

CONTEMPORARY ART · CONTEMPORARY ART

当代艺术

10

指向新民族 审美文化的工笔画

TOWARD NEW CHINESE - AESTHETIC
CULTURE IN DELICATE DRAWING

12
6:3
0



湖南美术出版社 ● HUNAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE OF CHINA



曾正明
《神女开春》

ISBN 7-5356-0823-X



9 787535 608239 >

《当代艺术》系列丛书 第十辑

湖南美术出版社出版·发行 湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷
(长沙市人民路61号) 责任编辑:邹建平

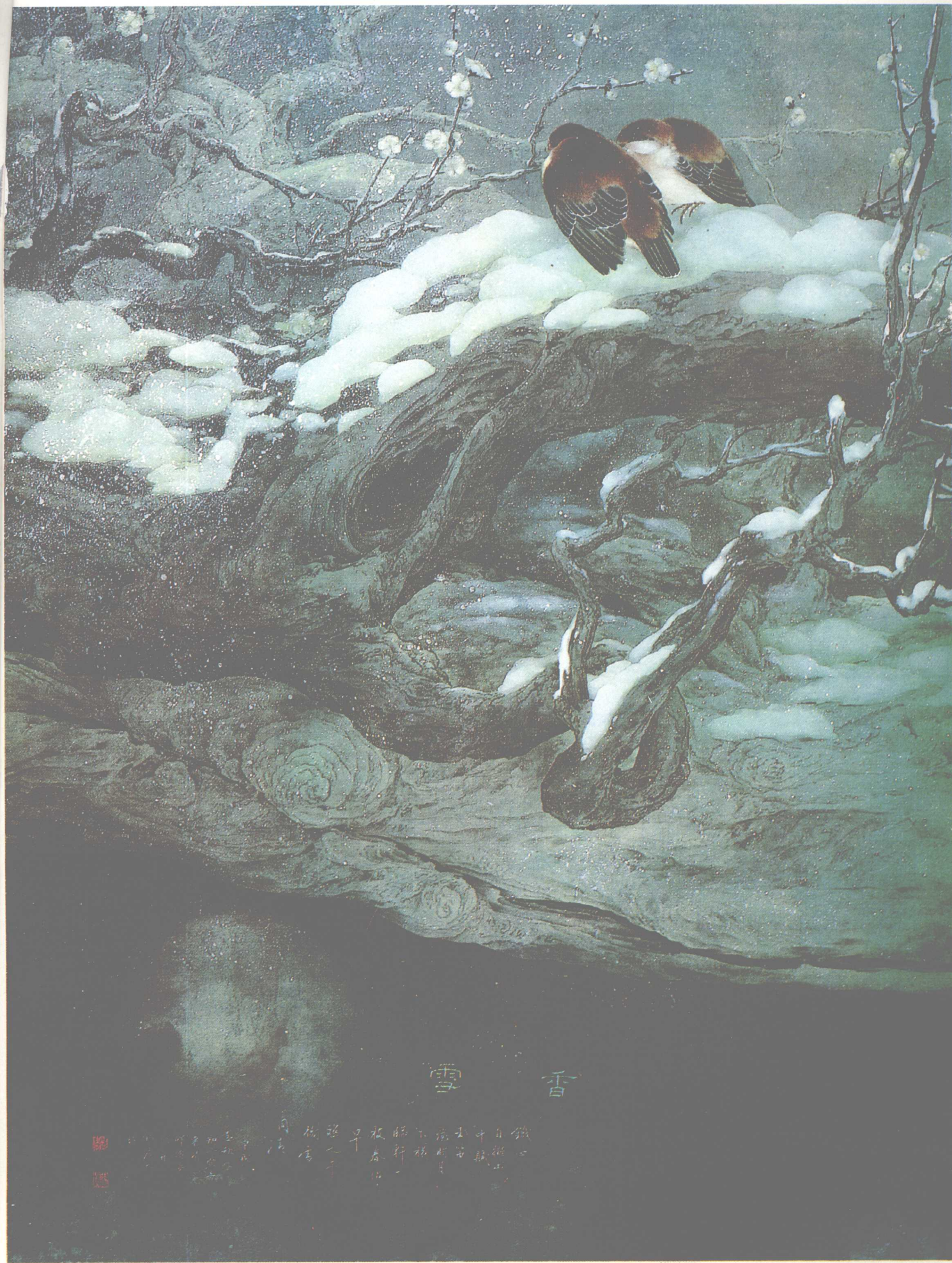
开本:889×1194毫米 1/16 印张:3 字数:3万 1996年5月第1版 1996年5月第1次印刷
印数:1—2000册 ISBN7-5356-0823-X/J·750 定价:21.00元



陈白一

《无题》

59 × 69cm



邹传安《香雪》97 × 127cm 1995 年

J212
Z966:3
:10

《当代艺术》系列丛书 10

CONTEMPORARY ART SERIES 10

指向新民族

审美文化的工笔画

湖南工笔画专辑

TOWARD NEW CHINESE AESTHETIC
CULTURE IN DELICATE DRAWING

策 划: 萧沛苍
主 编: 邹建平
责任编辑: 邹建平
执行编辑: 李蒲星
装帧设计: 王 跃
出 版 社: 湖南美术出版社
中国湖南长沙市人民路61号
邮政编码: 410011 电话: 0731-5556729
Advisor: Xiao Peicang
Executive Editor: Zou Jianping
Acting Chief Editor: Zou Jianping
Deputy Editor: Li Pu Xin
Designer: Wan Yie
Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House
No.61, Renmin Lu, Changsha, Hunan, P.R.China.
Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729



目

录



CONTENTS

(NO10)

- 编辑人语 邹建平 (3)

- 工笔画札记 李蒲星 (4)

- 我的工笔画观 潘絮兹 (13)

- 画家笔谈 陈白一等 (16)

- 湖南工笔画档案 (29)

- 评论家、画家谈湖南工笔画 王朝闻等 (30)

- 图版 (33)

- Intropuction Zou jianping (3)

- On delicate drawing Li puxin (4)

- My opinion on delicate drawing Pan jeizi (13)

- Words of paintr Cheng paiyi (16)

- A Hunan delicate drawing of events (29)

- Critic and painter on delicate drawing of Hunan Wang zhouweng (30)

- Plates (33)

——关于“湖南工笔画”

不管现代文化学形态从实践到探索过程中如何变异，一个完整的民族文化系统诸如在经济结构换置，外来文化挑战的情况下很难以解构、破坏的方法去消解传统，它往往站在传统的立场上来审视、选择、消融一切外来因素，并由此使这一文化系统得以延续。抑或，它没有现代艺术所具有的那种批判性，但该文化系统的生命力在于保持系统的开放而不是封闭。

本辑撷取湖南工笔画为发言的材料，就作品而言，无法以事实界定它属于“当代”之列，但它确实处在当代文化投影之中，处在边缘文化范畴内，当我们口口声声讨伐西方文化中心主义之时，视边缘文化的发言不能无动。湖南工笔画具有一种乡土的本真，立足于湖南发展，植根于楚文化的历史传统，本辑内容陈述藉以看到湖南工笔画在当代的要求。我们见到的不再是陈述一个现实原则；吟唱一首田园牧歌；表达一种情绪美感。从《湖南工笔画档案》中可看到这样一个规律——从单一走向多元；从封闭走向开放！湖南工笔画为强化自身系统的凝聚力而寻求与新的经济结构保持适应，同时牟取与外系统外文化保持互补关系之权力。由于当下批评对话共同体难于自圆，在反本质主义之下，“当代性”能否作为一种共时态的规范概念？面临东西方艺术史形态的选择的分歧，在现代艺术那里，强行将中国艺术问题纳入西方中心主义形态模式去求证，而东西方的各“形态”是不可通约的，那么看待“湖南工笔画”就无视它存在的普遍适用的规范和准则。

中国绘画有水墨写意与工笔彩绘的区别，当代已把这种区分进行了很大的消解，此种形式区分的类型用语的分歧和困扰使人们很难把“工笔画”放在什么样的参照系进行观照，这种认定事实与文化选择有关。在湖南工笔画作品中，我们逐渐地看到这样一个现实：类型概念正被多种综合性形式所接替和消融，它打破了艺术种类的界限，也打破了艺术与生活的界限，这证实了湖南工笔画的当代取向。

尽管本辑部分作者作了创作与个人心得的发言，但作为编辑者，我们关心的是作品本身的艺术价值和文化选择，湖南工笔画难免对地域风情的古典式迷恋，这种狭隘性在后现代主义那里可求得诠释；我以为，湖南工笔画家在现代寻求的艺术转向依然是现成范式内作一些局部的修改，它强调传统的延续性，难以脱离“家族相似性”方式（维特根斯坦之说）之嫌，过于注重画种和笔墨程式之布局，无疑这影响到艺术结构的整体性激荡和自由精神的涣散。

当代艺术批评制造了很多的误区和分歧，一种对权力话语和意识形态具有免疫力的、客观中立和“无利害关系”的审美判断已成为高度现代主义的神话。湖南工笔画通过几代画家们辛勤劳动，不管批评如何，坚持我行我素，在困惑的格局中将边缘无限扩大，就此，我们以“指向新民族审美文化样式的工笔画”命题推介湖南工笔画专辑，以此完善前几辑主张的反文化中心主义之说，期待边缘文化以富有生机的支点和创作源头，对缺乏营养的主流文化注入强大的生命力和热情。

邹建平

1996年4月11日

工笔画札记

● 李蒲星

开放的工笔画

处于“一切都在变化着”的当代，要准确地描述一个事物，就象是要它在变化过程中停下来一样是很困难的，要说明一个产生形成于远古时期又延续至今的概念就显得更加困难，甚至可以说是不可能的。任何概念，无论它是古代文化的经典概念，还是当下产生的新概念，都不可能不被理解为既是封闭的又是开放的，这就是我们这个时代所面对的文化存在状态。也是一个无本质内容的当代文化本质特征。另一方面，文化的反思，没有一个时代象今天这样受到重视，一切现存都需要获得解释，都企图为自己的存在寻找理由与根据，目的是增强自己的生存竞争能力。而任何的解释无不是从定义与描述开始的，任何以文字与语言编组的定义与描述都是固定的封闭的，这就是当代文化及文化反思的矛盾与悖论。它颇象现代原子物理学所阐述的：当我们确定原子的位置时，就无法测准它的质量，当我们测准它的质量时，被无法确定它的位置。

什么是工笔画和工笔画是什么这两个貌似相同的问句实际上的性质是不同的。什么是工笔画就意味着什么不是工笔画，它具有明确的排它性因而显示出它自身规定的明确性。而工笔画是什么则没有这种规定性。“是什么”意指的是无限的可能性，具有可变与开放的性质。为了说明这个问题，我们有必要回顾一个古代文化状态中的工笔画定义。

在中国古代文化中，工笔画是相对于写意画而言的，它描述的是两类绘画在完成过程中所运用的种种手段与达到目的效果的不同。这包括工具材料（如生宣熟宣之分）、制作技巧（一次挥写与三矾九染）以及所追求的绘画语言美感（笔墨趣味与严谨工整）不同。这是同一文化系统内彼此独立的子系统。当这两个系统在彼此不断自我完善的过程中，二者的种种差异被大大地强化了，乃至到了水火不相容的程度。在以专制一统为基本精神的中国古典文化系统中两类水火不相容的文化要平分秋色似的互相补充是根本不可能的，就象儒术独尊道术就只能是在弥补点缀一样，写意画的独尊地位就决定了工笔画只可能是古代绘画文化中的蛮夷族。两种完全不平等的地位也就决定了两类绘画自身发展的深度和广度。经过无以数计的画家千百年的营造，中国写意画形成了一个博大精深的审美文化系统；并被确定为中国民族绘画的正统。而工笔画则是荒芜一片，题材都被限制在花鸟仕女之类。与写意画的丰满肥硕相比，工笔画的确是瘦弱不堪。工笔画在技巧（钩、染）题材（花鸟仕女）完全进入了极端封闭与狭隘的死胡同。以至进入 20 世纪以后人们都以为只有钩线渲染而成的绘画同时题材又局限于花鸟仕女的画才是工笔画。强大的艺术要反映生活的文艺政策和要有生活气息的时代审美要求也不能改变工笔画家的创作。

就象任何事物都不会是永恒万能的一样，以笔墨趣味为主要表现美感的写意画经过千百年的积淀自然而然带上了古典文化的精魂而永难摆脱，无论画家们赋予现代水墨画以什么样的现代意识与现代观念，只要不舍弃笔墨趣味，不舍弃写意的方式，其作品就笼罩着厚厚的古典美气象。在建立新的现代中国民族审美文化的运动中，水墨写意画明显地表现出它的力不从心，它那难以摆脱的古典美感使它很难具有足够的当下文化意义，而只能作为当代文化中的一种怀旧类型。直到此时，人们才想起被冷落了千余年的工笔画。

当批评家们高谈中国画的现代化而只字不提工笔画时，审美文化的真正创造者——画家们自觉或不自觉地涌入了工笔画领域，尽管这些的发生发展不足十年的时间，但工笔画的发展势头，却显示出强大的生命力。与水墨写意画始终无法走出笔墨趣味与大笔写意的狭窄又古典的小天地（这就决定了水墨写意画的主体封闭性，轻微的开放性如抽象意识、构成意识与色彩意识无力改变整体的封闭

性)。相反,当代工笔画一开始就显示出了它的开放状态:传统的白描加渲染的单一技法被各种丰富的新技法所取代,题材上早已突破了原来狭窄的圈子而进入更宽广的领域,在视觉造型上从写实到变形,从具象到抽象也显示了它的极大包容性,尽管当代工笔画远远还没有到成熟的程度,但它那种明显有别于古典工笔画的现代美感与始终脱不掉古典美感的水墨写意画形成了鲜明的对比。

因为当代工笔画正处于方兴未艾的发展当中,要明确地说明工笔画是什么,当然是不可能的。仅仅以勾线和渲染的标准来判断是否是工笔画以及艺术质量的高低是非常片面的。当代工笔画作为一个开放的审美体系,指的是一种无限的可能性,具有宽广的包容力,它有效地包含古今中外一切优秀的绘画文化成就,更激起一切有能力的画家的开拓探索与创造。唯一能够明确的是,工笔画不是大笔挥写,工笔画不求笔墨趣味。

古典工笔画再认识

中国古代工笔画,以有史可考而论,最早出现在战国时期,此时是中国民族绘画尚处于萌芽状态,大概在千余年之后,中国古典绘画的黄金时期才到来。在这样一个过程中,工笔画始终扮演着民族审美文化载体的重要角色。战国秦汉萌芽,三国两晋南北朝成熟,隋唐五代两宋极盛,画家如涌,作品如云。我们考察一下此时期的中国绘画可以发现,人物画和花鸟走兽题材基本上属于勾勒渲染的工笔画范畴,山水中的青绿重彩也可归为工笔一类。五代两宋的山水画既不属于勾勒渲染的工笔体系,也和后来的写意画有严格的区别);它既有工笔画重制作的性质(和“写”完全不同),也有写意重用笔(不是层层渲染)的倾向;它将画家的主观感受和山川自然的神韵融于一体,是自然主义和理想主义的天作之合;既没有后来写意山水画的程式和符号特征,也和欧洲的写实风景画有本质区别。

隋唐时期绘画主要是佛道宗教画,绘画还是宗教的附庸,因为是壁画,工笔画占主导地位;五代是一个转折,绘画开始摆脱宗教附庸的地位取得独立的存在价值,题材开始从佛道转向世俗,并且山水画从自然中寻找了一种新颖的表现形式而逐渐摆脱了青绿山水的工笔性质,使山水画获得了独特的技法语言,为山水画的彻底独立取得了条件,而彻底独立的山水画与整个文化的世俗主义倾向合为一流,为山水花鸟走兽多元发展提供了条件。两

宋是古典绘画的极盛;文人开始全面主宰中国政治与文化,画家从原来的工匠型转变为文人型。受儒道两家思想影响的文人们偏爱山水画,使两宋山水画在五代基础上向更纵深开阔的方向发展。两宋的工笔画已完全从壁上转移到绢上,这就使工笔画的绘画语言更为成熟与精到,但这也无法挽救工笔画的式微趋势。

两宋的工笔花鸟人物走兽之所以能与山水画平分秋色相当程度上有赖于皇家政治权力的支持与倡导。而中国与西方的一个差别是,中国的帝王的审美情趣是受文人支配而不是象欧洲一样帝王的审美情趣(带有明显的政治色彩)影响一般民众。由于文人们倾心于山水画,使人物花鸟走兽的发展受到限制。所以,如果我们把两宋的山水画与工笔人物花鸟作一个比较就可以发现二者存在着明显的艺术的深度和广度差别。山水画所展示的审美空间远远高深于人物花鸟画,因而显示出更为强盛的民族审美文化优势。工笔花鸟除了绘画语言的精微之外,艺术的审美空间是十分狭小的。画家们全力以赴于对自然作微观的观察和自然主义的描绘,艺术形象是自然的外形和生动。由于只重视描绘自然局部的外形象(如鸟的形态,羽毛的质感,花和叶的色、泽与生机)而忽视了艺术的宏观要求(如画的整体构图与排列)。大幅全景花鸟构图松散、空泛、小品扇面花鸟构图简洁单调,与山水画的恢宏气势和复杂内容形成鲜明的对比。缺乏艺术的宏观整体把握,只注意描绘局部细节是古典工笔花鸟画的第一大局限。工笔人物画的面貌丝毫不会好于工笔花鸟,画家不研究具体的个人,只局限描绘一般的人,更为严重的是,画家对人的认识非常肤浅,完全忽视人的社会性,描绘人物时抛开人物所处的特定环境,只描绘人的身体外貌;而且,人与人之间,人与环境之间所隐含的情节与社会内容被降低到最低点。这一方面使人物画的题材十分狭窄,题材的开拓与深入又很简单,另一方面就是使人物画所包含的艺术信息量少而简。本来工笔画优于山水画的重要方面在于色彩,而工笔人物画的色彩表现却十分单调,色彩的丰富性还不如花鸟画。

与山水画明确地表现不同地域的自然风貌、追求不同的艺术美感因而画家们自觉地追求个人风格语言相比,工笔人物画和工笔花鸟画都缺乏明显的个人风格。画家的个人风格主要来自于两个方面:一是来自于对大自然的独特认识与感悟,如题材选择的个性差异与审美倾向的个性选择。二是来自于

当代民族绘画中的工笔画

画家独特的表现形式,表现形式直接关系到绘画的技法与技巧。当时全国各地的山水画家题材选择有赖于各地不同的自然景观,画家创作时强化地域差异以加强个人风格,更重要的是画家在描绘对大自然的的认识上创立了各自不同的绘画语言。不同的画家有不同的皴擦法,树木法,甚至在构图取境方面都显示强烈的个性特征。这一切就在整体上使当时的山水画的绘画语言丰富多彩。与山水画相比,工笔人物花鸟普遍运用单一的钩线渲染技巧,题材上也趋于雷同。缺乏明确的个人风格是古典工笔画的第。

宋以后,写意画的兴起并成为画坛主导,工笔画仅仅是作为一个保留画种而存在,它不仅没有能够克服工笔画原来的局限,甚至连微观观察和精描细画的语言优势也逐渐丢弃了,工笔画成为一个毫无艺术生命力匠气十足的画种。优秀的画家都躲避工笔画而倾向写意画。正统的文人文化对工笔画总是鄙夷地不屑一置。就是帝王们也不敢借用它的色彩来追求富丽堂皇的高贵。它没有被彻底抛弃是因为它那不同于写意画的绘画语言在人物画和花鸟画中有一定的存在价值,但这种价值是微不足道的,可以说,宋以后的工笔画几乎是游离于中国美术之外的。

无需讳言,古代工笔画留给我们今天的遗产是非常有限的。我们可以借鉴的仅仅是勾勒渲染的技法语言和观察自然的方式。而且,单一的勾勒渲染技巧形成的绘画语言远远不能满足当代工笔画发展的需要。充其量,它只是现代工笔画语言的一种,为了突破工笔画千人一面的旧貌,确立画家的个性语言和个人风格,超越勾勒渲染创造出多种多样的工笔画技法语言是当代工笔画发展的必然趋势。古代观察自然的方式是农业文化的原因和结果,它对自然的认识与理解是以直观的、外在的。而当代文化则要求我们观察自然既要理解认识自然的本质与理念,又要用宏观系统的方式观察自然。一味地照搬古代的描绘方式显然是不行的。

当代工笔画是一种艺术一种文化,中国当代审美文化呼唤工笔画重新进入中国民族审美文化史,我们首先应该以这样的标准来规范工笔画的创作,评价工笔画的成败。只有这样工笔画才能真正进入油画、水墨、工笔多元互补的当代中国绘画系统之中。

一个有古老而历史悠久的国家,在它漫长的发展过程中,其文化会自然形成系统。一个独立的民族文化系统不论面对的是什么样文化的挑战,自身的系统并不会解体,为了迎接挑战,文化系统要做的只是开放自己。文化系统的开放既包括自身的改造以淘汰过时的文化因素,也包括容纳外来文化信息。接受外来文化信息与自身的改造是相辅相成的。任何外来文化信息一旦被允许进入已有系统,它就必然被经过转换而成为本系统新的文化因素,在这样的一个改造与容纳、容纳与改造的相互交织过程中,文化系统始终保持了旺盛的生命力——既不丧失自我,又与时代同步。

我们之所以确认中国民族绘画艺术既不会自然消失也不会同化于西方绘画就是基于上述理论。对美的追求与感受是人所以为人的基本特征,绘画是人类美感的表现形式之一,中国民族绘画是中国民族的美感形式,也是确认我们是中国人的唯一根据。中国人之所以为中国人的根据之一就在于他具有中国民族的美感,而只有中国的民族绘画才能赋予我们民族的美感。无论是当代还是未来,中国民族绘画艺术始终与中国文化中的油画处于互相补充的位置。相对于20世纪的中国画而言有一个更为繁荣的发展。这不是一个假定与预测,而应该是一种国家的文化发展战略与文化政策,是一种体系化的艺术理论。

在现代中国画的发展过程中,水墨画始终处于优越的地位,无论是文化政策还是艺术理论或是社会的习惯观念,人们都先天假设水墨画才是现代中国画的主导。但这是一种错觉,形成错觉的原因一是传统思维方式的束缚也是人性弱点的显现。当一批人主张艺术观念更新时他错误地以为观念更新仅仅只是画面形式的更新,而真正的艺术更新应该是文化的更新,是审美观念与审美理想的更新。以水墨写意画为中国民族绘画主导是古代绘画的事实也就是典型的传统观念,坚持这种观念的人本身的现代性就是值得怀疑的。无论是工笔画还是写意画,在当它进入当代并指向未来的过程中,抛开任何既成的文化观念,二者被同时放置于同一条起跑线上,未来的结果完全取决于两类绘画自身。自身的因素归根结底是两类绘画具有的艺术表现力,即对内的自身改造能力和对外的容纳兼容能力。哪类绘画的改造能力与兼容能力越强,它就能获得更大的

生存与发展空间。

可以说,在整个20世纪,水墨画既显示了它的自我改造能力,也显示了它的兼容能力。而90年代以前的工笔画基本上没有这两种倾向,工笔画的封闭性与水墨画的开放性形成鲜明对比。进入90年代以后,当工笔画开始自觉地改造自身和兼容外来文化信息的时候,水墨画的改造与兼容能力似乎已达到了极限。一批优秀的水墨画家所付出的智慧与劳动和他们所取得的成绩形成了令人心酸的对比。无论水墨画如何自我改造,它始终不愿放弃笔墨,而笔墨趣味是古典美感的精髓,保留它,就等于保存了古典审美意识,也就难以真正具有当代的美感。同样,无论水墨画如何兼容外来文化信息,但它对色彩这个最重要的绘画语言持拒斥态度。因为过多地容纳色彩在画中的表现就意味着减弱或失去画中的笔墨,而失去笔墨就意味着难以确定自身的性质。正是这些绘画类型的自身原因严重限制了水墨画的自我改造与对外兼容能力。另外,水墨画的造型观念总是难以摆脱古典造型观念的束缚。

相比之下,工笔画经过近百年的沉寂,90年代以后开始自觉地批判千年形成的奴性与狭隘。显示出强烈的自我改造欲望与能力。传统的勾勒渲染技巧被许多画家主动放弃或是改造,寻找探索新的绘画技法以创造新的美感形式。同样,在接纳外来文化信息的过程中,工笔画也显示了它的包容能力,无论是西方的写实绘画还是现代绘画,无论是古希腊的瓶画还是古埃及的壁画,工笔画都能做到取其精华为我所用。无论是色彩语言,还是构成语言,是诗的意境还是庄严宏大的场景,工笔画都显示出惊人的应变能力与表现能力。

当代民族绘画是当代中国民族美感的物化形式,它既是中国民族美感的体现,同时又影响中国人的美感生成。当代民族美感既是当代的又是民族的。在这里与之区别的是古代的或传统的民族美感和西方的民族美感。水墨画倾向于传统的民族美感,油画倾向于欧洲的民族美感。这并不是说水墨画完全不适宜传递当代美感信息,即使是完整地保留了笔墨趣味,水墨画在其它方面也可能传递一些当代的美感信息,就象成熟的中国油画不可能不具有中国文化信息传递中国当代美感一样。只是相对于古代工笔画简单肤浅的美感而言,当代工笔画的丰富性更容易传递当代美感。而且,在我们的古典美感中,也有工笔画的一席之地,尽管很狭小。但

当代的开放意识与传统工笔画意识的融合就自然形成了当代开放的工笔画的观念。形成了工笔画既区别于水墨画又区别于油画的绘画美感。即使象杉山宁那样直接借鉴油画的画家,其作品中的美感依然是日本的。日本人从来没有否认他的画是日本画。当代中国最迫切需要的就是这种开放与宽容的精神,也只有以这样的精神来指导当代工笔画的探索,工笔画才会有一个灿烂的发展。

文化发展是人的集体行为的客观过程。作为欧洲地域绘画的油画经过几百年的努力传到世界各国,也使油画具有了国际绘画的身份。这是当代世界文化的现实。但这并不说明任何文化的发展模式都是如此。中国民族绘画的发展不必要也不可能走欧洲油画的发展道路。中国画无需幻想成为油画样的国际绘画,它的自我改造与对外开放不是为了迎合与满足外来文化,也不是为了向外来文化传播自己,而是为了中国文化,中国民族,中国人自身存在的需要。以被非中国文化区的接受程度来判断当代中国画的价值高低显然是错误的。这样说并不意味着我们根本无需向外传播我们的文化和艺术,只是我们的传播与欧洲文化的传播是有根本区别的,结果肯定也是不同的。理解这一切对于一个当代中国画家尤为重要,他们应该明白,他们的工作与努力是为了建设新的中国文化,新的中国文化首先是为中国人服务的。

只要人类自身不发生质变,人就会永远保存人之所以为人的某些东西,这种东西在原始社会就被确认了。文明社会及其文化使确认带上强烈而沉重的文化色彩。人必须也只能生存于特定的文化中,特定的文化存在于特定的空间中。文化的特定性和文化的特定空间是历史上形成的,形成的历史是不容随意解体的。无论如何进步如何发展,中国人还是生活在中国文化中。中国文化既包括中国文化的民族属性,也包括中国文化历史存留至今的特定空间。特定空间的中国文化环境是几千年形成的,中国人的一切生存状态都在这环境中展开。对于历史形成的中国文化,我们应该做的是清除其中不利于我们当代与其它文化交流与合作的障碍。清除不是同化,而是使我们的环境更有利于当代中国人的生存,更具有独立性,更具有与其它文化共存互补的能力。

工笔画与新东方绘画

本世纪之初,为了与外来的西方绘画区别,本

民族的传统绘画被称为中国画, 外来绘画称为西洋画。现在的正式场合中, 西洋画的称呼已不见了。而中国画这个名称, 尽管也有人认为不准确甚至错误, 但却被更广泛地使用了。如果我们仔细分析这两个名称包含的文化内容, 对于我们理解许多艺术与文化的问题是有帮助的。从字面而言, 中国画和西洋画是指的两个不同地域的绘画, 文化是以地域划分的, 所以地域名称实际代表的是不同的地域审美文化形式。二者在工具材料、制作技巧与程序, 艺术观念与语言美感, 装潢方式与展示方式等各方面都存在着明显的差异, 这些差异已不仅是平面物化的绘画本身, 而是文化观念的差异。然而, 当西洋画突破自身的地域而侵入中国画的地域之后, 西洋画不仅成为中国现代文化大家庭中的一员, 而且还对民族的传统绘画施加影响以刺激它走出传统的藩篱。尽管有这种交流与影响, 中国画和西洋画各自作为审美系统的存在并未消失。中国化的西洋画并没有成为中国画。受西洋画影响的中国画也没有变成西洋画。

我们知道, 中国是一个有自己民族文化的独立国家, 文化和国家政权都是单一的。而西洋画中的西洋不是一个国家政权却是一个文化体系。包括美国欧洲在内的西方各国尽管有很多不同之处, 但决定西方文化的两大根本力量——希腊罗马文化和基督教文化却是共有的。由此类推, 西方各国艺术的差异相当于中国艺术内部各地的地域差异, 只是我们的差异基本上是由于地理条件造成的自然差异, 而西方各国的差异是由于国家政权力量人为造成的文明差异。

当不同质的文化被纳入一个更大的系统(地球系统)之中时, 文化间的竞争就是情理之中的了。而实实在在的文化竞争就是为自己的文化寻找更大的生存空间, 套用一句经济学术语就是为自己的文化寻找更大的市场, 市场的占有不仅仅是为了销售, 更是为了更有效的生产。当代文化竞争的胜负决定因素并不在于文化本身, 而在于国家的经济实力。以单个国家经济为后盾的中国画与以整个西方各国综合经济为后盾的西洋画之间的竞争, 前者的弱势地位是不言而喻的, 这种弱势地位竟然使有些中国画家以为中国画只是一个濒临灭绝的地域画种, 而西洋画似乎成了国际艺术。其实, 无论是中国画还是西洋画, 都是古代文化彼此孤立发展时形成的地域绘画。

与西方各国文化在交流中发展相比, 东方各国

的文化却基本上是在彼此封闭的状态下发展的, 这就使得亚洲各国文化没有能够形成一个有序的系统工程, 所以亚洲就有了波斯绘画, 印度绘画、朝鲜绘画, 日本绘画和中国绘画, 进入当代, 特别是展望未来, 饱受西方帝国主义侵略的亚洲各国逐渐觉醒, 今日的亚洲人民应该联合起来以共同对抗西方以获得真正的平等发展与自由独立。就是一向以亲欧脱亚为国策的日本也逐渐明白, 无论它在政治上、军事上、外交上与西方保持一致, 由于日本的存在不能摆脱日本的民族文化, 因而日本不可能成为西方文化世界的一员, 西方文化始终把日本拒斥于自己之外, 在这一点上日本连澳大利亚这些国家都不如。而日本赤裸裸的亲欧政策又激起了亚洲其它各国的憎恨, 结果使地理上的日本孤岛在文化存在状态中也陷入孤立无援的境地。它的经济程度越高, 它的文化状态也就越孤独, 显然这对日本也是极其不利的。

亚洲的联合应该是本世纪末和 21 世纪亚洲各国的基本国策, 亚洲各国只有通力合作才能有效地对抗西方而为自己争得生存与发展的权利。这种联合, 既有政治经济上的, 当然也有文化上的。也就是说, 要建立一个新亚洲文化系统, 在此基础上建立完整的能够与西方文化互相补充成为新的东方文化。要达到这个目的, 唯一的途径是亚洲各国的交流与合作, 在交流与合作中相互影响, 求同存异, 建立文化的共存区。

20 世纪的日本在分裂亚洲各国的过程中扮演了一个不光彩的角色, 由于日本的所作所为使今日亚洲各国彼此的隔离比古代更为深刻, 乃至亚洲各国的艺术交流与合作都是有限的。各个国家都在极力鼓吹狭隘的民族文化观念。现在是到了抛弃这种民族主义的时候了。抛弃这种观念的前提是承认亚洲各国的平等权力, 亚洲国家的联合是平等的合作, 而不是以一个或几个国家为中心的联合。

在建立新东方文化系统工程过程中, 绘画承担了重要的使命。要建立新东方绘画体系, 除了文化政策与交流合作等因素外, 还有绘画形态自身的原因, 即各个国家以什么样的绘画参与交流与合作? 什么样的绘画形态能够使各个国家建立一个共同的审美区域呢?

亚洲各国都是有古老文化传统的国家, 也有自己古老的传统绘画艺术。按照艺术文化自身的规律性, 新东方绘画只可能是在各国传统绘画形态中再生与发展。这里有必要简略地考察一下亚洲各国的

古代艺术。印度的雕塑与壁画，波期—印度细密画，中国水墨画和工笔画，日本—朝鲜画。在这些古代绘画形态中，我们可以清楚地看到：波斯—印度细密画→印度壁画→日本画→朝鲜画→中国工笔画之间有许多相似之处，据伊朗专家考证，波斯细密画是元朝时在中国工笔画传过去时发展起来的，显而易见，与水墨写意画相比，工笔画与各国绘画有更密切的内在联系。无需否认，在中国古典文化中，水墨写意画是最重要的绘画形态，并在千年的历史长河中得以充分发展，形成了一个深奥的绘画美学体系。水墨画在它的发生发展过程中，没有得到向亚洲其它国家传播的机会，它的存在只是为中国文化所独有。即使在水墨画传播最广的日本，因为水墨画过浓的中国文化色彩而被视为日本绘画的一种点缀，被称为南画的水墨画在日本的影响远不及所谓日本画。而现代的日本画，无论是伊东深水式的美人画，还是东山魁夷式的风景画，或是加山又造式的新日本画，都倾向于中国的工笔画。

很显然，在亚洲各国绘画的交流与合作中，中国工笔画更容易为其它国家接受和认可，工笔画也更容易接受、借鉴其它国家的绘画以发展自己，有些工笔画家已在这方面作了尝试。交流与合作不是文化入侵，我们无需也没有必要也根本不可能强迫其它亚洲国家接受水墨写意画、水墨画的存在价值主要是中国，它是确定中国人的独特性最有效的美感形式。所以，我们所说的新东方绘画，应该是一种工笔形态重制作与塑造的绘画。当然，要使古代的波斯—印度细密画，日本—朝鲜画，中国工笔画转换为新的东方绘画，是要付出努力与智慧的，在这个转换过程中，我们要建立新东方绘画的美学体系，将各国绘画的民族审美特点纳入更宽泛的东方绘画美学体系中。一幅优秀的作品，首先是应该为亚洲各国所共同接受，其次才是具有中国的特点，就象达利的绘画首先是一种西方绘画语言，其次才是具有西班牙特征一样。所有的一切都是以画家的个性风格面貌出来的。东方绘画语言加上民族特征，集中在个人风格之中，这就是新东方绘画。

现代工笔画的回顾与检讨

20 世纪中国文化的显著特征之一是在自我批判中创建新文化。批判意味着否定，否定的是明清文化传统。因为自我批判缺乏足够的外部动力，也就难以有内部批判的充分自觉，民族文化自大狂的意识限制了批判的力度，与否定性的批判相比，肯

定的继承意识在创建 20 世纪中国文化的过程中所起的作用还大一些。这就从根本上限制了 20 世纪中国文化所能达到的高度。在这长达近一个世纪的批判与留恋共存的文化创建过程中，艺术毫不走样地映证了文化的这一特征，与其它文化形态相比，直观视觉的艺术更清楚地说明了 20 世纪中国文化的种种局限。

在创建 20 世纪中国民族绘画的过程中，水墨写意画是唯一的参与者，被冷落了千余年的工笔画，连自我反省的意识都没有，更不必说参与创建新民族绘画的欲望。当水墨写意画沸沸扬扬地鼓吹中西融合或是重振国粹时，工笔画借着这股风的余力开始苏醒。苏醒后的工笔画和水墨画思考的完全不同，水墨画思考的是如何创建 20 世纪的新民族绘画，工笔画思考的是如何恢复工笔画在绘画中的地位。与水墨画相比，工笔画只是恢复，恢复两宋时的工笔画。所以，最初的工笔画家几乎都集中在花鸟画领域，画家们能够恢复的是宋代工笔画的勾勒渲染技巧，宋代那种观察表现自然的方式已无力恢复了。如果我们把于非闇和陈之佛的花鸟与宋画作一个比较就能发现，于氏继承的仅仅是严谨的线条与填色方式，陈氏在画中加入了一点现代古意。这种完全复古的思维方式在第二代工笔画家中有所改善，他们开始运用西画中观察自然的方式，由于这种观察方式强调宏观，强调外在的真实，所以与古代的花鸟画相比，现代的花鸟画有更强的真实感，在他们的作品中既保持了古代花鸟画的精描细画，又借鉴了西画的摹仿自然原则，俞致贞，田世光属于这一代画家。人物画家则以潘絮兹为代表，既借鉴了西方的写实绘画，又借鉴了现代日本画，所以，潘氏的工笔人物画相对于古代工笔人物有了更新的面貌，只是由于他较多地偏离了勾勒渲染的传统技巧，因而被人误以为是盲目借鉴。陈白一不象潘絮兹一样运用新的形式描绘古老的题材，而是深入生活写生作画，创作出了与古代工笔人物画有完全不同审美内涵的新工笔人物画。由于陈白一和聂南溪的带动，80 年代以后，湖南工笔人物画有了长足的发展，它与全国相比，形成了明显的地域特征。湖南的画家们既不满足于描绘古代人物，也不满足描绘模特台上的模特，他们从生活中捕捉灵感，在工笔画中表现现实的生活气息，在全国工笔人物画中脱颖而出。

80 年代的湖南现代工笔画现象意义是巨大的，它真正提高了工笔画的地位，尽管此时的现代

工笔人物画题材还较狭窄，但作品中那浓郁的生活气息证明，在反映生活这一点上工笔画取得了与水墨画的平等地位，突破了工笔画不能描绘现代生活的禁区。是否有反映生活的能力是艺术有无生命力的标志，剩下的问题是，将作品中反映生活的领域全国铺开。湖南工笔画所指引的道路带动了以后的全国工笔画创作，古代题材由一统工笔画逐渐成为工笔画题材中的稀有门类。可以说，80年代湖南工笔画的崛起是现代工笔画发展史上的一个里程碑，它证明了工笔画具有与水墨画同样的艺术表现力，也是从此以后，工笔画开始走向复兴。不仅仅是题材，而且在艺术观念、技法语言、表现形式诸多方面拓展工笔画的审美空间。

从1985年到1995年仅10年的时间，工笔画获得了长足的发展，工笔画家队伍日益壮大，画家们在创作中全方位超越古代工笔画。并且，形成了以北京、湖南、江浙、四川、云南、广东等工笔画区域。以题材而论，工笔画依然以人物与花鸟为主要领域，涉及山水与抽象画领域的不多；在技法语言上，既有传统的勾勒渲染形态，也有装饰平涂型，更多的是综合了各式各样的制作技巧。可以这样说，一个优秀的有明显强烈个性风格的画家，总是有自己独特的技法语言。当代工笔画进入了确立个人风格的阶段。例如同是花鸟画：广东的周彦生，林若熹，苏飞钧，天津的贾广键，江苏的江宏伟，湖南的海天，湖北的陈运权，上海的何曦以及北京的彭培泉等人都有较明显的个性特征。同是人物画，天津的何家英，内蒙的周荣生，浙江的周京新，王赞，以及石景昭、孔紫、潘缨等人都初步具备了自己的风格特征。同时湖南朱训德综合人物与风景并追求符号化的风格，北京林木的综合山水花鸟画的风格也引人注目，以丁绍光、蒋铁峰为代表的海外云南画派也影响深远，至于广东黄一瀚的创作更是使人们相信工笔画具有无限的新颖表现。

尽管十年工笔画有了很大的发展，但与水墨画的积极进取相比，工笔画仍然显得保守落后，除了极少数画家具有充沛的创造活力之外，大部画家显得过于小心谨慎，这一点特别表现在花鸟画领域。花鸟画家的思维方式和视角离不开古代的题材规范，画中所绘也是直观地再现自然中的某个角落，不同于古人们是加上一点个人意思，个人风格普遍弱化。将现代审美观念引入花鸟画除了何曦的尝试外，几乎是一片空白。贾广键的某些创作显示了一种东方意境美的倾向，但很不成熟，也不稳定。人

物画家所面临的更为严峻，很多画家为了形成自己的风格特征，开始脱离现实生活闭门造车，描绘的生活都是舞台效果，充满了虚假、浅薄与造作。躲避生活使工笔人物画缺乏艺术生命感，也无法找到真正的个人风格。画家们只是一味地追求技巧的精致与完善，追求肤浅甜俗的美感。

考察一下当代中国画坛可以发现一个令人迷惑的现象。始终难以摆脱古典美感的水墨画充满了创造与追求当代的活力，显示出强烈的进取精神，而具有表现当代美感潜能的工笔画却有意无意地躲避现实生活，躲避现代美学的冲击。在这个总的原则指导下，当代工笔画要始终保持开放的态势，全面开拓工笔画语言的艺术表现力。同样用工笔画这面镜子反映生活，当代的反映生活不再是80年代湖南工笔画那样运用写实与摹仿的方式直观地描绘生活，更不是弄虚作假地描绘舞台背景，而是要面对生活的本质真实，描绘中国人当下的真实生存状态。这就要求画家们在营造艺术世界中广泛地运用现代美学的思想观念，在色彩、空间、造型、意境各方面全力开拓。花鸟画应自觉地抛弃农业文化中形成的那套微观、局部观察自然的方式，而应该以宏观整体的观察方式取而代之。不再孤立地看待花与鸟，而是把它与整个自然、与人类社会联系起来一起观察与表现，使花鸟画不仅是有花与鸟的情趣与生机，而是要有更深邃丰富的审美信息。除此之外，工笔山水与抽象工笔画也应该从无到有，逐步发展起来。

工笔、水墨、油彩是当代中国绘画文化的三大类型，三者的区别在于各自的技法语言，除此之外，它们所面对的问题，所要解决的问题都是相同的。自卑了千年的工笔画一定要确立自己的信心，真正形成中国当代绘画的三足鼎立。

地域文化与湖南工笔画

文化的地域性是中国古代文化的一大特点。这在古代绘画中表现得尤为突出。从客观上说，中国文化的地域性是由于国家幅员广大，各地风土人情悬殊差异造成的。古代文化的地域性是抵制大一统文化单一性的强有力武器。从这一点而论，地域性是积极的，没有它，中国文化要持续几千年是不可能的。然而我们也不容忽视，古代文化的地域性又是全国各地交通不便彼此独立封闭缺乏交流的情况下形成的，随着各地交流的频繁，地域性会逐渐减弱。

现在的问题是：中国当代文化建设过程中，是否应鼓励文化的地域性，现在提倡地域文化有无积极意义？要说明这一点，我们首先要对当代文化的性质有一个基本的认识。

当代文化是后工业时代和信息时代的文化，它既不同于以农业经济为基础的古文化，也不同于以工商业为经济基础的现代文化。当代文化是在各个地方失去孤立条件而在相互开放中建立起来的。另一方面，当代文化又是典型的个体文化，它的政治基础是自由、民主、平等和人权，相互开放并不意味着失去自我，而是在开放中塑造自我，所有的自我平等参与，互相补充，人与人之间，文化与文化之间是一种互补关系。确认自我审美语言的表达方式是当代艺术的首要特征。如何在开放中确认自我而不被潮水般的信息所淹没是每一个当代艺术家必然要面对的问题。如果文化的地域性承认个体审美表达方式的自由而不是以地域性代替个性，那么当代文化的地域性也是有意义的，它能够增强画家在开放的时代确证自我的能力。地域性是抵御一体化的第一道防线。

1984年湖南工笔画展在北京举行引起美术界强烈反响，这种反响促进了湖南工笔画的发展，也使湖南工笔画初步形成了它的地域特征。并作为湖南地域文化获得优先发展的环境。十年以后，湖南工笔画依然体现湖南创作队伍的实力量。并形成了梯队式的工笔画家结构，经过反复的分解与组合，湖南工笔画队伍在近年初步重新组织起来。十年前的参展画家留下来的部分已成了湖南工笔画的骨干力量，湖南师范大学美术系的国画教学始终以工笔画为重点，源源不断地为工笔画补充新的创作力量。在湖南，专业从事工笔画创作的有200余人，其中大多数是30岁左右的年轻人。

老一辈画家以陈白一为代表。陈白一对生活的理解重在情趣美，追求画面浓郁的生活气息，这既是画家深厚生活功底的结果，又是画家个人审美选择的结果，陈白一长期坚持大幅创作，专注入少数民族妇女题材，被誉为现代仕女画，近两年专注于儿童题材，是画家对童年生活的追忆式描绘。与陈白一的情趣美相比，邹传安的花鸟画将写实绘画的色彩感，传统的渲染技巧和自然花鸟的清新融为一体，形成了他绘画语言精到、画面清新怡人的特点。曾昭颖的花鸟画一改传统工笔花鸟的留白处理，而是采用全封闭的构图，画面重重叠叠，内容丰富复杂，具有宏观的自然场景，视野更为开阔。

郑小娟的工笔画不仅在个人风格上突出，而且她是最早探索现代材料的工笔画家，她坚持以高丽纸作画，追求古朴粗犷的画风。

中青辈以朱训德、海天、孙建林为代表。朱训德早在1985年就创作了不同于古代青绿山水的工笔山水画，当时备受赞扬，以后，他致力于将人物风景合二为一的创作思路，在造型上追求个性符号特征，主动放弃了传统的铁线描。在艺术精神上追求具有神秘、浪漫意味的文化感和历史感。海天从湖南山岭涧边的闲花野草乱石中获得启示，将细小的花草叶片与巨大的石型编排进一个有诗的意境与禅的玄机世界中，传统技巧与肌理制造相统一，增强了画面的视觉冲击力。孙建林则从工艺装饰画中演变出一种装饰味十足色彩缤纷的工笔画风格与传统工笔画大异其趣。

与中青辈相比，年轻一代的工笔画家显示出更充沛的创造精神。朴辛致力于工笔山水的探索，将符号化，色彩与色调，水墨山水与工笔技巧融为一体，色彩浑实厚重，一改传统工笔画的轻盈而具有油画的份量感；杨球旺将超现实主义的梦境引入工笔画中，谭智勇强调的是画面的分割与构成，徐酷的肌理效果隐含了天人合一的思想，罗新华用精制的传统技法语言创造出具有现代美学意识的个性符号，杨先让使古代的青绿山水获得了新生，构成意识、团块意识与自然的神秘感结合在一起。莫高翔的花鸟画具有东方的诗意而不再是直观描绘。李昀蹊的画一改流行的甜俗美感而追求苍白悲凉的历史文化苦味与沉重。

很显然，现在的湖南工笔画队伍尽管已显示出良好的势力，但面临的困难依然是很大的，要使湖南工笔画的地域文化性质上扬为民族文化仍要付出艰巨的努力。努力的方向有两个。一是主动、自觉地探求自己的个人风格，打破地域性的限制，只有这样才能打破湖南工笔画只有地域面貌而没有个人风格的旧模式，只有强烈的个人风格，才可能有民族文化的价值。为了确立自己的个人风格，年轻的工笔画家还要努力提高自己的艺术文化修养，这包括审美观念的成熟，技法语言的精到，审美境界的拓展等等。个人风格与艺术修养是一个事物的两个方面，没有修养的风格是浅薄的，而没有风格的修养是无意义的。

1996年1月15日于长沙



刘菲 《月辉》90×200cm 1996年

我的工笔画观

●潘絮兹

我一生致力于工笔重彩绘画的复兴，对此我具有坚定的信念。这里，我把自己的看法略述如下：

1. 工写一家，殊途同归

作为民族传统绘画的中国，体系庞大，门类繁多，如从形式和技法上区分，大体可归入工笔和写意两大部类，而工笔总是和重彩相联系，写意总是和水墨相联系。

中国画以意趣为宗，要求达意抒情。工笔重彩和写意水墨虽有用笔和用色方法上的区别，但精神实质是一致的，即都属“写意”，二者殊途而同归。就用笔说，工笔的工，是写不出来而是描出来的，是活笔不是死笔；就用色说，重彩也要求鲜活透明，而忌重浊板滞。如果认为工笔重彩必须笔求工，色色要重，势必成为线和色的雕琢堆砌，不但会削弱绘画效果，也不利于风格的多样化：所以说工笔重彩画线式是“工”，精神在“写”对写意水墨画来说，用笔上也要求笔写意工，即意存恭谨，笔不妄下；用墨上也要求使墨允彩，而非狂涂乱抹，一片混沌。理解这二者形式上的区别和实质上的一致性非常重要，就可以避免互相对立、排斥，而找到结合、交融、互补的途径，不但已经派生的小写意、白描、没骨、淡彩、泼彩许多画体可以说明，还必将有更多新的画体出现而蔚为大观。

2. 工先于写，彩先于墨。

从绘画发展看，工笔先于写意，重彩先于水

墨。可以说，工笔重彩是和绘画俱生的。原始岩画和新石器时代的彩陶图纹，莫不使用重彩，描线手法也力求规整。早期绘画遗品战国和西汉的帛画，已是水平颇高的工笔重彩画了。虽然古代也间见粗率之作，那是力不从心，欲工而未能，和后世有意放笔挥写不同；而且毛笔和纸、墨的发明，都是较后的事，从严格意义上来说，写意水墨画应始于唐代中朝。唐·张彦远《历代名画记》始把绘画分为疏、密二体，被列为疏体的张僧繇、吴道子，以至被后世奉为南宗山水之祖的王维，他们的画仍属工笔重彩体系，其人物衣纹、山水树石。莫不注重结构，笔法精严，和后世的写意水墨异趣。只有张璪泼墨山水树石可视为开写意水墨的先河。写意水墨画的真正崛起是在五代两宋。一部绘画史可以唐代划线，唐以前全属工笔重彩的世界，五代两宋是工笔并峙、彩墨交辉的时期，元明以后，写意水墨盛行，工笔重彩始不为画坛所重，但在民间仍保有其世袭领地，这个情况一直延续到近世，给中国画的发展造成了严重的后果。

3. 工优于写，彩胜于墨。

有人说，工笔重彩这种画体规范严格，制作费时，束缚个性，不便于抒情，而且缺乏气势，难以表现时代激情，甚至断言这是一种陈旧的过时的形式，终将归于淘汰。

我认为不然。工笔重彩画虽然规范严格，艺术效果要通过多道程序才能最终体现出来，不如写意水墨，一笔下去，效果立见；但是只要作者构思成熟，每画如演员临场，保持最初的创造激情，则最后完成，不但仍能取得预期的生动效果，成功率也远比随机触发的写意水墨为高。而且绘画不是表演艺术，作品的成败不取决于时间的长短快慢。艺术从来不是速成的，写意的快也从千锤百炼中来，没有这长期的“慢”的因素，任何艺术都难于成功。至于气势和时代感，试看阎立本笔下封建帝王的威仪气派和永乐宫三清殿诸天神的庄严肃穆表现得何等充分！张萱、周昉的仕女画能说不体现唐代盛世景象么？吴道子“天衣飞扬、满壁风动”的画风，不是仍可从宋人《八十七神仕卷》中仿佛得见么？

人们推崇油画技法表现力强，我认为工笔重彩画同样可以达到，甚或超过。工笔重彩画的优胜之处可以列举很多，如：

一、可以大小由之，既可表现宏观、大到无限；也可表现微观，小到目力所难及。它可以发挥