

■ 学术性

■ 针对性

■ 言论性

■ 发现性

- 方增先谈当代水墨
- 传统中国画将退居二线
- 文人画说
- 往昔今朝 俱数风流
——记江苏省国画院
- 公共图像对当代水墨创作的影响

水墨丛书(六)

中国画水墨艺术研究中心

百花出版社

图书在版编辑 (CIP) 数据

水墨. 6/中国画水墨艺术研究中心编. -北京:

西苑出版社, 2003. 1

ISBN 7-80108-666-X

I. 水... II. 中... III. ①水墨画-作品集-中国-现代 ②水墨画-绘画理论-中国 IV. J222. 7

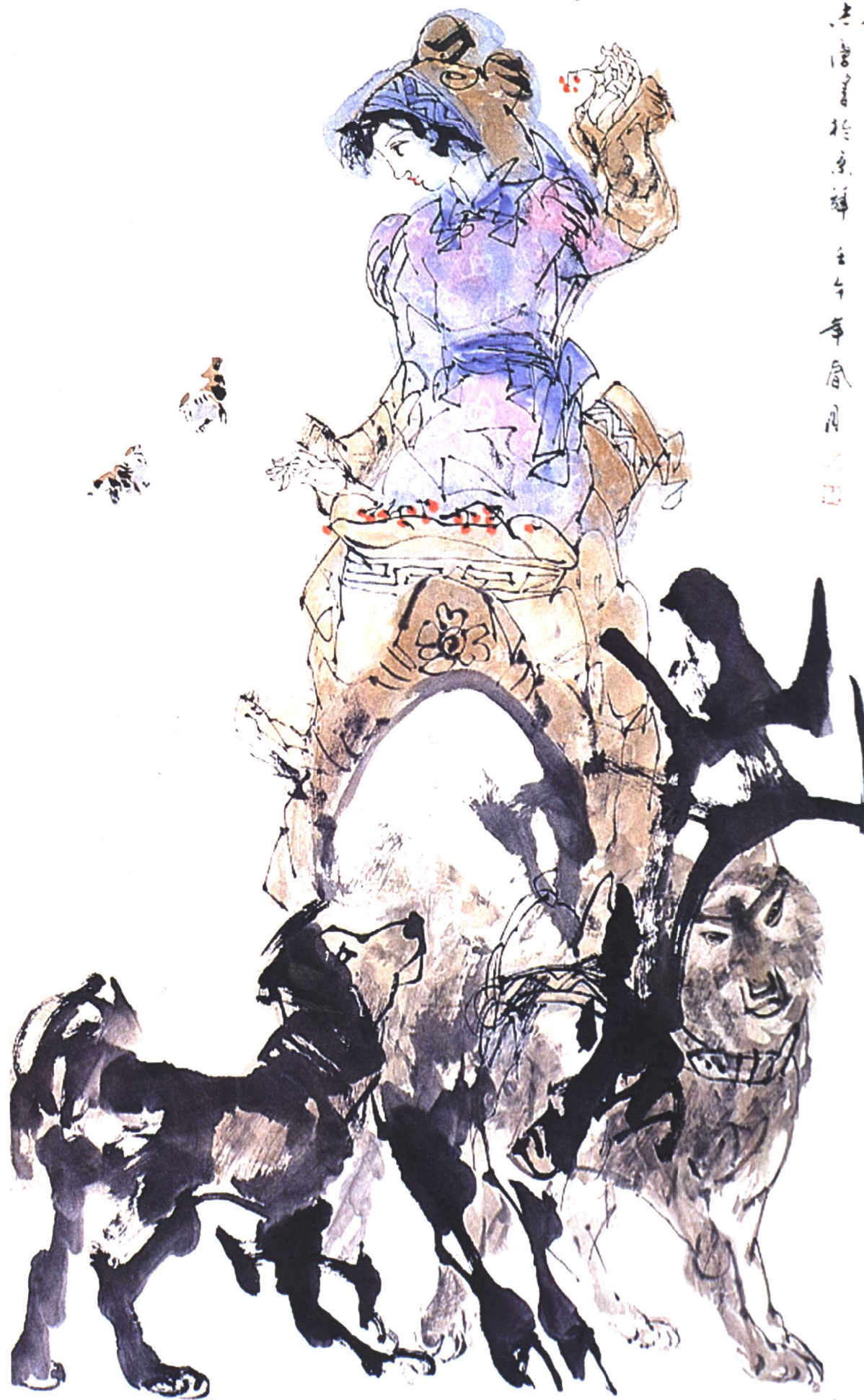
中国版本图书馆CIP数据核字 (2002) 第103265号

水 墨 丛书 (六)

编 者	中国画研究院艺术交流中心
出版发行	西苑出版社
出版人	杨宪金
通信地址	北京市海淀区阜石路15号 邮编 100039
电 话	68214971 传真: 68247120
网 址	www.xycbs.com E-mail: aaa@xycbs.com
制 作	北京世纪金晖文化发展有限公司
印 刷	北京瑞宝画中画印刷有限公司
经 销	全国新华书店
开 本	889毫米×1194毫米 1/6 印张 8 字数70千
	2003年1月第1版 2003年1月第1次印刷
书 号	ISBN 7-80108-666-X/J·138

定价: 38.00元

逍遥游
于志学
壬午春月



于志学
逍遥游



经典传世铸品牌



中国画水墨艺术研究中心
西苑出版社

水墨 丛书(六)

中国画水墨艺术研究中心 编
西苑出版社 出版

社长 总编辑:杨宪金

- 4 方增先谈当代水墨
- 8 传统中国画将退居二线
——二十一世纪中国画发展预言 二 赵绪成
- 文人画说
- 10 水墨文字 二 冯骥才
- 13 绘画是文学的梦 二 冯骥才
- 16 溯会从之 道阻且长 二 冯远
- 18 中国画之百年沧桑
——从我的“保守”主义谈起 二 郭石夫
- 20 往昔今朝 俱数风流——记江苏省国画院 二 谈晟广
- 22 江苏省国画院作品选
- 33 江苏省国画院书画收藏 二 萧平
- 42 公共图像对当代水墨创作的影响
——“后岭南派”画家黄一翰近作的启示 二 鲁虹
- 46 印度尼西亚主办中国现代水墨画展
- 56 水墨人物对话录
- 59 本辑推介画家
- 60 达变识次 开宗立派——谈于志学的绘画艺术 二 陈传席
- 66 创建中国画第三审美内涵——用光 二 于志学
- 70 简化山水 净化人世——庄小雷的山水语境 二 贾方舟
- 78 从水墨人物画的历史看刘国辉的绘画创作 二 水中天
- 88 再说大家气象——致阔海 二 范曾
- 94 我的新汉画艺术 二 王阔海
- 98 水墨人物画随笔 二 颜宝臻
- 106 别具一格的创作——庄道静的工笔重彩画 二 邵大箴
- 112 郭志光的独有境界 二 魏启后
- 120 贾又福工作室 高研班作品选登
- 124 民间藏画

主编:杨宪金

执行主编:彭兴林

副主编:杏林

责任编辑:刘兴厚

中国画水墨艺术研究中心

邮购电话:010-68214971

西苑出版社《水墨》丛书编辑部

地址:北京市海淀区阜石路15号

邮编:100039

电话:010-68247078



当代水墨艺术集萃



现代水墨是从中国传统绘画派生出的一个体系，尤其是从“八五”新潮以后，现代水墨已进入独立的文化语境。有人认为这是“笔墨当随时代”的必然，而有人则对石涛的这句名言在理解上发出了根本性的分歧，认为艺术就是随性情而发，与时代无关，否则艺术会受到扼杀。是也，非也，杂语共生，致使现代水墨呈现出了“乱哄哄”多元化的局面。但，中国有句古语“万变不离其宗”。方先生在该文中将这种现象归为三类，或许是对现代水墨的一种解读。

方增先

谈当代水墨

■ 汤哲明记录整理

问：在目前的水墨画坛，对石涛“笔墨当随时代”的这句名言有着不同的理解。在这些不同的理解中，有的甚至针锋相对，如有人坚定地认为艺术要跟上时代是理所当然的；而有人则认为艺术之于时代的关系，对艺术家个体来说是一件无所谓的事情。请问您对此是如何看的？此外，你能否对当代的水墨艺坛作一个比较概括的分析？

答：我想，要回答这个问题，首先必须了解何以在艺术家尤其是水墨艺术家中间存在如此大的分歧。这个分歧，其实是与这个时代密切相关的。由于科

技的突飞猛进，我们的地球在今天已经成为一个小小的村落，随着世界经济全球化的进程，国际间的文化艺术交流也日益频繁。尽管如此，不同地域、不同民族之间的经济文化差异也是客观存在的，况且，文化是伴随着不同民族的成长历程而形成特色鲜明的传统，其间的差异很难随着经济的全球化而统一起来。正是在这种情况下，在水墨艺术家中间，对“笔墨当随时代”的名言产生了不同的看法，即有的认为传统的水墨画艺术应该跟上时代，吸收国际化的艺术语言，融入国际化的艺术浪潮中去；而有的则认为水墨画是中国独特的文化

品种，紧随国际化的艺术思潮会导致水墨画失去自身的特色，因而应恪守传统，以自身的特色屹立于世界艺术之林。这是两股比较有代表性、有时甚至是相互对立的思潮，它们导致了在目前的水墨艺坛形成了三种不同艺术形态：一种是传统型的；一种是融合型的；再一种就是当代型的，或者称之为探索性水墨。传统型的和当代型的乃是上述两种对立思潮的体现，而融合型的则介于两者之间。

问：请问您对这三种形态是如何看的？

答：在我看来，这三种类型都有存

在的理由和空间，而且在今后的相当一段时间内，它们将长期并存，各行其道。何以故呢？目前国内的艺坛，处在一个前所未有的多元化阶段，与国际艺坛的多元化局面相呼应，这既是改革开放以来艺术界“思想解放”的结果，也是国际间文化交融的大势所趋，所以，在目前的艺术界不可能产生一种统一的样式。国内艺术家需要与国外交流，这必然促使水墨艺术的多方面探索和创新；交流是以自身的特色为前提的，水墨画是民族传统艺术，党也很重视，这必然促使人们对传统作深入的探索和挖掘。所以，在目前的水墨艺坛，大一统的格局不可能出现，艺术家只有在多元化的前提下各探灵苗。对艺术家来说，也不应抱有一统天下的想法。

问：您是如何看待水墨画艺术传统的？

答：传统水墨画本是中国人喜闻乐见的艺术形式，因而，对水墨画家来说，学习传统就十分重要。学习传统，是学习古人的经验，是站在前人的文化高度上。只有站在前人经验的基础上，才能站得更高，看得更远。传统的精华存在于古代的优秀绘画中，因此学习传统，指的是学习传统绘画中优秀的部分。在我看来，传统水墨画在笔、意、墨、韵四个方面形成了自己独特的体系。比如说水墨画的用笔，既能够表现象形，又在与书法相互交融中发展并丰富了自己的表现力。无论是吴昌硕、齐白石、潘天寿、黄宾虹、陆俨少、李可染……他们画中的用笔与题款，都是相一致的。很难想象，传统水墨画家对书法毫无涉及而能在绘画上获得较高的造诣。比如任伯年，其笔墨表现物象的能力是很强的，尤其是在对花、鸟、虫、鱼等的表现中发挥得淋漓尽致，可说是达到了极致，但却有批评者以为任伯年在用笔上仍有不足，也就是说，其用笔在书法修养上尚有不逮处。尽管平心而论，任伯年的书法还是有修养的，只是他天赋过高，以至在这方面注意得不够，但这毕竟造成了他的不足。因而，

对水墨画家来说，“笔”的丰富内涵是他们所必须重视的。又比如说“意”，人们往往指意境。意是艺术形象所表达的灵魂。在文人画中“意”是笔墨的中心，所谓画外意，所谓以一当十，以少胜多，此之谓也。吴昌硕下笔雄浑，齐白石画有天趣，潘天寿用笔横强桀骜……这些用笔用墨所创作成的形象，表达了艺术家对生活、天地、自然的感受，这就是“意”。“意”离不开笔墨，但没有意的笔墨，就会沦于苍白、平庸。

问：不久前学术界围绕笔墨问题发生过热烈的讨论，对此您是如何看的？

答：造房子离不开砖石，中国画离不开笔墨。在西画中，尤其是在西方现代绘画中也有笔触，有时也运用得很好，但它们在画面上毕竟不是核心因素，即使全部由笔触构成的油画，色彩也往往是画面上的主角。再者，用中国的毛笔画成的点线，与油画笔触是两种样子，至于国画笔墨中具有书法的因素，这在西画中更是不可能的，也是西画所不可能要求的。特技用得过多，可能会导致一步步离开中国画本体，因为特技毕竟不是用笔。作中国画下笔时，每一笔都蕴含着画者的个性和感情，中国画家的艺术理想和境界，就存在于笔墨中。

问：您如何看待融合型的水墨艺术？

答：要回答这个问题，不能不谈到审美的问题。审美是艺术活动的核心，从某种意义上来说，美术史就是审美史。独特的艺术风格来自于独特的审美力和审美习惯。审美有一种特别的力量，当它执著于某一点时，任何力量不能使之改变，换句话说，审美力量一旦前行，就很难使它退回到原地。在不同的地区和民族，有不同的审美标准，随着当代国际间文化艺术交流的日益频繁，造成了这些不同的审美标准之间不断地发生矛盾和碰撞的现象，这大约就是融合型水墨的产生前题。我想，生活在变化，审美在变化，因而在艺术表现中也会有所变化。再者，转型期人们的审美是多样化的，是变化着的，在这一时期中人

们的审美也是多样的和不断变化着的。比如画古装人物，古代唐宋元明的的大家有不少，但要画现代人，或要用新的视角去表现古人，就需要寻找新的表现手法和新的表现形式。抽象、变形等等的艺术手法，在改革开放初期，人们对之不但感到陌生和惊怪，而且还对之排斥，十几年后的今天，这类手法不也已习以为常了吗？而且，在求新、求变的艺术思潮中，现在的人又反而觉得当年那些令人惊怪的东西已经是老一套了，不怎么新鲜了。吴昌硕、齐白石、潘天寿，他们都善于在一次性的笔墨中抒写自我。这种审美追求，自清末算起已经一百多年了，其高度和品位是在历史长河中淘洗出的金子，是无法否认也无可替代的。但是，现代人从古典文学到书法乃至书法鉴赏等方面的基础，已大不如前辈，因此要在同一条路上追赶他们甚至超过他们，难度是可想而知的。也许现代的年青人了解了这一点，想另找出路，所以，他们在力求点线基本功的同时，往往在画面上运用装饰、变形、抽象、半抽象或稚拙感等等的处理手法，甚至不惜运用特技，这是有其合理性的。他们中不少人已做出了成绩，并为社会所承认。但其中具有深度的作品，并没有离开上述“笔”和“意”等等的基本要求，而且不少人的主观愿望，总是希望在笔墨的传统意味上做得更好一些，如追求用线的沉着、厚重、老辣和凝练，一句话，在用笔的素质上下功夫。因为如前所述，笔是中国画这座大厦无可替代的砖石，砖石的质量，影响着整个大厦的建构。然而，我们也无法否认，当代水墨画中大量运用构成、变形、抽象、稚拙味等表现手法，这在相当程度上，其实就是吸取、融合西方艺术观念和艺术手法的体现。吸取、融合西方艺术观念和艺术手法，在我看来，非但不是大逆不道的，而且是不可或缺的。这在姐妹艺术如新京剧、昆曲、现代舞、歌唱等领域中，都有类似的成功例子。



習作吹鼓手
八四筆者

方增先 吹鼓手



方增先 吹鼓手 (局部)

传统中国画

将退居二线

——二十一世纪中国画发展预言

■ 赵绪成

预言一：转型——中国画将由传统型向现代型转换

斗转星移，世纪更替，中国人站在了实现民族伟大复兴的转折点上。当前，整个中国社会全方位地由传统型向现代型转换：政治由传统型向民主法制型转换，经济由计划型向市场型转换，社会由农业型向工业型、信息型转换、农村向城市转换，中国的文化包括中国画能够独立于中国社会的政治、经济，而不由传统型向现代型转型吗？中国画必然随着整个社会由传统型向现代型转换是不以人的意志为转移的大趋势。

转型——同历史上所有的社会转型期一样，其最显著的特点是：“多元与散乱”。目前中国画正是处在这样一种状态。其主要表现是：观念与表现的多元与散乱、标准的多元与散乱、层次的多元与散乱、市场的多元与散乱、德性的多元与散乱和组织的多元与散乱等。这种状态也是“泥沙俱下”、“鱼龙混杂”。

面对这种状态和局面，我们应该如何认识和看待，是该骂娘还是该吹呼？是好得很还是糟得很？我认为主要还是应该欢呼。因为不经过这些多元与散乱，旧的艺术观念和形态就不可能被打破，新的艺术观念和形态也不可能生成。出现目前这样的局面和状态，正是旧的形态被打破而又未被完全打破、新的形态开始建立而又未完全建立的一种情况。所谓“不分不合”、“不乱不治”、“不破不立”的道理也正在于此。只有经过这“多元散乱”的阶段才有可能完成中国画从传统型向现代型的转换。这是一种多么令人兴奋的状态和局面啊！我们怎能不欢呼呢？这种局面的出现是来之不易的，它是中国人近百年来追求民主与科学救国的结果，是二十多年来中国改革开放的结果，是党的文艺方针逐渐走向成熟的结果，也是江泽民同志“先进文化”思想的重要成果。

破，新的艺术观念和形态也不可能生成。出现目前这样的局面和状态，正是旧的形态被打破而又未被完全打破、新的形态开始建立而又未完全建立的一种情况。所谓“不分不合”、“不乱不治”、“不破不立”的道理也正在于此。只有经过这“多元散乱”的阶段才有可能完成中国画从传统型向现代型的转换。这是一种多么令人兴奋的状态和局面啊！我们怎能不欢呼呢？这种局面的出现是来之不易的，它是中国人近百年来追求民主与科学救国的结果，是二十多年来中国改革开放的结果，是党的文艺方针逐渐走向成熟的结果，也是江泽民同志“先进文化”思想的重要成果。

预言二：转型——中国画将由传统型的“重共性”向现代型的“重个性”转型

中国长期的农业、封建社会形成的“重共性”、“重统一”、“从上从众”观念，虽然经过近百年反封建、反专制、反迷信的强大冲击，其阴魂仍然不散，仍然有着十分强大的影响。在中国社会发展历程中不断出现的“皇帝金口玉言”、“一哄而起”、“一哄而散”现象就是明证。中国画界重传统轻

生活、重继承轻创造，就是其重要的表现。目前中国画坛出现的多元现象，其根本动因是画家个性意识觉醒的表现，也是传统优秀文化“其小无内、其大无外”，“独执偏见、一意孤行”观念复兴的重要表现，更是中国画家从传统观念向现代观念转换的最重要、最根本的表现。

预言三：转型——中国画将由传统型的“以传统为中心”“向以现代型的“以感觉为中心”转型

长期以来，多数中国画家习惯于向古人、名人、大师讨生活，习惯于以他们的思想、感觉、技法为中心，从不把“自己的”思想、感觉、技法放在中心地位，因而造成了中国画千人一面、陈陈相因的局面。更有甚者把模仿、抄袭当创作，却堂而皇之地招摇过市而不脸红。众人也习以为常、麻木不仁地认同，甚至吹捧。目前中国画坛出现的多元局面，正是当代画家“感觉意识觉醒”的结果，是当代画家把“自己的”感觉放在“中心”地位的结果。当代画家开始改变“一画当前”首先想到的是古人、古法的状态，而是“一画当前”首先重视的是“我的感觉”、“我的方法”、“画什么”、“怎么画都行”……这是一种重大的、了不起的转

变。它使当代中国画创作已经鲜活、丰富起来，也必然将使未来的现代型中国画繁荣昌盛起来。

预言四：转型——中国画从传统型的“继承创新”向现代型的“多元创新”转型

“继承创新”是中国画学习与创作的重要特点，今后，在中国画的学习、创作中仍然会发挥其重要的作用。即使中国画家在“以感觉为中心”的前提下，也必然会以优秀的传统精神提升自己的感觉。但目前中国画多元发展的状态已经开始证明：除“继承创新”道路之外，现代中国画家已经开始了“嫁接”、“移植”、“造化”、“心源”等“多元创新”之路。中外艺术创作的实践也已经证明，突破性的、原创性的创新是更值得赞佩、更值得肯定、更值得鼓励的。我们一定要以高远的目光、宽阔的胸怀，要有以古今中外文化作为大背景的气概，画出现代的、波澜壮阔的画卷来。水墨可以为上，七彩也可以为上；“以书入画”好，“泼、洒、制、染”也好；“浑厚化滋”好，“潇洒飘逸”也好……

预言五：转型——中国画将由传统型的“封闭保守”向现代型的“开放创新”转型

传统型的农业、封建社会形成的“小富即安”、“出头的椽子先烂”、“枪打出头鸟”、“不为天下先”的封闭保守观念严重地阻碍中国社会、经济、文化、艺术的发展已是不争的事实。许多人到现在仍然把老祖宗的辉煌当成现在的辉煌，把老祖宗的成就当成今天的成就。只看到“传统厚、发展易”的一面，看不到“传统厚、包袱重、框框多、发展难”的更重要的另一面，所有的文明古国都落后就是明证。“坐井观天”、“夜郎自大”仍然是今天许多中国人观念的大顽症。江泽民同志反复强调创新、与时俱进，可是在中国画界真正下大力气学习、实践的并不多。本来作为文化、艺术的中国画应该走在社会的前沿，现在的事实却恰恰相

反，而是落后于经济、社会的发展。好在一部分有识、有胆之士已经开启了创新、与时俱进、“笔墨当随时代”的大门，举起了向权威挑战、向保守挑战的冒险创新的大旗勇猛前进。尽管这样的画家人数还不多，他们在前进的过程中还要经受各种艰苦和磨难，受到保守势力的攻击，受到失败的煎熬，但他们最后将一定代表这个时代。

预言六：转型——传统型中国画将随着转型过程逐步退居二线，现代型中国画将随着转型过程逐步成为主流

传统型中国画向现代型中国画转型这是不可逆转的大趋势。这种转型也是有过程、有阶段地发展，更不是一蹴而就的，我们只有站在时代前头，代表着时代发展的总体趋势，才能为现代中国画发展作出应有的贡献。

传统型中国画退居二线并不是说它就要消亡了，而是说它已经为中国画的发展作出了伟大的贡献，已经成了中国文化的宝贵财富，它仍然具有保护、研究的价值，继续发挥其应有的作用。作为中华文化艺术的血脉，它对现代中国画仍然具有不可替代的滋养作用。

传统型中国画向现代型转型的速度将比我们预想的要快。中国要实现民族的复兴大业，政治、经济、文化都要加快发展，尤其是在中国加入WTO以后，改革开放会不断加强，在大背景历史之下的中国画不能不加快发展。因为我们如果不加快就不可能赶上世界的先进水平，世界先进国家发展是由农业、工业、后工业三级三跳，对此我们要有充分的思想准备，不怕艰难险阻，才能实现目标。中国画的发展也应随整个中国的发展准备三级一跳、连跳才行。当然，我们也不能急于求成，一口吃不出个大胖子，还要认真研究事物的发展规律，按规律办事，惟有如此，才能有助于中国画发展大业的完成。

预言七：转型——中国画由传统型向现代型转换必然以“多元气象”（即个性气象）为核心，“正大气象”为主

导，“中国气象”为立足点，“现代气象”为大趋势的框架内发展。

前面已经论及，“多元气象”是当代中国书画发展最显著、最根本、最重要的特征。“多元”最本质的内涵是个性、个性感觉气象，没有一个个独特的、鲜明的个性感觉气象则不可能形成多元的、繁荣的格局。今天中国画界个性、感觉意识的觉醒和多元局面的形成，初步地敲开了中国画向着更广阔的世界发展的大门。“正大气象”应该成为“多元气象”的主流和主导。“正大气象”就是要把个性、感觉与民族复兴大业相联系，并且要为民族复兴大业呐喊助威。“正大气象”要让正气、大气、雄强、壮丽气象成为“多元气象”中的主力军。要反对“小脚女人气”、“太监气”、“酸楚小文人气”、“血腥气”等占据过大的地盘。弘扬“正大气象”还必须同治理当前中国画“散、乱、浅、烂、浮、假”相配合。“中国气象”应该成为“多元”、“正大”的立足点，要有民族的特征。“个性”是艺术中最宝贵的要素，而民族的个性也是艺术中不可或缺的要素。尤其是当前中国处在弱势文化的情况下，更应该加强民族文化观念，要防止一种倾向掩盖另一种倾向的错误发展。“现代气象”应该是中国画艺术发展的大趋势。复兴中华文化——中国传统文化必然是中国现代文化重要组成部分之一，但是，从整体而言，中国的传统文化是建立在自给自足的、农业的、自然经济的社会基础之上的。故而它已不可能代表现代中国先进文化的发展方向，不能满足工业的、信息的现代社会的需求。因此，我们要坚持优胜劣汰的原则，大胆地汲取人类社会一切的文明成果，并且将之同中国传统文化中的优秀成分相结合，从而推进中国书画事业向现代迈进，这也是势在必然的。

二十一世纪，一个“多元、个性”的、“正大”的、“中国”的、“现代”的中国画事业的辉煌局面必然到来。

文人画说

“文人画”一说，是由明代董其昌首先提出，并推唐代大诗人王维为文人画之创始人，即：诗中有画，画中有诗。而近人陈衡恪对“文人画”作了如下界定：“画中带有文人性质，含有文人之趣味，不在考究艺术上下功夫，必须于画外看出许多文人之感想。”又说：“文人画之要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想，具此四者，方能完善。”到了20世纪40年代，著名画家高剑父，又提出了“新文人画”一说。“八五”新潮之后，一批所谓的新文人画家，正式打出旗号，并举办了“中国新文人画展”。但正像某位批评家所说，这批“新文人”由于传统文化底蕴的先天不足，无法将“新文人画”推向一个崭新的文化语境。新的世纪已经开端，有着悠久历史传统的文人画系，又该何去何从？

水墨文字

■ 冯骥才

兀自飞行的鸟儿常常会令我感动。

在绵绵细雨中的峨嵋山谷，我看见一只黑色的孤鸟。它用力扇动着又湿又沉的翅膀，拨开浓重的雨雾和叠积的烟霭，很难却直线地飞行着。我想，它这样飞，一定有着非同寻常的目的，它是一只迟归的鸟儿？迷途的鸟儿？它为了保护巢中的雏鸟还是寻觅丢失的伙伴？它扇动的翅膀，缓慢、有力、富于节奏，好像慢镜头里的飞鸟。它身体疲惫而内心顽强。它像一个昂扬而闪亮的音符在低调的旋律中穿行。

我心里忽然涌出一些片断的感觉，一种类似的感觉；那种身体劳顿不堪而内心的火犹然熊熊不息的感觉。

后来我把这只鸟，画在我的一幅画中。

所以我说，绘画是借用最自然的事物来表达最人为的内涵。这也正是文人画的首要的本性。

二

画又是画家作画时的心电图。画中的线全是一种心迹。因为，惟有线条才是直抒心臆的。

心有柔情，线则缠绵；心有怒气，线也发狂。心境如水时，一条线从笔尖轻轻吐出，如茧吐丝，又如一

串清幽的音色流出短笛。可是你有情勃发，似风骤至，不用你去想怎样运腕操笔，一时间，线条里的情感、力度、乃至速度全发生了变化。

为此，我最爱画树、画枝。

在画家眼里树枝全是线条；在文人眼里，树枝无不带着情感。

树枝千姿万态，皆能依情而变。树枝可仰，可俯，可疏，可繁，可争，可倚；惟此，它或轩昂，或忧郁，或激奋，或适然、或坚韧，或依恋……我画一大片叶子凋零而倾倒于泥泞中的树木时，竟然落下泪来。而每一笔斜拖而下的长长的线，都是这种伤感的一次渲泻与加深。以至我竟不知最初缘何动笔？

至于画中的树，我常常把它们当做一个个人物。它们或是一大片肃然站在那里，庄重而阴沉，气势逼人；或是七零八落，有姿有态，各不相同，带着各自不同的心情。有一次，我从画面的森林中发现一棵婆娑而轻盈的小白桦树。它娇小，宁静，含蓄；那叶子稀少的树冠是薄薄的衣衫。作画时我并没有着意地刻划它。但此时，它仿佛从森林中走出来了。我忽然很想把一直藏在心里的一个少女写出来。

三

绘画如同文学一样，作品完成后往往与最初的想像全然不同。作品只是创作过程的结果。而这个过程却充

满快感，其乐无穷。这快感包括抒发、渲泻、发现、深化与升华。

绘画比起文学更多的变数。因为，吸水性极强的宣纸与含着或浓或淡水墨的毛笔接触时，充满了意外与偶然。它在控制之中显露光彩，在控制之外却会现出神奇。在笔锋扫过之地方，本应该浮现出一片沉睡在晨雾中的远滩，可是感觉上却像阳光下摇曳的亮闪闪的荻花，或是一抹在空中散步的闲云？有时笔中的水墨过多过浓，天上的云向下流散，压向大地山川，慢慢地将山顶峰尖黑压压地吞没。它叫我感受到，这是天空对大地惊人的爱！但在动笔之前，并无如此的想像。到底是什么，把我们曾经有过的感受唤起与激发？

是绘画的偶然性。

然而，绘画的偶然必须与我们的心灵碰撞才会转化为一种独特的画面。

绘画过程中总是充满了不断的偶然，忽而出现，忽而消失。就像我们写作中那些想像的明灭，都是一种偶然。感受这种偶然是我们的心灵。将这种偶然变为必然的，是我们敏感又敏锐的心灵。

因为我们是写作人。我们有着过于敏感的内心。我们的心还积攒着庞杂无穷的人生感受。我们无意中的记忆远远多于有意的记忆。我们深藏心中人生的积累永远大於写在稿纸上的

六

最能寄情寓意的是大自然的事物。

比如前边所说的树枝的线条可以直接抒发情绪。

再比如，这种种情绪还可以注入流水。无论它激扬、倾泻、奔流，还是流淌、潺缓、波澜不惊，全是一时的心绪。一泻万里如同浩荡的胸襟，骤然的狂波好似突变的心境，细碎的涟漪中夹杂着多少放不下的愁思？

至于光。它能使一切事物变得充满生命感。哪怕是逆光中的炊烟。一切逆光的树叶都胜于艳丽的花。这原因，恐怕还是因为一切生命都受惠于太阳。生命的一切物质含着阳光的因子。比如我们迎着太阳闭上眼，便会发现被太阳照透的眼皮里那种血气，通红透明，其美无比。

还有秋天的事情。一年四季里，惟有秋天是写不尽也画不尽的。春之萌动与锐气，夏之蓬勃与繁花，冬之萧瑟与寂寥，其实也都包括在秋天里。秋天的前半衔接着夏天，后半融入冬天。它本身又是大自然最丰饶的成熟期。故此，秋的本质是矛盾又斑斓，无望与超逸，繁华而短促，伤感而自足。

写作人的心境总是百感交集的。

比起单纯的情境，他们一定更喜欢惟秋天才有的萧疏的静寂，温柔的激荡，甜密的忧伤，以及放达又优美的苦涩。

能够把一切人生的苦楚都化为一种美的只有艺术。

在秋天里，我喜欢芦花。这种在荒滩野水中开放的花，是大自然开得最迟的野花。它银白色的花有如人老了的白发。它象征着大自然一轮生命的衰老吗？如果没有染发剂，人间一定处处皆芦花。它生在细细的苇秆的上端，在日渐寒冽的风里不停地摇曳。然而，从来没有一根芦苇荻花是被寒风吹倒吹落的！还有，在漫长的夏天里，它从不开花。任凭人们漠视它，把它只当做大自然的芸芸众生，当做水边普普通通的野草。它却不在乎人们怎么看它，一直要等到百木凋零的深秋，才迸放出那穗样的毛茸茸的花来。没有任何花朵与它争艳。不，本来它的天性就是与世无争的。它无限的轻柔，也无限的洒脱。虽然它不停在风中摇动，但每一个姿态都自在、随意，绝不矫情，也不搔首弄姿。尤其在阳光的照耀下，它那么夺目和圣洁！我敢说，没有一种花能比它更飘洒、自

有限的素材。但这些记忆无形地拥满心中，日积月累，重重叠叠，谁知道哪一片意外形态的水墨，会勾出一串曾经牵肠挂肚的昨天？

然而，一旦我们捕捉到一个千载难逢的偶然。绘画的工作就是抓住它不放，将它定格，然后去确定它、加强它、深化它。一句话：

艺术就是将瞬间化为永恒。

四

纯画家的作画对象是他人；文人（也就是写作人）作画对象主要是自己。面对自己和满足自己。写作人作画首先是一种自言自语、自我陶醉和自我感动。

因此，写作人的绘画追求精神与情感的感染力，纯画家的绘画崇尚视觉与审美的冲击力。

纯画家追求技术效果和形式感，写作人则把绘画做为一种心灵工具。

五

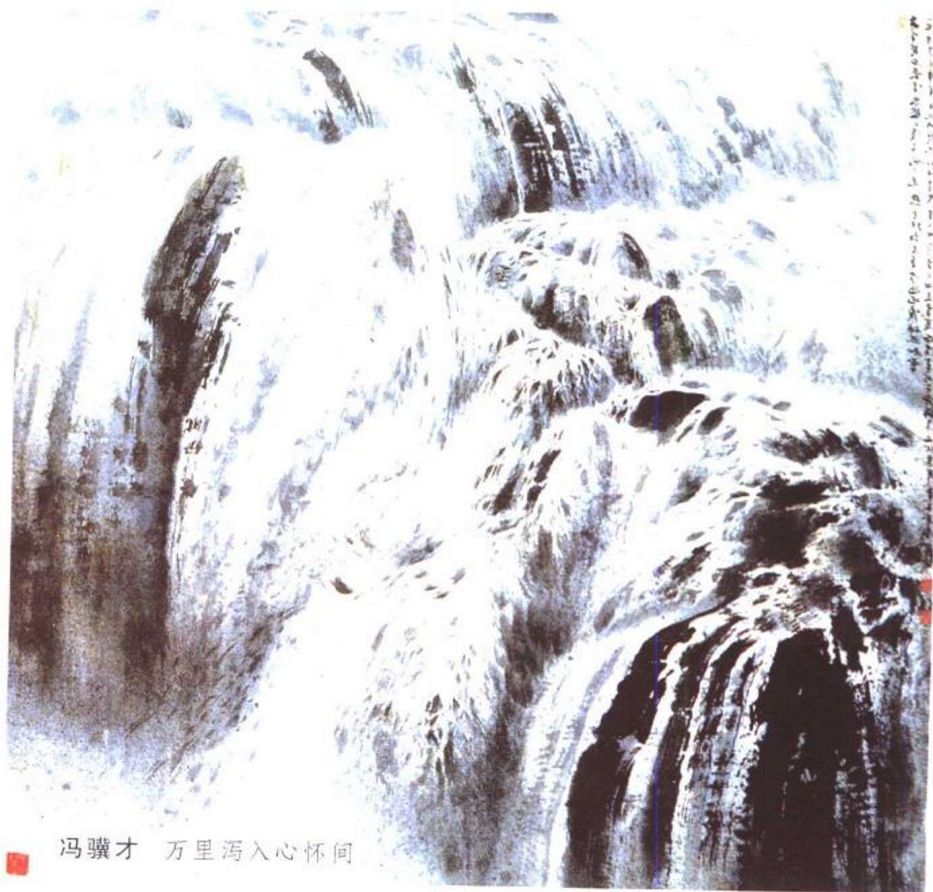
一阵急雨沙沙有声落在纸上。那是我洒落在纸上的水墨。江中的小舟很快就被这阵濛濛雨雾所遮蔽。只有桅杆似隐似现。不能叫这雨过密过紧，吞没一切。于是，一支蘸足清水羊毫大笔挥去，如一阵风，掀起雨幕的一角，将另一只扁舟清晰地显露出来，连那个头顶竹笠、伫立船头的艄公也看得分外真切。一种混沌中片刻的清明，昏沉里瞬息的清醒。可是，跟着我又将一阵急雨似淋漓的水墨洒落纸上，将这扁舟的船尾遮蔽起来，只留下这瞬息显现的船头与艄公。

我作画的过程就像我上边文字所叙述的过程。我追求这个过程的一切最终全都保留在画面上，并在画面上能够体验到，这就是可叙述性。

写作的叙述是线性的，过程性的，一字一句，不断加入细节，逐步深化。

这里，我的《树后边是太阳》正是这样：大雪后的山野一片洁白，绝无人迹。如果没有阳光，一定寒冽又寂寥。然而，太阳并非没有隐遁，它就在树林的后边。虽然看不见它灿烂夺目的本身，但它无比强烈的光芒却穿过树干与枝桠，照射过来，巨大的树影无际无涯地展开，一下子铺满了辽阔的雪原。

于是，一种文学性质需要说明白。这是我这里所说的叙述性。它不属于诗，而属于散文。那么绘画的可叙述也就是绘画的散文化。



冯骥才 万里泻入心怀抱

由、多情，以及这般极至的美！也没有一种花比它更坚韧与顽强。它从不取悦于人，也从不凋谢摧折。直到河水封冻，它依然挺立在荒野上。它最终是被寒风一点点撕碎的。

在这永无定态的花穗与飘逸自由的茎叶中，我能获得多少人生的启示与人生的共鸣？

七

绘画的语言是可视的。

绘画的语言有两种。一是形式的，一种技术的。中国人叫做笔墨，现代人叫做水墨。

我更看重笔墨这种语言。

笔作用于纸，无论轻重缓疾；墨作用于纸，无论浓淡湿枯——都是心情使然。

笔的老辣是心灵的枯涩，墨的溶化是情感的舒展；笔的轻淡是一种怀想，墨的浓重是一种撞击。故此，再好的肌理美如果不能碰响心里事物，我也会将它拒之于画外。

文学表达含混的事物，需要准确与清晰的语言；绘画表达含混的事物，却需要同样含混的笔墨。含混是一种视觉美，也是我们常在的一种心境。它暧昧、未明、无尽、嗫嚅、富

於想像。如果写作者作画，便一定会醉心般地身陷其中。

八

我习惯写散文时，放一些与文章同种气质的音乐做背景。

那天，我在写一只搁浅于湖边的弃船在苦苦期待着潮汐。忽然，耳边听到潮汐之声骤起。当然这是音乐之声。是拉赫马尼诺夫的音乐吧！我看到一排排长长的深色的潮水迎面而来。它们卷着雪白的浪漫花，来自天边，其速何疾！一排涌过，又一排上来。向着搁浅的小船愈来愈近。雨点般的水点溅在干枯的船板上。扬起的浪头像伸过来的透明而急切的手。音乐的旋律一层层如潮地拍打我的心。我紧张地捏着笔杆，心里激动不已，却不知该怎么写。

突然，我一推书桌，去到画室。我知道现在绘画已经是我最好的方式了。

我把白宣纸像月光一样铺在画案上，满满地刷上清水。然后，用一支水墨大笔来回几笔，墨色神奇地洒开，顿时乌云满纸。跟着大笔落入水盂，笔中的余墨在盂中的清水里像烟一样地散开。我将一笔极淡的花青又

窄又长地抹上去，让阴云之间留下一隙天空。随即另操起一支兼毫的长锋，重墨枯笔，捻动笔管，在乌云压迫下画出一排排翻滚而来的潮汐……笔中的水墨不时飞溅到桌上手背上，笔杆碰在盆子碟子上叮当有声，我已经进入绘画之中了。

待我画完这幅《久待》，面对画面，尚觉满意。但总觉得还有什么东西深藏画中。沉墨的图画是无法把这东西“说”出来的。我着意地去想，不觉拿起钢笔，顺手把一句话写在稿纸上：

“人生的大部分时间就像钓者那样守着一一种美丽的空望。”

跟着，我就写了下去：

“期望没有句号。”

“美好的人生是始终坚守着最初的理想。”

“真正的爱情是始终恪守着最初的誓言。”

“爱比被爱幸福。”

于是，我又返回到文学中来。

我经常往返在文学与绘画之间，然而这是一种甜蜜的往返。



冯骥才 树后边是太阳

绘画是文学的梦

■ 冯骥才

我曾经使用这个题目做过一次演讲，是在美国旧金山我的画展期间。我相信那一次大多数人没有弄懂我这个题目里边非常特殊的内涵。因为多数听众只是单纯对我的绘画有兴趣，抑或是我的文学读者。只有极少的人是专业人士。

我这个话题的题目听起来美。但内容却很专业，范围又很偏狭。它置身在绘画与文学两个专业之间。既非绘画的中心，又非文学的腹地。我身在两个巨大高原中间一个深邃的峡谷里。站在高原上的人无法理解我独有的感受。但我偏偏时常在这个空间里自由自在的游曳；我很孤独，也满足。现在，我就来挖掘这个空间中深藏的意义。

我之所说“绘画是文学的梦”，却不说“文学是绘画的梦”，正表示我是站在文学的立场上来谈绘画的。一句话，我是表达一个写作人（古代称文人）的绘画观。

文人在写作时，使用单一的黑墨水，没有色彩。色彩都包含在字里行间，而且，他们是通过抽象的文学符号来表达心中的想像与形象。这时，文字的使命是千方百计唤起读者形象的联想，唤起读者的画面感，设法叫读者“看见”作家所描述的一切；也就是契诃夫所说的：“文学就是要立即生出形象”。但是这是件很难的事。怎么才能唤起读者心中的画面？这是一个大题目，我会另写一篇大文章，来描述不同作家文字的可视性。而此时此刻，另一种艺术一定令写作人十分地向往和崇尚——这就是绘画。

所以我说，人为了看见自己的内心才画画。

我相信古代文人大都为此才拿起画笔的。

但是，一旦拿起笔来，西方与东方

和却大不相同。

对于西方人来说，绘画与写作的工具从来不是一种。他们用钢笔和墨水写作，用油画颜料与棕毛笔作画。如果西方的写作人想画画，他起码先要学会把握工具性能的技术和方法。尽管普希金、歌德、萨克雷、雨果等等都画得一手好画，但究竟是凤毛麟角。在西方人眼中，他们属于跨专业的全才。

可是在古代东方，绘画与写作使用的同样是纸笔墨砚。对于一个东方的写作人，只要桌有块纸，砚中余墨，便可乘兴涂抹一番。自从宋代的苏轼、米芾、文同等几位大文人挥手作画之后，文人的亦诗亦画成了一种文化时尚。乃至元代，文人们在画坛集体登场，翻然一改唐宋数百年来院体派和纯画家的面貌，展现出前所未有的文人画风光奇妙的全新景观。

我对明人董其昌、莫是龙、孙继儒等关于文人画和“南北宗”的理论没有兴趣，我最关心的是究竟文人画给绘画带来什么？如果从表面看，可能是令人耳目一新的笔墨情趣和技术效果，还有在院体派画家笔下绝对看不到将文字大片大片写到画上的形式感。但文人画的意义决不止于这些！进而再看，可能是文学手段的使用，比如象征、比喻、夸张、拟人。应该说，正是由于从文学那里借用了这些手段，才确立了中国画高超的追求“神似”的造型原则。但文人画的意义也不止于此！

文人画的意义主要是两个方面：

一是意境的追求。意境这两个字非常值得琢磨。依我看，境就是绘画所创造的可视的空间，意就是深刻的意味，也就是文学性。意境——就是把深邃的文学的意味，放到可视的空间中去。意境二字，正是对绘画与文学相融合的高度概括。应该说，正是由于学养渊深的

文人进入绘画，才为绘画带进去千般意味和万种情怀。

二是心灵的再现。由于写作人介入绘画，自然会对笔墨有了与文字一样的要求，就是自我的表现。所谓“喜气与兰，怒气与竹”，“逸笔草草，不求形似，聊发胸中之逸气耳”。都表明了写作人要用绘画直接表达他们主观的情感、心绪与性灵。于是个性化和心灵化便成了文人画的本质。绘画的功能就穿过了视觉享受的层面，而进入丰富与敏感的心灵世界。

如果我们将马远、夏圭、范宽、许道宁、郭熙、刘松年这些院体派画家们放在一起，再把徐渭、梅清、倪瓒、金农、朱耷、石涛这些文人画家放在一起，相互对照和比较，就会对文人画的精神本质一目了然。前者相互的区别是风格，后者相互的区别是个性；前者是文本，后者是人本。

在中国绘画史上，文人画兴起不久，便很快成为主流。这是西方所没有的。正为此，中国画最终形成了自己独有的艺术体系与文化体系。过去我们常用南北朝谢赫的“六法论”来表述中国画的特征，这其实是很荒谬的。在南北朝时代，中国画尚处在雏形阶段；中国画的真正成熟，是在文人画成为主流之后。

因为，文人画使中国画文人化。

文人化是中国画的本质。

在绘画之中，文人化致使文学与绘画的结合；在绘画之外，则是写作人与画家身份的合二为一。

西方的写作人作画，被看做一种跨专业的全才；中国文人的“琴棋书画，触类旁通”，则是理所当然的。因而中国人常把那种技术高而文化浅的画家贬为画匠。

这是中国画一个很重要的传统。

然而，这个传统在近百年却悄悄地瓦解了。其中最重要的原因，是书写工具的西方化。我们用钢笔代替了毛笔。这样一来，写作人就离开了原先的纸笔墨砚；绘画的世界与写作人渐渐脱离，日子一久竟有了天壤之别。当然，从深远的背景上说，西方的解析性思维一点在代替着东方人包容性的思维。西方人明晰的社会分工方式，逐渐更换了东方人的兼容并蓄与触类旁通。于是，近百年的画坛景观是文人的撤离。不管这样是耶非耶，但这是一种被人忽略的画坛史实。这个史实使得近百年中国画的非文人化。

正因为非文人化的出现，才有近十年来颇为红火的“新文人画”运动。但新文人画并非是写作人重新返回画坛，而是纯画家们对古代文人画的一种形式上的想往。

二

我本人属于一个另类。

我在写作之前画了十五年的画。我的工作摹制古画，主要是摹制宋代院体派的作品。恰恰不是文人画。

平山郁夫曾一语道出我有过“宋画的磨练”，这说明他很有眼光。我的画里没有黄公望与石涛的基因，只有郭熙与马远的影子。正像我的小说没有昆德拉和赛林格，只有巴尔扎克、屠格涅夫、蒲松龄、冯梦龙、鲁迅，还间接有一点马尔克斯。

我自七十年代末与绘画分手，走上文坛，成为第一批伤痕文学作家。在八十年代，我几乎把绘画忘掉。那时，我曾经在《文艺报》上发表过一篇文章叫做《命运的驱使》，写我如何受时代责任所迫而从画坛跨入文坛。但当时，人们都关心我的小说，没人关心我的画。我的脑袋里也拥满了那一代人千奇百怪的命运与形象。就这样，我无名指上那个常年被画笔的笔杆磨出的硬茧也不自觉地消退了。

到了九十年代初期，我重新思考自己下一步的创作道路，陷入苦闷。在又困惑又焦灼的那一段时间里，无意中拿起画笔，只想回到久别的笔墨天地里走一走。忽然我惊呆了。我不是发现了久违的过去，而是发现了从未见过的世界。因为，我发现心灵竟然可以如此逼真并可视地呈现在自己的面前。

但是，现在来认识自己，我并没有什么重大突破和发现，我不过又回到文人画的传统里罢了。

三

我与古代一般的文人不同的是，我写过大量的小说。每篇小说都有许多人物。小说家总是要进入他笔下每一个人物的心中。就像演员进入角色，体验不同情境中特定的情感与心境。我相信任何小说家的内心都是巨大的情感仓库。他们对情感的千差万别都有精确入微的感受。比如感伤，还有伤感、忧虑、忧郁、忧愁、愁闷、惆怅等等，它们的内涵、份量、给人的感觉，都是全然不同的。它们不是全可以化为画面吗？一旦转为画面，相互便会大相径庭。

我现在作画，已经与我二十年前作为一个纯画家作画完全不同了。以前我是站在纯画家的立场上作画，现在我是从写作人的立场出发来作画。

尽管现在，我作画中也有愉悦感，但我不是为自娱而画。绘画对于我，起码是一种情感方式或生命方式。我的感受告诉我，世界上有一些东西是只能写不能画的，还有一些东西是只能画不能写的。比如，我对“三寸金莲”的文化批判，无法以画为之；比如我在《思绪的层次》中对大脑的思辨中那种纵横交错、混沌又清明的无限美妙的状态，只有用画面才能呈现。

尽管我对画面上水墨的感觉，对肌理效果，对色彩关系的要求，也很严格甚至苛刻，但这一切都像我的文字，必须服从我的心灵。而不是为了水墨或肌理的本身。

我之所以这么注重心灵，还是写作人的观念。因为文学最高的职责是挖掘心灵。

四

关于绘画的文学性。我明确地不把诗做为追求目的。

绘画是静止的瞬间，是瞬间的静止与概括；诗用一滴海水来表现整个大海，诗是在“点”上深化与升华。所以诗与画最容易结合。在古人中，最早这样做的是王维。故此苏轼说“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”。诗是中国绘画与文学的结合点与交融点。

但我不是诗人。我写散文。我的散

文非常强烈地追求画面感，那么我也希望我的画散文化。尤其是对于现代人，更接近于散文而不是诗。

散文与诗的不同是，散文是一段一段，是线性的。但线性的描述可以一点点地深化情感和深化意境。同时使绘画的意境具有可叙述性。诗的意境是静止的。散文的意境是一个线性的过程。但这不是我创造的。最初给我启发的是林风眠先生，林风眠先生的画就是散文化的，还有东山魁夷的画。

说到这里，我应该承认，我的画不是纯画家的画，我在当今应是一个“另类”。应该说，在写作人基本撤离出画坛的时代，我反方向地返回去，归皈文人画的传统。我愿意接受平山郁夫对我的评价，我是一种“现代文人画”。

五

现在我从梦里醒来，回到很现实的一个问题里。

今年一次在北京参加会议，忽然接到一个电话，声称是我的铁杆读者。心里憋口气，想骂骂我；为此他喝了两大杯酒。酒劲上头，乘兴把电话打来。我便笑道：“你想说什么，尽管说吧。批评也好，骂也无妨，都没关系。”

他被酒扰昏了头，有的话来来回回说了好几遍。我却听明白，他说我亦文亦画，又投入城市文化保护，又搞民间文化遗产抢救工程。他说：“你简直是浪费自己。除去写小说，那些事都不是你干的！不写小说还称得上什么作家！你对读者不负责！”他挺粗的呼吸通过电话线阵阵撞在我的耳膜上。我只支应着，笑着，一再表示接受他的意见。我没作任何表白，因为此时不是交流的时候。

我常常遇到这样的读者，他们对我不满。怎么办？

不久前，我为既是作家又是画家的雨果写了一篇文章，叫做《神奇的左手》。里边有几句话，正是我想对我的读者说的：“你看到过雨果、歌德、萨克雷等人的绘画吗？只有认真地读他们的书又读他们的画，你才能更整体和深刻地了解他们的心灵。我所说的了解，不是指他们的才能，而是他们的心灵。”

2002. 4. 26