

「名家讲坛」

超以物外，返朴还淳——王新福绘画艺术论

王曙光

北京大学 产业与文化研究所

北京 100871

摘要：本文对王新福在绘画风格与艺术语言上的创新进行了系统的解读。超越现场、驾驭物象、安排河山、再造天地，艺术家经由绘画语言的再造和绘画心理的转变，实现了真正的心灵解放，从而达到了一种超越性的境界。

关键词：王新福；绘画语言；现场性；物象；心灵解放

中图分类号：J201 **文献标识码：**A

一、激情与理性

当观者置身于王新福先生由浓重的色彩、狂野的线条、对比强烈的画面结构所形成的巨大气场中时，那种瞬间被击中的沉醉感和激情会令人感到某种晕眩。画家那种饱满的生命激情，使观者的心灵突然受到了触动和鼓舞，在笔墨纵横当中感受到一种生命勃发的力量，感受到一种“生生不息”的无法遏止的生命意志。

没有人会在那幅巨大的《三月樱花喜盈门》(2016) (图1) 面前无动于衷。那如虬龙般盘曲交错的枝干，以及枝干之间所充盈的繁密而灼目的花朵，那种倔强的伟大的生命力在我们面前展开了，这种展开毫无遮拦、毫无预想，如同梦境一般突然在你面前

横空出世，它所引发的视觉上的震撼和饱足是无可比拟的。

一个真正的画家，是绝不可能仅仅仰仗着理性、依赖着既定的程式和规则，单靠着那些预谋好的知识和设计好的结构去“谋划”自己的画作的，真正打动人的东西，永远是那种从内心深处迸发的生命激情，以及由这种磅礴的生命感带来的深刻的生命体证。

有些画看起来描摹精细，画者亦拥有极高的画技与熟练的驾驭画面的能力，然而观者却难以被这些充满程式感和炫技的作品所感动，为什么？因为作品里面没有贯注作者生命的激情与心灵的体悟，观者就没有那种生命碰撞的感觉，没有那种被对方所触动、所震撼、所敲击的感觉，作者的华丽绘画语言遂变成了冗余的令人厌倦的装饰与点缀。



图1.《三月樱花喜盈门》，王新福画

通讯作者：王曙光 邮箱：

收稿日期：2025-09-15 录用日期：2025-09-26

王新福通过他的独特的绘画语言，所带给观者的视觉震撼和心灵感动，在当今中国画坛上是极为难得的，在这些怒放的花朵、峥嵘的山石、蓬勃蜿蜒的梯田中，呈现的不是一种死的、没有灵魂的专业修养与技巧程式，而是一种对生命和心性的深刻证悟。齐白石的作品为什么感人至深？不是他的技巧，而是他的画作中洋溢出来的生命意识，那种朴拙、灵动而又坚定的生命意识征服了观者。即使画几个极为简单的虾米、几条活泼的小鱼，也可以传达出画家内心深处广大而充盈的生命意志。就像齐白石生命最后时刻所画的牡丹，已经完全不像真实的牡丹，然而那种苍劲的笔触所扫出的变了形的花朵与枝叶，却饱含着倔强生命之律动。此时老先生的眼睛看不清楚了，手也不行了，然而那朵似乎傲立风雨之中的绝世牡丹却令人感动到流泪。可以说，从王新福作品的整体面貌和审美趣味来看，是格调很高的，他在捕捉瞬间情绪的方面，在生命激情的表现方面，达到了很高的境界。这一点，我相信绝非是简单的专业学养所带来的，一定是在生命体证的层面、在心灵成长的层面、在哲学思考的层面，画家在十几年中发生了深刻的变化，才能使他的画面呈现出如此惊人的冲击力。在一个画家五十多岁的“知天命之年”，他必然对生命、对心灵有一个更深的理解与体证，这种更深的理解与体悟使他在面对“外在之物”的时候，猛然迸发出一种特有的居高临下的驾驭能力。这就是我们下面要讨论的“心-物”关系。



图2.《苗乡梯田的初夏》王新福画

二、心与物：解放与迷醉

当王新福看到桂林山水、看到一片水边柳林、看到一片葵花地，他再也不被外在的物象所控制，他像具备了魔力一样，似乎具备了“控制”这片山水、柳林和葵花地的“神秘能力”。这就是王阳明所讲的“心外无物、心外无理”，也就是中国画论里经常讲的“超于物外、得其寰中”。《传习录》卷下有一段讲到：（阳明）先生游南镇，一友指岩中花树问曰：“天下无心外之物：如此花树，在深山中自开自落，于我心亦何相关？”先生曰：“你未看此花时，此花与汝心同归于寂；你来看此花时，则此花颜色一时明白起来：便知此花不在你的心外。”王新福所描绘的“花”亦不在他的“心”外。然

而如何能“超于物外”？那就要具备庄子说的“物物而不物于物”：“物物”就是我把“物”当成“物”，我控制这个“物”，而我不被“物”所控制，即我的心能驾驭物，此物不在我的心外，而是我心之投射、我心之呈现。这就是“心-物”关系。生命体验到这个地步，学问做到这个程度，才算到了一定的境界，否则画者的“心”永远被“物”所控制，画者老想画得跟“真实世界”一样像，老是如奴仆一般匍匐在“自然”面前，这样的画家还不能成为一个真正的画者。要达到“心役物”，而不是“物役心”，这个转变是非常重要的，它会激发一种方法论意义上的超越，使画者和“外物”的关系发生彻底的革命。

每个艺术家都必定面临“外物”的问题。最高明的艺术家，始终是那些不被“物”所控制、而能自由驾驭“物”

的艺术家。像梵高，他画不那么像，可是他的“高明”正在于他画不那么像，他才“超于物外”，才得到他对这个天地的真正体悟。他能“役物”，他画麦田，画星空，画河流，他根本舍弃了麦田和星空在物理上的“真实”镜像，而直接抒发他的心性世界，从而获得更高意义上的心灵的“真实”。王新福心中有自己的桂林山水，有自己的向日葵地，有自己的云南梯田，而这与真实的山水、花朵和土地并没有绝对的“一一对应”的关系，他是在更高的心灵的意义上来表现“心”中的山水、花朵和土地。

评论者多热衷于讨论王新福绘画的“现场性”“写生性”。而我一直认为，“现场性”“写生性”只是王新福绘画艺术的“一件表面上的衣服”，实际上，是不是现场、是不是写生，并不是决定王新福绘画艺术的关键。“现场性”只不过是引发画者内心的创作激情的一个“引子”，使他在现场当中，得到

一种奇特的、不可替代的瞬间的激情，那些“现场”的生动气息，那些气味、形象使画者感到一种感官上的瞬间触动，而这个“触动”跟面前的风景和草木的具体形象无关。他到壶口瀑布闻到黄河水的味道了，他在洱海的柳林边闻到水的腥气和泥土的味道了，只要这个“氛围”具备了，就会引发他无边无尽的想象和创造的激情，他那个生命激情就狂奔不已，不可遏制。

因此，“现场性”“写生性”，只是激发他创造灵感的一种途径，只是触动他的情感世界的一个火药捻儿，只是寄托他狂放想象的一个载体，只是他整体的绘画“行为艺术”的一个组成部分。他借助现场中的任何声响、任何气味、任何观者或路人的介入、任何空间和时间上的偶发性，来激发和唤醒自己内心的激情与迷醉感。他只活在他内心的迷醉和狂喜中。外界的所有声形色味，在他只是飘渺的、游离的、引发他内在激情的一种“幻相”，

而真正的“真相”则只是他的“心”：他只是把他的心映照在画布上。他拼命地冲破自己，拼命地解放自己，而就在这冲破和解放的过程中，他体验到前所未有的痛苦和挣扎，也体验到任何人无法体会的迷醉和狂喜。肉体禁锢着他，使在这时空中，受这时空的压迫和束缚；而这压迫和禁锢他的时空也同时在刺激着他，使他焕发一种冲动和激情，使他在挣扎的过程中，享受那种高度的、近乎迷醉和癫狂的快感。世界仿佛不存在了，他面前的被描述的那个“物”也不存在了，他在他自己的心的世界中，感受心之河流的涌动、澎湃、撞击和激越。你在《水生柳树》（2014年）（图3）的盘曲蜿蜒的黑色枝干上和蓝绿色调的纷繁树叶中，在残荷（2017-2018年）（图4）的挺直交错的荷梗和纠缠枯萎的荷叶中，可以感受到这种迷醉癫狂的激情和强烈紧张的挣扎感纠结在一起的心理张力。他试图挣脱他面前的“具



图3.《水生柳树（三联画）》局部，王新福画



图4.《残荷(四联画)》局部,王新福画

象”和一切细节,而进入一个更加空灵和抽象的“自在”之体、“意念”之体。这就是王新福在《凡尘》一书中所披露的“思想性”(第3页)。这种“思想性”,也就是画者的“先入为主”(《凡尘》,第244页),就是画者的“心外无物”。

我认为这才是王新福的画作能够引发观者视觉上的强烈震撼,以及能让我们的心灵发生触动的真正原因和真正奥秘所在。是他的“心役物”的能力,而不是“现场性”,塑造了王新福画作的特有魅力。如若不信,你去现场写生试试?你立刻就会想如何画得“像”壶口瀑布,如何画得“像”桂林山水,如何画得像一片柳林、一片荷塘、一片向日葵地。你立刻就会被“外物”所奴役、所俘虏、所控制,因为你的心役使不了万物。画者的心性功夫不到,哲学思考不到,感悟和体证的境界不到,是很难“超然物外”的。

三、新与旧:传承、对话与革新

在十几年的时间里,王新福以开创者的狂飙姿态,以巨大的变革勇气和极为放松的创作心态,从传统油画的话语体系中挣脱出来,塑造了属于自己的绘画语言和审美趣味,形成了极具有辨识度的独特艺术面貌。

从四川美院的道统来看,王新福应该说是个“继往开来”的重要节点:他既系统地继承了李有行先生开创的川美“道统”,在色彩学体系方面体现出与这种“道统”的明显的承接性;同时,他也开创了自己的一个“道统”,形成了自己的独特绘画话语体系,与前辈学人的精神面貌、审美情趣和艺术语言形成了比较明显的对比。王新福继往开来、借古开今的艺术探索道路,为未来的艺术家在如何进行中西绘画语言的结合、在如何突破西方绘画语言的束缚、在创建中国绘画的学术话语体系方面,提供了重要的启发。

在《画与话:我与先生的对话》一书中,以深情的文笔谈到对于李有行先生开创的“法派色彩教学体系”之传承的忧患意识和危机意识,谈到自己对这一体系在川美延续与传承所担负的使命。王新福在川美,深受李有行先生开创的“道统”与“学统”的影响,在这本书中,王新福不断把李有行先生的绘画作品与自己的作品进行对比,在传承和创新的谱系中寻找不同时代绘画法式和精神气质的异同。这种对比对于我们理解绘画语言

的传承与创新弥足珍贵。在王新福心目当中,他既把李有行先生视为一个典范,当成绘画艺术的源头,当成滋养自己创作的乳汁,当成他学术血缘上的原始基因,但同时他也把李先生当作他超越的对象。他警惕自己不要成为先生绘画作品的“应声虫”,不要成为“仿冒伪劣产品”,不要“没有了自我”而“淹没在先生的艺术创意中而无力自拔沉沦终生”;他希望“找到一条新的路径,绕开先生那超前的艺术思想,重新站立起来,去找到自我的一条新的路径”(第112页)。李先生代表着二十世纪二、三十年代在法国等西方艺术殿堂学成归国的一代学人(与李先生同时代的留法画家还有林风眠、徐悲鸿、吴作人、常玉、庞薰琹等),这代人在回国之后,将西方的学术语言体系与中国的学术语言体系进行对话,在五十年代新中国成立之后又开始自觉地探索创建一整套独具中国特色的绘画体系。五十年代是新中国洋为中用、古为今用的崭新时代,而李先生代表了这个时代的一种特有的学术风气,这一代人一方面汲取西方艺术理念,同时还有着发扬中国本土艺术精神的自觉意识,这就是“洋为中用、古为今用”。那时候所有的画家,包括李可染先生等这些中国画家,还有徐悲鸿先生等西画画家,他们有一个共同的追求,就是今天我们讲的“创建具有中国特色的学术语言与学术范式”。当然,这一代学人构建中国特色学术语言的宏愿尽管有了巨大的进展,他们的艺术面貌尽管有了巨大的创新,



图 5.《苗乡梯田的冬季》，王新福画



图 6.《仰望（六联画）》局部，王新福画

但由于时代的局限，这一宏愿并没有完成。而到了王新福这代人，在改革开放之后多年的中西文化交流碰撞的基础上，他们才真正确立了中国人自己的“文化自信”，从而真正开始开创具有中国本土精神气质、具有中国本土形态的艺术语言。当我们今天看王新福这些创作，它们与李有行先生当时的绘画语言和精神气质已经有了巨大的差异，比如我们对照李有行先生的《梯田水影》和王新福的《苗乡梯田的冬季》（2013）（图5），虽然画的都是梯田，然而在艺术语言上却有了极大的区别。李有行先生的梯田虽运用高度洗练的笔法和富有对比性的鲜明的色彩，然而其总体绘画语言仍然是拘泥于对象的，仍旧受到“物”的色与形的束缚。而王新福的梯田却几乎完全抛弃了对于梯田的具象的描绘，那种随心扭曲的线条所切割出来的动态的画面结构，那种由黄、绿、黑等色彩纠缠交织所形成的色彩冲击力，那种凌乱而富有音乐感的象征树木和

庄稼的点画，再加上由浓厚的深蓝色所堆积出来的翻滚的云、连绵运动的远山和卷动的天空，使你仿佛进入了一个迷幻的、神秘的、富有冲击力的“表现主义”和“象征主义”世界。这个梯田，不再纠结于具体的物象，不再纠结于绘画的“像”，而是要表现画者的主观意象，表现画者的“心”。这张“色彩张扬”而狂野、构图动感魔幻、“没有任何忌惮”的画作，就是王新福所自己坦白的“我尝试从过去的知识磨炼中解脱出来，寻求建立个人绘画风格的出路”，“寻找和开拓自我的个性特点”（《画与话》，第116页、123页）。

当然，这十几年的创作对于王新福来说还带有某种探索性和实验性，代表着王新福不断探索绘画语言过程当中的一种阶段性的思考，可能未来他还会进行深刻的自我“变法”；而就学术语言的创建而言，他已经大体上完成了一次构建中国本土学术语言的阶段性使命。

几乎每个画家，在一定的生命阶段，

总会经历一个回归传统、借古开今的心路历程。比如说靳尚谊先生，他是新中国油画的主要开拓者之一，在本土绘画语言的探索上进行了艰辛的实践，他在最近几年有一些反思的言论令人印象深刻。靳尚谊先生说 he 家里从来不挂任何油画作品，他家里只挂八大山人和石涛的画，他认为这些作品才能唤起他真正的审美意趣，才代表着最高明的艺术理念。实际上靳尚谊先生在后期画八大山人、画雪雪芹的时候，他也想在油画的绘画语言中突破西方学术语言的桎梏，然而这一语言的突破是极为困难的。我相信他内心比较痛苦、比较挣扎。我讲这一点，是对靳尚谊先生表达一种敬意，就是他意识到了中国人要开创自己的绘画语言是很艰难的，可是任何一个画家必须要呼应这个问题，必须正视这个问题。如何在创造自我绘画语言的过程中汲取传统、回归传统，“返本开新”，是每一个画家绕不开的问题。

在那幅巨幅的《仰望》（图6）中，

就体现出王新福汲取传统山水画绘画语言的艺术自觉。王新福已经在这幅山水画上(我不把它称之为“风景油画”,我认为它是“中国山水画”)体现出中国画的传统心法。这幅气势压人的山水画尽管不是用水墨来创作的,但我认为它的线条气韵和笔法就是中国山水画的皴法,它是中国画法、中国气派、中国气象,是用中国的皴法来创作的一幅油画山水作品,它体现的是中国人的艺术哲学,中国人的绘画语言。当然单纯从技法来说,这样描述似乎并不准确,然而从精神层面,王新福在他的“六十而耳顺”之年已然自觉地回归到中国文化的根。到了这个年龄,他必须也必然回到传统,而事实上他已经回到了传统:山的皴法、山的整体气象和视角,他对山的精神的把握,绝对跟西方的任何一个画自然风景的画家迥然不同。为什么?因为他内心中有中国人对山水的独特感受,他的心中有可能想到黄宾虹的山水、清代石涛的山水,元代王蒙的山水、宋代范宽的山水,他不可能绕开这一绵延千年的绘画传统。范宽这些伟大的宗师所确立的中国山水画学术语言,一定会对王新福产生巨大且持久的影响。

四、复归婴儿:解放与叛逆

王新福近二十年的“独造新法”的历程,就是一个不断解放他的画笔,解放他的绘画语言的过程。他在似与不似之间、在现实和想象之间、在心与物之间、在无垠的时间和空间里,

放纵他的画笔,使他的肉体超越这时间与空间,以达到一种精神上的高度自由。超越具象、超越成法,不被任何规则和程式所约束和羁绊,不依傍于前人,从而使自己真正以完全自由和自在的状态“游心太极”,这就是他的学术理想。

在经历了多年的纠结和挣扎之后,他不再想“迎合”现场的“物象”。他已经不再试图仅仅理解物象、表达物象、透视物象、把握物象,他更要驾驭物象、驱遣物象、超越物象,他要通过自己的画笔重新构造一个更高的、更理想的、具有超越性的天地。正是在这个意义上,王新福以“迎合”物象为可耻,他甚至为这种“迎合”的心态而感到愤怒。使他愤怒的,不是技巧的巧拙问题,而是他面对物象的那种卑微的、屈从的态度,是他的“心”在“物”面前那种不能得到解放的、被束缚和被囚禁的状态,这种状态令他倍感屈辱。故此,他要像真正的万物之主人一样,驾驭物象,安排河山,驱遣自然,再造天地。在《画与话》一书中,王新福表达了这种对自己“迎合”心态的警惕:“在绘画过程中,最怕的是现实与理想绘画的相互冲突。或者因为某一个现场对象的相似度,与我画面的相似度发生矛盾,而我又傻乎乎地去迎合了现场的对象。只有在这个时期,我会非常生气,会暴跳如雷,会疯狂地重新去寻找想要的艺术思绪。不过发生这种可能性的概率极小,因为在绘画过程中总是有一种游玩心态去尽兴抒发,至于规矩方圆的东西,

早就把它抛到九霄云外,不会让陈旧的思想成为我在艺术领域纵横驰骋的羁绊。”(第73页)卑微地匍匐于外在的物象,努力使自己的画笔与外在的物象相统一,逼迫自己“臣服”于物象,这是“看山是山,看水是水”之初级境界;而自觉地以自己的心去体悟物象和驾驭物象,甚至去驱遣物象、创造物象,这是“看山不是山,看水不是水”之超越境界;而到更高的境界时,画者与物象已经融汇为一体,心即物,物即心,那就是“看山仍是山,看水仍是水”的回归境界,此时画者尽己之性、尽物之性,乃至尽天地之性(《中庸》),最终“与天地同流”(《孟子》),“与天地参”(《中庸》)。

“游玩心态”透露了王新福内心的奥秘,也透露了他真正创造自己的绘画语言、自觉地驾驭物象与超越物象之局限的独门“心法”。王新福的性格,拘谨而狂放、腼腆而率性,理解他的性格中的“童心”的一面,对于理解他的绘画哲学和审美趣味极为关键。他恣肆地、迷醉一般地、以童心驱遣他的画笔,他没有任何框框,他似乎忘怀世界,只在自己的纯粹的、狂野的,甚至带有游戏般的心态中陶醉着。“率性之谓道”(《中庸》),他所依循的,就是那种与生俱来的天然本性。李贽在《童心说》中说:“夫童心者,真心也。若以童心为不可,是以真心为不可也。夫童心者,绝假纯真,最初一念之本心也。若失却童心,便失却真心;失却真心,便失却真人。人而非真,全不复有初矣。童子者,人之初也;童心者,

心之初也。”如果一个画家能够完好地保留这种“心之初”，以这种“绝假纯真”的“一念之本心”去创作，他的绘画就会天然地洋溢出一种纯真感人的气质，这种气质是任何技巧都难以表现出来的，齐白石如此，梵高也如此。在儿童的游戏式的创作中，画者放弃了任何的表面的肤浅的技巧，放弃了所有的既定的模式与规则，重新回归人类的本真，回归那种没有任何矫揉造作、没有任何预谋策划、没有任何刻意安排的纯粹自由和自在的状态。此时画者的心态是松弛的、自由游走的，他不会在意那些固定的画法与规则，他似乎恢复了作为人的本能，以一种儿童式的游玩方式去进入他心灵中的画境。而谁能够最好地保存这份儿童式的淳朴与天真，谁能够最完美地呵护和发挥自己的童真天性，谁就掌握了驾驭物象而不拘执于物象的不二法门，谁也就真正解放了自己的

手，解放了自己的心灵。而游戏心态的精髓，是打破，是叛逆，是对任何成法的先天的抵触与警惕，是对所有束缚和规则的蔑视。就像所有的儿童在涂鸦和捏泥巴中所获得的快乐一样，王新福也在色彩的“游戏”中获得了最大的快感，这也就是他所说的“对照相传统”“对所有形式主义法则”的“叛逆”的快感（《画与话》，第73页）。在那些较为小幅的画作中，那种游戏的心态表露得十分明显，如《冷水绣球花2号》（2015年）、《红粉佳人》（2015年）、《鸢尾紫绿》（2018）、《鸡冠红花》（2015）、《顽石与花》（2018）（图7）、《经典橙色》（2018）等，观者能够感受到画者用笔的顽皮和恣肆，他在拼命地自由地涂抹玩耍，以一种儿童式的淘气态度对待他的物象，他根本不顾他的物象的“反对”，而直接以叛逆的姿态自由进行他自己的伟大色彩“试验”。看着这样的放纵到触目惊心的画

面，观者也会在内心深处焕发起自己的“童心”，从而对同样葆有本真顽皮童心的画者“莞尔一笑”，表达彼此心灵相契的默会之快乐。

五、“在途中”：永远的日新精神

王新福的绘画的气质，热烈而又沉静，繁复而又单纯。在动与静，冷与暖、简与繁、文与质、明与暗之间，他找到了一种微妙的平衡。当你仔细端详王新福那些构图饱满而色彩浓烈跳跃的画作，在刚开始的震撼之后，却会感到一种格外令人舒适的宁静与愉悦。它们虽然饱含着澎湃的激情，然而这些激情又并非是“欲望”的，它充满了一种超越的意味，一种淳朴的、单纯的、静谧的意味，使你在那些巨幅的山水和花朵面前感受到一种内心的安详与慰藉。



图7.《顽石与花》，王新福画

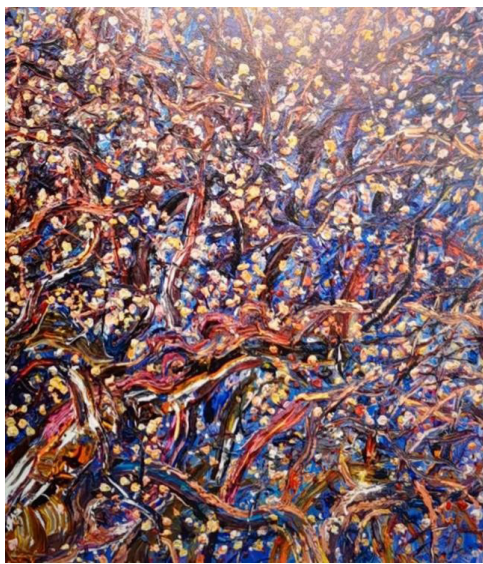


图8.《白玫幼点》，王新福画

《水生柳树》(2014)就像一阙动感跳跃、音色丰富、明暗交错、张弛有度的交响乐章:它是动的,线条和光点都是跃动和盘旋的,然而它又是静谧的,你在如此丰富和扭动的线条中也感受不到躁动不安的情绪,而是一种愉悦安详的审美趣味;它是热烈的,整个画面传递给人以鼓舞飞扬的情绪,然而它又是恬淡的,在密集的线条中充盈的,是深浅不一的神秘而寂静的蓝色,是时而出现的沉静而幽深的紫色和白色,这些色彩使画面隐然透露出一种恬淡而空灵的气息,一种幽密而深邃的气息,与表面的热烈张扬相得益彰。《白梅幼点》(2016)(图8)中凌乱的梅枝恣意穿插纵横,仿佛在张扬它的伟岸的生命意志,遍布画面的是如星星般闪亮而幽邃的白梅花朵,而在枝条和花朵之间,则填充着静美而带有隐秘色彩的天蓝、湖蓝和宝石翠绿,仿佛使人隐约窥探到湛蓝的天空。这样的画面,虽色彩饱满,画面繁复,线条张扬,然而整体的气质又是那么静谧安适,这种微妙的平衡所营造的美妙感受,使观者如同进入王维或陶渊明诗歌的境界。

而能做到这种奇妙的均衡,其奥妙在于王新福特有的单纯而放松的创作心态。他以童心观照万物,他的心

态完全是敞开的、游戏般的,他解构了画者常常感受到的面对外物的内在的紧张,而代之以与对象的轻松的融合、美妙的神交。在《凡尘》中有一段话描绘王新福画《苗乡梯田的冬季》组画的心境:“稻田的金黄色彩……就像一盘黄灿灿的美味佳肴,真想直接把它捧在手心里,开心地闹着,吃着,笑着,没有什么禁忌,也没有任何语言的障碍,把它画得似是而非。”(第175页)童真、童趣、童心跃然纸上——那种没有任何禁忌的放纵涂写,那种没有任何语言屏障和束缚的恣意泼洒,那种“似是而非”的放松而空灵的玩耍式的创作心态,正是打开王新福绘画之门的真正密钥。他在描述自己的绘画时,不止一次地提到这种“童心未泯的绘画方式”,那种“跳跃性的观察方式与冲天炮式的思维状态,都有那么一点儿童的玩耍心理特征”;他说:“艺术就是一种游戏,我们不要把它看得过于沉重,在多角度的观察之后愚弄一下自我,真的会产生奇迹般的效力。”(《画与话》,第105)

艺术的探求是无穷无尽的。艺术家对自己的“革命”也是没有终点的。在回答一位法国著名艺术策展人的问题时,王新福透露了自己的挣扎和“开窍”的心路历程:“我走了很多弯路,

有时候我不知道是为自己画,还是在为别人在画,甚至我觉得是为导师在画画。心中已经根深蒂固的艺术规范,像施了魔法一样,不管你用什么方式,总是摆脱不了这些艺术的陈规陋习。确实有那么一天,突然感觉有些开窍,找到了一种解构性与再生性语言。这种语言直到今天还在变化,何时是目标的达成,或者何时是一个变化尽头,我也说不清楚。也许正因为如此,艺术才持久不衰地产生着这么大的魅力”(《画与话》,第125页)。

就像王新福自己说的“在途中”:一个以为自己到了终点而不再自我革命的艺术家的,都不是真正的艺术家。每一个艺术家、每一个思考者,实际上终其一生都会处于这种“在途中”的状态,他要不断地反思和批判自己,不断地挖掘自己的内心,从而不断地开掘新的语言、新的形式、新的气象、新的境界。这就是中国人的“日新”精神。就像每一个永远“在途中”的旅者一样,王新福也将在他自己的心灵的疆域里不知疲倦地跋涉,用他的思考,用他的童心,为观者不断呈现崭新的艺术面目。

2023年12月16日于善渊堂

作者简介:

王曙光 山东莱州人。北京大学经济学院教授,博士生导师,北京大学产业与文化研究所常务副所长。兼任中国农村金融学会常务理事、北京市农村金融协会副会长、中国农垦经济研究会常务理事、中国经济史学会现代经济史分会

常务理事等。先后获北京大学经济学学士、硕士和博士学位，后留校任教至今。近年主要研究领域为中国发展战略与当代中国经济史、中国农业农村发展与扶贫、企业理论和国有企业改革。已出版经济学著作《中国经济》《维新中国：中华人民共和国经济史论》《文化中国》《中国农村》《中国扶贫》《中国论衡》《中国农垦》《产权、治理与国有企业改革》《制度、技术与国有企业改革》《金融减贫》《金融伦理学》《农村金融学》《普惠金融》等三十余部，并出版《论语心归》《老子心诠》《周易心解》《孟子心证》《大学心法》《中庸心履》等中国思想史著作及散文集《燕园拾尘》《燕园困学》《燕园读人》《燕园论艺》《燕园夜札》等。

Reconstruction of Painting Language and Mental Freedom: Research on Wang Xinfu's Painting Art

Wang Shuguang

(Institute of Industry and Culture, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: This paper makes a systematic study of Wang Xinfu's innovation in painting style and artistic language. Beyond the scene, controlling the object, the artist realizes a real liberation of the mind through the reconstruction of painting language and the transformation of painting psychology, thus reaching a transcendent state and a high degree of mental freedom.

Keywords: Wang Xinfu; Painting language; On-site nature; Object; Liberation of the mind
