

中国画苑学术研究书系

当代中国画 **文脉** 研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

◎ 总主编 殷双喜 陈 政 本卷主编 付京生

史国良 卷

江西美术出版社

当代中国画文脉研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

© 总主编 殷双喜 陈 政 本卷主编 付京生

史国良 卷

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国画文脉研究, 史国良卷 / 殷双喜 陈政总主编; 付京生分册主编.
—南昌: 江西美术出版社, 2010.7
ISBN 978-7-5480-0310-6
I. ①当… II. ①付… III. ①中国画—研究 IV. ①J212
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第136474号

总 策 划 / 韩 峰 郑洪明
总 主 编 / 殷双喜 陈 政
本卷主编 / 付京生
执行主编 / 郑洪明
责任编辑 / 王大军 陈 东
美术编辑 / 刘 建

当代中国画文脉研究 · 史国良 卷

出品 / 陈政
出版 / 江西美术出版社
地址 / 南昌子安路66号江美大厦
经销 / 全国新华书店总经销
印刷 / 北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开本 / 787mm × 1092mm 1/16
印张 / 10
版次 / 2010年7月第1版 第1次印刷
书号 / ISBN 978-7-5480-0310-6
印数 / 1-5000册
定价 / 38元

赣版权登字—06—2010—129

■版权所有, 违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换
电话: 010-84828663

总 序

作为中国画史上第一部真正意义上的绘画史著作，唐代艺术史家张彦远的《历代名画记》反映了作者的广阔视野和深刻的艺术史意识，这种艺术史意识体现在张彦远对于绘画的发展具有一种在历史空间中观察其流变的卓越眼光。在《历代名画记》中，第一章是“叙画之源流”，第二章是“叙画之兴废”，第五章是“叙师资传授南北时代”，体现了一种鲜明的文脉意识。特别值得注意的是第五章，张彦远在这里讨论了对绘画的鉴赏与收藏，必须了解画家的师承传授，南北地域差异以及古今不同时代的风物，结论为“若不知师资传授，则未可议乎画”，“精通者所宜详辨南北之妙迹，古今之名踪，然后可以议乎画”。

然而在今天的中国画界和收藏界，多有不知画之源流兴废，师资传授，南北之辨，古今之异的自以为是者，指点江山，纵横画坛。在当代中国画坛一片繁荣景象的背后，其实对中国画的传统和当代中国画家的传承缺少研究。这就造成了当代中国画的一种奇特现象，某些欺世盗名的画家往往混迹于真正优秀的画家群体中，良莠并存，借助媒体广泛传播，对于中国画的欣赏收藏和传播带来了很大的困惑。

一位优秀的中国画画家的价值在于何处？他是如何学习、思考、继承、发展中国画传统的？他的艺术语言有何特征？他对于中国画的历史有何贡献？所有这些，都激发起我们对优秀的中国画画家的生活、学习、创作乃至行旅交友的浓厚兴趣。而一批这样的优秀画家，则在整体上展现了当代中国画的主流面貌，有助于我们以更为宏观的眼光了解和判断中国画的发展。

有鉴于此，我们组织国内专家，多方搜求，编辑出版了这套《当代中国画文脉研究》丛书。试图以一种历史性的眼光，在一个较为长期的历史时段中，展示当代优秀中国画画家的整体面貌，为读者走近画家和他的工作室，走进画家的生活和思想提供真实而全面的视野。尽力解读他们对于当代文化的建设性意义，同时也力图将诸位画家的作品与艺术思想，向关心中华

文化发展的人们做一个整体性的展示。

所谓“文脉”，即为文化发展之脉络，有前承芳古，彪炳当代，后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义，确立中国画的当代文脉。

而一个时代的画家既要接续历史，又要开创新，便只能依靠自身的艺术创造力。这套丛书选取了当代中国画创作中具有代表性的名家，将他们放在历史的长河中来呈现当代中国画的时代精神与历史意义，同时，面对一个开放的、全球化的时代，我们更要在纵向思考之时将他们置身于这个世界的语境之中横向考察，以此建立起思考我们这个时代的艺术坐标。

一个艺术家的创造力，一定和他自身的文化背景有关，同时也和他所处的时代有着不可割裂的联系。当他们的创造力在今天得到认可之时，他们也将顺理成章地成为中国绘画史在这个激动人心的时代的代表，以个体的艺术创造接续中华民族的文化传统，开拓中国文化的未来。

《当代中国画文脉研究》的编著，着眼于将丛书所收录画家的艺术面貌特别是近期的创作态势整体地做一个阶段性的展示，突出学术性、史料性、可读性。编辑重点：一是着重分析画家的水墨语言，对画家的笔法、墨法和结构图式进行分析。二是在中西文化碰撞的大背景下，梳理中西文化两大艺术文脉对当代中国画家创作的影响。三是在当代语境中，探讨艺术家作品的独创性以及创作主体对今天中国画创作的建设性意义。四是以视觉欣赏的角度为主线贯穿画家作品，增强文字与作品的互相生发。最后，本书除编者论述画家作品图式的文字外，还部分收录画家文稿，整理画家代表性的艺术观点辑成语录，同时整理重要理论家对画家的辑评。不知如此编辑理念能否得到读者认可，敬请诸位方家阅读指正。

是为序。

殷双喜

2009年3月3日于中央美术学院

| 目录 | Contents

总序

第一章 史国良绘画风格特征的文脉来源 / 1

第一节 源自文艺复兴时期的写实传统 / 2

第二节 “徐蒋体系”与从任伯年到黄胄先生的新传统延续 / 14

第三节 立足现代的发展观与传统艺术精神的现代阐释 / 20

第四节 绘画境界论语境中的符号化建构 / 26

第二章 史国良绘画文脉构成的逻辑分析 / 31

第一节 艺术观与图像风格探索过程中的创作成果 / 32

第二节 中国人的写实意识与写实性绘画意象意识的高度统一 / 38

第三节 立足当代文化需要而回归中国文化核心语境的探索与研究 / 51

第四节 在中国画多元文化生态中的风格定位及其意义 / 62

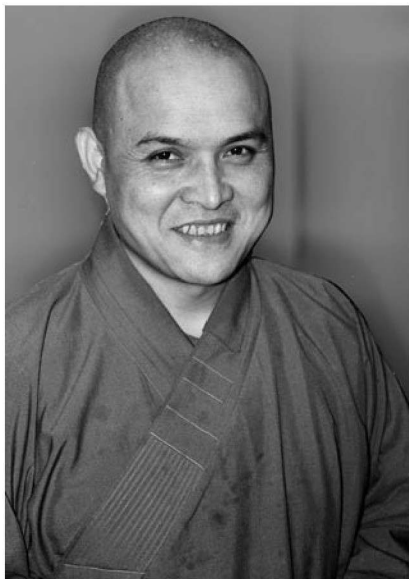
第三章 名家评史国良 / 67

第四章 史国良画语录 / 85

第五章 访谈：图像学视野中的史国良绘画图像 / 119

第一章

史国良绘画 风格特征的文脉来源



第一节 源自文艺复兴时期的写实传统

1. 从形体内部结构认识形体的外在显现

史国良是黄胄先生最喜欢的学生，也是周思聪、卢沉两先生最喜欢的学生。自黄胄(1925——1997年)逝世至今，以及自卢沉(1935——2004年)和周思聪(1939——1996年)两位先生逝世至今，史国良一直怀念，并感谢着黄胄先生和他在中央美院的两位恩师。正是黄胄先生早期的教诲以及中央美院上述两位恩师的教诲，使史国良能够把黄胄先生的艺术成就“学院化”。

把黄胄先生艺术成就“学院化”，

是著名美术史家、艺术批评家郎绍君先生对史国良先生艺术成就的中肯评语。这个评语不仅准确,而且内蕴着深层话语结构支撑,不愧是理论大家的真知灼见。

事实上,“把黄胄先生的艺术成就学院化”这个评语的深层话语结构,是包含在近代中国美术史的两个历史文脉线索之上的。这就是说,首先是郎绍君先生的这个评语,把黄胄先生所连接的来自西北赵望云先生的历史文脉联系了起来;其次是把20世纪以来我国学院教育中生成的来自西方的现实主义写实新传统联系了起来。

于是,史国良在艺术道路上所取得的成就,就在郎绍君先生对他的艺术成就的如上归纳之中具有了特殊的迷人魅力,并闪烁出了特殊的学术光辉。

赵望云先生是近现代中国画长安画派的奠基人,曾入北京艺术专科学校学习美术,在20世纪初的新文化影响下,提出艺术“走出象牙之塔,来到十字街头”的主张,因而在接受了北京艺专所遵循的以当时的中国画研究会艺术主张为圭臬^①的传统文脉的基础之上,他开始用传统中国画理念在现实生活中画写生。而所谓的用传统的中国画理念画写生,实际上是面对外在客观物象进行写生时,一方面借助当时由西方传入的写生手法“真实再现”客观物体的外在形态,另一方面,则是以传统中国画的审美理念(如传统中国画审美理念所崇尚的风骨、气韵、格调、境界等)为终极评估标准。于是,就是在这样的两个前提下,赵望云先生于1933年在河北农村写生(此批作品曾在天津《大公报》连载)。1934~1936年,又到山东、江苏、浙江、河南、河北等地农村写生,真实描绘了抗日战争时期中国农民的贫苦生活;在此期间(1935年),赵望云与老舍在武汉创办了《抗战画刊》,并深入西南、西北各地旅行写生,形成了他的立足民族文化本位而融合西法的独特艺术风格。



【新疆速写】
42cm×30cm
史国良作品

黄胄先生20世纪40年代，曾随赵望云先生在华北、西北辗转写生。黄胄先生后来所画的毛驴，就是在赵望云先生的影响下并有所创新、发展而取得成功的（赵望云先生除了在现代山水、人物画方面取得了巨大成就之外，对于家畜动物的描绘也有新的创造，特别是他画的毛驴，造型准确、笔简墨润、形象生动、活泼可爱，所以，早在1949年以前，人们就送给他一个雅号——“赵望驴”）。事实上，不惟是黄胄先生，就连后来从延安鲁艺来到西安的石鲁先生的绘画成就，也是在赵望云先生的影响下而有所创新、发展并取得成功的。所以，在某种意

义上说，史国良之所以能够把黄胄先生的艺术成就“学院化”，并取得令人瞩目的艺术成就，正是在黄胄先生的艺术血脉中，有着赵望云先生的具有“新古风”与“新传统”结合的文化特色，而也恰恰是这种文化特色，使史国良能够把黄胄先生的艺术成就与他早期在中央美院受到卢沉、周思聪这两位恩师的艺术亲授再度融合在一起，并能使其在溯本求源的意义上进入到一个更高层次的融合空间。

在如上的意义上，史国良艺术成就中的前述来自西方的写实主义的“新传统”，主要指的是立足源自徐悲鸿、蒋兆和建构起来的经过学院教

育而传播开来的既有西方绘画大师技法文脉内涵又有丰厚的中国传统笔墨文化思想内蕴的那种崭新的写实新传统。史国良先生的意义，主要就在于他能够以“回溯—建构”的方式，把自西方文艺复兴以来的几脉西方写实传统与20世纪以来中国本土的“新写实”成果，在自己的探索实践中作了严谨、系统而有深层理性话语支撑，且是对如上所述的20世纪现实主义写实“新传统”进行了具有“结构主义语言转向”意义上的升华与再造。

在源自西方文艺复兴以来的几脉西方写实传统中，史国良比较重视荷尔拜因、丢勒、罗丹、德加、马蒂斯等人的艺术成就。一般而言，西方的绘画大师，古典的如荷尔拜因、丢勒，近现代的如罗丹、德加、马蒂斯等人的素描、速写所达到的高度，是不容任何后人妄加非议的——他们在艺术上所达到的高度，后人与其成就是没有可比性的。但是，倘若我们单纯从技法研究角度将史国良艺术风格成熟期以后的《新疆速写集》中的作品与西方绘画大师荷尔拜因和丢勒的素描并列到一起，史国良《新疆速写集》中的作品（见《新疆速写集》P6、P12、P18附图）显然在技术内涵上高于这两位古典大师，而一旦我们把史国良《新疆速写集》中的作品与罗丹、德加、马蒂斯等从浪漫主义经印象主义时期再到表现主义时期的大师的速写并列在一起，我们同样会感到史国良《新疆速写集》中的作品不仅在技术内涵上高于这些历史上的大师，而且在审美趣味上也毫不逊色。这其中的缘由，当然主要是时代的进步和历史积淀所使然，但是，我们也不能否认史国良先生个人立足中国文化语境所做出的具有“主体间性”意义的个性化努力。

史国良个人做出的特殊的个性化努力，除去他几十年来一直兴致勃勃地为了他的中国画的创作而坚持不懈地研究、探索、实践着他的素描、速写，更重要的是，他还在

理论思考上一方面深入细致地研究了西方源于中世纪意大利的法国、德国、美国、前苏联的素描、速写传统；另一方面还深入细致地研究了中国古代绘画造型法则中的线性形式语言的表达方式与方法。于是，这就使得他的《新疆速写集》中的作品，具有了“元语言”特征，即他的《新疆速写集》中的作品，就其技术内涵而言，基本上涵盖了以往所有的“自在状态”的素描、速写语言的本质特征。譬如，他的《新疆速写集》中的作品，以释义语言的方式，内涵了他对目前国内分类学意义上并不严格，也不很准确的光影素描（全因素素描）、结构素描（线性素描）和意象素描（表现性素描）的全部内涵。他是在“实践→思辨→综合研究→再实践→验证→完型”这样的一个从实践到考辨研究的思辨线索中，完成他的造型“元语言”研究的。于是，这就使得史国良对造型“元语言”的研究，不惟适用于自己的水墨人物画，而且还适用于其他绘画种类（这可以从他画的定名为《狗》的速写见其一斑）——这就是我们前述史国良先生将黄胄先生艺术成就“学院化”的特殊的普适性价值与意义。

史国良先生一贯认为：一方面，我们学习西方艺术的历史并不是很长，所以肯定会有一个吸收与消化的过程；另一方面，他坚持认为，在没有将西方的文化文脉彻底研究好之前，不要急于否定。譬如徐悲鸿的素描比较注重光影空间等表面效果，但在表现形体结构方面仍然存在很大问题，这就不仅需要用前苏联沿袭白俄的契斯恰科夫素描教学体系弥补，而且还需要立足中国绘画文化本位来创造性地建构起我们自己的造型语言系统。所以，史国良先生提出了要立足从形体内部结构认识形体的主张。我们相信，倘若我们能持续深入探讨史国良先生在技法语言建构方面取得的艺术成就（立足从形体内部的结构认识形体方面的成就），就必定会对中国美术事业的发



【速写】 2007年 史国良作品



【玉女】 33cm×45cm 1999年 史国良作品

展,起到一定的积极推动作用。如史国良的《玉女》,有着感动人心的雪域高原所具有的特有的自然色彩,但这种感动人心的自然色彩,却是建立在他对形体内部结构认识的基础之上。换言之,倘若没有了对《玉女》这件作品充满理性精神的且是有意味的形体结构的极为准确的理解与极为结实的图像语言表达,那么《玉女》中的精神内蕴乃至色彩的肖像性表达,也就会成为“毛将不存,皮将焉附之物”了。再如,史国良的《吉祥如意》,倘若没有细腻而敏锐的生活感受,倘若他不去

深入现实生活,就不会有如是作品所反映的现实主义绘画的鲜活生命力。

重要的是值得附加说明的是,画这类作品,现在的画家往往借用摄影器材收集素材,但许多人依据摄影器材捕捉到的素材形象,往往不能像史国良此作这样,可以教给欣赏者如何用自己的眼睛捕捉现实中的美与善;而这之中,作品终极效果的绘画性,正来源于上述史国良先生的那充满理性精神且是有意味的形体结构的准确理解与极为结实的图像语言表达。

总之,在史国良《早课》这件作

品中,来自现实生活的敏锐观察,使他的这幅作品的画面格外耐人寻味,例如画面上错落的铁打的门环扣,如果不是来自生活,仅凭想象,是不会有如此令人信服的趣味性的。而这种趣味性,确确实实需要高超的技法语言来进行图像的气息与情感的阐释。

2.在考辨、研究、探索意大利风格和德国风格的异同中升华技法表达方式

20世纪80年代末90年代初,史国良在欧美游学^⑨,看到了大量西方绘画的原作,深刻认识到20世纪以来中国画新传统中的人物画,仍然要加强形体在画面空间表现中的结实与完整;他意识到,这首先不是理论上的问题,而是一个实践上的问题。因为,只有在中国人自己的作品中,对形体结构表现有更深入、更丰富的实践成果,才能够在理论上充分说明20世纪写实新传统的真正价值与意义。当时,首先是因为他发现我国源于俄罗斯的造型手法,在对体积的理解方面相比欧洲的造型传统,已经简单化了,由于我们国家不仅研究西方造型的历史短,而且也受到了当时意识形态介入艺术表达对造型艺术形式语言研究的影响。在那一时期,他就开始尝试在自己的作品中加强对“型”的实践探索研究。这之中,包括了诸如物象边线的刚柔、虚实处理是如何在“型”的隐在支撑下,而使形体通过不同质感的线、面的转换而使自我对外在物象的感觉准确再现出来等问题,这就使他塑造出的图像形态,既能有“型”,也能有“形”,从而使中国传统的“线描”与西方传统的“结构”,能够在一个更高的文化层次中进行崭新的升华与整合。

20世纪60年代的时候,有人认为,中国画不能走以光影表现对象的路子,要和西方绘画拉开距离;到了20

世纪80年代的时候,仍然有人认为,我们学素描学坏了,容易丢掉国画的优势。面对上述两种观点,史国良认为他们之中,即就其持某一观点的人而言,虽各有各的道理,但这些道理都是在一定的历史时期和一定的特定语境中出现的争论,是针对如何继承和如何创新的争论,这与画中国画写实人物画的画家借鉴、吸收西方的造型手法是两回事情。而就素描与中国画的关系而言,以往许多画山水、花鸟画的人,总是担心素描训练会影响学生对中国画意象造型的理解。史国良曾认为在中国古代不会有这个问题,因为那时没有素描;而在现代社会,一旦我们涉及到绘画的现代性,自然而然就会出现这个问题。所以,在史国良看来,对初学者而言,素描训练其实只是以科学的方法研究造型规律不可或缺的一个过程。素描高手画到最后,一般都能在抽象美的意义上把握素描的本质。

【人物速写】 1980年 史国良作品



对初学者而言,素描训练一方面可以使主体能更敏捷、更准确地捕捉住外在对象的基本形体、基本比例和基本特征;另一方面,在抽象美的意义上,由于物体结构的空間关系决定了明暗调子的构成关系,所以这(调子的明度等)无疑是包括审美趣味性在内的画面诸审美要素构成其美感的重要条件。史国良曾说:“古代画家的作品,如梁楷的《李白行吟图》,就几根线,相当高级,画里面的意象、格调和境界,是西方绘画中所没有的特殊的美。不过,倘若要画具有直面人生意义的现实题材的作品,就要借助素描写生来画准画面表现对象的解剖结构和透视关系了,因为只有如此,才不仅能把所画对象表现得真实,而且使画面美感表达的能力随之增强。于是,也就是在这个意义上,我们说,自西方造型手法引进中国以来,它确实极为有力地推动了我国近现代现实主义人物画的大发展。”

20世纪80年代中期,中国正处于思想解放的高潮。出于对“文革美术”的反感,作为中国近现代中国画现实主义人物画理性精神圭臬之一的“徐蒋体系”,因与“文革美术”的审美风格主旨发生过极为密切的学理关联而受到质疑,甚至受到猛烈的抨击。在这种情况下,史国良一方面认同了“文

革美术”的艺术主张使艺术成为错误的政治文化的奴婢而违反了艺术创作的基本规律这一观点;但另一方面,他也不合时宜地坚持认为作为艺术表现语言的写实手法,不会因此而被扔进历史的垃圾堆,只是它还有待在更高的文化层次进行崭新的调整、改造和升华。

20世纪90年代史国良的欧美之行,在学术意义上讲,就是一次与此有关的学术研究之旅。到了欧美之后,他发现中国当时的写实水平,虽然比50年代已经进步了很多,但与西方历史上的成就相比,还有很大差距。所以,他开始从基础研究出发,发现了与黄胄造型风格有关的德国风格的源头在意大利^③,而意大利风格和德国风格的异同,主要就在于“形”和“型”的不同。在史国良看来,“型”是“形”的升华和变化。所以,史国良一再强调说,要真正讲造型,就要追溯荷尔拜因^④;此外还要追溯安格尔和德加。安格尔和德加都是法国画家,但他们的风格源头也在意大利和略后的德国,那么,为什么还要追溯他们?这是因为影响中国学院造型手法的俄罗斯的造型手法的源头在法国,而法国的源头在文艺复兴的意大利和稍后的德国。更重要的是,作为印象派画家,德加的作品风格里有表现因素,