

中国美术家作品丛书

# 白雪石



人民美術出版社

ZHONG GUO MEI SHU JIA ZUO PIN CONG SHU BAI XUE SHI

中国美术家作品丛书

# 白雪石



人民美術出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

白雪石 / 白雪石绘. — 北京: 人民美术出版社,  
2002.11

(中国美术家作品丛书)

ISBN 7-102-02677-3

I.白... II.白... III.山水画—作品集—中国—  
现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 088880 号

## 中国美术家作品丛书

### 白雪石

---

编辑出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑: 王玉山

装帧设计: 赵 颀

总体设计: 刘继明

责任印制: 丁宝秀

制版印刷: 人民美术印刷厂

经 销: 新华书店总店北京发行所

---

2003 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/32 印张: 6

印数: 0001-5000 册

ISBN 7-102-02677-3

定价: 29.00 元

版权所有 翻印必究



白雪石

# 江山本如画 剪裁青出蓝

## ——试谈白雪石山水艺术

孙 克

白雪石先生是当代声誉卓著的山水画大家。多年以来他的艺术以独具的面貌和精湛的技艺而享誉海内外。他是从教多年的美术教育家，在这块园地里辛勤耕耘数十载，授业解惑，诲人不倦，深受学子爱戴，桃李滋繁难以数计。白先生又是一位人品艺品同高的长者，他对待艺术事业的虔诚投入和待人接物的谦恭和蔼，令人无论读其画与近其人都同样有“如沐春风”之感。白先生的艺术成就，早就令我们仰慕，而作为老一辈画家之一的他，治学精神的严肃认真和处世立身奖掖后进所表现的大家风范，更应是我们努力追随学习的楷模。

白先生的画集即将问世，这是大家企翘已久的事。出版社的朋友嘱我为画集撰文，我未敢推辞。以后学而论议师辈，能做到得体已不容易，而我确乎是作为一次深入思考与学习的机会。因为如白雪石先生的艺术实践，以毕生心血的追寻探索，前后经历半个世纪以上，在个人的进步中无处不感觉到中国画与时代潮流激荡所产生的影响。先是时代的流向影响着画家个人，而当画家经严毅的奋斗终于立定足根，并以公认的成就确立其崇高的位置之后，则转而影响着时潮的流向。在我们研究李可染先生的时候是这样的情况，如今

我在思考研究白先生的艺术时，同样遇到这样的情况。孤立地研究他的作品构图与笔墨而不从整个世纪中国画发展的壮阔角度去思考认识，要得到公允和确当的评价，几乎是不可能的。本文也试图以此思路来寻求答案。

中国画经近千年的迁延，重点由人物画而转为山水画，花鸟画也取得重要位置，这是封建社会由盛而衰，儒家思想中积极的“成教化、助人伦”宣教的成分，逐渐为道家的“无为”、“旷达”和释教尤其是禅宗的出世思想所影响，山水画的位置越来越显著，经过元、明，尤其是清初文人山水画高度发展带来的相对繁荣时期，清中叶之后人物画的衰败与山水画中“四王”临摹僵化的倾向，标志着中国绘画更加脱离社会现实生活的倾向在加深。因此，当本世纪初中国社会面临重大变革潮流激荡之时，山水画所受到的冲击和批判，较之人物和花鸟画来得更为严重。陈独秀、鲁迅、徐悲鸿先生批评的矛头主要指向文人山水画。山水画在数十年内所面临的“改造”的课题，明显地比花鸟画和人物画要困难、复杂、深刻得多。这是因为花鸟画的“改造”始终未提到日程上来，人物画首当其冲，在内容上面对社会和民族的矛盾作新的抉择，在形式上搬进西方的人物写实技法，改变面貌来得更直接和迅速因而更见“功效”，而山水画数十年来是经过几代画家的努力探索，在不同的高度，不同的方向上摸索开拓，成败的结论也很难下。就画家个人来说取得成绩的已是标榜画史为人景仰，而在这百年过程中，也还有许许多多画家，以自己的艺术实践作为实验，为中国山水画“纯国粹”的、“全

西化”的、“中西融合”的种种主张，做了贡献。正是在西方文化思潮的重大冲击下和西方帝国主义列强的经济、政治、军事的压力下，中国社会内在的变革图强的力量迅猛成长起来，令社会的种种方面，包括中国画在内经历了深刻、严肃的变化过程；而且在近百年里，仅仅中国画所经历的过程也是十分曲折和值得深思的。现在就具体而微地仅就山水画来谈一谈。

清初“四王”的出现，把董其昌的主张推向了高峰。王原祁、王石谷个人取得的成就有其不可否认的存在价值，然而成功者的顶峰也便意味着后继者的再难以逾越。“虞山派”、“娄东派”一时占据画坛，自命“正宗”，指斥别家为“恶习”，造成清代中晚期山水画坛死气沉沉。问题的关键即在于艺术语言表达的“程式”与“程式化”，在他们的手中逐渐变成一成不变的教条，成了游离于生活现实的机械符号，消失了活泼的生命力。艺术语言的程式化，是人对自然生活形态做审美反映(艺术行为)过程中的规律性不断积累而形成的。它本身具有规律性与普遍性，几乎世界各民族皆同，但由于中华文化代表的民族审美习惯，艺术语言的程式化表现得最突出，而其本身独具的魅力也在于此。但程式不是一件死物，它必须随着时代的发展而不断地补充、更新。例如京剧这种高度程式化的艺术，在其形成的二百年中，无论是谭鑫培乃至梅兰芳都通过个人的体验与创造，更加丰富和完善了它。山水画也应该如此，董其昌就讲过：“读万卷书，行万里路。”王原祁、王石谷都不乏真山水的观察体验，只是后学末流囿

于门户而作茧自缚，导致保守与僵化，阻隔了艺术与现实之间生动的血肉联系，致令山水画在本世纪初成了急务社会革命的激进知识分子们严厉攻讦的目标。在一篇短文中是不可能讲述山水画在数十年中经历的演变进程的。但围绕山水画的改造其症结仍然是“程式”的问题。

在现代美术教育部门中，改进中国画的办法主要是试验以“写生加笔墨”，来抗衡突破和取代传统的程式化办法。但对那些从传统中出来的画家们，习惯了的程式语言，已形成形象思维的方式，丢弃了“程式”，他们将无所适从。一如京剧舞台上一旦取消了唱腔的西皮二黄，取消了韵白，没了身段、手势等等那些凝聚了生活的唱、念、做、打，京剧的特征与魅力还能存在吗？中国画也是同样的。当人们放弃了传统的章法布局的特点，放弃了皴法、染法、树法、石法、描法，中国画将不复存在，它的种种特征和特别的魅力，将同时消失。这种民族文化的虚无主义在本世纪不止一次地泛滥过，回顾数十年中国画的历程，受到的破坏远多于建设，究其深层原因固然很多，但激进的青年革命者，在急切引进西方种种截然不同的思想文化体系时，难免把传统文化的精粹与封建文化糟粕一股脑作为应打倒清除的对象。在社会处于革命变革时代，他们期待艺术成为思想工具因而成为有利于革命的利器。那么山水画在建国后很长时期中不如人物画那样受到“重视”，其原因是不言自明的。前面说到山水画的“改造”之所以困难和复杂，即在于它的改变不是依靠诸如“思想内容”或某些人的好恶提倡，甚至不以画家主观的追求、某些

人的理论“指导”来决定它的成败。例如建国后一个相当时期里为了表现“社会主义新风貌”而主张“创新”，从“四王”山水加红旗、高压线杆，画梯田、水库，进而以朱砂画山头以示“红透”，“文革”时期流行画革命老区的全景画，长江大桥的鸟瞰图等等，足足消耗掉不止一代画家的精力与才华。其中固然不乏可一观的作品，但它们在学术上留给后人的经验似乎是更有价值的。

新时期以来，人们对民族文化的价值与前景的思考与探讨，虽然有过曲折与反复，但较之过去却深刻和广泛。80年代里，在一些人尤其是涉世较浅的青年中间，文化的“全盘西化”思想颇有市场，但在更多的人们那里，已经清醒地认识到“西化”的口号不但荒谬而且是有害的。我们的任务是迎着前进的时代，不断地冷静地寻求传统和现代的最佳接合点。人们不会忘记，1986年正当“中国画穷途末日”“进博物馆”的嚣噪得到像“以西方美术的发展为参照系”“传统的沉重历史负担”等等舆论的配合，虚无主义甚嚣尘上之时，四川陈子庄、江西黄秋园的艺术却顿呈异彩，受到的广泛而热烈的欢迎，直令“新潮”的鼓吹者们惊愕不已。今天看来，那恰恰是一种象征或一个讯号，反映了人们对长时期以来反复泛滥的民族文化虚无主义思潮的深深反感与厌恶。1989年搞的现代艺术“大展”，以集中的拙劣、粗糙、丑恶、幼稚，显示了少数人热衷的虚无主义的回光反照，并且从此溃散败落不成气候了。90年代以来我国与亚洲许多国家思想界一个重要动向，就是对传统文化价值观进行更深入全面的审视与探

讨。这是以东亚经济高速发展为背景，针对西方社会的价值观其种种负面现象，同时瞻望东方在新世纪的黎明所展示的前景之后，对东方文化——包括儒家文化在内，其积极意义有了更分明的信心。更深刻地全面地理解和认识民族传统文化问题，坚定民族文化信念，并不意味着是固步自封、敝帚自珍的封闭心态——一如某些“高明”常常挖苦我们的那样。社会的前进要求我们的文化要进步要现代化，但并不意味着要以牺牲优秀的民族传统文化为代价，去重复西方走过的路，因为广大人民不会接受。

90年代以来，虚无主义的沉渣重新又沉寂下去的同时，细心的人会注意到一个现象，即黄宾虹艺术研究与欣赏的“热”在悄悄兴起。由于这又是一个很重大的题目，本文不拟详论。但是，黄宾虹作为本世纪最有成就的山水画大师和宣扬中国画优秀传统不遗余力的学者，多年来是屡遭冷落的，然而他的成就是客观存在的，冷落只是暂时的。人们对黄宾虹艺术的重视，表明一种文化价值的认知已经达到了一个新高度，因此我认为，白雪石先生的山水画，自80年代以来，随着时间的推移，得到越来越高的评价和更认真深入的研究，决非偶然的孤立的现象，所谓尘埃落定，所谓云破月出，时间总是最公正的评判员。

白雪石先生生于1915年，读中学时即从著名花鸟画家赵梦朱先生学画，从艺至今已经六十余年。后来又师从梁树年先生学山水画，基本画路是北派山水，以宋画为主兼及南宗文人山水画，在当时的条件下常去故宫看古画陈列，并借着

印刷品临习宋元人之作，在传统技法方面基础是极为扎实的。他以自己出色的绘画才华为人注目，很年轻时即加入了著名的“湖社”，并成为北京“中国画学研究会”的一员。建国初，50年代以后国画界强调深入生活、注重写生，他又热情地完全投入，并开拓了个人艺术道路的新阶段，拓宽了思路 and 眼界，提高了写实能力，也丰富了技法本领。尤其是调入北京艺术学院任教以后，在教学任务的压力下，带领学生以写生入手，努力探索，教学相长，更加形成了严谨的画风。画家张仁芝和我谈起白先生治学的态度时说：“白先生在郊区十渡写生，一个山头能深入画一整天。实在令人敬服。”这也使我想起李可染先生50年代以后在美院教山水课，自己带头深入写生，也是逐渐形成了谨严庄厚的风格，一改他40年代画中国画的潇洒流畅的面目。我认为李先生这种教学方法产生的背景之一，也是和当时国画系学生照样画长期素描作业的方针相协调有关，并由此开通了由黄宾虹上溯龚贤、石的繁笔重墨的积墨山水之门。在这里，我感到了李、白二位在山水画方面殊途同归的意味，他们一位是由现代美术学校西画系出身，一位则纯由中国传统体系而来。这或许是李先生的画里光感的因素很重，而白先生的画里，“程式”的影响仍强的区别之由。在他们二位的身上，我看到几乎近一个世纪里，中国画在西来文化冲击下，走过的曲折历程，终于达到的适应了时代发展的新高度。

回顾这几十年历史，我在想，当中国画受到西来文化的冲击和激进文化人的指责这双重的夹击下，一个从传统绘画

体系中出来的山水画家，他要克服外部的压力和内部的“阻力”，应是花费别人的两倍力气才行。建国后山水画不像人物画那样得到重视，好日子没有多少。60年代从“社教”到“文革”，十几年压力下，一个人仍兢兢业业地从事心爱的艺术，用时下常用的话来说，这山水艺术本身即是画家的“终极目的”。视艺术为生命，不论生活如何困难，仍专注于艺术，并取得成就，从这方面看，黄秋园、陈子庄和白雪石都是一样。新时期来到，腰直气顺，多年的努力有了回报，白先生的作品和名声一起播扬海内外。他的山水画自立门户，独辟蹊径，以其清明之意境，纯厚之功力，劲健之笔墨，严饬之画风，编织了一曲曲雅俗共赏清新明亮的交响乐章。

白先生对漓江情有独钟，迄于今日，他笔下的漓江仍是画漓江诸作中最成功的代表。

世称“桂林山水甲天下”，美景集中在漓江两岸，逶迤数十里，群山耸翠、清流潺湲，风光无限，无论晴岚潋滟或是雨雾空蒙，都有难描之美。《林泉高致》中说：“东南之山多奇秀，天地非为东南私也。东南之地极下，水潦之所归，以漱濯开露之所出。故其地薄，其水浅，其山多奇峰峭壁而斗出霄汉之外。”用来说明地处广西的这片山水是极恰当的。近代画漓江诸作中，前有徐悲鸿的《漓江春雨》，水墨淋漓幻化莫测，神来之笔是近代画漓江的第一曲绝唱。然而多年来表现漓江而令人难忘的作品固然不多，能以为漓江传神而名世的画家更如凤毛麟角了。说起来这的确是个值得研究的现象，因为到过桂林和画过漓江的人并不会少。我想个中原因

不外是失之于疏阔和缺之于表现二者，前者流于浮泛，后者恨乏能力，徒唤奈何。70年代偶过桂林，初游漓江，时值新秋细雨迷蒙，顺流放舟，沿岸青山村树时隐时显，烟云明晦中变化无穷，不禁太息自悲鸿之后，画漓江佳作太少，未免有负这大自然的赐予了。

近二十年来，以中国画工具为漓江传神写照成功并为画界口碑的，无疑应是二位：李可染先生首唱于前，白雪石先生继成于后，尤其是白先生自70年代即对漓江风光产生了兴趣，先是从照片画漓江，1977年初去桂林，在那里三个月，称得上完全地投入。1980年又带学生去上写生课，这次更为深入地研究漓江的山水，下决心把那里的山石结构搞清楚，这次一定又如张仁芝讲的，白先生又拿出一个山头画一整天的精神了。我自己在白先生家里见到他的写生稿，真佩服他观察力的深刻细致和表现能力之强，局部的丰富与整体的和谐处理得极好。正是有了如此充分的准备，犹如他自己所说，感到胸有成竹，能够运用自如了。漓江山水一幅幅地创作出来。

古人称画山水是要达到“畅神”的目的，所谓“神遇而迹化”，即心与物的相通。中国文化主张“天人合一”的精神，即人与大自然的息息相通。画家画山川，并非哪里都画一通，在行路选择中，一定有与他的心气相通的山川令他的全部灵感活跃起来，创作的冲动迸发出来，形象思维的重现、组合、取舍、综合等能力释放出来，并形成艺术创作行为。有一位画家也去过漓江，但画得较一般，后来他去了太行山，在那里他找到了令他的心智全部兴奋活跃起来的东西。石涛说：“山川

脱胎于予也，予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。”白先生之于漓江其理不脱上面所言。因为数十年来，画家足迹遍南北，他的画路并不窄，何以独钟情漓江而且观者也只以漓江画者目之？究其原委，我认为恰恰在于他的漓江画出了一个特有的样式，一个只属于白雪石的形神兼备、格调清新、风骨俊朗而又韵致悠然的漓江形象。

“山形步步移”这句话在游漓江时最能体会，乘舟顺流而下，山景时时在变化中，令人有目不暇接之感。画出典型概括而又具体生动的漓江之景并不容易。白先生的画，准确地抓住了独特的景观：拔地而起的奇峰，平缓无波的江面，近远迷离的群山，青翠欲滴的竹林，江湾待渡的渔舟和置身画屏的村舍，流溢着田园诗篇的情致，也流露了画家对此山川如痴如醉般的热爱。白先生在一篇文章中写道：“从70年代开始，对漓江山水有了较深的感情，我喜欢那平地拔起的奇峰，修长而成丛的翠竹，临风摇曳，像在翩翩起舞，大叶如扇的芭蕉，好像在帮助游人驱散炎热，特别是映在江中的山峰倒影，以及山间飞腾的云雾，烟雨中的漓江，真是犹如仙境，美不胜收，使人留恋。”这是画家的激情。这种激情的可贵，在于山水画自石涛之后，它沉寂了数百年。古典山水画自“四王”以来，多做案头功夫，强调静中参悟，“从蒲团上得来”，加之后人转相临仿，更形消极沉闷乏于进取。反观建国以来，要求画家深入生活，强调写生，山水画艺术更加富有激情活力，这是不可抹杀的成绩。50年代以来中国画界确实面临着“改造”，这一种导向——如果不说这是一种“政

策”的话。对这一“改造”的得与失由来评价不一。我认为真正从中受惠者，正是这些从传统中出来，有很扎实的技法功底的画家。在深入生活写生体验的过程中，把掌握了多年的传统技艺，重新进行“反刍”，消化吸收和吐纳，令传统的程式语言不再是趋于凝固的抽象符号，而是得到现实印证充满生机的跳动的语言，表述着画家的思想与情感的有意味的语言。就当代的画家们说，何海霞、白雪石、魏紫熙、宋文治诸位都是这一类型的大家。

正是有这种历经多年锤炼的艺术功底的信心和前述对漓江山水水的长时间深入的写生观察研究，完全掌握其结构规律，所以他的作品方有一种心有成竹般的“优游不迫”的况味。我们看白先生的漓江图，几乎每一件都有精严的构图，他善于从各个不同的角度去观察，对那里的山水树石、村落墟塘、田垌竹丛及江渚沙碛都有极精到准确的观察记忆，自由地运用到画幅中，令每件作品都具有相当程度的鲜明直观性，相当生动。但那又绝不是写生之作，因为他是用传统笔墨在作画，程式语言是规范化的、“净化”了的语言，精妙的节奏感表达了一种完美的追求，古人说“无一笔无来历”，在这里应理解为没有一笔因为突兀冒失而破坏了整个画面的均衡，白先生的画不敢说无弱笔，但败笔很少，孟浪的无来由的粗莽之笔更是绝少。说“优游不迫”的气度，“炉火纯青”的功夫，都是由此而来。

“漓江难画”，包括从漓江边来的画家都有此说。他们说，漓江的景观基本上是一条平线和一些竖线，即平缓的江水和

一座座拔地的山头。云雾的景观多美，画来却易失于空泛，强调深厚层次又少了特有的明丽清旷。难也难在“漓江”这特定景观上，正如演员们扮演大家都熟知的人物，这人物的“形似、神似”就为表演作了限定，在这个限定内把人物演活了而且达到一定的深度，方为能事。难能者可贵，白先生在这方面的种种探索是成功的。在这里试举一些例子。

“染天染水”，一直是中国画家面临的问题。传统山水画由于整幅画线的韵律和谐要求，流水主要用线描法表现，马远曾有《水图》，表现江河湖海多种水纹全用线描。文人山水画追求空灵，计白守黑，云水常不落一墨。囿于这个习惯，建国初国画是曾把染天染水当个问题来讨论，现在看来有些好笑了，但是倒影的处理是时时会出现的问题。漓江水流平缓无波，除了浅滩之外，大多一平如镜，倒影历历，漓江之美也在于此。如用写实的画法，就近于水彩画，失去中国画空灵简括的风貌。白先生的办法是折中，他说：“有的画家对我讲，倒影画出来有点俗气，也不符合国画的技法要求，不过最终我还是尝试着画了倒影，但是我注意了两点，一是倒影要画得简练不是细刻画，二是用大笔触(排笔)几笔就解决。效果不错，很多友人喜欢它。”老实讲，画倒影早已是个平常事，由于白先生运用得当，成了漓江“白家样”的自然组成部分，缺了它反而是不可设想的了。

关于空间处理。西方自文艺复兴以后，绘画追求真实观感，注重立体和空间观念，追求三度空间的实感。中国人也不是没有空间观念，早在六朝宗炳《画山水叙》里就写道：

“竖划三寸当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。”又如“三远法”中的“深远”和传统口诀中“远山无树、远树无枝，远水无波、远人无目”等等，都反映了空间观念。但古人并不着意于此，只在繁简上交待了事。白先生的画在空间方面相当讲究，用传统的笔墨恰当地画出纵深感，在当地山头突兀，不成山岭走向的特点下，使画面具有相当的深度层次，是经过深思熟虑的。传统处理办法，一般用花青墨交代几笔，(黄宾虹先生画远山犹是如此)白先生则由近及远、由浓而淡、由繁而简、由密而疏，配合云雾的掩映，画出虚实层次，既有相当的空间感又不失传统的皴染格法。白先生又说：“漓江地区雨水很多，在岸边写生时随时看到身边和眼前的树木，浓黑的树干，加上几点嫩绿的小叶，用来表现漓江雨景，能起到很美的效果。”这是他亲自观察的结果。他常以浓黑的树干为近景，画在明亮空阔的江面背景上，产生特有的空间气氛，虽然没有沿用传统的双钩树干和夹叶等画法，却形成了特有的“白家样”的风格。

关于骨力的表现。白先生的画，风格清新明快，用笔茂密劲爽，皴染分明。在写生中巧妙地运用古人皴法程式，特别在画漓江山形的奇丽秀美的同时，没有忽略塑造一种“清峻”的意象，而这又是靠笔法功力表现的“骨力”、“骨架”感所完成的。这是研究他的艺术中绝对不应忽略的重要特征。

“骨力”、“骨气”是我国传统文化中独特的审美标准之一，是一种品格要求，无论是文学还是绘画都是经常遇到的。在文学中它既是形式风格问题，又关乎思想与精神境界，如