开创中国水墨画“梦幻高原”新图式新语言

——访著名画家延佳黎

李树森

金台记：

延佳黎，静悄悄地蛰伏于美术学院执教20余年。她生活在俗世之中，但却不从俗。她简住简行，不曾卖过一张作品，一直过着质朴，甚至有点拮据的生活。授课、阅读、思考和绘画研究几乎占据了她生活的全部。

出世般淡定、从容地坐在对面的她，语音轻轻地回答着提问，但这些都无法掩盖住她思想的深邃、学识的渊博、艺术上的深刻而独特的见解，和对艺术的万般虔诚与为艺术献身终生的坚定信念。她，是一位思想型画家。

深入了解延佳黎，你会深刻感受到她的聪慧与超群的艺术天赋，会为她以出世之精神，创中国水墨画梦幻空灵、至虚至实新形式语言之成就所震动。她已进入艺术的自由王国，在那里，她依据性情恣意挥洒，在不经意间已是硕果累累。

再深入了解延佳黎，你更会为她那种本真的、纯粹的、崇高的艺术情操和深得艺术精髓而已达到的艺术境界所震撼。

前人或其他画家的黄土高原题材山水画，多重在描绘她的雄强、浑厚，苦涩、悲壮、苍凉、深沉、壮美。而延佳黎却敢于打破程式，不追潮流，在深厚的传统功力和文化积淀基础上，以创新的渍积没骨笔墨技法和新的审美思想，独创了黄土高原题材中国水墨画“梦幻高原”新图式、新语言、新意境，从视觉感受、形式感受、思想角度、题材视野等方面为我们提供了新的美学体验。她的作品风格独特，个性鲜明，一览难忘。格调新、品质新，已形成卓然不群的“延家样”。

在中国文化艺术向现代转型建构的历史时期，延佳黎的艺术精神是值得推崇学习的，她的艺术成就是值得肯定的，她为中国画的发展做出了突出贡献。

“金台点将”栏目点之，是以为记。

系列之九

延佳黎

画家简历：

延佳黎，生于陕西绥德。1987年考入西安美术学院；1991年毕业并留校，执教于国画系至今；中国美术家协会会员。作品多次参加全国美展，《梦里家乡披绿装》于第十届全国美展获奖，入选韩国四城市巡展，并被中国美术馆收藏，入选“中国美术馆馆藏精品展”巡展。2011年12月10日—30日“缘·延佳黎水墨艺术展”于陕西省美术博物馆举行。2011年11月荣宝斋出版社出版《延佳黎画集》。水墨作品：《莲》被陕西省美术博物馆收藏。

范迪安：为当代水墨贡献了又一种鲜明的体例

李树森：中国美术馆馆长、著名评论家范迪安先生曾评价说：“延佳黎在语言上建立起了自己的表现方式，为当代水墨贡献了又一种鲜明的体例。”我想范馆长用“体例”二字来概括，是因为您独特的艺术语言创造，为中国水墨画新领域的探索与开创做出了贡献，为解决中国画由传统形态向现代形态转型问题提供了个案范例，这样的范例应该是会载入美术史的。请您解释一下，是什么样的个人语言而成为了“一种鲜明的体例”？您对中国画由传统形态向现代形态转型问题怎么看？

延佳黎：“体例”是“体”和“例”两个内容，一般用在文章和著作的编写和组织形式上，包括体裁内容和形式类别。范迪安先生用“贡献了一种鲜明的体例”来评价我的作品，我想他是指作品在形式内容和表现语言等方面给人一种新鲜的体验和触觉，使作品独具一格。

中国水墨画长久以来，一直沿袭传统的形式内容和语言技法：勾线填色，泼墨晕染；皴擦点染；攒三聚五；合二孤一等等，好像万变不离其宗，以至于我们常常看到的水墨画都有些千篇一律的感觉。归结在于：其一，我们早已远离了古人的精神境界和生活环境，却过于注重学习古人的技法语言，而轻视了技法后面强大的思想精神实质、审美层次和生活时境。所以，同样的技法语言，今人用来，不能入境，显得空泛落俗、粗糙无力。即使功力了得，也给人滞后的感觉。其二，任何事物的发展都需要不断推陈出新，艺术表现语言和思想观念也是如此。在这方面，我们也看到了一些新的元素，比如西方文化元素的注入，部分艺术家积极地在寻求新的图式语言与表现形式。像构成主义，实验水墨，新写实，甚至水墨装置等等。但在新语言形式的背后，有没有体现人类“至情”“至性”并富有灵魂的情思与意境；有没有与中国文化的大背景相契合，让人感觉在新的形式语言背后，蕴含着深厚的中国文化精神和审美取向，而不是对传统文化精神的舍弃与背离，这些还都有待于我们继续努力。其三，形式语言就是绘画的一种表达方式和技法语言，形式语言可以不断的创新，根据需要而改变，但不管语言如何变幻，巧妙，出新，最重要的还是所说的内容。你的形式语言能否恰如其分地、贴切地传达出你的精神指向，能否表达触动人类灵魂和情感的意境，能否和读者产生精神上的共鸣，这才是艺术真正动人之处。所以我想，范馆长说的“一种鲜明的体例”应该是指以上这几方面给人的视觉感觉和精神体验吧。而这种感觉和体验，应具有普遍性和代表性。

中国画由传统形态向现代形态转型这个问题，我觉得其实是一个自然发展和优胜劣汰的过程，当你认识到绘画的传统形态不足以表达你对当下人的生活现状、精神空间、审美欲求等方面的理解与诠释；不能很好地体现你对人性的关照，和对宇宙、自然的情怀的诠释，那你定会谋求新的发展，穷则思变，思变则可通。

作为当代水墨画家，拥有广泛的文化信息，如东西方文化、哲学思想的交流与碰撞；艺术领域的相互渗透，都会在艺术家的心里留下印迹，并进行深入的思考。定会从自身的人生体验出发，关照人类文化，创造出和自身审美相吻合亦和现代人的审美取向、精神空间同归的新形态语言。当然这些新的艺术形态，必将有自己强大的传统文化精神为背景。所以，作为一名热爱中国水墨画的艺术家，不仅要对中国传统文化追本溯源，寻根而起，深刻领会其精神要义，充分吸收、消化，融入自身，而且亦要关照宇宙、人生、宗教、自然等。当它们在你的心里通融并再次释放、呈现的时候，就是全新的感觉。那一定是现代的。

所以，中国画由传统形态向现代形态的转型，应该是靠艺术家精深的文化思想、深刻的人生体验，新的艺术观念和独特的技法语言等方面，通过长期修炼、积淀成熟后，自然而然的结果。

墨和色用得好不如说水用得好

李树森：您的很多作品画面至润至淡至虚，但却润淡不失骨，虚无缥缈，却能力透纸背。请问您是怎样做到的？

延佳黎：这个问题较难说得很清楚。“至润至淡至虚”这完全是一种感觉，这种感觉一方面来源于自身的天性，另一方面则来源于中国传统文化和哲学思想。“润含春雨，干冽秋风”，就是传统文化对绘画的一种审美体验。而我独取其“润”，这是我自身对“润”比较敏感。在中国水墨画里，要画得很“润”比画的“干”难度大很多。众所周知，水多而润，而中国水墨画的材质——生宣，很薄、纸质很松、很绵软，非常吸水，遇水多极易烂掉。

但是，水的运用正是水墨画的关键，对一幅画的评价，与其说墨和色用得好，不如说水用得好，因为墨和色都是用水调出来的。所以，要做到“润淡不失骨，虚幻却有力”，这是有较大难度的。而温润、湿润、柔润无疑是一种美好的感觉，因为任何物种离开水，都将干枯。所以水滋养万物，它是生命的感觉，我挡不住这种感觉的诱惑。老子曰“上善若水，水善利万物而不争，此乃谦下之德也……”所以，世界上最柔的东西莫过于水，然而它却能穿透最为坚硬的东西。可谓“弱能胜强，柔可克刚”，这就是“水”的品德。而这些正是我很推崇的传统文化精神。所以，在我的作品里，用了很多的水，使画面产生了很润的感觉。

淡和虚是我对艺术和人生的的追求。淡薄萧远、空灵虚幻，这是一种精神境界，更重要的是艺术家自身人格的淡薄与空灵，“落花无言，人淡如菊”正是这样一种艺术心灵的写照。这样的艺术心灵，看似淡薄虚幻，却有很强的渗透力和感染力。正是这种精神的支配和意念的专注，加之长期的笔墨操练，方可达到“至润至淡至虚”的画面效果。

“致虚守静”的精神指向

李树森：您的画中有着深深的禅意，以“虚无”的精神性，体现出富有诗意的朦胧、清纯与空灵，似梦中之境，又似境中之梦，如梦如幻。老子曰：“致虚极，宁静笃，万物并作”这句话似乎可以概括您作品的精神指向。请您对自己作品的精神指向做一个解读。

延佳黎：所谓“隔水看花”“古镜照神”，这是艺术心灵追求朦胧神似的美得感觉。我很崇尚艺术作品的这种朦胧神似、超越真实物象的感觉。虚无，是道的本体。只有达到虚静的本性，才能认识“道”。“致虚守静”，尽量使自己排除杂念，隔绝欲望的干扰，使自己回归自然，回归本真，让自己的内心趋于平静。只有内心平静，才能静观宇宙万物、生命之根本，才能寄情于自然物象。故，画山时，心中只有山水草木和万物生灵，别无他想，别无他求，使自己相容其中，和大自然有一种心灵的沟通，自己就是那山中的一棵小树，一条蜿蜒的幽径，一头小毛驴，或是那天空的一片云，一阵风，而这些物象朦胧神似、飘忽不定。这正是将自身融入宇宙自然，超然物外的自我心灵的关照，是超越现实利害关系、纯粹的梦幻意象世界，是艺术精神的理想境界。所以，“致虚守静”应该是所有人的精神指向。艺术作品给人的感觉，应该就是精神的净土、灵魂的栖息地，让人在现实的繁杂中领略到艺术所带给人们的虚静与超凡脱俗。

邵大箴：图式的新颖与独创 至虚至实、卓然不群的“延家样”

李树森：您的作品格调、品质之新，迥异于大众。立意高远，格调高雅清新，内涵丰富，耐看耐品，深刻体现出您对宇宙、人生、自然的感悟、认识与关照。邵大箴先生就评价说：“延佳黎是一位对人生和艺术有深刻感悟的艺术家。”“其样貌已于传统山水画有相当的距离，可是其通融、含蓄与儒雅的精神和气质，无疑是中国的，而其图式的新颖与独创，则散发出强烈的现代气息。”这种独创已形成卓然不群的“延家样”。请您谈谈您作品图式上的独创体现在哪里？“如梦如幻”是怎样的精神世界、人生感悟的反映？

延佳黎：“图式的新颖独创”，是邵大箴老师总结的，也说出了大家的感觉。我自己作为一个画家，每天想的就是怎样把自己这些年来学习感悟到的东西，转换到画面上，让大家充分体会到我的想法，我的追求和我的理想世界，并能产生精神上的相通共识。没有过多地想是什么样的图式语言，有没有独创性等。

现在反观再思，我想，“图式的新颖独创”主要体现在以下几个方面，首先，我的作品，舍弃了传统一贯以“线”造型的图式语言，整个画面没有“线”的痕迹，完全是物象的本来面目，（其实物象本身是没有“线”的，为了匡其型，意造了“线”），即面的感觉和团块的感觉；其二，构图不受传统绘画理念、样式的拘泥，而是以物象最本色的形态和自身要表现的精神内容决定。山色、天空、河流、草木充满画面，融为一体，寄情于景，表现空灵悠远的意境；其三，大量运用色彩和朦胧虚幻的技法语言，使其虚幻之至，宛若梦幻，却又给人至真至实之人生感觉。以人为本，关注人性和人物的内心世界，从构图形式到技法语言，给人全新的视觉体验。言不尽意，大概是如此。

“如梦如幻”的精神世界，是了解了人在经历了生老病死的苦痛之后，最终归于平淡、虚无、一切皆空的人生感悟。人生如梦本虚幻，所以在有限的生命里，尽量不要被世俗欲望所困，让自己的心身能够达到一种最大的自由，用自由、虚静无束的心，感受宇宙万物，创造意象的艺术精神世界。

以出世之精神，行入世之事业

李树森：品读您的山水画和佛像作品，其蕴含的深刻而又丰富的精神性，如绵绵春雨沁人心田，洗荡灵魂，让人放下功名利禄，感受到超脱的心灵归宿。在浮躁的当下，对艺术的欣赏视觉化取向几成君临天下之势，而你的作品既能够充分地体现出中国画所固有的强调精神性文化内涵的创作原则和艺术本质，又具有鲜明的当代性，实属不易。可以说您不是为画画而去画画，而是将绘画与哲思融汇贯通了的。您对艺术的欣赏视觉化取向问题和精神性文化内涵问题是怎样思考的？

延佳黎：“融会贯通”不敢当。视觉化趋向，应该要符合当下人的审美企求：既要有新颖的形式语言，又要有充盈丰沛的精神内容。这需要我们立足并彻悟传统文化之精神要义，观照世界文化之发展变化，不断更新自身之观念，本着对人类、自然、宇宙万物的大悲悯情怀，“以出世之精神，行入世之事业”。静观万象之变，了然于心，终得超然物外的精神关照。

独创“渍积没骨法”

李树森：我注意到您的作品在笔墨上主要采用渍和积，同时又用了没骨法，是不是可以概括为“渍积没骨法”？如果可以这样概括，这种笔墨技法也应该算是您的独创了吧？您为什么喜欢用渍和积？

延佳黎：“渍积没骨法”是您根据作品总结出来的，其实我自己并没有这样想。在作画的时候，完全由精神意念支配着，一遍两遍，没有达到理想的效果，自然会再去画，直到满意为止。这时，可能已经画了很多遍了，自然会留下“渍和积”的痕迹。当然在这个过程中，全由感觉和意念控制，不能积到墨、色僵滞、死板。否则将会废弃。这也是长期的笔墨实践的结果。

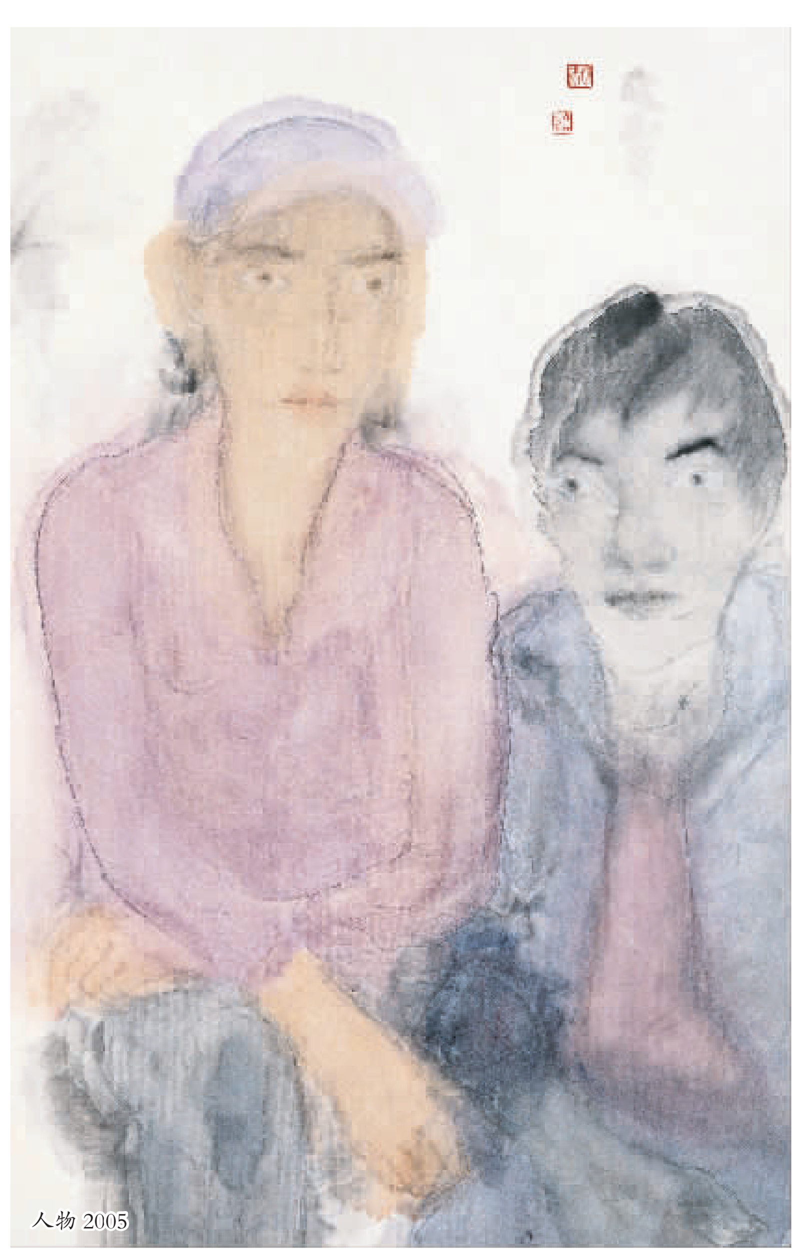
“没骨法”其实并不是真的“没骨”，而是骨藏于里，是“绵里裹针”，就像我们的骨头是藏于皮肉里面一样，是一种含蓄内敛，而不是外露张扬的视觉感觉。这也正符合了传统哲学思想和美学精神。

一种语言，不一定是喜欢还是不喜欢，只要能很好地表达自己的精神感觉、情感思想就好。

石鲁之后“黄土高原题材山水画”再添新样貌 中国水墨画“梦幻高原”新图式新语言开创者

李树森：自石鲁开创了“黄土高原题材山水画”新图式新形式以后，黄土高原题材画家群体逐渐发展成著名的“长安画派”，其中的画家作品多重在体现黄土高原的雄强、浑厚、悲壮、苍凉与深沉。对于同一题材，而你却跳出藩篱，另辟蹊径，独创了如梦如诗如幻般美妙的新视觉画面。如果把您总结为“中国水墨画‘梦幻高原’新图式新语言开创者”，您觉得准确吗？

延佳黎：我觉得可以这么说吧。任何艺术都具有空灵和充实两个方面，就像事物的阴与阳、虚与实一样。“长安画派”画家的作品，体现黄土高原的雄强、浑厚、悲壮、苍凉与深沉，这正是表现黄土高原充实、坚硬的一面。而我作为一名女性画家更感觉到黄土高原土质的柔软、深厚和每个山卯的圆浑丰润，像母亲一样滋养生活在那里的万物生灵，它绵延起伏、婉转相连、优美含蓄。它的美，是一种柔软、博大、安静的美，是一种默默承受一切，而又超越一切的大美。让人感觉似在眼前，却又虚无缥缈。这种美，超越了现实，让我产生一种梦幻般的人生感悟，是一种充满理想的艺术世界。


人物 2005

灵境 2007

莲 2011

主持人：李树森
电话：010-65363425
E-mail：haiwaiban@126.com
人民书画艺术网：
www.people-art.com.cn
北京九州金台书画院

灵境 2010（280×137cm）

空以容万 柔以蚀金

——我看延佳黎的画

刘骁纯

在2004年第十届全国美术作品展览上，水墨画《梦里家乡披绿装》吸引了我，一看作者，是延佳黎。其实，我认识延佳黎已经有一段时间了，但她为人低调，以致直到那时，我才开始了解她的艺术。近来看了她更多作品，方知十届全国美展上的那件获奖作品只不过是她艺术的一个背影。

禅　意

佳黎的画，有的墨色较重，但最成功而又最具独立走向者则是她的淡画。那些画恬静淡雅，将虚空境象推到了极端，物象轮廓模模糊糊，有时简直是一片空蒙，难寻形迹，但在虚无缥缈之中，却有生生不息的活力。在她那淡而又淡的笔下，依稀可以见出黄土高坡，花卉草木，戏出人物，佛像菩萨……无论凡圣，皆灵动感人，散发着芸芸世间的生机。

她的画可以称为没骨淡彩水墨写意画。

没骨，指其至润至淡至虚的彩墨洇染为主，勾皴极为吝啬甚至根本不用；淡彩水墨，指其润墨淡彩为基调，浓笔极为罕见甚至根本不用。

写意者，既对应于工笔又对应于写实，其形态特征有四：一谓写其大意，“删繁就简”是也；二谓写其笔意，“笔韵墨章”是也；三谓写其意象，“离形得似”是也；四谓写其意气，“抒发胸臆”是也。佳黎的画清爽洗练，是为“写其大意”。“写其意象”指什么呢？以她的山水为例，作品多绘西部黄土高坡的乡土景致，但风物人情，皆非镜头可取；牛马树屋，不拘写实藩篱。远景不远，除天际处，大都平面铺陈；近景不近，至虚至淡使整个境象都推得很远很远，呈现出空幻迷离的悠远意境。“焦点”非一，视线随落笔而迁移；“灭点”皆无，足迹随取象而驰游。整个画风不求工致，散漫闲纵而景幻；用笔着色不尚纤浓，恬淡虚无而情真。

所谓抒发胸臆，一切境语皆心语也。虚淡渺远的黄土地，是恍惚而又清晰的童年记忆的追梦，是渐行渐远而又挥之不去的乡恋情结，是不断失落而又不断守望的精神家园，是灵魂在红尘内外的漫步和飘零。佳黎的签名，扑朔迷离，朦胧混沌，若有若无。有我？忘我？一时竟不分也。还有两种而或出现在山水树石间形象，可以视为类签名、准签名。一种是小人，似裸非裸，似童非童，男女不辨，不绘五官，或为淡红，或为留白，淡淡的，不注意很容易被忽略。这是一个招魂的象征符号，似乎是精神荒芜的现代人对故土上原始灵魂的远眺。还有一种是小驴，造型如汉塑童画般稚朴可爱，那也是一个象征性的符号，似乎是生存危机的现代人对故土上原始生态的眷顾。

有一组莲花，是她的精品。荷花常喻高洁人格，芙蓉常喻美人，在佳黎画中，莲花如云如烟如幻如仙，更容易让人联想到禅喻。传说释迦牟尼前生悉达多太子出世后即行七步，步步生莲，所以莲在佛教中无处不在。佛国称“莲界”，佛经称“莲经”，佛座称“莲座”、“莲不画残枝败叶。她笔下的莲，寥寥数笔却又具体入微，无欲无念却又生意盎然，是生动直观的又是虚无飘渺的，是感性世界的又是圣洁远尘的。她沿着周思聪荷花系列的艺术取向将虚静空灵的意境推向了更虚静更空灵更超旷的绝境。淡淡中的浓淡变幻，浅浅中的深浅层次，塑造出无限渺远而又如在目前，浮动着神秘气韵和恍惚光感的空间意境。空有不辨之境至于此者，画中之稀也。

与淡彩莲花对应，她还画了一组墨玉兰，两者美学追求上是一致的，但玉兰在佛教中却没有那么复杂的象征寓意，这说明佳黎所追慕的画中禅意是东方式形而上诉求，并不胶滞于宗教本身。

禅意离不开意境，意境离不开空间，但空间又不等于意境和禅意。蔡小石在《拜石山房词抄序》中谈到读诗三境：“始读之则万萼春深，百色妖露，积雪纻地，余霞绮天，此一境也。再读之则烟涛澒洞，霜飙飞摇，骏马下坂，泳鳞出水，又一境也。卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而淡，翛然而远也。”此三境都有空间境象，然一境目与物会，二境情与景惬，三境意与境浑；一境静默以观景，二境放浪以畅神，三境虚空以融禅。

无非无，无乃无所不容；空非空，空乃广纳万境；静非静，静乃群动之根。佳黎的精神指向正应了老子的话：“致虚极，守静笃，万物并作”。

在画中刻意求禅则非禅，面对大千世界有清静心方可绘清静画，然有清静心未必有好画，心画不二，是一种才情，可遇不可求。

笔　墨

谈佳黎的画不能不谈她的笔墨，当意象与笔墨融为一体时，绘画才真正成为延佳黎精神与天地同游的载体。

石涛说：“我自用我法”。创立我法，有苦求得之，有感悟得之；有有意得之，有无意得之。延佳黎不主张刻意求法，强调笔墨随性随感而出，当属后者。下文所说的“水攻”，不是延佳黎的有意追求，而是我对她的笔墨主要特征的概括。

谈她的笔墨不能不谈她的“水功”—用水的功夫，谈她的“水功”不能不谈她的“水攻”—水法的攻坚。一切成败，水为要津。

“水攻”是“墨攻”的延伸，要说“水攻”，先说“墨攻”。

在水墨画中大面积使用水墨洇染，并“努力探索与传统笔法具有抗衡力度的新墨法”的尝试，我谓之“墨攻”。有人以为文人画已经穷尽了笔墨，其实不然，从元四家到黄宾虹，文人画重点发展了笔法，在墨法上，还留有很大的发展空间。在水墨画初兴的唐代，曾有一股狂放的水墨旋风，代表人物如张璪、项容、王默，但这股风的传承却遇到了很大的阻力。唐张彦远在《历代名画记》中认为这类画“不见笔踪，故不为之画”，“不堪仿效。”此论语定乾坤，影响画坛千余年。后世虽有米家父子等人着力攻墨，但终非主流；虽有梁楷等人以泼墨入画，却不以泼墨立脚。针对这种状况，近二十余年来，一批艺术家展开了墨攻，如刘知白之泼和破，谷文达之泼和冲，周思聪之渍和染，晁海之积和渍，刘庆和之破和渍，周京新之写和离，田黎明之染和渍，李津之破和染……由此迎来了中国画史上墨法空前发展的时代。

我用“水攻”来说延佳黎的画，有几层含义，一、“墨攻”也是“水攻”，是在水墨交融的关系中加大了水的比例；二、“水攻”也是“墨攻”，也属于世纪之交的“墨攻”大潮的组成部分，只是又进一步加大了水的比例；三、在至润至淡至虚、较多用色两个方面，延佳黎与田黎明构成上下文关系，均可列入“水攻”，但攻略不同，内涵各异。

水攻的最大难点同于墨攻而又甚于墨攻——水至柔也，能否蚀金？水至宛也，何以穿石？至润至淡至虚的彩墨洇染，画面效果往往容易虚柔纤弱，轻浮浅薄，萎靡疲软。绵里如何裹针，润淡如何见骨，虚无缥缈如何力透纸背？这是延佳黎面对的主要难题。中国文化不论如何变化，“外柔内刚”之血型万古不移，宏观至于道与德，微观至于法与技，概莫能外。因此，“骨法用笔”、“力透纸背”的古训在水墨画中将继续生效。

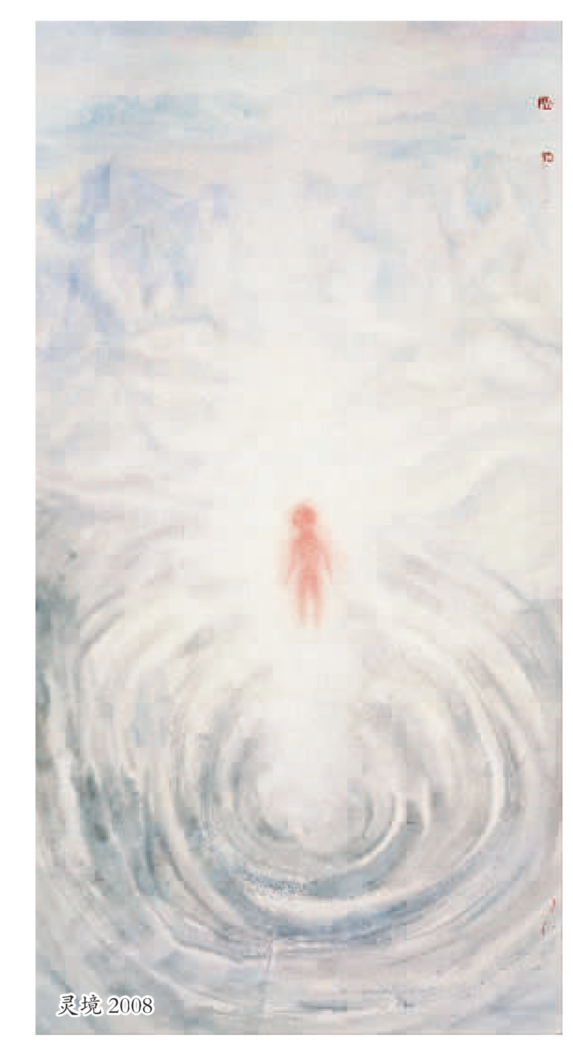
黄宾虹有“七墨”之论：浓、淡、破、泼、积、焦、宿。其中浓、淡、焦属墨性而非墨法。新墨法择其要者有九：破、泼、积、宿、冲、渍、染、写、离。浓笔未干淡笔破之或淡笔未干浓笔破之谓之破，水旺而笔笔紧随如泼出者谓之泼，干后反复叠画谓之积，砚中隔夜干墨直接用湿笔揉蘸后用之谓之宿，干后或半干以水冲之谓之冲，有意保留边缘似线非线的洇染痕迹谓之渍，趁湿用淡笔将渍痕溶开谓之染，酣墨淋漓但笔痕清晰而如书者谓之写，利用宣纸的分离机制使前后笔之间以白色水线间离谓之离。其中“写”为诸法之主，诚如黄宾虹云：“泼墨亦须见笔”，“画先求有笔墨痕，而后能无笔墨痕，起讫分明，以致虚空粉碎，此境未易猝造。

延佳黎的水攻多法兼用而以积法胜，此积法与晁海的积墨构成美术史上下文关系，但又以淡积彩积而独胜。她的画，淡而厚，潤而涩，松藏拙，柔藏骨，没有润笔淡彩最易出现的浮、滑、软、媚。这里最重要的是“见笔”：所绘莲花、玉兰，虽笔踪飘渺却乃笔笔写出，虽不拘中锋但却“起讫分明”；所绘黄土高坡，笔痕更加含混不清，但都是一笔一笔绘成。“见笔”只是打好了基础，还没有解决笔力的问题。既然抛弃了中锋用笔、万毫齐力、一波三折、虫啮木、追画沙……一整套的古典笔力规范，就必须创造出新的笔力规范。佳黎在这里最主要的攻略就是渍和积。渍法使笔痕清晰，尽管很淡很淡；积法使笔痕厚实，尽管很浅很浅。延佳黎的淡积彩积可以说是不厌其烦，不厌其多，以致纸面起毛、起皱、起粒。这种方法，使淡笔的通透性成为有阻力的通透性，使润笔的流动性成为有筋骨的流动性，并在极虚极淡极润的狭窄色阶中求得了微妙而又丰厚的色层和墨层。

运笔施墨有狂有逸。狂者，“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之。”（韩愈）其行也若奔马，所向无定，左失右补，险象环生；逸者，“静故了群动，空故纳万境。”（苏轼）无为而为，无怨而怨，无诤而诤，以无我为有我。佳黎的作画状态更倾向于后者，她的淡积和彩积，干后画，画后干，干后又画，画后又干，一遍又一遍，一笔又一笔。在这个过程中，物象已渐渐退居二线，运笔施墨走上了前台，精神更大程度地投向了笔墨，这时，在某种意义上，笔墨即精神，精神即笔墨。这是一种过程魅力：在笔与墨的交错中灵魂得以迹化，在水与色的渗化中生命得以延伸，在积与染的反复中精神得以生发。在作画中，笔迹与渍迹偶然叠压而又彼此吞噬，而或游魂无着、尸迹杂陈，一旦进入佳境，则神遇而迹化，混沌渐开而体象渐立，语言渐具而精神渐充。不存在的东西萌生了，赘生的东西消逝了，僵硬的东西灵动了，腐朽的东西神奇了。所谓创作，就是生命在积渍点染中的敞开。

清静在行笔之中，淡泊在晕色之中，无为在落笔却几乎不见笔之中，净空在着色却几乎不见色之中。所以我说：当意象与笔墨融为一体时，绘画才真正成为延佳黎精神与天地同游的载体。

物镜 2006


灵境 2008

寒露