



水墨线条



神州國光·石虎書畫藝術
主編 許宏泉
執行主編 唐朝軼

中國青年出版社



福州國卷

石虎書畫藝術

水墨綫條

主 編 許宏泉
執行主編 唐朝軼

中國青年出版社



圖書在版編目 (CIP) 數據

神州國光：石虎書畫藝術。水墨綫條 / 許宏泉，唐朝軼主編。

—北京：中國青年出版社，2007

ISBN 978-7-5006-7756-7

I. 神… II. ①許…②唐… III. ①漢字—書法—作品集—
中國—現代②水墨畫—作品集—中國—現代
IV. J222.7

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2007)第 135135 號

顧問委員會 (排名不分先後)

石谷風 周韶華 李學勤 韓玉濤
傅 申 石 虎 龍 瑞 朱清時
王文章 劉正成 曾來德 張鐵林

名譽主編：江朝瑞

主 編：許宏泉

執行主編：唐朝軼

責任編輯：郭 光 劉冰冰

裝幀設計：一瓢 設計工作室 · 邱特聰 (jc767879@yahoo.com.cn)

神州國光·石虎書畫藝術(水墨綫條)

SHEN ZHOU GUO GUANG · SHI HU SHU HUA YI SHU

出版發行 中國青年出版社

地址：北京東四十二條 21 號 郵政編碼：100708

電話：(010) 84015588 傳真：(010) 64053266

印 刷 北京聖彩虹制版印刷技術有限公司

開 本 635 毫米 × 965 毫米 1/8 總印張 57

版 次 2007 年 10 月第 1 版

印 次 2007 年 10 月第 1 次印刷

書 號 ISBN 978-7-5006-7756-7

總 定 價 192.00 圓 (共四冊)

前。 言。

昔鄧實、黃賓虹先生創辦《神州國光》叢書，利用當時先進的印刷技術傳播傳統繪畫藝術並推介時賢名作乃至新人力作。黃賓虹先生高瞻遠矚，睥睨畫史，力推道咸金石家繪畫，以挽清季畫壇頹廢之風。先生倡導之“畫史必需重評”，正是他獨立學術思想的體現。遺憾的是，我們的“畫史”至今依然沿襲舊說，人云亦云，如論及清初“四王”保守、“四僧”創新之見。以保守與創新之說討論繪畫之發展，未免過於簡單，也缺乏獨到的見地。中國繪畫之發展，淵源有自，千百年來以不變對應變化與發展。筆墨精神千古不易，落實至畫家之個案又無不有所追求，不斷調整，曲折流變而下，時有新的境界可以尋見。直至清末，尤“五四”新文化時代，畫史一變昔日之大平靜，而躁動不寧。對此現象，史家又往往一味概之，或中西合璧或保守或創新，尤其缺乏對個案與時代文化環境之具體關係的深入闡釋。此際，黃賓虹先生獨具慧眼，不僅對畫史有清晰的認識和把握，於藝術之追求亦自有獨到的追求。

重新創辦《神州國光》叢刊，旨在秉承黃先生的學術理念，從微觀入手，反思繪畫之傳統的演變發展，並關注和介紹當下畫壇人物，或許能為其他當代畫史的研究者提供一些有價值的信息。

毋庸置疑，我們正處於一個多元的文化時代，藝術的選擇與藝術家的追求空前自由。藝術家努力實踐着各自的追求，並自由地發表自己對畫史畫家的認識。我們將陸續選擇推介當下畫人畫作，或能為時代做一記錄。當然，本着藝術自由的精神，我們的選擇也將是多元的。

石虎先生作為當代具有挑戰性的前衛藝術家，他的藝術

思想和實踐充分地體現着這一時代的精神並具有鮮明的藝術個性。

早在二十世紀七十年代末，石虎就以他的海外寫生令畫壇為之震驚，充滿激情的筆墨表現給當時的人物畫壇帶來一陣清新的氣息。石虎本可以沉浸其間，却又“立異標新”，一改舊樣，開始他的“現代構成”（姑且一說）的探索。雖不能妄斷石虎乃有先導之功，他的實踐却無疑走在時風之前。隨之而來的是八五新潮，人們尚執著或迷惘在新潮其中，石虎又一次毅然決然地離開北京去了南洋，先行一步步入後來令畫家不能自己的藝術市場。用當時時髦的話來說：下海了。石虎能在市場的所謂誘惑下葆守自己的獨立追求，同樣是值得很多畫家思考的。在藝術中，他的藝術思維方式又極具邊緣色彩。無法迴避的是，他的思想和實踐確實引導了一批年輕的探索者，一批有志於藝術探索的年輕人，同樣也對同代畫家產生很大影響。

石虎的意義即在於他是個獨行者，一個以邊緣視野關注當代藝術命運的藝術家。

我們此番編輯出版這套《神州國光·石虎書畫藝術》四冊，分為《布本賦彩》、《水墨線條》、《水墨人體》、《現代書法》，由石虎先生親自從他這些年眾多的作品中挑選而出，能較全面地反映藝術家這些年的探索成果，體現其藝術創作的思維方式和對傳統與當下藝術的思考。

讓我們一同走進石虎的藝術世界！

二零零七年七月匆成於燕市

許宏衆



目錄

評論文章

綫論 文·石虎 16

故里尋舊夢 蓮池話丹青——石虎談藝 文·唐朝軼 111

水墨綫條作品

122

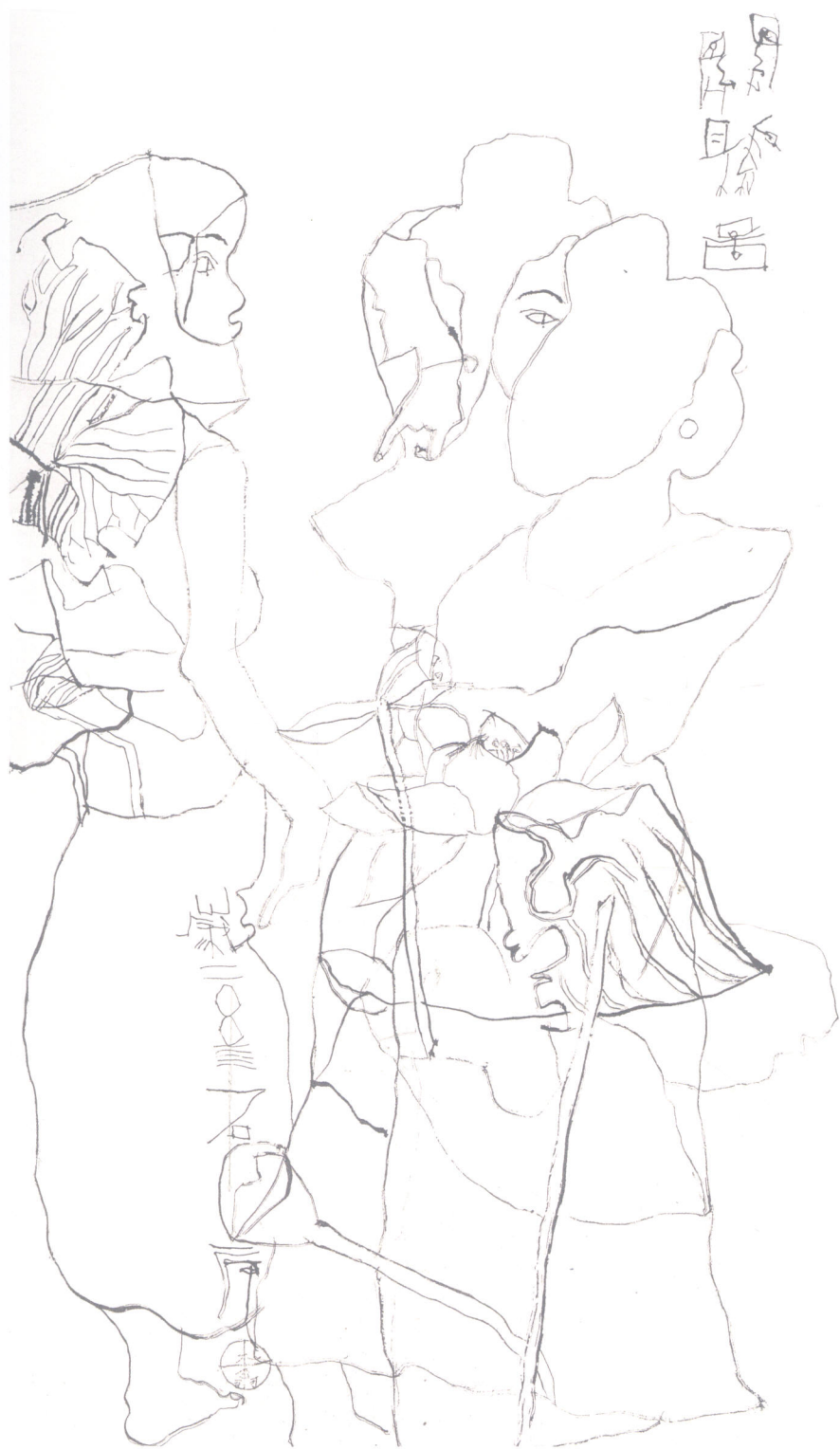
綫論

文·石虎

自史前陶文、陶紋到甲骨文字的形成，是華夏漢文化道性思維最玄秘的奠基時代。而漢文化中文、紋、詩、畫思維載體的基石則是綫條及其方式。

中國文化中積累了太多的綫條經驗，漢字便是綫條構建道性的法典。但是中國繪畫所使用的綫條，囿於歷史的局限，囿於工具材料之局限，綫條發展到十八描就停止了，這顯然妨礙了中國繪畫時代的發展。我記得建國初期，我們的畫家用釘頭鼠尾描，用習慣了的畫仕女的方法畫工農兵，情況十分尷尬。後來中國畫引入了西學，毛筆成為了素描的工具。直至今日，中國畫的筆墨，納入簡化素描的情況比比皆是，儼然成了現代中國畫筆墨理性的主流。這是天一樣大的笑話，地一樣深的悲哀。素描以空間光影塑造的方式凸顯事物形態，綫條在素描的理性中被邏輯地管轄着，綫條在素描的理性中沒有自身的生命力和獨立的審美意義。西方古典主義，以凸顯事物的空間和質感構成了古典時代的視覺衝擊力。印象派之後他們變了，爭脫素描的理性，綫條在偌多大師的作品中成為了繪畫的主體，像克利、米羅，都是純綫條的。他們主要是在綫條的構建上產生抽象意味的表現，至於綫條本體、微觀及生命性體驗，因受其油畫筆的局限，始終停留在盲點，所以西方藝術家沒有能夠進入中國綫條的審美世界。東西繪畫有着很深的鴻溝，西方繪畫藝術自己命名為視覺藝術，中國畫家

也跟着說。不過有的中國畫畫家就不買這個帳，認為中國畫是道性的，它的最高境界不在眼手，而在心氣；中國畫不在初觀時的視覺衝擊力，它要細細慢慢品味，它在道性深度。中國畫道，一筆一劃一點一橫一撇，它是綫條，但這綫條有形象有意味，所以中國畫的綫條是氣象萬千的。它在如傾如訴地運行中，由豐富變化的形態迸發出許多意象光華，那是一種不意之味、不情之氣，其意象情愫或娜柔或剛堅或輕曼或跌宕，倚託着太多的靈息，譜映着太多生命之神覺。中國畫家作畫，方式常常是即興的，特別是寫意畫，這是由於受了中國畫綫條美學思維的支配和影響。老一代藝術家告訴我們：中國寫意畫不是胸有成竹，是順水推舟。老一代寫意者尚有一個體材，一個熟悉並上昇到程式筆法的體材。現代畫家則不同了，他們對題材、體材之類的内容性的畫不是最感興趣，他們藝術思維的重點已放在繪事本身之綫條和對綫條方式的心靈體驗上，所以常常不是人命筆，而是筆示人，由筆墨誘發、開啓心智的窗牖。筆墨因一而知二、因二而知三，中國畫家必須超越整體素描式觀察和表現的手段，着手於局部。局部中則寓有整體，畫山不在山，畫水不在水，畫物不在物，而在其象。綫條着筆落墨於物形之後，素即畫家心田中玄玄不可多得之氣象情愫。似乎中國畫家必須在冥冥太虛中開啓神性自我之衆妙之門，才能循循筆墨，得到



石虎綫式 1983年

中國畫之精彩綫條。綜觀中國畫綫條方式，大體可分為如下六種：一、寫實類，傳統工筆或寫意，引入素描後的中國畫多屬此類。二、變形類，以前北京工藝美術學院變形教育影響為最大，多有裝飾性特徵。三、抽象類，以綫條抽象構建為主旨，間或有自然或觀念之論涉。四、非理性類，自由行為之綫條表現。五、造象類，取心象異形異綫之創造。六、綜合類，東西方繪畫為綫條方式的綜合和創造提供了廣闊的天地，使我們畫家把目光從狹小的領域移開，面向原始、面向自然、面向不會作畫之人。心性之造象要保留人原始造型思維之特徵。不會畫畫的人其思維沒有失去這種原始天性，它隨心性而無從固守視覺，更不會按透視學、解剖學等來造型。看不到的東西可以畫出來，透視掉的東西可以翻轉來，造型隨心象存在而存在。心象異形而畫異形，心象沒有亦可大膽省略。綫條是思維的使者。上過學，學會了畫畫的人，其綫條多為前人對繪事的理性綫條，一不新鮮，二無奇異，其三很少帶有作畫人的主體心性。中國畫壇的綫條多為這種綫條。畫家需要費許多時間學習不會畫，就是回到原始造型思維上來，這才能談得上綫條的方式和創造。

異筆之綫，異形之象，常常為中國現代畫人所習用，千篇一律的骨法不是骨法。中國綫條美學中沒有一種固定不變的綫條是神聖的。舊的毛筆產生舊有的書法綫條，形成了傳統的書畫美學。



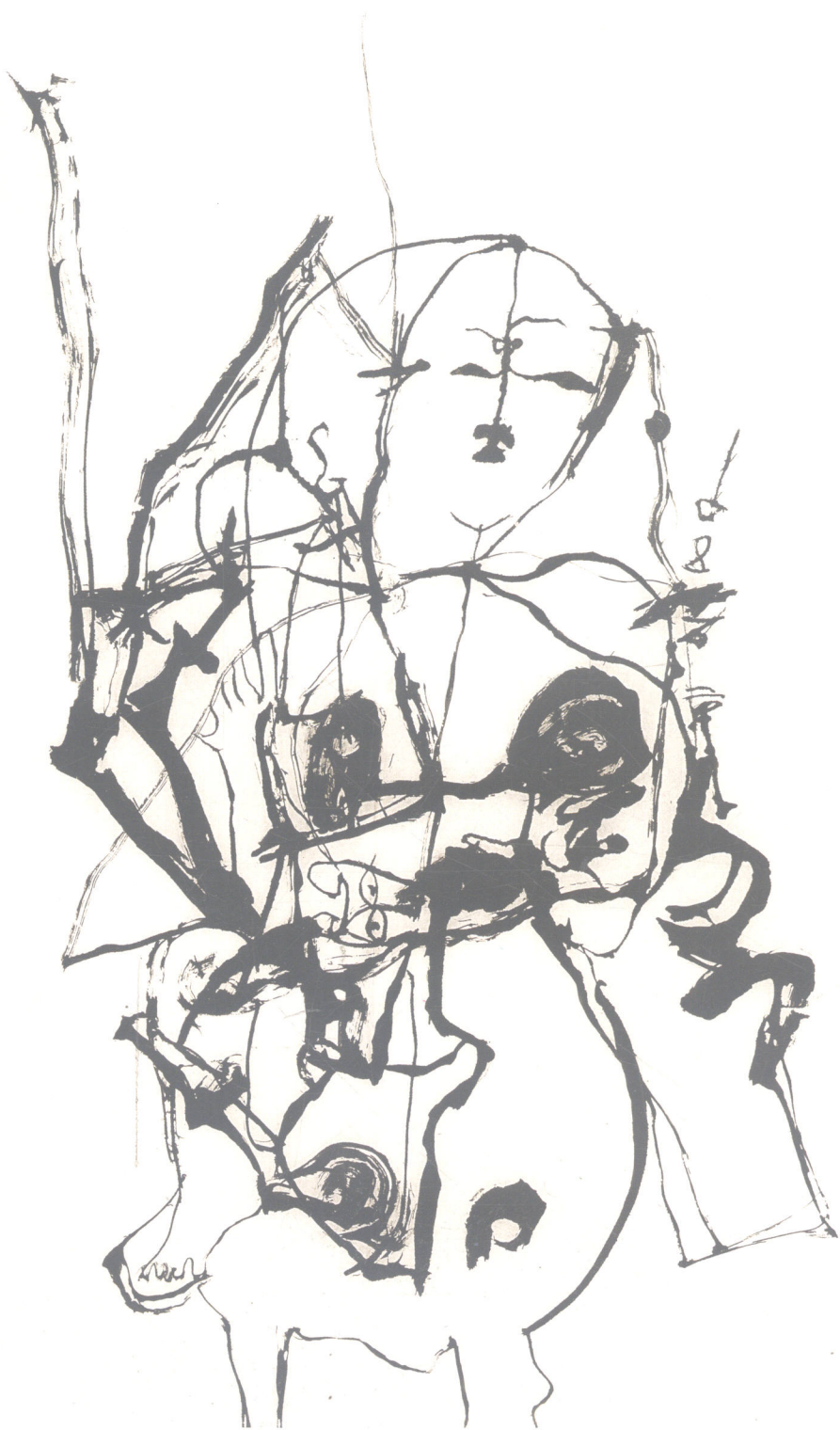
石虎於荆柯墓

當我們感受到它的陳舊和玄深合在一起，並不可分開的時候，讚美它的玄妙和厭惡它的陳舊是一回事。由於不可取捨其一而感到困惑。所以我主張回到造筆之初，回到造字之初，回到字表述的詩言之初，思考先祖磐石不變的那些根基是什麼。如甲骨詩經等皆為先祖之魂根之物，從先祖根磐中找到拓展新文化的契機。我主張畫家造筆，書寫出如刀鋒般犀利的綫條，以適應於現代人的心性，這就是我說的異筆之綫。異筆之綫畫異形之象，以補填中國畫造象蒼白、思維簡單化的通病。異形之象不是異形之物，亦不是非理性之抽象構建，它聯繫着萬物却不是萬物，它維機靈動却又不

是書法漢字，它有情愫玄妙却不是語言意容。我們還不敢說這異形之象是象，因為象是心靈無形而有欲的神覺。象是無形的心物。異筆之綫欲構其象而不能稱其為象，我們所畫的異形之式只能說是一種抽象。不過這種綫構建的抽象有象的倚託，即具靈魂神覺之實，不是胡思亂想的拼湊。中國畫家綫抽象有漢字道性的博大法典支撐在後。中國畫畫家理當拓建自己的綫條方式。很可惜，除却一批原來不是畫家的書法家，於畫壇展出了他們的水墨抽象而外，還沒有看到國畫家有綫條方式的重大突破。

以為世界上存在有一種綫條是最好的，然後不斷重複，從左上角到右下角，毫無變化，怎麼看也看不出它綫條的結構方式和變化，這就是我們說的沒有綫條思想。用這種思維摹擬傳統與古人，所作便是偽傳統。宋代武大烙炊餅有名，今天你也烙炊餅，雖然稱不上有何新的發明創造，雖然也算不上是新古典主義，畢竟還有人愛吃，不屬偽傳統，是傳統影響的重複的餘波。至於以西學為本，把綫條納入點綫面、黑白灰的邏輯之中，使綫條成其邏輯的奴隸，甚至要改成油畫筆之綫條者比比如麻，是時代畫人萎靡、沒頭腦的體現。這種畫或有略顯新意者，是新而不是好。其與東方繪畫美學之生命主旨相駁。中國畫人一定要走出“以西學為本”的陰影，讓西學為養來滋補中國畫國學之本體，立足於綫條，立足於新綫條思想的創造。

發展中國畫新的綫條方式是中國國畫家共同面臨的一個嚴肅的學術命題。儘管尚沒有人完全實現新的綫條精神的拓創，但這種多體系的綫條美學的創造，依然是中國畫家為之辛勤、為之獻身的一個恒久不變的主題。中國畫家宿命般地要揹着傳統，邁向現代。現代藝術的中國畫綫條應該有無數的描法。而綫條所結晶的構式，應該也具有無限的可能性，綫條及綫條構建的無限廣闊的天地正是我們所言的繪事心象世界。繪事之精華常常表現在人心性對萬物的佔有和給予，是這種佔有和給予體現了人，從而也體現了天地神性精神。因此繪事不是表述一個事，傳達一個意，甚至不是去表述思想和政治。藝術大於思想，我們可以在藝術作品中提取思想，但思想却不能涵蓋藝術。綫條是捕捉宇宙精靈的，是對宇宙精靈的表述，是對主體之我——永遠不能被審視的靈魂的玄淵之地的靠近。去勇敢地實踐吧！去勇敢地創造吧！創造並不消解傳統，相反，中國畫綫條因新的創造誕生而延續了傳統。古人好，世界上沒有一個巨子大家不崇尚古人。如果新創造的綫條完全背叛和失去了遠古的昭示，實際上那是偽創造。中國缺少真正的現代書法，現代書法的根本所在就是創造新的綫條，實現新的綫條結構，以適應時代新人的心性需求。原來從事書法的年輕人都去畫畫了，畫中國畫的人不妨學一點現代書法，因為那是純綫條的創新創造。畫家



會在現代書法的實踐中，得悟萬物象華的構成。雖然綫條是生命的知感和給予，雖然真誠的畫筆是神聖的，由着性子亂畫並不能實現任何藝術的表述。綫條的生命性在於它承載了心靈的智慧，綫條不僅用來表現事物形態，綫條更重要的是傳達人心性不可言喻的靈性情愫，不可解釋清晰的哲思道性，這便是抽象構建的綫條象華之內涵。有人說綫條之構成應該成爲一種道式。中國畫家對綫條以及綫條方式的憧憬和創造，使多少代文人雅士爲之折腰。在近代中國畫家中，石魯、程十髮都對毛筆做過大膽的改革，這使他們在綫條方式上發生很大的變化。不在於他們綫條方式所取得的成果，重要的是他們爲後人指出中國畫用筆的一條道路，即毛筆不可廢，廢則廢掉了中國畫；毛筆不可不改，不改則無法爭脫舊文人畫美學的窠臼，無法拓創開綫條方式的新天地。

人問：“先生有否寫生？”虎答之曰：“無。”又問：“何故閉門造車？”虎答之曰：“寫生不是造型是仿形，吾耳順已過，畫在造而不在仿也！”又問：“先生胸有成竹？”虎答之曰：“無，虎臨硯不知心之所欲。”再問：“先生可有憑空之苦？”虎答之曰：“有。空淨心扉，以起興感懷者，皆由筆墨啓之，筆墨誘之，筆墨示之也。”

石虎二零零七年於白洋淀



文·唐朝軼

故里尋舊夢 蓮池話丹青

石虎談藝

題記。

丁亥孟春，桃花正艷時節，筆者隨著名畫家石虎先生回到故里保定，遊蓮池、訪故人、話丹青、聊家常……

石虎先生自小離開故鄉，行走大江南北，已近二十年沒有踏上家鄉這片土地。一進入故鄉界內，迎面的泥土氣息就令他興奮。滿目春色，令先生應接不暇。先生的話匣也由此打開，凡到一處，總能勾起他一些回憶。回憶中滿是溫馨，但有時也透出那麼一絲傷感和惆悵。

石先生一度是上世紀末中國畫壇炙手可熱的風雲人物，也是最早進入市場的畫家之一。先生在南洋近十年的生活中，閱盡人事滄桑，功名看淡。在畫壇新一輪的商品浪潮湧來之際，先生却甘於寂寞，隔岸觀潮，不為市場所動，以致

在畫界評論家、媒體的視線裏淡出。在各種刊物中，石虎的名字也似乎一夜間銷聲匿跡，我們很少能看到關於石虎和他的繪畫的報道。

近來，石先生在緊鄰家鄉河北、位於北京南面的一個安靜的小鎮良鄉入住。每日起早從良鄉鎮里到不遠的鄉村畫室作畫，自八點一直畫到十二點。下午則與老農打牌，教他們牌技。倦了，又去扔幾個籃球。優哉樂哉地享受着五柳先生般的田園生活。先生混在老鄉中間，倘若剪去他的長髮，很難想像他就是大名鼎鼎的藝術家，偶爾從他堅定又透出一絲憂慮的眼神中，或可想到他是一位詩人、藝術家。

筆者特將石先生此次故裏之行，沿途所感付諸文字，聊記鴻爪耳。

一 天性喜繪事，不入任何門派

唐朝軼（以下簡稱唐）：石先生少小離家，已經有近二十年沒有踏上徐水這片土地。天南海北，鮑魚、魚翅吃不習慣，今天吃着家鄉的燒餅還最合口味。所以我想首先問一些關於先生家鄉的問題。您出生的時候徐水是怎麼樣的一個環境？

石虎（以下簡稱石）：我們老家在太行山腳下，基本上是太行山東面，離十里地就是大山了。是面向平原的這麼一個過渡的地方。小的時候家鄉的風土人情和現在是大不相同了。以前我們村裏有兩條河環抱着，一條叫珠龍河，一條叫瀑河，兩條河匯在一起。村裏的人，包括小孩子，像我們，從小在河裏游泳，後面就是高山。

唐：那裏並不是像今天看到的平原一望無際，小河、高山都有？

石：嗯，我們是半山區了。溝溝壑壑的也是很漂亮的，長着酸棗啊什麼的。小的時候，狼啊，狐狸啊，獾啊，這些動物也很多。到現在狼肯定沒有了，獾肯定也沒有了，兔子肯定也見不到了。

唐：當時生態環境很好。

石：對，現在河也乾了。

唐：當時山上植被肯定都還是很好的。

石：當時我們經常去山上摘酸棗、果子，去玩，挺好。

唐：還是山清水秀。可是現在河乾了，山禿了……

石：比以前是差一些，這是個自然問題了。我離開家鄉也已經半個世紀了。其實我的故鄉情結只是在內心世界中，但在我行為上，你看到，到今天為止，我還沒有返回故鄉一次。

唐：還沒有做好回去的心理準備？

石：其實我很害怕回故鄉，因為對於這種美好的記憶，我害怕看到那種破滅的情況。

唐：對，看到美好的東西被毀滅，那是很痛苦的事情。

石：對，被現實粉碎。小的時候家鄉家戶戶有織布機，都穿唐裝，都是這樣的衣服（石先生指他身上穿着的唐裝）。讀書人有的還穿長袍，有時候我們做遊戲跑到誰家裏去，一看缸裏邊還有頂戴花翎。附近還有關帝廟，畫了很多壁畫，畫得非常漂亮，有什麼過五關斬六將啊！

唐：你對美術的興趣，最早是由老師影響呢，還是剛才你講到的這種影響？

石：沒有，直到今天我也沒有人哪個門派，雖然讀書也到了中國美院，在北京工藝美術學院也上過學，曾經有很多老師。但是我石虎始終沒有拜在哪個門下、寫哪派，沒有。

唐：你最早拿起畫筆畫的是什麼呢？

石：我小的時候，四、五歲開始，鄰居就把我的畫拿去張貼。

唐：那你四、五歲開始畫畫的時候有沒有有一個契機？比如說你看見關帝廟裏面的畫是自然而然地就想畫呢？還是說受到家裏面父母或什麼人的影響？

石：我父親是個讀書人，但是我父親不愛畫畫。他學文科，主要是詩文這方面。他在中法大學學習，我小時候把法文書撕下來，不是有白頁嗎，就偷偷畫。那時候很淘氣。（笑）

唐：也就是說畫畫在你小時候是一種很自然的事情，是一



石虎和唐朝軼

種原始本能的衝動。

石：我非常喜歡畫畫，從小時候就開始畫畫。

唐：你那個時候喜歡畫一些什麼東西，那時就喜歡畫人物？

石：主要是畫人物，有時候也喜歡畫一些機關槍彈炮，飛機啊什麼的，還有些戲劇人物，唱京戲的。

唐：你最早接觸到當地相對比較專業一點的畫家是誰？在你印象中最早知道的畫家有哪些？比如人物畫裏面，近代的任伯年、齊白石？

石：那時候還小，在農村，對名家的概念不是很清晰。即使有大名家，那時候我還不能確認。比如說，有一個畫家胡老師到我們村裏，我們家請他畫四條屏，拿了宣紙，畫得非常好，畫的棗樹和烏鴉這些，我還有印象，那個筆墨用得非常地道。後來我一直懷疑胡老師是不是胡佩衡。因為徐水這個地方離北京很近，我父親在北京教書，以教書為生。

唐：他是在北京中法大學？

石：對，在那教書。是中國人和法國人合辦的。

唐：那你小時候有沒有機會跟着他一塊到北京去？

石：沒有，那時候我還沒有出世。不過我小學一年級曾經在北京讀過，是北京的廠橋小學，現在還在。

唐：那你在廠橋小學讀了有多長時間？

石：讀了不長時間，不到一年。我入學是一年級，到二年級的時候就到張家口去了。

唐：當時也是隨着父親去的？

石：嗯，我從小跟着我父親到天津、張家口、北京，來回這麼走。

唐：也就是說你十幾歲就從保定三中離開家鄉，然後近半個世紀在異鄉行走，這可能與早年父親把你帶着到外邊見世面有一定的關係？

石：嗯。

唐：所以人一生的經歷可能與小的時候發生的一些事情有關。你很小跟着父親輾轉于北京、天津、張家口，就注定了

你以後的出走。那你在離開保定後，真正意義上接觸美術是不是去北京工藝美術學院？使你真正走上畫畫的這條道路？

石：其實我真正學東西，是在漫長的時間中，自己慢慢補充的。我在北京工藝美術學院是半工半讀，就是半天要學雕刻，和民間藝人們一樣，一起由藝人們帶着，雕象牙，雕玉，雕石頭，刻這些東西；剩下的半天呢，有美術課，有文化課，是這樣的一個半工半讀的學校，一共才三年的時間。我真正在學校學習不到兩年，也就兩年的光景。所以，學美術的時間如果加起來也就一年的時間都不到。為什麼呢？因為有半天的時間得勞動。

唐：是啊，那個時候必須得勞動。勞動最光榮嘛！

石：（笑）對，對。

唐：那時候學校有沒有比較有名一點的老師？

石：沒有，我們學校沒有有名的老師。

唐：那個時候學習是半工半讀，那繪畫都學些什麼？

石：主要是基礎的東西，比如國畫方面，什麼山水啊，披麻皴啊；工藝美術方面，比如說花鳥，寫點卧虎海棠啊。這些東西都是由社會上的一些老師，也差不多都是漂泊的老師來教我們。這個教一點，那個教一點，國畫方面是這樣的。西畫方面呢，主要是嚴復中那批先生，就是徐曠他們那一屆剛剛畢業就來教我們。其中，也差不多都是美院附中學得比較好一點的。（笑）

二 中國目前實際上沒有現代書法

唐：從你作品的整體創作風格以及你敘述的經歷來看，我感覺您是屬於介乎於專業和非專業之間。一方面靠自己天性才情的發揮，同時又接受一些西方的東西？

石：可以這樣說，在漫長的美術道路當中，也可以說是漫長的業餘事業中，自己酷愛美術。所以說西洋畫古典主義的技巧，印象派的色彩的技巧，以至於後來現實主義的創作技巧，

差不多我都可以。我以前在西北畫院作畫，那都是一人一張，剩下一張了，塞到我這裏了。後來一些理論家在我家裏發現，說，哎呀！這張畫得好。（笑）我心裏想，我這些畫都是練習的東西，不需要的東西，所以好可笑的。

因為我們這個系統是工藝美術，我們不僅要畫中國畫，而且還要刻中國畫，比如像在象牙裏面雕刻宋人山水。那還得手細。那可以說是閉着眼睛也能繪畫，因為你想，雕刻一朵花，葉子怎麼樣，怎麼樣開花，那些東西你雕刻一件以後，比你畫十件還要有記憶。

唐：這種能力可能更多是得益於你天生的一種美術方面的稟賦。從實踐中慢慢摸索，那你有没有過一個很系統的訓練？

石：基本的西畫技巧，入門的時候恐怕都是要有老師教的，這點我必須要承認。因為基本的技巧是要有啟蒙的，但啟蒙了以後，比如後來我到中國美院進修，看他們畫的畫，畫的那些素描、國畫，那些雕塑，我看了以後，說哪個好哪個不好，這也不見得。

唐：中國美院相比較而言，要更注重國畫一些？

石：當時潘天壽還在，當時的國畫力量超過中央美院，因為他們的人物很強，當時周昌穀、呂振堅、周昌明，一大批年輕人。他們的活動也比北京頻繁。

唐：那時是中國美院的黃金時代，你在中國美院呆了多長時間？

石：一年多。

唐：那時中國美院的書法氛圍也很好，有潘天壽、沙孟海、陸維釗坐鎮，你是否受到他們的影響？你對書法的思考和理解怎樣？

石：書法，在家裏，父親指導我，童年的時候也練過一些。後來漫長的歲月中就不練了，一天到晚拿着鋼筆，畫畫用鉛筆，也就沒練了。後來走上專業道路以後，開始對書法有點思考。對於傳統書法，比如說像我們這種能力，拿個王羲之的帖來，我們一臨就可以臨得非常像，那是絕對有這個能力的。就



石虎綫式 2005年

是說很快我可以寫出來，這種能力是有的。但是呢，離開了王羲之的帖，恐怕我們就沒有這個能力了。因為不專門研究書法，如果出一個詞，再寫王羲之，我就寫不成。所以，後來我常想，即使寫成王羲之又怎麼樣？我們判斷藝術的時候，因為沒有功利的考慮，就純粹是自己的一些想法和考慮。我就想，

恐怕中國的書法要想寫得超越古人大概很難，所以我從走上專業的道路以後，差不多都是研究現代書法，把現代主義對藝術的一些思考和理念注入到書法裏去。

唐：我看你特別強調漢字書寫的一種最初的、原始的、自然的體驗。

石：對，我對詩文方面也是這個觀點，其實我在繪畫方面還是這個觀點，就是說要回到原初，就像我們這個靈魂。我雖然沒有生活在原始時代，但是要把自己的心靈淨化到原始狀態，重新思考問題，思考美術，思考書法，思考詩歌。比如我們現在講話是很流利的語言，但是在我們面對詩歌的時候，我們就變成啞巴了，就是要回到重新描述什麼是你，什麼是我，什麼是事物……要重新，而不是用現成的詞，所以要迴避我們約定俗成了的所有的語言。美術也是這樣，要迴避前人給我們的這種用濫了的東西。

書法我認為也應該是這樣。就是說，一個永字八法，你撇來撇去，這個筆劃倒是很變化，出來的東西也很有美感，但用這種套式寫字，寫來寫去大家都厭了，都寫成一樣。我們沒有辦法再回到王羲之那麼爐火純青的程度。再說，我們是在重複人家的心靈，重複王氏心靈，那不是我石虎的心靈。我石虎未必必要所有的筆劃都寫得那麼油光，那麼秀氣。

唐：對書法的這番思考，你應該算是最早提出“現代書法”觀念的人吧。這個觀念是對現代書法未來發展的理性思考，因為按照傳統書法的道路走，那它肯定還是要講繼承，講流派，整個書法史其實也並非王羲之一路。但將書法回到書寫之初去理解，去揣摩漢字原始書寫之意趣，這是一種開創。我認為，你是今日這批現代書法人的先鋒。

石：是這樣的，比如說九八年，四川的卜列平與魏立剛在成都舉辦“巴蜀點兵——現代書法展”，我去和他們交流。他們認為這是書法展，我說你這不是書法，是繪畫。一定要把這個觀念搞清楚。到現在，他們改了詞兒，叫“書象”。邵岩前段時間也辦了一個展覽。我鼓勵他們，為他們鼓掌，但是他們的“書象”理論其實是不通的。因為“書象”本身要

以書法為依託。他們這個“書象”已經離開了書法的依託，它和物象、外象沒有區別，所以叫“書象”是不成立的。現在的年輕人很可愛，很勇敢，也不是專門寫書法的一批人，他們對繪畫很有興趣。其實他們也很有可能由此創造出中國的現代抽象主義。

唐：我曾在年初的《中國典藏》雜誌開篇撰文，對邵岩、魏立剛、卜列平等為代表的、蒙上了西方色彩的“漢字藝術”作品前景表示憂慮，為漢字藝術面臨的尷尬處境不安。邵岩以“少字數書法”聞名於書壇，隨之更進一步探索傳統書法的現代可能。融入西方抽象構成，吸收印象派繪畫觀念，倒是很有可能像先生所言創造出中國的現代抽象主義，但這不是書法。現在“書法網”上也在熱點討論“現代書法是不是書法”，請問先生的觀點？

石：現代書法不是胡鬧，也不是繪畫，嚴格地來說，中國目前實際上沒有現代書法，一個成熟的現代書法家都沒有。日本有現代書法，還比較嚴肅，但是日本的現代書法走來走去，也走不出來，為什麼呢？它沒有水墨畫的依託，所以它的書法成了孤家寡人，它進步不了。我對現代書法創作限於題款，我利用這塊天地來練自己的現代書法。除了這個以外，我也沒有單獨的大批地去創作。

唐：你還是很注重線條的情趣和審美的意味，有點像新疆摩崖象形文字的原始意味。

石：在中國漢字書寫的源頭，很多是用刀來刻甲骨。到筆的階段後，開始慢慢形成了中國的傳統書法。中國書法既然有一段原始歷史，那麼我主張回到造筆之初，也要結合刀，因為到後來毛筆的時候也還有碑嘛。碑其實是用刀來模仿毛筆，重新複製毛筆。我們講書法的概念，如錐畫沙，也是講刀的美感、力度，所以中國書法漢字的來源，其實是回到原初去。來源比較豐富，會給你更大的自由空間。比如我們來看隸書、篆書、楷書、甲骨文這幾種書，有不同的美感，但是我就覺得甲骨文有人類之初的原始文化的印跡，那種豐富的人文想象力更多。到了隸書，已經成了另類書了。甲骨文的每個字可以有好多

幾個形，好幾個寫法，都是寫這個字。而且它提供給你的幻想帶有非常大的學術性。比如我們現在談“象”，其實從甲骨裏你能體味中國人所說的“象”字是什麼概念。到了篆書就很難體會了，到了隸書就更加難體味了。

甲骨文，從一開始創造形的時候，我覺得是一種象示。其實這種象，和我們理解的圖畫字——模仿人象、物象的象是兩回事。它這個象帶有一種道性的、廣博的思維，它還不是說去刻意地模仿象。我相信我們的古人要是刻意模仿象，我們中國的字不是現在這樣，也不是原來那樣。它最開始的象就是具象，是帶有強烈的心性、神性、人文色彩和道的含義，它的自我和宇宙統統包括了，所以非常深刻。正是因為這種東西吸引我。我其實比較想把現代的楷書寫好一些。（笑）

再說這個“象”，比如我們看見一幅畫，是要畫我們人在這幅畫面前的心裏邊的反射，通常大家都說這個是世界的語言。其實大家臨摹這個現實的東西仿得像照片一樣，這就有世界語言了嗎？這也不是世界語言。康定斯基甚至想發明抽象的符號，三角形啊，圓錐體啊，等等抽象的組合，那麼創造了抽象派。他想創製一個抽象派的世界語言系列，好像能夠成體系。應該說也失敗了。因為這個世界語言的問題，它是沒有形的。“無形”是什麼呢？是象，就是心靈的象。“大象無形”就是這個意思。“大”本身就是形的概念，“大象無形”、“大音稀聲”。既然說聽到很大的聲音，怎麼能說“稀聲”呢？對不對？這很矛盾。但是我們可以換一個角度來理解老子，說他是從道的角度來說這句話的。他這個“大”呢，不是我們現實中所說的大小的這個“大”，不是眼睛看到的事物的大小的那個大，真是那個大的話，它不能說“象”，它是大事、大物。不然，他說的那個“象”，恐怕就是動物園的象了。他說的是道的那個象啊，不能丈量。所以它說那個“大”的概念，是“無”世界中的概念。象屬於“無”世界，它不屬於“有”的世界，“有”的世界是事物的世界，所以“大象無形”，應該這樣來理解。

那麼，我們現在解讀老莊的書。比如說《道德經》，那些教授全都解讀錯了。為什麼呢？他們還是用事物的大小來解讀老莊說的“大”，說很大的聲音實際上是沒有聲音的，實際上是聽不到的。這樣解讀《道德經》其實沒有入道。他們本身就不明白老莊的境界，那個語言用的那個位置在哪裏，他們搞不清楚。所以現在我們這個世界很可悲，可悲在哪裏呢？就是說，我們是用一種商業社會的很低俗的、很淺薄的思想和眼光來窺視我們的祖宗，然後還要解讀，解讀得越多越糟糕。也就是說，有些東西是不能用語言講清楚的。如果一張畫透出一種意味，一兩句話能講清楚，這其實不是好畫，講不清楚才是好。這就有點道的味道，就是說它可以是一，可以是二，可以是三，可以什麼都是。

我主張繪畫要打開窗口，就是你進入到一個繪畫思維的時候，你順着它看的時候，突然它又給你開了一個窗口，讓你這個思維被動地思考另外的東西去。繪畫要有這種軌道。如果我看到這個東西就是這個，觀眾是一目了然。一目了然的這種畫呢就不是藝術。因為它沒有引導你進入思考。如果你在你的繪畫中打開另外的窗口去表述完全不相干的東西的時候，比如一開始看是一個藏族女人，進一步看看又是別的什麼了，那這個思維就產生火花，就產生更深刻的聯想。

三 藝術創作不要談觀念，就談創造

唐：我看先生的水墨作品《百美圖》上的題款題得很好，詩也寫得很有意思。你的潑墨重彩很大氣，像燕趙大地一樣，透着“風蕭蕭兮易水寒”般的廣袤、蒼涼之意。有些作品又像摩爾的雕塑，抑或如臨古希臘神廟，氣勢磅礴，令人生畏。我們知道你曾以《非洲寫生》轟動一時，為什麼沒有延續這種風格，又選擇重彩來表現？

石：其實，我一開始在創造的時候，差不多作了十年的探索，那時候已經開始賣畫了。有很多人勸我說，石虎你多賣點