

现场

殷双喜 著

殷双喜艺术批评文集

这里收录的，是我20多年来所写的艺术家评论的一部分。有关对艺术展览的整体评论文章和理论研究文章没有收录。所选文章并无一定之规，主要是从艺术批评的自身角度来看。这些文章还有研究讨论的必要性。也许这些评论文章集结出版，在给艺术家、艺术爱好者提供一个当代中国艺术的现状分析角度的同时，也可以为有志从事艺术批评实践和批评研究的读者，提供一个文本分析的案例。

现场

殷双喜艺术批评文集

殷双喜 著

河北美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

现场: 殷双喜艺术批评文集/殷双喜著. — 石家庄: 河北美术出版社, 2006.7

ISBN 7-5310-2622-8

I. 现... II. 殷... III. 美术批评—中国—现代—文集 IV. J052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 028630 号

责任编辑: 冀少峰

总体设计: 王小丁

技术编辑: 毛秋实

现场——殷双喜艺术评论文集

殷双喜 著

出版发行: 河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里 8 号 邮编: 050071)

制 版: 广州金彩分色广告有限公司

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 29

印 数: 1~3000

版 次: 2006 年 7 月第 1 版

印 次: 2006 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 79.00 元

目 录

序·十年小结	1
意笔纵横写江山——读蒋志鑫山水画有感	5
放笔得意 气概成章——崔子范的艺术世界	8
永远热爱生活——记老画家庄言	11
遥远的回声——王彦萍的中国画	17
朱伟：走进新空间	24
全景中的审视——水天中的理论和批评风格	28
走近阳光——读田黎明的人物画	33
走进草原——苏新平版画研究札记	36
回望乡土——关于乡土绘画的再思考	41
实物拓印与触及物性	46
丁一林：进入语言	48
蓦然回首——石齐中国画研究	58
任小林：语言的魅力	63
万水千山总是情——张炬山水漫步	68
日常生活的诗意	71
生命的渴望	75
思想的肖像	77
周春芽：净化激情	81
短评三题	84
确立个性 关注生活——刘明近作扫描	87
尚扬：在语言和人文之间	91
走向现代——崔振宽山水画阅读	94

直面人生——刘庆和人物画散论	101
宫立龙：直面生存的思考	106
想象的自由与形式的敏感——贾涤非艺术论析	112
生命的追问——殷双喜、石冲对话录之二	117
生命与意义——石冲近作阅读与分析	127
飘浮的灵魂——沈晓彤如是说	132
热爱生命——王炎林画展观后	137
顺其自然——洪凌艺术散论	141
江海：在逻辑绘画与抒情迸发之间	151
重要的转折——关于雕塑家 1994 系列个人作品展	157
探寻极限	164
陈心懋：走向无声之境	169
李洋：语言的拓展	176
蒲国昌：形象的变异	179
世纪之渡——岂梦光的想象之境	183
秩序的颠覆——王华祥的油画	186
民族的空间——张敏杰的艺术	189
寻找自己的土地	192
尚扬：在天空与大地之间	197
叶永青：生活在历史中	203
在历史与现实之间	206
走向极限——王川的水墨实验	210
影像的变异——关于庞茂琨、冯斌的近作	213
都市形象的变异——洪毅、雷波、秦秀杰油画作品阅读	218
敞开与照明——罗中立油画艺术论	221
徐福厚：永远的追求	227
自然之镜——李昌洙的雕塑	230
此去天都近——胡又笨的水墨艺术	232
淡至无味皆有味——姚鸣京的山水画	235
反者道之动——关于晁海的画	240
过滤与纯粹	243
形象的变异——关于张玮的雕塑	245

回首白云低——刘迅先生的油画艺术	247
独立苍茫自咏诗——申少君的艺术世界	249
在真实与审美之间——读燕飞油画所想	261
历史与冲突——许江艺术述评	265
自在之灵——关于张羽的《灵光》系列	271
遥望与回想——关于王洪亮的雕塑	277
林容生：宁静与冥想	280
永失宁静——苏新平的版画心路	284
在途中——孙伟雕塑印象	287
美丽的幻影 凝固的历史——解读胡永凯	294
气象苍莽——崔振宽的山水艺术	298
境由心生——雷子人的中国画近作	303
阳光、空气与水——田黎明的艺术方位	307
诗意的栖居——关于朱红的彩墨画	309
城市的肖像——周吉荣的版画近作	311
心事浩茫连广宇——读南溪山水	313
峥嵘奇崛 梦里云山——读陈国勇近作	317
生命中不能承受之轻——关于陈玉铭的人物画	320
存乎一心——肖舜之的抽象水墨	324
阐释生命——关于孙佰钧的抽象水墨	329
用色彩感谢生活——关于闫博的画	332
梦想与隐喻——读曹力的近作	336
在希望的田野上——乔万英其人其画	340
长河心痕——郑忠版画解读	344
神秘的明晰——殷小烽的雕塑	347
花香无语——陈子的画	350
文化的表情——关于王利丰的“中国历史”系列	352
心中的风景——李文岗的水墨画	356
移动的历史——关于王利丰、张方白、刘锋植的画	360
在雕塑与陶艺之间——吕品昌的艺术	364
文质彬彬 近取诸身——关于林彬的书画	367
生存的意象——何灿波作品印象与解析	373

得之不易的形象——读吴长江素描	379
具象与象征：寻求意义的努力——朝戈、丁方画展序	383
王诗迪：倾听自然	387
游戏的面孔——关于余陈的作品	391
人性的光辉——忻东旺近作解读	395
哲理之光——关于史钟颖的雕塑	399
雕塑的表情——谭勋的综合材料雕塑	403
人不可貌相——从易英的画谈起	408
只研朱墨写春山 张峰的雕塑	411
内心的风景——吴冠中艺术略论	417
自然的抽象——谭平近作释读	426
最后的光芒——刘国夫近作印象	431
生存的风景——祁海峰的油画	435
神超物外——郭北平的油画艺术	439
抽象的表情——刘辉的心象风景	445
远山的呼唤——朝戈艺术略论	449
 作者简历	 458
后记	460

序

十年小结

20世纪80年代以来,中国美术进入了一个前所未有的新时期。曾经长期寂寥的美术评论,也开始重现生机。美术评论的再生,当然基于统治文坛的极左思潮的完结和改革开放政策的实行,而评论界使人耳目一新的清风,却要归功于评论新人的出现。他们以新的思路和新的视角投入评论活动,冲击着美术评论的陈规。这使人们对新一代评论家在常识上的厚薄长短发出各种议论,但我觉得每一个时代的学者必然有不同的知识结构,用一把尺子裁断两个时代的意义不大。学术思想和学术方法是时代的、人的产物,不同时代的艺术评论是不同类型的艺评家完成的,每一个艺评家都只能对应于特定时空的特定类型的艺术而有所作为。如果不承认这种历史和文化的限制而指手画脚,那是可悲亦复可笑。我在读殷双喜的评论文集书稿时忽然想到这些,正是因为他具有清醒的历史意识。

殷双喜是从20世纪80年代中期开始撰写美术评论文章的。在此之前,他在河南从事绘画创作。后来又考取西安美术学院研究生,攻读美术理论。1989年初来到北京,在《美术》杂志担任记者和编辑。在这段时间里,他直接参与了“中国现代艺术大展”等许多重要的艺术活动,这使他能够从不同的角度、以不同的身份深入了解中国当代美术的实际生存状态。从已经发表的文章看,殷双喜表现出视野宽阔而脚踏实地,感觉机敏而推理审慎的特色,这成为他有别于许多同道的学术风格,这种风格的形成,与他个人的艺术经历和治学环境有很大关系。

殷双喜在评论中不故作惊人之笔,但在平易明晰的言语中不乏尖锐的针对性。1985~1990年的十多篇理论文章里,差不多每篇文章都接触到那一段时间美术创作和理论研究方面的热点,并提出经由深入思考得出的个人观点。《“日本启示”的启示》中关于东、西方美术的相互启发、吸收及其选择和条件的论述;

《当代美术中的哲学侵入》中对艺术本体研究与哲学观念的关系的探讨,并提出“哲学不能证明艺术实践”;《灵魂的生命激情》中,他认为“如果认为新潮美术家不是在努力建构一种新的艺术语言,一种对于生命和存在的新的艺术思考和观看方式,那才是对于新潮美术的真正误解”;在几篇关于美术批评的基础理论研究文章中,他对艺术批评和艺术史不可分离的关系,对当代艺术批评学科知识结构的探讨;《转折时期的中国现代艺术》中对当下前卫艺术、作为主流的大众艺术和商业性通俗艺术的社会学分析;《对话批评:一种艺术批评意识》中,他认为艺术批评不是科学活动,而是一种艺术的认识和实践活动,是在与艺术家、作品的不断对话中与艺术家、读者共同探索艺术真理,而不是发现若干规律或哲学、伦理学等社会科学真理……他的这些文章绝无由膨胀的语言和空泛的思想之间的巨大落差造成的“突降”效应,而这已经成为我们这个时代文学艺术理论界的流行病。

对画家及其作品的研究和批评,是殷双喜评论活动的重点。在这一方面,他兼顾形式价值的分析判断与文化、艺术史价值的分析判断,但在不同批评对象面前,依其艺术取向而有所侧重。

他在分析王彦萍的作品时,对作品中有代表性的形象,如“沐浴者”、“窥视者”、“思想者和行动者”、“动物和植物”……作了文化史和艺术史的追溯和比较,这种沿波探源的研究,并没有将我们注视的焦点引向历史文献,而是使我们产生了反顾王彦萍作品的愿望。读过他的评介文章之后,再一次地观看肯定会得到更充实、更深切的印象。对于绘画创作的评论者来说,这样的效果已是足可欣慰的了。同样是画家评介,他对田黎明、苏新平、朱伟作品的批评就选择了不同于王彦萍的切入点。对田黎明的水墨画,他着重提出画家近作中出现的一个绘画因素——跳跃的光斑,并进而推论了由光斑、阴影形成的明暗节奏对于水墨艺术所包含的文化观念的转换;对朱伟的油画,他分析的是描绘乡村景物的空间结构安排,从而提出艺术家的人文理想通过绘画语言“默默地表达”的方式;而在评介苏新平的版画作品时,他将作品中的自然环境和人文环境作为作品形式处理的基础和背景展开探讨,层层深入地剖析了处于变化中的北方草原与画家个性化风格特征的隐秘联系。其他如对石冲油画作品的评介,对洪凌风景画的评介,都显示了他敏锐的艺术直觉和准确把握画家的艺术追求及其在当代文化地志中的位置的能力。尤其是他在'94美术批评家提名展期间及稍后所写的关于石冲的创作批评和他与石冲的对话等一组文章,堪称近年新一代美术评论家中具有代表性的成果。在这几篇文章中,可以清楚地看到,他对石冲

及其作品的诠释和判断总是紧靠画家——作品——观众和读者这一中心结构。虽然文章触及绘画之外的多种现代人文知识，但他很有分寸地把握着自由思考的“半径”。他不是以构筑自己的理论体系来代替对艺术作品的观察、研究的那一类评论家，他们往往忘记了艺术批评的写作是对艺术作品的观看这一最简单也最基本的道理。已经有不少有影响的当代评论家抨击过类似的现象，例如格林伯格就曾说过，他不反对作家和图像学家离开作品形式去高谈阔论，“只要作家和图像学家不把自己称为评论家就行了”。

我结识殷双喜恰好十年，那时他刚开始美术理论的研究。他从事美术评论的十年，也正是中国美术活跃发展的十年，这是他理论撰述的第一个收获期，而这本文集将是他这十年评论活动的小结。

水天中

1996年立冬

意笔纵横写江山

——读蒋志鑫山水画有感

如果对当代中国画作一个预测，那么与人物、花鸟相比，我想山水画最有希望率先完成从古典向现代的转换，跻身于世界艺术之林。这不仅因为山水画的自身特质(人与自然的精神联系)更有利于展示现代人的心态与自然的神秘样相，更主要的，是因为近年来确实涌现了一批实力雄厚的中青年山水画家，在他们的一系列探索之作中，已较为鲜明地呈现出山水画语言的分解、重组和嬗变的自律性发展。40岁的蒋志鑫则是这批画家中极有潜力的一位，他在中国美术馆、上海美术馆、扬州、无锡、镇江等地举办的个展，以及在韩国继李可染之后举办并受到著名评论家崔炳植好评的画展可以证实这一点。

纵观当代山水画坛，有三种值得注意的新风格趋向(样式或空间格局)。一为南京、江浙一带的减笔山水(有人称为“新文人画”)，一坡一石，一屋一树，皆逸笔空灵，洒脱无拘，发自性情，随意抒写，重在“趣”、“韵”。其笔墨之精到多变，功力涵养之扎实，皆令人反复玩味，其佼佼者如董欣宾、常进的山水，平淡天真，超凡脱尘，几欲使人迷不知返。一为北方之繁笔山水，巍巍云山，气象混沌，群峰逶迤，塍峦广厚。或泼墨浓染，或粗头乱服，磅礴沉雄，“气”、“质”具盛。一为注重水墨渲染铺陈的“宇宙流”山水，以谷文达、任戡、顾震岩、王新平等青年画家为代表，打乱天地时空，摒弃具象描述，以变幻无穷的抽象水墨直探苍茫宇宙是天籁和当代人灵魂深处的悸动。或水墨晕化，或交错位移，或剪裁拼贴，不乏理性，但亦多深邃难解。与前述山水“以自然为师”的态度不同，这种山水的天人浑一，是建立在主体自我的扩张性之一的浑一，万物皆备于我，高度膨胀的主体任意支配表现媒介，时时向中国画的边界冲击。

很显然，蒋志鑫更为关注的是地气而非天籁，他对脚下那厚沃的黄土高原和举目无尽的西北山川，有着深深的眷恋。他倾听着这世代酣睡的黄土地，感受到那地层深处沉重的喘息与不懈的追求。他以浑凝厚重的量感、苍茫郁结的

明暗、严谨强固的构成、淋漓响亮的笔墨，去展示大自然的内在节律和根本样相，渴求着物我神遇迹化的豁然开悟之境。

蒋志鑫早年在西北师院美术系学习油画，后到北京师事王文芳、贾又福等著名画家，喜书法，曾醉心于石涛、渐江、石鲁、李可染、陆俨少。无疑，在他1986年前后的作品中，可以见出对传统的吸收与综合，显示出刻苦的毅力和相当高的悟性。在《陇山如铁》、《陇山叠翠》、《破晓》、《黄土沃》等作品中，可以看到水晕墨章、色墨淋漓、对比强烈、追求画面凝重和谐的大家格调。然而近两年来，他的画作从重墨色运用转向以健笔繁皴为主要操作方式，方法的改变和趣味中心的转移，暗示着画家的心态的微妙变化。以《碾冻场》为例，那密密麻麻、绞作一团的墨线，如百万乱军，左冲右突，回旋往复，层层叠加，渗透着一种苦涩难言、欲行又止的复杂心态。在这里，平面性与重复性的引进，预示着中国画的皴法程式已面临解体再建的边缘，也是对50年代以来讲究空间透视、光影变化的写生山水的又一次逆转。或许我可以说，陕西画家罗平安，在国内较早开始了这种中国画点、线、皴等基本造型元素的分解——重构工作。那种密密麻麻，在平面上均匀散布的短线与点，似乎要在无尽的重复之中，传达出西北高原那地老天荒的单调凝滞和强悍生命。其后在龙瑞、王金岭、赵卫、陈向迅、赵益超、张明堂、唐允明等一批中青年山水画家的作品中，我们看到这种不厌其烦，在操作过程中其乐无穷的繁笔山水颇有蔚成潮流之势。宋代沈括有一段论述，精彩地点出了这类山水的传统渊源与欣赏方法，“大体源（董源）及巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视及不类物象，远观则景物粲然。幽情远思，如睹异境”（俞剑华编著：《中国画论类编》（上）第625页）。董其昌以其精到的鉴赏力也看到了这一点。如果我们细读董源《潇湘图》，确实可以看到他直接用侧笔点皴成画的笔法特点，这种不断重复、跳跃性很强而又浓淡轻重变化多端的点皴和短线，具有音乐的节奏感。可以说，当代中国画家正在以新的眼光审视传统笔法中基本元素自身的独立性和表现力，并深度尝试强化（极化）它。自黄秋园之后，人们注意到宋元繁笔山水的叠加皴法所具有的饱满力度，所不同的是，前人的皴法仍从属于造型，而当代画家更关注点、线、皴自身的艺术价值，即它对于画面的视觉强度以及画家心态、精神的同步传达所具有的中介作用和自身美感。以重、黑、满、方形构图为特色的蒋志鑫的作品，既有对李可染、贾又福擅长黑白对比构成的各种墨法的借鉴，又在点线的皴与色彩的染相结合的平面化方向上前进了一步。这方面罗平安、赵卫、赵益超、张明堂等人似乎走得更远一些。平面化的饱满画面，其空间感除依靠点、皴的疏密变

化,更多的则如同马蒂斯的装饰性绘画,是靠着不同的色彩(墨色)平面轮廓的切断与连接来达到暗示性的心理联想空间的。以第七届全国美展获奖的赵益超、张明堂的《晓色初动》、赵卫的《陕南记事》罗平安的《浑》、唐允明的《野山》为例,积点成面、积线成面、混沌中又有点、线、黑白对比,趋向于黄土高坡般的苍渴交响,像多声部的男生合唱,有很强的对比力度和内涵丰富的厚重感。蒋志鑫的作品则更富有动势,有一种真力弥漫的强劲激情在鼓胀,从而使相对平面化的画面具有雕塑般的体量感。

这样,我们看到,作为当代山水画中坚的这批画家,在20世纪50年代形成的写实山水画的基础上,从“外师造化”向“中得心源”的主观性、虚拟性方向又迈出了重要的一步。在某种意义上,这是向中国传统水墨画的符号化、程式化的又一次回归,就沈括所谈的形式特点,这颇类似于西方写实主义极盛后的印象主义崛起。然而这只是一层相似的相似。透过这种皴法的解体、重组和再创,我们看到的一种新的抽象综合,一种对表现心灵的更大自由度的追求。这是对东方写意精神的新的体悟与实践。我以为,蒋志鑫的近期新作,超越了《黄土魂》那种老黄牛的象征伦理比喻层次,而追求更加内在的当代人的灵魂精微表现。可以称之为意象山水(区别于一般写生加工的印象山水和宇宙流心象山水)。这正是蒋志鑫以及前述山水画家的现代意义所在。

然而,名称不是主要的,重要的是“万趣融其神思”的山水画精髓“畅神”,是“意在笔先”、“度物象而取其真”的对艺术终极的不懈追求。在这一层面上讲,蒋志鑫的山水画还有极大的潜力,也有不可忽视的困难。我们看到,类似于米家山水末流的胡点乱皴,目前已在一些东施效颦的山水画中泛滥。“寻常之内,画者谨毛而失貌”。在随意生发的局部点皴与整体构建的理性把握之间,如何协调二者的张力性冲突,使之在东方的混沌整一之中见出一种较为恒定清晰的新的山水画艺术语汇,这将是蒋志鑫等一批画家的持久的探索课题。

(原载《美术》1989年第11期)

放笔得意 气概成章

——崔子范的艺术世界

崔子范，山东莱阳人，1915年生。12岁开始学画，读过几年私塾。抗日战争时到延安军政学院学习，1945年回到山东，在胶东南海公署先后任秘书主任、专员等职。1949年后，曾任北京医院政委、国务院城市建设部勘察测量局局长，1956年到北京画院任秘书长，后任党委书记兼副院长。现任北京市文化局顾问、中国美术家协会北京分会理事、北京花鸟画研究会会长。

崔子范在中国画界的出现和引人注目，是20世纪70年代后期，此前由于公务繁忙，他少有时间作画。只是在50年代初期，他有过一段学画的黄金时期，当时他经人介绍拜识了齐白石，每隔一两个月带些画去请教。白石老人认为崔子范的画法很好，鼓励他就这样画下去。并且说：“我放不开，你放得开，你的画是真大写意。”但当时他仍然称不上是专业画家。

崔子范的艺术虽然远承青藤、八大、吴昌硕之文脉，但其基本的师承渊源却是齐白石。分析崔子范的艺术特征，将其与齐白石作一比较研究，或许可以看出中国花鸟画在近现代的一些重要变化。

自从中国花鸟画在公元9世纪脱离装饰性艺术而成为独立画种，“写生”（师自然）与“写意”（师心）遂成为两大主流。传统美学中的“形神关系”成为众说纷纭、解说各异的创作理论核心，对“形”“神”的不同认识和侧重不仅造成中国花鸟画工笔和写意的差异，也成为画家“写生”与“写心”的不同立足点。

崔子范显然属于后者，他画画更多画的是自己的经历、修养所凝练成的精神情操，画的是自己对自然生命、四时变化的敏感眷恋，画的是对时代和生活的喜悦热爱。他没有很多的时间去写生，他画中的某些花、鸟仅以“形似”角度去推敲，多有不准确之处，然而他画中洋溢的生命力却以勃发的朝气带我们进入一个真实的艺术世界。概言之，崔子范作画，放笔直写，左涂右抹，以意取形，贯穿其中的，是他几十年潜心于艺的胸中浩然磊落之气。正如石涛所说：“作书作画，

无论老手后学，先以气胜。得之者，精神灿烂，出之纸上，意嫩则浅薄无神。”“墨池点破秋冥冥，苦铁画气不画形”，雄浑的气势也正是吴昌硕画作的灵魂。

齐白石一生重视写生，画有大量精妙花鸟草虫册页，在案头置清水钵养虾常年观察，曾有未见真龙不敢妄画之说。正因为如此，齐白石的作品仍以线为主，线在齐白石那里，一要表现物象的结构和轮廓；二要表现物象质感；三要传达对象之神。无论松树紫藤、湖柳归帆、玉米稻粟、菊花丝瓜，均以勾勒为主，渲染为辅。即使是画寿桃墨蟹、雏鸡白菜，侧笔放倒，其墨的流迹走向仍具有较浓的线的特征。在大面积的淡墨荷花中，宽阔的笔迹也是顺着叶脉的生长走向而落笔，并有渴笔浓墨勾勒叶脉在其中，成为淡墨中的墨骨。齐白石坚持了中国传统绘画中主体与背景对比的空间意识，画幅中的空白意味着无尽的空间，物体在其中被线条勾勒显现出来。

在崔子范的作品中，人们注意到线的因素已经转化为块面，仅仅保持了某种书法运笔的“线意”——即写的意味。大面积的墨与色彩，成为一种团块的构成在对画面的交错分割中，将物体之间的白色块面也融入画中，与所谓背景一道成为平面视觉意象的一部分，而不仅仅是联想性的虚空。即使用线，其主要目的，不在于说明性的描述物象，而具有更多的组织画面的功能，线不仅是包围某一物体的外轮廓，也是物体之间、物体与周围空间形象分离的中间界限。在《岭上春晓》一画中，淡墨勾出的两只丹顶鹤的身体团块，只是与鹤尾的两块三角形墨块取得一种视觉对比，而不是拘泥于鹤的结构、羽毛的质感等。崔子范也很少用墨的浓淡来表现物体的远近，这种平面化的团块性结构和画面大块色墨的对比构成，是崔子范对齐白石的大胆超越。（参见《美术》1985年第12期封面画《葵花蝴蝶》）

就构图来说，吴昌硕、齐白石喜用的细长条幅，到崔子范那里，已经缩短（当代更多地出现了正方形画幅），这有助于克服视觉上的杂乱和纤巧。崔子范的折枝花卉，比之吴昌硕、齐白石，更近于电影中的大特写，只取花梢枝头，寥寥数笔，虽简率而神足。他的作品中的挺拔与雄健，与构图中多用直线与水平线有关。其折枝花卉、紫藤葡萄，或从画幅顶部下垂，沉甸甸而直欲下坠，或从地面上直上生长，勃发劲健，使人想起颜真卿的《裴将军帖》，凛凛有正气。这种厚重笃稳的构图，没有那种奇崛险峻的风格给人造成的心理紧张，而是使人心平气和，如在峰峦广厚的黄土高原行走，坦然而亲切。他在运笔中少用笔尖而多用卧锋笔肚，更增强了这种饱满的力度。

谈到运笔，我想起李可染画中传统绘画中的勾线、染墨、赋彩，被一种单

纯的写意手法所取代，即一笔下去，很难说是线还是面，既有墨的深浅变化又有体积结构的描述，还有光线明暗的暗示，笔的转折与速度显示心态的变化。而笔根的淡墨则由于用力着纸，在纸上微微渗化，使得描绘对象的体积外缘，朦胧而富有体积感，这是我所理解的骨法用笔。崔子范精擅于此，实际上是对五代徐熙以来中国花鸟画中的没骨画法的继承和发展。徐渭的泼墨芭蕉开花鸟大写意之先河，八大山人、吴昌硕、齐白石均有重要贡献，崔子范则将这种没骨、没彩画法引入一个更加自由酣畅的境地。

对于崔子范画中的色彩，论者多注意到其对比鲜明的民间特色。其实，自晚清海上画派以来，就多以艳丽色彩入画，纠正了明清文人画只重水墨、孤傲冷清之弊端，这是文人画受商品化和市民趣味影响后，由雅向俗的重大转变。崔子范继承了吴昌硕、齐白石的色彩遗产，更加注重大块面的浓艳色彩与墨色的对比，但又保持了中国传统绘画的韵味，避免了水彩画似的有色无墨，这种简洁、浑厚、整体的画面更适合现代人的视觉欣赏趣味。

讲到崔子范艺术的现代意义，应该说，齐白石的重写生观察，更多的是师自然，传自然之神，崔子范则较多地从艺术史得到启发，多以读画、背临和默写的方式研究前人画作。他的作品中，题材、样式与吴昌硕、齐白石的相似是明显的，但在这个“图式转换”的过程中，崔子范对齐白石的艺术语言进行了新的提炼，增强了其符号化的趋势。在《桂花酒》中（见《美术》1985年第12期第12页），玉兔的形象已成为一个简略的符号。一方面是符号化的提炼和表达，另一方面是不迷恋炫耀高度成熟的技法程式而听诸创作过程中的随意生发，一如原始洞窟壁画、岩画的朴拙自然。这种符号化的提炼与程式化向随机性的还原，看似矛盾，但在崔子范的作品中水乳交融，使他终于在齐白石的质朴、清新、自然的风格基调上，发展出自己浑厚蕴藉、酣畅华滋的雄健之风。符号化与随机性也成为当代中国花鸟画与山水创作中的基本趋势和主要难题。

齐白石之后，大批模仿他的拙劣画家，很快掏空了这位大师创立的艺术语言的精神意味，仅留下空洞的符号躯壳（这不能归罪于崔子范）。白石老人尝云：“学我者生，似我者死。”崔子范延续了齐白石艺术语言符号的内在活泼生命而又有所发展，在这个意义上，可以说他是齐白石的真正的“关门弟子”，是得其真传的综合完善型画家。崔子范之后，齐白石的艺术实际上已成“绝响”。

代之而起的，是另一个花鸟画的时代，自然，那是又一批中青年画家书写中国画历史的时代。

（原载香港《艺术界》1990年第3期）