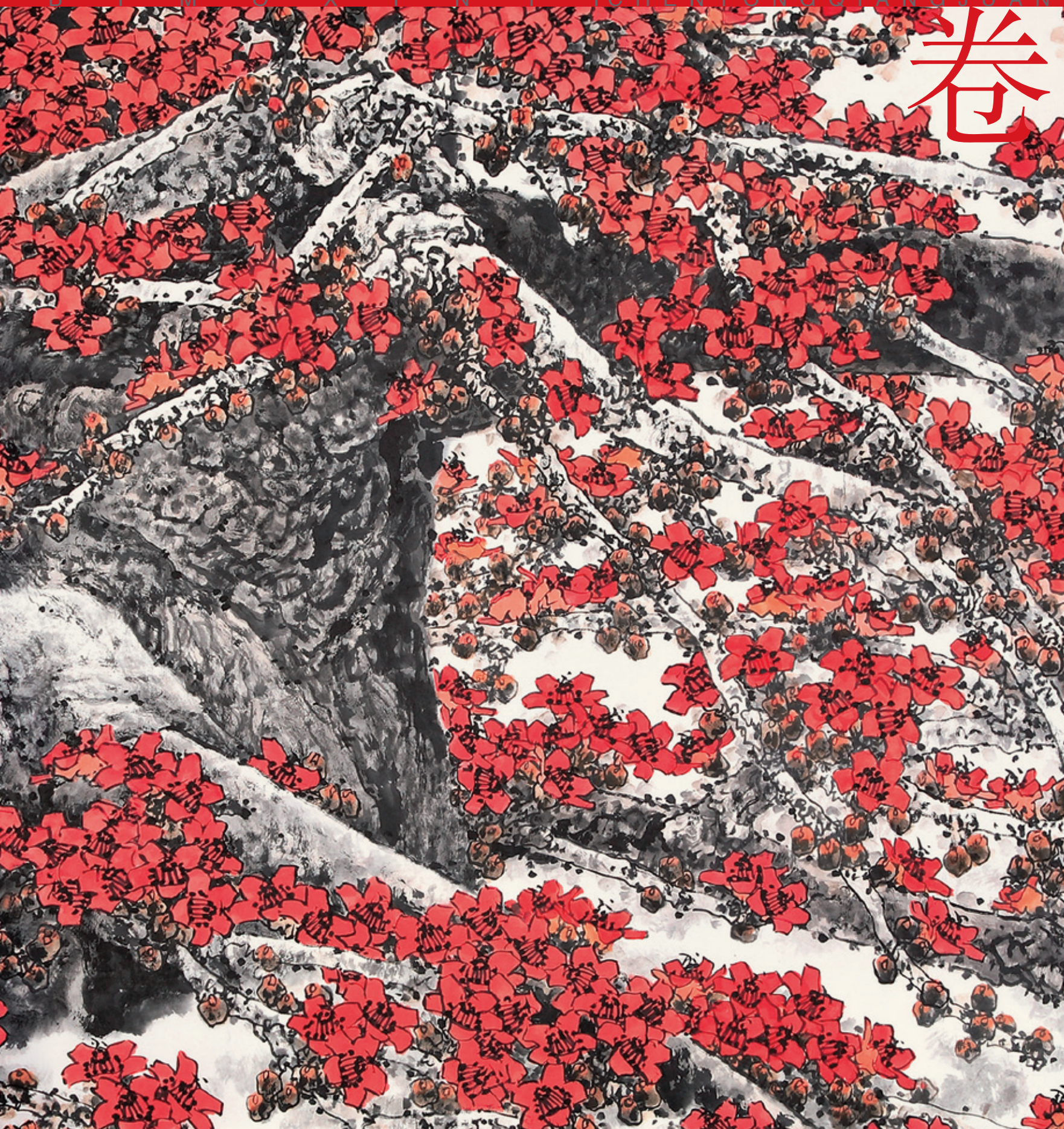


笔墨新体陈永锵

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 L I N T I C H E N Y O N G Q I A 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
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. 陈永锵卷 / 陈永锵著. —石家庄: 河北美术出版社, 2014. 8

(当代中国画大家文献丛书 / 张晓凌主编)

ISBN 978-7-5310-5931-8

I. ①笔… II. ①陈… III. ①花鸟画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第191037号

笔墨新体

当代中国画大家文献丛书 陈永锵 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8月第1版
印 次: 2014年8月第1次印刷

定 价: 230.00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》

学术委员会

王 镛 张晓凌 杭 间 曹意强 尚 辉 康守永 郑 工 高天民 孙 津 彼埃塔·赖芬施德（德）
大卫·巴布鲁克（美） 安特·格利博达（法） 张惠明 朱 其 陈 明 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，还毫不愧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。本次文献丛书的出版，拟从现代美术史的角度和学术研究意义上提名画家，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、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

气象博大，风格朴厚、境界雄浑——观陈永锵的“大花鸟”

张晓凌

陈永锵早年曾师承岭南派传人梁占峰，后受教于关山月、黎雄才、杨之光诸前辈。其艺虽多受惠于岭南一脉，却因其豪放浪漫的性格、蕴蓄深醇的学养、通达淡泊的视野而超越岭南地域的束缚，在中西、古今、南北文化意识的砥砺中，渐次形成陈永锵式的花鸟画新风格。因而，与其说这种风格是陈永锵变革精神的结果，不如说是他天性与修为的产物。强调对现实生活的感受，主张“为人生而艺术”，是陈永锵花鸟新风格的逻辑起点。唯如此，他的花鸟画才仿佛是从沃野中生长出来的，充满泥土气息和蓬勃的生命力，才当得起“大花鸟”这个称谓。“大花鸟”是对陈永锵花鸟新风格的尊称，其意复杂浑厚，可以简括为廓大的题材、充沛的生命意识、雄浑的气象、雕塑般的造型与强悍强劲的笔墨等方面。陈永锵所画题材之广泛，罕有匹敌者，举凡大地所生长

的植被与风物，如木棉、美人蕉、一品红、映山红、山茶、南瓜、芭蕉、向日葵、香蕉等，无不一一纳入画中。俯身静听，其画面似有万物生长的节律。在陈永锵那里，花鸟的生命意识即主体的人格精神，“讴歌生命”意识中深蕴着人格理想诉求——感恩于大地乡土的情感、朴实的平民性和复归自然的意识，而这正是陈永锵作品气象博大，风格朴厚、境界雄浑的直接来源。它一改花鸟画雅致婉约的气息，为岭南画坛注入了沉雄逸迈之风。更令人侧目者，是陈永锵的笔墨与色彩。引书法金石味和山水画的墨法、皴法入花鸟画，是陈永锵笔墨的一大特色。作画时，他往往放笔直取，势不可遏，而后顺势而为，层层渍染，反复皴擦，且用色斑斓，绚然在目，铸成形象的雕塑感。远观，骨气伟岸；近观，彩藻严密。所谓大木不生于瘠壤，正可用来评价陈永锵的花鸟画。

陈永锵简历：广东南海西樵人，1948年生于广州。1980年毕业于广州美术学院国画系研究生班，获文学硕士学位。现为中国画学会副会长、中国艺术研究院美术创作研究员、中国国家画院研究员、民进中央开明画院副院长、岭南画派纪念馆名誉馆长、广州美术学院客座教授，国家一级美术师，享受国务院特殊津贴的专家。1973年以来，作品历次入选全国美展，七十多次在国内外举办个人画展。代表作品入编《中国当代美术全集》。由人民美术出版社、岭南美术出版社等出版社出版画册29本，文集4本，诗集2本，作品被中国美术馆、浙江美术馆、上海美术馆、黑龙江美术馆、陕西历史博物馆、广东美术馆、广州艺术博物院、深圳关山月美术馆及国务院办公厅、人民大会堂、中南海、广州白云机场、广州白云国际会议中心等收藏。



大花、大花鸟画、大花鸟画家

谭 天

写下这个题目，我心中才踏实些许。

很早就被陈永锵的画感动，想写一些东西，然总觉得陈永锵那豪气干云的笔墨只有那恣意汪洋的词语才能形容，而自己的文章总是过于平实，深感文力不胜。阅读陈永锵赠我的几本画册和评论文集，他的恩师、挚友、同道个个了得，所写的文章篇篇是激情与诗意的交响。十几天读下来，只觉得大都是对其人其画的感想，大家对“陈永锵的画与‘岭南画派’有无关系”之类的问题，似乎不感兴趣，用做史论的方法，做点考据和旁证的学术文章还鲜见。或许本人在这方面还可以做点文章。

大花

这里所说的“大花”是植物学意义上的大花。在我的见识中，除白玉兰花、木棉花是乔木中最厚实、最鲜艳的大花外，向日葵是一年生草本植物中最大的花。陈永锵喜好画这些大花。为什么？能解答这个问题，或许能揭开陈永锵绘画艺术的基因密码。

简单地说，岭南多木棉，木棉花又称英雄花，是广东省的省花。陈永锵生于斯，长于斯，自然也会喜欢木棉花。也就是说只有在岭南才能培养出陈永锵这样的花鸟画家。如果要做更深层次的学术理论探讨，东方人常常大而化之，用“人杰地灵”“一方水土养一方人”“时势造英雄”之类的话语笼统解释过去。然则，

西方人却精细、精准得多，擅长于用一种理论作系统详细的解释。早在19世纪中叶，法国史学家兼艺术批评家丹纳（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）就写过厚厚的一本《艺术哲学》，确立了从种族、环境、时代三个原则出发的艺术批评原则。至今丹纳的影响还没有消失，西方或东方的艺术批评家即使不完全明白标榜种族、环境、时代三大原则，实际上还是多多少少应用这个理论的。丹纳用“自然界的气候与物质产品同精神气候与精神产品的比较”方法，得出“美学与植物学类似，精神科学与自然科学类似”的结论，不妨简单借来一用。陈永锵曾在《我的红棉》中写过：“我从小喜爱木棉树这伙伴，它只会给我愉快而从不对我欺凌。”“感谢上苍让我能作为南方之子与木棉一起生息在南国。”在画家眼中，木棉“伟岸挺拔的身躯，特别是开花时的壮美，决没有在有光怪陆离的炫目华彩中黯然，倒是一如既往地在严寒暑热、风雨云雷的来去中，抽枝、吐叶、开花、结籽、飘絮——人间、大地、岁月，履行它对阳光和生命的承诺，它淡薄当代世俗横加的取舍。”“我奢望我笔下的木棉具有英雄的，或者说是优秀生命的品格——气宇轩昂而大度，堂正饱满沉雄而不失洒脱！……木棉，让我像它那样：以自己奋发的生命历程，来讴歌生命。……所以，我以自己的艺术方式画得我的木棉，以聊寄我对生命的、对世界的



1972年在西樵



1972年在西樵



1974年与林丰俗在怀集

感激。”如此说来，陈永锵也只能出自广东，陈永锵的花鸟画艺术是广东画坛的木棉树，高大、挺拔，表面上粗粗糙糙，有棱有角，却开出最厚重、最灿烂的英雄花。正如明末岭南爱国大诗人陈恭尹的《木棉花歌》中唱到的“复之如铃仰如爵，赤瓣熊熊星有角。浓须大面好英雄，壮气高冠何落落。”

丹纳重视“精神气候与精神产品”的关系研究，是有见地的。在广东讨论当代中国画艺术，“岭南画派”是绕不过去的课题。岭南画派，在20世纪初崛起于广东，其创始人高剑父、陈树人、高奇峰曾被称为“岭南三杰”，是革新中国画的前驱，至今他们亲授的弟子还健在。当今在广东学习中国画的艺术家其根或深或浅、或多或少都还连在“岭南画派”上。陈永锵1978年考入广州美术学院中国画系研究生班，当时的导师有关山月、黎雄才、杨之光、林丰俗、陈金章、梁世雄等等一批岭南画派的传人。陈永锵的“精神

产品”在这样的“精神气候”下生长，必然会与“岭南画派”有千丝万缕的关系。丹纳的艺术哲学对陈永锵的艺术有效，如果是真理，就应该有普遍性，因为岭南的木棉树不止一棵，广东画木棉花的也不止一人。就拿“岭南三杰”中的陈树人来比较。陈树人“最爱画故乡岭南的风光，《岭南春色》一幅，独以一株高大的木棉树来表现岭南那特有的壮美，‘宛似翠屏开八面，高烧桦烛万枝红。’（《自然美杂题·新绿四咏之一》）。他曾说：‘这些大红的木棉花中，融化着我的心血。’画中的木棉，娇红浓丽，而神韵骨格却雅健清逸。……此作曾参加1929年比利时万国博览会，获最优等奖。当时他住在重庆时，仍一往情深地画红棉树，以寄怀他对故乡的思念。他的画室命名为‘春光堂’，为此特地画了一幅红棉，题为《春光》。每逢画展，必将此幅《春光》陈列在大厅正中，他曾说：‘木棉与他树并植，必高出之，俗谓英雄树，又称曰‘省花’，余特赏其高标劲节，冠绝凡卉’。”由此可见，“岭南画派”对广东画坛覆盖之深之厚之广。

作为岭南的物产，当然不止有木棉，珠江三角洲是水乡，鱼自然也是岭南画家表现的对象之一。陈永锵自然不会例外，而且他的鱼画得特别好，1973年凭一幅《鱼跃图》入选全国美展，一举成名，并获雅号“鲤鱼锵”。他在《画鱼人语》中写道：“儿时嗜鱼成癖，买不起金鱼，便到那野河涌捕些‘花手巾’‘狗尾娘’之类的小鱼来，养在刮去水银的废暖水壶胆中观赏。……务农故乡，不能不养鱼，因为鱼是我们村人的衣食！……灌水鱼塘，那素性逆流而上的傻鱼竟以为源头在此，便老跳将起来，一次又一次的为逐活水而奋不顾身的拼搏！每见此，心中便浅尝到一丝哲思的快乐；鱼，也颇有点大智若愚，风高浪急之际，深潜下去，悠悠然如故，似不谙其头上有风波。”作者养鱼、乐鱼、爱鱼、画鱼的情怀跃然纸上。写到此，不由得又想起陈树人。“当国共第一次合作破裂，他（陈树人）辞去政务，避居香港，于1928年作《跃鲤》，画面一尾鲤鱼腾跃于空，下面是一泓清浅的池水，水面一丛野草闲花。画家在这里一反世俗‘鲤鱼跃龙门’之意，而题着‘龙门未必胜虾涧，低跃深潜总自如’，蕴藉了他不愿随波逐流的疏阔情怀和淡泊的品性。”可见岭南近代出花鸟画家，是与其自然气候、物质产品，以及精神气候、精神产品的渊源有着紧密的关系，仔细深究，自有好源头活水。

大花鸟画

“大花”是自然的，“大花鸟画”是艺术的。前者多讲艺术内容，是题材，是生活。后者多讲艺术精神，是形式，是韵味。大花鸟画顾名思义，与平常说的花鸟画不同，是突出一个“大”字。大花鸟画的内涵包括精神和物质以及艺术美感三个层面。北京的郭怡琮先生提出“大花鸟精神”，论及的就是大花鸟画的精神层面，他说：“我理解的‘大花鸟精神’包括以下四方面含义：一是花鸟画要描写生命，不是浅层次的肖似，而是表现大自然的生命律动；二是要突出精神性，表达作者的情感精神及其所感所悟；三是作品要有较深的文化内涵，在反映人与生存环境等诸多方面着力；四是要高扬社会属性。”郭先生将“大花鸟精神”解析得非常全面，用这四方面梳理诸多批评家对陈永锵的花鸟画的评价，也会显得更有学理。“中国的知识分子和艺术，如果对于农村和农民有较深的接触和理解，他就能更多地认识中华民族的灵魂，能够更深地理解民族文化优良传统中的人文思想和美学思想。而这一点，正是陈永锵艺术的魅力所在。”（迟轲）“昔者，美术史家陈少丰先生评论陈永锵曾说：‘他不像有的画家那样俯视自然或仰视自然，而是以劳动者的朴实心态平视自然，所以笔下的草木更可亲可爱。’信焉！作为一个画家，陈永锵的作品印证了他对生命、对艺术的独特感悟和认知。”（梁江）“就永锵的画而言，他确实是把花鸟当成人物画来画的。他孜孜以求的应是‘个性’的塑造。”（林墉）“很明显：他作为一个花鸟画家，并未拾人牙慧而陶醉于对花香鸟语的描绘，却是忘情于对大自然的博大精深，对生活的广阔无垠和对人生的可歌可泣的表达。他似乎一直在通过笔下的种种艺术形象来赞叹壮旺不朽的生命力。”（陈芦荻）“陈永锵以花鸟画——或者说主要是‘花鸟画’的形式——体现了作者个人对乡村生活的一种温情脉脉的体验，即使是说不清的惆怅与忧伤，陈永锵也给它涂一种接近乐天自得的色调；他所要确认的是那种使他铭心刻骨的来自农村生活的活生生的感受以及他为之神往的人文内涵。”（李伟铭）“因此他在将艺术理解为生命的一部分的同时，又将艺术的表现直逼于生命的全部含义，以极大的生命热情来创造他的艺术，我对陈永锵的解读正基于这一点；作为生命的一部分的艺术所包含的生命意蕴。”（王

璜生）陈永锵自己则在《张扬生命》这篇文章中说：“生活的经历和阅历，使我有缘与原野上的生命（包括人、草木、禽兽和鱼虫）接触，以至作或深或浅的感情交流，他们首先是以外在的朴素美感唤起我的关注，继而是以他们内在的，具‘人格化’的深层美感，构成我与他们‘思想感情上’的共振和共鸣！从而便产生我想表现的此时此刻心绪的创作欲望和艺术灵感。严格地说，我并不是纯粹地表现审美对象的自然美，（尽管我很看重自然美）而是在表现我自己对生命的一种感知和呼应。愿望就是：对生命的张扬！”他将自己最近的画展直接命名为“生命·大地·阳光”，是他经过几十年的摸索和研究，经过无数次与师友的交流讨论，从原生态的自发感悟升华到设计态的自觉总结，从感性的感慨跃进为理性的理论，完成了对大花鸟画本质内涵的精神总结。

“大花鸟精神”非常重要，但仅仅是大花鸟精神还不能完整地构成大花鸟画。至少还要突出以下三点才能将大花鸟画的“大”体现出来。一是气魄雄伟；二是构图开张；三是笔墨强劲。

先说“气魄雄伟”。

自古中国花鸟画以清新秀丽、工整精细为长，不在此论。明清以降，徐渭、八大以骨气胜，以奇倔为上；赵之谦、吴昌硕以金石胜，以骨法为上；近代齐白石以自然为胜，以和平为上；潘天寿以松石为胜，以奇险为上。这些都是大花鸟画家，虽然不一定是率性任情、恣意放纵，但各位大师的共同点则是“气魄雄伟”。这“气魄雄伟”的底蕴则是精力过人，这精力是内在的生命力的体现，是生命力的物化和艺术化。凡认识陈永锵的人都公认他“精力过人”。这精力是天生的，这就造成了人与人的不同，艺术家与艺术家的不同。精力磅礴，自然气魄雄伟。君不见那巴山蜀水，黄山、华山的年轻挑夫，踏着被征服的山峰，裸露宽阔结实的心胸和那远山一样气魄雄伟。谢赫六法以“气韵生动”为第一，气魄雄伟为其中一格。谢赫六法中其余五法可学而得知之，然“气韵生动”不可习得，只能生成。平时我们常常为儿童画拍案叫绝，不是儿童的绘画技巧打动大家，而是靠其“气韵生动”感动了大家。然而大花鸟画毕竟不是儿童画，必须人为地追求艺术性，作为具有艺术素质的“气魄雄伟”，那就必须加上后天的眼界高阔和学识深远。广东当今中国画坛有两位才子，一是林墉；



1979年在天津和林丰俗、方楚雄等拜访孙其峰老师

一是永锵，都写得一手好文章。如果要区别他们的文气，林壖儒雅，永锵威武。林壖画风霸悍，仍离不开恣丽。永锵画风厚重，却离不开张扬。大花鸟画必须有才气的画家才能赋予它真正的艺术意义。

再说“构图开张”。

在当代大花鸟画中，前辈潘天寿的绘画作品构图最为开张，其起承转合，上下呼应，与现代设计构图理论暗合，将山水画的“三远法”运用到花鸟画中，开当代花鸟画风气之先。“岭南画派”中陈树人有构图开张的特点，但主要特色是疏朗。陈永锵的花鸟画从他的成名作开始就有“构图开张”的特点，他作于1973年的《鱼跃图》，画中近景是密集肥硕的鱼群，而远景则是一条小船及三位渔女，借用中国山水画“三段式”构图法，利用空白造成的云水相隔的效果，一下将画面的景深拉大，画面顿时显得开阔深远。而近景的楠竹的每一个局部竹竿、竹枝、竹叶都伸展在画外，更引导观众的视觉想象更加开张。渐渐地这种构图方式成了陈永锵经营位置的特长和法宝，姑且命名为“密实的开张”。他的作品，那无数130厘米以上的大画，例如《冬

土》《土地》《岭南花》《秋荷》《木瓜》《山花》《果》《拔节》《葵花》《艳阳天》《木棉落朵不飘英》等等；那些180厘米以上的大画，如《张扬生命》《原上金风》《南粤雄风》《岭南风骨》《黄金季节》；那些200厘米以上的大画，如《俯身大地报天恩》《春风秋雨酿琼浆》《桃花依旧笑春风》《白梅》《岭南绿风引歌长》《南粤雄风》等等，所有的构图都可以用“密实的开张”来解释。特别是他那张1991年画的《雄踞南疆》，长630厘米宽180厘米，这么大的幅面别说画一棵完整的红棉树，就是画一岭南的红棉树也足够。然而陈永锵仍旧只截取了三根主干，十数根支干，仍旧用局部表现整体，以一孔窥全豹、以一粟见沧海。树身、树枝无一不延伸至画外，使观者如在红棉树的拥抱之中。其笔墨、其细节还在追求完善的过程，但那与生俱来的气魄则在这“密实的开张”中自然显露，扑面而来。

再说“笔墨强劲”。

谢赫“六法”中“骨法用笔”是中国画技法中讲究得最多的，“六法”未谈用墨，所以凡画家谈“笔墨”，总是先从用笔谈起，“笔”在

“墨”之先。由此看来要求“骨法用笔”是所有中国画的要务。然则，“骨法用笔”的“法”有多种，瘦骨嶙峋绵里藏针、细致严谨是一类“骨法”，强劲硬朗、大刀阔斧、豪放雄壮也是一类“骨法”；高古游丝描、披麻皴用一种“骨法”，钉头鼠尾描、斧劈皴又用另一种“骨法”。陈永锵的大花鸟画的用笔，属于后一种豪放雄壮、笔墨强劲的类型。这从他画的《岭南风骨》《芭蕉》《山芋》《玉米》等和画各类树桩、树干的作品中可看出来。因此，给他写文章的大多数评论家都从不同角度涉及到这一特征。迟轲说：“他可以作大泼墨的《山中小鸟》，或笔法苍莽颇有黄宾虹、吴昌硕气概的《梅》，但其布局的独特和意境的新鲜却显示了迥异于前人的创造精神。”林墉说：“花鸟画大多少用皴法，只在勾染点垛上作文章。永锵却把皴法移入花鸟画，使之发挥异彩。试看他笔下的菜蔬，皴法几乎成为生命，又可以设想一下，倘若只用勾染的技法，怎能有这厚朴森茸的效果呢？”梁照堂说：“壮硕火红的南瓜，茂密层层蕉丛，如波起伏的荷叶，嫩芽、纸船、野芋、萝苢……他的这一以南国村土风物为母体，含天地生命感的内涵，以线条组合为构成、工意结合、院体画与文人画相融合，岭南的秀劲与沧桑浑重相融合的画风，更趋壮熟，自如娴熟，内蕴深厚深远。”姚北全说：“笔者对于他的画，感到最为鲜明印象的是：陈永锵的画有很浓郁的乡土气息，笔墨豪放气韵生动，还很有书卷味。”梁江说：“当然，使他这样一批作品获得成功的，很重要的原因是他大胆采用了不少独特的技法，画面重视整体结构，纳入了现代平面构成的规则；取景出其不意，近乎摄影的截景和特写；线条块面布局和调色汲取了装饰艺术的简化和强化的手法；连笔着墨多呈方折刚健之势，虚实疏密节奏张弛明确，等等。”李伟铭说：“他往往采用一种拙涩而又明确的墨线勾勒轮廓，然后以大面积的色、墨擦把握、丰富对象饱满的整体，大部分作品的形式构成分明都存在一种着力于从深远的历史文化中寻找启示的尝试，无疑已为陈永锵这些富于现代田园气息的作品增加了质朴感人的力量。”王璜生说：“在笔墨方面，他既讲究传统用笔用墨追求的韵味气息，又着意于将那笔笔墨墨看成一个个长长短短高高低低的音符，像作曲一样，将这些音符复调式地组合。纵横、交叉、点线、浓淡、焦湿、黑白，繁复地一次次对位和

错位。陈说他喜欢黄宾虹的浓重繁复的笔墨，从黄宾虹的笔墨表现中体会到生命的充实。……陈永锵则偏重于勃发的表现，直抒胸臆。胸臆是这样的丰满多面、这样的充满张力并有种种的对抗抑制，因此，繁复的笔墨所到之处便产生一股喷薄爆发的情势了。”郎绍君说：“陈永锵的画有两个明显的特点，一是取近景，多‘特写式镜头’；二是墨色厚重，力度强。……说他的墨色厚重，是指他用笔近于强悍粗朴，用墨凝重，用色较为强烈。”谢春彦说：“永锵的那些巨幅花卉之作，大色大墨，大多热力开张、雄强恣肆、真气逼人，与其说是画出来的，还莫如说是他沾满泥巴的大手塑出来的更准确。多数人惯将花喻作女人，是着眼于其柔美依人的一面，永锵却把她放大，把她从婉约的花间派里改造解放得壮美而健康，赤着天足、喷着血色、行步生风、泼泼辣辣，仿佛天桥上忽然走出一队队异美的娘子军来。如此在气质、气度上睥睨旧花鸟一科，于绝处倒教其逢一生机矣。”欣声说：“他对艺术语言的探索已越过传统花鸟画艺术设定的界限，从汉画像砖和敦煌壁画中获得更多的启示；加强用笔墨的力度和色彩的饱和度，删略细节的刻画，强调团块结构，都使其近作在结构形态上获得新张力。”诸位专家以诸多角度全面地论述了陈永锵的笔墨。

精神的生产与物质的基础有关，“笔墨强劲”也与艺术家身体强劲有关。凡搞中国画创作的人都知道，画大画，拖均匀有力绵长的墨线，必须有较强的臂力才行。中国画坛的老前辈许多都为此下过苦功。齐白石早年当木匠，练就一身好体力，当雕花匠，练就好指力，所以他的篆刻能放刀刻石，入石三分不假修饰，故能潇洒豪放自成一格。运用到绘画中，在画草虾昆虫的长须细脚中都能体现笔力强劲。上世纪40年代在京城有一位与齐白石齐名的中国画家叫高希舜，笔者在1981年有幸为他编过一个大画册，亲见过高先生的许多大花鸟画，200厘米到400厘米大幅作品不少。其中一幅《荷池戏鸭》高300厘米，画中顶天立地一荷梗长约250厘米，一气呵成。上有齐白石题字：“一峰山人之于画，手带铁圈五斤半以练其技，故有此幅之独到处，真神品也。”因此可见前辈画家对笔力的重视。陈永锵在一篇自述中介绍自己：“1948年夏雨中的广州，勉强接纳了我这个已经昏死的婴儿，是人把我救活，在稀乳汁、淡土豆的喂养下，我从阴森窄巷里学

会站立和走路。”“1968年，‘文革’爆发后，我们一家被城市安排到乡下务农，可以这么说：因祸得福，城市抛弃了我们，乡村却抛出了救生圈给我，从此，我在田野上的根越扎越深。”在农村的十几年，劳其筋骨，饿其体肤，耕田养鱼，挑烘种菜，繁重的体力劳动，锻炼出他一副好身体和坦诚率性、豪爽仗义的性格和作风，杨小彦说：“锵哥长着一双牛一样的眼睛，所以他就有了牛一样的脾气，有了牛一样的干劲。他觉得他的整个生活，活脱脱地像是一头不顾一切往前冲的牛，该干什么就干什么，从不吝啬。他说，他要摆画展了，于是就一边订了展位和展期，一边就没日没夜地画画，几个月下来，几十张画就摆在了众人面前，让人好不惊讶。而且都是大画，都是精心之作，都是满幅的烟云墨色，满幅的色彩斑斓。”此情此景是“笔墨强劲”的最形象注脚。

大花鸟画家

大花鸟画家有两解：一是画大花鸟画的画家；一是画花鸟画的大家。陈永锵二者都是。当然一个艺术家要得到社会的公认，至少要过三道门坎。一是专业机构和单位的认可；二是收藏家和观众的认可；三是同行和专业艺术批评家的认可。陈永锵这几十年做了不少工作：“1981年毕业于广州美术学院国画系研究生班，获文学硕士学位，曾任广州画院院长、广州市文化局副局长。现任广州市文学艺术界联合会副主席、华夏诗报社社长，并为中国美术家协会理事、广东省美术家协会副主席，广州画院名誉院长、广州市美术家协会副主席、广州师范学院艺术系名誉主任兼职教授、广州市教育基金会少儿美术教育委员会会长、一级美术师、享受国务院特殊津贴的优秀专家。自1973年起，作品均入选历届全国美展。1985年以来，曾分别在广州、深圳、南京、上海、哈尔滨、北京、成都、烟台、兰州、合肥和香港、澳门、台北以及新加坡、美国四大城市，举办过四十多次个人画展。出版有个人画集六本，散文集一本。”可谓硕果累累。他的画收

藏家和观众都很喜欢，在南方很有市场这就不必细说。而专业艺术批评家对陈永锵大花鸟画艺术的评价也是言辞恳切。

迟轲说：“中国传统的花鸟画曾于明清大盛，近百年来更出现了许多位各领风骚的名手，而至20世纪80年代又发生了一次重大的变革。陈永锵正是在这一变革的潮流中涌现出来的，具有独到造诣的佼佼者。”梁照堂说：“时至今日，岭南乡土花鸟画已汇成一个‘准画派’，或可称作‘岭南乡土花鸟画’，又或可称为‘生活流岭南画派花鸟画’。它已作为岭南画派一个有生气的支脉在崛起，陈永锵是此中的代表画家。”李伟铭说：“无可否认，陈永锵属于真正才华横溢而又充满创造激情的画家行列。他曾经有过太多的磨折，但他毕竟是幸运的……可以肯定，随着时间的推移和陈永锵锲而不舍的努力，这位真诚的艺术家的独特的艺术世界，必将获得越来越多的人的理解和热爱。”梁江说：“说实话，艺术创造不易，陈永锵的开放大度、雄强恣肆，有如清风忽起，令人精神为之一振。更为难得的是，从陈永锵天机流溢的笔墨中，我们不仅看到他一种独特的艺术气质，也看到一种不可多得的大家风范。”陈修明说：“在香港展出时，香港美术家协会主席文楼先生也评述陈氏为关山月、黎雄才、赵少昂、杨善深之后具代表性的南中国画家中的杰出人物。”

当然，对一位艺术家最后的评价是历史的评价，这是一道更高的坎。然而陈永锵还年轻，比起齐白石、黄宾虹这些“六十变法”的长寿艺术家，陈永锵的艺术前景还十分光明。陈永锵也不会自我满足，因为他生性就不是那样的人，他的恩师、挚友、同道也不希望他是那样的人。五年前，李伟铭先知先觉地说：“‘等待陈永锵’，将成为岭南当代绘画史中一个意味深长的‘典故’。”今天大家等待到一个大花鸟画家，然后又有新的等待。

2003年5月12日于广州美术学院

当代花鸟画艺术中的“肖像画”——再析陈永锵的绘画风格

李伟铭

最近，在关涉中国当代花鸟画艺术的一篇短文中我这样写道：

在中国画艺术的现代发展中，花鸟画是一个比较特别的领域。作为一种传统的视觉样式，无论是在理论还是实践中，它似乎从来没有像人物或山水一样，承担那么沉重的使命感。这与其说是侥幸，倒不如说，“花鸟”就其视觉形态而言，与社会历史的进化，存在天然的距离感。

在20世纪初叶汹涌的实利主义思潮中，花鸟画确曾从近代博物学那里分享到写实主义的经验。表面上看来，从文明进化的立场强调绘画的认识功能和知识传播功能，乃源自西学的价值理念，但作为推动现代中国画学变革的思想资源，从“多识虫鱼草木之名”（《宣和画谱》）这一古典传统中，也能够追溯到其精神的源头。

宋代院体在逼真地再现世界这一点上，固然为现代花鸟画提供了丰富的视觉经验；走出世代相传辗转模仿的窠臼，通过“写生”重建与大自然的联系——在新的视觉体验中，所有的现代花鸟画家，同样能够从宋代院体中找到足够的亲和感。

我们注意到，激进的反传统主义者陈独秀，在猛烈抨击摹古主义对人性的独立自尊所造成的伤害的同时，曾对郑板桥一类艺术家“自由抒写”的天才作了谨慎的肯定。在这一思想背景中，那些于易代之际寄托孤愤于笔墨的非正统派画家，包括在以盐业漕运为支撑的商业经济氛围中诞生的扬州画派，其不坠流俗的价值观念和自由不羁的艺术风格，能够如源头活水注入现代花鸟画艺术的园地，也就不奇怪了。

强调引进西方写实画法与张扬人性独立自尊的价值并不矛盾。然而，近百年中国画艺术内部石破天惊的重大变化，莫过于敦煌的发现，极大地丰富了“传统”这个概念的内涵。明治时期的日本风格，也被视为中国古典绘画艺术的余绪而进入中国画家的视野；汉唐石刻包括一向不入雅人之眼的民间艺术如青花彩瓷、刻蚀雕版以及杂戏、皮影，摇身一变成为中国画家出奇制胜的武器；连最固执的保守主义者也无法否认的事实是“传统”这个概念，在近百年来的中国画实践中，空前地拓宽、发展了。



1979年在广州美术学院读研究生班，左起陈振国、阳云、杨之光老师、陈永锵、梁如洁



1979年在敦煌写生

从将西方画学拟为假想敌，到把前者视为心照不宣的语言资源之一，这种不可思议的变化，也许能更具体地描述出中国画艺术的重大转型。花鸟画正是在这种潜移默化的漫长历史中实现其从“传统”到“现代”的转化。近而言之，除了在百花萧杀，只有红梅一支独艳的寒冬，严格来说，花鸟画在半个多世纪中从未遭遇停滞发展的厄运。虽然花鸟画无法像人物、山水一样在现实政治生活中扮演推波助澜的角色，但它在感受大自然的时序变化尤其是“借物咏怀”——贴近人的内心世界这一点上，确实体现了这一古老的视觉艺术样式的纯洁性。

我觉得，把这个粗略的轮廓，引申为讨论陈永锵的绘画风格的“开场白”，并无不妥。

有足够的理由，把陈永锵的绘画看作近百年来中国绘画复杂的思想、语言蜕变的结果的合理延伸。易言之，我不准备选择类似的方式，仅仅在明清文人画系统或者当代大众文化潮流中讨论陈永锵的工作的意义和价值。我希望，我的

“先入为主”之见，在提供确切的参照物方面具备更为充分的可能性。记得林壖在关涉陈永锵的一篇文章中曾指出，陈永锵“隐设在自然、真实中”。这里的“自然”“真实”，当不限指来自生生不息的大千世界的感觉，也应该涉及陈永锵的生存体验包括丰富的历史感。在我看来，后者尤为重要，对一位艺术家来说，仅有现实感受而缺乏历史感，他的工作就可能陷入无所适从的迷惘之中，要么毫无理由地狂妄自大，要么岌岌惶惶终日追风逐臭找不着北！“真实”的陈永锵表现在，他的人性的自尊和自卑，在自然袒露的过程中总保持着和谐互补的特质。也许，他始终没有放弃的，就是对生命拥有的那份朴素的敬畏感。正是这份敬畏感，奠定了他为人深挚谦恭的风度，同时，也为个人价值的确认，提供了一个冷静的刻度和分寸感！

应该指出，陈永锵自由浪漫的个性，很容易给人落下这样一种印象：这是一位仰仗才情而非依赖实学的艺术家。其实，在陈永锵这一辈艺

术家中，很少有人像他那样曾经在诗学和绘画这两个专业中得到了系统扎实的训练。在知识饥荒的时代，由于某种机缘，陈永锵曾先后获得了朱庸斋、黎葛民、梁占峰、陈芦荻的诗学、画学启蒙。在传统的师徒制模式中浸淫既久，在现代学院制教育中，陈永锵又经受了严格的磨炼——用杨之光教授的话来说，在80年代初入学的那批广美研究生中，陈永锵作为一个花鸟画专业的学生的人物速写水准，一点也不比人物专业的同窗逊色。因此，我认为，自由浪漫仅仅是构成陈永锵的生命形式的一个偶然因素，理智与激情才是使他之所以能够在崎岖不平的人生道路上获得源源不断的动力的两只轮子。换言之，渗透在他自由奔放的浪漫激情中的，则是犹如酒精之溶于水的理智的控制力。我还记得90年代初期，我引领南京董欣宾兄到陈永锵在广州河南瑞宝乡的画室看画。回来的路上，欣宾兄对我说，“陈永锵的绘画能力很强啊。”这个“能力很强”之说，显然包含两种意思：一是对陈永锵得心应手的写实功力表示由衷的叹服，一是对这种功力在陈永锵那里已经形成的高度的自觉，表达了谨慎保留的态度。

无疑，陈永锵对我一开始引入的短文中描述的花鸟画艺术的发展框架，非常熟悉。换言之，无论是在知识上还是在正在发生变化的事态中，陈永锵都是置身其中的亲历者。他在绘画艺术上的启蒙肇始于近代岭南的花鸟画传统，这种传统要求在深入观察自然、描绘自然的过程中达到逼真地再现物象的境界。正如我们所看到的，常州画派和明治新日本画，是这种传统最重要的语言资源。不言而喻，陈永锵不是虔诚的传统主义者，也不是固执的自然主义者。甚至可以这样说，在本质上，他永远不是划地为牢的花鸟画家。因此，与获得类似起点的其他岭南艺术家不同，陈永锵的艺术实践具有更大的包容性和自主性，他在文学阅读包括写作中既热爱古典诗词，也迷醉汉译西籍以及现代自由体诗和散文随笔，他对山水、人物画包括陶瓷艺术实践均具有浓厚的兴趣。这种兴趣，既确保他能够从不断变换的立场来处理他感兴趣的母题，同时，也使他能够经常从一个“他者”的角度来审视自我。于是，在描绘大自然的过程中，他总是善于将山水、花鸟与人事联系起来，由此及彼，在神明烛照之处，找到借物咏怀的理由和根据。缘此，他笔下的树可能是山，山也可能是树，老树偃曲峥嵘的

枝杈和披鳞带甲的表皮肌理，宛若山野纵横交错的沟壑，从中，我们不难看出陈永锵反复咀嚼的岁月的艰辛和顽强求生的意志和欲望；然而也正像陈永锵乐天随缘的个性中似乎永远抹不去一缕忧郁、伤愁的阴影一样，反复出现在他笔下的那个经霜历雨、坎坷不平的“南瓜”，也完全可以当作他的“自画像”来看。

在不少场合，陈永锵反复强调“大地、阳光、生命”是他永恒的艺术主题，讴歌生命的辉煌，是他一如既往的选择。如果说，他所有的作品几乎都具备一个“写生”的前提，他所确认的表现母题，大都具有典型的“岭南”乡土属性，那也没有错；类似的选择，在当代花鸟画艺术中并不少见，如云南王晋元笔下的花花草草。然而，一种绝对无法否认的事实是，陈永锵努力的意义已经远远地超出了岭南的地域界限；他努力的结果并不是为读者提供一部翔实可靠的乡土植物教科书，无论是当代岭南流行的花鸟画还是传统的岭南绘画风格，都无法遮蔽陈永锵的存在。也可以这样说，陈永锵的出现，是当代中国花鸟画艺术的一个“异数”。在当代中国花鸟画队伍中，还没有第二个人像陈永锵这样如此固执地描绘身边的一草一木；更没有人像他一样，在一花一叶的刻画中，如此执着地寻求表现他全部的生存体验。陈永锵所揭示的带有挑战意味当然也带有某种悲剧意味的“生命的辉煌”，在我看来，正像他表面的自由浪漫总是无法逾越潜在的道德门槛一样，艰辛和苦涩总是远远高于廉价的欢欣和愉悦。所以，从这种意义上来说，这种类似伤口舔血的英雄主义取向，也是对惯于吟风弄月、自叹自惜的传统中国花鸟画艺术的灵魂的再造！

进入广美中国画系深造以前，陈永锵已经以当年的“业余作者”可能享有的最高声誉，活跃于南中国画坛。他不仅熟习黎葛民、梁占峰等



1980年在上研究生时期，陈金章老师指导创作