

45

画廊



ISSN 1000-4815



9 771000 481007

诗心似镜 大气充盈

——关于刘其敏

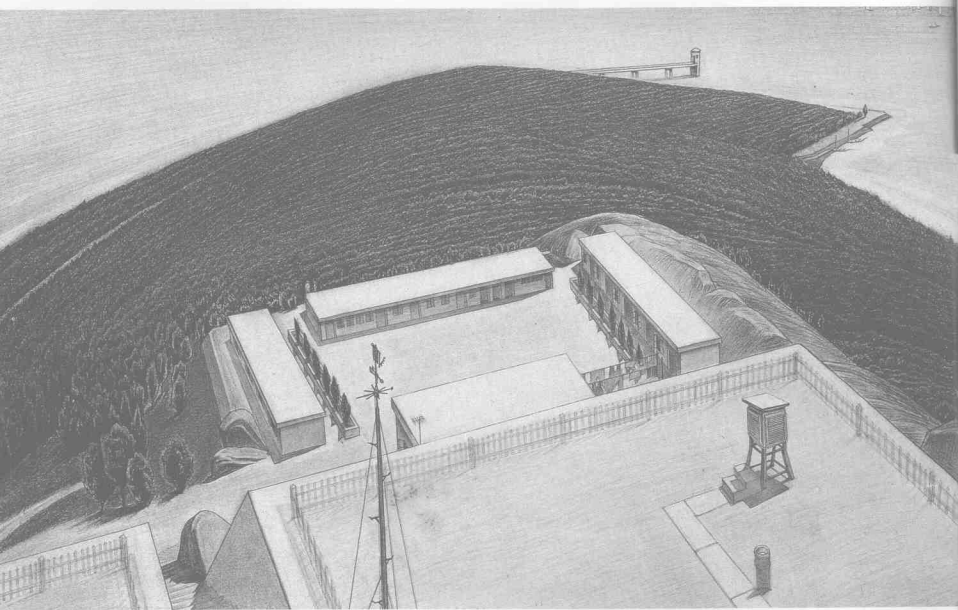
新一代：安林 徐坦 张浩

王璜生：市场与杰作

人物研究：张绍城 许钦松

GALLERY





渔港小島 素描 43×74cm 刘其敏 1990年

《画廊》改版启示

从46期起,《画廊》将改变它的外观,由原来的12开改为大度16开。我们愿意汇入国际通行的杂志轨道,以期携来方便、存放适宜,以期更为平朴而与读者融为一体。

《画廊》将同时增加期数,由季刊改为双月刊。我们必须明确,《画廊》是一份面向艺术大环境的媒体,传播讯息、辨析潮流、推出名家、活跃艺术、促进流通是它根本的宗旨。

我们不仅改变《画廊》的外观,增加出版量,重要的是,我们将改变《画廊》的办刊方向,除了维持原有的以作品为主的风格外,《画廊》将办成名符其实的“画廊”,为各种画廊服务,为在中国建立完善的画廊制度服务,为开辟中国的艺术市场服务。

《画廊》将向国内外的画廊、拍卖行、美术馆与博物馆介绍中国艺术家的最新创作成就,同时也向广大艺术家介绍国内外别具特色的画廊、拍卖行、美术馆与博物馆。

《画廊》将以实在的、专业化与技术化的批评为主体,准确评价艺术家的风格图式特征与在美术史中的定位,从而成为优秀艺术品进入高品位艺术市场的有力依据。

《画廊》将随时代而进步、而发展。我们期望《画廊》的读者一如既往地支持我们,帮助我们去进步,去发展。

《画廊》毕竟是读者的《画廊》。

改版后主要栏目

- 艺术市场巡览
- 名馆 · 名廊
- 展览 · 拍卖 · 价格
- 赞助 · 投资 · 收藏
- 艺术品鉴定
- 经纪人
- 美术材料 · 技法
- 名画一得
- 新进入一代
- 新生代
- 潮流辨析
- 等

45 · 1994

主编 杨小波
副主编 杨小波
责任编辑 杨小波
设计 杨小波
制作 杨小波
英文翻译 杨小波

当代名家

- 刘其敏 Liu Qimin
给生活以光彩 迟群 (评论)
Let Life Shine With Dazzling Splendour ChiKe
- 我的老师刘其敏 潘行健 (评论)
My Teacher Liu Qimin Pan Xingjian
- 风景与人 谭天
Landscape And People Tan Tian
- 生活 · 真善 潘嘉俊 (评论)
Wonderful Life Pan Jiajun

新进入一代

- 安林 An Lin
亲切柔软些,好吗? 林健 (评论)
More Kind, More Gentle Lin Yong
- 跨越画意——又读安林的画 王康生 (评论)
Leaping Over the Realm of painting—Discussing Again An Lin's Paintings Wang Huangsheng
- 说安林 李伟铭、黄一德、姜嘉红、方上 (组评)
About An Lin Li Weiming, Huang Yide, Ma Li Hong, Fang Tu
- 徐坦 Xu Tan
我们还能对这个世界干些什么?——与徐坦的谈话 陈炯
What Can We Still Do For This World?—Talking with Xu Tan Chen Dong
- 张哲 Zhang Hao
再现张哲之气 张静 (评论)
Watching Again Zhang Hao's Momentum Zhang Qing
- 是两次形象,还是两次态度 张静 (评论)
Two Forms Or Two Postures Zhang Qing
- 张绍城 Zhang Shaocheng
话说张绍城 梁照堂 (评论)
About Zhang Shaocheng Liang Zhaotang
- 许钦松 Xu Qinsong
力的漫游和柔的拒进——许钦松绘画艺术漫论 姜嘉红 (评论)
The Compositions of Roaming Force And Charging Mildness—On Xu Qinsong's Art Ma Li Hong

国外美术

- 美国陶艺家汤姆·克里根
Thomas Kerrigan—An American Artist of Pottery
- 艺术家谈艺术 Artists' Discussing
- 市场与创作——余谈中国目前的艺术状态 王康生
Market And Masterpieces—About the Situation of Chinese Oil Painting Market Wang Huangsheng

新美术建设

- 时代的呼唤和我们的回应 李伟铭、王康生整理
The Call of the Time And Our Answers Li Weiming, Wang Huangsheng

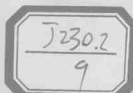
展览

- 平实致远——广州美术学院留学生雕塑展 东霖
Ordinariness, Sincerence And Profound—the Sculpture Exhibition of Foreign Students of Guangzhou Fine Art Institute Dong Lin

封底 广州美术学院留学生雕塑展作品
Works of the Sculpture Exhibition of Foreign Students of Guangzhou Fine Art Institute

画坛星河

- 封3 苏虹作品 Su Di's Works
- 封四 许钦松《诱惑》局部 Seducement(detail) Xu Qinsong



诗心似镜净如水

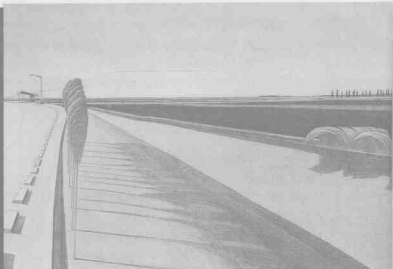
大气充盈天地间

刘其敏



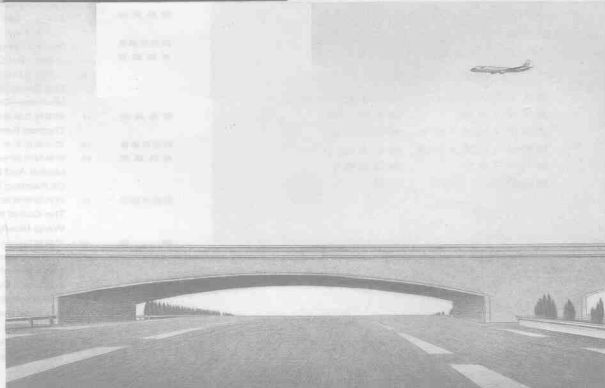
大千世界就是如此复杂——当社会会发生急剧变化时，总会有一些东西以其稳定不变的状态显示出它的价值。当前，人们对某些失落的重新寻找，对某些淡忘的再度关注，也许正是社会变革进入一个新的深度的反映。

艺术家的自尊与自重，教师的自尊与自重，在刘其敏身上得到了统一，统一成一种高尚的人格。



沙田新路 46×70mm 1991年

刘其敏 1929年生于河北省宁河县。1948年入天津工商学院读建筑系。1951年入中央美术学院绘画系学习，毕业后任教于中南美专附中。1958年调广州美术学院国画系，担任素描、水彩课教学及基础课教研组长。1959年开始业余自学篆刻，因病重休学于1979年辞去基础课教研组长职务，只任素描课。1987年因身体健康关系提前两年退休。长年坚持到珠江三角洲农村体验生活并创作了一批壁画。1980年某1983年深入三水、番禺等地并创作了五十多幅素描风景画。1993年由广州美术学院主办《刘其敏作品展》，并由岭南美术出版社出版《刘其敏素描风景选集》。



高速 素描 47×71cm 1991年

给生活以光彩

迟钧

在刘其敏的画幅前边，你会感到一片明亮的光辉。

作家左拉(E.Zola)在《论马奈》(E.Manet)一文中曾说：“马奈的画总是光外闪烁，光线犹如一条宽广的白色流水洒落下来，柔和地而亮着物体。”

明亮的光线，总是给人带来愉悦的情感。

刘其敏笔下宽广的马路像磨光大理石（《沙田新路》）；宁静的小河或池塘，有如凝固了的玻璃（《流向田间》、《鱼塘杉影》）；青秧的薄膜泛出乳白的柔光（《早春》）；在收割机的故重的阴影间透射出的强光，令人感到秋阳的灼热（《乡间热土》）……

印象派绘画上的明亮的光感是由灿烂的色彩构成的，而刘其敏的风景画则完全采用黑白的素描。多年从事版画艺术，当然使刘其敏对于黑白处理有丰富的经验，但更主要的，是他要求在绘画中创造一种特殊

的效果，形成独创的风格。

人的一生都是在黑夜白天的有节奏的交替中度过的。一切在白光下呈形的东西都带有黑影，一切在黑暗中可辨的物体都闪出一点白光。黑和白是构成视觉节奏的最强者，也是我们辨认世界的基础。就艺术的表现来说，手段越简单，难度越大；就审美的心理来说，以黑白代替彩色，更易于加强“距离感”——艺术是人工的另一个世界。

刘其敏所作黑白素描，在技巧上是十分考究的。大片的黑色有如交响乐中低沉的和声（《沙田沃土》）；高色调的画面迸发出嘹亮的音响（《围海新田》）；无论大块的黑色或大块的白色，其中都含有微妙的变化，唤起人们对色彩的联想，即所谓“部分五彩”的效果。

对色彩的喜爱是普遍的，但黑白艺术自有其独到的价值，甚至可以视为较高雅的艺术品味。现代西方

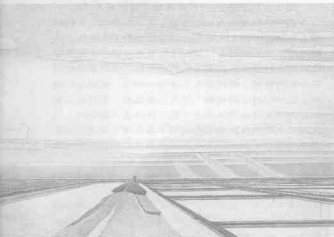
高层次的摄影展览，多数是黑白摄影，也反映了这样一种艺术的欣赏心理。

刘其敏早年学过建筑。当代著名的美国版画家肯特(Kent)与荷兰版画家埃舍尔(M.Escher)也都曾学过建筑。看来，这种辅助性的学习，对于画家的空间感、形体感、秩序感的培养，颇有益处。

当然，刘其敏在艺术的语言上是不断发展的。从60年代曾引起全国瞩目的《海滩上的护林带》、《万帆待发》到后来的大量创作，可以看出他在风格上的探索、变化。

《播种》进入刘其敏创作的又一个新的

他的画是写实的、具象的，却不是自然的翻版或照相的临摹。他的每幅画都经过精心的选择、组合，探求独特的那一式美。美国以表现建筑物著称的

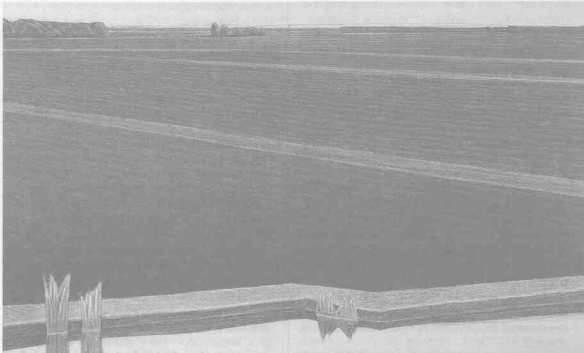


右上：晚秋割田 素描 45×72cm 1991年

左下：万亩新田（围海人在行站祖前之田）

素描 51×75cm 1990年

右下：沙田沃土 素描 49×75cm 1992年





左上：《西海望明》素描 48×75cm 1992年

上中：速写

右上：速写

现代画家范岷(Hopper)强调几何形体的构成，评论家称他为“抽象意味的写实主义者”。刘其敏也深知：线、面、体的构成，是一切视觉艺术最基本的审美因素而且愈简单愈有力量。

《两间天空》中不同角度的斜线与浓重的直线的组合；《绿色的岛》中墨色的弧形与白色方形的对比；《土地慷慨》中不同的三角形、矩形的错落变化；以及《村后山岗》中水塔、圆柱体、房顶的立方体、山岗的金字塔形的巧妙配合都是很好的例子。

刘其敏绘画中精干的造型和犀利、直线的，还使人想到美国经济繁荣时期出现的画派“精确主义”(Precisionism)。大工业的发展和城市的出现，使艺术家对于明快、简洁、精密、迅捷的城市发生兴趣是可以理解的。不过，“精确主义”的代表者——勒纳(C. Sheeler)、德缪特(C. Demuth)等人的作品更偏重于形式的探索，而刘其敏的创作则首先考虑它的社会意义。

从总的發展上看，尽管风格语言上不断求新，刘其敏一直遵循现实主义的艺术方法。他始终将艺术创作是“现实生活艺术家头脑中反映的产物”，以及“生活是艺术的源泉”的原则。数十年来他不断地到农村、工地、工厂去体验生活。

摄影机的普及给画家们收集素材提供了很多方便，不能以借助摄影就不能进行绘画创作。不过，如果没有艺术家自己对现实的深入的观察和理解，没有直接的感受记录，以及在这些观察、感受的基础上所建立起来的令人信服的想象力，是很难创作出感人的艺术作品的。罗丹(A. Rodin)在世时，摄影术已流行，而他还是留下大量数量惊人的美丽速写，就是一个很好的范例。平面的、僵硬的照片，永远不能代替活生生的大自然。

刘其敏的这些素描风景的创作，绝大部分(包括其中的细节)都是依据他大量的速写提炼综合而成的。这表现出他创作的严肃性，同时也反映了他对生活的热爱。

我们不能说，凡是写实的作品都是好的，也不能

把现实主义方法视为唯一应该提倡的方法。19世纪以来，西方现代艺术中不乏有才之士，经过历史淘汰而留下来的作品中，对于我们当代艺术风格流派的发展无不可资借鉴之处。

不过，现实主义艺术家的潜力仍然是巨大的，它在风格、技法、媒介物以及创意方面，仍有广阔的发展天地。

当代西方权威的美术史家贡布里希(E. Gombrich)认为，在艺术演进的长河里，中间的主流是写实的(具象的)艺术；主流的两侧，一边是装饰性的艺术，一边是象征性的艺术。现代艺术流派众多，大体归纳起来则有些近乎于写实(具象)有些近于象征，有些近于装饰。贡布里希的论断，一方面基于对艺术广泛而深入的考察，一方面也基于艺术本身的功能和特性。从根本上说，人类社会需要艺术，就在于它可以通过审美的陶冶，丰富人类的精神生活，提高社会人群的文明素质。这实则是艺术的“语言”，易于为多数人所接受，这是它拥有的便利条件。当然，易于理解的艺术可以是庸俗浮浅的，也可以是深刻高尚的。这就要看作者的修养以及构成作品各方面的因素了。

30年前，我与其敏同志曾在东平乘小木船出海帮渔民打鱼；20年前我们又曾在三水荒原上牧牛插秧。近十年来刘其敏多次重游旧地，尤其是三角洲一带——三水、番禺、阳林村等村落，魔法一般地转瞬之间出现了高楼深谷、园林式的村旁、辽阔的机耕田、变电站和自来水塔……巨大的变化引发出浓浓的激情，成为这些风景画创作的最强、最大的动力。

他的画，构图严密，形体准确，线条清晰，处处显示出理性的成果。但就是在这种清醒的理智后面包含着饱满的热情。这种特色，形成了他绘画独有的风格，也是他的艺术魅力之所在。

有些画家则乘兴而高亢的号声(《乡路前哨》、《冬日归航》)，有些沉郁深邃深、有如低回的抒情诗(《晚秋斜阳》、《蝉声起处》)；有些画清新活泼，如同欢快的短歌(《晨曦》、《收获》)……

健全的人性应该是理智与感情达到平衡与统一。

艺术家的情感较之常人更要更为敏锐、丰富、强烈，但，也需要受到清明理性的辅佐与协调。无理性的狂热是不可能创造出完美作品的。

刘其敏具有艺术家的热情和敏感，同时又具备教师的理性逻辑和科学的条理。他的画正好表现了这样一种艺术个性。

杰出的美国版画家肯特曾把自己的艺术信念概括为一句：“一切优秀的艺术，表现的都是艺术家对于生活的热爱。”刘其敏赞赏肯特的作品，我相信，他也赞赏肯特的这句话。

艺术可以是商品，艺术家却不可以成为商品。

艺术作品通过商品的形式，使社会成为人们精神上的财富。但艺术家却必须保持他对于人生和艺术的理想，他独立的人格和创作的自由。像日本那样发达的商品社会，名画家东山魁夷虽然也得到某些机构和企业的资助，但没有入干涉他的创作。他用10年时间完成陈祖康的壁画，没有人干扰他，也没有人对内容和形式提出任何要求。真正将艺术创作，只能是艺术家的良知和使命感而不是金钱。果戈理的名画《艺术家》中那位由于追逐虚荣名利而断绝了自己天才的画家，是具有典型意义的。

在广州美术学院建校4周年之际，刘其敏把他30年来全部创作无偿地赠给学院。

数十年来，他始终保持着十分清贫的生活和十分勤奋的教学与创作。可谓“同也不改其志。”他的乐趣就在于育人与创作。

我们不能要求其他的艺术家也象他那样过着清贫的日子，并无偿地把他画入，也不应要求刘其敏以后总是无偿地捐赠，但他这次的举动却是应该赞美的。这也是他的人生和艺术理想的一种体现。

这里体现了他对于曾经工作了40年的学校的爱心，对他曾教导过的学生的爱心，对于艺术教育事业的爱心。

对此，我们是应该感谢的。

意象或抽象艺术语言的引发,关键仍然是有没有足够数量的实践与积累。

在展览与画集中，刘老师亲自选用了部分生活速写。我想，他是希望用自己的作品就这个问题与我们进行探讨，以继续履行一个教师的职责。

479

他以其简练概括的调子层次，表现出色与光的多影与色调。

他以严谨、写实的形象，表现出具有视觉与心理冲击力的艺术效果；

他用直尺来画长线——不板，他以揉擦进行大面积平涂——不腻，都成了新的语言；

他把大片天空、大片耕地、大片水面、大片禾田等近乎单调缺少变化的对象，画得生动耐看，恰到好处。

他把公路、桥梁、堤坝、高压线塔等硬梆梆冷冰冰的东西表现得那么美，那么富有诗情画意。

这是对素描语言的发展，是对审美形式的创造。我知道，刘老师并不希望谈论他的技法。我要说的是这些技法背后几十年从不间断的劳动，是这种对艺术与教育职责的忠诚。

刘老师在美院教了30多年素描，自己的素描实践则已40年整。

有人说，搞艺术的人，甘于寂寞比创造本身更难。现在，我们明白了，好些年来，当素描似乎已失去往日的光彩，人们甚至常常为自己的生活目标，为自己的艺术取向感到困惑和迷惘时，刘老师是又一次确认了已定的选择，继续埋头于素描的探索。在如今这些沉甸甸的果实里，不知积累了多少无言的甘苦。光是看他处在退休之后这几年画下的大批素描，就都会明白什么是事业心，什么是责任感。

艺术与科学一样没有坦途与捷径，急功近利与艺术创造无缘。一个教师，应该让学生能够从自己身上学到这样一条真理，尤其是现在。

五

用“家徒四壁”形容刘老师今天的宿舍，恐怕不为过分。

屋里几乎谈不上什么“家俱”，一台黑白电视机已看了十多年，睡的仍然是学校过去过公分的单人床。倒是那幅几乎占满最大一面墙壁的世界地图显得引人注目。面对近乎空荡的寝房，我常常有一种不可名状的触动——身处这简陋清贫的环境，竟迸发出了强烈生活巨变的创作激情，画出了一幅幅充满生机、蒸蒸日上时代画面。这，到底是一种什么样的生活心态和创作心态？

其实，几十年来刘老师基本如此。居室没有变，艺术道路、敬业精神没有变，学习态度、生活准则没有变，集中起来，是人生的追求始终没有改变。直到这次把展出的几十幅素描作品全部无偿献给学校，我们终于比较清晰地勾勒出一个老教师走过的道路。

大千世界就是如此复杂——当社会发生急剧变化时，总会有一些东西以其稳定不变的状态显示它的价值。当前，人们对某些失落的重新寻找，对某些被忘的再度关注，也许正是社会变革进入一个新的深度的反映。

刘老师拥有一个与时代同步、与社会合拍的精神世界，他是富有的。

他正与广大人民群众一起创造新生活，走进新生活，他是幸福的。

我在刘老师展览的前言中写了这么一段话：“艺术家的自尊与自重，教师的自尊与自重。在刘老师的身上得到了统一，统一成一种高尚人格。”正是这种人格的力量，使我们再次感到“教师”两字的份量，再次认真思考“为人师表”的含义。

我的老师刘其敏

从《刘其敏作品展》想到的

潘行健

在庆祝广州美术学院建校四十周年系列展之一《刘其敏作品展》的入口处,摆着一束浓郁鲜艳的玫瑰花,花旁一张精致的卡片上工整地写着:“40朵小花代表着40年前您的第一批学生,献上我们诚挚的祝贺。广州美术学院附中第一屆全体学生。”

对刘老师的这个展览，他的学生并不感到意外——他们早就深信有这么一天。他们与其说献上对展览的祝贺，不如说表达了对老师漫长而艰辛的艺术道路的感触与敬意。

这40朵鲜花代表了所有受过刘老师教诲的学生。在《刘其敏作品展》研讨会上，参加者起哄有一半是他的学生，会上发言热烈，许多同志认为刘老师“人格高尚，师德高尚”，是“美院的光荣”、“一面旗帜”。这些由衷的评价说明了作品——作者——的感染力。会后，部分学生主动相约于刘老师家中，更亲切地继续研讨话题。

刘老师的第一批学生中、已移居加拿大的顾本先生得知老师作品展出的消息，马上赞助出版了《刘其敏素描风景选集》。在画集“后记”中顾本写道：“面对这些作品，我又一次感到老师价值的永存。”

对一个教师来说，还有什么能比学生的深切感谢

永远铭记更值得欣慰呢？

36年前，刘老师随校南迁广州。自那时起，他就与珠江三角洲结下了不解之缘。他亲身经历了人们为摆脱贫穷落后所承受的欢乐与痛苦，亲眼目睹这块土

地巨大而深沉的变化；他一次又一次生活在农民家里，成了他们的知心朋友。至今有些农民还到他家中探望，居住；他学会了水乡的多种农活，懂得了许多农业生产技术和知识，每次下乡回来总是晒脱几层皮，黝黑的肌肤，远远看去只是斑发与牙齿……

五十年代、六十年代、七十年代是这样，八十年代、九十年代还是这样。

年青、健康时是这样，年纪大了，身体差了，胃切除了大部分，还是这样。

这次展览刚刚结束，他又只身一人下三角洲了。这是，刘老生热爱这片土地，怕怕它今天还有些未被开垦；他爱生活在这片土地上的人们，怕怕他们今天还并不富裕。作为一个精神产品的创造者，他深深懂得物质产品创造者的价值。这，对于艺术创作来说，也许是必不可少的基本素质。

这是一种扩延至整个民族的对人的赞美，在作品

鲜明的时代意蕴与昂扬的精神基调中不时折射出一种历史感的深沉与厚实。这种审美取向，加强了作品的内涵与张力，也说明作者对生活把握的深度。

刘老师把自己的艺术信念完全深化到教学思想

里，循循诱导学生去关注生活热爱生活，去了解人熟悉人。他以义无反顾的行动为学生树立了榜样。这一点是我多次跟随刘老师下乡最可贵的，至今仍受益不浅的收获。

在生活中，那怕一条小路、一个草垛、一丛小树、一间房舍……都常常牵动刘老师的情思，都能成为他的速写画面。他相信，只要自己动了情，就有了审美的意味和记录的价值。这种记录愈多，创造的能力与契机就会更容易获得。

他画下了无数速写，记下了大量文字，唯独没拍过一张照片。他不相信“有了照相机，写实的作用何在”之类的浅见。

形象的记录同时是情感的积累。这批风景画，可以说是刘老师对形象与情感交汇的一种把握和选择；他不一定追求每张画的深刻，但每一张都是真挚的；他不一定追求整体的有机，但整体看是深刻的。

我们可以从刘老师的创作中看到他的速写。可以从他的速写中看到他的创作。没有这些速写，也就没有那些宏伟风景。

他的画中点、线、面的组合与交错，黑、白、灰大色块的对比与切割，几何化造型的提炼与综合等理

应该说,包括速写在内的素描,绝不仅仅对写实具象创作有着不可或缺的造型基础作用,它也能成为

水乡蕉熟 素描 47×72cm 1992年



风景与人

兼评刘其敏素描风景

谭天

风景，在以人为中心的世界里，人为主，则风景为“宾”，为“客”。这种主客关系也反映在艺术中。早期的艺术是以人为主，稍后风景进入艺术，但只是作为人的背景和衬托，起一种辅助作用。只有当人的艺术发展到相当完善和精到之后，才慢慢有了艺术表现的因素，让风景独立出来，自由地表现自己。此过程，中外艺术莫能例外。

然而，作为艺术的表现，虽则超越了表现形式的独立，但其内涵却仍离不开人的因素，离不开人对风景的认识、理解和感受，离不开山山水水的情愫。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，虽说的是花鸟，但风景与人的这种情感关系却是相同的。

刘其敏是一位写实主义风景画家，我们从他的画展和《刘其敏素描风景选集》中都可以看到，他的许多风景素描都是根据速写创作的。其素描十多年来不断地出现在工笔画的农村、渔港、工厂及城镇生活。六十年代后期大船出海渔民打鱼，七十年代又在沙漠荒原上放牧骆驼，开放以后来又多次到西藏游历。可以说刘其敏素描风景画中的景物是他亲眼目睹，有其来处的。可是，以上这些仅只能说明刘其敏素描风景的表现形式是属于写实的，这仅仅只是素描风景画中共性的东西，在中国写实主义画家中千呼万唤，至今我们有关美术学院培养的画家百分之九十九仍以习字、临摹为主的表现手法。但是有几个画家刘其敏这样长期坚持用素描法进行风景画创作？又有谁画出过刘其敏这样的素描风景画？刘其敏素描风景画的创造性与独特性，如果只以“生活是艺术的源泉”的理论来解释，肯定就过于简单了。如果只是简单而简单地表现“现实生活在艺术家头脑中反映的产物”，平铺直叙不必说，就算是象刘其敏这样的高手也会有出现败笔的时候，例如他的《晨曦》、《水乡多韵》、《村山因舍》等作品，就比他的顶尖作品差许多。不是画得不周到，也不是没有“深入生活”，问题是“艺术深入生活”的结果有多样，一种是曲意逢迎，一种是低于生活，一种是接近生活，一种是高于生活。刘其敏素描风景画中大部分是“高于生活”的精品，而前面提到的几幅则恰恰是“低于生活”。由此看来，用哲学意义上的相对论解释是不能全面阐释写实绘画的所有得失的。

二

如果仅仅与以自然形成相对称的关系，那风景画就会与一张地地图像相似，只有有限的实用价值。艺术并非只是以具有实用价值而受到大众的青睐，而是以其丰富的精神内涵而受到重视。艺术作品作为一种存在的实物，与艺术家非物质的“虚”的精神对

应。我们从刘其敏素描风景画中可以得到验证。

首先，刘其敏素描风景画与画家的艺术哲学对应。论者谈到刘其敏老师的第一次临摹，是同画派系的老师一起带一个展览，到刘其敏家去选作品。到他家，令我们非常吃惊的是，家徒四壁，非常清贫。我到过许多院校老师家，都是非常讲究，而象刘其敏这样一位美院教授到了这种“寒酸”的程度，反常非常强烈。后来得知刘其敏至孝除人，身体不好，多种疾病缠身，胃也切除三分之二；他一生不为己为，不为名，不为利，清自甘，除了画画，就是读书。近两年来他只画素描，不画其他，用惜字如金的态度的人人外表示，刘其敏那清瘦的脸庞散发出的是一种冷峻，这种冷峻也是我看刘其敏素描风景画的第一印象；站在他的画前，如同在明月雪夜，一个面对清静、苍凉、宽阔的湖面，五颜六色没有了，枝杈横斜都融入黑色的阴影，坑坑洼洼都被白光的光芒掩盖，没有多余的东西，一切累赘都被省略了，没有一点“东西”，真真只有“寒”的描画。

然而，刘其敏清瘦冷峻的外表下透出的是一种尊严，一种自信。一种精神，他的尊严是人格化的尊严，不屈他人，他的自信是艺术的自信，人格化的自信；他的乐观是生活的乐观，坚守守道；他的精神是劳动的精神，是对创造的热衷。他一个人自己料理自己的起居饮食，每年都上山下田，采风写生，不停地画画。他相信自己的劳动可以创造辉煌的事业，他信奉劳动的伟大。在对刘其敏素描风景画中，冷峻的画境效果却对应地体现了他人生哲学中那些积极乐观的东西。他的画面上看不到人的身影，但是他的风景深刻而细腻，不是唯美风景而风景，而恰恰是表现了人。他画中的风景不自然然而自然，而是人创造的风景。他画中的风景是心中所蕴藏的所体现的人的创造力，是歌颂劳动大创造的伟绩。如果使役为劳动深刻体验和表现，他就不必会去创造新的铁塔、公路、码头、大桥等新的建筑，他完全可以画一些与生活很遥远的场景，如同唐诗、破壁残垣，甚至以画拉战船，载车回朝。刘其敏说绘画这，这与他的性格和世界是一致的。

第三，刘其敏素描风景画与他的艺术哲学观相对应。刘其敏是新中国画最执著的弄墨人，中国画的艺术哲学理论基本上是以马克思主义辩证思想为基础的，其艺术表现的根本宗旨，概括起来可成为两句：“一观真真，真美；二曰表现工农兵。”为了“真”，他必须善于体验生活，必须对现实生活，不能虚构也不能回避，这种“真”，体现在素描画展时展示出与“素描画展”同时出版的风景速写中，速写与素描作品对照，坦诚地告诉观众，他的素描风景是有出处的。为了“真”，他积极控制和发现劳动所创造的正面的有环境的美，并秉承自己人性中“善”的明暗而谈到的“人格力学”的引导去进行创作，“善”，他内在心中避免阴暗而有的表现形式，并借助他中国的和传统的，一切有关形式美的因素去进行创作。为了“表现工农兵”，不惟表现人物因素去进行创作，刘其敏素描风景画也表现在风景画或山水画中画工现代的人工建筑。可惜山水画中成功的比例不多，即算是名家的作品，那古香色色的山水中突然开出一座烟囱，架了一座铁桥，驶过一辆象火车一样的火车，白天突然闪过一架象鸟似的飞机，是使人感到不伦不类。在表现人工创造的风景方面，油漆家和版画家就幸运得多，就得心应手得多，创作许多优秀的表现工厂、农村、市井的风景画。因此，刘其敏素描风景画的题材，有缺有无意都受到了同时代艺术家的影响，可以说他个性是天然，也是历史的使然，环境的使然；既是天性使然的结果，也是被“改造”的结果。

第三，刘其敏素描风景画与他掌握的艺术形式法则对应。刘其敏素描风景画中吸取了建筑规划中的精华，严格符合透视原理的斜线与绝对水平线构成垂直直线的分割，各种圆形、方形、三角形，矩形的斜切、明合；线条的排列、精密、造形的简洁、明快、准确，构成刘其敏素描风景画显著的形式法特征。大凡有成就的艺术家都会有别人没有的个性特征，这些特征得益于艺术家的修养。刘其敏的素描技法特别明显地得益于他早年学过的建筑，学建筑要学几何学，学绘画的不一定都学过建筑，这已经是史的规定，但从现代社会的实践，从拓宽美术教育内容的规定，培养造就现代化实用型美术人才着眼，给予学理工的学生开设一点建筑学的课程是可虑的，至少这对培养画家们的空间感、形体感、秩序感是有帮助的。刘其敏素描风景画的成功就是极好的例证。

刘其敏素描风景画的第二个形式法特征是：整体的大面积黑、白、灰的对比和明暗，使刚的线条使画面，是不可能拉开黑与白的距离，相反使之画面造成强烈的视觉冲击，这得益于长期画版式的学习和创作。刘其敏1954年毕业于中央美术学院，毕业后从事素描等教学。1958年，广州美术学院建专业系，就任该系素描、水彩课及图论课教研室。1959年，由于教学的需要，开始开设木刻课，1988年，完成木印版本木刻《朝晖》中的十件后，在长达30年的木刻艺术实践中，木刻的某些特性（也是它的局限性），例如画面明确强烈的黑白灰关系及明晰的线条，必然会对刘其敏素描风景画产生重大影响。也必然会对刘其敏素描风景画产生重大影响。这种渗透当然是正面的渗透，也就是这两个画种结合上的互相融合，也可以说是素描艺术的好处对素描艺术短处的补救，经经典素描大多以色调了，创造则感乏力，但走到极致又过于柔弱，在平面上“创”立体空间是有限度的，而刘其敏运用版画面黑白调的手法，将素描一改而成为：将无限时空的“立体空间”一改而为有限次的“平面空间”，巧妙地运用黑与白的平面构成因素来组织画面，使素描风景面目一新，创造出一种他人没有的素描风景。

现代艺术的重要特征之一，即是“综合的艺术”。综合以上分析，刘其敏素描风景艺术，建筑制图、版画艺术有机地结合在一起，使他的素描风景与传统的素描风景有所不同，透出明确的现代气息。

三

刘其敏素描风景画创作了我们称之为一种“风格”的东西，这种风格我们已称之为“为人风格”。其一，他的这些作品存在着一定数量，并在艺术的意义特征方面有一致性。这种“一定数量”的概念非常重要，我们许多年轻朋友能指出“两张画好，但出在中上流”，因数量太少，不足以“为人风格”。其二，在数量上，刘其敏的素描风景作品采用了任何一种风格的语言去表达，也是许多青年艺术家中容易忽视的，他们注重艺术语言的探讨，侧重视觉形式，往往却忽视形成自己的风格。这一点似乎也正正常，大部分青年能形成自己风格的天才艺术家长就少，大部分有成就的艺术家都是经过长期的努力才形成自己独特的风格，运的不说，近处的王羲之、刘其敏就是很好的例证。

虽然我们说“天才艺术家”是少数，但并不等于说“经过生活努力”的艺术家没有天才，在一个越来越趋向大同的社会，许多人的天才的社会性，艺术教育、艺术经历是大同小异的，但不可能因此使这些艺术家成为千篇一律，唯地独步，即美术学院培养的天才艺术家成为艺术家，反过来说，即有成就的艺术家至少在这两个方面，其一，刘其敏的特殊感受，而这一点表现在结果，也是被“改造”的结果。



峰声起伏 贾加 51×76cm 1990年

恰恰是构成“风景”的关键所在。在中国的《辞海》

对“景”的解释，即为“日光也”。这就是说，在中国经典的语言中，“风景”一词已包含了对光影的体察、理解和描绘的语义。从人类表层的视觉感受来说，“日光”就是白色的，白天黑夜即是对日光颜色最简单、最高度的概括。黑与白是颜色的两极，因此对比反差最强，对视觉的冲击最大，同时其容量也最大，所以表现力也特别强。传统中国画将黑白变化的运用而淋漓尽致，故有“墨分五彩”之说。刘其铨素描风景画也有这种效果。通过黑白使观众感受到日光下五彩斑斓的世界。其二，刘其铨对秩序的美特别敏感。中国文化对“风景”的认识，《辞海》又有一

解：“谓形色可玩赏者”。历来自然界可供人玩赏的形色很多，高山峻岭可玩赏，病树残梅也可玩赏，但肮脏腐臭却不可玩赏，这也是中国文化艺术的审美传统。刘其铨继承了中国审美习惯中善与美的传统，而过人的地方则是在对秩序美的敏感。面对同样的风景，每个画家都有不同的画法，刘其铨善于用工整的笔法将杂乱的自然景色归纳成一种条理化的秩序美，而这种秩序美是一般风景画家没有觉察到或者觉察到了而没有引起特别重视的，这就是艺术家之间艺术敏感度的差异，其部分原因，不可否认与艺术家的大脑有关。

生活，真美

潘嘉俊

前一段，广东美术界在谈论“刘其敏现象”：几十年默默无闻，忽地一鸣惊人。以他的素描系列——一组明丽清新的风景素描引人瞩目。于是人们才开始关注他，研究他，评说他——

他治学严谨：厚积薄发，举重若轻，学识渊博、内涵深刻。作品中眼光独到的构图、硬朗的长直线、大面积或灰或黑或白的块面，蕴含着深厚的素描功力、老到的绘画语言和鲜明的现代审美意识。

他画如其人：品格高尚、清心脱俗、纯良正直、坚韧执着。体现在作品中是一尘不染的纯净和不温不火的沉着。他以宁静的画面讴歌人民的创造。

他寂寞清贫：屈居斗室、家徒四壁，独身未娶、疾病缠身。在商品经济的潮汐里，在繁华享乐的气浪中他稳稳扎根，坚持着蒙尘的艺术投入。

我想，这些，大概便是“刘其敏现象”中带本质的现象吧。

面对刘其敏画作，我有种豁然开朗之感，被他“大气充盈天地间”（黄爵道诗句）的气质深深感染。

画珠江三角洲而能“大气充盈”者不可多得。近年，很多广东画家把目光移向贫脊的黄土高原和萧飒的西北风情，向西藏院落、山寨老墙和荒原大漠寻找悲壮与深沉。听说广东只能小家碧玉，只能秀弱甜美甚至浅作俏媚。然而刘其敏画广东，笔下的珠江三角洲却大气磅礴。那肥沃沙田，茫茫平坦，水网纵横，浩瀚南南……辽阔、深远、博大、恢宏，展现艺术家安祥宁静的心境、宽广的胸怀和热烈的内在诗情。

多年来，我们广东一批有成就的水乡风情画家，善画小桥、茅寮、扁舟、村姑，技法纯熟，画作也确实别有情趣。时间推移，进入九十年代，在经济腾飞的珠江三角洲水乡，小桥与茅寮几乎湮没，到处呈现高速公路、集装箱码头、现代化大型企业、成千上万的外来打工仔打工妹……这样，画家们面临的挑战就不仅仅是纯熟的套路和传统的笔墨技法了，他们一时显得束手无策。刘其敏作品的出现，给人们带来的惊喜便是：以强烈的时代感成功地发掘并表现了当今珠江三角洲的壮美，表现了别人情感难画的巨变中的水乡；运用全新思维、全新观念、全新视觉、全新形式传达了三角洲恢宏的气度。

我不能断定画黄土与绿地，描写苦难与反映欢乐、悲壮美与雄壮美谁高谁低，谁深谁浅。但，面对刘其敏的画，我相信甜不一定浅薄，甜可以以深厚。画水乡可以是小品，亦可以是大作。绿色，同样能画得硬朗有力，画出阳刚之气来。

我拜访过刘其敏老师。

在刘老师简朴的房子里，他避开了我的各种问题，不断讲述在珠江三角洲深入生活的故事。他侃侃而谈，动了真情，从中午假到太阳。此时的他，完全不像一个“沉默寡言”的人，热爱生活的激情使他忘却了自我。

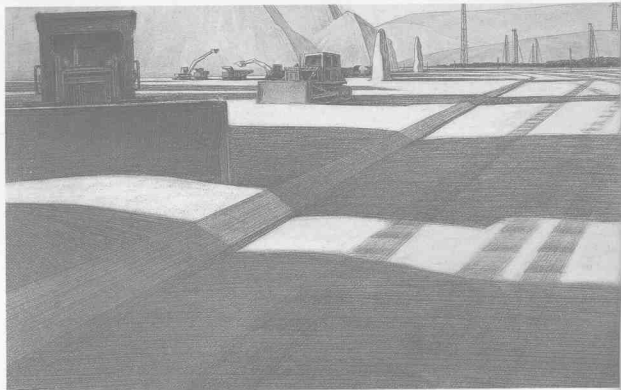
他谈起一个个房东朋友，谈各种味道的劳动感受，谈语言障碍及吃住的艰难，谈他背着画夹以三间户为圆心每天步行10华里的辛劳和乐趣。

他谈“悟”——在生活中处处悟到的艺术哲理。我曾听到过作家李准、浩然和画家李焕民、刘文西、韩书力深入生活的遥远故事。而近在咫尺，我面对着热情拥抱生活的刘其敏。

刘老师退休后，每年用大段时间回在珠江三角洲，年复一年地深入生活——作画——深入生活——作画，可谓全身心投入了。

由是我顿悟，研究刘其敏，还须得从研究他深入生活的学问开始。

有人以为：刘其敏的成功，在于他找到了艺术语言，从点、线、面提炼出了形式感。刘其敏说：



“不，还不是重要的。艺术的魅力在于于情感的体验，尤其是情感的积累。

“只有生活，能给你这种体验和积累。”——他说：“生活很美，到生活里去吧，这是一篇大文章。”

上：早春 素描 50×74cm 1993年

下：熟土 素描 46×74cm 1993年

安林



是的，安林画得不错——很多人都这么评说。安林按自己的画意构筑自己，这是画家个人的事；评论界有评论界要做的事；而刊物，也有刊物要做的事——几方面都想一起做点事，于是便有了下面这组稿子。

我们需要一种讨论的空气。

我们推崇破土而出的年青艺术家。

——编者

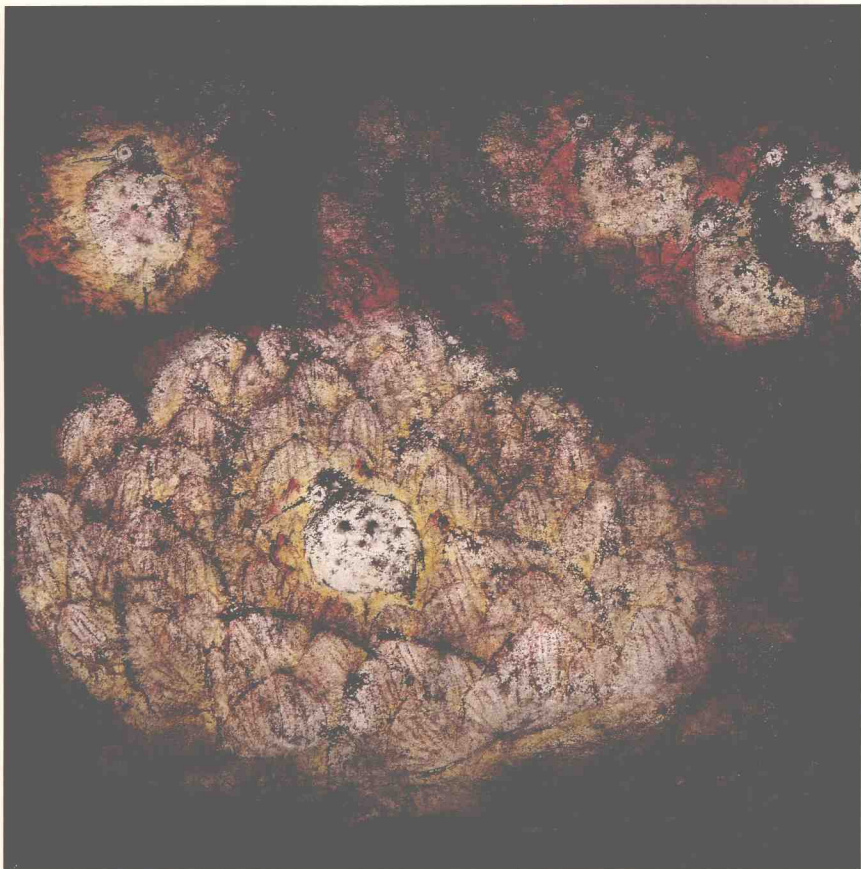


左下 南风·秋光 100×100cm

右上 南风·听涛 100×100cm

右下 南风·家族 100×100cm





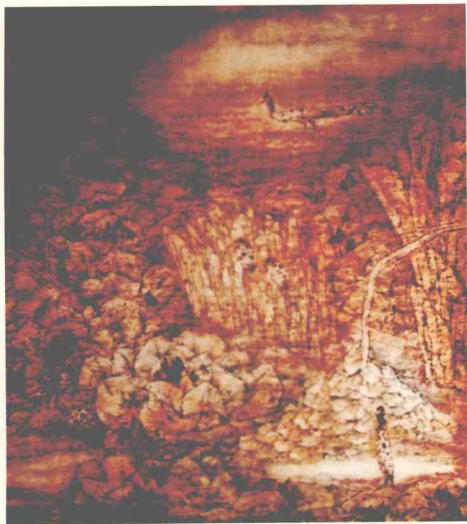
南风 - 初醒 100 × 100cm



安林 1962 年生于广西, 1986 年毕业于广州美术学院中国画系并留校任教于美术教育系。现为广州美术学院讲师, 广东省画院聘请画家。作品曾获: 第七届全国美展铜质奖; 首届全国中国画展二等奖; 广州美术学院“关山月教学基金创作奖”。



左上 南风·流金 100×100cm
左下 南风·初醒 局部
右上 南风·花间 100×100cm
右下 南风·紫气 100×100cm

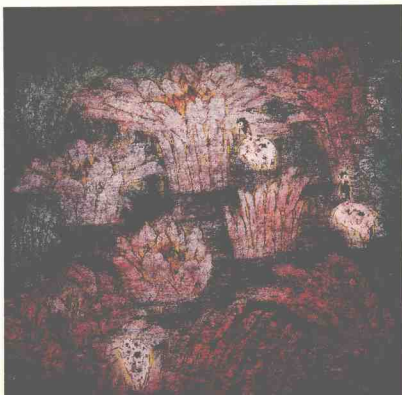


左上 远声 获 1993《首届全国中国画展览会》二等奖

左下 大花与鱼 100×100cm

右上 南风·丽日 100×100cm

右下 南风·倒影 100×100cm



亲切轻柔些，好吗

林 珊

花鸟画有病，病在这一行业的以为只在花丛中讨生活，并且是连鸟儿也并未真画得，虫儿更是寥寥！艺术那诺大天地，被萎缩为壁纸或布画，心灵的清流枯竭，情感的浪潮静寂，大量的匠式制作被定格为主流风貌。自然，这其中混饭吃的且不论，病着，严重的倒在花鸟行业中的所谓农林传人、流派掌门的头头脸脸者，满面的春风得意与流畅的生产流程掩饰了病态的蔓延。牡丹王梅花神菊花精神犹如漫天飞蝗，顺着花鸟画节节啃杀，直啃得骨髓神的荡然无存。艺术暗淡得光若尘埃，只剩下颜料湿水的色泽。

在这种态势下，来看安林的花鸟画，就感触良多！

我无意于说安林的花鸟画如何好，明眼人自会有分寸，又何须再耽待一段时日，让安林画更多点画，再说话也不迟。我以为安林画的这批以花或鸟为题材的画可贵的是，安林只仅仅把花或鸟作为题材而已，这多好！安林是在画精神的体验，是在画情感的波折，是在诉说心灵对美的界定。画，倘若失去画家本身在哲学意义上的定位，失去对审美模式的独特确认，那倒不如去直面生活中的种种原态，说穿了，到自然环境中去看花也罢，要画干嘛！所以与其说安林画花，倒不如说安林在画美，在画他以为不只是花，是花以外，自己心中所有，梦中真切，眼中模糊的，那美！我们平常说层次，说品味，其实聚焦正是这地方。匠式尽管有运斤如风舞笔如龙的招数，就可惜欠了这天眼的通灵。

细看安林的画，其中的笔墨运用仍蕴含着传统的戒律，可是，整个风貌却不复重现古人须眉。安林有敏感而细腻的艺术触角，当他运用拖泥带水、连勾带皴，不厌其烦地墨渍色染时，那一份绵绵细细的机敏，弥满纸幅。如果说当今画坛太多勇者的话，安林就显然是秀者。便是个少波皮脱墨狠狠横画间，粗胆盛气，呼啸山林市井，以自家的热闹当做人间的欢呼，以大话代力作，这般作为的，一勇盖勇了，却就只恼人而未必感人。安林的作品可以粗读，可以细读，每次都有另一感受。这，大致就是安林收敛了浮燥轻狂，细细层层渲染染，硬是把温柔的美，织进了篇篇幅幅中去的细致效果。我崇尚这种实在于真诚。

在色彩的运用上，安林倒是抛开历来固有面貌，不在对象固有有色与色彩原色上作功夫，装作仿佛不在乎色彩似的，只在墨影的纷繁斑驳上练功。安林的画，是在用尽墨是墨色变化的基础上，用接近于版画的调大调色来处理成非常统一单纯的效果。即是说，丰富的墨色与单纯的色彩揉合在一起，产生奇妙的叠

合。安林的墨色变化不借助于太多的媒介物，流行的使用辅助剂与他无缘，安林只把功夫用在尽毛笔锋毫的揉搓皴擦上，并借助水与墨的渗化，细心地把白织入了墨的规范之中。

就平面对割构成方面，安林很成功地运用了现代艺术的优势，画中物象不是视觉上的真实组合，更多的是心理上的随意结合。这极大地渗透了安林的情感波澜，更泛出了主观内在心灵气质的闪光。

安林的花鸟画，还舒漫地散发着一股充满自信的轻松恬适，尤如音乐中的如歌行板，更似沁人的细雨春雨。这种境界并不容易得到，先是需要有一个澄澈心境，有一种平和理性，而后才有可能出现这种行云流水的意象。我以为，安林不在乎叙说某些自然物象的美丽，他更在意的是，一种美好的心境能随着画中物象流荡透入观者心灵间。也许这种曲意是如此

地以随意来体现，往往就有人以为安林是即兴地在作画。我却以为，安林是精致地在把技巧的精妙与美感的轻灵脚步密密细细织，织出个个美梦。

说是吧，安林却更倾向于写实。这实不是写实的实，是充实的实，流行的太多地把虚幻当梦，反而使我对这充实的画而感兴趣。这种确实事实上并不是无谓的铺陈，实在是安林的艺术触角的网织，当他自我感受到是如此地繁密时，他老老实实地一寸一寸来塑造。我佩服这种能耐！

惊倒观众，吓退观众，羞辱观众，欺诳观众，都——能收到轰动效应。但，观众能否愿意回过头来，那怕再看一眼，不易的！我曾经十分悲伤想到，一幅幅作品，倘若能精细地统计一下留在它上面的眼光的累积，那么，对于画家将是一个寒心的数字。因而，亲切轻柔一些，好吗？

南风·响雷 100×100cm





跨越“画意”

又谈安林的画

王璜生

我觉得，我对安林作品的解读和关注，与安林对自己创作动机和意图的阐释之间有很大的不同。安林称自己的创作动机是“偶发奇想”而触发“画意”。我曾在一篇关于安林作品的评论文章上冠以这样一个题目——作为“支点”的“画意”。对于安林创作动机和兴奋点来说，是构成他艺术的“支点”。当然，任何艺术家都可能运用“画意”这一语词，但安林是这样来理解及阐发他的“画意”的，不属例外。

简单地说，“画意”就是奇特的、独特的、不落俗套的色墨，非同凡响的布局、风侵雨蚀般自然的肌理及某种难以言状的情境……

很明显，能够触发安林“偶发奇想”意图的因素，主要以及首先是形、线、色、墨还有构图布局以及勾、皴、点、染、擦、描等不同的“风侵雨蚀”的肌理，而由这一切构成“难以言状”的情境，也即“画意”。

当然，安林在形、色、肌理方面具有相当的天赋，他甚至能在安发奇想、逐步完善、自由发挥以至达到预期效果的过程中保持“快感”，每个环节都有“快感”。显然，“快感”并不简单理解为“愉悦感”，微甜苦辣都可能具有“快感”或“痛快感”。不过，任何词语的选择和应用只应被视为这位艺术家一种情意的追求和表现。安林对“快感”的持续的体会，可以同他以三点联系起来作进一步的分析：

一切都必须“活”，起来一点，划一点，形一色一，一条思路一个想法——活到才能生，才会左右逢源。爱的时候，感觉到它就是“造物主”，勾、皴、点、染、擦、色、墨、线就是生活。

安林特别强调画面的“灵气”，有灵气，一切皆活。气也便作诸君快感。安林也特别能传达这种“灵气”。水、墨、墨、形、色都有水灵及气满溢的感觉。安林的艺界世界正是建构在这种气满溢及灵感的形与色之上。也就是说，安林对其艺术的切入点总是缘自气、色的趣味，他很难做到纯粹趣味，他的画意也就都是些色墨趣味的结果。

既然如此，我们就有必要沿着安林所规定的思路，沿着气色趣味的轨迹这样的走向进入他的画面，以期获得对它们的进一步的理解和批评。

可以发现，安林有一种特别的感知能力，那就是对诸如光线、色、墨等材料所特有及可能产生的美感的发现能力和转化能力，把（包括他选用的特殊材料或质地）水、墨、颜色（甚至他有时应用了部分水墨画所大忌的光色面）而使画面有任何什么“气”在他的笔下变得异常生动、微妙、淋漓酣畅、纵横自由、用安林的话说，就是“活”，令一切活起来，材质的美感“活”起来，画面的形与色、情境趣味也“活”起来。当然，这种特别的感知能力来自于天赋，也来自于他的修养和兴趣。认识安林的人都会感到他是一位闲适和虔诚认真情的人，他静气内敛而使其能直达

玄微之地。这天赋和性格特点几乎可以意会与传统水墨特性及美感是吻合于同一。水墨的涵义及趣味几乎就是静观和幽玄，是心灵和超卓。

至此，我们好像已经接触到水墨画的面上的问题，也即它不仅仅是关于形和色的感受，不仅仅是如何地地形、线、色、墨充满快感，使画面富于趣味，使视觉有更多时间的停留和回味，这些都能由于绘画面所画下的东西，传统水墨画画出一个“道”，“以形摄道”，“含道映物”。“道”字因其太玄奥而被人意态误解和滥用了，以致我们最好还是少用或将其转化为其它的语词。我想，在这一点上可以将“道”转化为“静观、幽玄、心灵、超卓”即水墨的终极涵义和内涵。

沿着安林这样的水墨材质——形、布局——而面上的水墨涵义这样的线索来审视他的作品，可能会出现几个问题。尽管安林的画面总是能引起观者的心里快感，令人有所体验，有所难以名状地追寻和遐想。但是，一方面，安林的“形”和“布局”就日前而言，尚感到“小和窄”，因而也显得过于“适度”和“适度”。虽然，安林企图制造的是“大花鸟”的氛围：天地质感，云满溢，雨，的构成空间也很自由开阔；同时，虽然安林也强调调性，重视画面整体性的效果，不过，也作有意的作出出发点就是画面的“趣味”。然而，安林的“快感”，而他目前状态下的画面趣味尚处于局部的个人修养和有限的生活感受之中。正如一位批评家和品味高雅的画家议论到安林时所说，安林最好作品有意地生出获高的生活面和艺术面，将艺术视野限定于一点，多读书，看多方面的文化修养，应该清醒地阐明画家与画家之间的差别。我想，这也许正是问题，这也许对安林没有意义的，而面对广东众多的聪明画家也就是一付清醒剂。因此就这方面而言，安林的“形”的趣味和布局的趣味就是带有“巧”的成份，即使便是所谓“得意”生“拙”，但是感到有“设计”的倾向，一切都相当的“适度”。那么，问题的另一方面是，安林基于艺术思维的逻辑，即水、墨、形的画下的，是调性、色、墨、形而上的问题。这方面，我似乎对安林推论和超越的意向比较疑惑，他往往往往是走向的趣味和趣味的可供支持的“画意”，他的“形”往往往于“色”，而“象”又来自于“色”。传统水墨审美的所谓“韵”，并非只是来自于具体的物质的形、色、墨，而更主要的是关于精神性的、气质的，也就是说“韵”来自于画面的形、色，而超越于此上，故称“韵”。则正是觉得：安林的的世界，作为形而上的趣味，则正是觉得：人变得得意，觉得心旷神怡。但正是超越于色之上，直达水墨精神性的形而上的问题，即那种神思超越超然的境界，跨越于世俗功利之文化终极关怀等等，则似乎显得单薄。从以下这段我和安林之间的对话似乎可以感到彼此观点的差异：

王：在您的这批作品中，我比较喜欢《南风·初醒》这一幅，想听听您如何构思和对这幅的看法。

安：我同样比较喜欢这一幅，我当时偶然想到调的方块的一种趣味关系，当然不是这方面，画面的线、造型、墨、墨、色的趣味及光感等等等等，我觉得这些因素都很好做文章，因此这些因素都很重要，我使调动我的一切感觉以手段来传达“画意”和喜悦。

王：是的，我非常欣赏您这水墨调意的因素和由此这些因素构成的画意，这是您之所长。但您之所以特别喜欢这一幅而非其它，象我在这一幅画面上体验到一种生命呵味的含义，因感受所关涉的万物的消长与生命的弱小之无可奈何，似乎充满着淡淡的悲悯之情，画面的笔触虽有悲悯但又爱怜的感觉，生命需要这种静观安林和轻松的情怀。

当然，这只是我个人的爱好和带偏见的理解，也许是不着边际，与安林的思想方法并不相及的。我没有必要也不可能将自己的偏爱强加于人，而安林的一些作品却很能引起我偏爱的兴趣，我似乎很感觉到安林画面所明发的那么一种梵僧文化——南方文化精神的苗头，那种悲悯、自由、开阔、奔涌、充满浪漫诗意的境界。而同时，伤感、悲悯、郁结、愤慨甚至绝望，这都是构成超越梵僧文化精神的重要的成份，这也是它成为千古绝唱的重要因素。假如我们今天在大谈重建南方文化时，只看到南方的红花绿叶蓝天白云，只看到了轻松、明快、愉快、蓬勃、旺盛的生命和审美的形态，而无视南方颇具刺激性的反风暴雨、孤鸟飘零，无援于抗争、忧伤、无奈等等那么人类精神文化的温情，这个社会之于丰碑和缺失、更何況作为文化人，处于于热烈辉煌的时代，也许他们只是感到孤独的自恋和意义的失落。马尔库斯在《单向孤独》、《家长的没落》以及他离零地站在贝内尔奖台上而面对通而虚空的事象，他仅感到：世上没有任何人能助我一臂之力……他丧失了一切，一代们就是白蚁，这就是野狗和永恒的孤独。它在中国中、南、北之间，孔子与屈原同时陷入这种内心的孤独和绝望。

这似乎将问题太远了，还是回到安林的画面吧。我赞同他对这个问题的回答：《南风·初醒》恰好以及梵僧文化有关的图像有用于深化他的画面精神，激发他的想象空间和形象思维，并加强画意的文化意义。我想，这将使他进一步丰富和完善他的风格和形态的必要补充。我非常赞赏安林画面上的自由空间和浪漫精神，奇思异想，奇形异状，色彩上的自由和放纵，是他艺术世界，但是，“贵造”一词已带有文化轻蔑之意，带有贬斥、非精神的含义。假如把文化轻蔑自身的本质理解为技术之提高和丰富精神的趣味能量将是进取大艺术家的根本出发点。

也许有许多画家会不以为然，认为以大谈“精神、气质”是画家艺术上的毛病，认为具体的作品就是具体的形式、趣味、美感，不是有许多多如上述所谓“以神入画”、“以意入画”、“以气运画”等等标签的“精神性绘画”令人不能入目吗？我想，这也许

李伟铭：

在他那副的同学中，安林给我的印象首先是一位没有兴趣“生事”的谦谦君子。他安艺乐道，一直在做他的本职工作。虽然，以严格的意义上说，画并不一定一如其人，但在安林这里，虽然一如其人：怡静、娴坐、圆滑自足，豪之一种飘逸的书卷气，倒象浮尘世中的一点净土。

无论安林人还是其画，我觉得，颇有几份“寿者”相，因为，安林很善于内敛蓄志，在避免外耗中积累元气，蒙养自我。其实，安林“中气”并非很足，在他的同行或周围其他领域的人士中，我发现有不少“中气”很足的斗士，他们乐于挥笔“纵欲”，很能够兴风作浪，但是，“高潮”过后，剩下的就是一潭死水，还来不及步入中年，那根神经就象元气耗尽的灯是肉——当然，这比喻有点论不究，但一时也实在举不出更好的“警句”。

不言而语，说安林，我运用的是一把很旧的尺子。我不认为，这尺子最好；但能够满足这尺子的尺度，就一个来说——特别是对一个生存在喧嚣竞争的当代人来说，颇为不易。抱元守一，是一种智慧，也是一种风度，这种智慧与风度，当然不可与认定一件纸上之画其能量堪与爱因斯坦相对论诸君自——我的意思是，在我们的生活中，确有一种语言式的牛皮功论者，他的一言及履，必定要提到易、卦、老、庄、佛禅并且念咒邪苏比红巴鲁吧吗卡拉拉斯奇赫呵哈……，那情形就象我的母亲方言粗口所描

述：“太Zai呼liAn”，叫胆小怕事的辈一吓就断子绝孙。

安林安心于这样画，这也是谁奈何不得的。

黄一琳：

在“东”画圈的人很多，但只有有天赋的却少而又少。安林，在这其中算是骄子。他的画有一种天才的笔感和造型感。

我觉得，作为一个画家，如果没有足够的天赋，倒不如去街头摆地摊。安林先天有幸，上帝给予他这种天赋，因而画得很自由，也生活得很潇洒。

蒙嘉虹：

好像安林这样的年青画家来说，所走的路较前辈似乎要清晰一些，也似乎少走一些。有一些，当安林及其同辈还处于混沌初开的时候，这里画坛早已出现“四大天王”、“八大金刚”。而当他们也终于成为画家之后，画坛上每一条路都已挤满了人。虽然南派的每一个脚印都可以成为参照，以致于少走很多弯路，但是在众多的道路中确定自己的位置，立起一个山头，则要比前辈困难得多。毕竟是：人多路窄。

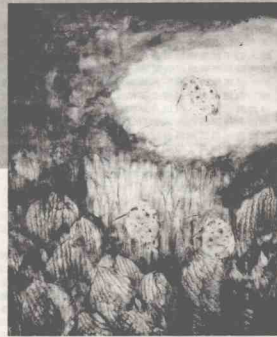
安林无疑正处在这个关口上。他似乎想在作品中寻找一种更为自由的意义，即通过对社会普遍与个体本体的有限规定性之超越而达到人在自然与社会面前作为主体的自我设定。这体现为对自然史和社会史的外观图景系列的摒弃——寻觅、复现人类社会目的轨迹加以有效制衡，在这一过程中将人的主体性绝对地对象化。于是有了安林的花鸟，有了安林静穆的

《家》、沉寂浓厚的《初醒》、酣畅淋漓的《子夜》……应该说，在构图的设置和水份的把握方面，安林是颇有心得的。

然而，这似乎并不是人们对艺术追求的全部，在解决了对自然的有限规定性的超越之后，一个更重要的问题是对文明的自我超越，即在心理层上解决自然与文明的二律背反，消融二元分立，这也就是中国文化的自由意识之所在。庄学中的离形去知、心斋坐忘、无名无功、“吾丧我”而处于“无待”之境，佛学中的般若法我执等等，都是以诗意的文化观念主义面目提出的人类存在的重大课题，将形而上的问题付诸审美心理的解决，这是否也是今天的艺术家需要深入探讨的呢？

方士：

这年头，在闹实惠的欲望占主导时，艺术已不如过去那般让人兴致。现实生活并不需要人人都十分思辩才能苟且偷安。长期以来养成个体状态的画家，实际上是在百无聊赖的心境中表现着某种随遇而安的便德，或许时下仍有些艺术家出于一种套在脖上的使命感，希望在艺术中折腾从而获得些甚么。安林应该算是这样一个画家，尽管他懒得去介入对风风火火的时尚追逐，不过偶尔也会感到孤寂而喜欢找某种氛围割割者。不知他真实想如何。作品中流露出那种试图确立自己模式的感或就是使观者得到与自身心态相切切心息。依循静幽的神韵，犹犹悠悠的物象，显然是画家自我追求的神秘。画之难处，得意忘象。



是一种简单化的类比和误解。艺术之有形式、趣味、感觉，这只是最基本的起步。那些连这第一步都未去的所谓“精神性绘画”当然就欺人之说上，大可不必去认真对待它们。但真正的艺术家往往是形式与精神同的，形式即精神、气质、品格、文化的外在显现和总体表现。形式的力量和高度，归根结底最精微处是艺术家文化精神的较量。从大的时代艺术史到小的个人艺术史，无不最终会落实到关注精神的层面。探求艺术的水墨画，假如忽略其社会精神那将会一头雾水；而面对齐白石、潘天寿、黄宾虹等大师的作品，他们各自最震撼我们的形式力量无不归结于这个时代他们各自的文化品格和精神容量。

在上篇关于安林的文章的最后一段，仍然可以作

为我个人的一种精神向往：

在分析了安林“画意”构成特点之后，有必要回到“画意”的本质意义上，也即在“画意”的背后支撑着的是甚么？我想，应该是“精神”，是“学养”，是“气质”。我们这一代画家，亟需要具有强烈精神性的“画意”以在我们的心灵引起感动，以满足我们精神上的渴求。当然，作为个人的人生，我们有各种各样选择的权利和余地，而作为终极的意义，我们却无法承受“生命之轻”，甚至渴望看精神的力量和厚度，渴望看挑战、胜利和悲烈。因此，“画意”将从这里获得更坚实高一层的意义。

不知安林以为然否？

1994.4.8于银川纤川