



The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛

美术与设计理论卷【8】

辽宁美术出版社

Liaoning Fine Arts Publishing House

The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛

美术与设计理论卷【8】



辽宁美术出版社

序

美术教育是一种有目标、有计划的文化传递方式，它所完成的任务有两个方面：一是要传承美术知识和技能；二是提高受教育者的审美情操，进而使受教育者在为社会创造财富的同时实现自身价值。

然而，长期以来我们的美术教育模式一直未能跟上时代发展的步伐，各类高等院校在培养艺术人才方面也一直未能找到理论与实践、知识与技能、技能与市场、艺术与科技等方面的交汇点。先行一步的美术工作者已经在探索一条新的、更为有效的教育方法，在对他们以往的美术教育模式进行梳理、分析、整合的过程中，辽宁美术出版社不失时机地将这些深刻的论述和生动的成果集结成册，在国内首次推出了这套具有前沿性、教研性和实践性且体系完备的美术教育学术论丛。

该论丛最大的特点是理论与实践相结合，配以大量的中外经典美术作品，以开放的学术观念深入研究各学科产、学、研的发展态势。论丛涵盖了美术教育的主要门类，重点论述了美术理念、创意思维、绘画要素、艺术设计及表现方法等内容，丛书由《教学研究卷》《美术与设计理论卷》《艺术设计卷》《建筑与环境艺术卷》《造型艺术卷》《民间美术卷》六大类共68本图书构成。

该论丛是在提取、整合现有相关学术论文及教学改革成果的基础上，针对当下美术教学的特点和要求编写而成的，紧扣现代教育理念，体现基础性和学术性，满足当今美术教育创新发展的需要，具有很强的实用性与参鉴性。

Contents

总目录

学科交叉语境下的美术史外延研究 夏洪波 乔监松	001
品评石涛山水画艺术 姚来义	004
传统与现代——山水画笔墨的传承演绎 章 骞 章长青	008
论张大千的绘画思想在当代中国山水画发展中的借鉴价值 谢华文 覃育兵	010
“一画”论在山水画创作中的当代意义 黄景涛	015
浅谈宋代院体花鸟画与当代工笔花鸟画的比对 曾 颖 罗高生	019
宋代全景式山水画艺术表现问题探析 杨正发	023
唐、五代时期的雪景画研究 陈华锋	028
古代山水画“经营位置”与古典园林意境的营造 曾 秋	030
探究植物纹在唐代金银器的角隅应用——以折枝纹为例 陈妍言	034
论民间美术对于中国当代绘画的影响 刘贤尊	038
论潘天寿“借古开今”变革思想及现实意义 王宝强	040
“西部风情”的现当代艺术表达及问题 张玉平	043
现代中国绘画艺术主流——折中多样化风格 安树成 张 艳	045
传统绘画艺术精神的回归与坚守 郭 燕	047
从中国画“写意”谈起 李元成	050
浅析汉画像石中的祥瑞装饰图案 丁 峰 王甘云	052
宋代院体花鸟画的美学成因初探 赵淑涵	057
我国传统仕女画与日本浮世绘美人画之异同 乔春梅	060
道家思想对明清两代画家的影响 吕成禧	062
晚清绘画中线、面、色构成的民族性研究 ——以赵之谦“金石入画”思想为例 李 明 李银斌	067
论元画对李郭画派的折中接受 李玉福	070
论我国古典园林的“中国画意” 徐 慧	072
论两宋院体画对日本狩野派山水画的影响 王 炯	077

中国古代仕女画中女性形象的演变	王迪	080
辨析两宋山水画造境的变迁	邹安刚	082
试论齐白石与传统文人画的民间化	胡友慧	087
论1929年第一次全国美术展览会的传统特色	崔广晓 张丽	092
宋代文人画之勃兴述评	黄贤辉 赵晓涛	097
浴火与重生——乱世对绘画风格创新的影响	杨玲 部飞	102
中国画传统笔墨的传承与创新	李琼	104
于细微处见精神		
——浅谈黄宾虹先生笔下所流露出的中国画精神	孙鲁杨	106
“钓焉唯取适，岂是求鱼心”		
——元明山水画中“渔父”形象的文化内涵	王森	108
女性绘画中母性视角存在的必然性	李瑾	110
对中国当代艺术中后现代文化现象的思考	陈明春 薛效成	112
扇面书画艺术的文化渊源探究	苏玉霞	114
动以笔情 蓄以墨趣——浅析中国画笔墨的内涵	叔锦鸿	116
浅谈任伯年对浙派人物画的影响	朱颖	118
浅议中国山水画之“气”	梅金星	121
浅谈博览会晚清时期中国美术展览会的影响	金晶	123
水墨图形形态的发展过程和特点	祝军	126
以我为主，为我所用——浅谈水墨画的创新发展	李晓璐	128
古代画家郭熙绘画理论研究——谈《林泉高致》的山水画观	车言宁	131
传统中国人物画造型与中国天道观	安明明	134
“符号化”语境下的当代中国画	郭海南	139
解读马来西亚的峇迪画——东南亚美术现象研究（之四）	帅民风	142
浅谈东正教与俄罗斯绘画的自我意识	肖斌	144
形意——对印尼巴厘岛之“阴阳门”的阐发	帅民风	147
浅析密斯·凡德罗对现代建筑的影响	贺雷	149
消极的浪漫——拉斐尔前派的艺术	郝志华	154
由印象派绘画作品运用色彩进行情感表达引发的思考	韩曦	157
安德鲁·怀斯的乡愁	关伟	159
西方绘画中的“视觉形象”	贾渊	161
为色彩而疯狂——凡·高色彩艺术漫谈	刘渐郡	164
西方艺术中的理想主义概述	冯杰	168

美术——人类文化的造型载体 唐第连	171
简论中国书画融会贯通的美学关系 刘凤林	174
绘画创作——心理本能之升华——以“心”解读绘画艺术 王清	177
浅谈中国山水画的意境美 靳玉海	180
纪实场景摄影的超时空表现 郭露	183
康德、席勒与伽达默尔的美学“游戏观” 徐令	186
并存与融合——陶艺多重性特征浅析 任杰	190
学习数字摄影的正确选择——兼顾传统与科技 贾忱扬	193
新媒体装置艺术的美学形态研究（之三）——形态与美学观 马晓翔	195
有意味的形式——抽象摄影的形而上表达 张蕴卓	200
复活的艺术之魂	
——探析韩国影片《美人图》中风俗绘画作品的基督教版画因素 王韧	203
工艺美术设计的形式美原则和基本要素 董茜	205
满足需求——当代设计的核心价值 陈皓	208
工艺美术审美功能的多样性 董茜	211
灵璧石的美学意蕴 张方瑾	213
构成中的形式美法则 陈华锋	216
浅谈中国绘画艺术创作的规律 陈艳	218
传统易学文化的美学思想探究 王宇	220
美术作品形式研究 竺周锋	222
艺术创造了景观 田洁	225
从色彩与意境谈装饰艺术 何克峰 曹帅	227
摄影技术的美学解读 陶国平	230
图像世界新的构造者——论摄影家安德里亚·古斯基 姜丽丽	232
浅谈当代建筑设计的形态美感文 田平	234
浅析剪辑的节奏 刘莹	236
美在形式——东山魁夷画作中的青色世界 饶建华	238
俊逸清新——席乐诗女士系列摄影作品的感悟与解读 钟国胜	240
超现实主义的震撼之美	
——欧文·奥拉夫（Erwin Olaf）摄影作品浅析 张滨 李美莹	242
艺术美学对当代艺术设计的深远意义 徐德记	244
浅谈摄影艺术中装饰色彩的应用 黄志挺	246
当代艺术感性中的社会批评 张勇	249

中西方绘画审美差异之溯源	张强	252
谈艺术创作的情感问题	张广才	255
宫崎骏动画电影的价值解析	游雨新	258
绘画语言艺术浅谈	徐文生	261
西方古典建筑艺术本体与美学形式浅论	霍奇峰	263
浅谈新闻摄影的视觉艺术表达	范佳德	265
谈艺术美学与绘画创作	连文华	267
对原始美术中“人”形的分析	邵伟飞	269
对克莱夫·贝尔“有意味的形式”的探讨	朱琛 丁峰	271
艺术设计的创新与传统的传承	王晓椿	273
绘画艺术与审美文化	欧芹	275
浅谈时态关系图式在绘画创作中的应用	张可绣	277
造型艺术中的意境美学探究	沈泓	279
面向传统工艺的“新审美”探求——以西藏唐卡艺术为例	余孟杰	281
浅析两种色彩诠释方案	朱磊	283
从文本的艺术到艺术的文本——论诗歌在莫斯科观念主义艺术中的渗透	王永	285
美的历程——绘画艺术语言的个性化研究	丁超	289
冲破藩篱，心游物外——马塞尔·杜尚艺术思想的启示	华杰	294
论崇高与丑	邢雪娇	296
空间的隐喻：对东西方绘画语言差异的再认识	王昕	298
图形构成在人体摄影中的应用	王莉	301
现代设计中传统文化抽象符号思辨	厉子强	304
东西方造型观念之异同	潘文婷	309
红绿灯的人性化设计艺术	何小娟	311
浅谈颈部后方的装饰设计在服饰史中的演变	沈翰文	314
谈书法美学在设计中的利用与开发	王猛	316
文化 建筑 艺术——从徽州文化出发的牌坊艺术研究	孙阳阳 易忠	321
艺术设计灵感源于生活	教欢	323
浅析传统工艺与现代艺术设计的结合	林晓冬	325
艺术设计转化为生产力理论研究	姜凡 徐景福 周慧	327
具有邯郸文化特色的旅游纪念品设计开发探讨	张丽敏	329
图像学视野下的民间艺术——东北满族枕顶绣式样与满汉文化融合	李皖	331
设计中的“以小见大”——从设计感觉的角度探究设计文化	尹嘉誉	336

浅谈环境艺术设计师的艺术修养	徐菲	338
中国传统美学的基本特征	孟祥振	340
写实是一种态度	张佑民	343
浅论中西方绘画的差异	仲君竹	345
新媒体手段对艺术家感受方式的影响	冯才智	347
体验与绘画创作	赵丽琼	349
论画从于心	孙丽春	351
设计的心理空间	石春鸿	353
关于艺术设计实践中预期性与偶然性的探讨	蔡笑 于小捷	355
手绘表现的意义与未来	么冰儒	359
浅谈设计教学中的创意性思维	林惠顺	361
谈艺术设计史论专业探索与架构		
——以四川美术学院设计史论专业本科为例	王单	363
谈雷州古村落建筑文化的当代转化	王静 叶佩妮	367
现代艺术形式自律性与综合绘画语言	杜海涛 毕敬虎	371
从征集与评审制度看美术的发展		
——以1929年第一次全国美术展览会为视点	崔广晓	376
昆明现代民间绘画艺术特点剖析	范例	380
融合中西 气势撼人——读曹晓阳的炭画山水画	孙轶一	384
传统文化对油画在中国发展的影响	黄易锋	386
略谈书法与中国画的同一性	张海	390
宋代绘画与文艺复兴时期绘画之比较	王彤	392
线条在艺术中的独立语言	齐霞	394
创意写生 in 绘画中的现实意义	叶国强	397
论独特绘画语言的重要性	齐飞	400
基于传统艺术语境的装饰彩墨画研究	薛昊	402
绘画应具创造性	包媛博	407
浅谈美术研究中的考证法	李琳	409
浅析北方花鸟画中的似与不似	马静	411
画家·中国人·女性——从三种身份浅读潘玉良	吕敏	413
试论中国现代雕塑的开放多元	佟雪霏	415
艺术创造的探索与融合	任道荣	418
从原始崇拜与医疗崇拜论人体装饰演变的现代性	于安记	420

西双版纳傣族传统手工技艺商品化研究	邱以胜	422
马来西亚华人美术之“心路”刍议——东南亚美术现象研究之一	帅民凤	427
论中国水墨动画的传承与发展	陈晨	429
互动媒体艺术中的角色置换思维	杨璐	431
思维导图——迈向放射性思维和大脑知识普及的世界	孙鹏	433
武汉市工业旅游发展前景及规划	肖本林 王红英 饶景月	435
新农村人居环境与乡土景观的协调发展	吴巍 李威宜	437
数字艺术对促进老字号品牌文化创新的作用——以沈阳老字号品牌为例	雷光	439
试论绘画创作的深度挖掘	汪洋	441
跨越时空的情感之美——论凡·高与朱耷的相似	孟金花	443
东西方绘画的共通点——空间结构的艺术美感	丁丁	445
多视角审视当代民艺的尴尬	谭长亮	448
艺术从民间走向现代	吕长娟	450
地域文脉肌理对文化创意产业发展的影响——以青岛为例	赵少俐	452
山东朱家峪古村落生产生活方式调查与分析	苗志超 段炼孺	455
景德镇陶瓷文化艺术创意产业与陶瓷旅游产业的发展	邵奇 胡铂 刘妍玲	457
民间美术造型语言在现代艺术设计中的运用	吴峥	460
从“笔法”角度谈中国画语言入架上油画	林颖旭 王律菲	463
郎世宁、徐悲鸿中西融合之路比较研究	马公伟	467
谈20世纪五六十年代画院的作用和意义	范文	471
中西方绘画差异之我见	李栋	474
中西方绘画透视理论与方法发展演变初探	赵伟杰 赵娜	477
浅析青铜器造物思想	孙德明 潘林	481
后现代文化语境下新媒体艺术的特征	徐微微 李立	483
骰子——作为一种艺术的方式	万千个	486
艺术设计中“情”的研究	杨振	490
论旧物改造创新性设计的研究	苏会杰	493

学科交叉语境下的美术史外延研究

文 / 夏洪波 乔监松

[内容摘要] 学科交叉已成为美术史研究中一个不可避免的问题,从“美术学”学科的建立到“大美术”概念的为人接受,再到美术史与其他学科的交叉,美术史的研究外延一直处于变动之中。本文从南山博文中的两篇博士论文的选题切入,品析学科交叉语境下的美术史外延变迁及今后可能的发展方向。

[关键词] 学科交叉 美术史 外延

一

学科交叉指的是两个或多个学科相互合作,在同一个目标下进行的学术活动。^①目的通常为了解决那些从单一学科角度无法充分分析的主题,或者作为对机构化教学对知识的肢解的反抗。^②培养学科交叉作为一种习惯是可能和必要的,它能赋予人足够的知性,分析、评价及综合不同来源的信息以得出合理的决定。为了处理人类今天所面对的问题,必须增加对交叉学科的重视程度。

在中国,交叉学科的发展也受到了高等教育的重视,中国美术学院出版的南山博文系列中收录的两篇论文就是最好的证明^③。从定题时间上分析,两篇博士论文相隔并不久,然而研究跨度却较大。孔令伟的《风尚与思潮:清末民初中国美术史的流行观念》(以下简称风尚)尚在与美术有关的观念内进行研究,而梁超的《时代与艺术——关于清末与民国“海派”艺术的社会学诠释》(以下简称时代)则基本跳出了以往具象的美术史的狭窄范围,进入了社会学领域。从二者

的选题范围可看出其中的趋势,另外从近几年来专业美术学院成立人文学院的现象也可看出美术研究已处于明显的学科交叉语境下^④。

美术史的研究必然涉及美术学的界定,我国1988年才由邓福星先生提出建立美术学学科的想法,1990年国务院学位委员会专业目录中才将“美术历史及理论”专业正式改名为“美术学”。从中我们可看出我国关于美术学学科的认识尚未成熟,而后学界又倾向于“大美术”的概念,更是可以看出美术学的概念一直处于变动与拓展的状况之中。在变动之中不断对于自身定义进行探讨,也对研究范围进行再次确定,于拓展之中不断与其他人文学科的知识进行交互,与当下学科交叉的发展趋势不谋而合。

美术史是研究美术及其图像和形状、使用材料的历史发展的科学。它也研究和描述美术在其当时和当地的美术感和世界观条件下的文化作用以及艺术家的创作过程。“美术感”、“文化作用”以及“创作过程”等词汇将美术史的外延再一次拓展,与其他学科紧密相连,美术史的研究不再是孤立的学科内探讨,而拓展为学科间的交流与互动,此观点也可从时代一文的内容中得到极好的印证。交流使学界日渐认同自然科学的交流过程中不会出现太大的认同问题,但是人文学科的交流过程中会形成较大的问题,因为人是最复杂的。外界的变动对人有不可忽略的影响,多种因素的交汇使对人的研究困难重重。而美术史的研究也面临着同样的问题,综观美术史的进程可知一种社会思潮、一项科学技术都会对美术产



生巨大的影响，而美术史的研究也日益需要涉及众多的相关知识。学科交叉语境下，美术史的外延界定日益成为一个不容回避的问题。

二

以时尚与时代两者为例，前者着重将当时社会中流行的美术观念进行整理与分析，将其置于当时的社会环境下探讨，结合中国的近代社会变迁，研究美术流行观念的产生与变迁的历

程，其中已渗透了与社会学等其他学科交叉研究的意图。而时代一文则比前者走得更远，研究对象直接深入社会学层面，美术史只是其研究的表面主线与连接历史的桥梁，而不再成为关注的核心，研究者关注的是美术史线条下的社会意义，如同对浮漂与鱼的关注一样，研究目的已发生明显转移。

美术研究者逐渐意识到凭单一的美术知识无法完整还原当时社会环境下的美术状况，特别是随着新史学的渐进，美术史的研究范围与关注点逐渐发生变化，从最开始主要限于文人绘画的研究逐渐扩展到其他艺术领域，从当初的美术作品与人格之间的关系发散到美术与其他学科、领域的交叉范围；特别是随着改革开放的进程，国外艺术观念、美术史研究观念的传入，对中国自身的美术史研究也起到了一定的冲击作用，使研究发生了一些变化，但这种变化也不完全是单纯的冲击——回应的模式，而是经历了模式借鉴与吸收内涵的双重转变，使当下的美术史研究越来越符合中国自身的历史情形与发展轨迹，具备了自身的文化特点。

中国的文化发展历来均在一条主线下进行了有限的发散，因此我国美术史研究也一直在文人艺术的边缘进行有限的扩展，当下学科交叉的语境日益成为美术史研究的主要环境。相较其他学科而言，美术史的交叉学科研究还处于拓展的开始期，未来的十年内会完成美术史外延的基本界定与美术史交叉学科基础理论工作的积累，笔者也相信这种情形会成为中国目前大部分学科类似的发展轨迹。

三

学科交叉带来了研究范围的巨大变化，之前凭单学科知识能完成的研究任务，以后将越来越稀少，取而代之的是需要多学科知识综合的研究。从学术发展来看，今后的学科门类应会扩展，并且会趋于小型化、深度化发展，形成一批二级、三级学科群，出现背景知识综合但研究范围较小的研究群体。也有理由相信美术史处于

此种变动之后会要求研究者的知识背景日益多元,而此变化已超出了当下美术史研究者的来源范围。因此,日后美术史研究者的来源将趋于多元,而美育观念的影响日益扩大,恰恰在一定程度上为研究者保证了来源。

如果把交叉学科下的美术史研究比做制造业的话,那么我们的美术史研究无异于在为我们的美术实践与理论研究制造数量巨大而范围广泛的精神食粮,并且为今后自身的发展积累资本。但我们也要注意任何制造业都是需要基础理论的,也就是我们的未发生交叉的美术史研究基础工作依旧要积累并完成奠基性的工作。如果原始的基础性工作未完成的话,任何的交叉研究都不会取得有效的进展。从某种程度而言,今后的美术史研究工作者依旧要以具备专业基础的人员为主,在保证基础的前提下吸收具有交叉学科知识的研究者,其中的主次不言自明。

从公认的发展轨迹而言,任何学科的发展经过一定拓展之后均会有有一定程度的回归。当美术史研究的外延不断拓展之后必然有一个回归原本较为狭窄范围的过程。不仅是要继续做好基础性研究的支撑工作,也是在一定程度上回归本源,因此笔者预见在未来的十多年之后美术史的研究会趋向于整理、合并,进行再度调整,但彼时的调整已是建立在美术史交叉学科的研究已有一定成果的基础之上进行的,将会更有成效,更符合社会的发展,更能揭示美术创作规律、指导美术实践。

注释:

①学科交叉的项目通常源于对单一学科无法,或是无意对某些重要问题进行研究的认识。许多科学家认为,只有通过发展多个学科的交叉协作,才能解决人类所面临的不少棘手问题。另一方面,相对于当前学科过度专业化所造成的惰性而言,学科交叉也被视为一种矫正学科交叉是科学中整体论的典型代表,然而并非所有交叉学科的研究者承认自己是整体论者,因为他们未必接受整体论的哲学基础。此解释来自于维基百科“交叉学科”词条。

②可能对交叉学科教学的主要批评集中在缺乏综合性,学生被授予多方面学科的视角,却没有得到足够的指导以克服学科间的冲突,以获得对问题综合的认识。

③两篇博士论文为孔令伟的《风尚与思潮:清末民初中国美术史的流行观念》与梁超的《时代与艺术——关于清末与民国“海派”艺术的社会学诠释》,二者均为中国美术学院出版社于2008年3月出版。

④此处的美术研究包括美术实践、美术理论与美术历史三方面,美术研究若无相关人文学科的支撑,则无法完成其研究目的与体现其价值。

品评石涛山水画艺术

文 / 姚来义

石涛(1642—约1707)，清初著名画家，中国美术史上最伟大的绘画美学家。俗姓朱，名若极，广西全州人。明藩靖王朱守谦后裔，其父朱亨嘉，明亡后自称“监国”，于内部倾轧中被杀。时若极尚在韶年，“为仆臣负出”，削发为僧。法名原济，一作元济，小字阿长，字石涛，号大涤子、清湘陈人、清湘遗人、瞎尊者、零丁老人、苦瓜和尚等。

青少年时期客居武昌，曾涉潇湘，泛洞庭，登匡庐。后抵浙、苏、皖，曾屡游敬亭山和黄山，中年时期住南京，并到过北京。晚年定居扬州，脱离佛门，当了道士，日常则靠卖画维持生活。1707年病逝，葬于蜀冈之麓。

他擅长山水、花卉画，兼工书、诗和治印，并精于园林叠石。有绘画美学专著《苦瓜和尚画语录》(又名《画谱》)以及后人辑录的《大涤子题画诗跋》《清湘老人题记》等行世，对中国近现代绘画艺术的发展，产生过巨大影响。

一、与其说对传统绘画的冲击和反叛，不如说也是一种继承和发扬

对中国山水画家来说，在攀登艺术高峰的过程中，学习传统绘画是必不可少的环节，即“师古”，但是如何“师古”却有两种截然不同的态度，一种是“泥古而不化”，拜倒在古人脚下，抱残守缺，墨守成规；另一种是“师古而化之”，在学习传统绘画的基础上，标新立异，勇于创新法，大胆地发展自己的绘画语言，建立自己独特的艺术风格。如果说，上述两种态度之间的

矛盾和斗争，在中国绘画史上“古已有之”，那么到了石涛所在的明末清初，大有“于今为烈”之势。

明末清初，“泥古不化”的保守思潮盛兴一时，这种思潮在王原祁等人身上已臻于极致，然而，坚持与“泥古不化”的保守势力相对抗者，首推倾向革新的一批“遗民”画家。明末清初是个社会动荡的时期，随着清兵入关，清初统治者在全国强制推行落后保守的政治、经济、文化政策。这一历史变故的降临，一种屈辱的愤懑的民族情绪在广大劳动人民和知识分子中激起，尤其在一些启蒙思想家心中喷发，那股试图挣脱封建礼教束缚的炽热情感，到清初进步思想家这里，逐渐转化为一股强烈地要求反抗民族压迫的不平之情，意识形态领域内的这一变化反映在画坛上，便是企图摆脱“外物”束缚，要求突破传统绘画窠臼，从而倾一腔不平之情于笔底花鸟、山水、人物形象之中的“遗民”画家群崛起，其代表人物当推以“笔意纵恣，脱尽窠臼”闻名大江南北的石涛。

石涛青少年时期就写下了这样一则气势不凡的画跋：“画有南北宗，书有二王法”，“不恨臣无二王法，恨二王无臣法”，“今问南北宗：我宗耶？一时捧腹曰：我自用法。”《大涤子题画诗跋·卷一》这则画跋说明：石涛一进入画坛，就胸怀大志，抱有摆脱南北宗门户之见羸靡的雄心和突破传统技法束缚的壮志。他强调“我自用法”，当然事出有因：“盖为近世画家专演袭古人，论之者亦且日，某笔肖，某笔不肖可



唾矣。”《石涛山水册》是专冲着画坛那股“泥古不化”的保守势力的。

康熙三十一年壬申（1692年），石涛在一则画跋中分析画坛保守势力“泥古不化”的原因所在，指出：“古人未立法之先，不知古人法何法；古人既立法之后，便不容今人出古法，千百年来遂使今人不能一出头地也，冤哉！”（《大涤题画诗跋卷》）艺术创造当然不能丢弃传统，中国山水画家在成长过程中临摹前人的作品是完全必要的，石涛本人就力主“临摹皆备”，他在一则画跋中又说：“古人虽善一家，不知临摹皆备，不然何有法度渊源。岂似今之学者，作枯骨死灰相乎？知此即为书画中龙矣。”（《大涤子题画诗跋·卷一》）我们从石涛现存画作中可知，他曾临摹高房山的泼墨山水，仿过倪云林的山水，还仿过仇实甫的《百美争艳图》等，可见石涛从理论到实践，都是肯定并坚持临摹范作的。然而在当今画坛以创新为时尚，笔墨当随时代的背景下，那些力主反传统的新潮理论家们，每每引用石涛作为反传统的引证，只是片面看待石涛反叛传统的一面。虽然石涛有反叛、冲击传统的一

面，但也存在着继承和发展传统的一面。我们对任何事物都要用“一分为二”的观点来看待问题。石涛既重视借鉴古代优秀绘画传统，又重视发扬和艺术创新；既重视运用古代画家已经积累起来的艺术经验，又重视每个画家自己去发现新的艺术规律，创造出新的艺术语言。从另一个角度分析，对传统绘画的反叛、冲击，它暗含了对传统的反继承，是一种更好的继承。继承有正面继承和反面继承和横继承之分，反传统精神本身就是一种继承传统的方式。

任何一位画家在任何阶段都不可能完全脱离传统，即便是石涛晚年在画艺日臻完美的同时，在美学追求上也达到了一个新的境界。他曾宣称：“是法非法，即成我法。”试图摆脱一切传统的羁绊，与所有传统的笔墨程式作彻底的决裂，从而进入一种“外师造化，中得心源”的自由创作空间。然而，这种想法是不现实的，也是很难实现的。因为绘画发展过程中所形成的笔墨程式一旦建立，并成为画家创作的基石，是很难摆脱的。不论作品的风格、面貌有多新，总是不能完全脱离传统的因素。所以即使是石涛这样传统的反叛者也概莫能外。

尽管石涛的画论似乎离经叛道，欺师灭祖，虽曾说：“万点恶墨恼杀米颠，几丝柔痕笔倒北苑。”但事实上正如傅抱石所言“全自经典中出”。尽管石涛的作品似乎匪夷所思，不可名状，但事实上却如李麟所言“与古人不谋而合”，并没有完全脱离传统，此时却似乎颇为“守旧”。他要“复古”，或者说要“借古而开今”。实际上从艺术实践角度讲，创新只有根植于厚重的中国山水画传统中，在继承传统的基础上超越传统才能真正发展中国山水画，真正开创中国山水画创作的新篇章。综上所述，与其说石涛对传统中因袭、陈腐已沦为绘画发展障碍部分的冲击、反叛的一面，不如说是对传统中优良、正确，然而却日渐消逝部分更精彩地挖掘、继承的一面。

二、“笔墨当随时代”的内涵和现实意义

梁启超在《饮冰室文集》里说，“中国青年要跟时代走也”，强调了时代的重要性。“诗合为事而发，文合为时而作”，书画亦然。艺术要吸取新时代氤氲。

康熙四十二年癸未（1703年），石涛在一则画跋中说：“笔墨当随时代，犹诗文风气所转。上古之画，迹简而意淡，如汉魏六朝之句；然中古之画，如初唐盛唐之句，雄浑壮丽；下古之画，如晚唐之句，虽清丽而渐渐薄矣；到元则如阮籍王粲辈。倪（云林）黄（公望）辈如口诵陶潜之句‘悲佳人之屡沐，从白水以枯煎’，恐无复佳。”（《大涤子题画诗跋·卷一》）

石涛提倡“笔墨当随时代”的创新理念，有着三层内涵。

其一，所谓“笔墨”代表的中国传统文化是中国画艺术表现的最大特点；中国画正是因为有中国之“笔墨”，所以才形成了中国画艺术的特色；传统绘画的“笔墨”精髓涵盖了包括色彩在内的许多有益的观念与手段，这为中国画的发展营造了一个更为宽泛广阔的生长空间，并且为自身机制发展的可能性提供了契机。其二，所谓“随时代”，是对中国画发展问题提出的原则与标准，即传统的“笔墨”不能失去时代的气息与风貌，否则将会使中国画的发展失去新意，甚至停滞不前。其三，笔墨也是物质，也是工具，笔墨只有通过画家的艺术思维，才能够使其产生中国画独有的艺术性与神秘性，从而使中国画作品具有了艺术内涵。把笔墨本身看做是传统的，没有发展的乃至将其与现代毫无原则地对立起来是错误的认识。究其根源这种错误的认识来自于人固有的偏激与片面，并未真正地认识到笔墨的性质是什么，所以也就无法正确地解决好笔墨与现代绘画的关系。

对于“笔墨当随时代”的问题，一些画家在认识上只停留在对字面皮毛的肤浅认识上，并没有达到深入的理性的研究。一些画家借用西方的

油画技法，虽然自认为“前卫”，然而无非是将西画的东西搬到中国画宣纸上而已，这又如何体现“随时代”呢？更有甚者为了“随时代”，甚至在技法表现得十分传统的中国山水画中加上公路、汽车、高楼大厦、高压线等现代产物，好像这种表现就是“笔墨当随时代了”。

随着科学与社会的进步，当代的画坛虽然发生了巨大的变化，但中国优秀的民族传统文化并没有随之消失，反而在现代科学中更加显得博大精深。因此面对中国画“笔墨当随时代”的问题，不能只从“笔墨”的层面来认识，还要从与我国整个民族文化传统相关的“文以载道”来了解、研究它。这就需要画家对“笔墨当随时代”的文化内涵要有更加深入的理性认识，以哲学辩证法来认识一切事物的变化与发展都存在着一定的内在联系与渊源，并且以此形成了一定的规律。无论绘画本身的发展，还是“笔墨当随时代”，都不可能离开这个哲学基础；脱离了这个主流，中国画就失去了她的艺术生命与艺术价值。因此每个时代产生的艺术作品要富有时代气息，符合时代要求，满足时代需要，才是全面理解“笔墨当随时代”的真正内涵。只有做到这一点，“笔墨”才可跟上时代的步伐，创作出具有现实感的艺术作品。

三、历来人们对石涛绘画的评价

石涛是我国明清之际的大画家和大画论家。他的作品及理论对我国当代书画创作及理论的发展已经产生了重大影响，就地位之高、评价之隆而言，石涛无疑为清代美术史上第一人。尤其是五四以来，随着正统派以王原祁为代表的娄东画风和以王翬为代表的虞山画风被人们弃之如敝履，而与之相对立（并不是尽然），提倡“无法而法，乃为至法”的非正统派石涛的排鼻纵横、笔无定姿的画风却如日中天，声誉越来越高。

据李麟《大涤子传》记载：“新安太守曹冠五酷爱石涛之画，闻其在山中，以书来丐画，匹纸七十二幅，幅图一峰，笑而评之。图

成，每幅各仿佛一宋元名家。而笔无定姿，倏浓倏淡，要皆自出己意为之，神随笔到，与古人不谋而合者也。”

这段记载包含着两层意思。

其一，石涛的画风“笔无定姿”。此处所谓“笔无定姿”者，即言石涛之所绘，能因客观物象的形态体貌、质地、纹理的不同，而各个有异。七十二峰图虽遗失，今天无缘目睹，然从石涛现存画迹看，确如此言。石涛以一笔柔笔既能淋漓洒脱，又能秀美俏丽；既能野战横扫，又能谨严工细；既能空疏简练，又能绵密繁复；既能师法造化，融会古人，又能匪夷所思，不可名状……但不论如何变化，皆无俗态。

其二，石涛的既有传统的影子，又有自家的面貌，即李麟所谓“要皆自出己意为之”，然而又“与古人不谋而合者也”。这一点与前者相比较为复杂，首先，石涛的画自家面貌较显著，独树一帜，虽内中有古人的因素和影响，但这种影响十分隐蔽，很难发现清晰的痕迹。其次，李麟谓石涛画“要皆自出己意为之”，此乃石涛一贯的、最为突出的特色。

在李鱣的一则画跋中这样评价石涛：“八大山人长于笔，清湘大涤子长于墨，至予则长于水。”而当代绘画大师黄宾虹也曾这样评价道：

“清湘老人所画山水，屡变屡奇，晚年自署‘耕心草堂’之作，则粗枝大叶，多用拖泥带水皴，实乃师法古人积墨破墨之秘。从来墨法之妙，自董北苑僧巨然开其先，米元章父子继之，至梅道人守而勿失。明代白石翁一生，全从苍润二字用功。蓝田叔能苍而不能润，蓝不如沈以此。石涛全在墨法力争上游。”

然而，若细究之，石涛的画作也并非尽善尽美，也是有不足之处的，正如俞剑华先生所言“大醇中不无小疵”。石涛出于对当时正统派师古成癖的痛绝和摆脱成法的捆束，决心反其道而行之；但有时却失之于任性而过于放纵，其致命的弱点是全凭激情，一发不可收拾，缺乏稳定。徐建融先生在评论傅抱石的绘画

艺术时有一段说道：“傅抱石于石涛上人妙谛，可谓癖嗜甚深，不能自己。”原因正因为他的画风“磊落抑郁，一寄之笔墨，故所为诗画，排界纵横，真气充沛”。

张庚《国朝画征录》谓石涛的画“小品绝佳，其幅气脉未能一贯”，确为中肯之言。当然石涛的大画并非绝无佳构，然多数而言，确是章法松散，布局粗疏，且常有悖于画理之处，更缺乏通贯全局的浩然之气。因为石涛作画多以激情奔放取胜。石涛的晚年，率尔潦草，敷衍应酬之作时有所见，只不过是因为石涛的过人天分和崇高声誉遮蔽了人们的视线，使得这一事实不太为人们重视罢了。

总之，石涛对绘画发展的最大贡献不在成就而在于精神，在于他的那种奋力挣脱古人和成法的捆束，追求个性张场和艺术创新的过人勇气与高度自觉。从“笔无定姿”到“笔墨当随时代”，从“我自用法”到“无法而法乃为至法”，从“搜尽奇峰打草稿”到“夫画，天下变通之大法也”……作为中国绘画史上一位最有创造活力和艺术个性的绘画大师，石涛对后世的影响，虽正反互见，积极与消极并存，但正面的要远远大于负面的，积极的要远远大于消极的，这是有目共睹的事实。因此，不论后人对石涛如何评说，都无法改变石涛和他的不朽巨著《苦瓜和尚画语录》在中国绘画史上的地位。

参考文献：

1. 韩林德. 石涛评传. 南京大学出版社, 1998
2. 杨成寅. 石涛画学. 陕西大学出版社, 2004
3. 韩林德. 石涛与《画语录》研究. 江苏美术出版社, 1989
4. 曹玉林. 王原祁与石涛. 上海书画出版社, 2004

传统与现代

——山水画笔墨的传承演绎

文 / 章 赛 章长青

【内容摘要】现代与传统，是艺术领域一个永久的话题。作为中华独特艺术的中国山水画更是如此，传统水墨曾经创造过灿烂的辉煌，如何在当前语境下传承传统精神是当前水墨山水画创作所要求的，也是传统水墨山水画发展所必需的。

【关键词】传统 现代 笔墨 创新

“笔墨”是中国山水画的主要造型手段，是中国画技法的代名词，同时也是一幅画的重要审美标准。笔墨能够体现出画家的思想情怀、精神气质、审美取向与文化修养等。在一幅作品中，笔墨就像人之筋骨血肉起着至关重要的作用。“笔”通常指勾、勒、皴、擦、点等笔法；“墨”指烘、染、破、泼、积等墨法。在理论上，强调笔为主导，墨随笔出，相互依赖映发，完美地描绘物象，表达意境，以取得形神兼备的艺术效果。现代黄宾虹从笔与墨之间的关系来论证过笔墨在中国山水画中的地位，指出笔墨不可分：“论用笔法，必兼用墨，墨法之妙，全以笔出。”中国山水画强调有笔有墨。笔有起伏转折，墨有芳润华滋，运笔劲练，用墨方圆，二者相辅相成，互为表里，不可分开。因此可以说笔墨是中国画的灵魂。但是传统笔墨画在从传统到现代的转化过程中，中间经历了自身笔墨手法的不断完善，经历了西方油画对于中国画的冲击，经历了中国艺术商品化的转变，经历了写实改造中国画的不断探索，经历了种种不同的艺术语境，因此，传统笔墨与现代笔墨在不同的发展语境下定然出现不同的发展遭遇，定会出现不同的发展轨迹。

研究山水画笔墨由传统到现代的发展变化，最简便的办法是将它们的发展过程进行一番梳理比较，传统山水画对于笔墨的认识大致如下：

笔墨是古代画家在“畅神”、“达意”时所主要依赖的艺术手段，在建立的一个完美的秩序结构中，借用笔墨的建构传达内心的感情，在笔墨中寻找与心灵相契合的精神境界，让自我心灵和意志得到更好的印证、宣泄、抒发。而“和谐”是传统山水画的精神内核，也是中国历代画家孜孜以求的艺术境界。

中国传统山水画的笔墨运用，细化书法用笔，一波三折，强化“自始至终笔有朝揖、气脉不断、连绵相属，即所谓笔断意连”。中锋用笔力求圆厚、沉着、含蓄、最忌“卧如死蚓”。侧锋用笔求虚灵、活泼、秀峭，但忌“妄生圭角”。总之，在用笔上要求重不失滞、轻不失浮、刚中寓柔、绵里藏针、细笔不弱、壮笔不恶。前人在长期绘画实践中总结了用笔五法，即平、圆、留、重、变，所谓“平”指运笔时，指与腕平、腕与肘平、肘与臂平，又以全身之力、运用于臂、由臂使指、用力平均，要求做到如“锥画沙”起讫分明，笔笔送到，既不柔弱，也不挑剔轻浮。所谓“圆”要求落笔无往不复、无垂不缩，如“折钗股”不妄生圭角，即使是欲其曲折，亦当圆而有力，力求柔中见刚，关键也在于用笔要“圆”。所谓“留”要求用笔不疾不徐，有如“屋漏痕”，不能使笔画全无含蓄，却要笔有回顾，上下映带。所谓“重”是指笔力既“能扛鼎”也如“高山坠石”，又要求做到举重若轻，