

走 近 画 家

刘 进 安



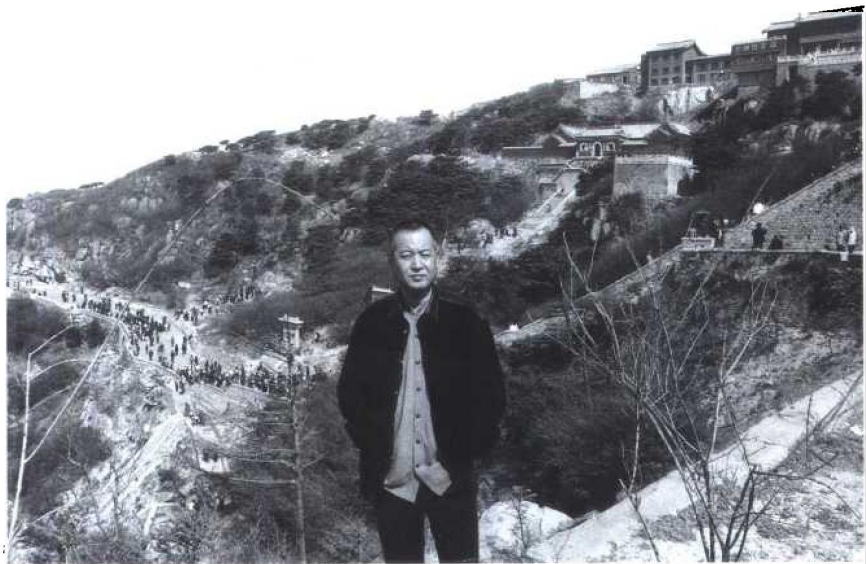
走近
画家

天津人民美術出版社

走近
畫家

刘进安

天津人民美術出版社



刘进安

1957年出生，1982年毕业于河北师范大学美术系，留校任教。1984年在南京艺术学院进修。1999年调入首都师大美术系，现为首都师范大学美术学院教授、研究生导师、绘画系主任，上海画院院外画师，中国美协会员。

展览：1987年，南北方九人中国画联展，天津。1989年，中国新文人画展，北京。1993年，世纪末中国画人物画展，北京。1994年，水墨延伸——国际艺苑中国画人物画展，北京。1995年，'95张力和表现水墨画展，北京。1996年，当代水墨画现状展，北京。1997年，新文人画展，北京。1998年，上海美术双年展，上海。1998年，深圳国际水墨双年展，深圳。1999年，水墨延伸——水墨人物肖像展，北京。1999年，世纪之门——大型艺术邀请展，成都。2000年，中德艺术家作品邀请展，北京。2000年，水墨延伸——百年金融，上海。2000年，深圳国际水墨双年展，深圳。2000年，传统与改变——中国现代水墨和雕塑展，法国。2001年，水墨本色——中国画展，北京。2001年，水墨延伸——人物、山水、花鸟展，北京。2001年，实验水墨二十年展，广州。2001年，中国画百年展，北京。2002年，水墨新纪元——当代水墨画两岸交流展，台湾。2002年，裂变、蜕变——中国现代水墨艺术，台湾。2002年，2002当代韩·中代表画家联合展，韩国。2002年，深圳国际水墨双年展，深圳。

出版：《刘进安画集》、《当代中国画技法赏析——刘进安水墨肖像画创作》、《画室探访——刘进安的艺术世界》、《二十世纪下半叶中国画家——刘进安》、《浑融之象——刘进安》等。

丛书总编：岳增光 责任编辑：马超 靳萍

图书在版编目(CIP)数据

刘进安/刘进安绘、——天津：天津人民美术出版社，
2003.10

(走近画家)

ISBN 7-5305-2352-X

I.刘... II.刘... III.中国画 作品集—中国—
现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 083898 号

走近画家

刘进安

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编：300050 电话：(022)23283867

出版人：刘建平

北京三元诚信印刷厂印刷

新华书店经销

2004年2月第1版

2004年2月第1次印刷

开本：889×1194毫米 1/16 印张：3

印数：0001—3050

ISBN 7-5305-2352-X/J·2352

定价：22.80元

■ 王焕青

画理无疆

前两年，进安出了一本图文并茂的画集，叫《无故事叙述》，里面记录了他做画家以来的一些想法。他用文字表达出这样的意思：对绘画理法的研究是通向绘画的道路，在搞“现代主义”大跃进的时候，最好不要忘了走路的方法。表面上看，他的文字只是对自己绘画经历的梳理，其实，进安的文字也可以看成是对水墨画现状的发言。因为他的艺术活动和中国近二十年的水墨历程有密切关系，他不仅是亲历者，也是共谋。毕竟当代水墨画是由每一个水墨画家的经验累积而成的。尽管每个人对水墨画的着眼点有差别，目标也不尽相同，但在进安的图画面前可能会达成这样的共识——他不仅有自己的式样，更重要的是，他有自己的理法。

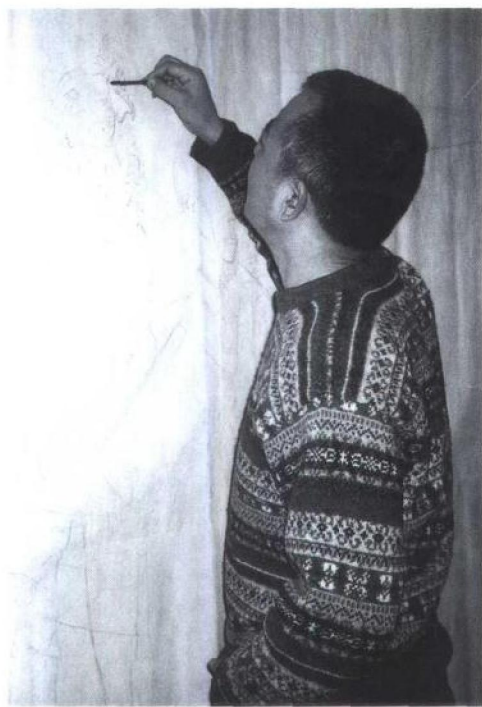
理，就是道理；法就是约束。理法是形成某种绘画的依据。它约束绘画，也约束画家。它谨慎地给出路径，画家在约束中达到自己的意图。画理对画家而言，不仅包含了技巧、语言和工作方法，也包含了认识事物的途径。也正是在这个意义上，画理是有约束的引导，而不是封闭的困境。对理解它本性的人来说，它才变成道路或者河流。

进安的经验为当代水墨画甚至是所



走近画家 · 刘进安

□正面男人① 200cm × 100cm 2002年



■起稿(2001年)。

有架上绘画提供了一条生动的线索，这条线联结了古典和现在，也联结了东方与西方。这条线不是似是而非的你中有我，我中有你，它按生命规律生长，从幼小到茁壮，就像一棵树。它既是个人艺术的茂盛，也是现代艺术近二十年生长和发育的见证。而他的经验中最有价值的部分，是用绘画累积出一定的高度，使我们就像站在迷宫上方，看清道路与道路的区别。

一

对个人而言，画家首先应该是画家，至于是否“现代”并不重要，没必要把“现代”和“先进”当同义词，勉强自己会连画家都做不成。比如，美国人在很长时间内喜欢抽象，觉得画得越少越现代，直到没什么可抽，弄得全国人民都着急。于是，他们又说想画什么就画什么才是对的，就又回到老路上，很像没头苍蝇。可他们说：看好了，这就是后现代！弄得我们这边儿还没搞清



■在太行山(1997年)。

“前卫”是什么东西，就跟着一路的“后”下来。其实，姿态并不说明进步与落后，问题的关键是我们能做什么和如何做？

对绘画而言，画家所能做的，无非是心里想的那点儿事，表达得好，叫艺术，表达不好，也不算瞎耽误工夫，反正时间是自己的，就算打了麻将又怎么样？即使有的人画的画被收入博物馆，有的人画了一辈子全变成了打麻将，也没什么；不过是你想为人尖的精神宝库添点东西，人家不让往里边搁，又怎么样呢？

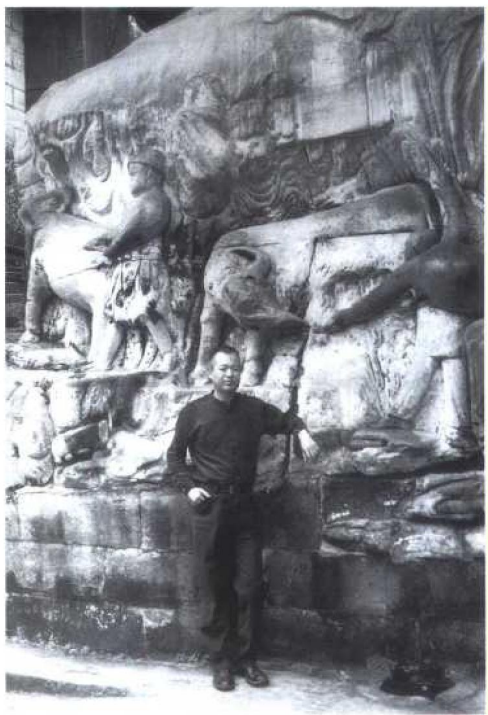
我们处在一个凡事爱发烧的时代，这是没办法的事，人类史上也是几百年才有这么一回。更迭、递进、破坏和建设同时来，画家所能做的微乎其微。乐观点儿说，有价值的绘画记录了时代的精神状况，表达了人们的某些想法。要是不乐观——其实也无所谓——翻翻美术史，经常有几十年甚至上百年平庸得一塌糊涂。怕别人说自己平庸而一定给



■在俄罗斯（2001年）。

自己设计一个貌似深刻的姿态，其实没太大必要。看看我们身边的图画，就像专门为促成悲观的结论而准备的，太想深刻，就会流于浅薄。

“我所理解的深刻莫过于平淡，像一个正常人那样生活和工作，把自己应该做的事情做好，总比那些怨天尤人，所谓看破红尘的人要深刻得多。事实上，庸俗者是少数人。”这是进安那本《无故事的叙述》里讲的话，在善于弄出鼓舞人心的口号的时代，这种淡漠的声音很微弱，以至不容易听清。如果放大出来应该包含这样两层意思：1. 正常人应该做智力之内的事情，并且把它做好。2. 貌似深刻的人是庸俗的，他们是一小撮。综合起来是另一层意思：在平淡的事物里亲近朴素的道理方叫深刻。我不知道进安是不是一贯地保持这样的想法。即使是，也并不能保证他在实践中顺畅地达到结果；就像我们明白了道理，并不见得就能开辟一条道路。思与



■在重庆大足（2002年）。

行之间总是有诸多的可变因素使我们心有旁骛，不能专注于明白的道理。

从进安二十多年的水墨历程来看，有一点与其他同行不同，他没有改弦更张的经历；他始终围绕造型的基本问题进行研究；以造型为基点，逐步消化绘画的其他因素。这种做法近似流水冲刷泥土，最终形成河床。他从单纯笔墨造型实验扩展到形体结构，再到图画结构，不断地做加减法。他的乐趣不是为了熟练于对物体的把握和控制——这一点与传统中国画的经验不同——他每一张画似乎都是这样开始的：有新的问题要我来解答吗？于是陶醉在寻找问题和解决问题中。他在不同的难题里寻找相通的规则，用相通的规则来磨练技法，训练眼睛，然后发现新的问题。所以，他的画很难说是画给别人看的。虽然这些画征服了很多眼睛，但多数目光总是盯着他认为应该观看的部分之外。如果序列地看他走过的路程，就像看到溪流宽



■在大连（2001年）。



■在北京（2000年）。



■在广西（1997年）。

阔成江河的历史。知识和经验和累积不仅与耐心细致的工作成正比，还需要在驳杂的事物里发现恒常道理的洞察力和追随道理的韧性。

二

一个人始终做同一件事情，常会出现两种情况：1.越来越容易。2.越来越难。第一种情况出现在画家对本职工作熟悉以后，没有新问题需要解决，陶醉在熟练的幸福里。第二种情况是不断发现问题，不断解决问题。但人解决问题的能力是有局限性的，会越来越吃力。直到丧失发现问题的乐趣和解决问题的信心，事情只能由别人接着干。第一种情况类似中国绘画史，第二种可以用来描述西洋绘画史。

一般来讲，画家的技能来自两个方面，眼睛和手的训练，通过严格训练达到训练有素，这是很多绘画入门书里都写到的。但这不等于说，达到训练有素就一劳永逸。其中还包括按理法给定的方向行动和发展。大多数人一生对此都没有兴趣，这本来也不是所有画家都必须承担的责任。这种使命总是落在对此有兴趣的个别人身上。中国绘画史上例子不多，粗略地看，中国画的历史更像一部技法师承史，循环往复，画理始终



走近画家 刘进安

如一，清代绘画不会逾越宋代的规矩，即使有所不同，也只是个人趣味的变化。而西方从拜占庭到文艺复兴所形成的“观看体系”从19世纪中期就不断地被更改，塞尚以后的西洋绘画史几乎成了理法变更的历史。它的脉络酷似一条河流，支岔纵横，源流清晰。在发现问题又没有现成解决方案的时候，就会有新的流派冒出来，以解决新问题为能事。这样的结果是，很多流派表面上去彼此风马牛，其实是解决不同问题的部门。

相比之下，我们这边儿还处在省事阶段。虽然“拿来主义”很好，可怎么安在自己身上还是要有一套方法。油画“拿来”就使还不是太成问题，油画本来就不是本土的东西，在没弄太明白的时候虚心学还是最合理的态度。可是水墨画在喊“拿来”的时候就不是太好办。拿什么来？什么是水墨应该拿来的？

从前，徐悲鸿先生拿来了明暗法的

素描到中国画里。用素描的方法加上水墨原有的韵味，画出赏心悦目的马来。林风眠先生拿来了色彩和结构，画出了风姿绰约的美女和风景。从事情的结果看，他们深知中国水墨和西洋画之间的距离和排斥性，所以谨慎地把握两者融会的分寸。首先，因为他们是功成名就的画家，更着意于利用自己西画的学识把水墨画画得令人激赏，而无意放开手脚去实验他们意料之外的可能性。因为实验总会产生大量差强人意的东西。另外，他们所处的时代里中国画美学原则还没有受到广泛的质疑。所以他们是在传统美学基础上审慎地拿来。

近二十年的情况完全不同了，爱拿什么拿什么。可事实却是另一种情况，并不是我们有了广泛的艺术自由就肯定能把艺术搞得更出色。绘画的规律就是有限度的自由。在水墨画面临不可回避的变革的时候，人们总是能想出很多办法。但时间却客观地为我们甄别出哪些

是有价值的哪些是花架子。无可争议的事实是：时代变迁导致审美理想的变化；眩人眼目的外来绘画打击了水墨画家的自信心。最爽快的办法是改弦易辙，使人看上去和对方从来就是一头的。或者：我就这么着，你把我怎么样！面对突然的难题，拿不出立竿见影的办法是正常的，拿得出来才叫奇怪。何况中国水墨也并不是突然才遭遇难题，很久以前，前代画家正是这里望而却步。

三

在难题面前我们习惯喊口号，摆姿势。回想一下上个世纪80年代？！

进安在那个时候也不落后，他画的人物一下子黑起来，表情空洞，姿态呆板，不知所云，画的农民个个像走火入魔的现代艺术家。幸亏，他在同一时期下功夫画了两本连环画：《运河英豪》和《红高粱》。这几乎是他在盲目现代化过程中的解毒剂。连环画创作把他的注意力吸引到造型研究的传统道路上来。

因为有文学脚本的制约，画家不可能漫无目的地进行所谓表现。他必须全神贯注地刻画具体的人物和环境；必须对形式、主题、造型等方面有统一的控制。当然，进安不可能放弃造型的表现

性实验。但在具体的约束中，他也只能做应该做和可能做到的事。有趣的是，相对水墨而言，连环画《红高粱》由于材料和技法更单纯，不易隐藏语焉不详的昏话，所以也就更清晰地表达了画家造型的观点。另外，连环画的手法与素描不存在复杂的技术转换过程，仅就造型而言，它只是素描的集约化和样式化，两者很容易达到造型意识的表里如一。尤其后出的《红高粱》，可以算是进安在造型方面探索最早、也最系统的实验作品。

进安在小型纸本上严格的素描训练为他的大型水墨实验确立了规则：从“形”出发，止于“结构”。

连环画在蔑视小型绘画的画家眼里是雕虫小技，但严格的约束化训练对一个画家未来的发展起着微妙又不可或缺的作用。尤其在造型意识的训练中，对形状概括化的处理成为无可回避的问题。进安成功地越出了连环画的界限，专注于造型体系对形以及方法的要求。连环画也许并不重要，重要的是进安在有限的连环画创作中磨练出对形状的控制能力。认识到每一种形状都有它特有的结构因素和围绕它而产生相应的表现方式。通过每一件具体的工作，不断地

对造型提出更高的要求是他的水墨画持续丰厚起来的内在原因。这决定了他的作品总是以结构见长，超乎同时的画家。

在《红高粱》里还透露出这样一种信息，他和德国魏玛时期的画家格罗斯有继承关系。格罗斯是一位以描绘具体情景见长的表现主义画家。他的绘画简洁而精准，对具体事物富于洞察力，通过对事物有意的歪曲而达到内在的真实。我不知道进安是否真的对格罗斯有细致的研究，我是说进安在素描造型上与表现主义画家中注重形体研究的方法有千丝万缕的联系。这并不是说，他的造型观一定来自某个方面，他近期的作品和美国画家夏班看似有某种联系，比如进安在墨色里运用精瘦的线。事实上，这种因素在传统水墨里也比比皆是。另一方面，在进安的大学时期，为中国画训练所设立的基础素描是完全外来化的。那时，很少有人不喜欢柯勒惠支或者布尔德尔。他在写生训练中一直面对中西两方面的知识体系各有偏爱地吸纳。真的不必把中西文化差异过分夸大，我们读过的数学、物理、化学、哲学都是全盘外来的知识，即便是语文，也是“五四新文化运动”之后的外来语

译体文。这种现实只是说明我们的文化具有极好的兼容性。当在中国水墨里引入西方素描因素时，我们面临的已经不再是从前的“拿来”，而是怎样把已有的知识综合起来形成图画。因为“西方素描”早已经是“我们的素描”了。至于“我们的素描”是否能在水墨画里自然而然地生长，需要的只是时间。在这一点上，进安做得既有耐心又有成效。

四

当技法成为主要研究对象的时候，用传统的观点看，绘画常常流于空洞。进安前几年的画看上去很形式主义：名字很别致，画面很好看，构图很讲究，笔墨很出色。由于技法得体，弥漫着一种空泛的激情，所以引起广泛赞扬。可是谁也看不出他想说什么。看他的画就像听到有人一声长叹：“唉！”当你想弄明白叹气的原因时，那人又一脸无事。我猜想，他一方面热衷庄子，一方面热衷表现主义。表现主义里好的作品是言之有物的；庄子说话虽然绕脖子，可还是曲里拐弯说了些能留存后人的话。怎么把这两个东西弄到一起却好像什么都没说呢？以往，对看不明白的东西我们习惯把它叫做深刻；现在，我们知道深刻是简单而有秩序的力量。进安的图画基



本不为读者提供完整的故事或事件；他形成某一件作品的依据可以是一个司空见惯的器物；可以是人世间某一瞬间的段落；甚至可以是某一个人体动作的局部。他总是任由图画性来决定事情的发展和撷取；他苦心孤诣地用画笔劝说所选择的事物驻留在画面上，所以，他的笔下流露出的大多是由绘画理法导引出的内心神话。就式样而言，他的画正在慢慢演化成“器具”，图画只是一个经久耐用的外壳。套用一句老子的话，就是“凿户牖以为室，当其无，有室之用。”里面装满了只能用图画诉说，只为眼睛阅读的涵义。

若干年来，进安一直在研究同一个问题：水墨画的道理真的与其他画种有那么大矛盾吗？他从结构和语言入手去克服水墨与油画材料性的对立；在两者之间寻找相通的原理。当他避开材料的表面排斥性之后，看到了相通的因素远远多于对立。这时，他为自己的发展逻辑找到了起点，开始对相通因素做理法的归纳。他为东西方绘画里共有的点、线、面搭建了可以相互渗透的平台。除去材料界限，他几乎抹平了油画、版画、素描、壁画与水墨理法之间的界限。假如我们做一个实验，把进安的水墨画换

成油画基底或别的画种的材质，他的画不会有任何一方面的因素被削弱。难得的是他又在材料的临界点上恰到好处地保持甚至上发挥了宣纸和毛笔所独有的魅力。这也进一步证明了不同画种的本性更多是由材料而不是画理决定的。从这个意义上讲，进安不仅为我们拆掉了材料的屏障，揭示出绘画相通的内在规律，也使人有理由相信宣纸和毛笔完全有能力变成现代艺术家表达自己思想的别具一格的工具。同时，进安用事实说明了画理是没有界限的，理法之间可以相互交织，就像一条河流汇入另一条。事实也正是如此，画理总是和审美理想密不可分，当审美理想改变的时候，画理会自然改变，画理譬如流水，审美理想就是河床。

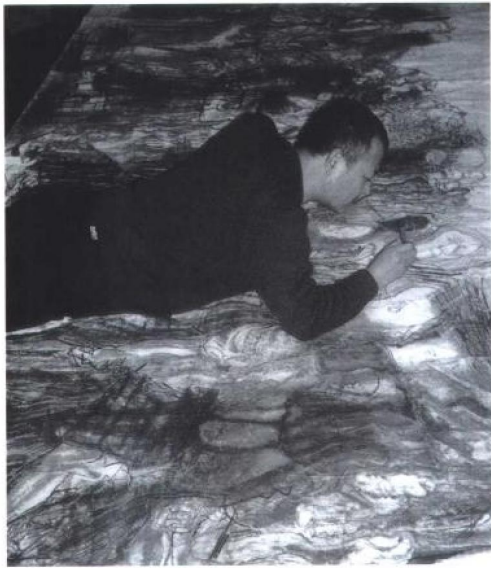
进安的绘画理法是在积年劳动中缓慢建设起来的，它不是灵感，而是长期磨练形成的修养。在中国画博大精深的理法中蕴涵无数股生动的流水，关键是画家是否有能力，有方法，有兴趣在看似截然的画理之间发现道路，并且在两者之间来去自由。进安的经验只是对“中国画向何处去”的一种答案，这个答案他大约用了二十年：不是向东，也不是向西，而是走向画理深处。

■ 刘进安

“正面男人”简介



■ 2001年夏在画室创作《三山百士图》。



■ 2001年在画《看美国大选》。

数日前，到《中国美术》杂志社送这幅名为《正面男人》的作品反转片时，编辑邢先生看后，笑问：是否还有反面男人。虽是玩笑，但还是让我想起正面与反面、好人与坏人的那个情节。记得儿时看电影，最急于想知道的就是谁是好人，谁是坏人，似乎心里只有预先知晓才能看得踏实。稍大后就不在意了，因为人物一出场就能看出谁是好人或坏人。在阶级斗争时期，文艺作品的表现手法大多如此，泾渭分明，如果不是好人就必须是坏人，没有中间那个什么都不是的人选，这也是那个特定时期的产物。可是，同样一个时期的现实生活与电影故事就大相径庭了。比如派性斗

争，两边都是好人，却为争夺好人而厮杀，杀出个正反、杀出个好坏。争当好人是无可厚非的，而争夺的目的和手段往往是如何把对方变成坏人，甚至彻底打倒，永不得翻身，为此而不惜头破血流。看来好人与坏人在现实生活中又是难辨的。

“正面男人”，显然不是这个正面与反面或好人与坏人的意思，它只是一个图像说，是正面坐着的男人，或占满中间位置堂堂正正而坐的男人，如果按上述说法他则属于好人与坏人之间那种什么都不是的人选。属性是“人”，或称人性的那个部分。但是，人不是孤立存在的，它必然带着社会属性和文化属



■画室。

性，而这种属性的不同又规范了人的习惯、做派乃至心理表现的区别。

一日傍晚，在王府井大街，匆忙中发现一个现象，改建后的步行街宽阔而整洁，然中心线两侧却空空荡荡，只是偶有横穿行人，而街边两侧却人来人往，很稠密。购物方便？但又不乏闲散漫步者，怕阳光日照？却又是秋季傍晚。正疑惑间，于中心线处横向并排走来七八个洋人男女，有说有笑，好不逍遥欢快，那种松弛态似乎中国第一街为他们所建，充分享受着优美环境给他们带来的快乐。心中不免懊恼。寻思，倘若我们自己走上“正道”，他们也不至于有此“嚣张”，最起码不会横着并排走过来，或许他们只能侧斜着身体从缝隙中挤出来，还怕失去了联系甚至丢了伙伴。后来我想，洋人走中间是他们的习惯，觉得爽朗，漫步中流露出自信。我们挤边沿，也是习惯，觉得踏实，怕给人以醒目，两种习惯，两种结果，也是

两种文化形态不同的体现。

我们似乎习惯了在台下看台上的表演，习惯了溜边观看的心理。形象的说，旧时鸣锣开道，锣声响处，“回避”大牌高举，人走鸟兽散，老百姓从那时起也许就被赶到了边缘，这显然是个心理底线和作为人的边缘界线，中正之道是从不敢奢望的。事实上，这种回避意识表现在各个领域。以绘画来说，传统的择物讽喻，逃避山林，遁居高士，或卧于亭阁，隐于木后，在暗指清高淡远的同时，也暴露出不敢正视现实的软肋。可见，社会的进步和构成社会的文化心理是推动进步的关键，回避心理和游离边缘的文化形态都是不利于这一进步的。如果说“正面男人”在述说了这个意思，显然是不可能的，也不是我所希望的，只是通过此，想到此，画到此。这里的“正面男人”只是居中而坐的“男人”而已。

■ 刘进安

散议“语言”



□反正我们是 220cm × 340cm 1995年

走近画家
● 刘进安

尽管当今中国画的创作门派林立，风格各异，又不断有画家独标一格，推陈出新，但少有作品能令人为之一振，即使初有新鲜之感，然细品之后，仍不免感慨古风不存，风骨殆尽。

古人虽称绘画乃“案头之山水”，但大师的创作并非是自然山水的临摹与再现，一幅画的完成，表面看来只是铺纸挥翰，皴擦点染，长勾短泼。不过用去吃一盏茶的工夫，山水之气韵便跃然纸上，或雄浑，或冲淡，或缜密，或疏野。后生击节称奇，少不了“技法纯熟”之叹，于是观穿笔秃，苦学不辍，观其所作，却总是缺少生动的气韵，山只是

山，水只是水。此类画作，或匠气，或书卷气，都是缺乏“精神”所致。

重读古人，我们会突出地感到中国传统绘画始终遵循着形而上的创作原则，它的一山一水、一草一石，甚至一笔一画、一皴一点，无不包含着人文精神色彩，显现出的不仅是画家的创作个性，更是个人的人生态度、信仰追求、创作主体和创作对象交融为一，其最高境界如老禅师参禅之后的顿悟，表面山水依然，实际天人合一。如何面对传统是我们的画评家和创作者过去、现在和将来都不可能回避的一个问题，很多人作出过答案，但因为建立在对“传统”的



误读上而显得苍白肤浅,甚至使人误入歧途。人们将“继承创新”四个字挂在嘴边却不清楚继承创新什么。实际上历代的画作和画论都在向我们表明,传统的绘画重在表现,表现自我,表现心灵,在创作之初的审美观照中就已经隐含了画家的表现目的,画家以“林泉之心”观照自然,正是为了达到自我与自然的一种契合,从而熔铸出审美意象,乃至创造出令人回味无穷的意境,体现出创作主体的精神风貌:飘逸、狂放、悲凉、含蓄、灵秀……在更高层次上,还可以具有浓厚的哲学意味。所有的技法都是为表现精神而服务的,有精神,这是传统给我们的启示,是传统的内蕴、内核。中国传统绘画中所蕴含的这些精神,是中国文化长期积淀的结果和表现。生于斯,长于斯,没有人能完全摆脱本土文化的影响,中国传统绘画的精神也或隐或显地影响着当代人的创作,这种影响是客观存在的,不容回避,每个画家都应当面对现实。但面对现实不等于做传统的奴隶,每一个时代有每一个时代的特点,新时代的创作应该具有新时代的人文精神,这正是继承与创新的本质对象,也是其他方面继承创新的前提。我们所提倡的新语言,也是建立在精神的



承继基础之上的。

语言的意义在于传达，依所要传达的内容和精神是确定性与不确定性的统一，是感性与理性的统一。新语言作为适应新精神的语言，其内涵不仅包含传统，更要超越传统。作为绘画语言的重要组成部分，人们对于绘画技法异常地关注，相当一部分人对传统的误读在于以传统的技法来代替传统，以至于对于传统的继承与创新出现了截然相反的两派，一是泥古不化，认为今不如古，视古人为圣人；一是彻底抛弃古人之技法，另辟蹊径。如果这两派只是执着于此，其作品只能是命如昙花。虽然在客观上古人留给后人多种技法程式和法度，但其技法绝非一成不变的套路，也不应该认为是束缚画家进行创作的羁绊。

画家在创作中把握自身技能状况的能力对创作非常重要，这主要取决于画家的创作心态。任凭精骛八极，心游万仞，置技法于不顾显然不可，而过于熟练地运用技法也会削弱作品的内在精神。画家的技法水准和他所具备的表达能力是相一致的，两者达到平衡才能互为促进，石涛有言：无法而法，乃为至法。无法而法其实就是一种境界，它要



走近画家 ● 刘进安



求画家手中有法而胸中无法，这时技法才能最大限度地发挥他的作用。因此，控制技法的能力要比对技法的熟练掌握程度更为重要。控制技法的意义是为了更好地运用技法，使技法的运用更适合物象的性格。一幅画是由多个物象构成的统一整体，所以技巧的运用也是流动而统一的，这给画家提出了更高的要求，也是最基本的要求。

通常认为，新语言的形成离不开对传统的承继，大师们的创作实践是我们学习的蓝本，正如一首好诗需要反复地吟咏，一幅气骨象兼备的山水也需要反复的临摹、品鉴才能领略其用笔之妙，意境之远，作到这一点很多画家来说并不是一件难事，真正困难的是在此基础之上的对于前人的摆脱与超越。中国传统笔墨延续到今天，已使画家对传统技法模式产生一种依赖心理，画家在内心深处已经扎下了一种思想：失去传统笔墨的作品即是不成“体统”，这样的作品是难以认同的。创造新语言势必要打破这一桎梏，就笔墨本身而言，从他的形成、成熟到变异，这个过程是建立在时代的发展基础之上的，不同的时代有不同的审美倾向、审美观念，所以，笔墨技法本身就是一个创作过程，它应该