

笔墨新体王 镛

当代中国画大家文献丛书主编张晓凌执行主编张炎

B I M O X I N T I W A N G Y O N G J U A N

卷



河北美术出版社

策 划: 张基春 田 忠
责 任 编 辑: 赵小明 李菁华
责 任 校 对: 李 宏 张青艳
技 术 编 辑: 毛秋实
色 彩 管 理: 廖学勇
书籍美术设计: 张 森 刘建平

图书在版编目(CIP)数据

笔墨新体. 王镛卷 / 王镛著. —石家庄: 河北美术出版社, 2014. 6

(当代中国画大家文献丛书 / 张晓凌主编)

ISBN 978-7-5310-5565-5

I. ①笔… II. ①王… III. ①山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第116704号

笔墨新体

当代中国画大家文献丛书 王镛 卷 主 编 张晓凌 执行主编 张 炎

出 版: 河北美术出版社
发 行: 河北美术出版社
地 址: 石家庄市和平西路新文里8号
邮 编: 050071
电 话: 0311-87060677
网 址: www.hebms.com
印 刷: 深圳市信和印刷有限公司
开 本: 965mm × 635mm 1/8
印 张: 16
印 数: 1~3000册
版 次: 2014年6月第1版
印 次: 2014年6月第1次印刷

定 价: 230元



河北美术出版社



官方微博

《笔墨新体——当代中国画大家文献丛书》

编辑委员会

杨晓阳 张晓凌 张江舟 曹意强 郑 工 高天民 张 炎

学术主持 张晓凌

主 编 张晓凌

执行主编 张 炎

序一

笔墨新体与中国画现代性建构

张晓凌

20世纪以来，在中国美术的版图上，中国画是受到批评和质疑最多的画种，其内容广涉中国画的名称、形态、体制、观念、题材、笔墨、语言等诸多方面。然而，正是在批判、质疑声中，中国画逆风飞扬，破茧而出，产生了自己的现代形态，以及创造这一形态的艺术大家。改革开放30年来，这一态势在新的历史条件下被充分放大，变革与探索的中国画现代性主题，比历史上任何时期都更加彰显，更为绚烂。激辩的思潮，深入的思考，多元的实验，广泛的开拓，不仅使中国画开创出前所未有的繁荣格局，也产生了标志着当代中国画高度的代表性人物。更为重要的是，以“借古开今”“革故鼎新”“传统中求变”“以西润中”“中西融合”等诸多方式所创造出的“笔墨新体”，不仅仅充分展示出当代中国画家的创新精神和变通才能，还毫不逊色地以此书写出中国画荣耀的当代史，有力地回应了一个多世纪以来的种种质疑与批判。

所谓“笔墨新体”，即以中国文化精神为内核，以传统笔墨为基盘，以时代感受为经验，以个人心性为皈依，以廓然博大、灵动和谐境界为追求的具有鲜明个性和时代气息的笔墨体系——这是优秀中国画家回赠时代的珍贵奉献，也是他们留在历史上的唯一理由。本次展览、研讨活动及画册出版，拟从现代美术史的角度和学术研究意义上提名27名画家，分门别类进行展示、研究和评价。其意义在于，以中国画现代性逻辑展开为底色的个案研究与梳理，将里程碑式地清晰展示中国画三十年来的正脉与成果。

中国文学、中国艺术现代性建构的逻辑起点究竟始于何时？西方汉学界的主流看法是，既然从“天下”意识形态转向个体性的民族国家，从传统的“宇宙主义”（天人合一）走向辩证斗争是中国现代性的标志，那么，很显然，回应西方文学、艺术的挑战即为中国文学、艺术现代性的开始。据此，1916年的胡适的“文学改良八事”，或1918年的鲁迅的《狂人日记》，便可视作为中国文学现代性的起点。国内文学史界、美术史界大都屈从这一看法，美术史家在撰写现代史

时，大都习惯性地从1918年的“美术革命”开始着墨。

然而，中国文学、艺术发生的史实往往会唤醒新的观点，修正甚至颠覆上述所谓“主流性”看法。汉学家普实克就极其敏锐地把文学体裁的转换作为现代文学在中国发生的表征。在他看来，在明代，随着向“市场”出售作品的新型文学家、艺术家的出现，诗歌艺术开始让位于小说和戏剧，后者的世俗性质、“市民趣味”及新叙事模式便构成中国文学的早期现代性。换句话说，中国现代性具有内生性或内源性特征。

明末的美术现象更有说服力。中国画及至明末，笔墨已高度成熟，自律性地上升至“程式化”的高度，即笔墨已超越所描摹的自然物象，自在地构成具有抽象审美价值的语言。晚明三大家中，徐渭以“泼墨”的方式彻底摆脱了写实的纠缠，将中国画提升至“写意”的高度；陈洪绶则醉心于人物画各种线纹的变化与组合；至于董其昌的山水，干脆如清人钱杜所说：“有笔墨而无丘壑。”语言的独立性，加上“市场”体制所带来的画家的职业化身份，以及在王阳明“心学”理论影响下形成的“个人主义”（个性化），再加上为满足新兴市民阶层审美趣味而形成的世俗化取向便构成了中国画早期现代性的三大基石。

这意味着，中国画的现代性是晚明三大家来开启的，他们以不同于古典时代的“新体”表明，中国画现代性是从自己的文化肌理中生长出来的，具有内生型特征。至清末，四王承续董其昌衣钵，彻底完成了以皴法为主的程式化的画学体系建设，将笔墨的抽象美推至中国画的核心地位。从这个角度看，四王的所谓“摹古主义”实际上是以“托古改制”的方式，建立起了通向中国画现代性的不二法门，他们集古典绘画大成的“程式化”的“新体”作品，既标志着古典绘画的终结，也宣告了中国画早期现代性的诞生。

与此同时，中国画家对明中期以来的“西画东渐”也作出了自己的回应，创造性地运用西画若干技法，丰富了中国画的表现力，以此开

创了“折中中西”的先河。较为典型的例子有曾鲸、吴彬、龚贤、吴历诸家。曾鲸折中西法，烘染数十层，写照如明镜涵影；吴彬的绘画则带有西方写实主义特征，不仅空间深邃，且细密笔触反复描绘同类物象，产生了类似于西方铜版画式的雕琢感；在龚贤以层层积墨法所形成的“黑龚画风”上，最令人瞩目的，是光影变化所带来的黑白关系，这一特征隐约透露出与西画的关系；在中国绘画史上，吴历是唯一兼天主教司铎的画家，其作品参研西法自不在话下。从以上诸家折中西法的实践来看，中国画家在回应西方之始，就秉持着“中体西用”的原则，即中国绘画的核心价值体系不变，对西画的取用被严格限制在“用”的层面上。从这一点上讲，中国画早期现代性就有了“内生外辅”之特征。

晚清的历史大变局使中国画明晰的现代性路径变得复杂起来，在西学的强势入侵下，一系列文化问题由此而生：中国画现代性是内源性的还是外源性的？是原发性的还是继发性的？是进化的还是革命的？正确的回答也许在两者之间，即近代以降，中国画的现代性便具有了内源性与外源性、原发性与继发性、进化与革命的双重性质。

在这个前提下，中国画家以文化自觉应对西学的各种变革方案与策略便都具有了现代性特征。这其中的主要策略有：“引西润中”“中西融合”“传统中求变”“借古开今”“走向民间”，甚至“全盘西化”等。徐悲鸿否弃传统，引入写实主义改造中国画，虽饱受诟病，但在特殊的历史语境中，写实主义新体有其进步意义，它不仅重建了中国画与现实的关系，而且更为有趣的是，它还以与西方现代艺术的语言错位，开创了与西方完全不同的“另一种现代性”；林风眠引入西方现代派的光色、线形，构成了非中国画传统的新体。今天看来，这一选择多少有点舍本求末的意思，因为西方现代艺术的平面性、装饰性、线条、色彩观、造型观多来自于东方的馈赠。不过，我们不妨将这一现象看作是西方现代艺术对中国的“反刍”。在诸家方案中，陈师曾所坚守的“中国画进步价值说”最具主导性。他的观点暗含着晚明以来的中国画现代性主脉：中国画“首重精神、不贵形似、格局谨严、意匠精密、下笔矜慎、立论幽微，学养深醇”“正是画之进步”。这段立论，拿到西方，几可作为现代派的宣言。对待西画，陈师曾认为：“当有

采取融会之处，固在善于会同，以发挥固有之特长耳。”在纷乱的文化格局中，这个理论无疑为“传统中求变”的画家们立定了精神，蓄养数年，终成就了“黄宾虹体”“齐白石体”等硕果正果。晚清至民国，中国画虽有“全盘西化”之器扰，显得路径迷离，但中国画却始终主体稳固，魂魄未散，以不同的“新体”，摸索着自己的现代性之路。

“时运交移，质文待变”，新中国成立后，为适应国家意识形态之要求，在毛泽东文艺思想的指引下，中国画从观念、笔墨、风格、题材等得以全面改造。“延安革命学派”的写实风格，与徐悲鸿力主的写实主义合二为一，成为统治性的方法与样式。同时，中国画写意精神亦不甘沉沦，以民族文化诉求的强有力方式，恢复为中国画新形态的另一维度。在政治与艺术、古与今、传统与现代、中与西的角力与博弈中，中国画家以自己独特的智慧与实践，构建了中国画另一种现代新体：“新中国体”。它确切地表明，中国画的现代性远比西方现代性更为复杂，我们或许可以将其称之为“杂糅的现代性”，或“复合的现代性”。

凡此种种，可归纳为：

1. 中国画现代性的起源可追溯至晚明时期，从根本上讲，它是内源性的，具有自生型特征。
2. 在应对西学的过程中，形成“内源性”与“外源性”双重特征。
3. 在复杂的历史语境中，中国画积累了丰富的现代性经验，以此形成与西方和而不同的现代性。因而，现代性是一个复数。
4. 在政治与艺术、古与今、传统与现代、中与西、自律性与他律性的互渗中，形成了中国画现代性的本质化特征：复合的现代性。
5. 一部现代中国画史，就是一部笔墨新体不断诞生的历史。

今天，决定中国画新体产生的元素是如此之多：全球化与后工业时代景观、都市化的地理的变异、图像的泛滥、人类生存的焦虑、历史的返魅、古典主义的重生，如此等等。可以预言，一个笔墨新体的多元化时代已经到来。事实上，在当今中国画界，已无人不在维新，只不过采取的方法与策略不同罢了。此次丛书所集合的画家，皆为“笔墨新体”创制中的精英，以上所论，无非是给他们的创造力提供一个历史注脚。

序二

奇崛奔放、苍浑质朴——简评王镛的山水画艺术

张晓凌

在当代中国画坛，王镛以奇崛奔放、苍浑质朴的金石韵味而独标一格，其诗书画印的全面修养亦为人们津津乐道。师从于李可染，却刻意与化入西法、笔墨屈从于现物的写实派山水拉开了距离。相对而言，他与师祖黄宾虹精神上更为投缘。甚至可以说宾虹先生关于“中国画仍以元人为极则”“中国画笔墨抽象的内美”等见解，决定了王镛直追元人、变古为新的艺术取向。在创作中，王镛胸中廓然无物，以行草飞动线条与笔触，与天地生气潜拍，情随笔转，在线条律动的节奏中，写出胸中丘壑，幻出诡奇意境，可谓腹笥宏富，万象宰牢，物我合一于苍厚之境。王镛的造境，多取近景，略去繁芜，取其大势，浓密繁翳处，山石肌理沉雄苍

然，犹如鼎鼎之立于庙堂，令观者有强烈的视觉压迫感和心理敬畏感。在笔墨上王镛为突出用笔，有意减弱了墨的积染，合勾皴点染为长线，在笔中用墨，勾皴合一，勾中见皴，运笔中，勾点并举，以点的变化带动并丰富线的运转，强化出浓淡、干湿、点线交错而生，混茫一体的笔势运动。读王镛作品，往往被粗头乱服中见风骨，朴野苍茫中见真率，古拙雄浑中见境界的质朴之美所打动。王镛的贡献在于，他所开创的写意山水新风格，不仅仅有力地匡正了写实派山水为物役的流弊，也为中国写意绘画的现代性提供了实证，把元代以来的写意山水推到一个全新的境地。在此过程中，王镛也成为开宗立派式的人物。

王镛简历：1948年3月生于北京，山西太原人。1979年考取中央美术学院李可染教授研究生。1981年毕业展获“叶浅予奖金”一等奖并留校执教。先后任中央美术学院教授、博士生导师、书法研究室主任，中国艺术研究院研究生院博士生导师，中国书法学院院长，文化部优秀专家、文化部美术专业高级职称评审委员会委员、文化部文化市场发展中心艺术品评估委员会委员，中国人民对外友好协会艺术创作院名誉院长，李可染画院副院长，《东方艺术·书法》杂志主编。

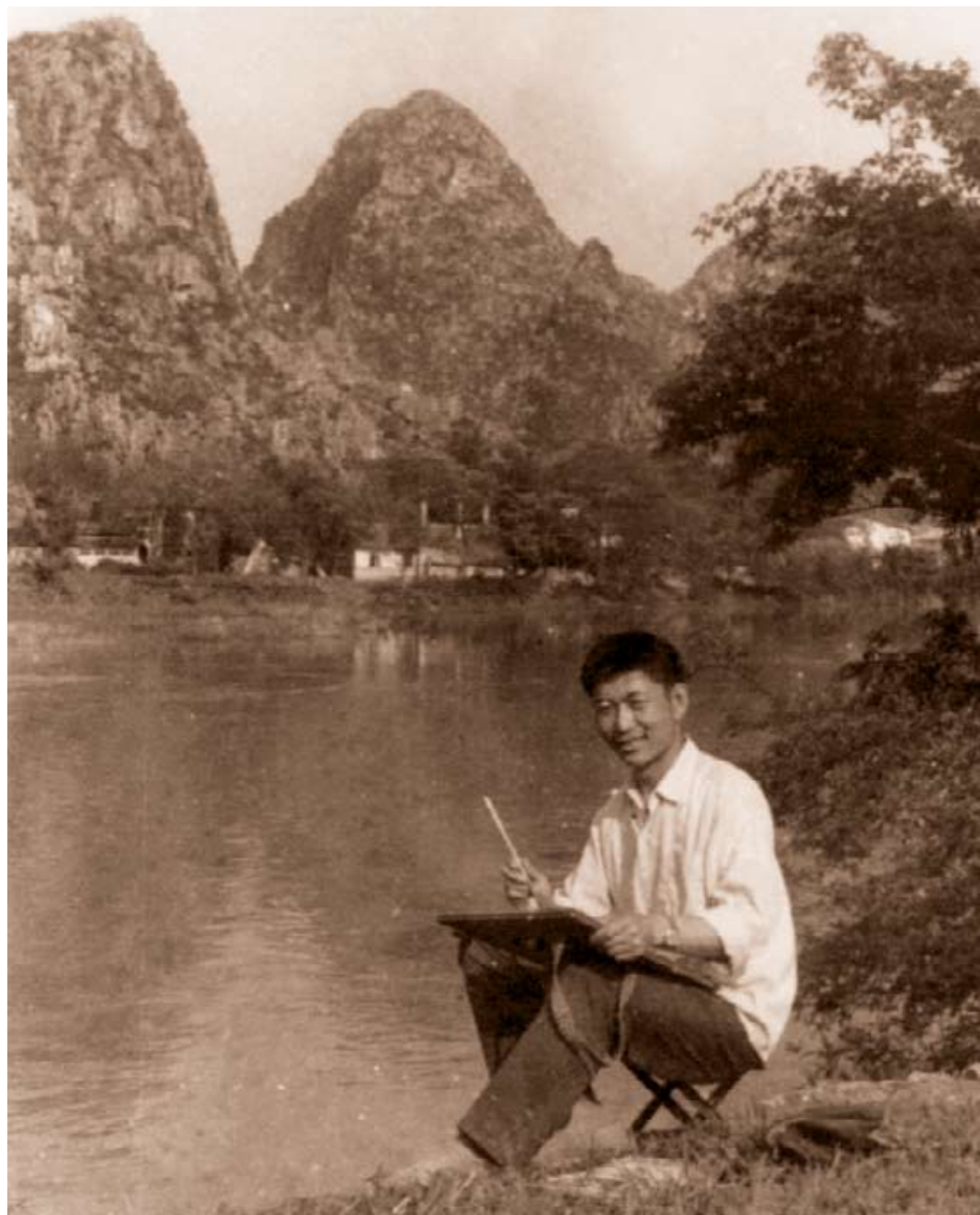


神畅情满 野朴率真——读王镛的画 邵大箴

王镛是学者型艺术家，是中青年中修养全面的艺术家。大陆金石界视他为北派的代表人物，著名文艺理论家冯其庸评他的篆刻“可谓吴昌硕、齐白石之后一人”，都足以表明其功力之深，影响之大。他的书法，犹如他的篆刻，崇尚“以情为本，以意为法，以心为造”，是在谙熟了法度和吸收了各派之长后的真性情的流露。他同时还深入研究书法历史和书法理论，在书法界受到人们的尊敬。他参与中央美术学院书法专业

的创建和教学组织工作，也是极具开拓性的。

王镛，北京人，生于一九四八年，自幼爱好书法、绘画和篆刻。高中毕业后，因“文化大革命”而插队北大荒。“文革”后，考入中央美术学院中国画系研究生班，受教于李可染等名师。后留校任教，是中央美术学院最年轻的副教授之一。近几年来，他在绘画书法、篆刻领域齐头并进，逐步走向成熟，建立起自己的面貌。他的水墨画以自由自在地表达真情，而受到人们的



1979年，在桂林写生



1979年，在李可染老师家上课

关注。

在一幅意笔山水中，王镛题字：米南宫论书，当云：“要之皆一戏，不当问拙工。意足我自足，放笔一戏空。此真解书者言，余谓作画何独不然。”在这里，他把米芾对书法理论用于论画，认为书法和绘画同理，其精妙在于戏。何为戏？戏，对创作者来说，实际上是精神状态的高度自由，心境的完全放松，无拘无束，进入充足的自由王国，这种自由精神状态下的创造，创造的“意”才能充分的表露出来。这种精神状态，古人谓之“鸢飞鱼跃；活泼泼地，即天真烂漫，真露个性。”因此，这里的“戏”，是追求“潇洒”“信手”，含有游戏和寄情遣兴的成份，但又不是简单地“玩”和“游戏”，在某种意义上，这是对艺术创造规律和艺术本体论的一种自觉。包括王镛在内的一群中青年艺术家之所以为此强调创造者的自由心态和自由表现，大概是因为他们不希望艺术作品带有过重的来自非艺术本体的负担。他们似乎觉得，艺术倘若丧失自身的特性，艺术沦为政治或历史的图解，也就同时削弱以至于丧失了自身。王镛的水墨画从注意自然

实景的摹写，到转向抒情写意，到放开胸怀在自然中造境，都是受到这种美学观影响的结果，在这种艺术创造中，作者是以自己不加掩饰的自然本性、自己的审美情趣和不加雕饰的技巧去扣动观众的心弦。

王镛的艺术之所以在中国画坛引人注目，还在于他的自由创造和随性挥洒，是从传统出发而又不囿于传统的。或者更准确地说，他正是从传统艺术中继承了“有感而发”和“寄情迁兴”的精神，而注意发挥自己的个性。王镛自己说，他是经过长期的艺术实践才悟到传统艺术创造观念的精髓。他在艺术探索中，似乎仅仅抓住“出入规矩”和“变化古今”这两条原则，去建立自己的独特面目。他的传统功底之深厚，在造意，笔墨、布局经营中，均有明显流露，只是在他的作品中，传统的观念和技法，自然的融合于他创造的新的图像语言之中。这新的图像语言的特点，首先在于用墨线，以其曲直、长短、粗细、刚柔所造成的情味与质量感，形成自己独特的绘画语言。这些绘画中的线，犹如他书法中的线，飘飘洒洒。不同于书法的是这里是造型与传情的

统一，他的画以线为主，形成画面的基本结构，时而用点面辅助和淡色渲染，使线的表现更有生气。

书法中，王镛追求“一笔书”，绘画中，他追求“一笔画”，一而贯之，颇有气势，这些由一笔而至连续不断之笔，一气呵成，断而又续，密密疏疏，相就想让，时有行云流水之妙。

富于动势，是王镛水墨画的另一特色。这动势即来自笔墨，来自迅疾而有力用书法的笔触“写画”。“写画”，是相对“做画”而言的。近几年来，中国画界做画的风气很盛。中国水墨画的创作方法，可写也可做；“做”的方法和手段，如果恰当，也含有新意。但用毛笔写，用中锋是中国传统水墨技法的精髓。通常说，笔墨取于物，发之心；为物之象，心之迹。如果只做得不写，丢弃笔写，中国水墨的优势便很难得到发挥。画，不论中西，造型的基本要素无非是点、线、面。中国水墨不同于西画的地方，乃是以墨线为主体，以避免为点而零碎，为面而模糊平板。王镛善于运用的线条，也来自构图，即经营位置。他下笔富于激情，在骚动中有沉着、雄浑，也有凝练、酣畅。布局结构的取舍、虚实、

主次、疏密、穿插、掩映和呼应，很注意变化统一的规律。王镛善于用重复的笔触和重复的线，以强调画面整体的动感，使其主调鲜明，有明豁的视觉效果。

不论取景造景，还是笔墨情性，王镛的绘画语言具有朴野率真的品格。他画的是普通的山水，平凡的树木、山坡、农舍、村落，就取景来说，毫无奇突惊人之处，图像也不追求怪诞或华丽。他的画风不涂饰、不堆砌、不雕饰，平淡自然，但离实景又很远，因为他注重意象的创造，即注意发挥自己的想象力和创造性。野朴、粗拙和厚重、有力度的绘画语言，和画家的人品、性情与处世态度有密切的关系。这大概就是他真性情的自然流露。他在事业上执着追求，在言谈举止中坦露真情，不加掩饰。他淡泊名利，从不自我宣扬。平时他不修边幅，不尚华藻。在他身上，人们看到一种坚韧和强悍的力量。这力量也许一半来自他的天性，一半来自他出生的北方大地，还有那曾经劳动锻炼过的东北大草原。

我相信经过艰苦的探索，有学者风度、有全面修养的王镛，还会做出更出色的成绩来。



1980年，李可染、叶浅予先生在研究生教室相遇

能从朴野见真情——读王镛的山水画 薛永年



书法 群然快哉联 230cm×34cm×2 2009年

金石书画贵融通，混沌凿开有大聳。

解得初民原创意，凸斋朴野出樊笼。

前些天，在一次笔会上，雅擅书画刻印的著名红学家、文艺理论家、中国艺术研究院院长冯其庸先生问我：“哪位是王镛？”介绍他们晤面之后，冯先生开口便对王镛说：“你的篆刻可谓吴昌硕、齐白石之后一人！”如众所知，吴与齐不仅是篆刻巨匠，更是书画大师，他们或以“生铁窥太古”之领悟，用“螺扁之法打草稿”，或以秦汉印人“胆敢独造”的原创精神发为绘画，故开一代国画新风。不但吴、齐如此，百余年来凡以治印享大名者，其书法绘画率皆别擅酸盐，卓然有成。近十余年间，随着改革开放中民族文化的振兴，不但涌现出众多的中青年书法篆刻家，而且其中亦不乏触类旁通精于绘画的高手。年方不惑的凸斋主人王镛，便是此中的翘楚。十年以前，刚刚从研究班毕业的王镛，已经在篆刻书法上取得了优异的成绩，获叶浅予奖金一等奖。其后，他一方面在书法金石上精进不懈，另一方面更在山水画上着意探索，两变其法，实现了有目共睹的飞跃。如今，他的山水画已形成了朴野天真饶于笔底情怀的自家风貌，在中年画家独树一帜。

王镛在攻读研究生以前，学画曾涉猎中西，亦尝摹古人山水。从师于李可染之后，始主攻国画山水，并从毛笔写生入手。这一时期，他的画风写实，像李家山水一样，画实境，讲层次，重积染，尚未别开户牖。不过，在李先生指导下，他炼就了直接面向自然进行开采美与冶炼美的本领，摆脱了古人笔墨程式的桎梏，对于整体感与黑白灰的构置多有会心，领悟了入于前人之中又立于前人之外的妙理。稍后，在叶浅予先生的着意倡导与精心安排下，他又兼法孙克纲，着重理解笔墨与形象有即有离、离中有即的关系，对于打破先勾后皴再染的传统程序、以偶然求必然的画中三昧尤有妙悟，据此，他放开手脚，纵笔写意，用泼墨，尚挥洒，讲笔笔生发，开始把笔端机趣的生动性融入惨淡经营的严肃性中，画风为之一变。近几年，王镛又进一步以书

入画，用其所长，在保持固有师门法度之长的前提下，充分发挥笔法在绘形造境中的主导作用，精研“一画之理”，讲求笔势运动，省墨而略色，务求“空景”与“实景”的联结，“神境”与“真境”的契合，尤致力于笔致的纯净统一以有助于“达其性情”，其画风又为之一变，这一变，我以为标志着作为金石书画家的王镛在山水画上的飞跃与成熟。

飞跃与成熟的主要标志，便是朴野天真的造境与朴野天真的笔墨情性的统一。

观赏王镛近年的山水画，人们不难发现，画家摄取或构置的景色，无论是南国的竹林村舍，还是塞北的黄原窑洞，无论是蔚然深秀的山脚人家，还是清风徐来的路畔田园，他所着意表现或强化的美，则无不着眼于拙朴无华，疏野自得，如粗服乱头，如卞和抱璞。在他的画中，仁者的山多于智者的水，北国的雄多于江南的秀，秋日的生机多于春天的草莺飞。其邱壑林木的布置，大多着意于整体的大璞不琢，雄厚，圆浑，少觚棱圭角，无剑拔弩张，却又十分注意显现其蕴合的生机与内美。有趣的是，这生机与内美的表现，在王镛腕下，主要靠葱茏的草木，而山筋石脉，随处可见，密叶繁枝，少无可少。一般而言，随四时而荣枯的草木，最宜在春夏两季显现其葳蕤扶疏，生意勃发，但是正因其有荣枯之变，相对于山岩原坳，古人亦曾视为毛发而非体肤，华而非实。王镛大约有见于此，他为了表现更深厚永恒的内在活力，往往在秋山中驰骋才思。如果说《霜林落后山争出》一画反映了上述命意的话，那么，《清秋入画图》中的题诗则把画家的立意阐述得更加明白。诗曰：“新谱清秋入画图，恐闻萧瑟使人愁。无情最是孤岩好，不辨枯荣任去留。”俗云：“人生一世，草木一秋。”画清秋而省略凋落的草木，非但不是画家无情，这恰恰反映了画家的深情；深在着力揭示山原中永恒的生命力，揭示在似乎看不见的地壳运动中奔突的经久不衰的活力。他既然在对自然的认识上去华存质，抛开瞬间的感受的表达而精求那深藏其内的生机，他也就理所当然地放弃了

对最大众化的却又不免“五色使人目盲”的缤纷色彩，而致力于水墨画表现力的开拓。

正是在这个意义上，王镛的书法精诣对他的水墨山水画的探索起到了决定性的作用。他早已理解“书为心画”的道理，深深懂得书法艺术虽不创造绘画形象，离写实很远，但一样可以“达其性情，形其哀乐”。靠点线的组织与运动传达一种心态，创造一种交织着美的理想个性与感情指向的风格情境。同时，他注意到，书法毕竟不等同于绘画，绘画中的点线墨色也不相同于书法间架、笔法与行气，但是，如果打算避免向油画水彩借鉴色彩而失去自身独立存在的价值，就不能不更深究水墨的点与线。而连点为线，线其实便是点的运动，故在二者中把握中国画的线——笔法，极大程度地发挥其辅助一定形象而充分传情的性能，便成了继往开来的一大关键。在精研黄宾虹的山水画之后，王镛体悟到，这位大师早已在这一方面勇敢地开拓道路了。在那构图平淡无奇的幅幅佳作中，老人的繁密的点线在黑墨团之中，创造了乱而不乱的新秩序，不奇而奇的新境界，含混而具体的一片生机，在这一方面，似乎至今还很少有人达到过。不过，王镛也认为，学习前人决不可脱离时代，以我就古人。如今再去创造静如止水般的山水画作品，即便不乏内美，也仍然是不合时宜的。为此，他把善于学古与勇于自运相结合，充分调动本人长于行草的潜力，在山水画中以速多于迟的笔法，在点线

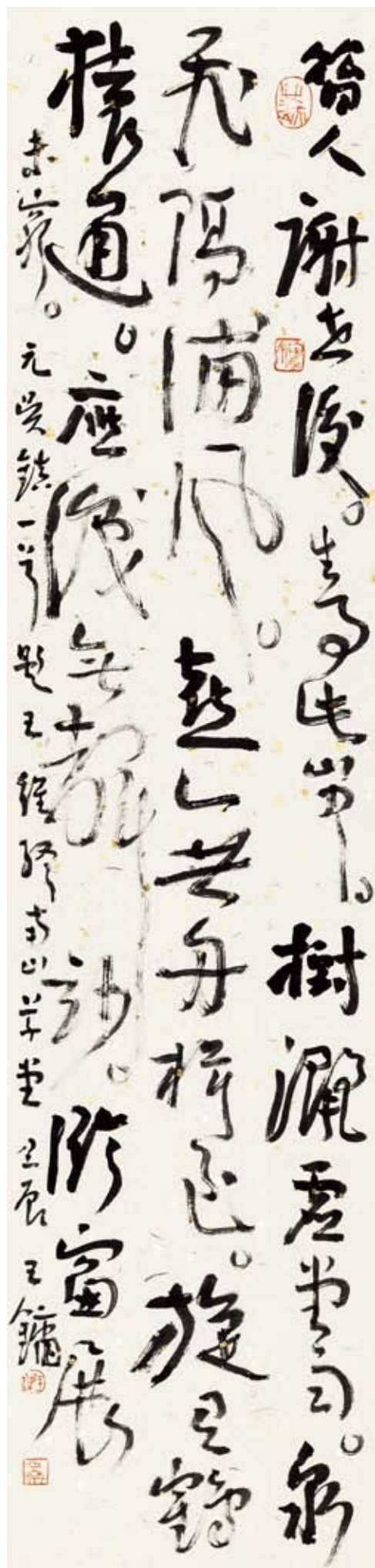
的挥运中，紧紧抓住一个动字，着力表现一个势字。在笔与笔似有意若无意的联系与生发中，体现总体的势态，强化一种有笔端方向与心理倾向的力，造成一种蕴蓄势能的结构，并使之与山岩的纹脉肌理、草木的长势相契合，形成了苍莽中见真率，朴野中见活力，似静而实动的个人风格。

应该指出，在以书入画的同时，王镛充分注意到了“借笔墨写天地万物而陶泳乎我”的石涛所主张的“绘景摹情”，并调动对生活的体察，通过点景的经营，使作品不唯不流于空泛，而且颇饶生活气息。在他的山水画中，土屋，窑洞，草垛，竹筐，粮袋，与院内啄食的鸡，奔跃的狗，碾粮的磨，向阳的葵花，并非可有可无的点缀，也并非古今无殊的符号，正是靠着它们，画面才平添了与乾旋坤转融为一体的生生不息的讯息，增加了饶于生活情味又是生于城市之中长于高楼之内的人们梦想不到的自得其乐的朴野之趣。至此，我们可以看到，王镛的山水画，虽然没有像另些画家一样去歌颂移山填海改造自然的活动，没有去着力描绘江山人事的日新月异，但却通过体达大自然与人类生活的和谐，在生态平衡中，歌颂了统一于朴野天真的自然与人事间的伟力与生意。

追溯王镛山水画朴野天真风格的成因，除去善于学习本师，转益多师，尤善学习近代大家以外，我觉得有两点很值得其他同行重视。第



1980年，在桂林写生，遇吴作人院长、萧淑芳先生等



书法 吴镇诗一首 133cm × 33cm 2012年

一是珍视青年时代插队数年中从耳目到心灵的体察感悟与收获，并在近年的游览与阅历中强化这种审美选择。了解王镛的人知道，不仅他的作品朴素天真，而且他本人确实也不修边幅，不尚浮华，似乎还保存着昔日插队知青天真务实的特点。第二是学习传统，特别是金石书法传统，能追本溯源地去挖掘民间天趣——那是一种不受宫廷窒息亦未经文人雅化的审美好尚，极富于艺术的原创力。他之注意于汉晋砖文书法的研究，便是一个很突出的例证。

十年风雨，十年奋进，曾在中学时代即已初显艺术锋芒的王镛，如今在篆刻、书法、山水

画上均已自成一家。不过，和篆刻、书法相比，王镛在山水画上的飞跃与成熟，是走在了一条十分不易攀登的山路上。他这种以笔势为主导介乎抽象与具象之间的山水画，一切阅历、素养、天才与功夫都必须集中于极微妙的分寸尺度上，特别是在他取得了近年十分优异的成绩之后，如果不向写实或抽象靠拢，势必要在画内外下更大的功夫。对于这一点，他是清楚地意识到了。以他质朴内秀又不事虚夸造作的性情，我相信他不会满足于既得的成绩，一定会像他所描绘的大自然一样不舍昼夜不择细流地迎接新的时空的挑战。

一九九〇年五月十七夜

笔蒙墨养见精神——王镛山水画的承与变 薛永年

李家山水画真境，扫尽空疏万象新。

镛也师心非踵迹，笔蒙墨养见精神。

在当今山水画坛上，墨守陈规的中年画家几乎没有了，大家无不维新，无不以种种努力在师辈的成就之外开疆拓土。既然师辈的主要成就表现为融合中西的写实风格，那么开拓者便自然而然地朝着两个方向探索。其一是在扩展“引西入中”的范围上下功夫，取法前人未曾涉及的西方艺术，旨在刷新当代山水画的面貌，可称维新的现代派。其二则在开掘“变古为今”的潜能上用心思，反思师辈不曾深究的山水画传统，意在保持当代山水画的传统精神，矫正西化的流弊，可称维新的传统派。正是上述两派画家的异向互补，推动着近二十年间山水画的发展变异。以诗书画印四绝活跃于艺坛的凸斋主人王镛，恰是有代表性的传统派画家之一。他出自开创了现代水墨写实山水的李可染之门，却推出了不同于乃师亦有别于古人的笔墨变写意山水，所作山水不乏现代意识，却着意弘扬民族传统的笔墨精神。看他的画，就仿佛梦入北方山村，在惟恍惟惚中，有雄厚的山峦劈面而来，石骨外露，肌理苍然；又有古老的丛树拔地而起，干粗叶壮，气宇

宏敞；还时见简朴的老屋三三两两，石磨、碾子诸物错落杂陈。这一切画得并不十分具体，似乎仍在大气流衍中生成变化，在急风密雨中显露生机，引发着观者的宇宙感和历史感。

我常想，王镛像乃师李可染一样志在维新，却为什么创造了全然不同的风格，走上了不完全相同的艺术蹊径？是否根本原因在于维新的历史条件之异？回答是肯定的。李可染的水墨写实山水，是矫正文人写意山水之弊的产物。他正式开创写实山水虽在五十年代以后，但却离不开五四新文化运动的沾溉。为了挣脱晚清以来写意山水画的陈陈相因，变革其语言的八股化和意境的空泛化，李可染在西学东渐中引进了重视视觉幻象的西方写实主义。他摒弃模拟依傍，走向自然，贴近生活，以写生方法求景真境实，以切身感觉去空疏恣意，从描绘丘壑林木的形象出发改造旧有的笔墨范式，在写境的基础上提炼概括，融入所思所想所知，用自己的艺术语言表现了山川的雄伟多姿，创造了纪念碑式的深沉雄大的境界，把一度远离现实的晚清、近代山水画重新拉回到充满生机、光影和情感的人间。

虽然李可染更新了山水画的视觉观念，但

并没有脱离传统，实际上，他是通过融西于中而推进借古开今的，因此十分注意于西法写实与中国古典图真传统的结合。古典图真传统，盛行于宋，主张描写真山水的质与势，在具象写实的景物中注入主观情思，以构筑理想化的意境。为此，笔墨的变化以重现被称为丘壑的山水景象为依归。西法写实的风景，重视再现物象的体面、空间的纵深，善用色彩而无需笔墨，绘境真实而限于一时一地，较少主观色彩与创造意境的自觉。李可染则在二者的融合中，取宋画图真传统的写实与意境创造的锤炼，又化入西法而强化其体积感、空间感、光感，造成“山下宛似经过”和“林间如可步入”。他也十分重视中国画特有的笔墨，务求笔法的苍劲坚实与含蓄有力，使之与个性化丘壑相为表里，以突出山峦坡石的方厚与房舍舟桥的拙简。但在笔墨二者之间，李可染更重用墨，在运用黄宾虹的“七墨法”以表现丰富的空间层次上尤为卓绝。实际上，以笔墨服从于状物才是李可染最本质的追求。也唯其如此，他才挣脱了明清以来平面化共性化的笔墨符号，充满感情个性地重现了祖国河山的自然生态，成为百年来山水画维新的里程碑。

王镛的笔墨写意山水，则是不愿重复乃师成就又不想苟同于盲目西化而竞尚制作的产物。他学习山水画，始于改革开放的新时期，再度的西学东渐，打开了人们的眼界，也造成了一些盲动。开始，他像乃师一样，也在走向自然和对景写生中追寻，可是稍后，他凭着书法家对非具象表现的敏感，既看到了西方现代抽象表现主义和现代平面构成与近乎失落的古典写意传统的某种相通与相近之处而有所融会，又意识到这种融会有益于矫正一味西化、一味争求效果新异而丢失灵性与自我的弊端。于是他有意识地避开乃师水墨写实的锋芒，致力于另一种方式的“引西入中”而“借古开今”。他不再着意继承以宋代山水画为代表的图真传统，而是去开掘以元画为萌芽的古典写意传统，发扬其内美而强化其视觉冲击力。他以观察感觉代替眼前风光的实写，以更具有主观色彩的造境，取代更接近客观实景的他也不再满足于笔墨再现丘壑的状物功能，而力求发挥笔墨引导丘壑生发幻化的写心功能，尤为重视以灵动万变的笔墨在运动过程中出现的节奏律动主导胸中丘壑的倾吐，从而也就变理性的惨淡经营为趣在法外的情随笔转，使大自然的蓬勃生态与内心的旺盛活力合而为一，并在乱中有序的

抽象点线中隐约欲出。

王镛的写意山水画，既变乃师写实的笔墨为写意的笔墨，又解散了古代写意山水画的笔墨程序而按照强化意境与纯化语言的现代要求重新组合。他在造境上，务求强化张力，为此多取近景，偶取中景亦拉近处理，但力避繁细，突出其“大势”与“大象”。并且以构成意识辅助取势，令其对比鲜明，强烈触目。在笔墨上，王镛则力求纯化语言，于单纯中尽变化。就笔墨二者关系而言，王镛比李可染更突出用笔，以点线交织代替层层积染，“七墨法”也被减化为“三墨法”以加强“笔中用墨”的灵动。就笔墨形态而论，他亦化繁为简，把前人的勾皴点染色色俱全，省略为长线大点，合勾皴为长线，以干皴代擦，突出大点，造成繁弦急管中铁板铜琶的强节奏。就笔墨的运作程序而言，王镛更以写意花鸟兼勾带点的一次性过程，改造了写意山水画先勾后皴再擦再层层积染最终打点的程序，通过由浓到淡由干到湿点线对比交错的笔势运动，在单纯中见变化，在随机中求自然。在整体和局部的关系上，他把握总体无不“胸有成竹”，求其布局严稳，富有视觉张力，但处理局部又能发挥“笔端机趣”，信手随意，潇洒生动，甚至粗服乱头。然而正由于“胸有成竹”与“笔端机趣”的结合，局部的荒率与萧散却无妨于大局的精气内含，局部的粗服乱头中亦隐约可见整体的“恍惚有象”与层次井然，成功地创造了与画家内心融为一体的寻常北方山水的苍厚境界，在新的意义上复兴了笔墨写意的传统，弘扬了物我合一从整体上观照自然的艺术思维，却又与了无个性，空泛其内容而僵化其形式的某此古代写意山水划清了界限。

值得注意的是，王镛的笔墨写意山水虽与乃师李可染的水墨写实山水判然殊途，但仍有本质上的一脉相承之处。除去严肃的创作态度，对画面整体的关心和自成一系的艺术语言之外，主要是在维新中对优秀传统文化的继承与发扬。李可染的写实山水虽重具象，但不同于西方写实风景之处恰是有着大胆的高度艺术加工，进行了巧妙的艺术集约，因此他所创造的意境已与自然实有的景色相去甚远。及至晚年，他对传统优长的认识更超越了古典图真传统的局限，并引导学生们向着更广的范围开拓。这时，他更加重视主观因素的表现，尤为关注笔墨的抽象表现能力，甚至于一变早年看法而充分肯定了发展笔墨抽象效能的



1980年春，在桂林小巷中写生。

董其昌。他明确指出：“中国画是最抽象的。”又说：“当然他（指董其昌）的意境是没什么独到，但笔墨太精彩了。”沿着重新认识笔墨和深入开掘传统的思路，李可染开始诱导弟子们效法黄宾虹，他说：“对传统必须下大力去研究，宾虹翁对晚清的东西都很重视。即便是清代艺术衰落的情况下，也有很珍贵的东西。”他之所以如此巨细不遗地强调传统，在于他认为“我们东方文化很高”“我们的文化是东方文化的核心”“传统是我们的血缘，传统是继承关系，外来东西是营养。营养是需要的，但不能代替血缘”。这位善于引西入中开创水墨写实山水的巨匠，并不认为西方文化可以取代中国文化，而是主张与西方文化的对立互补，他坚定地指出：“我可以预言，和西方文化抗衡，能和它并驾齐驰的就是东方文化。”为此，他特地让王镛刻了一方图章：“东方既白”，豪迈地昭示东方文艺复兴曙光。正是在李可染晚年思想的引导和启示下，王镛的思想不断深化，认识不断提升，坚定地认为“中国在上文化上不是第三世界”，努力地探讨“中西艺术思维方式的不同”，终于走上了笔墨写意的道路。

需要指出，王镛在认识和实践中对可染晚年思想的深化与发扬，主要得益于对黄宾虹艺术的思索与感悟。黄宾虹是李可染的老师之一，

他也反对晚清山水画的摹古，也非常重视写生，同样关注着西方艺术的变化，尤为重视传统的发扬。不过他发扬的并非宋人为代表的图真传统，而是元人始开其端的笔墨写意传统，不但说“中国画仍以元人为极则”，而且看到了笔墨抽象中所包含的内美，指出：“欧人近二十年研究国画理论，既深于线条，即用笔尤重视自悟。欧画过于发露，力求倾向东方含蓄之功，而国画时贤致力笔法者犹罕。”黄宾虹看到，中国山水画不完全脱离大自然的总体生态而依赖笔墨抽象表现其内美或称隐秀的含蓄之功，与中国书法异曲同工，而对于书法文字的追本溯源，又可深入领会中国文化艺术创造的奥秘。正是在这个意义上，他颇为称赞明末之际与咸同之间写意画的“中兴”。就此指出“明季及清代咸同之间有数十人知用笔之理从书法而来，上窥金石之奥得之”“盖美术之本，即在古文字，文字之精神于古物得见之”。尽管黄宾虹对道咸之间写意的评价未免过之，但却说明他在思想认识上直承石涛与吴昌硕的卓见，洞悉了中国绘画“一画开天”的原创意识和以点线在表现内心心中呈示世界的写意精神。他那“墨团团里黑团团，黑墨团中天地宽”的作品，所表现的“天地浑融一气”的大美与物我两忘的境界，则是其见解的具体表现。据此，我们可以说，黄宾虹无愧于现代笔墨写意山

水的杰出先驱。而王镛作为一个书法金石兼长又工于诗文的艺术家，又早已悟解了“诗文书画有真意，贵能深造求其通”的至理，他自然在坚信“在文化上中国不是第三世界”“中西艺术思维方式不同”的前提下，循着黄宾虹的认识和追求，克服黄氏艺术在构图上的不足，向着更富于现代意识的境界迈进，从而创造了不同于黄宾虹、李可染亦有别于时辈的笔墨写意山水的新风，从一个方面实现了乃师李可染的未竟追求。

王镛尚在盛年，他取得的别具一格的成就也仅仅是开始，欲臻大成并充分弘扬东方文化的精义，还有必要进一步扩充学养，在“师造化，得心源”中体悟现代人与自然的关系，以拓展完善自己的艺术，这是笔者所期待的。最后谨以小诗一首作为这篇代序的收束。

虹庐巨眼说咸同，一画开天继大聋。

又见凸斋尊写意，笔苍墨厚别西东。

一九九六年四月二十九日