

归来——徐华翔水墨作品集

RETURN INK AND WASH PAINTINGS OF XU HUAXIANG



牛育民 主编

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

归来

徐华翔水墨作品集

牛育民 主编

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（C I P）数据

归来——徐华翔水墨作品集/ 牛育民主编. — 合肥：安徽美术出版社，2013.10
ISBN 978-7-5398-3403-0

I. ①归… II. ①牛… III. ①美术-水墨合集-中国-现代②中国画-作品集-中国-现代 IV. ①J121②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第196870号

归来——徐华翔水墨作品集
Guilai Xu Huaxiang Shuimo Zuopinji

主编：牛育民

出版人：武忠平 责任印刷：徐海燕
责任编辑：张李松
出版发行：安徽美术出版社(<http://www.ahmscbs.com>)
地址：合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14F 邮编：230071
营销部：0551-63533604（省内）
0551-63533607（省外）
印制：北京图文天地制版印刷有限公司
开本：889×1194 1/8 印张：22
版次：2013年10月第1版
2013年10月第1次印刷
书号：ISBN 978-7-5398-3403-0
定价：280.00元

如发现印装质量问题，请与我社营销部联系调换。
版权所有·侵权必究
本社法律顾问：安徽承义律师事务所 孙卫东律师

献 给 故 乡 秋 浦 · 献 给 我 的 父 亲

徐华翔

出生于安徽池州石台秋浦河畔龙坡村。

一九八二年参加工作，一九九〇年调入贵池文化馆，一九九五年调往江苏张家港工作。先后深造于安徽教育学院艺术系，中国国家画院山水画高研班李宝林工作室，清华大学美术学院（为访问学者）。

现为中国美术家协会会员、中国山水画创作研究院委，先后任江苏省张家港市书画院院长，张家港市美术家协会主席，张家港美术馆馆长等职。

作品多次参加全国中国画展、提名展、邀请展，策划并参与二〇〇八至二〇一三年『四季水墨——当代优秀艺术家中国画提名展』等。

二〇一二年始居北京，潜心从事水墨画创作。



目 录

抽象的意蕴
乡 情
人生难忘是乡愁
浅深山色高低树 一片江南水墨图
从此今生是古人
北京商报：我的梦里水乡
徐华翔艺术评语文摘

春满庭院 86 cm × 69 cm
一峰独秀 68 cm × 96 cm
屋 顶 58 cm × 76 cm
九华素影 48 cm × 69 cm
门1 65 cm × 50 cm
门2 56 cm × 38 cm
河曲道中 50 cm × 69 cm
人家闲淡云影里 41 cm × 60 cm
瑞雪映高风 69 cm × 69 cm
山村雪晴 69 cm × 69 cm
银装素裹 137 cm × 69 cm
田 野 69 cm × 99 cm
三月里的小雨 65 cm × 50 cm
无锡街景 136 cm × 35 cm
阳春三月 70 cm × 70 cm
小巷春深 99 cm × 69 cm
春 消 息 99 cm × 68 cm
曲径通幽 68 cm × 68 cm
山乡春意闹 68 cm × 99 cm
情系明月湾 140 cm × 35 cm
大山人家 70 cm × 50 cm

绿 荫 36 cm × 69 cm
绿翠山田 65 cm × 89 cm
水田墨韵 68 cm × 68 cm
江流天地外 46 cm × 69 cm
大 地 70 cm × 70 cm
青山彩练 68 cm × 100 cm
江南三月 138 cm × 40 cm
乌镇斜阳 70 cm × 70 cm
扎什伦布寺的天空 69 cm × 100 cm
娜拉错雪山 144 cm × 180 cm
水乡记忆之一 96 cm × 46 cm
水乡记忆之二 96 cm × 46 cm
水乡记忆之三 96 cm × 46 cm
皖南写生之一 96 cm × 46 cm
皖南写生之三 96 cm × 46 cm
希望的田野 136 cm × 34 cm
太湖写生 96 cm × 46 cm
又见青石巷 136 cm × 34 cm
墙角苔藓已著春 136 cm × 34 cm
斜阳入巷已高秋 136 cm × 34 cm
清凉世界 136 cm × 34 cm

花光深处有人家 97 cm × 140 cm
农家菜地池边树 75 cm × 120 cm
古墙老树 100 cm × 69 cm
杨湾小景 75 cm × 115 cm
春色满园关不住 90 cm × 124 cm
太湖人家 144 cm × 180 cm
莲花佛国 68 cm × 100 cm
查济写生 37 cm × 96 cm
秋 兴 144 cm × 180 cm
书香门第 68 cm × 100 cm
大宅沧桑 68 cm × 100 cm
早 春 68 cm × 100 cm
金色染山村 69 cm × 96 cm
山乡欲雨 68 cm × 100 cm
家家都在绿荫中 68 cm × 100 cm
渔家记忆 50 cm × 68 cm
太行山居 144 cm × 180 cm
家在江南黄叶村 62 cm × 76 cm
暮 色 83 cm × 60 cm
乡 情 50 cm × 68 cm

恬庄小景 44 cm × 66 cm
乌镇记游 44 cm × 66 cm
徽州印象 44 cm × 66 cm
贺兰山中 44 cm × 66 cm
章丘写生 44 cm × 66 cm
江畔山城 44 cm × 66 cm
山城人家 44 cm × 66 cm
林间小路 68 cm × 50 cm
故乡的河 30 cm × 68 cm
林间春色 68 cm × 30 cm
锦溪小景 68 cm × 30 cm
塬上人家 34 cm × 46 cm
徽州三月 44 cm × 48 cm
春和景明 30 cm × 68 cm
农家小院 30 cm × 68 cm
秋浦三月 30 cm × 68 cm
清凉世界 30 cm × 68 cm
微雨现烟村 38 cm × 44 cm
梦回秋浦龙坡村 38 cm × 44 cm
痕 迹

抽象的意蕴

中国美协理事、国家当代艺术研究中心专家委员会委员、《美术》杂志执行主编 / 尚 辉

抽象绘画是现代视觉文化最典型的审美经验，中国画的现代性转型，在某种意义上，也意味着如何在笔墨体系里增添这种抽象构成性的元素。这种现代性的追求，一方面是将笔墨还原为水墨，以水墨对笔墨的淡化来转化抽象艺术精神；另一方面则是在中国画笔墨语系内适度改变对象的具象性而强化平面构成分析，在具象内隐藏点、线、面所形成的某种节奏关系。在这两种探索路向中，抽象形式无疑聚合了现代性的审美特征。但这种视觉元素的增加都必然会以怎样运用水墨或笔墨语言为前提，否则，离开水墨与笔墨语系的这种审美经验的融入，也就失去了在传统绘画领域进行现代性转换的意义。

徐华翔先后师从李宝林和杜大恺两位先生，作为名师的得意门生，徐华翔的中国画大多从写生获得画面的构图与境界。一方面，他在写生中重新获得人与自然关系的一种直接感悟，以此作为他表现乡村与自然的意蕴内涵；另一方面，他的每一次写生都试图在面对对象的过程中获得崭新的感性经验，以此发现并重构那些蕴藏在对象之中的平面构成关系。显然，只有直面对象，他才能在画面上触物生发，迁想妙得，在感性经验的激发中进行内在形式规律的探索。徐华翔偏爱他家乡山川的描绘，无论粉墙黛瓦、竹篱茅舍，还是小桥流水、乡村田野，他都力求画出孩提时代乡村的记忆以及这种记忆中储存的故园温馨。当然，家乡给予他的并不只是回忆，在中国当下已步入城市化快速轨道、图像信息泛滥、后现代文明已损毁自然生态的时代，他描绘的那些恬静的乡村或许已成为人们某种精神向往与情感寄予的家园。如此，那画面上的——一根根线条、一层层折面、一簇簇点缀，都无不来自他内心的感恩与眷恋。

当然，他并不只是描绘那些自然的乡村。他画面中的这些家园，常常给人们带来一种新颖的视觉感受。他的画面往往压缩了某一固定的乡村空间，把空间的深度转化平面分割，并在其中重新组合线与面的结构。他常常拆解那些过于繁琐紧密的细节，而以简约的大开大合再造画面的整体构成；他也常常聚合那些过于简单的空白，凭空捏造出一些富有意味的线面转折。树木往往是他打破画面平静的一种手段，交错离乱的枝丫在那些有着音乐般秩序感的房舍、院墙和石桥间形成了某种“破坏”性，但这种“破坏”也恰恰成为他打破画面“静”的平衡而向高潮升腾的音阶。其实，他的每一幅画面，都是一次崭新曲调的谱写。他既要在那些他熟悉的乡村里抽出某种点、线、面的抽象形式旋律，也要在这些旋律中安放平缓与紧张的视觉变奏。乡村是温馨的，但通过他“现代”审美的眼睛却给人带来某种陌生的不确定的奇特体验。

在接触杜大恺先生以前，华翔一直画着徽派的文人笔墨。从梅清、石涛到宾虹，他既注重对清玄静雅线条的研习，也注重对沉着苍茫点皴的修炼，再加上新金陵画家面向现实的山水画观念，他一直摸索着从传统走向现实的山水画创作，只是苦于找不到突破口、寻不到自家面目。但长久浸润传统笔墨，也的确让他的笔力显得厚实而沉稳。如果说，杜大恺先生在怎样观察生活与表现对象上为他的变革打开了一扇窗口，那么，他在沿着风景的平面结构分析这条路径上也试图将传统山水的笔墨观照结合在一起。的确，长期的笔墨修炼赋予了他的那些结构性的线条以书法的力度，平面转折的表达也因皴点的苍茫而显得厚重浑朴。精神的写意与笔墨的写意在画面上，被显现出视觉形式上的韵律与节奏。

一百年前，来到德国的康定斯基发表《论艺术的精神》这部探讨抽象艺术的宣言式著述时，在东方陈师曾则洋洋洒洒撰写了《论文人画之价值》这部张扬中国传统艺术的大作，这两部著述几乎在同一时间探讨了东西方两种绘画体系的内在精神向度。历史不会只是一种偶然的巧合，康定斯基对存在于表象内部抽象形态的分析，促进了欧洲抽象艺术的蓬勃兴起与发展，而陈师曾在东方文化遭遇西方文化的冲撞时代对文人画价值的探讨，则时时提示国人被现代化了的中国艺术绝不应该完全丢弃传统。抽象也罢，写意也好，都表明绘画不再停留于表象的描摹，绘画的深刻革命都体现在从视觉内部进入精神领空。徐华翔对乡村风景的抽象分析，既表现了中国画自觉接受当代审美经验的拓展进程，也表明了这种抽象艺术与传统中国画写意精神结合的适应性。显然，写意笔墨为那种简约明快的视觉节奏增添了神秘隽永的意蕴。

2013年8月19日于北京22院街艺术区



乡 情

杜大恺

乡情是无法背弃的，年龄愈大这份情感愈难割舍，华翔依然用他的笔招魂似的描绘他眼里的、记忆中的山峦、丘壑、房舍，那如云霞般艳红的花丛后的粉墙黛瓦，那似彩锦织就的漫山遍野的油菜花，以及被白雪覆盖隐然可见的村路和田埂。乡情是永不衰竭的思绪，没有什么力量能够阻隔和遮蔽，乡情是一份随时可以凭藉的寄托，而对于一个画家则是永远的主题。法国的柯罗、意大利的莫兰迪、美国的怀斯，都是一生中沉浸在乡情中的艺术家。而中国画家，尤其以山水为题材的中国画家，其实都是以乡情为依托的歌者。范宽、郭熙、董源、浙江没有一个曾经与乡情须臾或离，他们的艺术都是由乡情熔铸的。扩大一些说，国情就是乡情的集合，文化的民族性、区域性都是另一层意义上的乡情。

乡情之于艺术家以至于艺术永远是渐行渐近的，时间愈久愈清爽，语言、风格的特质愈见明朗和醇厚。艺术家对乡情都在认知的态势中，不断有新的感悟、新的情怀，常在常新，华翔笔下的安徽与苏南水乡也不断呈现新的面貌。艺术家没有例外，都走在渐次成熟的路上，我相信都是那一份乡情积淀的结果。

所有艺术家都是由乡情孕化的，所谓自然、所谓人生、所谓社会、所谓时间与空间，都与乡情有所关联。这个世界由大到小、由具象到抽象、由过去到未来，倘若与具体的人联系在一起，都无法摆脱乡情的影子，都以乡情为始终。乡情会使人变得单纯，面对乡情人们无法故作姿态，面对乡情人们会不断地检讨真诚是什么，从华翔的近期作品中我读懂了这些。

2010年11月30日

人生难忘是乡愁

——关于徐华翔的水墨创作

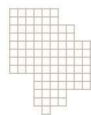
鲁 虹

在我国历史上，山水与田园作为素材进入诗歌之中，大概始于魏晋。根据有关学者考证，这种现象得以形成的重要原因是：当时的士人受玄学感召，力图冲破尘世的樊篱，寻求精神解脱的理想去处。实际上，中国的山水画与田园画就是在诗歌的影响下发展起来的。而且就像传统诗歌一样，中国古代的山水画与田园画，已经在很大程度上将山水与田园当作了隐逸的场所。不过，无论是在先秦汉魏，还是在宋元明清，“达则兼济天下，穷则独善其身”几乎成了中国士人全部的生活内容和价值选择，所以隐逸是中国士人在进与退、仕与隐两者之间进行痛苦选择的结果。这也正是我们理解中国古代山水画与田园画的关键。

画家徐华翔许多年来也把田园与民居——还有水乡——作为艺术表现的母题，但与传统文人画家强调隐逸的观念不同，他常常是在借田园与民居抒发一种斩不断、理还乱、说不清、道不明的乡愁。当然，这并不是指一般意义上的乡愁，而是指艺术家对我们文化传统和生命之根的深深眷恋。树高千丈，落叶归根。在消费文化的大势冲击下，在喧嚣忙碌的无情吞噬下，在新一轮房地产运动大势拆毁我们的传统家园时，画家的作品就像一副副镇静剂，可以帮助我们静观体悟，直探本心，取得某种精神上的平衡。“羌灵魂之欲归兮，何须臾而忘返”，乡愁是生命难以遏制的返归本原的冲动，是灵魂的内在要求。这就是我十分喜爱徐华翔田园与民居画的原因。

画家徐华翔现任张家港美术馆馆长。几十年来，怀着对乡土的深深眷恋，他利用一切时间，徜徉于皖南的丽山秀水中从事写生，然后又将其转换成了一幅幅充满诗情画意的水墨作品。由于他深受著名画家杜大恺先生的影响，所以着手水墨画创作时，他很自然走的是一条与杜先生较近的艺术道路。从取材上看，他显然已经超越了传统文人画的入画标准和意境构成方式，那河流、那树木、那农舍、那小桥，无不来自生活，又高于生活，可以说是艺术家虚拟的境界，显得既纯真朴实又宁静清澄，有力强调了他的价值观和生活态度；从艺术表现上看，他则完全超越了传统文人画的程式规范，成功地把来自皖南田园与江南水乡等景色转换成了具有个人特点的形式符号，并且在借用传统界画的基础上组合成了特殊的画面结构。正如大家所看到的那样，他作画强调突出墨色之骨与画面之韵，而且总是喜欢用透明度极高的水色间以淡墨表现——少数作品中偶有上色，所以画中的景色表现得既纯净又有意趣。一般来讲，他的画多取中景，并将画面撑得满满的，从中不难看出现代影像的影响。

我看画家徐华翔的田园与民居画，总感到他很擅长按照现代构成的原则掌握画面的变化节



奏，这也使他能以各种对比手法来营造诗一样的意境。比如，那浓与淡的对比、线与面的对比、形与形的对比、大与小的对比等等，都构成了一曲曲美妙的轻音乐，令人回味无穷。毫无疑问，这可不是纯形式方面的回味，它总是让我想起这样一个问题：在当下的房地产运动中，经济第一与实用至上价值感正在破坏传统的诗意家园。其结果不仅仅将作为物质的老房子被拆掉了，更重要的是，一些地方的部分文化、精神、记忆、历史与传统也随之消失了。于是，人们再也不可能返回那充满人文意味的传统家园。说起来，我们的民族是十分尊重传统的，但从“项羽火烧阿房宫”起，历代都有对前代建筑文化推倒重来的做法。相对历史而言，新一轮的房地产建设对过去文化的破坏最为厉害。为了利益，它没有什么不敢拆的。对此，我们必须给予必要的批判与监督，否则我们将付出惨重的、无法弥补的代价。

2012年3月6日于深圳美术馆

浅深山色高低树 一片江南水墨图

——徐华翔画评

郭晓川

徐华翔在清华大学美术学院做访问学者期间，师从我国著名美术家和美术教育家杜大恺先生，成为中国当代水墨画革新队伍中的一员。杜大恺先生长期致力于中国画的改革，在突破中国传统水墨程式化束缚和融合西方现代艺术成果方面独出机杼，成就斐然，为中国当代水墨艺术的发展做出了积极贡献。徐华翔在学习和创作上，深入领会杜大恺先生艺术精神的本质，通过大量的实践和独立思考，在创作上取得了可喜的成绩。

根据自身的文化特征，徐华翔把创作和研究的方向确定在山水画方面。在中国画的发展进程中，写意山水画的改革是一个难度很大的课题。究其原因，主要在于中国山水画创作经过长时间的积累，已经建成了一个完善的文化体系。山水画表达的观念已经与相应的历史文化完美地融合在了一起。时代在发展，社会文化也随之而改变。这要求山水画的改革不仅是技术方面的改变，还要求在观念内部有根本变化。杜大恺先生对中国山水画的变革也是基于这个层面的考虑，在实践上进行了深入的探索。如果对以杜大恺先生为代表的水墨画改革流派思想和创作实践略作考察，就能够在徐华翔的作品中发现这样两个特征：一是以写生为主，二是融合平面构成观念。

在历代中国画论中，强调写生是很多画家和理论家的一贯主张。但是，与之同时，倡导画家的主体精神也是众多画论所坚持的。如明代沈周就说过：“写生之道，贵在意到情适，非拘拘于形似之间者。”（《题画》）由于画家作为精神主体是第一位的，所以在面对客观对象时画家的主观意识就成为决定性的因素。而画家又是一个完整的文化载体，因此，画家在其作品中就不仅呈现出个体的主观意识，而且还会带有其所处整个历史阶段的文化烙印。这是完整的写生概念。虽然杜大恺先生引入了写生的观念，但是，他所引用的技术和理念已经与中国传统所理解的写生有了很大区别。在杜大恺先生的观念中，中国传统的“三远”说已经被摒弃了，取而代之的是近代绘画技法中的兴起于西方文艺复兴时期的焦点透视法。

平面构成的理念起源于装饰图案。平面化的构图重视视觉效果的均衡和色块线条的对比。杜大恺先生在创作实践中积极引进平面构成因素，使画面平面效果更加明显，节奏感更加明显，形成独特的韵律。

在杜大恺先生的这些改革中，始终守住了中国传统的笔墨精神，这是与一些画家的理论和实践迥然有别的地方。对这个原则的坚持，见出杜大恺先生关于中国画改革的深度。

徐华翔在自己的创作中，坚持了以上的理论和实践成果，积极参与中国写意绘画的革新。他



是紧紧跟在杜大恺先生身边的画家，无论艺术思想，还是绘画实践，在徐华翔的作品中均可看到杜大恺先生的影响。难能可贵的是，徐华翔并没有盲目模仿，而是坚持独立思考的精神，充分领会中国山水画改革的精神，自觉在实践中扎扎实实地探索，取得了理想的成绩。

徐华翔的作品风格朴实无华，真切感人，将自己朴素的情感真实地展现给观众，这是他作品的可贵品质。清代笪重光在《画筌》曾谓：“人不厌拙，只贵神清。景不嫌奇，必求境实。”神清和境实是最高要求。徐华翔在作品中做到了这一点。他怀着浓厚的情感在画面中表现出江南水乡的一草一木，在轻盈的民居建筑中追寻静谧的意境。在徐华翔的笔下，江南的山山水水展现出迷人的风姿。如《九华山中有诗情》和《同里人居绿荫里》都是比较典型的代表作品。

徐华翔在用笔上追求简洁、平实的意味，用色力求淡雅，运用色块与线条的对比与穿插，形成鲜明的风格特征。如《无锡街景》及《徽州人家》等作品体现出这样的笔墨特色。还有一部分作品更加率性，笔墨上更加大胆，从而形成独特的意味。这类作品如《夏日亦清心》《人家闲淡云影里》和《西递沧桑》等。笪重光说过：“墨以破用而生韵，色以清用而无痕。”（《画筌》）这句话也正好可以概括徐华翔的作品特点。

总之，徐华翔在创作上已经有了自己比较成熟的想法，希望他在中国山水画创作实践中不断有所突破。

原载2011年《美术》杂志第5期

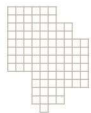
从此今生是古人

任文浩

看一栋房子，在天空下，树丛边，草坪上，可以童话一般，但到得房子里面，就非常具体了，就一地鸡毛了。看一座城市也这样，隔得远，美轮美奂，走进去，难免出现臭水沟、垃圾场，出现写满“拆”字的圯墙和争吵的人群。一段时期的教科书说资本主义国家的高楼大厦后面是贫民窟，所以你不要相信他们的繁荣。现在我们也高楼大厦了，高楼大厦后面也贫民窟了，你要坚定地以为这是繁荣，就必须开悟：繁荣并不排斥贫民窟，后者对前者不构成否定，反而是证明——繁荣总是在贫民窟上建立起来的，总是通过占领、遮蔽贫民窟缔造起来的。

先写这些，是因为在我看来，传统中国画有着巨大的抽象能力，体现出不拘束意义上的无所谓和解放意义上的随便。而每一个在中国成长起来的画家，无不受到这股泉源的灌溉与影响，因此多多少少是明白的：他们的无所谓求异而融通，混沌而透彻，他们的随便可以处处相对。他画画，便知一幅画的美好是作为审美对象的作品有限施之于人的想象力的无限的结果——它的全部在尺幅之中，但看的人会把它与尺幅之外的无边连在一起。他写诗，便知诗歌若一定是文字构建起来的纪律和制度，却不是似有若无之迷惘，依违两伤之彷徨，那么自己就是它的坟墓。他恋爱，便知得设置些空白，把空白当作路程，以实现近距呵护，远距欣赏，不然不可能全然拥有对方的生动和美丽。古人四十不惑，他们能把握的人造物质匮乏，生命时间短促，而经历的莫名其妙、无能为力的疾病多矣，所以更易进入反省。不惑，是对往昔的回望。这种回望是为了跟曾经的单纯接通，把自己退回到“坐茂树以终日，濯清泉以自洁”的岁月去。这样的不惑，较之于无知无畏的不惑，是升华。现代人将必然经历到的“惑”的阶段延伸至生命的终结，“其为惑也终不解也”，临了长叹一声，这一声长叹的意义是不可挽回。古人常将这一声太息提前，提到还来得及纠正的当下，并以此去调整将来。

华翔是家园天地的古人。他年纪小的时候，乡村是沉寂的，对好动的、期待着天天有新鲜事发生的孩子来说，日子简直一成不变。比如到了夏天，白天蝉鸣不息，晚上蛙声大作，而大人们照旧日出而作，日落而息，连叹气的方式和姿势都日复一日，毫无新意。这一切的枯燥，加重了他关于度日如年的感受，甚至可能觉得活到三十岁既是不容易的，也是毫无必要的。是的，度日如年。此刻想来，那是多么伟大的值得珍爱的体验啊！每一个在游牧化的现世还怀抱着故乡行走的人，难道不都会这样感觉吗？叶芝说，我们的脚步总愿意在曾经悲哀地生活过的土地上徘徊，好让我们意识到它并不属于尘世。如今我们觉察正是那段像从未存在过的了无生趣的光阴，成就了我们心中的古代，使我们变得始终有那么点柔软和意味深长。当我看到号称果乡的老家不再卖果实而直接出卖果实的前生一花朵，我依旧会想念它，当老家物是人非，我相信华翔也依旧会莫



名其妙地认为自己至今还跟它血肉相连。失去的过程构成了人的成长经历和生活阅历。人拥有全部的失去，并成为失去的最后部分。叶芝还说，希望和回忆育有一女，名唤艺术。华翔赤子其人，乃举希望走向了回忆。

二

去北京之前，华翔是另外一个画画的人，去北京后变了。再细分，在北京，每一年也不一样。他离火山越近，状态却越发冷静。开始，他的作品中有焦虑的自期，之后，则渐趋修行。前后语言之别，难以道里计。在这个由消失领衔的时代，华翔正以古道热肠般固执的创造展示消失——语言，或者现实，也为消失留下动机和物证。事实上，那些可以被用来描述的东西，确实是在某一天某一刻突然亮相突然没落的，但那几乎不在我们的时间里。当我们承认再无可能以“3”开头来写下年份，承认即便能以“3”开头来写下年份，也绝无可能与那些亮相和没落相见，我们就明显触摸到了生命的局限与惆怅。此时，信仰为必须，不管是宗教，还是艺术。以我臆度，这是华翔茹苦若饴地做观念世界古人的原因。

现在我看到华翔作品的时候多，看到他本人的时候少。作品近在家里，远的在画册里杂志上传闻中。这合乎与一个艺术家的接触规则：说到底我们该通过作品去见识对方，而不是通过生活日常。即使在另外一个现实中，距离也是必要的：不少艺术家的生活路径跟他的艺术路径正好相反，他的身体在走出去，他的心灵在走回来。我看华翔画了那么多的故乡和江南，会感动于他不由自主的回归无意识，不绝如缕，生生不息，会唏嘘于他在生活中告别家园的沧海桑田，在心灵中重建家园的毕力平险。

在张家港，跟杜大恺先生和华翔一块儿吃饭时，杜先生对桌上种种的品味，使我隐约看到了江南的额外之美。个人的资质、感性加上长期来自杜老的熏沐，也许使得江南在薄游成久游的华翔那里，也有多出于我体认的意味。美国摄影师安塞尔·亚当斯表示，他带到摄影中去的是所有他读过的书，看过的电影，听过的音乐，爱过的人。——华翔的所学所好所为，令他的古代，已难为寻常草木觉知。

三

2010年11月12日傍晚，我到了华翔的老家，第一次看见秋浦河。之前，华翔说，一会儿，你就可以不说话了，你的思维就应该想着千年前的李白同志了。那也是我第一次在现场听一个被

秋浦河养大的活人讲起秋浦河。眭斌兄说，等一下你看，它先出现在你左边，然后，在你右边。

秋浦河，秋浦河！左边的秋浦河，面颇宽，但多干涸，露出高高低低的河床；到了右边，在连绵的枯干的榆杨后面，河床窄了，水势渐成。为这条河，李白写过不少诗歌。作为大自然的“心脏”，李白有着天赐的远思。君莫向秋浦，猿声碎客心。2010年11月12日傍晚，我惊奇于这样的远思给予华翔的塑造——他的童年在河边度过，而他12岁离开河边那个叫作石台县矶滩乡龙坡村的地方去贵池，再去更多的地方之后，仍然不可思议地长成了深秋的秋浦河一样瘦削清凛的模样。秋浦河，秋浦河！除了李白，杜牧和杜荀鹤来过，李清照来过，岳飞来过，包拯来过，但它始终像一个守林人，安宁到缄默。秋浦河，秋浦河！从此走出的华翔，再远，依然安宁缄默地眺望着故乡，并且用眺望故乡的目光，眺望着案上的宣纸，手里的画笔，心中的呼喊。华翔更是情怀时空的古人。我愿意武断地宣布，假使华翔的家乡史上出过大画家，或者有大画家从那里经过，其影响力也不可能与日月比肩，也就是说不可能与李白一个级别。华翔身上画中的文人气味，其来有自。

一生中，不少人会有生存状态与某种被神化为运气的非物质同频共振之时，一些人会不假思索地忽略乃至遗弃掉许多人、物、关系、情感，觉得正在创造、拥有的要珍贵得多。待到激情的火焰熄灭，自己被烧到年龄的边缘，才知正是那些被忽略乃至遗弃掉的，才能结构起真实的神奇的一生。西美尔告诫人们，我们可能都体验过强烈的激情和闻所未闻的突发奇想，但它们的最终价值仍依赖于其对于那些平静、普通和正常时刻的意义，每一个真实的、整体的自我就生长在这样的时刻。小的时候，华翔能从一株残枝上看到春天，能从一尾小蝌蚪的腥味里闻到春天，能隐隐发现不是巨大的、丰繁的而是细微的、单调的，在为巨大和丰繁形成意义。于是，他视前生是老家，今生是故里，来生是原乡。

男男女女，才因色衰而分；朋朋友友，已随利尽而绝。兄兄弟弟，毕竟江湖习气；姊姊妹妹，终究市井作风。色之无恒，利之不永，人固知之，而方今之世，江湖安在？市井何有？人其惑也。——好的艺术家洞若观火，避之不及，便将自我还原，还原到空了自我、唯剩天质的境地，还原到艺术精神的上游。

如我这里写给华翔的一句：既然世上无尘外，从此今生是古人。

