

图书在版编目(CIP)数据

水墨研究丛书.11/ 中国画研究院主编. — 北京: 民族出版社, 2005.1
ISBN 7-105-06755-1

I. 水... II. 中... III. 水墨画—艺术评论—中国—文集 IV. J212.05-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 004141 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)

北京雅昌彩色印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

2004 年 10 月 第 1 版 2004 年 10 月北京第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张: 8 字数: 100 千字

印数: 0001—5000 册 定价: 38.00 元

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换

(汉文编辑一室 电话: 64271909 发行部电话: 64211734)

水墨研究11

中国画研究院
民族出版社

主编
出版



以水墨的方式传播民族文化 / 以水墨的视角关注社会变革 / 以水墨的作为答谢社会关爱

目 录

(第十一辑)

水墨论坛

- 回归绘画本体的当代水墨画 张江舟 4
蒋兆和艺术散论 毕建勋 6
创作与传统借鉴
——在长风堂讲坛的演讲 陈佩秋 13
意向无极
——浅谈中国画的透视 赵 群 19

水墨视点

- 中国画教学调查 孙志钧 21
殷会利 21
许 俊
中国画要立本
——关于中国画系教学的一些思考 田黎明 23
关于美术学院建设的思考
——关于中国特色美术教育谈话录 杨晓阳 25
“聚焦西部·宁夏行——中国
画画家宁夏写生创作作品展
览”在中国画研究院开幕 冬 青 26
“回望——中国当代画家（山
水篇）系列展览”在京举行 陈凤新 30
中国画研究院高级研修班开学 邱 雷 32
中国画研究院启动《当代中国
画品》大型丛书编纂工程 魏广君 33

- “彩墨青岛——当代名家画崂山作品展”
在青岛举行 石 峰 34
中国画研究院作品辑（二） 詹庚西等 36

水墨人物

- 不同的角度 不同的看法
——名家评述聂干因作品 邵大箴等 58
其实就是一种心情
——致王明明 徐恒进 66
老屋已逝去了…… 王 涛 74
安祥的艺术 华其敏 82
“守常”而知“达变”的缘由
——艺术实践中对中国画发展的认知
与理解 张 森 90
骨子里的风景 王焕青 94
雄浑大地见真魂
——读叶建新的水墨山水 范迪安 102
画外随笔 武 艺 108
踽踽独行
——读李晓明和他的水墨画 李 延 116
水墨新作 霍春阳等 122

水墨研究

编者手记：张江舟的《回归绘画本体的当代水墨画》，在当代文化语境探讨了“现代水墨”、“实验水墨”与“传统文人画”在本质与外在形式上的异同，认为不能将传统仅仅理解为即成的“笔墨”范式，而是应该在精神上、在思维规律上，继承和发展传统的文化精神，文章强调了传统绘画在回归传统绘画形而上本体语言的过程中，凸显它与现实社会、与现实人生所应具有的密切的人文联系。

自1840年鸦片战争以来，无数仁人志士满怀爱国热情出洋寻求救国真理，引进科学和民主，从而促生了中国近代化的历程，而随着这个近代化的历程，以西方科学60度视野内的光影语言为特征的再现性绘画也被引进中国。在积贫积弱的旧中国，许多画家以这种再现性绘画手法反映社会现实，使其成为促进社会发展的利器。在20世纪近100年的时间里，这种再现性绘画作为与逸笔草草的文人写意画相对立的风格，在时代政治气候干预下曾一

度成为一种新传统——一方面它真实地再现了那一个历史时期的社会变动，另一方面，它制造了一些“虚假的真实”故20世纪80年代以后，对这种以科学60度视野内的西方光影语言为特征的再现性绘画，画坛对其毁誉参半。毕建勋先生的《蒋兆和艺术散论》，详细地论述了“五四”新文化运动之后，伴随着整个民族的救亡运动和西方文化的冲击，传统的人物画如何重新走上复兴之路，并在这条道路上出现了开山者徐悲鸿及其最重要的实践者蒋兆和以及详细地论述了蒋兆和的实践对于21世纪中国人物画发展的价值与意义。为了有助于对蒋兆和的艺术及学术主张进行深入的总结与整理，以期更好地继承和发扬这一宝贵的文化遗产，本期“水墨论坛”编发了毕建勋先生所写的有关蒋兆和的艺术思想的专论。

《创作与传统借鉴》是陈佩秋先生在上海徐建融先生主持的“长风堂讲坛”上的演讲，文章详细地谈到了她对学习中国

画传统的观点对和中国画传统的理解，认为宋人的画高于明清的文人画，譬如她认为花鸟画最好的应该是北宋、南宋的，如崔白的《双喜图》。文章最后还涉及中国画的鉴别，颇值得一读。

赵群《意向无极——浅谈中国画的透视》，是画家作画实践的随笔，谈的是中国画技法本体中的一个“个案”问题。即中国画的“意向透视法”所具有的随机性、平面性、装饰性和构成性的特点，及其与中国画重意象、重气韵、重意境的审美特征的关联——这个问题，是中国绘画美学体系的一个重要组成部分，是研究中国画审美本质不可忽视的重要问题——针对建构当代中国画的美学范畴而言，从文化学、社会学、哲学、艺术美学角度建构中国画学体系固然是重要的，但本文意义上的中国画技法本体中的“个案”问题，也是不能忽略的。（傅京生）

回归绘画本体的当代水墨画

■ 张江舟

历经近百年争争吵吵，中国画发展至今，终于形成了多元并举的基本格局。尤其是被指称为“非传统”或“现代水墨”、“实验水墨”等名谓的当代水墨画（本文中的“当代水墨画”专指与传统文人画在语言样式上有较大不同的当代探索性水墨画），已然在诸多质疑、嘲讽声中得到了它应该得到的文化席位，并显示出强大的发展潜质。在此，我无意认为当代水墨画已达到了何种成熟、完美的高度，也许正因其稚嫩、有待完善，方显出鲜活的探索品质。这也正是当代水墨画探索方兴未艾的动因和其彰显的现实意义。

虽如此，“给传统中国画一个独立发展的空间”、“中国画不能全盘视觉化”等善意的劝慰和“西方现代艺术的简单移植”、“西方殖民文化的产物”等意气十足的指责，仍然透视出当代人对“当代水墨

画”创作现状的焦虑乃至愤懑。

“文人画”，是立足传统，质疑当代的先生的基本传统立场。

“文人画”自汉魏盛唐的萌芽和两宋明初的发展，至明中以降及清末的盛极而形成画坛主流。这种源自中国传统哲学，根植民族审美心理，兼有文学、诗词、金石、书法之形质的文人画在长期的历史演进中形成了清晰的形态特征。

发轫于20世纪80年代初，活跃于20世纪90年代中后期，至今已成为中国画领域一股不可忽视的潮流的当代水墨画创作（虽然在这之前的林风眠或更早些的中国画先辈已开始进行现代意义上的水墨探索实践，但当前使先生们感到忧虑的应是20世纪80年代以来的当代水墨画作品。林风眠等不在此列）。经由二十余年持续、集中的探索实践，已初步形成

了自己基本的形态特征。让我们对传统文人画和当代水墨画的形态特征作一番简单的比较，也许对当代水墨画创作就会多一份认识和理解。

一、精神形态

在儒家文化大一统的天下，儒、释、道三家学说自觉地相互融合受其影响，反映在人们的世界观上在不同的时代环境中，会不自觉地发生微观的调控变化。受传统道家思想较多影响的文人士大夫们，面对朝代更替、官场沉浮，虽常有“报国济世”之志，但却常无“成功立业”之力，他们或隐逸山林，或遁入空门。无奈的现实境遇，“不与同流”的文人操守，“无为而为”的精神慰藉，使他们只能借管寸之笔，聊写胸中之郁闷。由此，传统文人画呈现在世人眼中的虽有绝尘不忘社稷、

隐逸不甘沉沦的情绪之发散,但整体透出的却是无可奈何、消极怠世、洁身自好的隐士精神形态。传统文人画至明清,人物画衰微,山水花鸟画大行于世,加之众多以“山居高士”、“竹林贤士”、“古木寒鸦”、“雪山萧寺”为题,以“清空”、“幽寂”、“萧寒”、“旷远”、“淡泊”为境的闲逸之作,均可透出文人士大夫们归隐山野,心系泉林花草,不与社会同浑浊的精神品操。

如果说山林、佛门尚可成为失意文人们的避栖之地,“无为而为”的道家思想尚可成为他们遁世逍遥生活形态的精神支撑,那么,当代都市文明与世俗文化的无所不在,却将当代画家推向了一个无处可逃的精神境地。经验告诉人们,即使在边远的贫瘠乡野,充斥耳目的依然有明星彩照的扭捏作态和流行歌手的无病呻吟,甚或在晨钟暮鼓声中居然也夹杂着利欲潜流的靡靡之音。当代人所遭遇的普遍精神困境,逼迫当代水墨画创作者只能通过绘画面对当代社会现实文化问题。因此,我们看出,当代水墨画作品虽有部分呈玩世、消极之态,但有别于传统文人贫弱无为的精神形态,当代画家更多秉承了儒家入世的精神学说,绘画在当代画家手里呈现的已不再是怡情悦兴之物,而是直面人生、诘问世风、考量价值、追求真理的精神游历。

生活境遇不同,精神形态有别,传统文人笑傲尘俗的纯洁操守与当代画家心无旁骛的直面现世,共同凸显的是中国知识分子独行特立的精神品质。

二、艺术功能

在儒家思想支配下,“成教化,助人伦”一直是中国绘画的主要功能。自文人士大夫们介入画林,艺术已不再是政治的从属与附庸,随着道家理想的普遍影响和儒家功利观念不断被削弱,艺术功能渐由政治教化工具,让位于个人情感的意气阐发。重审美、轻功利,重陶情怡性,轻现世理想,传统文人画的艺术功能由此进入远离现世、更近个人心灵独语的游弋于个人情感波峰的审美境界。

这种整体呈现“向内”转移的艺术功能倾向,极大地影响了当代水墨画创作。由带有强烈政治色彩的“集体意识”的共性陈述,转向对生命经验的个性表达,当代水墨画创作重续了传统文人画重内心精神情感表述的功能特征。然而,有别于传

统文人画遁世逍遥、洁身自好的心灵独白,当代水墨画创作对精神境遇的个性发散,却是建立在现实关怀,甚至是世俗体验之上的心灵与现世交织磨砺、往复碰撞的别样情思与意绪。这里有对逝去情怀的追记,有对宇宙洪荒的诗性咏叹,更多的则是对现世尘嚣、世俗文化的诘问、质疑与批判,由此形成了当代水墨画在审美功能上的激进品质。

如果说传统文人画在无奈中透出的叛逆品质仍然具有其文化批判意义,那么,当代水墨画正是延续并拓展了文人画之批判性品格一端,并义无反顾地以当代文化见证人与批评者的姿态,实现着鞭鞭时弊、重塑理想的使命性艺术功能。

三、语言结构

传统文人画的绘画主体是一群士大夫文人,他们不屑于与画工甚或宫廷画师为伍,耻于“与诸工巧杂处”。加之将绘画视作文心、诗情、书意之流泻,是“立德立言”之余事的观念支撑,决定了传统文人画在语言结构上对“就画论画”的根本性排斥。提倡诗、书、画、印兼合的综合语言能力,所谓“诗画本一律”、“书画本来同”,绘画与书法同构,诗情与画意同辉,另有金石印铃点缀,共同构成了传统文人画更趋综合性艺术的语言结构形态。这种综合性语言特征,有其自身的独特性,同时,也在“逸笔草草”、“不求形似”中弱化着绘画的视觉追求,使文人画走上了一条远离绘画本体的、由较多庞杂语言元素构成的不再纯粹的视觉艺术之路。

在这种融多种语言形式的复合能力面前,当代画家只能望尘莫及。究其原因,文化的变迁,审美感受的转移,毛笔实用书写功能的丧失,文言文的衰弱与白话文的兴起等都是传统文人画综合语言能力在当代日趋弱化的历史原因。如果我们认可诗文书意是传统文人在绘事中的自然流泻,如果我们还将诗、书、画、印视若考量当代水墨画的不变法门,那么,在学科分类日趋细化的今天,我们只能将书法、诗词作为绘画的必备技能而刻意研磨,这也许已违背了传统文人鄙视技能、将绘画视为文之末流的初衷。在我们将诗、书、画、印能力视为独特传统的同时,我们还应看到这种传统在绘画本体形式语言上日趋弱化的历史局限。因此,强化中国画形式张力,以相对单纯的语言方式,传达丰

富深邃的精神意旨,就成为传统文人画在当代文化语境中得以延伸和可能拓展的形式空间。

以强化形式功能为语言特征的当代水墨画创作的作品是:将传统文人画从更似综合性艺术的语言结构特征转向独立纯粹的绘画本体,语言的纯粹化进程,标志着当代水墨画已从传统文人画日渐模糊的视觉语言形态中,回归于绘画本来具有的本体语言形态,使绘画走向绘画自身。

与其说诗、书、画、印兼合的语言形态是中国画传统的独特表征,我更愿意认为此种特征是在特殊历史境遇中、特殊文化心理映照下,中国绘画发展的阶段性表征。而凸显绘画语言的形式功能,正是当代水墨画朝向绘画终极语言目标迈进的坚实步伐。

四、笔墨形态

在以上因素的作用下,传统文人画形成了集书写性、意向性、偶发性、瞬间性、流变性、互渗性、随机性等多种性质为一体的笔墨形态。此种笔墨形态经由长期的积累与磨砺,形成了已臻完美的至高境界。在材料性能美感的开发上,在主体情感意绪的承载与阐发上,在语言与题旨的高度契合上,文人画的笔墨形态无论在精神品质上还是技巧高度上,都为后人树起了一座难以企及的高峰。其笔墨形态的高度程式化,也从另一角度印证了此种笔墨形态的高度完美品质。这也正是先生们劝教后学不可急功,笔墨锤炼非数十寒暑不能入门的基本理由。

当代水墨画在“笔墨”样式上,而不是“笔墨”的精神品质上与传统文人画的较大反差,正是当代水墨画不能在短时间内消除作品与受众间的沟通屏障的主要原因,也是先生们质疑当代水墨画的主要批评依据。

我们姑且不论当代水墨画创作的笔墨样式是否合乎规范,对传统笔墨样式在当代语境中的意义的思考,应该是当代水墨画创作在语言探索上的共同追问。语言的意义在于切题,当一种既定的笔墨范式已不再具有鲜活的当代感受,不再具有准确传达当代人精神情感、生存理想的功能要求,而只能成为游离于当代体验之外的形式把玩之物,那么,这种笔墨语言也就失去了传达意旨的本质功能。在有关当代水墨画的言论中,少有谈及“笔墨”一词,因为在人们眼中,“笔墨”的至高无上是

蒋兆和艺术散论

■ 毕建勋

今年是蒋兆和先生诞辰100周年。作为20世纪中国画坛最为关键的人物画大师,蒋兆和对于21世纪中国人物画发展的意义显得越来越重要,因此,非常有必要对蒋兆和先生的艺术及其学术主张进行深入的总结与整理,以期更好地继承和发扬这一宝贵的文化财富。

中国人物画曾在唐宋时期达到过它历史上的第一个高峰。这个高峰以工笔人物画的样式为标志,在美学上,追求“成教化、助人伦”,在图像方式上,追求“象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似,皆本于立意而归乎用笔”,并以“六法”为其基本的绘画准则。宋元以降,文

人画异军突起,文人画家们茶余饭后“逸笔草草、不求形似”,“聊写胸中逸气”,使中国画的审美取向发生了根本性地转变。文人画的审美取向直接抑制了人物画的发展,人物画的主导地位逐渐被山水和花鸟画所取代,人物画也从此经历了上千年的弱势发展过程。

“五四”新文化运动之后,伴随着整个民族的救亡运动和西方文化的冲击,人物画重新走上了复兴之路,在这条道路上,最重要的首倡者应是徐悲鸿,而最重要的实践者则无疑是蒋兆和,蒋兆和以其巨作《流民图》在20世纪中国绘画史上矗立起了一座丰碑。蒋兆和的意义在于:

首先,他将中国画提升到了史诗一般的地位。在中国文化中,地位最高的是诗文,而笔墨之事不过是文人小圈子之中的雅玩之物,蒋兆和以其艺术实践充分地证明:人物画可以当之无愧地与诗文站在一起,扮演中国文化舞台上的一个重要角色。

其次,在20世纪传统文化与西方文化的两重夹击之中,蒋兆和以其勇者的智慧和创造性的实践,成功地走出一条融西入中的人物画发展道路。为人物画在后来的可持续发展取得了切合实际的成功经验。这条道路的关键性在于,它并非仅仅是为传统文化样式在现代世界之中寻找到

接5页

神圣不可侵犯的形式法则。当代水墨画的创作者们,则仅将“笔墨”理解为一种语言方式,而且是一种可以继承,也尚可发展,且尚有发展空间的语言方式。因此,当代水墨画在语言形态上,就有了较多探索性、实验性的当代属性。

语言与题旨的统一,是当代水墨画在语言探索上遵循的基本准则,这也是所有艺术门类语言意义的共通终极追求。因此,当产生于农业文明时期的传统文人画的语言样式,在表现当代生活,传达当代人多样的情绪上已略显尴尬和失语时,对传统语言的改造和对一种新的语言方式的探索,就成为当代水墨画的突出特点。我们看到,当代水墨画对传统的继承已不再以对传统绘画法则的谨守和对文人画笔墨样式的传摹为惟一途径,而更在对传统语言样式的成因和透出的思维规律的研究,于是,“师造化”这一义谛,在现代水墨的探索中,就被赋予了新义。换言之,这也就是说,“师造化”,重在现实生活中的寻找,是当代水墨画家磨砺和完善绘画语言的共同特点,画家们通过“师造化”改变了传统笔墨的排列次序,或将传统笔墨符号的局部放大“翻译”,当然也离不开对文人画之外的其他绘画传统和西方形式资源的部分借取与利用,以期追求语言样式与当代生活,当代体验的贴切契合,其中包括将现代材料与传统笔、墨、纸的结合尝试。这种融多种形式资源

与多种材料美感的,有别于文人画传统的新的语言样式和其透出的新鲜感受,恰也暗合了文化发展的当代属性。当人们担忧当代水墨画正远离传统文人画的笔墨规范时,而存在于当代水墨画中的鲜活的时代气息、真切的人文关怀和自律性的语言完善进程,却是人们不能回避的事实。

比较传统文人画与当代水墨画形态之异同,可以得出:当代水墨画在精神形态、艺术功能上的现实批判品格,在语言形态上着力材料美感和精神性质的开发等,都是对文人画传统的良好继承。只是在语言结构与笔墨样式上,与传统文人画有较大反差。如果我们仅只将传统理解为即成的“笔墨”范式,那么,我们就很难理解当代水墨画在精神上、在思维规律上,而不仅是笔墨样式上继承和发展了传统的文化现实。这种认识上的差异,已在传统习惯与现代探索上形成了一个因缺少沟通而似乎难以逾越的“鸿沟”。究其原因有三:一是审美惰性使然。当一种习惯的,已被社会广为接受的笔墨样式突然遭遇一种陌生样式的冲击,其原有品评标准的丧失,而新的品评标准又混沌不清,加之对原有审美习惯的依赖以及对复杂的审美思辨的缺少学习和训练,就形成了对当代水墨画在精神上的惰性排斥;二是不从笔墨样式形成的文化背景、思维规律上,而仅从笔墨样

式本身理解传统与现代的关系,这是传统习惯与现代探索形成“鸿沟”的思维误区,关键可能与中国历史上的王权意志与近现代社会对人们的民主权益教育有关;三是由于部分当代水墨画与西方部分现代绘画在样式上的不期而遇,或是部分当代水墨画实践者直接借取和利用了西方现代绘画的形式资源,一种不甘人后的大国执拗心理作用,就成为抵制当代水墨画的情感障碍。

总之,如果我们认可民族文化正是在不断继承前人传统,并在不断地吸收新的文化资源,不断地丰富、完善和拓展中得以绵延不绝的基本道理;如果我们认可不同民族文化之间的交流与影响是推动文化发展的重要动因的艺术史现实;如果我们认可笔墨样式的生成应该是特定文化环境、特定审美心理的文化产物,而且文化环境与审美心理又是一个随社会发展而不断变化的文化演进规律;如果我们认可任何一种笔墨样式在其生成之初都将遭遇习惯审美方式的不解,且都有一个探索、调整、逐步完善的过程这一文化递进模式;如果我们认可绘画不是远离现世的把玩之物,而是直面当代、追求真理的精神历练。那么,一切有关对当代水墨画创作的质疑,都将会通过交流、对话、倾听、学习与研究而涣然冰释。

(张江舟:中国画研究院画家、创作研究部主任。)

了一种新的生存方式,更重要的是证明了中国画除了以往那种遣兴功能之外,它同样能够负载巨大的社会意义与精神内涵。再次,蒋兆和以其创作实践,成为继唐宋工笔人物画第一个高峰之后,由文人写意人物画转型到现代水墨人物画并走向高峰之路上的代表性人物。现代水墨人物画,既不同于过去的工笔人物画,又不同于宋元以降的笼罩于山水花鸟以及书法情趣中的文人写意人物画,它完全是“五四”以后在中国画领域中逐渐从传统绘画中剥离出来并融会中西的新画种,蒋兆和在现代水墨人物画脱胎换骨、逐渐成型的历程中功不可没。

再其次,蒋兆和以其写实为主旨的美学追求,一反滥觞于文人画的写意美学规范,在更高的层面上重新复归了中国画宋以前追求“形似”、“神似”的美学传统,为中国画开拓了新的审美境界。

总之,蒋兆和一生以其现实主义创作手法,创作了大量具有人民性、现实性、尤其是具有悲剧性的作品,这种人民性、现实性和悲剧性的品质,在从前的中国画中确实是极为罕见的。

一

蒋兆和,一个败落的书香门第之后,1904年3月24日生于四川泸州。“家中收藏碑帖本极多,书画亦甚伙”,他小时为父亲扶纸磨墨,耳濡目染自然对中国传统的书画产生了兴趣,五六岁时开始学习《四书》、《五经》并开始了对书画的学习。七八岁时,开始学习绘画。蒋兆和的母亲因为规劝其父亲戒掉鸦片,在争吵之后愤然吞服生鸦片自尽,年仅三十余岁。那时,蒋兆和刚刚十二三岁,是家中的长子,生活的重担骤然地压到了肩上。年轻母亲的自尽使蒋兆和抱恨终生,后来只身闯江湖来到上海,多年来对自己的家世和童年闭口不谈,因为童年留给蒋兆和的只是痛苦的回忆。离开故乡六七十年,除了1936年回去过一次之外,此外再未回过故里,这一切以及后来蒋兆和的画风和美学追求是否与少年丧母有直接或间接的关系,不得而知。然而,与蒋兆和母亲自尽直接相关的当时的中国社会现实,确实是造成蒋兆和具有悲天悯人品格的客观原因。

蒋兆和年轻时期是在上海和南京度过的,他自学成才,上海的中外画家展览会和书店里的各种世界美术名作的画册及图片是他的课堂和书本。他曾画过炭像、

照相馆的布景、广告、图案、宣传画、素描、水粉、油画,做过橱窗设计、商标设计、服装设计、舞台布景,搞过雕塑,在照相馆为人画过像,还画过一张月份牌年画。当过职员,也作过教师,社会和生活的大学为他日后从事水墨人物画创作打下了宽厚的基础。

1935年蒋兆和得以结识齐白石,并为其作了一件等人大小的半身塑像。白石老人认为蒋兆和的水墨人物画“能用中国画笔加入外国法内,此为中外特见”,非常佩服,后来齐白石老人还成为蒋兆和的媒人。另外一位给予蒋兆和重大影响的关键性人物是徐悲鸿。1927年徐悲鸿留法回国后,蒋兆和经人介绍与其结识,比结识齐白石时间更早。徐悲鸿在南京中大教书的时候,蒋兆和就住在徐悲鸿的书房里,徐悲鸿从欧洲带回的伦勃朗、库尔贝、德拉克罗瓦等西方大师的画册,使蒋兆和深受裨益。他们同桌吃饭,同室作画,徐悲鸿的艺术主张和学术思想,深深地影响了蒋兆和艺术风格的形成和一生的创作及教学的取向。徐悲鸿是蒋兆和的良师益友,徐蒋关系在现代中国美术史上是非常重要的。在“五四”以后整个中国美术走向“为人民而艺术”的主流运动中,在现代水墨人物画复兴的道路上,在中国画现实主义的倡导和实践中,在新型的学院式的中国画教学事业中,如果说徐悲鸿是一个元帅,是一位领导者,蒋兆和就是一位主将,是一位伟大的身体力行者。徐悲鸿、蒋兆和之间的共同理想、共同主张,使他们成为中国画事业上具有深厚友谊的盟友,并逐渐形成了对中国画创作和教学产生巨大影响的“徐蒋体系”。

1935年蒋兆和来到北平,开始全面转入水墨人物画的创作,中间回过一次重庆,创作了《卖小吃的老人》、《日暮途穷》、《老父探琴》、《耍猴》等水墨人物作品,在艺术上日臻成熟。1942年,住在北平竹竿巷34号,并在这里创作了伟大的不朽之作《流民图》。这一年38岁的蒋兆和为中国画水墨人物画登上现代舞台打开了局面。

蒋兆和,一个不能逾越的名字,一个尽管他自己本人感叹“知我者不多,爱我者尤少”,然而却永远无法使人淡忘的名字,如果以其巨作《流民图》为等高线,它的巨大容量和美学境界,以我个人的见识与眼界,20世纪中国画中没有第二件能与其比肩的作品;推而广之,20世纪的

整个中国美术作品中也没有第二件能与其比肩的作品;再推而广之,整个世界的20世纪美术,又有多少具有如此巨大悲剧力量的作品呢?

人们常说站在巨人的肩膀上,蒋兆和,以其瘦弱的身躯,却无疑是21世纪水墨人物画发展的巨人肩膀。

二

1994年,蒋兆和诞辰90周年纪念展在北京中国美术馆举行。当时,作为中国画艺委会的学术秘书,我有幸帮助布置展览。《流民图》残卷徐徐展开,气势撼人,蒋先生所做的雕塑《黄震之像》和油画《蒋光鼎像》在中国20世纪早期雕塑和油画中亦堪称一流作品。靠近大厅左侧有一幅画,当时画尚未挂好,题目是《卖子图》,画面上表现的是常见的母爱的主题,但表现的角度却令人心碎。蒋兆和在画面上描绘了一个贫困而长相普通的母亲,拉着男孩的小手不忍割舍。孩子站在母亲的面前,身上穿了一件与身份不相符的新长衫,脸上还带有娇憨态的委屈神情。他已经被卖掉,兵荒马乱的年代,骨肉行将生离,蒋兆和以充满同情的笔触表现了这痛楚的时刻。母亲呆痴哀怨的眼神,颤扶着昔日她无限宝贝的骨肉,人物形象充满了悲剧性的力量。画上题了一首短诗,是母亲心中充满泪水的万般无奈的话语:“生汝如雏凤,年荒值几钱。此行须珍重,不比阿娘边。”当时美术馆大厅里,虽人来人往,大家忙忙碌碌,我却站在这张画前鼻子发酸,一直到姚有多先生在那边叫“小毕快点干活,怎么搞的!”这时,我才发现我早已泪流满面,旁若无人。在油画作品中,许多年前,凡高自杀前所画的那张乌鸦飞逝的作品曾叫我流泪,而在中国画作品中,蒋兆和是唯一叫我掉过眼泪的画家。对于这张画,受到感动的,我想也并非我一个人,半个世纪以前,齐白石老人就有诗一首:“妙手丹青老,功夫自有神,卖儿三尺画,压倒借山人。”卖儿三尺画,就是指这张《卖子图》。几天之后,我又读到蒋兆和的《自序一》,再一次落泪。顺便再说一句,在我所读到的画家文章中,如此“意藉真情,以抒悲愤”的,这是唯一的一篇。

蒋兆和以《流民图》为代表的一批水墨人物画创作,在20世纪三四十年代,将中国人物画的历史翻开了辉煌的一页,中国人物画在千年的衰弱之后,终于出现了

一位堪与西方第一流大家相比肩的人物画大师,真有些时来运转的味道。蒋兆和的创作盛期是在沦陷区和国统区渡过的,悲愤、屈辱、压抑、苦闷、伤痛郁积于心,使他成为了一位充满人道主义悲悯情怀的现实主义艺术家。尽管他本人并不认为自己是一位人道主义者,然而,那一个个饱遭苦难的平民形象,那一碗碗奉献与大众面前的“苦茶”,如果没有超凡的悲天悯人的人道主义情怀,是绝对画不出来的。

在道释人物画和仕女画的包围下,在精美、超雅的传统文化氛围里,在日寇的流行歌曲和黄色歌曲的粉饰中,《流民图》这样的巨作出现,无疑起到了振聋发聩的作用。作为一位沦陷区的艺术家,直面人民的疾苦和战争的灾难,奏出交响乐般的历史强音,蒋兆和不愧是一位难能可贵的具有史诗气魄和容量的画家。他的《流民图》充满了超凡的现实主义精神,不但画面上的上百个人物都一一从写生和速写中来,就连画面上的那头毛驴也是从街上牵到画室中写生的;笔墨与造型的契合关系在《流民图》这张巨作里达到了空前的高度,素描的影响逐渐消隐,落笔直取,纵横捭阖,堪称大匠手笔。这种反对战争、渴望和平的主题,在他解放初期的创作中仍有继续,只不过主调已由悲愤转向严正,反映了蒋兆和对战争的认识又得到了进一步的升华。

如果说《流民图》是一部恢宏的长篇巨著,蒋兆和另外一批水墨人物作品则是一篇精湛的短篇小说。《卖小吃的老人》是其现存水墨作品中最早的一幅,尽管尚以明暗光影的手法处理人物形象,但从人物的刻画深度和形象所具有的典型意义来讲,这张画与传统的文人写意人物画有着迥然不同的艺术追求和美学取向。沦陷后第三年,蒋兆和画了一张由三个流浪少年组成画面的题目叫做《流浪的小子》,画面左上角题跋“说什么心肝与宝贝,流浪的小子不值钱”,其实就算没有题识,这幅画的形象语言也是十分精纯的,借形象本身已经完全能够诉说。可以说,对人物形象的重视与尊重,是蒋兆和艺术最为宝贵的特质,这与今天以笔墨符号支解人物的时尚是根本不同的。蒋兆和通过对三个人物的刻画,反映了画家对于最为贫贱的底层人物作为人的尊严和价值的尊重。《耍猴》是另外一张比较具有代表性的精品,画面上题“咱家三口,走遍江湖,经几许风波和困苦,人生的滋味都在我锣儿

敲起的时候。”而画面上是一位老艺人和一只猴、一条狗,这幅画画面很容易让人想起毕加索蓝色时期的作品,蒋兆和把对人的同情同样地移情到了动物身上,可以见出一位人道主义艺术家对天地万物、对所有生命的关爱之心。

解放后,画家的心境发生了根本的转变,忧愤为愉悦所冲淡,幸福和平的题材取代了灾难题材,《把学习成绩告诉志愿军叔叔》、《小孩与鸽》、《听毛主席的话》、《给爷爷读报》等都是这个时期的代表作,可见时代造就艺术的深刻力量。

蒋兆和艺术创作另外一个巨大成就是他的肖像画创作。他将西方的造型方法和传统的笔墨语言巧妙融合到了一起,将素描的写实技巧揉入到了中国画的骨法用笔之中,创造了独具一格的肖像画风,比起前人如任伯年等人的肖像画又向前突破了一大步。他将贫民窟里的不幸人物,通过对人物性格和内心情感世界的深刻刻画,使作者的主观同情同画面人物紧密地交融到一起。因此,这种肖像画就已经不是一种一般意义上的画像,而是带有强烈的画面精神和普遍意义的肖像画创作。蒋兆和通过对这些艺术形象的创造,表现了画家本人对世态炎凉的深刻体验和人民苦难的深沉情思。《与阿Q像》是蒋兆和肖像画中的代表作,与其他肖像画不同的是,蒋兆和这张肖像画不是由真人写生而成的肖像画,而是根据鲁迅的小说多方寻找人物原型而最终创造成型,是一张地道的“造像”。鲁迅是蒋兆和反复阅读的作家之一,他笔下的阿Q是中国从封建社会转入半封建半殖民地社会时的病态农民的典型形象,蒋兆和也同样地哀其不幸,怒其不争,为了给阿Q造像用了相当长的构思时间。这张画的人物形象塑造极为成功,性格毕现,分寸感把握得十分微妙,真实可信而不概念,额头上的青筋,被愚昧蒙蔽的眼神,嘴部由于生活习性所造成的农民持有的松弛,整个脸部永远无法精神起来的若有所思,双手的戏剧性动作,所有细节都非常说明问题,而整个画面有繁有简,尽精刻微,虚实相生,惟妙惟肖,正如蒋兆和所说“形象的精神本质,不仅是寓于形象的特征中,而往往是在于特征中细微的变化,只能在‘尽精’的基础上去‘刻微’才能惟妙惟肖。”更为可贵的是,这张作品中的细节刻画尽管如此地微妙,可是离近细看,笔墨却十分精简扼要,毫无造作反复的痕迹,似乎鬼斧神工,可见蒋兆

和此时的艺术技巧已达到了出神入化的境地,完全可以列入世界第一流高手之行列。

50年代以后,蒋兆和的肖像画创作转入了历史人物造像,画了屈原、张衡、祖冲之、李时珍、曹操等肖像。我印象最为深刻的是杜甫像,是1959年作的那一幅。我小时候临摹过这张画的印刷品,记得画上题有“丹青不知老将至,富贵于我如浮云”。当时我太小,仅能理解到富贵和浮云的单独涵义,可是却如何也想不出富贵和浮云之间的相关之处,只是对“提笔如何画愁眉”的“愁”字颇有共鸣,因为那正是不知愁滋味的时节。蒋兆和90周年纪念展的时候我从历史博物馆借出原作,顺便得以仔细观摩,那时我在理论上已经全然地晓得了富贵和浮云之间在本质上的同构,却心甘情愿地每天腾云驾雾,奔波忙碌。

蒋兆和“无超人逸兴之思想,无幽闲风雅之情趣”,他的艺术,是关系着人生大道的艺术。

二三十年代,中国的画坛上“为艺术而艺术”和“为人生而艺术”两种主张泾渭分明,而当时旧中国苦难的现实和画家本人的多灾多难的人生,使蒋兆和自然地成为了“为人生而艺术”的代表性画家。蒋兆和晚年总结自己的艺术思想时写道:“艺术之道,为促进人类之精神文明,伸正义,重感情,共同向上,方不愧人为万物之灵,集群众智慧而创造日益美好的前景,这是我艺途中的主导思想”。所以,在蒋兆和的一生创作实践中,“不摹古人,不追时尚,面向生活,融会中西”。“虔修苦练,折骨抽筋,登茅坑,坐土炕,傍砖倚石,挥纸吮毫”,“师我者万物之形体,惠我者世间之人情,感于中,形于外,笔尖毫底自然成技,独立一格”。在满世界的“精、杰、超、雅”的闲情逸致中,以“满纸穷相”的“粗陋之作”,以“辛酸、刺激、茹苦”的“一碗苦茶”唤起“小人物之同情”,搅起人们“埋藏在心底而久不流出的一滴人生之眼泪”。

三

蒋兆和的艺术思想和艺术观初步形成于在上海的那段时期。“五四”新文化运动的影响,左翼文艺运动的熏陶,鲁迅、郁达夫、柯勒惠支等人都曾影响了他的艺术观的形成,使蒋兆和逐渐地认清了艺术与社会、艺术与人民、艺术与现实的关系,认识到了艺术在人生中的崇高使命。作为

一个穷苦的艺术学子，颠沛流离的生活使他的情感与下层人民连系在一起，人间生活的痛苦使他选择了现实主义创作道路，承担起了艺术的社会责任和历史使命，尤其使蒋兆和终生难忘的是徐悲鸿在艺术观上对他的帮助，用蒋兆和的话讲“悲鸿先生于我恩重如山，……其思想刻骨铭心，尤其在我坎坷的路途上，如果没有他的帮助，我在艺术的道路上必然要遭受更多的困难”。

在结识徐悲鸿以前，由于其自身的境遇，蒋兆和能够很自然地同情劳苦大众，对下层人民有着朴素的情感，在艺术上也没有闲情逸致，很自然地用写实的艺术手法揭示劳苦大众的悲惨命运和他们内心的痛苦。但是，这种自然还没有变成自觉，由于徐悲鸿的指点，蒋兆和在这个根本问题上思想才逐渐明确起来，并最终自觉地以现实主义为其一生的创作原则。

徐悲鸿曾经亲自对蒋兆和讲：“在艺术上要走写实的路，应该在我们国家多培养些这样的人才。我学西画就是发展国画。”并对蒋兆和阐述了“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画可采入者融之”这个发展中国画的基本思想，对于蒋兆和在艺术上和学术上坚持走现实主义创作道路，并最终选择以水墨画为出发点的民族立场影响巨大，是蒋兆和一生水墨人物画创作的艺术原则。到了晚年，蒋兆和将自己毕生的美学追求概括为三个字：“真、善、美”——真就是一切从真实出发，善就是一种从善精神，美就是造型的规律性。在这三者之中，真实是主导的、本质的因素，三者相互构成整体关系。蒋兆和认为这三点比现实主义更为明确、更为集中，是他从艺的主导思想，也是所有艺术基本的法则。纵观蒋兆和的艺术创作，始终充溢着一种大真之心、大善之情和大美之境。少年时同情穷苦的邻居，及至青年时期“离乡闯荡于外，终日为生存而挣扎”“面对遍野灾黎嗷嗷待哺的大众”，“站在大众之前采取些人生现实的数据”，“制作了些粗陋的作品来抒发心底的痛苦、愤满和感受”。识其画者皆天下之穷人，其所同情者，乃道旁之饿殍，以《流民图》这样的宏篇巨构，展示战争给人类带来的苦难和摧残，为人类呼唤和平与美好的未来，“真善美”三个字，尽管现在早已被许多艺术家淡忘，然而却是无价的，在这三个字之中所体现的人类追求爱真理、善良、同情、宽容等

美好向上的理想，也将是照彻新世纪的一缕灿烂的阳光。

现实主义不仅是一种画风或者是一种创作手法，它更是艺术的一种基本态度。蒋兆和认为：“现实主义是生活的感受、时代精神和画家自己的实践相结合的。”“现实主义道路也是广阔的，条条道路可以通向现实主义。”生活是创作的源泉，离开了人民群众，离开了生活，艺术则无从谈起。而且“对生活愈了解或者说对生活愈深入，画家也愈会感到创作的任务是艰巨的。”不但艺术来源生活，而且，蒋兆和进一步地认为，“一个人总生活在一定的环境里，一个搞艺术的人，是离不开现实，离不开政治的。”时代的精神和客观环境决定了艺术的取向，“文人画也是时代的产物，与当时的现实是分不开的。”每一幅作品都有其产生的特殊客观条件，蒋兆和不在沦陷区，就产生不了像《流民图》这样的作品，如果他当时去了延安或者是出国留学，他的艺术最终面目就不会是这样。因此，他认为，“那些形式主义不能为时代服务，艺术观不对，世界观不对，谈技巧是徒然的。”形式是有其客观来源和客观标准的，现实主义应该非常注重和讲究形式，但形式和形式主义必须分开。

基于此观点，蒋兆和继续坚持了徐悲鸿所强调的“师法造化”的主张，“强调不离开客观物象，观察和表现对象的精神实质”，在对真景实物时，“凭借对现实的感受，以求得心应手，构成造化之法”。“读万卷书，行万里路，将胸襟开阔，以洞察万物，研究事物的奥妙细理，理解客观的规律”，最终达到惟妙惟肖，形神兼备的境界。蒋兆和进一步认为“这里所谓的‘妙’，‘肖’，正是自古以来中国画家所追求的艺术真实，绝非自然物象的表面摹写”。“中国画的写实固然不等于西画写实的那种表现方法，这两者之间是有很大的不同的。”中国画是意在笔先的线造型、以形写神，透过现象看本质，最终才能达到形神兼备的目的。蒋兆和将自己的艺术经验浓缩为简明的几句话：“艺术创作的要求是形神兼备，创作手段是以形写神，要做到以形写神，就得懂骨法用笔，因此要锻炼意在笔先的能力，笔简意赅。”

中国画人物画的现实主义和写实画风在当时正处于中西之争、传统与现代交替的风口之中。在这样一个十字路口，何去何从，蒋兆和的头脑是清醒的。中国文

化传统博大精深，有着优秀的文化遗产，但同时“中国画历代变迁，渐渐向于意趣而忽视形体，不重客观之同情，任其自己之逸兴，富于幻想，近于抽象，超然于物象之精神以外，所谓画中有诗，诗中有画，实则因诗而作画，非为作画而吟诗也”。蒋兆和一分为二地看待传统，他不是主张割断传统的虚无主义者，但也决不主张艺术停滞在故纸堆中，摒弃抄袭古人之恶习，但不是尽弃其法。一方面，他认为“国粹主义并不可怕，最怕的是丧失了民族自尊心，变成殖民地思想”。“因为任何一个国家的艺术都代表一个民族的风格，脱离了传统，也就失掉了民族风格”。优良的文化传统要保存，但传统又必须发展，“所以在艺术的园地里，不能专以摹仿几朵唐宋的花卉，或明清的山水，就能代表一个国家民族而永远优秀！”蒋兆和尤其反感那种把中国画艺术等同于字画鉴定的古董商人的行径，他认为：“所以艺术之情趣，是全在乎实际的感情，绝非考字典玩古董可日而语。”

蒋兆和在艺术上不但主张要贯通古今，同时也主张融会中西，他认为“画之旨，在乎有画画的情趣，中西一理，本无区别，所别之为工具之不同，民族个性之各异，当然在其作品之表现上，有性质与意趣之相差，倘吾人研画，苟拘成见，重中而轻西，或崇西而忽中，皆为抹杀画之本旨。且中西绘画各有特长，中国画之中六法，讲气韵，有超然之精神，怡然的情绪，西画之重形色，感光暗，奕奕如生，夺造化之功能，此皆工具之不同，养成在技巧上不同的发展”。中西融会是一种表现形式，古今贯通是艺术的发展规律，“师法造化”是徐蒋体系真正的着眼点和切入点，而这一切的最终目的，是要在民族绘画的基础之上，吸收外来艺术的营养，发展传统，最终是产生新的艺术样式，这种艺术样式，应是民族的，又应是时代的，而最根本的主旨，是要表达真情实感。蒋兆和认为“不是要求变成混合中西，一样一半的四不象，而是要求中西兼通，具有独创性的东西，这种独创性，既不脱离民族传统，也不是固步自封的国粹主义”，而是“为了创造社会主义现实主义具有民族传统民族风格的中国人画的新中国的画”。这种新国画“应该既有别于古画，又不同于外国绘画，它是具有现代时代精神、中国民族风格的造型艺术。”

尽管表述上还略显朦胧，但蒋兆和

的思路在他们那个时代的人之中还应该说是十分清晰的。20世纪100年过去了,我们的中西之争为哪般?我们的古今之争为哪般?总该有个目的吧?继承与创新,传统与现代,弘扬本民族文化与吸收整个世界的优秀文化,解决存在于中国画之中的这些基本矛盾总该有个方向吧?事物矛盾的发展规律终将导致新事物的诞生,新的,属于21世纪的中国画,必将造就一批又一批的创造者。

四

蒋兆和的艺术观直接地关联着他的学术思想,而他的学术思想则主要体现在他的教学实践之中。蒋兆和是个重视规律的人,他认为什么都有规律性,违背了规律,就违背了科学的方法。他主张画画要有实事求是的科学态度,要使自己的造型能力建立在科学的基础上“老老实实地对待你要画的形象”,在正确的原则指导下实践,在教学中教学生原则性、规律性的知识,要学生走自己的路子。蒋兆和认为作画脱离不了感觉,要抓住感觉,但同时又要真正地将形象的精神状态理解彻底,将对形象的一眼之得的所谓“感觉”,上升提高到理性的认识,这是在观察方法上的理解能力和程度的关键之处。对于学生的不深入的、片面的、甚至是错误的感觉,蒋兆和认为是主观唯心主义的,是靠不住的。

蒋兆和这种方法论一方面可能是来源于五四以后的科学思想,另一方面也是建国后对马克思主义唯物辩证法的认真学习,归纳起来,体现在以下几个方面:第一是以唯物主义的方法科学地去分析形象;第二是感性认识提高到理性认识;第三是注重整体与局部、表象与本质的辩证统一关系;第四是画面创造和提炼的主观能动性。另外,中国传统的方法论也给予了蒋兆和一定的影响,如他对“外师造化、中得心源”的阐述,他的“主观感受与客观精神生命的融会为一”等多少有些中国传统哲学中的“天人合一”的味道。

蒋兆和的学术思想在他的造型观和笔墨观上体现得更为直接,需要指出的是,蒋兆和的许多观点,并非是以整个中国画为基点的,而是非常具体地以水墨人物画为出发点,并以写实造型为目的。

在造型观中,蒋兆和继承了东晋顾恺之的“传神论”,认为“这个理论奠定了中国画的理论基础和造型基础”。蒋兆

和在其各种文章中多处表述过这种“传神论”的理论:绘画要“应物象形”,“应物象形”就要“以形写神”,“以形写神”要“尽精刻微”最后达到“形神兼备”,“惟妙惟肖”的境界。关于“形”,他认为“是形象当中的特征,哪些主要特征,代表精神本质的东西,不是一般的形”。对于“神”,他认为“画像某一个人的外貌并不难,最难的是表达内心的情感。”而人物画就是要正确表现形与神的相互关系,因为“内心和外形是一个运动着的整体”,“各种人物的形神状态,虽然千变万化,但从生理上的解剖关系,以内心活动反映在形体上的复杂变化,仍是有其规律可循的”。“形具而神生”,“形存而神存,形无则神无”,“形是客观存在的物体,神是内在思想所反映在形体上的生命。没有神而形则死,无以形而神不见,神是寓于形体之中,形是可供视觉的客观对象,这两者之间是辩证的统一。”在形与神的因果关系之中,蒋兆和紧紧地把握住了以形为基础,以神为目的的正确观念。

只有在彻底认识了构成形象的客观规律的基础上,才能谈到表现形象的具体方法。而中国画的基本造型原则是“骨法用笔”,“形体是赖以刻划精神的基地,骨法是客观形体构成的理论依据,用笔是作者心领神会的自然发挥。所以中国画最基本的造型原则是“骨法用笔”。中国画历来就有自己传统的造型方法和原则,只不过由于后来中国画在发展过程中的“作画第一论笔墨”而疏于系统整理,“骨法用笔”体现着中国画的基本造型规律,是中国画的根本特点之一,它包括“画家认识对象和表现对象的两方面,也就是认识对象时主要从对象的自身结构出发,而在表现对象时,则要求通过线条来概括”。“骨法用笔”导致了中国画的线造型,中国画强调用线,从形象结构出发,不是从明暗关系和体积出发,这和西方绘画主要通过光和面来表现物象的形体有着根本的差异,通过用线的勾点皴擦,通过线条的粗细、刚柔、虚实、浓淡等变化,完全可以刻划出形象质感和动态,从而描写出物象的精神本质。

蒋兆和在造型上认为“真实才感人,虚假就不感人”,空洞地追求变形,一时看起来很新鲜,实际上不经看,变应该在生活和传统的基础上变,在写实的基础上变,对于那种以“似与不似”为借口来放松对写生的严格要求,蒋兆和认为“都是

舍本求末的糊涂办法,也是自欺欺人的”。

蒋兆和从来不是孤立地谈笔墨的“笔墨至上”主义者,他的笔墨观建立在他的造型观基础之上。他认为:“中国画为什么讲笔墨?笔墨是中国画造型的精神实质。不讲笔墨的变化,就不能把对象的特点、质感、体积表现出来,就不能达到真正的传神。”笔墨的气韵生动,像音乐一样抑扬顿挫,必须在“彻底理解在造型上的一些必然的规律之后,才能使用笔用墨恰到好处”。“笔墨问题的关键,不在于仅仅以笔法墨法的一般规律,而在于掌握笔墨的规律去结合形象的变化规律”。“笔墨的变化,就是形象的构成。笔墨的运用和发挥,也就不能违背形象的具体结构,否则就无的放矢。因而形象中的复杂结构,也就是我们用笔用墨在起伏和转折之间的造型依据。笔墨中的浓淡虚实,也就是表现形象凹凸显现。形象中的前后体面,也就是线条长短勾勒和粗细交错并用的全面概括。线条所不足以表现的地方,则适当地运用皴擦笔法以凸出其体积的主要部分。皴擦尚不足以完整地、统一地表现出形体时,则施以或浓或淡的墨色渲染之,使其整个形象得到统一协调,明朗突出。这就是水墨画在笔墨运用时的技法规律。这种规律也就是运用勾勒皴擦渲染等的笔法墨法的变化,去结合对象的复杂形体和特征而发挥了它的表现能力”。

基于此点,蒋兆和反对孤立地玩弄笔墨,不允许对笔墨加以不适当的主观臆造,认为“线条离开了对象的结构、质感是很难判断它的成功和失败。只有成功地表现了对对象的结构、质感的线条,才是生动和有生命力的”。所以,笔墨不仅是从摹仿古人的一笔一墨中来的,而是从具体对象中来,学习古人是要掌握传统技法中勾皴点染的规律,结合具体对象的感受,笔墨随着对象的变化而千变万化,这样才能一方面不为陈法所拘,另一方面也不会面对描绘的对象束手无策。

蒋兆和还认为笔与墨是一个不可分割的整体,“墨以笔为主见其骨,以墨为辅显其肉,笔墨之间各自担负的使命,就在于完整表现有筋有骨有血有肉的具有生命的形象,因而才有生动的笔墨。”蒋兆和认为书法趣味,就是用笔,写字要写核桃大小的字,同时,为了补充人物画笔墨语言的贫乏,要向山水画中的皴擦渲染借鉴绘画语言,这一切都体现了蒋兆和比

较辩证的笔墨观。

五

20世纪50年代末60年代初,蒋兆和致力于中国水墨人物画教学体系的建立,他的学术思想在其中得以鲜明地体现。这套教学体系用他自己的话来讲就是:“造型上依‘骨法用笔’,表现对象要‘以形写神’。要发扬六法论里的这个原则,在自己的传统基础上吸收外来,融会贯通,形成具有现代写实能力的造型基础。”总结其要有以下几点:

第一,针对现代的水墨人物画教学;

第二,以民族传统为基础的学术立场;

第三,吸收外来艺术(比如素描)中的有益成分;

第四,具有现代写实能力;

第五,最终形成一套具有民族传统的,掌握现代科学的,有创造性的,完整的国画写生法。

它由三个步骤完成:

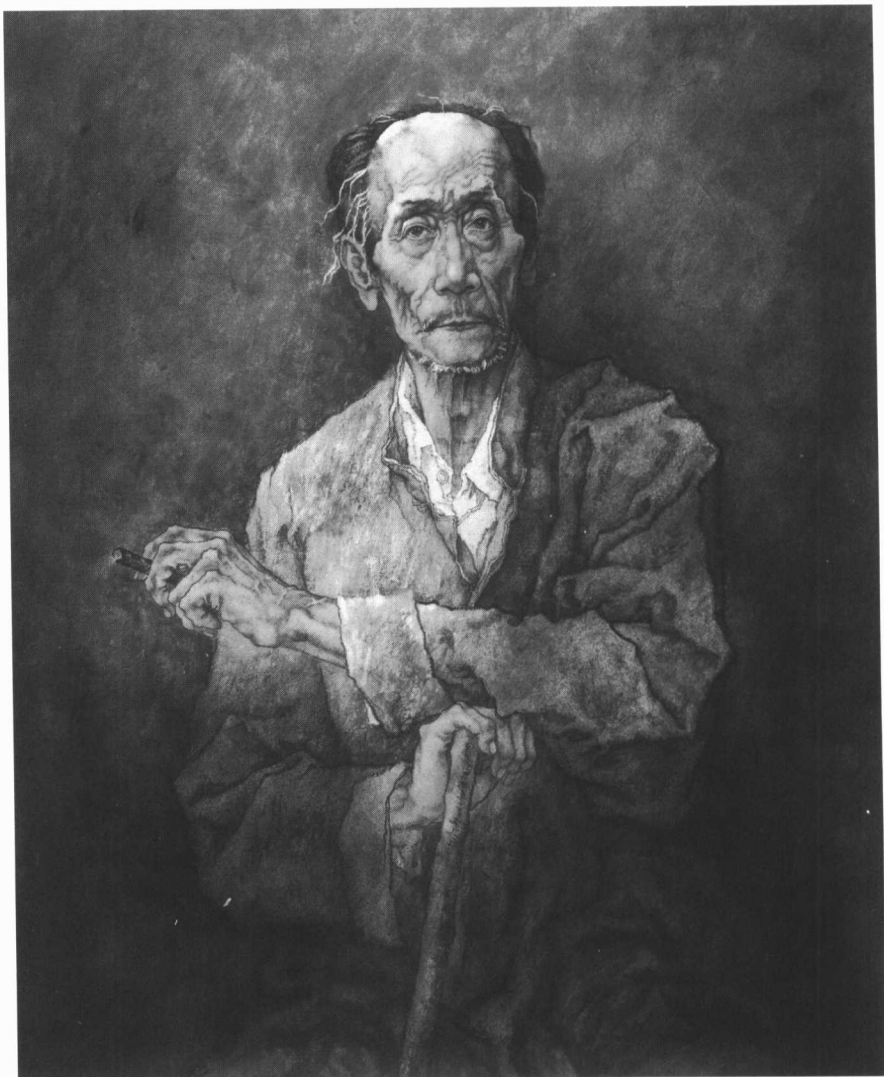
第一步,素描教学改革,建立中国画的专业素描;

第二步,由专业素描铺垫向白描过渡;

第三步,笔墨及形神关系同时解决的水墨人物写生教学。

实事求是地讲,蒋兆和的这套教学体系,是中国画尤其是水墨人物画的学院式教学的重大学术成果,也是国画教学极为重要的遗产,他所已经解决的和提出的问题在我们今天的教学中仍然不断地重复碰到,因此,我们应该认真地总结和继承这份珍贵的遗产,并以其作为中国画尤其是水墨人物画教学在21世纪继续发展的基础。

传统的中国画技法要表现今天的具体人物是中国画发展的现实需要,然而面对现实中的各种不同的真实人物,传统的技法尚无法满足这种表现的需要,而训练一种现代写实技巧,则成为了中国画尤其是人物画教学的目的。因为传统的造型基础尚未研究出一套具有系统的教学方法,于是只好以素描,尤其是前苏联和俄国的素描教学体系为中国画的造型基础,由于片面地强调了“素描是一切造型艺术的基础”,结果形成造型方法和传统的表现规律相冲突,以素描来代替中国画,在创作中是难以体现中国画的民族特色的。国画系的学生拿不起毛笔,没有中国画的专业



毕建勋 《知我者不多，爱我者尤少》 113 × 142cm 1999年

造型能力,眼睛只能看到明暗光影,看不到结构,看不到线,传统、写生、创作这三者各不衔接,写生是素描,临摹是古董,创作成了四不像。因此,1956年引起了素描教学大辩论,蒋兆和对于水墨人物写生教学体系的研究就是从这里开始的。

素描问题是蒋兆和教学体系的切入点,尽管蒋兆和在此问题上花费了大量的精力。但它只是蒋兆和体系的一个序曲。光与形体是素描造型的主要因素,而中国画传统的造型法则是从物象本身的结构出发,骨法用笔,基本运用线条的变化去概括物象的精神特征,蒋兆和并不反对素描,他的艺术创作就是得益于西画,尤其是素描的直接影响。但是蒋兆和又很珍视中国画的传统。历来中国画的发展,与不断接受外来影响是分不开的,因此,蒋兆和主张:“为了更快更好地掌握表现现实生活的现代写实能力,学习素描是必要

的。但是,必须在素描中取某些为国画专业所容的现代科学的因素,不是无原则地或喧宾夺主地学习素描,以至企图以素描代替国画的写实基础。我们只能适当地将素描作为国画写生法中的一个步骤,采取某些有益于国画造型的要求,使它能促进国画线描的造型特点。”吸收素描中比如全面分析对象等科学规律,按照中国画造型基础白描的要求改进素描。显而易见,白描也不仅仅是那种只勾轮廓线的僵化白描,不能对白描有这种公式化的理解,为线描而线描。为了强调某些体积中的必要性和形象特征所显示的质与量的特殊性,完全可以以皴擦等笔法勾通素描中的分面,最终形成一套具有民族传统的、现代的、科学的、有创造性的、完整的国画写生画法,用以培养学生的国画传统的造型基础和现代写实能力。

一般认为在素描与白描的争议中,

蒋兆和是白描派,实际上,蒋兆和既不是民族虚无主义的素描派,也不是传统白描的国粹主义,他属于以民族传统为基础吸收外来,最终创造出“现代国画写生法”的第三种类型。

素描问题解决后,蒋兆和提出了水墨人物写生的教学主张,然而,社教运动中中断了这套主张在教学上进一步实施。尽管如此,这套体系仍然是中国画教学史上的一个创举。总结如下:

第一,要深入地分析,研究形象及构成形象的各方面关系,有准有则,做到胸有成竹,意在笔先,以获得主动的造型能力;

第二,要力争准确,尽精刻微,训练眼与手的协调关系;

第三,骨法用笔,以皴擦济线条之不足,发挥线条的复杂变化,归纳和概括艺术形象;

第四,从写生中创造技巧,用笔用墨,笔中有墨,墨以随笔,结合形象,笔到神传。

具体地在写生中可分为三个阶段和四个步骤。

三个阶段为:有准有则,尽精刻微和用笔用墨。

四个步骤是:①观察——深入观察形象,做到“意在笔先,形在笔底”;②线描——发挥线条造型的复杂变化,解决造型的骨干问题;③皴擦——在线描作为骨干的基础上,以皴擦济线条之不足,使体积充实,丘壑毕肖;④墨染——在笔法已确定了形神姿态无可更改和补充的情况下,视其必须用墨之处则渲染之,使肌肉的质感得到表现,色调得到统一,使塑造形神的任务得以完全解决。

蒋兆和这套水墨人物写生教学体系概括起来就是“骨法用笔”,“以形写神”8个字,从木炭过渡到直接用毛笔,辅以书法、解剖、速写、默写、由小幅习作一直到真人大小的习作,不但对水墨人物来说具有巨大的开拓性意义,而且对于山水花鸟的教学也是有相当的普遍性意义。这套教学体系理论是具有民族传统的、又是现代科学的,是极具创造性的自成体系的教学法,一直影响到今天整个中国的各艺术院校的中国画教学。

20世纪已经收场。20世纪的不安与辉煌,20世纪的迷惘与争议,一切都还没有真正地收场。千年之别,百年回首,历史就这样地流转与轮回。人群如蚁,忙忙碌碌地踏上了21世纪最初的旅途,透过这

无所不在的喧哗与浮躁,我回首望去,向永别的时光深处望去,为的是能够再看一眼曾在冥冥之中伴我多年的那双目光。

那目光深刻而又孤独。20世纪使拥有那双目光的头颅从年轻变成枯槁,血色渐无,而那目光却从来没有停止过孤独。许多年来,我不断地与那目光相遇:在喧嚣的日子里,在孤寂无人之时。那目光肯定是由魂魄凝结而成,因为岁月并没有安排我与那双目光事实上相遇。那目光足以和伦勃朗的目光相媲美,只有具有悲天悯人之心的人才会有这样关切的目光。每每与那双目光相遇,我都能听得见一种无声的箴言;每每与那双目光相遇,我都能在内心深处涌出一种深刻的共鸣。那双目光叫我懂得了太多的东西;他叫我懂得了什么叫人民,也懂得了什么叫悲悯。他常使我在浮华之中陡生寒意,也常使我在落寞中备感慰藉。

这双目光是蒋兆和的目光,如果我真的能够与这双目光对视,那将是我的福缘,可是我没有。1985年的秋天,当蒋兆和在协和医院住院,这双目光行将消失于帅府园的夜色之中的时候,我大概正在沈阳北郊的一家小酒馆里喝得天昏地暗,那时我大学刚毕业,生活和艺术充满了不如意。当我真正地开始研究水墨人物画的基本问题的时候,先生早已仙逝而去。有时我想如果真有缘分析一次先生的课,在人物画的某些问题上听一听先生的见地,那将是多么快慰的事!

六

我的缘分大抵如此:我没有见过徐悲鸿,1994年中国画艺术委员会深圳工作会议后,与廖静文先生一同乘机返京,是廖先生对徐悲鸿的描述,才使我找到了徐悲鸿肖像创作的感觉。同年,我在蒋兆和家里见到萧琼先生,记得是在蒋兆和诞辰90周年纪念展之前。当时,我一边与萧琼先生说着几句不着边际的话,一边在心下偷偷地想象着体重不足70市斤的画家与长26米、高2米的《流民图》之间的联系,这的确难以置信。

这种遗憾更使我对蒋兆和的敬意有加。因为一切都不重要,重要的是蒋兆和这样的一座20世纪人物画的里程碑,而这个里程碑是我的起点,我一生创作的零公里处。

基于这种敬意,我曾创作过一幅蒋兆和肖像,这也是我许久的愿望。在这张

肖像画创作中,我觉得我可能是触及了中国画人物画之所以存在的东方式的理由。感谢蒋兆和,是先生的目光叫我在人们都在关注画面表面的笔墨效果、肌理效果、色彩效果的唯美至上之时,能够有力量向里走,向深处走,直至入骨三分。肖像题目取自1941年版《蒋兆和画册》自序中的第一句话:“知我者不多,爱我者尤少”。的确,迄今为止,知道他的人可谓不算少了,但这之中又有几个人真正地知道他的意义呢?听到我耳朵里的非议和漫不经心的亵渎,常常使我心中流血不止。我知道美术史真正地认识一个画家需要一段时间,而一位重要画家则需要相当长的一个时间段才有可能显示出其历史意义。真的难以想象再过200年、500年,我们这个时代还会留下什么人物,尽管现在已经是大师如云,巨匠林立。今天,艺术已经面临着泡沫化的危险,在学术的泡沫、主义的泡沫、观念的泡沫和市场的泡沫中,一个个大师和大家被鼓吹炮制包装出来,而蒋兆和却已被这泡沫深深掩埋。但无论如何,如果你在水墨人物这条路上,当你无法回避蒋兆和的时候,你才会懂得他的意义,因为他是一颗大树的根,一条大河的源,他是水墨人物画在21世纪发展的必由之路。

在蒋兆和诞辰100周年的今天,我回首凝望,向蒋兆和致以崇高的注目礼。蒋兆和在他的绘画创作中,把闲情逸致的文人画传统提升到与中国伟大的诗文传统相比肩的地位,使中国画艺术这一概念从古玩字画中分离出来,使中国画从过去文人画的个人性走向人民性,使水墨人物画成为像诗文一样可以忧患于中、泣歌于外的艺术样式,这是蒋兆和的伟大之处,也同样是“五四”文化的伟大所在。有一点我们必须保持警惕,在近年来的这场文化骗局之中,在“民族”、“文化”、“传统”、“笔墨”这些充满自恋情结的语词之中,“五四”以来的新文化建构正在被悄悄地消解。能否使徐悲鸿、蒋兆和这一个伟大的开端走向最终的理想之地,能否最终创造出既区别于自身传统又不同于西方,在属于这个时代的同时又具有中国民族气派的人物画样式,完全取决于我们的自觉和信念。

再见,蒋兆和先生,你是所有中国画家中唯一一个使我流过泪的画家,凭此一点,请接受我的敬意。

(毕建勋:中央美术学院教师,《国画家》主编,中国画艺委会副秘书长。)

创作与传统借鉴

——在长风堂讲坛的演讲

■ 陈佩秋

说到创作与传统借鉴的关系，须从初学绘画谈起。我入校5年，前两年在重庆，后3年在杭州。杭州时期教山水课是黄宾虹老师，他是将一叠画好的稿子放在我这里，同学再借去临。班上其他同学都借，并且临得很像。四川时期我喜欢到图书馆翻画册。因为我还在低年级。李可染先生也在那里授课，他教人物，又喜欢画山水，他经常到图书馆借珂罗版画册，他是临石涛。那时，我们班上没有他的课，我就到他家去看他临石涛的画。后来抗战胜利了，我们回到了杭州，李先生去了北京。当时看不到原作或真迹，临的都是珂罗版画册，不像现在有许多好的画册和复制品。到了杭州，我借了一本内有赵幹的《江行初雪》的插图，是神州国光社出版的，于是就临摹这张，很难临的小插图。因为低年级我是学粗笔画，并且黄君璧先生也交过我的课，其他先生，也都是画粗笔山水的。而赵幹的这件作品比较工整，学粗笔的来画这件作品，一时很难下笔，尤其许多细致的人物、舟楫、水纹、树石都是笔调精确复杂难于模仿。反正第一步只能要求自己画得像，然后再去研究其他的。一件缩小的插图，要放大，内容很复杂，两个星期对临有如登天之苦。恰在这时黄宾虹先生到教室来看了便说：“这件作品是匠人画，怎么能学。”

一听之下我真不明白，为什么这样难学的，竟是匠人画而不可学呢？我曾到黄宾虹先生家中，他拿给我看的一些作品，是詹景凤、翁同和的，有些是随便涂两笔，比黄先生的简笔山水画还简，他认为这样的画格方是高雅的。现在讲起来，打个比方，翁同和是“票友”，不是科班，随便画几笔，发泄胸中的逸气。这种高雅的认同，不仅是黄先生一人的观点，也是许多老师和同学的观点。美术界像刘海粟先生，也发表过文章，他说：“宋人的画是工匠的东西，是再现的，落后的，只有工艺的价值，没有艺术的价值。明清的文人画才是先进的表现的艺术。”张大千、谢稚柳他们去敦煌考察时，许多人都不以为然。那是过去的观点，现在几乎全世界的大美术馆都以赵幹的作品是难能可贵的艺术品。那是五代江南山水画家流传至今最为可信的，这是世界承认的。因为历来都流传有绪，现藏台北故宫，上有金章宗的题签，及完整的明昌七玺。以前珂罗版印得不太清楚，现在二玄社印出了“下真迹一等”的卷子。

赵幹的这件作品是现存五代南唐时期较好的一件，是大家所公认的。从它的绘画风格讲，它的确是那个时期的。可黄宾虹先生当时认为这个不好。那我当时怎么会坚持临这个卷子呢？原因是其

他同学都临黄先生的画，临的过程容易。可是临赵幹的就不那么容易，特别是里面的用笔很不容易学。我做学生的时期，一直有这么一种看法，就是不容易学的东西，难度高的应该是好的吧！也是应该学的吧！而容易学的东西，难度就有所欠缺了。难的、不易学的东西里面总是有道理的。那时候，对《江行初雪》的理解还不够，它是用什么笔墨，这种笔墨好不好自己还不能弄懂，不能完全理解。但我那时的观点是：有难度的东西，不是简单的东西，其中肯定有它的道理。所以我还是坚持临这张画，直到临完。第二次临这张是我到上海以后，因为从前在学校里临的样本是缩小的，而到上海后找到了一本原大的故宫刊印的仍是珂罗版的印刷品，放在前面临，可以看得更加清楚。当然，我这样说并不意味着黄先生的画没有难度，而只是说他的画法形体容易学像。至于黄先生的绘画当然有他的高明处，在绘画史上有他的地位，他的难度主要体现在画外功夫。它需要深厚的国学文化根底，黄先生在这方面的修养是其他画家所不具备的，如果是从表面形式学黄，纵然形式学像了而没有他那样的国学文化声望，也不会为世人推重。有些人认为，你说他的画法难度不高，就是在否定他。这是误解。因为“画

以人传”，他的修养高，国学博大精深，它所体现在画中的气格是普通画人所不能企及的。

我在学校5年。开始学画山水，是学黄君璧。到杭州的3年中，除临赵幹外，还临过四僧，王翬，吴恽以及明四家的沈周、唐寅、文璧。至于花鸟画是机缘巧合，在学校里学画山水，毕业到上海后，因为要参加美展，自己去写生，又养了鸟，画了一张《天目山杜鹃》。刚到上海的时候，看到好多宋人团扇，都是真迹，不是珂罗版，是朋友拿来的，所以有机会看见，并可以借临。钱舜举的《八花图卷》，放在我家将近一年，摹了两本。花鸟是我到上海之后才开始学的，而且一上手就学宋人的画法。从前在学校里，吴昌硕、任伯年的东西看得最多。到上海之后，看到两宋的画本，觉得极好，因为它不仅形体准确，而且笔墨精洁，气格高华，布局严谨，色彩富丽，墨韵天成。明、清的无论工整、阔笔，抑或敷色、水墨，皆大不如它。所以，总的来说，花鸟画最好的应该是借鉴北宋、南宋。况且明清画家，只画一个折枝，或者画一个局部，而两宋时期的花鸟画，不少是采用山水画的构图，在画面中也有山水背景，画得极好，因为有山水背景，地坡、草、树等等。这对技法的要求就提高了。比如崔白的《双喜图》，仔细地看背景山水，再看坡地的皴笔，是不亚于山水画家郭熙的，他的地坡画法，包括线条和皴笔，和郭熙是很相近的，而与北宋初期的黄居寀颇有差别。所以从这件作品看，当时画家的技法是很全面。山水、花鸟、人物，都能达到一定的高度，不同于后世的一些画家，技法不全面。

我在画院里也讨论过画花鸟的技法问题，记得有位先生在开会时讨论花鸟画法，这位先生画过一段时期恽寿平的工笔牡丹，但画的时间不长。他说：“我画了牡丹很久，粗笔的石头却画不好。工笔画是不能画的，画了工笔画之后就像包小脚一样，将来画粗笔，脚包死了，放不大。”他这种比配其实不合逻辑！宋人画的那些作品，他们都画山石的。照该先生所讲，画了细笔牡丹，粗笔石头就画不来。画起来十分困难，他认为是受了细笔画的限制，所以石头不会画。实际上宋人花鸟补景的石头画得极好，《双喜图》中的地坡、石头，后面的树、草，风中的叶子，都画得极好。不是因为技法限制了你，而是因为你的技法不够；不是因为工笔画连

累了你，而是你没有学过怎样画石头。画细笔之后放不开，是因为细笔与粗笔需要两种不同的技法，当需要画粗笔的时候，要重新锻炼粗笔的画法；而原来画粗笔的人想画细笔时，也要重新学习细笔的技法。并不能讲画了细笔影响粗笔，也不能讲画了粗笔影响细笔，只是技法还不够全面罢了。在讨论会上，又有一位先生说：“细笔画是你们女同志画的，男同志比较适合画粗笔的，这是性格造成的，因为你们静得下心来坐在那儿画，所以工笔画只好你们女同志画。”我就不认为是这样，北宋、南宋的时候，工整花鸟画得好的全是男画家，黄筌、赵昌、易元吉、崔白等等都是男画家。至于所谓“工笔画”的说法，我也是不同意的，这是明清文人画占据画坛之后贬低画这一画法的说辞。事实上，在宋元根本就没有“工笔画”一说。包括唐代也是如此。你们可以看一看崔白的《双喜图》也好，敦煌莫高窟的壁画也好，它们似乎是很“工”的，但实际上有许多率意挥洒的地方；初看很“细”，实际上有许多粗阔的线条。它是工整与率意，精密与豪放相结合，而决不是一味地僵板刻画。

这里谈创作，关键是怎么创法，是在色彩上创，或者是在笔墨上创，或是在形象上创。不能停留在空的观念的争论上，要落到实处。比如人物画，要创作、变形，那么变成什么样子，变到什么程度，自己心中得有一个认识和感受。要有主观意思，不能随大流，弄到哪里算哪里。创作并不是很简单的，创出来的面目要耐看，要符合艺术规范。从前我在画院的时候，有几个青年，天天问我，怎么才能创造出与众不同的自己风格？我说风格是要看具体情况的，比如说程十发先生，他的个人风格产生得很早，四十几岁就差不多形成了自己的画风，具备了自己的形象，程十发先生是绝顶聪明的。那几个青年问我的时候也差不多四十几岁了，天天来问。当时来楚生先生也在，就对他们说，要形成与众不同的个人风格，容易得很，打个比方，我们平常写字，一横写过去，左边低右边高，都是这样，因为这样写比较顺手，从左边划到右边，手总得往上拎起来，所以一般写法都是形成这么一个格式。你们反其道而行之，把左面写高一点，右面写低一点，别人提勾往左边，那你提勾往右边好了，这样颠倒过来，不就成了你的与众不同的个人风格。所以说要快速地做一

种风格，这种风格耐看不耐看呢？一位画家的个人风格好不好，就是看它的难度，看容易不容易，一般人办不到的你办到了。花了很多精力、功夫，狠下了一番苦心，而且不是一天、两天，积累了丰富经验，到最后才形成自己的个人风格，那才会耐看，况且画中耐看的地方多，又是难画的，并非随随便便就可以办到，这件作品才是一件成功的作品，其实创作与创新本来就应该这样。所以，创新不是非别人都这样做我偏那样做，它也可以是别人都这样做，我也这样做，但要比别人做得更好、更高，这样的创新，不能抛去可以借鉴的传统精华（包括中国和国外的）。

现在许多人都是这个问题，包括有些老师也是这个样子，教学生一定要建立自己的风格，可老师自己心目中也没有认识到一种风格要如何建立，到底怎么样的风格才是一个好的风格。他们就是认为把左低右高变成左高右低这么方便的事情，一般人要创新，首先是去想别人还没有想到的，但容易做到的。这并不高明，只要一旦想到了，就很容易做到。人的惰性都是图近就便，想一下子就做到，急功近利，哪有这么容易的事情？搞创作，它要让许多人欣赏，要耐看，反复地看，使人看了之后产生共鸣，这不是工厂里的产品，绘画是艺术，捷径往往正是弯路。

画画要有指导思想，若是指导思想不正确，则是事倍功半。有些指导理论过于求速，又怎么提得高呢？画画之人没有一个正确的理论指导，就画不好画。首先要自己懂得画，假如不懂画，会停留在这个水平上，要提高一定要先懂画。中国画每个朝代都有自己的时代风格。没有两个时代是相同的，清代是清代的风格，明朝有明朝的特征，每朝每代的作品时代性都是很强烈的，而且是自然形成的，正如我们现在引进好多西方的画法。清代同国外的交流没有现在多，也没有这么方便的交通工具。我们现在可以看到许多西方的艺术精品，看到了就会或多或少地受其影响而引进到自己的画中，所以我们所处这个时期的绘画作品清代就不会产生，因为条件不同。鉴定也是基于这个道理，一个特定时期不能产生某种不属于这个时代的作品，因为它的社会条件还没有到这一步，所以，每个时代的时代特征都是很明显的。

现在的条件好，世界各国的大博物馆都可以去，还有许多印刷品都看得到，

有的复制品跟真本很接近,等于看原作,看得多了,再努力去学,水平就提高了。过去一些理论家、画家,像王石谷、恽南田,他们有时在题画时讲到,想去看一张黄鹤山樵的画,跑了几千里到那儿,结果收藏者不让看,非常气愤。现在需要看什么资料都能看到,所以,我们这个时期的画当然水平应该比以前有所提高。台北故宫有张唐画《宫乐图》,从前他们认为是元画,以前出的画册上也是写元朝画,后来有人看出是唐画,有文章发表,他们将年代提前了;说是宋画,现在他们也看懂了,的确是唐画。因为经济条件好,台北故宫里的工作人员也可以到伦敦、美国的各大博物馆去看画,要是没有经济条件作基础,什么也看不到。日本的二玄社也同我们进行互相交流,印刷了好多作品,跟原作差不多。台北故宫不能去,可以看二玄社的复制品。

几十年前,就是在抗日战争胜利之际,台北故宫的画在南京曾经陈列过。这批画从重庆运到南京,当时盖了所新的展览馆,就是现在的南京博物院。我当时是快毕业的学生,还在杭州,四年级高班学生了。那时大家都去看,我和几个同学直接乘火车到南京,火车挤得很,要从窗户中爬进去,我没有办法上去,同学拉住我的两只手,这样将我拉上去,最终赶到南京。于是买了面包进去,坐在那儿边啃边看,从早看到晚。陈列室正中就是董源的《洞天山堂》,那时还看不懂,现在当然知道了,那张画是存疑的。旁边壁上有《龙宿郊民图》、郭熙的《早春图》、范宽的《溪山行旅图》,这些顶尖的画都拿出来陈列了。现在这些画台北故宫也不随便拿来陈列,但那时我都看到过。

这批画黄宾虹先生也曾鉴定过,黄先生鉴定这批画大多属伪作。90年代初我到台北故宫去看画,黄先生的那份鉴定书至今保存在那里。黄先生是近代的四大家之一,吴昌硕、齐白石、潘天寿、黄宾虹,我曾是他的学生。就黄先生的画来讲,放在整个中国绘画史中,确有他一定的位置和价值,因为这种风格是他的独创而别人没有,不管怎么说,是他的个人创新风格。谢赫提出的“六法”,既是绘画创作过程的六个阶段,同时也是评价绘画艺术的六个标准,直到今天,国外有许多学者觉得适用,可是国内不少从事绘画和从事绘画理论的人,却不知怎样应用六法去鉴别一张绘画的真伪和评论它的艺术价值。

当评论一张画作之时,讲这张画,画得很厚,就是好画,单凭一个厚就行了吗?或者说这张画的色彩很美,色彩美就够了吗?我认为还不够。作为艺术品,它不只合乎一个条件就够了,还需要很多条件的。所以讲黄宾虹先生的画,在美术史中,的确是备了一格。可是放进整个宋、元、明、清的历史中去,与诸多大家相比较而言,他在一定程度上是有局限的,而不具有普遍的可以借鉴的意义。包括吴昌硕大师也是如此。

北宋的范宽,现在确定为真迹的是《溪山行旅图》,近些年才发现有款在画上。根据画史的记载,又据明董其昌的鉴定,现在发现了题款,从复制品上也看到了,就在地坡和树根交界处,“范宽”两个字看得很清楚。我之所以推崇范宽,推崇宋人,是有道理的。扯得远一点,唐、宋的许多书画著述,写绘画史的作者本身就具有相当的水准,他们评价一个画家的作品艺术水平的高低,给画家定位,是神品、妙品、能品、逸品,或者其他什么品,定得相当确切和公允。说明写书画史的作者是很懂书画的,评论客观。到后期的一些明清的,今天的画论,摆在这个画家身上也对,放在那位画家身上也行,个个都适用,反正讲的都是那一套,人人都讲得一模一样,特点也讲不出,画的价值何在,也讲不出,所作的绘画史都是互相引用,互相抄来抄去。可唐、宋时期的著述史籍,我们拿实物和绘画史对照着看,就会觉得他们的评论是贴切且符合,对每一个作家的评论都是恰如其分,相当高明,并有针对性。再说范宽,启功先生认为“范宽”是画家的绰号,不是真实的姓名,启先生的说法是有根据的,是据宋人的著述。现在落款被发现了,一般就认为他的名字就是叫范宽,而不是绰号。(这里我保留一下,那个范宽的穷款,还须考察。我有些理由对它产生疑问,但并不否认这张画是范宽所作。)现在的一些传世作品,天津有一张范宽,其他地方也有,但是现在看来,还是只有这一张《溪山行旅图》是可靠的,其他的到底是不是真范宽,都得打问号。台北故宫这张画的皴笔,真是高明!画中远山上的树是点成的,因为很远,有透视的关系,近的树木上长的叶子都是画成夹叶的,很少模糊的点出来的叶子。后面有一片杉树,是用墨点的,前面的树木全都是夹叶,树叶有的是三片的,有的是数片的,有对生的,也有互生的。

他观察事物是很精微,这幅画画得真好。可是后期的明、清画家画的夹叶的树,他们先画几根树干,叶子全是一个模式,一个、两个,一排、两排,就好像拿一个模子刻版印上去的,范宽所画的叶子,一个小枝长上去,叶子也是往上长的,再翻过来,就表现出一个侧面,他将每个面都画得很准,不仅对事物的观察十分仔细,用笔也是十分流畅,不是画死了,而是漫不经心地画,好像很随便,可每片叶子的透视都准确,真了不起!还有范宽点的远树因为距离远又要仰视,叶子看不清楚,就要用墨点,可他的点与明、清时画家的点又不一样,明、清之时,点全是一样的,形式化,那不行的。范宽的点,往这边划出去,往那边划出去,四面八方都有,点的形式变化多,而且是根据树叶的长法来概括,这片叶子往那边长,上面翻下来的,是这么随心所欲的一撇,而另一片叶子往那边飞出去,又是那么随心所欲的一撇。而明、清画家大都根据前人的画,看见什么搬到自己的画中,而不到生活中去观察,与真实生活隔膜,千篇一律的只从前人画中搬来,当然就没法和前人相比。范宽是到山里去,住在山中,整天坐在那里发呆似地看着山的整个变化,阴阳、色泽,不管春、夏、秋、冬,观察四时山水的变化。许多山水画家都是如此,而不只是范宽一人。花鸟画家就更多了,黄筌、赵昌、易元吉、崔白等等,倡导的宗旨就是“外师造化,中得心源”,而并非不加提炼概括的如实地写。

宋人画的猿,《聚猿图》,说是易元吉画的,真假先不去讲它,那幅画上的猿是画得很生动,既准确又概括,还有陈居中的《四羊图》,画中的一只羊用头猛地顶了另一只羊,那只羊一下子跳起来,头也猛地扭过来,是一刹那间的。仔细观察一下,画中羊的动作、解剖准确而形体生动,当时又没有照相机,那他怎么办?是经过长年累月的观察,多年如一日地对着羊看,用心记,然后才画出来,羊跳起来的动作,羊的形体变化都画得很到位。我们今天哪有这些功夫天天去观察?今天要开会,明天又要干什么,不会天天坐在那儿观察、研究,我们画不出那种样式。时代不同了,客观条件不同了,我们不可能花10年、8年去画几只羊,画几只猿猴,我们画不出那种样式。时代的不同,客观条件也不一样,产生的作品风格也就不一样。

范宽所画的木屋也很准确，是徒手画的，不似使用界尺，形象也符合透视，而且所画的线条也是极挺括的，而不是带有颤抖的线条。就是一笔拉过去，沉住气，偶尔顿一下。我过去也学这样用笔，先屏住气，心脏似乎不跳动，直到一根线条画完，然后才透气，我从前草草地看了那张画，认为他是全部用点子，这种用点子的皴法，明、清时也有人用，比如龚半千，当然龚贤不能与其相比。后来又多次看那幅画，感觉有所不同，那个时候是用绢的，绢和纸或者其他各种材料所产生的效果完全不一样。范宽画山的轮廓线，有的地方有一个小指头那么粗，而有些山石的轮廓线很细，只有这么十分之一厘米那么粗，而且线条有顿挫，因为山石有硬度，有凹凸，是石质的，这些都须用这种方法表现它。燕文贵的画法和他就有不同，他的轮廓线是用抖动的线条画成的。范宽画山石所用的皴法，看上去用点子，其实不然，里面的皴笔已是线条了，有的有4厘米这么长，长线条、短线条，再加上点子，随心所欲不逾矩，这么随便皴来，挺极了。还有那些山峰，一到下面就水气迷漫，慢慢淡下去，他对于水墨的掌握是很细微的。他不是刻板地描绘，也不是随便到不顾形象的真实性的。这张画是国宝中的国宝，世界上各大博物馆迄今没有第二张。波士顿说是也有一张范宽，那是还须讨论研究的，我们天津也有一张，那也要打问号，至于台北故宫还有一张，以前说是真的，现在也不拿出来了，那张是没有什么根据的。所以说范宽的这张《溪山行旅图》是唯一的，台北故宫将它定为第一等国宝。

再看看范宽同时期的画家，李成的真迹现在已看不到。在绘画史中，北宋时并称为“三大家”，李成、范宽、关仝，那关仝的真迹也看不到。范宽还曾师从关仝。既然其他两家都看不到，那范宽的这件作品当然是封顶了。李成的作品现在找不到，还有他有两个学生，郭熙和王诜都有存世的作品，可以以此来作为参考。至于五代的董源，北宋时到了汴梁，米芾把他的画说成唐无此品。后来董其昌等人将他推崇很高，他是推崇董源和巨然。董源存世的作品是有的，有一张《溪岸图》，是有董源款的。早先为张大千所藏。宋代还有一个燕文贵，他也画得极好，在日本大阪的那张，真画得好，我曾在大阪看到过，看了几遍，快收掉时，我又仔细地看了一遍。

后来到上海展览时，我没有赶上，那张画值得多看几遍。他的用笔很精到，决不是什么“工笔画”“包小脚”的僵板刻画。所画的人物，山石的勾皴，宫殿、房屋都画得很到位，准确而又概括，真是好极了。宗室赵大年，也是一位北宋了不起的山水花鸟画家。他有与众不同的风格，他的用墨方法非常别致。在北宋诸家中显得非常突出。这都说明了当时的画家是付出了多少的精力，放在自己的创作中。不是只会山水或者只会人物、花鸟。举个例子，清六家，他们画中的房子，全都一个样，都是随便营造。同样是“随便”，宋人是随便中有客观规律，纵心所欲不逾矩，明清的“随便”就有点纵心所欲而无矩了。所以我认为明、清时的许多画家，还比不上近时的陆俨少。四王当时在社会上是十分走红的，王石谷是画圣，他的画当时多名贵，以前要用金条来计价，在当时“四僧”的地位比他们差远了。可是现在，“四僧”是高高在上，两者画的身价不能比。可四王当时红极一时，王石谷任《康熙南巡图》的总提调，当时称他“画圣”，可皇帝说好不稀奇，清代的统治者根本就不懂画，尽管乾隆题的画有那么一大摞，但都不门当户对。宋代的一些皇帝是有水平的，他们欣赏的画家的确是好的，宋徽宗本身是画家，有很高的鉴赏能力。

元代的赵孟頫，他是强调要恢复学习北宋的画法。当然，对元代绘画的看法我和陆俨少先生有不同处，我多次听他说，元代的绘画，是中国画的最高峰。现在有许多理论、文章，也各抒己见。说宋画是追求物境美，元画是追求心境美，明清画是追求笔墨美。其实一件被大众肯定的完美的绘画艺术，它必须也必然包含了境物美、心境美和笔墨美。美，对于具有思想感情的人来说，不但具有审美个性，并且具有审美共性，在某些条件影响之下，它还可以互相潜移默化。比方说：一处风景的美与不美，各人各有自己的看法。这是美的个性。但大自然的美往往又引起人的共鸣，这便是共性。从前的女人都要裹小脚，起始由个人的偏爱，说小脚很美，推广到大家都说它美。这是人的审美眼光受到不正常的心理干扰，使正常的审美个性潜移默化成为不正常的审美共性。有些东西则是正常永恒的，比如大自然原始生态予人以健康和美的享受。无论什么时代都承认它是不能脱离这一健康的美的原则，这不受时代性影响。我

之所以要强调借鉴宋人，因为宋人的作品之中的确有许多值得我们学的地方，它的笔墨提炼和概括了大自然，仿佛大自然原始生态的再现，它给人以健康和美的享受。那它的意境有什么不美呢？它是物境也美的，心境也美的，笔墨也美的。元画剩下了心境美、笔墨美，而疏远了物境美，亦即大自然原始生态予人的健康美。明清更只剩下笔墨美，是董其昌自己说的：“以境之奇怪论，画不如山水。以笔墨之精妙论，山水决不如画。”笔墨成了唯一的追求。赵孟頫反对南宋的画风，董其昌也贬南宋，为什么？说是因为南宋偏安，画出来的作品也是一角、半边，这是带有政治色彩了。我们今天看南宋的画，平心而论，它概括大自然的构图形式首先就不同于北宋，山石的皴笔，以及人物的线描，各种用笔用墨的技法也跳出了北宋的范畴，是那个时期的创造，是站得住脚的，合乎六个评价艺术标准的产物，从许多作品看来，都是响当当的，无论花鸟、人物、山水都好。工整的、阔笔写意的、设色的、水墨的都好。但是有一个很大的缺陷，在北宋的时候，各种画派林立，欣欣向荣，允许这种画派的存在，也允许那种画派的存在。而南宋则不同，大家都想进画院，就都要画这类作品，加上失去了北方另一半雄峻山河的体验，才一窝蜂的都学刘、李、马、夏的画风。南宋后期的一百多年中，千篇一律，都是刘、李、马、夏的面孔，时代艺术的流派几乎成了清一色，开创元代画风的赵孟頫不能不起来反对。艺术是不能千篇一律的。程十发先生画的人物，是他自创的一种风格，假如大家都学这种画法，乍一看还可，要是不断如此，岂不乏味？所以说南宋的画是好的，可就是单一化了。我提倡的师古人，借鉴传统，就是指学习北宋、南宋的“外师造化，中得心源”的精神。学他们用怎样精确的笔墨去概括提炼大自然的一切。尤其北宋的大画家很多，可以说是百花齐放，各种各样的流派都有，关仝、李成、范宽，是三大家，平常说燕文贵较之三大家有许多不及，可当时还是有“燕家景致”的说法，三家之外还有个燕家，还有赵家、李家等等。赵孟頫要提倡北宋的画风。打个比方，唐朝是诗的高峰，宋朝是词，接着是元曲，到明、清就变成另一种格式。绘画也是这样，唐的人物、宋的山水、花鸟，是最高峰，元朝还可以，明、清就走下坡