



雷洪 意象 色彩

LEI HONG'S
IMAGE COLOUR

四川美術出版社
Sichuan Art Publishing House



謹以此書獻給那些融匯中西藝術的探索者……

王
(PP422)

神采 氣色 意象

國家科研項目意象藝術研究課題負責人·教授 孫宜生

一九八二年四月，在北京全國高等院校工藝美術教學會議上，曾看到四川美院的先生專題介紹李有行先生的色彩畫及色彩畫教學，李先生將西方的色彩科學與中國傳統審美意識相結合的探討與成就，和我的意象素描探索思路相似，遺憾的是李先生已成故人。十年后的今年十月，林木先生路經西安時談起李先生的入門弟子雷洪先生，秉承先師遺願，二十年如一日潛心研究與發揚中國傳統的意象色彩繪畫與教學，四川美術出版社將為雷洪先生出版畫冊，我很高興又發現了一位意象藝術研究的共鳴者，拜托林木先生轉告雷洪先生，歡迎雷洪先生以《意象色彩》參加九四年北京意象藝術國際研討會。雷洪先生接受了邀請并寄來一套意象色彩畫的彩照。來信中說：“對東方意象色彩的研究與發展，是我這十多年一直思考的問題和實踐的方向。願望與結果總是有距離的，作品就十分說明問題，顯得很不成熟……”。

雷洪先生這話，表白了對意象色彩研究的虔誠與謙虛。

林木先生對意象藝術美學理論，有獨到的見解，曾有專文《意象藝術的情感機制》見《1991年西安意象藝術國際研討會論文集》，林先生與雷洪先生又為同道摯友，特意以《色彩藝術的意象交響》為題，論雷洪水彩畫藝術。其中提到“雷洪作畫往往取全開之大幅”而我看到的只有七寸小照，未能目睹其恢宏巨幅，謹此眼界談幾點拙見。

一、斑斕輝煌的神彩

金秋的碩果，蘋果、桔子、梨、石榴等，本身就是色彩斑斕。雷洪并不以再現這些金秋碩果自然光色為滿足，而是把這些碩果置于金屬、玻璃、瓷器等器皿之中，玻璃的透明，金屬的反光，瓷器的折射，形成色彩的重奏與交響。雷洪仍不滿足，就象四川人作菜放了蔥姜、花椒還不夠味，再加上大量的辣椒，使你吃的額上冒汗才算。雷洪將農村流行的大紅花被面拿來作襯布，而且不放過被面上的牡丹花和孔雀的圖案，構圖處理上是鋪天蓋地，造型手法又是色塊閃爍。這一切都在展示雷洪所表達的不是物理形色，而是一種難以抑制的情緒，傾瀉輝煌的神彩（見圖8）。

神彩，是中國傳統藝術的色彩觀。唐以前的畫稱丹青，後來形成的金碧山水，至今還流傳在民間的年畫、彩塑等，都是彩色斑斕的，參觀過農村社火、聽了農民的打擊樂，誰都會想到中國人的精神色彩，是任何現成的物理色所不能表達的。這種紅火再紅火、熱鬧再熱鬧的民族與時代的精神色彩被雷洪感受到了，把握到了，而且表現的是如此充分，給人一種奮進的欲望，振聾的快感！

在這神彩照人的畫幅前，深感中國藝術不僅是“以形寫神”、“以色和色”，而是以色傳神、神彩煥發、神彩催人。所謂意象色彩，就是以重構物理之色，表現難言而可感的精神意識，寓意于彩、移情于彩，以彩盡意、以彩寫情。

二、恬靜空靈的氣色

中國傳統的色彩審美，絕不是一味的紅火、熱鬧，唐以后的水墨畫，充分展現了幽麗之極歸于平淡的色彩宇宙觀。形成了中國色彩審美的陰、陽兩儀轉換。

《易經》中的賁卦，其卦象是山下有火，光彩斑斕，而“賁”字，即追古人以各色貝殼作裝飾，雜有青、紅、白、黑、黃各種色相。“白賁，無咎”，言其各色文飾皆以白（素）色為質地。白（素）為質地之色不會有變異，因此“無咎”——無害之意。《周禮·考工記》有“凡畫績之事后素功”，《論語·八佾篇》：“子夏問曰：‘素以爲絢兮，何謂也？’子曰：‘繪事后素’”。都是論述幽麗之依附是素（白），幽麗之極歸于素（白）。“白賁”、“素以爲絢兮”，很自然地生發出“水墨爲上”的水墨畫。“水墨爲上”，即無色之色爲上。而張彦遠在《歷代名畫記》中提到“運墨而五色具，謂之得意”，“意在五色，則物象乖”。又賦于無色之色的墨色以五彩。這墨的五彩已不是青、紅、白、黑、黃，而是焦、濃、干、濕、淡。如果說謝赫“六法”中的隨類賦彩，是對青、紅、白、黑、黃五色之運用，而張彦遠之“運墨而五色具，謂之得意”，便是隨意賦彩了。隨意賦彩，不就是幽麗之極歸于平淡的色彩審美觀嗎？隨意賦彩，是更高層次上的意象色彩觀。

謝赫的“六法”，氣韻爲首，爲魂，隨類賦彩中含有氣之韻律，青、紅、白、黑、黃的彩色，其魂爲氣色。張彦遠的“運墨而五色具”，仍然是“以氣韻求其畫”。墨色中的焦、濃、干、濕、淡，是以素爲本的氣色變幻。中國傳統文化的宇宙觀以“氣”（道）爲萬物的本源，色作爲一種物象，自然也是以“氣”爲本。因此氣色以萬物爲本色，氣色論是色彩的歸真反樸論。就是幽麗之致歸幽麗的最終答案。

人們常說，某人“氣色很好”、某物“色氣不錯”，可見氣色論是活在人們的心目中和口頭上的，現在我們看雷洪在畫面上是怎么說的。

雷洪在輝煌火辣之極，又畫出恬靜空靈的色彩系列。其一是以扎染的藍色花布作襯布的靜物組合。藍色花布有如星空燦爛，但都是夜色之寧靜，古玩與文房器物的和諧形質，使人回到久遠的過去和雅逸的情境，畫面飽滿，造型考究（除去那一團耀眼的紅色印泥），總體境界一派

恬靜(見圖 14)。其二是玻璃器皿置于灰藍色的襯布上,畫面中間層層玻璃重疊隱現,四周有如月色朦朧,虛虛實實若有若無中看到一些器物的形影,總體感仍然是恬靜的,但恬靜中又呈現着空靈(見圖 22)。其三是其二的變體,省去了器物與襯布的體塊描述的濃重感,很象長夜初醒的晨霧,輕盈而更空靈(見圖 23)。

恬靜與空靈,是畫境,但首先是心境。這種心境是參禪悟道的常態。這是需要一個逐漸離開色界而步入靈界的過程的。我們不能說雷洪走完了“四揮八定”,但三張同是恬靜的畫,確實是愈來愈空靈的。空靈至物與色愈來愈少,物與色愈來愈混融,最后混融成一團霧、一團氣,物色成了氣色。在第一幅畫中,我們看到有一縷青烟繚繞而上,第三幅畫卻是滿目活躍着青色。

我們可說恬靜空靈的氣色,也是一種神彩,輝煌斑斕的神彩也是一種氣色,這是傳統色彩觀之兩種境界之間的模糊性,及其意象色彩的隨意賦彩在不同境界之本體上的相通,但神彩與氣色還是有分別的。雷洪在表達神彩時,用的是加法,表達氣色時用的是減法,加法中色彩的張力愈來愈強,減法中色彩的張力愈來愈弱,張力退盡,恬靜始出,恬靜的氣色再跨出一步就是水墨為上,素以爲尚,白黃無咎了。

三、混沌有序的色彩意象

中國傳統的神彩、氣色感,融入行氣運筆的韵律是超越物理與數理的色彩美學論。因此終沒有形成科學意義上的色彩學,這是作為東方藝術神祕總體的構成部分,企待着與西方色彩科學的互補。

牛頓認為:所謂紅色就是光波為 620——800 埃之間的光……為光與色找到了最基本的物理解釋,為西方的具象繪畫提供了物理色彩的基礎理論。使人們的色彩知覺在寫實的繪畫中,達到了空前的高度。而歌德則認為:是光與影之間的明度變化產生了顏色,所謂色彩,是人們直覺中對光影變化的敏銳感受,因此反對牛頓分解色彩。牛頓與歌德的色彩觀,是西方色彩理論之理性與感性的兩極發展,而現代的完形心理學家則在感性與理性之間找到了一座隱形的橋梁,那就是任何人的眼睛都不是一個機械的三棱鏡,而是視覺意識的比較、區別與確認,任何視覺中的色彩都不是物理形色,而是人們對色彩的知覺意識,即是最初的色彩感覺,也是物質與意識的複合體,而不是純粹的物理色,確認某一色相,都離不開感知中的思維活動,公認的標準色相,更是世世代代人的色彩意識的疊積,這是該色的感知過程,也有基本的理解與概括之初級思維,因此莫奈的《日出印象》,絕不是日出物象,是有意識的色象。反映着西方藝術進入一個新的歷史階段的色彩觀。而康定斯基在夕陽的光輝照耀畫面上產生的斑斑閃閃的色域中得到了啓示,開創了抽象色象的新天地(我稱之為“日落抽象”),使西方藝術的色彩觀進入另一個歷史階段。但是抽象畫並不等同于抽象觀念,而是色感的高度概括,或者說是更純淨的色相,是有色象的意識。因此《日出印象》與“日落抽象”——都是意識與色象的不同程度對應與組合,也就是概括程度不同的意象。

意象在西方文化中,曾經被逐出科學的大門之外,結果形成了以具象與抽象為兩種的多元藝術流派,現代被完形心理學家從深層面的視覺生理學中找到了它的隱身處,使現代流派的無窮裂變,轉向後現代的全方位融合。西方藝術面向東方,由馬蒂斯の色相平塗東西的表現形式,發展為色彩意象意識的趨同。

從李有行到雷洪,體現了兩代色彩畫家在東西色彩藝術世界的對應互補中,作出的應有的貢獻。李有行的色彩藝術已經有東西結合的意象色彩意識,雷洪則以大畫幅提出了明確的意象色彩觀,使中國傳統的神彩、氣色的混沌意象色彩觀,與完形心理學的意象色彩觀相勾通,從混沌走向有序。讓我們來追蹤雷洪以色彩立意和以色彩表意的軌迹。

金秋的碩果在市場上只是商品,在雷洪的眼中點燃起火熱的情緒,玻璃金屬器皿在教室内只是冰冷的物象,雷洪卻把它看成是情緒燃燒的和聲與配器,而紅衣大花的布料,原本是民間流行的被面,雷洪感覺到的是民間打擊樂的奏鳴,這便構成輝煌斑斕的三重奏。這些物體的本來品質,在靜物組合的過程中被轉化為色彩立意的媒體,水果、器皿,被單這些互不相干的東西,被雷洪的意象色彩意識物化,重鑄為激發人們情緒的藝術品,面對這個火辣的教材,學生會產生難以抑制的沖動。這是一幅很有魅力的以色彩立意的靜物組合。各種沒有生命的色團與現實,在這裡成了立象盡意的有機體。輝煌斑斕的組合如此,恬靜雅逸的組合也是如此。神彩與氣色的神祕性,呈現在色團的疏密聚散、主次虛實的無限變化 and 有序關聯之中。

面對琳瑯滿目的教材如何以色彩表意,這也不是單純的技術問題,而是東西文化中的色彩意識,以意象與作為基因和機制,形成多層次的色彩知識結構,用于色彩的直覺把握和隨機表現之中,首先是鋪天蓋地的構圖、飽和的色塊、鮮明的結構,強烈的對比使整體感受與整體表現,進而是對光、色規律及其空間關係、光、色心理及其感情機制的交融中,處理色彩造型與色彩抒情的和諧。在以色彩表意的過程中,要理解種種色彩空間物理機制的科學規律,但同時又要把握物理機制的科學規律創造性轉化為色彩空間感情機制的藝術韵律,而韵律的表達又與作畫的步驟,先揮灑后刻劃、先薄塗后厚堆等,及筆與筆之間色彩冷、暖變化與銜接……輝煌與恬靜的畫境,誕生在一條清晰的情意與色彩的審美感受與藝術表達軌迹之中。

雷洪的意象色彩畫走出了混沌與神祕,在情、色、意、趣中重構着東方的藝術色彩世界。

意象色彩是意象藝術研究的基礎課題之一,我曾在《意象素描》之後,作過八周意象色彩教學,又在後來的意象藝術系統探討中,設有意象色彩的專題,在水墨畫的研習中,融入以往油畫、水彩教學的色彩意識,計劃過在《意象素描》之後續寫《意象色彩》,讀者們來信催問,深感對不起。現在雷洪有意象色彩畫的專集出版,假雷先生苦心經營的畫面,談此意象色彩的淺見。意象色彩研究,是在完形心理學的“視覺效應”與中國傳統文化的“心覺營構”之間建立同構關係。企望共鳴者的關注與合作。

感謝四川美術出版社,對意象色彩的關注與支持,祝願雷洪的色彩藝術神彩煥發意象萬千。



孫宜生

西安美院教授,30年出生於河南靈寶,53年畢業於該校,至今在國內外發表繪畫作品500多幅。79年開始中國藝術史與教學研究,出版《意象素描》、《喻人色象》、《意象微論的浪花》、《意象美學意識流變》等論著。88年主持國家科研項目,89年召開全國意象藝術研討會,同年應邀出席在美國召開的亞太地區藝術教育會議,91年召開西安意象藝術國際研討會,主編出版論著四部,92年出訪馬來西亞,93年至今參與意象藝術系統工程與94年昆明意象藝術國際研討會。

色彩藝術的意象交響

——論雷洪水彩畫藝術

美術史論家·副教授 林 木

水彩畫在西方本來有着輝煌的地位，出現過如特納、格丁等光耀畫史的大師，但傳入中國的水彩畫卻一直處於對油畫的依附地位而少獨立價值。人們往往是在學習色彩、收集素材、設計小稿時偶一為之，真正把水彩畫作為一種獨立樣式潛心研究創造者寥寥。而就是這種具依附性的中國水彩畫，則又因其來源于西方，其創作與審美均在西方本位觀念發展，以模仿自然為核心，形與色的表現均以忠實表達對象為原則。上者尚能注意在水彩之材質、特征上發展而不無特色；下者之模仿，竟有以追求油畫的準確與細膩而全失水彩之意味……由于水彩畫這種在美術門類中不無尷尬的狀況，不僅從事水彩畫之專門家較少，且就水彩畫的總體狀況論，也難令人滿意。久而久之，水彩畫因其依附性而陷入惡性循環中更難獨立。

究其所以，水彩這種衰敗之狀，實則出于其依附性。西方繪畫，自古源自模仿，而模仿之功，以水色、紙面為之的水彩自然遠不如油色、布面為材料，可快可慢，可細可粗，可復蓋可刪改之油畫來得方便。相形見绌，水彩地位之低實有其因。但有趣的是，就材質、就語言而言尚有不如水彩處的水墨畫，其繁榮與興旺卻絕非水彩畫所能望其項背。水墨畫有“國畫”之譽固是其由，而其超然玄遠、空靈幽深，不以形似為尚，而以情意為之，表現性強實屬根本之因。這兩種形式上頗為相似的畫種如能相互結合，豈非中國水彩畫新生之途？

早在四十年代，有識之士就已在呼吁這種融合，而當今水彩界嘗試着將某些國畫技法融入水彩者亦不乏其人，但是自覺地從中國藝術精神、思維方式、造型觀念到傳統技法，全方位地引入水彩畫而有成就者卻罕見。然而，這兩種技法上材料上不無幾分相似而觀念全然相異的畫種卻有着互相融和的極大的可能和潛力。或許，這種融和，正是中國水彩畫改變其附庸地位而獲獨立之新生的重要途徑。

潛心研究水彩畫藝術達二十余年的畫家雷洪，早就別具匠心地中西融和的道路上邁開了堅實的步履。

雷洪是我國著名水彩畫大師李有行先生的入室弟子，在其門下接受過嚴格的色彩學理論與水彩畫技法的訓練。他又曾長期從事工藝美術的設計，受益于工藝大師雷圭元教授教學體系的滋潤，于染織、陶瓷、服裝、裝璜、漆藝無所不能，亦曾對從原始藝術到明清的整個中國古典美術有過全面的鑽研。來自東西方藝術的全面修養給雷洪展示了一個廣闊的天地。遍游祖國的名山勝水，親臨敦煌、麥積山、大足的學習、體味、臨摹，給他帶來更為寶貴的傳統藝術的熏染。尤為可貴的是，感性的體驗在雷洪身上獲得了理性升華，他多年來一直自覺地潛心研究中國藝術，從形式技法到藝術精神，從古代名作之分析到畫史畫論的琢磨……這樣，當雷洪在從事自己所喜愛的水彩畫創作時，東方藝術的神髓就自然地滲入其色、粉、

筆、水、紙相互作用的玄妙變化之中。

東方藝術重情感的表現，東方藝術家是帶着情感的眼鏡去觀照自然，難怪出現在他們筆下的是一片自由、主觀、情感化的世界，這是一片因心再造的意象、情象的世界。而事實上，打破了客觀的束縛，形與色就不再因其過於苛刻的客觀規定性而限制藝術家情感與個性的忠實表現，使造型語言自身比較容易地形成為情感表現的符號載體。

水彩畫，作為一門色彩的藝術，它在表現主觀情感上應有其獨擅勝長之特色。亦如中國莫基於禪道基礎上的水墨一樣，它在與客觀現實的巨大差距中反倒有着強烈的主觀表現的功能。雷洪十分清醒地抓住的不是水墨形式自身，而是在水墨的縱橫揮灑中那東方意象思維的內在神髓。他研究過凡·高那燃燒的跳動的充滿着生命的色彩，也注意到表現主義色彩的自律精神。但作為一個中國畫家，雷洪更關注民族色彩的意味。他醉迷于敦煌色彩的神秘與古樸，寺廟道觀色彩的莊重與靜謐，那種種不僅是水墨，而且通過土紅、中黃、石青、石綠、黑色、大紅、通過金、銀種種強烈刺激的色彩而通向天道之路。他訓練有素的傳統工藝修養，又使他從深沉的漆藝色彩、明麗的蠟染意味，流金溢彩的“唐三彩”、粉彩、釉下彩，民間刺繡桃花，還有那大紅大綠的民間木版年畫，眾彩紛呈的臉譜、戲裝吸取無盡的營養，雷洪把自己的視角投向了不被文人雅士所注意的一塊中國藝術極為豐富的寶藏。這種水彩畫正宗和文人畫正宗以外的選擇顯示出雷洪的獨具慧眼。這種別具蹊徑的借鑒使其畫呈現出一種在“西洋畫”中從未見過的色彩風貌——一種東方意味極為濃烈的色彩風貌。那些強烈的近乎原色的紅、藍的大面積系列性作品連續出現，即源於此。

由於對色彩主觀表現性的刻意強調，雷洪對繪畫中的形色關係又作了大膽的突破。他一反西方傳統中色對形的依附，色對素描關係的斤斤服從，而對色彩的獨立性予以了自由的誇張與極致的發揮。在他的畫中，興之所致的色彩表現往往突破了形的界限，形的邊緣十分模糊，形與形間常常因色的表現需要而牽連、交錯、朦朧乃至不知形之所以，使色彩構成對形的吸收、消融而突出了自己的表現。雷洪喜歡畫玻璃、陶瓷器皿，正是對其折射光線與色彩弱化形的特點感興趣。有時，為了誇張色彩，他甚至把各種光怪陸離的複雜物件置于玻板上以造成燦爛奪目的色彩效應。正是色彩對形的獨立，使色彩的自律性獲得了極大的解放和充分的肯定，使色彩的表現獲得了相當的自由。這種與現實的“似與不似間”的距離感，猶如“隔簾看花”、“隔水探月”一般地產生出一種朦朧而悠長的東方意味，這也是源於東方美學之精神而與西方現代藝術趨向的某種巧妙的合流。

“色彩整體陣營”的經營，是色彩自律地表現的又一創造。雷洪的色彩大多是比較強烈、鮮明的，那種因模仿自然而出現的灰色在他的靜物畫中是有限的。雷洪善于把源于自然的色彩作超時空的情緒性創造性轉化，他更願意追求色彩自身的純度與響亮。如果說源于自然的灰色調比較地容易保證色彩間的統一的話，那么響亮的色彩之間更容易形成衝突而難于把握，但雷洪偏偏喜歡甚至刻意追求這種色彩的矛盾。他從印象派鮮明的色彩中看到了這種矛盾，更從中國傳統之辯證思維中尋到了制造矛盾，解決矛盾的途徑。在中國人看來，“一陰一陽之謂道”（《易經》），世界本身就是在對立中形成統一體的，“陰陽調合”（莊子），矛盾體的協調、滲和、轉化才能達到真正的美的和諧。中國繪畫美學講究黑白、虛實、濃淡、剛柔、曲直、色墨種種矛盾統一就是這種辯證思維的特點所致。雷洪深諳個中意蘊。他把自己的色彩配置比喻成一嚴密統一的軍陣，而這個統一和諧的陣營則是由諸般矛盾體構成的，形成了集團式的色彩矛盾的複雜轉換，其畫在總體色彩的極度矛盾衝突中達到自然天成的和諧與統一。雷洪的色彩固然有其主調，如其《紅色果實》系列，藍色為主的《國粹》系列等，但他十分注意色彩的對比。在一片藍調子中他會出其不意地來上一點朱紅（《國粹系列》之一），或者，在一片蠟染的藍色花紋中出現一個桔黃色為主的三彩駱

駝。在《紅色果實》系列中，一大片紅色中總是閃閃爍爍地點綴幾許綠色的蔬果，或是黃色調中來一個紫色的罐子。在他所引入的水墨畫的破墨形式中，他以水破色、色破水、干破濕、濕破干，以補色相互滲破，又參以灰色對純色之破，使兩種本來相互矛盾的色彩在水的滲化融和形成一種柔和朦朧中的衝突，一種矛盾融和的自然效果。在色彩的這種對比襯映中，他十分注意量上的對比關係，如大塊的紅色對少量的綠團，大面積的藍中襯小塊的朱紅、橙色。這類色塊雖小，卻如點睛之筆，加上一點，通盤皆活。

這種“色彩整體陣營”的嚴謹，與雷洪作畫的特殊方式有關。雷洪作畫與一般水彩畫的全面鋪開、逐層深入的常見西畫步驟不同。他固然也有作畫前慎密而通盤的考慮，但其作畫時，則強調隨機性、偶然性，以“胸無成竹”的心理狀態，見紙、見筆、見色、隨機生發。每個局部在完成過程中都有着相對的完整性，而每一局部之相鄰處，則以辯證施治之法相機處理，務求矛盾中的和諧。這就大有老子“道生一，一生二，二生三，三生萬物”的意味在其中。這種作畫與最初一片模糊而呈逐漸顯影的西式作畫過程完全不同。“一畫落紙，眾畫隨之；一理才具，眾理付之”（石濤），畫中的某一點某一形色從一開始就被畫家在一氣呵成的揮灑中基本確定，而它的存在，又成為一個看似偶然卻又暗含着發展之必然的因素。藝術家在作畫時以特定的情感體驗、氣質、修養、經驗對畫面作隨機處理，從一點生發而逐漸完成。整個過程實則成了一种情感體驗與渲泄的過程，成了辯證理性向直覺感悟的轉化過程。由于每一局部的出現都受相鄰點直接制約——一種在矛盾中的相互聯系，故每一局部之偶然又緊緊地維系着通盤的必然，由此構成完整統一嚴密的整體，一個不能從中取出那怕任意一點的有機體。由于每一局部在制作時的完整性及其與相鄰部分的和諧關係，又使得每一局部同時具備審美的相對獨立性，形成遠觀其勢，近玩其味的又一統一。從“胸無成竹”的自然天成開始到嚴如臨敵之軍陣布局的最后結局，顯示出雷洪對傳統藝術思維與構形原則的深刻理解，亦顯示出他的游刃有餘的堅實造型功底。

這種畫法直接形成了雷洪作品那獨特的大幅（對水彩而言）與堆積式構圖特征。

水彩畫作大幅是比較困難的，尤其是以西方傳統畫法為主更是如此。那種逐層深入的畫法由于水色之易于而很難產生局部水色滲和淋漓恣肆的水色效果和明淨清幽的水彩意味。但雷洪作畫取局部相對確定逐漸展開之法，而能處處淋漓，通幅酣暢。這種取自中國的水墨寫意畫法的匠心獨運，是雷洪對中國水彩畫技法的一大成功的發展。同時，雷洪從一點開始遍及全幅的民族傳統畫法則不論畫幅多大，皆能隨景生發，自由盡去。傳統長卷巨軸所以容納萬里河山不是有賴此法么？由此，雷洪作畫往往取全開之大幅面。同時，他一弃西方靜物之規矩擺設，物象之布置取堆積方式，以“四方連續”之法向四方擴張，加上物件之顛倒縱橫，又因色彩對形的消融與弱化，使其靜物作品不僅水色四溢、艷采逼人，而且畫幅充滿着一股膨脹的張力。雷洪靜物不靜，除了點綫的飛動外，畫面之張力是原因之一。這種畫法的抽象意味十分強烈，就連顛倒扭轉其畫的擺置方向，也不失其形式自身的內在結構與形式魅力。

雷洪水彩畫的中國意味是全方位的。他長于從民族傳統的內在精神上去表現與創造，亦十分注意民族形式、技巧的借鑒與轉化。他十分欣賞水墨在宣紙上的自然滲化與偶然的肌理。由于對形的表現的自由與解脫，使他的色、水、紙、筆的獨立意味的表現成為可能。他借鑒中國畫大潑墨大潑彩的酣暢淋漓，在偶然與必然中駕馭着那些似乎任意流淌的水意瀟然的色彩。他不僅把傳統破墨之法引入色與水，色與色之間的互破，更有甚者，他運用大量的水與色的相互沖破、滲積造成一種淋漓痛快不可一世的形式力量，兩點式的全面沖破與黃賓虹鋪水法般朦朧更帶來了傳統水彩難以設想的特殊效果。

中國畫的形式神髓在于筆力與綫韻。這給雷洪水彩以深刻的影響。他拋棄了西方式的硬鋒方筆而取中國毛筆。起初用硬毫短鋒，繼而改用羊毫長鋒，取其含水量大，剛柔相濟及其在紙上表現時那種靈動與自由。筆觸在他的畫中超脫了構形的單一含義而同時成為情感心緒的物化軌迹。中國式筆鋒在其畫中

提、按、頓、挫、勾、挑、斫、點，或順或逆，或急或緩，或寬闊如面，或逼窄如縫，游走飛動，飄逸透脫，極盡主觀表現之能事。中國毛筆的運用，使畫家作畫過程中的情緒心迹以點綫面的形式極為敏銳地呈現在畫中。這種源自中國畫大寫意的筆法在畫中大量出現，又以其自身的形式獨立意味進一步削弱了形的再現，也因此而促進了色對形的消融，幫助了色彩的獨立表現功能更好地實現。這樣，瀟灑靈動的用筆與那本身已具強烈情感意味的色彩一起，構成了豐富而生動的情感的意象。雷洪那些景物與風景所以不僅僅是物象自身而帶上分明的情緒感染力，大多根源于此。雷洪通過筆與色的東顧西取，既吸收了中國畫的水墨的空靈又避免了它色彩之蒼白，吸收了油畫色彩的輝煌又克服了它制作的板刻，增加了油畫所不能出現的變幻複雜的東方筆骨與綫韻，從而形成了自己水彩畫所獨具而難以為其它畫種所替代的鮮明特色。

雷洪畫面的情感意味是強烈的。這里既無當代畫壇那些深居斗室的無病呻吟，亦無時髦的“深刻”之哲理玄禪，他的藝術源於他在生活中真切而獨到的體驗。二十年來，雷洪年年以三——四個月的時間在各地寫生、考察，他幾乎跑遍了祖國的天南地北。他的筆下有江南之美，華山之險，峨眉之秀，三峽之奇，有敦煌壁畫的折光，有大足石刻的靈輝……他對生活的愛不僅在自然山水，就是日常生活中的細微末節，他都有有一種孩童般的好奇。玻璃缸里的石子，紅魚，玻璃器皿閃爍的光斑，一塊漂亮的花布，一叢色彩斑斕的插花都可帶來一陣難以抑制的激情和創作的沖動。他的不少作品是現場寫生之作，甚至那些雨點、雪花也在不經意中給雷洪的作品上留下有着特殊意義的肌理，這是自然給這位忠情而辛勞的藝術家的獨特的回報？雷洪的寫生不單是寫生，他的寫生總伴隨著加工提煉與再創造的因素。面對自然的再提煉與再創作，其本則在於那充溢心中的熱情。難怪雷洪的風景畫創作，其上乘之作還是那幾套以故鄉山城、以蜀鄉、蜀山為題材的系列性作品。作者以深情的筆調，詩人般的感覺去體悟那故鄉的街巷屋樓，山山水水。如果說，雷洪在靜物畫中對形式自身的獨立表現給予了更多的關注，其情感的傳達更多地依靠形式語言的意味、構成等因素的話，那麼，他的風景畫則主要偏重於對客觀物象的提煉，概括，以深厚的寫實功底，嫺熟的色調控制和簡煉、準確、瀟灑運筆，去創造出一片詩的意境，一片來自普通生活，更能引起普通的人們共鳴的詩情。這里有對正在逝去的《古山城》那獨特吊腳樓的眷戀，有對《老巷子》、破《茶館》的玩味，亦有對九寨溝雪山溪流、草灘的一往情深，他的《山水》系列作品，更象一杯杯淳厚、清冽而香氣馥鬱的綠茶，你盡可以在《鄉渡》的靜謐、《毛毛雨》的朦朧和《春到老鎮》盎然春意中去品味那悠長而甘淳的詩情……

雷洪的水彩畫創造是有意義的。他以西畫家的身份出現，以西方的造型、技法起家而回歸傳統，在優秀的民族藝術中擷取營養作創造性的現代型態的轉化，在一個不那么起眼的畫種中作出了令人矚目的成就。他這種打破畫種間壁壘，堅定地立足傳統，自由地融和中西的成功實踐，給當今那些不唯畫種，富於民族自主意識而具開放心態的畫家將帶來眾多有益的啓示，對中國自身的現代的民族色彩學體系的確立也不無開拓性的意義。



林木

四川美術學院副教授，美術史論家、評論家，著有《論文人畫》、《明清文人畫新潮》、《中國古代畫論發展史實》（與人合作）等多部著作，在國內外發表論文數十篇，並擔任國家社科重點科研項目《中國美術史》現代卷及當代卷編撰。

一九九三年十一月於四川美術學院

意象藝術
研究課題

淡彩意象

《魚蝦系列作品》



1 秋夢
魚蝦系列之
86×79 1993



2 秋夢
(局部)



3 红鲤鱼
鱼假系列之
75-93 1988

4 红鲤鱼
(局部)





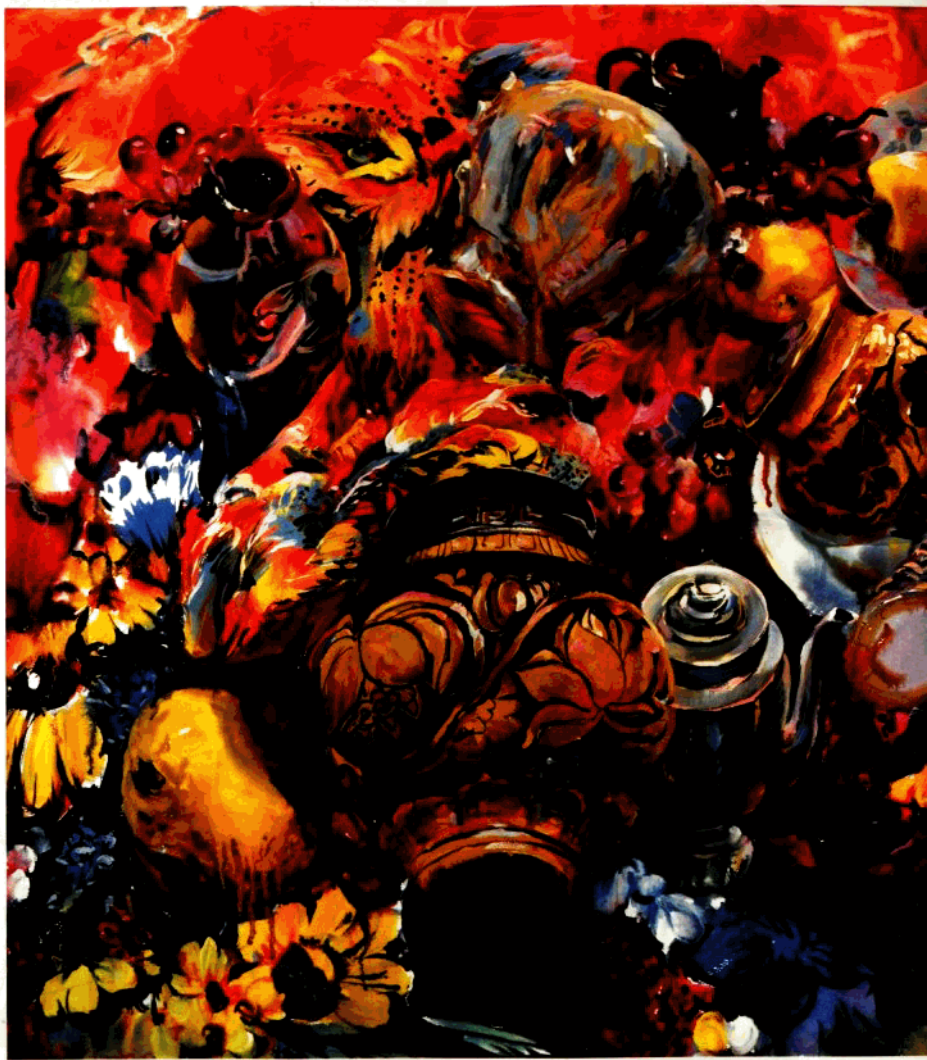


5. 清香
张明系列之四
90 × 79 1993

意象藝術
研究課題

紅色 色 意 象

《紅色系列作品》



RED
IMAGE

LEI HONG'S IMAGE COLOUR



7 紅陶壺
紅色系列之一
108×79 1992

意象藝術
研究課題

紅色 意 象

《紅色系列作品》

