

中国画的传承与出新

编者按:中国画的发展,关乎传统的继承和创新的方向。如何看待文人画、民间画与画家画之间的关系,如何处理艺术个性与创作规律、中西交流与本土表达之间的关系,是中国画发展中长期存在的重要议题。本文从艺术理论与绘画史出发,结合不同画种、不同画家的创作实践,对中国画的发展路径、审美取向及创新问题作出思考。

■ 陈传席

每一种理论,只要被人接受,总有其正确的一面。但只要深究、反问,也会有不能成立的一面。六朝时期,谢赫提出的“六法论”,被后人尊为“六法精论,万古不移”;然而,清初遗民派画家群起而攻之,认为作画岂能为“法”所束缚,只要“澄怀观道”,写出自己的胸怀就行了。与遗民画家同时期的“四王”却又极力推崇“六法”。

多元视野中的艺术判断

我一向主张“多元论”：“万物并育而不相害,道并行而不相悖。”

世界是多元的,大自然是多元的,人类是多元的,宇宙间没有“单一”可以长期存在下去的东西。因此,正确的理论也应是多元的。多元便可弥补单一的不足。

经常有画界朋友问我赞成哪些观点,反对哪些观点,或问我对中国画发展的看法,我都无法用一句话奉告。因为我是多元论者。绘画不可能也不应该朝一个方向演进。

我已说过,画家的理论总以他个人的体验为基础。理论家的理论就应该周密一些。论从史出,必要时还要加以论证。

中国绘画,外来的暂且不论,大体可分为三部分:文人画、民间画、画家画。我所说的文人画、画家画,和古人所说的文人画、画史画不同。古人把李成、范宽、郭熙的画都称为文人画,而他们说的“画史画”(画家画)即是“画院画家画”。

民间画清楚地反映一种民间趣味,质朴、稚拙,出于民间,流行于民间;虽不代表中国文化的精英,但在民间却大有势力,远远超过文人画。民间画的很多长处也常为文人画所吸收,甚至连马蒂斯等国外大画家也吸收中国民间画的长处。民间画应保留民间画的风格,或按照民间趣味自然延续。千万不能加以干涉,民间画只能任其自然发展。严格地说,不是发展,而是保留,莫加任何干涉。

什么是文人画?什么是画家画呢?我曾撰文谈过,中国画艺术有两种,其一是意在艺术本体的、正规的、认真的、严肃的绘画,又叫“作为艺术的艺术”;其二是意在艺术主体的、逸笔草草的游戏式、自娱式绘画,又叫做“消遣艺术”。前者如唐宋主流绘画。后者则如宋苏轼的《枯木竹石图》、米芾的《云山图》、明陈道复的花卉、清扬州八怪的大写意等。“明四家”的画大多介于二者之间。意在艺术主体的画,作者意不在画,而在抒发个人的逸气,以笔墨作游戏。艺术作品中都有作者的性情,但作为艺术的艺术品,作者在认真地画画,其意全在艺术品的本体,同时也流露出作者的性情。作为消遣式的艺术,作者意不在画,对画之工拙、美丑、似与不似全不在意,只任作者的性情流露。画面上留下的是作者的情绪;这类画多是写意,不可能有范宽、王希孟式的严谨。我把前者

称为画家画,后者称为文人画。本来,画本应由画家画好,而文人在诗词文章以及为官之余作画,只能是涂抹自娱。但元代以后,情况发生了变化。

文人画与画家画的分野

宋以前的文人基本上都努力为国着想,忧国忧民,“进亦忧,退亦忧”,他们没有过多的时间作画。只有少数文人在失意时因无事可做,才涂抹自娱,所以这类自娱式绘画不占绘画主流地位。主流绘画还是画家的画,即使是文人,如果当画家,也必须把主要精力用于画,真正地把画画好才行。

但到了元代,一代文人无事可做,便都把精力用在戏曲创作和绘画上。明以后的文人因受政治和时代的影响,大多不关心国事,他们固然也读经、学文,却只是为了博取功名,一旦功成名就,便采取明哲保身的态度,尽量少问国事。于是他们把大部分时间用于作画自娱,但又缺少那种严谨的基本功,便简单地涂抹几笔,配以优美的书法、诗文。为了证明自己的这些画是高明的,便谓之潇洒,反过来称那些严谨、认真之作为俗气。本来,文人业余涂抹的画只是偏师别派,而非主流;现在,画这种画的人多了,便变别派为主流;原来那种认真谨严的主流绘画,便被排斥了。

所以,元明清以降,唐宋式那种长篇巨构、气势雄大的谨严之作,愈来愈少。历代那些有志于画的文人,本可以在绘画本体上下更大功夫,把唐宋式的绘画延续下去,但却为写意、自娱、逸笔草草所误。

由此,一部分外国人心目中的中国画就是那种草草几笔式的花卉或山水小景。因而有人说,中国画到了宋便不再发展了。到了元代以后即衰落了。这是就原来的主流绘画而言的。但也有人说,中国画自元以后大发展了,这是就大写意和自娱消遣式的绘画而言的。

一辈子把精力全用在画上,能把画画好,已属不易;而只在诗词文章和为官之余,偶尔涂抹,能把画画好,更难。文人画只好另寻门径,但仍是消遣式绘画。

画家固然要通文,但都是为了把画画好。荆浩、李成、范宽都是文人,但更是画家。画家画、文人画如果各自发展,画家在绘画本体上下功夫,便能画出那些长篇巨构、谨严精密、沉雄博大、气势磅礴、令人惊叹“神乎技矣”的作品。

这类作品分量重,具有睥睨世界之伟力,才能显示中国文化的深厚和伟大,才能与西方绘画分庭抗礼而不显得薄弱。文人画应由真正的文人去画,以挖掘文人的思想和情趣。文人画的意境、趣味、笔墨都不应是一般化的。而现在很多不是文人的画者强作类似文人画的写意作品,除了草草笔墨外,并没有什么文人趣味。这就是强求一律或自求一律的结果。多数从事文人画和新文

人画创作的画家,并不是真正意义上的文人和新文人。

专业画家也硬画文人画,最大的损失是使中国画坛失去了精密严谨的正规绘画,同时又不能反映文人的情趣。真是两败俱伤。

中国画的多元发展路径

因而,我主张,中国画应分头发展,民间画依旧保持民间的质朴传统。画家画应沿着精密谨严的道路发展,应继承并超过范宽的高大、深沉、雄浑、厚重,或王希孟的精工浓艳、灿烂辉煌,而创造出显示中国气魄的伟大作品。文人画则应由文人去表现文人的意境、趣味。但文人画毕竟是业余之画,只应处于别派偏师之位置;在绘画中,理应由画家画居于主流。从明清以来,恰恰是弄颠倒了。

三种画可否互相吸收呢?可以,但吸收是加强自己的特色,而不是削弱自己的特色,更不能失去自我。明清的画家恰恰是失去了画家画,而向文人画看齐,但又无文人画之情趣。

我曾写文提倡阳刚大气的民族绘画,但我也十分欣赏阴柔秀雅的小品。二者缺一不可,但理应由阳刚大气的绘画居民族绘画之主流。

至于每一个画家的艺术道路,也要根据画家本人的具体情况,不可一概而论。蒋兆和、徐悲鸿、李可染、李斛、刘文西、杨之光等人的成功,主要靠他们的素描基础。他们因有素描基础,就应该利用这个基础继续探索,不必强求他们学陈老莲、任伯年。齐白石、黄宾虹、潘天寿、傅抱石没有素描基础,只能立足传统继续探索,如果强求他们以素描为基础,他们便无法施展。

至于学素描者也有差异:不同体系的素描、不同流派的素描、各大师的素描也各有面貌,所以也要区别对待。学传统者亦有差异:传统本就多样,也不可强求一律。人是复杂的,艺术也不应该单一。

但国家应重视画家画,民间画、文人画基本上任其自然。学校培养学生,亦应以画家画为主,对民间画、文人画兼有所知即可。现在中国的画院太多,如果保留个别画院,应该以汇集从事画家画创作的画家为主,必须创作出反映历史重大题材、显示国家伟大气魄的重要作品,而不是涂涂抹抹的假文人画。至于学校培养的画家,理应是学院式画家,即如我上面所说,应以创作画家画为主,兼知文人画、民间画等。

学院式画家进入社会后,还会根据社会需要、个人习性以及个人知识面等发生各种各样的变化:有的去画壁画,有的去画装饰画,有的画文人画,有的画画家画等。西方很多有成就的画家不也是从学院式画家转变而来的吗?但学院培养学生必以学院式教育为基础,否则便无法进行教学;至于什么是学院式,又值得研究。

此外,还要根据各个画家的个性、气质确

定发展方向。一个狂放豪爽的人,硬要画细腻柔秀的画,肯定画不好;反之,一个严谨温和的人,硬要去画狂放的大写意,也是画不好的。要选择适合自己性格的风格去创作,也是很重要的。一个人的文化修养更为关键,所处的环境也很重要。每一个画家都应尽可能画自己所熟悉的内容。一个长期生活在热带地区的画家去画冰天雪地,肯定画不好,反之亦然。

艺术创新与中西交流

但要画别人未画过的内容,就容易成功。明清时代,画家多出于江南,江南人画江南山水,后代画家很难突破前代,这也是明清绘画陈陈相因的原因之一。无数画家学倪云林,唯有弘仁较为突出,是因为弘仁学倪云林的画,而去画黄山。以前少有人画黄山。黄山山体由花岗岩构成,山势峻拔,与倪云林所画的太湖风光完全不类。所画的对象有别,画面的构图、意境自是不同,而且用倪云林的画法去画黄山,自然不够用;很多画法就必须自创。画法有异,内容亦有别,风格面貌也就不同,所以,弘仁成功了,成为黄山派的领袖。

石鲁的成功,主要在于他画黄土高原。历史上没有画黄土高原的画家,石鲁却画了。他的作品在风光、意境、气势以及给人的感受等方面,都与其他画家的作品不同,所以特别引人注目。因为以前无人画黄土高原,也就无现成的画法可供借鉴,他必须面对黄土高原,自己独创一套画法,于是他成功了。

关于引进外国的流派,只要有道理,有意义,有人欣赏,我也是赞成的。但是,无道理、胡来的东西,我就不赞成。

因此摹仿、重复外国艺术便没有意义。外国的东西,有益则学,无益则弃。

学习借鉴西方文化艺术,不等于照搬;如果事事以西方为准则,甚至连评价标准、话语体系也要全盘套用西方那一套,那问题又严重了。

而且,从发展的观点看,正如孔子所说:“君子和而不同。”“和”就是学习和吸收,但最终要“不同”。

我曾写过一篇文章,谈“‘和而不同’者兴,‘同而不和’者亡”。“和而不同”,就是在尊重差异的基础上相互学习、求同存异;“同而不和”,就是一味附和、追求表面一致,却缺乏真正的理解与协调。我们国家在唐代之前一直遵循孔子“和而不同”的思想,所以国家一直强盛并不断发展。宋代人言必求同,动辄曰:“祖宗之法不可变。”朱熹更提倡“同而不和”。艺术也如此,如果完全同于别人,也就是“同而不和”,就必然退化。

中西艺术各有面貌,“和而不同”恰可促进各自发展。东西方艺术不是不能互相学习,“和”首先是学习,但不是什么都学,更不是照搬,否则又“同”了。还是前面所说的,“和”最终要“不同”,如是才能发展。



陈传席

1950年9月生于山东诸城,祖籍江苏睢宁,美术史论家、书画家。2001年获南京师范大学文学博士学位,中国人民大学艺术学院教授、博士生导师,享受国务院政府特殊津贴。

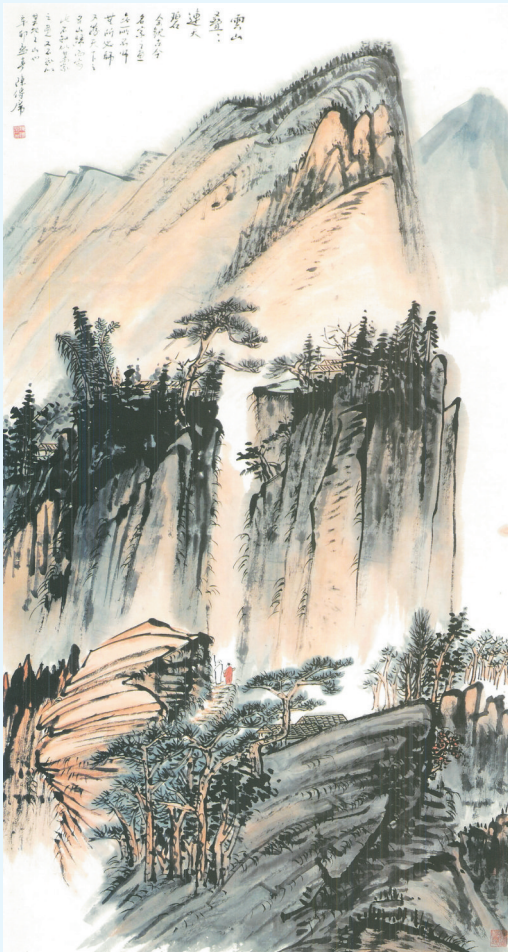
曾任中国人民大学佛教艺术研究所所长、中国美术家协会理论委员会副主任;1986年至1987年任美国堪萨斯大学研究员,后受聘为马来亚大学、拉曼大学客座教授。2014年荣获“巴黎荣誉市民”称号。

陈传席长期从事中国古代美术史与艺术理论研究,出版学术著作70余部,代表作包括《六朝画论研究》《中国山水画史》《中国绘画思想史》《中国绘画美学史》《陈传席文集》等。其中,《六朝画论研究》《中国山水画史》等多次再版,《中国绘画美学史》2009年入选“中国文库”。其多种著作及不同版本被国家图书馆收藏,部分著作被译为外文在海外出版。曾在《文物》《美术研究》《美术》及《人民日报》《光明日报》等报刊发表学术文章千余篇。

陈传席长期从事书画创作,旁涉文学、诗词,其创作重视传统文脉与文人画精神。著名书画家谢稚柳曾评价:“陈传席的画是当代文人画一个顶。”

艺术天地

栏目策划人 程欣



云山叠叠连天碧 167cm×97cm
2011年 陈传席作



携琴访胜图 98cm×45cm
2017年 陈传席作



和靖观鹤图 68cm×136cm
2006年 陈传席作



春花经雨不留芳 170cm×90cm
2009年 陈传席作



花鸟 98cm×59cm
陈传席作