

当代最具升值潜力的画家

吴冠中

中国画收藏导报 主编

河北教育出版社 出版

当代最具升值潜力的中国画家

吴冠中

中国画收藏导报 主编
河北教育出版社 出版



图书在版编目(CIP)数据

当代最具升值潜力的中国画家 / 中国画收藏导报主编. —石家庄: 河北教育出版社, 2005. 8

ISBN 7-5434-4430-5

I. 当… II. 中… III. 中国画 - 作品集 - 中国 - 现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第033062号

主 编 / 中国画收藏导报

责任编辑 / 张子康 袁鸿惠

装帧设计 / 乐祥海

版式设计 / 张文莉

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市友谊北大街330号)

出 品 / 中国画收藏导报

制 版 / 中国画收藏导报设计部

印 刷 / 友联彩色印刷有限公司

开 本 / 889 × 1194 1/16 6印张

书 号 / ISBN7-5434-4430-5/J · 250

出版日期 / 2005年8月第1版第1次印刷

定 价 / 2000元(精) 1200元(简) 全套共十册

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 徐春芳 陈志伟

权威是什么？权威是大家的共识，大众公认的就是权威。

——史树青

当代最具升值潜力的中国画家

吴冠中

中国画收藏导报
河北教育出版社
主编
出版

图书在版编目(CIP)数据

当代最具升值潜力的中国画家 / 中国画收藏导报主编. —石家庄: 河北教育出版社, 2005. 8

ISBN 7-5434-4430-5

I. 当… II. 中… III. 中国画 - 作品集 - 中国 - 现代
IV. J222. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 033062 号

主 编 / 中国画收藏导报

责任编辑 / 张子康 袁鸿惠

装帧设计 / 乐祥海

版式设计 / 张文莉

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市友谊北大街 330 号)

出 品 / 中国画收藏导报

制 版 / 中国画收藏导报设计部

印 刷 / 友联彩色印刷有限公司

开 本 / 889 × 1194 1/16 6 印张

书 号 / ISBN7-5434-4430-5/J · 250

出版日期 / 2005 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

定 价 / 2000 元 (精) 1200 元 (简) 全套共十册

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 徐春芳 陈志伟

权威是什么？权威是大家的共识，大众公认的就是权威。

——史树青

当代最具升值潜力的 中国画家产生前后

(代前言)

一、目前中国画市场的现状

一方面目前国内中国画市场空前活跃,各种拍卖会、商业展览、艺博会此起彼伏;另一方面中国画的市场又十分混乱,大部分收藏家不懂艺术,对国画作品水平的高低不会判断,只是听谁的“名气”大就买谁的画,形成了一个中国特色的奇怪现象——买画不是用眼看,而是耳朵听的!这就导致了一些画家为了出名,过份恶炒,还有一些画家为了“名气”,使出浑身解数去捞一顶“某理事”、“某主席”的大帽子。这种现象是不正常的,它的负面效应已无法避免地显现出来:藏家的无知盲目,导致花了大把的钞票却买回了一些毫无收藏价值的作品;而画家为了出名整天奔走在各类活动、媒体、拍卖会中间,无法静下心来专心画画;媒体为了钱,而降低要求,只要出钱就为画家大吹特吹,不管他的水平如何。

二、活动目的

鉴于中国画当前的状况,我们非常想为广大的收藏家做一点实事,主办一次关注当代中国画的活动——推选当代最具升值潜力的中国画家,指导当前中国画收藏。

三、投票者资格

本刊读者(含购阅户、订阅户及赠阅户)、收藏家(或中国画收藏机构)、画廊(艺术品经营机构)。

四、候选画家名单(按姓氏笔画排序)

001 丁立人 002 马海方 003 马振声 004 于志学 005 方向 006 方骏 007 方楚雄 008 孔维克 009 王天胜 010 王有政 011 王成喜 012 王迎春 013 王孟奇 014 王明明 015 王晓辉 016 王颖生 017 王镛 018 王赞 019 冯大中 020 冯今松 021 冯远 022 龙瑞 023 石齐 024 石虎 025 史国良 026 田黎明 027 毕建勋 028 江文湛 029 江宏伟 030 刘二刚 031 刘大为 032 刘文西 033 刘庆和 034 刘进安 035 刘国辉 036 刘勃舒 037 刘泉义 038 刘懋善 039 任惠中 040 朱理存 041 朱道平 042 陈平 043 陈永锵 044 何水法 045 何加英 046 何加林 047 李世南 048 李孝萱 049 李津 050 李洋 051 李魁正 052 宋玉麟 053 宋雨桂 054 吴山明 055 吴冠中 056 吴冠南 057 吴藕汀 058 杨力舟 059 杨明义 060 杨春华 061 杨彦 062 张竹 063 张江舟 064 张立辰 065 张培成 066 张道兴 067 张桂铭 068 张捷 069 范扬 070 范曾 071 林丰裕 072 林海钟 073 林墉 074 武艺 075 周华君 076 周京新 077 周韶华 078 姜宝林 079 南海岩 080 施大畏 081 晁海 082 贾又福 083 贾广健 084 贾浩义 085 聂鸥 086 唐勇力 087 徐乐乐 088 袁武 089 梁占岩 090 梅墨生 091 尉

晓榕 092 萧平 093 程大利 094 董继宁 095 韩羽 096 韩硕 097 彭先诚 098 谢志高 099
霍春阳 100 戴卫

五、过程

1、将以上 100 位候选画家的作品、简历、照片刊登在本刊创刊号上，印制“评选卡”，填写“评选卡”者即赠阅一年杂志，号召广大读者参与。

2、活动从 2004 年 12 月 1 日开始至 2005 年 1 月 10 日截止，历时 40 天。整个过程共收到“评选卡” 8912 张，其中有效“评选卡” 8841 张。

附：“评选卡”最终统计表（单位：张）

省市	投票数	占百分比	省市	投票数	占百分比
浙江	1562	17.67%	河南	474	5.36%
重庆	26	0.29%	山东	1492	16.88%
辽宁	163	1.84%	吉林	23	0.26%
河北	1421	16.07%	湖北	110	1.24%
江西	19	0.21%	北京	1056	11.94%
安徽	56	0.63%	湖南	17	0.19%
广东	873	9.78%	福建	38	0.43%
天津	15	0.17%	江苏	791	8.95%
四川	37	0.42%	香港	12	0.14%
上海	621	7.02%	陕西	32	0.36%
澳门	3	0.03%			

注：本表所统计的是有效“评选卡”

六、评选结果

当代最具升值潜力的中国画家名单（以姓氏笔画排序）

方 向 龙 瑞 田黎明 江宏伟 李世南 何水法
何加林 何家英 吴冠南 张桂铭 张 捷 范 扬
范 曾 周京新 周韶华 贾又福 袁 武 梅墨生
彭先诚 霍春阳

当代最具升值潜力的中国画家·吴冠南

吴冠南 江苏宜兴人，1950年生。1962年步入画道，初学芥子园画谱后学吴昌硕，旁涉黄宾虹、齐白石。精于写意花鸟画。数十年来在各种媒体大量发表作品及论文和多次参加大型学术提名展、双年展。近年来致力于立足本土传统文化艺术的拓展与创新。如：消解山水与花鸟画的边界；利用平面构成肢解传统花鸟画的构图；用纯色彩表现形象，一反传统以墨为主的方法，将墨作为众多色彩中的一种颜色来运用等项研究，并得到学术界的肯定。2005年被读者评为“当代最具升值潜力的中国画家”。现任职于江苏省国画院。



困惑与新生

——阅读吴冠南

□ 文/康 征

一

画史上，虽然梁楷有《泼墨仙人像》，翻阅有关史料梁楷本人并没有把他的画称为“泼墨仙人像”，“泼墨”二字恐怕还是后人一厢情愿地加上去的。近代黄宾虹老爷子的“五笔七墨”大法中关于泼墨之“泼”与他的创作实践相比较，无疑又用了障眼法来糊弄后人。这里的“泼”不是动词，用小碗小碟把墨或彩泼洒到宣纸上谓之“泼墨”或“泼彩”，老爷子还没有浅薄到这一地步。如果非要给“泼”作字面的诠释，应为撒泼之“泼”或泼辣之“泼”，是一种墨彩形态的表述，是大度，热烈，张扬，淋漓式的外向性的墨彩运用理念，是属于绘画美学范畴的概念。呜呼，大师的心迹岂容后辈轻意见得。世有吴冠南者出，亦虔诚地端起了小碗小碟，我着实为他捏了一把汗，复观其作，泼彩绘画中笔触生动活泼，色彩玲珑洒脱，无限的随意中饱含着至高的理性。如《山花烂漫》，《红霞》，《国色天香》等画幅中，天真烂漫的气象与严谨的法度是共存的。手中的工具已成为毫无实际意义的道具。吴冠南是一位非常尊重艺术思想的艺术家，他也不可能让率意的因素成为他绘画理想的主题，因此，他的泼彩技法在具体的艺术实践中也仅仅

是一个趣味性的佐料。

二

在中国绘画的演进过程中，无辜的色彩曾遭到多少无端的非议啊。艺术家们的色彩意识一旦觉醒，又往往在绘画技法的探索中走进迷茫的传统连环阵。传统绘画展示给我们的是一种色彩的秩序，但并没告诉我们如何去完成这一秩序，在可操作性上全靠我们摸着石头过河。以泼墨泼彩法为例，传统的东西显得是那么苍白无力。吴冠南对此技法的认识是清醒的，他不执著于此。在他的重彩法中，写彩是他的魂，积彩是他的骨，破彩是他的肉，而泼彩仅仅是他的皮毛。他的创作实践告诉我们：如果色彩的随意流动能够达到艺术的美的效果，那么还要艺术家的创造性智慧干什么，艺术的神圣绝不来自这种偶然。写的智慧和泼的盲目是不可能同一位艺术家那里达到同样的高度的。虽然在实践中，他也总结出了一套绘画的技法，这无疑是他对朦胧的清晰记忆，他的创作意识是朦胧的，但他的绘画表现却是清晰的，他的技法呈现给我们就是要极力向我们说明他的朦胧。我在他的专著《重彩法》中读到《烟雨蒙养》、《亦庄亦秀》、《秋艳》、《花耶石耶》等一系列作

品，我明白他就是一个“打着红旗反红旗”的人。依他的个性，他又是一个从不按套路出拳的拳手（但他是有套路的）。在吴冠南的绘画中，诸如似是而非，模棱两可，含糊其辞，阳奉阴违，弄虚作假等等都有了精辟独到的新解，他往往在错觉的基础上培养直觉的艺术观念，代表着一种意念取物式的倾斜思维，这也是他对绘画美学中潜意识审美的敏感反映。

吴冠南的色彩观念是一种生命意识。中国画颜料盒里的色彩等于零，是没有生命的。自然世界中的万物，其色彩都是运动的，变幻的，有生命的。西方绘画歌颂色彩的形态美，而中国画家却是在感悟色彩的生命力。生长，成熟，衰老，死亡都能够通过色彩来表述。白胖，黑瘦，高粱红，大豆黄……色彩是人们对生活的理解。自然界中一切触目的色彩都是共存的，你中有我，我中有你，色彩是没有纯度的，色彩是多元的，厚重的。在历代绘画中，色彩都不是画家表现的目标，中国绘画里的色彩都是中间环节。他把色彩作为直接表现的目标，透过色彩的生命意义来描绘他的心源世界。因此，可以肯定地说，他在色彩方面勇敢地割断了与传统相连的脐带。由色彩带来的绘画风格在传统文人的审美观中是艳

俗的，开放的时代，亦为艺术家的选择提供了多种方式，他当然不会漠视色彩斑斓的生活世界和自然世界。艺术家的艺术如果距社会太远，艺术家的责任也只能在一己世界中浅唱低吟。他的绘画中也有俗的一面，而且形成了俗的风格。可见他的这种风格不是人人得学的，这种俗的内涵是美艳的，共性的，其实对民俗，风俗，习俗等等的爱恋。俗性的文化是中国文化最鲜明的特点。雅和俗都不是绘画美学范畴的东西，都不能作为绘画美的评判标准。他的绘画色彩观也是对传统文化的关照中逐渐形成的。黄宾虹对墨的理解和吴冠南对色彩的理解都是中国绘画的制高点。

中国传统花鸟画在20世纪60年代基本上接近了尾声，新时代的绘画形式又没有找到，花鸟画的发展出现了断层。吴冠南正是在这个断层的夹缝中吸取着苦涩的乳汁成长起来的，他带着因营养不良造成的缺憾，但他更具有一个抗争者的桀骜不驯和心灵的伟大孤独。当文化的形态处于枯萎时，他却在密切注视着先进文化的流向。辨源识流，求异存同是他绘画美学观的两个基本特点，能够拥有这两点正是因为他占有了文化史观和美术史观的高度。半个世纪过去，再看今天的花鸟画

坛，他已走出低谷爬上高高的山峰了。他的绘画是静美祥和的，这是因为他的心灵世界充满了传统文化的精神。自学成材的他，是在传统绘画的“芥子园”里出来的，当他成年后研究过了西方绘画后，在他的创作理念中也并没有想着从西方绘画里面拿点什么。他的绘画观念是传统绘画精神自我生发出来的，因此他更能看到传统绘画的失落和亏虚。花鸟画的精神本质应该是灿烂和静美的，是文人风骨的内在表现。现在，再提这个话题仿佛有些不随时代了，当中国花鸟画发展空间的空气越来越稀薄时，吴冠南的绘画为此带来几多清新的氧气。在《清秋》、《冰肌玉骨》、《雪中山茶》等作品中，我分明看到了他“生如夏花之灿烂，死如秋叶之静美”的心性。青竹白梅间，一个孤独文人的吟唱……绘画的形式是绘画的重要内容之一。传统花鸟画的形式包括色彩形式、图式形式和形象形式，可以说形式语言是绘画的精髓所在。传统绘画的图式是绘画的哲学观的选择，唐代徐黄二体之初，显然还没有完全脱离实际景物的映照，绘画的图式多少存有一些自然的影痕。宋代院体画中的图式语言也是在色彩和形象中寻找丰富性。随着文人画的兴起，在删繁就简的旗帜下，折

枝花鸟画逐渐成为单一而固定的模式，并一统画坛上千年。在前人不太复杂的哲学观中，花与鸟，动与静就是这样布局的。花鸟画历来的变革也仅仅是在这一局限内进行的，徐渭的笔墨构成，八大的《河上花图》中的空间构成都是绘画本体的自我关照，对中国花鸟画的大格局尚无问津者。近代潘天寿的花鸟画的空间构成意识导使他的绘画在形式感上陷入审美的裸露状态，过分张扬的绘画图式在一定意义上趋向了由自我设计带来的僵化。如果天假以年，我想老人家会考虑到这些在绘画图式的探索中出现的倾向的。他的局限性在于他对绘画的创新是从绘画本身的因素来思考的，《小龙湫一角》虽然取材于自然的场景，但行之于画面却深深地打上他主观艺术思想的烙印。面对前辈的艺术探索，吴冠南并非在此基础上的造次，他老实地回复到艺术形态的本来面目，在这里他发现了花鸟画在生活中的原始形态，这一形态仿佛一座宝藏，虽经一代又一代的挖掘，但始终没有把最有价值的东西弄走。他在此发现了花鸟画的原始构成美，他进一步把构成美深化为图式的，色彩的，笔墨的，逐渐“形成了一种中国花鸟画从来没有过的构图形式，给视觉开启了全新的审

美感受。”

中国传统花鸟画中关于构成的因素还是存在的，但谁也没有像吴冠南一样自觉地把绘画的构成上升到绘画的美学高度来对待，这一认识决定了构成因素在他的绘画中成为标志他绘画风格最活跃，最鲜明的艺术符号。在他的作品《石隙生春》中不难看出在与石的空间对比关系的处理上他首先肯定了主题和背景的统一性，而且淡化了实际存在的层次关系，强化了二者之间的空间构成。传统花鸟画的层次关系往往通过画面的多少，浓淡，虚实，大小等直观的因素来表现，他化实为虚，把绘画形象之间的关系升华为精神意识，人们不可能看到他的画笔是如何描绘自然的，只能通过错综简约的空间构成关系来感受体会他绘画美学的要义。在诸艺术手段中，构成的手段是神通广大的，在绘画表现上它完全可以按照艺术家个人的意愿打通古今、中西、工写等等之间的障碍，把纵横驰骋的艺术想象力跃然于纸上。他的艺术思想告诉我们艺术是没有界限的，只是我们认识水平还相对较低，我们看到艺术的周围布满了栅栏。吴冠南花费很多的时间和精力在做着这样的工作，那就是拆除这些栅栏，还艺术一个童男处女的纯净世界。如果我们不能从他的作品中读到灿烂明丽的诗心和纯真无碍的自由，实在有负于他的艰辛与善良。构成的

艺术理念是具有自由精神的，但构成作为艺术手段在具体的绘画实践中却是极端个性化，理性化的，它要把无限的自由空间表现在有限的画面中，这就需要艺术家具有高度的空间想象力。在《花花世界，鸳鸯蝴蝶》，《荷塘小憩》，《花鸟之冠》，《竹里斑鸠三两声》等作品中，轻松的艺术格调流露出无比的惬意，挥洒的创作自由暗示他严谨理性的艺术构思。我们知道艺术是追求自由的，但没有艺术理念的自由却不是艺术，艺术有艺术的原则。

三

艺术的构成不是形象的简单罗列。在他的绘画中构成是心理的因素，是画面的需要，更是特定环境里特定的情绪变化。因为有了构成的因素，他的情绪在绘画中就表现的特别充分。对于我来说，我感兴趣的是他绘画中因构成所造成的自由和谐的艺术氛围。吴冠南是一个在逆境中披荆斩棘的艺术家，他的心理历程中，他的情绪常常处于被压抑的状态，情绪的郁结最终找到的是艺术表达的方式，此时的他对自由和自然因素的向往是非常强烈的，构成解决的不是画面的结构问题，而是他的情感深处如何面对情绪表述的问题，他选择的是自由。从他的画面上，我们又几乎看不到他的情绪因素。他的画面，如同老吏断狱、高手下棋，左右逢源，

而且水到渠成，天衣无缝，他的情绪在如此表述的饥饿过程已完全消解在他绘画的气氛中。这时，他把自然世界中的构成因素已幻化为精神境界里的理想色彩。中国传统的花鸟画的图式语言是历代画家对自然的观察描摹中提炼出来的，在此过程中，画家的主观判断使花鸟世界和谐自然之美被锁进了“金笼”，随着花鸟画图式语言的丰富和完善，花鸟画本体的自由精神也就无从谈起了。对花鸟画图式语言的遵从就是对其内在审美的淡化。他的构成语汇对传统花鸟画的图式语言进行结构与重组，他有时把自然状态下的各种形象有机地罗列在一起，用笔触和水墨去统一画面，把看似零零碎碎的形象形散而神不散地组合整理，使形象游移在动感的语言环境里，我们这时的感觉则是“始知锁向金笼听，不及林间自在啼”了。在绘画中，他的情感是自然的，构成的艺术因素是自然的，形象和背景的关系也是自然的，读他的绘画，与其说是他的绘画带给我们多少愉悦和欣喜，不如说我们在他的绘画中读到了他对待生活的态度和他生命中的理想境界。

吴冠南相对于当代花鸟画坛来说，他是一位参悟“山林禅”的艺术家，面对花鸟画坛的风吹浪打他总是在精神的放怀中闲庭信步的。他深居小城几十年，面对数竿绿竹，一壶清茶，三两知己，

几本旧书，不懈地寻觅着他的精神世界。对于艺术家来说，这是一个寂寞之路，但惟有此才能得到灵魂的净化，陶冶，从而感悟到艺术带给人类的智慧。他不仅仅是体验生活，他就在生活里，他的人生就是在生活中度过的，同时他的生活也就是通过艺术的方式来延续的。他的绘画并没有刻意地去模仿谁，他是把对人生的意义的理解一点一滴地挥洒在宣纸上。我不否定现代生活也能够带给人们很多的思考，但是我们的生活已经与中国人传统的精神境界相去甚远了。在相当长的一段时间里，他的生活形态就足以可以看成是他的行为艺术。在中国文联出版社出版的《吴冠南花鸟画集》中，他虽然把他的探索性新作称之为“传统花鸟”，但他的作品风格与传统花鸟画的风格审美的距离也是相当大的。人们研究他的绘画，往往是在传统的绘画样式与他的绘画风格之间寻找差异，如果是这样，那就永远也找不出什么根本的差异，如果以传统的样式为参照，那么你得到的结论还是传统的，为什么“横看成岭侧成峰”，还不是“只缘身在此山中”？当我们继承传统的同时，传统的“病毒”同时也会感染我们。因此，我看他的艺术，更多的是从他的艺术心态来考察的，他的艺术心态决定了他对艺术方式的选择。欣赏他的绘画，如果我们还用线的质感，笔以立形

质，墨以分阴阳等理念，那么我们仅仅得其皮毛。他的绘画有禅悟的因素在里面，很多画面上的东西对于我们来说都是一种媒介性的东西，他要求我们通过这样的迹象去理解绘画内在的审美意趣。他的《残荷阅世》，几乎没有完整的线和明晰的形象，但是这是一幅生动的画，艺术有时并不苛求怎么做，而是看你在做什么。他采用点墨的方式，把情绪的自由表述化为随意的墨点，他的点不是墨痕点，而是中国书法因素的点，是一种灵动的笔触，积点成面，在艺术表现上也打破了传统花鸟画造型上的对比理念，表达了情绪的流露。在画面体现出来的思想上，他的荷花不是观赏的，荷花虽残，但生机未泯，是生命的一段历程。历史上很多画“残荷”的画家，除了表现萧瑟凄寒的心境，独抒一己情调之外，几乎看不到什么境界。他所处的时代与传统“残荷”的时空背景已相去太远了，他的绘画是在时代精神的感召下来关注人类共同的生命意识的。“残”的意义不是“残缺”之“残”，他的画面上既有盛开的荷花，还有欲放的新蕊，墨色的生动是田田的荷叶，整个画面生机勃勃，哪里有半点“残”的景象。他的“残荷”之境是在此状态下，对时光匆匆，不知老之将至的生命节奏的挽留之情。在他一系列作品，如《谁识小凤仙》、《蔷薇无力卧晓枝》、《宣吉》、《欲

语》等，他的笔触在凌乱中整合，体现出交响乐背景下的主题节奏，丰富而厚重。他的时空观念反映在绘画中，梦幻般的斑斓之美与跳跃性的情绪变化产生了积极的共鸣，花鸟画在传统的表现上往往是某一时间内某一环境里某一时刻的心理图象，他的花鸟画在时间和空间上是立体的多层面的，花鸟的形象是生命的一种符号，在心理机制上，传统花鸟画的图式语言是照相式的，而他则是摄像式的，他的绘画是过程的体现。他曾经说过：作画要有空间感，要能将阳光，雨露，空气的气息表达出来。这在绘画中属于尖端领域，属于“悟”的范畴。是在平面上创造三度空间。构成是一种自然存在的形式因素，绘画的构成等多地体现在绘画的本体语言上，如色彩构成，笔墨构成，点线构成等等，他也许是受了最初的现实构成的影响，在他的绘画中也产生了一定的惯性，过多的石头与花草的形式组合也给他的绘画带来了阅读欣赏上单调性。

吴冠南的出现给中国21世纪的中国花鸟画坛带来诸多不安定的因素，这也是可以看到和可以预料的。中国花鸟画的发展越来越明显的一个问题就是花鸟画面临的教育问题，中央美术学院和中国美术学院的花鸟画高级研修班的教学宗旨就是把学生打造成没有想象力和创造力的某家弟子，过多的艺术规律使学生已不敢越

雷池半步。随着经济的腾飞,教学条件的优越化,学生的“研”与“修”都是一种形式的东西了。他的成功首先说明了一个问题:他没有花费太多的时间去了解艺术的规律,在对生活的渐修过程中,他逐渐领悟到了艺术规律和自然规律的差异性,因此他的艺术个性没有消失在规律中,相反地,他却在规律之外找到了一片洞天。他的花鸟画艺术带给当代花鸟画创作上昭示在于:其一,无规律而有规则,对于绘画的样式选择是一种观察距离的问题,近距离看自然花鸟是工笔的形式,中距离看是半工半写,而远距离观察则是大写意花鸟画形式。写意是绘画审美的因素,因为写意绘画的境界来自题材,所以在表达意义的过程中挥洒与制约是并存的,绘画的规律性是所有画家不可逾越的障碍。但另一方面,写意是中国绘画的审美因素,那么写气更是中国绘画审美范畴的高难度要求。中国花鸟画还没有独立之前,谢赫即有“气韵说”,他认为生动的画面总有一种气韵之美,就当时的人物画而言,气韵应该是舒朗而不是拥塞,是明快而不是隐晦,是大气雄浑而不是细小妩媚。花鸟画发展到徐青藤,八大山人以及近代的潘天寿、李苦禅,花鸟画的审美内涵更加丰富,写意性作为中国绘画的审美要求有了更高层次的形式。吴冠南的绘画

同时也打破了对自然具象的观察距离问题,他的绘画是不能用“距离”来说明的,用写意的审美理念看他的画有失于表面化,他绘画的根本取向是“写气”的,他的花鸟画淡化了传统花鸟画的出枝布局,八面出枝,把没有按自己意愿剪裁过的自然状态布局到宣纸上,天真烂漫,一派生机。他的笔墨又着力渲染,书写性的笔触沉着宁静,而且他的用水饱满,在墨色与水的润化中呈现出无限的意趣,这些所有从形式到内涵的因素共同营造了画面的气氛,因此他的画面也由而生万象,人气,情气,生气,意气在他的绘画气氛中一一显现,使他的绘画产生一种扑朔迷离的气象美,除了感悟,他的绘画表现是没有什么规律可寻的。在艺术创作中规律更多地表现为一种习惯或思维定势。

其二,无程式而有图式。打开他的画集阅读他的作品,我们的心灵会在轻松的气氛中得到莫大的安慰,这种安慰不是愉悦性的满足,而是丰富带来的。他的绘画在图式美方面的创造性对传统是超越和升华,他的每一幅作品从局部到整体都具有意在笔先的形式美感,如《并放》、《二友》、《老气横秋》、《积玉》、《欲折茶藤》等作品,因为用笔的力度和厚度,使画面有一种完整的错落意趣,完整→错落→完整,接着又是生发性的错落→完整→错落,这样的

图式可以延伸到无尽的境界而无单调性。局部的完整和整体的错落是他花鸟画图式的核心特点,而且他的每一幅画如果拼接起来,丝毫不会影响画面的整体感。当代花鸟画所处的时代是个性解放的时代,艺术表现呈现出多元化的格局,艺术家都能够按照自己的精神追求去寻找自己的表达方式,有的人在自我张扬的路程上走到了盲目的个人主义一边去了,绘画作为艺术欣赏的对象,势必要尊重大多数人的欣赏水准,理解是从懂得开始的。时代的信息化和快节奏在一定程度上启发人们对绘画有了新的要求,同样希望绘画在时代快节奏的轨道上以简洁的方式提供丰富的欣赏内涵。一方面,他的花鸟画是动感的,对人们的审美刺激是连续性的,从画面的某一点始,可以看到你想看到的某一个终点,当然这个点不一定在画面上或许是在画面以外,适应了读图时代人们的欣赏习惯。另一方面,他的花鸟画在图式语言所代表的精神境界上是文人化的,时代的繁荣昌盛使画家心中有了一块明媚的蓝天,对生活 and 自然的热爱在他文人情怀的关照下,使他的花鸟画艺术成为时代审美的缩影,他的艺术不仅仅是属于个人情绪的流露,而是代表了一个时代的精神文明,他的艺术和时代是相融的。近百年的中国花鸟画史,在图式结构上

并没有太大的突破，笔墨结构，色彩语言给花鸟画带来的命运不过是“穿老鞋走新路”，他的花鸟画的结构语言是中国花鸟画走向绘画形式美的突破点。

其三，淡化形象而强化想象。中国传统的花鸟画是形象的艺术，因此对于形象的刻画是花鸟画面临的一个重要课题，相对于人物画，山水画来说，花鸟画的表现难度最大。形象代表着一个画家的审美境界和精神高度，历代花鸟画家们为形象的提炼几乎耗尽了一生的精力，可以说，形象的演变是花鸟画发展与辉煌的标志。我们会遗忘某个画家的名字，但我们不会忘记他的塑造的花鸟形象，一提到鸽子、马、驴、荷花、青蛙、牛、鹰等，我们便会找到那些被遗忘名字的画家的精神内涵，这些鲜活的艺术形象已成为人类生活中的美的理想和情趣化的艺术符号。因此，我们在欣赏花鸟画的时候也非常习惯地问：画的到底是什么东西？这是什么花？这是什么鸟？文人画的“儿童邻”，“意足不求颜色似”之类的搪塞之言显然不能使他们满足。形象在吴冠南的花鸟画里被淡化了，他的绘画不是形象的表面刻画，而是形象生态的揭示。比如他的，《老藤延古意》，紫藤是很传统的绘画题材，在吴昌硕的笔下紫藤的形象已被渲染得淋漓尽致。现代花鸟画家不是再把形象化的东西具

体化，而是要求在时代的审美需求下，在传统的绘画题材中寻找当代的新意。所谓“笔墨当随时代”者，无非是说时代文化的精神理念应当是绘画的内涵。他的绘画在统一的气氛下，还非常善于营造境界，欣赏者的思维在这样一种理想的境界里会变得兴奋而活跃，因为这样的意境给艺术欣赏插上了联想和想象的翅膀。崭新的审美刺激使他的绘画拥有了许多时代的追随者，他为新生代的艺术家的开启通向未来绘画的思维通道，那就是化具象为意象，在最大程度上凸现形象内在的精神意趣，为艺术欣赏提供最大的欣赏空间，从而启迪人们的未来意识和自觉智慧。在《桃花一簇开无主》中，冠南题曰：“智慧居士嘱，荷父得意。”在醉眼朦胧中，桃花不是桃花，唯见乱石丛草间有佳人的身影时隐时现，呼之不出，寻之不得，所谓得意者，实乃得其意趣，意味，意境也。在这样的“意”中，非得其意而忘其形也，而是形象更具体化，更富有精神内涵了。他的绘画审美倾向不是平白的简单的偏激的艺术观点，而是与传统绘画的审美精神密不可分的，所谓的淡化形象并不是否定形象，而是赋予形象更大的包容性，在一定意义上讲，他笔下的形象也可以称之为“形相”，相者，大相之象。所以，他的花鸟画的形象语言是他整个

绘画美学体系的梁柱结构。凭他的这一理念，我们能够正确地去分析当代花鸟画的创作领域很多令人困惑的问题。

四

无论对于艺术还是人生，所谓的“玩弄”是最下流的一种态度。我每每在吴冠南的绘画中读到他对艺术几近愚痴的虔诚。他的老藤系列绘画中，那似放还羞的藤花，那似断还连的老藤，点点滴滴，是泪痕也是人生，是挣扎也是不屈的精神，是磨砺也是新生，其中包含着多少人生的哲理。“作画三十载，始知花性情”，这是他的悟道前的阅历和悟道后的所得。绘画作为人类的精神活动绝对不可能离开人类的审美共性，他的绘画是属于文人化（而不是文人画）的审美境界的，但他在很大程度上尊重了共性审美，因此他的绘画和他的绘画精神是属于大乘境界的。他的《春讯》所描绘的春天的生机，《晓露》中的“精灵之气息”，《垂荫》的古藤新枝等等都是不难理解的生活品位。文人化的审美境界对人类审美共性的关照，是他的花鸟画创作不断升华的起点，相对于传统的文人化审美来说，他的绘画具有了更博大的情怀，博大意味着更容易去选择。■