

老
树

刘树勇
著

作品的背后



老
树

人民美术出版社



人民美術出版社
北京

图书在版编目 (CIP) 数据

老树——作品的背后/老树著. —北京: 人民美术出版社, 2017. 7

(作品的背后)

ISBN 978-7-102-07704-8

I. ①老… II. ①老… III. ①中国画—作品集—中国—现代②艺术创作—文集 IV. ①J222.7②J04-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第137979号

老树 作品的背后

Lǎoshù zuòpǐndebehòu

-
- 著 者 刘树勇
选题策划 徐永林
出 版 人民美术出版社
北京北总布胡同32号 100735
<http://www.renmei.com.cn>
责任编辑 徐永林 皮金灵
特约编辑 夏 丽
装帧设计 徐永林
责任校对 李聚慧
责任印制 刘 毅
制 版 顾丹青
承 制  北京天日图文设计制作有限责任公司
印 刷 北京雅昌艺术印刷有限公司
经 销 全国新华书店
-

2017年7月第1版 第1次印刷

开本: 889毫米 × 1194毫米 1/16 印张: 14.5

ISBN 978-7-102-07704-8

定价: 88.00元

那些花儿（代序）

春天了。

天气开始暖和起来。田野里的麦子开始返青。山上到处是刨地的农人。解冻后的山坡地正值松软，牲畜的粪肥运上山来，均匀地撒在上面，然后重新翻过，平整过，或者布起垅，准备过一段时间栽上地瓜、黄菸，播种谷子、黍子。

小学校外面石桥边的柳树条儿变成黄绿色。疯婆婆揪断了柳条儿拧成口哨儿坐在自家门口胡乱地吹。孙氏祠堂院子的菜地里，小白菜、菠菜长出了很多新叶，大蒜苗也有半尺来高了。隔壁姓倪的一家养的大猫新生了一窝小猫。

我们升四年级了。

放学后，几个同学约着一起到隔壁人家去看小猫。一共有四只，窝在一只铺着旧被子的的大筐里，毛茸茸的，眼睛刚刚睁开。胖子就说要一只，养大了捉老鼠，说他家靠着生产队的场院近，老鼠多，每天晚上都出来啃他床底下的一只木头箱子，还把他睡觉的屋子地面都掏空了。人家老太太竟然就给了。胖子很高兴，选了一只耳朵和头上有黑斑点的白猫，抱着就走。我们也跟着他一起往外走，那只猫妈妈朝着我们直呲牙。

夜里，下了一场小雨。

早晨到学校时，胖子带来了一枝满是深红骨朵儿的杏花。他找了只空墨水瓶儿，装满清水，把杏花插在瓶子里，然后摆放在靠他桌子一侧的窗台上。

王先生来上课，看到了，很高兴。他问：“谁插的花儿？”

胖子说：“我从家里树上折来的。”

王先生说：“好看。”

胖子很高兴。见我们都看着他，扬扬圆圆的大脑袋，一副得意之色。

王先生在黑板上用白粉笔竖着写了一行字：一枝杏花带雨开。自己看了看，点点头，回头对着我们说：“这就叫‘一枝杏花带雨开’。”

然后开始上课。

第二天，有好几个同学都折来了杏花。小芬，梁子，坦克，大牙。大牙还带来一个绿色玻璃的空酒瓶子。他将一枝粗大的杏花硬塞进瓶子里，然后也摆到祠堂的窗台上去。他的父亲是个酒鬼。

王先生走过来，挨个儿看了看，指着那枝粗大的杏花问：“这枝是谁带来的？”

大牙哏地站起来说：“我。”

王先生说：“好看，好看。”

王先生上了一天的课，不时会抬起头来朝窗台上看一看，总是笑眯眯的。

第三天。

每个同学都带来了一枝花。开得正好的杏花，半开不开的桃花，李子花骨朵儿，梨花骨朵儿，插在大大小小各式各样的瓶子里，摆满祠堂长长的窗台。

一窗台的花。

屋子很明亮。

先生一直笑着，带领我们一起大声地朗读一篇新课文。



老树



作品的背后

目录

那些花儿（代序）

如风岁月

画画只是一件个人的私事儿/003

文字与绘画的关系/035

业余的状态/053

就是一个好玩儿/073

似水流年

不过是瞎忙一气/081

一些潦草的印象/101

重要的是一直在看/117

乱世写大意 浑水摸小鱼/125

睡在画报里的民国女子/130

半生心事

认识自己——探讨人生的虚无和明白/139

我活着的几个分期/159

死亡让我渐渐平静/167

做一个梦/181

一壶江山

《廿四节气》造画记/203

老树常用印章/221

身在何处？（代跋）/222



浙江
門下

如風
止
歲
月

狂花满屋
子
潘家羊州头

梅花已凋零，只剩一枯枝。
看着挺伤心，提笔写首诗。

老树
狂花
生
还
回

庚寅年
初冬

梅花已凋零，
只剩一枯枝。
看着挺伤心，
提笔写首诗。





画画只是一件个人的私事儿

中国古代，好的画家太多了，简直说不过来。宋人的画当然好，范宽、郭熙一干人等，画得重大、繁复、气象万千。但这是理智上觉得好，个人兴趣上，我还是喜欢那些比较个性的甚至私密化的小画，不营造宏大格局，不故作磅礴气势，而是小山小水闲花野草，用笔磨磨蹭蹭，墨色氤氲变幻，画得很个人很享受的那种。好比是对于诗词的喜好，“明月出天山，苍茫云海间。长风几万里，吹度玉门关”，这种格局就算了，拉得架势太大太空了，咱招架不起。“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”也算了，我没有那么黏糊，也没得肺结核，半夜起来对着一灯昏黄趴床上咳血。我喜欢的是“陌上柔桑破嫩芽，东邻蚕种已生些。平冈细草鸣黄犊，斜日寒林点暮鸦。山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花”这样的平常小景。喜欢的是“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”式的化对象于内心，无内无外的自由表达。看看赵孟頫的《鹊华秋色图》，画得多诚恳多好啊！看看梁楷、法常、米友仁的画，看看钱选、倪云林、董其昌、文徵明、陈老莲、浙江、八大、石涛的画，格调高不说了，画得很个人很享受啊！明以降的一些大写意画家的画，比如人们说得很多的“扬州八怪”的画，我就不是特别喜欢。这可能跟我的个人喜好有关。

当代国内的这些画家当中，我倒是喜欢油画家们的作品要多于国画家的作品，比如刘小东的画，比如陈丹青后来的画那些书籍画册的画，了不起。我觉得国内那些找到一种独特的方式关注自己的现实体验、表达一己之情绪的油画画得非常好。但那些以这种视角画出的中国画却好的不多。我觉得普遍比较自我强制，矫情、生硬。画面做得挺复杂，功夫挺专业，就是没什么趣味，见不到人的真性情，见不到作为一个人的境界。一看你就会觉得他不是为自己心里的一个东西来画的，感觉这画与他这个人根本就没有什么关系。

我感觉更多的是上了自延安以来，特别是新中国成立以来那种“笔墨当随时代”服务工具论调的当。看看老一代的国画画家们画的那些反映新中国社会主义建设成就和壮丽山河的画，我不管别人怎样看，反正我是怎么看怎么别扭。这些画现在都卖很多钱了，拍卖公司最喜欢把这样的画搞来拍卖，把它当成了一种奇缺的资源来疯狂炒作买卖。我用了三年时间做过一个功课，最终编辑成一套八卷本的大书《新中国美术文献博物馆》，把新中国成立以来美术资料来回倒腾，特别是看那些老画家们当时写的显示自己思想转变的文章，你就知道那里面真也是一肚子不得已，最后只好将本来只是个私事的画画当成是政治表现的手段了。这样的画能好到哪里？我觉得新中国以后画中国画的受这种意识形态影响太大，都形成一种惯性了。学院里从艺术观念到造型再到笔墨，也多是教的这一套。表面看上去是要融合东西画法，其实这就

平時總在忙碌
 周末難得清閑
 兄弟相約到山前
 不見還有思
 相會卻無言
 過去常常做夢
 最近天天失眠
 此身老去有誰憐
 懶得說時事
 只能話當年

老樹
 封



平时总在忙碌，
 周末难得清闲。
 兄弟相约到山前，
 不见还有思，
 相会却无言。

过去常常做梦，
 最近天天失眠。
 此身老去有谁怜，
 懒得说时事，
 只能话当年。



是一种由来已久的屈从和投机，搞得绘画与自己没有什么关联，跟绘画本身也没有多大关系，缺乏一种大的内在的诚恳。我看到很多画当代题材的中国画缺少的就是这种诚恳。这也许是我个人的一种偏见。但我就是不喜欢用画来表达什么个人之外的东西，比如表现当代人的生活，比如关注一些大的政治的历史的文化的社会的话题，比如关注艺术流行的样式、风格、等等。我对这种提倡的意义和那些标榜这种姿态的艺术的诚实性深表怀疑。那不是画画的人的事，那是别人的事。别人的事别人去弄好就成了，他就是弄不好你也少去为他瞎操心，你管好你自己的事就很不错了。

至于受到哪些国画家的影响，说实话，从当前的画来说，我个人比较喜欢朱新建、刘二刚、何建国、李津他们的东西。特别是朱新建的画，我20世纪90年代初在北京外国语学院的歌德学院就看过，挂在楼梯一边儿的墙上，没有托芯，装在镜框里。好像当时没有多少人注意，但我一看到就非常喜欢，他对我有不小的影响。这种影响最主要的一点，是对待笔墨的放松态度，也就是说，当你按照那些规矩画过很长时间之后，当你明白了这些规矩的道理之后，你就别再把那些规矩当个事儿了，你就想画什么就画什么，想怎么画就怎么画，没有什么规矩了。这一点说起来容易，其实做起来大不易。学过画的人都在这一点上给缚住过，笔笔都有出处，笔笔都想着如何如何，总也放不开。朱新建的画趣味好，不仅仅是笔墨上放

开了，连趣味也放开了，不按我们习惯的标准来衡量绘画了。特别是将文人笔墨趣味转入世俗一道，恣意调弄点染，他做得真是如鱼得水、松动得不行。刘二

刚是今人而作古人之想，往雅处去，但又有古人少有的一种调侃和幽默。

像他这种角度的画家有很多，但都不及他做得地道和风貌独特。我过去也是喜欢这种作古人之想的姿态，但现在不大喜欢了，有点儿雅得过分了，太做作，以至于不食人间烟火了，甚至入玄了。我还是喜欢有点儿烟火气，世俗气的东西，生动，有肉身的实在在其中。何建国的画，用线很厉害，格局、造型都有自家非常独特鲜明的面目，与时人大不同。但能理解、欣赏他画的人不多，因为他的画最好的地方就是绘画本身的东西，用现在的话来说就是，他的画最独特的地方都属于绘画语言的层面，内容本身我倒觉得没有什么。对于很多人来说，能在绘画语言的层面来理解一张中国画作品，不是件容易的事。

往世俗处下手做得最地道、饱满的，我看是李津。他早期的画我在20世纪80



友自江南来，携赠红梅枝。
新蕊开数点，夜读梅花诗。

市井滚滚红尘，
郊野漫漫黄沙。
一意清明简净，
心中开出莲花。





当年大学宿舍，
两桌还有四床。
同学各踞一处，
挂上一架蚊帐。

夜半熄灯之后，
开始谈论理想。
扯着扯着扯着，
落到女人身上。



大寒有多冷？
衔花立枝头。
春风在路上，
妹子你别愁。

年代看过一些，画的是西藏的一些符号，还在自心之外，在为着一种风格画，为跟别人不同在较劲。近些年他的画完全就是自己的现实体验了，画自己的日子，画周边人过的世俗化的日子，吃吃喝喝，饮食男女，正是世俗生活在中国恢复起来之初始那种元气旺盛又有点儿不知道怎样做才好的状态，比朱新建更实在，更近世俗。相比较而言，朱新建还是在世俗之外看这个世俗和欣赏这个世俗化的趣味，他对古代文人那种境界和趣味还有一种很大的敬意在的。你看看他画中的那些题识，多是一些古代诗词中的佳句，还有就是《五灯会元》中的一些禅宗公案，雅得不得了。李津呢，索性就沉溺在这个世俗当中了，真真是声色犬马，吃吃喝喝、大鱼大肉、饮食男女、泡澡搓背、推油按摩。文字呢，也是菜谱、药方子一起上。初期多是小品，后来就越画越大，菜肉横陈，极尽铺张，有一种强烈旺盛的世俗元气在其中，所以更地道。

但我有我自己喜欢的趣味，这也可能与我上学时学的那套东西形成的知识结构有关，也可能与我一直在大学里头教书的长期经验有关，很少有那种特别世俗化的现实体验，所以我可以喜欢，但是做不来他们的那种表现。

我最近在琢磨浙江的画，浙江是从倪雲林那里化出来的。为此去年春初时我还跑了趟无锡，看看太湖边上的树是怎么长的。一看，就是倪雲林，浙江在画里画的那样，要是冬天去看，大概更像。

元以后很多人学倪雲林，因为按文人画的审美标准来说，他的画格调很高。空寂、静远，自有入无，是一种玄远的诗境，不见人世的一点儿烟火气息。但学得都不太像，因为人的境界没有到那个份儿上。浙江也学倪雲林，学得就好得多，得其深意，有境界。但我不是要表达那样的境界——今人怎么会有那样一种境界？不可能了。只能在脑子里想一想。我的想法很简单也很实际，一是想琢磨一下他的石头是怎么画的，也就是折带皴法。浙江的皴法看着很简单，就是几根枯笔微侧一些的线，甚至连皴擦都没有，可是你感觉那石头的体积和分量就在那里了。这比石涛鼓捣半天画的石头格调上高多了。我画画比较重线，中国画其实就是从一根线落纸游走开始的。浙江的线给我很多启示。另一点，学完了为我所用。既然不能表达他那样的境界和趣味，就借用这种图式来表达自己现在的所思所想。我刻过一方印，叫做“无古无今”，也就是说要打通古今，进入一种自由表达的境地。

打通古今听起来很难，其实也就是一层窗户纸的区隔。难，在于我们心里通常是将古今作出一个明确的分别，觉得古今总有一隔，肯定是不一样的。有了这个分别心，你就容易处处落在这个分别上，通不开了。其实你没有了这个分别的界定，你就没有了这层障碍，你就怎么画怎么表达都行。我在的这个学院有中文系，中文系肯定要重点修中国古代文学史的课。这个课过去由很多老师分段来讲，谁擅长哪一段就讲哪一段，我讲了几年魏晋南北朝文学这一截。你知道，这段有意思，天下大乱，群雄并起，而且玄学大兴，风流文人不少，什么建安七子，什么竹林七贤，都是在这个时候。讲着讲着，我就发现自己进去了，回到那个朝代去了，感觉你家旁边住的就是这些人，一点儿都不陌生，很亲切。你会经常看到披头散发、醉卧街头的刘伶，他

【茶饮】

有茶在手，坐对良友。
四围残荷，一树衰柳。
有茶渐凉，无边夕阳。
今日散去，明天再忙。
——春日茶事之六





经常心生厌倦，世间真是麻烦。
与其跟人纠结，不如与花纠缠。

老婆跟在后面哭着喊着骂他：看到跟谭嗣同一块儿绑赴菜市口刑场的嵇康边走边跟路边人打招呼；看到诸葛亮跟周恩来站树荫下一起嘀嘀咕咕商量什么事儿；看到曹操骑马站在北戴河东边的高岗上看大海，就想上前去问问他怎么评价毛泽东也曾经站在这里写的那首“大雨落幽燕”的词。你想想，这会有什么分别？天下事，其实就是那么点破事儿，古今都一样，空间啊时间啊有什么意义？想明白了这些，什么古人画今人画，有什么大不了的分别？

就是从技术的层面上来讲，我也不认为今天和过去的差别有多重要。前面我说过 20 世纪 50 年代许多从晚清和民国时代过来的画家画新中国的新面貌。错误不在画不画这些题材，而在于画的真是不好，因为那些画家没有一份清醒的自觉，没有搞清楚笔墨趣味与那些新题材的关系。“笔墨当随时代”这句话在我看来纯粹是扯淡，这么多年来害人不浅。笔墨就是笔墨，干吗要随你那个什么时代？你仔细想想看，其实那些画完全可以画得很超现实。比如你就利用古代山水画的意境和笔墨趣味跟现实题材及意味的那种冲突性来画，拧着画，可能就会出来另一种特别的意思。比如说，你用倪云林的皴法和画境，来画新中国那些南京长江大桥、万吨水压机，万吨巨轮什么的，你想多好玩儿！可惜他们心里总是想着要随这个什么时代了，总想着要政治表现一下，想着把古代山水的意味笔墨与新中国的题材内容搞搞和谐了。翻翻当时杂志上他们写的那些文章，你就能看到他们当时真是很努力地想解决这个问题，可结果总是解决不了，和谐不了，搞得自己很焦虑，画还弄得四不像。

很多朋友觉得我的画受到了丰子恺的不少影响，我也谈到过喜欢日本竹久梦二的画。丰子恺的画受到梦二很多影响。便有人问我：“你自己认为你的画跟他们二人的画是个什么关系？”

大概是从我的画中经常出现的穿长衫男子的符号那里联想到了丰子恺那些小画，其实不是。三十多年前我就在大学的图书馆里看到过丰子恺先生的作品。丰先生的画我当然是喜欢的，没的说。那是真正的民国中文人那种日常生活和心境的自然无碍的表达，那么简单的几笔线，组织出来的事物空间，却那么温良敦厚、平实安静，有悲悯心，而且雅趣横生。那是民国时代文人才能有的素朴情怀。我尤其喜欢他画的那些有关日常生活当中家人、孩子、邻里的小画，亲切自然，不刻意。相比而言，他的《护生画集》因为目的是图解教义兴教化，企图影响世道人心，所以就太刻意了。喜欢归喜欢，我知道那是不可学的，我也不想学，因为丰先生的画意象特征比较显著，我知道一学就完了。再说，我还没有修炼到他那份简静超然的境界，我还有不少更复杂一些的欲望想在画里表达出来，丰先生那种一事一物一境的画面还不能让我更好地表达自己的这些复杂欲念。还有

一点就是，我对中国传统绘画中的笔墨趣味本身比较迷恋，我喜欢用线的质感，喜欢墨色的浓淡干湿氤氲变化生发出来的意味。丰先生在笔墨上比较单一，不讲究这些。今年，我去浙江博物馆里专门看过有他一百二十多张原作的展览，基本上是铅笔起稿，然后毛笔浓墨勾线而成，线的质感有点今天的马克笔的意思，与传统中国绘画的用笔没有多少关系。也就是说，他的小画基本上还是插图的格局，笔墨的趣味上跟中国绘画的传统没有多大接续性。

我也看过不少日本画家竹久梦二为图书和报纸画的插图印刷品，可以看出丰先生的画在造型笔墨上的确是从他那里来的，只是意趣上有所不同。梦二的画是典型的文人才子画，有一种典型的世纪末情绪，伤感、悲观、颓废、凄美，有点儿肺结核晚期的样子。又值明治维新，日本正处在东西方融合的过程当中，所以你看他的画就是一种不东不西的样子。他是个很情绪化的活在内心当中的人，日子过得乱七八糟，与现实社会总有一层隔膜，所以他的画里有一种特别的雅静和伤感的气息在。其实，19世纪末时的许多文人、画家都有这种颓废的情绪，比如同时代欧洲的马拉美、波德莱尔、克里姆特、埃贡·席勒等等。

丰先生的画中没有这种情绪，因为他的画广涉世俗生活。世俗生活往往没有这种文人式的伤感和颓废的情绪在。又因他本身是个旧式文人，所以他画世俗，却有一种世俗画家所没有的雅致。这就像是元朝废除科举之后，文人仕进无门，只好跻身勾栏瓦舍为那些歌舞妓女写歌词一样，由于文人的加入，本来俚俗粗陋的杂剧小曲儿由此变得雅致起来了。丰先生的画因为主要是图书的插图，经由出版传播广泛，又没有传统绘画那套笔墨语言的障碍，影响深入人心，所以在公众的视觉经验当中认知度很高，已经形成了国民有关绘画的基本知识，许多人自然就会拿我的画跟他相比，认为我跟他有什么传承关系。

但实在地说，我画画并没有受到他什么影响。很多人认为我画中穿长衫的民国男子的符号是从丰先生那里来的，其实是另

