

张晓凌·主编 李功一·策划

中国当代艺术家谈艺录

董雷·编著



Evaluating
China Contemporary
Artists
吉林出版集团有限责任公司

董雷·编著

张晓凌·主编 李功·策划

中国当代艺术家谈艺录

三福

Evaluating
China Contemporary
Artists

吉林出版集团有限责任公司

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术家谈艺录.王镛卷/董雷著.
——长春:吉林出版集团有限责任公司,2006.8
ISBN 7-80720-602-0

I.中… II.王… III.①艺术评论—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV.J052

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第104553号

中国当代艺术家谈艺录丛书

——王镛

著 者
董 雷
主 编
张晓凌
责任编辑
功 一
设计指导
赵 健
书籍设计
胡 妍

出版发行
吉林出版集团有限责任公司
制 版
北京图文天地中青彩印制版有限公司
印 装
北京图文天地中青彩印制版有限公司
版 次
2006年12月第一版
2006年12月第一次印刷
开 本
小16开
印 张
13.5
印 数
3000册
书 号
ISBN 7-80720-602-0
定 价
58元

版权所有 侵权必究

序言

张晓凌

2005年5月，因工作的缘故，我曾和法兰西学院艺术院的终身秘书长阿尔诺·杜德里夫有过一次对话。谈到中国文化时，他一脸严肃地对我讲，中国文化具有很强的精神性，法国人很欣赏中国人的艺术，以及中国人独特的思考问题的方式，中国文化不应该向美国文化低头。我的感受是，阿尔诺先生这段谈话是中肯的，没有客套的成分，充满诚意。然而，当我谈及中国当代作家、艺术家的名字和作品时，这位老先生却一脸的茫然。

依我的理解，这种尴尬事实上不是阿尔诺先生的尴尬，而是中国当代作家、艺术家在世界文化格局中的尴尬——对中国传统文化尊重和对中国现代文化漠然所构成的尴尬已有一百多年历史了，这种状况令人难以容忍。

沉默，不应该是中国现代文化的宿命。容忍沉默，无异于对中国现代文化的谋杀。

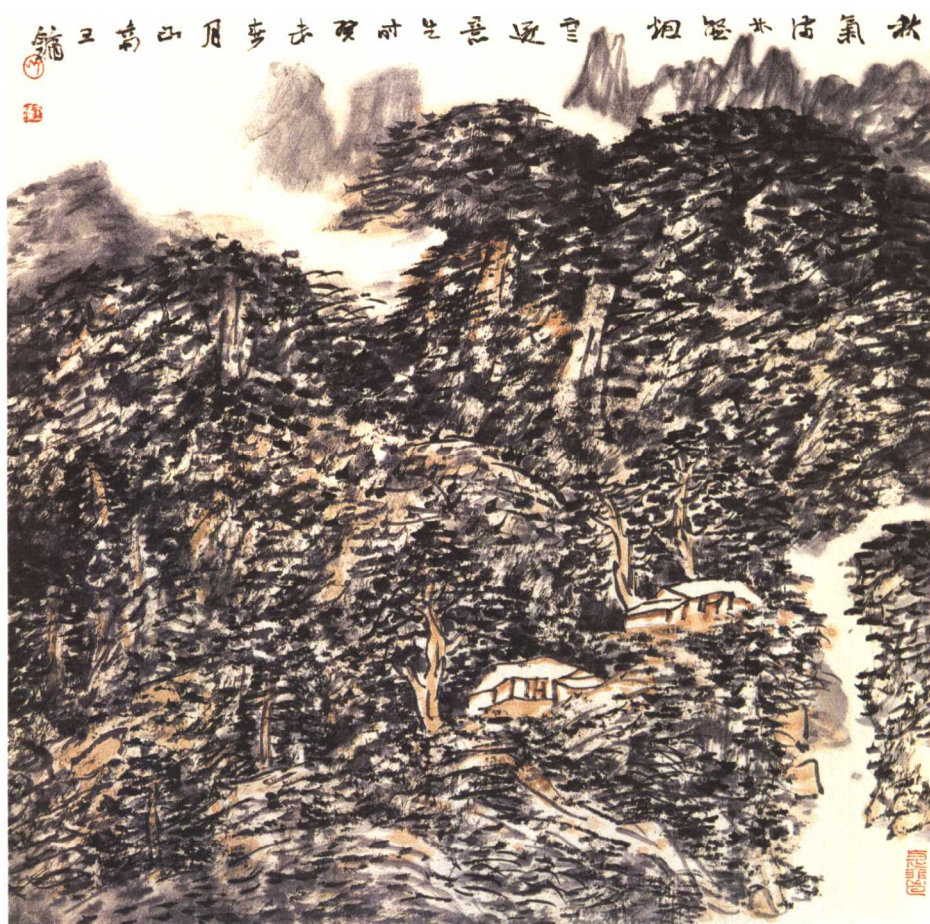
打破沉默应该是一种主动性的姿态，而不是等待文化列强们来挑挑拣拣。所谓的主动性，不一定等待迟缓的国家文化战

略的实施，而应是从一个个精英化的学术交流项目开始，从一个个艺术家个案研究和推出开始。

缘于此，我们策划编撰了这套“中国当代艺术家谈艺录”丛书。书中所录，既有艺术家吉光片羽式的思想与感受，又有他们多年积累下来的艺术创作经验和作品。其中言之凿凿的中之言发人深醒，而创作方面的经验和形式探索，亦让人觉得中国当代艺术话语体系已触手可及——这当然是乐观的感受。我喜欢这种感受，尽管有一些虚幻，有一点朦胧，但它改变了已习以为常的妄自菲薄的心态。

我一直认为，中华民族的文化复兴不仅仅从所谓的重大文化战略开始，更多的应来自于个体创造与想象。伟大的个体创造能改变历史并构成伟大的时代，古今中外，概莫能外。

2006年12月16日



烟云逐意生
2003年
67 × 67cm

目 录

第一章

董 雷

沉醉于传统 陶然在笔墨 1
——王镛访谈

第二章

王 镛

王镛谈艺录 29

“逸品”漫议 29

两本读不完的书 37

序言三则 40

第三章

王 镛

王镛艺术随笔 48

凸斋随笔 48

双缀集随笔 56

诗作 71

第四章

艺术家评论 77

薛永年

笔蒙墨养见精神

——王镛山水画的承与变 77

崔自默

刀笔之外意盎然

——王镛篆刻艺术漫谈 95

王东声

感受王镛 111

周俊杰

书法新疆域的开拓者（节选）

——论王镛书法艺术思想及书法创作 119

第五章

董 雷

王镛山水画评析 146

一、山树藏云图 146

二、林壑野风图 148

三、岚气夕阳沉 150

四、巉岩摩天图 152

五、秋空木落图 154

六、风高秋静图 156

七、万壑苍秋图 158

八、林峦秋晚图 160

九、秋容淡无迹	162
十、秋声万簌寒	164
十一、崔嵬高秋图	166
十二、花溪白云图	168
十三、岿然太行图	170
十四、云消大壑图	172
十五、大渡新桥	174
十六、太行印象	176
十七、秋峰暮霭图	178
十八、泉韵松风图	180
十九、暑雨初收	182
二十、风雨暮寒图	184
二一、塞上雪霁图	186
二二、千峰秋色图	188
二三、春云出岫图	190
二四、清霜晚风图	192
二五、流水石梁有几家	194

第六章

王镛年表	196
------	-----

董雷（以下简称董）：乐山水之道是中华民族几千年来
的文化传统之一，从孔子“仁者乐山，智者乐水”到宗炳“至
于山水，质有而趋灵”，甚至到韩愈“醉翁之意不在酒，在乎
山水之间也”等等，山水都被赋予了崇高的思想甚至是道德内
涵。您当初在选择攻读李可染先生山水画研究生的时候，对于
山水或者对山水画有怎样的理解？

王镛（以下简称王）：当时选择山水专业时，对它并没有
有那么清晰的认识。以前学画的时候，不论是山水还是花鸟，
都爱画上几笔。更喜欢山水的原因，可能是因为自身感觉花鸟
画，尤其是写意的花鸟在近代可以说是一个发展的高峰。很多
人都不能逃脱诸如齐白石、吴昌硕等大师光环的笼罩，而且总
觉得花鸟还是一个比较微观的世界，还是山水能传达出更多一
些的自我表现欲望。而人物画很容易受到形的限制，不像花鸟
和山水能够发挥中国水墨中的写意精神。还由于当初没有受到
过什么系统的专业训练，而近现代的中国人物画，因受西方绘
画的影响，比较讲究写实，需要受系统而专业的训练。并且当
时的人物画还没有摆脱那种主题性绘画色彩，政治性比较强，
就我自身来说不是很喜欢。所以还是对山水比较有兴趣，这可



1979年的一天，李可染，叶浅予老师给我们上课

能也与我自身的性格有些内在的联系吧！

我报考中央美院的山水画专业，还是有一番曲折经历的。当年从初中毕业就想考美院附中，正好赶上“反右倾”，因影响到文艺界，附中当年也停止招生了。无奈高中毕业之后又赶上“上山下乡”，便再一次与理想失之交臂。但我从小对艺术的喜好却一直没有中断。当时由于处在“扎根农村，闹一辈子革命”的“文革”浪潮中，有一段时间是很绝望的。下乡在北大荒，由于地僻人稀，劳作也很辛苦，但对绘画的爱好却始终没有割舍。在劳作之余，也挤点时间写写画画。当时的运动仍然在继续，我经常被抽调去搞宣传，画宣传画，当时最擅长的就是画毛主席像了。由于小时候学的比较杂，对各个画种都能应付一些，久而久之也就小有一点名气，这就给了我很多的动笔机会。后来在地方的学校当老师，学校的美术和宣传工作几



乎都是由我负担，所以绘画就一直没有扔下。

在此之后，由于北京普及高中教育，缺少师资，我被调了回来，在中学做了一名美术教师。当时正在“学黄帅”，动荡的社会环境也造成学校秩序比较混乱，我便在课余进行一些自己的创作。我是文革后的第一批考生，报考美院的时候，由于高考已停止多年，所以当时报考的人很多。我早期绘画涉猎的范围比较广，这对我考取中央美院起到了至关重要的作用。我考上美院的时候，兴奋之余更深感压力巨大。由于我是以同等学力身份考上的，所以感觉自己差的东西很多，在学习中便更加的勤奋。当时班里一共有5名同学是学山水的，其中有1人兼学书法、篆刻。因为从小对于书法、篆刻就打下了一些基础，所以最后通过考试就确定由我来兼攻书法篆刻方向。

董：那您认为在自己的艺术经历中，有哪件事情对您来说是具有转折性意义的？

王：那当然还是考上中央美院了。我觉得环境对于一个人的发展是非常关键的。如果没有一个很浓的艺术氛围，就算你再有能力和才华，自身的发展也会受到很大的局限。

董：李可染先生是现代山水画大师，他的山水画一改逸笔优雅的文人积习，在深沉黑色形式的基调下，通过饱满的构图给人以深沉博大的感觉。您的山水画在总体的章法布局上与李可染先生有相似之处，您认为在艺术创作中都受到李可染先生哪些方面的影响？

王：现在回想起来，受到的影响还是非常大的。虽然现在与李可染先生的风格不是很像了，但从像到不像还有一个过程。当时我们上学时，整个艺术界的观念还是受到很多禁锢，自我意识很淡薄，所以读研究生的第一年，观念还是比较模糊，当时想的

就是把导师的东西研究、吸收过来。研究生第一年我们很系统地学习李先生山水画的创作技法。李先生的可贵之处在于他的山水



| 80年代工作照——
治印

画创作是一个特别完整的体系。从写生到创作，从创作理念到绘画技法，都形成一套完备的体系。现在回想起来李先生对于画面整体的把握和关注，对我的影响实在是太大了。现在我感受到绘画中最难把握的也就是整体与局部之间的关系问题，这种对于统一与对比关系的理解，已经被李先生提升到哲学的层面来认识了，可以说李先生从把握作品的完整性方面来说是非



在可染老师的遗作展
上与师母合影

常高明的，这也是传统绘画中相对薄弱的一面。此外李先生对于艺术审美的认识，也给了我深刻的启发。他认为那些轻薄、秀巧的审美趣味虽然具有其存在的价值，但是与浑厚、深沉的审美取向相比，还是有一定差距的。

他认为这种审美差异的比较，关系到艺术发展的方向，提倡要把握时代的审美特点。生活、自然、传统三者之间应该保持一种有益的平衡，不可偏废，这也是李先生反复强调的。在中国画的发展过程中，作为一个具有革新色彩的大师，李先生的教学也是高屋建瓴式的。现在回想起来，能够师从李可染先生真是很幸运。后来受到叶浅予先生的启发，认识到应该在求学的这三年里拿出属于自己的东西来，在学习中摸索出属于自己的风格特点，这样我们便逐渐地与李先生拉开了一定的距离，但他对我艺术风格的形成依然产生了深远的影响。

董：您觉得在山水画中受李可染先生最大的影响就是对于整体性的把握。但我感觉不仅在您的山水画中，在书法和篆刻中那种整体性的风格特点也都是十分的鲜明。您的书法不是精研于每一个字的刻画，而是一种整体的把握。在艺术创作风格上，您的书法、篆刻和山水画之间保持的是一种怎样的关系？



王：我现在也奇怪，上学的时候对绘画、书法就都喜欢。12岁开始学刻印，父亲带我去苏联展览馆看齐白石、黄宾虹、徐悲鸿的遗作展，当时不是很懂，但已经感到齐白石很了不起，对他特别

| 2001年在景德镇画瓷

的崇拜。那时就特别希望自己以后也能把书、画、印都搞好。至于书、画、印之间的关系，在明清以来的传统中，一直十分紧密。近现代的大师没有哪个是仅专一科的，都是寻求一种全面的发展。现在看来这三者的关系并不是表面上那么简单。虽然篆刻与书法和绘画相比较来说距离较远一点，是在石头上的一个刻制过程。但现在想想，在极小的空间里，那种对于形式感认识的细腻和深度，以及对章法处理和线条质感的把握，是没搞过篆刻的人无法体会到的。当然，书法表现得就更加直接了。书法给绘画的启示，并不在于单纯的把一点、一撇直接地应用到绘画作品中，我觉得恰是对绘画中线条的组织，以及由此而体现出来的对地道民族审美形式的完整把握。如果缺少了



2001年在马来西亚举办个人
(左图)



参观学生结业作品展
(右图)

这个，中国的传统艺术将被削弱很多，就不那么纯正了。我们应该对自己的艺术传统有所发扬，所以现在我的工作室的发展就有这种趋向：以书法作为基础，然后涉及国画和篆刻，效果就非常的好。我的学生刚来的时候只有一些书法基础，虽然每学期仅有一小段时间的国画课，可是到了三年级以后，我对他们的信心就坚定了。他们的绘画能力和笔墨功夫，比国画专业的学生可能还要好一些。由此可见，重新认识书画印之间内在的有机联系，对于传统艺术的发展具有非常重要的意义。

董：真山真水的情趣自不必说，画家作品中的山水又是另一番景致。您的山水画在90年代以前，表现的是一种自得其乐的、以山水寄情的文人情怀。90年代以后，您山水画的气势、笔墨，变得苍劲古朴。有评论家将您90年代以后的绘画风格总结为“画家画”，您的山水就是一个画家心中的山水。您这种在不同时期艺术追求上的差异，形成的主要原因是什么呢？

王：这种变化的原因有主观上的也有客观上的。主观上是当时特别想把书法中体会到的东西表现在画面上。这样一来，画面中线条和点的地位就要突出，要突出就得要大，如果不

大，就淹没了线条的表现力。所以当时就特别想画那种线条又大又长的，就像你说的比较具有抒发性风格的作品。在我的作品中，线条本身并不仅是为了勾勒形象，而是体现出我的审美取向。此外还有客观原因，就是当时的条件比较简陋，画室太小，只好画四尺对开及册页一类小品，因为小品画更适宜“逸笔草草”的抒发。那时候写字就最麻烦，写到后边前边的就掉到桌子下面去了，后边的处理就只能凭记忆进行总体的把握，但仍不如能看到整体效果的时候把握得好。

董：您的书法风格融会了文人书法传统与民间书法传统两方面特征，同时对魏晋及六朝时期的书法又尤为推崇。看您的字并不是刻意为之，而是一种即兴的表达，追求的是富于生命的表现力和心灵的感受。但像您刚才说的，在创作中又十分注重于对作品整体的把握，也就是说并不缺乏理性的归纳。您在书法创作中，如何处理这种感性与理性之间的平衡关系？

王：我在以前也曾把艺术家分成理性的，比如说李可染先生的那种风格。而傅抱石则被认为是比较感性的艺术家。但现在想来并不能表面认识，这两种风格对于艺术创作来说都是不可或缺的。可能有的人在某一方面表现得比较突出，比如说画面表现的比较理性而严谨，而有的就像傅抱石先生那种大笔挥洒，直抒胸臆。但这都是表象，在本质上这两种都要兼顾，都是越深入越好。如果在哪一方面有所偏差，那么在艺术的道路上就肯定走不远。我认为创作中靠激情和表现的艺术家，其内心深处也一定是严谨而理性的。而如何将感性与理性处理得和