



庄重 画集

ZHUANG ZHONG HUAI

广西美术出版社

庄重画集

ZHUANG ZHONG HUA JI

庄重 著

广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

庄重画集/庄重绘. — 南宁: 广西美术出版社, 2007.11
ISBN 978-7-80746-334-4

I. 庄… II. 庄… III. 油画: 风景画—作品集—中国—
现代 IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 180480 号

版权所有 翻印必究

庄 重 画 集

ZHUANG ZHONG HUAJI

著 / 庄重

图书策划 / 杨 诚

责任编辑 / 蓝薇薇

作品摄影 / 张 亭 李建林 王 淋

装帧设计 / 刘彤彬

英文翻译 / 金陵翻译院 浩洋翻译公司

出 版 人 / 蓝小星

终 审 / 黄宗湖

出版发行 / 广西美术出版社

经 销 / 全国新华书店

制版印刷 / 上海雅昌彩色印刷有限公司

开 本 / 889 × 1194 1/16

印 张 / 10

版 次 / 2007 年 12 月第一版

印 次 / 2007 年 12 月第一次印刷

书 号 / ISBN 978-7-80746-334-4/J · 830

定 价 / 80.00 元

本书如出现印刷、装订等质量问题, 请直接向承印厂调换





目录

评论文章

- 虚静与境界——庄重的风景画 邵大箴 1
- 绵延舒缓 宁静致远——谈庄重的风景油画 沈行工 3
- 庄重的风景 易英 5
- 虚幻的真实——当代人文心理的大风景 尚辉 8
- 可以俯瞰的缓慢的景象——关于庄重近年的风景画 朱其 11

绘画作品 13

画家简历 136

WORKS 13

RESUME OF ZHUANGZHONG 137

CRITICAL WRITINGS

- Invisible Quietude and Realm—Zhuang Zhong's landscape paintings Shao Dazhen 138
- Extending Continuously, Leisurely and Slowly as well as Accomplishing Something Lasting by Leading a Quiet Life—landscape oil painting by Zhuang Zhong Shen Xinggong 141
- Zhuang Zhong's Landscape Yi Ying 143
- Invisible Reality—A large landscape in the mind of contemporary humanity Shang Hui 148
- Overlookable Slow-motion Landscape—recent landscape paintings of Zhuang Zhong Zhu Qi 152

虚静与境界

——庄重的风景画

邵大箴

我喜欢庄重的画。当他在他的工作室看他最近一幅幅新作时，不禁怦然心动，似乎在那些画作与我的心灵之间有一种感情的默契。我很珍惜我在阅读当代画家作品时的这种感受。也许我们都是南方人，庄重笔下的南方自然景色在我内心产生了共鸣。也许我们都痴迷传统文人画，他画中的写意语言使我有所触动。这些都是原因。不过，我想庄重的风景画之所以使我产生欣赏的激情，主要在于它的宁静、自然和艺术的真实。当今社会中不真实的东西太多，当今艺术创作中造作和虚假令人生厌，庄重笔下的风景画不仅呈现出独特的个性面貌，而且散发出一种纯正的清新之气，不能不引起我的感动。

说到艺术中的“真实”，人们往往有不同的理解。有人以为描摹客观事物的表象就是艺术的真实；相反，有人又把脱离客观景象观照的主观臆造，视为创造的“真实”。庄重对艺术真实有自己的认识。他虔诚地尊重客观自然，对自然中呈现的一切景象他都认为合理、新鲜，对自己都有启发。他反对用固定的眼光、固定的模式观察和表现自然，他对照相机客观地映现出来的自然景色很感兴趣，认为“照相技术能使人免于形成固定的风格，免于‘错误’地观察，免于对于创作对象作出过分个人化的诠释”（引自庄重：《画外话》，载《油画家工作室报告·解读风景》，上海书画出版社，2005年。以下同）。当然，庄重并非依靠摄影进行创作，他非常重视对客观自然景色的观察与体验，而仅仅是利用“机械眼”拍摄下来的、带有杂芜性质的自然景色作为参考，重新触发或激活自己的灵感，在此基础上进行艺术构思。庄重笔下的风景画不是自然景色的客观写照，而是他在观照自然之后匠心独具的创造。

艺术创造离不开创作者的理性思考和富有激情的表现，这两者彼此有机地交织在一起并相互制约，造成理与情两者相对平衡的境界。庄重的心很静，这静之气藏在他的天性之中，似乎也是他从大自然中获得的一种精神力量，是他与大自然沟通的无形纽带。他沉潜在大自然之中，为它的自在之美迷醉而忘掉自我。他慢慢地画，在画的过程中深化对自然的体验，走向自然的深处，他用自己的灵性和修养及时地捕捉那些稍纵即逝的感受，重视在头脑里和在画面上涌现的出其不意的偶然因素。他说：“在风景画中最吸引我的多是‘意外’、‘偶然’！可能性中也包含没有想到过的东西。”在这种情况下，他会因势利导，果断而富有激情地利用这些因素来充实艺术构思，丰富画面的表现力。

人们需要山水或风景画，并非要在山水、风景画中看到客观自然景色，而是要欣赏艺术家创造的自然。在绘画作品中艺术家与其说是在呈现客观世界，毋宁说是在呈现自己感受和体验自然的心灵世界。中国传统文人山水画与欧洲古典风景画的区别，就在于它更重视创作者的内心体验和文化修养。庄重深知，一位当代中国风景画家如果缺乏中国文化的修养，缺乏对传统文人山水画的深刻理解，很难创造出有鲜明特色和富有艺术魅力的作品。庄重对待绘画的态度更接近中国传统的文人画家，他努力把自我融进自然之中，领会中国哲学中“天人合一”的精神。他把绘画创作过程视作心性修炼的过程，在画布上从细微末节到整体构图，他反复推敲，因此每一根线条，每一块色彩，都刻有他心灵和思绪的痕迹，都是他意识和潜意识的外在表现。他的画予人浑然一体的感觉，有整体的情调。颇引人注意的是，他重视意象创造，重视从文人山水画的观念和技法中吸收营养，他随兴

所至的绘画法，他清新、洗练的笔法，都与文人画颇为相似，但他同时十分注意保持油画语言的特性，发挥油画在结构、肌理和色彩上独有的美感。他不因平面性的创造而削弱物象结构性，巧妙地把后者隐藏在前者之中；不因笔线美的追求而忽视笔触与肌理美感，细心地在色彩层次的变化上讲究柔和与微妙。近几年，庄重常常用俯视的角度画地面，画面上飘着朵朵白云，地面上的山峦、房屋、道路、田地和树林的形被简化了，组织在统一的有抽象意味的结构之中；也常常用俯视的角度画水面，迷醉于水中真实而又虚幻的影像。他还不时创造有广阔空间的风景，描写自然界的宏伟与精微之美。

庄重说过这样的话：“现有的绘画语言足以表达，不必去发明新的语言，关键在于表达的方式。”假如说他的风景画有什么与众不同的个性特色的话，那就是他在如何运用语言上有自己独特的思考和探索，而这种思考和探索是出于对中国传统虚静美学理论学习的心得与体会。老子的“涤除玄鉴”说，是要人们除去一切私心杂念，以保持内心的平静和安宁，去观照和接近“道”的本质。管子在《心术篇》中说：“去欲则寡，寡则静，静则精，精则独，独则明，明则神矣。”认为无私欲而走向虚静，才可能专心致志，达到最高境界。庄子关于“道”的思想，认为最高层次的美在于“道”而不存在于现象，以及他的关于“得至美而游乎至乐”的人才是“至人”（《知北游》）的见解，对于“虚静”美学体系起了奠基作用。后来历代许多学者结合佛学禅宗，对虚静与艺术创作的关系，都有许多精辟的论述。这是中国传统绘画美学的基础。庄重通过对民族传统绘画的研习，逐渐认识到虚静美学理论的博大精深，并努力用它来指导自己的创作活动。在当前画界普遍存在浮躁情绪的情况下，他的这种努力尤为珍贵。他的风景画受到画界和广大观众的好评，决非出自偶然。

自信而谦逊的庄重深知艺术天地之大，深知自己未来的路之长，他不会浅尝辄止，他会继续顽强地探索艺术创造的奥秘，为当代中国风景画的繁荣作出新的贡献。



绵延舒缓 宁静致远

——谈庄重的风景油画

沈行工

随着画家们的选择越来越具有自主性，油画作品的题材与风格也日趋多样化，风景油画作为一个独立的绘画样式已在油画领域内占有了十分重要的地位。触景生情、借景抒情，这本是艺术创作的普遍规律，风景当然更是“景”。作为绘画作品中最为常见的题材之一，风景一直为画家们所倾心。对于有着寄情于山水的传统的中国绘画来说，可以说这更是顺理成章，非常自然的。

庄重正是一位倾心于风景油画的青年画家。

庄重的风景油画作品曾多次在国内的重要画展上展示与获奖，成功与好评坚定了他的信念。我相信尤其是那幅在第八届全国美展上获奖的《冬至·第一场雪》的成功，使他增添了专攻风景油画的动力与自信。这些年来，江南塞北、川藏云贵，他跑了不少地方，不倦地寻找着心中向往的一片净土。他勤勉而执著地推出了一批批新作，努力用自己的画笔传达出精神上的震动与感悟。

如果说在《冬至·第一场雪》中，村道和菜地给略显荒寂的北方郊外带来些许人间烟火气息的话，那么在《大风景》中看到的就只是漂浮的云、澄明的水和蜿蜒起伏的远山了，那是一种纯净的大自然。在这幅色料稀薄、笔致轻柔、线条回旋游动的作品中，他极力地试图表达某种淡泊、缥缈的感觉。一望无垠的开阔视野，往往使画面上的景象呈现出一种超然物外的自然的存在。大自然的确是可以抚慰人的心灵的，有时那远离尘嚣的“一方净土”往往会给予人们更加深切的精神慰藉。

而在近年来的作品中，他常常把选景的视角向着上下左右四边打开，把画面朝着纵横双向拓展。他想画一种站在远处或高处观看的风景，一种俯瞰的大风景。尽管他在前些年画的《印痕》、《秋风拂过》、《净土》等一些作品已经具有这样的构图特色，但在《悬浮的记忆》、《失重》、《游离》以及后来的《影之舞》、《浮光掠影》等作品中，这一选景和构图的特点无疑更被推向极致。广角镜式的构图所造成的距离感使画中景物显得亦幻亦真、似是而非，而最终就几乎化为仅仅是线条与色彩的叠加组合，使得具象写实的画面呈现出近乎抽象的形式意味。

庄重是敏感的，甚至可以说是“善感”的。与他常常选取苍茫、开阔的原野为题材，构图上力求高远的做法形成反差的是他作画的笔触却是细致而缜密，或许也正是由于笔致之细小反衬出景致之阔大。他想尽可能地不流露出刻意加工的痕迹，不动声色地平铺直叙。一草一木，一山一石，乐此不疲地细细地刻画，除去那绘制过程中的兴味之外，更是点点滴滴地倾注了作者的内心情感。庄重自己是这样表述的：“精神感受在艺术作品中的传达是重要的，风景本身无精神可言，但作为人来说是可以体会到风景所带来的精神上的震动，既然我们可以体会得到，为什么不将其注入到作品中去呢？”

我以前给庄重的油画写过短评，在我看来，在庄重的作品中似乎总是回荡着绵延舒缓的节律，一切都起伏有致，宁静而致远。那是一种类似弦乐的、线性的形式感觉，一种悠扬幽远的味道。我认为，庄重风景油画创作的选材角度与表现手法，充分地显示出了他自己的审美取向，同时也映射出他作为一个成长于都市的青年特有的内心向往。

选择适合于自己的作品题材与表达方式，恰当地传达内心感悟，是每一位画家时时面对的课题。我觉得，庄重的选择是明智而审慎的，至少在目前的这一段时日中。庄重是执著的，一旦作出了选择，便很认真，很投入地做下去。我欣喜地看到了庄重一步一步地、平稳而扎实地前进着，同时也相信他还有很大的潜力，尚待发掘与展示。



庄重的风景

易 英

自从有了摄影，绘画就受到摄影的影响，这种影响往两个相反的方面发展，一个是吸收摄影的方法，将摄影的效果运用到绘画，尤其在写实绘画中，摄影不仅是参照的手段，而且也成为复制的对象。另一个是极力摆脱摄影的影响，追求绘画的纯粹，从形式主义到抽象主义，都可以看到这种趋势。在当代绘画中，摄影的影响可以说无处不在，正如在摄影初起时，绘画的影响无处不在一样。对很多画家来说，摄影是一个参照的手段，就像用照相机来收集素材，摄影仿佛是一个不能言说的秘密，在最终的画面上摄影的各种元素被尽量地隐藏起来，以免摄影的效果影响绘画的技巧。照相机的镜头是以机器的手段取代人的眼睛的观察，如果完全以镜头为依据，艺术家个人的体验与感觉就会消失，只要复制照片所规定的色彩、形状和空间关系，这恰恰是很多艺术家要避免的。庄重可能不这样看，他不担心摄影对绘画的控制，而是从摄影中寻找绘画的新的可能性。

镜头之所以要取代观看的眼睛，就在于镜头有眼睛观察不到的，或来不及观看的东西。庄重近来的作品像是从高空俯拍的风景，画的尺寸很大，站在画前可能会有身临其境的感觉。我们在飞机上看到的景象往往是模糊的记忆，只有专业的航拍才能记录这样的画面。美国的观念艺术家罗伯特·史密森在飞机上拍过一张耕地的照片，他说这样的景观不可能在实地看到，只有摄影才能实现，而且摄影是通过信息技术传播的，在当今的艺术中，信息传播将取代绘画的表现。实际上，史密森也表达了这样的意思，摄影表现了人所不能企及的景观，这种景观又存在于现代的传播方式中。问题在于，自然的景观是被人所感知和体验的，任何由科技手段再现的景观，如果没有人的印记，都是没有意义的。庄重有一张画名为《远去的风景》（2007年），在一片鸟瞰的大地上有着云彩的投影，这样的景象如果是在飞机上拍摄的话，飞机必须在云层的下面，而在云层的上面拍摄，就像《悬浮的记忆》（2003年）一样，云彩也应出现在画面上。在云层下面的飞机已经很接近地面，是快要着陆的时候，很难拍摄出庄重画出的景象。这只能说《远去的风景》是一种想象，或者是去掉了上面的云彩，对照片进行了修改。庄重可能不了解史密森的理论，但他的作品对史密森来说是有意义的，因为史密森强调的是客观的阅读，这实际上还是现代主义的形式主义传统，一种非人性的无利害的阅读，如果不能在现场观看，就通过复制的文本在传播中阅读。庄重是对文本的复制，面对着双重的客体，一个是自然的客体，一个是仿真的客体。在后现代主义艺术中，对仿真的复制是一个主流，这种复制既反映了景观社会对人的物化，而复制的艺术本身也排除了人的感情、直觉、身体、欲望等，如同用仿真的客体取代艺术的创造。庄重的风景之所以有意义，就是他能够进入后现代主义的语境，但又能在双重的客体之间回归人性化的创造，不被景观、图像、仿真等后现代话语所淹没。这不是说所有当代的风景画都具有这样的性质，因为庄重的画是独特的，他在传统的形态中寻找自然与仿真、传统与当代、人性与客体之间的结点，不过这一切还要从他的风景画说起。

照片与风景的关系究竟怎样？庄重的风景又是怎样穿透仿真的客体回归“原始”？庄重可以说是一个专业的风景画家，从他早期的作品就可以看出，他的风景是为创作而画的，尽管他有很强的写生的能力。从整体上看，他的风景不是强调技巧，而是注重观念与体验。早期的风景画有怀斯的影子，理性而冷漠，一看就是从照片的处理而来的。可能是早期风景画的影响，庄重通过照片体现出把

握大风景的能力。风景在他的笔下是苍凉和苍茫的，是人的肉体从都市的沉醉中脱离后在荒蛮与原始中重新感受的存在，当绘画的语言和技法从历史中消耗之后，人和自然的关系仍然存在，庄重没有停留在历史中，他用新的方式实现对自然的沉思和生命的感悟。在庄重20世纪90年代的作品中，可以明显看出写生与“写照”的区别，这种区别不完全是技法的，也是精神的与观念的。在小画中，往往是大风景的局部，个人情感的投入十分明显，身体的语言（笔触与肢体、色彩与眼睛）表露无遗；而在大画中，理性的制作更加重要，每一个局部都充分地描绘，而且都具有各自的意义，暗示和象征着主题。显然大画有照片的基础，主要的绘画关系都由照片提示了，观察的眼睛在这儿被理性的思考和经验的反思所取代。但是这种理性是相对的，对于传统的绘画，它消解了肢体与眼睛的感性；对于现代的图像与照片，它又呈现出人的在场。艺术家的眼睛不是观察任何绘画的关系，而是将人的存在植入机械的记录。看庄重的这些画，就像电影中看到的景象，镜头中的画面虽然没有人的出现，但暗示了这是主人公的眼睛，景象是主人公心境的投射，观众是不自由的，他被景象所打动的时候，实际上是被主体化的情感对象所感染。庄重的画也是如此，在表面的客观下面，他强化个别的物象，如荒草、石头和残雪，这些物象在整体的情境下具有象征的意义，突出了苍凉与孤独，没被文明污染的地方只有孤独地存在。

在庄重的作品中，孤独是一个反复出现的主题，风景也由这个主题而获得生命。在他的小型作品中，这一点体现得比较明显，他的写生较少全景式的构图，大多是截取一个局部，以前景居多，比较典型的是《有芦花的风景》，这个题材在20世纪90年代末和新世纪初反复出现过，芦花虽然是用传统的绘画性手法来画的，但反映了他的思绪与心理，那种幽静与孤寂，行将消逝的凄美，自然的生命只孤存于一隅，如果在全景式的景观中，文明的痕迹与破坏就显露无遗。也在这个阶段，庄重画了一批色彩艳丽的风景，一反之前沉闷色调。这些作品风格上近似印象派，但仔细看去，可能更接近纳比派，因为和谐的不和谐的色块并置，是纳比派的特征之一。细究起来，这种风格的变化是来自不同的对象，前者是西北的荒原，后者是江南的春光。他好像是有意突破以前的风格，探索一种新的表现。不过，这种“华丽”的风格可能也不是写生，而是对照片的改造。他在这些画中有意打破油画的色调，采用装饰性的手法，这种装饰性并非来自设计，而是把照片上未经调整的关系强化了。这可能是一个很重要的转变，庄重以前的作品是绘画性来参照照片，利用照片记录绘画不可能表现的场景和关系，在这个意义上，照片的作用如同古典风景画的程序，程序是实现绘画的方法，但程序被掩盖起来，呈现出来的是绘画。庄重的转变就在于把程序本身显现出来，但不完全是照片本身，而是更大意义上的图像。图像的范围远比照片广泛，如广告、包装、影视、摄影、计算机，等等，还有与之相适应的视觉文化，如时装、建筑、家具等。庄重2000年前后画的风景明显反映出图像化的倾向，尤其在色彩方面。从理论上说，除了照片之外，当代的图像方式很难结合进风景，这是自然的客体与仿真的客体之间的矛盾，把公共图像直接挪用到风景几乎没有先例，除非都市景观。图像的观念无处不在，不管是显性还是隐性，庄重都是把它结合到了风景画。当然，庄重在这个方面还不是走得很远，传统风景画的形态没有改变，油画的基本语言仍然保持，不同的是景观化的色彩和纪实性的构图。

在这批作品中，还有一个有趣的现象，如《十二月之二》（1999年），前景是图像化的景色，后面却是一片荒凉的土地，好像凡·高的画一样，前面是劳作的耕地，远处是都市的景观。这可能是无意识的组合，但确实反映了一种文明

的落差。其实庄重的风景画的意义也在这儿，他具有双重的观念性，其一是视觉的观念，把图像的观念引入绘画，从照片到图像逐步体现出新的表现方式，色彩的、空间的、构图的全面的变化，逐渐由照片的复制转变为观念的融合。其二是内容的观念，那种自然的、抒情的、唯美的风景已进入历史，风景画进入当代艺术或当代风景画必定要进入观念和思想，这不仅是自然被文明所吞噬，我们越来越生活在景观的风景中，也在于景观的方式似乎是我们接近自然的途径。庄重就是这么做的，他的风景之美使我们无限留恋，他透过景观看到的自然既是我们生命的往事，也是未来的憧憬，人类终究还是要回归自然，因此，庄重创造的美既是梦幻也是理想。



虚幻的真实

——当代人文心理的大风景

尚 辉

在70后这一代油画家，庄重是很早就展现出自己艺术个性的画家。

早在他大学毕业之前的1994年，他就以《冬至·第一次雪》荣获第八届全国美展优秀作品奖。这不仅使他成为同龄画家的翘楚，而且也在江苏油画界脱颖而出。《冬至·第一次雪》之所以这样惹人注目，就在于画面将一幕平凡的山野田畴点化为宏阔而凝重的境界。那一片开阔山野的描绘，细微而缜密。湿润的土地、风干的残雪、颤动的枯草，以及田畴中返青的麦苗与远山上依然披青的丛林，都让人感受到了冬至的江南雪野所特有的静穆和端庄。他那细腻的笔触所描绘的冬至第一场雪，像个乡村纯朴而宁静的女孩儿。这幅作品让熟悉江南的人骤然感到了些许的陌生，而陌生感，就来源于画家将日常的视觉经验通过细微的笔触和纵深的景观扩展并转换为一种抵达心灵的审美境界。对于江南风景的心像捕捉，在看似真实的表象背后，却产生了某种超验的幻觉。这幅庄重的成名作，其实已披露了他在风景心像表达上出众的才智和天赋，他以后的创作路径只不过是这种心像风景的深入与强化。

20世纪90年代末期，庄重在延续他心像的风景中进行了两个方面的探索。一是色彩心像的江南风景，二是寥廓心像的西北风景。

江南是他出生与成长的地方，浸润在潮湿而灵秀的土地上，培育出的是他恬静而典雅的个性。他的江南心像不是江南景致外在的呈现，尽管那江南景致本身就充满了山情水韵，而是超于外表的直抵心绪与灵性的表现。因此，他的《2000年的春天》系列和《2000年的秋天》系列，都在真实的江南表象中进行了极其虚化的处理，他夸张了色彩变幻的节奏性，从油菜花大片的金黄色到裸露土地的红褐色，从庄稼、蔬菜、丛林的草绿色到天空的海蓝色，交替出现的色调具有很强的主观设计性。这种虚化还表现在色彩雅化的追求上：虽然色相的变奏很丰富，但不浓烈炫目，他追求轻快、淡雅、飘逸、洒脱的那种江南人特有的韵味和格调。用笔也显得轻松随意，像中国画写意的笔触。

如果说色彩心像的江南风景是用浪漫而充满童话的色彩去表现他恬淡而宁谧的幻觉，那么，寥廓心像的西北风景则竭力减少色相的变幻，他是在俯瞰深远场景的大风景中寻觅和展现贫瘠、苍凉、浩茫的精神维度。相对而言，画家不是在裸露地表的干涸大地上寻找色彩的唯美性，而是在单调的黄褐色中投射自己的精神感悟，他把自己对上苍与生命的拷问，把当代文明在原始环境中反差出来的人文关怀，都逼仄到那荒野茫茫、枯寂无声的惨烈气候的表达里。而且，他截取的风景区如此的宽阔与深远，俯瞰的视角也最大限度地增添了画面的精神意蕴。像他的江南风景一样，西北行脚深沉地表达了他对于土地的情感，但这种情感始终夹杂着现代文明的撕裂的痛！应该说，西北不毛之地对于温润而肥沃的江南所形成的审美反差，正揭示了庄重内心那些不屈于温和而更加深沉粗犷的精神世界。

他一直走在江南与西北之间。

那是他的心灵审美不可或缺两种方式。

也许，江南是现实的风光，西北是精神的风光；现实的风光，呈现的是他细腻恬淡的情怀，而精神的风光，才表露他真实的个性和虚幻的精神。

《冬至·第一场雪》所表达的江南情愫，一直是他创作的主题。近些年他创作的《春雪迷蒙》系列，反复展现了他对于春天莅临的江南山乡雪野细腻而独特

的感受与捕捉。那宽阔的视域，深沉地表达了平远而宁谧的江南景致。和我们以往看到的江南油画雪景相比，庄重的这些作品不单纯追求江南雪景色彩微差的丰富性，也不强化笔触的动感与表现性，而是刻画细谨，最大限度地推进了江南风景描绘的深入细微性，让枯草树枝本身的实在感演绎江南那种素淡清明的境界。也正是他不动声色的描绘，在他宽广的画面背后，才渗入了更为浓郁的文人山水画所特有的格调，冷峻、散淡、飘逸、萧瑟，有如倪瓒或浙江在简洁寥落的笔墨中呈现出的冷寂与孤傲。这是我们在其他的江南油画风景中很少能读到的一种文化品质，也是庄重油画语言上对东方文化精神表达的审美建构。

相对于《春雪迷蒙》系列组画的细微整饬，他的《池塘》、《风》和《影之舞》系列在图像的呈现上，则显得朦胧、虚幻和洒脱，并含有一定的抽象意味，色彩也相对的丰富、饱满和绚丽。如果说《春雪迷蒙》系列组画是实写，那么《池塘》、《风》和《影之舞》系列则是意写。在《池塘》、《风》和《影之舞》系列中，他通过对水中倒影描绘的不确定性，强化了画面色彩和画面形式意味表达的主观性。这些尺幅巨大的画面所呈现出的水中倒影，既闪烁着印象派灿烂夺目的光色，也善于在斑斓的光色里使用中国水墨的“墨色”，从而增强了画面的深度与静穆感。抽象意味是他捕捉物象之“影”的另外一种绘画性需求，也是他从江南实写的风景走向心灵幻觉风景的直接语言。因此，在《池塘》、《风》和《影之舞》系列中，他用笔的疏松、毛涩、灵动、随意和色彩抒写的透薄、滴流、堆塑的方式融为一体，逐渐构成了他风景表述的一种语言风格。

从光学的角度，水中倒影的物像是虚像。庄重对虚拟光影的兴趣，发掘了他对于幻觉心理表达的潜质。其实，他对于江南平远景致的描绘，虽然刻画细微，但就整体境界感而言，也不免带有虚拟的意味。而俯瞰的画面截景所产生的非常态视觉体验，也不妨认为是作者对于幻觉心理的另一种表述。绘画，无疑是一种审美的呈现；而怎样审美的呈现，则体现了艺术主体巨大的创造才能与自由空间。庄重对于倒影物象的反复追寻、对于大风景俯瞰视角的一再运用，都显示出画家对于悬浮审美心理表达的倾心。

悬浮，不是客观被动地直呈，而是远离物像但又不离开物像的一种审美诉求。悬浮，是虚幻的另一种审美表述。

2000年以来，庄重画了大量仿佛是从飞机上俯瞰大地的风景，给我们提供了悬浮心理的审美经验。无论《烟岚轻动》系列对于阳光直射下大地充满明媚光感的描绘，还是《悬浮的记忆》系列、《静而忽动》系列对于漂浮的云朵造成大地阴阳变幻的捕捉，抑或是《空山静谧》系列和《生生不息》系列对于阴天漫反射光线下裸露山川的呈现，都表现出画家对于大地悬浮观照的审美方式。这种“悬浮”观照，让他摆脱了人们习以为常的表现大地的方式，从而获得了相对陌生也相对自由的精神抚慰大地的创作空间。

尽管庄重从航拍的图像上曾获得有益的启示，但毫无疑问，他的这一系列俯瞰大地的风景绝不是简单地模拟航拍图像，而是借用“悬浮”的观照方式，表达当代社会人们观照世界的一种心理感受。“悬浮”是高科技文明给人们带来的当代生活方式，从玻璃与钢的摩天大厦、现代航空航天到电视、手机、互联网，人们每日生活与工作悬置在时空或虚拟的数字图像信息中。这种后现代的生活图景，已颠覆了农耕文明人们对于土地的粘连关系，甚至于也割断了人类与土地的深挚情感，当代现实中的人对于世界的认知与触摸，无疑都是通过科技文明而获取的一种“悬浮”式的观照。因而，庄重这些悬浮俯瞰的大风景，表达的不仅是当代文明观照自然的方式，而且是当代社会自我心理映射的审美方式。像人们感知这

个社会一样，它是一种悬浮的真实，虚幻的真实。这是庄重从江南人文精神的风景走向当代人文心理图景的重大转换，他的作品由此而获得了更多的当下意义与价值。

庄重一直注重油画个性化语言的探索。从早期江南写实画风的严谨、细致，到状写倒影的丰厚、绚丽，他始终寻求在呈现物像的同时运用最轻松简洁的油画语言，即使那些看似抠得很紧的物像，也很少死描硬刻，而是用智慧和灵性“巧取豪夺”，从而显现出轻松随意的笔调。特别是近年俯瞰大地的那些大风景的表现，看似坚实而丰厚的大地，实则是他随意笔触的轻松点化，用笔的“摆”与“擦”灵动而富有变化，色层也不是一味地厚堆，却显得虚实得体。那种在俯瞰中所表现出的大地虚虚实实的感觉，完全是笔触的轻重和“飞白”造成的。他讲究笔触的方向、动感、鲜活与灵动，笔触本身的变化丰富了他画面的层次。相对而言，他画面的色彩并不追求浓烈和绚丽，他改变了许多自然条件光色的色相，而趋于主观性的设计，色块与色块之间也很注重整体的内在形式意味的追求，从而显现出江南人所特有的“文人化”的意象性，丰富而不艳丽，秀雅而不轻薄，灵动而不任性，显现出70后这一代江南油画家所特有的敏锐的文化感受力与扎实稳健、轻松裕如的语言技巧。



可以俯瞰的缓慢的景象

——关于庄重近年的风景画

朱 其

风景画一直是一种很古典的景象，其视觉特征在于：它被全景观看的，它是一种对缓慢的时间流动的呈现。

庄重 在 20 世纪 90 年代后期一直致力于描绘一种可以俯瞰的缓慢的景象，比如 1998 年描绘藏北地区一大片开阔山脊的《印痕》。相对于他 1994 年获奖的《冬至·第一场雪》的冷静而神秘客观的体现，这幅画更能表现出一种不期而遇的时间流动的感慨，以及对于全景观看和表达的企图。画面的构图呈些微的倾斜状，正好由山体向下平展滑落延伸到平原，而在山体与平原交会处，是一组扁平的渺小的藏民民居，激发起山体意象一种缓慢流动的时间感。《冬至·第一场雪》更像是欧洲古典写实主义的绘画概念，即绘画仅仅在于描绘对象最表层的这一层表象，这种图像也反映了哲学意义上的欧洲神秘精神。而《印痕》的风景开始具有文人画的气息，带有南方文人那种绵密、迷蒙而又内蕴旷野的气韵。在图像形态上，庄重采用了一种放眼全景、回旋千里的俯瞰方式，以及一种宁静的缓慢的时间感。

无论是中国自魏晋至元代达到巅峰的山水风景画，还是欧洲文艺复兴时期威尼斯画派开始的想象性景观，事实上风景画的境界在于它是观看世界的方式和文士精神的体现。使自然进入一种想象性的感觉，而这样的一种视觉需要找到图像形式和主观精神的某种契合。庄重 在随后的几年里一直在尝试不同的图像模式，寻找这样一种契合形态。比如，1999 年的《大风景》、《安静的湖》，画面试图通过弥漫在大片水面和原野上空的空气感表现某种迷茫、宁静以及阴柔的气息。2000 年左右创作的“春天”和“秋天”系列，庄重也尝试用十分主观化的色块表现不同季节的质感。在 2001 年的《有芦花的风景》系列，池塘斑驳的水面、摇曳的芦花和背后的幽深不见缝隙的密林构成一种傍晚时分的主观化的幻影，接近于印象派的对于光线的强调。

这些年的创作可以看作是庄重对于图像精神的寻找和视觉形态的实验，虽然水平在不断升高，但似乎并没有找到一个个性化精神很强烈、图像观念很明确的景象。或者说，他一直在观景、取景，并试图让这种景观变为个人可以在宁静中被微妙地颤动的一种内心景象。

这种企图在 2002 年的《疏雨》和《无题》中有了一种成熟的表现力。《无题》在图像观念上要极致一些，画面像一个摄像机在高空不动声色地俯瞰蔚蓝色海面上浮动的几个白点状的游泳者。画面达到了庄重一直都在追求的俯瞰的视角和缓慢的宁静感，更接近于一种图像试验，但整体上不及《疏雨》具有一种文人精神和综合表现力的成熟交融。

《疏雨》的视角是在一个半高的山腰上看着河对岸迷蒙的山色、山脚下的民宅和岸边的青色农田。画面弥漫着这个时代的一种青年文人式的淡淡的迷茫、南方文人特有的阴柔的感伤气息，以及秀外慧中内心纵横的胸怀。这幅画在技法上也几乎吸收了这些年庄重 在光线、空气、主观色彩等方面的训练素养，将它们集于一体。

我想强调的是，庄重这些年从事着一种寂寞的尝试，为当代风景画注入一种文人精神，使其出现一种迷蒙的可能性。而我个人始终认为，杰出的风景画是视觉艺术中的一种最高境界，因为它是一种世界观，具有一种哲学境界，它是文化命运通过个人眼看景象的精神旅行完成的个人奇观。庄重看到了什么？他至少看到了缓慢和宁静对于这个时代仍然具有的一种力量。