

崔子范艺术研究

(第二集)

青 岛 出 版 社
荣 宝 斋

序 言

我国传统的大写意花鸟绘画艺术,从青藤、八大到吴昌硕、齐白石,在几个世纪的兴衰变革中,把文人画传统的意笔花鸟,发展到一个新的历史阶段。

特别是从19世纪进入20世纪中国画坛的吴昌硕、齐白石,这两位历经封建社会的解体、内忧外患频仍的民族灾难,又长期生活于民间的艺术大师,其跨世纪、跨时代的特殊生活经历、艺术经历,促使他们在传统绘画的继承、变革、发展中,顽强突破衰颓、保守、陈陈相因的精神桎梏,以其各具特色的艺术语言,创造出既有他们那个时代特点,又有新的美学精神,以及鲜明艺术个性的光辉作品,从而把传统的大写意花鸟艺术,推向了一个划时代的艺术高峰。

在吴昌硕、齐白石之后,传统的大写意花鸟,进入了一个新的历史阶段。在数以千计的意笔花鸟画家中,早在青年时代就受到吴昌硕鼓励、指导的潘天寿,以及在白石老人门下时即受到特别器重的李苦禅,为我国传统的大写意花鸟艺术,在新的社会条件下之生存发展繁荣,穷其毕生之精力,鞠躬尽瘁的耕耘播种和开拓创造等等,作出了不尽相同、但的确是难能可贵的历史贡献。

改革开放以来的中国画坛,迎来了艺术的春天。包括大写意花鸟在内的中国画艺术,出现了过去从来没有过的新情况和新变化。其中,在民族绘画传统基础上,或“古为今用”、“以古为新”,或结合生活而开拓、提炼,或吸取民间或借鉴海外作变革、发展等等;之外,在西方绘画传统基础上,或结合民族绘画传统“洋为中用”,或以西方现代艺术观念,对中国画之原有形式或内容,拟予以“改建”或“重构”,以“走向世界”等等。从而,客观的形成了:在民族绘画传统基础上,“以中为主”的“中西结合”的变革、发展;以及在西方绘画传统基础上“以西为主”的“西中结合”的两大不同艺术潮流。或是在此基础上,各种“兼而有之”的不同组合。这是在改革开放新时期特殊背景下,逐步形成之艺术现状;也是本世纪末至新的世纪——21世纪一个相应的历史阶段,我国传统绘画艺术在继承、变革和开拓、发展方面的基本态势。

崔子范及其大写意花鸟艺术,可以说是和改革开放新时期的历史同时、甚至是同步崛起的。应当说,在老一辈的传统画家之中,他是最具有变革精神和创新意识、意笔花鸟画大家。回顾历史,尽管其30年代中期,即受到吴昌硕金石画派传人的艺术启蒙;50年代初又受到白石老人的鼓励、指教;在其筹建中国画院(后改为北京画院)之后,和我国许多老一代著名画家,又有着长期的艺术交往和交流等等。但是,在其几十年的艺术实践之后,崔子范及其大写意花鸟艺术,在当代中国画坛的真正崛起,当始于1977年北京举办的“迎春画展”,其《枯木逢春》和《松柏长青》两件有深沉意蕴的作品面世之后,而一鸣惊人。1982年,在北海“画舫斋”举办的“崔子范个展”,在首都美术界引起了强烈的反响——对其充满变革精神和创新意识之成功作品的热情赞扬,以及对其不遵从某种传统法度而标新立异的尖锐批评等等……,在当年已沉寂太久了的中国画坛所引起的轰动,似阵阵劲风吹动了一江春水……。1986年,在中国画研究院举办的个展,在当时艺术思潮非常活跃的情况下,获得了空前的成功。不仅受到老一代著名画家、理论家们的衷心赞誉:“为大写意花鸟画的继承和发展作出了贡献”(李可染语)等等;同时,也受到许多中、青年画家——从坚守在继承传统基础上的发展,到主张对传统实行“大手术”的变革,直至力主“改建”或“重构”者等等,——从各不相同的艺术观点出发的共

同肯定和喜爱,这的确是始料不及和难能可贵的。崔子范以其既有传统之美学精神、艺术功力,又有很强的现代感和时代风貌,以及鲜明艺术个性的大写意花鸟艺术的精彩作品,所点燃的传统绘画通过变革探索是可以旧貌换新颜的希望之火,引发了艺术观念各不相同之老、中、青三代画家们的深刻思考;同时,在西方现代艺术冲击面前,以其亲切而生动的艺术形象,和生前一直默默无闻的黄秋园、陈子庄一起,不无巧合的从各不相同的艺术角度,证明民族绘画艺术优秀传统有着极其顽强的几乎是无限的艺术生命力,无声的回答了当年中国画坛所面临的种种挑战。同时,也说明了由文化殖民主义所播下的民族虚无和种族自卑,以及由此而派生的种种生涩“理论”或“立论”之“洋泾浜”式的说教,和“穷途末路”论者的悲凉心态,都无助于传统绘画艺术之时代精神和现代风貌的探索和崛起。

作为老一辈画家,崔子范非常重视传统,但是从不囿于传统;对古今中外民族民间绘画艺术,有过广泛的研究和有选择的吸取,但是又绝不拘于已有之成法;重视文人画传统笔墨精妙的艺术语言,但对既往之艺术程式并没作简单的袭用,而是在其精炼、纯化和强化基础上创造性的运用;在其充分表现“立意”的“章法”、构图方面,立足于民族绘画艺术疏密虚实开合等形式法则基础上,敢于借鉴西方绘画形式中某些具有抽象手法的平面构成、色块对比或装饰效应等等。从而走出一条把民族和民间,传统与现代,古典同西洋,高雅及通俗等各不相同之艺术范畴的优长,“以我为主”、“以中为主”,在利于弘扬民族绘画之优秀传统基础上,“拿来主义”、“为我所用”的变革、创新的成功之路,取得了改革开放新时期我国意笔花鸟画坛历史性的新成就。严守传统法度者,或许有“太现代”之憾;惟西方之“现代”或“前卫”艺术是从者,也可能因其“太传统”而有不同微词。但是,从“五四”前后中国画艺术发展的经验教训,以及大写意花鸟之成就经验来看,在民族绘画优秀传统基础上,吸收外来优长的辩证发展,和不要传统或不去变革的各种情况相比较,这些不一定是崔子范的缺憾,或许正是不与人同之处的优长。

笔者于1956年崔子范筹建中国画院同年春,也奉调参予北京艺术师范学院(后改为北京艺术学院)的筹建。当年中国画院许多老一代的著名画家,多是我们美术系的兼职教师。从50年代中、后期至80年代初期,为当时的中国画艺术之继承发展,为安排有关老画家的工作和生活,为培养中青年一代和繁荣首都美术创作等,作为本单位的负责人,我们在不同的岗位上作过长期的共同努力。特别是其近几年作出的,将其毕生收藏之明清及近现代各大家之书画珍品,及其历年创作之精品,先后捐赠给中国美术馆和青岛市家乡人民之大事,重托给笔者代表其办理有关事宜等前后几年中,进一步加深了笔者对这位老画家精神世界的了解和尊重……。笔者近年来受作者和出版社委托主编之《崔子范精品集》画册,以及《崔子范艺术研究》论文集,有关文章作者,多是从五六十年代就生活工作在北京的专家、教授或著名花鸟画家人物画家油画家,以及长期从事中国近现代美术史、论研究、教学、典藏、出版的编审、研究员,和各主要美术机构的负责人,或者是多次专访之后而成文的有关专业人员。所有文章均不作增删,按原文刊发。其中见仁见智之处,不仅对崔子范及其绘画艺术,而且对于新世纪到来前后之现代中国意笔花鸟的发展,都是很有裨益的。是为序!

董玉龙

1994年7月大暑于北京

目 录

序 言	董玉龙(1)
一、真大写意	邓福星(1)
——崔子范与齐白石的艺术比较	
二、崔子范与大写意花鸟画的新发展	薛永年(4)
三、崔子范先生画作形式美浅析	刘玉山(8)
四、借古开今 推陈出新	雷正民(10)
——崔子范艺术片谈	
五、浅论崔子范的人品与画品	杨力舟(14)
六、撞击后的征服	李 松(16)
——读崔子范的花鸟画	
七、品高画美	龚产兴(18)
八、崔子范及其大写意花鸟画	董玉龙(22)
——《崔子范精品集》代序言	
九、崔子范的写意花鸟画	李树声(25)
十、继往开来,匠心独运	卢 沉(28)
——谈崔子范的花鸟画	
十一、崔子范的画欣赏及其他	张士增(31)
十二、读崔子范国画叙	陈绶祥(35)
十三、“笔墨当随时代”	孙 克(37)
——刍议吴昌硕、齐白石和崔子范	
十四、民族魂魄铸丹青 绝非偶然是必然	胡孟炎(41)
十五、崔家新样老方成	华 沐(45)
十六、心灵深处的符号	郭怡琮(50)
——崔子范先生的大写意花鸟画	
十七、从自然美、笔墨美到艺术美	郑作良(53)
——读崔子范的画	
十八、大写意花鸟画派的巨擘	张士增(56)
——崔子范的生平和艺术	
十九、精湛的艺术 高尚的品德	沈希诚(60)

——赞著名画家崔子范先生的人品与画品

二十、崔子范绘画艺术学术讨论会纪要	(62)
-------------------------	------

二十一、图版

附录：

1. 乔石委员长会见老画家崔子范	(129)
2. 崔子范向青岛市捐献艺术品仪式暨崔子范艺术馆开馆典礼在青岛举行	(131)
3. 姜春云同志给崔子范艺术馆开馆的贺电	(133)
4. 高占祥同志的贺信	(134)
5. 崔子范先生年表	(135)

真 大 写 意

——崔子范与齐白石的艺术比较

邓福星

1951年,当崔子范第一次把自己的画给齐白石看时,就受到白石老人的赞许。老人在送给他的《公鸡》画上,题写了“真大写意”跋文,给予鼓励。当时,崔子范的艺术才能尚未得到发挥和显露而默默无闻。有谁料到,40多年后,崔子范令人瞩目的艺术成就竟为白石老人的寥寥四字所言中。

崔子范的写意画从徐渭、朱耷、吴昌硕等前人的艺术中吸收了丰厚的营养,特别是接受了齐白石的亲自传授和重大影响。他凭着自己特有的条件,拓展了花鸟大写意的表现手法,创立了自己的绘画范式。近年来,崔子范写意画艺术愈来愈引起人们的关注。在我们对他的艺术进行认识和总结时,不妨将其与齐白石的艺术作一比较,分析它们的异同,特别是寻找其相异处,从中可以看到,循着同一艺术脉系承继的画家,后来者比前人有了哪些突破和发展,可以看到,崔子范大写意艺术的所谓“真”的意义所在。

作为明显的共同点,崔子范和齐白石都是农民出身,对农家生活十分熟悉,并保持着深深的眷恋之情。他们都有着田园牧歌式的童年记忆,以后,则是或半生的戎马生涯,或辛勤的木工劳作,从而都保持着普通劳动人民的情感。他们淡化、削弱了文人画中为文人士大夫所赏识的狭意的“书卷气”,从中注入劳动大众的情绪、意趣。他们把农作物、农家果蔬以及家畜、农具等画进作品里,并注入浓郁的生活气息与新时代的精神。正是他们在艺术上的这一共性,标示了其作品与以往文人画的一个重大区别。

与此相关的是,崔子范和齐白石在表现手法上都不为成法所拘,为了表现新的内容和自己独特的感受,而选择新的表现方法。他们都不同程度地丰富了笔墨的表现力,并各自创立了自己的绘画范式。如齐白石对虾、蟹的表现方法、在大写意中引入重彩,以及用工笔草虫与大写意花卉对比组合的样式等,都带有开创的性质。崔子范在对传统用线的变更,强烈色彩的使用,画面装饰性的加强等方面,也颇有自己的建树。

崔子范和齐白石的第三个共同之处,在于他们都有良好的传统文化基础。他们继承了前人的写意传统,作品中虽然融入新意,但仍不失鲜明的民族性特征。他们较好地把握了中华民族审美价值的基本取向,在适度地创新中,作品仍能为大多数人所接受和赏识。

我们通常在观赏崔子范的画作时,所以容易联想到齐白石的作品,则与上述的几个方面有关。然而,十分明显,崔子范的大写意画自有其独特的个性,与白石作品不同。他们艺术的差异,主要表现为以下几点。

首先,崔子范的绘画艺术,沿着拙朴、粗放的方向,又向前发展了一步。或者说,在总体风格上,崔子范的绘画比齐白石的绘画更显拙朴与粗放。这是因为,二者相较,崔子范较少用细线、长线,而习惯将线条粗化、点化,并且,几乎从不在画面上出现工细之笔。在崔子范的画作中,大多数线条与其说是描上去或划上去的,不如说是点上去或写上去的。例如,在他的《芙蓉八哥》、《瓜叶菊》、《芙蓉与鸭》、《富贵图》、《登梅》、《群鸡》、《藤花金鱼》等作品中,画家把线条归纳为短而粗的点状“线”,以不同的墨色,仿如油画笔触一般按到画上去的。

齐白石的画作则基本以线为主。如白石老人送给崔子范的《菊花图》，图中菊冠和叶脉均以线勾出，全画如同线的交响曲。白石的另一类作品也用大块淡墨和色彩，但仍以线贯穿或似《葫芦》中的茎蔓，或如《万年青》中的叶脉，或曲或直的线条均在其中占有主要地位。此外，崔子范从来不像齐白石那样，把工细与粗放之笔结合，造成粗细对比而相映的意趣。如《鸡冠花》、《三秋图》、《扁豆》中的蜻蜓，《猫蝶图》、《向日葵》、《枯木逢春》中的蝴蝶，《藤》中的蜜蜂，《葫芦》中的蚂蚱，都是以与主体花卉同样粗壮的用笔表现的。《暮归》一图中的乌鸦，也用大写意方法绘出，乍一看，几乎与枯树枝分不清。倘若说齐白石的那类有工细草虫的花卉作品显示了粗细对比的趣味，而在崔子范的作品中，则达到了使草虫与花卉共同统一于写意的整体的效果。这里所提到的两个方面——使线条“点化”与不出现工细之笔，可能是使崔子范的作品比齐白石作品更显拙朴和粗放的主要原因，当然，是表现形式方面的原因。如果从另一个角度来看，也可以说，他们作品的风格差异，也反映了南方秀美和北方壮美的地区差异。

其次，崔子范的作品具有较强的装饰性。在一部分作品中，这种装饰性体现得相当明显。如《玉兰》中的玉兰花，《艰苦岁月忆往昔》中的高粱，都平行地并排着，《惟有葵花向日倾》中的花冠与花叶都呈相近斜向的平行线，《金鱼缸塘》中的水草画成大小相近的星状，金色的圆形鱼眼和鱼的相同造型构成装饰性。在另一类作品中，装饰性没有这样明显，如《小园秋色》、《扁豆》中的豆荚和豆叶，以形体和色彩的重复，造成装饰趣味。《双鹤图》中的水草，《荷花》中的荷茎、叶脉，《鱼鹰》中鱼鹰的姿态和排列，都以相近的用笔或同一形体的重复造成一种整齐感，从而达到一种特有的和谐效果。凡此种种，本来是为一般笔墨所忌，忌其板滞和工匠气，然而，在崔子范的作品中，却造成一种装饰意味，形成独特艺术风格的要素之一。从某种意义上说，这与西方抽象绘画中冷抽象的形式构成是相通的。实际上，中国传统绘画中已经包含着这一因素了。远的不说，明末陈老莲的人物画，清四王、四僧的山水画，就带有装饰性。崔子范的花鸟画则把这一传统作了发扬。把崔子范和齐白石的艺术加以比较，便可看出这样一种相对的差别：齐白石更多地通过画面上的对比关系造成丰富的变化，崔子范则更多地以形式的相互照应关系达到均衡的和谐。在作不绝对理解的前提下，如果说前者的作品倾向于表现主义的热抽象，那么后者的作品则倾向于构成主义的冷抽象。

第三，和齐白石作品比较，崔子范的作品更具有现代气息。这种所谓现代气息除了在内容上更有新意以外，还由比较新的表现手法所构成。相对而言，崔子范运用笔墨时不像齐白石那么“严格”，那么比较讲究使用“古已有之”的笔墨，而是更加不拘成法，采用多种形式，丰富了笔墨的表现力。不仅把点、皴、染、干、湿等诸多手法随意揉合，而且，还将多层纸叠起作画，取渗印在下层纸上的效果，这些笔墨则没有明确的边缘界限，淋漓漫漶，意味别出。《雪意》中的远景梅花，就是这样画出的。崔子范习惯使用鲜艳的色彩作画，造成强烈的画面效果。一些作品中将纯色与重墨并用（特别是红、与黑的对比），形成十分热烈而泼辣的色调。齐白石的作品中有时也使用纯色，但色在画中不占主导地位，大多数作品都以墨为主。在构图上，崔子范不像齐白石那样，多取条幅式构图，而是采用方形，以及或横或竖的长方形构图。并且，崔子范的构图都比较饱满、充实，常常造成“仅取其一隅”之感，不像齐白石的作品那样，在画面上留下更多的空白。在这些方面，似乎与西方绘画有某种相通之处。在和白石作品的比较中，不难发现，崔子范的作品从西方现代艺术中吸收了营养。他将其融入自己的艺术中，既能为大多数中国读者所接受，又形成与时代吻合的现代感。

通过与齐白石作品比较，崔子范的艺术特征至少可以归纳为这样三个方面：一、崔子范把大写意花鸟向质朴、粗放的方向推进了一大步，形成拙、简、厚的鲜明的个人风格。二、作为画家个人的绘画样式，崔子范作品具有较强的装饰性特点，它实质上是对国画中的构成因素的强化。三、崔子范在传统的中国画中适度地融入现代审美趣味，相应地突破或强化中国画中某些传统的规范。这既是对外国艺术的借鉴，也是对当代审美理想的建树。

这里的比较和分析，更多是侧重在表现形式方面。从中可以看到崔子范作为当代写意花鸟画大家在继承前人的基础上，又在哪些方面进行了探索、革新和创造，从而形成了自己独特的艺术风格和艺术样式。我以为，对崔子范艺术分析和评价的意义并不只限于他本人，其对于当前中国画的继承与革新也具有一定普遍的和现实的意义。在艺术的发展中，任何新的艺术都是有源流的，不可能与传统相断裂，同时，又不可重复，贵在超越。于今，我们才更加理解白石老人当初对崔子范那预见性的评价——“真大写意”的内涵和意义。

甲戌年小满后三日

作者简介

邓福星 1945年生,河北省固安人。1968年毕业于天津师范大学外语系,1981年获文学硕士学位,1985年获文学博士学位。现为中国艺术研究院研究员,博士生导师,任美术研究所所长,《美术史论》杂志主编。学术兼职:中国美协理论委员会委员,中国民间美术学会常务理事,当代中国画研究会顾问,中国艺术研究院学位评定委员会委员,文化部艺术专业高职评审委员会委员。出版的学术著作有《艺术前的艺术》、《绘画的抽象与抽象绘画》、《道在足下》,译著《油画色彩教程》和书法作品《邓福星书法集》等。

崔子范与大写意花鸟画的新发展

薛永年

70年代末叶以来,一位大器晚成的老画家在中国画坛异军突起,他的大写意花鸟画日益引起海内外的瞩目,赢得了高度评价。这位老人,就是多年担任北京画院行政领导工作的崔子范先生。

记得50年代后期,我还是中学生的時候,因考入崔子范任秘书长的中国画院业余进修班学习人物,便接触这位以改革并发展中国画为己任的盛年志士,甚至还保存了一张他当时的作品。那时他已在行政工作之余拿起画笔,却没有人把他视为画家。

重新检视这张颇有纪念意义的作品,领略所画春风嫩柳八哥对语中闪现出的旨在革新的意向,思考崔子范艺术的独特价值及其对向来被创新者视为畏途的大写意花鸟画的突破,我觉得是很有意义的。

评价一个画家的独特成就,固然需要和同时代的画家比较,然而对于一个在继承传统中作出超越性贡献的画家,就更需要在历史的发展和艺术的演进中结合这位画家所专精的画种来探讨。似乎也只有这样,我们才能得到比较深入的认识。

大写意花鸟画在崔子范之前已有悠久的历史,它是与工笔花鸟画相对应的写意花鸟画的一支,肇兴于文人写意画蓬勃兴起之后,与小写意花鸟画“共树而分条”,在几百年的发展中,名家迭出,积淀日厚,达到了高度成熟,形成了独具特色的艺术传统。

重写与尚意成为大写意花鸟画传统的两大特点。所谓重写,就是用书法式的笔墨结构与笔墨律动,在状物的同时纵情抒写画家的感情与个性。所谓尚意,就是在不忽视物象生意与审美特征的前提下,表达致广尽精的精神意蕴。

因为重写与尚意,大写意花鸟画比小写意更讲求:以少少许胜多多许的真情发露,艺术语言的极尽洗练,造型的“妙在似与不似之间”,画与诗歌书法的结合、互动与相得益彰,运作过程“开辟分破”的随机偶发。由之,大写意花鸟画成为表达中国人民与自然审美关系的重要创造。

大写意花鸟画在中国古代农业文明下的高度成熟,一方面为它的继承变异积累了宝贵的经验,另一方面也难免成为守法不变者的桎梏。明清以来,虽然相继出现了知法明变胆敢独造而发扬传统的徐渭、八大、石涛、“八怪”与清末民初的吴昌硕,然而因拘法不化而无所作为者更是所在多有。

在后一种画家笔下,大写意画渐失生气与个性,跌入了僵化、空疏与恣意的泥潭,成为落后于时代的盲人瞎马,成为沿袭旧时代封建士大夫旧品味的躯壳。在中国进入了亟待变革的近现代之后自然失去了有志振兴中华的一代新人的爱好,在某种意义上成了“五四”以来中国画改革运动的矛头所向。

近百年来中国画改革,既顺应了艺术自身发展的需要,更与波澜壮阔的社会变革与文化变革紧密相关。因此,尽管在古今交替、东西文化对立互补的情势下,中国画以扫除因袭摹仿风气并发扬自由创造精神为前提的革新本可以有多种选择,但是在相当长的时期内,历史的主流却选择了引进西方写实主义使之与“应物象形”的传统相结合。在直接描绘人生与其生存环境的人物画和山水画方面注入了新的思想情趣,刷新了中国画的面貌。

以人物和山水为主要题材的水墨写实主义的高度发展,引导了画家对现实生活的参与、观察与感受,冲

破了传统花式的束缚,开拓了中国画的现代意蕴,提高了中国画的象形能力,丰富了中国画的笔墨语言,反映了社会的进步及其导致的自然变迁给人们精神带来的变化,鼓舞了人们的生活与斗争,其历史性的功绩与划时代的意义是不可低估的。

在这种情况下,大写意画便处于支流的位置而缓慢演进。然而绘画毕竟是“心印”,毕竟是有赖于精神相应而感人致用的。早在水墨写实主义兴起之初,向慕吴昌硕大写意画艺术又曾留学东瀛的陈师曾即揭举了与西方现代派“专任主观”不无相通的文人画之价值。他们强调的“不专注形似”,讲求的“第一人品,第二学问,第三才情,第四思想”“是以发挥个性,振起独立之精神”的艺术精神,正是对中国写意画优秀传统的阐扬。

也正是这位陈师曾,发现并扶植了一代大写意花鸟画宗师齐白石,进而影响了另一大写意花鸟画大家潘天寿的既拉开中西距离又似古而实新的创造。吴昌硕、齐白石与潘天寿的成就,分别代表了三个不同的时代,而继吴、齐、潘之后出现的崔子范,我看代表了老一辈大写意花鸟画家在新时期所取得的新成就,在某种意义上他也超越了上述三位近现代的画家。

出身于文人的吴昌硕,生活在清末民初内忧外患频仍亟需振奋民族精神的历史条件下。在上海的卖画生涯,更使他感受到了时代的心音,于是他上承由雅入俗的明清个性派大写意花鸟画传统,以篆刻和古拙入画而穷究金石文学之源,在艺术的寻根中把精神引向了以文字书法为核心的中国文化源头,领悟了上古工匠艺术家那种“自我作古”的创造意识及其艺术“长留太古春”的雄强朴厚之美,进而以斑斓的色彩“画气不画形”的绝诣,变文人大写意画的纵肆、冷逸、狂放为雄健朴茂,超越了文人士大夫一己性情和个人悲欢的发泄,创造了大写意花鸟历劫不磨“浩气长存”的境界,从一方面显现了自强不息的民族精神和时代气息。

出身于寒苦农家并最初以雕花技艺维生的齐白石,不但他的身世与曾任“一月安东令”的吴昌硕不同,而且其艺术的成熟期也是吴昌硕去世后的30年代至50年代。日寇的铁蹄与旧中国的腐败,列强的工商文明对人性的异化,都使这位淳朴正直的画家更自觉地走艺术中表现热爱生命、热爱自然和热爱和平的真情。他以不受污染的民间艺术的刚健清新与朴质自然洗刷了旧文人写意画的陈腐气,形成了奇肆概括而又不乏精微甚至大写与工笔结合的平易近人的新风格。他的大写意花鸟画精采动人之处,主要不再是吴昌硕那种激励民族自强的气势与魄力,而是唤起平民百姓热爱生活热爱光明的充满感情、睿智与哲思的内心世界。

在青年时代即受到吴昌硕称赞的潘天寿,一生以教画为业,其艺术的辉煌期在齐白石身后的50年代至60年代。这位笃学深思熟谙画史流变与中西艺术异同的画家,在水墨写实主义风行的时代,难能可贵地坚持着大写意花鸟画的探索,虽然也像齐白石一样地借径吴昌硕而上溯石涛、八大,但却能为拉开中西艺术的距离而冷静致思。他的艺术不像齐白石艺术那么感性,也不像吴昌硕那么雄浑,而是以大开大合造险破险的新范式,强化了大写意画的能力,创造了静穆而险绝的境界,表达了“一味霸悍”的永恒而崇高的文化精神,实现了齐白石之后大写意花鸟画现代化的新突破。

在水墨写实主义由兴起到高涨的岁月中,上述三位水墨大写意画家对花鸟画的推陈出新做出了卓越的建树,但他们所处的文化环境与个人经历都使他们不可能在一切方面彻底摆脱大写意花鸟画与传统文人审美好尚的最后联系,也不可能在弃旧图新方面具有革命斗士一样的大智大勇,像改造历史的志士那样叱咤风雷。这也是不足为怪的。

80年代以来崛起画坛的崔子范,在进一步革新大写意花鸟画上有得天独厚的条件。他虽然也出自农家,也曾是读书人,并在年轻时代通过吴昌硕的传人学习过写意画,但在及冠之年便因抗日战争爆发而毅然投笔从戎,其后的大半生都以极强的社会责任感和历史使命感做着改造旧世界建设新文化的行政领导工作。

自1956年任职于中国画院以来,他更以改造山河的气概,继续发扬五四新文化运动的冲决旧思想旧文化的精神,探索着大写意花鸟画的创新之路。遍观近百年来中国画的演进,他发现,除非固守传统一派和盲目崇洋一派之外,中国画的革故鼎新实际上有两条道路,一条是以西为主中西结合,提倡水墨写实主义的徐悲鸿,以及并非水墨写实一路的刘海粟、林风眠,都是开拓这条新路的卓有成就者。另一条是以中为主中西结合,吴昌硕、齐白石等写意花鸟画大师已经为这种在传统基础上的嬗变奠立了良好的基础,完全可以走出一条新路来。

远在五六十时代,崔子范已经在公务之余的探索中,借经齐白石而上溯由徐文长、八大山人、石涛、“八

怪”以及吴昌硕所代表的大写意花鸟的个性派传统,在深入观察自然与人生中酝酿着多年积累的感受,待机而发。新时期的改革开放,则为他借鉴西方艺术以便光大民族传统提供了有利的环境。他本人从领导岗位上的离休,保证了充分的时间,或重返故园,或反思传统,或研究西方现代艺术,终于他的大写意花鸟画以崭新的面貌进入了成熟期。

尽管人们把崔子范70年代后期以来的大写意花鸟画分为前后两期,然而总起来看均有不同于古今诸家的鲜明艺术个性。他画的是平民百姓耳濡目染的寻常花鸟,但通过注入个人的气质性情及其所感到的时代心声,便具有了不同寻常的拙朴感人的艺术力量。

他的大写意花鸟画比古往今来的同类作品都更加强烈,更加简括,更加酣畅而凝重,更加大璞不琢和大象无形,也更加充满了旺盛的活力和灿烂的精神。他往往用简无可简却又饱满开张的布局,极尽夸张变形的形象,层次丰富而又拙劲大气的色墨,还有粗犷朴厚而激动人心的笔法,强化和纯化了大写意花鸟画的意象。

他尽可能地把写意花鸟画的写意精神和写意手法推向了极致,务求极简朴、极粗犷、极强烈、极鲜明、极稚拙、极浓重、极泼辣、极实在。又善于在拙重中寓巧变,在几何形构成中见形神,在减弱宾主关系中求整体,在简化大写意花鸟画的艺术语言上求精神性的加强。因此达到了形简情茂、笔厚意丰。

崔子范艺术所具有的强烈的形式感,一方面得益于对传统书法线条中方圆关系的领悟,另方面也得法于西方现代艺术的平面构成,他别有会心地说:“作画时,首先最重要的是画圆圈、画方块,并将这些圆圈方块有机地融合在图画之中。这样一来,圆中有方,方中有圆。……只有在钻研了将方和圆完全、和谐地统一起来的中国书法基本风格之后方能理解到。”从中不难看到,崔子范在绘形中善于运用几何形体的提炼手段,正是以中为主中西结合的产物。

他所以善于极敏感又极洗炼夸张地提炼事物表达新鲜的感受,还由于崔子范保持了儿童般的赤子之心。唯其如此,他才能不受任何成法的蔽障,忠实而毫无做作地表达自己的真情实感。对此他说:“一个没有受过专业训练的孩子会只凭热情去作画。在他长大成人之后,他应当注意使自己回到童年的心理状态,去重新发掘自己作为儿童的天性——自由地而不是造作地在画中表达自己的情感。当一个成熟的画家用这种方式作画时,当他将艺术大师的精湛技艺与孩子般的天真烂漫融合在一起时,他会感受到极大的快慰。一个人到了45至50岁时,他已经完全失去了对新鲜事物的灵感。这时他需要一个心理上的返老还童——他应力图重新找到儿童的那种本能的冲动和力量。遗憾的是再好的学校也不能教人做到这一点。这是因为它必须出自于一个人的内心,作为他自己的想象与经历的结果。”

这是一段非常精辟的见解,有着崔子范本人的深刻体验。重要的是,崔子范的儿童般的天性已经过了血与火以及风与浪的洗礼和提纯,与其戎马倥偬宦海浮沉却又始终热爱乡土热爱人民的经历联在一起。他之所以大器晚成,能无法而法地在大写意花鸟画中葆有孩子的天真热情及其捕捉事物特征与主要感受的能力,除去对传统的取舍解构与重组的造诣外,主要在于离休之后乡土之恋与赤子之心的交互作用。这是许多画家可望而不可及的。

正因为如此,在崔子范描写的普普通通的花鸟蔬果中,人们不难领略老人昔年身居领导岗位叱咤风云指挥若定的开扩胸襟与坚毅果敢,也不难体会这位老战士当年横戈跃马的骁勇强悍与所向披靡,更不难发现他那焕发着泥土芳香的农民式的朴实醇厚与倔强,然而这一切已融进了新时期的光风丽日下视觉观念的变化之中。

上述的意蕴必然也只能出现于崔子范老人的艺术中,这便是其艺术的不同凡响之处。我不敢说他的大写意花鸟画尽善尽美,甚至于觉得精者极精而不精者亦未免失之粗略。我也不敢认为崔子范老人的艺术道路与艺术成就可以取代别种旨在有助于中国画现代化的选择与探索。在艺术趋向多元发展的今天,我们岂能只满足模式的单一呢?就是那非常传统的具有美的价值而新意不多的新作,似乎也宜于给于不经夸大的地位。然而,崔子范老人毕竟是新时期十分引人瞩目的大写意花鸟画家。他之所以引人瞩目,在于他在这个领域内突破了前人的既定范式与传统文人画情怀意蕴的深远影响,赋予了这一源远流长的艺术品种以充满活力和鲜明个性的现代样式,并且成功地踏出了以中为主中西结合的中国画现代化之路。

可以毫不夸张地说,崔子范的大写意花鸟画集中代表了老一辈中国画家在新时期为光大传统所取得的

新成就,他的艺术道路也是有深刻的启示意义的。

1994. 5. 10.

作者简介

薛永年 男,1941年生,北京人。笔名雪涌、学泳。斋号后迟鸣轩。中央美术学院教授,美术史系主任。1965年毕业于中央美术学院美术系。长期在吉林省博物馆从事古代书画鉴藏工作及当代画家研究。1978年就读于中央美术学院美术史系研究班,获硕士学位并留校任教。中国美协理论委员会副主任,《中国美术史》编委兼清代卷主编。1985年应邀在美国堪萨斯大学美术系讲学。主要著作有《华画研究》、《扬州八怪与扬州商人》、《艺海探珠——书画史论丛稿》,编著有《中国美术全集·绘画编原始至六朝卷》。

崔子范先生画作形式美浅析

刘玉山

我很喜欢崔先生的画：它质朴、大气、醇厚，在情感上很能打动人，而它的艺术语言又是那样的洗练、单纯、明快，能给我们造成很强烈的视觉美感。细加品读分析，崔先生在进行他的创作时，采用的是一种“外减内加”的手法，即：一切表现均“减而再减”，纯化到极至，从而达到画的意境与形式美感最为饱和强烈的内在效果。这便是他的画具大家风范的一个重要因素。这里，我们试从以下几个方面分析一下：

一、造型：单纯、夸张、突出最具神韵的部位，如小鸟的头大、眼大、嘴大，身子几乎只等于头的一半，看上去只觉形象颇天真可爱，却无不合比例的印象。这和惠山泥塑的胖阿福，和民间剪纸中的人物，木版年画中的动物等造型手法很近一致，和儿童画中的造型亦很相像，也逼近原始艺术中的造型手法，但又不同貌，自有一种酣畅、潇洒、圆熟、老辣的气质和格调。

造型的单纯，要求作者不能以更多的笔墨对形象加以雕琢修饰，用笔用墨必需很精很减。即以动态造型为例：飞翔的小鸟是十字型，游于水中的鱼鹰则呈乙字型，简化到不可再减的程度。如此削减，在形象上起到了一种强化的作用，使造型、动态更鲜明、更肯定，更凸现，因而给人的视觉印象也就更清晰、深刻。

二、色彩：少而鲜，如鸡，只在其冠上，小雀，只在其嘴和肚、爪上浓浓地涂画一两笔，但却很夺目。把颜色用在关键部位、主体部位上，且很鲜丽，既使画面的核心和辅衬部分区分开来，又产生了一种强烈的节奏感。如瓜叶菊的蓝瓣红心，飞动时蜜蜂的黄色翅膀，少则一种，多则也不过三四种而已。加之鲜艳的颜色和浓重的墨色相映成辉，于是给人以十分丰富的视觉体验：有了红荷，那墨叶自然幻化为一种浓浓的绿色了，水亦变得清凉透彻了。

三、构图：只写近景，甚至是特写，亦是一种强化的手法，它给人的感觉就是“直推到眼前”。再就是构图中对于直线与斜线的运用巧妙得体：两种线相互交织，但以一种为主，一种为辅。譬如：《小园秋色》是竖构图，以基本垂直的线写豆和篱笆，而以略呈倾斜的墨叶辅之，造成丰硕的意境。又如，《瓜叶菊》，采横构图，以斜披的蓝色花朵为主，而以垂直的叶子和枝干为辅。又譬如：《双鲤》用横构图，以平行线画鱼身，略斜的线勾出头与尾……都是强化到极至的构图手法。这种以主方向线造成的咄咄逼人的气势感，是以辅助线求得画面平衡的。它给人以饱满、充实、很有张力的印象。

四、实与虚：主体多为实，次要部位多为虚，如水鸟的身体和眼睛、嘴巴相比，后者画得实，前者画得虚，花与叶相比，花画得实，叶子画得虚。如《葡萄雏鸡》一画，在竖构图中，将绝大部分画面让给墨叶和蓝色的葡萄，但在其中又有块与线的分割，显得实中有虚，而整体是实的，只在画面最下方部分，描绘三只疾走的小鸡，于是，生动活泼之气扑面而来，清静凉爽的秋意感，也自然透发出来。又如《藤萝金鱼》，以画面的左右两部分写藤，只在中间留出一小块地位画向上游动的金鱼，因之使主体显得很突出。如此以次要形象占据大面积画面，反给主要形象留出小面积画面的手法，是一种“造险至绝”，它能给观众带进很深邃的想像境地。

五、黑与白：崔先生对这两者的运用，可谓十分地大胆而贴切，它的直接效果是对比特别强烈。如《三千年结实》，黑色的桃叶，淡淡的枝干，加上橙与红合成的果实，构成了一幅多么灿烂明快的秋天的图画啊！作者在绘画时，浅淡的墨色一般都使用得很少，一旦使用，便使之起到一种微妙的调和、衔接的作用，譬如前图，淡墨

是在黑与白、白与红、黑与红之间进行协调,但是,这些颜色和与浓黑的墨色被衔接起来后,从它们的光亮度看,又都属于深度,它们加在一起的视觉总体效果就与白纸构成非常强烈的对比。

六、干与湿、枯与润:总体看来,崔先生的画作中润多于枯,湿多于干,如写樱桃,果实是大面积的湿与润,只在其蒂把上用干枯之笔点画一下,用以醒目,如写荷花,则叶与花是湿与润,只在个别枝干与花蕊部分用少量的干枯之笔。

七、方与圆:从造型看,方的造型一般占的面积大,圆的造型占的面积小,但却多为主体,如用曲弧线写花瓣、花心、鸟的头部等。即使是在大面积的方直线型中,亦有大小之别,加之又穿插叠错有致,故不显单调。如《荷花》一图,荷的枝干,彼此间形成大小不同的长方型,花朵是以曲线写成的小圆型,但在圆中又见方。总体是方直为多,由是画面显得刚健、清新、质朴。

八、粗与细:崔先生的画作中,多以粗线为主,细线为辅。如《雄鸡》一图,鸡的尾、腿、爪,以及石、叶都以粗笔写成,只在头颈和眼的部位,用略细的线画出来。总体看:画作中的主体部位都是在粗中见细的。

九、墨与笔:有两种情况,一种是墨多于线,多于笔,如《秋色》即为一例;一种是线,笔多于墨,如《扁豆》即为一例。如是,或突出墨色,或突出笔力,均依画意而定。在视觉上必定保持着一种主旋律、一种整体的气势感。

十、点、线、块:悉心品读崔先生的画作时会发现,点在几乎所有的画幅中都使用得甚少,或让位于墨色,或让位于线,但是,在任何少量的情况下,点都处于主要地位,如花蕊、眼睛等。

正是由于崔子范先生在创作时十分娴熟而恰当地把握并运用了“以少致胜”的原则,方使他的作品能如此大气磅礴,令人震惊地展现在当代画坛上。仅从他所创造的这种单纯拙朴的形式美角度而言,亦堪称一代大家了。

作者简介

刘玉山 1940年11月7日生于北京,1965年毕业于中央美术学院,1982年调入人民美术出版社,历任编辑、编辑室主任、总编辑助理。1985年起任总编辑至今。为中国美术家协会会员,中国艺术教育委员会委员、《中国分类美术全集》副总编辑、《中国版画》、《美术向导》期刊主编。

曾参与组织60卷本的《中国美术全集》的编辑出版工作。装帧设计的《毛泽东故居藏书画集》、《故宫博物院藏明清扇面书画集》、《中国古代木刻画选集》等三部书,曾荣获莱比锡“世界最美图书”铜牌奖、银牌奖和金牌奖。

著有《中国古代花鸟画百图》、《中国民间版画形式美分析》等书与论文。

画作多次参加中外展览,并在北京、香港、美国举办个人画展。

出版有《刘玉山画集》、《刘玉山彩盘作品选》、《刘玉山速写集》等。

1991年入选《当代中国名人录》,1994年被美国圣地亚哥州立大学授予“国际荣誉学者”证书。

借古开今 推陈出新

——崔子范艺术片谈

雷正民

一

不是一般的野草闲花，没有丝毫的纤巧俗媚，而是充满着雄风豪气，痛快淋漓的大写意。笔墨到处，触手成春，随心所欲，却又无懈可击，耐人寻味。——崔子范的花鸟画艺术，臻于成熟完美，确是近当代大家齐白石、潘天寿之后，把中国画的花鸟画艺术推向新境界的圣手。恰如古代画论所说，凡画之作，功夫到处，处处是法，功成以后，但觉一片化机，是为极致。

从传统中走来，却又超越传统，真正的推陈出新，熔铸为艺术大师齐白石所称道的“真大写意”。这是崔子范艺术的基本特色。崔子范的艺术是博采众长，广泛借鉴，个人丰富的生活阅历和独特的美学追求的汇流升腾。年轻时得到吴昌硕弟子张子莲的启蒙，50年代拜齐白石为师，是他接受和深入领会中国传统艺术真谛和铸就其艺术格局的主要关节。崔子范先生绝不囿于某家某派的形迹，但这两位艺术先贤，无疑在美学思想和笔墨风格方面，非常深刻地给予他以影响。蔡若虹说，“你的画，齐白石、吴昌硕、八大的味都有了，但是，又不是他们的，是你的。”道出了崔子范在艺术上的承传和独创。没有承传和没有独创，都不会是崔子范艺术的当今面貌。可以说，崔子范的艺术，是把文人画和大众化结合起来的新的艺术。他把文人画的高雅格调、深远意境与民间艺术的率真灿烂结合起来，赋予它以时代的精神，昂扬的气度和热烈的情韵。看似一草一木，一石一鸟，却响应和浓缩着时代的声音和感怀。可以说，他的艺术风格，比之前辈更为豪放、泼辣、浓烈；然而却又保持着朴拙、浑厚、蕴藉的品格。如果说传统文人画中，艺术家在表达独特的艺术发现和高超的审美情趣的同时，往往流露着孤高、失意、愤懑、灰心等低沉情绪的话，那么，崔子范的花鸟画艺术的精神，却是与传统文人画大相径庭的。他的美学精神是豪迈、乐观、宏富、自信、向前。中国的花鸟画艺术，从来就不是以再现客观为能事，而是吐纳胸怀、抒发心灵的艺术。这当然是艺术家的“自我表现”。不过，崔子范的“自我表现”，不是西方现代派那样的孤家寡人式的疯狂的标新立异，崔子范的“自我”，既有“自有我在”的一面，又有与社会、大众相沟通相和谐相理解相共鸣的一面，因而，这个自我表现，既是表现着时代，也是时代的表现。

二

有论者以为崔子范的艺术，有表现主义特色，取法于印象派、野兽派。我们从崔子范的作品可以看出，他不是严守传统的守旧主义者，他是开放型的，广收博采正是其艺术特色之一。比如他所作的《向日葵》，确有与印象派相近之处。夸张与强烈，也形同表现主义。作为一个当代的艺术家，只要不是有意自我封闭，死守国粹，会有许多浏览西方艺术，包括西方现代派艺术的机会，受到某些感染，从而融汇在自己的创作中，这是很自然，很正常的现象。但我以为就此标定为表现主义、印象派之类，是不甚确切的。也不应视此就表现为一个艺术家的胸怀博大兼容的气度。如果说像“许多批评家指出，表现主义一词的用法是，指出这样一些画家的作品

中特殊的强烈程度,他们力求超越印象主义、超越被动的印象记录,趋向于更猛烈、激奋,更旺盛饱满的创造力,正如我们尤其是在凡·高的作品中所感觉到的”(英国·R·S·弗内斯著《表现主义》),崔子范的艺术确有异曲同工之妙。但“偏好紧张、痴迷、绝望这类极端状态的表现主义……”(同前书),则是与崔子范的艺术绝缘的。就是说,从艺术的思想内涵,从而也影响到艺术表现的情趣、氛围、精神、格调,完全是两码事。其实,不拘于形似,讲究寓意,崇尚想象,追求简炼等等,这些所谓“现代”手法,是源出于东方艺术的特色。是中国画艺术数千年历史中所遵循的法则和规律,这种“专利权”不能让给别人。在认识和分析崔子范的艺术时,我以为感染、暗合西方现代主义艺术的某些技法、形态是可以理解的,但作为艺术来源意义上的遵循,特别是创作思想,美学追求,崔子范的艺术不是反传统主义者,而是“以我为主”,是中华艺术的优秀传统的发展,尽管并不排除对世界各国艺术的借鉴,而且这种借鉴十分重要和必不可少,但,主次关系是清晰的。

三

崔子范的艺术是讲究艺术美、植根于生活的艺术。这些成果是艺术家从生活的长期体验和艺术的长期磨砺中得来的。有些人对“深入生活”的提法甚不以为然。过去曾经有过的简单生硬,“左”的作法,令人生厌、生畏,可以理解。但那些不近人情、不符合艺术规律的强制和歪曲,并不是“深入生活”的应有之意。就其基本内涵来说,应是生发艺术的不可忽视的真理和规律。失去社会生活、造化自然的营养和滋润,艺术必然是萎缩和枯竭。美国学者鲁道夫·阿恩海姆也说:“视觉形象永远不是对于感性材料的机械复制,而是对现实的一种创造性把握,它把握到的形象是含有丰富的想象性、创造性、敏锐性的形象。”反过来说,具有想象性、创造性的形象,是靠对感性材料的把握。即使是直觉,也还是要靠感受社会、感受生活、感受对象来获得。深入生活,也是广泛接受信息的过程,它不应是一次性的,又不能要求立杆见影。它是一个艺术家在从事艺术活动中的漫长岁月,反复深化,由此及彼,获取灵感的过程。我想起来自清先生的美文《荷塘夜色》,类似的情境,多少人经历过、体验过,但有谁能像来自清先生的体验那么深,那么富有意境和情调呢?没有那样真挚深沉的体验,怎能有此佳作呢?我也杜濬先生的体验,绝非一两次完成,他是在别人已入梦乡的宁静的夜晚,独自徘徊,多次与景色交流对话体验,然后方有那美妙绝伦的文字。艺术家需有超凡敏锐的感觉力,并且调动和综合长期的体验,在某种闪现的契机触发之下,才能在作品中实现浓烈隽永的情愫。有人研究艺术创作中灵感的触发机制,认为,灵感的触发,不仅有表面明显的爆发状态,还有一个必然存在的深层潜隐的演进过程。就是说离不开艺术思维的感知、积淀、萌动、耦合、外显这样的过程;离不开“心物感应”这个基本的主客体关系。作为写意画艺术,它的即兴性、临场的发挥、偶然性非常重要,但那偶然的成功要靠必然性来保证,绝不是凭空创造的。崔子范于庚申年所作的《月落乌啼霜满天》,既不失中国画笔墨的潇洒,又呈现出月色下灰调子的朦胧感,画面中近于垂直的线条,以及乌鸦近于僵直的形像姿态,是宁静之夜的氛围;一条横冲的弧线既活跃了画面,又似一轮圆月照亮苍穹,鸟首侧举,张目凝神,似觉诧异之态,加强了月明如昼的艺术效果。这一切当然是艺术表现的高超,难道离得开艺术家的细心体验,以诗意的目光观察事物吗?还有如《蓝扁豆》、《红扁豆》,灿灿至极,粗放至极,但源出于现实,确是“描规矩于方圆”,虽有变调变奏的奇异,却不失造化之本真。又如庚申夏所作横幅《葫芦》,粗豪中却有细腻的设计,浓重的墨叶,逼出一溜透光的空间,而一只红色的草虫,正悠闲地蜷踞其上,美餐着带露的瓜叶,整幅作品的视觉效果,犹如光影颤动的皮影戏,这绝非对大自然无动于衷者所能获得的情味。再如《瓜叶菊》、《万年青》,艺术家把对象压缩得矮敦敦、密实实,观赏之,生命力倍强。花木在拔高之前,正是此番形象,艺术家摘取这生命过程中最旺盛的形态,加以浪漫主义地夸张,融入艺术家美好的理想。看似信笔涂抹,也有夸张变形,但却绝不是无源之水,无根之木。我们也可以通过同一题材被艺术家多次抒写,但每次重写并不是简单的复制,每次既是新探索、新发现、新进展,也是总体上臻于艺术完美境界的劳作过程,不断的积累。统观崔子范花鸟画艺术的美,从形象到笔力,从构成到意境,都不是“为新妇梳妆”纤巧柔媚那类的美,而是拙朴率真的美,是工而后拙,拙而后新的美。正是“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁真率毋安排”的妙趣和境界。崔子范艺术美的特色是雅而雄,拙而秀,是内蕴丰厚,外表朴实,耐人寻味的美。

四

中国花鸟画艺术,从来不以再现对象为能事,而是十分崇尚艺术美、意境美和深远丰富的寓意美。这里所指的,不是松竹梅岁寒三友的陈陈相因,不是“事事(柿的谐音)如意”之类的滥用。也不是简单地从画什么和怎么画来取向和品评,而是要求具有高超的艺术品位、艺术丰采,艺术思维深层的内涵意蕴。崔子范的艺术正是后者,他的作品是他人生经历、艺术追求和思想信念的体现。在他的作品中,有些流露得直率些,有的流露得含蓄些。但是,作为一个热爱人生、具有社会责任感的艺术家,从来不是以玩味人生的态度,以雕虫小技的态度,从事艺术。也就是说,艺术家立足点高,就不会对人类命运、时代风云无动于衷,不会不在审美的观察中没有倾向,同时,也就不会不在自己的艺术创作中有所反应。这也就是这样的艺术家作品之博大精深的壮气

浩然之气的由来。《松柏长青》,作者标明作于1979年2月,这当然是我们国家新时期伟大转折时,艺术家美好祝愿和信心的表达。1977年3月所作的《枯木逢春》,显然是通过艺术对时态的评估和赞许,虽然一花一木,却饱含着画家本人和万千人的命运,这艺术美中传达着自然美,其中包含着浓烈的人情美和社会美。辛未年所作的《惟有葵花向日倾》,画家特意标出“惟有”二字,我意会其间有不可忽视的深蕴在。在家乡画的《春风送暖上衰藤》,虽是他拿手好戏藤罗金鱼,但这一件与其它同题作品不同,不会不是多年之后重返家乡,所见所闻所感所思的艺术结晶,内中蕴藏着多少情感感慨和千言万语。

我所见到的崔子范的两幅《红高粱》,都特别标题“艰苦岁月”,一幅记有“忆往昔”,一幅记有“抗战八年”,而且题写在画面正中的上方,加意突出。可知这花卉艺术是咏史之作。画家以高昂的激情、鲜明的态度,对亲历的峥嵘岁月的怀念,也是一个革命者汇入全民族的洪流,同仇敌忾,浴血奋战取得胜利的自豪。战争与和平,这是本世纪关系人类命运的重大主题,也是血与火的搏斗和考验。熔铸美的艺术家,以审美的眼光和情怀审视一切,难道能回避那血淋淋的历史,难道能混淆正义的抵抗和野蛮的侵略?!你看画家把高粱画得挺拔高峻,形同森林乔木,枝叶分披,犹如刀剑参差,烈焰般成熟的高粱,犹如霞光一片,画得凛然不可侵犯,而又雄壮宏伟的气概,给人巨大的艺术冲击。花鸟画艺术可以是陶冶人们性灵、娱悦人们情怀的隐秀之作,也可以是雄强劲健,发时代号角的刚阳之声。贴近生活的艺术,有社会思想内涵的艺术,绝不会贬损其艺术价值,相反,往往被列入艺术史的正宗,受到人们的仰慕。试问:郑板桥不正是由于“衙斋卧听萧萧竹,疑是民间疾苦声”的题画诗,杜甫的“窗间扑枣任西邻”,“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的诗句而令人尊敬又倍感亲切吗?毕加索自称“那幅画是存心向人民呼吁,是有意识的宣传……”的《格尔尼卡》,不是既令艺术史家称道,也为广大的人们欢迎吗?

五

中国画艺术中的笔墨,有丰富的内涵,并不简单是一个线条的问题。早在《历代名画记》中就有“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似,皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书”之说。是否可以这样说,大写意花鸟画与书法的关系更为密切。试看崔子范的许多作品,舍弃了多余的渲染,用变化多端的书法意味,写出《白菜蘑菇》、《蟹菊》、《喜鹊》、《晨露》、《六合同春》等,简炼到形同速写,然而绝不是一般速写所能达到的境界。丙寅秋所画《鲇鱼》,确是草书入画,鱼像是书,而字又像是鱼。酣畅淋漓,有一泻千里之势。那题为《池塘清趣》的睡猫、垂柳、猫和大石,均用枯润相间的草书一挥而就写出。简炼至极,又完美至极。《荷塘》交错有致的梗干,完全是书法“担夫争道”的笔意,那微妙的笔墨变化,是西人怎样的大胆、怪异、表现主义,也难以望其项背的。看来,离开书法艺术的精深修养,写意绘画是难以登临高峰的。崔子范自称“费尽了九牛二虎之力”的艺术成果,绝不是一朝一夕所能达到的。我们知道,还在50年代之初,当齐白石初看崔子范的作品时,即已道出其“真大写意”的基本风格。但是,真正成熟,却经历了40年的暮鼓晨钟。白石老人在《鱼塘小鸡》画中,有这样一段题句:“若写意者专言其神,工写生者只言其形,要写生而后写意,写意而后复写生,自能神形俱见,非偶然可得也。”我们结合崔子范的成功道路思考,可以有诸多启发。一个成熟的艺术家,需要具备多方面深湛的修养,需要有举重若轻,随心所欲的技艺,也要有非同寻常的远见卓识。就是说,要有飞腾的想象,又要有稳扎稳打,步步为营的刻苦修炼。朝秦暮楚不行,急于求成不行;不可闭塞、狭隘,又不能见异思迁,缺乏对