独立与超越

——读周天黎艺术有感

范景中

周天黎，女，1956年出生，原籍上海。当代中国著名的艺术家和艺术思想家。上世纪八十年代初留学英国，着重研究欧洲各画派的艺术风格和东西方艺术融汇。1988年6月，周天黎被陆俨少院长亲自聘为浙江画院首批特聘画师，并从事专业创作。有多部画集文集问世，参加过多次重要展览，几百家中外媒体多次介绍过她的艺术成就和美学思想，在美术界、文化思想界产生了重大影响。现任香港美术家联合会名誉主席，香港文化艺术交流协会名誉会长。

2013年11月，周天黎以排名第一当选中国美术界分量甚重的“美术报十大年度人物”，颁奖词为：“2013年4月，周天黎积几十年创作经验和理论探索撰写的2.6万字的《我的艺术论》公开发表。她以执着的审美主见，支持开明进步，反对保守落后，字字句句渗透着她对中国艺术发展之路运思甚深、启迪社会良知的艺术主张。在理论上，周天黎鲜明地提出新时代中国美术创新与发展的思想观点：当代中国画家要以进步文化、人文价值和文明精神去总揽全局，才能画出不朽之作。”

在煌煌一部中国艺术史中，二十世纪的中国画史呈现出最为斑斓复杂的面貌。传统绘画的丰厚遗产遭遇到知识分子对自身文化传统的信仰危机，而令如康南海等人士发出“中国近世之画衰败极矣”的喟叹。“传统”与“现代”、“东方”与“西方”的二元对立成为百余年来艺术思想与实践的一大主题。其中风格之碰撞、思想之交锋、巨匠之迭出，已令今人为之目眩，却也让为画者与论画者因其而困惑。古人学画重家法，但得一名家真迹，则宝之如璧，心追手摹。清人王昱在论及画之宗法时有言：“画有邪正，笔力直透纸背，形貌古朴，神采焕发，有高视阔步，旁若无人之概，斯为正派大家。若格外好奇，诡辩狂怪，徒取惊心眩目，辄谓自立门户，实乃邪魔外道也。”古人在风格之辨上的判断之决断如此。而今人眼界开阔，却陷入了另一个极端，风格的多元化与相对化早已让我们繁花迷眼，甚而无所适从。

丰盛的艺术资源当然有助于推动艺术风格与语言的进一步融合与发展，这是我们在面临今日之艺坛时所感到鼓舞的。但另一方面，表面上的营营攘攘所滋生的，是艺术的创造力在深层次上的贫乏与惰性。作品面貌与风格的大量重复与雷同常常令人陷入悲观，仿佛热闹的艺术界什么都关注，就是不关注艺术的价值本身。很多人以此而认为中国画已陷入危机，而我以为这实际上是中国画家自身的危机，实与某种艺术形式与媒介无关。

周天黎女士的艺术，正是在这样的背景中凸显出其独特与珍贵。初读其作品，即有耳目一新之感，令人振奋。坦率地说，表面上的创新在我们这个时代早已司空见惯，它不仅与艺术价值无关，而且容易陷入肤浅和庸俗化的陷阱。然而周天黎的作品则让我们看到，传统的中国笔墨与图式是如何在一位拥有大愿力、大智慧的艺术家手中焕发出熠熠神采。

秋风 1990年

凡画者入门，必须经名家指点，使其理路通畅，由此方能窥得传统之堂奥。周天黎女士自小蒙谢之光、唐云等近代名家的悉心指教，其后又得到刘海粟、吴作人、启功、陆俨少等耆宿的指点和鼓励，其门径不可谓不正，取法不可谓不高。从周天黎早年的人像素描写生中，不难看出她扎实的造型基本功。这种基本功令她在日后大写意花鸟的创作中能够游刃有余，挥洒自如地将客观的物像与其自身的心相融为一体。早在1990年创作的《秋风》这样的作品中，周天黎就显示出她对近代大写意花鸟既有造型与笔墨体系早已谙熟于胸，其笔墨之酣畅，层次之分明，造型之老辣，韵律之生动，令观者叹为观止。

就大写意花鸟画而言，周天黎所面对的艺术史资源不可谓不丰厚，这一传统由青藤白阳所开创，在二十世纪经由海派诸家、齐白石、潘天寿、李苦禅等前贤巨擘的耕耘，大写意花鸟早已成为当代中国画中极重要的一大门类。然而我们也必须正视另一种意见，这种批评的声音始于康有为在《万木草堂藏画目》中将中国画学的衰败归因于“写意”的兴起。而高居翰先生也曾就这一问题发表专论，其观点与康南海遥相呼应。中国画的传统本已博大精深，能够深入传统，再打出传统，可谓一重难于一重。更何况已然高度程式化的大写意花鸟，从之者既已夥矣，研习者稍一松懈，即易陷于流俗，下笔油滑、心无高致，成为名副其实的笔墨游戏。周天黎并没有得意于她对传统笔墨与图式的纯熟掌握而滞留于此境地，而是幡然变法，一超直入其心中本相，将花、鸟、枝、叶予以大胆的变形，其胆识绝迈同伦，因而能自出机杼，不求变而自变，不求新而自新，开创出当代写意花鸟的新局面。《寒冰可燃》、《狂龙戏珠》、《轩轩寒枝》等作品正是她惨淡经营的成果。在这批作品中，物像与笔墨的形式达到了高度的统一，整幅画面显示出鲜明的“秩序感”，并从中生发出古拙的新鲜趣味。用画家自己的话来说，她“是有意识地与传统中国花鸟画的笔墨拉开一些距离”，画面中“诸如梅花、紫藤，飞鸟等，它已不再是现实中物体本身的再现，揭示及获得的是视觉形象的第三者。或是我与所描绘物体两者意象的结合；或是我与此物体之间关系的一种展现。”画家通过对物象的重塑，追求自我与自然的相观相融，物我无障。自然得以高度符号化与风格化的呈现，而作为“我者”的艺术作品也得以升华至澄明之境。这样的拳拳从艺之道、为艺之心不免让我们想到梵高，想到塞尚，想到董其昌。

然而她成熟期的写意花鸟作品之所以能兼苍古奇峭与圆浑韵动于一身，其根本仍在于其深厚的笔墨功底。古人论笔墨，以苍秀并举者为上，如《绘事微言》中所论：“落笔细虽似乎嫩，然有极老笔气，出于自然者。落笔粗虽近乎老，然有极嫩笔气，故为苍劲者。”周天黎的笔墨正具有这种可贵的品质。在《藤韧千条花亦香》、《野花有奇香》、《藤萝》等作品中，作者将她娴熟的笔墨技巧毕现于纸端。其画藤墨色浓淡交叠，相得益彰，正所谓“浓尽必枯，淡者屡深”，用笔跳掷腾挪，或雷霆万钧，于雄浑中见严谨；或粗头乱服，涩拙中而有秀色。笔画钩磔中显露出北碑书法中的金石趣味，下笔沉着，骨力峻挺，有松立峭壁之势，得古厚盘礴之意。观其笔迹墨痕，耳畔如有挲挲抚纸之声。周天黎的传统笔墨功底既已深厚，但她并未停留于玩味帅气灵动的笔墨游戏，流于轻佻浮脱之俗，而是毅然求拙求涩，从而使其笔墨语言具有了撼人心目的力度。这些线条点划的交织与组合形成了抽象的形式美感，奏出一曲色与线的交响曲，令人观之但觉满目绮丽，秋爽扑面。

如果说我们在周天黎画藤的作品中所领略的主要是其用笔的功夫，那么在那些表现荷叶的作品中，作者展现出的是她用墨的深湛功力。这里的用墨，主要是墨法中“积墨”一路。古人论积墨，自《林泉高致》始，所谓“用淡墨六七加而成深，即墨色滋润而不枯燥。”《写山水诀》中论之更详：“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨分出畦径远近。故在生纸上有许多滋润处。”近代黄宾虹用墨绝称宗师，尤善积墨，其成就对浙派绘画贡献极大，滋养至深。在周天黎笔下的荷叶上，我们可以看到她深得宾虹老积墨法之三昧。在《荷叶田田千点碧》、《六月红》中，画家于淡墨上施浓墨，关键处再醒以焦墨，以墨的浓淡层次造型，墨色沉着爽透。潘天寿先生曾指出，“积墨须在杂乱中求清楚，清楚中求杂乱。”周天黎的墨法风格偏于“清楚”一路，因此为了求得整体上的平衡，她以淡墨散点于画面中，以类似于山水画中的“苔点”收拾全局，不仅顿增神采，而且丰富了空间层次。

品读周天黎的作品，令人瞩目者不仅仅在于其笔墨与造型，还有其画面整体构图中强烈的“设计感”。在《生命之歌》、《创世的梦幻》这样的作品中，我们可以看到西方现代艺术的构成方式，与潘天寿先生在其作品中所采用大开大阖的奇险构图的有机融合。如《生命之歌》中具有抽象感的布局，左右高低错落，俯仰生姿，墨色激越，以此讴歌生命的雄伟。又如《创世的梦幻》中以画幅的三分之二写喷薄而上的红花，通幅自下向上的走势与画面上段下压的坠势形成强烈的戏剧化冲突，这般前无古人的构图，可能也只有如作者这样艺高而胆大的画家方能驾驭。

在《一院奇花》、《花间行者》中，周天黎展示了她对笔墨、造型与构图三者在深层次上的统一的另一种实验。作者将物象的原形打碎再加以重组，以设计的方法将其作为构图的基本形式要素，再以笔墨塑造其形态，使画面不论从宏观的构图还是局部的物像，均意态翩翩，有临风绰约之姿，达到了整体的和谐。画家用乱石铺街的布局和变化有致的浓墨侧点写花枝，再以纤纤细笔勾勒花瓣，下笔意畅而婉。花枝勃勃有生气，花朵冰洁玉润。在这里，作者所营造的审美意象与前文中所述《寒冰可燃》、《轩轩寒枝》等作品迥然有别。如果说后两件作品写出了寒梅“雪虐风号愈凛然，花中气节最高坚。”（陆游）的傲骨，那么这里的春花则尽得司空图《诗品》中“如逢花开，如瞻岁新”的自然清新之旨。这几件作品都是作者对传统笔墨与造型进行大胆革新的结果，虽意境各殊，但写物无不尽得其天趣，可谓殊途而同归。

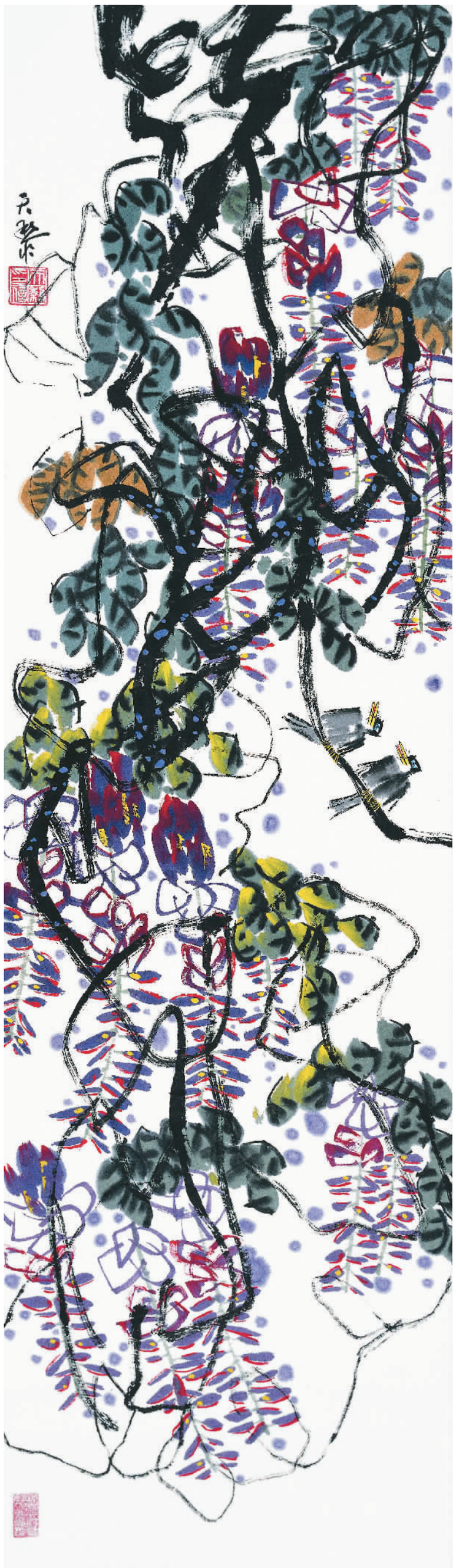
周天黎曾在她的文章中表达她对中国艺术史中那些伟大的“叛逆者”的敬仰，如徐渭，如石涛，如八大……他们的创造力与艺术胆识令周天黎神往。她所汲取的艺术史资源并非只是表面上风格或形式的个相，而是古往今来伟大的艺术家们所共有的创造力与执着心。而如果用艺术史家瓦萨里的话来说，艺术家的创造力即体现于他的Disegno（设计）。在这里，“设计”意味着艺术家拥有如同神创天地般的伟大创造力，它是艺术家对其作品形式的构想，并通过技艺将之落实于材料与媒介。西方哲学将艺术家创造力的来源归于超验的彼岸世界，因此乃有“灵感”论与“天才”的概念。而东方的智者则以人对自然的师法作为艺术创造的玄奥之门，主张个体之小我与自然之大我的融合，因而得石涛的“一画”之论。在画家的创造力与艺术个性这一问题上，石涛的见解仍值得我们警醒：“夫画，天下变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物，而陶泳乎我也。今人不明乎此，动则曰：‘某家皴点，可以立脚；非似某家山水，不能传久。某家清澹，可以立品；非似某家工巧，只足娱人。’是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉！或有谓余曰：某家博我也，某家约我也。我将于何门户？于何阶级？于何比拟？于何效验？于何点染？于何皴皴？于何形势？能使我即古而古即我？如是者，知有古而不知有我者也。我之为我，自有我在。古之须眉不能生在我之面目；古之肺腑不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉，纵有时触著某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也，我于古何师而不化之有？”

石涛的这番话道出在面对自然与传统时，艺术家应保持清醒的“我者”意识。在“师古人”与“师造化”的两难境地中，石涛的回答是首先“从吾心”。“吾心”既立，则一画之法自我立，万物皆著矣。《创世的梦幻》即表现出周天黎女士对创造力以及“我者”之存在的沉思，作者自身的主体创作意识、内心的情感意识、超越性思考的哲学意识；加以巧妙融会的东西方绘画因素；独具匠心的造景、单纯而炽热的色彩以及运动感特强、力透纸背的技法效果，都深刻地影映出作者“吾心”奔腾而出的人文情怀，那激动人心的画面感应，强烈地宣泄着作者对生命精神的尽情体验。

周天黎女士家学渊源，她把很多心血都灌注到对东西方历史、哲学、思想、文学的研读上。赖有才情境自高，她在读书与写作上的勤勉着实令人敬佩。

古人谈读书与作画，谓“胸中必有千卷书”，方能下笔。不行千里路，不读万卷书，能为画者耶？读书的目的乃是求知，也可磨濯情志，此非为一技一隅之专长，而是为了求得洞察宇宙的大智慧，解开天人之际的大困惑。孔子的理想是“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，作为具有强烈历史意识与文化担当的知识分子，周天黎并不满足于“游于艺”的皎皎风雅，其人格的独立与超越也绝非仅仅体现在她的艺术实践之中。她在文章中发问：“纤毫任几重，历经多少艰难困苦才能玉汝于成？道心微茫，苍苍莽莽，击壤不吟，南熏谁操？”这样的情怀与孤独感总让我想到蓟北楼上的陈子昂，又或是想要彻悟宇宙人生的浮士德。

中国传统儒家知识分子的理想，是以“格物诚意”为基点，渐次完成“修齐治平”的道学实践。而周天黎女士是一位立足于儒家传统，同时深具启蒙精神与现代意识，具有悲天悯人、忧国忧民的大情怀的知识分子。她推崇人文精神是文明社会不可或缺的奠基文化，履步那些有独立人格和自由思想的中外文化先贤哲人，借文章上下求索，浇己块垒，有纵横之势，有沉着之情，读之常有痛快酣畅、肝胆相照、湖山跌宕意气如潮之感。她疾呼艺术家的人格重建与社会担当，坚信“人品”与“画品”之间有着无法回避的牢固关联。她敢于痛陈时弊，指出一些为画者：纵然有唐髓宋骨，翰林流韵；哪怕是溢彩锦绣，声名鼎沸；这些捏塑又有怎样的力量影响和混淆着中国画的价值评判，误导着中国画的发展方向，最终的历史结论必然是几株枯树临秋风，颓势难挽。因此，在周天黎看来，风格之争只是艺术发展史中的皮相，她坚信“杰出的艺术必然来自于文化、哲思、美学、价值观及人文精神的高度契合，来自于艺术家内心的真诚表现。艺术如果失去了内在的诚实与情感，作品则流于浅薄与虚伪，犹如沙土上建高塔，清水里捞月亮，艺术意义无从谈起。”在这里，“志于道，据于德，依于仁，游于艺”成为一个有机的整体，而石涛所说的“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心”也在道德价值评判的层面上获得了崭新的意义。心不正，则画焉能长久？



藤萝 2007年

周天黎女士对艺术的真诚有着近乎宗教般的信仰，这样的艺术精神和献身性的胸襟决定了她其艺也光明，其心也澹泊。她的艺术正是其人格的写照，将不断地吸引我们去关注其撼人的魅力。

（原文为《周天黎中国绘画研究》画集（代序），刊于2015年4月11日《美术报》）

（作者为著名艺术史论家、中国美术学院教授、《新美术》杂志社长）