

当代逸品十家

王东声 卷

DANGDAIYIPINSHIJIJI WANGDONGSHENG JUAN
主编 梁培先 著 王东声

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
青山别有寄 玄远境自高	傅京生	5
闲云独往来		4
高高亭图		7
禅心白云图		9
花开四野之一		10
入境山水系列之三		11
花开四野之二		12
花开四野之三		13
花开四野之七		14
入境山水系列之四		15
入境山水系列之五		16
入境山水系列之六		17
入境山水系列之七		18
云山造化图		19
别有云山之一		20
云山有寄系列之二		22
入境山水 2003—1		23
花儿好景系列之四		24
入境山水系列之八		25
云山入梦图		26
入境山水系列之九		27
消受青山图		28
入境山水系列之十		29
花开四野之四		30
花儿好景系列之一		31
花开四野之五		32
乱云山中图		33

目 录

入境山水系列之十一	34
入境山水系列之十二	35
入境山水系列之十三	36
入境山水系列之十四	37
入境山水2004—1	38
入境山水系列之十五	39
入境山水系列之二十二	40
花儿好景系列之五	41
云山有寄系列之一	42
入云深处	43
别有云山之二	44
植物生长的方向之一	46
植物生长的方向之二	47
入境山水系列之十六	48
入境山水系列之十七	49
花儿好景之二	50
入境山水·长乐无极	51
花儿好景之三	52
入境山水系列之十八	53
花开四野之六	54
入境山水系列之十九	55
云山有寄之六	56
入境山水系列之二十一	57
入境山水系列之二十	58
丘壑无言图	59
王东声	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，“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魂出口，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画家们的绝好机遇，有志于此的画家应当不惮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。

梁培光 2006年11月11日于宁波



闲云独往来
68cm × 68 cm
纸本设色
2006年

青山别有寄 玄远境自高

——王东声山水画述评

傅京生

东声先生是近年迅速突起画坛的中青年山水画家中的佼佼者。他对于中国传统文化精神领悟的机智与透彻，先于对中国画山水技法法度的理解和把握。他能够首先把自己“化无”在宇宙天地的玄冥之境，倾听大自然的话语，然后，再去遵从知觉本能而使笔运墨。所以，较那些苦苦在古人绘画技法窠臼中讨生活而泥古不化的画家而言，他更能够得近中国画技法法度的精髓。

东声先生曾说：“放眼望之，（现实中）本质美丽的，大多凋谢了。站在丰富多彩的现实面前，因眼花缭乱而变得无所适从，渐渐生出的只有麻木和厌倦。显然，沉浸的时间久了，却可以真切地同质朴的‘无意识’对话，倾听那种花瓣悄悄裂开的声响，体会一种原始而单纯的阐释，着实无限乐趣焉。”在我们看来，正是在这样的观念意识的导引下，他才画出了那么多令人神往而可以洗涤心胸的具有“玄旨”意味的作品。

当然，东声先生的作品，同样是高超的技法运作下的变现。他的高超的技法，一是来源于学古人而能包孕百家，二是来源于师法自然而能够机参造化。这是东声先生山水画能够在较短的时间攀上一定高度的先决条件。他的《林泉高致系列》，是多一笔即嫌多，少一笔则遗憾的佳作。画面中的每一笔墨、每一造型，都是在互相关照、互相映带中，形成的具有“天衣无缝”式的结构关系的产物。这是一种通于天地自然之理、把握自然运动之势、合于笔墨造型心法前提下的不违自然大道之真，以笔墨为载体的对中国人崇尚的“天人一体”、“道通为一”等观念的可视化变现使然——这是在“超以象外，得其寰中”的创作原则指导下，对中国人崇尚的“天人合一”精神的形象化再造。

东声先生的作品，充满玄机文意，绝无“邪”、“甜”、“俗”、“赖”等毛病。他学画，勤奋、善思而有悟性。勤奋，是任何一位画家有所成就的必然过程，勤奋之中，磨炼了意志，培养了性情，涤灭了杂念，催发了智慧，寻得了品格，造就了艺术。善思，是指习画时多动脑子，选择正确的道路和正确的方法，这之中，灵性的悟性是画家通过对前人成果的体悟而达于较高文化层次的重要津梁。唐代张璪曾提出作画要“外师造化，中得心源”，其实，这“心源”往往是在具有“悟性”属性的思考或感觉中，才能得到深化与升华的。

于是，也就是在上述意义上，由于东声先生作画时，其思想和情感能够转化为灵动的诗意化笔墨表达，所以他才能最终通过其笔墨的运用，使追求的精神品格及境界意味在其作品中呼之欲出，甚至不呼自出。

笔墨，是构成中国画基本美学特征的最基本的审美要素，是中国画区别于世界其他民族绘画艺术的标志。笔墨，是画家思想、感情、趣味、学养的载体。东声先生作品中的笔墨表现出来的稳健、从容、纯净而不失活脱、奔放，以及那笔墨中旺盛的生命气息和浩然的超世意味，表明他对中国古代文化精神中的总体的人本价值指向，他对中国古代文化精神中的自由的生命意志，是有着全方位的把握和理解的。

从终极意义上讲，中国画的笔墨不仅仅是为表现形神、意趣服务的，它最终还



是要通过笔墨造就的意境在绘画品格上表达出一种文化意志。孔子曾说：“志于道，游于艺”，此语表明，在孔子看来，“游于艺”的最终目的，还是要“志于道”。对此，即便是像石涛和尚这样的画家，也是一再认为“操蒙养生活之权”，并讲“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”，即是为了在绘画中生成包含视觉、心理、社会文化等诸多因素于其内的文化意义；而“墨之灵”、“笔之神”，都是与人的生命意识和精神魂魄息息相关的文化命题。在这个意义上看东声先生的绘画，虽然他追求的是澹远、空灵的审美意趣，但他走的仍是一条通往中国文化坦途的康庄大道，这与一些在绘画上仅仅注意“眼球经济”和“市场运作”的画家是有天壤之别的。

东声先生尝言：“儒、释、道之哲学可综合于‘真、善、美’三者。儒，最为现实，是为尘世，常常寄托于‘美’；释，必须要超脱出去，出世的，奉‘善’；道，依托于儒，升华于儒，优游于释，寻‘真’。”对东声先生的那些澹远、空灵而意趣横生的画面构造，我们应作如是观。

在中国画界，有句格言：“画画的人，拼到最后，拼的是画家的文化修养。”东声先生目前，已然能够进入到较高的文化层面来抒写他的作品了，这就标示着，他在当代山水画坛，必将会取得更大的成绩。

二

王东声的画，以六朝玄学精神意旨为归依。他的画，讲究自然物象在画面空间的置阵重组与转换衔接，注重画面物象在视觉上的疏密、虚实、开合、起承的表现。故东声先生的画，首先得物象造型及章法形式之美。

东声先生的画，内容大致有五：一曰“入境山水”，二曰“云山有寄”，三曰“别有云山”，四曰“林泉高致”，五曰“四时花开”。但事实上，东声先生画中的这五种内容，最终只是一个基调，那便是以云山寄托并表现了他的以清风林泉洗心明志之意。

看王东声的画，能够让我们不自觉地咀嚼他画中事理的本味，令我们去欣赏寄托在他的画中的事物的本色。看他的画，我们马上就能体会出其超凡脱俗的画面所具有的清淡和玄远的意味。这种清淡、玄远的意味已经到了无色、无味的至美之境，到了一种参透世味、解悟人生之后才能够真正悟得的境界。看过他的画，我们会自然而然地体会到“真璞”二字的本义。

看东声先生的画，我们能感到在他作画过程中，能够令其“灵性”贯穿其创作过程的始终。这就意味着，作为艺术家的东声先生，其作品的情感、个性、才华乃至审美体验等诸多方面的因素，在他使笔落墨的瞬间，其所表现出来的笔墨的形神、格调、意趣，都成为有骨、有肉、有血乃至有生命、有灵魂的产物。画于2005年的《梦底溪山图》、《霜天霁空图》等作品，笔墨风动（那是他情感的清风吹拂使然），但一团和气（那是他使笔作画，能令万物归于心且又心生造化使然）。这是他在中央美院研修班学习之后的阶段性成果，用“澹远玄冥”、“山水清音”来描述这些作品，是再贴切不过的了。

在如上意义上，从东声先生的《梦底溪山图》、《霜天霁空图》等作品中，我们可以看到，东声先生作画，能够纯以中锋用笔，即便偶有侧锋用笔之处，那也是在“执两用中”、“以中用偏”的前提下，为了达于“以侧取妍”的目的，而令笔法常有姿媚跃出而使然。至于东声先生画面中的“一团和气”，这实质上是他能够在作画中“取象不惑”、“笔随心运”，以“笔笔生发”的方式，在中国人崇尚的“气本体”哲学思想的指导下，令画面气息越写越旺健而使然。

这也就是说，沿着“灵性”的示引，东声先生画面章法的开合、聚散、虚实、有无，以及笔法的刚柔兼济、起伏跌宕，在其“精神”与“情势”的导引下，便构成了一种有思想、有感情特指的意象，所以，他的画，也即成为有思想、有感情特指的视觉化诗篇，构成了能够令我们思想和情感诗意栖居的精神的家园——这就是说，由于在诸多绘画样式中，中国画的“精神文化”特征尤显突出，所以，东声先生的这些充满“玄旨”的绘画表明，没有感情，就没有艺术家，也就失去了艺术本身，绘画就将变得平淡而没有光彩。

当然，东声先生充满“玄旨”的绘画，不会动辄令你热血沸腾，他的画犹如婉约派诗人的诗，柔情似水，能够洗涤我们的心灵，面对他的画，我们似乎身处清凉的林泉之间。看过他的画，我们随之即能够体会出何为人心的纯净之美。在这个意义上，我们认为只有认真、细致地反复品味他的画，才能领会他的画作中那平淡质朴的形式语言所蕴含的远离世俗的玄远气质，淡泊宁静的襟怀，及其浓郁的林泉诗意。

看东声先生的画，我们肯定舍不得囫囵吞枣地看，他的画用笔不多，但画中有金石气，笔墨犹如美玉般晶莹，每一笔都是宝贝。看他的画，我们的心情立即就会沉静下来，心灵上会有一种特殊的清凉感。这使我们自然而然想起苏轼对陶渊明诗歌的喜爱。北宋诗人、文学家苏轼喜欢陶渊明的诗，一生共写有109首和陶渊明的诗，如果苏轼遇到不愉快的事情，就拿起陶渊明的诗



读一读，不必多读，就会烦躁顿消。王东声的画，同样具有这样的令我们观后烦躁顿消的妙效。

东声先生清灵、萧散、玄远的画，真实地表现了中国人自古已然的对安贫乐道思想的追求与向往。他的画中的纯净、宁谧而祥和的气息，实实在在地具有心无纤尘、摒绝俗念、至清至淡、超脱常人的襟怀和气象——在一个极为喧嚣和浮华的时代，他的画能够给予我们一个暂时回避尘俗生活的空间，使我们感悟到只有当自己的心灵纵浪大化之时，我们才会具有无执无虑的潇洒之美，才能体会到一切奢侈浮华的东西皆不过是过眼的烟云。

可以说，东声先生的画表明，他的画作中的“精神文化特征”与“思想情感特征”，与他个人天生的禀赋及后天培养起来的性情是密不可分的。东汉时期，精通经学并曾订正“六经”的蔡邕，在物欲横流的时代，曾憧憬着一种“心恬澹于守高，意无为于持盈”，向往着一种“情志泊兮心亭亭，嗜欲息兮无由生”的人生境界，而这样的人生境界，在东声先生的画作中得到了再一次的真实的显现。古人论画，尝言：“提笔先须问性情”，所以，从一定意义上说，东声先生绘画的技术性质量及其审美品格乃至精神意趣，实际上就是他的情感、精神、禀性的自然而真实的变现。

三

笔墨、趣味、格调、境界，是构成中国画的基本特点之一。这是传统绘画中文人意识崛起之后的产物，又是中国古代儒、道、释哲学影响所导致的必然结果。

东声先生的《溪山处处皆可庐》、《长乐无极图》，是他的两幅风格迥异的代表作。前者近似北宋米芾墨戏的格调和境界，后者则近似元明时期具有道家意识的绘画的趣味和品格。东声先生的画作表明，他是一位能够“临时制宜”、“权变两由”，能够“以心为造”、“随手幻化”出不同风格特征的优秀画家，标示着他的笔墨技法及其画面的趣味、格调、境界，已经能够达于“隐迹立形，备仪不俗”的水平。

“与高者对，亦如游名山。”这是东声先生在《闲情偶记》中的话。在独化于玄冥之境的艺术境界里，东声先生秉承了中国古代先贤重视“外师造化”的优良传统，同时，他也极为重视中国古代先贤在绘画创作上提倡的“中得心源”式的创作原则。所以，他的画不仅内蕴了自然之理，而且又具有极强的“写心”、“写意”特征。此外，他还能够借助宣纸奇妙的渗化效果，令自己的画面在“混沌中变化出光明”，产生绝美的肌理效果，表达出他特有的风格韵味乃至精神旨归，给人以极为强烈的视觉乃至心理上的美感。可以说，东声先生的画，是他在不违“通天于一气”的自然之道，以合于“自然大化”之理的

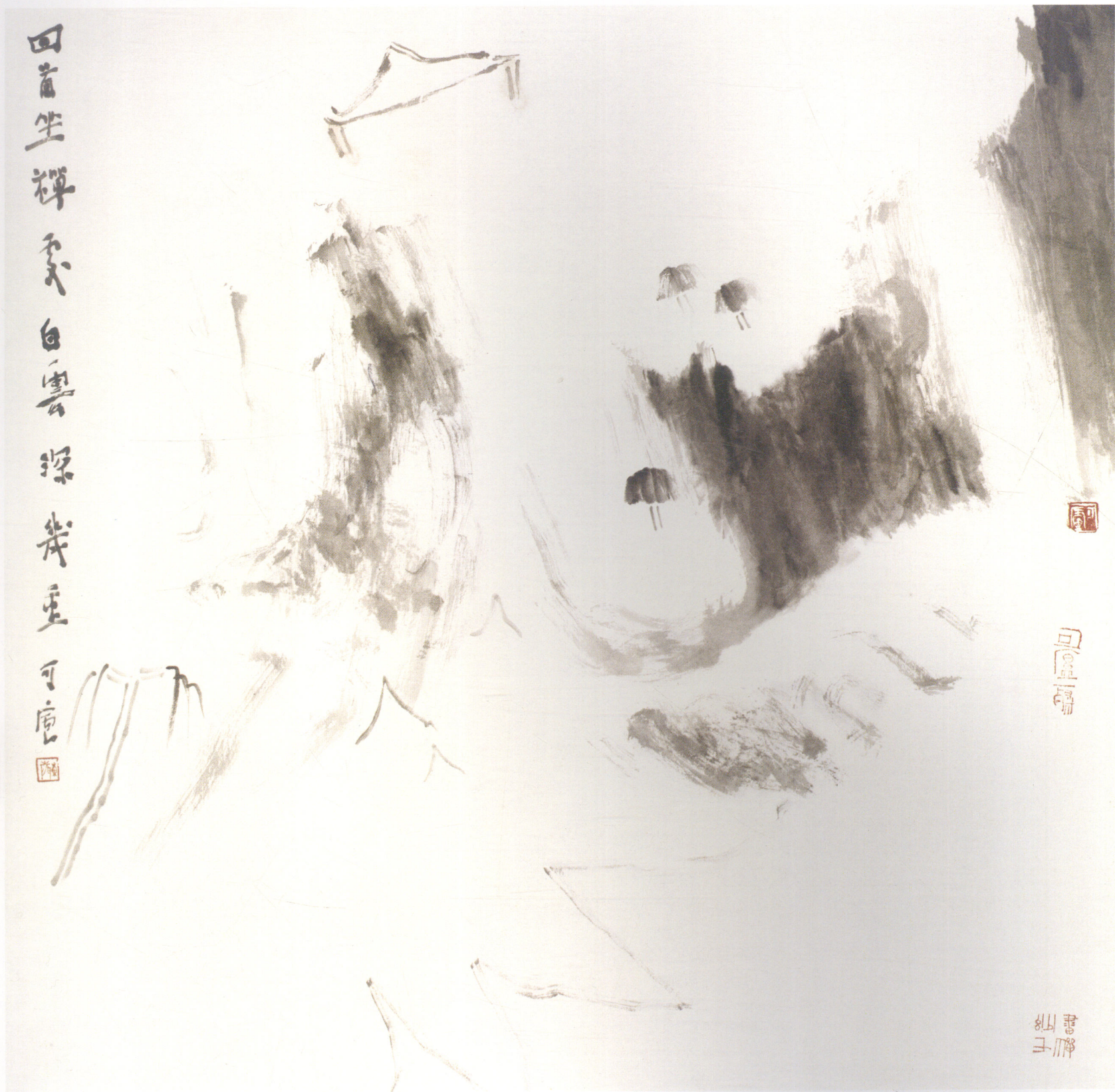
高高亭图
68cm × 68 cm
纸本设色
2006年

前提下,通过以“造化在手”为鹄的的艺术思维转化,而真正做到了“以心为造”而“通达天地自然之理”的产物。

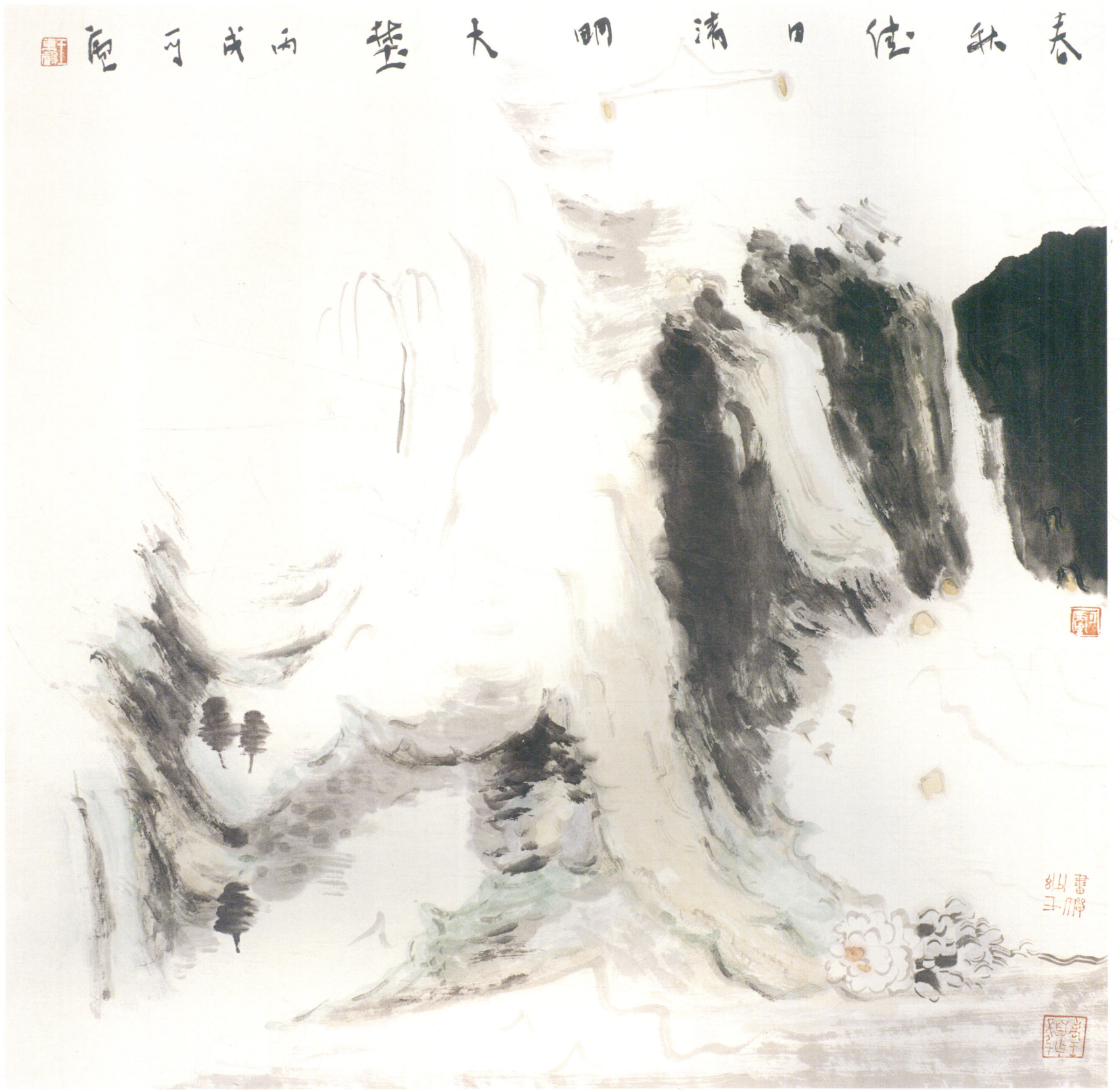
的确,东声先生在自己的画作中,能够使笔墨技法所承载的情感具有了“通达自如”的特征。在他的画面中,总体的境界或澹远、或静谧、或虚灵、或神秀、或活脱,这是一个主体的精神生活与整个外在世界统一无碍的绝美境界。这是画家向外发现了自然的幽秀,向内发现了自己的深情之后,自然山水在他的心灵中虚灵化了,也情致化了的产物。于是,在这种状态,画家对于绘画创作,就会进入一种身入自然化境时所能形成的那种浓酣忘我的境界。事实上,东声先生绘画的艺术意旨和趣味,就是由此而得来的,同时,这也正是东声先生绘画“笔墨”的运用与极高文化层次上的“立意”得以完美结合的必然结果——于是,在这个意义上说,东声先生是勤奋、善思而有悟性的,所以,他能够在极高文化层次上的“立意”方面,使他的画面中作为造型语言载体和精神语言载体的“笔墨”,显现出非同寻常的价值与意义。

至此,我们可以说,东声先生是个好画家,同时,他也是一个好的书法家。在一般意义上,技术性的笔墨,仅仅是中国画造型的手段,它当然也可以表现出一种情趣或意味。譬如,画家以中国书法的笔法笔意作画,能够令其画面上的“点如高山坠石”、“撇如新月在天涯”,把某个画面的造型形态“写”得“如鸟惊兽骇”、如“担夫与公主争途”,然而,这虽是画家观照自然外物在心中形成影迹这一心理活动的艺术物化,但画面具有了惊天动地般的“奔雷坠石”之势,或者,是有了“纤纤乎如新月在天涯”的妩媚秀丽之姿,也还仅仅是一种视觉感受上的生理性美感,还不是中国绘画文化中的最高境界和最高旨归。于是,也就是在这个意义上,在类似中国书法中的“鸟惊兽骇”、“新月在天涯”、“夏云舒卷”,以及在类似中国古代书法典籍中所说的“锥划沙”、“屋漏痕”等审美意象中,“笔墨”不仅仅再是一种形式之美。而且,更为重要的是,在中国人的审美文化和审美心理的观照下,犹如“锥划沙”、“屋漏痕”、“担夫与公主争途”这样的形式语言之中,一方面,中国人能够首先赋予这些生动活脱的意象以一定的神采及其风骨,而另一方面,中国人还在内心的比拟过程中,即在想象、回忆、生发和赋义植入的基础上,使它们能够成为中国人所崇尚的文化精神的表征——这才是中国古代视觉文化旨归的最高境界。可以肯定地说,在精通书法的前提下,东声先生的绘画,已经初具以视觉形象为载体而表现中国文化精神实质的端倪。

总之,中国画的表现,是关于生命主体精神取向和生存意义的视觉叙述,这是一种缘于以生命意志为主导的对自然宇宙的观照,其主观操作背后,是一个自成系统的合于“天道”的运作模式。从东声先生目前的绘画成就看,他的画,不仅内蕴着中国画的传承性,承载了其鲜明的技法特征,而且,作为中国画生命之本的文化象征性,即中国画的文化表意和象征功能,也在他的绘画创作中有着特殊的高水平的表现与高水平的发挥。所以,我认为,东声先生攀登上中国山水画的更高峰,是指日可待的。



禅心白云图
68cm × 68cm
纸本水墨
2006年

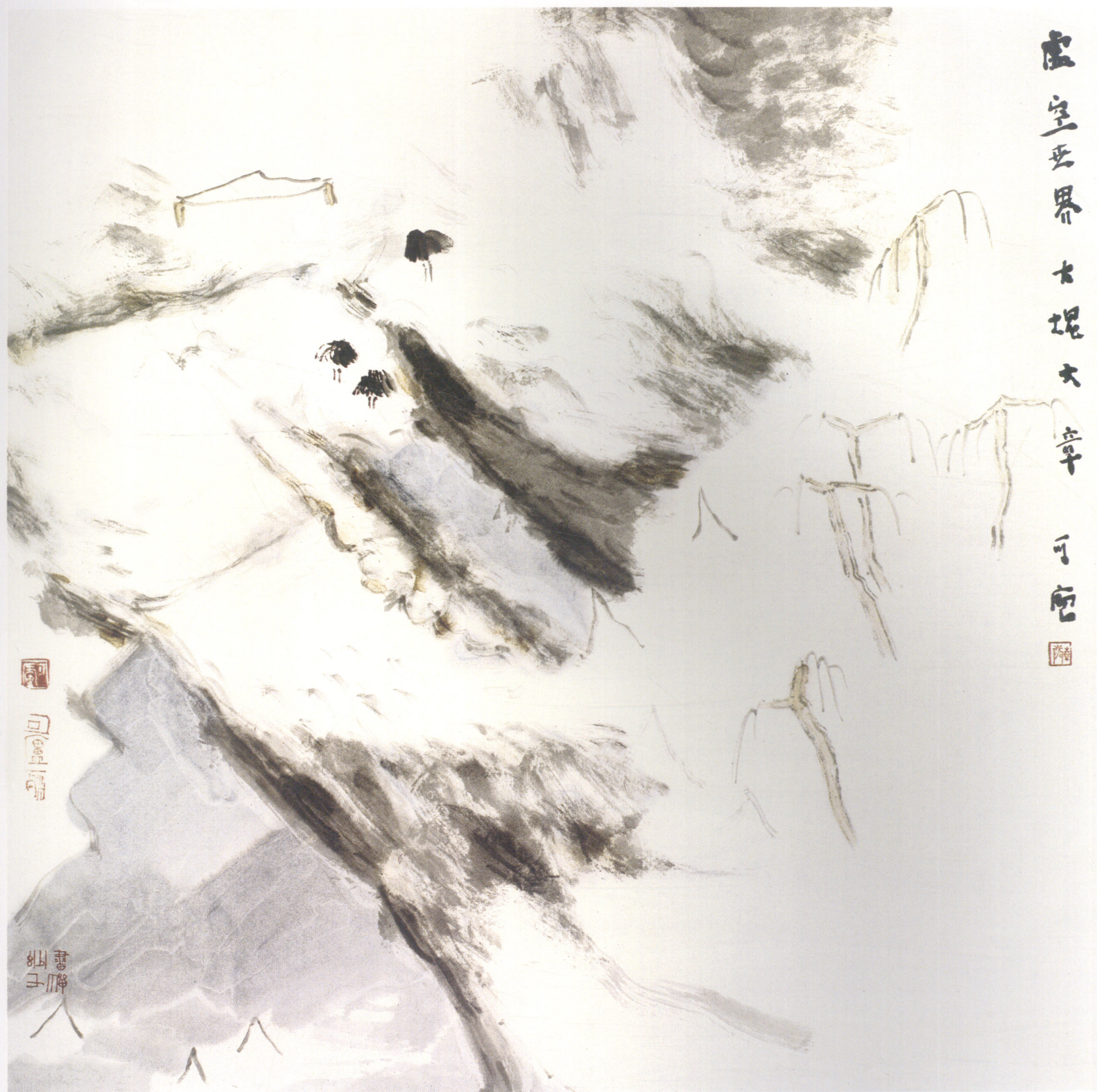


花开四野之一

68cm × 68 cm

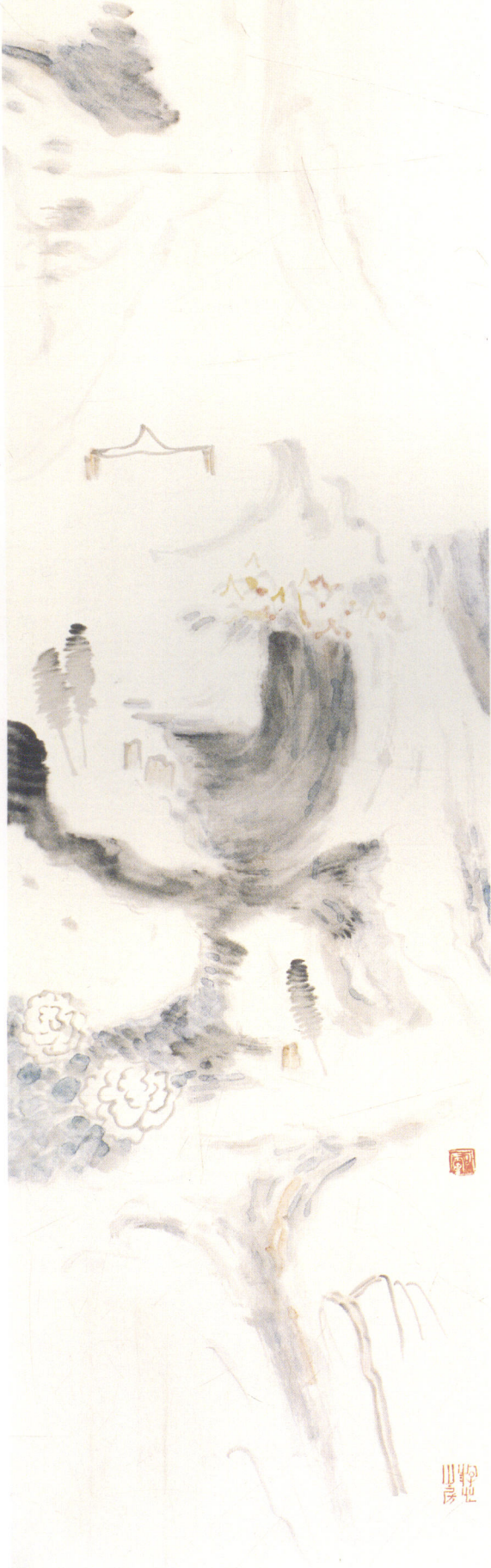
纸本设色

2006年

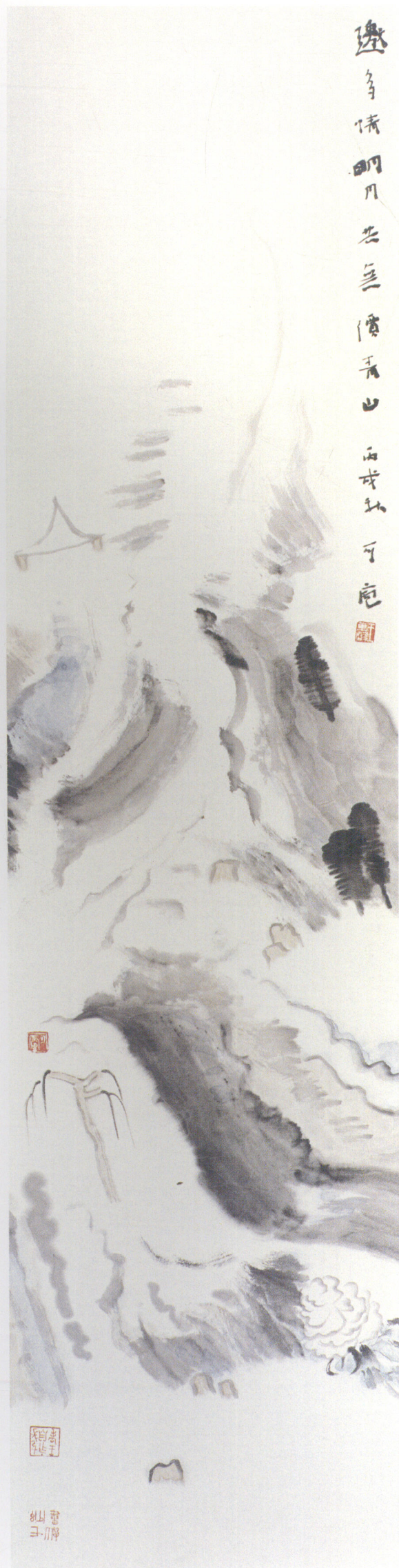


入境山水系列之三
68cm × 68 cm
纸本设色
2006年

山間花氣隨風
舞門外春波寄
月華 丙申秋 可庵



花开四野之二
137cm × 34cm
纸本设色
2006年



花开四野之三
137cm × 34cm
纸本设色
2006年