



山水有情 · 杨延文

Feeling the Landscape Yang Yanwen

夹道

二〇〇〇年立冬

延文

人民美術出版社

■ 山水有情·杨延文

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

山水有情·杨延文/杨延文绘. —北京: 人民美术出版社, 2006.12

ISBN 7-102-03836-4

I. 山... II. 杨... III. 山水画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 150684 号

山水有情·杨延文

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

责任编辑: 尹 然

整体设计: 尹 然

责任编辑: 丁宝秀

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

2006 年 12 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 889 毫米×1194 毫米 1/12 印张: 13

ISBN 7-102-03836-4

定价: 150.00 元



2000年，杨延文在坝上写生。

■ 目 录

一 序文

杨延文的艺术道路	夏硕琦	1
杨延文这匹黑马	邵剑武	5
“疙瘩延”与“铸剑堂” ——试写杨延文	刘曦林	9
作家梦 状元荣 水云情 ——画家杨延文的艺术人生	张月霞	13

二 图版	17
------	----

三 杨延文常用印章	141
-----------	-----

四 图版目录	143
--------	-----

五 杨延文年表	147
---------	-----

■ 杨延文的艺术道路

夏硕琦

杨延文的山水画艺术，在当代中国画坛上，独具风姿。这与他所走过的艺术道路和他的艺术追求密不可分。

他原来是画油画的，“半路出家”，画起山水画来。其所以要“半路出家”，这我没有和他本人深谈过。但从他“出家”之后所走过的道路来看，主要不是社会环境等外在原因，而是内在艺术选择的需要，是审美表现和艺术创造的需要，也就是说，是由他的艺术追求和艺术气质所决定的。

西方油画的艺术表现不能满足他的艺术追求，中国传统山水画的艺术语言也不能充分实现他的艺术愿望，他终于走上了中西合璧的道路。他在西方艺术和东方艺术的融合中找到了自己，而后便在这条道路上开足马力，“勇往直前”。

他1963年毕业于北京艺术学院美术系，1978年进北京画院山水画创作组，这15年间杨延文在美术界还默默无闻。而1978年到北京画院山水画创作组后，到1983年，期间不过五年时间，他创作的山水画《江村疏雨》一举在意大利曼齐亚诺国际美展上夺魁，荣获金牌奖。如果说这是个别性的胜利，那么，到1987年（又不过五年时间）他在中国美术馆举办“杨延文画展”时，就较全面地展示了他的潜力和所取得的艺术成就。这时的杨延文已是一位引人注目的画家了。

分析杨延文艺术现象，观察他所走过的艺术道路，我觉得有一点值得注意，那就是：他画中国画没有走传统的学画老路，没有从“传移模写”入手，没有走先面壁十年“打进”传统，练好基本功，再跳出来创新的传统学画模式，而是从主体感受出发，为了充分地、惬意地淋漓尽致地表现自己的生活感受，而不拘一格从中西艺术的表现语言中和各种技法中掘取所需。从他的艺术中可以看出，他每每以生活中直观的、生动的、即兴的，或者以在即兴的基础上生发的审美感兴为酵母，酿造出审美意象，在创作中他可表现这最富有灵性的审美意象而取法中西，为我所用。可以看出，他的画既从传统和西方绘画中汲取营养，也从老师和同代人中学习。他的这种路子，必然地存在传统功力不足的缺陷，也有不为成法所囿，主动进击的优长。

从他历年来的作品中可以发现这样一个事实：杨延文意识到了传统笔墨功夫对艺术表达的重要。他不断注意补课，但这不是为了形式上的装饰，技法的炫耀，而以主体情感和审美意象的充分表现为主旨。他早期的作品得益于西法，写生性强。成熟期的作品则着力于作品的内涵，由自然景物的再现，发展到应目会心，着力表现心灵的审美体验。杨延文创作中的这种转变，并不是孤立的现象，当历史进入80年代，中国一代中年画家，大都经历了这种“向内转”的艺术转变。这，自有其深刻的历史原因。

在中国艺坛上，在对待生活与艺术的关系上，在对待艺术中主体与客体的关系上，都曾存在着直线性和简单化的学术见解。在艺术理论中忽视了主体性，没有强调和深入去研究艺术家在生活与艺术之间的能动的中介作用。整天讲传统、讲继承，但多侧重于笔、墨技法，对传统的艺术精神和艺术观念不甚了了。杨延文创作中发生的“向内转”的变化，既来自于以现代意识对传统的艺术精神的再理解、再认识，也来自于强调主体意识的时代文艺思潮的启示。

80年代中期，各种现代文艺思潮风起云涌。非理性主义，抽象表现主义，新古典主义，波普艺术，达达艺术，颇为流行。在艺坛上各种艺术观念迭起、并存。正当否定生活是艺术的源泉的理论呼声正高之时，杨延文在“杨延文画展”记者招待会上，再次说明了他的艺术观。他当时解释说，他的艺术观念可能已经不合时宜，但他要当画家，想画出先感动自己再感动观众的有新意的山水画，他必须到生活中去。他信奉“行万里路，读万卷书”的古训，他追求“养生扩充，览之醇熟”。

这是心里话，也是实在话。因为，东方艺术和西方艺术是两种不同的艺术体系，其艺术观念和创作方法也不大相同。多年来他不辞辛苦，走南闯北，他到青藏高原，江南水乡，太行山区……餐风沐雨，体验自然。各种形态的美存在于无限广阔的生活之中。时代的陶冶，生活的刺激，生动的直观，或甚于修养的顿悟，才激发出他创作的激情和艺术灵感。没有桂林的生活体验，他画不出《晓月下漓江》的润湿、空明和幽静；没有江南水乡的生活体验，他画不出《二月春风》里那种江南水乡特有的黑白对比之美和蕴藉其间的情韵，也画不出《魂断苏州桥》那种朦胧的，内含着悠悠东方情调的幽深之境。长城系列画，更是他塞外生活体验而得来的心灵感受和凝聚。《关山月》中，月色之荒寒，情调之苍凉，既受“秦时明月汉时关，万里长征人未还”诗意的启迪，更是他夜半更深，孤身只影，独步古长城头的特殊情绪体验。月光之下，他似乎听到了历史的呻吟，看到了刀光剑影。当然，没有《出塞》这类优秀古典诗篇的熏陶和文化积淀，即令是他身临其境也未必能感悟到这种境界，产生这种审美印象。

生活与艺术之间不是直线的，像镜子一样的反映和被反映的关系，其间有艺术家这样一个高度复杂的，能动性极强的中介。这个中介的能动作用的充分发挥，才使艺术升华，才造出高妙的境界，从而艺术才能超越具体的生活形态而比生活更美，也才使艺术内涵深化并从而更富有精神性。

艺术经验告诉我们这样一条规律：画家的长期修养，与生活的直线启迪相碰撞、相生发，会像火石一样闪射出光芒，这就是艺术灵感的灵光。在中国传统艺术理论中何以十分强调艺术家要“行万里路，读万卷书”，何以高度重视艺术家的品性、道德、学养的修养功夫，道理正在于斯。

长期以来，人们在谈传统时，往往过多地强调了笔墨传统，而忽略了艺术家的修养。而后者恰恰是决定性的、主导性的因素。人们在谈论艺术创新时，也常常着眼于形式方面，而未把艺术境界的创造放在首位。我认为境界的创新，才是真正的创新，才是艺术家艺术追求的根本。境界固然要依托于笔墨，或者说寓于笔墨之中，境界要在笔墨中得以体现。但笔由心使，墨由心化，境界是艺术家丰富的修养以及心灵顿悟在艺术中的闪光。有些画家劳顿一生，而无所成就，常与方法上的舍本逐末有关，每每把酷似某家笔法，放在首位，而遗忘其传统的艺术精神，虽可得僵死的躯壳，但终不见艺术精神的灵光。也有与此相反者，不守法度，逐日花样翻新，在形式上作文章，艺术缺乏内在生命，也终显苍白。

杨延文的聪明和才气，恰恰表现在他不本末倒置，把主要精力用于艺术的精神内涵的追求上。孜孜以求，乐而忘返。他的创作虽不见得都完美无缺，但可以看出方向是明确的，他肯于把“好钢用在刀刃上”。他创作的长城系列，如《喜峰口》、《故垒风云》、《关山月》等，都表现了他艺术创造的着力点。

大自然或人造的文化景观的自然形态，固然很美，但观众要求于艺术家的，不仅仅是要再现自然美，而且要表现精神美、文化美，文化层次高的、有鉴赏经验的欣赏者，还要看艺术家如何以他个人的“文化眼睛”去感知、领悟、选择自然，看他在与自然的神交中产生什么样的审美感兴，看他在浓情熔铸下在胸中形成什么样的审美意象，并以怎样的艺术形式呈现出来。

绘画是一种只为视觉而存在的空间构成。通过视觉刺激从而引起一系列的欣赏过程中的复杂的心理情感活动。“世界上每一个形式都表达着某种意义”（康定斯基）。倒立的正三角形，给人以不稳定感，正立的正三角形犹如金字塔，又给人一种安定庄严之感。点代表着静止，线又孕育着运动。锐角给人以紧张感，钝角又逐渐失去攻击性和刺激性。”每一种色彩都引起精神上的共鸣”（康定斯基）。白色让人感到静谧、沉寂，但又孕育着希望的平衡。黑色表现为深沉、死寂、停顿。黄色让人热情洋溢。蓝色让人感到寒冷。红色热烈，温暖，闪烁着内在的光辉，但又不具黄色那种轻狂的感染力。灰色显示出一片荒凉、萧条。然而，画家对形式的驾驭却并非目的，而是使形式因素服务于、适应于内在的含义。

杨延文把在西画中学到的形式结构的知识，色彩学的知识运用于山水画的创作。他常通过由他创造的视觉现象，引起丰富的心理情感活动。我且以《喜峰口》这幅画为例加以粗略的分析。当你站在这幅画的面前，一种抚今追昔，凭吊历史，沉思人生的情感，不禁油然而生。画家是用何种手段，通过什么样的视觉形式把这种复杂的情感联想活动刺激起来的呢？我试从形式结构上作总分析。在这幅画中画家用大泼墨手法，沿倾斜线方向泼出沉重的翻滚着的乌云，这部分在画面的整体构成上所占的面积、体量都极大，在心理上造成一种运动感和压迫感，在浓重的乌云之下，是直刺苍穹的古长城楼，又产生一种向上运动的冲力。这种相互对立、交错的动态样式，在心理上造成一种张力，激起观者相应的种种情绪活动；画面上特定的文化景观，塞上特有的荒寒、幽运的情调氛围，以及各种景物并置和对比的手法，便造成了观者复杂的内部心态，在整体感觉的作用之下，引发起种种联想和再创造的主动性。

他的《故垒风云》的艺术手法与前者相类似。这里仅从云的色彩运用方面作点分析：天空流云用大面积的冷灰色，给

人以难以忍受的荒寒和萧瑟感；与天空相对应，大地又是一片浓墨，加上古长城楼的黑色身影，让人感到一种已逝去的、令人窒息的历史的死寂感。在天与地的交接处，画家却匠心留下一线空白，这白色既让人感到一种静谧，同时又满怀着平静的希望。从画面的构成来看，块面结构的艺术处理上的整体性，又透露出深沉的力度。

杨延文以中国的艺术精神为他创作的灵魂，又在充分表达内涵的前提下，适度地吸收西方绘画的方法，融会其中。不论是形式结构的方法，色彩的方法，或是造型的、透视的方法，他都经过改造以后为我所用。杨延文的艺术道路，就是在这样的日臻自觉的创作思想指导下，向前开拓蜿蜒前进的。

不少画家常着力于外在景观的再现性描述，这固然能产生表达自然美为主的很好的作品，但从欣赏的角度来看，观众要看的不仅是外在景观，而且更要看画家的“内在景观”及表达方式。所谓其画中的“诗意”，艺术的“魅力”，或者拨动接受者心灵琴弦的奥秘主要在于斯。不论怎样，绘画艺术是“感性地摆在我们面前的心理学”（马克思语）。

绘画形象、意境，其实质是艺术家主体心灵的独特展示方式。我们常说“画如其人”，从画中可以透视画家的个性心理。而艺术的独创性——这位艺术王国中的公主，她独有的娇艳与美丽的程度，恰恰与个性心理，个性审美感兴趣的独特性及表达方式的巧妙与充沛成正比。我们又常谈及艺术的表现性，其实是情感、心理、心灵、审美感兴在艺术中的显现。艺术贵乎独创。独创性获得的前提应是艺术家必须不作前辈大师的奴仆，必须找到自己，解放自己，勇于用自己的眼睛去观察生活，用自己的真实情感去感悟生活。因为绘画形象、意境来自主体对外部世界的感兴和选择，来自主体内在现实与外在客观的独特交融。任何外在现实都具有多义性。比如画长城，可画其建筑的雄伟、壮观，以表现古代劳动者的创造精神；可画其绵延千里，势如飞龙，以表现中华民族的伟大气概。然而，杨延文在这多义性的选择中，没有去重复别人，而是以个性化的角度，去沉思、喟叹历史、文化。这是时代提出的课题，也是画家的感兴所系。因而，他的独创性不是人为的造作的追求，而是内在的自然的生成。

如前面提到的，杨延文的早期山水画创作写生性强，进入80年代中期，也就是他的成熟期，他就摆脱了西方的写生方式，而追求传统的艺术精神：“外师造化，中得心源”。画山水务求神会山川，以个性心理为中介，构筑艺术世界。古代大师把物我交融，合二为一，主客体之间的绝对界限消失，天人合一，视为创作的理想境界，因为惟有如此，艺术创作才能由表层进入个性心理的层面，才能达到道（自然之道）艺合一。据我看，杨延文理会了这个方面，并努力在创作中沿着这条轨迹摸索着前进。

杨延文的艺术有一种清俊雅瞻，洒脱之美。他擅长以墨韵、彩韵的自然天成来统一画面，以宣纸、毛笔所产生的特殊味道的黑白灰关系来渲染情致。他笔下的景色多是朦胧的，这朦胧感的作用犹如美人脸上的一层面纱。人们都有这样的审美经验：月下观花花更好，雾中看景景更美。月光、迷雾使物象多了一层含蓄、朦胧，隐藏了一种内在，造成了一种适度的距离。这距离不太远，真切到连毛孔也能看见；不太近，淡漠到连印象也不清。而是风姿绰约，若隐若现，引人遐思。现代接受美学极重视观者的参与，绘画中的朦胧，正调动了这种参与意识，观者在欣赏中的再创造，浓了许多余味。

新的意境要通过新的表现手法和笔墨技巧来体现。杨延文十分重视水墨技巧的创造与发挥，在创作中他根据主题情调的要求，手法灵活多变，以笔、墨、色、纸的不同结合方式，创造特殊的艺术效果。或墨彩融会，或彩嵌于墨，深融，响亮而又富有韵致。他擅于用水，他的画像刚画完一样，有一种润湿感、清新感。仿佛是水给他的画面注入了情调和韵致似的。但这是他的属于形式风格方面的特色，我以为更重要的还在内部，在于他的审美视角。值得注意的是他常以文化的视角来观景、取景、现景。他的江南水乡系列，如《枫桥夜泊》、《燕子声声里》等，画中的古桥，小镇，水巷，小舟……使人触物生情，诗兴勃发。这些画像散文诗一样，散发着浓郁的东方情调和东方文化气息。

80年代，在中国是一个富有生机的艺术新时代。这个时代的艺术以开放、吸收、融会、创造为特色，以传统与现代的契合、中西艺术的交融为特征。但随着历史的发展，将会越来越明确这样一个趋势：即这种交融是有主体的交融，在中西交融中以中国的文化为主体，在传统与现代的结合中，以现代意识为主体。唯有如此，作品才能是反映了时代精神的，又包含了东方精神与风采的艺术。

时势造英雄，开放时代也造就了一批具有开放意识和开放精神的艺术家。杨延文是其中的一员，他的艺术是开放的，他从西方艺术中积极吸收了艺术营养，但他又决不步洋人的后尘，而是执著地去追求民族艺术的气质、风采与神韵。他不断从传统中学习，但他又决不以古人为样板，而是力求自己的作品与时代能共鸣。我认为这便是杨延文的艺术的根本性特征，也是他开拓自己艺术道路的基本美学思想。

■ 杨延文这匹黑马

邵剑武

细读中外美术史，不难发现这样一个特殊而又普遍的现象：正统艺术在美术事业的运作过程中总是始集大成，继为僵局；所集大成的来头和所成僵局的突破，都有赖于非正统艺术家来完成。一部辉煌的人类美术史就是由这两部分艺术家构成的。

由此来审视我们面临的美术格局和预测未来美术运动的发展，让人觉得概莫能外。现在的问题是，我们熟视的美术史及其据此的批评方法，总是有所偏颇。从形式上来说，他们不是倾向于前者，就是钟情于后者；而实际上，正统艺术的地位总是高高在上，非正统艺术总是处在从属地位——这种从属地位又常常体现为美术史家从正统艺术的生发角度来解释与判断非正统艺术的历史贡献。这样，非正统艺术的历史地位便被定格在这样一个坐标上：在运作过程中被人横加指责，在历史的评判中，被人明褒实贬。

笔者的上述议论生发于近日对画家杨延文的思考中。

杨延文——一匹黑马

现在说杨延文是一匹黑马，对于读者，尤其是对于中国台湾、香港及海外的读者来说，似乎有点事后卖乖之嫌。杨延文1987年进入北京画院任专业画师，特别是自1983年作品《江村疏雨》获意大利第五届曼齐亚诺国际美展第一名及金牌奖之后，不断地在香港等地曝光，展览不断，行情陡涨，声名雀起。但是，这匹黑马又是怎样的一匹黑马，我们如何从理论的角度来确定他的艺术的现实坐标以及如何来推测他的艺术的未来轨迹，却是一个尚未深究的命题。

杨延文是从正统艺术阵营中以非正统方式杀出来的一匹黑马。

杨延文1963年毕业于北京艺术学院，虽然他的老师是吴冠中，但是，他所接受的教育依然是正统的，写生是刻画，素描求结实，创作唯写实……循序渐进，一步一坑，何敢越雷池一步！即使是今天，杨延文出外写生，他依旧是以清晰而流畅的线条勾画对象，部分局部甚至到了描摹的地步。但是，就是这个孕育于正统艺术子宫中的胎儿曾几何时挣脱襁褓，“哇”的一声，脱颖而出，一惊四座。他首先把苦学多年的油画束之高阁，突入堡垒重重、戒备森严的中国山水画阵中，拳打脚踢，硬是争夺来一席之地。继而又劲装一袭，云鹤一声，长鸣而出，成为正统艺术、千百年传统的叛臣逆子。他以色彩与墨色的重叠来代替古人千锤百炼的皴法程式，用流畅灵动的线条来描述心中的意象，或者说是描述心灵对对象的感悟，而不是用之来交代对象的体积与质感。抽象的表现包涵着具象的质量，造化的斑斓与意象的斑斓几不可分。

杨延文是从文化人阵营中以非文化方式，即商业性方式杀出来的一匹黑马。

也许是因为杨延文这几年来较多地烦心于外部世界的认可，也许是他这几年来较多地获取了市场的认可，甚至也许是他的《江村疏雨》首先是作为商品走出国门的，人们几乎忽视了他的作品《翠屏织锦》曾经参加“建国30周年美展”，并获得三等奖；他先后有作品参加第六届、第七届全国美展；他的作品入选了1988、1989年摩纳哥蒙特卡罗“现代艺术国际展”、“中日美术联展”、美国克罗纳特博物馆主办的“现代中国画在美巡回展”等学术性展览。由此我们可以说，上述令一些画家自豪或羡慕的艺术经历被杨延文作品的商业性成功隐盖了，或者说杨延文作品具备的市场行情更为突出。这样，发生在杨延文身上的一些情况，得出了一个本来不能成立的结论：杨延文的成功方式是非文化方式。作为一个艺术

家，特别是作为一个中国艺术家，用传统的尺度来衡量商业性的方式是不可取的，无论你的作品有多高的艺术性。且不说郑板桥当年如何在传统文化范围内定位，也不说外部世界的艺术商业中所必须具备的艺术性内涵，就是从我们许多艺术家依然处在艺术探索为非艺术性因素干扰的尴尬境地，我们有理由认可杨延文的出脱方式是历史的必然。有趣的是，杨延文并不以此而面有愧色。更有趣的是，那些曾经不以为然的人们如今也在这条道路上有恃无恐地行进着。因此，我们就没有必要从理论的角度来论证杨延文以非文化方式冲破僵局的意义了。更何况，“存在就是合理”！

杨延文心中有一匹黑马

和杨延文有过接触的人，都知道他能“侃”，而且敢“侃”。真可以说是天赋口才，谈锋敢“侃”则因为他四十悟道、五十成名，在老而方盛、老而方可盛的中国画界可以说是“少年得志”。其实，真正的根本原因是他心中有一匹黑马！

去年夏天，笔者跟杨延文有过一次深谈，并作了一些记录，谨摘几段：

“我是从农村光屁股孩子长大的，我的个性是农村人，庄稼人的脾气就是直来直去。”

“别人是用理论来说明、证实、补充自己的作品，而我却是以自己的作品来证实自己的理论。或者说，我要用嘴，而不是用自己的作品来宣传自己的理论。”

“我不大羡慕别人，不超过别人我就不舒服。有人问我：现在谁画得最好？我说：我！人又问我：未来谁画得最好？我说：我！”

“在生活中，我想无拘无束，但不容易做到；在艺术中，我不想无拘无束却做不到，我是一个激情型的艺术家。”

“永远和别人拧着，这是我的思想，也是我的性格。今天你说白，我就说黑；明天你说黑，我就说白。”

杨延文的上述“宣言”，可以用一个“狂”字来概括，却不能用一个“狂”字来解释。理论批评的品性就在于冷静。

杨延文的“狂”是历史使然。他的祖上虽然也风光过，但到他的上几辈，家道已然中落，靠种地维持生计。他是从农村闯进大城市的，他是靠自身的力量抢夺江山的，他完全有理由看不起那些家境优裕、家学渊博的公子哥儿。他自幼聪敏过人，悟性极高，他没有必要拿自己的前途，更不能抑制自己的创造力来迁就平庸之辈。如果因为他不善藏匿自己的优越、不善委屈自己而遭人指责，这决不是他的错，更不是他的悲剧。仰人鼻息过日子，在别人檐下躲风雨，决不是中华民族文化的精髓，而是糟粕。自然，如果没有风险，人人都想当黑马，可是，不冒风险，不敢冒天下之大不韪，何以成黑马！历史的选择从来就是严酷的。

杨延文的“狂”是时势使然。千百年日积月累的文化传统，精华和陋习相辅相成，密不可分，千丝万缕，层层叠叠，窒息人，毁人，没有拿石头打天的豪气，没有一股子狂劲，何以冲破！数十年非艺术铁蹄的野蛮践踏，人人自危、人人自卫的现实氛围于艺术到底是乐土、还是困境，有人以渗血的头额在前头开拓，有人在后头坐享其成，自然是怡然自得。可是，一旦你率先攀上高峰，先得一方蔚蓝的天空，先吸一口新鲜空气，他可却不是滋味，非在你脚下掏一个洞，让你一落千丈不可。这是怎样的一种心态！那些笑话别人有病的正人君子其实自己早已病入膏肓。

杨延文的“狂”是艺术使然，由“文如其人”推及“画如其人”，由“人品”论及“画品”，其间的逻辑关系被人为地强调了。这种强调，一方面是理论叙述的方便使然，一方面则是生活对艺术，特别是非艺术因素对艺术的驾驭需要使然。前者使艺术家追根溯源，得其所在；后者则使理论本身趋于简单化。正是如此，艺术家们被要求进入一个绝境：不张扬个性，便没有艺术创造；张扬了个性，便伤及一般社会学所要求的“做人”。所以，平庸的艺术家总是享尽春风，头角峥嵘的艺术家难免夭折。就个人气质而言，杨延文是一个真正的艺术家，一个敢为人先、而不怕遍体鳞伤的艺术家。所以如此，就在于他在多数情况下只服从于艺术的需要，只服从于创造的需要，而较少顾忌。

需要强调的是，杨延文的“狂”是有根据的。创作上的“狂”立足于对艺术语言的锤炼，对对象的深入感悟；思想上的“狂”立足于对生活的思考，对思考的审视。

在他的作品中，无论是自然风貌，还是都市风情，都突出一个“韵”字。而这个“韵”字又寄藉于他对对象敏锐的感悟和对这种感悟的独特表达，因而展示出强烈的个人风格。他喜欢用流畅的线条确定一定的块面，并由此确定块面与块面之间以及块面之外物象的构成关系，稠密而闪烁的色彩与浑厚而灵透的墨色相互渲染，相互渗透，相互晕化，创造出一个个意象天然但又别出心裁的境界。更值得推敲的是，杨延文近期的作品有意无意地表现出一定的过程感。这一方面是他在线条的运用上既着意于力度，又留意于速度。不仅通过短线之间或疾或徐、或轻或重、或光或毛之间的对比，而且，甚至主要是通过长线本身的运行变化来体现一种他人作品中不多见的过程感，从而具有较大的张力。这种张力既是一种语感，也是一种美感。这便是杨延文所说的：艺术作品应有“未完成感”。他认为，艺术创作要做到常画常新，就必须在作品中留下一定的人所不明而自己心里有数的“遗憾”，完整没好画，好画不完整。从艺术发生学的角度来看，艺术就是释放，是释放的结果，更是释放的过程。因此，我们可以说，杨延文是一个明白的艺术家，是一个自觉的艺术家。

杨延文告诉笔者，他画画的时间远比思考的时间少。笔者问他，思考什么？答曰：上至天文地理，下至鸡毛蒜皮。他认为，表达自己的思想最捷近的就是最好的语言。所以他常以尖锐的词令让人下不来台。但这并不意味着他没有仔细推敲。我们甚至可以说，就是那些楞头楞脑的语言，才体现思想的锋芒，否则，何以一鸣惊人，何以刺刀见血。那些委婉的语气，那些体面的词令，那些四平八稳的观念到底是思想的成熟还是为人的成熟，这种成熟与平庸又有什么区别，与虚伪又有什么区别？

文化的陈腐就是因为文化太成熟！

社会的僵板就是因为社会太成熟！

历史的滞缓在一定程度上也可以说是因为历史太成熟！

文化的更新，社会的进化，历史的跃动，最需要的就是黑马奔涌！

然而黑马难得！黑马难为！

写到这里，我想起前不久自撰的一副对联：“闲云野鹤无根水，世态人情管他娘。”虽然有些粗鄙，但却是真诚的。想到此，我得出这样一个结论：人人心中都有一匹黑马，但很少有人使之脱缰而出。

1993年4月13日于问梅轩

■ “疙瘩延”与“铸剑堂” ——试写杨延文

刘曦林

杨延文1938年生，河北深县人。毕业于北京艺术学院。现为北京画院艺术委员会主任，一级美术师，享受国务院特殊津贴，北京市艺术系列高级职称评委会副主任，中国美术家协会艺委会委员。

杨延文题画时慨言：“从艺真是个苦事。”余有同感。我大概写过几百篇评论文章了，仍感为文之难之苦。一则撰文如同绘画，重复套话必无味；二则评论如画像，必以写其心髓的，正中古语“写心唯难”；三则文债过多弦绷得过紧，不可能“十日画一水，五日画一石”那般地不受促迫；四则已有黄苗子、吴冠中等大家为延文兄“画了像”，后为文者还有多少新鲜的话要说？未开篇先就怯了阵……故吾文谓之“试写”，不然真无从下笔。

如果想偷懒，他未必不好写。我读了杨延文的许多画，看了有关他的许多资料，又听他侃了两个半天，在意象里只留下了“疙瘩延”和“铸剑堂”六个字——前者是长辈对他的爱称，后者是他的堂号，其实他的人生和艺术都浓缩在这六个字中了，他也以这六个字塑造自我。如果我是个书法大家就只给他写这六个字，将远较万语千言传神，岂不快哉！可惜我不是写“少数字”的书家。尽管我崇尚“写意”、“意象”，“一以当十”的美学，但我却不是这样的诗人或画家，这大概是艺术家与史论家的区别。如果那美术史可以用“少数字”来“意象”一下，也就没有了美术史，不过史论家也有自己的主体性，所以近年来，我时常在评论中插入些自我，为了享用一点为文的自由，也为了走近我研究的对象，若扯远了拉回来就是。

天生一个“疙瘩延”

延文兄告诉我，他出生于冀中平原深县的柏树村，是父辈七人之后唯一的男儿，且落地就有“胎包”（按：他自己也说不清何谓“胎包”，故笔者不敢确认就是这两个字），人呼“疙瘩盐”，即宝贝疙瘩，说他命大，有福。也许为了香火延续，他这一辈就起了“延”字辈，后来“疙瘩盐”便成了“疙瘩延”，并为此专制了一方印。这爱称源自乡俗，宿命中有祝福之意，但一位画家以此为别号，一再地题署钤印于画，除了纪念之外，别有一番自信。自信，甚至自信得有点“狂”，自呼“人中龙”（印文），这正是杨延文的性子，不自信，就没有艺术史上的杨延文，杨延文这三个字就不会转化为一种特殊的艺术符号。

杨延文本是武将之后，根在金陵，算起来是明成祖朱棣御前武官的第二十世孙，其高祖为江山浴血战死于洛阳桥，所以以杨家为大户的柏树村也便有尚武习文之脉，不过他没有“延武”，而“延文”亦非偶然。据说，柏树村家无白丁，男人必须读书，起码在三年私塾以上，至杨延文的父辈虽然家业已败落，而文脉却不息，延文得以读书且聪敏过人，数理与文思兼优，自小学、中学至大学成绩不下前三名，与杨家的文脉和“疙瘩延”的才分当有必然联系。艺术是才、情、功夫的聚合物，我坚信，没有相当的才气不可能成为大艺术家，我同时坚信文脉的遗传性对于文化创造的意义，笔者喜欢探究艺术家的家世亦缘于此。在杨延文的家世里，根在金陵使人想到他的聪颖，生于冀中又使人联想到韩愈那“燕赵多慷慨悲歌之士”的名言，杨延文无疑是位聪明人，也是一位多情人，当他日后自觉地意识到这南北文化的差异时，又对他艺术风格的塑造产生了重大影响。

寻新途别有洞天

吴冠中先生是位大家，能以极简的文字道出艺术真谛，他给杨延文画集撰写的序言全文是：“路是鞋底走成的，用我们自己的脚在自己的土地上走出小路，小路通世界，终成大道。——延文共勉。”

吴先生所说的“小路”是他和弟子杨延文共同的艺途——融合中西的艺术道路。这原本是条“小路”。明清之际，西洋画传入中国之初，只有少数画家操此小道，无论是洋人郎世宁，还是郎世宁的中国弟子，由于西画自身水平和对中国画理解深度的限制，当时这融合中西的新派仅限于焦点透视在描绘楼台殿阁中的运用，以及光影明暗的立体造型对肖像画的影响；其后岭南画派（当时称“折中派”）的高剑父等人“专努力日人参酌欧西画风所成之新派，稍加中土故有之笔趣”，其着意点多在空气透视；自徐悲鸿直接到西方学习西画，他和蒋兆和、李可染、李斛等将西画造型与传统笔墨相化合，这中西融合之道遂在写实主义的造型意义上渐深；林风眠又从色彩的角度“调合中西艺术”，遂将中西融合进深到色彩表现的层面；近年，吴冠中、周韶华等人研究西方现代艺术点、线、面之构成，以水墨、色彩为媒介，挥洒出中国画的现代式样，融合中西的艺术又到了一个阶段。二百多年来，一条“小路”终成大道，更有杨延文这样的一批生力军加入进来，沸沸扬扬于中国画坛，堂堂正正地走向了世界。尽管他不能代替齐白石、黄宾虹对中国画传统自身的拓展，也不能代替董希文、罗工柳对西洋绘画的直接运用，但它确也不能被中、西艺术的单向演进所湮没，无疑具有骡子般自身的健力和新异的审美品格。尽管走在这条道上的艺术家遭到过“不中不西”、“不伦不类”、“非驴非马”，甚至“混血儿”之类的非议，而他们的旗手却坚信：“将西方艺术的高峰和东方艺术的高峰相糅合在一起，才能摘下艺术的桂冠，登上世界艺术之岭。”

正是在文化史必然展现的这条路上，在前辈们不计成败的探索基础上，冒出来个“疙瘩延”，仿佛有些“天将降大任于斯人也”的味道，美术史将拓展这条道路的重担寄托于杨延文和他的同代人。杨延文也有这个机遇和条件，自四岁开始练蝇头小楷，在中学时代初具中西画基础的他，1957年考入北京艺术学院，恰恰投师于吴冠中门下。吴冠中说：“我这个当年的教师本来就是希望勇猛的年轻一代敢于声东击西，闯入艺术的不同领域，不服工具性能和表现程式的捆绑。”这话恐怕也早种在了杨延文心里。有人说启蒙老师是终身之父，有人说机遇和巧合是天生的福分，这些极普通的哲理再一次在杨延文的生命途程上得到验证并闪耀出灿烂的火花。从预科到本科六年间，杨延文同时成为吴冠中、赵域、张安治、高冠华的爱徒，在更高的层次上夯实了中西绘画的地基，尤其于素描和色彩方面展现出成为一位油画家的才能，吴先生夸他“杨延文的画，六十度的白干就是六十度”。可见他西画修行之纯正与醇厚。1963年，他的毕业创作《雁翎队》是油画，毕业后的创作。仍然是油画，以及连环画，还有“文革”中特殊需要的美术字，仿毛体书法。时尚一度延误了他的行程，是新时期的春风唤醒了他的艺术理想。

杨延文色彩感觉好，并被北京画院看中。1978年正式调入画院，人们都以为他要去油画组，但他却出人意外地选择了国画组，不惑之年的杨延文作为教过哲学的他已经有了从宏观上把握问题的习惯，十分清醒艺术与时代的关系，并认真研究过取衷之长、中西融合对维新变法的意义以及不少前贤由油画转向中国画的现象和这现象隐含的哲理。在访谈中，他向我阐述了“两个不行”和“两个无限”论，他认为，中国的绘画全走西画的路不行，全走传统的路也不行，而立定要走一条中西结合的路；传统的营养无限，西画的技法也无限，创造新的艺术样式正是他们无限的未来。他自己也坚信兼具中西绘画基础，正是实现艺术转化的条件。在众人的疑惑中，杨延文默念着《红旗谱》中他那位“老乡”朱老忠的名言“出水才见两腿泥”，开始在宣纸上用油画、水彩的方法直接写生，俨然造出了一个新样。刘迅说：“这样的国画多新鲜啊！”石齐说：“小杨的贡献就是国画还可这么画。”他从前辈和同道的肯定转化为自我的肯定。我作为一个旁观者，仿佛看到了创造新途的人们在互相鼓励中形成的合力。

杨延文“破釜沉舟”改画中国画的时候，我正从画画改学美术史，并以融会中西的蒋兆和为切入点。蒋兆和1936年由京返渝探亲，仿佛做了一个梦似地一夜之间就甩掉了油画箱，以西法作水墨人物画，一步就到了位。由杨延文的一鸣惊人我想到了这事，才气和灵感在思维转换的关键时刻会催化出一位巨人，而巨人的成熟仍然需要久久为功。

十年磨剑悟我道

杨延文自署“铸剑堂主人”，文史颇佳的他自然是典出有源。十年磨一剑喻宝剑所需磨砺之功，莫邪投炉助干将铸剑的传说更寓有一种牺牲精神，所以那干将的妻子莫邪便成了宝剑的代称。

任何一门艺术或学问的深入概莫能外在于铸剑般的苦功和研究，融合中西的艺术家可能更需要一个如同创造新合金那般的化合过程，更何况徐悲鸿、林风眠、李可染、蒋兆和、吴冠中的探索也没留下《芥子园画传》式的程式，重视创造性使他们都好像从头开始似地各造着自己的剑。选择了中西融合的杨延文也必须另造自己的剑，一把新样的合金剑。这大概是新派与传统派思维方式的自然差异。在传统自身基础上的创造几乎都有一个从“无我”的临摹到逐渐脱出的过程，

或者说是一种临摹——写生——创作的思维模式；而中西融合者，往往是在以往中西绘画基础上直接进入写生和创造，然后补传统。杨延文属于后一条思路。当他确立了中西融合之途，也就是决意不以单纯的金属，而是以合金铸剑的时候，他首先需要分别地研究和剖析中西艺术这两种元素，进一步探讨它们合成的可能性。他发现了中国画笔与墨的优长，又发现了传统在色彩和水分方面的余地，并发现了西画色彩、塑形、构成的可融性，从而确立了以色与墨、线与面的结合为突破口的艺术操作。杨延文就是这样一位清醒的铸剑人。

杨延文重战略，亦重战术，因为艺术中有“术”。

中国画在唐之前以色彩为崇，宋代发生分化，此后，水墨为上成为主流样式，色与墨分了家。杨延文的第一个战术就是要向这就近的主流挑战，就是要色与墨说话。他为水墨中的水增容，增加渲染层次，让墨统领全局；然后以嵌色为主，让色彩在墨海中跳动起来，歌唱起来又或者将沉淀色调入墨，使色与墨水乳般地交融。当中国画的墨韵、西洋画的整体感、色彩的亮度和情感性融为一体火红的乡间小调，便在色与墨的交织中产生了异样的魅力。他以色与墨的交响塑造了自我，如果说他的墨是大提琴，他的线是小提琴，那色彩就是亮丽的小号，一任他这位指挥调度。

中国画以笔线节奏为长，西洋画以体面结构为优。杨延文的第二个战术是要将线与面接榫。他将体面揉入墨块，又以渴笔勾皴相参，不仅使笔墨趋于丰富，也将山石、建筑的体量感和自然物的线的律动构成了新的交响。尤其他笔下的建筑、藤蔓之类的生物，西画的体面意识与中国式的墨气，西方现代绘画的抽象形式与书法用笔的毛涩、金石味巧妙地铸于一“剑”之中。

当杨延文找到自己“多层面”的新术，则反复地演练，既为了升华他那“术”的质，也为了强化自己独特的性。我问“废画止三千吧？”他说：“废画何止三千！”经历了第一个十年，杨延文的合金剑已在画坛熠熠闪光，在第二个十年，铸剑堂主人像老师吴冠中期望的那样，“正从空灵转向沉厚、质朴”。吴先生还提醒他这个“感觉敏锐”、“悟性高”的老弟子“重视三千年结蟠桃的神话”，把“十年磨剑”的计划放得更长远些，为了收获更醇美的蟠桃。

杨延文在铸剑中善悟。他在读传统书画中补传统课，也研究他崇拜的林风眠、李可染、吴冠中，又像李可染那样研究凝厚的传统画家黄宾虹，研究他的左邻右舍，但他更重视精神上的师承，在方法上却尽力地躲开，仿佛可以称之为“师法求异”的治学思维。当然，他有他的偶像，他对我讲有三位老师的话使他受用终身：一是王国维所说“天分聪明人最宜学凝重一路”，这位根在金陵、被南方画家归入南方画派的北方人意识到这一层，不仅在艺术中发挥他同时具有的燕赵豪情，也着意在沉厚、质朴上作文章，甚至于有意地“脏”，使聪明不致流入圆滑与浮薄；二是李可染所说“人为的景一定要扩大”，他领会其意，注意将人造物融入博大的自然，以造天人合一之境，以扩大造型的张力；三是吴冠中对他的评语“六十度的白干就是六十度”，始终提醒他保持艺术的浓度与纯度。这三位大师的三句话涉及到个性塑造、山水造境和艺术品位，成为铸剑的精神法宝，并成了他豪放中有精微情脉、满密中见简约灵透、潇洒灵动中寓生涩质朴、苍苍墨海中色块斑斓的独家风格。客观说来，他主要倾向于飘逸潇洒的一路，为此有意地注意了方与圆、柔与刚、润与涩、灵与厚等对立统一的关系，但观画者往往又有自己的分寸。笔者就希望他的剑再凝厚些，再苍拙些，也许这是铸剑堂的宝剑进入老境的事，顺其自然吧！

造境畅神意翩翩

王国维论词曰：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。”王国维认为美术亦如是，笔者有同感，以王国维为师的杨延文可以看做是“境界说”的实践者。他在写生中造境，在造境中从自然之法则，兼有理想家与写实家的风采。不过，他更崇尚造境，可以说是由写境渐入造境者，或者说是未曾脱离写实的理想家，不离乎现实的浪漫主义者。他以理想、浪漫、造境为崇，又在写实与理想的中介点上，不同于以西画色彩为本的林风眠，不同于以笔墨写实为主的李可染，也不同于以形式美的抽象性为特色的吴冠中，他有他自己的坐标。

造境倾向于浪漫，倾向于形式，亦倾向于主体，倾向于道情、言志、写意、畅神。倾向于造境的山水画家将自我融入境中，以至物我两忘，达于天人合一。杨延文是位燃情的山水画家，别看他平日里那么潇洒，但作画时却墨饱色浓十分地投入。他热恋着生他养他的土地，“古来田园诗意浓”也成为他的情结，在乡野升起的那缕微妙的炊烟里，在农家小院里缀满的亮丽的辣椒、瓜豆中，寄托着这位自谓“河北佬”的乡情。江南水乡仿佛是他梦中的祖籍，他爱那黑瓦墙、础石垒砌的民居，爱那些镜子般流淌着音乐的小河，爱那富有人情味的小桥和渔舟，像含情脉脉的抒情诗人，在月光、倒

影、轻烟里，为观众留下咀嚼的余韵；有时像慷慨激昂的壮士，古树和着大风，浓云伴着故垒，为屈子树一面纪念碑，或高吟一曲“风萧萧兮易水寒”，苍凉里寓有悲壮，而这种豪情是时常直入他多次渲染的倾斜走向的云里去的。

杨延文重情，他在题画中说：“任何人都离不开师承，其中当以继承师之用情之处最重要。”他画静物，似林风眠的厚涂法，但情却是自己的。如《刺头开花》一幅题道：“刺头开的花最好看，写我对仙人掌的印象”，又道出了一番有我之境。杨延文艺术的独特性就在于此，不仅仅是语言形式的脱师，从内美的角度而言，也要有自己的独特感受，此方为真情真画，他自己不就是一朵不类寻常的“刺技”。

为了叙述的方便，我把他的路、他的技、他的情分别地做了叙述，但读画时常常分不太清，景语都化做了情语，情语又转换为笔墨。他以情趋遣形式，那中西结合的形式也最与其情相合，最令其神畅达。当然这一切又并非都是预设，而是常常在笔墨挥运中爆发出灵感的火花，激发出千变万化的趣味，那语汇与造境、畅神已浑化为一个整体。当我看到他的《午后曲》，恍如山峰般的墨团竟然是一架钢琴的时候，我想他作画的情状是一如画中的乐手那般陶然，甚至于他就是那乐手，并不按照乐谱来弹奏，而随着那草原上的风云即兴挥洒。才子型的敏悟者杨延文有这本领，当他进入“游于艺”的境界时，他就是那乐曲的主宰。

杨延文逾六十了，正当收获的季节，但他好像仍是一位翩翩少年，潇洒、爽朗、乐天、充满着朝气，因为他的心不老。我也相信，他会是一位永远年轻的山水诗人，会把那融合中西的火炬燃得更加璀璨。同时我也认为，融合中西的艺术家们比起单向的中国画画家或西画画家将面临更大的难题，他既要分别地吃透中西两座大山，还要研究如何将这两座大山的精华融为一座新的山，而不是把两重山山头削平。这新山的质将取决于对中西两重大山分别研究的深度，也取决于铸剑人化合的技巧。正因为中国画和西画分别的无限性，也决定了中西融合的无限性，同时提出了将融合中西的道路不断推向新阶段的使命。杨延文说，艺术的极致永远达不到，又要永远追求那永远达不到的极致的追求。我想，艺术原本就是追求那永远达不到的极致，或者说是对那永远达不到的极致的追求。

这就是我所知、所识、所期、所试写的“铸剑堂主”——“疙瘩延”。

1998年初秋撰于散心