



左一：本文作者陈岸瑛 中：清华美院老教授钟蜀珩

她的画，在一呼一吸之间 ——访清华美院老教授钟蜀珩

■ 陈岸瑛

七月的一天，来到钟蜀珩、刘巨德先生的山中画室。画室与张仃先生故居毗邻，依山而建，拾级而下，草木丛生，山势崆峒。十年动乱结束后，刘巨德、钟蜀珩夫妇先后考取庞薰琹、吴冠中的研究生，从云南回母校与壮心未已的先生们重聚，在80年代的春光中重走光华之路。光华之路，是新中国艺术、设计史上一条未竟之路，以装饰美化人民生活为宗旨，以形式研究为基础，融汇古今中西而探索一条文化艺术领域的中华复兴之路。如今，有着筚路蓝缕之功的老先生们已相继仙逝，他们所开创的教学传统在学院文脉中延续；

他们所留下的精神遗产，依然在活态传承，不断结出新的硕果。数十年来，刘巨德、钟蜀珩夫妇自觉地守护着这份精神遗产，通过勤勤恳恳的艺术劳作，为中华民族的精神家园开拓耕耘。

山不在高，有仙则名。水不在深，有龙则灵。两位先生的画室面积不大，甚至略显局促，却充满了虔诚的工作氛围。钟先生工作时颜料和画具要摆放得整整齐齐，要等一切准备就绪，周边清静了，才能开始动笔。钟先生说，这是为了作画时更加专注，不至于手忙脚乱。画室中摆放着两组刚刚完成的油画作品，一组三联画占据着整个

主墙面，描绘了夏日里绿意盎然、光影流动的荷塘；另一幅画背靠另一堵墙，描绘了胡麻花盛开的草原。绿色调不好把握，因此格外需要耐心。这两组作品，钟先生画了很长时间了，有时候一整天都不见大的动静，只是在局部处理一些色彩关系的细节。“荷花给我的感觉是圣洁的，有佛性的东西在里面，包含着无限生机。我看过很多荷塘，包括爱荷华州无边无际的大荷塘。荷塘是一种大气象，有无尽的东西在里面，生机勃勃，光色不停地流动变化，绿色互相映照，你中有我我中有你。一直想把这种感觉表达出来，但是对景写生不可能把这种感觉表达出来。”钟先生一面端详自己的作品，一面断断续续地讲述自己的创作心得，直到从天窗洒落的阳光西斜，不再干扰到画布上的光影明暗，才放心让我们欣赏。

走近前看画面，每一个局部都由细微、抽象的色彩关系构成，有些像莫奈所画的巨幅睡莲。晚年的莫奈曾对来访的画商詹泊尔感叹说，“我是在力求掌握那瞬间的色彩，我要表现那不可捉摸的无形的东西。这说来也是我本身的毛病。光线已经消失，但是色彩还在，这怎么处理，真伤透了脑筋啊。色彩，不论什么色彩，寿命只有秒把钟，有时顶多三四分钟，这怎么办？三四分钟怎么能画得及？色彩一消失，你就得停笔！唉，真要我的命，画画真要我的命！”在融合中西的绘画之路上，钟先生的创作感悟是与印象派相通的。从德拉克洛瓦到印象派，使得西方绘画偏离了以素描为基石的古典绘画体系，促使色彩获得独立的情感表现价值，并最终走向完全的抽象——色彩音乐。钟先生也同样在音乐的意义上理解色彩，并把绘画的内在结构理解为抽象的，但她始终没有放弃绘画中的具象因素，以及对自然的东方式的静观冥想。

在她看来，音乐是艺术中的艺术，不依赖于具象，是艺术中创作体系最严密的；作画好比作曲，有主调，有强弱，画家不得不把大量时间花在控制画面的音调关系上，不能离开抽象一步；在给上色彩课时，她所要求的也是不受具象干扰的抽象训练，她摆放的静物体现出一种抽象

的结构。然而，她和她的老师吴冠中一样，最终主张风筝不断线。在她看来，抽象画总要与人对自然的某种感受相呼应，才能打动人。她认为，绘画是平面的幻觉，应在意幻觉与人的亲和关系。画在似与不似之间，现实中没有这样的荷塘，但是看了画中的荷塘，却能让人感受到一个更为生动、更为真切的荷塘。这荷塘，有着平面中的深远，混沌中的微茫，就像古代的山水画，能够让观者走进自然的深处。

在《寻归自然》一文中，钟先生说：“西方艺术注重科学规律，特别是现代艺术对视觉规律的研究，使西方艺术家无论在造型还是色彩的表现上，都能达到非常强烈的视觉效果……东方艺术受诗学和哲学的影响，在画面中体验着如云似水的运动变幻，寻求与自然生命精神的和谐。东方艺术的境界博大深远，文化上可以做到海纳百川。我崇尚东方艺术的美学境界，同时也认识到艺术的科学规律在艺术表现中性命攸关的作用。”在教学和研究的过程中，钟先生推崇印象派以来的西方色彩体系，创造性地阐发了明度作为色彩骨骼的重要意义，也注意色彩科学在创作中的应用，但是这些理性的东西，归根结底是要为感性服务的。一个艺术家的感性，除了与生俱来的个人性情以外，也与养育他的文化土壤相关。蒙德里安和康定斯基也信奉神秘主义的通神论，但这种神秘主义是从欧几里德、柏拉图的宇宙观里演化出来的，将宇宙的本源理解为数学秩序，这与中国人所理解的变动不居的宇宙是有所不同的。

在融汇中西的艺术道路上，钟先生所取的立场实际上是“中学为体，西学为用”，虽然她与塞尚、梵高、马蒂斯和康定斯基惺惺相惜，但从心性上更接近于古代的山水画家。这使她的《荷塘》不同于莫奈的《睡莲》，而带有写意水墨的味道。在《寻归自然》一文中，她由衷地赞美宋代山水画，“宋人作画注重观察自然与生活，宋代山水画的面貌是与自然亲和的，但它那宏伟幽深的空间效果并不依赖科学的透视法，它表现光感亦非靠自然主义的光影，而是以非常成熟的美学观，引导出‘俯仰自得、游心太玄’的高远、



《荷》，布面油彩，210×600厘米，2017年 钟蜀珩

深远、平远的空间表现手段，它在充实中表达了将自身融于自然和谐的忘我精神，而这正是艺术最高妙最美丽的境界”。《荷塘》中也有强烈的光感，但是钟先生强调说，这种光并非自然的光，她所画的荷塘，也并非对景写生的结果。

受苏俄写实主义影响，写生一度是挽救山水画的“灵丹妙药”。吴冠中的“搬家写生法”以及对“形式美”、“抽象美”的强调，从表面看是从西方古典主义转向西方现代主义，从深层来看，却是向东方审美的回归。钟先生曾随吴先生外出写生，吴先生特殊的“写生法”给了她强烈的影响。西方人所画的风景和静物，在某种意义上是死的、静止的对象，而中国人所理解的写生，却要在某种意义上“摄取”对象的魂魄。《荷塘》并不脱离作者所观看、体验过的荷塘，却又不是对景写生的产物，更不是从照片上“扣”下来的风景，而是在漫长的生命体验中孕育成形的心相。奇妙的是，这心相并不是静止的，而是气象万千、周游变化的，与之呼应的色彩和空间关系也因此摇曳生姿、变幻莫测。这样的艺术创作，正在于一呼一吸之间，吸入自然之气，呼出形式之美。她在《寻归自然》中说，“绘画是在诚实的心境下孤独进行的工作。我在作画时只是在试图用绘画的语言尽可能地与自然对话，哪怕观察到的只是一束光或一阵轻风吹来的绒毛，我要对它说我是怎样感受它的存在，理解它的灵魂。我

为自己在生命过程中能与自然交流而体验到存在感到快乐”。在这里，自然并非作为理性观照的对象而存在，人本身就是自然的一部分，人与自然是一种交流关系。

钟先生以同样的态度对待“静物”与“模特”。给刘先生留下深刻印象的，是她如何去画一根萝卜。“我画萝卜，托起它，一个沉甸甸的透明的白色胴体，展示着自然赋予生命的鲜活与高贵，一小小嫩绿的萝卜缨滋生在端头，体态硕大简洁，凉凉的，润润的，能嗅到它的清香”。（钟蜀珩，《画随心缘》）有评论家说，塞尚像个瞎子一样画画，这是指他超越了西方古典绘画的视觉中心主义，开始用绘画表现触觉和重量感。钟先生作为一个东方的画家，并无这样的禁忌，从多重感官、从心灵去感受对象，对于她而言是一种与生俱来的禀赋。在《寻归自然》一文中，她曾这样总结道，“如果是以心灵指导视觉，观察自然就不应局限在眼睛”。在西方美学中，类似的意思常常被笨拙地表达为“通感”、“统觉”或“想象力”，世界的表象建立在感官的基础之上，艺术形象是对感觉材料的加工与综合。在东方美学中，心灵映照万物，人与万物同呼吸，却是一件自然而然的事情。万物静观皆自得，这里的静观，并不是指先用眼睛看，然后用大脑去加工处理，而是张开眼就看到了万物。用钟先生喜欢的一句诗来形容，也即“山光悦鸟性，潭影空人心”。

她用心看“静物”，也用心去看“模特”。她面对人物写生时，人是可以随意走动的。油画作品《小川》（1993）画的是一位弹吉他的姑娘。这位姑娘是常来她家做客的一位朋友，聊天、弹琴、吃零食，最打动她的是她沉浸在音乐中的那种状态。这幅画不仅抓住了小川弹琴时的神态，而且通过微妙的色彩变化，捕捉到像音乐一样流动的光。钟先生说，人也是来自原始的气，是自然的一部分，人是活的，自然也是活的。气化生万物，宇宙万物都在流动变化中，艺术家在混沌中体会自然，叶非叶，花非花，形也好，光也好，都在流动中，没有什么是不可变化的。绘画既要超越现实，又要回归自然。在她看来，画萝卜，理所当然要抱着听，不听之以耳而听之以心，不听之以心而听之以气。画家要走到自然的内心里去，而不是抄摹自然的表面。当直面这样的自然时，她有时会感动到落泪。

她的每一次创作都是与自然的一次新的对话，都是一个的开始，无成例可循。“我画画笨，没有明确的语言风格，画画时顾不上想这些问题。每次画画都是看着对象感受。对着空白的画布，油然而生敬畏之感。心中也是空白，没有现成的绘画语言和风格，每次面对一个对象，都是重新

开始，完全是全新的”。钟先生如此分享她的创作“经验”——与梅洛庞蒂笔下的塞尚和贾科梅蒂类似，尽管已经掌握了娴熟的技法，每次作画却如毫无经验的初学者。

从中央美院附中到中央工艺美院，钟先生接触到了两种不同的艺术教学传统，尤其是读研期间，那时的中央工艺美院，迎来了建校后第二个黄金发展时期。庞薰琹平反昭雪，满怀热情重走光华之路，张仃倡导毕加索加城隍庙，吴冠中堂堂正正拿起画笔，进入人生中最辉煌的创作时期。钟先生随吴冠中学习，耳濡目染，近距离感受先生刚烈如火的艺术激情。吴冠中遗憾于她不够狂放，然柳贵乎垂，不垂则可无柳，每个人都有自己的天性。钟先生温和质朴，外柔内刚，不喜欢强势的、人为的东西，喜欢在自然而然之处发现奇特之处，习惯于慢工出细活。她在色彩方面有极强的天赋，但是她从不卖弄，甚至经常产生自我怀疑。在漫长的自我搏斗式的创作过程中，寻常之物终究变得不同寻常。

丙烯画《圣诞卡》（2005）是一幅自画像，看似再现了日常的、琐碎的生活场景，却处处充满了不寻常。读信人似乎重新回到了往昔，周围的环境既真实又不真实，人薄如纸，纸透如光，



《小川》，布面油彩，100×80 厘米，1993 年
钟蜀珩



《圣诞卡》，布面丙烯，80×100 厘米，2005 年 钟蜀珩



《马头琴的传说》，布面油彩，180×290 厘米，2013 年 钟蜀珩



《弹口弦》，布面油彩，129x113 厘米，1976 年 钟蜀珩

流光溢彩。这幅画的动机，来自于远方朋友寄来的折纸贺卡，贺卡前后翻转的平面构成了画面的核心，向上翻转的桌面加强了整幅画的平面感，同时又形成了一种环绕式的构图，使得贺卡上的鸽子展翅欲飞。看惯了马蒂斯、毕加索画风的人，对于这种平面化的空间处理方式或许不会感觉陌生，但这幅画真正不同寻常之处，在于细微的笔触、不连贯的线条、微妙的色彩明度与渐变。据说，百雅轩做了 26 版才将它复制成版画，这就是它既抢眼又耐看的原因。

在明显带有传奇色彩的《马头琴的传说》（2013）中，最吸引我们的首先不是文学叙事，而是温润如玉、细致入微的色调。在心理距离上，它与我们若即若离，如同一件随身携带的宝玉，在近距离的把玩中，显出远方的神秘与奇异。这种温润如玉的感觉，在 1976 年创作于云南的油画作品《弹口弦》中已经形成，那一年是中国历史上天翻地覆的一年，而这幅画却如此平静地将永恒与神圣赐予了满目疮痍的大地。了解她的刘巨德先生如此评价说，“她的画平凡奇特，朴实耐看，优雅，高贵，有时带些忧郁，重视境界，无论是画萝卜，牧羊女，还是自画像……她画画慢，是柔性的，但也很刚烈，在宁静中有一种升华。她的感悟不是书上来的，而是直觉中来的。80 年代初读研究生时，她说了一句话，‘画一定要有的

宇宙感’，使我如遇天启。她的画，抽象是骨头，色彩是肌肤，外面是具象的，隐含的是抽象的，在似与不似之间，在超自然与自然之间，在微妙与微茫之间……”

刘先生谦虚地说，在很多方面钟先生都是他的老师，而钟先生却更为谦逊地说，迄今为止，她想画的画一张都没有画出来。两位先生所选择的艺术道路不尽相同，作品风貌也有较大的差异，但在精神追求方面却有异曲同工之处。读两位先生的画，感受到的不仅有形式美、装饰美、抽象美，还能直观地感受到这些美诞生的缘由。无论是刘先生还是钟先生的画，人们看了以后都不会简单地说，“哦，这是中央工艺的风格”，而是首当其冲地感受到它们的真挚和独一无二，进而感到它们是从一个延续的传统、从某种更为博大的本源中生长出来的。刘先生将艺术理解为“替天行道”，在混沌中开天辟地、开物成务。道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。而钟先生的艺术创作，则更像是一种舒缓的呼吸运动，竭力使人的短促的呼吸与自然的绵长的呼吸达到协调，同时又在在一呼一吸之间，让观者听见艺术家的心跳，感受到春风十里的人间温情。

（作者为清华大学美术学院艺术史论系主任）