

在写作界的眼里，我是从政的（或者还是画画儿的）；在绘画界的眼里，我也是从政的（或者还是写作的），而在从政的同事当中，我又是写作和画画儿的。这情形，十足就像老故事当中那只似鸟非鸟、是兽非兽的蝙蝠。

刘斯奋，一位 严肃的新文人画家

邵大箴

艺术创作离不开技巧，缺乏基本的技巧，艺术家很难有所作为；但是，艺术家光有纯熟的技巧，没有一定的生活积累和艺术修养，也很难成气候。就当前中国画坛来说，人们对绘画的技艺比较重视，而对画家自身的生活经验与文化艺术修养的重要性普遍认识不足。对技巧的学习与训练也往往有偏颇的理解，以为一定要经过学院的正规训练才能出道，否则便认为是旁门斜道；殊不知历史上有许多杰出的艺术家是通过自学而成材的，尤其在中国画领域，可以用拜师途径或用心对古人作品的临摹、揣摩或体悟，加之不断实践和练习，同样可以走出一条路来。如果有丰富的生活经历，有文史方面的学养，在艺术创作上同样可以达到相当的高度。

上面这段话的意思，表达了我每次阅读刘斯奋先生绘画作品时反复出现的直观感受。早在十多年前，我就观赏过刘斯奋的艺术作品，那时他还担任繁重的行政职务，在工作之余，从事书法与绘画创作。表面上看他这样做似乎在消遣自娱，以此减轻工作的压力，实际上他在通过书法与艺术在陶冶自己的情性，提高自己的艺术修养，更进一步说在探索人生的真谛。当然，这是他在投入文艺创作一段时间之后，从不自觉到逐渐自觉的追求。

了解刘斯奋的人都知道，他之所以如此迷醉于文艺，与他自幼受到的熏陶有关。他出生于在一个颇有文学渊源的家庭，父亲刘逸生是著名的报人、诗人和文艺评论家。少年时期刘斯奋博览群书，爱好诗文，勤于写作，显示出非凡的文学天赋。他同时热爱绘画，1962年中学毕业，欲投考广州美术学院，因该年学院绘画系停止招生，乃转而投考中山大学中文系。1967年以优异成绩结束学业后，在文艺理论研究和写作方面，取得卓越成就。除长篇历史小说《白门柳》获全国长篇小说的最高奖项——茅盾文学奖外，还发表过多部文艺史论学术著作。

对刘斯奋来说，没有接受美术学院的教育也许是一憾事，但在艺术实践中他认识到，绘画的技艺可以通过多种途径获得。他幼年接触传统水墨画，对中国画的写意方法有所体会。1969年“文革”期间，25岁的他赴广东台山县烽火角农场围海造田，结识毕业于南京艺术学院的郝嘉贤先生，师从他学习油画、水粉画一年，研习西洋技法。刘斯奋从宣传画入手逐步走向自由体的人物画创作，画历史人物和现代人物。他的人物画结合西画的写实法与中国画的写意法，在注意人物大致造型结构的同时，关注人物的神情，并适当运用变形、夸张，以



1970年摄于所绘宣传画前

求神韵和笔墨趣味。由于他有书法的功底，他对笔线与墨色的运用是相当得心应手的。难能可贵的是，他对现实社会的各种人物与现象多有关注，并用自己敏锐的观察力加以捕捉，用生动的笔触将其呈现于画面，不乏幽默与诙谐。他笔下的山水、花鸟多出于自己的直接感受，画法不受传统程式的束缚与限制，相当随意与自由。从他的作品中可以看得出来，他对传统中国画经典作品是反复研究过的，他懂得进入中国画之门的重要途径是“观”和“摹”。观是看，多多阅览；摹是临摹，临的方法有“实临”和“意临”两种。看来，因有敏锐观察和记忆、领会能力，他多用意临方法。他学习古人不局限于一家一派，而是注意广收博取，综合吸收。每当遇到技艺问题，他沉下心来认真阅读大师们的典范作品，与他们做心灵的沟通，在反复练习与实践中提高自己手头功夫。他还乐于与同行们交流，切磋技艺，虚心听取各种意见，从中吸收营养。由于他有长期的生活阅历和丰厚的学养，又有很高的艺术悟性，作品自然传达出一种可贵的人文精神和流露出一种雅致的品格，受到画界和大众的赞赏。

有人评论说，刘斯奋的中国画创作是“新文人画”，这不无道理。他首先是现代文人，绘画是他文人生活的一部分。不过要说明一点，“新文人画”一词被一些人用得滥，一些随意涂鸦的画，常常被冠上这个名称。我想说，刘斯奋是一位严肃的新文人画家。严肃，是指他的创作态度，作画时心境则相当轻松、舒展，技法、技巧也随之不拘一格。他的画如流畅的抒情诗，沁人心脾。

2009年12月

派系不沾独自尊

——读刘斯奋中国人物画

杨之光

刘斯奋在其散文集《快活的蝙蝠·序》中，有一段十分精彩的自我写照：“在写作界中眼里，我是从政的（或者还是画画儿的），在绘画界眼里，我也是从政的（或者还是写作的），而在从政的同事当中，我又是写作和画画儿的”。的确，这种专业中的业余，业余中的专业的现象，看来有点特殊，但就刘斯奋而言，其实又十分正常。我姑且称之为“刘斯奋现象”。

本来，以我从事人物画教学五十年的经历而言，在我的朋友、同行中，跨专业的例子其实并不少，一个画家，一旦玩起摄影来，决不会输给摄影行家。画家也能当电影编导，试与张艺谋一比高低。画家也能兼当作家，有些画家出的文集比画集还多。文与艺之间，本来并无不可逾越的鸿沟。不过，刘斯奋这一“个案”，仍旧使我有吃惊，因为我没有想到一个长期从事行政、从事文学创作者竟然能堂而皇之地举办人物画个展、出版人物专集。众所周知，人物画这品种在中国画专业中，其难度是最大的。除了必须具备对生活的深度洞察、对捕捉生活中瞬间即逝的敏感，还有一个不可缺少的因素，即对造型的把握和对笔墨技能的表达能力。去年八月，我在广州艺术博物院参观刘斯奋的人物画展，欣喜之余，对刘斯奋讲了一句并非开玩笑的话：“你已经正式打进中国画的专业队伍了！”说真的，他的长篇历史小说《白门柳》荣获代表中国最高水平的“茅盾文学奖”，我并不感到意外。刘斯奋以深厚的文学底蕴，加上整整十六年的辛勤笔耕，获得大奖是实至名归。然而他的画展所展示出来的人物画水平，确实使我感到意外。他从未经过美术专业技能的专门训练（虽然他早年曾有过报考美术院校的念头），作为一个又当作家又担任行政职务的人，也不可能全力以赴地埋头于画技的磨炼。但他的人物画却真正体现了另一种“功力”。这种功力也可称之为“综合素养”。而其中，文学修养又发挥了很大作用。譬如小说创作中对“人”的精神世界的深入体验与把握，对于他在创作人物画时不仅注意“形”的塑造，尤其擅于“神”的塑造，无疑大有裨益。又如在《白门柳》中，他所表现出来的中国传统文化和诗词歌赋的深厚修养，使他的人物画尽管笔墨十分简洁省略，却充溢着一种内在的雅趣和诗意。要知道，所谓传统文人画，首先这些画家都是文人，不少人不仅学养渊深，而且诗词书法无一不精，如果忽视了这训种综合素养的训练，就会产生时下画坛中令人忧虑的现象：徒具空洞的形式技巧，却缺乏思想情感内涵；或者只能在画的一角上签个名，再写上画于某年某月某日于某地，题无诗



句，画无诗意，连画题都成了乏味的注解，再也难觅郑板桥画中那种诗书皆妙的境界。而刘斯奋一方面重视继承传统绘画的笔墨精髓，他惯用直来直去的、纵横随意的用笔，似有意无意地借鉴梁楷（宋）、吴伟（明）、及苏仁山（清）之长；另一方面，又注重精神文化内涵，不趋时尚，不以浮华、怪诞炫人眼目，致力于从日常的生活中发现捕捉诗意，以富有韵律的节奏加以表现，让读者在平凡的形态中慢慢寻味。我姑且将刘斯奋的人物画称之为“新文人画”，这种新文人画不是一种派别，而是一种现时代的特殊现象——

古代服装现代魂，
挥来放纵好传神。
行家莫问哪家法，
派系不沾独自尊。

谨以小诗一首代结束语。

2003年4月4日于羊城筠斋

从刘斯奋的绘画艺术 看中国水墨现代化的前景

钟耕略

刘斯奋的水墨艺术，可谓当代中国水墨画发展中的异数。刘君非艺术科班出身，但却在芸芸高手之中，显露出其清新脱俗和犷宕不羁的表现格局，令人耳目一新。其摆脱传统约束的技法特色和率真的心性意象，所创作的艺术作品，虽写实而不泥于表象，其运笔概括写意又不犯草率，可谓豪而不霸，蕴而不弱，确有令人细细品味和研赏之处。

第一次欣赏到刘斯奋的作品，是七年前与王楚材君拜访其画室，并获赠画册数帧，多为古装人物之作。观其用笔雄健，挥洒有气度，然较接近传统模式，故未多加留意。迨至今年初，又获所赠《出尘图山水长卷》一册，墨韵丰厚，野趣泱然，有身临其境的自然气象，印象深刻。月前返国，与曾炽熹、王永君再度访问他近年迁入之画室。刘君出示新作现代人物“车站流行色”及山水“不凋”图卷，皆为充满生活气色和自然天趣之作，尤其“不凋”一幅，气势逼人，线条钝直，形体敦厚，在处理构图及光感上又融入现代审美观念之特色，令人久久难忘。所谓“士别三日，刮目相看”，刘君勤于作画，孜孜以求，艺术与日俱进。有感于斯，遂勉成一律，以纪读画之怀。

灵光一片卷中开，深壑空蒙浅径回。
老干擎林迷野鸟，新篁挂露映苍苔。
皴痕带水拖泥去，嶂气随风积墨来。
不囿绳规师造化，千岩写罢意恢恢。

山水苍莽朴拙而融入现代视觉光效

刘斯奋本以人物画见长，山水为近数年间开拓的新领域，然而他赋予山水作品的情怀，一如脱缰野马，那不可约制的热情，那无时不在的投入，至巨幅力作不断产生。从山水之清趣小品《翠谷春晓》、《小园清话》，至峭壁连峰的《渡江云》、《青山红树鹧鸪啼》，已见其自文人视觉的点景抒怀，递升至一种艺术家的宏观格局，一种纵览山河、笔走龙蛇的潇洒气度。及至近作《出尘图山水长卷》和《不凋》横幅巨制，已快速地步向圆熟浑厚，苍莽

朴拙的心性修为的阶段。如以《出尘图》与《不凋》两画对照观之，其相类之处：构图上都是顶天立地，以黑当白；其架构则延绵衍生，于乌润苍莽之中，以一线灵虚之空白蜿蜒贯穿左右；其虚空处，或为山径，或为云水，或为溪谷，掩映于茂林山壑之中；是以精神为之而生，灵光为之而发，衬托出丰泽华滋的苍润风格。

其相异之处，《出尘》乃以古入今，基本上仍以传统之架构去经营布局。山石、草木、云水等自然元素亘古不变，古今取材无异。惟古今艺术家视野不同，是以观察事物之角度与焦点有异，因此主导了艺术家对自然元素与形象之取舍、安排与调度，产生古今不同之处理风格。刘君巧妙地融入现代的视觉语言，于高远处画出平远的景色，于茂林空隙处透视出层层远景。又如玩弄长焦与近距的伸缩镜头，夸张变换的反差，于挤逼处求取空间的延伸。

《不凋》则以今溯古，它以一种较为客观的取材与布局观念去经营画面。刘君有感于海南之旅，归来后乘兴抒怀，将所见之热带雨林景象绘出。固然，此种凭记忆绘出之作已经过主观之取舍与铺排，与实景或者相去甚远；然而，它是通过真实的体会与感受而画出，故其呈现之意象具有相当之真实性和亲切感，所以其本质仍是写实的。不过作者并不囿于景物之表象，反而将其真实升华至一理想之境界，更有一股出尘脱俗之气。



《不凋》

水墨现代化不在于形式而贵于精神

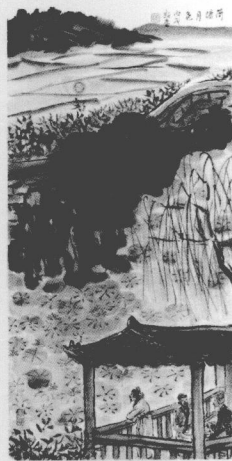
《不凋》之构图更接近现代视觉的特色，刘君把三远法化为近镜取景，以空蒙虚松之远景营造深度与空间，从而产生一种现代视觉之光效，加强了景物之真实感。其树石穿插之安排，左右延伸之多元透视，疏密虚实之对照，仍然是传统水墨之精华，故谓其以今溯古。余以为此件力作之空间感与光感最为突出，是从传统水墨走向现代面貌的一个最好的例证。因为它并非强调形式或描绘方式上的变革，但是它又摆脱了传统中国画线条墨色的规范，与那些直接以西画光影透视法来作水墨者有着观念和本质上的区别。由此可见，水墨现代化并不在于形式，而是贵于精神；不在于刻意，而是贵于不知不觉间。如以画面效果观之，则刘君擅以秃笔作山水，故线条钝直毛糙，有厚实的疏松感。点叶则为密集攒簇，积墨而成，然保持着空间的通透。

谈到“积墨”法，刘斯奋的山水作品令我想起了龚贤半千之墨韵。龚以小心翼翼之层次胜，刘则兴到笔随，了无拘抑，以润泽胜；龚多以点状积墨造形，刘则以长披麻挟拖泥带水皴而求气韵；龚于虚松中求厚实，刘则于茂密中求简洁；龚以体积去营造空间，刘则以疏密

去求取光效。是以两者有类同之处，但又不尽相同。

刘斯奋擅以黑白单色调作画，一心探索墨色变幻的微妙领域。前人谓“墨分五彩”，只不过是点出墨色丰富变幻之可能性，其实墨又何止五彩。刘君所作《出尘》及《不凋》两画，可见其对墨色掌控之功力，做到黑而不滞，淡而不飘，充分地展现了水墨作品之特色。观其浓淡转化之层次，营造空间之光感，则《不凋》一画更体现出一种素描观念的效果。刘君不假彩色而玩弄单一色调的精微变化，正如技术高超的摄影家，视黑白照片为最高之境界。固然，刘斯奋亦有设色之作，不过都是浅绛山水，以轻淡之石绿、花青和赭黄烘托墨色，亦清新可喜。

其山水小品则较空灵超俗，逸笔草草，不拘小节。尝见《郊原雨霁》一帧，以浓墨画出天空翻滚之乌云，天边一道赤色霞光，衬出村舍；隐约见一小狗，望天而吠。近景则为山野郊原，以简笔勾画出一丛小树，全画气氛怪异，颇有西方表现主义之情怀与笔法。又如《荷塘月色》一帧，远处水田中映着一轮明月，近景荷塘，则以概念之笔法勾出带装饰意趣的荷叶，似荷非荷，似花非花；把垂柳、亭榭、荷塘、水田、月色等各种元素，作“百衲”补丁式的安排，于有意无意间构成一幅有趣的作品，不禁令人联想到西方当代的所谓“图案绘画”（Pattern Painting），刘画无意强调抽象的平面性而有半抽象的装饰效果。两者虽非同类，然亦见某种意趣上之关联。



《荷塘月色》

不标榜新文人画而有新文人画的格局

从刘斯奋的艺术经历而论，他写人物的历史最长。其人物画之基点乃是立足于文人画的基础之上。所谓文人画，以今天的理解，乃是把文人之情怀，以概略和简约的形象予以演绎；由此反过来，又把这种写意式的造型艺术推向一种更高的文化层次。而诗、书、画、印的配合，不过是过去文人画之一种特有的表现形式，今天是否一定依循这种配搭，倒不一定十分重要，盖时代转变所使然。如今能文能诗之画家已少见，即使有舞文弄墨之才，满纸之、乎、者、也亦显得不合时宜；如以白话叙事抒怀，未尝不可，但又似十分蹩脚。

究其实际，文人画首重个性、情操与气质，以及个人之际遇感怀，和对现实生活之讽喻。其表达之方式，则多为疏宕草逸之“意笔”，重情而不重理。以其重于表达与抒怀，则率意奔放而不拘小节。以文人画与西方之表现主义相比较，则前者于疏狂中有温婉内敛之特色，而后者则倾向于奔放狂野之粗暴性。近十余年来国内的新文人画闹得沸沸扬扬，然多为刻意变形之工艺化趋向，以及强调丑陋夸诞之意象，把文人画过分地形式化和漫画化了。

刘斯奋并不标榜新文人画而有新文人画的精神格局。其作品强调直观而见真性情，质朴而无忸怩之态，无巧饰之弊。刘君本是有成就之文人，然不喜在画作上卖弄文墨。除了必要的题识之外，题款不过寥寥数字，可谓有话则长，无话则短；亦不滥盖印章，舍形式而求真谛。对比清代苏仁山的写意人物，则苏画之题识比重甚高，甚至成了构图元素的一部分。然两者却有异曲同工之妙。刘画线条短促而多折，苏画线条则长韧而多弯；刘画随意处不修边

幅，苏画潇洒处仍迭线回环；刘画人物勾画出日常生活之意象，苏画人物则重概念以抒怀。所谓异曲，两者作品有不同之格调；所谓同工，则两者所追求均为心中一己之意象。

直线效果为刘斯奋的独特表现风格

刘斯奋描绘人物之笔法多以直线为之。直线的描绘应为西画之特色，本为国画之大忌。但刘君却能将直线与传统的钉头、鼠尾、折钗、勾勒巧妙地揉为一体，落笔肯定，煞煞有声，简约而利落。论及以直线作水墨人物，应是始于西画技法传入之后，尤其西方学院之素描技法对中国画线条结构之冲击最大，特别体现在以速写之直线来描绘人物之上。其结果乃是显得琐碎凌乱，顿失形、气。加上近二十年来中国对世界开放之后，在西方新观念、新思潮的影响之下，中国画为寻求新的发展与突破，已然作了极大的变革，可惜不少作品舍本逐末，并非在观念与构思上求新，而是以玩弄变形和装饰趣味为新。刘斯奋虽以直线作人物，但无生硬琐碎之弊。他以断线造形，却能笔气相连，整体照应，故直线效果反而成为他的一种表现风格。严格来说，其行笔有时尚嫌过于急迫，虽得爽朗清盈，然稍失于仓促，此为尚待改进提高者。

近代能以西法入画，改革传统水墨者，当首推徐悲鸿。悲鸿以解剖知识统御笔墨，得人物之真貌而失其笔势，不过尚保留住中国画之书卷气味。其后蒋兆和秉承此脉，进一步以素描关系处理人物之造形，更确立了中国画的现实主义价值，然笔墨则更形拘谨了。黄胄、叶浅予均以速写线条作人物，可谓风靡一时。黄胄风格较为活泼，笔墨、色彩、造形得心应手，然稍失甜熟。叶浅予则多以直线造形，洗练而稳重，质朴而不作妖媚态。程十发亦擅用速写线条者，并以娃娃脸的造型塑造一己之风格，惜装饰趣味过浓，似有插图化之倾向。

综观上述近现代大家之作，都是以传统水墨为本，以西画技法为用，虽成就各有高下，但把中国画推向现代化之目标，则是一致的。不过他们所做到的，只是在运用西方素描技法于国画的一个表面的应用阶段。如何在观念上，在艺术感上进入现代的境界，仍是一个尚待开垦的领域。

现代都市人物是刘斯奋艺术的精华

刘斯奋的现代都市人物作品，比较其古装人物更能引起我的兴趣。他的古装人物虽然已有其通俗的生活化的个人意象，并非一般流行的公式，然尚停留在一种表象的层次。可是他新近的现代都市人物作品，则有长足的进展，它已然跨入了一个现代艺术的领域。其取材依然是日常生活的普通情节，如《旅途》、《大挂包》、《沙发》、《车站流行色》、《撒娇的小狗》等作品，描写现代都市女性的那种独立自信的生活心态。休闲的入时装束，又显示出一点茫然的无奈；简略的寥寥数笔，勾画出时代的风情。那令人莞尔的日常生活情节，



《旅途》

使我不禁想起丰子恺的作品。丰子恺的画同样质朴无华，描绘的是二十世纪上半叶的人生百态。但稍嫌画意不足，插图之解说味过重。

刘斯奋描写的是二十一世纪之都市女士风情，他那敏感的都市掠影，留下了现代生活的特有片断，比如打手机、拖着行李车、等候巴士、遛狗、背着时髦挂包等，都是中国水墨艺术尚未广泛涉足的领域。如何让现代生活走进中国水墨艺术，正是中国画求新求变的一个重要环节。刘斯奋不斤斤于严谨的传统中国画的笔墨线条，使他能自由随意地绘出他对现代都市生活的感受。故此他的现代人物作品虽稍欠传统笔墨的历练，但却换来了活生生的意象，那既现实又写意的人物形象与观者产生共鸣，从而映照出作者热爱生活的真意。

刘君不拘泥于传统笔墨的画风，或不见容于科班出身之规矩尺度，然而它的立意在于以简朴纯真之笔法，捕捉住现代都市人的灵魂。正如西方的波普艺术一样，以现代生活之平庸题材入画，重情而不重法，让艺术回归大众。然而刘君的画与波普不同者，乃是于通俗之中，保留了一种文人的雅逸趣味。那疏宕而温婉的书卷气，以及洞悉世俗文化的心象。

正因为刘斯奋的现代人物作品打破了传统笔墨的桎梏，在意念与境界上开拓了一片新天地。所以从他的作品中，可以找到更多与现代艺术相关的元素。譬如在《沙发》一画中，其粗犷率意的线条，以及构图运笔的感觉，几与野兽派的马蒂斯（Matisse）作品有共通的韵味。当代美国油画名家阿里卡（Arikha）的宣纸毛笔素描作品，以焦墨皴擦捕捉人物形象见称。虽然与刘君苍润朴拙之线条有别，但若然将两者作品安排在同一展览里展出，则会有相得益彰的协调感。可见大家从不同角度跨进了一个东西文化的现代交汇点。

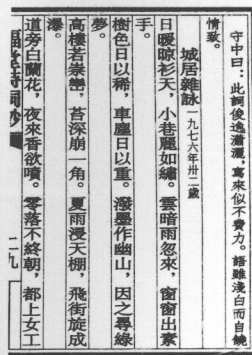


《沙发》

中国水墨现代化的可喜前景

刘斯奋的绘画风格，并非仅建立在单一的造型艺术基础之上，而是在一个深厚的文学和文化基础之上形成的。尝读刘君著《蝠堂诗词钞》，早在他潜心绘事之前，三十二岁时所做的《城居杂咏》诗，其中两首有云：“日暖晾衫天，小巷雨如绣。云暗雨忽来，窗窗出素手。”“道旁白兰花，夜来香欲喷。零落不终朝，都上女工鬟。”以白描手法朴实而生动地勾画出广州的生活风情，可谓入木三分。所谓“雨如绣”、“出素手”，真是充满色彩的画意；那“日暖晾衫天”至“云暗雨忽来”之霎时变幻，正是广东天气之绝佳写照。而白兰飘香，女士以之簪鬟，亦为昔日广州之特有风情，亲切可爱。若以此白描诗对照他如今之白描都市人物画，其活生生的艺术感以及描绘的手法，竟如出一辙。

刘君自幼即酷爱绘画，十八岁时本拟投考广州美术学院，后因当年除工艺系外各系均停止招生，遂转而考入中山大学文学系，开始以文学创作为其专业。加上刘君的家学渊源，自幼受文史学的熏陶，以及名报人和诗人的父亲刘逸生先生的庭训。在中山大学这样一个群贤环集的学术环境里深造，成就了他在文学领域上的创作丰收。除丰富的诗词创作之外，其历史长篇小说《白门柳》更荣获第四届茅盾文学奖。获此殊荣的刘斯奋已是一位卓然有成的诗人和作家，但一直以来，他画艺不辍，且近年益发醉心绘事，佳作不断。



《蝠堂诗词钞》一页

刘斯奋的艺术故非纯粹科班出身者可比，亦非一般文人画的面貌可以概括。从刘君现代都市女性的描绘，乃至自然天趣的山水创作，都反映了其观察事物的观点与角度。除了一个特殊的艺术视象之外，当包含了一个宏观的文化层次。那不但有画境，有诗境，更有一种异于常人的文化积淀；特别是一种中国文化的修为，一种强而不悍，蕴而不矫的中庸态度，形成了刘君的一个独具一格的艺术形象。

中国画的现代化问题，困扰了我们一个世纪。如何寻求突破，如何建立一个有时代气息的现代体系，尚有待我们不断实践和努力。可以肯定的一点，就是必须开拓我们的视野，西方艺术的借鉴不可或缺；而中国文学的素养，以及文化层次上的升华，更有助于我们的创作达至一个深厚高超的艺术境界。而刘斯奋的绘画艺术正是朝着这个方向所折射出一道奇光，让我们看到了一个可喜的前景。

2007年4月

一、当前中国画发展的态势

1、变革的要求——从第十届全国美展谈起

全国第十届美展在各大城市展出，其中有四个画展在广东展出。上一届的国画展在广东举行，而这一届就移到了浙江。广东的美术界人士也到了浙江参观。据我了解，这次画展引起了比较大的议论。一个最重要的焦点是，中国画什么画法都有，不光是传统的画法。各画种的因素也引进来了。有些画得像水粉，有些画得像水彩，有些画得像版画。在不久前，北京中国画研究院的陈履生就专门写了一篇文章对这种情况进行了抨击。他认为，如果中国画画得又像水彩，又像油画，又像版画，那么以后画展就不用再分门别类了，就单单搞一个美术展览就行了。

我的看法没有那么激烈，我是从理解方面来看待这个现状的。我们不能说美展的评委有眼无珠，乱选乱评。从这个现状，我看出一种趋势：中国画发展到今天，人们已经不满足原有的一套画法，开始努力寻找新的出路。评委们如果继续沿用过去的标准来评选，本来也很简单，但是他们不愿意这样，觉得再按照老一套标准来评，中国画就难以发展。他们想找突破，找一些新的办法。但是新的办法还没有一定的标准，这使得评选出现了混乱。但同时，这也预示着中国画要进行突破的强烈要求。

2. 一个突破口

变革中国画的要求和实践当然不是从今天才开始有，但一直以来走的都是向西洋画学习的路子。走到今天，学了很多有用的东西，却没有从根本上解决问题。这个根本问题，就是中国画文化本位的保持，就是如何在变革之后，在学习别人之后，看起来还像中国画。照我看来，在中国，以简笔大写意为特征的文人画有悠久的传统、成熟的模式。走这条路，能显示中国画独特的优势，最重要的，它能解决根本的，也就是中国画如何回归文化本位的问题。就与宣纸紧密结合的水墨、线条的运用而言，西洋画法没有这一套东西。由于有自己独特的立足点，大写意文人画就能够和西洋画处于一种分庭抗礼的态势。但在当代搞文人画面临着困境。困境的根源仍然在“文化”。中国文化近百年来，特别在五四后，发生了激烈的变革。一切传统的东西在一段长时间内被认为是造成中国落后、衰败的根源，甚至遭到全

盘否定与割断。这种情形在极“左”思潮泛滥的时期，更凭借政治的力量，达到了异常畸形的地步，在几代人中制造了一个传统文化断层。现在的年轻人对四书五经，古典诗词，书法等都不太会。而文人画的传统中这些却占有很重要的地位。由这个断层造成的一个主要问题是：传统怎样向现代过渡？也就是优秀传统文化如何继承的问题。例如：如何用大写意画法表现出现代生活、现代衣冠？这个问题很不容易解决，还有待深入探索试验。

二、从文人画的特征看其意义

1、四大特征

我认为文人画有四大特征。这四个特征其实陈师曾先生也曾经提到过。一是重神轻形。神似比形式更重要。要神似而不拘泥形似。比如说，八大山人画的鸟与宋画中极力写实的鸟相比，完全不是一回事。八大认为知道画的是鸟就行了，是否与真的一样并不重要，关键是表达“神”。这个“神”指的并不是鸟的精神特征，而是人的精神境界。画一条鱼，眼睛睁得大大的，很凶的样子，这是画家要传达自己的精神状态。而不是真鱼的神态。二是轻客重主。客观世界是表达主观精神的素材，重点是要表达主观感受，而不是展示客观对象。八大山人原来是明朝皇帝的后人，眼见清取代明，就萌生国破家亡的情绪，于是就把这种感情寄托在画画上面。把鸟画得瞪眉怒目，把孔雀写成像只落毛鸡。其实他不过是借这个客体抒发自己主观的感受。三是轻描重写。画画在文人画出现之后就叫写画。“写”就是用写书法那样的笔法去把握线条。按照抑扬顿挫的节奏一笔一画的写下来，四是轻技术重文化。不强调对技术的展示，而把表现文化气息、文化品位放在第一位。技术再好，缺乏文化气息、缺乏思想情趣，没有个性，这样的画就不算是好画。这四大特征构成了传统文人画独特的审美观。数百年来，各阶层文人借着在文化和政治上占据的主导地位，大力鼓吹推动文人画风及其审美观念，文人画就大行其道，大领风骚，一直到清朝末年，文人画还是至高无上的。连齐白石也受了影响，走了这条路。因为那时这种画有地位。到了五四以后，文人画才一直衰退下去，这是后话了。



《疏枝小鸟图》
清·朱耷



《墨蟹图》
近代·齐白石

2、意义

我认为，文人画的审美观，体现了美术创作的追求从形而下向形而上的转变，这个转变可以说是划时代的。最早的时候，画师在画面上的追求都是单纯地再现客观，然后再用这个“客观”来说明一些道理，表现一种精神。文人画的创作观却提出在画面上，在一笔一画之间就要做到体现作者的主观精神状态。这种观念的发展不单单出现在中国，西方美术也是如此。西方从写实主义到印象派到现代派——虽然在某些阶段，变革的初衷并非是要朝这个方向走，但做出来的效果却与这个发展方向暗合——也是逐步从形而下往形而上走。这是世界的潮流，因为人最终是追求精神的。从这种发展趋势来说，中国画比西洋画领先了足足五百年。因为印象派是在19世纪中叶出现的。我们的文人画如果从黄公望、倪瓒算起就是六百年。如果从陈淳、徐渭算起有四百年。从董其昌算起也有三百多年。在这个美术观念上，我

国有深厚的文化传统。到现在为止，西方还是崇拜我国那时的作品，而不是我们近百年来的作品。

三、文人画的衰落与复兴

1、衰落的原因

近百年来，文人画越来越没有地位，到了“文革”时更是降到了谷底。那时干脆就想把它消灭掉。衰落是事实，但我们应该认清它为什么衰落。衰落的原因有三。

(1) 主导文明的更替

中国是一个农业文明的大国。在农业文明时期，我们曾经有非常辉煌的成就，达到很高的水平。文化也是十分光辉灿烂，走在世界前头。但是，由于太成熟了，太完备了，就阻碍了我们前进的步伐。我们一直以为自己是最好的。乾隆皇帝在面对外国人来通商时就说，我们中国什么都有，根本不用通商。并说，我们有的东西你们还不一定有，你们没有，那我们就赏赐给你们吧。当时，乾隆皇帝就把通商作为对外国的一种恩典。就是因农业文明太过辉煌了，才会使我们过于自大。直到鸦片战争、道光皇帝时，中国在世界贸易上也还是出超的大国。但是，农业文明是熬不下去的。因为世界的走向就是从农业文明向工业文明迈进。当时的中国无法迅速进入工业社会，于是外国就乘机打进中国。中国在战争中被打垮了，从荣耀的天堂一下子掉到了地上。而工业文明也借着外国的军事力量进入中国，并最终取代农业文明的社会主导地位。这种主导文明的交替，必然亦促使所在区域的文化发生变化甚至更替。我们的文人画基本产生于农业文明最成熟、最繁盛的时代。文人画反映着那个时代的观念和审美思想。这种审美观因社会发展的缓慢，它们在形成之后也同样难以有大的改变。画人物画来画去还是画神仙，都是宽袍大袖的衣冠。连清朝入主中国280多年后，在人物的描绘上，清朝的衣冠还不大能进入中国传统的人物画里面。因为这个审美已经固定了，人们觉得清朝的衣冠怎么画都不好看，于是干脆就不画了。由于审美观变化缓慢，反映这一审美观的艺术形式在文明的急剧转型中就必然面临着危机。

(2) 政治变革的冲击

鸦片战争后中国掉进了水深火热的境地里面。民族的危机刺激着中国的知识分子和精英。那时救亡图存成了第一位的课题。一切都要为这个课题服务。面对西方的坚船利炮，物质文明，我们感到很惭愧，认为自己不行了。认为我们应该向西方学习，把他们的那一套搬过来。“师夷长技以制夷”也好，“全盘西化”也好，一定要学他们那一套才可以救亡图存。在这种思路下开始向西方学习。与此同时，认为中国自己的那一套非常落后，毫无价值，甚至成为民族前进的绊脚石。要把它踢开我们才能前进。就是这样，把传统的东西一概否定了。在这种背景下，近百年的艺术也是处于一个极力求变的阶段。把传统当包袱一样抛弃掉，只求轻装上阵，猛烈的往前走。这样就把文人画也抛掉了。建国后，长期号召一切为政治服务，政治就开始统帅一切，压倒一切。文人画的风格不能适应政治宣传的需要，于是



《丹崖玉树图》
元·黄公望



《水竹居图》
元·倪瓒

又被否定掉了。而西洋的写实画法符合当时的需要，所以就得到大力提倡。尽管当时写实画风在西方已经衰落了，我们却又拣回西方抛弃的写实主义。

（3）强势文化的介入

近一个半世纪以来，西方全面展示出它的经济优势、政治优势、军事优势，包括文化的优势。中国在各个方面都向西方学习，包括文化方面。于是，就把西方的文化一股脑的搬了进来，例如，现代诗，拼音等。通过现代的美术教育，我们又进一步强化学习西方的写实主义教育。引进来后就使中国画产生了变化。西洋画的引进丰富了中国画的表现手段，增强了对形体的把握能力，这些都不能否定。没有西洋画的引入，至少中国人物画不会有新的发展。西洋画引进后，人物画的人体比例，结构等都有了加强。许多人觉得国画的皴法很神秘。其实皴法就是中国画的素描。用了皴法就能使物体有立体感。我们经过西洋画训练，一下子就能把一块石头画立体，根本就不用皴法，但是古人只能用皴法才能做出这个效果。西洋画法的引进的确有着不可否认的积极作用。但是同时，没有掌握好这个度，一切唯西方马首是瞻，一切都向西方靠拢，这就是中国画在世界美术格局中地位一直往下掉的根本原因。用宣纸宣纸毛笔画人不管有多像，在西方眼中只能算是一张插图，只是一个素描稿。西洋画的引进，并没有提升中国画在世界美术格局中的地位。反而使中国画从形而上又重新走回形而下。又变成了追求写实，追求表现客体。

2、复兴的契机

今年的第十届美展，虽然像《父亲的大衣》这样的写实作品得奖，但它展现出来的用国画画写实所能达到的极端面貌，事实上反而体现出形而下这条路已经走到了尽头，现在必须再次寻求突破口。这种状态给了文人画一个复兴的契机。当然，这并不是说文人画就一定是国画改革的最好的方向，但由于文人画自身的特点，这种现状却的确使文人画获得了生存的空间和发展的可能。这主要表现在：

（1）中国人自信的回归——对传统的再度审视和再度认识

如果说由于中国近百年来悲惨的处境，使中国人一度断然否定了自己的传统。渴望借着摆脱传统的束缚而迅速进入新时代的话，那么发展到今天，中国人已经冷静得多了。随着改革开放、经济发展，国际地位的提升，中国人的自信力又重新回归了。中国人不再像以前一样偏激的看待自己的传统。而是用平和的，全面的角度来看待传统。即看到它的不足、缺点，也看到它的优势，看到它作为民族生存的根的作用。这种自信的回归，对传统客观冷静的认识，使文人画的价值在社会上能够有一个重新的评价。

（2）政治对文艺的管束有了大幅度的松弛。

一个时期以来，文艺要绝对服从政治的需要，为政治宣传服务。那么一切不能满足政治需要的东西都要否定和排斥掉。现在政治对文艺不再有这样强硬的要求了，这就给与政治任务无关的艺术创作让出了一个大的活动空间。越来越多的传统文化还被鼓励去继承和发扬。这种形势与以前很不一样，现在是弘扬传统文化，弘扬优秀传统文化的时代。或者也可以说，提升中国的文化地位，争取在世界美术格局中有我国的一席之地，这正是当前最迫切的“政治任务”。



《父亲的大衣》
当代·墨金子

(3) 面对世界美术格局的反思和追求

以前中国人只会闭关锁国,不了解外面的世界。后来光看到西方的好,反而看不到自己的优势。现在我们看待世界不再采取以前的眼光,而是用一种平和的眼光重新去审视这个世界。解决了救亡图存的问题,要追求民族复兴时,就要考虑我们的文化如何在民族复兴中发挥作用。在美术范畴,旧画法不能满足我们,我们也不再满足只引进西方的画法。我们要思考的是建设中国艺术的新面貌、现代的中国艺术怎样才能与西方艺术分庭抗礼。如果不能找到与西方分庭抗礼的支点,那么中国现代艺术永远只能是西方的附庸,永远只能是西方艺术的一个东方亚种和分支。只有找到这个支点我们才有说话的权力。

四、文人画在当代中国美术新变局中的使命

1、坚持形而上的审美追求。

文人画之所以让中国美术发展上了一个台阶,就是因为它实现了形而上的追求。这是中国文人画的传统,又是当代美术发展的共同趋势。近代西方的美术发展,很大程度上是凭借科学技术发展而推进的。例如摄影术的发明,透视学,人体解剖学,颜色的光谱分析……这些科技的发明和发现都大大地推动了绘画在写实技巧方面的进步,也因此产生出一批艺术的巨匠,产生出一系列的名画。一开始,画家都很高兴有这么多的工具帮助他们作画。但后来发现什么工具都有了,人的作用却越来越小了。科学技术的发展变成了取代艺术家的手段了。到现在加上电脑更是什么都能做了,就算不会画画也能画出来了。一切都被科技所代替,那么作为一个画家又有什么意思呢?所以就要寻找一些技术不能代替人的领域。我认为,只有形而上的精神意识是机器代替不了人的。只能从这条路寻求新的天地。所以搞文人画尤其不能放弃形而上的追求。文人读书多了就有学问,学问就能生出思想,就能对事物进行判断、思考。所以思想对文人画尤其重要。没有思想就不能搞文人画。思想并不是很深奥。首先你要知道你想画什么。很多画家并没有解决自己想画什么的问题。知道要画什么,许多问题就好解决。比如说,要画山水。但是文人画山水并不仅仅满足于把山画得很像,他们要通过山水来表现自身的情怀。他们想表现远离城市,过隐居、安静生活的思想。冲着这个目的,他们就发明了一种平远山水。他们不画崇山峻岭,因为这表现不了他们的情怀。而平远山水则能表现出平缓,柔和的心境。如果画红军长征,就不能用这种平远山水了。明白了自己要画什么,那你的心里就会出现相应的图像、风格、语言……许多原本很难的问题忽然就有了头绪。想明白了要画什么,你就能画出自己的东西来。想不出来,所画的画就是没有个性和生命力的。

2、坚持中国画的传统

以前吴冠中先生说过“笔墨等于零”,这当然是在特殊的语境下说的。但这仍然引起了很大的争论。有人说要守住中国画的底线,又有人说中国画没有底线。我认为还是应该为中国画设一条底线的。因为艺术创作与工业生产不同。工业生产强调共性。找到共性才能大批