

當代中國畫學術論壇
首屆當代中國畫學術展

當代中國畫
學術論壇

首屆當代中
國畫學術展

福建美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

当代中国画学术论坛暨首届当代中国画学术展作品集 /

蒋岳编. —福州: 福建美术出版社, 2005.7

ISBN 7-5393-1614-4

I. 当... II 蒋... III. 中国画—作品集—中国—

现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 087224 号 1614-4/J.1483

当代中国画学术论坛组委会

主 任:

冯 远 陈自刚 龙 瑞 钱林祥

副 主 任:

刘中军 杨炳延 王 安

马书林 胡 克 赵树栋

秘 书 长:

赵树栋

副 秘 书 长:

蒋 岳 刘清朗

当代中国画学术展学术委员会

顾 问:

张 仃 崔子范 程十发

陈佩秋 孙其峰 郑乃珖

名 誉 主 任:

方增先 朱乃正

主 任:

冯 远

特 邀 主 任:

刘大为 龙 瑞 王明明 杨力舟

学 术 委 员: (排名不分先后)

刘曦林 薛永年 张立辰 郭怡琮 孙 克 何水法

马书林 张道兴 王迎春 王 镛 贾又福 郎绍君

王 镛 陈绶祥 田黎明 赵树栋 安远远

秘 书 长:

蒋 岳

副 秘 书 长:

闫禹铭

编辑单位: 《美术观点》编辑部

编务顾问: 温锦亮 温锦红

总 策 划: 赵树栋 蒋 岳

图片统筹: 闫禹铭

特邀编审: 张怀林

责任编辑: 沈益群 马 丽 张 鹏

美术编辑: 邵 林 唐永阳

文字统筹: 刘 红 朱娅琼

编 务: 方 艳 肖慧娟 尹帝元 魏 念 刘照宪 任 帅 袁 昉 赵海英

协助单位: 北京美术观点文化发展有限公司

书 名: 当代中国画学术论坛暨首届当代中国画学术展作品集

出版单位: 福建美术出版社出版发行

(福州市东小路 76 号)

制版印刷: 北京画中画印刷有限公司

开 本: 787 × 1092mm 1/8 33 印张

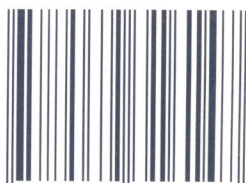
版 次: 2005 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

印 数: 0001-3000

书 号: ISBN 7-5393-1614-4

定 价: 平装 388 元

ISBN 7-5393-1614-4



9 787539 316147 >

主办单位

中华人民共和国文化部

艺术服务中心

中国美术馆

中国画研究院

承办单位

《美术观点》编辑部

支持单位

中华人民共和国文化部艺术司

协办单位

中国美术家协会

中国画艺术委员会

中国国际书画艺术研究会

选择的意义 (序言)

——当代中国画传统学术建设的思考 冯远

(以下作者排名以姓氏笔画为序)

第一回：《当代中国画学术论坛——人杰地灵》

马书林	013
冯远	017
刘大为	021
刘进安	025
朱振庚	029
纪连彬	033
吴山明	037
张道兴	041
张鸿飞	045
李少文	049
李翔	053
杜滋龄	057
何家英	061

赵奇	065
赵俊生	069
聂鸥	073
晁海	077
袁武	081
梁占岩	085
郭全忠	089
尉晓榕	093

第二回：《当代中国画学术论坛——山水清音》

于志学	101
王文芳	105
方骏	109
方向	113
龙瑞	117
许俊	121
何加林	125

张捷	129
张志民	133
张伟平	137
张谷旻	141
张龙新	145
周韶华	149
陈平	153
林容生	157
林海钟	161
姚鸣京	165
胡应康	169
阎禹铭	173
郭文涛	177
崔振宽	181
第三回:《当代中国画学术论坛——花鸟精神》	
方楚雄	189

江文湛	193
江宏伟	197
安林	201
何水法	205
何曦	209
张立辰	213
张桂铭	217
李魁正	221
吴冠南	225
陈永锵	229
姜宝林	233
姚舜熙	237
姚大伍	241
高卉民	245
莫晓松	249
郭石夫	253
蒋岳	257
霍春阳	261

选择的意义

——当代中国画传统学术建设的思考

■ 冯远

中国画的界线是什么？未来的中国画究竟又该是怎样的？回答这个问题显然是极困难的。站在不同的位置上去解释，结论也会大相径庭。本文试图从中国画传统的三个主要组成部分即观念精神、形式技法、工具材料等方面来对此进行阐述。

一

任何一种观念的背后，都潜藏着使这种观念得以产生的原动力，这种原动力又来自观念生产者的“文化心理”积淀层与现实情感的某种感触的结合。只要我们不带任何成见地审视中国绘画的发展历史，就不难得出这样的印象，即：今天我们所推崇，并且一再加以肯定的中国画艺术形式和理论体系，实际上是建立在文人画的美学原则基础之上的，我们可以从文人画产生发展的渊源关系中找到这种历史的延续。

何谓文人画？陈衡恪指出：“……即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考虑艺术上之功夫，必须于画时见出许多文人之感想，此之所谓文人画。”这个说法虽不够全面，但概括地说：文人画应表现出文人的性格。

六朝时，老庄盛行，对文人士大夫产生了很大的影响，反映到绘画上，希望藉此发挥自由之情致，寄托高旷清静之心境。中国直至唐以前的文化领导者皆为贵族，六朝讲门阀世家，因而艺术上求雄壮华丽的贵族风格趣味，唐亡后有所改变。宋重文轻武，恐贵族谋反，遂行中央集权，倡科举，平民亦可为相。所以，当时的文化指导权，便落入士大夫手中，而士大夫又是从文人中提拔上来的，因此艺术中就充分地表现了文人作风。例如瓷器，一改唐之华丽，代之以素朴文静之美。士大夫文人的绘画，源流虽早，但形成风格和观念，是在北宋以后。北宋绘画分为两种，其中一类是由文人画家王晋卿、文同、苏轼、米芾、李公麟等人推动的，苏轼是代表人物。他推崇王维的“画中有诗，诗中有画”，力主把诗、书、画三者结合起来，不重绘画的表面形似，但求人的精神内涵，写意便自此始，观念亦从中来。进而形成潮流，直至元四家，才真正奠定了基础。元是少数民族统治时代，蒙古人自恃武力，并不想维持中国传统的社会秩序，废除了科举，于是文人便堕入惨境。仕途无望的文人只能在个人小圈子里寻找生存的意义，或致力于书画诗文，抒发胸中逸气。有明，前半期画坛为职业画家的浙派笼罩，自沈周、文徵明起，效仿元人，成为吴派文人画之中坚，又经董其昌提倡，奉王维为其始祖。力主文人画正统，排斥其它。于是，后世的画坛便完全在文人画的支配之下了。及清，文人画走下坡路。除石涛、八大、扬州八怪较为杰出外，僵化摹古之风盛行，文人画失去活泼的生命。近现代以后，尤其解放以来，绘画重又有了长足的进展。

虽然新的观念情感和题材内容给衰落的旧形式带来了活力，但是旧形式在被迫接受新东西的时候却越来越感到力不从心。并且随着时代的变迁，其局限性也越加显示出其反作用力。如果我们把文人画的特点，诗书画三绝，尚意书画同道加上中国画特有的以线界形、平面构成、散点透视、计白当黑等构成要素，再把文人画的四要素：人品、学问、才情、思想和深层结构的哲学观念、审美心理、文化精神联系起来看，那么，正是这种构成形式和审美特点的历史延伸，给今天中国画既带来了高度的完善性、独特性，也带来了顽固的封闭性和趋同性。我们大量论证阐明了其有目共睹的辉煌成就，却害怕冷静地研究剖析其难以回避的弱点和局限，但是铁面无私的进化规律告诉我们：无论多么高妙的东西，如果不能改变它的封闭性，不管它有多么庞大的体系，都将面临绝境，无一能够幸免，绘画也不能例外。

二

在人类文明史上，没有哪一种达到伟大高深程度的文化体系，不经过漫长曲折的发展过程。大到中国文化传统是如此，小至绘画中的文

人画也是如此。无论是从时间还是空间上来说绘画都是从古到今，由低及高的发展渐变。不管元明清以降，文人画如何逐渐占据中国绘画的主宰地位，也不管经过改头换面的文人画形式具有多么举足轻重的影响，我以为：我们只能把它看作是传统绘画体系中的一个分支。对文人画这个分支来说，可以说是达到了炉火纯青的高度，其辉煌的成就足以证明中国传统绘画之伟大。但是，它不能也不会是中国传统绘画艺术中的唯一代表。对于明天，尤为如此。

就绘画的形式而言，传统显然并不单指文人画的形式、技法。

在现代中国画之前有近代中国画，以此上推，便是文人画、院体画、画工画、壁画、绢帛画、原始绘画，甚至是部落的图腾符号等，如果说图腾符号也富有象征意味，具有某种审美意义和朦胧的绘画意识的话，那么这无疑为绘画的雏形。假如我们再把早期人类的各类原始纹样和刻在岩崖壁上的图像看作是人类童年时代的艺术活动，表现了某种形式和观念情感，具有一定的审美价值，那么可以说，这已经是绘画的起始。它们贯穿着一条无形的链环，只要部族存在，任何外力就难以割断它的内在连续。它可以变换自身的形式，但不存在内在连续的断裂。

随着人类不断征服自然和人类自身，人类创造的文明也不断发扬光大。进入奴隶社会、封建社会以后，绘画除了其实用装饰价值以外，又变成了贵族的奢侈品和劳心者治人的工具。宗教绘画劝诫人们相信善恶有报，墓室壁面描绘了墓主人生前的各种活动，绢帛绘画似乎成了有地位阶级的财富象征，社会政治、经济的盛衰对艺术的发展起着杠杆作用。不同题材内容的补充、不同形式风格的尝试、笔墨色彩的运用都对绘画产生着影响，起着稳步的改变、更新作用，大大丰富了传统绘画的面目。后来绘画又分成了众多科目，被作为一门门相对独立的学问来专门研究，如：人物、山水、花鸟、翎毛、走兽、神鬼、工笔、水墨等等。不同阶层的人又有了专为本阶层服务的绘画形式，便又有了院画、作家画、画工画、民间画、文人画等。审美趣味的相左、哲学观念的殊同、技艺手法的迥异，使得同一体系内的绘画形式多样、色彩纷呈。

在漫长的历史进程中，由于社会环境的变迁，时尚风气的转移，科学技术的进步等都刺激、影响、改变着绘画艺术这个传统体系的发展。于是，衰微淘汰的有之，失传消亡的有之，而以极强的生命力冒出来的也有之，文人画便是产生、发展在社会动乱、知识分子境遇惨淡之际，它异军突起，声势日隆，经历代画家推波助澜，逐渐占领中国绘画的支配地位，成为了传统正宗。其主要表现方法、工具材料和笔墨技巧等以一种恒常的形式被确认下来，对历史起着重大深远的影响。但是，具有价值的传统绘画远非文人画一家，还有许多绘画形式因为种种历史原因，未能得到发展的机会，或未能迎合时宜，不得生存，或未能引人注目，或因史家个人好恶，未能载入史册，使得后人只能凭藉仅存的作品揣测推断历史。而能够流传保存下来的有据可考又载入史册的恰恰都是官家、宫廷、帝王和有地位的文化阶级、富商大贾的收藏品。吴道子两百堵壁画只见文字，不得见其迹。像《清明上河图》这样杰出的作品在史册里却凤毛麟角，那精彩绝伦的敦煌、永乐宫壁画出自谁手，更是名不见经传，这真是莫大的遗憾。一部浩瀚的绘画史，实在难以反映历史的全貌。近年甘肃大地湾新石器时期遗址出土的据测已有五千年历史的一幅木炭画（比原来认定的我国最早的战国帛画早两千多年），使得绘画史的定论可能要加以修正。我们原来是在对一部并非完整的历史的研究中，得出了并非全面，但却十分自信的结论。这不禁让人忽发奇想，如果中国唐代的强盛再能延续两百年，蒙古征服者也能像清帝王那样懂得安抚汉民族的思想、文化精英，懂得维护汉民族的科举制度，使中国的文人士大夫的聪明才智有用武之地，那么中国画的传统面目会是什么模样，时人对绘画的审美心理意识又会怎么看呢？

三

诚然，从理论上说，传统是可以再发展再创造的。但是具体实践起来，这种发展和改造却是困难而艰巨的，这是因为改造要有一个内部各个环节之间相互适应的过程。新的外来成份想要立足，必须迫使原有的模式做出某些让步。而原有的模式先是本能地对外来成份进行消极的对抗，对抗不成，才会被迫有限地择取、有限的吸收，求得两者妥协融合，从而达到新的平衡。如果只从某些局部环节进行改变，不考虑到全局关系，便可能导致丧失平衡，进而危及整个机体模式。因此，这种改变应是全局性的连锁反应式的。也只有在这个基础上建立起新的平衡和谐，改造才有可能成功。但是，这还只是作为实践者在他的艺术求索中必须恰到好处的处理问题的一方面，还有人们常常忽视的另一方面，那就是人们对中国画传统的审美趣味和心理需求也是应该不断地添充新的内涵。

就材料工具和表现手法方面来说，宣纸出现之前的绘画，原本使用的是绢帛等。当时的绘画以工笔或兼工带写为主，勾线、赋彩、烘染也以发挥绢帛特点为上。虽然同是使用毛笔，却未曾体验到可以发挥水墨之精妙的长处。宣纸的采用，无疑是一个进步。随之而来的是墨分五色，水墨为上，逐渐超过并取代了色彩富丽的绢帛画的地位。人们的审美趣味随着画家在转换，既容忍了宣纸，又感受到了不同性能的毛笔借助墨在不同质地宣纸上产生的变幻无穷的墨色、墨韵之奥妙。于是，以往绢帛画审美趣味的恒常性被打破，代之以高雅的水墨画审美心理意识，久之，便认为此乃天经地义而被恒定下来。后来，毛笔还觉得不够过瘾，有人发明了用手、用掌、用指，在酒酣耳热、画兴大发时，在宣纸上纵横涂抹，这一地道的“旁门左道”的小技效果竟不在毛笔之下。于是便成佳话，佳话风传的结果，竟也被认可下来。及至近代，花样迭出：布盐、淬矾、渗胶、丝瓜瓤、棉花团；泼、洒、倒、淌、喷、浸、拓印、排刷、汽油……（其实西方绘画何尝不是如此）一发不可收。当人们未曾醒过神来时，都为精妙的画作本身折服。待之明白过来，必先则摇头，继而疑惑，再则首肯，并且承认：只要达其目的，可以不择手段矣。可见，传统绘画从未间断过试图被改造的尝试，同时，接受对象的审美心理也被动地起着相应的改变。如若戴着一付恒常不变的眼镜去审视任何形式的改造，都将是不谐调，难以接受的。

就表现形式和手法而言，秦汉求雄浑、朴拙自不必说，唐宋求工整谨严，山水画求沉雄奇伟，画风求实，构图多以满实为主，笔墨注重骨力，讲求笔笔有交代；人物画丰腴华贵，画风求真，笔墨劲健醇厚；花卉、翎毛走兽造型生动，画风求灵求活，笔墨精致讲究。文人画兴起以后，一改颜面，以直抒胸臆为主，寄物诵情，不求真似，但求神意。例如东坡画竹，一笔冲天，求精求简、惜墨如金、造型奇异，画风泼辣疏朗，放逸随意，一反秦汉唐宋风貌。其表现形式风格虽因时而异、因地而异、因人而异，但基本上是文人画风范的继续。经之明发扬光大，成为潮流，渐次取画坛主流而代之。近现代以来的中国画正是在这个基础上吸收了西洋素描的有益成份和民间绘画的朴拙成份，以现实生活题材为主，使清以来败落的中国画面貌又有所改观，而人们的审美趣味和欣赏习惯也起着同步的转换，由不适应至适应，由适应变为恒定。这还不包括形式技法的不断拓展改变，旧有形式容纳新题材，旧有的技法做出相应的变换，程式化的宗教神鬼、仕女题材日显格格不入，被逐步淘汰。恒定一再被打破，重新由不适应到适应……如此周而复始，审美便从低层向高层次提高。

绘画创造了形式和审美意识，却又受到形式和审美意识的限制。“戴着镣铐跳舞”，似乎有些不可思议。如果说：艺术生于限制，死于自由的话，那么，从古到今，正是这种限制和反限制的斗争，才使得中国画得以生生不息地向辉煌的高峰迈进。

中国画的观念精神主宰着表现形式、笔墨技法，表现形式和笔墨技法又对材料工具进行了选择。反过来，材料工具的恒常性又制约了表

现形式和笔墨技法，表现形式和笔墨技法又对题材内容、观念精神有所限制。它的内部各个环节密不可分的网络联系，使得它和中国的古典诗歌、词曲和传统京昆戏剧等艺术种类一样对生存条件的挑剔极为苛刻，难以接受改革。中国画传统体系的严密、完整，同时造成了其顽强的自我独立的封闭性，使它和其他体系接近，或者等同起来，那就可能削弱了它的自身价值和存在的必然性。中国画正是在一个自我独立的天地里，不断进行调节，取得辉煌成果的。但是从另一种意义上说：任何体系的新陈代谢、发展衍变，仅仅依靠内力的自我调节是远远不够的。它的生命进程可能受到自身惰性的阻碍，而减缓了运动的量速，以至出现停滞倒退，甚至衰亡的现象，这样的历史教训已不在少数。而是应当开明地、主动地接受外来文明或其它文化体系的冲击、刺激、挑战。敢于暴露自身弱点，吸收他人长处、弥补自身缺陷。这种成功的例子在中国历史上也是比比皆是的。

任何一个旧有体系要想超越时代，并且在现代文明的冲击面前，仍然显示出蓬勃生命力，在世界现代史中高踞一席之地，保持不败，全赖于它如何把握对立矛盾的统一。现代文明，不管不同种族从何角度去对它做出解释，它都将是一股涵盖全球的潮流。中国的传统文化具有多大的适应性？传统的中国绘画具有多大的适应性？传统绘画中还有多少因素仍然具有它的现代意义？还有多少潜力可供发掘？中国的现代文化、现代绘画将是什么样子？这使得中国的文化人和艺术家在传统文化体系的继承和现代文化体系的建构中产生了困惑。诚然，已经有无数预言家为我们描绘了灿烂的前景，指出了许多条“光明之路”，许多艺术家锲而不舍地苦苦求索。但是，困惑没有消除，理论的困惑和实践的困惑引来了忧虑，迷失，彷徨。同时，激发了人们对自身文化传统的实质重新思考，并要求做出新的解释。

传统绘画与现代绘画的契合点在哪里，我们在哪里建起一架连接的桥梁？传承与创新，这是需要深入细致的研究和大量实践才有可能回答的。简单地把原有的绘画“稍加调整”便移植到新的绘画体系中来，显然是难以行得通的。以往的实践证明：传统绘画和现代绘画之间存在着一定的距离。它风度优雅，却步履蹒跚；它高古精当，却难荷重负，不经过一场相当程度的改造是难以适应现代节奏的。仅仅在封闭的体系内部进行某一个或某几个环节的调整，而不注重从观念精神内核做起，则这场改革即等于无成。不能设想：缺乏热烈追求宏大理想的旧文化，会使一个民族从物质到精神上进入现代化？也难以设想：仅仅依靠内在超越式的反躬自省、悟性体验，能够探寻到人类社会、自然的全部秘奥？

传统绘画在今天的发展，不会也不能够限制它同母所生的其他姊妹艺术形式的发展，更不能阻碍新的画种的出现。今天，许多有眼力的艺术家从文人画之先的汉唐工笔、壁画、原始绘画等门类和西方绘画的精神中找到了它们的现代价值，这种貌似“回归”、“洋化”的开掘，正在给中国画带来了新意和生机，这无疑具有选择的含义。既然先人创造了绢本、帛本、宣纸本，发明了毛笔，采用天然颜料和墨，后人未尝就不能开辟布本、麻本、其他纸本和各种各样的化学合成本，使用广义的毛笔和各式颜料、涂料、化学颜料。既然先人创造了一整套完美的绘画形式和方法，后人未尝就不能在顺其道而行之的同时，再广其道而行之，进而反其道而行之。网开一面，网外自是另一番天地。

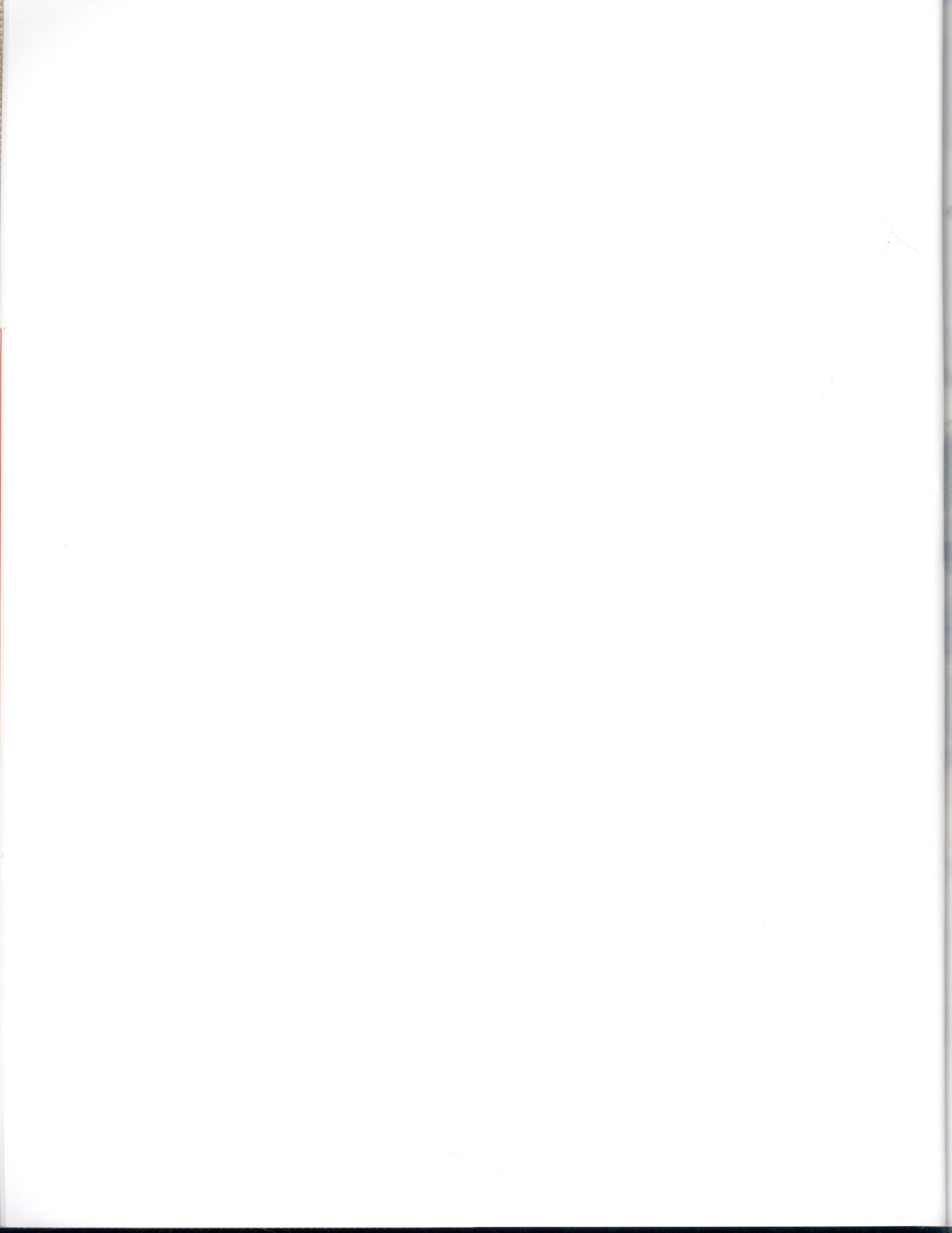
这显然是一场具有多种可能的选择。这里既不是传统的继承，又不是泼水泼掉了孩子；既不可能全盘洋化，也不再是老子天下第一。而是将传统中合理的内核提纯出来，注入现代东方人文化观的血清，以建构中国的现代绘画。选择不是目的，选择是另一种意义上的起步，选择将提供多样可能，选择的目的在于建构新的中国画体系。



中国美术馆馆长



人杰地靈





牧
甲申年
書
林



戏剧脸谱系列之一 纸本设色 68 × 138cm 2003



戏剧脸谱系列之二 纸本设色 68 × 138cm 2004



戏剧脸谱 纸本设色 68 × 68cm 2004