

J222.7/8.47

中國畫

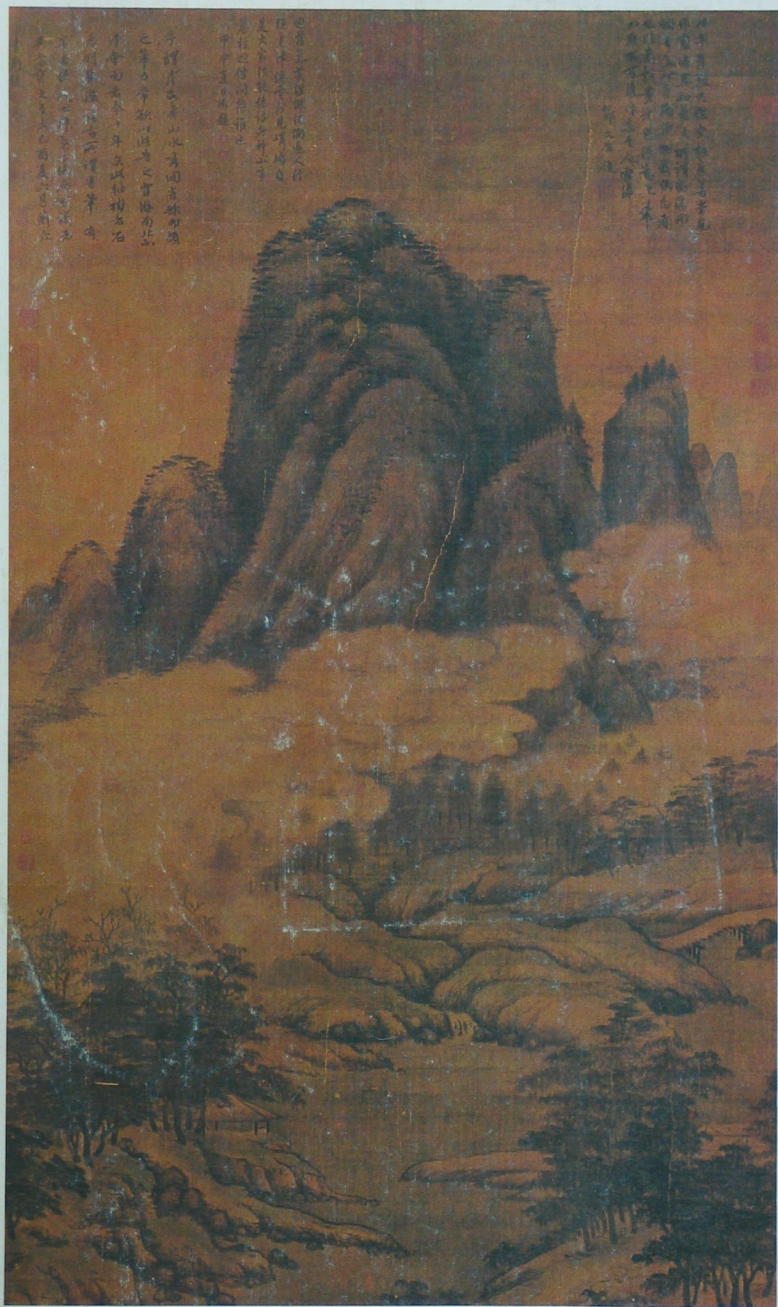


1

1988

330960

330961



中国 画 第1期(总第47期)

编辑:北京画院《中国画》编辑部

出版:北京出版社

主编:潘 絮 兹

执行编辑:孙 克 温 琰

美术编辑:顾 含 真

图片摄影:刘 含 真

国内发行:新华书店北京发行所

制版印刷:北京胶印二厂

国际发行:中国国际图书贸易总公司

(北京2820信箱 国外刊号:Q 505)

1988年3月 定价:4.00元

ISBN 7-200-00490-1/J·35

(北京市期刊登记证第32号)



绿林 王天胜，刘乃鹏

96/14

封面：采 莲 李建国，叶烂



封底：云横秀岭图 元·高克恭

秋深 陈向迅

表

前将书还回

雄强不屈的艺术精灵

——张仃和他的焦墨山水画

李兆忠

张仃先生画焦墨，是由一个极其特殊的机遇促成的。一九七四年，画家病居香山。这时，他眼睛里已经没有了颜色：秀丽多姿的香山，也失却了往日的魅力。他厌恶色彩，厌恶一切人文景观，甚至连自己的被面和床单上的花样都不能容忍。他的内心在流血，他的灵魂在压抑中痛苦地挣扎。谁能想象，这位曾经创造过一大批优美迷人的装饰画的画家，今天竟憎恶起自己万分钟钟爱的颜色来！然而事实就是如此。由于一贯鼓吹探索创新，提倡借鉴西方现代艺术，到了文革时期这位真诚朴实的画家付出了何等惨痛的代价！

这时，他的一切珍藏和创作均遭损毁，手头只有一本幸存下来的黄宾虹袖珍焦墨山水册页。张仃先生素来喜爱推崇黄宾虹的艺术创作，赞赏他那种华滋深厚的艺术风格。这本册页这时读来尤为亲切。张仃先生忽然觉得，此刻的心境用焦墨这种语言来表达最恰当不过了。这时香山的景色是开始以一种别样的姿态向他热切地招手。于是，他抓起一枝破笔，一个竹墨盒，一头扎进自然的怀抱，废寝忘食地对景写生起来。不久他就发现，焦墨这种语言与他的内在气质与审美情趣是那样吻合默契，其表现力又是如此丰富、独特。他为此而欣喜如狂。他知道，焦墨画作为国画的一支，在绘画史上直到元以后才出现，由于其高难度的表现技巧，自古以来敢于问津者寥寥无几。而象王蒙、倪瓒、程邃、龚贤、黄宾虹等历代开创或者发展这种画种的国画大师，由于种种原因，或者局部使用焦墨渴笔，或者偶一为之、或者只在小范围内尝试，或者只用焦墨画小画，等等。总之，与水墨画相比，焦墨的艺术潜力远未充分挖掘出来，其表现形式远未臻完善。张仃觉得，焦墨这种语言极宜表现艺术对象浑厚雄强的形貌和品格，它好比音调中的黄钟大吕，乐器中的钢琴，音乐体裁中的交响乐。总之，它潜力无穷，前途无限。张仃在这里，又成功地发现了一条通向辉煌的艺术圣殿的路。

张仃先生迷上焦墨这个画种，最根本的原因，是因为画家的艺术本性 & 审美理想与它有某种天然的联系。张仃生性质朴雄强，艺术上素来从难从严，苦练笔墨基本功几十年如一日，他奉行“宁为霸悍，不事媚俗”的艺术信条，厌恶那种浮滑柔媚、机巧刁钻的东西。而焦墨这种语言难度极大，需要具备准确敏捷的造型能力和精湛深厚的笔墨功底。它最能体现力的魅力和艺术家的阳刚之气。这一切无疑对于张仃具有极大的诱惑。

张仃这一时期画的香山碧云寺、樱桃沟、房山十渡等作品，把非常复杂的山形、地貌、树丛、建筑等生动细致地展现在画面，于精微的墨色浓淡变化中，毕现它们的肌理和质感：严谨的写实画面中，寓



黄山桃花溪

张仃

SAM96/14

以浓厚的装饰情调；表现出来的，是一种丰富美，华瞻美。尤其值得一提的是，是那幅长卷《房山十渡焦墨写生》。著名老画家李可染看了这幅长卷，挥毫赞道：“结构雄伟而精微，纯用焦墨而苍劲腴润，前人无此笔墨，真奇迹也。”

的确，张仃的笔墨不能不使人为之动容。观他所有的作品，不管是丈二巨幅，还是小帧册页，无论是巍峨的巨石，还是纤细的小草，总有一股力量弥漫于其间，充满着生命的气息，沉雄桀骜，内涵深厚，宛如三峡之水，大含细出，内劲迸发。如果说张仃的早期焦墨画是以力度厚度、严谨缜密为其风格特征的话，那么他近年的作品除了继续保持了这个特征，更是以它们的神采、气势和韵味取胜的。

张仃的笔墨中融进了篆、隶笔意，笔道沉雄生辣。他特别推崇绘画大师黄宾虹的笔墨理论（强调笔法必须“平、留、圆、重、变、”，焦墨则既要“干裂秋风”，又要“润含春雨”），深得其精髓。有位诗人评价张仃的焦墨画“运笔凝、重、沉、艰、涩、辣，而又大笔粗线，斩钉截铁、明确肯定。”张仃喜用大笔作画，即使画册页小幅亦如此，且笔毫常常参差不齐，契机四伏，故而笔触生拙，笔趣天籟。然而，张仃的笔墨又是独到的，这不仅表现在不与人雷同，更表现在不重复自己。只要细细品味，你就可以发现，在他创作如此众多的焦墨作品，竟没有两幅笔墨是雷同的！艺术创作达到这种境界，是何等难得。

此中的奥秘大概在于，画家既忠实于大自然，又忠实于自己的艺术感受；大自然的神奇造化与画家主体感受方式的新鲜独到，决定了笔墨的独创性。然而这又需要画家的激情，灵感和功力在刹那间的通力合作，需要自由大胆的想象力和随心所欲的笔墨驾驭能力。张仃素来注重写生，珍视对大自然的第一性感觉和感受。对于张仃来说，写生决不仅仅是对自然风光的描摹，而是以自己的心灵对它们的体验和理解。可以说，张仃的整个艺术生命是与大自然联结在一起的。一投

进大自然的怀抱，他就变得忘情起来，三九寒天身上也会冒出热气腾腾的汗来。他的艺术灵感往往就是在这时候激发纷涌，而笔墨也就自在其中矣。

显然在张仃笔下众多的山水风景中，最引人入胜的是那一类人文山水。这些作品永远散发着清新质朴的人间气息，可亲可近，纯真刚健，韵味无穷。其中的点景人物动物更是令人拍案叫绝。张仃说：“只有那些有劳动人民生活于其中的自然景观，才能激荡自己的情感。”斯言信哉。这大概就是张仃的国画与一般文人画相区别的根本原因之所在。张仃在房山十渡写生的时候，曾与当地一老农同住同睡，他们同喝一碗水，同抽一袋烟，同有一头白发，夜夜谈笑在青石板小屋。那幅受到人们高度赞誉的《房山十渡焦墨写生》就是那时画成的。绘画大师刘海粟称赞这幅长卷“精极笔法，豁然心胸，略无疑滞”。显然这同张仃当时明朗的创作心境有关。

在艺术技法上，张仃的焦墨画显得左右逢源，高度融合。这其中有光、有空气，有透视，有变形，有装饰，然而更有笔情墨趣，有气韵、有境界。有位德国艺术专家看了张仃的焦墨山水写生展览，从里面发现了马蒂斯线条；一位美国女教师又从他的《嘉陵江畔》、《川北农家》等几幅作品中发现了梵高的笔触。然而他们又觉得这完全是属于张仃自己的。同时，由于张仃在装饰画方面的精湛造诣，这使他的焦墨画的构图极富装饰效果，繁多多样而不凌乱，严整饱满中透出灵动之气。此外，由于对民间艺术发本性的爱好和几十年孜孜探求，又使他的焦墨画洋溢着一股天真清新之气，拙中藏灵，正中寓奇。如此等等，不一而足。如此丰富的来源，集合在这样一个艺术生命力旺盛的画家身上，自然要显露出不同凡响的姿态。难怪有的评论家认为张仃的焦墨画“几为近世绝唱”。这样的评价我以为是中肯的。



焦墨山水 张仃



吐鲁番风光 张汀



阳朔一俊峰 张汀



桂林月牙山 张汀



火焰山下 张汀

愿乞画家新意匠

杨延文画谈

记得杨延文的老师吴冠中先生说过这样一段话：“当我听人们议论，说我班上学生的画风大都像我时，认为是对我的谴责！……当我看到杨延文又学了别家长而逐渐形成自己新面貌时，感到欣慰。”既为“吴门”学子，又成延文一家。知画中三昧者，都想必清楚：欲达到这般境地，并非一日之功，而《杨延文画展》实实在在地展示给我们的，就是这样的追求历程。

按我的理解，“愿乞画家新意匠”的“意”，即为意念或思想，“匠”则指技法。延文近作之“意”，有两个突出的特点，一曰少画名山大川，多画别人未曾画过的景物；二曰哲理入画，强调基于自己对客观世界的认识和把握上的哲理提炼。《喜峰口》、《关山月》、《故垒风云》等作品，虽画的都是长城，却独具韵味。画家的目光停留在大漠孤烟中的残墙断壁处，从中发现了难以名状的气势和厚重的历史感，无论是浓云、残月、还是曙光，无不包孕着阔大而沉雄的画外之象，这就是画家对历史的观照。描绘江南风光的一组作品，不仅情真意切，而且煞费苦心。细腻、绮丽的江南小景，往往易于牵发文人的惻隐之心，其结果，便是出现在笔下的诗文和画常常染上一层娇媚和纤巧。而延文的笔，大多描摹的是流水、民居、白壁、石墙，他画石墙画到了偏爱的程度，以至让人切感那块块石头皆静中有动、绵绵生情。如果说，以瘦、透、露和刻意雕琢为主要特色的苏州园林石景，体现了一种士大夫阶层的情致，那么延文创画的石筑民居，则表现了宽广的大众层的天然野逸之美。这种美与吴冠中先生描绘的江南景色技法不同，意念却极相近，或许正是殊途同归。

有了这种对苏州的理解，《瓮中柏》的出现就在情理之中了。毫不夸张地说，它是感性与伦理的积淀和升华之后的杰出之作。少少许胜多多许的中国画原则，在个中得到了集中体现。当然，这并不是延文画作的唯一手法，同样是渲泄哲理，他也能巧妙地运用其它方式，譬如说：在题款上作文章。有时，他的点睛之笔，直落在题跋上，整幅画只作为畅神的辅助对象，如《对奕图》的题款，简直是环顾左右而言他，然细细品味，又有说不尽的含义。这使我想电影中音画分离的表现手法，不禁暗自赞许延文的“狡猾”，既然认识到他的“狡猾”，对于他以华北平原的村野风光为主的山水画——如《水放牛》、《淀上》，也就可以做一点意念上的解释了。表层上的释义似可归结为他生自河北乡村，对家园有一股永不变质的挚爱；深层上的释义则可挪用板桥一语代之，即：“放一著，退一步，当下心安，非图后来福报也。”

至此，延文找到了一种属于也适合他自己的平衡的文化心态。

无论怎样出新，无墨不成国画，大约仍是不可动摇的概念。况且，墨的情趣、丰富而变幻无端的表现力，还尚未被前人和今人发挥穷尽，以此为基点，在国画技法的探索上，我是赞成不择手段的，因而，自然注意到延文为避免手法雷同所做的努力。他的用墨，着意于面、块、

线的区分，西画的构成原理，奇巧地融入中国画的画面；他也着意于在大泼墨为主的丰富的层次和形态中，在混茫的墨色中，凝聚出神入化的意蕴。他的意蕴，在黑黑白白中虚实相济、实实虚虚。有时，用墨酣畅淋漓，仅留些许空白，有时则大面积留白，以浓墨团块相衬。“守墨方知白可贵”，惜墨如金与挥洒殆尽，有机地统一在他的笔下。

诚然，仅只这些，还不足以表明他的美学观念，延文的路，不该随在某一位大师的身后东施效颦，况且，他已深得其味，创造出了秀润与雄健兼并的山水意象。前面更艰难的探索，只能靠他自己去完成。我讲这个意思绝不是无的放矢，针对的就是他近期作品中出现的那种动荡、稠密和复杂的美。这种美，似乎又一次动摇了传统文人画的美学原则，在新的原则中，出世、超脱、简约、恬静虽未全部弃之如敝屣，但显然已远远不足以用来表达画家繁复的心境，一些来自西方的艺术观念显然也在渐渐地渗透。正如李可染先生以浓重的积墨形式为主的创作中掺杂着西画的观察方式一样，延文的美学原则的确立，也带有兼容并蓄、以东方文化为主要背景的特征。我希望在他未来的追求中，所创作的作品仍被认定是中国画，同时又能成为属于整个世界的“公共财产”。需要补充的是，这一希望是对包括延文在内的整个中国画艺术群体而言。

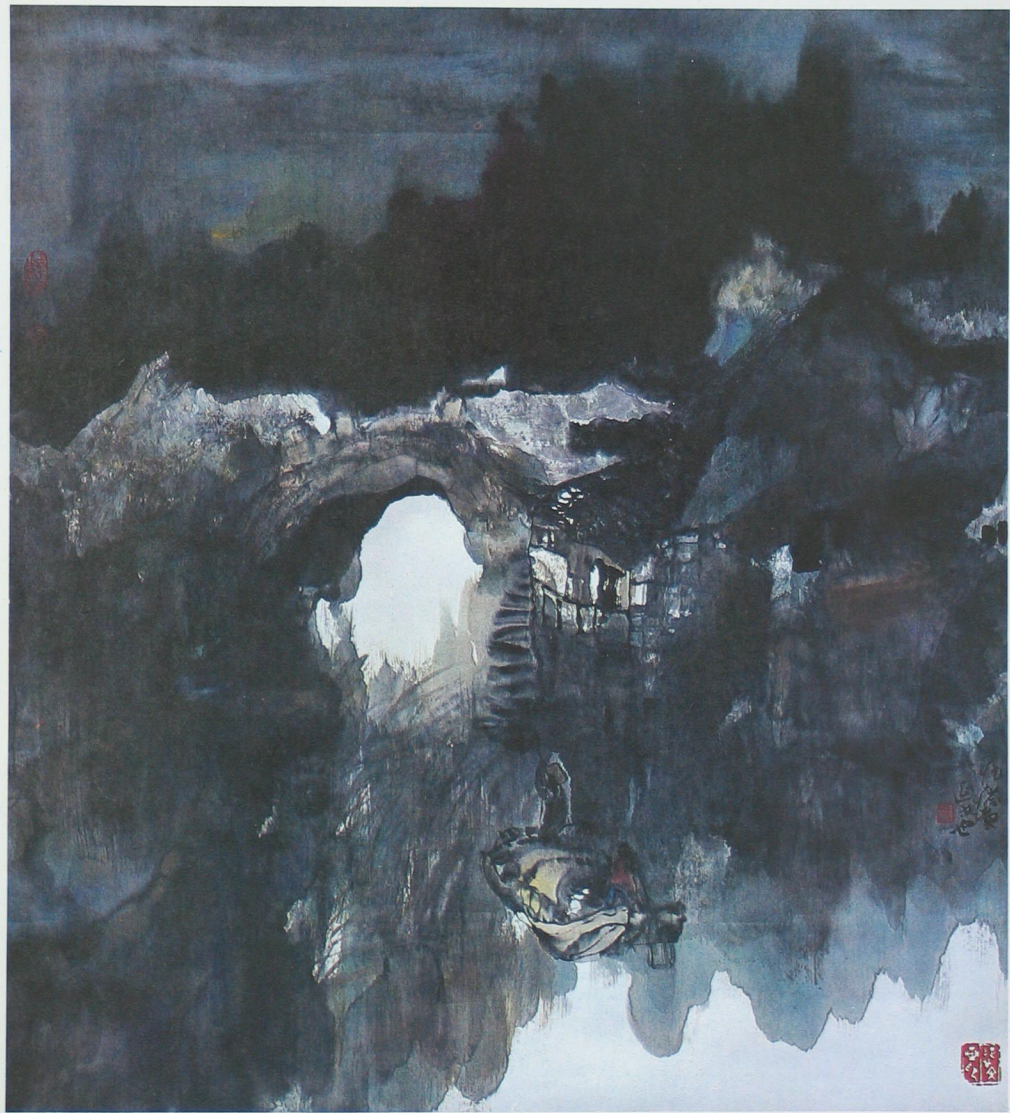
故而，“愿乞画家新意匠”之言，虽属老调，亦可重弹。



淀上 杨延文



夹道 杨延文



枫桥夜渡 杨延文



小放牛 杨延文

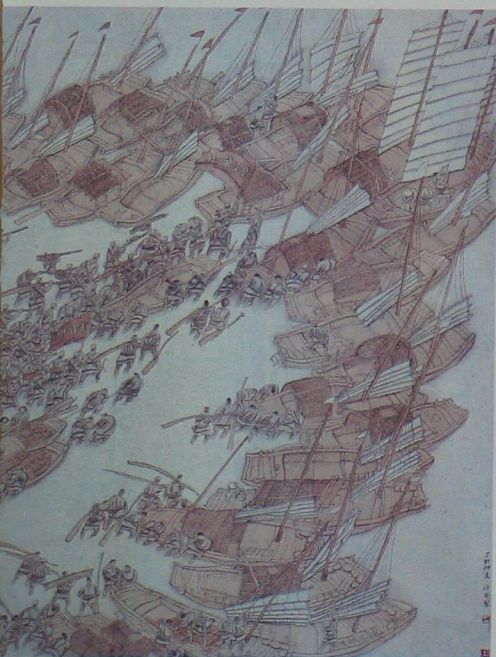


茅山听雨 张道兴
箭在弦上 陈琪



高粱熟了
锤犒乾





重逢

丁巳年夏
畫

王封侯門不待德原涼故地爲了月午

和歌山十三日

中日兩國友好

上列下官未念



卷之四



重 逢 敬 廷 尧



爱·信仰与死 张绍城



纺线线（局部） 黄柔昌



静静的桦林 孙玉敏

戈马江南 盖茂森 画 记 丁卯仲夏 江南书 戈马江南 盖茂森 画 记 丁卯仲夏 江南书



戈马江南

盖茂森



长白泉雄 杨进民



大河故曲 郭全忠