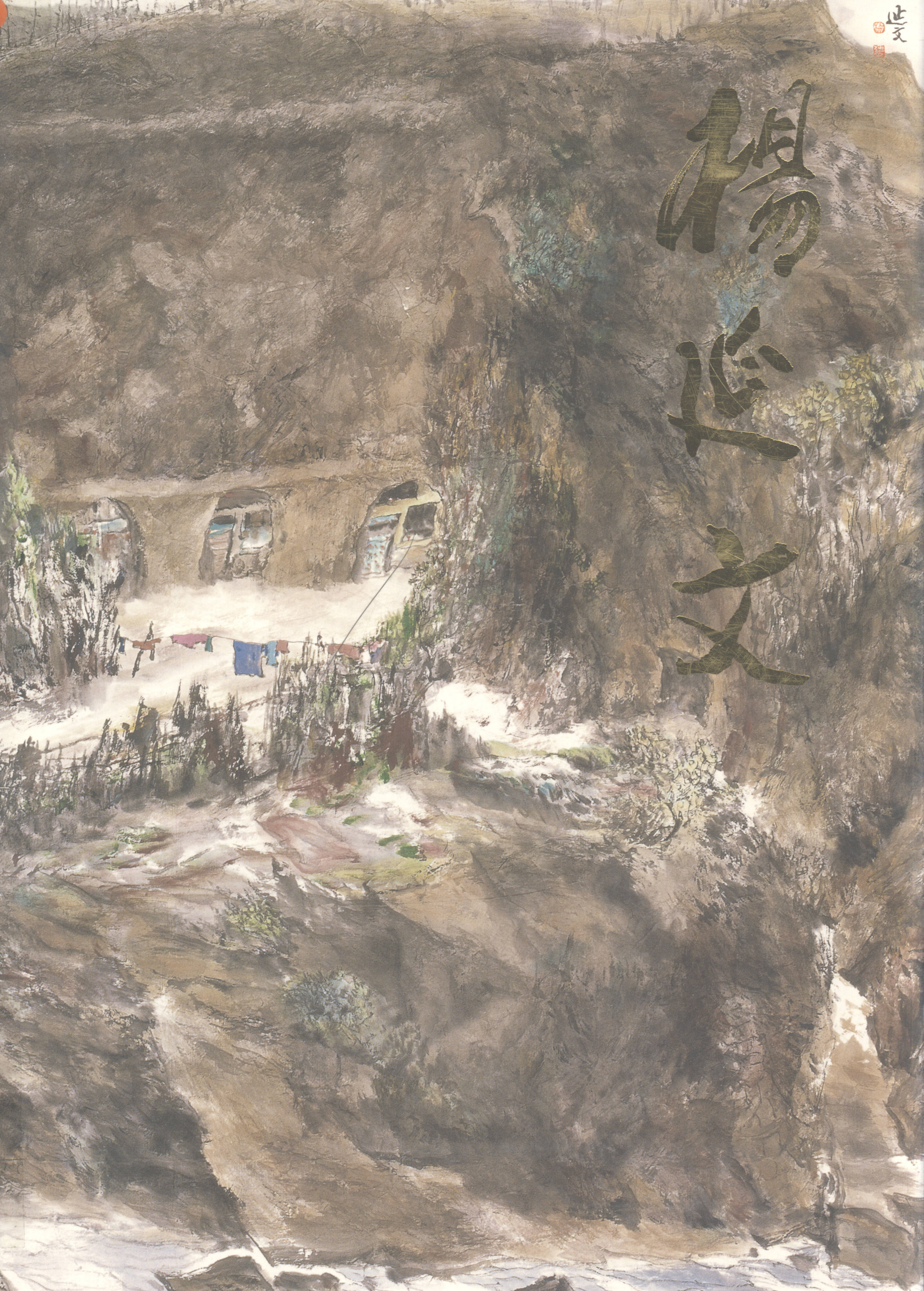


陽

延

文





J222.7/103

:42

2008

中国近现代名家画集

杨 延 文

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集. 杨延文/杨延文绘. —北京: 人民美术出版社, 2007.8
ISBN 978-7-102-04014-1

I. 中… II. 杨… III. 中国画—作品集—中国—现代
IV. J222

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第104244号

中国近现代名家画集

杨延文

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>

责任编辑 于瀛波 刘继明

总体设计 李文昭

设计 于瀛波

责任印制 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

2008年1月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

ISBN 978-7-102-04014-1

定价: 300.00元

版权所有 翻印必究



杨延文

目 录

中西合一的彩墨空间 ——杨延文山水画解读.....	康 征 1
------------------------------	-------

江村疏雨	1981年	85cm × 55cm	9
丝绸古道	1982年	140cm × 362cm	10
观 日 图	1985年	34cm × 46cm	12
故垒风云	1985年	87cm × 93cm	13
天 险	1986年	89cm × 95cm	14
秋 实 (附局部)	1987年	89cm × 95cm	15
秋 实 (局部)			16
塔尔寺朝拜行列	1987年	89cm × 95cm	17
又见炊烟升起 (附局部)	1987年	85cm × 88cm	18
又见炊烟升起 (局部)			19
喜 峰 口	1987年	84cm × 113cm	20
卧看园中依墙花	1987年	89cm × 95cm	22
射 日 (附局部)	1987年	87cm × 95cm	23
射 日 (局部)			24
枫桥晚渡	1987年	95cm × 89cm	25
网	1987年	89cm × 95cm	26
土地呀, 土地	1987年	89cm × 95cm	27
湖上生涯	1987年	89cm × 95cm	28
太 湖	1987年	89cm × 95cm	29
笼 中 柏	1987年	89cm × 95cm	30
迎着朝霞	1987年	85cm × 95cm	31
得瓜又得豆	1987年	87cm × 95cm	32
早 霞	1987年	68cm × 68cm	33
广安翠竹图	1987年	96cm × 180cm	34
碑	1988年	90cm × 90cm	35
北京是个大工地	1988年	89cm × 95cm	36

山 顶 洞	1988年	74cm × 80.5cm	37
丞相祠堂柏森森	1989年	96cm × 180cm	38
谁家红袖凭高楼	1990年	137cm × 69cm	39
彩 云 飞	1990年	46cm × 54cm	40
劝君更尽一杯酒 (附局部)	1990年	68cm × 138cm	41
劝君更尽一杯酒 (局部)			42
红莲新藕	1991年	136cm × 34.5cm	43
平湖秋月	1991年	68cm × 68cm	44
薄 暮	1991年	69cm × 69cm	45
亭亭玉立	1991年	69cm × 69cm	46
江 村	1991年	68cm × 68cm	47
鸚 鵡	1991年	34.5cm × 136cm	48
苗 乡	1991年	69cm × 69cm	49
风习习 柳依依	1992年	95cm × 178cm	50
长夏江村处处幽	1994年	68cm × 136cm	52
江 浸 月	1994年	122cm × 242cm	54
小石潭记	1991年	37.5cm × 45.5cm	56
桥 头	1995年	89cm × 95cm	57
屈子行吟	1995年	68.5cm × 136cm	58
阿姆斯特丹	1995年	45.6cm × 68.6cm	60
路 漫 漫	1996年	68.6cm × 45.6cm	61
渔舟唱晚	1996年	180cm × 96cm	62
月 光 曲	1997年	68.1cm × 68.3cm	63
长亭会友图	1997年	68cm × 136cm	64
赤壁赋	1997年	38cm × 45cm	66
凯旋门	1998年	45.5cm × 68.5cm	67
醉翁亭记 (附局部)	1998年	96cm × 180cm	68
醉翁亭记 (局部)			70
科隆大教堂	1998年	68.1cm × 45.7cm	71

虎 峪	1998 年	122.8cm × 246.5cm	72
兰岛之夜	1999 年	109.8cm × 122.2cm	74
眼底风物院中秋	1999 年	180cm × 96cm	75
雁栖湖畔	1999 年	176cm × 87cm	76
夹 道 (附局部)	2000 年	124.4cm × 125cm	77
夹 道 (局部)			78
地热奇观	2000 年	45.7cm × 68.7cm	79
层林尽染	2000 年	96cm × 179cm	80
大盘看涨图	2001 年	74cm × 41cm	82
风 梳 柳	2001 年	248cm × 125cm	83
拜 石	2001 年	38cm × 45cm	84
河滩植树	2001 年	38cm × 45cm	85
一树梅花一放翁	2001 年	45cm × 54cm	86
山重水复	2001 年	38cm × 45cm	87
水 仙	2002 年	37.5cm × 45cm	88
花	2002 年	45.5cm × 37.5cm	89
晨 (附局部)	2002 年	68.5cm × 67.9cm	90
晨 (局部)			91
早 春	2002 年	68cm × 68.5cm	92
白洋淀上	2002 年	68cm × 68.5cm	93
沽酒入芦荡	2003 年	45.5cm × 68.5cm	94
抬 水 图	2003 年	68cm × 68cm	95
老 石 墙	2003 年	125cm × 124.5cm	96
冰 岛 河	2003 年	45.8cm × 68.4cm	97
连 理 枝	2003 年	102.8cm × 208.6cm	98
老 宅	2003 年	68cm × 68cm	100
载 酒 行	2003 年	68cm × 68cm	101
江 渚 图	2003 年	68cm × 68cm	102
桃 花 溪	2003 年	68cm × 68cm	103

雪 耶	2003 年	89cm × 95cm	104
赤 水	2003 年	37.5cm × 45cm	105
水 榭 图	2003 年	187cm × 96cm	106
狮 子 林	2004 年	234cm × 106cm	107
桥	2004 年	68cm × 68cm	108
竹篱映古镇	2004 年	124cm × 131cm	109
古 镇	2004 年	37.5cm × 45cm	110
灯火正阑珊	2004 年	68cm × 68cm	111
芳草碧连天	2004 年	68.5cm × 45.5cm	112
中流击水	2004 年	124cm × 124cm	113
交河故城 (附局部)	2004 年	124.7cm × 123.8cm	114
交河故城 (局部)			115
雨中集市	2004 年	46cm × 68cm	116
桦 林	2004 年	143cm × 181.4cm	117
楚 吟 图	2004 年	67cm × 46cm	118
跨越夔门·写巴金出川	2004 年	33.5cm × 46cm	119
鱼乐人亦乐	2005 年	33.5cm × 46cm	120
无边乐事	2005 年	33.5cm × 46cm	121
草原晨曲	2005 年	45.5cm × 68.5cm	122
春到潭柘寺	2005 年	124cm × 125cm	123
胡杨林中	2005 年	37.5cm × 45cm	124
翠峰舟影	2005 年	45.5cm × 68.5cm	125
雪	2005 年	68.2cm × 68.5cm	126
古 堡 图	2005 年	45.4cm × 68.6cm	127
清、奇、古、怪 (附局部二)	2005 年	140cm × 362cm	128
清、奇、古、怪 (局部一)			130
清、奇、古、怪 (局部二)			131
武夷放筏图 手卷 附局部	2005 年	画心: 25cm × 136cm 引首: 25cm × 80cm 跋: 25cm × 80cm	132

逍遥居	2005年	69cm × 136.8cm	134
村 姐 姐 (附局部)	2005年	68.7cm × 68.5cm	136
村 姐 姐 (局部)			137
烟笼云寺有无中	2005年	96.7cm × 179cm	138
巧手织成波斯图	2005年	46cm × 68cm	140
深巷明朝卖杏花	2005年	68cm × 68.5cm	141
高山仰止图 (附局部)	2005年	123.8cm × 124.5cm	142
高山仰止图 (局部)			143
个 园 图	2005年	97cm × 179.5cm	144
黄果树瀑布	2005年	45cm × 37.5cm	146
维吾尔小院的阳光	2005年	68cm × 68.5cm	147
仙乡道士	2005年	96.7cm × 179cm	148
归 舟	2005年	124cm × 124cm	150
牧 归	2005年	45cm × 68cm	151
大连之夜	2005年	97cm × 179cm	152
老 石 门 (附局部)	2005年	123.5cm × 123.5cm	154
老 石 门 (局部)			155
夜 宴 图	2005年	69cm × 69cm	156
秋水长天	2005年	68cm × 68cm	157
春光先到是秦淮	2005年	124cm × 125cm	158
太湖之滨	2005年	68cm × 68cm	159
晒 毡 毛	2005年	68cm × 68cm	160
水 潺 潺	2005年	124cm × 124cm	161
丽江古桥头	2005年	68cm × 68cm	162
爱 莲	2005年	69cm × 69cm	163
宫 墙 柳	2005年	124cm × 124cm	164
柳绿桃红	2005年	124cm × 124cm	165
梅园石榴红	2005年	136cm × 68cm	166
浣 纱	2006年	45.5cm × 68cm	167
雪竹装点天香庭	2006年	97cm × 186cm	168
月 牙 泉	2006年	68cm × 68cm	170

天山之晨	2006年	68.5cm × 68.1cm	171
天涯海角	2006年	68.4cm × 68cm	172
炊 烟	2006年	125cm × 124cm	173
早 市	2006年	124cm × 124cm	174
涛声依旧 (附局部)	2006年	123cm × 123cm	175
涛声依旧 (局部)			176
红 风	2006年	69cm × 69cm	177
蒙马特之秋	2006年	68cm × 68cm	178
听 涛	2006年	68cm × 68cm	179
将 进 酒	2006年	123cm × 247cm	180
考 拉 图	2006年	69cm × 69cm	182
红 高 粱	2006年	124cm × 124cm	183
秋 林 隐	2006年	68cm × 68cm	184
塞纳河畔	2006年	68cm × 68cm	185
莱茵河上	2006年	68cm × 68cm	186
黄 土 情	2006年	69cm × 69cm	187
小 放 牛	2006年	123cm × 123cm	188
南园邀饮图	2006年	123cm × 123cm	189
春 风	2006年	68cm × 68cm	190
天 问	2006年	125cm × 125cm	191
井冈山里杜鹃红	2007年	68cm × 68cm	192
塬上人家	2007年	124cm × 130cm	193
南园品茗图 (附局部)	2007年	68cm × 136cm	194
南园品茗图 (局部)			196
东方既白 (附局部)	2007年	136cm × 68cm	197
东方既白 (局部)			198
今日有好酒 正逢杏花春	2007年	68cm × 68cm	199
杨延文常用印章			200
杨延文艺术年表			201

中西合一的彩墨空间

——杨延文山水画解读

康 征

以气韵,意境为审美内涵的中国画绘画和以色彩美、形式美为内涵的西方绘画成功地婚配且生下健康活泼的混血婴儿,并非一件容易的事,所以自中西绘画有史交流以来,能够成为这一混血婴儿之父的艺术家寥若晨星。杨延文的绘画,其色也达情,其墨也达韵,其笔也通神,凛凛然处中西绘画精神之间,飒然大家也。

走进中国绘画史,我们不难发现凡是包前孕后成一代大家者,莫不有极强的吸收力与消化能力,在以中国文化为代表的东方文化发展的进程中,这种吸收与消化能力的培养更多来自传统的继承,如果没有对前人的文化艺术传统精研与继承,首先便失去这种能力滋生的前提。当然,杨延文也不例外,在他的青少年时代,他对中国诗歌、古曲戏剧、文学和历史就特别地偏爱,这种最初爱好和以后的磨砺使他的审美情感在中国传统文化的熏陶下日益丰富起来。当他脱壳于西方油画而走向中国画的创作时,他自信地说:“博大精深传统的滋养,使我有驾驭中国画的信心。”如果当初他就是一位国画家,靠他的智慧,他也许会在中国传统的绘画中吸收吐纳,在传统的山、水、云、树间寻找创造性的机缘,这样他也只能与同时代的画家比肩接踵。然而,他却从绘画高峰的另一个坡面攀登而来,在北京艺术学院就学期间,他攻读的是油画专业。在他那个时代,卫天霖、吴冠中代表着西方绘画,特别是法国印象派、新印象派、后印象派和现代派绘画的在中国的传播者,但同时在他们的绘画中无不体现着中国传统绘画的美学思想和民族性的绘画特征。就艺术的本源和绘画的审美情趣,杨延文登堂而入吴冠中之室,接受的正是这一艺术体系的绘画原理。另一方面,杨延文的成功还来自他坚毅而自信的性格,吴冠中曾称赞他的静物习作:“杨延文画画如60度的白干,60度就是60度!”我们由此亦可知他对艺术风格、技法的领悟已达到了尽精刻微的“纯度”。但他并没有由此而泯灭自己的个性,吴冠中先生赞赏他“执著与直率的性格,正是艺术追求的最好品格。”人体写生代表着作者综合性情绪和提炼综合的能力。最终在画稿上呈现出的还是作者的情感,如果拘泥于人体局部或整体的体位变化,那必将在被动的牵引中失去个性。因此,他的“执著”就是他的认识。卫天霖先生曾这样认为:中国传统工艺艺术与纯美术的独特性是以中国文化造就的。因此,全面提高传统文化的修养是迫不及待的。从传统走向现代还有一个磨炼过程。这就是要对西方传统与现代艺术的发展过程有全面认识、理解和正确判断。正是“博大精深传统的滋养”和他对西方传统绘画“执著与直率”使他拥有了卫天霖先生所述的“认识、理解和正确判断”的能力。杨延文艺术风格的形成不

是偶然的，而是长期的中西方绘画艺术无数的碰撞、交融、对抗之后的积累所达到的升华。

中国绘画的继承与吸收究竟是“扬长避短”还是“取长补短”这是一个值得思考的问题。显然杨延文的艺术探索并没有刻意地躲避什么。在他这里吸收和继承都是按照自我的精神关照来进行的。对于中国绘画的探索他是从山水绘画开始的。传统的山水绘画是由山、水、云、树等基本因素构成的，表现上则体现了线条、笔墨和各种技法的魅力。在山水绘画中，有一种独特的绘画语言，那就是“皴法”，“皴法”只有在中国山水绘画里才能显示出其独特的形式美。作为一个有着深厚的中国绘画学养的艺术家的杨延文在用大面积的水墨和矛盾冲突的空间布置画面的时候，他同样没有忽视皴法给画面带来的效果。20世纪90年代，他的绘画放出一种浑厚华润的异彩，画面显得沉着而和谐。我们重新审视他的画面，不难发现这种似乎忽然而来的变化无疑是他的“皴法”带来的，他创造了一种新的皴法，这种皴法是他的笔在运动过程中的弦外之音，体现了他对绘画笔法的理解。这种皴法在形式上的抹、涂、擦、扫、点、划等的笔法组合，如同乱针刺绣，积点成面。有的美术评论家很敏锐地发现了这种新的画面因素，称之为“刺绣皴”。在审美境界上，这种皴法则倾斜中平稳，散乱中统一。体现力与度构成美。杨延文是从油画过渡到中国画的，在他的艺术探索中也曾经受到过传统绘画卫道士们的指责和怀疑，因为他的绘画在某些程度上改变中国绘画的观念，刷新了中国传统绘画领域的审美标准。给当代中国绘画带来诸多的思考和困惑。他对于中国当代绘画的贡献也正在这里。

西方绘画重技重表，中国绘画重道重质。这大概是不可逾越的区别，以法国印象派为例，他们把描绘对象之大千世界，万物造化的生动与美，统归于光与色的作用，他们认为应该把光、色作为艺术家表现的目的，因此，在某种意义上讲对光与色这些表现的描述支配着他们的情感和创作。1875年爱德华·马奈的风景画《威尼斯大运河》（58cm×71cm）对光与色的描述即为印象派的典型之作。特别是19世纪法国以修拉、保罗·西涅为代表的“后印象派”更是把色彩进一步具体化，他们认为在绘画中应该把色彩的运用限制在红、黄、蓝、白四种原色的范围之内。这种重色彩理性分析与科学原理（他们以法国化学家舍夫略里的科学论著《色彩对比论》为座右铭），势必导致画家创作情感的丧失，最终使画面往往给人以冷漠和静止的感觉。这种理念也是与中国绘画的审美境界和所追求的意韵截然不同，如果把法国印象派的优秀的艺术因素植于一个新的增长点，再向前推进一步，杨延文最终采用的策略是用中国绘画精神内涵去覆盖印象派的形式主义所造成的“冷漠”和“静止”。

杨延文由油画进入中国画，在某种意义上说并不是抛弃什么而拿起什么，他是在二者之间寻求属于自己个性的绘画表达方式，他在一次接受记者的采访时说：“我始终认为自己并没有放弃油画，而是改变了工具的性质，改用宣纸表达东方思维、境界的方式。艺术是相通的，都是追求尽善尽美，油画、国画的差别，只是通过不同的工具表达人类最深层的思考，追求的目标是相同的。两坡攀登喜马拉雅山，登到极峰才是最重要。”因此，我们在他的绘画中看到了这样的一些审美特征：

其一，抽象的色彩意识。在杨延文的绘画中，色彩的运用是西方印象派绘画的红、黄、蓝三原色与中国传统绘画的黑白二元色的交融与辩证。西方油画中对色彩的描述是借助具体的对象来实现的，杨延文把它转化为一种抽象的色彩概念，在绘画中，他的红、黄、蓝三原色失去了依附的具体形象，这种审美取向是他对色彩与形象的总结与概括，他笔下的形象中有色彩，色彩中同时又具有形象，这种对形象的模糊处理是他对中西方绘画语言的高度驾驭，为画面增添了无限的品味空间和欣赏审美上的联想与想象。这最终来自他对于东方文化隐喻观、境界观、神秘观的追求。1983年，他那幅饮誉世界画坛的《江村疏雨》，实际上是他把东方的绘画艺术向西方画坛的一次成功推荐。在艺术的道路上，依他的个性，绝不会在西方艺术之后亦步亦趋，他就是要用东方的审美理论解释西方艺术。另一方面，对中国传统山水画而言，黑白二原色是中国水墨的最高境界，是色彩

的两个极端，西方绘画一向认为色彩针对黑白是一种进步。杨延文的色彩观也正是以中国传统的黑白体系为基础的，他用黑白处理明暗虚实，用色彩渲染热烈的创作情感，在色彩和形象之间架起一道作者主观性个性化的彩虹，色彩是形象的色彩，形象是色彩的形象，使色彩的抽象性在东方审美情趣中有了一个统一的理念指向。他的画面是一个斑斓空灵的心源世界。

其二，平面空间的立体架构。中国传统山水画的“可游”“可居”和“三远法”都是纸上生存空间的幻化。较早的山水画作品，如展子虔的《游春图》和李昭道的《明皇幸蜀图》，都是对自然场景和历史事件的描绘，体现了人们最朴素的空间意识。泼墨山水的出现到宋代郭熙的《林泉高致》，山水画才进入“寄情”“言志”的空间，“不下堂筵，坐穷泉壑”，以此来满足他们的“泉石啸傲”的精神追求。遗憾的是，在绘画的空间再造方面，他得之北方山水的一家之言“三远法”却桎梏人们上千年。20世纪80年代，杨延文对传统山水的“三远法”提出质疑，在平面空间上架构立体的质感，赋予千百年来几至“穷途末路”的山水画形式以崭新的审美内涵。在山水画中，无意义的留白不是空间意识，空间应该是实际景物的另一种形式，实际的景物则是空间的具体与延伸。空间感的获得是对具体物象疏密、有无的辩证认识。杨延文画面空间的再建立不是理性星罗棋布，而是充满天真烂漫的情怀。过河架桥遇山开路，盈纸壅塞间到处都是流动着的空间，饱满的构图扩张着无限的生机。西方绘画和东方绘画的空间概念是有本质区别的，一位中国山水画家的绘画空间往往也是他心灵空间的反映，是艺术感觉的流露，因此，在中国山水画的空間里更多地涵盖的是艺术家对自然环境的感悟和精神追求的心象。中国宣纸的规格总是明显区分着长与宽的界限，现在好像也没有发明正方形的宣纸，除非你要剪裁成那种样式，潘天寿先生画语曾言：纸头要么长一点，要么宽一点，不长不宽最难办。我们从另一方面也可以窥测中国画尺幅与欣赏视角的关系。人们在欣赏绘画时总是在不断地变化着视角。

在欣赏者的视野中，画面就是在流动的。杨延文的绘画空间理念革了传统山水绘画的命，他把对大自然的认识和个人的艺术追求，把整体感归于一个平面空间上，他的画非“可游”“可居”者，他永远都是一件精美的艺术品，你在欣赏的过程中永远也不会走进他的画面，你只能在他的画面之前，带着欣赏的愉悦按照你的想象去创造你个人的立体空间。他在平面上的立体架构就是这样完成的。所谓的平面空间是他的绘画空间，所谓的立体空间是你情结上的一种反应。

其三，题材与表现手法的高度合流。一个画家拥有什么样的题材是他在长期的生活实践中做出的必然选择，杨延文的画笔永远也描述不尽的往往是那些颇富诗意的水畔、桥溪、小巷、庭院，还有一些域外风光，大河激流等等，但最精彩的还是那桨声灯影的水畔，支离朦胧的桥溪，幽静蜿蜒的小巷和情趣恬淡，一派生机的庭院。我惊奇地发现他这位典型的北方汉子的笔下却充满了水的睿智，画面充满氤氲润泽的江南气息，莫非他人生的阅历中与江南水乡有什么必然的联系或了却不断的机缘？否则，这只能认为是对题材的选择是内心深处所向往、所追求的一种理想境界，抑或是他长期的压抑和疲劳之后，渴望回到精神的家园。杨延文的故乡河北深县，位于河北省中部偏南，当滹水、漳流之冲，内迓京师，外连齐鲁，为畿辅咽喉。当美丽的传说和这一切水边的风景消逝的时候，杨延文幻想中一切是否闯进了他的梦乡和笔下，他对于题材的选择明显地具有他强烈的理想化的色彩。画面中方石堆积的围墙，块面结构的房舍，山色有无中的渔舟，这一切我们都不可能在同一处地址找到如此风格统一格局，这一切显然来自他的概括与总结。在题材的表现手法上，杨延文以一种全新的绘画技法打破了中国传统山水画以法造型的语言形式，皴、擦、点、染在他的画面上了无痕迹，他以面造型，在扫、涂、点、划间寻找笔触的丰富性和由其所带来的偶然效果，处处显现出他意识流动的痕迹。在这里，景物的形质不仅仅是用笔来刻划和建立的，更多的是一种笔墨结合。他力求达到的不是传统山水画中的以题材为依托的地域性山水的差异，而是绘画审美上所要求的节奏与气氛。因为他所选择的题材是理想化的。所以在表现手法上他

也不可能用一种程式化的东西来实现对题材的驾驭。他寓无法之法于热烈祥和的画面中,以此来讲述他所经历过的生活和对生活的参与。很多的山水画家以出版一本关于山水画技法方面的专著为荣,视之为风格成熟的象征,其实这是最庸俗不过的事情,当然在绘画成果的经验总结上有其积极的意义。如果对杨延文而言,恐怕难以实现,他的画充满了意识、精神、理想、境界的诸多意识形态的因素,所谓的表现手法只能从感悟的角度去理解。因此,他的画没有重复性,就连自己也是如此。

其四,全盘西化与东方神韵的和谐统一。西方绘画,特别是印象派绘画中的光,是指有具体光源的光,影是光的一种效果,具体地说在西方绘画中光是做为一种具体的形象出现的。很多评论家在谈到杨延文的绘画时,仿佛都没有忘记他绘画中的光影效果,但这不能笼统地谈这个问题,中国山水画哲学追求天人合一的审美境界,“外师造化,中得心源”。他画的光,已不再是西方绘画审美体系的具体形象,他把光处理成失去光源,若有若无的一种抽象的符号,这种光不是出于一个具体的点,而是占有着整个的绘画空间,根据画面的需要,往往随时都可能在明暗关系的对比中凸现出来,从而成为画面上最生动的一种效果,这种光来自于他的“心源”。杨延文的绘画在形式上全盘西化了,他的绘画没有一处是属于中国传统山水画的,视线条为东方艺术之生命的线的理念,在荡漾着的彩墨空间里被彻底消溶了,间或出现的线已非典型意义上的中锋用笔,而是作为物体的轮廓出现的,由此,他的绘画也将给我们习惯性的艺术欣赏带来一定的困惑,他不但革了中锋的命而且还革了工具的命,他的画可以用毛笔之外的一切工具来描绘,那么杨延文的画是中国画家族的一员还是一个怪异的另类?当年刘国松潜回内地,大肆兜售其“革中锋的命”时,仿佛他还没有放下带血的屠刀,他要割断中国画的审美情感与东方艺术传统千丝万缕的联系,最终降低再降低了“还乡团”的旗帜,绕道香港或别的地方回台湾了。吴冠中的“笔墨等于零”论,虽然过多地得到了人们的误解,但他这篇文章的主旨却讲述了东西方艺术的差异。我们在欣赏艺术时,并非过多地排斥其形式的语言,而看重的是它内涵上是不是尊重了东方人的审美情感。站在东西方文化艺术的至高点上,杨延文采用疏导、融合的理念,在这种艺术形式的肌体上注重了东方传统艺术的精神和审美情感,真正地达到了全盘西化的(形式)与东方神韵(内涵)的和谐统一。他的创作实践形式在某种程度可以解释近百年来美术史上出现的许多问题和现象。

杨延文的画是中国传统山水绘画在顺利延进的过程中突然出现的一座高峰,前不见古人,后未见来者。

对于自己的创作实践,杨延文如是说:“我的中国画色彩、块面、构图借鉴了西方油画的语汇,但意境是中国的。”如《丞相祠堂柏森森》这一幅,在颜色的冷暖对比和整个构图的饱满上,都借鉴了西画绘风,但整体却是中国画境界。另一幅作品《冰岛》画的是西方巨石,借鉴了西方绘画的语言,然而另一主体,江水却用了中国传统勾勒水的技巧。“我崇尚活学活用,借助古人留给我们的思路是非常重要的,在这方面,我总结出一句话:‘延续是必须的,创造是根本的’。”恪守艺道,不轻易誉人的吴冠中称许他,“杨延文像海绵善于吸收。又像一头猛兽善于进取。”我们沿着这样的思路,去审视一下他的艺术追求在画面上的表现。

《院中秋》,红、黄、蓝三原色和黑白关系的对比构筑了整个画面的有效空间,建立了院前,院中,院后三个层次关系。就选材而言,这里既有南方白墙黑瓦的水乡典型建筑意趣,也有北方农村的矮墙木栅栏,院前平坦的阔地用修拉式的点彩法进行处理,但是这里的点彩却是笔触分明的,显得沉着而扎实;院中,石砌的矮墙内,崎岖的方石直通庭院主房,金黄的树叶覆盖小院,祥鸡徜徉于幽闲的院内;院后是层林尽染的秋山,整个画面透出勃勃的生机和一派人文的关怀。

《水巷》,是一幅情趣小品,用块面营造空间,以红、黄、蓝烘托气氛,使画面拥有一种纯净,简约的格调,小巷内侧的墙体,用侧锋擦出效果,不失中国传统绘画的用笔法,杨延文的画无论是巨幅还是小品,在审美境界上,他非常讲究画面的潜力和内在的品位尺度,他的画单纯而非单调,简约而非简单。

《渔舟唱晚》，这是一幅山城夜境，水和岸构成画面空间，水、渔舟与山城灯光相映成趣，抽象色彩将斑斓的万家灯火尽情染出，丰富而谐谑，水面的波光倒影使原本静止的光色顿时热闹跳荡起来，着一“唱”字境界全出，古人用渔舟唱晚的词牌常写出凄婉的曲子，描绘失意萧瑟的颓废心境，这里杨延文却反其意而用之，活用“唱晚”之“唱”，唱出的是和平安详的夜曲，抒发的是东方文人的时代情感。

《风梳柳》，在画面空间营造上，杨延文堪称最优秀的建筑师，他的大画是空间的拓展，大而不显其虚，小画可视为大空间的浓缩，小而不显其塞，在这幅画中柳的形象已被淡化出画面表面的范畴，只留下如云烟散去的绿色，微风过处，杨柳依依，其风姿于无声处翩然而至，画面上方的柳与画面下方的渔舟、桥、溪，山歌互答，生生地造出了一派景外之景，趣外之趣，意外之意。他扬弃的是中国画的皮，得到的是东方艺术的神韵。与其有异曲之妙的还有其《风习习柳依依》一幅。

《宫墙柳》在杨延文的众多作品中，这是一幅内涵颇丰富的作品，画面简约，浓密的柳荫遮避着大红的宫墙，下部是墙基和小河，如果他们的感情仅仅停留在这里，那么这幅画也就失去了意义，也没有什么内涵可谈，但是作者又十分隐喻地以“宫墙柳”为题，使人陡然联想的是“满园春色宫墙柳”的凄切词意和陆唐的那段情案！嗨，画家总是用卓立独行的思维调拨着欣赏者的那根最脆弱的神经。高高的宫墙之内正上映着风流之雅韵，万古之幽思。如西方绘画之毕沙罗的《林中浴女》，马奈的《草地午餐》、《威尼斯大运河》，西斯莱的《阿尔让特伊的大道》、《塞夫勒道路一景》，莫奈的《嘉布遣会林荫大道》是永不可及和占有的一种高度。

《层林尽染》，吴冠中说“黄色何其美！”黄色既为秋日丰收的盛色，又为生命与激情的颜色，在这幅天平山风景图中，杨延文把漫山红遍层林尽染的意境赋于山林、小院、池塘及空间摆布的结构意识，你看画面中池塘的护栏与小院墙基的关系处理，池塘左边的坡道和中间的留白把小院前的过道建立在画中所无，意中所有的境界里，实在是巧妙得很！杨延文笔下的空间结构永远是颇费猜测的神秘世界。天平山位于苏州城西，东山南麓之古枫林，为宋名臣范仲淹后人从福建带来，植于这祖莹之地，深秋时节，满山红叶若红霞缭绕，蔚为壮观。杨延文并非取红色为画面主色，而是在黄，蓝中染红色数点，避免了浮躁之气，枫红数点，境界全出，这种对审美意境和绘画精神的双重关照，是杨延文的文人情怀的写照。

我在他的画中越来越感觉到，一位卓然大家，能够拥有一种独立的绘画语言的审美体系，在他的背后必定不是单一的绘画因素使然，他必定包孕着多方面的艺术修养和超乎常人的兼容精神。一个思想狭隘且不能与时俱进者是难以达到这样的高度的。杨延文的画是西方绘画艺术与东方传统艺术精神的中西合一的再造，从形象到印象再到意象、到心象。他的画首先在形式上暗合了人类生理本能的心理历程，他的艺术是中国传统山水绘画的极限状态的精神放怀。

——于山东省鄄城县康刘庄村

2004年5月15日 雨天

主要参考书目（篇）

- ① 《深圳市志》
- ② 《苏州市志》
- ③ 《荣宝斋画谱·杨延文绘山水人物部分》
- ④ 吴冠中《丹青难绘七色语》
- ⑤ 吴冠中《恩师卫天霖》（文汇报 www.whb.com.cn）
- ⑥ 陶澜、彭年生《杨延文：特立独行寻“画境”》（北京青年报）
- ⑦ 邵大箴《融写实造型与写意创造之中》
- ⑧ 刘曦林《戏说“疙瘩延”》
- ⑨ 杨夫林《优美的线条 清新的意境》
- ⑩ 《世界传世名画》（上、下卷。西苑出版社 杨宪金 徐恩存主编）

图 版



江村疏雨 紫竹

