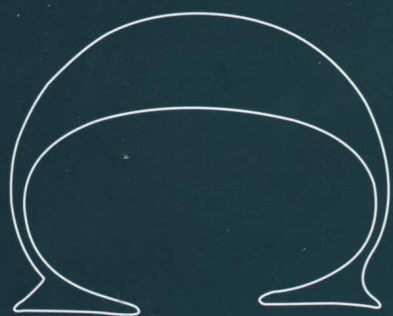
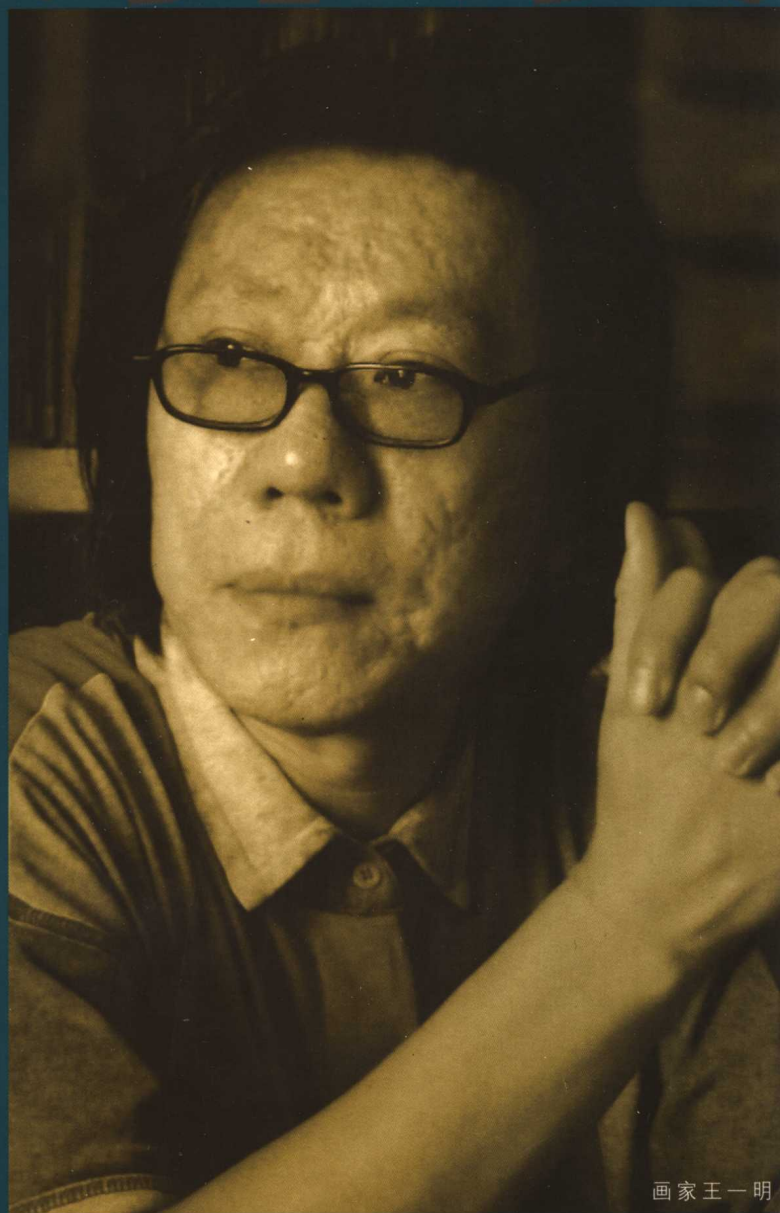


中国美术

2004 解读



CHINA ART



画家王一明

画家王一明的山水画

油画家徐里

曹无的水墨艺术

今日大家史国良

纪念军事画家何孔德逝世一周年

雕塑家傅新民

民族出版社



中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材



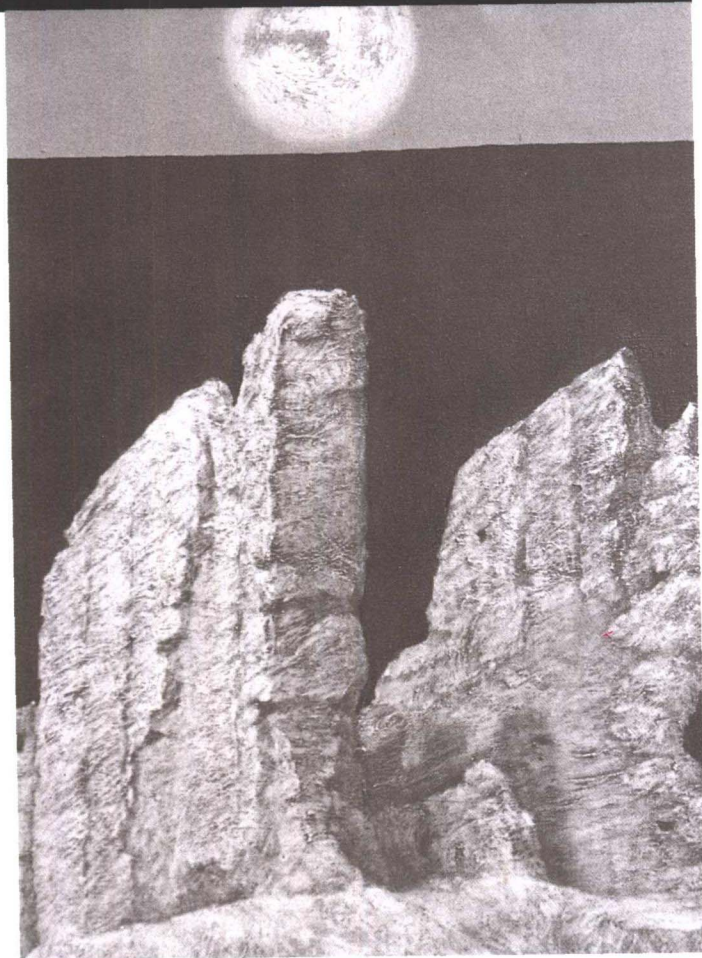
中国美术学院美术考级教材

中国美术

2004 解读

当代 学术 文献

名誉主编 冯 远
孙志钧
主 编 徐恩存



民族出版社

图书在版编目(CIP)数据

2004 解读 / 徐恩存主编. —北京: 民族出版社, 2005.2 (中国美术丛书: 6)

ISBN 7—105—06782—9

I. 2... II. 徐... III. ①绘画—作品综合集—中国—现代
②画家—简介—中国—现代 IV. ① J221 ② K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 011223 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编: 100013)

北京方嘉彩色印刷有限责任公司

各地新华书店经销

2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月北京第 1 次印刷

开本: 889 毫米×1194 毫米 1/16 印张: 8 字数: 45 千字

定价: 39.00 元

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换
(图文编辑室电话: 64228311; 发行部电话: 64211734)

目 录

1	当代名家文献		
7	浑沦大块假谁手	孙美兰	
11	笔墨表现与山水理想 ——王一明的山水画	徐恩存	
2	学术关注		
25	情感表现与性情本色 ——读曹无的中国画	恩存	
41	接近本原 ——徐里油画评论	范迪安	
3	艺术论坛		
47	后现代时期的水墨观念	邵力华	
48	对造型艺术的再认识	母晓文	
50	西方绘画艺术的空间表	尚竑	
4	今日大家		
53	艺术市场中的史国良 ——史国良市场动作透析	张晓凌	
5	视野·2004		
62	艺术就是他的生活 ——傅新民现代雕塑随想	孙振华	
66	王冠英作品		
70	鞠睿作品		
71	胡友慧作品		
72	张猛山水画小识	赵秦	
74	永不停息的探索 ——与郑峰老师的座谈录	葛玉君	
76	刘明秀和他的俄罗斯艺术馆	边纪	
80	生命的赞歌 ——梦白作品浅析	于林立	
82	聂虹作品		
84	胡建清作品		
85	心灵的音诗 ——林明俊作品解读	王家儒	
86	《王阔海新汉画作品集》赏析	一丁	
88	对美国当代版画观念的认识	张春勃	
89	张春勃访谈录	《中国美术》编辑	
93	坦荡写春秋 画坛留美名 ——忆著名画家罗工柳先生	徐亮	
94	我本善良	方少军	
6	院校巡礼		
97	首都师范大学 50 周年校庆美展感言	孙志钧	
99	首都师范大学美术学院教师作品选		
100	佛在当代讲述什么? ——青州北齐造像的风格分析及其意义新探	邱忠鸣	
103	绢后作画的尝试	李善杰	
104	四川省达县师范专科学校美术系教生作品选		
107	柏柯村油画作品		
110	民间美术与高等院校的美术教育	白晗夏	
7	历史回眸		
111	生命 因艺术而永在 ——纪念何孔德先生逝世一周年	徐恩存	
8	隔岸观火		
123	圭亚那籍美国雕塑家唐纳德·洛克作品		
124	德·吉纳·弗雷斯作品		
9	经典重读		
128	最早的法书墨迹——《平复帖》	张建华	

总 策 划：首都师范大学美术学院
 名誉主 编：冯 远 孙志钧
 艺术总 监：姚民和
 编 委：张道兴 尚 扬 田黎明
 范 扬 马国强 戴成有
 李 翔 杜世禄 张修佳
 徐 里 何奇耶徒
 主 编：徐恩存
 副 主 编：刘进安 李 光
 编 审：邢士珍 曹 无
 编辑部主任：英 帆

编 辑：马硕山 李广南 樊志萍
 王一明 张建华 郝兴义
 王昕煦 徐 亮 刘 静
 编 务：孙丽红
 监 制：航佳集团
 《中国美术》编辑部地址：
 北京西三环北路 105 号首都师范大学美术学院内
 邮 编：100037
 电 话：010—68981318 68980661
 传 真：010—68981318
 电子信箱：zgms2004@tom.com

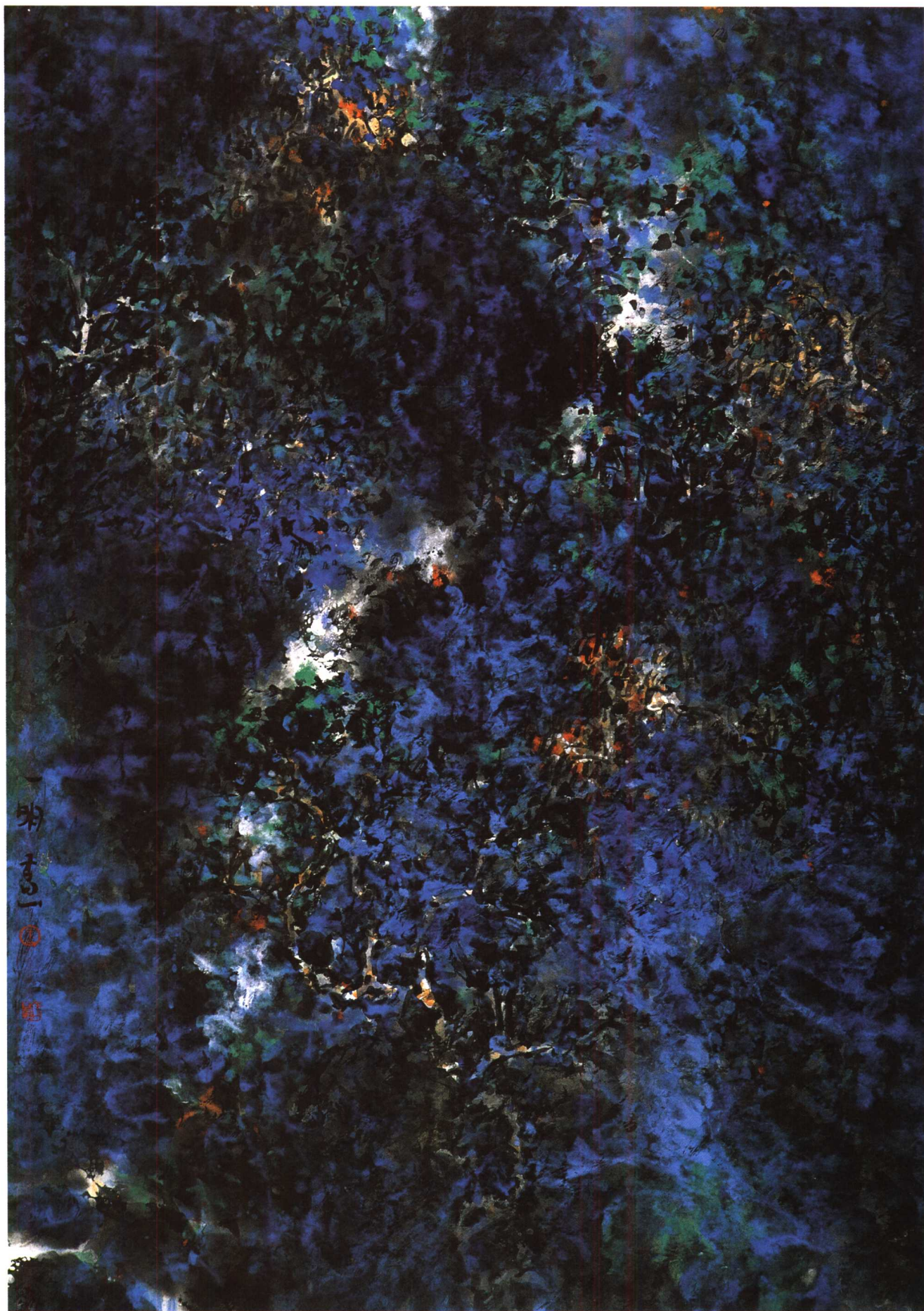
1

当代名家文献·王—明





王一明近照



梦中情怀之三 纸本设色 98 × 160 厘米 2004 年



写生中的王一鸣

浑沦大块假谁手

孙美兰

艺术简历 王一鸣 1959年出生于辽宁省抚顺市，1990年就读于中央美术学院国画系，2002年毕业于中央美术学院贾又福山水工作室硕士研究生班。中国美术家协会会员，中央美术学院继续教育学院特聘部教师。作品曾多次参加全国性艺术作品展，并有多幅作品在《美术》、《美术研究》、《美术观察》、《水墨研究》、《水墨》、《中国画》、《中国美术》等美术专业画刊上发表。著有《王一鸣山水画集》、《王一鸣画集》。

1989年春，《贾又福山水画教学问答》（以下简称《问答》）（郑俭整理）发表于《中国画》，蕴蓄着十年后《贾又福主导山水画工作室》教学体系。2002年以优异成绩毕业于工作室的王一鸣，作为后起实力派画家，自认为是这一先进教学体系的受益者。从他一系列山水新作看，所得教益当然不止于“技”，更根本的是“道”。是“道”对于“技”的引领和贯穿，是“技”对于“道”的体现与昭示。画道、画技于艺术整体上乃综合熔铸为艺术心灵与魂魄。

《问答》开篇宗义，鼓励学生“带着《辞海》，啃一啃宗炳《画山水序》”。不明者，或以为“书生气”或“吊书袋”。实则，只要追想一番，不难发现，“山水之道，一以贯之”。1986年10月，徐州市修复并落成《李可染旧居》，内院门楣上方，镌有可染题书“澄怀观道”四字。继往前溯1948年，傅抱石著《中国山水画史》称：“宗炳《画山水序》陈义精奥，是山水画史上最古的一篇文献。”他引用美学家宗白华论宗炳，“早就决定了中国山水画在世界画坛底特殊总线”。贾又福不认为先辈画论过时，将之提到现代山水纲领这一高度，给以再认识，再诠释，再拓展。他通过长期实践、深入思考，吃透了中国山水画艺术精神。

若干年后，贾又福为他的得意学生王一鸣题写“苦行探道”四字。以神法道，道法自然，也就是李可染大师强调的“高品德，正道路”，当为艺术家修养之首要。

二

“现代画不必像古画，花许多时间临摹有没有必要”；贾又福回答，“这是血缘关系”。他幽默地说：“面对传统精华，不去研究、吸收，等于对着美餐佳肴硬绝食。吃饱肚子，长成壮汉，才能去开荒。”

青年王一鸣曾苦苦自学“李可染画论”，坚信“精读传统和大自然两本书”，是画家的天职和终生作业。主要是为了寻找“精读两本书”的门径。作为李可染、贾又福山水艺术的后继者，必得走正道，得真传。考入“贾又福山水工作室”之前，自觉需要大补课，他痛下苦功，力攻“传统”这一关。孜孜以求、反复摸索，采取适合自己的“逆推法”，用了三年时间，研究、临摹李可染，紧紧追及黄宾虹。而后龚贤，再上溯北宋范宽、李唐。王一鸣“逆推法”，无非是探路的尝试和准备，未料入学后，得到恩师贾又福首肯赞许。那过去三年里，他专注临摹李可染山水约百余

幅，学习毅力实在惊人。我得见其中习作两幅，形神有得，意趣超然，令人瞠目。试想，这本是一个“张扬个性”的年代，“大师之影”，众人看来，避之不及，何谈临摹？反观一明山水创作，“师影”不但没有泯灭其个性，反而赋予他以特定的历史厚度和文化底蕴。他的代表作，如《黄土坡之歌》、《雁荡山系列》，不仅见其独立自在的创造灵性，而且多一层老窖陈酒的醇味。新、老勾兑，绿色芬芳四溢。“师影”对于他，隐约其中，“召之即来，挥之即去”矣！

贾老师指点，临摹前人，要点在感悟其心灵体验和精神，重在得一个“厚”字。所谓“厚”，有两层含义：一在笔墨形质之厚；二在胸襟、意气之厚。最终关乎画家人品的不断提升。

三

贾又福回答“山水画与生活的关系”议题，出人意外，信手拈来，点到现代雕塑巨匠亨利·摩尔。“亨利·摩尔带着崇敬心，把女人体当作涵量无限大的山来塑造”，“缘于他幼年，常给母亲推背，对背脊有特殊的感情，特殊的感受和理解，因之，其艺术作品之背部感染力，震撼人心”。这里以艺术形象之创造，启示如何感悟艺术与生活所容纳的多方位、多层次审美关系，尤其是情感的、精神的血肉联系。故曰：天与人互动互化；宇宙万物互动互化，今与古、东方与西方精神文明互动互化。而艺术创造之发端和原动力，最根本的在于人和自然的精神感应和人文的终极思考。

为了寻找属于自己情有独钟的一方水土，一方天地，血气方刚的王一明曾经痴迷地奔往长白山伴守天池；曾经跨越四季，经受北国严寒、冰雪的磨练。在呼啸的朔风里，搭起窝棚居住。出入原始密林，和伐木工人为伍。由西部古朴的山村到雁荡迷离的幽径，走上一条苦行探道、浪迹天涯的写生求索之路。大量对景写生之作，成为他营造“心灵境界”的基因，为他埋下无数条一触即发的灵感引信。

面对他丰厚的写生画稿以及由写生脱胎而来的一系列创作，不由得想起李可染经验之谈：“从写生作品挑选几幅最好的构图，反复锤炼加工，画到能默想熟背，就像有齐白石画虾，郑板桥画兰竹，任情造化，手随心运”。同样，也让我想起贝多芬，他总在翻拣平日积累的乐曲片断，反复割舍，反复挑选，终于抓住最壮丽的乐段，作为他交响乐的主旋律。艺术不但要千锤百炼，还要善于自我鉴识，一位具有现代理念、高度智慧的艺术家的创新，难道就不需要遵循由生活到艺术的规律，就可以无视由“采矿”到“炼矿”反复升华的过程吗？

四

什么是创新？创新是在传统精华的基础上，发现前人未曾发现的规律，凭自己的心灵个性，一而再、再而三观照大自然，得到独特的感受，并且寻求新的艺术语言加以表现，形成自己的个性风格，而不是故作惊人之举的什么派。

走南闯北，王一明舍离长白山和太行山，如同寻找自己心中之最爱，何惧舍近求远。终于，从雁荡发现了他的梦界。“执法者迷，破法者返”，对于前辈大师，他从“顶礼膜拜”，走向“草亭谈心”的第二阶段。

首先，他从“以石观化”大山大石精神脱出，将密林翠树作为自己山水画主体。其次，投身大化，他再度发现亨利·摩尔“孔洞之美”神秘的魅力。贾又福水墨山水曾将雕刻“黑洞”转化为水墨“白洞”，王一明则将“白洞”推向极致：那深藏于悬崖山凹里的神秘“孔洞”，隐含着岚气、簇围着山林、呵护着小屋，成为整体布局中活灵活现的“画眼”。第三，意匠经营，奇正多变。构图既非“焦点

透视”，也不取“三疆两段”程式，更不在乎“远、中、近景”的划分。他昭示一种“遥遥冥望”的巨大空间理念。其山势、其树木、其房屋，三者似乎亲密无间，相依联袂，紧贴近靠，共生共存于一个恒久空间里，寄寓一个现代庄周浪漫的梦想，一个永无涯际、令人企慕的彼岸世界。《雁荡瀑泉飞玉龙》、《山顶人家》、《雁荡金秋》，蕴含着无极的神秘感，充满宇宙万物一体运化的生命力，揣摩不尽，深得“遥遥冥望”之美。按照亨利·摩尔说法，“艺术必须具有神秘意味”，又说：“世间没有一样东西把自己暴露无遗地呈现出来，永远会有大大超出你想象的东西深藏其中，而神秘因素就你熟悉的物象背后。”（《亨利·摩尔》自传）李可染也曾赞叹生活和艺术中的神秘之感，眼睛发亮地声称：“八大山人笔下的远树神秘极了！”又说：“规律是暗藏的。”（《李可染论艺术》）当王一明呈上自己的作业，请教贾又福老师，下一步该怎么办？贾老师回答四个字：“浑沦！神秘！”

以心感物，神与物游。以心对山水，神与山水游。王一明踏遍雁荡的山荫幽径，遍读前辈大师张大千、潘天寿之雁荡力作，各有胜场、各尽其妙。新世纪王一明俨然去开荒的“壮汉”，一系列新作，未逮尽美，却各有创新亮点与活力。他在自己气质性情、生活经历、个人灵悟基础上，去把握唯我的心灵境界，去探索自己的语言符号，表现出坚韧不



拔的毅力，也迸发出泉涌般的神思、才华。雁荡山造就了一个山水新人的艺术面貌；一个山水新人笔下也铸就了雁荡山层出不穷的大美之魂。

宾老极言“笔墨美”要义：“画中三昧，舍笔墨无由参悟”，王一明深信“笔墨美”是山水画基本语汇，是中国画艺术特点中的特点，难关中的难关。书画一体，他猛下功夫。画中即使少少几行书，或者根本无字款，也足以显示其用笔的腕力。树丛棘藜游动的线，土坡石壁乱头粗服、落墨纵横的面，以及紧锣密鼓层层交错的点子，构成整体感极强，意味十足的东方水墨交响。

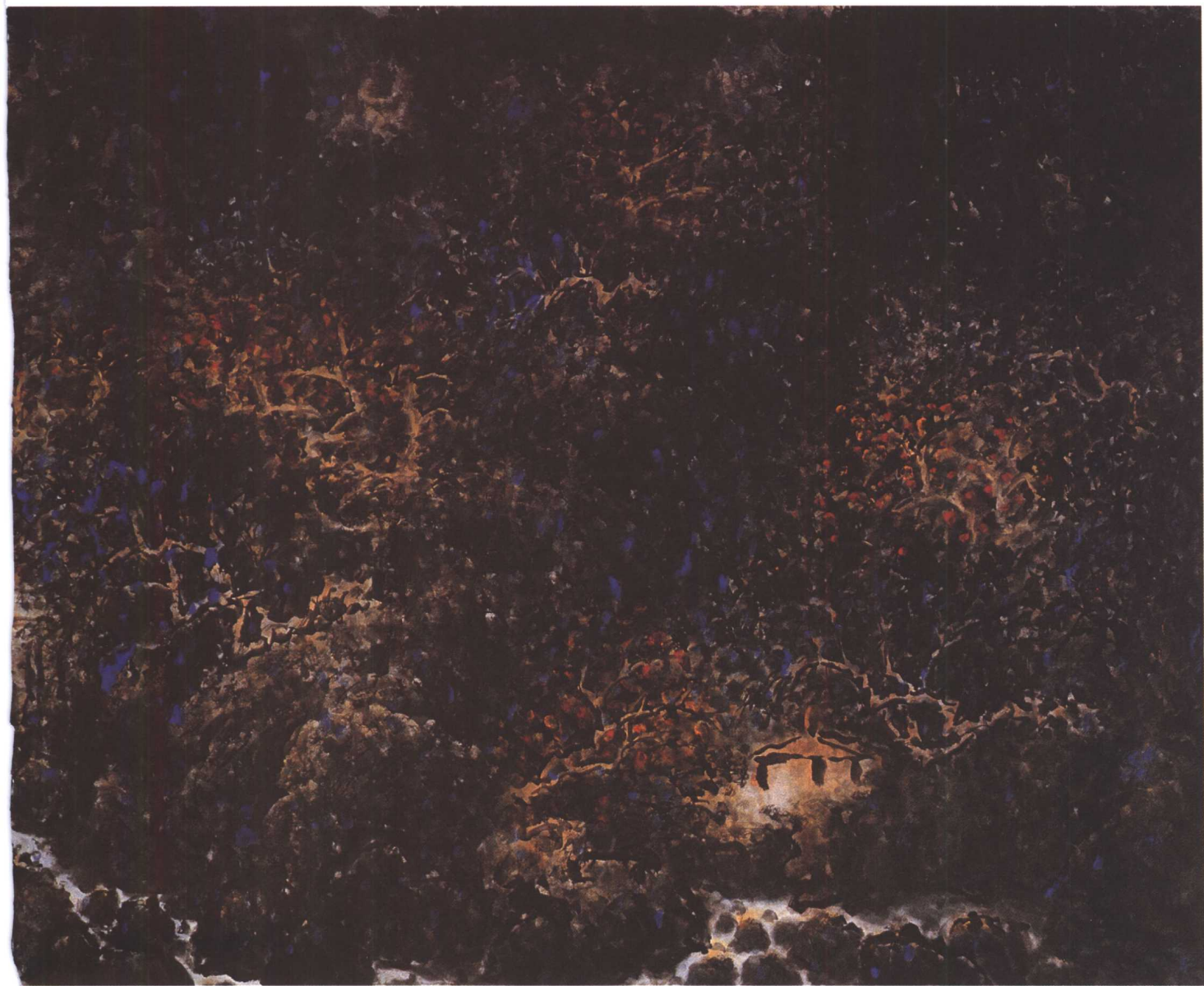
光，依然作为一种活泼的元素，纳入王一明山光水色之中。《雁荡金秋》、《雁荡风岚图》，浓荫红叶，千层万点，掩映着水涧、石崖、桥亭、屋宇，有如人间仙境，迸射出灿灿光华。其炫目明度，媲美于西方色域革命的“点彩派”。如果没有龚贤、黄宾虹“积墨法”在先；如果没有李可染“黑中风亮”、“黑白背反”的哥白尼式革命；如果没有贾又福对于“孔洞”奥秘的发现、神悟；王一明，一个40岁初度开启新发端的画家，何来如此雄厚的文化积淀、如此高格的创造大智慧！天赋之才，毕竟需要受益于师学，发蒙于薪传，其灵性之火，才得以点亮、燃烧。

早在20世纪40年代，黄宾虹的知音、著名翻译家、艺

评家傅雷曾将宾老山水之用笔用墨与西方印象派日光法比较，以为“有异途同归之妙”。印象派之功，在分析日光变化了色彩成分，而悟得明暗错杂之理，取代了西方早期油画呆板的“光暗法”，或形同国画上白下黑之“画石法”一类，会心致力于“明中有暗、暗中有明”之表现，笔法亦趋纵横理乱，达到一种整体上神奇的艺术效果，即“近视几无物象可寻，惟远观始景物粲然”，在此我借用傅雷先生精彩言论，道破王一明运笔使墨、艺术语言趋向的一大特点，即重在远观粲然。从而彰显一明山水精神的难能可贵之处；是在一代山水新人中，将师法黄宾虹、李可染山水艺术，从精神内涵到形式语言，率先提升到一个高层审美境界。2004年，他推出的系列性山水《梦里家园》、《溪山无尽》、《山谷之光》、《梦中情怀》皆属自我超越的力作。

赏其画、鉴其道，感佩其探奥索隐精神，我深喜之。不禁爽爽然、欣欣然，暗自思量默忖，试以二语赠之：“浑沦大块假谁手，我自灵悟我自裁。”

梦中家园之四 纸本设色 180 × 98 厘米 2003 年





梦中家园之一 纸本设色 180 × 98 厘米 2003 年

笔墨表现与山水理想

——王一明的山水画

徐恩存

中国绘画中的所谓传统，归根到底，实为一种人文精神。而在事实上，人文精神是指与自然科学精神相对而言的一种人的文化、人的胸襟、人与自然、人与世界为本位的知识意向、价值意向。中国画的传统亦并非一成不变，但不论在何种情况下，其对人自身的形象与外部世界和谐共处的关系，以及天人合一的理想，始终抱有一份深切的关注。当然，这一份关注，在中国画中是与中国文化的诗学精神源源相通的。所以，在中国画中所谓笔墨的运用尽管是在一定秩序中进行的，但其终极意义乃是不变的文化理想表现。

青年山水画家王一明的山水画，正是以内蕴丰厚的笔墨意味及其对山水画理想目标的不懈追求而形成鲜明的艺术个性与风格的。

面对传统的自我选择

作为当代画家，王一明所面对的传统是相当浩繁与沉重的，从古代到近代，再到当代，山水画巨匠与大师们构筑了一座又一座的里程碑，积淀了堪称“高山仰止”般的艺术经验，无疑是一座座的精神高地；每一个企盼成功的后来人，其首要的任务是要攀登这些高地，并超越它们，然后才能建立自己的价值取向或自己的艺术起点。

面临着历史“转型”带来的强大惯性力量，时代对中国画的要求是“继往开来”与“承前启后”，这当然不是在短时间内和少数人努力可以完成的巨大任务，因此此项任务仅凭挑战意识是不能解决的，一味求新逐异也不会取得成功。新的观念、新的命题要融合和升华为新的理论规范，需要更加艰难的思辨过程与实际的转换实践。

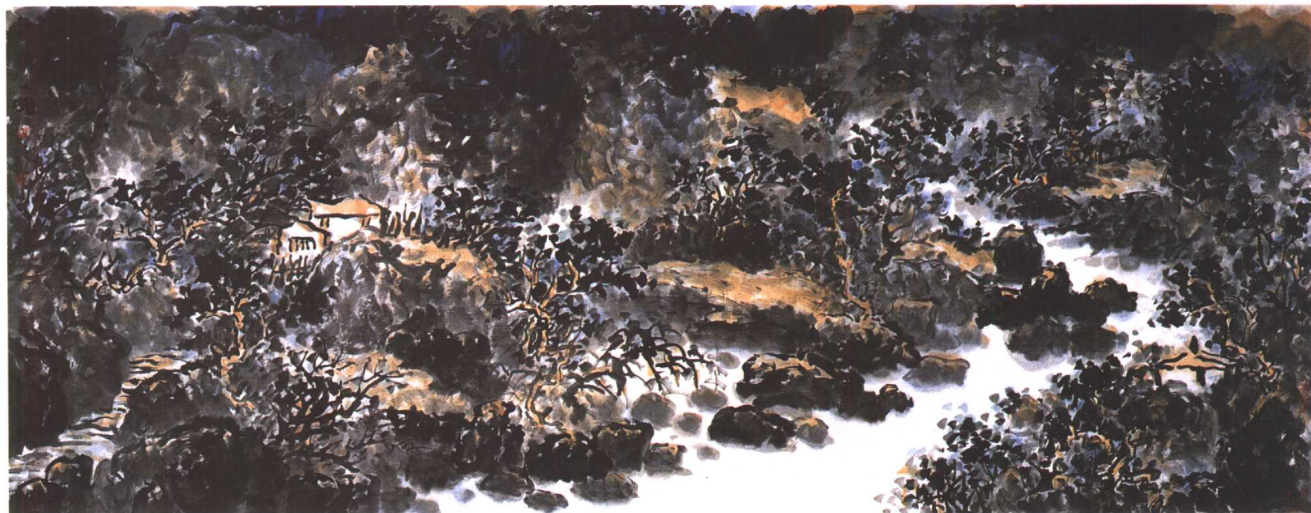
中国画历经千百年的积淀而炉火纯青的“写意”风格，质言之，是以“感觉”去驾驭笔墨，在心灵的作用下远离现实物象，在含蓄、渲染与率性之中铸造为“心象”，借以形成以程式为特点的笔墨意趣，表现一种独特的艺术理想。王一明正是在这种理念的前提下，为奠定自我的风

格特色，为体现自己热爱自然、拥抱自然的理想，开始了自己艰苦的艺术之旅的。

作为有着良好写意绘画基础，并受过正规油画训练的画家，从西式绘画观念与技法，转而以为以软笔、宣纸、水墨为材质的中国画的观念与实践，其跨度是很大的，不是简单地互融互动就可以完成的。至此，王一明开始了研究传统的过程，解读历代巨匠、大师的作品，从中获得借鉴；进入中央美术学院以贾又福先生为导师的山水工作室学习后，深得贾又福先生的真传，使他那颗求知欲望强烈的心，顿开茅塞，从此获得一份清醒与一份自信。

王一明的作品表明，他的山水画历程是从贾又福山水艺术溯源而上的，这是一个由此及彼的感知与体悟过程，直到唐宋山水画的源头。在短短的时间里，他临习了自范宽、李唐以来的山水名家作品，从中领悟颇多，获益匪浅，遵循“外师造化、中得心源”的古训，在师法自然的同时，重视主观情感的观照与表达，将以自然为师、以自我为本相结合，对中国画的气、韵、思、景、笔、墨等要素进行选择、取舍与整合，进行创意性的提炼与归纳，在山水画创作中，把对传统的认识、理解、感悟与情感、理想、愿望投射于其中，让作品中的山水树木、烟云雾霭与屋宇村舍等简洁意象折射出大千世界的无比丰富性，以寄托自身的理想追求与丰富情感，进一步逼近艺术规律与艺术本质，以有限的笔墨、意象表现对整个宇宙自然的由表及里的把握方式。王一明在返观山水画史的过程中，领悟到中国画不同于西画的根本之处，是以意象（譬如山川、树石、屋舍、溪流）符号去抒写内心带有某种主观观念，并符合自己个性气质的理想式山水，使之与画家的内心意识相和谐。这种对自然的观照方式，是中国画内心精神外化的结果，对于画家来说，必须要作到融自我于天地；而历代巨匠作品及其创作方法、经验的差异，只是因为他们审美意趣层面的不同，在于具体表现手法的不同，在于对笔墨的认识与选择的不同而已，也在于对现实物

溪山无尽图之三 纸本设色 180 × 90 厘米 2004 年





1997年在长白山写生

象的观照方式、领会程度不同而已。

在苦苦的追问、求索与研习中，王一明的绘画观念发生了根本性的转变。他在临摹与研习数量众多的大师名作后，确有了“蓦然回首”的“了然于心”的感觉，终于悟到了一条永恒的艺术规律——传统山水画，是凭借“直觉”和“意念”这些概念去作意象的、精神的联系而从事创作的。历代名家构成作品的基本方式都是去营造一种具有符号般鲜明的视觉图形及相关表现手法的，尽管在具体意象符号中不同画家之间有各自的特点，却又形成了一整套独特的、相互区别又相互联系的绘画体系性观念与手法。

范宽在山水画中对景造意，把崇山峻岭的雄强气势、老树密林的苍莽景色，以点、线的塑造与表现相结合的手法，生动地展示在画面中。在《溪山行旅图》中，尤见其功力与修养。其中，山石落笔雄健硬韧，笔触短而有力，这种被后人称之为雨点皴的方法，刻画了特定情境中的山石形貌质感。王一明在对范宽作品的解读中，领会了其绘画理念与把握自然的观照方法，并吸收了某些表现性语言，丰富了自己的创作。在他的作品中，我们分明可以体察到宋代山水画风的墨气厚重、笔法苍茫、点线刚劲缜密以及峭拔雄浑的特点，其对王一明作品的深刻影响与隐约的表现是不言而喻的。

石涛与龚贤，都是山水画史上重要的里程碑式的画家，他们的作品，以借鉴前人之长、又重个人表现为特点，风格鲜明而蕴涵浓厚著称于史册。这两位画家的作品，为王一明的山水画提供了精神与艺术的资源，尤其是他们从自然中吸取创作源泉，以对自然的感受摄取山川千变万化、生动奇异的形态，丰富创作灵感、启发艺术思维，使王一明获益匪浅。石涛是清代画家，作品自成一格，笔墨苍润相济，气韵充盈，特别是他用笔灵活，精细刚柔兼施并用，中锋用笔流畅凝重；用墨则浓淡相间、干以湿出，且多用湿笔入画，画面多呈浓重滋润的效果。石涛山水画另一特点则是，讲求气势，运笔富于节奏、韵律，营造了郁勃的气韵和宏博悠远的境界。作品中洋溢着灵魂的气韵，苍茫而清幽的自然气息与美感。而龚贤作品中的四要素——笔法、墨气、丘壑与气韵等，都是在实践中总结出来的经验，成为一种被证明为符合艺术规律的山水画理念。王一明在他们的作品中，归纳提炼出苍劲凝练、沉有浑茫的笔墨表现方法，发现了他们以中锋用笔为要义的方法原则，而且常以中锋的古、健、老、活、方的笔法、笔型去力避刻意、死板、呆结的笔墨弊病。因而，龚贤作品中的山林树石，均生动郁勃、方而不板、洁而不滑，可见龚贤用墨最具特色。对此，王一明颇有如梦方醒之感，他继承了龚贤用笔、运墨的经验，墨气丰厚、润泽，作品中一派苍茫、滋润的景象。嗣后的山水画大师黄宾虹、李可染与贾又福的艺术经验及作品，都启迪了王一明的艺术创作向山水本体与艺术本体靠拢，使他极注意在发展取向上注重内部规律与外部形态的结合，尤其是从物象到意象的提升，从物质层面到精神层面的转换，从形而下到形而上的升华，从自然场景向艺术情境的超越过程，他的作品因而得以在广取博征、厚积薄发中见出传统渊源与脱颖而出的活力与创意。

对于画家来说，上乘的学习方法是不显山不露水地把别家的长处吸收到自己作品中，使自己的作品愈加完美与炉火纯青。

我们在王一明的山水画中，很难具体指认哪一笔是出自何人，哪一处是源于某家，然而其作品的整体浑然、气贯通篇，体现着鲜明的个人风格，同时又透露了取各家之长、熔于一炉的整合能力。从直接的效果去看，王一明的作品的形式、语言风格、笔墨特点以及气韵、气息的传达，对其影响最直接与最大者，乃属近、当代的黄宾虹、李可染、贾又福为最。

从审美理想、形式风格与笔墨秩序上看，王一明的作品因而更趋于黄宾虹、李可染、贾又福画风的那种现代感，他风格上追求浑厚华滋、意境郁勃幽邃；在笔墨上则偏于“黑、密、厚、重”，特别是几位前辈以积墨为特点的用笔用墨的原则带来



的审美标准与艺术境界的提升，极大地启迪了王一明的艺术思维，他在承继与接续前辈艺术精神与艺术经验的基础上，确立了自己的艺术取向。

浑然把握的笔墨图景

王一明的山水画，由于一脉相承与系出经典，因而他自觉地在艺术上追求“壮美”的品格，他的思考亦是沿着黄宾虹、李可染、贾又福等的山水美学理想一路而来的艺术课题——山水画面对现代的思考，笔墨结构在当代语境中的转型等问题，他的全部努力都印证着他的艺术思考。

笔墨是一个永恒而常新的课题，中国画的笔墨天地充满了许多未知数，面对笔墨的形态、笔墨秩序与笔墨结构，可以肯定，有多少个画家就有多少个解读的答案，也就有多少解读与追问的沉迷。由笔墨所引出的种种艺术现象，是无数画家创作追求的目标，也是艺术解读探求的秘密——将目光投注到笔墨文本的自身中，通过自己的解读深入到创造的境界中去，构筑一个笔墨浑然的苍茫世界，这当是对王一明山水画的基本概括与审美理想的评估。

质言之，我们在这里所作的分析是对王一明山水画的审美理解与阐释。

应该说，王一明的作品是承继山水画的创造性一路走下去的，完全可以说，创造性是他作品的一个重要特征，循此去理解画家的作品才能见其中的活力与生命，领略其全新的潜在意义。

我们注意到，王一明山水画最直接地承继了由黄宾虹、李可染、贾又福一脉相承的笔墨激情性、审美现代性与结构的开放性。在《雨住瀑声喧》、《溪山无尽图》系列、《山谷之光》系列、《雁



雨后瀑声喧 纸本设色 90 × 98 厘米 2004 年

梦中家园之五 纸本设色 98 × 90 厘米 2004 年



荡金秋》、《雁荡夕照中》、《黄土坡之歌》、《梦中家园》系列、《雁荡幽居》以及彩墨《梦中情怀》系列、《雨后听瀑》、《深山幽居》等作品中，都体现了打破传统封闭式结构而呈现开放性的结构特点。因为，上述作品的文本特点，是在“黑、密、重、厚”中以运动性、不确定性与模糊性去选择笔墨秩序、形式与空间结构的，在含蓄与抽象的意味中，其意义处于不断生成之中。也就是说，这里的文本是一种图式化的外观，其特点具有非具象与非写实的广阔性与多维多义的性质，因此它可以被相对理解和任意解读，其意义与价值正是在这里得到实现。如黄宾虹的山水画的抽象意味与谜一般的主题意旨，李可染的以意为主的自由抒写——夸张、变形与随心所欲等，是远离物象的逻辑束缚向“心象”自由的转换与提升，因而具有了艺术本质的意义，同时获得了更为纯粹的意义，贾又福提出的“计黑当白”等中国画的新观念、新意识的颠覆性，开启了中国画创新的帷幕，为中国画在当代发展的意义和价值实现提供了全新的经验，等等。上述三位名师的艺术理念与艺术经验表明：以笔墨写意表现为前提的山水画要展示的是一个不同于现实世界的想象性与理想性世界，并且它随着时代的变化而变化，其意义既是自律的，又是开放的，重要的是使解读者的心性意绪与作品境界、美感等无声的、内在的连结在一起，有助于生发出作品文本的新的审美意义。我们在王一明的作品中，看到的正是由此延伸而来的形式结构、整体观照的气象浑我的笔墨意味与山水理想。

我们知道，只有把握艺术的节奏律动，才能了解艺术家创造艺术美的全过程，特别是艺术家情感、气质对意象提炼的不可忽视的作用。在《溪山无尽图》、《山谷之光》、《雁荡幽居》、《梦中家园》、《梦里情怀》等作品中，显现出王一明把握节奏的能力。

优秀的画家总是能在造化世界中洞悉宇宙规律，善于在风雨晴晦、冬去春来、烟云雾霭、日月星辰的变化中，发现四季代序、周而复始的生命生节奏变化。在画家那里，眼中的自然界都是有生命的，因为其中都有一种节奏流贯着，惟其如此才能显示出无限生机。上述作品中的林木层迭、枝叶穿插、山势婉转、行云流水等，都是因为事物内部之间相互作用、运动形成一定的节奏旋律，造成了世界的千变万化、千姿百态与一定秩序的。而以山水画艺术的方式去返观自然，必然要把自然界的节奏律动转换为画面中意象之间的节奏律动。山水之间、树石之间、虚实之间、浓淡之间、轻重之间、大小之间（《梦中情怀》系列、《溪山无尽图》系列、《梦中家园》系列、《山谷之光》系列、《雁荡幽居》系列）的优美的起伏跌宕、转折取势、错落有致、上下变化的排列、秩序都给人以惊奇、新鲜与赏心悦目的感受。可以看出，画家在作品的结构布局中，自觉地把握着节奏、智慧地营造着节奏，使山水之间张弛有序，形成一种节奏的美感，增加了作品的艺术感染力。

以《山谷之光》系列之五为例，在这件竖幅的作品中，由石径、悬崖、峭壁与丛林、凉亭、云烟等依次由下而上组成了“S”形的运动感的节奏，在节奏的内部我们看到严谨结构下的意象的充实，由积点、积墨而成的山体、石壁，密实厚重、黑沉深邃、气势逼人，山石意象之间或由丛林衔接、转换，或由云烟、溪流、亭舍链接、关联，并由此确定了大致纵向发展的整体趋势，使得这件作品墨气满纸、厚重密实、苍茫雄浑，因而获得遒劲生动、气象万千的结果。如此，《山谷之光》系列之五，便具备了两个基本条件，外形与内实，外形是因内实而生成的，内实的点、线、墨、色及其多次迭加、渲染而为意象表现——山石树木、溪流亭舍带来了氤氲而又充实的美感，进而成为结构的基础。由此而决定的外部形态之美，则由意象关系构成，

譬如多次迭加而成的点、线、墨、色，以及整体的山石、溪流、云烟走向与布局，局部意象的虚实、浓淡、干湿、疏密、大小等结构而成的外部特征的有规律的变化，就是画面所呈现的节奏。这种节奏，大体可以解析为四个部分——近景的悬崖石径，中景的丛林凉亭，远景的危岩峭壁，最远处的虚渺山峦，四者之间构成一种曲折的外部节奏形态，即“S”形。“S”形节奏的结构特点是运动的、向上纵向蜿蜒，在蜿蜒之中包含着内容要素——山石树木、溪流亭台，以及情感的流动——起承转合的意象关系，疏密浓淡的空间处理，笔墨形式的张弛变化，乃至场景画面的转接造成的情感跳跃，在事实上便是《山谷之光》的外形与内实结合的动态节奏。

我们看到，同《山谷之光》一样，《梦中家园》系列、《梦里情怀》系列、《溪山无尽图》系列与《雁荡幽居》等，画家用笔灵动而富于跳跃，勾勒山石、树干、点苔、点叶等，线条流畅而又富于节奏、韵律，体现了不同程度的力度，进而造成画面中平面空间里的错落有致与疏密浓淡变化。这里，画家在处理点、线、墨、色时，均依据情感的需要、情绪的变化、情境的规定，或快疾或舒缓、或浓郁、或疏淡、或交迭错位，构成整体的律动变化与力度的强弱，在事实上它构成作品整体感觉、情境的气息，勾勒出情感的消涨的丰富变化形态，体现着意识流动的轨迹和历程，传达出感情发展的内在律动。体现在作品中，便是那深幽、苍茫、浑然、密实、灵虚的“黑、厚”图景——画幅由下而上的密密丛林，枝条交叉的勾勒灵动遒劲、叶片以积点为主，笔型多变，以表现枝叶的千姿百态，间或以浓淡、疏密穿插，使作品整体富于节奏变化；在幽深处，常以空白反衬黑暗深邃的林莽苍岩，且于亮处画村舍、凉亭或流泉飞瀑等，造成巨大画面的杨柳起伏、动静对比，明暗对比，用以体现情绪的自然而消涨及其所带来的内在韵律，即内在节奏；内在节奏必然导致外部形态与其一致性、统一性与协调性。也就是通过由隐而显，由内向外的凝聚与熔铸，使作品（如《山谷之光》、《梦中家园》、《雁荡幽居》）呈现出一种曲折变化的节奏美。

意象，是从现实世界中提炼、升华而成的。但是，它不再是现实世界的逼真再现，而是画家的艺术创造。因此，王—明山水画所体现的整体观照，在实际上是——有层次、有规律的艺术营构，从而使散乱的山石树木、溪流村舍，获得整体的美感——意象与笔墨美感的浑然统一性，以及由此产生的笔情墨韵的审美愉悦。上述作品中的主观剪裁，时空的任意切割、组合，以及不甚明确的山石树木、溪流云烟等的飘忽、流动感，构成了王—明山水画最基本的特征。稍加分析，便会发现作品中的意与象（即意象）是一个经过合成的概念，是两者融汇的复合体，是画家主观的意念与客观物象相凝聚的具象表现，是精神内容与物质形式的统一。譬如《梦中情怀》系列之一，是一幅彩墨作品，画家以色彩、墨色的相互结合、作用为笔墨语言特征，使色、墨互补、互渗，形成意象表象的复和体，使山水意象纷繁复杂的表象统一于整体的观照方式，进而由节奏、韵律产生幻觉式的抽象形式美感。因此，山石树木、溪流树舍、云烟雾霭与点、线、墨、色相聚合，有层次、有规律地反映出不同的视角与层面，体现了自然生命运动与情思波动变化的状态。

很明显，点、线、墨、色的秩序化与空间的平面化，使《梦中情怀》等作品以无序的纷繁密实呈现了自然界的蓬勃活力与原生态的苍莽。在纷繁密实的点、线中，隐喻着造化之谜与难以破解的文化情结，作品中以化无形为有形，化隐藏为显露，化平淡为神奇的手法营造了浑然苍茫深邃的山水世界——同时也是画家自身的精神图景的折射。

所以，我们可以作这样的推断，在浑然把握的笔墨图景中，必有一种整体的、完整的、内在的“律动”或“张力”设置，赋予意象构筑以深层的流动的艺术整体美，使意象与

梦中家园之二
纸本设色
98 × 180 厘米
2003 年

