

走

近

画

家

刘泉义



走
近
画
家

天津人民美術出版社

走近
畫家

刘泉义

江苏工业学院图书馆
藏书章

天津人民美术出版社



刘泉义

1964年2月出生于河北省清苑县。

1989年毕业于天津美院中国画系，中国美协会员，天津美院副教授。

参与获奖：七、九届全国美展铜奖，八届入选作品展，二届全国体育美展，二届当代工笔画学会展优秀奖，全国纪念“五二三”讲话50周年美展，天津鲁迅文艺奖，文艺新星奖，1997中国画坛百杰奖，首届全国中国人物画展银奖，首届中国画家邀请展《国画家》奖，刘泉义人物画展，深圳何香凝美术馆，1999中青年工笔画家提名展，“世纪之光”提名展，“与世纪同行”工笔重彩精品展，百年中国画展，中、韩名家联合展，天津当代国画优秀作品十人进京展，二届全国中国画展铜奖。

出版专著与收藏：《工笔人物技法》、《新工笔人物——刘泉义》、《现代工笔名家特殊表现》。中国美术馆、广州美术馆、何香凝美术馆、天津美术家协会、天津文物公司和个人。

丛书总编：岳增光 责任编辑：高虹 封面设计：刘庆和 封底篆刻：陈平

图书在版编目(CIP)数据

走近画家：刘泉义 / 刘泉义绘. —天津：天津人民美术出版社，2004 ISBN 7-5305-2659-6

I. 走… II. 刘… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 092372 号

走近画家

天津人民美术出版社出版发行

刘泉义

天津市和平区马场道150号 邮编：300050 电话：(022) 23283867

出版人 / 刘建平

2005年2月第1版 2005年2月第1次印刷 开本：889 × 1194毫米 1/16 印张：3

新华书店天津发行所经销 北京经纬印刷厂印刷 印数：0001-3050

ISBN 7-5305-2659-6/J · 2659 定价：22.80 元

前言

PREFACE

■邵大箴 / 中国美协理论委员会主任
中央美术学院教授、博士生导师
《美术研究》杂志社社长

中国画的发展寄希望于现在的中青年艺术家。他们从20世纪走来,迎着新世纪的朝霞,怀着对未来的憧憬与期望。上世纪的社会动荡与激烈变革,以及在此过程中中国画所遇到的挫折,它所受到的洗礼,还有它获得的难得的发展机遇,都给现在的中青年艺术家们以深刻的体验与印象。这是承上启下的一代人,他们在先辈们成就的基础上,克服各种困难与阻力,为中国画的革新付出了自己的艰辛。他们选择的创作过程相互有差异,有的偏重传统,走“以古开今”的路;有的偏向于“中西融合”,在融合中寻求创造的新机,同样是借鉴外国艺术经验,有的侧重于西方古典艺术,有的则侧重于现代;但是,他们的大方向是一致的,那就是为创造有时代感的现代中国画而努力。他们都怀着虔诚的心情学习传统,他们更怀着巨大的热忱面向现实生活,注意观察、体验现实中的人与自然。他们在一切外国艺术经验前面,头脑冷静,取分析态度,把认为对自己有用的东西吸收过来,为新的创造服务。20世纪末的中国画面貌,正是由这些中青年艺术家们的创作构成的。

综观这些艺术家的创作,有一点使我们得到启发,那就是,凡是能感动人的作品,必然首先是感情真挚的。感

情的真,是绘画必备的重要品格。绘画中感情的真来源于作者对生活、对艺术的真诚感受。来源于作者的素质与修养。其次是对技巧的重视,形成技巧的因素是脑、心、手的统一,绝不是像有些人所说的那样,绘画技巧仅仅是手工技艺,是没有观念与思想的。其实,即使是纯粹的“手艺”,艺术家们也不应歧视,殊不知要真的掌握一门技艺,也是需要付出毕生精力的。我之所以说上面一段话,是因为有人至今还散布鄙视中国画的言论,以为现代艺术崇尚观念,有了观念就有了一切;以为在现代化的社会,用手绘出来的、写出来的中国画已无存在的价值与意义。其实,中国画是最有人性、最能真切传达人的感情的艺术表达方式。它的观念通过含蓄而有诗意的笔墨语言传达出来,在高科技社会,在重物质的新时代里,它以其丰富的感情内容和特有的精神性,感染和熏陶人的视觉与心灵。它有广阔的发展空间,这是毋庸置疑的。

《走近画家》丛书所介绍的中青年画家,都已有自己独立的艺术面貌,有的已在艺坛享有盛名。他们的作品,他们的艺术经历,他们的艺术主张与观念,肯定是人们、特别是热爱艺术的人们所关心的。相信这套丛书的出版,会受到社会各界的欢迎。



甘于寂寞之道

——关于刘泉义的盛装苗女绘画

我与泉义过去虽见过面，因各自忙着自己的事情，难有机会相聚畅谈，他仿佛并不热衷于说长道短的社交，而习惯于默默耕耘。但是自从1989年他的《苗女》面世以后，便给我留下了深刻的印象，随后一直关注着他的创作。最近，因撰写一篇有关天津工笔重彩画的文章，这位默默耕耘的青年画家自然是回避不了的，于是我们有了一次长谈。

在中国绘画史上，工笔重彩长期处于主流画种地位，尤其是工笔人物画，更取得了辉煌千秋的成就。两宋以降，皇家画院重视工笔花鸟画，工笔人物画遂受到冷落，元代以后更被逐步兴起的写意画所取代，一直不为文人士大夫所重视。直到新中国成立，从事工笔人物画创作的画家屈指可数。改革开放以后，潘挈兹等老画家大声疾呼振兴工笔画，得到了中国画家的积极响应。时间又过去了20年，工笔重彩画创作已出现了新的局面，尤其是一批青年画家的崛起，更令人兴奋不已。

刘泉义是以描绘盛装苗女系列作品为画界所瞩目的，已是具有相当影响力的工笔人物画画家。表现贵州盛装苗女，对于工笔人物画家来说，是一个全新的课题，过去还有人涉足这一领域。他画盛装苗女，既出于偶然，又是必然。虽然他的第一幅《苗女》

作品的出现，是基于初次见到盛装苗女时的冲动，但已有较长时期的积淀。在读大学期间，他是主攻写意山水的，当时他颇喜欢密体山水和积墨法，喜欢构图的饱满及笔墨的层层叠加，在不厌其“繁”中寻找乐趣，在不厌其“繁”中注入自己的感觉和认识，这样才感觉过瘾。基于这样的心理积淀，画起苗女那样复杂的银饰时，才感觉更能抒发自己的感受。处女作问世后，得到了肯定，说明他找到了表现盛装苗女的语汇，这就更激励了他描绘盛装苗女的信心和决心。于是他几进苗寨，每次都使他得到更多的收益，从开始时令他冲动的苗家妇女美丽精致的头饰，进而感受到了苗家妇女的勤劳和朴实。从外在的华丽进入了她们心灵世界的观照。

在苗寨，苗家妇女是主要劳动力，无论在田里和家里，主要靠她们的劳动支撑着，其劳动强度可想而知。但从她们脸上看不到倦意，每日还是情绪饱满、周而复始地劳作着，好像身上有用不完的力气。苗族妇女的朴厚善良与艰辛让他深深感动，他一连创作了《二月花》、《三月三》、《早春》、《凝》、《小雪》、《薄雾》、《银装》、《满树繁花》等一系列作品，讴歌勤劳、质朴的苗家妇女。其实，题材只是个载体，透过苗家妇女的精神品



□苗女·银花 180cm × 70cm 1999年

格，不正是映射出了我们中华民族的民族精神吗！

现代工笔画也是状物抒情，也要具有文人画的情趣，他不仅绘制精致，也要见真性情，从一般的描摹达到抒写。工笔画制作



■独游内蒙达莱湖

性强,要画出真性情更难,制作中要把思想境界注入进去。刘泉义画的是苗族女性,但都不是一般的美女画,他所刻画每个形象都有自己的鲜明个性,而在这些别具个性的形象中,又共同体现一种朴素的美,透过华丽的民族服装和精美的头饰,刻画了苗族妇女善良、朴实、坚毅的性格特点。绘画中追求一种朴拙的美。

工笔画是一个具有悠久民族传统的画种。刘泉义曾对传统绘画技法进行过刻苦的研究,他注意发挥民族传统绘画技法的长处,更注重对线的把握,用线时体现一种空灵和充盈。人类早期原始绘画,都是用线造型,并无中西之分。后西方选择用色、面造型,是基于其哲理,即艺术贵在“模仿自然”的观念。中国则不同,佛家“真空妙有”、道家“有生于无”的宇宙观更重视虚空间,所以书画选择了以线造型一致。线造型是一个有“气”、“力”的生命体。好的线“力能扛鼎”,黄宾虹解释说:“力能扛鼎言其气沉着也。”中国人把线看做是有骨、肉、筋、血的,所以画线又叫“骨法用笔”,具有独立的审美价值。画线要力避“中怯”(线条中

段无力)。清代书画理论家包世巨曾说:“古人雄厚恣肆令人断不可企及者,则在画(指线)之中截,其中截之所以来而不怯,实而不空者,非骨势洞达不能幸致。”即无论线的中间、双边都要“力透纸背”,要“积点成线”,绝不可随意轻轻滑过。刘泉义在用线上,正是遵循了这样一些法则,不论多么繁杂的描绘对象,他都能一丝不苟,笔笔到位,而从线的起伏、顿、挫中,让人感受到那种富有“弹性”的线的美感。

当代美学家宗白华说:“一切美的光来自心灵的源泉……艺术家以心灵映射万象……他们表现的是主观生命情调与客观的自然景象交融互渗,成就一个鸢飞鱼跃,活泼玲珑,渊然而深的灵境,这灵境就是构成艺术之所以为艺术的“意境”。“意境是情与景的结晶品。”

清末民初王国维提出“有我之境”与“无我之境”。他说前者特点是“以我观物,故物我皆着我之色彩”。后者特点是“以物观物,故不知何者为我,何者为物”。

刘泉义的工笔画多以描绘人物为主,但他却注意人物画中意境的描写。《二月花》

是一幅群像作品,通过饱满富有张力的构图,以15个人物的疏密排列组合、延伸,形成大山的气派,与苗家山岭融为一体,以显示其伟大与力度,让这种可颂的品性高高屹立在苗家山水间。他在创作《银装》时,更以放松的心态,从以前的被动描摹转变为主观营造,以自己的能力和心境主导画面,加强了认识和感觉的因素。画面上正反两人避开对称的刻板,背面人物向画面里看,延伸了画面的空间;正面人物手举银饰既打破了三个竖势,又把两人联在一起,又多了一层空间。背面人物安插在树后,既保持了树的造型的完整性,又加强了画面、横势因素,又在平整中造了一个空间。作者没有利用过强的透视关系,但却巧妙地引进了西方平面构成的元素,在平的感觉中制造了几层空间,耐人遐想。

刘泉义在大学期间便创作出了获得第七届全国美展铜牌奖的《苗女》,他的起点是很高的。此后又屡获全国性展览的大奖,说明他所走的艺术道路是坚实的,只要不断研究传统,不断探索创新,将会取得更大的成就,我们企盼着。

工写兼得 天机自张

——刘泉义人物画谈

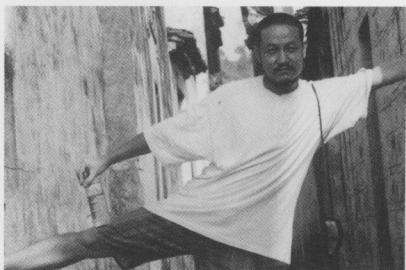
明人《岩栖幽事》云：“东坡有诗曰：论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。余曰，此元画也。晁以道诗云：画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。余曰，此宋画也。”宋画“先观其气象，后尽其去就，次根其意，终求其理”（《画朝名画评》），故以精密不苟、严整工致见胜。元画“先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方为得趣”（《画鉴》），逸笔草草，不求形似，而象外之意往往在焉。纵览当今画坛，能左右逢源，各得其妙，恢恢乎游刃于两者之间，其惟吾友刘泉义先生乎？

刘泉义先生，河北清苑人也。自幼即结缘于艺，信手涂抹，不离绳墨。长而就读于天津美术学院国画系，益务于学，素描、色彩、速写、书法、中西一史，皆潜心研习，其所得悉以资于笔墨。于山水画著力尤多，自唐宋以下，若荆关董巨、李刘马夏、元四家、明四家、四僧，近于黄宾虹、陆俨少，致力追摹，所拟莫不合作。取精用宏，机变百出，而不拘拘乎于一体之长。又尝登九华，上黄山，泛舟富春，周游苏杭；西征甘陕，敦煌壁画，探索坑唐墓；远游云贵，观黄果瀑布，察异族风情。尽天下之大观以壮其气。

泉义以画名世者，首推其工笔苗女系



■ 工作状态



■ 西递古巷



■ 等待韩餐



■ 苗人敬酒

列，80年代末，其毕业创作《苗女》即获七届全国美展铜奖并入藏中国美术馆，之后，《春雪》、《二月花》、《银装》、《满树繁花》诸作陆续入选国家级大展并获奖。其工笔人物，以任渭长、陈老莲筑基，佐以西洋绘画之严谨造型，传统壁画之古朴浑厚，当代工笔之制作肌理，又以己之生活感受抒发之，凭情以会通，负气以适变。每一作画，反复推敲，九朽一罢，于苗族女性特有之银器佩饰及刺绣图案，刻画精谨，无差毫发，必曲尽其妙而后止，尤可贵者在其不规则于局部之刻画而失之琐碎，画面充盈饱满，空灵通透，气正而雄浑，境宽而幽寂，深得山水画之情致。人物神采生动，宛在目前。笔下之苗女，或群像，或肖像，多凤目厚唇，不求巧媚，但为端庄朴厚。盛装银饰，意态恬淡，而皆归于静穆深远，其用线圆润畅达，既约其形神，又不失法理与审美，其用色艳而不妖，富丽而不轻飘。

泉义之写意小品，多画古人诗意，或深山步月，或踏雪寻梅，或蕉阴读书，或松坪对弈，造型稚拙，笔墨清润，简简淡淡，空空灵灵，岚色郁苍，意趣深远，凸显传统之情境，作者之底蕴。览者观之，心游神放，情随意移，冷然有感而应者，虽复虚求幽岩，何以加焉？



■陪首长参观



■西子湖畔



■大鱼大肉大口酒

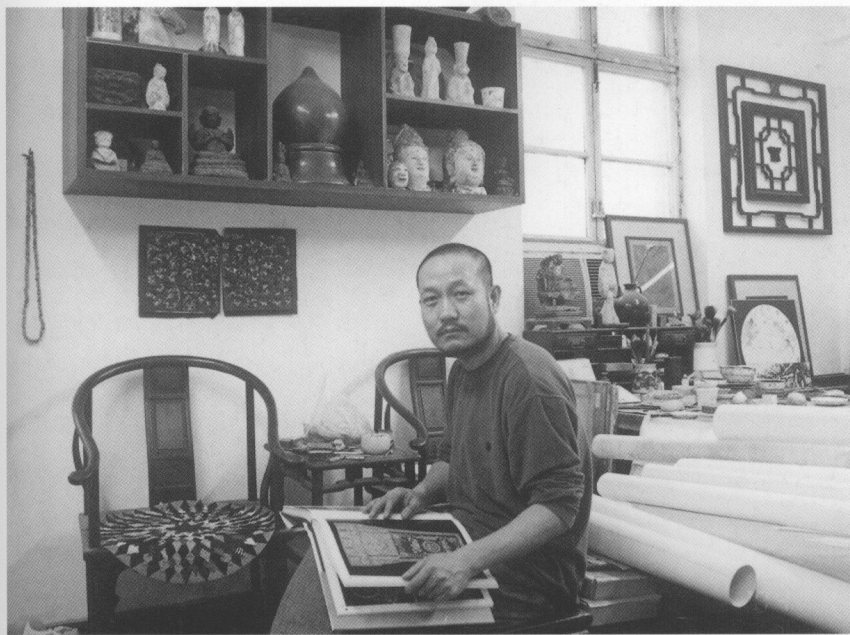
泉义之工笔以写意为基，举重若轻，脱乎铅笔艳冶之习而专为清雅圆融，得宋画精密工丽之长而不流于众工之事，天机自张，气韵绝伦，此为其最不易到处，览者不可不察，昔屠隆《画笈》谓：“（画）评者谓士大夫画，世独尚之，盖士气画者，乃士林中能作隶家画品，全法气韵生动，不求物趣，以得天趣为高。观其日写而不日画者，盖欲脱尽画工院气故耳。此等谓之寄兴，但可取玩一世，若云善画，何以上拟古人而为后世宝藏？如赵松雪及钱舜举、倪雲林、赵仲穆辈，形神俱妙，绝无邪学，可垂久不磨，此真士气画也。虽宋人复起，亦甘心服其天趣，然亦得宋人之家法而一变者。”真知者

之言！又，泉义近年疲于工笔之时复转而为写意，“行到水穷处，坐看云起时”。为学日益，画道日进。

泉义素日平头短髯，一袭布衣，潇潇洒洒，磊磊落落，每于高朋满座、酒酣耳热之际，指点江山，引吭高歌，意兴飞扬，然此其外相也。复想泉义端坐静室，无所视听，精骛八极，神与物遇，洒笔和墨，气韵并至，此方为泉义之真面目也。故无论其工笔巨构或盈尺小品，皆浩浩荡荡，自得于中，实力虚神，浑然有余，而终归于一“静”字。昔吾师陈传席先生有云：“画家风格的多样性必统一于其性格的同一性之中。”印证泉义之画，诚哉斯言！

银饰、海水与激情过后的耐心

——解读刘泉义



■ 抬头拍照

我想刘泉义不是一个轻松的人。这不单单是从他的神色、他的胡须、他说话的速度上表现出来，这更多地表现在他的态度上，包括对待纸的态度，对待颜料的态度、对待线条的态度，对待毛笔的态度，甚至是对待水的态度上。你也许不明白这一点，但是那些纸、那些线条、那些毛笔和水全明白这一点，它们很清楚——刘泉义不是一个轻松的人。

刘泉义自己不轻松，他也不喜欢轻松的土地，像那些灯火通明的大都市，像那些热气腾腾的发展中的小城市，他都不喜欢。

是的，有许多艺术家不喜欢城市，可是奇怪的是，他也不喜欢乡村，那些夏日里有金色麦芒，冬日里有残雪斑斑的北方乡村，他不喜欢，那些白日里水波涟涟，月夜里桥影横斜的南方景致，他也不喜欢。这些情景可以迷倒一百年前的凡·高、莫奈，可以迷倒今天的难以数记的中国画手，但是始终会有人无动于衷。就像眼前这个满脸胡须、表情木讷的刘泉义。

但是你要知道，刘泉义在内心深处是怎样一个激情澎湃的人，他的激情可以点燃每一张画纸，可以点燃每一支颜料，可以点

燃每一块金属，可以点燃每一段逝去的岁月，可以点燃黑夜中的大海，可以点燃你所有的想像。

每个人都可以知道，使他激情燃烧的就是他远方的苗寨，也是他梦中的苗寨。那里不是南方的都市，那里也不是北国的乡村，但是那里有大海一样的天空，那里有神在关爱的土地，那里有你梦中所有的色彩。那里有你永远近在眼前却又伸手抓不到奇幻的美丽。那里有理想以外的理想，那里有漂泊以外的漂泊。

在这理想与漂泊的背景中，刘泉义开始了他的凝视。这种凝视所触及的，便是他自己的胸襟与怀抱了。

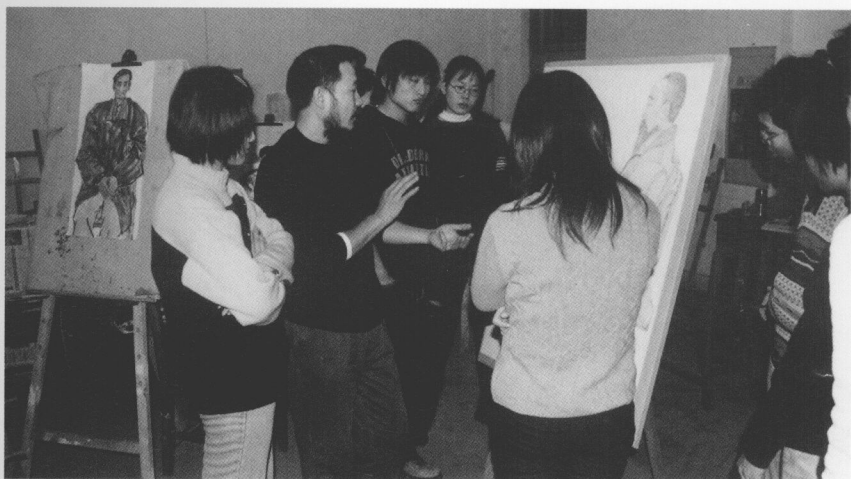
苗家女子所能感受到的阳光、空气与阴雨过后的潮湿与刘泉义眼中的世界重叠了，于是便有了宣纸上的银饰、绣绘，与淡定的神情。看着他画中的那些有着奇特的光华的异域女子，很难让人不去臆测刘泉义动机与激情。

我的解释仅仅是一种召唤，冲动对激情的召唤。

在其它生命感觉到陌生的时刻，刘泉义开始了自己熟悉的旅程，这不是跋山涉水的旅程。只有洞明的心灵才能解析：在这几平方尺的宣纸上，这旅程是显得那么的遥



■舞之蹈之



■授业解惑



■在韩国自说自画

远，甚至会耗掉你的大半个生命。

看看那些在微风中轻轻飘拂的衣纹吧，那些袖袍中的图案就是亘古的心灵暗道，会连接起快乐与忧伤。那些很少快乐的苗家女，那些很少忧伤的苗家女，只有她们的袖带，会在阳光下，发出像宝石一样的光芒。

刘泉义最终被这光芒所笼罩，他甚至会在这种绚丽面前显得无所适从。就像一个面对宝藏的孩子，但是和那些孩子不一样的是，他没有抚摸那些原来不属于他的东西，他开始的是自己的图解与想像。这种特殊的心灵上的占有最终会使他获得快乐与荣誉。这是一个向导的快乐与荣誉，也是一个艺术家的快乐与荣誉。

我一直有一种幻觉，刘泉义所描述的那些生命不是生活在山寨中，而是生活在海洋中，她们的背景深厚、辽阔，时常有阳光掠过，又时常会波澜起伏，这种深厚衬托了她们的从容与沉静，那不是波涛下铸就的沉静，那是与生俱来的沉静，这种沉静会在雨露下生长，会在阳光下生长，会在熙攘的街市中与你擦肩而达，让你兴奋莫名，而又无从回味。

刘泉义图解了这种沉静，从而拥有了这种沉静。他带着这种沉静在画室中凝视，在街区中穿越，在暮色中舞蹈，在大雨中漫步。

当眼前的一切浸在雨中的时候，只有刘泉义自己知道，那些画中的有着优美姿势的银饰，会在众人散去的时候，发出怎样的熠熠光芒，和着那如水的月亮，在等待着一cc次暗夜的来临。

水墨·古诗·闲心

——读刘泉义古诗意水墨人物画

在当今中国画名家中，刘泉义以其十余年如一日的“苗女”系列工笔人物画创作声名俱获，为人称颂。然而，在这同时也使刘泉义从事情发展的起初便因此而陷入惟恐流于时俗的深思……此前，笔者曾有拙文评述泉义工笔人物画的精善构思与绘制，并于文中影射出其迎合受众、放步“仕途正道”的一面。时隔两年，对他绘画形式上的那种迎合，我从心底有所理解：画家无论其秉性如何刚烈，他首先是个活生生的社会的人，即便是僧人也无法脱尽世俗对他的点滴现实性的影响。他可以有坚定的信念，但他不可能对现实视而不见。更何况，刘泉义还是个世俗之人。就泉义个人而言，他是个因循中国画传统的人。纵观中国绘画史，中国画发展的主流，本身就是迎合中国大众审美意识的，绘画形式是在求大同存小异当中发展和演变的。每一个画家都是从那条“老路”上走过来的。至于今后的路通向何处，如何去走，那是另一回事。刘泉义一直是顺着传统“老路”前行，并奢望能走出去的那种人。他至今还走在传统文人画的大路上。

文人画浓缩了中国文化艺术的精髓，以自娱的心态和方式，通过笔情墨趣借物抒情，来表达画家的灵慧，追求“诗中有画”、“画中有诗”（宋·苏轼）的诗画意境。在漫

长的中国书画史上，笔墨是物化书画者内在精神的关键。被书画家们视为生命；视为核心。唐宋以来的文人画更是突出地体现着这一点，并以墨加水，夸张其用笔用墨的外在表现力，协同用笔用墨中的内在结构力量，构成一个包容天地之理的神秘的水墨世界，而每一个痴心于传统书画的人，无不从这易写难名的“笔墨”二字入手，沉醉于这神秘的水墨世界。刘泉义近年的一批古诗意小品画，使我产生新的感慨。

诗意图，古来有之，其中不乏优秀之作，今人类似的作品也为数甚多。但大多流于平实的诗语解读，缺少诗情画意的升华创造，甚至有损古诗原有的意境。“诗是无形画，画是有形诗”（宋·郭熙）；“画不徒写形，诗不在画外”（明·李贽）。这是古人诗画一体境界要求的生动写照。也是今人进行古诗意图创作要达到的基本要求。然而，今人的生存环境与心态，已截然不同于古人。许多画家如果能够大体读懂古诗，已经算了不起的事了。因而，他们的古诗画浮于表面化，也完全是情理中的事。泉义的古诗意水墨画，则是在深刻感悟原诗意韵神采的基础上，用水墨画特有的语素加以重新建构，通过有形的方式，表现古诗文词当中溢出的无形的、充满情思的意象。当然，他

所选择的古诗意境是相类于他个人心境的。在他的画里，涌动的是他本人和诗人搅在一起的情与境，是古人所说的“天趣”、“人趣”、“物趣”（明·高濂）的合一。

倘若有人对刘泉义的工笔人物画中“从众”的审美表达方式有所非议的话，那么他的古诗意水墨画，则与画者本人相符，有一种通达古意而悖俗的高古格调。每一幅都透露出“达心适意”（北宋苏轼）的深稳和清幽闲寂的“玄意”，以及合则共道的“禅境”。这潜心师古，驱俗藏雅的深意，正是其“胸中实有，吐出便是”（明·李日华）的必然所在。他的古诗意水墨小品画，与他的“苗女”系列工笔人物画形成鲜明的对照：超越了“苗女”系列工笔画偏重展示技艺的层面，力求笔端气韵，而不拘泥于形似。“离形得意”，“情在形外”（清·石涛），达到了真正意义上的性情与心迹的传写，以今世人少有的寡欢，而合古代文人的“闲心”。离心于诗，寄情于画，以传统笔墨传其神，是文化和哲理的呈现。尽管画幅不大，但其间充溢着他借古及今绝于世人追“奇”求“新”的时病，体现其超然而微显孤寂的精神境界——雅静和自得的安适。这抑或是泉义沉迷于老庄所得的物化形态。其画中的人物，多为独处的文士，身居闲山幽谷、苍松、密竹



■指点迷津

和蕉阴之间，或把卷诵诗；或伏案小憩；或寒江独钓；或闲心游赏……引人步入世外桃源之圣境。

“诗文以意为主，而气附之，惟画亦云。无论大小尺幅，皆有一意，故论诗者以意逆志，而看画者以意寻意”（明·恽向）。画古诗意画尤能体现诗与画二者的关系。古诗本身已达到字、句、意韵——内容与形式的完美统一，如若再改用绘画来呈现其意韵并容入画者之心，这无疑使画家在笔墨运用上难而更难。因为我们赖以生存的自然中的万事万物本身固有一种合乎美的规律的秩序和秩序感；而古代诗人借物借景，以诗的形式抒怀，用文字建构了以时间的延续展开的，具有非可视形象的一种新的秩序和秩序感；然而古诗意画，则是在这新的秩序和秩序感基础上，重构更新的，具有可视形象的秩序和秩序感。泉义素来醉心于传统中国画，深悟古人“笔墨乃性情之事”，“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”（清·石涛）的圣教，于有笔墨无笔墨处观古人用心，孜孜不倦。在他的古诗意水墨小品画中，凭借他日课式的笔墨锤炼，将技艺推至求完美



■小孩吓哭了

之心的表现境地。力弃他从前水墨画中的“干”与“燥”、“笨”与“重”；力采润湿，浑清并用，为淡泊难画之意；力求画面的“远”、“静”、“深”。呈现“至平、至淡、至无意”（明·恽向），转至有意的形式美境界，弃绝时人有意造做笔墨视觉刺激而出“奇意”的流俗。有道是：“欲得妙于笔，当得妙于心”（宋·黄庭坚）。在泉义的古诗意水墨小品画中，人与物、笔与墨、意与韵，是相辅相成的三大层次：人与物的造型，为有别于客观物质结构，应物而象形的物质层的东西，旨在“不像之像有神，不到之到有意”（清·查礼），求获“气充神使而形生动”（《淮南子》）之妙，改变了他“苗女”工笔人物画被造型的“写实”所束缚产生的尴尬。给人一种饱含玩味的联想；笔与墨运用，自古画者推为至上，泉义视其为水墨画的生命。（我个人定名为超越层面）他将中国传统笔墨抛开客观物质固有结构的自律性结构——笔墨结构，提到了核心的地位。遵循前贤“气韵出于墨，生动出于笔”（清·布颜图）的至言，避免干、湿、浓、淡、焦的单纯玩弄，充分利用笔墨语素本身的结



■和女儿在一起

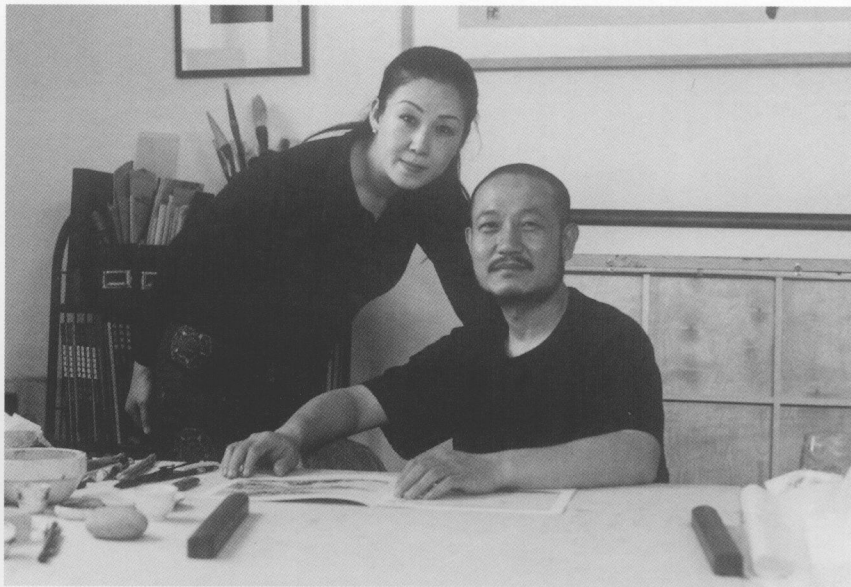
构及其艺术组合方式，从中寻求“雅”、“健”、“清”、“逸”之妙用，并求与物质层面的“象形”结构貌合，最终进入升华为意韵而获得水墨画艺术生命的灵魂层面。可谓“情凭虚而测有”（南齐·王僧虔），“神制而形从”（《淮南子》）的境界追求。

刘泉义的古诗意水墨画，无论内容还是形式都属于“传统型”的。对这种类型的水墨画作品，我们只能以传统的尺度加以评判，应该有别于他“苗女”系列工笔人物画的品评（“苗女”系列已对传统的造型观念有所改良，有中西融合的成分），任何以“现代”标准衡量传统中国画的方法都是不足取的。对刘泉义所画的此类古诗意画，仅以传统笔墨形式论其优劣是不够的，应当结合画家在画里所反映的对古诗理解的深刻程度综合评述。

刘泉义的水墨小品画，虽说逐渐为行家所看好，然而在社会上的影响远不如他的“苗女”系列工笔人物画。我想这只是个时间问题。我个人认为他的水墨画更能全面地反映自己。刘泉义的古诗意水墨小品画是水墨、古诗和画者闲心相合为一的诗画。

工笔，随感

我画工笔盛装苗女可以说是不期而遇的，那是1988年9月份为搞毕业创作搜集素材的贵州黔东南之行，那时的心境与现在不同，兴趣点在写意画和山水画上，对工笔画没有什么感觉，也没在这方面下过工夫和相应的心理准备。偶然间见到盛装苗女那繁杂的穿着佩饰时被吸引住了，并为之激动，虽是精美富丽，色彩明亮丰富，但传达出的却是“朴”的感觉，朴实厚重，美而不妖，华而不贵及浓厚的远古文化气息深深地感染了我。这样搞了自己第一幅工笔人物画创作《苗女》，没想到在第七届全国美展上获了铜牌奖，并被中国美术馆收藏。经过这次尝试增强了自己的信心，也奠定了这些年画盛装苗女的基础。用工笔形式表现盛装苗女在此之前基本上没有人涉猎，可借鉴的东西少，加之自己在工笔方面的经验不足，所以，一方面反复几次深入黔东南苗族地区体验生活，广泛搜集素材；另一方面则深入传统绘画的研习，从传统中摄取营养。坚持了这些年算是有了点眉目，也体会到了很多东西。我画盛装苗女虽具偶发性，但就题材上讲，和当时自己的审美需求分不开，错综复杂，繁密有序的苗族服饰正同自己对密体山水画风格的喜爱合拍，层层叠加，反复渲染，由薄积厚，不厌其烦



■和妻子在一起

地绘制才觉过瘾，才会觉得把自己心思全都释放出来并倾注于画里。把感觉融入绘制过程中的每一笔一墨，就像自己的血液由笔尖慢慢渗化开来留下精神的印记，通过繁复的图式传达自己的感觉和认识。

工笔画因其过强制作性，往往使人陷入一个误区或给人一种错觉，以为可操作性强就容易画而使一大批人加入这个行列，即使没有什么中国画基础或对中国画没有什么感觉的人也匆匆忙忙混入其中，制造出一派“假繁荣”的景象。这样招来不少人对工笔画的非议，这并不奇怪。因为有许多作品已游离出中国工笔画的“本真”，失去了

工笔画精神，跳出了工笔画“游戏规则”的范畴，不遭到指责也就奇怪了。工笔画的细微表现只是表面因素，是区别于写意画的一个样式，它并不是为工而工，而是以工达意。作为中国绘画的一个门类，工笔画有其自身的独特性和审美情趣。既同属中国画范畴，其理论基础与写意画一样，都是借物抒怀，写其意象，抒发心性，只不过没有写意画那么直接，而是娓娓道来。工笔画过长的制作周期，“感觉”上容易麻木，不自觉中陷入被动制作的窠臼，而忽略制作的目

的性，阻碍胸襟的抒发，所以在绘制过程中的自控性和自我把握能力极为重要，不能



□松荫诵经图 136cm × 68cm 2004 年

以某个局部的精彩而忽略了画里的整体感觉,为某一肌理而欣喜而被带入只图其表的怪圈,要时时审视画里的整体关系、物象与境界的关系,始终保持创意的原始感觉。工笔画中情境的营造和气息把握是第一位的,即使是一幅肖像画也是作者的情怀再现,具备“画面情绪”不只是一幅直白的写真。工笔画过多制作成分容易造成以象障目,得象忘意的后果,这就失去了“画”的意义,刻画物象的目的是营造画的情境,而不是以物及物。再者很多人放松了对线条质量的追求,以线造型是中国画的基本原则,无论写意或工笔都把“线”提到很高的角度。尤其工笔画对线的要求更严格。“线”有两个功能:其一是约其形貌,以准确的线条塑造完美的形体。其二是线的玩赏性,线条的精神性和其独立于象外的自身的审美价值,“线”提供给人的精神享受,线条的文化感,线条的“含金量”,线条的韵味,这是“线”的真正意义所在。具体讲就是线条要内敛含

蓄;沉着稳健圆润富于张力,灵动鲜活富于生机,入木三分的骨力和自然流畅的书写性及可品读性。线条的勾勒处处着力,提气凝神,慢慢地送回家。线的起收承转,来龙去脉,虚实方圆,干湿浓淡,粗细枯润,徐急快慢等节奏律同样是才情学识的体现。

工笔人物画历史悠久,值得我们学习的地方很多,针对传统要虔诚虚心,深入发掘有益于自己的东西。因为我们丢掉的太多了,许多优良的东西没有传承下来,这就需要我们从前人留下的遗产中去重新发掘和认识。溯本求源,续上血脉。因为文化需要传承与延续,不是断裂与遗弃,不能丢下古人的优良传统而不顾,去另起炉灶,崇西媚东,而偏离“本我”。针对“洋学”我们要擦亮眼睛,不然容易陷入“姥姥不疼,舅舅不爱”的两难境地。因为东西方各有各的“玩法”,不能以他人的“玩法”取代你的“玩法”,那样你的存在意义就没了,可以吸取他的某些长处纳入你的“玩法”程序,化为己有。中、西方的“游戏

规则”有着本质的不同。“在西方便是艺术也是科学化,而在东方便是科学也是艺术化”(×××语)梁漱溟(×××语)。试想两种互为反方向的东西怎么能接上轨呢?

之所以普遍存在着崇洋心理,说白了就是人家富咱们穷,所谓“人穷志短”。强势文化的形成在乎于强大的综合国力,中国盛唐时期不照样是东西崇媚中吗!要想行成中国文化的强大态势必须有强大的经济基础做后盾,“经济基础决定上层建筑”。愿国运亨通,和泰平安!中国画的发展有其自身的运动轨迹,随时代变幻而循序渐进,不以某人的意志而转移。机缘形成,不导自流。每一个进程都是由无数典型个案汇聚成大的脉络,在忽左忽右的变幻演进中不断修正、反思而走向她本有的康庄大道。说到底画画儿是自己的事,什么样的人画什么样的画。只要把自己想要做的事情做好,把自己的理解与认识通过画传达出来,这或许对中国画的进程还有些益处。



□银装 208cm × 137cm 1997年



□凝 73.5cm × 107.5cm 1993年