

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 批评家文章

more

## 笔墨点评——检视新时期的笔墨经验

<http://www.msppj.com> 作者: 中国美术批评家网 专稿 时间: 2006-4-26 11:02:00

文/郎绍君

人物画家

吴山明

吴山明是第二代新浙派人物画的主要代表之一。80年代，他的作品逐渐弱化素描因素，把具有写实尺度的形象（合乎正确比例解剖等）与清隽灵动笔墨相结合的新浙派写意人物画传统推向极致。约1988年前后，他将宿墨意笔提升为造型、表意的主要手段，形象更加概括，笔墨更加灵动，拉开了与方增先为代表的第一代新浙派画风的距离，并形成自己意笔人物画的独特面貌。90年代以来，这种宿墨意笔画法对人物画和山水画产生了广泛影响。宿墨因胶性分解的作用，笔墨点线的边缘出现一种屋漏痕般似实又虚的积渗效果。吴山明能够熟练地控制多种形态的宿墨点线，用它们结构人物和表达意象。但他今后怎么走，似举棋未定。是坚持把宿墨点线作为一种单纯的造型手段，还是将它推向极端，变成一种目的？如果是前者，它容易因画法单一而加速作品的风格化；如果是后者，它可能走向抽象表现。

郭全忠

郭全忠是一个“要真实，也要笔墨”的画家。他拒绝了英雄主义、唯美主义和形式主义，追求有西北“土味”、处于自然状态的农民样相、行为和心理的真实。第一，用结构性笔墨而非素描性笔墨塑造形象，即以相对自由随意而内含生命力的笔墨组合，而非服从于素描法则的笔墨描画捕捉对象生动的感性特征，并达到笔墨自由性与形象真实性的统一。第二，坚持一种保留写实性的写意方式，即以适当的写实造型刻画形象的真实感和深度，但这种写实造型又出自讲究笔墨的写意画法和写意风格。第三，为了解决写实性形象与写意性笔墨的矛盾，他适当强调平面性，弱化体积与三度空间表现，适当减弱叙述性和细部刻画，适当引入变形夸张。第四，以生、毛、拙、涩和粗糙感处理笔线

个案研究
女性艺术研究
出版信息
网络交流
留言板

和泼积皴染的块面，使它们表现形，表现气氛，也表现笔墨自身的独特意趣。

## 李世南

李世南是一个有激情有强烈精神追求的画家。新时期以来，他的人物画有过写实、写意、象征、写心的变化，在画法上有过写实勾画、泼墨泼彩、意笔点画的转换。这变化与转换是沿着日益追求笔墨、表现性灵的路线进行的。他自己说1998年后开始将人物形象“视为笔墨的载体”，将笔墨视为精神的直接表现。其主要作法是，在灵感爆发的“疯颠”状态下操笔，即兴完成笔墨的泼、勾、皴、擦、积、画；摆脱形似的束缚，追求笔墨自身的意味与精神表现；喜画可品味的小画，而不求过大尺幅，不求展览所需的视觉冲击力；在画面组织上多做“减法”，以求单纯中的丰富，空灵中的实在；用肢体语言而非面部刻画传达情绪，像禅家那样追求动中之静。李世南当下面临问题是：变作笔墨载体的人物形象还有无自身的意义，这样画下去有没有可能“合理地”走向笔墨抽象？

## 田黎明

田黎明的作品风格鲜明，令人过目不忘。这种风格从传统没骨法脱出——将它淡到极致、扩散到全部画面。这种画法不只是为了塑造形象，也是为了营造一种心灵化的“阳光”境界，它朦胧、幽淡、静谧，似近又远，似真似幻。画家近年的作品（如写生和城市人物）加入皴法，演变成为一种有皴有染的笔墨结构，但仍然保留着“阳光”和“阳光”境界。可以说，田黎明用传统笔墨表现了现代观念，突出了个人化的感觉、幻想与形式创造，也可以说，他用传统画法创造了现代的笔墨结构，对传统观念如天人合一、中庸之道、宁静致远等等作了独特的视觉阐释。他的成功告诉我们，有了新观念的支持，可以用传统笔墨方法营造新的笔墨结构，对传统精神和传统笔墨有了一定程度的把握，可以更好地借鉴与融通现代艺术的理念和形式。这里的关键是，画家要选择一个符合中国画基本规律又与自己个性合拍的切入角度和方式。

## 梁占岩

90年代以来，梁中岩画人物从写实描绘转向写心写梦，从描绘当代北方农民转向表现想象中的迷茫人群，先后创作了《乐手》《大凉山人》《天籁》《红船》《失落的风景》《希望从每一天升起》等重要作品，笔墨风格也从勾勒与积画相结合的方式，变为一气呵成的写意。其用笔浑厚圆转，勾皴积泼兼施，风格强悍有力，直如韩羽所说“乃燕赵豪壮之气流注胸次、发于毫端”者。梁占岩善于用繁复的笔墨构置场面，喜欢把人物群像安置在特定环境尤其是阴郁的荒野之中，并力图以“随意生发”的笔墨进行描绘。但这“随意生发”有时像脱缰之马，缺乏必要的方向感和规范性，有时趋动之笔欲燥，繁复之笔欲散。笔墨如何与变形形象、精神追求相得益彰，并达到含丰富于单纯、纳规矩于纵意之境，是当代探索者面对的重要课题。

## 周京新

周京新初以装饰性的《水浒人物》进入画坛，几经变异，转向对当代人物、戏曲人物甚至山水风景的表现。他说：“要想抓住那些眼前形形色色的人物，并使他们服服贴贴地听你的摆弄，非得练出几乎像样的办法来才行。”这“像样的办法”即指他近十年探索

的新形态写意笔墨。这种新笔墨的主要特点，一是笔笔写出，但这个“写”不是传统意义上的书法用笔，“写”出的也不是传统意义和形态的笔线，更不是皴擦或渲染。它介于线面之间，不似勾勒又似勾勒，不似没骨又似没骨，表现轮廓也表现块面形质，宽博润泽，形态清晰。我这里不妨称之为“没骨用笔”。二是这种“没骨用笔”排列有序——依照形的需要和它自身的需要，或横或竖、或斜或正，或长或短，或粗或细，或浓或淡，还有大小、疏密、松紧、深浅的不同，具有鲜明的程式性。它是造型结构也是笔墨结构，画家的创造性探索，正是以造型求笔墨、以笔墨求造型的过程。他面对的困难是：如何使这种结构摆脱风格化的危险，更深刻地表现人物？

### 王彦萍

诉说个性化的生命感受，平面性结构，时空错置，适当变形的人物与动物，迟涩的线，对比强烈的色彩，是王彦萍作品的基本特色。她笔下的墨与色彩不是写实而是写心的，是一种诉说心理意识的语言。像夜空那样沉静的深蓝，火一样跳动的红，还有辉煌的黄，忧郁的紫，幽淡的灰以及它们的奇异组合，把我们带到梦一般的幻丽世界。当色彩、抽象构成成为画面的主人公，水晕墨章就降为配角了。她有时强调“以色当墨”，尽量在积墨积色时留下笔触（表明她没有忘记笔墨表现）；有时只强调大色块的对比，但涂色求厚重饱和（如《肖像系列》）；有时综合揉纸、粉色背托、拚贴、色墨积、水色调整多种手段，还把纸面肌理、毛茬感与鲜活的水色韵味融为一体（如《屏风系列》）。她的经验表明，水墨的现代探索难免弱化笔墨，但这种弱化并不都演变为排斥。笔墨及其韵味可以融入新的手段，赋予作品画更耐看的效果。

### 纪京宁

纪京宁善于描绘普通的女性，如她自己说的“用一个女人的心去揣摩身边的女人”，捕捉她们的甜蜜、欢愉、劳顿、慵懒、平淡、木然，描绘她们“不只是欢乐，也不只是痛苦”的日子，而非“编织美丽的梦”。她的描绘不唯美，强调在平面上构成，不追求体积与纵深，适当变形，突出形体语言而略于面部表情的刻画。人体多方，求其拙笨、稳定和雕塑感，而不追逐秀美、圆润与灵动。总的说，纪京宁在结构与造型两方面对现代绘画多有借鉴，而与古近传统人物画拉开了距离。其笔墨与这样的结构造型相一致：线描作为轮廓而存在，它突出形体而避免自身的独立表现，但其迟涩、生拙、简洁的特点本身又表现着一种朴素平凡的诗意。刻画面部和肌体用单纯的墨、色渲染，有时引入光影，求其润泽与光感；毛发、衣服和环境多用皴擦，求其骨力与苍厚。纪京宁面对的新课题是，怎样强化深度的刻画？

### 李孝萱

李孝萱勾画肌体或衣纹，都强调中锋用笔：多短锋，多用笔肚甚至笔根，无论焦墨、浓墨、淡墨还是重轻、枯润、虚实，都笔笔清晰，圆劲有力。这些笔线在造型的同时也表现自身的意态，与服从于素描关系（比例、解剖、透视、体积等）的写实人物画笔线相比，要自由独立得多。这自由性是与强化平面构成、追求变形相辅相成的。传统山水画、写意花鸟和写意人物画的笔墨也比较自由，因为它们不受写实法则的束缚。但对现代人物画而言，除了笔墨自由，还需强化对形象、心理以及人物关系的有力塑造，否则不足以表现人与社会的丰富性，更不能达到形象的深度刻画与表现。李孝萱对现代现代



都市社会荒诞性的表现，植根于他对现代都市和现代人的独特体验，这种体验与他的笔墨素养与创造是相辅相成的。如果他失去了对现代社会独特的个性化体验与发现，其笔墨的精神性价值就另当别论了。

### 李津

90年代以来，李津醉心于市民家庭生活的调侃式描绘。他和他笔下的主人公都告别了庄严崇高、正面反面、理想浪漫，脸上再也没有英雄般的豪气，圣徒般的虔诚微笑，都摘下了“人格面具”，呈现出芸芸众生的常态如吃饭穿衣、洗澡如厕、男女亲昵、闲居无聊之类。形式有工有写，其写意者，大都以柔细之笔勾描，染淡色，求其秀、软、轻、薄，好像一阵风就能将它们吹得无影无踪。对于画家来说，塑造形象仍是第一位的——略有漫画意味的人物不乏细节刻画和生活气息，虽然他（她）们的眼神始终正对着观众，却没有演戏做秀的感觉，而秀软轻薄风格也与这些形象十分的契合。李津的笔墨风格与朱新建等“新文人画”家有些关系，但又带着天津这个商业城市的味道。

### 刘进安

刘进安始终在追求中国人物画的现代形式。他曾用变形与超越时空的幻想代替写实，曾避开传统笔墨形式以追求表现的自由（如《云间人世》《我们都是》等），而后又探索现代形式与笔墨语言的结合（如《静物系列》和近期作品）。他经常远离墨色的氤氲，也不要刚劲含婀娜的笔线，把笔墨转变为块面造型下的直线皴擦，以求其机械般朴素单纯的表现，用他的话说，就是追求“笔墨袒露性情”和表现的“简单、明确、透彻”。这“简单、明确、透彻”如何不流于单调？画家首先用丰富直线皴擦来解决，使它们随着造型与结构调整力度、层次，调整横斜、长短、粗细、浓淡、干湿变化；其次是局部使用结构性的中锋笔线，形成直线皴擦的补充，增加作品的活泼性。总之，刘进安创造了一种单纯而明断、富于北方阳刚气质的现代笔墨方法与风格。如何用这种方法与风格表现广泛的人物题材和精神内容，还有待实践的证明。

### 张江舟

张江舟笔下的人物，不特强调他（她）们的职业身分与具体行为，而着重表现他（她）们由姿情体现的当下状态；画群像但避免情节性叙述，造型符合写实尺度但不求三维纵深感，这就为笔墨提供了相对自由的天地。其笔的特点是：一、以方而直硬的笔法皴擦，略似油画笔触，呈现的是“面”而非“线”，迅捷，直接，不同于一波三折的传统笔法，也不同于快速勾勒的黄胄笔法，不妨称之为“笔触式笔法”（江舟画过油画）。二、笔线多短，似断似连（形断势连），有力而富于动感。三、笔线与笔触式皴擦的组合具有很强的独立性，节奏有如跳荡的锣鼓点，是一种外倾性的表现，不同于传统笔墨结构的含蓄内敛。四、脸部勾画小心谨慎，求其精致，衣服与环境大刀阔斧，形成文野兼顾的特点。画家面临的首要课题是，笔墨与形象如何在更高的层面上相辅相成？

### 武艺

武艺是一个推崇直觉、现代形式并逐渐解构笔墨方法的画家。他读本科时就有出色的造型与笔墨能力，画肖像可以捕捉转瞬即逝的神态，巧妙借用山水画的皴法画五官。读研究生后迅速变化。《辽东组画》（1993年），描绘农村送葬人群，没有草图，用水墨一

次性完成，其画法几乎完全摒弃了传统写意与写实人物画技巧规范，追求一种像没学过画那样的朴素状态。更以后的《夏日组画》《黄村组画》《大山子组画》《马坡组画》等，把这一追求和趋势发展到极致，空间更加平面化，造型和色彩逼近儿童画，还略可看到夏加尔或马蒂斯等的影响，传统意义上的造型与笔墨被解构。从绘画是一种精神与形式的自由表现这一角度说，武艺的解构与个性化创造是合理而有趣味的，从一个画种必须保持其独特性的意义说，这种解构则意味着对中国画语言独特性（主要是笔墨）的基本放弃。

## 山水画家

### 崔振宽

崔振宽的山水，始终在追求个人化的西北风格。其基本特点是：充满式的构图，近距离的描绘，繁密的勾皴点画，层层积墨积色。近10年来，他以焦墨和焦墨着色为主，作品日趋苍浑、强悍和老辣。在笔墨上，他对黄宾虹多有取鉴，但他清楚干裂秋风的西北景观与浑厚华滋的黄氏山水是不同的，于是他取黄氏之苍而去其润，变其小笔勾画为大笔点簇并增加干擦，将黄氏墨、赭、石绿的色彩搭配转为墨与赭红色调的搭配。为了逼真描绘黄土高原的粗糙质感，他有时还在积墨中加入积色，甚至适当参照肌理的方法，一步步走向“法无定法”，笔墨也愈加凝重而随意。总的说，在笔墨形态与风格的极致化方面，崔振宽已大有成效，他也许应该更多关注笔墨点画的质量，如适当强化提按、弹性和节奏，适当松动墨色等等，以求大壮风格与笔墨意韵更高层次的共生。

### 姜宝林

姜宝林是一位出入传统、追求现代风格的画家。他的“积墨山水”，结构单纯，点画率直，墨色滋润，境界深秀，是一种减少具体描绘、省略叙述性细节、突出整体意象，但仍保留着浑厚华滋的笔墨。他的“白描山水”（或纯粹白描，或白描着色），以构成观念和手段营造画面，以富于粗细、浓淡和枯润变化的笔线组合图像，象征性地点染色彩，逼近了抽象，但仍有弱山水形象和弱笔墨表现。它以平面分割取代纵深表现，以几何形取代自然形，以白描和色彩取代水墨综合画法，但传统山水画最重要的形式语言——皴法缺席了。概言之，积墨山水坚持了笔墨方法，其白描山水的创造是以减弱甚至牺牲笔墨表现为代价的。姜宝林的选择是二元性的，提供了与一般写意山水和“实验水墨”都不相同的经验。这二元性选择需要两种能力的支持，也需要对守与变、求同与求异、极致与折衷的辩证理解与把握。

### 卓鹤君

卓鹤君长期探索将现代构成与抽象引入山水画，其探索在两级形态上进行，一级形态为“构成山水”——画面作构成性处理，山水形象适当装饰化，笔墨、色彩与山水造型相统一；二级形态为抽象性构成山水——空间趋于平面，山水形象趋于解体，仍有微弱的纵深感，但仍存有山水意象并采取意义确定的标题。作为轮廓的笔线大多消失，与山水形质相关联的皴法也大致隐去，笔墨失去了形的依托，成为更加独立的形式单元和墨迹形态，但还不是完全抽象的符号与墨晕。其特点是：有浓淡干湿和形态变化的墨晕统领画面，内含略似山、水、云雾、树木的笔线勾皴、宿墨渍块和肌理，它们精致而丰富，

或由墨晕连缀成气脉贯通的整体意象，或被大块的黑白几何形分割成碎片——前者是感性的，后者已露出观念追求的端倪。但他下一步走向哪里呢？

### 龙瑞

龙瑞是李可染的研究生，但他画山水主攻黄宾虹——从宿墨法、积墨法、渍墨法、用色法、用水法、留白法乃至整个作品的风貌，都可以看到黄宾虹居京时期（1937-1947）作品的影子。他把自己以“黄宾虹作为‘母本’”看作是“正本清源”、接续“传统文脉”的选择，并把这种选择的核心问题概括为“笔墨”，即“用丰富深刻的笔墨语言表现山川的灵动和主体生命的格调。”当然，龙瑞的作品仍可看出李可染的影响：有较多的设计性，较多写生状物的因素，笔墨比黄宾虹更平直紧劲，笔墨结构也更近于李可染式静穆的团块化。龙瑞的笔墨也透显出的他气质个性：厚重、苍拙，有一股大壮之气，这与黄宾虹“浑厚华滋”、李可染的浑朴深秀，都很不同。龙瑞通过黄宾虹探索山水画的笔墨之路是极有意义的，他的问题不在山水的意象貌似黄画（这是暂时现象），而在笔墨个性与笔墨质量的进一步强化。

### 王镛

王镛是开一代新风的书法、篆刻家，也是一位有相当造诣的山水画家。其画山水如作书，从不设计打稿，只循“笔笔生发”之理，一气呵成。他善以小笔写大字，把笔的锋、肚、根都派上用场。他喜用小笔（包括画大画），让“八面出锋”的裸露笔画而不是混沌的墨晕唱主角。他的书法多取民间传统，融跌宕俊逸与生辣拙野为一；他的山水喜用半生粗纤维纸，渴笔短线，横竖点子，适当皴擦，偶加积墨（笔积而非积染），亦如其书般的生辣跌宕，气象苍茫。王镛的经验再一次表明，以书入画是需要书法功底的，否则很难有高质量的笔线点画。当然，能书未必能画，画家还需要“画”的功夫。王镛以高质量的笔法和笔法运动求得了作品的整体和谐，但画面有时失之于“平”，缺乏笔墨结构的对立与反差。“笔笔生发”使他进入了挥洒自如之境，但过分执著于随机性会弱化理性的必要支持，容易滑向过熟的习惯化。也许他需要适当强化“画”的意识。

### 洪惠镇

洪惠镇是美术史论家，画家，擅诗文，通音律，而人生多坎坷。他画山水出于一种内在要求，一种超越尘俗、寻求净土的精神渴望。其结构画面，总是拈出一个“淡”字：淡的云山，淡的原野，淡的月色，淡的荷塘柳色，淡的心境画境。这淡的境界又总是简约的，朦胧空旷而孤寂，有时采取近乎对称的构图（如《旧荣》等），坐忘般的静谧画面，流露出一种思绪如缕、天地悠悠、嗒然解悟的诗意。在形式上，他弱化线描与皴法，突出造型与积染，而宿墨的迟留沉淀效果，也与作品的婉约风格和幽玄境界相一致。画家对南方文人画传统有诸多取鉴，但作品的风貌不乏现代感。洪惠镇的探索表明，传统与现代是紧密相连的，但勾通它们需要能力。笔墨不是孤立的存在，用它来创造现代风格、表现现代人的精神世界，需要相应的技巧，更需要相应精神与文化素养的支持。

### 范扬

范扬画山水，从黄宾虹和凡高得悟笔法，很快自成一格并形成影响，但业内评说不一。有的曰范氏直抵如来之境，有的则斥为“野狐禅”。在我看来，范扬的成功主要靠颖悟而非“渐修”，这颖悟表现在他对晚年黄宾虹和凡高的大胆综合：画面结构、用笔的自由挥洒和水墨淋漓效果多借鉴黄氏，弧形笔法及其旋转式排列多借鉴凡高。这里用“借鉴”一词，是因为范扬并不追求对二者的形似。范画取黄氏与凡高作品鲜明而充满张力的形式感，但无前者的笔线质量和内美追求，也无后者的内在燃烧性和表现诉求。换言之，范扬正是通过对这些外在形式因素的借鉴、修正与综合，建构了自己的语言方式，创造了自己的风格，并用它们传达自己对世界的感受和放达的个性。其作品可分为粗笔、细笔两类，以细笔为佳。总的说，范扬进行了一场不露痕迹的中西融合，其追求外张性而疏远内省性的特征，在当代具有一定的普遍性。

### 陈平

陈平是一位诗书画印兼精的艺术家。他的早期山水喜欢把所想、所忆和所梦，把陕北窑洞、桂林烟雨、太行山色和江南水乡融为一体，时有流云夜雨或农夫牧童出入其间，弥漫着一种静观自然、亲近乡村的田园诗意。在形式上，有时对画面进行构成性分割，有时在水墨基调上用广告色染画蓝天和红房子，把透明的水墨与不透明的粉色结合起来，用独特的色调反差造成一种现代气息。陈平喜用李可染式的积墨（或积、泼结合）塑造山水形象，但李氏多积染，陈氏多积画——在充分勾皴之后再积墨泼墨，以突显其纵意而多变的用笔。作品多用光：浓重的墨色经常与明亮的留白错落并置，这边如黑云蔽日，那厢似皓月临空。近年的写生，景色繁复，笔墨老辣，大有横涂竖抹、点画纷披之意。陈平早熟，画风稳定近20年，似乎面临着笔墨过熟和风格化的威胁。

### 许信容

许信容的画有两个背景，其一，他原本是油画家；其二，他“痴迷宋画”。这可以帮助我们理解他以宋画为母式、适当吸收西画因素的山水画。其作品，用简约的笔线勾勒树木、桥屋，以色彩和淡墨描绘块面性的山石，并通过多次着色、洗旧的方法，调整色调的冷暖，并使黑白关系能虚实相生。他还用涂淡色再洗去的办法赋予“空白”以微弱色迹。这些，都渗透着他的西画修养，但借鉴得不露痕迹。全景式的构图，精致的描绘、渲染与洗刷，没有光影的块面效果，赋予作品工整、空阔、清幽的特质。对许信容来说，笔墨个性与独立性不是追求的主要目的，主客体的和谐，空间境界的诗意，宋画式的浑穆古意，才是重要的。这样，他疏远了强调笔墨独立性的明清写意画，让笔墨与山水形象更亲密地融为一体，重新突出宋画式的绘画性。许信容以复古为革新、“再造”古典风格的经验，是很有启示性的。

### 张捷

张捷曾积极参与“八五新潮”，追求构成和色彩“张力”，90年代回归传统，重新重视“写”出的“耐看”的笔墨。十几年来，他探索“积点成线”式表现：用圆点与卧蚕形短线塑造山石树木并组合画面，局部略加晕染。以宿墨（或有类似效果的日本墨膏）慢行笔求其如屋漏痕的效果。离落纷披的点线及其连缀组合，在一定程度上分解了山水形象，突出了笔墨自身。画家心境淡泊，向往田园古意，其笔墨也有股散淡而怡然自足的静气，沉凝滋润，清澈明媚。张捷有一个体会，曰“顿悟容易渐修难”。忽然明白是



“顿悟”，下苦功是“渐修”，两者对画家都很重要，但就笔墨而言，必须从渐修立基。张捷也面临一个问题，即他的极具个性的“积点成线”画法，极易程式化、风格化，并最终导致重复。也许，张但需要再一次的“顿悟”。

### 张谷旻

约94年前，张谷旻一度迷恋西北景观，以细笔作大画，构铸奇雄神秘、具有宗教感的西部幻境。94年后转画江南，风格为之一变。所画九华禅寺，西湖园林或者古歙村居，大都岭岫出云，静无人迹，也没有鸟飞与风动，似乎是对烟雨江南的幽寂凝视。笔法沉实，风格以浑厚为基调，内含清峻。墨色滋润而有枯涩，晴光明灭、苍翠欲滴。概言之，其笔墨可用笔随形运、墨从笔变、笔骨墨韵、相得益彰来概括。张谷旻说，他重视笔墨与形象的统一，拒绝将笔墨与形象造境割裂开的“线条游戏”，但他的笔墨又不仅是造型工具，而仍有独立于造型之外的表现性。与他的西部山水之相比，其江南山水突显出笔墨的丰富与精到，但西部作品中那种强烈的精神追求与创造欲望，似乎有所减弱。此外，他与何加林等相互影响，在画法风格上比较接近，相互间有必要拉开更大的距离。

### 何加林

90年代，何加林以幻想性的构图和淡逸的笔法，画过记忆中的西北山水（他幼时在陕西生活过），境界奇异荒寒，画法多变。后来，他转画江南、太行和巴蜀，多写生和写生性创作。其写生大都对景落墨，大凡有两种类型，一类景色平远而亲切，烟云满纸，一片江南；一类景色高远而雄壮，层峦叠嶂，峰奇境险，气息略与早期的西北山水呼应，两类作品大都笔法细腻，墨色清润。何加林和张谷旻、林海钟、丘挺等浙系山水新锐一样，都有临摹研究大量历代名作的根底和较为丰富的创作经验，他们的写生，继承了李可染以来对景写生并在写生中探索新画法的传统，但比前辈画家更少精神束缚，更熟悉山水画的笔墨传统，因而能在更高的层面上把师古人、师造化统一起来，把山水形象、山水意境和更讲究的笔墨表现统一起来。这是对山水写生的又一次历史性的突破。在这一突破中，何加林的探索尤值得注意。

### 丘挺

丘挺成长于有浓厚传统氛围的学画环境。良好的书法功底，对古代名作的苦心临摹，使他对笔墨有相当深入的理解。来京后多画写生，为其笔墨和风格注入了一定的雄强因素。丘挺把写生视为“古人、造化、自我”融为一体的创造过程，写生过程中有强烈的笔墨与笔墨表现意识，他放弃墨膏改用研磨古墨以求气息之纯厚，追求描绘物态形质与若不经意般松动用笔的统一，突出笔墨的生拙感以抵抑过熟的习惯性用笔，用“以渴成润”的积墨法求笔墨的温润、层次和衔接变化，用“渍水、渍墨”传达某种模糊性感受等等。丘挺还认识到，风格化会导致笔墨情致和笔墨精神的丧失，所以要把自己的笔墨经验看作一把“双刃剑”，防止它僵化，以使自己“有可持续发展的可能”。这些，对我们都深有启示。



• 网友评论

简短而深刻,这是评论家所能做的。至于画家们的前程,岂是评论家所能左右?画家们有了新的进程,评论家也自会有新的认识。

feller

2006-8-16 01:21:00

简短而深刻,这是评论家所能做的。至于画家们的前程,岂是评论家所能左右?画家们有了新的进程,评论家也自会有新的认识。

feller

2006-8-16 01:21:00

...

nn

2006-5-11 07:45:00

注:网友发表的任何文字只代表个人观点,不代表本网站立场! 用户名:

确定