

当代逸品十家

姜永安 卷

DANGDAIYIPINSHIJI JIANGYONGAN JUAN

主编 梁培先 著 姜永安

当代逸品十家

主编 梁培先 著 姜永安
DANGDAIYIPINSHIJI JIANGYONGAN ZHUAN

姜永安卷

山东美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代逸品十家/梁培先主编. — 济南: 山东美术出版社,
2007.5
ISBN 978-7-5330-2360-7

I. 当… II. 梁… III. 绘画 — 作品综合集 — 中国 — 现代
IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 等 022468 号

责任编辑: 柯瑞华
特邀编辑: 陈 平
整体设计: 陈 平

出版发行: 山东美术出版社
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail: sdmscbs@163.com
电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185
山东美术出版社发行部
济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)
电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东奥美雅印刷有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 8 开 总印张 80

版 次: 2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷

总 定 价: 800.00 元 (全十册)



目 录

总 序.....	梁培先 3
笔墨、修养与展望.....	张修佳 5
独坐幽静.....	4
南山壁.....	7
近 岸.....	8
空 间.....	9
读 古.....	10
读 古(局部)	11
高处不胜寒.....	12
观 远.....	13
憩园图.....	14
怀古册.....	15
秋 红.....	16
溪山披图.....	17
秋山静远.....	19
趣戏图.....	20
秋园闲憩.....	21
闲心供养.....	23
疏林观荷.....	25
亭台爱情.....	26
诗 经.....	27
搜妙归舟.....	28
高山流水.....	29
云深处.....	31
闲临秋山.....	33
闲吟秋赋.....	34
芳草归.....	35

目 录

看得见山的室内·····	36
闲时读古·····	37
烟雨禅心·····	39
意写造化·····	41
云 梯·····	42
闲憩图·····	43
煮茶园·····	44
携琴图·····	45
溪回寂静·····	47
幽境问秋·····	48
秋 蝉·····	49
山居秋暝·····	50
沿溪寻友·····	51
草园居·····	52
园 趣·····	53
一簪静远·····	54
不知归·····	55
幽 云·····	56
云亭赏荷·····	57
垂钓图·····	58
采蕙问幽·····	59
姜永安·····	60

总序

逸品的现代关注

中国画中的逸品之说由来已久。北宋黄休复《益州名画记》首倡此说，将逸品置于传统的神品之上：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模。由于意表，故目之曰逸格耳。”意思是说，逸之为格应是超越于方圆彩绘之上，形于自然、合于自然之法的最上之品。所谓“最难其俦”，是指逸品应具备超越所有风格向度、得天应人的“这一个”的品质。所以，“逸品”之“逸”并不仅仅是一种审美范畴，仅指雅逸、飘逸、畅逸之美，最重要的是它指向一种超越于人世之表的境界提升。作品之“逸”只是这种境界的副产品而已，作品内蕴丰厚与否、这些内蕴所抵达的境界之高低方是论画者斤斤计较的关键所在。换句话说，笔简意丰、超于具体形骸之外而能与“天”相通，以天证人、以人证天的哲学背景，保证了逸品之“逸”能够与意相连、与理相连、与道相连，因而，逸品之说超越于所谓的风格、流派的范畴，应是一种以艺术为媒介的人的理想性栖息。它与“人”有关，与艺术有关，更与天地有关。

如果把黄休复的观点当作逸品之说的理论起点，可以发现，在其后的画史中，这种与文人的哲学之思息息相关的艺术风潮，逐渐成为中国画的主导倾向。在保有“逸”之为物的本质规定的前提下，“逸”的表现形式不断地被重新解释、被刷新成一个个具有时代性的崭新标尺。可以说，逸品是传统中国画中最富有持续生发潜力的一种哲学化的艺术模式。

从方法论的层面上讲，“逸”的思潮之所以得以不断地被展开，应是得力于其直揭本质的阐释性系统的开放性：因为“舍弃”了形骸意义上的计较，把艺术之“形”放置到一个低于本质的位置，艺术家恰恰由此获得了最大限度的自由去塑造属于自己的艺术形式；而由于对于“天人”之思的刻骨铭心的眷顾，“逸品”又牢牢地抓住了艺术的超越性本质，使艺术家能够把具体之我看作是一种有缺陷的个体，而将他我、超我汇集于一己之思中，从而得以化身千万，使逸品成为一种大我的代言、成为一个族群乃至整个人类的共同栖所。由此可见，逸品之说不但属于传统中国画，亦在一定意义上蕴涵着朝向“现代”继续开放的巨大空间。

本丛书所选的十位当代青年中国画家即是执此逸品之大纛而前行的代表。依我之浅见，至少在下述两点上，这十位青年画家的创作值得关注。

一、以“逸”为真，不苟形态。“逸”之能“品”，其最关键的本质规定就在于，它以对形式向度的否定来换取对形式向度的最大肯定。这可以表现为两种方式，一是对形式语言的极简化的，“笔简形具”本身就是逸品的题中之义。二是对已有传统形式语言的疏离化。疏离的目的是告别传统艺术公共理性的压抑，以“求异”而“见真”，而“真”本身就是“逸”之为“逸”的最根本宗旨。在这十位画家中，前者以王东声、陈震生最为代表，程风子有些接近这一路。他们皆是以尽力地简化形式维度的执着为出发点，以求取“真”之最直接的抒发。相比较而言，魏广君、李晓松、崔海、徐光聚、姜永安、李晓军、化建国等则属于后一类型。他们在具体笔墨上可能会做足功夫，但又不以笔墨形态之合辙为工，而务求纷繁之笔墨形式能够合一为一个恰当的灵犀出口，借此将画家所欲表现之“真”顺畅、自如地流淌出来。因此，概括地说，二者的表现样式固然不同，但通过他们相互之间绝不相似的作品样式，我们仍然发现，这十位画家对于艺术语言

的态度,其本质皆是以绝弃寻常为鹄的的。正是因为“不走寻常路”,逸品之“真”才得以保证、得以展现。

二、以画家的超越性体验绝弃小我的一己之私,借作品以完善自我的升腾。这十位画家作品的美学倾向虽然人各有异,要之皆是以离俗的塑造为最终目的。在此过程中,画家们探询的精神性存在与自我的风格样式塑造有关,但又超越了这一层面,他们往往在作品的明心见性之后,能够把欣赏者带入到一个个与世悬隔的境界之中,用这种境界的启示去感染欣赏者,使欣赏行为成为一种绝世的精神遨游。通观这十位画家的作品,都具备了如此的感染力。而追溯这一感染力的来源,我认为,它并不仅仅局限于形式的维度,而且在于画家以人类代言人的身份对于天地自然、对于心灵、对于社会、对于群体性的人生等深沉性主题的深入探究和深刻感悟。他们的作品之所以互有差异,亦只在于他们各自进入这些主题的言路、境遇上的歧异,而在其体验的超越性上,他们秉承着同样的逸品传统。

除此之外,还有一点不容忽视,就是作为一群生活于现代社会中的画家,他们在延续中国画逸品传统的过程中,也在用现代人的独特方式去重新阐释逸品的哲学与诗意。正如上文所说,传统逸品的核心价值即在于其超越性的艺术品格。但是,由于形式维度公共理性的压抑,传统逸品型绘画一直在形式的自我完结程度和见真、见异的决绝性上摇摆不定。注重公共理性者,往往将逸品降格为一种逸气、逸兴的审美特征,而丢失了逸品最本质的否定性哲学根基;反对公共理性者,又大多堕入野狐禅式的“胡作非为”,如同野草一般疯长而永不可能成为乔木。在这一点上,得益于现代人对于超越性的理解和视野已非古人所能牢固的优势,在这十位画家的笔下,现代艺术的超越性品格与传统艺术的逸品哲学形成了非常有意义的嫁接。他们一方面能够把握住形式维度的自律自结,使形式能够完全负载起统一的心灵出入口的责任;另一方面,又比较恰当地利用了现代艺术中以形式的新颖性来换取作品的超越性的做法,把超越性与新颖性连接在一起,以或清简、或诡异、或梦幻、或幽雅的情调,有效地传递出现代人对于超越性彼岸的飞升上溯之情。也就是说,在保持“逸”之为“逸”的基本规定的前提下,这十位画家把“逸”引向了一个现代的视阈中,从而使“逸”呈现出符合现代人心灵栖居之需求、比之传统更显华彩缤纷的新境界。

传统中国画中的逸品哲学、逸品艺术既是一个取之不尽的宝藏,又是一条绵延不绝的长河。历史在绵延中生发,传统在现代中洞开,这是我们生存于斯的文化国度传统与现代相连接的境况提供给中国画家们的绝好机遇,有志于此的画家应当不惧于传统与现代之间的悖论结构,勇敢地在这种貌似绝境实则蕴涵大境界塑造之可能的历史场域中寻找自己的归化。

衷心祝愿这十位画家能够继往开来、一路前驱,为逸品型中国画的现代再造开拓出更新、更大的天地。

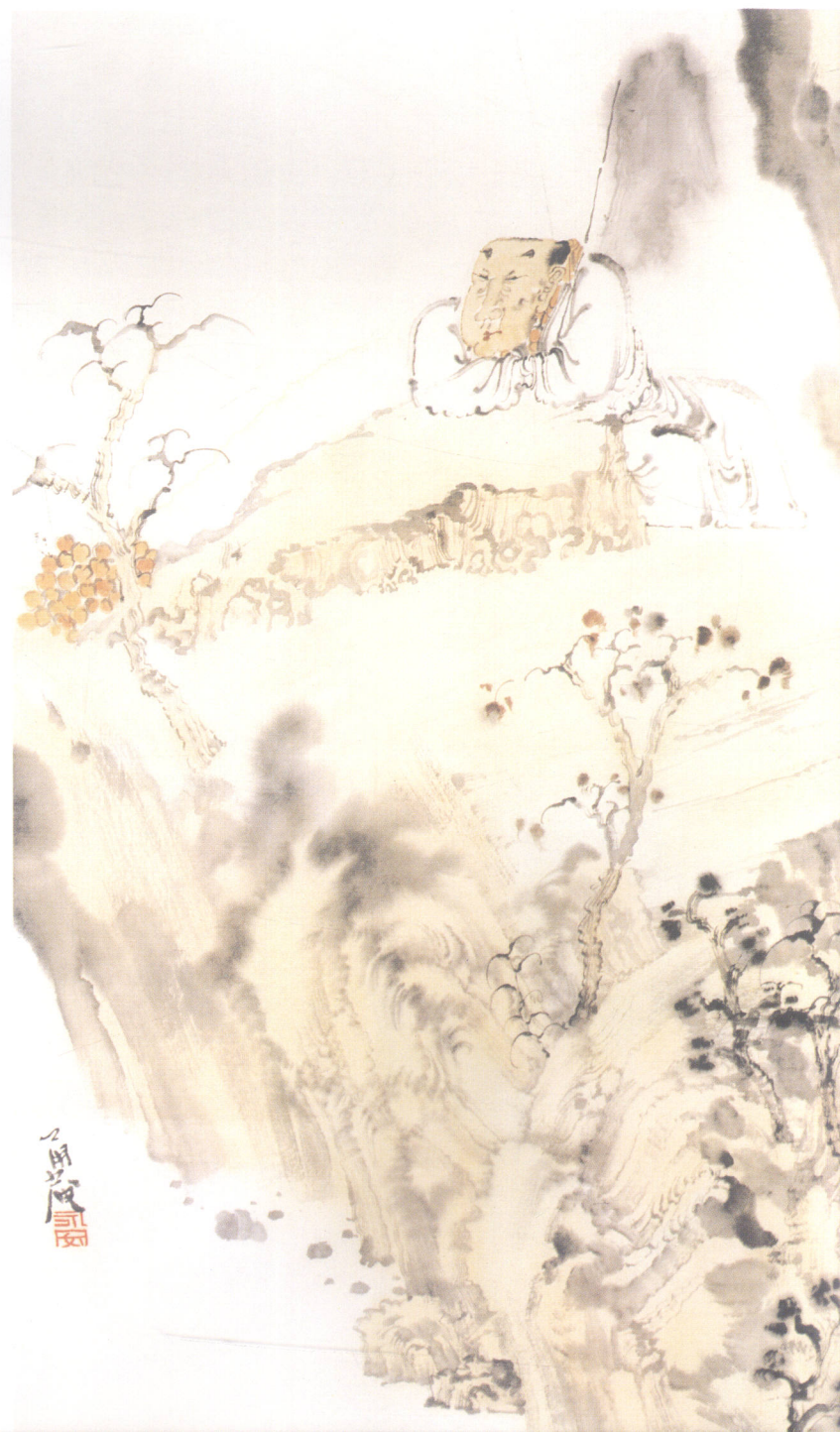
梁培先 2006年11月11日于宁波

独坐幽静

68cm × 68cm

纸本设色

2005年



笔墨、修养与展望

——姜永安人物画解析

张修佳

想给姜永安的作品写点什么的念头已有好长一段时间了，每每赏析作品时，总觉得有很多想法要说，却一时难以动笔。他早年画些民间乡土题材的作品，近年又以静远高雅的古典文本为情感载体，也画些当代题材的作品，进行着古典的抒情主义与正統的现实主义的精神往返。后来，才发现在此往返过程中，画家的笔墨语言倾向于表现主义的转化，流露着笔墨质地与中国文化相关的气息以及对当代文化语境的体验与认知，这些形成了画家的艺术风格与学术取向。

笔墨质地是老话题，也是常新话题。自1985年以来，水墨画趋向多元，尤其是李小山的《中国画穷途末路》和吴冠中的《笔墨等于零》两篇文章的发表，引起了广泛的关注。在两种基本观点的对话中，笔墨的内涵、价值和意义得到了充分的阐扬和解释。笔墨作为中国画区别于其他绘画的标志，中国画的精神及其要体现的文化意义大都离不开它。但由于中国画的历史悠远，有着独特的表现形式，我们的认识又受西方思潮的影响，这为中国画的发展带来了不良的后果。中国画是民族精神的表现形式之一，固然继承着优良的传统，而它始终强调一种生命的鲜活状态，从来不把现实的东西直接搬到画面上。“笔墨当随时代”又是一个规律，画家用笔墨去表现现实生活，反映对现实生活的一种理解与认识，但现实生活方式又深受西方影响，西方文化已经进入寻常百姓家，笔墨将会在此发生不同的变化。如何把握传统理念和当代生活方式的矛盾，怎样把矛盾变为一种协调，从而拓宽中国画的现状并为其注入鲜活的生命，已成为当代水墨画家面临的重要课题。

解读人物画家姜永安及其作品，我们感受到的正是这些。姜永安生于60年代，毕业于80年代末，这造成了他在成长过程中与其前辈们有着很大差异，他是随着社会观念的不断发展而发展的，在这期间，没有过多的事物、事件、艺术样式或价值在他心中产生永恒的影响，加之浙江美术学院四年严格而又正統的教育，使得他对中国画的认识相对早熟，在笔墨表现上又重功底的锤炼。对此，我们可以把他的作品分为两个时期。第一个时期为“原乡”期，大多以符号化的人物、葫芦、瓶花、莲、月为形象构成，且强调平面视觉，颇有民间剪纸的味道，使作品力求体现饱满、迷离与天真的美感张力，借此抒发对传统文化的迷恋，其中的《乡园故人梦》系列作品更是体现了对“万物有生”这一乡土情缘的痴迷。正因如此，他的艺术才赋予了生命的最初和情感的本真，才能够从认识自身开始，正视或表现周围的现实，以平视的角度看待人生，去体验真实存在的陌生感与亲切感，成为其艺术发展的根本与动力，是其艺术中现实与理想的“畅想”期，也是其艺术的“原乡”时期。

第二个时期画家称之为“静远”期。他多以人与自然的融合为艺术形式，画中人物皆为古典老者、童子与仕女。在这里，画家将人物形态进行了头部适当夸大、身体相对缩小的整体性调合，又将现实感十分明显的山川客体与人物在比例上作了对比性的置换，尤其是山川画法的精致与人物构成的洒脱互为影响，使画作产生了古朴而稚拙的味道，这味道正是画家游荡于古典情怀的同时，传递出一份对现实的思索、困惑与叩问，形成了画家此类作品的绘画风格和语言特征，具有了现实意义。《天地悠悠孤高望》、《高处不胜寒》等就是这样的作品。在这里，画家的思想表现并非凭借外在形式的互动，而是因线条与笔墨之间含有趣、情、朴、拙、意、味等因素，把墨与墨的浸染，色与色的映衬，线与线的交织作为性情表现的主要符号和语言，笔墨味道便和性情天赋结合为一体。在这些作品当中，性情不只是一种人生态度，它也是一种生命的态度，包含了对生命的确



认与构建，因此，他以性情入笔墨，笔墨又因性情的张扬而自由舒展，它带来的意义是笔墨的表现不在于使用而在于使用得怎样，升华了作品的境界，使其意象与现实心态水乳交融，因而具有可视性与意象表现的特点。如作品中的树木、房舍、祥云，因重于表现，故在构成、语言、造境等技术性方面，以其墨色的变化、线条的多样、水墨的浸染以及人物形象中的“拙”味等造成的氤氲、含蓄、亲和的韵致，天真质朴的情怀与古典唯美的气质在不经意间进行着对话与整合，这直接带来了作品结构上的回归本真与本心的趋向，也为他当代题材的创作提供了最基本的语素。而他的关于当代题材的画作，则是以人与自然隔离的艺术样式，又借助人物的构成与背景的墨韵，将其衔接为有机的整体，使人们在品味现代意识的惆怅与忧郁中，又触摸到生命本原的那份纯真和自然的质朴，即画家的精神取向与人文情怀。

当代题材画作所要表现的精神性，在某种意义上是对文化的体验以及如何把握、思考、提升其内涵；中国画是一个重视群体而不特别张扬个性的文化，当代画家如何给自己定位，把个性与群体性结合起来，这在当代人物画创作中尤为重要。分析姜永安的《诗经》、《断桥》、《空间》、《窗》等作品，可以发现画家在前两幅作品里运用笔墨的美感和笔墨的形态将古文化转化为现代方式，以新颖的视觉样式表现着传统文化的理念，文本构成中运用背景中的笔墨气韵和人物生命气息的互为呼应，完成了以古寓今的精神表达。在这里，人物构成是一个难度相当大的问题，当代人物的服饰和古人不一样，时代背景不同，生活方式都改变了，比如说，古人不可能有我们的西服。如若按古人的思路走，肯定走不通。自素描进入中国，极大地丰富了当代人物画的创作，尤其是浙江美术学院把素描作为基本的造型手段，又反对简单的造型加笔墨，使人物画的发展一时辉煌灿烂。但这并不意味着姜永安画当代题材画作的时候仅以素描和笔墨为其根本，而是说不能丢弃的是他对文化的理解。当代人物画创作的文化理念，实质上是文化的近距离与远距离的问题，即离当代文化距离近一些，离传统文化远一点。在关注现实生活时，把作品置于水墨淋漓的状态，殊非易事。因为我们历史上没有这种参照，没有参照就靠自己的想象，只能靠自己的笔墨的理解和对传统认识的功底。

上述的《诗经》、《断桥》就是此思想的文本解析，在艺术上，姜永安基本放弃了典雅、规范的形式技巧，而是将空间错位和比例失常作为必要手段，常规的人和物与情理秩序的反叛成为极富表现力的结构方式。但他没有放弃笔性、墨法，而是在经过提炼后，努力强调出墨与白、白与灰、灰与墨以及任意勾勒与严谨布局的对比，画面呈现出郁闷甚至苦涩的味道，却使我们的视觉受到震撼而若有所思。在《空间》、《窗》这两幅作品中，是直面现实的描绘与畅想。在视图上，采用的方法是将人与背景隔离或置于边角，意在增强格局视觉效应，改变布局结构与笔墨符号。如前一幅画作，画家用方框将人与自然分隔开来，呈现出两个不同的世界，而后一幅作品，则通过窗的运用，展现出人物的内心渴求。这些，使荒诞感在不可思议的情感状态里，因上述特征加之对体态、手势、脚踏板的刻画，而觉得有血有肉，真实亲切，总体上标志着他的艺术对人生的把握，也标志着中国传统艺术的精神性因当代人物题材画作的丰富而得到弥补，构建整体文化秩序已不再遥远。

对于整体的文化秩序建设这个话题，我曾在一篇文章中谈过，说中国传统的观念、道德讲究端庄、顺序，而艺术则要求创新、激进，其本身就是艰难中的标新立异，这是泛指中国文化的发展特点，而在本篇文章中，我则是指中国人物画的发展历程，因当代题材的繁荣而将弥补其空白这个观点。不过，它也自始至终充满着南辕北辙的滑稽感。正如姜永安的《空间》、《窗》等为代表的表现主义风格的作品，脱胎于写实主义，因其情感和形式等因素，不乏有广大知音，它们对于衔接传统文化的创造性有着积极的意义，更是沟通中西艺术交流中不可或缺的桥梁，而我们又受正统思想的影响，对艺术鉴赏的偏执，形式上的自慰仍是人们视觉中的主流。这其中还有一个原因，急于片面追求创新的部分画家也进行着负面的标榜，他们仅注重外在的变化、翻新，而忽略内在的真实，如一个空壳近乎无力和苍白。

因此，中国画既是对传统文化的承担，又是对精神性的承担，既是文化的自觉意识，又是笔墨的自觉意识。纵观姜永安的艺术，可以发现：一个是古典中的自我，一个是现实中的自我；一个表现主体，一个叩问客体；一个崇尚抒情，一个重在表现，这多重思想的撞击，正是对现实与理想的叩问，形成他的文化与笔墨的双重自觉意识，传承着历史，关注着现代，更展望未来，是其艺术中永不竭止的活力和创造力。但就姜永安整体而言，作品中仍有唯美、典雅的怀旧印痕，这说明他还没有完全地脱胎换骨，还有一定的探索空间，比如，如何拓展笔墨的表现能力，如何强化理性构成，从而增强表现主义的控制力。所以，姜永安的艺术发展仍是一个拥有困惑、焦灼、期冀和探索等多种情愫的渐修过程，正是此，人们对他的期待更深远、更厚实。这些，或许如我们的人生，是一个充满着可惆怅、可想象、可期盼的历程。这样，方有滋有味、生机盎然。我们期待于姜永安者，正在于此。



南山壁
68cm × 68cm
纸本设色
2006年





空 间

136cm × 68cm

纸本设色

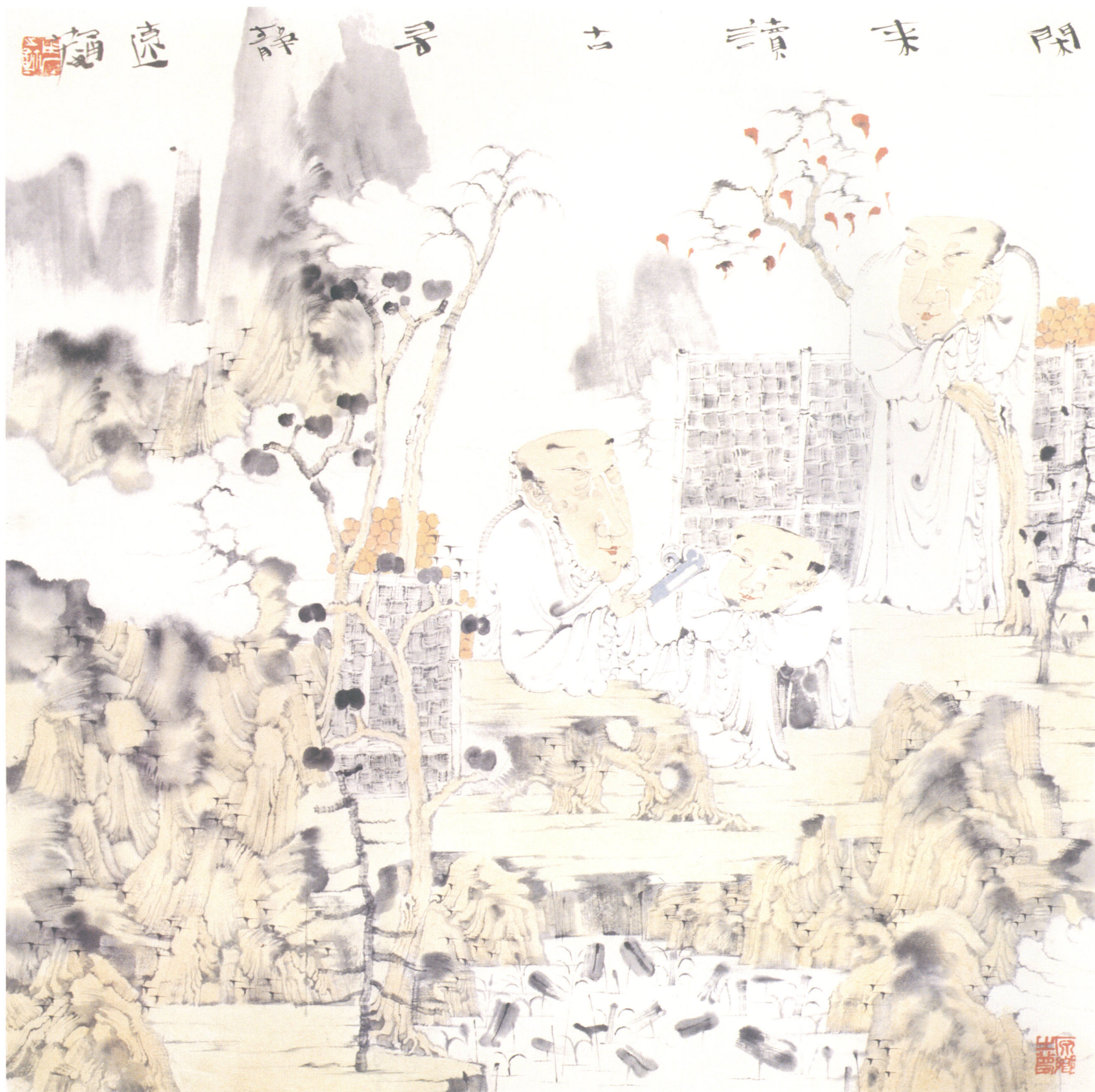
2003 年

近 岸 (左)

200cm × 115cm

纸本设色

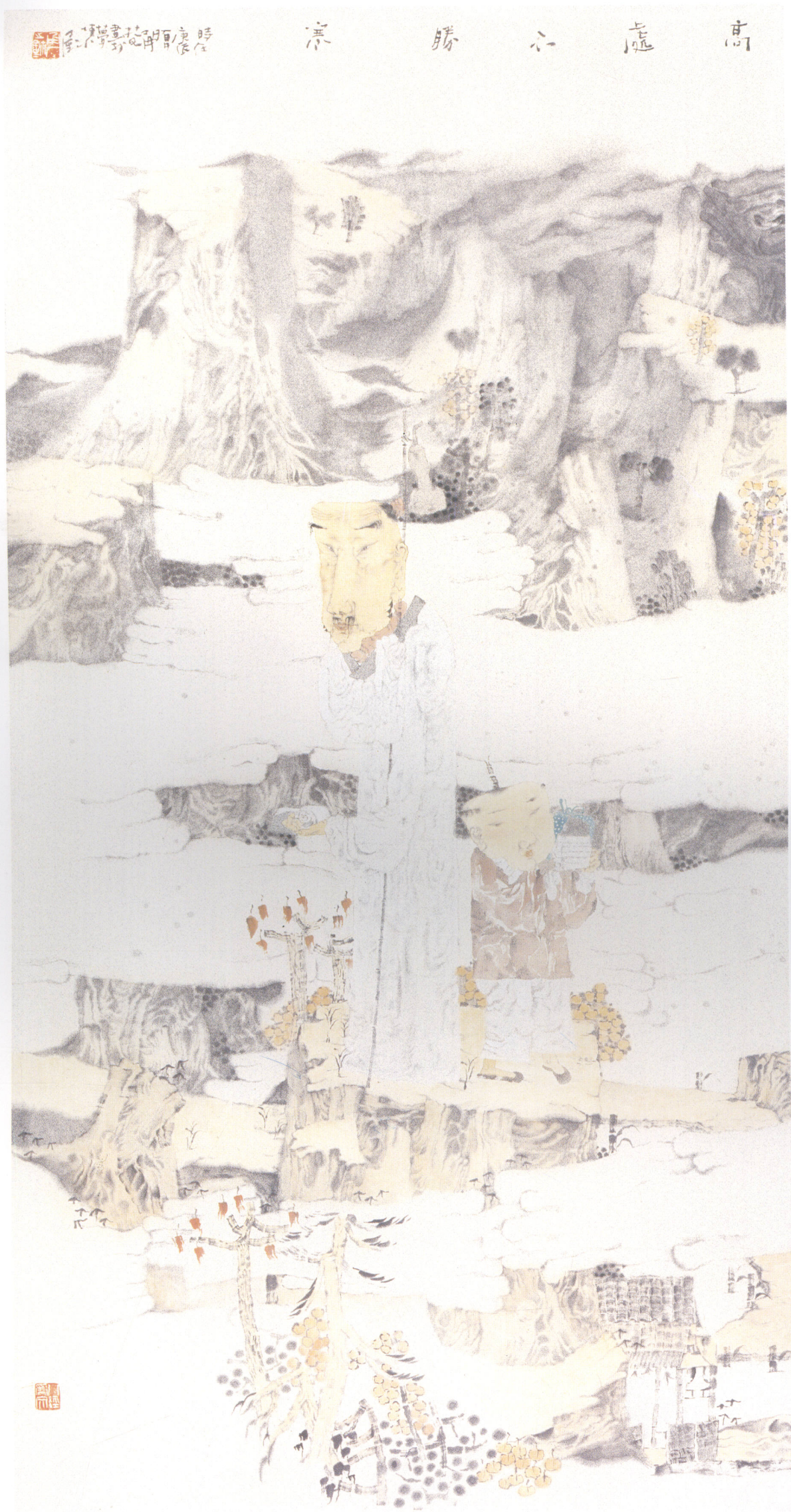
2006 年



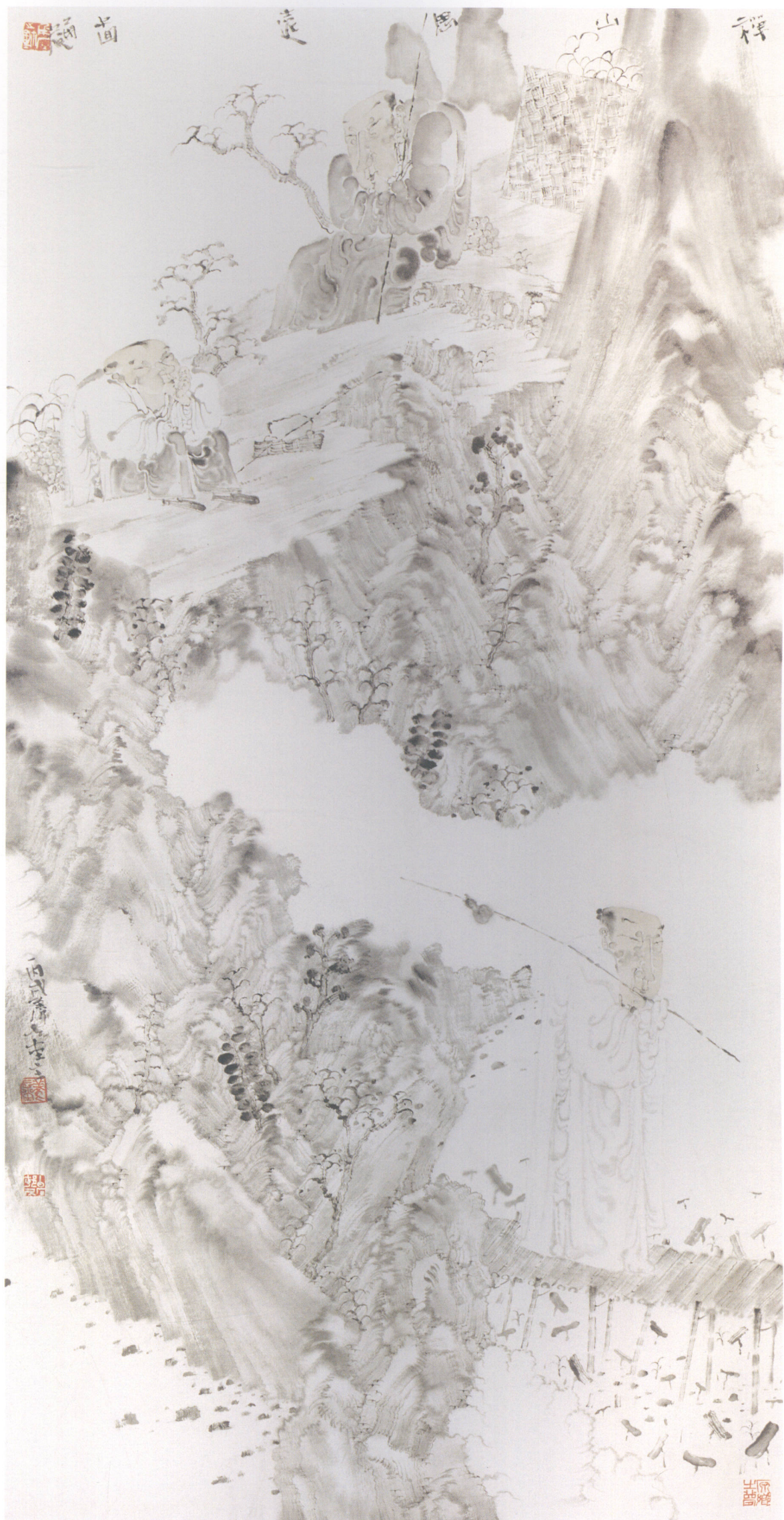
读 古
68cm × 68cm
纸本设色
2005 年

读 古(局部·右)





高处不胜寒
136cm × 68cm
纸本设色
2000年



观 远
136cm × 68cm
纸本设色
2006 年