

刘文斌

作品集

Liu Wenbin Zuopinji 刘文斌 著

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

Liu Wenbin

刘文斌作品集

刘文斌 著

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

刘文斌作品集 / 刘文斌著. —合肥: 安徽美术出版社,
2014.6
ISBN 978-7-5398-4978-2

I. ①刘… II. ①刘… III. ①山水画—作品集—中国—现代
IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第093759号

刘文斌作品集 刘文斌 著

Liu Wenbin Zuopinji

出版人: 武忠平 选题策划: 马 涛
主 编: 祝立芝 责任编辑: 赵启芳
责任校对: 司开江 责任印制: 徐海燕
校 对: 安晓利 陈 琳
策 划: 北京华夏长艺文化传媒有限公司
出版发行: 时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

地 址: 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14F

邮 编: 230071

营 销 部: 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)

印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限公司

开 本: 889 mm×1 194 mm 1/16

印 张: 3

版 次: 2014年6月第1版

2014年6月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5398-4978-2

定 价: 38.00元

网络支持: 安徽美术出版社网站 (<http://www.ahmscbs.com>)

媒体支持: 《中国书画》

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师



刘文斌 Liu Wenbin

1993年毕业于鲁迅美术学院国画系，2004年毕业于鲁迅美术学院研究生班。现任鲁迅美术学院附中专业课教研室主任、辽宁省青年美术家协会理事、辽宁省工笔画学会理事。

1993年，毕业作品《故园情》获“美苑杯”全国高等美术院校毕业生作品展三等奖。

1995年，《长白满月》获“沈阳市第四届文化艺术节”二等奖。

1999年，《正月里》获“庆祝中华人民共和国成立五十周年辽宁美术创作展”优秀奖。

2003年，《双鹤》参加在韩国举办的“第七届亚细亚美术大展”。

2004年，《春晓》参加“第十届全国美术作品展辽宁省展”并获优秀奖。

2009年，《秋水》参加“第十一届全国美术作品展辽宁省展”并获优秀奖。

在这些年阅读或欣赏的文字与绘画中，一直对具有两种气质的艺术家莫名地崇敬，一是无论作品在题材与技巧上显得多么凡普与平淡，都会因为作者充裕勃发的天分与才情而在纸面上散发出独一无二的光彩的艺术家。这种人可能天生就在感知或表达上具有特殊的优势，并且他们大多在听凭直觉的指引，在工作时很少有所顾忌，创作出的作品往往令人自愧不如。但这类人的数量太少，并且他们较强的艺术天分削弱了他们的生活本领，所以人生在他们那里往往艰难甚至苛刻，这样便导致了人们在认识他们的时候会带有几分同情甚至回避之心。二是那种在繁复的日常生活中能够合理地把握艺术的比重，然后遵循着自己的内心刻度去为作品而劳作的艺术家。如果静下心来观看，我们完全会因为作品那凝定的笔墨中透出的从容而激动，我们也明白这种激动意味着什么，特别是在中国人被日益西化并远离经典的今天，可以说，在某种程度上，艺术作品越来越成为一块我们安放心灵并得以喘息的栖息地，也成为了更多人关照自我的镜子。我们经常能看到他们在人群中主动寻找自己的合理位置，有点像一个田地里的耕种者，谦卑地在自己的领地经营并完善着自己的技能，力求使他们自己逐步沾染前辈大师们的灵光与姿态。在我的视野中，刘文斌就是接近于后者并越来越与这个时代的画家应该具有的品质相融合的一个。

在很多人眼里，刘文斌如同我们身边的一个凡普的邻居，或者是一个初次见面就能够觉出其亲和的人，而在我这里，我更愿意把他称作为儒家所称道的“君子”，因为他在人群中的不张扬和做事的周全使我们品味到他在为人上保有的让很多人肯定并为之赞叹的品质。就如同金圣叹在一篇文章里所说：人生有三件必须和好朋友在一起才能释怀的乐事——喝茶、喝酒、清谈。茶之所以为道，是因为茶不讨喜。而酒则必须不为应酬，因为厌倦了旁人的曲意逢迎，所以更喜欢三五友人的小酌，酒到酣处，酒不醉人人自醉。所谓清谈，则必须和趣味相当的人在一起，可以传统，可以时尚，也可以感悟，所以我们便有机会体味几千年来古人的至高境界。好朋友，男人与男人，可以抒怀，可以放纵，但不可以下作。刘文斌在圈里恰恰就是一个不善饮酒但却是大家喜欢与之围坐在一起快意抒怀的人。

曾经，刘文斌叙说过自己过去的工人生涯，而我作为听众，在会心一笑之余也在想象一个画家和一名工人的

异同之处。显然，从命运的角度来看，是绘画使他摆脱了那些烦琐甚至不体面的劳作形式。但我一直相信，在刘文斌那与大多数工人子女一样对未来有着些许迷茫的青年时代，他选择画画尽管有着一定的偶然，但情感与灵性里存有的东西却是无法掩盖的。他在绘画上显露出的才情也证明了他是在绘画上是早慧的，无论是在他早些年的白描、工笔花鸟、写意人物中，还是在那些用于备课的石膏写生里，我们都能窥到他在基础能力上的出色表现，并且，他似乎也不忌讳谈论自己试图寻找学术与市场的结合点的问题，或者他是想从另一个角度告诉我们：在他踏上艺术之路的开始，他就明白，是绘画改变了他观望世界的方式，并且改变了他的生活，因而他与绘画的关系变得意味深长。

二

在这个时代，谈与不谈绘画，似乎越来越不重要，就像叔本华所说的：每个人站在一幅画前面，就像站在一位君侯的面前，无法主动与之攀谈，只能觉察，只能聆听，只能等待诏示颁下。

这样说并不全是因为当今国画界带给大众的失望或迷茫，还有国画本身所具有的貌似不可说的玄秘性。而在艺术市场的侵袭之下，国画界的任何样式及探索方向似乎都有其存在的理由，即使是最权威的批评家，有时也会与大众一起充当那些在皇帝的新衣面前保持沉默的人。虽然创新的声音一直存在，但越来越多的情感是空洞的，这样就导致人们在欣赏这些作品的同时也会以失望甚至批评的态度来审视这些当代的艺术家。尽管我们现在仍将所有水墨形式的作品统称为中国画，但大多数人对它依然很陌生，

因为很多时候，人们的情感是复杂的，即便是一个从事国画创作数十载的艺术家。大多时候，当我们在不断地感叹人心的浮躁时，刘文斌却表现出了一般人所欠缺的沉默，他在谈论别人的画时很少发表微词，更多的时候，他既能接受那些在传统中寻根的作品，也能对当下形式多样的当代艺术保持着相当的关注度。他一直在笃定的坚守中安定地朝他的目标前行，而我更多时候则以一个旁观者和朋友的身份来见证并试图梳理他的创作历程。

要想谈论中国花鸟画作品，我想拿出恰当的标准才是重要的，无论是以宋代宫廷画的品评准则还是从文人画的欣赏角度都无法表述当代中国画坛存在的混乱现象。其实从写实与写意的角度来看，花鸟画的发展是一定离不开宋代那几个人的，比如黄筌和徐熙就是以写实风格开宗立派的，特别是在宋徽宗主持的画院里，这种倾向极为明显，但同时，在宋代也出现了相当明显的刻意摆脱写实主义的倾向，而此种倾向在文人画中尤为常见，比较有名的就是苏东坡的“论画以形似，见与儿童邻”。而到了元代，人们对逼真的追求出现了颓势，当时的画家尽管可以在写实和写意之间来回变换，但最终还是要走向以抒怀为目的的私人涂抹，倪瓒同样说过：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”而我们在谈论文人画时，必须要纠正一些误解，因为在有些人那里，文人画就是在形体上不讲究，经任意涂抹而形成的没有法度的作品，所以陈师曾先生在《文人画之价值》中写道：“既云林不求形似，其画树何尝不似树，画石何尝不似石，所谓不求形似者，其精神不专注于形似。旷观古今文人之画，其格局何等谨严，艺匠何等精密，下笔何等矜慎。”由此可见，



金笈扇面一 / 21.5 cm × 46.5 cm / 纸本设色

工整精细的院体画与恣意旷达的文人画之间其实有着千丝万缕的联系。而刘文斌穿行于其间，不仅在工笔画的设色方面有着深厚的功力，更有着在精研传统之后自然完成画面气质的转变。这既体现了画家对自身天性的追寻，同时又符合了中国画赖以存世几千年的发展规律，即不拘于形、色以及地域的客观影响，以山川、草木、禽兽、虫鱼等日常接触之物为载体，从而抒发自己的灵性和感怀。

当遗产过于丰富时，我们作为后辈的接力者往往感觉有些举步维艰，而此时的国画领域也出现了很多有意思的现象。可以说，现在有很多的风格和样式其实是并存的，而大多数画家，无论是有着学院背景的还是有着传统师承背景的，在选择目标的时候都带有更多的策略性和个人口味。因为在很多人把生存和赚钱作为重点的时候，衔接国画的脉络并在某个领域做出一定推进的旗帜往往无人高举，但对于一个画家，画好画还是很重要的，所以我们现在的标准或许可以被理解为少数画家在研究历代大师之后留下的理论资料，然后以此来滋养自己的创作。这一点，我们在刘文斌的作品中能清晰地辨别出来。

三

历史的久远和当代研究领域的断层会使问题变得模糊或复杂，那么在这里我首先以下述两个古代画家对其所生活时代艺术领域存有的现象的批评为例来梳理一下我们马上要谈论的东西。

明代画家陈洪绶在他的《画论》中写道：“今人不师古人，恃数句举业短钉，或细小浮名，便挥笔作画，笔墨不暇责也，形似亦不可而比拟，哀哉。”

清代邹一桂在《小山画谱》总论中写道：“昔人论画，

详山水而略花卉，非轩彼而轻此也。花卉盛于北宋，而徐、黄未能立说，故其法不传。要之画以象形，取之造物，不假师传。自临摹家专事粉本，而生气索然矣。今以万物为师，以生机为运，见一花一萼，谛视而熟察之，以得其所，以然，则韵致丰采自然生动，而造物在我矣。譬如画人，耳目口鼻须眉一一俱肖，则神气自出，未有形缺而神全者。今之画花卉者也，苞蒂不全，奇偶不分，萌蘖不备，是何异山无来龙，水无脉络，转折向背、远近高下之不分，而曰笔法高古，岂理也哉！”

花鸟科自唐代独立，而在两宋进入其发展的繁盛时期，五代时徐熙的野逸和黄荃的富贵的分体一直是今日花鸟画发展的两种风格的源头，同样也是刘文斌作品工细风格与洒脱风格的源头。徐熙，一个一生未入仕途的画家，他日常的功课就是不断在花草园中细心观察，以求取其细节和神韵。而其画法依刘道醇《圣朝名画评》卷三所说：“先以墨定其枝叶蕊萼等，而后傅之以色。”而徐熙作画多用澄清堂纸（为宋时御制高级书画纸，纸面光洁美观，作画易得雅逸之致）或粗绢。而黄荃画，沈括《梦溪笔谈》记曰：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。”历朝的花鸟画家如沈周、周之冕、恽寿平等皆重视写生，皇帝画家赵佶作画也多以写生的逼真来要求自己，特别是周之冕家中常蓄养禽鸟，以备观察临写，因而其画多兼具真妙与生动之效。

每每阅读完上述的关于画家立论与创作时细节操作的文字，我的内心升腾起的首先是惭愧，这种感觉就像当年看《菜根谭》的感觉一样，因为我们大多时候会怀疑这个时代是不是最好的时代，但最终我明白了，其实每个时代

都有诱惑，都存在一些时代弊病让读书人或清醒的旁观者唏嘘，至于究竟应该怎样拨开那些虚妄的浮云，靠的依然是我们自身的智慧与清醒的认识，而这个寻找出路的过程也是我们回归传统并重新在传统中树立自信的过程。可以说我们的视野中一直不乏构图平庸、笔墨粗略的作品，有的甚至还对此打着“创新”的口号，从中可见，面对传统的姿态以及如何在自然造化中潜心观照也能反映出一个艺术家对绘画的真诚度，而他的选择和在绘画上的进展，也同样能够反映出其勇气与意志。

我对刘文斌的花鸟画的谈论也从这里开始。首先，刘文斌是一个在传统中默然前行的人。熟悉花鸟画的人都知道，要进入其内部并有所收获，临摹是一大关，而在临摹上的功夫也显示了一个人进入传统的信心。“术业有专攻”的含义不仅仅是要对自己的专业有更多清醒的认识，还需要在学习和研究的过程中穷尽其奥妙。从大学时代一直到毕业后，刘文斌临摹并创作了大量的作品，从花鸟到人物，以此为积淀先后出版的几本国画教材已经成为了很多大学国画课上的临摹范本。

之所以花一些篇幅来追寻画家在师承与创作中的一些细节，是因为当我试图追溯刘文斌的绘画历程时，在记忆中也留存了一个细节：记得刚刚认识他的时候去他家做客，进家门没多大一会儿，就看到一只麻雀从窗外几株竹子那边飞来落在了他的肩上，惊诧之余才知道他蓄养并驯化那只麻雀已经很长时间了。凡是在农村生活过的人大都知道，麻雀生性机警、顽劣，别说驯养，就是接近也很难，此类的鸟都被他训练得如此通人性，可见刘文斌对创作和生活的自然转接是多么从容！如此接近、观察、了解

这些鸟类，并以此把自己内心的情感与眼中的那个小生灵奇妙地结合起来，这样的积累能使细节的描述顺利完成，同时也做到了在姿态上模糊了古人与今人间的隔阂，状物自然动人。

其次是材料的选择，刘文斌这些年的画大多在熟绢和熟纸上完成，而在熟绢上作画开始于唐代，盛行于五代和宋代。《芥子园画谱》谓：“宋有院绢，匀净厚密，有独梭绢，细密如纸。”可见当时的绢品类之繁多。到了明清时，虽有一些院体画家仍在使用，但人数已经较少。由此我们也能看出刘文斌追根溯源的路径，即古人怎么做，他也试图怎么做。这样的做法看似愚笨，只是因为今天的有些画家太想找到捷径了，但如果想认真地手摹心追那些我们敬仰的古代画家，刘文斌的生活方式无疑让我们心生暖意。

四

很多画家和观众都在反复思考“重复究竟在创作中起着什么样的作用”这一问题，同样也有很多从事其他画种创作的人在看待写意花鸟的时候，表现出了莫名的缄默或是表面上的赞许，但这些做法反映出的是他们似乎都在回避这个问题，因为他们的疑惑点在于，仅仅那几十分钟或者一两个小时的涂抹，就可以让很多人趋之若鹜，那动作也似乎千篇一律，就像京剧里的唱念做打，一遍遍地重复，再重复，直到达到炉火纯青或者感情尽失的程度。历史上的许多大师就是这样做的，他们的优势在于他们没有回避那些程式的死结，而是从容地前进。

从刘文斌大学毕业后一直持续的创作作品中，我们也可以看到他在对绘画题材与技法的重复中打磨着自己的艺



金笈扇面二 / 21.5 cm × 46.5 cm / 纸本设色

术触角，并敏感地保持着从庸常中突围的决心和勇气，边走边思考，在适当的时候适可而止，或在时间段上适当地岔开，进而验证了“重复”与“改变”的互存关系。下面我们分三个部分来谈一下刘文斌这几年的作品中可以归纳出的类型：

（一）在锤炼基本功的同时，逐渐摆脱对中国画那些残缺的认识，寻找新的创作方式的阶段

这个阶段的刘文斌似乎更迷恋于具体的技法，这种依靠扎实的基本功将心中之物一览无余地展现在画面上的作品在很多官方展览里并不少见。根据一些普遍的构图方式，这种技法能满足大幅创作的需求，使作品在画面构成饱满和均衡的基础上能有更多的衍发。以此而言，这个时期刘文斌依托的技法中并没有太多个人化因素，更多的时候，他在作品中显露出的是他在学院时期积累的那些笔力和渲染功夫。这样不仅使创作的难度减小了，也会使观者无论远观还是细察都能找到一些已经存在很久的参照标准，并以此来评判这个画家的优劣，但问题的关键是它仅仅符合于主题性的创作或短期内的市场需求。过多地制造这样的作品显然不能满足一个对自己有着较高要求的画家的探索需求。在创作过一些消耗了很多时间的作品之后，刘文斌似乎也在寻找另外一种方式来打破这种略显平板和匠气的僵持。而笔者认为，这时的刘文斌已逐渐摆脱了当初对中国画有些残缺的认识，而我们也能从很多的绘画理论中找到它相应的依据。

（二）从抒怀式的小品画到兼工带写寻找个人图式和表现手法的阶段

在重新讨论花鸟画的若干问题之前，我们也需要反思

一下我们在过去的时间里是不是低估了它的价值。虽然从五代开始，山水画就一直占据着绘画领域的主导地位，但在当代，让我们深感痛心的是，古代作品中的山林正在逐年减少。我们日常的玩笑就是，江湖已经不存在了，那些隐士和侠客也随之开始在城市化的进程中流离失所，而且最先失去家园的人有好多还在庆幸我们拥有了如此发达的科技动力。所以与此对应的是，当代的山水画家更多则抱残守缺地在繁闹的都市里臆造着心目中的那座山和那条溪流。

相对于山水画的尴尬，花鸟画所受到的冲击就要小很多，或者说这些年的花鸟画还有复苏的迹象，它聚拢了当代画家自然状物和笔墨表现的两种希冀，因此在创新的道路上，这些画家的焦虑与担心就小了一些。

刘文斌这几年的创作走向能部分佐证我上面的观察。从某种程度上讲，离现代的学院派风格越远，他反而越能找到那些与传统契合的、可以不断深入掘进的点。比如在熟绢、熟纸上作画确实存在很大难度。潘天寿曾在《中国绘画史》中写道：“盖熟绢熟纸，光滑不沁水，易于落笔落墨，尤宜于工描细写，第不能尽量发挥笔情墨趣耳。”刘文斌了解熟纸的这些弊端，但为了找寻古人在熟纸上所遗留的轨迹，他还是选择以这样的材料开始一场艰险的探求。比如撞水和撞粉（当年岭南画派鼻祖居巢、居廉提倡写生传神，创造了撞粉、撞水法，画出的花鸟鱼虫非常有质感，此法为先着色，趁未干时，于其中以毛笔点渍或色粉，经颜色的自然流动与渗化，取得一种色彩变化丰富的效果）的技法在其创作中的运用。再比如那呈现出一片野趣的草丛和草丛中隐现的几只昆虫，还有时而加入的几只

嬉戏的麻雀，使得画面简洁精致，尽显天机物趣。在这一系列的作品前观望，我们仿佛在笔墨动与静的辉映中暂时找到了心灵的栖息地，原来，每个人的灵魂里都隐藏着一个从童年时开始的田园之梦。所以，尽管我们不断在城市里迷失自我，尽管我们越来越无法忍受那些凡俗生活的搅扰，艺术确实能为我们提供一些暂别烦恼的时刻。

而画品的高低也在这些方面有所体现，所以即使是了然于胸的描绘，在刘文斌那里也多出了一些亲切与自然，特别是当他更多地放下生活与创作的分别，把每天的工作作为一种修行方式的时候，当他开始以更直接、更贴切的手法来描画那几只跟随他十来年的小麻雀时，他是安和的，他笔下的一花一草也是灵动和有呼吸的。

（三）识自心源，在写意花鸟中完成对自我面貌的完善和对古典精神的回归阶段

前几天阅读王季迁先生的访谈录，他说艺术史上的大家都是富有创造力的，不管在前人的作品中找寻到哪些自己喜欢的元素，他都会加以生发，然后使它们成为自我面貌的一部分。这个过程虽缓慢，却合乎艺术规律并能体现出艺术家的心性。然而从年龄或阅历层面上来说，功利化和忽视自我风貌确实是现在很多画家最大的弊病，尤其是在传统绘画的旋涡里。

古代的士人们多数把绘画当作抒发感情的一种方式，“聊写胸中逸气”。那时候的作品无论内容还是画面的理论支撑都隐含着隐逸或疏淡的气质，而这种讲求内修的方式其实更多作为单个人对个性的追求，然后进一步达到弃绝烟火理想境界。与此相对应的是，在当代，很多画家并不是仅仅死守着那些看似迂腐的戒条来故作散淡，即使

画不可以载道，那就让它安放浮世里属于我们自己的清静与安闲。

让人欣慰的是，在刘文斌的近作中，我仿佛看到了这样一种在方向上识自心源，在姿态上闲庭漫步式的对古典精神的回归。我们看到刘文斌尝试了在熟宣和金笺纸上的创作之后开始把精力更多地转向了写意，而对生宣的尝试甚至是挑战也预示了画家正在逐渐地为自己解除一些庞杂的束缚。在刘文斌那里，画画首先是自我愉悦。他在氤氲的笔墨氛围中逐步找到了与古人和自然契合的方式，所以他顺畅地把自己的情感寄托于花鸟鱼虫之间，将自己的艺术思维、艺术情感以及对生活的感悟，用真挚的、恰当的方式呈现出来。

追寻一下小写意花鸟的历史，我们可以逐渐地梳理出它的一些基本标准和一些前行者，比如“形神兼备”的原则，比如既要重视事物自身的情态和生长规律，又要在笔意、情趣上接近文人画气脉的原则，在对这些标准的实践过程中，我们可以参照近代的一些大家如王梦白、汪慎生、颜伯龙、王雪涛、张其翼等的艺术之路来加以佐证。与他们相比，我们会比较容易地找出刘文斌在写意花鸟科目上的潜力与优势。特别是刘文斌笔下的鸟，我在前文中已经表述过，因为他对各种鸟的熟稔，才使得其作品中线条的表现力尤为突出。他在勾、擦、点、染数笔之后，一只鸟便活灵活现地跃然纸上，其形体、结构、质感、动势均十分准确，形象栩栩如生。

形象的生动加强了画面的精致，而一个画家的绘画风格主要体现在他作品的形式特征和语言方式上。在刘文斌的画里，绘画语言在“具象”的要求下不断贴近自然界的



金笈扇面三 / 21.5 cm × 46.5 cm / 纸本设色

物象，尤其是那些有情的活物，一只鸟，几只小虫，在我们的描述中，它们可以说是“写实”的，会不可避免地受到自然对象结构、姿态等的制约和限制，正如那个让很多艺术家纠结的命题——在毛笔与宣纸所约束的世界里，既不能脱离自然，又不能被动地描摹自然。而究竟该怎样在自然的约束下进行合理的表达，刘文斌暂时找到了自己前行的路径。

首先在笔墨技术的层面上，他努力做到精湛，较好地控制住了画面，使之精细而不甜腻、丰富而不琐碎。要想做到精致，画家必须在笔头上下苦功，笔法要做到精确而恰当，在这个方面还要得益于画家几十年深厚的工笔画创作的积淀，因而顺利地加快了他在写意花鸟画上的进步。其次是他对色彩和墨色的控制，刘文斌认真地研究过明代吕纪、林良，近代任伯年等海上画派诸多画家的作品，通过不断的揣摩与研习，他的笔墨功底日渐深厚，对色彩的运用也逐渐娴熟。鸟虫的精微在花石草树明快的色块与墨色的映衬下极具幽静与恬淡之感，他在画面上制造了具有东方意味的统一与和谐，使作品散发着使人静心的美感。这种美感是自然美人格化的转换，也是画家自我心灵的感动和品格的升华。

五

英国批评家罗杰·弗莱在一篇文章里写过这样一段话：“我们必须意识到，我们对一位艺术家技艺的赞美并不是审美上的赞美。我们必须承认，一件艺术作品的优点不能通过自然对象被再现的完整性来加以评估，也不能由其呈现出的科学精确性来加以判断，我们得放弃这样的观点，我们对一件艺术品肯定的审美判断才是对艺术家有价

值的努力的奖赏。”

我们有太多的时候是在做着对一个艺术家技艺的赞美，而且这在某些时候会左右甚至统治绘画批评的权威标准。很多人认为，在某种程度上，对技艺的学习乃至品评相对具体，特别是质疑那些从宋代开始繁盛起来的文人画标准势必遭遇排斥。但国画发展到今天，我想急切表达的是，那些文人画家及其在画论里所追求和登攀的高度并不代表他们在痴人说梦，因为对他们而言，艺术并不全是对自然或具体物象的苦心经营，它更多的时候是超越了具体的形、色以及地域特征的对生活的艺术化处理。对于这一点有作品为证，因为还有那么多珍藏于博物馆且被我们奉为“天才之作”的作品在滋养着我们干涸的眼睛和心灵。

这些年刘文斌所走过的路在某种程度上已经给了我们一个启示，那就是画家正在由偏重精湛的技艺逐渐转向对审美的追求。而这种转变既预示着中国画的“内置芯片”还没有完全被媚俗的病毒所侵害，在更多的时候，它具有强大的自新能力。而对于这个时代里手持毛笔的画家，到底应该坚持什么、摒弃什么，答案应该不是模糊的。

我曾经想过以一个词语来安慰我们当下的创作，即“适度的妥协”。这虽然表面上看起来很中庸，也容易操作，但事实上，我们无法欺骗的是我们自己。来自作品本身的诘责很容易把这个信条打败，那就是在加入时间的评判标准之下，任何的妥协都是虚弱的，我们越是想做到两全其美，就越是容易在各个环节上落空，因为在本质上，艺术不存在妥协，也拒绝媚俗。

顾红朝

（2014年初春于沈阳俱非馆）



金笈扇面四(上图) / 21.5 cm × 46.5 cm / 纸本设色

金笈扇面五(下图) / 21.5 cm × 46.5 cm / 纸本设色



金笈扇面六（上图）/ 21.5 cm×46.5 cm / 纸本设色
 金笈扇面七（下图）/ 21.5 cm×46.5 cm / 纸本设色



白牡丹 / 33 cm × 33 cm / 绢本设色



牡丹麻雀 / 138 cm×210 cm / 绢本设色





故园春早 / 42 cm × 136 cm / 绢本设色