

龙瑞

河北美术出版社

尉
晓
榕
篇

[illegible]

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 畅 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书/尉晓榕/龙瑞主编；尉晓榕绘.—石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②尉… 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137946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。

尉晓榕 简历

1957年生于福州。1982年毕业于浙江美术学院中国画系，毕业后分配至福建师范大学艺术系任教。1986年调入浙江美术学院任教至今。现为中国美术学院教授、中国画系人物画教研室主任、硕士研究生导师、博士。



品赏尉晓榕人物画

□ 王东声

尉晓榕是我一直关注的画家。我关注画家的原因，其一是因为其作品本身技术性因素的高超，其二是因为精神层面有独到而丰富的内涵。前者显露能力，后者则流露才情和意趣。尉晓榕于此二者均有取会，尤其是后者。另外，读到他的文字和一些评论，感觉尉晓榕不但画得好，人亦有趣味，其放旷不羁之性情，也加深了我对他的一份想象。

通常，中国文人士大夫因为对文学、艺术创作的

热衷与投入，在个人内在的精神性及性情意趣上能够自由地发挥与张扬，而在相对世俗的“外在追求”上常常采取较为消解甚至扬弃的态度。表现为从生活理想和行为模式上他们便与寻常人有所不同，更多地希望在诗书画中寻找托心言志的精神家园。从尉晓榕的“形迹”来看，包括生命状态和审美范畴，很难看出他与社会有什么“不协调”的地方。显然，他在以一个较为放松的心态、诙谐的方式来应对周遭世

家中作画



图1 雨中采茶图 2006年



图2 老翁与老妇 2006年



邵晓榕 1991年



邵晓榕 1999年

界，因其品性卓具传统文人的生命态度与精神特质，并以此来滋养笔墨意趣，平日常散漫而从容地做事，散漫而从容地画画，一切由心使转，纵意而为。

邵晓榕说：“比之时代，我们是弱小多情被动因而注定是怀旧的一群，而时代总是弃旧迎新的”。的确，艺术家往往是社会现实中的“弱者”，甚至存在脆弱、自卑乃至胆怯的心理。当然，他们的内心深处也往往有着傲世的一面，尤其在面对笔墨和纸张的时候，他们自然成为“快意人生”的代言者，在可以施展自我心情、自我意兴的创作中展示超常的艺术气质和节操品味。老子讲“弱者道之用”，孔孟所言“无道则隐”、“独善其身”即若如此。所以，“魏晋风度”中，嵇康“越名教而任自然”的认识，陶潜“实迷途其未远，觉今是而昨非”的觉醒，即是从对人生的感伤与愧疚中寻找解脱的途径，从人世遭际的孤独隔膜中追求精神的释然。邵晓榕的状态是颇具“魏晋”风韵的，他内心对应外界的是以闲散对待忙碌，以诙谐拆解规范，以轻松诠释焦灼，以随意代替沉重。他生活在世故的现实罗网之中，但内里却坚决地拒绝着外部世界的杂芜与喧嚣，以保持洁己的情操和洒脱不群的心襟气象。邵晓榕之于“被动”的描述，即是因为现实与理想之间的差距所感致，而艺术家的

意识形态往往与时代的“弃旧迎新”的特征充满矛盾，以至于“多情”的特质注定只有“怀旧”的“出路”。

其实，艺术家的精神家园往往是一个虚幻的“乌托邦”，陶令公心中的“桃花源”，七贤谈玄欢饮的“竹林”，在很大程度上并不存在于客观的现实生活里，而是存在于艺术个体主观的精神世界中。但正是这种因为“身”的迷惘转化为“心”的生动，使自我的意识形态达到“澄怀观道”（宗炳），达到丘壑内营的境界。可以讲，正是因为这样一代代的文人贤士塑造了中国文学、艺术、书法和绘画等领域的独特的意识流程与审美景观。邵晓榕任性于斯，即是因为心中那团“乌托邦”的挥之不去，他沉迷于自我的心灵时空而乐不思返，并将这种心灵旨求与“胸中逸气”诉诸笔墨，其笔下生发的形态便昂扬着一种清高与舒漫之气。

邵晓榕的绘画以人物为主，他笔下的题材似乎对古今来所有的“人物”都不无涉猎。除了现实中的乡野民情和课堂写生外，古贤高士、张翰八仙、庄周老子、钟馗鬼魅以及民间传说或古民俗中的人物等等，邵晓榕皆画得津津有味。对于道的因素，历来为中国文艺人士推崇涉及，鲁迅曾讲“中国文化根柢全



「图在纸外」 2001年



「图在纸外」

在道教”，而道的思想核心即“道法自然”，而超然无为的“自然观”正是中国人文理想的至上层楼。老庄思想看似消遣道世，倡导“无为”，但在客观上，却唤起了创作个体从现实人生过渡到理想人生的精神诉求，这无疑升华了他们创作出来的文艺作品的境界与品位。现实世界中，人往往“别有一番滋味在心头”（李煜）。世态的错综复杂、沉浮飘摆使人常常有人生平淡的慨叹，也促发了人们对世事纷扰与人生若何的疑问。于是，思考更容易趋向理性，趋向一种哲理的高度。避退现实人生的阻碍与苦难，通过或文或墨的形式，在精神世界塑造“超现实”的“异域”情境，以凸显一个保持“独善”的人格，寻绎超然淡泊的人生态度，求得宽释与平衡的精神独立，并由此映照出人生的幽邃和审美的境界与深度，那情地里幽幽所倡导的学院派“素描”画风，尉晓棱画中的人物形象大多清瘦儒雅（除偶作宗教之外），一派远离世事的官冷怀高气象。

其实，人的生命状态与审美实践并不一定存在什么“因果”关系，但心理的感应却往往因为平素物事的发生发而无联想。上世纪90年代初期，尉晓棱曾画过大量仙鬼鬼怪的题材，甚至从他后来作品的女子形象中也能透露出一种幽冷妖艳之气。然而，尉晓棱后来却表露出这类题材的“厌恶”。尉晓棱讲：“一个幸福的人，他的精神产品也往往是比较健康、大众化的，所以这些年来我在追求一种明朗的东西。”他说



「图在纸外」 2001年



「图在纸外」

不画仙鬼鬼怪题材是因为受到一种“神秘的力量”的关照，或者是因为“一种不佳命运的定数，但不管是不是定数，在我能控制时先端掉它。这些年很少画鬼怪题材，生活更觉得美满起来”。其后，尉晓棱笔下不但题材上有所调整，且人物形象上清寡的冷调也转而被温柔的暖色替代。

从画面形态看，尉晓棱坚持以笔墨为本，设色为辅，却对比较时尚的“别样”寻求诸如材料媒介方面无动于衷。他说这是出于“对自己绘画技能的信赖，自信不好的材料凭自己技艺的如意变通照样能达到一定高度，有时还故意以此作为一种刺激、一种挑战，一些别人认为质量差的、头痛的纸，反而能激发我的使用欲望”。可以看出，因为“无可无不可”的“懒散”，尉晓棱对自己能力有着充分的自信。于是“故意”给自己提出一些相对艰辛的“命题”。因为，热热闹闹的时下中国画创作，为了体现“当代性”，似乎都在下材质媒介的“功夫”。尉晓棱的画不循此“风尚”，如何映照“当代精神”？

可以说，事物总是循着从无知到有知，再从有知到真知的过程而发展的，中国艺术从文字图像的初级阶段的“不知”与“无知”到后来渐渐“有知”，再到中国文化所寻绎的最为上乘的“真知”状态。其发展是有着“简——繁——简”的过程的，亦即“平淡——奇崛——平淡”的“复归于简”的过程的。中国画始终靠墨线造型，但同时也一直注重工具材料的利用与实践。比如南宋对于绘画材料尤其是颜色的使用蔚成风气，随着山水、花鸟与人物逐渐分科，尤其是宋元以后影响自娱的文人画渐渐兴起，水墨材质越

来越显示出较为独立的表现可能，以水墨的“线”既可造型，又可在线质、墨韵上抒展丰富的“人为”意趣，即具备墨迹形态与情感蕴含的双重功效。从形态上分析，白的宣纸，黑的墨线，已然足以表述一幅完整的作品，且其材料的单纯、简约、练达的程度也直接对应了中国画单纯、简约、练达的特殊美感与至上境界。经过数千年的流转轮回，中国画实践中的材料运用回到了“黑白”的“原点”。老子所谓“玄之又玄，众妙之门”中的“玄”字之一解即为“黑色”，那么，黑白二色，有无之间，同构着中国画体系中最基本的两大要素。应该说，写意绘画在明清乃至近现代能够达到“辉煌灿烂”，主要就是“水墨”的潜力发挥到了一种极致的结果。尉晓棱心中的笔墨情结可谓深矣，他不去过多地实验形式与材料，是因为他认为“绘画材料、工具的好坏不是绝对的”，而对于造像类型及笔墨意趣方面他似乎更为心仪。

从1982年毕业分配到福州及至1986年调入浙江美术学院任教期间，尉晓棱的创作我们所见甚少，真正显其作品力度的该从上世纪80年代末90年代初开始，当时正是1985年思潮之后，普天之下皆处于“亢奋”状态，张扬个性，借鉴西法，不亦乐乎。尉晓棱在那个阶段也顺应“潮流”，分别创作了《首图》（1989年）、《灵变图》（1991年）、《京城记》（1992年）等一些形式感较强的作品，也创作了《满月》等仙鬼气息很浓的作品。

在形式大于内涵、花样大于本质、借鉴大于继承的阶段，尉晓棱于1991年创作了《想到了马》和《灵变图》等一些“超现实”意味的作品。画面中，很多毫无“关联”的元素被置放到6尺条幅的空间里，鸟、蜥、蜥、盘绕在一起的蛇状物、金蟾蜍、石板地面一般的背景等等。最为典型的是特征“奇异”的“人物”，被搔被摸毛乎乎的身体，脖颈上撑着超乎寻常的“大脑袋”。从臆臆蹒跚的小肚兜来看，这人物应该是个“孩童”。作品局部的点、线乃至面的因素虽然安排上并无什么不合理的地方，但这些画作仍可看作是传统山水语气的“堆砌”，坡石的笔法，草木的勾勒等等，均可窥见尉晓棱对传统绘画的不忍“释手”；而从“孩童”骑着自行车却“想到了马”的标题来看，作品似乎在传达的是对现代文明的一种质疑，或者是对农耕文明的心存怀念，而《灵变图》则表现为与驱邪、平安等中国民间吉祥心理的某种对应。

大约1995年以后，尉晓棱的作品开始“明朗”起来，题材上开始更多地反映民俗民风、民间人物以及田园儿女等内容，手法上也渐渐回归为一种平静的传统笔墨方式。1996年，他进入了一种创作的旺盛期，其中《雨季拂英国》和《无猜图》最具代表性。《雨季拂英国》相对工整，构图饱满，背景枝叶繁密，二女衣袂一红一绿，一青黛；《无猜图》则属典型类型，一男一女两个孩子，同样头顶着与《雨季拂英国》中人物一样的笠帽，画面上部紧，下部松，当然“紧”也只是相对而言，不过是疏疏的几笔垂柳枝条。从风格上比较，这两幅画一工一写，一繁一简，一密一疏，一装饰味、一意笔。从笔墨韵味到审美情趣上



「吃瓜子的丫头」 2005年

看，《无猪图》更有透亮传神的表达，尉晓格于画上有“此猪自以为颇得俯察之趣也”的题跋，可见他对这件作品也是很满意的。

在2002年的《三教图》中，尉晓格亦展示了对于画面的统御能力。画面上，儒、释、道三派人物被置于一纸，画面底部是从跳着交际舞的现代人到穿朝服的古代文官的“儒”，中间则主要描述了长髯银须、双目微合的老子和背剑的吕洞宾的“道”，最上部是

双手合十的佛祖的“释”。从这幅画和《百子和合图》、《女子半睡像》等作品中均能看出，尉晓格似乎很习惯用笔洗里沉积很久的墨水来画，用这种墨画画，纸上会附着一层颗粒很小的浮渣，加上用笔的轻虚，即使人物拥挤挨挤，画面上也常常能显现出一种柔和虚淡与和谐含蓄的氛围。

总体看来，尉晓格人物画得意于他的速写能力，甚至，他把速写中随意勾画的造型手段自然地运用到



「阿地歌」 2005年



「阿地歌」

创作之中。当代画坛，引速写手法入创作的高手大有人在，如叶浅予之于舞蹈人物，黄胄之于少数民族写生，都在中国画创作上有不俗表现。然与叶、黄有所不同，尉晓格的绘画更注重笔法与墨法的表现力，形式变化也更丰富，更写意。2005年，尉晓格的新作《河谷关》虽属小品类型，但似乎一气呵成，其中精彩有加。不仅画中人物的“白”与牛背上的赭灰形成一种明确而好看的灰度色彩对比，画中笔意畅逸纵肆，率然飞概，才情彰显。

应该说，尉晓格绘画在当代艺术情境里显然不够“当代”，然而他坚持传统笔墨本色，坚持传统文人品性，注重情性涵养，画面游趣有度。对于“行之过速”的泛常的当代中国画坛来说，尉晓格的方式无疑又是对于古典审美及人文精神上的一份最为智慧的守护。

题 目 小红阿娘家
创作时间 1998年
尺 寸 68cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 舞
创作时间 1999年
尺 寸 68cm × 45cm
材 质 纸本



课题 课余
 创作时间 1999年
 尺寸 85cm × 40cm
 材 质 纸本



题 目 牧阵图
创作时间 2001年
尺 寸 136cm × 34cm
材 质 纸本



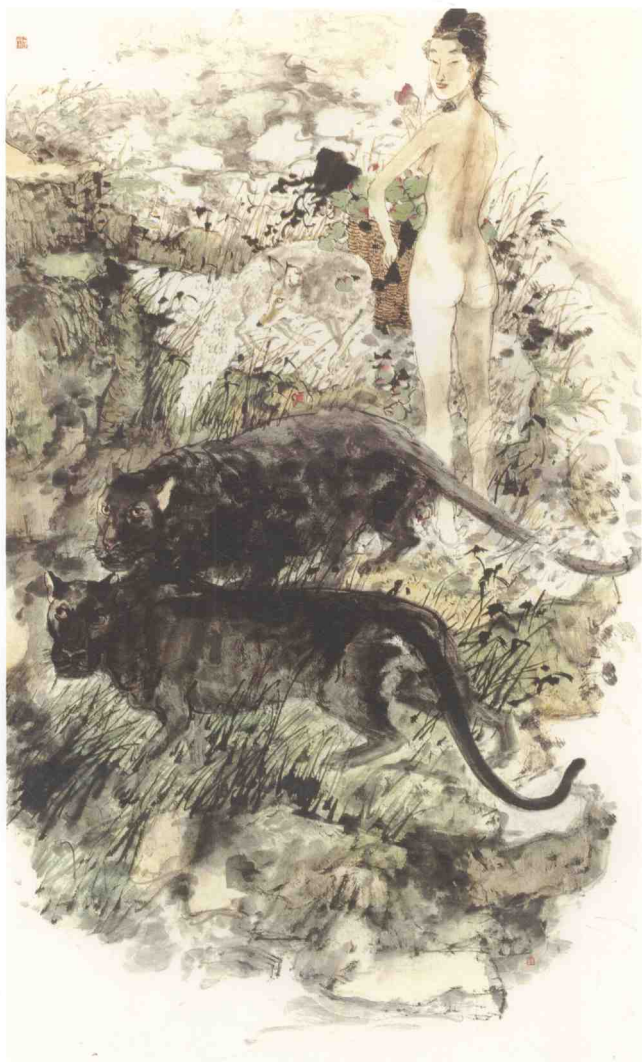
题 目 牧阵图
创作时间 2001年
尺 寸 136cm × 34cm
材 质 纸本



题 目 托古问景图
创作时间 2001年
尺 寸 136cm×68cm
材 质 纸本



题 目 搏美图
创作时间 2001年
尺 寸 68cm×51cm
材 质 纸本



题 目 三教图
创作时间 2002年
尺 寸 180cm × 96cm
材 质 纸本



题 目 菩萨像
 创作时间 2004年
 尺 寸 100cm × 34cm
 材 质 纸本

