

新意象启示

陈守义作品集

XIN YIXIANG QISHI
CHEN SHOUYI ZUOPIN JI

陈守义 作品集

新意象启示

江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

新意象启示/陈守义编绘. -南京:江苏美术出版社,1999. 5

ISBN 7-5344-0952-7

I. 新… II. 陈… III. 素描-作品集-中国-现代 IV. J224

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 19050 号

新意象启示

江苏美术出版社出版发行

(南京市中央路 165 号 邮编 210009)

江苏省新华书店经销

扬州印刷总厂印刷

1999 年 5 月第 1 版 1999 年 5 月第 1 次印刷

开本 889×1194 1/12 印张 5

印数:1-1,000 册

ISBN 7-5344-0952-7/J·953

定价:50.00 元



心意的轨迹

——陈守义的图式世界

许 平 艺术学博士

在我看来,人类的艺术总是在孜孜不倦地追求着某种真实地表现对象世界的视角与唯一的方式。从传统东方绘画理论中的“外师造化、中得心源”,到现代艺术关于“艺术品是一种心灵的产物”的宣言,无不构成一道通向同一个终极目标的历史轨迹。

当然,我这里所说的对象世界,是一个界限范围极为广阔的概念,既包括艺术家的内心体验,也包括从艺术家的眼中所感受到的一切成为其表现对象的外部世界;而“真实”则是指艺术家全身心地倾注于对表现对象探索不息、追求不止的状态。我总以为,正是这样一种最基本、也是最深刻的关系,构成了古往今来人类艺术历史中最为感人的一种特质。

《新意象启示——陈守义作品集》中的一种特殊氛围,使我在一见之初便立刻产生了这样的联想,我不知道这种感受是否与画家本人意愿相符,但我相信,这批新作所体现的审美追求中必定包含着这样的一种心境,一种情感升华的轨迹。

形的熔炼

我想大多数作者打开这本画集时,都会得到一个既满目清新又心领神会的第一印象。

这是一组多媒质综合材料素描作品专集,画集中精选的几十幅素描作品,每一幅都以一种不同凡响的面貌展现着视角独特的情景感受,画面超越了具体物象形态描绘与刻画的传统陈式,在以东方绘画艺术“意象造形”的传统深切关注意境塑造的同时,体现出作者对现代艺术抽象形式表现力的独特理解:在对“形”的高度概括、着意刻画与深层次表现力的悉心追求中,展现了素描创作领域中前所未有的一种新境界与新语言形式。正如画集名所提示的那样,作品给观者以一种新的视觉经验启示。

形、符号、图式

我以为画集所体现出的这种新意与表现上的力度,是作者紧紧抓住了抽象形的寓象表现这一中心课题进行多方位探索与尝试而获得的成果。

形的表现力是造型艺术中一个最为基本的命题。对形的理解,永远构成画家视野与表现域的第一要义。写实的、具象的、自然的、感性的形与非写实的、抽象的、概括的、逻辑的、理性的形构成了形态世界的两极,而在这两极之间,不同的画家又根据自己的感受在不同的程度上选择着各种形态结构的组合,由此而构成了造型艺术世界的丰富性。中国绘画艺术素有注重传神写意的传统,但在以现代绘画形式出现的景观素描中也融入这种“写意”的精神,同时在形式上又着重于非直观的表现与深层次内涵的刻画与挖掘,这正是这部画集的新意所在。

作为素描作品集,这里没有描绘摆出姿态的人体模特,没有表现常见的成组水果静物,没有一般风景写生中的自然景观,甚至找不到可以帮助读者辨别对象名目的任何一个具体的细节描写,画中所出现的物象,实际上都是一个个意味隽永又富于视觉冲击力的符号;画面展现的是一种完整的情景感受,更是一个个拓展着历史纵深与文化内核的图式世界,虽然完全脱离了真实的细节刻画,但是,由于物象的“形”所包含的意蕴被画家精确地提炼成表情丰富的符号,因此读者仍然可以从中感受到江南水乡“灵山多秀色,空水共氤氲”的千姿百态,在种种“似曾相识”、却又“恍惚难名”的形象观赏中,会不由自主地引发生动的联想与体验,从而对作品、也对作品所带来的美好意境留下难忘的印象。

视觉方式的发现

尽管在《湖上清风》这幅作品中,作者并不着意刻画这是哪一片湖面、哪一个水乡角落的景色,但我作为一个观者,却能清楚地感受到每次泛舟水面时都能引起感动的那些美好印象:碧波万顷的水面、无际的苇丛、漾起阵阵绿波的微风,以及在湖边万物间产生一种奇妙动势的空氣的拂动……在我的记忆中,这是产生于苏州水乡的某个湖岸,还是从太湖通往杭州的运河途中?印象的源头都已模糊不清。但这并不重要,重要的是一个个记忆片断相互叠加、补充,最后构成一种回味无穷的心境。我惊喜这种印象从眼前的画面中得到印证,也为与这样传神写意的作品之间心有灵犀而欣慰不已。

事实上作品集所呈现的每一幅画面都会令人产生这样的感觉,观者在接受画面所提示的视觉符号与意义符号的同时,不断地从内心深处调动出自己感性经验的“记忆残片”,从而在过去与现在双重的审美体验中得到愉悦与满足。这是一种大大丰富了观赏过程的心理感受层面与深度的审美经验和视觉方式。我想,这正是画家精心“设计”的一种以观者的接受心理与作者的寓意表现共同完成视知觉“创造”的“新意象启示”,我赞赏并也认同这样的审美方式。

造型表现力的新支点

在以“摹写”或“具象性”表现见长的素描创作中,画家个人情感与心理的表现以及在造型中的创造性到底能走多远,是个从理论上难以作出定论的难题。尽管贡布里奇曾经以整整一部专著来力图阐明以“科学般的精确”再现对象在理论上与事实上的难处(《艺术与幻觉——绘画再现的心理研究》,贡布里奇著,湖南人民出版社1987年版),但人们一般还是习惯以物象的精细描绘能力作为评价素描艺术的标准。对此,《新意象启示》则以自己的方式作出了另一种解释。

在这里,是画家的知性经验,而不是理性分析 成为一个新的支撑点:是构成对象世界审美特征的形式因素,而不是外在形态的具象描摹成为画家关注的焦点;是画面的笔触、节奏、韵律这些表现性手法的自身,而不是通过这些手法描述的某个“角色”成为绘画性表现的中心。而更为关键的是,画家的情感活动、作画过程中画家心理发展的过程都成为支配画面的主导因素之一。

我以为,这种新的支配和衡量作品完成程度与表现深度新因素的肯定,是绘画创作与评价观念现代性的标志。长期以来,我们已经习惯于以描摹对象的准确、清晰与表现完整、细节刻画的真实周到等标准评判作品的优劣,但是对于画家在创作过程中的心理转换、形式因素的表现逻辑等等重要因素过于漠视,因而形成了某些创作形式与评价标准上的定势,甚至惰性。近年来,认识到这一点的画家已不在少数,并以各种形式积极探求突破的途径,而《新意象启示》则走得更为成熟一些,它不仅显示出创作与审美方式上的新意,还表现出一种得体的形式把握能力,“随心所欲”而“不逾矩”,这是难能可贵的。

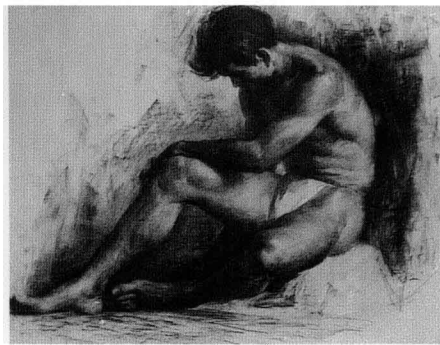
东方文化的心理感受与现代绘画的图式经验

对于具有中国传统艺术审美心理基础的观者来说,这种表现与审美方式也许并不陌生,中国画艺术中的自由空间,戏曲与舞蹈表现艺术中的象征意味,都是将生活中的对象加以符号化的表现,观者必须通过自己积极的心理创造活动才能获得作品所传递的多层信息,同时观者也在这种同步的创作过程中获得深刻的审美愉悦。《新意象启示》创造性地将这种审美经验运用到新绘画表现的方法之中。

陈守义是一个生活积累与创作积累都相当丰富的画家,这种积累来自于其几十年的笔耕与心悟。但是当这种积累只作为一种情感素材保留在心理深层时,它还不能直接成为创作的源泉。在创作心理学中,能够直接进入思维层次的,属于理性经验范畴,瞬间产生而又瞬间消失的,属于感性经验的范畴。这种进入了意识经验的层次而又模糊难辨的“记忆残片”,我们暂且称为“知性经验水平”上的意识层次。所谓知性经验水平上的形象意识,诚如清代画家渐江所说,就是一种“恍惚难名”的心态,是画家自己能感受到而又难以理性地辨别的一种审美感动。因为它的不成形、因为它的抽象,往往只能以一种不确定的形式停留在意识的深处而长起“库存”。当画家进入创作状态时,随着创造心理的激活,“唤醒”和调动这些意识经验,让其即兴地进入画家笔端,它们才能自由地成为画家笔下的全新的形象表现与画面结构。陈守义将自己超越形态的表象从心理深处挖掘审美感受的作品称为“意象表现”。我以为,这种创作正是对知性经验的积累从本质上领悟、察觉、发现,并将其转化为一种图式经验的结果。

从形的秩序中发现世界的结构

任何一种画境的成熟,都必然体现在对画面秩序感与整体结构的清醒把握之中。对于客观世界的结构性与有序



《素描》110cm×80cm 1979



《水乡回忆》80cm×85cm 1985



《巴黎春色》80cm×85cm 1985

性,不同的画家自然会有不同的解释,而《新意象启示》似乎将它理解为一种结构自身的各种元素之间相关与依赖的关系,传统的虚实相间、计白当黑等形式法则在这里被赋予了新的活力,在面与面、面与线、线与线的相互契合中,看似无章的画面却给人以音乐一般清新悦耳的感受。尽管画家每个时期的作品都有一种理性思考与敏锐的感性经验相合的特征,而在《新意象启示》中,我总以为作者在放开物态形象具象描写的同时,更加强化画面结构中的理性成分,这似乎是在其中寻找一种画面控制力的平衡。这种苦心执着的追求,既有着画家个性表现的意义,也体现着东方艺术传统在与现代艺术精神汇合过程中的文化意义。对于秩序感的把握与追求,在中国艺术理性精神中有着深远的文化渊源,所谓“无法之法”的秩序观,恰好是从古代到现代的艺术变法中为中国画家们解开种种困惑与彷徨的法宝。事实上,中国艺术的任何一次变法从本质上说从未脱离对于画面秩序感的追求,这似乎有一种文化选择中的宿命的意味,但在另一方面,也可以说是中国文化精神在艺术发展中的影响力与生命力的延续。

质的结构

《新意象启示》的另一种特殊氛围,是其既有强烈的抽象表现的形式特征,却又没有一般抽象作品中的那种冷漠与隔阂,在含蓄之中表现出极具感染力的平和与亲近。我想,这与画家特别注重画面构成与“质”的表现技巧有着密切的关系。如作品《春水》,在几乎完全以直线与弧线构成的画面中,作者娴熟而自由地组织线与线的疏密排比、间断穿插,在形成色调变化的同时完成节奏与韵律的对比呼应,使得仅有黑白两色的画面组织得丰富而层次分明。尽管形式因素十分单纯,但给人的感受,却如一首摇曳着网影、帆影、水影、山影,回荡着树声、涛声、船声、桨声的生机勃勃的春意奏鸣曲。

绘画表现的纯粹性与作品基调的导向性

显而易见,《新意象启示》的世界,既是非具象的表现,同时又是富于“绘画性”的。这里所说的“绘画性”,是指画面的形式处理手法并不因为越过细节描写而掉以轻心或失去表现的主题,相反,由于去掉“摹写性”表现目标的束缚,作者可以将注意力集中于笔与色块形体自身的刻画表现,集中于画面“质”的结构与生活情调、作品基调的体现,因此而获得一种新的表现深度。在《门与墙》中,那些表情各异的土墙、门楼、屋脊、木窗……无不将绘画语言的精粹与浓浓的意境情调融为一体,被高度戏剧化的情境关系似乎都在诉说着一个古老的故事,百年老屋的每一个细部都有着令人难忘的形象,每一条土缝都深嵌着一段历史的曲折,这一切都既亲近又朦胧,既贴切又大胆。在完全没有具体细节描写的画面中能表现出如此感人的意境,应当说作者是得益于“质”的表现的高度驾驭能力。

色彩与色彩感的本质

就绘画表现的形式意义来说,画面质的结构是多层次的,色彩的质即是其中之一。

从形式上看,《新意象启示》没有更多的色彩表现,全部的作品基本只用无彩色——黑白两色构成,但画面上却笼罩着强烈的色彩感,在或强烈或柔和,或明朗或灰暗,或沉重或轻柔的色阶对比中,不着一“色”却道尽了绿肥红瘦,雨色蒙蒙的江南、姹紫嫣红的秋风、沉沉古巷的幽深或潺潺溪流的清澈……在这黑白两极的天地中同样表现得有声有色,意蕴无穷。

画家曾在《绘画笔记》中说,色彩与色彩感有本质的不同。他一向认为,色彩只是一种物理属性的记录与辨别,而色彩感却是一种对象关系的结构性的揭示。如果说形态的感受是偏重于理性的、技术性的,那么色彩感的体现就是感性的、经验性的。对于色彩的敏锐感受更是来自对于对象世界相互关系的敏感与领悟。有了这种领悟,即使在同种色中没有色彩属性的强烈变化,也能够表现出色彩感的丰富性。中国水墨画中不仅可以用墨色,还可以用朱砂表现出竹林的青翠欲滴,这正道出了“色彩感”的本质。

材质语言的表现性

画面材质与肌理的表现也同样是画面质的结构表现的因素。《新意象启示》采用了多种材质,从画布、皮纸、卡纸、铅画纸、纸版纸到水墨、麦克笔、炭条、木炭笔等等。材质的选择必须出于画面结构的整体考虑。同样一种灰色,对于油质材料或水性材料、光面材料或糙面材料,都有着视觉效果的微妙差别。在使用单一材料作画时,多种材料之间的表

情对比往往被漠视;而在综合性多媒质的表现中,材质语言的丰富性被画家精心地揭示出来,而且产生无可替代的生动效果。在《构成》系列作品中,正是由于有了材质的精心选择与表现,才有了那为画面带来无穷生机的、单纯而又显得灿烂多彩的色块与色彩感。

材质品格的精心展现,构成了“这一幅”画面所特有的一种视觉整体性。相比较而言,材质效果的有机运用,比一些描绘性技法更具有偶然性与不可重复性,这些不可预见的结果往往是在瞬间出现又随即消失的,如果创作者没有无时不在、把握得体的肌理表现意识,材质效果的捕捉与展现则很可能失之交臂,甚至变成毫无生气的拼凑粘贴。

笔触的肌理

《新意象启示》中收入的二十多幅作品都完成于画家直接以笔与材料不断“撞击”的对话之中,同时画家借助于一种更加大胆简括的形式来突出自己所选择的主题。在《波光》系列中,画家仅仅选取了水波与光斑;在《门与墙》系列中,画家重点刻画老宅土墙与门楼在不同背景下的多变表征;在《霜天》中,画家只记录了秋风中水边苇丛的几簇倒影;而在《幽径》中,作者甚至只“吝啬”地关注到几块路面的碎石……这种刻意的节制与省略,既是意境表现的需要,也是作者对自己表现风格的挑战、对新表现因素的探索。这其中,画家借助于笔触肌理的表现所起到的作用是引人注目的。

从最为直接的意义讲,笔触不过是作画过程中画笔运行轨迹的记录,但笔触表现力的充分揭示却是现代绘画艺术走向成熟的一个标志。在进入印象派绘画之前的西方色彩画领域中,笔触只是堆砌色彩的砖块;从印象派绘画之后,笔触逐渐成为解析形体结构的“手术刀”;而在印象派之后的现代绘画艺术中,逐渐失去了对形体表现的追求,笔触成为支撑画面结构的框架与表达画家情绪的形式符号。《新意象启示》的创作大大强化了笔触表现的内涵,夸张了笔触和力度。人们正是从那富于表现力的笔触变化中,体味到流水的韵律、芦苇的舒展、砖石的沉重与光波的灿烂。这批画的幅面都不太大,画家作画时,非常注重画幅尺度的选择,这不仅是为了画面经营的需要,也是为了给笔的表现力留下一个恰到好处的空间。这样,在手、笔触与画面材质的浑然一体的配合中,每一笔挥动都在形成一种不可重复的画面效果,保持着画面的最佳效果与感染力。

境的超越

形式美的根源来自于生活,如果失去了这一依据,抽象便可能失之于空泛,寓情就可能变成无情。在陈守义的创作理念中,这种尺度最终被归纳为一个“境”字:画家必须在形式美的追求中发掘生活美的内涵,使它更加纯粹、集中,一幅画面不应只是真实情景感受的再现,同时还必须是一种“境”的超越。

绘画的心与境

画家的笔记中记着这样的一句格言:“心流入形,成为形。”他反复领会“处身于境,视境于心”(王昌龄)的名言。他以为,在这种诗的境界的阐述中,自然有时显得极大(处身于境),有时又显得极小(视境于心),奇妙的大与小、内与外、心与境的错位与对比中,包含着一种东方式的深刻哲理。而在对自然景观的形式美因素的观照中,存在着一种如同生命感受一样的有机关系,只有将自身“缩”得极小“处身于境”,才能于精微处呼吸到自然景观或对象世界的生命奥秘;而进入创作状态时,则只有视心胸如自然一样的广阔与澄净,才能容纳得下外部世界的全部信息,才能“视境于心”。这种广大与精微的关系,正反映出一种从对象世界的各个结构层面予以解析、建构及意义重建的视角。

境的真实性与超越性

画家出生于浙江永嘉,这是一个历史上就以田园牧歌式的乡村野趣入诗成画而著名的历史名城。对于画家来说,对诗情画意与水乡主题的倾心与留恋并非出于偶然,那是与他生活体验息息相关的文化符号与情感载体。作者60年代从中国美术学院油画系毕业,70年代调回母校任教,随后被派往法国进行历时一年多的艺术考察。饱受欧洲艺术氛围熏陶后所迸发的激情,汇集着对江南故土的深深眷恋交织于这一时期的作品之中(《巴黎春色》,1985)。身在异国的画家以水墨画的形式表现西方艺术之都——塞纳河的氛围,而以油画的语言描述东方文化之渊源——江南水乡的景色(《水乡的回忆》,1985),这种有趣的错位正是一种尝试寻找新语言形式的前奏。在法国的这一次艺术考察的经历凝结成作者向新艺



《牧羊少年》90cm×73cm 1991

术高度冲击的动力,80年代后期与90年代的作品中不断表现出对于新绘画形式与语言风格的积极探索(《牵马的姑娘》,1992),进入90年代,以一个极其精微而富于现代气息的色彩表现探索阶段为短暂过渡(《牧羊少年》,1991),随后开始了向着全新创作形式的跨越。《新意象启示》所展示的正是这一时期创作的一个侧面。

《新意象启示》的创作在形式上是全新的,而在作品意境的把握上,却仍然是作者真实情感的流露,作品的创作母题无一不是他意识深处故乡情结的表现。这种境界既是真实的,又是超越的。陈守义一向认为,艺术家必须具有主观组织画面与升华画面主题的能力。在《树与古镇》、《春深》、《庭院》、《乡间》这些作品中,细心的观者可以发现,作者对故乡景色的表现除去眷恋的柔情以外,更增加了一层浓重的沉思,它更像是一种对于故乡历史与人的命运的追寻。这不仅是画面组织的效果,也是画家存留心间的故乡印象净化、升华的结果。我以为,这是一种不同于“视觉完形”的“心理完形”。

如果说,视觉的完形是出于一种生理功能的迫使,那么心理的完形则是出自文化意识驱动的结果,是从审美理想的高度对真实景观的超越。在《春光》、《絮语》等作品中,作者几乎完全抛开了对于具体环境特色的描写,一般画面集中显示。这种对于情景与氛围的关注已经超出一般意义上的环境体验,是从更本质的审美感受中挖掘心理活动内涵的一种描写。作者的追求在这时已不是一般视觉完美意义上的,我以为这就是一种“心理的完形”——追求心理意象中的最佳境界的结果。

这种在意识中对创作母题进行升华的心理活动是作者创造出感人意境的重要依据。经过这番提炼与完形以后的心理情景,再衍化为作者笔下的物象时,就从真实的自然景观提升成为用绘画的语言单纯化、象征化、组织化了的有序的表现,而不再是任何一种直接的对象物性特征的再现与描摹,一幅幅黑白作品中的情景“故事”也自然成为出自画家内心的审美理想的寄托与人文境界的神往。

新意象绘画的启示

严格说来,陈守义并不是一位风格善变的画家,但在他几十年创作中,对于形式美的真诚思考从未止息。这种务实的风格中,既有他作为艺术家的人格追求,也有作为艺术教育工作者的心驱使。从80年代到90年代,从传统严谨的写实表现到自由奔放的寓意表现之间,陈守义经历过几次辗转反复。从那一时期的作品中,人们可以感受到画家在这两种形式完全对峙的艺术语言之间漫步沉吟、呼吸进出的气息。《新意象启示》中的作品事实上都曾经承担着双重的使命:艺术实践的启示与艺术教育的启示。因为进入90年代之后,陈守义在创作中思考得更多的是,如何揭示从印象派之后到现代主义绘画风格的转变与表现语言发展的过程,而这在中国的艺术教育中始终是个空白。《新意象启示》中的作品与作者所设计的一系列训练课题相结合,构成了从写实表现的基础训练走向寓意表现与抽象创作训练的连接环节。可以说,《新意象启示》的真正“启示”,是将从19世纪印象派之后到20世纪现代艺术之间艺术样式转变的起承转合的发展逻辑,从一个特定的角度上作了富于创造性的说明,同时填补了从传统绘画方法论到现代艺术方法论教学环节中的一个空白。

当然,这种作品形式只是画家近年来各种绘画艺术创作探索中的一种,即使在素描创作中,这也仅是其大量作品中的一小部分,但是,我想无论是出版社还是画家本人选择了这样的形式结集出版,应当说是一种精明的抉择,这不仅是因为画集与作品的风格给人留下深刻印象,同时还因为这组作品所充溢的神采与感人的意境从一个侧面显示了画家近年来所达到的一种认识的高度,它唤起人们对下一本能够更完整地反映画家创作面貌的画集的期待。《新意象启示》所取得的成果是可喜的。在这里,我再次祝贺《新意象启示》出版,希望陈守义先生与《新意象启示》给读者不断地带来更多的启示。



《风从远方来》(局部) 180cm×160cm 1993



《结构III》46cm×29.5cm 1995

1997年11月10日于金陵古林山隅

艺术简历

1944 生于浙江省温州市
1963 毕业于浙江美术学院附中
1968 毕业于浙江美术学院油画系
1972 就职于江苏省南通市创作办公室
1973 创作《走向大课堂》由江苏美术馆收藏
1974 创作《水上交通站》(合作)参加全国美术作品展 由江苏美术馆收藏
1975 创作《伟大的创举》等系列作品
1977 创作《周恩来在梅园》(合作)参加全国美术作品展
1982 调浙江美术学院任教
1983 《大学生》参加华东地区美术作品展 获浙江省优秀作品奖 创作系列素描作品
1984 由中国美术家协会派赴法国作艺术和美术教育考察
1985 “巴黎·陈守义绘画展”作品《山城》由法国艺术交流公司收藏 作品《水乡的回忆》《巴黎春色》参加巴黎国际艺术家联展
1986 作品《巴黎春色》由浙江省自然博物馆收藏

1987 任浙江美术学院美术教育系主任 副教授
1989 创作《静静的村庄》参加全国第七届美展获浙江优秀奖 创作《林间》获全国水彩画展优秀奖 创作《夕辉》获华东教师作品展优秀奖
1990 创作《晚归》参加首届中国油画精品展 作品《牧羊少年》等参加日本“中国现代油画展”
1991 创作《牵马的姑娘》参加六省一市油画展 作品《走亲》参加香港“中国现代油画展”
1992 创作《傣乡行》《故乡曲》等系列油画作品参加新加坡 台湾 香港等地联展
1993 “台北·陈守义油画展”出版《陈守义油画集》作品《牧羊少年》参加澳门市政厅“中国美术学院油画展” 创作《风从远方来》
1994 任中国美术学院研究学部副主任 作综合绘画教学与创作研究
1995 创作《乡间》《絮语》《波光》系列 《门与墙》系列等素描作品
1996 任中国美术学院综合绘画工作室主任 教授
1997 创作《正月》系列 《难留的记忆》系列等作品

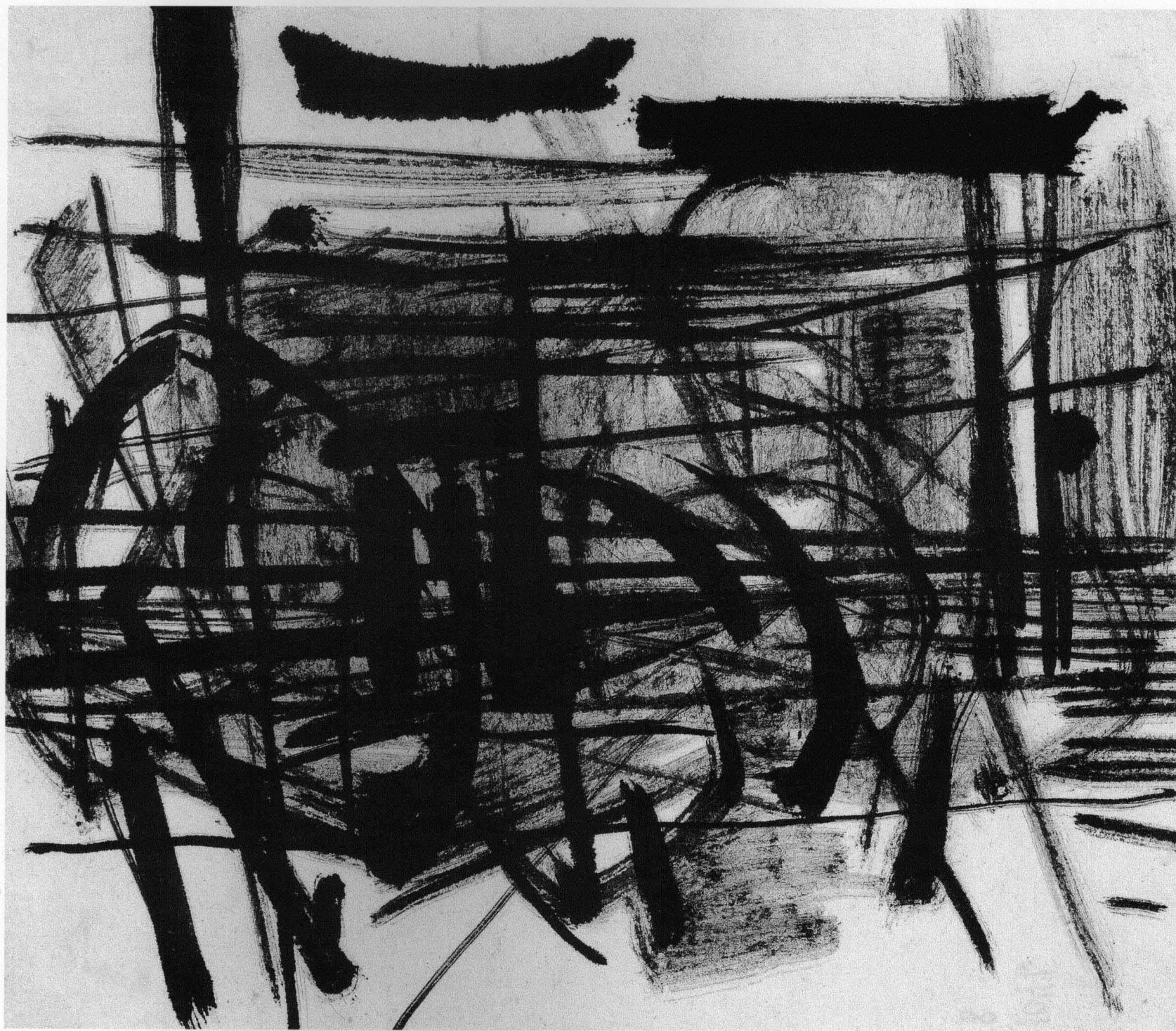
图版目录

1	乡间	21.5cm×18.9cm	纸上水墨
2	鱼塘	20.2cm×23.2cm	纸上水墨
3	故乡情往	22.0cm×23.5cm	纸上水墨·炭笔
4	春水	20.1cm×21.8cm	纸上炭条·麦克笔
5	门与墙 I	20.9cm×23.4cm	纸上水墨·炭条
6	梦乡	20.0cm×21.5cm	纸上水墨·麦克笔
7	絮语	20.2cm×23.9cm	纸上水墨
8	波光 I	20.1cm×23.2cm	纸上水墨·麦克笔
9	波光 II	20.0cm×21.2cm	纸上水墨·麦克笔
10	波光 III	19.5cm×21.7cm	纸上水墨·麦克笔
11	门的故事	21.5cm×22.7cm	纸上水墨·炭条
12	霜天	21.6cm×20.2cm	纸上麦克笔
13	故里秋水	20.5cm×23.0cm	纸上水墨·炭条

14	树与古镇	20.0cm×21.5cm	纸上水墨·麦克笔
15	门与墙 II	19.0cm×21.6cm	纸上水墨
16	欲暮	19.4cm×27.7cm	纸上水墨
17	幽径	19.6cm×21.0cm	纸上水墨
18	湖上清风	29.5cm×19.5cm	纸上水墨·炭精条
19	门与墙 III	19.0cm×21.6cm	纸上水墨·炭条
20	老屋院深	20.4cm×24.1cm	纸上水墨
21	雨之韵	33.0cm×29.4cm	纸上淡彩·拼贴
22	蒙	20.5cm×29.4cm	纸上水墨·拼贴
23	雨色	29.4cm×41.7cm	纸上淡彩·拼贴
24	结构 I	20.8cm×25.9cm	纸上淡彩·拼贴
25	结构 II	20.8cm×29.4cm	纸上淡彩·拼贴

※ 画页语录摘自画家《绘画笔记》

“整部艺术史是一部关于视觉方式的历史，是人类用各种不同方法观看世界的历史。”艺术家对表现形式的每一次创造性的发现，即体现了主体对客体的把握和认识方式的改变，同时也为欣赏者展示了新的视觉方式。因此，艺术家首先需用自己独特的眼光去观察和体验有趣味的事物，正如罗丹所说：“要在别人司空见惯的东西上也能够发现出美来。”新的视角的发现，是艺术创造的必要前提。





想象力是艺术创造的先决条件。画家的想象力应当是无限的。绘画作品则是艺术家的种种想象在画面上的形式的固定。

生活气息以及生活情调对人的心灵有着强烈的吸引力。种种在心灵中留下的深刻的印象能够通过艺术家的体验、思考和总结用造型的手段在画面上造成强烈的视觉效果。这样的艺术作品往往具有较强的表现力。

