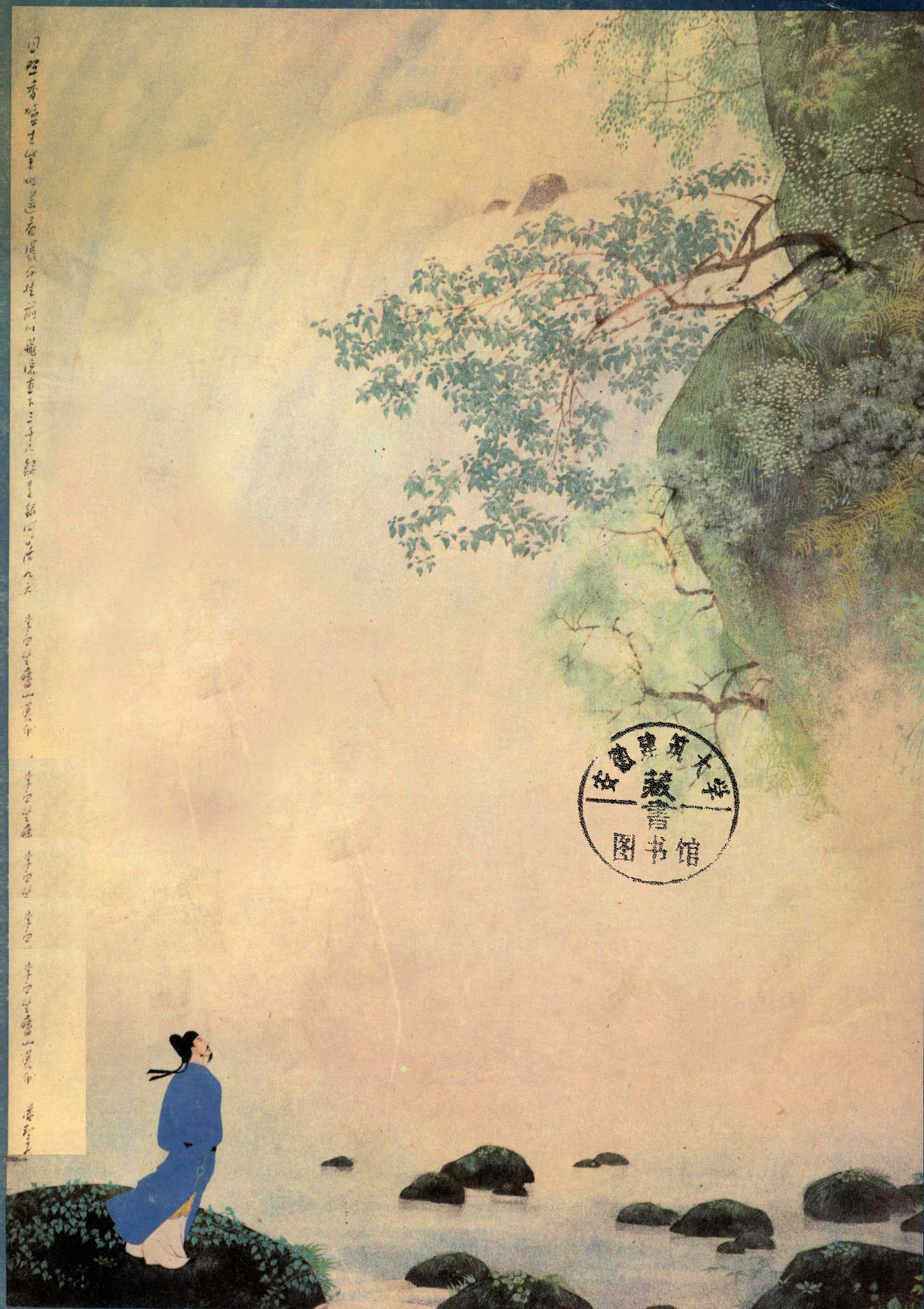


中國畫



總第57期

潘絮兹先生与中国当代工笔画

胡 勃

潘絮兹先生是我国著名的工笔人物画家，多年致力于工笔重彩绘画，成就卓著，蜚声中外。在美术界享有着声誉和威望。潘老对工笔画艺术，犹如春蚕吐丝，绵绵不断，几十年如一日，苦心经营，挥洒丹青，以他全部的心血和汗水，兢兢业业地浇灌着他的艺术沃土，创作出数量可观的工笔画杰作，《敦煌艺术创造者》便是杰出的、最有代表性的艺术结晶，（荣获1982年法国春季沙龙展览金奖）那博大的艺术学养，高深的艺术造诣，雄厚的艺术功底，清新健雅的意境，是潘老工笔画鲜明的艺术个性。潘老长于宗教题材和古典仕女人物画，他尊重传统、吸收外来、辛勤耕耘、刻意求新。潘老笔下的人物画、清新典雅、纯朴深厚、形象秀美、色彩绚丽、诗意盎然、充满浓厚的时代气息和别具匠心的独特风格，开创了工笔重彩人物画的一代新风。

潘老不仅重视艺术实践，更潜心于传统绘画理论的研究和探索，从四十年代起，便在中央研究院敦煌艺术研究所，研究古代壁画，几十年来，发表和出版了大量的关于工笔重彩绘画的论述及专著。有：《敦煌莫高窟艺术》、《绘画史话》等等，把自己研究的成果和多年积累的宝贵经验传授给后人。他的理论和经验，对美术特别是工笔画坛，产生了广泛的影响。他的《工笔重彩人物画法》一书，是当代较早的一本工笔人物画理论技法专著，堪称一部系统的、图文并茂的工笔人物画教科书，在当时，有着普遍的指导意义。对工笔人物画的传播与发展、发挥了历史性的推动作用。

潘老不仅仅是一位多产、高产的工笔画家、理论家，同时也是一位“非职业”的美术教育家。他善于发现人才、重视人才，尤其关心青年画家的成长。多年来，他以“师付带徒弟”的方式，培养和造就了许多工笔重彩画家，北京的贾冕同志就是潘老诸多门生中的一名颇有作为的年青女杰。诸多热衷工笔画的中、青年画家及艺术院校毕业的学生，也都尊潘老为师，得到潘老的教诲，深受教益。

提起潘老，人们自然要把他与中国当代工笔画整个事业联系在一起。潘老热爱工笔画，视工笔画为生命，他把弘扬民族文化，继承优秀遗产，振兴工笔画事业，看成是工笔画家们历史使命和崇高的职责，是民族的重托。因此在新的历史时期，他责无旁贷地率先举起振兴工笔画的旗帜，在八十年代初，潘老把握了有利的历史时机，向美术家们发出了振兴工笔画的呼吁，感召了美术界的志士同仁，唤起了社会的积极反响。不久，在北京、湖南、四川、广西等地，工笔画的美术群体相继崛起，工笔画展览也接足而来，从而工笔画创作如同雨后春笋，呈现出蒸蒸日上的大好趋势。就这样，在改革开放的大潮中，沉寂久远（长达几个世纪）、濒临衰微的中国工笔画，终于开始复苏。

1987年11月，在潘老的倡议下，全国各地的工笔画家，自发地云集

在山东烟台，在社会各界的大力支持下，成立了“中国当代工笔画学会”，（大家一致恭推潘絮兹先生为会长）会上，潘老高瞻远瞩、满怀信心地指出“当代工笔画学会”必将对工笔画的振兴发挥巨大的历史作用。在短短三年多的时间里，“学会”相继举办了《首届大展》（1988年）《当代工笔山水画展览》（1989年）、“二届大展”（1991年），使长期被冷遇的工笔画，终于在社会上引起了关注。

近年来，潘老虽年事已高，且时而身体欠适，然而，他对工笔画事业的那颗赤诚之心，却始终旺盛不衰。他对中年画家寄予了热切的厚望；在年青的工笔画家身上，他看到了希望和未来，对他们更是倍加爱护、支持和鼓励；是他，在《学会》白手起家，困难重重的情况下，把自家的客厅贡献给《北京工笔重彩画会》和《中国当代工笔画学会》做为长期的活动场所，而且，全家人都为工笔画事业，做着默默无闻的奉献。是他，经常召集在京的一批骨干，共同磋商工笔画大业的振兴，并带头参与《学会》的许多实际工作，譬如评选参展作品、布置展览、审查作品，作品评奖等等。“首届大展”就是潘老带领评委们，在他的“春蚕画室”里，对送展的作品一张张地过目筛选（评选出110件作品参展），每次展览，潘老都亲临展厅，参加布置，予以指导，他这种一丝不苟的高度责任感和脚踏实地的工作作风，难能可贵，令人鼓舞，为工笔画家们树立了典范。同志们都称颂：《学会》有这样的“师首”与“班头”，工笔画岂有不兴之理。是他，每届大展都有新作问世，大大激发了中、青年画家们的创作热情。

《二届大展》前后，年近八旬的潘老，正患病住院医治，他依然带病出现在展览大厅，饶有兴趣参加开幕式及会员座谈大会等活动。如此热忱地关切，如此无私的奉献，真是令人钦佩不已，敬慕由衷啊！

潘絮兹先生对工笔画事业，始终满腔热情、信心百倍。然而，在成绩面前，他总是冷静地、客观地看到前进中的差距和不足，不断鼓励大家继续进取和突破。作为个人，他虚怀若谷，在荣誉面前，他总是谦让的、退却的，从“首届大展”起，潘老就主动提出自己的作品不参加评奖，希望更多的鼓励中、青年画家，以促进工笔画的振兴与繁荣。潘老这种淡泊名利的宽阔胸襟，不愧为工笔画坛的大师和旗手。

今天，我们怀着喜悦的心情，高兴地看到工笔画已步出低谷，展现出无比广阔的前景。在这令人欣慰的时刻，我们首先应该向德高望重的潘絮兹先生致以崇高的敬意，感谢他为工笔画事业所做的一切。

潘老，这位丹青妙手、艺苑楷模的长者，必将随着工笔画的振兴与繁荣，更加受到人们的尊崇。

我的学画经历

潘絮兹

我学画是由近及远,由内而外,经历了漫长的探索历程,才找到自己的艺术道路,这是由于当时受历史条件制约,别无选择。

我画工笔人物,从仕女入手。近代海派名家钱慧安、吴友如、王小某的石印画谱是我最早的范本,他们的画,未能脱俗。后来费晓楼、改七癖的仕女以其清雅的文人意趣吸引了我,但究竟过于柔靡,所以不久就放弃了。这时我正式从吴光宇老师学画,他叫我临任渭长的画,我很喜欢任渭长那古拙的风格。他是继承陈老莲的,我认为陈老莲艺术高,而造型过于怪诞,这才转向宋元人物画,指导我入门的是徐燕荪老师。我临了许多故宫藏画,都是根据印刷品放大,再参照原作凭记忆画出来的。抗日战争爆发,这个条件也没有了,我流徙四方,千辛万苦到了敦煌,得到了从前不敢仰望的条件。在这千古画廊中,纵观饱临南北朝以来历代壁画真迹,这正是中国人物画的黄金时代,使我眼界大开,也促成了我画风的转变。我最醉心的是初盛唐壁画,那是西域画风已被消融于民族传统的人物画最辉煌的时期。我吸收了敦煌画细密如春蚕吐丝、流畅如行云流水的线,富于装饰性的构图和浓丽沉着重彩,它使我超越于文人画的悠远清逸而进入磅礴雄大之境,这更近于我们民族性格。要问我这个时期的师承,我可以毫不迟疑地说,是顾恺之、张僧繇、阎立本、吴道子。五十年代以来,我从事文物工作,更得以亲接大量汉墓壁画和上古彩陶岩画等等,算是寻到了工笔重彩的根。我是一步一步走过来的,它费去了我六十年的精力,但我不后悔,对传统总算有了近於全貌的认识,领悟到它的博大与精深。

对古老传统的了解也激起了我对民间美术的研究兴趣,我发现许

多古老传统还保存在民间艺术里,那是一个尚未被充分重视和有待开发的宝藏。

我在学生时代,曾接触到西方现代流派艺术,我不感兴趣。倒是明治维新以后的日本画吸引了我,三十年代我也临过一些,主要吸收的是它写实的风格和谐的色彩。后来有机会出国访问得以跨过印刷品而亲睹欧美日本各博物馆收藏的大量西洋名画。感受最深的是十九世纪波兰杨·马特义科(Jan Matejko)的历史画。我钦佩他严谨的创作态度和卓越的技巧,特别是洋溢于他全部作品中的强烈的民族感情和爱国主义精神。从西洋绘画中,我吸取的主要是古典精神,因为它和东方艺术较为接近。

我从临摹走向写生,是始于四十年代。我在抗日战争中丧失了一切,包括临摹这根拐棍。捡起画笔就从画昆虫标本开始写生,并练习人物速写,走向深入生活,开拓了创作的道路,也得到验证学习传统和借鉴外来艺术的机会。我在学艺中走了许多弯路,看来似乎浪费了许多时间和精力,但我却觉得都对我的艺术有益,至少体会到一艺之成是多么不容易,力戒自满和骄傲。

总结我的学画经验,就是认准一个目标,就心无旁骛,一直走下去。师法舍短,博学采长,然后成其大。

我把自己的画室取名“春蚕”,含有以“春蚕到死丝方尽”的精神自励之意,默默吐丝,为人类织出锦绣做出贡献。

千年后,这段时期之美术及研究,将会出现空白。

10. 各地公私画廊,应加以理顺,需有具体法规。画坛某些混乱局面之造成,与画廊之不健全直接相关。

以上所述种种,都是关于中国艺术发展的重要方面,如果这些方面

都得到重视和有效的清理、研究,则中国美术之发展将建立在坚实的基础上。其关键仍在于民族的自尊与自重,在于艺术的必要立法。中国艺术保护论,不是保守论,是真正创新的前提和保证。

(上接第8页)



长恨歌画传《杨家有女初长成》 潘絮兹
长恨歌画传《回眸一笑百媚生》 潘絮兹





敦煌组画之一·三危圣光 潘絮兹



敦煌莫高窟晚唐供养人像 潘絮兹



画圣吴道子 潘絮兹



花与女组画之二《琵琶妇 芦花》
花与女组画之一《李清照 菊花》

潘絮兹
潘絮兹

中国艺术保护论

丁羲元

记得有一年,我在东京大学与研究东洋美术的几位研究生谈话,偶而涉及中国的穷富,他们说,“中国一点也不穷,有那么多古物书画,地下一挖就有许多文物,东京再挖也挖不出青铜、玉器来”,并且不无幽默地说,“幸好文革中毁灭很多,不然我们研究都来不及呢”。真是感慨系之。回顾本世纪来,自圆明园被焚,直至如今各地盗墓大军蜂起,中国文化、古物经受了何等坎坷的命运。更严重的是在艺术思潮上,经历了几次“左”的右的人的折腾,犹如鲁迅说的几支马队纵横践踏了一番,因此很值得从历史的角度作认真的清理和总结。本文试图从美术绘画方面为主题来谈中国艺术的发展问题,并冠之以“中国艺术保护论”的标题。

(一)

中国艺术是人类共享的瑰宝,其发展应该得到真正的保护。中国艺术在人类艺术史上占有独特的重要地位。象中国美术史这样几千年来一以贯之的发展进程,在世界上是极为独特的。中国特有的地理历史条件,尤其是独特的语言文字(汉字的魅力本身就是艺术)极有力地保护了中国艺术的发展。西部的高原峻岭和戈壁荒沙,以及东部的浩瀚大海,在交通不甚发达的古代,在似隔非隔的环境中,促成中国艺术的数千年的发展史。这与西方文明发展的多国断代性和打破国界的共构发展(希腊、罗马、埃及、中东诸文明古国以及近意大利、法国、英国等)形成了极为鲜明的对照。中国艺术的这种发展独特的优点(优势),而决非落后性。相反,中国艺术在秦汉而至唐、宋直到明代,一直处于世界的先进地位,(即如瓷器,影响到整个世界,甚至明式家俱,也影响着世界家俱的发展进程),而且中国艺术的这种发展是一直伴随着与世界艺术(特别是中东和西欧)的交流的。中国艺术按自己内在的规律一以贯之的发展着,同时也与外来艺术相呼应和融汇着,对于中外艺术的交流,有许多我们还并不知道的历史或因素,然而确实深刻地存在过的,比如太湖古文化的由来,良渚文化,崧泽文化中玉器的由来,中华民族文化的摇篮是江南抑或黄河之类,我们都还得推敲,其中有些谜。

从人类艺术史的发展来看,世界艺术本来是一体的。如果说远古的中东、埃及、地中海文明是人类艺术的源头,则东方艺术和西方艺术的不同发展是后来才逐渐形成的。我们从现存古埃及艺术中仍可看到东方艺术和西方艺术不同发展的端倪。由古埃及向西,经希腊、罗马发展为西方艺术,往东经印度、中国,发展为东方艺术。唯其世界艺术一体论,因而才有艺术发展的共趋性和内在呼应。犹如人类在相当遥远的历史时期是处于动物界的“少数”之列,人类的发展本身也是由合而分,逐渐散布开来,艺术也是如此,是逐渐从其源头传播开来,发展起来的。

明白了这一层,许多问题可以迎刃而解。比如早几年美术界争论得

不亦乐乎的“走向世界”论,“西方艺术冲击论”,“中国传统危亡论”、“新潮”论等等,其实都是有失偏颇的。比如“走向世界”,中国本来就是世界的一个重要部分,何“走向”之有? 中国艺术本来就是世界艺术的一个部分或重要部分,本来就是与外来艺术不断交流发展的。某些论者的“走向世界”,不过是他个人出国这类,颇有些阿Q进城的意味,也确实有许多画家“走向世界”了,要听听他们现在作何观感呢? 相当多的人反而比在国内更热爱中国艺术,这也是始所未料。人的最大局限性就是其个体的年限(除了寿夭)也不过与鸚鵡相仿,每每以一己之浅见去料时世艺术之短长。所谓寄蜉蝣于天地,可笑无知了。因此我们需要历史,需要艺术。

(二)

艺术需要发展,但首先需要保护。保护是发展的前提。一个国家,一个民族,如果不能或不善于保护自己的艺术,其后果是不堪设想的,时髦的“贸易保护主义”,其实于艺术也亦然。因为艺术是民族智慧的见证,是山川灵秀所钟,风俗人情之应。一定的艺术,包括艺术家,乃得山川灵气之洗发,若离开本土,其发展将殊难成气候。所谓“桔生淮南则为桔,生于淮北则为枳”,其道理是一致的。特别是中国艺术,确实有一个传统问题,有深厚的历史感。比如美国,其建国不过二百多年,不过是乾隆时代,因而很少有历史感这回事。因此空无依傍,不断地标新立异,本身已成为美国艺术之特点。但是,八十年代以来,美国已很重视起他们的“传统”来,有关的历史纪念场所,建筑或艺术品,均视为神圣,现代美术馆也专题陈列着美国艺术,俨然领导新潮流的气概。至于日本,走得则更远,其对日本艺术的保护,法律、管理之严格及高效率,差不多走到了“排外”的边缘。日本出版的“世界美术辞典”,把日本稍有名的艺术流派,艺术家都列入条目,差不多三分之一的内容是“日本美术”的,给人以日本美术即世界美术之印象。我曾为此写有《日本主义的背后》一文,(曾有友人写文章与我商榷,关于“日本主义”的名称问题,其实那是没有弄明我的本意),当然有关“日本主义”的一些问题,仍是值得讨论的。但是,日本对本土艺术的保护措施和良苦用心,是很值得我们借鉴和研究的。比如,日本实行的“国宝”和“重要文化财”之统一评定制,深入人心,培养了一种温馨的全民意识,极大地提高了全民族的自尊心和自信心。而我国虽然也有“全国重点文物保护单位”等定级,但具体措施和宣传甚少,有的不过徒有其名。而极为大量的文物书画(包括现代艺术品)处于混乱的状况下,实在有必要作总体的审视和检查。

中国是一个文物大国,艺术大国,也是物极必反,因为太多了,反而破罐破摔。因为传统太丰富悠久了,反而可以诅咒一番。实在是一种艺术变态心理之反映。俗谓自重而后他人重,自己将自己贬低,卑微,说得

无所是处,他人又如何看重?

(三)

为了说明我国艺术保护形势之严峻,还拟具体而言之,特别是对当前国内的美术现状。八十年代我国的改革开放,成就甚伟,即如美术方面,也呈现蓬勃发展之势,旧的格局被有力地打破了。有几个新的趋势引人注目,一是艺术的商品化,一是艺术人才的交流,一是“新潮”艺术的异军突起。这些趋势都是大有好处,也是必然的,但是由于缺少必要的法律制度、措施,缺少有力的保护,因而又引出若干弊病来。比如艺术商品化,现在搞得很乱,中国画的声誉、地位每况愈下,在国际上根本缺少竞争力。这完全是国内未能搞好,出现了不少有损国格、人格、画格的事。现在什么人都去搞画廊,卖书画,开拍卖,焉得不误事。虽然成立了文化部的艺术市场管理局,但是管得了吗?其根本原因在于缺少艺术品管理法和纳税法,因此渔利之徒,乘隙汹汹。至于人才交流,加强了国内外的艺术联系,但也有人才外流的趋势。但我以为艺术人才的外流,并非不好,相反,有时倒是好事。因为艺术相对来说并无国界,是一种“世界语”,真正的艺术家,在国内国外,都可大展才华。唯有那些并非真正热心艺术的“艺术家”,想尽办法出国,而一旦出国,也即其“艺术”结束之时,这也未必不好。当然,去国外也有以“艺术”招摇撞骗之徒。这些均无伤大雅。问题在于,我们从理论上应高瞻远瞩。综观本世纪历史看,二、三十年代出国留学留日的艺术家,归国后有许多成为大家。而且,值得注意的是,有一些在国外学西画的,归国后反而以中国画名世,犹如在国外攻读西洋文学的,归国后反而弃新体诗而写旧体诗,其中原因,多年前一位著名学者曾回答我一句意味深长的话,说“叶落归根”。因此问题并不在于人才的去留,而在于其固有的艺术之根。

关于新潮艺术,十年来发展声势甚壮,其中较为复杂,许多经验乃至教训可以总结。其出现打破了旧有的单一,过于说教和僵化的模式或格局。但是,包括新潮艺术在内的中国的现代艺术应该如何建立?应向何处去?诸如此类的问题,仍应探讨。参予新潮艺术的艺术家,应该说,有一些是在认真地探求如何与中国的气派风格相结合融汇,而有相当多的应该说仍不免是处于临摹阶段,而且是根据印刷品的模仿。有的素质稍差,根据国内新潮画家的作品再抄袭,成为模仿的模仿。因此,在北京、上海、广州等处所见都大同小异,甚至在科学发达的今天,东京、纽约打个喷嚏国内都听得到,模仿也快速不穷。这种现象就不足取了。而且新潮艺术的一个特点,是需要不断地制造新闻轰动效应,来耸动视听,这是西方商业市场的惯伎,用之于国内,似欠适合。特别现代西方理论家,已在认真总结近百年来现代艺术的得失,甚至认为现代艺术的时代已届尾声了(参见Robert Hughes《新艺术的震撼》)。现代艺术的发展产生于本世纪两次世界大战之间,是对战争的直接现实和反思,因而是阴影下的艺术。现在随着“冷战时代”的结束,人类也从阴影中逐渐走出来,因而我们需要真正进入艺术的深层。而且,美国正趋衰落,现代艺术中心已转入西欧,柏林、卡塞勒和马德里次第成为最重要的现代艺术市场。如果我们再随西方亦步亦趋,甚至以“否定传统来作垫底,这又得失何如呢?我相信现代艺术在我国是有生命力的,而且,我们也需要真正新的、精致的、高雅的现代艺术。因而,在总结十年来美术工作成就经验的同时,也应认识到保护我国艺术有关形势的迫切性。

(四)

如何对我国艺术加以保护,使其更好地既按照艺术规律,又切合实际国情的发展,亟待有关部门加以研究和指导。随着我国改革开放的不断发展,艺术作为一种商品随着经济的高涨也必然有更大的发展,而且世界艺术的同趋性也会得到加强。就国内而言,还谈不上有真正的艺术市场,即使在国际的艺品拍卖活动中,中国艺术也不过是一个小角色。我们不必过于惊叹,为什么中国画拍卖才是西方名家作品的一个零头,而倒应该检查内在的原因(赝作太多,鱼龙混杂,宣传太差,印刷质劣,更无权威的评论家之介绍,以及价格的混乱等等)。更主要是我们缺少对优秀艺术的保护措施,更缺少艺术立法。

我以为有一些具体的问题可作探讨。

1. 对现有各大博物馆、美术馆收藏的艺术珍品,应作全国范围的统一等级,以法律形式予以保护,(当然不一定象日本那样用“国宝”、“重要文化财”之分类,我国所用的“一、二、三”级文物分类,有不少人为性和随意性,而且是各自保密的,因此缺少全民意识。)

2. 应切实加强美术馆之建设。宾馆林立,美术馆则败墙颓垣的现象为国际人士所讥。而且美术馆收藏经费极少,大量好的艺术品不得不外流。而且,美术馆的研究能力甚差,缺少专业人才。除了几个好些的博物馆,及个别的美术馆外,中国真正或无称得上美术馆的,不过是低层次画廊水平。

3. 全国美展发奖过滥,金银奖多至数十,而且评选缺少真正权威性,人际关系,随意性仍历历可辨。评审缺少足够的人数和评论家的审视。似应有更好的措施。

4. 画家过滥,也太好当,评论家亦然,写两篇短文,即可成家。实为画坛咄咄怪事。全国美协人数已逾五千,“著名”画家实在太多,著名也成了不著名。似应成立更高层次和级别的美术家组织,人数应少而真正具权威性,如中科院学部委员之类。

5. 应发挥评论家在美术活动中的作用,培养健全的评论机制。应建立美术评论家的团体,提高评论家在美术活动中的地位。画家、新闻记者与美术评论家,不应也不能互相代替和等同。

6. 著名画家的风格应得到法律的保护,伪作应得到必要的制裁。理论著作的版权也应在艺术立法中得到保护。已有著作权法,但画家风格保护仍是问题。

7. 丰富的民间艺术,亟待发掘和整理,其发展应保持固有的纯度,应按其原有形式,风格先求“定位”,再求发展变化。在外来艺术等的影响下,发展容易保存难。应作样式登记,象日本那样;作为“人间国宝”,加以保护。否则,会有失传之后果。如部分农民画,追求“洋化”,其土味,那种感觉再也找不回了。

8. 部分宾馆已以印刷品复制品代替画家原作,值得提倡。把著名画家的艺术品作为招贴布置,有损艺格,也容易助长粗制滥造之风,在国外,除了特殊的场合,宾馆一般是不挂画家原作的。现存于各大宾馆的许多名家之作,与其在得不到保护的条件下日渐损毁,呼吁有关部门采取措施,尽快将有关重要的艺术作品,转移到美术馆予以收藏保护。

9. 对“文革”十年中的美术作品,以及近十年新潮美术的优秀作品,也应得到整理和保护,因为其毁失之程度是加速度的,如不重视,则若

(下转第2页)

不断探索的一生

——忆父亲夏风晚年创作生活

夏硕琦

我的父亲夏风四月五日与世长辞了。在半个多世纪的艺术生涯中，他为革命美术事业鞠躬尽瘁。在抗日战争和解放战争时期，他是一位多产的有影响的木刻家，他的作品和人民同呼吸共命运，热情讴歌了东方新世纪的曙光，反映了中国人民波澜壮阔的斗争历史。艰苦的战争生活，使他重病在身。解放后入院做了大手术，右手刻不动木刻了，就又用左手重操旧业画起中国画来。

父亲在被迫放下木刻刀、油画笔，重操旧业画花鸟画时，他只恨传统不够，努力于对传统的再学习。他每天研读古画、书法，勤奋练笔，我常常看到他一张张白纸，画成一块块黑板。又创作出一幅幅后来被他自己称为“面貌太旧”，“旧味太浓”而给予否定的画。那时我常感到他创作上的追求苦恼，同时又看到他在精神深处燃起的创新的火花。他在强

烈地意识到自己的画旧时，便开始寻求突破这个旧的方法，从构图、造型、笔墨、设色到立意，都力求新颖。他努力摆脱旧的因素，同时又大胆地不怕失败地去吸收新的营养，有出有进，吐故纳新。他告诉我，传统是很广阔的，不能把传统理解得太狭窄了。文人水墨画只是传统的一部分，并不等于全部传统。他从古代艺术(如画象砖、画像石)、从民间艺术(如剪纸、雕刻)，又从西洋绘画(如现实主义画派、印象派、表现主义画派)等中汲取营养，进行新的创造。在七十年代末，他又画出一批有新意，但在艺术上还不很成熟，不够完美的画。在立意和形式上都见出了时代的和自家的新特点。我父亲晚年身体很差，曾多次入院抢救。能够出院他就画画，他说：“我的余生是属于艺术的”。他以锲而不舍的精神孜孜探求，画一幅认真推敲一幅，在创作上从不轻车熟路，力求每画有



梅林雀语 夏风



哺育 夏风

新的感受,新的意境,新的追求。在创作中他主张无法而法,主张以主体情思的充分表达,意境的创造来带动各种绘画手段。天道酬勤,终于由量变到质变,发生了飞跃。他的画终于以独特的创造性,强烈的个性,鲜明的时代性,展现在观众面前。

父亲曾几次给我说,去看个展常有这样的感觉:看一幅或几幅就够了。不是手法雷同,就是境界相似,自己重复自己。他不喜欢这样,他要求自己的画面貌要多样,一幅一个情调,一幅一种趣味。意境要独辟,形式手法要变化多端。他认为画画与打太极拳不同,不能按套子画,即使画旧题材,也要力求见出新意。画老套子太乏味,如负重登山,越画越累。画有创意的画,有苦有甘,越画越精神,画到佳境乐而忘返。他认为,画,境界第一。画意清新,能给人一种如临雨后春风之感;表现奇趣,能引人遐思神往,玩味无穷。有的画求幽雅、疏淡、空灵,神韵悠扬;有的画又味道老辣、热烈,满纸淋漓。不同“调式”的画挂在一起才能相映生辉。如色之互补,相得益彰。

我父亲爱画鹤。鹤是古已有之的题材。千载以下,历代画家或工或写,花样翻新。但鹤寓意瑞祥,或鹤寿千年。父亲笔下的鹤有自家的特色。从造型方法上来讲,他取传统的没骨法,不施勾勒,但以彩墨铺笔出之,又吸收西洋绘画之块面造型法,以色彩的冷暖关系来结构形体,固有色,条件色,意象色交相为用,又以意象色为基调。鹤的颈项如人的手,富有表情,最含神韵。他悉心体味,求音乐之韵味和书法的美感。羲之作书,观鹅而生灵感,实出有因,鹤颈千姿百态,最为难画,父亲在画颈的用笔上,取书法的神韵,他把篆书的圆浑凝重、草书的流动生姿结合在一起,随腕之灵活运转一笔出之,各生姿意。可是,这看似轻松自如

的一笔,却从废纸盈尺中得来。

夏风艺术的另一个特色,是大胆吸收民间艺术的营养。在延安时期他曾吸收民间剪纸的形式,创作出一批反映革命民主生活的优秀木刻作品,开一代新风。他的这些作品的民间气质,饱满的生命力,不但为我国的老百姓所喜闻乐见,而且走向世界。八十年代初,我为父亲编画集,他的许多作品都在战火中散失,在国内已无处寻觅。后来,在德国、捷克等国家出版的画册中却找到了一些。父亲重见他几十年前的旧作,那激动又高兴的情景而今我记忆犹新。他的《光荣参军》等作品曾有数十家报刊登载。在反映延安历史生活的一部电影中还特意采用了他的木刻。六十年代我在人民大会堂看过这部片子,整个银幕映出一幅画面,再配以打击乐器为主的民乐,那种特有的民族艺术风格似乎更浓郁了。我曾听父亲说过,当年在解放区有一股左的艺术理论,曾认为他的这批作品是搞形式主义。这哪里是什么形式主义呢?作品中洋溢的解放区民主生活的欢快、高昂的情调,充实的革命时代的内容,以单纯、强烈、明快的民间形式表现出来,这是“时代之子”对时代生活充满希望和激情的内心表现,只不过所用的艺术形象不是写实的,而是用民间变形规律和手法创造的一种富有表现特征的艺术形象罢了。这种富有民间表现性特征的艺术方式,是现实主义艺术方式所不能代替的。

我父亲对民间艺术有浓厚的兴趣,对儿童绘画也有特殊的喜爱。十余年前,我五岁的女儿画了一幅画给爷爷看,爷爷看后非常高兴。他向孙女提出要临摹这张画,问孙女是否同意。我以为这是戏言。不想几个月后,我回到家里,看到那幅画仍郑重其事地悬挂在父亲画画的案头。父亲的画中内蕴着一种率真,天趣,与他民间艺术和儿童绘画的喜爱



不无关系。他对民间艺术的研究是早在三十年代就开始了。曾有不少的收藏。

民间艺术,渊源很深,基础雄厚,有极大的征服力。在我国历代具有民主性倾向的文学艺术中都可见出它的影响,流动着它那鲜活的、富有生命力的血液。父亲跟我说,他在中国画创作中也从民间艺术中汲取营养,决不仅是形式上的考虑,而是创作心态和审美意向上的一种内在需求。也是艺术方法方面的一种求助。他常说,民间美术特有的那种刚健、清新、纯真、明快,正是绘画中的一种天籁之音,我们时代的人爱听;民间美术中那大胆、自由、夸张、变形的艺术特征,正能体现出当代艺术家开放的创造心态和力去矫饰的艺术倾向。但,中国文人画传统的气质——“文人气”、“书卷气”,与民间美术传统的气质——“民间气”是有矛盾的,有不调和的地方。怎样借鉴民间美术于中国画?父亲和我曾多次讨论,他作过反复的试验、探索。他经历过失败,终于摸索出了一些方法。他把民间美术的造型夸张,设色强烈,和文人画的传神、写意性结合起来。在形象的创造上,更突出了“得意忘形”“立象尽意”的美学要求。他把中国画的笔墨和民间造型规律有机结合起来,根据造型的需要而变化其运笔的疾徐、浓淡、干湿、虚实、顿挫、节奏,不但揉进了笔墨意趣,而且丰富了民间造型的表现力。在构图上,他利用民间美术饱满有力,富有装饰性的特点,来构筑中国画的章法。夏风的中国画流动着富有活力的民间美术的血液,获得了一种特有的民间气质、民间美、那刚健清新、明快率真的艺术格调给他的艺术带来一种特殊的艺术魅力。我觉得父亲对民间艺术的采取,还处在不断探索的阶段。民间美术和文人画的和谐统一,以及它在多种题材中的适应性,尚有待深入探讨。可惜,

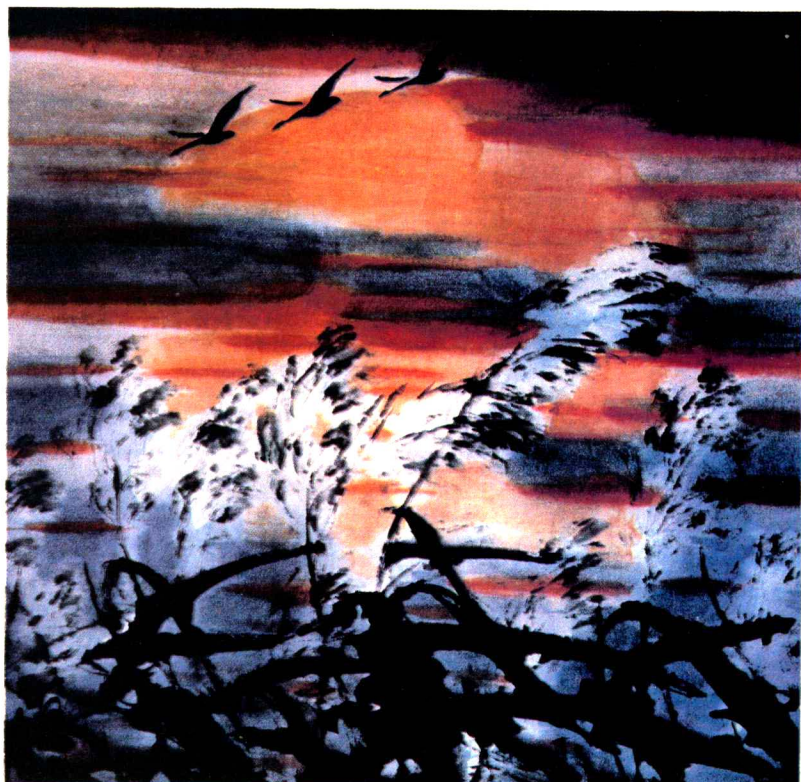
病魔过早地夺走了父亲的艺术生命,中断了他的未竟之业,结束了他富有历史意义的艺术探索。

民间艺术是民族文化、审美观念、艺术创造智慧的体现者、保存者,古代艺术,如画象石、画像砖等,也是储藏民族文化的宝库。我们的传统不就是文人画,它博大丰厚。我父亲一向主张从更宏观的视野上去理解传统,去研究传统艺术精神。他创作的由多幅组成的《东方文化史组画》,就在一定程度上体现了他的这种见解。这套组画中的一幅题名为《东方》的画,明显可以看出在艺术表现形式上是从古代画像石、画像砖中汲取了营养。这幅画内涵丰富,具有一种多义性和哲理性。他巧妙地取用民族传统文化中内涵丰富的“龙”、“虎”作为自己的形象符号,在“龙腾虎跃”的气象描绘中,烘托出东方文化的浓重氛围,象征性地揭示出古老中华在当代大变革中充满生气、万千气象。这种象征性语义也内蕴了画家对祖国的希望和激情,这是“龙的传人”和对东方文化有了解的人都可以体味、理解的。这种在构思上以哲理方式把握现实,在艺术表现上以隐喻性、象征性方法传达主题,又能使形式与内容浑然一体,充实了花鸟画的内涵和表现力。

我父亲在创作中不但注意对古代、民间艺术的汲取,也注意对于外国近、现代艺术的借鉴。他在国立杭州艺专、北平国立艺专求学时学过油画,对西方近现代艺术有过研究。西方绘画的影响,在他的中国画创作中可以看得出来。例如《浪潮》这幅画,就吸收现代艺术的成分较多。为抒发画家对当代世界风云变幻、浪潮奔涌、节奏加快的一种感怀,体现中华民族在世界民族之林中的竞争意识和迎头赶上的情感,这种包容丰富的宏观性抒情,要求与之相适应的艺术形式,因此采用了比较



向天歌 夏风



夕阳近晚霞满天 夏风



花鸟

郑乃琰

抽象、概括和象征性的艺术语言。在这幅画中对于现代艺术的汲取，不但未丧失民族性，相反，更强烈地表达了深层的民族意识。

艺术有文野之分，高层次与低层次之别。随着社会文化水准的普遍提高，对艺术家修养方面的要求也在提高，艺术家需要学者化是不可避免的了。那种“反传统”“与传统对着干”的想法，那种不要民族文化要“全盘西化”的主张，将在中国文化艺术蓬勃发展的巨流之中，越来越显得幼稚可笑。

我父亲的版画创作，已有历史定评。我想他晚年的中国画创作，也应放在客观的背景之上，放在时代的要求之下进行一番考察。观察一下他的创作思想、艺术探索 and 追求；他的艺术创造的价值，和他在花鸟画

变革中做出了什么样的新贡献。父亲的晚年，一直在默默的耕耘，老朋友们看他有许多新作，劝他在北京开展展，他总是说等我再画出一批好作品时再说。父亲曾多次对我说，他需要理论。他这种心情我是理解的。因为他要探索，他要创新，他要走前人未走过的路，所以既需要理论的支持又需要理论的指导。我和父亲常在一起讨论创作问题。父亲住在紫竹院，我住在团结湖，回一趟家，要横穿整个京城。我很忙，不常常回家，只要是我一进家门，父亲往往是别的不说，先让看他的新作，接着就是讨论。父亲在听取别人的意见时，十分虚心，很少反驳。我常常看见他把我的意见的可取部分，吸收到他的新作中。但有时又十分坚持己见，记得为了《孤雁图》一幅画的构图，他不听我的建议，而且给我写了一封



幽谷寒梅 连慧碧
藤花孔雀 宋省予

信，信中说“我画了多次了，艺术良心让我必须这么画。”对艺术他是一丝不苟的。今年又因多种重病住院，在病床上还和我谈艺术。父亲与世长辞了，我再也看不到他想画的新作了，再也不能和他讨论艺术问题了。写这篇短文，让同行朋友了解他晚年的创作生活和艺术追求，寄托我的哀思和永久的怀念。





光辉的一生
蒋采蘋

丰盛的成果 有益的启示

——建党七十周年美展观后

劳 夫

一九九一年北京美术界迎来的一件大事便是庆祝建党七十周年美展的举行。比起历届全国性大展来，这次展览准备时间短，经费也不富裕。但观众的反映是好的，很多专家、画家都认为在短短的时间里创作出如此高水平的作品实在不容易。证明蕴藏在画家们心里对社会主义对党的感情是深厚的，创作的激情是高涨的，而作品的艺术水准也是近些年来画展中相当高的。这并非某个人的估计，从展览会得到的热烈反应可以充分得到证明。

记得1984年全国六届美展是党的十一届三中全会之后的一次大展，各方重视，准备充分，出现许多优秀作品，涌现许多新秀画家，博得广泛好评。但不久就有人在南方的一份美术理论刊物上进行了全面的批评和否定，和“中国画穷途末日论”一起，成了“85新潮”的潮头浪。从那之后，在一些报刊上，在一些人中间，“深入现实生活”“继承传统”“创造人民大众喜闻乐见的佳作”等等，都成了过时的、背时的，“保守”与“僵化”的代名词。在几个美术报刊的引导支持和一些热心人的鼓吹下，西方现代艺术的各个种类被迅速的在社会主义中国的文艺舞台上搬演了一番，这个过程进行得如此急切近乎狂躁，似乎搬演者予感到留给他们的时间不多了。当然，“新潮”的鼓吹者们也不时的承认这种照搬是十分粗浅和幼稚的，但他们念念不忘的是中国的艺术迟早要“演进”成与西方一样的“现代形态”，而且认为这个过程迟来不如早来，是“迟疑越久，损失越大”，按照这种逻辑，似乎我们沦为西方的二等三等文化殖民地迟一天不如早一天。这不是很荒谬吗？事实也证明了这一点，1989年春天北京中国美术馆里《中国现代艺术大展》密锣紧鼓的出场，台上台下热闹异常，吆喝声、枪声前后相接，更意味的是其展览会标竟是交通法规标志的“不准掉头”，使用这样强制性的法规语言，反映了主办者们的态度多么强硬近于蛮横！

这一切使多少正直的画家们深深的感到困惑和忧虑，中国的艺术家们出路何在？怎能设想在有十余亿人口的国家中，艺术家游离于社会生活之外而失去最广大的人民的理解与喜爱？进一步思考的是艺术的本质，它的功能、目的又是什么？按照十年来人们认定的，即艺术不是政治的“附庸”这个观点，那么，一个正直的画家做为中国社会一员，他对国家民族的历史、现实诸种问题能没有自己的思考并形诸艺术吗？许多理论家鼓吹的“纯艺术”——即“按照艺术自身的规律去发展艺术”，（注：这里的自身规律即割去生活与传统的所谓“规律”）在中国行得通吗？历史的无数教训告诉我们，一个脱离现实的、不实际而且是行不通的道理，硬要在生活中去推行，将会出现什么样的混乱与损失，我们的一些“专家学者”，为什么就看不到呢？

人民需要“佳作”“力作”，美术界呼唤“佳作”“力作”。但是“佳作”的标准是什么？，又是靠什么产生出来的？这个问题不能不回答。

对全世界人民来说，达·芬奇的《蒙娜丽莎》是佳作，是无价的瑰宝。对反传统的新潮派家来说，杜尚的便器，是佳作，是宝贝。由此可见，标准是有所不同的。在杜尚眼中，《蒙娜丽莎》是现代艺术“革命”的对象，是拦路石，是要推翻的旧传统。照中国普通人的审美观去看杜尚的“艺术行动”，会觉得此公精神有欠正常。所以古人说“道不同不相为谋”，没有商量余地。

我们的艺术是要为中国人民服务的，为社会主义服务的。我们的标准要建立在这上面，这是我们思考的前题。从这个角度去看今年七月一日的建党七十周年美展，就会发现有許多“佳作”，恰恰是这几年一些美展上很少见到的。这些作品的优点很多，首先是思想鲜明，情感真挚，比如表现革命的领袖的作品，大多能深入刻划其崇高的精神品质和革命胆略，如刘大为笔下的邓小平同志，蒋采蘋画的宋庆龄，都是在安详、慈爱的神态中寓坚毅与睿智。表现革命历史题材的作品也能别出心裁，颇多突破，如刘洪沛的《一大代表在南湖》在形象塑造，形式感的处理，都令人感到新颖生动，画味颇浓，是在近年来人物画探索的成果上出现的成功之作。另一件作品为韦福伊《鸿蒙初开》，表现李大钊和陈独秀当年乘牛车去李大钊故乡乐亭，路上由大钊执轡，中国的共产主义事业一兹肇始，题名“鸿蒙初开”其寓意是很深刻的，作品形式独特，具象与抽象结合，引人深思，是一件难得之作。由于佳作甚多，难以一一列举。

佳作怎样产生？就我个人说，学美术至今近四十年，这四十年美术界就是不停的研讨怎样才能出佳作，这中间是有个从初级到高级的认识过程，中间甚至出现过不只一次的弯路，教训不少，但有一个基本的道理贯彻其中：生活是艺术的源泉。一旦脱离生活，艺术必将枯竭。

但不久前，我们还听到有人在鼓吹：“画家做为独立的人去进行自由地艺术思维”“主体意识的发扬”“艺术的本体价值与规律是最本质、最重要的”并认为这才是艺术成败的关键。事实真是这样吗？

画家的人格和创造的个性理应得到尊重，对此不应有异议，因为这是艺术创造的一个条件。但是仅此一个条件，显然并不能决定好的艺术家的成长与优秀作品的产生。考察整部美术史，我们不难发现，在阶级社会里，所谓“独立的人”和“自由地艺术思维”只是空洞的词句而已。事实上，在封建和资本主义社会，艺术家做为社会一员，无时无刻不受到封建的、资本主义的剥削制度、帝王及其宫廷，教皇及宗教，资本家的金钱势力的压迫、控制与窒息。艺术的“本体价值”也从未逃脱统治阶级宫廷趣味、好尚与金钱影响下的审美的笼罩。即使如米开朗基罗、伦勃朗、大卫特等大师来说，他们也仍然未能逃脱社会的重压。米开朗基罗的“个人意识”从未在教皇那里得到过“绝对的尊重”。艺术家的自我，是在矛盾与压迫中苦苦挣扎，在追求真理、至善、至美中痛苦的挺立起来。但一个天才大师产生优秀作品，起码还应有深刻的人生体验，应有透视

（下转17页）



梅园寒春
盖茂森