



北京画院
学术丛书
二十世纪中国美术大家

王肇民绘画艺术

北京画院 编

匠心造境


广西美术出版社

北京画院
学术丛书
二十世纪中国美术大家

王肇民绘画艺术

北京画院 编

广西美术出版社

匠心造境

图书在版编目(CIP)数据

匠心造境:王肇民绘画艺术/北京画院编. —南宁:
广西美术出版社, 2014.5

(二十世纪中国美术大家)

ISBN 978-7-5494-0753-8

I. ①匠… II. ①北… III. ①水彩画—作品集—中国—现代 IV. ①J225

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第092457号

匠 心 造 境
王 肇 民 绘 画 艺 术

JIANGXIN ZAOJING

WANG ZHAOMIN HUIHUA YISHU

编 者: 北京画院

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

责任编辑: 杨 勇 廖 行

责任校对: 陈小英

审 读: 林柳源

封面题字: 王明明

装帧设计: 陈 旭

摄 影: 丘 康 丘 雅

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路9号

邮 编: 530022

网 址: www.gxfinearts.com

印 制: 北京雅昌彩色印刷有限公司

版 次: 2014年5月第1版

印 次: 2014年5月第1次印刷

开 本: 635 mm × 965 mm 1/8

字 数: 60千字

印 张: 35

书 号: ISBN 978-7-5494-0753-8/J · 2114

定 价: 260.00元

编辑委员会

主 任 王明明 李小可

委 员 王 越 王 进 袁 武 雷 波 姚震西

吴洪亮 吕 晓 乐祥海 怀 一 马明宸

仇春霞 赵琰哲 王亚楠

主 编 王明明

副主编 马明宸



序

王明明

我对王肇民先生的艺术很早就有关注，记得前些年中国美术馆举办了他的一个非常重要的展览，我看完了以后非常的激动，就又买了他的画册回家，放在案头进一步品读和研究。在这次展览的筹办过程中，我又进一步接触了一些关于他的艺术资料，对于他的人生和艺术逐渐获得了一个明晰认识。

首先我认为王肇民先生自始至终都保持着对生活的热爱和艺术的激情。王肇民先生在年轻时期就创建和参加了一些进步组织，致力于民主革命事业，无论在艺术上还是在政治上，他都是一个不甘寂寞、富于社会责任心的热血青年。在艺术上，他学油画、做木刻，有过多种艺术门类创作的尝试。新中国成立之后，正如同李可染先生忽然由画人物转向山水那样，王肇民先生把自己的艺术主攻方向转向了水彩画，这一转就是半个世纪。水彩画相对来说是个小画种，从事这一行业很难进入美术史视野的主流，但是王肇民先生对生活和艺术的热情不减当年，他把大好的年华都用在了尺幅方寸之间，数十年如一日，潜心追索，终于把这个小画种开掘出了大境界。这里面倾注了他所有的情感和心血，所以我们能在他的艺术作品面前，明确地感受到昂扬的生命活力和深沉的艺术情感。

关于王肇民先生的绘画艺术，我认为主要有这样几个特色：首先，王肇民先生有着非常独特的造型能力，他的造型风格比较整体、概括，表现出来大刀阔斧，但是该细腻的地方又无微不至，当然更主要的还是强调了整体感。其次，王肇民先生的绘画结构形式感很强，他强调结构的严谨和造型的力度，这一点在他的静物画和人体画中都有鲜明的体现。还有就是他对色彩的运用，王肇民先生对色彩的敏锐感觉和准确表现，这是别人无法企及的，色调整体、概括、响亮，这种颜色的纯粹和他对色彩的感觉，不是来自于色彩之间的对比，而是艺术家的直觉和感受。王肇民先生主张用色如同击剑，一笔下去，准确到位，如兔起鹘落，没有拖泥带水也没有优柔寡断，他用色的纯度和饱和度也非常的到位，让人看后非常快意。

另外王肇民先生对形式美感也有他自己独特的理解和感觉，他的艺术不是对现实的简单摹写，而是积淀后形成了自己的表现语汇，吸收了很多西方绘画大师比如塞尚的表现手法，强调了对于形体的方形化处理和结实程度以及超出物体的色彩关系。但是他又把别人的东西彻底吸收消化，转化成为自己的感受。另外从王肇民先生的速写和素描作品中也可以看出他在水彩画中一以贯之的对生活的洞察力和表现力，还有他的国画作品，这也是他一个非常独特的视角，画得非常随意，有自己的真性情在其中。艺术家的生命力就在于他的创造力，贯穿在王肇民先生绘画艺术中的这种激情老而不衰、老而弥坚，一直保持到他晚年的几幅作品中。

王肇民先生的艺术道路向我们昭示了一个非常基本的规律：艺术家的成功不仅仅取决于他吸收了中国的文化素养还是西方的艺术理念，最后成就的高度还在于艺术家先天和后天所具备的素质，主要就是对于不同艺术手法的总体整合能力以及对于艺术把握的整体创造力，往往这才是艺术家创造的根本。王肇民先生就具备这种素质，他把自己的创造力凝聚在方寸尺幅的水彩小画种之上，取法不囿中西，取材勿论大小，在一束花、几枚果中以小观大、静中求动，寻找和品味其中蕴涵的诗意感受，把别人画了千万遍的教学素材，画出了情调、画出了境界、画出了自己的生命感受，这就是大家气魄、大家风范。所以说最后艺术成就的路径和高度的取得，不在于画种、不在于题材，也不在于技法，而就在于艺术家自己的整合力与创造力。有了这种创造力、这种才情，艺术奇境就会不择地而出、不择时而出，所以在这里我还是倡导一种实践精神、一种创造意识！

甲午春于潜心斋

大师王肇民

刘骁纯

“赫赫具瞻，高山仰止”，王肇民其画其人，均令人仰慕。

形是一切

一

王肇民最具挑战性的理论，归为一句就是“形是一切”。

为分析“形是一切”，先说明我的观点。

我是范缜形神不二论的信徒，他在《神灭论》中说：“神即形也，形即神也。是以形存则神存，形谢则神灭也。”“形者神之质，神者形之用”，“神之于质，犹利之于刃；形之于用，犹刃之于利。利之名非刃也，刃之名非利也。然舍利无刃，舍刃无利。未闻刃没而利存，岂容形亡而神在？”其所论甚精。

黑格尔《小逻辑》也认为“形式就是内容”，此乃“形式与内容的绝对关系的本来面目”。黑格尔又留了一个大尾巴，认为有“双重的形式”，“有时作为返回自身的东西，形式即是内容。有时作为不返回自身的东西，形式便是与内容不相干的外在存在”。并称此为“外在的形式”。“譬如，试就一本书来看，这书不论是手抄的或排印的，不论是精装的或平装的，这都不影响书的内容。”

黑格尔所说的“外在的形式”，在我看来，实际上是范型、类型、范式、方式、格式、程式、样态、形态、外壳、皮相、载体，等等。

“外在的形式”在应用层面十分好用，但并非理论意义上的“形式”。

众多学者不接受形神不二论，都是在“与内容不相干的外在存在”的“外在的形式”上大做文章。

就其“绝对关系的本来面目”，形神有二名无二在（存在）。异名而同体，异名而同出，异名而同在。

二

王肇民“形是一切”最初是在1980年第3期《美术》刊发的《画语拾零》一文中提出的，时值国门初开，与吴冠中《关于抽象美》（1980）、《内容决定形式？》（1981）南北呼应，直捣从苏联教科书搬来的长期统治中国文坛的不成体统的“内容决定形式”之论。王肇民对此直言不讳：“内容决定形式的说法是错误的”。作为艺术家，两个人在论述中都有不周之处，但对“内容决定形式”的批判，在文化现代转型中则具有启蒙意义。

既然形神异名，便不可能“形是一切”，但王肇民对这句惊人之语的解释却是深刻的：“形是一

切，一切是形，形以外的神是不存在的”，“没有形就没有神，有形则必有神”，“所谓神，是形的运动感，是形的活的反映”。

王肇民的辩者，常常举出画史上形神不统一的作品和言论提出诘难。但这些都禁不起深究。

中国画论所说的“形肖似而神不足”，从理论上讲，“呆板”、“拘泥”就是该作品的神，此神因此形而在。作为品鉴用语，这话实质上是用自然生动的形神批评呆板拘泥的形神。所谓“形式华丽内容苍白”，与此同理，“炫技”、“苍白”就是其内容，此神因此形而在。这些都是用高境界的形神批评低境界的形神的品鉴用语，而不是严格意义的理论用语。

所谓“遗貌取神”，“忘形得意”，“不求形似，聊以自娱”，都是指舍写实之形神求写意之形神，离具象之形神取意象之形神。这些都是转折关头推进艺术观念变革的警句或宣言，而不是严格意义的理论用语。梁楷借《泼墨仙人》抒发的狂逸之神，离开洒脱之形何处去寻？

所以，从理论意义上说，王肇民如下说法是正确的：“形神之间，可以分可以合，可以兼备可以不兼备，岂不谬哉！”

离开对画面本身的优劣高下的直觉判断，任何二三流的具象绘画都可以用“神形兼备”说得天花乱坠。大师与庸工的差异不在文辞言说中，而在画面本身，一切在画面中，形是一切。

在与李桦1984年第4期《美术》上《论形与神及其他》一文的讨论中，王肇民又说：“凡是轻视艺术形式的创造及其价值的人，都不是真正的艺术家，都是一些一知半解的门外汉。”“形亡神亡，形存神存，没有形就没有一切，甚至也没有造型艺术。”这些说法，与吴冠中对“美盲”的批评，以及关于“缺乏形式感的画家，一如没有武器的战士”等论述，心心相印。

李桦文中举出“一个流氓杀人犯与一个共产主义者”的例子，以说明形同神异，而得出“形之外的确还有独立的神”的结论。这里显然将“人”的形对应于“流氓杀人犯”的神，是根本的错位。“人”的形乃生命之躯体，神乃躯体之生命。“流氓杀人犯”的形乃作案现象，神乃作案动机。所以王肇民说这种形神分裂之见“是十分可笑的，恰如《圣经》里灵魂与肉体之间各自独立存在的说法一样。”

“内容决定形式”的实质是权利意识决定艺术创作而非内容决定形式。董希文油画《开国大典》数易其稿，抹去高岗再抹去刘少奇再抹去林伯渠再恢复原貌，每一变都是政治先行而非内容先行，每一变都是“由形开始，由形终结”，形式与内容同变。

作为叙事性绘画，《开国大典》有先在的历史内容和生活事件，但须辨明的是，此先在事件的内容同时具有先在的相应形式，这形式就是事件表象本身。这些都是作品反映的对象而非先行

的内容，更非先行的主题思想。直到画家赋予对象以红光亮的基本形式与喜庆感阳光感的基本内容，对象的内容与形式才转化为作品的内容与形式。

政治可以过去（因此可以数易其稿），艺术却可长存。非简单说教的政治美术必有超越于政治之上的价值，例如《开国大典》之红光亮的完满形式与喜庆感阳光感的动人内容。离开红光亮，离开写实造型，离开大胆将人物挤在一边并略掉一根红柱的开阔的空间结构，可以言说历史上的开国大典，却无法言说董希文的《开国大典》。一切在形中。

所以王肇民批评：“偏要说成是先从艺术内容出发，以企图符合某人的‘内容决定形式’这一固定不变的形而上学的口号，实是非常荒唐可笑。”

三

王肇民和吴冠中都受了西方后印象主义前后的“本体论”、“形式论”美学的影响，一个用“神与形”的中式语体说事，一个用“内容与形式”的西式语体说事。现在有一种主张：逐渐用西式语体置换中式语体以求逻辑清晰，并完成理论的现代转型，例如用“气氛”置换“意境”。我的主张相反：在可能的情况下，恰如其分地用中式语体置换西式语体以求辩证把握，并完成理论的现代转型，例如在一定场合用“神与形”置换“内容与形式”。

王肇民提出“形是一切”一个重要的原因是他反对以政治思想要求所有绘画，他说：“好像思想性是艺术的唯一的東西，而其实不然，就各种门类的艺术品在展览会上的实际情况来看，并不是所有的作品都完全具有思想性的，而没有思想性的作品浩如烟海，有思想性的作品寥若晨星。”在前面的一段文字中王肇民刚刚强调了思想的重要性，所以此处“思想”指的是“一种‘跟着走’的思想”，即“领导出题目”的政治思想。从这个意义上说，“形是一切”是为自己长期处于边缘地位的风景、静物与人物写生的辩护，为长期被批判的中国文人书画和西方近现代艺术的辩护。

写生即创造

大家意味着独行，正如王肇民所主张：“致学之道，在学人之所不敢学，想人之所不敢想，言人之所不敢言，行人之所不敢行，而又不失其正。”

大家意味着持守，所以王肇民数十年处于边缘而不为所动，坚信“任他车马满门庭，声价从来无定评”，“亿万人前谁识我，百千年后几名家”。

大家意味着境界。王肇民生前曾对家人说：他的画，人物第一。以我之见，在王肇民水彩技法精进

的意义上，人物优于静物；在人格表达的独特性方面，静物更胜一筹。王肇民在风景、静物与人物，特别是水彩静物写生方面达到的境界，国内无人可比。

他画西画，却得东方魂魄；他下功力，却又不见功力；他刻意地探索，却能妙合自然。

王肇民的艺术中包含着几大矛盾，对这几大矛盾的解决，便是他的主要贡献。

一、广度与深度

王肇民主张：“在广度上无须苛求，在深度上，要不遗余力。”他的另一种说法是：“片面发展，以求绝伦。”

这一主张可以视为他的艺术宣言。

王肇民所处的时代是现当代艺术迅猛发展的时代，是观念、形态、风格、流派林立的时代，是空前大张旗鼓地标新立异的时代。在这个时代，有些艺术现象与精神表达的深度无关，如纯观念艺术；有些艺术则标榜表层化、扁平化、流行化，如波普艺术、艳俗艺术、涂鸦艺术等；但还有一大批艺术现象没有放弃思想、文化、人格、意境的深度追求，基弗尔、博伊斯便是如此。然而像王肇民这样逆大潮而动，鲜明提出如此彻底主张者，我还没有看到第二个。问题的重要性不在提出主张，而在实现主张，唯此才够得上称之为“艺术宣言”。

敢于这样说而且敢于毕生这样做，是一种胆识。

我不反对评价系统多元化，但我十分认同王肇民的选择。曾经惊人，或因不知何为绝伦，或因功利所障，或因机缘难遇，或因贪奇求广，而业终不能竟者，多矣！

二、写生与创造

王肇民靠他矢志不渝地深度追求，成就了极平凡的大创造。他的画给人的最直观的印象是写生，而且是学生课堂作业式的写生，何其平凡！他固执地坚持“非写生画不画”，他说：“有人以理想画为创作，以写生画为习作，以制作方法决定作品的性质，我也不同意这个意见。”对于这种青年入门式的习作，王肇民却发现了其中的无穷奥秘，一画便是数十年。他没有按照通常的做法——学好习作后另搞创作，而是直接把习作转化为很高层次的创造。塞尚将对象抽象化，以在写生中加入非写生因素的方式使对象转化为艺术中的“第二自然”，王肇民选择的难点却是不改变写生的基本性质，以鲜明的写生特色完成了自己的创造。

习作即创作，写生即创作，这在新中国的静物画领域几乎没有人想过，更不曾有人倾毕生之

力实践过。

三、写生状态与现代结构

王肇民的写生转化为创作的关键是“人当物画，物当人画！”在对象中注入了大而旷的，独来独往的人格境界。石鲁把山当作人来画，当作大人来画；王肇民把苹果当作人来画，当作大人来画。王肇民说：

为此，他处理了写生状态与现代结构的关系，经验层面与超验层面的关系。作品扑面而来的浩然之气和崇高精神，与大气的布局结构、形体结构和色彩结构直接相关。

一说布局，人们常理解为理性设计和理性安排，其实，布局是比笔墨更重要的精神载体。非如是观，局乃死局。在王肇民作品中，布局真正上升到了气动而阵列，势涌而局开的精神层面。气壮常使静物溢出画框，势强常使构图充实有力。

王肇民笔下的苹果、石榴之属，大而有力。非尺幅巨大，精神大也。此大乃胸襟气量之大，此力乃是形体结构之力。他十分准确地创造出了圆中带方、方中带圆，具有雕塑般的厚重感、体量感的形体结构。当代艺术中有些靠超夸张的规模和高耗费的投入以求视觉震撼的作品，观后反觉其小。“土豪”矣！

协调固有色与条件色，是王肇民的又一大贡献。中国绘画的色彩观以固有色为本，西方绘画自印象派建立色彩体系后以条件色为本。王肇民画西画，却不死守条件色，他在固有色和条件色的两参中形成了自己特有的色彩系统。利用固有色使色彩单纯、响亮、痛快，利用条件色使色彩丰富、圆通、耐看。有时，他甚至既不拘泥固有色又不拘泥条件色，索性用纯墨色画暗部，以纯留白为高光。

墨与白，带来了“墨”“色”冲突，这种冲突在条件色环境中显得更为尖锐。在西画写生的正统面貌中用黑白，较之林风眠在水墨画中处理墨与色的冲突带有更大的冒险性，故而王肇民将黑、紫两色称为“危险”之色，他成功处理“危险色”的战略一是以固有色缓冲，二是“要么大块的用，要么不用或少用；而在用时必须掺有其它颜色，不单独的用”，“光点和暗点的色彩是冷色在画面上起谐和作用”。

高光，是王肇民有意识探索的重要组成部分。高光的妙用不仅使形体更具立体的力度和雕塑般的坚实感，而且成为特殊的审美元素。为此王肇民提出了“光”与“芒”的对称概念：“画光，须知光有芒。所谓芒，就是光线照射在物体上，又从物体上反射出来的东西，即物体本身的光彩。只有物体本身的光彩，才是物体本质的反映。”“画光不画芒，只画明暗，只画黑白，便是死光。”画芒，“则无所

不浑。而且富于质感”。王肇民将此称为“内光派”，以与印象派之“外光派”呼应。

王肇民的作品色彩浓重犹如油画，有的人体写生远看简直像是精到的油画，这又构成了油画感与水彩性矛盾。事实上，只要近而查之，那貌似油画的作品依然是地道的水彩，透明的水彩，运笔酣畅的水彩。如果为油画感而失去水彩性，那将是失败的水彩画；如果为水彩性而不敢涉足油画感，则将失去王肇民特有的色彩浓度和造型力度。

一切皆在形中，大而旷的人格气象，发之于摆布对象之时，行之于画面结构之中，成之于落笔成形之际，化之于色彩空间之外。色彩单纯却不失丰富，结构平面化却不失纵深，形体抽象为块面却不失生动。

四、写生与写意

王肇民的写生有浓重的写意味道，由于对写生状态的坚守，他采用了小写意。

写意的关键是写其笔意，写其笔意的关键是引苍笔入水彩。引苍笔入水彩是王肇民的又一大贡献，这显然得益于他的国画素养。水墨与水彩均为水性绘画，两者的品性都是润、湿、畅、流，但中国水墨画在千百年的锤炼中却发现了水墨、毛笔和宣纸发生关系时的深层品性——苍润兼济。于是有了“如锥画沙”、“骨法用笔”、“飞白”、“渴笔”、“枯笔”、“屋漏痕”、“皴擦”等等，清人甚至用“毛”来概括用笔之妙。苍润兼济使中国笔墨产生了无穷魅力，也导致了言必称笔墨的独特传统。王肇民将这一传统引入水彩，使水彩画的精神表达进入了运笔写意的层面，他说：“一般人以英国人的水彩画为根据，认为要全用湿笔，甚至水用得越多越好，这种洋教条是错误的。”“干湿并用是中国画的优良传统，所谓干裂秋风，润含春雨。”观王肇民的画，其浩瀚之气不仅运行于布局、色彩、造型之中，也贯注在他苍润兼济、落落大方的行笔之中。

写意的核心是写其意气——不是制造大风格，而是抒发大胸襟。不能进入直接抒发胸臆层面的写意不是真正意义的写意。惜哉，这种非写意的写意太多了！这里的关键是要进入解衣盘礴、真心发露的创作状态。王肇民画小写意，却有形笔色及整体布局一挥而就的大写意的状态。对此，他有许多精彩画语，不妨摘几段看看：

“画头像先从眼睑开始”。

“只见要点，不见其它，如庖丁解牛是必要的。所谓庖丁之目，不见全牛，如满眼是牛，不知从何处下手，就没有办法了”。

“由一点开始，轮廓明暗一齐画，一遍结束工作”。

“‘三军之灾，犹豫最大’。作画也和作战一样，既要善谋，也要善断”。

“一笔画成，否则便失掉气势”。

“作画如剑客行刺，用笔用色要一击而中。如一剑不中，则将错就错，因其错而成之”。

“遥思前代好画手，笔锋刃挺狮作吼，横行顿觉风云生，搏击直衔人马走，纵使负伤血模糊，依然据地猛翘首……”

闻其言，观其画，完全相合。这里是何等的气概，何等超旷无羁的大写意状态。

对于创作中的矛盾，王肇民是这样说的：“矛盾愈大，画面则愈有力；矛盾愈复杂，画面则愈深刻。当然，做到和谐也就愈困难。”“韩愈说：‘横空盘硬语，妥帖力排’，也就是这个道理。”他为自己设了许多大难题，而且出色地解决了这些难题。前述四个基本矛盾，每一项又由不同层次的内部矛盾构成，另外还有一些矛盾，例如，通俗性与高品位能否兼顾？难矣！“曲高和寡”的确是艺术史上的常见现象。吴冠中力主“曲高和众”，结果在“曲高”方面还是牺牲不小。王肇民没有口号，但却更好地解决了雅俗两难。他的画百姓挂在室内也会感到赏心悦目，而素养很高、眼光挑剔的专家又能从他的画中看到一般百姓看不到的许多深层奥秘。再如有为与无为，王肇民有意而为却达到了无为而为、自然天成的境界。再如有法与无法，王肇民独立法门却达到了无法而法的境界。

他实现了法与道、平凡与奇迹、诗境与画意、致广大与尽精微的矛盾统一，其中特别值得关注的是极平凡中创奇迹，正如王肇民所说：“能够在人人都认为不成问题的问题当中，发现问题，就是创新。”

注：文中所引王肇民言论均引自《画语拾零》和《在广东画院座谈会上的讲话》。

2014年1月25日 于三亚

（作者系中国艺术研究院美术研究所研究员）

目 录

序 / 王明明	9
大师王肇民 / 刘骁纯	13
水彩	1
油画·国画	193
素描·速写	209
研究·回顾·年表	237
孤傲的现代形式——为王肇民先生而作 / 尹吉男	239
纯粹的精神与素朴的艺术——王肇民的水彩画 / 褚迪	240
心中的王肇民先生 / 李小可	244
祖父的味道 / 王玉振	246
年表	248

水彩

