

一代有一代之绘画

■徐建融

2024年中央美术学院国画系的学生毕业展上,老院长靳尚谊发问:“你们国画系怎么啦?怎么只有工笔画,没有写意画?大写意没有,小写意也很少?”

靳先生的发问,在国画界引起了强烈的反响,尤其给大写意画家们以极大的振奋——一方面,理直气壮地把写意画在今天的景气归咎于工笔画家;另一方面,又以自己还在坚持画写意画而自豪。窃以为,这样的认识,实在是误解了靳先生发问的用心。

虽然我并不同意简单地用“工笔”和“写意”来梳理中国画的传统并以“写意”为大传统而“工笔”不过是小传统,但中国画确有这两大传统而绝不只是“写意”的一家眷属。大体而言,一如西洋画的学院派(古典派)和现代派(在野派)之分。简言之,工笔画、学院派强调“以形写神”的客观再现,而以“形神兼备”的形象塑造为中心,一切形式(中国画的笔墨,西洋画的素描、用笔)都是服从并服务于形象塑造的。写意画、现代派则强调“不求形似”的主观表现,而以蕴藉痛快(中国画的笔墨,西洋画的色彩、笔触)抒写为中心,一切形象(变形的、抽象的)都是服从并服务于形式抒写的。

王国维有论“一代有一代之文学”,即楚辞、汉赋、六朝骈文、唐宋古文、唐诗、宋词、明清传奇,都是不同时代文学史的不同主流体裁。并不是说唐宋没有辞赋骈文,而是一、唐宋的辞赋骈文成就不足与楚汉六朝相埒;二、代表了唐宋最高文学成就的是古文诗词而不是辞赋骈文。

绘画亦然。

撇开上古不论,从晋开始至今,自觉的中国绘画史1700余年,明中叶之前的1300年基本上不见写意画,而以所谓的“工笔画”为主流;只是近400年间,写意画才成为中国画的主流。正如写实的“工笔画”在明清的衰退,我们不能苛求它继续作为中国画的主流;同样,写意画在今天



潘天寿 雁荡山花图 122x121cm 1963年 潘天寿纪念馆藏

的不振,我们也不能苛求它继续作为中国画的主流。这与不能苛求辞赋骈文在唐宋继续作为文学史的主流是一样的道理。

一时代有一时代之绘画。任一绘画体裁,之所以会出现并主导某一时代的绘画史,都是有其不可复制的主客观原因的。写意画在晚明的沛起并一直高标到民国亦然。潘天寿先生有云:

画事以奇取胜易,以平取胜难。然以奇取胜,须先有奇异之秉赋、奇异之怀抱、奇异之学养、奇异之环境,然后能启发其奇异而成其奇异……世岂易得哉!

以奇取胜者,往往天资强于功力,以其着意于奇,每忽于规矩法则,故易。以平取胜者,往往天资并齐于功力,不着意于奇(而严于规矩法则),故难。

潘先生所论“平”的画体,相当于以唐宋为代表的“工笔画”,“奇”的画体则正是指的写意画、尤其是大写意。奇异的秉赋、怀抱、学养均属于主观的依据即内因,有的是先天的,有的是后天的如学养中的诗、书乃至经、史修养。奇异的环境则属于客观的条件即外因,这就不是任何个人所能选择,而是可遇不可求的。虽然,画

写意画,“忽于规矩法则”即“画之本法”的“功力”是很容易做到的,但主观的依据撇开天赋不论,写意画的大师们,从徐渭历吴昌硕而到潘天寿,哪一个不是诗、书、画“三绝”更有印的“四全”?客观的条件,从晚明到清三代,统治阶级用理学来“存天理灭人欲”,而以李贽为代表的社会中下层文人则用“异端邪说”来冲击专制、解放个性,用朱维铮的说法便是“走出中世纪”的抗争,在徐渭、八大、石涛、扬州八怪的身心积聚了多大的意气能量啊!进入清末民初,外国列强对中国的欺凌,对知识分子良知的压迫尤甚于明清理学对个性的扼制,从文化上救亡图强、振兴中华,成为从吴昌硕到潘天寿们强烈的自觉意识!这两次巨大的社会压力,造成他们身心的巨大痛感即所谓“意”也即“奇异之怀抱”,就像火山喷发一样需要借助写意画的出口得以宣泄。诚如袁宏道评徐渭的诗画创作:“其胸中又有勃然不可磨灭之气,英雄失路托足无门之悲。”环境的奇异造就其怀抱的奇异又如此!

显然,正是这些主客观原因的风云际会,造就了写意画的巍然崛起,仿佛无声

的呐喊,标举了中国画的优秀传统。而一旦失去这些依据(内因)和条件(外因)尤其是“奇异之环境”,写意画的式微是绝对无法挽转的。

我们看真正从新中国以后成长起来的写意画家,撇开方增先等用写意的笔墨来塑造写实的形象不论,如崔子范、郭石夫、张立辰等,可以说是非常优秀了;相比于前人,在艺术的形式方面确实也不乏成功的创新之处。但由于不具备前人奇异的秉赋、怀抱、学养尤其是环境,其生命力的强大与徐渭、八大、吴昌硕、潘天寿等实在是不可同日而语的。至于新世纪以来的大写意画家们,身处 in 盛世的环境,安享着优裕的条件,即使具备了奇异的秉赋、学养,要想“以奇取胜”,就不仅是“世岂易得哉”,根本就是“世不復得哉”的天方夜谭。

尽管21世纪的环境已不再是写意画的年代了,但写意画依然可以画出不差的成绩——就像清诗和清词那样。而靳先生的发问,显然也不是要求今天再出现徐渭、潘天寿那样的写意画大师,而只是希望今后的画坛能出现像清代诗坛词苑的赵翼、纳兰那样的人物而已。

“一代有一代之绘画”,与不同的季节开不同的鲜花是一样的道理。无非四季可以轮回,时代不可逆转而已。我们不能因为梅花凋谢就认为花事终结了,梅花之后有牡丹,牡丹之后有荷花,荷花之后有菊花……莫不都是鲜花。至于今天的工笔画会走到何种地步?如何对唐宋“工笔画”的传统实现创造性转化和创新性发展?工笔画能否在21世纪的画史上成为优秀的主流?则不是本文所要讨论的问题;至少,在目前的情况之下,还只能“走他们的路,让别人去走吧”!千万不要热心地把他们引导到扛着毛驴进城的路子上去。

(作者为上海大学教授、博导,上海市文史研究馆馆员)

特色不是异样

■廖少华

在新一届美术专业毕业创作启动之前,不少学生问我关于作品“特色”之类的事情。回顾以往大多数毕业创作,学子们较多思考的是“画什么?”与“怎么画?”现在他们能主动思考这个涉及艺术理论与实践相关的问题,我甚欣慰。

“什么是作品的特色?”这个问题或许不少人随口能答。特色——就是指一个事物具有明显区别于其他事物的风格和形式。亦即人们俗话所指的“不一样”“稀少的”东西。从一般概念上讲,特色是区别同类事物是否同质化的重要方面。然而,对于美术创作来说,很多情况下容易产生对特色概念的曲解,有些人甚至认为特色就是“异样”,它比“不同”更具冲击力,更能引起大众的关注。这种看法显然有失偏颇。

“异样”之说虽然只是少数,但它颇有诱惑。对于一些基础不甚扎实又想尽快出成果的作者来说,异样往往被认为是一条“捷径”。近些年时有媒体披露的、五花

八门所谓“绝活”,从头到脚能开发“潜力”“神功”者,都与书画艺术挂钩,并且都自称或被人赞为“大师”,种种“异样”使一些脚踏实地创作的艺术家长们瞠目结舌!

笔者并非排斥那些确有文化意义的创新求异。艺术创作寻求特色也应该鼓励多样性。但是,如果急于求成而弃正确的创作之路去寻求所谓“异样”,最终往往适得其反。异样?在人们的概念中不是正面的评价。艺术史上的大家,他们在世人心目中无论人品与作品都受人敬仰,即使他们穷困潦倒,生活遭遇“异样”,但他们的作品依然是美的传播。解释这个问题,中国明代画家徐渭与荷兰19世纪画家梵高,他们的人生与艺术足以为证。

究竟什么是艺术作品的“特色”?可以从三个角度加以观察。其一,作品是否体现了作者本身的个性?与同类题材的作品有哪些不同?同质程度如何?区别程度如何?其二,直观欣赏之下,它是否具有审美的意义?如果采用了所谓“创新的形式或

手法”,是否仍然能为人们所理解、接受?其三,如果作品比较含蓄,不能很直接予以判断,但仍然有其内涵深意,而非不经思考的胡编乱造和无意义的涂抹。

为什么批评家都不将作品特色与“异样”相提并论?因为异样本身不是美的代名词,真正具有审美意义的作品的第一要义应该是美的。大文豪托尔斯泰认为:“艺术的概念是以美的概念为基础的”;“关于艺术,有个很重要的问题:什么是美?美——就是我们所爱的东西”;“反常的艺术可能是人民所不理解的,但是好的艺术永远是所有的人都能理解的”。而那些审美意蕴比较含蓄的作品,黑格尔认为是“艺术本身是外部世界的精神展示”;让我们从另外一个角度分析作品的特色。黄宾虹先生认为这是一种内美。

诚然,理论与实践往往难于统一。在分析艺术作品的具体特色时,评论会有差别。究其原因:一是批评者自身的素养不同;二是观察分析角度不同,对作者所处

社会环境、文化背景(包括地域、民族、生活习惯等)了解的范围与深度不同,都会影响到判断的结果。

以上话题显而易见——艺术家的个性、创作的风格都与作品的特色密切相关,同时也与评论者、观众的个性、行事风格相关。古语说得好“情人眼里出西施”正是这种比喻。尽管如此,我们还应该在大的艺术批评范围之内,找到比较中肯的结论。

意大利廖内洛·文杜里教授认为特色现象的存在,是因为“每件作品都有自己的审美要求,或叫趣味。艺术家的作品个性决定了作品特色的归属。”但是,无论怎么寻求特色,美是艺术品之本质,这个目标是共同的。个性与风格可以多样,创造自己的作品特色途径也可以千差万别,但他们的归属都是进入传递美的领地,而非向世人展示所谓的“异样”。

(作者为中国美术家协会理论委员会原委员,湖南第一师范学院美术与设计学院教授)