

当代中国
艺术家年度
创作档案



绘画卷
2010

Annual Works By Contemporary Chinese Painters
Drawing volumes

叶毓中

荣宝斋出版社



当代中国
艺术家年度
创作档案

绘画卷
2010

Annual Works By Contemporary Chinese Painters
Drawing volumes

叶毓中

荣宝斋出版社
北京

超越“镣铐”

沈 鹏

艺术的词语可以从不同角度理解运用。比如“反映”这个词，如果指艺术的源泉离不开生活，艺术的创造终归以生活为原型，自然是不错的，但是至少要明确：“反映”决非镜子式的，因为“镜子式”的反映排除了艺术创造者的主体作用；还有，“反映”并非一个模式，无论从生活的多样与艺术的多样来说都是如此。

看过叶毓中同志“唐风系列”国画重彩，大家都觉得不同凡响。有人看重他那些大幅宏伟的作品，我个人更喜欢琢磨他的小品；需要说明，这并非我认为工笔重彩只能画小品。叙事与抒情，本来是互有区别又不能截然分开的。叶毓中的大幅宏伟构思的作品在叙事中有浓厚的抒情性，而我觉得小品画里的抒情性就格外纯净透明。他始终在追求属于自己的艺术语言。固然，工笔比之写意，重彩比之水墨或淡彩，应当说是不同的艺术语言，但具体到创作实践中仍然只是一种“共性”的区别，叶毓中看重的是从中找寻自己的个性，经过长期刻苦的临摹、写生、创造，形成自己特定的语汇系统。

它的一个重要特点，我以为是抒情。可是“工笔”“重彩”都是视觉感受，任何一个作者，在借工笔重彩抒情的时候，是不能排除视觉感受的特征的。而工笔重彩的视觉感受又常以装饰性为特点，我们从叶毓中作品里看到的，作者不是排除它，而是成功地运用、驾驭、发展，使得通常情况下不那么容易沟通、融合的装饰性与抒情性的矛盾，在作者的笔下处理得自然而贴切。

他不是为装饰而装饰。“装饰”与抒情在他来说是二而一的事情，正如语言是思想的直接现实那样。他从唐诗(大多是绝句)中撷取自己喜爱的作品。他的兴趣广泛，原诗无论豪放或婉约，也无论咏物或写意，他都用自己的“语汇”容纳在大多不过四十厘米见方的绢上。他取“诗”的一端，画不是诗的注解或图式，却是借来抒发自己的感受，情趣。有时候，你觉得他离题很远，但是他离自己的心灵更贴近。他不是为画唐诗而画唐

诗，他注重绘画本体的诗意。古人命题作画如“踏花归去马蹄香”因画蝴蝶绕马蹄飞舞传为美谈，可叶毓中摈弃旧套，甚至连“点题”也给破除了。虽然有像“晴空一鹤排云上，便有诗情上碧霄”“红豆生南国，春来发几枝”等等似乎以“再现”原诗为主的作品中，但是他的主要目的不在用图画解释诗作，他的色彩、构图、造型的独特角度，构成画面的诗意，这诗意既属于唐人原诗，更属于画本身，可以说正因为它不是简单地归附原诗，绘画作品才真正具有了诗意。画上的诗意最终属于作者自己。

可能有的读者会觉得，画虞世南的“垂緌饮清露”而不出现鸣蝉，画孟浩然的“春眠不觉晓”而不出现落花，未免是对原诗的“不尊重”。但这不妨说是画家个性的一种体现。而画家运用造型语言构成了有别于原诗的另一意境，追求着绘画自身的完整性，欣赏者可能接触到原诗的某个侧面，也可能生发出新的诗境。题为《声》(即“垂緌饮清露”)的画面并不企图画鸣蝉及它的清高，只是一个少女与秋树的线、色、形之间组合的韵律与节奏，并不依靠“抽象派”原则所要求的那种单纯，却异乎寻常的单纯，因而获得了丰富性。再是题为《晓》(即“春眠不觉晓”)的画面，抒情性的体现，除了倚窗凝望的少女以外，那一大片占画面五分之四的瓦房顶也绝不可忽视。它提供的装饰美的天地，可以结合着画上的少女一同欣赏，然而并不因为不“突出人物”而降低审美价值。

从绘画与诗相通又各有特殊性来说，从画家的创造意识必须有“我”(并非“自我中心”)来说，叶毓中的构思方式，比之图解诗作的习惯性思维，我以为是有启发性的。

然而叶毓中的创造是严肃的。看似轻松随意的构思，为严谨的造型规定着。我在参观叶毓中画展的时候，有的观者说画上人物形象“雷同”，我想可能有的

观众没有把绘画中的“程式化”与“概念化”区别开来。从根本上来讲，艺术创造离不开“程式化”。与其说程式化是作画的一种工具、符号，不如说是艺术为表达情志的直接需要，是一种“情感的形式”的直接实现。而程式化的表现在各门艺术中是有区别的。比如话剧虽然也有它的程式，但京剧的程式就格外抽象化、写意化，如脸谱就是一个显著的特征。叶毓中的人物造型，运用类似京剧程式化的方法，就脸谱型来说是“脸谱化”，我们不必用西洋绘画中写实的肖像画来要求它，其实西洋画里如莫迪里阿尼的人物，也有明显的“程式化”倾向。我们可以把叶毓中的程式化造型看作是他的创作倾向，但仅仅这么说还不够。重要的是他在程式化造型中探索自己的风格特点。他重视的不是人物脸型特征的区别，而是在形象的正侧、俯仰、相背、前后之间，在一投足、一举手之间，在服饰的图案色调之间，在人物（以及人与景）的相互关系之间，表现出情绪、气氛。因此他运用“脸谱化”的造型并非孤立存在，我们要联系到他整个创作中的观察与表现方法加以研究。他的有些大型作品如《李白写贵妃诗》《长恨歌图卷》《千秋赋》等带有叙事性质，但作者更注重的是赋予画面以节律和韵味。宁舍弃叙事的情节性强化抒情性，而在装饰性的深处蕴含着音乐舞蹈的节律性，由想象的翅膀通向真正的诗意。

程式化与公式化是两码事，叶毓中的工笔重彩不但不轻视个别对象造型的特殊性，而且把造型的特殊性放在最重要的位置，只不过他在通常意义上的绘画性之中有着自己的理解，发挥自己的技巧。画家的构思首先着眼于大处。他的个展中一百来幅作品陈列在一起，你会感到一幅有一幅的妙处，没有“似曾相识”的构图，也不因为表面单纯而减弱内涵的丰富，画家随时转换着心中的“蒙太奇”，看起来并不吃力，但是“广大”与“精致”之间有着数不清的层次转化，构成了博大与

精深的统一，随机性与耐看性的统一。作品的整体构思一经确立，线条、色块、形体的微妙变化，便随之安排到最恰当的位置。画家运用程式化语言却绝非把程式僵化，在他的作品里“没有两片相同的树叶”（古希腊哲学家德莫克里特），不存在相同的色、线、形，在每一幅作品里都有着无可替代的设计。从这一点来说，我们没有理由把画家的程式化方法同“概念化”混同起来。拿他爱画的荷叶来说，我看到的就出现近十幅之多，可是随着每幅作品的内容、情调、节律的变化，画上的荷叶已经超越了习惯说的“点景”作用，荷叶吐露着个性化的语言，你也许可以作出别的设计方案，但很难楔入“这一幅”具体作品之中。画家爱画的梧桐、松针等等也是一样。我以为，这种造型手法的特殊性，并不是为了“弥补”画面部分人物个性的“缺乏”，实在是作者整个艺术语汇的一个组成部分。画家的每一“蒙太奇”吟成一句不同凡响的诗。

叶毓中有广阔的天地，长期在新疆部队的生活，培养他乐观旷达；自幼酷爱古代词赋，蕴育他含英咀华；专业学校勤奋的技巧锻炼，造就他心物相畅。而我觉得最可贵的是，为了追逐诗的灵魂，他寻找着自己的语汇系统，运用多种语言来充实它，这多种语言包括了画内画外，包括了丰富的想象力。正如东坡所说“作诗必此诗，定知非诗人”，在叶毓中同我的一次谈话中，他的注意力不在“工笔重彩”，却是充满兴致地议论雕塑的重量感、油画的颜色感、版画的总体感，还有书法的虚实运用如何深刻影响他的创作，他正视手下物质材料的局限性而用其它艺术的长处丰富（注意：不是代替）自己。叶毓中的工笔重彩画，打破了一般人平常的观念，似乎宏大的构思以及诗意的发挥只有写意画才最有资格配得上。叶毓中的作品并没有承担工笔重彩这种特定的形式所承担不起的任务，却是在实际上让人们看到工笔重彩这种特定形式的“镣铐”不复存在，带来了美的自由。

八仙颂瑞

尺寸：136cm × 34cm × 4

款识：华夏吉祥之典，毓中画寄庆颂于北京。

当代中国
艺术家年度
创作档案

绘画卷
2010

Annual Works By Contemporary Chinese Painters
Drawing volumes

叶毓中

荣宝斋出版社
北京

超越“镣铐”

沈 鹏

艺术的词语可以从不同角度理解运用。比如“反映”这个词，如果指艺术的源泉离不开生活，艺术的创造终归以生活为原型，自然是不错的，但是至少要明确：“反映”决非镜子式的，因为“镜子式”的反映排除了艺术创造者的主体作用；还有，“反映”并非一个模式，无论从生活的多样与艺术的多样来说都是如此。

看过叶毓中同志“唐风系列”国画重彩，大家都觉得不同凡响。有人看重他那些大幅宏伟的作品，我个人更喜欢琢磨他的小品；需要说明，这并非我认为工笔重彩只能画小品。叙事与抒情，本来是互有区别又不能截然分开的。叶毓中的大幅宏伟构思的作品在叙事中有浓厚的抒情性，而我觉得小品画里的抒情性就格外纯净透明。他始终在追求属于自己的艺术语言。固然，工笔比之写意，重彩比之水墨或淡彩，应当说是不同的艺术语言，但具体到创作实践中仍然只是一种“共性”的区别，叶毓中看重的是从中找寻自己的个性，经过长期刻苦的临摹、写生、创造，形成自己特定的语汇系统。

它的一个重要特点，我以为是抒情。可是“工笔”“重彩”都是视觉感受，任何一个作者，在借工笔重彩抒情的时候，是不能排除视觉感受的特征的。而工笔重彩的视觉感受又常以装饰性为特点，我们从叶毓中作品里看到的，作者不是排除它，而是成功地运用、驾驭、发展，使得通常情况下不那么容易沟通、融合的装饰性与抒情性的矛盾，在作者的笔下处理得自然而贴切。

他不是为装饰而装饰。“装饰”与抒情在他来说是二而一的事情，正如语言是思想的直接现实那样。他从唐诗(大多是绝句)中撷取自己喜爱的作品。他的兴趣广泛，原诗无论豪放或婉约，也无论咏物或写意，他都用自己的“语汇”容纳在大多不过四十厘米见方的绢上。他取“诗”的一端，画不是诗的注解或图式，却是借来抒发自己的感受，情趣。有时候，你觉得他离题很远，但是他离自己的心灵更贴近。他不是为画唐诗而画唐

诗，他注重绘画本体的诗意。古人命题作画如“踏花归去马蹄香”因画蝴蝶绕马蹄飞舞传为美谈，可叶毓中摈弃旧套，甚至连“点题”也给破除了。虽然有像“晴空一鹤排云上，便有诗情上碧霄”“红豆生南国，春来发几枝”等等似乎以“再现”原诗为主的作品中，但是他的主要目的不在用图画解释诗作，他的色彩、构图、造型的独特角度，构成画面的诗意，这诗意既属于唐人原诗，更属于画本身，可以说正因为它不是简单地归附原诗，绘画作品才真正具有了诗意。画上的诗意最终属于作者自己。

可能有的读者会觉得，画虞世南的“垂綏饮清露”而不出现鸣蝉，画孟浩然的“春眠不觉晓”而不出现落花，未免是对原诗的“不尊重”。但这无妨说是画家个性的一种体现。而画家运用造型语言构成了有别于原诗的另一意境，追求着绘画自身的完整性，欣赏者可能接触到原诗的某个侧面，也可能生发出新的诗境。题为《声》(即“垂綏饮清露”)的画面并不企图画鸣蝉及它的清高，只是一个少女与秋树的线、色、形之间组合的韵律与节奏，并不依靠“抽象派”原则所要求的那种单纯，却异乎寻常的单纯，因而获得了丰富性。再是题为《晓》(即“春眠不觉晓”)的画面，抒情性的体现，除了倚窗凝望的少女以外，那一大片占画面五分之四的瓦房顶也绝不可忽视。它提供的装饰美的天地，可以结合着画上的少女一同欣赏，然而并不因为不“突出人物”而降低审美价值。

从绘画与诗相通又各有特殊性来说，从画家的创造意识必须有“我”(并非“自我中心”)来说，叶毓中的构思方式，比之图解诗作的习惯性思维，我以为是有启发性的。

然而叶毓中的创造是严肃的。看似轻松随意的构思，为严谨的造型规定着。我在参观叶毓中画展的时候，有的观者说画上人物形象“雷同”，我想可能有的

观众没有把绘画中的“程式化”与“概念化”区别开来。从根本上来讲，艺术创造离不开“程式化”。与其说程式化是作画的一种工具、符号，不如说是艺术为表达情志的直接需要，是一种“情感的形式”的直接实现。而程式化的表现在各门艺术中是有区别的。比如话剧虽然也有它的程式，但京剧的程式就格外抽象化、写意化，如脸谱就是一个显著的特征。叶毓中的人物造型，运用类似京剧程式化的方法，就脸谱型来说是“脸谱化”，我们不必用西洋绘画中写实的肖像画来要求它，其实西洋画里如莫迪里阿尼的人物，也有明显的“程式化”倾向。我们可以把叶毓中的程式化造型看作是他的创作倾向，但仅仅这么说还不够。重要的是他在程式化造型中探索自己的风格特点。他重视的不是人物脸型特征的区别，而是在形象的正侧、俯仰、相背、前后之间，在一投足、一举手之间，在服饰的图案色调之间，在人物（以及人与景）的相互关系之间，表现出情绪、气氛。因此他运用“脸谱化”的造型并非孤立存在，我们要联系到他整个创作中的观察与表现方法加以研究。他的有些大型作品如《李白写贵妃诗》《长恨歌图卷》《千秋赋》等带有叙事性质，但作者更注重的是赋予画面以节律和韵味。宁舍弃叙事的情节性强化抒情性，而在装饰性的深处蕴含着音乐舞蹈的节律性，由想象的翅膀通向真正的诗意。

程式化与公式化是两码事，叶毓中的工笔重彩不但不轻视个别对象造型的特殊性，而且把造型的特殊性放在最重要的位置，只不过他在通常意义上的绘画性之中有着自己的理解，发挥自己的技巧。画家的构思首先着眼于大处。他的个展中一百来幅作品陈列在一起，你会感到一幅有一幅的妙处，没有“似曾相识”的构图，也不因为表面单纯而减弱内涵的丰富，画家随时转换着心中的“蒙太奇”，看起来并不吃力，但是“广大”与“精致”之间有着数不清的层次转化，构成了博大与

精深的统一，随机性与耐看性的统一。作品的整体构思一经确立，线条、色块、形体的微妙变化，便随之安排到最恰当的位置。画家运用程式化语言却绝非把程式僵化，在他的作品里“没有两片相同的树叶”（古希腊哲学家德莫克里特），不存在相同的色、线、形，在每一幅作品里都有着无可替代的设计。从这一点来说，我们没有理由把画家的程式化方法同“概念化”混同起来。拿他爱画的荷叶来说，我看到的就出现近十幅之多，可是随着每幅作品的内容、情调、节律的变化，画上的荷叶已经超越了习惯说的“点景”作用，荷叶吐露着个性化的语言，你也许可以作出别的设计方案，但很难楔入“这一幅”具体作品之中。画家爱画的梧桐、松针等等也是一样。我以为，这种造型手法的特殊性，并不是为了“弥补”画面部分人物个性的“缺乏”，实在是作者整个艺术语汇的一个组成部分。画家的每一“蒙太奇”吟成一句不同凡响的诗。

叶毓中有广阔的天地，长期在新疆部队的生活，培养他乐观旷达；自幼酷爱古代词赋，蕴育他含英咀华；专业学校勤奋的技巧锻炼，造就他心物相畅。而我觉得最可贵的是，为了追逐诗的灵魂，他寻找着自己的语汇系统，运用多种语言来充实它，这多种语言包括了画内画外，包括了丰富的想象力。正如东坡所说“作诗必此诗，定知非诗人”，在叶毓中同我的一次谈话中，他的注意力不在“工笔重彩”，却是充满兴致地议论雕塑的重量感、油画的颜色感、版画的总体感，还有书法的虚实运用如何深刻影响他的创作，他正视手下物质材料的局限性而用其它艺术的长处丰富（注意：不是代替）自己。叶毓中的工笔重彩画，打破了一般人平常的观念，似乎宏大的构思以及诗意的发挥只有写意画才最有资格配得上。叶毓中的作品并没有承担工笔重彩这种特定的形式所承担不起的任务，却是在实际上让人们看到工笔重彩这种特定形式的“镣铐”不复存在，带来了美的自由。

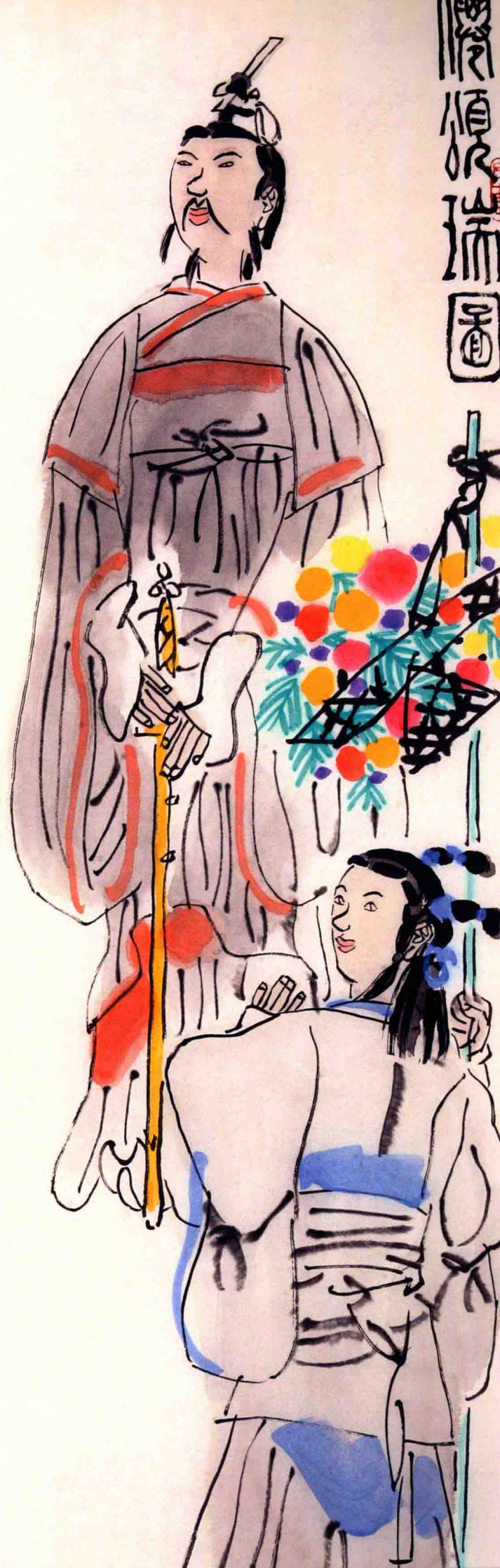
八仙颂瑞

尺寸：136cm × 34cm × 4

款识：华夏吉祥之典，毓中画寄庆颂于北京。



八仙颂瑞（局部）



八仙颂瑞（局部）



梅兰竹菊

尺寸：136cm×34cm×4

款识：梅诗华夏典迹有此意，毓中寄吉祥。于北京图后作记并题署。

兰诗可与梅同咏，以寄吉祥。毓中作于北京并记题画后，此为第二幅，民间有梅兰竹菊之属，亦可记题并署。

竹歌为此幅之题，以第三幅列，毓中画于北京并署。

毓中题梅兰竹菊之尾幅，于北京并署。

