

當代畫壇口九之約



刘大为	2
潘公凯	10
林兰子	18
李宝林	34
张立辰	50
田黎明	66

学院派名家丛书

陈

墨

利



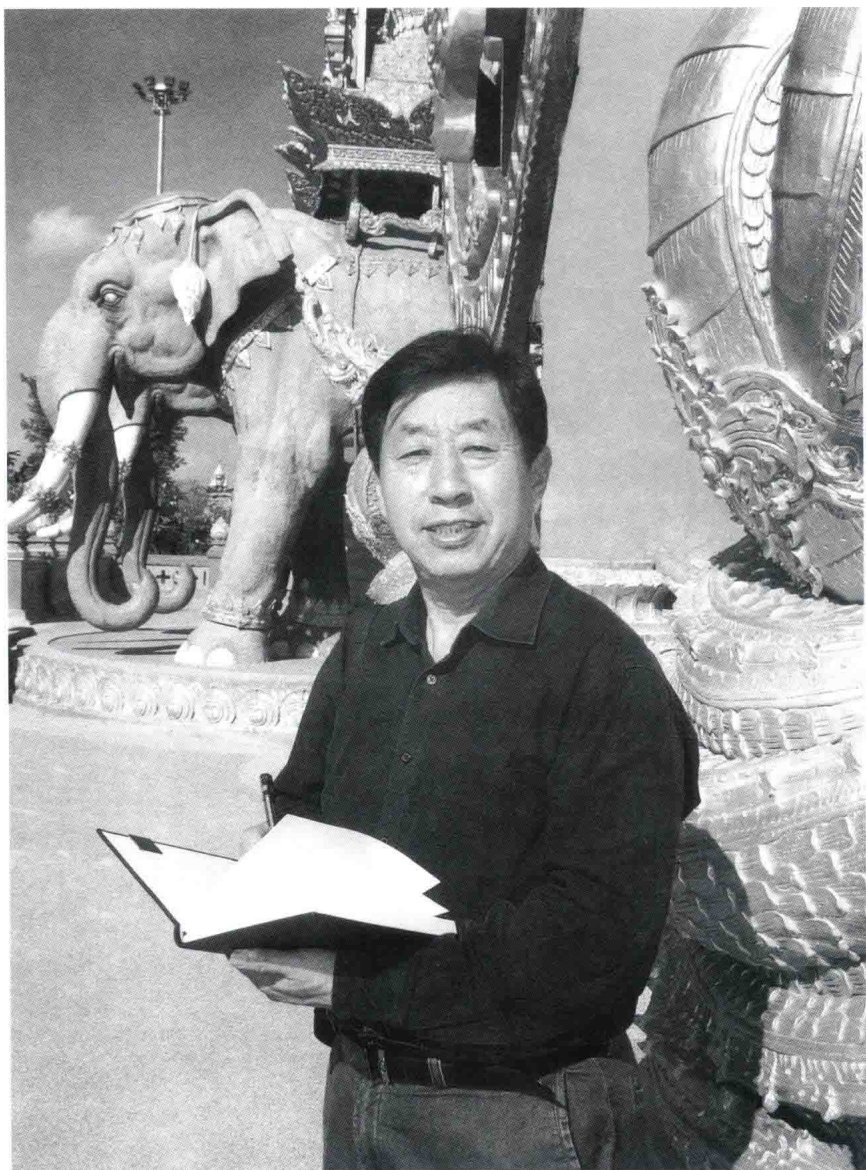
缘

学院派名家丛书

陈墨集录

荆大为书





刘大为 1945年出生，山东诸城人。1968年毕业于内蒙师大美术系，1980年毕业于中央美术学院中国画研究生班，受教于叶浅予、蒋兆和、李可染、吴作人、黄胄等名师。基本功扎实，并刻意求新，工、写皆精。作品严谨深刻并富有浓烈的生活气息，以反映北方少数民族生活风情以及重大历史题材著称于世。是中国当前艺术成就突出，影响较大的国画家。

作品曾多次入选国内外重要展览，并获“《光明日报》美术奖”一等奖、“全国第一届教师美术作品展览”一等奖、“全国第二届连环画展”二等奖、“全国第六届美术作品展览”优秀奖、“全国第七届全国美展”铜奖等各类大奖。多幅作品被中国美术馆、中国画研究院等单位收藏。

纯朴的诗意

——刘大为塑造的当代民族形象

文/尚 辉

在众多描绘改革开放的总设计师邓小平的形象中，刘大为的《晚风》是给人印象最深的一幅作品。画家没有把这位世纪伟人塑造成一种铁腕政治家的形象，而是撷取他闲暇在庭院读报小憩的场景，以一种晚风中纯朴的诗

意捕捉这位伟人的心境。纯朴的诗意，正是《晚风》塑造邓小平形象的审美意境。刘大为是新时期在工笔人物画和水墨写意人物画两个领域都取得非凡艺术成就的画家，他的《晚风》《马背上的民族》《漠上》《巴扎归来》



晚 风 180cm × 150cm 1991年 / 刘大为



五路彩 68cm × 68cm 2006年 /刘大为

和《雪线》不仅已成为新时期中国画的代表作，而且，他所塑造的当代人文形象已成为具有这个时代审美精神的民族形象。

上世纪70年代末，伴随着新时期文艺春天的到来，中国画创作从极左主义的思想禁锢中冲决出来。一方面是回归传统，对曾经遭受批判的文人画予以重新的审视与肯定；另一方面则是积极创新，从西方传统绘画与现代主义的艺术中汲取有益的养分。工笔人物画便是在这样一种时代的需求中，上溯唐宋人物画传统，

并试图将这种传统和20世纪接受西方写实绘画而形成的新传统以及新时期对于现代性语言的探索融合一体。乡土写实美术开始让画家们摆脱公式化、概念性的创作模式，工笔人物画家从这种时代的审美思潮中反观他们曾经拥有的生活土壤，并从中获取了源源不断的创作灵感与激情。乡土美术不仅是在精神上对于质朴恬静的乡村生活的回归，而且是艺术上对于本土审美品格的发现与创造。当时的许多工笔人物画，便是从这样的审美追求中对少数



夏河牧场 68cm×68cm 2003年 /刘大为

民族纯朴的民风予以诗意的、抒情的发掘与表现。

在表现内蒙古大草原的工笔人物画方面，刘大为便是其时突出的代表。相比于20世纪70年代那些用故事情节图解政治主题的草原作品，刘大为开始注重蒙古游牧民族的日常生活的表现，并试图通过对这种无情节性的日常瞬间的描绘，揭示游牧民族的生活与辽阔无垠的草原这种大自然的关系。不论是描写三口之家放牧休憩场景的《马背上的民族》，还是塑造茫茫沙漠上蒙古族

少女微笑的《漠上》；也不论是刻画霜染须眉的琴师在侧耳倾听马头琴回音的《草原上的歌》，还是捕捉训练幼童单骑放牧充满动感形象的《雏鹰》，刘大为在作品中捕获的草原或沙漠中的人物形象都不在于叙事性，而在于形象塑造的本身所传递出的质朴的情感，在于形象塑造的本身揭示出的人对于猎犬、牧马和骆驼的亲情关系，在于形象塑造的本身呈现出来的人畜与草原、沙漠的和谐统一。对于内蒙古大草原，刘大为没有表现“风吹草低

见牛羊”的苍凉，也没有表现“胡天八月即飞雪”的荒寒，而是追寻恬淡却又醇厚的风土人情，漂泊而又宁谧的游牧生活，艰辛而又甘甜的勤勉劳作。刘大为的工笔人物画发掘了蕴藏在那个粗犷、血性和霸悍的民族中的一种纯朴的诗意，从而重塑了一个当代审美中的游牧民族的形象。

乡土美术对于这种审美精神的回归，也意味着艺术语言的乡土意韵与纯朴质感的创造。刘大为的工笔人物画，不是用浓艳华

丽的色彩去夸张丰额宽颧的蒙族人物的肤色与服饰，而是以淡彩减弱蒙族肤色与服饰的厚重感，并以牧马、猎犬和荒漠的清墨色增加这种具有地域特征的工笔人物画的淡雅格调。因而，他的工笔人物画不完全是工笔重彩，也不完全是工笔淡彩，而是介于重彩和淡彩之间。在形象的塑造上，偏于写实，造型严谨，但不是完全被动的客观的实写，而是依据客观对象予以必要的简化和适度的夸张，甚至于在写实的形象中寻找内在结构的抽象意味。譬如作品《马背上的民族》中人物形象的塑造，便是在实写的基础上进行了某些侧面的夸张变形，既具有自然的身躯特征，也通过方形结构的运用，增强了人物形象的体量感和雕塑感。马的组合，看上去极其自然，但三匹马之间的交叉重叠，乃至对于马的平面塑造中某些立体空间的转化，都体现了画家在形式感方面的独特创造。他在画面中运用的

线条，显得细均有力，于温婉柔和之中显现出内敛的骨力。他的形象塑造具有典型的线条勾勒的工笔画语言特征，但线条又绝不肆意夸张独立于形象的塑造之外，而是巧妙地隐显于轮廓与结构之中，有机地游刃于形象与色彩之间。他的渲染也绝不僵硬板滞，而是水色互融、淡彩慢染，并在渲染之中体现出写的笔意，从而体现了工中见写、繁中求简的艺术特色。去火、去躁、去滞、去板，而求灵、求活、求静、求雅，则一直是刘大为追求的艺术境界。

如果说写意性是他工笔人物画中求得灵变的重要方式，那么，以工养写也便形成了他水墨写意人物画严谨的造型特征。中国画历来讲究工写结合，从事工笔画创作的，最好也学些写意，以写意养工笔而不致工笔画得细描死抠，实为“笔工而意写”；而从事水墨写意画创作的，最好也有画工笔画的经历和学养，以

工笔养写意而不致写意过于草率粗俗，是谓“笔写而意工”。刘大为的画学道路一直坚守工笔与写意并举的路子，他的工笔之所以灵变、活脱、静雅、飘逸，这和他在水墨写意人物画上取得的成就是分不开的。同样，他的水墨写意人物画之所以收放自如、内敛沉静，这也和他长期从事工笔人物画创作密切相关。刘大为有非常扎实的西画功底和造型能力，加之长期养成的勤奋画速写的习惯，他在水墨写意画上的人物造型真正做到了得心应手、手到擒来。因而，他的水墨写意人物画不会因造型问题而产生形象塑造上的硬伤，也不会因长期地完全出于默写而形成一种套路式的概念化或符号化的人物形象。相反，他的水墨人物画往往都是在超越以形写神之后而体现出笔墨意蕴的品味与格调，并且，这种品格古雅的笔墨之中依然葆留着生活中人物形象的鲜活与生动。

的确，素描与笔墨的联姻是当代水墨写实人物画的基本模式。素描人物造型的引进曾经为中国传统人物画增强了塑造现实人物形象的表现力，但长此以往，也在一定程度上减弱了中国画特有的写意精神。因此，怎样在写实的人物形象塑造中凸显中国画的笔意墨蕴，并体现每位艺术家各自不同的艺术个性，是当代水墨写意人物画演进与发展的重要课题。刘大为水墨人物画的当代性，就体现在对于这种中西融合人物画的艺术个性的探索与创造上。他的水墨人物画是在以形写神的基础上对于传统笔墨的继承与再度整合，并由此形成了他清秀洒脱、温润古雅、恬淡质朴的自家面目。

从师承关系来说，对于古人，他曾经用功临写过陈洪绶和



雪域 68cm×68cm 2004年 /刘大为



蕉荫消暑图 68cm×68cm 2004年 /刘大为

任伯年的工笔、兼工带写的人物画，在人物画的精微与生动上获益匪浅。对于今人，他既师承于蒋兆和通过笔墨皴擦呈现人物坚实的结构与体量，深入地表现人物的神情和动态；又师承于叶浅予运用简洁的勾线和彩墨强化中国画特有的语言美感，从而使笔墨语言的审美性相对独立于客观对象。刘大为是山东诸城人，成长于内蒙古大草原，是个地道的北方人。但他的水墨人物画在撷取蒋、叶优点的同时，更倾向于浙派人物画的语言特征。譬如作

品《巴扎归来》《转场》《干草车》和《帕米尔高原的婚礼》等，在他的这些写意人物画的作品中，他很少使用浓重的墨色，也很少干皴渴笔，而是用行草书式的线条赋予形象以灵动、洒脱、飘逸的视觉美感，大块的偏锋湿墨用于骆驼、牧马和猎犬的表现，面部的精微之处往往在勾皴的基础上敷以水润墨色，从而形成了他画面特有的线与面、疏与密、笔与墨、虚与实、光与影的辩证矛盾关系。他对笔墨有很好的悟性和控制力，既可画巨幅

群体人物的组合，又能随意画趣味十足的小品；既善于驾驭主题性的人物画创作，又擅长描绘抒情性的生活小景。画人物面部时，写意之中颇见精微；画人物躯体和骆驼、牧马、猎犬时，则是在谨严之中常见洒脱。他的笔墨是率性而不粗野、简洁而不空疏、洒脱而不恣肆。

刘大为的生活基础源于他青少年时代的内蒙草原生活，广袤的草原、浩瀚的沙漠、湛蓝的天空、悠游的白云以及蒙古游牧民族粗犷勇敢的性格，都成为他取



喀什花帽 68cm×68cm 2003年 /刘大为

之不尽用之不竭的创作资源。他画草原、画沙漠、画雪域、画骆驼、画牧马、画民风古朴的蒙古民族、新疆维族和高原藏族人物形象，也都体现了他对自然与人的热爱，体现了他通过这些审美形象所表达出的艺术主体的胸襟与品格。作为上世纪40年代出生的画家，刘大为走过的艺术道路鲜明地体现了新中国美术家的成长历程。1963年，刘大为考入内蒙古师范大学美术系；1968年毕业分配到内蒙古包头市半导体器

件厂；1972年落实政策调入《包头日报》社任编辑、记者。“文革”期间，他先后创作了《银针传深情》（合作）、《草原颂歌》（合作）、《草原女民兵》和《红太阳照亮内蒙古草原》等作品并多次入选“文革”期间的全国美展。1978年，他有幸考入中央美术学院“文革”后第一届中国画研究生班，从此被历史逐渐推为新时期开时代新风的一代名家。

从油画到连环画，从速写到

水彩画，从工笔重彩到水墨写意，从地方研究生到军旅画家，从主题性创作到艺术的个性追求，他涉猎的画种非常宽广，他生活的阅历非常丰厚，他创作的题材非常广博，他发掘的审美内涵也非常深入。鉴于他取得的多方艺术成就，1997年后，他被任命为中国美术家协会分党组书记，当选为中国美术家协会第五届、第六届主席团常务副主席，当选为中国文联副主席、中国美术家协会主席、联合国教科文组



冻土地带 68cm×68cm 2003年 /刘大为

织下属国际造型艺术家协会主席等职。作为中国美术界的重要领导，他的开拓精神和务实作风使中国美协在世纪之交的社会变革与转型中发挥了巨大的作用，他的宽广胸襟和真诚厚道赢得了广大美术家对他的信赖与赞誉。当然，站在中国美术界那样一个制高点上，他的胸襟、眼界与视野也更加开阔，俯瞰全局，把握方向，他更具有有一种艺术的社会担当意识和时代的使命感。在他《晚风》《小米加步枪》《人民

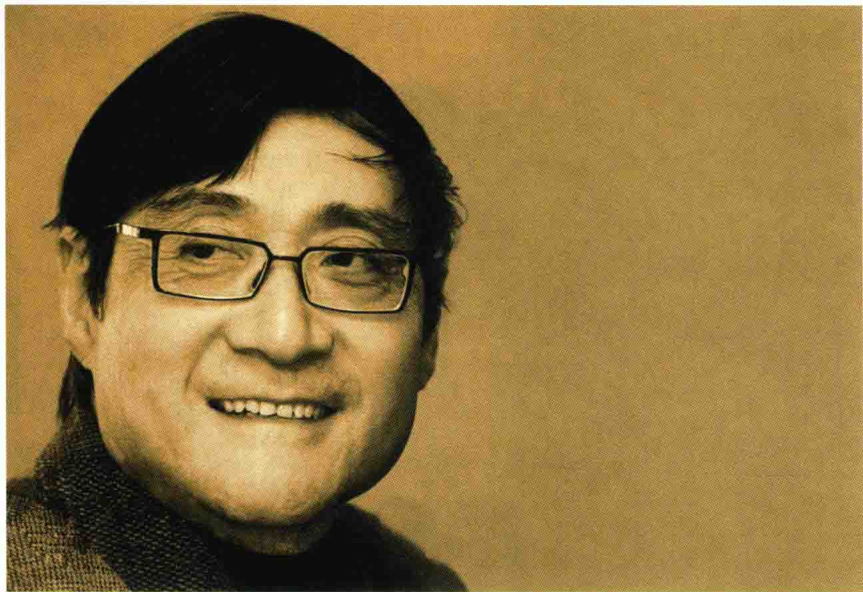
公仆刘少奇》《朱德与史沫特莱》和《不畏蜀道难》等作品中，我们可以阅读到他怎样通过自己的画笔来表达他对于现实主题与历史主题的思考。这些作品不仅充分体现了他自己的艺术追求与个性风采，而且也塑造了当代审美中的中华民族的英雄形象。

厚德载物，有容乃大。直到今天，刘大为一直是工笔与写意并举、速写与水彩齐抓，因而他也善于融会这些各有所长的绘画

艺术语言，并由此开拓了他宽广丰厚的艺术境界。其实，不论速写还是水彩，也不论是工笔还是写意，贯通于其中的一直是他对于中国艺术中所蕴含的文化品格的追求与滋养，他不仅追求中国文人画所特有的洒脱率性的写意，而且还要在鲜活生动的形象塑造之中把自己的个性、学养、品格漫漫浸透进去，从而彰显出艺术主体的精神与格调，这才是他终生孜孜以求的至高至纯的境界。

守旧派的新代表

文/万 静



我生活的时代，大环境的起落剧变决定了我的人生经历。早年的教育一直如影随形地影响着我的艺术创作，在我看来，从事什么工作，作不作画，根本不是最要紧的问题。正因为如此，我始终把自己的作品和人生的其他事情一样，看成是我生命的痕迹。

——潘公凯

潘公凯 1947年出生于浙江宁海。著名中国画家、美术理论家、美术教育家、全国政协委员、中国美术家协会副主席。

1996年任中国美术学院院长，2001年6月至今任中央美术学院院长、教授、博士生导师，自1979年以来一直担任中国画创作和美术史论教学工作，1992年5月至1994年1月曾赴美国伯克利大学研访，获旧金山美术学院荣誉博士。二十年来在国内重要刊

物发表大量学术论文。出版论文集《限制与拓展》、专著《潘天寿评传》、《潘天寿绘画技法解析》；主编有《潘天寿书画集》（获国家图书奖）、《现代设计大系》；编撰了《中国绘画史》；近几年主持《中国现代美术之路》学术课题的研究和撰写。曾多次在纽约、旧金山、香港、巴黎联合国教科文总部等地举办大型个人画展，在国内外享有很高声誉。



春 酣 / 潘公凯

中央美术学院院长潘公凯认为，在不久的将来，中国画很可能会经历一次世界性的繁荣，然后逐步消亡。这种观点，与其一贯“保守”的生活经历有关——

面对市场价格不断飙升的中国艺术品，画国画的潘公凯“并不着急”。身为中央美术学院院长以及中国美术学院前院长，潘公凯认为，艺术市场价格和艺术作品价值之间的“差距恐怕难以避免”。他还曾经不无玩笑地提及，中国画外国人看不懂，也不敢随便说不好，而油画虽然在市场上好卖，但拿到西方却不一定有好评价。

潘公凯甚至认为，在不久的将来，中国画很可能会经历一次世界性的繁荣，一个以“播散”为消亡之途径的“播散期”——就跟“希腊化时代”是希腊艺术的播散期一样——在此之后，它们会因为民族差异的缩小和文化

生活的国际化而逐步消亡。

在国画界也争论不休的“创新”问题，在潘公凯看来，那完全是由现代主义科技引申而来的概念，不是出于艺术原创的要求，“中国画本身主要是要画得好，而不是创新。古人对‘画得好’有很多论说，张大千就说过要和古人画得最好的比高低。”

潘公凯还有一种被津津乐道的身份——国画大师潘天寿的二公子。虽然生于国画之家，实际上潘公凯真正开始画国画，要到“文革”以后。自小时候起，潘公凯对科技的兴趣大大超过绘画，他甚至有点炫耀地提及曾“把收音机就做到最小的刮胡刀的盒子般大小”。

5月10日，潘公凯主持的研讨会“现代性、现代转型与自觉”在广东美术馆召开。议题关乎潘公凯与其名下的博士生们正在研究的课题——中国现代美术之



路。与此同时的，还有潘公凯本人的个展“静水深流”。

家传并非师承

潘公凯生于1947年，其时父亲潘天寿年届五十，正担任国立艺术专科学校校长。之后时局变迁，学校几经改名，潘天寿还是一直在美术学院内从事教学，1959年担任浙江美术学院(前身即为国立艺专)院长，直至“文革”开始。

潘公凯从小在美术学院的院子中长大，耳濡目染之下，潘公凯却没有马上走上美术之路。

潘公凯对《南方周末》报社记者这样形容小时候的自己：

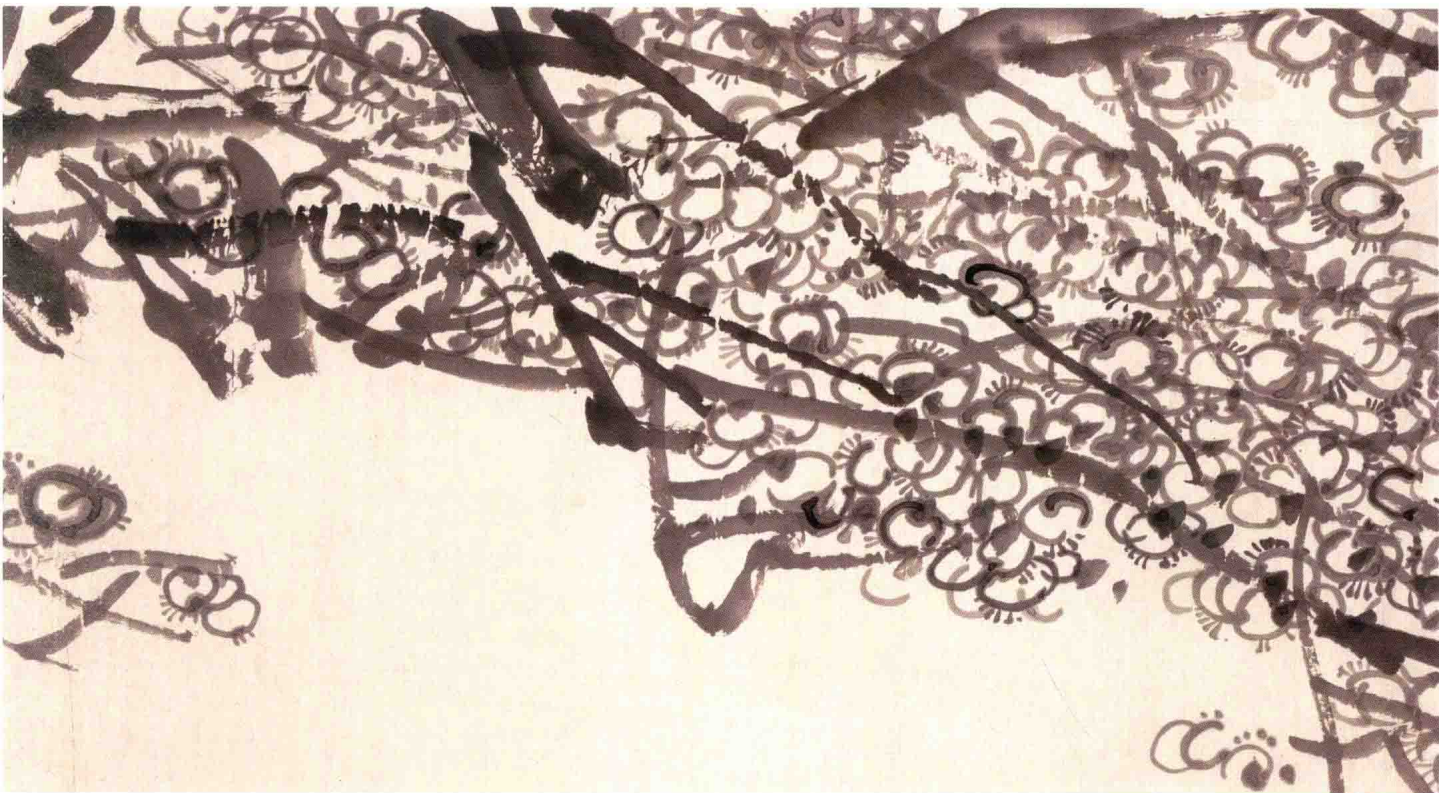
“比较内向，特别安静，对科技的兴趣特别大。院子里很多小孩在打打闹闹地玩，我几乎不出去跟他们玩，天天在家做东西。”让他至今引以为自豪的是，小学三年级就会自己制作电子管收音机。那台电子管收音机是杭州市

小学生做的第一台收音机，之后还被拿去参加了少年儿童科技博览会。

潘公凯的大哥同样也是对科技更为感兴趣，他一直都没画过画。潘公凯读小学的时候，大哥已经是学工科的大学生，之后毕业又成为杭丝联(杭州丝绸印染联合厂)的工程师。那时已经流行“学好数理化，走遍天下都不怕”，潘公凯“觉得哥哥很了不起”。

兄弟俩“背离”家学渊源，父亲潘天寿并不在意。“当老师时间长了就会明白，看一个人成功与否不能看一时。他对我和我大哥读书很信任，几乎从来不问你们在学什么，考了几分。”潘公凯说。

“我父亲并没有教过我画，但是在传统文化方面对我是有引导的，比如希望我读唐诗宋词、练书法，他会帮我找一些字



野水空山图卷（局部） / 潘公凯



春 风 / 潘公凯



帖之类的，向我建议，我自己下功夫。”

考高中时，潘公凯本来想学理科，但初中的美术老师觉得他画画有天赋，就自作主张替他报名参加浙美附中的入学考试，结果潘公凯考了第一名。“附中的校长就到我家来，跟我父亲说，让我不要去别的学校了。我家当时也抹不开面子，加上这个校长确实人很好，我就去附中了。”

附中的美术系教的基本就是西洋绘画的基本功，潘公凯大部分时间是在画素描、水粉、色彩，偶尔会学中国绘画基本功——白描，用毛笔很工整地画人物。

终归有点不情愿，所以潘公凯在附中读书时“不是很用功”，把更多的精力花在了课外。因为住校，做各种科技小玩意的材料没法带到学校去，他对

科技的兴趣就逐渐转移到文学和哲学上。至今潘公凯还记得《毛泽东的青年时代》那书的内容——毛泽东在岳麓山怎么去锻炼身体、下暴雨的时候到山上去跑步，以及他独自一人不带分文去做农村调查。

潘公凯也有一次跟父亲雨中登山。1965年他陪父亲住在莫干山，“我们撑着伞也被雨水打得透湿。父亲却毫不介意，兴致勃勃地指点群山，不住地赞赏这大自然雄浑的美，觉得无比畅快。”潘公凯说。

潘公凯上附中的时候，三年自然灾害刚过，大家总是吃不饱。“有一天浙美不要粮票就可以吃地瓜，有一个同学就因为吃太多胃撑破了，送到医院都没抢救过来。”相比这些同学，潘公凯家里条件比较好。“当时浙江省只有几个一级教授，我父亲就

是其中之一，一个月325元，毛泽东也才500元。”最困难的时候也每个月有一辆三轮车拉过来，送点油、糖、肉、米。但年轻气盛的潘公凯坚决不回家里吃饭。当时他对自己的要求是，饭绝对不能比同学们吃得好，活儿绝对不能比同学们干得差。在同学当中，潘公凯是缝被子的好手，不但会手缝，还会踩缝纫机。

“文革”时的“保守派”

潘公凯附中没读完，“文革”就开始了。为此，潘公凯向本刊记者自嘲，笑说自己“大概是整个中国美术学院教师中学历最低的一个”。

1966年秋，潘天寿被揪出来游街批斗，这让潘公凯非常震惊。“他没有历史问题，纯粹只是作为知识分子学术权威被打倒。我认为这个理由不充分，但我也很清晰地认识到，这不是我



野水空山图卷（局部） / 潘公凯

父亲个人的问题，而是政治形势的问题，是全局性的问题。所以我当时没去责怪我父亲怎么成了反革命，而是去研究‘文化大革命’到底是怎么回事。”

“文革”初期，浙江美院就成了浙江省造反派的“井冈山”，浙美的学生成了浙江省的革委会的头；毛泽东接见红卫兵，浙美的造反派就上了天安门。“正因为造反派和保守派都是浙美的，所以在浙美没法做逍遥派，斗得特别厉害。”

潘公凯是“坚定的保守派”，“因为我觉得批判谁都应该要证据，而造反派就认为要先打倒再找证据。”浙美的保守派很快就被武力压垮了。潘公凯不仅是保守派，还是“反动学术权威”的儿子，保守派就把他清洗出来了，不过他们关系还算比较好，让潘公凯自己写一个主动退

出的声明，实际上退出之后还帮他们干活。

后来工宣队进驻，宣传不管什么派都要团结起来，把学生分派出去工作。

潘公凯“当时思想特别好”，主动提出要去浙江最穷的地方。之后去了浙江温州旁边特别穷的文成县。

他还带了一点油画颜料下去，画了不少写实的宣传画，“用美术方式为农民服务”。同时也还在纸上画过一点油画风景，纸都是自己做的，就是在铅画纸上涂一层白颜料。

“现在的年轻人可能已经不知道了，当时有一拨年轻人很理想主义。我身边就有思想特别好的，干活累死在地里。这种激情我们的孩子现在回头去看都不能理解，但这是真实存在过的。”

“接续传统才是关键”

潘公凯真正学国画是在“文革”结束后。

那时潘公凯刚回到浙美，“基础还在，也开始进入初步探索，画过许多风格的。”他最早是学画写意人物，受李震坚、方增先影响，走浙派人物画的路子。之后又想完全摆脱素描影响，纯用线、平面化造型来画人物，画了一幅“顾恺之”后又放弃了。

之后他开始整理潘天寿的理论。潘天寿的观点是“中西绘画，要拉开距离”。“父亲喜欢以山峰为喻，‘拉开距离’的策略，不是站在中国绘画的高峰看西方绘画的高峰，而是立足于更高更远的战略点上看中西绘画两座高峰。因此他反对将两座高峰上的土搬下来填平两峰间的山谷，否则就会失去各自峰顶的无限风光。”