

走 近 画 家

郭全忠



走近
画家

天津人民美術出版社

走近
畫家

郭全忠

天津人民美術出版社



郭全忠

1944年2月生，祖籍河南宝丰。1969年毕业于西安美院国画系。国家一级美术师，中国美术家协会会员，美协陕西分会常务理事，陕西省文史馆馆员，西安美术学院客座教授，陕西国画院人物画家、副院长。

作品《万语千言》于1979年获第五届全国美展二等奖，《自乐班》于1984年参加第六届全国美展，《大河故曲》获1987年建军六十周年全国美展优秀作品奖，《房子半边盖》参加1989年第七届全国美展，《陇东麦客》于1993年获首届全国中国画展佳作奖，《新嫁娘》于1994年入选第八届全国美展优秀作品展，《选村官》获1999年第九届全国美展铜奖。1993年在新加坡举办个展，1995年在纽约举办个展，1998年先后应邀参加上海、深圳国际美术双年展，1999年底应邀参加在成都举办的“世纪之门：1997—1999中国艺术邀请展”，2000年应邀参加深圳“都市水墨”国际美术双年展、中国文化部在巴黎举办的“中国文化季”“中国现代优秀水墨画及雕塑展”。本人曾先后出访香港（1985）及日本（1987、2000）、新加坡（1992）、美国（1994）等国家和地区。其作品在海内外许多美术报刊中都有介绍或发表。1992年陕西人民美术出版社和台湾罗门艺术股份有限公司联合出版《郭全忠作品集》，1998年河南美术出版社出版《长安土家——郭全忠》，1999年陕西人民美术出版社出版《中国画名家精品选——郭全忠作品》。中国美术馆、上海美术馆、军博等专业单位都有作品收藏。

丛书总编：岳增光 责任编辑：马超 靳萍

图书在版编目(CIP)数据

郭全忠/郭全忠绘、——天津：天津人民美术出版社，
2003.10

(走近画家)

ISBN 7-5305-2352-X

I.郭... II.郭... 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(2003)第083898号

走近画家

郭全忠

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编：300050 电话：(022)23283867

出版人：刘建平

北京三元诚信印刷厂印刷

2004年2月第1版

开本：889×1194毫米 1/16 印张：3

ISBN 7-5305-2352-X/J·2352

新华书店经销

2004年2月第1次印刷

印数：0001—3050

定价：22.80元

■ 王宁宇

苦涩之美 (摘编)

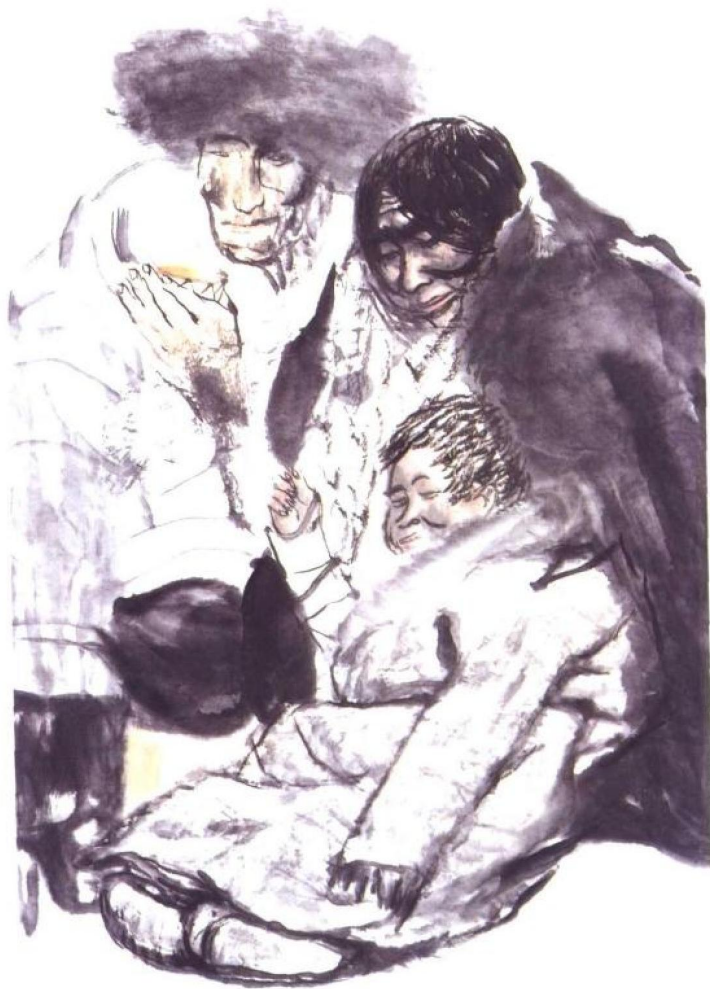
硬骨头

不是没有和善亲切的幽默，不是缺少坦荡豁朗的热肠，也不是不能虚心征询旁人的意见，但浮现在记忆中最突出的还是那种认理认事不怕冲撞人的倔劲，郭全忠本人像一块硬骨头，而他对生活，对艺术事业也是以啃硬骨头的狠劲与韧劲来对待的。

在许多人心目中郭全忠算得上同代画家中的佼佼者。他很早便打开了事业上的通途而知名于全国，但当你抵近观察时你会发现在他身上似乎困顿的苦闷及受堵阻的心理要比成功者的得意心理成分更多，似乎不断地处于矛盾惶惑的冲袭下。仅从画面上看，那些神采动人的人物形象，扎实娴熟的造型功力，奔放多变的笔墨情致透着一股挥洒自如的轻松，但却往往与他临案苦思茫然若失时的苦相形成很大的反差。当然，人，生活在社会中特别是而今变化无常的环境中，挫折是免不了的，但他对待“挫折”好像也不会去“淡化”，而是啃硬骨头般地跟自己较真。那股穷究不舍的气势，活像个冲锋的战士，一副凶猛的拼杀劲。

前些年，关于“腌过的蛋”（出自中央美院中年教师画展前言）一时成为颇

茶炊
于西安
冬月
郭全忠



□茶炊 138cm × 68cm 1992年



■和刘文西老师在冯家山水库写生（1973年）。



■和王有政在陕北农村深入生活（1986年）。

为盛传的话题。在意会到这话的自我解嘲趣味之后我想，蛋就是蛋，硬骨头就是硬骨头，要想不沉沦于菜缸酱缸之中，不做随风飘逐的飞蓬，那么，为人格和艺术理想的完整纯洁而不肯妥协，不甘折中的硬骨头劲，恐怕也是闯开自己艺术天地的关键要素。

四十更惑

郭全忠当然不是真正超脱凡俗的旧式文人，他多年面壁的成果期待着社会的器重，但接踵而来的“新潮”美术，使他从希望的高峰坠入了迷惘、孤寂甚至愤懑的谷底，那种被命运愚弄、被时流忽视的屈辱感，一时无所适从的失落感，前所未经过的精神压力，使他处于尴尬难堪的心境之中。

1985年，他在自己作品前的自叙栏写下“三十未立，四十更惑”的自嘲题句。那年“文革”结束，文艺大政为之一变，四十岁这次又值“新潮”，社会风向为之大变，所言“三十未立，四十更惑”实在是很结实的话。值得骄傲的是他没有颓丧，也没有满足于“以不变应万变”，而是积极进取迎接挑战。

弄潮

事物的发展就是如此地充满了辩证

法，青年的“新潮”美术打破了所有的既定模式，摇撼了西北高原，严厉地批判着“保守、内向、封闭”的中年艺术家；而西部高原上的一些中年画家在硬着头皮顶过了这场冲击波之后，却学会了借助这股冲击力量调整自己，否定和汰弃自己本该否定的东西，同时更加明确和宝贵地肯定和发展自己必须肯定的东西。甚至于进一步反过来对潮流施加自己的有力影响，就在这种背景下，陕西中年画家中的罗平安和郭全忠在不同方位和基面上实现了各自的飞跃。

1987年郭全忠在整理“85”新潮带来的新思绪时提到这么几个方面：一、画到画面上的不是生活自身，不是简单的“反映”，而应是有更多的载容量的东西；二、在画面内容上和视觉样式上的个性化、风格意识必须十分重视，过早的风格化对于新潮画家可能是致命弱点，然而对于长期做“套中人”的中年画家来说风格意识可能是开放思想的利器；三、要向两代青年（上山下乡的“老三届”和文革后成长的“新生代”）学习他们强烈的自我肯定自我张扬的精神，应该当仁不让地把中年人成熟的人生经历和思考充分体现出来；四、变革中的



■和刘骁纯、郎绍君、谷文达在武则天陵石刻铺下(1986年)。

自我否定决不能搞表面模仿，只是在传统的、自己既成的功夫中渗化现代人的思维，并且要用“和平演变”的稳健步子。

郭全忠的绘画面貌在悄悄地然而而是积极主动地发生着变化。块面分割的平面构成(《飘飘白云》、《房子半边盖》等)，人物形象的装饰化(《童年的回忆》、《塞上迎亲图》等)，笔墨的“构成”化提纯(《巧女灯下》、《新嫁娘》、《海风》、《门神》、《日出而作》、《白马藏人》等)，他的重心愈来愈踏实在笔墨的“构成”化提纯上，逐渐地使自己的独特新貌日见清晰起来。

《大河故曲》入选为建军六十周年美术作品展览并获“优秀作品奖”，关于此画的特色，程征有过出色的评说：

“作品中心耸立着一组纪念碑群雕似的老船工，五位饱经战火与风霜的黄河老船工虽已霜鬓雪发，扶杖抚残，然铮铮傲骨不逊当年。他们背靠大河波涛，相依在终生相依的大木船头，闪烁着独有的灼灼目光，一齐逼视着画前的观众，静静地沉思、缅怀，把观众的思绪引向壮阔的时代去。”“……作者有意放松了个体塑造的局部效果，把人物的



■和刘国辉在陕北农村深入生活(2002年)。

形象处理得虚一些，使之服从整体气氛。”“对于整体气氛的把握，充分显示了作者高超的驾驭能力，不仅对于人物，而且对于大河浪涛、木船，甚至衣物都未着眼于写实性的描绘。黄河之水采用斜拖竖抹枯润相间的线，似从天上倾泻而下，又如硝烟升腾而上；木船以横乱如枯柴的线条肌理，取得了与水的和谐和对比，衣物的淡烘浓染有意留着大的笔痕，与水、与船取得统一笔调以求对比的视觉效应，这些充斥画面的竖道道、横道道、斜道道把人、水、船统一在视觉的‘声浪’节奏中，它汹涌、激荡，形成了一部令人心绪澎湃不可遏止的交响乐。其雄壮气势似狂涛巨浪，如烽烟四起，引发了当年战士们的拼杀声、格斗声、枪炮的轰响声，谱成了真正的‘大河故曲’。”《大河故曲》是郭全忠艺术道路上又一座里程碑，标志着作者终于从形质的实感表现水平升到了意象的乐律表现水平。从此，作者不再是被动地被外来潮流所冲击，他能够用自己独特的形式语言之“桨”主动地击水弄潮了！

投入生命

郭全忠始终走着在“大题材”的创



□黄土高坡 96cm × 326cm 1995 年

走近画家
● 郭全忠



■和杨力舟、王迎春在一起（1997年）。



■和范迪安、王炎林、张立柱、晁海在陕西省当代中国画展作品前（1997年）。



■和吴毅、李松、邵大箴在一起（2000年）。

作中体现艺术规律和形式美感的道路。为此，他也就付出了超乎常规的“投入”。

1981年春，郭全忠曾沿秦晋峡谷溯黄河而上，在上下数百里的地段，时而步行攀援绝壁，时而乘船顺流下飘，一路与老船工攀谈，途中历经险恶。有一次乘船在激流中崩断了缆绳，他与失去自主的船随着浪涛冲出去几里远才侥幸被搁浅到一块淤泥滩上，算是实地经验了鬼门关上死而复生的大险。这次大概算得上是他前后多次在黄河两岸深入生活中“投入”最为深切彻底的一次。后来在我面前他不止一次地讲：坐在石岸上看黄河，觉得泥浆浪下像有一条始终不露形的龙，呼呼地蠕动扭滚抗争，没有浪花，只有厚重的质量，完全代表着一种气质，一种生命的渴求与搏斗。我推想，这样一种感受恐怕有赖于死里逃生所激发的生命本体痛感的自觉吧。也许正是生命本体痛感的觉醒推动他在对艺术的生命“投入”上倍增豪气——到煤矿体验生活一定要下矿井，下矿井还要下到巷道最深处；五黄六月与年青人一道骑自行车横穿关中平原西部考察与体验农村夏忙生活等等，常常表现为一种玩命似的激情。伴随的则是对艺术的



□农民民主会 69cm × 214cm 1998年

生命投入，郭全忠一次次地“扑”上去，冲向“大画”创作。他在札记中写道：“我感到只有在大画上才能使自己全身心地扑上去，使自己的生命跳动在作品上留下轨迹；它既容易博大、沉雄，也容易具有震撼力和强迫性，（首先使）自己在创作过程中经历一次感情——理智——感情的洗礼，尝到失败、探索的甘苦，创造一个只属于自己的世界，得到一次实现和满足”。

至此，艺术家“投入”的过程便已成为自己艺术生命需要的全部，至于艺术作品的失败与成功，“效益”如何，便只是听凭社会审验定夺的“身外之事”了。这种境界，是真艺术家必历的精神飞跃。

1991年的《咆哮黄河》是郭全忠又一幅大型新作。果然开拓出的是一派属于他自己的黄河之水。除了笔墨构成化提纯的进一步浑整、丰富多变之外，画中人物全部为普通人民，从而能够放手渲染强化渡船在无边狂流中的颠簸摇荡，使自己的表现进一步超越具体历史事件的束缚，把人民与黄河浊流既殊死相搏又生死相依的这种震撼心灵又催人泪下的复杂关系，凝聚为一个咆哮激烈转曲滚动的“气场”。



■和刘蒙天老院长在一起（2001年）。



■和刘国辉在黄河边（2002年）。



■和王宁宇、贾方舟、朱道平、郎绍君在一起（2000年）。



■和吴毅、刘骁纯、程征在华盛顿（1994年）。



■广岛留念（2000年）。

从《大河故曲》到《咆哮黄河》显示了作者对现代新潮吸收和艺术创作上的高“投入”。人们以为他“可以”了，该“收分”了，可是他却又别开炉灶另辟蹊径。其实，郭全忠的所有变化归根结蒂还是从一个轴心向不同方向作了程度不等的探求，还是在做横宽与纵深的根基的开拓，但他的艺术根本立场上并未变。另外，如果说对于艺术的理解与认识在不断深化，可以称之为一种“根变”的话，那么这种“根变”仍是沿自己生命的根性激发出来的。所以我以为郭全忠最大的优点，他的成功（已有的和将来的，人们认识到了的和尚待认识的）的关键，就在于他是有根的。有根的大树向四围伸展枝叶也好，随风飒飒也好，都是它的自然形态；而逐风飘飞的蓬草、随波飘流的浮萍，其特性在于失去了根。因而失去了土地。

关于绘画的追求，他认为自己既区别于近代意味上的“主题性绘画”，又区

别于文人画。他说，这是时代的课题，时代造成我只能走这条路——这番话题颇有点“知天命”的气味。

为了这个，他确实找到过不少心中的楷模，八大、凡·高、石鲁……但他自述，从这些楷模身上看到的并不是“样式”，并没有想到去模仿，去“拿来”，看到的是他们艺术境界的“定位”，艺术追求的“目的”，他们绘画“后面”的“我”的生命。在对“长安画派”优秀传统文化的学习中，在对现代美术思潮的吸收中，从没有丢下分析、批判、扬弃的一面。所以他才有资格说这样的话：“我想艺术的奥妙，不仅是在创造形式，更为重要的是恰切利用这些形式”，“外面的艺术不管怎样变化，自己都要向自己的心灵世界开掘，寻找只属于自己的艺术。”

构成郭全忠“只属于自己的艺术”的气质，他说是对于“力”的崇尚和渴求。在作画时从未想到去表现一种“美”，激发灵感、吸引自己“扑”上去



■自由女神（1994年）。

的往往是一种“力”，即与“优美”相对峙的，不是和谐、亲切、优雅、秀丽、轻松、巧妙的那种审美范畴，而是倾向于粗犷、荒野、沉重、带有刺激和震撼意味的“壮美”范畴。关于这一类的美学面貌，我在对陕北民间艺术考察中曾提出“尴尬之美”：“所谓的‘尴尬之美’，也就是由人对生命的本能渴求和由衷亲爱，在艰难危困境遇压抑下的危机感和自信心，被压近扭曲的人性和夺取生路自由的希望等复杂矛盾所熔铸成的一种合理的审美特质。”

郭全忠的作品深处也存在着这种“尴尬之美”的意味，当然融入了现代精神品格，但是作为黄土地的自然生态环境和社会文化环境所培养的艺术家的，作为对民间疾苦、民族命运关切的艺术家，这种“尴尬之美”的发展，不也正是来自一种真实的根性吗？

站在“知天命”之年的门坎外，郭全忠显得很有信心，对前边的路，他说：



■开心一刻（1999年）。

“似乎比过去任何时候都更清晰了。”这是一种很有希望的预兆。

“画家的路是越走越窄，最后窄到别人无法走，只有你自己才能走；同时画家的作品所表现的内涵越来越大，从（具体地）‘是’什么，到什么都不‘是’，而什么都是。”

看来画家又在酝酿着一次变革，已经瞅到了自己新的方向。一个艺术家活到这个岁数时，知道自己的全部生命该向什么地方投入，这真是一桩幸事。

未来的成就已由以往的道路奠定了根基，而未来的道路也将更雄辩地反射出画家以往成绩的价值。

■ 刘骁纯

陕西的乡土表现性水墨画

(节选)

走近画家 ● 郭全忠



■和陕北老乡在一起（1991年）。

乡土表现性水墨画多为与乡俗民风有关的人物画，它脱胎于曾居主流地位的现实主义水墨画，特别是其中的乡土写实绘画，周思聪、卢沉80年代初的《矿工图》系列，杨力舟、王迎春80年代中的“农民头像”系列反映了这种脱胎过程。在陕西，郭全忠处在这种脱胎过程中承前启后的地位。

郭全忠是有影响的现实主义水墨画家。1979年的《万语千言》是他的成名之作，也是他现实主义创作阶段的代表

作。这件作品出现了两个重要因素：①找回现实主义的本质，直面农村贫困落后的真实性；②在写实风格中融入了大写意笔法，强化了对艺术家不平心境的直接抒发。后来的变化，便是这两个因素不断膨胀而导致的一系列蜕变。

1984年的《自乐班》是郭全忠由乡土写实向乡土表现的转折点。这张画的结构有两个最重要的特征：①悲与乐的两极同体；②现实主义精神和表现主义精神的两极同体。一方面，这张画摆脱



□晚炊 68cm × 68cm 1985 年

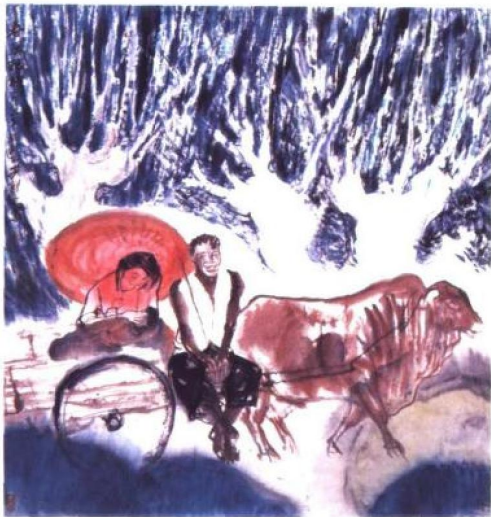
了人为导演的痕迹，不加修饰地描绘了农民说拉弹唱的乡间风俗，更深地触摸到了农民的艰辛命运和顽强性格；另一方面，对苦命苦相的过深体验导致了苦命苦相的极度强化，从而激发了心中巨大的苦涩和不平，并直接宣泄为动荡苍乱的笔墨运动和整体气氛。此后，他越来越淡化细节真实的写实性而强化了表现性。

从《万语千言》和《自乐班》的内在一贯性和明显的差异性中，可以看出促使这种转化的两大基本动力：

一是逆反于对乡间生活的粉饰，直接捕捉西部农村苦、涩、悲、力的原生状态的生猛感受，对这种生猛感受的捕捉越是热烈，越易于趋向表现性。

二是逆反于对古代和世界艺术的双向封闭，重新认识了文人书画的写意传统。一旦艺术观念由反映物象转化为抒发胸臆，借鉴国外表现主义艺术的闸口也就打开了。

对于陕西的乡土表现性水墨画家来说，最直接、最深刻启蒙他们写意观念



□春风杨柳 85cm × 83cm 1985 年

的导师是石鲁。

据程征、郭全忠等人介绍，现存的石鲁《东渡》小稿，在“文革”前曾创作完成为巨制。作品直接以焦墨和朱砂色皴斫染，在色墨冲突中塑造船夫的人体肌肉，“十分震撼人心”。这可以视为将表现因素引入现实主义水墨人物画的最早尝试。可惜这件重要的作品已被毁掉了。

石鲁后期的花木和大字书法，所发展的不是写意艺术中“逸”的传统，而是更狂放、更血性的书愤传统。这是个很古老的传统。

中国的书愤精神与西方的表现精神同质，都是直抒胸臆，都是不平之鸣。石鲁对悲喜冤愤的放笔直书，是将文人书愤传统推向现代表现主义的重要转折。郭全忠则将石鲁的表现精神最终引入了写实水墨人物画。

就中国画创作有关问题

——郭全忠答《江苏画刊》百年问卷



一、您如何评价自己的艺术？

上世纪60年代，我受过严格的素描基础训练，后来创作过一些与黄土高原农村生活题材有关的写实性现实主义作品。近十年来，也许是从艺苦修几十年后的顿悟，也许是受到了现代美术的冲击和影响，艺术观念有些变化。起初只是想更充分地表达自己对生活的感受，也为了更充分地发挥中国画笔墨这一独特语言的表现能力，风格上逐渐演变为一些美术理论家所说的“乡土表现性水墨画”。

我的画可能有些苦涩，但这个不讨人喜欢的苦涩味是我长期真实的人生体验，并不是刻意而为的结果。我对艺术创作上的矫揉造作始终不感兴趣。通过艺术实践，我在努力寻找我心灵中一个真实的世界，能回到属于自己的精神家园是我梦寐以求的追求。基于此，我发现自己很多画的草图比精心制作出来的成品精神含量更大些，情感也更诚挚率真。所以在后来的创作中我更加强了草图意识。

我认为，中国画确实需要从传统形态向现代形态转化，这是百年来中国画家的共同情结。我和千万个中国画家一样希望参与这个转化实践。但这是一个十分艰巨需要几代人随着时代的变革逐渐完成的历史任务，不可能摇身一变，一蹴而就。只在样式上寻求变革，很容易变成无根之木。所以我要求自己在勇敢探索的同时加强根意识。多年来，丝毫不敢离开或疏远这个根。我想这个根必须深植于生养我、造就我的黄土地。它的命运正是我的梦，正是我寻找归宿的精神家园；这个根必须深植于传统文化中，我想不被母体认可的任何变革都将难逃失落的悲剧；这个根更应深植于自己的心灵中，每张画中都应跳动着自

己生命的信息。我属于曾被戏称为“煮熟的蛋”的中年人。十多年来一直在做的是：寻找失去的我，还原天性，追求真实的我。

从写实到表现，从传统形态到现代形态的艰难转化中，我是个积极的参与者，限于自己的知识、才能的局限，步子迈得很小很小。即如此，有著名理论家著文说我起到承上启下的作用，或论及长安画派从老一代向现代转化中我起到了“桥”的作用。对此，我感到欣慰，亦感到极大鼓舞。

二. 您认为艺术的存在对人类有什么意义？

即使一把剑，其功能也是多样的，因其锋利可作武器，因其美可作观瞻，或因某王公用过，可作收藏精品。艺术更是如此。自古以来，人类就发现它有寓教、审美、娱乐、服务、反映等种种功能。于是就产生了多种多样的艺术。我不可能对此产生任何异议。悟道数十年，我感到艺术还有它另外的独特功能。

人类的全部活动，几乎都在于认识、掌握客观世界。科学发展到今天，物质的时空世界越来越不神秘。艺术在积极参与这种活动的同时，最直接、最真

作中全郭府府藏安西安官台志年午庚 小灰兔



□小灰兔 138cm × 68cm 1990年



□船工 69cm × 67cm 1993年

实地揭示的不是客观世界而是人自身，人的精神世界，精神中那种神秘的感性世界。这是因为艺术家在从事艺术活动时，必须首先解剖自己、直面自己、用自己心灵的镜子去感悟世界。发现、认知人自身和它的价值恐怕是人对客观世界之外最大的兴趣。“我是谁？”“我从哪里来，要到哪里去？”艺术家们不断地去解析这千古之谜。

艺术对人类还有一个任何门类无法取代的功能。一次与朋友谈起绘画作品，感觉有的画作只是因为画的是外光所以画面上有光感。可是有些画虽然未刻意画外光，但作品本身在发光。此时，蓦然回首看到挂在墙上的凡·高作品“向日葵”正在发光。虽然这只是一张印刷技术极其一般的美术印刷品，此时，我却实实在在地感悟到它在发光——这是凡·高的灵魂之光，它像核辐射一样永远通过他的作品在熠熠闪烁。这时，我突然感悟到，艺术家通过自己的艺术创作，将自己的生命迹化，变成可视可感的作品，即使艺术家肉体消失，他的灵魂、生命将伴随其作品获得永生。

人类在战胜客观世界时显示了无限



□炊 68cm × 68cm 1995年

智慧和力量，但任何人，无论秦始皇，释迦牟尼还是爱因斯坦对人类的生命短暂都无能为力。延续生命，让生命永恒，是人类最本能、最大的愿望。艺术是让人类生命永恒的惟一的好手段。

三、您对中国当代艺术有何看法，它的发展您是否感到满意？

百年来，中国艺术的基本特征是对外来文化的吸收。一次次剧烈的社会变革迫使中国艺术必须积极参与。传统文化一次次的不适应，又迫使中国艺术家深深明白：它山之石，可以攻玉。这是中国美术参与社会变革的最有效捷径。上世纪五六十年代，受俄罗斯文化的深刻影响，中国美术走出象牙塔贴近现实，贴近劳动人民，确实起到了巨大的作用，写实性、主题性现实主义绘画得到了长足的发展，造就了一大批这种类型的中国画家。改革开放以来，中国当代美术与其说受到西方现代文化冲击，毋宁说中国美术家、特别是青年画家发现我们过去对西方文化吸收得过于片面和单一。中国美术也必须随着经济的发展、思想的解放，从传统模式转化成现代形态。这种要求，是百年来中国艺术



□小学生 68cm × 68cm 1998 年

家们的共同情结，它是合理的，也是必然的。问题在于，时下我们一些青年艺术家们在以极大兴趣吸收西方现代文化时幼稚地以为找到了艺术的终极模式，有些甚至轻率而简单地否定中国画的基本特征。我们应该清醒地看到，对西方现代美术模式的吸收，仍然是社会变革冲击的结果，和我们前人对其它美术模式的吸收其意义没有什么两样。如果承认我们今天有不同艺术思潮冲撞的话，那更像是不同混血儿之间的争吵，不是是非之争，充其量是长短曲直之争。

听说中国的家电行业在繁荣之余尚在呼吁、反省家电产品的知识含量中真正属于我们自己的发明创造太少太少。我们这些专搞创造的中国画家们是否也应该关心我们的艺术创作中真正属于自己的东西有多少呢？

西方美术从文艺复兴、古典主义到印象派、现代派、中国美术从魏晋宗教画、唐宋院体画到明清文人画发展的主要脉络正表现了社会发展和美术自身发展的规律。我们在吸收外来文化为社会政治变革服务时能否意识到中国美术自身的节奏被彻底的打乱了，中国画自身发展规律也被



□阳春三月 68cm × 68cm 1998 年

淹没了。尽管本世纪出现了不少像黄宾虹、齐白石、石鲁等大师们，他们以过人的天才对当代美术作出了卓著的贡献，但仍应承认上述基本事实。

百年学费付够了，随着中国开始走中国式的现代化道路，近年来中国美术和其他行业一样正在真正的觉醒。一些清醒而有才华的艺术家们正在排除商品化，庸俗化的干扰，辛苦耕耘，中国美术的振兴就在 21 世纪。

四. 在中国艺术现代化进程中，您认为哪些事件影响过艺术的进程？ (包括阻碍过……)

任何艺术的兴衰蜕变都因自身规律所制约。但近百年来，影响中国艺术发展最大的事件，不得不承认无一例外是历次重大政治事件，这是我国百年艺术史的最大特点。五四运动，毛泽东延安文艺座谈会上的讲话的发表，中华人民共和国的成立以及以后的历次政治运动，特别是文化大革命对中国艺术的影响是十分深刻的。十一届三中全会以后的改革开放极大的推动了中国艺术的现代化进程，才有了艺术按其自身规律运动及其发展的机遇和空间，使中国艺术



□早读 144cm × 288cm 2003年

从传统形态向现代形态转化真正成为广大艺术家的自觉意识。

也有不少画派的产生对中国美术的发展起到了极大的作用。如以石鲁、赵望云先生为首的长安画派。有理论家说长安画派是建国以后产生的最有学术意义的画派，此话不无道理。当然以后的八五美术思潮和对其的反思其意义也不可低估。

五. 中国的艺术人才培养有赖于中国的艺术教育，您认为中国的艺术教育还存在着哪些弊端？

中国艺术教育存在弊端，这是肯定无疑的。就中国画教育而言，50年来还没有形成自己科学的教育体系。中西文化经过长期碰撞与对比，人们终于得出结论：二者是完全不同源、不同流的两个文化体系。这样，我们在把素描作为中国画教育的基础时，就应该对其进行根本性的改革。比如那种在特定光线下的块面造型方法，像照相机一样的观察方法和中国画造型观念和观察方法是很矛盾的。当年青学生拿起毛笔作画时就显得十分突出。中国画的基本语言——笔墨应该在中国画基础教育中占有突出位置。很难想象对中国画笔墨缺乏基本

认识，体味不到中国画的独特性，对比如“气”、“韵”、“中得心源”一类中国画专有词汇陌而生之人怎样去继承发展中国画。在“笔墨等于零”等错误观点影响下，路子必然走偏，忽视、否认传统的思潮必然泛滥。

诚然，艺术上很多奥秘是必须在自己长期的艺术实践中去领悟、认识的，也有通过从大师作品的欣赏临摹中感悟的。曾听到某著名画家讲“创作不能教”。这话反映了部分道理。西方有被誉为“天才教育”的课程，专门启迪、诱导学生的想像力，创造力。我们在强调强化基础，注重科学、规范的同时，千万不要忽视如何去诱导启发学生的天分，培养领悟艺术规律的能力。

近亲繁殖出现在教师队伍的构成中其弊端自不待言。中国的艺术品都进了历史博物馆，真正意义的艺术博物馆很少很少。古今中外大师们的作品难得一见，更不成体系。影响学生的大多是当代周围的名家。视野不宽在当今社会确是常事。这种现象非但没有对一些有影响的风格流派继承发展，反而不断产生弱化等消极影响，这个问题已到了值得重视的地步。