

河北美术出版社

刘庆和篇

一画口从书
画口从书

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 畅 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 刘庆和 / 龙瑞主编；刘庆和绘. — 石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②刘… 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137924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。

刘庆和 简历

1961年生于天津，1987年毕业于中央美术学院，获学士学位，1989年毕业于中央美术学院，获硕士学位。现任中央美术学院中国画系副教授，中国美术家协会会员。



刘庆和的艺术创作和他“在场”的文心

□ 文/范迪安等· 吴士新辑撰

刘庆和的画作，用笔全无“描、涂、抹”等传统绘画极力反对的毛病。这里所说的“描”，按黄宾虹的说法，是指“无起讫转折之法”；所谓“涂”，指“一枝浓笔，一枝淡笔，染开其色，全无笔法”；所谓“抹”，指“如抹白布，顺带而过，漆带刷成，无破露法”。在我们看来，刘庆和画作中之所以全无“描、涂、抹”等毛病，是因为他对学院教学内容在“形而下”与“形而上”，即实践与理论研究方面均已炉火纯青。所以，传统绘画极力主张的笔墨要有“起讫转折之法”、要有“浓淡笔法”，以及要有“破笔”之法等观念，就能自然而然地化入他对学院教学内容所予与他的知识结构之中。

譬如，学院教学中的体系结构训练在他的知识结构中形成的观念，事实上，正是他正确运用传统绘画笔墨的“起讫转折之法”的载体。换言之，有没有学院教学中的体系结构训练在画家知识结构中所形成的观念意识，将决定一个水墨画家的笔墨的“起讫转折之法”有没有生存的土壤。这之中的奥妙，刘庆和是把握住了。以往，许多人都说西方的学院教学内容妨碍了我们对中国文化传统的认同，但事实上，那是他对学院教学内容没有学到家，尚在浅层机械地接受学院教学内容。刘庆和的艺术实践证明了西方的绘画知识体系是可以被融入中国画的表现之中的，它不仅不会妨碍中国画笔墨的发展，而且还具有当代文化含量的中国画的发展的助力。

技术语言上的特殊超越，使刘庆和的画作终于能够在精神表达方面达到了令人钦敬的高度。

范迪安先生说：“刘庆和将良好的传统水墨语言经验与现代的主题和题材结合了起来。他利用水墨淋漓的渲染和感性的线条营造了画面丰富的细节，特别是刻画了人物的精神面貌和他们与环境的关系。这种新的水墨语言本身也可以视为都市文化的标志。”范先生还说：“刘庆和的艺术紧密地处在中国传统水墨画的现代变革的背景中，这是许多中国艺术家探讨的文化课题。他首先从题材角度展现了一种新的观念，他的人物画主要表现当代都市人的日常生活，以一个亲历者的视角描绘他的周边环境，也包括他的朋友和家人，有的形象甚至反复出现在不同的作品中，这种近距离的感受使他的作品具有与传统中国完全不同的现实性，与此同时，他也能感受都市生活带来的社会心理变化，这种精神上的现实性是更有意味的。比如，他作品中经常出现的类似栅栏和乌云等形象，它们象征着现代都市对人的情感产生的隔阂，而隔阂和冷漠感有时也通过画中人物之间的关系呈现出来。”

本文开篇的技术性分析及范迪安先生的如上说，有助于我们亲切而深刻地理解刘庆和的绘画艺术。

理论家曹曾针对刘庆和的艺术创作及艺术思想作过访谈，现将这个访谈转录如下：

时间：2003年11月5日下午 地点：刘庆和画室
访问人：曹曾
曹曾（以下简称曹）：您能大体介绍一下您从事



《独特的人》1991年

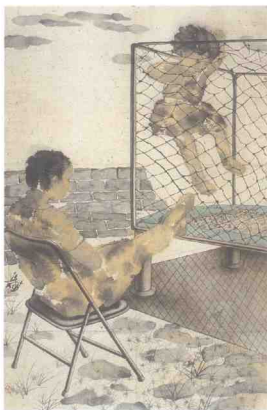


《参加桂林“中国当代艺术展”

水墨画创作的艺术经历吗？

刘庆和（以下简称刘）：起初我并没有单纯从水墨入手来考虑都市问题，更多的是从画的角度考虑的，那大概是80年代中期。从画的角度看都市的文化现象与水墨的角度不大一样，因此开始入手的时候，并没有传统与现代这样的问题或者矛盾出现，对都市题材感兴趣之后，才进入到水墨领域。那是我读研究生时，至于当时为什么会那么画，也没有想得太多，只是朦胧觉得我不能走到人走过的路了。当时，传统的水墨只能画距离我们的现代生活很远的花鸟或山水，人物画也只表现边陲风情，甚至有人认为毛笔只有画饥寒交迫、衣衫褴褛的人物才能体现出笔墨味道。先辈们走的基本都是这条路，他们并没有直接用水墨来表现现代人，尤其是现代人的主体——年轻人的精神状态，这是时代的局限。

我很幸运读研究生时，导师是李少文先生，他是一位很宽厚的人，其阅历、知识结构在当代画家中都是少见的。他并不规定我具体地如何画，而是宏观地指导。我的研究生毕业创作是用工笔带淡彩的画法，表现一堆人挤公共汽车的都市场景，一直未发表。1992年在欧洲考察了半年后竟几乎没有动笔，与其说



《游戏》1993年



《与英国哥拉哥美术学院院长等在中国美术学院

是对水墨厌倦，不如说是时画本身的厌倦，就像是吃多了无法消化一样。

您真正完全转向水墨画创作是在什么时候呢？

刘：1994年的时候我时工笔与水墨交融的画法开始厌倦了，想向水墨这方面转型。可能潜意识里觉得自己是一个情绪化的人，一笔墨线条处理地涂涂会摧残我的意志，我在办个展之前曾画了两张水墨作品《风》和《王先生》，个展后我就基本上以水墨为主要工作方式了。

您：在都市这个新的题材面前，您是如何转化水墨语言的？

刘：在如何转化水墨语言方面，曾有人说我在“肢解水墨”，我觉得此话还是有道理的。所谓“肢解水墨”，大概就是我说的提炼元素吧。当然我并没有刻意地这么做。在创作中，我并没有完全陶醉在水墨的美感之中。看经典的作品，是把欣赏的感受过滤成一种元素，寓在我的作品中。这听起来挺抽象，有时具体和抽象都是概念性的，我对视像作为初学者的唯一方式持怀疑态度。我也临摹传统的经典作品，但不是全部临下来，而是临摹局部，有时候某一个局部就将水墨的所有美感都体现了。我想，在古人

的作品面前。感受一下作者当时的状态比克隆一张名作更重要。

俞：您如何看待实验水墨？

刘：首先，实验水墨并不是一个简单的事物，不像有人认为的那样，基本功不好就去搞实验水墨。但它的确是在一个比较尴尬的境地，即它既要敢于背离传统，又不能完全离开传统。假若既超越，何谈实验性和前瞻性，但走得太远则又偏离了中国画，我倾向于立足于传统的实验。目前实验水墨的界定方式是为人的，界限也较模糊。并不是所有水墨试验都可归为实验水墨，但实验水墨的意义已超出实验水墨本身。我觉得“实验水墨”并不与传统水墨对立，该实验水墨是文化的延续。

俞：曾在一篇文章中看到您关于“体验生活”的一段文字，其中有一句话说“生命本身就是体验”，您对那种看别人的生活而忽略自己生活的做法持批评态度。那么对“深入生活”这一老生常谈教训，您有着怎样的理解？

刘：我去过有一种比较偏激的想法，现在已有所修正了。我以前不能接受那种只有下去采风才能画画的做法，到边陲更多的是去排遣，或者做一些表面的形象记录。比如跑到陕北去画一个灶台一堆被什么吃的。我觉得那是美术学院的教学安排，艺术感觉不是由人来安排的。我走到外面并不是背回些资料，而是换一种新鲜的感觉，回来后对身边的生活重新审视。但我现在又想，怎样画是一个人的爱好，只要表达得到位，符合个人状态也不失为艺术行为。

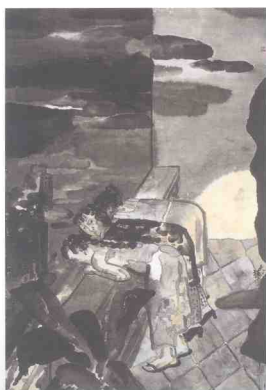
也许是以前速写画多了，所以，一见到学生捧着大叠不动脑的速写就反感，我就对教学充满怀疑，对学生充满同情。无疑，这是工匠师傅帮徒弟的残酷，因为传承是这样的。所以在学生当中总会提出诸如“怎样把写生与创作结合起来”这样的问题。我越来越感觉创作的欲望不是这样引发的。我平时喜欢与些线描手稿，用线把观念的东西记录下来，描述最初萌动的感受。这可能与某些教学思路不太一致，但我认为，真正地爱护学生是提醒他们少走弯路，这才贴近教和学的本质。

俞：您对水墨画的发展现状有什么看法？

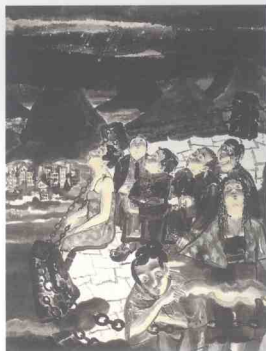
刘：我有时对水墨的大环境比较忧虑，好在我对自身的创作还抱有信心。我感觉顺着自己的思路可以继续走下去，这让我乐观，水墨面临着许多难题。它比其他架上绘画多了一层尴尬。欣赏方式的改变，从过去的手卷把玩到今天的公开展示，水墨画必然遭遇视觉冲击。在参加了多个国际性的展览后，我发现很多时候在一个综合性的展览中，国画的参展几率就是孤军奋战。展览之余，我每每有一种焦虑，思考水墨在当代艺术中扮演何种角色。当代艺术对传统水墨的冲击，不是某些人决定的，因为我们的生活每时每刻都在变化当中。水墨画在今后的发展中，把确立传统的根基特质，保持其基本材质作为前提，然后更多地考虑图像问题，水墨才不会走入与高速发展的社会相悖的境遇。应该提醒的是，满足于水墨的自我陶醉和自我欣赏，水墨不会有更多的空间发展。

俞：您所说的水墨的自我陶醉具体指的是什么？

刘：我所说的自我陶醉指的是在传统水墨画中，许多人容易沉溺于一笔一墨当中不能自拔。在当代，作为一位水墨画家，你所欣赏的东西和你所能力传达出来的东西能否为观众所领会，这是不少人不愿面对的问题。在世人眼里，水墨画家该是怎样的形象，怎



「新年之夜」 1994年



「流溪河」 1999年

样一种气息，陶醉于什么，是陶醉于艺术行为还是陶醉于雕虫小技，看似是兴趣取向问题，但实际这也关系到水墨画大环境的良好气氛营造。

俞：您对写实水墨人物画有什么看法？

刘：说起写实，我们可能会联想到某些具体作品，即而产生某些想法。自六七十年代起，中国人物画基本都是从写实方式走过来的，呈现着代人的真诚。实际上，我的作品也属于写实绘画的范畴。这个问题的讨论如果是把画面图像、艺术感受作为背景，写实甚至与之相悖的抽象，实验等随即属于艺术问题。但是，仅仅因为写实或者画像了就没有风格，很可能是某些大人们看得懂的缘故。这里更容易有曲解，写实与表现的界限怎样划分，关键在于写实是以牺牲水墨独特的优势为代价，即而赢得实

惠，那写就另当别论了。“组织起来，写吧”是大展之前经常听到的号召。从艺术行为的角度看这是可笑的。

俞：您目前的创作中存在着怎样的困惑？作为一位年轻的个人风格显著的画家，您如何在今后漫长的创作道路上克服风格可能带来的程式化的东西？

刘：在创作中，每个人都会面临着这样或那样的困惑。只有经过痛苦、折磨，才会有跨越这些痛苦和折磨之后的欢乐。相对于传统题材而言，介入生活的水墨，危险系数是比较大的。我目前总想冲出去拼搏，进行彻底的革命。我憧憬着更多自由。但是，真正给我那么多的自由，我是不是就能画得更好，我也不知道。往往都是想得比较前卫，而做的时候却未必能完全获得。

风格语言一旦成熟，符号化的样式形成后，就容易模式化，这几乎成了一种规律。瓜熟蒂落似乎是没有办法的事情。不过好在我觉得自己目前还处于不成熟的状态，所以还没有这方面的危机感。我每次创作完成或展览之后都会觉得留有些遗憾，觉得还有继续努力的空间。每次留有遗憾的好处是，不会陷入对个人样式的欣赏之中。我觉得一笔一墨的得失是很不重要的，如果特别在意，就会把艺术行为变得只剩下劳动了，因为生活和艺术这样紧密相连，没有创造的生命仅仅是时光延续而已。我喜欢跟学生在一起，因为大部分空间，学生与老师都是站在一个平台上。从更大范围的空间甚至边缘回头看来看水墨，就会比较清醒。无论是别人对自己还是自己对自己的超越都是正常不过的事情。如果真的走了下坡路，那就顺其自然吧。

俞：作为一位老师，您对中国画教学有什么看法？

刘：我始终认为教学是让学生在技术上跟着自己是走不了的。带着学生走老路，甚至是自己的老路，就是在剥夺别人的话语权。现在的时代给人最强烈的感受就是“不排队了”，我当时就有这种想法，就是不想排队。按照中国传统的学习方式，这是影响秩序的。因为，多少年来形成的所谓规则，就是按部就班排队。我经常对学生说不要局限于水墨，年龄之间、画室之间尽量打通。因为，从接受的潜能来说是没有规格可言的。当然，这在教学安排上会有些难度。我有时想问学生，进入国画领域的学习后，你们的心情还好吗，这个循序渐进的学习方式对于素材有利，这是一个需要漫长思考、实践的工作。

俞：您能谈谈您现在的创作重心吗？

刘：我一直比较关注的是表现现代人的精神状态。对别人是否将我归为都市水墨画家不太在意。我思维表现的不一定是都市里物质可见的东西，反映在画中的某一个场景以不动声色的方式表现出来。通过司空见惯的现象，营造一种氛围，传达出现代人的思想。他们在精神方面所面临的危机感、迷茫、颓废、无奈等等状态。同时我追求水墨的长处发挥到极致，从大的视觉作图像方面的思考，使画面更具有感染力和冲击力。相对而言，对水墨的驾驭，对技术的熟练掌握仅仅是一方面，而如何以更精练的语言传达出更丰富深刻的东西更值得研究的，这也可以算作是给自己的将来留下的课题吧。

三

《“在场”的文心——刘庆和艺术论》，是范迪



图22-1 刘庆 1981年

安先生研究刘庆和绘画艺术的重要文献，具有特殊的价值和意义。此文是对刘庆和个人的绘画艺术的分析 and 研究，对整个20世纪中国画的历史和未来发展而言，意义不同寻常：

有着悠久历史的中国水墨画在当代的发展是一个严肃而重大的课题。这个课题的核心包括两个相辅相成的方面，一是如何从水墨的语言系统内部演绎并发展出具有今天文化属性又有个人特征的话语，一是如何用水墨的方式表现与今日生活相关的现代观念，在水墨人物画领域，这个任务更为迫切，因为这方面的传统相对于山水和花鸟来说是不够的，相对于今日现实世界给人丰富的感觉，水墨语言在表达上似乎显得苍白无力。为此，近20年来，许多画家怀抱承接传统，开拓新路的目标，在这个课题上投以持续的努力，使得当代水墨艺术呈现出多样发展的态势，水墨人物画也有了综合传统与现实的创造。在这个图景中，刘庆和是后起而突出的一位。他从20世纪90年代以来的十多年探索，就是一个使水墨语言与当代现实感受逐步融合并建立起自我风格的过程。

刘庆和的艺术起步于90年代早期画坛“新生代”群体的探索。这个从学院毕业的第一代画家群在中国社会转型的时期，敏感地觉察到外部世界的变化，无论是从事油画、雕塑还是中国画，他们都表现出一种视觉角度与语言方式的转变。他们的视野从乡村转向城市，直接切入当代具体的生活；他们的心理情感从传统的理想主义转向与当下生存体验相契的现实主义；他们的绘画主题从“宏大叙事”转向对生活现实与精神现实的呈现……这些都是中国社会步入市场经济之后文化心理转型的体现，也意味着年轻的画家们正在建立属于他们自己的新的艺术经验。刘庆和在当时以水墨作品成为“新生代”的成员，在这股新的艺术思潮中表现出一种悄然反叛传统，自立自为的艺术追求。虽然油画、雕塑等其他媒介语言在表现现实主题上拥有天然的长处，其视觉强烈度容易超越温文尔雅的水墨，但刘庆和以水墨语言同样画出了现实的景观。在那一批作品中，他以描绘都市青年的生活状态

体现了自己对都市文化现象和都市文化本质的敏感，突破了已有的人物画程式，以新颖的造型笔墨让人视觉为之一新。实际上，他也确实从当代文化观念层面找到了自己艺术的立足点。从这个起点出发并不断继续深化，他形成了后来愈发鲜明的个人风格。

都市主题有取之不尽的素材，问题在于画家的态度和立场。在刘庆和那里，态度和立场表现为两方面的一致性。一方面，他保持了自古以来文人对于现实若即若离的态度，即一种处于现实“边缘”去旁观现实的状态，这甚至是他性格特征的体现。他游离于都市空间，以旁若无人态度去观察都市现实中人的形态、人的故事和人与人的关系，画出了当下的世相众生。但另一方面，作为一个本身也生活于现代都市中的“个中人”，他又处于“在场”的状态，能够真实地感受现代社会条件下人的处境，特别是人的憧憬、欲望、失落、无奈等等复杂的心理意绪，在画中不留余地地揭示出来。这两方面结合在一起，他的作品便让人看到了生活的“实”象，那是一种以一颗平常心所感受到的平凡的事物和平凡的人。同时，也让人感受到生活的“真”象，那是人的心理和精神存在。在人物造型上，他摒弃了虚假的和谐和空洞的塑造，而以他熟悉的生活图景中的人物情态，构成画面贴近当下的氛围。他那种不加修饰也不加评说的视角，使我们看到他画中的人物时，就像看到我们自己。

当然，刘庆和要解决的艺术问题还在于怎样使水墨语言恰切地表现现代生活中那些精神化的人物情态。在某种意义上，他对传统笔墨技巧的研究奠定了他良好的笔墨感觉，但传统的笔墨技巧并不能直接用于当代的题材，更不足以表现那些触动人的神经末梢的感觉。对此，他必须对文人画中的水墨传统技法作出修正。所谓“修正”，即不是舍弃，而是提取某些与今日感觉相契的语言，使笔墨效果能够恰切地附着于所表现的对象，并且使其透露出“有意味的形式”。在这方面，刘庆和首先点化出以往笔墨形所遮蔽了的笔墨的节奏，即在笔的运行和墨的渲染过程中，渗透进他的意绪，使笔墨形成为心理情绪的外化而不是一种简单的造型技法。就如他的用笔和用墨中，可以感受到一种从容不迫的心绪，就如一个讲故事的能手娓娓道来，甚至在讲述一个充满悬念的故事时，



图22-2 刘庆 2002年

用的也是从容的口气和舒缓的节奏。这种笔墨感觉是独特的，它锤炼了刘庆和作品中实际营造的空间，丰富了作品的容量。其次，在以墨为主的主画面中，他熟练地控制了墨的变化和墨的层次，用十分丰富的墨色特别是“没骨”的笔法展现出墨的表现力，并以此传达精神的丰富性。那些在墨域中留下的空白，既是组织画面节奏的要素，同时也是感觉和情绪起伏的自然流露。这种节奏呈现在画面中，比具体的色彩和渲染更为本质地传达了他的艺术主题。此外，在笔线、墨块和色彩三者关系上，刘庆和有分寸地掌握了“间隔”与“聚散”的对立统一。它们时而相融甚至冲合，墨中有色，色中有墨，看过去耐人寻味；时而避让甚至孤立，使画面中的笔墨形象有一种“陌生化”的面貌，各有自己的呼吸和颤动，有自己的韵味，给人以“生”的奇特感和新鲜感。刘庆和作品中展示出来的这些笔墨趣味，与传统已有的和他人现有的都大相径庭，是他敏感的心理与复杂的意绪统一的表现，也为当代水墨画坛贡献出一个“自我”的范例。

刘庆和画中的人物是都市中的人物，通常是都市中的年轻人，还有都市中的知识者和文化人，这是他“近距离”感受生活中人物“状态”之后的选择。这些人物的现实状态，与他作为知识分子的心灵有真正的共鸣，在类似《王先生》这样的肖像作品中，他刻画了人物悠然与冷峭的神情，使作品中的形象给人以“阳光之下无新鲜事”的感觉，这正是知识者与文化人常遭遇的无奈。在许多年轻人的群体中，他使用了现实形象与心理形象相结合的手法，云可以抓在手中，网就在人的身旁。《梦之海》正落入眼帘，《流星雨》已划过头顶……在他的画面上，人物与所处空间的关系，有一种可以感受而无可挽回的趋向，例如那些处在悬崖或楼角尽头的身影，就令人为其命运作一种无奈的担忧。正是这些不寻常的感觉，使刘庆和的艺术具有相当鲜明的“当代”品质，于此可以说，他的“在场”，不是一个旁观者偶尔介入的游戏，而是一双现代文化在沉浮与升降间的观照。

四

刘庆和1992年画的《城市组画》，参加了在香港



「在画室」

举办的“中央美术学院中国画系教师作品展”，不久，他应西班牙马德里美术学院邀请，赴西班牙进行为期半年的学术交流，并在马德里美术学院举办个人画展。此后，1993年在马德里SERHRA画廊举办个人画展，并顺访了意大利、德国、法国；参加中国画研究院在西安召开的“中国现代人物画创作研讨会”；作品《两个人》参加“首届全国中国画展”（中国美术馆）。1994年在《美术研究》1994年第1期发表作品《雨、雪》、《烟、云》、《烟雨》、《两个人》及数幅线描作品，并发表本人撰写的《国画创新与生活体验》一文；《中国画》1994年第2期专题介绍发表《烟、云》、《午餐》、《母子》、《飘进的云》、《伴侣》等作品，批评家双喜撰文《直面人生——刘庆和和人物画散论》；批评家易英在《北京青年报》撰文《走出水墨——关于刘庆和的水墨画》；发表作品《秋千》、《午餐》、《王先生》、《风》等；10月在中央美术学院画廊举办个人画展，展出了1990年以来作品共40幅，其中《都市上空》系列作品首次展出；在广州“门”沙龙举办个展；《画廊》杂志1995年5、6期“工作室报告”栏目介绍近年来都市题材创作状况，皮力撰写《刘庆和的水墨画语及其文化指向》一文；《美术文献》1995年第1期刊登《王先生》等；作品《伴侣》入选《中国当代美术家图鉴》；在“红门画廊”举办个展，展出都市系列小品。1996年《母亲节》参加“中

央美术学院国画精品展”；创作《‘96都市上空》等10幅作品参加在中国美术馆举办的“‘96中国水墨现状展”，并有10幅作品收入画集；创作《初遇高度》等系列作品参加北京国际艺苑美术馆举办的“中国人物画邀请展”；应中国画研究院邀请参加在无锡召开的“中国人物画研讨会”；《都市上空·夜》、《都市上空·日落》发表于《中国画研究》第11辑。《线描组画》入选《中国现代线描》一书。1997年应新华社和中日友好文化交流协会之邀，赴日本为大阪市西鹤寺创作壁画和屏风画；创作《白夜》十余幅作品以《云中漫步》为题，在“红门画廊”举办个展。《远足》、《酒宴》参加广州美术馆举办的“全国中青年画家邀请展”，并为广州美术馆收藏；《风》参加1997珠海《中国当代名家中国画邀请展》；《秋天的日子》参加上海“迎97·中国艺术大展”；接受美国CNN国际电视制作公司采访；美国《华盛顿邮报》发表专题采访。1998年《学院艺术》杂志发表系列作品并专题介绍。创作《白垩》等作品20幅，以岸为题在红门画廊举办个展；香港《南华早报》发表公众社记者专访。题为《表现都市生活取得巨大反响的青年艺术家》；接受“WTN美国环球电视新闻”记者专题采访。作品《流星雨》参加中央美术学院中国画系作品展（中国美术馆）。

正是以上的成就，为刘庆和奠定了关于中国人物画创作的思考的基础。在这个意义上，刘庆和的《关于中国人物画创作的思考》也即随之具有了特殊的研究价值：

一、创造的意义

我们为什么要创作，首先是有感而发。凡是不带感情色彩的介入都会是枯燥无味的。艺术作为作为情



「丽水之一」 2004年

感描述，感情介入造生现象是从有了行为之后就具备的。人是从模仿中产生创造欲望才使人类以生存发展至今。

依前所述，伴随着多年来的摹仿学习，在努力灌输先人的血液后，我们对于外部即当下的回响越发显得感知迟钝。在最初缺少有培养创造力的学习轨迹上，难于寻觅有关创造中的喜怒哀乐。精力全部集中在对于历史事件的激奋和所谓“活儿”好坏的评估上了。创造既然出自我们的本意，即生活需要，那么“真”就应成为观者心理最为需要的。因此，我们急切呼唤真实情感的显现，怎样发掘我们的创造潜力，并非指示下达，期限的逼迫而来。假如我们在最初学习传统的时候就能敢于提出疑问，哪怕对一点点反叛或不言听必从都可以兴奋，即使在学习过程乃至违背规则的创造道路上偶然拾得，也会擦燃起创造欲的神经。使我们在摹仿的途中借感创造的契机，不停地企盼创造将给我们带来的欢呼雀跃。

创造除除去不盲目地摹仿以外，对于周围事物的冷眼观察，不掉以轻心，借以主观的判断力的验证，把自己置于一种孤立无助的思索中去反驳他人或自我的过程中寻找答案，就可以实现假定的愿望。在漫长的演变过程中，也就是从“学”到“用”的过程中，一些不切实际的理想，一种飘然欲仙的境界时常把我们带到漫无边际的思维空间中。往往在这个时候，猛然回头，面对展开的纸，甚而产生嘲笑自己做白日梦的念头，也正是在这不敢踏实地地观念中，看似浪费了时光，却也牵动了我们机体中某种可被激活的神经。那怕最终所剩无几，创造的最初萌动往往就来自于这一缕神思中，再经过眼和手，这三者皆具备面对眼前的纸，接下去的艺术行为是一种情思的记

录，一种思索轨迹的追叙，在这些看上去不成体系的轻描淡写的碎片中，却能闪烁着灵感的星光。把这些灵感的星光组成绚丽的色彩就近在咫尺了。

创造来自我们最朴素的理想。也许苦苦寻觅，也许信手拈来。当一种强烈的欲望的东西别人却可以灵犀相通，甚至可能引用他时，理想就一下子具有了意义。创造必须直面所面临的自然界的挑战，带来意外的意外惊喜，使这一创作过程艰难而坎坷。这就是创作能够给人带来的其他无法取代的愉悦。于是，文学这样的纯：绘画艺术不属于文学的，不属于文学的纯：应该是怀一颗虔诚、质朴或者轻松来自内心深处的外喷发的灵感表达。创造同样具有多样性、有理性的。有时也有情化的不是一概而论你确实灵、或者灵感既得发出不在的、随着创造的持续性加强，创造意义也就加深，同时它伴随着创造性的变化也继续生动人

二、传统与现代

凡是关心中国画生命力的人，都无法绕开这一话题。即一个意识到自己是在生活中的人，在对于面对生活和自己的艺术的前提下，在来这一艺术感受和形式选择时都会勇敢地面对这样一个事实，即生活在今天的我们，手中的笔首先描绘自己情感而不又失去中国画这一传统的笔线。首先我们被笼罩在一个大的背景下。如果样式化已经是排除了的，那么怎样样式该注入怎样的活力，是延续还是延伸，是维持它还是拓展它，是回避现实还是面对现实，就构成了当今中国画，尤其其中人物画创作时最敏感、最焦虑的焦点。

在刚刚遇到这类问题时，总是习惯性的符号去生活中寻觅现实要表达的对象。选择可以传神的×、×、×、×描述生活中对于人对事。而事实上并没有如此简单公式等着我们。其真正意义的文化融入和文化传播未必只是——然而，明晓，解融，中国南方，文化传统诸如传统纸笔、传统水墨，继而传统题材。只要“传统”二字被作“现代”，一下子就会从纸上繁复起来。如同面对于孙安业家业一杆，人心难记，事实上大多数人最关心之心还是当下的生活环境和当下的人文背景。传统笔墨随着半个世纪的生活环境，步调的他们走来了。它途经了我们的时代还要一路走下去。我们力所能及的，也只有守住当下的生活，以这一准则来期待传统，就不会有传统当道，而突出了人，生命“这一永恒的主题”。在明确了人、精神、文化这一定位后，“自我”主题难免凸出来。

可以想见，当你面对一幅发旧的传世之作，透过了传统绘画的高超技巧，剥开层层迷雾，我们和古人面对面的对视，这时，你才有可能平等地与古人对话。所谓“传统与现代”，如果不让它流于一句漂亮而又空洞的口号，就只有看重我们的时代。传统与现代不应是相互矛盾，而是水乳交融。作为人的魅力的永存，不忽视自身的价值，才会正视传统的价值。

三、生活的关照

既然在讨论传统与现代时不可避免地遭遇了“生活”，就自然地产传到这一话题。在强调突出了“我”字时，“我”的份量是在生活中渐渐膨胀起来。就“生活”二字而言，这已是现实主义绘画早就提出的表现人民群众的口号。但在这一口号下，撇落了无数创作者时处于一种忘我境界的、似乎早已忘记我，才能想起别人乃至大众。而无论从何角度理解，人民中也应包括了“我”。这样一提醒，“我”被重新认识，“我”字当头的绘画画面正反颠倒铺天盖地而来。



1 夜游一浮 2003年

艺术生活中的“我”是在行为过程中处于什么样的位置上去思考、实际做起来也需要一定的把握。胡风说：“我”和“大我”，都会不留神违背了艺术创作的技术。生活中的“我”本来一直在不自觉地动它的艺术中的“我”输送着原始素材。艺术中的“我”对于生活的摄取负有责任。所以，当我们以艺术家的“我”的高姿态超脱异类环境，超脱现实生活，却始终不见生活中的“我”。而真正意义的生活中“我”，早已等候在门外，它带着泥土、鲜花的香气和阳光等，不断地同艺术中我找换着。胡风说艺术中的“我”，这就是客观现实，并非异类或超现实，都包含于同于生活活动中的怪圈因循，说生活生我，最富客观熟视无睹，而被忽视的就是我们自己，如：何实无生活，如：何实无生活，又如何表现生活，客观无生活的号召是不同的。就如同一个如子足的人，突然一天会失去腿，不得不让你怀疑起是否存在正正的爱情。 “会失去”二字的外含则到对别人存在的生活，甚至是他别人喂你生活的实际阻碍了。本来生活于我就是别人每天都在吸进空气有氧气体内又呼吸出有氧气我那么简单自然，却要在个别的氧气下，肃清以我的立场。首先避免的是艺术创作中真实情感的疏隔。使生活富有意义，使艺术为生活中充满了生活的乐趣，反过来加深了生活的意义，才是正视生活，热爱生活的动机。

四、创作前的心理活动

当我们提起笔来要有所表示时，有可能百感交集却无从下笔，继而脑子里一片空白。脑海里的一系列思考想象无法鱼贯而出，就如同难以拉开的序幕。而

第一旦拉升，就落在观众面前时，也就由不得你了。于是是鬼要扮下去，所以当前第一样下去，也就不在乎第二样了，慢慢地生发了这幅作品下来的感觉。虽然那段空台是整个创作过程最受煎熬的阶段，但是是整个创作过程中最紧张宝贵的阶段。将此种感觉一直延续到作品的最后完成，就能保持一种良好的创作状态，既保持生龙活虎的张狂，又有充足的精力和轻松。无论论稿大小都以小品来轻松创作，无论画面多小也以完成大画那样把握，就能把观者从长期习惯的接受模式中拯救出来。同时也解放了作者，使创作和接受同步起来。

既然创作属心理活动,就可能发生离破的,也可能不到一步到步,而过分追求创作的完整,就会忽略了我们在创作的前夕追求头失聪的闪现,而给那短促的一闪即逝了我们的精心,是后来无法追忆的。作为创作手稿,是这些创作前的心理活动,思维轨迹的最朴素的记录。之所以吸引人们,是因为它不是完美的美学打发出土地的心地。假若我们把目光是集中在中间,大身上,看似同我们追求完美离破的,片面的东西,实际上我们忽视了创作的前提,即思维和现象,缺少思维会失去的切碰,自然会流失水来。也慢慢地,我们会丧失一些毛病,开始我们见众所多的,完美无缺的作品,不至于觉得难受不过气,则随手写去的的东西也不奇怪,时常觉得焦虑索定的来,把我们艺术行为过程记录是保持在前定的心理活动那样的丰富和机敏,而不是因定的创作的定型的自觉。

五、创作中笔墨的运用

笔墨作为中国画的概念，是艺术家表达情感的媒介，“笔”和“墨”的概念从动词到名词的转换过程，正是笔墨作为中国画的体现过程。在此，他们都不谈中国画的技法问题，而是着重谈论运用笔墨进入当下生活时所遇到的新课题。在一系列有关生活实践的创新之后，发见所从事的行为艺术，到底应该师法传统，还是偷襲民间的感情，作为中国传统艺术的所有人之处是就在于它的规则的严密。脱离了此规则就意味着失去了它的意义。中国画的笔法运用是经历了年代的过程，已经构成了一套套尽善尽美的图式。只不过在遇到未曾出现的图式时显得不适应，但大量的宽容和尊重是因为蕴涵了中华民族的多种文化因素和精神。水墨如果真到人们入不出的地步，或者说学者进步到自己都无所适从的地步，也就不存在大言不惭之说了。

在最初的“中国书画基本技法”表述中,他指的是,足得中国书画的基本技法,是历代书家、画家们所要去表达的对象,后来在实践中发觉是回避越看越不靠谱,索性连书带画,倒也感到了一并解决才好。中国书画中用,用墨,书感受到了越来越觉得发挥其优势,可以无限的虚张,表达画面中的含蓄蕴藉,而画不可有大的虚张,来画中无漏的气,浓、气、清、淡、火,一并成为画而所需,随意随通,任意虚来。而中锋用笔的书写则在此时达到了节制。压逼、界定、取用的作用,中国书画的这种特殊手段,用,可作书画中的审美观注,肯定国书,尔后任其选择,可视为最有价值,固守固守才可以使画而气,也可使画而破气,完全凭画家而定。

随着画面中笔墨意味的深化,逐渐把传统符号的笔墨与生活的黏切处理得若即若离、若隐若现。做

到刚柔并济、以一当十、欲言又止的境界。将用笔、用墨从直接的标识界定发展到有含量的复杂多变。把表现质感和表现虚幻相互错位反串，也是水墨拓展宽泛的契机。在画面中如何注重笔墨变化，是欣赏笔墨小变化，还是关注整体、大处着眼，是中国画家摆脱脱离小技，不坠旁自赏、自鸣得意的关键所在。创造出一种能够体现中国画传统笔墨的优势发挥得淋漓尽致并与生活贴切自然，首先要对生活充满了自信和对“手”上绝活的超然处置，才能真正意义上的创作轻松，那种避重就轻、隔靴搔痒式的所谓创作则是以生活的虚假和自我的不信任来小看传统笔墨的肚量。而事实上，厚古薄今可以轻易得到实惠时，骨子里崇尚生活现代化的人，就给人一种到此一游的感觉。水墨的凭借被看作旅游景点的古风服饰拿来粗用。回到家，还会冒出一句：我好累。用赞美的话来形容，生活的本来却被“艺术”累着了。如果“艺术”不是出于内心自觉而得意，以为是一种谋生手段，或者是为了营造一种祥和的气氛，艺术就会逐渐远离我们。

中国画中笔墨的处理，其难度在于必须要把它放在一个最合适恰当的位置上。其要点是含蓄在一个思索中，由生活为它把脉，不抵消其他，不消耗自身。恰如其分。

六、色彩与层次

墨分五色是我们尽人皆知的。由于墨色可以代表着任何颜色，作为一种传统符号的推行，它已推出了五色甚至代表了各种颜色。如果单纯以墨色为全部画面处理的话，在探索墨的能变方面我们可以继续这一话题。但如果用墨、色来处画面，色与墨就出现了有待协调的问题。在注重色彩的画面中，墨色虽可被视作是一种灰色，作为中性能体现画面之间的色与色之间有所衔接。既然墨色被当作灰色，就构成了整个画面中色彩的一翼。所以就不能一统天下。恰如其分地，不色彩取欲地发挥自身的作用，如果违背这一不为人们注意的规律，最后就如黑白照片着色那样，显得简单、生硬，继而破坏了整体的色彩感。色彩处理如果不能入深思，给人联想，就会觉得是一种累赘。以中国矿物颜色的色彩倾向而欲得到而洋绘画的色彩感本来就是以己之短比人之长。中国画中的设色，首先要本着以简驭繁，以一当十的道理。试图在中国画中寻找西方绘画的色彩感，实践证明都是不成功的。

平面设色是中国画设色最有代表性的做法。少追求变化其实就是变化，避开复杂其实表达了复杂。在传统用色的方法中，用今天我们对色彩理解的维度去完善、提高，就会最合理地发挥出中国画色彩的魅力。我的反对以材料来决定色彩表现，材料的选择与艺术形式的选择并不是一回事儿，我们可以由材料引发出来我们要表现对象的物体，也可以由题材和表现方式来选择材料，这两者的关系是既相互牵连，又各有侧重。就如同设计图和装修工艺及材料选用。材料固然重要，但必须要考虑它的职能，超出它的职能范围，就给人以喧宾夺主的感觉。具体讲，并不是随便什么材料都能将思想表达充分，很难找到与它无限匹配的完美的材料。但是，依据这种材料的性能和看好自己所能把握的度，才能最大限度地画面中倾注思想的表现。

中国画围绕看层次的表现也是个值得讨论的问题。如同中国画遇到的色彩问题一样，中国人物

画在表现画面层次方面，是注重“加法”还是“减法”，无法有个标准。但有一点可以肯定，中国人物画的层次体现不该以素描方式刻画的收入视为中国画笔法是否充分的标准。在画面中尽可能做“加法”来增加层次，以显示其素描功力只能被看作是没有真正理解中国画的精髓，同时也是对素描造型概念的面解。我们不能只认为表达充分而兴奋，忘记留有余地，忘记笔与墨、墨与墨之间兼让，以疏可走马，密不逾风来形容画面的紧与宽松的节奏处理比较恰当。如同太极一样，运气于掌，柔中带刚而不是竭尽平生全部积蓄与画面拼搏，这样才会使观者能透出一口气，不至于累得你我都快窒息。

按照传统中国人物画法“染高”即表现凸起的方法。这种表现与所谓素描关系的处理都可以发挥其作用。但都应点到为止，不可竭尽全才，最后再巧成拙。关于虚实，与前而提到的“染高”的道理相近。虚实远近与虚实虚实都可以灵活掌握，随时随地的根据画面需要推陈布新。另外在画面中行笔的迟慢节奏，也可造成不同虚度的效果。在运用水分时，不可一味干枯，也不可一味润泽，掌握适度的水汽和力度以做到相互制约，以中性的用笔，用色来步调稳健、圆浑流动。

七、虚拟和想象

中国画历来讲究追求神似，不受时空概念限制，打破透视法则，主观笔墨色彩成为中国画的主流。这一点在山水、花鸟画方面尤为明显。但在中国人物画面对当下都市生活节奏，工业文明慢慢取代农业文明的转型阶段时，中国画如果仅仅是从传统样式中抽取各种技巧，径直地表达现代生活，就显得一厢情愿。在服饰、道具、以及精神状态皆无依据可寻时，中国人物画在题材拓宽方面已是九死一生。中国人物画虽然直面人生，仍然应注重虚拟和想象，这一理明道理，难免陷入情节的叙述；这一说清楚，也会失去中国水墨画中的随意。生活中曾相识，又失之交臂，而出现在画面中，能引起人们对生活的追忆，这是一系列无法具体描述的事件，但彼此却体会到了都市人的冷漠，把我们带进了可以叹息，可以共鸣的状态之中。中国人物画既然在表现都市的创作中遇到了这样一种“人”和“物”，一不能固步自封，二不能乱了自家方寸。如果以生活中的透视原理，硬搬到画面中去追求其合理性，就会对表达大打折扣。此外，生活中的因素怎样选取到画面中作为背景表达，也要历经一番锤炼，使之更具代表性，更加典型，同时更意味深长。

我们要正视周边环境，更要正视观众，使我们不屈服于自我，不拘泥于情节，不陶醉于小情调，不计较得失，不欺骗别人和自己。中国人物画的虚拟，假设已经给了我们足够的想象空间，你可以从无理到有理，又从无理到无理地尽情表达发挥自己的情感。这是作为艺术家常闻又是社会中心的人在创作中国人物画创作方式所特有的得天独厚。

八、造型处理

中国现代人物画自近几十年介入生活的同时，就出现了形象问题。因为是为表现劳动阶层的正面形象，所以不敢丑化，以突出红、光、亮为主。由于表达的范围有限，必须要歌咏崇高。为了表达这种亲和、欣悦向，都推出了那一时期中国人物画形象处理的一大贡献。与样被同步的是系列反映工农民兵形象的作品，不难看出在修正传统中国画表现力方面，尽



简光 2006年

可能地保留了部分中国画传统笔墨的魅力。当这些表达的限定解除后，却又转入到了另一极端，以丑、粗、放来寻找表达对象，以求形象怪异自鸣得意，表面上使得中国人物画在表现形象时看似如鱼得水、得心应手。在粗线条、充满皱纹的面颊上，可以满尽中国画传统中的皱褶点。但在面对新内容和新时代时，就显得束手无策。以新文人画的稀松放任，素描国画的斤斤计较，造成了中国人物画要回避得远远的，要在全世界地形地总上二者都让中国人物画在介于中锋直书和偶然放笔的放纵之中，在不失秩序、层次之中，使我们看到了希望。在强调和追求形象概念化方面，以削弱人物形象个性等一系列的努力下，使得我们不仅只是关注画面本身，而更多地关注画外。人物画也就从一种文字描述、简单符号中摆脱出来。无论怎样评价，中国人物画毕竟朝着善无恶进，是走进到现实的田园，寻找一种乌托邦的理想境界；是摆脱生存的束缚，来解脱自己麻木的神经；或是一种符号式的观念，以期与世界同步接轨；甚至盲目前进，一杯清茶，传递出古人遥远的呼唤。在这百花齐放，多种面貌中，中国人物画可以说是朝着希望和光明迈进着。面对众多的社会问题，人类发展到今天所遭遇的灾难和历经沧桑，以及美好的憧憬，凝聚在现代人的脸上仍是一副无奈、木讷和恐惧。今天我们面面相觑，努力沟通的现状，正是大家追求来本有的事实和真理所做的具体努力。

刘庆和此文写于1998年10月。结合他自己的言论，再来看看他的作品，就会感到他的作品格外亲切、格外温暖。同时，我们也就不能不对他的作品表示由衷的敬爱，并能从他的作品中获得看似审美享受，得到不小的启迪。

题 目 烟·云
创作时间 1992年
尺 寸 180cm × 190cm
材 质 纸本



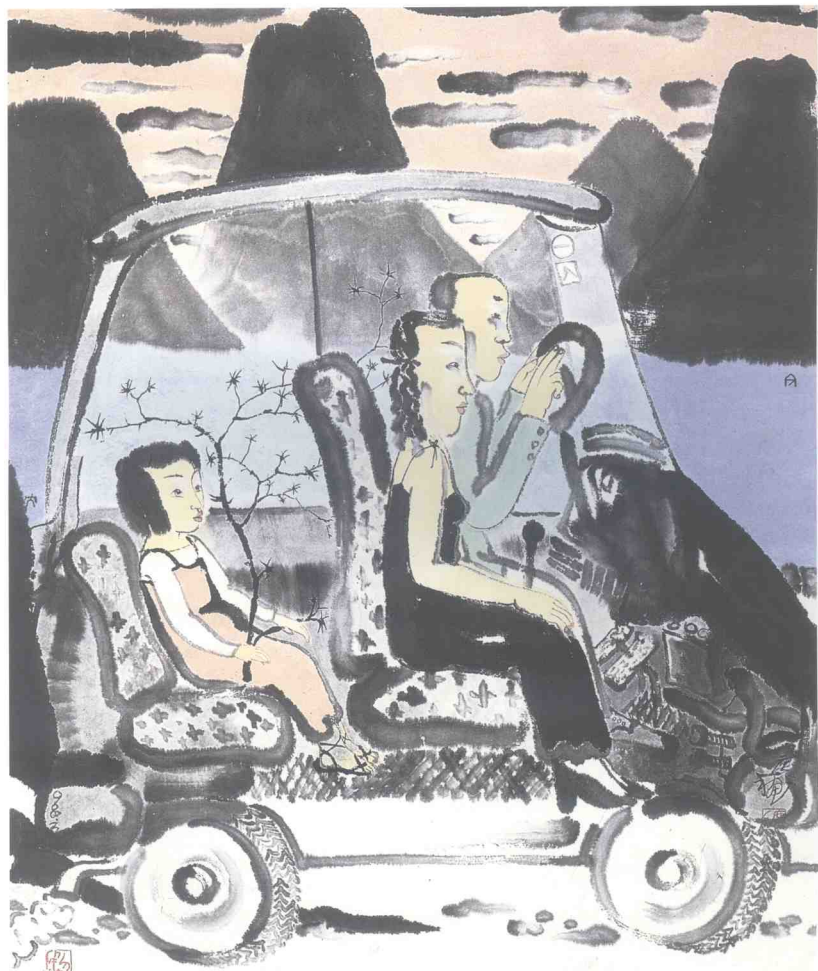
题 目 王先生
创作时间 1994年
尺 寸 140cm × 120cm
材 质 纸本



题 目 白夜
创作时间 1997年
尺 寸 140cm × 90cm
材 质 纸本



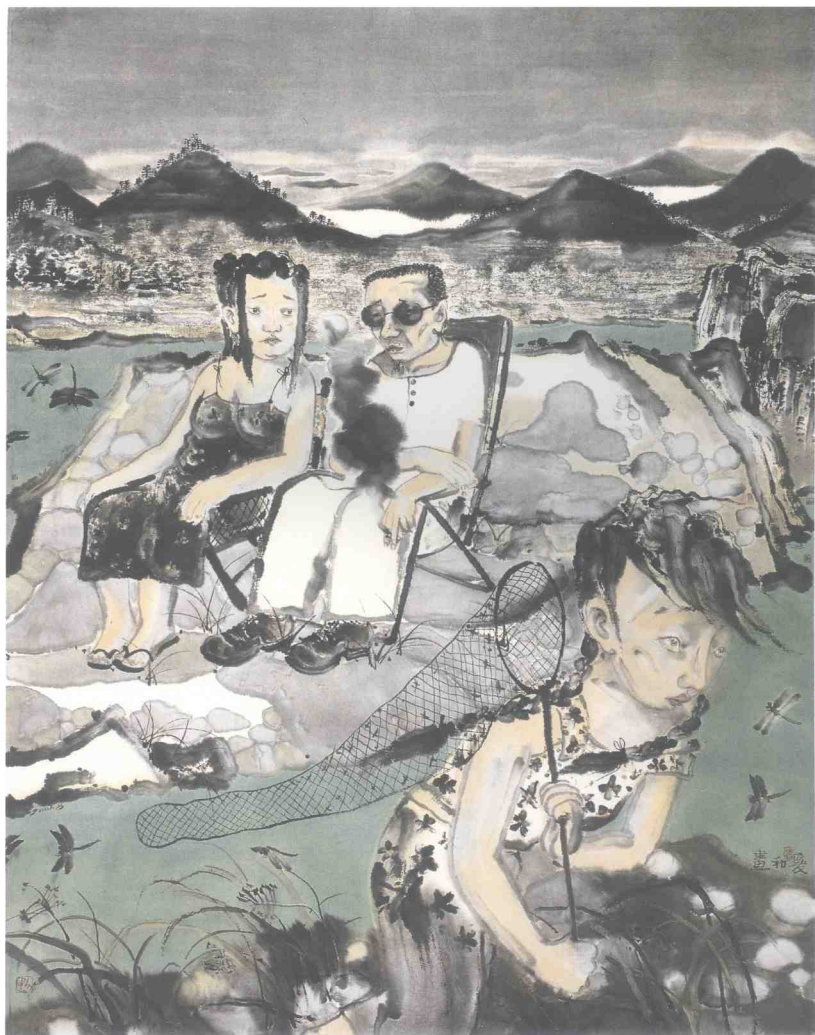
题 目 水·陆
创作时间 1998年
尺 寸 140cm × 90cm
材 质 纸本



题 目 初学
创作时间 2002年
尺 寸 235cm × 180cm
材 质 纸本



题目 初秋
创作时间 2001年
尺寸 180cm × 140cm
材质 纸本



题 目 静渡
创作时间 2004年
尺 寸 230cm × 90cm
材 质 纸本

