

由江苏省文学艺术界联合会、中央文史研究馆、中国国家画院、中央美术学院、中国美术学院、中国艺术研究院主办,江苏省现代美术馆、北京紫苑书院承办的《拓境流远——张立辰艺术展暨学生作品提名展》,将于2017年11月11日在江苏省现代美术馆拉开序幕。展览将展出张立辰先生近年来创作的作品136幅,师从于张先生的35位弟子的作品88幅,集中呈现了张立辰先生半个多世纪以来的艺术创作成就与美术教育理念。本次展览通过对于张立辰先生及其学生作品的展示,彰显中国画写意精神在当下的传承、发展与创新,由此使广大受众增强民族文化认同感,加强民族文化自信,感受当代中国画写意性表现风格的艺术成就与文化魅力。



张立辰艺术展暨学生作品提名展将在宁亮相



著名大写意花鸟画家、美术教育家、中央美术学院教授张立辰先生1939年生于江苏沛县。他对于家乡始终怀有浓浓乡情,此次在南京办展,浓缩式地呈现了张立辰先生从艺六十余年来的艺术成就与教育思想。张立辰先生在艺术创作中,以饱满的精神和充沛的情感,实现了由传统笔墨意境向现代笔墨构成的转化。在有效强化写意性笔墨视觉表现力的同时,赋予大写意花鸟画以高亢昂扬且富于生趣的内在精神,从而在前人的基础上把大写意花鸟画推向了一个新的境地。

张立辰先生的美术创作与教育思想,坚持“传统出新”的思路,延续了20世纪中国画家潘天寿先生“中西绘画要拉开距离”的思想理路,发掘了以笔墨为核心的中国画文化精髓,融通了南北学院教育的思路与优长。他所提出的“笔墨结构”、“两度神化”、“写意精神”、“黑白韬略”等中国画创作与教学理念,在当代中国画教学、创作与理论研究中,强调中国传统文化的现代转化与文化策略意识的重要作用,在中国画教育、思维导向、文化策略等诸多方面,引领了当代中国画教育在学院体系中深入发展的方向。

据本次展览的学术主持、艺术评论家于洋介绍,本次展览的主题“拓境流

远”具有多重内涵:一方面,“拓境”意为艺术上的“开疆扩土”。语出《后汉书·傅燮传》之“世宗拓境,制置四郡。”唐杜甫《遣怀》诗云:“拓境功未已,元和辞大炉。”“拓境”有艺术上“开拓疆境”、拓展境界之义,也引申为对于传统的开拓与延展。另一方面,“流远”意为传承久远,直意为源头活水可以延续流淌到远方,引申为对于传统的继承、发扬与播散,此处亦含师生共展,中国写意精神源远流长之义。“拓境流远”凸显了当代中国写意艺术的传承弘扬与开拓创新,更彰显了中国画传统内部蕴含的现代性



图一为渔与鱼同乐(水墨)张立辰作,图二为瑶池酒罢(彩墨)张立辰作,图三为梅雪争春(水墨)张立辰作,图四为秋荷(彩墨)张立辰作,图五为野塘霜天(彩墨)张立辰作,图六为碧池晨霜之一、之二、之三、之四(水墨)张立辰作,图七为野葡萄(指墨)张立辰作



名家研究

张立辰——传统文人画现代性和学院型演化的范例

刘曦林

张立辰的艺术传承链,大体是“传统文人画—吴昌硕—潘天寿—张立辰”的传承与演化。这种演化是传统文人画的现代性演化和学院性演化的例。

传统文人画是文人的艺术,有士人画、士气画、文人画、文人之画和隶体、戾家之说,它与宫廷即院体画、作家画、民间画工画相对应而生。传统文人画尤与诗歌相通,与诗同趣,不仅讲究画中有诗,且如诗外有诗那般讲究画外有画,画外有诗。至于文人画称隶体、戾家,前者与隶书不及篆书工整有笔划波磔之变有关,故董其昌言:“士人作画,当以草隶奇字之法为之。”后者所谓戾家即非行家,非正途而谓,启功曰“戾把头子”是也。那么,这种隶变似的、非行家正途的艺术,也便没有统一的技法规范,即所谓文人画词翰之余的墨戏。正是在这个意义上,《芥子园画传》把本不能学的文人画总结、归纳、分解为可学的物事,为文人画家的启蒙提供了方便之门径,另一方面也养成了一般文人画家依赖画谱的情性和套式,弱化了文人画对个性、性灵、思想的发挥。

吴昌硕学艺的路子和传统文人画家没有太大的差异。他像许多传统文人画家那样,从早年启蒙传统国学的经史文词,然后科举,动乱与游历中开阔视野,丰富学识。他首先是一位篆刻家、书法家、诗人,中年之后方显露画才。在治艺的路途中,他像古代传统文人画家一样是拜师和自悟,又在这师徒传授的路子上教授了陈师曾、王一亭、王梦白、王个簃、潘天寿等名家,却从没有在上海新兴起的艺术学校里担任过教授。但他却随潘天寿轻视功力学养,又有“只恐荆棘丛中行太速,一跌须防坠深谷,寿乎寿乎独尔然”之诚语,是反对艺术胡为的。所以我说他是清朝最后一位纯正的未受西学教育体系改造的文人画家,也是现代第一位预示了文人画转换的艺术家。

事情到了潘天寿时代发生了大的转化。潘天寿虽经私塾启蒙,但在他出生八年后清政府即废止了科举制度。他经过了高小至师范系统的新学教育,与中国的士阶层一起群体地由科举入仕转向了社会就业。潘天寿于中国文人画,除了继续的阳刚雄强豪博的现代性转换之外,便是将不能教、不必教的文人画传统方式改变为可教可传的现当代中国画教学体系。张立辰便是这一教学体系的优秀学生和这一教学体系的继承者、再传者和发扬者。以中国画的名义,将文人画散漫的文化传播体系转换为现代系统的理法、规律的学院式教育体系,使文人画的学养和笔墨在新山水、新花鸟画中得到传承,在人物画中得以化合,从而改变了学院中国画教育的西化倾向,这是潘天寿艺术教育的重要贡献。张立辰1960年至1965年就学于浙江美术学院潘天寿门下,整整五年间直接聆听了潘天寿的书法、画理画论课,构图及画面艺术处理课这些古代文人画家未及梳理的理法,是潘天寿教学体系的直接受益者。

张立辰浙美毕业后北上京华,1977年始任教于中央美术学院,历任中国画系花鸟画室主任、中国画系主任、中国学院中国画学科委员会主任,除教授本科生外,又招收硕士、博士研究生,与邱振中合办中国画大写意高研班,主持中央美术学院博士课程班、高研班,领衔太湖国画院八贤工作室,所有弟子数量超越前贤。他向政协所作关于“中国画、书法专业招收研究生及教师高级职称晋升免试外语加试古汉语”、关于“《恢复中国画在普通高校本科专业目录》中的地位”的提案,更见其把中国画美学体系和文人画学养进一步纳入学院化、体制化的用心。

张立辰全面继承了潘天寿的民族文化立场。他认为学习中国画首先“要把文化立场转移到中国文化立场上来”。他坚持了潘天寿的中西绘画拉开距离论,在现代文化背景下,又以“先讲民族性,再讲现代性”辩证地处置了民族性与现代性的关系,受潘公凯“两端深入”论影响,并不忽视将中国传统的“现代感”与西方的现代感相沟通。他明确地反对以素描消解中国画的意象造型规律,而视笔墨为中国画的灵魂,系统地提出了“笔墨结构”学说,认为笔墨结构就是黑白韬略,

“笔墨结构具有强烈的精神色彩”,“亦是根据审美主体对生活中各种物象的典型性”。他据古人“一画”说,认为一笔创造的精要,“是笔法”,“是笔意”,“是一笔的状物能力”,“是中国画笔墨形态中的文化精神内涵”,“是个性融入笔墨世界”。

张立辰根据潘天寿“学高不学低”和“从规律入手”的思想,制定了“从规律到技术,再从技术到规律,不断反复”的教学方案。为此,提出在学习中以临摹为主的临摹、写生、创作关系,又以中国画的意象美学和写意精神为指导,主张在临摹中“迁想妙得、临见妙妙”;间接认识自然,在写生中联想传统,“夺神取象”,重写意而知精微。他认为,通过写生和临摹“悟出自己的笔墨结构这是第一度神化的过程”,是“神化了的感受”;能把传统和生活“打通、化掉”,“有相当的高度”为第二度神化,此乃“神化了的笔墨结构”。这“二度神化”论和“三个决定论”(“中国功夫”决定作品质量,修养决定作品格调,个性决定艺术风格)及“黑白韬略”,及“实空白”、“虚空白”等皆是他对潘天寿教学原则的创造性发挥。

笔者没有看到过潘天寿具体的教案,却看了一份题为“写意精神”的《中央美术学院张立辰教授中国画博士课程班、高研班花鸟教学大纲》,此为落实由规律入手,规律与技术反复学习的具体方案。

该方案的特点是:第一,明确的“自觉弘扬中国画写意精神,传播中国画的”的教学目的。为此首先讲文化立场、美学特色,“树立正确的、带有研究性质的中国画学习心态。”第二,由临摹入手,经写生进入创作,系统地研究与掌握“中国画理法规律”的方针。第三,分阶段目标明确。第一学期:“着重于强调中国画的笔墨功夫训练”,由兰、竹、梅入手从事基本训练;第二学期:“通过对经典作品的解析着重讲述中国画的笔墨结构及章法布局规律”;第三学期:“强化中国画的意象造型观及笔墨结构认识”;第四学期:“着重以笔墨结构观念强化毕业创作”;由写生而创作,插以专家讲座,完成包括书法篆刻在内的三至五张毕业创作,举办毕业创作展(含画集、教学文献集出版)。第四,重视书法训练和诗文学养,学兰、竹、梅,第一学期伴以篆书、隶书、楷书及篆刻,第二学期伴以行草书,第三学期伴以唐诗宋词研究,画论解读及论文写作。第五,重视学习古代传统,第二、三学期进行自宋代至清代经典作品分析和名家画法研究。

这是一部思想明确、目标清晰,极富中国画规律的教学大纲,是传统文人画的美学传统经数度演化的规律性体现,但又是文人画的随机性、自由性、不便传承性向现代系统性及可传承性的学院性演化。当它兼有师徒传授和学院教育之长而落实于一个学院之外的博士课程班和高研班时,尽管失去了些师徒制个别传授的自如和学院必贯彻教学大纲的严谨,也许其价值与意义即在于这种两难和两得之间,也许这正是全民族对传统文化的呼唤和中青年画家群体性期求从名师升华的必然。

笔者曾论述古代文人画之社会生存条件,今日文人画已经发生了异化,那种不规范的聊以自娱的墨戏在真正的作家、文人那里依然流行着,但在学院派出身的张立辰这类专业化的艺术家笔下,更多的传承是一种美学规律的传承。当你读过《张立辰中国画理法讲习录》特别是后部“潘天寿先生经典作品解析”之后,你会感叹潘天寿理法之精严和张立辰解析传承其理法之深入。由潘天寿到张立辰已经不是简单的师徒关系,而是一种化合了文人画学养的中国画教学体系的传承。张立辰们也已经不是戾家,而是化合了那些所谓戾家的文人画传统、于行家技巧达到了相当高度的立志于“学高不学低”的现代画家,又是背负了传承与升华民族艺术责任的教育家,这正是吴昌硕之后由潘天寿到张立辰发生的文人画的学院性演化现象。在这个民族艺术既要传承规律又要突破创造的历史时空,这种文人画的学院性演化现象无疑是值得继续关注和研究的重要课题。(作者系著名美术史论家、中国美术馆研究员)