

中國書苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社
2009.7 卷



中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2009·7卷

《当代中国画文脉研究》

本书系力求建构当代中国画文脉的横纵坐标，从历史脉络、世界语境中来考察当今中国画的艺术位置。



已经出版

全国各大新华书店发行

研究》大型文献书系

学术性·史料性·可读性

对将收录画家的整体艺术面貌做一个阶段性的展示。

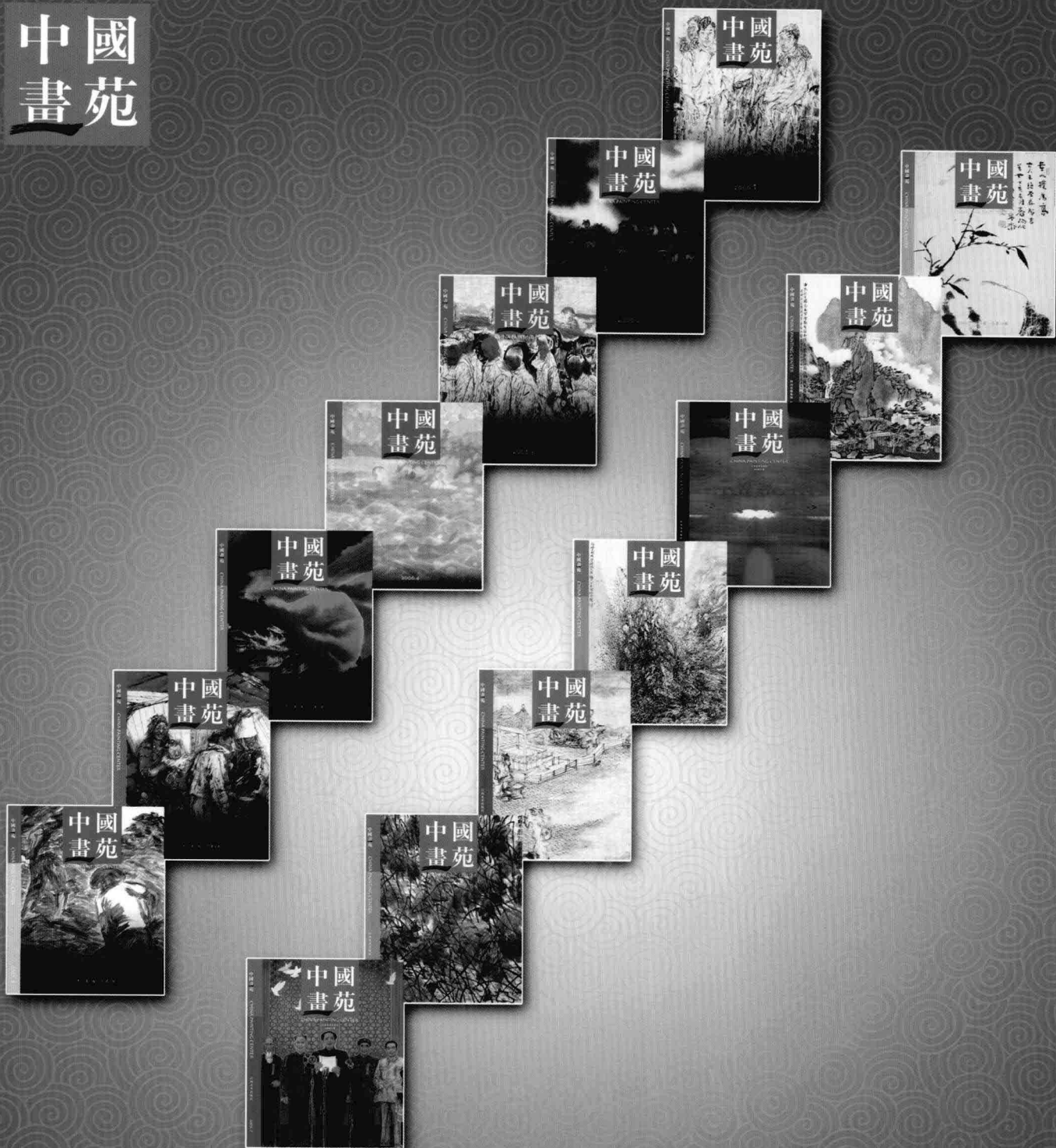


即将出版……



《中国画苑》编著·江西美术出版社出版

中國書苑



編撰宗旨 > > > >

《中国画苑》自创刊以来，始终坚持“学术至上”的宗旨，无论是在画家选取还是文章撰写方面，一直秉承“高学术”、“高水准”、“高质量”的创作理念，力求以“最真实”、“最全面”、“最准确”的报道，将当代中国画坛及当代中国画教学、创作过程中所密切关注和高度重视的各种课题以理论与实践相结合的方式呈现出来，以期为当代中国画的发展贡献一己之力。

“梳理画家艺术发展脉络，挖掘画家艺术创作中的思维理念，推介有潜力的中青年画家，将画家的具体实践与理论家的学术观念有机结合”成为《中国画苑》的主要特色。

地址：北京市朝阳区天畅园7-14001 邮编：100107 联系人：郑洪明 电话：010-84828663 传真：010-84828653

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

目录

CONTENTS

画史重读

- 6 任伯年的人物画在中国绘画史上的意义 文/范达明

新视点

- 14 山水画的传统性与当代性 文/朱道平
20 工笔画技法语言探寻 文/唐勇力

写生专栏

- 26 论写生在中国画由传统到现代转型中的地位 and 作用 文/孙国华
——由徐蒋体系之文脉看中国人物画的发展变革

艺术人生

- 37 中国画《开国大典——新中国的诞生》的创作心迹历程 文/唐勇力
44 《开国大典——新中国的诞生》在当代绘画史中的价值与意义
——论唐勇力《开国大典——新中国的诞生》的绘画语言与历史题材的统一 文/付京生

教学专栏

- 61 论王晓辉水墨写生的意义 文/孙金韬
72 写生就是一种必要 文/王晓辉

解析专栏

- 81 范扬绘画解析 文/徐家玲

水墨传承

- 92 澄怀观道 静参内美 文/王雁飞
——姜元写生作品分析
102 意态天然 情致尽显 文/孙国华
——李志坚的园林山水艺术解析

热点收藏

- | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 姜宝林 | 冯 远 | 田黎明 | 范 扬 | 梁占岩 | 史国良 |
| 尉晓榕 | 李 洋 | 何加林 | 张 捷 | 丘 挺 | 曾三凯 |

- | | |
|------|-----|
| 封面作品 | 唐勇力 |
| 封二作品 | 唐勇力 |
| 封三作品 | 袁 武 |
| 封底作品 | 唐勇力 |

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑.7/付京生编著. —南昌:江西美术出版社,
2009.12

ISBN 978-7-5480-0025-9

I.中… II.付… III.中国画—艺术评论—中国
IV.J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第231354号

策 划: 韩 峰

主 编: 付京生

执行主编: 郑洪明

执行副主编: 孙国华

学术编委: 刘曦林 陈传席 付京生 康 征

霍春阳 方 骏 唐勇力 田黎明

刘进安 梁占岩 尉晓榕 付廷煦

袁 武 周京新 卢禹舜 张江舟

责任编辑: 王大军 陈 东

特约编辑: 陈春晓 徐家玲

美术编辑: 刘 建

设 计: 盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [7]

Zhongguo Huayuan

出 版: 江西美术出版社

地 址: 南昌子安路66号江美大厦

经 销: 全国新华书店总经销

印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本: 210mm×285mm

印 张: 9

字 数: 90千字

版 次: 2009年12月 第1版

书 号: ISBN 978-7-5480-0025-9

印 数: 1-4500册

定 价: 38元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010 84828663

任伯年的人物画在中国绘画史上的意义

文/范达明

任伯年(1840—1895)作为清末“海上画派”的重要画家,在人物、花鸟诸多传统绘画领域都有建树。就其个人的艺术成就看,他的花鸟画可能并不亚于其人物画,但就“海上画派”而言,在其前后的虚谷(1823—1896)、蒲华(1832—1911)乃至吴昌硕(1844—1927)诸辈,都主要以花鸟画享名,与这些同人们相比,任伯年在花鸟画上的成就相对就不甚突出了;换言之,如果任伯年毕生没有其人物画的成就,那么也许就没有今天“任伯年”之盛名,所谓的“四任”[任熊(渭长,1823—

1857)、任薰(阜长,1835—1893)、任颐(伯年)、任预(立凡,1854—1901)^①],也可能就不存在;或者说,不包括任伯年的“三任”或不包括任伯年与任预的“二任”,也还可以存在,但名气会小得多。无疑,就绘画史的意义而言,具体地说,在清末乃至19世纪的近代中国绘画历史上,任伯年是以人物画(尤其是“写真”画像,即肖像画)而显示其别具一格的意义的。

这一点,也正是美术史家王伯敏先生的看法。他认为:“对于任颐的艺术造诣,就其个人来说,花鸟画的本

【把酒持螯图】 39.5cm×72.3cm 清代 任颐作品



领比较高,若以当时画坛的情况而言,他的人物画影响比较大。因为画人物的画家少,有成就的更少,所以像任颐那样的造诣自然比较出众了,作为画史上的评价,当然首推他的人物画。”^②这个看法,我自然是赞成的。但是,在我们考察任伯年人物画的时候,实际上又不能把它与他的花鸟画完全割裂开来,因为在他的人物画创作最成熟的时候,也正是他的花鸟画创作最成熟的时候,这两者可以说是一条道上的“双轨”,是同时或共时地“与时俱进”的;而只有看到这一点,我们才能看到他进入成熟期后“本领比较高”的花鸟画对其同时从未中断的人物画创作的深刻影响;这甚至也牵涉对任伯年总体绘画成就的估量与评价。本文将主要从这一角度提出问题与表述我的看法。

二重性或兼容性: 过渡时期人物的过渡性特征

任伯年诞生之年正好是中国近代史的开端之年。中国近代史的起讫,从1840年到1919年,不过80年^③,这是一个从此前的古代封建君主社会向此后的现代民主社会艰难转换的过渡时期,充满了可歌可泣的斗争与磨难。在这样一大时代洪流中,比起面对帝国主义列强的侵略欺辱和封建主义政权的腐朽统治而奋起革命或改良的志士仁人(如林则徐、黄遵宪、康有为、孙中山等等)来说,像任伯年这样的一介画人,也许实在算不了什么——以他“嗜吸鸦片”^④成瘾乃至折寿(无独有偶,“四任”中无一有年过60的),我们甚至可以说,处在这一前后历史时代之过渡时期中的任伯年,事实上不过是帝国主义当时对华政策包括鸦片政策下的一个受欺凌、受磨难的旧文人、旧画人之典型代表吧。

但与此同时,若就当时的中国画坛,尤其是在中国人物画方面,他作为近代中国画家因而作为一个过渡时期人物,在他身上、在他的作品中所体现出来的两种不同因素相互并存或相互融合的过渡性特征又是非常有代表性的。它们的具体表现至少有三个方面:一是其画工性品格与文人性品格的并存或融合;一是其写真性品格与写意性品格的并存



【麻姑寿星图】 清代 任颐作品

或融合;一是其世俗性品格与精英性品格的并存或融合。这也可以说是一种所谓过渡时期人物基本的过渡性特征,即二重性或兼容性的特征。

在这三方面中,从某种意义上说,其画工性品格与文人性品格的并存或融合的过渡性特征是决定性的,正是这一点决定了其后续的另两种并存或融合的特征;或者说,是由于画工性品格带来了其相应的写真性品格与世俗性品格,又是由于文人性品格带来了其相应的写意性品格与精英性品格,而由于任伯年所处的先天的与人文的历史背景(包括其出身的家族或“庭训”的家学)的独特性,以及其所生活的地域、时代及社会环境



【赵德昌夫妇像】 清代 任颐作品

的独特性，从而在他个人身上与作品中带来了这两大不同品格（群或系列）方面的相互并存或融合——而如果是另一个画家，由于他没有或较少带有这样的二重性或兼容性的独特性，那么，往往是相互抵牾的这两大不同品格（群或系列），就较难在同一人的身上及作品中存在和出现了。

任伯年的画工性与文人性品格及其花鸟画的成就

如果说任伯年的画工性品格是出自其家族的家学（其父任鹤声“原是民间写真画工”，“善画，尤长写真术”^⑤；任伯年“少随其父居萧山习画”^⑥），其写真性品格

也率先是从学习、从事作为写真术的肖像画之基本要求而来，那么，其世俗性品格，就不仅是来自其直面对象绘制现实中真人的肖像画这样一种从来属于人见人爱、人皆求之的行当，更与他自25岁起即以鬻画（包括肖像画，但主要不是肖像画）谋生有关，尤其是与他“直到晚年，润例还是半块钱一尺”^⑦的“随行就市”、平易近人的画作营销作风有关。

但是任伯年的有幸在于，他不仅具有画工性品格的一面（否则，在帝国资本入侵下形成半殖民地商品经济相对发展之上海，他可能充其量只是一个混迹其间的小有名气的画匠而已），还有其同时体现文人性品格的那一面，即由这一文人性品格领衔而来的写意性品格与精英性品格的那一面。

任伯年30岁（1869年）到上海后，也许是出于卖画谋食的需要，更由于是完全进入了后来被史家称作“海上画派”的文人画画家的圈子里（其中有胡公寿、张子祥、陈允升、虚谷、杨伯润、高邕之、蒲作英、杨岷、吴昌硕等^⑧），他除了画写真肖像画之外，主要是致力于学习与创作作为传统文人画最经典题材与图式的花鸟画作品（论家有所谓“近追南田，上窥宋人”^⑨的说法）：他先“经胡公寿介绍在古香室笺扇店画扇面，‘不数年，画名大噪’”^⑩；同时也画《花卉四条屏》（同治庚午/1870年作，署有“学瞎尊者法”^⑪语）等卷轴画，又画册页小品——正是在这样的实践过程中，他逐渐锻造自己具备了属于更高一个社

【寒林牧马】 清代 任颐作品



会文化层次者方能具有的那种品格,即文人性格。从他在自己画作上题写的“略师宋人设色”(中国美术馆藏,光绪壬午/1882年作《绣球芭蕉》^⑤)、“拟元人设色”(故宫博物院藏,光绪壬午/1882年作《花荫小犬图》^⑥)、“冬心先生有此本略效其意”(中国美术馆藏,光绪壬午/1882年作《枇杷鸡雏》^⑦)、“效元人没骨法”(中国美术馆藏,光绪壬午/1882年作《花卉册》之一至之十二^⑧)等款识,说明他已经完全投身于那种文人画家应有也必须有的创作境界中,他的写意性品格也在这个过程中获得了坚实的锻造。值得敬佩的是,任伯年在“上法古人”、领略传统精髓中显示的非凡悟性,并在具体创作中表现出的那种绘画功力——我们如今在《任伯年精品集》中可以看到他在19世纪70年代至80年代初所绘制的那些折扇与纨扇扇面作品,无论是没骨写意的还是工笔勾勒的,绝大多数都堪称真正叫人“叹为观止”的精品;尤其是那几幅纨扇扇面,其中属于工笔勾勒彩绘的《牵牛菖蒲》(中国美术馆藏,同治癸酉/1873年作,第121图)、《瓜瓞绵绵》(中国美术馆藏,光绪己卯/1879年作,第122图)、《荷花》(南京博物院藏,第156图)、《天竹栖禽》(南京博物院藏,第157图),它们无论在画材布置、用笔或赋色上,都做得到位、得体,体现的正是那种中国绘画正统的精英性品格;而那些没骨写意的作品,如《花月栖鸟》(中国美术馆藏,光绪庚辰/1880年作,第124图)、《藤萝小鸟》(光绪辛巳/1881年作,第125图),则以其文人气质的潇洒,体现的则是又一种精英性品格,即新锐性品格。

画工性与文人性的兼容性或二重性: 任伯年人物画的过渡性特征

让我们回到任伯年的人物画创作中来。在人物画作品中,任伯年的画工性品格与文人性格相互并存或融合的过渡性特征同样是决定性的,甚至有更明显的表现。

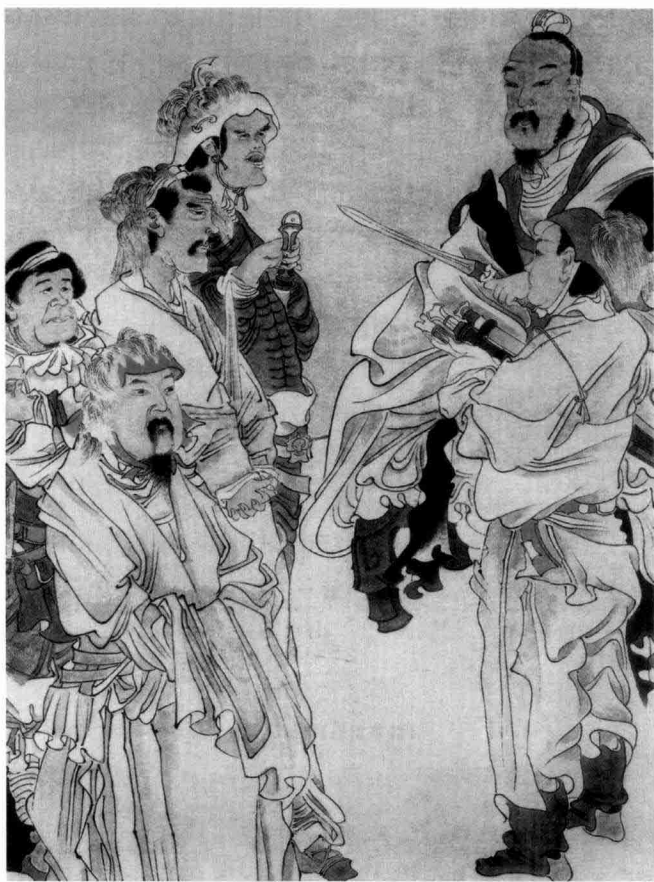
这里需要提及的是,从任伯年的生平记载看,他的画工性品格除了是来自人物写真术的家学影响之外,一定意义上又可以说是他喜好临写具有工笔与画工意味的“金碧山水”所带来的。比如他早年为姚

小复作的《小浹江话别图》(故宫博物院藏,丙寅/1866年作^⑨)就很有典型性。这幅就“话别图”题材来说本应画成那种自叙传式的人物画,然而在此画的题跋中他自称“爰仿唐小李将军法以应”,结果当然画成了一幅工笔模样的山水画——画中虽然还可辨别出他与同好“话别”的场面,却全然被表现在一个大远景的构图中——话别的人物仅仅是微小的“点景”人物。这幅作品揭示了任伯年人物画创作图式的另一个源头,即“山水图式+点景人物”的源头——他的“人物”的出场方式,将是“山水”中自远而近地向我们走来;而这种提供人物出场的“山水图式”所采取的工笔笔法,则又分明暗示出任伯年早期画作中无可回避的画工性品格的潜质。

同样作为“话别图”的《东津话别图》(中国美术馆藏,戊辰/1868年作^⑩),系作于前一“话别图”的两年之后。它依然保留了前一“话别图”的“山水图式”,而且依然不乏工笔

【酸寒尉像】 164.2cm×77.6cm 清代 任颐作品





【伪老莲人物图轴】局部 清代 任颐作品

笔法，不过由于人物来到前景成为主体而使其本身的“山水图式”转换为仅仅是用以衬托主体（群体性的五位人物）的背景；前一“话别图”的“立轴”在此图中也变成了有利于一一展示每一位主人公形象的“横卷”。这可以说既是一幅“山水图式”的人物画，又是一幅“人物图式”的山水画——或者说是典型地表现了从山水画图式向人物画图式演变的过渡性形态，一种二重性或兼容性的独特形态。如果我们从这幅作品所表现的题材内容与思想意境来看，它应该说已经、完全也直接就是文人性的了。这说明，此时的任伯年，就其人格与修养水平而言，不啻已经是文人化了的（由于有关任伯年25岁前的生平史料有案可稽者几无，对于此点，笔者无法在此作出进一步的说明）。不过，总的来说（即单就画面形态来说），此画仍然可将它说成是任伯年人物画创作在30岁之前的那种尚未怎么受到文人性品格影响的形态——一种基本的、多半表现为画工性品格的形态。

30岁到上海之后的任伯年，正如前述，他开始进入“海上画

派”的文人画画家的圈子里，他通过“上法古人”与学习海上同仁的文人笔墨，仿作与创作了大量的具有传统文人画品格的花鸟画，并把文人花鸟画的笔墨精神带到了他的人物画创作中来。此时他的人物画已经有了两类不同的手法或风格样式：一种是信笔胸臆的写意人物，大多是传统的古装人物题材，它们基本保留着此前中国传统人物画最一般的非写真的习性，如1872年作的《游艇吟箫图》（折扇）^⑩；另一种正相反，是对中国传统人物画最一般的非写真习性的基本克服，即转变为对人物采取写生手法而体现的写真性，其描绘的对象当然也就都是他直接面对的现实生活中的真人了，如1873年作的“仲华二十七岁小景”的写真人物《葛仲华像》^⑪。就上述这两例看，其信笔胸臆的写意人物与对人写生的写真人物，分别以不同手法表现出作者各自不同的创作心态（自主性/客观性），以及作品各自不同的画面情境（创造性/写生性）、用笔方式（随意性/谨严性）与写形风格（想象性/写实性）；而这两者的区别，主要体现的是其过渡性特征中那种“并存”的“二重性”特征，而且它们是通过不同的作品分别来体现的。

任伯年1877年（38岁）画的《饭石先生像》^⑫是一幅更有意思的代表作，对于论证笔者看法也具有更为典型的意义：在同一幅作品中，中间偏左的主体人物（饭石先生）加上左端的陪衬景物（花架、盆景等）均是采用完全对人对景写生的手法，因而是属于写真的；而右端的两名陪衬人物（提壶的与端茶的仆役），明显是因为右边画面太空而信笔添加上去的，由于没有写生的模特儿（在写生饭石先生时，可能真有两名仆役进来上过茶，但转身即离去了——后者作为仆役，事实上也没有资格像主人那样作为模特儿来获得肖像写生的权利与荣耀），只能是由作者凭空或根据记忆将他们画出来，成为信笔由缰的非写真的写意人物。主人与仆役，写真与写意——前者（包括陪衬景物）画得精妙绝伦；而后者与前者比，至少在人物的造型与结构比例上就大为逊色，不能不相形见绌，尽管我们看得出作者在两者具体衣纹处理上力求了风格的一致。这是把“对人写真”与“信笔写意”的两种手

法在一幅画中实行“兼容性”的“融合”的典型例子。但这幅画在这两方面的不和谐与不统一，在明眼人的眼中还是显然的，不能不是一种瑕疵或破绽。因此，我们也可以说，某种过渡性特征的二重性或兼容性，在有些时候也会是一种走向成熟过程中的不成熟的表现。

任伯年人物画的真正成熟期是在他40岁以后。

也许任伯年进入不惑之年以后也自觉到像他在《饭石先生像》中的“兼容性”的“融合”手法会造成画面事实上的不兼容与不融合，他此后的人物画就没有再重复他的这种不成熟了。在1880年作的《张益三像》^①中，其主体人物与陪衬景物就基本上都是以工笔笔法写真的（主体人物坐的石头可能有一点意笔笔法，但绝无伤大雅）；1885年作的《赵德昌夫妇像》^②也是风格与手法浑然统一的：两个主体人物与其陪衬景物均为工笔写真，仅是在人物座椅下的地毯的表现上略施意笔（或没骨）的渲染而已。1892年他为与其“亦师亦友”的同好吴昌硕作的《蕉阴纳凉图》（浙江省博物馆藏），当属任伯年这类工笔写真人物画臻于“传神”的艺术最高成熟度的巅峰之作——作者显然对自己所面对描绘的对象是太熟悉了（此前，他就几次为吴昌硕画过写真肖像，如1886年的《饥看天图》、1888年的《酸寒尉像》等），画起来已是那么胸有成竹。此画无论画面布局，还是对人物的造型与精神面貌的刻画，即使我们用今天的哪怕是苛刻的眼光来加以挑剔都无懈可击！

晚年的任伯年，其人物画可以说又有了一种质的飞跃。此时，他已经完全进入了传统文人画笔墨的至高境界。他又回到了他的非写真的信笔人物画中，但与他早年那些强化“钉头鼠尾”笔法而用笔较死的传统题材信笔人物画已不可同日而语。我特别欣赏他56岁临终之年即1895年作的那些运用文人花鸟画意笔笔法画的《人物册》作品。在《任伯年精品集》的第86、87、88图，即《人物册之一》、《人物册之二》、《人物册之三》，就是这样的作品。其中第87图《人物册之二》画的是一位依杖于荒郊山路旁的白发驼背老翁，正扭头仰望远处上空。主体人物神态生动，造型精确，陪衬景物逸笔草草，点到为止。这是一幅以信笔写意的精神画出（写出）的兼工带写的人物作品，其中工、意的“融

【钟馗图】
清代 任颐作品



【牧鹅图】
清代 任颐作品





【孙公进食图】局部 清代 任颐作品



【策杖图】局部 清代 任颐作品

合”达到了真正的“兼容性”，或者说是一种有机的“融合”，进入了一种浑然天成的“化境”。这里的所谓“化境”，意味着他的画工性品格已经并仅仅是作为一种纯粹技巧的熟练，已完全渗透到了文人性品格与意境的具体表现中。

无奈，任伯年英年早逝，否则他会为中国传统人物画的复兴带来更大推动，并取得更丰厚的创作实绩。

任伯年的人物画在中国绘画史上的意义

任伯年以他在清末传统中国人物画创作上的独特成就，成为近代中国传统人物画别开生面的主要代表。他的人物画品格中包含的画工性品格与文人性品格之二重性或兼容性特点，既是作为中国近代史的过渡时期画家的一般特点，又与他的家传家风以及社会生活与艺术环境的独特性相关，同时也与他既作为人物画家又作为花鸟画家的二重性或兼容性特点紧密相连。难能可贵的是，即使在他短短50多年的生命历程中，他的这种二重性或兼容性品格本身也有一种从无机性与外在性到有机性与内在性的转变或转化，即从低层次到高层次的转变或转化——只有能充分看到他的这种转变或转化的人，才能对他的艺术成就有充分、客观的估量与评价。

值得注意的是，他的人物画中的画工性品格所表现的写真性特点，又具体体现了他所处的近代中国画坛面临日趋强盛的“西画东渐”时风的影响的特点——这同样是处在一个过渡时期：西洋画在中国已经得到传播，但这一画种本身在中国还没有完全确立其独立存在的位置。但是这一写真性特点（无论是来自中国绘画传统的工笔写真，还是来自西洋绘画传统的写实写真），对于描绘真实的历史（现实）人物来说，却是有重要意义的，这在另一门西洋技术即照相术（它发明于任伯年诞生的前一年）还不是相当发达（也处在过渡时期）的近代中国来说尤其是如此。任伯年的不少写真肖像画，至今仍将作为他的那一时代历史的重要考证资料。因此对于他的人物画的画工性品格与写真性特点，在这个角度上说，更应当看作是任伯年人物画中应有的时代特征与非常宝贵的品格。

任伯年的人物画作为晚清“海派人物画”的代表，不仅是明清以来中国画坛优秀人物画传统的新的集成与发展，而且直接成为形成此后现代中国人物画不同画派的



【探梅图】 清代 任颐作品

源头与先声：其人物画的画工性品格与文人性品格之二重性或兼容性特点，直接发展形成了现代上海“海派人物画”兼容并蓄的特色（如程十发、贺友直、戴敦邦等的中国人物画）；其人物画包含的画工性品格在一定意义上成为强调造型与写实风格的“京派人物画”（40年代徐悲鸿、蒋兆和的中国人物画）发展的基础；而其人物画（尤其是晚年的）包含的文人性品格很大程度上又成为在写实造型基础上更强调文人画意笔笔墨趣味的“浙派人物画”（50年代中期在浙江美院中国画系形成，如李震坚、周昌谷、方增先的意笔中国人物画）形成的基础。

就这个意义上说，任伯年的中国人物画不仅是中国近代海派绘画在人物画方面的代表，还是现代“海派人物画”与其他学派人物画直接与间接的共同源头；而就任伯年本人并以他的创作实绩而言，他不仅应当被视为中国传统人物绘画从古代向现代转变的推动者与启蒙者，还应当视为开辟通向20世纪中国画全面复兴之路特别是人物画复兴之路的先驱者。

这就是任伯年的人物画在中国绘画史上的意义。

2001年12月9日写于杭州梅苑阁

本文选自《中国画浙派传统与创新》，浙江大学出版社 范达明著

注释：

①任预的生年一般都记载为1853年，如《中国美术辞典》的“任熊”条内之附载（上海辞书出版社1987年12月版第111页），又如《中国古代画家辞典》的“任预”条（浙江人民出版社1999年8月版第459页）；此据龚产兴撰《任伯年年表》，载中国美术馆编《任伯年精品集》，人民美术出版社1993年9月版附录文献第30页，作者对此引证的出处为“任熊绘《列仙酒牌》曹子鳞序”。

②王伯敏等编著《三国——现代132名中国画画家》，山东美术出版社1984年12月版第362页。

③现在也有将中国近代史的下限划到1949年的，即使如此，它也不过110年。

④徐悲鸿《任伯年评传》，载“20世纪艺术大师随笔丛书”《奔腾尺幅间》，百花文艺出版社2000年1月版第118页。

⑤参见王靖宪《任伯年其人其艺》及其中引自任董叔《任淞云先生像》题跋的文字，载《任伯年精品集》图版后附文第2页，人民美术出版社1993年9月版。

⑥徐悲鸿《任伯年评传》，载《奔腾尺幅间》第117页。

⑦《爱媛园梦影录》，转引自王靖宪《任伯年其人其艺》，载《任伯年精品集》图版后附文第8页。

⑧王靖宪《任伯年其人其艺》，载《任伯年精品集》图版后附文第6页。

⑨同上，第19页。

⑩龚产兴《任伯年年表》，载《任伯年精品集》图版后附文第32页。

⑪同上。

⑫参见《任伯年精品集》第129图。

⑬参见《任伯年精品集》第130图。

⑭参见《任伯年精品集》第131图。

⑮参见《任伯年精品集》第132至143图。

⑯参见《任伯年精品集》第1图。

⑰参见《任伯年精品集》第14图。

⑱参见《任伯年精品集》第9图。

⑲参见《任伯年精品集》第18图。

⑳参见《任伯年精品集》第22图。

㉑参见《任伯年精品集》第23图。

㉒参见《任伯年精品集》第44图。

山水画的传统性与当代性

文/朱道平

内容摘要 (Abstract) : 中国画的传统性与当代性是近几年来各界人士比较关注的话题,特别是在当代多元文化语境中,如何在保持中国画民族性的基础上实现中国画的现代性变革,把中国画推向世界又成为重中之重。反映在山水画领域,即是我们如何在丰富的传统资源中既游刃有余、毫无保留地大胆吸收,又能不被传统所束缚,在当代文化语境中实现山水画的当代性转变。这就需要我们对传统、对当代有一个正确而合理的认识。

关键词 (Keywords) : 传统 现代 参照 反思 笔墨 线条 取舍 创新

引言:

“传统与当代”或者说“传统与创新”是步入新世纪以来,国内各行各业人士都比较关注的课题,也是被大家提及最多的一对词语,中国画领域也不例外,至于怎样去理解两者之间的关系却是一个见仁见智的问题。

20世纪90年代末以来,随着中西方文化交流的频繁与不断碰撞,特别是随着民族经济实力的不断攀升,中国人的民族文化自信心显著增强。我们在享受世界文化成果的同时,中国自身的文化也逐渐对西方各经济大国产生影响,中国画逐步受到世界人民的关注,正迈向一个新的台阶。

随着世界经济一体化、文化多元化的发展,中国画的传统性、文化性或者说民族性成为近几年来大家一直比较关注的课题,特别是在上个世纪经历了对西方艺术的排斥、盲目推崇、肯定、大胆借鉴之后,随着大量西方元素入驻中国,对民族绘画带来的巨大冲击以及随之而来的民族元素的不断丢失与抛弃、不理解,一些卓有成就的中国画学者、理论家逐渐对中国画自身的传统性加以反思,逐渐意识到民族性或者说中国画自身的传统性在中国画发展中所承担的角色是不可缺失的,也是固本之所在。

于是,“传统热”复苏,无论是人物、花鸟还是山水领域,都掀起了一股向传统回归的热潮。这一热潮也带来

了两种不同的影响:一是对传统的重新审视,如黄宾虹积墨山水的研究热和因此而出现的一批由积墨山水画技法演绎而形成类型的画家群;一是传统概念的宽泛所带来的对传统的误读。由于传统是个非常大的概念,且有其不断延伸的内涵,每个人又因自身修养、文化品位等方面的不同对传统的理解也就各不相同,致使大家在探讨同一课题时在传统的标准上产生分歧,得出的结论也大相径庭;更有甚者为了满足自己的某种利益,试图曲解传

【笼袖骄民图】 董源作品



统,片面地解读传统(如某些画家以传统文人画的标准来评析当代中国画)。因此,我们有必要对传统做一个理性的分析。

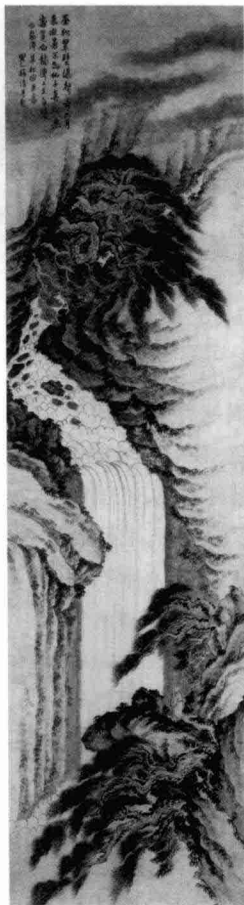
另一方面,立足于传统,向传统复归、学习并不是主要目的,其宗旨是为了更好地实现中国画的现代性变革,推动中国画不断向前发展。因此,如何正确对待中国画的传统与创新成为一个日久弥新的课题。

一、山水之传统

山水画最初是作为人物画的背景而出现的,直到魏晋南北朝时期才逐渐从人物画中分离出来,成为独立的画种。并经过隋唐五代的发展,至宋元随着文人画的出现而发展到顶峰,延至明清在技法方面仍有所发展,并且更加精进。

较之人物画,山水画虽然出现得较晚,但是就其理论体系、技法而言却相对完善,使后人在学习的过程中大多有法可依、有迹可循,而且就其所表现的对象而言,山水本身——自然空间、地理空间相较于“人”而言具有一定的恒定性,随着时代的发展,其变化也较小,因此山水之传统就成为当代山水画家有益的补养。

但是传统是一个大的抽象的概念,对于传统我们究竟该学习些什么?从哪些方面入手?也是当今很多画家在不断思考的问题。在我看来,传统就像一座大山,它有自己的面貌,但是对于每一个认识它的人来说这个面貌是千差万别、甚至有可能是大相径庭的。这是因为大家的着眼点不同,每个人的追求与兴趣也不相同,所以最后得出的结论也必然会因人而异。面对一座大山,有的人是从前山观察,有的人则是从后山观察;有的人是从空中俯瞰,还有的人是从山上俯视;有的人还没有登上山顶就匆匆下山,还有的人则是前后、左右、上下观察,综合衡量各种因素后得出全貌。传统也如此,就看我们接触的是哪个面,看我们对传统的认识有多少。由于每个人所占角度、视线高低的不同,所看到的、所得出的结论也不相同。犹如对待中国画中的笔墨问题,有的人从纯技法的角度来看待笔墨,笔墨在他的眼中仅是作为一种技法或材料而存在的,因此他眼中的笔墨仅是绘画的属性而已;但有的人却是从精神方面将笔墨进行升华,将笔墨与中国的传统



【黄山图】之二 梅清作品



【黄海松石图】 弘仁作品

文化相联系,视笔墨为中国画民族性之所在,因此他眼中的笔墨就成为中国画的象征,成为中国画区别于西方油画的重要载体。由于两者侧重点的不同,笔墨也就具有了不同的属性。传统也是如此,但是无论怎样,传统对于每一个中国画家来说都是立本之所在,是其绘画的养料来源,任何人都无法抛弃或绕开它。

传统犹如一条历史长河,随着时间的流逝,源源不断地向前发展。在这一变迁之中,会不断地注入新的血液,也会随之消解掉一些东西。传统是庞大而复杂的,它并不仅限于某段历史,特指某种形式、某种技法;也并不仅是宋元明清以来所形成的文人画传统,彩陶、玉器、青铜器、汉唐绘画等都在这一概念体系中。对于传统,每个人都应该有自己的选择面,选取即是一种智慧。就我自己的创作而言,我很喜欢追求一种苍苍茫茫、简淡空灵的感觉,对点与线的表现十分钟爱,因此在研习传统的过程中,我对此类的画家就非常感兴趣。如古代山水画家梅清和弘仁的作品,从他们的画作中往往能够感悟到一种清寂冷峻而生机勃勃的气息,他们行笔时那种生动而又细柔劲挺



【千岩万壑图】局部 龚贤作品

的线条启迪着我对线的创造欲。

梅清，画松尤妙，枝干古朴，用淡墨渴笔为之，再用浓墨画细挺如针的松叶，敷以淡淡的花青色，使苍松精神倍增。特别是画中点景人物的出现——以极细之笔，淡淡渴墨写出，神形俱备，彰显出一种人与山水的互动。喜用纤细笔，丝丝如缕地刻画出泉水的颤动之感，水附石而下，一叠又一叠，耳边仿佛琴声弦韵，清晰可辨。梅清笔下对线的运用可谓发挥到极致，让我受益匪浅。中国画中的线可以吐露最为强劲奔放的力量，线条的轻重缓急犹如变幻丰富的音乐节律，可以营造出极为丰富广阔的意境。中国画中的线条不仅是对物体轮廓的描摹、对物象形体的界定，更是物体质感、量感与动感的体现。作为中国画特定语言的符号体系，线具有独特的审美要求，它可以表现物体的造型，用来界定物象的形态特征；可以表现物象的质感与肌理，通过不同描法与皴法，体现物象材质与态势；也可以表现量感，通过其运动和结构方式显现物象的存在状况；还可以表现空间感，通过其虚实、强弱的布置和浓淡干湿的走向，显示物象的空间存在；可以通过线的穿梭、重叠、藏露表现层次。甚至可以通过线的快慢、转折、顿挫，表现物象的节奏与韵律，如“折钗股”般富有弹性，如“锥画沙”般饱含力度，如“屋漏痕”般沉着稳重，如“吴带当风”、“曹衣出水”般飘逸潇洒等等。因此对待传统，我们要从自己的兴趣点着手，由自身情感的需要出发，从传统中汲取我们所需要的养分。当然，这里面有一个前提即是熟识传统。如果对于传统，我们只是限于某一点上，自己绘画中有所需要时才想到，就会显得毫无头绪，不知从何处入手，这需要我们平时知识的积累，长期的思考和认识。

又如弘仁的作品，弘仁的山水多以黄山和齐云山为母题而升华为心中境界，恍若“世外山”之感。笔墨简洁洗练，善用折带皴，干笔渴墨，意境静穆幽寂、空灵松秀，丘壑严整崎岖，树木极具真实感。其山水取法宋元。对他影响最大的则是元季四家（倪云林、黄子久、吴镇、王蒙），

尤其是倪云林。倪云林长期生活在太湖，习见平远山水，因此多画小山竹树、疏村远岫，表现一种天真疏淡的意境，真实表达了太湖一带风景的特色，具有高度的艺术性。弘仁师古而不泥古，他长期居于黄山、白岳之间，习见层峦陡壑、老树虬松，并加以概括和提炼，表现了一种伟峻沉厚的意境。他从摹仿、借鉴转变为师法自然，一举打破了倪瓒远山平水、缓坡疏林的规范，形成了“笔如钢条，墨如烟海”的气概和“境界宽阔，笔墨凝重”的独特风格。他的绘画作品既有元人超雋的意境，又有宋人精密的特点。

从上述可以看出：一方面，在浩如烟海的传统资源中，我们要有选择、有目的性的从自己的兴趣点着眼，在继承传统的基础上关注文化的、个人的、综合性的东西，要画适合自己才能、气质的作品，把个人的气质与思想感情吻合起来，才能画出有味道作品。

另一方面，学习传统的目的是为了突破传统、为今所用、为我所用。也就是说，我们在品读古代大师之作时，临摹也好，仿其笔意也罢，不能仅限于品味这一笔用得多么好，那一块墨用得多么讲究，仅限于技法浅层面的学习，而是要深入下去，结合当时的时代背景，分析作者作画时的心态、运笔方式和图式规律，并能将之运用到自己的创作中，进而形成自己的特点。以江苏地区的绘画传统为例，它是新金陵画派的诞生地，学新金陵画派的人很多，但是每个画派都有自己的优点和缺点。新金陵画派是在中西文化结合基础上形成的一个比较雅俗共赏的画派，它有以下几个特点：文人画艺术传统与现实生活相契合；清新的生活气息与灵性的笔墨气韵相交融；以秀美、柔美为主调，而秀中有雄、柔中寓刚；以传统画法为根基，同时不拒绝适当吸收外来技法，如西画色彩法、构图法等，并将其融入到中国民族绘画传写性、倾泻性、书写性三者辩证统一的“写画”美学体系中。新金陵画派在反映社会生活现实方面做得比较好，但在传统用笔、用线方面，与当时的其他画派（如长安画派）相比，可能就会显得弱一些。