出画面的主体是山还是房子，以及在画面所占的比例，而并不是实际对象的比例关系。然后根据表现的目的设想出整体的墨韵与色调。房子与山在光线与环境的影响下色彩显得丰富而纷乱，但我选择归纳出房子与山的墨或色的调和，为了突显表现的力度，有时我会把白色的房子画成灰绿色，把旁边的路或别的东西留出空白，以达到整体画面所需要的表现韵致，同时保持画面本身的平面、单纯、明晰、丰富与和谐。

我以为练习书法对于艺术家而言是非常必要的，画家练习书法不仅是为了成为出色的书法家，而且是积累与掌握笔、墨、纸与心之间的协调能力，修炼心、手、脑相协调的最有效方法，是技术上缓慢而成效不快的积累过程，但它如文学家与文字的关系一样。能够帮助艺术家超越对线条横竖笔法的装饰性表象，寻求更为内在的、真实的、本质的笔墨特

质精神，他如人的气质一样，很难描述，但又妙不可言。



陈聪景 (Chen Congjing)

中央美术学院教授 苏百钧

陈聪景是个勤奋认真的学生，在学习方面她非常刻苦，她对画面的思考经常是超出了其他同龄的学生所思考的东西。我经常教导她画国画者先要思考很多，而画面流露尽量要给观者简洁而纯粹的美。陈聪景很善于思考，她真正做到了我说的这一点。

聪景经常参加学校组织的活动，性格率真，积极向上，热爱集体，喜欢帮助他人，2008年参加了北京2008奥运会开幕式大屏幕山水绘画活动……这些也是为她今后画画的不断完善而提供了诸多因素。

她在画画上面是个很有想法的人。在临摹古画时，她不是复制前人的东西，而是想试着了解作者当时的心境，进而体会当时的用笔与造化的联合，通过大量的画论、著作阅读，融会贯通，然后她会“知其然，知其所以然”，真正思考自己的画面。她的画经常出其不意，给人以心灵深处的回味。例如，她的作品《家园》就是由我指导的2010年毕业创作，该画采用工笔重彩的方式，表现夜幕来临时的情景，乍一看已经被她大胆的“夜”的黑色布局所震慑了，再细看又有无限生机与活力隐在其中……这张画还获得了中央美术学院毕业作品优秀奖。

聪景的作品多次被学院收藏，在学校聪景是个品学兼优的好学生。她的画符合本次展览主旨，特此推荐。



(此幅由ADI收藏)



(此幅未展)



(此幅由ADI收藏)



(此幅由ADI收藏)

肖白云 (Xiao Baoyun)

作品名称：《田园酒神》，《原野》，《青鸟》。作品质地：画布油画

创作构思：创作这组《田园酒神》系列最早沉溺于尼采的哲学，酒神与太阳神是人类欢娱欲望和道德礼教的对立体现。当辛苦劳作的农民收获丰收的果子、甘甜和琼浆时，酒神来到人间，天地一片赤红，劳作的人们尽情欢娱、跳舞，大地因此酒香四溢。我选取了葡萄丰收时，年轻的妇女们跳入葡萄槽中踩踏葡萄酿酒的这一特定场景，她们被酒香薰得微醉，劳动之后的疲惫随着内心的欢娱得到尽情的释放，健康迷人的身体是自然的宠儿。远处辽阔的葡萄园沐浴在傍晚的夕阳笼罩下呈现出金色。这幅创作的构图我也打破了原有完整构图的创作形式而从最感兴趣的躯干部分入手造成了很强的视觉冲击力与现场感，在欣赏作品时能让观者对美有一种敏锐的感知。

《坝上的风》创作构思：创作《坝上的风》系列组画源于我小时候的生活，在姥姥家，是与内蒙古接壤的草场地带。那里的农民早上赶着马车一家人下地务农，到傍晚的时候就会乘着落日余晖悠闲的坐在马车上回家休息。看着一辆辆马车每天叮叮当当的游走在草原上，风儿把声音飘送的很远。在这里的生活，尤其是坐在马车上的人，觉得自己是草木、是浮云，时而飞，时而露，他们所栖息的天地仿佛是由他们自己伸出来的是何等的舒心。构图均是传统风景创作的完整构图。色调沉着而明媚。

《青鸟》创作构思：创作青鸟系列组画是在一次登山的时候，看到体校的学生正在山中做有氧体操运动，翠绿的山峦衬着她们的运动衣煞是好看。她们翻转着手臂，舞动着身躯，如天空中的鸟儿在山中雀跃，大山如母亲一般张开怀抱拥抱自己的儿女，而人们也可以在自然的怀抱中尽情徜徉。我在油画创作的时候吸收了国画的表现手法，用黄宾虹山水画的技法表现了青山的郁郁葱葱，同时塑造了运动员优美的体态，如青山幽谷中的一声呼唤。



(此幅由ADI收藏)

刘心泉 (Liu Xinquan)

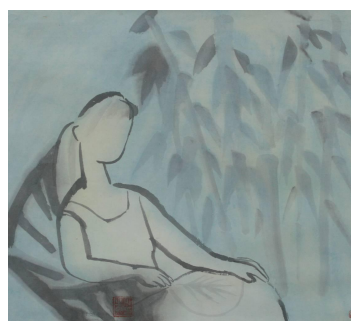
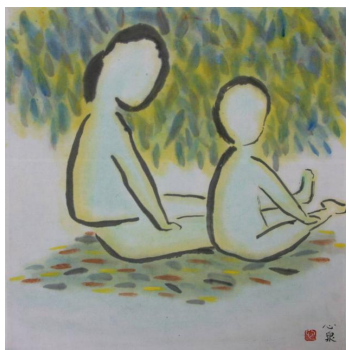
清华大学美术学院教授 刘巨德

刘心泉现为清华大学美术学院硕士研究生，研究方向为中国画水墨画的创作实践及理论研究，其研究的课题为《诗性的水墨——我的精神家园》；其所创作的作品具有鲜明的时代特点和浓郁的东方色彩，以反映现时代的精神需求为主旨，将传统文化精神与现代时代的精神追求相结合。

其作品的审美情趣是从传统文化的生发而出的，中国的老庄哲学注重生命精神的个体解放，而中国水墨画正是这种精神的典型体现。心泉的创作吸取了传统线描中的自由飞扬的表达形式，又采用了水墨画中注重阴阳、虚实丰富多变的笔墨形式，并将西方的色彩以表现形式消化在自己的作品中。所以，其作品既带着传统的血液又体现了时代的脉搏。

其次，刘心泉的作品又都是缘自自己对生活的切身体验，从完全的孤独寻觅再回归到自己的精神家园，探索出一种以线条、笔墨和色彩的相互交融融合，达到一种诗意的氛围，作品的题材取材于自己的切身生活：如大学生时期的充满理想的生活；童年的故土的生活；新生命的一点一滴的成长体验；自然四季的奇妙轮转，总之，心泉的艺术创作都是缘自其一点一滴的生活体验。

再次，其作品充分反映了其深重的东方的审美情趣，她只依据自己的心性来选取题材与选择表达方式，其作品很单纯,有鲜明的个性，即承接中国文化传统又孕育于当代生活，而同时又是超越现实的理想表达。她的作品是符合《中美绘画书法交流展》的主旨的，作为其导师我郑重为其作推荐。



王晓川 (Wang Xiaochuan)

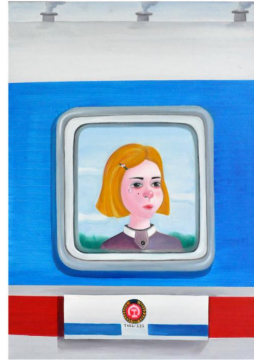
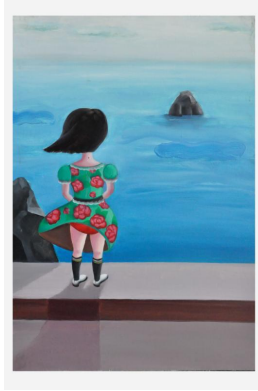
云南艺术学院美术学院影像绘画专业，文学硕士研究生。我的爱好是绘画，摄影，绘画种类包括版画与油画。下面是我要参加展览的作品：

布面油画《每个人心中都有一个少女梦》50CM×70CM 作品介绍：在这个烦躁不安的社会中，每个人心中都是孤独的，都是惶恐的，不敢预测未来将会怎样，我所要表达的是，将我们这些不安与惶恐净化，像少女一样拿着鲜花，静静的等待美好的明天，找回我们儿时的记忆，儿时的纯真，没有忧虑和烦恼。

布面油画《本命年》50CM×70CM 作品介绍：这幅作品是作者自我的一种情感表达，以本命年为主题，画中的小女孩面朝大海，海风吹过了她的秀发，她的花裙子，露出了红色的内裤，在本命年中，每个人都希望自己可以顺利的度过，因此，她面朝大海在祈祷，希望可以春暖花开。

布面油画《我要去哪里，你在那里？》50CM×70CM 作品介绍：作品以乘坐火车为主题，画中的小女孩悲伤的表情正表达自己不知去向何方的迷茫，也许她正等着她心爱的人能够来接她，还有一个亮点是女孩坐在火车里，可背景却又在火车外，这种矛盾也正表现了这个小女孩的挣扎与痛苦。

布面油画《华丽的背后》50CM×70CM 作品介绍：这幅作品中展现了一个华丽的表演过后的场景，一个小男孩带着福娃头套，表面是开心大笑的，而我们却不知道那重重的头套里面的故事，这个小男孩坐在高高的木椅上，数着地上洒落的玻璃球，他不知道明天是什么样子，不知道未来是怎样。



(所有四幅作品均未收到)

熊佳翔 (Xiong Jiaxiang)



版图 (COLOR PLATES)

龚乃昌 (Naichang Gong) (手指画四幅)









Robert Gruppe





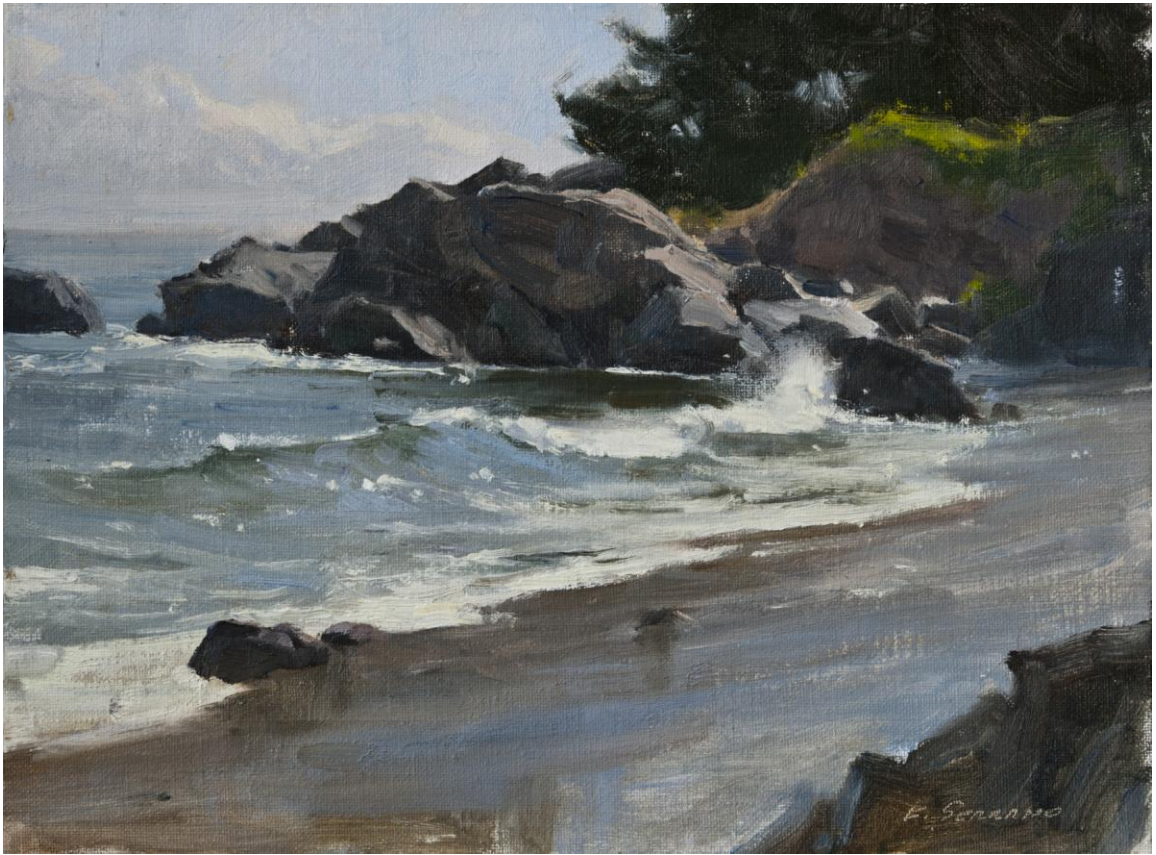
Gene Rantz

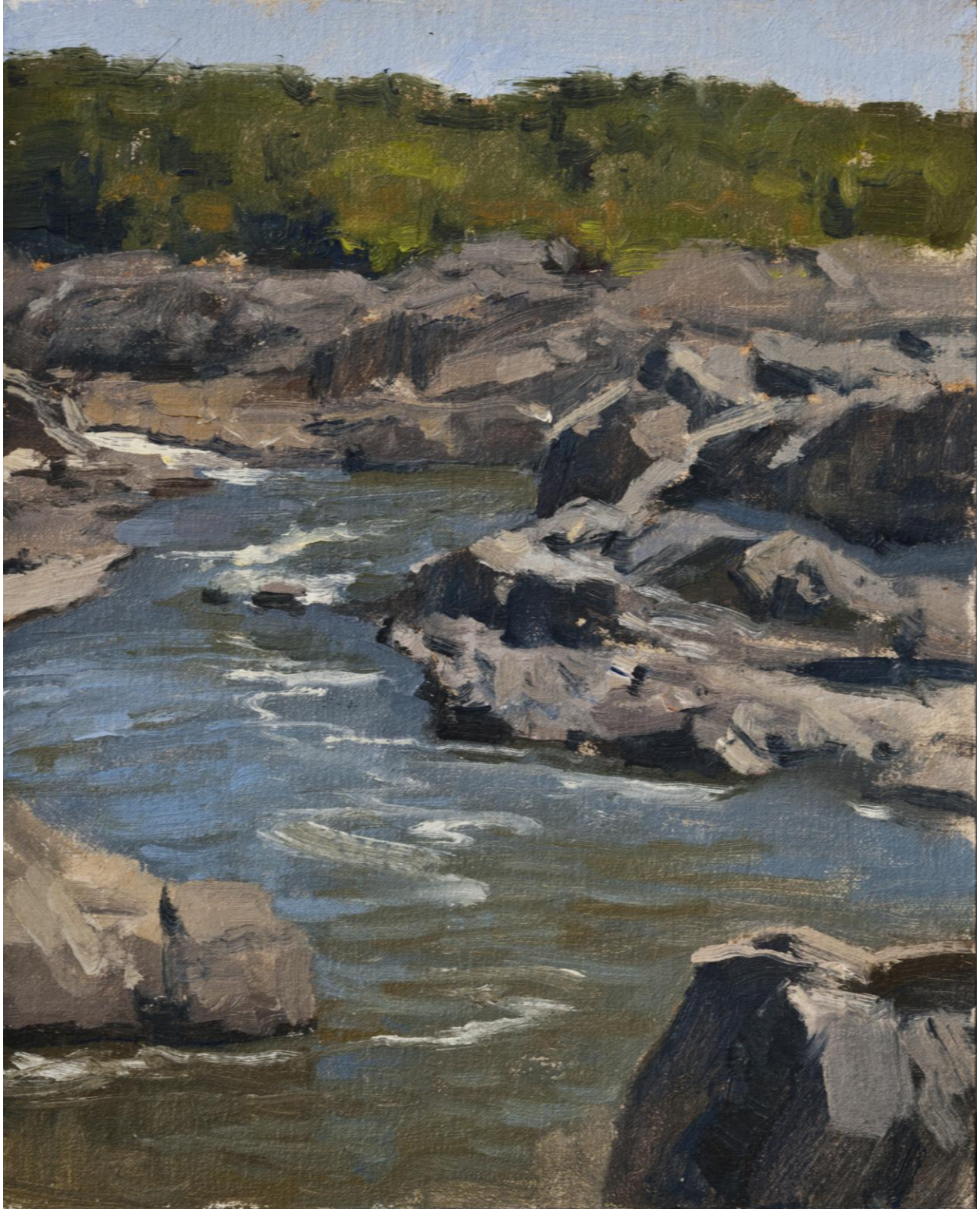


Charles Movalli



Frank Serrano







Armand Cabrera



Joseph Breza



Ann McKay



John Bannon



Jack Warden

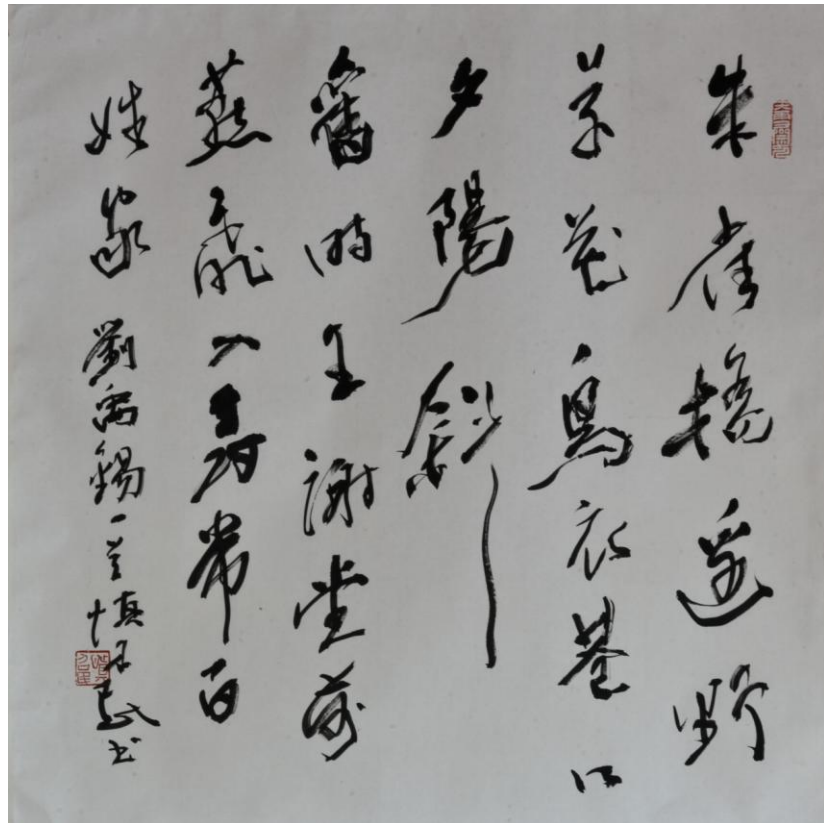
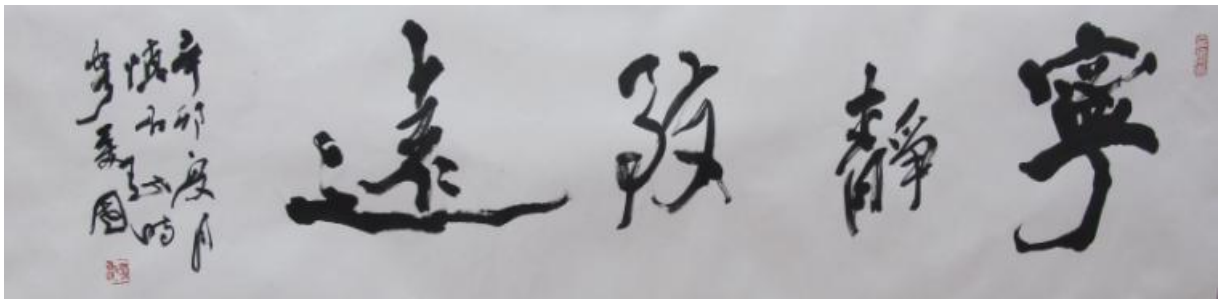
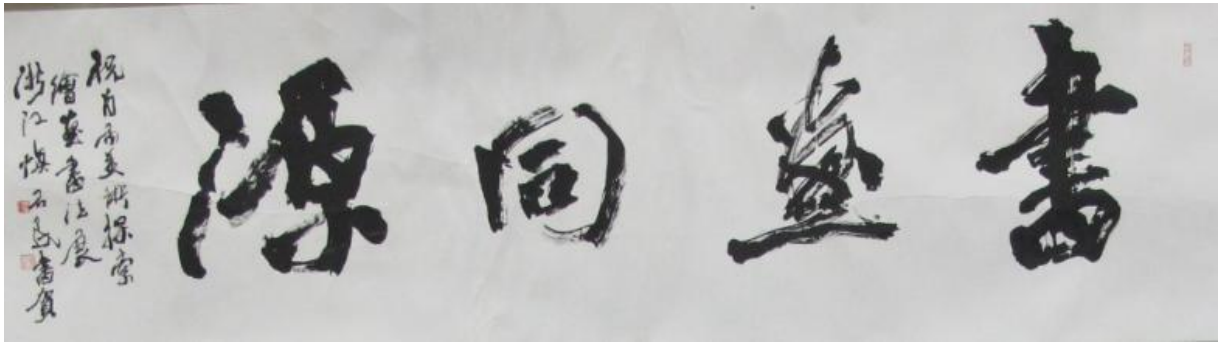


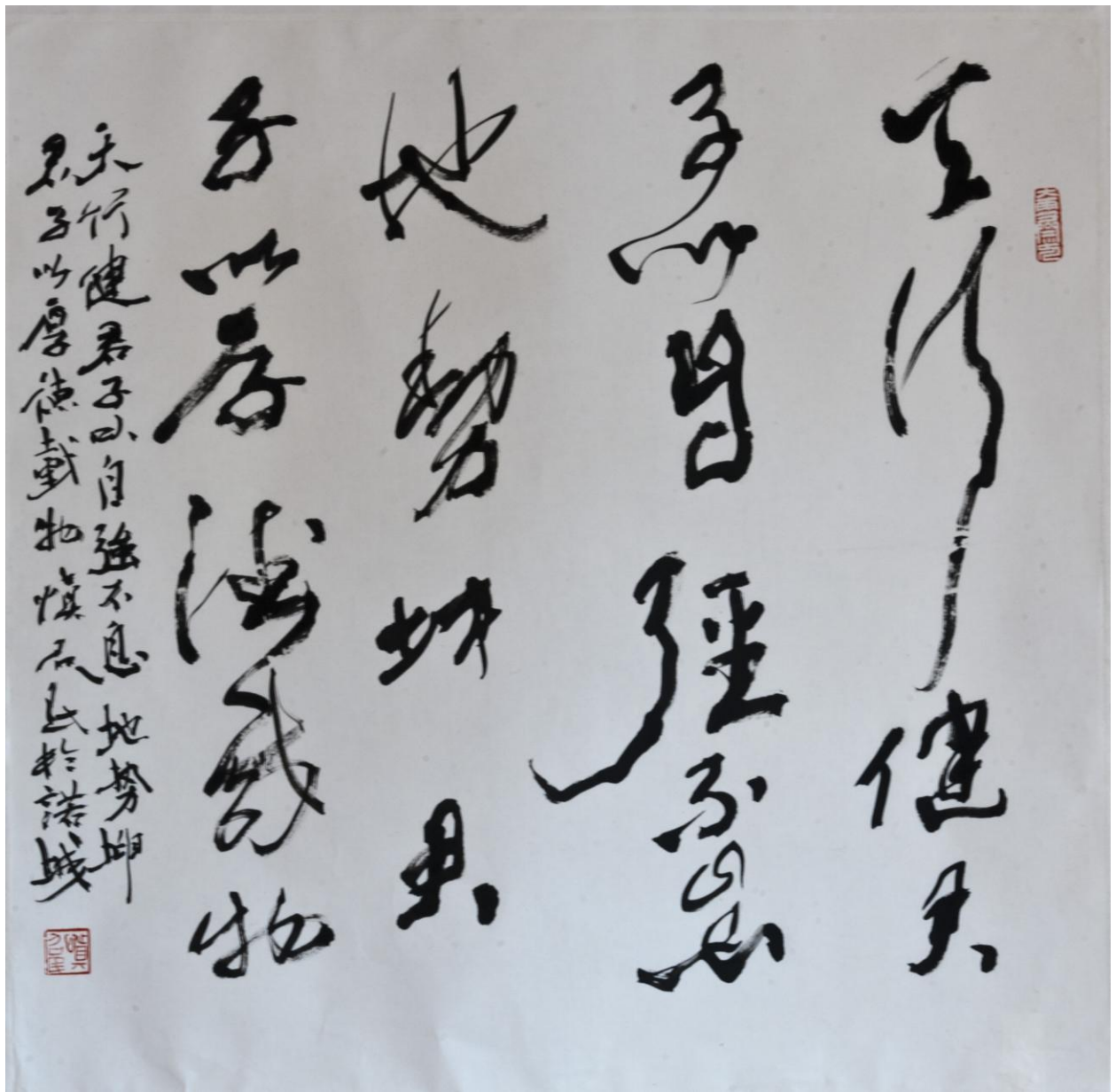


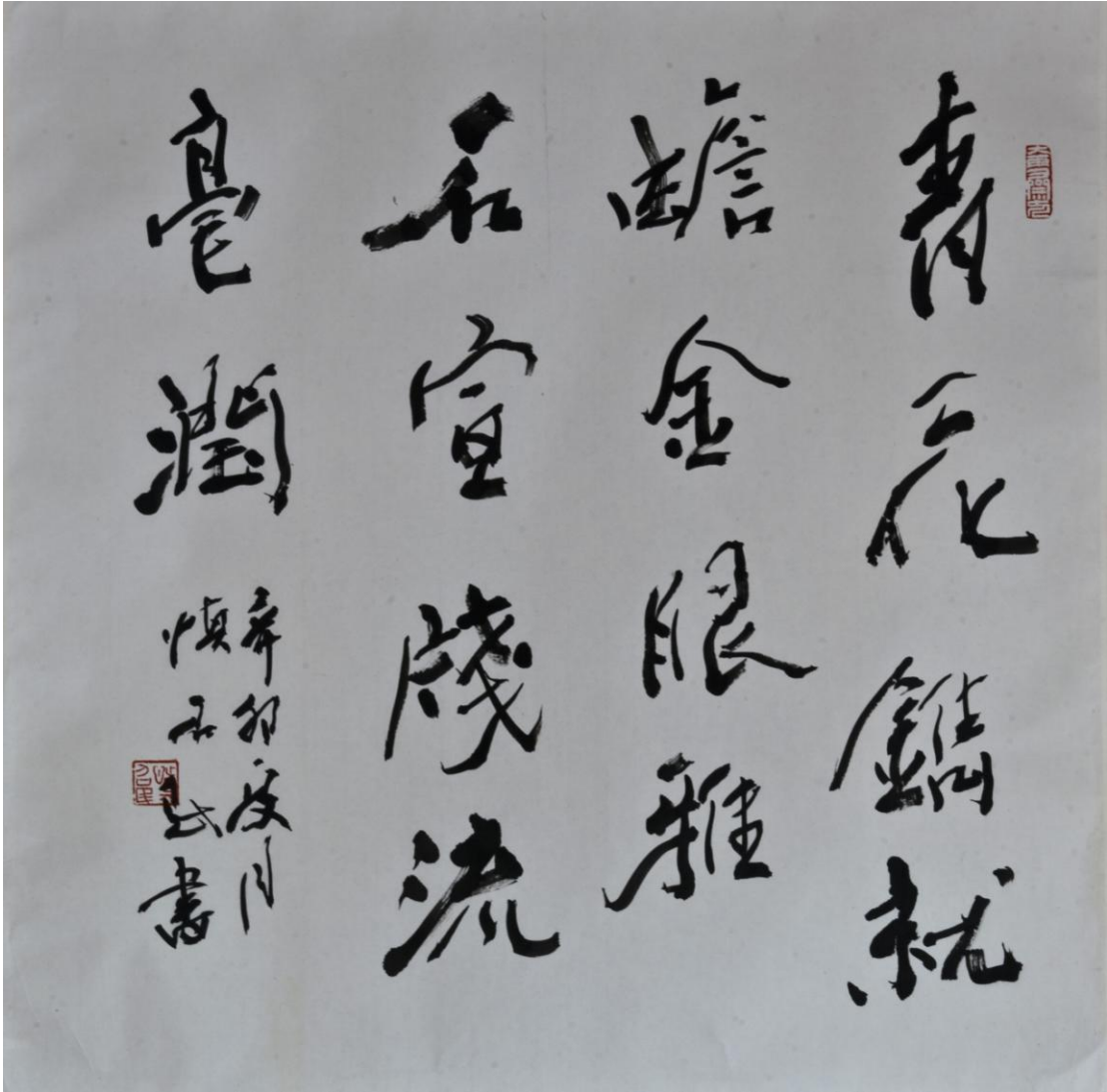
Julia Warden



慎召民 (Zhaomin Shen)







王椿淳 (Chunchun Wang)

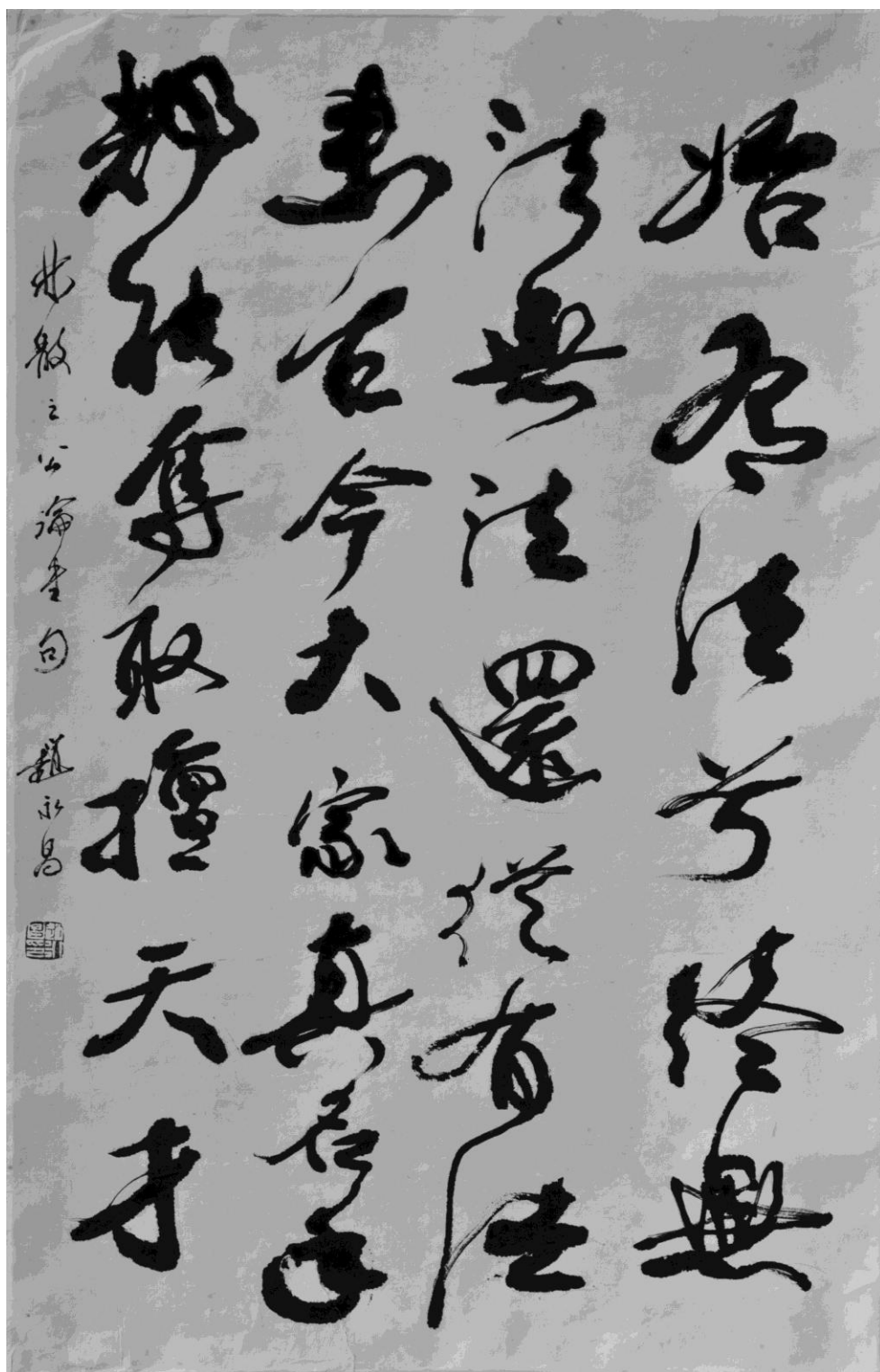








赵永昌 (Yongchang Zhao)



風吹柳花滿店香
吳非歷酒勸客嘗
金陵子弟未相逢
欲行不行各盡觴
請君試向東流
水別樣與之誰短長

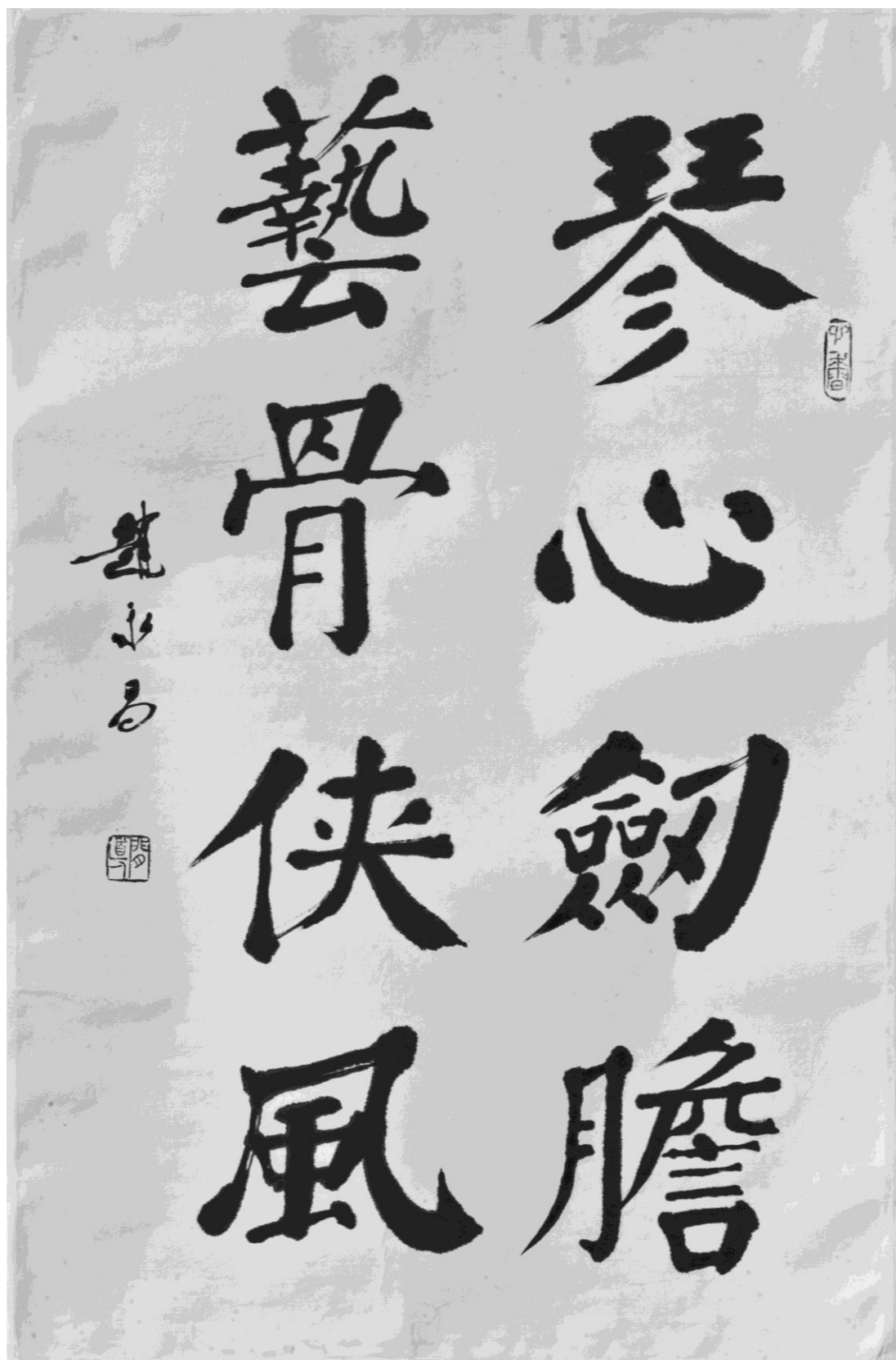
趙孟頫



風波
清平
月浪
白靜

青山白





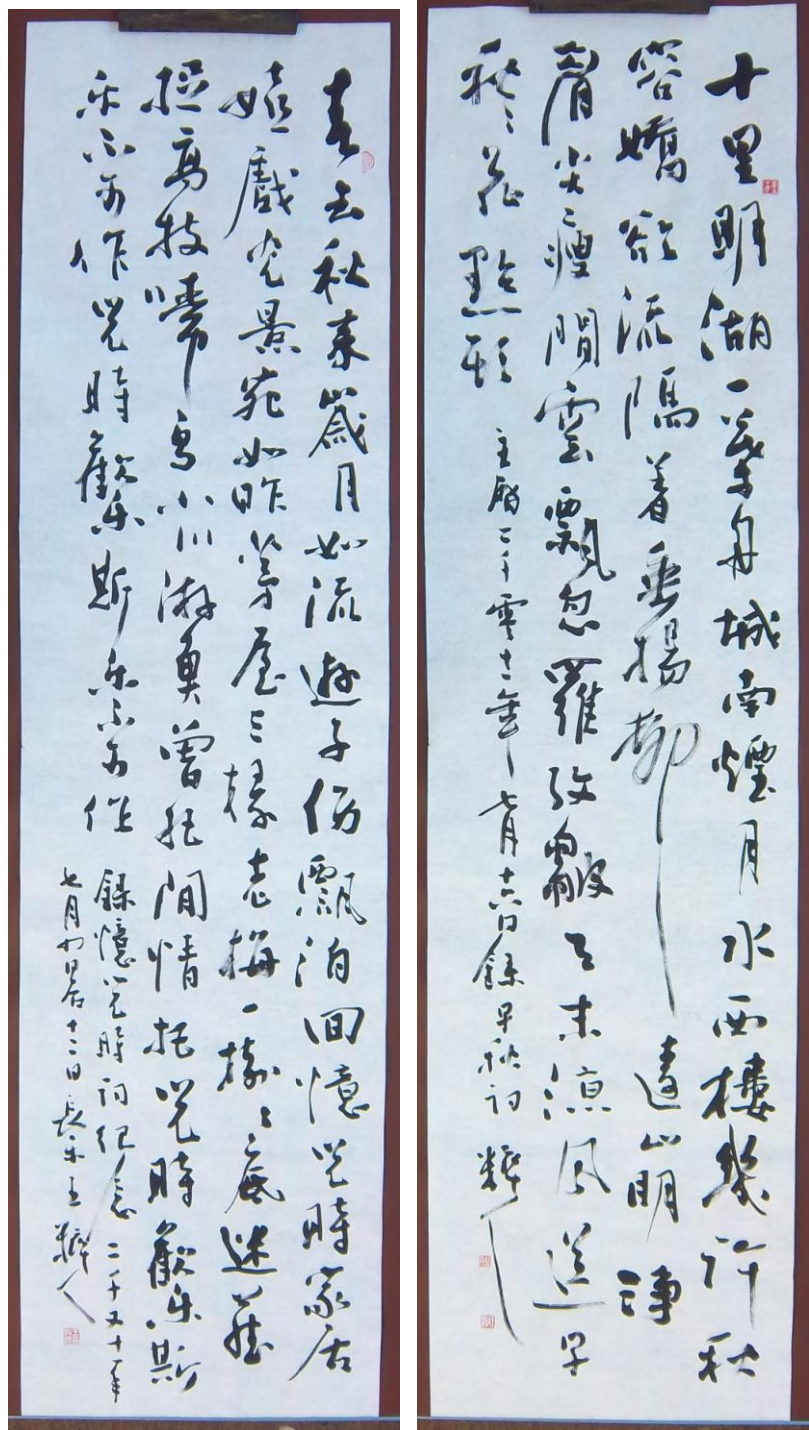
百為
煉繞
鋼指
化柔

先賢句

趙永昌



王粹人(John Wang)



長亭外古道邊
 芳草碧連天
 晚風拂柳
 笛聲殘夕陽
 山外山
 天
 色暮蒼茫知交
 半
 零落一斛濁酒
 盡餘歡
 今宵別夢寒
 送別詞

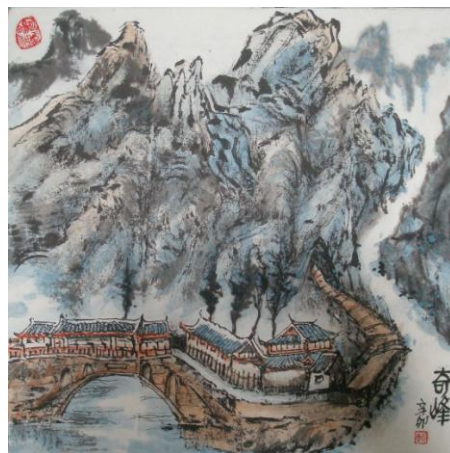
此為日燕西洋石女填成一時傳唱不絕大程以紅念是時日伴
 壬辰年三月二十七日曾以此詞寄介 六月曾以此詞寄介壬辰年

西風乍起黃葉飄
 日夕疏林杪
 花事向
 夢
 影過
 雲落
 憑誰
 吊
 鏡裏朱顏
 愁
 滿
 白髮
 光陰暗催人老
 縱有千金
 難買
 有千金
 難買
 有千金

悲秋是字此白字一
 好語
 壬辰年
 江

主出社家
唯戲空景
德為技帶
亦心亦作光

宦垒 (Huan Lei)





内 圣 外 王



宦显先生属

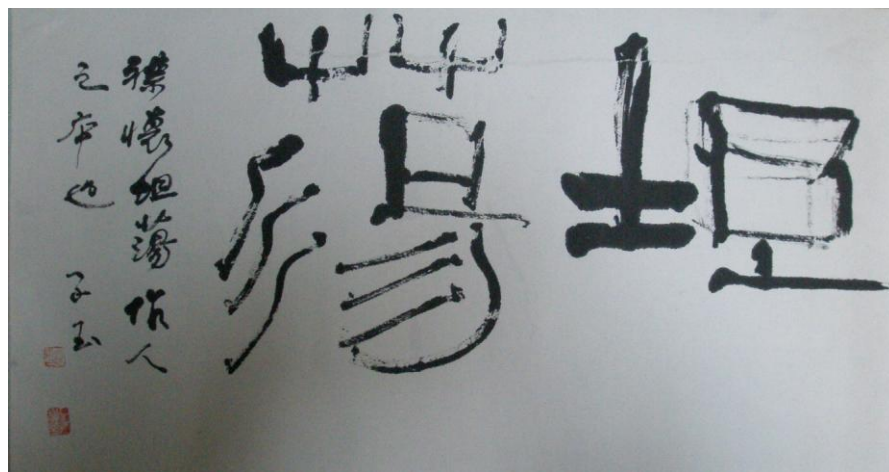
徐之六
九时年
2005年





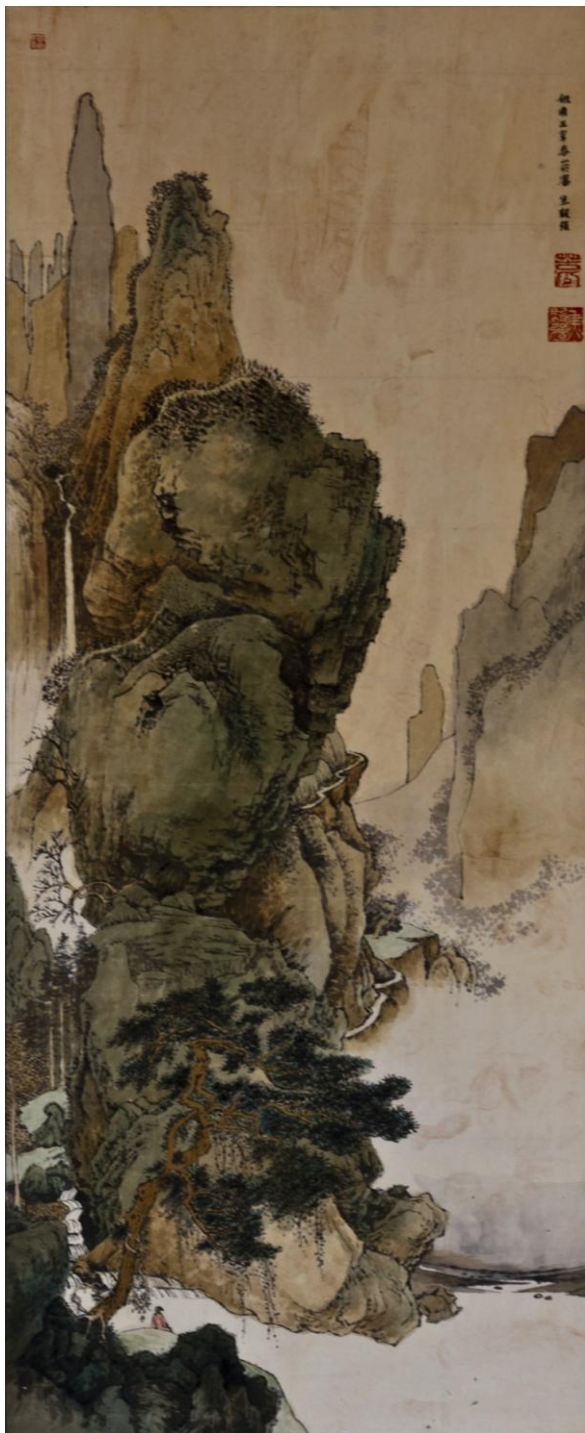


赵子玉 (Ziyu Zhao)





焦毅强 (Jiao Yiqiang)



杜文涓 (Du Wenjuan)



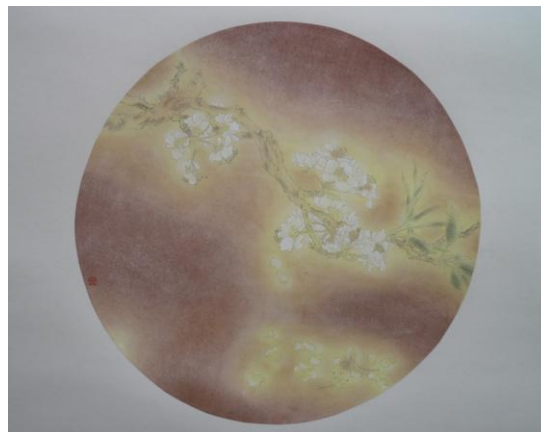
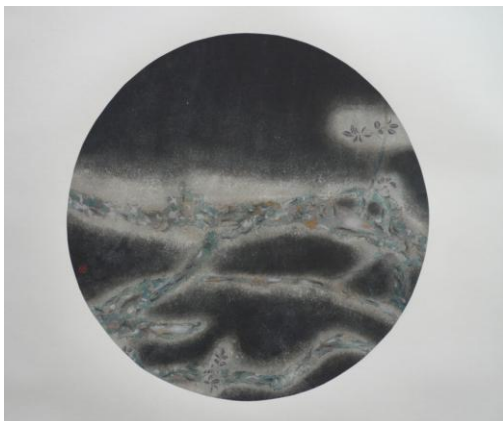


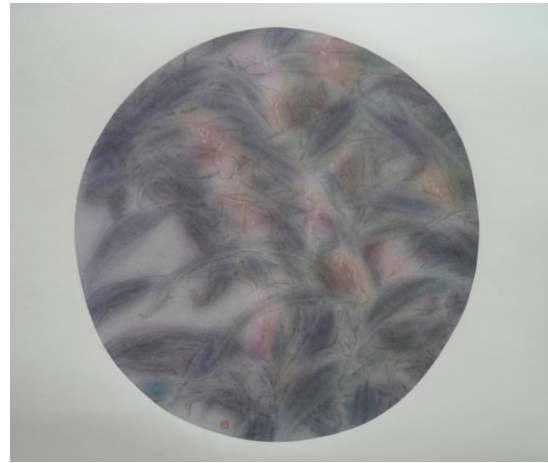


何先球 (He Xianqiu)



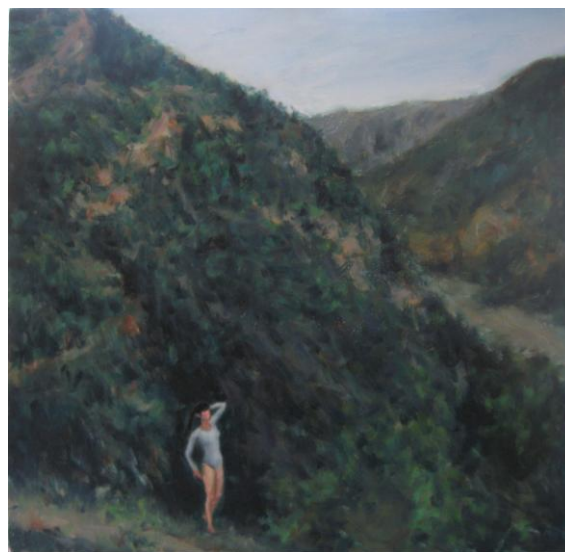
陈聪景 (Chen Congjing)





肖宝云 (Xiao Baoyun)



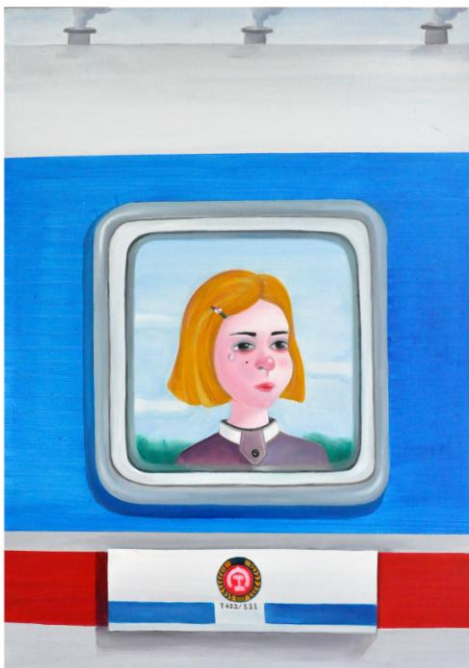
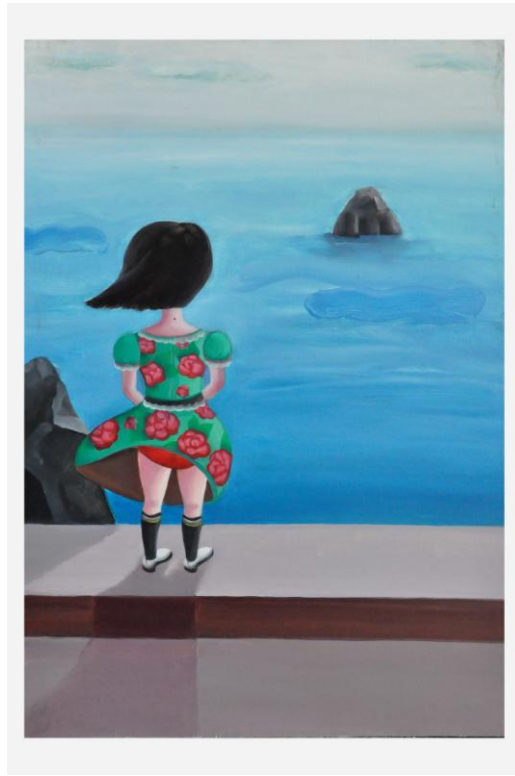


刘心泉 (Liu Xinquan)





王晓川 (Wang Xiaochuan)



熊佳翔 (Xiong Jiayang)





交流回顾 (History Review)

(西方油画在清代广东一带发展)



伍国莹便服像(佚名)，布面油画，早于1800年，红木像框，29 x 24 cm.



关乔昌临摹的伍国莹像(被误认为是耆英的画像, 1851 年在美国波士顿展出)



耆英画像 芬兰庐立伯纪念馆收藏



洒满血泪的海珠炮台(佚名), 早于1856年(约1820年)。海珠炮台, 是历史的见证。她不仅是一幅优秀的艺术品, 炮台上高悬的「海珠」二字, 注定了其不可替代的历史价值。她目睹、经历了中国历史上永远让人感到耻辱的那场战争。当年雄伟壮观的海珠炮台已不存在, 留给后世子孙的只有画家情感的结晶。第二次鸦片战争是英国以所谓“亚罗船事件”为借口首先发动的。1856年10月25日, 英军攻占海珠炮台, 五十门大炮全部落入敌手。至此, 珠江内河一带的主要炮台均被英军攻占。10月27日, 英军还利用海珠炮台的大炮, 轰击广州外城。广东油画在其萌芽、形成、发展、商品化以及后来衰落的过程中, 历经百年沧桑, 出现过许多杰出的画家和优秀作品。海珠炮台整体布局严谨, 色彩对比鲜明, 将炮台和树木, 船只和远山白云有机地融合在一起, 空间立体感强, 结构层次清晰。用笔即刚又细腻, 人物点缀恰到好处, 是西方艺术与中国文化内涵的有机结合。根据年代和画的风格来判断, 她应是关乔昌的作品。

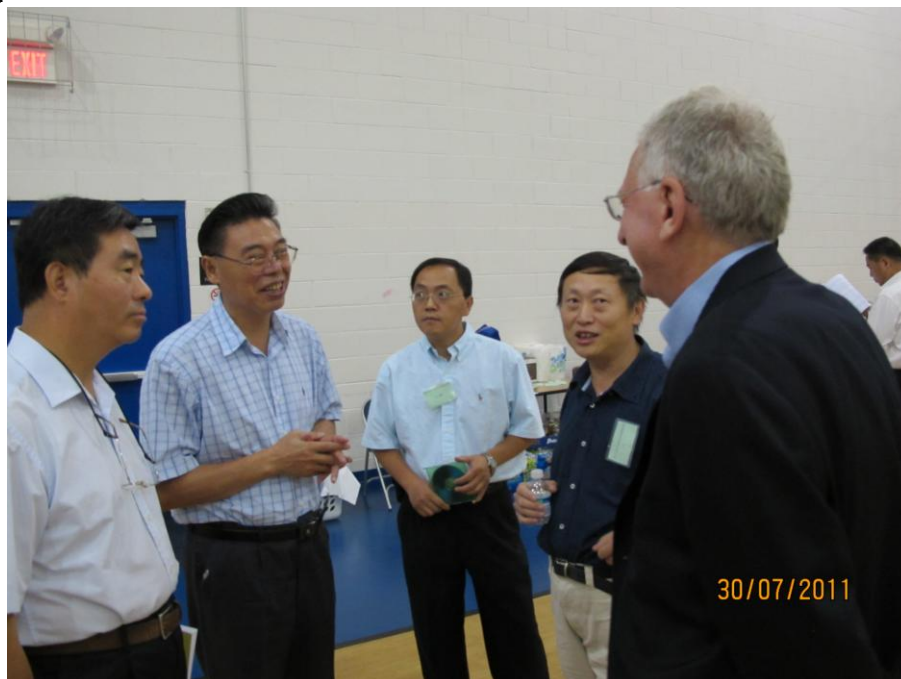


上左, 广州战船(佚名)布面油画, 约1810年, 23x30cm. 上中, 广州战船(佚名)布面油画, 约1870上右, 虎门炮台和战船(佚名), 布面油画, 早于1840年, 43x59.5cm.

展览简讯

美术探索研究院于2011年七月三十日至八月十四日，在弗吉尼亚州 Accotink Academy 举行《<美术探索绘画书法展>》。展览的目的是促进美国人民和旅美华人、华侨对中国当代艺术的发展和艺术成就的了解，促进中美艺术家的交流，特邀请海内外大师艺术家、中青年艺术家参加展览。本次展出了著名画家、书法家龚乃昌大师、慎召民、王椿淳、王粹人、Robert Gruppe、Charles Movalli、Frank Serrano、Armand Cabrera、Ann McKay、Genen Rantz、John Bannon、Jack Warden 等二十几位艺术家的近百幅作品。七月三十日 10:00 - 12:00 举行开幕式。中国驻美国大使馆公使衔参赞李冬文、人民日报北美中心分社社长温宪和中美艺术家、美术爱好者和志愿者约百人出席开幕式并参观。匡霖主持开幕式。罗伯特·约瑟夫 (Robert G. Joseph) 代表美术探索研究院发表主题发言 (PREFACE)。李冬文参赞发表热情洋溢的讲话。他回顾和展望了中美关系、中美艺术交流的现状和未来，并积极评价本次展览“非常高兴出席画展开幕活动。特别值得称赞的是你们的努力已被公众接受，文化艺术的国际间交流推动了人民的理解和友谊。为你们成功举办展览谨表衷心祝贺。” Jack Warden 代表艺术家发言。

开幕式前的交谈



匡霖(右2)向李冬文参赞(左2)和温宪社长(左1)介绍罗伯特·约瑟夫 (Robert G. Joseph) (右1)



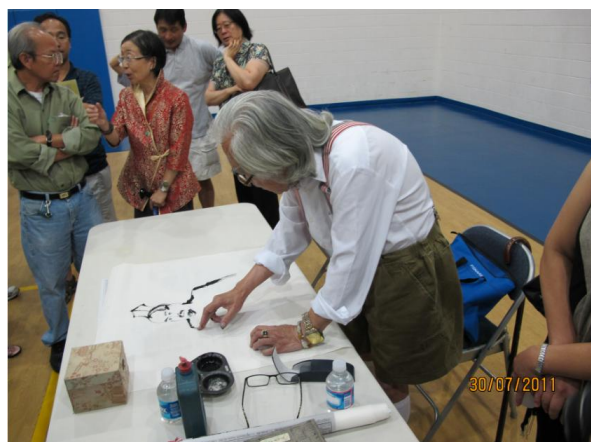
左图右起：1. 中国驻美国大使馆公使衔参赞李冬文。2 人民日报北美中心分社社长温宪 3 美术探索研究院副院长杨全哲。

4美术探索研究院副院长罗伯特·约瑟夫 (Robert G. Joseph). 5 美术探索研究院院长匡霖.
右图: 李冬文、慎召民、匡霖和 Jack Warden



1) 匡霖主持开幕式。2) 罗伯特·约瑟夫 (Robert G. Joseph) 代表美术探索研究院发表主题发言。3) 李冬文参赞发表热情洋溢的讲话。





1) 龚乃昌大师夫妇和慎召民合影。2) 龚乃昌大师现场表演。3) 慎召民大师现场表演，书写“上善若水”。他为本次展览书写横幅“和谐世界”。4) 龚乃昌大师和宦雷大师合影。5) 罗伯特·约瑟夫夫妇和中美艺术家。6) 美国油画大师 John Bannon (左) 和观众。

人民日报北美中心分社社长温宪当日发布简讯 “中美艺术家举行《美术探索绘画书法展》”

http://www.google.com/#scient=psy&hl=en&rlz=1R2TSHB_enUS331&source=hp&q=%22%E7%BE%8E%E6%9C%AF%E6%8E%A2%E7%B4%A2%E7%BB%98%E7%94%BB%E4%B9%A6%E6%B3%95%E5%B1%95%22&aq=&aqi=&aql=&oq=&pbx=1&bav=on.2.or_gc.r_pw.&fp=8582a8ced065ca1a&biw=1182&bih=620



美国主要中文报纸之一的《侨报周末》刊登记者报道。

http://www.sinovision.net/index.php?module=newspaper&act=details&col_id=764&news_id=180874



布展



展览筹备简讯

1湖州巨笔书法大师慎召民为画展赠送墨宝“书画同源”

在2006年多哈亚运会闭幕式的“广州十分钟”，慎召民表演六分钟。用一支以25公斤巨型湖笔(含墨30多公斤)重的湖笔，写下“和谐亚洲”四个硕大字，每个字大约16平方米。他在2001年首届“国际湖笔文化节”上，用81.5公斤(不含墨)的巨笔在600平方米的绸幅上书写“湖笔”二字，获得上海大世界吉尼斯证书。届时，在首届美术探索绘画书法展上，慎召民也将和其他大师进行现场表演。

美国弗吉尼亚州私立机构为展览赞助场地





(明) 花鸟 <<朝凤图>>纸本, 210x104 厘米

美国私人藏

海外拾珍(二)