

艺思艺语

中国画品评标准仍然模糊

■程大利 (中央文史馆馆员)

中国画的欣赏是个很大的题目,一百年来围绕这个题目有很多的争议,很难形成共识。如果从中国画论的角度看,我们可以得出没有争议的结论,确立起一个鉴赏



■ 邹一桂(清) 牡丹兰蕙图轴

标准。但是到了20世纪,由于文化的多元发展,中国画出现了众说纷纭的局面。如何看待中国画?画家、评论家莫衷一是,一般欣赏者更是茫然。学界的争论,一直持续到今天。但是,随着国力的提高,中华民族的日益强大,尤其是传统文化又被客观地重新认识之后,对中国画又有了新的认识,这种认识与之前有所不同。

20世纪初,对中国画,特别是对传统文人画差不多是一片打倒之声。1917年康有为在《万木草堂藏画目》中所提出的画学思想,成为批评传统中国画之先声:“中国画学至国朝而衰弊极矣,岂止衰弊,至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿,摹写四王、二石之糟粕,枯笔数笔,味同嚼蜡,岂复能传后,以与今欧美日本竞胜哉……仍守旧不变,则中国画学应遂灭绝。”康有为把近代中国绘画衰败的原因归于文人画背离了唐宋的写实传统,在此基础上,他提出以“六朝唐宋”院体画为不二法门,主张排斥文人画;与此同时,却对郎世宁折衷中西绘画技法的新画派推崇备至,认为“郎世宁乃出西法,他日当有合中西而成大家者。日本已力讲之,当以郎世宁为太祖矣”。今天,谁也不会把郎世宁作为太祖了。他的画虽有特色,但已不是本质意义上的中国画。这一点,学界已无大争议。康有为曾多次到西方考察,特别是到法国卢浮宫后,看

到油画用再现手法惟妙惟肖地表现外部世界,对中国的笔墨形式产生动摇,进而发出用郎世宁的办法来改良中国画的呼声。在康氏发出这种声音的230年前,中国人可不是这样评价郎世宁的。郎世宁为西方传教士,康熙时来到中国,并带来了一批欧洲古典主义作品。康熙看后,把宫廷画院院长邹一桂找来,让他品评。邹一桂看后说:“工则工矣,不入品评。”意思是说,画得很像、很细,但是不值得去品评,也可理解为不好去品评。

明末清初是整个思想史上最为活跃的时期之一,与晚周、晚清共称“三晚”。人们对自己的民族文化充满自信。郎世宁带来的画虽然好,但是却“不入品评”,这之中就涉及到绘画评价标准的问题。在我看来,如果把世界文化分为东、西两种大的形态的话,中国文化和西方文化没有孰高孰低的问题,两者都是人类智慧的结晶,犹如两棵大树所结出不同果实,两条大河各自归海,两个文化源流不同,结果不一样,尤其是艺术并没有先进和落后的区别,只有形态的不同。自康有为之后,陈独秀提出“首先要革‘四王’画的命”,坚持采用“欧洲的写实主义”,以拯救中国画的主张,进而兴起了全盘否定“四王”的潮流。陈独秀甚至支持钱玄同废除汉字的主张,认为汉字是阻碍中国进步的绊脚石,要革除它。在陈独秀看来,元以后的中国画一天天走向没落。

这个没落之说,被五四以后的美术史著作一直沿用着,甚至影响到1949年之后的美术史。现在看来,这个观点值得商榷,康有为、陈独秀都没能看到齐白石和黄宾虹的高度。黄宾虹晚年的绘画十分辉煌,很多西方画家极为称赞。

20世纪几度提出弘扬传统,但是却找不出弘扬传统的切入点在哪里,每个人理解的传统不一样,甚至是对立的。这样一来,中国画的品评标准仍然模糊。尽管国学复兴,我们在世界各地设立孔子学院,但是具体到中国文化形而下的方面,尤其是笔墨文化这样具体的形态,能描述准确、诠释准确的人却不多。我们希望外国人看懂中国画,可是我们自己对中国画又懂多少呢?就我自己来说,虽然做了30多年的中国画编辑,但是我却不敢说我已真正弄懂了中国画。40年之前,我喜欢中国画,从事中国画创作,但对笔墨文化是一片迷茫混沌;40年后,直到60岁后我才恍然悟到原来中国画应该是这样的。这其中的契机就在于我通读了六卷本的《黄宾虹文集》,并把黄宾虹上世纪20年代在上海与邓实合编的《美术丛书》(千余万言)通读完之后,才知道原来我一直徘徊在中国画的大门之外。当代中国画很多都是好看的画,但并不是真正意义上的中国画,鉴赏中国画先要弄清什么是中国画。(原文有删节)

书画群向

黄丹书:可与江浙隶书好手抗衡

■黎向群 (著名书法评论家)

从书体发展规律来看,从记述性到实用性再到艺术性。隶书一体,肇于秦末汉初,从缪篆到生成再到隶变走向成熟,成为重要的书体。晋唐代以后,随着楷书的产生与发展,逐渐失去其实用价值,为楷书所替代。因此,隶书只成为一种艺术性书体。清初,汉碑出土者并不多见,学隶书者多学蔡邕的《熹平石经》,取法单一,堂奥不广,无足名家。一直以来,岭南书法仍保持着隶书的传统。岭南地区的隶书创作,以顺德的家族式书画传承的书家为主流,陈恭尹是其中最具有代表和影响的一位。迨至清中叶,金石考据学的兴盛,汉碑摩崖大量发掘,给研究者提供学习的资料。嘉庆年间,隶书大家伊秉绶宦粤,传授隶书,彭泰来、刘华东等人,余子凤从,形成群体,有效促进了岭南地区隶书的复兴与发展。黄丹书、黎简、张锦芳、冯敏昌、吕培、张思齐、潘绍经、彭泰来、刘华东、明炳麟、谢念功等人为隶书名家。

黄丹书(1757—1808),字廷授,虚舟道人。顺德人。乾隆六十年(1795)举于乡,官教谕。无意仕途,辞官返乡后,与吕翔、黎简、张锦芳结为好友,诗书画雅好,形成书画圈。其诗出入唐宋诸家,尤近东坡,著有《鸿雪斋诗钞》、《胡桃斋诗餘》。

岭南偏于一隅,清代书法可与江浙一

带的书家抗衡者,实属少见。清初的陈恭尹的隶书,成就不在郑簠之下;清中叶的黄丹书和黎简是其中最具有影响的两位。

黄丹书与黎简是挚友,互相砥砺,黎简生前嘱托他撰写《明经二樵黎君行状》一文,可见他们之间的深厚情谊。两人在隶书研习上,相互影响,有着共同的审美取向。黎简以《熹平石经》为依皈,旁及《夏承》诸碑,稍有描画之迹,因此,他的隶书成就却没有其行草书显著。黄丹书同样以《熹平石经》筑基,广取《曹全》《乙瑛》《衡方》《史晨》《夏承》诸碑,丰富了他隶书的结体和用笔,仍以汉隶的正面取势,笔画平正而道劲,气势沉雄,与同时的伊秉绶有暗合之处。

黄丹书的隶书可与江浙一带好手抗衡。我们可从马国权先生“较之享誉一时的金匱钱泳,书艺是高出许多”的评语中得以印证。

黄丹书虽以隶书著称,在传世的墨迹中,以行草书居多,隶书作品较为少见。无聊斋藏其《节临曹全碑》条屏(如图):“重亲致欢曹景完易世载德不陨其名必其从政清拟夷齐直慕史鱼曹全”,钐有:“黄丹书印”“虚舟道人”朱文印各一钮,纸本,纵136厘米、横34厘米,此屏只钐印章,无落款,应为四屏中的一屏。曹全者,字景完,敦煌效谷人也。《曹全碑》乃东汉时期隶书的代表作,字形扁平匀称,娟秀清丽,舒展超逸,风致翩翩,具笔画正行,长短

兼备的特点。此轴是其晚年的临习之作,深得原碑意趣。用笔以中锋为主,间有侧锋,笔道变化合度,避让伸缩,天趣盎然。笔画轻重、粗细相间,提按虽不分明,但使转圆通自如,点画并不轻滑,自然轻盈,随情而动。用墨以润墨为主,润而不滞,朗朗情怀跃然纸上。章法以字距疏朗,行距紧凑为则,字距与行距之间,疏朗、紧密有致。细品此轴,通篇闲适自然,超然物外。虽为临习之作,但字字珠玑,几无懈笔,乃黄氏隶书的代表作。

在顺德书画家族中,以黄丹书为代表的黄氏家族,是顺德历代书画世家中传承时代最为久远的家族,历经乾隆、嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪,传承了五代而不衰落,此乃在中国书画史上并不多见的个案。其传承脉络为:黄丹书——黄玉衡、黄玉霞、黄玉绳——黄乐之——黄统——黄建藩、黄建梵兄弟。黄丹书的书法,楷书取法柳公权、欧阳询、虞世南法帖,行书取法王羲之、王献之、颜真卿、孙过庭法帖;擅长墨竹、山水画,取法李煜、夏昶诸家。其他成员书画研习承传了黄丹书的家学书画渊源,并有所发展。尤其黄玉衡、黄乐之、黄统、黄建藩和黄建梵兄弟都考取功名,外出做官,视野开阔,取法多方,各有成就均以隶书著名。在书画方面,最有才华者当数黄玉绳,隶书成就突出者有黄丹书、黄统、黄乐之、黄建梵三人。



■黄丹书《节临曹全碑》条屏

观点

美术大师不是简单的“工匠”

文化课的“低门槛”标准,直接衍生了“文化课成绩差只能学美术”“画画水平的高低与文化素质没啥关系”等一系列谬论,它给人们造成的误区是点燃美术高考热的导火索,也因此形成了美术高考异常火爆并处于沸点状态。对美术

学科认识上存在的误区,是导致长期以来美术专业在校学生重视专业课程轻视文化课、重视技能课轻视理论课的思想根源。

纵观美术发展的历史长河和古今中外无数经典美术作品足以充分证

明,真正的美术大师都不是简单的“工匠”,他们的作品中都蕴藏着人类文明的积淀,在他们的艺术道路上都有着深厚文化素养的铺垫,这些都是优秀美术作品诞生的“后劲”。画家学识修养、审美层次与艺术感受能力的高低

决定了表现技艺的高低,也决定了作品的艺术品位。具有强烈艺术感染力的美术作品只能在具备丰厚的文化素质和修养,同时又掌握了扎实的专业理论和技能技巧的富有个性创新思维的画家笔下产生。