

时代 国画

CONTEMPORARY
CHINESE
PAINTING

3

- 骆驼刘·大为马
- 中国传统笔墨的现代观
- 何家英的意义
- 满维起的山水画
- 文化回归与诗意风韵
——舒建新国画作品读解
- 博大幽邃的视觉世界
——画家邹立颖作品的审美印象
- 人品、学问、笔墨

北京工艺美术出版社



主 编 / 郭怡琮
满维起
执行主编 / 石 峰

时代国画

CONTEMPORARY CHINESE PAINTING

卷首语

传统是人类智慧的结晶，没有传统就没有今天和未来。因此，任何藐视传统的观点都是苍白和无力的。当然，传统给予我们的福祉、荫庇是有限的，依靠前人的智慧并不能解决当代人的问题。前人留下了丰厚高明的艺术理论和丰富精妙的艺术技巧，但是并没有形成科学、严谨、系统的科学体系和必要的技术理论体系，需要后来人去一一完善，并将之发挥到极至。而完善和发挥就是创新。

创新是艺术的生命，没有创新的艺术之花必然会凋谢和枯萎。创新又离不开传统，应以传统为前提，两者你中有我，我中有你，相辅相成，继往开来。翻开中国艺术史，凡有成就的艺术家都是自创新格、开宗立派之人。其创新能力越强，其成就越高，其影响也越久远。如绘画领域，大小李将军、荆关董巨、刘李马夏、黄吴倪王，都秉承中国山水画之特质，但又都借古开今、创立新风。在书法领域，二王父子、颜柳欧赵、苏黄米蔡、徽宗赵佶，均自成家数，各领风骚，名重生前，声传后世。艺术需要创新、求新、求异、求变，创新是艺术家的惟一出路。

真正的艺术家就必须超越前人，超越自我，不断创新。创新需要创新的能力，更需要创新的个性。没有个性的创造是徒劳的。郑板桥有两句诗：“删繁就简三秋树，领异标新二月花。”作为艺术家，应当像二月花那样敢于标新立异，要有敢为人先、自立宗派的精神。苏东坡以“不践古人是一快也”的心态，用朱砂画竹，为画坛新添一种竹相；米芾不因袭前人，创“落茄”皴画江南山水，开米氏云山一派；石涛自我立法，不泥古人，成为清代最有成就的山水画大师。诸如此类的前辈大师不胜枚举，应是我们高标自我的榜样。

对于21世纪中国画的发展来说，最为主要，也是最为根本的任务和目标，即是对艺术传统的突破和创新。我们寄望于植根在中国泥土中、与人民气息相通、与时代脉搏一致的艺术家，找准传承与创新的契合点，把握传统与时代的连接点，中国画创作将有一个辉煌的未来。

编 委 / 苗再新
蔡 葵
张复兴
张鸿飞
赵建成
邓远坡

艺术主持
中国美术创作院

北京工艺美术出版社

时代国画

CONTEMPORARY CHINESE PAINTING



图书在版编目(CIP)数据

时代国画.第3辑/石峰主编.一北京:
北京工艺美术出版社,2005.1
ISBN 7-80526-540-2

I.时… II.石… III.①中国画—作品集—
中国—现代 ②中国画—艺术评论—中国—
现代 IV.J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字
(2004)第138771号

《时代国画》编辑部地址:北京市朝阳区惠新北里
甲1号中国美术创作院
邮编:100029 电话:(010)64925974 65705915



目录

卷首语

时代论坛

- 3/ 中国传统笔墨的当代观 程大利
7/ 文化选择与中国书画
——兼及对中国现代美
术教育的反思 梅墨生

时代名家

- 10/ 骆驼刘·大为马
——画家刘大为素描 李存葆
26/ 何家英的意义 郭晓川
41/ 激扬的水墨诗情 徐恩存
55/ 满维起的山水画 刘大为
59/ 满纸云烟起四围 郭文涛
67/ 文化回归与诗意风韵
——舒建新国画作品读解 徐恩存
77/ 博大幽邃的视觉世界
——画家邹立颖作品
的审美印象 高山
85/ 天山·我的选择
——天山山水画
创作感想 周尊圣
88/ 在天山大漠中高歌
——周尊圣天山山水画特征
刘大为

- 93/ 短笛无腔信口吹 谢冰毅
103/ “关注自然”
——刘中绘画作品展 李伟
106/ 人品、学问、笔墨 寿觉生

时代展厅

- 109/ 中国风情——
当代中国画作品集
刘大为作品 孔维克作品
何水法作品 冯远作品
贾广健作品 王莹作品
杨明作品 徐光聚作品
114/ 水墨心象——
当代中国画名家学术邀请展
龙瑞作品 杜滋龄作品
卢禹舜作品 石峰作品
邹立颖作品 张捷作品
张谷旻作品 方向作品
田黎明作品 赵卫作品
于文江作品 范扬作品

时代经典

- 封面/ 绮梦(局部) 何家英
封二/ 山静谷幽 满维起
封三/ 游春图 舒建新
封四/ 喀什牧羊女(局部) 刘大为

责任编辑/贾德江 装帧设计/江冉

出版:北京工艺美术出版社(地址:北京市东城区和平里七区16号楼 邮政编码:100013)
发行:北京工艺美术出版社 全国新华书店经销
制版:北京秋韵图文设计制作有限责任公司
印刷:北京博海升彩色印刷有限公司

889毫米×1194毫米 1/16开本 7.5印张

2005年1月第1版 2005年1月第1次印刷

ISBN 7-80526-540-2/J·367

定价:39.80元

编辑人语：笔墨是中国画的最根本属性，它负载着中国传统绘画的精神。五千年的中国绘画史和三千年的笔墨史的发展充分说明笔墨的现代价值在于传统精神的延续性，对笔墨的认识不仅关系到对中国画本质的属性认知，同时也是关系到中国画再创造和再发展的根本性问题。高喊弘扬传统的人，往往对传统的精神缺乏认识，而文化虚无主义者更是对传统的无知。所以发表程大利的这篇文章，是对笔墨传统的重新强调，更是对笔墨由传统走向现代的深层思索。但愿对中国文化精神、笔墨传统的现代价值的重估，能把大家的道与技带进一个新的高度。

● 时代论坛

中国传统笔墨的当代观

◆ 程大利

笔墨二字已成为中国画的代名词。在中国画数千年的发展史上，笔墨负载着历史沉淀下的深厚文化内涵，已成为具有独立审美价值的形态，成为中国画艺术特征、表现特征和形式特征的代名词。画中国画的人、评论中国画的人、关注中国画的人，人人说笔墨，但笔墨是什么，许多人并不知道，或者懵懵懂懂，也或者见仁见智，见解当然也有高低的差异。而对笔墨的认识，恰恰是认识中国画的最关键的问题，因为笔墨负载着中国传统绘画的精神，是中国画最根本的属性。对笔墨的认识关系到中国画的长远发展。这个看似老生常谈的问题有必要再认识，尤其是对笔

墨当代走向更值得作出理性分析。

就视觉形式而言，笔墨指技法、结构、法度、规范、表现力等。如“有笔无墨”、“笔尽笔法，墨求墨气”；如“笔墨太简，则失之阔略”、“古人位置紧而笔墨拙，今人位置懈而笔墨结”；如“笔墨俱化，气韵规矩，皆不可端倪”、“学者未入笔墨之境，焉能画外求妙”；如“气韵俱盛，笔墨积微，真思单然，不贵五彩”，黄山谷题刘元辅画马“与物殊绝，笔墨易取；至于庸庸，殆难为工”。这些论述，给了我们具体的视觉效果。而达到这种视觉效果的形迹，虽没有定则，却有审美规律。黄宾虹总结“笔法五种”，“墨法七种”，五笔即平、圆、留、变；七墨即浓墨、淡墨、破墨、泼墨、积墨、焦墨、宿墨。由此一来，中国画笔墨的审美效果已见端倪。

笔墨二字，笔在先，用笔是关键。用笔有法则，方圆、曲直、轻重、刚柔、干湿、浓淡、虚实等形式，追求和组织若干形的变化，以表现客观世界，并借此表现画家的主观情感，这首先要求用笔要准确而熟练，意到笔随。因此，首先画家要掌握用笔的法则，严格地说，这只是中国画用笔的第一步。在此基础上，解脱法则制约，有法则但不受法则之困，信手一挥而合乎规律，这是第二步，是解脱阶段。正如石涛所说，“无法之法乃为至法”。今人用笔，已不知何为美，何为高贵。用笔是用规范的，“骨法用笔”、“以书入画”。骨法者，吕凤子说得好“生死刚正谓之骨”。刚正者，肯定不是轻飘，不是油滑，不是两头尖尖，而是“如锥画沙”，如“折钗股”、“屋漏痕”般地“以书入画”，如此一来，用笔的审美规范已经很清楚了。几千年的实践证明，

1 古代先贤对笔墨有着充分论述，这些论述不外乎两类。一类是能感觉到的视觉形式和技术规范，一类是形而上的理性阐释，这两类相互联系，互为印证，构成了笔墨的本体论内容，成为具独立审美价值的如

▼ 鸟来此处觅芳菲 69cm × 69cm 2004年





▲ 山境幽僻日如季 69cm × 69cm 2004年



▲ 流水声中无人家 69cm × 69cm 2004年

这样用笔好看，你可以不这样用笔，反其道而行，但实践会证明，惟“骨法用笔”才是正途。因为这是中国画用笔的审美规律。实践也证明，能实现“骨法用笔”者也不多，以书入画，“写”出形体，没有几十年的锤炼也做不到，而“写”的效果也有文野高下，有人一辈子难脱“俗”格，所以，先贤又告诉我们“俗病难医”的道理。

笔加墨所形成的效果是画面的视觉效果。南齐谢赫在其“六法”中首提“气韵生动”。中国古典哲学认为，宇宙自然生生不息，循环往复，人体内也是真气流转，没有间歇。观照笔墨，也应是元气充沛。当外部的环境影响到人的心理和生理时，元气会产生不稳定的变化，如气虚，如烦躁等等，反映在笔墨上，便破坏了元气的平衡，画论上常称为“浮气”、“躁气”、“匠气”等现象便产生了。所以，养气便成了文人画家的功课。要使气脉不断、笔不困、墨不涩，就要使元气处之安稳，神闲意定。“勿促迫、勿怠缓、勿陡削、勿散神、勿太舒，务先精思天蒙，山川步伍，林木位置……以我襟含气度，不在山川林木之内，其精神驾驶于山川林木之外”。是说心神高远则笔墨深厚，心境广阔则气韵旷达。笔墨已经成为画家心胸、秉赋、气度、性格的反映，当然也是画家文化积累和知识功底的表现。千载而下，对笔墨的论述已成为中国古代画论的核心内容。

2 中国的笔墨是中国哲学观念的产物。笔墨形态历经数千年发展，形成了“自然的人化”和“人化的自然”的统一体，成为中国传统文化的重要组成部分。文化作为一整套规范，被一个民族所认同。民族传统文化是在漫长的历史岁月中形成的本民族文化观念。几千年形成的一套独特的认知体系，在世界文明史上占有重要地位。但是也正因为它积淀丰厚、体系完善、完全的成熟也造成了它的封闭与保守，使得它在发展的道路上步履维艰。历史上的辉煌使得1840年以来的中国画黯然失色。特别是20世纪上半叶的民国画坛，已远不能比肩古人。新文化运动的一批先驱陈独秀、鲁迅基于文人画的衰落，对传统笔墨提出了一系列批评，甚至徐悲鸿也说：“中国画学之颓败，至今日已极矣。凡世界文明理无退化。独中国之画在今日，比二十年前退五十步，三百年前退五百步，千年前退八百步，民族之不振可慨也夫。”

自五四运动以来，西方文化与本土文化作直接正面的交锋，这种交锋一直延续到当下。交锋的结果是当代中国人生存在东西文化的夹缝中。这是历史发展的一个

特定空间,东西方两个文化源和两种高峰的不可融合处。之所以出现中国人的生存夹缝,是因为近百年来中国经济基础的薄弱导致的价值观念的西化,由此而产生的文化上的要么妄自菲薄,要么夜郎自大,缺乏对中西方文化优长的深入的比较认识,从客观上讲,中国古典哲学和由此种哲学影响之下的中国传统艺术生态很难被外部世界理解,阐述学的障碍也使得西方世界很难以从本体上认识中国艺术,尤其是中国画的笔墨。在20世纪上半叶的大背景下,中国画还能产生吴昌硕、齐白石、黄宾虹这样一批大师,这几位立足传统,各自融会贯通,自成家数,笔墨的审美价值形成了新的高峰。但是,传统笔墨的整体性衰落却是谁也挽救不了的趋势。在中国和西方文化的碰撞中,几代人在思索和实践,高剑父、林凤眠、徐悲鸿等人的笔墨形态重在形象塑造与传统中国绘画拉开了距离,可以看作一个时期内,中国画家对中国笔墨发展问题认识的高度和深度。20世纪这样的综合背景下,很容易产生民族虚无主义。新文化运动对传统中国画笔墨基本持批判态度,如何正确估价传统的价值成为时代的课题。在时代变革中,中国画家仍有人对传统笔墨持充分自信的态度。这个人便是傅抱石,他说:“中国绘画根本是兴奋的,用不着加其他的调剂。《金石索》上的武山堂石刻,西洋人就是花一百年也画不出来。中国绘画既有这伟大的基本思想,真可以伸起大拇指头,向全世界的画坛摇而摆将进去,如入无人之境一般。我们不应妄自菲薄,应当努力去求这伟大的基本思想如何造成。”虽然他自己的艺术本质上是融合中西的,但他对笔墨本质的认识却有着重要意义。就整个文化而言,还有人持更自信的态度,这个人便是林语堂,他说:“中国人在文化上是古老的,在种族上是年轻的……所谓中国文化停滞的观点,是由于人们单从外部去观察中国,对中国内部生活一无所知而造成的误解……中国有一种优越的生存本能,一种新奇的、超越自然的、非凡的活力。”这种对中国文化的深邃认识是超越时代的。

高喊弘扬传统的人,往往对传统的精神缺乏认识,当然,文化虚无主义者更是对传统无知。经过了近一个世纪的争议,我们可以这样认为,传统的中国艺术发展到今日的十字路口,每位以中国画为事业的人都在努力寻找它的现代拓展方式和时代精神,脱离传统艺术精神辟出的“新路”,是无本之木、无源之水,不会成功。笔墨一旦失去精神指归,在东西方文化交流日益增强的21世纪,很可能失去现代定

位。而以重复作为传统语言的延续,同样失去现代意义。五千年的中国绘画史和三千年的笔墨史的发展充分说明笔墨的现代价值在于传统精神的延续性,传统精神涵盖着中国哲学和中国人文精神发展的文化根源。

3 上世纪80年代中期,美术界曾有过一场“当代中国画之我见”的讨论。李小山振聋发聩的“穷途末路”说让人们思考了一些问题。但许多人没有弄清“中国画危机”和“当代中国画危机”的区别,其实这两者不是一回事。快20年过去了,我们的认识水平在提高,中国画的多元格局正在形成。传统中国画的样式不再是惟一的中国绘画样式,而是中国绘画多种样式中的一种。中国画审美特征的民族性,一直是中国画本质特征,它凝聚了数千年中国思想、文化、艺术的成分,成为中国人审美心理的最适合的表征。它存在的全部意义,就因为它是中国式的,负载着东方韵味和中国精神。这也正是传统艺术的精神所在。

以形神兼备,不似之似为基本美学原则的传统中国画已经走过了它的鼎盛期。它已经高度完善,成为程式化极强的精神果实。20世纪后期的中国社会背景证明了朗绍君先生在1985年的预测——“从这一绘画形式发展的可能性言,它又是一个没有完全充分展开的系统。换言之,如果注入新的审美观点加以催发,和谐成熟的中国画形式还可以向更具象和更抽象的二极发展,以一种相对不和谐的结构出现。这种可能性乃至浓度已经看得见,但能否有成效的发展并成熟,要看条件——客观的和主体的条件。更抽象的形态,会使它的欣赏者范围缩小,但可能是高层次的欣赏者。而且其抽象形态不应是模拟西方抽象主义,只能是借鉴西方抽象艺术,以民族性的抽象特征为基点的……更具象的形态,也许会从照相写实主义获得某些启发,但它应主要从传统的工笔画向端极推进……增强表现微观世界的能力,但不是缩小主体的作用,不是以更纯的客观性、客体真实挤掉主观性与主观真性,乃是丰富主体性,丰富精神性的一种新程式。”

世纪之交,中国画的变革已呈现出多元多层次的状态。作为中国画核心内容的笔墨的发展大致呈现出三种形态,一是沿着元、明、清以来的笔墨形式,走一条基本重复的路。20世纪以来,吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等确实做到了借古开今,从传统中学传统,对笔墨的贡献可以比肩古人,成为20世纪传统中国画可以

骄傲的高峰。但是,这种形态中的绝大多数人是在食古人残羹,连复制本领也不具备。倒是“新文人画”在笔墨形式上有了些许新意,但就文化含量和精神力度而言,却在旧文人画之下。这条路基本上是条因袭和复制的路,形因袭方式超过齐、黄,几无可能。鉴于传统笔墨的民族性特质,等而下之的笔墨仍然有庞大的欣赏人群。“程式化”既是局限也是传统艺术的特性,这有些像京剧。所以,因袭的笔墨在相当长的一段时间内仍有欣赏者。但已挽救不了式微的命运。二是彻底抛弃传统笔墨程式,以西方后现代的解构方式重建中国画。它是传统中国画向现代转型的重要标志。“85美术新潮”以来,实验水墨已近20个年头,一批当年的年轻美术家投身“实验”,对于开拓中国绘画的多元格局,满足时代多元审美需求作出了重要贡献。但相当多的实验水墨画家落入西方当代艺术图式,丢掉了中国画艺术最宝贵的审美经验,破坏大于建设,观念变化胜于语言深化,往往流于中西表面结合的二元,而缺乏精神的高度和深度。其中也有少数的优秀画家,他们有很好的审美眼界和传统功底,画面上保留着中国传统文化的精神,是现代的东方艺术而不是西方艺术,有着中国人独特的审美印记。但总体上说,目前尚没有能比肩传统中国画高度的作品。三是中西融合。这条路差不多贯穿着整个20世纪,而在当下,更为更多的艺术家所思考。保皇党人康有为在《万木草堂藏画目序》(1917年)中指出:“中国近世之画,衰败极矣!”“它日当有合中西而为大家者……如仍守旧不变,则中国画学应遂灭绝,国人岂无英绝之士应运而生,合中西而为画学新纪元者?”如何改造中国画呢?到1920年,徐悲鸿发表了著名的“中国画改良论”,文中提出:“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采入融之”。稍后,林凤眠在《东西艺术之前途》一文中提出“调和东西方艺术”,以“实现中国艺术之复兴”。这一话题到了中国的改革开放时期更接受了世纪性现代化潮流的洗礼。整个西方现代艺术史在短短10年内彻底展示在中国人面前。中国画家对形式美的认识空前地拓宽,在认识当代西方的同时,也重新发现和认识中国传统笔墨独特的美学意义,并从更新的高度上认识传统,如对董其昌和“四王”的评价,便成为对传统认识的新高度,从而对中国和西方两座高峰有了更理性的认识,这就为融合中西确立了一个很好的坐标和基础。

中西融合的主流是借鉴西方写实绘画

及现代绘画语言的学院派水墨。传统的、现代的，只要是有用的，均拿来所用，“融合”无迹。保持民族审美特色，借鉴外来艺术形式中的可贵因素诸如抽象、构成和色彩手段，犹如将佛教中国化为禅宗。这种新语言有笔墨而非教条程式，有形式又不是西方人的翻版。笔墨形态变了，但笔墨的精神尚在，它所特有的审美趣味、审美高度还在。中西融合的形态中，也有笔墨的高下之分，有笔墨功力的差异。笔墨效果仍然决定着中国画的审美效果。

中西融合的出色代表当数林风眠，他以中国的笔墨与西方视觉造型结构融合，形成了有浓郁东方韵味的语境，他对传统精神的理解很值得当代人研究。

一百年前的改良派提出“中学为体、西学为用”。中国画的体，便是笔墨。清代范玠在《过云庐画论》中说：“画以笔成。用笔既误，不必议其画矣！”这句话道出了中国画最实质的问题。在中西交流融合的时代，笔墨不仅关系到中国画的本质属性，同时还是关系到中国画再创造和再发展的问题。怎么强调都不为过分。“体”和“用”的关系，被无数画家证明着。没有笔墨的中国画无论具有怎样好的形式都不会耐看，都欠缺了一块重要的东西。

随着东西方文化交流的深入，坚持什么，吸收什么，“守”什么，“弃”什么，值得当代人认真思索。“中学为体，西学为用”当是中国画发展的最佳出发点，只有这样，我们才不致于自卑，也不会盲目自大而陷入保守，才能使中国画艺术继续发展。

► 高山仰止
240cm × 120cm
2004年



编辑人语：文章围绕中国书画在20世纪的坎坷命运，尤其是在现代美术教育领域经历的曲折道路，对一百多年来中国有识之士的文化选择及其对20世纪文化论争、艺术观念冲突和艺术教育模式的深刻影响，作了比较系统的梳理。文章认为，中国现代美术教育，百年来变化很大，但基本模式仍是西方式的。“西体中用”用以培养中国书画人材，似与中国“体用一源”的文化精神相背离，其间是否有某种缺憾待调补，值得反思。中国书画是中国传统的、民族的文化选择，书与画的关系以及两者与中国艺术的关系，错综复杂，如何在现代美术教育中矫往昔之过正，重新认识传统文化的价值，以达真正繁荣中华文化艺术之目的，实为21世纪之重要课题。

● 时代论坛

文化选择与中国书画

—— 兼及对中国现代美术教育的反思

◆ 梅墨生

通常，人们多数认为书法之于中国画，不过是在画上题字而已，更深入一些的，认为书法入画，可以增强笔墨功力，强化线条表现力。这些都不错，不过都属于对其间形式联系与技术关系的较外部性的认识。著名画家叶浅予认为：“中国画的诗、书、画、印的关系，有外部的，还有内部的。”在论述书画关系时，必须涉及对文人画的评价。与林风眠等人的基本看法不同，叶浅予认为：“为什么中国绘画发展到后来，会产生文人画？就是知识分子做了绘画的主人，绘画从画工手里转到了知识分子手里，中国绘画就发生了一个很大的变化，产生了文人画……文人画在中国的绘画史上创造了一个新时代，中国画因此起了质的变化……审美范围扩大了。中国画之所以跟世界上其他民族绘画不同，文人画起了很大的作用，是一个重要的标志。”叶先生是从中国艺术家应该具有知识、具有中国文学修养和“审美范围扩大”的视野去肯定文人画的。美国学者方闻也同样认为：“从写实主义的再现到发生于宋元之际的书法式的自我表现，这是中国绘画的一个划时代的改变。”傅抱石早在1947年就曾谈到中国画的基本条件与独到精神：一是依据线条，二是以墨为本，三是物质工具，其次是形式与题材；而三个精神内容是超然的精神、民族的精神、写意的精神。此前，他更认为：“中国绘画是中国民族精神的最大表白，也是中国哲学

思想最新近的某种样式。”这是从民族哲学文化的立场去确立其价值的。至于陈师曾在《文人画之价值》中以人品、学问、才情、思想四要素去强调文人画之价值，则乃是从传统观念“成教化、助人伦”与重视文化素养观念的综合角度立论。李德仁认为：“不同的思维方式导致产生不同的艺术形式，不同的思维系统也就随之构成了不同的艺术系统。”他用理性主义（西方传统再现美术）、非理性主义（西方现代派美术）和理性与非理性合一的美术（中国画及东方美术）的所谓“世界美术三大系”去区别不同艺术类别。还有些看法值得我们参照，美国学者罗樾认为“中国人在各种艺术形式中都曾达到过卓越的成就，然而他们自己却只把书法和绘画这两种形式看作真正有意义的艺术”，“人们早在汉代就已认可了书法是一种真正的艺术。直到公元五世纪，据画家、画论家王微（五世纪中叶）说，一般人都以书艺为高，相比之下，好的绘画作品却不为人们所重”，因为“书法在那些知识界的精英看来，是至关重要的东西”，“绘画只有在它能传达‘气韵’这一精神物质时才开始为人们所注视”，“书法这门艺术中所要求的是高超技巧与个性表现的结合。毫无疑问，这是中国审美观念中最重要的要求”。苏联当代汉学家叶·查瓦茨卡娅在谈及中国画特征时说：“观赏者凭借某些极其重要的特征去猜测这个客体的过程中所培养起的，



▲ 二月松亭图 11cm × 12.5cm 1999年



▲ 山水册 11.5cm × 15.5cm 1999年

是阅读和理解象征性符号的能力，而不是观赏和理解栩栩如生的图像的能力，书写类型的符号，亦即可以阅读却不能直接理解，而需思辨地理解图像，成了中国绘画的一种最重要的特征。”罗樾与叶·查瓦茨卡娅都注意到了中国绘画中的“书法”的“个性表现”或“书写类型的符号”的艺术表现“特征”，尽管这些观点不是直接判断中国画特别是文人画的价值，但他们的思考角度

应该对我们认识和反思中国画的写意传统与艺术特征有所帮助。如果说，他们从相对客观的视野体认到了中国画与相关艺术的内部联系——内质的话，无论其价值判断是肯定或否定，都是很有意义的，至少对于我们认识自我的民族艺术文化有相当的启示作用，特别是在我们面对今后的中国画发展乃至中国画教学等问题之际。

对文人画的评价在五四前后是因探索中国画的现代出路而引起的；而对文人画的评价又必须论及书画同源、书画同体、书画同法——实为书法入画这个核心问题。文人画的历史评说也不少了，也许仍未终止，不过作为一种人文贡献它为人类艺术史毕竟提供了一笔特殊的精神财富，这无可非议。至于文人画的“末流”问题，是各类美术都会遇到的。优秀的文人画作为传统文化精神的一个显形和重要组成部分，理应重视、研究和继承发扬。至于如何发展中国画，出路当然不止一条，也无可否认，强调传统的诗、书、画、印结合也是一条可行之路——只要我们从根本上动摇或否定中国画的构成基础与中国传统的、民族的文化选择。

宗白华认为“书境同于画境”，“研究书法的空间表现力，可以了解中国画的空间意识”。“中国绘画六法中之‘骨法用笔’，即系运用笔法把捉物的骨气以表现生命动象。所谓‘气韵生动’是骨法用笔的目标与结果”，“中国特有的艺术‘书法’实为中国绘画的骨干”。这就从骨线与空间（虚实）两个要素方面关注到了书法与中国画——非限于文人画的显隐联系。骨线的联系则是隐在、内含的。中国艺术从来就很少作自然主义的描写与再现，诗词、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、书法、建筑、武术等皆然，而是用心于道、理、意、气、神、韵、趣、境、格、象的契合与传达，概括而言是抽象性强、主观性强，用孔子的话讲叫“从心所欲而不逾矩”，用苏东坡的话讲叫“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，是“得之囊中，超以象外”，是“外师造化，中得心源”（张璪语），其本质上是诗化与哲思相冥合的。日本中川作一在解释“抽象”时代认为：“而‘抽象’一词的本来释义是‘抽取形象’，用现代的话就是投取事物本质的形象。”可见，中国画追求表达“形象之外”的东西，赏读中国画不仅需要视觉，还需要修养与哲学文化。如欠缺一种知觉转换能力，往往无法会心中国画的旨趣，而恰恰在这一点上，中国书法与中国绘画之间搭架着一隐一显的两条通道。

具体而言，中国书法对笔法的重视，可以说对于中国画的线要表现力训练至为有效，这可以从历代以至现代绘画大家的成功经验中验证得到，仅就现代而言，文人画系里的吴昌硕、齐白石、潘天寿如此，非文人画系里的徐悲鸿、张大千、于非闇亦如此。“在书法里，点线既是造字材料，又是抒情手段。是形式，又是内容。”中国画特别是写意画便直接借鉴了书法这种表现手段。“由于从书法中了解了用笔和结构，元代画家也通过书法对技术、历史以及含义的可能性达到了一种概念性的理解，从而用‘艺术本身唤起了对艺术的注意’。”方闻这句话揭示出书法入画的特殊魅力。元代赵孟頫书画兼擅，他主张以书入画，“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”（赵诗句）所揭橥的正是书写性对于绘画形式的变异与充实。而现代山水画家黄宾虹雄浑的山水世界更曾直接受惠于书艺，他自己有明确而至多的自白与论述。我们认同“民族主体意识的核心，是立足于本民族艺术生存发展的主宰精神”之论，那么，其具体体现恐怕不能失落民族传统文化艺术的“整合性”。全面把握传统艺术门类和精要把握各艺术门类的传统，对于当代美术教育而言，势在必行。

就中国画而言,笔墨是一大传统内容也是一大风格特征,甚至于是一种文化精神的象征。黄宾虹谓:“国画民族性,非笔墨之中无所见。”潘天寿谓:“笔墨取于物,发于心;为物之象,心之迹。”这些观点极有代表性。书法艺术的学习与掌握,特别是理解,对于理解与熟练运用笔墨有着不可移易的作用。近现代大家,几乎无不擅书或精书艺者。宋代郭若虚称:“凡画,气韵本乎游心,神采生于用笔。”唐代张彦远称:“骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”对笔墨的强调,就中国画传统而言,就是对艺术语言和形式规格的研究。至少,书与画在笔法表现方面有生动、力度、变化这三点要求相通。值得指出:中国画的笔线与西画的线条在形式上近似,而在内涵上不同,原因在于中国书画互生的笔线具有“单纯的丰富”意味。

当然,也有相反意见:“保持民族特点,不应仅仅理解为维持绘画中的笔墨的纯洁性”,“书法入画造就了中国写意绘画的主要技法因素,但将笔墨视为整体中国绘画的最高法则,则严重压抑了其他手段制作的绘画技法的发展,诸如敦煌艺术、民间绘画甚至工笔绘画,均因此而不能更充分发育成熟。”笔者认为,此论前部分信然,而后部分则未必须,似乎较为狭隘地理解了中国书画艺术中的“笔墨美”。笔墨美既在源远流长的审美习惯里成为了中国书画艺术的语言要素,则它不只是一个形式层面的内容,更涵育着一种广义的精神内容。该文所举诸艺术表现不以文人画的笔墨趣味为显征,但它们仍然在广义的笔墨传统范畴之内,至少在骨线与韵律美方面如此,而韵律美不过是在文人画中集中凸显于墨韵之美罢了。必须与中华民族历史文化的漫长积淀联系起来看待,才不致偏颇。不错,中国画在悠久的历史过程中,凸显狭义的笔墨美的时限大体是宋元以后的事,不过,我们不能无视于二千年前的浪漫的楚文化艺术便表现出强烈的骨线韵律美,也不能无视于殷商先民便崇尚黑色的远古史实。广义的笔墨意识也是存在于中国画的几千年历史之中的。关于笔墨问题潘天寿曾认为既是形式又是精神。不仅想到美国阿恩海姆转述的斯宾诺莎的思想:“精神的和物理存在是同一实在的不同方面,因此它们互相在自身中反映对方。”黄宾虹认为:“中国画有三不朽:一用墨不朽也;二诗、书、画合一不朽也;三能远取其势,近取其质不朽也。”这些观点究竟是科学的,还是主观的,究竟有无现实意义,大有深入论证的必要。

在当今东西文化再度相遇的时代,在这个世纪与下一个世纪相交的当口,在中国文化包括艺术又走到了一个非常时期的时刻,我们最好还是冷静地考察一下中西古今的人类之文艺历史,可能比下什么论断好。钱穆曾说:“我们要想了解中国文化之终极趋向,要想欣赏中国人对人生之终要求,不得不先认识中国文学艺术之特性与其内在之精意。”不知道这种思路是不是可取?

(原文发表于《文艺研究》1997年第一期)



▲ 山水册 11.5cm × 15.5cm 1999年



▲ 山水册 11.5cm × 15.5cm 1999年

编辑人语：进入二十世纪以来，以徐悲鸿、蒋兆和为代表的老一辈大师们，高举“洋为中用”、“古为今用”的大旗，提倡写生，反对摹古，给中国写意人物画注入了新的血液，极大地推动了写意人物画的发展。经过几代人的努力，使得中国写意人物画这条河道上百舸争流，形成多元、多向的格局。刘大为便是这激流中搏击的一员，他以反映北方少数民族风情及重大历史题材著称于世。作为“文革”之后第一批中央美术学院人物画的研究生，他造型基础扎实，笔墨功力深厚，加之深谙生活与艺术的真谛，使他在改革开放的新时期，在中国画由传统走向现代的大潮中，步履坚实，如同沙漠中的驼印，坚定有力，不偏不斜。刘大为是一位有独创精神的中国画家，他主张扎根传统、吸收新法、立足本国、面向世界。他的写意人物画，造型优美，神情毕肖，意趣高雅，洋溢着时代的气息，已形成独树一帜的艺术风格——鲜明、深刻的个性与洗炼而流畅的笔墨技巧相结合，传统绘画的骨髓与外来绘画的血肉相融会，保持着自己民族的秉赋与气质。他作品中的笔力腕力功力学力，才气骨气神气逸气，折射出他的人格之光，丰富其作品的内涵。刘大为在中国人物画方面的建树，是值得宏扬和推崇的。

● 时代名家

骆驼刘·大为马

—— 画家刘大为素描

◆ 李存葆



刘大为

1945年生，山东诸城人

1968年毕业于内蒙古师范大学美术系

1980年毕业于中央美术学院中国画研究生班
大量作品在中国、美国、日本、法国、新加坡以及香港、澳门、台湾等地展出，获奖60多次

是获奖最多的画家之一
是中国当前艺术成就突出

影响较大的中国画家
1998年当选为中国美术家协会常务副主席
主持中国美术家协会工作

浩浩大漠，沙丘叠浪。面对无边的寂寞，几匹双峰驼载着远行者，无暇叹息，只顾前行。倾耳谛听：似有雪的狂歌，风的咆哮，亦闻银铃叮咚，驼蹄噗噗。在这自强不息的家园里，干旱和饥渴孕育着钢铁般的家族：这里有比死神更强大的精灵……

草原，嫩红娇绿，置身无垠的大碧毯，骑手们策马奔星般飞旋，每匹马的鬃毛都抖动着力。这里不是角斗场，没有野蛮的厮杀和污浊的仇恨，只凭自己的英勇与意志在追赶超越。凝睇而思：似觉蓝天的拱顶与草原一起振颤，美的旋风荡人心弦……

大漠风暴有起有止，草原花蕾有开有谢，然而，力与美却在这里永驻丹青。

我没有穿越沙漠，也未曾涉足草原；但每每目耕大为的画作，于咫尺画幅中，伴着远行者那寻求推进的脚印，品味着那奶茶的浓郁和碧草的清香，于有限中拓展着无垠，在瞬间里拥抱着永恒，辄能悟出诸多人生哲理。

大为出生在山东诸城，我乃齐鲁五莲人氏。虽是两县，但村舍仅隔20里之遥，儿时曾同饮一河水。1984年秋，我入解放军艺术学院深造，大为在院中执教，因故土之情，莼鲈之思，又因文学与绘画，向有姊妹情结，我两遂倾盖如故，契若金兰。大为以人物画见长，又工于走马奔驼而画名日隆。至今已有人谥称其为“骆驼刘”、

“大为马”。十几年来，大为在全国及国际性的画作展中，获奖多达60余项。在这侪辈画家中，鲜有其匹，故尔又得了个“获奖专业户”的雅号。

雨露不滋无本草，风云只化有鳞鱼。大为卓然成家，倚马七纸，既导源于邹鲁遗风，又得益于茫原大汉的陶染，更是他对自身潜质不懈开掘使然。

诸城，古称密州，向为俊良茂士荟萃之地。旷世奇才苏轼曾知密州，留下“西北望，射天狼”的千古绝唱；诸城又是一代名相刘墉的故里，关于“刘罗锅”治国齐家平天下的佳话，至今仍在民间广为诵颂；近代史上既有拯国救民的王燊美，亦有新文学的前驱王统照，还有世纪诗翁臧克家……大为儿时家道贫寒，但祖父却工诗善书，为一方名士，孩提时的大为常随祖父临帖吟哦。潍坊一带的风筝与年画，绘影绘神，尽态极妍。大为祖母所扎之风箏，所剪之窗花，镂月裁云，名闻乡里。这一切都为儿时的大为插上了富有想像力的翅羽，使他从小耽思文墨，志寄丹青。大为少年随父支边内蒙，定居工业重镇包头。鄂尔多斯大草原上那羊群与白云媲美，鲜花与朝霞共舞的仙境，开阔了大为美的视野，骠悍粗犷的蒙族父老，又给这齐鲁后生注入了一身豪气。大为读初中时，正值三年饥馑，生活的重轭过早地套在他稚嫩的双肩。为求生计，他在包钢卸过矿石，到百货仓扛过大包。在修筑包钢



至白云鄂博铁路路基时，二百斤重的石筐从山沟抬至山腰得币两角，年未束发的大为一次竟抬两筐。一天下来，劳苦倦极的民工卧于工棚古井无波，饥肠辘辘的大为却去寻山访水画速写……1966年，“文革”风暴骤来，精神土地的耕耘戛然冻结，文化原野上的寻找被视为非法，正在内蒙师大美术系就读的大为，也被卷进“大串联”的漩涡，是年初冬，任师大“长征队”团支部书记的刘大为，毅然率队西征。他们从呼和浩特出发，跨过河套，涉过野狼出没的阿拉善草原，穿过骆驼累倒的乌兰布和、巴丹吉林两沙漠，驼队日赶夜撵，西进西进，长途跋涉四个月，抵达新疆境内时，一队生龙活虎的青年男女，被沙海的罡风吹打成又黑又瘦的“木乃伊”。这荒诞年月里的无效旅行，却使大为得到终生难以忘怀的收获。在那120天里，他与骆驼形影相吊，休戚与共，结下了不解之缘。骆驼，这沙漠的生命之舟，这旅途的忠实伴侣，它的每个蹄印都那般坚实而又沉重，它每迈出一大步都要献出全副心力。面对干旱和饥渴的打击，面对死神的覬覦和劫难，它总是那般坚忍而又从容。它那高耸的峰背能为旅人遮风挡沙，它那超然物外的品格，更能沉淀着旅人的惊慌，抚慰着旅人的孤寂，使旅人永远感到坚定与安宁。当岁月愈加荒谬，狂癫的年轻人在“红海洋”里难以觅到心灵的归舟时，大为从骆驼身上找到了失落的真，失落的善，失落的美。我以为，大为今日之驼画，所以能深深烙下刘氏印记并声播遐迩，盖源于大为对骆驼品格沦肌浹髓的理解和铭心刻骨的炽爱。

在那浑浑噩噩的年代里，叮咚的驼铃声早早地唤醒了大为那一时荒疏了的思维小径。他决意以骆驼的韧劲和毅力，去找回那逝去的生命的珍珠和年华的黄金。大学就读期间，大为萤窗雪案，朝涂暮抹，五年中没喝过一次酒，没看过一场电影。毕业后，他分到市报当记者，这为他写生提供了绝好

◀ 丰收图（左上图）
80cm × 76cm
1996年

◀ 驯马手
68cm × 68cm
1996年



▲ 陽光下 90cm × 76cm 1989 年



▲ 漠上行 80cm × 76cm 1996年

的机缘，他足迹遍及内蒙古大草原。那吱呀作响的勒勒车给了他诗的节奏，那飞舞的套马杆给了他美的旋律，帐篷旁那幽蓝色的牛粪火，点燃起他艺术的灵犀。草原赛马，那奔驰的英姿，那疾翔的风貌，是一幅幅妙然天成的流动的画卷；那达慕盛会，那酣畅淋漓的舞姿，那金腔玉润的歌喉，舞动和吟哦出一个民族悠远而豪壮的诗史……大为深知，绘事无捷径。捷径里没有大漠骆驼那艰辛的蹄印，没有草原骏马那壮阔的漫游，便也没有事业成功的凯旋，没有生命征服的壮观。为打牢绘画基本功，大为所作速写，盈箱累篋。新婚之

夜时，大为与妻子暗拟了三个五年计划：头五年走出包头，再五年省内领先，又五年拾级再上，于中国画坛占一席之地。后来的事实证明，大为的“三五计划”，决非痴人说梦，1973年全国美展，内蒙选两张，大为有其一，1974、1975年全国美展，大为画作均入围，内蒙画子连中三元者，仅大为一人。1978年，中央美院停招十数载之久的研究生班恢复招生。泱泱中国之画坛，不乏骥子凤雏。芝兰玉树，跃跃应试者竞达千人，而美院国画研究生只收十人，可谓优中选优，百里挑一。铁砚磨穿的大为自认这是天假其机，遂投袂而起，

慨然应试，果然秀出班行，金榜题名。一登龙门，天高海阔，时中央美院，巨擘名宿，济济一堂：李可染、蒋兆和、吴作人、李苦禅、叶浅予、黄胄、何海霞……他们或执鞭美院，或客座授业，个个高蹈独步，怀瑾握瑜。在这里，大为远绍前哲，近学时贤，博观约取，渴心大饮。有着骆驼韧性和骏马冲劲的大为，学识画艺赅贻日上，敢于侪辈之铁中铮铮相颀颀，常令砚兄学弟刮目相看……

研究生班毕业后，大为到解放军艺术学院任教，未几便被擢为美术系主任。大为宽厚而不失精明，自信却不骄狂，谦和



▲ 瀚海驼铃 68cm × 136cm 1999年

但不卑怯，言必行人蔼然。他心中蓄满温暖的阳光，在妻儿、学生面前，温驯得近乎骆驼，学生们都视他为兄长。春风化雨，蒙以养正，他在注重学生绘画语言训练的同时，每每不忘把弟子推向生活的激流。他常常带学生北赴雪国，南下边陲，西至天山，东临海防去采风，去速写。天刚微熹，他总是第一个起床把酣睡中的学子唤醒；夜幕初合，总又是他帮助学生们收拾

行囊画夹。作为老师，他随时点拨学生们速写，但每当出发归来，他画的速写又总是最多。十几年下来，大为已桃李满天下。更令同行惊讶的是，这十几年来，大为工笔写意，巨卷尺幅，画作竟逾千累万。他的几十件获奖作品，也全是在执教之余画就的。大为行政、教学一肩挑，可谓忙不及履，他作画常在夜深人静之后。身居京华的“骆驼刘”，仍像在大草原上一样，没



有让时光的流水消逝在纸牌的斜坡上，流淌在酒杯的河谷里，故而他总能一闲对百忙。

中国人物画在盛唐五达到高峰，自南宋日见式微。宋明理学占国学地位后，人性、个性更成了封建文化的绞杀之物。画家为寻求自身安全，多遁迹于山岚水光和花鸟虫鱼之间，人物长期处于“点景”、“比衬”位置。“五四”以来，人物画

幡然崛起。开国后，人物画又一度因图解政治而失去应有的魅力。新时期以来，人物画这条近乎枯竭的河道上百舸争流，大为便是在这激流中搏击奋进的一员。大为擅长工笔重彩。传统晕染技巧十分娴熟，大为水墨造詣很高，技法把握精到，加上其深厚的素描功底，使他有足够的才华在人物画中径情直逐，凤鸣朝阳。如同懂得酒的醇香不是高粱米发酵的气味，大为深



▲ 马背上的民族 120cm × 180cm 2003年

谙生活与艺术的真谛。好诗好画不是生活之摹写，乃是人情物理碰撞之火花。画者须给人以美，非给人以法，更非玩蛇耍猴者博人以笑。在国画变革的大潮中，大为变法的脚步，如同大漠中的驼印，坚实有力，不歪不斜。他笔下的少数民族人物，造型优美，神情毕肖，意趣高雅。读他的工笔系列《马背上的民族》，如同读一个英雄民族的秘史；读他的工笔巨制《草原上的歌》，宛若与历史老人进行命运的对话，读

他的写意小品《任重道远》，我们从骆驼和旅人身上，均能领悟到人生的况味；读他在八尺宣上泼墨的《百驼图》，我们仿佛看到了一座座力的山峰……

洁白的宣纸上，经画家晕染点画，便有了非同寻常的内涵。笔力腕力功力学力，才气骨气神气逸气，尽在其中。大为是用人格之光烛照他那丰富的精神家园的！

汗溉沃壤，春华秋实。打着刘氏印记

的走驼奔马，不仅大行神州，且已飘洋过海，远行欧美。大为的驼画，还被国家主席江泽民作为国礼馈赠给日本首脑……

斑斓多彩的生活，给“骆驼刘”、“大为马”展示出更为广阔的绿野平畴和宏桥大道。刘大为，这位从大草原上冲出来的画坛奔马，仍以骆驼的精神，向着更遥远的远方探索寻求……