

解心微论



魁正淑伶

子昂



图书在版目(CIP)数据

魁正泼绘/李魁正绘. — 北京:荣宝斋出版社, 1995.12
ISBN 7-5003-0281-9

I. 魁… II. 李… III. 中国画, 泼墨 — 中国 — 现代 — 画
IV. J212.1

中国版本图书馆CIP数据核字(95)第21862号

封面题字: 崔子范

责任编辑: 李 翎



编辑出版发行: 荣宝斋出版社 邮政编码100052

地 址: 北京宣武区琉璃厂西街19号

制 版 印 刷: 北京精美彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

开本: 787×1092毫米 1/12 印张7 印数2,000

版次: 1995年12月第一版 第一次印刷 定价: 68元

我喜爱宋人那精美绝妙、富于生活气息的花鸟画，我钦佩陈老莲那高古奇绝的人物花鸟，我欣赏恽南田那独具风采的没骨花卉，我倾慕梁楷的泼墨简笔、徐青藤的纵恣豪放、八大山人的精练传神、吴昌硕的雄浑气度、任伯年的精巧活脱……历代书法大师不断发展创造的东方抽象艺术和那恢宏绚烂的石窟壁画艺术让我叹服。

西方绘画大师莫奈、凡高、修拉、勃纳尔……那斑斓辉煌的色彩；马蒂斯、毕加索以及表现主义的绘画艺术常令我迷醉和激动不已……

璀璨的中国传统绘画和光辉的西方近现代绘画构成了不同形态的两极结构，才使得今天的世界绘画艺术异彩纷呈。

画家不是再现自然的工具，亦不是延续前人面貌的机器，创造时代的艺术风范是当代画家的使命。

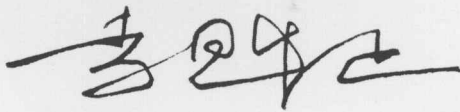
我们应该以时代的更高境界和理念，以现代审美意识和情趣重新体察、发掘和表现花鸟世界，以主观精神和创造意识赋予花鸟新的时空和品性，以寻找自我心灵世界和大千宇宙的契合点。

我的现代“泼绘”是上述思考的结晶。所以称“泼绘”是因为它并不曾具有前辈文人画大师的心境和所形成的笔墨成法，也不曾具备以诗书画印为表现特征的程式规范。它称不上文人画的泼墨，也不是张大千、刘海粟的泼彩，更不是赵无极和刘国松的现代胶彩与拓绘，因此，它不太适合以“泼墨”、“泼彩”或“水墨”、“胶彩”相称。

立足“背离”传统文人画的诗书画印基点，而将其移植改造，即择取传统绘画中尤其是简笔泼墨的概括夸张手法与精神内涵，同时借鉴西方抽象表现主义绘画的特点，以建立一种带有抽象意识的现代意象表现绘画，这就是我的构想与主旨。

充分利用和发挥水的冲化融渗作用，通过多遍泼积，获取光色辉映、色墨浑成的团块结构新面貌。着力于捕捉大感觉、抒写大印象、把握大调子、营构大境界。追求单纯洗练、整一大气的视觉效果。展现博大雄浑、幽冥静谧、朦胧幻化、迷濛浑然的意境。以点、线、团块的力度铸造新旋律和阳刚之气，以色墨交融的光感体现新韵致和阴柔之美，以演奏虚静与律动、撞击与和谐的交响乐曲，这就是我的绘画语言和表现形式。

当代一些有志的中青年画家，正在从不同的角度对传统水墨、泼墨文人画进行更新和探索，使它得以有了新的生机，这是绘画发展的必然趋势。“泼绘”是我力图对传统绘画表现形式作几种解构与重组的试验之一。我在努力实践中西融汇、工写结合、意象抽象表现化溶的创作道路。道路虽曲折，兴味却倍浓；前途虽难卜，光明总在前。我愿与画界同仁携手奋进，为推进中国绘画的发展作出贡献。





勇于探索 不断升华

——李魁正创作经验探析

夏硕琦

李魁正是这样一位画家，他善于思考、勇于探索、勤于实践。他力求使自己站在历史文化发展的高度上，以宏观的视野，来审视传统、观察现状、瞻望未来。他在东西文化艺术的比较研究中，抉择艺途，在吐故纳新，综合、转化与创造中，不断开拓自己的艺术前进之路。

凡事都有盲目和自觉两种状态。在美术创作中盲目常难免随波逐流、陷于被动之境，自觉则能争取到主动地位。选定方向，集中力量，主动进击，会为事业带来速度和成效。李魁正和他的同辈相比是起步较晚的。人生的波折，时光的蹉跎，使他对艺术更加矢志与奋勉。清醒的理性思维，使他自觉地不断总结经验，又反过来指导、推动他的艺术实验，这使他能够事半功倍，后来居上。李魁正的实践经验我想可以给同道以诸多的启示。

当代中国画家不同于历史上的任何时期的画家。这是由于他们所处的时代决定的。我国正处在政治、经济、文化全面深入改革的新时期。在社会转型期，艺术家所面对的社会生活，人们的哲学观念、文化观念、审美观念、价值观念等等，都处在发展变化最剧烈的时期。如何在艺术中直接或间接地反映、表现或感应这种变化，是每位艺术家所面临的时代性课题。也是艺术家所创造的艺术品是否具有时代内涵和时代审美理想的根本所系。历史上凡被时代垂青的艺术家，能和时代相共振、相共鸣、相沟通的艺术品，无论如何，不管以怎样曲折的方式，都是时代生活在艺术家心灵深处所激起的最真诚的回声。

花鸟画大师潘天寿的艺术，被认为是现代中国花鸟画的高峰。这不但是因为他把花鸟画推进到一个新阶段，使花鸟画艺术臻于完美，而且也是因为潘天寿以他特有的、化古为新的花鸟画语言，内在而深刻地表现了新中国诞生后那段黄金时期中国社会生活的巨变在一位伟大艺术家心灵深处所激起的真切回响。时代的波澜壮阔，新生活的蓬勃与昂扬，化作了能体现时代审美理想的艺术家笔下的盎然生机，化作了峻拔与华美相融合的崇高艺术境界。潘天寿成为时代的艺术巨人。

史可为镜。潘天寿、林风眠等现代大师，通过不同的途径，取得了艺术上的巨大成功。尽管他们的道路不同，方式有别，然而对花鸟画进行了时代性的革新则一。“学我者生，似我者死”。李魁正继承了前辈大师的革新创造精神和他们途径不同的成功经验，走上了他自己艺术探索的艰辛之路。

李魁正是典型的科班出身。他从美院附中初中班开始学画，到1967年以优异成绩毕业于中央美院国画系，前后学习了十多个年头。勤学苦练，使他打下了坚实的基本功。十年浩劫事业荒废了。1980年他才开始画画。1987年人民美术出版社为他出版了第一本画集。这本画集反映了1980年至1984年间他刚刚恢复画画或者说他刚走上创作之路时的水平和状态。我认为这本画集只能说明他曾从几家名师学画的程度，而缺少自己的个性和创造。

80年代正是中国美术界大变革、大讨论的时代，各种艺术思潮风起云涌。李魁正身处其中，他广为吸收，深入思考，他深感工笔花鸟画被流行程式所缚，每每停留在“鸟语花香”“百鸟鸣春”的表层境界。在技法上又流行双勾填色单一化倾向。他决心向深层推进，但又感到底气不足。他认为需要到写意画中去汲取营养。于是停画工笔，专攻写意。他遍临青藤、白阳、八大、齐白石……体悟前辈大师抒写性灵的语言和别构画境的规律。他又广泛研究西方近现代艺术大师的色彩和创意。经过一段时间的磨砺，在1988年至1991年间，他创作了一批新工笔画，又画了一批新没骨画。1991年荣宝斋又为他出版了一本画集。若拿前后两本画集作个比较，真是判若两人。我为他进步之快而欣喜，为他的创造才华而兴奋。李魁正的这批新作，诸如《清气》、《金牡丹》、《荷》、《生命》、《净虚》、《金秋烁烁》、《南岛初秋》、《圣洁》等，使他在当代中国工笔画坛上成为佼佼者之一。李魁正倡议筹办的1992年现代没骨画展，也受到广泛好评。

李魁正的创作经验成为理论家们感兴趣的研究对象。当代几位著名的美术理论家李松、邵大箴、薛永年、刘骁纯、刘曦林，还有著名工笔画家潘絮兹等，从各自的视角给他的创作以肯定评价。

今年，李魁正要出版他的第三本画集了。特意请我看了他将要入集的新作。有精美的工笔画，但更多的是新大写意作品。他称之为“现代泼绘”——“既有别于文人画的泼与写，也不同于西方的抽象表现，而是既写又制，既泼又绘，是带有抽象意识的现代意象表现绘画。”给我的感觉是“峰回路转”，他又走到一个崭新的创作阶段。

李魁正嘱我为这本新画集作序。我颇感为难。几位理论大家在前已或从史或从论的角度作了相当透析的评述，几无我置喙的余地。好在序的写法可以多样，我想就从这三本画集的出版，或者说李魁正变法的“三部曲”发点感想吧。

二

李魁正在艺术上走向成功的经验是多方面的。我以为需要强调的是,他在革新的路上,把突破口选在最核心的部位——创作观念和创造意识。他明确了一点,当代中年花鸟画家的任务,主要不是去“延续”前人创造的已有样式,而应是在传统的基础上去进行新的“突破”。这样才能发展传统,实现时代性的革新。为此,他以探索新形式、寻找新语言、开辟新境界为己任。他在造型观念、色彩观念、构图观念等方面进行全方位的突破。他由新工笔到新没骨又发展到“现代泼绘”,一个课题又一个课题的专项探索研究,构成了他探索路上不同的几个阶段,这几个阶段既相互联系,又相互推进。但其中他始终围绕着一个轴心:对艺术本体规律的研究与追寻。在各种艺术思潮的交错杂陈中,他保持着清醒的意识。

造型观念。他在工笔画创作中探索意象造型的方法。追求工中有写。突破了工笔画双勾填色以线造型的成法。他淡化用线。有些画又在传统“没骨法”的基础上,吸收西洋以色造型的手法,在冷暖色调的对比与协调中塑造形象。这种方法在现代日本画中已经用过,我曾在《日本画印象》一文中论及。但李魁正有自己的气质、特点和创造。如《清气》之局部,玉立的荷花光色处理很微妙,不是沿用晕染技法而成,而是调色以写的方法画出,再施加工而就,花朵很有浮雕感。整幅画很有新意。色彩的吸收,非纯为形式,而主要是深化了造境。这种吸收是经过消化了的。不失东方的神髓风韵。他在工笔画的造型中,有时又力避精雕细刻,但求意象的神完意足。如《荷》中荷叶的反转向背,在散射光源的照射下,荷叶反射的光晕如霭似雾,迷离恍惚,其变化极尽幽渺精微,但又决不见工笔画常见的雕琢痕迹。此幅可以说是工笔画的外貌,写意画的灵魂。表面看是描绘细腻的一池碧荷,骨子里是画家的情感与对象的浑融合一,外在的形态,内在的情致,既矛盾又统一,既单纯又丰富,进入“超物之境”。“艺术是人们心灵中的一片绿洲”,他的画境让人流连忘返。

色彩观念的革新。与造型观念的革新同步。如上所述,他以色造型,突破传统工笔画,“随类敷彩”的局限。他把固有色、环境色、意象色,根据画面需要灵活统一于一体。他把光这位美丽的公主引进画面,使他的画增添了几多神奇与微妙,平添了几许妩媚。他以光色造型,以光色创造情调气氛,在光色的交响中辟出新境界。他把西方色彩的原理、方法、效果化入中国工笔画中,为他的意象造型、抒怀造境服务,他用的方法

是“化合”不是“拼盘”,已变成中国工笔画的血液与肤色。如在《金牡丹》、《圣洁》中他把光源置于中心,也就是一朵花的花心处,光向四周辐射,金光粲然,让人进入童话与幻想的境界。这种设色是主观的、意象的,方法又是取之西洋的。水乳交融,不见生吞活剥之迹。他不因参用西法而使画面的意趣西方化。他理解东方艺术的精髓,吸收西方的营养用以补气、壮骨、滋阴、益神。这经验值得重视。又如《净虚》完全采用优雅的淡光调,在迷朦的晨晓逆光中,整幅画如罩上一层轻烟薄雾,荷花仙子含羞淡出,垂柳纷披,小蜻蜓在特有的晨寂中飞落枝条,写实之境,含不尽幽情美意,同乎自然,又堪称逸品。

构图观念,更是作了大胆的突破。他运用西方平面构成的手法,入于画中。他又采用特写镜头和前虚后实的手法突出主体,创造幽玄之境。《生命》、《圣洁》堪称佳构。《生命》上部用大面积渲染的肌理代替留空白方法,下部是“似是而非”的莲叶意象。在构图中心突现一朵莲花,发挥工笔画形神兼备的描绘方法,尽写孤芳秀色,楚楚动人。似有灵气在画中流动飘荡。给人留下回味的巨大空间。

一切艺术到精妙处会顿生境界。诗人谓“一片自然风景就是一种心境。”观《生命》、《圣洁》等画使人更多了一层体味。他的那些富有创意的画作,堪称是独特的感受与奇瑰想象相结合的独生公主。他营造的艺术王国,迷醉了多少观赏者的情怀。写实乎?写意乎?兼而用之。抽象乎?具象乎?兼而有之。在画家审美理想的统摄与浓情的浸润之下,相合、相化。一切景语皆情语,墨彩通灵。梅圣俞谓:“诗有内外意,内意欲尽其理,外意欲尽其象。内外意含蓄方入诗格。”(《续金针诗格》)。观李魁正的画,知诗画神通,其理暗合。

德拉克罗瓦有句名言:“自然是一部字典而不是一部书。”画家在自然这部包罗万象的大字典中,选择最有用的字,用他的情感和他理解的艺术规律,去结构最美的华章。绘画不能停留在照抄自然,靠写生稿略加改造成为佳作的例子会有,但画家终究要靠自己的经营创造求生。同样的字,不同的组合;同样的音符,不同的结构;平常的素材,非凡的综合,会创生出绝妙的诗篇、乐章、绘画。艺术创造固然离不开再现性想象,但若没有分想、迁想、妙想、综合创造性想象的参与,艺术难免贫弱。过去,我们对艺术创造规律的理解,有机械之处,曾存在过偏颇。李魁正在自己的艺术创作中能突破这种偏颇,按艺术规律大胆创造,方有今天的成就。

李魁正的绘画也有败笔。比如,我称赞他的《清气》,那局部不论造型、光色、气韵,都堪称上品,但若论整体,下部处理未免有些枝蔓之处,游离于整体了。是其不足。也有的画,陈述性描写的味道多了些,创意淡了点,仍需要在综合创造,别构一番新天地方面突进。这对于一个画家来说,可能有些苛求了。可是,需要指出的是:揣摩他的那些富有新意的佳构,我觉得有一个共同的特点,那就是他的画境常让人感到他是在静态的心境中,在妙悟自然,在“返观回味”中进行创作的,从而把火气洗濯一空,在清澈幽深中含不尽的意绪。看他的画有时忽然使我想起“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”的境界。在沉静中回味人生,低回往复,情味绵绵。《圣洁》不正是这类饱和着时代审美理想的审美意象吗?《金秋烁烁》的神髓风骨,丰神美意,不又是时代憧憬的象征吗?

三

李魁正的“现代泼绘”可以看成是他花鸟画创作“三部曲”中第三部的前奏。因为他说,他现在专心探索“泼绘”,是为计划到一定阶段后再转入工笔画。我想,那时他的工笔画就会是另一番新面貌了。从李魁正曾走过道路来看,他前进的路不是直线式的,而是螺旋上升式的。“泼绘”可能是他再上升到一个新高度过程中的一段曲线形的坡道。

李魁正是一位“不安分”的画家。他永不满足,不愿重复前人,也不愿重复自己。他不断在探索中前进。正如托尔斯泰所言:“探索就是艺术”。因为探索中的艺术不固守成法更具鲜活的生命力。

在中西绘画的比较中,李魁正感到,西方油画有一种交响乐般的雄浑宏大,而中国文人画在形式方面常有显得文弱单薄的一面。比如,传统花鸟画在艺术处理上常留有大片空白,主体形象主要靠勾线,每有整体力度不够之感。当然,这种独创的具有东方文化特色的艺术方法,有其哲学、美学的深刻根源,也有其难可代替的优越性的一面。但是可否尝试一种既不悖东方美学的基本精神,又能别创一番新天地的方法呢?他在没骨画的基础上,开始了“现代泼绘”的艺术实验。他想在“泼绘”中用大笔墨,大团块,大结构间架,大泼大绘,造成恢宏浑厚的形式;在墨与色、平面与立体的大对比、大反差中寻找强烈的视觉效果。“泼绘”中有写意画的墨气、墨韵、墨神、墨趣,有没骨画的造型和神采,有抽象表现意味的偶发性效果,又有人工控制性的绘制。他探索重构一种具有东方文化精神的新形态的花鸟画。

中国传统画论讲“知白守黑”,以黑为实以白为虚。李魁正在“泼绘”

中反其道而用之。他“知黑守白”以黑为虚白为实。把传统绘画中大面积的空白转化成深邃无涯的黑。以黑来烘托白,在强烈对比中造成先声夺人的视觉效果。虽“反其道而用之”但仍不违背虚实相生、相依、相化的画理,暗合有无互化、永不止息的宇宙运动的大“道”。这在山水画创作中已有成功的先例,我曾有专文论及。

李魁正探索把宇宙整体意识用于他的花鸟画创作,以使花鸟画的精神内涵更深、境域更为宏阔。他把“泼绘”置入寂兮寥兮,生生不息、元气运化的宇宙整体之中。他的画境虽是自然的一个局部,但这局部却不是从自然中截取来的、静止的、孤立的一个断面或片段,如西方写实绘画中对景写生的方法那样,而是在观念上,在创造意识上,力求以中国美学思想为指导,使有限(画境)与无限(大自然)浑然而有机地相联系,从而达到有限的画境表现无限的宇宙的蓬勃生机。以大泼墨、大泼彩所产生的磅礴气概,内强其骨,外宏其神。以艺术家内在心灵的小宇宙,和外在的气象万千的大宇宙相融相合,以深情挚意,把“宇宙人情化”。

他的“泼绘”虽不十分成熟,但处处可以见出他探索的孤意与苦心。虽然在构意、造境气脉贯通乃至技法语言诸方面,都尚待完善、丰富、浑成,但其中有些画已可见其端倪。看原作有“汉魏古诗,气象混沌”之感。可以看出,他力求在平凡的意象中作着非一般化的或者说是出奇制胜的新综合。力求在他新风格的“泼绘”中创造出一个完整的、具有宇宙精神的气机勃发的境界。

李魁正这种自觉的不停息的艺术创造精神是我们时代所需要的,是十分可贵的。这种精神与我们改革开放时代锐意进取、大胆创造、革故鼎新的精神相契合相一致。他的画集即将付印了,但我看到他的精神状态可不是“踌躇满志”,而倒是满怀着不满足和种种遗憾。他正在为他的新格体不停步地苦苦追求着,正为未来攀登在崎岖的满是荆棘的山路上。何时达于艺境的峰巅,我在翘首祈望之中。是以以为序。

1995年9月24日凌晨

于北京“勤能补拙书屋”

夏硕琦 1935年生于河南。美术评论家。《美术》杂志社副主编,编审。中国文学艺术界联合会高级职称评审委员会委员。主要著作有《论当代画家》。

从工笔到“泼绘”

——谈李魁正变体

刘曦林

刚刚以《瑶池素荫》获第三届当代工笔画展一等奖的李魁正，突然向我出示了一批自称为“现代泼绘”的新作，颇感快意与惊奇。其实，这就是魁正——一个具有开拓型思维并善于思考的画家，从来不把自己置于一个固定的焦点，就象他善于借鉴摄影术那样，仿佛拥有变焦的长镜，远近虚实都是他的自由。他生活在这个古今中外艺术信息空前大交汇的时代，也具有任想象纵横驰骋的大视野，不喜在限制中求生存，独喜在开拓中寻新样。当众人注意他的工笔时，他已朝没骨转去；当他推出工笔与没骨合为一体的新作时，暗中早已开始了泼绘的实验。他思想活跃，时有跳荡之奇想，时有大进大出、大解构大合成之谋略，那些诸如新白描、新没骨、新工笔、现代泼绘之类的构想，都是他一步一步的战略目标。这使我想到了孔夫子的“游于艺”说，这“游”字原本是“遊”，并非限于“艺”的，而是包括了物质世界、精神世界，包括了古今中外时间和空间的艺术宇宙，尽可以自由地“遊”的。这又使我想到周韶华，魁正与周有些相似，周是在山水领域，他是在花鸟世界里，试图以“全方位”的宏观思维开拓艺术新途的人。

这“泼绘”，是魁正艺术行踪中的一“遊”。此遊和他的《金牡丹》、《瑶池素荫》不同，以《荷魂系列》和《秋变奏系列》为代表的泼绘新作，不仅隐匿了那细劲的线，也弃了那工匀的染，却也不是通常被称为“小写”、“大写”的线型结构。它有泼放的韵致，又不同于前人的泼墨，泼彩，而是墨团团、墨块块的组合，或者是可以被称为团块结构的新样。那大块大块的墨色，似叶非叶，似景非景，就那么一片片地摆着旋律，又衬托出一束束粉彩绘就的鲜花，或又穿插着一个个异样的葫芦，并在那画眼处空闪出或明或暗的幽玄的光，令人想到石涛那“墨海中立定精神”，“混沌里放出光明”的境界。

“泼绘”，无疑是魁正艺途上相对独立的一变，也是重要的一变，但它仍是魁正之变。回首望去，他在1984年至1987年就曾暂停了四年工笔绘画，潜心于研究泼墨简笔所蕴含的意象美学；在他1988年后推出的《清气》、《花王》、《秋韵》等工笔画中，已经在整体气韵、大色调以及工笔与没骨的结合中找到了现代工笔画的新视角；在他这批泼、绘结合的作品中，也依然地保持着现代构成的设计意识；保持着整体大势与精微刻画统一；保持着阳刚之气与阴柔之

韵的谐和；保持着他对内美表现的思考。所以，这泼绘仍是魁正的泼绘，是与他那工笔、没骨一脉相连且异曲同工的，是魁正艺术旅途上自然而然的一个变调，或者说是他试图将工笔精绘与简笔泼绘互补、色与墨互补过程中，又有意将那主角与配角变位演出的一幕鲜活的新剧。

当然，这泼绘的美又终是一种新样，它有着工笔不能替代的美。虽精微不及工笔，但自由度和形式张力又远非工笔所及。它是墨韵的美，是以黑色为基调，又演奏出深沉、神秘、幽冥、幻化等不同的变调。它是表现型的美，在翻云弄潮般的墨色布阵中，在墨色冲杀、浑溶、沉积的团块里，寄寓着主体的情绪和感受。较之工笔，它强化了大笔踪、大团块的节奏感，强化了形式的整体气势，然而又不同于徐青藤、吴昌硕的表现。那些各色各样古怪的葫芦和形状、浓淡各异的团状墨块所交织的旋律，仿佛就是变幻莫测的宇宙符号；那仿佛在暗夜里或混沌中亭亭玉立的一朵朵、一组组莲花，也是几经坎坷的他心象的表白。他不能用徐青藤水墨淋漓的葡萄，也不能用吴昌硕古拙虬劲的老梅代替自己对自然的认识，对宇宙的冥想，对人生的感悟。那《秋变奏》，那《荷魂》，那《莲塘交响》，都是人之魂，都是他自己精神的变奏和交响。魁正不是放荡不羁的天池山人，就水墨而言，他还没到无法而法、难得糊涂的境界；魁正也不是雄厚老辣的苦铁，就笔法而言，也还不及缶翁篆籀之学抗鼎的力度。他的优势在于他是一个现代人，他比古人多的是现代的西学，当他把西方的抽象表现主义与中国的写意美学和黑白意识化合在一起的时候，当他把现代的自然观、宇宙观和中国古老的天人合一哲学统一思考的时候，当他意识到只有大片的黑色或者说只有创立一种“黑派花鸟”才能与自己的精神性表现取得同构的时候，找到了自己的契合点和突破点。魁正还是一位极认真、严谨的教书先生，也可以说是一位带有学院派倾向的工笔画家，而且在光、色的运用上有着与古人不同的知识结构，所以，他又能将泼墨与相对精微的绘彩合为一体。在他自己的起承转合中，不是合于题识印章，而是合于可以称为画眼的彩色的花头或果实等艺术的符号，即合于绘画自身。如果说，艺术的继承与变革是一种扬弃，魁正已经告别了诗、书、画、印合一的美，特别是别弃了以草书或篆籀入画的美，但他却也高扬了墨色的整

体性，强化了构成和光色的现代感。是不是可以说，他在总体的传统美学意识上弱于古人，又在传统美学与现代西学的化合中实现了连接与超越。也许艺术史就是这样一部不断扬弃转换的历史，也许在这种扬弃中，在这种文人花鸟画样式的破坏和泼绘新样的建设中，在这种向抽象倾斜的意象表现中，在他将有心的花木和心灵的宇宙、魂魄的表现更加贴近的时候，使我们看到了现代花鸟画思维和现代花鸟画形态的一线曙光。

魁正说，他这泼绘新样经过了八年的实验，其间经过了无数次的失败，才有了今天这些似乎还发青的果子。他担了太多的风险，因为他要回避他所崇敬的青藤、八大、老缶、白石那些成功的范例，就几乎等于回避了中国文人花鸟画的精华。当他欲以恽南田的没骨作为参照的时候，南田老人的秀雅又与现代的风骨相距甚远。就泼绘而言，绘并不是太大的难题，关键是没骨与泼墨中如何有骨——由此我们谈到了书法——这被古人认为是最高的艺术，它的笔法的丰富性，以及不便于泼的焦墨、枯笔对于他这现代泼绘，以至于对各类现代形态的中国画的意义。我们还在交谈中意识到，世纪性的中西融合，为中国画实现向现代形态的转换提供了一条重要的途径，但这条途径并未完善，就每一位致力于此的艺术家来说，能否在中西两极分别的深入中，或者进一步说在古今中外多极的深入中，把握各级真正的精华，在更多、更丰厚的文化层次上化合出更高品位的果子，是这一派艺术家面临的难题，魁正亦然。我们谈到了这个难题，但并不因此而放弃向现代形态的追索，再回到古人那里去。正如蒋兆和在40年代初说：凡事总不能老守陈规，总得适时渡境，况艺事之精神，是建筑于时代与情感之上，方能有生命与灵魂的所在，今人之画，虽不如古，而古人之画，又未必能如今画之生，所以艺术之情趣，是全在于实际的感情，绝非考字典玩古董可同日而语。”这话正可以使我们为今画而自信，倘若我们再把那字典和古董中的好玩意融到现代的新画里，也许会益加自信。

1995年3月

刘曦林 1942年生于山东。美术史论家，兼事书画。中国美术馆理论部副主任、研究员。中国美协理论委员会委员，《美术》杂志编委。
(本文刊于《国画家》1995年第3期)

创造新境界

——李魁正的泼绘新作

邵大箴

我赞赏魁正的创造成果，他从80年代初不断奉献自己的新作，从色彩清淡大方、格调高雅的传统工笔，到没骨花鸟，到现代泼绘写意花卉。他的实践是和他的观念完全相一致的。他不只埋头实践，而且善于思考。他不是象某些人那样，只是眼睛紧紧地盯着工笔花鸟——他喜爱和长期学习的那个行当，他把目光转向几千年的中国，转向当代中国画坛，转向全世界的艺术。他在这样的大视野中，对工笔花鸟画的历史、现状、前途与命运的观察和思考自然就更为准确，更为科学。我想说，象他这样的勤于学习和思索又勤于实践的画家在当今中国画坛并不多见。有些人不研究现状，不研究外国，不关心理论，对传统也是一知半解，绘画创造的境界总是上不去。就说学习和继承传统吧，怎样学习和继承，延续和发展是什么关系，不少人的头脑里只有空洞的概念和教条，而没有经过独立思考后的见解。魁正不然。他从研究绘画历史和现状过程中，体悟到“在一个成功的画家身上，始终就同时存在着‘宗传统’和‘反传统’两个方面”；他从当代有革新精神和革新成果的艺术家林风眠、石鲁、吴冠中、刘海粟、朱屺瞻、李可染、黄永玉等人身上发现带有规律性的共同特点：他们都是先立个性风格，然后再从传统绘画中索取和吸收对自己有用的东西，从而走出自己的道路。而且，他们几乎无一例外地从所谓西画起家，然后再从传统中取所需要的东西的。当然，他作上面的思考和论述，决不意味着艺术创新只有这一条道路可走。事实上20世纪中国另外一些艺术革新的大师，还走出了另外一条路，那便是深入传统，以古开今，如齐白石、黄宾虹、潘天寿等。看来，中西融合和中西分体，都是带有规律性的革新中国艺术的途径，一个画家只要怀有理想，认真去实践，锲而不舍地去努力，必有成就。魁正强调前者，强调中西融合，强调“背离”传统，给传统工笔花鸟画注入西方现代艺术的新血液，这是因为首先他看到工笔花鸟画长期以来太拘泥于传统，创作思路太狭隘，审美意识太缺少现代性。其次，是他从自己的个性和素养气质出发，认为只有走现代的中西融合之路，方能发挥自己的才智。

魁正的探索取得了丰硕的成果。当然成功来之不易，他付出了艰巨的劳动。当他在70年代末重新获得从事专业创作的条件之后，他便没有安闲过。我之在这里强调“重新”二字，是因为在“四人帮”横行时期，他被剥夺了画画的机会。受过严格学院基础训练的他，重新拿起画笔，重操旧业，究竟往哪个方向走？他反思传统，研究日本和西方现代艺术。当他思考较为成熟之后，便义无反顾地走革新之路。他从小步开始，逐渐迈开大步。他提出建立“没骨画派”的主张，并推出自己的没骨画作品，给中国工笔画增添了生机。本来，笔墨功力，线造型与没骨法看似对立，其实精神一致。任何事物都是相反相成的，绘画创造也不例外。魁正之所以要重振没骨画的“雄风”，赋予没骨画以现代精神，是因为他意识到：“要彻底改变工笔画坛的公式化线条和线色分家的工艺化倾向，需要解决两个问题：一个是进一步拓展和开掘双勾线法的表现力；另一个是弱化线条，走线色统一的道路。”魁正决心从后一条路攀登艺术高峰。1988年他先画一批弱化线条强调整体色调的工笔花鸟，在《花与鸟·八人画展》上受到专家和群众的首肯，说它们达到了清新、统一、舒展的艺术效果。继而，他做了根本不用勾线而强调色彩和光感的工笔花鸟画的探索，他又得到人们的赞许。他广泛使用的层层渲染、冲刷、点染的方法，使画面获得朦胧、交融、自然和轻松的视觉效果，与传统工笔的造型模式形成鲜明的对照。魁正在这些探索中获得审美和创造心理的极大满足。这种探索符合他的艺术理想和审美趣味，因为他爱好想象，憧憬美好，追求超脱现实的自由境界。这些探索刺激他的创作欲望，因为他天性不墨守成规，立创新为自己从艺的最高原则。何况他经历了人生的坎坷，他对现实和自然有自己独特和深切认识。他不认为艺术创造中的欣欣向荣、生气盎然便只能通过红枝绿叶或硕果累累来表现，更不认为工笔花鸟画只能表现生、盛、繁、乐，而不能表现忧、衰、愁、灭。艺术是发自内心的创造，它完全可以在题材、言语、技巧和意境上进行多方面的开拓，以表现人的心灵世界的丰富性和复杂性。此外，绘画创造需要理性

和逻辑，但也可以远离理性和逻辑，朦胧的不清晰的意象可能蕴藏着丰富的精神内涵。应该说，魁正的大没骨画作品新墨团块的结构与旋律反映了他内心的感情。魁正的创作已经从写自然写客观走向写自己，抒发自己的真性情。

从新没骨画到现代泼绘是魁正艺术探索的必然发展。近几年他革新的胆识和勇气越来越大，艺术创造也越来越成熟。泼绘，他既是从西洋绘画中得到的启发，也是对传统文人写意泼墨画“为我所用”的择取。他把泼墨改成泼绘，就是用墨色并举制造团块结构，在发挥墨的作用的同时，突出色彩的表现力，这与文人画的基点和方法有根本的区别。他的泼绘既写又制，其目的是创造带有抽象意识的意象表现，这又不同于西方艺术家的抽象主义或抽象表现主义过分依赖“自动性”和“偶然性”的艺术。只靠自动性和偶然性来制造效果，缺乏作者认真细致的感情投入，也缺乏必要的技艺性，作品往往显得新奇有余，内涵不足，艺术感染力不强。魁正泼绘创作的特色是工中见写，泼中见工，绘中有气，他还善于在静中求动，在动中求静。他创作泼绘作品贯注全部精神，融观念、修养与技艺为一体。一幅幅作品给人难以捉摸的幽远、神秘和梦幻感，并含有耐人寻味的象征性，寄寓了作者的人生理想。魁正的泼绘，避开了西方某些现代画家泼彩作品的弊端，在保持传统民族绘画的内在精神的基础上，添进了现代人的审美意识和强烈的视觉效果。

对艺术家来说，贵在有悟性。所谓悟，就是悟人生，悟宇宙，悟艺术的本质。说到底，是悟自己的心灵与大千宇宙的融和合一。魁正正在一步步地向这个境界走近。他正值旺年，又勤奋好学，他会不断总结经验，确立新目标，使自己的艺术达到理想的新天地。

1995年3月29日

于北京中央美术学院

邵大箴 1934年生。美术史论家、兼事绘画。中央美术学院教授，《美术研究》、《世界美术》杂志主编。中国美协常务理事、理论委员会主任委员。
(本文刊于《中国艺术》1995年第14期)

立于前人之外

——李魁正花鸟画观后

薛永年

在“文革”的雨狂风骤之后，为人们钟爱的花鸟画始而获得了复苏的生机，接着又在改革开放的十余年中迎来了新的机运。在花鸟画坛的除旧布新中，李魁正是位引人瞩目的中年画家。他既不愿意在师辈踏出的道路上安步当车，也不满足于某种画法样式的超越前人，一直以旺盛的创造意识勇于涉险地去探索新形式，寻找新语言，开辟新境界，不断推出“立于前人之外”又不重复自家成就的新面貌。

一

李魁正是本世纪科班出身的第三代花鸟画家。在他之前，花鸟画的古代传统已在世纪初的西学东渐中发生变异。前辈画家或借古开今，如工笔花鸟画中的于非闇；或融合中西，如墨彩画中的徐悲鸿与林风眠。两类画家从不同方面奠定了20世纪花鸟画的新传统。李魁正则自中央美院附中毕业后，便在北京艺院和中央美院师从于非闇的高足俞致贞，兼师俞氏同门田世光。虽俞、田二氏在于派中，一精工，一雅丽，有当代“徐、黄”之称，但在略参西方写实造型以发扬宋代院画“精于体物”的传统上并无二致。他们大致都象于非闇一样，重写生，善提炼，尚传神，讲笔法，浓色泽，形成了比宋人花鸟更秀劲浓丽也更生气奕奕的丰神，尤适于表现花鸟世界繁盛向荣的生机，寄托愉悦欢欣的情感。然而，一种风格的确立，既发扬了艺术表现上的特长，也同时会带来某些不可避免的局限。于派以重笔勾勒的写实造型和固有色“三矾九染”的半装饰风格设色，固然有助于力矫晚清“常州派”没骨花鸟画的靡弱失神，却难免象历来“随类赋彩”的绘画一样，无法实现光色辉映，雾霭迷离中的花鸟情态，以更直接可染的空间视象来表现更丰富多样的内心世界。

作为第三代画家，李魁正在十一年的专业训练中打下了良好的基础，建立了与师辈相仿的知识结构。登堂入室易，别开户牖难。若不遭遇“文革”的坎坷和学非所用的曲折，也许他还会在于派的风格中精益求精，渐渐摆脱既有法式的束缚，缓慢地树立自家的艺术个性。可是意外的蹉跎，灵魂的触及，使他深入地了解了人生的美丑，丰富了感受，也悟出了花鸟画与人类精神生活的深层联系。唯其如此，当他在

“文革”后重操旧业之初，便已寻找“出兰”之途了。这时创作的《山野晨歌》和《起飞》，不敢说艺术上有足够的推敲，却已尝试在花鸟与山水环境的结合中深化立意。至于《玉妆》和《欲曙》，分明显现了突破师门成法的意识并初获成功。描绘素雅荷塘以抒写高洁情怀的前者，既淡化了双勾的墨线，又赋予了绿色的统调，工笔双勾设色画法仍是主要手段，逸笔没骨的方法亦作为辅助手段加以运用，因此在于派的精工中透露出陈之佛一派的情韵。同属20世纪借古开今派新传统的两股支流，在这里汇合了。刻画热带芭蕉告别寒月迎接曙色的后者，一方面把于派双勾设色的画法向着更加写实推进一步，另方面则突出了花苞上叶边上破晓阳光的闪耀。尽管此时李魁正的艺术个性尚不成熟，但已显出变法的趋向和超越前人的苗头。

二

新苗头的绽露，标示着李魁正反思师承、传统的成果，显露出他正从被人们奉为定则的成法中挣脱出来，通过技法层面的突破，去带动艺术语言层面和精神内涵层面的开拓。这是出新道路上关键性的一步。这一步的迈出，不仅使他隐隐约约地找到了努力的方向，而且更给他提出为继续高视阔步地前进而做好准备的艰巨任务。他深知，艺术上的每一个进步，都是理论上见微知著的思考与实践上沉稳涉难的结果，都是扩大修养提高艺术认识的结果，甚至是完善或重组知识结构的结果。他感到，为“随类赋彩”观念而束缚的色彩世界还是中国画有待探索的领域，容易被工笔画家忽略的写意精神也尚需深入了解，近代融和中西派建立新传统的经验尤应加以总结。为此，在“新潮”将起中国画大讨论尚未开始之前，他已决定搁笔重新学习了。在暂停创作的四年中，他以沉稳的心态，宏观的视角，一方面深入研究西方现代艺术，特别是它的色彩与造型；另一方面系统考察中国的文人写意画，尤其是它的写意精神及其美学内涵与哲学基础。与此同时，他也思考以林风眠等家为代表的融和中西派的出新之路。尽管美术界流行的看法是在传统的基础上出新，是主张自然而然水到渠成地形成风格。但是李魁正从林风眠等

人的成功经验中看到，象他们那样，先确立个人风格，再从传统中抉取对自己有益的因素，完善个人风格，很值得自己效法，我不知道这种认识在多大范围内具有可行效益，但它对于李魁正这样一位已具有良好于派传统的画家显然起到了变化思维角度的作用，促成了他更积极地吸收西方艺术的有益营养，走新时期的“融合中西，工写结合”之路。为此，他在大量的临写练习中，无论对西洋绘画，还是对写意画，都力避死临，在“十分学七要抛三，各有灵苗各自探”中举一反三，变洋为中，化古为我。

经过这一段不寻常的探索，试验与融汇贯通，在八十年代后期，他推出了面目一新的新“工笔花鸟画”。这种花鸟画，俨然保存了来自师门的传统，在写生的基础上提炼造型，作风精整而概括，但已“变刻画为变化”，把精整多姿的花鸟隐约于清雅空明的氛围中。它亦不乏于派花鸟的生动传神，却注入了强烈的生命意识和顾盼流动的神采。其精神意蕴与宋画的“寓兴”抒情若有关联，只是已把具体感受升华为一种宁静、清明、肃穆与辉煌的精神境界。

李魁正为了突破双勾重色在表现主观情怀上的束缚，采取了向“没骨”靠拢的手法，弱化用线，而仍存“线意”，同时强化了色调而丰富了色彩，突出了光色的辉映和雾霭的迷濛，令色线形统一于时空的氤氲中。如《净虚》中的柳荷蜻蜓，在虚淡若无的薄雾清光中隐约，《清气》里青铜浮雕般的莲花，放射着澄明庄严的智慧之光。为了实现色彩微妙变化与情感的贴切对应，李魁正更新了“随类赋彩”的观念，改变了以“分染”和“罩染”为基本手段的“三矾九染”的运作程序，代之以变化无尽的渍、染、点、冲相结合的技法，形成前人作品所无而日本画略有的种种肌理。画中花鸟造型仍在写实的基础上提炼，但参以摄影的眼光和平面构成的原理，或借鉴特写镜头，缩小视野，造成不容观者不被吸引的近距离感；或取法聚焦于中景的效果，虚前而实后，引导视线的集中；或依构成法则在造型与构图的联结上强化形式，以规范秩序而扩大视觉张力。《金牡丹》中，一朵金光灿烂的牡丹充满画面，自圆心向外播散的辉煌，似乎不是来自光源而是发自花心，《金秋烁烁》中闪耀着迷人阳

光的老干,把变形有序的可可果映照得硕实累累。构图仍重视平面布列,但摒弃了大片留白,冲破了古法的禁忌,亦不再题诗于画,由于加强了绘画性,反而更能引导观者进入洁净无尘灵光普照的花鸟世界中去,实现精神的净化与超越。

李魁正上述弱化用线强化光色的“新工笔画”已蕴育着“现代没骨画”的诞生。以新工笔画问世的《清气》,实际上已是“现代没骨”了,它彻底扬弃了墨线勾勒,却在渲染中显出骨法,甚至不乏水墨大写意的“笔踪”。此外,它还充分发挥了色彩冷暖对比转换的精微表现力,体现出庄严中的妙好,沉静中的智慧。就此可知,李魁正倡扬并推出“现代没骨画”是顺理成章的。

“没骨画”作为一种花鸟画样式,特点是不事勾勒,纯以彩色图之,在北宋创始后,渐朝两个方向发展,一是逸笔没骨,明代孙龙最为卓越;一是工笔没骨,清初恽格堪为代表。前者发展的色彩点厝技法,后来化入水墨点色的写意画中;后者以薄染轻晕为手段,随着宫廷化而流于公式,日渐衰微。李魁正和他的同道推出的现代没骨,虽渊源于工笔没骨与逸笔没骨,但丰富了色相,加强了统调,增加了光感,以新工笔花鸟画中层层渲染、冲染、接染、点笔、撞水、用粉、喷流等新技法,新语言技巧,使光色形韵进一步从双勾墨线中解放出来,在造境抒情上取得了优雅自然的效果。从《圣洁》、《生命》、《秋艳》、《晨露》,特别是《瑶池素藕》可以看出,他的现代没骨法工中有写,无线有骨,色调统一而和谐,光感强烈而柔和,肌理丰富而别致,情韵清雅而圣洁,确实焕发了没骨花鸟画的青春。

三

从“新工笔”到“现代没骨”,李魁正通过线的隐没和光色的发挥,更新了花鸟画视觉观念,重建了工笔花鸟画的艺术语言,为表现不同于前人的精神境界开辟了前景,然而,他没有就此止步,时过不久,他又推出了久经酝酿的比现代没骨更纵肆豪放的“现代泼绘”。

已完成的“现代泼绘”,往往以系列的形式出现,诸如《荷魂系列》、《秋变奏系列》和《莲塘交响系列》

等等,其艺术形态则不外两种,一种纯以色彩和粉挥运,尽管团块多于点线,有形少于无形,光色更加主观化,但仍可看出脱胎于现代没骨,只是更放逸了,更“大象无形”了。另一种则水晕墨章为主,在奔突混沌的墨海中,有几朵光彩夺目的没骨白莲冉冉升起,或在暗夜如磐的乌云中,列队浮游着大蝌蚪般的没骨葫芦。在两种形态中前者殊少而后者为多。这一现象表明,所谓现代泼绘,其实是大泼墨写意的抽象表现化与现代没骨的意象符号化的结合。

“泼墨”本来是一种水墨画法样式,在南宋梁楷的《泼墨仙人》中已成为技法的主体,形成了独特的表现力。后来虽被纳入讲求“笔踪”的水墨写意画技法体系,但泼墨的出现,使水墨不再受书法线条的束缚,已经意味着水墨挣脱一般笔法形态的解放。其解放的意义,与没骨设色之脱离双勾外廓是大体相仿的。在四年搁笔中系统研究了文人水墨写意画的李魁正,在“泼绘”中对泼墨的发挥,显然围绕着进一步释放水墨的能量,为此,他既借助西方抽象表现主义的语言解构传统的笔墨,又运用构成原理重组水墨秩序,加强团块感。让这种不同于前人的水晕墨章,离形得神,成为泼绘样式中几近抽象的水墨语汇。至于这种泼绘样式的完成,还有赖于不失形式的彩绘语汇。明眼人不难看出,林风眠彩墨画中墨中用粉和以黑衬光的手段,显然给予李魁正以很大的启示,只是他在彩绘部分更突出艺术意象的符号化而已。

意象与抽象、写意与表现、泼墨与没骨,几者的互补、交汇与融合,刷新了李魁正花鸟画的面目,重铸了画中的精魂。在那更具有视觉冲击力的形光色墨的交响中,仍属工笔的现代没骨画中的宁静、和平、明朗和高洁隐没了,取而代之的是恣肆、雄浑、宽博、深沉、奥秘和希望。石涛所谓的“墨海中立定精神”“混沌中放出光明”,庶几近之。

通观李魁正十余年来变法图新的历程,回顾他不断取得的成绩,可以看出,这位深入理论致思并勇于涉难实践的画家,善于充分认知前人成就的锋芒,洞悉传统艺术语言和绘画样式对满足现代审美多元需要的局限,以此为基础,找到了王履所称的“立于

前人之外”的突破口与出发点,找到了行之有效的出新途径。其出新途径或称出新道路的主线,便是“融合中西、工写结合”。具体做法则是,对传统花鸟画的艺术语言和画法样式进行分析和解构、或取工笔、或取没骨、或取泼墨、总是取其一端,加以强化,使之在与其它传统的结合中发挥至极。更使人感兴味的是他之不断改变着力点,个个突破,原因在于他有着一个更宏伟的目标。依次调换方向,一一突破,只是他为实现最终的大综合大重构的若干战役罢了。因此,我固然由衷佩服他已经取得的成就,特别是现代没骨的成就,同时我尤为关注并期望他在未来的进击中完成其雄心伟略,把我国历史悠久的花鸟画带往一个新的境地。这种关注与期望也很自然地导致我思考了一个问题,那就是李魁正一度致力推出但又搁浅的现代白描。我想现代白描离不开线条笔法的变古为新,而线条笔法实在是一个很值得认真逾越的方面。中国绘画,向来以线立骨,以笔运墨,以书入画,千百年来的过滤与累积,使得以笔法为主导的“笔墨”成为了古近中国画自立于世界民族艺术之林的独具表现力的绘画语汇。李魁正以往基本上是以弱化线条但深存线意为突破口并取得瞩目成绩的,今后能否在强化笔墨、解构重组笔墨中使之天衣无缝地与新的造型、新的光色、新的意境相结合,很可能会成为他实现大综合大重组的关键。

1995年8月

薛永年 1941年生于北京。美术史论家。中央美术学院教授、美术史系主任。中国美协理论委员会副主任委员,中国画研究院院务委员,香港中文大学校外考试委员。
(本文刊于《美术》杂志1995年第11期)

时 变 是 守

——李魁正“泼绘”解

杨悦浦

在酝酿了一段时间之后，李魁正又以他的艺术实践和一定数量作品向社会推出了新的“泼绘”说。对于当今稍显清寂和平稳的中国画坛来说，这是一件很有活力的事情，从而引起诸多画家和评论家的关注。

这两年我有机会亲睹李魁正所作的泼绘作品的基本面貌，也看到过他的创作泼绘作品的过程。魁正是个善思求变的艺术家，每一次的变化都有着他的特定追求，如他所说：“工中见写——工笔画中颇有写之意，无线见骨——没骨画中颇有风骨，泼中见工——泼绘画中颇见精到之处。”无论是工笔，是没骨，还是泼绘他都会有一个必定达到的明确目标。可贵的是李魁正既有冷静的创造思考，又有强烈的创作激情，这使得他的作品面貌充满着一种特有的生气。

“泼”，是中国画中的一个具有特殊涵义的技术词语。也是水墨画的一个基本技艺。

中国画的使用工具和材料都有鲜明的特点，笔、墨、纸、色等之间的调协介质是“水”。当然，有的画种和材料如水彩、水粉、丙烯等也离不开水。但是，中国画在用水上的经验显示着一个画家的基本功力。每一位中国画家都可以写出一部有关用水的书。可见水在中国画中具有不可替代的作用。在李魁正的“泼”来说，首要的一个基本依托即是水。

从技艺实施的角度来看，李魁正所说的“泼绘”的一个主旨就是强调在更大范围、更大限度里以水的施用来带动各种技艺的综合能力。

从这一角度来说，李魁正的“泼”，就必须具有几个要素：

1、足够的水分，或者说是恰当的水分，再引伸为：要有适宜冲、适宜洗、适宜“做”的种种理想的水分。

2、有“泼水”的气势，泼就要达到以笔所达不到的力度。“泼”应蓄于“势”，“势”中得“勇”，勇达力到。

3、对水、水墨、水色的掌握和控制能力，注重中国画中极其珍贵的随意性，但不能是水带着墨色在纸上乱流乱窜。泼，会具有一种难以驾驭的因素，倘若能够发挥得当，便可以此打破拘泥于形的局限性，从而更为直接地走向“写”，达到“意”。

4、强调“泼”的精神意向，但不是限定使用何种工具，只要是符合“泼”的意向，能达到“泼”所追求的理想效果，工具的使用范围就可以扩大。故此，泼不一定要处处泼洒。而且实际上魁正所进行的泼绘创作，虽然是以笔为主要技艺形态的，但是仍可以看到“泼”的精神所在。

应该说泼是极难掌握的一种技艺。说到泼，人们会想到古人和今人所做出的一切努力，但颇有成就者鲜。古人的泼墨、张大千、刘海粟的泼彩，这些并不太多的成果，已使一些画家倾倒，但是要在“泼”上达到一个新的境界，不要说去做，就是想一想也已经值得称道了。因此，李魁正在这种技艺上倾注了如此大的努力，是极有意义的事。

“绘”在艺术创造中是一个很应该仔细研究的术语。历史上的一些文献中，对“绘”所涉及的涵义极为丰厚，如，《说文》：“绘，会五采绣也。”《文心雕龙》：“是以绘事图色”。《论语》：“绘事后素”。《考工记》：“绘画之事后素功”，等等。在这些文献中绘所含有的意项

不止一个，我理解其中特别要予以注意的大概是“绘”与“色”的关系了。这就显示出了它与“画”的区别。“画”的解释义项也很多，从美术本体意义上说，至少有两个涵义：做为名词，为“图画”，做为动词，为“作图”。“绘”虽然也有这名、动词的区别，但是，“绘”与“画”之间也还是有着本质上的一些不同之处，如，“画”，可以指以笔在画面上按绘画要求作出的线迹，而“绘”则不能完全切中此含义。又如，“画”可以用在书法等一类艺术品种上，而“绘”却只能做为绘画专业术语使用。这里所要研究“绘”与“画”的一些不同，我想会使我们对魁正的新说有个更为清晰的了解。

魁正在“泼绘”新说中，既不延用“泼墨”的“墨”也不用“泼彩”的“彩”，而偏偏自用一个“绘”字，就是想在“绘”与“画”中，选择一个对技艺能量有更大扩张力的词语，来延扩其新说的内涵，达到他对中国画艺术传统的革新和突破之尝试。

因此，我们就可以在以下两个方面继续加以引深：

1、绘在“绘色”、“彩”、“色彩”的意义方面

我看魁正在作画时，在用色上既大胆又丰富，有时极其浓重，在与墨韵结合中就可以达到一种饱和的画面份量感。色、墨在绘的调润中根据画面结构形成一种韵律。绘，无论是用墨还是用色，也可以更为充分地施展在画面上“做”的艺术效果。这也比单纯的“画”具有优长之处。当然，中国宣纸所具有的特点也足以使“泼”的饱和程度有更大的体现，因为宣纸有良好的渗透性，纸把墨与色完全给予浸透，不会浮在表层，具有自身的份量感。

“绘”的宽泛性可以强调画面上形与意的所需求的大效果,不拘于形象的具体化,从而可以寻求到一种达到“表现”的更为快捷一些的技巧。

2、较之“画”具有大一些的内涵方面

如果我们认识到“绘”较之“画”还有更深更大一层的技巧内涵,那么,把握“绘”则是强调在创作中获得更大的主动性。在这种主动性的驱使之下,也就可以寻求到一种画面新的走向和新的面貌。

如果我们能把绘的涵义理解的再广阔一些,那么,“泼”就必然与其存在着有机联系,因此上面说魁正虽然是以笔作“泼”,泼也就是绘的延展,这里的用笔不单纯是在画,而是在寻求画面效果比线画更能达到的厚重感。“绘”也可以一层层的“积”,积染,积墨,积出画面种种理想的效果,这是单纯地依靠用笔去“画”所达不到的。从魁正的一些泼绘作品所显示的画面形态来看,大多是以最大的限度来减少线的使用,是“没骨”的延展,也可以说是线在画面上所占的面积的变化。

以上粗浅地谈到一些“泼”与“绘”的各自某些特征,而实际上“泼绘”在李魁正的技艺认识体系中是凝结为一体的,我们自然应当从整体中去理解它。

泼绘是一个技巧手段,要以表现内容为主要目的。魁正的作品多是表现荷花、葫芦等一些花卉,他必须以一种适宜的题材,找到一种特有的造型符号,来施展他的“泼绘”技巧。有关题材与技巧对应的问题这里就不再深入讨论了。

李魁正在确立“泼绘”的过程之中尚有几个必须

要进一步明确的问题:

一、既然提出了“泼绘”的概念,是否应该廓定其最本质的内涵?它与一般的现实存在的“大写意”的根本区别是什么,其画面形态究竟如何拉开距离?

二、与前人已经做出过“泼墨”、“泼彩”的尝试有什么最根本的区别?

三、艺术创造的变革应该有一个酝酿、发展直至成熟的过程,魁正大约在四年前提出并实践了“现代没骨”技巧,今天又以“泼绘”来改变原有的创造面貌,这之间如何解决时间的积淀?

我想,推出一个新的提法或概念,并不在于它的新鲜和独特,而是在于它的合理与完善,尤其要在作品上有更加完整的体现,当然这需要有个发展的过程。对于李魁正来说,提出“学说”仅仅是个开始,日后的实践必将是很艰难的。也许现在李魁正和我们这些关注“泼绘”说的人都还拿不出一个十分令人满意的答案,不过这不要紧,现在重要的是在事物发展的过程中先要提出问题,而不是一开始就要解答问题,我们并不急于得到答案,而是先按提出的问题去实践。绘画本来就是以创造为主的事,关键是去做。古人曾说“夫画道之中水墨为上”(传王维《山水诀》),黄宾虹说,“积墨作画,实画道中的一个难关。”(《画语录》)这些话以及类似这样的论述,除了谈到中国画技巧上的问题之外,就是对于“画道”自身的探讨了。凡是在绘画创造上有所成功的艺术家必然都是很好的“悟道”者。而“画道”的基本精神,我理解就是研究“有法无法”、“有度无度”、“变与不变”的规律。如此看来,一个现代画家处在一个发展多变的时期,这种思考与探讨就更不能少。魁正从工笔到写意

到现代工笔再到没骨又到泼绘,他说最终还要回到工笔上去,这是一个在中国画的大范围中求变的发展过程,也可以说这是他在“画道”思考上得以自慰,也令人们给予关注的作为,仅此一点,我们就应该称赞和重视他的努力。何况这样的画家不是很多,由这些画家所形成的这种很好的学风,更值得倡导。

所以,我认为,李魁正、周韶华等的深层价值就在这里。

1995年6月

杨悦浦 1938年生于北京。画家兼美术评论家。中国美术家协会《美术家通讯》主编、编审。
(本文刊于《中国画》1995年第4期)

叛古以识古为前提

——谈李魁正的变法

刘骁纯

艺术史上任何变革时期都会出现新芽在老树面前显得稚嫩幼弱的现象,这是当代国画家们常难两全与好的根本原因。在这种形势下,偏安成为一些艺术家无可奈何的选择,他们或者片面强调革命性,或者为求得较高品位而不惜因循旧制。但总会有些艺术家在两难中拼命挣扎,对于这些人,不论目前的成就大小,我总是抱有更多的期待。

李魁正的艺术历程经历了工笔、新工笔、新没骨、泼绘的前后变化。如果这个过程仅仅是不断求新求异的过程,那他就可能在跳来跳去中所获甚微。李魁正可贵之处在于他把不断求异的过程变成了艺术品格不断提升的同一过程,他的画不仅个性越来越鲜明而且品质也越来越高,从而将新与好的相克转化为相生。

新与好相克相生的关键,在于李魁正的叛古是以识古为前提的。识古不深的叛古必入浅薄。

粗而观之,他离传统规范越来越远;慎而察之,他对传统精神的体悟却越来越深。在他一步步深入传统精神时,离弃传统的方式便一步步具体化;当他对所要提取的传统要素渐渐明朗时,他对所要离弃的传统要素也就日趋肯定;他对传统识之愈具,便对传统叛之愈勇。这种在两极之间保持制衡张力的推进方式,使他没有跌入浅薄的新异和低层的造反,使他求异与求好变成了同一过程。

他在70年代末和80年代前期所画的一批工笔花鸟画,可以视为他的习作阶段,当时他对“新”的理解尚处在新的社会理想和清新明快的色调方面,而在艺术观念本身,还没有提出什么新的课题,基本延续着传统工笔花鸟画的艺术观念。

80年代后期,他的艺术发生了一次突变,一批风格新颖的工笔画应运而生,其后,作品中的勾线不断弱化并最终消失,蜕变出一批没骨工笔画。这些画称

为花鸟画不如称为花卉画,作品一改千古不移的工整勾线,使边线变得轻松、自如、若有若无;他将写意画中的渍染融入工笔画的渲染,常在形象的轮廓部位渍出一种似是而非却又颇意味的线。促成这次变化最直观的原因是西方现代艺术思潮对中国画坛的冲击,他的画大跨度地吸收了西方绘画的色彩构成、平面构成、局部截景、主观表达等因素,艺术个性渐趋明朗。但在这一切明显的变异因素背后,是他对宋人花鸟画中的空间意境越来越深的体悟。甚至可以说,正是由于他对意境有了新的体悟,才使他感到了传统手法之不足而求助于西方绘画;正是新的光、色、形、境使他淡化勾线走向了没骨。意境,是他艺术探索的主要课题,是他此后一切变异的逻辑起点,是他个人化的艺术历程的轴心。

意境的要点是对纵向空间高度投入的精神体验,有空、虚、远、深、渺才有意境。

意境中空间体验的基本精神特征是静,有静、寂、沉、穆、幽才有意境。

宋人绘画中的空间意境在世界绘画史中独树一帜,它不仅是构成“画中诗”的关键因素,而且是后代文人画家寄托禅寂精神的核心载体。但在宋画中,空间意境的最高成就主要反映在山水画中,这使一些当代艺术家发现了在花鸟画中继续发展空间意境的更大可能性,其中有的人侧重利用传统规范和传统程式来尝试这一课题,李魁正则属较多借鉴西画因素来尝试这同一课题的艺术家。

由于紧紧抓住了空间意境,李魁正从传统内部反拨了传统工笔花鸟画中常有的工匠习气,并使离异传统的过程成为弘扬传统的过程。

李魁正作品中的空间意境与宋人花鸟画中的空间意境的最大不同是由实的诗境转向玄的诗境。实的诗境倾向于“度物象而取其真”时的空间体验,玄

的诗境倾向于“澄怀观道”时的空间体验。为了寄托更宏观的精神,他不得不把花卉中的空间意境抽离放大,不得不消解工整的勾线,不得不采取局部截景,不得不借鉴西画中更单纯整一的色彩构成和画面构成。

大概是感觉到自己的作品在新日本画的汪洋大海面前赫然而立的力度还不够强大,李魁正在80年代末至90年代又由没骨画转向了泼绘。这批泼绘作品,以浓重润墨的大面积黑色铺陈进一步强化了个性,也进一步强化了空间意境的玄学色彩,真正形成了李魁正的典型风格。在这些画中,深暗部分是叶的变体,明亮部分是花的幻象;深暗部分大面积的幽深空间,衬托着明亮部分的渺远空间。而局部截景的方式和单纯整一的构成,他依然沿用。

传统文人画在用笔的高度上已难企及,而在施墨的高度上还留着许多可能性,这是近年来中国画坛泼染风大兴的背景原因。但泼染风遇到了一个极大的难题:如何润中含骨、染中求笔、柔中蕴刚。这个建立新规范的难题同样摆在了李魁正面前。

观李魁正的泼绘作品,1994、1995年的有些新作在解决这个难题中迈进了一步,这以《莲塘交响系列》为代表,这一进步与他强化了过程的矛盾性有关,即与他越来越重层层渍染、渍泼、渍冲、渍绘有关。这显然不仅是个“法”的问题,更涉及到李魁正能在多大程度上真正进入“玄的意境”。

李魁正的路还很长,但他总给人以希望。

1995年8月1日于北京

刘骁纯 1941年生。美术史论家、文学博士。中国艺术研究院研究员。中国美协理论委员会委员。
(本文刊于《江苏画刊》1995年第11期)

为李魁正艺术探索壮行

杜哲森

人们是以风格的不同辨识和评论画家的，画家也是以自己特有的艺术风格显示个性和成就的，所以，风格一旦形成，就不会轻易改变。但也有的画家不愿意固守某种风格，当他经过慎重考虑后，会毅然决然地舍弃掉几经努力才征服下的、标志着个人成就的艺术制高点，而转向一个陌生的世界，重新去开拓自己的艺术道路。李魁正先生就是这样一位画家。

李魁正最初的艺术教育是在中央美术学院附中完成的，1962年进入北京艺术学院，从师工笔花鸟画家俞致贞先生，进而转学中央美术学院中国画系，先后受教于白雪石、梁树年、高冠华、田世光、李苦禅、郭味蕖等艺术前辈，系统的专业训练和名师的点拨，以及个人的聪敏颖悟的艺术天赋，为他日后的起飞奠定了坚实的基础。

李魁正长期潜心于工笔花鸟画创作，他的工笔花鸟在艺术观念、表现手法、意境构成和审美理想等方面都突破了既有的成规定法，堪称是当代工笔花鸟画创新中的擎旗者之一。传统工笔画以勾线平涂为主要表现手法，勾线讲究匀整工细，敷色追求典雅清新，这一艺术风范从五代两宋一直延续下来，以线勒形更成为千古不易的基本法则。但李魁正却提出了“弱化线条”的主张，他在创作中将原本具有骨骼支撑意义的线条消弱至极至，使显示形体的轮廓线变成了体面衔接的连缝，即全靠不同色相和体面的衬托掩映突出形象，并去除琐碎，力求简括，做到虽然没有明晰的线描勾勒，但作品中的主体形象却迹划分明，刚健清爽。在色彩的铺染上强调主观感受，不囿于固有色，既继承了传统绘画在赋彩上的审美追求，又吸收了西方绘画中的有益成分，这就是突出主色调和光线表现、讲究整体效果和色相的对比统一。特殊的塑形手法和中西结合的用色处理(尤其是光线的表现)，共同构成了全新的审美意境，给人以

温馨蕴藉、清新隽永的美感。在他的工笔画面前，人们感受到的不仅仅是形象之美，更重要的是可以从作品中品味到一种人生情境和创作心态。透过这情境和心态，又可看出历经了人世沧桑之后一代画人的品行和操守。《清气》、《红荷》、《生命》、《晨曦》等就是这个时期工笔创作中最具代表性的佳作。这些作品中的物象全用渍染法层层托出，不见雕琢而又极为整饰，不但成功地刻画出了形象的质感、层次、肌理和神韵，更精心营构出以往工笔画中少有的一种情蕴和美学品格。每件作品都犹如一股清冽的甘泉沁人肺腑，给人以清神醒脑、品味不尽的美感。人们惊喜地发现：延续了千百年的工笔花鸟画，在今天终于冲破了单一、沉闷的气氛，投射出来一道时代的晨曦。

但就在人们交口称誉李魁正的艺术成就，他的工笔画在国内、外艺术市场上普遍看好时，李魁正却搁置了工笔创作而转向了泼绘。这一转变来得是如此突兀，两种艺术语言和风格的差异是如此巨大，至使不少人深感错愕不解。有的人感到惋惜，有的人感到担心，更有的人认为李魁正顶不住时潮的冲击，也开始追波逐浪。后一种看法显然是误解。李魁正学艺十一载，治艺三十寒暑，而今已过知命之年，但却至今不曾举办过一次个人画展，评介他的大块文章也很少见，他的作品只是零散地见诸各种联展和报刊。这是一个沉得住气的艺术家。他深信艺术创作是一个漫长而艰苦的跋涉过程，来不得丝毫的莽撞和焦躁，只能是一程一身汗水，一步一个足迹地走下去。他在自己艺术历程上每迈出一步，都是经过深思熟虑的。那么，促成他艺术风格上的这一重大转折的原因究竟是什么呢？

中国传统绘画讲究“尽精微，致广大”，真正的创作应该是“遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳

目。”故创作的最佳情状应是“得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒”。(符载《观张员外画松石序》)这实际上是告诫画家在创作上既要深入内里，究其本质，但又不可目为物蔽，心被法拘，创作的最终指归是超越表象，上达一个更高的精神实在，即追求心智与大道的冥合化一。深明画理的李魁正对这一点自然是深有会心的。他一再讲到：“一个画家如果只是把具象如实的写生来的画稿经过所谓的取舍加工而再现于画面，或熟练准确地把一只鸟、一只蝴蝶刻画得细致逼真，我认为这并不是我们中年画家所要解决的问题。我们的使命不是‘延续’，而是‘突破’……我们的创作应该以时代的更高境界和理念，以现代的审美意识和审美情趣，去重新体察，重新发现。就花鸟画来讲，我们要以艺术家的主观精神和创造意识，赋与它们以新的时空和新的品格。”

基于这种时代的使命感和创新意识，李魁正画风的转变，就绝不是一时的心血来潮，而是他由“尽精微”转向“致广大”的发展过程，是他的文化视野的再拓展和艺术思维的再升扬。在经过了由工笔进而弱化线条、再进而推出新设骨这个稳健的递进发展之后，他对艺术本体的意义又有了新的认知，也就又激发了新的创作冲动，他现在要表现的不再是一事一物的表象，而是要捕捉“大感觉”，要抒写“大印象”，要结构“大意境”。这样，原来用惯了的艺术模式就不再适用，他需要寻找一种更新的、更富有艺术张力和感情色彩的语言来传达，于是便选择了泼绘。

这一新形式的采用，尽管仅仅是尝试，尚有许多问题需要进一步探索，但它已经给画家的创作带来了明显的影响和变化。首先是更替了艺术节奏，变原来工笔的舒缓恬静为如今的纵恣奔放；节奏的改变直接影响到艺术风采和创作过程的变革。其工笔属

于精于构思、巧于立意,虽弱化了线条,但仍是刻画见长的艺术风范,是在匠心独运、仔细推敲中结构美;泼绘则是以情驱笔,遗去机巧,在径泼直洒、水墨碰撞中捕捉美。艺术节奏、风范和创作过程的变异,又导致了审美意蕴的转换,这就是由原来的温馨儒雅、隽永冲和一变而为沉迈洪蒙、雄强高亢。如果将前后两个时期两种不同艺术风貌的作品放在一起加以比较鉴赏,会使我们联想到唐代诗人白居易《琵琶行》中那位风尘女子出于抒发感情的需要,在演奏过程中在琴弦上弹出的声音的变奏过程。李魁正的工笔画其艺术节奏和美学品格类似“转轴拨弦三两声,未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思,似诉平生不得志。”而近期的泼绘作品则属于“嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑,幽咽泉流水下滩。”有些泼绘作品如《莲塘交响》系列和《秋变奏》系列,更是呈现出“银瓶乍破水浆迸,铁骑突出刀枪鸣”的野战无律的节奏和气吞八荒的气势。从总体艺术构成上看,在工笔画中多的是可以直接解读的艺术语言,属明喻陈述性质;而泼绘则多的是具抽象意味的审美蕴含,是暗示象征性的。但两者又有共通性,这就是无论工笔还是泼绘,画家都是在抒写心境与情思,都是在追索人生的本义,在寻找心灵与宇宙的契合点,即都体现了一个诚挚的艺术家对人类文明的终极关怀。

就泼绘这一艺术形式所具有的表现力,画家自己是这样讲的:“泼绘可以收到单纯,洗练,整一,大气的艺术效果;长于表现幽深,静谧,幻化,浑然的意境。在点、线、团块和墨色的交融中既可以创造出特有的旋律和阳刚之气,也可以产生特有的韵致和阴柔之美,是虚静与律动,撞击与和谐的交响。”画家所指出的这些优长,我们一般人或许一时还不能全部品味出来,因为这里存在着一个改变欣赏习惯和心

理定势问题。中国的传统文化培养了我们善于从具象作品中感受某种抽象之美的素养,如我们可以从笔痕墨迹中捕捉到节奏和韵律,可以从实在的形象中看出神韵与风骨,可以通过有限的景观遐想出无限的意境,还可以透过作品的总体构成论定它的格调与品位。但我们却缺少直接解读抽象艺术的能力。在纯粹的由点、线、面,或是水墨团块构成的作品面前,多数人总是感到茫然和困惑。李魁正的具有抽象成份的泼绘作品,是对他自己,同时也是对传统绘画模式的一个解构过程,是由原来的以物象结构情境,转变为由情境观照物象。这一审视角度的暗转互换,就使出现在画面上的形象不再是物的本象,而是物我合一后的心灵影迹。这影迹既超越了物的表象,同时也每每超越了特定的时空范畴,它的意义在于对一种永恒精神的求索,对生命原驱力的把握,当然,也包括着对天地人美的捕捉。

李魁正是在自己的艺术征程上自然而然地走到了这一步,开始跨进这个尚属陌生的艺术王国。对他来讲,这是一个全新的领域,他的探索乃是处女地上的拓耕,要解决的课题很多,诸如具象与抽象的关系问题,水墨自然晕化的统控与画面的艺术整合问题,作品中蕴含的信息如何与欣赏者的理解渠道相沟通问题,等等。这些问题只有在实践中才能逐步解决,我们应假他以时日。

在当前时代大潮的冲击下,人们总爱劝告艺术家要有一颗平常心和甘于寂寞的情怀,但这是一个处世态度问题,就艺术家的文化使命来讲,我们倒是更愿意提请艺术家们,千万警觉不要让自己的心灵之火熄灭,要让自己的思维精神永远处于兴奋之中而绝不能沉寂下去,艺术家应当象高尔基小说中的丹柯那样,高举着自己燃烧着的心脏,为迷失在大林莽中的人群照亮一条生路。也正是在这个意义上,人

类才需要文化,需要艺术,需要一切能给人以激励、信心和勇气的创造。

李魁正先生在自己艺术道路上不肯守成、勇于进取的精神正是秉赋着这一可贵的品格,这样的艺术家是可敬重的,也是可信赖的,故草次短文以壮其行。

1995年10月于中央美术学院

杜哲森 1943年生于天津。美术史论家兼画家。中央美术学院教授,美院学报《美术研究》副主编、编审。
(本文刊于《美术研究》1996年第1期)

李魁正艺术活动年表

1942年 10月22日生于北京市。

1950年—1956年 在北京西四区中心小学学习。其间受到美术老师蒋德才先生启蒙。1955年曾随美术组造访过国画大师齐白石。

1956年—1959年 考入中央美术学院附中,攻读初中,开始接受专业美术基础训练和艺术熏陶。

1959年—1962年 继续在中央美术学院附中攻读高中。初、高中六年的专业美术学习为其打下了坚实的绘画基础。

1962年—1964年 由著名工笔花鸟画家俞致贞亲选,入北京艺术学院美术系国画专业学习。其间得到俞致贞、高冠华、陈缘督、梁树年、白雪石等先生传授。

1964年—1967年 转入中央美术学院中国画系攻读花鸟专业,又得到田世光、郭味蕓、李苦禅等先生传授指导,并以优异成绩毕业。两院的良好教育为其奠定了扎实的传统绘画功底。

1966年—1969年 在中央美术学院参加“文革”运动。

1969年—1973年 分配至中央新闻纪录电影制片厂,不久即先后到湖北咸宁文化部“五七”干校和北京大兴县电影系统“五七”干校劳动锻炼,并接受“清队”运动审查。

1973年—1981年 回中央新闻纪录电影制片厂从事电影美术工作。在潜心研习书法和摄影艺术的同时,曾多次随摄制组拍摄新闻纪录片,饱览了祖国的山河风光和风土民情,并欣赏到许多世界优秀的艺术影片,开阔了视野,活跃了思维。电影摄影艺术的变焦、用光以及“蒙太奇”等艺术手法对其今后的绘画创作产生了重要的启示作用。

1980年 开始恢复花鸟画创作。《远香》、《春晓》、《欲曙》、《翠鸣秋艳》等首批工笔花鸟代表作品问世。8月,《玉兰寿带》参加中国贸促会赴日本博览会展出。12月,《白莲图》参加中国贸促会赴美国博览会展出。《春晓》参加北京市美协举办的画展。

1981年 调入中央民族大学美术系任教。2月,《翠鸣秋艳》参

加“京津晋年画联展”并发表于《中国画》复刊期。7月,《欲曙》参加“中国共产党建党六十周年”画展。

1982年 3月,《月下美人》参加“八十年代中国画展”。5月,《玉妆》入选中国美协赴巴黎的“法国春季文艺沙龙”世界大展。

1983年 《山野晨歌》参加“北京工笔重彩画展”,并发表于6月4日的《北京日报》和入编《中青年花鸟画家作品选》。

1984年—1987年 停画工笔,集中研习泼墨写意文人画和中国传统哲学、美学思想,研修西方近现代绘画、日本绘画和雕塑、摄影、现代构成等姊妹艺术,以补充知识结构,提高修养。

1984年 《翠鸣秋艳》被中国美术馆收藏。《起飞》参加“新北京画展”,并发表于《中国画》第4期。《鸣春》入选“第六届全国美展”。

1985年 著文《线意和色调——谈工笔花鸟画的继承与革新》发表于《美术》杂志第12期。

1986年 《畅晨曲》入选“新时代画展”。

1987年 人民美术出版社出版《李魁正画选》。

1988年 8月,协助中国美协组办《花与鸟·八人画展》并在停画工笔四年后,首次以《净虚》、《幻曲》等7幅新工笔作品参展,其中《南岛初秋》被中国美术馆收藏。《海国薰风》发表于《美术》杂志第11期。11月,《清气》参加首届中国工笔画大展并获金义奖。

1989年 9月,《金牡丹》、《净虚》参加在台北举办的“当代大陆工笔画精选展”,并被编入《当代大陆工笔画选》。著文《工笔花鸟画的时代性》,首发于台湾《雄狮美术》第9期。11月,“李魁正花鸟画展”在北京墨西哥驻华使馆举办。

1990年 7月,《工笔花鸟画的时代性》重刊于《迎春花》第3期。9月,《幻曲》、《红牡丹》等10幅作品入编河南美术出版社出版的《现代花鸟画库》。11月,《晨