

郎绍君

艺术与生活

LANG SHAOJUN YI SHU
YU SHENG HUO



安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与生活.郎绍君 / 张修佳主编. — 合肥: 安徽美术出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5398-1749-1

I. 艺… II. 张… III. ①中国画—作品集—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV. J222.7 J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 200858 号

艺术与生活

策 划: 何加林

主 编: 张修佳

责任编辑: 马 涛

装帧设计: 大 可

安徽美术出版社出版

(合肥市政务文化新区圣泉路 1118 号 14 层 邮编: 230071)

网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

浙江新华图文制作有限公司

杭州恒兴彩色印刷厂

开本: 889mm × 1194mm 1/16 总印张: 34

2008 年 1 月第 1 版

2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5398-1749-1

定 价: 256.00 元 (全套八册, 每册 32 元)

(发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换)

郎绍君

艺术与生活

LANG SHAOJUN YI SHU
YU SHENG HUO



安徽美术出版社

ISBN 978-7-5398-1749-1



9 787539 817491 >

定价：256.00 元

(全套八册，每册 32 元)

郎绍君

艺
术
与
生
活

安徽美术出版社

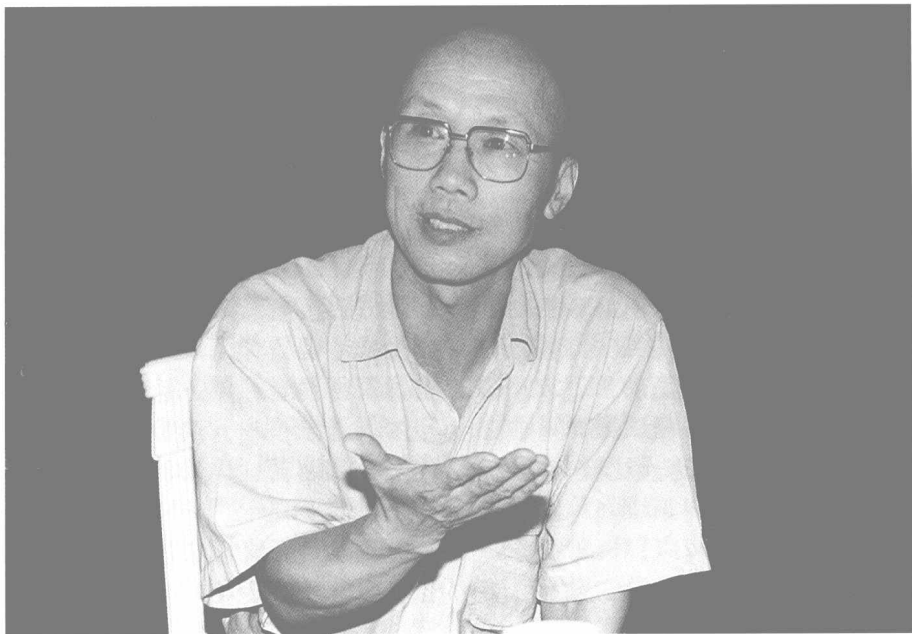


郎绍君

男，1939年生，河北定州人。文学硕士。1961年毕业于天津美术学院。1961年至1978年，任天津美术学院美术史教员。1978年后，在中国艺术研究院美术研究所从事中国美术史及理论研究，任近现代研究室主任。2000年退休。现为研究员、博士生导师、国家文物鉴定委员会委员。以研究20世纪的中国美术为主，兼做艺术评论、近代中国画鉴定工作。著有《论现代中国美术》、《现代中国画论集》、《重建中国精英艺术》、《二十世纪中国画家研究：齐白石》、《从写实到荒诞》、《守护与拓进》、《林风眠》、《陶冷月》、《郎绍君美术论评集》。另发表有关于中国古代、近现代美术史的文字数十篇。主编有《中国名画家丛书》、《齐白石全集》、《中国造型艺术辞典》、《中国现代美术全集·山水卷》、《中国书画鉴赏词典》等。其中《齐白石全集》获中国图书奖，《二十世纪中国画家研究：齐白石》获中国文化部首届艺术科学优秀成果奖一等奖。







1997年7月，在重庆

我主要从事艺术史论研究，但与绘画渊源久远。

上世纪50年代前期，我在通州潞河中学读书的时候就喜欢画画。美术老师谢一飞给了我最初的启蒙。谢老师是河北人，“湖社”成员，擅画秀丽清新的小写意花鸟，又擅拳术。同学中跟他学拳的比学画的多。1956年，我考入天津河北师范学院美术系（天津美术学院前身），前四年学习绘画，包括素描、色彩画（水彩、水粉、油画）、中国画（人物、山水、花鸟）、图案等。其中，素描和色彩（水彩、水粉）是基础课，课时比中国画和油画多。先后给我们上过课的老师有李琨祥（水彩）、沈毅（素描）、秦仲文（山水）、张其翼（花鸟）、孙其峰（校外写生）、李智超（古画论）等。在课下，我所画最多的是水彩风景和人物速写。

五年级时我被分配学习美术史与理论，毕业后留校，任史论课教员。此后，看画多而画画少，有时赴外地考察也勾临些古代作品或作景物写生。“文革”期间，复制过毛泽东像和宣传画。1978年，我获得读研的机会，回到阔别22年的北京。1981年留在中国艺术研究院美术研

究所从事研究工作。1990年前后，一些友人知道我家庭负担重，身体也不大好，都劝我“用写字画画调剂一下”，病中的周思聪还派学生送来两刀宣纸，说：“一刀不太好，写字用；一刀比较好，画画用。”我终于重拾“旧业”，用零碎时间，在元书纸和毛边纸上涂写。写字，临写《张猛龙碑》、《苕溪诗帖》、《争座位帖》较多；画画大抵是临摹古人前人和即兴涂鸦，山水多些，也有人物和花鸟。90年代中期，我经常到北京远郊照看年迈的老人，那里很清静，又有一张较大的桌子，涂写就多了一些。仍然用元书纸或毛边纸，写完画完就扔进废纸箱。2002年，我随单位迁居到北四环，新宿舍终于有了一间书房，除了写字台，还安放了一张小画案。这样，写字作画就方便多了。

当然，画史画论还是我的主业，写字作画只是一种“休闲”，或如前人说的“游戏笔墨”。我不挑纸笔墨色，涂抹有时纵意，有时拘谨，纵意过头就粗乱，拘于技术就板刻。我很想在心与手、自由纵意与把握技巧之间取得某种平衡，但真的很难。不临古难以掌握理法，只临古无法抒写自己的心灵。大体说来，临习古人

我画中国画

郎绍君

的时候多一些，放笔直取的纵意少一些，生稚的东西多一些，精熟的作品几乎没有。近年来，一些画家朋友都鼓励我画画，即使胡涂之作，他们也给我打气，说：“有感觉！”

理论与实践、对中国画的认识与创作个性之间未必是一致的，写文章要求理性、客观，有深入的剖析与独特的见解，画画要突出直觉、心理、独特的感受。但两者都要求才情与体悟，而才情、体悟又跟素质和修养密切相关。我写东西比较有条理，但抽象思维能力并不很强；我的感觉和联想能力还可以，但不得不终日埋头于吃力的理性思维。不过，直觉和感性有助于体悟作品，这使我的史论研究、书画鉴定受益匪浅。直觉、感性、理性认知和艺术史知识都有利于艺术思维，但技术手段和操作经验跟不上也是枉然。所以，我的写作与涂画既有愉快，也有苦恼。我还有不少写作计划，也常冒出些画画的想法，但精力有限，计划和想法常常落空。人生在世，总不免有矛盾

和无奈。

这本小画册收入的，除几件临仿古人之作，大多得自对身边城市景观的记忆写生，如《窗外的风景》、《院里的风景》、《街上的风景》等。我生活在城市，过着一般城市人的生活，所画景物，是我常常走过、望过的地方，熟悉而亲切。街上的行人是陌生的，但作为艺术的观照对象就变得同样熟悉亲切，让人感到一种栖居的诗意——人生世界虽有太多的险恶和痛苦，但人又始终追求着在这个世界的诗意栖居。《土城系列》画的是元大都城垣遗址——北京人俗称为“土城”。这里离我家不远，坡丘起伏，树木苍郁，有鸟儿飞落其间，是三环、四环之间一条狭长的绿洲。无论春夏秋冬，工作太累了，我就到这里走一走，闻闻古槐、新松的气息，享受一下爬踏黄土坡的感觉。渐渐地，土城之丘、坡间小路、老树、丛枝和雪地进入我的画面。虽然这些画的技巧还很粗糙，但它们带着我的内在感受，是确实的。



5月初,香港艺术发展局邀请海内外有关学者,以“笔墨论辩”为题举办了为期三天的讨论会。这是近两年来关于笔墨论争的继续,也是首次关于笔墨问题的大型学术会议——在香港谈论这样一个传统话题,是颇可玩味的。

笔墨讨论的实质,是要不要以及怎样坚持中国画的语言特色。它连带的理论与实践问题,包括如何看待中国画传统,如何借鉴西方艺术,以及中国画的边界、批评方法与标准等。笔墨问题的复杂与微妙,非浅尝泛论所能把握,而论者所持方法与标准的不同,常使探讨双方止于“异元批评”,无法形成对话。对于笔墨本身,我曾写过一篇专论(刊《文艺研究》1999年第3期)。在这次会议上,谈的是讨论的前提问题——中国画的类型区分及其与笔墨批评的关系。

我们面对的现实,是中国画形式语言的多元化——已形成诸种不同的类型。承认这一现实并反省其

批评标准与方法,已成为中国画及笔墨讨论的必要前提。不同类型产生于以融入西画为特征的近百年中国画革新。这革新是亦喜亦忧的事——它带来活力和新的选择性,故喜;它模糊甚至消融中国画的边界,故忧。有常有变,常其常而变其变,是艺术演进的基本轨迹。恰当的批评态度,应守其常而顺其变,不能一味守常或一味逐变。批评标准,则应根据不同类型而有所区分,不能用不变的同一把尺,也不能以此量彼或以彼量此。那么,当代中国画包含哪些类型呢?我以为有三种,即传统型、泛传统型和非传统型。

传统型:中国画的本色形态。它坚持传统绘画最基本的语言方式——笔墨方法。所谓笔墨方法,既包括写意画的笔法墨法,也包括工笔画“骨法用笔”以及相关的晕染法。吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、张大千、吴湖帆、贺天健、傅抱石、李可染、陆俨少以及晚近许多中青年画家,属此类型。其中有人也吸收

中国画的类型与批评

郎绍君



雪地

过西画因素，但并没有改变基本语言方式和特色。论性质，它属于古典艺术——被现代中国人所广泛接受、仍具生命力的古典艺术。高度成熟完美的传统型中国画，不存在“转型”和“现代化”的问题。书法、诗词、戏曲、曲艺、芭蕾舞、古典写实绘画、古典音乐等等，都属此类。要它们“转型”和“现代化”，无异于破坏和否定它们的基本特色和高度完美性。视革新必优于保守的“艺术发展论”，对这些艺术形式并不具有真理性。如果有一天它们合规律性、合目的地消亡，那就让它们完美着进入博物馆。以破坏其自身完美为代价的京剧现代戏“革新”，是京剧这一古典艺术在特定历史条件和意识形态制约下的畸形异变，不能视为传统京剧合规律性的“现代形态”。在这个问题上的暧昧态度，已造成对京剧艺术的严重危害。中国画亦同此理。

传统型中国画的基本语言形式，仍能在相当程度上表现当代中国人的世界。它在对象、题材、情感、程式画法与风格诸方面都不断有所新变，但保持其基本模式与特质。它的变革原则，可借梅兰芳“移步不换形”的理论来表达（按照吴小如先生的解释，“移步”是有所前进，“不换形”是不改变它的基本特色）。对中国画，“不换形”就是不改变它的笔墨语言方式——包括它的材料工具和相应的程式性，对力感、节奏、韵致的要求，以及它的深层美学依据：对道与技、心与物、形与神、人格与风格和谐关系的追求。以笔墨方法为主但又适当借鉴西画的“不变形”之作，如李可染的山水画、张大千晚年之泼彩泼墨作品、周思聪的高原风情画和荷花系列等，仍可列入此类。此外，传统型会发生分离倾向，转向泛传统型。传统中国绘画自成体系但绝非纯而又纯、没有变异的封闭体。

传统型是20世纪中国画最为完

美的形式，只有传统型出现了吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等公认的杰出大师。但如果满足于既定程式的成熟与完美，也会导致惰性、无生殖力的重复与不可救药的僵化。“移步不变形”是它变革的纲领，也是它常新的难题。

泛传统型：中国画的变异形态。它适应社会急速变革的要求，力图融传统语言形式与西方语言形式为一体。如高剑父、高奇峰借鉴新日本画的“调和中西”之作，徐悲鸿、蒋兆和加入素描因素的人物画，林风眠糅进印象派、野兽派画法的部分仕女与花鸟画，陶冷月引入西式光影与透视的“新中国画”，以及当下诸多艺术家同一倾向的作品。它们强调“现代性”与“转型”，广泛地借鉴西方绘画，移步换形，突破传统媒材与笔墨方法的限制，手段更加自由，面貌愈趋多样。但它们又在材料工具、技巧画法和风格情味上与传统绘画保持着较为亲密的关联。与传统型相比，它们还不够完美与精致，但更富于活力与朝气。

无论在题材、样式和风格等各方面，泛传统型更具包容性和开放性。这为画家的个性表现与自由创造提供了相对广阔的空间，从而成为风格样式多元趋向的主要体现者。在中国画的整体格局中，它拥有最多的作者和作品。泛传统型会产生向传统型回归的倾向，有些画家会在一定情境中转化为传统型。同时，它也会产生分离倾向，一些画家在一定情境中转为非传统型。分离倾向会在相当程度上消解中国画的特性，成为模糊中国画边界的动因。

泛传统型的危险性在于，其融合性与开放性，难以对相应的形式语言因素提出系统、精致的要求，容易导致技巧方法的失控、混杂、粗糙和浅表化。经验表明，缺乏对中西两种艺术的深入理解与把握，没有扎实的传统功底与修养，不肯寂寞耕耘、长期奋斗，难以臻至徐悲鸿曾理



想过的“致广大，尽精微”之境。

非传统型：中国画的极端变异形态，或曰边缘形态。它们介于中国画与非中国画之间，保留或部分保留着传统中国画的材料工具，但作画观念、技巧规则和风格面貌大都取借于西方，与传统中国画联系已微乎其微。是移步换形，欲出中国画边界或已出边界的类型。其中一些作品混同于水彩画、水粉画、丙烯画、无笔画或综合材料绘画。它们大抵抛弃了笔墨方法，或代之以其他画种（如油画）的方法，或采用不拘一格的工艺性制作方法，或借助于物理化学方法制造可控性的偶然效果。大体上说，它们都把水墨媒材从笔墨传统中分离出来，当做“单纯的材料”使用。林风眠以光色语言或构

成方式为特点的彩墨画，赵无极、赵春翔、朱德群、吴冠中的抽象水墨或彩墨，刘国松及其学生们的彩墨拓印与拼贴，以及当代被称作“实验水墨”的诸多作品，都属此类型——一种以西方现代、后现代艺术为主要参照对象的“西体中用”式类型。

非传统型中国画的意义，在于它融合中西艺术的极致性探索，它对新的样式、风格的综合与创造，对水墨材料新的可能性的实验，对新的视觉经验的求取。绝大多数探索者都力图保持与传统中国画的某种联系，如吴冠中所述“风筝不断线”。其出色者如林风眠等，也可以达到很高水准，赋予作品动人的艺术魅力。它们的危险性，在于大部分或完全放弃传统绘画语言，容易陷入“现

代化即西方化”观念与实践的泥沼，成为对西方时髦艺术的东方式模仿。

上述三种类型，虽都隶属于当代中国画，但它们的形态、观念、语言方式和价值意义都已相当不同，用不尽相同的方法与标准衡量它们，乃理所当然。对这基本前提有了共识，笔墨问题就能够对话了。简而言之，单纯谈论笔墨，只能在传统共识的前提下谈论；谈论当代中国画的笔墨，则应先辨识类型，而后以传统标准衡量传统型的笔墨，以包含传统标准在内的新的综合标准衡量泛传统型的笔墨，不再以传统标准衡量非传统型及非笔墨的“笔墨”。至于不同类型间的比较，则应以涵括和超越类型标准的另一层标准去评量。

交流



水墨画是近百年来中国美术关注的重心，而笔墨又是水墨画讨论与实践的焦点之一。画家谈论笔墨，大多在“庐山”之中，偏于经验性；理论家谈论笔墨，则多在“庐山”之外，偏于空泛。本文尝试对笔墨的主要问题作一思考性清理，但限于篇幅，仍有许多方面不能涉及。

对笔墨的基本理解

“笔墨”二字向来没有、也不可能有“科学”的解释。这源于中国学术的综合性和艺术概念的模糊性。但笔墨是看得到，能够意会、可以把握的，美术史上的释说虽不尽一样，却大同小异，具有相当的一贯性。

笔墨乃由传统水墨画工具材料性能所规定，在长时间的技巧训练中形成的造型、写意、表趣方式和手段，是唯水墨画才有的“话语”。毛笔、水墨依照一定的程式在纸、绢、壁上作画时产生的点、线、面、团、叠加、渗透、摩擦、转折，行笔疾徐、轻重、粗细，用墨运水多少所产生的光涩、枯润、曲直、方圆、厚薄、齐乱等种种效果，这些效果引出的刚柔、道媚、老嫩、苍秀、生熟、巧拙、雅俗等种种感受，画家内在世界、外在操作与这些效果、感受的诸种关联，以及人们在创作、欣赏过程中形成的对它们的感知方式与习惯，都凝结在笔墨话语之中。一些“现代水墨”作品，通过呈现水墨材料本身的质感、量感，或对水墨材料的特殊处理，暗示某种文化意味，表达人与材料间的某种关系。此与笔墨只在使用原料这一点上有相关性，别无任何共同之处。

笔墨具有结构性。笔与墨、笔与笔、墨与墨的排列、组合即结构。这种结构因水分、含胶量、含矾量、纸性、笔法、墨法的不同而不同，也因题材、描绘对象、作画习惯、造型追求、风格塑造、意趣爱好之异而异。笔墨结构的核心因素是用笔——笔是笔墨结构的“骨”，是变化多端的

笔墨“力的样式”的根本来源。笔墨结构没有定形，具有自身的逻辑性，在相当程度上是抽象的。无定形使它自由，逻辑性限制这自由不流于任意胡涂，抽象性则令其不受制于物象的造型原则——它们不即不离，相关但不同一：有时服从于造型，有时与造型重合，有时独立于造型之外。

笔墨具有程式性。笔墨程式是笔墨结构逐渐规范化的结果，也是画家对物象进行综合、概括、简化、节奏化、意趣化、形式化的产物。笔墨依存于程式，程式为笔墨的载体。在画史上，笔墨程式的成熟标志着水墨画的成熟。程式即规范，有规范才能有效传承。所以笔墨程式是水墨画得以久远传承的重要条件。程式具有很高的稳定性，但也会随着创作客体与主体的变化而变化。程式如果被固化、被千百次无生殖力的重复，就会失去活力，变成僵壳。明清及近代一些画家因远离大自然的滋润，缺乏内在的创造动因，死守程式，导致水墨画阶段性或部分性地衰落。但把笔墨程式视为“魔鬼”，把它等同于“保守”“旧趣味”，敬而远之或轻易抛弃，或以西画方式代替它，又导致笔墨和水墨画本性的迷失和丧失。

笔墨不是孤立的。凡形成绘画的内部外部因素，如造型、构图、风格，画家的书法、诗文、篆刻、美术史论修养，画家的个性、情感、品操，乃至时代风气、相应的文化历史情境，中国人的智慧特色等等，无不与笔墨有着千丝万缕的联系。用当下流行的评论术语说，就是笔墨也有它的“语境”和“上下文”。唯有综合地看它、用它，将它视作整个水墨艺术、中国文化有机生命的一部分，才能对它有真正的理解与把握。这是笔墨问题的难点之一。不从强化修养和整体上把握笔墨，仅把它看做一种技术上的功夫，只能练出一个有技无道的画匠和画家。

笔墨论稿

郎绍君

笔墨是水墨画的主要“语言”。作为传递绘画内涵的媒介与手段，它本身也具有文化符号性和一定的精神意义——作为特殊的传达方式和接受方式，它凝聚着中国文化独有的气质与性格。无声的视觉语言具有世界性，但这种世界性也有限度——东西方绘画“语言”背后的深层意蕴、情致、趣味、文化个性和精微绝妙之处，是很难被对方感觉和理解的。由于西方文化的强势传播，西画已为更多的东方人所熟悉，但真正理解西画微妙处的人并不多。中国水墨画则始终不为西方人所理解（西方对水墨画的部分接受，主要是海外华人和极少数汉学家）。这种不理解主要不在媒材，而在它的笔墨形式、笔墨表现与文化意蕴。有人认为，水墨画的现代化，必须回到“纯材料”，即把“现代水墨”

看成无国界、无民族文化特性、无纵向传承与横向联系的纯材料性艺术。不论是谁，也别管怎么画——即使完全不懂中国传统绘画的西方人，只要用水墨材料作画，就同样是水墨画。这种主张，大抵出自放弃传统以换取与西方同步、取得西方认可的动机，是“现代化就是西方化”观念的产物。而对传统绘画和传统文化的无知，则是这类观念产生的内在背景。

制造肌理可否等于或代替笔墨？否。“肌理”这个词，也像“皴”这个词一样，原本指人肌肤的纹理。以物理和化学的方法（揉纸、拼贴、油拓、水拓、在水墨中注入洗涤剂等各种非水墨材料等），制造出某种类似自然形象与自然肌理的效果，始自上世纪60年代海外画家的现代水墨探索。但制造肌理不是笔墨，其原

交谈



