

中国画

CHINESE PAINTING 68





黄宾虹
江行

48.9×29.5cm

1893

目录 中国画 1995 年第 3 期(总第 68 期)

主编 文关旺

本期执行编辑 王志纯

本期装帧设计 谭晓世

本刊摄影 刘含真 柳金兰

编辑者 北京画院《中国画》编辑部

地址 北京地安门雨儿胡同 13 号

邮政编码 100009

电话 4035322 4040179

出版者 荣宝斋

制版印刷 北京百花彩印有限公司

开本 889×1194mm/16 印张 5

国内发行 新华书店北京发行所

国外发行 中国国际图书贸易总公司

出版日期 1995 年 7 月

理论探讨

4 艺术之我思我行 吴 毅

7 笔墨——林风眠与黄宾虹 刘骁纯

画家研究

19 真善美的歌者——赵志田人物画小议 刘曦林

29 美的使者——金鸿钧(爱新觉罗·鸿钧)之画 潘絮兹

31 金鸿钧在工笔花鸟画上的探索与开拓 杜哲森

34 野、拙、清、逸——黄逸宾的画 王鲁湘

46 寓意乐心——笪咏和他的画 水天中

12 美的天国 女人的世界——何韵兰艺术印象 贾方舟

13 画一方净土 写一片真诚——陈雅丹的彩墨画 薛永年

14 铜琶铁板傲风霆——庄寿红花鸟精神试论 王鲁湘

16 潜移山川 心与天游——裘兆明的画 孙美兰

17 心香——读张铭淑的画 宋晓霞

18 赵磊画作的笔墨灵魂 萧 野

现状研究

10 女娲们的义旗 陶咏白

古代美术

48 永乐宫壁画简论 李 松

71 台湾观画 康淑贞

名作鉴赏

72 王震和他的《墨荷图》 李 湜

画家评介

74 偶感郑发祥画梅及其它 栗宪庭

技法研究

76 中国画颜料用胶种类及使用方法 蒋采苹

画坛纵横

78 长安画派与王森然 王泽庆 王 变

79 动态·焦点

中国画作品

林风眠作品 3 幅 黄宾虹作品 2 幅

赵志田作品 9 幅

金鸿钧作品 13 幅

黄逸宾作品 7 幅

笪咏作品 11 幅 郑发祥 5 幅

当代女画家作品:何韵兰 4 幅 陈雅丹 3 幅 庄寿红 5 幅

裘兆明 4 幅 张铭淑 6 幅 赵 磊 5 幅

永乐宫纯阳殿壁画 21 幅

王有道 范金鳌 王志纯临摹永乐宫三清殿、

纯阳殿、重阳殿壁画线描稿 10 幅

名作鉴赏:王 震 1 幅

(京)新登字 019 号

ISBN 7-5003-0266-5/J·267

定价:18 元

Theory Studies

- 4 *My View and Practice of Art* by Wu Yi
7 *Brushstrokes: Lin Fengmian and Huang Binhong by Liu Xiaochun*
Study of Painters
19 *The Figure Paintings of Zhao Zhitian* by Lin Xilin
29 *On the Paintings of Jin Hongjun* by Pan Jiezi
31 *On Jin Hongjun's Experiment and Exploration in Chinese*
Fine—detailed Bird—and —flower Painting by Du Zhesen
34 *The Paintings of Huang Yibin* by Wang Luxiang
46 *Jia Yong and his Painting* by Shui Tianzhong
12 *An Impression of the Art of He Yunlan* by Jia Fangzhou
13 *The Ink and Colour Paintings of Chen Yadan* by Xue Yongnian
14 *On the Bird—and —flower Paintings of Zhuang Shouhong* by Wang Luxiang
16 *The Paintings of Qiu Zhaoming* by Sun Meilan
17 *A View of Zhang Mingshu's Paintings* by Song Xiaoxia
18 *The Brushstrokes of Zhao Lei's Painting* by Xiao Ye

Researches on Currents

- 10 *The Flag of Woman* by Tao Yongbai

Ancient Art

- 48 *On the Wall Paintings of the Yongle Palace* by Li song
71 *A View of Ancient Paintings in Taiwan* by Kang shuzhen

Appreciation of Masterpieces

- 72 *Wang Zhen and his Ink Lotus*

Appraisal of Painters

- 74 *Random Thoughts about Zheng Faxiang's Plum Painting* by Li Xianting

Study of Techniques

- 76 *The Kinds of Glue and Their Usage in the Pigments of the Chinese Painting* by Jiang Caiping

Works of Chinese Painting

3 Works by Lin Fengmian, 2 Works by Huang Binhong, 9 Works by Zhao Zhitian, 13 Works by Jin Hongjun, 7 Works by Huang Yibin, 11 Works by Jia Yong, 5 Works by Zheng Faxiang;

Works by Contemporary Woman Painters; 4 Works by He Yunlan, 3 Works by Chen Yadan, 5 Works by Zhuang Shouhong, 4 Works by Qiu Zhaoming, 6 Works by Zhang Mingshu, 5 Works by Zhao Lei; 21 Pieces of the Yongle Palace Wall Painting; 10 Imitations in Linear Sketch of the Yongle palace Wall Painting by Wang Youdao, Fan Jin'ao and Wang Zhichun; 1 Work by wang Zhen

Chief Editor: Wen Guanwang

Executive Editor: Wang Zhichun

Graphic Designer: Tan Xiaoshi

Photographer: Liu Hanzhen Liu Jinlan

Compiler: Chinese Painting Editorial

Department, Beijing Art Academy

Address: 13 Yu'er Hutong,

Di'anmen, Beijing, China

Postal Code: 100009

Telephone: 4035322, 4040179

Published by Rong Bao Zhai

Plates Prepared and Printed by

Beijing Baihua Color Printing Co.,

Ltd.

Size: 889 x 1194mm/16.5 Sheets

Domestic Distributor: Beijing

Distribution Agency, Xinhua Book

Store

Overseas Distributor: China

International Book Trading

Corporation Date of Publication: July

1995

艺术之我思我行

吴 毅



吴 毅

1934 年出生于日本横滨

1962 年毕业于南京艺术学院中国画专业

1980 年聘为南京书画院画师

1984 年移居纽约至今

编者按 本期理论探讨栏目发表的吴毅和刘骁纯的文章，是在中国现代艺术学会的学术研讨活动基础上组织的。

中国现代艺术学会是旅美中国画画家吴毅、沈蓉儿夫妇在美国发起创办的学术机构，成立于1994年3月，其宗旨为联系海内外华裔美术家进行国际性的学术交流。

吴毅先生原为南京书画院画师，1984年移居美国纽约，1992、1993年分别在中国美术馆、陕西省美术馆举办了个人画展。

学会的首次活动邀请了中国艺术研究院研究员刘骁纯、陕西国画院一级美术师郭全忠、研究员程征三人赴美，从1994年9月11日到10月16日进行了为期35天的学术交流，开展了多次研讨活动。1995年3月吴毅先生来华，在南京又与宁、京、陕等地的艺术家程大利、董欣宾、卢浩、朱道平、刘骁纯、郭全忠、程征、王宁宇等人进行了学术交流。在这一系列学术交流活动的

基础上，产生了一批颇有份量的理论研究成果，这里选刊两篇。吴毅先生的文章是他多年来宏观思考的集中表现，他从东西方两个文化源对应发展的宏观视角来认识当代世界文化的交流与发展，对当代中国画的发展，具有一定的积极意义，值得进一步展开深入探讨。刘骁纯的文章较为微观，对林风眠与黄宾虹艺术中的笔墨进行比较，在近年来关于中国画笔墨的讨论中，是一篇较为系统而深入的研究文章。

两个文化源

延续了近一个世纪的西方现代艺术，其意义已远超出一般艺术革新的内容，它预示着社会将引起一系列带根本性的变革。随着现代科学技术大工业和大商业社会的发展，现代艺术也将在文化发展史上写下历史的分号。

艺术有它自身发展的特殊规律，但由于对艺术本体的认识，东西方的文化意识存在相当大的差异，很重要的因素是由思维方式决定的，所以艺术的规律不能离开文化源进行论述。尽管历史上东西方有过文化接触，但各自仍沿着自身的源流发展。基于这一点，本文对现代艺术的思考，是以文化源为出发点的。

二十世纪的现代文明西方处于强势，不是偶然的现象，西方文化有厚实的欧洲文化基础，历史上的文化渊源也很深。它和古埃及、希腊、古罗马的文化一脉相承。哲学思想也相当成熟，后来衍生出唯心和唯物两个学派，成为西方文化发展的轴心，并由此而奠定了文化发展的基础。不过就文化源而论，还需要追溯更遥远的年代。因为东西方文化意识的差异，实际上远早于哲学产生之前。据四千多年前中国黑陶文化时代出土的文字模式，抽象构成的意识已经非常强烈，和西方语音系的抽象方式，迥然成两极发展的倾向，说明产生文字的前期，远古人类的思维方式就存在差别。有趣的是四千多年以后，大抽象的构成意识，却成为西方现代艺术中更加强化的艺术特点和手段，只是表现的模式不同，但思维的内核仍然是抽象和构成两大要素。这种在时空转化中产生的对应关系，是东西方文化发展史的条件不同，才形成不同的发展方向。所以，在上古的时候，人类文化意识的差异，并不意味着没有共同的内在因素。现代社会受西方哲学观念的影响，往往强调了文化差异的对立和冲突。文化冲突论是西方颇为流行的一种观念。实际上，文化冲突论强调社会的因素多于文化的自身规律，这就和西方的哲学思考方式有关。西方的哲学体系，唯物和唯心两个学派相互是对立的（对立统一律），把冲突和矛盾看作是一个恒常的因素。中国的文化意识和它的哲学观念，是建立在人天一体的基础上的。认为一切事物和生命本体的自律运动，转化的任何形式，都存在于均衡和对应之中（中庸之道），均衡是永恒的，对应之间的聚和散，是对立相持的暂时阶段和局部现象（哈本太空望远镜所摄得的宇宙银河图象，可证明和支持这一论点）。

二千多年以前《周易》已体现了宇宙全方位运动的这一文化意识的光辉思想。“易”的思想阐明了生命本体所有的阶段和环节，都是相对可变性的，这就实际上回答了东西方的文化意识，在差异中的同源同根的关系——不同的历史条件下朝两极发展，又在不同的时空点上以不同的方式重现文化的根源。实际上没有一种艺术不深受文化源的影响，人类各种原生态的文化源，经过成千年的文化交汇和融合，尽管当中夹杂各种极复杂的历史因素，但基本上形成东西方两大体系。一个以欧美为主导的西

方文化源的发展,另一个以中国为主导的,包括日本、亚洲广大区域的东方文化源的发展。就文化和艺术而论,人类全部历史就是人的智慧史,智慧是文化本体,也是艺术本体,是人对自然和宇宙运动的自觉和潜在意识在人格性方面的表现。西方文化重智和质的构成,心理学、逻辑学和哲学体系,都沿着这个文化大脉络发展,离不开思维构成和思维推演的文化生态。现代科学文明也包括医学文明在内,在质的分解与构成方面,形成了它的微观体系以后,又进一步向生命的基因内核探索生命的奥秘。西方文化从整体上看,十分强调大脑思维深层的建设,直接介入社会的文化意识极强,这也是影响西方现代艺术人格性内核的重要因素。因此往往被各种构成模式的现实观念所取代。一旦具有某种现实的可能性,都可能被称为现代或后现代之类的艺术。这种文化生态不断被推进和重叠,是艺术走向潮流性、短暂性和功利性的根本原因。使现代艺术由多元性发展的巅峰期而渐入艺术迷宫。另一方面是正面的展现,使现代绘画、现代美术、现代建筑、现代舞蹈和现代音乐,从总体上突破传统框架,透过艺术张力(力、速度和空间),从原始艺术的人格性力量中,寻回失却了的人类共同拥有的纯朴性和智慧的原创性,为远古和现代之间的亲和架上一道桥梁。原始艺术的许多大抽象的构成模式,极为直接和不加任何掩饰。面对这样的艺术,人们根本不介意它是谁的作品,彼时彼刻深深感受的只是历史时代的大手笔。非洲原土著文化和印地安文化,都有同样强烈的倾向。中国的万里长城,古埃及金字塔,更是体现构成意识的极成熟的艺术作品,直到今天对现代建筑大块组合的构成观念,仍发挥它的影响力。可见人类的文化现象,无论远古和现代的文化意识,并没有因为经过数千年的时空间隔,而存在根本的差异。这自然是人格性本身所具有的包容性和人对自然的亲和力所决定的。艺术的原创精神也不应因历史的推移而被淡忘。人类走了几千年的文明路,似乎返回远古某种艺术的直接方式,更能把现代人在社会高速运转下,受压抑的心获得纾解。东西方展开现代艺术新篇章的时代,其共同的根源也在此,否则必然沦为毫无意义的一次文化实验。

当人们普遍把注意力集中在西方艺术的各种观念和构成模式的探索时,对文化源的思考便显得更为重要,更为突出和不能回避的了。不可否认西方现代艺术是建筑在科学文明基础上的,艺术和科学的物质构成和分解的观念,本质上又大相径庭。艺术的本质着眼于人格性,科学着眼于物质应用。二十世纪八十年代,现代艺术作为表现物质和精神之间的桥梁,弱势已初露端倪。各种构成方式,物质的(强调材料)、工业的、社会的、艺术的,往往不知所云。这就是导致西方现代艺术常常争论的根源。

当现代艺术走出传统模式的时候,就意味着它的历史地位已经开始转移,艺术多元化的纯形式,如何回归艺术本体的人格性,仍然是最根本的。随着科学对宇宙奥秘的探索,当它越接近本源的时候,中国文化的辉煌思想将愈显其现代价值。给现代艺术的深入持久发展提示一个殊途同归的艺术规律。

中国

中国除了作为一个国家的概念,至少还有另一层含义是东方文化、东方文明的象征。目前世界上对中国文化的研究,尚未形成广泛的基础,大多从史的角度出发,不免陷入古人的窠臼,

更缺少从宏观的角度,脱开史的约束去探究中国文化的根源。近百年以来中国随着新文化运动的崛起(西方文化为主导),中国几千年的文化生态面临着一个特大的转折点。不管社会如何变革,文化意识和艺术的变化,必然直接涉及到文化源的内核。中国文化精华之最在何处?仍然存在认知的程度问题。本篇名为《中国》,着重从中国文化脉络展现中国现代艺术的根源。

中国文化在汉以后,已越出早期的殷人和周人的中原文化的范畴,经过历史的薰陶,炎黄的文化体系,逐渐发展成一个由更庞大的各族裔共同谱写的历史文化丰碑。这里也可看出文化源的衍生,既不单指某个文化的历史阶段和传统,更多的是涵盖各个历史时期的文化交流、文化融合和文化发展的状况。值得注意的是西方现代艺术,给中国艺术提示了走出传统模式的时代依据。近一百年的中国历史,充满了社会变革的复杂因素,总而括之是古、今、中、外,各种文化交叉和融合,这是近代中国文化的集中表现,和历史南北朝时期有不少相似之处。实际上一个承前启后的分水线已经形成。东方式的中国现代艺术正处在大时代的浪潮中,度过了它的启蒙阶段,向不同于西方现代文化生态的另一极走向中国的现代。不解开和展现这些重要的文化现象,很可能就看不到中国文化的发展,无愧于东方也无愧于世界——一个历史长河汇集成的,完美的东方文化体系。

任何一种文化,反映其思维方式,往往是带根源性的。中国文化在远古衍生文字的时代,其思维的脉络可从文字的构成方式(伏羲氏时代上观天象下察地理),显示其深层的意识状态。基本上属于大抽象和结构组合方式的艺术语言。中国历史上第一次的文化升华,发生在二千多年前的春秋战国时期,可以说得益于文字体制的完成,对中国文化和艺术的发展,起了推波助澜的作用。中国有句古话:“一字重千金”,可见中国方块字反映的思维深度,不仅涵盖了质也包容了量。一个字的包容性往往深浅莫测,恢宏博大,文字性特别强,这些都是显示中国文化生态的重要因素,也必然会直接影响到艺术。例如唐代形成的山水画和西方的风景画相比,从构成的模式到内涵都很不同。山水画包容了仁者爱山、智者爱水的深刻内容,这些都和时代背景有关,所以山水画家也自然和仁者、智者的人格相提并论。像西方现代的超照相表现之类的艺术模式,也就不可能在中国山水画中发展。相反,在深宏、博大、灵秀等文学性素质方面,反而获得充分展现。

文字体制完成(金石文的抽象构成模式),标志着春秋战国时期是中国文化升华的重要阶段,同一时期诞生了两部对世界文化贡献极其伟大,影响极深的经典著述,《周易》和《黄帝内经》。《周易》是世界上解人天关系最早的一部奇书。叙述自然之本,认识人的活动规律,预测事物的发展,这是人对自然自觉意识的觉醒的一个里程碑。《黄帝内经》是解人天关系的宏观医学经典,是人对自身生命认知程度的深化,涉及范围不仅限于医学,和《周易》的思想几乎如出一辙,可以说在文化意识衍生的内核是一体两面,前者为本后者为用,对道、儒学派的形成和发展都有极深的影响。在阐述人天关系上,道重本源,儒重社会的实践(身体力行),儒家中庸的思想是对本源的发挥,对事物发展过程的对应与均衡关系必取其“中”(共同点或均衡点)。故道、儒两家的思想体系,都缘于《易》学思想的内核。共同奠定了春秋战国时期恢宏的中国文化发展的基础,也为汉、唐文化的发展开了先河。

汉、唐之交,特别是南北朝时代,是中国继春秋、战国之

后,又一个社会大变革的时代,开拓了历史上承前启后的文化风气,造就了中国文化第二次质的升华。广泛融入了古印度、古希腊和中近东的东方文化,使中国产生了伟大的佛教雕塑、碑刻和壁画艺术,以及东方式的音乐体系,开启了盛唐文化之风。儒、道、释三家思想的融合,是中国文化意识回归本源的一次思想强流现象,从而衍生了中国的禅学和中国养生学体系。把性和命的关系(人格性和形体内在关系)作为养生的重要内容,把人天一体的养生意识,延伸到文化领域的各个方面(气无所不在),首先把艺术直接纳入养生学范畴,琴、棋、书、画、舞(武)和医,都统一在人天一体的养生规律(气韵)之中。这种文化意识后来传到了日本,至今仍称之为画道、茶道、剑道等等,保持了东方文化的本源性质,其文化意识的内核是以禅学为基础的。所以士大夫直接参与书、画、艺术的根源是由中国历史的文化意识决定的。早在南北朝时期,就深刻体认了气韵是艺术之本,也是生命之本。进一步从文字和绘画笔划点线的符号构成观,视为气韵形迹的笔墨观。思维模式由抽象的符号结构,向更高层的人格性本源回归,这就决定了书、画笔墨观的艺术内涵,容量高深莫测,点、线之间可以动乾坤、惊天地、泣鬼神。从而把中国书、画艺术合为一体,带进了至高的艺术殿堂,书、画同源论便由此出。

中国文化第三次大交汇,发生在本世纪初的西方文化东进,中国知识分子起了重要的桥梁作用。但由于国势和文化处于弱势,近代对中国自身文化意识所引起的激烈争论,在历史上也是罕见的现象。固然因为有了西方文化的直接影响和对比,但根本的原因,本质上仍然是文化自信的问题和文化心理的因素居多,使思考的格局趋于保守,在艺术上表现尤为突出。模拟西方现代艺术的模式,往往缺乏西方文化内核的阳刚气和艺术张力,多数作品停留在视觉装饰感的层面,在构成组合中求经营。焉知所谓艺术的功力、内容、模式,无一不在人格力量的涵盖之中,扣人心弦,自然的魅力都缘于人格性。人生天地间,天予我、地予我,独而不修人格,何来笔墨与气韵?一百年间东西方两个源发生交叉和汇合,从量到质都超越了历史上任何时候,自然要引起一系列的震荡和强烈触动深层的文化意识,中国文化也将面临一次历史性的考验。综观中西分立、中西并举;古为今用、洋为中用及中学为体、西学为用等各种主张,基本上都是实验性的观点,是过渡性的文化生态。也说明了过渡性的文化,有一个没有完成的衔接空间需要调整。一百年的文化孕育期,预示中国将出现一代艺术哲人和有创造性精神的理论家,以及一批身负中华文化原创精神,面对历史期待,走出传统模式的艺术家的。

关于东西方文化源,表面上是文化史的论题,实质上它揭示了人类文化发展的基本规律和取向,是两点对应,相互均衡。东西方两个文化源的发展,完全符合这样的规律。文化上纯一的源,如果没有形成新的历史条件和文化交汇,基本上只能停留在原生态的阶段而难以发展。东西方两个相互存在差异的文化源,各自从历史上走过了几千年的文化交汇和融合发展起来的文化长河,对世纪文化的影响至今仍是关键性的因素。近代西方文化,一直影响着中国社会的发展进程,历史的原因固然复杂,但造就了东西方文化源的交汇点落在中国,是一个不可忽视的事实。人们作了各种期待和推测,预期在下一个世纪数十年间,就会得到证明,两个人类文明的体系,在回归本源的一致性,对世界来说是一次文化均衡的历史现象,其意义已远远超越东西方各自的传统的局限,也超越国家的局限。对西方文化来说,也相

应产生良好的互动发展。

近年来,中外学者对中国艺术的研究,过分关注文人画学说。虽然在明代以后,有过文人画和南北宗之说,但基本上出自对中国文化源的认识不足,以局部而概全。文人书画其历史渊源在汉、唐之交的南北朝,士大夫参与艺术主流而衍生后来的文人书、画的模式,到北宋时期达到高峰,前后延续了近八百年。实际上在元代以后,这种模式由高峰已逐步趋于式微。近代中国画的传统模式,笔墨观、气韵和文学性(意境),其整体的文化意识,已经达不到历史上的泱泱大度的风采。明末清初之际,虽然略有起色,但在整体上没有形成新的文化汇合,文人书、画停留在原有基础上求发展,很难再衍生另一个文化高峰。这就更突显了文化源是一个重要的艺术理论和艺术思考的焦点。当中国的艺术形态普遍超越历史的范畴,中国必将再经受一次艺术再创造的考验,用生命本体去营建艺术,是中国文化的优势,如太极运行,否极泰来,预期中华大地势必出现新生的艺术体系。呼之欲出,无以名之,姑且称之为中国现代艺术。

一九九五年元旦于纽约

(责任编辑 王志纯)

黄宾虹 浅绛山水 43.5×32.5cm 浙江省博物馆藏



刘骁纯

笔墨——林风眠与黄宾虹



刘骁纯 生于1941年，文学博士，中国艺术研究院研究员、中国美术家协会理论委员会委员

1994年在纽约参与中国现代艺术学会的学术交流活动时，大家讨论最热烈的是两个文化源、气韵、笔墨三大问题，其中笔墨问题我已思考了多年，这次讨论使我的思路逐渐集中到了林风眠和黄宾虹两位大师的艺术的比较上。

谈黄宾虹的笔墨，顺理成章；而林风眠格体最重要的特征却不在笔墨，因此谈林风眠的笔墨似乎是个怪念头。之所以有这个念头，是出于我的多元笔墨观。

借古开今（从传统书画入手而求古今通变）与借洋兴中（从西画入手而求中西融合），中国20世纪水墨画坛中这两大取向，其笔墨的意义不同。取道于借古开今者，黄宾虹是典型一例；取道于借洋兴中者，林风眠是典型一例。

取道于借古开今，其笔墨的核心规范是书法用笔。言其书法用笔，其实与书法中的用笔相差颇大，例如，黄宾虹大量运用

林风眠 觅 68×69cm 1956 上海美术家协会藏



的色、皴、擦、染、淡、破、湿、毛、积等笔墨，在传统书法中就极为少用甚至几乎不用，即便书画用笔都强调“写”，但顺应字形的“写”与顺应物象的“写”也不完全是一码事。画中之“写”，其本质仍然是“画”。但若以黄宾虹与林风眠比较，甚至扩而大之，以文人画与西画比较，我们又不能不用“写”和“书法用笔”来说明中国写意绘画的笔墨特征。

黄宾虹是严格延续文人画的正统规范而取得重要突破的艺术家，因此，谈黄宾虹绘画中的书法用笔首先就要追踪他所延续的传统。

跨宋元的赵孟頫曾提出了“书画本来同”的理论。这种同，首先表现在工具材料上。书与画，都用毛笔和水墨，都在纸和绢上创作，清以降都偏爱渗水性较强的生宣。这点，与欧洲书写和油画使用不同工具材料的传统大不相同。相同的工具材料为相通的用笔规范提供了物质前提。

相同的工具材料，如果在观念上不是强调书、画相同的一面而是强调相异的一面，绘画用笔就可能向非书法用笔的方向发展，正如林风眠所做的那样。中国书画之所以显出趋同性，是因为中国绘画远在上古时期，就一直重线、重勾勒，与此相应，行笔历来重中锋用笔。这使中国绘画有着先天的亲和书法的特性，因为书法中的用笔，其本性就必然侧重中锋用线。

中国书画重同轻异的历史，在本质上不是书法向绘画趋同而是绘画向书法趋同的历史，而中锋用线，正是使绘画向书法趋同的内在因素。赵孟頫正是沿着这种内在趋向进一步强化绘画中书法用笔的转折性人物。他那首著名的诗只有四句：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”（注一）诗中只有一个意思，用书法的笔墨精神来规范绘画的笔墨。

从更深的层面上说，绘画向书法趋同的历史实际上是书家大举入侵画坛的历史，它是书家的策略。中国更早时期的文坛，向以诗家、书家领衔，诗词式微而有曲，书法式微而重画。宋以后，晋唐书法高峰和唐宋诗词高峰已难企及，于是文士们的人才竞争由精专型转向了诗书画印的多能型，绘画由此提高了地位，历史由此改变了流向。

赵孟頫讲的是用笔同法，以后的文人们又做了“书画同源”、

“书画同宗”、“书画同理”等种种阐发，极大地推动了元明清三代文人画之大兴，终于形成了书家与画家一身、诗书画印一炉、不通书无以言画的独特历史。

中国画的程式化倾向是如何形成的？这是个远未揭开的迷。这当然与意象造型观有关，任何意象造型都需要程式，但问题的要点不在程式而在什么样的程式。中国绘画的程式，说到底主要是中锋用笔和以线立骨产生的程式，即亲和书法的程式，从远在赵孟頫之前的《洛神赋》到远在赵孟頫之后的《芥子园画传》可以鲜明地看到这一脉络，只不过《芥子园画传》产生于文人画的后期，因而更加程式化，或者可以更彻底地说，《芥子园画传》提供了泛字符式的绘画符号（程式）以便于进一步强化书法式的绘画用笔。

黄宾虹可以视为这套规范进入尾声时的回光返照。为了方便，这里仅以上海书画出版社1992年出版的《黄宾虹画集》中的若干作品做些不全面的分析。

画集集中反映了黄宾虹巅峰期的艺术创作，作画时间大都在80至90余岁，即艺术家临终之前。其中山水画在90年代面世后曾引起了画坛的极大震动，这种震动来源于他晚期艺术在传统和现代两极之间的张力和穿透力，这种穿透力在20世纪的水墨巨子中至今无人可比。他以集其大成的态度全力打入文人画的正统规范，经过一系列的蜕变，沿着传统的自身指向不断强化抽象意识，直至创造了独立的东方式的准抽象艺术。他比王时敏更深入地实现了王时敏的主张：“力追古法”而不“追逐时好”，“与诸古人血脉贯通”，“同鼻孔出气”，却不“拘拘守其师法”，而求“得古人神髓”，进而达到“窠白脱尽”、“远出于蓝”。（注二）

画集的正、副编共收入山水画799幅，其中有两类作品中锋用线处于陪衬甚至无足轻重的地位，一类以皴染为主，如正编图24《耦耕堂遗址》、60《设色山水》；一类以点染为主，如正编图3《设色山水》、17《桃花溪》、18《水墨山水》。这两类的比重合计不到4%，但对80年代以来的大陆中青年水墨画坛影响甚大，这些中青年艺术家正是在黄宾虹这些作品中找到了解体中锋用线的依据。黄宾虹是中锋用线的集大成者，又是解体中锋用线的鼻祖。

就黄宾虹自身而言，画集中96%以上的山水画都延续着文人画中中锋用笔、以线立骨的传统。他晚期山水画自出机杼的力度，主要表现在另外两个方面：一、解体全景山水，借截景山水实现单纯有力的画面结构。黄宾虹延续的不是正统文人画看不上的马远、夏珪的截景山水，而是董源、黄公望、王蒙而下的全景山水，这个传统至清代四王、小四王，因重笔墨而轻布局，画面结构疲软的倾向越来越严重，倒是非正统的四僧、龚贤等人挽救了这种颓势。黄宾虹截景山水可以视为石涛截景山水的延续和发展。他将解体全景山水推到了解体山水本身的边缘，许多作品山不山、水不水、树不树、屋不屋，却见单纯有力的布局和老辣倔强的笔墨。二、解体意境。清代正统山水画越来越重师古人而轻师自然，这一方面推进了笔墨的本体化，一方面又使山水画面意境渐趋枯竭。四僧、王原祁都是以重振师法自然来挽救这种颓势，而黄宾虹晚期山水却相反，进一步抽空意境、进一步推进笔墨的本体化。观黄宾虹晚期山水，人们主要被他百看不厌的笔墨气韵所降服，而不是被静、空、远、深的山水意境所迷醉。

黄宾虹借他独特的画面结构和笔墨结构来表达他顽强进取

的生命活力和超越红尘的精神气脉，但却不彻底抛弃山水，最抽象的作品也还保留着山水残痕，因为那里暗示着他全部人生感悟的文化背景。

从画集中那不到4%的以皴、擦、点、染为主的作品中，或从他其他作品的皴、擦、点、染中，可以清楚地看到，他的皴、擦、点、染灌注着中锋用线的精神。点是缩短的线，染是淡墨或浓淡相破的卧笔线，皴是枯笔、渴笔的侧锋线或散锋线。因此，中锋用线是黄宾虹所代表的书法用笔的筋骨。皴擦点染内含筋骨，指的便是内含中锋用线的精神或曰笔意。

从黄宾虹与林风眠比较中，我们可以看出书法用笔还有几个极为重要的因素：①行笔讲求逆入平出、一波三折；②笔迹讲求如虫蚀木、如屋漏痕、如锥画沙、如金钢杵。这些都与书法中的用笔相通。

对于取道于借洋兴中的水墨画家来说，可以融入书法用笔，如李可染，也可以抛弃书法用笔，林风眠即是。

抛弃书法用笔不等于抛弃笔墨，恰恰相反，艺术家需要付出巨大的劳动创造新的笔墨系统和笔墨规范。在取道于借洋兴中的水墨画家中，有的人忌谈笔墨、贬抑笔墨、抨击笔墨，这似乎高扬了艺术的革命性，但由于自己艺术中笔墨的某种程度的浮泛，最终反而削弱了变革的力度。

以书法用笔为核心的传统笔墨规范反复锤炼了千百年，新规范要取得与之抗衡的力度，没有几代人的努力是根本做不到的。林风眠作为抛弃书法用笔的第一代大师，他所创立的笔墨规范，还难以与延续书法用笔的末期大师黄宾虹的笔墨抗衡是很自然的事，奇怪的是，延续林风眠的指向继续开拓的艺术家们，往往不是去强化、深化林风眠已经达到的高度，反而在“反笔墨”的呐喊声中，使非书法用笔系统的笔墨进一步堕落。时至今日，非书法用笔系统的笔墨，成就最高者仍是林风眠。

在黄宾虹的观念中，“笔墨”就是指书法用笔的笔墨。自从有了林风眠，才可能提出非书法用笔系统的笔墨。既然有了非书法用笔系统的笔墨，“笔墨”一语便越出了传统的话语系统而需要新的界定。对此，我是这样说明的：笔墨“指的是反叛古法而又与古法存在着反相对应性的笔墨，是深谙古法而又不合古法的笔墨，它的精意不在于下了多大的墨池之功，而在于对笔墨的深层精神有怎样的感悟程度。”“笔墨深度指的是行笔施墨过程中精神投入的程度，创作过程在这里成为生命运动过程，成为不断发现、不断悸动的过程。从某种意义上说，不能在创作过程中暴发新的灵感、不能在皴擦点染的复杂运动中发现新的精神奥秘的水墨画家，是有重大缺憾的艺术家”（注三）。

林风眠有一部分作品是用不透明颜料创作的粉彩画，面对这些作品，使用“笔墨”这个概念便显得滑稽了，因此必须使用更宽泛的概念，这种概念在西方画论中已经具备，那就是“笔触与画肌”。“笔墨”，是“笔触与画肌”在水墨画中的特殊概念。

如果将上述复杂的概念缠绕说得简单一些，即：就20世纪的中国水墨画坛而论，对勾皴点染的运动过程中的审美感觉和精神发现的深度，黄宾虹在书法用笔系统中首屈一指，林风眠则在非书法用笔系统中鹤立鸡群。

他们分处于两大取向的极端。肤浅地看，或曰黄宾虹是传统派而林风眠是革新派，或曰黄宾虹为国画而林风眠为洋画；深入考察，他们背后有不同的艺术传统，而且都在传统的基础上取

得了同等意义的突破与革新,都有强烈的东方品格,都具有远离时尚的超前性,他们在沉迷于勾皴点染本身的精神性这一点上殊途同归,因此在20世纪现实主义大潮面前,他们都成了孤独的探索者和先行者,都到世纪末迎来了越来越多的信徒。

同样为了方便,下面仅以天津人民美术出版社1994年出版的《林风眠全集》中的若干作品作些不全面的分析。

疾线。许多研究者都注意到林风眠艺术中特有的迅疾的线,对此我曾谈过这样的认识:“油彩不易流畅而水墨却极易流畅,这种物质性能的差异暗示着水墨的优势,偏偏文人画笔墨‘屋漏痕’、‘锥画沙’、‘力透纸背’、‘逆入平出’等一整套严格规范,限制了水墨画流畅本性的充分发挥。于是,从流畅入手,便有了反叛中西而又融合中西的可能。而线,正是发挥流畅本性的最佳形式。”“林风眠早已悟到了这一点,流畅、迅疾、露锋——他的线在每一点上都是大逆不道的。”他“创造性地移植并改造了中国壁画和青花瓷绘中湿润、迅疾、流畅的露锋线,而且畅而不浮,从而在反叛文人笔墨规范中发展了笔墨,在传统不能容忍的地方丰富了传统”。“流畅极易油滑轻浮,这正是传统笔墨规范的得理之处”,“在尚未找到对抗传统的有力方式之前,他谨慎地将流畅的线置于造型与意境的从属地位”(注四)。

在中国20世纪第一批开拓者中,取道于借洋兴中的水墨画家有一个较为普遍的认识盲区,即对文人画的价值估价不足,林风眠也没有摆脱这种历史的局限。由此,才产生了如下的论述:“元明清三代,六百年来绘画创造了什么?比起前代来实是一无所有”(注五),“降至现代,国画几乎到了山穷水尽,全无生路的发展趋势”(注六)。

林风眠的笔墨能达到相当的深度,不是得自对文人画“遍观名绩,磨砢浸濯”(注七)的功夫,而是得自悟性和对世界艺术的广泛学养。

对于润畅迅疾的线,他不轻易乱用,且多用在从属地位,从《全集》看,这种线处于显要地位的作品仅占8%左右,而且几乎都是画的鹤、鹭和女人。在林风眠艺术悲沧、哀婉、沉郁、孤寂的总基调中,这些鹤、鹭和女人构成了其中最优美的乐段。

八大也善用润畅迅疾的线,它的沉厚得益于书法用笔,如藏头、波折、绞转等。而林风眠的线却与书法用笔毫无关系,它的深度主要得益于线与线的组合关系,以及线与光色、造型、构成、意境的整体配合。

有人认为笔墨不能独立观赏。这要看怎么说。如果将笔墨从作品中抽离出来,笔墨当然毫无意义;但如果放在整个作品中,局部性地体味某笔“妙不可言”,某笔“邪”、“甜”、“俗”、“赖”,则属高深的艺术品鉴。这种品鉴的心理特征,是以对整体关系感受为潜意识,以对某笔的局部体味为显意识。可以这样说,没有以整体关系为潜意识的局部体味就没有品鉴。

畅润迅疾形成的抛物线的刚韧感,是他的线的力度的由来,但更重要的是他将几何意义的抛物线转化成了审美意义的抛物线,以对几何精确性的破坏换得了抒情的精确性。比这更重要的是,他对几何化与反几何化关系的直觉把握能力。他的线畅而不浮,很少油滑轻浮之弊,全赖他的天才和学养。

扫笔。这是林风眠用笔的又一特征。所谓扫笔,指迅疾、露锋、低捺的用笔。浓墨短扫,多用于人的须发、鸟的羽毛、芦的枝叶,它由瓷绘借鉴而来,但尚未成功地转化成水墨画中的笔墨,与他的线相比,这种浓墨短扫时有浮泛之憾,深层的审美意

味和精神底蕴有时显得相对贫乏。扫笔中最成功的是苍笔或苍润兼济的用笔,包括长扫和短扫、侧锋和破锋、重墨或淡墨、扫墨和扫彩。这种扫笔多用于山、水、天、地、树,行笔中深深寄托着画家孤寂不平的灵魂。

色皴点染。林风眠最大的长项是各种笔法的综合运用:勾、皴、点、染、擦、扫、蹭、拖、提、捺、挑、抹、顺、逆、偏、侧、正、散、破、秃……丰富的笔触和画肌塑造着变化无穷的光、色、形、体和画面结构,表达着各种各样的物象和意境,抒泄着瞬息万变的心绪和情思。至暮年,出现了一批大乱求大治、老辣生拙的作品,显出了鼓盆成道的更高境界。如《全集·下》图167《黄山》、169《黄山》、171《冬雪》、197《火烧赤壁》、200《噩梦》、201《痛苦》、221《风景》、229《南天门》、234《收获》等。

许多研究者都注意到林风眠在水墨画中解决墨色冲突的重大贡献,但他究竟是如何解决墨色冲突的?这里还有许多问题有待进一步研究,与本文关系较大的是他的用笔:林风眠施墨和着色运用着同一的毛笔的笔意。他一面“把墨作为一种颜色对待”(注八),另一方面又把色作为一种墨来对待——着色如施墨,用色必见笔,以精神化的色皴点染着色。这点越到后期越明确、越浑然。毛笔的笔意,是协调墨色冲突的重要因素。

以《全集·下》图169《黄山》为例,与黄宾虹从黄山体验着超脱的胸襟完全不同,他从黄山峰峦中体验到的是一种英雄般悲壮激烈的情怀。在幽暗群峰和郁郁苍天的深色调中,几笔鲜明而又深沉的红、黄流霞横贯画面,运笔在皴擦挑抹中内含着极为顽强的生命活力,在20世纪的中国水墨画坛,使用浓色其笔法能达到如此的精度和深度的实属罕见。林风眠的这种悲壮情怀在图197《火烧赤壁》中表现得更为热烈激越、宏伟壮观。神魔般的戏曲人物、炼狱般的光、连扫带抹的墨、横皴纵染的色,极为复杂地交错在一种红与黑的冲撞之中。若说大乱求大治,这张画十分突出,它应了宋人刘道醇所云:“粗卤求笔”、“僻涩求才”、“狂怪求理”、“格制俱老”、“气韵兼全”、“来去自然”。

只能创立新的笔墨规范去对抗文人画的笔墨规范,而不能用肤浅的笔墨去对抗文人画高深的笔墨,这是林风眠的艺术对我们的重要告诫。

注释:

1. 引自沈子丞编《历代论画名著汇编》,文物出版社1982年版。
2. /7. 王时敏《西庐画跋》,引处同①。
3. 拙文《对现代水墨画的回顾与思考》,台北《雄狮美术》1994年第3期。
4. 拙文《吴冠中与林风眠》,北京《文艺研究》1991年第4期。
5. 林风眠《中国绘画新论》(1929),引自朱朴编著《林风眠文集》,学林出版社,1988年3月版。
6. 林风眠《我们要注意》(1928),引处同上。
8. 郎绍君《论“林风眠格体”》,南京《江苏画刊》1989年第10期。

1995. 4. 13 于北京 (责任编辑 王志纯)

女娲们的义旗



陶咏白 生于1937年，江苏江阴人。现为中国艺术研究院美术研究所副研究员。

人之初，女人曾作为女神迎来了人类文明的曙光，“女娲补天”的神话，说明了对女性的崇拜，对人类中女性价值的肯定。但文明的发展却带来了相反的结果，历史进入男人时代，女神一步步沦为女奴，在男人的权杖下，女人变成与财帛同类的“物”，成为男人泄欲的工具、传种接代的机器，女人从此失去了作“人”的价值。女人也在“弱智论”、“卑贱论”、“女祸论”的歧视中，饱受欺凌，甚至连自己也看不起自己了。正如西蒙·波娃所说，女人不是天生的，是被文明塑造出来的。

然而，人类历史倾斜的地平线终究还要在新的意义上恢复其平衡。随着文明的发展，愈来愈暴露出了资本主义异化世界的种种弊病，由于女性长久地排斥在社会凶残的争斗之外，少受异化，因而比男性更富有某些原始品质，保持了更多的人的本性。这也使愈来愈多的有识之士从女性身上发现一种治疗弊病的力量。马尔库塞指出，在被异化的世界，女性比男性更人性化，一个自由的社会将是女性的社会。歌德则早有诗曰：“永恒之女性，引导我们飞升”。固然，女性拯救人类，并不是重返“神”的时代，并不是独自承担救世的重任，而是两性相生相长，共同担当此任，建立起世界的新秩序。如毛泽东主席明确提出了“妇女半边天”论点，才能使倾斜的地平线重新获得新的平衡。近年，曾书写风靡一时的《大趋势》、《2000年大趋势》的法国作者约翰·奈斯比特和帕特里夏·艾柏登又推出新的论作《女性大趋势》，他们运用物理学的“临界量”观念，来阐明当今女性正在改变世界的事实，他们说“‘临界量’好比雪崩，起先只是小雪片在动，似乎什么都不会发生，但有百万雪片突然变为亿万雪片，在转换点上，‘轰’的一声，就炸开了。”也就是说当临界量出现时，趋势就变成大趋势，那么，新的社会规范已到了取代旧的规范的时候。他们认为九十年代女性达到解放、平等的临界量业已来临，女性正在改变我们的世界，建立世界新秩序。

西方妇女自我解救意识，因历史原因觉醒得早，行动的步伐也快。早在1791年法国的女革命家奥伦比·德·古日挺身而出，针对当时忽视了女性权益的《人权宣言》发表了《女权宣

言》。从而点燃了世界妇女解放运动的火炬，西方妇女开始了有意识地整体参与的女权运动。中国自周制礼，就开始以“三从四德”的枷锁来束缚规范女子，从西汉光禄大夫刘向作的《列女传》、东汉女史班昭撰写的《女诫》，到五代南唐李后主李煜因喜女人小脚，从此一条裹脚布捆绑了中国女子千百年，这封建沉重的锁链使中国妇女解放的步伐更为艰难。如以太平天国所出现的男女平等意识为萌芽的话，也比西方迟了一个世纪。中国女性学专家李小江在《性别与中国》一书中指出，本世纪初，女权主义伴随着西方各种现代思潮进入中国，它被男人接过来反对封建主义，成为民族革命的一个组成部分。如1898年的百日维新、1911辛亥革命、1919年的五四运动，都提出了妇女的解放问题，有人称其为“男性的女权主义”。其目的不尽为了妇女，更是为中华民族，其间也不乏女子参与。因而中国的妇女解放运动，并非是女性自身觉悟而倡导的独立的女子运动，只是攀附在男性倡导的社会革命大树上的枝蔓而已。因而，中国没有“女权运动”只有“妇女解放运动”，两者具有不尽相同的历史内涵，西方女权主义者处于与国家利益冲突和对抗的立场，集结成群体的运动，争取平等权利。而中国女性则侧重与国家兼容互促的关系，个体溶入国家之中成长，因为只有人类的解放，妇女才能获得真正的解放。

七十年代，也出现了西方女艺术家为自己权益而斗争的运动，如美国为抗议惠特尼美术馆对女画家的不公平待遇，纽约的“女艺术家特别委员会”，走上街头举牌示威达四个月之久。西海岸的“洛杉矶女艺术家会议”，甚至诉诸法律控告洛杉矶美术馆。西方女艺术家通过群体性运动的各种斗争，为自己争得了一些实质性的权利，如参展机会、受报道率及获奖比例等。另外，女性美学也自立门户，当时的女性美术史家提出要重写美术史，要重新反思以往由男性审定的艺术价值标准。她们对诸如毕加索、达利等大师的作品中的裸女和女性形象也都有微词，认为这些作品实际上在强调男性的力量和性的优越感，将女性还原为纯粹的动物式肉体，无视女性的人类属性。这类女权主义艺术批

评,意欲对男性为本位的美术史和观念进行检讨,实现一种超越“性”的男女共生的新观念。

中国女性美术有与西方不尽相同的艰难历程,中国历史上曾有过不少杰出的女画家,如三国孙权的夫人赵氏,能写“江湖九洲山岳之势”,当时与“误点成蝇”的曹不兴可齐名;再如五代后唐有位李夫人,因心情不快活“月夕独坐南轩,竹影婆娑可喜,即起挥毫濡墨,模写窗纸上。明日视之,生意具足。”《十国春秋》等记载“自是人间往往效之,遂有墨竹”,看来“墨竹”的艺术形象出自这位李夫人之手。历史上叫某氏、某夫人的女画家不少,却独独没有留下她们的真姓名。在美术史上有些记载的是元朝的管道升,她“能书,善画墨竹、梅、兰”,很受仁宗皇帝的赏识,皇帝为了“令后世知我朝有善书妇人”,令她写《千文》,由秘书监入藏。但在美术史上只着笔寥寥,仅作为其夫赵孟頫的补白而已。一些身陷风尘的才女,那就更难为正史所录。中国女性画家有着悠久的历史,曾作出过卓越的贡献,但由男性编纂的史书中却被偏见和片面所埋没了。

中国古代女性绘画因受男权主义制约,其特征也显而易见,一般都弥漫着闺阁情、阴柔气。在“庭院深深”“帘幕无重数”的闺阁中,绘画成为女子寄托情思的圣地,或叹喟人生,或寄托情爱,或笔墨消遣,从中得到一点温馨的慰藉。到了本世纪初,一些具有先进思想的女画家,随着时代的进步,从封闭的个体走向群体社会,将绘画创作与社会联系在一起,如从辛亥革命起就参加民族解放运动的何香凝,她虽继承传统绘画,却摒弃了旧文人的趣味和一般女子绘画中的阴柔之气,她笔下的雄狮、猛虎、寒梅、苍松、翠柏,以雄强的阳刚之美抒写自己的胸怀与远大的志向。为革命献出年轻生命的夏朋,她的作品,大都表现劳苦大众的苦难生活及斗争。又如中国历史上最早一批出国学美术的留学生中也不乏女性,何香凝去了日本,方君璧、蔡威廉去了欧洲,她们在中西绘画艺术相融合的探索中也作出了一定的成绩。而一度堕落青楼的潘玉良,从文盲开始学画到出国留学,后又成为中国早期西画运动中一位出色的女画家、女教授,并在国外屡屡获金奖银奖,正说明她对自身价值的确认,在与命运抗争中显示出了人格精神。这些女画家与古代女画家所不同的是在中国的民族革命运动中,她们走出了闺阁,由于社会角色的转换,女性主体意识的觉醒,给女性绘画注入了新的生命。从她们所关注的题材内容到表现手法,都强烈地显示出了新女性的特色。然而,她们的艺术业绩依然被男性所编写的史书所忽略。

新中国“妇女解放了”,如果说,在此前的女画家靠个体自身奋斗的话,那么,解放后的女画家则是“国家的人”,由国家选拔培养,队伍也迅速扩大,女画家也全身心地投入到社会主义革命和建设中,在绘画仅当作革命宣传工具的年代,又处于在相对封闭或半封闭的时期,她们在较单一的美术教育模式和艺术观念中,在极尽削弱个体而求共性的艺术规范中,女画家的艺术失去了女性特色显示出了“无性”的特点,改革开放,为女画家追回“自我”提供了契机和动力。

新时期以来,女画家在寻找“自我”的过程中,回到女性的自然特点,便成为一种有意识的补偿或下意识的追求,用女人的眼光去看世界,用女人的感情去润化世界。于是她们的作品,明显地具有“女性味”。其主要表现为相当多的女画家以女性自身为审美对象,极尽笔墨描绘女性千姿百态的外在美,也把女性情

爱的躁动,生活的困境,理想的追求等丰富的内心世界蕴含于画面,由此,她们的作品也与男性画家拉开了距离。这一特征,概括为一句话,即女性的“怜我情结”。女性的“怜我情结”,与通常所说的女性的“自恋”具有不同的内涵。“怜我情结”是历史的产物,是千百年来妇女被奴役的地位造成了妇女压抑的心理定势,即使解放了的今天,也仍是神经最敏感的区域。它表现为“怜我”、“爱我”、甚至“超我”的心理。其主旨是对自身生存状态及对女性生命价值的感悟,是觉悟的女性对历史上造成非“人”的女性的同情及反叛。因而在她们作品中也常蕴含着女性特有的悲剧意识,赋予作品更深的内涵。

新时期女画家们随着自我主体意识的觉醒,艺术创作中充分发挥了自己的能力与潜能,不少女画家已以自己特有的风采,成为当今画坛上一座座耀眼的星座。在女性自我意识觉醒的同时也开始寻求女性群体性的活动方式来加快前进的步伐。由此各种类型的女画家的作品展览层出不穷。当然与全国各种画展相比,女画家的展览所占比例是微乎其微,但仍可说明中国女画家开始重视女性群体的力量,要在画坛上占有一席之地。

当今全国女画家不少,但成功者却凤毛麟角。1991年秋,十几位六十年代毕业于中央美术学院的女校友,相聚母校,互诉衷肠。这些昔日很有才华的女学生,饱尝生活磨砺,已霜满两鬓。然而大多数人在“自身一家庭一职业”所为的“铁三角”的关系中,不仅牺牲了自我,更牺牲了艺术事业。也许是“同病相怜”,促使她们决心携手共进,踏上人生新的里程,争取人生新的价值。于是,由何韵兰等发起,以古代传说“女娲补天”自勉,组成了“五彩石联谊会”,(现为北京女美术家联谊会),其宗旨是“通过经常性和有计划的美术展览、学术研讨及各种形式的联谊交流活动,团结本会会员及广大女美术家,促进创作、丰富生活,达到‘交流、学习、互勉、奋进’的目的”她们开始仅是联络感情,逐渐走向以开展形式多样、生动活泼的学术与展览活动为主的女画家群众组织。几年来,竟也发展成为有会员80余人的社团,并在海内外具有了一定的社会影响。“北京女美术家联谊会”这种女性群体性组织,在中国有其历史渊源,早在1934年在上海就有李秋君等创办的“中国女画家书画会”,1938年香港周世聪创办了“香港女子美术学会”,1984年台湾席慕蓉等发起组织了“女画家画会”等等,这些连绵不断出现的女性画家组织,表现出了中国历史上的女画家自爱、自尊、自强的精神。而当今“北京女美术家联谊会”出现,则在新的层次上标志了中国女性画家的觉醒已走向自觉的道路。她们开始以群体参与的意识,介入到改革机制中,在未来人类文化的重建中,成为真正的主人!

1995年5月方庄 芳星园

(责任编辑 王志纯)

美的天国 女人的世界

何韵兰艺术印象

贾方舟

第一次这样集中地看何韵兰的作品，留下的印象很深。她的画，灵动、空朦，充满梦幻般的色彩，充满氤氲的柔性。如涓涓细流，似情人耳语。很难想象，以她现在这样的年龄、这样的人生经历，还能画出这般清纯的作品，还能使自己的心灵如少女般富于幻想，如少女般地纯真与纯情。站在她的画前，你会变得轻松，芜杂的世界单纯了，纷乱的心绪也复归于平静，仿佛一切都被融解，被净化，被提纯。

然而，在她的作品中，也绝不仅是轻松的音符、烂漫的幻梦。她的精神世界要远比这广阔得多、丰富得多。但是，何韵兰在本质上是一个倾向于唯美的诗人，她对大自然，对一切美好的事物具有一种天生的敏感，对创造美的艺术更是一往情深。而她坎坷的心路历程和对人生的深刻体悟，也促使她在艺术中寻求诗意的理想美的境界，我们可以从中感受到她富有理性的激情，感受到一个艺术家以心灵的永恒创造弥合生命缺憾的真诚和执着。

作为一位女画家，何韵兰对女性世界观察有着特有的角度和敏锐的目光，对于她们内心世界的美显然比男性有着更为独到的理解，这就使她的艺术更富女性特质。如果说，这种特有的女性气质有助于她的艺术生命充满活力，那么，她的丰富的生活阅历则无疑为她的艺术铺垫了深厚的人生底蕴。

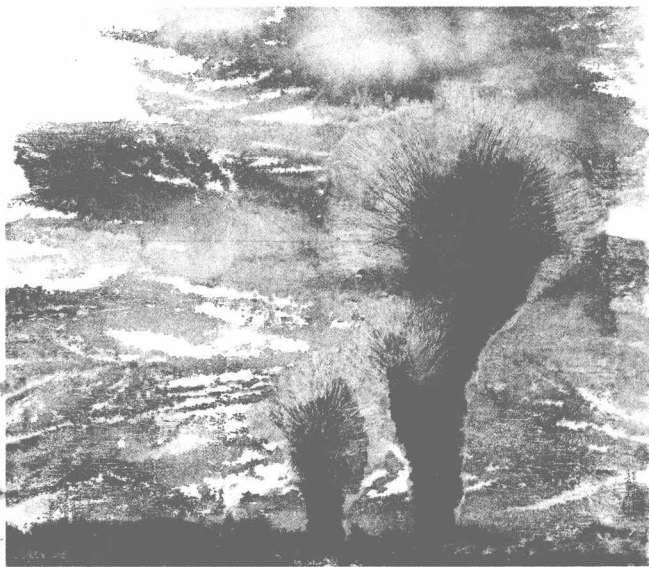
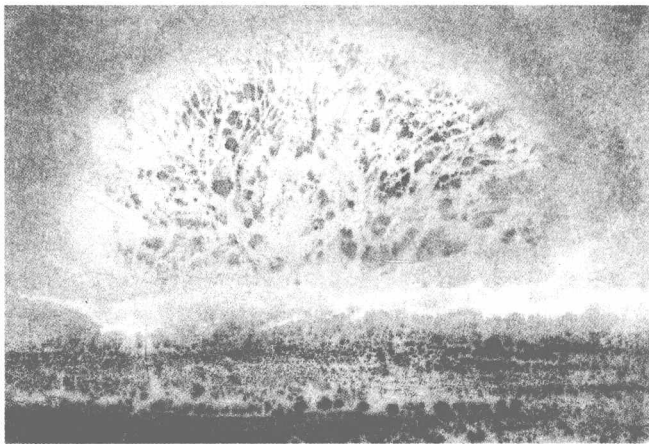
何韵兰天性敏感不仅表现在对自然与女性和谐关系的把握，还表现在对艺术材质的不同选择。她不像大多数画家那样，一生只对某一画种“择一而从，终身相许”，相反，她倒是常常为了表达的需要而不择手段，她不能满足于仅仅用一类题材构思，一种材料作画，丰富而充盈的感受常使她向往更理想的绘画语言和更好的表现方法，加以她对各类画种不同材料、质地的兴趣，也吸引她在版画、水粉画、油画、水墨画之间穿来穿去，使不同的技法相互渗透融汇，不同的艺术效果相互参照比较，并在渗透融汇、参照比较中逐步形成自己特有的艺术风貌。

何韵兰不单在各画种间广泛涉猎、取精用宏，更注重艺术的生命内涵。无论东方、西方、传统、现代、宗教、民间、各种艺术（已不限于视觉艺术）只要具有打动她的魅力，她都会虔诚地研究和吸收。她的作品中有诗歌有音乐，有民间的质朴，也有宗教般的虔诚，从少数民族的服饰上能解读出特有的文化意味，从类似青铜器皿纹样的斑驳肌理中能感受到历史和现代同构的奇妙。多方面的营养和不断的追求、探索，使她的艺术愈益充实、更富有朝气，这也是她的作品所以能做到空灵而不单薄，随意而不失严谨，手法之轻松不减意蕴之深厚的原因。

何韵兰把她的艺术追求说成是在努力“搭一个小棚”，但从她“虔诚的编织”中，我却感到她是在倾其一生创造着一个美的天国——这是一个真正女性的世界，因为女人天生与美同在。



何韵兰 1937年生。浙江省海宁县人。1962年毕业于中央美术学院版画系。曾从事美术编辑、记者工作。1979年后在中央戏剧学院舞台美术系任绘画教研室副主任、副教授，是中国美术家协会会员、“五彩石”女美术家联谊会会长”。曾出访过十四个国家。其作品多次参加国内外重要画展。



上、何韵兰 荒原之梦 50×68cm 1995

下、何韵兰 轻风 50×68cm 1992

贾方舟 1940年生。现任内蒙古美协副主席。美术评论家。

（责任编辑 王志纯）

薛永年

画一方净土 写一片真诚

陈雅丹的彩墨画

现在,有不少画家,不少男性画家,乐于画些徒有躯壳的人,画这些人呆滞的身影,木然的神情,冷漠的灵魂。也许,他们真是有动于衷,企图表现那种“怒其不争”的忧患意识,表现可以给人“棒喝”的微言大义,然而,我实在不太喜欢。这也许由于我的浅薄,也许因为我需要在艺术中看到希望。

我期望艺术给人以自在充实的内美,给人以光明熠熠的憧憬,给人以童心未泯的纯朴与善良。或者正是上述期望的驱使,让我这个几乎只研究传统中国画的人,被陈雅丹并不大传统的彩墨画吸引了。

雅丹是我的老同学,我们曾在六十年代中央美院的U字楼中比肩成长。虽然近三十年来各忙各的,联系并不太多,但是毕竟有一定的了解。我深信,这位五、六十年代不时闪现出惊世骇俗之举的奇女子,虽经世事的沧桑,人间的巨变,却不曾改变她不泯的童心和执着的追求。确实,她有着对人生和艺术的一片真诚,她一直在寻找着现实世界和已往画坛中无人描写过的更新更美的天地,她也一直在艺术中寻找着真正属于自己的感动,寻找着足以表达自己内心深处感动的艺术语言。近七八年,她一再的履险如夷,她对中国彩墨画的投入,都说明了这一点。

雅丹义无反顾地踏上南极,排除万难地奔赴西藏,无不反映出一名艺术家的忘我与执着。这种积极寻求未知的真与美的精神,一方面不无遗传基因,另一方面也深受其父精神的鞭策,他父亲是一名出色的自然科学家,曾舍生忘死地跋涉于罗布泊的茫茫荒漠之中,为中国的地球物理学科的莫立和发展做出了突出的贡献。

父女两代的忘我与执着,都是为了寻求真与美,不过父亲偏于求真,女儿重于爱美。雅丹为开拓视野的知难而进,是为着用那不曾污染的生态去洗刷视觉,用那青天一样空明,冰雪一样纯洁的希望去净化心灵。她总希望有一方净土,那里的天地比这里更深远,那里的绿叶比这里更苍翠,那里的精神也比这里更加挣脱了人为的禁锢而自由和谐。她昼思夜想的这个可以令人沉醉与惊悟的净土,不断提升着她的艺术精神,刷新着她的艺术面貌。

多年的追寻,终于以南极之行为标志进入了新的境界,进入了王国维论艺术的第三境界,即所谓“众里寻他千百度,蓦然回首,那人正在灯火阑珊处”。“那人”正是她自己的赤子之心的自觉,是她在学院派画风中渐渐失去的自我,是她被拙味木刻所束缚了的性灵与感受。

由是,她不再只作木刻了,她拿起了丈夫李宝林使用的中国毛笔和宣纸,画童眼中纯朴无邪的形,画任情感流泄的畅快的线,画想象中斑斓如锦的色,画无尽的阳光,晴朗的天宇,丰茂的花村,飘浮的白云,曼妙的歌舞,健美的少女和母子的亲情。她画的是一个充满童心与爱心的天地。在这个天地中,她表达着由绚烂、纯真、开朗、欢快交织为的一心中的歌。

雅丹的与众不同的彩墨画,也和她的南极创作一样,画的是所历所经所感,尤能描绘所想所思,有着丰富而别致的想象力。画南极的三个太阳,集中表现了她的“迁想妙得”,在《南极日记》中她写道:“我找到了一个像水晶般晶莹的太阳,那是南极的冰雪,洁净的空气,孩童的纯真做成的。”“我找到了一个喷薄热烈的红太阳,那是南极考察者红红的羽绒服,献身者的热血,探险家的勇气做成的。”“我还找到了一个郁郁葱葱、幸福宁静的绿太阳,那是一切人类最美好的温情、友爱做成的。”画彩墨画也一样有着艺术提纯与艺术幻化的神思驰骋,你可以说她画的是她体悟到的现实的真与美,我也可以说她的画是用想象编织的真与美的花环。

在雅丹的彩墨画中,线并不讲求许多中国画家追求的平圆留重与起承转合,而是随着感情的运动而起伏流溢。轻松随意,自由自在。形既不拘泥于写实的逼真和准确,也不重复传统写意的套路,而是凭着真诚的感受,去夸张幻化,不似似之,个性鲜明。色也不是墨的附庸,更不受中国画习用色彩的局限,而是不拘一格地抒情达意,绚丽多彩,烂若云霞。

她的彩墨画构图都比较饱满,处理空间也比较自由,不象传统水墨画那么崇尚虚白,也不象水墨写实绘画那样依赖自然的时空,她画的万事万物,基本写实又多有变形,注重表现,又无装饰趣味,开始背景明显地服从于衬托人物,近来人与景已经几乎融为一体了。她实际上是在靠色线形的合力作用,在比较自由的时空中,抒发着自己的内心感受。在她的彩墨画中,可视形象也许只是一种媒体,心灵的触动与想象的光辉才是非画不可的缘由。于是,在她的笔下,汇集了中外古今的种种神韵,有马蒂斯的,也有毕加索的,有蒙克的,也有中国巨匠的,有写意抒情的,也有表现主义的,有敦煌壁画的,更有民间美术的,然而这一切已经被她取舍改组而重构了,已经变成了自家艺术语言的组成部分。尽管她的彩墨画语言还有待进一步成熟。

陈雅丹的先生李宝林说,“雅丹作画不是传统式的意在笔先,她也有自己的意,但是这意不那么理性具体,是在画的过程中不断实现不断丰富的。”这个特点使雅丹的画具有情绪性,即兴性,不过她也经常思考些人生哲理,现在正打算把自己的彩墨画画得意蕴更深一些,对此,我是十分赞同的。

一边观赏陈雅丹的艺术,我一边在想,成年人往往因为见多识广,变成了司空见惯不足为奇,对诸多事物失去了敏感,每每以成见的眼光看世界,在这一点上,反而不如儿童了。精熟某种绘画的人,也往往因为饱受熏陶,对于该画种不知不觉地看死了,对艺术语言艺术媒材的重视甚至超过了艺术的内容,见到某位画家的作品稍有不合成法,便不以为然。在这一点上,反而不如外行或不谙熟这一画种的艺术家的。

有人说,雅丹的彩墨画是一个成熟的孩子的艺术,是一个天真的大人的绘画。我看这真是见道之言。在写实主义成为画坛主流的岁月中,身受近八年学院派教育的陈雅丹,早已从无法到有法,近年来她的彩墨画实践,我看正是从有法到无法并以我法贯众法的过程。既然处在过程之中,当然还不能说十分完善,然而惟此才孕育了更完美的前景。可能有些朋友会以更充分地发挥传统中国画的笔墨功能和宣纸效益来期望她的艺术,这当然也有其充分的道理,但是,如果把绘画的本质首先看做描绘外部世界的真善美与倾诉心灵对真善美的感知与提纯,那么,雅丹的艺术便有了许多艺术家少有的优点。其实,林风眠、吴冠中的彩墨画都远离了传统的语言范式,却又体现了中国艺术特有的意境与情调,正是这一类并非出身国画的前辈,丰富了中国画的表现力。我想以此期许这位才思敏捷的老同学,并记下这给我以启示的点滴感受。

薛永年 1941年生。中央美术学院美术史系主任、教授。

陈雅丹 1942年生于广西桂林。1965年毕业于中央美术学院版画系。1981年调中央工艺美术学院书籍艺术系任教,现为副教授。中国美术家协会会员、中国版画家协会会员。1986年曾赴南极体验生活,并于1987年、1988年在中国美术馆、深圳举办南极之行个人画展,出版有《平面黑白艺术》、《美术日记》、《陈雅丹作品集》等。

(责任编辑 王志纯)

铜琶铁板傲风霆

庄寿红花鸟精神试论

“花鸟精神”四字系从唐司空图《诗品·形容》中的“风云变态，花草精神”变化而来。我一直认为，司空图的二十四诗品中，“形容”一品似乎同中国花鸟画的精神气质若合符契：“绝佇灵素，花草精神；海之波澜，山之嶙峋。俱似大道，妙契同尘；离形得似，庶几斯人。”一花一草，一山一水，一鸟一禽，中国绘画无非就是“形容”。“形容”既是艺术的起点，又是艺术的终点，因为“形容”的最高境界是“离形得似”，它诞生于“绝佇灵素”的静照，“如觅水影，如写阳春”，一点艺术觉心，静观万象，万象如在镜中，光明莹洁，蓬蓬勃勃。此时此刻，艺术家的心灵同造化之大道“妙契同尘”，他“形容”的就不仅仅是风云、花草、海山的形状，而是它们的变态、精神。司空图认为，只有到了这个境界，才算是“离形得似”，才可以说是“形容”的佳手，“庶几斯人”。

庄寿红“庶几斯人”欤？

庄寿红的花鸟画，虽不敢说已入花鸟之三昧，但在几十年的笔墨形容中，却也一步步搜妙创真，渐入佳境。这位已年过半百的女性，热情而豁达。她的作品一如既往地保持着源自大自然时的新鲜清纯。在中国的女画家中，她的笔墨意趣恐怕是最少女儿态的了，当年刘海粟老人看了她的画后，对此印象极佳，赞之为“女儿笔涌壮夫诗”。

庄寿红所受的系统而正规的美术专业教育，使她在人物、山水、花鸟这几大画科都能胜任创作，并兼擅工笔、青绿和写意，可以说是一位全能型的画家。从收入《庄寿红画集》中的《南宋词人辛弃疾》、《春江花月夜》、《公孙大娘舞剑图》，可以看出她在人物画上的造诣；而给中国驻澳大利亚使馆绘制的大型通景屏《江山耸翠图》，亦可以看出她在青绿山水上的功力匪浅；然而她更倾心的是大写意花鸟。

中国的大写意花鸟是人类艺苑中的一朵奇葩。世界上没有任何一种绘画能达到中国写意花鸟画仅用寥寥数笔便写貌传神、摄魂夺魄的境界。点线块面交织，浓淡干湿细粗，收奇趣于意外，出大巧于简易，一片化机弥漫于纸上，即使是集数十年笔墨功力于指腕的大师，也无法全部控制整个作画过程，临楮之际，虽胸有成竹，但落笔之顷，往往心随气运，意随笔走；而水墨互破之际，更是阳舒阴惨，化机迭现，其神奇微妙，难以尽言。因此，写意花鸟画是保留最多过程痕迹并积极利用偶发性和随机性的东方绘画，而过程性、偶发性和随机性，又是生命现象的突出标志，且是东方生命哲学予以着重揭示和阐述的。正因为如此，写意花鸟画不仅从“迹”上特别富有生命的蓬勃生机（尽管它是无生命的无机存在物），而且从“韵”上表现东方生命哲学的意味最浓。同中国其它画种相比，写意花鸟画又是同书法联系最为直接的，因此它也就较早进入文人画的范畴，并成为兼擅书法的文人喜爱的绘画样式。书法所具有的音乐性、舞蹈性、表现性、结构性和抽象性的特征，由文人画家化入花鸟画中，成为画家生命意志和精神性灵的自由挥洒，使为物写形传神的绘画，又添一层画家人格的生命姿态的美，苏东坡、徐青藤、陈白阳、郑板桥、八大山人以及齐白石、潘天寿、李苦禅的写意花鸟，莫不以其笔墨的气韵而引观者“想见其人傲风霆、阅古今之气”（朱熹评苏东坡《枯木怪石图》语），“可谓得其情而尽其性矣。”（苏东坡评文与可画竹语）。毫无疑问，写意花鸟画是中国画中表现

生命的旋动、表现奔放的热情的恰当形式，因此，那些具有槎牙肝肺、芒角肚肠的豪迈俊逸之士尤爱以这抒散怀抱，就不是什么难以理解的事了。

庄寿红之所以特别为李苦禅先生的艺术所感动，难道不正是因为在她那颗女儿心中，洋溢澎湃着不让须眉的英雄豪气吗？同声相应，同气相求，苦禅先生真率的艺术品格激发了庄寿红的艺术意志，这不是那种“十七八女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸，晓风残月’”的艺术意志，而是那种“关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去’”的艺术意志，倾荡磊落，气势澎湃，淋漓酣畅，天风海雨逼人。

阔笔纵横，墨渾淋漓，树如屈铁，石如斧斫，一点一拂，具含气韵——这就是庄寿红大写意花鸟所追求的生命姿态，要的是那份潇洒，要的是那份率意，要的是那份大气！在她的笔下，苍老的树枝和婀娜的叶蔓，或以疾速的飞白，或以沉著的转折，留下了过程的痕迹，亦显露出运笔的心境。《洞庭烟雨》于有意无意、可控失控之间，随机而作，相机而发，妙用破墨、冲水、积渍、泼染种种技法，取得许多意外的艺术效果，其空濛意境“超以象外，得其寰中”。对这种偶然性和随机性，庄寿红有很深刻的体会。《待月》一画，多次渲染的水迹任其自然，流露出一种非刻意追求的天趣，非人工雕琢的魅力。对这种天籁自得、不可重复的神韵，庄寿红自己也很惊异，谈到这种效果时她说：“流露真情的一刹那，永远是那一刹那。刹那间所获致的永远无法重复的天机神韵，正是大写意绘画美妙神奇之所在。”

然而，如果真的认为大写意花鸟就是随意挥洒，“辄自奔放”，“而不自取重”，不“谨于良法”（引号中所引为文与可语），那就错了。在这表现最高度的生命、旋动、力量和热情的艺术中，同时又蕴含着最高度的韵律、节奏、秩序和理性。可以说，中国大写意花鸟画，既是诗又是哲学。作为女性，庄寿红粗豪的一面颇有落拓不羁的名士风度，她的画自然也就热烈奔放；这很容易掩盖她的画中内在蕴含的秩序之美。她对大写意花鸟画中蕴含的秩序之美，是作为中国文化的高度智慧来欣赏的。如果只知其然，照着《芥子园画谱》依样画葫芦，充其量娴熟其技，止于画匠；但假如深知其中的所以然，大而化之，由技入道，匠心独运点线虚实，织成秩序的网幕，透视鸿蒙之理，浩荡奔驰的生命旋动收敛而为节奏化的韵律，这就是艺术家了。庄寿红教学中常以“兰花破凤眼”为例，说明花鸟画如何以飞舞的三根线条把画面切割成五至六块大小不等的空白，从而构成一张虚实相生的秩序网幕而妙理无穷：“瞻彼阙处，虚室生白”（庄子语）。这种审美意趣，用《易经》离卦（☲）的卦象和“明”（明）字所表现出的感悟和透视世界的方式是一样的。透过网幕和窗格观察世界，从而将世界秩序化，这就是“离”（离卦象火，象日，象窗，卦义引伸为丽、俚、美），这就是“明”（明者月照户牖，光辉普照，洞幽澈微，引义为智慧、理性、秩序），作为人类智慧花朵之一的绘画，必然是透过秩序的网幕而董理纷纭万象的方式之一。庄寿红的泼墨大写意《觅》，就完全可以看成一张虚实相生的秩序网幕，那已超然形外的几笔浓淡互破的墨块，狂泼中仍然谨遵兰竹“叁伍错综”的法度，那似乎是率意留出的大小空白，弹奏出高低谐和的音程。两只焦墨画出的水鸟，其斑斓的剪影和翎羽，又构成网中之网，画家的旨趣，脱略了“写实”的樊篱，



庄寿红 1938 年生于江苏省扬州市。1964 年毕业于中央美术学院国画系。现为中央工艺美术学院副教授、中国美术家协会会员。其作品曾参加“全国首届花鸟画展”、“全国首届水墨画大展”、1993 年应邀赴台参加“中华书画艺术交流展”。出版有《庄寿红画集》。

甚至也超越了“传神”的范围，而进入略具形而上意味的“妙语”境界。她的目的就是要织就一张墨白虚实的秩序网幕，把审美意趣从直观感相的色境和生命跃动的情境升华至寂然静观的灵境和理境。我发现，这种秩序化的理性冲动，可能是深潜于庄寿红性格中的，它同她性格中热烈挥洒的一面恰形成互补的两极，随着年纪的增长，秩序化的理性冲动这一极似有更为强劲的蓄势，这在她的《待月》、《北海》诸作中已初见端倪，我预料有一天她会在这一极冲动的驱动下做出让人们惊异的表现。

花鸟画的秩序，起源于神秘的“三”。庄寿红对“三”的感悟，可以说是她多年潜心于“秩序”探讨中的一种重要体验。三片竹叶，三根兰草，三茎荷梗，三块石头，三棵树枝，这是中国画的基本单元和细胞。正如潘天寿所说，从布置上看，山水重虚实，而花鸟重疏密，疏密关系起于三。三幅画中，必须有三样画材，始可言排比交错，始可言空灵变化。“一生二，二生三，三生万物”，是中国古代哲人对宇宙创化之道的高度概括：原初之一，对立之二，统介之三。三既指起中介作用的第三要素，又指三要素的统一体；这个统一体很可能是又一轮创化的原初之一……如此生生不已。苦禅先生曾语重心长地说：“半世竹，一世兰”，虽未解释个中奥义，实乃其中蕴含着“三生万物”的大道理。活用这个大道理，花鸟画的造型和布置，就会有一种特有的韵致，否之则无。我们从庄寿红的《绿雨》、《新葩》、《鱼戏图》、《版纳滴翠》等画作中，比较明显地感觉到这种韵味，庄寿红将她在画竹上所下的几十年功夫，潜移默化到花鸟画的布置和造型之中了。

把山水同花鸟结合起来，是现代花鸟画的努力方向之一。当然“古人作花鸟，间有采取山石中之水石为搭配，以辅助巨幅花卉意境者”（潘天寿语），但毕竟只是“间有”。而潘天寿、郭味蕓等现代画家，则是自觉地在开拓一条将山水画同花鸟画相结

合的路子。作为庄寿红在美院上学时的主课老师，郭味蕓先生在这方面的探索，给予他的学生以深刻启迪。我们来看庄寿红八十年代中期的一幅以杜鹃花鸟为主体的大型作品《姹紫嫣红》。首先，作为背景的山石，采取了自上而下、自左至右的大开合取势，从而奠定了画面居高临下、整体稳定的气势。第二，前景主体的杜鹃花，布置得高下欹斜、横贯画面，虽是一派天然荒率的姿致，却形成了以少胜多疏密有致的格局。第三，嶙峋的山石采用泼墨大写意手法，不仅道出了山石葱茏而峥嵘的气质，而且顺托了前景小写意花卉色彩的鲜亮，进而在花枝山石之外留出了大块空白，造成画面右方的疏朗局面。她的大型作品《春江花月夜》，看得出想把人物、山水、花鸟揉到一块的努力，也看得出想把工笔、青绿、小写意揉到一块的尝试，这条路子到底会走出个什么样子来，应该说，目前为止包括庄寿红在内的画家们的努力，都还是探索。

毫无疑问，庄寿红的探索意趣是多方面的。《璀璨的版纳》是想在一个黑、灰、红、黄、白的色彩叠加序列中，探讨在一个块面中如何通过明度递变来增加层次的丰富性，从而把平面的并列的疏密虚实关系转换为主体的叠置的疏密虚实关系，应该说，这是一个很有学术价值的课题。《金色的泉》在构图的单纯性中引入滴洒的随机性，在可控和不可控之间创造出理智的操笔难以达到的梦幻境界。

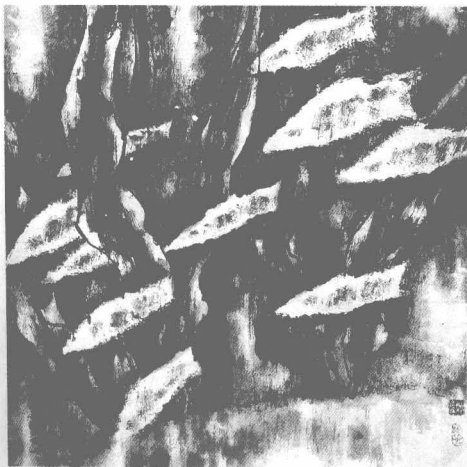
在庄寿红的众多探索中，我认为最具传统底蕴因而极有发展前景的当属《北海》这类作品。毫无疑问，此画融入了西画的明暗，甚至透出塞尚的造型意趣，鱼的抽象变形及采用留空的表现手法，似乎同传统画法相去甚远，但这不正是古人高唱的“舍形而悦影”的恰当表现吗？其实，这些鱼的造型，早在汉代的南阳画像石上就可以找到其精神原型。庄寿红告诉我，她酷爱南阳画像石的朴拙和造型意趣和恢宏博大的精神内含，不仅是鱼的造型，包括整幅作品的笔墨意趣，都无形中受到影响，在她用秃笔作画，让笔墨显示出拓片的剥蚀涩重之感时，她感到十分欣喜。但她说当画到一半时几乎没有信心往下画，因为它同人们对花鸟画的审美习惯反差太大了，但她十分清楚地提醒自己：按常规走路，是走不出新路的，因此她硬着头皮画完了，结果她踏出了一条路，至少，她替自己找到了一种新的绘画语言。《北海》看来是成功的，它受到了广泛的好评。它的现代意趣是如此强烈，以致于有人说它是“德国画”而不是中国画，但它的传统底蕴是充实的，它的中国气派是不容怀疑的。

这幅题名《北海》的作品，取意于庄子《逍遥游》：“北冥有鱼，其名为鲲”。鲲化为鹏，抟扶摇而上九万里，负苍天，绝云霓。这是庄寿红最向往的境界，也是她在大写意花鸟解衣盘礴的挥洒中体验到的精神，它不是篱边花，檐下雀的精神，它是北海鲲鹏的精神。

甲戌年谷雨于京西挂甲屯

（责任编辑 王志纯）

庄寿红 北海 68×68cm 1992



庄寿红 姹紫嫣红 95×178cm 1985



潜移山川 心与天游

裘兆明的画

孙美兰

专职编辑,出游名山大川机会是不多的。裘兆明一旦走向滇边村寨、江南水乡、新疆大野,如小鸟出笼、骏马脱绳,欢喜腾跃,把冥观所得,一一收放在心里,久久珍藏。西方哲人说:“天才是人类的病态;如珍珠是蚌类的病态”。——天然地,不得不用自己全身心去包藏那些普通的造物;哪怕是砂砾、尘土。长年累月,如碌如磨,不到它闪闪发光,绝不歇息。吞吐着一粒又一粒……——作者奇特的比喻,也涵容着人类创造天性达于极致的奥秘。

石涛面对一片水荡芦苇,叹曰:“烟波浩渺,令人叫绝”。裘兆明笔下那反复出现的金色竹寨;那漫漫山路间、蓝天下突兀耸立的穹形“宫殿”,还有江南随处可见的村镇。或包围在如锦的郁林丛中;或在月下、风尘里闪烁发光;或倚水傍河,显出那般静谧,朴素而高贵。这一切,都是裘兆明潜移山川、不禁“叫绝”的一种方式吧!

大小参差,一摞一摞速写本,是裘兆明求艺悟道的足迹。一个亚麻布封面的小速写夹,扉页满记着速写口诀,这是叶浅予先生的直授笔录。裘兆明从美院附中升入大学部中国画系,随身带着它,已经有悠长历史了。主攻山水画科的裘兆明,毕业以后,再没有可能从容地背起画箱画夹,从容地对景写生,案头编辑给创作带来很多局限。但是,工作中和艺术家们交往,扩充了眼界和审美素养,儿童画册的投入,偿还她一颗童心。于是“局限”也可能转化,给了她旁人无可替代的“优势”。借出差组稿的机会,速写成了她默识生活、体悟人生、提炼自然,为万物取神写照的必由之路。即使车窗外一闪即逝的景色,寥寥几笔,也有情随物转、心与天游、出神入幻的魅力。叶浅予先生说:“眼快、手快、多看、多画;铅笔小本永不离身。”又说:“思不成熟不忙下笔,下笔肯定惜墨如金”。口诀化为实践,裘兆明速写的灵动和创作过程深于“思”的沉稳,仿佛是容纳“大巧”与“大拙”的两极,而当意象显影之时,那童心、天趣加上诗的想象、线形的组合,就交汇成一个与众不同光彩闪烁、神话般璀璨的水墨之国。亚麻布小速写夹,伴随裘兆明颠簸的旅途,奋进的脚步,经历着风吹日晒雨淋,负载着艰难岁月和困惑中的希望。那早已模糊的铅笔字迹,一描再描,它非同一般。常眼看来该一扔了事,在裘兆明,却是催发灵感的“吉祥物”吧。——点破鸿蒙的一画,乃是万有之本、众画之根呵。

多年来,裘兆明水墨画沿着两条曲径探索发展。早先,多为富装饰美感的设色水墨小景;近年出现写意性极强;富朦胧美、抽象美、具现代形式感的水墨山水。如《夜色》、《新疆畅想》、《湖中游洞》、《石林村》及其变奏《收获时节》、《山间》等等。两类作品,互相并不取代,因景立意,以意取法,兼程发展。她持有回归自然、画中有诗、画中有境的中国艺术精神和感应时代的审美理想,同时从西方风景画、特别是巴比松派吸取营养;从



裘兆明 1940年生,浙江嵊县人。1959年毕业于中央美术学院附属中等美术学校。1964年毕业于中央美术学院中国画系。1964年至今,长期在人民美术出版社从事编辑工作,多次获全国优秀编辑奖和优秀绘画奖。插图及中国画,曾在国内及香港、日本、韩国、意大利、法国、瑞士、德国、捷克、美国等地展出29次。1990年获国际儿童读物联盟(IBBY)荣誉奖。现为中国美术家协会会员,人民美术出版社副编审。

一个独特的个性角度,回望中国山水画童年期的稚拙美,强化有现代人生感、历史感、宇宙感和人情味。因而她的画有许多知音共赏,被誉为“纯、稚、大”。这是裘兆明水墨画最突出、最宝贵的特色。

裘兆明,原籍浙江,生于滇边,就读在北京。有南人之灵气,得北人之纯朴。她的编绘成果屡获优秀奖。业务创作儿童画册系列获IBBY(国际青少年图书联盟)荣誉奖,90年应邀赴美受奖。水墨山水画,作为“业余的业余”创作,正迎来一个全面大丰收的金色季节。李可染师之讲究意境、层次、结构、用笔;宗其香师之于金碧山水式设色的变革、夜景的独到独创,两位恩师的点化,不期然而然渗入裘兆明新的形、新的色、新的筋、血、骨、肉;新的艺术生命里面,自出一格。

孙美兰 1930年生,湖北武汉人。现为中央美术学院教授。

(责任编辑 王志纯)

裘兆明 清晨 68×68cm 1992

