

水墨研究

8

中国画研究院
民族出版社

主编
出版

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	北太平庄山花书店	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	厦门市沙坡尾路74号浪琴苑西座7H	厦门市沙坡尾路74号浪琴苑西座7H	361005	13906019433
福	建	泉州威远楼宏宝斋展厅	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	灵犀画廊	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



石 鲁
峡谷行旅
1961 年



目 录 (第八辑)

2004

水墨论坛

- 人格与艺术的净化与深化
——从汤文选艺术个案分析与研究谈起 郎绍君 4
- 美术教育漫谈
——兼及大师支撑与大面积丰收 潘公凯 6
- 论艺术历史的发展轨迹 袁运甫 9
——中、西艺术发展的宏观思考，
兼论走第三条通道
- 历史性的推进 袁宝林 13
——袁运甫的“大美术观”及其彩墨画创作
- 中国画的传统与 21 世纪 徐建融 15
- 应当重新审视传统 韩国榛 25
——兼谈中国画的精神内核

水墨视点

- 由画院体制改革引发的思考 龙瑞等 26
- 第十届全国美术作品展览中国画创作研修班在北京开学 冬 青 31
- 风格·时代 李明 32
——中国画学术提名展侧记
- 中国画学术提名展作品选 李宝林等 33
- “彩墨青岛——当代名家画崂山”活动在青岛启动 冬 青 38
- 梅墨生、宋筱明国画小品展作品选 梅墨生、宋筱明 39

水墨记忆

- 中国画到底科学不科学 石 鲁 40

水墨人物

- 水墨人物画技法学习点滴 杜滋龄 46
- 朱振庚谈艺 朱振庚 52
- 立足于传统程式的创造 鲁 虹 60
——看董小明新作《墨荷》有感
- 初议满维起 张复兴 68
- 午梦斋谈画 刘二刚 76
- 厚积薄发 王和平 79
——当议刘二刚作品

- 人心·天心·道心 汤书昆 84
——中国水墨画家方贤道艺术状态解读
- 云济沧海 李爱国 90
- 自 语 纪京宁 96
- 天工与清新 刘大为 102
——贺成才和他的国画作品
- 写意人物十说 王晓辉 108

水墨新作

- 周京新等 114

水墨资讯

120

水墨新人

- 郭建明、李建祥 122

水墨典藏

- 王雪涛等 125

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 龙 瑞 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

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

特约编辑：陈 君 李 明

装帧设计：《水墨研究》编辑部 / 蒋玉强

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

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

编者手记：本期郎绍君先生的文章，不同于一般的画家评介，是一篇具有艺术哲学属性的个案研究文章。文章从汤文选艺术个案分析与研究谈起，涉及时代变革与艺术风格形成诸因素，对我们思考20世纪写实主义（社会主义现实主义）绘画、研究中国传统绘画的继承与发展等问题，不无裨益。

潘公凯先生的文章，涉及了当代美术教育中的诸问题，涉及在全球经济、信息、文化一体化的大背景下，如何处理全球一体化和区域文化关系诸问题。文章认为，在当前形势下，“传统主义”不仅不是一种保守，或许恰恰是世纪交替中中国画坛的一种现代。

清华大学美术学院教授袁运甫先生是学贯中西的艺坛大家，他对中、西艺术交流的宏观思考，以及本文所论“走第三条通道”等问题，是基于中国艺术发展必须顺应时代、走自己的路这一前提提出的。文章从艺术的历史观、科学观、时代观等方面论述了艺术变革的重要性，认为艺

术家的工作对象随着时代需要而必然会发生深刻变化，并会影响到艺术语言的方方面面发生深刻的相应变化。

袁宝林先生的文章，与郎绍君先生的文章属同一性质，但立场略有不同。他对袁运甫先生的“大美术观”进行了全面而详实的阐释，部分地道出了20世纪中国美术的总体特征与核心问题。宝林先生聚焦近百年中外美术关系，以重构民族主体意识为本位的艺术本体论为出发点，通过对袁运甫先生的“大美术”观的介绍、分析与研究，给予“当代大美术观”以充分的文化肯定，这实际上是对近百年中国视觉艺术的文化转型予与了充分的理论高扬与价值肯定。

徐建融先生的文章，乃是由他与石头出版有限公司和得凯软件公司共同策划举办的“大风堂系列讲座”中的讲演稿。活动于上海地区的“大风堂系列讲座”，目前已开通了近十讲，其中陈佩秋、谢振瓲、方增先、卢坤峰、卢辅圣等先生都已作过精彩的讲演。大风堂讲座的主旨，乃是要

为在民族文化研究方面有独到见解的有识之士提供畅所欲言的平台，以期让更多的人了解什么是21世纪应该弘扬和继承的中国文化。

韩国榛先生的文章，概述了近百年来中国人经历的一次又一次的文化观念上的转变，认为由于矫枉过正，我们在文化上付出了重大代价，一种文化上的民族虚无主义使20世纪中国的文化教育结构产生了令人不安的变化，即外来的科学文化逐渐形成新的文化优势，所以，他认为实际上人们已经进入了一个认识上的误区。韩国榛先生文章所提出的问题以及他的文化态度，代表了、或曰呼应了当下的一种重要的学术思潮，值得重视。

冷静、客观、公允地审视当前有关中国画的各种学术思潮与动向，作出既符合时代需求，又适合艺术家个性发展的选择、判断，以期使当前的中国画研究既独立于世界文化之林，又能与国际一体化趋势融合，这是我们此期栏目的主旨，希望得到学界同仁的指导、支持、批评、指正。

（傅京生）

人格与艺术的净化与深化

——从汤文选艺术个案分析与研究谈起

■ 郎绍君

艺术家的成长是各式各样的。有的早熟，到后来却成就平平；有的天才横溢却很脆弱，受到挫折，便一蹶不振；有的看似平平，却默默耕耘，年深日久，终成大器；有的一度辉煌，却忽然江郎才尽，变得平庸；有的遭遇风浪，几起几落，坚忍不拔，仍能再度崛起……画家汤文选属于后者，他曾是出色的新人物画家，在“反右”和“文革”中被两次打倒；但他的艺术探求未曾停步，晚年转画大写意花鸟动物，又为画坛所瞩目。

生于1925年的汤文选，毕业于武昌艺专中国画专业，受教于著名画家张肇铭、王霞宙、张振铎。张肇铭（1897-1976年）早年毕业于国立北京美专，得萧俊贤、陈师曾、王梦白等指授，又远师徐青藤、陈白阳、华新罗、任伯年，参以写生而自成一格，作品有浓厚的文人气息。王

霞宙（1902-1976年），早年毕业于南京美专，亦擅花鸟，能工能写，尤以小写意著称。张振铎（1908-1989年），早年毕业于上海美专，历任新华艺专、武昌艺专、湖北艺术学院教职，画法风格受张书旂影响，擅花鸟写生。在这些老师的指导下，汤文选打下了不错的笔墨基础，本想从事花鸟画创作，毕业那年正值新中国诞生，为适应社会需要而改画人物。1951年，他到中央美术学院插班进修，跟孙宗慰等学习素描、油画，大大提高了造型能力。回武汉后，从事人物画、连环画和宣传画创作。1953年，调任华中师范学院美术系任教，1954年，作《婆媳上冬学》并获第一届全国美展一等奖，一举成名。而后，他又画了《喂鸡》（1955年）、《说什么我也要入社》（1956年）等卓有影响的作品，成为建国初期

与姜燕（代表作《考试妈妈》，1953年）、杨之光（代表作《一辈子第一回》，1954年）、周昌谷（代表作《两个羊羔》，1954年）、黄胄（代表作《洪荒风雪》，1955年）、方增先（代表作《粒粒皆辛苦》，1955年）齐名的新人物画家。

汤文选赞颂革命。在他的生命历程中，经历了许多风风雨雨的考验和锤炼。1957年，当《婆媳上冬学》作为第一编号印入邮电部发行的邮政信封，画家风尘仆仆地从广西、四川写生回来不久，却突然被定为“资产阶级右派分子”，强迫下放农村，监督劳动，这一年，汤文选33岁。在一次重体力劳动中，他的脊椎骨被压断，痛不欲生，管教人员却不准他回城就医，致使留下终身残疾。就在这样的岁月里，汤文选仍然坚持画速写，画农村的家畜和动物。1961年，“右派”帽子被摘

掉(并非平反),分配至湖北艺术学院任教。此后约5年中,他在教学之余创作了《平岗细草》(1961年)、《天高任鸟飞》(1963年)、《白手起家》(1964年)、《年年有余》(年画,1964年),但再没有《婆媳上冬学》那么为人瞩目之作。身心受到的伤害,使画家失去了以前那样的朝气和自信。而在同一时期,黄胄、方增先、杨之光、程十发等新人物画家不断有新作问世,在画坛形成了更大影响。“文革”期间,汤文选受到了更大打击,作品被打成“反革命毒草”,他被轮番批斗,被重新戴上“右派”帽子,再次下放农村劳动。

整整10年以后,他才回到学校,也终于得到政治上的平反。历尽沧桑、年过半百的汤文选,放弃了人物画,改画山水,先后创作了《红日照丹江》、《舞练图》等新山水画。有多年人物画创作经验的汤文选,不乏对现实题材的敏感,又有很强的构图、造型能力和笔墨根底,所以他画山水一入手就有不俗的表现。但在那样的年代,他不大可能超越主流意识形态所倡导的思想与画法模式,短暂的数年,也无法达到很高的水准。但山水创作作为后来的大写意花鸟作了过渡和准备,在汤文选个人的艺术历程中具有不可忽视的意义。

20世纪70年代末、80年代初,汤文选两次应邀到北京藻鉴堂(中国画研究院前身)作画,与朱屺瞻、李苦禅、叶浅予、诸乐三、钱松岩等前辈画家切磋画艺;1981年,出任湖北艺术院副院长;随后,创作了一批农村印象的作品,著名的如《村头拾趣》、《晨光》、《酣梦》、《秋忙时候》、《扁豆双鸡》、《晒场上》、《竹林过雨》等。这批作品导源于两个因素,一是农村记忆,二是“歌颂生活”意识,二者都来自画家50~70年代的生活。力图把花鸟动物与农村生活联系起来,赋予作品以新的情调和意义,是这些作品追求的目标。其中,《秋忙时候》单纯别致,《酣梦》自然而有趣,但有些作品如《池塘水浅》,把猪和花、鸟画在一起,似有些牵强。此外,画家笔墨的简洁强悍特征与某些小景小趣也有较大落差。值得注意的是,同时期画虎作品如《三乳虎》、《三春晖》,以及不特别强调农村意趣的《芦风送暖》、《农家秋色》等,反而十分的自然,题材意蕴与画家的笔墨风格也很协调。

20世纪90年代以降,汤文选把花鸟动物创作推向高潮,题材更加广泛,有

兰、竹、松、梅、荷、芍药、桃、水仙、石榴、栗树、枇杷、玉米、芋叶、芦花、柿子、藤、葫芦、鹤、鹭、八哥、猫、鸬鹚、鼠、鸭、鸡、翠鸟、麻雀、鳊鱼;无名小鸟、猪、虎等。作品数量和整体水准,都超过了他前期的新人物画。其中大写意画虎是创造性的,松、梅和兰草,在造意、构成和画法上也有对前人的突破。半个世纪以来,随着齐白石、潘天寿、李苦禅、朱屺瞻等的相继谢世,大写意花鸟逐渐进入低谷。但大画家只能不期而遇,强求不来。齐白石57岁定居北京的时候,在人们的眼中还是一个土里土气的乡下人,所画除了工笔草虫,都还很很不成熟,谁也不曾预见他会成为一代宗师。经过大约10年的衰年变法,他破茧而出,而其创作盛期竟持续了30年!潘天寿在40年代中期还只是以国立艺专校长为人所知,他在绘画上的真正成熟和卓尔不群,是在50年代,可惜在他刚入巅峰时便遭遇“文革”,含恨而逝,但他的杰出成就仍然是难以企及的。朱屺瞻最出色的大写意作品是花卉,但在80岁以前,他始终是个一般的上海画家。大约90岁前后,他似乎是突然飞跃,臻至艺术的高峰!李苦禅30年代初就以大写意受重于齐白石,但他的真正成熟,也是在他生命的最后10年间。大画家的出现,除了天资、功夫和无法重复的环境机遇外,还有人格气质、文化素养、传承选择等多方面原因,是无法预测、不可能重复的。艺术上正接近成熟的汤文选有自己特殊的条件与可能,他如果能像当年齐白石或上述前辈画家那样求得合规律性的变异,合目的性的升华,定能获得更大的成就。

大写意花鸟的价值,主要不在画了什么,而在怎样画、画得如何,即笔墨、色彩、风格、寓意、境界、格调所达到的高度、纯粹性与创造性,这需要画家的识见、才情、灵悟,更需要把这一切化作笔墨图像。对汤文选来说,我以为有三方面是最重要的。

其一,风格与境界

汤文选画松梅、花卉、禽鸟与老虎,都很强悍,绝不纤弱小巧,近年巨幅松、梅、虎等,尤为突出。没有大而空的虚张声势,也不借助于标题和文字故弄玄秘。这与画家继承的传统(吴、齐等)、采用的画法有关,也源自画家的内在气质与张力。雄强而能恢宏,恢宏而可品味,是这类风格更高的境界。吴昌硕、齐白石、潘

天寿、朱屺瞻的代表性作品,都具有类似品质。吴昌硕苍拙浑朴,其力雄强而含蓄,自有一种文化内涵在其中;齐白石率直刚健,兴趣盎然,其力与形象的生动、色彩的奇丽相得益彰,呈现着生命的鲜活;潘天寿奇雄沉郁,怪且高古,其力量常能转化为精神性的崇高。朱屺瞻老辣天真,雄强而璀璨,别有一种稚拙烂漫溢于画幅。他们都强悍而个性化,恢宏而耐品味——可品味出人生乃至超人生世俗的“神境”、“禅境”。汤文选画雄强、质朴,有人情味,但缺乏含敛与厚度,雄强但不够恢宏,改变这种情况,需要多方面的因素,但最主要的应是强化内蕴,深养其浩然之气。

其二,造型与笔墨

汤文选重造型也重笔墨,这在画虎作品中尤为显明。造型是视觉艺术的共同语言,一切绘画都要面对它;笔墨是中国画的特殊语言,惟中国画才拥有它。对大写意来说,两者都是重要的。八大山人是花鸟造型的天才,又是把握笔墨的天才,双美并峙,成就了他那高华奇异、意味无穷的艺术。但像八大那样的天才毕竟太少,更多的艺术家不能双美,却可以凭着某一方面杰出而成为大师,吴昌硕即是一例:论造型能力,他远不能和任伯年相比,但他在笔墨上的杰出,使他而不是任伯年成为近代花鸟画当之无愧的大师。对大写意花鸟来说,笔墨是更为重要的因素——它不仅表现对象的形神,尤表现画家的风格、素养、人格。就造型与笔墨的关系而言,拘泥形似会限制笔墨发挥,舍弃形似会使笔墨失去依托,在多数情况下,“不似之似”最宜于发挥其妙处。笔墨表现要求程式性,否则就失却其规范性与和谐性,但笔墨程式须与造型相契合、谐和。笔墨又不能拘泥于程式,否则会落入前人窠臼,成为无意义的重复,无力表现新对象,创造新风格。这内中的关系与妙谛,并无一定之规,全靠画家的领悟、感觉和心手相应的把握。汤文选画松、梅、兰、八哥、小鸟、鳊鱼,从造型到笔墨,主要得之于程式化的传统,简练而规范,并不以新取胜,但集中体现着他的笔墨能力;他画猪、猫、公鸡、鹤、鹭等,多得之于写生(包括参看照片),有更多创新因素,但程式性弱,笔墨质量不够高。其画虎参照了传统又得写生滋养,已形成较完善的程式,但笔与墨的品质仍逊于其画松梅兰草。程式与笔墨质量

美术教育漫谈

——兼及大师支撑与大面积丰收

■ 潘公凯

研究、思考中国画发展中的诸问题，不能不回顾瞻望美术教育问题。中国美术学院和中央美术学院是中国美术教育的两个重镇，这两个重镇各有特色，如果一定要概括，中国美院的传统显得开阔、丰富、带有西方艺术家与中国文人相结合的潇洒；而中央美院显得更为凝重、壮阔和朴实。

中国美院是“借古开今”与“中西融

会”两种体系的交汇点，先由林风眠在这里播下“中西融会”的种子，再由潘天寿张扬了传统文化的精神。二者合流，生根开花结果，培养出像李可染、赵无极、吴冠中等一批有影响的大画家；而中央美术学院的特色也是由他的教师结构与地域环境构成的，它是由北方文化与徐悲鸿先生教学思路相融合形成的基本格局，20世纪五六十年代以来，由于地处北京，中央美院日益显示出其地位的重要性，在美术教育中，它所起到的中坚作用与

领导作用越来越明显。

在50年代末以后的20年中，中国美院的“新浙派”画家的个人风格基本上是在一种基调之中发展的，以人物画为例，他们在创作中所面临的问题、所要解决的矛盾也是共同的：一边是传统的价值标准，一边是社会政治的要求，很多画家就在这不无矛盾的两极之间寻求着平衡。“新浙派”人物画的特殊风格也由此形成。其特点是经过改造的西式造型基本功与中国写意笔墨语言的结合。在这种结合中，

接5页

有绝大关系，但程式化并不等同于笔墨质量。同样用程式，倪云林画平远山水，齐白石画虾，和他们的众多模仿者总有天壤之别。大致相同的程式在不同人手里，会产生完全不同的结果。程式化而没有习惯性的熟练，还能“生”而有新意，才是一种高境界。汤文选追求真似造型与笔墨的统一（尤其画动物），笔画的描绘性强而书写性弱，6尺以下作品笔墨较有生动变化，8尺以上大画笔法相对单一，中锋不够圆厚，发力还欠含敛。在巨幅纸绢上作大写意，迄今有两个画家最成功，一是潘天寿的指画花鸟，一是张大千的泼彩山水。他们处理大面积的图像，都不是靠毛笔。为什么会如此，这是一种巧合吗？恐怕不是。人用毛笔在宣纸上画画的能力是有限度的，尤其是强调笔墨书写的大写意，中小尺幅容易把握，大或超大尺幅难以把握，超过了极限无法把握。汤文选画丈二巨作，全用一支大笔完成，其难度可想而知。作画要量力而行，展览效果也不是越大越好，而把气势、力度和风格的强悍视为惟一，丢掉了笔墨的精妙和耐看，就有流于强悍而简单的危险。古人讲“致广大尽精微”，“尽善尽美”，对于水墨画尤其是大写意画而言，仍是重要的原则。

其三，格调与趣味

写意花鸟要描绘自然的生机与美，更要表现人与自然的关系。或者说，花鸟画的一般境界在描绘物象（情境），最高境界在表现人的精神与趣味（神境、禅境），后者更有力地决定着作品的风格（美的特质与个性）、格调（精神品位与价值）。

汤文选的动物画，写形传神，比兴拟人，贴近生活，表达了对生命与亲情的咏赞。这在画虎作品中尤为突出。其格趣，是亲近大众、雅俗共赏的，从中可以看到齐白石的影响。齐白石笔下的农村动物、草虫，均以深挚的怀乡情结为背景——真诚地眷恋他曾经有过的乡村生活而不可得、不能得，进而把怀恋转化为对家乡自然以至一切生命景象的咏赞，其形式虽然雅俗共赏，其情感却极其真纯朴实，具有经验化的形而上意味，与一般迎合市民要求、止于漂亮好看的雅俗共赏有根本的不同。汤文选没有齐白石式的生活与心理背景，他经历的苦难历程还没有成为他进行花鸟动物创作的强大精神资源，还是在一般意义上的描绘和表现，如强调虎的王者相、猛兽相以借寓勇武精神，或强化它们具有生命亲情（作为兽母、兽子等）的一面，并以之拟比人性人情。以狮虎寓英雄和力量，是民间艺术家、岭南派画家、张善子、徐悲鸿等早已作过的，仅是在画法

上不同或超越他们并无太大意义，而一般地强调虎的天真温善，也仍然与画家个人独特的生命体验缺乏联系。汤文选画松梅兰草，形象简括，表现自由，风格强烈，寄寓对脱俗人格和独立精神的颂赞，表达着一种超越世俗喜怒哀乐的意向，与其雅俗共赏的画虎、画猪相比，更靠近了画家的内心世界，但个性化程度仍不够高。

今人能否超越古人，把大写意花鸟的格趣提升到一个前所未有的新层面？我以为完全可能也十分必要。要做到这一点，需要人格和艺术两方面相辅相成的净化与深化。人格方面要脱俗，既摆脱政治功利主义，也抛却经济功利主义，以及对地位、名望等外在目标的过分渴求，从而获得真正的精神自由和创造自由。对于像汤文选这样的老画家来说，充分地回归内心，咀嚼和省思自己的生活经验与心理经验，似乎比观察自然、掌握外在世界更重要。在艺术方面，要面对真实的自然与世界，不回避对丑与痛感的表现，不迎合大众趣味。惟其如此，才可能跨上一个新高度。

（郎绍君：中国艺术研究院美术研究所研究员 博士生导师）

笔墨语言似乎是一件外衣。不过,值得注意的是,有些画家在研究这件外衣的时候,还注意去寻找、去接触这件外衣原本所裹着的身躯,去感悟这身躯中的灵魂。由此,在他们的画中,在那种或厚重或飘逸的笔墨之外,还流露出一种富有传统文化底蕴的气质。改革开放以后,“政治任务”突然之间撤消了,西方文化思潮好像一夜之间涌了进来,反传统的呼声再次高涨。也就是说,立足于既有创作思想及创作方法的艺术家的原有学术平台忽然被抽掉了。优秀的艺术家必然是敏感的,面对新的情境,他们不可能无动于衷。就浙美的情况而言,新一轮的探索就此拉开了序幕,“新浙派”出现了一些令人可喜的新气象。人物画是这样,山水、花鸟画同样也是这样。

相比较而言,中央美院有很好的自身条件,除了地理位置的优越性之外,关键是它有一批出色的艺术家和教师队伍。这支队伍的质量在中国是第一流的,在国际上与国外重要美术院校相比,也是第一流的。中央美院的纯艺术曾在徐悲鸿先生的引导下,培养了大批的学生,奠定了坚实的教学基础,使学院在全国居于非常重要的地位。但时至今日,纯艺术也面临一个如何发展的问题,世界上和全国各地的其他院校的纯艺术发展很快,尤其是在观念变革的带动和激励之下,世界各国的纯艺术教学都已经或正在发生重大的变化。中央美院纯艺术教育如何适应这种世界性变革的潮流,同时,又要强调我们的教学具有中国特色,以及发扬中央美院原有的特色,这是摆在全体师生面前的重要课题。在以往的若干年中,广大师生做出了很多的努力,今后,这还将是中央美院要解决的中心课题和中心任务。

中央美院有一批非常有水平的老艺术家,在中央美院以往的几十年建设中,他们起到了关键的核心作用。这些老先生现在还在,我们应该不断地向他们请教。同时,我们还要努力发挥好中青年教师,尤其是一些教学骨干的作用。我想,只要大家共同努力,中央美院前景一定是好的,中国的美术事业一定会有较大的发展。

如果说,在20世纪中西绘画交汇的特定时期,两所院校的上一代的画家们回答了“中国画如何既坚持传统,又借古开今”的命题,那么,当今摆在我们面前的命题则是:在21世纪全球化的背景之下,

如何处理全球经济、信息、文化一体化和区域文化的关系,以及如何看待中国美术教育,以及如何看待设计类实用美术的快速发展和纯艺术教学的历史转型等一系列问题,无疑是当前美术教育中的关键性问题之一。

近几年,中国的设计教学发展非常快,一方面是市场经济的促进,另一方面也是我们的艺术院校意识到这个专业的重要性和它存在的巨大潜力和价值,所以现在大部分院校都在大力发展新的设计教学。另外在艺术创作上,与西方比,观念的更新速度、对于西方的一些研究成果,我们还是有一定的差距。他们在观念上的更新,教学方法上的改革等方面都走在了我们的前面,但也有很多地方不符合我国国情。

进入新世纪后,中国美术教育确实面临着很大的转折和发展,这体现在两方面:一是设计教育的发展速度非常快,各大学校以很大的力度发展设计教育;二是纯艺术的规模也在不断扩大,更重要的是教学观念、方式、内容安排,培养什么样的艺术家等各方面跟过去有了很大的不同。中央美院在中央工艺独立建校后,很长一段时间没有实用美术专业,近几年学院成立了设计系,一是平面设计,一是建筑、环境艺术。目前发展得很好,规模虽然不大,但在教学上逐步形成自己的教学体系。中央美院纯艺术教学能力强,已形成了自己的审美品味和追求,用一句话来说,就是在我们的设计教学之中融入了纯艺术的审美精神。这是中央美院设计、建筑、环境艺术教学的特色。

总之,在20世纪五六十年代,以徐悲鸿为代表的学术思路,强调艺术为人生、为社会服务;同时,强调艺术和生活之间的关系,从正面鼓舞人、激励人对新的生活、新的社会产生热情;强调真善美的统一。这些学术指向与建国以后党和政府所倡导的文艺思想是紧密联系在一起,与中国20世纪后半期美术教育的历程也是紧密联系在一起。所以在这一点上,中央美院在全国的模范作用表现得特别突出。在这个时期,涌现出大批杰出的艺术家,而且是属于新中国自己培养培养的艺术家。他们创作了大量代表性的作品,在20世纪中国学术史上占有非常重要的地位。这样的学术传统代表了20世纪后半期中国美术教育的传统。这个

传统,我们不能小视,但随着时代的发展,我们也必须看到,在全球经济、信息一体化的大背景下,如何处理全球一体化和区域文化的关系问题,又是一个不容忽视的大问题。因为在某种意义上,整个20世纪到现在,中国美术和美术教育所面临的基本问题一直没有达到理想中的好的状态,只是在不同的发展阶段,表现形式不一样而已,所以它的本质仍然需要继续发生深刻变化。

这个深刻变化,在20世纪上半叶表现为贫穷落后的中国如何在世界的强权文化中取得独立的地位;在今天则表现为,在更广阔的文化背景下,中国的民族文化如何在国际文化交流和全球一体化的文化发展中赢得国际社会的认同和承认。当然,我们也必须注意到,中西美学学术各有其自身产生的社会背景与历史条件。

一

具体到中西绘画比较研究,我们应当认识到,当前的中国画研究,既要能与国际一体化的文化走向接轨,又必须独立于世界文化之林,保持我们自己的民族文化本色;我们还应该看到,中西绘画各有其自身产生的社会背景与历史条件,各有自己的最高成就,不能互相取代,也不能随便吸收,否则,便会失去各自的独特风格,换言之,中国绘画如果全盘向西洋画靠拢,无异于中国画的自我取消。经历了将近一个世纪的反复摸索,在如何对待外来文化和本土传统问题上交了大量学费之后,中国画家开始真正领悟了传统、真正领悟了中西绘画之异同。坚持对传统的、民族的艺术未来前景的自信,坚持中国画发展策略的自觉,这种“传统主义”的主张和实践,近期逐渐显露出其初始阶段即具有远见卓识的一面。面对当今世界的“全球化”趋势,“传统主义”在本质上是对世界性的多元文化观念的支持。可以说,“传统主义”不仅不是一种保守,或许恰恰是世纪交替之间中国画坛的一种现代。

寻思百年中国画的发展历程,作一番世纪回眸,我们会发现,整个20世纪中国画的发展,总体上可以分成两大发展阶段:1949年全国解放前的半个世纪,是第一阶段,这一阶段是由大师们撑起来的;粗略而言,在艺术探索上存在着两条主要的发展道路:一条路强调用西方绘画

的观念和技法来改造中国画，它以徐悲鸿、林风眠、蒋兆和、李可染等为代表，以西润中，中西融合，以西方绘画来改造中国绘画。实际上，中西融合派有许多不同的追求方向和不同的探索道路，但其共同特征，是在探索中既继承中国传统的优秀遗产，又把西方的一些好的东西吸收进来，想把这两者糅合在一起，闯出一条改造中国画的新路子。另一条路是在传统理念和价值结构的大范围里发展，我把这种取向的代表性画家，称为传统主义画家。这一派以吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等人为代表。走这条路的画家，主张在中国传统文化和中国画历史遗产的基础上，站在中国文化的土壤上，在中国画的内部寻找改革方案。他们非常明确地主张跟西方进来的东西划清界限。与西方绘画划清界限是传统主义的基本特征。第二阶段指解放以后的半个世纪。第二阶段又经过了几个不同时期。20世纪的后半期，尤其是改革开放以后，是以大面积丰收为特点的。50年代在美术界大力提倡年画、连环画和宣传画，那些画种可以直接为无产阶级政治服务、为人民服务，受到高度重视。在这种大的气候下，中国画被冷落，当时认为山水、花鸟“不太能反映现实”，曾经一度民族虚无主义思潮占了主导地位。这个思潮对中国画的发展非常不利，几乎造成了中国画发展的断裂，直到1956年、1957年，周总理、毛主席亲自关注这个问题，对其纠偏以后，才有所好转。但是，中国画如何为现实服务、为无产阶级政治服务，仍然是一个问题。很多人在这方面写了文章，老画家也在逐步改进自己的画风，去画拖拉机、红旗、电线杆之类的东西，对艺术的功能和艺术的本体这二者的理解，在当时都比较肤浅，用非学术的概念来代替对艺术本体的思考。

一直到60年代初期，人们才对中国画的传统重新有了一定程度的重视，认识到了继承优秀民族文化传统的必要性，在当时的情况下，作了一点小小的努力，当时称之为“抢救传统”。各大院校重视传统中国画的教学，培养了一批人。这一点小小的努力，对改革开放后的中国画的发展起了承上启下的作用。没有这个努力，改革开放以后的发展就会有接不上的感觉。但是在这过程中，五六十年代还有苏联教学模式的引入。在中国画的教学引入素描，对中国画的发展也起到重要

作用，它既有正面的积极作用，解决了中国画特别是中国人物画的造型问题；但也有负面影响，主要是素描这个东西，与中国画原有的内在本体性的结构不太吻合，这个问题要真正解决好不容易。这是一种本体论意义上的深层次困惑。

改革开放以后，整个文艺大气候大大宽松了，中国画也得到了很好的学术民主的环境。在这种条件下，中国画的发展获得大面积地丰收。作画的人数之多前所未有，平均水平普遍提高，这也是有目共睹的。如果我们把50年代、60年代的画报或者画册拿出来翻一翻，跟现在的全国美展的画册比一比，就会发现，技法上的平均水平提高了很多。正是因为平均水平高了，到了一定的层面上，第一流与第二流、第二流和第三流的画家很难区别，差距不是很明显，而且不容易得到公认。这种倾向，我想是文化发展到当代的普遍现象，在文化信息量急剧增长的情况下，要一枝独秀，让大家追都追不上，有很大距离，或者要想在艺术上震撼人心都是极为困难的。这种情况造成了美术界这些年不断地呼唤大师。大家普遍水平都不错，怎么大师反而没有了呢？怎么就不能找出几个大师来呢？我想，大师不是呼唤就能呼唤得出来的，硬找硬捧也不行，还是需要时间的考验。而且这个问题与现代社会文化存在形式、文化传播的手段与文化信息量激增有直接关系，所以，这不仅是美术界的问题，而且是一个普遍性的文化问题。

综上所述，在20世纪的前半段，或者说前面的大半段，中国画的历史是由公认的大师们撑起来的。艺术的普遍水平并不一定很高，画画的人也少。但是，在那种情况下，出了几个大师，这几个大师到现在为止，大家都是公认的，没有异议。他们的作品，现在拿出来挂在展厅里，仍然是最好的作品。改革开放后的近二三十年，总的面貌我觉得是大面积丰收。面扩大了，人数大大增加了，普遍水平也提高了，但是水平之间的距离却拉近了，而且这是一种大趋势，可以称之为“普泛化”，这也可以说是“后现代”的一个文化特征吧。当然，这种局面也应辩证地分析，不是坏事，但也不宜盲目乐观，总之，大师支撑与大面积丰收，是20世纪中国画合乎历史逻辑的一个发展里程，在这个基点上，只要我们不断努力，坚持在变革中发展，在融合中更新，相信今后中国画

的前景是令人振奋的。

总之，文艺创作是伴随历史的发展而发展的。近100年是西方现代主义形成和发展的时期，中国的艺术则在这100年里走出了属于自己的路。因此，对中国艺术的评价就应该与中国的历史背景相联系，这就需要确立中国自己的价值评判体系。在当前中国的一些所谓的现代艺术作品中，可以明显感觉到作者本人由于价值评判体系的混乱而带来的困惑。很多作品都是对某种观念的强调，这些作品的支撑点实际上是西方的价值评判体系。因此，建构中国当代的艺术价值评判体系十分重要。于是，这就给中国艺术史论研究提出了新任务，也是艺术家不容回避的新课题，而也正是在这个意义上，我们认为，一个国家的文化艺术必须要有“高、精、尖”的部分，否则整个民族的文艺发展会失去方向，大众文化的发展素质也不会得到真正提高。国家如果对“精英文化”的投入不足，对我国高层学术研究很不利。大众流行文化完全可以推向市场，但高层学术研究属“精英文化”，必须给予政策上的倾斜。只有如此，大师支撑与大面积丰收的局面才能到来。（根据录音整理，未经作者审阅）

（潘公凯：中央美术学院院长）



袁运甫 彩墨人物

论艺术历史的发展轨迹

——中、西艺术发展的宏观思考，兼论走第三条通道

■ 袁运甫

在东方与西方艺术交流日益频繁的今天，当代中国艺术的发展必须顺应时代，走自己的路。本文就艺术的历史观、科学观、时代观几个方面来论述“走第三条通道”这一命题。我想这对东西方比较艺术的研究者、艺术革新的实践者会产生抛砖引玉的效果。

人类艺术的发展，在各个地区、各个民族、各个国家、各个时期都是参差不齐、各有千秋。这种艺术品格的区别，形成了艺术文化的丰富性。每一种成熟的艺术，都没有高低上下的严格区分，或非此即彼的对立。在社会信息开放和经济发展的条件下，艺术会得到快速发展。尤其是在信息发达的现代社会，才智锐敏的艺术家善于汲取和创造，他们常常会比平庸之辈在艺术奋进的道路上走在前面。有时超过5年、10年，甚至更长一些时间。善于发现这种差距和殊异，会获得真正的悟性并激起追索的心理需求。

在我看来，毕加索对黑人雕刻的爱好，充分说明他是一位善于发现并勇于创造的先行者，没有发现也就不会早在1906年就产生他的杰作《阿维农的少女》。问题在于并不是所有艺术家都具有这种眼力，因此毕加索总是走在许多人的前面，他的追随者成千上万。

历史有情又无情，人类艺术的发展不仅有相异的轨迹，又有相似的进程，这是社会经济发展的必然趋势。法国当代著名画家奎克说：“现在世界上已经没有一个国家能够逃脱通过开放信息而获得发展的命运。”所以他认为中国现代美术界的传统与现代之争，实际意义不大。任何一个国家的文化都不是停滞不变的。

其实，一切争论的焦点，其关键正是在于东西方艺术如何结合的题上。早在20世纪初陈独秀就提出“美术革命”的口号，并指出：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”蔡元培也在1920年提出：“今世为东西文化融和时代……

彼西方美术家能采用我人之长，我人独不能采用西人之长乎？”潘天寿更直截了当地指出：“历史上最光荣的时代，是混交时代。”东方到西方去，西方到东方来，这是各自艺术发展和互为补充的必要，也是发展各自艺术的必经之途，这不是同化，而是进化。

因而一般地说，从古典主义艺术到现代主义艺术进而到后现代主义艺术的进程，完全不是艺术的单向轨道，而是从农业社会到工业社会以至现代的高度发达的科学信息社会，艺术发展所走的无一不是双向轨道并行发展。许多学者、美术家曾把上述三个不同历史时期的艺术的特性以再现美学观、表现美学观、共生美学观来加以概括、划分，但这三者实际是不是代替的、水火不容的关系，它们具有层累的、多元次的艺术发展史特征。当今中国是一个第三世界发展中的国家，是一个从农业国向工业国奋进的国家，因此中国的艺术内涵具有极为复杂、充满生机的多元化的特点。艺术要满足各种不同需要的人们的现实，有时必然造成十分对立而矛盾的视觉冲突，因而从文化角度进行必要的艺术开导是必要的。当然，这同样不是在单项轨道意义上的实践与创造，而是一种层累式的、多元式的艺术实践与创造，这需要有耐心和有信心的视觉艺术的变革。

艺术传统是层累式的运动形态，它绝对不是一种静止的模式。对待传统最重要的是历史地发现其创造与汲取之所在，民族间的互为汲取本质上也是创造精神的萌发所致。人类原始时代的最早的艺术文明，按史料看大概要以1879年西班牙发现的“阿尔塔米拉石窟壁画”为代表，它长达180米的洞窟壁画大都画着鹿、牛、野马——隐藏了一两万年之久了。又如公元前6000年画在西班牙卡瓦略斯洞穴岩壁上的集体狩猎场面也是举世罕见的，这都是人类的先民们的巨大的艺术创造。与此可以相提并论的是公元前2650年埃及建造的大金字塔，它高146米，底边各长230米，共用220

万块大石头(最重每块2.5吨)，在没有机械条件下构筑了如此宏伟的作品。

距今六七千年前的远古时代，也就是在金字塔这一伟大构想之前，中国古代彩陶的光辉艺术成就早已在东半球广大地区诞生了。如从人类艺术智能的考察而论，7000年前中国浙江余姚河姆渡文化出土的黑陶纹饰(如野猪线刻纹等)是相当杰出的代表，今天看来仿佛仍充满现代风格的艺术情趣。

公元前1600年开启的青铜艺术文明，特别是安阳出土的商代“司母戊”大方鼎等艺术珍品早已举世瞩目。公元前770年至公元前221年的春秋战国时期，一批大思想家诞生了，如公元前605至公元前520年的老子，公元前479年辞世的孔子，公元前343至公元前277年的屈原等，都是人类文明的早期灿星。至今留世的长沙楚墓帛画无论在艺术处理能力和绘画技巧与表现风格方面，都是这个时期世界艺术的重要代表作品。公元前221至公元前207年秦代的万里长城其构想规模与型制处理都是鸿篇巨制，至今也被全世界誉为人类文明的象征。

中国春秋战国时期，西方古代希腊罗马的古典文化同时处于勃兴的阶段。有的学者认为：“欧洲文化成熟的第一个高峰是始于公元前6世纪的古代希腊。”公元前4世纪的雕塑“维纳斯”曾在屠格涅夫一篇小说里被誉为“比法国大革命的《人权宣言》更不容怀疑”，它充满活力，显示了保卫人性尊严的高尚精神。同时期先后诞生的思想家如公元前6世纪的毕达哥拉斯，他曾深刻地揭示艺术依靠数的关系，“一个天体就是一种和谐和一种数”，这在美学哲学诸方面都有影响深远的重要价值。此后如苏格拉底(公元前469-公元前399)、柏拉图(公元前427-公元前347)、亚里士多德(公元前384-公元前322)等进一步地论述了真、善、美的相互关系，并指

出“人所创造的美来源于心灵的智慧和善良”，这是对人本价值观念的科学揭示。无疑地，希腊艺术文明与同时代的哲学思想的启迪是分不开的。

在古代许多艺术珍品中，由于不能圆满地解释自然与人世的奥秘，常常带有幻想与宗教意识，或是把最有权威的君主——神王想象成为人兽的混合体，或是把大自然中的禽兽为标志作为图腾崇拜。埃及“司芬克司”人首狮身，高达20米的巨大石雕，就是法老的纪念像。西亚美索不达米亚的古代艺术也有与古埃及艺术接近的渊源，无论公元前2000年以后的古巴比伦艺术，还是公元前8世纪至公元前7世纪的亚述艺术，都是值得我们重视的。一座公元前2000年苏米尔地区留下的琴箱上，画着人头牛身怪兽及各种动物富有情趣的生活图画，幽默而有人情味。而亚述的雕刻常常着意表达一种庄重与力量的气魄，如亚述皇宫门口的守护神“人首飞牛”，雕刻了5条腿，长了翅膀，使人感觉力大无穷，在艺术的想像力和表现力方面至今也令人感佩。由此看来，无论中国还是外国的艺术传统，实在是一个极为丰富、多彩多姿，并不断发展变化着的汪洋大海。当然，我们也常常从现存物化的中外历史文化艺术形态的角度，粗略地看到人类文明发展的年轮及其兴衰的痕迹。我们的明辨力还必然受到个人阅历修养的影响，因此艺术家不断地反思和重新认识是符合客观实际的。

公元前202年汉朝建都长安，公元前138年张骞通西域，公元前112年丝绸之路的开辟，穿越中亚把中国与西方联系起来，这是中华民族与世界各国进行文化艺术交流并发展自己民族艺术的重要时期。汉代霍去病将军墓的石刻雕塑以及汉代画像砖、画像石的艺术创造都是永放光辉的艺术珍品。汉朝亡于公元220年，此后的魏晋南北朝361年期间，中国的大型佛教艺术得到惊人发展，当然这与公元150年佛教开始传入中国密切相关。人们在连绵不断的战争灾难中借助宗教的寄托，并以极大的真诚和献身精神从事规模巨大的石窟艺术的建造，如公元366年甘肃敦煌兴建莫高窟，公元384年天水建麦积山石窟，公元460年大同建云冈石窟，公元495年洛阳建龙门石窟等。我们今天在欣赏北魏《萨埵那太子舍身饲虎图》壁画的时候，对其打破时

间、空间、地点观念而把如此复杂的故事情节表现在一幅壁画中的构想以及强调大的形体影像的生动造型表现力是极为赞叹的，这种大型绘画的多方面表现技巧的素质至今仍然是画界鲜见的。

隋代从公元581年建立，到公元618年止。公元618年唐代始，至公元904年，共287年。唐代是佛教壁画最为昌盛的年代，据《历代名画记》所述，京城寺观壁画就有300壁之多，可见唐代壁画之盛。唐代又开创中国山水画南北两大宗，以李思训为北宗，王维为南宗。南宗绘画乃我国文人画之祖，影响深远。公元8世纪为中国诗歌之黄金时代，李白、杜甫、白居易等群星涌现，绘画上亦开始出现文学化之新风，如山水花鸟、贵族仕女游宴戏乐之图等，也成为不可一世的新趋向，一种更臻完美和成熟的画风为世人所崇尚。

五代从公元907至960年，虽仅54年，也出现不少著名画师，如顾闳中的《韩熙载夜宴图》即作于南唐翰林画院，它反映了当时地处江南，山水秀丽，风尚文美的气质。

公元960年至1279年的宋代，在文化上它力主革新图治，奖励文艺，学术思想甚为发达，在绘画上有深入纯粹艺术的趋向，优聘画人、扩充画院，多发展卷轴制作。宋代最重要的画家当推范宽、梁楷等人，二人在山水和人物画方面都有极重要的贡献，一个是精深，一个是简括，我认为从现代绘画角度来评价，他们确具有承先启后的历史地位。

元代历时98年(1271~1368年)。绘画思想之主流，多以寄兴写情为意旨，以文人之书法为画法，一位史家评论说：“士大夫工画者必工书，其画法即书法所在。”潘天寿先生曾论述元代绘画是“纯为士大夫词翰之余，消遣自娱之具”。

14世纪，1368年明朝建立。1616年清代建立。清初画家八大山人写有“墨点无多泪点多，山河仍是宋山河”，这种寄情于水墨、抒发个人感情的强烈性格是具有重要意义的，这说明艺术的自我价值得到觉醒与确认。

14世纪以来，在西方发展史上是一个最辉煌的时代，开始了意大利文艺复兴运动，最明显的贡献是“教会的精神独裁被摧毁了”，并由此孕育了西方近代资本主义的文明。这个时期最出色的代表是画家达·芬奇(1452~1519)、米开朗基罗(1475~1564)、拉菲尔(1483~1520)，

以及波提切利(1444-1510)。恩格斯曾指出，这个时代“是一个需要巨人而且产生了巨人”的时代。文艺复兴运动的整个400年左右的时期，人类产生了许多杰出的思想家、文学家、科学家和艺术家，如意大利的诗人但丁，德国的丢勒，英国的莎士比亚、培根，西班牙的塞万提斯，波兰的哥白尼，意大利的布鲁诺、伽利略，法国的笛卡儿等人。人文主义的萌发，使人类的智慧得以觉醒和解放，18~19世纪欧洲又突出地诞生了一大批著名的艺术天才如莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特，还有狄更斯、大仲马、福楼拜、托尔斯泰等。到1874年印象派绘画诞生，1907年法国立体派绘画展览也出现了，1910年抽象派康定斯基的作品问世，1919年德国格罗皮乌斯创立了包豪斯现代设计学院，这一系列代表了近代文明的重大进程的事件和运动，为西方现代艺术的确立与发展奠定了理论与实践的基础。

我们面对人类艺术浩瀚的历史传统，无论是东方的还是西方的，都应认真地学习和研究，这是进入国际社会的当代艺术家必须具有的历史观并应作纵向思考的重要课题。

艺术的发展离不开科学技术的进步，工业生产和科学技术不仅会提供新的物质材料，同时在人文思想与视觉经验方面，也能促成新的艺术风格和新的艺术语言与形式的出现。

大概是在1885年的时候，后期印象派的开拓者塞尚、西涅克、修拉、梵·高、高更以自己的新的造型观进行了绘画本身的纯粹语言的强烈追求，以及与此对应的建立对自然物象的纯粹视觉经验的表现，也就是观念上与实践上的大胆革新。国外评论家在分析后期印象派到现代派绘画的特点时总结了如下变革的领域：这就是色彩、变形、碎块物体的组合，平面形、真的实物运用，机械运动的表现6个方面，这些方面无疑与科技进步形成的新的视觉形象与新的时空观念的认识是密切关联的。

现代艺术或现代绘画宣布了与宗教功利为目的的诀别，宣布了与文学情节故事描写的诀别，绘画就是或主要是绘画的本身，或者是与20世纪工业社会形成的商品经济形态的结合。现代绘画纯粹是在可视性这一艺术命题的追索中角逐，它是相对地独立了。所以有人说现代艺术是一种和自然平行的和谐体，它仅仅是

自然的摹写。后期印象派和野兽派的画家们，特别强调创造性的视觉表现能力，它服务于表现艺术家内心的幻想，如马蒂斯说：“我希望达到那些感觉的凝缩，来构成画面”，要求内在的平衡，这是通过各种观念的简化和创造性的各种形式来达到的。

1909年，一位批评家把一批以复杂的形体构成与平面空间探索为特色的绘画叫做立体主义绘画，这是在现代工业社会中必然会形成的视觉与观念相结合的变更。突出地反映了从农业社会进而到工业社会的根本变化。毕加索就认为：“人们不能光画他所看到的东西，而必须首先要画出他对事物的认识。”勃拉克说：“人不应当把大自然已经完满造成的东西再创造一次，目的不是再现一个故事般的事实，而是提供一个绘画的事件。”他又说：“如果人和自然失去了接触，就不可避免地陷进装饰化。”因此这些画派并不完全是游离现实生活的艺术，而仅仅是对待新的现实生活的富有个性化的艺术表现。

20世纪的现实，如后退1500年与我国魏晋南北朝的艺术比较，我们就可以深刻地认识到时代、社会、现实、艺术之间的联系。1500多年到1400多年前的南北朝时期，绘画是以伴随佛教传布为需要的宗教艺术为主体。严格地说，那时的佛教寺院，基本上是画家士庶所共有的绘画研究所，绘画以“宏宣教旨”为需要，大型壁画和佛画受到统治者的提倡保护。魏之寺院据史载达3万余座，僧侣有200万之多。北齐、北周、宋、梁各代均有出自名家手笔的寺院壁画。印度犍陀罗壁画强调阴影凹凸的表现手法，这时也通过一些僧人传入我国了。这种深刻的社会背景，必然使当时的艺术风尚展现在特定的规范之中。南北朝的艺术是我国艺术史中的一段重要的辉煌时期，然而它也只能是361年历史时期的特定反照，在20世纪是绝对不可能再重复它的陈迹故道的。

德国一位艺术家说过这样一句话：“自从艺术停止作为纯魔术式的礼仪的东西，它就停止了对社会的影响。它因此更能发挥作用。但很久以来，社会不再觉察到它……绘画不是一种手段用来装饰生活，或是把一个游戏的领域从生活中区别开来，而是要对生活给予一个形式和一个意义。”

从以上历史发展的简要事实来看，

人类艺术发展的历史是非常复杂的现象。东方和西方艺术的高峰时期，并不总是处在同一个历史的年轮上，或先或后，或起或落。然而东西方是共同生活在地球这个同心圆上，因而不问彼此间的艺术文明如何分道扬镳，总有许多客观条件（无论是人文的还是地理的原因），促使这两类文明的相互融合与交流。因此孤芳自赏或闭关自守对推动艺术运动的前进是有害的、也是愚蠢的。

当然，由于地理、政治和历史意识等种种原因，东西方艺术也不可能相互代替或同化，它们应当适应时代的目标，寻求各自的艺术高峰，从而丰富人类的精神生活与物质生活。重要的是比较、汲取并交流，能促成各自的发展速度，不断更新自己更高的起点，包括永远以清醒的态度提防僵化，重新判断并评价历史与现实。特别是在现代科学技术日新月异的时代，更应当敏锐地留心 and 发现新的微观与宏观世界对造型艺术的启示。新的时代艺术已经从室内陈设的需要进一步扩展到环境空间，并进一步深入到人类生活的一切方面，因此观念的改变是最根本的。建立适应时代需要的科学观，才能有利于发扬艺术劳动最可贵的精神——人的创造性。在首都机场为壁画绘制工作期间，我们曾经与法国戴高乐机场设计师和美术家们进行了一次座谈，当谈到法国现代艺术家的社会责任时，

法国朋友说当代的艺术家不能把工作仅仅停留在一个画框之中，它甚至可以走向一座建筑，走向一条街道，走向一座街区或城市。所以在西方，为广大社会领域服务的“公共艺术”得到非常宽阔和无微不至的发展，艺术家施展才能的领域要大得多！这就是艺术家的工作对象随着时代需要而必然的变革，这种变革当然会影响到艺术语言的一切方面。因此观念的变革是最根本的。建立适应时代需要的科学观，才能发扬艺术劳动的最可贵的精神——人的创造性。

在首都机场绘制壁画期间，我们曾经与法国戴高乐机场设计师和美术家们进行了一次座谈，当谈到法国现代艺术家的社会责任时，法国朋友说当代的艺术家不能把工作仅仅停留在一个画框之中，它甚至可以走向一座建筑，走向一条街道，走向一座街区或城市。所以在西方，为广大社会服务的“公共艺术”得到非常宽阔和无微不至的发展，艺术家施展才华的领域要大得多！这就是艺术家的工作对象随着时代需要而必然的变革，这种变革当然会影响到艺术语言的变化。

此外，我还曾经与法国现代激光电子音乐家雅尔先生作过较深入的艺术讨论，他在巴黎广场新作的音乐演奏曾经轰动了整个西方，有100万人在室外广场欣赏他的现代音响表演，他认为这种形式具有更大的征服人心的力量。因此雅



袁运甫 彩墨作品

尔的音乐主题也总是具有更远的空间和时间的科学概念,这比农业社会的优雅和淡泊的趣味要强烈而富有挑战精神。所以当代艺术理论家们说:我们应当关注科学技术所促进了的社会“时尚”的变革,时尚又促进了人们的“趣味”观的变革,并由此促成了一个时代的艺术风格的形成。因为艺术总是紧密地与社会现象联系着的。

从客观史实分析,人类艺术的发展有三个阶段性特征。这就是从古典主义的再现美学观,进而为现代主义的表现美学观,在有些国家和地区进而走到后现代主义的共生美学观。这里没有绝对的高低之分,也非纯主观意念所致,而是时代赋予艺术的推进。

古典主义、现代主义、后现代主义的艺术进程并不是孤立的现象,它与美学和社会文化意义是紧密联系的。它与社会经济基础也是分不开的。西方社会曾经先以宗教然后意识形态来巩固其社会结构,那么现在的强化手段已经进而为一个文化过程,文化圈已经大大地扩展到社会的每一个角落,利用越来越发达的传导媒介,艺术必然要走出象牙之塔,成为社会化的、大众的文化。

美国有一位叫杰姆逊的教授在北京大学作“后现代主义”文学讲座时指出:“后现代主义社会中一切都可以说是文化,是一个文化化的社会。或者经济、文化的深入渗透,或文化移入的现象是普遍而深刻的,也可以叫形象文化。”另一位法国学者也指出:“形象已经是商品物化的最终形态。”我们从这里再来理解后现代主义艺术的形形色色流派,就会得到一个根本性的总体判断,不能用传统绘画的观念来认识与观赏艺术,一切都是从与传统相异的基本立场而确定这些画派活动的准则。波普艺术就是其中的代表,他们不再强调像毕加索那样的独特个性的表现,个人风格消失了,他们充分利用客观的直接经验,如复制、摄影、实物等等。现代主义和后现代主义艺术的最主要区别,就在于后者呈现的东西是无需解释、一目了然和最平常的周遭事物的再现,他们认为在生活里找的各种实物同样能给人以人们新鲜的感觉。一切的艺术语言他们都可以利用,是没有特定形式制约的,因而有人说是共生的美学观。

美国一位州立大学艺术系教授唐纳德·赛夫在介绍波普艺术代表画家劳森柏的作品时说:“每一件材料有它独特的

品质,对艺术都有所贡献……它们的共同点就是它们都可以作为艺术的材料……感情、领悟和生活突然形成一种不可预测的变化推动力,艺术变成了生活。”对波普艺术家而言生活和艺术之间并不存在鸿沟。劳森柏、琼斯这些代表性波普艺术家都认为:“绘画不过是想达到某种效果的手段,那么这种效果当然可以用别的方法来获得。”后现代主义正是这种不拘一格、打破常规并以综合、重叠、并行、复制、剪裁为基础的艺术劳动,而使它的作品多以一种新的平面性、没有深度感和严格意义的表象处理为特色,同时体现了对制作的严密性和视觉效果的高度重视。

劳森柏在《时代》周刊1985年定为“邓小平年”的封面上发表了《中国》新作,它以邓小平的照片为主要形象,又组合了丰富而复杂的照片形象的背景结构。其中有剪刀与红彩绸的细节特写,象征了新生事物的落成,作者认为他的意图是由于看到了“中国今天存有一种3年前不曾有的新情绪、新奇特,这是个伟大的开端。”

后现代主义的艺术也同样重视生活,它是从另一面反映它所理解的生活,所不同的是他们没有采用传统的表现方式,而是一种平凡而令人置信的艺术处理的绘画形式。不过,后现代主义艺术的发展,与西方工业社会、信息社会的特点是密切关联的,它反映了产品形象和摄像艺术的发达,如果我们超越客观社会条件,作形式的模仿,必将失去艺术与社会的有机联系。要理解这一重要的前提:艺术不可能脱离时代和生活,艺术也不会超越时代和生活,否则必然会自己走向穷途末路。

在我个人艺术的求索中,我是主张走第三条通道的。所谓第三条通道并不是中间路线,这是针对食古不化和全盘西化而言的。国画界的传统与创新之争,并非今日始,从“五四”运动以来这就是多少先辈求索和献身的主题,如果在一条道上前赴后继,大有人满为患之嫌,因此我看未必是只此一条道路的。西画的具象与抽象之争也是如此,或者固守,或者胡为,就目前状况而言,其情况未必比中国画单纯,在这样的现实面前,我们中华民族要造就国际第一流艺术家是困难重重的。因此,我认为应当站在时代的国际的水平线上,以现代的眼光来重新评价传统,重新认识传统,并领会其精神,

掌握其精华。我认为贝律铭先生在香山饭店的设计实践可称楷模,他真正体察到了中国园林建筑艺术的精华,而匠心独运地做了创造性的工作。很可惜有两种人都看不懂它的妙处,一是崇洋派看不出妙处;二是复古派看不懂妙处。我认为这座建筑不仅有情调,而且有周密的技术内蕴,有含蓄的精神韵致,有统一的整体观念,有强烈的色彩感情,这种强烈不是花哨,而是靠淡泊和优雅来体现的。香山饭店的主色调就是黑白灰,这当然要靠建筑师的修养与胆量来定夺。这种现代趣味不是复古派所能懂的,这种东方情调也不是崇洋派所要的,这确实是中国当代艺术的贫弱症之所在。

对当代世界各国的艺术要作深入地研究,主要是看其长处,汲取其优点,并弄清来龙去脉。中国数千年的封建社会,要突破传统束缚并不是一件简单容易的事情,在这方面会有一个尝试摸索的过程,不成熟是必然的。应当承认一个多元的、各种风格争相斗妍的、百花齐放的艺术园地是发展民族艺术的必由之路。但是在汲取外来艺术的时候最重要的是要有严格的艺术水准,有艺术鉴赏能力,而绝对不是盲目的。再次,要高度重视艺术的科学、技术,要有艺术科学技术研究的相应配合,这包括了绘画基础技术水平、制作及材料水平、艺术评论和理论研究水平、国际信息传递的水平、展览条件的水平、出版印制质量水平、艺术教育水平、作品销售管理水平等等,这叫做综合治理,强调这方面会克服盲目性和无政府主义的状态。长期以来在艺术科学规划和工作管理方面都没有得力机构,甚而形成自流,只有建立在高层次上的全局性的艺术观念的认识,我们才有可能形成强大的民族文化主体,使中华民族的艺术在国际上大放异彩。作为个人,也应当在力所能及的范围,做出多方面的努力,而不能目光短浅,急于求成。这第三条通道既是艺术实践的目标,也是艺术修为的征程。民族的、国际的、现代的方向是中国艺术发展的光明之路,我坚信它应当是我们一代人、几代人毕生努力的方向。中华民族的伟大艺术在新的时代一定会获得新的崛起与发展。

(袁运甫:清华大学美术学院教授,博士生导师)

历史性的推进

——袁运甫的“大美术观”及其彩墨画创作

■ 袁宝林

近读运甫先生文集《有容乃大》(岭南美术出版社, 2001年12月第一版), 受到颇大触动。袁运甫教授是我素所敬重的艺术大家, 他的成就是多方面的。举其荦荦大者, 无论是由其担纲做总设计的国家级大型公共艺术工程, 还是壁画、彩墨画创作, 或在美术教育、美术评论等方面所做出的贡献和产生的影响, 都是世所共知的。这里, 我只想从他在美术理论方面涉及的大美术观对当代美术发展产生的重要推动作用, 谈谈自己的心得和认识。

运甫先生在其作为文集开篇的“从艺自叙”中谈到: “艺术创作的同时, 要重视艺术史论的学术补养, 并且逐渐形成个人治学和教育工作的习以为常的关注点。”这一点其实是极其紧要的。艺术创作固然需要极敏锐的直觉能力和感性把握, 而深刻的理性思考却往往是成就大艺术家的重要后盾。所谓“厚积薄发”其中就包含着导致某种重大的必然性理论思考。袁运甫教授之所以能够在创作和艺术教育工作中经常有一种高瞻远瞩的精审和洞察, 我以为正和他这种提到学术研究高度的自觉、勤奋的理论思考有着直接的联系。

1979年的北京机场壁画, 使许多画家经历着从“纯艺术”转向“大美术”的巨大变化, 这是一个明显的迹象。“读万卷书, 行万里路”、“笔墨当随时代”每每为画家奉作箴言, 这当然不错; 可是今日交通工具和信息技术的便利又是董其昌的时代难以想象的, “笔墨”之说也只是局限在笔墨的范围之内, 这许多眼前的新情况却可能是古人始料所未及的。其实, 每个时代都有自己特殊的艺术趣味和审美时尚, 就如王国维所说: “凡一代之文学: 楚之骚, 汉之赋, 六代之骈语, 唐之诗, 宋之词, 元之曲, 皆所谓一代之文学, 而后世莫能继焉者也。”(《宋元戏曲史·自序》)回顾美术之发展, 不论是大的门类演变, 如先民之彩陶玉雕、三代的青铜鼎彝、战国后的漆器、汉画像砖画像石、南北朝隋唐之佛教造像, 还是绘

画、书法、雕塑、染织、陶瓷等各种体裁、样式、风格的推出, 其层累变异亦莫不如是。人们的艺术趣味是随生产的发展、材料的发现、科学技术的进步和社会生活方式、文化交流等多种因素的变化而发展变化着的, 这应是美术史提供给我们的基础常识。可是, 是不是因为我们身在其中、长久地浸淫在一种爱好中, 或囿于职业局限, 便在不知不觉中将一种趣味永恒化而忽略了社会审美需求已经发生了很大变化呢? 这个问题从个人偏好上说, 也许不值得讨论, 但如果着眼于美育, 即从建设与社会发展相适应的美术教育体制和健全的鉴赏批评机制出发研究我国的美术现状, 可能就非常值得大家关注了。我想, 可能是因为首当其冲的工作岗位, 再加上自己的特殊经历, 袁运甫先生对这个问题是最为敏感并从实践和理论两个方面一直给予最有力的关注的。新近出版的他的这部论文集就是他二十多年来提倡并实践这种大美术观的理论总结。

运甫先生的经历在我们许多从美术学院出来的同行中间都会有一种亲和力, 因为大家都是从学画出来的; 只要想一想他的彩墨画创作, 譬如那一组既有扎实写实功夫和诱人色彩魅力, 又富有装饰趣味、洋溢着飘洒神韵和绵长诗意的《十里荷塘》, 我们就不会忘记他和他们的师辈总会强调的“看家本领”, 也不会忽略高雅的纯艺术追求在他艺术生涯中的牢固地位, 不会不想到他从童稚时代受到的中国传统的熏陶和从杭州国立艺专到北京中央美院这样南北两所囊括了中国现代最优秀的美术家的良好环境给他的影响。然而综观袁运甫的整个艺术历程, 我们却发现, 他的艺术思想之获得成熟, 是在建立了中央工艺美院(1956年, 工艺美院是在由中央美院分离出来的工艺美术系的基础上发展而来)的现实工作岗位上。即, 如他自己所说, “是历史的机遇, 使我长期得以与张光宇、张仃、庞薰琹、雷圭元、卫天霖、吴冠中、郑可、高庄、祝大年诸师长共事相聚……”(《运

甫从艺自叙》), 这是他最为“珍重而多感慨”的一段重要经历。对于这段生活, 他是那样如数家珍, 因为他深知我们能有今天这样对大美术的宝贵认识, 正是仰赖这些可尊敬的前辈对人类艺术这一重要领域所具有的深邃而广博的历史智慧。当他称庞薰琹先生为“普罗米修斯式的新纪元的盗火者”(《从“艺术与科学”的新视角出发——瞻望新美术教育的发展》, 2001)和“现代艺术先驱者”(《现代艺术先驱者——记画家、设计家庞薰琹教授》, 1985)的时候, 我们就会想到, 这位中央工艺美术学院的实际创建者是将自己的毕生心血都贡献给了现代中国的工艺美术事业——我们记得, 当庞薰琹于1925年(那年他只有18岁)到巴黎的时候, 正赶上12年举办一次的博览会, 他是从那时就深深地被建筑和装饰艺术所吸引, 并且从那时就梦想着“哪一年我国也能办起一所像巴黎高等装饰美术学院那样的学院”(庞薰琹:《第一次接触工艺美术》,《就是这样走过来的》, P. 55), 所以可以想见, 当运甫先生讲到庞先生在出席第一次文代会后“极其兴奋地传达了将要筹办全国第一所工艺美术学院的好消息”时, 大家该是怎样一种会心的激动。

当然, 最终给袁运甫几乎是决定性影响的应当说是张光宇先生的言传身教: 审美情理的通达并贯以实践, 则多有敏锐的艺术发现与创造。我的老师张光宇教授视此为大美术的通途。

这是《运甫从艺自叙》开首第一句话。他至少还有两篇专门谈张光宇先生的文章。其中一篇, 题目就叫《大美术的旗帜——张光宇教授》(1992)。

光宇先生是一位“大美术”事业家, 他不喜欢把自己封以专一性或职业化的头衔, 因此, 他最大限度地展现了自身的社会潜能与价值。他在艺术上的影响遍及纯艺术、装饰艺术、实用艺术、表演艺术等广泛的领域。古人说得好: “有容乃大”, 关键是他胸怀博大的容量, 具有敏锐的捕捉一切优秀艺术和美的感悟的眼