

中國書苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2011.11卷





CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2011·11 卷

《当代中国画文脉研究》

本书系力求建构当代中国画文脉的横纵坐标，从历史脉络、世界语境中来考察当今中国画的艺术位置。



已经出版

全国各大新华书店发行

研究》大型文献书系

学术性·史料性·可读性

将收录画家的整体艺术面貌做一个阶段性的展示。



《中国画苑》编著·江西美术出版社出版

中國 畫苑



編撰宗旨 > > > >

《中国画苑》自创刊以来，始终坚持“学术至上”的宗旨，无论是在画家选取还是文章撰写方面，一直秉承“高学术”、“高水准”、“高质量”的创作理念，力求以“最真实”、“最全面”、“最准确”的报道，将当代中国画坛及当代中国画教学、创作过程中所密切关注和高度重视的各种课题以理论与实践相结合的方式呈现出来，以期为当代中国画的发展贡献一己之力。

“梳理画家艺术发展脉络，挖掘画家艺术创作中的思维理念，推介有潜力的中青年画家，将画家的具体实践与理论家的学术观念有机结合”成为《中国画苑》的主要特色。

地址：北京市朝阳区天畅园7-1401 邮编：100107 联系人：郑洪明 电话：010-84828663 传真：010-84828653

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

目录

CONTENTS

画史重读

- 6 周恩聪的绘画历程 文/郎绍君

新视点

- 14 中国画山水之写生 文/朱道平

写生专栏

- 20 胸中沟壑境自高 文/孙国华
——崔晓东的写生作品分析

艺术人生

- 29 人物画的笔墨交响 文/刘曦林
——赵建成人物画散论
- 36 融通中西 创建新风 文/邵大箴
——赵建成水墨人物画

教学专栏

- 61 关于高等美术院校中国画临摹课程教学思想的思考 文/李蒸蒸

解析专栏

- 81 山色有无中 文/高士明
——浅论三凯画意中的“淡”与“幻”
- 84 承前启后 古意高华 文/孙国华
——曾三凯山水画解析

画苑撮萃

- 100 东方女性形象的现象还原 文/郝青松
——高玉国工笔人物画的精神向度

热点收藏

卓鹤君 唐勇力 范扬 老圃 史国良 李洋 林容生
刘泉义 贾广健 曾三凯

封面作品 赵建成
封二作品 赵建成
封三作品 宋雨桂
封底作品 赵建成

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑, 11/付京生主编. —南昌:江西美术出版社,
2011.12

ISBN 978-7-5480-0805-7

I. ①中… II. ①付… III. ①中国画—绘画评论—
中国 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第201985号

策 划: 韩 峰

主 编: 付京生

执行主编: 郑洪明

执行副主编: 孙国华

学术编委: 刘曦林 陈传席 付京生 康 征

陈 政 姜宝林 方 骏 唐勇力

田黎明 刘进安 梁占岩 尉晓榕

付廷煦 袁 武 卢禹舜 张江舟

责任编辑: 王大军 陈 东

特约编辑: 王雁飞

美术编辑: 刘 建

设 计: 盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [11]

Zhongguo Huayuan

出 版: 江西美术出版社

地 址: 南昌市子安路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: 210mm×285mm

印 张: 8

字 数: 90千字

版 次: 2011年12月 第1版

书 号: ISBN 978-7-5480-0805-7

印 数: 1-4500册

定 价: 38元

赣版权登字: 06-2011-259

■ 著作权所有·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

周思聪的绘画历程

文/郎绍君

我最爱水墨画，变幻无穷的黑白常令我沉醉。用这个形式表现我对自然和人生的感受，是我最愿做的。

——周思聪

周思聪是在禁锢与变动的时代获得成就的艺术家。社会环境对这一代人是大致相同的，差别主要在个人气质、个性、才能、修养与努力。周思聪出色的个人条件，是对人生和艺术的赤诚、敏感与执著、勤奋多思、对水墨技巧的出色把握。她在最好的年华遭遇“文革”，改革开放后又被病痛折磨了十几年，仍能成为中国画艺术的杰出代表——至少，在中国女性艺术家的历史上，还找不到能和她比肩的先例。本文只就周思聪的艺术历程，作一简略叙述。

启蒙(约1943—1954年)

周思聪出生在宁河县长芦镇一个有文化的大家庭里，幼时在外祖父的影响下对书画产生了兴趣。她曾回忆说：“生着黑胡子的外祖父是同一镇里的一位草药郎中，他很受乡里人敬重，闲暇时常写诗作画，我童年时最大的乐趣莫过于跟母亲去姥姥家，坐在黑胡子膝下玩耍，我对画画的爱恋大约就是从姥姥家开始的。”^①1945年，6岁的周思聪随家迁到北京，此后便一直在这里读书上学和工作。小学美术老师张怡贞给予了她绘画启蒙的教育。初中时，她常常画些小画送给要好的同学，如她们崇拜的英雄卓娅和保尔肖像等等。一次，她从杂志上看到凯绥·珂勒惠支的作品，“受到极大震撼”^②。初中毕业后，周思聪“兴高采烈去报考中央美院附中，没料想却遭到父亲的强烈反对”，考试那两天把她锁在家中。15岁的周思聪以更加执拗的态度维护了自己的选择，最终“胜过了父亲的

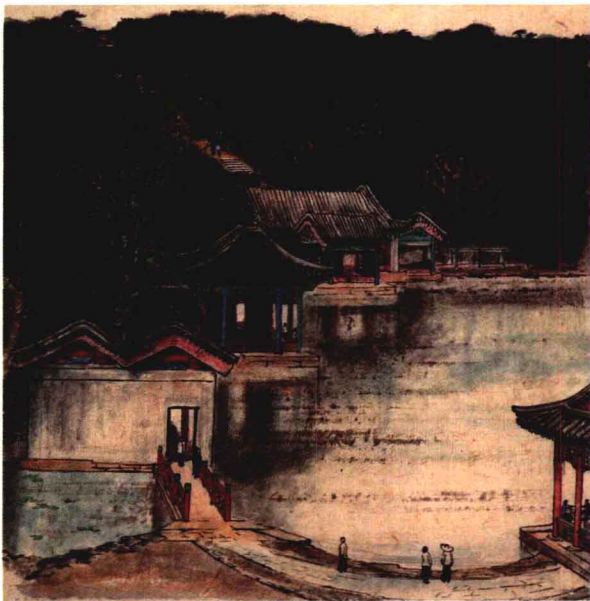
权威”，于第二年成为中央美术学院附中的学生^③。温和沉静的周思聪，也内含着坚毅和刚烈。

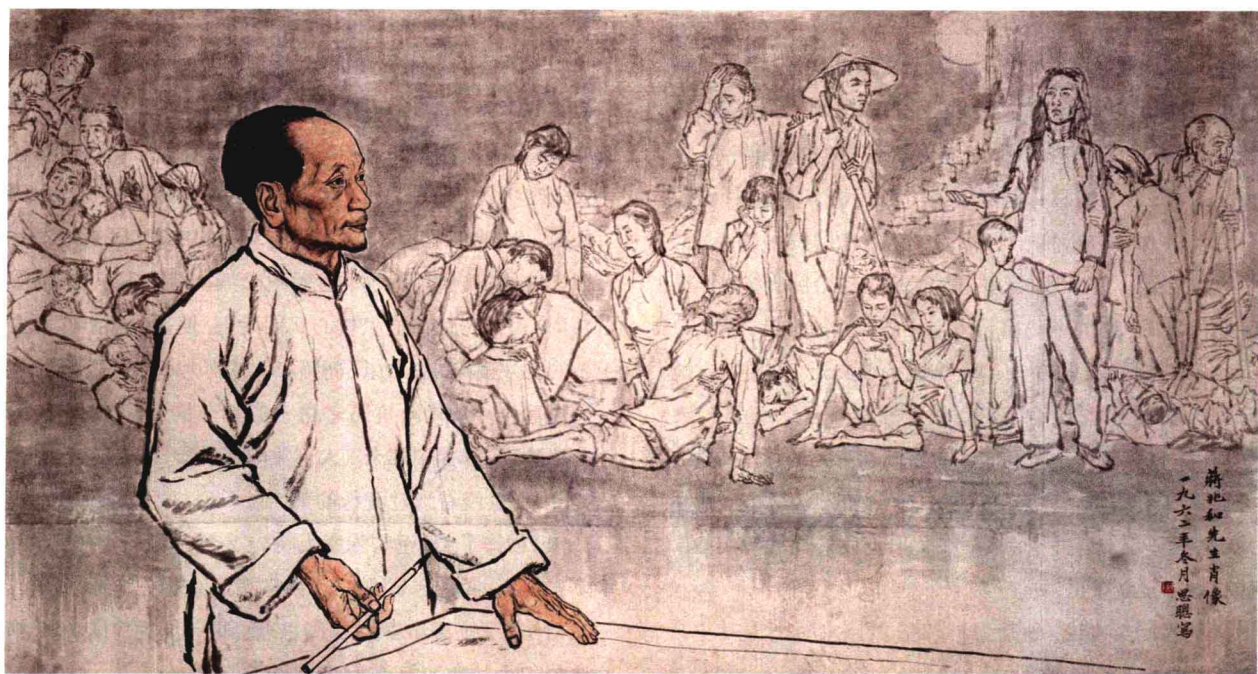
一个出色的学生(1955—1963年)

附中三年，一方面学习文化课，一方面学习素描和色彩基础课，各种专业课如油画、中国画、版画等，也都尝试性地学一些。周思聪用三句话概括她对附中学习的印象：

“老校长丁井文先生对我们这些孩子关怀备至，年轻的老师们都极平易而负责，我在附中接受了严格的素描基础

【颐和园风景】之二 45.5cm×43cm 1959年 周思聪作品





【蒋兆和先生肖像】 30cm×69cm 1962年 周思聪作品

训练。”^⑤1956年，日本画家丸木位里、赤松俊子夫妇创作的《原爆图》在北京展出，17岁的周思聪受到强烈震撼，她说：“这幅巨作曾使我的心为之颤抖，留下了永不磨灭的印象。”^⑥1958年，她以优异成绩升入美院中国画系，开始在叶浅予、李可染、蒋兆和、刘凌沧、李苦禅、郭味蕖等著名艺术家的指导下，学习人物、山水、花鸟的写生和临摹。一年级下学期(1959年春)，国画系师生到河北省束鹿县南吕村实习。周思聪的一幅题为《我病了》的创作稿受到系主任叶浅予的特别表扬。直到30多年后，叶浅予还在他的回忆录中作了详细追述：

……实习将近结束时，我们开了一次创作小稿观摩会，小稿所反映的题材内容，不用问，当然全是南吕村的疯男疯女，怪人怪事，比如青年突击队啦，吃饭不要钱啦，诗歌满村墙啦，婆婆扭秧歌啦，结果当然是构思雷同，题材撞车。独有一幅小稿，画的不是上面那些撞车题材，而是画了一个女学生，躺在炕上，房东老大娘坐在炕沿给她喂汤，同院的妇女都来慰问，题目是《我病了》。这个不同凡响的构思，促使我那浑浑然的头脑立刻清醒起来……

那几年的创作指导思想是先有主题，后找题材，下到生活都带着框框，什么能画，什么不能画，都得服从这个框框。若是

凭当时的框框来评价，这个构思当然应被否定，然而在那么多的公式化、概念化、神话化的创作小稿中，《我病了》这幅小稿犹如一颗明珠，发出强烈的冲击波，冲破了我头脑里的框框。我毅然肯定了她的构思。

——引自《细叙沧桑记流年》，311—312页，群言出版社，1992年。

向工农兵学习(1963—1972年)

毕业后，周思聪分配到北京画院，成为专业画家。

1963年后，毛泽东陆续发表了关于文艺问题的批示，文艺界雷声阵阵。对艺术家们，再次强调了深入工农兵生活，下乡下厂，改造思想。周思聪和广大画家一样，被政治和艺术的矛盾困扰着。她多次到工厂、农村、服务行业参加劳动，深入生活，并收集素材，进行创作。作品有《售票员》、《周总理和纺织女工》、《童工血泪》等，都是符合政治要求的，也是一般化的。在红旗下长大的周思聪，每次深入生活都虔诚地要求自己，希望能从工人、农民身上吸取思想营养，改造自己，并找到适合形势需求的题材和主题。她感到的某些困惑，都只从自己“思想、立场有问题”的角度寻找解答。1966年初，她在题为《向工农兵学习一

辈子》的文章里，记述自己到北京国棉二厂深入生活的体会，说：“近几年来，由于党的反复教育和几次下乡，有时也很冲动，决心一辈子要画农民喜欢的画，可是从农村回来之后，看到一些旧画，又觉得还是这些画格调高。翻来复去，这个问题总是解决不了。这次我把自己看待画的标准与工人们的标准一比较，才恍然大悟。说到底，还是个立场问题。”^⑥当时，有多少人能超越这个境界呢？值得我们注意的，是周思聪袒示内心矛盾的真诚态度。不久，“文革”开始，政治和政治狂热成为至高无上的主宰。她和同代朋友一样，参加运动，正常的绘画创作停止了，偶尔作画，也只能作个人迷信或者与派性有关的作品。她的《革命红灯照舞台》等，便是这样产生的。1969年，她和卢沉结婚，第二年生了卢悦。在丈夫下放外地的境况中，她担起了家庭重担。

周思聪后来说，她是“缠过足”的画家^⑦。这是历史，而不是她一人的遭遇。

画革命画(1973—1976年)

1971年，由于国际文化交流的需要，经周恩来总理的努力，让一部分画家恢复业务活动。周思聪投入了创作。1973年，创作了《长白青松》、《画家蒋兆和》和《山区新路》等，并立刻产生了影响。在难以数计的知青题材作品

【长白青松】 112cm×96cm 1973年 周思聪作品



中，《长白青松》以其构思角度的独特、人物形象的平朴亲切和情感的真正脱颖而出，受到广泛好评。这件作品最初的创作契机，源于一件感人的真实事件：她的老师张怡贞、前辈画家潘挈兹夫妇的女儿（兵团战士），在扑灭森林大火时牺牲。她熟悉这个女孩子，更深知她的老师心中的悲痛。《长白青松》这个标题，有双关的寓意：既是歌颂知青扎根边疆的，也内含着纪念牺牲者、安慰老师的潜台词。画中一位怀抱松枝的兵团战士，便是参照事件主人公的相片创作的。《山区新路》参加了1974年全国美展，它通过两个小女孩给筑路者送水的细节描写，歌颂山区的公路建设，作品中那个工人形象健康朴实，不是“红、光、亮”的，也没有当时流行的舞台腔（动作的拿腔作势）。再二年，创作了《鲁迅与陈赓大将》（为鲁迅纪念馆作）、《井下告捷》、《重返前线》（为白求恩纪念馆作）。1976年，又创作了《抗震小学》、《周总理会见印度医疗队》（为柯棣华纪念馆画），还与同事合作了《深山创业》、《毕业答卷》、《沸腾的广场》颂扬学大寨等内容作品。创作历史人物画虽也是一种政治任务，构思与形象要接受一定模式的约束，但周思聪真诚地崇敬这些人物，画起来有内在动力。具有宣传性质的合作画是“三结合”创作方法的产物^⑧，因此也是更为典型的政治遵命艺术——以似曾相见的场面描绘流行的主题，画家的艺术个性完全被消融了。周思聪在回顾这段历史时曾说：“历次不厌其烦的运动、批判，使我们许多人丧失了自信，不敢相信自己的感情，不敢相信自己的理解思索，不敢表现自我。”^⑨这正是对“文革”和“文革”式环境下艺术家情状的准确描述。

精神解放以后(1977—1983年)

粉碎“四人帮”以后，“文革”状况渐渐结束。周思聪和大多数同代人一样，体验到了解放的感觉。1977年，她和卢沉合画了《清洁工人的怀念》。这件作品不只反映了民众的感情，也标志着他们夫妻精神上的变化。在那个特殊情境里，对周总理的深切怀念，是跟对“四人帮”文化专制主义的否定、批判连在一起的。1978、1979两年间，周思聪精神高度亢奋，同时进行了《人民和总理》、《矿工图》组画之一“背井离乡”两件作品的创作，还参加了香港“六人联展”，到黄山、南京等地写生和讲学。在建国30周年全国美展上，《人民和总理》获一等奖。



【人民和总理】 151cm×318cm 1979年 周思聪作品



【矿工】 周思聪作品

《人民和总理》虽然以1966年邢台地震为题，精神上却仍是《清洁工人的怀念》的继续。画中所描绘的灾区群众和周恩来总理的亲密关系，笼罩着一层不忍割舍的痛伤之情。就其精神根源论，这种伤痛之情，有“仁者爱人”的儒家理念，也包涵着悲天悯人的人道主义情怀。它反映出周思聪的天性和思想人格；这和她少年时代对珂勒惠支和丸木位里艺术的强烈共鸣，是一脉相承的。

《人民和总理》采用的水墨写实方法(或曰“写实性水墨写意画”),是从素描法为造型根基、适当强调结构而弱化光影的徐悲鸿、蒋兆和系统中脱胎而出的。造型和相对客观的描述是第一位的,笔墨和较为主观的表现处于服从地位。群像的处理,大抵是中心人物式,动作和表情略有夸张,还可看出50—70年代处理领袖与群众关系场面模式的影响^⑧。如果说《人民和总理》是周思聪写实型水墨的总结性、代表性作品,《矿工图》组画则可称之为其表现型水墨的转折性、代表性作品,而且是自《流民图》以来用中国画形式揭露侵略罪恶、呼吁和平与人道的最主要的作品。^⑨这套组画的最早构思是卢沉提出的:从农民“背井离乡”始,结束于工人“当家做主”。但他觉得自己的设想“停留在一般的说明性上”,没有画下去。“文革”后,夫妻决定合作,重新构思,并一起到辽源煤矿深入生活,作了许多调查,画了大量写生。其间,周思聪访问了日本,并再一次受到丸木夫妇作品的启发,把作品立意于“表现中国人民苦难的历程”^⑩。刚画完《同胞、汉奸和狗》(合作),卢沉就病倒了,周思聪在担着经济和家务

重负的同时,单独画了《遗孤》(1981年)、《王道乐土》和《人间地狱》(1982年)。后因患病等原因,组画再没有画下去^⑪。

《矿工图》把描绘的中心放在被压迫、被欺凌者的艰辛和痛苦方面,充分展示了矿工的苦难,并以此深刻揭示侵略者的惨无人道。这与“革命现实主义”所要求的必须强调“创造阶级典型”和“英雄人物”的要求颇有距离;而对苦难的矿工形象的适当变形处理,也与历来刻画“正面人物”的诸种法式相悖。此外,作品所采取的分割画面、形象重叠等表现时间与空间的手法,也与徐悲鸿以来的写实主义描绘不同。作品面世后,曾有过“丑化工人形象”之类的批评,甚至说“这是从人到猿”。对此,周思聪在1984年的一次讲学时作了回答。她说:在辽源煤矿看到的“美的形象”以及“白骨”、“死难者”、“幸存者”,“用那种流畅的笔、轻松的笔是无法表现的。这感受要求我改变表现手法:变形”。“变形是一种语言,写实也是一种语言,不见得有高低之分。”“夸张变形,无非是为了更充分表现感情,扩大意境。……既是百花齐放,要容得下各种艺术语言。”^⑫80年代前期,中国艺术界经历了一场深刻的艺术观念的革命,在这场革命中,周思聪是和年轻一代同步的,但她脚踏实地,创作与观念相一致,没有那种翻筋斗式的浅肤的极端。在创作《矿工图》的同时,周思聪还曾陪丸木夫妇在中国各地旅行作画(1981年),为文学作品《关于女人》、《中国现代小说选》等作插图(1981年),作山水画《曦微》、《一湖烟雨半湖花》(1981年),人物画



【人间地狱】矿工图之三 178cm×190cm 1982年 周思聪作品

《曹雪芹荒郊著书图》(1982年)等,并参加了在北京和黑龙江举行的两次联展。

1982年5月,当《矿工图》之三“人间地狱”刚刚画完,她与几个画友结伴到四川大凉山彝族地区写生。在创作《矿工图》过程中反复体验沉重痛苦,并极力从自己身上挖掘“力、男子气、深沉”,以适应作品风格要求的周思聪^③,在偏远、生产落后、节奏迟缓的彝族地区,产生了一种特别的感觉。在回答《江苏画刊》编者问时,她对此作了追述:

在那里我看到的感到的,和原来想象的完全不一样,我觉得那里地球转得特别慢,人们自生自灭,像植物一样,他们(她)们没有文化,但人与人之间却很干净,比较原始,这就很入画。

……我到了那里就有一种共鸣,好像在上一个世纪的梦中曾经想见,这是一种精神上的融洽。

——引自《周思聪访谈录》,顾丞峰,《江苏画刊》,1991年第1期。

这种感觉是个性化的。许多到彝族地区的艺术家感兴趣的是火把节、宗教的仪式和欢快的歌舞,与周思聪很不同。她着意于彝族人普通和真实的生活,对那些和自己的内心生活产生“共鸣”的东西特别敏感。回到北京,她画了第一张彝族题材的作品《日出而作,日落而息》。这件作品还延续着《矿工图》式的浓重沉郁,但没有了《矿工图》的激烈和悲怆。画中两位在途中喘息的彝族妇女,脸上雕刻着沧桑,眼神却木然、漠然。1983年,她又画了《边城小市》、《秋天的素描》、《戴月归》、《高原暮归》、《母女》等。其中《戴月归》画的是一位藏族妇女,其他均为彝女。这些作品笔墨风格已不像《日出而作,日落而息》那么凝重,空间也变得开阔起来;人物神情的“淡”则依旧:无论她们在做什么,都像无所谓、无所注意似的,但又很自然,没有一丝的牵强。我曾注意到在这些作品中较多出现的荷物女形象,她们“多孤独一人,或在秋风里,或在雪夜中,或在草地上……身处空阔的原野,云天低垂,尘路漫漫,独立移步,艰难而无怨。”并认为周思聪在这些荷物女形象的刻画中流露出“一种特殊的精神感受”。这种感受“积淀着对默默忍受命运、甘于人生艰辛的女性劳动者一种深隐的关切和眷恋”,并和周思聪自己的生活经历“有千丝万缕的牵系”^④。以彝女为题的作品一直延续到90年代,成为一个系列(其中有几部精致的册页,寓深幽于淡泊,更具代表性),这一系列标志着周思聪绘画的新阶段,其特点是:“强烈的社会性主题转向了平凡的生活性主题,对庄严崇高的关注转向对平朴清隽的倾心,形式风格的朴茂浑厚也过渡为细腻俊逸。精神方

【同胞、汉奸和狗】矿工图之五 178cm×318cm 1980年 周思聪、卢沉作品





【秋天的素描】 98cm×102.5cm 1983年 周思聪作品



【广岛风景】 172cm×243cm 1986年 周思聪作品

面，则由直感人生深入到咀嚼人生。”^⑨

从《人民和总理》、《矿工图》到《彝族女子系列》，获得了精神解放的周思聪发挥出不同寻常的创造性，成为新时期水墨人物画的杰出代表。可是，超负荷的劳动终于损害了她的身体。

探索与思索(1984—1986年)

以1984年第六届全国美术展览为契机，青年艺术家掀起了“85美术新潮”：反思传统，冲决禁锢，探索形式，追求思想和艺术的自由创造。作为中年画家的周思聪和卢沉，热情地关注、理解与支持这场运动，并在思想和艺术形式两方面进行了新的探索。卢沉首先在教学中进行了大胆改革，开设了“水墨构成”课，并开始进行各种形式风格的水墨画实验。身体每况愈下的周思聪，仍坚持参加各种必要的艺术活动，思索艺术问题。她应邀访问了日本并在东京等大城市进行巡展，应邀到山东等地讲学与写生(1984年)；兼任中央美院国画系副教授并担任课程，参加中国美术家代表大会并以最高票数当选为中国美协副主席，在首都师大美术系举办个展(1985年)；参加深圳艺术节(1986年)。《正午》(1984年，油画)、《草原夜月》(合作，1984年)、《索桥》、《收割》(1985年)、《裱画作坊》和《广岛风景》(1986年)等，是这三年中主要的探索性作品。这些探索，包括使用油画材料与综合材料，利用拓印、拼贴、泼洒诸种手段，以及工笔重彩、抽象结构等等样式。其中《广岛风景》(拼贴画，243cm×172cm)是最重

要的一件作品。1984年访日时，丸木夫妇曾陪周思聪到广岛参观，那里保存的建筑废墟深深地刻在了她的心上。二战后新建的广岛干净而美丽，但原子爆炸在那里留下的历史景观——被烧毁的建筑，裸露在天空下的钢筋等，使她独不能忘怀。历史和人的命运，世界和人生的悲剧，扣动着她的心弦。创作这件巨大作品时，她的身体已经很糟。在卢沉那间16平米的工作室里，她把纸铺在地上，一边画一边拼贴。由拼贴而来的支离破碎感，土纸所显示的陈旧而粗糙的水墨(及丙烯)肌理，红、黑二色形成的肃穆沉重感，都传达着画家对人生苦难的悲悯与思考。1985年，周思聪给美院国画系上人体课。在课堂上，她用铅笔、圆珠笔和小卡片纸画了许多速写。两年后，这批人体作品收入四川美术出版社印行的《周思聪画人体》一书，并在青年画家中产生了很大影响。此前流行于美术院校的人体绘画，多把人当作物，强调的是技术训练和自然描绘，而回避画家情感和意向的表现。在这批人体作品中，周思聪追求比形似更内在的东西：有意夸张模特儿身体的宽、厚和质重，寻求一种朴拙粗糙的美感。“她极力捕捉最富生活化的姿态和角度，避开模特儿的习惯动作和矜持态度，强化她们的自然状态，突出生命变化在形体上留下的痕迹。看完这批作品，可以得到一个突出的感觉，即造型、笔线、姿态，都吐露着生命历程的沉重与苦涩。”因而它们不仅“揭示了流逝着的生命状态，也暗示了生命流逝的意义以及这种流逝的不可挽回的悲剧性。”^⑩1986年3月，她曾写下了这样一段“艺术想法”：

绘画的功能，不仅仅使人赏心悦目。人生充满了苦难，往往它最震撼我的心灵，产生强烈的表现欲望。

——引自《艺术想法》，见赵立忠藏“画家简表”（周思聪填）

对人生苦难的“表现欲望”，是周思聪后期绘画的重要驱动力。但由于身体原因，她自《矿工图》辍笔，就心有余而力不足了。

对绘画形式的探索，她慎重而有原则。她觉得自己没有年轻人拥有的“天足”，受过诸多束缚，因而“不敢原地踏步，不敢吃老本”。同时，她又不赞成“反传统”，认为那是“傻的”，是“偏激”；她看重形式，认为“没有形式就没有美术”，而对形式和技巧的敏感，也正是她的艺术天赋之一；但她从不赞成形式主义，不喜欢只在形式上玩花样的艺术家。她说，“艺术是人道主义的，是人性、人的感情的结晶”，“形式就是表达感情的语言”，对此她“坚信不移”^③。

渴望自然，渴望生命(1987—1996年)

这10年间，周思聪的类风湿病虽有稳定与好转的时候，总趋势却是日益严重。关节疼痛、变形或僵直，严重时不能入睡，不能行走，不能把笔。有时并发综合症，虽不断住院、转院，但都只能减轻症状，无法根治。看着她抑

制病痛的淡然微笑，朋友们也难禁酸楚。1987年春夏之间，她在北京第六医院，勾画了几个小稿，出院后画了《病室》和《过路雨》，两件作品都透露出她病后心理和艺术上的微妙变化。《过路雨》刻画病房窗外的城市上空，飘来一片云，落下一阵雨；时断时连的细线与淡而斑驳的渲染，似有若无地显化出建筑、天空和水痕雨迹；幽淡而略见凄凉的境界，是以往的作品所没有的。这年秋天，卢沉被派往法国讲学，周思聪的病情更加严重，开始请气功师治疗。1988、1989两年，她行动困难，经常不能下楼，作画越来越少。但她“未曾忘怀彝族女子的举止劳作之姿，一俟稍好就在小幅上描绘她们。漫长的病卧把她和蓝天、树林隔离了，她渴望重返大自然。她开始驱动变了形的指关节把笔画荷，画风雨小屋，画山水小景……物质生命的困境迫使她寻求精神生命的寄托。她不可能像西方人那样求助于上帝，而只能求助于传统文化创造的‘上天’：自然和自然美”^④。收入《周思聪画集》（天津美术出版社，1991年）中的荷花和少量小幅山水，大多作于这病重的两年。

1990年3月，著名气功师严新为周思聪治疗后，病情大为好转。当年5月，她参加了“叶浅予师生艺术行路团”，怀着激动的心情游了杭州、绍兴、桐庐、天目山、千岛湖和莫干山。看到她手持木棍，一步步登山的情景，师友们无不为之兴奋。但到了夏天，类风湿又复发。接着又是求医、住院、并发综合症。1991、1992两年间，在大量激素的支持下，她和卢沉应邀到美国、加拿大讲学、办展和访问，在北京接待了来看望她的丸木夫妇，在京丰宾馆创作了百余幅以荷为主的小画，以及90年代尺幅最大的两件作品——《秋林负薪图》和《自在水云乡》。

《秋林负薪图》在彝女系列中也是最大的。它与《日出而作，日落而息》、《落木萧萧》（约1990年）等一脉相承，刻画的仍是打柴、背柴的彝女。她们和空阔萧疏的秋林景色融为一体，具有更浓的抒情色彩。以四联屏《自在水云乡》为代表的近百幅画荷之作，比80年代的荷花作品更成熟，集中体现了周思聪晚期的心理、情绪、风格和艺术格调的升华。如前所述，这些作品与她身体状况的变化有极大关系。我在《芙蓉塘外有轻雷》一文中曾说：“长期的病痛使她沉重地体验到生命的含意，体验到健康宁静生活的价值。当她把笔作画，不免进入清寂、平和、舒畅而寥阔的自然与人情境界，在那里安歇劳累的灵魂，寻找一

【云霞烂漫开】 68cm×68cm 1992年 周思聪作品





【月初上】 55cm×49.5cm 1992年 周思聪作品 【野塘合影】 55cm×100cm 1992年 周思聪作品

片天人合一的乐土。但这种寻找的前定条件是负重、病痛威胁和不宁静，因此在那些空灵、寂静的画幅里，在画中那些表情淡泊的人物形象中，在讲究拙朴、稚拙和微妙变化的笔墨后面，仍可感到她飘忽的忧郁和愁思。”^⑤荷花是传统水墨画最常见的画题，前人已经创造了种种为人们所熟知的画法与模式，超越它们或在它们之外再出新格，是非常困难的事。周思聪的荷花，在强调用笔的同时，突出丰富、微妙的墨色肌理创造。她兼用水墨、广告黑和丙烯，利用它们在透明性、渗透性、浓度、颗粒大小和色相上的区别创造不同的意象与气氛，或将它们综合起来，造成前所未有的效果。她喜欢适当用矾做纸，这与接受丸木位里用矾做纸的影响不无关系^⑥。她不是机械地在生宣上刷、喷矾水，而是在作画过程中根据描绘与表现的需要，边画边做，其微妙处，与临场作画时的情绪、兴会、感觉和随机发挥息息相关，在这些荷花作品中，做矾纸与各种画法结合，造成相关的肌理、渗透、渍痕、残破、迟涩、时间、空间、风雨、光种种感觉。自然生命在时间变幻中呈现出的丰富与微妙，水墨的千变万化所呈现的微茫惨淡，都化作难以言说的生命体验和灵魂颤动。这正体现着画家说的“灵魂创作技巧”^⑦。

周思聪是天才的画家，是人品、画品都臻于至境的画家。她和她的水墨艺术，是中国和中国文化的骄傲。我们怀念她、纪念她的最好方式，就是要像她那样真诚地做人、做画、做研究。

注释：

①②③④周思聪：《自传》，见《周思聪画集》，天津人民美术出版社，1991年。

⑤周思聪：《历史的启示》，见《中国画》1981年创刊号。

⑥见《美术》，1966年第2期。

⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬谈艺术创作，1984年，见本刊本期。

⑭“三结合”是指“领导、作者、群众”三方面的结合。产生于60年代的一种创作方式，始创于部队，后推广到地方。《美术》杂志发表于1965年第2期的短评《关于三结合》说：三结合方法“最大的好处是：可以使创作和创作的组织工作具有社会主义的计划性。……运用这一方法，可以保证反映社会主义生活和斗争的作品占主导地位，这样也就能保证文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方向的正确执行”。

⑮⑯⑰⑱郎绍君：《心欲静，忧未歇》，《周思聪画集》，天津人民美术出版社，1991年。

⑲周思聪：《历史的启示》，《中国画》1981年，创刊号。

⑳《矿工图》组画原计划9幅。之所以未能完成，除了患病之外，还有其他方面原因，参见郎绍君：《心欲静，忧未歇》。

㉑郎绍君：《寄至味于淡泊》，《美术家》，第79期，1991年，香港。

㉒见《周思聪水墨画集》，1993年，艺达作坊，新加坡。

㉓据卢沉介绍，周思聪1980年访日，见到丸木位里做的矾纸，很能出一种丰富而朦胧的效果，回来后，在《矿工图》的创作中就适当用了矾。在后来的荷花等作品中，做矾纸成为她常用的辅助手段。

中国画山水之写生

文/朱道平

内容摘要 (Abstract): 现今, 写生已俨然成为当代中国画, 特别是中国画教学中很重要的组成部分, 写生的重要性被很多绘画学者所提及; 我们在强调写生、提倡写生的同时, 也应该意识到由此带来的一系列问题, 特别是单纯的“为写生而写生”, 进而忽视了写生的初衷。因此, 对于写生这个课题, 我们应该有一个正确的认识——写生是中西方绘画融合之后主客观的统一, 是心与物相融后的产物。

关键词 (Keywords): 写生 笔墨 师古人 师造化 师我心

引言:

自从上个世纪, 随着西方科学而严谨的造型体系传入中国, 并对中国的学院教学产生一定影响之后, 西方教学体系中的“素描”、“速写”、“写生”等概念在中国迅速普及, 并对中国的绘画学子们产生了重要影响, 很多人甚至把它们当作一个当代画家成功的必然条件, 这种影响至今不泯。对此, 徐悲鸿有“素描是一切造型艺术的基础”; 李可染有要把“写生”当成“重头戏”, “写生是基本功中最关键的一环”; 黄胄有“画国画, 速写要画, 素描也要画”等言论。这些上世纪的伟大艺术家们所取得的成就有目共睹, 因此他们的实践经验和艺术言论必然会对后辈的学子们产生深深的影响, 进而成为他们艺术历程中所信奉的经典和准则。

时过境迁, 我们回过头来再看前辈们所走过的艺术历程, 特别是回顾20世纪中国画所取得的成就, 我们无法否认西方绘画给中国绘画带来的积极影响, 特别是素描、写生所带来的科学而准确的造型、真实而鲜活的生活体验, 使中国绘画从明清以来的因循守旧、拟古摹古之风中解放出来, 使画家从囿小的藩篱中走出来, 走向自然, 体验生活、感悟生活, 进而使所创作出来的作品更好地贴近生活、关注现实, 使画家笔下所能表现的内容更加宽泛, 表现手法更加多样, 进而为当时沉寂一时的中国画注入了新鲜的血液与活力。但与此同时, 我们在肯定西方绘画所给中国画带来的旺盛生命力的同时, 还要有一个深刻的反思, 那就是传统文化是否真如20世纪初期时

所认为的那样的腐朽与凋败? 根植于西方文化语境中的“素描”、“写生”等元素是否真的适应于中国画? 对此, 不同领域中的人会有不同的感受, 但就其艺术自身而言, 我觉得是需要在其中打个问号的, 当然这里面不排除当时的社会环境、政治因素等。

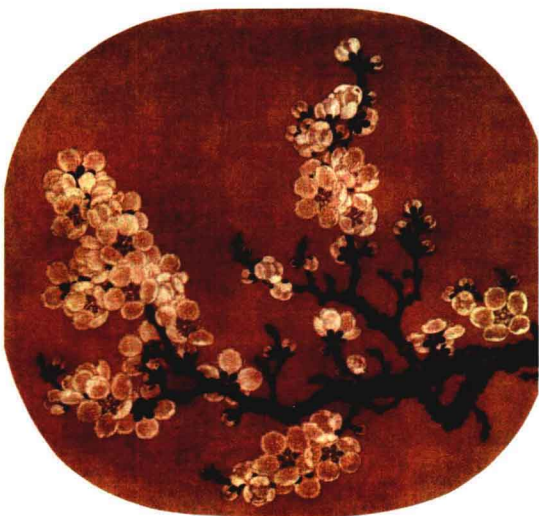
在我看来, 就中国画来说, 其文化属性应是其民族性与传统性。特别是对于山水画来说, 传统更是我们无法忽视的, 脱离了对传统深入了解基础上的“写生”很容易陷入西方的写生模式中——再现客观自然物象, 而这显然是与中国文化相背离的。在中国古代山水画中, 注重的是“天人合一”的思想观, 强调更多的是意象造型, 遵循的是“外师造化, 中得心源”。在写生中往往把人与自然山水融为一体, 山水即我, 我即山水, “吾与山川神遇而迹化”, 所以“物我”之间不存在阻碍, 山水神完气足、形神兼备。况且就古代山水画而言, 没有如今基础上科学而准确的西方“造型”作支撑, 中国古代的山水画在宋元时期也取得了让今人叹为观止、望尘莫及的璀璨成就, 这之中是否又存在一些问题值得我们思考。之所以这样发问, 并不是对“写生”这一方式质疑, 而是在当今这一渐趋潮流的盲目而庞大的写生大潮中, 我们是不是该追问一下: 这一做法是否已背离了我们的初衷?

自上个世纪下半叶, 特别是八九十年代以来, 中国山水画领域出现了一个前所未有的写生大潮。无论是初入艺术大门, 对绘画略懂皮毛的愣头小子, 还是对传统技法熟练掌握, 对传统文化深有研究的绘画学者, 都纷纷抛开课本, 走出校门、走进自然, 去自然之中进行所谓

的“写生”，写生俨然成为当代每个山水画家不假思索的必修课。这样做的直接后果是：一方面，长时间的接触自然，体验生活、风土人情，开阔了大家的视野，丰富了画家的表现内容和绘画语言，使创作出来的作品更加生动、更具人性；“搜尽奇峰打草稿”成为许多山水画家的座右铭，不走遍祖国的山山水水就无法进行创作，成为很多画家的行动准则，一时之间各地新奇的自然风景被不断发现与挖掘，猎奇成为时尚。另一方面，大家集体无意识地卷入到写生大潮中——老一代艺术家们凭借自己所掌握的丰富的文化知识和娴熟的笔墨技法，开始尝试用毛笔蘸墨面对自然中的山山水水；新一代的画家们则依靠自己所学习到的扎实的素描基础和敏锐的领会能力，快速地将钢笔速写和照片变成笔墨淋漓的山水画。这一切行动的背后造成了写生作品的大量泛滥和写生采风的风起云涌，山水写生成为一种艺术时尚，而写生最初的宗旨和目的被忽视，单纯的为写生而写生，对此我们应该有所察觉并有所反思。也正是基于上述，作为一个当代的山水画家，我也有义务为当代中国画，特别是山水画的发展贡献出自己的绵薄之力。在此，我想借助于自己多年的艺术实践和创作经验，谈一下我对当今写生课题及其相关问题的一些理解与思考、感悟和体会。

一、写生及其内涵

首先，就其“写生”一词而言，它应是西方文化语境中的产物；虽然在中国古代画论中也曾出现过“写生”一词，但多用于花鸟领域，且与我们如今所理解的“写生”含义有所不同。北宋中期花鸟画家赵昌最擅长画折枝花



【杏花图】北宋 赵昌作品



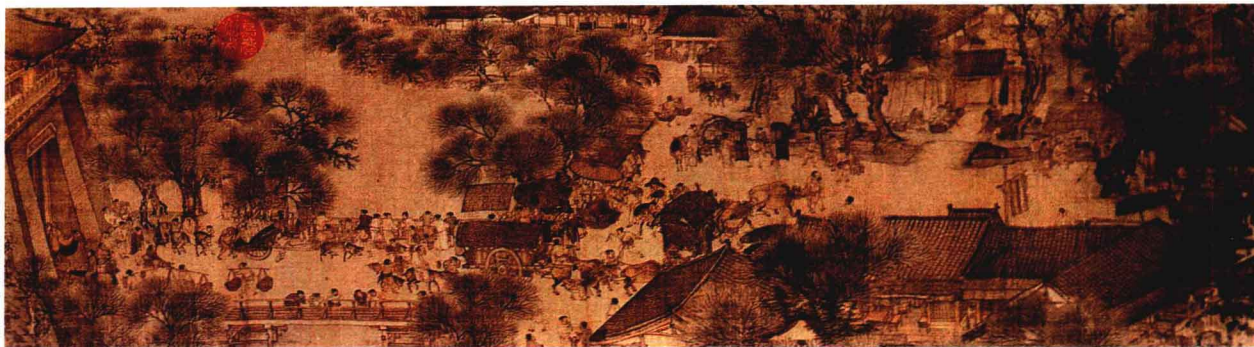
【华山图】局部 明 王履作品

卉，每日对花写照，自号“写生赵昌”；北宋苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝》中也曾写到“边鸾雀写生，赵昌花传神”，也就是说“写生”与“传神”意思相对。而我们如今所理解或所强调“写生”则多是指通过对客观物象(无论是山水、人物，还是花鸟)的深入观察、细微体验之后而进行的或直接、或间接的作画方式。

也就是说，我们如今所强调或推崇的“写生”，既与古代写生方式有所区别，也与西方绘画中对景写生的方式有所不同——尽管两者都是与自然、山水面对面交流后的产物；但前者更侧重于心神交会、物我两化，超越于客观自然物象表面；而后者则更多的局限于对自然物象的描摹（毕竟完全真实再现自然物象是不存在的）。前者更加注重的是“神”，强调以形写神，是心之物；而后者则更加注重的是“形”，是眼前所见之物。即如今我们所说的“写生”既是形与神的统一，也是主客体的统一；既是造型训练和笔墨学习的手段，也是重要的创作方式之一；既是画家反映现实、关注社会人生，同时提高造型能力、摆脱古人窠臼的一种手段，也是画家与自然心灵交流、情景交融、物我两忘后的结果。

不可否认，当代很多艺术家所取得的成就在一定程度上都离不开写生——与此同时，我们更应该深刻地意识到这些西方绘画中对我们有益的元素，已不完全是西方文化下的产物，而是经过中国文化包容、浸化后，所形成的更加适合于中国人自身及中国画毛笔、宣纸属性的新产物。也就是说，我们现在所认为的“写生”与西方文化下的“写生”在某种程度上具有“异质同构”的属性。我想，对于这一点，很多卓有成就的艺术家或理论家都有不同程度的理解，或简单，或高深，或从实践出发，由实践得出结论；或从文化根源、文化属性谈起，进行深层次解读。

中国绘画就像中医一样，讲究大而化之，而这点恰恰



【清明上河图】局部 北宋 张择端作品

与西方绘画不同。如果说中国的文化属性决定了中国的艺术更加趋向于“中庸”，注重感性，注重绘画者内心的情感表达；那么西方的文化则决定了西方的绘画，如西方的写生观更加趋向理性、强调科学。明朝王履在《华山图序》中曾说：“画物欲似物，岂可不识其面？古之人之名世界得于暗中摸索耶？得务于转摹者，多以纸素之识是足，而不之外，故愈远愈讹，形尚失之，况意？苟非识华山之形，我其能图耶？”也就是说中国画更加注重的是对自然、对造化的观察和体悟，一味的摹古，或摹的东西越久远，差错也就越大，最后连形都达不到，更何况意境？对于这一点，我们从其作品《华山图》中可以体会到。画家大致根据登山游览的路线，描绘出华山有特色的山形地貌和著名景点，表现出华山雄伟奇险的风光。作品构图多截取式，但画面充实，重点突出山石的突兀和坚硬的质感及其空间和广度的表现。构图虽然没有宋人山水册页那么空灵，但显得十分真实，而且有一种深邃宏伟的气势。作者虽然亲临华山，并且所画的景物也多为实景，是客观存在，但最终创作出来的作品《华山图》，却与原景物仍有所不同。尽管他画得非常认真，对景物（山石草木）的观察也比较敏锐、细致——这种敏锐和细致与西方写生中的敏锐和细致有所不同，它是以对事物的整体观察和精神追求为主要表现方法的。也就是说，中国绘画的特色不是焦点式的观察方法，而是环顾四周后得到一个整体印象。在写生中，其目光不一定固定在一个立脚点上，它可以根据画者的感受和需要，使立脚点移动作画，把见得到的和见不到的景物统统摄入自己的画面，即散点透视；而西洋画一般是用焦点透视，就像照相一样，固定在一个立脚点，受到空间的局限，只要把摄入镜头的如实照下来即可。如深山里面的寺庙，如果我们按照西方焦点透视的方法的话，我们只能看到一个平面，而看不到里面的寺庙，但是如果采用中国绘画中散点透视的方法的话，所有的东西都能看到，都能入画，这是中国绘画的优

点。最典型的作品，如北宋张择端的《清明上河图》。它以汴河为中心，从远处的郊野画到热闹的“虹桥”；观者既能看到城内，又可看到郊野；既看得到桥上的行人，又看得到桥下的船；既看得到近处的楼台树木，又看得到远处纵深的街道与河港。而且无论站在哪一段看，景物的比例都是相近的，如果按照西洋画焦点透视的方法去画，许多地方是根本无法画出来的。

当然，西方绘画也有它的优点，因为当它采取了焦点透视之后，就会产生一种比较深远的感觉，这种透视感就会比较强烈，进而给人一种身临其境的感觉。所以说现在的绘画，我们现在所强调的写生，往往大部分还是把中国古代写生观和西方写生观中有益的元素加以整合后形成的结果。这种做法既有益，也有一定的弊，关键是要根据个人的情况来定，你想要表现什么样的主题，表现什么样的内容，就需要与之相适应的方法去表现，要懂得取舍。对当代很多画家来说，可选择的方法是十分宽泛的，

【灵岩涧一角】 1975年 潘天寿作品

