

金瓶梅



中国近现代名家画集

卓 鹤 君

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集.卓鹤君/卓鹤君绘.—北京:人民美术出版社,2009.6
ISBN 978-7-102-04685-3

I.中… II.卓… III.水墨图:山水画—作品集—中国—现代 IV.J222

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第107192号

中国近现代名家画集

卓鹤君

编辑出版	人民美术出版社 (100735 北京北总布胡同32号)
网 址	http://www.renmei.com.cn
联系电话	(010) 65593332 65256181
责任编辑	于瀛波
总体设计	李文昭
设 计	于瀛波
责任印制	丁宝秀
制版印刷	浙江影天印业有限公司
经 销	新华书店总店北京发行所

2009年7月 第1版 第1次印刷

开本:787毫米×1092毫米 1/8 印张:27

印数:1300册

ISBN 978-7-102-04685-3

定价:350.00元

版权所有 翻印必究



卓鹤君

卓鹤君的山水探求

郎绍君

探索的路

卓鹤君说，30年来，他对山水画的水墨和色彩作了“一点尝试”。这是一个虔诚艺术家的谦虚自白。在艺术成为娱乐商品、艺术从业者自我膨胀、自封大师成为时髦的时代，以虔诚和谦虚的态度对待艺术的人已经难觅。一个人把生命中最好的30年用于“一点”上的“尝试”，这“尝试”恐怕非同一般。

卓鹤君成为陆俨少的研究生，是1979年。那正是国家实行改革开放的第二年，当时的浙江美术学院中国画系，重视学传统，也相当开放。主持山水画教学的陆俨少，重视临摹古代经典作品，强调“笔性”和把握笔墨的重要，也尊重学生的个人选择。^①那正是个性觉醒、思想转型、新潮涌动的年代，他的学生中，有专心致力于传统的，有弄潮于“前卫”的。卓鹤君比较折衷：学传统但不模仿陆师，搞探索但不跨出山水画边界。

80年代初，他大抵从构成与泼墨两个方面探索。构成探索，一是由传统青绿走向色彩构成，典型作品如《故乡曲》、《赤壁图》等；二是由三维的水墨描绘走向平面构成，典型作品如《水乡行》、《平湖秋月》等。不过这些作品，还有较强的流行风格的烙印。泼墨探索，大都满幅泼洒，淋漓浓重，风格雄强，追求浑沌、神秘而宏大的效果，典型作品如《阳光下的山峦》、《行云流水》等。从写实、通俗、拘谨，转向朦胧、浑沌、神秘，在改革开放初期绘画、诗歌创作中具有普遍性。“文革”式的清楚明白是“神授”和崇拜的产物。当“神”忽然成了人，“清楚明白”就变得朦胧不清、捉摸不定了。这是重新认识世界之前的短暂浑沌。卓鹤君的作品，正带着这一时代性精神变迁的踪迹。

80年代中期，构成与泼墨两种探索逐渐融汇为一，还增加了冲洗画法、勾皴画法、积墨画法和硬边处理，画面丰富起来。1985年的作品，大致可分为二类，一类以泼墨为主，略有构成因素，如《富春江上》、《恒山烟云》、《天目烟雨》等；一类以构成为主，线与块面的分割，辅以水墨的勾、泼、冲、染，出现了几何性的平面空间，如《千里暮云平》、《黄山落日》、《山中云鬟》等。个别作品，还尝试了拓印肌理画法，如《雨后斜阳》。

1987年后，在构成探索中，色彩因素逐渐加强。1988年后，画面又时常出现有意排列的图章、文字、格线，平面分割的意味更浓了。在1990年出版的《卓鹤君画集》中，1989年的作品占据了四分之一强，数量多，面目多，质量也高。这些作品结构丰富，“硬边”式处理增加，小笔触的细部刻画受到重视，水墨与色彩也变得含蓄了；对宏大气势的追求转向小笔触的精致刻画，秀润温厚的南方气质也得到了显现。1997年出版的《卓鹤君画选自序》，说他80年代偏重“水墨尝试”，90年代偏重“色彩尝试”。这是一个大概的说法，两者在有所偏重的同时，也有所交织与重叠——“水墨尝试”多与“色彩尝试”为伍，“色彩尝试”必包含着“水墨尝试”。

卓鹤君的色彩是结构性的，它在很大程度上颠覆了“随类赋彩”的传统，而代之以抽象性的“色彩构成”。色彩构成是在具有构成意味的水墨画面上呈现的，其做法，大抵是以覆盖性强的颜料在水墨图象上勾画几何形色块。这些色块或星散于画面，或置放于画面某一位置。色块是平涂上去的，但笔有重轻，有时会留下“飞白”与“飞黑”（在墨底子上呈现者）。总的看，水墨部分犹如低音旋律，丰富、厚重而悠远；色彩构成犹如高音华彩，明亮、华丽而跳跃。有些几何形色块让人想起米罗笔下充满童稚意味的彩色符号（如《山翠无穷》1995），还有的可以隐约看出蒙德里安式的“冷”结构（如《雨后多彩的山》，1994）。

90年代以来作品，更加重视细部刻画与笔墨表现，强调笔墨的精致、丰富与微妙；80年代那种通幅大泼墨，转化为构成性描绘和多遍数多层次的局部泼墨。与此相应，画家的材料使用也作了调整：生宣纸减少，皮纸增多，植物色减少，矿物色增多。为追求精致、明丽而含蓄，较多采取了传统青绿画法，先以墨、色打底子，然后铺彩；在水墨泼写勾画的同时，还常常根据需要进行特别的技术处理，如冲、洗和笔吸等等，以求得笔墨与笔墨层次的微妙变化。总之，对细部刻画追求，调动了画法上各种“招数”。

历史情境

卓鹤君的探索，是在20世纪中国画变革这个大背景上展开的。观察与理解他的探索，需要对山水画变革的历史情境作一简要回顾。

我曾用“分离与回归”来概括中国画变革的趋势——要么从传统分离，要么向传统回归，或者回归后又分离，分离后又回归。两种倾向既对立又互补，有时还会相互转化。^②

中国山水画有千余年的历史，无论是精神指向、形式语言、流派风格、评价标准、欣赏习惯、演变方式，都形成了系统与规范，是一个具有鲜明地域与民族特色的稳定的艺术结构。从唐代到清代，山水画历经变化，但都是在本土性形式语言演变的逻辑范畴内进行的，主要表现为地域性流派风格的相互消长、笔墨与色彩语言的丰富与细化，而这些演变，大抵以渐进的、“以复古为革新”的方式进行。^③到20世纪，新式美术学校移植西方教育模式，西画成为举足轻重的画科，借鉴西画以改革中国画成为潮流，异质的观念与形式逐渐融入中国画，使它产生了更大的变异。不过，直至20世纪前半叶，虽然出现了陶冷月的“月光山水”，岭南画家和林风眠等的彩墨风景等，这种变异始终未形成大气候，传统山水画还占绝对优势。这是因为，山水画（以及花鸟画）的题材与形式为中国和东亚民族所独有，异质因素的移入相对困难；其次，探索者多为西画家或兼学中西画的艺术家，他们关注的重心首先在人物画，很少进行山水画探索。

20世纪50—70年代，情况发生了变化。在中国内地，在体制和统一意识形态的制约下，批判了传统山水画的“出世”倾向，大力开展了“深入生活”“描绘社会主义新景象”的写生活动。但传统画家的作品多停

留在“旧瓶新酒”状态；受过一定西画训练的画家，以对景写生的方法，并借鉴风景画，创作出一批具有“鲜明时代风格”的新山水画。在美术院校，写生人物和写实风格成为教学的重心，淡化甚至取消了对古代经典作品的临摹学习。不过，体制的控制时有松紧，而对形式的控制又弱于对题材、观念的控制，山水画没有产生根本性的变异。整个50—70年代，在原来基础上获得升华的传统山水画家，有黄宾虹、傅抱石、陆俨少等；从写生探索新风格获得突破的山水画家有李可染、石鲁、钱松喦等。在这一时期成长起来的年轻山水画家，没有出现可与上述前辈画家相比肩的人物。^④

差不多同一时期，生活在香港、台湾和海外的山水画家，数量不多，情况也有些不同。从内地出去的溥心畬、张大千、黄君璧、顾青瑶等，大抵坚持着传统风格；相对年轻的画家敏于接受西方艺术的影响，趋新求变，出现了以吕寿琨、刘国松为主要代表的“现代水墨”探索者。香港画家吕寿琨（1919~1975），原画传统风格的山水，50年代受表现主义、抽象主义的影响，转以抽象水墨探索“禅”意的表现。^⑤台湾画家刘国松曾兼学中西绘画，50年代后期，他吸取抽象表现主义的观念，以撕纸筋、拓印、拚贴种种“制作”方法，创作抽象半抽象的水墨作品。吕寿琨的抽象作品保留了一定的笔墨方法，但完全剥离了山水形象；刘国松放弃了传统笔墨，但保留了似非似是的山水意象。

中国内地自改革开放以来，经历了略似港、台那样的西方文化冲击，但情况更为复杂。一方面，出现了回归——从写实向写意回归，从“革命山水”向自然山水回归，从重题材内容向重风格形式回归。这是对50—70年代政治性分离倾向的反拨，也是对80年代现代主义思潮的修正。另一方面，也出现了分离——从山水向风景分离，从意象向构成分离，从具象向抽象分离，从笔墨追求向观念追求分离。这出于对一体化封闭艺术的逆反，也是对“全球化”和“现代性”思潮的回应。在80年代，回归主要发生在中老年画家身上，反叛和分离是年轻艺术家唱主调；90年代以来，回归反成主潮，分离性的山水画探索迅速减少。

在这新时期，与卓鹤君同步进行山水画新探索并获得影响的，还有贾又福、周韶华、谷文达、姜宝林、罗平安等。贾又福先以描绘抒情性乡村小景著称，后转向对象征性的追求，力图以山水形象传达“大道”一类哲理性观念（他称之为“宏观探道”）。周韶华把刘国松制造肌理的方法与大笔挥扫结合起来，以人文图象配合自然图象，表达“汉唐雄风”、“通向宇宙”一类的大观念。出国前的谷文达曾以大泼墨追求现代观念的表达并形成一定影响；姜宝林创造“白描山水”，用墨笔（或彩笔）勾画一种经过抽象归纳的山水结构。罗平安用墨、色点子，装饰性的图象，描绘黄土高原与沙漠交界地带的风景，也别具一格。就大的历史情境而言，卓鹤君与这些探索性画家没什么不同，但他的小环境与具体经历却有些特殊，其一是他生活、工作的中国美术学院，比其它院校更看重对古代绘画的研究与传承；卓鹤君承继着这一传统，在探索中相对看重笔墨、笔性的价值。其二是，从1986年起，卓鹤君先后五次赴美讲学、访问，其间，他对西方艺术作了比较深入的考察，强化了对西方艺术的感知与理解；这使他的借鉴、兼融更大胆和自信。中国画的革新探索，其实主要是如何借鉴、吸取与消化西方绘画因素的问题，知己知彼，对中西艺术有更深入的了解与感受，才能更好地把握分离与回归，这一探索也才会更有深度。

特点和意义

前面说过，卓鹤君的探索，主要是对新的山水画形式语言的探索。这些探索以传统笔墨画法、青绿画法为基础，引入现代绘画的构成、抽象与色彩因素，力图将它们融铸成一种新的山水画语言。这些探索，可以

用“双向追求”来概括。试加解释：

第一，在构成探索的同时，坚持对笔精墨妙的追求。近百年中国画革新的历史告诉我们，绝大多数的革新探索，都以弱化、淡薄、躲避乃至放弃笔墨传统为代价。从“二高一陈”、徐悲鸿、林风眠、吕寿琨到刘国松、吴冠中、周韶华、贾又福以及当代的“抽象水墨”“观念水墨”画家，虽然他们的经历与成就不同，但在对待笔墨的态度上，却大同小异。在山水画家中，也许只有李可染和晚年张大千的探索可以算作例外。山水画的基本语言是笔墨、色彩，水墨山水的基本语言只有笔墨。过分弱化、矮化、病化笔墨，就意味着抽离了山水画的骨血。对这一点，卓鹤君始终是十分清楚的，所以他规定自己“始终把握在中国山水画的范畴中”，^⑥始终给笔墨以重要的位置，始终珍视和努力培养能显示内在灵性的“笔性”。总之，他决不放弃山水画家身份和笔墨这个“母语”。吴冠中说“笔墨等于零”，卓鹤君说“笔墨等于九”^⑦。这是深刻的区别。

第二，在抽象形式探索的同时，坚持对山水境界的追求。追求境界而不是观念，是中国山水画传统的本质特征。山水画最早是作为人物画背景出现的，大约在晋、宋之际，逐渐从人物画中独立出来。山水画接受了“天人合一”思想的影响，以人性化的笔墨，创造“山江水色与人亲”的“可游、可居”之景，不图释某种抽象观念，不把山水形象简化为象征符号。山水境界，是“如可步入”“宛似经过”的诗意空间境界，这在宋画中得到了集中体现。元代以后，笔墨形式的独立性受到更大的关注，但这种独立性始终是相对的，并不脱离相应的山水形象，既不转化为观念象征，也不凝固为纯粹的形式。观念象征要求图像的“符号化”，纯粹的形式必是抽象的形式，两者都要求最大限度地弱化形象的感性特征。卓鹤君追求的构成形式与山水境界的统一，是抽象构成与感性空间的二元并存，其作法，或先以笔墨营造山水境界，再用线与色编织抽象结构；或先以线与色营造抽象结构，再用笔墨描绘山水境界；有时两者同时或交互进行。从完成的画面可知，以精致笔墨创造的山水境界，一方面连通着古老的诗意山水画传统，一方面又被现代构成所断裂、分割，失去了传统山水那种和谐完满。但正是这种由分割形成的“不圆满”，赋予作品更强的现代气息。

“双向探索”试图把两种异质性的绘画元素融会在一起。所谓“异质性”，是指构成的抽象性与山水的具象性、构成的设计性与笔墨的自然性，原本就不同质。现代构成的抽象性、设计性源于西方现代艺术，其深层根源，是支配与征服自然的观念；山水画的具象性与笔墨的自然性，源于中国古典绘画，其深层根源，是顺应自然、物我齐一的观念。抽象构成是全新的人造世界，体现着人的绝对主体性；笔墨境界是主客体“合成”的空间意象，是感性主体与山水自在性的交融，自然属性（物、景、象）与人的属性（情、意、人格）的“合一”。那么，这种双向追求能够使两者和谐统一吗？很难。卓鹤君的应对策略，一是以山水境界为主，以抽象构成为辅，弱化两者的对立；二是不回避异质性带来的不和谐，而是将这种不和谐视为作品的必要元素，保持两种因素之间的必要张力。

该怎样看待这双向探索呢？

我想，经济“全球化”已是人类的不归路，世界各民族文化的进一步交汇，也不可逆转。我们反对文化殖民主义，主张文化的多元并存，决不是要回到闭关锁国。身处这样的境遇，接受、化解矛盾尴尬将成为常规现象。在守护、发扬本土文化的同时，也支持文化的融合与多元化，是大趋势。中国画在融会外来因素的过程中，已经分解为传统、泛传统和非传统三大类型。^⑧“传统型”是基本和主流的类型，它坚持自身形式语言系统的相对纯洁与完满；“泛传统型”力图在传统形式语言的基础上，融会西画的形式语言，以求得中国画的现代演进；“非传统型”是走出边界的“中国画”，不必再以中国画标准衡量它。卓鹤君的探索性作品当属“泛传统型”。但重要的不是类型归属，而是创造和建树。他恰好创造了一个新样式——包容了异质与对立原素的山水画新样式。

这一新的山水画样式，突破了模式化山水的硬“壳”，赋予作品以崭新的意象；增强了山水的“陌生感”，提高了山水画形式的纯度，使它更接近于“精神形象”。此外，它的构成性与现代设计、现代环境有了更多的心理关联，亲近了人的现代审美诉求。

这本画集，是卓鹤君给自己划的又一个“句号”。下一步，他想“走进一个没有精神负担、自由自在的境地”。卓鹤君是一个富于才情的画家，但他的激情始终被约束在预想的理性目标之内，被双向探索的张力牵制着。如果他真的放开自己，弱化理性与设计，强化感性与笔墨书写，有可能突进到一个新的、意想不到的烂漫境界。

2009年4月21日改定

注 释：

- ① 陆俨少说的“笔性”，是一个比较模糊的概念，大体说，是指画家把握笔墨的一种能力，这种能力主要来自天赋，即源于画家的气质、情性、与生俱来的敏锐的感应力；同时，也与画家的文化素养和技巧训练有关。
- ② 郎绍君《分离与回归：中国画的趋势与可能》，《现代中国画论集》第350页，广西美术出版社，1995年第一版，1999年第二次印刷。
- ③ 参见郎绍君《以复古为革新》，《守护与拓进》第271页，中国美术学院出版社，2001年。杭州。
- ④ 这一时期出生的山水画家，由于战争环境、50年代以降的中国画教育弱化学习传统、重视人物画而轻视山水画、强调写生而忽视临摹等一系列原因，难以在山水画上获得很高成就。
- ⑤ 参见朱锦鸾《吕寿琨——新水墨画引言》，《吕寿琨——新水墨画》第4页，香港艺术馆编制，2003年。
- ⑥ 见卓鹤君给笔者的信，2009年1月26日（己丑年正月初一）。
- ⑦ 卓鹤君在《笔墨经验展座谈会上的发言》记录本，2006年。
- ⑧ 郎绍君《类型与流派》，见《守护与拓进》第10—13页。中国美术学院出版社，2001年。

卓鹤君的山水世界

范景中

卓鹤君，1943年生，杭州人，中国美术学院教授，中国美术家协会会员。生性颖异，奇情郁然。作山水有绮思、有特慧，研究生时即为陆俨少教授所深赏。于时陆先生正综览古今，掉鞅东南，为江左江右所宗；真源嫡派，鹤君实亲得焉。盖山水一脉，自唐以降，至董、范始备其格，至元四家乃尽其变，自是厥后，代有作者。而出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，则戛戛乎其难哉！鹤君既得先生之亲传，又苦心孤诣，上追古人，戢影屏迹，如养木鸡；真所谓贫病忧患，无适而非学之时，井灶市廛，无适而非学之地者也。故钩勒斫拂，水晕墨章，悉有根柢。而其时波谲云诡、横陈侧出，镜花水月掩映一时者众矣。根柢既固，辄每岁三出游。两浙佳山水，西之天目、径山，东之天台、雁宕，皆几案衣带间物耳。更谒五岳，上峨眉，穷流沙，下西番，搜讨形胜，一寄于画。尤爱黄山奇境，常诵梅清诗句：晶光倒转千芙蓉，孤月隔在天都东。画黄山图数十本，不写伟峻老干之异松，胥为惊心动魄之云山。举世荐扬，洵非虚誉。然学问之事，析之者愈精，逃之者愈巧。因思海外之游，欲究西画艺理，以拓胸次。丙寅秋，辞家西迈，越明年归，出示所作，面貌迥异：烘染皴皴，云烟变灭烟霭之间；结体构面，森然铸成千姿万态。盖以西画之结构，运之传统之水墨也。西海东海，堪称合璧。余之识鹤君也，因同窗故。庚午岁，余遭大难，鹤君亦气息支缀，犹赠我山水数轴，以请医和。其为人也若此。

卓鹤君先生的山水画以抽象的现代性著称于世，这种抽象性，正如卓鹤君所说的，和他关于宇宙的图像有关，因此本文仅就此点作一粗略的讨论。

在西方，宇宙的图像通常是借助人的图像来实现的；^①在中国，则往往是山水，不过，它是一种人为的山水，而不是一种有如照片那样的具体而微的小宇宙。因此，在他们的笔下，或峰峦崿崎，或重汀绝岸，或林垠岑翳，景致总是随着画家的风格而变形，随着画家的梦幻与憧憬而转换的。卓鹤君所展现的山水，亦是其怀抱的衍伸，不过他却能把它表达得足堪比拟真实，并且自成一局。

要说明这一点，我们可以先看看他在画册前言中以赞美的笔调所援引的老子的名句：

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。（第二十一章）

这段描述宇宙古始浑沌状态的话，可以作为我们讨论他的山水抽象性的起点。

二

从西方艺术史的角度看，关于抽象画的讨论已经连篇累牍，就我所知，至少在50年代就出版了专门的词典(Seuphor, A Dictionary of Abstract Painting, 1958)。不过有两位艺术家值得在此一提。一位是英国画家特纳，他堪称是第一位抽象画家，早在19世纪20年代后期就画出了朦胧杳冥，惟象无形的海景画。另一位是被誉为现代抽象画的创始者康定斯基。但他们的出发点却判然有别：前者依赖自然，深爱外部世界，总是亲临其境，研究暴风雨，以求更深刻地理解自然。后者则深居简出，凭借玄学，沉思默想，以求更深刻地洞悉内隐。用康定斯基一位朋友的话说就是，“我们不再局限于物质世界的客体，因为，我们的知识已可洞见客体所遮掩的生命。”^②这正与叔本华的要求一致，他强调艺术在模仿柏拉图的理念时，应依据心性的彻悟而不是事物的外形。^③

卓鹤君的独特之处在于，他既没有按照通常的教义，认为艺术是生活的模仿，离形去智，仅凭观察去模山范水，也没有单纯地扃门谢客，燕坐静室，独契独觉，闭迹山水。某种意义上，他是把特纳和康定斯基结合了起来，并赋予东方的眼光。他不仅以其特殊的雅意和感情，削减迹象，俛色揣称，以保留可见世界的种种实相，而且同时又用抽象的笔墨暗示了那视之无形但永远透过自然万象随处显现的实在所得的感受。

《红黄蓝与墨色》中的一个局部（见《卓鹤君画集》第58图）的确可以和康定斯基比美，但整幅画中的大山堂堂，赫然在目，我们决不会把它作为一种纯粹的抽象画而排除在山水画之外。《石宝寨图》虽有依山临水的宝寨，但全然不是可游可居的胜地。它们都是在一片浑沌中翼然而起的物象。正是这种浑沌，这种抽象的特质，使我们与其把它们看作现实的一角，无宁把它们当作宇宙创始的一个瞬间镜头。

他的组画《黄山图》作种种变相，更增强了我们的这种感觉，它们在时间上渺不可寻，在空间上也把握不定。如果说是狂怪，显然又自有其理；仿佛黄山的魂魄就借此种种示现法身。

三

正是现实世界的这种流动不居，使中国古代哲人悟到了一个“空”字，用来表示自己对宇宙的至高无上的感受。又是不可捉摸的老子，也使后人为中国画中的空白找到了一种理论基础。老子说道：

三十辐，共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。（第十一章）

老子在这里提出了有无的概念，来说明形而上的“道”向下落实而产生天地万物的一种活动过程。在老子看来，“有”只有当它和无（中空之处）配合时才能产生用处。老子的目的不仅在于提醒人们不要执著于现实中所见的具体形象，更在于强调有对于无的依赖。

罗斯 [N. W. Ross] 在她的《禅的世界》 [The World of Zen] 中以其特有的聪颖谈到了空白在中国画中的表现形式，她以马远的《寒江独钓图》为例写道：所画的是独钓，但其中的空白却是作为一种实相加以展现的，跟画里的人与舟具有同等的重要性——虚空永恒而物质无常。

从形式上看，马远的空白处理法是中国画中的常规手法之一。更丰富的表现方法，我们可以在后来的画家例如弘仁那里见到，他用空白的手段一方面构建山石的厚重实体，一方面使之消隐，提出了一些非常激励人心的视觉问题。但弘仁的世界太透明，太明确，卓鹤君显然愿意从古代的典范中借鉴别的东西。他

从宋人的画云法中发展出了空白的另一种表达方式，他大胆地运用老子所强调的中空思想，于中间留白处用意最微。

较早的作品《浮云积翠》表现的是烟云横空，发于林皋，出入风雨，飘乎远来，卷舒苍翠，荡乎无形，仍归飘渺的境界。作者写空烟，生趣百变，极苍茫且有深曲意，仿佛从真相中盘郁而出，动力全来自当中的空白。近作《墨彩丹青》则是另一番气局。写石破天惊，乱山如梦，碧岚上浮，翠壁下断的景象，甚是琦玮。上起群峰，施以翠黛，下面朱印点之，色丽而古。然而此画的关键之处却在中部的空白。这是一种中心散射式的构图，空白不仅调节着色彩的对比，支配着节奏的组合，而且群峰奔会，丹青忽生的效果也仿佛全赖其所成。

除了空白的效果外，这幅画的赋色也值得再写一笔。我们知道，卓鹤君曾在传统的青绿山水上下过很深的工夫，这幅画却能变化而出，脱落畦径，使我油然想起南田对石谷的一段评述：

青绿重色，为浓厚易，为浅淡难。为浅淡矣，而愈见浓厚为尤难。维赵吴兴洗脱宋人刻画之迹，运以虚和，出之妍雅，浓纤得中，灵气悄恍。愈浅淡愈见浓厚，所谓绚烂之极，仍归自然，画法之一变也。石谷子研求廿余年，每从风雨晦明，万象出没之际，爽然神解，深入古人三昧，此百年来所未有也。^④

很可能，卓鹤君受到了石谷子这一成就的鞭策，因为，在某种意义上，《墨彩丹青》也取得了类似的一些成就。

他的《清音》一画别是一番面貌，可以说是一种变体，把中部的空白移到了左上方。但这次的空白却是光源所在。这几乎提醒我们，他的空白之处往往不是单纯的空白，而是带有光感：因此把它和文艺复兴的画家弗兰切斯卡的《君士坦丁大帝之梦》作一比较是引人入胜的。那幅画是西方画史上处理光线的典范。《清音》和它一样，光线都来自左上方，而且都给画面带来了一种神秘的气氛。我不知它们是否有联系。如果有的话，那也是卓鹤君的灵心妙用，因为一幅是人物画，而另一幅则是表现了一种凝晖郁积，苍翠晶然，夺人目睛的光感效果的山水。

我曾经在别处讨论过中国画中的光影问题，这里，我乐于借机再次述及。在西方，这个问题从文艺复兴到20世纪之前一直就是西方绘画的中心问题之一。^⑤但在中国则情况不同。我们知道，诗人早就对光影的描绘有着细腻而微妙的感受，留下无数的佳词丽句，供人传颂。但奇怪的是，在画中却罕有所见。虽然沈括在《梦溪笔谈》中表达过关于画佛光的见解，也有过峰顶反照之色的描写，使我们在千载之下遥想，宋人肯定有过描绘光影的讨论，但典籍缺如，我们最终依然不甚了了。虽然我们在明代抄本朱高炽的《天元玉历祥异赋》上也发现了各种关于极光的彩绘，但那却没有进一步引出绘画中的普遍问题。我私下里常常思忖，沈周写丁未雪月的光景，能把雪月争灿的感受表达得那样具体，那样奇美，何以不愿去用画笔摹形追状。恽南田写月色在梧桐簷筱之间徘徊，微风到竹，衣上影动的境界，那么清复，那么传神，何以在谈到画中之光时，却只用了“色光态韵在形似之外”便一笔带过。^⑥

这些易问难答的问题，让我们猜不透是画家有意退让，还是根本不屑一顾。然而卓鹤君却不愿让这一在西方画史上如此重要的问题继续悬置。《卓鹤君画集》中的第一幅画题名为《阳光下的山峦》，似乎表达了这种旨趣。尽管整幅画是在泼墨后用寥寥几笔挥洒而就的，作者却让我们注意到在大块墨团间浮动的光影。光影确实造成了奇特的效果。我们不知道光从何处射来，似乎画家也像造物主那样，喝令一声，要有光！于是就有了光，而且光影使画面俨然一派岩林石泉激荡，万窍怒号之态，令人再次想起作者对老子的关于创世历程的引述。

这种光影的变幻还出现在他画的不少段落里。在《湖光山色》中，我们又遇到了他所偏爱的中心散射式

构图，远岫和近山都沐浴在中心的光照之中，笔墨秀润，悠然神远；画的题目则向我们暗示，这是作者家乡的景致，但它却不是徜徉在西湖边的所闻所见，而是来自画家的图像世界。既有对传统问题的解答，又有对古老的思想之道的感悟。

这种感悟在《雨后斜阳》中表达得更具有震撼力。作者让我们看到，在绝巘巨壁之间，似有道道电光在疾驰飞动，“变而不灭”的古典主题以一种现代的形式异军突起。

四

在分析龚贤的画时，高居翰先生曾有过精彩的评论，令人难忘，他写道：

龚贤和一般中国画家绝不相同，他并未交待出屋舍的通道，或是往来山水之间的路径，宛如他创造了一个世界，而后却又任其荒芜，也好似他创造了一种仅能供人沉思的山水，观者只能玄思居游其间所可能有的感受。^⑦

这段话有很多地方也适用于卓鹤君的创作，似乎，他们都有一种共同的心愿：营造奇幻的世界；而且坚信：虽曰幻景，然自有道，观之同一实境。卓鹤君所不同于他的前辈的地方，显然在于他更大程度、更有意识地迎接了东西方文化的碰撞。如果说龚贤的《千岩平远图》有点像威立克斯[Anton Wierix]《田蒲河谷》[View of Thessaly and the Vale of Tempe]那种荒凉的景象。显然卓鹤君不愿让自己的世界也荒芜下去。他的画总是大气磅礴，逸兴遄飞，意象峥嵘，好像在他的奇幻世界中处处都潜藏着不竭的生命之泉。而且不止于此，他有时会使用他那美妙的书法，或者使用金石文字，以碑铭或版刻的形式镌刻在那高耸的山崖上，以便传达出更多的文化意义。不论是在《太乙云幻》，《一簇青山水几湾》还是在《水经图注》上，作者似乎都是在向我们传达某种信息。我没有问过作者这样做的意图。不过，这些碑版文字在画面上起着强化秩序的作用是显而易见的。有一次，卓鹤君告诉我：他画《山魂》时，最费斟酌的就是画面的秩序问题，那幅画太大了，如果只是一片浑沌惚恍，肯定会在视觉上散乱不堪；因此，他要在一位宇宙秩序的探索者蒙德里安身上找一些灵感。

卓鹤君表达的想法很像当年塞尚所面对的问题，这就是印象主义者把坚实的轮廓线解体于闪烁的光线之中，使画面光辉夺目，但却凌乱不整时所引出的一个新问题：怎样才能既保留它的成就而又不损害画面的清晰和秩序？^⑧

塞尚对于秩序的强调，特别见于他给一位青年画家埃米尔·贝尔纳的信中。塞尚劝告那位画家以球形、圆锥和圆柱等几何形体的观点去观察自然。^⑨他的意思大概就是说，在组成图画时，应该永远不忘那些基本实体形状，因此，绘画应从一些几何体的基本训练做起，他的秩序完全是实践的问题，而不是玄学思辨的问题。但是现代的画家总乐于从宇宙论观念来解释，并且把这种宇宙论一直追溯到古希腊。特别有趣的是，它正和老子的浑沌观相反而近乎周易。恰好，Cosmos在希腊语里就既指宇宙又指秩序，仿佛在宇宙深处有个存在之链把整个世界连成了一个整体。^⑩因此，洞察宇宙的秩序不仅出于对知识的惊奇，而且出于对和谐的赞美。伟大的宇宙论者开普勒就曾把天体的秩序比作音乐的秩序。并赞誉了当时才刚刚问世的复调音乐：

天体的运动恰似一首永恒的协奏曲，它是理性的，而不是有声可闻的。它们通过犹如音乐切分或延留的种种不协和的张力及其对它们的解决，然后到达安全和预定的终点，每一个终点都包含六个项，就像每一和弦都包含六个音一样。靠着这些标志，它们识别和表达出无限的时间。因而，没有什么能比和谐地使用几声部合唱的规则更伟大、更崇高的奇迹了。这些规则古人不了解，但是后人最终还是发现了它们。因此，通过

这种包含许多声部的巧妙的交响乐，事实上，他们用不到一小时的短暂时间使整个永恒时间世界的景象神奇地呈现；并且，人通过音乐这上帝的回声而享受到天赐之福的无限甜美，从这种快感中他几乎将得到造物主上帝在自己的造物中所享有的那种满足。^⑩

在中国，这样的思想罕见，但却有一位喜爱秩序的画家把音乐和绘画作了类比：声音一道未尝不与画通；音之清浊犹画之气韵也，音之品节犹画之间架也，音之出落犹画之笔墨也。^⑪

卓鹤君则在实践上大大地跨出了一步。他的《潺湲无春冬，日夜响山曲》、《卧听青山钟，遥在白云里》，都是努力把山川秩序、宫商结构予以视觉化并把它们当作一个整体来加以探索的产物，这就为他惯用的浑沌意象增加了一个抽象的对比主题。在一幅名为《无题》的画上，这种对比得到了醒目的表现：在他惯用的图像上又加上了一些蒙德里安所使用过的几何形式。如前所述，那位画家对宇宙的明晰性和永恒性的探索已深深地打动了卓鹤君的心弦。^⑫

有了上述背景，我们再来看卓鹤君的《山魂》，一定会有新的感受。这幅作品堪称是一幅意象荒荒，骇目洞心的山水巨幛，高近乎四米半，宽竟有八米之多。记得我在中国美术馆的展览大厅里初次见到它时，不禁咏出了古人的浩歌：悬知洒墨如风雨，叠起烟云隐霹雳。

在这幅画里，既没有溪桥渔浦、汀洲丛木，也不见琳馆丹台、断桥古屋，更没有烟村篱落、雪岚沙树，有的只是浑沌的墨团和黑压压的几何块面，犹如砚翻墨倒，半空掷下。近视几不类物象，无迹可寻，但是远观则景物粲然，如睹异境：峰峦铁铸，岩岫森然，陵谷代易，飞瀑披纷，云烟变灭晦霭之间，汹涌蔚起千态万状，苍茫浩阔，回环郁深。作者胸中的千丘万壑，皆借此一一肇述。中国古人好在奇异的山水中搜奇访古，穷幽探绝；这样的一幅山水一定会满足他们卧游的要求，激发他们作种种心象的投射；^⑬他们大可心驰神往，逶迤而来，攀援以登，坐于崇岗积石之间，超然运瞩，邈然澄思，以抒发浩浩乎如在三古之上，飘飘乎遗世之怀。然而作者惨淡经营，脱手挥洒的却是满纸墨色，浅重晦明，层出不穷，无相无作，又或飞或动，分明是让我们对它作抽象的墨色欣赏，去领会他对中西两种宇宙观的心解，于象外会其神趣：形每惊而又维静，迹有事而道无心。作者的取法，作者的情怀，作者调和鼎鼐的手笔，也许只有如此扣其两端才能得焉。

五

这篇文章先是以老子的宇宙观为基础，后来又触及到了西方宇宙论的一些观念，如此来写卓鹤君的山水意境，的确是我始料未及的。实际上，我很想写的是他的心路历程，因为，更吸引我的是一位献身性的艺术家的胸襟：三公之贵，千金之富，不得其愿，不慨于怀的胸襟。不过，稍觉自慰的是，我已勉力地强调了卓鹤君的一个重要方面，即他对维系传统命脉的艺术问题的专注的毅力。因为在我看来，这是通往伟大艺术的唯一之路：

去认识一个问题，领略它的美并深深地爱它；与它结合并幸福地与它一起生活，克尽厥职，直到最后一息——除非你又遇上另一更使你入迷的问题，或者你确实已替问题找到了答案。但即使你找到了答案，你也可能会高兴地发现，还有整整一家使人心醉而又难以照料的问题子孙。为了它们的幸福，也许你会有目的地工作到你生命的最后时刻。^⑭

注 释:

- ① 见F. Saxl, "Macrocosm and Microcosm in Mediaeval pictures", Lectures, London, 1957, pp.58-72; 李本正的中译本见《美术译丛》1989年, 第四期, 第26-40页。
- ② 参见曹意强的精彩论文“艺术世界与超凡世界: 康定斯基早期艺术和理论中的玄学因素”, 刊于《新美术》, 1990年, 第四期, 第10-20页。
- ③ 从抽象画家产生的时间先后上看, 维尔克[Rudolf Wilke]发表于1898年第46期《青年时代》[Jugend]的漫画《新的作品》中那位叼着烟斗的艺术家可说是康定斯基的前驱; 日本禅师仙崖(1750-1837)用以表示宇宙基本形态的画《四方形、三角形和圆形》, 则可看作蒙德里安的先导。
- ④ 《瓯香馆集》, 别下斋刊本, 卷十二, 第22页B面到第23页A面。
- ⑤ 请见曹意强、洪再辛编辑《图像与观念》, 岭南美术出版社, 1993年, 第7页, 第170-174页; 西方最新专论光影的著作出自一位伟大的美术史家及其学生: E. H. Gombrich, Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art, London, 1995; M. Baxandall, Shadows and Enlightenment, Yale, 1995; 这两本书也是关于光影的最重要著作。
- ⑥ 见南田题虞美人的跋语: “此卉草之极丽者, 其花有光有态有韵, 绰约便娟, 因风拂舞, 乍低乍扬、若语若笑。予见作者能工矣, 辄不能似; 似矣, 辄不能佳。盖色光态韵, 在形似之外, 故得之者鲜也。此种妍色, 余甚畏之。携至吴门山斋, 新凉快人, 始为拈笔。未识千(当为“于”)色光态韵, 略有得否?”引自《南田画跋》, 收在《美术丛书》, 江苏古籍出版社, 1986年, 第三册, 第2441页。论光之状写的最精彩文字见于曹雪芹的《废艺斋集稿》, 曹氏并有《乌金翅图》传世。但空谷足音, 二百年来几乎阙无嗣响。他的论光与画的残文及《乌金翅图》见吴恩裕, 《曹雪芹佚著浅探》, 天津人民出版社, 1979年, 第42-44页, 以及图版。
- ⑦ J. Cahill, The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting, Harvard University Press, 1982, p.183; 中译本见王嘉骥等译《气势撼人》, 石头出版股份有限公司, 1994年, 第235页。
- ⑧ 见贡布里希, 《艺术发展史》, 杨成凯和范景中译, 天津人民美术出版社, 1988年, 第302页。
- ⑨ Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904, ed. Linda Nochlin, Prentice-Hall, Inc. 1966, p.91, 此书为文献集。
- ⑩ 关于宇宙的存在之链, 英国诗人波普[A. Pope]的著名诗句写道: “看那神奇的大链条, 把世界各个环节扣牢, 使伟大整体连在一道。”对这一观念的讨论, 见Arthur O. Lovejoy, The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea, Harvard University Press, 1936; 此书极有名, 惜无中译文。
- ⑪ 转引自范景中和李本正编选《通过知识获得解放: 波普尔关于哲学、历史与艺术的讲演和论文集》, 中国美术学院出版社, 1995年, 第278-279页。
- ⑫ 《麓台题画稿》, 收在黄宾虹、邓实编辑的《美术丛书》, 版本同上, 第一册, 第72页。
- ⑬ R. P. Welsh, "Mondrian and Theosophy", Piet Mondrian, Centennial Exhibition, The Solomon R. Guggenheim Museum, N. Y. 1971, pp.35-62.
- ⑭ 关于卓鹤君绘画的这一方面, 请见我的文章“艺术探索和艺术问题”, 刊于《新美术》, 1986年, 第二期。
- ⑮ 引自Karl Popper, A World of Propensities, Bristol, 1990, p.26; 中译本见《趋向的世界》, 何宇澄译, 香港经济学社, 1991年, 第40页, 我的引文已照原文作了更动。

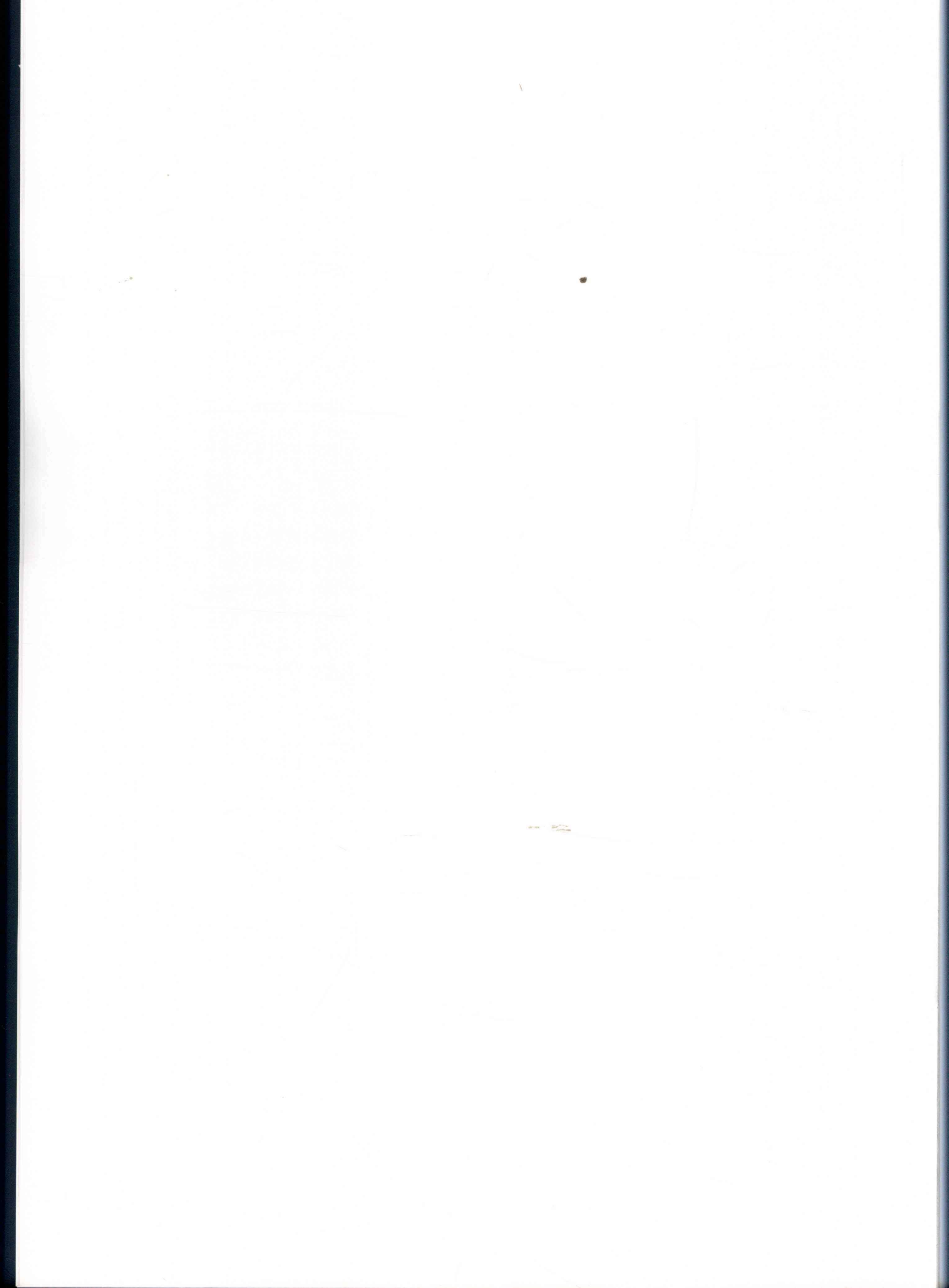


图 版