



神州國光·石虎書畫藝術
主編 許宏泉
執行主編 唐朝軼



彩賦本布

中國青年出版社



福州國卷

石虎書畫藝術

布本賦彩

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·布本賦彩 / 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 135136 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： 設計工作室·邱特聰 (jc767879@yahoo.com.cn)

神州國光·石虎書畫藝術(布本賦彩)

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 北京聖彩虹製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，並關注當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，一批有志于藝術探索的年輕人，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》、《水墨綫條》、《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！

二零零七年七月勿成於燕市

許宏泉

春
分



目錄

評論文章

象論 文·石虎 16

生命是沉重的帆船——讀石虎的畫文 文·郎紹君 110

布本賦彩作品 16

象論

文·石虎

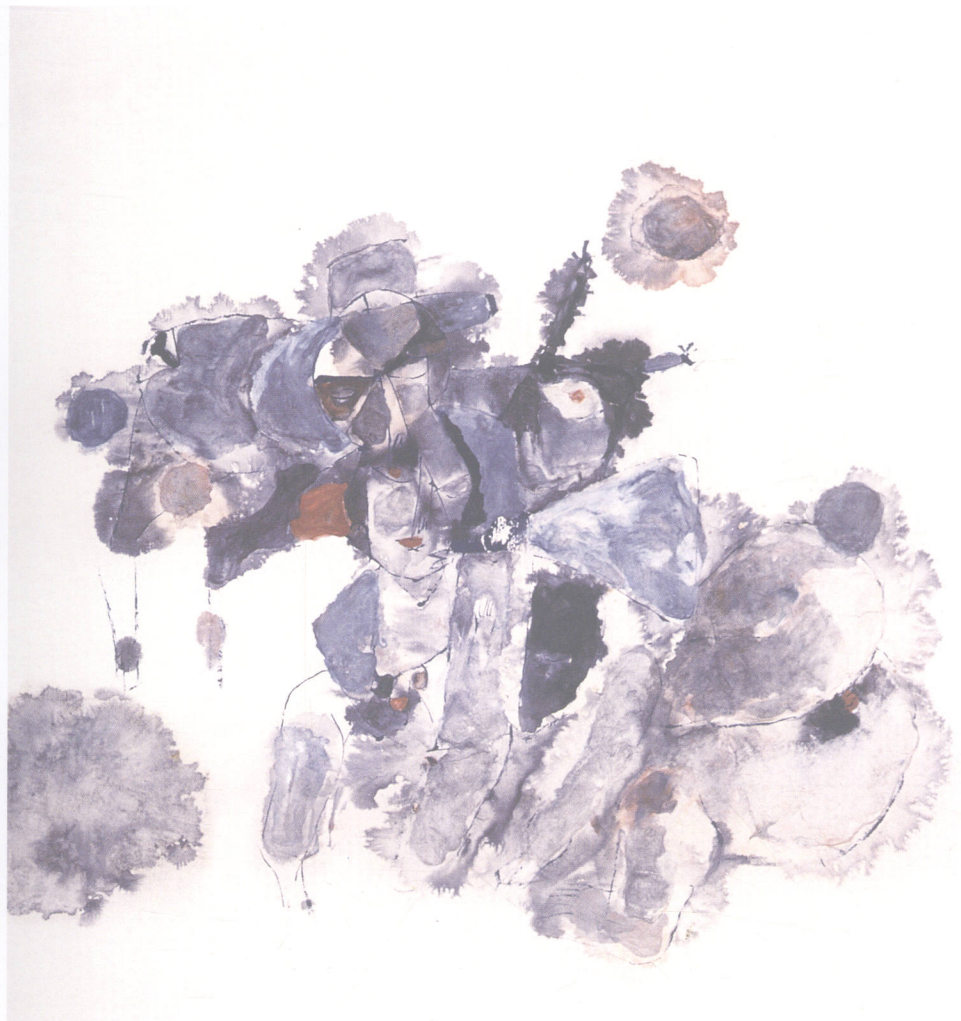
夫子有繪事後素者，歷歷不為人解。象的繪事，繪事的象，或許能為夫子之言提供一種釋解的攀道。我以為繪事後素就是在說象、說繪事之于我的心象。何者為後，人之永遠不能被審視的主體才是後。當我被審視，被審視之我不過是我的替代品，主體之我永遠在其後。能夠感知的客體世界，如山如水如草如木，它們不是我，却是我感知的佔有和給予，因此它們是我的載體，但不是我。我的影、我的印、我的勞動和成果，也不是我，是我存在的物證。我的思、我的喜、我的傷悲，那是我嗎？我使之思，我發之喜，我覺之傷悲，如上般般皆客體存在之實。按夫子後字的涵義它們皆屬於前我，前我非真我也，只有我的靈魂才是後我。後我近神而遠人，不可名狀，不可人欲。冥冥靈犀於空素玄秘之中，繪事最重要的是表述這個東西。冥冥空無中的靈犀，我們說那就是象。象是心靈中的自然生命，它是主體向客體給予和佔有的呼吸最初、也是永遠的印記。心感事而象，身感事而覺，人由感覺而理性。理性不是心靈的最高形式。心靈天性般地信任象。因為象是自我的最真實最可信賴之物，無形無影無踪，最原初也最深奧的心物。感知與萬物呈象，而心靈與感知呈象，象的世界便是自我靈魂的世界。

“大象無形”，無形何以言大？象之無形乃道言，道言乃大，故有象之

詞。可形之言亦可名，繪事表現中之象式皆抽象構建之物，乃名言也。如果名象也無形，那還畫什麼呢？表象亦有象式形態。

象是靈魂對存在的佔有和給予。感知存在，眼手所作乃象，靈魂之佔有和給予便是心性之作。予有形以形外之形，從而无形之有形，有形其无形之象也。事物的存在本來就大於人感知的存在，我們為什麼總是拘羈於眼手呢？眼手的反映只接近人的感知，而神覺——靈魂的折射，則接近神。象在繪事中不是無依據的漂浮物，靈魂是它的主人。客體萬事萬物則是它的家園。沒有靈魂之統領，沒有事物之倚托，那便成了空洞無意味的抽象了，是毫無意義的。由人觀出走到神觀，再由神觀回望人觀是繪事象式構建的基本方式。書象是一個有限定的概念，不管你怎麼拓延它的枝葉，它的根和幹是不可廢棄的。書象的根本在書，書象寓於書法當中。現代書法的主旨便是改變舊的書象，而寫出新的書象。而不是不書而畫。沒有書法的所謂書象，其實已經與物象混為一談了。一切書象的象式構建和精神表述必須限定在書道的原則之下。至於把漢字當材料拼貼或裝製成的藝術品，本質上已不屬於書象的創造。

天地有數，數不可知。神覺有象，象合其數。象屬於心靈神覺的載體，它是靈魂對感知精神性的昇華和儲印。



映日圖 1983年

它不是理、不是數、不是意，它不音不形。是靈魂自虛無世界向存在世界的一種玄秘的顯示。人可以感知到象的存在，却無法捕捉到它的踪跡。人是一種必然的存在物，但人類宿命般一定要追求自由，執著地尋求自我表現。人類史前原始繪畫、陶紋皆抽象表現之象境。它們更接近天地，更接近神，它們總會創造一些圖騰刻畫在山崖斷壁之

上，使今人迷惑不解。對於象式不能做科學解，是因為象本質上不是一種客體存在物。我主張在造象的象式中一定要回觀自然。但象的本質不是存在的反映，而屬於心靈的軌跡，是靈魂詩意的彩花。回觀自然，是給人一條思維和經驗的通道，也正是在象表述這條通道上顯現了人觀與神觀的差異。

語言是什麼？語言是人表述精神

欲望和理性時所使用的一種不得已又沒辦法的替代品。它永遠地辭不達意，文字是如是，繪畫也如是。象表述說到底也是一種語言，它是用來表述靈魂的，也就是說象表述涉及到存在和虛無兩個世界。實有向虛無中解體，虛無向實有中聚生。解體與聚生的有無世界不唯意的存在，故象從意出之說是古人的偏頗。象佔據了此物到彼物之間的全部形式和內容。象涵的華淪象徵了今天到明天遞變與幻化過程的全部真實，繪事以象徵的象式描述象境的真實。藝術家筆下所生發的象式的廣延是無限的。漢字六藝，以其博大的道性描述了這種象變的內涵，如：日月為明之明字，日月並置為明，明皿疊加為盟。並置與疊加，沒有指令，沒有從屬，它們的意轉換是自為的：由日月而明的轉換，由明皿到盟的轉換，其新意的發生，具有象自為遞變的神性。

漢字之會意不僅僅表明了象道的形式構建，還深刻地涵蓋了事物象道的意轉換。天地精神、象道轉換的經義使我們聯想到夢的諸多古怪和離奇。一如所說的非理性思想現象，可以釋讀為非理解之思維現象，絕非笑談。人的大腦是因為有無計其數的象的儲存才會有思想和思想的運動功能。靈魂在象的機維自化的結晶中，尋見精、位、理、數、情的概念和思想。感覺不能直接變成概念，感覺經由了心性靈魂的咀嚼產生了



石虎在作畫

象，象的自為運動產生了概念。象是靈魂和神覺的載體，又是靈魂及神覺的對象。人思維的兩種形式——直覺和理性——都必須經由象的機維自化：一種是直接由象得出結論，一種是由概念的推導。不過理性思維運行的同時，總有一條平行於理性思維的象的神覺存在着。靈魂——自我有時候會天然地信任象的神覺而懷疑理性的思維。這兩種思維就是我們通常所言的藝術和科學合一的兩個方面。

象乃非事物之事物，非邏輯之邏輯，非時空之時空，非存在之存在。它平行於有，潛存於無，它不形而式，不音而樂，不言而意。如果說道無所不至，那么象便是無所不至

之道的機維要素，它充實着道性所需要的一切法力。

我們無法了解象的自為形式，無法了解心底偌多象體的復合與遞變。象在感知的形、音、意的冥冥形上，元渾而富有心性的情勢與靖位。在詩言中，感知通過意念可以傳達準確的形象，生動地表現事物，但只有象言才能通過人的神覺抵達玄之又玄的衆妙之門。故中國詩言表述與其說是表意，莫如說是表象。象不是外在於主體的客體之物。前輩哲人說“心性即萬物”，其實更進一步說，那就是萬象即心靈。象的表述必須折射出心靈的真實、智慧和自由，象表述從本質上衝擊着自然理性，它向天地發難了我的給予，宣示了主體自我的神性與神聖，這就是天人合一的崇高境界。如同詩言的表象往往是字並置障意的潛合，繪事的表象往往如興言的疊加，需自然邏輯的拆解和無邏輯的構合。康定斯基試圖完成一套自在與無所不包的象表述法典，其失敗證明了象表述不可以失去造象的自然倚託。象表述需要明確，它需要人與自然長期共存的視覺經驗。抽象是自然的抽象，具象是抽象的自然，它不僅僅需要排除類屬的抽象結構，它還需要在特殊抽象中引入具象的華彩，以增顯抽象構建的特殊性。西方抽象繪畫不是象表述，因為綫條與塊面的抽象構建缺少殊性過於類屬，使讀者陷入空泛的迷猜。但現代主義的許多前衛畫家創造了象表述的繪畫，不過它們很快便被後現代代替了。象表述自七八十年代被引入中國，成為中國畫壇創新運動的主旨和內涵，攀登的艱辛使許多創新者折回老路。中國畫的發展從理論到實踐陷入了一片混亂。

也許人類一直沒有能夠創造出真正偉大的作品，人類一直沒能找到完善自我表述的語言。也許至今人類在探索真理的道路上沒有抓住它應該研究的主题。象這個被古人用濫了的概念甚至沒有人對它做一個認真的研究和論述。也許象的主题永遠不被人類所重視，人類社會將不斷產生皇帝的新衣，正如奎斯那所預言那般，也許“人類還要虛偽四十三萬年”。



雙選圖 1984年

生命是沉重的帆船

文·郎紹君

——讀石虎的畫文

頑童與好漢的追求

石虎有股豪氣，還有種倔強勁。古人說，“燕趙多慷慨悲歌之士”。石虎是河北徐水人，乃古燕地，或許有地域性的氣質承傳吧！不過，在石虎的豪、倔後面，還有奇縱和細膩。他的經歷也頗多：學過工藝設計，進過美術學院，當過兵，當過教師，做過美術編輯，現在又做職業畫家。他漫遊過西北，迷戀過西雙版納，訪問過非洲。在我的印象裏，他有時像頑童，有時像綠林好漢，有時是一團火，有時又似一條飄泊在生命海洋中的小船。

石虎畫水墨畫，始於寫實風格，後來以變形和表現為特色，如今却用色彩說話，歷經兩次大的變異。他對表現性水墨

的探索始於八十年代前期。那時，他有過一次感情上的危機和苦鬥，獨自到蒼涼遼闊的絲綢古道作畫。“景語”變作“情語”，創作出了第一批富於心理色彩的作品，風格亦由清麗轉為沉鬱。八十年代後期，他在雲南遇到了現在的夫人阿秀。他的繪畫漸由沉鬱化作奇幻與活潑，而表現性特質有增無減。一九八九年以後，他移居賭城，生活和情感的嬗變再次轉化為藝術的嬗變。這部畫集收入的作品，就主要是第二次嬗變的見證。

綜觀石虎的繪畫，可以看到一條明晰的綫索，即他總是追逐新目標，不滿足於定型的程式和風格。而這種追求變異，總與他的生命歷程和內在世界的動蕩起伏相表裏。如果說他的生命是一團火和一條船，他的畫就是那火光和帆影。他用傳統的

材料工具，却有一顆現代的心；他企望於東方文化的復興，却不放棄對西方藝術的借鑒；他變幻視覺符號和語言，所訴說的始終是個性靈魂中的一切。

都市心象

石虎久居北京，但一九八九年前的畫，幾乎只取材於邊遠山鄉。村莊、民俗、竹林、農家少女乃至民間的傳說、動物家畜，佔據着他的筆和紙。水墨是主要語言，幽奇淡雅是主要風格。儘管筆墨並不傳統，畫面還是淡淡地籠罩着一種近於文人畫的超脫。在澳門的作品，有的仍沿續着這一風貌，另一些則描繪了都市景觀，或者給畫增加了都市的溫熱氣息。畫面沒有出現燈紅酒綠，但有紅燈綠酒的投影；也無喧囂市面的描繪，却透着大都市的實在與親近。逍遙的士大夫意味淡薄乃至消失了，略帶刺激的官能世界迫近了。奇幻和粗獷依然在，又增加了華麗、愛欲和迷茫。靈與肉糾纏着，高雅與世俗難分難解。昔日的天真與浪漫已經遠去，興奮伴着愁思，直感印象夾着追問生命的冥想，一齊湧進畫面。新的對象、新的視點和既往的記憶、既往的符號系統交織在一起……

傳統水墨畫向來以“天人合一”的自然觀作為哲學底蘊，所描寫的山水花鳥甚至人物，都超然自在，適足表達藝術家遠物欲、脫塵俗的精神追求。不如此，便可能被視之為“俗”。精神和物質的貴族們當然並不總是“高雅”“超俗”，他們私下裏也收藏作為泄慾物的春宮畫。明清的許多士大夫都過着這種二元的文化生活。現代社會，視物欲為正當的人性，俗文藝暢行無阻，生命欲求的描寫也登上高雅藝術的殿堂。但作為人類精神產品的繪畫藝術，總需把靈感視為根本，把靈、肉統一作為高層目標。石虎在藝術中衝出“禁區”。早在赴澳門前，現代都會生活便激發了他的靈感，產生了諸如《無邪》、《披紅圖之二》、《三角圖》、《晨光圖》、《落花圖》、《紫情圖》這樣的作品。它們既新鮮又多樣，有的輝



石虎水墨

煌，有的詭奇，有的沉重，有的輕柔，都像夢一般忽近忽遠、支離破碎。諸種情緒如歡樂、驚喜、放縱、空漠、疑問、憂鬱等等，跌宕瀰漫其間。精神與物質的分裂，現代人性的矛盾，映照在這都市心象中，生命再不是那麼清麗、優雅和飄逸了。

游子悲故鄉

一位諾貝爾獎金的獲得者曾經說：“人在世界上流浪的路是勞累的”。石虎為了藝術的新追求，闊別了故鄉故土，踏上了“流浪的路”。浪跡異地不免勞累和艱辛，而思鄉懷舊，則時時縈繞於心際。古詩曰：“日暮途且遠，游子悲故鄉”，這是人之常情。石虎的許多作品，如《晉風圖》、《荷鄉圖》、《燕

人圖》、《青天圖》、《三女圖》等，都浸透着鄉思愁緒。童年的景象，男耕女織的小村，曾經熟悉的親人故舊乃至花蟲草木，無不觸動他的情懷。在《拾秋圖》、《三姊圖》、《祈明圖》、《春牧圖》、《車行圖》裏，他以稚拙的筆意描繪牧羊、趕牛、牽驢、趕集、拾柴以及鳥飛、鷄跳、犬吠……一幕幕的田園景象是那麼親切而悠遠，其質樸的風格全然與都市印象相反。身居繁華的“花花世界”，眼前浮現的則是人情親和、節奏緩慢又勾魂攝魄的鄉夢。熱烈追求着現代生活和現代藝術的石

似真似幻的夢

石虎是個長於描寫心理幻境的畫家。前些年的作品，以形象的支離與模糊、半有形半抽象為特色。觀者可以大略辨認出原型，總的印象是詭異而稚氣，有如兒童畫的自由任意，或似斷片殘夢的拼接組合，有時還帶着遊戲意味。居澳門後的新作，有一些延續着先前的夢境，大多則變幻了形態與內涵或更加沉穩和深厚。稚氣和任意性減弱，設計性和整體感增

強，向我們展示出一個豐富而神秘的內在世界。如《信仰圖》描述虔誠的藏族女人，形象怪誕，却洋溢着宗教狂熱。《雙聖圖》刻畫了中國古代小說中兩個神聖人物——關羽和孫悟空。一個是“忠義”的化身，一個是叛逆者的神話形象。他們周圍或是芸芸衆生，或是鬼怪妖魔。畫家以夢的形式表現了他心中的偶像以及善與惡的對照，似乎顯示了人的社會狀況及諸種神情。與其說他們是現實的人物，不如說是靈魂的剪影。《聖浴圖》有似宗教壁畫，赤身站立的男女莊嚴、沉重而誠服，肅靜裏裹着盲從的狂熱，企望從聖禮的洗浴中求



石虎與友人

得今生來世的新生。《聖浴圖》充滿了男性的強悍，人物有似雕塑，面目也有些可怖。《落花圖》、《落霞圖》等，則以香艷的色彩，柔順線條的勾勒描繪女人體。然而她們却是變形的，憂鬱甚至淒涼的……所有這一切，還有許多不可釋讀的畫面，都與畫家的深層意識、不可言喻的人生和生命感受分不開來。甚至可以說都是畫家精神與心靈的寫照。

虎，在意識深處湧動着一種赤熱的鄉情。
作為內心生活，懷舊能引發動人的藝術創造。晚年的齊白石就是在鄉思、懷舊的情境中流淌他的真情，畫出了萬千件不朽之作。石虎近兩年的生活，略似當年的齊白石——遠別家鄉故人，愁夢如雲，思情自然流注筆端。齊白石描述家鄉一切美好和親切的東西，石虎則描述親切之物的同時還表達思念本身的苦澀和紛亂。甜蜜而溫暖的回憶交織着逝去的惆悵和生命破碎感，當代人的鄉思離愁，比古人更加複雜。

傳統中國畫在魏晉以前充滿幻想性，那幻想集中表現於擬人化的自然和神靈。魏晉以後，佛道美術只描繪神聖化的幻想，人的自由幻想漸趨衰落。歷代官廷畫和文人畫，大體限於裝飾人生和借寓抒情，幻想愈加淡薄。近代以來，隨着自

然，在魏晉以前充滿幻想性，那幻想集中表現於擬人化的自然和神靈。魏晉以後，佛道美術只描繪神聖化的幻想，人的自由幻想漸趨衰落。歷代官廷畫和文人畫，大體限於裝飾人生和借寓抒情，幻想愈加淡薄。近代以來，隨着自

然科學的發達興旺，人類偏注於實用理性和對自然的征討，幻想力愈加退化。二十世紀初，借助於精神分析學說而盛行一時的西方超現實主義藝術和一切開發原始性、原創性的藝術，終於點燃幻想的焰火。原始性幻想把大自然和人自身的某些因素神化；宗教幻想將救難者神化；現代藝術的幻境則掘開被壓抑的深層意識（無意識）的閘門。前兩者所表達的，是不能主宰自己命運的人對超人力量的幻想和期許；後者却是對個人思想與意識自由的一種解放。前兩者詭奇浪漫，或等級嚴肅，或充滿說教與嚮往；後者隱曲荒誕、毫無規範，錯雜交橫着人的本能欲望、沉埋的情感與意識以及種種社會網籠的陰影。現代藝術對深層心理的開掘，徹底動搖了古典藝術的理性基座，改變了藝術的狀態和功能，引起世界性視覺方式的革命。近代中國水墨畫在經歷了文人藝術整體上的衰微之後，一度從西方寫實繪畫尋出路，重新倡導師法造化，意識形態和政治硬性介入，使藝術幻想更趨貧乏。七十年代中后期，寫實水墨及相應的觀念系統迅速解構，西方現代藝術被廣泛引進來。經過八十年代中期聲勢浩大的“新潮美術”運動，水墨畫的多元趨勢已成定局。在中年水墨畫家中，率先借鑒西方現代藝術而表現無意識幻境的，以石虎為最突出，他所代表的這一趨勢，正方興未艾。

符號、色彩、風格

我在一九九八年的一篇短文中，曾對石虎的畫作了這樣的描述：

石虎今天的作品……形象有幾分稚拙，幾分模糊，幾分醜異。時空自由，不受透視法則的約束。綫描不求書法味，但又有一種韻味在其中。近兩年，形式意趣比觀念情感更受重視，風格更富個性，這風格不屬於典雅也不屬於雄壯，而是奇幻與生澀。

——《跳蕩着生命的火焰》，《中國書畫》第25期

其實，這只是石虎繪畫的一種風貌。十幾年來，他已經多次嬗變，擁有多種面目，大略為：

一、寫實型。人物造型接近於正常比例，其中又可分為綫描型和准明暗型。這是七十年代的面目，現在亦偶有為之，如《爐火圖》等。二、傳統寫意型。強調筆墨的韻味，勾勒與潑墨並施，色彩為輔，典型者如《吾父一生如羈鳥》等。一般多為隨意性小品。三、構成型水墨。遠離了上述寫意、寫實兩種方式，以平面分割和半抽象為基本物色，色彩仍只是輔助手段，典型者如《靚人圖》等。這是石虎的主要面貌之一，成熟於八十年代後期，繼之移居澳門之後。這類作品變化較多，有較大的包容度。四、色彩型。保留着筆綫和墨塊，但色彩佔據最主要位置。設計性增強，氣勢闊大，描繪完整。前述都市氣息較濃的作品，多在此類，是石虎居澳門以後的典型風貌，代表作《祈明圖》、《信仰圖》、《晨花圖》、《牧雲圖》、《平衡圖》。第五類作品（或風格）標誌了石虎藝術的一個新階段，是對自己與當代中國畫的一次重大突破。這集中體現在符號的借用整合和色彩的表現力兩方面。在這批作品裏，石虎廣泛借用與改造了東西方藝術的造型符號，包括中國民間美術（年畫、刺繡等）、工筆重彩、西方中世紀和早期文藝復興時期壁畫、兒童畫以及塞尚（Paul Cezanne）、畢加索（Pablo Picasso）、克里姆特（Gustav Klimt）、米羅（Jean Miro）、克利（Paul Klee）等大師的藝術。民間美術的平面裝飾性與鮮艷色彩，工筆畫的勾填方式和石綠的運用，西方中世紀壁畫的人物造型和色彩剝落感，兒童畫的拙稚，塞尚強調結構與體面的畫法，畢加索分解的立體主義，克里姆特裝飾的濃艷色調和東方意味，米羅與克利的超現實主義夢境……都可以在石虎的作品中找到微妙的呼應。最重要的是，作品完整、統一，符號之間並不分裂對抗，這表明石虎有很强的整合力。任何藝術家都只能在前人符號圖式的基礎上建築自己的風格，所不同的是，有人只敏於承借，有人既敏於借鑒又能整合創造。藝術史上，只有後者才是開拓新天地的人。

石虎對色彩的敏感與創造性把握在這批新作中得到充分證



鷄鳴圖 1985年

實。面貌多，衝擊力強，富於心理效果，是其總特點。一類色調偏暖，濃重沉厚、大氣磅礴，如《祈明圖》、《信仰圖》、《晨花圖》、《雙聖圖》、《聖浴圖》。這些作品都有一個統調，乍看單純，略帶象徵意味，細觀則有豐富的變化，奇麗古拙，猶如大提琴協奏之命運交響詩。其中《祈明圖》、《信仰圖》均為深色調，墨色佔相當位置，靜穆神秘。《晨花圖》背景晦明晦暗，橫臥豎企的軀體，半遮半顯的太陽，雲層分別是白色、灰藍和紅色，宛如夢境，意念紛陳。《晨花圖》以紅色和淡褐色為基調統一整合畫面，以纖細剛勁的線條分割重疊交錯的色塊，以黑、白、灰形式表現畫面人物、動物和物體的多維視覺度，從而在大片色暉的烘托下，使畫面造型迸發出強烈的生命動感，那環環相扣、凸齒凹連的機械圖形寓意人與世界萬物之和諧。特別值得一提的是《聖浴圖》，全圖以黃色統調。用於聖禮之

主要媒介物——水，被畫家以藍、白矩形色塊演示：水沖洗到的身體部分，用褐黃色表現，清晰明澈。反觀未被水沖到的地方，則以淺得多的黃色、白色加上斑駁的效果來表現。這種大膽有效的色彩對比少有被運用，可以視為石虎在色彩整合上較為成功的範例。大幅巨製《雙聖圖》是石虎新近完成之力作，畫家多年的構思付諸紙上。關羽和孫悟空的造型奇特，匠心獨運，大部分人與物以淺浮雕、半浮雕“面具”式表現，在傳統透視和立體分解中求得統一。兩個神聖人物色彩鮮明，與背景中芸芸眾生和重疊顯現的妖怪鬼魔在形式和色調上形成對比，使觀者仿如身處夢魘又同時體會品味到人生現世，斑駁古舊有如經久之壁畫。這幅作品既是石虎在色彩和符號整合上的一個大膽的嘗試，又是他近期藝術創作的一個完美的小結，不可多得。第二類用強烈的對比色，富於刺激性，響亮鮮艷，但不飄浮，典型者如《圓夢圖》、《斜枝圖》、《披紅圖二》。這類作品多以紅、黃、紫、綠為主色，高調對比，全是中國民間藝術的風格，頗具挑戰性。第三類亦是石虎新近發展的風格，典型者有《陽春圖》、《鄉韻圖》、《車行圖一》等。畫家在強烈對比或單色統調的色塊上，施以或剛勁或輕柔的密集、流暢的線條，即借用工筆之白描又改造了現代西方結構與體面的處理方式。既有嬉皮士般的戲謔，又有雅皮士的一本正經……如此等等，不一而足。

對以水墨畫為主的中國繪畫而言，色彩的突破是戰略性，是二十世紀以來許多畫家孜孜以求的，從林風眠到吳冠中各有突破性的貢獻。石虎沒有重複他們，他拓出了自己的方式和路徑。

氣質、才情和膽量，是石虎獲得成功的自身條件。環境和對環境的反映，即人生體驗與反省，則是自身條件得以發揮的土地。石虎的繪畫，中心主題是生命狀態、自我意識、遷變、異化等等。在他的作品中，生命是美好的，也是艱辛和充滿悲劇感的。一位文學家說“生命是沉重的帆船”。唯在這沉重帆船上飄泊的人，才能把握生命的真諦，創造出真藝術。石虎在飄泊着，他還會給我們留下生命的濤光帆影。

石虎在巴厘島





柳依
2006年