

“天地吉祥——纪连彬中国画展”在中国美术馆隆重举办

编者按：4月15至22日，由中国美术家协会和中国国家画院联合主办的“天地吉祥——纪连彬中国画展”在中国美术馆举办，近千人参加了开幕式。此次展览是纪连彬从艺30余年来的一次综合展示，涵盖了其不同时期的创作精品90余件，全方位呈现了他的艺术面貌。在开幕式后举行的学术研讨会上，包括邵大箴、薛永年、刘曦林、张晓凌、殷双喜、郑工等30余位理论家围绕纪连彬的人物画创作进行了探讨。本报特刊发相关评论文章，以及本次展览中“祥云”“雪域高原”“印度·印象”“梦海”四个系列的作品若干，以续读者。

天地人神的圣殿

——写在纪连彬展览之际

■ 杨晓凌

温厚、朴实是纪连彬这个东北汉子给人的第一印象。但当我们观看他的作品时，好像他是行走在另一空间的人。色彩的强烈、线条的粗犷、境界的神秘使我们感到他既在现实中，又像在梦境里。

显然，梦境是他生活的一部分。是梦寻现实或是在现实中寻梦，作品展示了“我从梦中醒来，被梦境所诱惑，于是重新去寻找……”这一他上世纪90年代初的创作自白。寻找精神之境、追寻艺术之梦是他的人生目标。在创作了20年的“祥云”系列作品后，他把我们领进了西藏高原的精神灵域。我们感到他作品中奔涌而出的是自然、天地与人的超然博大的气象，雪山、峻岭、藏民的淳朴、虔诚、圣洁和崇高，他的笔下是佛光普照的永恒圣域净土。纪连彬，这个黑土地上走出来的画家驱使神奇地从平原一步步踏上雪域高原。他把自己对人生、艺术的爱融入高原，自然与人的生命关系成为他的创作主题，语言符号是他的情感载体，通过画面向人们诉说关于自然与人、人与宗教、人与关系衍化的生命的伟大和崇高。这种天地人神的同在，展现了天地大美的境界。他在发现西藏的同时，也发现了自己，并找到了自己的艺术语言。在其形式语言中，他选择高原云朵作为个性符号。在精神层面与形式语言层面达到同构展示，体现了对传统文化中祈福吉祥内涵的吸纳传承，云朵在他的作品中被赋予吉祥内涵，团块和球形的滚动态势成为作品结构的一个中介环节。运用水墨的表现，通过圆润的线条与墨气的交织纵横，形成云形，云气掩映下神秘莫测的梦的境地。在水墨画中使用墨单块表现的同时大胆用色。这也是他作品中体现出的另一特征，即浓墨重彩与水墨单色黑白渲染有节奏地突出互换，减弱一种状态给人造成疲劳的可能性，加强视觉对人深层

思维的冲击。整体上说，他的作品注重画面的气势，不乏恢宏和壮美，“物我浪漫主义的抒情畅想塑造天地吉祥的生命交响”。

在视觉语言上，纪连彬充分运用了同构和对比结合的方法。在展览中，他的“祥云”系列以强悍的视觉张力跃出墙面，红黄蓝三色已是他该系列作品的标志性色彩。红色表达了真诚和热情，蓝色表达了圣洁和纯净，浓烈的黄色象征了宗教感与原始感。“如高原人系”，以田园诗写照了圣域的家园图景。而他的“印度·印象”系列中，通过憨安女表现了人与海关系的生命主题，这是他的新作品。其色彩语言在原有特色的基础上，又有新的突破。

纪连彬在中国画领域的探索成就就是通过中国话语言的开拓创新进行的。以意象、幻象及幻化的语言方式，以写实的具象表现手法表现了精神空间对现实的写意超越。在天地人神的大空间中，传达出“天人合一”“物我相融”的中国文化精神。他以独特的视觉造型、笔墨新语和丰富的艺术想象力形成了自己的精神指向。通过在水墨和色彩两种效果上的大胆突破，丰富了中国的色彩语言，这也是他对人物画表现领域的拓展。他力图从当代文化的角度来阐释传统文化的现代性。对东西方美术的比较和借鉴、对民间艺术的挖掘和使用无疑是当下学术前沿的探索道路。他的艺术在样式、风格的独特性、语言内容的突破性和学术高度上都有大胆的探索，具备明显的辨识度 and 影响力，为当下中国画界增添了新元素。纪连彬是理想主义者，他将义无反顾地继续寻梦之旅。在学术和工作上，他不但任劳任怨且任怨，厚积必有薄发，相信他会不断取得新的成就。



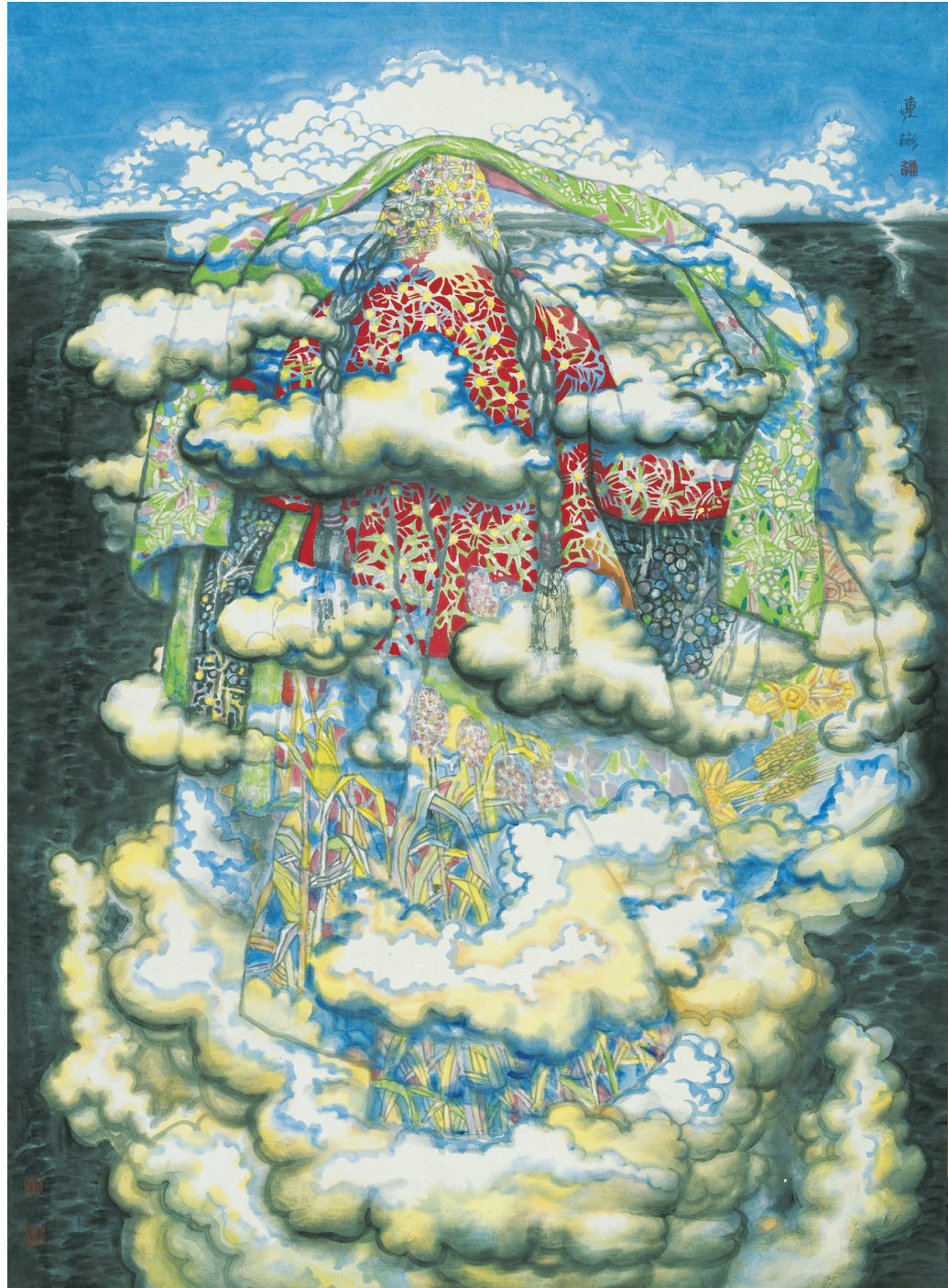
印度·印象(国画) 40×60厘米 2010年 纪连彬



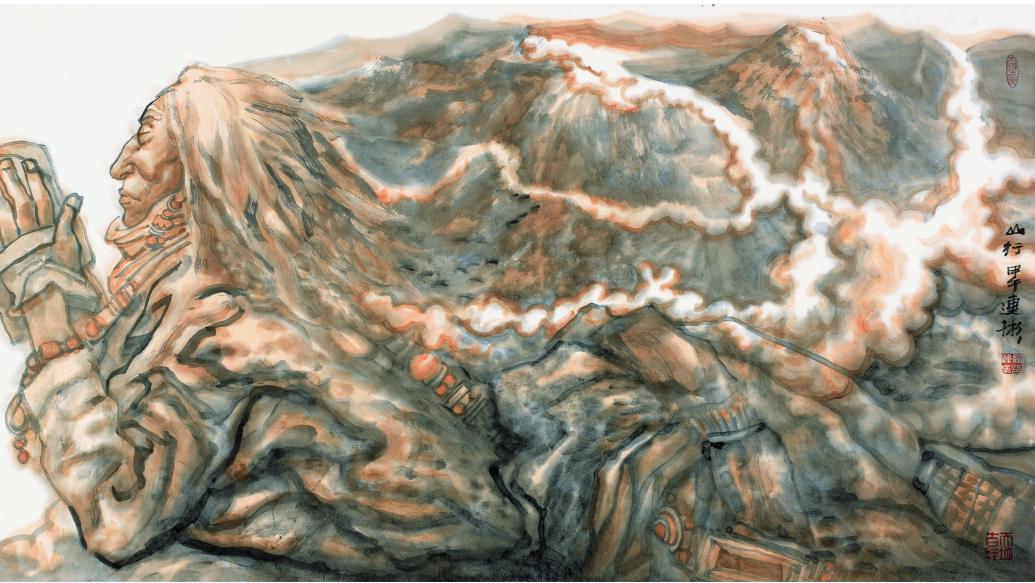
金山叠玉(国画) 146×360厘米 2011年 纪连彬



金山叠玉(国画) 146×360厘米 2011年 纪连彬



黑土之春图 230×146厘米 2012年 纪连彬



山行(国画) 68×136厘米 2014 纪连彬



行云转山(国画) 160×400厘米 2014年 纪连彬



夜行(国画) 68×68厘米 2003年 纪连彬

喀喇昆仑(国画) 180×520厘米 2014年 纪连彬

如果用一个词来概括近现代中国画的主题的话，或许非“推新”莫属。考虑到这个词根植于晚清以来社会转型的历史逻辑中，又是对西画东渐做出的必要反应，那么，上述说法就是令人信服的。事实上，自晚清始，那些标志着社会、文化现代转型的征兆便一一呈现出来：古典社会整体性的破碎，自我与世界的分裂，语言转向与民主国家的形成，古典的清逸、中和逐渐让位于现代的焦虑与亢进，如此等等。正如我们所看到的那样，中国画在迷茫徘徊中必有所作为，最终，它在为获取新的生存方式的奋斗中确立了自我更新的主题。这一主题，在百余年的历史进程中，不仅内化为数代艺术家的文化自觉与内在冲动，也构成与西方现代主义艺术比肩而行的文化景观。

20世纪90年代以来的新水墨探索是中国画自我更新的必然结果。这一时期，20世纪80年代那种革命、反叛的流行模式逐渐淡出，取而代之的是关于中国画现代形态建构的想象与实践。艺术家们开始急剧分化，每个人都试图在这一巨大而动人魂魄的课题中提供自己的方案，可谓宏观者如须弥山，微观者若芥子尘。与那些喜欢以创新而自我标榜的艺术家相比，纪连彬始终以内敛的修为、持重、笃实的探索保持着自己的固有姿态。从20世纪90年代至今，他先后创作了“祥云”“雪域高原”“印度·印象”“梦海”四个连贯的系列，完整地勾勒出了自己的新水墨路线图。无论从哪个角度看，纪连彬跌宕波折的探索，以及它所演绎出的故事，都可被视为中国画现代性历程的微观版。

一如学术界的通识，“新水墨”是一个无固定形状的概念。大体上，它是对当下具有实验性水墨的统称。倘若从价值取向、形态和趣味上区分，新水墨鲜明地凸显为两种态势。一种态势是，将水墨从既有的文化体系中剥离出来，还原至材料层面，在视觉形式上将其塑造为背弃现实表象的新结构；以抽象形式之美完成水墨的脱文化性、脱意识形态的解释；“幻化”是心灵的自由，幻化的现实与现实的幻化是我内心的感知。是想象与意象的综合，是心灵的造境过程，是情感和生命意蕴的表述，是对现实的变化、异化，是量对质的转换，是冲破空间与物象局限而达到的一种自由方式。“幻化”是对新生命形象意蕴的阐释，它引导我们发现未知。“依‘幻化’之法，天地造物，随其剪裁；阴阳造化，任其分合。总之，‘幻化’的方法打开了纪连彬通向超越世界的道路，开天辟地地让他窥望到一个远比现实表象更为广大、更为深邃的精神空间。在那里，他不仅拥有了重释信仰、生命、天人关系的权利，而且还将在这一超越世界的结构过程中，寻找到新水墨语言美学建立的可能性。不言而喻，于纪连彬的创作，这是一个精神的、语言的双重转向。

著名画家、理论家杨晓阳将纪连彬的作品定位于“天地人的圣殿”。这一评论，是至当而不过的。表面看起来，纪连彬的画面具有强烈的表现主义的特征，然而，如果我们具备一定的传统修养，又保持着追根溯源的兴趣，那么就不难发现，纪连彬的图像结构是深植于中国古老的“三才”哲学观中的，更准确地讲，天地人三才合一是纪连彬营造圣殿式结构的宇宙观与哲理基础，也是其“幻化”方法论的理论支点。其间，两者相辅相成，溯源而上，约然而至。为更好地理解纪连彬的作品，简单地解释一下“三才”观是必要的。《周易·系辞下传》谓：“有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而两之，故六；六者，非它也，三才之道也。”《周易·说卦传》又曰：“昔圣人之作《易》也，将以顺性命之理，立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。兼三才而两之，故《易》六画而成卦。”质言之，所谓的“三才”观念，就是人道与天道、地道会通的思想。先秦典籍中有“天地人三才”的记载，老子有“三生万物”和“人法地，地法天，天法道，道法自然”的思想，汉代董仲舒又有了“天道三才”的政治哲学观。这些观念皆从不同角度反映出天、地、人三才的会通。作为一种文化原型，“三才”观念早就融合于中华民族的精神血脉，贯穿于人们日用之中，培育了中国人“天人合一”的宇宙意识和生命精神。正是在“三才”观念的映照与滋养下，纪连彬才矩矱从心地营构了天人合一、人神同体的人间天堂，其间的吸取转化，可谓拙其旁草，见其华，上述讨论让我们明确地意识到，纪连彬的图像和超现实主义艺术并无太多干系，从根本上讲，它是对中国“三才”观的融通与重构。

依此逻辑，我们不妨这样说，理解纪连彬水墨语言的探索，须回溯至它的道德起点，换言之，纪连彬的新水墨形态建构是从其道徳反思开始的。在他的“艺术笔记”中，我们可体察到这类反思所特有的焦虑：从笔调调至思想，这些文字几乎是卡夫卡式的：“日渐矫饰的都市里，欲望的膨胀、机械的胜利带来了精神的扭曲和异化。压抑、孤寂、冷漠是都市的影子……思想与心中的激情撞击混凝土冰冷的墙面，反弹为激昂冲上夜空的云海化为灿烂……”首先，从纪连彬的文字中，我们可以看到典型的现代主义场景：一个人一旦被置于巨大的异化空间，便犹如在漆黑的舞台上骤然被聚光灯照亮一样，霎时间他会觉得身处异乡，惊栗而无助，无论出于何种动机，他都会迸发出回归原乡的意识。从这一点上讲，纪连彬与他的现代主义前辈们面临的境况是一样的。20世纪90年代初，遵从内心的召唤，纪连彬从生命得以苏醒的北方黑土地走向了西藏，开始了生命的朝圣之旅。在高原，纪连彬获得的救赎是多重的，首先是精神的自我救赎；高原“是对灵魂深处的净化，是对灵魂本体的追述，是对神秘未知领域的向往”；其次是艺术的再生：“我所关注的是西藏人民对宗教那种割舍不了的虔诚，因为有宗教的神圣性和民族精神如磐石性，才使西藏成为自然纯净的灵光之地和神祇的圣土，这种原始激情变成了我的创作冲动。”从精神性质上分析，纪连彬的高原感悟是一种类似于宗教精神的“泛宗教感”，这种感悟与他在黑土地上所体悟的“人与自然关系衍化的生命意蕴”若合一契，或者说，前者是后者的升华。西藏给予纪连彬的还不止于此。在西藏的游历中，纪连彬以书写的方式获取了难以估量的语言素材，盘旋升腾的祥云、幻象般积雪的雪山、高原人坚韧粗犷的轮廓，以及他们亘古未变的表情。对纪连彬而言，高原不再是游历，而是皈依——高原人自觉地给予他精神支点的同时，又慷慨地为他开启了语言资源的宝库。

在创作实践中，来自高原的神秘感悟，很快被纪连彬转化为创作的方法论——“幻化”。对于这个概念，纪连彬给出了一个颇具哲理意味的解释：“幻化”是心灵的自由，幻化的现实与现实的幻化是我内心的感知。是想象与意象的综合，是心灵的造境过程，是情感和生命意蕴的表述，是对现实的变化、异化，是量对质的转换，是冲破空间与物象局限而达到的一种自由方式。“幻化”是对新生命形象意蕴的阐释，它引导我们发现未知。“依‘幻化’之法，天地造物，随其剪裁；阴阳造化，任其分合。总之，‘幻化’的方法打开了纪连彬通向超越世界的道路，开天辟地地让他窥望到一个远比现实表象更为广大、更为深邃的精神空间。在那里，他不仅拥有了重释信仰、生命、天人关系的权利，而且还将在这一超越世界的结构过程中，寻找到新水墨语言美学建立的可能性。不言而喻，于纪连彬的创作，这是一个精神的、语言的双重转向。

著名画家、理论家杨晓阳将纪连彬的作品定位于“天地人的圣殿”。这一评论，是至当而不过的。表面看起来，纪连彬的画面具有强烈的表现主义的特征，然而，如果我们具备一定的传统修养，又保持着追根溯源的兴趣，那么就不难发现，纪连彬的图像结构是深植于中国古老的“三才”哲学观中的，更准确地讲，天地人三才合一是纪连彬营造圣殿式结构的宇宙观与哲理基础，也是其“幻化”方法论的理论支点。其间，两者相辅相成，溯源而上，约然而至。为更好地理解纪连彬的作品，简单地解释一下“三才”观是必要的。《周易·系辞下传》谓：“有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而两之，故六；六者，非它也，三才之道也。”《周易·说卦传》又曰：“昔圣人之作《易》也，将以顺性命之理，立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。兼三才而两之，故《易》六画而成卦。”质言之，所谓的“三才”观念，就是人道与天道、地道会通的思想。先秦典籍中有“天地人三才”的记载，老子有“三生万物”和“人法地，地法天，天法道，道法自然”的思想，汉代董仲舒又有了“天道三才”的政治哲学观。这些观念皆从不同角度反映出天、地、人三才的会通。作为一种文化原型，“三才”观念早就融合于中华民族的精神血脉，贯穿于人们日用之中，培育了中国人“天人合一”的宇宙意识和生命精神。正是在“三才”观念的映照与滋养下，纪连彬才矩矱从心地营构了天人合一、人神同体的人间天堂，其间的吸取转化，可谓拙其旁草，见其华，上述讨论让我们明确地意识到，纪连彬的图像和超现实主义艺术并无太多干系，从根本上讲，它是对中国“三才”观的融通与重构。

——纪连彬作品的现代性诉求
时代精神图腾的游吟者
■ 张晓凌

的词汇来定位纪连彬的作品，这个词即“精神图腾”。我以为，还没哪一个词比它更精确、更得当描述纪连彬创作作品的性质与形态。当高原所获的泛宗教意识为启示，依托于古老的“三才”观，纪连彬成功地以幻化方式建构出图腾化的新水墨图像。在这个廓然的人间天国中，人被剥去日常属性而趋向符号化的“神冥”，一如灵魂在场，或高耸于云天，或融落于辽阔幽邃的天空。人物、山峦、河流、祥云皆摆脱了物象世界的羁绊，无碍地抽象至精神隐喻的高度，由此升并转义为图腾式的终极幻象。无疑，以“图腾”为核心的叙事是纯粹精神化的，其义复杂而根柢，犹如暗夜中打路所放射出的多束光芒——它既以人神同体的方式承载了人类生存的尊严，又自喻人天不违天道，以宇宙合辟弘之生力，妙契宇宙创进之历程。从中，我们可体察出纪连彬的良苦用心，那就是，以图腾化图像和它所拥有的精神叙事，为时代重新植人信仰的种子。

每一位用心阅读纪连彬作品的人，都不会免产生这种感受：环绕着图腾般的空间以及由此衍生的每一个细节所表现出的情感，与世俗社会的情感相悖，属于一种更为崇高、神圣，也更为广阔的力量。这是意识到天地人重新开辟的灾变而激发的感情，也是人至圣获救赎时所迸发出的情感。

如前所述，纪连彬艺术方位及理念的产生，也是他对当代中国画坛弊病、清谈、琐碎的结果。虽然纪连彬总是小心翼翼地收拢质疑和批判的锋芒，但我们依然隐约地感受到这一方位所特有的颠覆性力量：它成功地规避了“水墨形式主义的空洞与乏味”，同时又不动声色地对当下盛行的市井文艺做了一次清理：在天地人的会通中，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，层层铺排渲染，亦勾亦染，勾染一体，与人物形象虚实兼重之意境。纪连彬极重用笔，其用笔力或造型性笔墨固有的僵直与乏力，又尽力避开新文人画笔墨的轻薄脆弱。下笔时，着意于笔锋、笔毫、笔、笔根各个部分的使转控制，充分调动笔毫的绞转提按变化，运笔半含藏意，有力有韵。所谓线条，波谲起伏，随物宛转，依形象之形态、质感而极尽直曲、刚柔、动静之变化，可谓外曜锋芒，内含筋骨。在墨法上，纪连彬最为得意之处，是在厘定大势的基础上，尽墨法渲染的偶发性效果。其间，墨法翻转腾挪，犹如跌宕于风烟无人之境，干湿相润，燥润相生，所谓水墨气氤生处，皆为画也。在黠墨黠墨中，以墨气中见笔法，笔法中见墨韵而达到虚实相生，浑沦一体，尽得阴阳冲辟之义，是纪连彬所力求的墨笔高境。如石涛所说：“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌。”结合纪连彬的作品看，所谓的混沌者，即物象虽纷繁多变却不妨整体结构的帅气内含，笔墨虽纵横争执、沉郁顿挫

结构”，或“图腾化结构”。仅就图像的结构而言，它并非无源之水，从中不仅可以恍然若见敦煌壁画“天国”式的结构，亦不难寻见到《洛神赋图卷》叙事方式的踪迹。圣域式结构的基本特点是：将时间的流驶转换为空间的绵延，唯如此，气象才博大宏敞，意境才旷远深沉。在这个图式中，人物、山峦、河流、祥云在图腾的意义上被解构、挪位、变异和重组，作为同一生命层次的存在，它们高度融通、符号化的半神半人形象隐遁或飘忽于山水祥云之间，部分图像亦云出山，混沌一体，不分彼此。这个结构书写出的传奇在于，来自现实的表象总会以不易察觉的方式在晦冥中消失，而生命的本真却以幻象的方式留了下来。它或许喻示了这样的真理：幻象即真实。

从1990年代的《圣山堡玉》(1997年)、《高原祥云》(1997年)、《祥云升起的地方》(1998年)、《归梦》(1999年)，到2000年以后的《圣湖》(2004年)、《祥云》(2006年)、《部落》(2007年)、《云山》(2011年)、《金山叠玉》(2011年)等作品，再到近年的“梦海”系列(2014年—2015年)，越20余年，“圣域式结构”虽有色彩，笔墨之变化，但其内在的结缔框架却坚如磐石，分毫未动。对此，我们只能说，圣域式结构一旦形成，便再没有哪一种力量能使它动摇。

理解纪连彬幻化性水墨语言体系，读懂“祥云”是必要途径之一。在“祥云”“梦海”两大系列中，“祥云”是被赋予了多重意义而略嫌复杂的符号——它既承担着画面结构分合的视觉功能，又是画家思绪、情感变化的轨迹所在，更为重要的，它还是现实幻化为天国的不二法门，无时不默意着觉照本心的泛宗教意味。基于此，在作品中大量使用云纹来实现空间的重组与情境的营造，便成为纪连彬语言美学的重要标志。无论阅读哪幅作品，在领略祥云变化无端的神奇时，都会感受到纪连彬在云的图像方面的殚精竭虑、匠心独运；其形成或呈圆润的团块状结构，或呈起伏动荡的飘带状，犹如阵阵青烟盘旋着升向无际的天空，或游弋于辽远的苍穹，萧散空阔，飘渺浮浮；或缭绕于前人身后，舒徐宛转，半半莽莽；或奔突于广袤的荒原，萧森掩映，浪浪滔滔。作为2004年的《圣湖》，完整地展现了祥云图腾般的叙事：呼啸而至的云块张开巨大的羽翼，紧紧挟扶住远处连绵的山脊，并以坠落的力臂笼罩住湖面，随后，向更广阔的地带扩展，天地间顿时混沌而空蒙，巨大的身形连同他们祈祷的姿态也似乎化为了其中的一部分。以彩墨为主调的“梦海”系列作品，则是一番景象：彩云浮动、天水一色，湛蓝海面上的五彩斑斓、阳光下的云霞霞蔚，皆与憨安女的形象相互交织，魔法般地完成了世俗场景向幻境的转换。

面对作品，无须多说，人们对祥云的审美属性也会了然于胸：它们是画家情感的化身，是画家心象的符号，是梦幻的居所，是思绪的栖息八极……祥云超自然时空组合所交织出的迷离恍惚、缠绕缠绵的梦境，如诗般地演绎出了画家无边的生命接触，而偶然要于画面之上的图腾气息，则将人们引领至空明澄澈之境。

笔墨的现代形态改造始终是纪连彬建构新语言体系的首要目标。他的方案是双向的：一方面，塑造人物时，将意象性笔墨基于造型性笔墨之上，化面为线，以线的抒情性化解写实造型的呆板枯硬，而在面部、手部，则多用小写意手法描绘形象的结构关系，达到工谨而不失意趣，内精湛而外舒缓的塑造效果。另一方面，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，层层铺排渲染，亦勾亦染，勾染一体，与人物形象虚实兼重之意境。纪连彬极重用笔，其用笔力或造型性笔墨固有的僵直与乏力，又尽力避开新文人画笔墨的轻薄脆弱。下笔时，着意于笔锋、笔毫、笔、笔根各个部分的使转控制，充分调动笔毫的绞转提按变化，运笔半含藏意，有力有韵。所谓线条，波谲起伏，随物宛转，依形象之形态、质感而极尽直曲、刚柔、动静之变化，可谓外曜锋芒，内含筋骨。在墨法上，纪连彬最为得意之处，是在厘定大势的基础上，尽墨法渲染的偶发性效果。其间，墨法翻转腾挪，犹如跌宕于风烟无人之境，干湿相润，燥润相生，所谓水墨气氤生处，皆为画也。在黠墨黠墨中，以墨气中见笔法，笔法中见墨韵而达到虚实相生，浑沦一体，尽得阴阳冲辟之义，是纪连彬所力求的墨笔高境。如石涛所说：“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌。”结合纪连彬的作品看，所谓的混沌者，即物象虽纷繁多变却不妨整体结构的帅气内含，笔墨虽纵横争执、沉郁顿挫

结构”，或“图腾化结构”。仅就图像的结构而言，它并非无源之水，从中不仅可以恍然若见敦煌壁画“天国”式的结构，亦不难寻见到《洛神赋图卷》叙事方式的踪迹。圣域式结构的基本特点是：将时间的流驶转换为空间的绵延，唯如此，气象才博大宏敞，意境才旷远深沉。在这个图式中，人物、山峦、河流、祥云在图腾的意义上被解构、挪位、变异和重组，作为同一生命层次的存在，它们高度融通、符号化的半神半人形象隐遁或飘忽于山水祥云之间，部分图像亦云出山，混沌一体，不分彼此。这个结构书写出的传奇在于，来自现实的表象总会以不易察觉的方式在晦冥中消失，而生命的本真却以幻象的方式留了下来。它或许喻示了这样的真理：幻象即真实。

从1990年代的《圣山堡玉》(1997年)、《高原祥云》(1997年)、《祥云升起的地方》(1998年)、《归梦》(1999年)，到2000年以后的《圣湖》(2004年)、《祥云》(2006年)、《部落》(2007年)、《云山》(2011年)、《金山叠玉》(2011年)等作品，再到近年的“梦海”系列(2014年—2015年)，越20余年，“圣域式结构”虽有色彩，笔墨之变化，但其内在的结缔框架却坚如磐石，分毫未动。对此，我们只能说，圣域式结构一旦形成，便再没有哪一种力量能使它动摇。

理解纪连彬幻化性水墨语言体系，读懂“祥云”是必要途径之一。在“祥云”“梦海”两大系列中，“祥云”是被赋予了多重意义而略嫌复杂的符号——它既承担着画面结构分合的视觉功能，又是画家思绪、情感变化的轨迹所在，更为重要的，它还是现实幻化为天国的不二法门，无时不默意着觉照本心的泛宗教意味。基于此，在作品中大量使用云纹来实现空间的重组与情境的营造，便成为纪连彬语言美学的重要标志。无论阅读哪幅作品，在领略祥云变化无端的神奇时，都会感受到纪连彬在云的图像方面的殚精竭虑、匠心独运；其形成或呈圆润的团块状结构，或呈起伏动荡的飘带状，犹如阵阵青烟盘旋着升向无际的天空，或游弋于辽远的苍穹，萧散空阔，飘渺浮浮；或缭绕于前人身后，舒徐宛转，半半莽莽；或奔突于广袤的荒原，萧森掩映，浪浪滔滔。作为2004年的《圣湖》，完整地展现了祥云图腾般的叙事：呼啸而至的云块张开巨大的羽翼，紧紧挟扶住远处连绵的山脊，并以坠落的力臂笼罩住湖面，随后，向更广阔的地带扩展，天地间顿时混沌而空蒙，巨大的身形连同他们祈祷的姿态也似乎化为了其中的一部分。以彩墨为主调的“梦海”系列作品，则是一番景象：彩云浮动、天水一色，湛蓝海面上的五彩斑斓、阳光下的云霞霞蔚，皆与憨安女的形象相互交织，魔法般地完成了世俗场景向幻境的转换。

面对作品，无须多说，人们对祥云的审美属性也会了然于胸：它们是画家情感的化身，是画家心象的符号，是梦幻的居所，是思绪的栖息八极……祥云超自然时空组合所交织出的迷离恍惚、缠绕缠绵的梦境，如诗般地演绎出了画家无边的生命接触，而偶然要于画面之上的图腾气息，则将人们引领至空明澄澈之境。

笔墨的现代形态改造始终是纪连彬建构新语言体系的首要目标。他的方案是双向的：一方面，塑造人物时，将意象性笔墨基于造型性笔墨之上，化面为线，以线的抒情性化解写实造型的呆板枯硬，而在面部、手部，则多用小写意手法描绘形象的结构关系，达到工谨而不失意趣，内精湛而外舒缓的塑造效果。另一方面，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，层层铺排渲染，亦勾亦染，勾染一体，与人物形象虚实兼重之意境。纪连彬极重用笔，其用笔力或造型性笔墨固有的僵直与乏力，又尽力避开新文人画笔墨的轻薄脆弱。下笔时，着意于笔锋、笔毫、笔、笔根各个部分的使转控制，充分调动笔毫的绞转提按变化，运笔半含藏意，有力有韵。所谓线条，波谲起伏，随物宛转，依形象之形态、质感而极尽直曲、刚柔、动静之变化，可谓外曜锋芒，内含筋骨。在墨法上，纪连彬最为得意之处，是在厘定大势的基础上，尽墨法渲染的偶发性效果。其间，墨法翻转腾挪，犹如跌宕于风烟无人之境，干湿相润，燥润相生，所谓水墨气氤生处，皆为画也。在黠墨黠墨中，以墨气中见笔法，笔法中见墨韵而达到虚实相生，浑沦一体，尽得阴阳冲辟之义，是纪连彬所力求的墨笔高境。如石涛所说：“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌。”结合纪连彬的作品看，所谓的混沌者，即物象虽纷繁多变却不妨整体结构的帅气内含，笔墨虽纵横争执、沉郁顿挫

结构”，或“图腾化结构”。仅就图像的结构而言，它并非无源之水，从中不仅可以恍然若见敦煌壁画“天国”式的结构，亦不难寻见到《洛神赋图卷》叙事方式的踪迹。圣域式结构的基本特点是：将时间的流驶转换为空间的绵延，唯如此，气象才博大宏敞，意境才旷远深沉。在这个图式中，人物、山峦、河流、祥云在图腾的意义上被解构、挪位、变异和重组，作为同一生命层次的存在，它们高度融通、符号化的半神半人形象隐遁或飘忽于山水祥云之间，部分图像亦云出山，混沌一体，不分彼此。这个结构书写出的传奇在于，来自现实的表象总会以不易察觉的方式在晦冥中消失，而生命的本真却以幻象的方式留了下来。它或许喻示了这样的真理：幻象即真实。

从1990年代的《圣山堡玉》(1997年)、《高原祥云》(1997年)、《祥云升起的地方》(1998年)、《归梦》(1999年)，到2000年以后的《圣湖》(2004年)、《祥云》(2006年)、《部落》(2007年)、《云山》(2011年)、《金山叠玉》(2011年)等作品，再到近年的“梦海”系列(2014年—2015年)，越20余年，“圣域式结构”虽有色彩，笔墨之变化，但其内在的结缔框架却坚如磐石，分毫未动。对此，我们只能说，圣域式结构一旦形成，便再没有哪一种力量能使它动摇。

理解纪连彬幻化性水墨语言体系，读懂“祥云”是必要途径之一。在“祥云”“梦海”两大系列中，“祥云”是被赋予了多重意义而略嫌复杂的符号——它既承担着画面结构分合的视觉功能，又是画家思绪、情感变化的轨迹所在，更为重要的，它还是现实幻化为天国的不二法门，无时不默意着觉照本心的泛宗教意味。基于此，在作品中大量使用云纹来实现空间的重组与情境的营造，便成为纪连彬语言美学的重要标志。无论阅读哪幅作品，在领略祥云变化无端的神奇时，都会感受到纪连彬在云的图像方面的殚精竭虑、匠心独运；其形成或呈圆润的团块状结构，或呈起伏动荡的飘带状，犹如阵阵青烟盘旋着升向无际的天空，或游弋于辽远的苍穹，萧散空阔，飘渺浮浮；或缭绕于前人身后，舒徐宛转，半半莽莽；或奔突于广袤的荒原，萧森掩映，浪浪滔滔。作为2004年的《圣湖》，完整地展现了祥云图腾般的叙事：呼啸而至的云块张开巨大的羽翼，紧紧挟扶住远处连绵的山脊，并以坠落的力臂笼罩住湖面，随后，向更广阔的地带扩展，天地间顿时混沌而空蒙，巨大的身形连同他们祈祷的姿态也似乎化为了其中的一部分。以彩墨为主调的“梦海”系列作品，则是一番景象：彩云浮动、天水一色，湛蓝海面上的五彩斑斓、阳光下的云霞霞蔚，皆与憨安女的形象相互交织，魔法般地完成了世俗场景向幻境的转换。

面对作品，无须多说，人们对祥云的审美属性也会了然于胸：它们是画家情感的化身，是画家心象的符号，是梦幻的居所，是思绪的栖息八极……祥云超自然时空组合所交织出的迷离恍惚、缠绕缠绵的梦境，如诗般地演绎出了画家无边的生命接触，而偶然要于画面之上的图腾气息，则将人们引领至空明澄澈之境。

笔墨的现代形态改造始终是纪连彬建构新语言体系的首要目标。他的方案是双向的：一方面，塑造人物时，将意象性笔墨基于造型性笔墨之上，化面为线，以线的抒情性化解写实造型的呆板枯硬，而在面部、手部，则多用小写意手法描绘形象的结构关系，达到工谨而不失意趣，内精湛而外舒缓的塑造效果。另一方面，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，层层铺排渲染，亦勾亦染，勾染一体，与人物形象虚实兼重之意境。纪连彬极重用笔，其用笔力或造型性笔墨固有的僵直与乏力，又尽力避开新文人画笔墨的轻薄脆弱。下笔时，着意于笔锋、笔毫、笔、笔根各个部分的使转控制，充分调动笔毫的绞转提按变化，运笔半含藏意，有力有韵。所谓线条，波谲起伏，随物宛转，依形象之形态、质感而极尽直曲、刚柔、动静之变化，可谓外曜锋芒，内含筋骨。在墨法上，纪连彬最为得意之处，是在厘定大势的基础上，尽墨法渲染的偶发性效果。其间，墨法翻转腾挪，犹如跌宕于风烟无人之境，干湿相润，燥润相生，所谓水墨气氤生处，皆为画也。在黠墨黠墨中，以墨气中见笔法，笔法中见墨韵而达到虚实相生，浑沦一体，尽得阴阳冲辟之义，是纪连彬所力求的墨笔高境。如石涛所说：“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌。”结合纪连彬的作品看，所谓的混沌者，即物象虽纷繁多变却不妨整体结构的帅气内含，笔墨虽纵横争执、沉郁顿挫

结构”，或“图腾化结构”。仅就图像的结构而言，它并非无源之水，从中不仅可以恍然若见敦煌壁画“天国”式的结构，亦不难寻见到《洛神赋图卷》叙事方式的踪迹。圣域式结构的基本特点是：将时间的流驶转换为空间的绵延，唯如此，气象才博大宏敞，意境才旷远深沉。在这个图式中，人物、山峦、河流、祥云在图腾的意义上被解构、挪位、变异和重组，作为同一生命层次的存在，它们高度融通、符号化的半神半人形象隐遁或飘忽于山水祥云之间，部分图像亦云出山，混沌一体，不分彼此。这个结构书写出的传奇在于，来自现实的表象总会以不易察觉的方式在晦冥中消失，而生命的本真却以幻象的方式留了下来。它或许喻示了这样的真理：幻象即真实。

从1990年代的《圣山堡玉》(1997年)、《高原祥云》(1997年)、《祥云升起的地方》(1998年)、《归梦》(1999年)，到2000年以后的《圣湖》(2004年)、《祥云》(2006年)、《部落》(2007年)、《云山》(2011年)、《金山叠玉》(2011年)等作品，再到近年的“梦海”系列(2014年—2015年)，越20余年，“圣域式结构”虽有色彩，笔墨之变化，但其内在的结缔框架却坚如磐石，分毫未动。对此，我们只能说，圣域式结构一旦形成，便再没有哪一种力量能使它动摇。

理解纪连彬幻化性水墨语言体系，读懂“祥云”是必要途径之一。在“祥云”“梦海”两大系列中，“祥云”是被赋予了多重意义而略嫌复杂的符号——它既承担着画面结构分合的视觉功能，又是画家思绪、情感变化的轨迹所在，更为重要的，它还是现实幻化为天国的不二法门，无时不默意着觉照本心的泛宗教意味。基于此，在作品中大量使用云纹来实现空间的重组与情境的营造，便成为纪连彬语言美学的重要标志。无论阅读哪幅作品，在领略祥云变化无端的神奇时，都会感受到纪连彬在云的图像方面的殚精竭虑、匠心独运；其形成或呈圆润的团块状结构，或呈起伏动荡的飘带状，犹如阵阵青烟盘旋着升向无际的天空，或游弋于辽远的苍穹，萧散空阔，飘渺浮浮；或缭绕于前人身后，舒徐宛转，半半莽莽；或奔突于广袤的荒原，萧森掩映，浪浪滔滔。作为2004年的《圣湖》，完整地展现了祥云图腾般的叙事：呼啸而至的云块张开巨大的羽翼，紧紧挟扶住远处连绵的山脊，并以坠落的力臂笼罩住湖面，随后，向更广阔的地带扩展，天地间顿时混沌而空蒙，巨大的身形连同他们祈祷的姿态也似乎化为了其中的一部分。以彩墨为主调的“梦海”系列作品，则是一番景象：彩云浮动、天水一色，湛蓝海面上的五彩斑斓、阳光下的云霞霞蔚，皆与憨安女的形象相互交织，魔法般地完成了世俗场景向幻境的转换。

面对作品，无须多说，人们对祥云的审美属性也会了然于胸：它们是画家情感的化身，是画家心象的符号，是梦幻的居所，是思绪的栖息八极……祥云超自然时空组合所交织出的迷离恍惚、缠绕缠绵的梦境，如诗般地演绎出了画家无边的生命接触，而偶然要于画面之上的图腾气息，则将人们引领至空明澄澈之境。

笔墨的现代形态改造始终是纪连彬建构新语言体系的首要目标。他的方案是双向的：一方面，塑造人物时，将意象性笔墨基于造型性笔墨之上，化面为线，以线的抒情性化解写实造型的呆板枯硬，而在面部、手部，则多用小写意手法描绘形象的结构关系，达到工谨而不失意趣，内精湛而外舒缓的塑造效果。另一方面，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，在背景部分即祥云、山川、动物、树木的描绘上，则充分发扬了大写意笔墨的笔触，层层铺排渲染，亦勾亦染，勾染一体，与人物形象虚实兼重之意境。纪连彬极重用笔，其用笔力或造型性笔墨固有的僵直与乏力，又尽力避开新文人画笔墨的轻薄脆弱。下笔时，着意于笔锋、笔毫、笔、笔根各个部分的使转控制，充分调动笔毫的绞转提按变化，运笔半含藏意，有力有韵。所谓线条，波谲起伏，随物宛转，依形象之形态、质感而极尽直曲、刚柔、动静之变化，可谓外曜锋芒，内含筋骨。在墨法上，纪连彬最为得意之处，是在厘定大势的基础上，尽墨法渲染的偶发性效果。其间，墨法翻转腾挪，犹如跌宕于风烟无人之境，干湿相润，燥润相生，所谓水墨气氤生处，皆为画也。在黠墨黠墨中，以墨气中见笔法，笔法中见墨韵而达到虚实相生，浑沦一体，尽得阴阳冲辟之义，是纪连彬所力求的墨笔高境。如石涛所说：“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌。”结合纪连彬的作品看，所谓的混沌者，即物象虽纷繁多变却不妨整体结构的帅气内含，笔墨虽纵横争执、沉郁顿挫

结构”，或“图腾化结构”。仅就图像的结构而言，它并非无源之水，从中不仅可以恍然若见敦煌壁画“天国”式的结构，亦不难寻见到《洛神赋图卷》叙事方式的踪迹。圣域式结构的基本特点是：将时间的流驶转换为空间的绵延，唯如此，气象才博大宏敞，意境才旷远深沉。在这个图式中，人物、山峦、河流、祥云在图腾的意义上被解构、挪位、变异和重组，作为同一生命层次的存在，它们高度融通、符号化的半神半人形象隐遁或飘忽于山水祥云之间，部分图像亦云出山，混沌一体，不分彼此。这个结构书写出的传奇在于，来自现实的表象总会以不易察觉的方式在晦冥中消失，而生命的本真却以幻象的方式留了下来。它或许喻示了这样的真理：幻象即真实。

从1990年代的《圣山堡玉》(1997年)、《高原祥云》(1997年)、《祥云升起的地方》(1998年)、《归梦》(1999年)，到2000年以后的《圣湖》(2004年)、《祥云》(2006年)、《部落》(2007年)、《云山》(2011年)、《金山叠玉》(2011年)等作品，再到近年的“梦海”系列(2014年—2015年)，越20余年，“圣域式结构”虽有色彩，笔墨之变化，但其内在的结缔框架却坚如磐石，分毫未动。对此，我们只能说，圣域式结构一旦形成，便再没有哪一种力量能使它动摇。

理解纪连彬幻化性水墨语言体系，读懂“祥云”是必要途径之一。在“祥云”“梦海”两大系列中，“祥云”是被赋予了多重意义而略嫌复杂的符号——它既承担着画面结构分合的视觉功能，又是画家思绪、情感变化的轨迹所在，更为重要的，它还是现实幻化为天国的不二法门，无时不默意着觉照本心的泛宗教意味。基于此，在作品中大量使用云纹来实现空间的重组与