

道

生

端

中国近现代名家画集

赵 望 云

人民美術出版社



赵望云 (1906 - 1977)

精神家园的慷慨浩歌

——赵望云简论

王 鲁 湘

理解赵望云，需要时间；欣赏赵望云，不仅需要时间，还需要阅历，尤其需要心灵的解放，需要趣味的高尚，需要对朴素与醇和有发自生理上的亲近——这就是说，需要对虚假的，装饰的，媚悦的，甜俗的东西从本能上感到厌恶。

有了这样近乎苛刻的基础，我们就可以心平气和地来谈论赵望云，就像打开一坛陈年老酒，或者面对一位来自乡下的硕学大儒。

赵望云来自乡下。他家乡的那个集镇如今已是中国最大的皮革加工基地和集散地。1921年，15岁的赵望云就曾在这个镇上的一家皮店中做学徒。“由于过于厌恶这种商业，便以绘画作为精神惟一寄托，同时自己感到绘画方面的天赋，已产生从事这一事业的想法。”他后来在自传中这样回忆。当19岁时，父母双双亡故之后，赵望云觉得“从此解脱了精神与肉体的束缚，得到了个人的自由与新生。”在20岁那年他远游北京学习美术。在新文化运动为人生艺术主张的影响下，他“确定了从事国画改造的志愿。”从1927年开始，赵望云常与友人同往西山碧云寺附近专心习作乡村人物速写，竭力创作有关群众生活的画面。“我画农村是由于我生在农村，热爱农村景物，同情劳动生活。”从此，“赵望云”这个名字开始出现在中国现代美术运动中。中国北方农村破产的种种景象，在赵望云的笔端下被公诸于世，“中外人士咸惊为‘苍头特起’之艺术先锋。”这在中国水墨绘画的历史上是空前的。传统的水墨画，大都是围绕自爱、自恋、自赏的轴心来转动的，即使有点孤愤，有点高蹈，也离不开小我这个中心，而像赵望云这样“以伟大的人格与道德为中心，以群众的情感与遭遇为基础，一切一切，都建筑在‘战和爱’字上”，“时时与自己无意识中的堕落宣战，常常和外界盲从的混乱的势力对抗”的水墨画，的确如王森然所评价的：“在中国艺术的园地里，别开一朵新花。”综观赵望云一生的艺术创作，自始至终，都不曾囿于小我的天地。从早期的北京西郊写生到后来的冀南农村写生、塞上写生、泰山社会写生、鲁西、津浦、江浙旅行写生、抗战时期的湘、桂、黔、川写生、西北写生、建国以后的宝成铁路写生、黄河写生、陕北写生、秦岭写生、祁连山写生、商洛写生及访问埃及写生，他72岁的一生，除去前20年和“文革”10年有差不多42年是“人在旅途”。他说：“我喜欢看我没看到过的东西，自然界无尽的变化，社会间无量数的人群，好像都与我发生着密切的关联。伟大的自然社会，它有一种微妙的力量引诱着我的精神。”

赵望云是由关注民生社会而选择一条独特的艺术道路的。这一初衷可以说贯穿于他的一生。那种引诱他精神的微妙力量，就是“民胞物与”的大悲悯，诚如当年王森然一眼看到的：“饱含着人道的义勇和热力。”他的那些社会写生作品，“是终日坐着大车奔波田野，夜宿小店中作成。”当我们今天来回顾他的社会写生绘画，了望1927年至1941年中国社会的景象，就会为他的精神深深感动。那是一个“黑暗、沉闷、带浅灰色的中国，触目皆有沦亡之痛。”“可怜散涣彷徨的群众，久无启发自振的能力了！”在王森然看来，艺术家之所以可爱，就在于他的人格“有一种启发群众的吸引力和刺激性。”因此，当他看到赵望云的社会写生时，感

觉到他同整个沉沦的艺术界是那样的不同：“赵望云，真是一个奇怪的作家，他以爱情为烈火，将举世的燃料，都要焚成灰砾。”而正是赵望云作品中对社会病症和民瘼的揭示，引起了隐居在泰山的民主革命家冯玉祥将军的极大关注。他说：“每天看报的时候，最先耀在我的眼前的就是那幅朴素动人的图画，而且总要使我的视线在那里逗留很长的时间。我很想把它全部保存起来，所以天天从报上剪下来，贴在日记本上，以便随时翻阅。”“我不但为赵君的图画所感动，而且同时对于他的勇气和努力，也表示十分的钦佩！”他为了让人们对中国农村破产的景象及落后贫困的原因有更深入的认识，费了很多时间，给每一幅画都配上一首白话诗。出于对中国社会的共同关心，出于引起人们疗救贫弱的中国的共识，赵望云同冯玉祥诗配画的合作持续了四年，通过报刊、展览和小册子，产生了深广的社会影响。它成为以“为人生而艺术”和“到民间去”这两句话为口号的新文化运动的组成部分，是中国现代民主主义进步思潮在美术界的突出代表，尤其对于水墨画来说，它突破了许多固有的陈腐的偏见，成为现代中国水墨人物画的现实主义源头之一。

早在1933年，赵望云就说过：“我是乡间人，画自己身历其境的景物，在我感到是一种生活上的责任，此后我要以这种神圣的责任，作为终生生命之寄托。”这段朴实而诚恳的表白，的确成了赵望云终生不渝的信念。据家属回忆，1973年夏季，西安外贸部门派人来家动员赵望云作画供应国际市场，他欣然允诺，但对他们提出的画文人仕女画的要求未置可否，只是此后交给外贸部门的作品其内容仍是他一生致力描写的中国农村景物！这，就是他的生命寄托。这样的真诚和执著，使他的作品焕散着不可亵玩的人格尊严。这个既不欺人，也不媚俗的艺术家就是这么纯粹和坚强。王森然说他是“以意志战胜的天才作家”，说他作为艺术家的可贵，“在他的倾向、人格、集中”，赞扬他“高尚的人格，坚毅的生命，有节操的特性”，还有“充富之爱”和“战斗的勇力”。这些评价，可以说是看透了赵望云的一生，是对赵望云生命人格的洞见。我们的艺术批评，常常忽略了对艺术家生命意志的分析，其实对于艺术家来说，世界就是其意志的表象。我们常常说艺术家对什么东西有一种责任，有一种承担，有一种使命，有一种寄托，于是他就为此去燃烧自己的生命，去奉献全部的爱与恨，去发扬自己的一切天才，于是他就成为一个有创造的真精神的人，他就能创造新生命，世界成为他意志的表象。我们正是以意志来区分真假艺术家，以意志的贯穿来区分真假艺术。作品中有了艺术家的生命意志，尤其是这种生命意志需要作为节操来坚守的时候，作品就有了感动人的力量，这就是中国古代美学所说的“风骨”。赵望云就是这样一个风骨铮铮的节操之士。他的绘画贯穿着他的意志，他的意志担荷着他的生命，他的生命为时代、为民众、为民族的苦难所灌注。这样，他的绘画不可能不如铅一般沉重。

赵望云说过引诱他的精神的微妙力量不仅来自社会，也来自伟大的自然。他在《塞上写生集》自序里说：“走到乡下去看，平原上点缀着葱茏的林木，村落由丛木婆娑中透出，在茅舍柴扉里往来的都是些粗衣砺食工作中的男女，每一个都在忍痛挣扎中生活着。风景是那样美丽，而村民的心情却与那美丽的风景毫不相称。这是多么耐人寻味的现象啊！”也许正是看到了这样美丽的风景与苦难的生活的矛盾，他就不得不用坚强的意志来抵抗来自伟大的自然的微妙力量的引诱，在一个相当长的时间里不把他的笔头探向大自然。然而，1934年的塞上写生，他的精神还是被伟大的自然的微妙力量所动，以至于情不自禁说出了这样的话：“长城线山脉的连绵与雄壮使人心胸扩展。及至走出居庸关，旷观西北的平原，又可见到中国的豪富。我们经张垣，过万全，在张北的荒原上，极目远瞻，有‘浩浩乎平沙无垠，复不见人’之象。”“惟有晋绥草原上的牲畜群，和环绕土丘穴居的农民，而尤以群山巍峻起伏的雄姿，却给予我们一种不可磨灭之影”这篇自序文是了解赵望云一生艺术职业的关键文献。首先我们大体可以猜测出他不画风景不画山水的隐秘心理，是因为“村民的心情却与那美丽的风景毫不相称。”由此可以进一步证明，赵望云是一个道义负担极重的人；同时也可以帮助我们理解他后来的山水画为什么一定要画当地人民的生活和劳作。因为在他看来，风景只是生活劳作于其中的人的心情的映衬。追求风景同生活于其中的人（特指劳动者）的心情相称，正是后来“长安画派”的重要美学原则。祁连雪山放牧牦牛的藏民，戈壁沙漠中的驼队，穿行山麓的赶毛驴老汉，风雨中的牧马人，黄土原上春耕的农民，秦岭林场伐木的工人，黄土崮上羊馆，毛梢子林里背柴的人，……风景与劳作于其中的

劳动者的心情无不相称。即使是农家院里树阴下的歇息，老大娘和小姑娘手中也在不停地编织。这就是“长安画派”的风景。决无隐逸、闲适，也不是什么烟云供养。赵望云经常对他的学生们说：“在我的眼里，永远不画不劳动者。”把劳动者作为山水画里的主角，以他们为“画眼”来描绘作为农、牧、林、猎环境的山川村落，这就是赵望云首倡，并由石鲁、方济众、徐庶之等人发扬的“长安画派”的精髓，并成为后来占主流地位的“社会主义新山水”的先声。（但“社会主义新山水”出于强烈地粉饰生活的政治功利目的，最后发展到一种虚假的装饰的艺术，而变得庙堂味十足，这是赵望云不愿意看到的。）由赵望云的自序文我们还可以了解到，什么才是他心目中的“伟大的自然”——那就是塞外和西北。他1942年对西北以身相许，那一见钟情的初恋实际上是1934年的塞上之旅。正是那“不可磨灭之影”引诱他走完人生的漂泊之途后，回归家园。神秘主义者好说“缘分”、“宿命”、“前生”，但人在生命旅途中最终安定在某一物事上，也确有某种生命情调的契合作为基础。范宽之于华山，米芾之于潇湘，倪瓒之于太湖，梅清之于黄山，李可染之于桂林，赵望云之于西北，就是这样。

但赵望云还是过了差不多八年才许身心仪已久的西北，这里可能有三个原因。一是因为他当时作为社会写生画家名气太大，一些进步报刊和进步人士总是要求他而且资助他继续从事社会写生。在当时这是他生活的惟一来源，也是他的工作。二是转向山水、风景为主体的绘画，他在写生中尚须花大力气去观察、表现自然，并学习一些传统的笔墨。1936年他出版的《旅行印象画选集》以及旅行江浙两省画的一套《行旅》册页，可以看出他开始在自然的观察、描绘以及笔墨的训练上有意识地下功夫了。在他最后决定成为一个不依赖于报刊而仅靠卖画为生的职业画家之前，于成都结识了张大千，受其影响开始系统研究国画传统技法。这都是一些必要的准备。第三个原因，应该说是最根本的，是抗日战争背景之下，整个知识界掀起开发边疆的声浪。他们痛心于敌寇侵袭，国土沦丧，组织了一些有影响的学术团体，希冀通过边疆史地的研究，激发人民的爱国热忱。赵望云是一个拙于言辞而勇于实践的人，他在《西北旅行画记》自序里说：“在高唱开发西北的今日，我们更需要多方面的研究和注意，庶几对拓荒工作亦有一些贡献。”

西北，那是几年前塞上之行强烈震撼过他心灵的土地，是一个不可磨灭的自然之影，又是一个寄托了新生命的绘画之梦。大西北在撂荒了数百年后，迎来了一批文化拓荒者。而赵望云，历史选择了他来“图开西北”。我在《它山西行赋》中曾写下这样的句子：“吁歔！河水荡荡，诗传千古边塞愁肠；天山烈烈，画无半尺西土苍茫。自赵氏望云，图开西北；长安画派，继起弘扬；半壁河山，始得慨慷！”

中国哲学讲究“人与天侔”。这里面有两重意思。一重意思是，人应该同环境相和谐，努力同生存的环境保持天然节拍的一致；另一重意思是，人应该和自己的天性保持本真的一致。这种要求，也就成了中国艺术最高的美学追求。综观中外绘画史上成功的和不成功的画家，经验和教训都可以归纳到是否实现了“人与天侔”。有些画家很有天才，却始终没有寻找到一片让其天才生根开花结果的土壤，找不到一个可以呼应、反馈自己天才的对象作为载体；有些画家一辈子不知道自己的气质，他学了很多技法，却没有一样能表现他的天真。赵望云是幸运的。他一旦在生命和艺术的旅途中发现了西北，就紧紧地拥抱在怀。这片辽阔、雄浑、苍茫、悲凉、厚重、朴拙的土地，成了他艺术生命的真正故乡。在此之前，赵望云一直就在漂泊，所有的旅程都只能说是走在回家的路上。他落根长安，就是回到了家。就像一首歌里唱的，“回家的感觉真好”。为什么？因为一种天然的契合造成了无往而不适的大自在，他找到家园的同时也找到了自我。在这样的家园里，在这样的自在中，“人与天侔”。赵望云对大西北的发现，也是对自我的发现。这种双向发现导致了良好的正反馈效应。这种正反馈效应表现为：他越是深入发现大西北的山川、人文资源，就越是深入发掘出自我气质中厚拙、沉着、朴茂、苍劲的“基因”；在不断表现大西北的山川、人文资源的过程中，他的气质中的这些“基因”不断地受到蒙养、滋润。他精神的光芒朗照大西北的山川土地，大西北山川土地的美因为他的艺术朗照而得到显现；反过来，他的艺术性灵和气质又由于大西北山川土地的滋养而获得完成。因此，我们在中国水墨画的历史上，不仅第一次看到这样的题材，而且第一次看到这样的笔墨，这样的题材，这样的笔墨。

正如石鲁题赵望云山水册页所云：“落落大方，骨高气淳”，“自然朴实，生气勃勃，洞悉西北高原之气息，可谓之神矣。”

赵望云不仅是发现了大西北的美，而且创造了山水画的许多新章法，新笔墨。早在1928年，著名教育家、文学家、史学家和画家王森然，就洞悉到了赵望云的创造力：“以意志战胜的天才作家，其生命上，不仅有充富之爱，而且有战斗的勇力，舍去所有的师承、学校，一本自己创造的真精神，在其生命内最淡泊最诚实的爱情中，借战斗的勇力，改变旧有的画风，而产生一种新生命的新秩序，……”赵望云40年代赴西北写生作画时，笔墨和章法上，多少受到石涛和张大千的影响，但他毕竟是一个忠于自然和忠于自我的诚实的艺术家。可是，新笔墨和新章法的创造，需要建立在对自然和生活的长期观察和表现的基础上。到了50年代中后期，真正“洞悉西北高原之气息”的笔墨语言成熟了，屈指一算，赵望云在西北已经生活、观察了近20年。20年磨一剑，其中艰辛可想而知。到了60年代，笔墨更加精进，开始朝着松动、朴茂、浑厚的方向发展。像《陕北之秋》、《幽谷新村》、《杉林麋鹿》、《风雨归牧》、《秋实累累》、《重林耸翠》等作品，绝去古人蹊径，无所依傍，那种精力弥满的构图，放笔直干的用笔，水气淋漓的墨色，无不显示出画家充沛的创造力。特别奇的地方，是赵望云用浓重的湿墨来画西北的土山，既画出了土山的厚实温软，又画出了土山的干枯焦涩。这种矛盾的感觉正是西北土地的特色，在赵望云之前从来没有人用笔墨准确地表现过。他画的土地一片苍茫，他画的树林一片苍劲，但整个画面又墨色淋漓，温润如玉。这种用笔苍老，用墨蓊郁的技法，达到了极高的美学境界，也突破了前人技法的成就，至今为止，还很少有人企及。

赵望云在山水画水墨语言上的新贡献，除了上面说的笔枯墨润，还有一条，就是在表现西北山川、土地、林木的浑厚时，不施晕染，也不用积墨，而是在笔头上直接蘸濡墨、水、色，既不完全调和，又有初步渗融，然后迅疾地以顺、逆、侧、转、拖、掠种种变化多端的笔法，泼绘于纸，在一种酣醉的精神状态中，或徐或疾，或提或按，相机生发，时见缺落。笔的枯与润，墨的浓与淡，色的有与无，完全不是精心安排、小心实现的，而是在整个大写意的过程中笔随气运，随机成趣，在这一点上很像西方油画的高手伦勃朗、德洛克罗瓦、莫奈。赵望云的画给人一种意气风发、生机勃勃的感觉，这样一个作画的过程，恐怕也是产生这种魅力的原因之一。该快的地方，他掠笔如飞，流下许多飞白；该慢的地方，他沉着稳健，用粗笔排墨，一笔一笔，务使浓淡干湿互破互融。他总是小心地保留那些飞白，这一方面是为了使笔、墨、水、纸初次接触那一刹那的新鲜生动的效果不被破坏和泯没；另一方面，也是他对西北土地和植被长期观察后所得印象的艺术表现。那些飞白总是出现在黄土高坡的山脊上和迎阳面，总是显现在大树的根干部，这些部位本来就是干涩的。利用草书飞白来表现西北风物气质中“干裂秋风”的苍劲之美，是赵望云的创造；同样，用透明的淡墨来描画坡脚的黄土和远山，以及树梢，既表现了黄土的绵厚和松软，反映了严酷生态之下仍然不乏生机，又同“干裂秋风”相映成趣，表达出“润含春泽”的朴茂之美。这种两极的结合，正是赵望云对大西北“最淡泊最诚实的爱”的恰当表达。用枯笔飞白表现的大西北“干裂秋风”的苍劲之美，传达的是对一位严父的敬畏；而用淡墨排叠的土坡、远山、树梢的“润含春泽”的朴茂之美，传达的是对一位慈母的缅怀。我想，这可能就是赵望云的大西北“情结”的潜意识流露，也是大西北最终成为他的生命归宿和精神家园的奥秘所在。经过赵望云笔墨解释出来的大西北，不仅成为中国绘画史上对大西北自然气息和人文气质的经典图解，而且成为现代中国人对这片文明发祥地慷慨浩叹的复杂情怀的经典表述。它不仅成为“长安画派”的情感基调，甚至成为以后表现这片土地的小说（如陈忠实）、诗歌（如灰娃）、电影（如张艺谋）、音乐（如赵季平）的一个永恒的艺术参照。

自1961年西安美协国画家们在北京的集团亮相获得成功，“长安画派”的名称就被加到了生活、工作在西安的这批画家的头上，赵望云和石鲁因为他们的杰出成就和事实上的领导地位，而被冠为“长安画派”的领袖。对于那次画展来说，或许“长安画派”的名称是准确的。但从历史来考察，将文化作为一种生态群落来观照，“西北画派”的提法可能从内涵到外延更准确。从历史来看，它能上溯到1942年赵望云第一次西

北写生，并同抗日战争和开发边疆的历史文化思潮的背景联系起来。这就是说，“西北画派”诞生的时代背景是同近现代中国的命运息息相关的，是同民族救亡运动和整个知识界的爱国主义文化觉醒运动密切相关联的。赵望云对西北的“美术发现”不过是当时整个文化界、知识界对西北的历史、地理、民族、社会、矿藏、宗教的整体关注中的一个部分。在这个历史背景和文化背景上，我们对于赵望云（当时还有关山月，但他没有西北落根）的开拓者地位就可以得到一个正确的认识，对于后来逐渐形成的这个画派的历史使命和文化内涵也可以得到较明晰的认识。从范围来看，赵望云创立的这个画派的最初成员是他们师徒四人，即赵望云、黄胄、方济众、徐庶之。三个学生的艺术思想和创作方法完全体现了赵望云的思想和方法。如果让后来取得巨大艺术成就的黄胄仅仅由于工作的变动而划出这个画派，实在是一件说不过去的事情。而如果叫做“西北画派”，黄胄还有后来调到新疆的徐庶之都可以归纳进来，这样更符合这个画派队伍的历史面貌。无论如何，赵望云师徒四众是中国美术史上有明确的文化目的与美学思想，有自觉的风格追求，而且是用水墨来表现西北山川风物的第一个绘画小集团，或者小流派。与此同时，在西安还有一些国画家，如何海霞、郑乃珣等，但都为了生计画着与西北关联不大的传统画。延安当然也活跃着一批革命现实主义的画家，但不画中国画。直到50年代，经由赵望云的努力，被组织在“国画研究会”的国画家们完成了向以写生为基础的新国画的转变；从延安来的画家则转变了对中国画的歧视态度，开始认真学习中国画。这两支新的力量，日后成了所谓的“长安画派”的重要生力军。但显而易见，如果没有赵望云的拓荒工作，没有他们师徒四众的集体努力，没有赵望云对后来两拨画家的左右调停，“长安画派”就会没有历史依托。无论从思想的角度还是从组织的角度，还是从艺术造诣的角度，赵望云都是这个画派的当之无愧的领军之师和创始人。名称也许并不重要，但为了还原历史的真实，我们至少应该知道，“长安画派”并不是一个50年代破空而出的东西，它的生命胚胎早在40年代就已形成了雏形，准确理解“长安画派”，理应作时间和空间上的延伸。这种延伸，有助于对赵望云的客观、公正的评价。

现在，让我们来谈谈晚年的赵望云。所谓晚年指的是赵望云生命最后的十年，它恰恰是“文革”十年。从1966年6月到1970年春节，这三年半的时间他受到了残酷的凌辱和折磨，被打成重伤，导致半身不遂，失去自由，与绘画绝缘。1970年春节后他被宣布“解放”。重获人身自由，开始画一些尺幅不大的小画。1972年夏秋之际在病中为丈八沟宾馆画了一批大画。1973年是自“文革”以来的创作盛期，虽然右腿病瘫，右手也不灵便，但后期很多代表作画于这一年。1974年又一次受到批“黑画”的冲击，风烛残年又一次受到精神创伤，明显衰老，又一次搁笔。1975年在病中又拿笔作画。1976年是他生命最后的辉煌，好像知道自己的生命旅途即将走到终点，他拼尽精力，在这一年整整完成了100幅作品，但往往一画完成，再无力题款就躺下睡去了。1977年3月29日，赵望云逝世于西安。自1942年迁居至此，他在西安共生活了35年。他的骨灰两年后被重新安放在西安烈士陵园并予平反昭雪。西北这片土地，成为他生命的最后归宿。

赵望云晚年作品有两个最显著的特点。由于不能外出写生了，许多作品是靠过去的写生印象画成的，是靠回忆及想象完成的。这样他的作品在形式上变得更单纯。由于素材的单纯，使笔墨更趋凝炼、老辣，许多画甚至达到了直泻性灵、白贲无华、天真浪漫、无法而法的境界。完全为心灵而作，率性任真，不假雕饰，一片化机！赵望云晚年作品的第二个特点是心境变了。在他的晚年作品中，大量透明淡墨的使用，造成了画面梦境般的迷离。他壮年的作品是要努力拉近观众同作品的距离，而晚年的作品却在自觉（也许是不自觉）地拉开距离。这是他的梦里家山，是沉淀了一味苦涩之后远梦回响。他心如秋水，一片澄明，一切喧嚣与嘈杂都沉汰了，在太古之静谧中听天籁萧萧，灵魂出窍，踽踽独行。赵望云晚年作品中经常出现一个孤独者的背影，或登高远眺，或夜山独行，或静立幽谷，或吊影湖边。我想，这可能是他的灵魂在凭吊山河大地所有的精灵，也可能是他的灵魂在寻找最后的归宿。画家虽然在孤独中死去，但他毕竟找到了自己的归宿。这片苍茫的土地，由于他的精神的朗照，从千古浑沌中放出光芒，永远不再沉寂。

附注：文中所引文字，均出自程征编《从学徒到大师——画家赵望云》，陕西人民美术出版社。

从“农村写生”到“长安画派”

程 征

赵望云的艺术可以从40年代初分作前后两个阶段：“农村写生”和“长安画派”。二者既相分别又一脉相承，其中任何一阶段的成就都足以确立他在近现代中国画发展史中开宗立派的地位。

虽然现在用传统笔墨表现现实生活早已成为一种风气，后来者不必关心当初从荆莽中走这条道路的勇气与艰辛；或许自“反右”以后，这位“中国画革新的闯将”被人为地淹没，但是在近现代中国画发展史上却醒目地镌刻着赵望云的名字。

远在清末，康有为等人开始呼唤新中国画。而中国画的革新是发端于20世纪初叶，那是中国发生大变革、大动荡的时代，一切社会领域都随着时代进程而分野、更新。继辛亥革命之后，新文化运动又蓬勃兴起。翻开这一页中国文艺史，我们看到新文学运动、新音乐运动、新戏剧运动和新美术运动在共同谱写一部时代的交响乐章。由青年人构成的“更新代”画家们为了反叛僵腐的旧传统，纷纷探寻新的出路。借鉴西洋画者有之，如林风眠、徐悲鸿；于传统水墨中求新者有之，如齐白石、黄宾虹；改变题材内容，把汽车、飞机和市民生活纳入笔墨宣纸表现范畴者有之，如高剑父、陈师曾。唯赵望云以最彻底的精神和实践榜样真正潜入农村和社会最底层，用自己摸索的一套方法表现中国社会的主体——农民。

青年赵望云曾立誓言：“我是乡间人，画自己身历其境的景物，在我感到是一种生活上的责任，此后我要以这种神圣的责任，做为终生生命之寄托。”他怀着“为人生而艺术”的理想，走出“象牙之塔”，独自一人，背着纸笔，从都市回返乡下，日乘大车，夜宿小店，奔波在田间村头，日军的哨卡和逃荒的难民中，将破产了的农民们在死亡线上挣扎的苦象纪实描绘，赤裸裸暴露社会病态于国人之前。“农村写生”寄托了画家的满腔同情，也与面临内忧外患、国破家亡的中国大众的忧患心情相共鸣，因此“农村写生”通过新闻界的大力传播而造成巨大的社会反响，赵望云也以“平民画家”而蜚声四海。

农村题材、乡土气息、朴素笔调、通俗形式构成了“农村写生”乡情馥郁的艺术风采。在古典贵族式的，以雅逸萧散为美的传统艺术背景下，犹如身着粗布、浑身泥土味的农民突然闯入文人墨客世袭的大厦，似乎那样不协调。这种不协调正好标志着中国传统审美观的更新与新的审美领域的开拓。

“我画农民，是由于我生在农村，热爱农村景物，同情劳动生活。”农民情感赋予了赵望云老农一般质朴、敦厚、坚韧、内在的气质，也是作一个有独特艺术品味的画家最宝贵的先天性审美特质。40年代以后，赵望云结束了“农村写生”生活，画风发生巨变，但是中国北方农民式的质朴敦厚的审美特质，和他开创的“农村写生”的艺术精神却贯穿在他的后半生。

60年代初，以赵望云、石鲁为领袖的西安国画家群体异军突起，震动中国画坛，人称“长安画派”。他们各具个性，又趋同于雄浑深沉、苍茫壮阔的风格，重视生活现实和传统精神的结合，取材于西北高原，探索出一套相应的笔墨技巧，在中国水墨画领域开辟了一种具有强烈时代感的崭新面貌。

这一支国画新军大体上是由两种力量组成的。40年代初，许多画家从沦陷区聚集西安，当赵望云从四川来此定居之后，就成为西安画家的核心。他组织画会，创办刊物，开设美术社，组织画展等等，为西安画坛奠定了基础。50年代初，又一批画家从陕北进驻西安，其代表人物是石鲁。他们二人分别以美术家协会主席、副主席的身份把流散在社会上的优秀画家聚集起来，组建国画研究会，组织创作、研究、展览活动，为“长安画派”作了必要的组织准备。

如果说集文人气质和革命经历于一身的石鲁曾以旗帜鲜明的口号，比较系统的理论和所向披靡的独创精

神对“长安画派”产生过精神支柱的作用，那么赵望云则不同，他的非常坚定的艺术主张不是通过系统的理论，而是以基础雄厚的实践榜样对“长安画派”的风貌长期产生潜在的，深刻的影响。

“农村写生”追寻“艺术为了人生”的理想，从题材内容和相应的表现样式等角度切入艺术创造活动，在赋予其作品批判现实的社会意义的同时，也不免艺术表现上的简朴，当他完成了上述使命之后，才将自己的艺术理想由“人生”转向艺术的本体——审美。这时已享盛名的赵望云以与“最后一位国画古典大师”张大千相结识为契机，继而西行敦煌，开始对精深博大的中国画传统进行系统而广泛的研究吸收。从反叛传统启步，最终又回归传统。他在一反一正的过程中将自己的艺术构建在中华优秀传统文化巨人的肩膀之上，并以“农村写生”精神赋予传统新的灵魂。这标志着他的艺术已经进入全面完善和成熟的阶段了。

他摒弃了与他天生禀性并不相合的巴山蜀水之秀丽，却翻越秦岭来领略大西北之壮阔。他在这里找到了与自我气质相吻合的东西——蕴含在西北风物人文中那一种苍茫质朴的美。这一种美，后来成为长安画派的基调。他也成为最早为大西北的崇山峻岭、大戈壁草原和风土人情传神写照的画家，并且选定秦陇高原为自己后半生艺术基地。从此他的画风发生巨大变化，从对农民形象的直接描写渐渐转移到描绘他们生息劳作的原野山川，“农村写生”式的人物画演化为人景并重或以景为主的水墨画。这种变化本身即已反映民族的优秀传统与他从写生中悟得的笔墨技巧日益丰满深厚起来，而且成为日后长安画派的口号：“一手伸向生活，一手伸向传统”的种子。

赵望云艺术生涯中光辉灿烂的黄金时期是在他的晚年，在“文化大革命”的逆境中到来的。十年浩劫，他无可幸免，病残之躯日渐衰迈。他在每一天精神稍好的时候，就要从病榻上强支残体，颤扶临案，寻得秃笔三两支，砚底残墨，意写点染，日成一图。此时操笔的心情只为精神寄托，为占据痛苦的精神空间，彻底从功利中超脱出来，即使笔墨也不例外。他无意追求笔墨，却笔有笔趣，墨有墨趣，在“亦不自知其然而然”的状态中笔墨从心，步入化境。这种自然流露的，不期而至的超妙境界正是画家五十年刻苦磨练而得的正果。

画家从“农村写生”启步即以自然为本，“为了描绘现实，我爱图画；为了寻找画材，我爱旅行。”30年代，足迹遍于华北、塞外、江南水乡；40年代，游历黔桂、川陕、河西、祁连；五、六十年代，出没于秦岭林区、关中农村、陕北高原、大河两岸、甘青草原。可是到了晚年他却被禁锢于斗室，与大自然相隔绝。于是他通过几只秃笔将自己的神魂引渡到大自然的意象世界中去尽兴地遨游。每画一幅，总要挂在墙壁上，着了魔似的，独自一人，久久端详，在“形存江海”，“心存魏阙”的痛苦思索中“神与物游”。

这一时期，画家笔下出现了不少意境出奇的画：

《深夜行》，群山月色，透明无瑕，有人单身独骑，向水晶一般的峰峦深处信步而去。

《登高图》，濛濛雨雾，突兀高岭，一人独登绝顶，向着画的纵深，似远眺，似感怀。

一幅未题款的画，笔意与《登高图》相似，只是那一个人，马拴松下，独立湖畔，远眺长波。

那一个老是向画境深处远去的人影，是否画家“神游”的化身？

在迷惘中，画家的心是苦涩的，画家心中的自然却永远纯洁无瑕，正像《深夜行》中水晶般的山。那是画家神魂的归宿，是老年梦境的童心返照，高度净化的世界。这个世界无比广阔、沉寂、秘奥、空灵。白云凝冻在苍林梢头，山径斜依在崖泉之下；农家小院的柴扉虚掩着，没有一个人，只有山风吹得小草歪斜。画家在不自觉中升华了前期作品中那种扑面而来的喧腾的生活现实感，如耕牛反刍，将毕生在自然中之所得，重新咀嚼、消化，高度提纯，再造一种静穆、纯真的新境、画中世界，与其说是平凡山乡，不如说是圣洁的净土。

“逸”、“无法而法”、“聪明后之糊涂”……这些字眼似图表述一种难于言状的，中国画家们自古以来可望而不可求，极少有人可以企及的最高境界。它超越法度睿智，却又只属于那么几位具有超人睿智和积毕生修炼苦功夫，蜕却肉骨凡胎而为仙肌道骨的非凡之人。一切现象显示，赵望云最后的冲刺，终于到达了那个神妙而光辉的颠峰。

赵望云和他的时代

生平与作品		历史	艺术与文 化
1906 (清光绪三十二年)	赵望云于9月30日在河北省束鹿县周家庄出生。父亲是农民，兼营皮行。	绅民立宪运动风起云涌，同盟会活动活跃，五年后爆发辛亥革命。	高剑父在东京美术学校毕业，参加同盟会。陈师曾在东京结识李叔同。
1920	父亲去世。他在辛集镇小学毕业，被母亲送到辛集恒盛皮行学徒，因沉迷绘画，不安心学徒，常遭掌柜斥责。	“五四”运动一周年。蔡元培组织留法勤工俭学活动实施一年。	徐悲鸿在法国巴黎高等美术学校学习。林风眠入巴黎第戎美术学院。安特生发现仰韶文化一周年。丰子恺、刘质平、吴梦非等于上海成立“私立上海艺术大学”。
1925	母亲病故。他得到表兄王西渠资助到北平，先后在京华美专和北平艺专选科学画一年多，随后流落社会，自学绘画。	孙中山逝世，遗嘱发表。	高奇峰在广州设美学馆。张季鸾于翌年出任天津《大公报》总编辑。
1927	与李苦禅等组织“吼虹艺术社”。处女作《疲劳》、《风雨下之民众》等在中山公园展出。	武汉、九江收回英租界。国民革命军消灭北洋直系军阀。翌年发生皇姑屯事件。	在周口店发现北京猿人。徐悲鸿回国。林风眠翌年创立杭州国立艺术院。叶浅予始作漫画《王先生》。
1933	应《大公报》聘，历时半年赴冀南农村作写生画一百三十幅，由报纸连载出版《赵望云农村写生集》。冯玉祥为农村写生配诗，二人结交。翌年作塞上写生。	“九一八”日本军侵占东北第三年。	齐白石“衰年变法”成，是年印成《白石诗草》，翌年始自称“三百石印富翁”。黄宾虹溯江入川写景寻诗。唐槐秋创办“中国旅行剧团”。
1938	由冯玉祥资助在武汉创办《抗战画刊》。任《中华全国美术界抗敌协会》常务理事。	抗日战争一年前爆发。是年上海、南京、武汉相继失守。中国军队在台儿庄与日军会战取胜。	叶浅予组建漫画宣传队，巡展于江南诸市街头。翌年洗星海、光未然创作大合唱《黄河》。
1943	上年从成都迁居西安，并首次赴河西写生。是年在重庆举办《西北旅行写生画展》。与关山月、张振铎在西安举办“赵关张画展”，并同赴河西走廊写生，临摹敦煌莫高窟壁画。	毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话，确立中共的文艺方针一周年。	蒋兆和作《流民图》。徐悲鸿作《群马》、《愚公移山》。常书鸿创立敦煌艺术研究所。黄宾虹拒绝出席日本人为他准备的八十寿礼。
1946	黄胄、方济众先后入室学艺。组织“平明画会”。设“青门美术供应社”。创办《雍华杂志》。在西安、开封举办画展。	第二次世界大战结束一周年。	王子云率艺术文物考察团考察结束。张乐平创作连环漫画《三毛流浪记》。张大千、徐悲鸿分别在西安举办画展。
1949	到北京出席中华全国文学艺术工作者第一次代表大会。任陕甘宁边区文协美术工作委员会委员副主任。任西北军政委员会文化部文物处处长。	中国人民解放军解放西安。中华人民共和国成立。	石鲁、李梓盛等从延安随军迁居西安。西北军政大学艺术学院（西安美术学院前身）迁来西安。两年后何海霞由重庆迁居西安。
1953	筹建西北历史博物馆。组织保护半坡新石器时代遗址。任西北行政委员会文化局副局长。出席第二次全国文代会，当选为中国美术家协会常务理事。当选为中国美术家协会西安分会主席。	朝鲜战争爆发第三年。中苏关系密切。斯大林逝世。	徐悲鸿逝世。齐白石当选为中国美术家协会主席。黄宾虹出任中央美术学院国画研究所所长。作家柳青在长安县皇甫村安家落户，为长篇小说《创业史》准备素材。
1961	赵望云、石鲁、何海霞、李梓盛、方济众在北京中国美术馆举办的西安美协“国画习作展览”引起轰动，被称为“长安画派”，其中展出赵望云三十余幅作品。	国际经济封锁，中国内地经济萧条，处于三年自然灾害时期。	各艺术院校普遍采用苏俄契斯恰可夫素描教学体系和社会主义现实主义创作方法。
1962	第五次赴河西走廊、祁连山写生。分别在西宁、兰州、西安举办写生画展。	国内经济形势好转，各业复苏。	京剧艺术大师梅兰芳逝世一周年。
1964	创作国画《重林耸翠》，和一批取材于西北景象的作品。	毛泽东在全国发动社会主义教育运动，开展阶级斗争。	石鲁创作《东渡》。刘文西创作《祖孙四代》。
1972	为西安丈八沟宾馆创作《深入祁连山》等作品。	“文化大革命”已进行八年，运动渐松懈。	“四人帮”鼓动全民唱“样板戏”，文艺萧条。
1976	带病作画百幅。	周恩来、毛泽东相继在北京逝世。“四人帮”被捕，“文化大革命”宣告结束。	北京举办“庆祝打倒四人帮美术作品展览”。
1977	三月二十九日在西安病逝。		

图 版



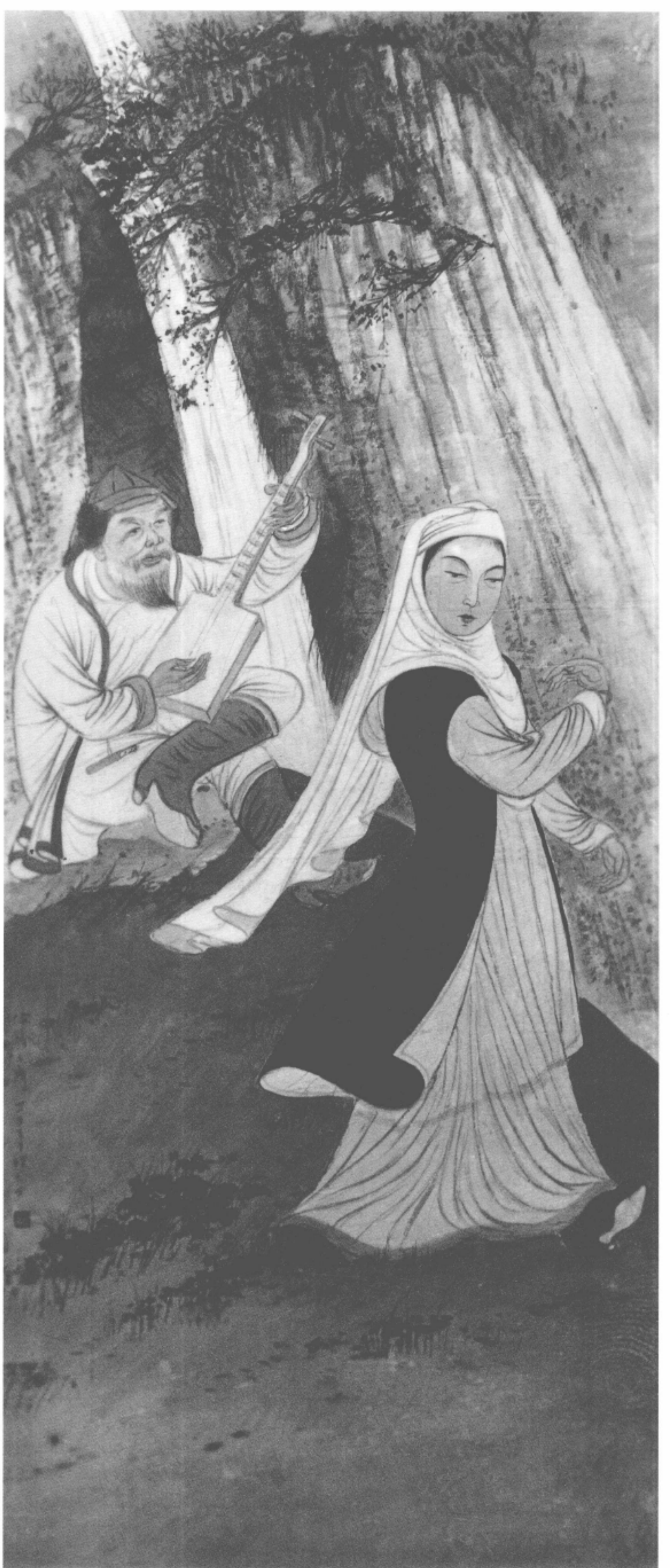
一九三四年春望雲老師受大公報社派遣，
與楊汝泉先生同行塞上自唐山出發越日佔區，
經居庸關張家口大同至內蒙古草原之路艱險，
自不必說。所有社會^病態連載於報端者凡九十九圖，
並由馮玉祥將軍二配詩收入趙望雲塞上寫生集，
此系第四圖。系寫遵化至羅文峪途中村景。此地乃
馮將軍抗日將士喋血處。隱痛立心，因感懷之。
河北涿縣張恒昌先生於南開大學任教時，收存此
畫。歷經戰亂其子張但一保存至今。並割愛相讓我院
收藏。馮玉祥將軍題畫詩順錄於后。

十里驢園之轉石頭碾，緊周旋。家俱多舊，無法
更換。農民用不起機器碾，有婦女旁邊站，不斷
呼叫把驢趕，驢肚餓，不向前。趕驢站的腰腿酸，
終日作不了三斗麵。
陝西國畫院方濟群記

災下遷
情字
一九三五
年秋
蘇魯
邊境
大水成
災民
不聊生
望雲
老師
前往
濟寧
作災
區生
民難民
國之一
死
冬月
濟
補題



难民图



哈萨克舞

西山双骑
胡哲安



西山双骑