

ZHONG LIANSHENG YISHU SHIJIE

钟莲生艺术世界

第1卷 陶瓷绘画

DIYIQUAN TAOCICI HUIHUA

主编 / 贾德江



钟莲生 艺术世界

ZHONG LIANSHENG YISHU SHIJIE

主编 贾德江

第1卷 陶瓷绘画

- 夜色系列
- 放牧系列
- 抽象、意象系列
- 童趣系列
- 人物系列
- 花鸟及其他系列

常州大学图书馆
藏书章

图书在版编目（CIP）数据

钟莲生艺术世界.第1卷,陶瓷绘画 / 贾德江主编.
—北京:北京工艺美术出版社, 2010.12

ISBN 978-7-80526-711-1

I . ①钟… II . ①贾… III . ①艺术—作品综合集—中国—现代 ②陶瓷—中国画—作品集—中国—现代
IV . ①J121

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第251871号

责任编辑：陈高潮
责任印制：宋朝晖
装帧设计：汉唐艺林

钟莲生艺术世界 第1卷 陶瓷绘画

出版发行	北京工艺美术出版社
地 址	北京市东城区和平里七区16号
邮 编	100013
电 话	(010) 84255105 (总编室) (010) 64280399 (编辑部) (010) 64283671 (发行部)
传 真	(010) 64280045/84255105
网 址	www.gmcbs.cn
经 销	全国新华书店
制 作	北京汉唐艺林文化发展有限公司
印 刷	北京缤索印刷有限公司
开 本	787 × 1092 1/8
印 张	25.5
版 次	2010年12月第1版
印 次	2010年12月第1次印刷
印 数	1~2000
书 号	ISBN 978-7-80526-711-1/J·621
定 价	(共3卷) 680.00元



钟莲生 1944年10月生，江西萍乡市人，景德镇陶瓷学院教授。长期从事陶瓷艺术、中国画、素描等方面的教学与创作。从20世纪60年代初至80年代初创作了大量连环画。1987年曾与周思聪等12位北京画家在台湾联袂举办过“大陆现代水墨画探索展”，并出版专辑。1989年在美国“远东画廊”举办个展。1994年至1995年作为访问学者在日本交流、教学、创作一年。1996年至1997年为人民大会堂江西厅创作大型壁画《京九情》，并为《中国现代美术全集》陶瓷卷三撰写序言论文。1999年为大型画册《珠山八友》撰写长篇评论。2007年至2010年作品多次参加中国嘉德现当代中国陶瓷艺术品拍卖会。

坎坷与苦难孕育的风流

● 贾德江

——试论钟莲生陶瓷绘画的开拓性意义



钟莲生·岬沙汉子 毛笔 1993年



钟莲生·梦之花 水彩画 1991年



钟莲生·童趣之三 水墨人物 1978年

我不相信，一个人永远都是洪福齐天，一生走鸿运，好事都让他占全；我也不相信，一个人永远都是“霉”字当头，一生走“背”运，灾难总是降临在他的身上。我相信老庄哲学的“祸福观”：“福兮祸之所依，祸兮福之所伏。”（老子语）祸福总是相依相伴，互为转换。也就是说，福来了，不要得意忘形、忘乎所以，祸往往随之而至，稍有不慎，灾难会接踵而来；祸来了，也不要心灰意冷、垂头丧气，福往往潜藏在那里，只要不气馁，希望总在前头。这是我读罢钟莲生《艰难的文化心路历程》一文，掩卷长思后发出的慨叹。

不堪回首的陈年往事，咀嚼的是苦难的人生，难以忘却的蹉跎岁月，镌刻的是命运的坎坷。在那个特殊的年代，仅仅因为不可选择的家庭出身问题，钟莲生走进了人生的低谷，被剥夺了许多做人的权利。他放过牛、种过田、做过工，无缘求学、深造；他挨过整、受过批、挂过牌，接受过劳动改造，精神的重压使他几乎喘不过气来。他如同被抛弃在狂风暴雨中的孤雁，无依无助，吃尽了世变苦头，饱尝了世态炎凉。整整20年的黄金岁月，他在极不公正的待遇中渡过。

宋代大文学家苏东坡在《留侯论》中有言：“古之所谓豪杰之士者，必有过人之节，人情有所不能忍者，匹夫见辱，拔剑而起，挺身而斗，此不足为勇也。天下有大勇者，卒然临之而不惊，无故加之而不怒，此其所挟持者甚大，而其志甚远也。”

面对命运的沉沦，钟莲生是“大勇者”，无论是无故被开除学籍回乡务农，还是在车间里流水线上的劳作，无论是一次次政治迫害的遭遇不公，还是一次次求学权利的丧失，无论命运安排了怎样的起落，精神里接纳了怎样的荣辱，钟莲生“不惊”、“不怒”，支撑他的是“艺心”、“文心”的不泯。他在恶劣环境中沉默，在

饱览群书中参悟，在研修哲学中思考，在文学艺术中寻找快乐。他始终保持着对社会前景的信念，襟怀着远大的志向和理想，以苦读为伴，以苦难为家，以苦行为生，他坚信苦尽甘来的人生哲理，不懈地进行着艺术的探讨和研究，并为日后艺术创造和艺术实践做了大量的、深层次的前期准备和铺垫。

从赛罗夫、门采尔、费钦到叶浅予、黄胄、徐悲鸿的素描速写，他临摹过；从前苏联的巡回画派、法国的印象主义，到马蒂斯的野兽主义、波洛克的抽象表现主义，他迷恋过；从宋元山水，陈洪绶、任伯年的人物，到吴昌硕、齐白石的花鸟，他陶醉过；他几乎不放过他能够借阅到的中外画册、中外名著的每一次机会，边读、边记、边画、边思，努力撷取人类文化艺术中最闪光耀眼的精神成果。尤其在“文革”前后，他从“改造”入手，除了通读毛泽东、马克思、列宁、鲁迅的著作之外，还阅读了大量中外哲学、历史、美学、艺术史论、文学及人文学科方面的书籍。他读唐诗、宋词、元曲、现代诗、朦胧诗，他读《离骚》《诗经》《资治通鉴》《二十四史》，他读费尔巴哈、黑格尔、康德的哲学，他读卢梭、伏尔泰、车尔里雪夫斯基的美学，他读巴尔扎克的《人间喜剧》，他读莎士比亚的全集，他读远古的孔子、孟子、老庄哲学，他读古希腊先贤苏格拉底、柏拉图、亚里士多德的思想，可以说，他的最宝贵的人生体验、最好的灵感，最虔诚的耕耘播种，都孕化于他命运中最悲惨的时刻。

命运之神最终没有忘记这个心上留有伤口的饱学之士。20世纪70年代末，改革开放的新时期，“安贫乐道”的钟莲生迎来了他的人生第一个春天。景德镇陶瓷学院破格将这位中专学历的青年工人调入学院任教，钟莲生开始了长达30多年的教学生涯。一路走来，一是靠自己的努力，二是靠国家对人才的重视，钟莲生

不仅由工人身份破格转为干部编制，又破格晋升为讲师、副教授、教授。他终于走出了苦难。

回望这段非常人生，他永远刻骨铭心，永远激动不已。他深深地感受到经历的坎坷对于未来人生的宝贵，他说：“曾经的苦难生涯，那是我的大学。”

或许是他生活在具有世界影响力的瓷都景德镇的陶染，或许是在陶瓷艺术的最高学府陶瓷学院任教的责任，当他走向大学讲堂的第一天起，便开始对陶瓷艺术的历史、现状和传统工艺进行了精深的研究。他向老一辈的陶瓷名家求教，他向上一代陶瓷艺术教育学家学习，他跟随老艺人实践陶瓷的技艺。在掌握釉上彩、釉下彩、颜色釉、粉彩、新彩、青花瓷及花纸装饰等性能和工艺之后，并吸收当代陶瓷科技文化成果和艺术形式，以开阔的文化视野，探索陶瓷艺术与绘画相结合的多种可能。

或借鉴西方油画、水彩画的手段，追求形象、色彩、结构的丰富性、层次感的写实表现；或承继传统工笔画、写意画的笔墨，探讨重彩、水墨在陶瓷上的意象表现；或在现代陶艺的试验中，尝试语言符号现代性的抽象表现。他在深入的研究中发现，陶瓷工艺技术条件的成熟，为绘画在陶瓷中的表现提供了可靠的技术保障，也就是说，无论是西方的写实还是东方的意象，无论是丰富的色彩还是水墨的层次，绘画的元素在瓷上都有表现的可能。它可以是平面的，也可以是立体的、三维的，它可以直接在瓷板上造型，也可以是规整的器皿造型或不规则的异体造型，它可以充分发挥瓷用颜料的个性化特征，也可以釉上彩、釉下彩、颜色釉综合使用，其中充满了变数和意想之外的效果。于是，他激动了，脑子里涌现出“陶瓷绘画”的新概念。遍览中国陶瓷文化的历史，实际上是“陶瓷装饰”的历史，主要以图案装饰器皿为主，即使在“堂子”里有绘画的表现，也是处于从属地位。被前人称作“瓷画”或“画瓷”的专业术语，其实包含着装饰图案和装饰绘画的统称。“陶瓷绘画”这一提法是钟莲生首家对瓷上绘画的命名。虽然陶瓷绘画早已存

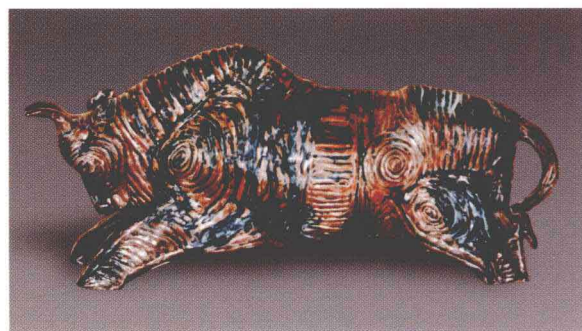
在，但是作为文化品类从艺术角度给予正名尚属首次。它的旨意在于强化陶瓷的绘画性，削弱它的装饰性，使陶瓷艺术向绘画艺术倾斜，为传统陶瓷装饰的萎靡不振前景带来新的生机。它的意义在于将“陶瓷绘画”从“陶瓷装饰”中剥离开来，像“现代陶艺”这个舶来品一样，成为一个独立的艺术品类而加以发扬光大。“陶瓷绘画”的提出在于把陶瓷艺术引领到一个新的领域，为此，钟莲生准备得太久，他用几十年的生命开创了一个属于陶瓷也属于绘画的中国瓷文化史上的新篇章。

他的实践结果表明，陶瓷绘画具有表现任何绘画形式的的能力，却又有着任何绘画种类都不可替代的独特语言。它有自己的材质特点和优势，它的许多表现手段和效果是任何绘画无法企及的。改变过去传统陶瓷艺术那种“移植”、“模仿”、“照搬”的瓷画陋习，创造丰富多彩的表现手法，不遗余力地推动陶瓷绘画向高品位、高层次的方向发展，是钟莲生内心涌动的强烈责任感和历史使命感使然。他断言，陶瓷绘画是一个无限广阔的表现空间，它将肩负着民族的重托，承载着本土文化的精神风采，在世界文化之林中独占鳌头。对此钟莲生充满信心和期望。

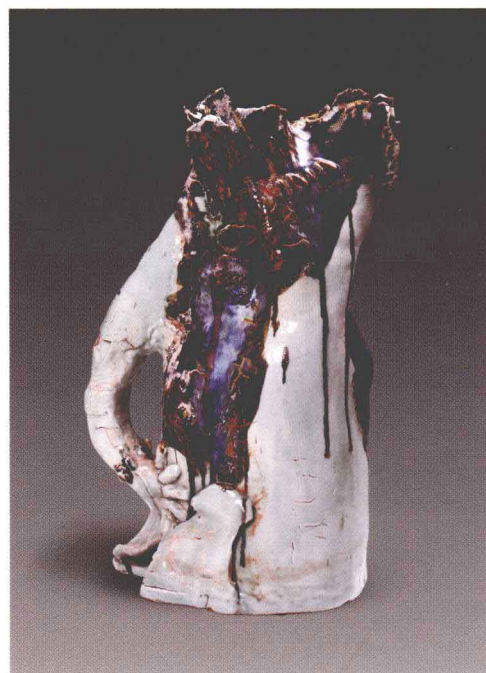
显然，钟莲生对陶瓷绘画倾注的极大热情，是站在树立国家形象的立场上，是立足于弘扬民族文化的高度。众所周知，“现代陶艺”是西方产物，“陶瓷绘画”是中国本土艺术。然而这两种新的陶瓷艺术形式，在中国却有着两种截然不同的遭遇。“现代陶艺”在上世纪80年代随着国门的打开，以一种强势文化的姿态，登陆中国大地，“陶艺热”迅速地蔓延开来。不仅中国美协为“现代陶艺”成立了一个“陶艺委员会”，许多高等美术院校也相继开设了陶艺系和相关专业，大、中、小城市也像西方国家一样，纷纷开办了不少陶艺工作室、陶巴、陶艺沙龙、陶艺商店等等，不仅如此，“现代陶艺”也堂而皇之地登上全国美展的艺术殿堂。可见，这一“洋玩意”在中国受到待遇的优厚。而对根生土长的“陶瓷绘画”却冷到了零点。在



钟莲生·无题 釉上彩瓷盘 80年代末



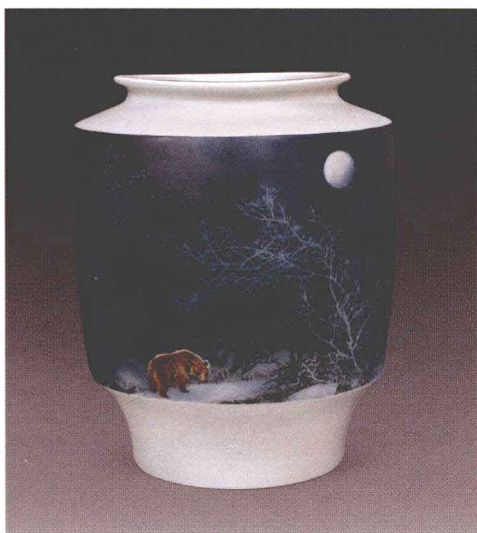
钟莲生·角力 陶艺 1995年



钟莲生·啤酒壶的诱惑 陶艺 1989年



钟莲生·童趣 粉彩 150 件瓶 2000—2005 年



钟莲生·风月无边 200 件釉上彩瓷瓶 2005—2008 年



钟莲生·赶集 青花、釉下彩、釉里红色釉 100 件三角瓶 2002 年

绘画领域，它因为是陶瓷，属工艺美术范畴，不属于绘画遭到排斥，而在工艺美术领域，则因为它是绘画而不是陶瓷装饰而被拒之门外，“陶瓷绘画”面临着尴尬的两难局面。

不可否认，“陶瓷绘画”存在着艺术含金量不高的弊端。其主要原因在于“陶瓷绘画”的归属不明，社会地位的不高，不为上层建筑所正视，致使从事绘瓷的作者结构拘限于传统的瓷艺家和红店艺人，而缺乏高水平的一流画家的参与，即使有全国各地涌来的许多名画家前来进行瓷画的尝试和探索，也是本着“猎奇”、“玩一把”的心态偶尔为之，对改变“陶瓷绘画”的现状难以起到发聋振聩的作用。陶瓷绘画的现状是，热衷于陶瓷绘画的传统瓷艺家有着精湛的瓷上绘画工艺技术，但缺乏纸上绘画的功力、修养和创造；具有纸上绘画表现力的艺术家，则因瓷上绘画的经验匮乏和对窑变的效果心中无数，也很难有瓷艺的上乘之作。即使有些瓷艺家，工艺美术大师有相当的纸上绘画功力和修养，也因缺少眼光和远见而对陶瓷绘画缺乏创新热情。若要打破这种僵局，就必须在陶瓷与绘画之间架起一座“桥梁”，既要把纸上绘画的艺术特色、表现技法及审美旨趣带进瓷上绘画，又要以驾轻就熟的瓷绘工艺技巧展现瓷上绘画的精彩，体现对瓷上绘画与纸上绘画的双重追求，在这两者边缘开辟新的表现空间，提高瓷艺作品文化品位和美学价值，这应该是陶瓷绘画走出困境得以根本改观的必由之路。

当然，这不是一步登天的作为。即相对稳定、被公认有艺术水准和价值的陶瓷绘画风格的创立，需要一批艺术家与艺术群体的创造；换言之，只有群星灿烂的共同奋求，才可能使这种创造成为气候和风气。但群星又需要月亮——只有自然而然地出现了“领袖”性的艺术家，以他的才能和作品本身的力量足以感召一批人，足以初创出那陶瓷绘画的母型，而在群星之间又形成相互促进、相互辉映的局面，才能形成真正的陶瓷绘画流派，崛起于中国，影响世界。从钟莲生的身上，从他的作品中，我

看到了他的一股持久不懈地为陶瓷绘画发展而忘我的创造激情。为了瓷上绘画，他在纸上绘画下过过硬的功夫，其创作范围涉猎山水、人物、花鸟、水彩、壁画、素描、速写各个画种，甚至雕塑，则都有非凡的建树。比如他的头像写生，那种以毛笔直抒胸臆的大气，那种瞬间捕捉到的寥寥数笔透出的神韵，那种充满力度变化的线型、线性、线情所达到的艺术高度，完全可以与世界大师们的素描和速写相媲美，甚至有过之而无不及。

古人云：“人贵有志，学贵有恒。”从他长期的默默耕耘中不难看出，他似乎在依恃他的造型能力、传统功力、理论修养的全面以及对陶瓷工艺要求的谙熟优势，进行着纸上绘画和瓷上绘画的“通变”和“变通”，他试图在多种瓷艺手段与多种绘画形式的结合中，做出示范性的探索和试验，以拓展陶瓷绘画的表现领域和表现手法；他仿佛要以极大的包容性创造出陶瓷绘画的各种母型，以作品的本身力量去激活他人，以证明陶瓷绘画的生命力和创造力的无限。他要告诉艺术界的同仁，陶瓷绘画可以这样画，也可以那样表现，它的视觉效果是神奇的、变幻莫测的，它有着十分自由的发展取向，可以充分发挥画家的想象力和艺术手段。它的格调可以提升，它的品位可以提高，它有着无限风光的表现领域和光辉灿烂的前景。

值得注意的是，任何艺术的发展，总离不开理论的探讨与建设。钟莲生与一般画家、工艺美术家的差别就在于，他不仅仅以大量的纸上绘画和瓷上绘画的精品力作，极尽中国画笔墨及陶瓷绘画之魅力，同时，他还发表了大量的理论文献，高屋建瓴地对陶瓷绘画的传统与现代的价值、现状与前景的叩问予以阐释并大力阐扬和维护。无论是对陶瓷艺术创作个案的分析，如《‘珠山八友’的艺术成就及其作品的审美特征》《论现代陶艺家李茂宗的艺术成就》等文的评介，还是对陶瓷艺术现象的剖析，如《从中国陶瓷艺术的发展状况谈我们在世界艺术文化中的立场》《被遗忘的角落——景德镇浅绛彩瓷在中国陶瓷史上的意义》等文的评

论；无论是对陶瓷绘画技艺的探讨，如《陶瓷艺术创作析评》《近百年瓷器釉上装饰艺术》等文的评述，还是对陶瓷绘画发展前景的展望，如《中国的瓷文化精神及其发展》《景德镇陶瓷艺术发展的优势与问题》等文的评析；他还在《论我国的陶艺教育思想》一文中，对我国现代陶艺教育进行了系统地总结和科学的建议，在《日本陶艺及其文化特征》一文中，进行中日瓷文化的比较性研究，以达知己知彼、取长补短之目的。他的论文大都是从学术本体切入，不从概念出发，显得直率而真诚。他的理论思考，不少是从当代一些影响陶瓷艺术发展的问題入手，从艺术分析的学术角度来阐发自己的认识与观点，具有启示性和独创性。令人信服的篇篇论文无不是他独特的艺术思考概括的结晶。

现代社会的进程，正在实现着人们美好的愿望和理想，纷纷万象的时代，容易使人产生浮躁心态。作为画家、工艺美术家、教育家的钟莲生，却挤出时间，在理论研究的园地里耕云播雨，那份坚持与执著是令人感动的，确实也是难能可贵的。他的理论研究，是在他艺术创作和“教书育人”的基础上进行的。无疑，他自身的创作经验、教学经验，为他的理论研究，增加了切入艺术本体的深度。这些文章也像他的绘画作品和瓷艺作品蕴含一种文化意味一样，带给读者的不止于艺术的感动，更是深深的思考。或许这就是学者型艺术家的感染力所在。

无论怎么说，钟莲生在走向21世纪的中国画坛所呈现的艺术人生和人生艺术都不能说不是一个奇迹——无论从家世背景，还是成长环境来说，钟莲生都无法与同代许多画家相比——他既无显赫的家世，也无耀人的学历，更无名师的传承，而仅仅是一个比别人经受更多磨难的普通瓷厂工人。然而就是这位不起眼的中专毕业生，通过自强不息的拼搏，凭借自己的力量，创出一条路来，成为全面发展、多才多艺、学养丰富、胸襟开阔的学者型艺术家，成为中国陶瓷艺术界致力于陶瓷绘画创造的带头人和

领军人物。

就我个人立场而言，我认为钟莲生的艺术成就主要体现在他的陶瓷绘画的创造价值和开拓意义上。说他的理论识见高深也好，评他的纸上绘画神妙也罢，其实都是为了他的陶瓷绘画“出古嬗新”的目标服务的。或者说，是他的纸上绘画的成就决定了他的陶瓷绘画的成就，最终是在理论和实践的共同作用下，决定了他陶瓷绘画的高度。

如果说，在晚清景德镇瓷业不景气时，以程门、金品卿、王少维为代表的皖南新安派画家把文人画的旨趣带进瓷上彩绘，创造了类似于浅绛山水画的瓷艺浅绛彩，在中国陶瓷史上首开先河之举的话，那么，“珠山八友”^[注]在20世纪上半叶则在全面继承瓷上文人文画派的文化品格的基础上，承上启下地建立一个新的陶瓷艺术表现空间——瓷上绘画。这种瓷上绘画处于传统的陶瓷装饰和绘画艺术的结合地带，是一种既不同于油画也不同于国画而具有独特工艺性和材料特征的独特的艺术形式。它的发展虽几经曲折，到“珠山八友”时代才趋向成熟，但它并未得到业内人士和美术界的认可。正如钟莲生所言：“人们不是模糊地把陶瓷绘画放在陶瓷工艺美术的领域内，便是随意地给它贴上‘陶艺’的标签。这种模糊的归属关系，不但使‘珠山八友’的艺术成就和存在意义鲜为中国美术界知晓，而且使一批新的有实力的陶瓷画家也找不到登堂入室的门槛，致使其作品难以如同漆画艺术一样，畅通地进入综合性的纯艺术展览。”所幸的是，对“珠山八友”及其陶瓷绘画的不公正的待遇，并不影响它在国际市场的艺术价值和收藏价值。事实证明，这一艺术形式在东方文化圈内已培养了大批收藏家，甚至在世界一些大拍卖行的排行榜上，它也雄踞于许多名画家的作品之上。

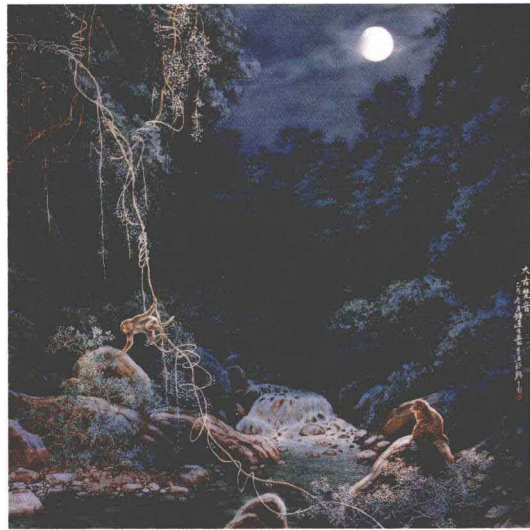
钟莲生不是站在“现代陶艺”的立场，而是固执地坚持守护的立场，对陶瓷绘画这一本土艺术加以弘扬和发展。他不惜借用影响西方现代艺术运动的包豪斯学院创始人格罗佩斯的一种理论，大声疾呼：号召艺术家到陶瓷绘画



钟莲生·梦回清水湾 釉上彩瓷板画 2009年



钟莲生·大野疾风 釉上彩瓷板画 2005年



钟莲生·太古梵音 釉上彩瓷板画 2005年



钟莲生·秋实图 水墨人物 1994年



钟莲生·贵妃醉酒图 粉彩瓷板画 2009年



钟莲生·秋趣 粉彩瓷板画 2006年

中去进行新的探索，开辟新的艺术空间，而且身体力行，在纵向与横向的多方位交叉探索中，冲破了旧有的范围，拓宽了取材的视野及未曾有过的表现手法，张扬了陶瓷绘画的艺术个性，追求陶瓷绘画的美学价值、文化价值的深层次挖掘。

钟莲生以极大的热忱投入陶瓷绘画的创作，以相当数量的作品缩短了纸上绘画与瓷上绘画的距离，改变了出身于画工或职业画家以此维生的作者，那种远离生活自然的观察体验，在师法相承或粉本传授中依旧稿闭门造车的套路，逐渐形成了面向现实生活和走向祖国河山的风气，培植了认同大众趣味和表现时代脉搏的自觉，引进了西方写实主义并复兴宋画“精于体物”的精神，刷新了陶瓷绘画的面貌。

乐于表现大场景的山林夜色的幽静与神秘，是钟莲生最有代表性的瓷绘作品。他把这些釉上彩的瓷上山水统称为《夜色系列》，表现内容多为明月高悬下的崇山深壑、密林茂树、幽涧碧水、古松老梅、藤蔓缠绕、野卉飘香的自然景观。他把月夜神奥、广袤、安澜生成变化的宇宙八荒视为审美把握的对象，融合了东方与西方的绘画语言，走出了传统“重墨轻色”的范式，汲取了西画光影、明暗、色彩的处理方法，弱化了传统山水画注重笔情墨趣的表达方式，借鉴了西方风景画的写实主义技巧，强化并弘扬了汉唐和北宋山水的博大气象，以繁密的满构图、细腻清冷的色调，形成彩墨交融的冷暖丰富色感，着重表现大自然本真生命在春夏秋冬不同季节里的那种独特意境，穷尽色彩之光辉，融合笔墨之精神，抒发现代之情怀。所以他的画，墨胜于笔，色又胜于墨，尤其是夜幕下的环境渲染、空间气氛的营造，致力于高远和深远的意象构建，而不以平远为满足。虽然展现的是一种远离城市繁华喧嚣的宁静、淡泊、深邃、幽远、清寂的山水情怀，却有一种恢弘堂皇之致，显得高贵而典雅。画中自然之物，如山、石、花、树、水、宫阙、屋宇、池塘、游舫，似真似幻，似古似今，皆非特定地域的真实写照，但山形树貌，乃至活跃在长林

崇冈间的猿猴、棕熊、虎狼等动物的千姿百态，无不是从写生中来，从生活中来，又是自然情境的升华。他追求的是绘画语言形式与表达对象的最恰当的契合点。他认为只要能够丰富画面、达到自己所要达到的意境就百事可为，百法可取。正如当代美学家宗白华所言：“一切艺术的境界，可以说不外是写实、传神、造境：从自然的抚摹、生命的传达，到意境的创造。艺术的根基在于对万物的酷爱，不但爱他们的形象，且从它们的形象中爱它们的灵魂。灵魂就寓在线条，寓在色调，寓在体积之中。”由此看来，钟莲生的创作高度，在于他对这种寂静山林的偏爱，在于他以独特的眼光发现月夜下原始森林花树的无言之美，在于他以色彩和水墨的交融讴歌山石树木至真至纯的生命，在于他以山水与动物的融合复现了自然的生态环境，显现出对实境之美的超越。他的创作成就在于，他将中西融合的多层次的积墨积色之法通过娴熟的釉上彩技巧，开拓了中国山水画“笔情、墨韵、色辉”在瓷上绘画的新意境，给人以耳目一新。

如果说，钟莲生的釉上彩的《夜色系列》山水偏重于中西两种异质性绘画元素的相融相合别开新境的话，那么，表现在他的粉彩人物画系列、花鸟画系列以及釉下彩的青花瓷系列的创作所显示的突出特点，则是对西画影响的削弱而注重民族特色的承继与弘扬，强调的是对民族绘画传统的变革与创新。

他的人物画除了几幅主题性绘画之外，主要分为两类：一类是表现乡村儿童田园生活的《放牧系列》《童趣系列》，一类是表现古人的《高士系列》《仕女系列》。前者缘于童年的美好记忆，后者是对华夏文明的尊崇。无论是画《水乡放牧图》的牧趣，还是画《虎虎有生气》的童趣，无论是画《东坡怀古》的气贯长虹，还是画《四美图》的千娇百媚，抑或是画《踏花归去马蹄香》的浓郁诗情，钟莲生多以粉彩工艺在瓷上进行创作，利用粉彩较强的表现力，使他的审美理想和表现技巧，在瓷板画釉上彩的表现中得以实现。

钟莲生的粉彩瓷画全面继承了“珠山八友”粉彩瓷的文人画画风，但在“描”和“彩”的用笔上，在加强所绘物体的细腻、立体、真实感上，在形与神生动性、感染力和色彩的丰富性运用上以及题材的扩展和现代气息等方面，又把粉彩瓷大大地向前推进了一步。

他把牧牛的儿童置于江南绿柳河岸、幽野秀色的诗境中，让人物与山水结合，再现儿时无忧无虑的欢乐时光；他把美女以桃花、牡丹、杏花、红梅相伴，不忸怩作态，不虚饰造作，有的是生活情趣、民族的风神、古典的浪漫。他画古人诗意图中最美丽的篇章，他画仕女佳人，或赏梅、或观荷、或采撷、或奏乐、或行吟、或沉思、或醉秋、或游春、或骑射的风姿绰约，形成当代人回望的迷人景致。他还对工艺材料进行了改革与创新，或以粉彩，或以新彩，或以斗彩、或以青花色釉、釉下彩、釉里红以及它们的组合运用，都大大增加了瓷艺的形式美感，具有多种美学旨趣。

他的花鸟画在瓷绘中有两种面貌：一种是借用中国画小写意笔法表现的釉上彩《雄风系列》，以双勾填色法的花卉野草衬托主体雄鸡清新刚健的笔墨，既有骨力，又有墨韵风神，谨严中见潇洒，放达中寓韶秀。另一种是表现大自然中花草草的繁盛、丰茂，将小花鸟的形式感在原生态的山花野草中融入融出，与其生存空间共生共荣，展现出无尽的生机；在兼容东西方绘画元素的表现方法上，与《夜色系列》有异曲同工之妙。

纵观钟莲生的作品，他不仅善于在瓷板画上进行他的创造，他还善于在器皿上彩绘。诸如圆盘、瓷壶、笔海、箭筒、三角瓶、四方瓶以及各式各样的异型瓶等都是他喜欢瓷绘的器皿，因为这些立体的器皿更有利于钟莲生尽情、尽兴、尽意地发挥，更有利于他进行瓷艺的多种表现手段的尝试。如他在《圆盘系列》彩绘中，就做过介于抽象和意象之间的现代陶艺的探索，但他不是西方陶艺的模仿，而是在与民族文化精神的“沟通”中，避免西方文化空洞的时弊。他在箭筒型器上的青花瓷绘山水，

则是沿着文人画的山水精神，在“求古法写真山”中强调山水用笔用墨之旨要，画面多呈丰厚润泽的效果，既有青花单纯之美，又有造化自然之趣与传统笔墨之韵。而在四方瓶、瓷壶的瓷绘中，他则尝试书法与绘画联璧的各自独立审美价值，以增加器皿的书卷气和诗书画并举的文化内涵。再比如，他的以《敦煌印象》为主的一系列重彩画作品，是他纸上绘画的一道亮丽的风景线。他爱敦煌、恋敦煌、迷敦煌，这就注定了他选择借鉴敦煌艺术以开辟新境的必然。他的艺术思想在这些作品中得到相当深刻的体现，色彩与图式、意象与构成都有突破性的创造，新的符号化排列组合代替了传统的程式，强烈的色彩意识将长期奉行的水墨程式转换为富有激情的探索和表述，进入心象的建构。重彩画所特有的兼容并蓄能力，使他的《敦煌印象》系列作品获得更大的自由表现空间，进入更深层、更意味的创造佳境。如果与他人表现敦煌的同类作品相较，他的这种源于敦煌又异于敦煌的新样式，更具有原创性的形式美感。从创作观念、创作思路到创作技法，都切实地推进了中国画的发展。显而易见，钟莲生创造的敦煌重彩文本，是为他陶瓷绘画的《敦煌系列》所做的预案，其表现方法在他《圆盘系列》所表现的少数民族风情的重彩瓷画中，已初见端倪。可以想见，敦煌系列瓷板画的经典光芒一定会在他画笔下生发，新的闪光点还会诞生，因为那是他生命的需要。

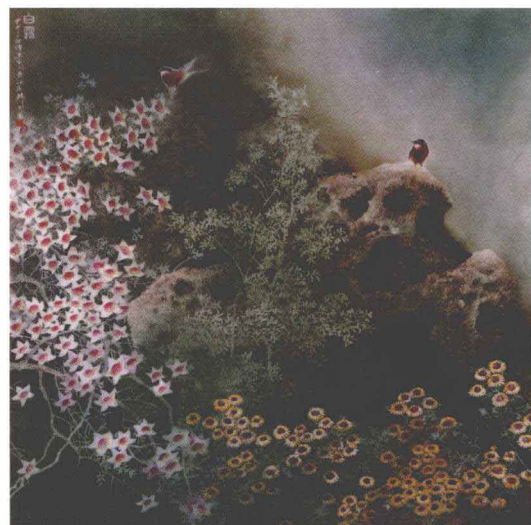
对于钟莲生来说，艺术在一定的程度上就是他的生命，或者说，他的生命就是他的艺术。他告诉我，他不仅要把从敦煌这座东方艺术宝库中吸取的精华，幻化成多种艺术元素在他的陶瓷绘画中加以延续与拓展，以至于发扬光大为更加厚重、更加美妙、更加广阔的表现空间，他还要在他的陶瓷绘画中一展传统大写意笔墨的神采风韵。他要把水墨人物的墨沛淋漓、写意山水的浑厚华滋、大写意花鸟的苍辣厚拙，引入陶瓷绘画，从而开拓出瓷文化题材意蕴、语言技巧和工具媒材的新领域，显示出陶瓷绘画异彩纷呈多元发展的一片生机。读一读钟莲



钟莲生·牧趣 粉彩瓷板画 2006年



钟莲生·江南喜雨 粉彩瓷板画 2008年



钟莲生·白露 釉上彩瓷板画 2004年



钟莲生·敦煌印象系列之七 重彩画 1988年



钟莲生·敦煌印象系列之十 彩墨画 1983年

生在纸上绘画的水墨写意人物及花鸟山水。我坚信，他有能力实现他为自己设定的目标。看来，无止境的倾注和求索，将伴随着他的一生。

每个时代凡有创造性的艺术大家，无一不是能够吞吐古今、吃透传统、洞察艺术机变的智慧之士，同时，他也必然是穷其一生心血与精力的“苦学派”。钟莲生在历史的回望与现实的感悟中，看到了古人留下的陶瓷绘画的式微与鼎新、冷清与繁盛、成熟与衰老，这是一条前人没有走完的艺术之路，也是当代画坛名流大家尚未思考的空间，更是当代画坛中努力进取的画家们不屑一顾的一方天地，甚至于活跃在当代工艺美术界的一些赫赫有名的工艺美术家、工艺美院教授也没有看好这个有着巨大发展潜力和前景的艺术品类。在工艺美术领域，它可作为艺术品独放异彩，在绘画艺术领域，它理所当然地和国画、油画、版画、漆画等画种一样拥有它的位置，只不过它的艺术表现不在纸上、不在布上，也不在木板上，而是在瓷上。为了陶瓷绘画观念的更新、语言的拓展和升华，钟莲生理直气壮地用他的实践和理论在做这方面的努力。他做出了表率，做出了富有成效的探索和突破，他的创造为陶瓷绘画增添了活力。一切都明晰可鉴，洁白如玉的瓷板上洒满了他的汗水与泪水，写满了他的顽强与思索、真情与灵性、欢乐与苦涩。

钟莲生的意义在于他的创造是在续写着代表中华民族文化精华的陶瓷艺术几乎衰落的历史，在全方位多层次的探索中给陶瓷绘画注入新生，并以卓越的成就给古老的陶瓷艺术增添新的光彩。他是陶瓷绘画从传统走向现代的开启者，他又是极力推动陶瓷绘画走向精英艺术的倡导者。他的艺术创造既依赖于他多年积累的认识和本领，又凭借于新的审美经验，让陶瓷绘画拉开与生活的距离，拉开与传统的距离，拉开与西画的距离，表现出艺术的本体之美和历史文化的积淀之厚，甚至注入了格调境界上的理想与憧憬。他的陶瓷绘画是对传统思绪的延续，是传统工艺的回归，是文化传承的结果，是现实生活的给养，是时代风格的重塑，

依靠的是他智慧与思想的结晶。我以为，在此之前，钟莲生所做的一切，无论对于纸上绘画还是架上绘画的画家们，乃至对于瓷上绘画的瓷艺家们，都是无法想象的。

2010年12月20日
完稿于北京王府花园

[注]：“珠山八友”是一个在20世纪上半叶活跃在景德镇的艺术家群体。他们全面地继承了浅绛彩文人瓷艺家的艺术追求和审美旨趣，并通过粉彩这一艺术形式加以弘扬和发展。八友为王琦、王大凡、徐仲南、何许人、汪野亭、程意亭、田鹤仙、邓碧珊、毕伯涛等，以瓷板画居多，器皿装饰或器皿绘画较少。

(作者系著名美术评论家、画家、出版家)



钟莲生·无题 釉上彩瓷盘 80年代末

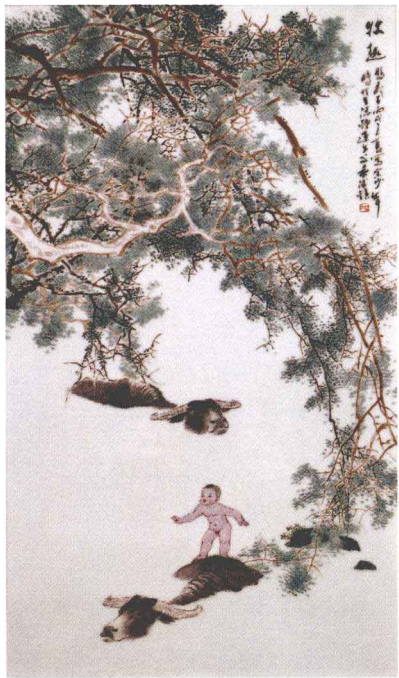
诉诸艺术超越的命运抗争

● 吕品田

——钟莲生绘画艺术评析



钟莲生·我随爸妈进天山 粉彩瓷板画 2009年



钟莲生·牧趣 粉彩瓷板画 2006年



钟莲生·雪月花 釉上彩、粉彩瓷板画 2003年

历史是一种伟大的力量。它裹挟着时间和空间推移流转，并在此过程中，将那些复杂得无法清晰梳理的因素整合成一幅幅恢弘的历史景观，同时也赋予一切卷入历史过程的因素以历史价值。所有那些显现于时间和空间推移流转过程的历史景观或历史价值，所有那些人类将其归结为命运的东西，究竟是出于预设还是出于偶然，始终是属于历史的缄默，谁也无法知道谁也无法明辨。然而，沉浸于历史并支配于命运的人类，却又总是努力地想要知道或明辨造就历史景观或历史属性的底蕴，希望参透命运的究竟以至于把握自身的命运。人类的历史以及历史的人类，便是在这无奈与不甘、屈从与抗争、蒙昧与觉悟的关系中呈现它的现实性，实现它作为历史的现实。现实中，随机缘而进入历史过程的生命个体，不可避免地要陷入因命运而交织诸多矛盾的人生状态，并以一定的人生履迹呈现这种状态。因此，对于鲜活的生命个体来说，缄默的历史并不缄默，它总是关系着切身的生存状态而显现为可以言表的具体的生命运程或运势，以致必然地显现为以自我而非历史本身的力量去奋斗的个人化的历史。现实中的人，每以这样的现实性以及如此的作为个人化历史的现实，体现其不甘沦陷的信念、意志和理想，并凭借这一切来表达、证明自己，让生命自我凭借印着自为之迹的历史景观或历史价值特别地绽放出来。

钟莲生的艺术，包括其动机、姿态、作风和品格，都和历史视角中的特定人生状态有关系。也只有透过这种视角，才能够更充分、更深刻地认识钟莲生的艺术追求和艺术成就。

像所有他这个年龄段的人一样，钟莲生的人生展开随机缘定格于20世纪中叶以来的中国历史，但不同一般的是，他命途多舛、历经磨难。而这一切都只是因为他出身于一个有“反革命”历史的家庭。解放后，他的家庭因为父亲的一段经历——抗日战争期间，在国民党

江西省党部做过三年处长，而沾上了无法抹掉的“历史污点”，尽管他父亲在抗日战争胜利后回到了大学教书。这种荒唐的、不公正的社会待遇在改革开放之后得到了澄清和纠正，但是它作为一种切身的“命运”却让钟莲生付出了沉重的人生代价，他所走过的人生道路，也因此成为与这种“命运”不断抗争的自我奋斗之路。

为了躲避“肃反”，钟莲生全家逃到了母亲老家的乡下，但父亲还是被抓去进行劳动改造。从此，作为长子的钟莲生在其七八岁的时候，就早早地要帮助母亲背负起照管自己和两个妹妹的重担。烧饭、放牛、种菜……这些本不是那个年龄的孩子所要承担的活计，他不觉艰苦地承担了。童心懵懂，一时还不能意识这种生存状态作为他刚刚开始的人生历史的现实，究竟对他意味着什么。“在我以后的记忆中，似乎没有任何‘艰苦’的感觉，倒反而是十分的开心……说白了，其时我倒是位憨憨的傻小子”（钟莲生《艰难的文化心路历程》。以下简称《历程》）然而，懵懂的幸福很快就随生命成长而被打断了，时光无情地撕开了“预设”在他人生历史中的黑色底蕴。还没读完初中，钟莲生就在“反右”运动中因为出身于“反动家庭”而被开除了学籍。这切身的初遭打击，让他真正意识到自己身处这个社会的“阶级异己”性质，并切身地感受到这种定性对他人生命运的黑色含义。从此，在社会人格意识已然觉醒的状态下，他作为社会的“异己分子”走上挣扎和奋斗的遥遥之旅。从回乡务农到插班民办中学读书，再从工人技校的插班训练到陶瓷学院的中专班学习，继而又从为民瓷厂的工人调任为陶瓷学院的教师，钟莲生一路坎坷，为争取命运的转机作过一次又一次艰苦卓绝的努力，结果却是尝受无缘一次又一次机会的痛苦与绝望。

如果不了解钟莲生的身世背景和人生遭遇，就很难理解他为什么那么拼命地习画读书。回乡务农期间，他即便少挣了工分也要寻

机外出向大伯父请教学画，上陶瓷学院中专班时，他把图书馆有限的藏书利用到极致，从古典诗词读到现代自由体诗，从革命小说读到欧美名著；在为民瓷厂的岁月，他见缝插针地利用点点滴滴的休息时间拼命地画速写，读“马列”、“毛选”以及从“地下”弄到的西方哲学著作……因为，他改变命运的愿望和意志是那么的强烈。而在那个时代，以他的家庭出身，他没有更多别的途径来寄托自己的希望，也没有更多别的方式来排遣和慰藉自己屡遭打击的心灵，除了画画和读书。他必须珍惜人生道路上每一次有可能接近艺术、接触知识的机会，并不惜一切地去把握它。人生历史的现实终究会以它的现实性呈现出具体的历史价值。在钟莲生的人生履历上，缄默的历史并不缄默，它显现为抗争、奋斗、进取的坚韧人生姿态和不懈的艺术追求，不甘命运摆布的坚定信念、意志和理想激励他在生命进程中以艺术的方式去伸张生命自我的价值，鼓舞他努力用美学的色彩给这个时代的历史景观或历史价值印上鲜明的自为之迹，对命运说一个“不”字。现实中，奋斗的钟莲生终归让生命自我伸张于奋斗的历史，将不幸遭遇的命运的“黑色底蕴”转化为超越现实的粲然艺术，创造了个人奋斗的奇迹。

钟莲生的奋斗奇迹，表现在他不仅没有被险恶的命运所摧折，反而依凭超凡的绘画实践在人生的石缝中顽强生长，最终成为一棵参天大树，成为一位在中国陶瓷艺术界声名赫赫、影响广泛的艺术家，以及学院派陶瓷艺术的领军人物。

二

钟莲生的成功不是偶然的，而是卓异禀赋和以广博学养铸就的眼光和情怀的使然。本着才能超群的主体性，他参悟到改变世界、改造社会的一种非斗争性、非革命性价值及方式——人文关怀。“它无论是在哲学理论上，还是在社会实践中，已经开始成为人类衡量一切

是非的坐标。并且是以此来作为抑制人类未来一切杀戮和战争的基本道德标准”（《历程》）。基于自己刻骨铭心的痛苦人生经历，他读出了“人文关怀”的普世意义，相信“人类的任何利益冲突、意见的分歧或信仰的差异，都可以通过理性的作用，通过谈判、协调、平衡的机制，来求大同存小异。让人类能在这个地球村得以和谐共生……”（《历程》）钟莲生对“人文关怀”价值内涵和实践意义的这种解读，透着强烈的生存本体论色彩，显示了他基于切身生存经验的一种理性感悟，其中也包含着他在“被斗争”、“被革命”的人生苦海中所希望于世界的一种美好意愿。

基于这种理性感悟和美好意愿，钟莲生选择了绘画，将抗争命运的人生目标诉诸艺术。作为体现人文关怀的一种文化机制，艺术是超越现实的自由。凭借超越性的艺术，困顿于现实的人们可以解粘去缚，在精神世界中逍遥远游。不断经历的人生磨难，让钟莲生对绘画的快乐审美体验有着比常人更深切的体验，他不仅可以靠专心画画暂时忘掉身边的苦恼，更可以沉入美好的画境一抒胸臆。对钟莲生来说，能够帮助他从命运的逆境中“超越”出来的画，与其说是一般意义上的审美爱好，不如说是一种特别的人生奋斗，是诉诸艺术超越的命运抗争。抗争，总是斗争性的，总是力求现实本身发生革命性的改变。但钟莲生的命运抗争，却是通过艺术来进行的，他显现于抗争命运之历史中的现实性，以及如此地作为其个人化历史的现实，就像他的思想认识那样，具有一种非斗争性、非革命性倾向。凭借这种意义的“抗争”，他不仅在逆境中不断彰显和实现自我的人生价值，更将自己希望于世界的“人文关怀”践行于自我的人生实践，付诸自我历史的现实，并且因此带给这个世界以诉诸艺术的人文关怀。

也是因为经受了比别人更多的人生磨难，钟莲生对艺术超越现实的审美精神和人文意义有着比一般艺术家更为深刻的认识。综观钟莲

生的全部艺术实践，可以发现，尽管他在不同的时期有不同的题材侧重或风格形式的变化，但有一种专注于“回忆”的特定艺术姿态，被他一贯地保持着。钟莲生在艺术上对“回忆”的专注，突出地表现在题材选择上。不难看到，钟莲生的作品，无论瓷绘还是国画，如“神童系列”、“童趣系列”、“放牧系列”的作品在其中占有很大的比重，甚至可以说他的题材有一种重复性的“单调”。从他的代表性作品来，他多在“童年生活”或“荒远夜色”里辗转反复。依时见，这是题材上的一种单调。然而，以题材是否丰富来评价艺术，纯属低级艺术观，不必为此胶柱鼓瑟。值得注意的倒是这种看似单调，特别地突显了钟莲生对“回忆”的专注。也正是这种意义的专注，使钟莲生的艺术创作具有一种可由文化哲学角度来认识的“回忆”价值——深度的艺术价值。如马尔库塞所言：“只要时间仍保留着对爱欲的权利，幸福本质上还是一件过去的事情。失去的天堂才是真正的天堂，这一极妙的格言肯定并挽救了失去的时间。失去的天堂之所以是真正的天堂，不是因为回想到的过去的欢乐似乎比眼下的欢乐更美妙，而是因为只有记忆才能提供一种无须忧虑其消逝的欢乐，因而也只有记忆才能使欢乐具有一种本来不可能具有的持久性。一旦记忆恢复了过去，时间便失去了其威力。”（《爱欲与文明》）艺术对现实的超越性，根本地体现于文化哲学所强调的这种“记忆”功能，因为它可以“使欢乐具有一种本来不可能具有的持久性”。诉诸艺术的这种“记忆”，帮助主体以审美体验和审美形式超越现实时空中的实在世界，返回到人的价值和意义得以生成的根本起点上，即所谓人的存在的本真状态。在钟莲生的艺术中，“童年生活”不是一种“题材”，而是支持审美建构的一种生存本体论依凭。他所要建构的是存在于画境中的新的“时空结构”——物我两忘、天人合一的结构。对钟莲生来说，画境中的这个新的“时空结构”，一方面以它的经验性体现自我的本真状态，一方面则以它的无

限性接纳自由的精神和孤独的灵魂。凭借这种超越性的“时空结构”，他征服了让他不断遭受现实伤害的历史时间，顿入豁亮的无限之境，在其中感受“无须忧虑其消逝的欢乐”。

在他的《历程》文中，钟莲生曾深情地谈到过自己的童年生活。他说，因为艰苦的生活还不曾危及生存，儿时无人管束的自由，包括诱发于乡间泥土任凭涂鸦的快乐的绘画情愫，让他感到过一种幸福。伴着这原始的幸福，短短两年牧童生活中的那许多生动的生活细节，让他一生都没有忘记。在钟莲生的人生和艺术道路上，这份刻骨铭心、历久弥强的美好记忆，从内心深处给他以无限的慰藉，更为他超越现实的审美建构不断提供生存本体论的依凭。他表述于绘画的对儿时生活的这种反反复复的“回忆”，即是以画境中物我两忘、天人合一“时空结构”的审美建构，为自己也为他人提供一种“无须忧虑其消逝的欢乐”。这种意义上的艺术价值，不是流于状物记事的“丰富题材”所能比拟的，其“人文关怀”的对象也不局限于画家自己。时下的美术创作依然存在“题材决定论”的流弊，依然存在将艺术的社会意义或人文关怀肤浅化、简单化的痼疾。对此，钟莲生的艺术姿态提示了一种认识问题的高度和解决问题的向度。

三

当钟莲生专注于“回忆”时，他的“超然”艺术作风也就被逻辑地规定了。当心灵沉浸于追远的“回忆”时，对当下近前就不免构成一种“忘却”。对钟莲生来说，“忘却”是和“回忆”同步且同一性质的艺术姿态，他所“忘却”的是艺术难以摆脱关系的现实，或者更确切地说，是他的人生经历尤为敏感的一种特定的社会现实——被“革命”、“斗争”、“改造”、“创新”等概念口号折腾得东奔西突、争来斗去的“当下社会生活”。

我们注意到，在钟莲生 20 世纪 80 年代以来的作品上，你很难看到对“当下社会生活”的描绘，“反映论”作风在他的创作中几乎是匿迹的。审视他的创作主流，包括“神童”、“童趣”、“放牧”、“人物”、“夜色”、“抽象·意象”等系

列性的瓷绘作品，和以“敦煌印象系列”为代表的重彩画，以及《秋爽》（1980）、《海之隅》（1983）、《烟波独钓图》（1985）、《梦之乡》（1987）、《林深不知处》（1990）、《杜少陵诗意》（1994）等各时期带有写意性的代表作，便会看到画家要么远追“敦煌”或“古人”，要么近取“民族风情”或“童年生活”，要么遁入“夜色”或“梦乡”，总之是远离尘世、不涉时局的一派“超然”。从那些犹如“林深不知处”的画面上，你意识不到画家坎坷的人生经历，也感受不到画家置身其中的当代社会现实。甚至那些最有现实针对性的速写，也都经过画家的主观“过滤”，以至于形象被“夸张”得有别于现实中的原型。

这种“超然”的艺术作风，取决于“忘却”。如同文化哲学所揭示的“记忆”，“忘却”也是一种价值，它通过对那些难免构成精神压力、造成心灵伤害的“当下社会生活”的回避或无视，来解粘去缚，保持一种物我两忘的境地。这种艺术作风非常贴合钟莲生的人生经历，与其人格化的现实生活有着更为切身的关系。

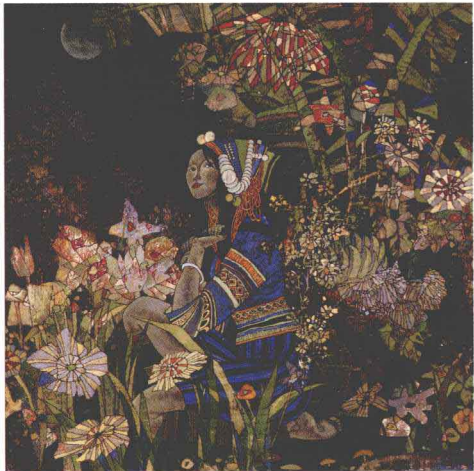
从他 20 世纪 60 年代为绘制连环画《祭红》所做的速写，和 1997 年为人民大会堂江西厅所作的瓷板壁画以及为数不多的几件人体雕塑来看，钟莲生其实有很强的“反映论”的创作造型能力。他在契斯恰科夫体系的基本功训练方面下过极大的工夫，有很好素描功底和超群的西画写实技巧，作品也达到了很高的水平。然而，他没有执著于此，转身还是保持他一贯的“超然”。显然他很在乎解粘去缚的物我两忘，这种在乎甚至不局限于题材上的讲究而深入到了风格样式的层面。在美术思潮风云际会的 20 世纪 80 年代，即如《啤酒壶的诱惑》和《无题》系列作品所显示的，钟莲生也曾经做过带有“前卫”色彩的风格样式的探索。但是，他很快就意识到这种激进的、颠覆性的艺术运动和他的艺术取向是抵牾的。如何选择，是个颇有挑战性的问题，关系到艺术的命运，因为这种艺术革命在当时被认为代表着历史前进的方向。尽管这一时期政治清明，人的生存和发展权不再会因“家庭出身”而受到威胁，但是，对钟莲生来说，其非斗争性、非革命性倾向却如同



钟莲生·水木清华 釉上彩瓷板画 2006 年



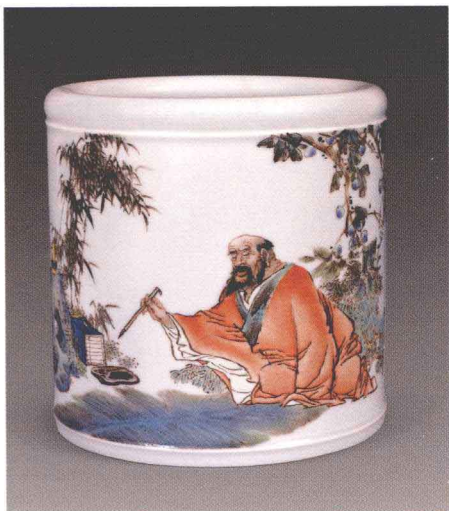
钟莲生·荒山之夜
釉上彩瓷板画 2005-2008 年



钟莲生·夜归 重彩画 1988 年



钟莲生·童趣 粉彩 150 件瓶 2000—2005 年



钟莲生·怀素书蕉 粉彩 100 件笔海 2000—2005 年



钟莲生·无题 青花、刻花、色釉 800 件箭筒 2001 年

以前的“反动思想”，同样面临被风行的“现代艺术观念”认作“保守”而被“打倒”在艺术领域的危险。然而，此时的钟莲生经过风风雨雨，经过对文学与艺术、理论与实践的广泛涉猎和深入研究，已历练成学养丰厚、思想深沉的学者型画家。凭借丰厚的学养积累和开阔的文化视野，他有着与众不同、有悖时尚的认知和判断。在社会进步与文明发展问题上，他崇尚改革，拒绝革命和暴力，反对颠覆人类文明成果而主张“传承中带改革，改革中带传承”。在他看来，西方现代艺术推崇的“表现论”和以前的“反映论”一样，都太强调“斗争”或“革命”。他甚至认为，西方的现代艺术革命“可以说是一群艺术上没有作为的青年，为‘抢班夺权’，借申扬‘个性’、‘创新’之名，以科技创新（革命）为掩护，行抢夺艺术主导权之实！”（《历程》）因此，面对幡然改图却同属“革命”性质的现代艺术运动，他依旧保持自己一贯的“超然”，在艺术实践中予以“忘却”。

在这个争先恐后、追名逐利的时代，“超然”的艺术作风使钟莲生毫不在意所谓的“艺术革命”，而是径直沿着艺术自身的理路从容前行。他没有费尽心机地编造“艺术观念”，也没有处心积虑地琢磨“创新形式”，更没有故弄玄虚地标榜“先锋个性”，而只是根据自己的兴趣、按照自己的想法、顺着自己的画路悠然自得地画自己的画。正是这样的缘故，他的作品，在布局、用笔、设色等方面既有切合美学法度、讲究绘画技巧的形式美，又别有一种坦然自若、气清神定的从容感。这种缘自心境、弥漫幅间的形式意味，让钟莲生的绘画艺术不只是具有视觉形式的吸引力，更具有扑入心怀、与心相会的人文气质上的感染力，强化了作品的精神品格和沉稳蕴藉之美。

因为“超然”，钟莲生的绘画排除了诸多非艺术的杂质或枝蔓，有一种清纯、质朴的画味。在这个每每借噱头投机取巧、哗众取宠的时代，钟莲生的艺术作风透着一份久违的“咬住青山不放松”的实在和真诚，让人觉得平易近人、淳朴可亲。诉诸艺术的人文关怀终究不是一种宣示的“艺术观念”，它终究要以审美的方式达于生活、达于社会、达于人心，给人以真

切的归属感。在这方面，钟莲生堪称出色的实践者。

四

从根本上说，诉诸艺术超越的“抗争”、专注于“回忆”的特定艺术姿态和“超然”艺术作风的保持，都出于有深度的文化修为。这些作为艺术实践人格条件的优秀素质，综合地塑造了构成钟莲生绘画一般美学特征的“沉静”艺术品格。

钟莲生推崇中国古典诗学，心仪唐宋诗词所创造的单纯而沉静的审美境界。对钟莲生的绘画艺术而言，“沉静”的艺术品格突出地表现为宁静祥和画境的营造和形拟鸿蒙、神追渺远的意境的营构。这种集中体现其人生观、美学观和审美情怀的境界追求，日渐深入、日臻纯粹地展现于他的艺术历程。而这一历程也是其文化修为不断深化的过程。

早在 20 世纪 80 年代，“沉静”的艺术品格在他的“敦煌印象系列”、《夜归》《盘古之乡》（1988）等重彩绘画，和《秋爽》《暮韵》（1980）等文人写意作风的作品上，通过绚烂的色彩、密致的元素、自由的组合，或者通过既有具体的描画却又不知乡关何处的虚构，一定程度地表露于幅间。这个时期的创作，包括他那些和纸上绘画如出一辙的 80 年代中晚期的釉上釉下瓷绘，都显示了很好的色彩感、深厚的国画笔墨功力以及画法上颇为和谐的中西并举，然而，幅间所呈现的对于绚色和巧构的强烈兴趣，多少还是超过了他在画境、意境方面的努力。他这一阶段的艺术兴趣，明显地趋重“装饰风格”，并一直延展到 90 年代，譬如带用民间装饰风格的粉彩《苗寨风情》（1991）和《滕王阁》《赣江春潮》（1997）等为人民大会堂江西厅所作瓷板壁画。与此同时，在《春望》（1991）、《西壁图》（1994）等画作上，“沉静”的艺术品格也在明显地增进。

一种与其“回忆”艺术姿态和“超然”艺术作风更为默契的艺术兴趣，伴随“装饰风格”的逐渐削弱或淡化，而不断显突或强劲，并在新世纪创作阶段上得到日益鲜明的体现。在此阶段上，年届不惑的钟莲生显然已很不在乎画

法或风格方面的刻意定位，而表现出一种出于释然的左右逢源、大化无碍般的自由。因为单用“装饰”或“抽象”、“写实”或“写意”一类的说法，已难以概括和表述他此时包容性极强的画路画风以及所呈现的不同一般的艺术兴趣，我姑且名之为“写绘风格”，以示一种区别。很明显，这种艺术兴趣在他“夜色系列”的瓷绘上蓬勃发展，并将“沉静”艺术品格的追求推向深入、推向纯粹。在他新世纪创作的作品上，以前他所青睐和惯用的元素、母题或手法，都在“写绘风格”取向的统领之下，自由地交织到宁静祥和之画境、鸿蒙邈远之意境的营造营构中。由此“夜色”弥漫，笼罩了“山水”、“怀古”和“诗意”，如《枫桥夜泊》（2000）、《浔阳遗梦》和《汉宫秋月》（2000—2003）；笼罩了“花鸟”、“荒野”和“光影”，如《松风明月》（2000—2005）、《晨雾》（2001）、《清风明月》（2005）、《水木清华》（2008）和《太古梵音》（2009）。他的“夜色系列”，从各种角度“写绘”明月下仙圣渔樵、泉石猿鹤一般隐逸宁静的景致，将“月夜”作为寄情感怀的一种审美境象。“明月夜，短松岗”，“杨柳岸，晓风残月”这一系列的诗意的“月夜”，是他近十年来反复表现的主题。他说：大家都喜欢做人，我独好为“鬼”；大家都习惯画白天，而我独喜欢画夜晚。这一个“独”字，当是其心声和取向的“独白”。

进一步从“夜色系列”的瓷绘艺术来看，在《诗魂》（2001—2003）、《春江花月夜》（2004）和《燕山夜语》（2008）等作品上，钟莲生表露了一种和系列里其他作品略有不同的画路画风，比较而言，其所营造的画境显得更为平和简淡。在造境方面，中国传统艺术讲“三远”，古人尤重其中的“平远”，以为“平远之意冲融而缥缈缈”。以我的理解，这一方面是为淡化绘画境象的自然形质而显其与人相接的精神灵气，另一方面也为回避世俗离世的狂怪暴烈，以求在生活中玩味生命价值和意义的清逸与平和。比之于生活中的平常心和平常态，“高远”的峥嵘兀傲、“深远”的幽冥诡谲，其品格气象难免有濒于绝境、触目惊心之嫌。是故，平淡天真、从容疏简的“平远”取向，尤可为脱俗

飘逸、远意悠悠的超然美学境界。以此而论，钟莲生平和简淡的这一画路画风，更切合中国古典审美精神所讲究的冲融缥缈的“平远”，有更强的审美亲和性。

更进一步来看钟莲生的绘画艺术，我以为“神童系列”、“童趣系列”、“放牧系列”的粉彩作品，最能代表他的“写绘风格”。他的这一画路画风，譬如神童系列的《华夏子孙》《格不相让》（新世纪初）；“童趣系列”的《童趣》《牧羊图》（2009）；放牧系列的《春风秋语》（2007）、《清风吹过故乡河》《春风吹又生》《江南风情》《水乡暮韵图》（2008）和《水乡放牧图》（2010）等等，不仅充分而精彩地体现了钟莲生的艺术才情，而且在美学境界的追求上达到了更高的高度，“沉静”的艺术品格也表现得更为深入、更为纯粹。那些童年趣事、乐事或不为成人所经意的般般孩儿之事之所以纳入画家的笔下，不是因为它们有怎样的叙事价值，画家也并非为了叙事。根本的价值在于，它们是建构物我两忘、天人合一“时空结构”最切近的依据，画家可以凭之“卧而远游”，自觅温馨恬淡、宁静空灵的“歇处”，赋予生活以出于生活又归属生活的“远意”。即如郭熙在《林泉高致》所言，“今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？”即如《清风吹过故乡河》（2008）的“写绘”，寄蕴幅间的人文关怀，化作徐徐清风、依依杨柳和融融童趣，以简淡的墨彩、圆润的手法和悠然的笔调，沁入心怀，让心灵获得沉静的感动。视人文关怀为普世价值的钟莲生，努力抓住中国艺术强调单纯而沉静的精神内核，不断缘景物景色向纵深挖掘，直追隐匿其间的纯粹的静谧之质。

钟莲生卓有建树、别具一格的艺术追求，也得力于他对形式规律和相应技术手段的高度把握。他如此娴熟地驾驭表现技法，于笃实处见质感、虚略处显厚重、空疏里透辽阔、满密中现丰富，加上线条粗细缓急、笔法抑扬顿挫、墨色浓淡干湿的对比，将诸多形式关系处理得切合法度，富有高度的形式美感。他的画面上既有精微的细部处理，又有涉及整体关系的大局把握，譬如在保持国画布局的基础上引入凸

显整体感和统一性的西画方式的光色处理，以至兼得中西绘画之长地加强了瓷绘自身的视觉审美效果。钟莲生熟谙陶瓷工艺和材料特性，对釉上釉下各种彩绘方法以及其他装饰手法都有精到的把握和深入的探索，在粉彩技艺方面尤其达到炉火纯青的地步。他的青花瓷绘技艺，在《水乡情韵》《霜天晓雾》（2001）等作品上有极高水平的发挥，其精湛的分水控制力通过如绘画渲染一般丰富细腻的层次表现，达到了惊人的程度。近十年来，他在釉上彩瓷板画方面研究极深，斩获巨大，以至将瓷绘艺术创造性地引领到一个新的高度和新的境地。尤其值得一提的是，他非常巧妙、非常得体地利用在光滑瓷板上拖彩施色所特有的“流利性”和“柔润性”，写形造境、渲染气氛，予釉上彩瓷板画以一般绘画难以企及的视觉效果和审美质地。切合陶瓷材料和工艺特性的这种艺术发挥，显示了画家深厚的美学修养和高超的瓷艺技巧。

从20世纪中叶走到新世纪今天的钟莲生，以诉诸艺术超越的命运抗争在历史的道路上印下了自己的人生履迹。这些切合历史进程起伏节奏的印记，连缀成一部凭借自我力量不断奋斗的个人化历史。解读这部历史，痛苦的生存经验隐遁了，透现而外的是以不甘沦陷的信念、意志和理想为底蕴，不断凸显超越现实之意象的美学形式。在这艺术化的历史现实上，画家以回忆的欢乐、超然的清纯和沉静的画境，写绘出一方向往美好且洋溢美好的人生境界，并将情怀中的普世价值信仰贯彻其中。对钟莲生来说，缄默的历史并不缄默，即如他绘画艺术的呈现，它一直从容地在作非斗争性、非革命性的审美诉说。

（作者系中国著名美术评论家、《美术观察》主编、中国工艺美术馆馆长、中国艺术研究院研究员）