

水墨研究10

中国画研究院
民族出版社

主编
出版



以水墨的方式传播民族文化 / 以水墨的视角关注社会变革 / 以水墨的作为答谢社会关爱

图书在版编目(CIP)数据

水墨研究丛书.10/ 中国画研究院主编. —北京: 民族出版社, 2004.8
ISBN 7-105-04656-2

I. 水... II. 中... III. 水墨画—艺术评论—中国—文集 IV. J212.05-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 100605 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)
北京雅昌彩色印刷有限公司印刷
各地新华书店经销

2004 年 8 月 第 1 版 2004 年 8 月北京第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张: 8 字数: 100 千字

印数: 0001—5000 册 定价: 38.00 元

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换
(汉文编辑一室 电话: 64271909 发行部电话: 64211734)

2004

定价：每期定价人民币 38.00 元（包括邮寄费）

全年 6 期定价人民币 228 元，需发票者请在
汇款单注明，款到即发。

零售：全国各地新华书店、艺术书店。

征 订 单

订 阅 人：_____

电话：_____

单位名称：_____

邮编：_____

通信地址：_____

订阅类别：个人订阅 ☐ 单位订阅 ☐

本人欲订阅第_____期至第_____期，共计_____期，金额：_____

付款方式：邮汇 ☐ 银行汇 ☐

填妥此单，连同汇款寄交：

发行地址：

开户银行：中国工商银行山东省潍坊市潍城区支行潍坊中百美术馆

账户名称：1607002139201135048

邮 编：261011 电话：(0536) 8290168 联系人：徐玉玲

编辑部地址：北京市西三环北路 54 号 中国画研究院《水墨研究》编辑部

邮 编：100044 电话：(010) 68479020 联系人：徐冬青

《水墨研究》全国发行点

省	市	单位名称	联系地	邮编	联系电话
北	京	北京画店	王府井大街289号	100006	010-65138413
北	京	海王府画廊	琉璃厂东街115号后厅	100050	010-63010193
北	京	翰文轩画廊	琉璃厂东街19号	100052	010-63156566
北	京	中国书店	宣武区琉璃厂西街34号古籍书店	100052	010-63032104
北	京	今日美术馆	海淀区文慧园北路9号经典花园	100088	010-62238309
北	京	亚运村邮局	亚运村北辰商店对面	100101	010-64910046
北	京	考古书店	王府井大街27号	100006	010-65252905
北	京	歌华美术用品商店	五四大街12号	100010	010-65251501
北	京	现代书店	地安门西大街113号	100009	010-66510121
北	京	炎黄小屋	亚运村慧忠路9号	100101	010-64911162
北	京	东方书店	地外大街31号	100009	010-64016640
北	京	三联韬奋图书中心	东城区美术馆东街22号	100010	010-64002710
北	京	画家村文化艺术发展中心	朝阳区花家地北里画家村茶房	100102	010-64755657
北	京	美苑书店	朝阳区花家地南街8号中央美院内	100102	010-64771251
北	京	西四邮局	西四大街	100034	010-66175714
北	京	北大书屋	三角地北大书屋	100871	010-62754275
北	京	中关村邮局	海淀区中关村大街9号邮局报刊处	100080	010-62551941
北	京	今古文化书店	复兴路15号科苑书城	100038	010-68522990
北	京	今日书店	海淀区海淀大街31号海淀图书城海楼	100080	010-62646291
北	京	国林风图书中心	海淀区海淀大街31号海淀图书城内	100080	010-62534374
北	京	天使龙图书有限公司	惠新东街乙8号	100029	010-84626628
北	京	五四书店	东城区五四大街甲31号	100005	010-64012108
北	京	风入松书店	海淀区海淀大街31号海淀图书城内	100080	010-62625941
北	京	爱智书店	海淀区海淀大街31号海淀图书城内	100080	010-62529480
北	京	万圣书园	海淀区成府路蓝旗营北大清华教师宿舍5号楼	100084	010-62768752
北	京	朝阳区艺术书店	甜水园图书批发市场352号	100026	010-65934236
北	京	艺林服务部	朝阳区东三环中路34号清华大学美术学院内	100020	010-65619594
北	京	翰芳谊书店	朝阳区东三环中路34号清华大学邮局楼后	100020	010-62791873
北	京	安外邮局	安外大街181号	100011	010-64221663
北	京	北太平庄花书店	西城区新外大街甲8号	100088	010-62059795
北	京	雪芹书画社	海淀区海淀大街31号海淀图书城64号	100080	010-62534448
天	津	美联书店	天津市河北区天纬路三马路交口天浩公寓底商5号	300014	13001387974
山	东	普美艺术书店	济南市历下区文化东路89号	250031	0531-6988359
山	东	文苑图书经营部	济南市马鞍山路46号14室	250000	0531-2053453
山	东	八大画廊	马鞍山路17号百姓文化市场	250000	0531-2070340
山	东	盛宝斋画廊	东营市西城北路210号	257092	13325052000
山	东	集文斋画廊	山东潍坊市和平路36号(市文物店一楼)	261041	0536-8725185
山	东	中百美术馆	潍坊市胜利西街233号	261011	0536-8389666
山	东	新华书店	潍坊市东风西街334号	261011	0536-8322050
山	东	沈学仁画廊	淄博市张店区人民西路五里桥生活区对面	255000	0533-2779297
山	东	齐门艺坊	山东桓台县建筑商城15号楼	256400	13806480639
山	东	文心斋	临沂市兰山区沂州路北段路西33-5号	276000	13853900026
山	东	临清市文化馆		252600	0635-2898656
山	东	太白画院	德州市湖滨北路温泉小区营业楼11号	253000	13012769999
山	东	沈学仁画廊	威海市统一路前进街锦纶大酒店二楼	264200	13963147136
山	东	青州市工艺美术品公司	中山路212号	266000	13963986185
山	东	烟台画院	烟台市海岸路22号	264000	0535-6171586
山	东	决澜画社	青州市钰钰文化市场三楼	252500	0536-3299078
浙	江	金彩画廊	杭州市延安路37号	310000	0571-87014362
浙	江	金华中国画研究院	金华中国画研究院艺术传播部	310003	0571-87225630
浙	江	杭州画院	杭州市滨江四区滨江新苑二幢一单元203室	310003	13606805029
浙	江	晓风书屋	杭州市登云路639号文化商城B228号	310012	0571-88256044
江	苏	天放楼	苏州市皮市街172号2楼	215000	13806137411
江	苏	沈学仁画廊	张家港市长安路图书馆一楼	215600	13862212188
江	苏	可人轩画廊	镇江市大路邮政局1号信箱	212000	0511-3727500
江	苏	南京江苏都市文化公司	南京市中山北路05号图书市场19号摊	210009	025-3226521
陕	西	西安方图工艺美术社	西安市临潼路南路100号陵园路南段84号	710065	029-8221912
河	南	许昌金聚画廊	河南许昌市魏都区一街一号副一号	461000	0374-2625297
河	南	大河画廊	郑州市农业路10号-18号	450002	0371-3830404
河	北	德嘉画廊	唐山市路北区华岩路华岩礼品广场E10号	163000	0315-2853357
河	北	河北画店	石家庄市平安南大街12号平安家具城4楼	050000	0311-6984414
黑	龙	璞玉轩画廊	大庆市东风新村	161005	13936706816
黑	龙	博古轩	哈尔滨市南岗区建设街29号	150001	0451-3679591
黑	龙	南岗区艺苑书店	哈尔滨市南岗区文兴街4号	150080	0451-6322045
四	川	成都市东城根街2号	成都市东城根街2号	610015	028-86633697
福	建	锦江书画社	龙海市石码镇解放路10号	363100	0596-8523861
福	建	厦门画院	厦门市沙坡尾路74号浪琴苑西座7H	361005	13906019433
福	建	泉州画院	泉州市威远楼宏宝斋展厅	362000	0595-2379203
广	东	深圳博雅艺术有限公司	深圳市罗湖区主新路6号3-5楼	518001	13902455394
广	东	秋海棠美术馆	南海市桂城千灯湖公园	528200	13302894633
广	东	艺缘轩	汕头市金园路工艺品市场52-53号汕头日报社对面	515041	13322702271
广	东	天任美术馆	广东顺德大良文秀路31号	528300	0765-2213437
广	东	广州博雅艺术有限公司	广州市文德北路170号	510030	020-83196401
广	东	中山市新华书店	广东省中山市东区花园新村富华楼T幢	528403	0760-8334793
海	南	楚云轩	海南海口市公园路2号	570102	0898-66710496
香	港	香港博雅艺术有限公司	上环皇后大道中208号胜基中心8楼A室		0852-25261816
湖	南	吴屏画廊	湘潭市建设北路24号	411100	0732-8220335
甘	肃	秋田美术馆	兰州市南昌路697号	730030	0931-8410880
甘	肃	兰州艺术书店	兰州市道渭路10号	730030	0931-8468855
甘	肃	同谷书画院	甘肃成县	742500	0939-3613000
上	海	刘海粟美术馆	上海市虹桥路1660号	200000	021-62701018
重	庆	新华书店图书大厦	重庆市九龙坡区滩子口76号	400050	023-68413543
青	海	天宝阁画廊	西宁市城西区新宁路紫恒大厦5楼A座	810000	0971-6318188
安	徽	名家画廊	合肥市北山路路口鼓楼花鸟古玩市场二楼名家画廊		0551-2849172 3386550

目 录

(第十辑)

水墨论坛

中国文人画简论	薛永年	8
水墨写实人物画应当复兴	洪惠镇	12
关于大画与小画的思考 ——兼论文人小品画	舒士俊	18
在全球化形势下中国画 的地位问题	卢坤峰	20
图式的关切与追问	谢振瓯	25

水墨视点

实现民族文化的伟大复兴 我们责无旁贷 ——关于中国画研究院未来发展的思考	龙瑞	4
中国画研究院作品辑（一）	龙瑞等	32

水墨记忆

国画创新	潘天寿	64
------	-----	----

水墨人物

在大地与苍穹之间 ——读孙志钧水墨作品	徐恩存	70
世态、心态、画态	车鹏飞	76

一个寻梦者的绿色梦想	贾方舟	82
海边的漫步 ——邓远坡花鸟画的意味	苏高宇	88
向古典致意	王西京	94
无告的沉默	王西京	96
笔墨纵横天地 高山流水寄深情	马克	100
朱雅梅作品小析	钱忠平	105
形的基本特征与中国人物画的发展趋向	张兴国	110
浅谈“笔力”与艺术家的情感表现	张宽武	116

水墨新人

王本杰作品选	人然	119
--------	----	-----

水墨新作

	张志民等	121
--	------	-----

水墨资讯

水墨典藏

		126
	赖少其	126

名誉主编：刘勃舒

编辑委员会（按姓氏笔划为序）

王迎春 王铁志 刘勃舒 张江舟
陈履生 赵力忠 赵 卫 胡宝利
梁占岩 舒建新 谢志高 詹庚西

理 事 会

理 事 长：解永全

副理事长：徐永斌

理事单位

中百美术馆 北京画店 《收藏界》杂志社 烟台画院

主 编：龙 瑞

执行主编：张江舟

副 主 编：黄显辟

栏目主持：傅京生 徐冬青 陆赞仁

责任编辑：徐冬青 徐建霞 魏广君

特约编辑：陈 君 李 明

装帧设计：《水墨研究》编辑部 / 蒋玉强

地址：北京市西三环北路 54 号 中国画研究院《水墨研究》编辑部

邮政编码：100044 电话：010-68479020 Email:shuimoyanjiu@tom.com

水墨研究

编者按：作为中华优秀传统文化、民族文化的重要组成部分，中国画艺术在当代如何继承和发展中不断延伸中华文脉，是一个广受关注的话题。作为集中国画创作、研究、组织相关学术活动，并同时服务于公众为一体的国家级最高专业学术机构，中国画研究院在这一过程中的作为尤其引人瞩目。中国艺术研究院美术研究所所长、著名画家龙瑞走马上任中国画研究院院长一职后，提出：要坚持先进文化的发展方向、坚持独立的民族文化立场、坚持与时俱进的时代精神。同时一系列活动开展了起来：如“东方之韵——2003中国水墨”、“回望——中国当代画家系列展（人物篇）”暨中国画研究院美术馆揭牌、《当代中国画风格分类集成》等大型课题的研究编撰等，以贴近生活、贴近现实为主旨的系列写生创作也已陆续奔赴宁夏、内蒙古等地……中国画研究院已是风生水起。本刊特此刊发一篇龙瑞院长的文章，同时分两期刊发中国画研究院现任画家的部分作品，从中我们可以更清晰、完整地看到其发展思路，窥见中国画研究院的未来。

实现民族文化的伟大复兴 我们责无旁贷

——关于中国画研究院未来发展的思考

■ 龙 瑞

中华欣逢盛世，民族祈望崛起。国家综合实力全面提升的坚实步履，催生着民族文化在新世纪的伟大复兴。我们适逢壮阔的时代大背景，我们面对磅礴的文化大舞台，实现民族文化的伟大复兴，我们责无旁贷。

中国画，这一中华民族的文化典范，伴随着历史的沧桑巨变，历经风雨，裹负荣辉，以其独有的民族风貌，傲然挺立于世界艺术之林。携同中国画历史一路走来的画院体制，为中国画艺术的发展广罗贤才、殚精竭虑、融古开今、励精图新，其历史作用功不可没。

紧随民族文化复兴历程的当代画院体制，面对新的时期、新的变化、新的问题和新的使命，如何以新的姿态、新的思维、新的观念、新的面貌，担纲复兴民族文化的主力军，实现中国画艺术在民族文化复兴历程中的大建树、大作为，锐意改革，势在必行。

回眸历史

画院体制历史悠久。设立画院始于五代后蜀，发展至宋代，已有规模庞大的翰林国画院。之后，朝代更替，画院体制历经沉浮，经久不衰，发展至今，画院体制已成为中国画艺术承古开今、繁荣发

展的重要体制保障。古代画院多由帝王直接掌控，史称宫廷画院，其历史地位、历史作用可见一斑。从古至今，无数中国画的名师巨匠和浩如烟海的经典名作在画院体制内产生。特别是新中国成立以来，画院体制得到了党和国家的高度重视。建国之初，周恩来总理提议并直接参与了北京画院的筹建工作。之后，江苏画院、上海画院、广东画院相继成立。改革开放之初，在时任国家副主席叶剑英的支持下，在时任国务院副总理万里、谷牧等国家领导人的具体指导关怀下，中国画研究院得以成立。由此，新中国的画院体制得到了空前的巩固和发展。由此，画院系统以其创作、研究、教学三项主要职能并行不悖，为新中国和新时期中国民族艺术的发展作出了巨大的贡献。齐白石、陈半丁、余非、傅抱石、李可染、蔡若红、黄胄、叶浅予、陈之佛、宋文治、魏紫熙、亚明、程十发、朱屺瞻、刘旦宅、何海霞、周思聪等画坛大家名载当代画院史册。《江山如此多娇》、《洪荒风雪》、《万山红遍》、《人民和总理》、《万语千言》、《太行丰碑》、《锦绣中华》等数不胜数的优秀作品位列传世经典。无疑，画院是承载民族文化发展使命，传承和拓展民族绘画的主力军。

面对现实

改革开放二十余年来，经济改革举步率先。历经观念的转变，机构的重组，机制的创新，实现了从计划经济向市场经济的转变，且已取得了令人瞩目的巨大成就。画院体制的改革相对滞后，一定程度上影响了自身职能的发挥，错过了部分发展时机。致使一段时期以来，社会上对画院体制多有微词，模糊了画院体制在社会主义文化事业中的现实作用和主力军形象。其原因有三，一是因画院系统一定程度上存在着行政管理滞后，人员流动机制不畅，机构设置不甚合理等问题，阻碍和干扰了画院职能的发挥和业务的拓展。其二，因社会文化环境的转变和商品意识的干扰，部分地影响了专业人员的价值观念和学术立场。包括画院体制在内的整个中国画界，确实存在着民族文化立场自信不足，盲从于应对外来文化思潮的冲击，沉湎于中国画的转型和中外文化的接轨，其结果是民族文化的经典特质不断被剥离，一个时期以来，具有深厚传统基质的、具有社会责任感、民族豪迈感的、能够体现民族精神、时代精神的主流中国画创作未能得到发展。这是当前思想文化领域中亟待解决的重大问题。其三是随着市场经济

的启动,一切以商品规律为原则的思维观念,干扰和误导了文化发展的自身规律。部分人只看到画院体制内的画家,接受着国家的俸禄,却不能为单位创造直接的经济效益。且不知,艺术创作是以塑造人的精神为旨的精神性创造劳动,它对社会发展的作用绝不是直接的经济效益,更不能用经济指标衡量画家的作为,而是通过向社会提供优秀的精神产品,促进人的精神品质的提升,从而促进社会的进步、经济的繁荣。如果谈效益,画院体制所承载的发展社会主义文化,承传和拓展民族艺术的重大使命性工作和其对社会主义精神文明建设的促进作用,才是最大的效益。

显然,一定程度上的思维混乱、机制滞后和艺术创作方向不明等问题,是困扰画院发展和社会舆论对画院体制产生多种误解的根本原因,同时也是画院体制改革应该面对的,并需努力解决的根本问题。

抓住机遇

党的十六大和十六届三中全会明确了建设先进文化在全面建设小康社会中的重要地位和作用,确立了画院体制改革基本方向和主要任务。十六届三中全会提出的“全面、协调、可持续发展观”,指明了画院体制改革应该遵循的基本原则。同时,中国画领域内,也再发生着微妙的变化。其突出特点是,随着国家政治、经济的日益强盛而带动的国人的文化自信,因不断扩大的文化视野而形成的更加从容、客观的治学心理,当代中国画界正以前所未有的冷静和客观,跨视域、大视野地思考着当代中国画问题,并孕育着一场以高扬中国精神为旨的中国画艺术的全面复兴。

党和人民的殷切希望,时代发展的形势逼迫,文化发展的自身要求,昭示着民族文化伟大复兴的战略启程。画院改革适逢良机。敏锐地把握战略机遇,审时度势,乘势而上,紧随民族文化复兴的伟大历程,站稳中国画发展的前沿阵地,画院未来前途无量。

坚定方向

国家级的中国画创作研究专业机构,担负着国家文化发展宏观战略框架内的民族文化发展的重要使命。做到“三个坚持”。即坚持以弘扬民族精神为

指归的先进文化的前进方向;坚持独立的民族文化立场;坚持与时俱进的时代精神。以全局性的思维、战略性的眼光、前瞻性的举措,实现国家宏观文化发展战略是画院学术建设的基本方向。江泽民同志在党的“十六大”报告中明确指出“面对世界范围内各种文化思想的相互激荡,必须把弘扬和培育民族精神作为文化建设极为重要的任务”。民族精神是一个民族性格气质的集中体现,是民族发展中精神文化的历史积淀,是时代精神的精神血脉,是一个民族赖以发展壮大之精神之源。同样也是艺术创作中高尚的、振聋发聩的审美形态的精神动因。艺术创作如何弘扬民族精神,直接体现了创作者的民族责任感、历史使命感和社会良知。我们要理直气壮地弘扬民族精神,理直气壮地倡导以表现民族精神为本的艺术创作的先进文化方向。

在中国画创作中凸显弘扬民族精神为本的先进文化方向,不是标语口号式的说教,不是政治观念的图解,而是基于民族文化立场,深刻挖掘和领悟传统中国画的经典精神特质,将民族精神艺术化地、情感化地、个性化地融合于艺术作品的审美情境之中,将民族精神通过艺术创作的审美转换,呈现为艺术作品的生命之力。

坚持独立的民族文化立场,我们勿需妄自菲薄,更不必自惭形秽。中华文化博大精深,根植于中华文化厚土上的中国画艺术,更是人类艺术发展史上的瑰丽奇葩,其丰厚的历史积淀,独特的文人内涵,奇异的民族色彩,历久弥新,魅力无限。坚定地立足传统,冷静地面对西方,中外文化的交融碰撞,不再是非此即彼的二元对立,吸纳域外艺术的优秀之因,不再是削弱民族文化的自信,而是壮大民族文化的肌体,生成中华民族艺术蓬勃向前的发展动力。

同时,坚持与时俱进的时代精神,真诚地感悟时代脉动,细心体悟身处变革时代的人们,因价值观念的碰撞而涌动的万般心灵思绪。中国画创作者的人生价值和文化贡献,正是在于对民族精神与时代基质的深刻感悟与表现之中。

确立“三个坚持”的基本方向的同时,理清“两个关系”至关重要。即继承传统与开拓创新的关系;弘扬主旋律与提倡多样化的关系。继承传统与开拓创新是文化发展的双驱动力。五千年中

华文化,正是在不断地继承前期文化的传统,并不断地吸收和利用新的文化资源,进行自身文化的调整、更新和完善中得以延绵不绝、生生不息。文化部部长孙家正同志在《关于文化创新问题》中的一段话,精辟地论述了继承与创新的辩证关系。他指出“文化是一个民族的灵魂与血脉,是这一民族的精神记忆。它从这个民族古老的祖先传承下来,随着历史的发展不断更新,又始终保存着祖先的基因和特质,由此形成这一民族的认同感、归属感和凝聚力……”。传统是创新的基础,创新是传统的延生,当代中国画正是在继承传统和开拓创新的交接往复中,实现着自身的发展。

以表现民族精神、时代特质为旨的艺术创作的主旋律,是社会主义文化事业的基本特点,也是国家艺术科研机构学术使命。同时,遵循艺术创作规律,提倡艺术创作的多样化,目的是通过不同的艺术手法、多样的表现形式,提升艺术作品的艺术感染力、精神感召力,实现艺术作品对民族精神、时代特质的深刻表达。中国画艺术的当代意义,正是在秉承民族精神文脉,传达时代精神特质的风格多样的艺术创作中延伸。画院体制改革,也正是在以催生与伟大时代相匹配的中国画作品的诞生中,实现着改革以利民族文化复兴的现实意义。

理清思路

在坚持先进的文化方向、坚持独立的民族文化立场、坚持与时俱进的时代精神的前提下,理清改革发展思路,是推动画院创作、研究、教学三项主要职能的高效发挥,实现画院体制高标准、跨越式发展的理论保障。

遵循“一个中心,四个重点”的发展思路,即以繁荣和发展中国画艺术为中心,以出思想、出观念、出精品、出大才为重点。“以繁荣和发展为中心”就是通过一系列行之有效的管理机制,促进创作、研究、教学和我院各项工作的全面发展,实现我院在新世纪民族文化伟大复兴历程中的大贡献与大作为。“出思想”就是通过对中国画的学理研究和对先进文化方向的前瞻性思考,研究和建立中国画艺术在民族文化复兴历程中的发展战略构想。探索和建立当代中国画学的思想建构,



国务院领导同志万里、方毅、谷牧、姚依林与中国画研究院负责人蔡若虹、黄胄在一起



方毅到中国画研究院参观画展（右二），李可染陪同（右三）



“回望——中国当代画家系列展（人物篇）”暨中国画研究院美术馆揭牌于2004年6月18日隆重举行

引领当代中国画艺术的健康发展，完成社会主义先进文化的建设使命。“出观念”就是通过对民族绘画基本原理的研究和对当代中国画创作、研究现状的梳理和思考，理清中国画的精神文脉，正本清源，剥离赘疣，探索和建立当代中国画艺术的价值体系和品评标准。“出精品”就是紧扣时代发展的大主题，通过有效的激励机制和良好的条件保障，有计划地实施中国画精品创作工程。以具有高尚的精神情操、壮阔的现实风采、深切的人文关怀和独有的民族特色的精品力作，建立中国画艺术的当代国家形象。“出大才”即是通过创新的人才管理和人才培养机制，创造有利于人才成长的学术环境，积极培养“德艺双馨”的优秀中国画专业人才，努力打造具有广泛影响的大画家、大理论家，为中国画艺术事业的全面发展提供优质的人才保障。

实行“两个同步”的发展原则，即事业繁荣与体制改革同步；学术建设与设施建设同步。“事业繁荣与体制改革同步”就是紧抓当前文化发展的战略机遇，全面展开创作、研究、教学等各项工作。同时，深化体制改革，以事业促改革，以改革求发展、促繁荣。在事业的开展中不断完善各项改革措施，以不断完善的改革体制，保障和促进各项事业的蓬勃展开。“学术建设与设施建设同步”就是通过一系列措施，促进学术建设系统化，深入地全面开展。同时，积极争取国家支持，逐步改善现有设施，使相对优良的设施建设成为学术建设多出成果、快出成果的条件保障。

推行“三个联动”的促进机制，即创作实践与理论研究的联动；课题研究与教学培训的联动；学术活动与学术研究的联动。创作实践和理论研究是中国画艺术既相关，又有相对独立性的两支科系，推行“创作实践与理论实践的联动”就是将创作与研究放在同等重要的位置，并建立有效的互动机制，使创作的具体实践成为理论研究的形态信息与研究资源，使理论研究成为创作实践的理论支持与理性支撑。从而促进创作实践与理论研究的共荣共生。“课题研究和教学培训的联动”就是通过推行课题制的创作、研究机制，并依据课题需要，招收高级研修人员，共同参与课题的实施，在完成课题研究项目的同时，实现高级研究性专业人才的培养。从而使课题实施过程更具开放性，使教学培训更具专业化。“学术活动与学术

研究的联动”就是将组织全国性的创作、展览、研讨等活动,纳入专题化的研究轨道,改变以往各类活动的临时性、随意性特点,从而使学术活动专题化、系统化、深刻化。使学术研究对象化、具体化。通过学术活动与学术研究的双项联动,提升学术活动的研究性品质,深化学术研究的针对性功能。

综上所述,理清“一个中心,四个重点”、“两个同步”、“三个联动”的发展思路,是画院体制改革和全面建设的理性前提。

把握未来

为实现中国画研究院高标准、跨越式发展的整体目标,探索一条新时期中国画院体制改革发展之路。近一段时间以来,中国画研究院加快了改革的步伐,借“两会”东风,坚持以人为本的全面、协调、可持续发展的科学发展观,以调整现有机构设置,创新管理机制入手,制定了一系列面向未来的改革发展举措。

1. 完善以创作、研究、教学为中心的机构设置。中国画研究院原有机构设置不甚合理,行政管理部门过大,行政人员过多。而创作、研究、教学部门相对萎缩。中国画研究院改革前的业务建制只有一个创作研究部,而且部门之间缺乏科学、协调、联动机制,不利于中心工作的展开。为此,中国画研究院在调整部分行政机构职能的基础上,增设了理论研究部、教学培训部和艺术交流中心,并压缩了行政岗位人员编制,加大了专业岗位的人员编制,使专业岗位与行政岗位的编制比例趋于7比3的合理比数。由此,加强了专业工作的力度,调动了专业人员的工作积极性,使现有机构设置,成为有利于中国画研究院全面建设的基础保障。

2. 建立有利于事业发展的人才平台。在新近出台的《中国画研究院体制改革总体方案》中,我们把有利于事业发展的用人机制,作为改革的重要内容。实行了全员聘任制。并在专业岗位中实行以实际业务能力为前提的评聘分离办法。依据专业岗位需要,实行“高职低聘”、“低职高聘”和“同级聘任”三种办法,并依据在岗专业业绩,实行年终业务考评,考评结果将作为下一年度专业岗位调整的重要依据。同时,根据专业岗位需要,将“体制外”的高层次专业人才纳入我院专业视野,采取灵活、优惠、流动的办法,

吸纳优秀专业人才。如为在全国具有较大学术影响力的专家设立专家工作室;依课题研究需要,聘任部分“课题研究员”和“课题画家”参与我院创作、研究课题的实施等。由此,最大力度地吸纳优秀专业人才,挖掘专业人员的业务潜力,在专业人员中形成良好的业务竞争氛围,促进专业人员的学术自觉性和学术责任感。

3. 建立有利于提升创作、研究水平的课题机制。发挥团队优势,集中完成与国家文化发展宏观战略相关的重大创作、研究课题,是国家艺术专业机构的重要工作任务。为此,中国画研究院将全面推行“课题制”的创作、研究机制,将创作、研究纳入有序的课题轨道。在认真研究把握国家文化发展战略重心和当前创作、研究现状的基础上,本着有利民族文化的传扬,有利社会主义精神文明建设,有利中国画学科建设的原则,研究和制定年度和跨年度中长期的创作、研究课题,依据课题需要设立专业岗位,并实行严格科学的课题成果考评制度,使相对自由的创作、研究因课题而有序化,使个人创作、研究成果因课题而更具学术影响力和文化建设意义。

目前,我院一批有关中国画的课题正在积极筹划之中,其中《当代中国画风格分类集成》等课题已按计划进入实施阶段,“中国画精品工程”计划于明年全面展开实施,2008年完成。届时,我们将依靠政府和社会各方面力量,集中一大批优秀专业人员,完成一大批中国画精品创作和中国画研究课题。此工程任务繁重,创作内容涵盖了现当代绘画史、绘画原理研究和当代优秀艺术家和个案研究。目的在于全面梳理现当代中国画现状,探索和建立中国画学理论体系,促进当代中国画艺术的健康发展。

4. 探索有利人才成长的教学机制。培养高、精、尖的专业人才,是中国画事业发展的需要,同时也是中国画研究院的重要职能之一。中国画研究院将积极开展多种形式、多种层次的教学培训工作。在积极申报争取学历教育资格,并率先与友邻单位合作开展硕士研究生学历教育的基础上,积极探索有民族特色的专业教学机制。如探索“课题制教学”的创新教学思路:依据我院创作、研究课题需要,招收一定数量的专业研修人员,在协助实施课题创作、研究的过程中,完成

专业课程的研修任务,培养有一定专业方向的高级专业人才;推行“专家工作室制”的专业教学机制:为我院和院外著名专家,设立个人工作室,并依据专家个人的学术主张招收不同艺术风格和不同学术倾向的高级研修人员,培养有特色的高级专业人才。目前,以刘大为、杜滋龄、姜宝林、龙瑞、詹庚西、李宝林、谢志高个人名义设立的教学工作室已经成立并已开始招收学生。由此,一种专业化的、具有中国特色的画院教学模式正逐步展开。

5. 开展有导向性的、专题化的学术活动。通过组织全国性的写生、创作、展览、研讨等学术活动,引导全国中国画事业蓬勃、深入地展开,是国家艺术专业机构的重要使命。有感于当前中国画艺术发展中部分存在价值观念不清、探索方向不明等阶段性问题,围绕复兴民族文化这一重大主题,中国画研究院将有计划、有目的的组织专题性的学术活动,通过建立品牌性的展览和研讨机制,使学术活动制度化、系统化、持续化,充分发挥学术活动影响面大、导向性强的特点,引导当代中国画创作、研究朝向先进文化的前进方向健康发展。

目前,我院主办的多种写生、展览、研讨活动已经启动。以展览和研讨为主要方式的“中华绘画美学系列创作研究工程”之一的“大美无言——主题绘画展”和相关主题研讨会已经进入实施阶段;以切近生活、切近现实为主旨的系列写生创作也已展开,并已完成了赴宁夏的写生日程;之后,赴内蒙和国外部分地区的写生创作活动也将陆续展开。

伟大的时代,需要有先进的文化与之相匹配。伟大的民族,需有杰出的艺术与之共生辉。聆听新世纪民族文化伟大复兴的铿锵步伐,中国画艺术任重道远。具有中国特色的画院体制,将以新的姿态、新的作为、新的建树、新的贡献,在民族文化伟大复兴的历程中完善自身、回报时代。

(转载自2004年7月27日《中国文化报》)

编者手记：本期发表的文章中，第一篇为薛永年先生撰《中国文人画简论》。薛先生以详实的史料，分条析缕，阐述了文人画的发展历史及价值与意义，为我们继承民族文化优秀遗产奠定了坚实的学理基础。第二篇为洪惠镇先生撰《水墨写实人物画应当复兴》，此文可以说是在对近百年中国画改革充分肯定的基础上，立足绘画社会文化功能有感而发的力作。舒士俊先生的《关于大画与小画的思考》，针对中国画的工具材料特点与其精神内涵，具体分析当代画家创作大画与小画时的一系列相关问题，此文对画家今后创作的学术

定位及艺术传播中的评价标准，皆不失有重要的参考价值。卢坤峰与谢振瓠两位先生，在画家的文化修养方面为我们树立了榜样，他们善于读书，认真思考而且德高艺馨。卢坤峰先生在文章中认为，中国画是一门大学问，没有一定的文化修养不行，接触少了也不行。他认为，从上个世纪20年代到现在为止，随着西画的引入，中国画画家向西方学习其造型方法已经有八十多年了，其写实技巧比之西方毫不逊色，因此从整体上讲，向西方学习的时代应当过去。谢振瓠先生在《图式的关切与追问》中认为，当代绘画应当表现出辉煌

的大国气象，这就要求艺术家一方面要找到一种适当的表现手段，来表现中国文化曾有的恢弘的大气象，另一方面，则要树立立德、立功、立言的人生准则。总之，通过仔细阅读本期文章，我们就会发现，如果将传统的中国画放到世界一体化的大的文化背景中考察，问题多多；而回到中国画本身作正本清源的考察，问题同样多多，一言以蔽之，本期发表的四篇文章，应当能够说明：有问题的中国画，就是有希望的中国画。（傅京生）

中国文人画简论

■ 薛永年

“文人画”又称“士人画”，它出现在古代中国美术发展的后期，集中体现了古代中国文人阶层的文化取向与审美意识，折射了中国文化思想和艺术精神的主要方面，成为世界美术史上独一无二的现象。文人画经过千年以上的发展，经历了不同的历史阶段。自汉魏之际（公元3世纪）至盛唐（公元8世纪）为发端期；自中唐（公元8世纪）至元末明初（公元14世纪）为成熟期；自明中期（公元15世纪）至清末（公元20世纪初）为演变期。各时期都涌现出众多的文人画家，呈现出千姿百态的个人面貌，但统而观之，却表露出一以贯之的文人画意识和独具特色的风格系统，不仅如此，文人画还在相当长的时期内成为了中国画坛的主流，甚至于对其他视觉艺术造成了广泛影响。

文人画先后有两个对立面，在早期它与画工画对立；在后期它与“行家”画

也就是职业画家绘画对立。对立的外部表象是整体风格的差异，而内部的原因则在于生活方式、价值尺度、作画目的、审美取向和文化含量的不同。最大的不同则无外乎文人画家像一般文人一样自觉延续了中国上古的“士”的传统。

延续了“士”之传统的历代文人画家，虽然掌握了绘画技能，却不以技能的精熟为终极目标。他们的目标是“由技进道”，亦即通过技能的运用而实现人生的基本价值。对基本价值的认识，又来源于他们传承的两种思想文化，一种是儒家文化的群体价值——“仁者爱人”，另一种是道家文化的个体价值——“精神逍遥”。每一位文人画家，其思想深处都存在儒道两种因素，又在此消彼长中互为补充。不同的文人画家，在不同的条件下，或者尽可能发挥绘画影响观者行为准则和思想品格的作用，或者着重以绘

画实现个人的精神自由和对现实的超越。

画工与职业画家，因为以画为谋生手段，不得不重视技能，作者的创造性往往还受到官府指令或商业流通的制约，也因知识水平的限制，难于由自身进行系统的理论归纳。而文人画家，作为古代知识阶层的成员，一般具备了脱离繁重体力劳动而进行知识性生产的可能，他们对职业化观念的摆脱，更保证了积极思维的开扩空间。在当时的历史条件下，只有他们才具备了拓展审美领域的潜力，才能在获得丰富资源的知识传承和经验积累中发现绘画发展中的问题，进行系统的理论总结，尽管也会有一定的局限性，但仍然在整体上反映了当时艺术认识的高水平，并在与画工和职业画家的互动中推进了古代中国绘画的演进。

如果说，中国古代“士”的传统从一个重要方面体现了中国文化的特色，那么

“文人画”及其传统则从视觉艺术的侧面,反映了古代中国的文化思想和艺术精神。

一、与画工分离的早期文人画家

在中国美术的漫长发展中,早期只有画工画,而无文人画,只有服从于某种社会功能的实用的画,而没有具备独立审美观赏价值的画。战国秦汉以来,见于墓葬的壁画和帛画,都出于画工之手,也都无例外地服从于礼教的宣扬和丧葬的功用。那时的文人,几乎全都致力于“修身、齐家、治国、平天下”,而没有人拿起画笔。

汉魏之际,知识阶层摆脱了长久以来“罢黜百家,独尊儒术”的思想禁锢,由只接受儒家思想变为热衷于老(子)、庄(子)思想,出现了用老庄思想解释儒家经典的“玄学”,走向了挣脱传统道德规范而崇尚自然的道路,导致了精神的觉醒和审美的自觉,第一批文人中的画家也便在魏晋盛唐之间产生了。

这一时期的文人画家,如晋代的王羲之、顾恺之,南朝宋的宗炳、王微,唐代的阎立本、王维等人,都出身于具有较高社会地位的家族,都有条件从事绘画创作。这些文人画家的作品,不但是中国美术史上最早的文人画,而且表现出那时画工画所随的三个特点。

一个特点是在人物画中开始重视私人感情生活的审美表现,并为此而取材于文学作品。据顾恺之的《洛神赋》便是一个明显的例证。另一个特点是出现了以自然美为描写对象的山水画。当时文人画家画山水,不只于“以形写形,以色貌色”,而是要“澄怀观道”,以便实现人的精神与宇宙精神合一所获得的自由愉悦。这就是宗炳在《画山水序》中强调的“畅神”,也便是王微在《叙画》中提倡的“神飞扬”、“思浩荡”和“成当与易象同体”。第三个特点是一些批评家开始提倡文人画不同于画工画的独特风格,南齐谢赫在《古画品录》中所倡导的“士体”,便是文人画的风格,只是,从作品考察,当时的文人画,还看不出与画工画的更大差别。

然而,当时的文人画家已形成了文人身份的自我意识,他们不愿意被人看做画工,不愿意被官府或私人役使。北魏的学者颜之推首先指出这一点,唐代的美术史家张彦远也记载:官居高位的阎立本陪唐太宗游园,因奉命匍伏池畔对水鸟写生,而倍感自己在皇帝心目中无异于画工的耻辱,因此告诫其子切勿学画。

这种自别于画工的意识,反映了早期文人画家已追求创作的自由和精神的独立了。

二、“士人画”的提出与文人画的成熟

“士人画”的概念,是由北宋文人画家苏轼正式提出的。它表明早期文人画家关于文人身份的自我意识已发展为文人画的自觉意识,文人画迈开了走向成熟的第一步。在苏轼之前的二百多年中,中国社会经历了中晚唐、五代而至北宋前期,由于科举制和两税法的施行,大批出身社会中下层的文人成为知识阶层的主力,被推上了历史舞台,获得了施展艺术才能的机遇,造成了文人画家队伍的壮大。五代的徐熙、董源、巨然,北宋的李成、李公麟、王洵、文同、苏轼、米芾,便是其中的代表。

这时的文人,不是一直在朝做官,也不是一直隐于乡村。多数人常常是浮沉于宦海之中,更迭于仕隐之间。他们的文化思想,更加具有了出入于儒道的特点,得志则奉行儒家的“兼济天下”的思想,企图在政治上有一番作为,失意则奉行道家“独善其身”的思想,通过审美生活和艺术创造而实现精神的超越。不管得志还是失意,这时文人对艺术创作的要求,都更加追求内心情感的深入表现。

然而,从五代到北宋,聚集天下画工的皇家画院的绘画虽极盛一时,但画工听命于皇家的指令,过于追求物象的形似,拘泥传统的法度,渐渐暴露出刻意求工缺乏自然的弱点,显示出表达内心世界独特感受能力的贫乏,呈现出突破前人法度地发挥创造精神的缺憾。正是针对这种弊病,苏轼适应文人阶层的需求,竖起了“士人画”的旗帜,发起了文人画的运动,提出了推动文人画发展的主张,经过从宋到元诸多文人画家和文人画史论家的发展完善,形成了宋元文人画的理论。

宋元文人画理论的要点是,在艺术功能论上,不排斥“成教化,助人伦”的劝诫作用,但更强调“悦怡情性”和“自娱”的审美效能;在艺术本体论上,未否定把握客体世界的“形”与“理”,但更注意表现主体世界的“意气”和“逸气”;创作方法论上,倡扬借鉴诗歌和书法的经验,增加绘画的抒情性和表现性;在风格论上,排斥画工为技巧左右的“俗气”、“习气”,而标榜文人超越技巧的“士气”、“士人家风”;在修养论上,抨击有艺而无

文,得艺而忘道,力倡“画者文之极”,主张以绘画表现文化价值观念。

上述的文人画论,既是文人画实践的总结,又推动了文人画与画工画的分道扬镳。从北宋至元初的文人画作品可以看出,题材虽未放弃人物佛道,但更倾心于山水花鸟;画法虽不乏接近画工画的精细工整一路,但趋于简率自然的墨戏画和写意画亦已异峰突起。及至发展到元末明初,文人画已形成了从思想风格到语言媒材的十大特点:重自娱而淡于教化,略形似而重视意趣,轻描绘而重书写,尊变化而轻刻画,摒丹青而崇水墨,吝湿墨而尚干笔,求内美而去阳刚,喜平淡而厌绚烂,多用纸而少用绢,少纯绘画而多诗书画的结合。

三、南北宗论与文人画的发展变异

宋元之后的文人画理论以明末的“南北宗论”影响最大。以“南北宗论”为核心的董其昌画论的提出,离不开16、17世纪之交文人画发展中出现的两种危机。一是文人画家的职业化,尤以苏州地区最为显著。苏州不仅是以文人画家沈周、文征明为代表的吴门画派的活动中心,而且由于经济的繁荣,文化的兴盛和商品的流通,也成了最益于职业画家生存的处所。因此,一些追随沈、文又以文人画家面目出现的吴门派画家,实际已成为职业画家。他们往往迎合市场的需要,生产些模仿沈、文风格的作品,自己的作品也日益风格化而失去了生命力。二是学习传统的简化,不是由近及古地追溯源流,广泛学习各家之长,撷取传统精华,熔铸自家面貌,而是孤陋寡闻,避难就易,甚至只学文征明一人,因此不但无法突破,而且更加等而下之。

董其昌的文人画理论,正是为了解决上述危机,纯画文人画并探索文人画继续发展的可能而提出的。他的南北宗论以禅宗自唐代分为南北两宗为喻,指出绘画也从唐代分为南北两派。北派由使用着色勾斫画法的李思训肇始,继承者为历代职业画家,或沿袭这一风格的画家。南派由开创水墨渲淡画法的王维开山,继承者为历代的文人画家。南派日益昌盛,北派日渐衰微。学画应学南派。这种重新梳理山水画发展的画史观,虽不完全符合实际,但董其昌却在概括出两大风格流派的基础上,进一步总结了从师古人入手学习传统的经验。提出在综合古人图示的前提下,

进而师法自然，并在笔墨位置特别是皴法上突破了古人的可能，在其后产生了正负两方面的影响。

从董其昌之前的明代中叶至清末的三百多年间。文人画在新的历史条件下，既面临着严峻的挑战，也得到了发展的机遇。具体情况是宋元文人画往日的成就以两种完美的典型如高峰横亘于前，潜在的社会演进与变化新潮呼唤于后。市民的兴起，市民文化的生长，世俗审美趣味的抬头，文化市场与艺术品交易的活跃，复杂的阶级斗争乃至改朝换代巨变对文人生活方式与心理平衡的冲击，卖画娱人与作画自娱两种创作观的矛盾，追求上古灿烂精神的篆刻乃至金石碑版之学的勃兴以及由此引起的碑学对帖学的挑战。如此等等，均成为试图有所作为的文人画家发展传统的根源与动力。

于是自晚明以来，文人画实际上已分为两个支派，两派同样致力于固有传统的转化与超越，但道路迥然有别。一派可称为古典派，特点是综合古人的成就而自抒机杼，由董其昌倡导，经清初“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）而流布愈广。这一派的画家多不以画为业，主要画山水，其基本特点是以复古为更新，通过学习宋元而另辟蹊径，大多先师古人，后师造化，用经过半符号化的传统图式，按照书法笔势运动的法则和讲求虚实开合的平面布局做超时空的重组，不求景象之奇，而尚笔墨之妙，善在书法化的新样式中表现同时代文人阶层共同向往的审美境界。但由于浅学者的一味摹古，画境日益空泛而画风日渐雷同，终于酿成该派式微。

另一派可名为个性派，特点是借古而开今，独行特立，大略由晚明徐渭开其端，清初八大山人、石涛造其极，至“扬州八怪”而声势渐大。这一派画家，大多身世蹉跎，终以卖画为生，但没有降低品格迎合市场，相反从市民阶层中吸收了新鲜的审美趣味。他们主要在对水墨敏感的生宣纸上做大写意花鸟，亦波及山水人物。如果说，古典派以画为超越现实的精神乐土或仕进文人的心理补充，那么，个性派则以画为主要生存方式，力图在作品中表现其不屈服于环境的抗争意识乃至难忘世运民生的思想感情。这一派同样重视学习古人，但能够化古法为“我法”。他们同样重视笔墨，却认为“笔墨当随时代”，能以草书和金石碑版入画，更能深入观察自然，善于在与对象的“神遇而迹

化”中升华感受，并充分发挥了作画过程中的随机性而强调了艺术表现力。

与古典派发展了平淡天真含蓄内美的风格不同，这一派强化了感情个性的表达，创造了淋漓奇诞、沉着痛快、古朴稚拙的风格，形成了意浓情挚的旨趣和水墨斑斑的肌理，把大写意画推向了更接近现代意识的新境地，虽亦有追随者的粗陋率意，但其主流对现代独创的中国画产生了较大的影响。

四、画为余事，以画载道与以画为乐

古代文人画家所接受的“四书”、“五经”、“诸子百家”的教育，决定了他们内心深处的儒道思想的兼容与互补，但儒家思想往往占据主要地位。他们普遍认为个人的价值实现在于“三不朽”，首先是“立德”，是树立高尚的道德风范；其次是“立功”，是为国家和人民建立功业；再次是“立言”，是通过文章影响社会人生。至于艺术擅长则好比大树的末梢，不是根本。为此，他们普遍坚信“德成而上，艺成而下”。

由于能否建功立业不完全靠个人努力，需要一定的条件，主要是圣明君主的任用，所以，他们均把“道德文章”看做衡量文人价值的基本标准，进一步认为“诗为文之余，书为诗之余，画为书之余”。这种深入人心的认识，导致历来的文人画家都把绘画看做理所当然的业余活动。只要有条件，一定把绘画当成立德、立功、立言的补充，决不当以画为业的职业画家，甚至以被视为利家（外行）为荣，实在不得已走上卖画道路，也要坚持文人的道德操守，保持作品的文化取向，实现一定的人文关怀，表现文人的本色，不因市场的低品位需要而放弃自己的原则。

他们或者在人物画和花鸟画中，自觉弘扬高尚的道德人品，甚至表现关心国运民生的情怀，或者“以画为寄”，“以画为乐”，在山水画中和花鸟画中寄托感情，实现精神的解脱和自主。惟其如此，文人画才有可能避开政治权力和市场金钱的驱使，维护了文化的超越性。

五、诗画一律，书画同法与诗书画印的结合

中国的文人画家，自幼便奉孔子为至圣先师，孔子说“不学诗，无以言”，文人画家便几乎无不能诗。诗与画虽属不

同艺术，但多有相通之处，古人说“诗是无形画，画是有形诗”，因此在文人画走向成熟之时，苏轼便通过阐释王维的“诗中有画，画中有诗”，指出“诗画本一律”，引导文人画家重视诗画的共同规律，甚至以诗入画。他认为诗画的共同规律在于追求“天工与清新”，文人画家有信笔涂抹者，也有不少刻意求工者，但所求之工，不是“刻画”之迹中显现出的苦功，而是“忘笔墨而有真景”的自然天成，是极尽变化的大自然本身特性之呈现。清新的作品，当然有两个层次，一种是在有可能创造新时代风格的情况下，在创造个人风格中体现新的时代风格；一种是尚无条件出现新时代风格状况下，创造强烈的与众不同的个人面貌。

至于以诗入画，实际上是以诗歌的“比兴”手法移植于绘画。中国诗歌有所谓“六义”，“比、兴”为其中之一，文人画家则以对中国诗歌的丰厚修养，对中国人民在诗歌培育中形成的审美习惯的了解，把“比、兴”亦即以一物比拟另一物或通过事物引发自己的感兴趣的手法用于绘画，推动了文人花鸟画托物寄情和山水画的意境创造。这一手法恰到好处的运用，扩大了中国文人画的表现力和感染力，拓展了中国文人画的思想容量。至于把“比兴”变成了以象征而寓意的符号式手段，则已是脱离切身感受的概念化的模式了。

自从以科举制度选拔文官以来，书法即成为文人的进身之阶，成为他们必须擅长的技能。文人画家在既书又画的过程中发现，书法与绘画的工具材料略同，使用毛笔的方法也多相同。而绘画的表现更离不开书法一般的线条，所以在晚唐时代就有人提出了“书画用笔同法”，但在书画关系上影响最大的见解是元代赵孟頫的“书画本来同”的诗句。赵氏在《秀石疏林》题诗中所谓的“书画本来同”，是指一定的书法笔迹与用于描绘物象的绘画笔迹形态相同。在绘画中可以实现书法的艺术表现。用书法笔迹形态为提高造型表现力服务，似乎并非赵氏的原意。其后文人画家对书画本来同的理解比赵孟頫更为广泛，他们强调一个“写”字，认为绘画中的点线也应该像书法一样有表现宇宙秩序和书法家内心感情律动的作用，也应该像书法一样发挥以点线的形式美创造个人风格的效能，还应该不拘泥于形似地以笔墨引导形象的幻化。这种主张一方面发展了文人画“写意”风格，使之既不远离物象，又带有了某种抽象表现的因素，另一方面

也导致了某些文人画家忽视了绘画的具象特点,把物象简化成字体一般的框架只在笔墨上求新求变的空疏之风。

中国自古即以印章昭明信用,宋元以来,书画作品必用印鉴。自元末更有文人画家自刻石印;此后画家而兼书法篆刻家者日多,于是又出现了以印入画。清代中期之后,出土文物日增,金石考证之学渐兴,汉魏碑,秦篆汉印中反映出的秦汉工匠艺术“博大雄深”的风格,不拘一格的艺术手段遂广为画家所取法,讲求金石气也成为新的风气,从而为文人画注入了新的活力,丰富了前所未有的技巧手段。

文人画家对德艺关系的认识,他们对文诗书画的多能兼善,以及以诗入画、以书入画和以印入画的自觉追求,除去丰富了绘画的表现力外,还导致了自元代以来在绘画作品中画诗书印的四结合,虽然以画为主,但总是用书法题写诗词文句,并盖上名印或刻有文句的图章,于是文人画变成了小型的二度空间的综合艺术。画诗书印既在内容上互为补充相互生发,又在艺术风格上默契无间,相得益彰,使观赏者通过综合欣赏在联想与想象中进入作者营造的精神世界,领会作者赋予的画外意,造成了文人画借助姐妹艺术扩大文化内涵的特点。

六、山水与花鸟

水墨与写意在文人画的长期发展中,出现过多种多样的题材内容与画法样式,但居于主流地位的是以水墨写意画法完成的山水画和花鸟画。这一现象造成了文人画有别于一般画工画和职业画家画的不同面貌,显示了文人画的独特成就。

文人画家像中国古代一般文人一样,大多来自农业文明中山环水绕、鸟歌花放的乡镇,自幼就生活在生态未遭破坏的自然环境之中,在精神上享受着田园牧歌式的宁静与和谐。他们因游学做官进入城市之后,接触到复杂的事物,人际的纠纷,更加强化了内心深处的田园情结。他们不画“城市之迹”,而画“林泉之心”,正是为了满足这种精神生活的需要,表现对精神家园的向往。

在以山水画、花鸟画营造精神家园的过程中,文人画家一致地继承了传统审美文化的艺术思维方式,对自然景物的观察中或从天地造化的整体着眼,着重把握其生成变化的秩序与秩序中的生机。

在艺术表现中,竭力放松精神使自己与自然融为一体,并变成创造第二自然的造物主,从而获得随心所欲地演化自然法则的充分自由,达到“畅神”的目的。这种“畅神”的审美意识,来源于道家思想,而在与真切感受结合并重视了“意境”创造之后,便有力地推动了文人山水画的发展。或有意地选取自然景物审美特质的某些方面,比附于人们的美德和高风,于是有了植物中的“岁寒三友”松竹梅,“四君子”梅兰竹菊,也有了动物中的“德禽”鸡等等。这种借助自然对象而寄寓人品、情操等道德理想的“比德思维”,来源于儒家思想,却造成了花鸟画中的“托物言志”与“缘物寄情”,在借鉴文学比兴手法,重视了来自具体感受的“意趣”之后,同样为花鸟画深入发展开辟了广阔前景。

多数文人画家热衷于山水画和花鸟画,也与他们不打算或不可能成为具有全面而精熟技巧的职业画家又由衷地追求充分表达自己思想感情有关。在中国画的人物、山水、花鸟三大题材中,人物难度最大,这是因为作者主观情意的表达必须以深入刻画对象的形神个性为前提,否则观者难于认可。而山水花鸟对于观者而言,并不关注一树一石一花一鸟的个性,只着眼其类别的属性,描绘起来相对容易,也为通过艺术加工和艺术幻化而注入画家的主观情意提供了更大的可能。

以水墨写意为主的画法画山水或花卉,对于多数文人画家而言,更是发挥学养优势,扬长避短的必然。在文人画创始阶段,中国画已经有水墨与丹青两种体制,有精工细致的和简略概括的两种手段。文人画在成熟过程中,首先选择了水墨山水和水墨花鸟,是因为他们受传统文化“五色令人目昏”的影响,面对五彩缤纷的山水和花鸟,为单刀直入地抓住对象的特质、运动和生意,首先从墙上的单色竹影和风雨晦明中的近乎单色的山水影像得到启示,省略了对色彩的研究而用水墨由深到浅的变化代替五色,找到了纯化艺术语言的途径。不过前期的文人水墨画仍属不大远离画工和职业画家绘画的比较工致认真的常规画,色是省略了,但对形的把握,仍受到古典写实观念的限制,不大能更淋漓尽致地抒写情怀。

稍后文人画家运用其更加擅长的书法优势,创造了以“四君子”、“木石”和“云山雨树”为描写对象的轻松随意的

“墨戏画”。由于题材的集中,技巧的探索也相对深入,较易做到得心应手,绘画式的细心描画又可能变成书法式的纵情书写,以表现对象形神为主的追求也变成了以表达作者内心感情为主的追求。正是这种墨戏对常规山水画花鸟画的渗入和融合,导致了写意山水花鸟画的出现,使偏于具象写实的文人画开始向着偏于半抽象半具象、半写实半表现的道路发展,更后文人画家在发挥书法笔迹变化的同时,又在书法家不大注意的用墨变化上致力,进一步省略了生宣纸的加工,充分实现了最敏感的毛笔以多变化的水墨或辅以适当色彩在最敏感的生宣纸上随机表现的效能,极大丰富了中国水墨画的表现力,成为世界画坛上独具特色的艺术语言。

七、文人画的传统与价值

正如前文各节所述,中国文人画是在古代中国的长期发展中形成演进的,延续中有发展,继承中有变革。由于它含蕴了中国传统的哲学思想与文化观念,扎根于民族的土壤,又与文人这一作为社会精英的特殊阶层的生活思想和文化素养紧密相关,所以在历史演进中积淀了一以贯之的独特传统。概括而言,这一传统包括四大要点。

第一是精神自由的主体性。以精神生产为天职的文人画家,他们虽不一律地反对模拟自然,但是反对被动的枝枝节节地依样葫芦,以至成为对象的奴隶,也不一般地轻视艺术技能,甚至讲求技能的得心应手。他们更重视的是艺术创造的自主性,是成为掌握自然法则和艺术规律的艺术世界的主宰者和创造者,以便按着文人的价值观念,在似乎游戏的不经意的绘画中实现艺术的本质。

第二是作品高超的文化性。文人的特点便是文化素养的丰厚,文人画本质上更是一种视觉文化。文人画家之不愿以画为业,正在于他们心目中有着比作画更重要的实现文人基本价值观而造福社会和民生的功业,绘画在他们只是一种道德实现的补充,而且比起文章、诗歌、书法来,又处于最边缘的地位。为此文人画家虽从事视觉艺术,却极力以其崇高的人品和文、诗、书等全部修养灌注于绘画中,不仅画所见,而且画所知,所想,画出学问和才情。

第三是致广尽精的审美性。文人画的发端,恰与中国古代审美领域的拓展同

水墨写实人物画应当复兴

■ 洪惠镇

水墨写实人物画是20世纪中国画创新改造的一个重要成果,曾经风行一时,君临画坛,起过重大的历史作用与学术影响,但在70年代末盛极而衰,至今未能完全复兴。它的存在和发展,对于中国画的健康发展具有特殊意义,所以值得着重研究。

其实,我早在1993年4月的“浙江美术学院中国画六十五年学术研讨会”上,就已呼吁复兴水墨写实人物画,并且得到热烈反应,表明这是一个甚受关注的问题。为了使更多未曾与会的同行一起思考探讨以及期望得到批评指教,我将当时提交的论文及发言加以整理,在1994年第3期《国画》杂志上发表,标题就是《水墨写实人物画应当复兴》,此外还加了一个副题——兼谈现当代水墨人物画的若干问题。拙文发表后,收到不少水墨写实人物画家的来信,纷纷表示支持。在1997年举办的全国首届中国人物画展里,据说有些评委赞成我的观点,所以水墨写实作品入选、获奖甚多,使我颇感欣慰。

然而,我毕竟人微言轻,孤掌难鸣,影响力极其有限。从拙文发表至今整整10年,水墨写实人物画虽然峰回路转,但总体形势仍然不容乐观。所以有必要旧话重提。

水墨人物画的分类问题

中国人物画在传统概念上分为工笔与写意(也称意笔)两大类,水墨常被视作写意的同义词。但在现当代,水墨人物画实际上存在三种类型:第一是属于文人画传统的写意人物画。其主要特征为形象夸张变形,程式化倾向明显,强调笔情墨趣,坚持“诗书画印”结合的形式特色。第二是近代以来移植西画写实基因所产生的新画种——写实人物画。其主要特征是强调形象个性、典型性和真实性的塑造,但也讲究概括提炼、形神兼备。它们虽以水墨为表现手段,但对笔墨传统的重视和利用程度却因画家个人及派别的不同而有所区别。第三种是向原始、民间艺术及西方近现代艺术汲取营养,正在进行改革试验的新型写意性人物画,

它也是一个新画种。其特征亦为形象夸张变形,但更主观,更自由,表现手段与形式差异很大。

三种水墨人物画性质不同,长期被混为一谈,造成诸多混乱。它们各自以及彼此之间都存在一些问题,牵涉到水墨人物画的前途,应当好好研究讨论。

传统水墨写意人物画的问题

“写意”一词,在汉语中原为“表露心意”,早已使用,如《战国策》有云“忠可以写意,信可以远期。”作为一种画法,始于宋代。元夏文彦《图绘宝鉴》谓“(宋)僧仲仁……以墨晕作梅,如花影然,别成一家,所谓写意者也。”它原来只用于花鸟画。清方薰《山静居论画》谓“世以画蔬果花草随手点簇者,谓之写意。”这是比“写生”后出,为示画法差异的一个术语。工笔花草原称“写生”,始于五代。山水画一般以青绿、水墨而不以工笔、写意分类。人物画长期

接7页

步。它的发展又进一步扩大了审美范围:由社会美的反映延及自然美的模拟,由客体外在美的写照深入到主体精神的抒写,由内容美的开掘发展为形式美的探索,由文人“土气”的表达演化为人为别的个性发露,由“达其性情”的稳定性到“形其哀乐”的情绪性,说明文人画对审美天地的不断开拓,正是为了表现世界的多样性与人类精神需要的丰富性,发展人的本质力量对象化的愈来愈大的可能性。文人画对审美功能的关注,一方面避免了功能论上的狭隘,另一方面也在认识艺术区别于其他观念形态的特殊规律上积累了宝贵的经验。

第四是艺术思维方式的执中性,古代中国社会的缓慢变化以及哲学思想中“执中”的意识,使文人画在思维方式上

避免了走极端,令一切有益的传统都在相反相成中合为一体,从未出现过真正的断裂和躁进。重审美不忽略“寓教于乐”的功用,崇尚文人特有的士气而不一律贬抑“土气作家(指职业画家)咸备”的风格,反对止于形似却又发展为“似与不似之间”的造型观,倡扬“画外功夫”而又注重画内本领,追求作画要“意在笔先”,明确构思,又突出了“趣在法外”的偶然机遇性。尽管个别文人画家中的浅学者可能走入极端,但传统的主流则兼收并蓄地容纳了画工画职业画家画的某些优点,正因为如此,它才在发展变异中不断获得新生。

随着上一个世纪初中国从古代走向现代,由农业文明步入工业文明,曾对日本、朝鲜等东方国家发生影响的中国文人画家已成为历史,但那重人品、重学问、

重才情、重思想的特点,那着力于艺术文化联结的种种努力,那利用视觉又超越视觉的精神性追求,那崇尚主体性、文化性、审美性和执中性的主旨,甚至那看重过程并不亚于效果的认知,那视绘画为精神生存方式而非谋生手段的见解,均因为不但体现了中国文化艺术精神且触及了艺术本质的深处,也蕴含了某种超前性。惟其如此,20世纪以来,由于科技文化不平衡发展造成的人与自然关系的失衡,商业文化对艺术精神桎梏的加剧,中国文人画更加引起了中西画坛有识之士的关注与借鉴,也就是顺理成章的事了。

(薛永年:中央美术学院教授、博士生导师)

以工笔为主,不见分类,至清代写意人物兴起,才有工笔、意笔、逸笔之分。称意笔不称写意,但意思相同(见清郑绩《梦幻居画学简明》)。

“写意”两字各有其义。在宋代,“写”字只是描摹之意,而“意”有讲究。宋代出现最早的文人画理论,中心就是关于“意”的问题。如欧阳修“古画画意不画形”,“忘形得意知者寡”;苏轼“观士人画如阅天下马,取其意气”;陈去非“意足不求颜色似”;葛守昌“简而意足”等等。这里“意”有表里两层,表层为绘画客体的“意思”,即其大体特征及主要精神。里层为主体的意趣、意绪、意旨等等,它是画家性情气质及品德学问、艺术修养、人生观念等精神因素的综合表露。表里二层,以里层为主干。到了元代文人画家提出“书画同源”说后,书法性笔墨进入水墨画领域,“写”字便有了新的含义,不再单是动词,而是包含了书法美学要求的一种用笔技巧术语。这时“写意”画才真正成立,但其成熟却迟至清代。

“写意”一词最早用于花鸟画,“写”、“意”两层意义的完成,主要也靠花鸟。苏轼、文同这些早期文人画家及元代赵孟頫、吴镇、倪瓒等文人山水画家都常画墨竹以寄意。明代青藤、白阳和清代石涛、八大及扬州、海上等画派,更是在花鸟画中把“写”和“意”推向成熟。为何花鸟画能得天独厚呢?原因是文人画家的本色是文人。中国文人的诗文修养极深,而中国诗文有着悠久的托物咏怀传统,它很自然地被人画家带到绘画中来。托物咏怀就是写意。被文人咏怀所托之物,花鸟最多,这是喜以花鸟比兴的《诗经》早就奠定的传统。供借托的花鸟不是描写中心,而是作者意趣的比兴载体,因此只需有个大意就够,不必肖似,这是“写”之所以在花鸟画中特别发达的根本条件。而实际上许多“意”是无法诉诸视觉的,形象画得再细也无济于事。画家必须另题诗文补充阐发,所以写意花鸟的“诗书画”艺术综合体形式最为发达和完美,并以此显示其最高成就。历来在推选“诗书画”三绝的杰作与大师时,绝大多数都是文人写意花鸟画。

写意人物画在历史上并不发达。北宋石恪画戏笔人物,南宋梁楷创简笔人物,可以视为写意之嚆矢。但自元至清,中间无甚消息。直到清代前叶才出现几位文人写意人物画家,如石涛、高其佩、

金农、罗聘、黄慎、华嵒、李方膺、闵贞等人。值得注意的是,他们大多首先或同时是文人写意花鸟画高手。由此可以确信,写意人物画的成长是伴随在写意花鸟画之后的,其中“写”是关键。清前期是写意花鸟画的成熟期,写意人物画跟着长成,后期写意花鸟画回落,写意人物画也随之沉寂。清末至近代写意花鸟画因海上画派而勃然振兴且登峰造极,写意人物画又有起色,但仅任伯年、王震个别人较突出,他们仍兼精写意花鸟画。吴昌硕、虚谷、齐白石这些写意花鸟画大师都能偶作或兼治写意人物画而甚妙,写意花鸟画与写意人物画的主从关系甚明。

创造了写意画的文人画家只视写意人物画为戏笔或余技,颇不重视。在历代画论中,有关山水画的理论最多,花鸟次之,人物最少,且几乎都与工笔有关。写意人物画不受重视的原因有二:一是文人画家在古代只算业余画家,唐宋五代的杰出人物画家都是宫廷或画院的专家。顾凯之谓“凡画,人最难,次山水,次狗马”,花鸟又应次之。从技巧上考虑,文人画家避难就易,多攻山水、花鸟是可以理解的。二是写意花鸟画的发达在于花鸟可供文人托物咏怀,形象允许简化到一种只起暗示作用的符号,人物画则不行。画人即以人为主,即使别有用意也必与人事相关,形象不容许像花鸟那般简化,否则无法形神兼备,这样便不可能充分发展“写”的技能。同时,人物画不是肖像就是故事,意思显明,不能为喜欢隐晦曲折、托物咏怀的文人画家所利用,这是它不受重视的根本原因。人物画难寓曲折之“意”,又难尽“写”之特长,它便达不到写意花鸟画的发达和高度成就。在古今写意人物画中,大都或“写”得不够,或有“写”无“意”,“意”字被贬值为只有形象大意,如此岂能望“写”、“意”俱足的花鸟画之项背。

“写”、“意”俱足的人物画极罕见,齐白石算是难得的一例,但不少作品具有漫画倾向。原因是为了讲究“写”而形象简化、笔墨精练,容易坠入程式化与漫画化。而讲究含“意”又会出现构思过巧、明晦暗喻、引人寻思领悟什么的特点,这恰好就是漫画的专长和特征。许多古今文人写意人物画都有此憾,丰子恺可算极端之典型,所以他的写意人物画干脆都自称漫画。由此可见,文人写意人物画虽然另有成就,却终究很有局限,它要寄寓曲折之意本来就难,真做到了也不好,花鸟画就无此虑,所以,它

们命定不可能有太大前途。

写意人物画除了在“写意”的本义上成就不如花鸟画外,在画人的艺术本位上,功能和成就也不如工笔人物画和水墨写实人物画。因为人物画的功能与花鸟画不同,首先在于“成教化,助人伦”的教育认识功能,其次才包括供娱玩消遣在内的审美功能。前者需要形象明确的叙事性、传记性、史诗性等深刻严肃的创作,所以古代都以工笔画在承担,现代又增加水墨写实形式。写意人物画法不堪负此重担,而以发挥审美功能为主,特别适合于供戏玩之用,因而气局不能不小,局限不得不大。到现代充其量只能发展到来画戏剧舞蹈人物如关良、叶浅予等人那样,或者像“新文人画”画古装人物,当然无法代表整个人物画种的最高成就。也正因为如此,自清代文人写意人物画长成迄今300年,中国画大师擅写意花鸟者为多,山水次之,公认的写意人物画大师一个也没有。

写意人物画在古代从来不曾成为人物画的主流,就是被它的局限所决定的。它在20世纪却似乎出尽风头,但那是被误定为写意的水墨写实人物画争取到的。真正的写意人物画仍不发达,因为它难以为时代和政治服务,长期遭受轻视和冷落。直到改革开放,它才一边在“新文人画”里找到法嗣延续一脉道统,一边以旧有面貌在商品画界找到自己的位置。新型的写意性人物画虽然与传统写意人物画有些渊源关系,但本质不同,另属一个品种,下文再叙。

水墨写实人物画问题

20世纪初的国画写实性改造,是包括人物、山水、花鸟在内的一场革命。它和汉魏时代接受佛画之长一样,对中国画的更新生命体具有划时代意义,将来回顾这一世纪的中国画史,最大事件应该莫过于此。人物画的改造,主要不是因为写意而是因为工笔令人不满意才引发的。徐悲鸿当时所指摘的吴道子、陈老莲以及许多古代人物画技法的短处,都属工笔问题。这场革命受益最快的也是工笔画,历来人物造型画不准的问题总算解决了。对工笔人物画的这一变革,向来没有多少异议,进行得相当顺利。水墨写实人物