

探讨

□张桐瑀

从「中国美术馆」的缺失

“中国美术馆”的讨论对中国画坛而言是一个极其重要而迫切的大问题。这个问题解决的好与坏,不仅影响中国当代美术发展进程,而且会影响中国文化在世界上的话语权和地位的确立,甚至在某种程度上讲,会影响国家意识形态和民族凝聚力。特别是从事中国画的画家,假若没有一个正确的“中国美术馆”指导自己的创作,不以中国民族文化为画学根底,其作品从绘画语言本体而言,很难说它还是纯粹的中国画。

一种绘画形态不仅承载着一个国家的文化意志,也是民族文化精神的体现

长期以来,中国画创作一直受到意识形态和社会学评判标准的左右,成为社会革命与社会运动的表现工具,在美术发展进程中“他律”在主导着绘画“自律”走向,影响了中国画的时代性发展。曾几何时,中国画家们从心灵深处渴望中国画创作回归到以艺术为考量标准,和自由地探究中国画的“自律”发展规律。这种从艺术本体出发的良好愿望,在今天似乎是可以实现了,中国画家终于迎来了一个有利于艺术自由创作、自由发挥的良好时机,每位画家都可以自由自在地按照自己的意图进行创作。

但是,我们应该知道,绘画是一个民族文化的结果,是一个国家文化意识形态的象征,每一种绘画形态背后都承载着一种文化意识形态,完全游离于意识形态的绘画是不存在的。无论是美国绘画还是法国绘画,都隐含着自己的意识形态,只不过这种意识形态表现的时明时暗罢了。

一种绘画形态不仅承载着一个国家的文化意志,也是民族文化精神的体现,一种民族文化往往要催生出自己的民族画种。中国画就是中华民族千百年来从自己的文化土壤中培育出的民族画种,是自成系统、体系完善的重要画种。由于中国画植根于民族传统,有着明确自立与自足的发展脉络,因而,它是可代表东方绘画与西方绘画相对应的民族绘画。

作为一个民族画种,它一定会体现出一个民族认识世界和把握世界的方式。一个民族画种,是和这个民族的生活与生产、文化与哲学休戚与共的。中国绘画有自己的文化根底,西方绘画也有自己的文化基础;中华民族只能创造出和自己民族文化血脉相连的绘画样式,西方诸民族也只能产生出属于自己文化传统的绘画种类。在和平年代,绘画种类相互间的借鉴和融合是有限和有条件的,并且一定要在有利于发挥自己民族绘画特点的前提下进行。这也是我们探讨“中国美术观”时,应该引起重视的问题。

一百年前,中国在西方列强的欺凌下,民族文化自信心受到严重挫伤,“东亚病夫”成了中国的代名词。我们从内心对西方有了恐惧之情。战争结束后,西方列强迅速发展,在科学技术与物质生产方面走在了世界前列,西方成了现代的化身。而对中国画坛来说,我们把西方绘画样式引进了国内,作为一个独立画种和中国画生活在了一片蓝天之下。在以政治为先导,注重表现现实生活的年代里,以油画为主的舶来画种表现得十分出色,迫使许多国画家向西方绘画学习,增强中国画的造型与写实能力,以缓解中国画种属的社会学生存压力。在中国美术教育中推行了适合西方绘画教育的教学体制也是一个影响中国画发展的重要原因。以西方素描为中国画造型基

础,以西方文艺理论为中国画创作的理论指导,就成了中国特色的中国画学习与创作方式。从事中国画专业的画家,开始习惯于从西方绘画与理论中汲取学习与创作的营养。

改革开放初期,国门初开,西方现代艺术思潮涌人国内,我们在短短的几十年中就把西方古典与现代的所有绘画样式和观念给重新演绎了一遍,观念与手法、玄想与操作不仅对前期舶来的画种形成了严重冲击,更对中国画造成很大侵蚀,使得中国画大有“国将不国”的趋势。中国画经过西方绘画古典的和现代的二次冲击,就像没了头脑的苍蝇,乱飞乱撞,不知应飞向哪里,从事中国画专业的画家,也在这次冲击下,没有了民族文化自信,甚至有些国画家觉得,中国画不好是因为西画没有好,创作不出好的中国画作品是因为没有深入理解西方绘画理论,至此,本来对中国画家不是问题的“中国美术观”逐渐被淡忘,取而代之的是用“西方美术观”来把握中国绘画的方方面面。

一百年来,在我们主动和被动中,西方绘画手法与观念一点点地渗透在中国画临摹、写生与创作的诸环节中,将中国画置于了不利于其自身发展的环境中,使得当代中国画学习一开始就存在着造型手法方面的舛误。也就是说,当今中国画学习在造型手法上就开始出现严重问题了。

没有了传统造型手法,又没有了书法的内在支撑,中国画在多大程度上还能称作是中国画

西方绘画讲求以焦点透视为基本视角,以光影和明暗塑造出事物的质感、量感、空间感,是以轮廓线加明暗的立体结构。中国画讲求以散点透视为基本视角,以笔墨和阴阳挥洒出事物的总体意象和境界,是以结构线加笔墨阴阳的平面结构。假若我们在从西方习得的立体结构造型上施展笔墨,那么,笔墨将成为物象质感和明暗的一部分,无法起到笔墨语言相对独立的审美效应,当代中国画也就在这环节上开始麻烦不断。而失去了中国画造型手法和笔墨意义的中国画就成了一张创作草图似的东西,其中审美要素大大地减弱了。我们说当代中国画造型手法上出现了问题,并不是说中国画家的造型能力出了问题,而是说,中国画作为中华民族的重要画种,有自己独特的造型手法和方式。当下许多中国画家可能会画一个造型很准确、神态很生动的肖像,但却不能按照中国画的造型手法画一块石头或一棵树。我们在中国画造型上没有把造型能力和造型手法这个问题搞清楚。

由于西方画种的引进,中国画教育又以素描为造型基础,随之而来的就是西方绘画理论在中国画坛的传播,这使得中国画在审美标准和创作指向,亦步亦趋地跟在西方绘画后面。中国绘画的理论研究无论在观念上,还是在概念上;无论在文化立场,还是在审美角度,抑或是创作态度都浑然不觉地偏向了“西方美术观”。我们已习惯于用把握西方绘画的方式来把握中国画,特别是对新中国成立后考入美术院校并学习中国画的学生来说,更是如此。他们先天就在中国画传统造型手法失传的情形中学习中国画,一开始接触的就是轮廓加明暗的立体结构,无法分辨造型手法和造型能力的本质区别,常常沾沾自喜于造型能力的增强,津津乐道于写实能力的发扬,素描加墨水便成了“新时期”有中国特色的中国画创作。此种学习与创作方式流传至今,仍没有引起后学者的警觉。

在中国画的西化过程中,在强调写实功能中,中国画又把支撑中国画,特别是写意画笔墨语言的书法,以及中国画的各种法式与程式抛到了九霄云外,忽视了书法修养与临摹功夫,致使中国画审美品质和内涵大大地降低。我们可以试想一下,在没有了传统造型手法,又没有了书法的内在支撑,外加忽视传统法式与程式把握的前提下,中国画在多大程度上还能称作是中国画?这还没有算我们把绘图诗境和意境的追

己谦虚地说,我们兄妹5个的字,都比他写得好。但记得我还在连队当战士时,父亲写来的信,都被领导和战友拿去当字帖练,说明旁观者还是认可的。他自己讲,他的字底子,得益于读抗日小学之前的3年私塾,临过欧体颜体。上世纪50年代临过“毛主席体”,下乡深入生活,为老农写了一副对联。老头悄悄贴在他耳边说:“有人说,那幅字……不行啊!”以后又临舒同体。1980年以来,在山东省文联当领导,和艺术界朋友交流,不断地学习琢磨。第一次写了字参加书展,老友诗人孔孚真情建言:“以后你不要参加书展了!”而后又有一段时日,父亲写了一幅“有山皆图画,无水不文章”发在一家画刊上,送给孔孚,孔孚看了后大惊:“这是老苗的字吗?行了,可以出道了!”此后,便一发而不可收,渐渐还真的成了气候。

而今,父亲每年能写一幅半宣纸,山东省内诸报乃至《人民日报》等大报都发表过。书法家们已经认可,要让他加入书法家协会,他说不必,自己毕竟是搞文学的,书法于他是业余中的业余。他对我们讲自己不是天天练,是靠悟。他的草书不连笔,是便于读者辨认,于佑任即此风

沈鹏先生八十寿辰与雅鲁藏布江

2010年9月1日,沈鹏先生八十寿辰,友人发起贺寿活动,邀我或诗,或书,或文,以为祝贺。发起单位之一为中华诗词学会,既有“班门”,我辈岂敢“弄斧”(“或诗”)?沈鹏先生书坛泰斗,我辈又岂敢“或书”?所以,免得露怯,干脆来个“或文”吧。

沈鹏先生八十寿辰与雅鲁藏布江何干?唐双宁莫不是神经有些错乱?朋友,且慢。

近赴西藏,间或对雅鲁藏布江有些考证。雅鲁藏布江翻成汉语即“最高顶峰之水”之意。它发源于喜马拉雅山北麓海拔5590米的杰马央宗冰川,由西向东横贯西藏,在中国境内长达2000余公里,是中国的第五大河;平均海拔在3000米以上,是世界海拔最高的“天河”。雅鲁藏布江最奇特处是在喜马拉雅山脉最东端的南迦巴瓦峰处骤然由东折南再转向西,形成世界罕见的马蹄形雅鲁藏布大峡谷,然后进入印度称布拉马普特拉河,进入孟加拉国称贾木纳河,在孟加拉国与恒河会合注入孟加拉湾。

我考证雅鲁藏布江,自认为最迷人处当属雅鲁藏布大峡谷。大峡谷位于西藏林芝地区,北起海拔2800多米的米林县,南到海拔115米的墨脱县,全长500多公里,平均深度2200多米,最深处达6000多米,有的地区甚至至今无人涉足,被称为“地球最后的秘境”。过去,人们只知道美国的科罗拉多大峡谷。科罗拉多大峡谷长400多公里,平均深度1600米,最大深度1700多米。拿科罗拉多大峡谷同雅鲁藏布大峡谷相比,论长度,论深度,科罗拉多大峡谷该

自叹不如了吧?

扯得太远了。再说沈鹏先生。我和沈鹏先生相识十数年矣。不知先生对我看法如何?我自己倒是“自我感觉良好”。先生不但有数幅大作相赠,慰勉有加,且有许多书信往来、文章品评、题端命笔、良言相告,甚至数九寒天登门指教,共商中国书法艺术馆事宜。不是我小子不懂礼数,实在是先生造访突然,反衬出我这个深浅高低。这使我走笔至此突然想到“天河”雅鲁藏布江由5000多米一下降到前边说的墨脱县大峡谷处的“115米”……

与沈鹏先生相识十数年来,发现先生有一特点,寡言少语,很少轻易言及他人,即使偶尔提起也是欲言又止。相比之下,我辈经常喋喋不休,信口开河,实在惭愧。惭愧之余,又使我联想到雅鲁藏布江上游的马泉河。马泉河涓涓细流默默无语,却是雅鲁藏布江之源。布拉马普特拉河和贾木纳河,虽汹涌澎湃,却也经常泛滥成灾……

数年前文物出版社为我出版《唐双宁书法集》,这本书法集今天看来,我自觉汗颜,先生却在扉页为我题“祝允明有言,世间无物非草书,双宁先生善学多悟,由万物可知书也。癸未冬日沈鹏书于丰汇园。祝允明语待查而世间一语乃足千金也。”2004年我不知天高地厚在荣宝斋举办书法展,沈鹏先生大驾光临,题“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来。怀素公孙大娘舞剑器而悟草法,余赏双宁君草书而默诵少陵诗。沈鹏甲申夏”。京城书友每年相

聚,取名“快哉雅聚”,出版《快哉雅集》,每次均推我作序,亦每次均送先生审定。第一次“送审稿”先生写来几字,“双宁先生:酣畅淋漓,非我所能。千虑一得,知我罪我。沈鹏5月28日”。“知我罪我”一语出自孔子“知我者,其惟《春秋》乎!罪我者,其惟《春秋》乎!”意思是“人们通过《春秋》,而知道我的思想;人们也通过《春秋》,而指责我的不足”。先生引用此典,实在是先生的自谦。还有今年春节偶有所思,写成一文《书法境界偶得》,寄与先生,先生欣然写来“大境界、大手笔,充满辩证法”。我的一点区区偶得岂让先生如此评价?另有朋友告知,先生数次在书界朋友前提及我的狂草,据说对境界、章法、创新精神等赞誉有加。考察雅鲁藏布江后想起上述往事,一方面阵阵脸红,一方面又想到雅鲁藏布江对自己的“节衣缩食”,对他人的慷慨大方。雅鲁藏布江总水量在中国境内消耗不足5%,而流到印度,流到孟加拉国的水量年均高达1600亿立方米……

先生不仅在书界享有盛名,且精于编辑出版、美术评论、诗词文章,多方积淀,始成大家。这又使我想到雅鲁藏布江也是支流众多,如果没有多雄藏布、帕隆藏布、拉萨河、尼洋河等大小支流,又岂能有奔流不息的雅鲁藏布圣河……

先生八十高寿,大寿将临,其书法艺术生命我想也定将如雅鲁藏布江水一样奔流不息。因我斯时正在法兰西共和国公务,仅以此文遥至祝贺。不恭之处,见谅。

汇的方式转换到了中国绘画中。因而,中国画更讲究以阴阳定生命,以虚实立物象,以刚柔定趣味,以疏密定格局。但在在中国画创作的现实中,阴阳、虚实、疏密、刚柔已难觅踪迹,就剩下“西方美术观”下的透视、光影和明暗,以及华丽的色彩。中国文化之道和中国画创作之理的关系越来越小了。

从画科种属来看,人物画受西方绘画影响最多,山水次之,花鸟又次之。应该说,中国人物画受西方绘画的影响,无论在造型能力上,还是写实能力上,都有了很大提高,特别是在人物画从传统向现代的转换中有着良好的表现,成为了各类美展中的主角。然而,由于中国传统造型手法的迷失,笔墨在刻画物象中被遮蔽,外加阴阳、虚实在人物画中已无法起作用,使得当代中国人物画表情生动有余,笔墨韵味不足,情景场面真切感人,境界格调令人失望;个人风格鲜明突出,民族特性表现一般,此种现状成了当代中国人物画创作中的一个大问题。

山水画是中国画的大宗,是山水画家寄情山水之途径,因而,历代优秀作品和杰出画家层出不穷,构成了中国画发展的脉络经络。但是,由于受“西方美术观”和西方造型手法的影响,中国山水画在相当长的一段时间内,徘徊在轮廓线加光影明暗的画法里而不能自拔,中国山水画传统平面结构造型手法几近失传,作品中笔墨的阴阳明晦已无处可见,书法用笔更是踪影皆无,有的只是质感、量感、空间感的塑造。

写意花鸟画是离书法形式资源最近的画科,无论在趣味上,还是在法度上,都有着相当高的审美要求,既不易工也不易成,因而师学者后继乏人。基于“西方美术观”下的风格化追求,写意花鸟画家也钻入了风格样式的迷魂阵,将精力用在了画面的效果和质感营造上,忽视了书法的修习和借鉴,使得写意花鸟的审美内涵严重缩水。

中国画从大的画法方面讲,可分工笔和写意两大类,比较而言,当代工笔画受“西方美术观”影响最为严重,无论是造型,还是色彩,无论从理论,还是实践,都打上了西方绘画的烙印。我们且不说传统工笔画的造型法度已渐式微,就连传统工笔画的“三矾九染”也已基本失传,取而代之的是颜色的层层遮盖,和写实效果的炫耀。当代中国工笔画就在“西方美术观”的渗透下,变得细致有余韵味不足,艳丽有余笔墨不足,失去了中国工笔画的审美韵味。

落实“中国美术观”就必须从中国画的基本认识和基本手法入手,增强我们的文化自信和责任感,按照中国画发展规律去创作和创新

从上述情形来看,中国画所有画科和画法都不同程度地受到了西方绘画的影响,只不过有的是用西方绘画的观念与手法取代了中国传统绘画的思维与操作,有的是主动地将中国画表现语汇的内在支撑进行否定和抛弃罢了。但无论何种方式,都是有意无意间在“西方美术观”的影响下进行的,这也构成了从外部和内部对中国画体系的双重瓦解。

中国画上述境况的产生,也和中国画家对盲目创新的迷恋有着至关重要的关系。在“西方美术观”的长期浸润下,我们不经意间把创新为了中国画的唯一目的,一味创新,刻意创新成为中国画创作核心任务,从根本上忽视了离开高品质、高品位的创新是没有意义的。

创新对整个中国画创作而言,它是一个手段和过程,是通过这个手段和过程使作品更“好”,更“高”,“好”和“高”具备了,“新”也就寓于其中了。可惜的是,我们把过程和手段当成了创作的终极目的,接二连三地创作出一幅幅“新”而不“好”,“新”而不“高”的所谓作品,把中国画创作引向了歧途。更麻烦的是,长期以来,我们一直把西方绘画的现代性当做了中国画的现代性,把中国画发展建构在西方绘画的现代性坐标上,从而制约甚至延缓了中国画的时代发展。当然,我们这样说是,并不是反对创新和借鉴西方绘画的合理因素,只是说创新一定要以“好”和“高”为前提,借鉴一定要以有利于发挥中国画表现语汇为条件,绝不能“新”而不“好”,“新”而不“高”,或在借鉴西法时,以消解中国画的民族性为代价,泯灭中国画民族特征的界线。

就其实而言,当代中国画所出现的问题,就是在被我们忽视的造型手法这一重要环节开始的。因而,若想促进中国画的时代发展,恢复画学正法,不从此处着手,是很难解决现实问题的。我们认为,与其盲目冒进,不如主动后退一步,退到中国画正确的起点,夯实中国画发展的基础。我们应该尽快树立“中国美术观”,努力让中国文化之道和中国书法对中国画学习和创作有所作为,还中国画以本来面目。

从当代中国画现状来讲,树立“中国美术观”的确是一个当务之急,而落实“中国美术观”就必须从中国画的基本认识和基本手法入手,从具体而微的环节入手,增强我们的文化自信和责任感,探寻中国画本体规律,按照中国画发展规律去创作和创新。我们只有踏踏实实、一步一个脚印地恢复中国画的法度正轨,才有可能真正推动中国画时代性发展,为民族文化的伟大复兴做出贡献。果如此,中国画将一定会迎来一个崭新的时代发展机遇。

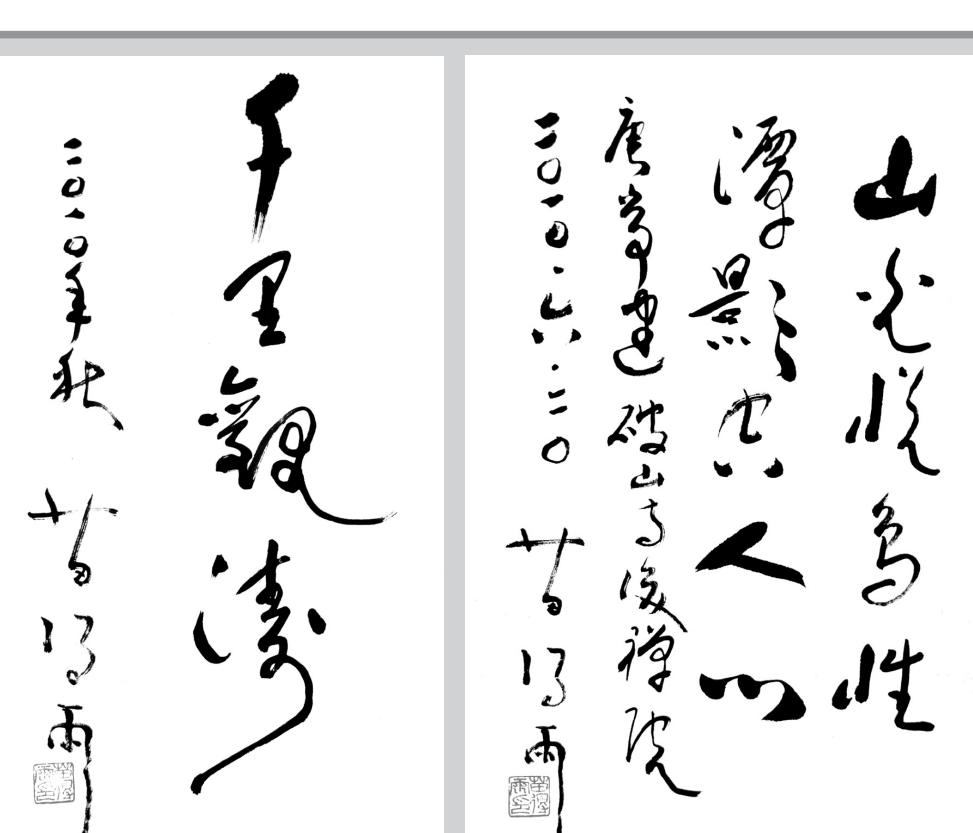
□苗长水

老爸的书法

老爸作为一位作家、诗人,写作和成名较早。战争时期,十二三岁,当儿童团长时,就开始写诗歌和通讯报道,被《鲁中大众》报评为模范工农通讯员,《大众日报》和延安《解放日报》先后发文称为解放区的“孩子诗人”。后来才知道,因为当时各解放区在贯彻落实毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》精神,大力扶持工农通讯员,他因此受到了重点培养。

实际上他当时不仅写诗写通讯,写剧本,还画画,并在一些报刊上发表过。保留下来的那些反映当时斗争生活的单幅画、连环画和漫画,我们看着,比起当时那些知名画家的作品,也差不多。1949年父亲第一次当团代会代表进北京,受到毛主席、周总理等领导接见。后来,他在另一次会上听周总理作报告的瞬间,在台下近距离地为周总理画的人头像,非常生动逼真。再后来他为作家王统照、骆宾基、梁斌、于惠等画的“小人头”,近些年都在一些报刊上重新介绍过。我们这些儿子、媳妇、女儿、女婿们看了都说:“老爷子当年太有才了!”已年近八十仍创作不断的老爷子自己说:“我对有兴趣的事情,干起来,有股子执著劲!”

他的兴趣很广,除文学艺术方面,音、戏、美、舞、杂、影都迷,有兴趣时还写些研究、评论文章。他的字,我看还是属于作家的字,原来我也没觉得写得很好。他自



苗得雨书法作品

格。有的草体按規定写出来不一定好看,他就改变一下,比如“歌”字,按規定,左边只一个圈,他变为两个圈。“爱”“武”草体,他觉得不好看,就从来不用。他说书法,实际上也是一种画画,它古老,也时尚,生活越发展,社会需求越大。前来求字的人越来越多,我们几个孩子们都说应该“包装”老爷子一下,怎么还不能卖个万儿八千的!但老爷子还是更热衷于写稿子。一群家乡的青年作者来看他,每人签名送一本诗文集,再附加一幅书法。家乡的老朋友来求字,带几斤绿豆、小米,便可换得著名诗人答写的书法作品每人一幅。