

金

北

新

中国当代名家画集

金 兆 韬



人民美術出版社

金兆韬又名兆涛，回族，1944年生于辽宁营口。现为中国美术家协会会员、江苏省国画院特聘画家、上海朵云轩特聘画家、盘锦辽河美术馆辽河画院专职画家。



目 录

虚淡恬适 境界自高

——再论金兆韬“新境界”山水画艺术…… 陈孝信 1

从对景写生到超越写生

——解读金兆韬的创作…… 鲁虹 5

北国气象——金兆韬的山水新境界…… 殷双喜 9

云之南系列·和静 1993年 68cm×68cm 13

云之南系列·春融 1993年 68cm×68cm 14

云之南系列·老屋 1993年 68cm×68cm 16

云之南系列·塑造 1993年 68cm×68cm 17

云之南系列·寂 1993-1995年 70cm×70cm 18

云之南系列·初春 1993-1995年 70cm×70cm 19

黄土系列·凝 1997年 68cm×68cm 20

黄土系列·脊梁 1997年 68cm×68cm 21

黄土系列·山路 1997年 68cm×68cm 22

黄土系列·静观 1997年 68cm×68cm 23

黄土系列·萌动 1997年 68cm×68cm 24

黄土系列·脉动 1998年 68cm×68cm 26

黄土系列·涌动 1998年 68cm×68cm 27

沼 泽 2000年 50cm×80cm 28

北方的雪之一 2000年 40cm×50cm 30

北方的雪之二 2000年 40cm×50cm 31

北方的雪之三 2000年 40cm×50cm 32

天高云淡 2000年 70cm×35cm×4 34

蕴泽系列·孕秀 2001年 70cm×140cm 36

北方森林 2001年 40cm×50cm 38

蕴泽系列·雪色山空 2002年 96cm×180cm 40

蕴泽系列·玉树瑶华 2002年 123cm×230cm 42

蕴泽系列·玉树银装 2002年 123cm×230cm 44

蕴泽系列·喜兆 2002年 123cm×230cm 46

蕴泽系列·雪后 2002年 123cm×230cm 48

蕴泽系列·鸟鸣山幽 2002年 123cm×230cm 50

新境界·云壑烟林(局部) 52

新境界·云壑烟林 2004年 184cm×145cm 53

冻土之一 2004年 40cm×50cm 54

冻土之二 2004年 40cm×50cm 56

冻土之三 2004年 40cm×50cm 57

新境界系列之一 2004年 34cm×34.5cm 58

新境界系列之二 2004年 34cm×34.5cm 58

新境界系列之三 2004年 34cm×34.5cm 59

林谷幽隐 2004年 35cm×35cm 60

雪野山居 2004年 35cm×35cm 61

寂静山林 2004年 35cm×35cm 61

长白古树(局部) 62

长白古树 2005年 96cm×180cm 63

长白林海 2005年 96cm×180cm 64

长白月色 2005年 96cm×360cm 66

烟岫云林 2006年 70cm×140cm 70

新境界·北方水土 2006年 70cm×140cm 72

新境界·千峰万岭 2006年 70cm×140cm 74

幽 隐 2006年 68cm×68cm 76

月上村头 2006年 68cm×68cm 77

新境界·月夜 2006年 184cm×145cm 78

和风静穆 2006年 82cm×152cm 80

雾 中 游 2006年 70cm×70cm 82

心 游 2006年 70cm×70cm 83

淡写人生一 2006年 140cm×70cm 84

淡写人生二 2006年 140cm×70cm 85

凝露系列	2008年	140cm × 35cm × 6	86
溪山雪域	2008年	132cm × 66cm	88
云山清韵	2008年	140cm × 70cm	89
疏林	2008年	96cm × 180cm	90
丰祥兆瑞	2008年	68cm × 68cm	92
雾漫山林	2008年	68cm × 68cm	94
白雪阳春	2008年	70cm × 70cm	95
蕴玉抱清晖(局部)			96
蕴玉抱清晖	2008年	140cm × 70cm	97
山林岫色	2008年	35cm × 140cm	98
迎春风	2008年	35cm × 35cm	100
幻染山林	2008年	35cm × 35cm	101
意远境深	2008年	35cm × 35cm	102
江南晨雾	2009年	35cm × 35cm	103
溪山春早	2008年	35cm × 140cm	104
曲溪幽径	2008年	35cm × 140cm	106
笔致清远	2008年	17cm × 136cm	108
翠涌千峰	2008年	17cm × 136cm	108
寒林幽谷	2011年	35cm × 140cm	110
五台道中	2011年	35cm × 35cm	112
平淡天真	2012年	35cm × 35cm	114
山象苍茫	2012年	35cm × 35cm	115
雪韵	2012年	35cm × 35cm	115
山路	2012年	35cm × 35cm	116
黄土	2012年	35cm × 35cm	117
斜阳秋影	2012年	35cm × 35cm	118
飞雪待春风	2012年	35cm × 35cm	119
湿地之晨	2012年	35cm × 70cm	120
绵里裹针	2012年	35cm × 70cm	122
寒山樵路	2012年	35cm × 70cm	123
天寒山净	2012年	35cm × 70cm	124
可悟自然	2012年	35cm × 70cm	125
青树春山	2012年	35cm × 140cm	126
山岩	2012年	35cm × 140cm	128
林峪清幽	2012年	70cm × 140cm	130
山隐	2012年	70cm × 140cm	132
疏林寒岫	2012年	35cm × 70cm	134

雪霁	2012年	35cm × 70cm	136
通往五佛顶	2012年	35cm × 70cm	138
平野	2012年	35cm × 70cm	140
路边的田	2012年	35cm × 70cm	141
春晖满林	2012年	35cm × 70cm	142
山径通幽	2012年	35cm × 70cm	144
晋北高速	2012年	35cm × 35cm	146
你亦辛苦	2012年	35cm × 35cm	147
畅游	2012年	35cm × 35cm	148
神游	2012年	35cm × 35cm	149
烟	2012年	35cm × 31cm	150
晋北幽境之一	2011年	35cm × 35cm	152
晋北幽境之二	2012年	35cm × 35cm	153
晋西风情	2012年	35cm × 35cm	153
晋北风情	2012年	35cm × 70cm	154
辽东景色	2012年	35cm × 35cm	156
山空翠欲滴	2012年	35cm × 35cm	156
野舍时雨润	2012年	35cm × 35cm	157
墨幻	2012年	35cm × 35cm	158
烟波	2012年	35cm × 35cm	159
水色清心	2012年	35cm × 35cm	159
林谷清幽	2012年	35cm × 35cm	160
闲逸	2012年	32cm × 37cm	160
云起	2012年	35cm × 35cm	161
十渡秋	2012年	35cm × 35cm	162
十渡风光	2013年	35cm × 35cm	164
月夜	2013年	35cm × 35cm	165
东山园林	2013年	28cm × 34cm	166
东山幽境之一	2013年	37cm × 48cm	167
东山幽境之二	2013年	38cm × 44cm	168
东山幽境之三	2013年	39cm × 41cm	169
东山幽境之四	2013年	38cm × 44cm	170
东山幽境之五	2013年	39cm × 48cm	172
嬉水	2013年	35cm × 35cm	174
村口	2013年	35cm × 35cm	175
水村农舍	2013年	35cm × 35cm	176
千山皆秀发	2013年	34cm × 35cm	176

春江水暖	2013年	35cm × 35cm	177
西湖帆影	2013年	35cm × 35cm	178
太湖石韵	2013年	35cm × 35cm	179
西湖印象	2013年	35cm × 35cm	180
园中石隐	2013年	35cm × 35cm	181
翠润虚烟	2013年	35cm × 35cm	182
雪里人家	2013年	35cm × 35cm	184
柴 门 深	2013年	35cm × 35cm	185
拾 趣	2013年	35cm × 35cm	186
林下回音	2013年	35cm × 35cm	187
白山素色	2013年	35cm × 137cm	188
北方的雪	2013年	35cm × 137cm	190
柳阴深处	2014年	35cm × 35cm	192
柴门村隐	2014年	35cm × 35cm	193
夕阳梦幻	2014年	35cm × 43.5cm	194
夕阳下的小树林	2014年	35cm × 46cm	195
深山幽谷	2014年	35cm × 70cm	196
雪满千山失翠微	2014年	35cm × 70cm	197
万山浮动雨来初	2008年	21cm × 57cm	198
幽谷空林	2008年	21cm × 57cm	198
飞流直下	2008年	21cm × 57cm	199
风恬浪牧	2008年	21cm × 57cm	199
拂 香	2008年	21cm × 57cm	200
蕉林新意	2008年	21cm × 57cm	200
故山似画屏	2008年	21cm × 57cm	201
清 风	2008年	21cm × 57cm	201
金兆韬常用印章			202
金兆韬年表			204

虚淡恬适 境界自高

——再论金兆韬“新境界”山水画艺术

陈孝信

今年（戊子）金秋时节，我趁北上盘锦主持“崔志安工笔花鸟画研讨会”之际，又顺道去了一趟鞍山。在赶到鞍山的次日，我第四次跨进了老金家的大门。老金家一如我六年前第一次进门见到的旧模样，只是多了一条活泼可爱的宠物犬。这次，仍是坐在他家里屋大床上的炕桌边，读完了他的大小一百来件新作。我当时的心情可谓兴奋异常（读画之乐无过于发现了佳作，能让人眼前一亮）。我的直觉告诉我：老金又一次获得了成功。

我在六年前写的《金兆韬山水画意境》一文中写过这样一句话：“画面上越是单纯、平淡，内里就越是要做到内敛、丰富。这就很难，但又必须这样来追求。”（注①），让我意想不到的，老金这些年的艺术实践正是上述这句话的回应，而且堪称出色。其中的一批佳作，不但更加趋向了虚静平和、恬淡自适的新境界，而且格调也更胜于以往。还真应验了一句老话：士别三日，当刮目相看。

这也说明：三年多（距离上一次进屋读画）时间以来，老金不仅是一如既往地勤奋创作，而且是一如既往地勤于思考和探索。他也不仅是用眼用手在画，而且是用脑用心在画，在呕心沥血地画！

“新境界山水画”之说是我在2004年策划湖北省美术馆“北国诗章——金兆韬新境界山水画展”之前首次提出来的。至今我都认为，“新境界”一说与金兆韬的艺术实践是吻合的。而且在这一层面上，他所取得的艺术成就也是毋庸置疑的。他理应成为当今画坛上的翘楚人物！遗憾的是他艺术成就还远未被世人所认识（在当今的画坛上，鱼目混珠的现象又何其严重）。他的声名也远不及早已走红了的“新文人画”名家。故而，老金至今都还是寂寞的（尽管他的地位已有改变，他的名声也在提升中）。最令我钦佩的是：他能在长期的寂寞中，满怀一份自信地踽踽独行、上下求索。

众所周知，“境界”乃是现代文化史上赫赫有名的“清华四大家”之一的王国维在《人间词话》中所阐述的一个关键性美学范畴（注②）。王国维独推“境界”的本义乃是为了诠释古典诗词，或者说是为了确立一个独到的新视角，从而有别于文论史上的其它视角（诸如性灵、神韵等）。根据今人对《人间词话》的研究，普遍认为，“境界”即是“意境”或“意象”，例如曾敏之就认为，“境界”是与“意境”通的（注③），李泽厚也认为，“境界”即是“意境”（注④）。朱光潜对“境界”的理解是“情景的契合”。他的这段话尤为精辟：境界是理想境界，是从时间与空间中执着一微点而加以永恒化与普遍化。……在刹那间终古，在微尘中

见大千，在有限中寓无限(注③)。“境界”何为上？王维国则答曰：意与境浑。“浑”即是交融，即是互为表里，浑然一体。

王国维的“境界”一说在诠释古典诗词，乃至古典山水画、花鸟画等方面，都是切中肯綮，且十分有效。那么，把“境界”一说放到今天的评论或阐释中来用，是否可取？恐怕有争议。我个人的意见是：“境界”是东方艺术和美学的伟大创造之一，我们没有任何理由可以小视它，甚而至于抛弃它。那又为何要在“境界”之前冠上一个“新”字呢？理由是：今天，倘若还是要延续并发展传统山水画（事实证明，这已是一个紧迫的课题），就必须开拓出它的“新境界”。否则，如何区别或超越传统山水画？难道还要一而再、再而三地靠拾古人的牙慧过日子？又如何区别或超越建国以后逐渐取得“一统江山”地位的、直接而明显地打上了庸俗社会学教条“印记”的“新中国画”（功过自有公论，此处不赘）？难道还要不断地去重复如此不堪的一页？所以我们就必须勇敢地、不断地去开拓既属于画家自己心灵（画自己的所见，所感和所思），又属于这个时代的“新境界”山水画、花鸟画，抑或其它什么画（至于它与“都市水墨”的关系问题，容我在另文中加以讨论）。总之，当代山水、花鸟画家，乃至其它什么类的画家都有必要（更深一层说是一份责任）让古典美学“境界”幡然出新、重放异彩。这既是艺术史的规律使然，也是时代的呼唤。否则，我们定将愧对古人和前贤！

金兆韬的（当然还会有其他人）“新境界”山水画就是在这个时候、这样的背景下应运而生并顽强地发展和延伸着……

关于他以往的两次成功转型（也是成果），我在六年前就已有过评论，此处不赘。他的这一次成功转型（也是成果）新在哪里？又有何新的意义抑或价值呢？

除了保持一贯的特点（例如境界苍茫、寂静、幽深等）外，这一次的“新”概括起来其实就是两个字：“虚”和“淡”。

先谈“虚”。此处的“虚”与通常所谓的“布白”是两回事。古代贤哲老、庄尚“虚”，所谓“致虚极，守静笃”，“大象无形”，“唯道集虚”。在《道德经》中更是精采地揭示了“虚实相生”的哲理：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信(注④)。”这是解释中国艺术“尚虚”的一把总钥匙，也是最根本的依据。后人说“转虚成实”（王船山语），又说“无画处皆成妙境”（笪重光语），都是从老、庄的上述思想中来的。近人宗白华对中国画尚“虚”的理解更是深刻到家：“中国画的用笔，从空中直落，墨花飞舞，和画上虚白溶成一片，画境恍如一片云，因日成彩，光不在内，亦不外，既无轮廓，亦无丝理，可以生无穷境，而情了无寄”，“……无笔墨处（此处的“无笔墨处”同样不能理解为就是单纯的“布白”问题，似应理解为是将笔墨归于一派虚淡——引者）却是飘渺无倪，化工境界”，“在这一片虚白上幻现的一花一鸟，一树一石，一山一水，都负荷着无限的深意、无边的深情”，“万物浸在光被四表的神的爱中，宁静而深沉”（注⑤）。

读了上面引证的这些文字，就很容易理解老金在他新作中所体现的“虚”。他一反以往毫发毕具的写真之法（可以说，老金深入黄土高原，再探辽河之源，主要依仗的都是建国以来所倡导的写生之法），反而一味地“转虚成实”，将山水抑或景物“藏”至一个若有若无、恍惚迷离的境地，追求上述“意与境浑”的高境界。这一次调整非同小可。对老金来说，几乎就是决定性的一步。求实难，求虚更难。看来，不是高手，决不会轻易入此“虚道”。而一旦入此“虚道”，也就必然会与中国画史上的顶级高手（诸如梁楷、米芾、倪云林、渐江辈）遭遇，甚至要“过招”。若不是斩获硕果，就有可能是前功尽弃。幸而老金的情况属于前者。

仔细品味老金的新作，也使我深深地体会到“虚”之难，不仅仅在于虚化物象，也在于层次的把握。可

是，层层深入，层层化境，何处为“尽头”？何种效果为最佳？倘若稍不留意，就会过了“火候”，而漫不经心、“火候”尚欠，又会令人索然无味，要做到恰到好处决非易事！西人有一个说法：艺术最大的秘诀就是隐藏艺术。老金在“转虚成实”的过程中，定是有一种如履薄冰之喟叹，一件佳作又往往是得之于偶然。

“虚”之忌还在于“浅”，一旦被人认为是“浅”，求“虚”又有何益？所以，老金当前的追求是：虚之弥深。在他的新作中，不但是层次多，丰富而有“厚”度，而且已将远、近之物拉开了“距离”，把“空间”感觉也置于其中。这种“空间”感又不是固定的三维，而是幻化的，想象的，并且是刻有“时间”（画面上光斑闪烁的效果似可喻此义）流动“痕迹”的。总之，这种“深”是需要读者去细细体味的，绝不是一目了然的效果。所以，这种“深”，就“像是在和平的梦中，给予观者的感受是一澈透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟”（注⑧）。老金悉心营造的这种“虚”，其实也就是“深”，也就是“实”，也就是“透”（透彻的“透”），与通常所说的隔雾看花、隔纱望月似应有所不同。

次谈“淡”。“虚”可以是“浓”，也可以是“淡”。具有最佳效果的恐怕还是“淡”。不错，中国也有“尚淡”的传统。先秦贤哲就认为：甘天下之淡味，安天下之卑位，不戚戚于贫贱，不忻忻于富贵（注⑨）——这是一种人生理想。后汉刘邵则认为“中和之质，必平淡无味”，“五味之味，是为至味”（注⑩）。唐人司空图在《诗品》中不仅多处提及平淡，还专门列出了“冲淡”一“品”。冲乃和也，淡乃淡宕也。司空图给“冲淡”所作的判词，实则是一连串的比喻，其中有几个比喻尤为精到：“饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美日载归……”（注⑪）。宋人梅圣俞说：作诗无古今，唯造平淡难。苏东坡更是认为“渐老渐熟，乃造平淡。”（注⑫）。人们通常认为中国艺术趋向“平淡”的发轫期是在魏晋，成熟期却是在宋。两宋以后，在元、明时期又出现了“逸品”。“逸品”的倡导，更是把“平淡”推向了一个极致。中国艺术到了元、明时期，似乎已经“淡”到了家，但是我们细加考察一下便不难发现一个事实（或者说是余地）：淡墨的表达空间仍然很大，尤其是通幅作品纯用淡墨的情形还比较罕见。这一发现，实为我们的当代水墨画家提供了一个另辟蹊径、大显身手的极佳良机。这也是近一段时期以来，国内的“淡墨”创作大行其道、高手频现的缘由之一吧。诸如吴山明、李华生、张羽、周京新、刘西洁、雷笛、沈沁、周建中……他们的淡墨艺术可谓各有千秋，精采之处也已为人所称道，这真是一件令人兴奋的美事！

或许正是在这样一个崇尚淡墨的氛围里（当然，更深层次的缘由还深藏于每个艺术家的内心里，需要去作进一步的分析，有一点可以肯定，“淡墨”创作不应只是单纯的墨戏），老金十年如一日地（准确地说，是从《蕴泽系列》始）钻研起了“淡墨”的大“文章”。到如今，不仅已是佳作连连，硕果累累，而且即便是放在“淡墨”艺术的当代领域里，也堪称高手无疑。

相比国内“淡墨”艺术的一些高手，老金的特色又在哪里呢？我认为，主要在以下两个方面：其一，老金的淡墨并没有南方水墨画家那种水墨淋漓的晕染效果，相反，他尚干涩（对水有着严格的控制），重积染，层层写出，内敛而不张扬，沉着而非浅露，故画面一片浑茫、枯淡，虽是淡墨，却也有凝重之感。其二，国内的一些“淡墨”高手或追求抽象图式（如李华生、张羽），或袭用写意、表现、变形（如周京新、雷笛、沈沁），取法相对明确，而老金却是有意地让意象的内容“藏”到了画面的深处，且是与画面的积染效果浑然难辨。这样处理的结果是：既非抽象表现，又非传统写意，介于二者之间或为二者的一种折中效果。所以，阅读老金的这批新作，非但没有悦目的效果，相反却是在向我们的视觉阈限进行挑战。与此同时，那浑然一体的氛围，若隐若现的虚象，又直沁心腑，并安抚着我们的灵魂（画家的自适之意亦在此中）。也正如李泽厚所描述的：一切声色事物，过而不留，通而不滞，随缘自在，到处理成。……也是似乎包括愉悦本身在内都消失溶化了的那种异常淡远的心境（注⑬）。这对于身陷于功利世界之中的芸芸众生而言，无疑是一帖极佳的清凉剂。

自然，老金的“新境界”还有一段很长的路要走（例如前一段时期的大气象在新作中似乎又有所削弱），但目标肯定只有一个：融入一种大气象，指向更高一层的“新境界”。

2008.12.7、“大雪”，初稿；
12.18修定，于南京·草履书斋。

注① 参见《艺术界》，2003年1-2月号，P61。

注② 据钱仲联等学者论证，在王国维写作《人间词话》之前，早已有古人、前人（如司空图、王世贞、王士禛、叶燮、梁启超等）偶尔提到或论及“境界”，但却没有人能像王国维这样集中而深入地讨论过“境界”。故而可以肯定：“境界”说不仅是王国维的独创之见，也是对古、现代诗论、美学的一大贡献。

注③ 参见《〈人间词话〉及评论汇编》。

注④ 参见李泽厚《美学论集》中的《“意境”杂谈》。

注⑤ 参见《朱光潜美学文集》（二），P50。

注⑥ 参见任继愈《老子新译》，《〈老子〉第二十一章》，P52。

注⑦ 参见《美学散步》，P71-P72。

注⑧ 同上书，P71。

注⑨ 转引，同注③，P88。

注⑩ 见于《战国策·齐策》，此处为转引。

注⑪ 见于《诗品》。

注⑫ 参见《中国美学史资料选编》（下），P34。

注⑬ 参见《漫述庄禅》，收录在《李泽厚哲学美学文选》。

从对景写生到超越写生

——解读金兆韬的创作

鲁 虹

严格地算起来，我与金兆韬先生还是学友，因为我与他都曾在湖北美院学习，而且分别在不同时段里师从著名画家邵声朗。只不过他至今仍以山水画作为他的主攻方向，可我现在却很少画画了。

今年九月，我到武汉参加“美术文献提名展”，恰逢他在湖北美术学院展览厅举办个人山水画展，后经批评家陈孝信先生介绍，我得以与他相识，并应邀参观了他的画展。与同往的几位批评家一样，我为一个工人出身的业余画家能达到如此高的水平感到非常惊讶。

金兆韬先生的创作大致可以分为两类：一类是在传统艺术图式的基础上创作的一批全景式的绘画；另一类则是他根据现代审美感受，创作的一批具有不完全景特点的新山水画。我猜想，他在创作前一类绘画时一定深受了邵声朗先生艺术观念的影响——即用对景写生的写实手法努力改造传统艺术图式与技巧，而从艺术史的角度看，这一传统明显可以追溯到艺术大师李可染那里。据我所知，邵声朗先生在中央美院学习时，就曾师从李可染先生。

正如批评家李松曾经敏锐指出的那样：“李可染对中国山水画发展的一个重要贡献，就是倡导深入大自然，对景创作。”如果我们追根寻源的话还可以发现：李可染先生毕生解决的艺术难题恰恰是如何在立足传统山水画的美学特征上，适当地将西方写实体系中的若干手法，如写生法、透视法等等融入其中。事实上，这一艺术难题的出现，既与李可染先生欲反驳清代以来山水画创作陈陈相因的状况有关，也与解放后特殊的政治文化环境不无关联。熟悉近代中国美术史的人都知道，解放不久便由《人民美术》发动了一场关于国画创作如何适应社会主义需要的大讨论。当时有许多人围绕为谁画、画什么、怎么画的问题展开了热烈的大讨论。最后在主流意识形态的干预下，艺术界很快统一了看法，那就是要用现实主义的手法反映火热的现实生活，进而为工农兵与政治服务。这是一个非常的历史时期，几乎没有艺术家敢于或能够超越它，可以说，正是因为特殊情境的巨大压力，当时的山水画家们十分自觉地把创造社会主义新山水画当作了历史赋予的神圣使命。于是，深入生活，对景创作的方法成了20世纪50年代至80年代山水画创作的主流。现有的资料表明，不少山水画家都在这方面做出过有益的探索，也取得了很大的成就——如傅抱石、关山月等等。他们创作的作品明显超越了传统山水画的入画标准、意境和表现方式，对后来的山水画创作有着不可估量的影响。金兆韬先生的成功之处就在于，他并不盲从李可染与邵声朗的艺术风格，而是一方面用写生的方法努力表达个人

对具体景物与景象的现场感受；另一方面，他还十分强调对传统技法的合理继承。由于他在这两者之间取得了很好的平衡，所以也使他形成了具有个人化的表现特点。像他的作品《秋溪》、《辽东风韵》等等便很说明问题。

相比起来，金兆韬先生的后一类山水画，特别是近作，显然不像前一类创作那样执着于用写生的方法表达对具体景物、景象的现场感，比如他创作的《黄土系列》、《蕴泽系列》中的部分作品与现实具体的景物、景象拉开了相当大的距离，甚至抛弃了具体的时间、季节、地域、空间等要素，完全是超越时空的，但我觉得它们反而获得了更为宏阔深邃的意蕴。毫无疑问，这与改革开放以后出现的大文化背景有关。因为在这种背景下，为祖国山河造景的观念再也不是指导山水画家创作的唯一观念了。为了适应新审美需要，许多艺术家开始借助各种新的观念对山水画进行改造，结果造成了山水画创作百花齐放的新局面。不知他人的感受如何，我在看金兆韬先生的这一类作品时，感到他就像一个参禅的画家那样，是在借用饱经岁月洗礼的艺术符号来体现自然的粗犷博大、历史的厚重沧桑、宇宙的神秘浩瀚。同时，他还在努力借自然的特殊情态表达自己不可言状的思绪和感受。这样的作品显然是不可能用几句话说清楚的，它们的境界也带有前一类作品所没有的抽象性、模糊性。不过，艺术境界的抽象性和模糊性，恰好是现代艺术的共同特征——它们不拘泥于解释性，而富于启迪性，目的是要鼓动观众积极参与作品的再创作，以获得更大的审美效应。从这样的角度出发，我认为，与金兆韬先生前一类作品的写实性与诗意性不同，后一类创作更强调作品的表现性与象征性。所以其能用现代的时空观去俯瞰自然，并将自然纳入自己的特定心境中。倘若说金兆韬先生由此已经找到自己的艺术天地也决不为过。我觉得金兆韬先生同时解决两类艺术问题，是有碍于他长远发展的，如果他能想办法超越前一类绘画，转而集中精力创作后一类绘画，必将更有利于他确立自己的学术角度。

为了更加清楚地说明我的观点，下面，我想结合金兆韬先生的两类作品来具体地谈一谈。

先来看看金兆韬先生在前一类作品中的空间结构处理方式，这里仅以《金兆韬画集》中的作品为例，从中我们不难体会到，先生作画讲求景物结构的完整性和景物组合的规则——或茅屋小桥、或山石树木，无不显示出诗意的完整、情境的完整。而且，每一幅作品就好像是一个翔实、丰富、完美的小宇宙。但后一类作品则完全超越了从古典主义山水到现实主义山水都严格遵循的“完整”原则，向我们展示了更新的艺术格局。具体地说，在他的后一类作品中，他已将那种优雅的、全景性的、可居可游的古典艺术格局彻底打破了，转而采用了一些破碎和肢解的形——这是一种具有更新审美意义的视觉形象，我们能够将其称为山水画中的“不完全形”，它们被画家按现代构成的方式置于作品中，不仅显得很有视觉冲击力，也很有时代感。

艺术史告诉我们，在传统山水画及写实山水画中，都讲一个“藏”字，即为了使画面获得一种特殊的效果，以往的艺术家常故意将景物的一部分省掉或遮住，不过，如此而已还是基于对完全形体的充分理解上，故从他们的画中，观众仍然可以看出部分形体的来龙去脉。金兆韬先生的后一类作品却不是这样，那不完全形根本不是对自然某部分的省略和隐藏，而是从立意表情出发，通过主观的分解、综合、扭曲、挤压，创造出了一些超现实的、富于象征性的艺术形象。从审美效果上看，这样做有如下好处：第一、超越时空或变形的处理手法可以将平常的自然景观转化为象征的符号，从而使观众对自然与过去事物进行更深一层的视觉领悟，此外它还有利于观赏者参与再创造。因为画面形体的含蓄性和模糊性，可使观众的知觉兴奋度大大提高，并使情感活动在审美观照中获得自由的体验；第二、增强了画面造型、构图、笔墨处理之间的内在联系。这样既可以突出画面的“势”与“质”，还可以十分自由地抒发艺术家内在的体验和情感；第三、它也有利于艺术家在合理运用现代视觉经验的前提下，创造具有时代与个人特点的艺术样式。

当然，所谓不完全形其实来源于作者对完全形的理解，来源于对生活与历史的深刻体验，如金兆韬先生的艺术符号主要还是从辽东与辽西的自然山水演变而来，从立意表情的需要演变而来。我觉得这也正是金兆

韬先生近作与一些远离生活，胡编乱造之作的根本区别，不过，在山水画创作中，对不完全形的运用还是个较新的问题，所以需要我们的艺术家进行更新的、更艰苦的探索。在这方面山水画家们是大有可为的。也许，这就是金兆韬先生给我们的巨大启示。

在此我还想补充的是，为了与新表现观念、画面构成取得协调，金兆韬先生在后一类作品中，还大胆采用了新的笔法与墨法。如果我们单纯从追求风格空档上来看，就可能误解他的追求。因为，金兆韬先生在借鉴恩师的技法传统时，还在努力学习黄宾虹“作新如旧”的方法，这就使得他的画融入了漫长的“时间”概念。而且，他明显借鉴了传统北宗的若干皴法，即常常使用侧锋干笔来横扫画面，这样既可将大地的质感描绘得突兀自在，又可用墨笔的“块面”来体现沉着痛快的画风。王国维曾经指出：“诗人带着强烈的主观情感观察外物，抒发诗人强烈的情感，是有我之境，谓之崇高，是为壮美，……”我认为用王国维这段话来理解金兆韬先生的后一类绘画很有益处。正是由于金兆韬先生总是带着强烈的主观情感与体验作画，所以才使得他的画生发出了夸张的形态、激越的线条。当然这也使他的画处在一种特定的艺术氛围中，给人以丰富的联想。在这里，对雄伟与苍茫、古拓与斑驳、残损与厚拙、艰涩与深沉的追求，重要的是在表达对人生、历史、宇宙的深层体验。因此，所谓技法就是观念，观念就是技法的说法在金兆韬先生的后一类作品中是体现得非常充分的！

2004年10月于深圳美术馆

北国气象

——金兆韬的山水新境界

殷双喜

中国的山水画，自南宗勃兴，便日益醉心于水墨晕章，而对画面本身的经营日渐漠然，自近现代西方写生技术传入，尤其是以李可染为代表的“写生创作”之风蔚然巨流后，才逐渐摆脱了明清以来山水一味摹古、陈陈相因的局面，山水画开始呈现出强烈的地域特征与个人风格。东北地区雄浑、独特的自然景观，使得东北地区的山水画家，有了得以确立自我风貌的根据。金兆韬的山水，便多取材于东北大地的山川景物。

东北辽阔的山河大地，有着自己独特的审美品格。上世纪60年代，傅抱石、关山月等南方画家曾万里写生到了东北，面对东北辽阔的平原、茫茫的林海、绵延的雪岭，一时有无从措手之感，但他们，尤其是傅抱石，活用传统技法，并加以改造，凭借对生活与时代的激情，尽管在探索过程中“暗地里糟掉了不少纸头”，“动摇了几次”，也“始终不太满意”，但还是画了出来，他们笔下所描绘的天地、林海、飞瀑、雪岭，成为表现东北山河之美的前奏。此后于志学的“冰雪山水”，则在地域性上更向前推进了一步。但金兆韬的山水，与“冰雪山水”的差异在于，他更多突出的是“雪景”的绘画性，而不是“冰雪”肌理的制作性，因之画面与传统更近，也更多乡土气息。

金兆韬的画面，多取横构图或横长构图，大山大水的平远构图，看似平易，实际上则很难处理，因为要克服地理志般的见山是山、见水是水，唯有依赖烟峦托出的冈峦、河流、丛树，才能在辽阔中产生变化。他的画面，重视写生对象的自然之美，在画面的处理上，吸收了很多油画写生的成分，画得很深入。如《回春争流》、《蕴泽系列—北方之二》等，尽管有剪裁组合，但离自然物象相去不远，并不破坏当时对自然的感受。金兆韬早年经历坎坷，但长期坚持业余创作，后得以受教于湖北美院的邵声朗教授，因之在北方的苍厚气质中，也渗入了南地的温润，偶作水墨，亦别有趣味。通过水墨在纸面上的流淌，体味笔、墨、纸之间的纠缠与水墨的淋漓韵味，这种墨相的涵养，也赋予他的枯笔皴擦以灵动的趣味，并在苍茫的气势中，为画面增添了浓重的人文气息。就像从东北黑土地走出来的张仃一样，焦墨也是金兆韬画面的最强音。张仃曾在《我为什么画焦墨》中说，焦墨，“这是极古老的方法——唐以前，画家只讲究笔，不懂或不重视用墨，画山水也多以焦墨勾勾轮廓，最多用相同的焦墨擦几笔；到元代，最讲究笔墨的时期，人们多用淡墨渴笔，名家们偶尔也用老方法，像王蒙，有时也以焦墨为之；明遗民程邃，是以焦墨著称的，石溪也偶尔为之；清罗两峰的焦墨山水，评论家谓有唐风。近代，我只见到大师黄宾虹常以此法画小幅山水。”焦墨的语言看似简

单，但因主要以线与点进行结构，辅之以干笔皴擦，充实也只能靠线与点的皴擦，点线几乎成了唯一的技法手段，实则无处藏拙。但也正是这种书写性，使焦墨充满了生命的律动。对于用笔，石涛也指出，“笔枯则秀，笔湿则俗”。湿笔易于取韵，但过湿则易臃肿而缺乏筋骨；枯笔易于取气，但太枯则容易流于干瘪而缺少血肉。对于这一矛盾，金兆韬经过反复探索，利用枯笔勾勒物象，再以枯笔皴擦取韵，不时辅以淡墨皴染的方式，来取得矛盾的平衡。

北方的山野，秋天过后，不仅色彩变得单调，山峦也因树木脱尽了叶子而显出其凌厉多骨的风貌，其间点缀着朴陋的偏僻农舍，荒废坍塌的野寺古庙，树木也泛着干枯的颜色。这种沧桑，是时间的符号，是岁月无声洗刷后的沉淀。金兆韬在画中强化的那些带有时间印记的细节——废屋、古木、寒林，更增添了画面苍凉的气息。正因为熟悉这乡土，它们才在金兆韬笔下焕发出神采。

金兆韬不仅有熟练运用焦墨皴擦的北国山野小景，更有探索以枯笔皴擦来表现北国独特景观的雪意山水——大雪覆盖的山野、远村、溪桥、小路，如《蕴泽系列——早村雪霁》、《蕴泽系列——北方之三》等，批评家陈孝信称之为“新境界”，意谓其山水既清雅大气，又意蕴丰厚，不以传统文人画的笔墨意趣为旨归，而以营造具有浓厚人文色彩的自然山水意境为宗旨，以平民化的视角，融入积极的人生态度与阅历，追求心境与物境的完美。

清代笪重光在《画筌》中谈到：“夫山川气象，以浑为宗；林峦交割，以清为法。”金兆韬的山水，有雄浑的气势，有清醒、明净的层次交割，画面整体，浑中有清，清中有浑。他的山水境界是清寂的，画面辽阔，空无一人，这种空山的境界，正如苏轼诗中所言：“空山无人，水流花开”——“人”没有了，所谓“空山无人”，“人”或者说是画人的主体性在哪里？“人”与“境”已冥然契合，“人”消融在“境”中了。“人”没有了自我的意识，没有了占有的欲念，意念“空”了。但这种“空”，却并不是死寂，更不是绝灭，而是“水流花开”——万类霜天竞自由的自在之境，是禅宗所说的青山自青山，白云自白云的无碍世界的自在。

金兆韬的山水面貌，主要从家乡辽东与辽西的自然山水演变而来。庄子说，“不精不诚，不能动人，强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。……真在内者，神动于外，是所以贵真也。”金兆韬的画之所以感人，就是因为这里的一草一木、一山一水，都熔铸着他对乡土的真情。通过他笔端描绘出的雄伟与苍茫、厚拙与艰涩的北国气象，正是他心境与人生的写照。

2006年9月