

中国当代名家画集

陈子鹏



中国当代名家画集

陈永锵

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈永锵 / 陈永锵绘. - 北京: 人民美术出版社,
2003.11
(中国当代名家画集)
ISBN 7-102-02857-1

I. 陈… II. 陈… III. 花鸟画 - 作品集 - 中国 -
现代 IV. 222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 096740 号

中国当代名家画集

陈永锵

编辑出版发行 人民美术出版社
(北京北总布胡同 32 号 100735)

责任编辑 王玉山

总体设计 李文昭 杨会来

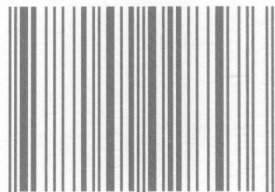
制版印刷 广州市番禺区石楼官桥彩色印刷厂

经 销 新华书店总店北京发行所

2003 年 10 月第 1 版 第 1 次印刷
开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 25
ISBN 7-102-02857-1
定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究

ISBN 7-102-02857-1



9 787102 028576 >

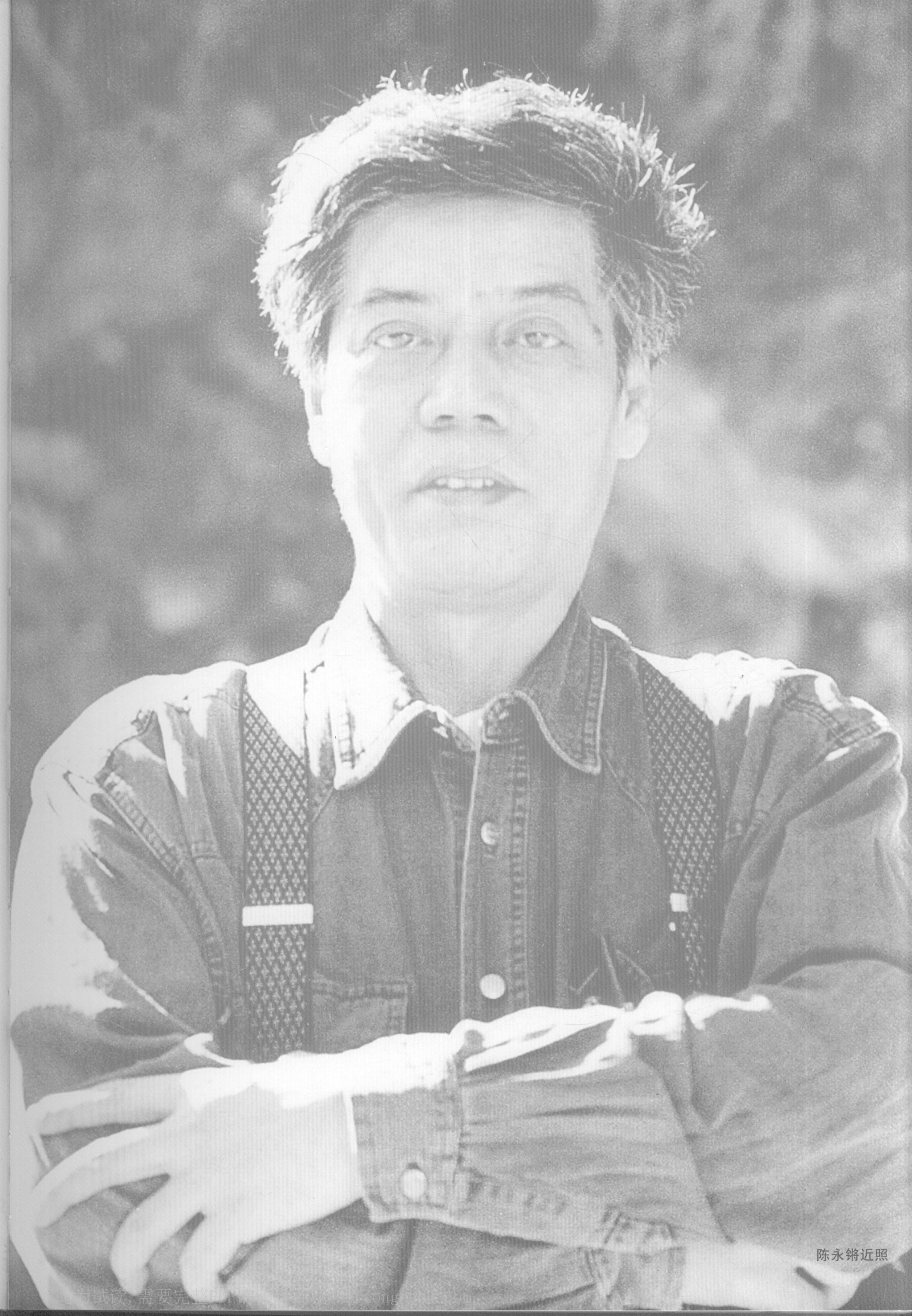
作者简介

陈永锵，1948 年生于广州市。1981 年毕业于广州美术学院国画系研究生班，获文学硕士学位。

曾任广州画院院长、广州市文化局副局长。现任广州市文学艺术界联合会副主席、华夏诗报社长，并为中国美术家协会理事、广东省美术家协会副主席、广州画院名誉院长、广州书画研究院名誉院长、广州市美术家协会副主席、广州市教育基金会少儿美术教育委员会会长、一级美术师。从 1993 年起获国务院特殊津贴。自 1973 年起，作品均入选历届全国美展。1985 年以来，曾分别在广州、深圳、南京、上海、哈尔滨、北京、成都、烟台、兰州、合肥和香港、澳门、台北，以及新加坡、美国四大城市，举办过 40 多次个人画展。

作品以田园大自然风物为主要表现素材。以讴歌生命为主要内容。表现手段以中国绘画传统为基础，吸纳西方印象派和表现主义等艺术养分，构成具有民族意识、时代生活气息以及鲜明个性特色的艺术风格。其风格主要体现为饱满、丰厚、沉雄、强烈和充满律动美感。为南中国花鸟画坛成就突出、影响广泛的具有代表性的国画家。作品为广东省、广州市、深圳市、江苏省、上海市、黑龙江省、四川省美术馆及中国美术馆等收藏。

出版有个人画集六本、散文集一本。



陈永锵近照

当代花鸟画艺术中的“肖像画”

——再析陈永铨的绘画风格

李伟铭

最近，在关涉中国当代花鸟画艺术的一篇短文中我这样写道：

在中国画艺术的现代发展中，花鸟画是一个比较特别的领域。作为一种传统的视觉样式，无论是在理论还是实践中，它似乎从来没有像人物或山水一样，承担那么沉重的使命感。这与其说是侥幸，倒不如说，“花鸟”就其视觉形态而言，与社会历史的进化，存在天然的距离感。

在20世纪初叶汹涌的实利主义思潮中，花鸟画确曾从近代博物学那里分享到写实主义的经验。表面上看来，从文明进化的立场强调绘画的认识功能和知识传播功能，乃源自西学的价值理念，但作为推动现代中国画学变革的思想资源，从“多识虫鱼草木之名”（《宣和画谱》）这一古典传统中，也能够追溯到其精神的源头。宋代院体在逼真地再现世界这一点上，固然为现代花鸟画提供了丰富的视觉经验；走出世代相传辗转模仿的窠臼，通过“写生”重建与大自然的联系——在新的视觉体验中，所有的现代花鸟画家，同样能够从宋代院体中找到足够的亲和感。

我们注意到，激进的反传统主义者陈独秀，在猛烈抨击模古主义对人性的独立自主所造成的伤害的同时，曾对郑板桥一类艺术家“自由抒写”的天才作了谨慎的肯定。在这一思想背景中，那些于易代之际寄托孤愤于笔墨的非正统派画家，包括在以盐业漕运为支撑的商业经济氛围中诞生的扬州画派，其不坠流俗的价值观念和自由不羁的艺术风格，能够如源头活水注入现代花鸟画艺术的园地，也就不奇怪了。

强调引进西方写实画法与张扬人性独立自主的价值并不矛盾。然而，近百年中国画艺术内部石破天惊的重大变化，莫过于敦煌的发现，极大地丰富了“传统”这个概念的内涵。明治时期的日本风格，也被视为中国古典绘画艺术的余绪而进入中国画家的视野；汉唐石刻包括一向不入雅人之眼的民间艺术如青花彩瓷、刻蚀雕版以及杂戏、皮影，摇身一变成为中国画家出奇制胜的武器；连最固执的保守主义者也无法否认的事实是“传统”这个概念，在近百年来的中国画实践中，空前地拓宽、发展了。

从将西方画学拟为假想敌，到把前者视为心照不宣的语言资源之一，这种不可思议的变化，也许能更具体地描述出中国画艺术的重大转型。花鸟画正是在这种潜移默化的漫长历史中实现其从“传统”到“现代”的转化。近而言之，除了在百花萧杀，只有红梅一支独艳的寒冬，严格来说，花鸟画在半个多世纪中从未遭遇停滞发展的厄运。虽然花鸟画无法像人物、山水一样在现实政治生活中扮演推波助澜的角色，但它在感受大

自然的时序变化尤其是“借物咏怀”——贴近人的内心世界这一点上，确实体现了这一古老的视觉艺术样式的纯洁性。

我觉得，把这个粗略的轮廓，引申为讨论陈永锵的绘画风格的“开场白”，并无不妥。

有足够的理由，把陈永锵的绘画看作近百年来中国绘画复杂的思想、语言蜕变的结果的合理延伸。易言之，我不准备选择类似的方式，仅仅在明清文人画系统或者当代大众文化潮流中讨论陈永锵的工作的意义和价值。我希望，我的“先入为主”之见，在提供确切的参照物方面具备更为充分的可能性。记得林壖在关涉陈永锵的一篇文章中曾指出，陈永锵“隐没在自然、真实中”。这里的“自然”、“真实”，当不限指来自生生不息的大千世界的感觉，也应该涉及陈永锵的生存体验包括丰富的历史感。在我看来，后者尤为重要，对一位艺术家来说，仅有现实感受而缺乏历史感，他的工作就可能陷入无所适从的迷惘之中，要么毫无理由地狂妄自大，要么岌岌惶惶终日追风逐臭找不着北！“真实”的陈永锵表现在，他的人性的自尊和自卑，在自然坦露的过程中总保持着和谐互补的特质。也许，他始终没有放弃的，就是对生命拥有的那份朴素的敬畏感。正是这份敬畏感，奠定了他为人深挚谦恭的风度，同时，也为个人价值的确认，提供了一个冷静的刻度和分寸感！

应该指出，陈永锵自由浪漫的个性，很容易给人落下这样一种印象：这是一位仰仗才情而非依赖实学的艺术家。其实，在陈永锵这一辈艺术家中，很少有人像他那样曾经在诗学和绘画这两个专业中得到了系统扎实的训练。在知识饥荒的时代，由于某种机缘，陈永锵曾先后获得了朱庸斋、黎葛民、梁占峰、陈芦荻的诗学、画学启蒙。在传统的师徒制模式中浸淫既久，在现代学院制教育中，陈永锵又经受了严格的磨炼——用杨之光教授的话来说，在八十年代初入学的那批广美研究生中，陈永锵作为一个花鸟画专业的学生的人物速写水准，一点也不比人物专业的同窗逊色。因此，我认为，自由浪漫仅仅是构成陈永锵的生命形式的一个偶然因素，理智与激情，才是使他之所以能够在崎岖不平的人生道路上获得源源不断的动力的两只轮子。换言之，渗透在他自由奔放的浪漫激情中的，则是犹如酒精之溶化于水的理智的控制力。我还记得九十年代初期，我引领南京董欣宾兄到陈永锵在广州河南瑞宝乡的画室看画，出来路上，欣宾兄对我说，“陈永锵的绘画能力很强啊”。这个“能力很强”之说，显然包含两种意思：一是对陈永锵得心应手的写实功力表示由衷的叹服，一是对这种功力在陈永锵那里已经形成的高度的自觉，表达了谨慎保留的态度。

无疑，陈永锵对我一开始引入的短文中描述的花鸟画艺术的发展框架，非常熟悉。换言之，无论是在知识上还是在正在发生变化的事态中，陈永锵都是置身其中的亲历者。他在绘画艺术上的启蒙肇始于近代岭南的花鸟画传统，这种传统要求在深入观察自然、描绘自然的过程中达到逼真地再现物象的境界。正如我们所看到的，常州画派和明治新日本画，是这种传统最重要的语言资源。不言而喻，陈永锵不是虔诚的传统主义者，也不是固执的自然主义者。甚至可以这样说，在本质上，他永远不是划地为牢的花鸟画家。因此，与获得类似起点的其他岭南艺术家不同，陈永锵的艺术实践具有更大的包容性和自主性，他在文学阅读包括写作中既热爱古典诗词，也迷醉汉译西籍以及现代自由体诗和散文随笔，他对山水、人物画包括陶瓷艺术实践均具有浓厚的兴趣，这种兴趣，既确保他能够从不断变换的立场来处理他感兴趣的母题，同时，也使他能够经常从一个“他者”的角度来审视自我。于是，在描绘大自然的过程中，他总是善于将山水、花鸟与人事联系起来，由此及彼，在神明烛照之处，找到借物咏怀的理由和根据。缘此，他笔下的树可能是山，山也可能是树，老树偃曲峥嵘的枝柯和披鳞带甲的表皮肌理，宛若山野纵横交错的沟壑，从中，我们不难看到陈永锵反复咀嚼的岁月的艰辛和顽强求生的意志和欲望，然而也正像陈永锵乐天随缘的个性中似乎永远抹不去一缕忧郁、伤愁的阴影一样，反复出现在他笔下的那个经霜沥雨、坎坷不平的“南瓜”，也完全可以当作他的“自

画像”来看。

在不少场合，陈永锵反复强调“大地、阳光、生命”是他永恒的艺术主题，讴歌生命的辉煌，是他一如既往的选择。如果说，他所有的作品几乎都具备一个“写生”的前提，他所确认的表现母题，大都具有典型的“岭南”乡土属性，那也没有错；类似的选择，在当代花鸟画艺术中并不少见，如云南王晋元笔下的花花草草。然而，一种绝对无法否认的事实是，陈永锵努力的意义已经远远地超出了岭南的地域界限；他努力的结果并不是为读者提供一部翔实可靠的乡土植物教科书，无论是当代岭南流行的花鸟画还是传统的岭南绘画风格，都无法遮蔽陈永锵的存在。也可以这样说，陈永锵的出现，是当代中国花鸟画艺术的一个“异数”。在当代中国花鸟画家队伍中，还没有第二个人像陈永锵这样如此固执地描绘身边的一草一木；更没有人像他一样，在一花一叶的刻画中，如此执着地寻求表现他全部的生存体验。陈永锵所揭示的带有挑战意味当然也带有某种悲剧意味的“生命的辉煌”，在我看来，正像他表面的自由浪漫总是无法逾越潜在的道德门槛一样，艰辛和苦涩总是远远高于廉价的欢欣和愉悦。所以，从这种意义上来说，这种类似伤口舔血的英雄主义取向，也是对惯于吟风弄月、自叹自惜的传统中国花鸟画艺术的灵魂的再造！

进入广美中国画系深造以前，陈永锵已经以当年的“业余作者”可能享有的最高声誉，活跃于南中国画坛。他不仅熟习黎葛民、梁占峰等先生的画法体系，而且，在生活中磨炼了娴熟的速写技巧。七十年代中期完成的《鱼跃图》，以优美的抒情风格证验了陈永锵良好的艺术感觉和圆熟的写实主义语言技巧。八十年代初期，广美求学期间的西北之行，使陈永锵更直接地体验到了来自汉唐石刻和敦煌壁画的感召力，正像我们所看到的，这种感召力迅速加强了陈永锵已经开始形成的写实主义风格的结构力度，促成陈永锵不仅成功地与他过去熟习的华丽的岭南风格保持了足够的距离，同时，也促成了他与那些标榜“在传统的价值范畴中实现自我完善”或宣称“与国际接轨”的艺术家保持了足够的距离感。陈永锵的“过人”之处正在于他在珍视传统的经验，不断扩大个人的审美视野的同时，总是能够对“表现自我”这个主要课题始终保持着强烈的兴趣和情感冲动。这种冲动，在我看来，很大部分源自追求所谓个人风格的迫切愿望，当然，他的勇于迎接挑战的生存体验，在将绘画语言的结构力度推向极致的过程中，也更容易获得和谐的共鸣。

具体来说，在陈永锵的艺术实践中占据主流位置的花鸟画，是在线条勾勒的基础上以皴擦积墨的复式笔法加上色彩的皴染来完成的。像绝大多数岭南当代画家一样，变平铺的画案为以墙壁作依托的竖立画板，这种站立面壁作画的方式，在视觉上有助于更为有效地把握画面的整体性；但为了克服水墨挂流的麻烦，尽量节制笔头吸湿的程度，侧锋取势，也就逐渐分解了传统中锋用笔的圆润之感。很容易发现，为了消弥画面的“火气”，同时也为了加强笔墨的厚度，陈永锵使用了在焦墨勾勒皴擦的结构中选加湿笔淡墨的积墨手法。这种理智的选择，确乎有效地丰富了笔墨的视觉层次，并在整体上形成了一种类似雕塑的体量效果。不过，也必须承认，这种视觉效果往往必须以出让传统水墨画中的“偶然性”为代价。而在我看来，无论是在文学还是绘画中，“偶然性”永远是一个值得珍视的非偶然性因素，它对调节阅读理解的兴味或化解视觉机制中的疲劳系数，均具有确定性描述无法代替的审美功效。当然，所谓“偶然性”，只有在与确定性构成灵活互动的对位关系的时候，偶然性才能产生预期的审美效果。

众所周知，传统中国画艺术中的“节奏”的形成，依托于笔法线条的起承转合。虽然，陈永锵没有刻意排拒这种视觉经验的诱惑力，在他的某些作品中，灵活多变的笔法和飘逸恣肆的线条也是他乐于尝试的体验，但就总的倾向而言，陈永锵更乐于以整体结构的聚散离合来追求形式的自然流畅。易言之，体积、块面的组合节奏对他具有更大的吸引力，他似乎总是对形式上气息内敛的凝聚力以及这种凝聚力趋于极致之后产生的

爆发性、扩张感表现出强烈的兴趣。在汉画像石、北魏敦煌壁画包括某些西方现代装饰绘画中，当然也可以找到相近的语言资源。但是，值得指出的是，在艺术实践的过程中，一旦追求结构的力度和形式的整体感被当作异乎寻常的明确选择的时候，封闭性的轮廓边线的处理也就不期然而然地变成了坚守自我的最后边界了。毫无疑问，陈永锵建构的这种语言模式，在当代中国花鸟画艺术的个人风格塑造中，具有独一无二的创造性。因此，陈永锵所追求的艺术自由或者说艺术的进一步突破和升华，本质上也就是一场旷日持久的挑战自我的战斗。确切来说，在当代花鸟画艺术的竞技场上，没有任何人能够对他构成真正的威胁！

丰富的生活经历、细腻的情感体验，加上流畅自然的文字语言表达能力，陈永锵完全可以独立地担当一个“诗人”的角色，甚至完全可以这样说，陈永锵特别善于从村前屋后的一草一木一花一叶这些芥末之节中看到生命的艰辛、辉煌，进而，在绘画中践履其“借物咏怀”的抱负，与其说，这种独特的风格来自他作为一个描形摹态、状物精微的画家的品赋，倒不如说来自一个诗人拥有的万物同类的感觉。在十多年前所写的一篇短文中，我曾特别注意陈永锵所作的《墨蝶》，它使我很自然地想到了庄周笔下的那个物我同一的寓言。我还觉得，那只在风雨飘零的时空中飞翔的蝴蝶，已经暗示了某种不由自主的人生形式。在这里，也许用不着用道家的智慧抑或佛家的哲学来言说，我想说的只是，“执着”，可能是精神自由／艺术自由的十字架，无论人事、艺事，如那只蝴蝶，一任随风飘去，化不期然为自然而然，何等自在，何等快活！壬午四月，陈永锵曾于粤中名刹罗浮黄龙观潜修匝月，领略“游心虚静”的况味。然而，正像他在事后所写的《空门一月》这篇笔记中所说的，“拜别山门时，我对黄龙观的道友们说：我时不时会归来的。显然我又多了一番牵挂！”是啊，谁又能够真正放下“牵挂”呢？人事如此，艺事如此。冠冕堂皇的话，不说也罢。

2003年5月26日子夜于青崖书屋

大花、大花鸟画、大花鸟画家

谭 天

写下这个题目，我心中才踏实些许。

很早就被陈永锵的画感动，想写一些东西，然总觉得陈永锵那豪气干云的笔墨只有那恣意汪洋的词语才能形容，而自己的文章总是过于平实，深感文力不胜。阅读陈永锵赠我的几本画册和评论文集，他的恩师、挚友、同道个个了得，所写的文章篇篇是激情与诗意的交响。十几天读下来，只觉得大都是对其人其画的感想，大家对“陈永锵的画与‘岭南画派’有无关系”之类的问题，似乎不感兴趣，用做史论的方法，做点考据和旁证的学术文章还鲜见。或许本人在这方面还可以做点文章。

大 花

这里所说的“大花”是植物学意义上的大花。在我的见识中，除白玉兰花、木棉花是乔木中最厚实、最鲜艳的大花，向日葵是一年生草本植物中最大的花。陈永锵喜好画这些大花。为什么？能解答这个问题，或许能揭开陈永锵绘画艺术的基因密码。

简单地说，岭南多木棉，木棉花又称英雄花是广东的省花。陈永锵生于斯，长于斯，自然也会喜欢木棉花。也就是说只有在岭南才能培养出陈永锵这样的花鸟画家。如果要做更深层次的学术理论探讨，东方人常常大而化之，用“人杰地灵”、“一方水土养一方人”、“时势造英雄”之类的话语笼统解释过去。然则，西方人却精细、精准得多，擅长于用一种理论作系统详细的解释。早在19世纪中叶，法国史学家兼艺术批评家丹纳（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）就写过厚厚一本《艺术哲学》，确立了从种族、环境、时代三个原则出发的艺术批评原则。至今丹纳的影响还没有消失，西方或东方的艺术批评家即使不完全明白标榜种族、环境、时代三大原则，实际上还是多多少少应用这个理论的。丹纳用“自然界的气候与物质产品，同精神气候与精神产品的比较”方法，得出“美学与植物学类似，精神科学与自然科学类似。”^①的结论，不妨简单借来一用。陈永锵曾在《我的红棉》中写过：“我从小喜爱木棉树这伙伴，它只会给我愉快而从不对我欺凌。”“感谢上苍让我能作为南方之子与木棉一起生息在南国。”在画家眼中木棉“伟岸挺拔的身躯，特别是奋花时的壮美，决没有在光怪陆离的炫目华彩中黯然，倒是一如既往地在严寒暑热、风雨云雷的来去中，抽枝吐叶开花结籽飘絮——人间、大地、岁月，履行它对阳光和生命的承诺，它淡薄当代世俗横加的取舍。”“我奢望我笔下的木棉具有英雄的，或者说是优秀生命的品格——气宇轩昂而大度，堂正饱满沉雄而不失洒脱！……木棉，让我像它那样：以自己奋发的生命历程，来讴歌生命。……所以，我以自己的艺术方式画得我的木棉，以聊寄我对生命的、对世界的感激。”如此说来，陈永锵也只能出于广东，陈永锵的花鸟画艺术是广东画坛的木棉树，高大、挺拔，表面上粗粗糙糙，有棱有角，却开出最厚重、最灿烂的英雄花。正如明末

岭南爱国大诗人陈恭尹的《木棉花歌》中唱到的“复之如铃仰如爵，赤瓣熊熊星有角。浓须大面好英雄，壮气高冠何落落。”

丹纳重视“精神气候与精神产品”的关系研究，是有见地的。在广东讨论当代中国画艺术，“岭南画派”是绕不过去的课题。岭南画派，在20世纪初崛起于广东，其创始人高剑父、陈树人、高奇峰曾被称为“岭南三杰”，是革新中国画的先驱，至今他们亲授的弟子还健在。当今在广东学习中国画的艺术家其根或深或浅，或多或少都还连在“岭南画派”上。陈永锵1978年考入广州美术学院中国画系研究生班，当时的导师有关山月、黎雄才、杨之光、林丰俗、陈金章、梁世雄等等一批岭南画派的传人。陈永锵的“精神产品”在这样的“精神气候”下生长，必然会与“岭南画派”有千丝万缕的关系。丹纳的艺术哲学对陈永锵的艺术有效，如果是真理，就应该有普遍性，因为岭南的木棉树不止一棵，广东画木棉花的也不止一人。就拿“岭南三杰”中的陈树人来比较。陈树人“最爱画故乡岭南的风光，《岭南春色》一幅，独以一株高大的木棉树来表现岭南那特有的壮美，‘宛似翠屏开八面，高烧桦烛万枝红’（《自然美杂题·新绿四咏之一》）他曾说：‘这些大红的木棉花中，融化着我的心血’。画中的木棉，娇红浓丽，而神韵骨格却雅健清逸。……此作曾参加1929年比利时万国博览会，获最优等奖。当时他住在重庆时，仍一往情深地画红棉树，以寄怀他对故乡的思念。他的画室命名的‘春光堂’，特地画了一幅红棉，题为《春光》。每逢画展，必将此幅《春光》陈列在大厅正中，他曾说‘木棉与他树并植，必高出之，俗谓英雄树，又称曰‘省花’，余特赏其高标劲节，冠绝凡卉’。”^②由此可见，“岭南画派”对广东画坛覆益之深之厚之广。

作为岭南的物产，当然不止有木棉，珠江三角洲是水乡，鱼自然也是岭南画家表现的对象之一。陈永锵自然不会例外，而且他的鱼画得特别好，1973年凭一幅《鱼跃图》入选全国美展，而一举成名，并获雅号“鲤鱼锵”。他在《画鱼人语》中写道：“儿时嗜鱼成癖，买不起金鱼，便到那野河涌捕些‘花手巾’、‘狗尾娘’之类的小鱼来，养在刮去水银的废暖水壶胆中观赏。……务农故乡，不能不养鱼，因为鱼是我们村人的衣食！……灌水鱼塘，那素性逆流而上的傻鱼竟以为源头在此，便老跳将起来，一次又一次的为逐活水而奋不顾身的拼搏！每见此，心中便浅尝到一丝哲思的快乐；鱼，也颇有点大智若愚，风高浪急之际，深潜下去，悠悠然如故，似不谙其头上有风波。”作者养鱼、乐鱼、爱鱼、画鱼的情怀跃然纸上。写到此，不由得又想起陈树人。“当国共第一次合作破裂，他（陈树人）辞去政务，避居香港，于1928年作《跃鲤》，画面一尾鲤鱼腾跃于空，下面是一泓清浅的池水，水面一丛野草闲花。画家在这里一反世俗‘鲤鱼跃龙门’之意，而题着‘龙门未必胜虾润，低跃深潜总自如’，蕴藉了他不愿随波逐流的疏阔情怀和淡泊的品性。”^③可见岭南近代花鸟画家，是与其自然气候、物质产品，以及精神气候、精神产品的渊源有着紧密的关系，仔细深究自有好源头活水。

大花鸟画

“大花”是自然的，“大花鸟画”是艺术的。前者多讲艺术内容，是题材，是生活。后者多讲艺术精神，是形式，是韵味。大花鸟画顾名思义，与平常说的花鸟画不同，是突出一个“大”字。大花鸟画的内涵包括精神和物质以及艺术美感三个层面。北京的郭怡琮先生提出“大花鸟精神”，论及的就是大花鸟画的精神层面，他说“我理解的‘大花鸟精神’包括以下四方面含义：一是花鸟画要描写生命，不是浅层次的肖似，而是表现大自然的生命律动；二是要突出精神性，表达作者的情感精神及其所感所悟；三是作品要有较深的文化内涵，在反映人与生存环境等诸多方面着力；四是要高扬社会属性。”^④郭先生将“大花鸟精神”解析得非常全

面，用这四方面梳理诸多批评家对陈永锵的花鸟画的评价，也会显得更有学理。“中国的知识分子和艺术，如果对于农村和农民有较深的接触和理解，他就能更多地认识中华民族的灵魂，能够更深地理解民族文化优良传统中的人文思想和美学思想。而这一点，正是陈永锵艺术的魅力所在。”（迟轲）“昔者，美术史家陈少丰先生评论陈永锵曾说：‘他不像有的画家那样俯视自然或仰视自然，而是以劳动者的朴实心态平视自然，所以笔下的草木更可亲可爱’。信焉！作为一个画家，陈永锵的作品印证了他对生命、对艺术的独特感悟和认知。”（梁江）“就永锵的画而言，他确实是把花鸟当成人物画来画的。他孜孜以求的应是‘个性’的塑造。”（林墉）“很明显：他作为一个花鸟画家，并未拾人牙慧而陶醉对花香鸟语的描绘，却是忘情于他对大自然的博大精深，对生活在广阔无垠和对人生的可歌可泣的表达。他似乎一直在通过笔下的种种艺术形象来赞叹壮旺不朽的生命力。”（陈芦荻）“陈永锵以花鸟画——或者说主要是‘花鸟画’的形式——体现了作者个人对乡村生活一种温情脉脉的体验，即使是说不清的惆怅与忧伤，陈永锵也给它涂上一种接近乐天自得的色调；他所要确认的是那种使他铭心刻骨的是来自农村生活的活生生的感受以及他为之神往的人文内涵。”（李伟铭）“因此他在将艺术理解为生命的一部分的同时，又将艺术的表现直逼于生命的全部涵义，以极大的生命热情来创造他的艺术，我对陈永锵的解读正基于这一点；作为生命的一部分的艺术所包含的生命意蕴。”（王璜生）陈永锵自己则在《张扬生命》这篇文章中说：“生活的经历和阅历，使我有缘与原野上的生命（包括人、草木、禽兽和鱼虫）接触，以至作或深或浅的感情交流，他们首先是以外在的朴素美感唤起我的关注，继而是以他们内在的，具‘人格化’的深层美感，构成我与他们‘思想感情上’的共震和共鸣！从而便产生我想表现的此时此刻心绪的创作欲望和艺术灵感。严格地说，我并不是纯粹地表现审美对象的自然美，（尽管我很看重自然美）而是在表现我自己对生命的一种感知和呼应。愿望就是：对生命的张扬！”他将自己最近的画展直接命名为“生命·大地·阳光”，是他经过几十年的摸索和研究，经过无数次与师友的交流讨论，从原生态的自发感悟升华到设计态的自觉总结，从感性的感慨跃进为理性的理论，完成了对大花鸟画本质内涵的精神总结。

“大花鸟精神”非常重要，但仅仅是大花鸟精神还不能完整地构成大花鸟画。至少还要突出以下三点才能将大花鸟画的“大”体现出来。一是气魄雄伟；二是构图开张；三是笔墨强劲。

先说“气魄雄伟”。

自古中国花鸟画以清新秀丽，工整精细为长，不在此论。明清以降，徐渭、八大以骨气胜，以奇崛为上；赵之谦、吴昌硕以金石胜，以骨法为上；近代齐白石以自然为胜，以和平为上；潘天寿以松石为胜，以奇险为上。这些都是大花鸟画家，虽然不一定是率性任情、恣意放纵，但各位大师的共同点则是“气魄雄伟”。这“气魄雄伟”的底蕴则是精力过人，这精力是内在的生命力的体现、是生命力的物化和艺术化。凡认识陈永锵的人都公认他“精力过人”。这精力是天生的，这就造成了人与人的不同，艺术家与艺术家的不同。精力磅礴，自然气魄雄伟。君不见那巴山蜀水，黄山、华山的年轻挑夫，踏着被征服的山峰，裸露宽阔结实的心胸和那远山一样气魄雄伟。谢赫六法以“气韵生动”为第一，气魄雄伟为其中一格。谢赫六法中其余五法可学而知之，然“气韵生动”不可习得，只能生成。平时我们常常为儿童画拍案叫绝，不是儿童的绘画技巧打动大家，而是靠其“气韵生动”感动了大家。然而大花鸟画毕竟不是儿童画，而是必须人为地追求艺术性，作为具有艺术素质的“气魄雄伟”，那就必须加上后天的眼界高阔和学识深远。广东当今中国画坛有两位才子，一是林墉；一是永锵，都写得一手好文章。如果要区别他们的文气，林墉儒雅，永锵威武。林墉画风霸悍，仍离不开恣丽。永锵画风厚重，却离不开张扬。大花鸟画必须有才气的画家才能赋予它真正的艺术意义。

再说“构图开张”。

在当代大花鸟画中，前辈潘天寿的绘画作品构图最为开张，其起承转合，上下呼应，与现代设计构图理论暗合，将山水画的“三远法”运用到花鸟画中，开当代花鸟画风气之先。“岭南画派”中陈树人有构图开张的特点，但主要特色是疏朗。陈永锵的花鸟画从他的成名作开始就有“构图开张”的特点，他作于1973年的《鱼跃图》，画中近景是密集肥硕的鱼群，而远景则是一条小船及三位渔女，借用中国山水画“三段式”构图法，利用空白造成的云水相隔的效果，一下将画面的景深拉大，画面顿时显得开阔深远。而近景的楠竹的每一个局部竹竿、竹枝、竹叶都伸展在画外，更引导观众的视觉想象更加开张。渐渐地这种构图方式成了陈永锵经营位置的特长和法宝，姑且命名为“密实的开张”。他的作品中，那无数130厘米以上的大画，例如《冬土》、《土地》、《岭南花》、《秋荷》、《木瓜》、《山花》、《果》、《拔节》、《葵花》、《艳阳天》、《木棉落朵不飘英》等等。那些180厘米以上的大画，如《张扬生命》、《原上金风》、《南粤雄风》、《岭南风骨》、《黄金季节》；那些200厘米以上的大画，如《俯身大地报天恩》、《春风秋雨酿琼浆》、《桃花依旧笑春风》、《白梅》、《岭南绿风引歌长》、《南粤雄风》等等，所有的构图都可以用“密实的开张”来解释。特别是他那张1991年画的《雄踞南疆》，长630厘米宽180厘米，这么大的幅面别说画一棵完整的红棉树，就是画一岭南的红棉树也足够。然而陈永锵仍旧只截取了三根主干，十数根支干，仍旧用局部表现整体，以一孔窥全豹、以一粟见沧海。树身、树枝无一不延伸至画外，使观者如在红棉树的拥抱之中。其笔墨、其细节还在追求完善的过程，但那与生俱来的气魄则在这“密实的开张”中自然显露，扑面而来。

再说“笔墨强劲”。

谢赫“六法”中“骨法用笔”是中国画技法中讲究得最多的，“六法”未谈用墨，所以凡画家谈“笔墨”，总是先从用笔谈起，“笔”在“墨”之先。由此看来要求“骨法用笔”是所有中国画的要务。然则，“骨法用笔”的“法”有多种，瘦骨嶙峋棉里藏针、细致严谨是一类“骨法”，强劲硬朗、大刀阔斧、豪放雄壮也是一类“骨法”；高古游丝描、披麻皴用一种“骨法”，钉头鼠尾描，斧劈皴又用另一种“骨法”。陈永锵的大花鸟画的用笔，属于后一种豪放雄壮，笔墨强劲的类型。这从他画的《岭南风骨》、《芭蕉》、《山芋》、《玉米》等和画各类树桩、树干的作品中可看出来。因此，给他写文章的大多数评论家都从不同角度涉及到这一特征。迟轲说：“他可以作大泼墨的《山中小鸟》，或笔法苍莽颇有黄宾虹、吴昌硕气概的《梅》，但其布局的独特和意境的新鲜却显示了回异于前人的创造精神。”林墉说：“花鸟画大多少用皴法，只在勾染点垛上作文章。永锵却把皴法移入花鸟画，使之发挥异彩。试看他笔下的菜蔬，皴法几乎成为生命，又可以设想一下，倘若只用勾染的技法，怎能有这厚朴森茸的效果呢？”梁照堂说：“壮硕火红的南瓜，茂密层层蕉丛，如波起伏的荷叶，嫩芽、纸船、野芋、萝苺……他的这一以南国村土风物为母体，含天地生命感的内涵，以线条组合为构成、工意结合、院体画与文人画相融合，岭南的秀劲与沧桑浑重相融合的画风，更趋壮熟，自如恣洒，内蕴涩厚深远。”姚北全说：“笔者对于他的画，感到最为鲜明印象的是：陈永锵的画有很浓郁的乡土气息，笔墨豪放气韵生动，还很有书卷味。”梁江说：“当然，使他这样一批作品获得成功的，很重要的原因是他大胆采用了不少独特的技法画面重视整体结构，纳入了现代平面构成的规则；取景出其不意，近乎摄影的截景和特写；线条块面布局和调色汲取了装饰艺术的简化和强化的手法；连笔着墨多呈方折刚健之势，虚实疏密节奏张弛明确，等等。”李伟铭说：“他往往采用一种拙涩而又明确的墨线勾勒轮廓，然后以大面积的色、墨擦把握、丰富对象饱满的整体，大部分作品的形式构成分明都存在着一种着力于从深远的历史文化中寻找启示的尝试，无疑已为陈永锵这些富于现代田园气息的作品增加了质朴感人的力量。”王璜生说：“在笔墨方面，他既讲究传统用笔用墨追求的韵味气息，又着意于将那笔笔墨墨看成一个个长长短短高高低低的音符，像作曲

一样，将这些音符复调式的组合。纵横、交叉、点线、浓淡、焦湿、黑白，繁复地一次次对位和错位。陈说他喜欢黄宾虹的浓重繁复的笔墨，从黄宾虹的笔墨表现中体会到生命的充实。……陈永锵则偏重于勃发的表现，直抒胸臆。胸臆是这样的丰满多面、这样的充满张力并有种种的对抗抑制，因此，繁复的笔墨的所到之处便产生一股喷薄爆发的情势了。”郎绍君说：“陈永锵的画有两个明显的特点，一是取近景，多‘特写式镜头’；二是墨色厚重，力度强。……说他的墨色厚重，是指他用笔近于强悍粗朴，用墨凝重，用色较为强烈。”谢春彦说：“永锵的那些巨幅花卉之作，大色大墨，大多热力开张、雄强恣肆、真气逼人，与其说是画出来的，还莫如说是他沾满泥巴的大手塑出来的更准确。多数人惯将花喻作女人，是着眼于其柔美依人的一面，永锵却把她放大，把她从婉约的花间派里改造解放得壮美而健康，赤着天足、喷着血色、行步生风、泼泼辣辣，仿佛天桥上忽然走出一队队异美的娘子军来。如此在气质、气度上哗变旧花鸟一科，于绝处倒教其逢一生机矣。”欣声说“他对艺术语言的探索已越过传统花鸟画艺术设定的界限，从汉画像砖和敦煌壁画中获得更多的启示，加强用笔墨的力度和色彩的饱和度，删略细节的刻画，强调团块结构，都使其近作在结构形态上获得新张力。”诸位专家以诸多角度全面的论述了陈永锵的笔墨。

精神的生产与物质的基础有关，“笔墨强劲”也与艺术家身体强劲有关，凡搞中国画创作的人都知道，画大画，拖均匀有力绵长的墨线，必须有较强的臂力才行。中国画坛的老前辈许多都为此下过苦功。齐白石早年当木匠，练就一身好体力，当雕花匠，练就好指力，所以他的篆刻能放刀刻石，入石三分不假修饰，故能潇洒豪放自成一格。运用到绘画中，在画草虾昆虫的长须细脚中都能体现笔力强劲。上世纪40年代在京城有一位与齐白石齐名的中国画家叫高希舜，笔者在1981年有幸为他编过一个大画册，亲见过高先生许多大花鸟画，200厘米到400厘米大幅作品不少。其中一幅《荷池戏鸭》高300厘米，画中顶天立地一荷梗长约250厘米，一气呵成。上有齐白石题字：“一峰山人之于画，手带铁圈五斤半以练其技，故有此幅之独到处，真神品也。”因此可见前辈画家对笔力的重视。陈永锵出身艰苦，他在一篇自述行状中介绍自己“1948年夏雨中的广州，勉强接纳了我这个已经昏死的婴儿，是人把我救活，在稀乳汁、淡土豆的喂养下，我从阴森窄巷里学会站立和走路。”“1968年，‘文革’爆发后，我们一家被城市安排到乡下务农，可以这么说：因祸得福，城市抛弃了我们，乡村却抛出了救生圈给我，从此，我在田野上的根越扎越深。”在农村的十几年，劳其筋骨，饿其体肤，耕田养鱼，挑烘种菜，繁重的体力劳动，锻炼出他一副好身体。加上他坦诚率性，豪爽仗义的性格和作风，杨小彦说：“锵哥长着一双牛一样的眼睛，所以他就有了牛一样的脾气，有了牛一样的干劲。他觉得他的整个生活，活脱脱地像是一头不顾一切往前冲的牛，该干什么就干什么，从不吝啬。他说，他要摆画展了，于是就一边订了展位和展期，一边就没日没夜地画画，几个月下来，几十张画就摆在了众人面前让人好不惊讶，而且都是大画，都是精心之作，都是满幅的烟云墨色，满幅的色彩斑斓。”此情此景是“笔墨强劲”的最形象注脚。

大花鸟画家

大花鸟画家有两解：一是画大花鸟画的画家；一是画花鸟画的大家。陈永锵二者都是。当然一个艺术家要得到社会的公认，至少要过三道门坎。一是专业机构和单位的认可；二是收藏家和观众的认可；三是同行和专业艺术批评家的认可。陈永锵这几十年做了不少工作：从“1981年毕业于广州美术学院国画系研究生班，获文学硕士学位，曾任广州画院院长、广州市文化局副局长。现任广州市文学艺术界联合会副主席、华夏诗报社社长，并为中国美术家协会理事、广东省美术家协会副主席，广州画院名誉院长、广州市美术家协会副

主席、广州师范学院艺术系名誉主任兼职教授、广州市教育基金会少儿美术教育委员会会长、一级美术师、享受国务院特殊津贴的优秀专家。自1973年起，作品均入选历届全国美展。1985年以来，曾分别在广州、深圳、南京、上海、哈尔滨、北京、成都、烟台、兰州、合肥和香港、澳门、台北以及新加坡、美国四大城市，举办过四十多次个人画展。出版有个人画集六本，散文集一本。”^⑤可谓硕果累累。他的画收藏家和观众都很喜欢，在南方很有市场这就不必细说。而专业艺术批评家对陈永锵大花鸟画艺术的评价也是言词恳切。

迟轲说：“中国传统的花鸟画曾于明清大盛，近百年来更出现了许多位各领风骚的名手，而至20世纪80年代又发生了一次重大的变革。陈永锵正是在这一变革的潮流中涌现出来的，具有独到造诣的佼佼者。”梁照堂说：“时至今日，岭南乡土花鸟画已汇成一个‘准画派’，或可称作‘岭南乡土花鸟画’，又或可称为‘生活流岭南画派花鸟画’它已作为岭南画派一个有生气的支脉在崛起，陈永锵是此中代表画家。”李伟铭说：“无可否认，陈永锵属于真正才华横溢而又充满创造激情的画家行列。他曾经有过太多的磨折，但他毕竟是幸运的……可以肯定，随着时间的推移和陈永锵锲而不舍的努力，这位真诚的艺术家的独特的艺术世界，必将获得越来越多的人的理解和热爱。”梁江说：“说实话，艺术创造不易，陈永锵的开放大度、雄强恣肆，有如清风忽起，令人精神为之一振。更为难得的是，从陈永锵天机流溢的笔墨中，我们不仅看到他一种独特的艺术气质，也看到一种不可多得的大家风范。”陈修明说：“在香港展出时，香港美术家协会主席文楼先生也评述陈氏为关山月、黎雄才、赵少昂、杨善深之后具代表性的南中国画家中的杰出人物。”

当然，对一位艺术家最后的评价是历史的评价，这是一道更高的坎。然而陈永锵还年轻，比起齐白石、黄宾虹这些“六十变法”的长寿艺术家，陈永锵的艺术前景还十分光明。陈永锵也不会自我满足，因为他生性就不是那样的人，他的恩师、挚友、同道也不希望他是那样的人。五年前，李伟铭先知先觉地说：“‘等待陈永锵’，将成为岭南当代绘画史中一个意味深长的‘典故’。”今天大家等待到一个大花鸟画家，然后又有新的等待。

2003年5月12日于广州美术学院

注：

① [法]丹纳著《艺术哲学》，人民文学出版社，1983年，P1。

② 黄渭渔，郑经文编著《陈树人的艺术》，人民美术出版社，1990年，P14。

③ 同②P15。

④ 王仲，郭怡琮《当代中国花鸟画的诗性升华》，《美术》2003年第4期，P18。

⑤ 《陈永锵近作小辑》扉页简介。

图 版

余落自湖海之年多有湖海之慨也予之初余假車道
江中從目引之際能景而生作斯圖之念未料臨眼間成之暑我易猶未
竟願而時予懷今宵復試達林冉之而擇其大憤並誌庚申三月廿五日

