



中国艺术家

莫 雄

主编 赵锦剑

 吉林美术出版社

中国艺术家

莫 雄

主编 赵锦剑

 吉林美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术家. 莫雄/赵锦剑主编. —长春: 吉林美术出版社, 2008.9

ISBN 978-7-5386-2847-0

I. 中… II. 赵… III. ①绘画—作品综合集—中国—现代

②油画—作品集—中国—现代 IV. J221 J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第116926号

中国艺术家

莫 雄

主编 赵锦剑

出版人/石志刚

出版/吉林美术出版社(长春市人民大街4646号)

www.jlmspress.com

责任编辑/尤雷

发行/吉林美术出版社图书经理部

印刷/浙江印刷集团有限公司

出版日期/2008年9月第1版 2008年9月第1次印刷

开本/889×1194 mm 1/12

印张/18

印数/1—2500册

书号/ISBN 978-7-5386-2847-0

定价/198.00元

莫雄艺术简历

1960年生于江苏常州，祖籍浙江绍兴。1986年毕业于南京艺术学院并留校任教，现为中国美术家协会会员。

主要参展：

- | | |
|-------|------------------------|
| 1991年 | ’91中国油画年展 |
| 1992年 | 新加坡文物馆“中国江苏油画家精品展” |
| 1993年 | 中国油画双年展 |
| 1994年 | 首届中国油画静物展 |
| 1994年 | 第二届中国油画展 |
| 1994年 | 第八届全国美术作品展 |
| 1995年 | 日本“现代中国油画展” |
| 1996年 | 中国美协第十一次新人新作展 |
| 1997年 | 走向新世纪——中国青年油画展 |
| 1994年 | 第二届中国静物油画展 |
| 1998年 | 中国当代油画家百人小幅画展 |
| 1994年 | 《暖阳》获“第九届全国美展”铜奖 |
| 1994年 | 《追忆江南》获“迎接新世纪江苏油画大展”铜奖 |
| 1994年 | “边缘视线”第三回展 |
| 2003年 | 今日中国美术大展” |
| 1994年 | 中国第三届油画精选展” |
| 2004年 | 中国版本——沪、宁、杭超写意艺术现象展 |
| 1994年 | 首届美术文献提名展 |
| 1994年 | 第十届全国美展 |
| 2005年 | 中国版本北京邀请展 |
| 2005年 | 自然与人——第二届中国山水画、油画风景展 |
| 2005年 | 江、浙、沪新锐画家邀请展 |
| 2006年 | 江、浙、沪三地意象油画邀请展 |
| 2006年 | ‘印象—世纪文本’油画提名展 |
| 2006年 | 第二届“今日中国美术大展” |
| 2006年 | 辉映—70中国油画名家精品展 |
| 2007年 | 长三角江南风情油画邀请展 |
| 2007年 | 07文脉当代——中国版本北京大型综合艺术展 |
| 2007年 | CCTV中国当代油画作品展播 |

专业刊物发表及专题介绍：

作品在《美术》、《中国油画》、《江苏画刊》、《画廊》、《美术观察》、《美术文献》、《艺术世界》、《中国美术》、《中国艺术》、《世界艺术》、《艺术名家》、《东南文化》、《艺术界》、《亚洲艺术家》、《艺苑》、《美术之友》等刊物发表并被专题介绍。

出版：

《莫雄画集》、《艺术家档案——莫雄》、《中国当代艺术家系列——莫雄》、《中国油画——莫雄油画作品集》、《中国油画名家画库——莫雄》

推介词

邵大箴

近十年来，我国艺坛涌现出一批青年艺术家，他们思想活跃，勤于探索，勇于创新，敢于呈现与塑造自己的个性面貌。莫雄是其中的一位。

莫雄最初是学习工艺美术染织的。毕业之后，他逐渐把创作的中心转移到绘画上来。可能是他接受的图案设计训练，他学习的中外工艺美术史，以及他对传统工艺花卉、翎毛的研究，对他未来绘画创作的道路也起了一些积极的作用。他注重绘画的技法和工艺制作过程，可能得益于此。技法与制作过程，在当前国画界往往被人们忽视，有人误以为绘画只要有天才和观念，只要信手涂抹就可以，错矣！回顾艺术史，没有一位绘画大师是轻视技法与制作的。当然，他们之所以成为大师，并非仅靠技法与制作过程出众，他们有思想、有观念、有出色的造型能力，他们是出色的“手艺人”。

莫雄的画不只是技法与制作技巧出众，更重要的是表达的感情真诚。他着迷地研究过印象主义，研究过西方现代诸流派的艺术，他热爱中国古代诗词和中国传统绘画，在研究中他悟到一个最重要的事实，那就是一切艺术（绘画也不例外）成功的秘诀，在于艺术家表达内心感受的真切与强烈。这几年，莫雄与其说是在研究绘画的技巧与外在风格，毋宁说他是在研究如何培养真实的情感和表达感情的方式。十多年来，他的艺术有了很大的进步。他的个性风格逐渐形成，绘画中的感情色彩越来越浓，绘画的“味儿”也越来越强。这“味儿”中的两种因素——“油画感”与中国传统绘画的“写意性”有机交融，形成莫雄绘画的一大特色。

莫雄的作品中含有凄然感，有人说他的花卉与风景有一种“凄然美”。其实，所有真正能称得上“艺术”的创造，都含有某种凄然感，因为人生与自然，就其本质来说，是悲凉的。

邵大箴

1999年1月10日于北京

创造纯美的境界

莫雄艺术分析

易英

中国画上有一种说法，“画如其人”，或“画品即人品”。传统文人将其意解释为艺术家的艺术创作与道德人格的一致性，以此标榜文人优越的精神地位及社会地位。从现代心理学来看，“人”或“人品”并非指人的道德人格，而是人的自然本质与社会性的总和。也就是说，一件优秀的艺术品应该是最完整地反映了艺术家的人格。一个优秀的艺术家，无论是采用主观的还是客观的手法，都是其人格意志的体现。艺术家无须通过自己的作品来说明对人生或社会认识，如果他的作品是自我的真实体现，那么他向观众展现的就是他的真实人格。我们看莫雄的作品就是这种感觉。他的作品大多以花为题材，但不是一般的静物，也不是风景，他说过：“花，可能是作为一个象征，可能是我个人的写照，可能是我看世界的感受，可能是世界的幻景，可能是宇宙间不可言说的真理。”莫雄的作品没有任何描述性的内容，花在他的笔下也逐渐演变成为一个抽象的画面，但我们分明从中感受到了一种心态，一种情绪，一种对世界的看法，以及一种对人生的体验。

受过专业训练的艺术家若想在作品中实现对自我的完整表现，必定有一个将客观的题材或专业的技能进行转换的过程。莫雄原来是学染织设计的，有装饰绘画的基础，而且染织美术与花卉有着非常密切的关系，这可能对莫雄主要选择花为题材有着潜在的影响。在花的表现中一般有三种类型，即装饰性的，装饰性的风格在现代绘画中几乎成为唯美主义的代名词，但现代绘画，尤其是象征主义和表现主义风格却与装饰艺术有着不解之缘。从拉斐尔前派到法国象征主义绘画，从维也纳分离派到德国表现主义，都在不同程度上采用装饰手法或直接受过工艺美术的影响，更遑论英国的工艺美术运动和德国的新艺术运动了。装饰艺术与现代艺术的天然关系主要体现在三个方面：首先，发生在19世纪下半叶的工艺美术运动是现代工业发生和发展的产物，它反映了现代工业文明对人的审美观念的直接影响，现代工业为工艺美术提供了新的设计观念与新材料，因此现代工艺美术总是处于视觉观念的前沿。其次，工艺美术的装饰性具有纯艺术的特征，用装饰性风格进行绘画或雕塑创作是对学院主义的反动。再次，工艺美术具有更广泛的社会功能，它将艺术从贵族化的学院主义解放出来，面向大众展开，更能反映普通人的情感，因此也是通向表现自我的桥梁。从这几个方面来看，莫雄的装饰性确实具有唯美的特征，但唯美只是一种视觉的表象，表象是引导观众进入艺术家的情感世界与精神世界的通道。即使是真实再现自然与社会生活的现实主义，如果没有思想和精神的注入，也只能是简单地模仿现实。写实的手法与装饰性的手法都只是表现的手段，对艺术家来说，它既取决于早期的艺术训练，也取决于艺术家的选择，这种选择往往是由艺术家内在的个性、气质和艺术偏爱所决定的。莫雄的幸运之处就在于这两者都被有机地结合起来，他正是在这种装饰性语言中找到了自己的位置。他对往事的记忆，他的情感，以及潜意识深处那些甚至不为自己所觉察的悲凉都为他的画面罩上一层艳丽而又凄凉的柔美。他将美艳与悲凉糅为一体，既得益于装饰艺术为他提供的形式语言，也在于他逐渐从纯美的语言中找到了一条通向自己内心深处的路径。

分析莫雄的作品同样离不开他所处的环境，这并不是指一个大的文化背景，而是非常独特

的属于他个人的环境，这个环境关系到他的成长经历、个人经验和生活条件。无论莫雄画什么题材，静物、风景（可以理解为自然中的静物）或人物（在风景中点缀的人物），都有一种飘然而逝的感觉，既像对往事的朦胧记忆，也像雾里看花似的淡淡的哀愁。虽然他在有些作品中用了非常艳丽的色彩，但也像抹不开的浓云，沉重在压在观众的心头。有几幅画的标题似乎对他的这种情调作了注解：眺望荒芜、南方的回忆、落叶无声、寂寞之谷、采莲时代的最后余音……画家似乎是触景生情，一叶知秋，从笔端与景物中生出对人生的无限感慨。这些景物既是莫雄的题材，也是他的情感媒介，于他有着双重的含义。一方面，题材和选择是自觉的，如残荷、落叶、荒芜、寂寞等等，画家从中找到一种感情的寄托。或者说是在潜意识中以此作为已经逝去的一部分生活的情感联系。另一方面，题材没有直接的所指，画家只是用它们作为媒介来显现绘画的语言。象征的含义和感情的联系都包含在绘画语言之中。美术史上塞尚即是如此，他反复以家乡的圣维克多尔山作为他的题材，其中虽然包含了对家乡的依恋之情，但几何形的结构消解了情感的联想，对象纯粹成为绘画语言的载体。在某种程度上说，莫雄的题材也有同样的倾向，除了借景生情之外，形式与题材也存在着某种对应关系。他对装饰语言的偏爱使他寻找与之相适应的题材，而阴柔冷艳的情调又将这种形式与他的情感融为一体。因此，莫雄的绘画实际上是一种象征主义的风格，但这种象征性有着较复杂的内涵，它既是直接以某种物象来象征某种情感，同时又把形式本身作为感情的载体，从线条、色彩到构图，都与婉约深沉的情感有一种互动的关系，形式也被抹上了一层象征性的色彩。这些因素结合在一起，使莫雄的画充满凝重而又抒情的诗意，这种诗意像谜一样游荡于画里画外之间。

综观莫雄的大多数作品，真正明确具有象征含义的作品不多，但在这不多的作品中，怀旧的意旨却是十分明确的。这些含义都是通过具体的形象来表达的，如花瓶、花瓶上的仕女、古装的玩童等，不过莫雄在这儿搬用这些形象并不是对传统的暗示，而是一种替代个人记忆的符号。不排除莫雄运用这些形象的初始动机是将具有江南特色的自然景观与江南文化的人文符号融为一体，使他的风景画具有某种历史文化的品格。但是，题材的设定与创作过程的无意识作用使作品的内在主题发生了转移，客观的因素在形式的显现过程中被逐渐淡化，最后不论是景物还是“文物”都融合到整体的形式中，完全形成一个主观的意境。集体经验的追忆在这儿演变为个人经验的无意识显现，从表面上看，被掩映在残荷中的仕女似乎是一种符号，象征家园的失落，而那些具有情感的形式语言却暗示出一种永不归复的童年记忆。我们可以想象画家的童年生活，细雨中的江南石板路，小城近郊的池中残荷，岸边垂柳，轻风传来顽童的笑语，远处是水天一色……时间的迁移伴随着社会的进程，在记忆中消失了的在现实中也永不存在，现代都市不仅使我们远离自然，也使我们远离曾经有过的生命。因此，莫雄的艺术所传达的情感已经超越了个人经验，它是人与自然关系的象征，尤其是在这种关系处于危机之中的今天。

莫雄的画充满形式的意味，即使没有那些形象的暗示，我们也能感受到画中的象征性情感，那种一言难尽的怀旧之情。莫雄的形式有着深沉的力量，这与他独特的形式语言是分不开

的。莫雄的绘画语言以三个特征表现出来。其一是构图，单纯从类型上说，他的画在主流上是介于静物与风景之间的，但实际上，他通过构图的处理把静物推向风景，而把风景拉到了局部。这说明他并不是写生的静物或风景，因为他已经疏离了现实的空间，而是把花作为想象与意念的媒介，使整个画面充满了一种梦幻般的感觉。正是这种梦幻的基调才使得怀旧的潜在主题能够隐藏在景物之中，使得不具备符号意义的景物具有了象征的含义。也正是在这种潜意识的支配下，他的构图排除了戏剧性的因素，一般都是“满幅式”的构图，似乎未经事先预想而随意安排的。这种处理手法与梦幻效果有着一致性，因为他并非面对客观的景象，而是捕捉记忆的底层生发的一瞬即逝的灵感或幻觉，这种非常规的构图在某种程度上保留了记忆的模糊性。同样，莫雄的色彩与用笔也强化了画面的这种主观感受。他的色彩带有强烈的主观性，在以邻近色为基调的色彩关系上，还通过浓重的黑紫色或深蓝色进一步疏离写实的感觉。莫雄的色彩是温和的，但色彩的关系却相当主观，不是以自然的蓝绿色调或褐灰色调为主，而大多以装饰性的黄紫色调为主，这固然与他受过装饰艺术的训练有关，但在画中却突出了一种非现实的梦幻效果，说明他已经成功地把自己所熟悉的语言方式转换为直觉的表达，与潜在的自我融为了一体。在用笔上，莫雄是把客观的意象抽象出来，形成功能化的语言，同样表现了梦幻般的意境。如在荷花的表现中，宽大的笔触是从荷叶衍化而来，而曲折迂回的线条则是来自穿插在荷叶中的杆茎，这种行云流水般的曲线组合，犹如梦境中模糊的形象。它使我们想到挪威画家蒙克画中的线条，那种模糊不定的弯曲的边线，好像在恶梦中反复出现的图像。曲线的组合确实与梦幻有着内在的联系。

但莫雄的画是美丽的，他力图以这种方式再现对美好事物的记忆，虽然记忆已是一片朦胧，莫雄是用美的语言来创造一个纯美的境界，但这个境界又带有一丝感伤，可能是因为他的记忆是基于现实的联想。在现实中失落的东西，也许正是永远保留在记忆中的东西。

典雅、深秀

——论莫雄艺术风格的转变

陈孝信

八年前，应何敏文之约，为莫雄写过一篇短文，刊在当年的《艺苑》上，后又收入莫雄的多本个人画册。当时，我所作出的定位是：“凄然而美丽的意态静物及风景”，“一种新婉约格体”等。对于这些基本认识，我至今没有改变。但毕竟又有了八年光阴，而且正值莫雄的创作盛期（据不完全统计，在这八年中，莫雄完成了多个系列的近百幅作品。多次参加全国展览，出版了多种个人画册），所以，已有必要，对莫雄近期创作重新加以审视，进行更加深入的研究。

八年之内，莫雄创作的重点作品大致有以下几个系列：

1998年创作《追忆江南》系列，大致有六幅，尺幅为80cm×100cm，题材为山水、杂树、野花，落叶纷披，烟水茫茫，一片萧瑟，令人油然而生落寞寂寥之情。

江南，是莫雄内心深处排遣不掉的“情结”。生于斯，长于斯，且常年在这里生活、工作、创作。对于他来说，江南的一草一木，一山一水，江南的人文历史、环境氛围，都已融入了血液之中，构成了一种深层次的生命体验，故必然多草长莺飞、梦回江南之怀想。

该系列的表现方法已有别于以往的五彩斑斓、光影驳杂的印象派方法，转而开始用意笔的方法来表现杂树抑或野花、山峦，格调如明、清之山水，仍是满幅构图，天际用大笔横扫，色层重叠，则又如西法之风景。

后来创作的《潇湘春水》（53cm×46cm，2000年）、《新安霁云》（53cm×46cm，2000年）、《东山的秋》（160cm×140cm，2000年）、《萧瑟秋风》（80cm×200cm，2000年）等一系列作品，都可以看做是《追忆江南》系列的延续，其中的《萧瑟秋风》，可以视作是这一思路的集大成之代表，该画以横卷展开，境界开阔，气象万千，笔意沉郁，有怆然而涕下之慨。

2000年至2003年创作的《香庭》系列，约有十幅，尺寸多为80cm×100cm，其中《香庭之十》为116cm×145cm，尺幅最大，亦最有代表性。此系列取材于江南园林（不限于苏州园林，更不限于某一处具体园林），是一种总体印象。对于创作动机，莫雄有过一番表述“对江南的园林我有着特殊的情感，这源自我少年居住过的明式老屋”。《香庭》系列的着意之处，在于杂花、杂树与庭园、假山石的交错布局，纵横恣肆，不拘一格，犹如思绪如麻，不可言状。此乃《追忆江南》系列主题的变奏，或曰深入开掘和阐发。仍为满幅构图，别致之处在于上留天，下留水，天水一色，皆为虚景。实景（园林）布在中央，且是左右撑开，如同横卷。表现方法多为意笔，笔由心生，随机生发，又糅合了点彩之法，且是多层厚涂，效果犹如浓墨重彩。《香庭》系列标志着莫雄的意笔表现方法已臻佳境。

与《香庭》系列的表现方法相仿的还有《影落清池》（80cm×100cm，2000年）、《园林春深》（80cm×100cm，2000年）等多件单幅作品。

2001年至2005年的重点创作是一批拟古山水，如《山的景象1—4》（如同四条屏，均为120cm×140cm），《山水之一》（53cm×46cm）、《山水之二》（53cm×46cm）、《雨山晴秀》（60cm×50cm）等。创作这批作品的同时，在画家身边“堆放着翻开的诸如董其昌、浙江、华岳等人的画册，以便于随时调整那些‘山水’”。青山巍峨，峰峦叠起——群山已成为画面主角，而杂

树、野花、房舍、山谷、溪流均为点缀。构图为立轴格式，表现方法皆用意笔，间或皴擦，古意叠出，蕴藉风流。这是一批散怀言志、抒胸中意气之作。这些拟古山水与国内诸名家（如洪凌、张冬峰等）之间拉开了一个距离，颇有些别出心裁之处。

同样是采取拟古思路的还有近期完成的六条屏花卉，如：《瓶花》、《梅》、《荷》等，尺幅均为170cm×50cm，颇有些“海派”花鸟画（如吴昌硕）的遗韵，奔放处不离法度，精微处兼顾气魄。而且在表现方法上“直如书法演画枝”（赵子昂语），驾驭油彩如同笔墨一般。梅也罢，荷也罢，都是绮而有质，艳而有骨，正所谓“端庄杂流丽，刚健含婀娜”（苏轼语）。

以上两个系列都采取了拟古的思路。作为一个思路究竟能走多远？此外，借古与开今，毕竟已是两个层面的问题，又如何去兼顾呢？可以肯定：这是莫雄经常要苦思冥想的问题。否则就不会有近期的佳作——《景》系列。

《景》系列尺幅为160cm×180cm，已有八幅。在构图、立意上作了一个“合题”，既有花鸟，也有山水。前者为近景，几乎撑满了整个画面，纵横交错，苍劲中姿媚跃出，行条理于粗枝乱叶之中。后者为远景，若隐若现，烟岚与云天一色，苍茫迷离。花鸟的意态如浓墨、焦墨，山水的意态则如淡墨、薄染。总之是一重一轻，一浓一淡，一深一浅，一实一虚，皆成对比。更为重要的是，它们终于在借古与开今之间打通了一道窄门，与单纯的拟古相比又提升了一步。

这种借古开今的思路，在近期完成的两幅以花房构景的作品《2004—NO.3》、《2004—NO.4》（尺幅均为188cm×167cm），以及两幅差不多尺幅的题为《紫藤》的作品中体现得尤为出色。以上四幅作品的题材已相对单纯，在布局上依然是在繁乱中求工整，但却突出了笔意的表现力度，且多似枯笔，笔法遒劲，时断时续，气脉贯通，虚实互补。笔意间已有沉郁顿挫之感。最明显的变化还是色彩，整体效果更趋向于一种宿墨和焦墨一般的沉着、深邃。可见，莫雄独特的用色方法——以彩为墨已渐入佳境。

在“首届《美术文献》提名展”（2004.9，武汉）、“中国版本—2005·北京邀请展”上，上述几件作品均获得好评。此外，这些作品与我近年所提出的“超写意艺术”构想，可谓不谋而合（或许可以成为莫雄以后创作的新起点）。

除了以上列举的一些系列性作品外，这八年中，莫雄还完成了大量的单幅作品，题材多以瓶花为主，其中不乏佳作，如《碧桃屏风》（80cm×100cm，2000年）、《夏风》（尺幅、创作时间同上）、《秋语》（尺幅同上，2001年）、《花簇》（160cm×140cm，2003年）、《山水》（横幅构图，50cm×170cm，2004年）等。以上的部分佳作，犹如一些精妙的小插曲，补充和丰富了莫雄的一些系列性创作，使创作面貌更加多样化（除了布面油彩之外，还有水粉作品），艺术个性便也多了一个侧面。

纵观莫雄的创作历程，其最突出之点，无疑是他的个人风格，亦即艺术个性。这种风格和个性在近期虽有变化和转折（不可不察），但在总体面貌上还是保持了它的一贯性。这种一贯性就体现在：既善于托物言志，借景抒情，从而营造出一种感伤、怀旧的情绪氛围；又善于翻古

为新或借古开今，融合中西艺术。加上在创作过程中多随机生发的偶然效果，且能以繁密见长。

细察莫雄的艺术风格，便不难发现，上世纪90年代的作品多受印象派艺术的影响，五色绚烂，光影斑驳，更倾向于绮丽、婉约一路。九十年代末至今，多受中国传统花鸟和山水艺术的影响，探索以彩为墨的笔意表现，艺术风格转向了“外枯而中膏，似淡而实美”（苏轼语）的典雅、深秀一路。化入古典题材和表现方法，是为典雅；体验深刻，内蕴含蓄，回味无穷，是为深秀。

布丰说：风格就是人。这个“人”，自然也就包含了种族、地理、天赋、学养、职业、阅历、家庭、交游等诸多方面。也就是说，作为艺术家个人的全部的丰富性、复杂性可以说都已体现在他（她）的艺术风格中。由此可见，形成艺术风格的“基因”也是异常地丰富而复杂的。因而，作品中的每一笔，每一物，每一景，甚至是疏密、浓淡，都与艺术家这个个体息息相关，都是源于活脱脱的生命底蕴。因此，艺术风格就是艺术家最真实的写照。

莫雄自幼年起接受书画训练，抚临花鸟、山水名迹。成年后考入南京艺术学院，接受了系统的学院教育，所以，对色彩、图案、装饰艺术，包括印象派艺术，都有过深入的钻研。他的这些学养渐渐地便成为了一种修养，从而被融入到作品中，并构成了一种文脉上的联系。

最关键的可能还是莫雄的个性。他天性敏感，性格偏内向，敏于行而讷于言，喜独处，多感伤、好怀旧，虽身处在名利场中，却几乎是过着隐士一般的生活。在骨子里有一股清高之气和自强不息的倔劲，且耐得住寂寞。

莫雄在他的《自述》中说：

“我渐渐地发觉，自己竟是一个不合时宜的人，远离都市的喧嚣，也和古人一样，徜徉在花影落叶间……以画笔轻吟。”

“花，可能是作为一个象征，可能是我个人的写照……”

其实又何止是花呢？

八年以来，莫雄的创作生涯可谓充实，称得上是辛勤耕耘，硕果累累。

八年过去了，莫雄正值盛年，以后的路更长。不管他以后将如何发展，但有一点我可以坚信不疑：他会一如既往。日复一日，年复一年……

2005.8.6. 完稿于南京的酷暑中

恍惚的传记

吕澎

人的传记的写作方式是很多的：文字（符号）、声音或者图像。通常叙述人的生活内容时很容易采用文字，这就是小说文学存在的原因。可是，即便文字，也不仅仅与一般事实描述有关，文字本身在表达的时候往往也显得陌生与奇特，这就是那些杰出的“文学先生”笔下的情况——文字导致读者内心的荒芜与悲哀以至我们不得不去有阳光的地方调节心情。可是，不是每个人对一种符号方式都敏感性，甚至有些人对文字并不敏感。他们也许对微妙的声音具有心灵的识别能力，他们对声音的源头以及声音的性质充满亲近感，他们几乎可以通过声音去理解人的传记——通常这样的传记也是丰富而具体的，以至于具有非常感受性的人可以通过文字来复述声音的传记给我们留下美好的回忆。自然，图像是传递历史与过去的一种生动的方式。绘画是图像的一种，由于产生绘画结果的心理动机和积累的影响因素过于复杂与微妙，以至于作为绘画的图像保留着唤起阅读心灵的焦虑的现实——这就是绘画的魅力与存在的基本理由。绘画是手工的，所以是自然的，进而也就是灵魂的。

莫雄的绘画首先是文学的：因为读者可以在画家的作品中读到“花卉”、“瓷瓶”、“锦鸡”、“帘幔”、“仕女”以及“团扇”这样的物理内容。不仅如此，画家对不同的对象的使用与描绘是依据自己的个人经历，甚至像日记那样，将所见所闻以图像的形式记录下来，好像这样的记录的重要性足以阻止画家掉入抽象符号的陷阱。那些物理内容以细腻或者局部的方式被呈现出来，使得读者也不得不去观察他人生经历的组成部分，他离不开它们并迷恋它们。莫雄通过图像的文学描述告诉读者：那些身边的细节和间接的历史经验本身是值得认真对待的，因为它们就是理解自然与社会的门径——像“衰败”、“凄然”这样的词汇来自自然与社会的现象，而这样的现象俯拾即是，即便是院宅天井中的一朵小花。

莫雄的绘画也是声音的：斑斑点点的色彩的确很容易唤起音符与旋律的感受。一百多年前印象派画家们给后人提供了太多的视觉理解的例子，以后不久康定斯基干脆将绘画的音乐性特征指示出来并说：内心没有音乐的人是心灵黑暗的人。当我们去归类时，我们的确能够看到莫奈、雷诺阿、雷东以及象征主义和表现主义的音符。这种情况表明画家的心灵无法避免前人图式的感染。生活的经历是不同的，可是对生活的解释却依存于历史的工具。装饰与工艺的学习经历其实就是归纳与理解图式的经历，刚好，莫雄接触并喜欢且愿意理解的图式正好是那些富于音乐性的图式和构成因素。画家爱这些因素并且希望我们都去爱。可是，当冷色调子的音符或者旋律成为主体时，很容易将听者引入残花败柳的现实悲情。

莫雄的绘画显然是图像：我们是用眼睛在观看画家的作品，我们目睹了画家提供给我们的他过去的生活细节。“追忆”这个词是画家作品的标题，可是那些对“江南”的追忆是一种历史图像的个人化解释的产物，物理的现实非常模糊不清，那些追忆在没有画家经历的观众那里变得难以理解。这时，“风景”、“山水”这样的词汇就可能出现，于是个人化的记录变为一般图像概念。莫雄对色彩持有难以割舍的迷恋，所以即便是在表现属于“忧郁”的题材和主体时，他

也仍然保持了色彩的斑斓。表现主义绘画有两个主要的倾向：像马蒂斯那样的法国欢乐和像蒙克那样的北欧忧郁。莫雄是中国人，法国欢乐显然没有，而北欧的忧郁也难以重负，所以在画家的风景作品里，沉重的心情被色彩点子冲淡了，就好像我们读郭熙的《早春图》一样，春天的气氛很难体会，沉重的自然观念也不至于使内心完全死亡——这样的心境与“远离”、“伤感”、“梦幻”、“飘逝”、“恍惚”这样的词汇有关。

莫雄的绘画是一种传记，这种传记远离英雄主义的史诗，介乎生活轶事与心灵轨迹之间，也即是一种个人的故事。绘画不像文学，平面的世界容易将感觉分散，尤其是非写实的绘画。这样的特点在很早的时候就被敏感的画家利用，康定斯基发现颠倒风景写生比正面观看更能唤起美感与想象，以后这样的看法成为传统，导致抽象主义绘画。很可能是莫雄的经历的原因，抽象图案与适度的忧郁保持了谐调，画家也许不自觉地维护了视觉传统的习惯，仍然关心“美”与“效果”的画面；另一方面，他很清楚革命导致的“抽象”的深渊，所以他始终都处于眷恋与离去的矛盾中。男人在社会中的层面是不容易暴露脆弱的心灵的，但是绘画作为心灵的传记却记载了作者的这个特点。可能是一种最深沉的畏惧，画家不敢接触“凄楚”的黑暗，明亮而闪耀的色点成为一种心灵的藩篱阻止着画家灵魂的下坠。

莫雄的绘画是叙事的、感受的、继承性的、综合性的，同时由于具有太多的阅读可能性因而是恍惚的。所以作为一种形象的传记，莫雄的绘画也是恍惚的传记。

吾友莫雄

王建国（东南大学建筑学院教授、院长、长江学者）

吾友莫雄——好学、执著、安静、憨厚、务实，是我自中学与他初识、延续至今对他的突出印象。

回想起来，我们的相识大约是在1975年前后。20世纪70年代中期尚处在十年“文革”的后半段，学校经历了“停课闹革命”继而“复课闹革命”的日子，课本学习任务轻松，政治运动频仍，闲暇时间相对充裕，很多人在当时开始学习“一技之长”，尤以学习艺术为甚，其结果导致后来1978年恢复高考时艺术专业人才的“井喷”。

我与莫雄因对美术的共同志向和兴趣走到一起，当时一起学画的好友还有李志强、薛峰等。在那段令人难忘的时光里，我们遇到了一个对于学画而言是千载难逢的极好机遇，这就是南京艺术学院将我们父辈工作所在的铁道部戚墅堰机车车辆厂确定为一年一度“开门办学”的实习基地，这使得我们有机会接触到许多重要的画家和教授，其中包括今天蜚声于世的苏天赐、张华清、冯健亲、毕颐生、马承骥等，而原先只能在美术杂志上才能看到他们发表的作品。我们也见了当时还是学生辈的陈世和、陈少立、吴元奎、徐乐乐等。就在那时，我和莫雄等一起拜师学画，经常与南艺师生一起画人像写生素描、观摩他们的创作，期间得到他们的指点。我们四个好友互相切磋交流，无拘无束、争执无间，同时还带动了一批比我们年龄更小的绘画“发烧友”。闲暇时间，我们经常结伴外出写生，足迹遍及家乡的田野、河流、农庄和工厂，当时的莫雄在钻研画艺方面已常常是废寝忘食，其绘画功底和水平在我们这群同道中属于佼佼者，此情此景，至今难以忘怀。

由于我参加了1977届高考江苏省初试并出人意料地通过了数理化及格线，因而父母希望我在来年高考能转考理工科，于是我1978年上了南京工学院的建筑学专业，原先痴迷的美术转为建筑学的基础。薛峰在1978年考上了南京艺术学院，李志强则在1980年考上了南京师范大学美术系。而这时的莫雄则还在家乡的故土上继续着他的艺术探寻，在其所钟爱的事业道路上逶迤前行。某种意义上，把美术绘画技能看作是一种谋生的本事确不为过，当时的常州市工艺美术研究所就是一个专门从事出口绘画制作和其他工艺品的单位。莫雄中学毕业后最初的工作就是在这里，在数年的“半专业”的绘画生涯中，虽然丰衣足食，但他始终没有放弃更高层次的追求和抱负，可谓“酒肉穿肠过，佛祖心中留”，艺术功力和专业造诣与日俱增，数年的潜心研究，其画艺功力早就超越吾等寻常之人。1982年，莫雄终于跨上他事业道路上的第一个平台——顺利考入南京艺术学院工艺系，他绘画艺术上的远航由此正式启程。

工艺美术涉及的染织、陶艺、服装等艺术门类通常属于实用美术（Applied Art）范畴。由于特定的产品工艺的指向和要求，工艺类设计和绘画一般需要使用一些特殊的介质和材料，如丙烯颜料、高丽纸、布料、陶瓷等。这与美术系纯粹的类型绘画（油画、国画、版画等）有所不同。然而，这种今天来看似乎属于一种边缘性的绘画形式和技法方法，在我看来后来恰是形成莫雄今天独特的个人绘画艺术风格和特色的重要基础。在莫雄近年的一系列作品中，包括油画和水彩画，分明可以觉察到先前的专业陶冶的影子。

不少人已经从不同角度品评和分析过莫雄的画，评价中肯而到位。作为他早年的学画同道和后来的朋友，对他的画和人仍然有一些自己的解读。

莫雄家乡的特定环境和他的成长经历，对形成他特定的画风有着与生俱来的影响。上大学后，记得有段时间，莫雄还常去皖南和江南村镇采风，这些经历无疑更加增添了他对江南那种山色空濛、园逸庭闲的自然和人文意境的感悟。在这份用绘画方式所表达的个性化解读中，我始终感到，绮丽和凄婉一直是萦绕在他的油画作品中的内心情结，挥之不去。从他多年前的水乡印象系列、香庭系列、花房系列、荷花系列、静物瓶花系列以及他近年主攻的山水写意系列，无论是其立意、构图、设色和技法的安排，还是画面所表述和传达出的意境与情感信息，都清楚地映射出莫雄对中国江南那种乡土家园的眷恋和专注执著。莫雄近年的山水系列更显烟云掩映、林树简约、熏染得体、设色清雅的特色，似乎蕴涵几分北宋“米氏云山”那种对江南自然环境氛围渲染的韵味，在气势和意境上，也隐约汲取了清初石涛绘画的那份脱俗精华。

作为性情中的艺术家，其情感和状态也会呈现多样而丰富多彩的一面，与油画作品迥然不同，莫雄的花卉水彩却表达出莫雄内心率性洒脱和自由驰骋的另一面，其用笔技法、用色、水分把握之娴熟，似乎看不到传统水彩画那些诉诸教科书的单一技法，不拘一格构成了莫雄水彩画的突出特点。

或许是我作为一位建筑师的特殊身份，总想从莫雄绘画中探寻到那些可能隐藏的秩序和元素结构。反复解读，感觉似乎也发现了一些或许未得真谛的体认：

一是静谧中的游走，这是思绪。如《莫雄油画作品集》中发表的《山，2004年第一号》，其近乎左右对仗的横幅构图给人一种稳定之感。但是，在画面平远、高远和深远具有的元素结构组织中，画面所表达的水雾交融的江南山水意境和创作时的内心性情游走是显而易见的。

二是恬淡中的华美，这是格调。如《花，2004年第一号》，通过淡雅的用色、绚烂迷离的笔触和亦真亦幻的意境，雍华唯美的格调和盘托出。

三是丰富中的简约，这是笔触。如作品《山，2002年第3号》，莫雄作品中的用笔既不尊崇极简主义，也不是那种超现实主义的刻意写实，丰富而厚拙是莫雄油画画面笔触组织的特点，但却不难感受到、画面组景、背景处理的结构清晰性和简约空间关系。

我想，能将艺术的两极相融、相合、相生，作品就有了张力、弹性和伸展，也就有了画内的唯美和画外的境界。

吾友莫雄在艺术中行走，行走得自如、灵性和超脱，我相信他也将在这本画集之后走得更远更高。



天香乍染

1993年

布面油画

80cm × 100cm

荷

1993 年

布面油画

100cm × 80cm