

迎



金秋
燕。燕。
庚午歲尾
魁工

中国近现代名家画集

李 魁 正

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集. 李魁正 / 李魁正绘. -- 北京:
人民美术出版社, 2014.10
ISBN 978-7-102-07000-1

I. ①中… II. ①李… III. ①绘画-作品集-中国-近现代②工笔画-作品集-中国-现代 IV.
①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第243713号

中国近现代名家画集

李魁正

编辑出版 人民美术出版社
(100735 北京北总布胡同32号)
<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑 刘继明 潘彦任

责任校对 魏雅娟

责任印制 文燕军

制 版 北京雅昌艺术印刷有限公司

印刷装订 北京雅昌艺术印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2014年12月 第1版 第1次印刷
开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27
印数: 0001—1800册
ISBN 978-7-102-07000-1
定价: 380.00元

版权所有 翻印必究



李 魁 正

目 录

创造新境界

——李魁正的泼绘新作 邵大箴 1

花雨满天

——李魁正天华堂变法与花鸟画成就 罗世平 3

思与境谐

——李魁正水墨花卉作品分析 邹跃进 15

光色的生命

——李魁正对于花鸟画现代性的回应与开拓
..... 尚 辉 19

对李魁正绘画艺术的评论 皮埃尔·德斯卡尔格 25

工笔没骨篇

鹤 望 兰 1980年 51cm×33.5cm 29

远 香 1980年 88cm×64cm 30

玉 粧 1980年 78cm×54cm 31

春 晓 1980年 156cm×84cm 32

海棠蓝鹊 1981年 90cm×43cm 33

翠鸣秋艳 1980年 80cm×110cm
..... 中国美术馆藏 34

荷花翠鸟 1981年 40cm×43cm 36

玉兰寿带 1981年 40cm×43cm 37

欲 曙 1981年 130cm×90cm 38

月下美人 1981年 136cm×83cm 39

鸣 春(局部一)..... 40

鸣 春 1982年 171.5cm×86.5cm 41

鸣 春(局部二)..... 43

山野晨歌(局部)..... 44

山野晨歌 1982年 168cm×88cm 45

碧海天涯 1983年 174.5cm×114.5cm 46

装点江山处处春 1984年 180cm×118cm 47

起 飞 1984年 156cm×176cm 49

四季花鸟条屏·夏 1985年 130cm×50cm 50

四季花鸟条屏·春 1985年 130cm×50cm 51

工笔草虫·凤蝶 1979年 33.5cm×22cm 52

工笔草虫·绿蜻蜓 1985年 33cm×22cm 53

工笔草虫·蛴蛴 1985年 33cm×22cm 54

工笔草虫·螳螂 1985年 33cm×22.5cm 55

工笔草虫·蛾 1985年 33cm×22cm 56

工笔草虫·蝉 1985年 33cm×22cm 57

海国薰风 1988年 70cm×87cm 58

清 气 1988年 80cm×71cm
..... 首届中国当代工笔画大展金奖 60

金 牡 丹 1989年 80cm×80cm 61

初 醒 1989年 65cm×42.5cm 62

净 虚	1988年	91cm × 73cm	63
幻 曲	1988年	80cm × 74cm	64
红颜初绽	1989年	46cm × 40cm	65
南岛春深	1988年	78cm × 60cm	中国美术馆藏 66
晨 露	1990年	64cm × 64cm	67
傲 霜	1990年	44cm × 64cm	68
金秋灿灿	1990年	88cm × 92cm	
		第二届中国当代工笔画大展银奖	71
夏 之 梦	1990年	64cm × 64cm	72
紫 韵	1990年	64cm × 64cm	73
淡 秋	1991年	64cm × 64cm	74
晨 曦	1991年	64cm × 64cm	75
晖	1991年	68cm × 45cm	76
冷 艳	1991年	60cm × 50cm	77
生 命	1991年	43.5cm × 44cm	78
圣 洁	1992年	64cm × 64cm	79
春 艳	1993年	51cm × 51cm	80
瑶池素蕊	1994年	90cm × 350cm	
		第三届中国当代工笔画大展金奖 京丰宾馆美术馆藏	81
皎 洁	1994年	87cm × 76cm	85
爱 之 光	1995年	64cm × 64cm	86
清 芳	1995年	64cm × 64cm	87
金声玉振	2007年	120cm × 120cm	89

白描花卉篇

竹石白描	1988年	31cm × 34cm	91
烟花白描	1989年	53.5cm × 33cm	92
大丽花白描	1990年	44cm × 32cm	93
水仙白描	1990年	32.5cm × 59.5cm	94
朱顶红白描	1990年	64.5cm × 32cm	96
芭蕉白描	1990年	66cm × 32.5cm	97
玉簪白描	1991年	42cm × 32.5cm	98
残荷白描	1993年	34cm × 21cm	99
水仙白描	1993年	33.5cm × 22.5cm	100
君子兰白描	2000年	52.5cm × 40cm	101
海芋白描	2000年	55cm × 40.5cm	102
龟背竹白描	2000年	57cm × 41cm	103
红花芭蕉白描	2000年	51.5cm × 38.5cm	104
瓷玫瑰白描	2000年	53.5cm × 39.5cm	105
荷花白描	2000年	45.5cm × 34.5cm	106
水仙、桃花、竹白描	2011年	41cm × 32cm	107
线描写生 石斛兰	1999年	52cm × 38.5cm	108
线描写生 艳山姜(局部)	2003年		109
线描写生 上花芭蕉(局部)	2003年		110
线描写生 地涌金莲(局部)	2003年		111

写意泼绘篇

松鼠葡萄	1984年	48cm × 45cm	113
夏 露	1986年	136cm × 68cm	114
荷 风	1990年	136cm × 68cm	115
荷魂系列·出尘	1992年	67cm × 68.5cm	116
荷魂系列·破晓	1992年	68cm × 68.5cm	117
初秋印象	1992年	68cm × 48cm	118
秋 律 动	1992年	68cm × 45cm	119
荷魂系列——沐浴	1992年	68cm × 68cm	120
秋变奏系列——谧玄	1992年	68cm × 68cm	121
秋变奏系列——荡风	1992年	68cm × 68cm	122
秋变奏系列——探海	1992年	68cm × 68cm	123
坐 禅	1989年	53cm × 39cm	124
禅 意	1993年	66cm × 46cm	125
秋 色	1994年	68cm × 68cm	126
丝动秋风	1993年	69cm × 68cm	127
沐浴圣光	1995年	137cm × 67.5cm	128
墨海盛境	1994年	136cm × 68cm	129
春深系列——青罗	1995年	68cm × 68cm	130
春深系列——紫帐	1996年	68cm × 68cm	131
春深系列——垂瑰	1995年	68cm × 68cm	132
春深系列——飞瀑	1995年	68cm × 68cm	133

清韵之一	1995年	68cm × 68cm	134
清韵之二	1995年	68cm × 68cm	135
清韵之三	1995年	68cm × 68cm	136
清韵之四	1995年	68cm × 68cm	137
秋变奏系列——垂金	1995年	68cm × 68cm	138
秋变奏系列——裹银	1997年	66cm × 66cm	139
秋变奏系列——交融	1996年	66cm × 66cm	140
清韵之五	1996年	68cm × 68cm	141
一尘不染	1996年	100cm × 66cm	142
晨 光	1996年	102cm × 68cm	143
永 生	1996年	136cm × 68cm	144
大化浑然	1996年	133cm × 66cm	145
莲塘交响系列之一	1996年	102cm × 68cm	146
泼墨葫芦之一	1997年	100cm × 66cm	147
新国色系列——金丝冠顶	1997年	68cm × 45cm	148
新国色系列——黑乌魁	1997年	66cm × 66cm	149
清韵之六	1998年	66cm × 66cm	150
玉首金身	1998年	66cm × 66cm	151
洗 礼	1998年	68cm × 136cm	152
新国色系列——春风碧玉	1998年	66cm × 66cm	154

新国色系列——状元红	1999年	66cm × 66cm	155
莲塘交响系列之二	1999年	136cm × 68cm	156
金果素衣	2002年	136cm × 68cm	157
梅 石	2002年	48cm × 60.5cm	158
牡丹 竹	2002年	45.5cm × 68.5cm	158
花清水净秋光明	2002年	136cm × 68cm	159
泼墨葡萄——青藤遗意	2002年	80cm × 50cm	160
素 银	2003年	40cm × 55cm	161
冷 金	2002年	38cm × 52cm	161
秋变奏系列——心光	2003年	66cm × 66cm	162
秋变奏系列——淡然	2004年	68cm × 68cm	163
莲塘交响系列之三	2003年	179cm × 96cm	164
泼墨葫芦之二	2003年	173cm × 93cm	165
莲塘交响系列之四	2003年	174cm × 93cm	166
莲塘交响系列之五	2003年	178cm × 96cm	167
春 律 动	2003年	50cm × 36cm	168
秋 酣	2005年	136cm × 68cm	169
金秋盛境	2004年	120cm × 287cm	170
莲塘交响系列之六	2004年	175cm × 94cm	173
泼墨牡丹	2005年	34cm × 46cm	174
明人笔意	2005年	45.5cm × 62cm	174
冰雪中有仙子——白阳遗韵			
	2006年	68.5cm × 46cm	175

春风得意	2005年	43cm × 41cm	176
蕙兰幽香	2005年	70cm × 50cm	177
莲塘即景四条屏	2005年	136cm × 34cm × 4	179
润墨淡彩写葡萄	2008年	137.5cm × 67cm	180
牡 丹	2007年	34cm × 45cm	181
葫 芦	2007年	34cm × 45cm	181
莲塘交响系列之七	2008年	178cm × 96cm	182
莲塘交响系列之八	2008年	177cm × 96cm	183
生命礼赞——本然	2009年	65.5cm × 60.5cm	184
生命礼赞——归元	2009年	139cm × 46.5cm	185
生命礼赞——金身	2010年	66cm × 44cm	186
生命礼赞——晚辉	2011年	68cm × 45cm	187
生命礼赞——真如	2011年	68cm × 72cm	188
生命礼赞——洒自在	2011年	68cm × 68cm	189
生命礼赞——受洗	2012年	27cm × 24cm	190
生命礼赞——大乐金刚	2012年	33cm × 27cm	191
莲池海会	2012年	180cm × 96.5cm	192
生命礼赞——常乐之一	2013年	56cm × 24cm	193
生命礼赞——常乐之二	2013年	55.5cm × 21.5cm	193
李魁正常用印章			194
李魁正艺术年表			197

创造新境界

——李魁正的泼绘新作

邵大箴

我赞赏魁正的创造成果，他从20世纪80年代初不断奉献自己的新作，从色彩清淡大方、格调高雅的传统工笔，到没骨花鸟，到现代泼绘写意花卉。他的实践是和他的观念完全相一致的。他不只埋头实践，而且善于思考。他不是像某些人那样，只是眼睛紧紧地盯着工笔花鸟——他喜爱和长期学习的那个行当，他把目光转向几千年的中国，转向当代中国画坛，转向全世界的艺术。他在这样的大视野中，对工笔花鸟画的历史、现状、前途与命运的观察和思考自然就更为准确，更为科学。我想说，像他这样勤于学习和思索又勤于实践的画家在当今中国画坛并不多见。有些人不研究现状，不研究外国，不关心理论，对传统也是一知半解，绘画创造的境界总是上不去。就说学习和继承传统，怎样学习和继承，延续和发展是什么关系，不少人的头脑里只有空洞的概念和教条，没有经过独立思考后的见解。魁正则不然，他从研究绘画历史和现状过程中，体悟到“在一个成功的画家身上，始终就同时存在着‘宗传统’和‘反传统’两个方面”；他从当代有革新精神和革新成果的艺术家的林风眠、石鲁、吴冠中、刘海粟、朱屺瞻、李可染、黄永玉等人身上发现带有规律性的共同特点：他们都是先立个性风格，然后再从传统绘画中索取和吸收对自己有用的东西，从而走出自己的道路。而且，他们几乎无一例外地从所谓西画起家，然后再从传统中取其所需要的东西的。当然，他做上面的思考和论述，决不意味着艺术创新只有这一条道路可走。事实上20世纪中国另外一些艺术革新的大师，还走出了另外一条路，那便是深入传统，以古开今，如齐白石、黄宾虹、潘天寿等。看来，中西融合和中西分体，都是带有规律性的革新中国艺术的途径，一个画家只要怀有理想，认真去实践，锲而不舍地去努力，必有成就。魁正强调前者，强调中西融合，强调“背离”传统，给传统工笔花鸟画注入西方现代艺术的新血液；这是因为首先他看到工笔花鸟画长期以来太拘泥于传统，创作思路太狭隘，审美意识太缺少现代性。其次，是他从自己的个性和素养气质出发，认为只有走现代的中西融合之路，方能发挥自己的才智。

魁正的探索取得了丰硕的成果。当然，成功来之不易，他付出了艰巨的劳动。当他在70年代末重新获得从事专业创作的条件之后，他便没有安闲过。我之所以在这里强调“重新”二字，是因为在“四人帮”横行时期，他被剥夺了画画的机会。受过严格学院基础训练的他，重新拿起画笔，重操旧业，究竟往哪个方向走？他反思传统，研究日本和西方现代艺术。当他思考较为成熟之后，便义无反顾地走上革新之路。他从小步开始，逐渐迈开大步。他提出建立“没骨画派”的主张，并提交了自己的没骨画作品，给中国工笔画增添了生机。本来笔墨功、线造型与

没骨法看似对立，其实精神一致。任何事物都是相反相成的，绘画创造也不例外。魁正之所以要重振没骨画的“雄风”，赋予没骨画以现代精神，是因为他意识到“要彻底改变工笔画坛的公式化线条和线色分家的工艺化倾向，需要解决两个问题：一个是进一步拓展和开掘双勾线法的表现力；另一个是弱化线条，走线色统一的道路”，魁正决心从后一条路攀登艺术高峰。1988年，他先画了一批弱化线条强调整体色调的工笔花鸟，在“花与鸟·八人画展”上受到专家和观众的首肯，说它们达到了清新、统一、舒展的艺术效果。继而他做了根本不用勾线而强调色彩和光感的工笔花鸟画的探索，又得到人们的赞许。他广泛使用的层层渍染、冲刷、点染的方法，使画面获得朦胧、交融、自然和轻松的视觉效果，与传统工笔的造型模式形成鲜明的对照。魁正在这些探索中获得审美和创造心理的极大满足。这种探索符合他的艺术理想和审美趣味，因为他爱好想象，憧憬美好，追求超脱现实的自由境界。这些探索刺激了他的创作欲望，因为天性不墨守成规，以创新为自己从艺的最高原则。何况他经历了人生的坎坷，他对现实和自然有自己独特和深切的认识。

从新没骨画到现代泼彩是魁正艺术探索的必然发展。近几年，他革新的胆识和勇气越来越大，艺术创造也越来越成熟。泼绘，既是他就从西洋绘画中得到的启发，也是对传统文人写意泼墨画“为我所用”的择取。他把泼墨改成泼绘，就是用墨色并举制造团块结构，在发挥墨的作用的同时，突出色彩的表现力，这与文人画的基点和方法有根本的区别。他的泼绘既写又制，其目的是创造带有抽象意识的意象表现，这又不同于西方艺术家的抽象主义或抽象表现主义过分依赖“自动性”和“偶然性”的艺术。只靠自动性和偶然性来制造效果，缺乏作者认真细致的感情投入，也缺乏必要的技艺性，作品往往显得新奇有余，内涵不足，艺术感染力不强。魁正泼绘创作的特色是工中见写，泼中见工，绘中有气，他还善于在静中求动，在动中求静。他创作泼彩作品贯注全部精神，融观念、修养与技艺为一体。一幅幅作品给人难以捉摸的幽远、神秘和梦幻感，并含有耐人寻味的象征性，寄寓了作者的人生理想。魁正的泼绘避开了西方某些现代画家泼彩作品的弊端，在保持传统民族绘画的内在精神的基础上，添进了现代人的审美意识和强烈的效果。

对艺术家来说，贵在有悟性。所谓悟，就是悟人生，悟宇宙，悟艺术的本质，说到底还是悟自心灵与大千宇宙的融和合一。魁正正在一步步地向这个境界走近。他正值旺年，又勤奋好学，不断总结经验，确立新目标，使自己的艺术达到理想的新天地。

1995年3月29日于中央美术学院
(本文发表于《中国艺术》1995年11月，总第14期)

【注】邵大箴：著名美术理论家、评论家，中央美术学院教授、博士生导师，《美术》杂志原主编、中国美术家协会理论委员会原主任。

花雨满天

——李魁正天华堂变法与花鸟画成就

罗世平

天华堂是花鸟画家李魁正的斋号。雅人深致，引青莲寓画室，志存高远，出入世间，洗尽铅华，如维摩精舍，堂开瓣香，花雨满天。入得画的境界，虚净空寂，直心广大，如读朱自清《荷塘月色》的清雅淡远，如品梅兰芳《天女散花》的萧散飘逸，各翻新声，别开洞天。李魁正从20世纪80年代起专业归队，入笔作画，在中国花鸟画上变法图新，几番探索，工笔画脱出旧体，没骨画创革新样，现代泼绘独领风骚，现代线描体大思精。耕耘采撷，集花成束。在世纪之交的中国花鸟画坛，天华堂因其开启了新时期工笔花鸟画的新风而有“擎旗者”之称；现代没骨与泼绘因其盛大气象引领了花鸟画的现代转型而有“风标独具”之评。现代线描因其“立今承古，立中融西”在理法上的双生双发而有“里程碑意义”之名。李魁正因其花鸟画变法“屡迁而返其初”的创造性思维对中国画推陈出新的启迪激发而有“学者型画家”之誉。(注①)

工笔花鸟画是李魁正筑基治艺的专业。他的幼年，发蒙启智得益于父亲、北京著名的参茸药材专家藏集的药苗草虫图书画本，又常随母亲、江南织造刺绣名媛章氏耳濡目染花鸟绣品，喜欢上了花鸟图样，间得观赏临习其舅父、民国时期知名书画家章雪楼的图画稿样，由亲近而生兴趣，播下了治艺花鸟画的种子。读书课业，又得小学美术老师的爱重，领受观摩齐白石老人的亲笔示范，从此励志书画，用意始专。1956年，他小学毕业，先入中央美术学院附中初中班，再升高中部，六年筑基训练，扎根专业。1962年考入北京艺术学院，就读于工笔花鸟画大家于非闇高足俞致贞的门下，兼得俞氏同门田世光的师授，后转入中央美术学院专攻花鸟画。从附中到大学，十一年的学院科班教育，前后受教的名师有高亚光、杜渐、赵友萍、王德娟、卢沉、陈缘督、张安治、白雪石、梁树年、俞致贞、田世光、高冠华、郭味蕖、李苦禅、刘凌沧、陆鸿年、李斛、陶一清、李可染等不下二十余位，中西兼学，转益多师，功力渐深。李魁正说，这是他得天独厚的“学堂运”。

人生若波澜，世路有屈曲。正待李魁正欲在工笔花鸟画上一展身手之际，“文化大革命”开始，在此期间，他被分配到了中央新闻纪录电影制片厂当美工，被迫搁笔花鸟画。“文革”十年，又因无端的政治审

查，先是下放湖北咸宁“五七”干校，后又改放北京大兴县电影系统“五七”干校劳动监督。这段劳其筋骨的思想改造给了他触及灵魂的人生体验。重提往事，李魁正说，这是他应该补的“人生课”。学堂运和人生课，他都欣然接受。学院教育夯实了扎实深厚的艺术根基，十年磨难是由一己私见而渐窥宏大的品质磨砺。唯得二者之惠，方能获知苏东坡“九死南荒吾不悔，兹游奇绝冠平生”的胸怀境界。李魁正于20世纪80年代重拾画笔，在花鸟画上发力振羽，该是于此甘苦味中蒙养措意，破壁超拔的。

李魁正属学院科班教育培养的第三代花鸟画家，既有临习古代花鸟画传统的经历，又全面接受过20世纪以来融合中西而形成的新传统艺术的教育，更直接承传了于派以宋画体物传神为形质，略参西画造型，重笔勾勒，半带装饰的工笔花鸟画风格，他于其中浸润有年，体会渐深，可说是一位有传承“家数”的花鸟画家。看他盈箱成摞的草虫、鸟雀和花卉写生画稿，细笔入微，设色平匀，又不失生动，颇得于派写生三昧。而他起笔创作的《春晓》（1980年）、《欲曙》（1981年）等工笔重彩花鸟画，气格韵致皆能体现于派工笔讲究写生提炼，笔力传神，设色雅正的艺术特点。以荷花为题材的《玉妆》（1982年）一画，还是改革开放之初中国首次送展巴黎春季沙龙唯一的工笔花鸟画作品。若依此“家法”，驾轻就熟地走下去，相信也能画出精品力作，守道有成。但李魁正就此打住了，毅然决然按下了“自我作古”的休眠键。

所谓“自我作古”，就是离岸远行，跳在庐山之外，不再拘泥于既有的家数成法。如李魁正直言的“宗传统”与“反传统”，二者是一体的两面，取其精华就是宗传统，去其糟粕就是反传统。话有所据，画史上举凡一味地守住传统家法者，都难以跳脱詹东图所警示的“入律”一门，一旦入律，离“匠人意致”应该不远了，这是历史的经验。以20世纪新传统工笔花鸟画而论，优点是在宋代院画“精于体物传神”的基点上，兼得造型生动准确、风格雅正的特点，对于剔除晚清以来花鸟画的积弱习气有救弊振衰的作用，但也存在题材样式化和画程式化的明显不足。又曾因一度受极“左”思潮的影响，工笔花鸟画的寓兴传统被曲解为一味的莺歌燕舞、繁花似锦，甚至出现立意肤浅夸饰、题材单调陈旧、风格千篇一律的低俗化现象。不少工笔花鸟画，半似年画半花布。所以李魁正的“自我作古”除了自省，还是有感于时弊而发的。对画家个人而言，可以力戒工笔花鸟画的既定程式，避免落入“匠人意致”。而对当时工笔花鸟画的现状而言，则有着提示警醒，真正起到“守道救世”的作用。

“自我作古”是画家“活笔”的开始，李魁正不仅离开了工笔而探向写意，而且离开了花鸟画而转习山水画。他于写意花鸟一脉，从朱屺瞻、齐白石、吴昌硕起手，往上祖述虚谷、恽南田、八大、徐渭、孙隆诸家，领会各自的笔墨特点。于山水一路，由李可染、黄宾虹直追石涛、龚贤诸家，深及文人画传统，感悟其中的笔意气韵。看过他临仿的诸家习作，知其对于各家多有心会，而活笔的尝试在《山野晨歌》（1982年）、《起飞》（1984年）、《装点江山处处春》（1984年）等作品中显露出初发的新意。这些作品专意配上了山石及环境，花鸟仍用工笔双勾设色，山石水岸则工中带写，墨色交融，统协起全画，风格上不失于派双勾重彩的基调，而笔致意趣已逸出了家数，显露出变法的苗头。

此次“自我作古”仅仅只是小荷初露，接着便戛然而止了，而且一停四年，在花鸟画界少见响动。李魁正后来坦言，从1984年封笔到1988年推出获金奖的新工笔画作，这四年都是在探路。这期间美术界可谓热闹非凡，初有‘85美术新潮，继有中国画转型的大讨论，随后引动了实验水墨，工笔花鸟画也在酝酿新作联展。其时画界摇动，而李魁正却能静心独处，沉潜下来，专注于研究近现代中西融合、开宗立派的画家个案，观察林凤眠、李可染、刘海粟、朱屺瞻、吴冠中诸家先立风格，再吸纳传统，后自成家数的艺术道路，

对画家艺术风格的形成规律做学理的认知。如他所言：风格的创新不止一途，可以先继承后创新，也可以先立新后继承，还可以边继承边创新，一个成功的画家必然要走适合自己的路，有自己独特的表现特色和风格面貌。如李魁正自己，既有良好的传统根基，又逢中西文化新一轮对话的机遇，先立个性风格，再求完善，于他是再适合不过的。“道与我协”，这应该就是李魁正此次封笔的价值。鉴于前贤的经验，他这次注定是要伸手向西方“拿来”的。

唯能知他人之工，则己之所造也深。于是他开始转向研究西方美术的现代风格演变，重点关注印象派、后印象派、野兽派、表现主义和抽象表现主义，探讨西画的色彩调式以丰富中国画的“随类赋彩”，临写新印象派的外光点彩以补充工笔画的平光设色，尝试现代三大构成以弥合传统工笔花鸟画法的线色两分。如果说他前次的“自我作古”主要是在工笔与写意两界中试作活笔，那么这次的“道与我协”则是向西方现代艺术的实验中找寻工笔花鸟画的解困良方，“自我作古”意在“立今承古”，而“道与我协”则意在“立中融西”。四年的韬光养晦，李魁正于此一节立定了自成家法的拓进方向，由技法语言的探究进入到精神内涵的领悟，由穷理尽性向个性风格的稳步推进，他不仅对中国画家做到了知根知底，而且也能秤量起西方现代各家的特色优劣。再待挥毫，已翻然不是昨日明月，在当时还彷徨不定的工笔花鸟画界一马当先，开启了工笔花鸟画的现代新风。

李魁正新工笔画风的代表作品有1988年获首届中国工笔画大展金奖的《清气》，同年创作的《净虚》，次年的《金牡丹》以及获第二届中国工笔画大展银奖的《金秋烁烁》（1990年）。《清气》一画取荷塘一隅，以严整的骨线入笔，用墨荷的意象造境，摄入晨曦微黄的气氛作为统调，细部见笔见墨，画面精整而笔法松动。落在画眼处的莲花，微光重影，正是画家西法中用、积思立意的出新要点。《净虚》是工笔花鸟中的新体别裁，画的命意来自晨雾下的荷塘，白雾轻纱的基调，如梦如幻。柳条的虚、白莲的净、蜻蜓的寂是全画意境的要素，物象似实还虚，入笔似有还无，如高调摄影又见诗的蒙眬，画入神品逸格。《金秋烁烁》是由海南可可果写生提炼出来的画意，整齐如队列般的累累果实与双宿枝头的鸛鸕是动与静的行板。可可暗红，鸛鸕灰蓝，设色温婉沉稳，都受夜光返照的浸润。其画浓郁严整，不减于派工笔的品质，而形色调式和渍染笔法又能见出现代构成和点彩间色的西画要素。

李魁正的工笔之变，取法正脉，立场分明，以“自我作古”为起点，以“道与我协”为目标，以“立今承古，立中融西”为法门，两度推进，双向互融。在工笔花鸟画“意工”上破题发力，于承袭既有的双勾状物，骨力精严的法度里激活线的情意内涵；又借西画光色体面认知方式统合起线面与调式，消弭线色两分的法障，找回了工笔花鸟画“写自然生意”的本原精神。从他的新工笔画中，我们既能见到工笔花鸟画精严整一的格致，又能从中感会到一种线色交融、气格空明的自由活笔。

二

李魁正在工笔花鸟画上破题发力，一路拓进，于新工笔画提出“意工”的理念而收活笔之效后，脚步未停，又开始探向更具书写性的没骨画法。弱化线条甚或舍弃线条，推活笔而向放笔。按此路向，其初衷仍着意于工笔花鸟画的现代性，激活传统工笔花鸟画意象思维与表现自然生意的特性。在《清气》、《净虚》等新工笔画中所做的弱化线的尝试，让他看到没骨画线色合一、墨色互渗、收放自由的语言特性更能贴合自己寄寓现实感怀，捕捉虚净蒙眬，辉煌幻化的笔墨意境。

以花鸟画工笔、没骨、写意三体的演变而论，没骨晚于工笔，是工笔之后的新体，又是工笔与写意之间的桥梁纽带。李魁正由工笔向没骨，是活笔向放笔的必经之路，看似自然，内里却有画家不得不做之事，也有不得不通之理。如何由中西画法的会通进而达成现代语言与民族精神的合一？这是中国画百年的难题，也是李魁正没骨花鸟画变法的动力。

李魁正探笔没骨画传统，首先从画理画法上解析骨法与笔法、墨与色的关系，矫正画界存在视没骨画为无笔无骨的偏见，他提出了两个开放的概念，其一，尚骨；其二，尚墨。

所谓“尚骨”，是李魁正对传统没骨法追根溯源，在实践中加以体悟之后的心得。对于没骨，他有新解，认为工笔画的双勾晕染法是骨尽露其外，没骨弱化线条或舍弃线条是骨多隐其内，二者均重骨法。没骨非无骨，乃骨在皮肉之中，故线不能完全代表骨，弱化线甚至完全舍弃线不等于不强骨，“无线”、“无笔”仍有骨在，此乃没骨画的本质精华。(注②)

这段“尚骨”新论关系到没骨法的本来义和引申义。没骨画从徐崇嗣不事勾勒，单用染笔画草芍药看似无骨的姿态，渐而演变为含笔入色的没骨技法，后又逐渐分离出逸笔没骨和工笔没骨的格式。明代孙隆取逸笔而发明没骨色彩点染法，清代恽南田由渍染薄晕而入工整一式，二者皆未失去有笔有墨的传统。只因论笔墨骨力，人们习惯多以线法作为表征，而内含的骨法渐被忽略，甚至片面地认为骨即是线，有线便有骨，无线便无骨。这显然是惑于技法表面的误解，因此回到没骨法的原始本义就显得必要和正当。发生学认为，从起源中理解事物，也就是从本质上理解事物。李魁正研究没骨法的本义与成因，从中提取了可为我用的没骨法四大特质：其一，重骨法，重品格之尚骨精神；其二，不离中国画平面立体观之结构理法；其三，集中国画着染技法之大成；其四，线色融一，色墨互渗，收放自由。四者之中，尚骨为纲，其余为目。就技法和表现层面而言，因为有尚骨的统协，骨法用笔才可能在表现花鸟内在形神质素上见出生趣，没骨才有线色融一、色墨互渗的依附基础。它的引申义，更是揭向花鸟画“写自然生意”的原点初衷。按李魁正的主张，不唯线可以体现骨，诸如点、面、光、色，冲、泼、流、洒，举凡一切符合传神达意的技法，都含有骨法的因子。只要画家存骨法于心中，感会物我精神骨气，写生传情便都是有骨。这就是李魁正给出的“尚骨”定义。如何估量这一“尚骨”的学理价值，可以见仁见智，但有两点是值得肯定的。其一，在中国画的阴阳向背与西画的光影形体间找到了线与面的结合点，将“形”解放了出来；其二，线色合一，从勾线勒形与渲染分家的画法定式中将“笔”解放了出来。形和笔的解放，最终捅破了隔在中西造型语言之间的窗户纸，或线或面，或勾或染，完全可以来去自由，两不相碍了。

所谓“尚墨”，也是中国画提炼得最成熟，但同时也是分歧较深的技法要素。自唐人提出“运墨而五色具”的说法后，笔墨问题渐而成为作画论艺的关键词，在笔墨分别论列，形成笔法与墨法范式之后，最初以墨概色的原意也逐渐被消解简化，乃至强以色、墨分界。文人画以墨、色论雅俗，在他们“尚墨”的话语体系中，首重浓淡枯焦的水墨正统。工匠重传承，又多流于“随类赋彩”，色无法理统属的放任习气。二者各执一端，门户转深。李魁正一方面在新工笔画风中尝试色墨混融，吸收西画色彩调性，做调和色墨二分的努力。又在理论上正本清源，于中国画墨色一体的文脉语境中引进西方色彩学的光色原理，提出“墨—色—光”三位一体，引“光色效应”入画的“尚墨”新理念。

就光而言，我们在继承中国画以平光表现物象凹凸结构的传统表现手法的同时，借鉴西方绘画及浮雕和摄影艺术，运用逆光、侧光、侧逆光、高调、光影以及前虚后实等固定光源的表现手法已成为必然。就色而

言，我们在继承中国画黑白画理及平涂装饰艺术特色的同时，借鉴西方绘画使用复合色，注重冷暖对比变化和讲究色调的色彩优长……光是由色体现的，而色又是由光产生的，故光色一体而不可分割……无疑，光色效应作为新的视觉概念而必然被纳入现代绘画的思维行列，它为现代中国绘画增添了新的视觉美感和新的生机。(注③)

明了墨、色、光一体而三的学理特征，就拆除了古今中西之间和雅俗之间的障碍，彼此互惠便无隔阂。历史地看，中国画的“尚墨”传统从来就是开放的。清代花鸟画家恽南田的名言“有笔有墨谓之画”，他的没骨画以色当墨，即是“尚墨”的范例。推及徐崇嗣没骨画发生的年代，尚墨尚色以提正气是画家的共识，刘道醇有“彩绘有泽”之论，荆浩有“色微者败正气”之说，皆是开放的“尚墨”主张。中国画自晚清以来出现的板滞靡弱之风，色微即是一病。时代要求革新，李魁正站在“立中融西”的立场开拓思路，重温“尚墨”古今之论，是他转向没骨画必然要面对的问题。当然，传统的没骨画仍未曾跳脱随类赋彩和平光固有色的局限，这也正是古人留给现代画家施展才华的空间。李魁正深谙中西画理，就实补虚，适时发论。若评价“尚墨”新论的贡献，是将光色从随类赋彩的固有色程式中解放了出来。“光色效应”为绘画手法的丰富和光色气氛的渲染提供了更多的可能。

“尚骨”和“尚墨”可以看做是李魁正现代没骨变法的两大理论支柱，这种会通中西画理的跨界之举，一手复活了中国画尚骨内美的笔墨精神，一手援引了西方渲染气氛的光色调性。“太朴一散，而法立焉”。李魁正随后的创作更着力于光色的表现和工写结合，强化画面整一空明的光感气氛，为放笔书写提供更加活泼虚化的表现空间。代表他现代没骨画新风格的作品《瑶池素蕊》（1994年），我们从中看到了画家在表现技法上的进展，以渍、染、点、积等传统没骨法为基干，试用泼洒、吹流、冲刷等新技法，达到强调光感，弱化线条，营造朦胧幻化的画面气氛。继新工笔画风之后，画家自创出一套以“混撞冲渍法”和“交错点彩法”为主导，辅以喷流、透叠等手段的没骨花鸟画新技法。

“混撞冲渍法”是将中国传统没骨画的撞水、撞色、撞粉和积墨、积色技法进行再挖掘，再拓展，使之更符合现代科学绘画色彩观与构成理念而探索和实践的结果。“交错点彩法”是将西方印象主义、后印象主义和表现主义绘画点彩派大师的技法进行移植、改造，使之更加符合中国画意象思维与审美理念而探索和实践的结果。这两种具有一定难度又颇有实用价值的没骨画新技法是支撑现代没骨画表现风格的核心技法。

有理有法方谓之画道。1992年，李魁正与同仁新锐在中国美术馆合作举办现代没骨画展，推出了他用自创的新技法与传统技法交叉叠用创作的现代没骨花鸟画新作，为世纪之交的花鸟画界提供了一种流光溢彩，线色混融，既静穆高洁，又清逸通脱的现代没骨画的朦胧体新样式。

在李魁正现代没骨花鸟画新体式中，穿针引线的是光色调式和线色交融的朦胧气格，有两类作品可供欣赏比照。一类作品因逆光或侧逆光的措意，花叶平光原色的性状得以提升而流光溢彩，烘染出迷蒙的画意，属于“色光”的质素。如《初醒》、《爱之光》的马蹄莲，《淡秋》、《冷艳》、《皎洁》的莲与荷，画面或是晨光半透的虚淡，或是侧光晚照的辉煌，或是波光自映的清明，笔线含光有隐有显，渍色回影形质兼胜。这类作品，光影扑朔迷离，气氛幽玄迷蒙的效果得自西画外光调性的启迪，在视觉形态上显示出特有的张力。参照中国传统花鸟画平光固有色的质地，作品特予强化的是物性原色受光外染，内外气化合成的意象。

第二类作品因光自体内中心向外发出，物性本色充盈，灵光四溢。如孟子形容“充实而有光辉”的大人

相，或如“常在自性光明定”的觉者相，属于“慧光”的质素。《金牡丹》是最初的尝试，光源聚在牡丹的花蕊，眩光叠色，随花瓣纷披弥散开来，尚留有蒙太奇聚焦的影子。但一念新知，灵苗出露。随后以《圣洁》、《生命》、《清芳》命名的作品则能反闻闻自性，转向了花自体的心观内照，好似生命入得禅定，便自生光明，饱满盛大。如《圣洁》（1992年）所画，原是开花时的龟背竹，人所常见，但经画出，恰是灵光乍现的圣体，光从花心溢出，内外照彻，透体晶莹。龟背竹有序的叶脉组织与光晕芒线合体同辉，层层外放，仿佛光波闪耀的涟漪。此刻的画意已远在光色渍染的笔墨象外，进入一个可以会通生命光照的园地。李魁正喜欢画荷塘莲花，作品有近景特写，也有通景大作。《生命》、《清芳》取景近观，立意都在光色同体的自性慧光中阐明心境。画中荷与花的特写，线色笔踪随境生灭去来，自然自在，已是法随心转的韵致。最初穿针引线的光色语素经历生命自性的演绎，由外光他照转而自性长明了。《瑶池素蕊》（1994年）取象通景，是由生命个体相到群体共生相的转换。荷塘中绽放的白莲和未敷的莲蕾各有慧光自溢的生态，又在天色外染，逆光侧映的共生秩序中彼此呼应，自在无争，构成一道清逸通明的气息流向。画家命意运思，与天地精神相往复，下笔落在智慧圆照的瑶池净土，已然复苏了中国画的本原精神。

《瑶池素蕊》当年获得第三届中国工笔画展金奖，引起花鸟画界思变求新者的风行景从，同时带动了现代没骨画向花鸟画之外的多个领域的探索。此前由李魁正领军发起的现代没骨画派再经推动，先后涌现出一批各擅胜场的中坚新锐，由现代没骨画催生的蒙眬体也乘兴鹊起，成为中国画世纪转型中颇受关注的艺术现象。著名工笔画大家潘絮兹先生早在现代没骨画派发起之初就看好其前景，之后三次撰文赞赏现代没骨画的学术价值，认为“现代没骨画的崛起是中国画自我完善，自身发展的体现，它决不是单纯的技法问题，它将给旧中国画观念带来一系列的变革，如线的地位动摇了，色与光闯入了禁区，使一片渲淡的水墨世界变得灿烂夺目，多姿多彩；继之是材料工具的变革，创造民族艺术新形式等等，都将随着现代没骨画的发展而引进中国画的变革日程上来”（注④）。现代没骨画往后的发展和李魁正在花鸟画领域的一再拓进，的确印证了潘老的学术预见。

反观回味李魁正现代没骨花鸟画的变法过程，重温画家原创而又深达学理的现代没骨画理画法，成就可以比肩前人。若论中国没骨花鸟画的现代转型，李魁正有开派之功。

三

光色交映、工写结合的现代没骨花鸟，画面整一精严，情韵圣洁高雅，属工笔的外貌，写意的灵魂。花鸟形质因光合气化，放笔直写，去来自由，从而引动了李魁正感怀风云际会的时代精神和思接大千的冲天豪气。灵感鼓动，心底波澜，非快意恣肆不足以吐胸中块垒，非淋漓酣畅不足以立宇宙精神。相信这种按捺不住的情愫，当初在他画现代没骨作品《圣洁》的“光明相”时就被叩动过。有一个事实，1992年前后，李魁正频频试笔写意花鸟和泼墨泼彩，笔下含藏的该是这种合气待发的心潮泉涌。这段时间没骨与写意泼墨已在交替进行着，《出尘》、《初阳》、《欲曙》、《辉煌》、《禅意》等都画于90年代初，已是放笔泼写、牛刀初试之作，其间还能看出与现代没骨作品彼此关联的线索。以大泼墨写意手法所画的《出尘》（1992年），以色墨混积手法所画的《禅意》（1993年），画眼皆是慧光圆照的莲花特写，二者一前一后，与《圣洁》相伴相生，画中浓墨与粉色冲撞形成的团块力度是没骨光色质素的再释放。新创意的作品放大了现代没骨的光色意境而向混沌玄邈的境界升华，延伸没骨画的混撞渍染而向大写意的色墨泼积，由此拓展开发出既

泼又绘、既写又制的另一种花鸟画新样，李魁正称之为“现代泼绘”。

所谓“现代泼绘”，是以传统简笔大泼墨写意作为变法的基础，参用西方现代抽象表现主义的泼彩，结合现代没骨的光色意象符号而形成的一种抽象化图式，风格恣肆豪放。泼绘画法，质素来自多途，如写意取吴昌硕的雄强，构图取虚谷、潘天寿的奇险，泼墨取徐渭的恣肆，泼彩取张大千的绚烂和抽象表现主义的简明，笔墨取黄宾虹、李可染的华滋沉厚。作品充分发挥中国画水墨冲化渗融的特点，强化光色、团块和黑的结构，多种取法契合于心，整合开发，形成强化泼绘风格的“色墨泼积法”和“点线积叠法”。

按李魁正的释义，“色墨泼积法”是以大面积团块笔墨为铺陈，通过多遍色墨泼积，强化水、墨、色三者的冲化浑成的整体力度，再加上书写性的笔法，形成画面的节奏和旋律。“点线积叠法”是通过浓淡不同、性相不同的墨色多遍点积写，以增强物象的光色体面及背景虚幻的丰富变化与气氛。前者主实，主节奏旋律；后者主虚，主渲染气氛。画家命意，取法虚实相生的原理，墨色交融，泼洒幻化而成气势撼人的辉煌乐章。

现代泼绘风格的作品多成系列的形式，多角度地表现特定时空下个体生命相与生命共生相的丰富性，取意在“大”。花鸟的生态与画家心气交感，与天地宇宙相契合，通过墨色挥洒泼绘抒写大印象，营造大境界，展现“独与天地精神往来”的大胸襟，所以境界不得不大。取势在“力”，尽求点线、笔墨团块的动势张力与色墨光感的韵致气氛，是阴阳相合、动静相激、虚实相生的冲突律动和节奏交响，因此非大力度不能尽其意。取法在“放”，藉助意笔书写与泼墨泼彩的灵变气韵，参用西方抽象表现主义的滴彩间色，放笔直写。泼洒淋漓处，墨色浑如，大象无形。取形写意处，离形得似，见笔见墨。故非放笔恣肆、泼写兼力不能夺其势。李魁正20世纪90年代中期以后创作的现代泼绘作品，如《春深》、《秋变奏》、《荷魂》、《清韵》、《莲塘交响》等系列，其气格境界雄浑虚寂，含蕴广大，如道家的“心包太虚”，如佛家的“直心净土”。

画者之意，观者乐之。读李魁正的泼绘系列作品，即如欣赏交响乐的华章，主题在花雨满天，境界在直心广大，气象在宇宙洪荒。《春深》系列，截景紫藤绽放的缤纷，花珠集束成串，蓝紫中偶现点点新色跳荡闪现在藤花的光华中。粗藤细蔓渍墨泼洒，为深春积厚的背景。《秋变奏》系列的葫芦叶蔓，大泼大写，墨色团块之中仍见笔踪画意，水墨相撞相激，有江河倒悬之势，是色墨泼积法最清晰的图式。最能体现泼绘特点的是以莲花为题材的《荷魂》、《清韵》、《莲塘交响》系列，在现代没骨的蒙眬意味上变向极简极放。

《荷魂》与《清韵》每见单个和两三相倚的瑞莲，含墨接色，直于波光粼粼、云蒸霞蔚的墨海之中惊雷重鼓，莲瓣花蕊那辉光半透的亮色，破空出云，是自性光明、神圣烛照的样态。《莲塘交响》延伸着《瑶池素蘼》的意境，将生命的共生相做多生态的近观，有“横看成岭侧成峰”的变现幻相，背景积墨积色的团块笔踪，层层透叠，波光弄影，混沌迷蒙。莲花含光群放，墨色相互渗融，是分章合奏、昂扬激荡的天心放曲。在这个宽博浩淼的场阈氛围之中，心物一元，思与天齐，生出联翩的遐想。正所谓“此曲只应天上有，人间哪得几回闻”。

现代泼绘既是现代没骨的拓展和放大，同时又是水墨精神的放归。放大的是境界，由观物取象到心包太虚，由生命个体相到宇宙共生相，一路开放，一路心迹。放归的是东方的审美品格，泼绘的图式为水晕墨章写意画的基调，属于阴阳生克的反植性状。同样是知白守黑的原理，却是以墨作虚的气貌。这种计黑当白的满画结构相对于背景留白的传统布局，也许更能强化水晕墨章的整体气韵。同为虚实，但以黑衬白，色墨混