

## 专访

写生不是解决  
中国画问题的  
万能药方

## ——邵大箴访谈

□本报记者 颜 慧



邵大箴,当代著名美术理论家,国画家。1960年毕业于苏联列宁格勒列宾美术学院。现为中央美术学院教授、博士生导师、美术学研究所所长,《美术研究》主编。

邵大箴先生学养深厚,为人谦和,几十年来潜心学问,教书育人,成为中国当代著名的美术家与美术理论家。为文之余,邵先生痴情丹青,已在中国画水墨创作领域探索了十余年,其水墨作品真实、朴素、自然,凝聚着他的人文学养和人格品性,被评论家称为“真正的当代文人画”。近日记者就中国画写生问题走访了邵大箴

## 要认识中国画的写生概念、方法与西画的区别

记者:听说您对当前中国画创作中的写生问题有一些看法,能否就此发表一些意见?

邵大箴:中国传统绘画历来讲究外师造化、中得心源。师造化,简单地讲就是向自然学习,从客观自然中吸收养分,搜集素材,获得灵感,以进行艺术创造。不向自然学习,艺术便是无源之水、无根之木,这个道理大家都清楚。师造化,向自然求教,有多种多样的方法和途径,如身临其境的实地观察,对客观物象做局部或全面研究以获得能刺激创作灵感的艺术感觉,用绘画工具实景写生,等等。因此,师造化不能简单地理解为就是实景写生,或者说写生是师造化的一个重要手段,而不是全部。此外,所谓写生的概念也不要理解得太窄,就是实景记录,既可以寥寥几笔,大略地记录此时此地的印象,也可以细致、翔实地记录、描写。曾经有黄宾虹坐在火车上观察和写生山景的传说,火车已开了几里地,他还在写那个山头呢!他是在记录自己的感觉和印象,在储备创作资源。我和卢沉一起出差到外地几次,他随身带一小速写本,面对他感兴趣的人或景,勾画几笔。张仃先生在外面写生,一坐一整天或更多时间实地实景写生,当然取景有所取舍,服从画面整体需要,这是另外一种方法,是把写生和创作结合在了一起,是一种“写生—创作”法,这也是李可染先生身体力行和大力提倡的。事实上,艺术进入现代社会,写生与创作的界限已不像过去时代那样明显,现代艺术家们把写生视为创作,吴冠中先生就是持这种主张的。他到一个地方写生,先在周围打量转悠一番,找能吸引他的情景,继而动笔描写。

写生的重要性在于克服艺术创作中的胡编乱造,在于引导艺术家以客观物象为基础进行艺术构思。但是,有两点需要注意:一是要有正确的写生方法,不要把写生当做一种标签,不真正到生活中去,胡乱画一通,贴上写生的招牌;二是要认识中国画的写生概念、方法与西画的区别。关于后一点,我认为当前中国画界需要特别注意的。

## 中国画有较为稳定的程式化语言,更加重视继承,在继承中求新,走渐进的道路;西画则更重视随客观对象变化而变化,更加重视创新,偏向激进的变革方式

记者:您认为中国画写生与油画的写生观念和方法有哪些不同?

邵大箴:中西绘画都要以客观自然为研究和描写对象,这是最根本的共同点。在写生方法上,中西绘画都要生动地反映客观对象的特点,这也是共同的。不同的是,中国画的语言是程式化的,与书法用笔有密切的联系,受儒道释思想的影响,追求天人合一的境界。进入宋元之后,文人画成为正统,形成一种有禅意的诗意化的语言体系。所以传统国画的传授是从临摹古人的经典作品入手,学习、领会和逐步掌握前人的技巧,再结合师造化即观察和研究客观自然,包括用写生法,验证古法和学会个性化地运用古法,进入创作阶段。西画的学习方法是先从画静止的石膏像继而画有生命的人体起步,练习写实的造型功力,忠实地描写客观对象。两者的区别是:中国画从一开始就强调以古人的章法为准则,要有笔墨功力,语言要讲究诗意

和富有神韵。古典西画呢,首先强调写实造型,在这大前提下讲究神韵、诗意等。有一种说法,认为西方古典写实油画是自然主义地描摹客观对象,不讲究神韵和情趣,那是一种误解。不过,中西绘画语言体系侧重点不同,这是客观事实,不容回避。人们把传统中国画和古典西画体系,分别用“写意”和“写实”二字来概括,是很恰当的。但是要注意,写意体系的中国画不完全排斥形似,主张在似与不似之间,以形写神;而写实体系的西画也不是完全排斥写意,虽然西方文论中没有写意这个词汇,但在评品标准中也讲究写形不要一览无余、面面俱到,要含蓄,有诗意等近似的说法。总之,两种体系有共同的美学追求,只是侧重点不同而已。

从中西绘画不同的学习方法和品评标准,可以看出两种绘画语言的特点,也可以说是它们各自的长处和不足。中国画有较为稳定的程式化语言,更加重视继承,在继承中求新,走渐进的道路;西画则更重视随客观对象变化而变化,更加重视创新,偏向激进的变革方式。在对待写生的态度上,历代传统国画大师重视观察和研究自然,真正对景写生的不多。史传黄公望晚年因迷恋浙西富春江山水的奇丽、秀美,在江边山麓造屋“小洞天”,居住其间若干载,为无用禅师创作富春山居图长卷。画卷创作之所以费时多年,因为画家常“云游在外”,“袖拂纸笔,凡遇景物,缀即模记”,足见他对观察、体验客观自然之重视和创作态度之严肃认真。无疑,这幅画卷艺术地反映了其时富春山水的真实面貌,表达了他面对自然的真切感受,寄寓了他深藏内心的情思。他以自然山水为基础,运用和发挥了艺术虚构的手段,描写了他心中感受到的山水,而不是真山水的写照。我相信,即使黄公望的同人携带这件作品去按图索骥,查找其中的峰峦坡石、树木丛林,以及许多平坡、亭台、渔舟、小桥及溪山飞泉的客观真实性,也是要失望的。因为虽然客观自然给黄公望提供了丰富的素材和创作灵感,但作为文人画写意大家,他遵从艺术创造原理,尽情地写心中丘壑,描绘“峰峦浑厚、草木华滋”步步可观的景象,精心营造出苍茫简远、气势雄秀的境界。画中境界体现了他对富春江山水的独特认识和把握,表达了他的审美理想,流露出他当时的心境。从这里我们可以领会到我中国古代山水画家“模记”自然景象的奥秘:以客观自然为范本,取其形貌,但不拘泥于形貌的酷似,而关注表现山水的神韵与精神,以抒发内心的真切感受。

清代中期之后,因为社会原因,文人画进入衰微期,末流文人画家只崇奉古法而忽视向自然学习,画法陈陈相应,到了清末民初,随着社会发生的变革,中国画的变革也势在必行了。在当时西学东渐的文化背景下,国人借助西画的写实造型,强调写生,以改变那时中国画一味重复古人的痼疾,这是时代提出的新课题。

## 师古人也好,师造化也罢,只有通过个人的修养才能取得应有的效果

记者:有人说,上个世纪50年代前期李可染、张仃、罗铭的写生实践“拯救了国画”,认为写生成为李可染为中国山水画革新开出的剂良药。您怎么看这个问题?

邵大箴:20世纪以来,中国画界的仁人志士应对社会和人民大众新的审美需求,在人物、山水、花鸟各个领域进行了革新的尝试。其间虽然各个历史阶段提出的口号不尽一样,但基本内容是一致的,那就是“面向现实、面向人生”,力图赋予艺术作

品以现实的品格。在山水画领域提倡画家走出户外到大自然中去写真山水,摆脱依赖前人不思变革的保守倾向。1954年李可染等人万里行户外写生是开风气之先的创举,在画界引起强烈反响。不过,李可染的艺术成就远远不在于提倡写生和他的写生成果,他当时提倡写生一方面出于他对艺术规律的深刻认识,另一方面也有想用自己的写生作品表明,山水画完全是可以反映时代精神的。这也是当时南北画家们(如江苏以傅抱石为代表的“金陵画派”和陕西以石鲁、赵望云为代表的“长安画派”)和李可染对写生的认识和理解也在不断深化。他说写生包括“看”和“画”,他说一个山水画家一定要看尽天下名迹,踏遍天下名山。又说:“有些人画得很好,但从来不写生,也可能有此情况,事物有时会殊途同归。可能他观察了一些东西,研究了一些传统。不过画多了,就可能千篇一律,形成个人的公式化。”李可染强调,面对客观自然景色写生,首先要尊重客观自然,并从认识和体会自然中寻找新的表现技巧。他说:“对大自然,首先应该是忠实她,但要补充她、美化她。”李可染进而提出“以一炼十”的主张,即充分利用生活素材,进行艺术提炼,使作品达到应有的深度。他还一再强调中国画写生的特点:“中国画不仅表现所见,而且表现所知、所想。画此景时,不一定是此时、此地的情景,也包括过去的类似此景的感受。”在这里,他的思想实际上已从对景写生发展为“对景创作”了。不论对景写生还是对景创作,李可染并不停留在这一步,他的理想是在写生的基础上进行更深入、更概括的艺术创作。到了晚年,李可染曾说过这样一段话:“有的朋友对我1956年的写生非常赞美,而对我现在的画倒有些疑惑,是因为我1956年的作品接近西方写生画,而现在就不同了。”对此,他解释说:“东方艺术比较宽,东方不只画其所见,而且画其所知、所想。”又说:“从写生进入创作需要突破,这是一个很大的难关。”这些话表明,晚年的李可染对自己70年代以后的创作更加看重,对50年代的作品认为多少还接近西方写生画。70—80年代,他探索的重点是如何把带有写生特点的山水画和包括笔墨在内的传统表现程式加以更完美的融合,使自己的创作更具主观创造性和更有民族气派。在自己的作品《无尽江山入画图》的题字中,他写道:“……此图以意描画,欲颂祖国山河之美。”这里的一个“意”字,道出了他晚年的追求,也道出了中国山水画创作的特色与魅力。

记者:那么,您认为当前中国画领域在对待写生的态度上,应该注意哪些问题?

邵大箴:我想,首先要理解写生是师造化的一个重要方面的内容,而不是全部,对客观对象要看、写,在这过程中体会、思考、研究,切忌浮光掠影地画一些表面现象;其次,写生有不同的要求:搜集素材的实记和在描写客观物象基础上含有虚构因素的创作,目前许多作品属于前者,后一种“写生—创作”类型的作品较少。再者,要注意中国画的写生的特点,不要完全用西画写实的手法要求中国画的写生,注意在写生阶段培养写意的观念。最后一点,不要以为写生是解决当前中国画问题的万能药方,行之有效的写生方法要坚持,同时更要注意提高画家的全面修养。师古人也好,师造化也罢,只有通过个人的修养才能取得应有的效果,所以古人强调画家要“师心”(即尊重个人内心体验的重要。没有修养的画家,是不会懂得怎样师心的。

## 小议现代蛋壳漆画

□张欣

有人说,“假如漆画不镶蛋壳,不镶螺钿,不把追求漆画的装饰性、工艺性当成惟一的创作目的,意味着要将漆画语言重构,这是漆画创作观念的转变。放弃约定俗成的一些创作方式,使漆画艺术语言趋向单纯化”。由此可见,蛋壳对于漆画的作用多么重要。全蛋壳镶嵌漆画是现代漆画的一种大胆尝试,即漆画整幅作品用全蛋壳制作,使用的蛋壳包括红白鸡蛋、鸭蛋、松花蛋、蛋壳粉等,这较之以往的漆画是一种重大的突破,体现出视觉上重复的力量。这样,蛋壳镶嵌从技术工艺转变成表达艺术思想的视觉语言。把蛋壳当做一种绘画颜料,在思想意识中“打破”蛋壳镶嵌的束缚,用各种蛋壳自身的固有色来组织画面的色彩。例如,用红蛋壳和鸭蛋壳来区分画面色调的冷暖;用白蛋壳疏密分布的镶嵌显示出质感;用蛋壳的反复叠加体现出体积感;将蛋壳反贴磨破制作不同的肌理效果,等等。另外,蛋壳粉也是漆画重要的工具。将蛋壳粉大面积地铺撒,通过铺撒的薄厚有层次地显露底色,形成画面的黑白灰的对比,在凸显画面主题的同时,也极大地增强了画面的现代感。而

蛋壳开片由密到疏、由疏到密的排列,在黑色与白色有序的对比过程中,更体现了形式单纯不单调、和谐不呆板,单纯中有变化、丰富中寻求统一的美感。没有看见制作过程的观者从远距离开,无法发现画面全是蛋壳组织的,这样蛋壳就被“物化”而赋予了新的生命意义。

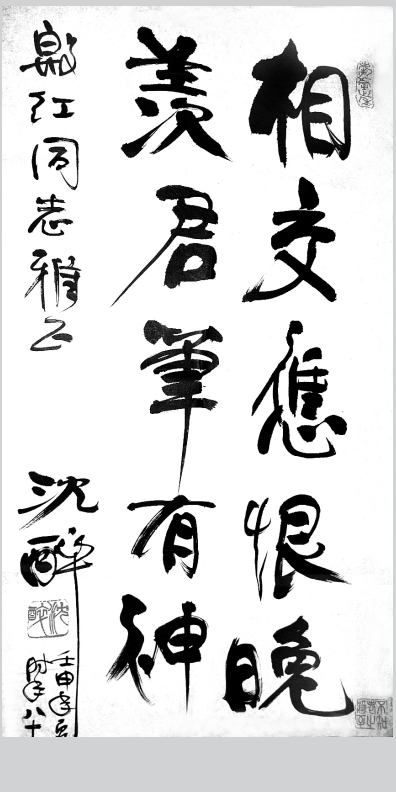
现代漆画中过多地借助蛋壳进行创作,是一个不争的事实。这引起了一部分强调漆画的正统性的人的担忧。像陈圣谋就表达了这方面的担忧,“有些误导过分强调了漆画的‘制作性’,像蛋壳只是漆画绘制中的一种材料,但现在漆画作品中到处充斥着蛋壳,我们现在往‘工艺’靠的太多了。漆画是一种绘画形式,就应该把‘画’放在第一位”。甚至有人质疑,漆画中全用蛋壳淹没了漆的特性,不就成了蛋壳画了?其实,任何画种和材料的问题都不在其本身,而在于艺术观念的转变。换句话说,蛋壳在漆画中比重的增加甚至是超过漆画的界限的问题,应该是一个艺术问题。从漆画的创作角度来看,漆画的创作首先要从“创”与“做”分别来思考,然后再做到融会贯通、巧妙结合。“创”就是要从漆的特性方面来思考,重视

通过利用漆的特性——不可复制性、不可预料性,达到漆画特有的肌理效果。而“做”,一味地强调追求漆语言、沉溺于漆工艺,为体现漆味追求而忽略了漆画与其他材料的嫁接关系,则会使人觉得穿凿附会,陷入为了效果而效果的弊端。因此,强调漆画与蛋壳的有机结合,根据艺术需要来决定两者在作品中所占比重,是探讨是“漆”还是“蛋”的关键。

长期以来,漆画在人们心目中只是工艺品,而漆画的发展远远落后于其他画种。与同时期的油画、国画及其他艺术种类相比较,不论在题材内容的时代性上、形式语言的丰富性与单纯性上,还是在作品内在精神内涵上,都与其他画种有一定的差距。在其他艺术种类步入当代思想的环境中,漆画停留在为“工艺性”与“绘画性”、是否“平、光、亮”等基本问题上,不能不说是漆画固步自封的结果。因此,将蛋壳引入漆画,看似与现代漆画无关,却是漆画走向现代的破题之笔。就漆画而言,应该强调漆画的中心还是“画”,是有独创性的艺术作品,而不是工艺品。这就需要我们去寻找和发现现代社会应具有的精神内涵、时代共鸣。在我看来,无论是蛋壳镶嵌还是漆画语言的创新在现代漆画中都是至关重要的。而漆画的现代感不是单靠某一方面就能体现,它需要创作题材、思想、表现形式、艺术语言、材料选择等多方面的创新。题材和心灵的表现是漆画是否具有现代性、时代感的重要表现方面。

## 收藏沈醉一幅字

□胡殷红



前一阵子痴迷地看电视剧《黎明之前》,“军统局总务处处长”这个角色,让我联想到原国民党陆军中将、深得军统特务头子戴笠信任、28岁就被委任“军统局总务处处长”的沈醉。上世纪80年代末,第一次见沈醉先生是他的女儿沈美娟带我去的,那时沈醉先生任全国政协文史资料委员会文史专员,已由战犯身份改为起义将领,后来连续当了第五、六、七届全国政协委员。

1995年的春节是沈醉走出战犯管理所后的第33个春节,他元旦前刚做了手术,卧病在床。我去看望他,他见到我第一句话就是,溥杰二哥走了整整一年啦。我深知两位老人交情甚笃,他们在战犯管理所曾是“狱友”,同一批特赦,同时分配在全国政协做文史资料整理工作。一位是将级特务,一位是大清王爷;一位是全国政协委员,一位是全国人大代表。说起他们后半生走过的极为相近的道路和他们之间超乎寻常的交情,沈醉先生老泪横流。

回想起一年前我们相约看望溥老,沈醉先生当时在溥老书房写字的情形历历在目。我请溥老评价沈醉先生的字,溥老摘下眼镜,对着他的字琢磨了一会儿,说:“你问我他写的是什么体,什么体都不是,我只能说是沈体!”老人大概很为自己给沈醉下的断语得意,合掌无声地拍着手,冲着沈醉哈哈大笑。当时沈醉先生还是腰板挺直的,可溥老已呈病态。写罢,他俩相对而坐,脸上除了那份共有的安详,更多了一份亲情。老友相见的喜悦虽然让已无法掩饰病容的溥老很兴奋,但那次聚会却冥冥中注定了他与溥老的永久诀别。

溥老那次一直亲近地坐在沈醉身边,无论是取茶拿书,病恹恹的溥老都拍拍他的手背,不让他起身,溥老说沈醉有腿疾不方便。沈醉的左腿是他当年追捕革命人士时受的伤,“文革”期间又被人踹了几脚,旧伤复发落下的残疾。沈醉先生幽默地自嘲:“这是很不光彩的伤病,是革命者给我的惩罚”。

1994年的元旦、周总理忌日、春节紧紧巴巴地挨在一起,让人喜庆中总带着一丝淡淡的哀伤。两位老人自然忘记不了“特赦”后第一个春节周总理请客的事。溥老像个孩子似的争着说起来。可惜,溥老这个有名的“马大哈”记错了时间。沈醉先生当即即例“揭露”二哥。一次大人一位常委的夫人去世了,溥杰因故未能参加追悼会。后来在人大开会时,他拉住一位代表就说:“对不起啊,你老伴的追悼会我没能参加……”那人大惑不解:“我老伴刚送我上汽车,怎么死了?”旁边一位代表赶紧接过话茬儿说:“溥杰,你认错人了!是我老伴刚去世。”沈醉为此专门写了副对联给溥杰:“如椽大笔自成家,学习行文两不差;誉为冠军惭谬者,忝居二位马大哈。”他们的调侃幽默,稍许缓解了溥老的病痛,那些烦恼与伤心的事,也在这互为调侃中暂时扔到后脑勺去了。

沈醉先生的记忆力奇佳,他说:“1961年春节的年初七,周总理接见我们到12点多钟,然后邀请我们去后边餐厅就餐。总理很风趣地说,今天南方人多,但在北方要按北方人的习惯请大家吃饺子。过去北方人请客上饺子,南方人认为是一道点心,好菜在后面,所以只吃几个,等到后来饿着肚子回去。今天我先通知大家,前面的凉菜吃完就是饺子,后面没有别的菜!总理说完和我们大家一起哈哈大笑起来。”也就是在那次,周总理对沈醉说:“共产党从不计较个人恩怨,特赦你们是为了党和人民的利益,所以希望你们以后一定要做些对人民有益的好事。”可以说,溥杰与沈醉的后半生没有辜负周恩来总理的期望。

沈醉先生说,共产党的博爱情怀我俩是深有体会的,溥杰的家就是周总理保住的。溥杰的大哥溥仪第一批得到特赦,临走前对溥杰说:“你知道为什么第一批没有你?就是因为你爱日本老婆。我不放心的就是你这事,和她一刀两断吧!”别看溥杰平日优柔寡断性格绵软,但在这事上就是“没商量”。他说:“我做不到!人家等我那么多年,我又从心里爱她。”溥杰特赦回来后,周总理为了这件事把他们全家叫到一起商量,就溥仪一个人坚决反对。周总理亲自做溥仪的工作,说人家两口子有感情,怎么能做棒打鸳鸯这种不讲人道、没人情味的事呢?在总理的安排下,溥杰把妻子从日本接到北京团聚了。总理不仅成全了他们夫妻,还救了他二女儿一条命。溥杰的大女儿因为恋爱问题自杀了,夫人非给溥杰在中国留条根,坚持要二女儿留在父亲身边,可二女儿爱上了一个日本青年,执意要回日本去,她们母女二人为此闹得很不愉快。溥杰真怕二女儿再干出老大那种事,整日愁肠百结。总理接到溥杰二女儿写给他的信后,把他们一家三口请到中南海,对溥杰和嵯峨浩说,不能误年轻人的青春,女儿想回日本,就应该尊重她的选择,想什么时候回来可以随时回来嘛!二女儿临行前流着泪对总理说:“总理,我从心里感激您。”这就是总理的人道博爱情怀啊。沈醉先生还说,周总理去世时,“四人帮”不让我们悼念,我们就悄悄地在政协机关开座谈会,溥杰想第一个发言,话没出口泪如雨下,后来竟号啕大哭,怎么也劝不住……

两位老人对总理的思念让我明白了,伟大的政治家除了他的丰功伟绩外,能使人景仰怀念如斯者,就是他那博大的爱心和浓厚的人情味了。

那天溥老为了表示赞同沈醉对“人间大爱”的解释,兴奋地起身书写了:“人道博爱满人间”。沈醉先生为鼓励我做个好记者,写下“相交厌倦晚,落君笔有神”。一个月后溥老离世,两年后沈醉先生病故。这两幅字也许真的是二老留给人间最后的爱了。抚今追昔,我黯然神伤。

## 收藏

## 艺苑