

OIL PAINTING BY YAN HAN

Realism of Target by Yan Han

彦涵油画集

抽象的现实主义

- Reading on the Code in Yan Han's Abstract Drawing
- Structural Modality of Yan Han's Abstract Painting

- 解读彦涵抽象绘画中的密码
- 彦涵抽象绘画中的架构形态

北京工艺美术出版社

J222.7/99
:6
2008

中国当代名家画集



ZHONGGUO
DANGDAI MINGJIA HUAJI
YAN HAN
主编 贾德江



图书在版编目 (CIP) 数据

彦涵油画集 / 贾德江主编. — 北京: 北京工艺美术出版社, 2008.1

ISBN 978-7-80526-683-1

I. 彦... II. 贾... III. 油画-作品集-中国-现代 IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 206058 号

责任编辑: 陈朝华

责任印制: 宋朝晖

图片摄影: 江 冉

彦涵油画集·抽象的现实主义

出 版	北京工艺美术出版社
发 行	北京工艺美术出版社
地 址	北京市东城区和平里七区 16 号楼
邮 编	100013
电 话	(010) 84255105 (总编室) (010) 64283627 (编辑部) (010) 64283671 (发行部)
传 真	(010) 64280045/84255105
网 址	www.gmcbs.cn
经 销	全国新华书店
制 作	北京汉唐艺林文化发展有限公司
印 刷	北京博海升彩色印刷有限公司
开 本	787 × 1092 1/8
印 张	26.5
版 次	2008 年 1 月第 1 版
印 次	2008 年 1 月第 1 次印刷
印 数	1~2000
书 号	ISBN 978-7-80526-683-1/J · 600
定 价	268.00 元

彦 涵 江苏省连云港人，生于1916年7月29日，中央美术学院教授。曾任中国美术家协会版画艺委会主任，中国美术家协会书记处书记，中国版画家协会名誉主席，中央美术学院首任版画系主任，中央美术学院首任年画连环画系主任，曾获得全国文联颁发的巨大艺术贡献“金彩奖”，获得文化部颁发的“造型艺术重大成就奖”。

彦涵是我国最著名、最杰出的画家之一，他的版画作品在国内外拥有广泛的影响力。其中一些作品早已成为了现代中国美术史上的经典之作，并且永远地载入了史册。如他在1953年所设计的人民英雄纪念碑正面浮雕《胜利渡长江》，已成为中国现代美术最高成就的体现。他在抗日战争中所创作的木刻《当敌人搜山的时候》也已成为世界反法西斯战争的见证。那些反映中国人民抗日战争的经典作品还有《不让敌人抢走粮草》、《狼牙山五壮士》、《奋勇突击》等。彦涵在延安时期和在后来“土改”中所创作的反映民主改革的经典版画作品有《豆选》、《向封建堡垒进军》、《诉苦》等，也都进入了世界版画史中的经典行列。由此，他成为了“解放区木刻”的主要代表人物之一。尤其是他在“朴素时期”（解放区版画时期）创作的“新年画”、“新门画”，作为一种创造性的艺术流派已经为世界各大主要博物馆收藏和研究（如美国的格根海姆博物馆、大英博物馆、法国两次大战博物馆、莫斯科东方博物馆等）。新中国成立以后，他又不断地在其艺术的各个时期创作出了相应的经典作品。如他在其作品“写实主义”时期，就创作出了《我们衷心热爱和平》（作为第三次“世界和平大会”的标志）和反映朝鲜战争的作品《刚刚摘下的苹果》等；在其作品的“黑色时期”，又创作出了中国版画史中的经典作品《百万雄师》和《老羊倌》。此外，他还创作了大量的文学插图，其中包括了最具代表性的套色版画插图《王贵与李香香》和黑白版画插图《李有才板话》，尤其是在后来被学术界认定的《鲁迅小说插图》则更是经典之作。改革开放以后，彦涵的艺术进入到了他的“浪漫主义”时期。他在这一时期创作出了经典木刻《春潮》和《向大海握手》，其作品的内涵具有重大的时代意义。从20世纪80年代以后，彦涵的艺术开始走向半抽象和抽象，由此进入到他的“几何抽象时期”。他的油画和彩墨画伴随着他艺术观念的更新，而出现了突破性的发展。其中在他“几何抽象”中所显露出来的特殊的艺术“密码”，正是彦涵在他晚年时期对美学上的重大贡献。其经典的代表作品有《天目》、《曲立》、《迸裂》和《明月与玉峰之吻》等。在彦涵的“抽象现实主义”作品中所包含的深刻思想内涵，成为了许多国内外研究机构试图破译的一种“彦涵现象”。

令人惊异的是，彦涵的一生也充满了坎坷和传奇。他从少年时代起，由于家族的不幸（他的堂哥被地主勾结官僚砍头示众），而形成了反叛的激越个性。这使得他从中学到杭州国立艺专，多次领导爱国的学潮运动。抗战开始以后，彦涵接受了进步思想的影响，他持有徐特立的介绍信，历经11天，步行八百华里到达延安参加了革命。在太行山对日军的战斗中，在血与火的年代里，彦涵身为画家和战士的双重身份，并以极大的牺牲精神参加了“反扫荡”的战斗。尤其是在他危险和曲折的经历中，带领34名暴露的地下党员从洛阳出发，历尽艰险，突破了敌人的封锁线，胜利返回了太行山。他的机智和勇敢是在艺术家中所罕见的。40年代末，彦涵亲身参加了翻天覆地的“土改”运动，并创作出了具有“朴素民主思想”的一批经典作品。正如已故著名美术理论家江丰写到的：“如果将彦涵的作品连接起来，将会是一幅壮丽的、史诗般的画卷。”1957年以后，彦涵被打成了右派，他经历了21年的政治磨难。这是他情感最为跌宕起伏的时期，也是他命运和艺术思想的重大转折。彦涵凭借着顽强不屈的意志与命运抗争，并创作出了大量思想深刻的、揭示人性中残暴与善良的作品。正如已故著名戏剧文学家王少燕所说过的：“他是一个被打得趴在地上战斗的战士。”在“文革”中，彦涵和他的家人又遭受到了残酷的政治打击。但是他的思想更加冷静，他用艺术的武器进行抗争，其作品的风格犹如暴风骤雨般的激烈。改革开放以后，彦涵的精神为之一变，其作品的风格趋向浪漫，他开始进一步探索美学上的秘密。在其艺术的演变过程中，他活跃的艺术思维，使其艺术观念上的不断更新产生突变，并使破解彦涵所创造的艺术“密码”成为解析他精神现象的重要途径。他所创造的“符号标记”为其“抽象的现实主义”打开了坚实的基础。这种艺术风格的剧烈转变，为我们提供了一种“永远的不变，就是永远的改变”的“彦涵的现象”。正如天津美术学院史论系刘金库教授所说的：“彦涵给我们留下了太多的谜，有待我们日后去解读。”回顾彦涵的一生，正如著名美术评论家曾经这样评价过的，“20世纪的中国美术，如果没有彦涵等人，将会黯然失色”。

在长达20年的时间里，彦涵以“手书”的形式记录了自己的艺术思想活动，并且从理论上逐渐建立起了自己的美学体系。强烈的社会责任感和一个艺术家的良心使彦涵提出了“为人生而艺术”的口号。2005年，彦涵出版了他的重要理论著作《彦涵手书集》，他在书中所表达出的人民性和时代精神是显而易见的。改革开放之后，彦涵曾在许多国家举办过个人展览会，他的许多作品为国内外重要博物馆收藏，并多次获得国家级的巨大艺术成就奖。从2005年起，彦涵先后在中国美术馆、炎黄艺术馆、深圳何香凝美术馆、广东省美术馆、江苏省美术馆、中央美术学院、中国美术学院、天津美术学院、西安美术学院、深圳大学、南京艺术学院举办了学术性的“彦涵艺术研究展”，在全国产生了重大的影响。许多主要的新闻媒体和电视台都为彦涵制作了专题节目。从90年代起，彦涵先后出版了《彦涵版画》、《彦涵画集》、《彦涵版画集》、《彦涵中国画集》、《彦涵》、《新版彦涵画集》、《文学之画——彦涵插图集》、《彦涵写生集》。即将出版的还有《彦涵油画集》和《彦涵草图集》。介绍彦涵的书籍有：《彦涵传》、《感谢苦难》、《我与彦涵》、《彦涵研究》、《激越之美——彦涵艺术研究》等。





画家彦涵（右）与本画集策划者江苏常州铭泰房地产开发有限公司、江苏通用药业有限公司董事长杨斌华（左）合影

彦涵油画的震撼力量

● 君 理

人们所公认的彦涵，是中国当代最著名，最有成就和最具时代精神的版画家，这样的理解无疑是正确的。但是这并不等于彦涵的全部，因为一个艺术大师的才能，是决不会仅仅局限于某一画种的。对于彦涵来讲，与其说他是专一的版画家，更不如说他是真正意义上的“造型艺术”大师。因而，对于彦涵油画的研究就必须从他更多，和更深的精神层面上去理解。这样人们才有可能形成一个完整的印象。对于彦涵油画的结论不应该仅仅是画册的浏览，而应该是在深层次的分析，品味，和领悟之后的结局。那独特的“抽象几何”造型，那来自心理上的暗示，都将透过激情纷飞的表象留给我们永久的启迪。

历史告诉我们，巴勃罗·毕加索不仅是一个划时代的油画家，同时也是版画家和雕塑家，甚至还是陶艺家。诺安·米罗也是这样，在作为油画家的同时，也从事雕塑的创作。埃德加·德加不仅获得油画上的巨大成就，同时也是粉画和雕塑上的大师。如此的例子很多，我们由此可以发现一种奇怪的现象：凡属世界级的艺术大师往往具有多方面的才能，这不仅仅是依靠他们的广泛兴趣，更为重要的是，他们表现出了一种不同于常人的，存在于方方面面的独特创造力。所有的这一切都印证了“融会贯通”的理论。而彦涵的油画也正是如此。

彦涵艺术的发展具有明确的阶段性和前后的承袭关系。他早年在杭州国立艺专学习时就已经掌握了油画表现的技能，并且接受了西方现代艺术观念的启蒙。抗战爆发以后，他在国家危亡的时刻奔赴了延安。当时，由于太行山前线的环境艰苦和物质匮乏，更重要的是为适应战争的需要，彦涵毅然放弃了油画，而转向木刻的创作。在“血与火”的战斗生涯中，彦涵一手拿枪，一手拿刻刀，并以战士和画家的双重身份开始了他的战斗生涯。彦涵先后创作了中国美术史上具有经典意义的木刻作品：《当敌人搜山的时候》《不

让敌人抢走粮草》《狼牙山五壮士》等，这些作品已经成为了反映第二次世界大战，远东战场的组成部分。随着时间的推移，它们的历史价值将更加显现出来。

而彦涵的另一些经典作品如《新门画》《豆选》《诉苦》《老羊倌》，以及后来创作的许多现代版画作品，如：《春潮》《向大海握手》《框架里的苹果》《宇宙光华》等，都已经为世界许多重要的博物馆所收藏，并成为他各个时期的代表作品。彦涵从80年代初开始，又重新拣起了由于57年被打成“右派”而中断了油画的创作。随着精神领域的拓展，他的油画呈现出一种“质”的飞越。尤其是越到后期，他油画的理念就越加现代。那种揭示出彦涵内心冲动和不断更新的艺术观念，将会把我们带进一个自由的艺术王国。

彦涵的经历充满了传奇。它那曲折、坎坷的生活体验，不可能不在他各个时期的作品中反映出来。在彦涵漫长的创作生涯中，他的艺术经历了“朴素主义”时期，“写实主义”时期，“黑色”时期，“浪漫主义”时期，和“几何抽象”时期。1949年建国以后，彦涵积淀在内心的，由巨大历史变革和波澜壮阔的战斗生活所激发出来的冲动，开始在他的油画中出现。短短的几年时间里，彦涵集中地创作了一批重大主题的油画作品。其中具有代表性的是：《豆选》：《八路军东渡黄河》《窑洞战》《以水带兵》《把胜利的旗帜插在祖国最高峰》等大型油画。这些主题性的大型油画反映出彦涵浪漫主义的艺术气质，以及对重大题材的驾驭能力。但是不久之后，突如其来的“反右”运动打断了他油画的发展，灾难落到了彦涵的头上。1957年他被打成了“右派”分子，这一停顿就是21年的时间。虽然在那些屈辱的日子里，他的“油画梦”难于实现。但是他依然顽强地用画笔和刻刀与命运抗争，他在当时被称为是“被打得趴在地上战斗的战士”。1979年以后，彦涵的冤案得到了平反。他的艺术从笊

罩着黑暗的精神世界中挣脱了出来,从此走向了绚丽的彩色世界。这就是他重启油画的重要原因。在新的时期,彦涵的油画逐渐开始脱离了“写实主义”的路线。坎坷和磨难的人生经历造就了他“叛逆”的坚韧个性,彦涵用独特的,抽象的艺术视角把绘画提升到了新的境界。这种“质”的剧烈转变,打开了他通向“抽象艺术”的大门,在他性格中隐藏的“几何”意识被突然地唤醒了。

在此之后,纵观彦涵长达20年的油画创作,我们特别能体验出一种充满人性的震撼力量。彦涵的油画无论是从作品的数量上,还是从作品的质量上都体现出了高超的技艺。它那种强大的视觉冲击力,和扭曲挺立的艺术形象都与他的个性相一致。除此之外,我们还从他大量的“几何抽象”的作品里发现了新艺术观念。彦涵的油画似乎与他的年龄出现了“反向”的运动,愈到后期,他的作品则愈发年轻,这甚至使那些最激进的青年画家都感到震惊。1996年彦涵在中国美术馆举办了“彦涵从艺60周年画展”,他的作品着重分为了两个部分。一个是解放区的“朴素主义”时期,另一个是现代部分。在展览会上,一位来自美国宾夕法尼亚大学心理学系的理查德·莫洛教授,极为惊奇地说道:“他(指彦涵)前后两个时期的作品截然不同,问题的所在是这两部分都非常好。这非常值得从心理学的角度去认真研究”。

需要指出的是,当我们把目光的焦点集中在彦涵油画风格的变化上时,不能忽略了这些作品背后所包含的深刻寓意。在大多数人的眼里,抽象艺术似乎是一种纯粹视觉的“游戏”。这对于那些不成熟的青年画家也许是这样,但是在经历了昔日磨难之后,而彻悟了人生的彦涵来讲就不是这样。一个有着强烈社会责任感的艺术家是不可能不在其任何形式的作品里表现出对现实和人生的关注。这也是彦涵与西方抽象艺术家的最大区别。因此来讲彦涵的油画所完成的不仅仅是

形式的变革,而更重要的是他的人生观和艺术观的演变,这可以从他油画的作品里清晰地看到。2004年,彦涵创作了油画《曲柱》,我们可以从中看到一种在高压中崛起的形象。2005年他又创作了油画《曲立》,这是他个人在逆境中崛起的写照。他的油画《幻象》是一种“横眉冷对千夫指”的生活态度。而他的油画《崩塌的墙壁》则表达出民主力量对保守势力的冲击。再看他的油画《新月》表现出对束缚力量的挣脱和对自由的向往。也正是因为这些作品里包含了强烈的“现实主义”性质,才使之具有永久的生命力。

我们特别需要提出的是彦涵在艺术形式上的贡献。他从现实中提炼出来的“形象标记”和“架构形态”组成了他自身的艺术“密码”。这是一个不同于常人的,大艺术家的重要标志,也是彦涵在美学上耀人眼目的显现。事实上能够在历史上真正站立住,并且值得去研究的艺术家并不多见。对这类人物的评判必须是全方位的,其标准是:一个伟大的艺术家,其作品必须与时代相结合,必须在重大的历史变革中与人民同呼吸共命运,他的作品必须反映出真实的社会冲突和矛盾。而彦涵正是这其中一人。

我们研究彦涵的油画之所以重要,就在于他的作品中所包含了上述的思想性和美学价值。彦涵在2005年出版了自己的艺术专著《彦涵艺术随感手书集》,这是他用了近20年的时间写成的,其中记录了他对艺术内涵的深刻分析、对精神现象的解读,和人性的感悟。这是他自身美学体系建立的体现,也是对中国现代美术史的重要贡献。

The Shock Power of Yan Han's Oil Painting

● Jun Li

It is undoubtedly correct for the public to regard Yan Han as one of the most fruitful and best-known Chinese contemporary printmakers with most typical spirit of the age, but this is not what Yan Han is all about, because the talent of an art master is never limited to only one kind of painting. As far as Yan Han is concerned, he is more of a master of "plastic arts" than a mere printmaker. As a result, the research of Yan Han's oil paintings must be based on the understanding from his more and deeper spiritual levels. Only so can we gain a complete picture of him. Our conclusion about him should not be drawn just by browsing his painting albums, but through deeper analysis, taste and comprehension. All the enthusiastic representations in the form of "abstract geometric shape" and mental allusion inspire us to think.

We know from the history that Pablo Picasso is not only an epoch-making oil painter, but also a printmaker, a sculptor and even a potter, so is Lion Milo. He is an oil painter, works at the creation of sculpture. Edgar Degas not only gets tremendous achievements on the oil painting, but also is a master of powder painting and sculpture. These are so many examples of this kind, from which we can discover a strange kind of phenomenon: World-class art masters are usually versatile. They not only have extensive interests, but more importantly, they have a special kind of creative power, which is absent in other ordinary people but ubiquitous in them. All of them share one thing in common: "integration." Yan Han's oil painting is just a good reflection of integration.

The artistic development of Yan Han can be divided into distinctive stages, each of which inherits its predecessor. In his early years he studied in Hangzhou National Art Academy, he had already mastered the expressional skills of oil paintings. He was enlightened by western modern art. After the outbreak of Anti-Japanese War, he left for Yan'an at the moment of national crisis. Soon he gave up oil painting and picked up woodcarving. This is partly because of the hard environment and material shortage in the area of Taihang Mountain, but a more important reason is that the situation of the war required him to do so. In the years of "blood and fire," Yan Han, with a gun in one hand and a cutter in the other, began

his fight career as both a soldier and a painter. During this period Yan Han created many classic woodcarvings in Chinese art history, such as *When the Enemy Searches the Mountain*, *Do Not Let the Enemy Rob Our Grains*, *Five Brave Men on Langya Mountain*, etc. These works have already become a reflection of the Far East battlefield of World War II. As time goes by, the historic value of such works will become more significant.

In addition, Yan Han's other classic works, such as *New Door*, *Choosing Beans*, *Complaints*, *Old Shepherds*, and many other modern prints, such as *Spring Tide*, *Shake Hands Toward the Ocean*, *Apple in the frame*, the *Cosmetic Glory*, etc., have been collected by many important museums in the world, and now they have become his representative works of each period. Since the early 80s, Yan Han has restarted to work at oil painting, which he gave up in 1957 because he was labeled as a "rightist." With the expansion of spiritual connotation, his oil painting began to show a "qualitative" leapfrogging. Modern elements are particularly obvious in his works of late period. Yan Han's works, which contain his inner impulse and pursuit for new things, will bring us to an art kingdom of freedom.

The career of Yan Han was full of legends. His zigzag life experience inevitably was reflected in his works of each period. In his long career of creation, Yan Han's art experienced "simplism" period, "realism" period, "black" period, "romanticism" period and "geometric abstract" period. In 1949, after the founding of new China, the impulse that Yan Han accumulated in his deep heart was inspired by historical upheavals and surging combat life started to appear in his oil paintings. In several years, Yan Han created a lot of oil paintings with important themes, among which are *Choosing of Beans*, *The 8th Route Army Crossing Yellow River toward East*, *Cave Battle*, *Flooding as Military Tactics*, *Put the Victorious Flag on the Peak of Homeland* and other large-scale oil paintings. These thematic and large-scale oil paintings reflected Yan Han's romantic art qualities and the ability to control important topics. But soon after, the sudden and unexpected "anti-rightism" movement interrupted the development of his oil painting and a disaster fell on him. He was labeled as a "rightist" in 1957 and in the

next 21 years, he had to stop his work as a painter. Although in those humiliating days, his "oil painting dream" was difficult to realize, he still insisted on fighting against the fate with his paintbrush and engraving knife. That's why he was called at that time as "a fighter who keeps fighting even when he was knocked flat on his back." After 1979, Yan Han's wrong was righted. His art flounced out of the dark spiritual world and entered a colorful world. This was an important reason why he restarted his oil painting. In the new period, the oil painting of Yan Han began to be away from the route of "realism." The frustration and hardship endowed him with a "rebellious" and resilient personality. Yan Han promoted the paintings to a new state from his special and abstract art angle of view. The tremendous "quantitative" change opened the door to the "abstract art," and the "geometric" consciousness hidden in his personality was suddenly awakened.

If we see his oil creation which he has carried out for nearly 20 years since then, we can perceive a strong power full of humanity. His oil painting shows his fantastic artistic feats in both quantity and quality. The strong visual impact and the twisted but erect artistic form are just an epitome of his personality. Besides, we have found new artistic concept from his enormous abstract works. The style of his painting goes in a "reverse" direction to his age. The older he is, the younger his painting looks. And even the most radical young artists are shocked by this. In 1996 he held his art exhibition in celebrity of the 60th year of his painting career in China Art Gallery. His works can be divided into two parts. One is the "simplism" period in the liberation area, the other is the modern part. On the exhibition, Professor Richard Moore of the Department of Psychology of the University of Pennsylvania said excitedly, "There is a considerable difference between the two periods. The key point is that the two are both pretty excellent. It is worth studying from the perspective of psychology."

It should be pointed out that when we focus on the change of Yan Han's oil paintings, we cannot ignore the deep meaning behind these works. For most people, especially those immature artists, abstract art is a pure

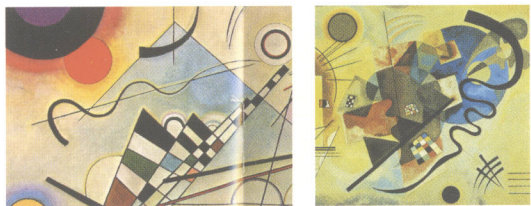
visual "game," but it is not the case for Yan Han, a man who has experienced hardships and seen the true meaning of life. An artist with strong social responsibility must reflect his concern for reality and life in any form of his works. It is this opinion that makes Yan Han different from most western abstract artists. So the oil painting of Yan Han embodies not only the reform in form but also the evolution in his life and art perspective, which we can see clearly from his works. In 2004 he finished the oil painting *Tortured Column*, from which we can see a standing image under high pressure. His oil painting *Illusion* represents his attitude towards life: "Fierce-browed, I defy the ten thousand pointing fingers." His oil painting *Collapsing Wall* shows an impact of the democratic power on the conservative force. His oil painting *Crescent* shows an escape from the control and a desire for freedom. All these works contain strong realistic spirit, which endows the works with an everlasting life.

We should specially mention Yan Han's contribution to the art form. He abstracts "image sign" and "structural modality" to make up his own artistic "code." This is an unusual and important sign to the great artist, and also a manifestation of Yan Han's splendid beauty theory. In fact, there are not too many artists who can stand out and be worth studying in history. We should make a complete evaluation to these people. As for a great artist, the criteria is, his works must go in hand in hand with the reality, and must be with people in the great historic reform. His works should reflect the true social conflicts. Yan Han is a person up to such criteria.

The reason why we should make a study of Yan Han's oil painting lies in the thought and aesthetic value in his works. In 2005 he published an artistic book, named *The Mediation of Yan Han's Art*, which took him nearly 20 years. The book recorded his in-deep analysis of art, the mediation of the spiritual phenomenon, and life. It shows his aesthetic system as well as his great contribution to the Chinese modern art history.

解读彦涵抽象绘画中的密码

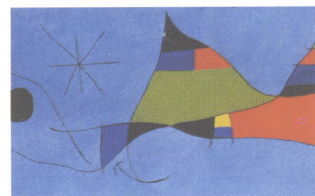
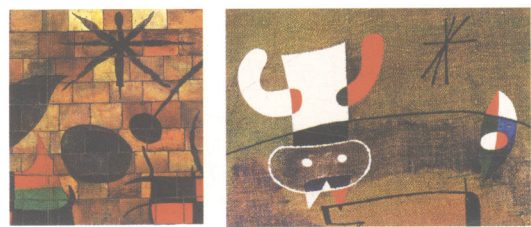
● 君 理



“抽象主义”的康定斯基首次将形象“乐符化”，其中具有代表性的“符号”就是普遍存在于他作品中的“游蛇标记”。



“野兽主义”的马蒂斯在绘画和剪纸中大量采用“叶状”形象，使其习惯性的审美取向逐渐向“标记”的方向演变。



“超现实主义”的米罗在其作品里大量存在着“星形符号”和“井字形标记”。这是他艺术行为中的遗传“密码”。

在现代艺术中存在着一种有趣的现象。当我们仔细研究世界上的许多顶级画家时，往往会在他们的作品里发现一种极易被忽略的事情，那就是在每个人的作品里都暗藏着只属于他们自己的“印记”，这就是艺术中的遗传“密码”。这种已被形象化了的“符号”几乎贯穿于他们成熟期的整个作品之中。如诺安·米罗的“超现实主义”绘画中就存在着“星形”符号，马蒂斯的“野兽主义”绘画中存在着“叶片”符号，康定斯基的“抽象绘画”中存在着“游蛇”符号，以及波洛克“行动主义”绘画中的“点线”符号，毕加索“立体主义”绘画中的“牛头”符号等等。我们不能肯定这些反复出现的相同“印记”都是出于作者的刻意，但至少有一点是肯定的，那就是这些特定的“符号”犹如一种顽固的“基因”印记，在他们作品里不断地重复着，彦涵的作品也正是具有这一特征。

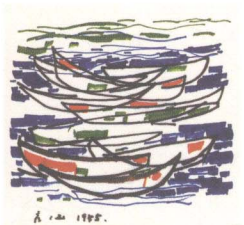
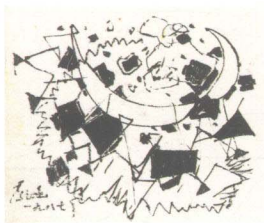
那么，这种个人所持有的“符号”究竟意味着什么？又为什么总是在他们的作品里反复出现？作最一般的解释可能是：“这些‘符号’代表着某些个人的风格，或者是某一画家自己的审美取向”。事实上，这样解释可能过于简单。如果将彦涵的抽象绘画用发展的眼光进行仔细审视的话，就会发现他的“形象标记”有一个完整的发展过程，而且远比想象的要复杂得多。那些看似简单的“符号”，实际上并非是在一夜间突然出来的，而是彦涵在长期的艺术实践中逐步演变出来的，这种精粹的提炼甚至超出了一般人的想象。当艺术形象高度概括，到了抽象化的顶点时，它们就已经脱去了所有具象的外衣，剩下只有概念性的“符号”了。这就如同音乐中的基调，我们在这里称它们为“形象标记”。一个艺术家能够创造出自己的“形象标记”，绝非是一件容易的事情。在某种意义上可以这样说：“形象标记”是个人艺术修养的最高结晶，这样的作为也只是那些具有世界级的艺术家才能够具备。

“形象符号”的形成的确有一个曲折的演变

过程，它除了源自艺术个人的气质和审美取向外，更重要的是来自艺术实践中的“概念性”提炼。这种提炼不同于传统意义上的“概括”，它不仅是具象的高度简化，而是一个“理念”上的抽象过程，甚至可以说只是一种纯粹归类的“符号化”。简单的“符号”中包含着作者的好恶、理想和人生价值，甚至还包含某些复杂的心理暗示。从经验学的角度出发，当一个伟大的画家走向他艺术的巅峰期时，这种个人的特殊的“标记”就会在不经意中显现出来。随着他艺术修养的越发高深，这种“形象标记”就会变得愈发简洁。事实上这种“形象标记”所释放的信息就是他自己的心理结构。那么彦涵的“形象标记”又到底是什么呢？它又是如何产生的呢？我们将试着从他的经历中寻找答案。

彦涵“形象标记”的出现，介乎于“浪漫主义”时期向“几何抽象”时期转型之间。也许这种“抽象化”的过程迫使得他必须用更为简洁的语言来概括复杂的内容，尤其是包含其中的心理因素。于是就产生了一种将具体形象“概念化”的过程，这就是彦涵在抽象画中走向“符号”的第一步。我们可以通过以上“时期”的转型过程，清晰地看到这一演变。

彦涵的“形象符号”并非是凭空捏造出来的，而是有着深厚的生活基础。我们可以从他大量的写生和草图中找到这一线索，由此证明它们与生活之间的密切关系。彦涵的“形象标记”分为两大类型，一是“符号”类型，其二是“架构”类型。这两种形象虽然同属抽象化了的“概念印记”，但是其功能和表现方式却有显著的不同。彦涵的“形象符号”分为“月牙标记”、“三角标记”、“眼睛标记”三种形态，而“架构形态”又分为“框格架构”、“板块架构”、“缠绕架构”、“扭曲架构”、“放射架构”等五种形态。如果将这两者进行比较的话，“符号标记”相当于绘画中的单体形象，具有局部行为的特征。而“架构形态”则在具备独立形象的同时，则又能统领全局，它



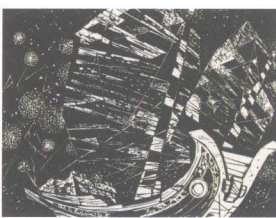
从彦涵下意识的大量草图中,呈现出各种不同的“月牙”形态。这反映同他内心世界中的“张力”和“韧性”,一种来自顺应性的快感将彦涵心灵中的压抑宣泄的淋漓尽致。



舟山渔船(速写) 1975年



舟山渔船(速写) 1975年



灯火渔船(木刻) 1980年

从70年代中期开始,彦涵在写生中就有意识地将船体的造型朝“月牙化”的方向发展。这就为他以后形成真正意义上的“月牙标记”打下了生活的基础。

具备一定的构图功能。但无论是“符号”还是“架构”,它们都是绘画中的主体形象,这是与具象绘画的最大区别。在某种情况下彦涵的“符号”与“架构”时常交替转换,并且相互契合,由此衍生出千变万化的艺术形象。

值得注意的是,事情还并非到此为止。如果只是将固定的“符号”与“架构”进行简单的拼接,那么彦涵的艺术将会死亡。事实上这种变化远比想象的复杂得多。彦涵的“形象标记”存在着极大的变异,他时常沿着“意识流”的方向发展,在不可捉摸的偶然因素诱导下形成千奇百怪的画面。其中最重要的是:在这些作品中还包含着深刻的思想意识。彦涵几乎所有的“形象标记”都是与几何结构相结合,“几何抽象”成为彦涵抽象绘画的基本形式。长期以来中国的理论体系受到“唯物论”的过多影响,几乎完全忽略了心理学上的因素,这是美学研究中的重大失误。研究彦涵抽象艺术的行为方式,研究他的形象“标记”,就必须挖掘着这种心理上的潜能,去寻找那些来自性格本源上的暗示。彦涵的“形象标记”就是他抽象绘画中的“密码”,也可以称之为彦涵抽象艺术中的“DNA”。

月牙标记

在彦涵的三种“符号标记”中,最具典型意义是他的“月牙标记”。相对来讲,用“月牙”来称谓这种“标记”,对于彦涵来讲比较笼统。事实上“月牙标记”包含着多种含义。首先在彦涵的朦胧意识中出现的“月牙标记”是从他的草图中显现出来的。从心理学的角度出发,草图应该是一种最能显示“潜意识”的行为方式。它往往在不经意中流露出某种真实的东西,这种东西反映出的是作者的感情特征和心理结构。那些追求“快感”的顺应性线条时常遵循着个性的轨迹发展,完全可以在非理性的情况下折射出心灵的本质,这样的体验几乎是每一个画家的都曾经经历过的。

尽管某些人在作画的过程中曾经经历过以

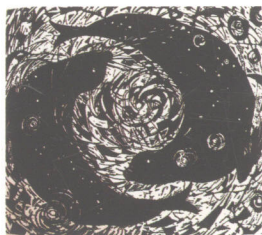
上的体验,但是并没有形成一种“模式”。彦涵能够固执地将一种“符号”反复地重复,就不能被仅仅看作是一种偶然了。它必然与某种更为深刻的“情感因素”联系在了一起。尤其是彦涵的“月牙标记”,在呈现出千姿百态的形象时就更证明了它们并非处于起始阶段,而是一种成熟的表现。形成固定的“观念”使得彦涵的表现力进入了自由的王国。在许多西方绘画大师的作品里,概念化的“符号标记”印证了彦涵“月牙标记”的存在。

彦涵的“月牙标记”作为一种“符号”存在,时常能反映出作者的个性特征。那是一种来自心理上的暗示,因而使他的许多作品带有了强烈的象征意味,这正是它们的艺术魅力之所在。“灵感来自于苦难”这是彦涵的一句名言,只有了解彦涵的苦难经历,才能够深刻地理解他的“月牙标记”。

从形式法则的角度出发,任何的心理轨迹都如同个人的笔迹一样,最终都会在他的作品中反映出来。彦涵“月牙标记”集中地反映出了一种坚韧的弹性,这恰恰与他的经历相吻合。就“月牙”造型本身来讲,它是一种弯曲的“弓”形结构,因而具有明显的张力和弹性。就彦涵的经历来讲,在“月牙标记”里所包含的就是他永不屈服的精神。在经历了大半生的坎坷之后,彦涵在他的作品里能够用最为简洁的“符号”来进行概括,这是何等杰出。在某种意义上讲“月牙标记”的出现绝非是一般人所能为之,它代表着一个画家已经进入到了艺术的最高境界。

从历史上来看,彦涵形成“月牙标记”有着深刻的渊源。从童年时代算起,他就对大海就有着一一种特殊的情结。还是在少年时期时,每当他看到渔船在大海上扬帆远航时,就激动不已。正因为如此,帆船成为他心目中勇气和自由的象征,并且逐渐在他的内心打上了烙印。

彦涵集中对船的描绘始于他最痛苦和最压抑的“黑色调时期”。采用木刻和国画等多种方



海豹(木刻) 1982年



行行者(木刻) 1982年

“月牙化”并非完全来自渔船,版画《海豹》和《行行者》就是这种“形态”的变异。从以上的作品中反映出来的是,彦涵的“月牙标记”已经具备了心理上的概括意义。



渔船之一(彩墨画) 1987年



船(彩墨画) 1988年

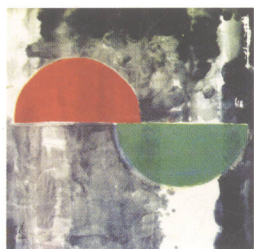


渔人梦(彩墨画) 1987年



小渔船(彩墨画) 1990年

从80年代开始,彦涵创作的渔船全面走向“几何化”,这种刻意行为使得“月牙化”与彻底的“月牙标记”仅差了一步。



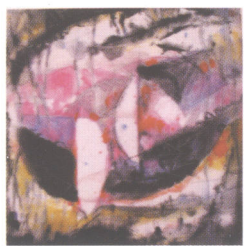
无题(彩墨画) 1988年



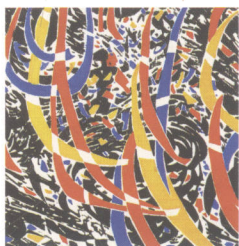
无题(彩墨画) 1988年



飞飞(套色版画) 1991年



无题(彩墨画) 1992年



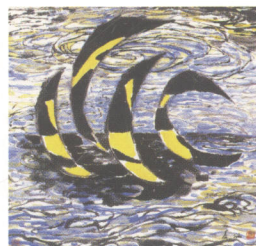
节日(套色版画) 1994年



空间幻象(油画) 1998年



月缺(油画) 1999年



跳跃(油画) 2000年



射光(油画) 2001年

式进行反复表现,说明“船”已经成为了他在逆境中的“希望”。彦涵将船与弓形结合在一起的方式最早是从他的写生中开始的。我们可以从1975年他在舟山群岛的写生中看到这种对“船”的夸张。正是这种“刻意”的行为反映出了彦涵主观意识的参与,并且证明了它是造成渔船“月牙化”的根本原因。随着时间的推移,作品进一步深化。我们在他之后的版画中同样看到了这种现象,“月牙化”的趋势十分明显。1980年彦涵创作了木刻《灯火渔船》,“月牙化”的倾向变得更为强劲。虽然其间他还有多方面的探索,但实际上彦涵“月牙化”的艺术行为却从未停止过。从接下去的1987年,他创作了彩墨画《渔船》《渔人梦》《渔船之一》和1990年的《小渔船》,似乎这种“月牙化”的趋势已经定型,事实上它们与彻底抽象的“月牙标记”仅差了一步。

值得注意的是“月牙化”的倾向并非只限于渔船,作为一种概念性的符号,它还存在于其他的内容中。彦涵1982年创作的《海豹》和《行行者》就是“月牙化”的另一种类型。摆脱“渔船”的意义在于证明了“月牙化”走向“标记”的意识已经存在。在正式作品中,彻底抽象化的“月牙标记”起始于1988年的彩墨画《无题》,红绿两个半圆的交替和衔接,说明彦涵两极意识的建立。“月牙”不仅完全的“符号”化,而且带有主观上的“理性”意味。接下去的时日里,带有“月牙标记”的作品又如潮水般地在彦涵

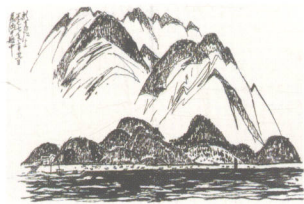
的作品中涌现出来。不仅是彩墨画,而是在油画和版画中“月牙标记”也似乎全面铺开。它的出现并非始终坚守着单一形象,而是由多种形态的变异和重叠组合,由此反映出彦涵对“月牙标记”的纯熟驾驭能力。彦涵如果没有对“月牙标记”深入灵魂的认知,这样的处理是不能想象的。

在当今的世界上,对于现代艺术用比较简约的概括来讲就是:“力量的艺术”。我们在观察彦涵这些带有“月牙标记”的作品时,无论是油画《跳跃》,《穿越时空》,还是版画《飞飞》和《节日》,抑或是彩墨画《无题》,我们所能感受到的并非来自标题上的提示,而是直观感受到的“惊奇”和视觉冲击力。这就是为什么彦涵在许多抽象作品的命名上选择了“无题”。这种来自心理上的冲击使得我们发现了彦涵抽象艺术所具有的特殊美感,这也是研究彦涵抽象艺术时必须牢记的一条原则。

作为彦涵的“月牙标记”,集中地代表了他个性中的一个方面,因而也是无法模仿的。是生活太多的苦难造就了他坚韧性格,而这一切都以“标记”的形式拷贝进了他的血液。这样才可以解释他画面中那些反复出现的、不可抑制的“月牙”形象了。了解彦涵的人生经历,才能更深刻的认识他的“月牙标记”。

三角标记

“三角标记”是彦涵“符号标记”中最具“意志力”特征的“符号”,如果说“月牙标记”来自他少年时代的憧憬和希望,那么对于“三角标



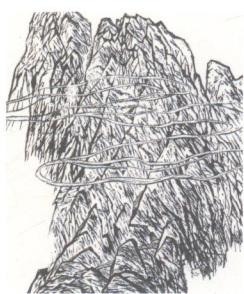
新安江上(速写) 1977年



雁荡山(速写) 1977年



赣南山村(速写) 1977年

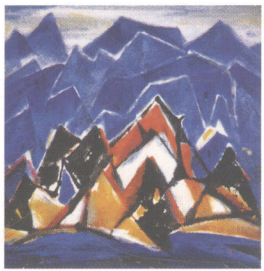


回忆十八盘(木刻) 1977年

彦涵于2002年以回忆的形式创作了线性结构的木刻《回忆十八盘》，其中包含着明显的“三角意识”，由此证明了彦涵与太行山之间的“情感”联系。



天山(彩墨画) 1981年



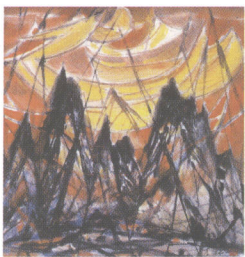
彩色的小山(彩墨画) 90年代初



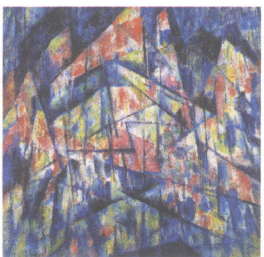
红色的小山(彩墨画) 90年代初



蓝色的小山(彩墨画) 90年代初



东升紫气(彩墨画) 2000年



春山(油画) 2000年

彦涵从80年代末开始，“三角化”的倾向越发明显。在某种意义上它们已经带有了“设计”的成分，并逐渐向“三角”的概念化演变。

记”究其根源而讲，则是“坚毅”性格的反映。也可以这样说：它们是由“鲜血和烈火”所锻造出来的。从1939年开始，彦涵在太行山经历了四年的“反扫荡”生活。在数次惨烈的扫荡和突围中，他的战友们在与日军的搏斗中跳崖牺牲。结合他在此间创作的木刻连环画《狼牙山五壮士》就可以看出，他已经将“山”的形象与民族气节联系在了一起。怀有这样凝重的心态，就必然促使他在“山”的形象上更多地融入了主观的因素。其中与众不同的，也是最为重要的特征是，在他主观意识中将“山”的形象“几何化”。彦涵的这种“几何化”实际上就是“三角化”，其倾向十分单纯，他将千变万化的山岳归纳为了一种“三角”形态，因而就使它具有概括的意义。造成这种的极端化与他个人对于“山”的理解有着密切的关系。从绘画的形式法则上讲，“三角”造型具有一个宽大而稳固的底边，它由两侧向上夹击推举起直到顶峰，这样就会在视觉和心理上造成坚强和不可动摇的感应。恰恰正因为这样，它就与彦涵内心中的“英雄主义”意识取得了一致。

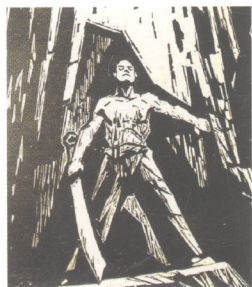
在实际的操作过程中，彦涵对“山”的描述依然存在着一个从具象到抽象的演变过程。由于他心理上存在着“惨烈”的印记，所以在对“山”的表现上就不可能不把它们“概念化”，因而这种“三角标记”的出现也就成为自然。当我们翻开彦涵的《写生集》时，就能轻易地从他原始的写生中明显地感受到的“三角化”的存在。“文革”以后，从1977年开始彦涵游历了全国，他在各地对“山”的写生中已经时常透露出了“三角化”的倾向。2002年彦涵创作了回忆太行山的木刻《回忆十八盘》，在作品里他以单纯的线条对太行山进行回忆式的描绘，其中显露出来的“三角”结构更进一步证实了彦涵经历了反扫荡之后的感受。

从20世纪80年代开始，彦涵正式将“三角形态”引入了他彩墨画的创作之中。如果说前期的速写反映的只是一种主观意识中的“三角”倾

向，那么在彩墨画中“三角化”的形式演变就更为明确。我们从彦涵20世纪80年代以后创作了一大批彩墨画中就已经无可置疑地看到这种“三角形态”的存在。从20世纪90年代初开始，在彦涵又一批创作的油画里我们清晰地看到这种“三角形态”的进一步提升。综合上述，首先在彩墨画中出现的是1981年创作的《天山》和随之其后，于1988年创作的《黑茶山》。90年代初彦涵又创作了《玉山出天》《蓝色小山》《彩色小山》等彩墨画。这些作品在“山”的变形上，其“三角”形态不仅变得十分成熟，并且逐渐走向定形化。一种特有的审美观念最终使其成为彦涵的一种模式——“三角标记”。

在“三角标记”的来源上，当我们过度地关注“山”的来源时，往往忽略了其他方面的因素。值得注意的是，彦涵的“三角标记”并非仅局限于“山”的演变，它还有其他的来源。早在1978年，彦涵在创作的木刻《牺牲颂》中，就已经将人物的形象“三角化”了。我们虽不能肯定这样处理存在着“刻意”性，但是“英雄主义”的气质与“山”的精神合为一体，却是与彦涵一贯坚持的“象征主义”手法相合拍。《牺牲颂》的创作直接取材于彦涵的亲身经历，一个在反扫荡中与日寇搏斗，而背靠山崖站立牺牲的民兵使他终身难忘。因此这种壮烈的形象成为彦涵在几何抽象时期的“形象代码”。这种从现实中来的“三角标记”，其根基之深厚是不言而喻的。“三角标记”与“人”之间的象征关系，使彦涵创作思想上的“人性”得到再次被证明。作为“几何化”演变的代表，1982年彦涵创作了木刻《向大海握手》，其“人”的造型极为简洁，“三角化”的倾向也更加明确。事实上这样的处理与完全意义上的“几何三角”只相差了一步。

其他与“三角化”相关的类型还包括1987年彦涵画的速写《艾菲尔铁塔》，草图《羽翼人》，彩墨画《白鸽》，这些作品都显露出强烈主观意识。当时间推移到2000年时，彦涵新创作的彩



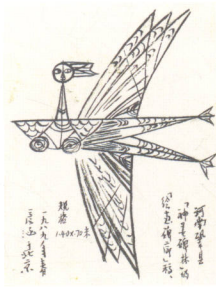
牺牲颂(木刻) 1978年



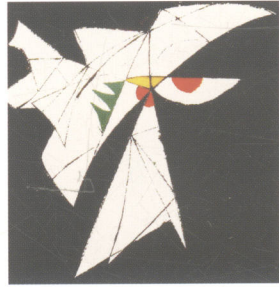
向大海握手(木刻) 1982年



艾菲尔铁塔(速写) 1987年



羽翼人(草图) 1989年

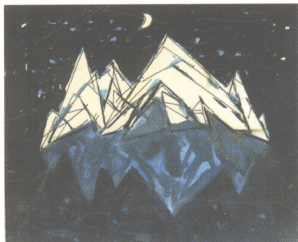
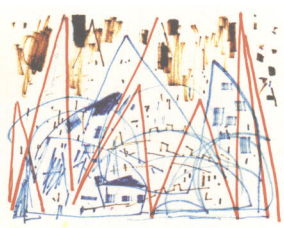
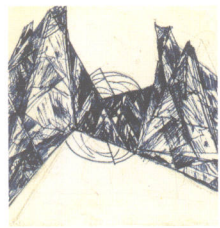


白鸽(彩墨画) 1988年



船(彩墨画) 2000年

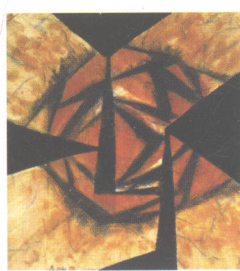
当我们过度地关注“山”是“三角化”的来源时，往往忽略了其他方面的因素。事实上多种事物的“三角化”证明了彦涵“三角意识”的建立。这将为最终形成的“三角标记”打下了坚实的基础。



彦涵的草图特别能够折射出他内心的心理活动，通过以上数幅草图的列举，可以看出彦涵果敢和率直的性格。来自共同心理的暗示，将彦涵引导向“标记”化的方向发展。



无题(彩墨画) 1988年



风翅(彩墨画) 90年代初

墨画《船》中，我们看到船帆的处理上已经成为了“几何”意义上的三角了。这种大胆的改造说明了彦涵已经开始了从“三角化”向“几何三角”的转变，他终于跨越了最后的心理上障碍。

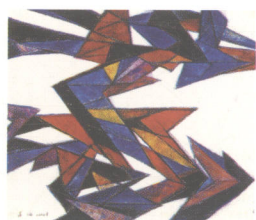
“三角标记”是一种纯粹抽象的“符号”，尽管上述列举的作品中“三角化”已经相当成熟，但是它们与具象的瓜葛仍然不能剪断。如果不能使其彻底地转化，就不可能在艺术上获得完全的解放。这一点非常重要，因为“三角形态”与“三角标记”毕竟存在着本质的不同。讲到这两者之间的区别，最重要的是“三角形态”是一种模拟形象，而“三角标记”却是一种概念化了的“符号”。这种“概念”的法则也适用于其他的“形象标记”。简单来讲“三角标记”是抽象概括的思想(并非确指某一具体生活现象)，是“符号”化了的主题意识，同时也是视觉上的形象主体。那么，向“三角标记”的彻底转换又是怎样完成的呢？虽然我们前面看到了“三角化”的渐进过程，但是它们仍未脱离对具象的依赖，因此它们还不能算是真正意义上的“符号”。而创造出真正的“三角标记”对于彦涵来讲犹如“惊险的一跳”，当“三角”完全脱离了具象而独立存在时候，它们就已经失去了解读的重要依附手段——“模拟”，剩下的只有依靠更深层面上的精神感受去完成。因此，那种仅仅依靠视觉上的情感引导就能揭示出作者深邃的思想，所需要的是高超的表现手段和精深的艺术修养。为了更深切的了解彦涵“三角标记”的突变过程，我们仍然有必要回到他的草图中去寻找心理上的答案。的确，在

彦涵的随笔中存在着强烈的“心理暗示”。如果对彦涵在不同时间段上的草图进行观察，就会发现他“用笔”过程中的“强直”特征。那是一种宁折不弯的个性，这正好与他在太行山的经历相吻合。不同的个性心理，必然会造成草图上的轨迹不同。这样的解释道明了彦涵选择“笔直”线条的心态。他在“果敢直前”和“不撞南墙不回头”的气质激发下创造出了这种“往复折返”的冲击力，与此同时也折射出了一个战士的素质，这就是彦涵“三角标记”的性格基础。在具体的表现上，彦涵“笔直”的线条在折返中形成了多重的交叉，最终将它们闭合成了一个三边的、带有角度的空间。虽然同样的“闭合”也发生在双曲线的、弹性的“月牙标记”中，但是“三角标记”却是一种硬性的“闭合”，它具有更为稳固的基础和更为坚硬的视觉冲击力。甚至在彦涵看来，这种“三角”符号不仅具有美学上的意义，还是一种构成宇宙的基本要素。作为一种美学观念，彦涵在他的艺术行为中把“三角标记”固定了下来。此刻，如果有人仍然固执地认为这样的解释过于牵强，那么最直接的证据毕竟还是存在的。彦涵于2002年创作了油画“三角形态”，就是一个最为纯粹的“三角”形象。在茫茫的宇宙中它支撑着这个世界，这就是彦涵内心的精神力量。至此，彦涵完成了从“三角形态”向“三角标记”的跨越。

从20世纪80年代末起，彦涵全面进入了他的“几何抽象”时期。“三角标记”开始大量从他不同材质的作品中涌现出来。从彩墨画到油



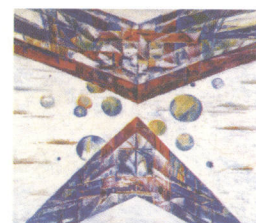
大雁(油画) 1998年



飞来飞去(油画) 1998年



向前(油画) 2002年



上下迎合(油画) 2002年



三角形(油画) 2002年

在油画《三角形》中，“三角标记”的意识在这幅作品中得到了彻底的证明。

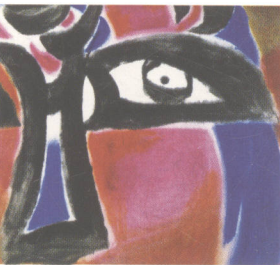


透明的窗户(套色版画) 1986年



眼睛(《冯雪峰诗集》插图) 1983年

彦涵将眼睛比作心灵的窗户，这种关系在彦涵的套色版画《透明的窗户》中表现得十分明确，在眼睛形成“标记”的过程中，它们显然带有强烈的现实意义。



生气的小姑娘(彩墨画) 1992年



远瞩(油画) 1999年

从上面列举的作品中我们可以轻易地看到彦涵对眼睛的夸张，如此强调“眼睛”说明彦涵存在着主观上的意识。

画，再到版画，这种“符号标记”几乎随处可见。作为纯粹意义上“三角标记”与以往相比，已经完全从具象的躯壳中摆脱了出来，它们不再受到束缚而走入了自由王国。“三角标记”作为一种提纯的视觉形象，又时常表现出“多态性”。其中最具有代表性的作品是1998年彦涵创作的油画《飞来飞去》，画面以“三角”的多重组合和不同方向的牵扯，造成力量的动态均衡。由此传达出一种“聚合离散”，以及多重视角的思想。彦涵于2002年又创作了油画《上下迎合》，此画者重于“感觉”和“联想”的价值。画面简洁而富于力度，其中的“三角标记”以几何的形态展现出一种心理上的升腾感觉，这就是彦涵“形象思维”中的“联想”方式。类似的“联想”作品还包括2002年创作的油画《向前》，和1998年创作的彩墨画《大雁》。

在彦涵的晚年，在他的作品里大量呈现出这些“符号标记”具有重要意义，它们集中地反映出了彦涵思维中的现代意识，只有具备这样意识的人才是真正的艺术开拓者。

眼睛标记

在彦涵的三种“标记”里有一种最为奇特的“符号”，这就是所谓的“眼睛标记”。说它奇特，是因为与前面两种“标记”的模式大相径庭。首先是“眼睛标记”具有一定的具象特征，其次是它具有一定的“所指性”。然而矛盾的是，它既具有某些具象的成分，但同时又兼备抽象“符号”的“泛指”功能，甚至在造型上也已经“符号化”了。因此与前面的“符号标记”相比较，“眼睛标记”就特别显示出一种游动于两者之间的“只可意会，而不可言传”的神秘色彩。

从20世纪80年代起，彦涵对于“眼睛”的关注就显得特别“情有独钟”，一种夸张了的“眼睛”形象，开始在彦涵的作品中交替出现。最早以“眼睛”的形式出现在彦涵的作品里的是1983年为《冯雪峰诗集》创作的木刻《眼睛》，作品

以忧郁的目光揭示出内心的良知。从此彦涵就将眼睛与心灵联系在了一起。从20世纪90年代初开始，彦涵在“眼睛”的处理上开始流露出“独立化”的倾向，即便是作为面庞的一部分，“眼睛”在画面中也呈现出一种不合比例的夸张。我们从他1992年创作的彩墨画《生气的小姑娘》，和1999年的创作的油画《远瞩》中，就可以看到这种过分的强调。如此对“眼睛”的关注说明了在彦涵的主观意识中存在着“独立化”的强烈意识。

彦涵的“眼睛标记”作为一种“概念化”的形态而客观存在，究其根源也可以说与“月牙标记”和“三角标记”一样，存在着相当深刻的思想背景和雄厚的生活基础。彦涵时常把“眼睛”看成是心灵的窗户，这在他的版画《透明的窗户》中表现得十分明确。彦涵认为将“眼睛”作为探究人灵魂的窗口是能够在艺术上起到揭示的作用。人的一切行为，喜悦与悲伤，良知与罪恶都尽在其中。由于彦涵经历了众多的曲折和坎坷，他目睹了人世间的悲欢离合和种种苦难之后，自然而然地形成了一种“人道主义”的世界观。这样的人生观必然促使的他在其艺术的规范中寻求到一个标志性的“主题”，这就是“眼睛标记”。

从众多的“眼睛”向“符号”的发展过程中，经历了一段复杂的过渡阶段。这一转化在彦涵“浪漫主义”时期的作品中显得十分突出。“象征寓意”性的作品是彦涵这一时期的一个重要的分类，其中“眼睛”的形象扮演着重要的角色。由此提示出的“象征”意味也就不言而喻了。如1984年彦涵创作了套色版画《异想天开》，1986年又创作了套色版画《树人》，2001年还创作了木刻《眼目》，这些作品都明显地带有“超现实主义”的性质。尽管我们还不能确切地解释这些作品的含义，但是隐藏在其中的现实动机却依然清晰可见。由于思想深度和广度的需要，其趋势是彦涵的作品必然向着更为广泛的领域发展。这



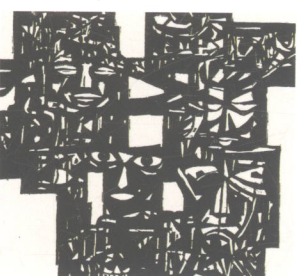
异想天开 (套色版画)
1994年



四目经纬 (套色版画)
1985年



树人 (套色版画)
1986年



眼目 (木刻) 2001年



草图一



草图二

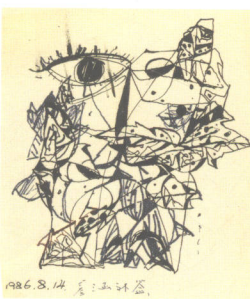


草图三



草图四

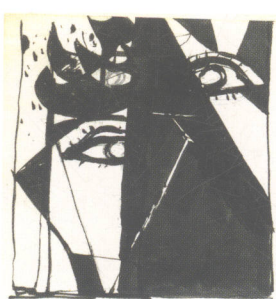
“眼睛符号”并非从一开始就具有“标记”的特征,它有一个前期的演变过程,以上的草图代表着彦涵在这一时期“朦胧意识”的萌芽,这是他向“眼睛标记”渐变过程中的一个重要阶段。



草图五



草图六



草图七



草图八

如果对彦涵“眼睛标记”的来源仍存有疑问的话,那么从这些草图中可以明确地显示出“眼睛”与几何抽象之间的联系。

就迫使得他在“眼睛”这一“主体形象”上进一步走向概括和提炼,否则很难具备普遍的意义。由此产生出来的结局就是“符号化”的形成,“眼睛标记”就这样诞生出来了。作为具体的操作,彦涵在艺术摸索的道路上,“眼睛标记”的雏形最早是在他的草图中出现的,它时常是在一种“朦胧”状态下显现出来的。令人感兴趣的是,彦涵的这种“朦胧意识”似乎介于“是”与“不是”的两者之间。事实上“眼睛”的形象的确处于一种似是而非的状态,我们从以下四幅草图中就可以看到这种现象。《草图一》虽然明显地带有“月牙标记”的痕迹,但所不同的是,几乎在每一“月牙”的上面都加上了圆形的标记,因此它意义就有所不同了,这种微差使之具有“笼统”的性质。与后来形成的“眼睛标记”相比较,《草图一》向“眼睛”方向的发展,应该是一种自然的趋势,也许尽管彦涵自己都没有完全意识到。我们再看《草图二》,这是一张类似毕加索“立体派”被分解了的面孔。那张开的口齿,异化和错位了的眼睛,以及“非须”、“非发”附加形象,都勾画出了一种类似超越现实的、朦胧中的人脸。《草图三》则更具意向性,除了精神层面的近似以外,可以说“眼睛”的特征更为模糊。而在《草图四》中,“眼睛”的形象被完全异化了。虽然在表面上与“眼睛标记”存在着一定的距离,但是由双弧线结构组成的固定中心点(虽然不是圆的)却依然保持了“眼睛”的基本结构。从以上四幅草

图中我们可以得出这样的印象:彦涵的“眼睛标记”是由性格主导的,并在非刻意的情况下从“朦胧”的草图中摸索到的。

为了说明它们最终的结局,我们将从以下的四幅草图中得到较为明确的证实。观察《草图五》、《草图六》、《草图七》、《草图八》我们会发现其中都有明确的“眼睛”出现,这种带有具象式的“眼睛”点明了过去的一切努力。由此“眼睛”的问题被正式地提出来了。从“朦胧”到“具象”,再从“具象”发展到了“符号”,这是一个复杂的过程,同时也包含着“质”的跃进。在彦涵形式演变的过程中还有重要的一点就是他“思想性的”加入。彦涵不遗余力地在草图中多次重复这种独立的“眼睛”,这绝非是偶然的。由此强烈地暗示出他已将“眼睛”作为“主体意识”引进了自己的绘画,在此以后“眼睛标记”将为其所代表的“社会思想”埋下了伏笔。

如果研究彦涵“眼睛标记”到此为止,那就变得过于简单。事实上这种“标记”还在继续发展,他还有更多的美学问题需要解决。“眼睛标记”对于彦涵来讲,作为一种观念形态,就如同“月牙标记”和“三角标记”一样,它必须上升到完全意义上的抽象符号,否则将会失去价值。这在接下去的若干年里我们看到了彦涵在这方面所付出的艰苦努力。相比较而言,“眼睛标记”向抽象化的转变存在着自身的局限性,一是它的具象特征,使得它难于和抽象画的风格相协调,二是它的孤立性,又使它难于融合在抽象间架的结构里,这两者都阻挠了“眼睛”向“符号”方向的发展。为了克服这些弱点,彦涵选择了“眼睛”的简化和变异,这样就拉近了与几何抽象的距离。再者就是将大多数的“眼睛”处理在画面的中心,这样也使之成为画面的视觉焦点,它的孤立性则被退居到次要的地位。这种看似简单的方法却埋藏着不简单的创造。除此之外彦涵在“眼睛标记”的处理上还意外地获得了一个收获,这就是以“眼睛”为中心产生的凝聚力。正