

CHINA ART

中国水墨®

开拓传统艺术·呈现笔墨精神

| 老圃卷 |



J222.7
L070.1



CHINA ART
中国水墨

(第二册)

北京燕山出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国水墨.第2编,老画卷/老画绘.—北京:北京燕山出版社,2005
ISBN 7-5402-0839-2

I.中... II.老... III.水墨画—作品集—中国—现代
IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第100260号

中国水墨 老画卷

主 编:赵嘉鑫

责任编辑:李海滨 陈果 谭云 杨燕君

设 计:易瑞东 王淑萍 李俊刚

出版发行:北京燕山出版社

地 址:北京市东城区灯市口大街100号(100006)

出 品:北京颐健堂文化艺术中心

邮购电话:86-10-81785871

联 系 人:董保健

经 销:各地新华书店

制版印刷:金秋彩色印务有限公司

开 本:850×1165 1/16

字 数:23.4千字

印 张:7.75

版 别:2007年9月北京第1版

印 次:2007年9月北京第1次印刷

ISBN 7-5402-0839-2

总定价:960元(全二十册)

燕山出版社、印刷厂为:现代印刷。

本书印刷、装订质量可随时间推移。

在今天这个沸腾、宣泄的社会中，城市的繁杂和工作的压力已经让我们的神经麻木不堪，无意之中步入老圃的菜园子，顿感眼前一亮，神清气爽，在这种无比惬意的心情中，我们不由就像鱼儿渴望水一样，伴着浓浓的乡土气息，贪婪地呼吸着大自然最真实、最洁净、最纯朴的空气。

老圃的这种真实，让我们深深地感动。在绘画中，他一直并努力追求的最高境界是“素”，而这也正体现了画家一生不染的高洁的情怀和朴素自然的理想追求，在当今这个物欲横流的社会中，这种情怀显得弥足珍贵，值得我们格外珍视。

——孙国争（中央美院人文学院）



老圃 1952 年生于北京。

1982 年毕业于中央美术学院画系。

2004 年毕业于中央美术学院博士课程班。

现为荣宝斋画院画家，教各处处长。

菜园杂谈

——老圃访谈录

时间：2007 年 5 月 28 日

地点：老圃工作室

人物：老圃、付京生、郑洪明、韩峰

付京生（以下简称付）：看了您的画以后，一直想写一篇您的画的专论。一般来说，我三天可以写一篇很好的专论，但是今天看了您的原作以后，觉得还需要进行更进一步慎重的思考，因为以前基本上看的都是印刷品，而印刷品是看不出原作的这种效果的。

老圃（以下简称圃）：对。对于绘画而言，印刷品还是有很多局限的。原作中一些关系的对比，以及其他一些细腻的东西，甚至心灵活动的迹象都是印刷不能完全表现出来的。

付：同时，还觉得您的作品是经过很耐心的设计和构思的，那种对意境的构思，在打腹稿的时候要用很长时间吗？

圃：这个很难说，不能一概而论。有时候灵感是在一刹那的瞬间出现的，而有时候则是苦苦思索而不可得。

付：但是能看得出来，您非常“入境”，您画中的手法特征非常鲜明，像您菜园子系列中的《莲藕图》、《萝卜豇豆》的处理方法，一个用干皴，一个用平染。

圃：其实，就是一个干写，一个湿写。《豇豆》中的这种物像排列，通常的表现，是不应该排成一排的，因为可能有重复的感觉，一般画家都避讳平行线的表现形式，但是如果做得好的话，其形式感非常强。这种现象不惟绘画，诗词中也有这样的例子。譬如，有一组咏四时的七言绝句，后句重复前句的后四字，然后添上后三字成句，逐次相叠，形成一种新的顶真格，被称为“转尾连环式”，音韵感非常好。此外，宋词中，除了诗本身的那种意趣之外，逐次相叠的形式美感用得也是非常好的。其中，还包括很多人用叠字，譬如李清照的词中的寻寻觅觅，冷冷清清，惨惨凄凄；再譬如形容燕子的双飞，宋·徐俯有“双飞燕子几时回？夹岸桃花蘸水开”，还有一首宋词，描写下着细雨，微风吹拂杨柳，燕子斜斜，唐诗所用燕子斜，宋词中用燕子斜斜，意思相近，更增强了语言的韵律与形式美。于是，无疑由于语言本身的作用，燕子在形态上就强化了“飞”的感觉，这就是



说，当表达“飞”的状态时，两个字甚至几个字排在一起，语言本身的形式感就能够使境界的显现非常明晰可辨了。应该说，这是中国文学发展到最高峰时出现的特殊现象。

付：这和中国的“新儒学”文化有一定的关联。我的意思是说，讲究平行线、排比性的构图，与“新儒学”的文化思想是有关联的。儒学发展到两宋时期，理学家提出了一个非常重要的概念，叫作“周而不比”。什么是“周”？就是循环。譬如春夏秋冬，而这种循环，表面上看是近似的，但事实上是不一样的。其中的差别是“不露声色”的。在一般意义上，这种哲学观念，因为是在对世事人生现象的总结中形成的，所以它也是一种有益人生的文化意蕴。换言之，也就是说，我们希望人生就是“周而不比”式的发展的。只有如此，我们的生活才能够平安、祥和但又充满趣味。在生活中，虽然日复一日的循环，一代接续一代的繁衍，但并不是绝对不变的，而是常变旋一的，这就是“周而不比”。事实上，您画的那两个竹笋，它们是并排排列着的，但它们是有变化的。对应到“周而不比”，这种“并排排列但有变化”就是“周而不比”。另外，还有蒲团，竹席等，其线条排列的细微的变化，那种精致非常耐读。您把哲学观念中的“周而不比”，做了视觉化显现，而且很有趣味，这是非常令人钦佩的。

所以，从哲学本体论、方法论上看，从人生论上看，孔子提出“和而不同”以后，发展到宋明哲学，就一定会出现“周而不比”这个概念。其实，我们总是说“和而不同”，而先秦时的“和而不同”是有缺陷的，只有到了两宋“周而不比”的时候，“和而不同”才成为一个完整的思想体系。您的画和“周而不比”的哲学观有异曲同工之妙。看您的画的时候，我们的形而上的思维开始活跃起来，也就是说，平时那些形而上的思维是沉潜在我们的心里，但是看到您的画以后，越琢磨越有味道，这是只有中国艺术才能达到的境界，确实非常高远。

周：您提出的“周而不比”的观念，确实很有意思。我们可以联系到老子的思想，比如，



他说人与人之间的关系由于“争”而变得混乱、残酷、掠夺，然后生灵涂炭，于是他提出回到古代社会，希望出现“陈兵百万而不用，鸡犬相闻，老死不相往来”的小国寡民社会，其实，归根结蒂，这就是循环，所以老子讲“万物归根，归根曰静”。但是，大多数人都认为这是一种消极思想，营造的是一种乌托邦式的理想国，这种理想是不可能实现的。实际上，这是人生的最高境界。比是小道，不比才是大道。比就产生差别，差别道就不平，不平就产生动乱，周而复始，永无穷尽。社会发展，物质丰富，事实上人类对物质的需求越来越强烈，满足人类的需求也变得越来越困难。没有电灯时，油灯也明亮；文明落后时，

人民也快乐。当然，这又延伸到另外的问题，不是一时半会能谈透的。这种观点，您从绘画里解释，我觉得比较有趣。

付：因为您的画里本身就有这种东西。作为一个画画的人，作为人的一种生存方式，由于您总是能在“日用而不知”中发现文化的“存在”，所以您的画很自然会和这样的观念不谋而合。



陶：其实，我的画还没有延伸到这么深，平时考虑得比较多的是形式本身，虽然很喜欢读书，但更多的还是比较注意文化遗存物中的形式因素。例如，马家窑彩陶文化中，其中一个非常典型的彩陶盆，主题纹样由三列相同的舞蹈场面组成，每组五个人，手拉手跳舞，排列整齐，动作协调，面向左侧，两腿略有弯曲，呈蹲状，下体的尾饰指向左侧。每个小人的体态特征基本上都是相同的，但是在这相同之中又有相异的地方，刻画得非常精到，令人神往。

付：我做过《中国美术史》秦始皇的年表，熟悉您说这个彩陶盆，您的这个例子，正是体现了原始先民“和而不同，周

而不比”的观念。

陶：对，其实这种现象很多，中外皆然。比如在古埃及的壁画中，也是比较常见的，其画人物的方法很像我们的儿童画法，所有的形象都必须从它最有特色的角度表现出来。比如画人的头部，面孔画成侧面像，眼睛却画成完全正面形，人体的上半身画成正面的，而从腹部向下的两腿却画成侧面，直到双脚都是侧面形。这样画一排人，就像刚才说到的舞蹈纹彩陶盆上所绘的小人一样，基本上是相同的，但其中又有细微的差别，亦真亦假，很像游戏。增加了生活中戏剧性因素，拉开了生活与艺术的距离。



付：对于这一点，秦始皇兵马俑俑体体现得同样极为明显。那些陶俑是模制的，乍看一样，但实际上它们由于空间位置等关系，表情不一，神态独特。喜怒哀乐、遐想与沉思都有所不同。于是，每个陶俑的发型、神态、衣服，甚至战袍的扣子、铠甲



的编级，都有细微的差异。

画：其实，这在某种意义上就是佛家讲的“大同”，非常有意思。但是我觉得我的画还没有引申到那种程度。

付：上次在画院，您讲国画里有民俗因素，它不完全是凭直觉、凭感觉的，内中有理性思维，这话说出来似乎很平庸，在今天这样的文化时空里，很多人听了，或许会把它当作耳旁风，但实际上这是非常高明的观念。

事实上，您绘画里的文化内涵，通过视觉语言研究，从理论的角度阐释出来以后，它就变得不平凡了。比如，您讲的画的形式上的那种笔笔生发而气韵贯通的气象，实际上就是气——形而上之气与形而下之器二者合一的表现。老子曾说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”但形而上和形而下这两者，对于画面操作来说，都不重要，重要的就是“形而中”。如果在作画的过程中，把画家的思想观念看作是形而上的，而最后要得到的是形而下的视觉表现效果，那么，我们所得到的这种形而下的视觉效果，就有功利性了。“形而中”是没有功利性的，就是说，画家注重的是在具体创作过程中，踏踏实实地操作下去，这个过程，就是画家心灵净化的修为过程。于是，画家体验创作操作过程的时候，就把自己修养到的精气都表现出来了，这就是创作过程中“形而中”的意义，也是艺术功能最重要的价值所在。当这个最重要的过程留在纸上成为形而下之气的时候，形而中就是画中的血液和灵魂，当你感触它的过程的时候，你就是在感受它的有灵魂的血液滚动。所以，当我们被一幅画感动的时候，就是因为它的形而中的作用使然。



这一点，在您的很多作品里都能体现出来，如果把这种东西挖掘出来是非常了不起的。这就是说，一个画家，一定要找到自己独特的语言表达方式。比如田黎明，我非常喜欢他的画，也下了很大力气来研究他，别人没有画过的样式他画了，别人画里没有蕴含的理论，他的画里蕴含了，这是非常了不起的，我觉得您的画里也有一种别人没有的极为重要的审美内涵，您自己觉得应该是什么？

圃：应该说，我的绘画有一个核心，就是一个“素”字。从一幅画里看，就是形、质、色。我力求的，一个是画的外在形，一个是画的内在的质，内在的质就是作者的思想、观念，它很容易由于注重外在形而被“忽略”。在我的作品中，尽量让形而上和形而下保持平衡状态，甚至让形式语言中的技术因素稍微弱化一点，不能让它遮蔽了内质。这一点历史上很多画家都处理得非常棒，比如八大，在这方面做的非常严谨。关于这一点，在中国文化中的体现就是儒家讲的中庸，既不是形而上，也不是形而下，而是形而中。

我感觉“形而中”的观念非常重要，作为艺术家，当你表达自己的思想情感的时候，如果偏重形而上，就偏重于说教；如果偏重形而下，就必然会依赖于如实状摹外在物象。这二者都是不理想的。真正做得好的，就是把思想、观念、情感变为可视形象时，通过画家的再创造——这是借用可视的外在物象，将其转化为象征你的观念、思想、情感特征的一个特定符号。无疑，在这方面，八大是做的最好的一位。

目前，中国画界有一个普遍现象，提到中国画，就会谈到笔墨，好像笔墨就代表了中国画的全部特征，可以把中国画的审美要义全都囊括了，这其实是中国画界的“新八股”，也是习气。

付：对。就绘画来讲，笔墨表象肯定属于形而下的范畴。

圃：当下，中国画的笔墨更多地体现的是与“符号”相关的一种结构，而非非形象，只有把抽象的笔墨变成了具有再创造属性的形象的时候，这个笔墨才是有灵魂的。就是说，你用笔墨表达一个自然形象的时候，倘若纯客观再现，必然是庸俗的；表现一个抽象的观念的时候，必然是概念的、僵死的；而只有把自己的思想、观念、情感化为笔墨形象，而这个笔墨形象既不同于具体的自然形象，又不同于抽象的概念，具有了特定筋骨气血属性的心象显现的时候，这个画家才







是高明的。

当然，涉及这个问题，还有一点要谈及，就是笔墨形象，一般而言它可以分为两部分：一个是具体的，一个是不具体的。其实这两者都是从生活经验中提炼出来的。例如黄宾虹，他把可视形象进行了“变相”处理，然后再重新组合，他的画中，山不是山，水不是水，树不是树，最后他再重组出一个形象，让你感觉山还是山，水还是水，不过抽象的成分多一些。再如金农，他的形象也是具象的，但是与自然形象已经相差很远了，你或许可以把它归纳为写实的，但实际上它已经不是写实的了。

付：一直以来，从印刷品看您的画，就觉得很好，但是与这次到您这儿来，坐在一起看您的画，感觉又是完全不同的。您一直在默默地研究、探讨，追求着艺术的最高境界，不像有些画家，为了迎合市场需要而大肆炒作，尽管如此，以后您的作品在市场上，肯定会有非常好的前景。因为您是真正在做艺术，不像有些人只是搞些噱头。

阎：其实，我也是刚刚开始做一些尝试，还很不成熟。2002年我回到美院读博士课程班，在这之前，很多年都在做生意，读博士课程班以后才真正把心又收回来了。从2003年开始进行现在这种风格的尝试，用的是写字的那种毛边纸，后来用元书纸，相对于毛边纸，元书纸更好一些。当时作为一种尝试，纯粹是玩一玩的心理使然。

我们那个博士课程班，有13个学生，导师组有7位导师：张立辰、郭怡宗、卢沉、贾又福、李少文，理论导师是薛永年 and 潘公凯，当时我报的导师是贾又福先生，因为我以前主要是画山水（兼画大写意花鸟）。但是在考试的当天，院里才说贾又福先生因为身体不太好，希望报山水的同学另选导师。由于我以前画过花鸟，所以就改报了张立辰先生。



博士课程班第一年，除了大量的理论研究之外，还是做大写意花鸟的研究。第二年就开始在课下画一些自己觉得有意思的东西，其实也是在尝试。大写意表面上看很容易，其实画到一定的程度，再继续



往下发展也是很困难的。

中国画，主要讲的就是两点：一个是黑白灰，点线面；干湿浓淡；另外一个就是阴阳。但这些东西在原来的样式（大写意花鸟）里面没有过多地强调。比如西方现代绘画，往往把某种审美因素提纯了、夸张了，所以在形式语言上就强烈了。但是在大写意花鸟画中，其形式关系基本上都藏在笔墨形象当中，比如画一幅葫芦，后面有葫芦叶子，葫芦崴儿，可能这个葫芦墨色比较淡，比较湿，后面的叶子墨色可能比较浓，比较枯；葫芦崴儿比较苍，可能就以线条来表示。画家把这些东西分布在这些物象当中，目的是为了体现一种黑白灰构成的审美关系，但就其形式语言的结构关系，还不是很明确。所以，中国画往前走，无疑就应当把这些构成因素明确化，甚至把它作为整体绘画结构的一个组成部分。比如画中的瓜是黑的，挨着它的那个是灰的，旁边那个就是白的，完全用线勾勒，只有这样，画面的黑白灰才比较明确。然后再从干湿浓淡上看，前面这个瓜很重，水分比较饱和，滋润，灰的可能就是淡的，而白的可能就完全是一片空白，要把这种关系强化、明确化。

当时，有一点上述的想法时，就开始在课下探索。开始时，这些想法做得还比较简单，然后，慢慢地就转到了现在这种感觉。当时的实验，实际上就是玩玩。这批东西刚一出来，我也很担心，因为导师是要看的。我曾想，这个东西我拿不拿，非常矛盾，拿出去的话，觉得有点不务正业，导师肯定批判，首先不应该往这方面走，因为你是画大写的；但是如果拿一种别的，反映的也不是我当时的想法，于是就以这种心态拿出来了。其实，美院的老师在艺术上是很包容的，看了以后都说，不错，很好。郭怡老师看了以后，也说不错，其他的老师看了也都觉得不错，我觉得挺出乎意料的。导师毕竟学识非常渊博，他们的艺术观不狭隘。当时，我跟张老师说，大写意往下研究应该怎么做，我是有一些想法的，我想把这几个方面——黑白灰、点线面、干湿浓淡，虚实阴阳等构成因素在大写意里明确化，强化，想在这些方面做些探索。张老师比较赞成，当时很多同学也都觉得可以，他们说你先这么走一下，至少是一段时间这么做





一做。

另外，从我的内心、我的思想上，为什么要画这种东西？以前在山水探讨上基本上是那种狂放风格的，写意花鸟也基本上是那种非常狂放的。走到今天，我觉得不是形式上的原因，而是有内在原因的。

在我看来，这个原因就是“素”的理解和追求。追求“素”，首先有一个很重要的因素，就是需要内心平和。事实上，我觉得一个搞艺术的人到了真正入门的时候，跟佛家修行是一样的，生活和艺术实际上是一体化的。到了入门的时候，当你看每一个物象的时候，都艺术化了，成为“艺术人生”。如果没有修养到一定程度，所看的完全是生活中的自然状态，但是到了一定程度，你看它的方式和方法可能就发生了改变。比如一个水果，你看到它的时候，除了观念上的一些因素以外，你可能想到的都是绘画的因素和关系，比如桌上的这个梨，跟那两个梨放在一块，它们有一种关系，这已经从世俗的物欲眼光变成了审美的眼光。实际上，画画到最后都是关系了——黑白灰的关系。点线面的关系，干湿浓淡的关系，就是说，当你看关系的时候，画才会有可看的东西。比如你画一个梨，画出了一个实实在在的梨，实际上还不如看照片，照片可能是形、色、质都有，但你非要用中国画的笔墨去表现一个实实在在的梨，结果就会显得拙劣、简陋、苍白贫血。但是，随着人的年龄，生活的历练，你对生活的理解也在变化，你能够把对这种变化的理解渗透到对这几个梨子的表现，那么，这几个经由笔墨而被表现的梨子就有看头了。

有一段时间我曾对佛教文化感兴趣，也吃了一段时间的素食，吃素食以后，虽然时间很短，观念却完全发生了转变。比如，原来你跟一些朋友去饭店吃饭，这是很正常的，但是你吃了素食以后，就进不了饭店了，因为你根本受不了它的那种气味。平时进饭店，一闻觉得特别香，但是你吃素以后，一进饭店的门，就觉得那种味道特别浑浊，马上就想到厨房下水道泔水的味道，所以也就不想吃了。为什么会这样？佛家所说的“荤”有五种东西：葱、蒜、韭菜、洋葱，还有一种类似葱一样的有棱形叶子的东西，道家的“荤”也包括五种东西，但是与佛家的稍有不同，道家的“荤”包括尚

香。其实，我觉得佛家的这五种东西更为准确。这五种东西都比较辣，除了辣还有一种浑浊的气味，吃素以后，就能很敏感地把这些气味分辨出来，否则，对这些东西就不会很敏感。荤的东西之所以不好闻，主要是因为它是综合气味，至少有三种以上的气味混合在一起，所以它就变得浑浊了。为什么在绘画上追求一个“素”字？就是去感受单纯。

中国文化讲“中正大和”，第一个就是“中”，就是知中者正，因为知中者能调整，你觉得这件事情做错了，马上就改正过来。当一个观念产生的时候，我应该知道这是错的还是对的，如果是错的，你的意志力又比较强，就会马上调整过来。这个“中”，它是一个原点，是衡量问题的准则。如果这个“中”没有了，生活便失去了正确的核心。为什么现在很多人做事都走走路，就是因为“中点”产生错位，即使做错了也没有办法调整，因为标准就是错的。

其实，这个“中点”，就是王阳明所说的你自己的“良知”。如果一切都以你自己的私欲为标准，那么一系列的烦恼就会相应产生。譬如买东西，你和人家砍价，比如，你问这梨多少钱一斤？一块钱一斤，实际上你心里感觉还挺便宜的，但是嘴上还是说再便宜点吧，那他便给你便宜五分，你依然说不行，说一毛钱一斤吧，你跟人家使劲地砍，最后可能就是“一毛钱一斤卖给你了”。实际上，他这个梨的进价，可能就已经是两毛钱一斤了，就是说，讲到一毛钱一斤的时候，你都不会感觉便宜，因为你感觉应该白给我，一毛钱都不用花，那才好呢。实际上，就是因为你的“中”没有了，很多事情就失去了衡量的尺度。人心到了这个地步的时候，就很危险了，很多后果都会接踵而来。这就是佛家讲的修行。平时许多人总觉得修行跟自己距离很远，就是神神叨叨，很虚很玄的，实际上，所谓“修行”，我的理解很简单，就是你能否找到“中”，这是最重要的。比如一块玻璃镜子，你不修行，走歪了以后，就好比上面落了很多尘埃，然后你拿起这块玻璃镜子看某人，一看他就是一个黑乎乎的东西，别人说不对，某人是一个人，但是你看他就是“一团黑乎乎的东西”，这就是因为这块玻璃镜子上落了很多尘埃，你这个“原”就失去了，玻璃镜子本来应该是透明的，非常干净，一尘不染。这样你就可以把什么都看清楚了。而当你失去这个“中”的时候，你看的就完全变了，你整个的智慧也就没有了，因为这块玻璃镜子灰尘太多，你看什么都是一种假象。只有擦拭干净以后，一切才能看清楚。实际上，所谓修行，目的就是要找到你的自性，而自性就好比这块玻璃镜子的本原，明净，一尘不染。

再比如，路上一汪水，马踏车轧，浑浊不堪，各种杂质都有，是被污染的水，虽然它也包含了





水的自性在内，但是它已经被那些杂质掩盖了，不过你没察觉，你认为这个现状就是水。在这个意义上，修行是什么呢？就是把这种水放在一个容器里，经过过滤，然后让它静，因为在路上经过车马踏人走，这种水已经严重浑浊了。再比如这水如果在一个池塘里，和风一接触，它就不平静了，因为一动荡就把河里的杂质都激荡起来了。而把水盛在一个容器里，让它慢慢地静下来，静到一定的程度以后，就像佛家讲的，你能入“定”了，然后这些杂质就会慢慢地沉淀下去，留在容器的底部，上面的水就变得澄清了，很透明，很柔软、无色无味。这就是说，其实佛家修行很简单，就是修行你的自性。

现在许多人都把“欲望”之类的东西看得极为重要，总觉得“自我”就是他追求的那个“欲望”。实际上真正的自我是什么？就像我们说的看到受到了外界干扰的水、积满尘埃的玻璃镜子，感觉是一样的。我说的这个“素”字，经过沉静，变得很平和了，它不受风的干扰，也不受杂质的混淆，所以它就净化了，平和了以后才能静。“素”与“静”是一回事儿。比如画画，你看我的用笔，干湿浓淡，尽量不显露笔墨，而是把对事物的理解，观念用这些很朴实、很实实在在的东西表达出来，而不用一些虚假的、张扬的形式语言叙述。当然，也有不少人说你的用笔，用线再讲究一点，可以看一看某某的白描，看看他的用笔、勾线。实际上，别人跟我说了以后，我也试一下，但是我觉得还是不行，因为我喜欢用一些朴实无华的方法来表现。比如我很喜欢米勒的绘画，他用非常朴素的语言方式把他理解的农民表现出来，所以你感觉他虽然没有很花哨、很刺激视觉的语言，但是他的画你很喜欢，就是因为他把那些东西说得特别真实、特别自然。我在美院上学的时候，就对米勒非常着迷。



其实，要说具体受到哪个人、哪个流派的影响，还真说不好。上学的时候更多地接触了许多西方的东西，像莫迪里安尼、李维拉（墨西哥的一个壁画家，把人画得很笨拙）。除此之外，卢梭对我的影响也很大，他是法国印象派的一个代表性的人物（稚拙派画家），他的绘画，让你感觉到一



种原始的味道，有一种令人迷恋的东西，好像回到了原始状态，因为原始人没有什么“智谋”，也没有什么“学问”，就是一种直率的近似小孩子画画的那种东西，很单纯、很直白、毫无掩饰。当时，我对他的作品表现出来的这种“原始性”非常感兴趣。另外，还有高更，他由于厌倦城市生活，便不顾一切远涉重洋到南太平洋上的一个岛上（塔希希岛）去生活和画画，以极大的热情描绘土著民族及其生活，直到去世他都生活在那个岛上，他最好的作品都是在那个岛上完成的，我对他也非常喜欢。

实际上，应该说除了以上的几个人，我还受到过很多其他西方画家的影响，比如现代派冷抽象画家蒙德里安，他画的那种格子，颜色以及色块的大小分布都非常有意思，在西洋画里，它有一种非常纯净的、非常从容的东西，不是波洛克那种激情宣泄的。

不过，目前我最想探讨的仍然是刚才前面提到的“素”的课题。作为一个画家，在艺术上都要形成自己的表现系统，这个表现系统可以有两个方面：一方面是人格，另一方面是语言。人格在绘画中的体现是意境，一个是你的内质，一个是你的外在的形式，这两者之中，先要有内质。人格是指一个人的修养、人生的经验、经历的总和。按一般的理解，任何人都自己的人格，但是严格来说，人格完善不完善，健全不健全又是一个问题，当你的人格完善、健全了以后，你的艺术表现系统才有可能成为一个整体，否则就是散乱的。这就是说，人格这个东西你可以用别人的人格来代替，当然，这之中你可能会有一点自己的东西，然后再参考一点别人的东西，非常杂乱，不是很地道的。很系统的属于你自己的人格。而你的人格健全、完善了以后，你就会很自然地会选择，去表现那些内在的语言形式，通过艺术实践，相应地生发出后面的那些“法”来。

有句话叫“法由心生”，其实这是一句佛家语，因为你心里有某种境界，才有适合表现这意境“法”的出现，这是很正常的。而意境在山水画中是很容易体现的，但在花鸟画中则比较困难。其实花鸟的意境跟山水是不一



样的。我追求“素”的境界，“素”这种境界在我的画里如果能表现出来，应该说我具备了“素”这种人格境界，如果不具备，那基本上这种意境就很难体现了。

对于绘画而言，意境很重要，如画梅花，其实梅花这个题材，历史上很早就有人画，但是真正画得好的没有几个。如果没有意境，只是把它当成一个客观的、纯粹意义上的梅花，是绝对没有办法画好的。而有了意境，你再去画梅花，它就不是一个纯粹的自然中的梅花了，你可能把它想象成一个人，一个男人还是一个女人？首先这两大范畴就出现了，如果你觉得它像一个女人，那么它是一个什么样的女人？年轻的还是年老的？如果说是一个年轻的，那它什么模样？这样慢慢地接近你心中的一个人，可能你在生活中都没有遇到过这样的人，比如像林黛玉，但你可能觉得林黛玉太刁了。只是长得有点像林黛玉，比较瘦弱，性格、学识更像另外一个人；或者你把它想象为一个像杨贵妃那样丰腴的女人，最后你可能就画成一个枝繁叶茂的，非常有动感的、非常富贵、非常热烈的梅花。同样，你也可以把它想象为一个强悍的武者，力拔山兮的那种，那么你就可能用非常粗犷的笔墨来表现这个梅花。然后你就会斟酌它的颜色，是白的还是红的？你可能觉得白色更能代表它的冰清玉洁，那种一尘不染的脱俗气质，而且比较冷，凡人到了它跟前，它谁也不理睬。接着你就会想梅花生长的场景，它应该生长在什么样的场景里？根据你的经验，你就可以想象，它可能生长在深山或者人迹罕至的一个地方，如果它生长在一个深山里，那么它是在山顶或者山的中部还是山脚下？你觉得它不可能生长在山上，因为山上比较简陋，比较明亮。应该在这个山里有一块比较平坦

