

中國畫

64

CHINESE PAINTING





蒋兆和
卖线
89X52cm
1937

主编 文关旺

本期执行编辑 王志纯

本期装帧设计 闻志晖

本刊专职摄影 刘含真

编辑者 北京画院《中国画》编辑部

地址 北京地安门雨儿胡同13号

邮政编码100009

电话4035322 4040179

出版者 荣宝斋

制版印刷 北京百花彩印有限公司

开本889×1194 mm/16 印张5

国内发行 新华书店北京发行所

国外发行 中国国际图书贸易总公司

出版日期 1994年8月

画家研究

- 4 蒋兆和与“徐蒋系统” 刘骁纯
- 8 竭诚烹一碗苦茶敬献于大众——缅怀蒋兆和先生 杨力舟 王迎春
- 14 笔涛墨海化心声——读崔振宽的画 钱志强
- 17 美术批评家谈“崔振宽画展” 王 慧(整理)
- 30 看周彦生工笔画展 李 松
- 33 辩证关系中的位移——周彦生工笔花鸟画赏记 刘曦林
- 50 线的魅力——读张仁芝近期作品 王志纯

学术争鸣

- 65 现代水墨画的形式迷思 管执中(台湾)

创作谈

- 10 六点希望——第三届中国工笔画展学术研讨会发言 潘絮兹
- 12 骨法用笔与尚骨精神 李魁正
- 13 诗意与画境 贾 冕
- 45 走出困惑——从传统的再认识中获得艺术表现的自由 韩敬伟
- 29 自画自说 严 安 郑永生 姚新峰 陈一峰

画坛纵横

- 48 新学里的风波——北京画坛春秋之四 刘曦林

画家评介

- 71 孔维克的孔子系列 王 镛
- 68 丁荦的师生之路 李子硕
- 74 寻求自然美——看张涤尘作品 阿老

学位论文

- 77 关于元明清仿高克恭云山样式的考察 刘欲晓

中国画作品

第三届中国工笔画展作品 蒋采苹 贾冕 谢振瓯 李魁正 潘絮兹
冯大中 唐勇力 李爱国 胡 勃各1幅

蒋兆和作品5幅

崔振宽山水画作品16幅

周彦生工笔花鸟画作品18幅

张仁芝山水画作品20幅

孔维克作品7幅

韩敬伟作品7幅

四人中国画联展作品 严 安 郑永生 姚新峰 陈一峰各1幅

张涤尘作品8幅 丁荦作品6幅 盛雄远作品2幅

古代美术作品

金代作品1幅 高克恭 方从义 文征明

蓝 瑛 王原祁 宋骏业 王 撰各1幅

(京)新登字019号

ISBN 7—5003—0216—9/J·217

定价15元

A Study of Painters

- 4 Jiang Zhaohe and the "Xu-Jiang System" by Liu Xiaochun
8 Make a Cup of Bitter Tea for the Audience Wholeheartedly--In Memory of Mr. Jiang Zhaohe by Yang Lizhou and Wang Yingchun
14 Aspirations Come from Tide of Brush and Sea of Ink--Reading Cui Zhenkuan's Painting by Qian Zhiqiang
17 Art Critics on "An Exhibition of Cui Zhenkuan's Painting" edited by Wang Hui
30 Viewing Zhou Yansheng's Fine-Brushwork Painting by Li Song
33 Displacement as Witnessed in Dialectical Relationship--Appreciation of Zhou Yansheng's Fine-Brushwork Bird-and-Flower Painting by Liu Xilin
50 Charm of Lines--Reading Zhang Renzhi's Recent Works by Wang Zhichun

Academic Contention

- 65 Formal Perplexity of Modern Ink-and-Wash Painting by Guan Zhizhong (Taiwan)
Creation Jottings
10 Six Suggestions--Speech on the academic seminar with the Third Chinese Fine-Brushwork Painting by Pan Xiezi
12 Bone-like Brush Strokes and Bone-Esteem Spirit by Li Kuizheng
13 Poetic Flavor and Painting Mood by Jia Mian
29 Comments on One's Own Painting by Yan An, Zheng Yongsheng, Yao Xinfeng and Chen Yifeng
45 Out of Perplexity--Obtaining the Liberty of Artistic Representation from Re-Evaluation of the Traditions by Han Jingwei

In Breadth and width

- 48 Disturbances with the New School--Episode Four of the Beijing Art Circle by Liu Xilin

Appraisal of Artists

- 71 Kong Weike's Confucius Series by Wang Yansong
68 Ding Luo's Path of Modelling After Gao Kegong by Li Zhenuo
74 Searching for Natural Beauty--Viewing Zhang Dichen's Works by Ah Lao

Academic Thesis

- 77 A Study of the Yuan, Ming and Qing Imitation of Gao Kegong's Landscape Pattern by Liu Yuxiao

Works of Chinese Painting

Works from Third Chinese Fine-Brushwork Painting Exhibition: One for Jiang Caiping, Jia Mian, Xie Zhen'ou, Li Kuizheng, Pan Xiezi, Feng Dazhong, Tang Yongli, Li Aiguo, and Hu Bo

Five Works by Jiang Zhaohe, Fifteen Works by Cui Zhenkuan, Eighteen Works of Fine-Brushwork Bird-and-Flower Painting by Zhou Yansheng, Twenty Works of Landscape Painting by Zhang Renzhi, Seven Works by Kong Weike, Seven Works by Han Jingwei

Works from a Four-Person Joint Exhibition of Chinese Painting: One for Yan An, Zheng Yongsheng, Yao Xinfeng, and Chen Yifeng

Six Works by Ding Luo, Two Works by Sheng Xiongyuan, Eight Works by Zheng Dichen

Ancient Art Works: One from the Jin Period, One for Gao Kegong, Fang Congyi, Wen Zhengming, Lan Ying, Wang Yuanqi, Song Junye, and Wang Zhuan

Chief Editor: Wen Guanwang
Executive Editor: Wang Zhichun
Designer: Wen Zhihui
Photographer: Liu Hanzhen
Edited by Editorial Department of Chinese Painting, Beijing Art Academy
Address: 13 Yu'er Hutong, Di'anmen, Beijing, China
Postal Code: 100009
Telephone: 4035322, 4040179
published by Rongbaozhai
Printed by Beijing Baihua Colour Printing Company Limited
Size: 889 x 1194 mm/16, five sheets
Distributed domestically by Xinhua Bookstore Beijing Distribution Office
Distributed overseas by China International Book Trading Corporation
Date of Publication: August, 1994

蒋兆和与“徐蒋系统”

提出“徐蒋系统”不仅基于横向比较，而且基于如下的纵向联系——20世纪中下叶中国大陆出现了这样一批写实水墨人物画家：李斛、刘文西、方增先、杨之光、李琦、周思聪、卢沉、杨力舟、王迎春、马振声、郭全忠、王有政、姚有多、韩国臻、史国良、谢志高、刘大为、王子武、王盛烈、徐勇、贾庆余、赵奇……当我们将他们的艺术取向追溯到20世纪前叶时，必然会联系到徐悲鸿和蒋兆和。在这个历史脉络中可以模糊地把握到一个大系统，姑可称为“徐蒋系统”。

徐悲鸿是新写实水墨画的奠基者和开山人，蒋兆和则是在人物画方面最强有力的开拓者。他们所开创的水墨画系统，既不同于黄宾虹、齐白石取道于“借古开今”的一路，也不同于同是取道于“借洋兴中”却从西方近现代写意艺术入手的林风眠一路，它的最大特征是借西方古典写实之法发展中国水墨画。在同是从写生入手的水墨人物画中，他们又不同于叶浅予、黄胄从速写切入的选择，他们是将西方素描引入水墨的第一代探索者。他们的造型一般都离不开明暗和光影，但共同点是突出结构，舍弃一切与结构无关的明暗和光影自身的表现力；他们都十分重视以线造型和笔墨性能的发挥，但却从以形体结构为出发点和归宿点；他们重笔墨却不理会文人笔墨三昧，并在反叛文人笔墨核心规范中完成了自己的创造。从消极角度看，这种探索时有用毛笔画素描之憾，但从积极角度和成功作品看，他们又在既非西方素描又非传统水墨的夹缝中别开独立的天地。徐、蒋的主要区别相对在于：徐氏中西两面的文化素养更厚，蒋氏切入现实的精神更泼辣；就造型而言，徐重智而蒋尚质、徐重韵而蒋尚势、徐重染而蒋尚皴；就大型创作而言，徐悲鸿追求叙事、用典和象征，蒋兆和却追求具有强烈社会批判性的现实主义。他们类似处是体系性的，而差异则在独立风格，可称为同体而异派。

在蒋兆和的成长过程中，徐悲鸿起了至关重要的作用。

蒋兆和1904年出生于四川泸州的一个破败的书香世家，父亲是个穷秀才，他于6、7岁开始在父亲执教的家馆就读，并在父亲的熏染下萌动了对中国传统书画的热爱。随着母逝父病的一场大难，他于12岁前后开始向叔叔学画擦炭像挣钱糊口，16岁到上海，少年蒋兆和从此被推向苦难中国人生大学，他从擦炭画起步，走上了独特的自学艺术之路。凭着他的才能和努力，逐渐达到了为主顾画写生人像的水平。有两件事成了他艺术上的转捩，一是有感于社会的不平，他于1925年前后创作了

处女作《黄包车夫的家庭》(油画，已失)，作品在1929年4月教育部主办的全国美展上与社会见面；二是1927年11月经人引荐，结识了徐悲鸿，二人一见如故，从此成为莫逆之交。这次见面对蒋兆和来说是历史性的，除了对作品的具体点评，更重要的是徐悲鸿的两点宏论——写实主义和改造国画。由于徐悲鸿的选择是出于对传统与现代、东方与西方双向探入的宏观思考，因此对于“家无余荫，幼失教养；既无严父，又无慈母”的蒋兆和无疑起了指路的作用。蒋兆和在1983年回忆道：我“觉得只有写实主义才能揭示劳苦大众的悲惨命运和他们内心的痛苦，但当时还不可能自觉地走现实主义的道路。由于悲鸿的提醒，这个艺术的根本问题才在我思想上更加明确起来”。“他对我阐述了‘古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画可采入者融之’这个发展中国画的基本思想”，“正是在这一点上，他进一步启发了我，并成为我日后从事水墨人物画创作的艺术原则。”(注1)

应李毅士之邀，1928—1930年蒋兆和在南京中央大学艺术系教授了两年图案，从此他从商业美术圈进入了艺术教育圈。此间，他曾两度住在徐悲鸿的画室兼书房中，他们不仅经常倾心交谈艺术，蒋兆和还有机会翻阅了大量的西方艺术的画册和书籍，从而大大地拓宽了眼界。从留存下来的少数作品，如《十龄才子》(素描，1930)、《蒋光鼐像》(油画，1932)、《黄震之像》(雕塑，1933)、《自画像》(素描，1934)、《一个铜子和一碗茶》(油画，1935)等作品中，可以看出他的油画和素描接受了徐悲鸿的影响，画风朴素、造型严谨、注重结构与传神，素描中有时还能看出擦炭画的某种残痕。当时较突出的成就是雕塑，不仅量大而且个性鲜明，故有“江南雕塑家”之称。仅存的《黄震之像》，融合了西方写实和中国民间的塑风，极有分寸地吸收了漫雕的夸张意味，从而使物性格和艺术家的情感得到了简率、有力地表现，塑形大胆、果断而又准确。

二

徐悲鸿启发了蒋兆和，但蒋兆和在写实水墨人物画中的突破却先于徐悲鸿而且更有力度。

徐悲鸿在1935年前，就已经在写实水墨画领域做了大量的实验，其中走兽特别是马的表现已经取得了重大突破，基本形成了个人风格和新的规范，而水墨人物画的探索还没有全面铺开，较重要的作品是巨幅水墨画《九方皋》(1931)。从作品中不难看出，徐悲鸿的思虑甚多，他一方面想用严格的比例、解剖、结构、透视改造中国传统的人物画，另一方面又想用中国

传统改造西方的写实艺术。

徐悲鸿痛感中国画“作老人则侏儒”、“双目小而紧锁，面孔一边一样，鼻旁只加一笔”，“指少一节，臂腿如直筒，身不能转使，头不能仰面侧视，手不能向画面而伸。无论童子，一笑就老，无论少艾，攒眉即丑”(注2)的状况而力倡写实和师法造化，但他同时又陷入了重重困惑和思虑，这种思虑，是这位20世纪中国首屈一指的素描巨匠在大型水墨画中却极力要与素描拉大距离的根本原因。至少他感觉到了中国传统的笔墨观念和意象造型观的巨大威慑力，这使他大型水墨画中的人物造型带有明显的意象色彩。他的迟疑使他提出了蒋兆和未能提出的问题，他的迟疑又使他未能最终解决他提出的问题，致使他的大型水墨人物画始终处于草创状态。

蒋兆和完全接受了徐悲鸿融合中西的基本取向，但没有那么多的包袱和思虑，他紧紧抓住了“感于中，形于外”这个“中西一理”(注3)的根本，毫不忌讳是否太像素描，强烈的暴露和同情的现实主义精神也使他不得不采用写生式的手法，因此他不是回避素描，而是单刀直入，倾全力解决素描向水墨的创造性转化。这种较为便捷的选择使他一旦转向水墨，很快就形成了独立的新规范，这种规范不仅他自己毕生沿用，而且50—70年代大陆一批后起的现实主义水墨人物画家几乎都在他开创的基本规范的巨影笼罩之下。

蒋兆和这次巨大的发现冲动和创造冲动始于1936年秋，终于1937年春。在大半年的时间中，他不断地画，不断地试，不断地肯定，又不断地否定，终于完成了一批面貌独特的水墨人物画。经过筛选，再加上人像素描和人体写生共数十件，于1937年5月，在北平中央饭店大礼堂举办了平生第一次个展《蒋兆和近作绘画展览会》，其中最重要的作品自然是那些“不类中西”的水墨画，请柬上印着齐白石热情的题字：“能用中国画笔加入外国法内，此为中外特见，予甚佩之”(注4)。

探索是艰难的，但从理论上概述蒋兆和创立的写实规范却并不复杂：(1).以线立骨、以皴为筋、以染为肉，突出形体结构的独特素描观，这种素描观和形体结构的力度，显然得益于他的雕塑；(2).工笔、小写意、大写意兼用，并使之互接共融。他往往对眉眼五官精塑细刻，发须衣纹逐渐疏放。这原是西画中素描、速写兼施的老传统，蒋兆和的功绩仅在于将其成功地转化为水墨。难点在于驾驭水墨这匹无缰之马，这对于严谨的写实人物画更是难上加难。蒋兆和十分清楚主攻目标，因此在不长的时间便攻克了难点。

蒋兆和多次编画集都将他的早期作品《卖小吃的老人》(1936)，放在首位是很有道理的，从现实主义精神、性格刻画、形体塑造、笔墨技法诸方面综合来看，这张画极少败笔，在现存的早期水墨画中最为出色，而且最鲜明地体现了精微写实和疏放用笔两极结合的探索方位。其它的如《卖线》(1937)、《一乐也》(1937)、《老道》(1937)、《小家碧玉》(1937)、《呵，要快看好消息》(1936)、《沿街叫卖》(1937)也都是早期较成功的作品。

徐悲鸿同期完成了《巴人汲水》(1937)等人物画，后来完成了大型创作《愚公移山》(1940)，以及一些精微写实和疏放用笔结合的水墨人物画，如《泰戈尔像》(1940)、《李印泉像》(1943)等，《泰戈尔像》显示出徐氏的重染特征，《李印泉像》显示出他对传统笔墨更多的思虑，《愚公移山》比《九方泉》更突出地反映

出他对意象造型观的困惑。这些画使“徐蒋系统”概念的提出显得更为必要。

30、40年代是蒋兆和艺术鼎盛时期，这时的一批作品，或巨制或短章都始终一贯地追求着强烈社会批判性的现实主义。他的大型长卷《流民图》(1943)可以视为众多独幅画的联体，而他大批作品又可以合成一个更宏阔的“流民图”，课题单纯和目标明确使他几乎是一步迈入创作盛期。

暴露市民社会的病态是他盛期艺术的主要选材和基本主题，这使他的艺术带着深深的苦涩感和悲剧味。正如他自己所说：“我不知道艺术之为事，是否可以当一杯人生的美酒？或是一碗苦茶？如果其然，我当竭诚来烹一碗苦茶，敬献于大众之前，共茗此盏。”(注5)

蒋兆和的现实主义有他特立独行的取向。在逆反传统文人的出世倾向上，他在同代水墨画家走得最远，也最彻底地面对了民族灵魂的时代真实，他的最大特色是没有任何虚饰的实录性。他的艺术是如泣的白描、如诉的直录、如咽的报道。他以罕见的毅力用几乎同一的语调反复讲述着社会的病态，一事又一事，一人又一人，一年又一年，越讲越讲不完，终有一天，他想把心中还有的许许多多一块儿讲出来，这便产生了他的重要代表作《流民图》。

《流民图》于1941年秋天开始酝酿，42年8月完成草图，是年9月至43年9月放大制作，1943年9月29日在北京太庙正式展出。当这张高2米总长26米的巨制通过一百多个真人大小的人物把社会的难民问题集中暴露在人们面前时，它的冲击力是可想而知的。正如库尔贝所说：“现实主义就其本质来说是民主的艺术”，正是由于蒋兆和对人民的苦难和不平的强烈同情，使作品在第二次世界大战的中国沦陷区必然地显示出了鲜明的民族、民主主义的政治倾向，因此作品在展出时被迫改名为《群像图》，并于展出当天被勒令撤展，1944年在上海展出时又被没收，1953年重新发现时已仅存半卷残画。这些都不能阻止作品的轰鸣在大众心灵中的震荡。“知我者不多，爱我者尤少，识吾画者皆天下之穷人，唯我所同情者，乃道旁之饿殍”(注6)。蒋兆和这话，道出了他的艺术与劳苦大众的血肉关系。

如此大规模地集中暴露社会苦难的现实主义宏篇巨制，在中国是古今独步的，与之可以比较的是俄国19世纪的列宾和苏里科夫。但蒋兆和没有两位俄国画家居高临下的悲悯色彩，他不是同情民间疾苦，而是对人间苦难的同病相怜和同命相连，他使批判现实主义完全进入了“物我同一”，因此他始终反对别人把他视为居高临下的“人道主义”。由于内容的特殊需要，蒋兆和与两位俄国画家都把主要注意力放在造型上，突出素描而采用了极为朴素的色彩。蒋兆和的特殊贡献在于他创造性地发展了中国长卷式构成和散点式透视，这使他有条件在巨型化上超过俄国的艺术家，而且在中国开了巨型长卷之先。“无焦点”的另一伴生特征是众生相的并置和平面展示，各组之间在空间上的无主无从、无前无后，转化为时间上的跌宕起伏和起承转合，观者在无法把握全局的状态下接受着苦难形象的同音反复和重重并置，最终领略到首尾一贯和一气呵成，从而极大地强化了作品的心灵震撼力。

在《流民图》前后蒋兆和创作的大量人像作品中，突出的有《盲人》(1937)、《街头叫苦》(1938)、《与阿Q像》(1938)、《老工人》、《卖子图》(1939)、《雪亚夫人像》(1939)、《流浪的小

子》(1939)、《伤兵》(1940)、《藏园老人像》(1941)、《劫后余生》(1942)、《大负小》(1948)、《一篮春色卖遍人间》(1948)、《萧龙友像》(1949、萧琼补松石)等。

50年代以后,蒋兆和对人民翻身当家做主由衷地感到欣喜,创作了大批歌颂新生活的作品,或者由于他本人天生就是一位善于体察苦难的艺术家,或者教学牵涉了过大的精力(1950年以后他一直任中央美术学院教授),或者由于“阶级斗争为纲”在相当一段时间抑制乃至扼杀了创作自由,他的艺术在总体水平上和现实主义的力度上出现了明显滑坡,但其中仍有一些较重要的作品,如《李时珍》(1954)、《僧一行》(1954)、《司马迁》(1956)、《茹可夫像》(1957)、《杜甫像》(1959)、《老妇像》(1960)、《自画像》(1979)等等。在49年前后的上述作品中,《与阿Q像》、《萧龙友像》、《司马迁》特别值得注意。

三

徐悲鸿对笔墨和意象造型的两点思虑留下的是问题而不是结果,蒋兆和没有那么多思虑,但在这两点上也还留着大功未竟的课题。

笔墨不仅是造型手段,而且具有独立的审美品格和直接抒发胸臆的功能,对此,不仅中国传统书画理论中早已有了深刻的论述,而且为西方印象主义以后的绘画发展史所全面揭示。在这种大的文化背景下,对写实水墨人物画的当代发展提出了更高的现代要求。蒋兆和作为中国新写实水墨人物画的第一代开拓者和奠基人,不可能一下子解决由他开拓的领域所提出的

蒋兆和 卖子图 113×80cm 1939 萧琼藏



全部课题。例如,在蒋兆和的艺术中,笔墨精神性达到了相当高度,但在一定程度上尚处在写实手段和写实技巧的层面而未上升到笔墨精神的更高层面。他在反叛文人笔墨的正统规范中脱颖而出,同时他又为新的笔墨规范和新的笔墨精神出了个很大的难题。他创立了精微写实和疏放用笔两极结合的新规范,同时他又在一疏一放中埋下了笔墨精神的更大可能。

50、60年代,蒋兆和曾将自己的实践加以总结,提出了系统化的教学主张。对于素描,他明确反对“无原则地宾主不分地搬用”,强调“分析素描与国画的矛盾”(注7)。他分析这种矛盾有两大特点,一是重线,二是重结构,认为“国画的基本造型规律,主要地在于用线去勾勒具体物象的结构”(注8)。他重体面,但要求以线立骨;他用明暗,但主张“不为表面繁琐的光暗和周围环境所影响”(注9)。他极力反对离开造型追求笔墨意趣,主张在激情饱满时让笔墨随形意而出。他说:“笔法是以树立形体和骨骼为使命,墨法是以加强各部肌肉的圆浑和形体各部的阴阳向背协调统一为使命”(注10)。从这里和他的作品中可以看出,作为造型手段和造型技巧的笔墨,蒋兆和创立了自己的规范;作为艺术精神的笔墨,蒋兆和还留着继续开拓的可能。

毫无疑问,要使笔墨进入完全自由洒脱地直接表达心灵的状态,艺术就必须由写实转向写意,这里没有折中的可能性。但这显然有违蒋兆和探索的初衷,也不是他所要解决的问题,他所要解决的是在写实的大前提下如何最大限度地揭示笔墨的精神性,以及如何使这种精神性与作品的现实主义内涵高度契合。正是在这个意义上,《与阿Q像》超越了蒋兆和的大部分作品。鲁迅用现实的、象征的、浪漫的多种创作精神综合塑造的阿Q,在蒋兆和的笔下转化为实录风格的纯粹现实主义的形象,这不是他的缺点而恰恰是他的特点。憨朴、愚钝;贫苦、落后;似内含力量、却低眉顺眼……这是画面给我们的直接感受。在严谨的写实中,勾皴点染运用得十分自如,疏放处的笔墨恰到好处地吸收了碑派书画的力度感。笔墨的耐品味程度和精神表达程度均高出一般作品,尽管在这方面还存在着继续开掘的充分可能。如果蒋兆和能对这类作品中深藏着的重要价值有所感悟,他的《流民图》可能升高一个层次。

艺术不是自然的模仿而是艺术家创造“第二自然”,在这点上中国历来有特殊的优厚传统,同时也为西方印象派之后的绘画发展史所全面揭示。在这种大背景下,对现实主义艺术的当代发展提出了又一个方面的现代要求。当我们从这个角度再次分析蒋兆和的局限性时,同样不含任何对第一代开拓者和奠基人的苛求。

蒋兆和当然懂得艺术不等于生活。无论是对勾皴点染、背景留白、散点透视、众星并置、长卷式构成等中国传统的沿用和改造,还是对发现、取舍、概括、集中、典型化等现实主义创作原则的继承与开新,特别是毫不勉强的雕塑感造型,都使蒋兆和的艺术不同于自然的模仿。他的局限性仅仅在于他还没有来得及最后揭开徐悲鸿迟疑背后的深层奥秘:写实艺术与意象造型的关系是什么?

徐悲鸿大型水墨画中的人物造型的意象色彩,并不符合蒋兆和实录风格,而不加掩饰地暴露现实的强烈愿望又使蒋兆和不能不选择貌似对境写生的率直画风,这种强烈冲动使他没有去理会徐悲鸿思虑的问题。但是,从蒋兆和的雕塑《黄震之

像》，水墨画《萧龙友像》和《司马迁》中，我们又十分清晰地看到了一种可能途径：顺着实录风格的方向，对对象的某些被常人所忽视的特征，进行超越古典现实主义所能容忍的界限的强调和夸张，从而形成一种高度精神化、意象化的现代实录风格。

《萧龙友像》在许多部位比例都明显出了问题，但却没有故意变形的任何斧凿痕迹，由于它是对心物感应的合理强调而产生的性变，因此一切都反而显得刚刚合适。难怪被画人题道：“画既成，笑容可掬，众皆曰：神似。”“众皆曰：此实录也。”看来，对象的更大跨度的意象化和精神化，与“此实录也”的效果之间，存在着在相克中相生的奇妙可能。

在风靡大陆的古装水墨人物画中，像《司马迁》这样高度意象化与高度纪实风格两极合一的作品，实在是凤毛麟角，在蒋兆和的古装人物画中亦属罕例。对这位伟大的“直笔书史”的太史公，蒋兆和的创造态度与“高、大、全”完全对立，对宫刑之后的老年特征，画家进行了直笔写真，这大大强化了作品现实主义的社会批判力，他的睿智、他的衰老、他的坚毅、他的不幸，都在极精练的寥寥数笔中揭示了出来。它是纪实的，但又是远远超越纪实的。

《黄震之像》作于1933年，《萧龙友像》作于1949年，《司马迁》作于1956年，此间时间跨度很大，此后也还有相当一段从艺时间，如果蒋兆和能够充分感悟到这些作品中所潜藏的重要性，他的《流民图》和整个艺术可能又会提升一个层次。

蒋兆和 轰炸之后 112×84cm 约1940 炎黄艺术馆藏



作为20世纪中国水墨画坛的巨匠，蒋兆和既做出了开创性的重要贡献，又留下了大功未竟的众多课题。对于历史人物，当然重要的是看他比前人多做了些什么，而不是看他比后人少做了些什么。他留下了与时代血肉搅在一起的巨大人格，这一点已经足够了。

注：(1)《蒋兆和论艺术》(人民美术出版社，1994)第10页。

(2)《徐悲鸿艺术文集》(台湾艺术家出版社，1987)第44页，原文中“攒眉即丑”的“攒”字为“目”字旁，该字在《辞海》、《辞源》、《康熙字典》中均查不到，今据上下文意，改为“扌”旁。

(3)、(5)同第(1)第2页

(4)引自刘曦林《艺海春秋》(上海书画出版社，1984)

(6)同(1)第1页

(7)蒋兆和学生马振声回忆，见拙文《马振声与大陆现实主义》(《美术史论》1992年第三期)

(8)同(1)第29页

(9)同(1)第28页

(10)同(4)第174页

1994.5.14于北京

刘骁纯 生于1941年，中国艺术研究院美术研究所研究员、文学博士、中国美术家协会理论委员会委员。

(责任编辑 王志纯)

蒋兆和 田园寥落干戈后 156×110cm 1941 萧琼藏



竭诚烹一碗苦茶敬献于大众

缅怀蒋兆和先生

杨力舟 王迎春

早在六十年代，我们在西安美术学院学习水墨人物画时，就开始临摹蒋兆和先生的作品。那本线装本《蒋兆和画集》，我们几乎临摹了其中的每一幅作品，对后来的艺术创作影响很深。还在七十年代全国美展期间，我们从山西来京看展览。有一次徐希极为兴奋地说：“我们这里正在編集蒋兆和画册，张广任编辑，借到了几十幅原作，从来都没有见过，好极啦，绝对的大师。您们最喜欢他的画，好好地看看吧！不要回去了，赶快退了火车票，留几天再走”。记得我们立即退掉车票，专门留下拜读蒋先生的作品。《与阿Q像》、《卖小吃的老人》、《走江湖》、《街头叫苦》等等都是这一次见到的真迹，《耍猴》中的艺人犹如真人大小，画面完整，人物传神，笔墨苍浑，使我们震撼，为之倾倒。一时间让我们想象着《流民图》该是多么壮观！

至此，我们萌生了拜访蒋先生的愿望。1977年春季的一天，我俩大胆地找到了地坛蒋先生的寓所。在一间陋室里我们看清楚了眼前这位久负盛名的艺术大师并不是想象中的魁梧奇伟。蒋先生瘦弱矮小的身躯，躺在靠南墙的一张木床上，旁边有一个小桌子，桌子上摆着笔墨纸砚，靠在西墙的大画板上了一幅正在创作中的朱德肖像画了一半。枕头旁边有一本蓝皮的

线装本画册，正是我们最初的教科书。先生用棉被围着，坐在床头，悠然地点起一支卷烟，含着慈祥的微笑，用低沉而浓重的四川乡音，和蔼可亲地询问我们的学习与工作情况，他看了我们带来的习作、速写和当时已经发表过的几幅创作印刷品（《挖山不止》、《晋绥日报编辑人员的谈话》等等），蒋先生矍铄的眼神时时放出兴奋的光芒，给我们细心地指点，鼓励我们报考美院的研究生。首次向先生求教，得到如此厚爱，耽搁先生许多时间，有点拘促不安，但是蒋先生宽厚地说：“不着急”。不知疲倦地还给我们讲述他的艺术主张以及自己的经历。他嘱咐我们一定要多画写生，只有写生才能抓住人物神态的细微感觉。并且拿出他画的肖龙友肖像反复强调，要画素描也要练习线描，国画人物的基础应该是线描……。

这一次会面，给我们印象极深，从此对蒋先生的理解大大地加深了。后来在美院国画系读研究生的时候，多次得到先生的谆谆教诲都是在他的床头。有一次蒋先生、肖先生坚持要扶病到学院对着模特，亲自执笔授课，系领导恐怕蒋先生身体吃不消，劝阻了二位先生。同学们闻讯后都对蒋先生为了学生而如此忘我的精神所深深感动。我们每一次伫立在蒋先生的床头



所获得的不只是创作的方法，笔墨技巧的指导，更多是受到蒋先生人格的感染。我们深深地体会到蒋先生对自己艺术成就的辉煌所持有的欣慰，体会到他对自己执着追求的艺术信念的坚定。也体会到他由于时代命运左右，所遇到众多的波折和不幸在内心深处隐抑着伤痕难平。他该得到的荣誉没有得到，特别是给《流民图》所蒙着的阴影，是老人心中最难抚愈的伤痛，这些都令我们感到凄恻，感到不公正。

蒋先生不羡慕荣华，不追求富贵，他选择了为穷苦人写真、为劳苦大众写像的艺术征程，他在自述中写道：“唯我所同情者，乃道旁之饿殍”，“借此一支秃笔描写心灵中一点感慨”，“我当竭诚来烹一碗苦茶，敬献于大众之前”。他在另一篇自序中又写道：“自从芦沟桥的炮声，震惊了全国的民众，于是乎抗战、逃亡，形成了整个时代的大动荡”；在这个大动荡的时代里他以艺术家的良知，描绘了“历史上不可磨灭的创伤。”在国统区里荒芜不堪的艺术园地里，蒋兆和先生以最前卫的姿态“从这个时代的洪流，冲进了人民心房中的苦痛，让我感觉到人生的悲哀，又让我兴奋到这个时代的伟大，一切的一切，使我不能忽视这个时代的造就……”他毕生所遵循的艺术道路都和祖国、民族的命运交融在一起，他“无超人逸兴之思想，无幽闲风雅之情趣”。数十年来，“虔修苦练，折骨抽筋，登毛坑，坐土坑，傍砖倚石皆可随地作画”而辛勤劳作。用自己的智慧、才华、激情为人民呐喊，为正义呼唤！我们在受教于他的日子里丝毫没有感到他想向这个世界索取什么荣耀、地位和报酬。史无前例的灾难，使他的身心蒙受了极大的摧残，他为穷苦人造像，自己也饱尝了人世间的酸甜苦辣，但他坚强地活到八十二岁，他坚信自己用饱蘸着血和泪的“秃笔”创造的深刻反映二十世纪中国社会生活的宏伟画卷，回报了他所热爱的人民，无愧于他所投身的时代。

二十世纪以来，世界范围内的绘画艺术在创新探索与发展中思潮兴衰、流派更迭、高峰层起。中国绘画在五四新文化运动后以唤醒民众的巨大洪流，勃发了创造精神，蒋兆和先生如此做出了他独特的贡献，创作出了一大批现实人物画和巨作《流民图》，以真正艺术家的责任感紧扣时代的脉搏，大胆地融

合东西方文化，发挥传统国画的艺术手段以人为主体的，歌颂人的活的灵魂，刻划各色劳苦民众，向人的精神世界作最深入细微的挖掘，成为中国人物画新时代审美变革的先驱和旗手。就内容而言，在他的艺术作品里以真实的生活写照对旧时代的贫困落后和帝国主义铁蹄的残暴，国民的不幸以及人格的崇高和复杂精神面貌，人间万相作了历历在目地、深入微妙地、几乎是独一无二地描写。在他的艺术实践中，发挥了自学成才的超凡聪明才智和远远高出于同时代人的现代造型能力，以及对中国传统绘画勇于破旧立新的革命精神，推出了国画的笔墨新样式、新美感、新语言，“采取中国纸墨笔而施以西画之技巧者，乃求二者之精，取长补短之意”，给以传神论为主导的传统人物画注入了新的生命，首次借助山水画的皴擦点染运用在尽精刻微地刻划人物的性格、心理、时代特征以及真实感和雕塑感上。他对笔下的人物充满了真挚的爱心，使其作品达到超时空的长存。在数十年的艺术生涯中，蒋先生自始至终充满着内心的孤独和悲忧，但是又燃烧着爱国爱民的激情、艺术创造的智慧 and 烈火，他羸弱的晚年生命已在垂危，但是他那深陷眼眶的一双乌黑的眼珠一直炯炯有神。他为大众为人民的艺术而献身，耗尽了毕生的心血。他开创的一代新风，培养了许多有作为的学生，他所开创的画风，被愈来愈多的人所继承，这足以告慰先生的在天之灵。蒋先生的艺术是永恒的。

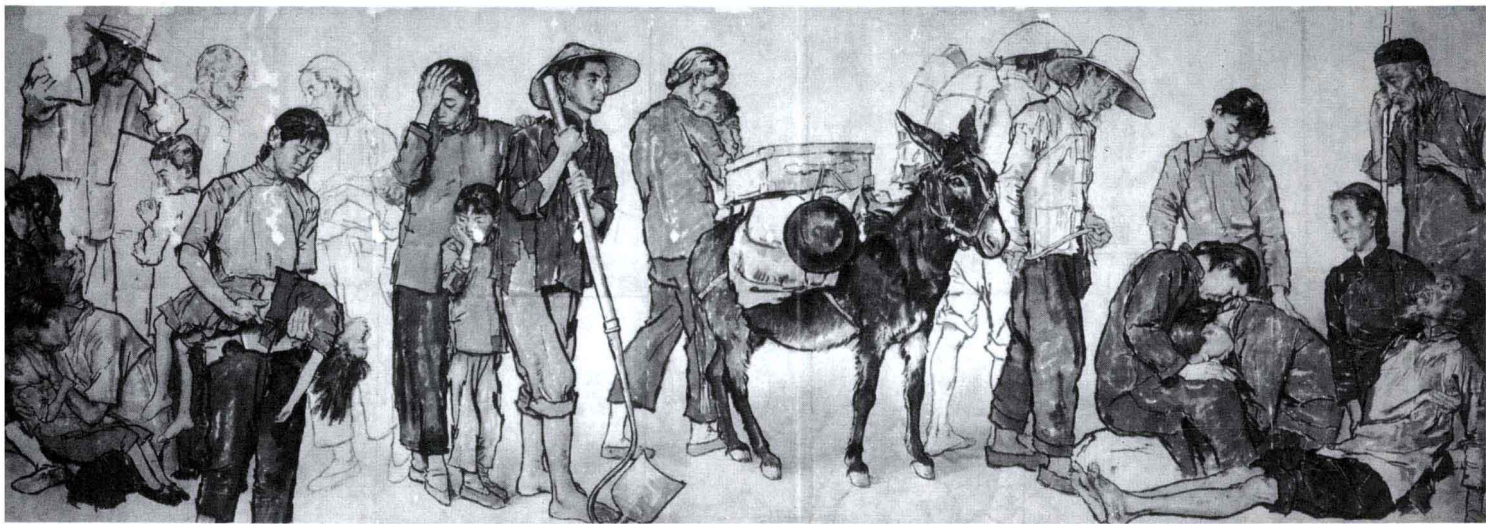
1994年5月2日

杨力舟 1942年生于山西临猗。现任中国美术馆常务副馆长、中国美术家协会常务理事。

王迎春 1942年生于太原。现为中国画研究院研究员、业务处长。

(责任编辑 王志纯)

蒋兆和 流民图(局部) 全图200×1202cm 1943 萧琼藏



六点希望

第三届中国工笔画展学术研讨会发言

潘絮兹



潘絮兹 1915年生于浙江。现为中国美术家协会中国画艺委会主任、中国工笔画学会会长、北京工笔重彩画会会长。

我认为现在正是发展工笔画最好的历史时机，因为“左”的和“右”的干扰已经排除了！我们有一个经济发展、政治安定、宽松祥和的大环境，中央大力抓社会主义精神文明建设，弘扬民族文化，提倡严肃艺术，这一切都有利于工笔画的发展和繁荣。我们要借这股强劲的东风，把工笔画再推进一步。

离2000年还有五年多时间，本世纪我们还可以再搞两次画展（96年、98年），我希望同志们奋战五年，拿出最好的作品迎

接新世纪大展。那时候，我们可以庄严宣告：工笔画已成为中国画的主流，一个新的时代开始了！同志们，我这不是妄言和狂语，根据目前的发展势头，和我们进一步的努力，是完全可以做到的。

这五年时间我们努力的目标，可以用八个字概括，就是深入、提高、开拓、繁荣。我们要全力以赴促其实现。

具体做法是：一、提倡没骨画和白描画。工笔从来就是勾勒与没骨比翼齐飞，现在勾勒盛而没骨弱。没骨画有很高成就，用水用粉很活泼生动，不可等闲视之。两者结合，可以生面别开。白描是工笔基础，也成为独立画种，有大发展的潜力，也要大力抓一下。这样一来，工笔画就完全了，整体结构就构成了。

二、重彩为主。这是工笔画再现辉煌的根本。要促进中国画颜料的革新，力求坚牢、耐久。能使用在纸绢以外木板、金属板、建筑材料上，走上大环境。

三、扎扎实实打好基础，下大苦功，花大力气，使创作更上一层楼。工笔画家要以自己的影响，培育青年，吸引观众。要保持稳定的心态，不为金钱所动。我们的画室，是美育的课堂，不是行业作坊。

四、坚定不移地贯彻“二为”、“双百”方针，提倡深入生活，反映现实，提倡创作个性。

五、我认为现实主义和浪漫主义相结合的方法是最好的创作方法，但不排斥其他创作方法。我不欣赏除了自己以外谁都看不懂的作品。我们要尊重观众，心里装着人民，不然是没有出路的。

六、思想性与艺术性结合，作品要有积极内容，艺术上精益求精。要有精品意识、传世观念，出大作品。

这就是我的几点意见，与同志们共勉。

（责任编辑 王志纯）

冯大中 霜晖（获中国第三届工笔画展一等奖） 145×368cm 1993



第三届中国工笔画展 获奖作品目录

一等奖

瑶池素荫 李魁正 中直
鹤唳九天 贾 冕 北京
空海入唐漂着图 谢振瓯 福建
霜晖 冯大中 辽宁
大红枣 于文江 山东

二等奖

人日 柴京津
红花的夜宴 庞 缓 中直
敦煌之梦 唐勇力 浙江
莽原情 李 硕 吉林
屏风 韩学中 河南
晨曦 陈明大 湖南

辉煌的遗迹 尼玛泽仁 四川
夕阳 林若熹 广东
绿色边疆 陈光健 陕西
玄奘涉远图 张小琴 陕西
秋 乔宜男 陕西
古代书法家(四条屏) 尚可 江苏
三等奖

花鸟 李大成 北京
踩铜鼓 张 丽 中直
金秋 朴春子 北京
黑猫白猫 蒋采凡 北京
丑女 潘 纛 中直
瑞绿 胡 勃 中直
石壁榕根 金鸿钧 中直
秋凉 李爱国 北京
思 王天胜 解放军
觅 刘大为 解放军
荷塘欲雨 陈 军 天津
藏女 唐秀玲 北京
晓风归图 赵凤迁 北京

艺传千秋 李子侯 浙江
午 郭宝君 河北
多彩的飘幻 蒋世国 河北
大山的女儿、嫁娘 王炳炎 湖南
一方天地 海 天 湖南
巴山子夜 唐策力 四川
晨 谢关键 四川
英烈传 吴晓丁 天津
如醉秋阳 衣有君 黑龙江
颜云轻音 周彦生 广东
关中金秋 刘永杰 陕西
女人体 梁文博 山东
土地 单小勇 山东
秋 王小晖 山东
奉献 马 鸣 山东
玉面婵娟 陈修范 江苏
绿荫 喻 慧 江苏
花鸟 江宏伟 江苏
网 林云珠 福建



唐勇力
敦煌之梦
(获中国第三届
工笔画展二等奖)
70×70cm
1994

骨法用笔与尚骨精神

李魁正

每当看中国画展或画册，总免不了要和画界的同行、朋友谈到笔墨，中国画发展到今日，无论是沿承文人画的写意，还是现代水墨或工笔，仍离不开笔墨功力问题。我想，这除了与我们长期使用的工具材料有关外，更是我们民族绘画表现意识的一种象征和体现。

清代画家恽南田曾说：“有笔有墨谓之画。”中国画素以气韵为本，笔墨为骨肉，“笔乃作画之骨干也，骨具则筋络可联，骨立则血肉可附。”故笔为骨，墨为肉，肉附于骨，骨立而肉生。南齐谢赫在六法中举出：“骨法，用笔是也”。用笔作线造

李爱国 秋凉(获中国第三届工笔画展三等奖) 121×82cm 1994



型，抒情达意，已成为中国画的主要特点，线在中国画中占有极其重要的地位。所以，我国素有文章尚风骨，书法尚骨力，绘画尚骨法之论，此乃中国传统文化的一种尚骨精神。

骨法用笔一般被理解为用笔要有骨力，在人们的概念里，线就代表骨，骨就是指线，有线便被认为有骨，无线便被认为无骨，于是用线的优劣就成为衡量骨法用笔的标准。不少人还片面地认为：只要用线挺拔有力或灵活而有弹性等等，就是有力，就是强骨。其实不然，所谓线的功力并无固定标准，关键在于用线状物造境是否真正达到了表现目的，而功力则是为达到这种表现目的所运用手段、技巧的水平。所以，我们不能孤立地去看和评论线的好坏与美丑。

不容置疑，线是中国画的重要表现手段，在我国绘画历史的长河中，我们的先辈总结出了十八描、十八皴等线法程式，我们有许多人物、山水、花鸟的白描作品传世，当代不少大家也是白描的高手，一批中青年画家正在为使白描艺术步入现代和跨入21世纪进行着新的开拓和变革。线本身有着极强的、独立的表现力，我曾把线的功能归结为：一要表现形体，二要表现质量，三要表现光色，四要表现情意。线的组合能构成不同节奏和韵律的形式美，形成多种风格与个性意识。线尽管有如此大的功能，然而切不可把线过份神化，因为它毕竟不能代表中国画表现技法的全部。一幅完整的中国画作品，其中线的作用一半是为着色和造境等作基础和服务的，此时的线必须是与画面中的光色、点、块面有机结合起来，而使其表现达到恰如其分的线。因此，对线的要求就更高、更严格。与注重线相反，没骨画却把线弱化或淡化，甚至完全舍弃线，直接以点染的方法来实现其更理想的艺术效果，中国现代没骨画派的画家们于92年10月在中国美术馆举办的现代没骨画展，便是一个很好的例证。他们认为：双勾晕染法只不过是骨尽露其外，而没骨法是骨多隐其内而已，二者均重骨法。“‘没骨’是自然中相对实、露、知而言的虚、藏与不知如此等等。‘没骨’非无骨，乃骨在皮肉之中。”再者，不少泼墨泼彩和现代水墨画中，只有墨和色的点、团、块，却无线也“无笔”。由此可见，线不能完全代表骨，弱化线不等于不强骨，“没骨”并非无骨，无线、“无笔”仍有骨。

中国画的观念正在更新，意识正在改变，工具材料面临着突破与改革。中国画面向世界、中西融汇、步入现代已成不可逆转之势。因此，对于骨法用笔的理解和应用应该进一步拓展，对于中国画的尚骨精神应该提到一个新的高度去认识。骨法用笔的实质应该是表现物象内在的本质形神，在一幅好的中国画作品里，不仅线可以体现骨，点、面、空白及光、色同样可以体现骨，一切符合形神兼备和画面艺术追求的新技法，如使用渍、冲、泼、洒、刷、拓、搓、揉等手段达到的肌理效果，更是赋予骨法和尚骨以新的意义和内涵。此次第三届中国当代工笔画展，我参展的作品《瑶池素荫》更注重画面整体气势和色调。为了追求画面的构成形式美，我将柳枝、柳叶和荷花、荷叶的茎进行了有序的排列组合，为了追求画面的光感、浮雕感和朦胧感，我将线弱化，并使用积、渍、冲、点染法及泼、洒、流、吹等新技法，画出了我所追求的理想、超然、高尚、神秘、象征等心理境界。不言而喻，我所要体现的骨与强化的骨——时代的骨气与风骨，也就在其中了。

我们应该以新的眼光来看待今天的骨，它兼备了具体意义上的骨法用笔和抽象意义上的精神气质。绘画作品中体现艺术效果的骨法用笔和作者情感意志的流露，都包含了尚骨精神。作品的骨气，作者的品格和所追求的艺术精神不断交融、凝结并升华为震撼人心的时代的尚骨精神。

李魁正 1942年生于北京。现为中央民族大学美术系副教授、中国画教研室主任。

(责任编辑 王志纯)

诗意与画境

贾 冕

画画之余，偶尔读读古诗词。每读便感叹先人遣词造句、写景、抒情能力。寥寥数笔，情境、思致或浑成或婉约。情致不同，各有佳妙。

我读诗、看画都很注重内中的意境。艺术和欣赏艺术的趣味都是在不断发展与创造的。宇宙时时刻刻在变动进展，生命生生不息，时代交替。艺术的创造应在传统的基础上赋予时代的新意。我画工笔画，对近年来工笔画的发展倍觉惊喜。但又时常感到在意境的处理上尚需提高。一些工笔画往往在精微的刻划中忽视或丧失了整体的或内在的美。人们在生活中常常迷恋于习惯，而这对艺术及艺术欣赏恰恰是一种僵死和腐化。每个人的禀赋、素养、经历、环境各异，所以在生活中所引起的情趣是绝不相同的。自己没有本色而蹈袭别人的成规旧矩是艺术的俗滥。但如能用心去解悟人生和自然，便可以创造出具有强烈性格特征，又具全新境界的作品。一些工笔画往往停留在对客观的描写，而忽视了主观的艺术加工，因此常常显得意境欠佳。

我喜欢唐代诗人刘禹锡的《秋词》，“自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春潮。晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。”每每读来便觉精神为之所振，胸中志气随着诗句，一句胜似一句，凌空直上。诗中末句的“引”字已将精神带到了无限。如此高昂、宏阔，岂是对客观的直接描写。工笔画若能在精微的描绘中多几分“引”字，定能创造出更多的精妙之作。意境是心与自然相合所创造的。常见诗中所写景物相似，但由于作者不同、情怀各异，从而产生了迥然不同的意境。如刘长卿的“猿啼客散暮江头，人自伤心水自流。同作逐臣君更远，青山万里一孤舟。”何等的寂寥孤独，黯然销魂，使人怆然动怀。而李白的“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”却又是怎样的气势豪爽，空灵飞动，使人畅快兴奋。如将两诗看作画，无疑都非完全客观的对景写生。而是将客观、主观相合将不同的时空幻化在一起。表现了诗人寄情于景，因心造境的能力。

我常常为自然界的一些景物及氛围所打动，触景生情。但

将景移到画面上来却又时常感到难以包容我的情怀。大自然四季运行，日月交替，草木枯荣。宇宙是那样的神秘、宏阔、生动而精妙。“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。”这是豪情胜概，气象壮阔的意境。“秋阴不散霜飞晚，留得枯荷听雨声。”那是寂寥的清韵，宛若游丝、神妙而迷濛的意境。如果以客观的景物、时空再现是无法容纳这壮阔与神妙的。面对客观景物触景生情，表现时又能移情于物。不照搬描摹自然，以心造境，“外师造化，中得心源”如此等等虽已是老调，但如能细细品味，仍可以从中获得许多新鲜的感觉。

很想摘几句李白的《梦游天姥吟留别》“海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求。”“天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。”“我欲因之梦吴越，一夜飞渡镜湖月。”“脚著谢公屐，身登青云梯，半壁见海日，空中闻天鸡。”“云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。”“青冥浩荡不见底，日月照我金银台。”……如仅抄袭自然，怎能创造出这样意境宏伟、雄大、迷离莫测，辉煌灿烂而又气象万千的千古佳作。

贾 冕 1952年生于北京。现为北京国际艺苑美术设计师。

(责任编辑 王志纯)



胡 勃
瑞绿
(中国第
三届工笔画
展三等奖)

1993

笔涛墨海化心声

读崔振宽的画

在辛勤探索传统中国画发展与革新的许多中年画家中，长安画坛的山水画家崔振宽是比较突出的一位。他那极富个性色彩的激荡、阔大、深邃厚重的山水画新作，在当前中国画界空泛乏力的时风流弊中令人耳目一新。崔振宽的作品和他艰难的探索，对于当前中国画创作无疑是一种启示。虽然他的探索无论对于他个人和中国传统绘画的发展只能算是一种尝试，但已经显示出很大的生命力和感染力。

一

看崔振宽的画，有一种扑面而来的、激荡涌动的心理感受。这震撼人心的激荡力来自他画面上似滔滔澎湃的群山、浩浩奔驰的高原、似烈焰升腾的茂林和草原。他笔下的黄土高原、西北山川仿佛不是凝固的黄土、岩石，而是激流，是大江大河，是波浪连天的大海。他以自己对黄土高原、西北山川的独特领悟、感受及独到的艺术语言，使他的山水画在当代画坛独具特色。

包括崔振宽在内，以往的山水画家在表现大西北风情时，多是以表现山川自然风貌为主，画家们把感情溶化于山水林木之中，有景大于情之嫌。近几年来，已有不少中青年山水画家以黄土高原为依托，在充分发掘展示画家个人心境方面作出了巨大努力，取得了很大成功。他们的作品有较强的抽象因素。比较突出的如罗平安、张振学、蒋志鑫等。罗平安在表现陕北黄土高原时，以繁密的墨点、色点层层点染，形成了他厚重、朴拙、壮阔的风貌。他笔下的黄土高原给人以沉静凝固之感，仿佛那不是草木丛生的黄土，而是显微镜下平静的沙漠。青年画家蒋志鑫以表现陇东山川的浑厚粗犷著称于当代山水画坛，他笔下的西北山川有较强的律动感，在画面的总体气势和动感上，创造了自己动而不荡，流而不激的格调。张振学则兼而有之。崔振宽的西北山川、黄土高原与罗平安的凝固、沉静大相异趣，也与蒋志鑫、张振学的情意律动不同。他几乎完全摆脱了山川自然样式的束缚，把高原、林木仅仅作为了表现激荡感情的支撑点。那劲健的笔线，似乎并不勾画山廓、林木、溪涧的外形和轮廓，只是画家反反复复记录自己捕捉它们情态神趣的重复叠加的线痕。因而那起伏的山峦又化作画家澎湃汹涌的心之浪涛；那上扬的林木升腾为一簇簇融化天地的火焰；那闪亮跃动的溪涧、流云，仿佛是划破浓云迷雾的闪电。它们跃动着、变化着、交织着、延伸着，最终凝聚成一股强大的、震人心腑的冲击波。

传统绘画最注重意境的追求，由此形成了中国画舍形求意

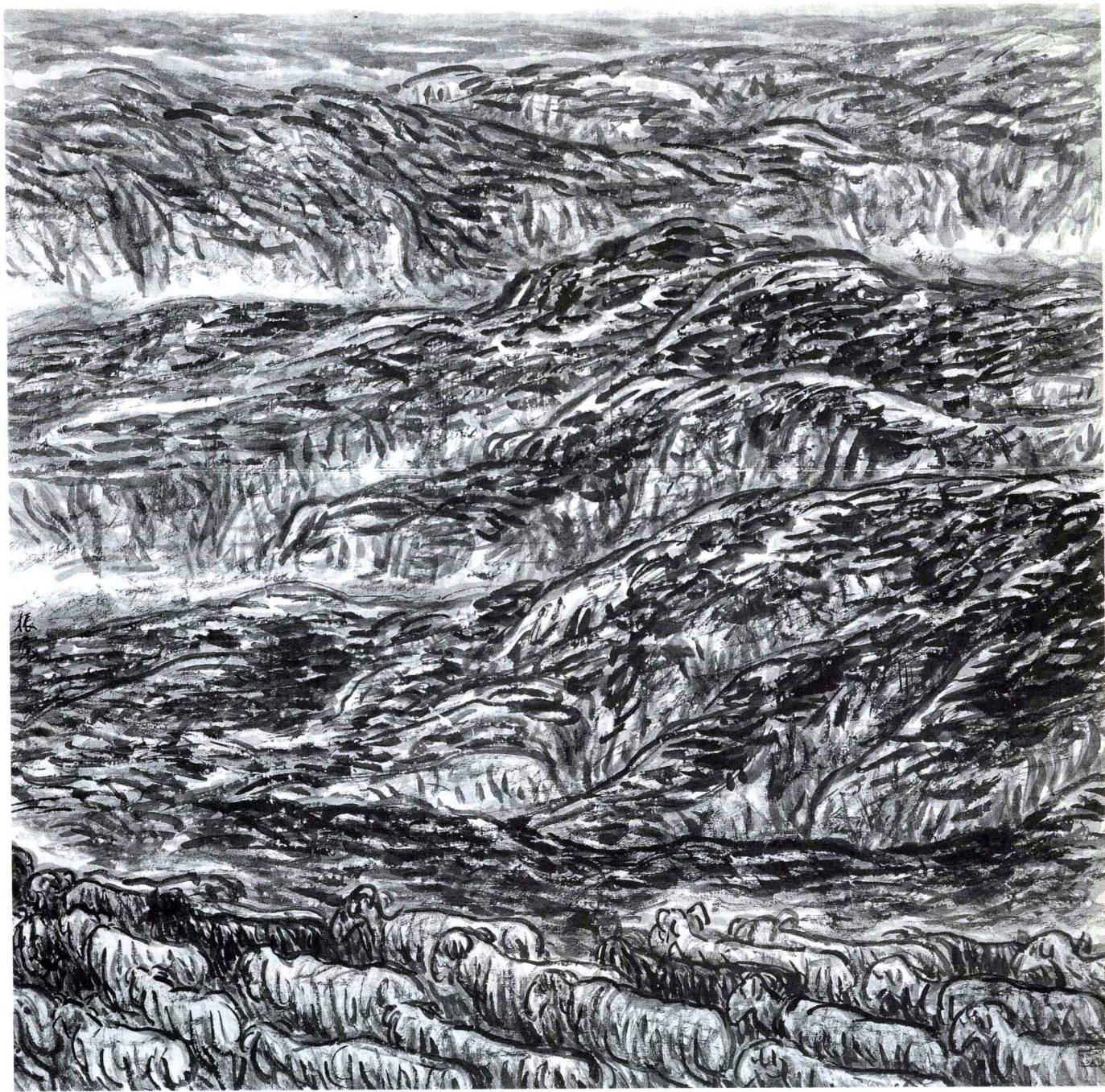
的特征。特别是宋元以来的文人画，更把离形得意作为绘画品评的最高准则。崔振宽的山水画在刻意造境上继承了中国传统绘画的优良传统，却并无文人画末流那种笔墨游戏式的无病呻吟，而是用饱和激情的笔，在看似漫不经心，看似随意挥洒间将黄土高原的状貌融化为涌动奔腾的山水意象。体现了画家在平静木讷的外貌里，包涵着对传统艺术、民族文化的热切关注及深邃思考、全身心地投入画家在山水画创作和探索过程中以不自觉的方式将自己的心境、个性秉赋、学识素养及对大西北环境特征的感悟溶化于山水画面之中。这也许是画家趋于化境和成熟的标志。

自六十年代长安画派把中国画创作的笔锋指向大西北及黄土高原以来，西部风光的雄浑、壮阔、厚朴的自然特征成了许多山水画家反复表现的对象。然而，就自然景观的外貌看，它仍然是沉寂荒凉的。象这里蕴藏的巨大的石油、天然气、煤矿等物质宝藏一样，这里也埋藏着极其辉煌灿烂的古代文化宝藏。然而它们都深埋在地下，有待开发。如果说罗平安的凝固的西北高原是把黄土地的荒漠、内蕴强化到了极点，那么，崔振宽的西北山川则褪去了覆盖在无尽宝藏上的黄土，掘出了那沸沸扬扬，震荡人心的民族精神之激流。

二

宋元至明清间的传统文人画，无论山水、花鸟和人物画，都注重追求毛笔水墨在宣纸上幻化的偶然效果，追求一点一划的局部表现，追求一种飘逸、空灵和清新感。但由于忽视了对画面整体气势的表现，缺乏苦心经营与反复强化而渐趋轻弱。从而使传统中国绘画失去了汉唐时代的强大的震撼力。

绘画作品感染力的强弱虽然不是与作品的大小成比例的，但作为物质存在的艺术品，它的一定的体量，包括尺幅大小，画面布局的饱满度，画面整体刻划的程度及包容量等以及由此生发的空间感、体积感无疑是构成作品巨大震撼力的重要因素。唐代绘画的丰满、厚重、沉雄的感觉显然是与唐画丰满的仪态、绚丽的色彩、与真人相若的（如壁画）尺幅及由此形成的真实的空间感相关联的。北宋时代李成、范宽、董源的山水画的伟岸壮阔的气势，也和他们作品的较大的尺幅及对崇山、茂林巨大体量感的充分刻划和表现有关。而元代山水画中以王蒙为代表的繁密厚重的一派与以倪雲林为代表的萧散简淡派的差别，就作品本身而言，其异趣在很大程度上是由于画面呈现的不同饱满度及体量感形成的。近现代以来，在中国画创作上卓然而成大家者，其作品无不以厚重、拙朴、阔大而与明清文人



崔振宽 牧归 120×120cm 1993

画的轻柔相异。如吴昌硕、齐白石、徐悲鸿、潘天寿等。特别是在山水画创作上有界标意义的黄宾虹、李可染。他们的山水画作品虽不以尺幅阔大为主，但其伟大正在于对画中山水整体气势的凝神刻划与似乎永无终止的反复表现，从而创造出包涵广博、境界深邃、气象万千的山水意象。

崔振宽的山水画在追求雄浑阔大的气势上似乎继承了唐宋绘画的风范，而在表现上更多吸收了黄宾虹、李可染等现代山水画大师的因素。他作品中的陕北黄土高原、秦岭巴山、祁连风雪及大西北的莽莽草原，都粗犷、厚重、浑莽，体现出浩浩无比的气势及无穷无尽的包容力。也体现出画家对大西北山水及黄土地上丰富的宝藏及孕育的灿烂文化的独特感受和领悟。

崔振宽山水画的粗犷、厚重、浑莽、博大显然与他巨大的篇幅有关。他近年来的创作几乎都是四尺或六尺拼幅，还有不少以八尺、丈二或多张六尺宣纸相连形成大幅西北山塬长卷。为了表现西北高原的广漠无垠，他的画多用高远透视，而且很少留空间。漫漫高原或茂林缓缓向前或左右伸延开去，由近及远，充溢于画幅边沿，似乎要伸向画外，给人以铺天盖地的广阔感。起伏不断的群山、梢林、山岩、小溪粗厚浑朴，加上画家粗犷有力的笔线，给人以伟岸壮阔不可撼的感染力。在创作方法上，他更多地继承了文人画的优良传统，成竹在胸，意在笔先。但这意已不是自然山水的形貌，而是画家从自然山水中摄取的意中之象。因此，即使大幅，他也是放笔直取，毫不犹

豫，但却谨慎地在笔墨痕迹中领悟捕捉着自己心中朦胧的意象。

三

崔振宽的山水画的境界还可以用深邃来概括。这深邃来自他不断捕捉、不断表现自己心中朦胧的山水意象而形成的昏黑的色调，来自他不断叠加，反复勾画，层层点染形成的莽莽苍苍的壮阔画面。它昏黑但不板滞，它莽苍但不单薄散乱。它似隐似幻，浑浑然但却条理分明。它使崔振宽的广博、激荡、丰富多变、蕴涵万千的山水意象都笼罩在冥冥茫茫的一片黑色之中。

水墨的神奇与变幻是传统中国画，特别是宋元以来文人画最突出的特征，也是中国画最富魅力之处。它在千百年漫长的发展演进中形成了千姿百态的艺术形式和流派，从而也造就了一代又一代惯于在黑墨团团中获取艺术享受的广大观众。因此，单纯的墨的黑色世界在中国画家和观众眼里就是五色兼备的生命世界。崔振宽的画不属于黑人太阴般的极黑极幽之类，也不属于水墨淋漓极富韵致一类。他境界近乎黄宾虹、李可染的昏黑浑厚，但却又有自己空灵跃动的特征。它的气势与李唐、范宽相似，但没有他们那样伟岸庄重凝固。他充分发挥了中国画毛笔墨线的筋骨作用，在大章大幅中以粗犷有力的墨线墨点层层点画，形成了他莽苍、深厚、空灵的特征。为了充分展示毛笔墨线的力度，他的画是大章大幅，铺天盖地的昏黑一片，但无一处不见笔线，无一处是凝固的团块。因而，虽是浓墨重线，粗服乱头，但却在线与线之间，点与点的空隙处显出空灵活泼感，在昏黑中给人以莽苍无限的艺术感受，使人们从中领悟到某种超越世事人生的自由与永恒。

崔振宽山水画的深邃还和他成功地运用光色于山川大地有关，他在昏黑朦胧的色调中以层层墨线墨点间的间隙，造成了一种似云似雾的光亮感。这虚白的光亮与昏黑苍莽交织在一起，似虚似实，若隐若现。它们与亮如闪电的流云、溪涧、小

路明暗相映，仿佛给西北高原蒙上了一层融融月光，使旷莽深厚的高原空灵跃动起来，充满了勃勃生机。

崔振宽的山水画的深邃也来自他绘画中较多的抽象性因素。他长于用线表现物体，对书法也很有研究。近几年他的山水画创作强烈突出毛笔墨线的独立性格，渐渐隐去山水林木的自然形态，显然是他对中国画毛笔墨线抽象性因素的追求与强化。他的山水画中的笔墨抽象主要表现在线与线的结构中。他作品中苍苍莽莽的舞动的线，似乎在表现土塬、林木、云气、溪流。但当它们渐次重复而到不可复加的程度时，土塬、林木的自然形态慢慢模糊起来，从那一团墨线中仿佛感觉到画作隐藏在内的意识、心态和想象。他的作品丰富、深沉、含蓄正得力于他起始于自然物象，又游离于自然物象之外的无数层次的笔线。画家行笔运线的过程既是表现物象的过程，又是表现笔线自身的过程。特别是笔墨抽象因素很强的作品。他创作大幅作品时，或意在笔先，或笔随意转，用那些浓淡不同、柔健各异的优美的线和点，一遍遍，一层层，直积画到胸中意象完满呈现为止，并在细微奥妙的积加与变化中渗化出画家对西北风光独到的，无限丰富的审美感受。

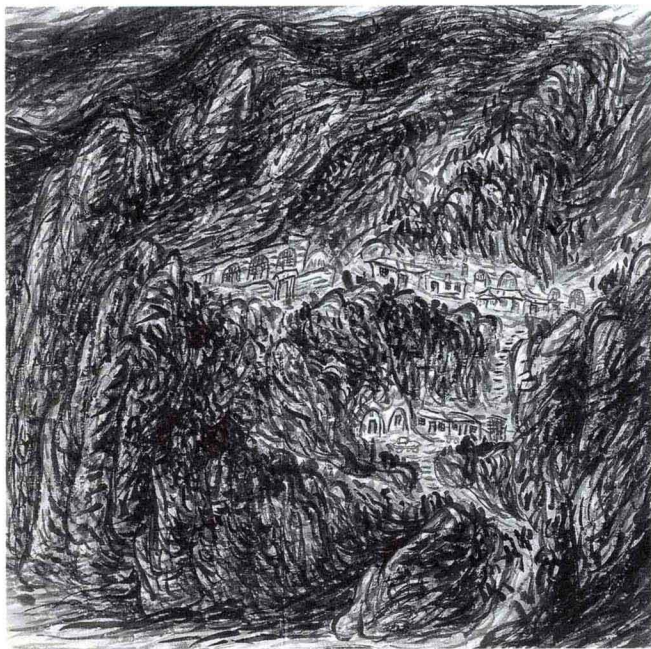
崔振宽是一个“惨淡经营”的山水画家。他不属于那种能在萧疏简淡或水墨淋漓的神来之笔中展现自我的作家。他总是反复琢磨，乐此不疲地一笔一划无休止的刻划，把整个生命力都渗化在一点一线中。这种“惨淡经营”的精神，不仅使他创作出了一批气势恢宏、情景壮阔的山水画新作，也许它将使这位已近“随心所欲”之年的画家进入一个更高的境界，创作出炉火纯青的山水作品。

1994.1.

钱志强 1947年生于陕西泾阳。1985年毕业于中国艺术研究院研究生部。现任陕西国画院业务办公室主任、二级美术师。

(责任编辑 王志纯)

崔振宽 陕北山村 120×120cm 1993



崔振宽 山巅 120×120cm 1993

