

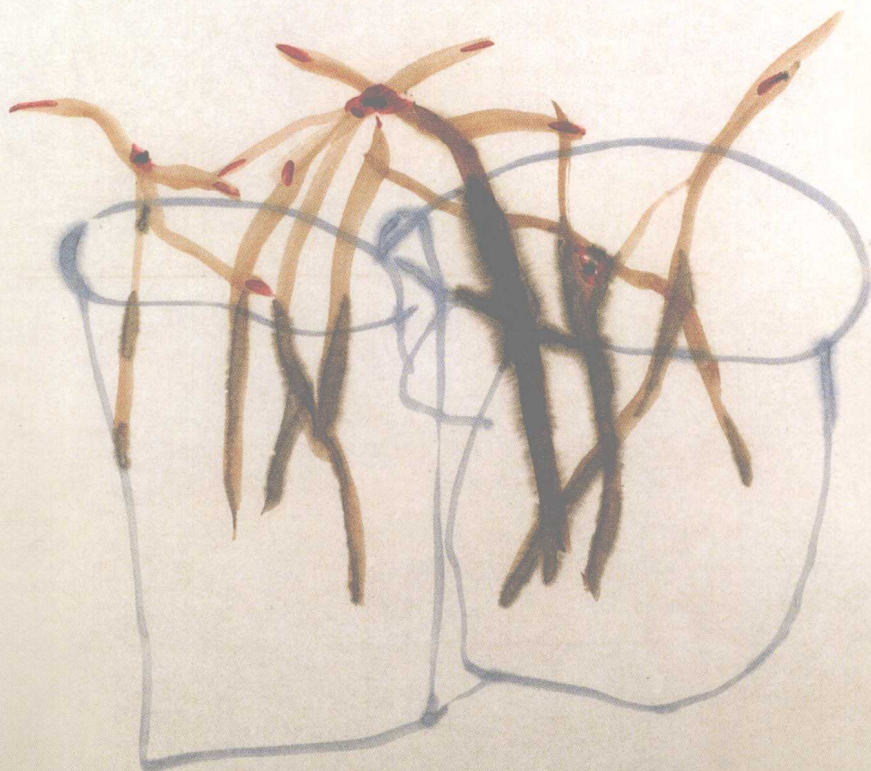
冯今松

绘画艺术

李蒲星 主编

香祖

今松画



湖北长江出版集团
湖北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

冯今松绘画艺术 / 李蒲星主编.

—武汉: 湖北美术出版社, 2008.4

ISBN 978-7-5394-2200-8

I. 冯… II. 李… III. 中国画—作品集—中国—现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第043628号

责任编辑: 柳 征

封面设计: 冯 田

冯今松绘画艺术

主 编: 李蒲星

出版发行: 湖北长江出版集团

湖北美术出版社

制 版: 武汉孔艺设计制作有限公司

印 刷: 武汉精一印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 7

版 次: 2008年4月第1版

印 次: 2008年4月第1次印刷

印 数: 1500册

I S B N: 978-7-5394-2200-8

定 价: 158.00元

版权所有 翻印必究

冯今松绘画艺术

李蒲星
主编

湖北长江出版集团
湖北美术出版社

代序

陈瑞献

下垂的，如柳，在楚人眼中，恰恰正向上升，江岸因而是卷云而向天展翼之鸟，正朝河面上闪动的灵光冲去。西班牙，欧陆的楚国，这种西班牙风的九头鸟超现实想像，屈原笔下香草人格的自由交叠与转化，都是冯今松在画面上的所作所为。冯今松的花鸟鱼虫山水一流，他不擅人物吗？不然，他的第一张人物，就是非凡的楚风：画中人无色，而被置于染色玻璃室中，再由阳光把玻璃的多彩射出，射满她的全部。这种色调，正是扬子江边的诗声，在泱泱中土至为超拔。

巨匠笔下的世界充满原创性，所以迷人。冯今松笔下的红辣椒抢眼，因为它源于真实却在现实中找不到，完全是前所未见的有韵味的形。这种美学成果得自他笔下高妙的变形，而高妙的变形只有靠深厚的功力才能产生。红辣椒如此，今松的梅花、牛、山水莫不比真梅真牛真山水更奇异。

（作者系新加坡著名华人艺术家、画家、诗人）



感性的力量

论冯今松的绘画艺术

李蒲星著文



高秋图

要“拿来”，更要原创

2008年2月28日，《南方周末》刊登长篇《艺术的“中国世界来了”吗？——专访陈丹青》。陈断言：“亚洲的整体文化被定义为‘盗版文化’。中国后来居上，超规模盗版，在所有你想得到的事物上，统统盗版。”

中国主动地“拿来”西方文化为自己所用最早可以追溯到洋务运动，但将拿来的“西洋画”纳入中国现代文化范畴却是在五四新文化运动之后。“白话文学”“西洋画”在20世纪中国文化发展进程中扮演了“先锋”“前卫”“马前卒”的角色。这个角色一直饰演到‘85新潮美术’。

无论是西洋画，还是延续西洋画文化的后现代主义艺术，都是作为一种异质文化传入中国的。拿来的

目的不是用它们取代消灭中国绘画，而是改良中国绘画，使之从传统走向现代。这一点，第一批“拿来”者徐悲鸿、林风眠都是非常自觉的，无论是思想认识，还是艺术实践都是一致的。之所以有这样的一致，是因为他们认识到拿来的西洋画无论有多么民族化，其文化血脉与渊源却是西方的；无论赋予西洋画多么丰富的民族性，用陈丹青的话说：它依然是盗版，不是原创。即缺乏文化原则的终极价值。

是盗版，还是原创，这是两种有很大差异的思维。只有原创思维才能真正体现自由的精神和理念，而盗版思维，更多的是束缚、依附而不是自由。

这种束缚和依附的盗版思维在当代最优秀的西洋画家方力军、张晓刚、岳敏君、曾梵志身上的体现丝毫不亚于前辈西洋画家，甚至由于市场价格的威力



郁郁葱葱佳气浮

更放大了他们的束缚和依附。这种束缚和依附主要表现在两个方面：一是艺术对意识形态的依附，而不是生长于个人的体验之上。在这一点上，他们与董希文等前辈西洋画家毫无区别。二是自我束缚、自我依附。看一看十几年来他们那千篇一律于批量复制的创作全部就可以知道。没有一个真正的大师敢于这样日复一日、年复一年地自我复制批量生产。大师的高度取决于其艺术追求的自由度。

徐悲鸿、林风眠之所以清醒地意识到学习西方洋画的目的在于以之改造中国画，是因为他们预知了国产西洋画的盗版本质，这种盗版本质决定了中国西洋画永远缺乏原创性。这不是个人的能力问题，而是文化自身的限度。

为什么从达·芬奇到毕加索到安迪·沃霍尔，欧美艺术总是表现出巨大的创造能力？是因为作为个体的艺术家总是游弋在千百年的艺术长河中，一旦他将自己与艺术长河融为一体，其创造力就自然迸发。

中国现代美术真正的原创不在“西洋画”，而在中国本土绘画。

“中国画现代化”已成为一个百年问题、跨世纪问题，它的真伪实际取决于“中国文化现代化”问题。中国画不仅是中国文化的一个部分，更是中国文化的象征，是广泛抽象的中国文化的具象化；而中国文化的现代化实质是中国社会、政治、经济现代化的结果。我们都清楚地意识到中国社会、经济、政治需要现代化，却未能看到作为社会、经济、政治承载形式的文化同样要现代化；而文化的现代化则象征性地体现在中国画的现代化之中。

对中国画现代化的信心，实际是对中国文化和中国社会、经济、政治现代化的信心。有，则全有；无，则全无。

什么是中国画的现代化？或中国画的现代性表现在哪里？

中国美术的原创区域只可能是中国画，而不可能是“西洋画”。这不是由个人，也不是画种决定的，而是文化的制约。只有中国画才有潜在的原创价值。

问题是：中国画如何获得原创性？从某个意义上说，中国画的原创性就是它的现代价值。只有现代中



情景可待成追忆

国画才有真正的文化原创意义。

仅从顾恺之算起，中国绘画的历史就持续发展了近两千年。这一方面使中国画自然形成了独特而又博大精深的审美系统。在独特性和博大精深两方面惟一可与之对峙的，世界文明史中仅西方绘画。另一方面也使中国画高度理性结构化。这种理性结构化在明朝就已经很明显，以后愈演愈烈。

首先理性结构化的是山水。所以从明朝以后，花鸟画异军突起，成为冲击理性结构的感性动力，具有里程碑意义的就是徐渭、八大，扬州八怪诸人续其余波。由于受当时整体文化僵化的制约，到晚清民初，花鸟画主流同样理性结构化。在这样的文化语境下，充满感性生命动力的徐渭、八大被误读为笔墨大师。集理性结构艺术之大成的就是吴昌硕的花鸟和黄宾虹的山水。作为形式语言之一的笔墨被推崇到了无以复加的高度，甚至成为绘画艺术惟一的价值所在。正是出于将笔墨的神圣化，千篇一律、大同小异、批量复制的图式化就自然成为主流。这也是艺术高度理性结构化的必然结果。

谁也不会否认吴昌硕、黄宾虹笔墨语言的登峰造极，也正是这种高度，决定了他们在中国绘画发展史上不可替代的位置。但如果将笔墨视为艺术的全部，因为他们的笔墨高度而对其图式化视而不见，那证明的只能是后人的无知和浅薄。

作为吴昌硕的弟子，潘天寿深知先师的长处和短处，所以，他一方面全盘继承了吴昌硕的笔墨，另一方面则以大自然的感性力量冲击图式化的束缚。这与其说是潘天寿的个人领悟，更得力于1950年代后中国深入生活的艺术创作趋势。新中国初期的文化语境成就了潘天寿的艺术，也使得自徐渭、八大以来的文人花鸟画走向没落。

潘天寿诸人以后，中国画何去何从？

1980年代以后，中国文化语境发生重大转变。伴随着政治经济的改革开放，西方现代主义美术传入中国，现实主义独霸的西洋画领域被打破，以现代政治和经济为背景的现代主义西洋画就像新生事物一样，从地下进入边缘，从边缘再向主流渗透，势力日益扩大。与这种现代主义西洋画一路高歌猛进的趋势相反，

有光彩的圣山 一九九五年春 冯今松 画



有光彩的圣山

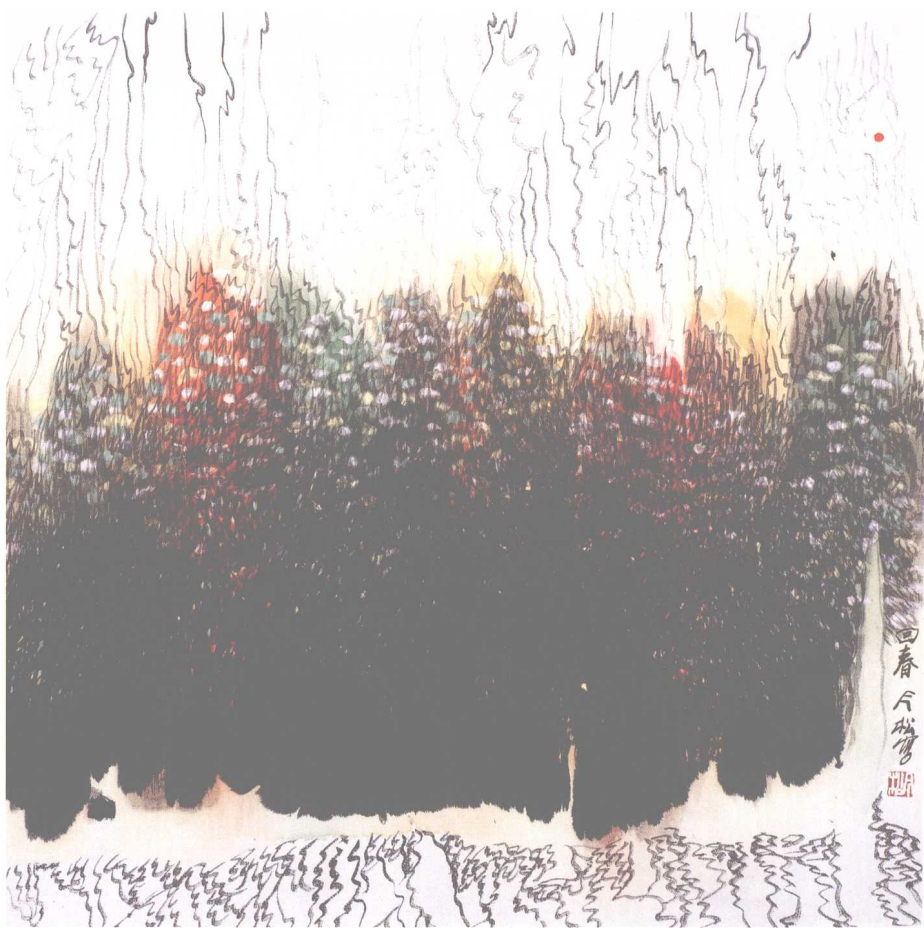
中国画领域冲击现实主义独大的却是传统主义。由于同样有其支持的背景，中国画的传统保守趋势和现代主义的高歌猛进一样愈演愈烈。这是持续至今未变的当代中国美术奇异景观。西洋画的现代化、当代化一天比一天热闹，而中国画的传统和保守也是一天比一天地响亮。虽然都是美术，却井水不犯河水，老死不相往来。

这种冰与火并存共处的艺术审美意识形态虽然是一道奇观，却依然难以避免超乎于个人意志之上的文化力量。这种文化的力量就是西洋画和中国画必然有相互渗透的一面。表面上两大毫无关联的阵营其实有相互的交融，其表现之一就是中国画队伍发生了分裂。以吴冠中、黄永玉等人为代表的老一辈艺术家以自己的创作实践从中国画家队伍中脱离开来；更多的年轻一代的中国画家质疑中国画名称的当下有效性，组建了松散的水墨画阵营。毫无疑问，没有现代主义西洋画大行其道的背景，中国画队伍就难以有这样的分化。但是这种分化未能改变中国画主流的保守传统特征，从而使当代中国画的价值观陷入令人不知所措的混乱

之中。在这个混乱中，显示出中国美术理论的侏儒状态，他们要么是沉默缺席，要么是重复着千百年的画论而自欺欺人地以自己的理论废话连篇。

坚持真理，坚持的就是真理

1934年，冯今松出生于湖北黄陂，1953年保送华中师范学院音乐系，半年后转入美术系，毕业后留校任教。西方现代主义美术传入中国之时，冯今松正当中年。这些中年画家当时被称为“半截子画家”。从新中国入学走上艺术道路开始，他们接受的就是毛泽东文艺思想教育。从少年，到青年，一直到中年，基本上都是在现实主义美学思想指导下创作的。很难说清是被动，还是主动。30余年“惟一正确”的现实主义美学教育以及创作实践，使他们的精神、情感、思想都深深地浸淫于其中。人到中年，面对文化语境的重大转变，几乎所有的人都不不知所措。原来“惟一正确”的现实主义艺术美学受到了强大时代思潮的质疑。这个时代思潮一是方兴未艾的西方现代主义，二是卷土重来的中国传统主义。惶惑不安、茫然不知所措笼罩



回春

着所有的“半截子画家”。半生的教育已经成为个人生命的一部分，彻底抛弃已有的“自我”倒退回传统或是转向现代主义，都是说着容易做着难。

由于强大时代思潮的驱动，个人的力量荡然无存。以方增先为代表的主动选择倒向传统。后来的事实证明，主动的选择和客观的效果是不一致的，方增先始终在传统和现实主义的摇摆徘徊中失去了艺术的真正自我。与方增先的犹豫相反，刘文西依然坚守毛泽东文艺思想，不为时代潮流所动。坚持真理，对于艺术而言，坚持的就是真理。当时代发生巨变后，坚持已往的时代精神，最终修炼成为艺术的个性。最不追求个性、反对自我表现的刘文西成为他们这一代人中最有艺术个性的画家之一。与刘文西稍有不同的是周思聪，她在坚守的同时，积极主动地借鉴西方现代主义和中国传统，虽然英年早逝，但终成继蒋兆和之后的一代中国人物画大师。

身在武汉的冯今松不可能像北京画家那样感受到时代转变带来的强烈冲击，因而能更清醒更主动地自由选择。撇开个人因素不谈，武汉的特殊性对画家的

影响不容忽视。作为一个地方城市，它不可能有政治中心的敏感。同时，作为一个自辛亥革命以来就不断产生新思想的城市，武汉与有着深厚传统文化的江浙城市也有不同。也就是说，在传统文化和西方文化之间，武汉更倾向于后者。传播西方现代主义的'85新潮兴起时，武汉是新思潮的重镇之一。在这样的环境下，倒退回传统的可能性不大。

同是作为“半截子画家”，冯今松的选择与周思聪相近。

1984年举办了第六届全国美术作品展。获金奖的是周思聪的《人民与总理》。冯今松的《高秋图》获优秀奖并被中国美术馆收藏。在周思聪的艺术里程中，《人民与总理》有着重大的意义，《高秋图》于冯今松有着同样的意义。这个意义就是：继往开来。

冯今松毕业留校教书期间，曾讲授“毛泽东文艺思想”、“艺术概论”等理论课程。这不仅说明冯今松有着比一般画家更强的理论思维，而且说明他对毛泽东文艺思想的掌握也高于一般人。新中国前30年的美术创作主流体现的就是毛泽东文艺思想，其核心就是



橘颂

深入生活，直接面对大自然。几十年的理论和创作实践，使冯今松对此坚信不移。《高秋图》创作于1983年。画中题跋是：“壬戌年西行泥阳见树上高挂玉米棒，另有一番情味。”

新中国初期，出于反映现实生活的需要，人物画成为主流。受时代影响，冯今松也创作过人物画，但从1970年代末期开始，就逐渐向花鸟画转向。这个转向当然是自我的发现。其中一个原因，可能与他音乐的爱好分不开。与绘画相比，音乐似乎更自然一些。同样，纯粹的大自然也比人群社会有着更接近音乐的东西。对音乐的喜爱，逐渐将他从人的生活引入到自然花鸟世界之中。六届全国美展依然有着浓厚的官方审美意识形态性质，入选获奖作品大部分是人物画。一个地方中年画家的花鸟画能获奖并被中国美术馆收藏，完全是对其艺术品质的肯定。这个肯定，无疑更鼓舞了冯今松，鼓舞是两方面的：一是坚定地走花鸟画创作道路，二是坚持走花鸟画艺术的探索之路。

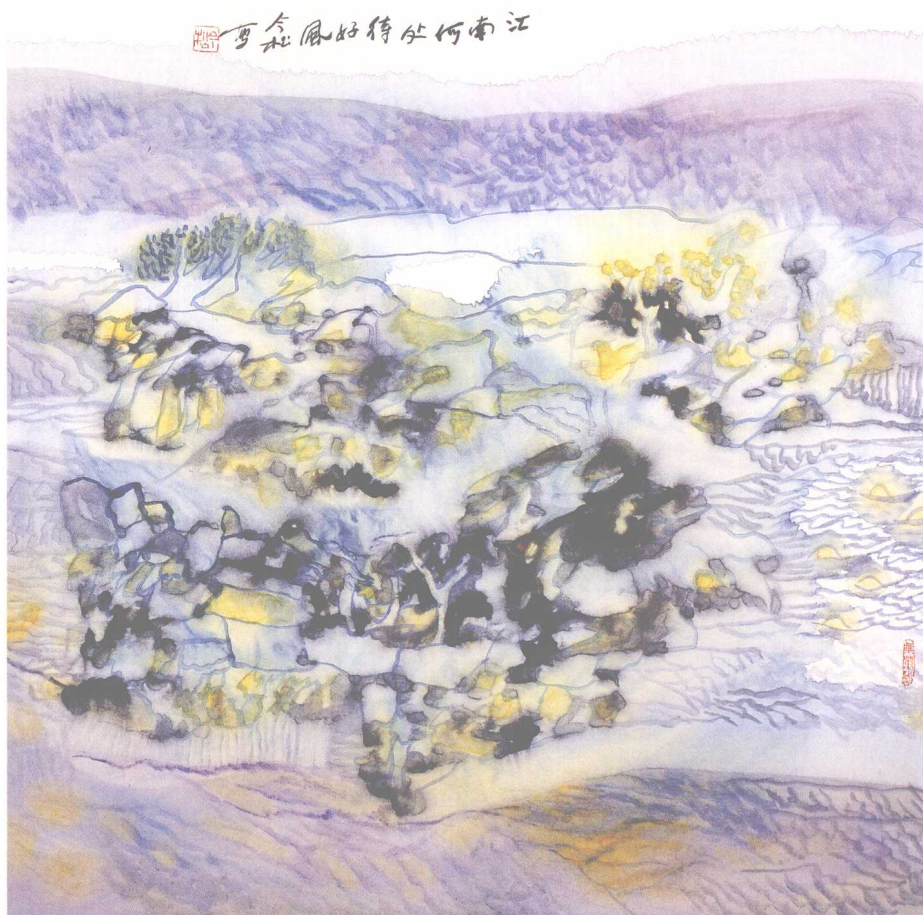
《高秋图》的被肯定，就是因为它的探索性。

这是一幅大笔一挥的作品，极为简洁概括：虽然

来自于现实生活之中，却被高度夸张和简略，不再有直观的生活真实感；截取入画的枝干用浓重的笔墨画出，但画中的笔墨毫无吴昌硕以来被奉为神话的金石趣味；无论是大面积的浓墨感觉，还是枯干的飞白，或是清淡墨的点缀，更多的呈现为一种视觉的形式意味，而不是传统的趣味。最令人惊奇也因而是点睛之笔的不是树枝而是金黄的玉米。先用淡墨打底画出玉米的外形，然后用金黄点画玉米粒。淡墨衬底的金黄玉米与浓重的树枝形成奇特又强烈的色彩对比，令人耳目一新。

早在1963年，李可染就在墨底上用朱砂画红树，但将此种新技法运用于花鸟面中却始于冯今松，发展了传统的写意花鸟技法。

《高秋图》既不是一幅客观写实的作品，也不是传统花鸟画图式的挪用和继承。它用的是中国笔墨，却放弃了文人画追求的笔墨趣味，表现的是画家对自然对象的感觉。是感性的笔墨，因而具有形式意味；虽然来源于现实生活，却是依靠记忆创作的；画家保留在头脑中只是观察的意象，然后用一种新的表现方法



江南何处待好风

充分地再现了这个意象。

这幅画代表了一种全新的艺术创作思维：坚持甚至发扬光大中国写意画的工具材料技巧，但放弃文人画的笔墨趣味和图式，取而代之的是以表现大自然的感性于视觉形式之中。与文人画推崇笔墨不同，大自然有着丰富的色彩，表现对自然的感受，色彩成为担当大任的主角。笔墨色彩争奇斗艳，相得益彰。

高度理性结构化的中国画不仅将笔墨推崇到神话的程度，而且必然在构图上千篇一律，形成以不变应万变的图式。吴昌硕、黄宾虹就是其典型。为了冲破这种反艺术的图式化，不仅要从小对大自然的感受中获得新的笔墨色彩表现形式，也要从大自然的观察中获得新的图式。抛弃千篇一律的模式化，探索不同自然不同感受下每一幅构图的惟一性。

在中国画百年的现代化之路进程中，人物画趋向于自觉地与时俱进，而山水花鸟画则成为传统派的大本营。林风眠以静物取代花鸟，以色彩取代笔墨的彻底革命成为仅此一人的孤证。新时期以后，如前所述，人物画家尚有周思聪、刘文西、陈白一等人坚守，而

山水花鸟几乎是全盘倒退回传统，从而使山水画花鸟画成为保守文化的代名词。只有极少数人力挽狂澜。吴冠中直接以现代主义解构山水花鸟画，突显形式语言的独立性，因而极大地弱化了作为自然状态的山水花鸟特征；黄永玉以天纵之才自由来往于古今中外自我自然之间。

由于年龄和个人生活经历的规定，冯今松走的是一条独木桥。当周围的老中青花鸟画家一齐倒向传统时，他却像周思聪等人物画家一样坚持艺术是来源于生活的理念。这种选择的危险在于：要么跌落到费力不讨好的生活真实写实主义之中，要么以传统的标准虚构自然。

因为人的社会性、思想性、情感性等因素，直接描绘现实生活就具有现代性。而对于花鸟画家而言，似乎只有三条路：回到传统规范，用现代主义解构自然，费力不讨好的写实主义。用中国画的工具材料表现感性的自然，工具材料有这样的表现力吗？无论是前辈画家，还是周围的同辈人，甚至比自己小的年轻画家，冯今松找不到一个同路人。



小翠

吴昌硕画



小翠

他选择的是一条光荣而孤独的荆棘路。《高秋图》仅仅是艺术探索之路的第一步。能不能走出一条从没有的路来，时间是最好的证明。

世界上本没有路，走的人多了，就成了路。但艺术的路却不是这样，只有一个人走，走下去，坚持到底，艺术道路就出现了。

20 多年过去了，中年画家成为白发苍苍的老人。为这个变化作证的是数以千计的作品。不同题材内容、

不同尺寸、不同意境的画都有着鲜明的同一性。这个同一性就是作品中的自然感性。站在任何一幅画前，谁都能感受到扑面而来的自然生命力。这种生命力不是自然的外形，而是自然的精神，只有画家才能发现感受到这种精神，并将它图形于纸素之上。

从吴昌硕到齐白石、潘天寿再到吴冠中，是一种质的飞跃，显现出令人不可思议的差异。如果我们

再在潘天寿之后写上黄永玉、冯今松等人的名字，就会发现顺理成章自然而然许多。齐、潘、吴、黄、冯都视自然为艺术之源，齐、潘表现的是自然的情趣和灵性，其视觉符号与传统一脉相承，集文人画之大成；吴冠中表现的是对自然的错觉，得到的是对自然抽象生命的形式；冯今松表现的是对自然生命的感性冲动，虽然工具材料与传统无异，但力求探索新的表现形式，创造有鲜明个性的视觉符号。但形式符号依然包含着

自然生命的内容，没有走向完全独立于自然的形式主义。



肖像

走出理性符号，创造感性意象

当中国画日益成为理性结构之时，就会形成中国画自身相对而言独立的审美意识形态，与同时的其他艺术样式如西洋画在审美观念上井水不犯河水。所以，当西方的现代主义后现代主义日益成为当今中国西洋画的主流艺术时，中国画却筑就了高度理性结构化的铜墙铁壁；在这个铁壁里固守着自己的艺术审美标准，在这个标准体系中，笔墨苍劲老辣成为艺术的顶峰。形容一个画家的最高艺术境界就是武打小说中常见的两句俗语：登峰造极，炉火纯青。而能够达到这个境界的，就只能是经过千锤百炼的垂垂老者。谁是大师？谁的寿长就是大师。这不仅仅是一句玩笑话。

与这种追求崇尚年龄老迈笔墨老辣并存的就是艺术形象的高度符号化。有人甚至认为中国画的最高境界就是符号化，一旦形成某种视觉符号，就不断重复、复制，几近谎言一千遍就成了真理。当今中国画坛那

些被吹捧为大师或是自封为大师的人，都是如此。

艺术是人类审美精神的物化形式，而人类的审美精神总是在特定的时空中变化发展的。企图抽掉无论是人类社会还是个体生命的变化发展而将艺术固定为某种笔墨或符号，都是艺术本质的反动和异化。当今主流中国画就具有这种反艺术的异化特征。

冯今松已是年过七旬的老者，仅从大学毕业算起，艺术创作生涯就已超过半个世纪，按照异化的中国画逻辑，最少已接近或达到笔墨苍劲老辣和高度符号化的程度。然而，当我们面对他的作品时，却丝毫不见老辣和符号的踪影。如果不知道作者，所有的人都会认为是出自一个年轻画家之手。画中那洋溢飘动的青春生命感性力量，难以使人相信出自一个古稀画家之手。