

走 近 画 家

施大畏



走近
畫家

天津人民美術出版社

畫近

施大畏

天津人民美術出版社



施大畏

1950年生，浙江吴兴人。毕业于上海大学美术学院中国系。现为上海中国画院执行院长、国家一级美术师、中国美术家协会理事、上海美术家协会副主席、中国美协中国画艺委会委员、上海市文联委员、上海美协中国画艺委会主任。

1981年作品《我向毛主席报告》获第二届全国青年美展二等奖，并被中国美术馆收藏。作品《清兵入塞》获全国第二届连环画绘画创作二等奖。1986年毕业于上海大学美术学院。作品《暴风骤雨》获第三届全国连环画绘画创作三等奖。个展于意大利米兰。1988年个展于新加坡。1989年作品《归途——西路军妇女团纪实》获第七届全国美展铜质奖。作品《望夫石》获第四届全国连环画绘画创作三等奖。作品《1941、1、14——皖南事变》获全国庆祝中国共产党建党五十周年美展铜质奖、上海地区美展一等奖。1993年作品《1941、1、14——皖南事变》获第二届上海文学艺术优秀成果奖。作品《人民的儿子》被中国人民革命军事博物馆收藏。1994年《他们与她们》个展于香港。1995年作品《国殇》入选第八届全国美展优秀美术作品选展。1996年参加水墨延伸、国际艺苑、人物画邀请展·北京。1996年当选六届全国文代会代表。《施大畏作品选》由上海教育出版社出版。1998年作品《老乡》入选文化部《中国五千年文化》赴美国、西班牙、哥根海姆博物馆展出。授予国务院特殊津贴。2000年授予文化部全国优秀专家称号。大型画册《施大畏》由上海人民美术出版社出版。2001年增补为九届上海政协委员。当选七届全国文代会代表。2003年当选为第十届全国政协委员。

丛书总编：岳增光 责任编辑：马超 靳平

图书在版编目(CIP)数据

施大畏/施大畏绘、——天津：天津人民美术出版社，
2003.10

(走近画家)

ISBN 7-5305-2352-X

I.施... II.施... 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

施大畏

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

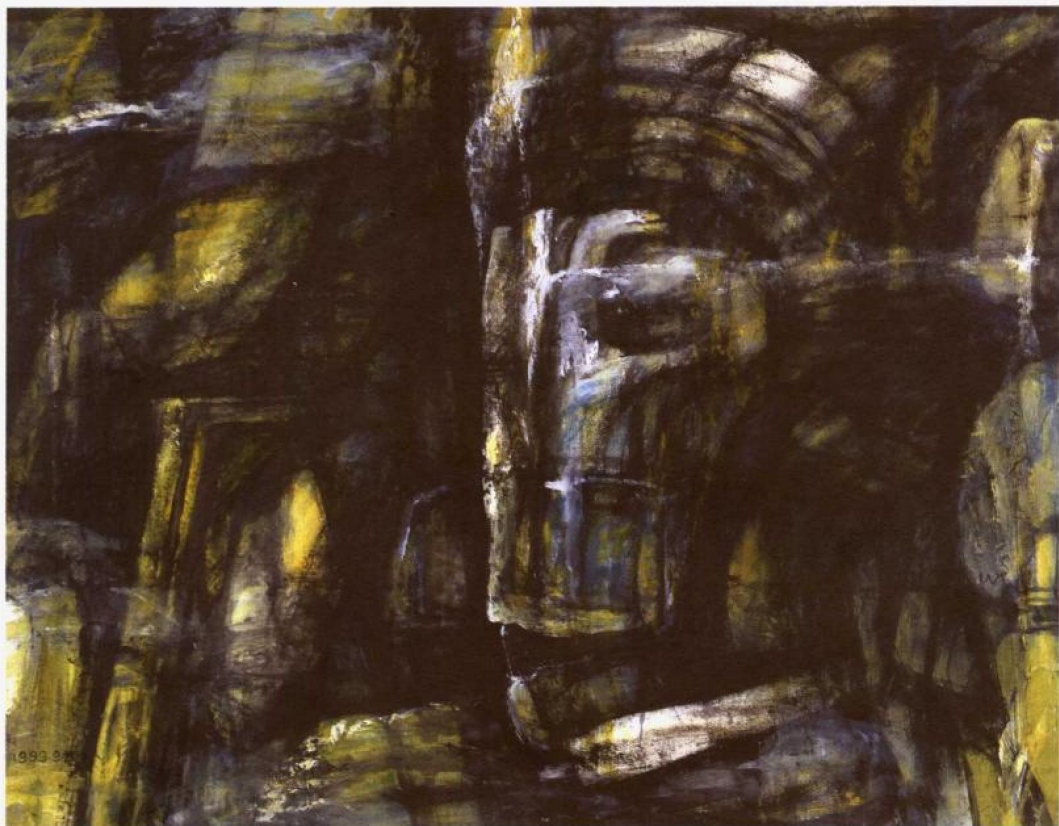
印数：0001—3050

定价：22.80元

■ 陈翔

责任与使命

——论施大畏的绘画



□远古时代 180cm × 145cm 1999年

对施大畏来说，绘画不是一种娱乐，而是一种责任；创造不是一种快乐，而是一种天职；探索不是一种享受，而是一种使命；成绩不是一种赞美，而是一种鞭策。

施大畏是绘画艺术的苦行僧。他具有强烈的使命感。这种使命感不是别人强加的，而是他自己给自己的重担。他用绘画观照生活、观照社会、观照人性。他是当今中国画坛的西西弗斯。

一、军人情结

当一名军人是很多男孩子的梦想，

然而这种梦想随着年龄的增长会逐渐消解。但施大畏却把这儿童时代的梦想异化为绘画的动力。当年他曾雄赳赳地把纸做的小手枪别在腰间，后来，他把手枪画在了纸上，而这张纸变成了艺术品。

军人情结是施大畏挥之不去的内心情愫，它影响了施大畏的创作心态，也影响了施大畏的创作方式。这不仅仅表现为他对军事题材的偏好，更主要的是，这种情结通过各种各样的艺术表现形式在画面上释放着它的巨大能量。



■登高（1973年）。



■1976年在延安宝塔山下。

从画面外在的形式上看，大场面、大篇幅、大题材是施大畏最为钟爱的，而沉重、厚实、紧密的效果，则是他最为得心应手的技法的指向。和吟风弄月的文人画截然不同，施大畏的绘画作品充满了紧张悸动的气氛、真力弥漫的内势以及粗犷不羁的形象。两相比较，一文一武、一驰一张，从中可以凸显出施大畏的绘画对现实的观照和对历史的审视。对于美术院校毕业的施大畏来说，西洋绘画的造型基础训练与传统中国画的笔墨锻炼一样，成为他绘画技法的两大根基，这也因此而影响了他的绘画观。不再拘泥于传统中国绘画的狭小范围，而能从更高、更广的角度来审视绘画、理解绘画、实践绘画。

和传统的师徒传授的私人化单一教学方法不同的是，由“五·四”新文化以来所倡导的新式教育方法借鉴了西方教育制度，从而在很大程度上使得私塾这一传统教学方式渐趋消亡，美术教育也不能例外。和传统的教育方式相比，西方美术教育制度更注重美术作为一门学科的科学性和操作性，它不仅是传统教育方式的一种补充，事实上，这种教育制度到新中国成立以后已经全面取代

了传统教育方式。而作为承载中国传统文化的中国画来说，教育方式的更新不仅仅只是学习方法的变化，更重要的是，由于新的教育制度是西方文化的产物，因而它与生俱来的西方文化特质是无法和制度本身剥离的，因而也使得传统绘画在根本上受到了西方文化的冲击。这种冲击是强制性的、人为的，但却有效的。由此产生的一个问题便是传统绘画从观念到方法的断层。当然，这并不仅仅是教育制度的问题，也不单单是绘画艺术的问题，这还是一个社会问题、一个时代问题，这是一个不以人的意志为转移的现实问题。经过了近百年的实践，实际上，现行的教育制度早已经成为合理的了。公正地讲，任何一种教育方式都具有其合理与不合理的两个方面，尤其是艺术教育，更是由于艺术的本质决定了艺术家批量加工、集群生产的不可能性。所以，我们既不必对已往的传统方式流连忘返，也不必对现行的教育制度推崇备至。对于施大畏来说，传统绘画是活水之源、传统笔墨是丰富的艺术宝库，但西洋绘画的造型基础、色彩理念乃至艺术观，不啻是对传统的一种有效改良手段。因为就传统绘



■ 1983年黑龙江元茂屯写生。



■ 1984年桑干河边。

画而言，明清以来的文人画主流所推崇的抒情性已经与现实相距太远，文人画的理想主义色彩使得画家们对周遭的世界产生了隔阂，或者说是产生了一种逃避的心理，而老庄思想、禅宗观念，以及陶渊明的乌托邦情结，构成了画家独善其身的强大思想动力和精神寄托。尤为甚者，这种寄托所指向的，可以不再是表现对象本身，而是绘画的手段：笔墨。也就是说，笔墨在很多文人画家那里已经不再是绘画造型的一种手段，而直接成为绘画目的本身。这种绘画目的的转移使得传统绘画不再倚重客体物象，也不再倚重画家主体意志。隐晦艰涩的语汇和远逝模糊的语境使现在的人们迷惘。我们今天是否还有可能重续传统，是否还有可能保持中国画这一古老的画种。施大畏有自己的艺术观。他的老师是深谙国画传统的大师，而他在美术学院的学习又使他的绘画语言更加丰富。当然更重要的，还是他性格中务实的一面，决定了他艺术的取向。所以，他的绘画，不再追求飘逸的理想、出世的幻想，而是直面现实，思辩人生。这种着眼于实实在在的客观存在的绘画态度可以看作是对传统文人画的一种反拨，

而这种反拨的心理基础又可以归之于他内心深处的军人情结。

军人是各类人群中最为现实的一群，因为任何脱离现实的做法都会以生命的付出为代价，而对形势的判断及对局面的把握又必须具有预见性，否则就不可能克敌制胜。施大畏没有真正地当过兵，但他却悟到了军人的本质的东西。他也画过一些诸如《仙逸》、《相遇》之类闲适的作品，但那时一种调剂、一种紧张之余的放松，就像战争间隙军人也可以在战壕里欣赏日出一样。不过，战壕毕竟是战壕，尽管可能有奇花异卉的芳香，但炮灰和泥土，却时时刻刻附着于军装之上、皮肤之上，乃至你的鼻孔里。我们可以在施大畏的作品中看到这种黄褐色尘土，甚至，几乎在他画的所有的人物身上，你都可以看到这种尘土，并闻到战壕的气息。军人的气质使他近乎本能地拒绝了画面的清新简约，而对画面的构图施大畏总有自己的想法，他不是简单地按部就班，而是出其不意地排兵布阵，在看似浑噩混沌中建立了自己的秩序。这种从大局出发的构图使他不去计较一时一地的得失，而着眼于整体效果，所以他的画尽管人物

众多,但有条不紊,就好比是一场战争,主战场的大获全胜已经奠定了全局。同样这种预见性很强的构图方式也使施大畏的大场面作品不拘泥于简单地叙述事件本身,也不受制于情节的发展,而能在最大程度上表达出创作者的绘画意图。

施大畏往往以出人意料而又触目惊心的绘画形式来表达他对绘画、对人生的一种看法,人们可以在第一眼就看出他的绘画有很深远的意图,他要告诉每一个读画的人一些很严肃的问题。而这些问题又隐含在纵横交错的线条、大笔涂抹的色块和重叠变形的形象中。

形式感一直是施大畏绘画所追求的,图式化的倾向使得他的作品既具有时代性,又具有个人标志。当然,和他的军人情结相通的是,他的图式化趋向于方整、趋向于刚硬、趋向于深沉。这种与传统文人画的程式化倾向相悖的构图观念既是施大畏对于传统绘画批判意识的体现,也是他摆脱纯写实模式的一种努力。一方面,对于传统绘画,施大畏有着自己的看法。他从不拒绝传统,更不拒绝文人画。对于那些优秀的传统绘画作品,他欣赏有加;对于蕴涵着传统文化精粹的优秀文人画作品,他更是

钦佩心仪。但是,他绝不会沉溺于其中,他对于传统绘画一直保持着清醒的批判意识,他用自己的眼光来审视和批判传统绘画,他从艺术的本质出发,以中西艺术的共同点出发,来重新看待中国传统绘画,从而对中国传统绘画艺术特点剖析得格外深刻。他尤其注重于绘画与现实的关系的探讨。这种现实包含了艺术家当下的生活、当下的情感、当下的社会,以及更深层次的对人性、对人与自然的关系、人与历史的关系、人与社会的关系等一系列复杂而又严峻的问题。所以,当他将这种思考用绘画来表现时,便本能地拒绝了陈旧的文人画图式,拒绝了人们以往由习惯而麻木了的程式化手法以及由此而带来的固定象征意义。作为一个艺术家,他清楚地知道审美倾向一旦形成定式,作品的魅力便会被习惯削弱。艺术首先应该是当下的艺术、现实的艺术,然后才有可能成为历史的艺术;如果反其道而行之,则无非是重新回到传统知识分子或愤世嫉俗、或独善其身、甚至于退缩到自己内心的这样一种消极心态,而这种心态与我们所处的现实是那么的格格不入,因此,它不会再有当下的意义。施大畏要用自己的图式来诠释他对中国当代绘画

的理解，他有意识地借鉴了西方现代绘画的一些表现的手法，用来丰富中国画的技法，从而构建起自己的艺术天地。错置、重叠、交叉、并列，这些传统绘画所阙如的手法被用在施大畏的中国画中，加上他骨力强健的形象本身，形成了施大畏绘画强劲的真力，在画幅中流淌。

厚重的团块结构有着可见的体积感和分量感，这使得施大畏的人物形象与崇尚飘逸清灵的传统人物画形成了强烈的反差。凝重而又内敛的形象特点鲜明，而又蕴涵着施大畏丰富的情感内涵，这种形象造型能力固然来自于西洋素描的功力，但这其中至少有两点需要加以说明的。其一，施大畏素描功力来自于契斯恰科夫的精细和尼古拉费钦的狂放，他的素描从本质上更接近于后者，所以使得他的造型充满了力度和体积感；其二，施大畏的素描功力并未抵消传统绘画笔墨的表现力，这一点是至关重要的。实际上，现代美术教育所带来的一个负面效应就是传统绘画笔墨的衰微。由于在观念上有着本质的差异，中国画笔墨能力与西洋画造型能力之间存在着很大的差别，这种差别很难调和。我们可以从历史事实来看，许许多



□我的阿姐从小不会说话 68cm × 134cm 1994年



■ 1985年在青海果洛。



■ 1985年在青海。

多画家、包括现代艺术史上的许多大画家都没有处理好这样的矛盾。而现代美术院校的学生们和他们的老师一样，素描写生或速写能力都还不错，至于传统中国画的笔墨则很难让行家认可。施大畏本质上是一个很现实的艺术家的。他对素描、对西方丰富而又有效的表现现实的手法有着本能的喜爱。而更难能可贵的是，他巧妙地以中国画的笔墨来驾驭了一切的技巧手段，也就是说，不管他在多大程度上吸取、借鉴，甚至挪用了西方绘画的技法，他仍然用中国画的笔墨表现出来，从此你也可以明显地看到他对传统艺术的留意、对民族艺术的忠诚。他不仅是现实的，也是忠诚的，有时甚至是有些偏执的。

二、社会责任感

作为一个关注现实、关注历史、关注社会的艺术家，施大畏具有一种难能可贵的社会责任感。这种社会责任感促使他在题材的选择上具有明确的指向性，他用他的作品来思考，思考自己对社会、对民族、乃至对人本身的责任；他用他的作品来阐释，阐释自己对历史、对现在、乃至对未来的理解。

当施大畏风华正茂的时候，在陕北遇见当地的农民，与他年龄相仿的青年



■陕北榆林写生途中（1996年）。

们的装束与他相差不多，都是一袭军装，而40来岁的农民则身着老棉袄，头扎白毛巾，一脸憨厚，双眼却隐隐地含着惘然；等到他年届不惑，重游陕北时，当年的军装小伙已经像他们的前辈一样，老棉袄，白头巾。最令施大畏感到震惊的是，在他们的双眼中，他看到了和他们的父辈一样的惘然神情。很久以前就脱掉了军装的施大畏心头涌起的不仅仅是一种同情，他还在扪心自问：作为一个画家，我们能为改变这种状况作些什么？

画家从来就不是社会的主宰者，更不是什么救世主。画家用画笔来说话，用作品来表述自己的观点。于是，施大畏开始了他的“生命系列”的创作。

不熟悉历史就难以理解今天。历史是一面镜子，施大畏要用它来反射出自己的历史观、人生观和绘画观。他首先选择了历史上的重大事件来作为创作的题材，而这些事件都与我们这个民族的

命运有关。于是，有了《天京之变》、有了《大禹的传说》、有了《长征》、有了其他的系列作品。

对历史上发生的重大事件的重新审视，是施大畏历史画系列创作的一大主题。不管是《大禹的传说》还是《皖南事变》，巨幅画面表现的，是严酷无情的历史事实，每个历史事实后面都有着刀光剑影、尔虞我诈，每个历史事实后面都堆积着人的鲜血和生命。当历史的车轮深重地碾过后，留下的，只是一道道没有任何表情的车辙。从这些或深或浅的车辙中，施大畏发现了什么呢？

人与大自然的抗争是与史俱来的，当人类一旦进化到比地球上所有其他动物都高级的时候，他们与大自然的关系开始发生了微妙的变化。作为大自然的一分子，人与自然间的和谐相处是必然的。然而当人类一旦想要征服自然时，所要付出的代价往往是不可预计的。大禹治水是一个古老的传说，传说中的大

禹征服了大自然，这是人类的胜利。但是施大畏从中看到的却是那传说中的另一面：那就是大禹治水所付出的沉重代价以及这种代价的意义。画面上并没有直接描绘出大禹治水的某个过程或某个场面，而是用大禹及其追随者的形象展示来表达创作者对这个事件的认识。在用人的肉体堆成的黝暗背景上，大禹仰天长叹。野风吹起他一头长发，拄着铁铲的大禹竟然是那么的瘦弱。在他的周围，有几个女人颇为醒目。作为生命的孕育者和哺育者，她们在治水的过程中所付出的不仅仅是体力。那蹲伏在地上的女子身体健硕，但双眼流露出的，却是近乎绝望的神情；而那位伸开双臂，昂首向着太阳的妇女已经筋疲力尽；至于大禹身边的年轻母亲，漠然地抱着孩子的尸体，麻木的表情使人想起这样一句话：“哀莫大于心死！”

悲剧色彩的渲染几乎贯穿了施大畏历史画的始终。你只要看一眼他画面背景人物那一双双幽暗的眼睛，那无助而又无望的表情，就会被这种悲剧气氛震慑。

如果说《大禹治水》表达的是施大畏对人与自然之间关系的一种探索的话，那么，《国殇》则着眼于从战争的角

度来审视人与人之间的关系。

当年轻力壮的小伙子们义无反顾地奔向战场、为国捐躯的时候，那白发飘拂的老者的叹息就显得格外的沉重。诸侯纷争，群雄割据，用大部分人的生命去置换一小部分人的利益，三闾大夫的悲恸是有感而发的。曾经硝烟弥漫的战场已经成为死气沉沉的坟场，残破的战车、凌乱的尸体、失魂落魄的幸存者，战争对人性的扭曲在画家看来就仿佛是一张雪白的宣纸被泼上了浓墨，再也洗刷不去那沉重的阴影。只有那一朵朵顽强地开放着的野菊花，在阴暗的背景上焕发着令人遐想的明亮色彩。这抹亮色和着老者的哀叹，带来了人性觉醒的信息。

苦难，我们民族的苦难，我们人民的苦难，成了施大畏历史画关注的焦点所在，然而，这种苦难与西方宗教所宣扬的苦难有着本质的区别。施大畏不是“原罪论”者，我们民族的苦难也有终结的一天；而在终结这种苦难的同时，会产生另一种苦难，那就是正义力量的被压制，而这，也是施大畏历史画创作中的另一个重要题材。《皖南事变》和《长征》就是这样的作品。

和《大禹的传说》、《国殇》不同的

是，这两幅作品中的前景人物众多，而且多以直立的形象出现，因为他们都代表了正义的力量。美好的东西的毁灭构成了悲剧，而悲剧的警世作用又是那么的直接和强烈。在付出了巨大的牺牲之后，正义依然挺立着，仿佛是一座座纪念碑，在血雨腥风中毅然矗立。如果说《皖南事变》所表现出的惨烈景象包含了创作者对那些冤屈的灵魂的同情的话，那么，在《长征》中，施大畏已经不再以横卧的人体作为背景了。他把横向与斜向的背景走势变换为向上的直势，而领袖人物坚毅的神情所透露出对未来必胜的信心已经使画面充溢着一种悲壮之余的豪迈，那是黎明前的黑暗，只要冲出这一片黑暗，胜利的曙光将洒满大地。我们民族的苦难的终结，终于有了可以预料的一天。

施大畏用自己的不同绘画语言，表达着对历史上重大事件的不同看法。这些直观而又朦胧、形象而又语焉不详的绘画叙述方式使得他的作品具有极强的吸引力；而这种异乎寻常的吸引力又激发起观者的联想，从而诱使他们从画面引发开去，去探索历史事件背后所蕴含的深刻意义。这，就是施大畏作品对历史的介入、对社会的介入，这种介入是

积极的、更是有益的，他的绘画承载了历史、承载了现实、更承载了他的思想——一位有强烈的历史、社会责任感的艺术家的思想。这种思想包括了他的宇宙观、历史观、人生观。而尤为值得注意的是，这种思想还包括了他对人性、对生与死的深刻思考。

其实，施大畏并不仅仅在这些鸿篇巨制中阐述着他的想法，即使是一般尺幅的作品，其中也包括了他的人生观念。他画陕北老农，取名为《高原的云》。那一张张饱经风霜、皱纹密布的脸庞黝黑而混沌，目光迟滞。他们已经和黄土高原融合在一起，达到天人合一的境地了。所以施大畏画他们就像在画黄土高原一样，浑然深沉，表情漠然。文明的演进在这里显得格外的迟缓。当那里的人们和脚下的黄土一样安处于自己的现状时，当那里的人们“不知有汉，无论魏晋”时，已经习惯了国际互联网的都市画家会有怎样的感慨呢？施大畏把这种感慨画进了他的作品，他希望高原的云能给那里凝固的文明带来一些新鲜的气息。

施大畏的作品对历史、对人生、对人性的思考有时会显露出他理想主义的一面。事实上，没有理想的艺术家肯定

不是一个好的艺术家，太执着于现实本身的艺术家又失之粘着。艺术家应该着眼于现实，但艺术作品又不能简单地再现现实。中国传统绘画的优秀精神就在于艺术家在艺术与现实之间找到了一种有序的平衡，这种平衡的着眼点就在于艺术与现实的差异之中：艺术不可能直接干预现实，但是艺术又可以影响人，影响人的观念，影响人的思考，从而影响人的行动。在久违了那种社会责任感的驱使下，在盛行着甜美悦目的行画的环境中，施大畏一意孤行地画着他那种带有思辩色彩的作品，这种实践本身就是一种悲壮之美。施大畏把自己的理想化解在作品之中，根本不管这种理想与他所处的现实有多大的差距。

施大畏时常会感叹中国传统绘画中那些既具艺术性、又具历史意义的作品随着时光的推移而越来越少，更时常感叹当今画坛在艺术商品化大潮冲击下许多画家心态失衡的严酷现实。所以，作为一个知名画家，他保持着异常清醒的头脑；作为画院的负责人，他又牢牢地把握着画院创作的总体方向。他始终认为：社会身份决定着一个人的社会行为。他从不苛求每一位画家都要像他这样，他不反对画家们各自不同的艺术追

求，更不反对为画家们创造一个百花齐放、百家争鸣的良好宽松环境，但是出于国家办的画院的画师这一特殊的身份的理解，他坚持认为自己不仅应该、而且必须承担起这样的社会责任，并且必须把这种责任作为自己艺术的自觉行为。从某种角度来说，他其实是可以回避的，以他的绘画功力，以他的知名度，以他的地位，完全可以轻轻松松地画一些闲情逸致的东西，画一些迎合市场口味的东西，在不经意的挥洒间赢取更多的利益。然而他却义无反顾地走着另外一条艺术之路，一条布满荆棘、崎岖坎坷的艺术之路。因为他心中有理想，所以坚定不移。他时常把一位西洋艺术家的话挂在嘴边：“如果我的作品让人们感到快乐，我并不会沾沾自喜；如果我的作品能让人们变得高尚，我将喜不自禁。”

三、绘画使命感

说施大畏是个极具责任感和使命感的画家一点儿也不过分，他不仅将自己绘画的视角伸向最具历史意义、最具社会意义、最具人性意义的题材，同时，他对绘画艺术本身的探索也表明了他自觉的绘画使命感。

传统中国绘画所具有的悠久历史和丰富的积淀给后来者以极大的压力。就



□写生 1978年



□写生 1983年

像跳高一样，越往上跳就越不容易。集古人成就于一身然后再求发展的传统观念已经不再被现代的画家们相信。其实，绘画发展到今天，它所面临的机遇并不比它所面临的挑战少，问题的关键在于你如何去面对。绘画的发展并不是单向线性，它无需像跳高一样非得先越过前人既定的高度。绘画发展就像一棵大树的生长，只要有适合的气候环境及自身条件，你就可以在主干上发出新芽，并且沿着自己的方向茁壮成长。传统是根，那里有丰饶的土壤和养料，但传统只是提供你发展的可能性，而不是确定性，况且，传统的东西并不一定完全适合于今天的艺术。在博物馆中，我们可以欣赏到历朝历代的中国画作品，从中我们不难发现，每个朝代的中国画都有着明显的时代特征，这种时代特征有些是与生俱来的，比如在材料、思想观念方面的共同点；有些则是艺术家个性追求的结果。这些个性特征代表了当时的时代特

征中的某个方面，因而其作品也就有了时代性。石涛说“笔墨当随时代”，真正的艺术家的笔墨不是追随着时代，而是应和着时代；至于那些出类拔萃的艺术大家，庶几是超越时代的。

今天的艺术有着更为广阔的发展空间，有着比传统绘画更多的参照体系。我们没有理由像陕北老农固守着一方黄土那样拘泥于传统而不能自拔。纷繁复杂的世界需要丰富多彩的艺术样式，而传统的绘画语言已经不再适应日趋现代化的今天的现实。早在上个世纪初，先贤们已经开始了传统中国画的改革。今天的人们继续着先辈们未竟的事业，而他们所面对的，则是更为开阔的视野和前景。当然，从另一方面说，正是因为有了更为开阔的视野和前景，人们也就更容易迷失自我。有人干脆沉湎于吟风弄月、孤芳自赏的传统文人画情调中，而有的则乞灵于怪力乱神、奇风异俗的西方现代艺术，完全以西方的标准



■在台北作学术讲座（1998年）。

来改造中国绘画，终于失去了绘画的民族性。

施大畏着眼于中国画的时代性。他认为传统的中国绘画要跟上时代的步伐，就一定要表现画家所在所见的当下生活状况，而恰恰这一点，是传统中国画发展到今天所面临的重大难题。不容置疑的是，画史上那些优秀的作品正是反映了当时创作者的所在所见；而今天的画家们如果还是满足于桃源仙境、三友百禽这样既定的图式的话，那么中国画的命运就足以让人忧虑了。但问题是传统中国画所能提供的绘画技巧样式有着很大的局限性，程式化的笔墨具有明显的过去时代的痕迹。要表现当下的生活，就必须要用新的技法样式；而这新的技法样式既不可能从传统样式中单性繁殖，更不可以完全照搬西画的模式，因为与时代性相比，或许绘画的民族性更为重要。

施大畏并不是一个狭隘的民族主义者，他反对完全抛弃传统中国画的基本法则，也反对固步自封的保守主义。他所理解的民族性包含了开放性，因为只有开放才会带来新的空气、新的刺激，

从而激活本身的细胞，促进艺术的新陈代谢。过去有种说法认为越是有民族性的东西就越是有世界性，其实这只是偏颇之词。在今天，虽然国际互联网把我们同世界各地联系在一起，但是，作为一种文化形态，绘画艺术的交流还是需要有一定的基础，这种基础就建立在相互理解和相互尊重之上。相互理解的前提是双方所具有的共通性。因为属于不同类型的文化形态，从观念到表现技法都各不相同的中西绘画体系要达到真正的理解是很困难的。如果光从中国画的角度看，要想具有世界性，就必须先找到中国绘画中与西方或其他民族绘画的共同点或共通点。从这共同点或共通点出发，才能达到真正意义上的相互理解，才能使中国绘画走向世界。当然，这只是问题的一个方面。至于相互尊重这一点，恐怕就不是仅限于文化范畴了。众所周知，今天是强势文化横行的时代，排除民族自尊的因素，中华民族尽管拥有悠久的文明史，拥有众多的人口，但其文化相对而言仍处于弱势。弱势文化要与强势文化竞争是很不容易的，更不用说两者间的平等对话与交

流。因此，在这样的现状下，过分强调绘画的民族性是于事无补的。而相反，吸收其它民族绘画、包括强势文化中的绘画的一些特点，来充实和丰富我们传统的中国画的艺术表现力，不失为一种卓有成效的方法。当然，这种方法已经被画坛先贤们采用了，但由于对西方或东洋绘画理解得不够深入，同时受传统绘画观念的某种束缚，好的途径并没有带来好的效果。这也是有目共睹的事实。而今天则不同了，我们有了更全面、更冷静、更客观地观照不同民族文化的机会，从而使我们的画家可以在更深层次上借鉴其他民族绘画的特色来有效地改良传统中国绘画，并促进中国绘画在保持民族性的同时兼具世界性。

施大畏对于当代中国绘画艺术创作的探索便是基于这样的艺术思想。

从连环画的创作到近年来抽象半抽象绘画的实验，施大畏的绘画作品在表现形态和艺术观念上已经发生了很大的变化。这种变化的过程可以看作是他不断探索的过程。如果说他早期创作的连环画作品一直在尝试着用写意的技法来摆脱表现手法上固有的框框的话，那么，他近期的作品已经摆脱了另一种框框，那是一种艺术观念上的框框，也就



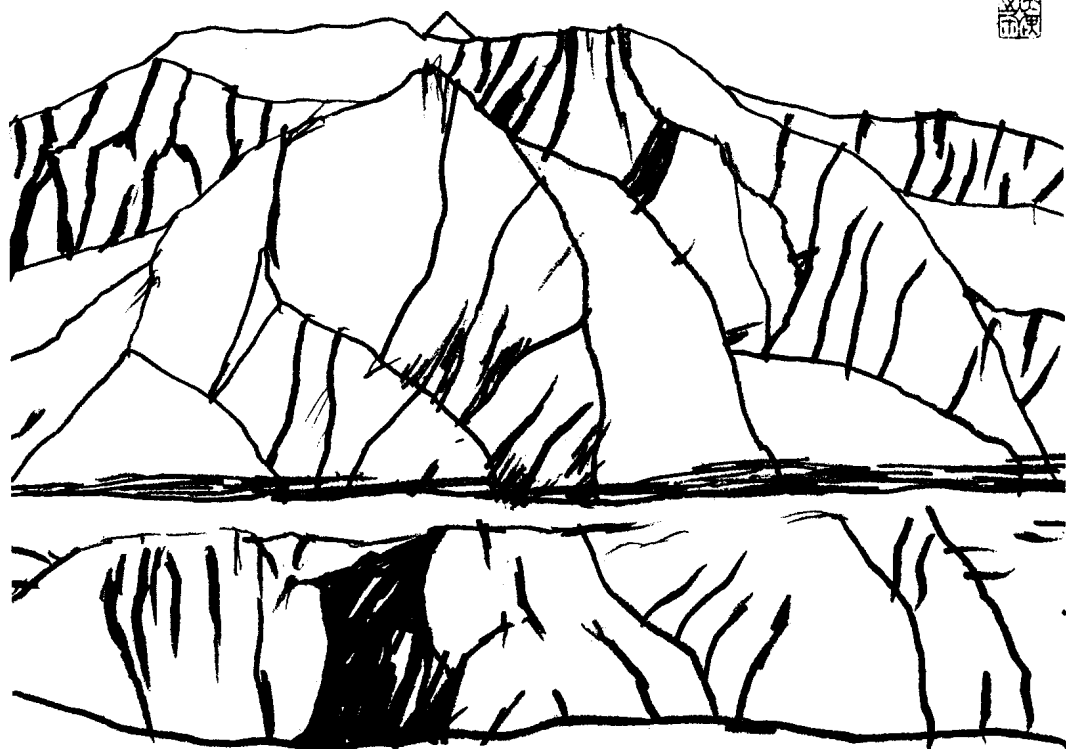
■天山脚下（1994年）。



■1996年在美国现代美术馆。



■2001年意大利比萨斜塔。



1994年新疆写生

是狭隘的民族主义的框框。他在探索着中国绘画兼具世界性的可能途径。

上世纪以来，许多有志于改革中国传统绘画的艺术家都把目光转移到其他民族的绘画上，从中汲取有益的东西洋为中用。岭南画派将日本绘画的某些表现手法融入中国传统绘画技巧当中，而徐悲鸿则用西洋绘画的教学方法引入到传统的中国画的学习中，其对当代中国画的改造意义已经远远超越了表现方法的范畴了。从历史上看，传统中国画并不是一成不变、墨守成规的，它在不断完善和发展自己的同时也从不拒绝外来的有益营养。比如当年张僧繇的“凹凸花”，便是来自于印度的一种敷色方法；而对传统中国绘画有着巨大影响的南北朝佛教美术，本身就是舶来品，更何况其中有许多是西来画僧的杰作。而就像印度的佛教到了中国后便异化为亦佛亦

道的本土宗教一样，外来艺术对中国画的影响一直是有限的。传统中国绘画强大的自足自律性使它能轻易地消解一切对它本质存在威胁的外来艺术因素。即使像郎世宁那样倍受皇帝宠幸的画家，其影响力也仅仅限于他那个时代。这种超稳定的传统绘画特质在当代正遭受到前所未有的挑战，而这种挑战也不仅仅是来自于外来艺术或强势文化的冲击，也来自于传统绘画发展到今天所必然产生的疑惑。

对施大畏而言，西方绘画的艺术观念的影响是显而易见的；而这种影响一直贯穿了他几十年的绘画生涯。当然，他的连环画作品依然在强调一种从传统绘画中来的写意性本质，这使得他的作品在准确而又生动的造型基础上强调了线条的流畅和水墨的滋润。这种不拘小节的表现手法使他的连环画不再受制于狭