

中国国家美术

CHINA NATIONAL FINE ARTS

2015 · 02

中国国家画院/编 总第二十八辑

大美为真

——杨晓阳“大写意”理论与实践学术研讨会综述

Great Beauty for Truth

—Yang Xiaoyang's 'Big Freehand Brushwork' Academic Seminar Overview

关于当代中国画形式、语言的讨论

Discussion on the Form and Language of Contemporary Chinese Painting

入古出新 风流独步

——论高二适的书法道路

In the Ancient Times of New Romantic Leads

—On Gao Ershi's Calligraphy Road

一人一品：刘曦林、杨越、胡秋萍、桑建国、孙博、柳青

Artists and Artworks: Liu Xilin, Yang Yue, Hu Qiuping, Sang Jianguo, Sun Bo, Liu Qing

地藏菩萨统领十殿冥王之进程

——兼及风帽地藏之出现演进

Process of Ksitigarbha Leading Ten Plutoes

—And the Appearance of Fengmao Ksitigarbha

霍克尼与散点透视

Hockney and Scatter Perspective

美学的龙种与政治的跳蚤

——朗西埃的作为政治的美学

Dragon Seed of Aesthetics and Fleas of Politics

—Ranciere's Aesthetics as Politics

印度细密画解析

Analysis on India Miniature

自然科学与中西传统绘画体系

Natural Science and Traditional Chinese and Western Painting System

凡·高的当代性

Van Gogh's Modernity

抽象形式的内容

——肖恩·斯库利的后抽象绘画

The Content of Abstract Form

—Sean Scully's Post Abstract Painting

中国 国家 美 术

Zhongguo Guojia Meishu 2015·02 Ji

总第二十八辑 2015·02辑

中华人民共和国文化部/主管

中国国家画院/编

图书在版编目(CIP)数据

中国国家美术. 2015.02辑 / 中国国家画院编. —
合肥: 安徽美术出版社, 2015.10
ISBN 978-7-5398-6389-4

I. ①中… II. ①中… III. ①美术—作品综合集—
中国—现代②美术—文集 IV. ①J

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第231410号

学术委员会 (以姓氏笔画为序)

广 军 水天中 方增先 王 镛 王明明 龙 瑞 [朱德群]
吕章申 冯 远 许 江 刘文西 刘勃舒 刘曦林 刘大为
沈 鹏 吴山明 吴长江 杜大恺 邵大箴 范迪安 郑欣淼
欧阳中石 杨力舟 郎绍君 [赵无极] 钱绍武 黄永玉 [黄苗子]
袁运甫 靳尚谊 郭怡琮 詹建俊 潘公凯 薛永年

编委会 (以姓氏笔画为序)

于世宏 王迎春 王鲁湘 王 平 王家新 韦尔申 邓 林
卢禹舜 田黎明 代大权 刘 健 刘 敖 纪连彬 孙晓云
孙景波 李延声 李宝林 宋玉麟 张 晨 张晓凌 张江舟
张祖英 何 洁 何家英 阿 鸽 杨晓阳 陈云岗 陈振濂
陈洪武 陈绍华 杭 间 范 扬 苏新平 赵 卫 赵力忠
胡抗美 康守永 郭润文 郭北平 郭线庐 姜 陆 高天民
唐勇力 曹意强 梁占岩 梅墨生 彭 德 曾来德 曾成钢
谢志高 解永全 詹庚西 黎 明

编委会主任 / 杨晓阳

编委会副主任 / 卢禹舜

主 编 / 张晓凌

副 主 编 / 张江舟 赵 卫 曾来德

执行副主编 / 高天民

编 委 会 / 朱 其 王 艺 张冬卉 陈 明 王 彩 杜少虎
金 鑫 李笑男 付京生 徐冬青 任诺轩 王小菲
邹惠钦

编 务 / 王 会

出 版 人 / 陈龙银

选题策划 / 马 涛

责任编辑 / 赵启芳 陈 明

责任校对 / 司开江

校 对 / 吕 哲 吴琳旌

英文主审 / 王 镛

英文翻译 / 李笑男

运营总监 / 段传峰

设计总监 / 马 泉

设 计 / 蒋玉强

责任印制 / 徐海燕

联系电话 / 010-68464569

电子邮箱 / CNFA2006@163.com

联系地址 / 中国·北京西三环北路54号 邮编 / 100048

出版发行 / 时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)

社 址 / 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层

邮 编 / 230071

营 销 部 / 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)

经 销 / 全国新华书店

印 刷 / 北京雅昌艺术印刷有限公司

版 次 / 2015年10月第1版 2015年10月第1次印刷

开 本 / 965mm×635mm 1/16

印 张 / 10.5

印 数 / 3000册

书 号 / ISBN 978-7-5398-6389-4

定 价 / 60.00元

(如发现印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 版权所有·侵权必究, 本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师)

目 录

001 卷首语

当代论坛

栏目主持 陈 明/王 艺

Contemporary Forum

The Column Host Chen Ming Wang Yi

[深度]

002 大美为真

——杨晓阳“大写意”理论与实践学术研讨会综述

陈 明 张译丹 王 彩

Great Beauty for Truth

—Yang Xiaoyang's "Big Freehand Brushwork" Academic Seminar Overview

Chen Ming, Zhang Yidan, Wang Cai

[主题]

012 关于当代中国画形式、语言的讨论

Discussion on the Form and Language of Contemporary Chinese Painting

012 中国画语言的自觉意识

郎绍君

Conscious Awareness of Chinese Painting Language

Lang Shaojun

014 以自然为师

——中国画创作的路径

杜大恺

Learn from Nature

—The Path of Chinese Painting Creation

Du Dakai

015 山水画笔墨空间意识三辨

郑 工

Landscape Painting Space Conscious

Zheng Gong

019 书法结构与山水布局

——一种平面展开的空间

牛克诚

Calligraphy Structure and Landscape Layout

—The Space of a Plane

Niu Kecheng

020 新水墨的语言及文化价值

殷双喜

Language and Cultural Value of New Ink

Yin Shuangxi

023 关于岩彩画技法的两个核心问题

胡明哲

Two Core Issues on the Techniques of Rock Painting

Hu Mingzhe

024 实验水墨的语言建构

张 羽

Language Construction of Experimental Ink Painting

Zhang Yu

027 当代水墨面临的困境

周 湧

Dilemma of Contemporary Ink Painting

Zhou Yong

030 当下中国画的语言、风格与形式诸问题

王伯勋

The Language, Style and Form of the Contemporary Chinese Painting

Wang Boxun

艺术现场

Art Scene

栏目主持 王小菲/陈 明

The Column Host Wang Xiaofei Chen Ming

032 质朴而神秘的艺术

——中国国家博物馆馆藏非洲雕刻精品展

翟 睿

Simple and Mysterious Art

—China National Museum Africa Sculpture Exhibition

Zhai Rui

036 新中国美术家系列（甘肃省）国画作品展在国家画院隆重开幕

崔晓蕾

The New Chinese Artists Series (Gansu) Painting Exhibition Opened at

China National Academy of Painting

Cui Xiaolei

037 观俄罗斯“巡回画派”展览有感

王小菲

Russia “Circuit Painting ” Exhibition

Wang Xiaofei

大家风骨

Masters

栏目主持 王 彩

The Column Host Wang Cai

040 入古出新 风流独步

——论高二适的书法道路

季伏昆

In the Ancient Times of New Romantic Leads

—On Gao Ershi's Calligraphy Road

Ji Fukun

045 高二适“狂草新体”初论——以《南都帖》为例

郁胜天

Gao Ershi “Kuangcao New Style” —In the Case of *Nandu Tie*

Yu Shengtian

一人一品

Artists and Artworks

栏目主持 张冬卉/任诺轩

The Column Host Zhang Donghui Ren Nuoxuan

052 走向高端

——在刘曦林艺术印记山东展恳谈会上的发言

王 镛

Towards High-end

—Speech at the Liu Xilin Art Exhibition in Shandong

Wang Yong

060 众家评杨越

殷双喜等

Comments on Yang Yue

Yin Shuangxi ect.

068 放笔开去，无须理由

——胡秋萍书法

杨晓阳

Put the Pen Away, without Reason

—Hu Qiuping's Calligraphy

Yang Xiaoyang

071 多面与高度

——胡秋萍的书法

沈 鹏

Multi Facets and Height

—Hu Qiuping's Calligraphy

Shen Peng

076 穿越美感透视桑建国 万里风
Through the Aesthetic Perspective of Sang Jianguo Wan Lifeng

084 将自然照进世界 方汀
Project Nature into the World Fang Ting

090 陌生的邂逅与微缩的景观 赵炎
——谈柳青的雕塑
A Strange Encounter with a Miniature Landscape
—On Liu Qing's Sculpture Zhao Yan

基础理论

Basic Theory

栏目主持 朱其/邹惠钦

The Column Host Zhu Qi Zou Huiqin

096 地藏菩萨统领十殿冥王之进程 张总
——兼及风帽地藏之出现演进
Process of Ksitigarbha Leading Ten Plutoes
—And the Appearance of Fengmao Ksitigarbha Zhang Zong

107 霍克尼与散点透视 刘继潮
Hockney and Scatter Perspective Liu Jichao

110 美学的龙种与政治的跳蚤 蓝江
——朗西埃的作为政治的美学
Dragon Seed of Aesthetics and Fleas of Politics
—Ranciere's Aesthetics as Politics Lan Jiang

116 印度细密画解析 胡明哲
Analysis on India Miniature Hu Mingzhe

艺术史学

Art History

栏目主持 杜少虎/金鑫

The Column Host Du Shaohu Jin Xin

124 自然科学与中西传统绘画体系 潘耀昌
Natural Science and Traditional Chinese and Western Painting System
Pan Yaochang

132 凡·高的当代性 [美] 迈克尔·罗贝尔
Van Gogh's Modernity Michael Lobel

136 论风格 [美] 詹姆斯·S. 阿克爾曼
On Style James S. Ackerman

域外艺事

Foreign Art

栏目主持 李笑男

The Column Host Li Xiaonan

146 抽象形式的内容 李松明
——肖恩·斯库利的后抽象绘画

The Content of Abstract Form
—Sean Scully's Post Abstract Painting

Li Songming

150 神秘摄影者的身后之名

——薇薇安·迈尔的发现

杨 扬

Behind the Mysterious Photographer

—Vivian Maier

Yang Yang

新见·书评

New Points Collections

栏目主持 付京生 徐冬青

The Column Host Fu Jingsheng Xu Dongqing

[新见]

156

薛永年：精心与突破——评第十二届全国美展中国画作品展

Xue Yongnian: Breakthrough—A Review of the Twelfth China National Painting Exhibition

李 一、陈洪武、吕品田、张瑞田、任平：关于建构当代书法评价体系

Li Yi, Chen Hongwu, Lü Pintian, Zhang Ruitian, Ren Ping: Construction of Modern Calligraphy Evaluation System

丁红：在科学与艺术之间

Ding Hong: Between Science and Art

吴映玫：以“倪瓒”概念形成的韩国本土化的“倪瓒”

Wu Yingmin: “Nizan” Formed a “Ni Zan” Concept in the Localization of South Korea

胡小聪：论动态室内空间的构建

Hu Xiacong: On the Construction of Dynamic Indoor Space

杭间：重返自由的“工艺美术”

Hang Jian: “Craft art” Return to Freedom

黄厚明、王东民：刘海粟与上海美专的早期课程教学

Huang Houming, Wang Dongmin: The Early Course Teaching of Liu Haisu and the Shanghai Academy of Fine Arts

邵亦杨：背后的故事——如何制造当代艺术的神话？

Shao Yiyang: The Story Behind—How to Create the Myth of Contemporary Art?

汪涤：程十发与民国松江地区的艺文群体

Wang Di: Cheng Shifa and the Republic of Songjiang Area Art Groups

仲呈祥：传承和弘扬中华美学精神

Zhong Chengxiang: Inheritance and Carry Forward the Chinese Aesthetic Spirit

[书评]

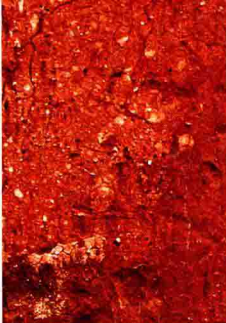
162

王成国：中国智慧在当代艺术中的创造性转化

——从《西方当代艺术审美性十六讲》说开去

Wang Chengguo: The Creative Transformation of Chinese Wisdom in Contemporary Art

—Begin from *Sixteen Lectures on Western Contemporary Art Aesthetic*



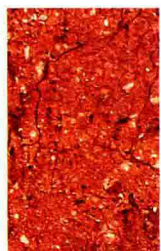
卷首语

本期选择的文章有着诸多反思的意味，学术研究深入而又理性。20 世纪早期的中国是一个普遍接受西方文化价值理念的时代，1919 年，陈独秀在《新青年》杂志中发表的《本志罪案之答辩书》中首先说到了西方“民主”与“科学”的概念，并认定它们才可以救治近代以来中国政治、道德、学术方面的一切问题。“民主”与“科学”的总结发现使中国对于西方的研究学习从最初的“洋务运动”进入到了一个较为深入的历史阶段，中国在此种观念下努力改造自己民族的文化艺术，使之实现其“现代转型”。同时，在“西学东渐”的风潮下，仍不乏立足本土民族艺术、借鉴西方文明、努力开拓中国绘画现代审美的大家，如齐白石、黄宾虹、潘天寿等人，他们的艺术主张以及他们在 20 世纪艺术实践上的成就，给予了我们诸多的启示。

中国传统与西方“科学”“民主”对应的是“玄学”与“民本”的思想。西方的科学成就了西方丰富的物质文明，中国的玄学成就了中国艺术的精神文明。封建传统的“民本”观在 20 世纪被具有“民主”思潮的革命运动所取代，中国在呼应西方民主革命的同时，又激发了一股“民学”风尚，从清代学术界“民间学术”精神的倡导，到 21 世纪以来中国美术界开始对“五四”新文化运动的反思，再到重新认识传统文化的价值，都使中国绘画自身体系的研究与发展成为了新的学术核心，重新审视传统、研究传统是国内专家学者们一直热议的话题。

“大美为真——杨晓阳‘大写意’理论与实践学术研讨会”是近期举办的一次重要学术活动，杨晓阳院长是一直致力于弘扬和倡导“中国大写意”理论与实践的学者型画家，本次研讨会的课题值得学术界持续关注。本期《当代论坛》还邀请了郎绍君、杜大恺、郑工、牛克诚等九位画家和学者针对当代中国画形式、语言展开了一系列的讨论，内容精彩，具有较高的学术价值。《艺术现场》栏目向读者介绍的几个展览都在美术界产生了一定的影响。《大家风骨》栏目则让我们再次回顾书法大师高二适的艺术成就，欣赏他在“章草”领域开拓的新境界。《一人一品》是中国国家画院推出画家、推进创作的一个栏目，画家的个性成长是它的学术关注点。刘曦林、杨越、胡秋萍、桑建国等几位优秀艺术家将展示他们近年来的艺术创作及状态。美术理论及史论方面，本期推出张总、刘继潮、蓝江、胡明哲、潘耀昌、[美] 迈克尔·罗贝尔、[美] 詹姆斯·S. 阿克爾曼的文章，均具有较高学术价值。此外《域外艺事》《新见·书评》等内容都具有很新的观点。

赵 卫



当代论坛

栏目主持 陈明 王艺

[深度]



参会专家和嘉宾

大美为真

——杨晓阳“大写意”理论与实践学术研讨会综述

整理/陈明 张泽丹 王彩

Great Beauty for Truth

—Yang Xiaoyang's "Big Freehand Brushwork" Academic Seminar Overview

2015年7月12日,由《中国书画》杂志社主办的杨晓阳“大写意”理论与实践学术研讨会在北京举行,参加此次研讨会的专家薛永年、王镛、张晓凌、郑工、陈池瑜、丁宁、曹意强、王鲁湘、尚辉、高天民、张惠明、高千惠(美)、毕埃塔·施奈芬德(德)、波波娃(俄),就杨晓阳提出的“十论大写意”的命题展开了深入的研讨。研讨会由《中国书画》杂志社社长、主编康守永和中国国家画院副院长张晓凌共同主持。与会专家高度评价了“十论大写意”的理论成就,认为“大写意”不仅是全新的学理思考,具有卓越的理论开创价值,而且在全球化文化格局中,这一理论对中国当代美术发展而言,还具有突出的战略意义。同时,杨晓阳的绘画实践

与其“大写意”理论同步发展,其作品准确地呈现出“大写意”理论的思想内核,鲜明地标示出中国画现代形态探索的路径、方位及成就。

康守永(《中国书画》杂志社社长、主编):这次会议研讨主题是杨晓阳“大写意”理论与实践。近几年,杨晓阳院长提出的“大美术”“大写意”等命题,以及他的“大写意”水墨,在社会上产生了很大反响,在国内学界也有很大的影响。此次邀请各位专家来《中国书画》杂志社,是想听听大家的看法。在此,我谨代表《中国书画》杂志社对各位专家的到来表示欢迎!

张晓凌(中国国家画院副院长):晓阳从十个角度对“大写意”理论做了系统性的阐述,

虽然论述的文体像《论语》,是语录体、感悟式的,但通篇读下来,会发现从本体论到方法论,从形而上的思考到艺术实践层面,“大写意”理论已构成一个完成的逻辑体系。晓阳的写作别具一格,他善于用几个关键词抓住事物的本质,让高深的理论变得晓畅易懂,且朗朗上口,容易让听者、读者记得住,这是一种很高明的理论概括方法。

晓阳对“大写意”理论的思考、写作起于西安美术学院,成于中国国家画院,它不仅鲜明地体现了知识分子固有的内省式精神生活的特点,以及独立思考的姿态,而且也凸显了艺术家的历史责任感和当代文化意识。《十论大写意》发表后,在学界、美术界产生了广泛的影响,尤其引得了希腊、德国这些

哲学大国的学术界、艺术界的强烈反响。

近几年,晓阳一直致力于中国当代美术发展战略的研究。在全国政协会议上,他还提出了相关的提案。事实上,他多年来一直在思考何为“中国当代美术”“中国当代美术向何处去”等重大战略课题。中国当代美术之所以怪象、乱象横生,就在于战略方向的迷失。从晓阳对“大写意”理论的反复阐释、宣讲可以看出他的良苦用心,说得明白一些,那就是他试图以“大写意”理论为核心,为中国当代美术的发展寻求方向与途径。我个人认为,从当代美术发展的战略高度来观察晓阳的“大写意”理论,才能彰显其价值所在。

“大写意”理论也是针对时弊的一种理论建构。通过国内的一些大型展览,我们可以看得很清楚,“写意精神”这个中国美术的宇宙观与方法论正从当代美术创作中逐日流失,中国当代美术无意可写、有写无意的现象日趋严重。工匠风、制作风、图像风泛滥成灾,让当代美术陷入了有形无意、有象无神的困境。从这个角度讲,晓阳的“大写意”理论具有很强的文化针对性和批判性,是当代美术的拨乱反正之举。

尤为值得注意的是,“大写意”理论近年来已成为国家画院立院的学术理念和学理基础。无论是“大美为真”的院训,还是“丝绸之路美术创作工程”构想的提出与实施,再或是国家画院对中国美术的全球化推广,都可以说是“大写意”理论的实践与延伸。中国国家画院之所以取得了令人瞩目的成就,与将“大写意”理论作为立院之论息息相关。

晓阳近几年的绘画创作可以说是“大写意”理论的实践,或者说两者互为因果关系。从早期的乡土写实主义到半写实的人物画风,再到大写意创作,晓阳的绘画风格与形态完成了令人惊叹的跨越。这个跨越的过程,我们可以从“为道日损”的哲理层面来加以理解。也就是说,在晓阳那里,笔墨、造型、结构的删繁就简,以此为旨归的现代性改造与转换,不是在纯粹的形式层面上进行的——一如西方现代艺术所做的那样。恰恰相反,晓阳的“大写意”,既在于“写”,又在于“意”,探索一种超越写实的意象化形态结构,目的



康守永



张晓凌



薛永年

是以“通天尽人”之笔,通过“形、神、道、教、无”五种境界,来表达自己的宇宙、人生本体之观中的生命感悟。晓阳近几年的作品如《丝绸之路》《陕北纪行》等,皆可称得上体大思精之作。这些宏篇巨构,完全排除了日常的叙事性,极大地略去了光影、明暗、体积等表象,在象征性结构中重组画面,可谓损之又损而近于道。因此,我一直认为,晓阳的这些作品是高度精神化的作品,这也是他与新水墨纯形式探索的根本区别。近年来,中国画的变革出现了一个非常有趣的现象:形式愈花样百出,精神愈痼弊狭隘。在这种窘迫的情境中,晓阳的“大写意”绘画实践,无疑开启了一个全新的现代性方位,具有鲜明的启示性价值。

感谢各位专家冒着酷暑来到《中国书画》编辑部,就晓阳的“大写意”理论及其实践展开讨论。我先说个开场白,下面请各位专家畅所欲言。

薛永年(中央美术学院教授):在前一段时间,接到我一个老同学王泽庆发表的《大写意诗咏》,他在读了杨院长的“大写意”理论后,以诗咏的方式对杨院长的每一论都写了四言诗,内容主要是表达学习“大写意”理论的体会,其中有这样的评价:“写意十论,大美为真,高屋建瓴,超越时空,中学为本,飘逸若神”。他把“大写意”理论的基本内容加上他的体会都写进四言诗了,这说明,“大写意”理论是很有影响的。

写意在中国既是一种实践,又是一种理论。我们要传承和弘扬中华优秀传统文化,传承弘扬中华美术精神,很重要的一条就是写意。离开了写意就谈不到弘扬中国文化,

我们中国的美术要增强软实力,要走向国门,让外国真正了解我们,而且被我们所感染、所同化,就必须把写意精神发扬光大。写意是艺术的根本规律,所以从哲学到美学,从思维到表现,抓住写意就抓住了中国艺术的特点和本质。写意不仅是中国的,而且是全世界共同的艺术规律,所以,“大写意”理论在文化强国战略中可以起到非常重要的作用。

从20世纪以来,在欧风美雨的冲击下,我们引进了西方的写实主义。陈独秀也讲过,学术的引进有利也有弊,利就是使我们原来的文人画艺术找到一个大众化的,而且能够被更多人接受的形式,为社会的变革起了作用,过去的描写太空泛,过于符号化;但是把写实作为一个终极目标去追求,这就把我们的写意精神丢掉了,丢掉的是根本的东西。杨晓阳作为国家画院的负责人提出了这种命题,其意义是深远的。中国美术怎样体现写意精神,继承写意传统,中国美术如何建立一种以写意为核心的话语体系,都在晓阳的思考之中。另外,我读晓阳这篇文章,他前面引了一些谈写意的文献,还讲到了写意的“艺”和“道”的关系,也很重要。我们把写意从大写意的角度来理解,既作为我们民族艺术的根本特点,又作为对艺术认识来看。晓阳的大写意理论对中国美术的发展,对于理论建设,对于中国美术走出去将发挥重要作用。

晓阳院长的实践与理论是紧密相连的,最近的一批作品充分发挥了大写意精神。比如有一幅画画的是留守儿童,画面上的老人、儿童在铁门里,而年轻人飞起来了,像飞天,这个充分发挥了想象,而且把农村留守老人



杨晓阳



王镛



王鲁湘

和儿童的这个问题强化了。适当的夸张、变形，在过去我们并不重视，评委们在全国美展评选的时候也不太注意这一点。实际上，我觉得这很好，因为这就涉及在观念上怎么认识这个写意的精神的问题。我们在前段时期的学习中看到，习总书记认为油画都要有写意精神，而且讲写意成为一种世界的风尚。所以说，写意非常重要，也是我们中国国家画院将来办年展的指导思想，因为从这个角度来抓创作，所以改变了画得过于写实而显得太抠的弊病。我觉得，杨晓阳的绘画不拘泥于写实，是为了更好地体现一种中国精神。

杨晓阳（中国国家画院院长）：其实我没有刻意于一个理论体系的构建，“十论大写意”就是在教学、研究、创作过程中的一些体会，都是一些零散的说法。西安一个记者把我的若干发言、讲稿集中起来，后来我又把他写

的东西进行了三次大的修改，最后形成了这个理论化的文字。我的画是真正从写实走向写意的，这也是在实践过程中，在画画和办院的过程中的一些思考的总结，包括教学的思考、自己创作时的思考。我的画从写生到现实主义的主题画，再到打破时空的历史画，最后到现在的水墨大写意，有一个完整的过程。早期的作品《黄河的歌》《黄河船夫》是写实的，后来接触一些历史画，比如《丝绸之路》，在创作上，时间、空间被彻底打破了。2000年的时候，出了一本《告别过去》的画册，基本上跟过去的现实主义、写实主义手法拉开了距离。

理论是思考的成果，也是一个学习的过程，也是面对国家画院的现状，面临中国美术的现状思考的结果，在画上也有反映，谈话中、文字中都有反映，办院的理念上也有反映。我

觉得应该叫倡导大写意的研讨会比较好，因为在座都是德高望重的理论家，我只不过是一些只言片语，只是每次记录拿来修改一下，最后就形成了这个关于写意的论述。

“大写意”理论中的“形、神、道、教、无”这五个字，是十年前给博士生上课的时候，当时思考了一下，这五个字比较能够代表写意精神的几个层次。关于中国画的现状，我觉得当下有五个特点：1. 题材的模糊化。2. 主题的多义化。3. 造型的意象化。4. 章法的多维化。5. 用笔的书法化。像这些，虽然都是只言片语，连起来看，跟当时的实践、绘画、办院，包括自己的教学等，完全是密切相关的。从写实到写意的转变，与我陆续写出的文字，跟现在的大画、小画也是对应的。说实话，自己还没有来得及去系统总结，对于文字更谈不上精雕细琢，目前就是这样的现状。

王镛（《中国书画家》主编）：我认为杨晓阳的理论框架主要是参照了中国传统文化，特别是儒道释三家哲学，尤其是道家哲学、老庄哲学的思想资源。这个框架不单纯是一般的画论，或者是美术理论，应该升华到艺术哲学的高度，可能更容易理解他的观点。

我觉得他的大写意是一种境界，提出的“形、神、道、教、无”这五点非常精辟，而且完全可以和潘公凯的“四大主义”相比，但杨晓阳的叙述语言更简洁。形神论在中国古代艺术中虽然非常流行，但还属于浅层次的，基本上是形而下方面的东西；他更关注“道”和“教”，最后是“无”。他的“道”就是刚才老庄哲学的影响，“教”实际上是把艺术看成一种宗教，一种精神的追求。“道”和“教”都是形而上的精神追求。他认为，我们目前的美术创作仅仅停留在“形、神”方面，没有上升到“道”和“教”。我觉得他最后归结的“无”非常重要，“大美为真”的思想也和“无”是相关的。国家画院现在搞“丝绸之路”大课题，“丝绸之路”实际上也不光是物质文化的交流，更重要的是精神文化的交流，佛教的传播超过了波斯的教派影响，贯穿了整个丝绸之路，所以我想，佛教思想的影响与杨晓阳“无”的理论多少有些关联。



会议现场



杨晓阳 丝绸之路 200cm×1000cm 2014年

从哲学的层面来看杨晓阳的“大写意”理论，可以发现，他的思考达到了很高的高度。为什么德国专家会欣赏他的理论，因为德国是哲学之邦，他们对这种抽象的、形而上的哲学思辨有很强的感悟能力，所以能够理解杨晓阳的思想。从他的创作来看，包括最近他画的画，我觉得就是这种“大写意”理论的尝试，而且从画面看确实脱离了传统，或者是在传统“形神论”之上有所提升，而且现代感很强，是中国式的现代感，有中国艺术的现代性，也符合我说的现代艺术“强化个性，简化形式”。这个“无”并不是虚无，它表现的实际是一种“虚”的心态，一种精神，或者是追求形而上的超脱的精神。在杨晓阳最近的创作当中，也在阐释这种“无”的美。综上所述，我觉得，杨晓阳的“大写意”理论可以归纳到中国艺术的现代性问题的范畴里。

杨晓阳的绘画创作与他的写意理论是同步发展的，互相印证、补充和促进。从他几十年来的绘画创作，可以看出从写实到半写实，再到写意、大写意风格演变的脉络。如果以丝绸之路题材的绘画创作为主线，这种风格演变的脉络可以看得更加清晰。20世纪80年代，杨晓阳的画风基本上属于学院写实风格。当时他创作的《大河之源》（1986年）与他的早期代表作《黄河的歌》等作品一样，都属于写实风格，借鉴了西画的素描造型和明暗光影，笔墨富有石版画的视觉效果。20世纪90年代，杨晓阳的画风逐渐从写实风格

向半写实的装饰风格以至写意风格演变。进入21世纪，杨晓阳的画风日益向写意、大写意风格演变。他创作的《关中正午》《雪域》《生生不息》等水墨作品，已属于写意或大写意风格，关注对中国画传统的笔墨技法和写意精神的探索。在笔墨技法上，他主要追求“顽石之形，老玉之质，古陶之品，陈茶之味”，通过线描与没骨的整合，创造自己个性化的笔墨语言；在写意精神上，他主要追求“大美为真”的精神，通过“形、神、道、教、无”五种画境，最终表现宇宙人生生生不息的生命境界。近年来，他带领中国国家画院启动了“丝绸之路”美术创作工程，并带头创作了巨幅水墨画《丝绸之路》（2013年）、《丝绸之路·陕北纪行》（2014年）和小幅水墨画“丝路风情”系列（2015年）。他这批丝绸之路题材的水墨作品，与他以前的重彩壁画《丝绸之路》半写实的装饰风格相比，纯属于大写意风格。这种大写意风格最显著的特征是构图、笔墨和造型的简洁单纯。构图排除了叙事因素和烦琐细节，笔墨摒弃了重彩，简化为纯水墨的线描和渲染，造型彻底脱离了西画的素描造型和明暗光影，删繁就简，夸张变形，完全是自由随意的意象造型，接近毕加索的立体派构成。如果说毕加索的立体派构成吸收了非洲木雕的影响，那么杨晓阳的意象造型则受到了他收藏的陕西民间拴马桩、石狮子的启发。我认为强化个性与简化形式是现代艺术的两大特征。杨晓阳的大写意水墨艺术就具备中国本土的现代艺术的特征，

为我们研究中国艺术的现代性问题提供了一个典型的案例。

王鲁湘（中国国家画院研究员）：我多次听到晓阳院长说“大写意”的事，印象最深的有两次。一次是在湘潭“齐白石国际艺术节”论坛上，他说，中国画的大师必然是大写意画家，工笔画家成就再高，也就是一个很了不起的画家而已；但是要成为代表我们文化精神的大师，这个人必须是一个大写意画家，如齐白石、吴昌硕。其实在某种意义上，写意看上去好像只是在绘画语言上和工笔画不一样，其实不仅仅是语言不同，更是精神意象的不同，因为大写意更高程度上代表着中国哲学的追求。而且晓阳院长还特别说到，大写意在外国人看来很简单，寥寥数笔，一挥而就，但这中间还存在不可预测性、自然生发性以及理性和感性之间恰如其分的某种平衡，假如你的悟性天分不够，可能一辈子都做不到，所以，大写意是很了不起的。还有一次是在常州，和晓阳院长在那里看刘海粟美术馆的展览，晓阳院长说他在西安美院的时候，很多学生瞧不起刘海粟，认为这老先生是浪得虚名。但是晓阳院长认为，刘海粟之所以为刘海粟，之所以在20世纪中国美术史上有一席之地，你只要看他这几根线条就行了，这几根线条足以支撑他的地位，这种线条的气魄、力度、内涵、修养，不是你随便造几个型，懂点色彩就能得到的。

大写意之所以在今天成为我们讨论的话题，其实是现实的需要，就是因为所有的全



尚辉



陈池瑜



郑工

国性美展中那些获奖作品，被我们官方体制最后认可的作品都离大写意越来越远，而且这个趋势一发不可收拾，在这次全国美展中表现得最为淋漓尽致。这显然是一个很大的现实问题。

在某种意义上，中国画的写意精神和以欧洲艺术为代表的写实精神，是两个文化体系不同的艺术表达方式，中国的哲学、中国的文化其实是建立在中国人的世界观、人生观和审美观上，而西方人的文化是建立在他们的哲学、审美、人生观上，我们很多做文化比较的人其实很清楚二者的区别。从某种意义上说，东方一直是玄学的哲学及建立在玄学之上的文化和审美。后来东西方的分野越来越大，尽管这两种文化在历史上曾经有过交流，相互有过影响，但是还是按照各自的轨道向前走。到了欧洲文艺复兴以后，牛顿的物理空间的建立深刻影响到了整个欧洲的造型艺术，然后一直延续到新古典主义，走到了顶点。

今天我们来讨论这个问题，还是要回到一个最基本的哲学和文化的背景，就是我们虽然有了一百年的科学体系嵌置在我们的结构中，它是不是根本性地颠覆或者改变了我们文化的本性？我们来谈大写意的时候，我们还有没有可能回到正本清源的那个“本”和“源”上，我们还有没有自己观察世界的立场、审美的方法？因为大写意也好，写意也好，是古人建构在自己的哲学本体论基础上的一种观察世界的系统论、方法论。我们今天讲大写意，晓阳院长提到的十个方面，包括明确提出中华民族是一个写意的民族，其实就是从根本上说，写意是我们的文化立

场、文化取向。古人的智慧综合而成这样一种审美趣味，总结而为这样一种审美体系，诸多的艺术大师在几千年实践中，把它归纳为这样一套语言系统，在后工业文明越来越发达的今天，写意精神重新被我们提出来，这不仅仅是因为要应对目前美术界的现状，还要拉到一个更深远的大文化背景下，这样，我们才可能会把这个道理说得更充分。

尚辉（中国美协理论委员会副主任、《美术》主编）：晓阳先生提倡大写意创作理念由来已久。首先来自他自己多年的创作实践。他从毕业创作《黄河的歌》开始就显露出非凡的才情，此作虽以写实水墨人物为主，但在画面整体气象上却不乏虚构的成分，这或许也体现出他此后能够从写实水墨跨越到写意表现的某种内在因素。晓阳显然是在写实造型与工笔人物的基础上向大写意跨越的。他的大写意人物既承传了梁楷以意写形的传统，也糅入了汉唐石刻造像的圆融浑朴。也即，他的人物脱离了日常生活叙事和具体情境的描绘，而是以像石雕那样富有寓意和象征的造型来表达一种内在的意蕴，并在外形的极简化处理中求得写意笔墨的丰富性与主观性。在他的画面上所体现的大写意精神，既是笔墨、笔性的恣肆豪放，也是汉唐石雕的雄浑宽博，是将文化的丰厚与笔墨的意蕴有机融为一体的豪放雄浑的气度。这种对于写意人物的表现，显然跳脱了我们长久以来所接受的西方写实绘画影响，而直取中国两宋之前的传统。从中也可以看出，晓阳先生倡导大写意并非是一种笔墨样式，而是当代中国画汲取什么传统、走什么路的大问题。大写意写的当然是大胸怀、大视野，正因如此，晓

阳先生在主管西安美院之后便一直倡导“大写意”理论，从“大写意”而引申出“大美术学院”的建院思想。到了中国国家画院，也便顺理成章提出了“大画院”“大美术”的办院理念，这是晓阳先生一以贯之倡导“大写意”思想的延伸和发展。今天我们再读晓阳先生的“大写意”理论，其意义一是对晓阳先生这么多年提倡写意理论的学术梳理，二是探求写意理论作为一种艺术方法与文化形态对于当代中国美术创作乃至中国文化建设所具有的意义与价值。

第一个问题，为什么这个时候提出“大写意”理论？实际上，古人原本就以大写意概念来观照和创作。比如，从魏晋南北朝的自觉到唐宋文人画、士夫画的提出，元代实是中国文人画发展的重要转折点。赵孟頫提出“作画贵有古意”，这个“古意”很显然是针对两宋较为写实的绘画的，而“古意”的提出实是代表中国画“意趣”和“逸气”价值独立性。尔后是董其昌对“南北宗论”的倡导，“南宗”绘画和“北宗”绘画，今天看都是大写意，只是用笔方法和品格的不同。到了20世纪，从五四运动到四五十年代，改良、改造中国画的呼声一直不断，或者说，20世纪中国美术的发展主要是把中国绘画推向写实方向来进行改良和改造，这是学习西方绘画的结果。直到今天，人们突然意识到仅仅学习西方写实绘画及理论是行不通的，会丧失民族文化自我存在价值。一个丧失自我文化立场、缺乏自我文化意识的民族，不会真正地自信和强大。正是在这样一种语境下，晓阳先生再次提出了中国画大写意精神问题，这个“大写意”理论代表着我们这代人对中国艺术传统、对中国文化立场的重申。所以，我觉得只有在全球化视野下，才能够真正看清楚中国文化本来面貌与文化内核。我觉得晓阳先生在“写意十论”里，并不仅仅把写意当作一种绘画语言，而是把它提升到民族精神的层面。所以这种写意精神的倡导，并不仅仅谈的是中国绘画的语言问题，更深层次的是谈到了中国文化的呈现形态与认知方法，谈到了中国人的人生方式、价值观念，乃至如何处理人和自然矛盾对立的关系等问

题。因而,从文化战略角度提出的这个“大写意”理论,对于当下如何构建中国当代文化的现代性可谓意义深远。

第二,晓阳的“写意十论”实际上是在我们这代人的实践美学基础上形成的,今天有这么多硕博学位论文,一般都具有学术研究的,但缺乏针对现实发展的艺术理论著述,这是非常可悲的现象。20世纪无疑是中国学习西方、被西方同化的一百年,但是同化之后或者是能够同化多久是值得我们深思与研究的大命题。中西是永远握手、永久性地融合,还是在融合之后还可能发生文化回归的反弹,或者出现更加剧烈的文化回潮运动?我觉得这个问题是重要的。自21世纪始,由于写意理论的倡导,或者由于这种文明的碰撞,我们发现要找回自己的文化的呼声已汇聚成一股强大的力量,在中国文化的根性之上建立更新的中国现代文化特质已成为一种时代呼唤与历史担当。由此,再来认知晓阳先生的“写意十论”,我觉得这种从艺术语言归结到艺术思维方式的思考无疑有利于我们认清民族艺术未来的发展面向。

第三个问题,写意艺术理论在今天的现实针对性。20世纪以来,我们先是把中国画变成写实性绘画,我们学习西方的油画、版画、雕塑等,写实性毫无疑问成为我们今天认识世界、进行视觉文化创造的一个基本方法。进入20世纪90年代以后,图像的网络化已经改变了原来的写实性,实际上我们今天所接受的视觉审美更偏重于图像性,这就是大家为什么在全国各种美术作品展览里,包括中国水墨写意画里看到如此之多的作品带有图像性的缘由。因为今天我们不仅仅是被西方艺术洗脑,更多是被视觉的图像经验洗脑,我们已经不会自己观看了,我们已经不知道古人是如何观看世界了,我们更不可能回到19世纪之前体味他们是如何绘画的。所以今天提出大写意概念,在我看来这个写意已经沦落为“泛写意”。比如“新水墨”概念的提出,“新水墨”毫无疑问接受了很深的西学影响。写意的根本,在于在书法用笔的基础上追求一个个性化的“变”,但是今天写意的失落在于严重缺乏书法用笔的认知与“规范”。除此

之外,还有“碑学”用笔和“帖学”用笔的区别。我们在全球化语境下所提出的大写意概念,其实古人的这种写意的“古意”与“逸趣”我们都失去了。

第四个问题,今天“大写意”理论的建设,并不能完全用传统的一些写意理论进行概述、归纳和理论化。今天写意理论的建设必然要涉及如何写实的问题,如何表现现代性的问题,也不能忽略现实主义的创作方法问题。这就要求我们在建设写意理论的同时,要明确是建构当代性的写意理论,这需要我们在今天美术创作现实的基础上,建立一个和古人既相同又获得新的发展和丰富的理论。今天,我们再读晓阳先生的“写意十论”,包含东方美学的方法、思想、精神,实际上就是建立当代写意理论的观念核心。今天的研讨会还有一个重要命题,就是探讨写意理论的现代形态与特征。

陈池瑜(清华大学教授):杨院长提出了比较系统的“大写意”理论,对中国画院和当代美术建设有一定的意义。晓阳在1995年就提出了“大美术、大美院、大写意”,在当代应该说影响很大。“大美术”实际也是很重要的,我们清华大学美术学院(原来的中央工艺美院)一直在提倡“大美术”,“大美术”的概念主要是把纯艺术、纯美术和工艺美术结合起来。杨院长的“大美术”理论,在整个美术界来看也是非常有意义的,要把工艺美术、雕塑、绘画结合起来进行整体思考,现在国家画院也在贯穿这个思想。

杨院长因为自己画画,做过美院院长,现在又是国家画院的院长,所以他思考问题是从美院的管理、国家的文化战略、画家创作的规律的角度,对当前美术创作进行思考。所以,他的理论起点比较高,有一定的概括性,适合当前美术发展或者理论发展的需要。在他一系列的理论中,我最感兴趣的是“大写意是中国的艺术精神”这一论述,“大写意”理论的提出要对中国的艺术史、中国的艺术理念、艺术观念进行概括,符合中国艺术的精神。中国艺术除了水墨画以外,书法也是写意性的,音乐也是,还有诗歌。用“大写意”概括中国艺术精神是一个大的理论建构,

然后来建构我们当代艺术的价值观念、评价标准。我记得杨院长在学习习近平在文艺座谈会上的讲话中说到,习近平专门提到过中国艺术的写意精神,这个写意精神很符合中国传统文化和艺术的内在需要,有很大的现实意义。传统理论很大一部分都是画家提出来的,所以画家从创作中总结规律,是有原创性的。我们现在缺乏的就是原创,所以这一点我们要好好学习。特别是有原创性的理论,我们要更加尊重,进一步把它深化。

我建议对大写意一方面从宏观上分析,另一方面从微观上深化,真正使这个理论能够树立成一面旗帜。从哲学上来讲,杨院长提“大美为真”,我是赞成的,“天地有大美而不言”,“大象无形”。我们写意的惯性思维传统太强大了,而且从理论上讲,历史上的大画家,不论是王维、苏东坡、黄宾虹也好,吴昌硕也好,齐白石也好,李可染、吴冠中也好,其作品都是写意性的。写意的这个“意”是有心理学方面的意义,这个“意”和情感想象也要研究。还有,刚才尚辉讲的大写意和笔墨的关系,这些我们都要研究。我们现在把“大写意”这个旗帜已经树出来了,但下面还有很多工作要做。

郑工(中国艺术研究院美术研究所所长):杨晓阳提出的“大写意”概念,在目前对于中国美术界具有现实的针对性,同时也具有其特殊的意义。

众所周知,中国美术从20世纪以来进入一个急剧变革的时期,人们称之为“转型期”,即从传统转向现代,以批判写意性的文人画开场,并提倡引入西方的写实主义。在这一过程中有两个很明显的阶段:第一个阶段自五四新文化运动始,特别是20世纪50年代后直至70年代末的新国画运动,强调写实的造型方法,提倡现实主义精神,中国画的笔墨观发生了整体性的转向。第二阶段是新时期以来直至21世纪,美术界开始重新对五四新文化运动进行反思,重新认识传统笔墨的价值,“写意”的概念又浮现出来,并开始流行,人们又在谈论笔墨的书写性以及水墨表达与个体心性问题的。

为什么说此时杨晓阳提出的“大写意”



杨晓阳 水墨人物系列之十二 2015年



杨晓阳 水墨人物系列之十八 2015年



杨晓阳 水墨人物系列之十九 2015年

概念具有特殊意义？我以为恰恰就在第二阶段“写意”概念重新流行之后，他加了一个前缀，即“大”字把写意问题提升了，脱离了或者说跳出了之前两个阶段同时存在的二元对立的思维模式，将中国画的现代发展问题推入到第三个阶段进行讨论。认真思考一下，便会发现在“写实”或“写意”概念流行时期，我们总在寻找一个折中的现代方案，如“融合”或“调和”的方式，沟通中西文化，消解其差异性。为什么要消解？就因为时时感觉到它们是处在一种对立状态中，感受到一种文化的局限。用“大写意”这一概念，有可能在新的历史时期取得新的整合力量，可以突破以往的观念限制，还有相应的专业性的知识限制，最重要的是，是突破思维方式的限制。

今天，读了杨晓阳院长的《大美为真——十论大写意》一文，颇有感触。在此谈谈我个人的理解和体会。

杨晓阳院长说他这篇文章是语录体，以只言片语的方式谈问题。我却觉得文章还是有较为统一的思路，可以构成其关于“大写意”的一个理论框架。比如，此“十论”可以分为前三论与后七论。

就其内容而言，前三论是序论或总论，或者说，从三个层次分别论述。

第一层论述“传统的写意说”。他从“写意”的概念入手，寻找历史文化的参照系，以此论述中国画现代变革的动机、动因及历史文化资源。过去，我们谈写实时寻找的是汉唐

美术的传统，谈写意时寻找的是宋元绘画的传统。在写实与写意之间，有一个宋元之变，但杨晓阳在追溯传统时没有停留在这个点上。他认为写意可以一脉传承，不断超越，将各个时期统合起来，将写实和写意贯通起来。

第二层论述“中华民族是一个写意的民族”。这是从世界观和方法论问题上去讨论文化主体，也可以说是寻找民族性。我们民族的思维方式强调一种辩证关系，注重经验，强调直觉的穿透。故“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”

第三层论述“写意是中国艺术的灵魂”。他谈到了艺术表现的格式与形式问题，并直接追问形式语言背后的本体性存在。什么才是中国艺术的本体性存在？杨晓阳认为就是事物内在的“意”，即精神实质。

至于后七论，均是分论，即分而论之。在语句上，我们可见其全部用的是判断句。如“大写意是一种精神”“大写意是一种观念”“大写意是一种方法”“大写意是一种过程”“大写意是一种体系”“大写意是一种功夫”“大写意是一种境界”。如果细读，又可发现“精神”与“观念”，“方法”与“过程”，“体系”与“功夫”可组成三对范畴，而“境界”一说，则是这三对范畴的总结，谈的是如何超越与升华。

如何看待这三对范畴？我以为“大写意是一种精神”谈的是观看原则，即如何去看天地、看人生。里面有几句话，说“日月经天，江河行地”，这显然就是一种人生观和天地

观；而“大写意是一个观念”谈的是表现原则，带有强烈的自我意识与表达愿望。精神与观念可以互动，观看与表现也可以互补。接着，“大写意是一种方法”与“大写意是一种过程”，就进入到一个具体的操作层面，有相对明确的要求。最后，“大写意是一种体系”与“大写意是一种功夫”，分别强调知识结构和个体性的创作问题。最后，有关“境界”问题的阐释，再次回到“大写意”的本义上，强调其超越性，不受任何观念的限制，不受任何专业知识的限制，从有到无。“无”是杨晓阳先生对“大写意”问题讨论设定的最终目标，又被其称之为“无极”。

此外，我们再看看杨晓阳先生的创作实践是如何体现这“大写意”精神的。

过去我们将兼工带写的画称为“小写意”，对粗笔泼墨一路的画称为“大写意”。如此说来，宋元时期的文人画家多是小写意，因为他们注重用笔的书写性及线条本身的质量，只有梁楷那些僧人画家，以痛快淋漓的笔墨画出那些大写意，重于墨色而略于线条。杨晓阳的水墨画似乎并不在这两个概念之内，他依然注重用笔用线，注重造型，但却不是写实的，形体的意象性与笔墨线条的意象性很好地结合在一起，体现出他独到的造型观和笔墨观。以造型论，杨晓阳的绘画视野及审美情趣已从唐代转向汉代，从写实性造型转向意象性造型，象征性的成分增强而叙事性的成分减弱，且转变时间就在世纪之交，如画于1999年的《愚公家族》和画于2003

年的《关中正午》便是例证,接着是2007年之后的“茶有道”系列、“面壁”系列和“生生不息”系列,人物喜用坐姿,犹如一尊尊汉俑,诙谐生动又意蕴弥远。以笔墨论,杨晓阳绘画线条以顿挫感的形式彰显其笔力,似乎又蕴含着“一画”理念及其意向,即以“一画”立法,以“众有之本”呈“万象之根”。回到他的画面,观看他的笔墨线条,再对照《石涛画语录》,若醍醐灌顶。如“动之以旋,润之以转,居之以旷。出如截,入如揭。能圆能方,能直能曲,能上能下”。不若我们大彻大悟,杨晓阳早就领悟其精神,并将其具体落实在他的笔墨实践中,落实在其一笔一画中,故其笔墨总有回归的意识,归一纳万,返璞归真。笔墨是一种理念,造型也只是一个意象。

曹意强(中国美术学院人文学院院长):理论的可贵之处就在于创新,晓阳的“十论大写意”就有这种品质。他认为大写意是一切艺术的目的,是中国艺术的灵魂,大写意是一种观念,也是一种方法和过程,这些看法都具有鲜明的创见性。虽然以“写意”与“写实”来指称中西方艺术并不完全准确,但这两种艺术形态的确体现出中西方艺术不同的宇宙观与方法论。西方古典艺术观相信,在艺术语言与其旨在表现的自然结构之间存在着固定的对应模式,如莎士比亚所说:艺术本身即为自然。中国也有自己的写实观,如“挥毫造化,动笔合真”之论。但中国艺术无论其形态是表现性的,还是写实性的,其本质都是写意的,所谓的“度物象而取其真”之“真”,是画家“中得心源”之象,而非自然表象的摹写。有趣的是,近代以来,当中国美术择写实而作为进入现代的标志时,写意精神与方法却成为西方现代、后现代艺术的重要资源。这一点,是值得我们反思的。晓阳多年来致力于“大写意”理论的建构,既是意识到了“写意”精神在写实主义体系下的衰落,也是从“写意”精神上看到了中国当代艺术的新资源、新路径。所以,我以为“十论大写意”具有文化战略意义,它不仅是塑造“中国风格”“中国气派”的思想资源与方法论,也是中国当代美术在全球化的格局中



曹意强



丁宁



张惠明

自立的根本所在。

丁宁(北京大学教授):从西安美院到国家画院,杨晓阳院长身份的转变,促使他从考虑教学体系如何实施,转移到国家美术战略层面的思考。这里还有第二个背景,就是中国作为一个大国形象的呈现,体现越来越明显的态势。这可以说是不容忽略或者是非常重要的,尤其是在国家画院的层面上(绘画的“国家队”应该是国家画院来担当的),某种意义上说,是我们对自己文化的自言自语,放到国际层面来思考,就是中国文化的地位问题。

我从三个层面展开一些自己的想法,提供给杨晓阳院长思考。从语言学的角度,为什么有些要加“大”?英国是一个岛国,叫“大不列颠”,这里面有一种文化的本质的力量,加还是不加,语言上是有点讲究的。我就想,中国是从来不加“大”的,没有人说“大中国”“大中华”。其实从语言学的角度来追溯一下,我个人觉得有非常强烈的中国色彩的东西,好像不需要加“大”。写意是我们中国文化特有的、凸显我们中国人特性的一个词,也许不加“大”会更好一点。

第二,我正好看到这个画册——《中国风格》。“中国风格”这个词可能又不能用了,因为英文里有个专用词汇“Chinoiserie”,但是表述的是16、17世纪,西方接受中国文化影响后的艺术风格,简称“中国风”。所以如果从传播学的意义来说,“写意”这个词可以采用音译,变成“中国写意主义”,需要把它固化,无词可以取代,最后达到耳熟能详。这是第二个层面,从传播学意义上来考虑,把“写意”变成中国文化的旗帜,或者是一

个LOGO。

第三个层面就是艺术本体的层面。一是“意”的特指是什么,我们怎么把这个“意”变成一个非常明确、能够表明中国人内心世界的“意”,这是需要去研究的;二是“意”的文化认同性在哪里?所谓的文化认同也有两个层面:一个是自我文化的认同,还有一个外来文化对你的文化认同,这是两个层面。第三点,这个“意”的当代建树在哪里?我们如果把历史全部回顾了一遍,中国从什么时候开始到现在一直有写意,问题是这个“意”的当代性体现在哪里,因为我们今天的文化要有当代性。在这个基础上要有更具体的确指,中国人都知道这是我们自己的当代性。如果从这样一些角度去思考,写意这个事情就不仅仅是一个技巧,不仅仅是技术层面的术语,结合今天中国文化需要获得全球地位的现实,我想这个意义是不可估量的。

张惠明(中国国家画院研究员):杨晓阳院长提出的“大写意”理论,涉及的理论范围很广,哲学的、历史的、美术史的,对他提出的东西,我觉得印象最深的就是大写意最后的五个境界,特别是其中的“道”和“无”,他认为这是一个艺术哲学的范畴。我觉得杨晓阳院长提出这个问题特别重要,通过他自己的艺术实践,在理论和实践方面都有建树。我们看他1995年画的《生命之歌》,基本上就是反映他对“道”和“无”问题的思考。按照老子《道德经》里提的“道”的问题,实际就是对宇宙、对人、对自然的整体认识。你看《生命之歌》表现生命宇宙的混沌,他用艺术语言做的一种思考,所以他画了很多东西,其中母与子、易经的一些符号、



高天民



高千惠



毕埃塔

玉兔等，都在里面有所表现。包括他1994年的《丝绸之路》，我们也看到他有很多这方面的思考和表现。

另外，看他最近这些年画的人物画里，提炼出很多符号性的东西，比如太阳、鱼、羊、飞禽，表现他对天的理解。那些动物和人物，很多形象又像是石头，又像山，模糊了人和自然、宇宙的天地人之间的界限。他通过模糊的界限表现他对道的混沌的理解，这就是天人合一的传统道家思想。所以我觉得他的大写意创作给我们提出了一个最大的问题：我们对传统大写意的理解不重形，但是在大写意里要不要有形，这个形到底应该怎么表现？比如说从他的这些画里可以看到变形的或者是抽象符号化，这在以前的中国画里是看不到的，是他创造的一些元素。准确地讲，他的创作表现的是对宇宙、自然与人的关系的认识。

高天民（中国国家画院美术研究院常务副院长）：我简单谈一下杨院长“大写意”理论的意义和价值问题。杨院长的这篇文章是在以前多篇文章的基础之上的总结和升华，整体思想就表现为他说的一段话：“大美术是中国特色的内容，大美院是中国特色的形式，大写意是中国特色的精神”。而且，我认为这篇文章也是在新的形势下，思考和探讨中国美术的本质和立场以及中国精神和中国标准的一篇力作，对于当下以及未来中国美术的发展都具有十分重要的意义。这个意义和价值主要体现在以下四个方面：

第一，对写意问题的体系性梳理和中国当代美术品评标准的建立。因为从历史上看，对写意问题有各种各样的论述，但是大多数都是零星和个人的。杨院长这篇文章是第一

次对写意问题从历史、传统以及当下的认识角度进行的一次系统的论述和梳理。我觉得这个论述是以全局的眼光，从理论和实践两个方面进行了归纳，归纳出了十个相互联系的论题。其中特别值得注意的是“写意是中国艺术的灵魂”“写意是一种精神”这几点，对写意的梳理和论述不仅仅是从表现技巧和手法的角度去思考，而是把它作为一种精神、一种世界观、一个体系来思考的。我觉得特别重要的是，他最后提出“写意是一种境界”“形、神、道、教、无”，在我看来是解决了一个重大问题，就是我们面对当代美术的时候怎么去看。传统的评价标准是“逸、神、妙、能”，已经不适合了，传统的品评标准甚至于经常失语，今天杨院长提出的五种境界，既是一种境界，也是一个评价标准，解决了很重要的问题。以上这十点构成了一个整体，体现了中国文化特征、立场和世界观。

第二，我觉得是对当下问题的批判与反驳。前面大家都已经谈到，当下中国画创作在全国美展中表现出来两个重要的问题，因此“十论大写意”是对当下西方观念下的写实性的批判与反拨，并且是对以物为美的工艺性倾向的批判与反拨。这是它的当下意义。

第三是它的未来意义，就是对未来世界艺术格局的重建。前面很多专家都已经提到，西方从印象派开始，从19世纪开始就已经走向一种意象化或者写意化，到今天，西方的艺术已经体现出一种写意的世界趋势，所以写意论具有世界意义，是对未来世界艺术趋势的总结；其次也是对世界艺术新格局的重构，也就是说它是对现代艺术以及世界艺术新趋向的肯定、确立，并突出了中国的世界

观和方法论的主导地位，它反映的是中国文化的世界意义。

最后一点是对中国美术话语建构的重要性。这些年我一直在思考中国美术话语的建构问题，看了杨院长的“十论大写意”，我觉得这个问题更加明确了，真正抓住了中国美术的核心问题，把很多问题都串起来了，思路进一步清晰了。我觉得这个问题也涉及毛泽东提出来的“中国风格”和“中国气派”问题。今天“十论大写意”的系统梳理，把毛泽东讲话中提出来的中国风格和中国气派具体化了，落到实处了。以前我们讲这个东西经常是大众化、民间化，现在这个“大写意”理论是从中国文化精神的内核去提炼，这也具有非常重要的意义。

高千惠（台湾艺术大学客座教授、美籍艺术史家）：中华民族是写意、任性，还是务实的民族，是值得深论的探讨方向，但中国历代水墨艺术家，的确多以“写意”作为个人艺术境地的表达，并在“真与似”“神与形”“空间论”与“时间论”等理论探究中，完成一套逐渐制式化、可摹仿的艺术意境样态与意识形态。中国绘画使用水墨为表现媒介，还来自艺术家与山水的呼应关系，借人与自然的观照，再现一种属于精神美学的情境。然而，许多艺术创作者已转从新闻、大众杂志、复制影像、艺术史图像中认识自然，使文化风景成为仿自然的材料，或以混沌心象营造不可名状的空间。是故，当今水墨艺术精神之质变，乃是它从“人与自然”之间的观照文化，易位到“人与自我”“人与人间”“人与文化”等观照文化。当代透过影像拼贴、符号组合，所生产出拟似中华文化意象的类水墨作品，其实已脱离水墨原有的精神意义。

“十论大写意”提出“大写意不是画种，而是一种精神、一种观念、一种方法、一种过程、一种体系等具理论与方法的整理”时，其论述是带着艺术运动声言的色彩。在陈述上，它让我想到当代水墨艺术课程的维新设计之实践可能。尽管文化生产时空不同，在现代艺术运动史上，康丁斯基的“内在需求”及贝尔“有意味的形式”与之有对话性。

上述两位西方现代艺术与美学运动者,均论及了宗教信仰的精神性是艺术性的产生力量,也分别提出“有意义的抽象”与“有意味的形式”两种艺术性。从当代时空考虑,我认为,“十论大写意”是一个具古典精神的艺术理想要求。古典精神讲求核心价值,因此,“大写意”的艺术创作者必然也要面对“信仰”所在的问题,使这种“有意味的写意形式”具有个别的、集体的生命意义,以便进入“十论大写意”中的“人学”语境,不至于虚拟化。在如此认知上,能够进入“大写意”境界的艺术家,便需要相当的人文教养。中国境界较高的水墨艺术家之传统社会身份,多是文人士子、行旅者、哲想者、生活者,甚至接近波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire)所言的生活无太大匮乏的漫游者或放荡者,是社会特殊阶层的小资知识分子。他们多是具有“六艺”或如同希腊“七艺”养成下的人文博雅之士,因情性而产生不同意想与观照之作。

中国艺术的写意性质之建立与积累,无法抽离此艺术生产社群的社会结构与近代的异化现象。过去,这些中国艺术家多以玄儒精神为依据,当代中国艺术家则已然进入资本市场与媒体讯息为依据的时代。艺术从来没有不归路,它永远有复归的可能。“大写意”若能启迪玄儒与自由兼具的新精神,使艺术重新展现具有意义的自然观与生命观,真的影响到艺术社会的人学价值判断,甚至使写意的观念与精神成为民风,“十论大写意”则可视作为一种突破地域性的美学运动,而不仅是相对性的民族文化样态确认。

毕埃塔·施奈芬德(Beata Reifenscheid,德国路德维希美术馆艺术总监):艺术家的独特之处就在于其突出的个性,实现不同于所有其他人、唯一风格的方法。艺术家创造作品,构成其人生的重要组成部分。艺术家有能力对作品进行过滤,做到其他人无法完成的程度。在西方,自狂飙时期起,也就是所谓的“狂飙突进”时期,著名的德国诗人们都开始反抗强大的理性,以便在创作时表达更多的感受,艺术家的天赋开始作为新艺术世界的规范标准。从此以后,艺术家作为独立与社会的象征,基本上又再次改变了同时代艺术。

杨晓阳在最近的作品中又重新使用了这种艺术方法。他的绘画风格再次强烈地趋向于传统黑白水墨画,主要专注于刻画人物,但同时,也有所不同。他所塑造的人物的特别和个性化之处在于用单纯、优雅的毛笔手法塑造、强调了人物的脸部。与之相反,身体被视为一个整体,通常为块状。通过这种方式,每个人物都能获得整体的形象,就如使用了古老的岩石,将人物集成小组,使其如山脉般结合在一起(《农民工》,2004年)。在2011年所作的《生生不息》中,他又一次采用了其叙述方式,在不同的场景中表述复杂的故事,部分松散,部分紧密相连。通过想象连接空间和时间,绘画语言的古典风格以及人物塑造中粗狂的方式,都使其叙述超越了时间的界限。如同在传统水墨画题款中,文字描述以及诗歌起到了十分重要的作用。这不仅仅是内容,而是对画作起到补充作用的视觉整体。人物塑造以及文字在思维上和视觉上都共同形成了同一个文本。在最近的作品中,杨晓阳的绘画风格还是一如既往地体现其自身的特点:画家和绘画成为一体,敏感而简洁,气氛如墨水般缓和流动,以及独特标记和特意刻画的轮廓线条。在他的宇宙中,刻画人与个性——却又保留在一个整体中。

波波娃(俄罗斯艺术科学院东方学研究所所长):在欧洲人的眼中,中国画是世界上独有的绘画艺术。特别是中国的大写意画中那些似像非像的一山一水、一人一物常常令我们十分困惑,因为,如果对中国艺术稍稍有所了解的欧洲知识分子都知道,中国画所表现的艺术思想和意境绝不像其画面里所表现的景或物那样简单,在这些绘画中往往带有深厚的艺术思想理念甚至有某种神秘的寓意。中国历史上最为人熟知的,如石涛和八大山人就是代表。在今天,中国的新一代中国画家,他们中间有些人深刻地领会了中国画传统中的艺术精髓,并在自己的画中体现了这样的美学理念和艺术精神。杨晓阳院长的水墨画就是这样的大写意画的代表。如他的画是用一种写意的方法表现他要通过形与神等客观实在物体表现的,追求到达体现

“道、教、无”的终极艺术境界。他画中表现的似人似石、似人似山,非人、非石、非山,如《雪域》《关中正午》,这两幅看似表现的是雪域高原的藏族群众和关中内地陕西农民,但是,因为他是用大写意方法,用一种类似表现山的方法表现人,这种山山人人的图像展示使观者进入到一种人是山、山是人的境界,这里所谓形似山的物象代表的是自然。所以,这里艺术家大概想要表达的是一种人与自然合二为一的思想和艺术境界。

杨晓阳:我再说明一个问题,把大写意作为一个画法,作为一种材料、画种和写意精神、写意观念,这两个一定要区别开。尚辉刚才说的那个现象我也在思考,不要让它成为一个“泛写意观”。写意不是一个画种,一定要突破画种、材料、技法这种概念,进入到观念、精神的层面。因为这个概念古代就有,于是谈写意的时候,要先把这个概念的外延、内涵界定清楚。如果不进行概念的界定,我们对写意的讨论就无法进行了。

张晓凌:感谢各位专家精彩的发言和精辟的见解。晓阳的“大写意”理论给我们提供了一个重大的学术话题,让我们的研讨进入了学术讨论的情境中。听了大家的发言,感触很深,我深信“大写意”理论的价值和影响力还将持续发酵。我再补充几句。依托于传统哲理与画论资源,创造性地建构当代“大写意”理论,是晓阳的基本方法论。这一点,对理论界具有启示性意义,晓阳开了一个好头,但理论界还须努力。另外,晓阳近几年先后在希腊、德国、美国、法国宣讲了“大写意”理论,引起的反响有些出人意料。在全球文化博弈的格局中,晓阳旗帜鲜明地表达了中国美术的主张与价值观,其举动是令人钦佩的。由此想到某些批评家、艺术家,甚至文化机构大搞对外对内双重标准,以至于形成了中国当代美术“两张皮”等现象,真令人扼腕不已。或许,中国当代美术比以往任何时候都更需要知道“我是谁?”,需要回答“我要往哪里去?”。我以为,晓阳的“大写意”理论及其绘画实践正是对这些问题的回应。

再次谢谢各位的光临!

关于当代中国画形式、语言的讨论

Discussion on the Form and Language of Contemporary Chinese Painting

【编者按】关于当代中国画观念和处境的讨论，常见诸各种刊物和论坛，已不鲜见，但就语言形式方面的集中探讨，似还不多。这一方面反映出当代中国画重观念、轻技巧的现实；另一方面也可见出当代中国画研究中还存在忽视形式语言探讨的问题。关于当代水墨，有论者认为，既不能用传统水墨的理论来解读，也不应以西方当代艺术理论来解读。当代水墨面临的困境除了没有建立一套独立的理论外，在实践上，艺术语言仍是当代水墨所要解决的现实问题，当代水墨艺术语言的贫乏仍是当代中国画家必须面对的困境。本辑《当代论坛》栏目，邀请了九位中国画家和美术理论家，对传统中国画和当代水墨画的形式语言问题做了一个相对集中的讨论，希望借此引起国画界对中国画形式语言问题的重视。

中国画语言的自觉意识

文 / 郎绍君

Conscious Awareness of Chinese Painting Language

中国画是历史悠久的艺术，它有自己的视觉语言系统，其中最主要的就是笔墨语言。笔墨首先是植根于中国艺术精神的技巧系统，但它同时又超越了技巧而成为一种精神符号和审美方式。中国画的语言是由两方面构成的：一方面，它具有一般的绘画语言，即造型、构图、色彩等；另一方面，它又有自己独特的语言——笔墨。造型、构图、色彩等是所有绘画都拥有的，笔墨是中国画所独有的。抛弃了笔墨，中国画与非中国画就很难区别。在中国画中，笔墨语言与一般语言并不是简单的相加关系。中国画的造型通过笔墨来实现，但笔墨不单是造型的手段，它还有相当的独立性。中国画在造型上强调不似之似，就是为了使笔墨的相对独立性得到发挥。笔墨可以单独欣赏。最高境界的中国画，既要看它画了什么，更要看它是怎么画的，它的笔墨如何。笔墨的“力”与“韵”，渗透着精神，显示着格调，也是中国画风格的主要体现者。笔墨之于中国画，略似汉语之于中国文化，绝不只是工具而已。不懂汉语，

就无法理解传统文化；不懂笔墨，就不懂中国画传统，欣赏不了它的奥妙。当然，笔墨不是唯一的东西，它必须和造型、色彩等一般绘画语言融为一体。只有笔墨而没有造型、色彩和构图能力，也不会成为一个好的中国画家。清代以来，忽视造型、色彩等一般绘画语言而将笔墨孤立化、绝对化、凝固化的倾向，对中国画造成了严重伤害。但20世纪以来，又逐渐形成另一相反的倾向，轻视和否定笔墨，试图以一般的绘画语言（特别是西画语言）代替中国画语言。后一倾向把笔墨等同于复古，只承认它的工具性而不承认它的独立价值以及它和精神的内在联系。其结果，是忽视了中国画的特殊性，模糊甚至取消了中国画的边界。吴冠中“笔墨等于零”的观点，便是这一倾向的极端表现。笔墨关系到要不要保持中国画的特点、本土性这一根本问题。从历来有关笔墨的论争可以看到一个现象，就是大凡笔墨的轻率否定者，要么是对中国画和中国画传统没有深入了解的西画家，要么是不懂笔墨鉴赏，只知道套用理论教条的

批评家。不熟悉中国画，缺乏观赏笔墨、把握笔墨的能力，还要轻易否定它，甚至大叫“反传统”，是可悲的事情。

多样化的中国画要求多样化的形式语言，不同类型的中国画，对于笔墨的要求是不一样的。传统型中国画讲究笔墨，泛传统型中国画要恰当地讲究笔墨，非传统型中国画不一定要求笔墨，是很正常的。对此，艺术批评应当区别对待，对笔墨也要具体分析。笔墨的基本部分，如“力”和“韵”，具有恒定性，不能轻易放弃，它的非基本部分，如具体的笔墨程式、风格与方法，是可变、应变的。我们要维护的主要是基本部分，要突破和创造的是可变部分。作为基本部分的“力”和“韵”是什么呢？就是毛笔在纸上的勾皴点画所形成的力的式样和感觉。出色的中国画家能控制各种各样的力度与力感，用它们表现对世界的丰富感受以及主体自身的丰富体验。在长期的历史实践中，中国画形成了一整套对“力”的表现的要求、方法和标准，如“一波三折”“力透纸背”“刚柔得中”“平、