



J222.7

120

1997

中国近现代名家画集

白雪石

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集:白雪石/白雪石绘. - 北京:人民美术出版社, 1997.5

ISBN 7-102-01878-9

I. 中… II. 白… III. 中国画:山水画 - 中国 - 现代 - 画册 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 00727 号

中国近现代名家画集

白雪石

编辑出版 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 王玉山 程锡瀛

刘汝阳

总体设计 李文昭

摄影 郭青 邵小宁

印刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经销 新华书店北京发行所

1997 年 6 月第 1 版 2003 年 7 月第 2 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 28

ISBN 7-102-01878-9 定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究



白雪石

目 录

白雪石及其山水画艺术

——代 序 言 董玉龙 1

山水本如画 剪裁青出蓝

——试谈白雪石山水艺术 孙 克 5

剑阁凌云	1943年	98×31cm	13
秋江泛舟	1943年	98×31cm	14
夏麓晴云	1943年	98×31cm	15
荷亭消夏	1944年	58×129cm	16
松荫垂钓	1945年	98×32cm	17
秋山行旅	1947年	97×32cm	18
牧羊女	1959年	130×62cm	19
菊花	六十年代	18×51cm	20
杜鹃八哥	六十年代	直径34cm	21
北海	1961年	59×46cm	22
龙门涧	1962年	60×50cm	23
五老峰	1963年	56×50cm	中国美术馆藏 24
沙洲坝毛主席故居	1963年	52×56cm	中国美术馆藏 25
井冈山	1963年	63×50cm	中国美术馆藏 26
井冈山土岭风光	1964年	117×80cm	27
芍药	1965年	直径55cm	28
一品红	1965年	37×32cm	29
景德镇	1965年	46×35cm	30
湘江老屋	1973年	47×36cm	31
北国风光	1973年		毛主席纪念堂藏 32
戒台寺古松	1975年	45×54cm	33

长城脚下幸福渠 1974年 95×320cm

中国美术馆藏 34

无锡惠山 1976年 44×55cm 36

泊舟奇峰下 1977年 34×42cm 37

侗寨之晨 1977年 152×290cm 北京饭店藏 38

侗寨之晨(局部) 40

江边竹林 1977年 45×55cm 41

秋 山 1977年 49×68cm 42

奇峰镇里画奇峰 1977年 49×69cm 43

老人山 1977年 41×52cm 44

阳朔渡口 1977年 44×52cm 45

泊舟阳朔 1977年 33×52cm 46

幽谷泉声 1977年 52×44cm 47

一湾江水碧 1978年 69×276cm 中国画研究院藏 48

一湾江水碧(局部) 50

山 泉 1978年 44×54cm 52

秋 林 1978年 44×54cm 53

漓江行舟 1978年 68×136cm 54

一湾江水碧 1978年 123×170cm 中国画研究院藏 55

燕山春早 1978年 51×60cm 56

十渡秋牧 1978年 62×77cm 57

故宫古柏 1978年 50×70cm 58

桃花江畔 1978年 45×45cm 59

幽谷泉声 1978年 128×96cm 中国美术馆藏 60

春溪野舄 1979年 34×45cm 61

长 城 1979年 144×292cm 人民大会堂藏 62

卧 龙 松 1979年 48×59cm 64

江村新绿	1979年	35×34cm	65
阳朔过龙镇	1980年	48×183cm	66
阳朔过龙镇(局部)			68
江边人家	1980年	45×68cm	69
穿岩写生	1980年	68×45cm	70
盛夏江边起白云	1980年	60×36cm	71
一湾江水碧 万点桂山青	1980年	99×353cm	
		广播电影电视部藏	72
南溪山晨雾	1980年	48×69cm	74
风景如画在漓江	1980年	32×55cm	75
香山古松	1980年	59×84cm	76
千年古榕	1980年	46×69cm	77
独秀山西郎山	1980年	35×34cm	78
阳朔读书岩	1980年	48×49cm	79
金钩穿岩	1980年	38×53cm	80
早 春	1980年	46×37cm	81
归 舟	1980年	37.5×45cm	82
大 圩	1980年	49×56cm	83
汉 柏	1980年	46×64cm	84
春风细雨	八十年代	45×64cm	85
春林嬉禽	八十年代	24×27cm	86
桂林山居	八十年代	24×27cm	87
八哥嬉春	八十年代	44×28cm	88
云壑松声	1981年	180×65cm	89
云壑松声(局部)			90
饮马太行	1981年	68×68cm	91
太行春晓	1981年	143×369cm	92
古树金秋	1981年	47×39cm	94
漓 江 春	1981年		95
黄山松韵	1981年	59×48cm	96
忆写黄山笔架峰	1981年	42×30cm	97
长 青	1981年	67×136cm	98
长 青(局部)			100
雨 后	1982年	80×66cm	101
千峰竞秀	1982年	251×650cm	102

千峰竞秀(局部)			104
深秋拒马河畔	1983年	49×63cm	105
万壑松风	1983年	163×682cm	106
万壑松风(局部)			108
烟雨漓江	1983年	94×180cm	110
秋日山居	1983年	68×58cm	112
千峰竞秀	1983年	520×650cm	113
千峰竞秀(局部)			114
源远流长	1983年	150×500cm	116
源远流长(局部)			118
墨 梅	1984年	100×70cm	119
金 秋	1984年	55×45cm	120
群峰滴翠	1984年	68×50cm	121
拒马河之晨	1984年	56×77cm	122
岱庙汉柏	1984年	68×87cm	123
漓江云起	1984年	68×128cm	124
雨后漓江	1984年	95×180cm	125
日光瀑布	1984年	100×65cm	126
漓江一曲千峰秀	1985年	143×489cm	
		民族饭店藏	127
漓江一曲千峰秀(局部)			127
月 牙 山	1985年	69×106cm	128
桂林叠彩山	1985年	69×104cm	129
十渡金秋	1985年	88×128cm	130
春	1985年	40×30cm	131
黄 山 松	1986年	142×364cm	132
秋 泉	1987年		134
江边泊舟	1987年	68×50cm	135
一湾江水碧	1987年	284×850cm	136
一湾江水碧(局部)			138
渔 筏	1987年	24×27cm	139
梅林舟影	1988年	44×48cm	140
漓江秋晨	1988年	68×50cm	141
山高水长	1989年	128×146cm	142
湘西山水	1990年	68×68cm	144

漓江雨霁	1990年	48×34cm	145
江作青罗带	1990年	177×651cm	新华社藏 146
江作青罗带(局部)			148
山色空濛雨亦奇	1991年	68×68cm	149
千峰竞秀	1991年	68×138cm	布什收藏 150
山泉	1992年	67×68cm	152
秋山幽谷见羊群	1992年	69×68cm	153
青峰脚下渔村	1992年	68×46cm	154
拒马河之夏	1992年	180×140cm	155
长城内外春意浓	1992年	98×365cm	
			钓鱼台国宾馆藏 156
漓江渔家	1992年	32×32cm	158
秋	1992年	68×68cm	159
云涌玉屏	1992年	136×68cm	160
渔村晨雾	1992年	68×45cm	161
千峰竞秀 万树争荣	1992年	169×630cm	
			中南海藏 162
太行牧歌	1992年	100×100cm	中央工艺美院藏 164
墨笔山水	1992年	53×44cm	165
象山春早	1990年	90×350cm	京丰宾馆藏 166
漓江渔家	1993年	58×58cm	168
红叶秋瀑	1993年	51×45cm	169
桂山云起	1993年	32×32cm	170
阳朔风光	1993年		171
千峰竞秀 万壑争流	1993年	68×138cm	
			首都博物馆藏 172
家在奇峰下	1993年	58×48cm	174
烟雨新绿	1994年	56×47cm	175

鹊戏秋林	1994年	68×54cm	176
苍山舞龙	1994年	100×67cm	177
漓江金秋	1994年	95×177cm	全国政协藏 178
细雨空濛	1994年	46×46cm	180
春江泊舟	1995年	29.5×39.5cm	181
歙县鱼梁镇	1995年		182
白梅八哥	1995年	45×37cm	183
桃花江畔	1995年	59×47cm	184
春雨山泉	1995年	68×50cm	185
秋谷羊群	1995年	59×49cm	186
白云红树画图间	1995年	69×49cm	187
四喜图	1995年	33×44cm	188
红树白云	1995年	51×58cm	189
春江泊舟	1995年	69×45cm	190
象山渔歌	1995年	58×47cm	191
云海松涛	1995年	144×562cm	全国政协藏 192
云海松涛(局部)			194
月夜松涛	1995年	45×51cm	196
幽谷梅香	1995年	69×69cm	197
古塞春晖	1995年	500×900cm	中南海藏 198
始信峰上卧龙松	1995年	19×51cm	200
秋山白云	1995年	19×51cm	201
行书杜甫诗	28×24cm		202
行书唐人诗	1994年	40×36cm	203
行书自撰联	1995年	130×32cm	204
白雪石常用印章			205
白雪石年表			东宇 董建 207

白雪石及其山水画艺术

——代序言

董玉龙

白雪石先生,是我国当代绘画艺术领域成就卓著的具有创造性业绩的大家。建国以来,特别是改革开放以来,其以独具特色和创造性的漓江山水系列代表作品、太行、黄山系列作品,享誉于海内外艺坛。

白雪石先生原名增锐,一九一五年六月十二日,生于古都北京一个普通的市民家庭。他自本世纪二十年代读小学时,即酷爱绘画。一九三二年,在读中学时,开始从师于著名花鸟画家赵梦朱先生,学习没骨花鸟。为去故宫观摩临摹历代各家的真迹,常不得不节衣缩食,以便能积攒够高额的故宫门票所需费用。唯其如此,才能在其习画之初,即有幸受到优秀的民族绘画艺术真传的启迪与熏陶。一九三三年,年刚十八岁时,经画界友人推荐,即加入了当年北平画坛颇具影响的绘画团体——“湖社”。一九三四年后,为生活计,开始从事美术教育工作。同时仍努力于传统绘画的笔墨、画理、画法的研求。一九三五年,为全面学习传统绘画艺术,进而从师诗、书、画、印皆长的著名山水画家梁树年先生研习山水画技法,并于次年与梁树年先生及画友郭北峦在中山公园举办山水、花鸟作品三人联展,面向北平画界及社会小试其艺术才华。从此,这位平民出身的画家,便以“白雪石”的名字,在人文荟萃的古都画坛,开始一步一个脚印地迈上了茫茫艺海的漫长征程。

二

自一九三六年第一次联展之后不到十年间,他又先后举办过两次个人作品展。从其第一次参加联展起至今,白先生在我国民族绘画的艺苑里,已经辛勤耕耘了六十多个春秋,往昔岁月的生活清苦和艺术艰辛,酿造的是贡献于世人的珍贵的艺术醇酒。世事变迁,社会动荡,生计艰难,早年作品尽皆流散湮没。令人可慨叹的是,这位如今以山水画闻名于世的老画家,其可见存世作品中年代最早者,却是一九三七年所作工笔花鸟《黄鹂荔枝》。这历史的偶然遗存,却有助于加深今人对画家的全面了解。联系到画家此后所作并存世的花鸟画《八哥杜鹃》、《芍药》、《八哥枫叶》、《蜀葵》等作品看,应当公正地说,早在其漓江山水等山水画作品得

到画界公认之前几十年,白先生已是一位有很深造诣的花鸟画家了。只是过去种种原因,使其难得为人所识罢了。

另外,在现代人物画方面,白先生于一九五四年所作的《卖余粮》,以及其后所作《喂鱼》、《收蓖麻》、《牧羊女》等,有的刊发于当年的《中国画》杂志,有的被选作《北京文艺》杂志封面。《卖余粮》则入选北京市第一届美展,同时又被人民美术出版社选作年画大量印行……。在过去年代已成为历史,人们能冷静客观回顾纵观往事的今天,这些已成为历史的事实,既说明了雪石先生在建国初的国画界中勇于创新所作的贡献,同时也向世人说明了建国初期北京画坛的人物画家中——包括专工传统人物画的画家,在以传统笔墨表现现代人物方面,白先生也应是一位优秀画家中,不容忽视的很有成就的代表画家之一。

白雪石先生早期的山水画,至今所能见年代最早者,为作者十年前于厂肆偶然发现的作于半个世纪前的《秋江泛舟》。画上端题跋为“秋江泛舟,癸未秋日抚李日晞古笔,雪石”。数十年后作者偶见此画时再题跋曰:“此余四十年前旧作,乙卯年得之于厂肆,因志数语为念。丁卯深秋,雪石”。此外,其早年山水作品存世者尚有《夏麓晴云》、《剑阁凌云》、《松荫垂钓》、《秋山行旅》等。从这些带有岁月痕迹的难得一见的作品中,充分显示了画家早年传统功力之深厚。其笔墨、章法等虽仍有宋、元人意味,但出手不凡,功力老道。其气韵意境的追求早已达到很高层次,超出一般抚古之作之上。这些作品给世人研究现今的白雪石艺术提供了可贵资料。

以上所述,可粗略了解雪石先生生活与艺术经历,可见其在过去的岁月里,在传统绘画方面深入研求的踪迹及其早年所取得的艺术成就。只是雪石先生为人谦和,讷于言词,专注于艺术,不事张扬,其早年的艺术成就,除少数师友与个中人外,鲜为人知罢了。

三

如果说白雪石在建国前,限于历史条件及艺术的时代氛围,主要沉浸于传统绘画的艺术殿堂登堂入室孜孜以求的话,那么在建国后,在新的历史条件下,其主要精力,除教学之外,均致力于将传统绘画与新时代的审美需要相结合的探索与创造上。在这方面雪石先生自建国伊始,即从各方面作出了长期不懈的努力,诸如对西画的画理画法艺术造型语言的研究与实践;深入工厂、山区、农村进行写生,探索传统技法与现实生活表现结合的途径;与青年学子们一道含辛茹苦,爬山涉水、睡土炕、吃糙粮,到社会生活与大自然中,体验新境界,寻觅艺术灵感,不倦地探索相应的表现方法与有特色的艺术语言等。

在有关方面安排下,五十年代末,雪石先生曾与吴镜汀先生、秦仲文先生等传统山水名家们同经燕山、越太行、西上黄土高原,深入老区考查写生;六十年代初,又同张安治、宋文治、陈大羽诸名家一行,下江南、上庐山、登井冈,收集素材、写生、创作,并于中国美术馆举办四人新作展;七十年代,应国务院邀请,与吴作人、李苦禅、梁树年等诸名家从农村干校返京作画……。之后,随着“文化大革命”的结束,结合教学与创作之需,先后去广西桂林、江西景德镇及湘西、太湖、太行、泰山、黄山、三峡等地,风霜雨雪,长途跋涉,前后经数年、行程数万里……,体验了古人所谓“行万里路”的境界。新的艺术实践、新的游历,大大开阔了画家的审美视野与艺术思路,不断地激发着画家的绘画创作激情与灵感,促使画家沿着新的思路,在探索中一步步迈向其新的艺术高峰。这是一个漫长而艰辛的艺术历程,从雪石先生大量的速写、画稿、小品、写生及有关即兴作品中,仍可体察到画家当年在运用传统笔墨表现新题材的反复实践中,不断开拓、升华、提炼具有新意的绘画语言的进展轨迹。有时,为了一个有特色的山头、几株形式感很强的古树、丛丛婀娜多姿的新篁,画家不惜用整天

甚至几天时间去作反复推敲、概括提炼,务求把握其自然形态之美,经过其不同的艺术加工,使之升华为各异其趣、各具特点的艺术形象。这是一个从自然到精神、精神到自然相互转换与飞跃的特殊劳作过程。画家既要尊重自然、尊重传统,又要超越现实、超越传统。实质是画家要超越前人、又要超越自我、形成新的自我的艺术升华过程。这是雪石先生在“突破传统,勇于出新”(注①)的艺术进程中,之所以能够获得成功的根本所在。

四

经过长期的艺术积累及持续不断地深化变革,雪石先生终于突破了旧的传统程式,逐步迈入其自己的艺术自由王国。在当代传统山水画变革的诸多难题面前,雪石先生以其看似举重若轻的从从容容的步态,于不声不响之中,先后推出一批又一批、既有传统笔墨功力、又具新的时代气息的、艺术个性独具的系列山水新作。诸如以首都边远山区为素材的太行山水部分;以雄壮长城为主的燕山山水部分;以云、山、峰、泉雄视五岳的黄山山水部分;以“山水甲天下”的桂林为原型的漓江山水系列;雄宏的三峡山水等等。无论是宏篇巨幛抑或是盈尺小幅,皆能有异于古人也别于今人的突出个人的风貌。其画艺以独有的艺术魅力与审美境界,受到了海内外画界与社会各界的认同与好评,这是有目共睹的。

雪石先生山水中的漓江系列山水,应该说是最能集中代表画家在传统山水画革新方面突出的艺术成就的。综观其漓江山水,无论其是雄浑浓重,或是秀润空灵,抑或是疏淡迷濛,无论是绝句式抒情小景,或是全景式长卷巨制,雪石先生皆能以其娴熟老辣的笔墨功夫运用浓、淡、干、湿、泼、破等不同墨趣、勾皴点染的不同笔情,恰到好处地挥写漓江晴、云、雨、雾中山光水影迷离的微妙变化。形象的剪裁、章法的处置,繁简、疏密、虚实、主次的艺术处理,皆极其讲究而又能自然稳健毫无斧凿之痕。勾、皴、擦、点苍老沉雄的笔道,墨色渲染的丰富层次,所塑造的漓江水色天光、奇峰倒影、竹林农舍、烟雨渔筏、芭蕉新篁,构成了层次丰富空间深远发人遐想的迷人画卷。这些无不是画家在师法自然的基础上,据其个人的艺术理想和审美体验所宣泄的其“胸中”的漓江山水,所谓“山川于予遇而迹化”(注②)此之谓也。“桂林山水甲天下”的历史口碑内涵、“江作青罗带,山如碧玉簪”千古名句的意韵皆融于画家心灵和审美创造中。清新明丽、雅静恬淡、朗润旷远是白雪石漓江山水的总体韵味,就其每幅个体看来又似长短韵律各异的优美乐章,有似《高山流水》的玄远流畅;有似《平湖秋月》般舒缓宁静;有似《春江花月夜》的灿烂幽远……。总之,雪石先生漓江山水使人有耳目一新、心灵净化一尘不染之感。“画如其人”斯之谓也,这正是画家心灵的写照。颓唐、消沉、狂傲地宣泄,或装腔作势地扭曲艺术心态,从来与白先生无缘。白雪石先生以其对艺术理想的真诚,执著追求创新,勇于突破陈旧语言陈式,在现代的中国民族绘画的创造与出新方面,雪石先生的确是以其毕生的艺术实践,在思想上和艺术上,都走出了一条成功的足以启人心智的艺术之路。

五

白雪石先生的艺术,自然是其思想感情、审美理想和艺术志趣的集中反映。这位生长于古都文化土壤中的平民画家,历经六七十年的风雨沧桑,以其忠于艺术的、高度诚实的、无休止的砚田劳作,真诚地向艺坛、向其心目中的人民大众,做出了丰富而实在的贡献。作为祖国艺苑百花丛中的一花,画家唯一的期望,就是希望以其毕生心血凝聚的艺术之花,有更广大的共鸣者。正是因为这样朴实的信念,白先生总是兢兢业业着力

奋进、默默以求,其第一次漓江之行,三个月所绘作品曾应邀作内部观摩,桂林各界即以“巧裁桂林千峰秀,妙剪漓江一段云”盛誉之,并诚请其“不辞长作桂林人”,对此,白先生并未满足浅尝辄止,而是七年中三下漓江,精益求精,以求百尺竿头更进一步。其他系列作品,莫不如是。发自内心的执著精神,默然无声地凝聚在画面上,感召着观赏者与画家心灵共鸣。这正是其艺术所以有广大爱好者与众多收藏者的原因所在,也是海内外美术单位直至国家最重要内外事务场馆以至最高殿堂竞相陈列的原因。

笔者与白先生,是五十年代一起从教的老同事老朋友,在那时画界民族虚无主义盛行的环境下,曾为国画的宣扬维护和新生力量的培育及“西洋绘画民族化,民族绘画现代化”的美术教育改革工作共尽过些许心力。数十年来,白先生一如既往致力传统绘画的出新、探索创作,也一如既往待人接物,从未因个人地位变化而冷暖不同。其谦和、朴厚、笃诚一派君子之风,正是其修养的充分体现。其人品、画品一如其漓江山水那样清澈明净,“人如其画,画如其人”。虽世人对其人其画见仁见智,但对白雪石先生来说,不论是作为卓有成就的山水画大家,还是作为从教六十年桃李满天下的美术教育家,其人其画,都是无愧于时代的,均堪称为人师表的楷模。

是为序!

一九九六年清明前三日于画室

注① 白雪石先生论文之题目。见人民美术出版社版《中国现代名家画谱—白雪石》卷。

注② 石涛《上人画语》。

江山本如画 剪裁青出蓝

——试谈白雪石山水艺术

孙 克

白雪石先生是当代声誉卓著的山水画大家。多年以来他的艺术以独具的面貌和精湛的技艺而享誉海内外。他是从教多年的美术教育家,在这块园地里辛勤耕耘数十载,授业解惑,诲人不倦,深受学子爱戴,桃李滋繁难以数计,白先生又是一位人品艺品同高的长者,他对待艺术事业的虔诚投入和待人接物的谦恭和蔼,令人无论读其画与近其人都同样有“如沐春风”之感。白先生的艺术成就,早就令我们仰慕,而作为老一辈画家之一的他,治学精神的严肃认真和处世立身奖掖后进所表现的大家风范,更应是我们努力追随学习的楷模。

白先生的画集即将问世,这是大家企翘已久的事。出版社的朋友嘱我为画集撰文,我未敢推辞。以后学而论议师辈,能做到得体已不容易,而我确乎是作为一次深入思考与学习的机会。因为如白雪石先生的艺术实践,以毕生心血的追寻探索,前后经历半个世纪以上,在个人的进步中无处不感觉到中国画与时代潮流激荡所产生的影响。先是时代的流向影响着画家个人,而当画家经严毅的奋斗终于立定足根,并以公认的成就确立其崇高的位置之后,则转而影响着时潮的流向。在我们研究李可染先生的时候是这样的情况,如今我在思考研究白先生的艺术时,同样遇到这样的情况。孤立地研究他的作品构图与笔墨而不从整个世纪中国画发展的壮阔角度去思考认识,要得到公允和确当的评价,几乎是不可能的。本文也试图以此思路来寻求答案。

中国画经近千年的迁延,重点由人物画而转为山水画,花鸟画也取得重要位置,这是封建社会由盛而衰,儒家思想中积极的“成教化、助人伦”宣教的成份,逐渐为道家的“无为”、“旷达”和释教尤其是禅宗的出世思想所影响,山水画的位置越来越显著,经过元、明,尤其是清初文人山水画高度发展带来的相对繁荣时期,清中叶之后人物画的衰败与山水画中“四王”临摹僵化的倾向,标志着中国绘画更形脱离社会现实生活的倾向在加深。因此,当本世纪初中国社会面临重大变革潮流激荡之时,山水画所受到的冲击和批判,较之人物和花鸟画来得更为严重。陈独秀、鲁迅、徐悲鸿先生批评的矛头主要指向文人山水画。山水画在数十年内所面临的“改造”的课题,明显地比花鸟画和人物画要困难、复杂、深刻得多。这是因为花鸟画的“改造”始终未提到日程上来,人物画首当其冲,在内容上面对社会和民族的矛盾作新的抉择,在形式上搬进西方的人物写实技法,改变面貌来得更直接和迅速因而更见“功效”,而山水画数十年来是经过几代画家的努力探索,在不同

的高度,不同的方向上摸索开拓,成败的结论也很难下。就画家个人来说取得成绩的已是标榜画史为人景仰,而在这百年过程中,也还有许许多多画家,以自己的艺术实践作为实验,为中国山水画“纯国粹”的、“全西化”的、“中西融合”的种种主张,做了贡献。正是在西方文化思潮的重大冲击下和西方帝国主义列强的经济、政治、军事的压力下,中国社会内在的变革图强的力量迅猛成长起来,令社会的种种方面,包括中国画在内经历了深刻、严肃的变化过程;而且在近百年里,仅仅中国画所经历的过程也是十分曲折和值得深思的。现在就具体而微地仅就山水画来谈一谈。

清初“四王”的出现,把董其昌的主张推向了高峰。王原祁、王石谷个人取得的成就有其不可否认的存在价值,然而成功者的顶峰也便意味着后继者的再难以逾越。“虞山派”、“娄东派”一时占据画坛,自命“正宗”,指斥别家为“恶习”,造成清代中晚期山水画坛死气沉沉。问题的关捩即在于艺术语言表达的“程式”与“程式化”,在他们的手中逐渐变成一成不变的教条,成了游离于生活现实的机械符号,消失了活泼的生命力。艺术语言的程式化,是人对自然生活形态做审美反映(艺术行为)过程中的规律性不断积累而形成的。它本身具有规律性与普遍性,几乎世界各民族皆同,但由于中华文化代表的民族审美习惯,艺术语言的程式化表现得最突出,而其本身独具的魅力也在于此。但程式不是一件死物,它必须随着时代的发展而不断地补充、更新。例如京剧这种高度程式化的艺术,在其形成的二百年中,无论是谭鑫培乃至梅兰芳都通过个人的体验与创造,更加丰富和完善了它。山水画也应该如此,董其昌就讲过:“读万卷书,行万里路”。王原祁、王石谷都不乏真山水的观察体验,只是后学末流囿于门户而做茧自缚,导致保守与僵化,阻隔了艺术与现实之间生动的血肉联系,致令山水画在本世纪初成了急务社会革命的激进知识分子们严厉攻讦的目标。在一篇短文中是不可能讲述山水画在数十年中经历的演变进程的。但围绕山水画的改造其症结仍然是“程式”的问题。

在现代美术教育部门中,改进中国画的办法主要是试验以“写生加笔墨”,来抗衡突破和取代传统的程式化办法。但对那些从传统中出来的画家们,习惯了的程式语言,已形成形象思维的方式,丢弃了“程式”,他们将无所适从。一如京剧舞台上一旦取消了唱腔的西皮二黄,取消了韵白,没了身段、手势等等那些凝聚了生活的唱、念、做、打,京剧的特征与魅力还能存在吗?中国画也是同样的。当人们放弃了传统的章法布局的特点,放弃了皴法、染法、树法、石法、描法,中国画将不复存在,它的种种特征和特别的魅力,将同时消失。这种民族文化的虚无主义在本世纪不止一次地泛滥过,回顾数十年中国画的历程,受到的破坏远多过于建设,究其深层原因固然很多,但激进的青年革命者,在急切引进西方种种截然不同的思想文化体系时,难免把传统文化的精萃与封建文化糟粕一鼓脑作为应打倒清除的对象。在社会处于革命变革时代,他们期待艺术成为思想工具因而成为有利于革命的利器。那么山水画在建国后很长时期中不如人物画那样受到“重视”,其原因是不言自明的。前面说到山水画的“改造”之所以困难和复杂,即在于它的改变不是依靠诸如“思想内容”或某些人的好恶提倡,甚至不以画家主观的追求、某些人的理论“指导”来决定它的成败。例如建国后一个相当时期里为了表现“社会主义新风貌”而主张“创新”,从四王山水加红旗、高压线杆、画梯田水库,进而以朱砂画山头以示“红透”,“文革”时期流行画革命老区的全景画,长江大桥的鸟瞰图等等,足足消耗掉不止一代画家的精力与才华。其中固然不乏可一观的作品,但它们在学术上留给后人的经验似乎是更有价值的。

新时期以来,人们对民族文化的价值与前景的思考与探讨,虽然有过曲折与反复,但较之过去却深刻和广泛。八十年代里,在一些人尤其是涉世较浅的青年中间,文化的“全盘西化”思想颇有市场,但在更多的人那里,已经清醒地认识到“西化”的口号不但荒谬而且是有害的。我们的任务是迎着前进的时代,不断地冷

静地寻求传统和现代的最佳接合点。人们不会忘记,1986年正当“中国画穷途末日”“进博物馆”的嚣噪得到像“以西方美术的发展为参照系”“传统的沉重历史负担”等等舆论的配合,虚无主义甚嚣尘上之时,四川陈子庄、江西黄秋园的艺术却顿呈异彩,受到的广泛而热烈的欢迎,直令“新潮”的鼓吹者们错愕不已。今天看来,那恰恰是一种象征或一个讯号,反映了人们对长时期以来反复泛滥的民族文化虚无主义思潮的深深反感与厌恶。1989年搞的现代艺术“大展”,以集中的拙劣、粗糙、丑恶、幼稚,显示了少数人热衷的虚无主义的回光反照,并且从此溃散败落不成气候了。九十年代以来我国与亚洲许多国家思想界一个重要动向,就是对传统文化价值观进行更深入全面的审视与探讨。这是以东亚经济高速发展为背景,针对西方社会的价值观其种种负面现象,同时瞻望东方在新世纪的黎明所展示的前景之后,对东方文化——包括儒家文化在内,其积极意义有了更分明的信心。更深刻地全面地理解和认识民族传统文化传统问题,坚定民族文化信念,并不意味着是固步自封、敝帚自珍的封闭心态——一如某些“高明”常常挖苦我们的那样。社会的前进要求我们的文化要进步要现代化,但并不意味着要以牺牲优秀的民族传统文化为代价,去重复西方走过的路,因为广大人民不会接受。

九十年代以来,虚无主义的沉渣重新又沉寂下去的同时,细心的人会注意到一个现象,即黄宾虹艺术研究与欣赏的“热”在悄悄兴起。由于这又是一个很重大的题目,本文不拟详论。但是,黄宾虹作为本世纪最有成就的山水画大师和宣扬中国画优秀传统不遗余力的学者,多年来是屡遭冷落的,然而他的成就是客观存在的,冷落只是暂时的。人们对黄宾虹的艺术的重视,表明一种文化价值的认知已经达到了一个新高度。因此我认为,白雪石先生的山水画,自八十年代以来,随着时间的推移,得到越来越高的评价,和更认真深入的研究,决非偶然的孤立的现象,所谓尘埃落定,所谓云破月出,时间总是最公正的评判员。

白雪石先生生于1915年,读中学时即从著名花鸟画家赵梦朱先生学画,从艺至今已经六十余年。后来又师从梁树年先生学山水画,基本画路是北派山水,以宋画为主兼及南宗文人山水画,在当时的条件下常去故宫看古画陈列,并借着印刷品临习宋元人之作,在传统技法方面基础是极为扎实的。他以自己出色的绘画才华为人注目,很年轻时即加入了著名的“湖社”,并成为北京“中国画学研究会”的一员。建国初,五十年代以后国画界强调深入生活、注重写生,他又热情地完全投入,并开拓了个人艺术道路的新阶段,拓宽了思路 and 眼界,提高了写实能力,也丰富了技法本领。尤其是调入北京艺术学院任教以后,在教学任务的压力下,带领学生以写生入手,努力探索,教学相长,更加形成了严谨的画风。画家张仁芝和我谈起白先生治学的态度时说:“白先生在郊区十渡写生,一个山头能深入画一整天。实在令人敬服。”这也使我想起李可染先生五十年代以后在美院教山水课,自己带头深入写生,也是逐渐形成了谨严庄厚的风格,一改他四十年代画中国画的潇洒流畅的面目。我认为李先生这种教学方法产生的背景之一,也是和当时国画系学生照样画长期素描作业的方针相协调有关,并由此开通了由黄宾虹上溯龚贤、石溪的繁笔重墨的积墨山水之门。在这里,我感到了李、白二位 in 山水画方面殊途同归的意味,他们一位是由现代美术学校西画系出身,一位则纯由中国传统体系而来。这或许是李先生的画里光感的因素很重,而白先生的画里,“程式”的影响仍强的区别之由。在他们二位的身上,我看到几乎近一个世纪里,中国画在西来文化冲击下,走过的曲折历程,终于达到的适应了时代发展的新高度。

回顾这几十年历史,我在想,当中国画受到西来文化的冲击和激进文化人的指责这双重的夹击下,一个从传统绘画体系中出来的山水画家,他要克服外部的压力和内部的“阻力”,应是花费别人的两倍力气才行。

建国后山水画不像人物画那样得到重视,好日子没有多少。六十年代从“社教”到“文革”,十几年压力下,一个人仍兢兢业业地从事心爱的艺术,用时下常用的话来说,这山水艺术本身即是画家的“终极目的”。视艺术为生命,不论生活如何困难,仍专注于艺术,并取得成就,从这方面看,黄秋园、陈子庄和白雪石都是一样。新时期来到,腰直气顺,多年的努力有了回报,白先生的作品和名声一起播扬海内外。他的山水画自立门户,独辟蹊径,以其清明之意境,纯厚之功力,劲健之笔墨,严饬之画风,编织了一曲曲雅俗共赏清新明亮的交响乐章。

白先生对漓江情有独钟,迄于今日,他笔下的漓江仍是画漓江诸作中最成功的代表。

世称“桂林山水甲天下”,美景集中在漓江两岸,逶迤数十里,群山耸翠、清流潺湲,风光无限,无论晴岚潋滟或是雨雾空濛,都有难描之美。《林泉高致》中说:“东南之山多奇秀,天地非为东南私也。东南之地极下,水潦之所归,以漱濯开露之所出。故其地薄,其水浅,其山多奇峰峭壁而斗出霄汉之外。”用来说明地处广西的这片山水是极恰当的。近代画漓江诸作中,前有徐悲鸿的《漓江春雨》,水墨淋漓幻化莫测,神来之笔是近代画漓江的第一曲绝唱。然而多年来表现漓江而令人难忘的作品固然不多,能以为漓江传神而名世的画家更如凤毛麟角了。说起来这的确是个值得研究的现象,因为到过桂林和画过漓江的人并不会少。我想个中原因不外是失之于疏阔和缺之于表现二者,前者流于浮泛,后者恨乏能力,徒唤奈何。七十年代偶过桂林,初游漓江,时值新秋细雨迷濛,顺流放舟,沿岸青山村树时隐时显,烟云明晦中变化无穷,不禁太息自悲鸿之后,画漓江佳作太少,未免有负这大自然的赐予了。

近二十年来,以中国画工具为漓江传神写照成功并为画界口碑的,无疑应是二位:李可染先生首唱于前,白雪石先生继成于后,尤其是白先生自七十年代即对漓江风光产生了兴趣,先是从照片画漓江,1977年初去桂林,在那里三个月,称得上完全地投入。1980年又带学生去上写生课,这次更为深入地研究漓江的山水,下决心把那里的山石结构搞清楚,这次一定又如张仁芝讲的,白先生又拿出一个山头画一整天的精神了。我自己在白先生家里见到他的写生稿,真佩服他观察力的深刻细致和表现能力之强,局部的丰富与整体的和谐处理得极好。正是有了如此充分的准备,有如他自己所说,感到胸有成竹,能够运用自如了。漓江山水一幅幅地创作出来。

古人称画山水是要达到“畅神”的目的,所谓“神遇而迹化”,即心与物的相通。中国文化主张“天人合一”的精神,即人与大自然的息息相通。画家画山川,并非哪里都画一通,在行路选择中,一定有与他的心气相通的山川令他的全部灵感活跃起来,创作的冲动迸发出来,形象思维的重现、组合、取舍、综合等能力释放出来,并形成艺术创作行为。有一位画家也去过漓江,但画得较一般,后来他去了太行山,在那里他找到了令他的心智全部兴奋活跃起来的東西。石涛说:“山川脱胎于予也,予脱胎于山川也,搜尽奇峰打草稿也,山川与予神遇而迹化也”。白先生之于漓江其理不脱上面所言。因为数十年来,画家足迹遍南北,他的画路并不窄,何以他独钟情漓江而且观者也只以漓江画者目之?究其原委,我认为恰恰在于他的漓江画出了一个特有的样式,一个只属于白雪石的形神兼备、格调清新、风骨俊朗而又韵致悠然的漓江形象。

“山形步步移”这句话在游漓江时最能体会,乘舟顺流而下,山景时时在变化中,令人有目不暇接之感。画出典型概括而又具体生动的漓江之景并不容易。白先生的画,准确地抓住了独特的景观:拔地而起的奇峰,平缓无波的江面,近远迷离的群山,青翠欲滴的竹林,江湾待渡的渔舟和置身画屏的村舍,流溢着田园诗篇的情致,也流露了画家对此山川如痴如醉般的热爱。白先生在一篇文章中写道:“从七十年代开始,对漓江山水有了较深的感情,我喜欢那平地拔起的奇峰,修长而成丛的翠竹,临风摇曳,像在翩翩起舞,大叶如扇的

芭蕉,好像在帮助游人驱散炎热,特别是映在江中的山峰倒影,以及山间飞腾的云雾,烟雨中的漓江,真是有如仙境,美不胜收,使人留恋”。这是画家的激情。这种激情的可贵,在于山水画自石涛之后,它沉寂了数百年。古典山水画自四王以来,多做案头功夫,强调静中参悟,“从蒲团上得来”,加之后人转相临仿,更形消极沉闷乏于进取。反观建国以来,要求画家深入生活,强调写生,山水画艺术更加富有激情活力,这是不可抹杀的成绩。五十年代以来中国画界确实面临着“改造”,这一种导向——如果不说这是一种“政策”的话。对这一“改造”的得与失由来评价不一。我认为真正从中受惠者,正是这些从传统中出来,有很扎实的技法功底画家。在深入生活写生体验的过程中,把掌握了多年的传统技艺,重新进行“反刍”,消化吸收和吐纳,令传统的程式语言不再是趋于凝固的抽象符号,而是得到现实印证充满生机的跳动的语言,表述着画家的思想与情感的有意味的语言。就健在的画家们说,何海霞、白雪石、魏紫熙、宋文治诸位都是这一类型的大家。

正是有这种历经多年锤炼的艺术功底的信心和前述对漓江山山水水的长时间深入的写生观察研究,完全掌握其结构规律,所以他的作品方有一种心有成竹般的“优游不迫”的况味。我们看白先生的漓江图,几乎每一件都有精严的构图,他善于从各个不同的角度去观察,对那里的山水树石、村落墟塘、田陇竹丛及江渚沙碛都有极精到准确的观察记忆,自由地运用到画幅中,令每件作品都具有相当程度的鲜明直观性,相当生动。但那又决不是写生之作,因为他是用传统笔墨在作画,程式语言是规范化的、“净化”了的语言,精妙的节奏感表达了一种完美的追求,古人说:“无一笔无来历”,在这里应理解为没有一笔因为突兀冒失而破坏了整个画面的均衡,白先生的画不敢说无弱笔,但败笔很少,孟浪的无来由的粗莽之笔更是绝少。说“优游不迫”的气度,“炉火纯青”的功夫,都是由此而来。

“漓江难画”,包括从漓江边来的画家都有此说。他们说,漓江的景观基本上是一条平线和一些竖线,即平缓的江水和一座座拔地的山头。云雾的景观多美,画来却易失于空泛,强调深厚层次又少了特有的明丽清旷。难也难在“漓江”这特定景观上,正如演员们扮演大家都熟知的人物,这人物的“形似、神似”就为表演做了限定,在这个限定内把人物演活了而且达到一定的深度,方为能事。难能者可贵,白先生在这方面的种种探索是成功的。在这里试举一些例子。

“染天染水”,一直是中国画家面临的问题。传统山水画由于整幅画线的韵律和谐要求,流水主要用线描表现,马远曾有《水图》,表现江河湖海多种水纹全用线描。文人山水画追求空灵,计白守黑,云水常不落一墨。囿于这个习惯,建国初国画是曾把染天染水当个问题来讨论,现在看来有些好笑了。但是倒影的处理是时时会出现的问题。漓江水流平缓无波,除了浅滩之外,大多一平如镜,倒影历历,漓江之美也在于此。如用写实的画法,就近于水彩画,失去中国画空灵简括的风貌。白先生的办法是折衷,他说:“有的画家对我讲,倒影画出来有点俗气,也不符合国画的技法要求,不过最终我还是尝试着画了倒影,但是我注意了两点,一是倒影要画得简练不是细刻划,二是用大笔触(排笔)几笔就解决。效果不错,很多友人喜欢它。”老实讲,画倒影早已是个平常事,由于白先生运用得当,成了漓江“白家样”的自然组成部分,缺了它反而是不可设想的了。

关于空间处理。西方自文艺复兴以后,绘画追求真实观感,注重立体和空间观念,追求三度空间的实感。中国人也不是没有空间观念,早在六朝宗炳《画山水叙》里就写道:“竖划三寸当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥”,又如“三远法”中的“深远”和传统口诀中“远山无树、远树无枝,远水无波、远人无目”等等,都反映了空间观念。但古人并不着意于此,只在繁简上交待了事。白先生的画在空间方面相当讲究,用传统的笔墨恰当地画出纵深感,在当地山头突兀,不成山岭走向的特点下,使画面具有相当的深度层次,是经过深思熟虑的。

传统处理办法,一般用花青墨交待几笔,(黄宾虹先生画远山犹是如此)白先生则由近及远,由浓而淡,由繁而简,由密而疏,配合云雾的掩映,画出虚实层次,既有相当的空间感又不失传统的皴染格法。白先生又说:“漓江地区雨水很多,在岸边写生时随时看到身边和眼前的树木,浓黑的树干,加上几点嫩绿的小叶,用来表现漓江雨景,能起到很美的效果。”这是他亲自观察的结果。他常以浓黑的树干为近景,画在明亮空阔的江面背景上,产生特有的空间气氛,虽然没有沿用传统的双勾树干和夹叶等画法,却形成了特有的“白家样”的风格。

关于骨力的表现。白先生的画,风格清新明快,用笔茂密劲爽,皴染分明。在写生中巧妙地运用古人皴法程式,特别在画漓江山形的奇丽秀美的同时,没有忽略塑造一种“清峻”的意象,而这又是靠笔法功力表现的“骨力”、“骨架”感所完成的。这是研究他的艺术中绝对不应忽略的重要特征。

“骨力”、“骨气”是我国传统文化中独特的审美标准之一,是一种品格要求,无论是文学还是绘画都是经常遇到的。在文学中它既是形式风格问题,又关乎思想与精神境界,如常说的“魏晋风骨”等。在绘画中,很早就提了出来,但主要是关系到形式技法的表现,如谢赫的六法论首先提出“骨法用笔”。张彦远的《历代名画记》里写到:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气、形似,皆本于立意而归乎用笔”。人们一直承认“书画同源”说,书法的审美原则很深地影响于绘画,杜甫所称“书贵瘦硬方通神”虽然不很全面,但反映了当时的审美精神。这方面的论述是很多的,不宜多举。山水画中的南北宗,也反映了这方面的演变。北派山水缘于多画石山,多用斧劈皴法,笔力雄强,骨力感突出,但发展至南宋马夏尤其是明代浙派、江夏派,又觉峻拔过度失于粗犷放纵。这又是元画受到明(主要是吴门派兴起以后)清画家推崇和继承的原因。南宗山水画在主旨上强调温文尔雅,不激不厉的儒家中庸标准,用笔上多是披麻解索表现江南土厚林丰的丘陵地貌,其后多流于丰腴多肉,缺筋少骨的弱相。画面的筋骨力度,用笔最有关系,强调中锋用笔“如折钗股”、“如锥画沙”是线条的力感问题,此外如画面线条的节律组合,即固有的皴法和皴笔的排列、层次等,二者都关系着骨力感的形成。古人说“多力半筋者胜,无力少筋者病”,又说“多力多筋者清,无力无筋则浊”。当代山水画也避不开这个“骨力”问题,老一辈画家的功力扎实,笔力结构,程式韵律控制恰当,不温不火,不弱不野,令观者充分地感受到画家运笔的轻与重、疾与徐、滑与涩、疏与密等等矛盾统一的、与书法相同的美感,这种美感是真正回味无穷的,即是黄宾虹屡屡谈到的“内美”,是画在薄薄宣纸上的中国画的美质之一。八十年代以来,许多人热心“做”画,追求“肌理”效果,尝试了各种媒体,如牛奶、豆浆、洗衣粉、各种乳剂,以及折纸、冲洗、喷洒等手法,其目的大多是想绕开“笔墨”这个古老的课题。尝试的精神可贵也并非毫无益处,但要得到高质量的艺术作品,只凭“做”肌理或是效果显然是不可能的,这是常识问题,搞了些年,有人“悟”而知返了,有人还在“做”下去。

白先生画桂林之山,成功之处在于“全其骨气”,以小斧劈皴为基础,以物象写生为参照,灵活而有创造地运用了程式化的符号语言,使线条充满节律感,就其用笔看,不散漫,不臃肿,不软懦,不火不燥,有骨有肉。不能不佩服老画家数十载修炼功力深厚,达到了“炉火纯青”的地步。

白先生从艺至今六十多年,艺术道路十分宽广,花鸟、人物、山水,工笔与写意种种俱精,他的创作与教学经验都有待我们深入地整理和研究。本文仅就其漓江之作,试为引玉之论,以待高明。