

中国工笔画名家作品集

李大成 编



主编
李大成 赵伟



中国工笔画名家作品集

厦门
学术邀请展

主编 李大成 赵伟



海峡出版发行集团
福建美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国工笔画名家作品集 : 厦门学术邀请展 / 中国工笔画学会编. — 福州 : 福建美术出版社, 2011. 10
ISBN 978-7-5393-2561-3

I. ①中… II. ①中… III. ①工笔画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 210388 号

责任编辑: 沈华琼
封面设计: 陈 艳
版式设计: 李晓鹏
校 色: 陈 菲

中国工笔画名家作品集·厦门学术邀请展

作 者: 中国工笔画学会 编

出版发行: 海峡出版发行集团

福建美术出版社

社 址: 福州市东水路 76 号 16 层

邮 编: 350001

服务热线: 0591-87620820 (发行部) 87533718 (总编办)

经 销: 福建新华发行集团有限责任公司

印 刷: 福州德安彩色印刷有限公司

开 本: 787×1092mm 1/8

印 张: 16

版 次: 2011 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5393-2561-3

定 价: 198.00 元

工笔作为中国画新语言及其意义

——写在纪念中国共产党成立 90 周年暨厦门经济特区建设 30 周年
“中国工笔画名家学术邀请展”之际

牛克诚

由厦门市政协办公厅、厦门市湖里区文化体育局、中国工笔画学会、南京大学美术研究院联合主办，厦门市炎黄文化研究会、厦门吉家投资有限公司承办的“中国工笔画名家厦门学术邀请展”，于 2011 年 11 月 11 日至 25 日在厦门吉家展览馆举办。本次展览汇集了全国工笔画界最具学术影响力的工笔画家的最新创作，是一次集中展示中国工笔画当前创作水平的高品质展览。展览以纪念中国共产党成立 90 周年暨厦门经济特区建设 30 周年为主题，颂扬了中国共产党的丰功伟绩，继承和发扬党的优良传统，充分展示厦门市作为改革开放发祥地的良好形象。画家们以画寄情，以饱满的激情聚集于工笔画本身，去审视它的语言本体及其价值与意义。

就像海德格尔 (Martin Heidegger) 指出的那样，哲学不只是以语言来思考，而且是沿着语言的方向思考。语言不仅仅只是思维的工具，同时还是思想本体；没有语言，思想便不可能。德国语言学家威廉·冯·洪堡特 (Wilhelm von Humboldt) 也说：“当语言也表现出独立自主的创造性的时候，它就脱离了现象的领域，成为一种观念的、精神的存在。”“……虽然我们可以把知性与语言区分开来，但这样的区别事实上是不存在的。”当然，这里所说的“语言”指的是通过语音、语法和词汇等实现人类沟通交流的各种表达符号的“语言”，是一种语言学意义上的狭义语言。但语言所具有的思想、观念本体性，则可辐射到其他形式的语言上。事实上，在中国文化的特定环境中，任何形式的语言（如文学语言、绘画语言、戏剧语言、音乐语言等等）都并非只是语言本身，它们在进行语义传达与表现的同时，其自身就体现为某种观念形态。即它们不仅具有工具性，同时也具有观念本体性。

语言作为思想与观念体系的一个最为明显的例子，是 20 世纪初“五四”新文化时期的“白话文”运动。白话文作为当时口语的书写形式，构成与文言文不同的话语体系。它将林纾所谓的“引车卖浆之徒所操之语”提升为文学正宗，从而，才有了此后的“国语”及“现代汉语”，因此，它实际上是建构了一个使用着与古代汉语一样的汉字，但具有新的词组形式与语法结构的新语言体系。另一方面，白话文又承载着现代民主和科学的进步思想，展现着现代知识分子所开创的新价值空间。新的术语、概念、范畴转述着现代思维与意识，它们也就以白话的形式构成新思想的根本；它们以一种新的语言方式占据全社会的过程，也就是新思想的制造过程，由此而引发中国文化观念形态的变化，最终导向文化的现代性转型。因此，白话文运动不只是“语言内部的自足变革”，它关联到自由、民主、科学、人权、进步等新思想，以及新中国、新社会、新诗、新文学等新形态这一系列中国现代性经验的产生与发展。因此，“五四”白话文不仅是一种新语言建构，更是一种新文化建构。

也恰恰是在“五四”时期，中国画学界也出现了与文学上的白话文一样的变革主张。1917 年，康有为在《万木草堂藏画目》中直陈“中国近世之画衰败极矣”的现状，其原因在于“近世以禅入画”、“弃形似”、“倡士气”等，并提出“以形神为主而不取写意，以着色界画为正，而以墨笔粗简者为别派；士气固可贵，而以院体为画正法”的主张。1919 年，陈独秀在新文化运动核心刊物《新青年》上发表《美术革命——答吕澂》，认为“中国画在南北宋及元初时代那描摹刻画人物禽兽楼台花木的功夫，还有点和写实相近”，“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神”。这一主张与其文学革命、戏剧改良等构成一个思想整体，因此，把批判旧艺术，输入洋画的写实主义，既作为提倡赛先生的工具，也作为发展工商的利器。康有为与陈独秀的中国画变革主张虽有区别，但它们在尊崇唐宋，贬抑明清，批判文人写意画，倡导引进西洋写实画风上则是一致的。

但是，在当时，美术革命的影响远不如文学革命。康有为的观点并未在刊物上公开发表，只是呈现在 1918 年出版的石印本《万木草堂藏画目》这部个人著作中；而陈独秀的主张，也主要体现于他与吕澂在《新青年》上两篇约三千字的书信对答中，此后，他自己没有再引申论述，《新青年》也没有继续讨论。康有为的中国画学变革主张，通过他的两位学生徐悲鸿、刘海粟而在美术界传播并被实践。1918 年，徐悲鸿发表《中国画改良之方法》，认为“中国画学之颓败，至今日已极矣”，主张以“写实”改良中国画。1936 年，刘海粟发表《艺术革命观——给青年画家》，以强调表现、主张个性的“艺术革命”深化了“美术革命”思想。

然而，无论是徐悲鸿，还是刘海粟，他们的变革主张及其实践与康有为、陈独秀当初的设想已经易辙。徐悲鸿是用水墨的形式探索中国画改良，而刘海粟从根本上就是反对传统院体画的。实际上，包括此后延续的历次所谓中国画改良或创新，都忘记了“五四”时期美术革命的一个精神感召，那就是康有为所说的“院体”或“着色界画”，以及它们的“写实”、“逼真”、“写形”及“色浓而气厚”等语言特征。“五四”以来的中国画的历次改良或变革，都是在水墨写意的范围内展开的，工笔画几乎一直是缺席的。从这个意义上大致可以说，在中国画中尚没有真正实现像“五四”白话文那样的语言革命；而如果说“五四”白话文开启了中国现代性之路，那么大致也可以说，中国画的现代性进程因为缺少了工笔的介入而事实上是不充分的，甚至可以说，是未完成的。

二

因此，中国画的现代性不能不依靠工笔画，就像康有为所期待的那样。因为，工笔画相对于宋元以来的文人写意画为主

体的中国画，呈现的是一种从媒材到表现的新的语言体系，同时，它也体现为一种新的观念体系与价值空间。

这样意义上的工笔画，其实指的是从20世纪80年代后期，特别是中国工笔画学会成立以来的当代工笔画。当代工笔画对于中国画的意义，首先即在于它建构了一种新语言体系。这一语言体系一方面是基于已经存在于传统中国画中的绘画语言，同时也来自对于外来文化优秀资源的广泛借鉴。在融会中国传统工笔语言与西方绘画语言基础上形成的当代工笔画的语言方式，已经大不同于宋元以来的中国画，当然其中也包括20世纪以来一般认知的以水墨为基本形态的所谓“中国画”。

在绘画工具方面，当代工笔画仍以锥形毛笔(writing brush)为主要工具，但它并不像水墨中国画那样只局限于这一工具，而是让排刷、油画笔、水彩笔，乃至刮刀、喷枪等加入其中，从而极大地放大了中国画“画笔(painting brush)”的词义功能。这些绘画工具因质地有软硬之别，大小有宽窄之分，形状也是圆、扁、尖、平各呈其态，加之蘸色多少，以及色彩的厚薄、干湿等不同，会形成形质各异的笔触效果及韵律美感。因此，当代工笔画就既可精细勾画，又可通过不同的线形、色块等塑造形象，营造氛围，从而，形成绘画表现上的最为贴切、最为丰富、也最为真实的视觉效果。在当代工笔画中，“颜料(pigment)”的词义也被放大，它将中国画颜料及墨汁这一固有词义，扩展为“有色细颗粒粉状物质，在水、油脂、树脂、有机溶剂等介质调和下而能用于表面着色的物质”这一颜料的通常语义。它在应用中国画颜料的同时，随意取用其他天然矿物颜料、植物颜料，以及丙烯、水粉、水彩、版画颜料等。这意味着，像水墨画那样，以不同的墨色，在不同方向、力量、速度等控制下的用笔而形成的笔墨效果，仅仅只是中国画诸多语言方式与趣味中的一种；而在一种放大的颜料领域中，不同的有色粉状物质因其自身的物理属性，在不同方式的涂染后所形成的透明、覆盖、粗细、浮沉、明晦等，也都呈现各自的语言特质与形式趣味。因此，水墨中国画的笔墨语言并不是中国画唯一的语言形式。在当代工笔画中，绘画的承载物也更为多样，既有纸质，也有丝帛、木质、泥质、金属质等。因此，具有渗透性的宣纸也不是中国画唯一的物质载体。不同质地的载体，加之不同的绘画工具、颜料及绘制方式，会形成不同的笔致、色彩效果及质感形式，肌理也成为一种独特的语言。宣纸上所呈现的水墨氤氲也只是中国画的质感形式之一。与笔、颜料、承载物的广泛化相联系，当代工笔画的创作技法也更为多样，勾、染、晕、罩、擦、划、刮、抹、涂、薄染、厚涂、滴落、堆砌、拓印、刷洗等等，无一不可用于创作之中，从而既超越了传统工笔画的勾染体系，更超越了水墨写意中国画的笔墨技巧。重要的是，当代工笔画将画笔、颜料、载体及技巧的词义放大后，就提示了中国画发展中的一个重要经验事实：毛笔、宣纸、墨汁、笔墨对于中国画并不具有唯一性；在水墨之外，中国画还拥有更为广阔的空间！绘画的线条、造型、色彩及构成等，都在这扩大的表现空间中而呈现出与宋元以来中国画的不同面貌。

在广义的工具媒材及技法体系下的当代工笔画言说方式，既不是水墨式的，也不是西画式的，同时，它也不完全是传统工笔画式的。而如果说，正是宋元以后文人画家的舆论策动，将笔墨推到了画道之中最为上的地位，让水墨的语义覆盖了中

国画的全部；那么，当代工笔画则是让中国画回到“画”的原点，这一原点体现为我国最早的一批字书对于“画”的解释，它们代表了我国对于“画”的最根本理解。大约成书于秦汉时期的《尔雅》认为：“画，形也。”东汉许慎《说文解字》解释为“形，象形也”。可知，“画”首先是以“形”来体现的，因此，西晋陆机说：“存形莫善于画。”唐代张彦远也说：“无以见其形故有画。”同时，《说文》对于“画”的界定是：“画，界也，象田四界。聿，所以画之。凡画之属皆从画。”即是像区划田界那样勾画物象形廓。还有，东汉刘熙《释名》说：“画，挂也。以彩色挂物象也。”这则是从色彩表现方面对于“画”的理解。因此，“画”的最初语义即是表示“象形”、“描画”与“着色”。而当代工笔画正是回到了“画”的这一原初语义上，因而它本质上是一种“画”的言说方式。

从这样的言说方式上看，当代工笔与传统工笔乃至油画、日本画等更为接近，却反而与同称之为“中国画”的水墨写意画形成巨大差异。这集中反映在，与当代工笔“画”的言说方式相对照，水墨写意的言说方式则是“写”。“写”是宋元以后中国绘画在创作及审美追求上的主要特征。它是用具有书法笔意的“写”的方式进行绘画，特别是主张用书法性的笔法来统帅画法，绘画就如同书法。同时，这种“写”的绘画，强调创作过程中的挥洒以及用笔的方向性、非重复性及偶然机趣的捕捉，并用率意来驱赶谨严。因此，“画”的绘画方式，如精细勾画，如层层渲染，如各种制作，如复杂的程序等等，就都因为不是“写”出的而遭到贬抑。“写”的方式不过是在宋元以后的文人画才发展起来，在文人话语权的掌控下，书法性的“写”成了绘画正宗，而作为绘画之本的“画”反倒被边缘化了。而当代工笔画恰恰是以“画”的方式言说，它不仅回到了“画”的本义，也跨越了宋元，而与晋唐乃至更早的绘画传统相接，因为中国绘画的早期形态，如战国帛画、魏晋壁画，乃至顾恺之、张僧繇等的绘画，无不是在用“画”的形式进行创作。

“写”的绘画，在笔墨挥写中而直抒性情，是作者情感当即而自由的宣泄，它具有绘画过程的抒情直接性。而“画”的言说方式则是在一个长时间的创作过程中，亲和工具，晤对材质，并使媒材成为情感的承托而潜入到创作过程并结晶到作品之中，其作品不具有完成的当即性，其创作过程也不具有抒情直接性。然而，另一方面，“写”的绘画因其以概括而非具体的观察方式与表现方式，通过写其大意而捕捉形并表现神；同时，又以“不求形似”放弃了造型谨严，以“画道之中水墨最为上”忽略了色彩表现，因此，其所描绘对象本身的形、色所具有的真实性及丰富性就都被减弱，它所呈现的画面形象就不具有视觉直接性。特别是，对于这些形象的感知与欣赏，往往还要具有中国传统哲学、书法、文学等的知识背景或思维结构，这样，读画就成了一个需要修养的事情，绘画作品的直接可读性变得更为隐晦。而“画”的绘画，由于其用具体而微的观察方式与表现方式，通过对于形、色全力以赴的把握与描绘，通过不厌其烦地对于细节的刻画而呈现对象物的真实形貌，因此，它是通过不具有作品完成直接性的绘画过程，而让作品呈现了视觉的直接性。对于它的解读不必经过复杂的修养，而是自然物怎样感动了你，画面就怎样感动你。

因此，当代工笔画以“画”的语言方式，为中国画提供了

一种具有视觉直接性的作品呈现形式，这是对“写”的中国画所遗漏的真实性、丰富性、生动性的重要补充，同时，也是对宋元以后中国画所遗漏的视觉直接性绘画史的一个补写。“画”的语言让中国画与所有读者直接对话，而不是只让它局限在少数浸染过传统文化的阶层之中。这种阅读的大众化，也让我们联想起“五四”白话文那样的大众普及。重要的是，回归视觉直接性的当代工笔画，超越了“写”的中国画因其概括性、模糊性所带来的表现上的局限，它在一个复杂的技法体系下所经营的语言形式，可以表现现实生活中一切人物、场景与现象，并以对于对象的表现深度来展现作者的情感与观念，因此，它是表现现实经验与感受的恰切的视觉语言。这一语言与视觉时代的文化与审美要求相一致，而成为可以切近并真实表现当下生活的有效绘画形式。从这个意义上说，真正产生于中国现实社会文化的“当代艺术”，必须依靠工笔画的参与与建构。

三

如前所述，语言不仅具有工具性，也具有观念本体性。语言既是“器”同时也是“道”。“五四”时期的白话文相比于文言文，固然表现为语音、语法、词组、句法、构词法等语言形态的不同，但在更深之处，它们则是在根本上代表着不同的文化与思想指向。正是白话文运动，带来了在文学、思想、社会制度、审美心理、伦理道德等一系列问题上的深刻变革，从而完成中国文化的现代转型。因此，语言方式的差异并不只是显现于语言本身。“画”与“写”分别标志着工笔画与水墨写意中国画的言说方式，它们不仅形成自足的语言内部的差异，而且，事实上它们已经延展到中国画的观察方式、表现方式与阅读方式，乃至受众阶层以及画家身份的巨大不同。当代工笔既为中国画提供一种新的言说方式，也为它建构一种新的价值空间。

“画”的言说方式生成具有视觉直接性的作品，它也决定着观看的直接性。这表明，当代工笔画用极大的视觉可识性适应着当代人们的视觉认知，从而拥有了一种大众亲和性，这使它可以像白话文那样真正走近最广大的民众。因此，当代工笔画以其“白话”的形式，带来了当代艺术受众的阶层重组。这种阶层重组，让艺术从一种文人的专利，变为一种具有普适性的欣赏对象。如果说，作为文人专利的中国画，其创作与欣赏在极大的程度上还要依赖中国哲学、书法、文学等传统文化修养，那么，作为普适的欣赏对象的工笔画就以其语言的直接性来面对广大受众。它要求的是欣赏者的情感体验与艺术禀赋，而不是传统的根底。当代工笔画因此超越了水墨的文人性及其古典文化背景，而将绘画的创作与阅读都变得更本体。

这也意味着，工笔画的创作主体也完成了一种文化身份的转型。如果说宋元以来的中国画家的身份更主要是文人士大夫式的，那么，当代工笔画家则是在很大的程度上充当着现代知识分子的角色。“知识分子”这个概念来自俄国，指的是具有为当代和后世称道的社会责任感和道德风尚，对国家和民族的现实与未来怀有强烈关切意识的“知识人”。专门研究知识分子问题的美国学者刘易斯·科塞(Lewis Coser)指出，俄罗斯式知识分子“从一开始就视自己为社会意识和良心的承担者。

如果必要的话，他们要以长期备战的状态进入政治疆场与那些掌权者厮杀”。而在一个最基本的规定上理解，知识分子即是具有学术背景和专业素质，以社会责任为自己的终极目的，参与社会而不是独善其身，具有现世情怀并介入现实，同时具有道义担当的理想者。当然，如果一定要从俄国知识分子的概念上理解，就还要加之以批判精神而介入社会。事实上，俄国式的知识分子只是知识分子的一种样式，知识分子最重要的特征则是知识人而同时具有社会责任与道义担当并介入现实。而介入现实并非只是批判式的，那种积极的、正面的、建设性的介入也实现着知识分子的社会担当。在消费时代所带来的价值体系崩坏的当下生活中，以艺术的方式呼唤人们求真，引导人们向善，提升人们的审美等，都可以实现知识分子建设性的现实介入。

当代工笔画以“画”的言说方式与现实密切相连，在表现现实的丰富性、真实性及直接性方面，它既优越于水墨写意，也优越于那些所谓的“当代艺术”。水墨写意画对于现实的真实描绘被其对笔墨形式本身的追求而大大减弱，所谓的“当代艺术”也是用意识形态的图解而削弱了现实表现的真实性。而当代工笔则以其精细的描绘展现现实与想象的一切真切形象，并以其视觉语言的直接性而完整无遗地传达其观察与感受。当代工笔画家自觉地融入时代潮流，他们关注现实，并力求以艺术的形式传递对于当下文化的思考与情怀。他们以一个艺术家的良知担当起文化建构的知识与艺术角色，他们以重视造型、尊崇色彩及认同制作等观念，重塑为文人画家用“不求形似”、“水墨为上”及“尊道轻技”等解构了的中国画，从而以回归“绘画性”而实现中国当代画学体系的重建。同时，他们自觉地与人类文明的进程保持一致，用精美的艺术去为精致文化讴歌，并以崇高的道德感召去扬善驱恶，去发现美、表现美，去培植人们的健康情感，从而以一种正面的价值取向、积极的建设姿态，参与到当代中国文化的建构之中。

在“五四”时期，做为新文化运动主将的胡适在《文学改良刍议》中提出“白话文学”为“中国文学之正宗”的主张。康有为在其《万木草堂藏画目》中也提出院体画为画之正法，而以墨笔粗简者为别派的观点。如果说，白话文与文言文之间存在着一种时间上的替代关系，因此而能够形成“正宗”与“别派”之分；那么，在中国画中，工笔与水墨尽管有其成长的先后之别，但它们却并不一定要在时间上先后替代，反而说，它们应该是长期并存的两种言说方式。如果说，宋元以来的文人一直将水墨视为“正宗”而将工笔目之为“别派”，康有为的主张意在拨乱反正而有其当时特定的历史意义的话；那么，在当代的建设性的视角下，当代工笔与水墨写意的地位与关系则清晰地呈现为：它们是中国画这个博大精深语言体系中的两种不同的言说方式，它们正是以制作与书写、玄淡与色彩、性情与功夫、挥洒与谨严等一系列整齐的对偶，相互映衬，相互补充，共同构筑中国画的当代形态，就如同刚健有为的儒家与虚极守静的道家共同塑造了中国文化的主体一样，也如同儒家的“人工”、“绚丽”与道家的“天然”、“虚淡”共同塑造了我们民族的审美意识一样。

(本文作者为中国艺术研究院美术研究所研究员、中国工笔画学会副会长)

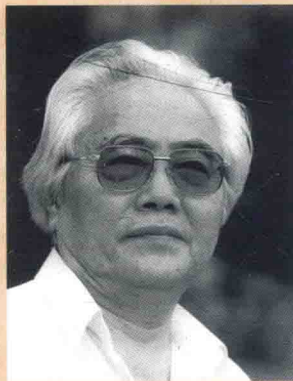
目 录



刘大为



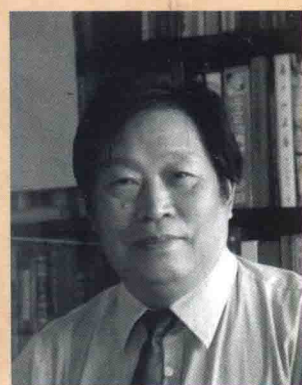
001



林 凡



002



喻继高



003



004



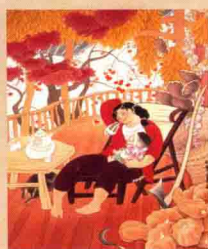
005



006



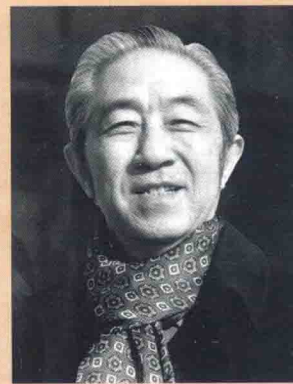
朱理存



007



008



李魁正



009



010



胡 勃



011



012



谢振珏



013



014



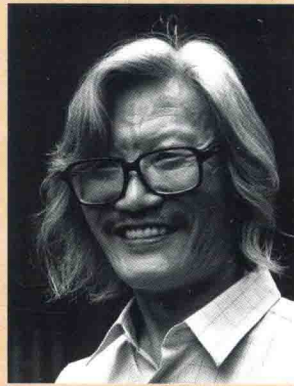
王天胜



015



016



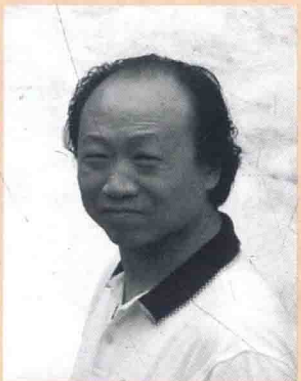
萧玉田



017



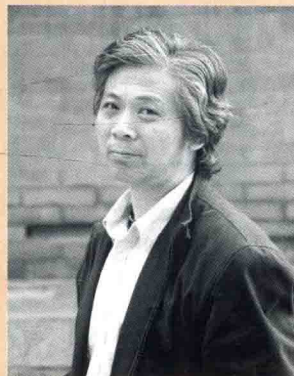
018



冯大中



019



唐勇力



020



021



何家英



022



牛克诚



023



024



李翔



025



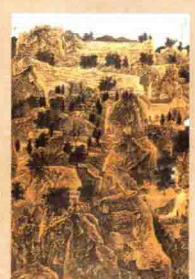
026



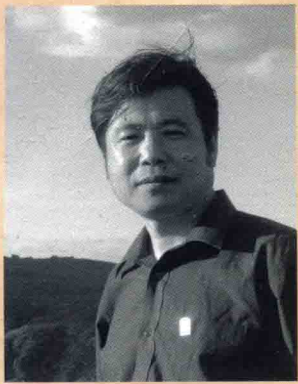
满维起



027



028



杜军



029



030



安佳



031



032



白国文



033



034



陈孟昕



035



036



陈志安



037



038



程健



039



040



方政和



041



042



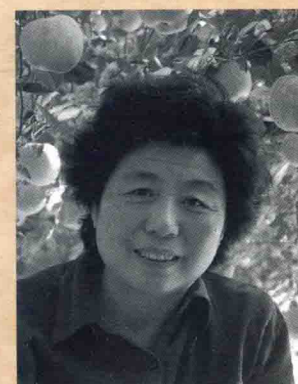
宫丽



043



044



黄援朝



045



046



贾宝峰



047



048



李大成



049



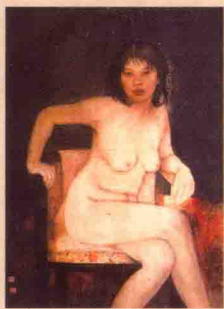
050



051



李传真



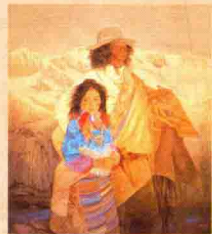
052



053



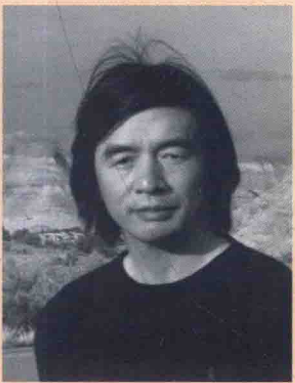
李青稞



054



055



林容生



056



057



刘新华



058



059



刘 临



060



061



马唯驰



062



063



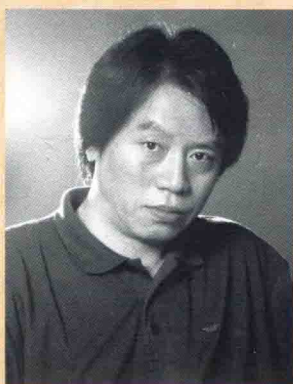
莫晓松



064



065



祁恩进



066



067



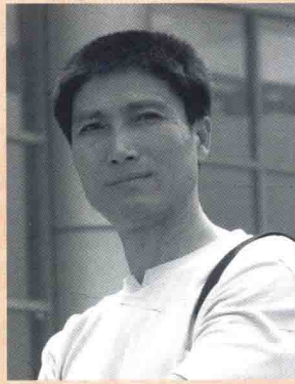
齐 鸣



068



069



桑建国



070



071



石 君



072



073



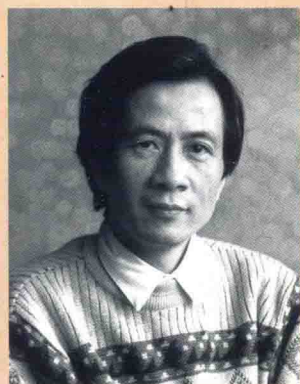
史 琳



074



075



苏百钧



076



077



孙玉敏



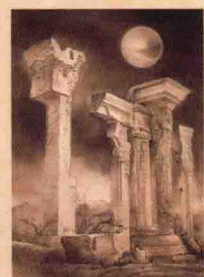
078



079



孙志刚



080



081



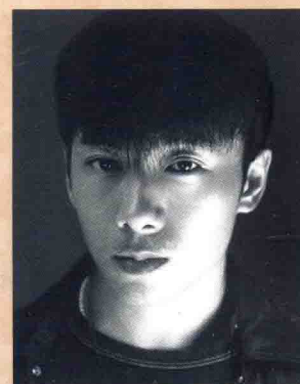
唐秀玲



082



083



王冠军



084



085



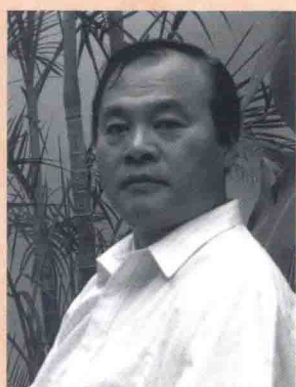
王海滨



086



087



王磊



088



089



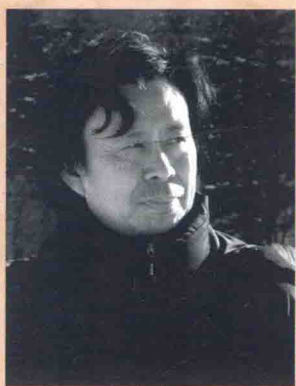
王小辉



090



091



王裕国



092



093



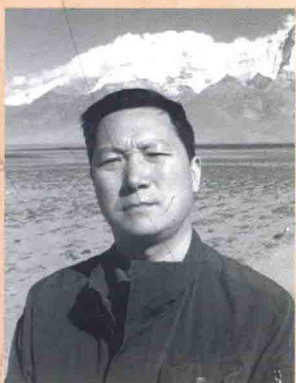
韦红燕



094



095



夏荷生



096



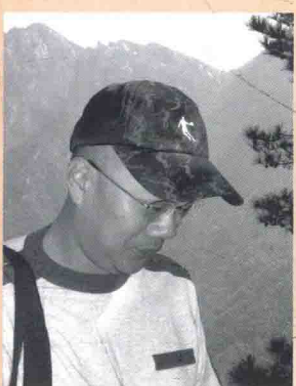
097



谢宗君



098



徐国雄



099



100



徐惠泉



101



102



姚秀明



103



104



叶梓



105



106



喻 慧



107



108



张 策



109



110



张伟民



111



112



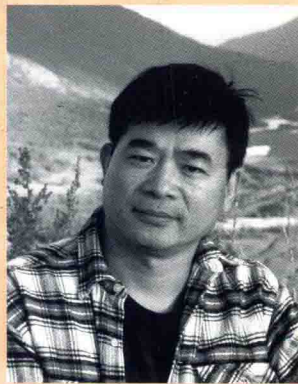
庄道静



113



114



杨东平



115



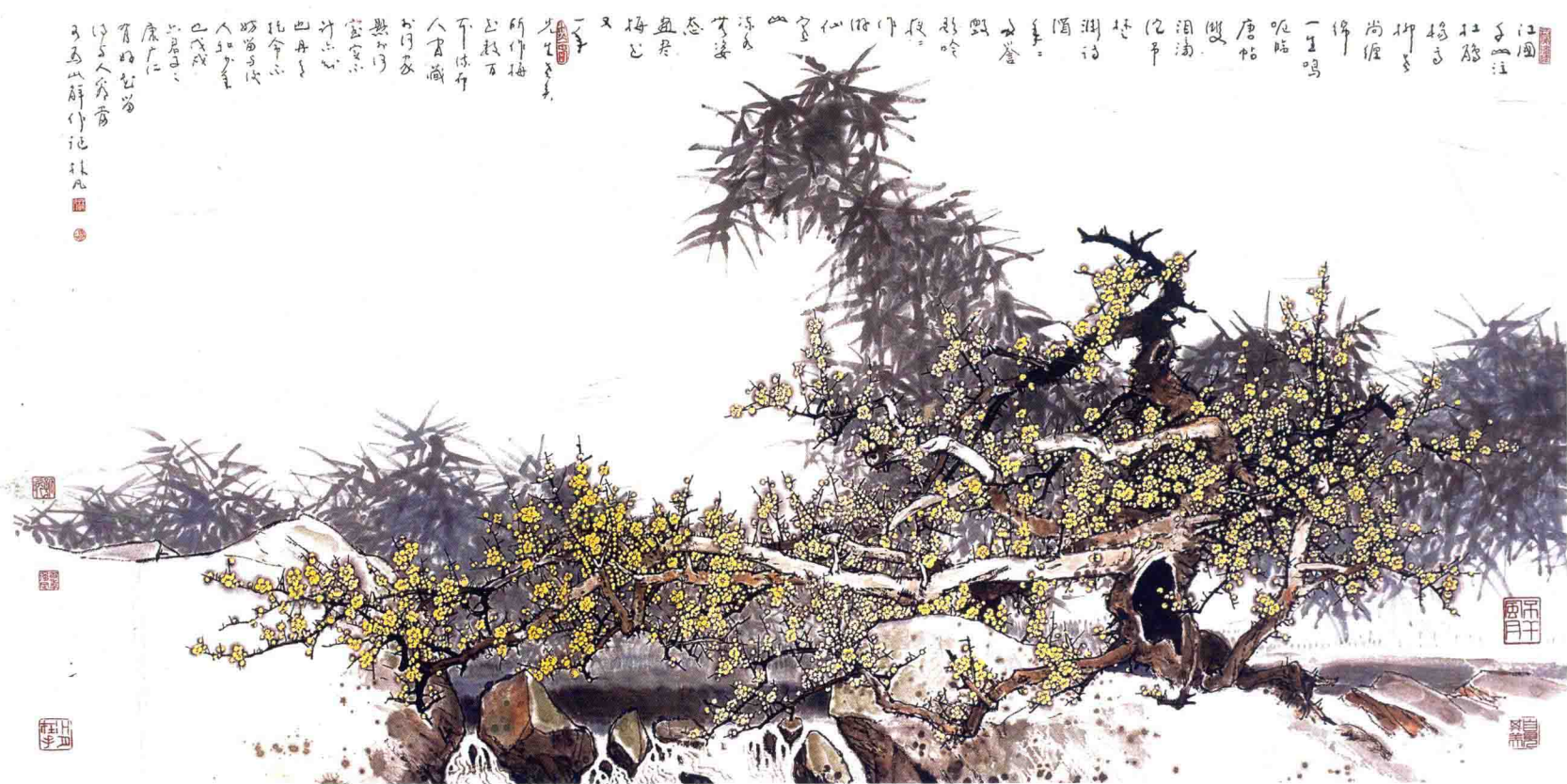
张贤明



116



漠 上
145 × 148cm
刘大为



画尽梅花又一年

68 × 136cm

林 凡



牡丹银雉
82 × 138cm
喻继高



秋 韵
95 × 44cm
喻继高