

中国画坛

经典 · 学术 · 交流 · 研讨 · 鉴赏

11

學苑出版社

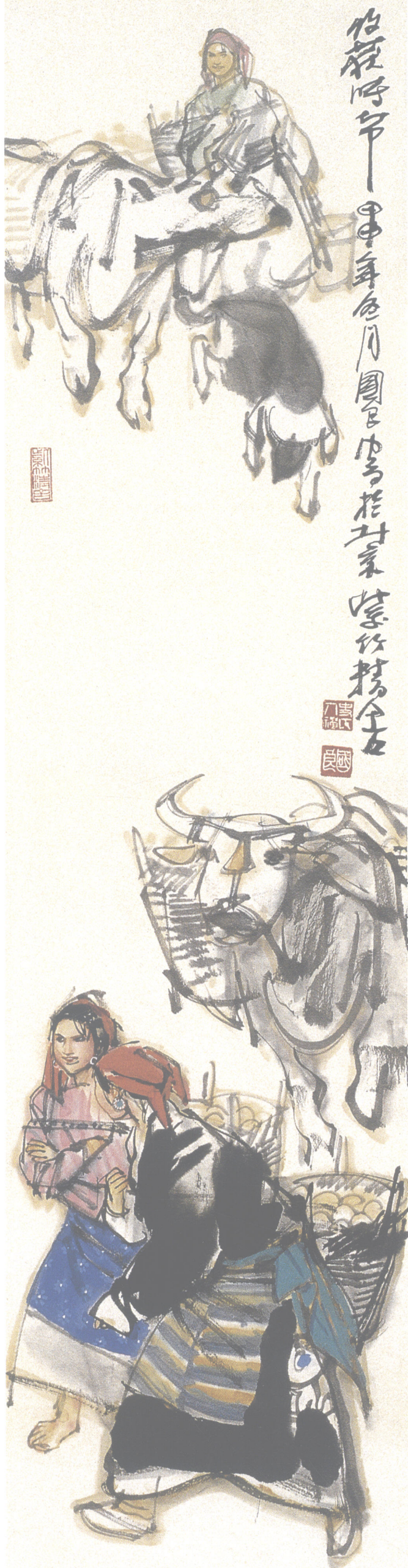
- 论徐悲鸿的中国画观
- 泥海 墨海 香海
- 关于中国书法和中国画的对话
- 众家评说崔振宽
- 简议史国良的小品人物画
- 吴山越水润苍苔
- 马国强的新人物画艺术
- 张松印象
- 我看梅墨生的画
- 向往天堂的生命呈现
- 古心寂寞竟谁论
- 通向巅峰的脚步
- 大连画院作品选



余家二
有竹青
葱最志人

丁亥岁冬月作





中国画坛

11

图书在版编目(CIP)数据

中国画坛. 11/ 汪为胜主编. —北京: 学苑出版社,
2009.1

ISBN 978-7-5077-3221-4

I. 中... II. 汪... III. 中国画—艺术理论—文集 IV.
J212-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 004729 号

责任编辑 : 刘小灿

封面设计 : 九如轩文化

出版发行 : 学苑出版社

社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码 : 100079

网 址 : www.book001.com

电子信箱 : xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话 : 010-67675512、67678944、
67601101 (邮购)

经 销 : 各地新华书店

制 版 : 北京九如轩文化艺术发展有限公司

印 刷 : 北京浙京印刷有限公司

开本尺寸 : 787 × 1092 1/8

印 张 : 16

字 数 : 20 万字

版 次 : 2009 年 1 月北京第 1 版

印 次 : 2009 年 1 月北京第 1 次印刷

印 数 : 0001~1000

定 价 : 88.00 元

目 录 (CONTENT)

出版 学苑出版社
编辑 《中国画坛》编辑部
主编 汪为胜

特约学术编委 (以姓氏笔画为序)

于志学	王 镛	邓福星
冯今松	刘文西	刘龙庭
孙 克	孙美兰	朱松发
刘曦林	吕云所	邵大箴
何水法	陈 醉	陈传席
李宝林	李宴清	范 扬
周韶华	周积寅	赵力忠
徐书城	梅墨生	隋锡航
程大利	翟 墨	

编辑
初中海 王有民 程云仲
田培学 赵燕侠 白小叶
周尊圣

设计
九如轩文化 (Tel: 010-68157418)

监制
大连宏孚集团
丹东鸿润房产

编辑一部地址 北京市朝阳区朝阳北路 107 号
珠江罗马嘉园 45 号楼 1203
邮编 100025
电话 010-58627387
编辑二部地址 北京市通州区北关环岛
富河园 7-451 信箱
邮编 101100
电话 010-69546504 13520266962
网址 www.zhongguohuatan.com

大师研究

4 论徐悲鸿的中国画观 刘曦林

传世经典

14 泥海 墨海 香海 柯文辉
20 关于中国书法和中国画的对话 汪为胜
——冯其庸采访录

当代名家

30 众家评说崔振宽
50 简议史国良的小品人物画 慎之
58 吴山越水润苍苔 孙恩道
——程宝泓先生及其艺术
66 马国强的新人物画艺术 孙 克
76 张松印象 刘大为
——简评张松其人其画
86 我看梅墨生的画 傅京生

96 向往天堂的生命呈现 傅汝新
——评任继民西藏题材人物画创作

画坛精英

106 古心寂寞竟谁论 初中海
112 通向巅峰的脚步 周尊城
——中国极地山水画的探索与思考

画院巡礼

118 大连画院作品选

作品选登

128 王兰若、朱松发、范扬作品

封面 崔振宽 作品
封二 史国良 作品
封三 马国强 作品
封底 程宝鸿 作品

论徐悲鸿的中国画观

刘曦林



徐悲鸿（1895——1953）

画家，美术教育家。江苏宜兴人。自幼随父徐达章学习诗文书画，1916年入上海复旦大学法文系，半工半读，并自修素描。1917年留学日本学习美术，不久回国。任北京大学画法研究会导师。1919年赴法国留学，1923年入巴黎国立美术学校。学习油画、素描，并游历西欧诸国，观摩、研究美术作品。1927年回国，先后任上海南国艺术学院美术系主任，中央大学艺术系教授，北京大学艺术学院院长。1933年起，先后在法国、比利时、意大利、英国、德国及苏联举办中国美术展览及个人画展。

抗日战争爆发后，在香港、新加坡及印度举办义卖画展，宣传支援抗日。重返中央大学艺术系任教。中华人民共和国建立后任中华全国美术工作者协会（今中国美术家协会）主席，中央美术学院院长等职。在绘画上，徐悲鸿主张现实主义美术，强调写实，提倡师法造化。“尽精微，致广大”。反对因循守旧，注重兼蓄并收，对中国画主张“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方绘画可采入者融之”。擅长素描、油画、中国画。其素描多作人物、肖像，造型精练、准确。注重线与面的结合，油画长于人物、风景。作品体现了爱国主义和人道主义思想。中国画则融西方艺术手法于中国传统艺术之中，别具一格。兼工人物、花鸟、走兽、山水，尤善画马，作品表现了中华民族坚韧不拔的进取精神。

他长期从事美术教育，教学上主张严格的基本功训练和现实主义的创作思想，培养了一大批美术人材。代表作有：油画《田横五百士》、《九方皋》、《漓江春雨》、《晨曲》、《泰戈尔像》、《奔马》等。有多种画集、研究文集出版。著有《徐悲鸿艺术文集》等。1953年9月26日卒于北京。逝世后，北京建有徐悲鸿纪念馆，集中保存展出其作品。

中国画自进入了20世纪，对它的前途和总体认识发生了前所未有的重大分歧。分歧的集点不能说没有历史上的文人画与院体画、南北宗等旧账的遗痕，但其中心却因封建王朝的寿终和西洋艺术的大量传入而发生了变化——在新的文化背景下，自从有了新的参照系，对老祖宗的文人画是肯是否，对西方绘画是引进还是排斥，对中国画的现状和历史到底如何评价，它要不要变革以及怎样变革等等，发生了空前的论争，古、今、中、外的艺术现象概莫能外。在这个时代里发生了碰撞。在众多观点与流派中，一般习惯于把徐悲鸿看做与“保守派”对立的“改革派”，与“国粹派”对立的“西画派”或“融合中西派”，不能说没有道理，但这并不能准确地概括徐悲鸿对中国画的全部思想。为此，笔者翻阅了所能见到的徐悲鸿的文章，为求较为准确地把握其中国画观，但尚不知与徐悲鸿贴合否？

一、徐论之“主脑”

继承、改进、引入、创造、复兴——我以为此10字可为徐悲鸿中国画观总体思想的概括。

自从1918年徐悲鸿发表《中国画改良之方法》一文，他自称的“吾论之主脑”——“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”，千百次地后人转引，成为代表其思想的千古名句。我以为，这只是徐悲鸿早期中国画观的概括，是其完整的基础。此后再未见徐悲鸿本人重复这“主脑”，他在三四十年代又有了些新的说法，所论似更完整，但往往被后人疏略。

如，1933年，他在《中国今日急需提倡之美术》一文中，有“已往艺术之继承，现代艺术之改革，与未来艺术之创造”之说法，全面地论及于古、于今、于后的态度，笔者以为颇为重要，前述十字中的“继承、改进、创造”六字即从此说中来。

20世纪40年代，徐悲鸿大声疾呼复兴中国艺术的新艺术运动，复兴，成为其重要口号。如1943年在《新艺术运动之回顾与前瞻》中说：

倘文节而不复兴，吾国此际艺人，何颜而立于人世乎？尚欲坚守四王灵藩，而抱残守缺乎？尚欲乞灵于马谛斯乎？尚欲借重八大山人之名，以掩饰斑点乎？噫嘻！

可见，复兴中国艺术的愿望是火一般在他心中燃烧着的。

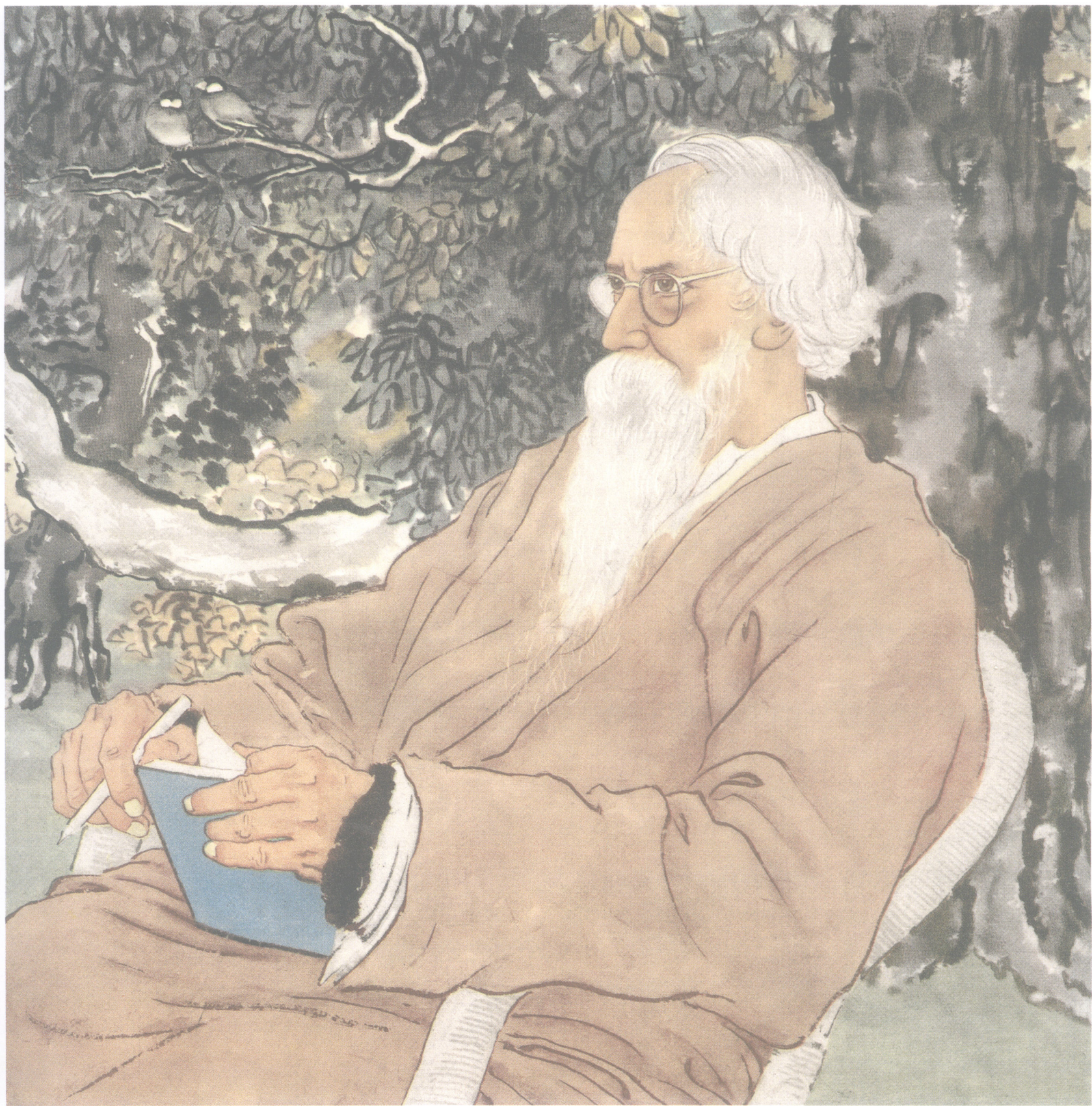
1948年，徐悲鸿发表《复兴中国艺术运动》一文，其宗旨已在题中鲜明地表示出来。此文开篇即言：

吾本欲以建立中国之新艺术为题，只因吾国艺术，原有光荣之历史，辉煌之遗产，乃改易今题。所谓复兴者，乃继承吾先人之遗绪，规模其良范，而建立现代之艺术。慰藉吾人之灵魂，发挥吾人之怀抱，展开吾人之想象，覃精吾人之思虑也。

其中谈到将“建立”改为“复兴”，虽易二字，但继承和复兴优秀传统文化的观点已决不同于割断传统论者，且“建立现代之艺术”一语，显见其现代观有自己的内涵。

徐悲鸿“热烈期待文艺复兴”，他希望“第一要立大志，要成为世界上第一等人，作出世界上第一等作品……千万勿甘心于一种低能的摹仿一家”对于有光荣历史的中国画尤其期望于此。

所以，我认为徐悲鸿对中国画的主导思想，是限于“守”，而是“复兴”；不限于对传统的批判、“改良”、“破坏”，而志于创造与建设。他并不像陈独秀那样高喊“革命”，或者对传统痛快地批判一番了事。他作为一个实践的艺术家的，知道古人的画里有多少宝货，所以他要“复兴”这艺术。虽然他和康有为、陈独秀一样地不满于现状，一样地主张引进西方的写实主义，但他的思虑远较政治家们实际。同时，他作为一位颇有号召力的艺术活动家、颇有权威的艺术教育家，其中国画观对于画坛产生了深刻影响。可以说，他是有志于复兴中国画，把古老的中国画推



泰戈尔像 50 × 50cm 1940年 徐悲鸿作

向现代的旗手。

二、徐悲鸿的传统观

当然，前述继承、改进、复兴诸语，尚不能代替徐悲鸿对传统中国画的具体分析，实际上他对中国画历史的分析之认真不下于专业的美术史家，只不过带有较多的画家的感情成分和艺术倾向罢了。其传统观总体上是批判、继承、复兴的态度，具体而言又有以下几点：

1. 唐宋高峰论

1947年，徐悲鸿在《世界艺术之没落与中国艺术之复兴》一文中说：我们在艺术方面，倘能恢复到汉唐宋全盛时代的水准，以及他们的造诣，就算不错，所以我提到中国艺术之复兴。

此段文字言中国艺术之综合成就，所以溯及汉代，但从绘画而言，其复兴的标准在唐宋。这种观点，在1918年的《中国画改良之方法》中曾以另外一种方式进行表述：

中国画学之颓败，至今日已极矣！凡世界文明理无退化，独中国之画在今日，比二十年前退五十步（引者按，较之清末），三百年前退五百步（较之明末清初），五百年前退四百步（较之明代），七百年前退千步（较之宋代），千年前八百步（较之唐代），民族之不振可慨也夫！

无论是正面论述的唐宋高峰论，还是反向的现状退步论，与康有为推崇“唐宋正宗”观点相同。徐悲鸿关于“中国画学之颓败，至今日已极矣”的判断也和康有为同，甚至文词都相似。（康曰：“盖中国画学之衰，至今为极矣”；“中国画学至国朝而衰弊极矣”）这并非偶然的相似，代表了一种思潮、一种观念，对逃逸现实、袭古成风、片面强调写意的文人画的不满，甚至于为此对海派艺术家虚谷、赵之谦、吴昌硕拓展文人画的成就有所漠视。正是由于他们提倡与文人写意相异的写实性艺术的观点，才引发了他们对唐宋写实画风的追怀。或者说，唐宋高峰论的实质，是对师法造化，注重写实，不事抄袭，注重创造的艺术作风的肯



山鬼 111 × 63cm 1943年 徐悲鸿作

定与提倡。按照徐悲鸿的说法，“吾国自唐迄宋，为自然主义在艺术上最昌盛时代，”唐宋大家“咸感觉敏锐，故一切制作，皆美妙高雅”。当然，他崇尚的艺术，也并非惟唐宋论，关键在于是否有写实精神，所以他又说：“因为有写实功夫，方能做到空而能灵，否则便成空虚，所以只要保持写实精神，可不必问时代！”

2. 作家作品论

如果把徐悲鸿崇敬的画家和特别喜爱的作品列一个清单，一方面可做唐宋高峰论和崇尚写实精神的佐证，另一方面也看出他并非惟唐宋、惟写实，传统在他心中是一个无比丰富的世界。先将他崇仰的历代画家及扼要评语列于下（有着重号者为反复提及者）

- | | | |
|----|-----|---|
| 唐 | 王 维 | ——“在山水上自王维脱离印度作风建立真正之中国画” |
| | 吴道子 | |
| | 阎立本 | |
| | 曹 霸 | |
| | 周 昉 | |
| 五代 | 周文矩 | |
| | 荆 浩 | |
| | 董 源 | |
| | 徐 熙 | —— 花鸟一门“卓绝之人物” |
| | 李 成 | |
| | 李公麟 | |
| | 黄 筌 | 花
鸟
一
门
“
卓
绝
之
人
物
”
“
直
到
现
在
全
世
界
还
没
有
他
们
的
敌
手
” |
| | 黄居寀 | |
| | 易元吉 | |
| | 崔 白 | “
徽
宗
之
画
甚
佳
” |
| | 赵 昌 | |
| | 赵 佶 | |
| | 滕昌佑 | |
| | 李 唐 | |
| | 马 远 | ——“黄贵雄强” |
| | 夏 圭 | |
| | 米元章 | 用“点”写山水，“实际比印象主义原理早七百年” |
| | 米友仁 | |
| 元 | 赵孟頫 | ——“吾国历史上最大画家之一” |
| | 钱 选 | |
| | 沈 周 | “
俱
是
巨
匠
，
不
言
前
人
”

“
天
才
卓
绝
”，
“
人
物
、
花
鸟
、
山
水
无
所
不
工
，
而
皆
具
其
独
有
之
体
式
，
实
近
代
画
家
惟
一
大
师
也
” |
| | 陆包山 | |
| 明 | 仇 英 | |
| | 周 臣 | |
| | 陈老莲 | |
| | 徐 渭 | ——“大胆纵横特破常格”；“为近世画之祖” |
| 清 | 石 谿 | ——“三百年前之表现主义者” |

石涛——“才气洋溢，不可一世”；
 朱耷——“独往独来，不守恒蹊”
 金冬心——
 郑板桥——“纯心艺论，二人已是不朽”
 恽寿平

任伯年——“近代画之巨匠，因当推任伯年为第一”；“中国近世最大画家”；“精心观察造物”；“举古今真能作写意画者，必推伯年为极致”；“仇十洲以后，中国画家第一人”；“翎毛花卉，乃三百年来第一人”

近代 吴友如——“世界古今最大插图者之一”
 齐白石

从以上这个不完备的名单，可以看出他崇敬的宋代画家最多，评论最多的是任伯年，与其唐宋高峰论和崇尚写实主义观点相合。但如果说是惟唐宋论，惟写实论，则失之偏颇，他显然对可以称为中国印象主义的米元章父子，对称为中国表现主义的石谿，对独具风神的陈老莲，对特破常格的徐渭等文人画家有极高的评价，认为“写意”“实方术中最抽象者也”而无贬意。

再看他所特别热爱的作品：

人物画：

《醉道图》（阎立本）——“可以颉颃欧洲最高贵之名作”

《朱云折槛图》（宋）——“确实生动传神”

《八十七神仙卷》（宋）——“无一懈笔”，“其规模之辉宏，岂近代人所能梦见”

《采薇图》（李唐）——“发挥中国画之无上精神”“诚艺道之至”，与达·芬奇之耶稣稿等“同为绘画上之极峰”

《赵匡胤像》——“可比之世界任何高妙美术品人像”

山水画：

《谿山行旅》（范宽）——“中国山水画中第一”

《雪景》（李唐）——“笔法之高古，与气味之浑穆醇厚，诚不世出之杰作，为世界风景画中一奇”，“观察精微”，“笔墨从心所欲”。

《北溟图》（周臣）——内容与形式“至美尽善”

《风雨归舟》（金农）——“古画中奇迹之一”

《长江》（夏圭）

《塞上》（黄公望）——“美哉，苍茫而浑厚，远近层次，微妙至此，信销魂之杰制”

花鸟画：

《桃花》（金农）——“未见其匹也”

《竹》（郑板桥）——“维持记录至于今日”
 “并非如末世文人画之言之无物也。”

从以上作品评语，既见其对“观察精微”、“生动传神”、“言之有物”的写实主义的崇尚，亦可见其对艺术技巧“无一懈笔”、“笔墨从心所欲”的欣赏，总之认为这些作品“必形式与内容并跻其极”，“至善尽美”，“此皆伟大民族，在文化昌盛之际，所激起之精神，为智慧之表现也”。且徐悲鸿收藏国宝之不已热情，视藏画为“悲鸿生命”之高尚精神为众所知，甚至于说他是位颇痴情的国粹主义者也不为过，而那些自视为正



群马 109 × 121cm 1940年 徐悲鸿作

宗的中国画家也不见得有几人能超过徐悲鸿的收藏，若因其提倡学习素描而诬之为虚无主义，怨哉！若因其曾有“改良”论而断定他认为中国画“不良”亦有些不公。

3. 文人画观

正如康有为、陈独秀为推行写实主义拿文人画开刀，鲁迅也对文人画持批评态度那样，在这个文艺思潮中的徐悲鸿对文人画在总体上持批判态度，特别是对他认为是末世末流文人画曾予以激烈的批判。如：

1918年，他在《中国画改良之方法》中，主张“穷造化之奥赜繁奇”，深慨“则中国画尚为文人之末技，智者不深求焉，其有足存之道哉！”

1934年说：“元四家首创八股山水，自八股文章发明之后，吾国审美观念一变，盖重士大夫八股绘图……其画则以柴为树，搏土成山，既鲜丹青，遂无人事……”^[1]

1935年说：“元四家为八股山水祖宗，惟以灵秀淡逸取胜，隐君子之风，以后世无王维，即取之为文人画定型，亦中国绘画衰微之起点。”^[2]

1939年说：“不能以文人画格，而自饰其短也”，^[3]仍是不满意文人画作风。

1943年说：“中国科举制度，桎梏千年来无数英雄豪杰，其流弊所中，遂造成周遍的乡愿。绘画原是职业，从文人画得势，此业乃为八股家兼职……竟至断送了中国整个绘画……”^[4]

1947年认为：“中国艺术没落的原因，是因为偏重文人画。”^[5]

徐悲鸿几乎与陈独秀不谋而合地首先将批判的焦点指向“八股山水”，指向董其昌和四王。他认为，抄袭之风由“董其昌开之”；“董其昌辈达官显宦”之作是“想不劳而获的投机分子的末流文人画”；“董其昌辈懒汉，专创作人造自来山水，掩饰低能”；“中国四王式之山水属于（形式）Conventione美术，无真感”；“到了四王，专意贩卖古人面目，毫无独创精神”；他在表示了对若干古代画家的崇敬之后，以对比的文



牧童 56 × 82.5cm 1941年 徐悲鸿作

法表示“瞧不起董其昌、王石谷等乡愿八股式滥调子的作品”。他太有感于中国山水画的没落，甚至说：“若有人尽量搜集三百年来之中国绘画，为一盛大展览，吾敢断定其中百分之九十二为八股之山水……其黑暗如此。”

读过以上徐悲鸿的论述，仿佛真切地感受到了中国画在审美观念转折的关头那种激情的论战气氛。这种批判在总体上是前进的，必要的，是高举着科学与民主两面大旗的“五四”新文化运动在美术界的具体反响。马克思曾经说过，“传统是一种巨大的保守力量”，在文化上同样，传统既是财富，也因其惰性成为新文化建设的障碍。从这个意义上说，只有极具新文化意识的人，才敢于触动那历史上的或者现时的偶像，才敢于破坏那历史的陈规，为新事物的建立扫清道路。当画坛把董其昌和四王特别是王石谷的画奉为最高权威，不容许人们说半个不好字，而事实上并不尽好时，那么对他的挑战将是必要的。从发展的历史观来看，“每一种新的进步都表现为对某一种神圣事物的亵渎，表现对陈旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆。”^[6]

当然，徐悲鸿的文人画观，并不仅仅是对文人画的批判，他对文人画并不一概持否定态度。对董其昌视为文人画之祖的王维，徐悲鸿就说过：“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。”也曾说过：“古之文人画，原有其高贵价值。不必征诸古远，即如冬心之桃花，未见其匹也。板桥画竹，亦维持记录至于今日。便无胸襟，纯以艺论，二人已足不朽。并非如末世文人画之言之无物也。”再回过头去看看他对米芾、陈老莲、石谿、石涛、八大的高度评价，他是打破了文人画的界限的。他批评的重点是明、清以来末世的末流文人画，特别指向是八股山水。就是对他1935年曾一概斥之为“八股山水祖宗”的元四家，到了1944年，看到黄公望的《寨上》，情不自禁地欢呼“美哉”，“信销魂之杰制”之后，对元四家再也没有全部否定。

至于从艺术史的角度，从美学的角度，怎样更全面更准确地评价文人画，评价元四家、董其昌和四王，陈师曾在20年代就发表过专论，对

文人画的艺术思想、艺术格调给予高度评价，实是文人画中以在转换中获得新生这一文化现象在理论上的反映。后人，直到今天的美术史论家，历史地肯定了文人画家不依附于正统封建统治所表现的反叛精神和个性解放意识，肯定了书法、全面入画和文化修养对于绘画格调的意义，肯定了不以形似为鹄的意象造型的特殊价值。又有不少的史论家重新认识董其昌和四王艺术，肯定其笔墨上的贡献，形式构成上的价值，都是在现今需要全面整理和继承历史文化遗产的时代对文人画认识的深入，对民族绘画美学品格认识的深入。但也决不因此否定康有为、陈独秀、徐悲鸿当年对文人画的批判在历史上的进步意义。正如决不因今天对孔夫子的尊重，对新儒学的研究热而否定当年批判孔家店的历史意义那样，同一事物在不同历史情境中的不同遭遇，往往是不可避免的历史选择的结果。

这样，我们也便可以理解，徐悲鸿当年对中国画启蒙范本《芥子园画谱》的激烈批评，与批评抄袭仿古的文人画一样，也是改变中国画教学方法，培养活生生的视觉感觉所必要的作法，是推行写实主义艺术所必需。徐悲鸿认为，董其昌开抄袭之风，李笠翁以此投机心理出版《芥子园画谱》，害人不浅，大家都放弃了天赋的观察能力，“举世皆成冥顽不灵毫无感觉之现象，因致一切艺术皆落后退化”，它“扼杀了中国全部绘画”。今天的人们可能不会接受这种结论，因为它仍然可以作入门参考，但再也没有任何一个艺术院校将此作为惟一教材，写生成为主要教学途径，临摹也不再局限于画谱，这正是当年对《芥子园画谱》反思的结果。但如果仍然主张以《芥子园画谱》为惟一法门，徐悲鸿批评的那些弊端就会再度说起，也难免不会出现对它的再反思和再批判。

4. 题材分论

徐悲鸿基于自己的艺术观点，对中国画不同题材门类的高下也有自己的看法。从总体上来看，他认为：“吾国最高美术属于画，画中最美之品为花鸟，山水次之，人物最卑。”

分论之，因花鸟画“保有写实精神为多”，故徐悲鸿认为“造诣确为古今世界第一位者，首推花鸟”，“花鸟之造诣自宋至今九百年，尚未见何邦足与颉颃者”，故称花鸟画是“世界艺术园地里，一株特别甜美的果树。”

他认为，中国的山水画，不仅独立成科早，而且是“人类创作中之一奇”，“确实有它的独到处”，因为画家们“皆能外师造化，中得心源”。但“没落了八股山水，却成为一件坏东西了”！他认为，中国山水的精神为“自然主义”（NATURALISM）“它不同古典、浪漫、写实等有积极精神的宗派，而含有惰性的作风”，道家，无为“就是懒惰！缺乏斗争精神”！可见，他对山水画的不满意点，一是末世的八股作风，二是消极的避世态度。

徐悲鸿对中国人物画最为不满，故言“中国画在人物方面，成就并不太大”，惟写像之杰作不少。他批评现代绘画，也深慨人物画最为薄

弱，甚至于解剖、比例、结构亦不会结合，此点最为切合时弊。

由以上徐悲鸿对传统中国画的诸种态度，如唐宋高峰论、近世退步论、八股山水没落论、末流文人画言之无物论、《芥子园画谱》害人论，及题材门类分论，我们看到了他反对八股，反对抄袭，反对守旧的鲜明立场，看到了他呼唤面对现实，呼唤写实主义，呼唤独创精神，复兴中国画艺术的强烈愿望，而这正是时代对中国画的迫切要求。无论时人、今人对其中国画观，尤其是文人画观有多少异议，也不能否认徐悲鸿对于推动中国画朝它自己的现代写实方向转换所作出的积极贡献。

也许至今，对徐悲鸿还会有两个方面的误会：或认为徐悲鸿不要传统，虚无主义，扼杀、摧残中国画，这显然是不公的；或认为他是百分之百正确的完人，不容怀疑，也不切合实际。正如笔者在前面所说，应该历史地看待历史，包括徐悲鸿之前的文人画史，徐悲鸿实践的现代画史，都应该持历史的观点予以实事求是的分析。无论如何，诚如徐悲鸿所言：“吾中国他日新派之成立，必赖吾国因有之古典主义”；“我们有传统，亦有遗产，倘好好结合社会现象，则民族的中国美术，将有伟大贡献与世界！”

三、复兴中国画之具体主张

1. 深重的危机感

徐悲鸿立大志复兴中国画之光荣，首先建立在对现状的分析上。如前所述，他深感中国画“今不如古”，有近世颓败、退步之论，故深感危机。今再摘其两段文字说明：

今日者，举国无能写人物之人，山水无出四王上者，写鸟者学自日本……以高下数量计，逊日本五六十倍，逊于法一二百倍，逊于英德殆百倍，逊于比、意、西、瑞、荷、美、丹麦等国亦在三四十倍。

1926年，《古今中外艺术论》

……检讨吾人目前艺术之状况，真是惨不可言，无颜见人！（这是实话，因画中无人物也）并无颜见祖先！……中国三百年来之艺术家，除任伯年、吴友如外，大抵都是苏空头，再不自觉，只有死亡！

1948年，《复兴中国艺术运动》

他甚至于把中国画的危机与民族的危机、国家的危机联系在一起，其责任感甚为深重。虽然郑振铎先生等对近世艺术有不同评价，但人物画的衰落和文人画的仿古风亦是难以掩饰的事实。徐悲鸿把问题看得很重，甚至于过重，正是他极力呼吁中国画的缘由，也是他针对性地提出以下具体措施的出发点。

2. “学之独立”

徐悲鸿认为，与西洋画比较，“西方画乃西方之文明物，中国画乃东方之文明物，”中国画自有其独特美学价值，这是“学之独立”的第一层意思。当他慨叹中国画变为文人之末技时，意在不使画成为附庸风雅的闲事，而应该视之作为一种严肃的学问，一种画学，这无疑是复兴中国画的最基本的立场，也是“学之独立”最重要的一层意思。正如他所言：“夫画者，以笔色布纸，凡微之物，而穷天地之象者也。造化之奥赜繁丽壮大纤微有迹象者，于画弥不收，故须以慧眼人竭毕生之力研究之。”这种观点无疑是针对当时流选择附庸风雅的文人余事，也针对那些浅尝辄止而自命不凡的名利之徒，正像今天所大量存在的那样，糟蹋中国画的大有人在。今日重看徐悲鸿的作品，几乎无不感到他的创作态度是那么认真、严肃，他的作品言之有物，有对形式的至美的追求，有

对精神内涵至深的开掘，他本人就是一位把绘画当做学问来深入研究的真正的艺术家。

3. “惟妙惟肖”与写实主义

徐悲鸿在论述中国画改良之方法时，首先谈到这个问题：

画之目的：曰：“惟妙惟肖。”妙属于美，肖属于艺。故作物必须凭实写，乃能惟肖。待心手相应之时，或无须凭实写，而下笔未尝违背真实景象，易以浑和生动逸雅之神致，而构成造化偶然一现之新景象，乃至惟妙。然肖或不肖，未有妙而不肖者也（前曾作美与艺可参阅之）。妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖为尤难。

我以为，这“妙之肖”即前人所谓“不似之似”，“妙之不肖者，乃至肖者也”即所谓“不似之似为真似”之谓。极少数天才，可以由不似、由妙入手，但对绝大多数从艺者来说，由肖而妙，由似而及不似是必然的道路。所以徐悲鸿提倡的写实，是为妙境铺垫的写实，非以写实为最高目标。为了强调写实主义之必要，他还有以下几方面论述。

①宗“造物”——徐悲鸿曾言：“学问云者，研究一切造物之统称。有三人肩其任，述造物之性情者，曰文学；究造物之体质者，曰科学；传造物之形状者，曰美术。”他在《悲鸿自述》中又说：“先君无所师承，一宗造物，故其所作，鲜Conrontion而特多真气……超然自立于诸家之外。”“造物”说源自《庄子·大宗师》，有“伟哉夫造物者”一语，“造物”有“创造万物”之义，即在所谓“道”，所谓“造化”。宗造物，研究造物，也就是“外师造化”，正如他1947年在北平记者招待会上的书面发言中所说：“建立新中国画，既非改良，亦非中西合璧，仅直接师法造化而已。”他尤其强调研究造物之形，主张深究宇宙万物之形、之态、之色，而这正是写实主义造型艺术所必要的基本功和特殊性，艺术史已经证明，除某些现代流派之外，注重从造物出发的艺术家，必注重创造自己的技巧，必易于超然自立，因为他在源、流关系上找到了源这个基本的出发点，徐悲鸿独特风格的形成，不能说他没有取法前人，而主要是通过直接对造物的研究，启发他创造了我的技巧。

②写实主义为基础，而非目的——《悲鸿自述》说：“吾归也，于艺欲为求真之运动，倡智之艺术an art Savant，思以写实主义启其端。”1939年，在《中西画的分野》中说：“十余年前，余返自欧洲，标榜现实主义，以现实为方法，不以现实为目的。”他还说过：“美术应以写实主义为主，虽然不一定为最后目的，但必须以写实主义为出发点。”以上论述说明，徐悲鸿即强调提倡写实主义的必要性，但并不惟写实主义，他只是把写实主义，写生看做造型艺术的基础，看做出发点，看做方法，而且不是看做目的，他自认为艺术有超于写实以上的妙境。

有必要说明的是，徐悲鸿所主张的写实主义，面向造物、真实表现造物的主张已经含有现实主义的意思，但主要还不是作为创作思潮、创作方法的现实主义，虽然他也同时运用过“现实主义”这一概念，虽然当时一般把现实在义也译作写实主义，但徐悲鸿对现实主义的理解是更倾向于求形之真，倾向于作为艺术起点和造型基础的写实手法，这大概也是现实主义（写实主义）这一理论概念传入中国之始艺术家们所能达到的认识。正如他在《溪我后》、《田横五百士》、《九方皋》、《愚公移山》这些代表作的创作实践所体现的，是接近于新古典主义的思维方式，是寓有现实精神的人物故事画或历史画，还不是典型的直接切入现实生活的现实主义作品，还没有体现出更鲜明、更典型的批判现实主义倾向，他和那血肉人生的现实还有一些距离，《巴人汲水》，《荷蓑巴妇》这些



牛浴 130 × 75cm 1938年 徐悲鸿作

现实人生的图画还没有成为他的主要思维方式。当然，这决不因此降低前述作品的伟大的思想意义和艺术价值，决不因此淹没其借古喻今和针砭现实的批判锋芒。况且这写实的手法，重视造物的主张与现实主义之间仅有一步之遥，正如深受徐悲鸿影响的蒋兆和，在写实手法和批判现实主义倾向所进行的结合那样，写实主义是现实主义最主要、最有力、最便捷的手段。如果徐悲鸿不是长期住在学院之中，如果他有更多的机会接触那血肉人生的现实，他会体现出更鲜明的现实主义精神的。

③写实与写意辩证观——徐悲鸿曾对《时报》记者说：“艺分两大派，曰写意，曰写实，”“其近于物者，谓之写实，入于情者，谓之写意”。但是，他也辩证地看到，“世界固无绝对写实之艺人，而写意者亦不能表其寄托于所未见之景物上，”又言：“惟艺之至者方能写意。”

从以上几点徐悲鸿已经道尽了提倡写实主义的必要性，道尽了写实与写意，肖与妙的辩证关系，如果认为徐悲鸿是惟写实主义者，将是极

大的误会。如果不从写实，写生，造物出发，他不能救治那因袭的八股陈风，因此，从写实主义出发，进而写意，求妙，才能复兴中国画的优良传统，使新中国画建立在坚实的写生基础之上，也只有更直接地面对血肉的人生，才能使中国画特别是人物画建立在更典型的现实生活的土壤之中。

4. 从人物入手

徐悲鸿说：“振之道无他，以人之活动入画而已。”“吾人努力之目的，第一次以人为主，尽量以人的活动为题材，而不分新旧。”其出发点，一是缘于对中国古代绘画“拙人生”故“人物最早”的看法；二是缘于现时中国画“画中无人物”，甚至于无一肖像画家，画人物则结构毛病百出的现状；三是缘于他对人，对人生的认识，缘于他积极进取的人生观。他不同意中国人的“万物平等观”，而倾向于西洋人的“人为主体观”，他认为“人是支配宇宙的主人翁”。他讲真善美三原则的时候，他主张“至美尽善”的时候，认为“善”就是“体会人生”，他本人就是一位悲天悯人的具有忧患意识和批判精神的民主主义者，就是一位关注人生、关注现实，持有积极进取的人生观的艺术家，他要“穷造化之奇，探人生之究竟”，而不是现代的隐士，不是舍生活而殉梦的空想主义者。所以，他那些古代题材的人物画也总是隐喻和折射着现实。他认为，“人物画是现实的，山水画为超现实的，”“残山剩水，枯木竹石，此以人生言之，已如槁木死灰，无复有活趣……故吾人必须先把握现实，乃可高谈理想，否则，全是阿Q，凭胡说过瘾而已”！而这种人世观、现实观，正是20世纪的人生观，注重于人物画，也是20世纪的文世思潮。从这个意义说，现代人物画的翻身，蒋兆和、叶浅予、李斛等人物画家的出现，是时代的产儿，而现代人物画的催生婆、呼唤现代人物画的旗手则首推徐悲鸿。

与以人物入画相关的是，他还主张将裸体引入中国画艺术，他强调肌肉活动及筋与骨的活动，不仅是为了正确地表现出人体的结构关系，还在于揭示人的生命活力。正如他所说：“因为靠著那几根骨头，那几根筋之活动，吾人方有饭可吃，有酒可饮，有生可乐，而有国可立。”

5. 物质材料之改良

徐悲鸿认为，中国画与西洋画同其价值，但“西方物质可尽术尽艺，中国之物质不能尽术尽艺，以此之故略逊。”尤其“生纸最难尽色，此为画术进步之一大障碍”。因为他认为元以后文人画“既鲜丹青”，而主张复兴唐宋之写实传统时，也是复兴中国的丹青传统，故认为“欲尽物形，设色宜力求活泼”。后来他又提出“彩墨画”说，把色与墨放到同等重要的位置上，这也是对“水墨至上”的传统审美观念的反拨。虽然后人对“彩墨画”这一称谓有不同看法，但加强色彩的表现力，使色彩这种最大众的视觉形式发挥出应有的张力，作为中国画进一步现代化的重要课题是毫无疑问的。当然这不仅涉及生宣的问题，也涉及颜料的制作和使用问题。在时下，颜色的质量日见低劣已与色彩的运用量日见加大形成一种非常尴尬的悖论，而日本画却在色彩的表现和颜料的制作上取得了成功，这不能不是我们值得反思和重视的课题。

6. 融入外来艺术

如前所述，徐悲鸿主张以写实主义为基础，以人为主，注重色彩表现，重视物质材料等等观点，基本上是以西洋美术为参照系，体现了“西方画之可采入者融之”的开放观念。其中，尤以素描方法及其造型观念的引入为著，但这也遇到了格外多的麻烦。以“素描为一切造型



木棉 96 × 45.5cm 1940年 徐悲鸿作

艺术之基础”，在北平艺专国画系一、二年级设素描课曾招致3教授罢课，而成为“倒徐运动”的导火索。但徐悲鸿的本意并不在于素描这个起点，而在于师法造化的造型能力的培养。所以，他又有“写生为一切造型艺术的基础”的新提法，我以为是更为恰当的。可以说，没有素描的坚实功底和写生能力，就没有徐悲鸿、蒋兆和、李斛的人物画，没有李可染的山水画，没有现代中国人物画的繁荣。徐悲鸿说，从叶浅予、宗其香、蒋兆和等诸人之作，“感觉到中国画可开展

之途径甚多”。其中一条途径是西方素描造型语言与中国笔墨造型语言的化合，这条途径提高和丰富了中国画特别是人物画的表现力，并成为中国画现代变革的重要流派之一。有人说，徐悲鸿、蒋兆和的道路是一条“不太成功的道路”，试问当时的人物画又有哪一条成功的道路造就了徐悲鸿、蒋兆和这样的大师！这样的观点几乎不值得反驳，他不知道起码的现代美术史常识。

20世纪50年代发生了素描教学大辩论，叶浅予主张以白描中国画的造型基础，蒋兆和也主张以白描为基础并提出适当吸收西洋素描学因素建立中国画自己的造型基础课教学体系，我认为并不是背离徐悲鸿的主张，而是一种深入和拓展，是对中国画特点认识的深入，也是对素描认识的深入，是对徐悲鸿学派的拓展，因为在师法造化这一本质上与徐悲鸿是一致的，与徐悲鸿认为“中国画可开展之途径甚多”这一观点是吻合的。徐悲鸿本人的素描有中国风，他的人物画强调线描勾勒的表现力，他画马、画花鸟，笔墨的表现有丰富的发挥，他清楚中国画的本性和独特价值的所在，他不是摧残了中国画，而是拓宽了中国画，他说过：“至于外来艺术并不反对，但不能消灭自己的本性，才是发扬真正中国艺术。”

徐悲鸿不是全盘西化论者，他只是主张“西方画之可采入者融之”，而对不可采入者是坚决不融、水火不容的。尤其对西方现代派。我想，从中国的艺术当时需要写实主义，艺术的进程也正处在引进西方写实主义的阶段上，对真伪混杂的西方现代派的排斥是历史的选择。对这一问题同样需要历史地分析，如果当时的中国艺坛以写实主义为切入点，我们中国今天的油画和中国画就不会有这样好的写实基础。当我们今天以研究的态度正视西方现代派艺术，甚至于给予相当的宽容的时候，不要忘记也是新的开放条件和新的审美需求赖以存在的历史条件变化的产物。当有的艺术家因为徐悲鸿反对现代派而将其列入“历史的罪人”时，他起码忘记了文化现象和大文化背景的密切联系，忘记了任何一个国家和民族的现代艺术观都有自己的特定的与之相应的形式和内涵。更何况，徐悲鸿并不惟写实是从，他认为“写实主义太张，久必觉其乏味”，“置之至者方能写意”亦是他的目标，米元章式的“印象主义”，石谿式的“表现主义”，写意之“抽象”性，也为他所激赏。诚然，他曾经不无偏激地把马蒂斯称为“马踢死”，但他1934年评论王悦之的画时，认为“特多创格”，“高出法国时新派多多，国人舍家鸡而爱野鹜，若欲在马蒂斯前顶礼者，何不对此下跪”。在这里，他还是称马蒂斯为马蒂斯，并且表示了相当的宽容。1943年评杨善深画展时说，“顾欧洲自十九世纪以来各派起，精神与形式并重，画境益拓”，可见，他对欧洲艺术的变化并非无动于衷，只不过他反对那些“废弃寻常形式或废弃正常精神”“画境太奥”的作风，和我们一样地反对以驴子尾巴代笔罢了。我并不尽然同意徐悲鸿对西方现代派的判断，但我和他一样反对以驴尾巴的表演代替艺术家的思考，甚至于我处在他那个时代，未见得不比他更保守。他相对那些激进的艺术家的可能显得保守，但他绝对比那些僵化的艺术家开明。我甚至于还想到，在五六十年代那个极“左”的时代，徐悲鸿很可能被戴上“形式主义”的帽子，因为他说过：“绘画乃形与色之表现”，还说过“内容者，往往属于‘善’的表现。而为美术者，其最重要之精神恒属于形式，不尽属于内容。”他曾经表示过：“一个人宁愿当豆腐店老板，不要当大银行的伙计，因为老板有主张，有自由，才谈得上表现。”他是多么理解艺术，理解艺术家！

总体来看，徐悲鸿的中国画观，是一笔丰富的遗产，是一套完整的艺术思维而值得进一步深入研究，他复兴民族艺术的愿望像不熄的火焰灼烧着我们，他那开放的、前进的艺术主张永远激励着我们完成他未竟的课题，把中国画，把整个中国美术推向更新的里程。真理高于一切，但真理又是在实践中发展的，我们不必要把他视为完人，不必要把他的句句看做真理，当他表示要“一意孤行”时，可能隐含着情感的冲动和偏激。但他是一位真理的追求者，他永远高于那些只怕犯错误，只怕丢了饭碗的唯唯诺诺的思想懒汉，他是一个大写的人。

注释：

- [1] 《张聿光先生》。
- [2] 《故宫所藏绘画工之宝》。
- [3] 《画苑·人物》。
- [4] 《新艺术活动之回顾与前瞻》。
- [5] 《世界艺术之没落与中国艺术的“复兴”》。
- [6] 恩格斯《路德维希·费尔巴和德国古典哲学的终结》。

（引文出自徐伯阳、金山合编《徐悲鸿艺术文集》，台湾艺术家出版社1987年第1版，不一一注出）。

作者为中国美术馆研究员



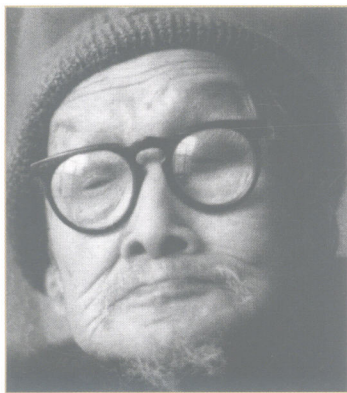
图四 114.5 x 56cm 1938年 徐悲鸿作



灵鹫 120 x 91cm 1941年 徐悲鸿作

泥海 墨海 香海

柯文辉



萧龙士 (1889-1990)

名品一，字翰云，安徽萧县人。他自幼喜书画，先后师从吴昌硕、齐白石等大师。于书画辛勤耕耘一生，锲而不舍。他擅画大写意花鸟，对山水、人物也有涉猎，其兰、荷最为显著。他的书法如画，苍古厚重，别具一格。

龙士先生是我国有史以来少有的百岁书画家，有“画坛寿星”之誉，更以“德、艺、寿”齐馨而备受社会推崇。

他生前为安徽省文史研究馆馆员，民盟成员，省美术家协会名誉主席，省书画院名誉院长，省政协常委，书画室名誉主任。

同理想的艺术家片刻相处，终身难忘；毕生共事，不会厌弃。

欣赏高级艺术品往往是乍看不美，细看不丑，愈看愈妙。她有数不清的情弦拴住你的神经。轻轻一扣，便会颤动不已。

我不敢说萧龙士老先生已经走入了这种境界，但可以肯定。离他并不遥远。通过百年的人生选择和艺术选择。达到了他相对的完美。现在和将来对他和他的作品都不会热得烫手，更不致于落到被遗忘的深渊。

这位内心充实、质朴、恬淡、无病、无倦、无忧、无惧、无私、无虑、无敷衍的人世神仙，空谷香草，淮海苍松。是霄壤间的奇蹟。史册罕见，举世无双。他度过了百岁大庆，砚田依旧腴沃，灵感时敲心扉。三十六年来我们只有过几次短短的交谈。偶而见他提着仿佛是玩具，至今仍不需使用的手杖，在深巷或柳影中散步。四分象老农。六分象乡村退休的老夫子，也想凑上去请教，但始终没有勇气去打扰老寿星，总是克制的站在远处注目致敬。没有戏剧性的掌故可资谈助。加上自愧无知，不配说长道短，只能献上这气味的“美术散文”聊代蟠桃。

评价一位艺术家。首先要熟悉哺育过他的

环境。徐淮一带的新颜，我无缘目睹，不好擅说，事实胜过雄辩；说到古老风雪，还有幸见过余韵悠然的豹尾。

刚刚解放，我背着铺盖从黄口徒步县城。途经陶楼，舌蔽唇焦。就到路旁的一家小饭铺去求饮。

“俺的茶贵，茶叶有点霉味。还得要一十块钱一壶！”当时的千元与今天的一毛钱同值。主人脸上没有职业的笑容。

付清茶资，牛饮了四碗，丝毫不品不出茶味。店主兑水两次，绝不殷勤。

“天都快黑啦，龙城（县城古名）还不近。一路上买不着啥吃的，不如吃饱再赶路。”

“来五个包子”！“口气不小！能吃掉仨就算大肚汉，凭你这身架，一对就管劲！”

“听你的，来俩，要几文？”

“俺的包子馅儿差，皮挺厚实，四两头子一个。里头没少掺和棒子面，光使好面俺得蚀本。讲到钱也可笑，眼下你吃了包子，刚才的茶钱就不该收。在家千日好，出门处处难。我还该找你二百文才对！”他递来包子和两张钞票，使我久久愕然，不知所对。

后来，我把这段《天方夜谭》式的小插曲告知萧翁，称店主为“君子国”公民。

不久，有位朋友来到萧翁任教的萧县中学，告诉萧翁：“您老年过花甲，要复员回乡了！”

“唔，”老人漫应了一声，照旧画着大公鸡，平静得使报信人惊奇不已。

几天后，县府单劲之、孙东民等几位干部认为此举不妥，前议被推翻。那位朋友又来报喜。老人正在写幽兰，仍旧漫应一声：“唔”……并未放下画笔。

正是这种与人无争又肯以美利人，勤于创造又不为物役的生态，许多次的飓风暴雨都绕他而过。偶有触及，也被他那绝不圆滑的笑容所冲淡。人们在春风中轻视的东西，往往正是他们在隆冬季节求之不得的东西。此老百劫天全，给人很多启示。

画院成立，萧翁兀坐在会场后排的一个角落，右手在膝上画个不停。一位青年画家恭请他坐到主席台上去。

“上去做啥？”他半眯着眼仍旧在画。

“您老是副院长，我扶您上去！”

“我咋不晓得？画画呗，当啥个长……”

对画外的地位，荣誉，他从不伸手，这样萧老才成其为萧老啊！

前几天，全国青年京剧大奖赛电视实况转



艳阳春 萧龙士作



虚心实力 萧龙士作

播，萧翁场场必看，每看必竞。两个小时的时间始终精神饱满，叫好不绝，家人劝其早点休息，老人果断地说：“不睡！不睡！非等看完再睡。这样好的戏到哪去看！我这一辈子才看过一两次那。”又招手儿孙都坐到电视机正面来，说：“这样演员看到我们人多演的更带劲。当他看到室内只有儿子和儿媳了，叹道：“可惜！可惜！这样好的戏没人看。演员看了太寒心，明天再演千万提前招呼左邻右舍都来看……。”

剧终，催老人洗脸睡觉，他看到评委们还没走，说：“别忙！别忙！等人家走完咱再走”。

啊！原来老画师以幻为真，把屏幕当成了舞台。神游艺海，超然忘我，一举一动，凝聚着老人对艺术的酷爱，更尊重艺人们的血汗结晶。

去年初冬，我的小女朴群去看萧翁作画。告别时，她将萧爷爷扶到床上坐好，刚转身出门，就听到画室里“扑通”一声。朴群和萧老的孙儿们推门一看，老人跌倒在地，连火炉上的烟囱也被绊倒，才发出了声响。孩子们扶起了老先生不安地问道：“爷爷又起来干啥？”

“俺送客，再小的闺女也是客呀！”

群儿悄悄溜出大门，一气跑到包河，坐在草坪上哭得伤心之极！幸而寿翁无恙，小小的镜头使得老人家慈爱的侧影更凸出。无声的举止也能



事事出色 萧龙士作



葡萄鸭梨 萧龙士作

显示妙象的庄严。我写到此处，歉疚泛上心头。惶悚中感到一阵颤栗。朋友！您读到此处，心灵也会受到震撼吧？是的。我听到了从四面八方透过千墙万壁冲入我斗室的回声！良知忏悔的童声换得的是河流、草儿、花蕾、星星、钟楼，还有百岁老人宽容的微笑，这一切构成醉心的和鸣……。

许多艺术家作品比作者高，萧翁是人高于艺。我爱此翁，胜过爱他的书画。每当旭日推窗，华灯吐彩，你肃立一旁看着老先生横陈一纸。凝神遐思，或是梅舞兰歌。铁线纷披，春光怒涌；或是无言对坐，心电交流。那北国伟

岸丈夫的肝胆气息，加上九十年间从他砚中流出的墨浪，溶汇成一片墨海，净化着他生命的真璞。那源于深海水晶宫的条条情溪。带着东方民族的温馨，通过线条墨块，挂在我们的四壁，挂在我们纤纤不留的心空，流入我们的胸臆，涤荡我的凡俗之情，提示我的浅陋，忘却由自身愚昧出的巨剑；由不自量力而迎来的漫长旅程与单调的劳顿；由一点清醒而换得在时空面前渺小感；由低能编织成的一串串无所作为的长夜。我以平庸的双手，摸索到自己缺少创见又不甘于人云亦云，诚挚与阴冷、孤癖入直率与拘谨纠缠不清，在解脱傲骨清高背后忘

不了衣食儿女，幻想过罗曼斯又不肯执着追求的普通灵魂。是粗糙、是安详、是丰富、是单调、是狂是狷，是渴望超凡脱俗却又不能斥退名利诱惑？自己也不很了然。于是，长者萧翁和他的杰作以浓重乡音倾吐出一支仿佛是秋月在天，豆棚瓜架下农民老大爷如泉絮语的协奏曲，凌驾于一切音与色之上。物之为我，我之为物，我在看画。画在画我；甚至此身何处，今夕何夕？都在真真幻幻，似记非记之间。清醒的麻木。模糊的具体，深邃平淡的广寒宫向我敞开了大门，我矛盾的跨在门槛上，成败得失，归于大朴。我以为擒住了艺术的真谛，其