

中国画





朱理存(四川) 暮春 66×66.5cm 1995

目录

中国画 1996 年第 1 期(总第 70 期)

主编 文关旺

本期执行编辑 王志纯

封面设计 闻 言

版式设计 志 晖

本刊摄影 刘含真 柳金兰

编辑者 北京画院《中国画》编辑部

地址 北京地安门雨儿胡同 13 号

邮政编码 100009

电话 4035322 4040179

出版者 荣宝斋

制版印刷 北京百花彩印有限公司

开本 889×1194mm/16 印张 5

国内发行 新华书店北京发行所

国外发行 中国国际图书贸易总公司
(北京 399 信箱)

国外发行代号 1260Q

出版日期 1996 年 1 月

中国工笔画学会女画家专辑

- 4 重读《玉台画史》——兼评女性工笔及其他 刘曦林
15 工笔画的希望——从中国工笔画学会女画家作品展谈起 王志纯

画家研究

- 18 灿烂——读蒋采苹绘画作品 李 松
29 怡蕴情深——女画家赵建新及其工笔人物 范 梦
34 宁静清丽 平易近人——读爱新觉罗·连经的中国画 倪 震
46 妙手留春老斫轮——读高冠华老人的花鸟画 薛永年
48 诗情画意 相得益彰——高冠华和他的花鸟画 李树声
50 既见君子 曰胡不喜——周华君新作观后 陈绥祥

海外中国画

- 64 “为了爱惜羽毛……”——记徐悲鸿对我艺术道路的影响 (新加坡)陈文希

画家评介

- 32 和风中的细雨——读黄少华的画 陈永锵
33 王小燕的简笔画 刘曦林
61 笔墨、肌理及其它——姚伯齐的山水画 梁 尔
69 邓远坡和他的花鸟画 晓 云
74 丹青丘壑 思接千里——漫游于吴解放的山山水水 汤 麟

收藏与鉴赏

- 77 郑板桥和谭云龙 聂崇正

学术动态

- 79 动态·焦点

中国画作品

中国工笔画学会女画家作品 28 幅

蒋采苹作品 9 幅

赵建新作品 10 幅

金连经作品 10 幅

高冠华作品 9 幅

周华君作品 10 幅

姚伯齐作品 13 幅

陈文希作品 15 幅

黄少华 5 幅 王小燕 5 幅 邓远坡 8 幅

杨光汉 3 幅 费丛高 6 幅 吴解放 4 幅

中央美术学院 94 级国画进修班作品选 8 幅

张方林 3 幅

清·谭云龙 3 幅

(京)新登字 019 号

ISBN7-5003-0327-0/J·328

定价:20 元

Special Issue of Women Painters of the Chinese Gongbi Painting Association

- 4 *Comment on women painters' gongbi painting (minutely executed realist painting) by Liu Xilin*
- 15 *Hope for gongbi painting—a review of the Exhibition of the Works of the Women Painters of the Chinese Gongbi Painting Association by Wang Zhichun*
- 18 *Interpreting Jiang Caiping's works by Li Song*
- 29 *On women painter Zhao Jianxin and her gongbi figure painting by Fan Meng*
- 34 *Tranquil beauty and pleasant appeal—interpreting Aixinjueluo Lianjin's art by Ni Zhen*
- 46 *Impression of Gao Guanhua's flower-and-bird painting by Xue Yongnian*
- 48 *Poetic mood and pictorial beauty set off each other—Gao Guanhua and his flower-and-bird painting by Li Shusheng*
- 50 *A review of Zhou Hua jun's new works by Chen Shouxiang*

Chinese Painting Overseas

- 64 *Xu Beihong's influence on my artistic career by Chen Wenxi (Singapore)*

Painters' Profiles

- 32 *Drizzles in breeze—Huang Shaohua's art by Chen Yongqiang*
- 33 *Wang Xiaoyan's terse style by Liu Xilin*
- 61 *Ink strokes, textures and other things—Yao Boqi's landscape painting by Liang Er*
- 69 *Deng Yuanbo and his flower-and-bird painting by Wang Zhichun*
- 74 *A stroll amid the landscapes in Wu Jiefang's paintings by Tang Lin*

Collection and Connoisseur

- 77 *Zheng Banqiao and Tan Yunlong by Nie Chongzheng*

Latest Developments in Artistic Circles

- 79 *New developments and focuses*

Chinese Painting Works

28 pieces selected from the Exhibition of the Works of Women Painters of the Chinese Gongbi Painting Association, 9 paintings by Jinag Caiping, 10 paintings by Zhao Jianxin, 10 paintings by Jin Lianjin, 9 paintings by Gao Guanhua, 10 paintings by Zhou Hua jun, 13 paintings by Yao Boqi, 15 paintings by Chen Wenxi, 5 paintings by Huang Shaohua, 5 paintings by Wang Xiaoyan, 8 paintings by Deng Yuanbo, 3 paintings by Yang Guanghan, 6 paintings by Fei Conggao, 4 paintings by Wu Jiefang, 8 paintings selected from the students of the 1994 Advance Class of Chinese Painting of the Central Academy of Fine Arts, 3 paintings by Zhang Fanglin, 3 paintings by Tan Yunlong (Qing Dynasty)

Chief Editor: Wen Guanwang

Executive Editor: Wang Zhichun

Graphic Designer: Wen Yan

Zhi Hui

Photographer: Liu Hanzhen

Liu Jinlan

Compiler: Chinese Painting Editorial Department, Beijing Art Academy

Address: 13 Yu'er Hutong,

Di'anmen, Beijing, China

Postal Code: 100009

Telephone: 4035322, 4040179

Published by Rong Bao Zhai

Plates Prepared and Printed by Beijing Baihua Color Printing Co., Ltd.

Size: 889 × 1194mm / 16, 5 Sheets

Domestic Distributor: Beijing Distribution Agency, Xinhua Book Store

Overseas Distributor: China International Book Trading Corporation

Date of Publication: January 1996

重读《玉台画史》

兼评女性工笔及其他

读美术史的时候,知道有《玉台画史》一书,是清代汤漱玉女士仿历太鸿《玉台书史》体例,集古籍资料而成,录入自远古迄清代女画家 216 人。但那时对此并不太重视。时下,女性美术家活跃得不得了,在 1995 年 9 月前几乎把中国美术馆、国际艺苑、当代美术馆占领,不仅可称为女性美术周、女性美术月,甚至 1995 年堪称为女性美术年了,让你不能不正视女性美术现象的存在。于是,我再度把《玉台画史》翻出来以助笔兴,竟也读出些味道来。令人感叹的是它是中国古代唯一的一部女性绘画史籍,虽多是引自男士们的书,却也在那些字里行间透析出许多古代女性美术活动的信息,既有对女性绘画的褒扬,也有对女性美术遭遇的不平和哀怨,甚至于我认为它不啻是一篇中国古代女性绘画的悲剧史,且混杂了许多的悖论,于是引发了以下我这说古道今的杂感来。

一、女性美术的自强与自悲

那画史将嫫列为首位,嫫是舜之妹,为黄帝元妃,史曰“画始于嫫,故曰画嫫”,嫫“造化在手,堪作画祖”(引文均出自于安澜编《画史丛刊·五》,汤漱玉所引原著不一一注出,下同),开篇就提出了绘画的起源始创问题,不无自豪地宣告:是我们中华民族的那位老祖奶奶,是女性发明了绘画!我们无法去考证这传说,但可以意识到,女性是天生的艺术家,所以,在古希腊神话里阿芙罗狄得是美神,在罗马神话中维纳斯是美神,美,美术,就这样在中外神话里和女性连在了一起。但沈颢《画麈》引述此事时,有“客曰:‘惜此神技,创自妇人’”一语,一个“惜”字,就把那大男子主义流露了出来。我宁肯相信“画始于嫫”这神话,而不想趋同于那“客”。古往今来,不知有多少男性、女性选择了美术这行当是启蒙于他那描花样、剪窗花的母亲,如果把这些女性民间艺术家计算在内,中国古代女性美术家决不止二百数,如果把当今的这些女性民间艺术家计算在内,恐怕女美术家在阵容上要多于男性美术家。汤漱玉女士编纂《玉台画史》时,将嫫列于首位,也恐怕不无女性的自豪,遗憾的是她没有用批注去反驳那“客”。

《玉台画史》记述后唐李夫人(许多女画家在古代就这样被称为李夫人、李氏般的无名)说:“月夕独坐南轩,竹影婆娑可喜,即起挥毫濡墨,模写窗纸上,明日视之,生意具足。或云:‘自是人间往往效之,遂有墨竹。’”可见,这墨竹之法亦肇自女性。那么,是否可以说,不仅发明绘画的是女性,拓展绘画方法的也少

不了女性。书中称女性画家“翻新意”、“创发”、“遗世独立”者也确乎不少。

当然,汤女士把李清照入书时,一定知道她“生当作人杰,死亦为鬼雄”的名句,是弱男人们不可比肩的。当她引述黄庭坚姨母李夫人《墨竹》诗句“深闺净几试笔墨,白头腕中百斛力”,“人间俗气一点无,健妇果胜大丈夫”时,一定有女性的自强感。但是,那书缝里也时时透露出些女性美术的悲哀。如“丹青之在闺秀,类多隐而弗彰”之语,就是女性美术被埋没的真实写照。又如记载明代马闲卿说:“善山水白描,画毕多手裂之,不以示人,曰:‘此岂妇人女子事乎。’”——我们无法考证这女士以何事为女子事,但她是分明自绝于美术,把那绘画的权利又拱手推出了闺房,让给了男性。一部未加阐发的女性画史就这样把古代女性的自强意识和自悲意识一起存录了下来。

现代女性美术的繁兴,无疑是在推翻三从四德的礼教和妇女解放逐步实现的大文化背景下的产物,她们走出了闺房,走向了社会,才走上了艺坛。无论是喜欢画狮虎,画梅多直角构成的何香凝的阳刚烈勇,还是王叔晖的幽微情愫、俞致贞的阴柔花技总是较为自由地得到发挥,独具才情的中青年女画家们又和男性画家一起赢得了更自由的空间,隐其画者不可,自裂画者亦无,欺之者耻。我想,这也许正是汤漱玉所期望的吧。

二、女性美术本色及相异性表现

在男权主义的时代,女性本色不太可能得到自由的完全发挥,男性的美术观念也时时遮蔽了女性的本色。特别是文人画兴起以来,女画家们也热衷于四君子画,在《玉台画史》中画竹、写兰者甚多,且多是“洁净如寒潭水月”的逸品。马湘兰“戏笔”,“清芬泻幽谷”,薛素素“下笔迅扫,无不意态入神”,文人画的共性意识笼罩过女性绘画。但书中亦不乏对女性本色的记述。

其一,为真情表述。被认为是感情细腻的女性们,也用画笔真实地表达了他们的闺怨愁肠。崔徽被男人抛弃,遂对镜写真,曰:“崔徽一旦不及画中人,且为郎死矣”,后果发狂疾卒。薛媛之夫欲弃之,“薛媛写真寄夫诗曰:‘欲下丹青笔,先拈宝镜端,已惊颜索寞,渐觉鬓凋残。泪眼描将易,愁肠写出难,恐君浑忘却,时展画图看。’”其夫览画读诗,甚惭,夫妇遂白头偕老,一腔真情就这样感化了夫君。宋代朱淑真善画梅竹,长诗云,“拟古人闺怨数篇,难免哀伤嗟悼之意”,沈周题其画竹有“绣阁新篇写断肠”句。明代妓女林奴儿从良后拒绝与旧识相见,画柳题诗道:

中国工笔画学会女画家作品选



上:康淑贞(北京)

绿雨

69×84cm 1993

下:韦红燕(北京)

三月风景

68×68cm 1995



胡明哲(北京)

青苹果

120×96cm 1995



毛水仙(北京)

屋脊经幡

110×165cm 1995

上:张 萍(山东)

无题组画之二

直径88cm 1995

下左:林云珠(福建)

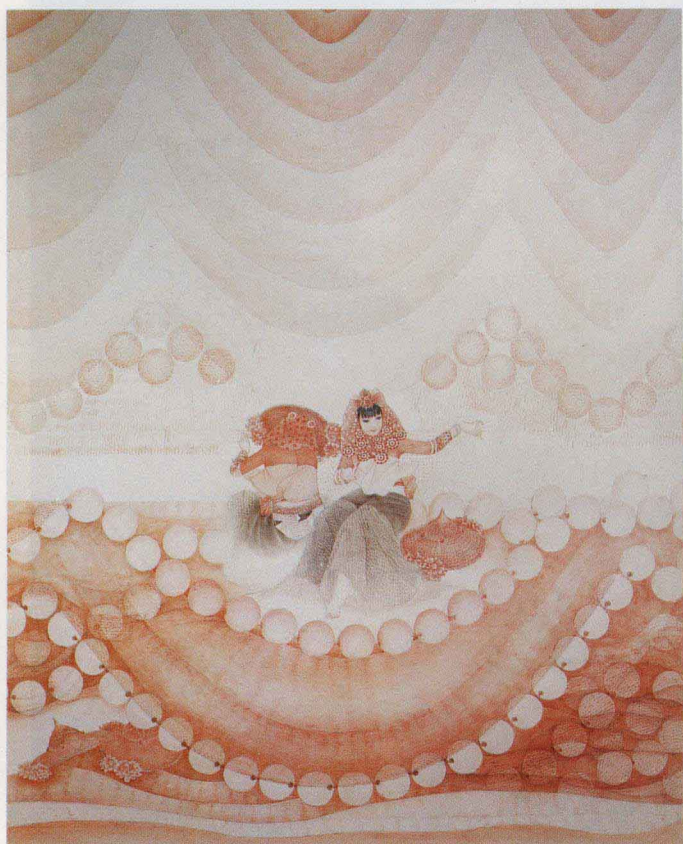
织网歌

113×92cm 1995

下右:孔 紫(解放军)

唐人诗意组画之一

46×40cm 1992





P.8 上左:张小琴(陕西)

晖 126×98cm 1994

上右:何韵兰(北京)

绿松石

68×68cm 1995

下:金亭亭(北京)

红头帕

68×76cm 1991



上:杜曼华(浙江)

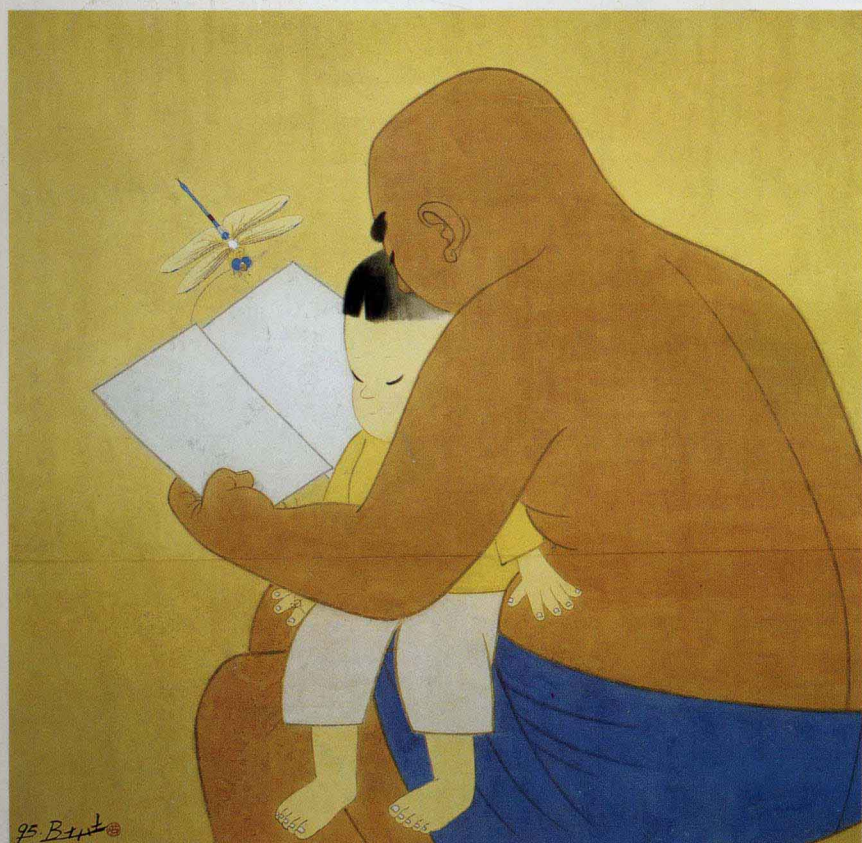
蜻蜓

68×68cm 1995

下:候幼珍(北京)

荷

68×68cm 1995



上左:吴敏荣(北京)

春韵 75×62cm 1995

上右:贾 冕(北京)

武则天墓 179×90cm 1995

下:陆 燕(北京)

夏 123×123cm 1995

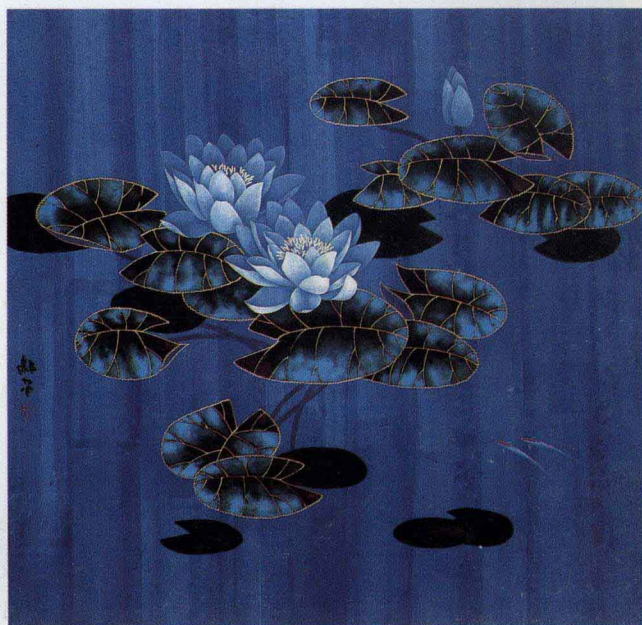
唐新一(河北) 边寨小景 八二×八二厘米 一九九四



赵玉凤(北京) 花田 30×40cm 1995



杨瑞芬(北京) 睡莲 68×68cm 1993





林宜耕
(福建)
杨门女将
130×120cm
1995



刘福芳
(北京)
宝玉却尘缘
68×136cm
1982

“昔日章台舞细腰，任君攀折嫩枝条；如今写入丹青里，不许东风再动摇。”我以为，这些记载在一定程度上又是中国古代女性命运的缩影，女画家们也以自白的语体从心底抒发了他们的不幸与有限的抗争意识，男性之仕女画未必有此真情。

其二，为婉约风神。朱淑真之诗画被认为“观其笔意词语之皆清婉，似夫女人之所为也”；明代范道坤仿倪迂山水“觉清淑之气，果钟于妇人”；清朝吴应贞“工写生，风神婉约，自是闺房之秀”……此即所谓“翠带香披绣阁风”。绣阁中女士有绣阁之风格，当是古代女性绘画本色表现之一，男性美术史家的评述也不见得就都歪曲了女性艺术的本色。

其三，是笔墨工、净、微、妙、雅、淡。如明代邢慈静，山东临邑人，是我的老乡，“画观音大士庄严妙丽，用笔如玉台赋发，春日游丝”，自是一种女性风格。书中评述女画家用语如“点染精工”，“工净有度”，“造微入妙”，“腕妙心灵”，“寸心灵变”，“妙入毫发，细润清远”，“落笔雅秀，设色明净”，“薄施水墨”，“幽淡欲绝”，“碧含香破淡相宜”等等，很难说都是男性艺术的标准，在相当程度上代表了女性绘画的笔墨追求和总体风格。

看今日的女画家，也还是长于工笔的为多，且自然地流露出一般女性工、净、微、妙、雅、淡的天性，不过较之古人更多地表现了对色彩的敏感罢了，甚至于像蒋采苹女士那样精于色彩研究的画家在当前男性画家中是几乎没有的。从这个意义上来说，女性画家大部分是天然的工笔画家，在中国工笔画学会中女会员占四分之一，据我所知，尚有许多女性工笔画家还在学会之外。这些女画家以其感情的真切，造型的微妙，笔墨的工稳，色调的雅润，制作的精心，以其独特的艺术视角和艺术风神，丰富了中国当代工笔画苑，也为中国工笔画走出低谷作出了重要贡

献。这批中青年女性工笔画家可能不及同龄的女油画家开放甚至带有西方现代派的野性和冲击力，但她们或许又多了些东方女性的中庸、温雅和阴柔之美，在我看来，女工笔画家也可能是较为典型地代表着中国女性绘画的主流风格，将女性工笔画家的作品集中在一起，显然有着男性绘画不能取代的美学品格。

但是，正像太极图的阳中有阴、阴中有阳那样，女性画家中又不乏奔放刚强之人。据《玉台画史》记述，那位有名的管仲姬也并未曾被赵文敏所掩，在男人们看来，“管夫人画竹，风格胜子昂”；“用笔熟脱，纵横苍秀，绝无妇人女子之态，伟哉”；“纵横墨妙，风雨离披，又似公孙大娘舞剑器，不类闺秀本色”。黄道周继室蔡夫人虽有“闺中肠断”之怨情，但画“小草铁骨，亭亭自立”，被誉为“闺阁中铁汉”。明代仇氏写洛神，“一扫脂粉之态”，被人称“真女中伯时”。清代范珏作“槎枒老树，远山绝碛，笔墨间有天然气韵”，被称为“妇人中范华原”。清代又有吴玖画兰竹，评者曰“皆出心悟，追纵于古，妇人无此笔也”；金淑修“善山水，局度轩敞，有丈夫气”；汪亮山水“苍厚烟润，不似闺阁中手笔”……似乎这种追慕男性画风的现象也不少。但明明是妇人闺阁所作，又认为“绝无妇人女子之态”，“妇人无此笔”，“不似闺阁中手笔”，这又带来了一种闺秀作品“不类闺秀本色”的悖反。当然，如果除去“女中伯时”，“妇人中范华原”这类男权主义的历史痕迹，我们又看到了女性画家个性的丰富表现，看到了女性画家不甘于阴柔之美而追求异性阳刚风神的一种心态，甚至于在妇女被压抑的时代也有女性艺术的男性化现象。那么，在妇女解放的现代，这种现象可以有增无已的，何香凝、蔡威廉（蔡元培

孙智谱(辽宁) 月光 120×208cm 1994



女, 油画家) 是这样, 当今喜焦墨简笔雄放一路的青年女画家亦有人在, 在青年女油画家中尤其为多。也许由于工笔本身的局限, 已经选择了工笔的女性画家却较少这种“非本色”表现, 或者说在程度上有所不同。

引申言之, 这种古今都有的女性美术男性化倾向, 带来了女性美术要不要保持女性本色, 女性美术是否就是阴柔之美, 阴柔之美和阳刚之美的关系等诸多有意味的论题。纸短难于言长, 我只想说, 艺术是一种本真的表现, 阴柔之美与阳刚之美也无高下之分, 女性美术在总体上是女性生理、心理、气质的造型表现, 但女性的个体又有个性的差异, 如果雄强是女性个体的本真就完全应该顺其自然, 如果个别女性的本真是柔秀也没有必要去摆个男子汉的架式。但仔细推敲起来, 那雄强的女性也还是女性, 武则天也总有她的女性本色的一面, 李清照还是李清照, 当然那女性的柔秀如果一任其柔秀虽是一格, 但雅秀变为孱弱就可能失去了那阴中之阳而成为一种画病, 正像一味阳刚失去了阳中之阴那样, 是男人和女人共守的艺术规律所忌讳的。那么, 又是否可以说, 当今的女性工笔画, 其总体的秀雅风神是女性美术的正常表现, 如果说这秀雅是偏于秀弱, 偏于束缚的, 那就是少了那点阴中之阳, 这阴极现象就必然会朝阳的一面转化, 那束缚自固就是一种暂时的静止, 那静止正孕育着运动的活力。那么, 我们又是否可以取得一种共识——那世界就本是一个太极图, 就本是一个阴阳对立又阴阳互补、阴阳生化转换的世界; 那阴又本是有阴中之阳, 那阳又本是有阳中之阴; 从大关系而言, 阴阳共生而互补, 从阴、阳自身来看也各自需要内部的阴阳相补。果如其然, 这世界就平衡, 就和谐, 就正常运转, 画道何不如是!

画道本是世道中的一条小道, 女性美术、女性工笔画作为画道又总映现着世道怎样来看女性。在《玉台画史》那些岁月, 男女不平等, 女性从属男性; 在今天, 倡导男女平等, 实际上并不平等, 女性们虽然时有阴盛阳衰的骄傲, 但在总体上也不无男性处处掌握大权的哀叹和不平; 国外有女性主义, 相应地也有了男权主义的回潮, 在美国甚至有男子汉周末研习班, 召唤男人本性

的回归……世界就这么复杂。此文撰写之前, 我就想为女性美术说几句话, 但女画家们并不以为然, 她们说作画时完全不考虑自己的性别, 甚至不同意从性别的角度来看女性美术, 仿佛我脑子里根深蒂固地就早已有了男性美术的观念, 但她们却又分明地集结着女性的团体和女性的联展; 我曾经期望由女美术史家们来撰写新的《玉台画史》, 又有人说, 我们女性已经离开镜台走进了社会, 仿佛梳妆台也不要了似的; 我曾经说过女画家不亚于男画家也就是不让须眉的意思, 女画家说我骨子里还是觉着女人亚于男人, 就这样又得罪了女性。也许我不应该为此感到委屈, 在男人神经里总有些顽固的大男子主义需要克服, 可我还是认为, 作画时可以忘记性别, 但女性是客观存在, 女性美术是客观存在, 女性长于工笔画也是客观存在; 女性美术史家自写女性美术史将会更多地体现出女性思维的特色, 当然也不必拒绝男性从另一个视角来观照; 女性并未全方位地走向社会, 女性的美学意识并未自由地得到释放, 窄、浅、薄、甜、弱等画病也时常有被当作女性美术本色的误会, 她们无疑在艺术中应有更宽广的视野, 有更博大的胸怀, 关心更加宏观的物事, 有更深刻的思考和内在表现, 更精致地把握那些并没有性别差异的艺术规律, 但这并不妨碍她们把梳妆台收拾得更好, 并不需要叫她们放弃母爱那类的主题; 她们总不该舍弃她们的所长, 总不该舍弃她们最关注的视角, 总不该失去女性美术的本色, 女性艺术本有着男性艺术不能取代的美学品格, 也同时应有丰富多样的表现。不知道女性们以为然否? 也许她们会认为, 这是男士们期望中的女性, 或者又被称为男性眼中的女性主义。男士们来包办、策划、提名女性的美术固然不好, 男士们不支持、不参与、不评介女性美术似乎也不好, 时下的男士们介入女性美术恐怕不无这样的两难。无论如何, 我是真心希望女性的美术更自如地成长起来, 发展起来, 有阴才有阳, 阴阳平衡, 才有这太极图般的世界。

1995 年秋于散心斋

刘曦林 1942 年生, 现为中国美术馆理论部副主任、研究员。

(责任编辑 王志纯)

陈光健(陕西) 我的女儿 68×68cm 1995



王雁(北京) 武则天 90×109cm 1993



王志纯

工笔画的希望

从中国工笔画学会女画家作品展谈起

1995年9月,第四次世界妇女大会期间,“中国工笔画学会女画家作品展”在中国美术馆举办。来自全国的50位女画家参展,展出作品100余幅。从中不仅可以领略中国妇女的精神风貌,更可以感受到当代中国工笔画在创作观念上的不断拓展及艺术语言、形式结构、表现手段等方面的探索成果。

在80年代以前,工笔重彩还是一个不太引人注意的画种。本世纪以来几次声势浩大的中国画革命,基本上都是以水墨画的现代转化为中心而展开的。世纪初,康有为、陈独秀、徐悲鸿等一代前贤力主引进西方的写实主义来改造高简飘逸的文人水墨画;建国后,全盘引进苏联的美术教育体系,写实主义在中国画坛进一步酿成主流;新时期以来,在西方现代艺术的冲击下,中国水墨画又经历了一系列变革,在写实型水墨画之后,相继出现了表现型、构成型、传统型等多种表现形态。但由于水墨画工具材料的限制及其难以割舍的笔墨情结,使其在当代中国画的发展中仍然面临着诸多难题。而中国工笔画却在80年代以来水墨画变革的激烈争辩声中悄然崛起,在当代中国画的创作格局中显示出巨大的发展潜力。

中国工笔画传统中,有其固有的写实精神、注重色彩表现、构成、装饰等艺术特性,在东西方文化交融互渗的现代艺术大环境中,表现出较强的适应性与融化能力。仅从中国工笔画学会近年来举办的三届大展和两次工笔画专题展览来看,当代中国工笔画创作的多元化态势已初步形成。不仅传统的工笔重彩、工笔淡彩、没骨画等古老的品种焕发出了新的光彩,与西方艺术相融合的写实性的、构成性的工笔画及借鉴日本画风的工笔画创作也取得了可喜的进展。在最近几届全国美展中,工笔画的作者队伍迅速壮大,工笔画作品的比重直线上升,工笔画创作在当代中国画坛占有着举足轻重的位置。人们逐渐认识到,这是一个有希望的画种。在传统中国画向现代型态的转化中,工笔画已经显示出多方面的发展优势。

古代中国画习惯上分为“工笔”和“写意”两大类。仅从概念上看,“工笔”所标示的是一种画法,而“写意”却表明了一种创作观念,两者相对应,起码会感觉到不太规整。这些概念在历史上形成的过程中,夹杂着文人画家贬低工笔画抬高水墨画的偏见。实际上,写意的创作观念,并非文人水墨画所独有,它是包括工笔画在内的整个中华民族绘画在创作观念上的共同追求。

从历史发展的顺序来看,工笔画可以说是中国绘画的“原生形态”,因为宋代以前的中国绘画,大体上都是以工整的线条、艳丽的设色为主要造型手段来描绘形象的,虽有不同画科之分,疏

密二体之别,但基本上都可以归入我们现在所称的“工笔画”范围。如果从战国楚墓帛画算起,历经魏晋南北朝直至唐宋,工笔画曾有过一千多年辉煌的发展历史,在绘画美学方面也取得了高度成就。顾恺之的“传神论”,谢赫的“六法论”等著名理论,不仅推动了当时工笔重彩画的发展,也深刻地影响了包括文人水墨写意画在内的整个古代中国画创作。宋元文人水墨画兴起之后,工笔画受到文人画家的轻视和排挤,逐渐流落到民间,在画工们的粉本传递中艰难地延续着。而文人水墨画却在吸收广博深厚的工笔画传统精华的基础上得到了充分发展。文人画在创作观念上追求“得意忘象”、“离形得似”,绘画作品中客观物象的形,愈来愈减,主观的情、意逐渐成为绘画表现的核心。在墨与色等形式因素的关系中,文人画突出发展了墨的表现特性,由勾勒到皴擦点染,墨的作用逐渐代替了色的性能,所谓“墨分五彩”,就是以水墨的渲染来代替色彩的层次变化。数百年来,文人水墨画在创作观念上的开拓,艺术形式与表现手段方面的提纯和发展,确实取得了高度成就,但也应该看到,由于文人画在创作上追求“神游象外”、“逸笔草草,不求形似”,同时也就中断了“以形写神”等优秀传统的延续,中国画表现客观物象的写实能力从此未能得到充分发展;由于文人画追求“墨分五彩”,同时也就抑制了中国画色彩表现能力的发挥;由于文人画一味追求个性表现,将绘画视为调节个人情感的手段,轻视反映社会面貌、人民生活的重要题材,使绘画作品的题材内容不断缩小和受到局限。明清以来,相当数量的文人水墨画作品带有因袭模仿、内容空泛、形式单调的弊病。

在20世纪水墨画的变革过程中,以写实造型来割除末流文人水墨画的弊病,确实是一次重大的革命。它的直接成果是导致了写实水墨画的产生,使水墨画更贴近了当代人民生活,更加面向了社会现实,在艺术表现方面更注重客观物象的形体结构。但中国水墨画的形式趣味及其表现性与西方写实造型的客观叙述性、再现性的根本矛盾,却常常使水墨画家们陷入两难境地:欲注重客观物象的写实造型,必定会削弱水墨情趣,欲保持和追求水墨趣味,又必须首先摆脱写实造型的束缚。另外,在水墨画中怎样进行色彩的改造,怎样进行构成性的尝试,总之是怎样将文人水墨写意画的高度成就转化为现代形态的艺术语言,这一系列带有对抗性的矛盾如何在当代水墨画的发展中找到解决方案,确实是困惑的时代中的时代困惑。

从近年来中国工笔画的发展状况来看,上述矛盾在工笔画中就显得比较缓和。因为工笔画比水墨画有着更为广博深厚的

文化传统,在“以形写神”、“应物象形、随类赋彩”、“画写物外形,要物形不改”等创作观念的指导下,工笔画所崇尚的写实精神与西方的写实造型本来就有某种程度的一致性,工笔画的画面结构和线条、色彩的构成性、装饰性及其物质材料的丰富性,也都表现出可以与西方的古典艺术及现代艺术相融合的优势。宗白华先生在对中西绘画艺术进行比较研究之后曾经指出:“中国画此后的道路,不但须恢复我国传统运笔线纹之美及其伟大的表现力,尤当倾心注目于彩色流韵的真景,创造浓丽清新的色相世界。更须在现实生活的体验中表达出时代的精神节奏。”(《论中西画法的渊源与基础》1936)。一代哲人的预言在当代中国工笔画的发展中得到了生动的体现。

与在水墨画中强行注入写实造型的情形不同,工笔画与西方艺术的融合,是以自身固有的写实、构成、装饰等元素为主,主动地吸收融化外来艺术营养,表现出一种“以我为主”的开放姿

态。正是从这个意义上讲,我感到了工笔画的希望。在古老而深厚的中国工笔画传统与西方现代艺术之间,有着广阔的探索余地,有着各种各样变革发展的可能性。事实上,在当前工笔画创作的多元格局中,画家们已经取得了可喜的探索成果。

从振兴新世纪东方绘画艺术的长远观点来看,近年来中国工笔画的复兴和发展,应该看作是一个良好的开端。工笔画的进一步发展,仍需要面对古老而深厚的中华民族文化传统,挖掘那些优秀的遗产并使之转化为现代艺术形态;仍需要借鉴水墨画的发展成果,进一步强化重传神、重写意的民族绘画传统;仍需要吸收融化外来艺术的各种表现形式和艺术语言;也需要不断进行画材的改造和革新……。这一切加起来,中国工笔画将会有更加光辉而灿烂的未来。

1996年元月18日

袁 军(北京) 秋雨无声 100×150cm 1994

