

探 古 今 书 道 画 理 推 诸 派 名 家 新 秀

Calligraphy and painting

research 主编/许华新

江西美术出版社

書畫研究

3



書畫研究

3

探古今書道画理
推諸派名家新秀

calligraphy
and painting
research

江西美術出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可,不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。
本书法律顾问:江西中戈律师事务所

图书在版编目(CIP)数据

书画研究:3 / 许华新主编. — 南昌:江西美术出版社, 2011.8
ISBN 978-7-5480-0713-5
I. ①书… II. ①许… III. ①书画艺术-艺术评论-中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第152190号

学术顾问 贾又福 杨悦浦 李魁正
杜大恺 吴悦石 洪惠镇
陈传席 范 扬 于文江
编 委 刘 墨 张 渝 西 沐
邬 建 赵 秦 韦 宾
朱成安 熊 曦 贾云娣
陈 骥 叶康宁 刘祥莲
王 维 陈忠康 张旭光
袁学军 石慎之
(排名不分先后)

出品人 陈 政
主 编 许华新
副主编 界 弘
责任编辑 王大军 陈 东
特约编辑 许 勇 孙祺臻 王明云
朱铁力
装帧设计 陈 海 李金亮
出 品 隆方文化



[Han Fang Culture]

出版发行 江西美术出版社
地 址 南昌市子安路66号
邮 编 330025
经 销 全国新华书店
印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 12
字 数 120千字
版 次 2011年8月第1版
印 次 2011年8月第1次印刷
印 数 1—5000册
书 号 ISBN 978-7-5480-0713-5
定 价 58元

赣版权登记-06-2011-167

卷首语

本书致力于中国书画的传统梳理，关注当下中国书画的创作、教学和发展动态，研究、探索中国书画的发展方向。诚邀有志于中国书画的理论、创作、教学研究与探索的广大同人加盟。书画市场已成为影响当代书画发展的重要因素，本书致力于对当下书画市场进行调研，并期望与有眼光的收藏界人士和机构合作，以期端正收藏心态，引导良好的市场走向，并推介有实力的艺术家。



目录

contents

● 书画论坛	俗套——当代中国人物画创作浅析	张 渝/ 006
	徐悲鸿与传统文人画家精神取向之矛盾	侯朝宇/ 011
● 经典解读	入山幽致叹无穷（二）——黄公望的《富春山居图》	刘 墨/ 015
	《画山水序》简注	韦 宾/ 025
● 名家访谈	杜大恺访谈	许华新/ 030
● 创作前沿	张旭光	
	挥写中国精神——略论张旭光的书法成就	谢 云/ 041
	李 明	
	中原山水——李明的精神家园	袁小娜/ 051
	黄三枝	
	说句实在话	黄三枝/ 055
	袁学军	
	法式内外——浅论山水画法式的继承与创新	袁学军/ 059
● 艺道探微	【写生】 毛 伟	
	三方堂随笔	毛 伟/ 063
	崔东渭	/ 066
	刘天鹏	/ 069
	陈玉林	/ 072
	孙小东	/ 075
	杜凤海	/ 077
	类维顺	/ 080
	郑盛龙	/ 082
	黄迪全	/ 085
	钱广信	/ 088
	杨 钢	/ 090
	王小晖	
	风霜浪漫	王小晖/ 093
	赵初凡	/ 097
	陈会衡	/ 100
	贾志发	/ 104
	许经文	/ 107
	谈写意性工笔的实践意义——和研究生的谈话	唐勇力/ 110
	述画赋（上）——明清别集论画文字精选之二	韦 宾/ 120
	画上题诗看古今（二）	洪惠镇/ 126
	陆俨少先生的题画记	陆俨少/ 135
	周逢俊【松韵堂诗、词、赋】选登	周逢俊/ 136
● 水墨探索	柴博森	/ 139
	曲 鸥	/ 141
	孙良利	/ 143
	王德亮	/ 145
	梁 健	/ 147
	邱 云	/ 149
	范东风	/ 151
● 书画教育	当代中国画美学价值的判断	刻 一/ 152
● 别集论画	【收藏新视点】 吴涛毅	/ 155
● 题画诗文	【推荐】 黄德潜	/ 158
	杨随震	/ 162
	贾荣志	/ 166
	毛健全	/ 169
	葛 涛	/ 173
	【藏家】 麻元彬	
	读麻元彬青花瓷画有感	李毅民/ 177
	【润格】 《书画研究》画家润格表	/ 180
	禅境墨韵	/ 182
● 书画精英	刘墨 韦宾 赵秦 邹建 师界弘 贾云娣 刘祥莲 王维	/ 186
● 书画鉴藏	【收藏新视点】	
	【推荐】	
	【藏家】	
	【润格】	
● 书画资讯		
● 主持人新作		

【主持人按语】也许到目前为止，创作界仍然对从事理论研究的人抱一种偏见，认为他们因为不会画画而去搞理论，同时，他们也会把所有从事研究的人——无论是哲学还是历史，抑或是诗学——都称为“搞理论的”。

这当然是一种“偏见”，而所以有如此的“偏见”，不仅和绘画界轻视理论研究或综合修养有关，也和理论研究的不尽如人意有关。

在20世纪和21世纪，美术理论或艺术史研究无疑已经成为人文学科中非常重要的一门“学科”，美术理论研究者的视野越来越开阔，历史学、社会学、人类学、宗教学、哲学甚至自然科学都被不同程度地运用到美术史与美术理论的研究中来，而那些历史学家、文学史家、哲学家也越来越多地在自己的研究中使用视觉形象，美术（或图像）成为一个以视觉形象为中心的各种学术方法与兴趣的交汇点，一些著名的研究者如潘诺夫斯基、贡布里希等人也成为20世纪人文学科中重要的代表人物。

不过，由于20世纪以来中国学术界的特殊情况，传统崩溃、新学输入以及西方术语与意识形态的双重介入，使得纯正的学术研究与学术的“宣传功能”（或其他功能）时常搅扰在一起，而从事这方面的清理工作，显然尚需时日。

关于如何从事美术史研究，或者如何让理论发挥它的意义，都不是几句话甚至几个人能说清楚的问题，但是有一点我确实坚信，对美术的理论性研究不仅是对一位艺术家或一件作品的深层解读与重构，而且也应该是对它的形态、意义和技术各个层面的追寻。它不仅加深我们的感性认识，也加深我们的理性认识。

“开卷有益”，我们欢迎有思想、有内涵尤其是有学术质量的文章发表在我们的丛书上。

俗套

——当代中国人物画创作浅析

文/张渝 Classic analysis

较之于古代人物画创作，20世纪的中国人物画创作除了一如既往地延续传统笔墨技巧之外，还多了新的因子与气象。“因子”是指西方传教士带来的艺术上的写实手法，它首先表现为任伯年创作中的某些倾向，而真正蔚然成象并引起中国人物画创作发生质变的却是徐悲鸿自法国归来后引入的素描手法。由于素描这一造型利器的引进，传统的山水、人物、花鸟三科中，独独人物画一科在20世纪获取了突飞猛进的发展，并最终使人物画发生了堪称“形态学”意义上的变化。如此成就，得自于两大文化背景，东方之写意与西方之写实。某种程度上说，西方的写实或许占了更大的比重。然而精进之中，我们最终走近的不是艺术的顶峰，而是激情的末路；尽管我们衣着华丽，却总是魂不守舍。于是，“俗套”成了一个不可回避的话题。

一、俗套的冷：晚景凄凉

面对有目共睹的20世纪中国人物画的创作成就，批评家刘骁纯先生总结出了“徐蒋体系”一说。这样的总结不能说不准确，也不能说不全面。但是，“徐蒋体系”内的人物画家却在晚年创作中集体滑坡，共同走向了凄凉的晚年。这就出现了一个值得研究的学术课题：为什么山水、花鸟两科艺术大家的艺术创作愈是晚年愈是灿烂？而人物一科的大师们在晚年则几乎功力尽废？

“徐蒋体系”中的徐悲鸿58岁辞世，这样的年龄对于艺术家来说，只是中年而非晚年，因此，徐悲鸿幸运地避过了创作中的凄凉晚年，而“徐蒋体系”中的另一位——蒋兆和先生，则没有那么幸运。晚年蒋兆和的作品不是没有感人之处，但是，那些作品与他早年的作品，尤其是他不到40岁时创作的《流民图》相比，毕竟不是一个重量级的，其艺术质量、艺术原创性都不能同日而语。那么，造型技术并不弱于徐悲鸿甚至高过徐悲鸿的蒋兆和为什么没能突破“徐蒋体系”的晚年怪圈？他之后的刘文西、杨之光、王子武、方增先、范曾等人为什么也在人生的晚年出现了创作的下滑？原因或许会有很多方面，不同的人也会有着不同的解释，但“写实”的功能性要求或许是一大原因。作为造型训练的重要手段，素描之于艺术家的重要性不言而喻。但是，传入中国的素描在很多艺术家那里，更多的是手法而非心法。“手法”经过训练可以获得，而“心法”则只能靠“养”。如何“养”？这是一个大话题，另篇再叙。此处，还是先回到古人创作的不二法门——外师造化，中得心源。

古人总结出的这条艺术规律貌似简单，实则深不可测。在我看来，由于不讲求或说不

推崇客观物象的逼真，所以其创作更容易自肺腑发出，所谓“卧游”便是自得其乐，自得心源。这也是传统的山水、花鸟科目在古代越来越发达的原因所在。而人物画由于造型形象与造型观念的限制，人物画家在年轻即精力旺盛时，凭借优良的技术训练，尚可抵达一定的艺术高度，而一旦体力不支，其经由学院或非学院训练得来的造型技术便不能为其提供“脑白金”一类的精神补品，于是，不仅“中得心源”成了一个遥远的梦，而且个人的艺术创作也出现了僵硬与复制的倾向，我将这种现象戏称为“脑血栓”。可以说，“徐蒋体系”内的艺术家的艺术晚年几乎全在一种习惯性而非创新性的艺术运转模式中度过。这样的晚年既无激情可言，亦无温暖可感，于是，有了我所说的凄凉。

词典上说，“凄凉”是凄清、冷落的意思。仅就字面上说，“凄凉”往往是传统文人画家追求的审美境界，这一境界亦往往作为美学范式而出现在山水、花鸟画家的创作中。如果人物画家的晚年创作亦能以此形态而为审美一境，那么，我所说的人物画家的晚年凄凉便是美学追求而非人生际遇。

遗憾的是，这一切竟是人生际遇而非美学气象。当然，这一境遇中的困窘，与当下那些已入困境的人物画家的作品每平尺多少钱亦无关系。也就是说，我所说的“凄凉”是指创作指向上的一种困境，它是一种现象，也是“徐蒋体系”有待破解的一个真正的学术课题。

如何避免晚年凄凉？如何寻求创作形态的转换？审美、审丑、审苦、审智等诸多美学形态的内在转换如何完成？语言。或许，我们只有通过转换自己的艺术语言才能说清一切，而这样的转换是否需要“徐蒋体系”改朝换代？我不知道，也不敢说，但我期待。

二、俗套之症：魂不附体

在“诗言志”的美学传统中，

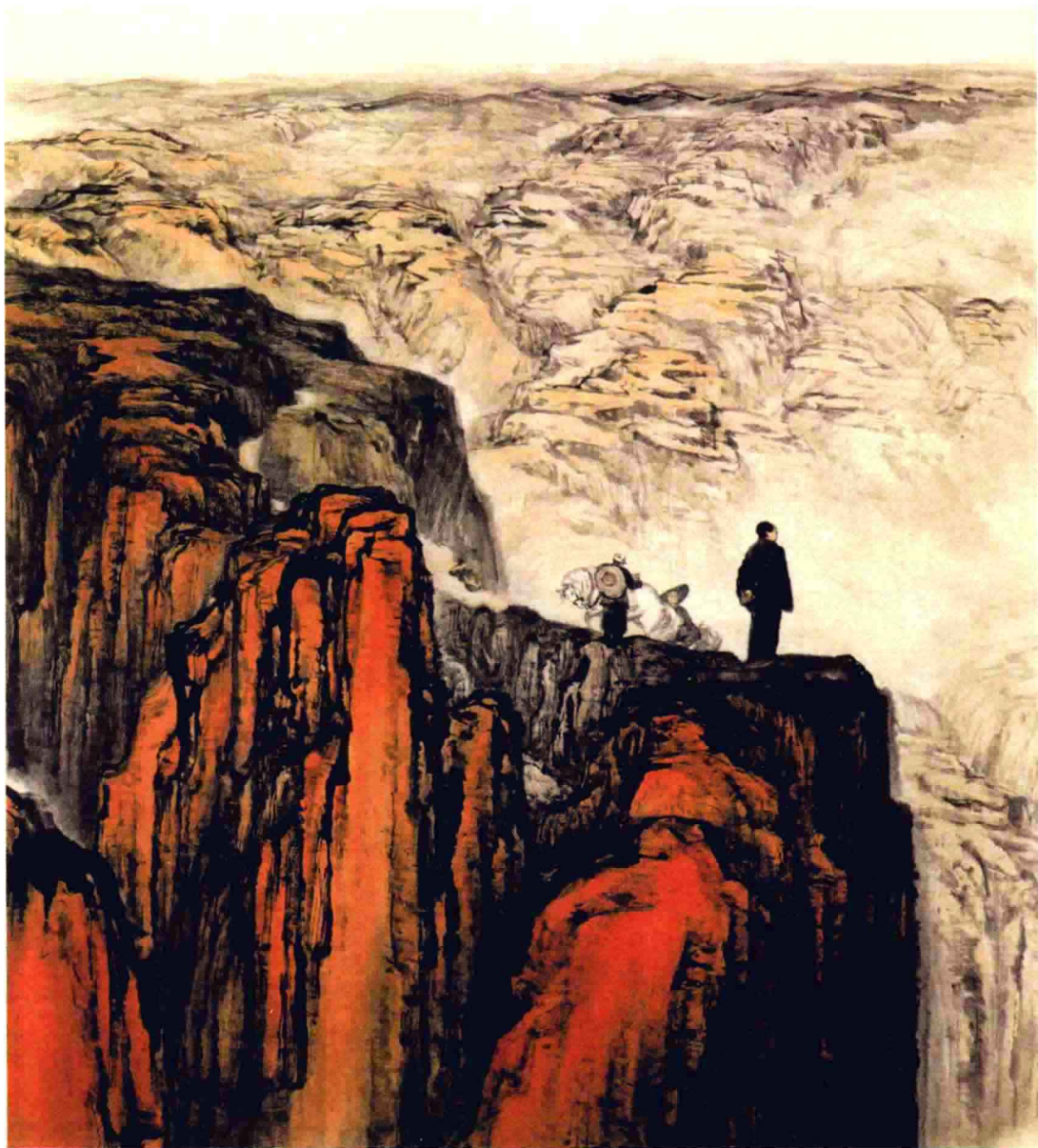
“志”指志向，怀抱。但若深究，“志”之一字还有荣身与适性之意。在建国后的新国画运动中，荣身与适性的言志传统有效地融合在意识形态化的激情之中，酝酿了奋然向上、恢弘大气的时代格局。于是，1959年，建国十周年之际，一批大气磅礴的作品涌现出来，这其中石鲁的《转战陕北》更是独振八代之衰。20世纪或说整个中国人物画创作的一块高地也是在那时隆起的。然而，隆起之后，随着改革开放的深入与发展，“消费”从一个日常生活的细节演化而为整个意识形态。此形态非石鲁们时代的那个只有一个维度的一元意识形态，而是具有多种价值取向且又具备解构能力的现代意识形态。在其解构中，高地上的人物画创作日新有了魂不守舍或说魂不附体的模样，于是，有了如下症状。

症状一：担当精神的缺失

较之于山水，花鸟画来说，人物画创作本应更具担当精神。而20世纪中国人物画的扛鼎之作，诸如《流民图》、《开国大典》、《延安火炬》、《血衣》、《八女投江》、《祖孙四代》、《人民和总理》等作品，没有一件不是具备强烈的人世关怀以及担当精神的。因了这种精神因子的存在，上述作品不仅承传了“言志”传统，而且在艺术经验、艺术语言上均做出了令



刘文西 祖孙四代 119cm × 96.6cm 1962年



石鲁 转战陕北 208cm × 208cm 1959年

人瞩目的突破。然而，随着言志传统的水土一点儿一点儿地“流失”，艺术家们担当的力度也日渐减弱，于是，我们看到了一个不容回避的问题，即同样的主题性或说重大题材创作，石鲁、王式廓、董希文等老一辈画家们在坚持“言志”传统的基础上，画的是艺术本体，比如石鲁在创作《转战陕北》之前，就是在艺术形式、媒材、语言上苦苦思索。据一同前往北京接受创作任务的陈启南先生回忆：“到京后，我们接到任务，感到时间紧迫，就立即忙碌起来，纷纷动手创稿，唯独石鲁不慌不忙，有时看一看资料，有时同别人聊一聊，有时练一练笔墨，还让我向北

京的雕塑家借马的解剖石膏模型供他研究，就是不急于画稿。有一段时间，他整天去钻琉璃厂的旧货摊，琢磨各种纸、墨和颜料的性能，并拿回来做实验。后来，他画黄土高原所使用的朱砂，就是从一间店铺里找到的旧藏，他觉得这些材料没有一般材料的俗艳，虽然很贵，还是买了很多。”从这段当事人的叙述中，我们可以看到一种纯粹的传统创作程序。而现在的多数人物画家在处理所谓的重大题材时，更多的是摆模特，讲故事。木然的情节虽然也能编织一幅画面，却无法具有穿透画面的艺术精神，因而也就只能失魂落魄。



[上] 杨之光 矿上新兵 83cm × 59cm 1971年

[下] 方增先 粒粒皆辛苦 105cm × 65cm 1955年

症状二：现世灵魂的短视

批评家敬文东说，“20世纪90年代确实是个众声喧哗的时代。在同一个时代里，我们拥有一地鸡毛的现世主义、肉体乌托邦、现世主义和所谓的新现实主义。它们七嘴八舌，互相理论又互不干涉，却共同对我们寄居的1990年代进行了认证，表达了要把1990年代誓死进行到底的决心，然后来他一个‘跨世纪’。”

这里，无论现事、现世，还是现实，一颗不能仰望苍穹的灵魂是不可能具备宗教意义上的“真”的。所能有的或许只有虚与委蛇、与世沉浮。由于欠缺灵魂意义上的“真”，写生、写真、写实等等动作，描绘的只是一种套路，几个程式。灵魂的鲜活与温暖变得越来越遥不可及，余下的只有俗套的现事、现世与现实。

所谓俗套，就是陈旧的格调与程式。俗套之为俗套前，应该也是生机勃勃的。但是，伴随着消费时代的“贵族”化进程在画家队伍中迅速完成，大富大贵的日常生活造就的不是艺术的动力，而是艺术的招术与套路。招术与套路中，惯性而非智性的书写成了普遍的谋生手段。在这样的手段中，逸笔草草成了风雅的标志而非情怀。仅就笔墨来说，当代的艺术家们并无多少欠缺，也就是说，在技术上，很多画家们并不存在过多的问题，而并不存在过多问题的笔墨技巧为什么不能有血肉地言说自己的艺术经验？在结束不久的重大历史题材创作活动中，我看见人物，看不见灵魂；看见笔墨，看不见语言；看见仪式心态，看不见艺术心态。由此，不由得我不得出这样的结论；重大题材的策划本身没有错，错的是我们的一些画家太轻了，轻得他们实在拿不起“重大”这两个字。

症状三：个体仓位的亏欠

20世纪中国人物画创作的生力军是建国后成长起来的一批艺术家。他们大多毕业于美术院校，基本上是“徐蒋体系”的骨干。较之古代人物画家，他们的造型能力不可谓不强。方增先、刘文西、杨之光、王子武、范曾、周思聪等都是这个体系内的艺术家。然而，就个人知识储备也就是我所说的仓位来说，他们并不比留学海外的徐悲鸿以及未曾留洋的蒋兆和要宏阔。这种仓位上的亏欠，使得这批艺术家的人物画创作后程乏力，很难形成质的突破。如果说，我对他们的创作还有不满意的地方的话，主要问题也在这里。

晚于这批艺术家，出生于六七十年代的一批学院新力量，虽然也打出“学院水墨”的旗号，但由于阅历的亏欠以及市场价值取向的影响，他们中的许多人还处于个人建仓存储阶段，在这个阶段，期盼他们做出惊天突破，也是不现实的。

几千年的农事经验酝酿了当代中国画的成就。也生产了某些标签，比如西藏题材、陕北题材、江南题材等，而今，更年轻的画家则试图在城市阅历中构筑自己的人生经



周思聪 人民和总理 151cm×318cm 1979年

验、艺术经验。如此经验有可能在未来时日里造就新气象，但在目前，它还主要体现在情趣、情绪层面上的小情感，欠缺人性的追问，欠缺关于人生困惑的探寻。如此欠缺，也是我们的画坛至今还缺少力度的原因所在。

俗套之所以为俗套，就在于我们知道它是俗套，却又很难出“套”。契诃夫的《套中人》之所以经典，就在于它指出我们每个人在事实上都是“套中人”，不同的只是我们彼此被套的程度不同而已。当“俗套”成为语言以及社会功用的一个部件时，它也势必进入我们的生活经验与审美经验。于是，大至艺术制度，小到个人创作，俗套之“套”随处可见。一定程度上说，我所渴求的创作首先便是对于各种俗套的克服。

克服俗套的利器首先是重举写生的大旗。写生活之“生”，看似容易，实则很难。一些世俗名头越大的艺术家，其深入“写生”的难度也就越大。为什么会这样？因为造成这一难度的根本原因是很多艺术家的写生都是在模式或说俗套中完成的。也就是说，他们有意无意地带着一种样式去写生。这样的写生更多地具备表演的意义，这就像我们在电影或者各种电视专题片中看到的那样：一位画家拿着画板对着某物边看边画。这种表演类、样式化的写

生不可能感动我们，由此而来的创作也就很难感动我们。如果不算苛责的话，或许这就是当下人物画创作让人不能满意的一个原因。

俗套之为俗套，肯定有其意义。一些国外学者就认为俗套是一种最简洁明了的表达。法国的吕特·阿莫西与安娜·埃尔舍·博格·皮埃罗更是从语言、语用及社会理论研究的角度写了一本名为《俗套与套语》的著作。然而，无论如何，对于我来说，对于我眼中的艺术创作来说，俗套是敌人。

有了敌人，就必须有战士。这就牵扯出当代中国画创作的另一个问题即伪名士太多，真战士太少。名士之风，比如魏晋风度本身就是中国审美经验的一部分，它甚至支撑了中国画的整个风骨。但是，现在的许多名士却是穿长衫的伪名士，除了一袭名士的长衫以外，名士内在的担当精神或说风骨却了无痕迹。了无痕迹中，我看到并忍耐着俗套、俗套，一个又一个的俗套。为此，我期待战士，尽管我知道所谓战士也可能就是一个俗套和另一个俗套之间的一个短暂的喘息，但我期待，因为那是生命的声音。

徐悲鸿与传统文人画家精神取向之矛盾

文/侯朝宇

Classic analysis



上世纪初，是中国历史大变革的时期，也是中国画大变革时期，而中国画的大变革与徐悲鸿引进西方写实主义是密不可分的。徐悲鸿的写实主义绘画思想在很大程度上改变了明清以来“中国画学之颓败”现象，唤起了许多画家积极融入生活、走进自然、关注现实的热情，使中国画重新焕发生机与活力，这是徐悲鸿绘画思想对中国画最为突出的贡献。在改良中国画的进程中，徐悲鸿儒家入世思想与传统文人画家消极避世思想在精神取向上存在着不可调和的矛盾，也正是新旧思想的对立，导致了中国画不同的发展趋势和面貌。从矛盾性切入来研究徐悲鸿的绘画思想，可以让我们看到一个更加清晰、完整的徐悲鸿，从而引发我们对中国画发展更多有价值的思考。

首先，我们从徐悲鸿与传统文人在作品的精神取向上的不同来分析其矛盾性。

我们知道，传统文人画有着悠久的历史 and 独特的审美价值，是传统农耕经济为基础的封建主义制度和文人士大夫对宇宙、对人生的认知和自我情感的宣泄。他们创作了无数反映时代审美要求的佳作，是中国文化艺术的重要组成部分。道家文化的人生观是传统文人画的思想基础。我们看到的更多作品呈现出的是空灵的山、水，表达冷寂孤寒、隐逸虚静的意境；或是人格化的花鸟，以示超凡脱俗、清雅高洁为画境，但我们几乎看不到有像徐悲鸿《愚公移山》这样气势磅礴、寓意深刻、富于创新、与社会现实紧密联系的人物画作品。从其作品中也可看出，徐悲鸿对传统题材是有偏爱的，作品传递着他对儒家精神和古典文化的崇敬，表现出纯正的儒家道德理想。

徐悲鸿的人物画不仅符合人体比例结构，而且人物个性鲜明，动态十足，富有生机。他的作品在表现现实生活细节上，对欣赏者心理产生的感受上，以及对主题性绘画表现力度上，是传统文人画不能比拟的。他坚信中华民族以“愚公移山”的精神，艰苦拼搏，终将取得抗战的最后胜利，也以此家喻户晓的寓言作品号召、鼓舞人民的斗志。这种映射儒家忧国忧民情感的中国画和道家传统文人画家隐逸避世的作品就形成强烈的矛盾对比。

《愚公移山》是他站在传统文化精神的高度来传达对现实世界的关照，比一般



徐悲鸿 愚公移山 144cm×421cm 1940年（局部）

意义上的现实题材更具有涵盖性、渗透性和战斗性。现实主义“不等于普通生活现象的简单复制，而是有选择，有加工的创作活动，并且经常伴随着虚构、夸张、幻想，使艺术形象同普通形象的实际生活相比，呈现出很大的差别。”“现实（写实）主义艺术并不仅仅是如实描画可识的人物和事物的艺术。它既揭示人的个性，也揭示人和人的类似之处，因为人们虽然外表和环境都相差很远，但都有类似的生活，面对着相同的问题。这种艺术唤醒人们对于自然美和人的美的理解，它描画人们的社会关系，描画危害人们的力量和把人们联系在一起的纽带。它通过题材的选择表现世界在怎样变化，以及什么是社会上人们激动和振奋的新生的东西。因此，可以说，现实（写实）主义艺术所反映的是时代的历史。”徐悲鸿选择的题材就是为了表现出“什么是社会上人们激动和振奋的新生的东西”，那就是那个历史时期所需要的时代精神。

不仅人物画如此，徐悲鸿的花鸟画也与传统花鸟、动物画有别。借物咏怀是文人的传统，他的动物画，花鸟画显然继承了这一传统。这一时期他创作大量的花鸟、动物作品，和传统文人画相比，不同之处是除了物象造型准确生动外，还寄予花鸟动物不同于传统文人的精神取向和审美判断。他的花鸟、动物画是在观察写生的基础上，强调写实性的创作。徐悲鸿笔下生动的马、狮、鹰等无不显示出勃勃生机和无往不胜的气势。同时，这也是他对社会、对生活、对人生的人格化表征，与传统文人画家喜画水中鱼、草丛锦鸡、枯树八哥

等，在题材和思想情感上都有很大的不同。徐悲鸿笔下为世人知晓的人格化的马，有的如悲壮的英雄、有的如奋发的勇士、还有的如欢快的青年，这些马的不同精神状态是徐悲鸿在时局变换中结合自己情感而作的，表达自己对现实社会的态度，而不是传统文人对社会意识的淡漠。从严格意义上讲，他画的马仍是文人画抒情传统的延续，文人情感的内涵滋润着他的艺术创作，但他的文人情感是继承儒家入世进取的文人精神，而不是继承道家无为消极的文人精神。

即使是徐悲鸿画的其他动物如牛、猫、鹅都是活脱脱的生动描绘，彰显美好的生活气象，而没有传统文人花鸟画中的太多的柔弱和哀怨。清初遗民画家朱耷的花鸟大写意，注重通过花鸟表达情感和所依托的意念，奇思巧构、精于取舍、以少胜多、情韵无穷。翘首白眼的鸟、徘徊不定的鱼、枯索的树木都是其对身世的哀痛和主观发泄。而徐悲鸿的作品没有悲怨，传达出的是进取向上、积极奋发的激昂斗志和精神。当然，并不是说朱耷的画不好，他的画是他那个时代的个人精神的反映，把他和徐悲鸿的作品做比较仅想说明不同思想、不同时代背景下同是文人画，二者在精神取向上之差异。

不难发现，徐悲鸿的绘画思想反对的是文人画的颓废，他所画的是具有儒家精神的写意画。事实上，他延续并熟练运用了文人画传统的写意性，只是他要表达的“意”与传统文人画所表的“意”是对立的。徐悲鸿要写有内容之“意”，不写空洞之“意”。批

评他的人没有搞清楚他反对的是文人画之糟粕并非否定文人画之全部。从史料看，徐悲鸿以自己艺术的理解评论了历代文人画家，如他对周文矩、吴道子、王维、徐熙、石涛、朱耷等文人画家赞许有嘉，他反对的其实是明清以来文人画之末流者，且看他所言“中国艺术没落的原因，是因为偏重文人画，王维的诗中有画，画中有诗那样高超的作品，一定是人人醉心的，毫无疑问，不过他的末流，成了画树不知何树，画山不辨远近，画石不堪磨刀……”显然他反对的是末流文人画。

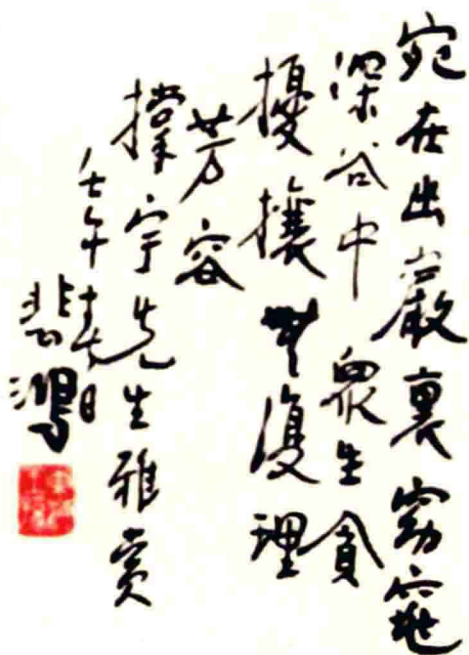
时下有人说徐悲鸿始终在鞭伐文人写意画传统，然而，事实上，徐悲鸿自己的作品却与文人写意画有着千丝万缕的联系，徐悲鸿的创作始终坚守传统文化，他是要发扬中国文化中的优良传统。徐悲鸿从小生活在封建思想浓厚的乡村，必然给其心理打上封建传统思想的烙印。自幼读私塾，同时父亲还教他学习《诗》、《书》、《礼》、《易》、《论语》等儒家经典，这些都是传统文人必须深究的内容。后拜康有为为师，谈书论道，见识了大量传统书法碑帖精品之作，同时他还虚心向王国维、沈曾植等大家求教学问和书法，临摹了《经石峪》、《张猛龙》等碑帖。在哈同花园，他饱览了园中大部分珍藏书籍，极大丰富了他的传统文化知识，从他后来的书法、国画作品中都可以感受到他身上具有的传统文化底蕴。徐悲鸿是一个有着深厚传统文化学养的人，但是他又不是传统意义上的文人画家，其中最大的区别就是徐悲鸿具有他们所没有的入世救世的内在精神。

还有人认为中国画根本不需要变革，从而保持传统绘画自身纯正的“血统”，不用向其他民族的文化进行借鉴和学习，始终认为只要是传统的就永远是好的。有人说他用写实主义改良的中国画缺少中国画的写意性，刻板僵化，说这些话的人内心其实始终认为，与古人不同就是不好，非泥古不可，他们理解的写意就是“八股山水”的意境，就是“梅兰竹菊”的清高风雅，就是笔墨套路的形式，离开这些程式化的东西就不是写意或缺乏写意，我们现在看到的徐悲鸿哪一件作品不饱含他对自然、对生命、对自由正义、对社会良知、对传统文化的耿耿之心，浓浓之意呢？甚或有人说徐悲鸿一再强调素描的重要性，但他的中国画创



徐悲鸿 前进 99cmx59cm 1944年

作并没有以素描取代笔墨，用笔墨在宣纸上画素描。还有人认为徐悲鸿以写实主义发展中国画是否是改良中国画的唯一出路？言外之意就是可能还有其他更好的艺术形式来革新当时的中国画，那又会是什么样的绘画形式更能适合那个特定的年代呢？“而如何在纷繁复杂的西方艺术中选择有利于本民族生存和发展的艺术，这既体现了每一位画家的智慧与个性，更折射出当时本民族的内在需要。在经历了西方写实主义之后而兴起的重抽象和形式的现代艺术，显然不能拯救已日趋浮泛空洞的传统中国画，而处处显示出科学精神的古典写实主义必然成为徐悲鸿最理想的选择。”由此可见，徐悲



徐悲鴻 书法

鸿选择现实主义不是凭个人的喜欢，而是源自他的艺术精神的价值取向。

其次，我们从徐悲鸿与传统文人对待社会现实的不同态度来分析彼此精神取向之矛盾。

我们知道，文人画是中国历史文化中特定社会意识形态下一定时期内生成发展的产物，它的萌芽、发展、成熟和演进，同中国文人士大夫阶层有着极密切的关系，他们深受老庄思想影响，“自隐无名有为”，逃避现实生活中极其复杂的政治矛盾，用以解脱心灵的压制，求得一个与世无争、没有矛盾冲突、自我娴静的理想境界。老庄思想直接影响着传统文人画家的观念，画家关注的是自身心灵的需求、情感的宣泄，而对社会意志缺乏认同，在对待现实社会问题上，秉承儒家入世精神的徐悲鸿与传统文人画家消极避世思想矛盾对立的产生就具有了必然性，儒家入世思想的责任意识驱使徐悲鸿要为中国画的前途呕心沥血。

根据相关史料分析，我们可以得出徐悲鸿具有的“天下兴亡，匹夫有责”的儒家入世思想。

他说“艺术家既是革命家，救国不论用什么方式，苟能提高文化，改造社会，就是充实国力了。”他把自己不仅看作艺术家而且看作革命家，用激进的语言表达艺术要为“改造社会”、“充实国力”担当一份责任。儒家“修身齐家治国平天下”的入世思想没有让他在国家危亡之时采取道家非抗争的逃离隐遁的处事态度，没有去画荒寂孤寒、花桥柳月之境，而是通过自己的作品明确反对侵略战争、反对黑暗社会，追求幸福和平，追求美好光明的强烈愿望。“真正的艺术大师们从来都全身心地关注社会和集体，热爱国家和人民，积极投身到社会的政治活动中去，既体现和证明个人的存在价值，也推动社会的进步与发展。”1939年到1941年间，徐悲鸿虽不是投笔从戎的战士，但他却以一个艺术家的方式进行了抗战，毅然四次去东南亚举办画展筹资，后又去印度两次举行画展，他将这些画展的全部收入分别捐助给了阵亡将士遗孤和难民。对人民的同情和国家安危的担忧不正体现了徐悲鸿作为一个中国文人的伟大人格力量吗？这正是鲁迅先生所说的，一个民族总要有呐喊而拼命硬干的人，总要有为民请命的人，这就是“民族的脊梁。”“儒家注重现实社会的人，认为真理是具体表现在人们实际生活当中的。”艾中信说：“徐悲鸿悲天悯人就是要倾诉人类的不幸和痛苦，谴责伤天害理的强暴行为，揭示人物的复杂心理，以激发心灵的正义感情。”徐悲鸿用自己的实际行动关注着现实，对人民充满了无限的同情。相反，更多受道家无为思想熏陶的传统文人画家在国家危在旦夕之际，仍然闭目塞听，自保性命，于国家民众利益而不顾，还自得其乐写着无病呻吟的诗词或涂抹着不可名状的高山流水。“对于艺术家来说，艺术几乎从来都不是单纯的娱乐，也绝非一件唾手可得事。它不仅需要智慧、毅力、意志、时间、空间、吃苦耐劳、勤勤恳恳、兢兢业业、一丝不苟、任劳任怨；而且常常是痛苦的呐喊、正义的呼唤和勇气的锤炼。”同是文人，特定时期徐悲鸿为人民的痛苦呐喊，为社会的正义呼唤，表现了徐悲鸿儒家积极进取的姿态，与沿袭道家隐逸逃避思想的传统文人画家在对待现实社会问题上形成鲜明对比。

徐悲鸿用自己的智慧、才华、能力、心血在改良中国画的道路上勇敢而自信地面对了这些复杂的矛盾，并取得了相当的成就，为中国画的进步做到了一个具有良知的中国优秀知识分子应尽的责任。我们只有客观地、辩证地评价徐悲鸿和他的艺术思想，才能正确评价徐悲鸿的艺术及其艺术活动。

仅用画家来定义徐悲鸿是难以概括徐悲鸿艰苦卓绝奋斗的一生的，他的一生包容了太多的社会意义和深刻的思想。毋庸置疑，他是一位值得我们不断深究的大师。

〔主持人按语〕没有伟大传统的支撑，艺术实践往往流于浅薄和轻浮。对以中华文化为主体的东方艺术发展过程来说尤其如此。中国书画实践的创造与发展必须建立在对优秀传统文化经典的研究与继承之上，这是中国人独特的文化性格和游戏规则，也是包含了深刻的东方哲学原理的继承发展观。中国画传统浩如烟海，我们愿在这个小小的栏目里与广大读者共同对其中最为精华的一些经典作品和重要理论进行赏析和解读，感受古代大师先哲的历史穿透力，逐步树立高级的是非感、优劣观，最终有利于我们自己的书画创作和理论思考。

〔入山幽致叹无穷（二）〕

——黄公望的《富春山居图》

文/刘墨 Classic analysis 〕

赵孟頫出生于1254年，是宋室的后裔，20余岁时目睹了宋的灭亡，于是退居离杭州很近的吴兴故里，致力于文史、诗、乐以及书画方面的研究。但是，隐居却不妨碍他有很高的声誉。1286年，他在程巨夫的举荐下成为元代皇帝宠爱的20余名士之第一人。

在赵孟頫时代，绘画的主流是南宋院画之遗风，花鸟画浓丽而雕琢，山水画仍然运用马远或夏圭的用笔用墨之法。这实际上才是赵孟頫所面对的最为直接的现实。

在元朝统一南北方之前，南北两方的交通已经隔绝了150多年，生长于南方的知识分子很少到北方去，由政府举办的科举考试也停了数十年，目不识丁的蒙古人和他们的盟友们占据着朝廷，真正去过北方的南方读书人极为少数。但是对赵孟頫来说，北方之行让他看到了与流行于杭州不同的绘画风格，这里不仅有唐代和北宋的绘画风格，同时五代的绘画传统也令他南宋院画以外的艺术风格充满了兴趣。

1295年，他从燕京南归时，带了许多在北方搜求到的画迹和古器物。在这批画迹中，有李思训、王维、周昉、黄筌、董源、孙知微、李成、王诜、李公麟、宋徽宗等人的山水、人物、花鸟作品。这些作品，让他有足够的文献依据，重新选择创作的审美倾向。

在现存画迹中，赵孟頫有一件名为《水村图》的作品，值得特别重视，虽然它的名气不如《鹊华秋色图》，但是《水村图》却显示出赵孟頫自1296年完成《鹊华秋色图》以后6年时间内发生的显著变化，他放弃了色彩，只用水墨，他的笔力也更加雄厚放逸。

赵孟頫的这种灵感，却是从董源而来。

在画史中，董源给人们的印象是“水墨类王维，着色如李思训。”《宣和画谱》也曾专门提到：“大抵元所画山水，下笔雄伟，有崭绝峥嵘之势，重峦绝壁，使人壮而观之……画家止以着色山水誉之，谓景物富丽，宛然有李思训风格，今考元所画，



元 黄公望 天池石壁图 57.2cm × 139.3cm

信然。盖当时着色山水未多，能仿思训者亦少也，故特以此得名于时。”甚至元代最权威的评论家汤垕《画鉴》论五代画部分也特意提到董源著色一种：“皴纹甚少，用色浓古，人物多用红青衣，人面亦粉素者。”这与我们今天所见到的董源颇不一致。

虽然如此，毕竟不能否认董源水墨山水画所具有的意义，而且这种风格，特宜于中国文化南移之后，尤其是当画家的题材从北方的高山峻岭向南方的江湖溪谷转移的时候，董源的意义就凸显出来了。《宣和画谱》还这样评论：“至其自出胸臆，写山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林霏烟云，与夫千岩万壑，重汀绝岸，使览者得之，真若寓目于其处也！”确立了董源在文人画中位置的，是每天乘船游玩于江南的米芾，在绘画的图式上，他自然会欣然将董源引为同调，并极力地推崇说：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上。近世神品，格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真，岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也！”在米芾的眼中，这种“一片江南”显得异常的亲切，并在图式上面真正地符合了他对于“意趣高古”、“率多真意”的美学追求。

值得注意的是，米芾淡化了在董源绘画中的民俗意味，而只关注其形式与审美趣味。尤其是当董源的学生巨然出现在画坛并被后人所尊敬时，董源更是作为一名水墨山水画家而驰名于画坛了。

黄公望自己在一则题跋中提到，他在赵孟頫的家中见过董源的真迹，这幅画后来到了赵孟頫的外孙王蒙的手中。黄公望甚至以为：“作山水者必以董为师法，如吟诗之学杜也。”^[1]从中可见他对董源的重视程度。

在具体论到董源画法时，黄公望认为：

董源坡脚下多有碎石，乃画建康山势。董石谓之麻皮皴，坡脚先向笔画边皴起，然后用淡墨破其深凹处……董源小山石，谓之“矾头”。山中有云气，此皆金陵山景。皴法要渗软，下有沙地，用淡墨扫，屈曲为之，再用淡墨破。

这段话，表明黄公望对于董源画法的细腻观察、总结与借鉴。

在董源之前，几乎找不到这种“麻皮皴”和“矾头”的画法，而这恰是对江南平缓的山脉脉纹和松树

[1] 见《佩文斋书画谱》卷十六《论画六》，中国书店1984年版，第二册第396页。