

## “长安画派”的“笔墨”观及其价值

屈 健 殷梅青

“笔墨”是中国画的基本问题,是“形成中国画艺术特色的一个重要组成部分”(李可染语),亦是“中国画最宝贵的艺术特征”(张大千语)。作为建构中国画形式语言最独特的要素之一和建构中国画审美体系最重要的特征之一,“笔墨”承载了诸多文化学上的意义,具有其核心的价值指向,因而备受历代画家、艺术理论家重视。唐代张彦远认为“骨气、形似,本于立意,而归于用笔”,“运墨而五色具,谓之得意”(《历代名画记》卷一);五代荆浩亦称“吴道子画山水有笔而无墨,项容有墨而无笔,吾当采二子之所长,成一家之体”(郭若虚《图画见闻志》卷二),是故“有笔有墨谓之画,有韵有趣谓之笔墨”(恽寿平《瓯香馆画禅》);黄宾虹亦指出“论用笔法,必兼用墨,墨法之妙,全以笔出”,强调有笔有墨,两者相辅相成,不可偏废。若从中国画笔墨的本质来看,所谓笔墨,当是由两个方面的内容构成:一是由“笔”、“墨”这种特定的工具材料所决定的独特的技法和材质特性,即构成中国画形式语言的物质要素;二是由“笔墨形式”所凝聚的民族审美观念和传统文化思想,即建构中国画审美体系的精神要素。因此,笔墨既是物质名称,也是文化概念。在中国画历史发展的长河中,“笔墨”不仅凝聚着中华民族共同的心理、情感和精神气质特征,成为中国画的一种基本表现语言,而且也成为中国画高度抽象的审美文化情结。20世纪以来,围绕中国画的论争从未间断,然而观其脉络,无论是20世纪初期的“以西洋画改良中国画”的“美术革命”,还是缘起于50年代的“新国画运动”,或者80年代中期“中国画只能作为整个中国现代化绘画的保留画种而存在”的言论,或者世纪末“笔墨等于零”和“守住中国画的底线”的辩争,其本质问题仍是如何认识和看待“笔墨”的问题。而这一问题,却很好地被“长安画派”的艺术家在长期的艺术实践中给予了解答,即“思想是笔墨之灵魂”。

作为以描绘西北地缘性风貌特色见长,以巨变中的时代为主题的“新中国画”创新的代表,“长安画派”艺术家对“思想是笔墨之灵魂”的笔墨主体价值的认识,巧妙回答了艺术创新的主体与客体、历史与

现代、物质与精神等一系列亟待解决的问题,无疑对切入当代艺术创新这一重大命题具有重要的现实参考价值。

“长安画派”绘画思想与艺术主张的形成是一个渐进和不断发展的过程。20世纪中国民主革命、社会主义革命与建设的特殊背景,多次文艺思想大论战,尤其是无产阶级革命文艺思想的影响,成为“长安画派”绘画思想具有鲜明时代特色和艺术创造力的最主要源头。20世纪中期以后,以石鲁为代表的“长安画派”艺术家们在进行艰苦的艺术探索中,始终不断坚持理论的建构、探寻与思考,亦是其对“笔墨”的精髓深刻理解的重要条件。

“长安画派”绘画思想中对于笔墨问题的认识,不但继承了古代绘画理论中“笔墨”理论之精要,而且在形而上的层面,将其上升为“艺之总归,术之微要”的高度,认为“思想是笔墨之灵魂”,“画有笔墨则思想活,画无笔墨则思想死。画有我之思想,则有我之笔墨,画无我之思想,则徒作古人和自然之笔墨奴隶”(石鲁《学画录》)。这些辩证的笔墨观,当是对传统笔墨理论的一个重要发展。

在“长安画派”画家看来,“笔墨之为表现技巧,其理既深又浅,既概又微,既抽象又具体,既难又易。深者,通乎义理性情;浅者,明乎物象形貌;概者,总其精神;微者,见于血肉;抽象者,概括乎诸种性属;具体者,不改于物形;难者,精到非易;易者,操之非难”(同上)。它既不是复古家所谓的民族神秘之孤魂、崇洋家所谓的物体之皮毛,也不是务虚家所谓的“力透纸背”之神功、务实家所谓的不可言传之绝技,而是“既为内容之规定,又超于内容之范围”的“画之主客交织之生命线”(同上)。这种对“笔墨”辩证而深邃的认识,直到时隔三十余年后的20世纪末,当吴冠中“脱离了具体画面的孤立的笔墨,其价值等于零”的论点引起广泛争论时,人们似乎才发现,当代画家对“笔墨”的认识和理解,仍然主要还局限在其作为“技巧”的层面,而不是“从中国画的文化本体来认识”,不知“笔墨自身能决定艺术风格、笔墨成为单独审美对象和造型语汇”(朱兴国、董立君《中国画,何

去何从?如何看中国画的发展——中国艺术研究院美研所副所长陈绶祥访谈》)。这一本质特征,也从一个侧面反衬出“长安画派”对“笔墨”理解的超越性。

针对建国初期民族虚无主义对民族艺术遗产优良传统的一概否定,和艺术上“全盘苏化”的倾向,“长安画派”的画家们认为中国画正是能够而且也已经把握了典型化的创作法则,具有反映现实本质的科学性。而构成其独特性的各种因素中,很重要的是它风格化的表现方法和笔墨的高度艺术技巧。作为中国画艺术语言的笔墨,就成为民族形式的重要标志之一。它不仅是作为表现对象的形态、质感和造型技术,而且“更是加工、提炼过的善于表达思想性格的艺术技巧”,它以“美学思想的人民性、民族性和独特的形式风格相结合,达到高度的完整、统一与和谐”,它以“单纯的手法概括丰富的内容,追求强烈的矛盾对比,而不失统一;运用理想的手法,而不失真实”。同时,他们还认识到“中国画的笔墨作为造型的基本条件,是有别于西洋素描的”,认为中西各有体系特点不同,不能生搬硬套,那种“只要用中国的笔墨加上素描去描写生活就是新国画”的模式是完全行不通的,其结果必然是把“自己民族的独立的艺术变成西方资产阶级艺术的附庸,而毁灭民族的自尊心与自信心,投入到世界主义的泥坑”(石鲁《为什么要继承和发展民族优秀传统文化》)。

在回答文化保守主义者以“远无马夏”、“近无四王”、“笔墨无出处”、“章法无规矩”、“野怪乱黑”之词的责难时,“长安画派”的艺术家认为,保守主义者把艺术的流当成源,把具体表现程式当成艺术创作规律,以凝固的眼光对待随时代变化而必然有所变革的活的笔墨方法,是一种对艺术规律的教条理解。“艺术经验自然是难得的,必须经常地积累,但过于依赖经验,什么东西顺手,老使用什么东西,什么东西好吃,老吃什么东西,恐怕也会拉稀”(石鲁《新意新情》)。传统的形式和技法应该重视,但不是局限于某家某派的模仿,更重要的是“传统形成的一般规律”,“艺术家与常人不同者,在于他能再生活,胸中尚有天地。生活之源,集于心中,形成一个内心世界,或者叫内心生活。所谓‘中发心源’,不是别的,而是生活的再生活”(石鲁《谈感受》)。“长安画派”先辈画家认为:人总是从自然界吸取精神力量,达到感情的升华。这种感情的变化,“不取决于主观的愿望,乃是实践。伟大的感情是伟大实践的产物”(石鲁《生活·艺术散记》)。对于前人的艺术经验、艺术方法、表

现手法,“长安画派”始终强调“活”的学习方法,这种学习就是要以个人的生活为基础,直接面对生活,尊重自己的感受,有选择地吸收前人的技巧,创造自己独到的表现手法。强调“生活是画的源泉”,而“主体为人”(石鲁《学画录》);“为画而生活,则画死;为生活而画,则画活”(石鲁《时代精神与艺术创作方法》),因此“师古当观其变,师其创造之心可也。至于陈法,当识之为具”(石鲁《学画录》)。但这并不是说“长安画派”只重视生活而对传统之精华不够重视,相反,他们是“古、今、中、外、各家、各派无所不师”,只是在学习方法上“当择其为我、为时代能用者化而食之”(同上),在“借鉴古人传统的基础上,在美的海洋里,去探寻你自己所需的珍珠”(方济众《谈艺录》)。

正是这种“思想为笔墨之灵魂,依活意而为之则一个万样,依死法而为之则万个一样”的“通”与“变”的思想,将“形而下”的笔墨技巧上升为具有自我特色的“形而上”的笔墨思想,成为“长安画派”在艺术实践中得以取得突破的关键所在。因而它就具有了与时代同步的鲜活性,在艺术反映时代性、民族性与人民性中走在了那个时代的前列,并且在探索地域特色与寻求表现中国画新内容、新形式以及艺术个性等多方面做出了自己的贡献。近半个世纪的风云变幻,各种艺术潮流的轮番登场,但“长安画派”所坚持的“不断探索”的艺术精神确如它执着的性格一样,依然散发着超越现实的价值,不断引发人们新的思考。

在艺术选择多元化的当今,随着中国经济、文化实力的不断增强,艺术创作与研究必然会以更为开放的姿态面向世界,各种思潮纷繁芜杂,各种“创新”层出不穷,这就需要人们从“长安画派”先贤的精神中汲取营养,以更冷静的态度,统御“笔墨”,思考“笔墨”传统的再挖掘与“笔墨”的当代价值,以高度包容的姿态,对一切先进文化进行融会贯通,创造出既不负深厚民族文化传统,又能切入时代精神表现的最美图画。

本文为 2009 年度教育部人文社会科学研究一般项目“‘长安画派’及其对当代绘画史的贡献与影响研究”(09YJC760041)阶段性成果。

(作者单位 西北大学艺术学院)