

现代中国绘画中的自然

——中外比较艺术
学术研讨会论文集

THE GREAT NATURE IN THE MODERN CHINESE PAINTINGS

当代中国山水画·油画风景展执行委员会 编

广 西 美 术 出 版 社

The Great Nature In The Modern Chinese Paintings

现代中国绘画中的自然

——中外比较艺术学术研讨会论文集

当代中国山水画·油画风景展执行委员会 编

广西美术出版社

现代中国绘画中的自然

——中外比较艺术学术研讨会论文集

出版策划: 苏 旅

责任编辑: 杨 诚 蓝薇薇

特约编辑: 禹 群

装帧设计: 豆 豆

出 版: 广西美术出版社

发 行: 全国新华书店

印 刷: 广西地质印刷厂

开 本: 850mm×1168mm 1/32 14.75 印张

出版日期: 1999 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

印 数: 1000 册

书 号: ISBN 7-80625-579-6/J·456

定 价: 39.00 元

前 言

1998年11月中旬在北京举办的“现代中国绘画中的自然——中外比较艺术学术研讨会”和“中国山水画·油画风景展”同为“'98中国国际美术年”的重要活动内容之一。这两项活动均由中华人民共和国文化部主办,中国油画学会、李可染艺术基金会、台湾山艺术文教基金会承办。

学术研讨会主题为现代中国绘画中的自然,着重探讨的课题包括:20世纪油画风景画的中国特色研究,20世纪中国山水画的现代探索,现代中国山水画、油画风景画自然观的研讨,现代中国山水画、油画风景的语言探索。

自年初筹备以来,得到海内外关心这一理论研讨活动的学术界朋友积极支持,先后收到各地寄来的论文50多篇,现从中选出42篇编为文集,内容大体包括:比较艺术研究、中国山水画专题研究、油画风景画专题研究、画家个案研究四个方面。论文鲜明的时代意义和实践意义必将受到学术界的关注,并对推动中国当代美术创作的发展起到积极作用。

谨向给予我们大力支持的各界朋友致以热诚的谢意。

“现代中国绘画中的自然”学术研讨会筹备组

1998年11月

目 录

吴冠中	邂逅江湖 ——油画风景与中国山水画合影……………	(1)
张 仃	守住中国画的底线……………	(6)
邵大箴	在交流中探前进之路……………	(12)
万青力	环保意识与当代山水画及风景油画 ——现代自然观与绘画中的自然界一题 ……	(23)
刘曦林	两峰相会别有山 ——20 世纪西洋画对中国山水画的影响概说 ……………	(30)
张冬峰	中西绘画比较我之所见……………	(41)
贾方舟	中国山水画与西洋风景画比较……………	(49)
邓平祥	自然的第一性和感觉的第一性 ——山水画和油画风景画自然观之散论 ……	(56)
水天中	现代中国文化与现代中国风景画……………	(63)
王 林	我们何以能够谈论自然……………	(78)
林 木	30 年代中西山水画、风景画专题研究的回顾与思考 ……………	(82)
殷双喜	物象·意象·心象 ——风景画的创作方法……………	(93)
潘耀昌	试述近 50 年中国风景画的几个类型……………	(101)
高千惠	南土风景 ——台湾当代风景艺术里的自然与风土人文 ……………	(109)
谭 天	论油画山水……………	(123)

洪惠镇	20 世纪中国山水画的现代探索	(133)
郎绍君	20 世纪的山水和彩墨风景	(150)
马洪增	山水画的回顾与展望	(171)
李 松	中国山水画意识的萌生、拓展与现代发展	(181)
卢辅圣	自然观的畸变	(191)
	——20 世纪中国山水画	(191)
周韶华	山水画与“道法自然”	(199)
何怀硕	中国之自然观与山水传统	(204)
朱锦鸾	20 世纪中国山水画与自然:具象和抽象的探索	(215)
翟 墨	北派水墨山水的价值取向	(230)
程 征	西北山水画的开拓	(241)
牛克诚	山水布局:书法般的图式演绎	(257)
小 蝉	自由书写与山水画创作	(269)
赵力忠	双重标准下和“三国鼎立”中的当代中国画	(275)
李伟铭	中国画变革的语言资源	
	——本世纪初叶的一些证例考析	(279)
李 超	开埠绘画中的发现	
	——中国早期风景油画艺术谈之一	(292)
钟 涵	让那山川的魂魄醒来	(301)
易 英	油画风景的现实困境与可能性	(335)
湛北新	谈谈风景写生	(343)
戴士和	大字眼与雕虫小技	(348)
石 炯	新疆风景画的三个特征	(354)
王鲁湘	学古知新为真知	
	——黄宾虹晚年变法简论	(362)

[illegible]

邂逅江湖

——油画风景与中国山水画合影

吴冠中

我曾寄养于东、西两家，吃过东家的茶、饭，喝过西家的咖啡、红酒，今思昔，岂肯忘恩负义，先冷静比较两家的得失。

我开始接受的西洋画，从写生入手，观察入手，追求新颖手法表现真情实感，鄙视程式化的固定技法。刻画人物是主要功课，学艺的必经之途，那是希腊、罗马、文艺复兴以来的西方传统，历代审美观的巨变与发展也都体现在人体表现的巨变与发展中。看哪！提香与马蒂斯的人体无从同日而语，但均臻峰巅，各时期辉煌的业绩皆缘于革新精神。是人、是树、是花，在画家眼里都是造型对象，是体现形与色构成的原

料或素材,因而很少有只局限画风景、肖像或静物的画家,当然这里指的是近代情况。古代的风景画不是从写生中得来,是概念的形象,不感人,真正感人的风景画从印象派开始。

我临摹过大量中国山水画,临摹其程式,讲究所谓笔墨,画面效果永远局限于皴、擦、点、染的规范之内。听老师的话,也硬着头皮临四王山水,如果没有石涛、八大、石溪、弘仁等表露真性情的作品,我就不愿学中国山水画了。中国传统山水画以立幅为多,画面由下往上伸展以表现层峦叠嶂,并总结出构图的规律,曰:起、承、转、合。老师说以“起”为最难。“起”是前景,如何设计这第一步,要考虑到文章的全局组合。而这前景总离不开树、石,易于类同。石涛冲出樊笼,往往突出中景,以最吸引视觉的生动形象组成画面的主体,可说都是写生的形象,是山水的肖像,他公开自己创作的经验与实质:“搜尽奇峰打草稿”。在油画风景写生中,构图时最难处理的也是前景。因透视现象,前景所占面积最大,但其形象却往往大而空,不如远景重叠多层次,形象丰富而多样。我发现这样一个规律:画面上面积愈大的部分,在整体效果中其作用愈大。因此,如引人入胜的是中景或远景,就要设法挪动占着大面积的前景,或反透视之道而压缩其面积,或移花接木另觅配偶。山水画的“起”由作者精心设计,在油画风景的前景中作者同样煞费心机。这是油画风景与水墨山水邂逅的第一个回合。通过这个回合,我不再局限于一个视点或一个地点写生一幅油画,而移动画架作组合写生,无视印象派的家规。

印象派属最忠实的写实主义,忠实于阴、晴、晨、暮的不同感受。据记载,莫奈画巨幅睡莲时,因要保持其视点不移位,地面挖了沟可让画幅下降入沟以便于挥写画面上部。也重视外师造化的中国山水画家对此当大不以为然,他们行万里路为了开阔胸中丘壑。偏爱写家乡小景的倪云林,其竹、石、茅亭,疏疏淡

淡,则是通向文学意境的小桥流水。

世界是彩色的,印象派再现了彩色世界的斑斓,在流派纷呈的今日艺坛,获得全世界最多观众的恐怕还是印象派作品。印象派认为黑与白不是色彩,由于阳光的作用不可能存在纯黑与纯白。中国山水画主要依靠黑与白,以黑白创造世界,是墨镜中看到的世界?最早的照相是黑白的,彩色世界摄入了黑白照片,人们惊叹其真实。通过了彩色摄影阶段,不少高明的摄影师仍偏爱用黑白,黑白,倒表现了彩色现象的本质。油画风景与水墨山水在彩色与黑白间遭遇了又一个回合。

王国维说,一切写景皆是写情。这适合于油画风景和水墨山水两方面作座右铭。塞尚的风景刀劈斧凿,用色彩建筑坚实的形象,铿锵有声;郁特里罗利用疏密相间的手法表现衰艳的巴黎,冷冷清清凄凄惨惨戚戚,具东方诗词的情调;凡·高的风景地动山摇,强烈的感情震撼了宇宙,鬼哭神嚎。黄宾虹说西方最上层的作品只相当于我们的能品,他那一代画家大都对西方绘画一无所知,缘于民族的悲哀。中国优秀的山水画无不重情,但偏向的是文学之情意。自从苏东坡评说王维画中有诗,诗中有画后,诗画间的内在姻缘日渐被庸俗化为诗画的互相替代,阻塞了绘画向造型方面的独立拓展。西方是反对绘画隶属于文学的,“文学性绘画”(Peinture litteraire)是贬词,我从诗画之乡走出去,对此特别警惕,切忌以文学削弱绘画。这是油画风景与中国山水画的又一次回合。

情的载体是画面,画面的效果离不开技,没有技,空口说白话。特定的技巧,诞生于特定的创作需要。如不甘心于重复老调,技法永远在更新。黏糊糊的油彩如何表达线的奔放缠绵,她拖泥带水,追不上水墨画及书法的纵横驰骋,她如何利用自身的条件来引进流动的线之表情?水墨画像写字一样,长缨在手,挥毫自如,但却也手法有限,对繁花似锦、变化多端的现实世界往

往束手无策。因此,懒惰的办法是各自在家吃祖上的老本。但年轻一代不甘寂寞,他们闯出家门,闯入世界,油画风景和水墨山水两家的家底被他们翻出来示众了。在西方学习了绘画中的结构规律、平面分割的法则,回头再看自己祖先的杰作,我惊讶地发现:范宽的《溪山行旅图》立足于“方”的基本构成,其效果端庄而厚重;郭熙的《早春图》以“弧”为主调,从树木干枝到群山体态,均一统在曲线的颂歌中,构成恢宏的春之曲;弘仁着墨无多,全凭平面分割之独特手法,表现大自然的宽阔与开合……我曾将中、西方杰出的绘画作品比作哑巴夫妻,虽语言有阻,却深深相爱。若真能达到艺术的至境,油画风景和水墨山水其实是嫡亲姊妹,均系大自然的嫡传。如果说东、西方不同的生活习惯和历史背景是中、西文化比较中的复杂课题,则邂逅于同一大自然之前,江河湖海之前,风景画和山水画当一见如故,易于心心相印。中国油画学会倡导举办油画风景和中国山水画的联展,选这个最佳切入口来深入比较中、西画的得失,必将大大推动绘画的民族性与世界性问题的探讨,影响深远。

地球在缩小,文化在交融,没有必要,也没有可能固执自己的“纯种”传统,何况传统其实是一连串杂种的继续与发展。印象派认为黑与白不是色彩的论点早被抛弃了,黑、白往往已成了油画的宠儿。莫奈那样固守同一视点的写生方法也只是历史的故事。中国山水画没有西方写生的框框,往往自诩为散点透视,生造“散点透视”这个名称无妨,但实质是臣服于“透视”威望的心态。西方风景从描摹客观物象进入写情、写意,就逐步接近山水画的创作心态,但这绝不意味着他们追上来,我们比他们高明。我们必须深刻认识到山水画在表现手法中的贫乏,面对繁杂、多样、彩色缤纷的现实世界,只靠传统现成的手法来反映人们感受的时代性,必然是一筹莫展。

视觉艺术只靠造型效果,形式美永远是绘画的主要语言,唯

一语言,于是大批绘画成了只是形式的游戏,甚至是丑的游戏,形式中的美与丑有点混淆不清了。美感既是可感知的,必须具备感情内涵,作者的欢乐、抑郁、孤独、愤世嫉俗的心态必然流露在作品中。在油画风景或中国山水画中都可识别其画中诗、画中情,只是在油画中作者大多专注于美感创造,而山水作者不少是文人,有意寓诗情于画意,所以蔡元培归纳说西洋画近建筑,中国画近文学。我上面提到警惕文学性绘画有损绘画的独立造型美。近几年在世界范围内看多了大量无情无意任性撒泼发泄或不知所云描头画脚的油画,感到很乏味,令人怀念被抛弃或遗忘了的文化底蕴。绘画首先是文化,人看风景,人看山水,各人的视角千变万化,其深层的原因是文化差异。

高居翰先生是研究中国绘画的专家。他看到美国大都会博物馆展出的中国画,整体效果很弱,与西方油画比,吸引不了观众,他站在维护中国画的立场上,感到很怅然。确乎,中国传统绘画除极少数杰作外,挂上墙后显得散漫无力,而表现大自然的山水画却应远看,不只是平铺在案上让人细读细寻去作画中之游。中国画论中虽说“近山取其质,远山取其势”,但其质其势千篇一律时,画面也就失去了魅力。所以有些西方评论认为中国水墨画已无前途,我不认为这是恶意的当头棒,倒促使我们清醒:我们面临着彻底改革的历史时代。周恩来赞美昆曲《十五贯》,说一个剧本救了一个剧种。我相信今日中国将出现一批有实力的大胆作者和崭新作品来挽救古老而日见衰败的中国画。

在大自然前油画风景和中国山水画一律平等。这里是起跑点,比赛着跑吧,并不划分跑道,路是共有的,路线由各人自由选择。人们只注视谁家的旗帜插上了高峰,关于这旗帜来自东方或西方,不是问题的关键。

吴冠中:中央工艺美术学院教授。

守住中国画的底线

张 仃

中国画和西洋画的关系，恩恩怨怨，已经一个世纪了。

一个世纪，对于文化交流来说，不算长，但也不算短。好奇、新鲜、偏见、拒斥等等文化交流中普遍存在的主观心态，100 年的时间是够澄汰。今天，我想所有深思笃好的画家和理论家，都可以平心静气来谈一谈，中国画到底有没有不可替代的特点？应不应该保持和发扬自己的特点？

世界上任何一个物种都是环境的产物。它长成这个模样或者那个模样，它有这种习性或有那种习性，都是适应环境而进化出来的。文化也是一样。文化是人类对环境形成的反应系统。绘画是文化的一部

分,它也是人类对环境所形成的反应形式。我们知道,地球在星系中有自己的独特性,所以人类的文化从星系的角度看有自己的一致性,这就是我们所说的人类的共性。因此,绘画,只要是人类画出来的,都会有人类自己的共性。但地球是圆的,它有南半球还有北半球,还有温带、热带、寒带。为适应环境,具有共同祖先的人类甚至在体型、肤色、毛发上都明显地发生了变异。而不同的自然环境,甚至决定了不同地域人类社会组织的不同形态,决定了不同地域人类历史发展的不同节奏,决定了不同地域人类生产方式、生产工具的不同样式,决定了不同地域人类宗教信仰、艺术表现的不同方式。这些不同没有什么对和不对,在生存的意义和生存的智慧上甚至也没有什么高下智愚之分。因为它们是环境同人互动的产物,是环境同人互相选择的结果。这就是中国俗话所说的“一方水土养一方人”。

中国画同西洋画相比,同是观物取象,但是从原始人的洞穴绘画和岩画开始,它们的区别就很明显了。我们至今不太明白或者不能很清楚地说明,为什么在文化的源头就造就了这样的分野?但我们看到,等到文字被创造出来以后,等到书写工具和绘画工具各自定型之后,这种分野可以说是南辕北辙、无可挽回地扩大了。在中国,书写文字的工具同绘画的工具一直一体不分,而在西方是分离的。一体不分的状况造成了“书画同源”的文化共生现象,而这一共生现象在西方不存在。文化共生现象造成了审美认识上、审美评价上、审美实践上的“解释前理解”——一切中国绘画的审美认识、审美评价、审美实践都要从这个“书画同源”的文化共生现象出发。而这一共生现象的基础是一种工具文化,中国古人直接用“笔”这一工具名词来定义这一工具文化,它实际上包括笔性、笔力、笔姿、笔韵、笔格这样一个分析和评价体系。中国古代美学关于这样一个笔的工具文化的论述可谓汗牛充栋,在世界美学文库中独立自足。它是认识

中国画的最根本的立脚点,是中国画最终的识别系统。

过去有人提出“革毛笔的命”,现在有人提出“笔墨等于零”。老实说,我无法同意这样的观点,也不太理解这样的观点。在我看来,任何一个画家都有自由怎么画画。不想再用中国毛笔,甚至完全不用笔,都是画家的自由选择,无可厚非。不用毛笔弄出来的画当然会有自己的特点,也会产生一些奇异的效果,但它肯定不是中国画,因为无从识别。事实上古今中外有那么多画家不用毛笔画画,也根本不知何谓中国人的“笔性”,但并无人去异议他们,因为他们不把自己的画法强加给中国画,井水不犯河水,所以相安无事。但如果要把这种个人自由强加给中国画,从根本上颠覆中国画的工具文化,就必然引起反抗。我看过刘国松先生的作品,他在绘画意境上有新的开拓。他通过特制的纸,用撕去纸筋的办法造出一种类似冰纹的肌理效果,看上去比用笔画出来的皴线更自然随意,更有偶尔成文的效果。刘先生有一个支持自己实践的观点,即认为中国画(主要是山水画)的笔墨最终落实为各种皴法。在他看来。皴法只是古人表现山石树木自然肌理的符号——这是皴法的全部意义。所以,只要能达到表现肌理的目的,为何一定要局限于用毛笔呢?撕纸筋、水法、油法拓印,甚至直接把宣纸放到石头上、树皮上拓印,不也可以获得所需的肌理吗?这个逻辑在刘先生完全是自圆其说的。但刘先生的前提是笔墨完全等于皴法的内涵规定为表现肌理,然后以此为前提展开他的逻辑。问题是,中国画笔墨的概念范畴大于皴法,皴法概念范畴大于肌理。刘先生在设定前提时已把中国画笔墨概念中最精华的内涵抽取掉了,一支仅仅用来画肌理的笔当然毫无工具文化可言,革不革它的命其实已无关紧要,因为它的命已在认识上被刘先生革掉了。明乎此,我们知道,刘先生命题中要革的那支笔的命,原来本无命,而我们中国画家千百年来赖以安身立命的那支笔的命,刘先生碰都没有

碰到。因此我觉得刘先生大喊“革毛笔的命”有点像唐·吉诃德战风车,他战的是风车,而并非魔鬼。刘先生本来完全可以不同中国画的命纠缠在一起的,他可以更自由,更开放,更革命,想怎么画就怎么画,想画什么就画什么。那样的话,他的艺术天地一定比现在广阔。

我的老朋友吴冠中先生近年来提出一个很响的口号:“笔墨等于零。”说实话,我被吓了一跳。这个口号流传很广,各种解释都有,但怎么解释也不如字面意义那么明白彻底。作为一个以中国画安身立命的从业人员,我想有责任明确表示我的立场:我不能接受吴先生的这一说法。我跟吴先生同事数十年,我一直很欣赏吴先生的油画,我认为他的油画最大的特点就是“笔墨”,他从中国画借鉴了很多东西用到他的油画风景写生中,比如他的灰调子同水墨就有关系,笔笔“写”出,而不是涂和描出。虽然油画的“笔墨”同中国画的笔墨不同,但吴先生的油画风景写生因有这种“写”的意趣,就有那么一股精神。我想吴先生是不会否认对中国画的这番揣摩学习的,正是这种学习才使他后来勇于进入中国画领域一骋其才气,我对他的革新精神曾为文表示赞赏。吴先生把他在油画风景写生中融会中国笔墨的心得直接用到水墨画时,对线条的意识更自觉了,线条在他的画上到处飞舞,的确给人以新鲜的刺激。他比传统中国画家或者新的学院派中国画家都要画得自由随意,形式感更强,抽象韵味更浓。人们对于他的水墨画作品表示欢迎的同时,也建设性地希望他在笔墨上尤其是用笔上更讲究一点,更耐看一点。这种要求不要说对于一个从油画转入国画的画家,就是对一个专业中国画家,都是一个正当的文化要求,它说明了工具文化的制约性。吴先生的画既然以线条为主要手段,人们就有理由除了要求线条有造型功能以及吴先生特别强调的形式感以外,还要求本身耐看,作为一种语言以离开它依附的形体和题材而独立地

面对观众挑剔的目光,这种目光有上千年文化的熏陶,品味是很高雅的,它是每一个中国画家的“畏友”。当然,吴先生就那样抒写他的性情,也是一格,他可以有很多理由来说明自己为什么要这样画,或者只能这样画。承认局限并不是一件令人难堪的事。我画焦墨就一直感到局限性很大,比如线条,比如墨的层次,都有许多困扰我的问题。有些是认识能力上的局限,想不到;有些是想到了但功力上还达不到。我知道,中国画的识别与评价体系是每个画中国画的人无可回避的文化处境,只要是中国画,人们就会把其作品的笔墨纳入这个体系说三道四。人们看一幅中国画,绝对不会止于把线条(包括点、皴)仅仅看作造型手段,他们会完全独立地去品味线条(包括点、皴)的“笔性”,也就是黄宾虹所说的“内美”。他们从这里得到的审美享受可能比从题材、形象甚至意境中得到的更过瘾。这就是中国画在世界上独一无二的理由,也是笔墨即使离开物象和构成也不等于零的原因。

我想,一个画家要证明“笔墨等于零”的办法可能只有一个,那就是完全不碰笔墨,这样,笔墨于他就等于零。只要一碰,哪怕是轻轻地一碰,笔墨于他就或者是正数,或者是负数,反正不会等于零。

一万个人有一万种笔性,难以强求一律,也不应该强求一律。但是,作为中国书画艺术要素甚至是本体的笔墨,肯定有一些经由民族文化心理反复比较、鉴别、筛选并由若干代品格高尚、修养丰厚、悟性极好、天分极高而又练习勤奋的大师反复实践、锤炼,最后沉淀下来的特性。这些特性成为人们对笔墨的艺术要求。画家可以有充分的自由不拿毛笔作画,也可以有充分的自由不碰中国画,但他如果拿了毛笔作画,而且是在画中国画,那他就要受到文化的制约。没有一个画家能摆脱文化的制约。

在中西绘画 100 年的交融中,我们看得出中国画对西洋画的影响是微乎其微,不足挂齿,而西洋画对中国画的影响可以说