

李

主
编

孝

龙
瑞

萱

河
北
美

篇

术
出
版
社

一画口叩从书画口叩从书

画口叩从书画口叩从书

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 王婢娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 李孝萱 / 龙瑞主编；李孝萱绘. —石家庄：
河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②李… 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137926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；

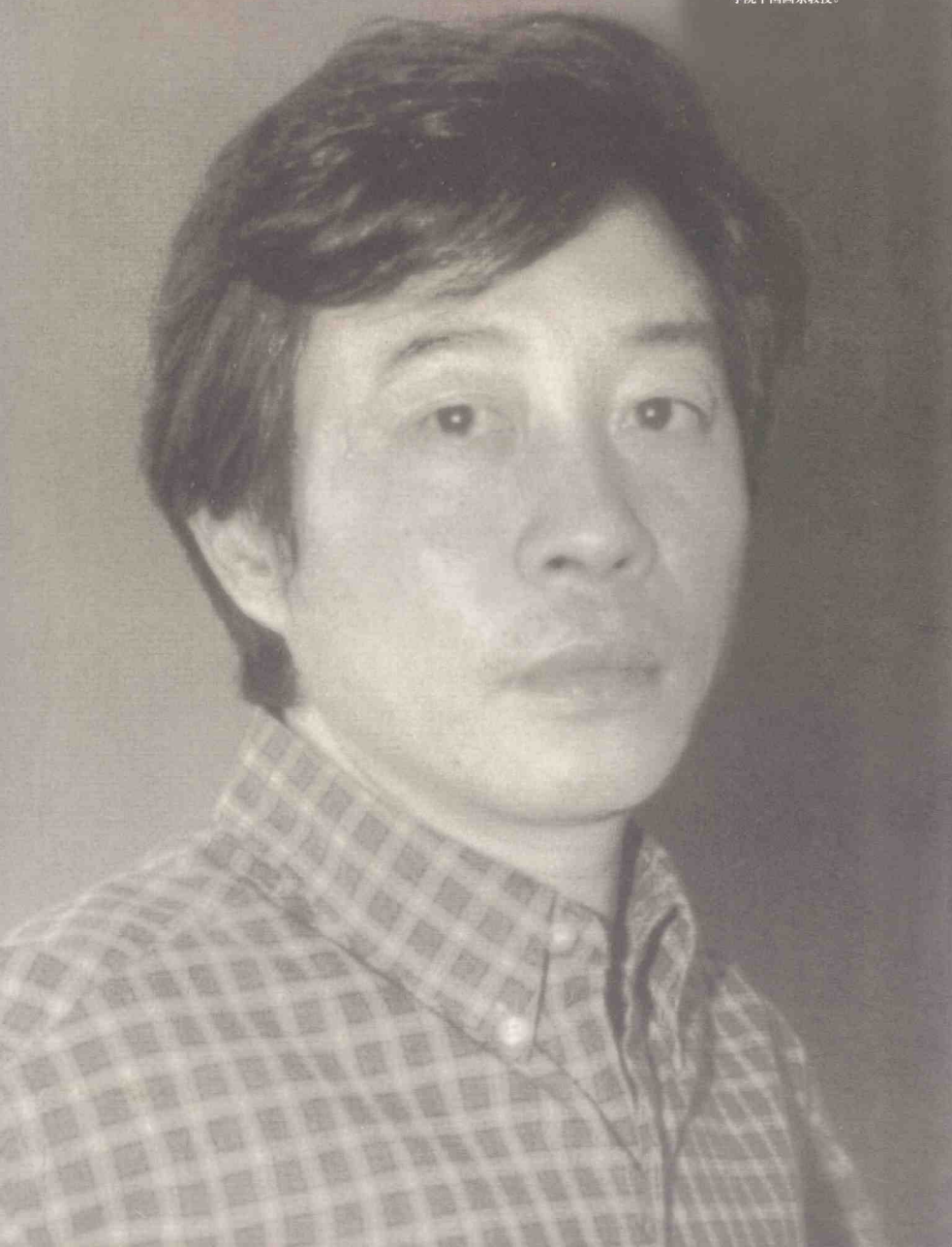
一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

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。

李孝萱 简历

1959年生于天津，1982年毕业于天津美术学院中国画系，现任天津美术学院中国画系教授。



李孝萱现代化和都市化背景下的绘画

□ 文/邓平祥等 · 孙国华辑撰

理论界普遍认为,李孝萱的作品从一个侧面深刻地揭示出了现代化都市背景下当代人生活的焦虑、压抑和荒诞的特质实质。在看到了李孝萱创作的市井百态的同时,我们还能明确地感觉到画家强烈的人文关怀。这也是李孝萱与寻求个人心理安慰的新文人画的最大区别之所在。

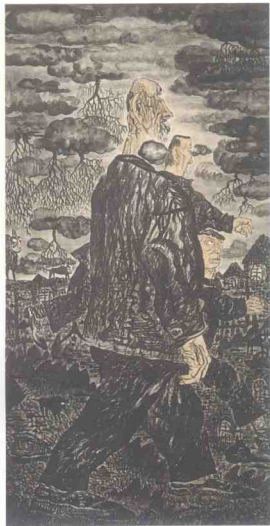
李孝萱1959年生于天津,毕业并任教于天津美术学院。他是从海滨小城镇来到天津这个大都市的,由于特殊敏感的气质,特殊的个人经历与家庭际遇,使他产生了创作都市水墨的欲望。他笔下的都市人物与景观,带有强烈的主观色彩,理论家曾将其称之为“城市心象”,他的作品又与画家对现代都市人事和人情关系的观察体验分不开。20世纪90年代后期,李孝萱和他的城市题材水墨作品成为探讨、解析现代中国画的重要研究个案。在一幅名为《都市众生相》作品里,画了似乎是世纪前期的城市景象:拥在一起的恋人,毫无羞耻感的裸女,悬在半空的汉子,紧张地抱着方向盘的司机,在汽车之间跳跃的穿行者,笑着横躺在马路上的怪人,从老式窗子里窜出来的黑猫。人们“各做各的事,各走各的路,司机不管交警的手势,警察不看着地上躺着的人,亲爱者自相亲爱,愤怒者自相瞪眼,悠闲者只管迈着悠闲步……但作品中冷漠无情的角色们又在整体上构成一种混乱和热闹,以及似曾相识的城市氛围。”李孝萱的作品告诉我们,画面上的荒诞情景当然不是对随处可见的城市视觉真实的摹写,但在荒诞背后却分明包蕴着比那些视觉真实更接近真实的东西。

李孝萱所画的一系列城市题材作品,人物造型夸张,但不流于漫画化。他用独到的方式揭示出焦虑重重的现代都市心态和现代人生的荒诞方面,因而极富诙谐与荒诞的情调。李孝萱作品的语言方式,多从文人画中变化而出,尤其是从八大山人和齐白石等大师中汲取了大量的营养。但他在吸收前人优秀成分的同时,也对前人的笔墨进行了富于创新意义的解构、改造和重组,他是按照新的视觉观念和文化观念将他的感受重新整合成了新的视觉结构。

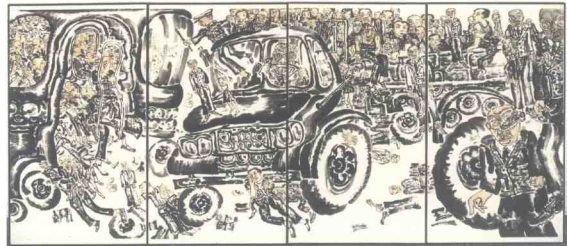
不过,我们必须注意,李孝萱对传统绘画始终保持着深厚的感情与兴趣,这和当前许多水墨画家为了突出“现代性”而对传统水墨采取否定和抛弃的艺术态度大不相同。正是因为得益于前代水墨革新画家的经验教训,又加上身处一个崇尚开放多元的时代中,可以了无顾忌地同时向各种艺术汲取有益的成



「未来——迷途」1990年



「朝着天那边, 那边」1990年



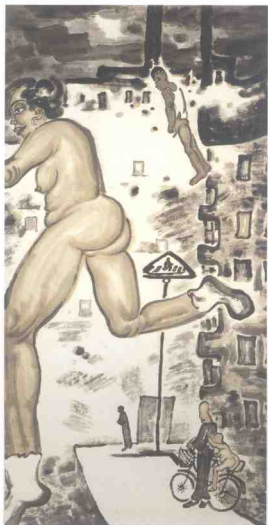
「车辆的喧哗」1993年



「李孝萱、钱锺、常建在黑龙江留影」



「大轿车」1995年



「张狂」2003年



「在法国巴黎博物馆」

分，所以才使得李孝萱在兼容中西的水墨画探索中取得了突出成绩。

李孝萱成功地将他那有传统教养的笔墨功底揉进了现代人的生存困惑中。他所创造的那些饶有意味的图像，既是城市的现实，也是横亘在每个现代人心目中的城市梦魇。李孝萱的作品向我们证明着“虚拟”比“再现”更真实。

在如上意义上，李孝萱成为画坛学术焦点的关键即是他的绘画，是“横亘在每个现代人心目中的城市梦魇”。换言之，他的绘画的意义，也就因其具有“横亘在每个现代人心目中”的属性而具有了特殊的价值和意义。李孝萱写有一篇自述性文章，题为《“幽默”和“荒诞”》，此文能够比较有效地帮助我们进一步理解他的绘画：



「张狂的造型」2004年



「在欧洲考察」

一般人看我的画，不外两种印象。一是无奈中的调侃，多少有胡作非为之嫌；一是荒诞不经，令人不可理喻。最多，最好的理解便是黑色幽默了。

前者难说准确，后者不无恰当，但就幽默讲，在我的画里的确有所流露。至于说是“红色幽默”，还是“黑色幽默”，我都不肯确认，倘若红色幽默是健康的，当然就是“主旋律”。那么黑色幽默，除了具有一定的讽刺性、批判性外，大都以玩笑的形式揭示现实的荒唐。这类的东西想必就很难登上从前人们想象的那个高雅之堂。以现在的情形看，所谓高雅之堂均被一色红的“正统”所壑断，假如你有意靠近它，想登上这一大堂，就必须达到一个标准，便是虚情假意，你必须顾虑你的真情实意，彻底脱胎换骨才行。说穿了就是跟服帖地甘愿拜倒、拍马屁，以

绘画的方式来满足权贵和庸人们的低级趣味。以此时黑我的行为与画，那幽默无疑是黑色的，自然和“正统”靠不上边。当然，说“幽默”二字而言，它的分量之大常常令我生畏，虽然在我的画中时有透露，但总不敢大张旗鼓地去承担，因为那是一种极高智慧和境界的到达。

再如“荒诞”之说，在我看来本无所谓荒诞不荒诞，因为荒诞就是现实，现实就是荒诞，一旦我们悟入现实人生，荒诞立刻真实地摆在你的眼前。我们不妨观察一下周围的人，撕下它的假面，正视它的负面，看看真假、善恶在同一个人身上“花开两朵”，一会儿高尚，一会儿丑陋，这种纠缠和分裂，带给我们的是疑案。有时真的笑明所以，因此，我的兴趣总会在这种入色的表演上，我乐于观察人们无意中流露的东西，无意识或下意识的动作和表情，这无疑最接近真实。

与其说我的画充满了矛盾，充满了荒诞，不如说是现实中充满了矛盾和荒诞。一旦透过现实人生回到我的画中，恐怕就没有什么可奇怪的了，虽不免主观的心想臆测，但总的来说没有偏离现实生活的轨道。

至于调侃，实在代表不了我真实的内心，尤其像王朔式的调侃，我与之有相当距离。王朔有一定的颠覆意义，能说出人们想又说不敢说的实话，以玩笑的方式令人解气地太人的生存状态揭露出来。问题是他的“玩笑”最终大于甚至干脆代替了“揭露”，于是不免陷于轻薄、油滑。这恰好被他所揭露的对象因势利导加以利用，从而使人们在精神上造成了更大的混乱。我表面面世玩世不恭，胡作非为，甚至嬉皮笑脸的行为，都是面对无奈和心与物的对立时，内心极其痛苦下的一种反抗，尽管我把看见的、听见的、想见的、梦见的、丑恶的、丑陋的、恐怖的、残酷的方方面面都以画的方式表现出来，但我始终抱有一种希望，这种希望又永远不能让我自由和真正解脱。

所以，我尽可能追求一种有分寸、有教养的幽默，让它在画中隐约地闪动，来提升绘画的精神性，尽管能自然而然，而决非刻意装腔作势。我期盼着获得自由，尽管有限，却不致于使自己的情绪流于宣泄，或偏离正常的生活轨迹，陷入彻底的悲观主义。

总之，在李孝萱看来，在通常的情形下，荒诞与幽默都是一幅好画不可缺少的，尤其是表现现实人物的画面更是如此，它可以使你摆脱性格上的弱点，回避与现实的冲突。于是，可以说李孝萱画面中的天真诙谐、富有生机和通俗的特征，其真正是抚慰人的生命的最有用的手段，它在现实基础上生长出来的，但同时又对现实进行了反思或批判，从而使绘画具有了特殊的人文文化属性。我们应当从这个意义上来看李孝萱那荒诞而又幽默的绘画作品。

二

自20世纪90年代初开始，李孝萱的水墨画在中国画坛异军突起，他的艺术以强烈的视觉冲击力和形式张力，以及深邃复杂的精神内涵，引起了美术界的关注和批评家的推重。邓平祥先生曾说，表现都市主题的系列作品是李孝萱水墨画作品中最具个人风格意义的。上世纪80年代末、90年代初，中国画坛出现了一些以都市为题材的作品，这些作品从不同角度表现了



「在观者看来」

都市的人文景观和世人心态，这些表现同一类题材但主题阐述却不尽相同的作品，传达出了画家对都市的不同感受。应该说这类作品从文化价值和视觉经验的角度看是新鲜而不乏意义的，但大多是某种都市情绪和心理的表达，因此进入本质的现代文化批判层面和人性层面的思索和表达极为罕见（并且工具和材料也大多是油画）。李孝萱城市系列作品的出现，在表达内涵和表达语言形式上使都市艺术的表达跨进了一大步并使其具有二重意义：第一，李孝萱使都市艺术具备了现代文化特征；第二，他完成了以水墨画表现都市主题的语言转换课题。有理论家认为，李孝萱的作品令人想起法国作家加缪在他的哲学随笔中谈到艺术荒诞性时说的一些话，即作品中的人物“与自己生活分离”，感到自己“是个陌生人”，失却了“对家乡的记忆，而同时缺乏对未来的希望”。

加缪这句话，写于1942年，大意是说二战世界大战毁灭了人对过去的记忆和对未来的希望，人无法理解这个世界以及自己和这个世界的关系，因而觉得荒诞。而后兴起的荒诞派戏剧，则大多“放弃理性手段和推理思维来表现他所意识到的人类处境的毫无意义”。

邓平祥先生认为，李孝萱的城市意象肯定源于他经历唐山大地震后对世界的感受，也肯定源于他对现代都市的心理把握。艺术家可以刻画现代都市的繁荣和美丽，现代都市人的奋斗与休闲，像李孝萱这样表达对都市畸形人生的一种“心象”，引起人们对都市异化一面的警觉，有其深刻性和久远的意义。不过，李孝萱都市水墨有多种形态，除了嘲弄、嘲讽、荒诞者外，也有悠然而幽默、轻松而滑稽者。如《一个有着清晨的早晨》、《街巷里的美女》；奇特而宁静，诡谲而具哲理意味者，如《女人与男人》、《女人与思想家》。20世纪90年代后期，他又创作了两件相对写实的巨大作品《大轿车》（1995）与《股票、股票……》（1999）。前者刻画了一辆公汽汽车上的百余人，透过都市交通的拥挤，从一个特写的角度再现了现代都市空间的狭小，以及都市人的时髦、陌生、紧张、焦虑这种生命样相。后者描绘股票市场的热闹景象，控入、炒股人、得中者、失败者以及他们的狂喜、兴奋或绝望，向市场社会转型时期的都市生态，在这幅巨制中得到了集中的表现。

曾有过理论家在一篇题为《梦魇：城市心象》（1993）的短文说：“李孝萱对生与死、人界与冥



「写生 2005年」

界、善与恶的直感有时化作一种城市景观楼房、街道、栖息于四角天空的众生相……在这里，一切都显得有些怪异，有些偏离了正常的感觉与准则。天真的脸相，大小不一的手臂，残缺的身形；人有动物的模样，动物有人样的表情，猫似山羊，女人像男子汉。在日常生活与工作中所见的充任某种社会角色的面具消失了，表面的端笑怒骂和一本正经被撕碎了，呈现给观众的是一个燃烧的靈魂，一种极端的心态，以及被这种心态所染透的世界。内在的狂怒、孤愤、不安和世间的冷漠、虚伪、丑恶、怪诞、滑稽交织在一起，赋予画面强烈的冲击力。在“文革”魔影还不曾从人们的记忆中消失，新的社会运行秩序尚未健全的中国城市，正空荡荡显示着它的朝气、发展、残酷和纷乱。因唐山大地震和诸多家人离世带来人生无定感感的李孝萱，不仅把特有的生命感受投射到他的城市绘画，也以绘画形式真切触摸到了的现代都市表层下的精神荒芜和空虚。”这个评论，无疑是中肯准确的。

事实上，是唐山大地震和诸多家人离世以及新的社会运行秩序尚未健全的中国城市现实，触动了李孝萱的观念意识和精神灵魂，使他极为向往真诚、友爱和善良，而正是对真诚、友爱和善良的向往，使李孝萱敏锐地发现了都市生存中的诸多不真诚、不友爱和不善良。确实，李孝萱的绘画不完全是“自我”宣泄的产物，而是当下社会文化中必然会出现的视觉心理存在。李孝萱说：“真正的‘自我’挂在嘴边确实很

容易，作为画家，即便‘自我’游离在你的左右，有时是一辈子也抓不着，梦不见的。假如‘自我’如一般人想象的那么简单，仅限于找到一种形式，一生守着一方方法千篇一律地持续、重复，这是不是自我，我是怀疑的。”李孝萱的艺术，确实是时代文化心理共振的。他说：“我想只是画家，尤其那真正成了气候的画家，都免不了被那些习惯了的经验曾经困扰过，问题是如果长时间徘徊在这一经验下，就会永远摆脱不了内心，这样一来情感和精神上唯有的那点自由和愉悦就体验不到。这对一个画家来说实在是可怜。一生如此严肃地对待艺术，点灯熬油却得不到任何安慰，反倒压得自己透不过气来，最终成了包袱。所谓‘苦中作乐’，到头来只剩下一个苦。实际上我们真的要想象着试图把原有的经验设法变成一种谬误，使谬误走在经验之先，让直觉来领路，就会发现另外还有一块天地，那些经验便立刻得到检验。在情感与精神的作用下，在物与物、人与人相推的刺激中养成想象。一触即发，你的兴趣在你的精神陪伴下一泻千里。自然就忘了目的，甚至排斥那种假借的‘探索’。”

总之，李孝萱都市水墨所表现的题材与精神内容，不是孤立的现象，与李孝萱在题材、风格和意义指向上有某种相似性的画家，有曹宝麟、刘庆和、张正民等人。虽然他们各有具体的个性与经验，但这一现象显然表明这是当下社会文化中已然存在的现象的视觉表现。

三

李孝萱的都市水墨，虽不能涵盖城市水墨画的全部经验，但个性化的心灵体验、以直觉方式表达出的城市中的生与死状态的真实是显而易见的。他远离了半个世纪以来流行的宏大叙事态度和英雄主义主题，转向对个人生活、个人心灵、个性经验、个人观念的关心；远离了曾长期主导中国画坛的写实水墨模式，转向对个人艺术趣味、艺术图式和艺术风格的追求。宏大叙事与英雄主义主题仍有它的意义，写实方法也仍有它不可替代的功能，但李孝萱、刘庆和等人艺术风格的转化，使水墨画家远离了政治支配下自我欺骗和相互取媚的尴尬，逐渐实现艺术对生活真实与人性真实的价值回归，走向艺术的多元化。这就是他们创作的价值意义。

绘画艺术，是一种有关视觉语言的文化现象，离开了水墨特质的语言建设，李孝萱的个人艺术趣味、艺术图式和艺术风格的探索也就失去意义。在这个意义上，李孝萱都市水墨对绘画形式和语言的探索，同样值得注意。他有扎实的造型能力和写实功底，又对传统绘画尤其笔墨方法下过相当功夫，能轻松地把表现主义的夸张变形、超现实主义的幻想和传统的笔墨方法融为一体。后者尤其值得注意，在六尺、八尺、十二乃至更大的生宣上画人物、楼房、汽车，缺乏用笔的方法与力度，就没有支撑力，就会单调无味。在这方面，李孝萱的体会是：既要有传统笔墨功力，又要能变革它。

有论者认为：李孝萱这样的有独立精神与艺术追求的城市水墨，与讲实利、效率和成功追求的当下潮

流相去甚远。作为现代潮流的流行艺术，在质上是城市大众的消遣艺术，它们唯美的形式诉求，虚拟的情感宣泄，都以迎合大众趣味的娱乐性而非追问生命意义的精神探索为情。它们缺乏艺术个性的、无法摆脱的复制性，都是为了赚取商业价值。在市场经济过渡的时期，主流意识形态失去了其理论代所拥有话语权力，转而与迅速生成的消费性流行文化并肩携手，构成与工具性、娱乐性并行不悖的主流艺术新格局。在这个新格局里，具有独立精神与艺术追求的都市水墨虽然没有很大的生存空间，但它的生命前景和价值意义是不可替代的。我们应当努力保持它的独立性，深化它的追求，关注它的发展，把它纳入关于当代中国艺术的学术思考。

四

李孝萱对城市有一段表白：“我喜欢城市，喜欢汽车，习惯于在暗黑沉寂中望着高楼的门窗射出的微光，宁谧中高楼上悬挂的月亮。静寂中常常给我惧怕，让我失眠和头痛，而于噩梦中惊醒，双手拉住的，是自己的生命，还是空有大悲沉痛；有站着的；有坐在汽车上方向不明的；手扶铁栏杆欲又止的；虎目圆睁，对天而语的；假象沉眠而衣冠楚楚的，以及暗黑中游荡的人，马路中横贯一躺着的，痛苦中挣扎呻吟的人，人群中拥挤喘不过气的人，诸多的都市现象是以时代就已存在还是眼前独有？或是人类自然的规律，这些其实都不是个人的生活印迹。”

邓平祥先生针对李孝萱的这段话，认为李孝萱在“我喜欢城市”的文中所述的却并不值得“喜欢”的人物和，这里的“喜欢”二字，实是李孝萱艺术表现和审美认识的一种快感，也是他灵魂拯救的愉悦。邓平祥先生的这个观点确实是真知灼见，李孝萱的都市水墨，如果仅仅局限在对个性化的自我体验，那他的绘画也就失去了他这个年代的画家的特殊的文化价值。

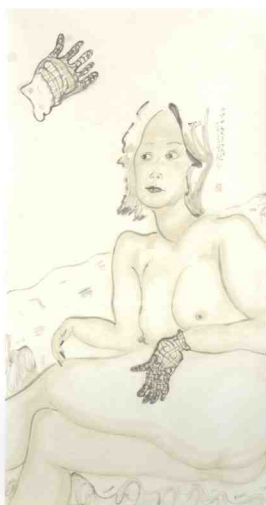
评论界普遍认为，李孝萱的《城市众生》还显示了画家心境的超越，他无意对城市作社会学意义的体认，他关注的是人的存在状态和生命的价值，通过这些作品，画家对人生、生死、宿命、灵肉，作了再次审美的认识和陈述。

现代都市是工业文明所创造的，它给人以现代的生活空间，但在同时它也给人以精神的压抑和生存的困惑，在自然灾变和战争灾难中，城市中的生命将更加危险。那么，人将如何面对都市的生存和现代工业文明？这似乎是李孝萱对人们的提示和诘问。

五

艺术语言是艺术家表现在精神世界和情感世界及个人体验的一种语言形式载体。在这个意义上，可以说李孝萱的艺术是他精神和情感的形式延伸，他视艺术为生命的完成，他的才华和禀赋使其艺术表达在具有了形式魅力的同时也具有了形而上的意义。

邓平祥先生认为，考察李孝萱的艺术语言可以概括为如下几个层面：



— 记忆的痕迹 2005年

(1) 构成在现代水墨画中的价值是大于笔墨的，这是由于现代艺术的特性决定的。笔墨固然重要，但将它以某种排列组合的方式结构成一幅作品，在现代文化格局中更有意义更为重要。因为在现代文化格局中，面对如此多的媒体形式、信息形式、图形形式，笔墨在比较中就失去了视觉的张力优势，视觉张力的劣势即是艺术表达的弱化。如果再加上新材料的运用这个问题就更突出了，李孝萱是领悟了构成在现代水墨艺术中的意义，他的艺术的成功首先是在构成上的突破，他突破传统水墨画的结合方式，在构成方式上打出一条新路。

(2) 李孝萱的艺术语言是从造型或层面上展开的，他认为“造型是画家风格个性的标志”，这种对造型本质的体认，在当代水墨画家中自前者并不多见。李孝萱在笔墨的造型意趣上特别推崇八大山人、石涛、龚贤、黄宾虹、齐白石、蒋兆和，“八大山人的中锋运笔中反衬逆锋于笔根收笔，石涛用笔的刚挺有力，蒋兆和用笔如一根铁棒而力透纸背”，在笔墨上李孝萱是将“笔”放在第一位，在他的艺术中也是先有笔而后生墨的，我们在他的艺术中同样可以看到大师们在笔墨上给予他的启示和影响，但是他化出来了的。

(3) 李孝萱艺术中的荒诞表现手法是他的命运体验和性格中的天性因素决定的，人性中具有的幽默和诙谐（有时表现为调侃），使他常常在无意识的笑话中流露出严肃的主题。菲尔尼普斯说，凡是天性幽默，容易激动，同时又善于观察，公正不阿的人，在他的目光下，随便什么琐碎、寒酸、渺小、卑

微的东西都无法隐瞒。李孝萱就具有菲尔尼普斯的目光，幽默和诙谐是他的才华之一，并且他的幽默和诙谐常常是具有严肃和深刻意义的。

(4) 说到李孝萱的荒诞表达不可不提到他的儿童心理以及儿童心理和他的荒诞表达相结合所产生的审美效应由沉重而转向轻松，由批判而转向戏谑的心理意识消解过程。李孝萱甚至说：一个画家不仅需要天赋和才能，更重要的是把自己的才能消化在一个终极目的中，即用儿童的心理与眼睛看世界，不管李孝萱所说的“终极目的”是什么意义，都说明了儿童心理在艺术表现中的重要地位。

(5) 有论者将李孝萱的艺术在学术上归入表现主义水墨画，这是有一定道理的。表现性的艺术手法在实质上是东方艺术的传统，中国的文人画就具有表现主义的意义。然而李孝萱艺术中的表现主义倾向更具有现代表现主义的色彩。如果说，表现主义更强调人的主体性在艺术创作中的作用，在表现主义艺术中艺术家是具其活力，最有自由性和自主性的创造者，如果说它的理论根据在于确立精神世界的独立性和自主性，使独立的主观表现成为艺术的表现范畴，那么李孝萱可以说是一位东方的表现主义艺术家。

总之，李孝萱的艺术语言是很有个人符号性和个人风格性意义的，因此可以说，李孝萱的艺术探索，不仅进入到艺术本体的层面，而且由此还达到了艺术自律的较高境界。

六

系统地研究李孝萱的艺术实践和他的艺术主张，他的《我所理解的当代水墨概念》不能不读，现将此文转录如下：

当代水墨的概念是什么，说来道去最终得落在“当代性”上，更确切地说当代性就是如何把握心理趋向的问题，也许这是大家都说滥了的问题，同时又是个模糊不清的问题。按一般最普遍的解释当代水墨的概念，无怪是把旧有的水墨画换个面孔，或者，对旧有的水墨来个彻底的颠覆，以现实的情形，这种问道于盲的两种倾向构成了目前水墨画领域的大体面貌。

在这一群体运动的认可中，那些标新立异的探索真可谓无独有偶。一种“新”确有不少是新的，看上去几乎让人眼花缭乱的，其实都是强词狡辩，当然“新”绝不是坏事，问题在于新的因循何在，有无新的价值或意义。假如我们不回避这种诘问，坦然地面对它，会不会感到心虚而不踏实？又如强词狡辩、没羞感，势必就逆理而可议。

当然，这世上新旧有的层出不穷，仔细想想哪个不是我们能够大大方方采用的，哪个不是我们配用的，又有哪个是真正属于我们自己创造的，面对这样的尴尬处境，我们不仅要思考，而且必须思考。如果大抵依照功利的心态，急于求成，只在技术的层面上区隔于传统水墨，而在毫无价值判断下一味求新，仅仅把语言停留在形式的花招上，就认定是一种超越，就是新的，就赋予了水墨的当代意义，那就是自欺欺人。再说新的未必都好，旧的未必不好，新东西给人以新鲜感，不至于让人乏味，而旧东西却给人以亲和力，让人熟悉，产生某种依托感。所谓“人视杯水，佛视千万量，新旧、好坏、高下都在心。”如果新的没有意味，毫无价值支撑，那倒不如旧的好，所

以不管怎么样，终究需要有个支撑渗透在其中，这个新也许才是有价值的。

话扯回来，有关当代水墨概念问题，仍要重前面说的话。它就是对“当代性”的理解和把握，当代性是什么？就是“心理化”，在新的社会秩序下人们形成的新的心理状况，以及在承接旧的文化传统中，人的思考方式。所以我们要在“拾取我们丢失的东西的追问当中，才能考虑我们能够发现什么”，这无疑是客户的，也是深刻的。

水墨画历经千余年走到现在，无论过去还是现在始终没有摆脱特定历史环境和精神背景的制约，这正说明一个问题，它本身就是一以贯之的“时代性”或“当代性”的因素。至于当下我们深触的时代所追求的“当代性”（包括现代性），就水墨画而言，一方面是传统的延伸，一方面又是传统的反题，所谓传统的延伸，即指宋元以降的文人画在文化和心灵上的双重承担，所谓传统的反题，即指官延绘画和作家的画，同时也包括晚近以来的所谓融合中西的“技术画”，它们已走上技术和效果的歧途。“当代性”在传统的延伸上立足于“扬弃”，可以对文人画保持敬意和情感上的眷恋，但在文化和心理承担上更注重后者。这是因为就文化而言，优秀的东西先在自明，而心灵或精神状况复杂而多变，深入的开掘和把握需在感受力、思想力上有深刻的体验。它至为不易，当代人的心理状况折射着时代的精神状况，画家及作品对当代人的关注决定了必然的心理化趋势，或者说心理化趋向是画家对时代性最恰当的展现。与文化承担相比，精神开掘更接近本质，也更符合这个时代。

在过去的历史中，我们的文化现实是在权力的意志下形成的一个整体和重视，重视的是一群人的世俗感受，人们的思考方式都要围绕这个前提去建构个人的想像。在这一思想框架中，承受之重，使心灵和精神倍受压抑。中国水墨的传统是重手段道，重于文化承担，而少有或重视个人心理层面的形而上的提升，从而禁锢了心灵和精神世界的开掘。可能的原因是：我们没有“原罪”的宗教，同时也有弱化个人的感受。一群人的社会需要“文化秩序”，而一个人的世界重在心理体验，所以得承认我们在文化上忽视了对个人心理意识和个人生命意义的肯定，这在我们的文化史中确是不小的遗憾，但它又不应该是我们放弃对传统文化承担的借口。

水墨画随着人类精神领域的日益上升，要真正走入人们不断更新的物质生活，走进人们的心理，提供人们精神上的滋养，心灵与精神的开掘更是不可或缺的，但这种精神来源首先是对传统文化的承担，因为它是心灵的依托。

以上文章写于2005年4月，是李孝萱对现代都市逐渐加深理解之后的心声。

总之，李孝萱是一位极富艺术才华和潜质的画家，在他的性格中交织着很多矛盾和冲突的因素，例如狂热与冷漠、躁动与精明、崇高与卑微、游戏与严肃、轻率与执著、天真与深刻。正是这些冲突与矛盾的特质，激活了他的创作活力，充满了他的艺术精神，从而赋予他的艺术以独特的魅力。在这个意义上，李孝萱是精神、才气、技术得而兼之的画家，他的生命经历和性格特征都似乎是为他的艺术而准备的，他是一个本色的艺术家，是一个艺术的自在者。

五德之具
纪德名標
失次曉
無悔
乙酉
王辰
三及
殊方
聽有
昇



《五德之具》 2005年

题 目 都市众生
创作时间 1991年
尺 寸 96cm × 192cm
材 质 纸本



题 目 女人与思想家
创作时间 1992年
尺 寸 179cm × 96cm
材 质 纸本



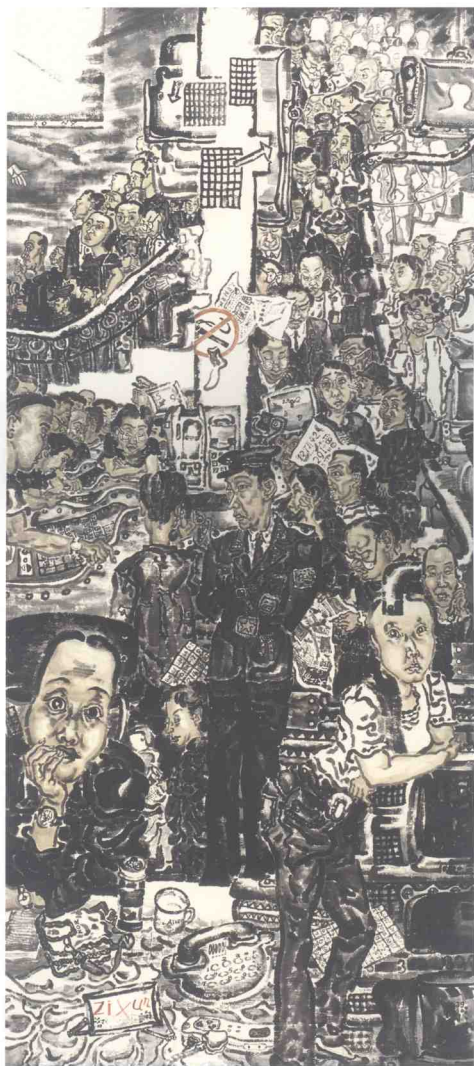
题 目 我们吃力——时刻忘不掉的呼吸左(局部)
创作时间 1996年
尺 寸
材 质 纸本



题目 我们吃力——时刻忘不掉的呼吸石(局部)
创作时间 1996年
尺寸
材质 纸本



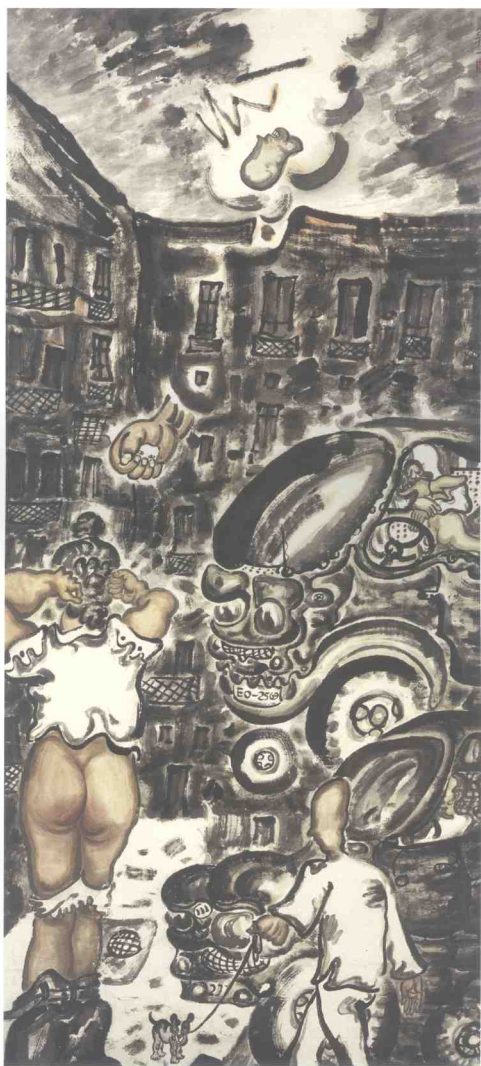
题 目 股票!股票!
创作时间 1999年
尺 寸 278cm × 124cm
材 质 纸本



题 目 妄想下的距离
创作时间 2004年
尺 寸 139cm × 70cm
材 质 纸本



题目 博奕
创作时间 2004年
尺寸 200cm × 99cm
材质 纸本



题 目 限 绝
创作时间 2004年
尺 寸 200cm × 99cm
材 质 纸 本

