

藝術創造的過程是一個“試錯”的過程，誰也不可能為誰開一個“萬靈藥方”。齊白石一生都在求變，這種偉大的進取精神以及對藝術的殉道勇氣值得我們每一個藝術學徒膜拜與學習。事實上，藝術家一生都在為藝術語言苦苦探索和艱難奮鬥。因為我們不能設計未來和明天的圖象，“藝術不重視所見的，而創造可見的”。（馬克）正是這種創造性神密的誘惑，吸引和促使人們去為之投入。就我個人的實踐而言，“試錯”的過程遠遠沒有終極，為此，也許要付出畢生的心血。從畫“多情的土地”，到“川江號子”，以及近期的“故鄉行”和“情調系列”等畫作，繪畫語言就大不一樣。有時，我也要自問，為什麼不能象有些畫家那樣，有一種比較固定的繪畫語言？藝術需要的是真誠，我無法將自己固定。這也許並非優點，我也不敢妄自見于偉大，但這是真實！哪種語言符合表達彼時彼此的內我心境，就用那種。然而，就初習繪畫而言，迅速掌握和運用一種或幾種語言是至關重要的，因為他最迫切的課題是“起步”。也有這樣的學生，他們從入門習畫之始就無法穩定自己的選擇，換句話說，就是站在“起跑綫”上就躍動不止。因為他們無法將自己的心境表達出來，所以，從一開始就在勇敢地找尋表露心聲的語言。可見，藝術的“個性化趨向”是多麼明顯，因人而異，不可一概而論。

## · 語言的個性意義

對於藝術語言的個性意義，著名花鳥大師崔子範有一句精彩的論斷：“每個畫家必須‘一花獨放’”。只有“千萬獨放”的花朵聚集與組構，才能形成“百花”的“齊放”。因之，藝術語言的“我自用法”（石濤）這個既淺顯而又嚴峻的課題，就無可迴避地擺在每一個藝術學徒的面端。那種盲目模仿他人，不加苦心思考和錘煉之舉，僅能學得眾家一點皮毛而已，不足為取。然而，個性的形成和產生決非一枕黃粱，它需要我們為之付出畢生的心血而苦苦探求。即使這樣，并非所有藝術家都能學有所獲，都能達到那個輝煌的頂點。這就是大師與俗輩的區別。但我們必須去做，這是我們的使命和本心所在。

個性語言的形成我以為有如下幾個方面：1、廣博精收。“師古人之心”，

“具古以化”，對傳統的承傳當為首要，學習的目的在於發展和擴充自身的張力。大千先生“師石濤之心”而自成一派，可謂典範。2、蒙養生活。陶冶自己的情操和提高自身藝術修養，熱愛和關注大自然以及我們所生存的環境、空間，即所謂“讀萬卷書，行萬里路”，才能達到“虛實中度，內外合操，畫法變備，無疵無病”，“一盡其靈而足其神”（石濤語）的境界。3、慘淡經營。外在物界的自然昭示與內我本心的神遇覺悟，必然導向心靈本源的巨大沖動，從而追求和尋找那獨樹一幟的語言表述。自然，這種“縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在”（石濤）的藝術語言決非一日之功，它需要藝術家有甘清貧和百折不撓的鬥志，需要一種為藝術獻身的勇氣和如痴如醉的一貫熱情。以上幾點，僅是個性語言形成的大概要素，其中包含着許多的內容和課題。就中國畫而言，“筆墨”二字就可讀一輩子，而我們的生命有限，光陰如梭，如何在盡可能短的時間里展示自己的才華，釋放自身的生命光輝與熱能，的確是擺在我們每一個藝術學徒面前的一道“哥德巴赫猜想”難題。而“筆墨”具體講又包含了一切中國畫藝術語言的廣意。如物象結體的特征，綫條曲直、疏密的意味、行筆方式的神密軌跡、色彩濃淡與平面享受等等，都可以構成藝術作品的“層面形態”。如我自己在近階段的追求，就是在圖式中強調“綫”的主旋律動，充分展示平面的一度空間，物象結體以“意象造型”法則為度，多用民間圖象、裝飾、道具點綴其間，滿滿實實，紅紅綠綠，貫以黑色為最愛之彩布滿其間，力求達到一種完美的境界。在這層面形態下顯露的，正是作者渴望生活，贊美生命和造物主的不竭熱情以及對藝術女神頂禮膜拜，始終如一的痴迷形態……

綜上所述，我認為應把握如下三個重要環節：其一、不斷充實和完善自己的藝術本心；其二、不斷豐富和矯正自己的參照座標；其三、不斷地進行形而上的思考、學習和形而下的實際運作。或許，我們面對的未來藝術輝煌圖案，正基於今天我們如醉若狂的踏實編織。就我自身而言，尚需一種對藝術的真誠和純粹的投入，需要清理那些為功利所左右的混濁而骯髒的心理河流……

對於藝術，“我的願望是：愛她直到永遠，最終她會愛我。”（凡·高）

# 對中國畫情緒性和隨意性的認識

國畫系九一級學生 孫可卿

一種藝術形式的產生，都以具體的歷史條件，具體的歷史背景為前提。而中國畫之所以形成這如此特征，“就在于中華民族的原始定勢所決定的。”（王新偉語）這種中國的原始定勢在於回顧自身對萬物認識和體驗的感受與觀念。而在這種感受觀念中又包含着哲學美學的觀點，對人生向往的觀點，也包括了自我價值態度的一種體現，並在審美過程中，強調自身內在情緒與物之間共通的感知過程。莊子曰：“若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣，聽止于氣。心止于符，氣也者，虛而待物者也，唯道集虛，虛者、心齋也”（莊子，人間世）。由此可以看出，中國傳統的審美立足點，不在於傳統西洋畫取悅於視覺的快感，而在於自身與物之間發生認識的一種情緒性表達過程。這種審美的心理同時也影響到詩的意境，書法的表現，達到“以神遇而不以目視，官知止而神欲行”的精神內在活動。由於這種傳統思維定勢的指導下，中國畫不謀求形的準確與和諧，而重“以形寫神”、“以氣感物”的精神勢態。由此出現了“畫中有詩”、“詩中有畫”的精神意味，形成了中國畫獨特的情感面貌和表達方式。而在這種特殊方式中所傳達的“神”、“氣”、“韻”、“逸”，按一種簡單而明了的話說：就是注重藝術家自身情緒性的一種傳達過程，一種自身與物之間情感的交換過程，是一種地道的情感表現。

這種情緒性的表達方式，經過歷史長期的整理發展，從中原寫實、吳楚浪漫到“暢游”與“神思”的審美格局，從宋畫恬靜之美的人生樂趣到明清淡泊飄逸的表現象征，都始終圍繞着情緒性這條脈絡來變異與發展。在這里，我想着重說明明朝徐渭的繪畫風格，因為明朝是中國畫情緒性表達的一個高潮，徐渭也是這一時期繪畫的鼎力代表之一，從而可以進一步證明中國畫注重情緒的表達。

繪畫風格發展到明朝，審美觀點更趨于抒寫“靈性”、“崇尚”、“童真”、“人巧不如天真”的直抒胸臆的審美心理，而徐渭的畫，顯然是在這種思潮的影響下所成大者。徐渭，字文長，號天池或青藤道人。曾在仕途中遭受挫折，但他未有陶淵明式的恬靜自居的心理。後曾殺妻入牢，入獄後五十餘載致力繪畫，所以情緒中包含有一種悲憤與狂放灑脫的精神勢態。生命的不幸導致了其在藝術上的極大成功。徐渭以抒發為先導，創造了與自身生命情緒相結合的真正的以生命寫畫，以胸意情態為形，集合潑辣激越的筆法，實現了他對感性生命價值的認識。在繪畫理論中他也強調心的運動，以心為第一的重意輕形，這充分體現了中國畫通過各種比興象征、寓意等手法，實現自身情緒性再現的繪畫格局。所以說，情緒性在中國畫的理論與創作中占

着重要的地位。

中國畫在體現情緒時，還注重了另外一個重要現象——隨意性。在我的理解上，隨意性應該是中國畫體系中的重要組成部分。隨意性，顧名思義，一種行為自由、思想平和的精神勢態。古往今來，這樣的精神勢態在中國畫中得到充分的體現，敦煌莫高窟壁畫中奔放灑脫的綫條、米芾朦朧、迷離、撲朔不定、任意揮發的墨點，八大姿意揮放的冷逸，以至現代齊白石寓意質樸，極其概況的表現，都體現了隨意性在中國畫創作中的重大作用。但是，這種隨意性同一種不明目的的胡亂塗抹有着本質上的區別。任何畫種、畫派，它都是以傳達自身的精神狀態為根本出發點的。只是隨意性這種重要而特殊的繪畫表現形式，中國畫中得到充分的體現和發展。它是情緒性再現的最好總結和表現，是情感表達的重要提煉和升華手段。

對此，我們可以做出這樣的判斷：中國畫產生、演變、以及未來發展的決定性因素，仍然是情緒的再現性和情緒波動的即興性，即隨意性。說到這兒，有人可能會嘀咕：“是否在當今的時代，也要尋求一種退避草舍、閉門謝客之舉。”“否！”對此我能十分肯定的回答。在畫理中，我強調情緒性與隨意性的交合，並不是追古論昔，而是強調追求當代精神生活價值的目標性。石濤曰：“筆墨當隨時代。”這句話仍具有現實意義。當今時代，交通便利，訊息快捷，人們面對變化莫測的電視、五光十色的霓虹燈，內心充滿着一種不安與燥動，根本就不可能有那種恬靜自適的精神勢態。所以說，中國畫的情緒性應從過去消極的精神狀態中掙脫出來，以適應當代生活價值的需要。就這樣，當今中國畫壇就展開了一系列關於中國畫的爭論。有的認為應給中國畫更名，有的認為應“中西結合”、“洋為中用”，更有甚者認為中國畫應進博物館雲雲。其實這一切的一切，儘管包含某些肯定、簡單和過激的因素，但我認為這一切都是皮毛之解，並沒有深入到骨髓中去探討中國畫的本質。按我獨立的理解，中國畫的發展，還是在於所再現的情緒性、隨意性與時代精神狀態的適合性。李可染先生山水畫中“逆光”的意境、崔子範先生光彩照人的花鳥，以及現今田黎明陽光斑斕的精神面貌，都給了我們一種啟迪與暗示，似乎在告訴我們應該怎樣去做。當然這一切也未必是模式，更重要的是藝術家通過千錘百煉，去感受自身對世間萬物的情緒性，找到一種適合自己的心理、觀念、修養的情感表現。“藝術是一種有意味的形式”，越是具有自身的情緒性，也越具有個性性；越具有自身的情緒性，也才越具有自身創作狀態的即興性，即隨意性。