

寻找中西相融的大传统

——张晓凌对话何家英



张晓凌(以下简称张): 中西相融是一个世纪性的课题。不管你持何种文化态度,也不管鼓吹何种主义,即便是极端文化保守派,或极端的民族主义,也无法不在这一历史前提下来确认自己的文化主张或立场。这就是所谓的文化宿命吧! 像黄宾虹、齐白石这样的在传统中由旧翻新的大家也不能摆脱这种宿命。黄宾虹对西画外光的借鉴,对印象派点彩式用笔的兴趣,齐白石对西画光影素描的吸收,都是较好的例证。从这个意义上讲,“中西相融”是历史的必然性课题。最近几年,开始有学者质疑这一课题的合法性,理由很多,比如中国画传统有足够的再生能力,不需借助西画;“中西融和”会侵蚀中国画的纯粹性等。重新寻找传统的血脉、文理是不错的,但以此否定一个多世纪以来“中西融和”的成果是很难站住脚的。我们可以评价历史,但无力否定历史。对于你来讲,你的绘画基本上以西学为基础,在中国画笔墨上也下了很大功夫。可以说,“中西相融”在你的画面上不仅成立,而且比较完美。你提出的“衡中西以相融”中的“衡”字如何把握?

何家英(以下简称何): 这个“衡”字我不去教条地理解,不会过多地咬文嚼字,实际上也没有办法去平衡里面的比例,它应该是一个自然的过程。在我这个时代,所学的文化本身就是中西结合的,所以没有办法逃避西方文化的影响,它已经成为我们这一代人血液里面必然的成分。这的确是我们这个时代的弱点,但同时也正因为西学的介入,使我们更多地了解了西方的东西,回头再看中国传统的東西的时候,就感觉中国传统的東西越看越好,奥妙无穷。这样的认识是一个过程,并且这个过程是自然的,不是我今天学油画,为了把油画民族化,加点线条就民族化了,也不是说我本来是画中国画的,加点明暗就西洋化了,不是这么简单的关系。在我学习的过程当中,我是冷静地来看待、来衡量和比较的,把中西绘画和中西文化纵向、横向的比较之后,我会做出自己的判断,我认为两个传统中都蕴藏着十分宝贵的遗产,不可以丢弃,它是一个人类根本的东西,它蕴涵着人类终极价值和生命意识。可是我在学习的过程当中,并不是像现在这样清晰地来判断历史与传统,并且根据当代艺术潮流来做一个比较,最后判断出来应该怎样。我学习的时候是一个非常单纯的没有思想的过程,只是一种爱好,一种信念和理想,就是喜欢画画,想表达人、画人的形象。所谓画人的形象的观点是西方的,从西方油画强调人的形象发展过来的。从上世纪五六十年代到“十年动乱”,都一直在强调形象,解放以来名家创作的人物画给我们提供了一个可以参照学习的东西。徐悲鸿、蒋兆和、黄胄,他们是从西方学了一些东西,注入到人物画当中,然后带动整个中国美术界,在人物画创作当中引起了翻天覆地的变化,不论从格调还是气息,都是新中国的新的创作方式,决不陈旧,是符合时代的,它和重新创造中国形象的时代精神,和中国人重新自立于世界民族之林的现代意识,和国家的主流意识形态都是相吻合的。从这个角度上讲,徐悲鸿、蒋兆和、黄胄这几位艺术家所提倡和实践的“中西融和”是有巨大历史功绩的,也给我们留下了值得探讨的历史课题,这个课题的潜力非常大,可以一直探讨、研究和实践下去。

张:100多年来,中国对西方文化的接受,既有被动的一面,也有主动的一面。所谓被动的一面,指的是在列强经济、军事强势下的文化殖民;主动的一面,则是指中国的知识阶层在西方文化中发现了我们业已丧失的具有活力的文化元素,如人本主义、人的主体性、人文精神和科学价值观等。是不是我们传统中就没有这些元素呢? 回答当然是否定的。先秦哲学的核心价值可以概括为儒家的“仁”与道家的“道”,“仁”即“人”,在世俗社会中确立了人的主体地位,“道”即人类的终极关怀。我们的科学技术在清以前一直保持着世界领先的地位,在西方中世纪1000年的历史黑暗中,中国的科学文化得到长

足的发展。文艺复兴的产生,中国科学起到了一定的启蒙作用。然而,近现代以来为何向西方学习,是因为这些传统自清以来几乎丧失殆尽,除了向西方学习,难道还有别的选择?所以我对你所提出的在东西方文化融和的基础上将产生一种大传统的说法很感兴趣。你自己如何理解这样一个命题?

何:两个传统的融和一直是我这么多年思考的问题。中国的艺术传统,最重要的一点是中国文化精神,这包括诸多方面。中国艺术的“玄学性”和对道的体悟是艺术上极具意味和魅力的东西。用它的笔墨表达在人类文化史也别具一格,这都使它与西方艺术明显区别开来。中国的哲学思想是天人合一,强调自然与人的统一。这种哲学延伸到艺术上则是“外师造化中得心源”。它很强调对自然的学习,对自然的领悟;它表达自然的東西实际上是在表达自己的内心。许多优秀的中国画都是天人合一的,这是中国的文化精粹。西方文化的核心主要指人文精神。西方艺术一直是以人为重要题材的,极为注重对人的挖掘和表现,这是西方的一个重要传统。再就是西方在不断地追求个性,勇于认识和发现,这也是一个很好的传统。如果我们能够有机地把西方传统和中国传统结合起来,肯定会极有利于我们的艺术发展。首先是西方的人文主义精神,它对人的尊重,对人的认识,对人的表达正好弥补了宋元至明清的国画对人的认识的薄弱。这对我们的艺术,甚至对我们整个中国文化精神都极为重要。二是中国概念的东西太多,比如在绘画上的程式化,这种东西不但是过去中国画的缺陷,也是现在中国画发展的重大障碍。因此,提倡西方的人文精神,也是促进中国画发展的一个重要手段。我们过于强调语言,也就是说我们是在用人和人的存在表达语言,实际上应该用我们的语言来表达世界,而不能反过来。反过来,你就只是在弄那点笔墨,越玩弄越死,必然穷途末路。再有,西方勇于发现的精神是我们最为缺乏的,是最值得我们学习的。还有一个是经典性,绘画不能仅仅停留在玩味上,而是要揭示人或事物的本质,这与传统的中国画有区别,也是现代中国人所需要的。最后是表现手段,西方的手段会大大加强中国人物画的表现力度,而中国的审美格调,又会克服西方的一些不足。通过这些方面的相融互渗,中国画会获得一个更大的文化视野和表现力。

张:你说的这个大传统我非常理解,其中关键的一点是让中国画由成熟的程式和概念中升华出来,由笔墨的游戏中超越出来,让它贴近鲜活的生存体验和生命感受,按照生命体验来创作而不仅仅是表达某种程式。对于一个真正的艺术家来讲,鲜活的生命体验和陈旧的语言样式之间的交换不是等价的。艺术必须用我们鲜活的生命来体验和感知,并且要从生活中不断地提炼出新的东西来。惟有这样,艺术才是人最直接的生命符号,中国画才能在不断的生命感受的更替中向前推进。近现代以来的先贤们,如徐悲鸿、林风眠、齐白石、黄宾虹等,最大的贡献是他们以不同的方式——或借西学之法,或在传统中翻新,让中国画重新回到了感性,感受人生和生活,重新找到了人的价值所在。这一点,比他们在笔墨上的贡献更令人称道。

何:文艺复兴以来短短几百年,其间涌现了那么多大师级的人物,原因是什么? 就是人的发现。人性被打开了,不同的艺术样式、不同的艺术方式就会被发现。相反为什么中国画艺术却从过去已有的高度跌落下来呢? 最关键的问题是人性的丧失。封建的伦理制度和道德观念阻碍了画家对人的观察和挖掘。从唐代的开放到宋代的程朱理学,人越来越被禁锢。女人在这种大背景下被封闭了起来。作为社会表现的一个重要对象,女人如果不能跟人接触,那人也就基本上丧失了感知,人沦为一种空洞的想象,而想象的唯一根据是前人的作品,品味和造型越来越庸俗,越来越世俗,越来越空洞。特别是到了清末民国,人物画变得弱不经风——只剩下大脑壳、小眼睛、小鼻子、小嘴儿、小下巴了。因此,回过头来看看徐悲鸿,我们就明白他为什么主张用素描来切入教育了。素描最根本的特点就是教会人怎样看世界的存在。通过学素描,人们也就学会了事物的整体观察方法,并把它变成一种下意识,当人们看事物的时候,事物之间是关照的、关联的而不是孤立的。

张:在重建中国人物形象方面,徐悲鸿和他所引进的西画的科学观察及表现方法居功至伟。翻开近现代史,我们可以清晰地看到中国人物形象由于瘪、纤弱到饱满、立体、雄健方面的过渡。在我看来,这不是一个简单的外在形体、形象的演进,而是内含着100多年来中国人精神的兴衰枯荣,把这种形象史看作精神史一点也不为过。这使我想起了西方中世纪向

文艺复兴缓慢过渡的历史景象。从契马布埃的平面性到达芬奇、米开朗基罗宏大、立体的人物造型叙事,仅仅是技法的、科学的进步吗? 当然不是! 它还象征着人文主义在宗教历史中的复苏和再生。所以,我们评价徐悲鸿及写实主义体系,不能仅仅从艺术本身的历史来看,还应该从更高的文化层面上,放置于更大的历史框架中加以估价。这是一方面,另一方面,从中国人物画自身来讲,写实主义方法本身恢复了中国人物画的生机,完成了中国画从传统教育向现代教育的过渡,形成了以中央美术学院为代表的写实主义教学体系,并且培养了一大批优秀的中国人物画家。所以五十几年来中国人物画是从硬笔素描开始而不是从毛笔开始的。几代人都是这样一步一步走过来的,这样一个教学体系到改革开放以后就受到质疑,它是否违背了中国画的发展规律? 中国笔墨的大面积退化是否由写实主义所致? 一些学者提出中国画的教学应该从毛笔开始。这个教学体系到底有没有问题,它的问题在哪里?

何:从上世纪50年代一直到现在,用西画的写实、写生作为中国画的基础,这个大方向应该值得肯定,但少数部分还是存在问题,为什么呢? 因为现在不是写生而是写死,这是关键,这样做既违背中国画的规律,也违背西洋画的规律。看西洋画的创作就可以知道,人家也有套路。套路是什么? 套路就是规律。西方把人的结构理解成一种活的关系,一种可以运动的关系,可是在我们的教学当中,尤其是文革以前,按照苏联的模式,过多地强调体面的塑造,光影的变化。写死是教学里面的一个严重问题。实际上如果我们多告诉学生一些写实主义的根本精神,多画一点速写,感觉就出来了,但是以前的素描根本就没有教感觉,那样教育出来的学生没法画中国画,这确实是个问题。在文革甚至文革之后的一段时期里,人们画中国人物画的时候,画眼睛都是小直线条,是切割出来的,不是笔墨,用毛笔画的是铅笔道,从这种意义上来讲,他这样教就不对,但不能因为这一点就把西方根本的东西否定掉。什么是根本的东西? 就是教你更艺术地去捕捉和观察对象,一学画首先就要教你整体地观察对象,而不是孤立地去看对象。可是我们过去在学习中国画的时候,跟着师傅往往是临摹开始的,教你的一招一式,这个怎么画,那个怎么画,然后一点一点地堆起来,学得好或者悟性高的学生会慢慢懂得一些布局,但很多学生没有一个整体的概念,离开了师傅教就不知道怎么画了。西方学绘画,一开始就告诉你怎样整体观察,不管是从色彩还是从黑白,必须要通过整体观察来达到整体认识,当然这种认识和中国画的认知有相同的地方,也有不同的地方,认识方法有所不同,但是在人物画方面大同小异,花鸟和山水怎样学应该另当别论。

笔墨不应该和造型有矛盾,因为造型要用笔墨去表达,产生矛盾是因为你的认识不对。素描和笔墨的矛盾是因为大多数人对素描的认识有问题,上世纪50年代的教育对素描认识本身有偏差,苏联素描的体面教育比较僵死,不适合往笔墨上转换,不是理想的艺术方式。这种方法可以把人画得很像,但是缺少艺术灵性。绘画最重要的是对空间的表达,无论用笔墨、线条,油画还是素描,都要表达空间。苏联的素描教育认为,空间是由体面构成的,实际上空间主要是形体、结构的透视关系,空间是自然界事物存在的本身,在任何光线下这个空间都是存在的,不依据光线而变化而改变。过去我们对素描的误区也在于把素描当成了光线明暗的代名词。更准确地讲,素描是绘画在黑白意义上的基础手段。作为学画的基础,素描教给了我们观察方法、黑白灰、透视、形体等;作为创作手段,所有的素材都是素描。如果我们从黑白的角度看中国画,无论是古代还是今天,素描都是存在的,不是毛笔的,也不是铅笔的,而是木炭条的。古人有“九朽一罢”说法,就是用炭条反反复复去画、修改、定稿。这就是素描,甚至用毛笔打的稿也是素描,素描教会了我们观察、表达事物的各种关系。

张:唯美说到底是一种境界,一个画家在这方面的成败与否关键看他营造境界的水平和能力。记得1986年我去敦煌考察,在元代3号窟,我一下子被壁画千手观音震撼了,神圣静穆的造型,通透圆润、毫无瑕疵的线条,令人如醉如痴。这就是唯美的力量、至美的力量。从这个意义上讲,唯美主义是一种升华,是超现实的,一个真正的唯美主义画家,不仅从生活中发现美,更重要的是通过艺术手段将其提升到超现实的、不可言说的境界。我读了你的许多作品,整体上感觉到,你的人物都带有不同程度的超现实感,画面上有朦胧的、伤感的、婉约的感受在里面,时空是非常现实的。在这



花落东君 2006年 136×68cm

方面,你肯定有自己独特的体会。

何:中国画不可能像油画那样去直白地表现。照相机打好灯光就可以制造出古典油画的效果,可是没有任何一部相机可以制造出国画的味道来,因为中国画本身就不是绝对写实。所谓写实,也是一个借用,是在某方面大致写实,但从整体上必须是写意的,它的真实是本质上的真实,而不是表象上的真实。你想制造一个真实空间去画中国画是开玩笑,画完以后格调肯定不高,中国画的材料就导致了不许你这样画,包括笔墨的味道,颜色的淡雅都不允许你照着一个真实的素描关系去画,必须要经过提炼。我的作品就是高度的概括,只是在某处该写实的时候就实,不该实的时候绝对放弃。很难想象中国画是能拿照片替代的,中国画的生命力也在于此,中国画将来的命运决不会像西画那么悲惨。油画肖像完全可以被照片替代,然而工笔肖像照片就替代不了,因为必须概括,必须和真实不一样。创作同样一个题材的作品,中国画就有很多限制、很多不好解决的东西,不像油画什么都能画,什么样的情境都能画。灯光产生的韵味、产生的明暗、明暗所产生的力度、制造的空间等等在创作时把色彩表达充分就可以了。我们谈意境的时候往往想到山水,其实人本身就有意境,这个意境从何而来? 从他的造型上、从他的神态上、从画面的形式上。我们应该要求作品中的造型成为一种有意味的、有境界的造型。中国人物画就应该向雕塑学习,雕塑没背景但能表达出人的意境,中国画空白特别多,很多東西只能空白,因此必须要求造型本身就有意境。我课堂上画的写生是超出了以往美术学院课堂教学的写生作业的,完全可以当作独立的作品来对待。我的写生还不是给我自己摆的,是给学生摆的,我要求学生每个角度都有完美的造型,然后再再挑一个学生不选用的地方去画画。画完了,我也没时间搞背景,空白特别多,但是仍然有意境。像《孤叶》,在画素描稿的时候就非常感人,略带病态的人物似有思想,人物想问题进入人物我两忘状态,完全放松得没有自我的时候,才眼睛发呆。不是我画得傻,画得呆,而是抓住人物这样的一种感觉,反而有意境了。人物没有笑容,没有悲哀,反而深刻。我早就酝酿着要画这样一个东西,冥冥之中有一个东西在牵引着我,使我总惦记着它。我一开始是想画一个有个性的农村女孩子,跟文革以后的那种大脑壳、双眼皮、小鼻子、小嘴、小下巴的“甜妹”造型相反,作品很大气、很舒展、很浑厚、很古朴。

张:对人性、人性美、人的形象的发现和营造是你作品成败的关键。过去对唯美作品的偏见是:它往往是甜俗与浮浅的代名词。这种看法显然混淆了唯美作为描述人性的一种方式与甜俗形式之间的关系。我觉得真正懂得唯美的人,是历经了磨难和心灵拷问的人,并且在营造唯美形象与境界时,还保持着对苦难、人性、灵魂的追寻与体验,否则其形象必然甜俗,其境界必然低俗。准确地讲,真正唯美的形象、境界都是人生痛苦与磨砺的产物,体验痛苦并超越痛苦的人才能创造唯美的形象、人性和境界。

何:这也是我在艺术道路上的切身体会。人的内涵是最丰富的,在各个画种当中,没有比表达人更直接、更深入地寄托和表现出精神世界的东西。实际上要真正表达人,最终要表达的是自己。这个人是与艺术家本身对应的,是心灵的对应,而心灵的对应是通过对象外表的造型,一种有意味的造型表达出萦绕在你心头的那种境界、那份期待、那份幸福,甚至那份苦涩。艺术家自身赋予了对象心灵。法朗士说:“我写莎士比亚实际上是写我自己。”人的一生不可能都是苦涩的或者都是甜蜜的,人是有着各种各样的经历的,如果你能够挖掘出这些经历,能够准确地表达出来,你的作品也就表达了人。通过表达,你也同样在里面寄予了一份期待,或者一份美好的愿望。实际上人人都在期待着一种幸福、一种未来,而这种期待是诗



月兔 2011年 123×70cm

意的。有了期待,人活着就有了意义。所以在我的 人物画的表达上,从人的眼神和他的动态中,似乎都能感觉出一种期待。挖掘人的形象是必不可少的,但是你挖掘什么? 这非常重要。每一个艺术家的审美不同,感情不同,性格不同,对人的认识不同,在挖掘形象上也不同。比如说版画家珂洛惠支,她所挖掘的形象都是苦难的,都是地狱一般的。那些苦难的挣扎的人物,都是像刚从地里扒出来的,瞪着大眼睛,黑黑的,表达的是最下层的苦难的人群。艺术审美上,她是以丑为美的,因为这种丑的震撼,她表达着人的一种心灵,而且是一种深刻的心灵。而我的性格不是那样,我是乐观的,我是把世间的一切都看得很美好,所以我心里没那么多的痛苦,或者说我还不懂得痛苦。

张:从表面上看你的作品很理性,实际上里面也有很多激情和浪漫的东西,过去批评家评论你的画都认为功底很好,也是在说理性的控制,理性是高度训练的产物,不是想达到就能达到的,有些人穷其一生也不可能达到这样的高度。你画面的灵性是靠线条本身来实现的,难度很大,线条完全提纯了,空灵的境界和高度的理性达到了统一。

何:从性格上来讲,我根本就不是一个理性的人,我太容易冲动。过去我学黄胄和石齐的时候,笔触是很放纵的,很灵性的,没有那么细腻。其实我的创作是一个从粗到细逐渐转变的过程,是一种认识深入变化的过程。最初我的绘画受黄胄影响,从大局入手,不拘于细节,后来画意境也讲求灵性,这种灵性除了天性之外,还得益于在农村没有时间去细画,而只能是抓住主要的东西去创作。进入美术学院之后,又使我认识到很多问题,对感觉的认识,对空间的表达,都需要有虚有实,有主有次,有了这些节奏就有了灵性。慢慢懂得了从主要部位入手,以主要部位带动次要部位,以实带虚,以虚衬实,虚实相生。

张:你的创作是从大写意开始的,然后改为工笔,现在又派生出小写意。写意就涉及到笔墨的东西多一些,对于笔墨问题一直以来争论得比较激烈。在中国画当中,笔墨和造型的关系,在人物画里面是很难处理的,山水有些时候可以把形放掉,像黄宾虹晚年的作品那样,没有形,结构也被弱化了,只有笔墨的重叠,但人物画不可以,如果把形放弃就什么都没有了,这也是中国画家面临的一个时代课题。过去批评徐悲鸿和蒋兆和都是从笔墨入手,也就是说中国人物画的笔墨和造型问题解决是有难度的。周思聪应该说解决得不错,作品很有味道。还有一位画家王子武也解决得比较好,作品既有造型又有笔墨。现在你回到小写意,这个问题对你来说也是一个挑战。

何:我为什么要画写意画,社会需要,不画不行,画工笔实在没有办法满足人们的需求,但最主要的原因还是源于我对笔墨的钟情,过去是根据一些感受创作了工笔画,但作为一个中国画家,不懂笔墨是非常可悲的,不懂笔墨就等于不懂画理,就不懂中国画。我一直想利用传统的笔墨规律来表达当代人的可能性,传统给了我们非常完善的笔墨语言规律,这个传统是绝对不能丢弃的,不强调笔墨,不认识笔墨是非常可惜的。那些丢弃了笔墨规律另辟途径的人,走的都是小道。中国文人画的笔墨规律登峰造极,把中国画的精神推到了一个最高峰,这些东西绝对不可能一句话就否定掉,你可以把它拆散后再组合,但大的规律不会变。传统的笔墨说起来非常容易,但实践起来非常难,难就有意思,笔墨是一种意境,文人画看的是什么,看的就是笔墨所创造的意境,你能在自己的作品当中把这种意境体现出来,就完成了创作,所以我始终抱着笔墨不放。笔墨的干湿对比,就非常有味,耐人寻味。就像法国总理远远地看着莫奈画画是一种享受,对,莫奈就是笔墨呀! 莫奈是用色彩画的笔墨,印象派实际上是弄通了中国画的笔墨关系,真正的印象派就是懂得了中国山水画的奥妙。