

当代工笔花鸟画精品心解

贾广健

DANGDAI GONGBIHUANIAOHUA JINGPIN XINJIE

荣宝斋出版社



图书在版编目(CIP)数据

当代工笔花鸟画精品心解: 贾广健 / 贾广健著.
—北京: 荣宝斋出版社, 2010.4
ISBN 978-7-5003-1165-2
I. ①当… II. ①贾… III. ①工笔画: 花鸟画—鉴赏
—中国—现代 IV. ①J212.05
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 211865 号

责任编辑: 孙虎城
审 读: 江金照
责任印制: 孙 行
毕景滨

当代工笔花鸟画精品心解·贾广健

编辑出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市宣武区琉璃厂西街 19 号

邮 编: 100052

制 版 印 刷: 北京燕泰美术制版印刷有限公司

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/12

印 张: 3

版 次: 2010 年 4 月第 1 版

印 次: 2010 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 0001—3000

定 价: 36.00 元

大景花鸟 崇体自然

我的工笔花鸟画作品多为大景，在创作观念上我把它称之为大景花鸟画。所谓大景花鸟画，不仅仅是指在尺幅上的鸿篇巨制，还包括在表现主题时从画面的结构形式和空间意识上尽心追求阔大、浩然、奇丽的画风和深邃、静默的美学品格与境界。我所追求的“大景”绝非是对于自然的罗列与拼凑，或是对自然空间的展现，而是以一种独特的表达图式和结构方式来表达阔大深远的境界。

一个画家的绘画风格给人最直观的表达就是他所展现出的独特的形式特征和语言方式。我的绘画语言是“具象”而“写实”的，那么，也就自然而然地受到自然对象的结构、姿态等的制约和限制，既不能脱离自然又不能被动地描摹自然，这就要求我在自然的约束下来进行主观的表达。传统的工笔花鸟画中多为折枝小品，那些大型的花鸟画也大都表现自然的结构与秩序，从空间关系到细节表现都是自然的一角。如宋代李迪的《枫鹰雄鸡图》，明代边文进的《三友百禽图》及吕纪的《秋鹭芙蓉图》《雪岸双鸿》等。如何突破传统的表现形式与图式特征，而以“具象”“写实”的造型语言作为基本的造型方式更为主观地表达自然感受呢？传统的散点透视的原理和传统山水画，特别是大幅立轴形式的山水画，以及中国画的手卷形式给了我极大的启发。

中国画散点透视的多视角、多视点的移动给发挥主观的表达提供了极大的可能，可以打破自然的空间关系对自然予以更为丰观的表达。画家可以随心所欲地去结构画面、布置构图，观者的视点也可以移动，在移动中完成整个的欣赏过程。

中国画的手卷形式决定了必须以移动的视线来欣赏全图，随着手卷的逐步打开而完成一个完整的审美过程。这个过程更富于玩味，把全图中每一个精彩的“点”以审美过程的这根“线”串联起来，那些精彩的“点”很像是项链上的颗颗珍珠，每一颗都耀耀动人。由此，我的“大景花鸟”的观念与形式结构都借鉴了上述传统中国画的表现形式。我还把传统山水画的立轴形式与传统手卷形式成功地结构成为方形的图式，与意欲表达的境界相吻合，形成了富于自我个性的表现语言。

在传统的工笔花鸟画的构图形式上，对于整个构图的把握大多是以一个中心为主，对于主宾、呼应、纵横、疏密、节奏、松紧等构图关系上都是围绕一个中心来处理画面的。我的工笔花鸟画在处理全局时则更注重整体结构与整体“势”的把握，表面看似客观自然中的一角，但实则是精心解构出来的，每一个细节无论在造型关系上还是在前后的空间层次上都做了精心的推敲，尤其是对于画面的“角”与“边”的处理则更煞费苦心。我的每一幅大型作品都有多个“点”，这些“点”不仅统一在全局之中，而且又

都有相对的完整性，精到而耐看。观赏者可以远观其势体味整个气局给人的感觉，又可以对每个“点”进行细心品味，犹如欣赏一幅大的立轴山水画或是一幅手卷。由于欣赏的视线移动而使这一审美过程更富于意趣。

基于我上述的创作理念，我的作品在整体上没有大的虚实关系的处理，整体上清晰多于模糊。在这一点上正是保留了中国画独有的“浮雕感”，处处刻画精微，但在虚实处理上则更为讲究大虚大实。我认为虚不是把关系处理得含混，造成一些迷蒙的虚实关系和画面效果，我的作品则是在画的空白处做文章，不论是《秋籁无声》《藕花秋雨》，还是《寒河晴晚》《溪塘过雪》，对于那些空幻如雾充满着奇幻的明亮色域的处理，使得作品更富于深邃的意境。那些明亮色域不是自然的光色效果，而是巧妙地运用了中国画对于空白处理手段使极度繁复的结构形式一下子显得空旷浩渺、神秘幽深，造成空、清、深、远的境界，形成了我特有的图式结构与语序方式。

风格、个性、传统是艺术家必然面对的问题。我现在的作品可以说形成了富于自己个性的画风，我在把握风格、个性与传统时，并不主张过于理性地强调“个性”，我认为，一个艺术家的个性需要接受来自于自然和传统的蒙养。自我的“个性”才能更具有文化品德，才能使内在更充实。也正如古人所言：“充实之谓美，充实而有光辉之伟大。那光辉当是自然的灵性与人的灵性之间的辉映，这样充实的个性正是艺术家所应有的‘个性’。”

自然对于艺术家个性的滋养，除了碧海山川、风花雪月给人以陶冶与净化，更重要的是在自然中找到与自我个性相契合、相感应的自然万物。自然的同一景物，不同的人在面对它时的反映是大不相同的，这种反映的不同正体现出不同的个性特征。艺术家的个性只有在接受了与自然相感相应的交流与对话，那个性才更富于灵性，这也正如中国画传统理论所阐述的“外师造化，中得心源”。艺术家的心灵接受自然的养育，个性才会更丰厚，富于这样的自我个性的心灵才会成为一块蕴含着无限生命的沃土，这心源的沃土必然会生长出幼芽，并一定会长高长大。

自我的个性精神需要传统的滋养，才能使自我个性更富于丰厚的精神内涵；只有把朴素的自我个性的幼芽嫁接在传统这棵大树上，才不会变种。从根本上说，强调传统对于个性的滋养正是要“固本”，这个“本”不仅仅是中国的传统文化精神，同时也包含了作为代表这一文化精神载体的中国绘画的工具、材料，以及由此而形成的语言方式。作为一个当代画家，要吸纳传统的精华、领悟中国文化的美学意蕴，使自我的个性精神

健康正常，为中国画这个中国文化古老的圣塔增一块砖，添一块瓦、或是为它擦拭去灰尘和污垢，让它再现出光彩。而不是去损害它、轻视它，使之以千疮百孔来证明自己的个性与勇气。“个性”也就如一棵幼苗，自然与传统如阳光和水一样使其发育、生长、成熟、结果，收获的自然风格。

我的工笔花鸟画，近年在创作的题材上以荷花为多。我的荷塘系列作品在不断延续、拓展，并深化着同一个主题，那就是渴望把现实的存在复归到自然的“本真”，使自己的作品真正返归到自然的“真实”，并通过这种表现寄予自己的精神理想。因此在我的作品中尽管选择了“具象”与“写实”的表现形式，画中的形态似乎更接近自然的“原状”，甚至对纯自然的状态尽心地去描摹，而在这背后所隐喻的却是“超现实”的“理想化”的表现。这种“超现实”与“理想化”更深层次地流露出我的生活态度与个性倾向。我要表达的是自然的“本真”，也正是说明我在有意识地疏离现实生活中的混乱与繁杂，只有在我的作品中才能使自己的精神得到慰藉。因为，作为具有个性精神的自我永远也不会任由现实摆布，所以我要主宰我自己，不使自己湮没在浩浩的尘世中，自己的心灵永存一方净土。有时我在尽情地毫不掩饰地张扬着唯美主义的倾向，美的朴素、美的自然、美的纯洁、美的充实都能够体现出“本真”的。艺术永远是一种理想的“真实”，艺术也是一种更具本质意味的生活，它为我们展现出一个美好的世界，它在本质上创造了这个理想的世界，从而有效地对抗着人类的现实存在的状况。因此，我想使自己的画如一面镜子折射出自然中的真与美而又过滤掉了现实中的丑陋与卑俗，以清澈圣洁之心、静默幽然之情，浸入到作品的生命之中。在我的作品中，碧蓝的天空、疏落的白雪，或是那迷蒙如雾的明亮色域……都是我心灵与自然相感悟的写照，寄予了我的精神理想，是真实中的梦幻，是梦幻中的真实。

贾广健



秋籁无声 163cm × 180cm 1992 年

我在工笔花鸟画最为直观的绘画语言的表达方式上,选择了“具象”而“写实”的形式。因为,在与自然的对话与交流中,自然的真实、四季的荣枯、时空的变迁……都使我遐想万千。有时当我蓦然走入秋风里,走近萧瑟凄然而又绚烂的荷塘,肃立其中,使我深深地感动不已。我想,我再难以摆脱自然之中的那种“真实”了。因为,自然界的朴素、无饰的天然本色,很美、很美……已不需要对自然再进行怎样大刀阔斧的再造或表现,只用“描写”的方式即能传达我对自然的真情与挚爱。我天性对那些细小而不引人注意的闲花野卉感兴趣,喜爱平淡、闲静,有时脑子里还不时地幻化出白日梦般的“幻境”,既真实又虚幻。我画中无缘无故的雪景在自然之中是没有的,那是一种心象的表露,安闲而又平静,是精神理想的物化和梦幻般的遐想与浪漫的情思。

我的工笔花鸟画,在造型处理上着重于通篇形式结构的宏观把握与具体细节的精微表现。因此在对形式结构的把握和构造整体形式框架的过程中,就不仅仅是传统花鸟画的“构图”与“章法”的布置,而是在非常具体的造型中更多地注入了主观的形式知觉,对有形的物象形态给予主观、抽象的再造,这种再造建构起一个富于个性表现的形式结构,而这种形式结构的个性特征来源于客观的知觉经验。在客观的自然秩序中发现具有独特形式美感的形式要素,通过线的结构与造型而形成我个人绘画形态的基本图式和语序结构。这种图式和语序结构往往记录着自我独特的心理体验,因此对其特别地偏爱,这也是形成自我绘画形态与风格的一个标志。

我在创作一幅作品之前,往往是面对一张白纸而展开思想的空间,在胸中反复勾画涂改,迟迟不能在那张白纸上画上一笔。有时十数日,有时月余,直到有一天猛然感到那张白纸恍惚间浮现出若隐若现的形态,则勾画留住那虚幻之间的想象,当我勾画出第一组线条时,那长久面对的白纸结束了它的寂静,我悉心地使那些不断勾画出来的线条与形态,有一个完美和谐的组合。这有如欣赏康定斯基的绘画而得到的感受——他是根据和谐规则而构图的,不断地调整 and 平衡对立的现象、对比色块、形象的密集和空白的地方。我在完成每一幅作品草图(实际上那草图就像一幅白描一样完整)的过程中,不断地调整 and 平衡着画面的对立与统一,直到使画面的所有线条与形态都平静地互不干扰,找到它们自己应该存在的位置,达到最后的平衡。由那些线条组构成的形式结构与秩序如同完整的机体,拿掉任何一个部分都会影响它的完整。

由于以“线”作为基本造型手段来结构全图气局和描绘具体形态,因此在表现对象造型的感觉和画面整体结构关系的过程中,常常要反复涂改,并在反复涂改的时候有意使那些要被涂掉的“错”线留下淡淡的痕迹。那些反复涂改隐约留下的痕迹,有时确能引发一些偶然得到的新奇。有时随着这偶然的新奇自然而然地发展下去,会得到意想不到的效果。这种由偶然的一点画面痕迹所产生的诱发性结局非常像是在把握水墨时那种感受,使我深深感到,一幅工笔画的完成过程绝不是从草图到制作简单的程序,而是在整个过程中不断完善,时常也会出现一些“差错”引发出意想不到的偶然。这就愈加使我感到工笔花鸟画其中的魅力。

不少画家作画是先画些小构图,反复推敲,不断完善,然后再画与要制作的正稿等大的草图。我也常常勾画一些这样的小草图来记录下自己的思维轨迹,但那些东西往往最后都成为废纸。我不愿机械地把那些小稿放大成一幅作品,至少那种方式不适合于我。只有当我面对一张洁净的白纸时,才有无穷的想象与创作的激情。

中国画以“意”造型的观念,强调主观的精神感受对于造型的影响,所以我认为工笔花鸟也同样是要遵循这一原则的。那么,强调主观是否就会失掉表现对象的某些自然属性呢?尤其是对于工笔画来说,对于细节的关注与表现,首先是从自然客观的对象之中提取和发现的。这就需要自然物的“真”与主观的“意”相融合而成为具有绘画造型意义的“象”,这显然不是自然主义的描摹,虽然强调了对于自然细节的

发现与把握,把心灵的触角伸向自然世界,但更重要的是同时亦把自己的主观精神融入到自然美之中。

崇尚自然,既雕且饰,不失天真,这是我在细节表现与把握整体形式结构上所追求的。对于细节的关注与极尽精微地描画,都不能视为对于客观物态的雕琢。这里所言的“细节”与“精微”都不完全是对画面精巧的处理与对具体物象的刻画,它首先是我对于自然形态的发现与由外物自然所唤起的独特感受。这种发现的意义就在于它体现了自我的个性精神趋向。通过对于自然深入精微的体察而使作品貌似自然,而实为我细微的情感与精神浸入“细节”的描绘之中。这种富有情感意义的精雕细画是我的工笔花鸟画特有宣泄情感的方式。这种语言形式在尽其精微的表现下,其实所记录的则是一种生命状态与情致,这也正是超越物象的“真”对于本质特性的把握。

除了在造型上进行细节表现之外,对于结构形式的具体把握也体现出我的工笔花鸟画在造型关系上的严整和谨严。这种严整与谨严不仅仅是体现在对具体物象的造型把握上,如禽鸟,花卉的造型结构等,而更为重要的是把不同物象、不同构成要素,以及一些细小关系的疏密、角度、穿插、前后层次、纵横开阖都反复推敲。工笔花鸟画的造型与人物画、山水画的造型规律有很大的不同。人物画的造型总是以人物本身的结构关系为依据去把握造型关系,人物画的造型越是写实的则越是要尊重客观对象。而工笔花鸟画特别是在表现花卉时,它的造型依据虽然同是自然,但更关键的是先有主观的取舍,明白取什么,舍什么,而取舍的标准是主观的审美判断。造型的标准不是如何尊重客观实物,而是要符合自我的感受,所以说,工笔花鸟画的造型要求是按照美的形式规律再造了自然。因此,工笔花鸟画无论在造型上还是在形式结构的把握上,都是重“意”的,是“以意为先”注重主观的审美感受,并以审美的原则去把握具体的“形”和通篇的形式结构。

传统工笔花鸟画在技法上分为勾染与没骨两种不同的表现形式。勾染法是先以线描来完成造型与形式结构,然后再依线勾描出来的“形”来设色,故南齐谢赫有“随类赋彩”之说。没骨则是以色直接按照造型结构来“点”“染”。勾染形式的工笔画有着悠久的历史渊源。

由于中国工笔花鸟画是以线造型的基本形式,同时也就确定了中国画的“笔墨”这一形式在工笔花鸟画中所呈现的审美价值与意义。其表现意味决定了由线而表达出来的内涵,远远超过了“以形写形”的单纯造型功能,而丰富、充实、拓展了线的审美意义。

南齐谢赫在《古画品录》中提出的“骨法用笔”,阐释了中国画的笔墨——线在造型与审美上的两大功能。也就是“线”除了在描绘和规范形的意义之外,“线”还应该具有其自身的审美内容。

中国画在运用“线”的表现手段时,也是一个不断发展的过程。从早期的中国绘画中可以看到“线”的意义仅仅是为了表现造型,起了一个描画“形”的作用,对造型的把握处于一个幼稚时期。“线”的状物功能是随着线在形式上的规范化而增强了线的表现性功能,完成对线的形式规范是通过对于“线”的修饰来实现的,通过对线的修饰使线条形成不同的样式(形式),即是不同的“体”。这种具有严谨规范形式的“体”,是由不同个性追求的画家在驾驭笔墨时的不同所表现出的差异形成的不同风格。线愈风格化、个性化,强化了“线”的表现性功能,也就使“线”在中国画的表现上有了更广阔的表现空间。画家也就可以通过线的不同表现形式,创造出更为多样的形式风格。在工笔花鸟画中,“线”与造型以至设色都与写意文人画的“笔墨”内涵有着一致性。

首先,工笔花鸟是以线作为基本的造型语言,在造型处理上同样是运用程式化的语言,对自然形态进行简约与规范,把自然物象的造型要素、抽象为线的单纯形式,形成了一整套丰富且有规律可寻的独特的表现语汇,这种表现语汇与程式形成了中国工笔花鸟画在语言形式上的风格与品位,这正是与文人水墨画的造型观念和表现程式语言的一致性所在。



其次，工笔花鸟画在设色上与写意文人画的“笔墨”内涵和造型观念同样有着一致性。传统工笔花鸟画的色彩表现语汇中的意义不是再现自然形态的色彩关系，而是依照造型的结构与关系进行色彩配置。更由于工笔花鸟画“线、色分离”的程式化方式，在色彩上是以形设色。这种以形设色不是以自然形象的色彩为标准，其设色的意义体现的是主观的色彩配置观念，这无疑在造型观念上与写意文人画的“笔墨”内涵与程式化的语言方式有着同一性。

我的工笔花鸟画非常注意线的表现力。在作画的构思与草图阶段，就以非常严谨明晰的线条对全图的形式结构与穿插反复地进行推敲、涂改。既要体现出物象的形态与结构，又要易于发挥线的表现，使线的造型功能与审美功能有机地融合在一起。在造型的限制中去尽可能地发挥线的审美价值，增加线的笔墨意味。

一根线条，反复的磨炼也仅仅是把握它的技能，读懂它并不容易。情感的专注，浸入其中，并给其以生命，在专注中笔墨生发，如春蚕吐丝，自然流畅，不是出于手而是出于心，不是画形而是在画“意”。也许有人蔑视传统的那些戒律，我却觉得能遵循那些戒律，在严谨的规范中立足自己，这并不是对于传统的固守和迂腐，当是自信与勇气。中国画传统的“线”犹如一首绵长无尽的诗，让能够读懂它的人永远地痴迷、沉醉。

对于工笔花鸟画来说，构成工笔花鸟画语言表现形式的是形式结构与色彩结构。形式结构也就是富于个性形式的营造，色彩结构则是不同色彩要素的组合。色彩结构作为艺术语言的构成要素在整个画面的造型结构中的意义不是再现自然形态的色彩关系，而是依照造型的结构关系进行色彩配置。简言之，在工笔花鸟画的表现语言中，形式结构即是形式关系，而色彩结构也即是色彩关系。这种色彩关系是在形式关系的约束下的主观配置。故在工笔花鸟画中，传统上称之为“设色”，南齐谢赫的“六法”称为“随类赋彩”。我的理解是，这种“设色”实际上含有“布置”的意思。“随类赋彩”更是体现出中国绘画在处理色彩的主观原则，“随类”相对于自然角度而言是对于自然形态的主观弃取和条理化、秩序化的处理，相对于画面整体关系而言，则是按照首先确立的“形式”去主观进行色彩布置。“赋彩”的前提条件是画面“形式结构”的确立，“赋彩”的完成不仅确立了色彩表现的语言秩序和结构，而且也确立了与“形式结构”形成统一和谐的关系，二者共同结构完成了富于个性表现的绘画语言。

由工笔花鸟画线色分离的程式化方式而决定了在色彩上是以形设色。这种以形设色是主观“意”的表达，这与在造型上的原则是一致的。虽然，工笔花鸟画线色分离的方式对色彩的表现有一定的约束和滞碍，但是，也为完美的色彩结构的营造提供了更加自由的天地，形不碍色，色不碍形。这在西方绘画中则是形即是色，色即是形。艺术家要同时考虑，色彩完全是依附于造型语言的表现而同时显现出来的，所以，才有摆脱具体造型束缚的抽象绘画出现，而强调色彩的自律性表现。中国画的造型体现的是“类象”，其色彩亦是体现的“类色”，以主观配置的色彩观念强化了色彩的主观性、表现性和形式美。中国画的色彩形式美是由画面的主观配置而形成的色彩关系的美感，这种美感既依赖于“形式”关系，又可以从造型关系的束缚中脱化而出，表现出作为绘画语言的色彩所具有的独特魅力。

中国画的色彩观是基于中国哲学的五行观念而有青、黄、赤、白、黑五色之说，这正是色彩的综合和整体性的色彩观。白、黑是色彩的两极，色亮之极为白，色暗之极为黑。它体现了色彩的阴阳观，它包含了西方色彩学对于色彩明度与色彩纯度的认识，更加强调的是色彩的自律性表现。西方色彩学强调光对于色彩的作用，中国画的色彩观则强调白、黑对于青、黄、赤三大色系的影响，以构成丰富的色彩世界。基于这种色彩观念，中国画特别是中国工笔画才有体现色彩造型结构的“设色”之说。

基于上述的色彩观念，我在完成一幅工笔花鸟画作品时，在制作程序上是按照主观的意趣去布置色彩

关系，并以分染、罩染、统染、提染、点染等不同手段而完成作品的色彩表现。

“染”是我的工笔花鸟画中重要的表现手段。我在运用这种传统工笔画的表现技法时融进了自己的理解，依照自己的感受去控制火候、把握分寸。在把握“染”这种传统表现形式上，从淡墨、设色，一直到全图的完成是层层积染而达到最后效果的。在染色的过程中，一方面是以形设色，层层深入，如照片显影由浅到深、由虚到实，在施色布彩的过程中是渐渐地显现出来的，而不是一次画够，这就可以循序渐进稳步深入，另一方面，由于层层积染，不断的反复叠加也容易把感觉磨掉，所以保持新鲜的感觉就显得至关重要了。“细画慢染”是我的工笔花鸟画在创作过程中所表现出来的一个特征。这种特征反映出我在整个制作过程中专注的创作状态，也是在运用传统表现技法时，使之融入自己的情感表达而成为我在作品中宣泄情感的独特方式。运用传统的工笔画形式形成自己的表达方式，从造型到色彩表现的整个过程却是一个把精神的虚幻给予理性的把握。所付出的那种耐性、理智、专注决定了我作品所显现出的特有的气息。我不会轻视每一根线条、每一块色彩和每一块空白在画面中所表现出来的价值。

我的工笔画在色彩表现上有的单纯统一，有的清新富丽。如《云霄雨霁》《新秋疏雨》《冷月》《秋籁无声》等作品多以大片渲染为主，以统一的色调把握色彩的对比与和谐，代表了我的作品单纯统一的画风。

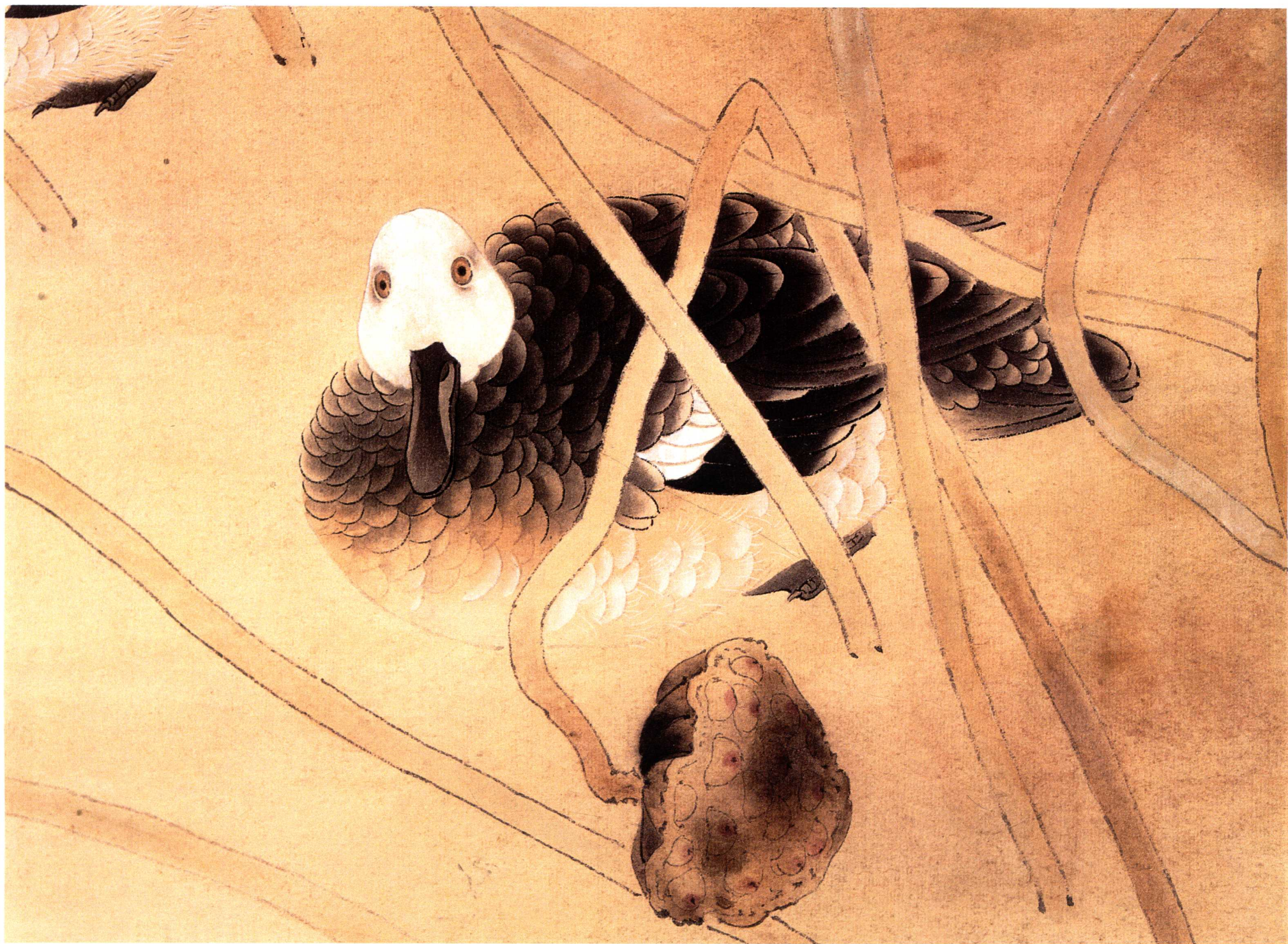
《寒河晴晚》《月是故乡明》《风来野水寒》《碧水金荷》《香冷红衣落》《秋来犹有残花艳》等作品则体现出了一种清新富丽的绘画风格，而我的新作《溪塘过雪》则以淡雅的灰色调为主，在繁复的结构形式中又追求平静、统一、单纯的色彩效果。可以看出我近年的工笔花鸟画创作主要趋向于清新富丽、古朴自然的绘画风格。

《碧水金荷》是一幅有代表性的作品。在色彩处理上，运用了横贯全图上方的大片均匀的石青色与荷叶的赭黄色调形成对比，造成强烈的视觉效果。画幅上部的蓝色调显得平静而幽深，那朵盛开的白莲花宁静中又富于动感，显示出瑞意与祥和。这样的画面效果充分发挥了色彩语言的表现力，是我在色彩表现上的一点尝试。

我的另两幅作品《月是故乡明》《溪塘过雪》也是以大块单纯的色彩与繁复、密集的形式关系形成对比，起到了稳定统一的作用。

我近年作品表现出的清新、富丽、明朗的画风，除了体现出了我这一时期的审美追求外，那些传世的古代重彩工笔花鸟画作品给了我诸多启示。从仅存的黄筌作品《珍禽图》和传为徐熙的《玉堂富贵》作品基本上看不到“徐、黄异体”的真实面貌，既看不到徐熙的野逸，也难睹黄筌的富贵风采。传为徐熙的《玉堂富贵》虽然由于时代久远而造成的斑驳、灰暗与模糊，却使我们仍可以揣摩到原来的绚丽神采，而感觉不出多少“野逸”来。从中可以窥探到黄、徐绘画风格的多样性，徐熙也不是一贯的野逸。宋赵吕的《岁朝图》也使我有更深的触动与感慨。由于宋代以后文人水墨画的兴盛和在审美观念上的极大转变，千百年来崇尚“水墨为上”，从审美的价值取向，“色彩”难有容身之地。由于对色彩表现的极大轻视，只有在宗教壁画和民间艺术中才显露出些许光彩。从记载和实证两方面可以看到唐宋时代绘画的丰富性，郭若虚《图画见闻志》卷六“铺殿花”条：铺殿花，江南徐熙辈，有于缣幅素上，画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李主官挂设之具。谓之铺殿花，次日装堂花。意在位置端庄。骈罗整肃，多不取生意自然之整，故观者往往不甚鉴。徐熙的《玉堂富贵》、赵吕的《岁朝图》体现出与习以常见的宋人花鸟所不同的风范，这也正是“铺殿花”风格特征和其富有的那种独特美感。上述两件作品给予我在绘画风格上的影响，首先是在作品表达的审美意趣上使我领悟到：首先是工笔花鸟画除了表现自然意趣的一种风格以外，还有那种具有隐含着象征意义的内在主题。这个主题就是画中的那种瑞意祥和的内涵，这是以自然





生物借喻表达人类所共有的美好向往。积极、健康、向上，吉祥、美好的表现内涵和主题意趣影响了我的审美取向，并使之浸入到自己的作品中。其次是在色彩表现上开始追求整肃、清新、富丽的画风，并舍弃重彩花鸟画的装饰意味，而通过对于自然生态的描写和精微的细节表现来深化表达的主题意趣，实质上是超越了以“水墨为上”的单一审美模式。在色彩意识上融入了“铺殿花”的意匠韵味和内容的象征意义。

在色彩表现上使我引以关注的是清代画家恽寿平，他的没骨花卉所表现出的色彩风格深深地吸引了我。他的色彩清丽冷艳，在秀丽、明艳、洁净和淡雅中蕴含着凛然难犯的坚贞，他的作品艳而能雅

又富神采。因此，在我的《杏花春》《富贵花开》《石榴》等一些小幅作品中都吸收了传统工笔花卉中“没骨”的表现形式。这些小品有的工致，有的又融入了一些写意花鸟画的笔墨意趣，显得轻松自然。

在我的绘画作品中，对于色调的把握和材料的运用上都体现出自己的认识。在色调把握上，我的大多数作品都根据立意与表达主题的不同，设计不同的色调。《秋籁无声》《溪塘过雪》《冷月》《风来野水寒》《空江羽闲》等一系列作品都有统一的色调，这与传统的工笔花鸟画的处理手法有明显的不同，形象是明朗清晰的，充分发挥绘画重形的语言表现力。

在媒材的运用上，我既注重不同的视觉感受而发挥工笔花鸟画在制作上体现的材质美，但绝不夸



大物质媒材的作用，减少作为绘画语言的物质感。我也使用一些云母和粗颗粒颜料，也使用一些拓印、水渍、冲水、注水等表现特技，或是以笔点染以增加画面的丰富感，但我从不在画面上卖弄这些技法，而是把这些特技自然而然地融入画面的整体中，使人感到丰富、厚重就足够了。

矿物色的使用是我非常重视的。在我的作品中绝大部分都使用了现代矿物色，但大都是薄画法。因为我认为在使用不透明矿物色时，越是薄薄地施色而使之隐约显露着下边的色彩，才越显得含蓄而丰富、厚重而透气。我也使用一些厚涂的办法，如《月是故乡明》《碧水金荷》《溪塘过雪》等作品中的大片蓝色和暗紫色调都是运用了粗颗粒颜料的厚涂，有其他水色所不及的效果。《藕花秋雨》

《寒河晴晚》等作品的荷叶、莲蓬，色调背景那些斑驳、堆砌的效果都是运用了矿物色而使之增加了画面的质地感和材质美，但它们都是统一在整体和谐的画面关系之中。

传统水色在工笔花鸟画的技法中，有不可忽视的作用，水色同样可以画得丰富、厚重。使用水色要充分发挥它的透明效果，层层积染而取得的色彩效果是矿物色不可替代的，有时使用水色也会得到意想不到的特殊效果。我在《风来野水寒》的创作中，首先使用的是一种暖灰色打底分染，最后以浅绿色罩染。本来在罩染之后还计划罩染一层浅绿色（五绿），但当罩染完浅墨绿色之后，惊奇地发现那些没有分染的荷叶边缘处就好像是以石绿色罩染过的一样，既透气又厚实，所以我也就没



有照原计划施以矿物色(五绿)。因此，运用好色彩关系的对比，才是把握处理好色彩关系的关键。

在对待色彩问题上，每个画家应该建立能够表达自己个性精神的色彩品格。在对待现代绘画媒材的使用上，要不失绘画性的表达、不失民族美学精神的追求、不失时代的风采。



暮韵 160cm × 110cm 1997年



月是故乡明 80cm × 100cm 1996年







晴雪 120cm × 100cm 1998 年