

长舸依云

杨延文谈艺录



杨延文

长舸依云

杨延文谈艺录

荣宝斋出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

长舸依云：杨延文谈艺录 / 杨延文绘. -- 北京：
荣宝斋出版社，2018.12

ISBN 978-7-5003-2130-9

I. ①长… II. ①杨… III. ①中国画-绘画评论-中国-文集 IV. ①J212.052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第256190号

总策划：杨 镐 张志国
责任编辑：李晓坤
装帧设计：夏 勇 张 洋
摄影：夏 勇
扉页插图：张润楠
版式制作：张 洋
责任校对：王桂荷
责任印制：孙 行 毕景滨 王丽清

CHANGGEYIYUN YANGYANWEN TANYILU

长舸依云 杨延文谈艺录

编辑出版发行：荣宝斋出版社

地 址：北京市西城区琉璃厂西街19号

邮 政 编 码：100052

制 版 印 刷：北京顶佳世纪印刷有限公司

开本：889毫米×1194毫米 1/32

印张：6.25

版次：2018年12月第1版

印次：2018年12月第1次印刷

印数：0001-2000

定价：108.00元



杨延文

长舸依云

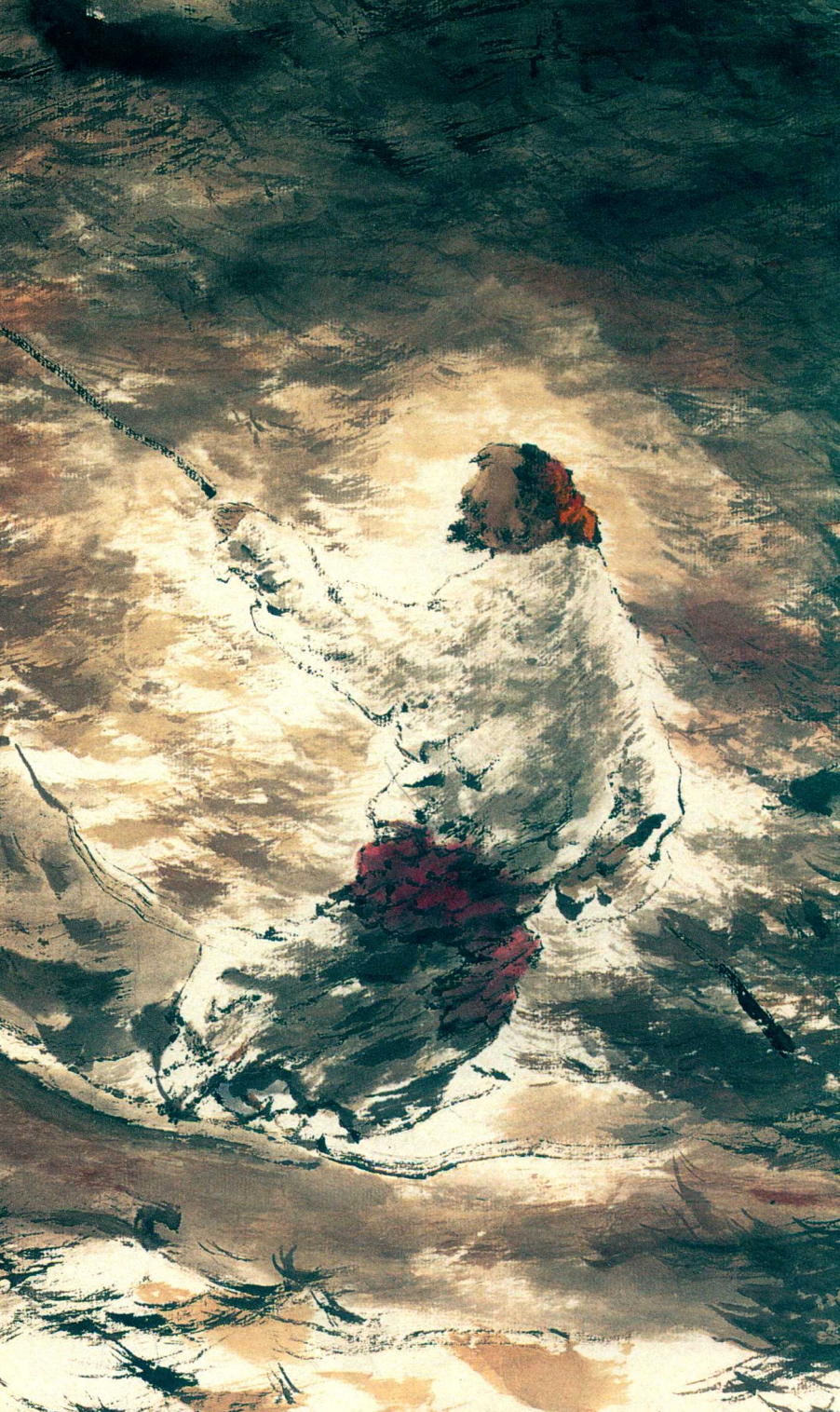
杨延文谈艺录

荣宝斋出版社
北京





楊逸文



中西合一的彩墨空间

——杨延文山水画解读 □ 康 征

以气韵、意境为审美内涵的中国绘画和以色彩美、形式美为内涵的西方绘画，成功婚配且生下健康活泼的混血婴儿，并非一件容易的事，所以自中西绘画有史交流以来，能够成为这一混血婴儿之父的艺术家寥若晨星。杨延文的绘画，其色也关情，其墨也达韵，其笔也通神，凛凛然处中西绘画精神之间，赫然大家也。

走进中国绘画史，我们不难发现凡是包前孕后成一代大家者，莫不有着极强的吸收力与消化能力。在以中国文化为代表的东方文化发展的进程中，这种吸收与消化能力的培养更多来自对传统的继承。如果没有对前人文化艺术传统的精研与继承，这种能力便失去了滋生的土壤。当然，杨延文也不例外。在他青少年时代，他对中国的诗歌、古曲戏剧、文学和历史就特别偏爱，这种最初的爱好和以后的磨砺使他的审美情感在中国传统文化的熏陶下日益丰富起来。当他脱壳于西方油画而走向中国画的创作时，他自信地说：

“博大精深传统的滋养，使我有驾驭中国画的信心。”

如果当初他就是一位中国画家，凭他的智慧，也许会在中国传统的绘画中吸收吐纳，在传统的山、水、云、树间寻找创造性的机缘，这样他也只能与同时代的画家比肩接踵。然而，他却从绘画高峰的另一个坡面攀登而来——在北京艺术学院就学期间，他攻读的是油画专业。在他那个时代，卫天霖、吴冠中代表着西方绘画，特别是法国印象派、新印象派、后印象派和现代派绘画在中国的传播者，但同时，他们的绘画中无不体现着中国传统绘画的美学思想和民族性的绘画特征。就艺术的本原和绘画的审美情趣而言，杨延文登堂而入吴冠中之室，接受的正是这一艺术体系的绘画原理。另一方面，杨延文的成功还来自他坚毅而自信的性格。吴冠中曾称赞他的静物习作：“杨延文画画如60度的白干，60度就是60度！”我们由此亦可知他对艺术风格、技法的领悟已达到了尽精刻微的“纯度”。但他并没有因此而泯灭自己的个性，吴冠中先生赞赏他：“执着与直率的性格，正是艺术追求的最好品格。”人体写生代表着作者提炼整合的能力，最终在画稿上呈现出的还是作者的情感，如果拘泥于人体的局部或体位的变化，必将在被动的牵引中失去个性。因此，他的“执着”就是他的认识。卫天霖先生认为：中国传统工艺艺术与纯美术的独特性是以中国文化造就的。因此，全面提高传统文化的修养是迫不及待的。从传统走向现代还有一个磨炼的过程。这就是要对西

方传统与现代艺术的发展过程有全面的认识、理解和正确的判断。正是“博大精深传统的滋养”和他对西方传统绘画的“执着与直率”，使他拥有了卫天霖先生所述的“认识、理解和正确判断”的能力。杨延文艺术风格的形成不是偶然的，而是长期的中西方绘画艺术无数次的碰撞、交融、对抗之后的积累所达到的升华。

中国绘画的继承与吸收究竟是“扬长避短”还是“取长补短”，这是一个值得思考的问题。显然杨延文的艺术探索并没有刻意地回避什么。在他这里，吸收和继承都是按照自我的精神关照来进行的。对于中国画的探索，他是从山水画开始的。传统的山水画是由山、水、云、树等基本要素构成的，表现上则体现了线条、笔墨和各种技法的魅力。在山水画中，有一种独特的绘画语言，那就是“皴法”“皴法”只有在中国山水画里才能显示出其独特的形式美。作为一个有着深厚的中国画学养的艺术家的杨延文在用大面积的水墨和矛盾冲突的空间布置画面的时候，同样没有忽视皴法给画面带来的效果。20世纪90年代，他的绘画放出一一种浑厚华润的异彩，画面显得沉着而和谐。我们重新审视他的画面，不难发现这种似乎忽然而来的变化无疑是他的“皴法”带来的，他创造了一种新的皴法，这种皴法是他的笔在运动过程中的弦外之音，体现了他对绘画笔法的理解。这种皴法在形式上的抹、涂、擦、

扫、点、划等笔法的组合，如同乱针刺绣，积点成面。有的美术评论家很敏锐地发现了这种新的画面因素，称之为“刺绣皴”。在审美境界上，这种皴法于倾斜中平稳，散乱中统一，体现出力与度的构成美。杨延文是从油画过渡到中国画的，在他的艺术探索中也曾经受到过传统绘画卫道士们的指责和怀疑，因为他的绘画在某些程度上改变了中国绘画的观念，刷新了中国传统绘画领域的审美标准，给当代中国绘画带来诸多的思考和困惑。而他对于中国当代绘画的贡献也正在这里。

西方绘画重技重表，中国绘画重道重质，这大概是不可逾越的区别。以法国印象派为例，他们把描绘对象之大千世界、万物造化的生动与美，统归于光与色的作用，认为应该把光与色作为艺术家表现的目的，因此从某种意义上讲，对光与色这些表现的描述支配着他们的情感和创作。1875年爱德华·马奈的风景画《威尼斯大运河》（58cm×71cm）对光与色的描述即为印象派的典型。19世纪法国以乔治·修拉、保罗·西涅克为代表的“后印象派”更是把色彩进一步具体化，他们认为在绘画中应该把色彩的运用限制在红、黄、蓝、白四种原色的范围之内。这种重色彩理性分析与科学原理（他们以法国化学家舍夫略里的科学论著《色彩对比论》为座右铭），势必导致画家创作情感的丧失，最终往往使画面给人以冷漠和静止的感觉。这种理念

也与中国绘画的审美境界和所追求的意韵截然不同。如果把法国印象派优秀的艺术因素植于一个新的增长点，再向前推进一步，杨延文最终采用的策略是用中国绘画的精神内涵去覆盖印象派的形式主义所造成的“冷漠”和“静止”。

杨延文由油画进入中国画，在某种意义上说并不是抛弃什么拿起什么，而是在二者之间寻求属于自己个性的绘画表达方式。他在一次接受记者采访时说：

“我始终认为自己并没有放弃油画，而是改变了工具，用宣纸表达东方的思维和境界。艺术是相通的，都是追求尽善尽美，油画、中国画的区别，只是通过不同的工具表达人类最深层次的思考，追求的目标是相同的。两坡攀登喜马拉雅山，登到极峰才最重要。”因此，我们在他的绘画中看到了这样一些审美特征：

其一，抽象的色彩意识。在杨延文的绘画中，色彩的运用是西方印象派绘画的红、黄、蓝三原色与中国传统绘画的黑白二元色的交融与辩证。西方油画中对色彩的描述是借助具体对象来实现的，而杨延文将其转化为一种抽象的色彩概念。在绘画中，他的红、黄、蓝三原色失去了依附的具体形象，这种审美取向是他对色彩与形象的总结与概括，他笔下的形象中有色彩，色彩中同时又含有形象，这种对形象的模糊处理体现出他对中西方绘画语言高度的驾驭能力，为画面增添了无限的品味空间和审美上的联想与想象。这

最终来自他对东方文化隐喻观、境界观、神秘观的追求。1983年，他那幅饮誉世界画坛的《江村疏雨》，实际上是他将东方的绘画艺术向西方画坛的一次成功引荐。在艺术的道路上，依他的个性，绝不会在西方艺术之后亦步亦趋，他就是要用东方的审美理论解释西方艺术。另一方面，对中国传统山水画而言，黑白二元色是中国水墨的最高境界，是色彩的两个极端。杨延文的色彩观也正是以中国传统的黑白体系为基础的。他用黑白处理明暗虚实，用色彩渲染热烈的创作情感，在色彩和形象之间架起一道主观的、个性化的彩虹——色彩是形象的色彩，形象是色彩的形象，使色彩的抽象性在东方审美情趣中有了一个统一的理念指向。他的画面是一个斑斓空灵的心源世界。

其二，平面空间的立体架构。中国传统山水画的“可游”“可居”和“三远法”都是纸上生存空间的幻化。较早的山水画作品，如隋代展子虔的《游春图》和唐代李昭道的《明皇幸蜀图》，都是对自然场景和历史事件的描绘，体现了人们最朴素的空间意识。泼墨山水的出现直至宋代郭熙的《林泉高致》，山水画才进入“寄情”“言志”的空间，“不下堂筵，坐穷泉壑”，以此来满足他们“泉石啸傲”的精神追求。遗憾的是，在绘画的空间再造方面，郭熙得之北方山水的一家之言“三远法”却桎梏人们上千年。20世纪80年代，杨延文对传统山水的“三远法”提出质疑，

在平面空间上架构立体的质感，赋予千百年来几至“穷途末路”的山水画形式以崭新的审美内涵。在山水画中，无意义的留白不是空间意识，空间应该是实际景物的另一种形式，实际景物则是空间的具体与延伸。空间感的获得是对具体物象疏密、有无的辩证认识。杨廷文画面空间的再建立不是理性的星罗棋布，而是充满天真烂漫的情怀。过河架桥，遇山开路，盈纸壅塞间到处都是流动着的空间，饱满的构图扩张着无限的生机。西方绘画和东方绘画的空间概念是有本质区别的，一位中国山水画家的绘画空间往往也是他心灵空间的反映，是艺术感觉的流露，因此，在中国山水画的空間里更多涵盖的是艺术家对自然环境的感悟和精神追求的心象。中国宣纸的规格总是明显区分着长与宽的界限，现在好像也没有特意生产正方形的宣纸，除非你要剪裁成那种样式，潘天寿先生画语曾言：纸头要么长一点，要么宽一点，不长不宽最难办。我们从另一方面也可以窥测中国画尺幅与欣赏视角的关系。人们在欣赏绘画时总是在不断地变化着视角。

在欣赏者的视野中，画面就是在流动的。杨廷文绘画的空间理念革了传统山水绘画的命，他把对大自然的认识和个人的艺术追求整体地归于一个平面空间里。他的画非“可游”“可居”者，却永远都是一件精美的艺术品，你在欣赏的过程中永远也走不进他的画面之中，而只能在他的画前，带着欣赏的愉悦去想

象和创造属于个人的立体空间。他在平面上的立体架构就是这样完成的。所谓的平面空间是他的绘画空间，所谓的立体空间是你情结上的一种反应。

其三，题材与表现手法的高度合流。一个画家创作什么样的题材，是他在长期的生活实践中做出的必然选择。杨延文的画笔永远也描述不尽的，往往是那些颇富诗意的水畔、桥溪、小巷、庭院，还有一些域外风光、大河激流等，但最精彩的还是那桨声灯影的水畔，支离朦胧的桥溪，幽静蜿蜒的小巷和情趣恬淡、一派生机的庭院。我惊奇地发现这位典型的北方汉子的笔下充满了水的睿智，画面氤氲着润泽的江南气息，莫非他人生的阅历中与江南水乡有什么特别的联系或了却不断的机缘？否则，只能认为对题材的选择体现的是他内心深处所向往、所追求的一种理想境界，抑或是他长期的压力和疲劳之后对回归精神家园的渴望。杨延文的故乡深县，位于河北中南部，当漳水、漳流之冲，内迓京师，外连齐鲁，为畿辅咽喉。当美丽的传说和水边的风景消逝的时候，杨延文幻想中的一切是否闯进了他的梦乡和笔下？他对于题材的选择明显的具有强烈的理想化的色彩。画面中方石堆垒的围墙、块面结构的房舍、山色有无中的渔舟，我们很难在同一位置找到风格如此统一的格局，这一切显然来自他的概括与总结。在表现手法上，杨延文以一种全新的绘画技法打破了中国传统山水画“以法造型”的语言

形式，皴、擦、点、染在他的画面上了无痕迹，而是以面造型，在扫、涂、点、划间寻找笔触的丰富性和由其所带来的偶然效果，处处显现出他意识流动的痕迹。在这里，景物的形质不仅仅是用笔来刻画和建立的，更多的是一种笔和墨的结合。他力求表现的不是传统山水画中以题材为依托的地域性差异，而是绘画审美上所要求的节奏与气氛。因为他选择的题材是理想化的，所以在表现手法上他也不可能用一种程式化的东西来实现对题材的驾驭。他寓无法之法于热烈祥和的画面中，以此来讲述所经历过的生活。不少中国画家以出版一本关于山水画技法的专著为荣，视之为自己风格成熟的象征，纵然在经验总结方面有些积极的意义，却也不过是庸俗之举。这对杨廷文而言恐怕难以实现，他的画充满了精神、理想、境界的诸多意识形态的因素，所谓的表现手法只能从感性的角度去理解。因此，他的画没有重复性，就连自己也是如此。

其四，全盘西化与东方神韵的和谐统一。西方绘画，特别是印象派绘画中的光，是指有具体光源的光，影是光的一种效果，可以说在西方绘画中光是作为一种具体的形象出现的。很多评论家在谈到杨廷文的绘画时，都难以忽略他绘画中的光影效果。但不能笼统地谈这个问题。中国画追求天人合一的审美境界，所谓“外师造化，中得心源”。杨廷文画面上的光，不是具体的形象，他把光处理成失去光源、若有若无的一种抽