



中国当代名家画集

梅 忠 智

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代名家画集. 梅忠智 / 梅忠智绘. -- 北京 : 人民美术出版社, 2015.12
ISBN 978-7-102-07314-9

I. ①中… II. ①梅… III. ①绘画-作品综合集-中国-现代②中国画-作品集-中国-现代 IV. ①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第001695号

中国当代名家画集
梅忠智

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>
发行部: 56692185 56692193
邮购部: 65229381

封面题字 李可染

责任编辑 刘继明 张 舒

责任校对 魏雅娟

责任印制 文燕军

制版印刷 北京雅昌艺术印刷有限公司

经 销 全国新华书店

2016年3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—1300册
ISBN 978-7-102-07314-9
定价: 380.00元

版权所有 侵权必究



梅 忠 智

目 录

梅忠智的花鸟画	水天中	1
梅忠智的中国画艺术	林 木	3
梅忠智花鸟画整体图式的魅力 ——当代画家空间图式个案研究之一	刘继潮	7
松鼠葡萄图	1982年 132cm × 68cm	13
峨眉积雪图	1985年 178cm × 96cm	14
嘉陵春居图	1985年 68cm × 132cm	15
刘长卿诗意	1985年 132cm × 68cm	16
问余何事栖碧山	1985年 132cm × 68cm	17
达摩面壁图	1986年 132cm × 68cm	18
李贽狱中吟诗图	1986年 132cm × 68cm	19
蜀山居秋图	1986年 96cm × 96cm	20
满 目 秋	1986年 68cm × 68cm	21
森林晚唱	1986年 68cm × 54cm	22
雨中芍药	1986年 51cm × 45cm	23
一叫千门万户开	1987年 68cm × 68cm	24
两 雄 对	1987年 96cm × 96cm	25
原始野性	1988年 68cm × 43cm	26
面 壁	1988年 68cm × 43cm	27
迷 途	1988年 68cm × 43cm	28
野 猫	1988年 95cm × 46cm	29
瞬 间	1988年 43cm × 68cm	30
高高的松林坡	1988年 68cm × 68cm	31
秋 居 图	1988年 68cm × 68cm	32
殊景妙趣	1988年 68cm × 68cm	33
消 夏 图	1988年 68cm × 68cm	34
明李日华诗意	1988年 68cm × 68cm	35
行云流水图	1989年 68cm × 68cm	36

落日映三江	1989年 68cm × 68cm	37
无花又何妨	1989年 68cm × 68cm	38
春 消 息	1989年 68cm × 68cm	39
野水穷山	1989年 68cm × 68cm	40
横云断雾	1989年 68cm × 68cm	41
寒	1989年 68cm × 68cm	42
残阳映山红	1989年 68cm × 68cm	43
赤色世界	1989年 96cm × 96cm	44
落	1989年 96cm × 96cm	45
祥 云	1989年 96cm × 50cm	46
红 黄 蓝	1989年 96cm × 50cm	47
翔	1989年 96cm × 54cm	48
蜀中渔乐	1989年 68cm × 68cm	49
残 月	1990年 95cm × 70cm	50
黄河之水天上来	1990年 110cm × 96cm	51
高瞻远瞩	1990年 96cm × 96cm	52
群	1990年 96cm × 96cm	53
荷 塘	1990年 96cm × 96cm	54
旋转空间	1990年 96cm × 96cm	55
向 日 葵	1990年 96cm × 96cm	56
秋 韵	1990年 96cm × 96cm	57
花鸟图腾	1993年 96cm × 96cm	58
鸟鸣山涧	1993年 96cm × 96cm	59
月 光	1993年 92cm × 96cm	60
涧	1994年 110cm × 96cm	61
硕 果	1994年 198cm × 96cm	62
空静世界	1994年 110cm × 59cm	63
黄 昏	1994年 88cm × 90cm	64
桃花流水	1994年 96cm × 96cm	65

都市公园	1994年	96cm × 162cm	66
樱花池	1994年	96cm × 178cm	67
居日本和屋时的窗台	1994年	96cm × 90cm	68
花溪鸣鸟	1995年	96cm × 90cm	69
无 阻 图	1996年	86cm × 94cm	70
对 语	1996年	96cm × 96cm	71
青龙大花瓶	1996年	95cm × 89cm	72
欧式窗台	1996年	94cm × 90cm	73
瓶 花	1997年	81cm × 52cm	74
绣 球 花	1997年	70cm × 45cm	75
官场争斗	1997年	196cm × 196cm	76
松动鹤舞	1997年	196cm × 192cm	77
双 栖	1997年	96cm × 176cm	78
斗	1998年	198cm × 96cm	79
紫 荫 下	1998年	197cm × 96cm	80
雨后荷塘气象新	1998年	198cm × 96cm	81
双 鹰	1998年	198cm × 96cm	82
正是该抓就抓时	1998年	176cm × 96cm	83
雄 风	1998年	168cm × 178cm	84
远 望	1998年	197cm × 96cm	85
梅鹤迎春	1998年	198cm × 96cm	86
明文嘉诗意·鸳鸯	1999年	178cm × 57cm	87
绿色人家	2000年	200cm × 184cm	88
洋 花 瓶	2001年	96cm × 90cm	89
南国风情	2001年	96cm × 60cm	90
雏	2001年	130cm × 70cm	91
夜黑有眼图	2001年	96cm × 96cm	92
春	2001年	96cm × 60cm	93
石榴胭脂	2001年	96cm × 92cm	94
硕果雄鸡图	2002年	96cm × 92cm	95
正午时分	2003年	248cm × 124cm	96
鸟鸣清雅润	2003年	178cm × 50cm	97
见食相呼	2005年	132cm × 68cm	98
见敌敢斗	2005年	132cm × 68cm	99
松 鹰	2006年	136cm × 68cm	100
荔 枝	2006年	132cm × 68cm	101
徐渭诗意	2007年	248cm × 124cm	102

玉兰花开	2007年	248cm × 124cm	103
龙	2008年	96cm × 92cm	104
凤	2008年	100cm × 96cm	105
清气满乾坤	2008年	248cm × 124cm	106
独 栖	2009年	92cm × 96cm	107
行万里路	2009年	62cm × 96cm	108
鸣	2009年	40cm × 68cm	109
绿荫丛中	2009年	110cm × 96cm	110
无 语	2009年	96cm × 92cm	111
故宫城墙	2009年	96cm × 92cm	112
晨 曦	2009年	96cm × 92cm	113
绿野香风	2009年	196cm × 70cm	114
何事何故打闹急	2010年	178cm × 60cm	115
岁寒浸香铮铮骨	2010年	248cm × 124cm	116
清人余实春诗意	2010年	178cm × 96cm	117
秋天的红叶	2010年	197cm × 96cm	118
元王冕诗意	2010年	248cm × 124cm	119
曙 光	2010年	138cm × 70cm	120
雄 视	2011年	178cm × 96cm	121
轮回之天与地	2010年	96cm × 92cm	122
轮回之鱼与鸟	2011年	92cm × 96cm	123
天马行空	2011年	96cm × 92cm	124
红 叶	2011年	96cm × 92cm	125
动物世界	2011年	110cm × 96cm	126
理想境界	2012年	110cm × 95cm	127
蜀山红色映青山	2011年	96cm × 96cm	128
生 命	2011年	92cm × 96cm	129
高寒地带的杜鹃花	2011年	132cm × 68cm	130
群雄春趣	2011年	96cm × 197cm	131
报 春 图	2011年	134cm × 326cm	132
松 风	2011年	179cm × 96cm	134
寿仙常春	2011年	110cm × 96cm	135
傲霜斗雪图	2011年	145cm × 320cm	136
春 兰	2012年	132cm × 68cm	138
春 趣	2012年	132cm × 68cm	139
紫藤双鹤	2012年	138cm × 70cm	140
春 意	2012年	132cm × 68cm	141

初见梅花第一枝 2013年 70cm×276cm142

友好增寿 2013年 70cm×276cm144

蕉 荫 2013年 70cm×276cm146

秋 景 2013年 138cm×70cm148

秋 趣 2013年 132cm×70cm149

夏季佳果 2013年 70cm×276cm150

春暖神州四条屏之一 2013年 179cm×64cm152

春暖神州四条屏之二 2013年 179cm×64cm153

春暖神州四条屏之三 2013年 179cm×64cm154

春暖神州四条屏之四 2013年 179cm×64cm155

映日荷花别样红 2013年 70cm×276cm156

乾坤万里荷花香 2013年 242cm×520cm158

徐寅诗意 2014年 138cm×70cm160

婀娜多姿 2014年 138cm×70cm161

傲霜斗雪 2014年 178cm×162cm162

吉祥富丽 2014年 176cm×166cm163

群雄春会图 2014年 320cm×145cm164

红岩双鹰图 2014年 320cm×145cm165

杨万里荷花诗意 2014年 320cm×145cm166

腊梅月夜香 2014年 320cm×145cm167

荷塘新趣 2014年 直径69cm168

富 贵 2015年 直径68cm169

双蝶春兰 2015年 直径68cm170

独忍贫寒鲜人知 2015年 直径68cm171

浓情艳彩为谁开 2015年 直径68cm172

西风起吴歌 2015年 半径70cm,弧长96cm173

上下蜻蜓翅不闲 2015年 半径68cm,弧长96cm174

白 玉 兰 2015年 半径68cm,弧长96cm175

枇杷鸂鶒 2015年 半径68cm,弧长96cm176

冷香傲枝陪高人 2015年 半径68cm,弧长96cm177

蝉鸣花丛中 2015年 半径68cm,弧长96cm178

菊 花 趣 2015年 半径68cm,弧长96cm179

独 相 思 2015年 半径68cm,弧长96cm180

柿子熟了 2015年 半径70cm,弧长96cm181

静闻孤鸟鸣 2015年 半径68cm,弧长96cm182

呆鸟老来红 2015年 半径68cm,弧长96cm183

风韵荷花塘 2015年 145cm×320cm184

冰天雪地红梅开 2015年 145cm×320cm186

雉鸡芙蓉 2015年 132cm×68cm188

鸂鶒复人语 德禽司良晨 2015年 132cm×68cm189

寻 声 2015年 132cm×68cm190

唯思玉环小娇娘 2015年 132cm×68cm191

夏 2015年 132cm×68cm192

祥云聚雄 2015年 174cm×174cm193

百 鸡 图 2004—2015年 96cm×2160cm194

百 鸡 图(局部之一)196

百 鸡 图(局部之二)198

梅忠智常用印章200

梅忠智艺术年表202

梅忠智的花鸟画

水 天 中

没有哪个民族像中国人这样，让花卉禽鸟草木鱼虫在绘画中占据如此重要的位置。欧洲人不是不画花鸟，而是以另外一种眼光画它们。例如荷兰画家笔下的花卉、禽鸟，其精研工细绝对不在中国花鸟画之下，但荷兰画家画的是被人采撷、猎取，在厨房里或者在储藏室里储藏起来的東西，是市民阶级的财产。而中国画家要画的是大自然中悠然自得的生命，甚至是比人更加高尚、更加纯净的生命，中国画家在它们身上寄托了种种理想和德行。想想宋代画家笔下的花竹虫鸟，它们气宇轩昂、神气活现地在人不可干预、也不可企及的天地间生活着。苏东坡题咏陈直躬画鸿雁，赞叹道：“君从何处看，得此无人态！”没有人的干扰，是中国花鸟画的理想境界。苏东坡赞赏的花鸟画，属于后来的文人水墨一路。这种作品萧疏简淡，与宫廷画院讲究格法的作品不同。其实，宋徽宗本人的画法与画院画师为他代笔的风格也有所不同。在此之前，已经有所谓“黄家富贵，徐熙野逸”之说，后世花鸟画就沿着这两条路发展下来，而工笔着色的花鸟画又日见萎靡，文人水墨画遂独领风骚。从风格史的角度看，花鸟画越来越趋于秀雅清逸，遗弃了一条重要的支脉，那就是以10世纪至11世纪北方各民族的花鸟画为代表的艺术风格。要以举出无名画家的《秋林群鹿图》《丹枫呦鹿图》和辽代陵墓壁画为例。那些作品洋溢着生命活力，画面上的动植物不再是幽人淑女，一个个都是野性难驯的角色。特别值得注意的是，似乎这些画家也有着与他们笔下的动植物类似的生活秉性。

梅忠智的花鸟画值得玩味之处，就在于他恢复了这种失落已久的艺术传统，点燃了中国花鸟画艺术长期有烟无火的生命之焰。

梅忠智前期的作品也是向清新雅逸发展，已经赢得了同道的好评。但他在研究中国绘画史的基础上，反思自己跟随别人所走过的路，慨叹“以某种固定不变的描绘技巧与形式为所谓的风格，正说明绘者多方的穷困和不足”；“与其痛苦地装模作样，不如从淡泊的绘画中解脱出来”。

于是，便有了一个新的梅忠智。

如王林所说，这是一个追求“生命的充实和自由”的花鸟画家。梅忠智要改变中国传统花鸟画的色调、布局、笔墨，改变花儿、鸟儿的精神状态，改变花鸟画作品的情调和意境。于是，在他的画面上出现了阴森曲折的岩壑、丛簇茂密的草木、累累的果实和繁星般的花朵……出现了响亮浓重、无挂无碍的色与墨。在这

样的天地间，无法无天的野鸟白眼对人。

显然，这不只是绘画形式的改变，而是一个现代人对自然和生命的新视角。梅忠智想要告诉观众，世界可以和应该是这样的。枯淡纤弱、可怜兮兮的花与鸟，只是枯淡纤弱、可怜兮兮的文人心灵的写照。诚然，那不全是无病呻吟。但数百年如一日的雅逸已经异化为心灵的压抑，“俗不可耐”和“雅”不可耐，虽殊途而同归。何妨生猛热闹一番？看梅忠智的画可以感觉到画家用他的画笔大胆体味“久在樊笼里，复得返自然”的畅快。

今天的梅忠智并不是与传统“对着干”的叛逆者，他只是想疏浚一条淤滞的河道，想把传统绘画中被冷落多时的一种风格以个性化的方式推向极致。像一切沉潜于中国文化的文人一样，梅忠智身在异邦的时候，心里仍然想着“天人合一，博大精深，随心创意，自然章成”等等。他深知传统花鸟画的规范，是一代又一代才华颖异的艺术家的琢磨、探索、创造和积累的结果。通过画家个人的努力，在传统的长河里汇入涓涓细流，已属难能可贵。正如他所说：“一个画家的价值就在他的画中，在他那给人留下美好记忆和使人触怀的艺术境趣之中……”梅忠智正在以他“不平静的心灵”，给我们创造着独特的审美记忆。

（水天中 中国艺术研究院美术研究所首任所长）

梅忠智的中国画艺术

林 木

十年前（注：此文章发表于《美术》杂志1997年3月号，十年前指1987年），当梅忠智以风格特异的画风崛起于西南之隅时，曾受到人们的关注。他此后多年游学日本，创作状况少为国内画界所知，当梅忠智结束他在海外数年的游学归国时，这位画家给我们带回了一批令人耳目一新、现代感十足的花鸟画作品。

如果说，在十年前，梅忠智就已经以其强悍劲健的笔墨，以其强烈的色彩、超越自然常理的独特思维方式和画面处理给人以深刻印象的话，那么，十年后的这批作品，则不仅强化了上述特点，而且朝着更为独特、更为完备、更为成熟的阶段迈进。

梅忠智喜欢毛笔、宣纸及中国画特有的色、墨材料那种独特的性质，他坚持运用这些非常传统的、古老的、中国味十足的工具材料。尽管如此，我们却分明可以感到他用这些传统的工具和材料画出的作品与传统绘画大相径庭。

毛笔中锋在渗水性强的宣纸上那种厚重凝涩、力透纸背的表现性仍然令梅忠智着迷而不忍释手，水与墨在宣纸上那复杂而微妙的浓、淡、泼、破所变幻出的种种变化也仍然在其画中有着精彩的表现。十余年来那种雄强有力的浓墨重笔仍一以贯之地成为梅忠智绘画风格的主要构成。但出现了一个重要的变化，这就是色彩的加入。如果说，十年前，梅忠智绘画中的色彩也以其浓烈、鲜明的特色在笔墨构成的主旋律中成为一个重要的声部的话，那么，十年后的今天，在他的画中，色彩已经和笔墨在平分天下、平起平坐了。

笔墨在传统中国画中曾经占据过独一无二的、神圣而崇高的地位，清人王学浩说过：“作画第一论笔墨。”即使可以用色，那也只能如王原祁所谓“色不碍墨，墨不碍色，又须色中有墨，墨中有色”，亦如其弟子王学浩所补充的“画中设色，所以补笔墨之不足”等。这种笔墨至上的、至今尚在流行的程式性观点，给今天多少中国画家的“中国画”打上了何等沉重的因袭的烙印！出国数年，在日本看到了那些主要由色彩绘制而成的现代日本画，看到那些令中国人特别亲切的东方味十足的五彩斑斓的浮世绘，尤其长住东京、可以每天接触到的西方现代绘画中那些令人心颤的表现性色彩，这种种色彩的世界应和着梅忠智早已有之的对中国传统绘画中的色彩、民间艺术中的色彩的强烈兴趣，他开始了一个决定性的转折：即把色彩的表现大胆地掺入笔墨和水墨的表现之中，不是要以色辅墨，而是让色与墨相辅相成去共同创造一个东方色彩的世界。

梅忠智开始大胆地、大规模地、无所顾忌地使用他早已倾心的色彩的语言。他打破勾勒填色的套路，甚至也不是“没骨法”、“点簇”的沿用，他开始直接以色彩作画，以那些令人砰然心动的强烈的红色、蓝色、绿色、黄色直接塑造形象，而且是在一种西方式的重重叠叠的笔触交叠之中完成其色彩的丰富与厚重，像西方式地注意到色彩的冷暖明暗，即在色相与色度的矛盾冲突中去完成其色彩的情感与观念的“表现”。传统中国画的“空白”在梅忠智的色彩浓烈的、满实的画面中被巧妙地转化为匠心独运的对白纸材质感的“留白”。画面中那些小花、那些水面及种种局部的些微留白，画龙点睛地勾勒出精巧的细部，衬托出色彩，让满实的画面疏透……这岂非又是对传统中国画这一重要特征、对源于古老道禅的“白”的一种现代审美的转化。种种全新的观念、全新的手法给他的绘画带来了全新的效果。

必须强调的是，梅忠智即使在国外，也丝毫没有沾染上一般出国者容易染上的唯洋是崇、唯华是贬的恶习，他一面虚心研究人家的长处，一面却顽强地维护着民族自主的精神和民族艺术的宝贵特征。他固然可以淡化笔墨，淡化水墨，却坚持笔墨内蕴的宝贵的表现精神。他常说，他的画是“写”出来的，即是在点线使转中所表现出的难以重复的情绪性轨迹。这使梅忠智的色彩避免了现代日本画过多的制作性与工艺性倾向，又使其色彩运笔因其中国传统“笔”法的掺入而与西方方硬“笔触”保持了距离。另一有趣的手法，是梅忠智所喜用的大红、大蓝、大绿的强烈色彩虽以大面积的方式直陈画面，却因其画面随处可见的“墨”——其实也就是“墨”的点、线、团块的存在而在冲突中趋于和谐。黑色的、中性的、调和性的性质使互相冲突的色块拥抱着一个完整有机的统一体。但巧妙的是，“墨”毕竟又不仅仅同于“墨”，墨、水、纸的相互作用及浓淡、燥润、积破、渗合诸般手法所形成的复杂“墨象”——这种东方中国所特有的民族绘画的语言，又使梅忠智中西融合的色彩世界呈现出一种更多的东方的神韵，一种中国式的斑斓与辉煌。也自然地构成了他的源于传统，又与之大相径庭的现代转化与创造。

梅忠智的花鸟画有着与人炯然不同的独特风貌，这又有赖于他的符号化的超时空自由组合的结构方式。传统花鸟画虽然出之于以虚拟的、抽象的、象征性的思维方式，却往往在“理性”精神的影响下在一个特定的自然或者虚拟的场景中布置大致相关的事物，如“四君子”“岁寒三友”之类。对于生性豪放、情感充沛而表现欲强烈的梅忠智来说，在特定环境中、在纯自然性质的花鸟形态中去作画太束缚人了，花鸟在他的手中，不过是缘情寄兴的手段，这些物象不是炫耀自身美丽的东西，而仅仅是传达画家主观意绪的符号而已。既然是符号，又为何不可以对之进行更为自由的超时空组合呢？梅忠智从传统艺术中常见的比兴、寓意和缘情言志等较为本质的美学精神出发，从自我情感的表现需要出发，从物象潜在的象征意蕴出发，把表面看来绝不相干的东西自由地组合在同一画面。他把房屋、瓷瓶与莫须有的凤凰组织在一起，龙、凤、松、石与一只昂首挺立的仙鹤的同时出场也有深意在焉。有时，他的画中还出现过马、狗、猫，更有甚者，梅忠智还把人物乃至他本人的形象自由地、无所拘束地与传统的只属于“花鸟画”范畴的梅、兰、竹、菊、荷花等并置于画面。梅忠智把一切用以表达自我真情的东西全融成了一块，而且又是那样的自然、真切与和谐。这里是一种打破画科分界的自由表达的现代意味，是一种古老的比兴传统的具有当代精神的创造性发展，是一种虽背物理却有心理真实的真诚创造。

这种自由的、超时空的符号组合方式形成的堆积式形象构成，使梅忠智的绘画自然不能局限于讲究计白当黑、讲究“虚实相生”的“折枝”式章法，讲究空灵、松秀、疏淡、雅逸的古典文人意味。早在十年前，他就采用方形构图，画面满密、堆积，而在十年后的今天，梅忠智更为自由地处理他的方形画面。这种满密的结构使画家更是从大处着眼，重视大的构成关系。他重视点、线、面的平面分割，重视画面色块间的明暗

对比，重视大的满实与局部的疏空与透气，他喜欢符号的反复排列与堆积造成的撼人气势……这种满实的结构方式给梅忠智的绘画带来一种全新的追求，一种雅逸恬淡的文人花鸟画从未出现过的浩大气象。加上肆肆的笔墨、强烈刺激的色彩和超时空的物象的奇特堆积，这些大处着眼的总体性处理，甚至弱化了梅忠智绘画中那些本就用大写意式笔法绘就的形象，在《旋转空间》中，那花、树、狗、鸟就真的以点、线、色块的形式在“旋转空间”中飞旋、流宕，色彩闪烁，眼花缭乱。这不禁使人想起原始彩陶那成千上万的抽象纹饰，那些飞动、流转的漩涡纹、波带纹，想到苏东坡的不求形似，想到黄宾虹苍茫、浑沦、似是而非的水墨点线……

梅忠智禀性豪爽、洒脱，雄强刚直而不羁，这与他所从事的主要以优美、柔丽为特色的“花鸟画”相距似乎很远。但梅忠智称：“花鸟画者，并非仅在花之香气，鸟之灵动，而属博大精深中国艺术之一种也，故画花写鸟，应领时代之风范，达时代之气息。”这位雄心勃勃、以弘扬大中华之精神为己任的画家，把自己一身豪气融入民族。精神之伟大，即他所谓“大汉国艺，天人合一，博大精深”（《花鸟图腾》题画），而出之以花鸟之画，难怪其笔墨是那样的强悍，色彩是那样的强烈，结构是那样的满实而充满四溢扩充的张力……正是这无所不在的形式自律的力量，使本该柔美雅丽的花鸟草树也带上了梅忠智强悍刚劲的个人气质的鲜明印记，带上了中华民族泱泱大国的煌煌气度。

（林木 中国美术家协会理论委员会委员）

梅忠智花鸟画整体图式的魅力

——当代画家空间图式个案研究之一

刘继潮

对梅忠智花鸟画的最初印象，得益于1991年第5期《江苏画刊》推出的《当代花鸟画专辑》的介绍，这期专辑中所介绍的花鸟画家，除熟悉的面孔外，新面孔中给我留下深刻印象的唯有梅忠智。转眼二十多年过去了，2012年8月间，忠智先生来皖采风，我们得以晤面。虽海阔天空，但皆与艺术不即不离，面对面的交谈，加深了彼此间的了解。

传统花鸟画曾经遭遇过严冬摧残的萧条与无奈。20世纪60年代，花鸟画大师潘天寿亦无法规避“极左”政治冲击的灾难性后果。潘天寿曾“自述”，1964年他创作了6幅作品送全国美展，“均未入选”。大师自责道，“因政治水平低”，“我各方能力限制”，“因之心里也颇彷徨，也很心急”。（《读书》2012年第10期，刘军平撰《一封信与一个世纪的论争》，139页）那时期，齐白石被共和国选择为唯一的人民艺术家。除齐白石之外，20世纪50至80年代，其他的花鸟画家如潘天寿、李苦禅、于非闇、郭味蕖等等，多遭受到种种政治磨难。那个时代，画什么即题材问题是首要的，他们的花鸟画创作基本受到时代工具论的裹挟而不得不硬性添加政治元素。花鸟画家唯于政治边缘处才会偶露个体性的怡情悦性的传统艺术趣味。

与老一辈画家经受的恶劣生态环境比，出道甚早的梅忠智赶上了改革开放的好年景。80年代中后期开始，于花鸟画坛崭露头角的梅忠智们，已走出前辈花鸟画家的阴影，完全没有先辈的压抑、不安与彷徨，他们虔敬艺术，冲决束缚，个体创造力与激情自由地迸发。此时此地相对宜人宜性的艺术生态环境，造就了梅忠智们艺术的迅捷壮大与提升。

外在的压抑去除了，内在于血液中文化传统的张力开始凸显。在我国，花鸟画有着悠久的历史，伴随这悠久历史的是沉重的传统。魏晋士人曰：“游山泽，观鱼鸟。”（参见嵇康《与山巨源绝交书》）早在5世纪，中国人已生发出亲近自然的审美意趣。五代时，“黄家富贵，徐熙野逸”之论，表明花鸟画初始的图式并不单一。自王维倡“水墨为上”、苏轼倡文人画后，水墨花鸟画大行其道，青藤、白阳、八大等，如一座座高山横亘在画史上。清代的最后两位花鸟画大家任伯年和吴昌硕，从传统内部走出一条新路，同时又竖起两座高峰。传统的张力和压力，成为激励当代花鸟画家自强、自信、自觉、自为的创作冲动。

评论家们多论说梅忠智花鸟画色彩运用的强烈张力与强悍劲健的笔墨意趣。这些论说无疑都恰合梅忠智

花鸟画所具的独特之点。但，当代花鸟画家中不乏或笔墨见长，或色彩见长，抑或笔墨与色彩皆见长者。在当代花鸟画五光十色的背景上，似乎难以辨析出梅忠智花鸟画的笔墨与色彩。众所周知，笔墨耶，色彩耶，只不过是画面整体图式中的个别因素而已。

梅忠智的花鸟画作品，首次被带有前卫色彩的《江苏画刊》以《当代花鸟画专辑》推出时，刊发梅忠智花鸟画作品的数量、版面有限；专辑中仅见的梅忠智的4幅作品：《远望》《赤色世界》《流水》《无题》，前两幅为彩色图片，后两幅为黑白图片，印刷皆欠精良。仅从那期杂志图片印刷的有限痕迹，笔者无法感受到梅忠智花鸟画微妙的色彩与笔墨。尽管如此，在当年那期杂志刊载的一大批当代画家的花鸟画作品中，唯有梅忠智的作品让我眼前一亮。何也？二十多年过去了，当年陌生的梅忠智的花鸟画以一种整体的生气、充实的生命力，造成强烈的视觉冲击，仍留在我的印象中。现在细细揣摩，那时对我视觉造成冲击的不是来自单一的色彩因素，不是来自单一的笔墨因素，而是来自梅忠智独特的画面整体图式，即梅忠智创造的非同一般的画面空间整体图式的魅力。也就是说，是梅忠智创造的花鸟画整体的生命形式感染了我。笔者的体验虽是个体化的，但却具有鉴赏评价的一般客观性。

笔者对花鸟画整体图式的个人化兴趣，不得不说到高冠华先生的《花鸟画构图十讲》。1982年在中央美术学院中国画系进修时，高冠华先生从分析潘天寿花鸟画的独到经营理路，启发我们对传统花鸟画自由经营的悟解。指出整体性是花鸟画创作的精义所在，花鸟画的气韵生动，不是一花一鸟与一笔一墨的局部性生动，气韵生动是画面中多种因素之间顾盼、揖让、疏密、虚实等形式意味，共同构成独特整体性图式的开显。

中国“易”文化传统的本体宇宙论路径，孕育了独特的花鸟画境界。花鸟画的起源，历史久远。新石器时代的彩陶，之后的青铜器，汉画像砖、画像石等，都出现过花草、木叶、虫鱼、龙凤等形象。古典花鸟画特重“物之生”，即重物之原生态结构、原比例和形态，重视视觉经验，重画理。谛视而熟察，而后得其所然，进而目识心记，造化在我。故花鸟之韵致丰采，自然生动。生意、生趣、生气是古典花鸟画的主调。写意、写生、写神皆以“天生活泼为法”，而不“拘于形似之间”是古典花鸟画创作的精义所在。花鸟、山水精神与《易经》的生生之义深刻联系，其实践路径与理论指向鲜无二致。

与中国的花鸟写其生意截然异趣的是，西方静物画面对实物现场写生，追求机械毕肖视网膜映像为能事，追求全因素写实与再现。西方古典静物画所描绘的猎获品有鸟、鱼等，多被视为无生命的模型。对此，中国古代花鸟画家有自己的独特见解：“若不以天生活泼为法，徒窃纸上形似，终为俗品。”

五代黄筌的《写生珍禽图卷》，作为历史最早的卷轴画遗存，是中国古典花鸟画图式的原典与滥觞，亦是研究中国古典花鸟画必须特别注意的初始图式。《写生珍禽图卷》图绘昆虫鸟雀共24种。图中描绘的同种类的鸟或昆虫，如两只麻雀、两只蝉，大小、比例相同。描绘的不同种类的鸟，体形大小的不同是不同种类的鸟原比例大小的变化。古典花鸟画描绘物象的原比例、原结构，而不描绘近大远小的骤然变化，亦即不选择再现视网膜成像的路径。《写生珍禽图卷》虽为课徒摹习的范本，却能穿透历史时空，而传递出丰富的中国古典绘画独特的内在机理信息。中国古代花鸟画写生的内涵，不同于西方写实绘画的写生路径。中国古代花鸟画是“悉写生态”与“生动”。“生者生生不穷、深远难尽的意趣。动者动而不板，活泼迎人。要皆可默会而不可名言。”可以认为，中国古代花鸟画是本体之观的“谛视熟察”而达至“默会”的传神境界。黄筌的花鸟画法与人物、山水画手法一致，主要以“勾勒法”表现，即以线造型。线并不是客观物象所存有，而是人的主观创造。黄筌的花鸟画刻画精细、具象，但并不是西方全因素的写实与再现，而仍然浸透了中

绘画的写意精神。

至宋代，花鸟画十分繁盛。梅、兰、竹、菊已独立成科。花鸟画表现大自然多姿多彩的生命，成为畅神、抒情、寄兴的媒介与载体。古代文人好写墨竹、墨梅、墨兰，彻底超越客观对象和绘画模拟而直达精神表现的至境，进而衍化为文人精神清高的象征与符号。兰之芳，菊之秀，梅之洁，松竹之情操，大都在意不在象。古典花鸟画的意蕴经过历史的层层积淀，泛化为中华民族喜闻乐见的绘画体裁。明清以降，青藤、白阳、八大等，以水墨为尚，更趋单纯与高简，折枝花卉大行其道。历史造就的一代代花鸟画大师，如一座座难以攀越的高山，让后学者心存虔敬。

从《江苏画刊》最早刊登的梅忠智的花鸟画作品，我已感觉到其花鸟画作品之中，必然隐含着某种重要的意义和玄机。

梅忠智的花鸟画不妄作传统笔墨技巧随意而率性的表演。笔者认为：梅忠智的花鸟画创作着意于艺术整体画面空间的匠心独造与惨淡经营。有了这样的认识，才可能真正进入梅忠智的花鸟画世界。

梅忠智花鸟画创作，首先在于整体图式构成观念的突破，这不得不回溯到古典花鸟画的传统。明清的折枝花鸟画崇尚减法，画面形象与笔墨竞相高简，留下大片空白。画面造型因素之间的关系简单而明确，或黑与白，或白与色，或色与墨，仅此而已。古典花鸟画的造型与笔墨高简，从欣赏角度言，单纯而含蓄，给欣赏者预留有广阔的想象空间。从技法角度言，有绘画实践经验的人都有体会：画面留有大片空白，造型因素愈简单，画面处理愈轻松，往往可以率意而为之，且示人以痛快淋漓的水墨韵味，甚至生发笔墨意外之趣。中国画材料——宣纸、颜料、毛笔、墨等的特殊性与生宣纸的渗透性，以及由材料而生发的笔墨语言的鲜活性，进而积淀为画面明快与清新的审美传统。若在生宣纸上多次添加覆盖，极易滞涩板结而最终失去中国画材质独特的韵味与魅力。材质的特殊性与传统审美趣味的深刻性、制约性，是当代花鸟画家必须面对的课题。

非常式的梅忠智花鸟画作品，画面上几乎没有一点空白，充满着墨与墨、墨与色、色与色之间的关系，又有面与线、线与点、点与面之间的关系，还有白与黑、深与浅、疏与密之间的关系。画面造型因素关系多重交叉，复杂而微妙。梅忠智给自己制造了画面处理的多层面难度。画家自己制造的造型因素之间多重的复杂关系，将梅忠智花鸟画图式的创建与突破之路推到了悬崖。《易》曰：“穷则变，变则通。”一个艺术家一旦能自觉地将自己推到艺术创作的某种绝境，往往意味着他的艺术已处于突破与创造的前夜。梅忠智不苟且于传统一招一式的成熟表现，而是迎难而上，锐意开创新的格局。终于绝处逢生，化多为一，整合画面多重造型因素而为全新的梅忠智式的空间图式。

格式塔视觉心理实验对局部与整体的关系早有揭示，整体不是局部或个别的简单相加，局部生成的有机和谐统一方可视为整体。非常式的梅忠智花鸟画，多以墨和色铺满画面。这种铺满的形式，不是简单的外在相加，而是艺术本体的内在生发。这种色墨交错的满构图，既要注意形态与形态、形态与背景之间的关系，又要注意墨与墨、墨与色之间的关系，还要注意冷与暖甚至疏与密之间的关系。对比、调和、色性、深浅等多重关系彼此间的碰撞，产生相互渗透、勾连、融合的全新的画面效果，犹如交响乐般的丰富、强烈、饱满。梅忠智花鸟画整体性的画面创造，突破了折枝花鸟画传统空间图式的单一性，而追求画面形式语言的丰富性；突破了笔墨的常规套路，而追求画面的多面向的描绘性；突破了历史审美竞相简化的惰性，而追求画面强烈而丰富的视觉性。

梅忠智刻意制造了花鸟画面的多重对比效果，为了驾驭达至画面整体的协调与和谐，必须创建一套相

应的路数。梅忠智式的花鸟画创作，少了些常见的笔墨挥洒的随意与率性，而更多的是谨严与设计。画面上设计的大小石块与树干枝蔓，往往以饱满浓重的黑色大块统调画面，大胆而坚决地镇压色彩的喧嚣，又以黑色小块精心地在色彩中穿插、分割、挤压，进而在画面上制造出丰富的黑白灰对比关系，使原本刺目的某些色彩变得柔媚、服帖而达至和谐，画面的空间因此呈现出多样与强烈，整体图式也更加富有节奏与律动。梅忠智以本体心灵与自然自由互动而创造的独特的空间图式，形成中国美学的意境整体，这是一个理想化的充实、饱满、缤纷而又清幽、恬静的生命境界。

古人云：“整见才。”统摄画面艺术表现整体的能力，对于画家来说是至关重要的艺术才能。梅忠智面对画面上色与墨、块与线、工与写、疏与密的多重关系，自有一套秩然有序的处理套路，进而形成自己特有的绘画语言和表现技法。他不是那种经常卖弄笔墨的所谓文人画家，而是善于惨淡经营，善于谨严建构自己绘画独特图式的学院专业型学人画家。他创造的花鸟画整体图式不同于古人，不同于20世纪的花鸟画大家们，也不同于当代众多从事花鸟画创作的同行们。

近代引进的写实绘画教育、特别是透视理论，扭曲并改变了写意中国画的层次空间传统，遮蔽了中国古典绘画重物象之原和原比例的写意路径。梅忠智的画面设计，来自于传统绘画的空间意识。作者自觉地打破近代引进的写实绘画三维空间的戒律，更多关注画面本体的层次空间、意象空间与诗意空间。梅忠智花鸟画中的平面意识，接续了中国古典绘画的优秀传统。宗白华早在20世纪30年代就提出中国画的平面意识问题。中国的书法艺术、篆刻艺术已含蕴平面的空间智慧；汉画像砖、画像石上所绘的人物、屋宇、车马、禽鸟等都被自由地平面化处理；卷轴画中的山水、人物、花鸟都不受透视原理的拘限，不选择再现视觉三维空间的路径，而追求意象的平面化的空间表现。

对梅忠智花鸟画空间设计的解读与分析，再联系到梅忠智游学日本的学术背景，笔者似乎感觉到他借鉴了日本绘画的某些痕迹。日本版画家栋方志功版画中的作品，如“万朵谱”之《藤花》《梅》、“柳绿花红颂”之《松鹰》《梅莺》《彩雀》等，以黑色的粗犷块面与线条制造出画面黑白秩序的节律、韵味。栋方志功对花鸟表现的纯化与强化，创造了更加平面化的强烈的视觉效果。也许，梅忠智花鸟画表现出对栋方志功的借鉴与吸纳，但完全不是简单的“拿来主义”，而是以彼作为营养，经过吸收、消化以至实验，最终创造性地将版画转化为自己的水墨花鸟画的语言。（参见《栋方志功版画集》，安徽美术出版社，1994年）

梅忠智长期任高等美术学院的教职，他既思考自己如何创作，又思考如何将花鸟画的传统与当代资源传承给后来者。他对当代中国画面临的挑战有深刻的理解与反思，他对当代花鸟画的创作问题有精到的剖析与率直的批评，他的为文为画皆有淋漓的快感。画家的文思沉淀为其花鸟画的学术深度。梅忠智对文化的感悟与思考，个体的修养与底蕴以及深厚的内在性逼出其花鸟画的独特性。梅忠智花鸟画的整体图式既是传统延展的，更是现代当下的；既是多元融合的，更是个体独创的；既是人文综合的，更是专业原生的。

（刘继潮 安徽大学艺术学院院长、教授）