

16
畫
書
PAINTER

畫家

在商業性與實驗性之間

廣東美術特輯

黃一瀚

東方的天堂

王季華

大花系列

楊小彥

在藝術時尚

的背後

李公明

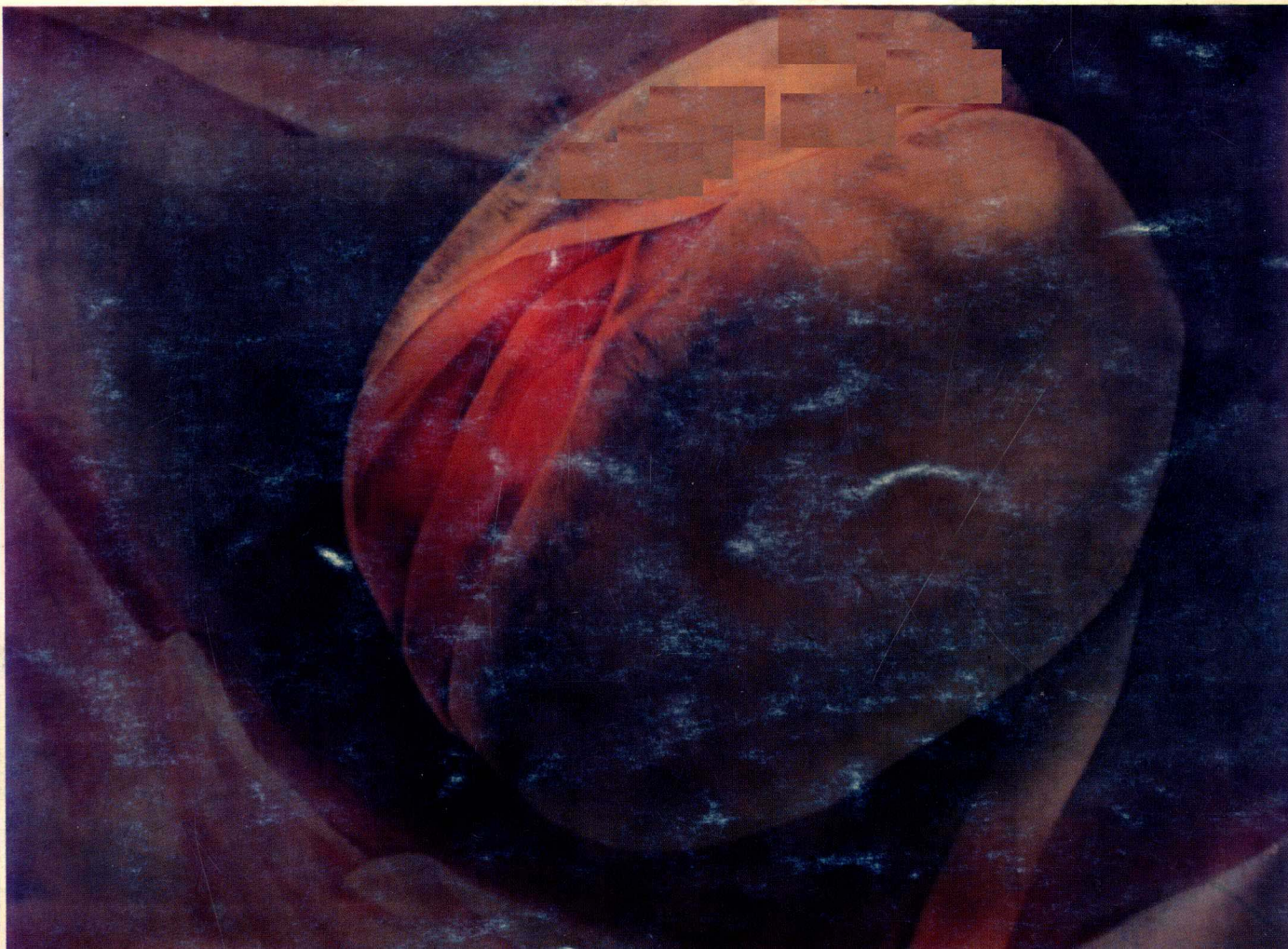
黃新波：一個

真正的理想主

義戰士

大尾象工作組

作品展



湖南

美術出版社

《畫家》編輯部



徐 坦《90嘉士利》

(綜合材料, 1991) 180×180CM

畫家叢書

主編 蕭沛蒼
副主編 鄒建平

執行編輯 陳 侗
技術協作 楊小彥
編輯 《畫家》編輯部
出版 湖南美術出版社



22318062

告讀者

《畫家》問世以來，一直以叢書的形式出版，遵照國家新聞出版署圖書司綜合處關於“不要用以書代刊的形式出版”的建議，《畫家》決定在獲行正式期刊號之前，暫停出版，特敬告讀者。

《畫家》編輯部

廣東美術特輯

畫家

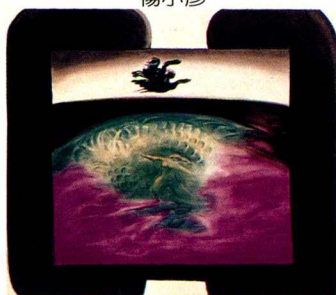
在商業性與實驗性之間



陳 侗



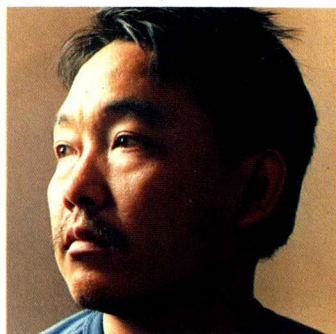
楊小彥



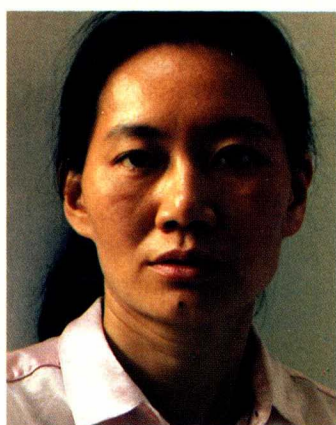
黃一瀚《東方的天堂》

批評與方法 文

黃一瀚 2-5
自然之謎？形相之謎？（張衛批注）



黃一瀚（小敏）



王季華



陳劭雄 林一林 梁鉅輝

美術評論 文

楊小彥 26-32
在藝術時尚的背後——影響廣州藝術的若干因素

問題討論 文

為什麼廣東沒有新潮美術運動——25種回答 16-17

人物專訪 文

與王肇民先生的談話 8-10

畫家傳記 文

李公明 36-37
黃新波：一個真正的理想主義戰士



黃新波和他的外孫女金彤

黃新波 37
悼念珂勒惠支

金 彤 38
黎明之獻——回憶我的外公黃新波

畫家隨筆 文

黃一瀚 原創與涵蓋 20-25
徐 坦 電子遊戲與繪畫 6
王季華 大花與我 12
周 湧 無題 34

當代畫家 圖

徐坦作品6幅 王肇民作品2幅
王季華作品6幅 郭華中作品5幅
鄧箭今作品5幅 李正天作品3幅
阿魚陶藝6件 魏虹作品1幅
黃一瀚作品16幅 余華作品1幅
馮峯作品1幅 沈軍作品2幅
陳肇基作品1幅 宋小敏作品1幅
吳永君作品1幅 陳海作品3幅
周湧作品6幅 黃新波作品6幅
金彤作品1幅 姬德順作品2幅
大尾象工作組作品展 胡志穎作品5幅
張藝作品1幅 張路江作品4幅
左正堯作品1幅 楊詰蒼作品1幅 陳侗作品1幅

黃一瀚

藝術之謎？

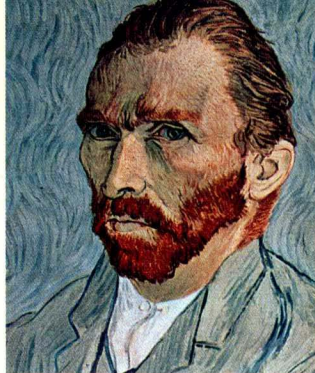
自然之謎？

——對藝術形相法則與自然形
相法則的探索

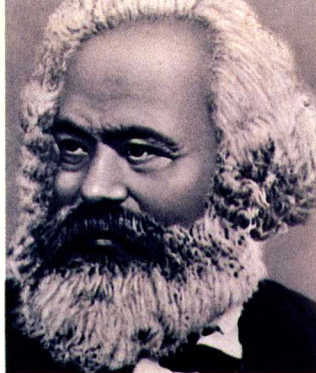
張衛批注

對待畫家的理論，也許不必象對待理論家的理論那樣求全責備，但理論從不考慮寫作者是一個畫家而不是理論家（事實上，“理論家”這一稱號太籠統，其身份和責任也太不明確）。本文作者曾多次請張衛對文稿提出批評和修改的意見，而張衛也沒有將批評庸俗為吹捧，雙方面對的是一個嚴肅而非戲謔的命題，無論討論這一命題是否時機成熟。將原文（其中雖然已參入批注者修改的成份）和批注同時刊出，這種做法純屬編者的靈機一動，目的是為了讓讀者對原文甚至批注作出真正的批評，同時也想在“非職業”理論家中間提倡一種勇於思考和“批評與自我批評”的學術精神。

——編者



文森特·凡·高



卡爾·馬克思

人的形相與人類文化的形相

請

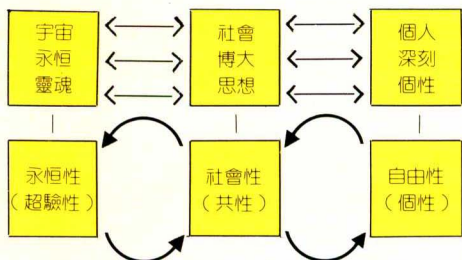
眯起你的眼睛，感受上面三位偉人的面相（圖1，圖2，圖3）。接着，再仔細地比較三人富有個性的目光，你可以感應到三個不同的世界：

芬奇老人的目光深不可測，它是整個（物質）宇宙真實的、天然反射的魔鏡，它具有宏觀的屬性。

凡·高瘋子充滿血絲的目光，閃爍着一種天性的、極端個性的、自生自滅的火光。它與芬奇的目光相比，前者是永恒的、超驗的，後者則是瞬間的、欲望的。

馬克思的目光，顯示了一種人的理性和智慧，它是堅定的、理想的、肯定的、權力的、控制而又有力量度的。與芬奇的靈悟和超驗相比，它是穩定的和經驗的；與凡·高的自然狀態的真實相比，它是意志的真實。當然，他不是宇宙真實意義上的藝術家，而是歷史現實意義上的藝術家。

永恒的缺陷產生了人類，人類產生了缺陷的文化。以上三位偉人的目光形相所顯示的三種感覺，構成了人類文化的三種形式：



以上三種文化形式，在人類文明的進展中周而復始、不斷轉換。

造型藝術的形相

一、內形相

首先我們用上述觀點來總結中國造型藝術的內在形相，它們可用三個符號加以概括：



①內聚力相

②外張力相

③自由隨意相

開宗明義即提出人、討論人，就是對人的認同，是否對世界不公？

芬奇是老人嗎？“老年芬奇”可否？

凡·高是瘋子嗎？“瘋人般的凡·高”可否？

△我的批評不只是針對你的，更多的是針對我自己、針對所謂藝術家、針對人。

寫文論，不管是全面的還是絕對的，最好不要給人留下思維的把柄，要編織自己嚴密的蛛網。要不，干脆不較密，散狀的模糊迷離，這是另一種極端。平白易懂的表皮，深藏不露的內核，這才是最高明的方式。

宇宙產生了人類，差別產生了民族，行為產生了藝術，過錯產生了文明。……

（此段批注仍為偏頗，因為太有針對性。）

關於“漏洞”的批評：上節全部用西方人作為例証，這一節怎麼又是“中國造型藝術”呢？它們之間的“同一性”和“不二性”在哪？人們將怎樣看待這個立論？從思維上說，東西方並不同一，若只用差異的方式來設問和舉例，而又並不用差異或同一的方法來論証，是否造成思維上的“漏洞”？

①內聚力相：它包含一切，有着宇宙般的和聲；在近似於絕對的靜止中蘊含着巨大力量；它由一個心點控制，氣的流動是互對和均衡的。

代表性作品：霍去病墓石刻（圖4），青銅器（圖5），範寬山水畫（圖6）

②外張力相：內聚力相在外力的壓迫下，造成氣的流動在某一點上的唐突，於是，內氣便向外釋放。這種氣的釋放仍是有制的，非由心制，而由靈制。

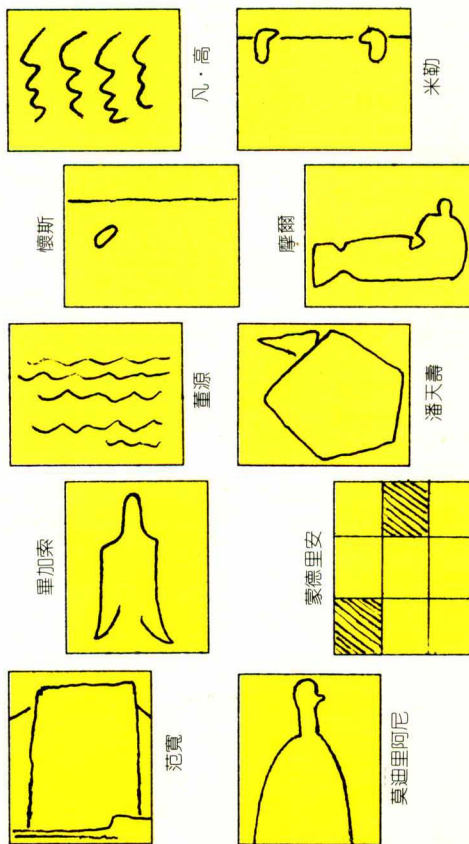
代表性作品：中國漢唐時期石獅像（圖7）

③自由隨意相：一種個人主義的表現符號，充滿個體生命意志的覺醒和自由自在的創造力。它突破了上面兩種由於深厚東方傳統積淀而成的規範，表現為一種個人的、自由隨意、自然而然的形式。

代表性作品：文人畫（圖8）

以上三種造型藝術的內形相，在中國造型藝術史上周而復始、不斷轉換。

二、外形相

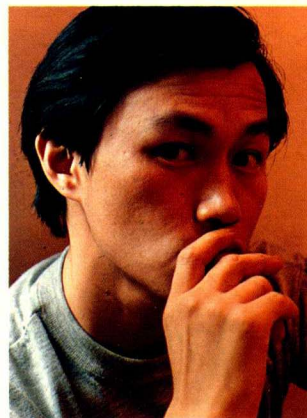


幾種形相的“圖式”富有創意。

“個人主義”？

中國沒有過得到充分發展的人主義，（如果參照西方的標準）也沒有過徹底的“個體生命意志的覺醒”，更多的可能是“精神上的個人主義而行為上的集體心理”。

以形相來談藝術法則，並有圖例，這很新穎、鮮活、具體、不空洞。提出“形相”，並有自己的理論闡發，獨立、罕見。



張 衛：我們需要的是毛澤東同志式的謀略——洞察

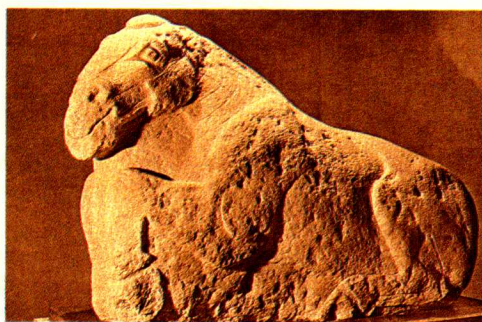


圖4



圖5



圖6

圖7

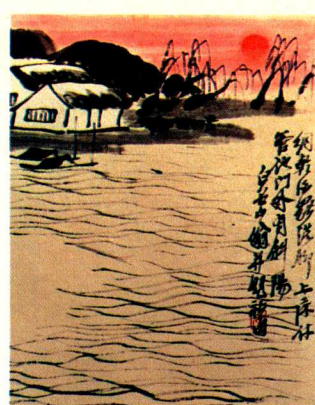


圖8

外形相是藝術大師們各自獨特氣運的凝聚點——人的視覺是獨特的，藝術家是獨特的，畫面是獨特的，作為畫面骨架的外形相更是獨特的。

外形相可分為整體外形相和個體外形相（如圖18所示）



圖18

整體外形相指構成畫面的大的節奏關係。個體外形相是指在大的整體外形相的前提下，把握具體形的塑造，對局部形象進行的深化。整體外形相與個體外形相是有機統一的，在藝術家的風格形成過程中起着決定性的作用。

“外形相”與形式、構圖、造型等概念的區別：

形式、構圖、造型等概念所包含的是無定數的多方面因素，而外形相則特指從已形成風格的大師作品中去掉其它因素後，所剩下的最抽象、最概括的象形符號。

我曾想用上述內、外形相的概念寫一部世界美術史，用其圖式去分析每一位大師的作品並作出評價。同樣，音樂史也可用磁帶來寫，只要給與每一位大師幾個抽象符號就行了。

中國新潮美術運動在理論上並沒有提出人們所期待的新的藝術創造的標準。李小山對中國畫以及中國畫家的評判僅停留在感性區別上。因此，人類文化形相和造型藝術的內外形相應當成為藝術家們的觀察方法和創造方法，二者構成造型藝術的本質。它既符合造型藝術的視覺特點，又是造型藝術的“形而上”；它超越歷史、社會、道德，成為藝術的唯一途徑和評判標準。

負面的思考：

藝術家不再獨特。因為大家都獨特了，就無所謂獨特，不獨特也獨特。“多極”仍是一種後現代的特征，我們能否在思維上超越（跨過）“大魚吃小魚，小魚吃蝦米”式的“後現代主義”？從而達到“無極”的思考？

可否將那些不是通過明確的“形”，而是通過觀念、色彩或其它來表達思維的藝術家與通過“形”的藝術家加以區別和說明？當然，這又將涉及到文化背景的問題，你的命題太大，不好說。

何謂“抽象符號”？要說明確，不然干脆別說。

中國新潮美術沒有理論，因為沒有真正獨立的理論體系。

“本質”是很現代主義的說法。現代主義常常賦予世界某種本質，到了後現代，世界變得沒有本質，或缺乏任何本質。

何謂“造型藝術”的“形而上”？

如果是唯一的，那麼過去和將來都不會有標準。“唯一”是一種窮途末路的說法，這種說法是對藝術的不寬容。對別人的不寬容首先是對自己的不寬容。

我所體悟的終極太極圖相

古老的陰陽兩極圖式單一地說明了構成物質的兩方面及其玄而又玄的運動規律，却未能揭示陰陽兩大物質各自運轉以及兩者相互結合、相互排斥究竟是受到何種意志支配的問題。中國先哲老子說：道生一、一生二、二生三、三生萬物，這裡的“三”僅是一個例比數嗎？為什麼不說“一生萬物、二生萬物、三生死呢？”

我曾試圖回答這樣的問題：人是自然的一部分嗎？人是自然的一部分，那麼……，人不是自然的一部分，那麼……；永恒的自然意味着和諧、均稱、完美，人類的誕生却意味着缺陷的誕生。永恒是一種自然，缺陷的人類又是一種什麼樣的自然呢？我們認識到的自然界的規律是否就是自然界本身所固有的規律？

人類曾視形態物質為宇宙唯一主宰，認定引力、場、能、時間、空間都只能在形態物質中發生。然而，弱電強三力統一性已使物質不滅的神話徹底破滅。那麼，形態物質之外還有沒有非形態物質？非形態物質之外又還有什麼呢？

科學家中的優秀分子在相對論的規範之外提出了八種平行世界宇宙論：宇宙間光速極限論；正時間的物質與反時間的反物質並存論；宇宙泡泡論；四維空間以外的額外維卷起論；超級綫串論； $\frac{1}{2}$ 自旋宇宙與異常自旋宇宙并存論；靈魂引導論。這些新理論與傳統的陰陽太極圖式所揭示的理論相比，似乎更加光怪陸離、荒誕無稽，但更具備能推動人類進步的實在性和可能性，啟發人類從更大的空間、更新的思維層次去解釋世界。

傳統的太極圖式已不能極致地甚至可能錯誤地解釋世界，將人類引入一個有着強烈慣性的“偏”世界，并有窮途末路之感，這已成為我們試圖拓展世界空間的障礙。所以，重新創造或在傳統的太極圖中注入新的成份將是至關重要的。

為此，我思索過以下的圖式：

“三”是指多數，而在你這裡，“四”成了限數，因此，你的未加說明的疑問變得無意義。

人不是自然的一部分，人就是自然（這也並非所謂“天人合一”）。如果說人是自然的一部分，人便會去占有還未成為他的那一部分的其它部分。這樣，自然和社會就要受到傷害。

要特別小心地使用“永恒”這樣的字眼，它有假模假式之嫌。我寧可用“瞬間”，或者什麼也不用。

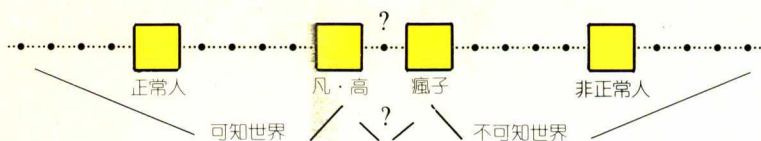
“永恒”就是一成不變，沒有一成不變的“永恒”。

“假模假式”是時下藝術界的流行病。還有其它流行病，比如：“花榮子”、“獻花籃”、新的不實之詞、急功近利等等。

文字要盡可能少寫大話和吓人的話，少寫使人不明白的話。

高深莫測。

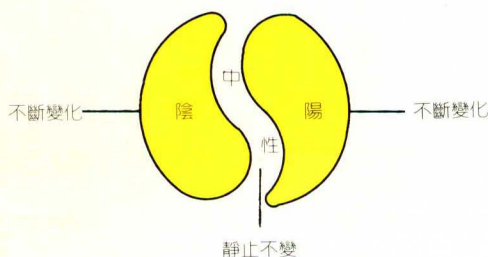
這種提法殊為少見，很有見地。太極圖式從來就只是一種人類對世界進行理解並加以表達的方式。



凡·高在似醒非醒的情況下創造的藝術最接近真實的生命，而凡·高一旦向真瘋子那部分靠攏難道就失去意義嗎？這時候，上帝對他說了些什麼？他們之間的制約點究竟是什麼？

事物存在着一種超出人的理解範圍之外的自然力量，一種相對的、靜止的、我們有時也能感覺到的控制點，這種控制點就是“空”。

傳統太極圖式以陰陽作為簡述自然本質的唯一力量是有局限的。在宇宙中，存在着比陰陽更偉大的“中性力量”。於是，世界應當存在着一種終極的太極圖式：



中性作為一種獨立於陰陽之間的支配陰陽的控制力，它的運動方式呈靜止不變狀。只有這樣，才能解釋自然界中存在的相對靜止不變的現象，如四季的春、夏、秋、冬等。

我還思考過下列問題：

是否宇宙不止以上一種太極圖形，而應有○、□、△，即圓形、正方形、等邊三角形。根據永恒的周而復始的原則，我作了如下試驗（圖19）：如果在正方形的四個角點上用均等的力向內推壓，結果是四角的頂點與中心點重復成一點。因此，這個正方形屬於復歸的永恒圖式。等邊三角形為正方形的一半，也應屬於永恒圖式（圖20）。長方形則不然。如果也用同樣的力量（取45度角的着力方向）向四角推壓，它的四個點便不會與中心點重合，而將在中心線上出現兩個虛心點。所以，它不符合永恒原則，而符合人的缺陷原則，屬於人的文化圖式（圖21）。

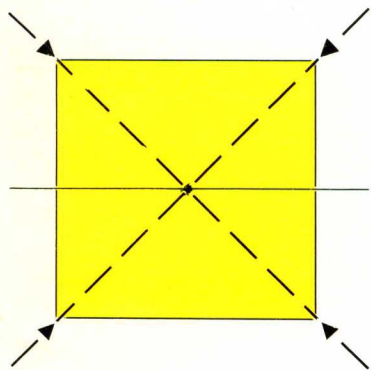


圖19

這是一種偏頗的立論。難道只有凡·高才最接近真實的生命嗎？人民羣衆就不算最接近真實的生命！不管以何種方式死亡，死亡就是真實，就是生命。

“正常人”可否有“不可知世界”？“非正常人”可否有“可知世界”？我們要做的事情是：打倒凡·高，因為他已成爲絕大多數藝術家的模式，他越是一座高山，便越是一個重大阻礙，阻礙了人們對藝術的理解。我們必須在我們的體內清除別人的垃圾。打倒凡·高一如打倒畢加索和杜尚。當然，更要打倒那些自封爲藝術家的藝術家。

讓凡·高、杜尚、畢加索以及他們的世紀兒鬼去吧（事實是他們已經見了上帝）！而現在，有許多藝術家，在還沒有到該見上帝的時候，也急功近利、披星戴月地趕着去見上帝，放松了“革命警惕”，心甘情願地上當受騙，因為沒有自己的思維模式，便自覺或不自覺地“假模假式”起來。

“上帝死去”一個多世紀以後，“自我”成了上帝。現在，“自我”也已跟着它們的“領導”和“路綫”成爲過去。沒有什麼值得我們尋找的了。21世紀在向我們招手，非近視者應該看到並作出對“世紀風云”的預測。我們需要的是毛澤東同志式的謀略——洞察。

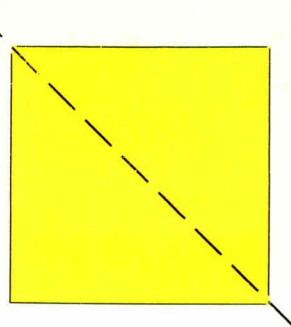


圖20

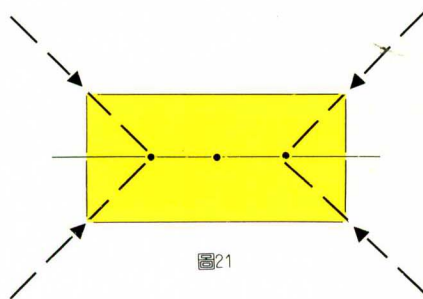


圖21

自然應有三種原自然方式，它們由○、□、△三個原始圖式作代表。如果將其串起來（如圖22所示），并規定其運動的方向（左、右、上、下），也許就能夠解答世界所有的一切——包括預知、後知、生死輪迴、物質與時間等等，爲我們進入另一個世界找到一條通道。

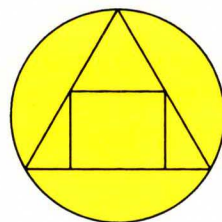


圖22

結論：

我所思索的終極太極圖式以及三種原始圖式新組合中體現出的思維方式——邏輯思維、個體完善思維、全方位思維，是否也陷入到人類慣性所導致的自然觀的規範當中？是否也屬於無法擺脫慣性束縛的感知性錯覺？我不知道。我們要改變人類的命運，要找到通道的鑰匙，就必須創立並完成某種嶄新的思維。如果說人類目前已掌握三種思維方式（傳統思維、反向思維、悟覺思維），那麼，很有可能創造出第四種思維，這是未來的希望所在。■

從表面上看，這就是西方式的邏輯圖式，有核心、見理性、心眼不壞。太極圖不見得是什麼好東西，但它流動，見感性、有理性、有氣、有韻。

這種思考很自覺，有價值。

對思維的希望是我最大的希望。對未來思維路向的思考也是我目前的思考。對所謂“人類”和“藝術”而言，這已成爲實質性的課題，而不僅僅限於“觀念”、“概念”、或者“形象”。



攝影◎ 張海兒



《章魚》之二（棉布油畫，1989）130×108cm

徐坦

人類發明了包括繪畫在內的種類繁多的遊戲方式，現代高精技術的發展，日益提高着遊戲方式本身干預和超越“審美”活動的能力。人們在家中“經歷冒險”而不是“陶冶性情”，對於繪畫者來說，參與某些遊戲或干脆將繪畫當作遊戲也許正是生命沖動的直接體驗，同時也與現代生活方式緊密相聯。正如我們不能認定一個玩音響的人必然是一個音樂愛好者一樣，一個玩遊戲機的人也不一定就是無知少年或浪蕩公子。我在一個偶然的情況下接觸到電子遊戲機，結果體會到一種從未有過的精神上的充實和激越。

電子遊戲與繪畫

《漁市上的漁民》（麻布油畫，1987）176×172CM

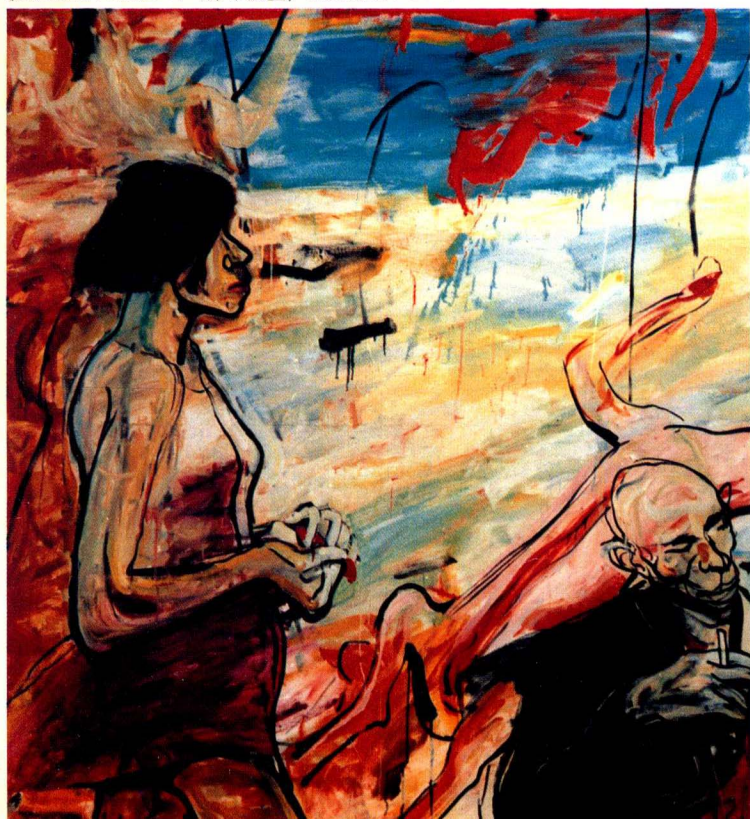


電子游戲要求操作者以來不及思索的方式敏捷地捕捉任何稍縱即逝的機會，當游戲遇到意外挫折時，游戲者的激情因受到阻碍而脹滿，便急切地希望重來一次。電子游戲能提供這種機會，生活中的許多“真實的”事情却不可能“重來一次”。游戲象繪畫一樣能為人的生命意志提供冒險和假想成功的機會，其中的任何挫折都不會帶來現實的傷害，你可以盡情地通過游戲或繪畫去報復和打擊你的敵對勢力，盡管在現實生活中你也常常成為被攻擊的對象。電子游戲的操縱過程能幫助人超越功利，進入一種全封閉的、極其抽象的、充滿奇特形象的形象世界中，繪畫是否也應當如此呢？

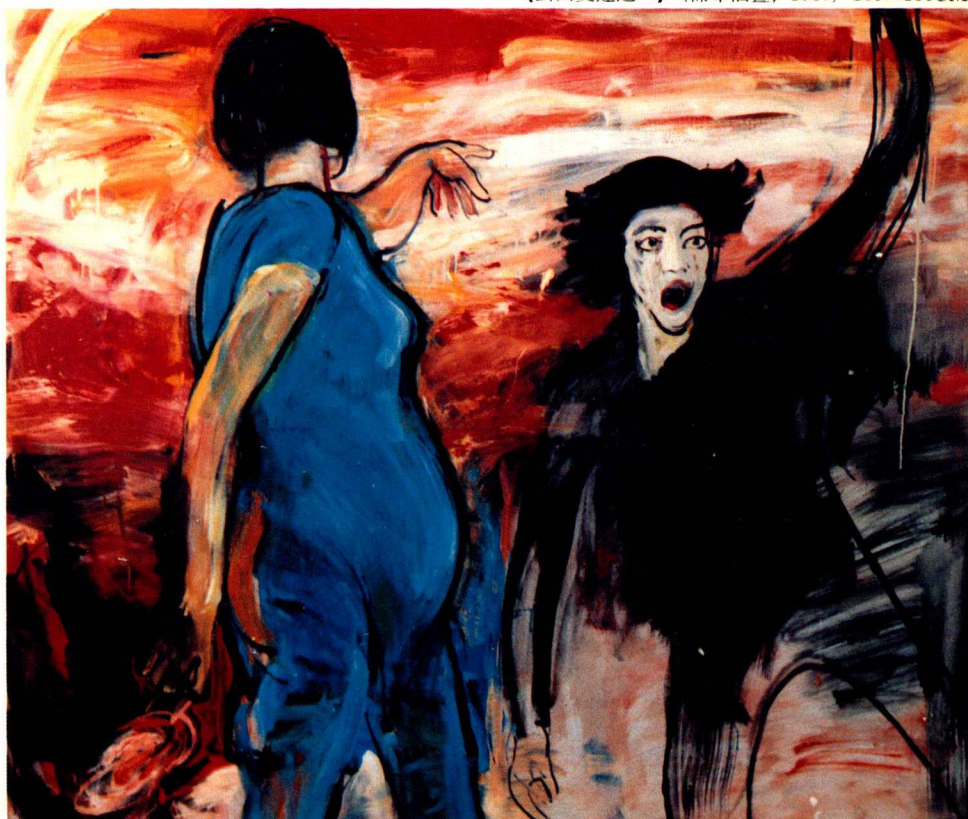
《廣州綜合肉檔之十》（麻布油畫，1986）170×140CM



《廣州綜合肉檔之九》（棉布油畫，1986）160×135CM



《公共交通之二》（棉布油畫，1987）160×136CM



與王肇民先生的談話

一幅畫好似一幢房子，它可以使觀眾從四面八方走進畫面……

(時間：1991年3月的某天，地點：王肇民先生住所，人物：採訪者、王肇民、王季華)

王先生，您來廣州已有三十多年了吧？您覺得廣州對您的藝術形成有沒有一定的影響？

自然界的美麗和氣候的溫暖對我有影響，因為廣東的自然界色彩比較豐富。另外，三十多年來，美術界對我的排斥也給了我影響，我能將他們的排斥行為當成一種鼓勵的力量。但他們現在是不是完全不排斥我呢？不。比如我的國畫、我的素描、我的詩詞成就，他們就未必承認。我被說成是一個只會畫水彩的水彩畫家，甚至只是個善畫靜物的靜物畫家。其實，我比任何人都全面。我會西畫，也會國畫，會素描，還會作詩填詞寫畫論，就這一點長處來說，任何人也比不上。我的聲譽在羣衆當中，排斥我的是一班官僚，

或者是某些別有用心的人。有人說，我的性情如果隨和一些，我會有更高的地位。我說，我不要那個更高的地位，我要照我自己的理想行事，照社會的、自然的法則行事。不能因為某些利害關係而改變自己的態度，放棄自己的理想。不然的話，我就成了一個投機分子。

“投機”該怎麼理解？

一幅畫畫完之後，如果畫得好，既可為政治服務，也可為人民服務；既可賣錢，也可升官。但是，作畫時你不要想到這些東西，不要把它們作為方向或道路，腦子裏應當只有藝術。藝術有其不依賴於任何條件而獨立存在的自身價值，違背這一點就難免投機。

您主張為藝術而藝術？

是的。以前我也主張為政治而藝術，但後來我改變了這個觀點，因為藝術的自身價值中已包括了為政治服務。

可是，當很多人缺乏自信的時候，他們所謂畫好畫壞的標準其實就是畫廊的標準，或者是全國美展的標準。

不行，我們要放眼世界，以世界的最高標準為標準。比方說塞尚，你可向他學習，但同時又得超越他。塞尚的畫是有缺點的，一是基本功差，二是有粗無細。找到了這兩點，你想超過他也不難。總之，既要放眼世界，目空一切，又要低聲下氣，向任何大師學習。不要為任何派別、任何作家所限制。

您剛才用了“作家”這個詞，您是有意還是無意？

“作家”範圍大，“畫家”範圍小。

那您是作家還是畫家？

我剛才說過，除了畫畫，我還會作詩填詞寫畫論，可以說，我也是個作家。

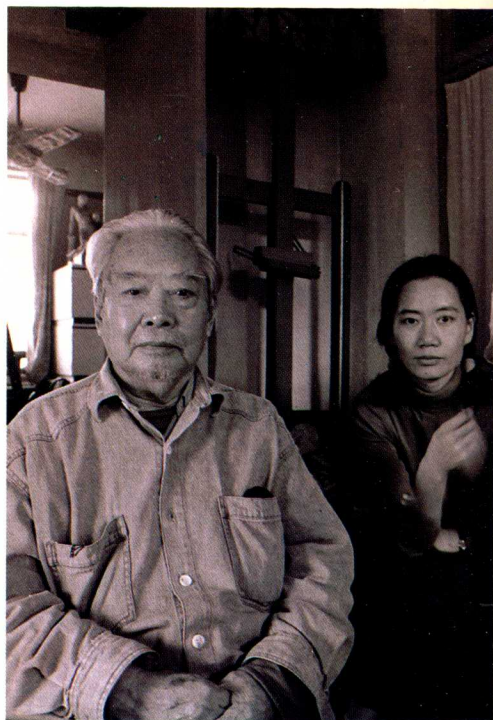
(王季華插話：有人說您屬於塞尚體系。)

沒有這回事。

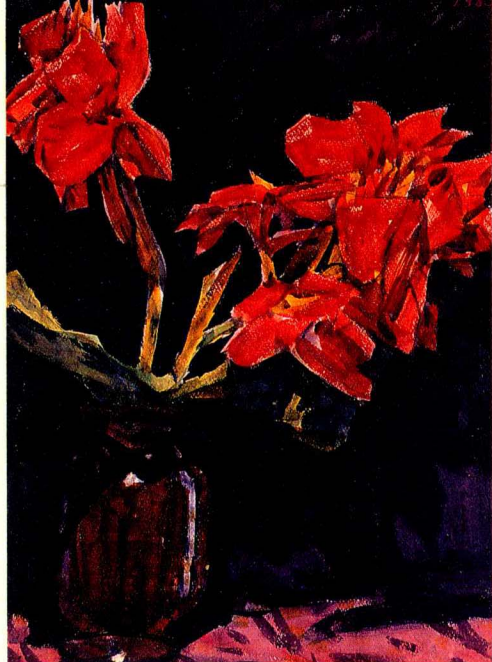
您與塞尚有沒有共同點？

共同點就是質量感。

王肇民《可可》(水彩 1985) 39×54cm



攝影◎ 張海兒



王肇民《美人蕉》（水彩 1982）45×54cm

不同點呢？

李可染說我比塞尚畫得好，這可不是出於私情。塞尚的畫中沒有古典派素描的成份，所以他的人物畫不如德加。我的畫既學習了印象派的色彩，又學習了古典派的素描。老、中、青，懂畫的和不懂畫的，老派和新派畫家，都喜歡我的畫。這並不是什麼雅俗共賞，而是由於我不受派別牽制，全面發展的結果。

看來您最適合做藝術界的統戰工作。

（全體大笑）

您的素描主要受誰的影響？

我學素描有兩個轉變：我在杭州藝專學習時，那裏盛行的是以印象派為主的素描，我後來發現那是錯誤的，錯誤就在於以色調為主，不行。南京以徐悲鴻為代表的素描是重組織結構的，對我的影響不小。我在中大藝術系學習了半年以上，由以色調為主的素描轉變到以組織結構為主的素描。其次一個轉變是，不管南京的老師也好，杭州的老師也好，都是講畫素描要從大體出發。後來，我從歷代大師們的素描集裏未畫完的作品中發現，大師們都不是從大體着手畫素描，而是從局部着手畫素描——大體着眼，局部着手，這一點很重要。米開朗基羅是這樣，安格爾也是這樣。此外，我還向雕塑學習，所以我的畫有雕塑感。

那麼南京和杭州的“大體着手”又是從哪裏來的？

不知道，可能是他們的老師告訴他們的吧。

王先生，假如外界存在着某些對您的排斥，我想不是針對您的畫，而是針對您的理論。比方說，局部着手這種觀點，很多教素描的人是不會同意的。

可能不會同意。過去我反對內容決定形式，提倡“形是一切”、“沒有形就沒有一切”以及“人當物畫，物當人畫”等觀點，就遭到了很多人的反對。真理往往只在少數人當中，而成功的也只有少數人。

但是人們却喜歡您的畫。

我的畫是我的理論實踐的結果。一幅畫，好似一幢房子，它可以使觀眾從四面八方、各個門窗走進畫面。喜歡造型的可以欣賞造型，喜歡色彩的可以欣賞色彩，喜歡筆法的可以欣賞筆法，喜歡格調的可以欣賞格調，仁者見仁，智者見智，豈不更好？即使在素描中，我也不排斥從大體着手，不過從局部着手可以使畫面更有生命力和新鮮感。畫的遍數太多，生命力就喪失了，這對於素描的好壞是起決定作用的。

您最崇尚哪位西方大師的素描？

我崇尚文藝復興的大師們。文藝復興的大師們的造型是現實與理想的結合，這永遠是素描的規範。此外，我從雕塑中體會了素描的製作方法和力量，所以我的素描有雕塑感。

但是您的畫並不象文藝復興時期的。

不象是自然的，畫成文藝復興時期的樣子反倒不好了，藝術要有時代氣息。

那麼，水彩畫方面有您最喜歡的作家嗎？

世界上水彩畫家不太多，或者多而我不知道。我的水彩畫受油畫的影響很深，也受

新世紀出版社

姬德順 插圖

作者 姬德順

編輯 梁培龍

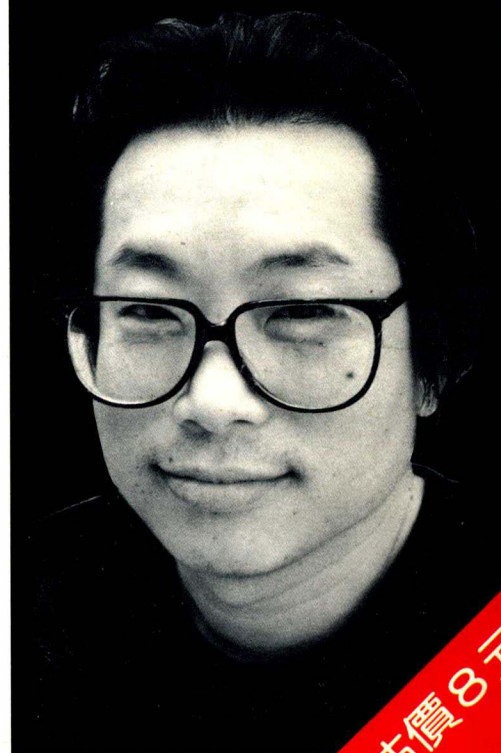
裝幀 吳偉

24開本 收入作者近年來精心
繪製已刊和未刊插圖80餘幅

預計1991年11月出書

零售：全國各地新華書店

郵購：廣東人民出版社讀者服務公司
廣州市大沙頭四馬路10號 郵政編碼510102



估價8元



億萬人前誰識我，
百千年後幾名家。

摘錄王肇民詩句

素描和國畫的影響，而不是單從水彩畫家那裏學習水彩畫。這正象我的素描一樣，不是單從素描畫家那裏學習來的。

您覺得您的畫在變嗎？

我聽其自然。條件發生了變化就變化，我不能為變化而變化。

您覺得您女兒的畫變化大不大？

她的畫變化不小，這是她自己體會、自己學習的結果。變化要建立在對藝術的體會和對事物的觀察上，這樣才能夠做到講話句句有根據，作畫筆筆有根據。要麼有事實根據，要麼有理論根據。變化也要有根據。

抽象畫有根據嗎？

我看可能有它自己的根據。有些抽象畫家在藝術形式上花費了很多心思，這正是根據藝術規律考慮問題，是在藝術規律上找根據。現實主義作家通過現實事物表現藝術規律，而形式主義作家則是直接通過點、綫、面表現藝術規律。所以，抽象畫和具像畫在畫面上只有表現手段的不同。

您覺得中國的年輕一代畫家有希望嗎？

我覺得是大有希望的，但如果被名利迷住了心竅，就可能大大喪失其靈感，損傷了成就。

您對現在的美術思潮有何看法？

很亂，但逐漸走入正道。

您承認有代溝嗎？

承認。代溝是由學習範圍形成的，也是環境和條件造成的，証之於過去的美術史，代溝永遠存在。

（王季華插話：您覺得我和您的代溝明不明顯？）

很明顯。

表現在哪些方面？

在藝術觀點上和作品上。

您贊不贊成她現在的做法。

贊成，但將來可能還要變。

取得認同不就沒有代溝了嗎？

認同不是相同，代溝依然存在。

（陳侗根據錄音整理，並呈王先生審閱修改）

封面：

王季華

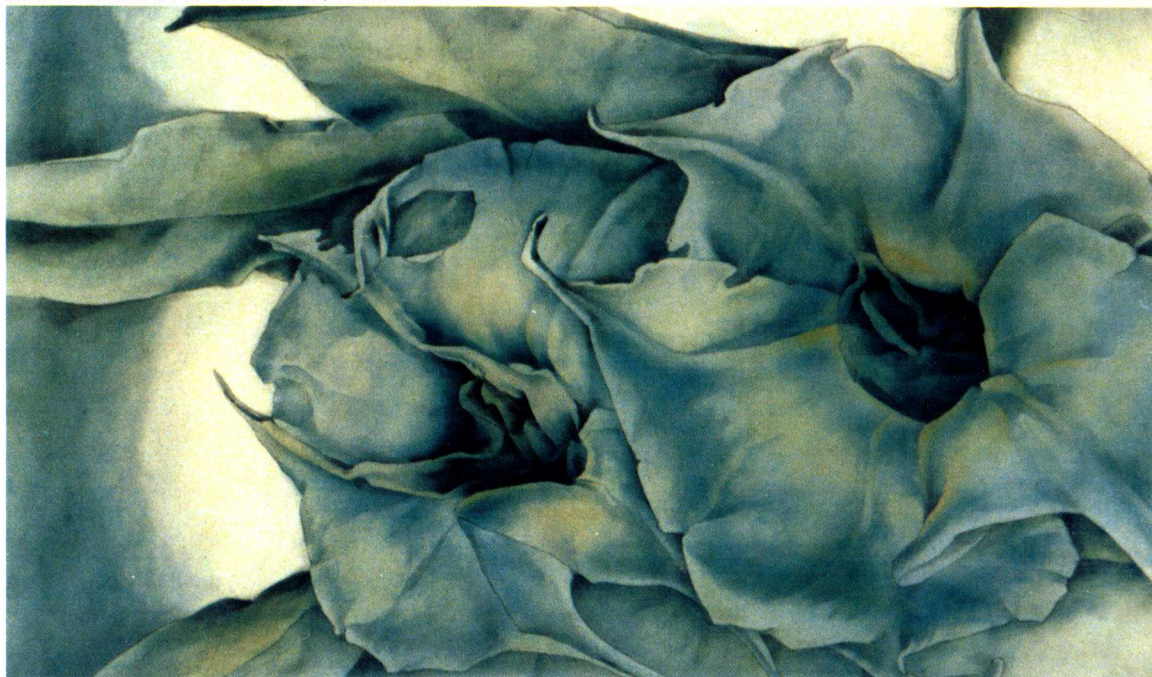
《皇后》之一
（絹面彩墨 1990）

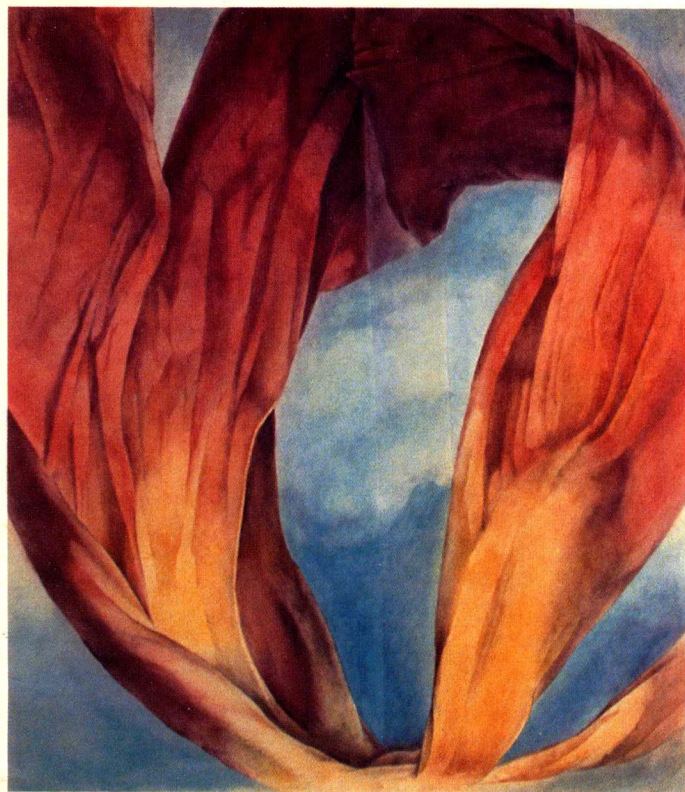
118×80cm



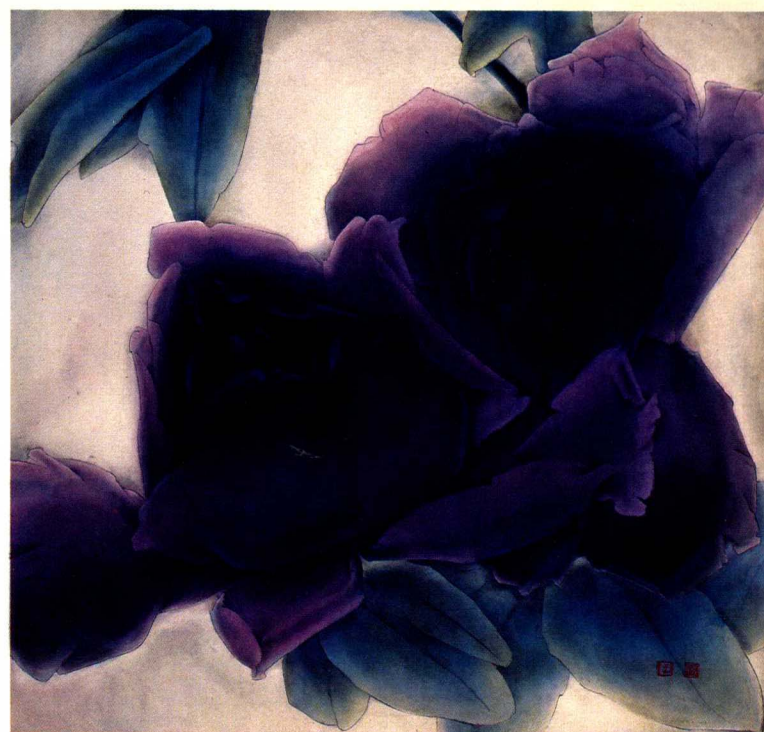
王季華：物當人畫，借花喻人。

王季華《芳名卡門》（絹面彩墨，1989）80×48cm



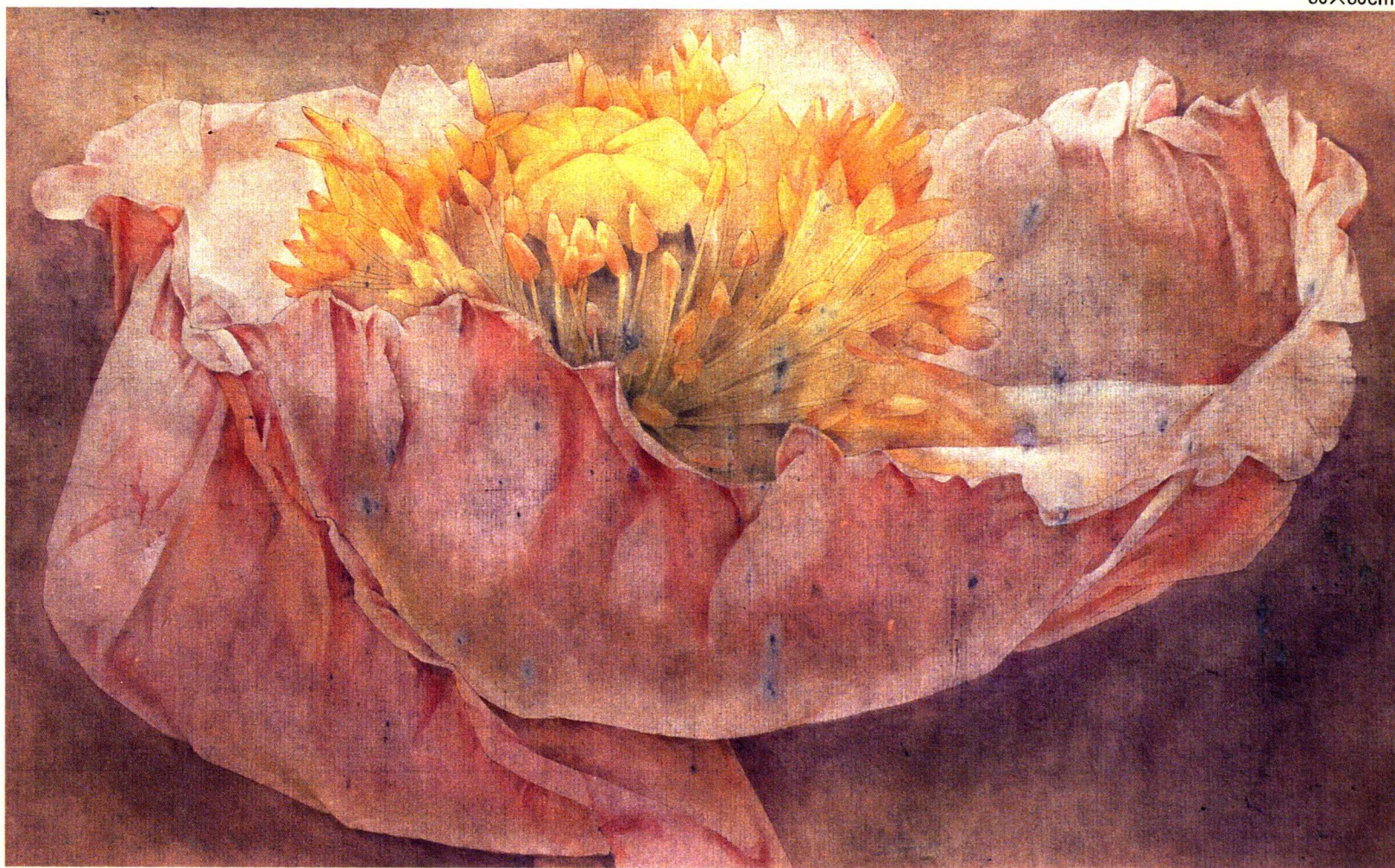


《洞》
(紙面彩墨 1991)
60×65cm



《黑牡丹》(局部)
(絹面彩墨 1989)
80×80cm

王季華大花系列



《皇后》之二 (紙面彩墨 1990) 116×68cm

王季華

大花與我

我開始學畫畫時，畫的是素描和水彩，直到大學三年級，才正式接觸中國畫。現在畫起畫來，雖然用的是宣紙、毛筆和地道的國畫色，但看上去總不像國畫，也許是中國畫的根基不深吧。記得四年級畫工筆人體時，老師說我的畫是西洋的觀念，我很不服氣，現在覺得這位老師還頗有見地。其實，是哪種觀念並不重要，重要的是怎樣去畫。我不刻意追求“觀念”，也不刻意追求“藝術致富”，更不眼饞美術界的“諾貝爾”獎，一切聽其自然。我只有一個沒出息的想法：想要一個比我現在這間七平方米房子大得多的房子。

有人說我的畫受我父親影響很深，關於這一點，我也弄不清楚。影響似乎不可否認，他有幾句至理名言我隨口就能背出，並且還派上了用場。比如他說過“人當物畫，物當人畫”、“真實則美，有力則美”，而我的那些大花，正是物當人畫、借花喻人的。我用花比喻我周圍的一些有成就的才女，只要不是丑得讓人倒胃口，才女就是美女。我欣賞她們的每一個舉動，每一個字眼。至於“真實”，我的理解是，“真實”不等於“寫實”。“寫實”的作品，不一定是“真實”的，而“真實”的作品也不一定非得“寫實”。“真實”包括真情實感的流露，是用整個身心去畫，不僅僅只用手。我和父親的畫風不一樣，觀點也不盡相同，甚至我喜歡的畫他連瞅都不瞅上一眼。我的作品中雖然無處不體現着父親對我的潛在影響，但兩代人之間的溝隙也確實用不着去填平。



攝影◎ 陳炯



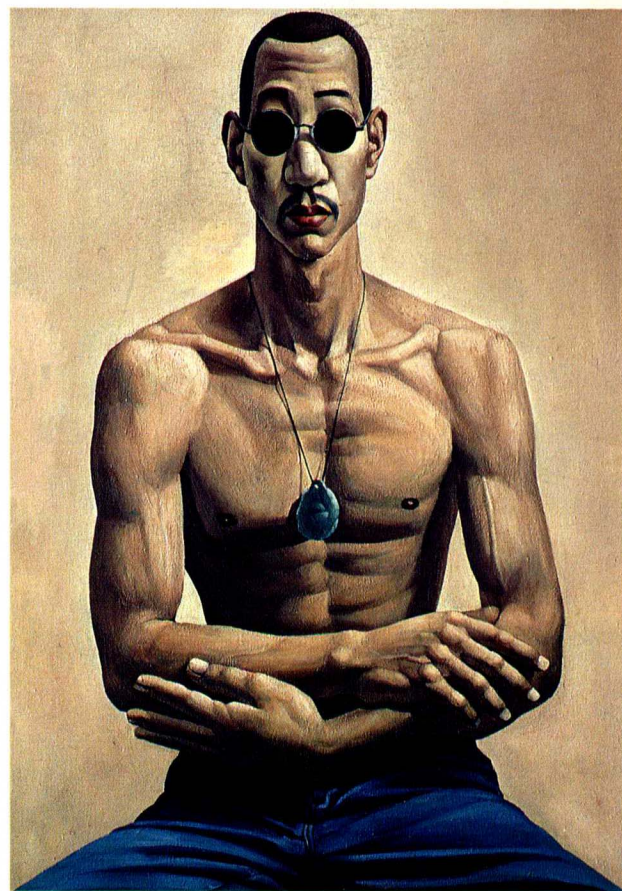
《抓住天空》（紙面彩墨 1991）136×88cm

聽得、說得、想得、睡得、吃得、
玩得、累得、■做得……都是德

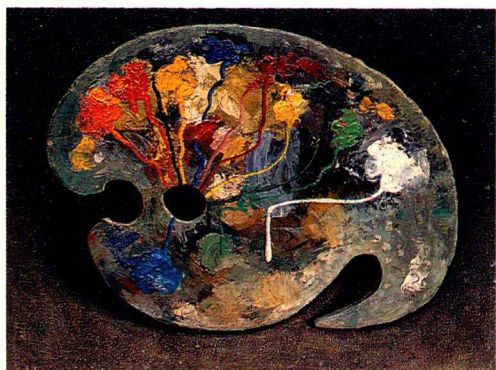
郭 華 中



《門前激戰》(布面油畫, 1990) 90×125cm



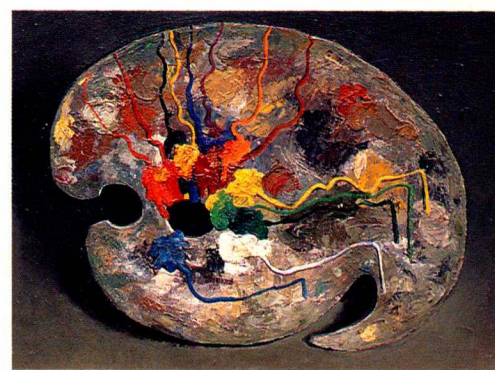
《自畫像》(布面油畫, 1990) 80×100cm



《調色盤》(布面油畫, 1989) 63×47cm



攝影◎ 張海兒



《調色盤》(布面油畫, 1989) 63×47cm

當你扣扣子扣到最下一粒時，發現扣錯了，你就得解開所有的扣子（而不只是最下一粒）重新扣過。



《又一个春天》（布面油画 1989）70×50cm



《自画像》（布面油画 1990）45×60cm

鄧箭今



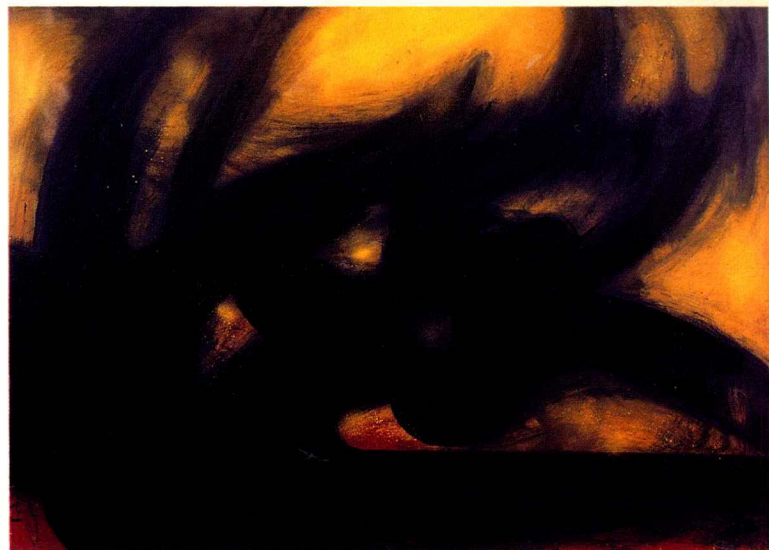
《肖像》（布面油画1991）65×70cm



《起風了》（布面油画 1990）106×80cm

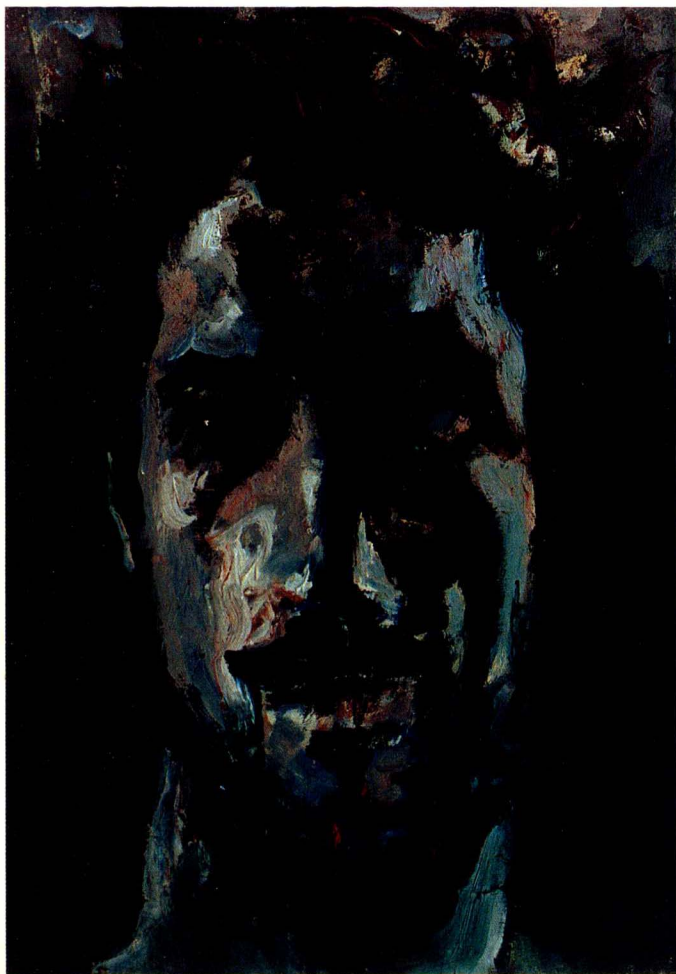
攝影© 張海兒

攝影◎ THOMAS LOTTGE(West Germany)

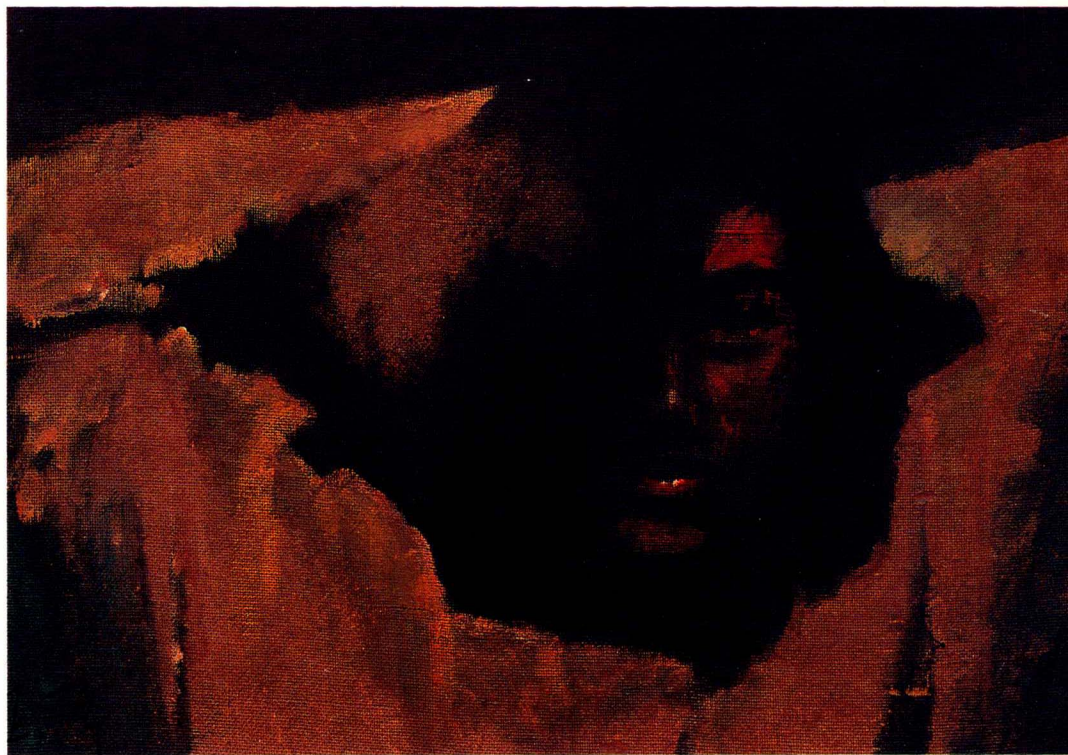


《作品108號》
(布面油畫, 1988, 7)
135×100cm

李旺



《沉郁》
(布面油畫, 1987)
76×53cm



《霞光》(板面油畫, 1988) 76×50cm