

龙瑞

河北美术出版社

卓
鶴
君
篇

画
囗
从
书
囗
从
书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旻 王婍娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 卓鹤君 / 龙瑞主编; 卓鹤君绘. — 石家庄:

河北美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②卓… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第137933号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社
(石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071)

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套(144册)总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

卓鹤君 简历

1943年生，杭州人，1978年考入浙江美术学院国画系山水画研究生班，师从陆俨少先生。1983年毕业并留校，任国画系山水专业教师。现为中国美术学院教授、博士生导师，中国美术家协会会员。



卓鹤君：整合东西方视觉经验的实验与创造

□ 文/范景中·傅京生辑撰

卓鹤君是一个淡泊名利，专心从艺的人。他的一位朋友这样记述：“记得我曾几次想让他搞一些有关他作品展览、获奖、受到好评的情况，但他总顾左右而言其他。他对我说，其实除了绘画，别的一切对他都是身外之物，包括什么获奖之类，也都是空的，对艺术是一种追求、一种奉献，而不能想以此有所索取；想通过艺术而名利双收，这是对艺术的玷污。真是‘鸱虽因影不俗，珥比牺标故高逸’，以致我每每望见他那独步而行的修长身影，便会有‘鹤立鸡群’的感觉。并因此联想到他的作品，联想到那些浮现于他笔下的云南山水的高峻奇伟，那些幽色幽韵的古远悠静，这难道不正是画家傲岸飘逸的人品写照吗？”这位朋友还回忆说：“记得20年前，他好不容易才借调到省文化局的美办工作，而且有关部门着手落实他的调动，他却并不声不响地去美院报考研究生了。当时大学文凭远不像后来那样必需，所以我们这些刚从大学毕业、自以为进了一个好单位的朋友都大为不解。有关领导也再三挽留他，但他却一意孤行地走了。待他毕业了，又出人意料地留校从教，而不像我们所猜想那样进美术出版社或回原单位。那时，大学老师的口袋可远不如现在这样丰满，而卓鹤君却执意迈了这一步。他说：‘留在学校里可以省去一切烦恼，一心从事绘画。’所以有人称卓鹤君是一切以艺术为生命的当代中国人。”显然，这位朋友对这个结论是恰如其分的。

对于自己的艺术道路和艺术追求，卓鹤君在《砚边遐想》中说：

研究生毕业后的20年，是20世纪最后20年。前一个10年我在山水画的笔墨上，后一个10年我在山水画的色彩上做了一点试验，画了一点画。同时也写了《砚边遐想》的几段杂想，比较真实地反映了我当时想法，对我的作品能说明一些什么。前几天，曹意强向我约稿。我一下子拿不出新的文章，于是只好拿来充数，幸好还有范景中给我写的极佳文章，连同一起，发表在今天的《新美术》中。我想这是一个回顾，一个总结。我是一个追求过程，不讲结果的画家。结果十个人会道你好，十个人会说不好，永远讲不清。过程中我追求了一点就一点，我心里就坦然了。

有论者认为，卓鹤君是一个纯粹意义上的画家。他孜孜不倦地追求是一种绘画的最高境界，而非别的什么。比如，他的山水画在同行圈内，被人誉为卓家山水，评价颇高；可在圈外，名字却很少被人所知，有些人深谙炒作自己以达到知名度的方法，不要说出国，就连下乡采风也要有文字宣传报端，而卓鹤君几次出国讲学，都是悄然去，不事张扬，甚至被一些国外城市授予名誉市民称号这样的足以使某些人手舞足蹈、趾高气扬的事，也从不宣扬。仅此而论，他的人品，就是他的艺术，譬如他作于1995年的《清音》，所表达的那种身置幽闲的世俗而淡忘名利的境界即可作为明证。

以上所谈朋友们对卓鹤君先生艺术道路和艺术风格的评价以及卓鹤君先生自己的一段话，无疑有益于我们对他的作品研究和解读。



艺术考察



《朱鹤君》图 1989年

鲜明的西方现代绘画语言与东方人同样鲜明的现代艺术观念，通过整合和实验，使其走向对立统一，便是山水画家卓鹤君先生的艺术风格。

有一篇佚名文章，对卓鹤君早期山水画的探索作过较到位的分析和叙述：

卓鹤君的山水画作品，有许多常人读不懂的东西，如巨作《山魂》之中的几何体黑块，《溪边人家》中的橙色直线，《红房子》中类似毕加索和勃拉瓦的立体派构架，《门前月》与《竹下》诗意图作品中的花布式图案，《山翠无穷》中的康定斯基式的彩色几何块，《幽谷秋晓》中的图案方阵，《夏云春水》中的“六法”全字及抽象构架，《雨后多彩的山》中蒙德里安的抽象画影子……无不让人觉得卓鹤君的绘画语言为何有非常明显吸收西方现代绘画语言的影子？

对此，卓鹤君是这样回答的：“小鸟在前面带路，风啊，吹拂着我，我像小鸟一样，来到花园里，来到草地上，来到卢梭的《梦》中的原野上。虎视眈眈的雄狮，漂亮的禽鸟，可怕的美洲野牛，一团团叶丛林的蓊郁，美丽的兰花以及异乡的水果，我无视那睡美人，摘下了她身边的宽大的，与天真、单纯的智慧混为一体的迷人的叶子。飞起来了，像《东方夜津》中的波斯魔毯那样飘然，那样奇妙，那样神秘。惨淡的月光下渐渐沙丘上，顿现海市蜃楼，贝聿铭的玻璃金字塔，光彩相耀，飞下来，走进去，一切都是那么神奇，蒙德里安《开花的树》的迷宫世界，这



山上一线梅 1989年

利8点差5分的90度旋转的怀表，挂在凡·高《自画像》的胸袋上，另一只套在毕加索《穆尼卡》的西班牙公牛身上，奔驰的足踏踏在毕加索他的琴上的，弹起美妙的乐曲。蒙迪阿阿尼·蒙克、莫奈、夏加尔翩翩起舞，手拉着手跳起马蒂斯《舞蹈》，是那么轻松自如，随着节奏的加快，构成了杜象《下楼梯的裸女·第二号》的立体世界。眼里又逐渐出现了康定斯基的《构图2号》，蒙德里安《红、蓝、黄构图》，达夫《那个红色的》……的重叠，重叠成一幅蓝色的画面，画中心空空荡荡，一支中国大毛笔无头无尾，发出红色的光，在米罗《蓝色之二》的蓝色天地，留下了12点大小不同的黑点，黑黑地魅力，多么放荡而又幽默，令人迷惑。一种幻觉，黑点带来了马蒂斯《下午5点钟》黑色与白色的世界，一种东方精神，是那么亲切又那么生动，沃霍尔《绿色的可口可乐瓶子》要一注入果汁，让中华幽默的墨香弥漫在玻璃的金字塔中。

美丽而又来飞翔的文字，如小夜曲那么迷人，甚至忘却他是一位山水画家，谁成就了笔调清晰的散文作家。卓鹤君的散文文字是在交往他两次去西方讲学之后，进入了西方现代艺术的花园有如“小鸟”一样的高兴，有如乘坐“波斯魔毯”那般神奇的感觉，

有如贪婪地采集康定斯基等现代派大师的形式语言。

上引佚名文章中的这段话，是知情者对卓鹤君先生艺术风格形成的文脉来源作过深入分析，研究之后的真实而准确的概括。这个概括，对我们分析、理解、研究卓鹤君先生的艺术风格无疑会起到引路标的作用。

确实，如果不读上述引文中卓鹤君先生的自述，就无法了解他为何能立足中国文化本位在作品中移植西方现代艺术语言的真谛。他的话语，看似一草一木情调，却是显现出他作为中国画家缘何引进西方现代艺术语言的独白。西方现代艺术语言作为西方语言体系中最丰富的视觉形式出现于卓鹤君面前，如同东方艺术语言一样的浩瀚与博大，他钟情于汲取康定斯基、蒙德里安、莫迪洛尼、蒙克、莫奈、夏加尔、马蒂斯、毕加索和米罗、马蒂斯、沃霍尔等艺术大师的语言，是为了对传统绘画语言进行适合当代中国文化的解构和重建。

三

在卓鹤君先生看来，绘画形式手法不仅是画家个性化的标志，而且还是画家思想、观念的载体，卓鹤君显然认识到了中国传统山水画的“形式语言”在当代文化时空应当有适合时代需要的创造，因此，他带着这个非常明确的思想不仅对传统山水形式语言进行了认真的反思，而且对西方现代艺术语言作了深入的考察。结果，这样的反思与考察不仅使他欣喜若狂，而且还从西方现代艺术语言那里“理解”了“形式语言”的基本价值和意义。

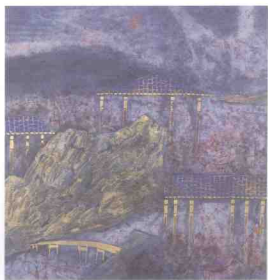
对此，卓鹤君有过这样的坦露：“一个漂亮的结构体系，五颜六色的钢筋框架构成而悬挂在圆形的球体建筑里，中央被合成一个正方体，像一个珍宝盒。珠光宝气的闪耀，形成的光感应感觉，是辉煌的，摇荡翻腾的幻觉，我被现代科学家带进了‘时间隧道’，带到了德国包豪斯学院康定斯基的表现年代。一种现代抽象先驱者的艺术精神充实了我。康定斯基给我的第一句话就是：我们正迅速接近有理性的和有意识的构图的时代，到了那时画家将自豪地宣称他的作品是构成的。”卓鹤君在这里表达出的是他对西方现代艺术精神的理解，以及他对中国古典山水在当代文化时空需要变革的信念。显然，他十分赞成康氏的“构成”学说，并且接受了康氏的忠告，于是，在卓鹤君当时的艺术创作中，我们终于看到了他的与中国古典山水的形式语言截然不同的形式语言创造。

在卓鹤君借鉴西方形式语言而对传统山水进行的探索中，他还有一个重大突破，即借用西方现代色彩手法丰富了他的绘画的形式语言，在他当时的画面中，刻意安排的鲜艳色彩，看似格格不入，却是古今中西对统一色彩新手法，而且这种手法使他一磨十年，最终使他的山水创作，攀上了当代山水画创作的高峰。

在卓鹤君借鉴西方“构成”学说以及色彩成果而进行的形式语言创造中，他所做的大胆探索首先是肢解传统山水画的笔墨结构，然后，又创造性地借用毕加索和勃拉克等人的立体派语言重新组合点、面、线



《景时怪》1989年



《景时怪》1992年
丁光建摄



和房子，使得他的画面获得了形式语言的全新收获。不过，应当说明的是，即使是在此期间他的大胆探索中，他所受到的传统文化的教育，最终还是使他的画面中的形式语言没有被西方的形式语言所俘虏。由此，我们不难看出，卓鹤君是以一种更虔诚的信念，才进行完水墨实验及进行色彩实验，这是他完成一个课题，又去迎接一个新的但又是那么神秘而又神圣的课题，这就是他不甘心一辈子只营造一个程式，只圈一个“句号”的精神。有论者认为，这应该是现代主义大师才有的品格。

四

有人认为，卓鹤君的这个“大师”的标定，在于他创造了大师级别的形式语言，这个形式语言不仅是于史无载的，而且是个性鲜明的，是个性化的形式语言绝唱。毕加索之所以是大师，在于他拥有立体派语言，不同视角形象整合及抽象与具象的融解与重建了一个史无前例的语言。卓鹤君作为革新中国山水画的闯将，能够在肢解传统构架与笔墨创造方面获得成功，并且在应用西方现代艺术语言方面又做到了使其经过东方精神的改造和整合，从而创造了既属于时代，又属于他的崭新的山水结构语言图式；卓鹤君的成功，当然不是孤古不化的个人能够成就的业绩，是他丰厚的中西文化底蕴，使他最终获得了创造的成功。

卓鹤君这样总结自己的艺术创作：

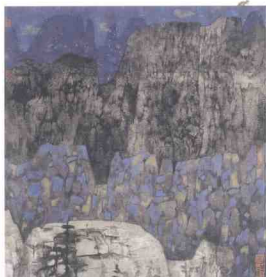
(1) 我对我自述：作为一个中国的山水画家，应该看到山水表现固有而不变的程度阻碍着山水画的表现为。我感到这种程度是对画家精神的一种束缚，使之不能自拔。画家不仅要到笔墨情趣适意，而且还要到同样来达这又思意的的一种“形式”理念。“形式”与“笔墨”一样，同样是画家的一种情感宣泄，是画家个性的表白，是画家和时代的一种“节拍”。

(2) 我的心底更明白了，更自由了。我将会随时接受来自内心欲望所需求的一切新东西，是不假思索的，只要内心所求真是真的。

可见，卓鹤君能有今天的鲜明的个人风格同他迷恋使用“形式”语言来宣泄其思想、情感乃至精神向往有关系的。

卓鹤君的山水画，具有鲜明的借物抒怀特征，他总是借助“以此物比他物”的方式，把自己所要表现的对象象征化，并从而依据其象征意义来使画面似山水而非山水，非山水却又又是山水，他的画面的玄妙之处，就在于这如雾里看花般的似静而动、似动而静乃至似真似幻之间。故其画面的扑朔迷离之间，总有一股魂梦难寐的力量令人感到魅力无穷，总感到画面有一种特殊的视觉张力迎面扑来，对于欣赏者，这是一种具有神秘意味的奇妙审美体验；心灵在画面感染下，情感的火焰已被点燃，却又难以用语言表达清楚。从欣赏学的角度而言，这就是画家在作画时已有意无意地给读者留下了再度创作的广阔空间，使你能面对他的画，有韵味未尽的美感。

有论者认为，卓鹤君作为1980年的《吴山尽处越山狂》，作于1991年的《无题》，作于1992年的《回首青山是云》、《幽听青山钟，逗在白云里》等等



卓鹤君 1992年

都显示了“一种画外之美，十分耐读，所以面对他的画，我们能够感觉画家仿佛是在闲云野鹤，等你听到一声清啸，茫然四顾，斯人已去，留下的仅是一片踪迹、一段故事。画家在何处？画家为何作此画？此画何以如此模样？读者不能不长作徘徊，因为画家虽从画中经过，意欲纵横画外；他入画之时你不知，他出画之时你不觉，在不知不觉间为你营造了一种异处风光，且有题外无题，而无题却似有趣，令你难分难解。一如读李商隐的七绝、艾略特的《荒原》。这个论断无疑是准确而到位的。

有论者认为：“卓鹤君在这里作的是观念已经现代的表现，表明现代主义美学中的‘形式是个性的标记’已经深深植根于卓鹤君心中。卓鹤君的风格之中显然有西方大师注重形式语言趋向构成的影子。卓鹤君的成功建立在传统审美方法中的那些迟钝了的病态细胞进行激活的基础之上。”这个观点显然有一定道理，但卓鹤君决不是一个数典忘祖的人，在我们看来对西方视觉文化的接纳、借鉴，只是他希望能重建中国山水画当代形态的一个重要手段。因为卓鹤君的《长城》和《红长城》已然是无言的证明。

《长城》这幅画，在一个飘渺隐约，似云似雾的偌大空间，表现了长城的柔和舒展，并且宁静得似一长龙的飘带，仿佛只有一处高耸的楼榭含蓄地呈现长城本质的阳刚之气，余下的却都仅是阴柔。这是一种俯视中的感觉；还是一种对历史的沉思？画家在这里表达的是一种和平的信念？抑或是对民族团结的赞歌？还是对祖国母亲的讴歌？我们仿佛看见画家正站在历史的峰巅深情地注视着长城。触类旁通，这就使我们得到一个启示：对任何事物都必须选择最新的观察角度，唯此才能使自己的作品与众不同。可以说卓鹤君这一绘画选择，也就是古人所说的体貌，虽在手法上有对传统的再造意味，但也因此而出新意。

《红长城》与《长城》描绘的对象虽相同，但由于观察角度的不尽相同，这便出现了另一种内涵，表达了另一语义：在墨山丛林的浓淡之间，几笔桃红色的道劲曲线，显示了画家心中雄峙万山的长城风采，这桃红色该是画家最心爱而且常用的色彩之一吧。在这里，他们凸现画面，使人想起秋阳下的城墙，想起一种久经风霜的鲜艳壮丽，再以一个“红”字肯定了

此刻笔下的长城，画家的意在何处？读者自可见其见仁，而我们读此画，便会觉得一股浩荡正气直扑胸襟，且能受到一种历史的厚重。

五

古往今来，以黄山为绘画题材的作品数不胜数，而倘若将卓鹤君的黄山置于其中，欣赏者便会“听到”不同凡响之声：黄山的风光，世人皆见，卓鹤君的黄山，却唯他独有。因为他的黄山，既不是自然的黄山，也不是纯艺术的黄山，而是精神型的黄山。他笔下的黄山，无论是在旭日初升之中，还是暮色苍茫之时，抑或在乱云翻飞之上，还是冷月笼罩之下，虽然都充满一种壮阔，一种瑰丽，但更主要的是他的黄山，在具备黄山所有特征以外，又多了一层强烈的感情色彩。

读卓鹤君的黄山，我们会想起黄山的人文结构。因为，在这里，客体的黄山已成为卓鹤君倾诉主观情感的黄山，是不仅仅以外形的美来打动人，而是用内在的美来感动人的黄山。如他的《黄山落日图》和《黄山魂》，前者山在云外，云渺山间，树峰峰里，全部笼罩在一片强烈的光芒之中，而众峰之巅的那一枚似落非落的白日，其光芒如浩荡的山风，吹响千山万壑，使人仿佛听到金戈铁马之声，一种慷慨而壮烈的情感油然而生，这是一种大寓意。而后的构图极为简练：几峰危岩数笔落木，仿佛全在狂风暴雨之中，但虽扶其神，无一不在展示一种不屈不挠的精神，这正是画家心中的黄山，正是黄山之山以瑰丽的原因，称之为《黄山魂》，又何止仅仅道谢黄山而已？山是画家之魂？还是画家是山之魂？

再请看他作于1994年的《山魂》，这更是一处深刻的拓展。长卷虽只有黑白两色，黑是苍苍怪石也罢，白是云水岚雾也罢，我看到的是那些高山流水无论在黑夜或白昼永不改变的壮观，是黑白两色所呈现的七彩时空。也许这便是画家所体察的山魂，如此山魂、天人合一，既有“解衣盘礴”之气，又有“冥想妙得”之奇，虽然含蓄而呈显张力，虽具诱惑更是震撼，读这画，谁不叹为观止，心为之动？自然的钟灵博大、深远、壮丽被意所融化，而画家所表达的却仍远在画面之外，任凭读者去联想，那怕想入非非。

就艺术而言，现代艺术并非就是现代派的，现代派只是一种艺术流派，而不能包容所有的现代艺术。如果我们把卓鹤君的作品如他的《明尼苏达州的冬天》置于西方现代派大师毕加索或者别的什么印象派、抽象派大师的作品之中，就不难发现这样一个现象，这就是卓鹤君的某些绘画语言有似与他们相似，但他所表达的现代意识和审美价值则与他们大相径庭。

学者曾文义叙述过卓鹤君艺术历程中的一段趣事，这位学者说：“缺乏民族文化底蕴，没有中国古典文学的修养，如何能成真正意义上的画家呢？数年前，我与卓鹤君、朱关田曾因涉及此事，我说，有些画家好容易画了一幅自己满意的画，末了却草草题了事，虽说这未必就是功败垂成的失策，但至少对不起自己前额的辛苦。当时卓鹤君在一旁默默



1995年

听着，末了，才说了一句：‘骂到了我痛处，我也一样啊！’当时弄得我有点尴尬，仿佛我是有心在调侃他似的。说过就忘记了，时隔数年了嘛。但这次卓鹤君赠我他新出的十二幅画卷，我却真的在欣赏他的图画以后，推敲起他的画题来了。得出的结论是两个字：不错。比如他的《大江左边右边的山》和《杳杳钟声》，看画题便有一种诗意，前者是说山在大江的西边呢？还是说大江在左，山在右？或者说山的左边右边都是大江？以使人在看了画题再去读画成为一种探胜，读了画后再看画题又是一种咀嚼。而后者更有点玄乎，钟声本无形，而画又是视觉艺术，对于视觉而言，钟声永远是杳杳的，但我看到这幅，竟然仿佛听到遥远的钟声，虽然作者说它已经杳杳了。我甚至因此想起了一处科学道理：光速要远比声快，并从中悟到另一层意思，莫非画家此作在说明一个哲理：有些时候，有些事物，当我们看到的时候，该发生的早发生了。画虽可以固定深山奇观而难以固定远去的时间呢？这样的命题，才是充满诗意的命题，从而证实“诗中有画，画中有诗”乃是中国画的历史结论。至于卓鹤君这套新作的其他画题则是一种以不变应万变的以静制动的选择尝试。且不提一现就令我心动的《山魂》，就选《清音》、《金秋》、《红房子》等等，虽然一展画面，初以为为命题平淡，但读画以后，却不仅发觉了画家对命题的用心良苦，而且还发觉了画家对命题的深层了解。仿佛在告诉人们：画题虽是一种说明，但是否会有艺术张力，其实际以画面的内容而定。只有生动丰富的意蕴才能充实画面，并且被画面所点染，使它似从山深处的一把火把，引你进山探胜，所以有时似虚而实的命题还不如似实而虚的为好，因为画题是全部作品的有机组成部分。读画至此，不觉反思自己对命题的偏颇之见。但卓鹤君的这种不以我的唐突为奇，反而自责并引以为鉴的治学作风，严谨得令我钦佩，真是成大器者必大德也。”

卓鹤君曾经说过：“贝利的反应总比其他人们的确信这不足是他故作谦虚之语，不过，人们也会看到，他常出人意料地用他比別人慢30秒的反应，迈出了远远超过别人的一大步。卓鹤君曾在《自序》中说：‘80年代我对山水画的笔墨作了一点尝试，90年代我对山水

画的色彩作了一点尝试。”而只要我们将他这两时期的作品作一比较,便发现他的作品有一种令人惊叹的超越自我并紧随时代审美变化的跨越。在此,不妨将他作于1985年的《清音》与他作于1995年的《清音》稍作分析,便可清晰地“跃跃”的轮廓。

分别作于1985年和1995年的《清音》,是两幅同题画,前者以山村水,后者以水村山,这都是无可厚非的;变化在于前者的清音是让你入静而倾听,而后者却要在闹中觅静,那用紫蓝和赭黄两色构筑的线条和块状所分割的画面,仿佛是卡通片中那些变幻着的五彩音符,渲染出一片热闹的景象,而在此之中,一泓清流夺路而来,给人一种从喧嚣的闹市皈依自然的感觉,这清音自然而然而更显得恬静。这是一种反衬,或者说是一种反喻。古人有云:“炼字不如炼句,炼句不如炼意”,如果说卓鹤君对山水水墨的尝试是一种以炼句达到炼意的过程,那么卓鹤君对山水色彩的探索则是一种以炼意反归炼句的过程。这是一种反思,是一种对绘画语言的更深一层的探索。这使我认为卓鹤君正在绘画中尝试着使用丰富的文学修辞手法。假设仅用水墨作山水,就像在文章中使用单一的比喻手法,而用色彩画山水,则已是唐宋散文和诗词中所谓的博喻了,或者也可以说是莎士比亚的比喻。比喻是比物以意而不指言一物,是象外之旨,如《易》之有象,取譬明理。而用多种多样的比喻来加强形象的感染力,则是博喻,能使读者应接不暇,最后才发现作者的本意,便更添了一层回味。

在如上意义上,卓鹤君1994年的《雨后多彩的云》和1997年的《金秋》都可以视为将文学的博喻手法运用到绘画语言中的典范。

六

卓鹤君先生的山水画以具象和抽象相结合的图式形态著称于世,以具象和抽象相结合的审美特征,与卓鹤君对自然、社会、人生以及艺术的基本功能的研究与思考有关。卓鹤君在谈到自己的艺术观点时,如是说:

形式始终与它所在的时代紧密相连,它是相对存在的,因为正是今天至为重要的表现手段产生反响,内在才会自动地展现出来,形式是内在意蕴的外在表现。每个艺术家的精神反映在自己采用的形式中,形式是个性的标记。有多少寻求上帝的人最终在上帝的雕像面前取败于承认:有多少寻求艺术的人终于迫于无奈来表达自己的意图的一种形式,不管是寄托、拉拢、哀求或者蔑视、高。

“艺术家和本民族的联系反映在形式里,作品中的重要特征是民族因素。在形式问题上,最重要的是形式的产生,是否出自内心的需要。”康定斯基的一席之语,十分可贵。“内在的必然性”是康定斯基理论的基本术语,论艺术的精神基石。一切在于艺术家内在的一种强烈的欲望,一种内在的冲动,一种精神所求。故而,可以说一种艺术形式是画家的精神反映,同时,也是画家一种个性的发挥与时代的体现,一种民族精神的弘扬。画家不仅要写笔情趣逸思,而且还要写同样表露心灵意蕴的一种“形式”的述思。“形式”与“笔墨”一样,同样是画家的一种情感宣泄,是画家个性的表白,是画家合上时代的一



卓鹤君 1995年



卓鹤君 1995年

种节拍。

当然,卓鹤君先生的山水画并不仅仅是注重形式,也是徒有其空架的形式,在他的作品中,通过形式,我们看到的更是更深入的精神内涵。鹤君先生曾说:

求真:人类有一种信仰,就会带来一种既深沉又因的虔诚,从而产生一种精神的淋漓尽致。艺术家的一种信仰,带来的是一种至高的欲望,从而产生一种精神淋漓尽致的发挥。布德说:“激动若狂的人,心灵颤栗的人,不甘寂寞的人,不断进取的人,沉思冥想的人,对自己的作品不断地怀疑和否定,不断地复兴创新的人,他们才是最好的艺术创造者。”记不清是1983年还是1984年了,意大利电影在上海展出,安东尼奥尼导演的《红沙漫》对我的影响,至今还在我的感觉之中。片子没有什么情节性的内容,只是顺着女主角车祸后患的精神分裂症,展开的故事。直到后来,一种弗洛伊德的精神分析所展现的强烈的视觉效果,使我边看边坐立不安,极为激动,感觉太刺激了,一直保持到今天,它使我常思考的一个问题,就是艺术的个性问题,特别是文学性对各种艺术个性的影响及制约。安东尼奥尼通过这部影片,能勇敢地摆脱来自文学的约束,强化电影艺术个性的发挥,而且是淋漓尽致地发挥,这种创造精神的伟大常常令我反思:绘画,也必须摆脱文学性,摆脱对此的依赖。对中国山水来讲,“意境”一直被认为是山水表现的最高境界,可我想,只有摆脱这种主旋律文学性的缠绕,山水画才能迎来新的起点,任何



卓鹤君 1995年



卓鹤君 1995年

艺术,都不能主次移位,否则必然带来艺术本身的自我萎缩。我认为中国山水有无限的生命力,但只有画家不断地反思与再认识,才能使画家们探索的灵感得到艺术本身的一种磨意识的发挥。

我们相信,通过上述文字,人们也会对卓鹤君先生的艺术创作有一个初步准确的了解。而在这个意义上,我们不妨再读读范景中先生对卓鹤君先生的艺术创作的分析和研究。范景中先生撰写的《卓鹤君的山水世界》,是一篇较为系统地介绍、研究卓鹤君艺术成就的文章,现摘要如下:

卓鹤君显然愿意从古代的典范中借鉴别的东西。他从宋人的画云中发展出了空白的一种表达方式,他大胆地运用老子所强调的中空思想,于中间空白处用意最微。卓鹤君较早的作品《浮空积翠》表现的如烟云虚空,发于林泉,出入风雨,飘乎往来,卷舒苍翠,荡乎无穷,仿佛飘渺的境界,作者写空烟,生趣无穷,极空茫且有深意,仿佛从真相中虚静而出,动力全来自空当中的空白。

近作《墨彩丹青》则是另一番气象,写石破天惊,乱山如笋,碧霞上浮,翠壁下断的景象,甚是雄伟,上起群峰,施以皴染,下面朱印点之,色丽而古。然而此画的关键之处却在中部的空白。这是一种中心放射式的构图,空白不仅调节着色彩的对比,支配着节奏的组合,而且群峰奔会,丹青生发的效果也仿佛全赖其所致。

除了空白的效果外,这幅画的赋色也值得再写一

笔。我们知道，卓鹤君曾在传统的青绿山水上下过很深的工夫，这幅画却变化而出，脱离蹊径，使我们油然而想起南对石谷的一段评述：“青绿重色，为浓厚易，为浅淡难。为浅淡矣，而愈见浓厚为尤难。惟赵吴兴洗脱前人刻画之迹，适以虚和，出之新粹，浓纤得中，灵气峭脱。愈浅淡愈见浓厚，所谓绚烂之极，仍归自然，画法之一变也。石谷子研求甘余年，每从风而晦明，万象出没之际，突然神解，深入古人三昧，此百年所未有也。”很可能，卓鹤君受到了石谷子这一成就的鞭策，因为，在某种意义上，《墨彩丹青》也取得了类似的一些成就。值得注意的是，他的《清音》一画别有一番面貌，可以说是一种变体，把中部的空白移到了左上方，但这次的空白却是光源所在。这几乎提醒我们，它的空白之处往往不是单纯的空白，而是带有光感，因此把它和文艺复兴的画家弗兰切斯科的《君士坦丁大帝之梦》作一比较是引人入胜的。那幅画是西方画史上处理光线的典范。《清音》和它一样，光线都来自左上方，而且都给画面带来了一种神秘的气氛。我不知它们是否有联系，如果有的话，那也是卓鹤君的灵心妙用，因为一幅是人物画，而另一幅则是表现了一种寂寥旷寂，苍翠晶然，令人目眩的光感效果的山水。

我曾经在别处讨论过中国画中的光影问题，这里，我乐于借机再次述及。在西方，这个问题从文艺复兴到20世纪之前一直是西方绘画的中心问题之一，但在中国则情况不同。我们知道，诗人早就对光影的描绘有着细腻而微妙的感受，留下无数的佳词佳句，供人传诵。但奇怪的是，在画中却罕有所见。虽然沈括在《梦溪笔谈》中表达过关于画面光影的理解，也有过描绘反照之色的描写，使我们在千载之下遐想，后人肯定有过描绘光影的讨论，但典籍残缺，我们最终依然不甚了了。当然我们在明代抄本朱高拱的《无天玉屏并景》上也发现了各种关于极光的影绘，但那却没有进一步引出绘画中的普遍问题。我私下里常想，沈周写丁未雪月的光景，能把自己争妍的的感受表达得那样具体，那样真切，何以不愿去用画笔摹形造状，挥笔而写月色在梧桐翠篁之间徘徊，微风到竹，衣影上的境界，那么清亮，那么传神，何以在谈到画中之光时，却只用了“色光态在形似之外”便一笔带过。

这些耳闻难答的问题，让我们猜不透是画家有意回避，还是根本不屑一顾。然而卓鹤君却不愿让这一问题在西方画史上如此重要的问题继续悬置。《卓鹤君画集》中的第一幅画名为《和平下的山岳》，似乎表达了这种意愿。尽管整幅作品是在放置后寥寥几笔挥写而就的，作者却让我们注意到在大块墨团浮动的光影，光影确实造成了奇特的效果。我们不知道光从何处射来，似乎画家也像造物主那样，暗喻一声：要有光！于是就有了光，而且光影使画面俨然一张若林石散，万窍怒号之态，令人再次想起作者对老子的关于创世历程的引证。

这种光影所知还发现他在画中的不少段落里。在《湖光山色》中，我们又遇到了他所偏爱的中心数射式构图，远山和近山都沐浴在中心的光照之中，笔墨秀润，悠然神远；画的题目则向我们暗示，这是作者家乡的景致，但它却不是徜徉在西湖边所闻所见，



《海天阔远》 2005年

而是来自画家的想像世界，既有时传统问题的解答，又有时对古老的思想之道的感悟。而这种感悟，在《雨后斜阳》中表达得更具有震撼力。作者让我们看到，在绝壁巨壑之间，似有一道道光在残照中飞舞，“变而不灭”的古典主题以一种现代的形式异军突起。

卓鹤君的创作，与前辈画家一样，有一种共同的心愿：营造奇幻的世界；而且坚信：虽曰幻景，然自有道，理之同实统一。卓鹤君所不同于他的前辈的地方，显然在于他更大程度、更有意识地迎接了东西方文化的碰撞。如果说莱奥的《千岩半隐图》有点像成立克斯的《田湖河谷》那种荒凉的景象，那么，显然卓鹤君不愿让自己的世界也荒凉下去，他的画总是大气磅礴，逸兴云飞，意象峥嵘。好像在他的奇幻世界中处处都潜藏着不屈的生命之泉。

至此，可以说卓鹤君在实践上光感已经大大地跨出了一大步。他的《满溪无春冬，日夜雨山图》、《听雨听山》，都在白云里，都是努力把山川秩序、宫商结构予以视觉化并把它当作一个整体来加以探索的产物，这就为他惯用的混沌意象增加了一个抽象的对比主题。在一幅名为《无题》的画上，这种对比得到了醒目的表现：在他惯用的混沌意象上加上了一些蒙德里安所使用过的几何形状，这位画家对宇宙的明晰性

和永恒性的探索已深深地打动了卓鹤君的心弦。

总之，在如上意义上，我们再来看卓鹤君的《山魂》，一定会有新的感受。这幅作品堪称一幅意象荒荒，鼓目动心的山水巨作，高近四米半，宽竟有八米之多。记得我在中国美术馆的展览大厅里初次见到它时，不禁咏出了古人的浩歌：“忽如满室如风雨，叠起烟云隐露霏。”在这幅画里，既没有淡桥浅渚，汀洲丛木，也不见琳宫台阁，断桥古屋，更没有烟村篱落，雪度沙洲。有的只是浑沌的墨团和墨压的几何块面，犹如现翻倒，半空松下，近观几不类物象，无迹可寻，但是远观则景物井然，如睹异境：峰峦铁铸，岩岫森然，陵谷代易，飞瀑拔俗，云烟灭峰峦之间，汹涌蔚起千态万状，苍茫阔远，回环幽深。作者胸中的千丘万壑，借此比一一攀述。

总之，卓鹤君说：“艺术家要有一种宏宽的胸怀，投入一种无限的爱，来对待艺术的学习和创造。决不能走到一种狭隘的偏见之中而作茧自缚。所以还是要认识我自己。”他还说：“罗丹说：‘珍爱你激情的冲动吧，这就是人生的意义。’能耕耘在那大千世界的山光水色之中，激发一点情愫的冲动，我乐在其中。”对卓鹤君的绘画，我们应当作如是观。

题 目 山 景 无 穷
创作时间 1995 年
尺 寸 72cm × 70cm
材 质 纸 本



夏云春水
 1996年
 74cm × 71cm
 纸本



题 目 山里的杏花开了
创作时间 1997年
尺 寸 72cm×69.5cm
材 质 纸本



题 目 大江左边的山
创作时间 1997年
尺 寸 74.5cm × 71cm
材 质 纸本



题 目 金秋
创作时间 1997年
尺 寸 75cm × 71.5cm
材 质 纸本



题 目 春
创作时间 1998年
尺 寸 72cm×71.3cm
材 质 纸本



题 目 夏
创作时间 1998年
尺 寸 72.4cm × 71.2cm
材 质 纸本



题 目 山上两枝梅
创作时间 1999年
尺 寸 71.5cm × 67cm
材 质 纸本

