

命运的重量

■ 董克俊

版画在中国革命历史中是立下汗马功劳的画种。早在上世纪三十年代,鲁迅先生就开始倡导这一文艺武器。他用中国宣纸和前苏联版画换来很多木刻原作,开办了木刻讲习班,培养了一批木刻青年,组织了中华木刻会。其中中坚力量就是李桦、王琦等版画前辈人物。新中国诞生后,延安地区的版画家古元、彦涵和国统区的李桦、王琦都在中央美术学院任教,力群到山西任省美协主席。五六十年代各省美协主席,基本都是版画家担任,比如,广东是黄新波,陕西是修军,四川是李少言,贵州是王树艺(主持工作),黑龙江是晁楣等等。难怪油画家、国画画家们把美协称为“版协”,由此可见版画的雄厚社会基础。中国文联建制中又未设置版画家协会,于是中国版画家协会在李桦、古元、王琦这些老前辈的倡导下,在中国美协之外独立组建了中国版画家协会,李桦为主任,王琦、古元、彦涵为副主任,王琦承担了所有的事务,甚至于获奖证书的填写都亲自执笔,老先生的敬业令人感动。没有编制,没有经费,每两年举办一次大型全国版画展。由各省美协出面承担经费以及工作服务,每逢五年一度的全国美展,中国版协就承担版画的组织工作,这种状况在中国文联的默认下一直延续到新世纪之初。

我是在1979年第六届全国版画展中受到老先生们关注的,直至1986年我被聘任为全国版画展评委,这已是第九届全国版画展了。进入版画评委班子,自然就与原来遥不可及的版画前辈比较近了,对他们的性格思想都有了一些了解,尽管比较感性化,却已可见一斑。王琦我接触较早,也多了一些,70年代末我就与其儿子王仲成为好朋友,常去他家里。王琦瘦高,身板很挺,重庆人,与我是老乡,说话声音很大,精力旺盛。老先生中他是实干家,生性豁达,思想开阔,艺术上既坚持原则又宽容大度,不墨守成规,有灵活性。我记得他说,艺术这个东西,比较复杂,不可一概而论,它是要随时代变化的。现代派没有那样可怕,我们也需要吸收。艺术最怕的是白开水,不感人。他在版协主持工作很能团结人,对青年版画家很关注,有机会就推他们出来崭露头角。中国美术馆我的个展上,王琦为我写了前言,他写道:“董克俊是才气和功力兼备的画家,他的作品既耐看又动人。艺术需要借鉴和创造,更重要是创造……董克俊是善于借鉴和创造的画家……把民族民间传统与西方艺术结合起来,在艺术上开拓新路……”这是准确客观的评价。

李桦是主任,资格很老,威望很高,人很严肃,话不多,感觉他出现时总是板着脸,没有亲和力,有些难以接近。在艺术上他是态度鲜明的,只有社会主义现实主义观点,很少听他谈到其他艺术问题,也比较少露面,艺术的政治原则性很强,他绝对不会评价到现代派。那是零容忍的。就连王琦儿子王仲的作品,一幅形式感强的风景版画,



左为《狮子和狐兔》,右为《蚂蚁、蚱蜢与战略家蚱蜢》,均选自董克俊《雪峰寓言》木刻插图。

看个不顺眼说拿下来就拿下来,当着王琦的面办。王仲后来再也没有参加版画双年展,这并不意味着李桦先生有什么坏心眼,完全是他的艺术历史形成他刚性的正统艺术原则不动摇的结果,从某种意义上看,还是十分可爱的。1988年,我个展上他一人一句不发,看了一圈后,给我题了个字:“新秀”,转身而去。我跟着转了一圈,心里怪紧张的。看来1988年他老人家心中的刚性原则还是有了一些松动,称我这样有些怪异的思维观念的人为新秀,我已非常高兴和意外了。

彦涵是老版画家中的“现代派”,沉默寡言,最多只说好,表态逼急了再说一个不好。他是喜欢新东西的,对抽象黑白形式有研究,好像1957年吃了亏,有了教训,对很多艺术问题一般不发表观点。他喜欢我的作品,和他在一起很投合。画展评选作品时他在核心的几个老先生的观点中起着平衡的作用,有些现代性较强的作品能展出或获奖,他的在场是起作用的。80年代有一次我到北京,他正生病,住在复兴门外大街的一座十多层的高楼上,我去了他很高兴,这一次他说了不少话,他说:“克俊,你的作品很不错,有新的东西,有意思,大概和你们贵州少数民族有关吧。你能把西方东西用得很好,这不容易。有人看不惯不用管它。版画总的看来,还是保守了一些,时代不同了,老一套不行。”他拿了一些他搞的抽象作品给我看,我是比较意外的。像他这样资深的老版画家还在追求新东西,真不容易。他同时还画山水,充实自己。谁会想到在高耸入云的房间里一个老人还在奋笔挥毫呢?

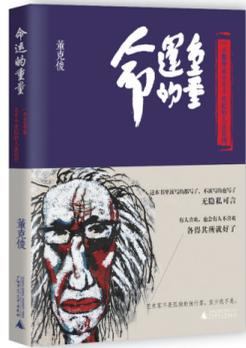
古元是我很崇敬的老版画家,他的作品曾是我学习模仿的样本。人很厚道,与人为善,不好出头露面。80年代

版画搞得少了,迷恋于水彩风景画。大概是1983年吧,我寄了《雪峰寓言》木刻插图集给他,他回信说:“你的近作在杂志展览上见到不少,我很欣赏,刀法粗犷有力,构图别致,黑白处理巧妙,具有贵州乡土特色。”最后说,他听说有些人认为我的作品人物形象近乎丑陋,应该注意。我理解他的看法,古元是延安出来的老革命、老版画家,他有这样的看法很正常。他不认为变形夸张的因素是美的,他赞赏的是红、光、亮之类的人物造型。从这一点可以看出他很真实,不说违心的话。

力群年龄比较大,是延安鲁艺的老师级版画家元老。个子矮矮的,体量瘦小,不过精神却异常的好。他解放后在山西太原当省美协主席,每次版协开会,都会见到他。那他在安徽屯溪开会,他很活跃,发言很有针对性,对“文革”中四川的版画批评得很严厉。他说:“那种版画不是版画,没有版画特点,是素描,那样搞不行……”我记得他又转过口风,批评了一阵现代派如何如何。他是一个很冲的老人,他对我的《雪峰寓言》木刻很赞扬,在信中甚至说他“拍案称绝”。不过他对1988年北京我个展中的作品很不以为然,说“过头了”。90年代还有这种声音,这是版画的悲哀。在版协这种特定的组织,这是必然的结果。这些老版画家,是中国历史造就的精神偶像,任何人都无法取代的。这几位老先生,只有王琦还健在,并仍在从事水墨画创作,他是中国新版画中活着的泰斗。还有一个是解放军中的老革命画家,在这些老版画家之外,四川省美协主席李少言,他是一个重要的人物,但他很少出席版协的活动。他在四川,有人说他很强势,主张艺术为社会主义建设服务,为政治服务。上世纪五六十年代,四川版画那可

是明星辈出,引领潮流。我记得李焕民、吴凡、丰中铁、江枚、牛文、徐匡、吴强年、阿鸽、江碧波……数不胜数。他们创作的建设题材、农村题材、少数民族生活、川江船夫作品风格各异,大量的发表,影响很大,成就了一段历史。这完全是李少言的成功之处。1996年在四川省美协秘书长王明月的安排下,省美协美术馆、神州版画博物馆共同举办了“董克俊八十年代版画再展”。李少言出席了开幕式,这一次我展出了五十多幅精品,最后全部送给了神州版画博物馆。四川是我的家乡,这是我献给家乡的礼物。我分文未取。李少言、李焕民他们很感动。

(本文摘自《命运的重量》,原题为《最牛的中国版画家协会》。)



《命运的重量:一个艺术家大半个世纪的人生自传》董克俊著 广西师范大学出版社2015年3月版

名家和大师

■ 陈传席

昔梁释慧皎著《高僧传》云:“名者,本实之宾也。若实行潜光,则高而不名;寡德适时,则名而不高。”有实方有名,然而名与实不符者,古今皆代不乏人,有名高一代而无其实者。然而无实而有名者,如气泡之突然升起,为时不久即消失,终无名也。故曰:“名者实之宾也。”“实行”者,切切实实而行也。如是,日积月累,方能“高”。然而不名者,何也?立时不能通俗,一也;自己不善推销,二也;无人为之鼓吹,三也。然而因其高,久而必有识者。故真高者,一时无名,久后必有名。实在则名在,如泰山在,泰山之名必在,且能不朽。

适时必迎合,偶一迎合,亦不名,若事事适时,时时迎合,处其心积其德,上拍下骗,虚张声势,招摇过市,张旗鸣鼓,造声造势,人人知之,此必名也。然则用心于虚,必无力于实,则名而不高也。不高者,一旦声销鼓息,人仍不见其实,则不名也。是以,名家若无其实,久之必不名。

故先有其实而后有名者,为真名家;徒有虚名而无其实者,为伪名家。伪名家者,皆寡德之徒也。迎合上意,顺适俗情而成名者皆然。

余所论者,真名家也。真名家真有其实者也。然则未必为大家。若大家如高僧,“实行潜光”,乃至至高,高则必有名。是以大家必为名家,然名家未必为大家。名家之名或一时过于大家者,盖因世人识见平庸者众也。然则,大学识家、大史学家一出,使庸众知之,或著之于史,以垂不朽,大家之名终过于名家也。

夫名家与大师之别者何?曰:名家作画作文,意在画与文,平日训练技巧,以技巧之功而使画与文完美,以之炫众也。众人见其完美而惊其功,其人亦名也。大家作画作文,意不在画与文,当其胸中有意,则振笔直言其意,有语则短,无话即罢,嬉笑怒骂,皆成文章。苏东坡云:“吾文如万斛泉源,不择地而出,在平地滔滔汨汨,虽一日千里无难,及其与山石曲折,随物赋形而不可知也。”(《文说》)因情发不可止而成文,则文可感人也。若大画家胸有怒气、闲气、逸气、静气、喜气,挥笔直宣,其意不在画,而在抒其气,气抒而画成,则观者见其气而感之,象忧亦忧,象喜亦喜,主客为一,物我合一,情在其中,意在画外。此为大师之画也。

若徐渭作画,其意不在画,大家也。若“四王”作画,其意在画,名家也。若鲁迅之作文,意不在文,大家也。

若钱锺书之作文,意在于文,名家也。

若韩愈作《进学解》,其意在鸣不平,大家也。

若李华作《吊古战场文》,其意在文,名家也。

若老残(刘鹗)云:“棋局已残,吾人将老,欲不哭泣也得乎?”其哭泣而成文,故有《老残游记》,非为文而作也,其自序云:“《离骚》为屈大夫之哭泣,《庄子》为蒙叟之哭泣,《史记》为太史公之哭泣,《草堂诗集》为杜工部之哭泣,李后主以词哭,八大山人以画哭,王实甫寄哭泣于《西厢》,曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》。王之言曰:‘别恨离愁,满肺腑难淘洗。除纸笔代喉舌,我千种相思向谁说?’曹之言曰:‘满纸荒唐言,一把辛酸泪,都云作者痴,谁解其中味?’……吾人生今之时,有身世之感情,有家国之感情,有社会之感情,有宗教之感情。其感情愈深者,其哭泣愈痛;此鸿都百炼生所以有《老残游记》之作也。”

斯言得之,此所以为大家之文也。蔡东藩为编造故事而作文,林纾为卖钱而作画,皆名家也。

王国维云:“尼采谓:‘一切文学,余爱以血书者。’后主之词,真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦各似之……”(《人间词话》)一切文学,皆以墨水书者,所谓以血书者,皆心境情志之物也。

大家者,重在训练心胸,坦荡心胸;名家者,重在训练技巧,表现技巧。斯其异也。然则大家亦必有大家之技巧。夫至道无言,然非言何以范世?言者,技巧也。陶渊明有逸气,李太白有狂气,然而不能画,无画之技巧也;然而能诗者,有诗之技巧也。

王力论诗之技巧,国中第一;董其昌论画之技巧,无人能过。然而其诗其画不感人者,胸中之“志”与“气”,不过人也。此可以为大家,不可为大师也。然董其昌又为理论之大家,若理论大家,须能立高深,立远观,综览全局,兼顾前后,见精识深,又能望芥子而知须弥,纳须弥于芥子,出其言则能启人深思,举其一而反其三。

若理论名家,则能沉潜于一事一案,深入之,劈见之,来龙去脉,俱知之,毫发不遗,亦足惊人也。然则理论大家亦必具名家之功也。

要之,名家有技巧,大家有气度,名家有学,大家有才。名家有知,大家有识。而名家之“有”,大家必有之。

(作者为中国人民大学教授)

有感于油画的中国本土化

一家之言

■ 续鹤贤

油画作为一种外来画种,一种绘画的表现形式,100多年来经过几代中国画家的艰辛移植、播种和耕耘,在我国本土已开花结果,并受到国人的广泛接纳和青睐。

学习了30多年的油画,当游历观摩了西方的许多博物馆后,与珍藏内心的中国油画相比,不管古代、现代,还是视觉观感、构造格局,个人觉得是两码事。国内许多同行也有相同的感受,常有中国油画不得正法、亟须正本清源之叹。我倒觉得两者不同并不是坏事,造成此种局面,有东西方历史、文化、政治经济等诸多方面的原因,说白了,就是各有各的吃法、活法和想法。

遥想东汉末年,印度佛教传入华夏大地,至盛唐,可谓举国尊崇,万民礼拜。有记载,当时偏远的文昌、交河小国也是佛寺百所、僧徒三千了,但大唐高僧玄奘还是觉着中国佛学与天竺摩揭陀国那烂陀寺的正本学说分歧不一,才决意西行,越阻涉险,求法取经。事实上,佛国天竺的佛教其后就日渐没落了。我不知道今天的印度还有多少人在念经,但1000多年来华夏大地仍然香火不断,佛窟寺院、晨钟暮鼓依旧。也许不必追究佛教是外来的还是本土生

成的,它与印度的真经正教有何区别,能延续千载并流传下来,它一定是符合本土的政治、文化、人文、情感的需求,补充和构建了我们的无比自豪称颂、博大精深的中华传统文化,这可能就是佛教的中国本土化之路吧。

西方绘画源远流长,巨匠辈出,让人目不暇接,尤其文艺复兴,更是天才辈出,佳作连连。工业革命以来,西方现代艺术家们更是标新立异,常见狂才、怪才、天才出世,给我们留下无数丰厚的绘画艺术遗产和美轮美奂的视觉珍品。

每读名典,常被西方一代代绘画艺术大师勇敢的创造力所鼓舞和启迪。我认为,文化艺术创造资源属于全人类,美妙的艺术作品让全人类共享,所以油画是土还是洋并不重要。我还不知梵高的艺术之路属于荷兰的本土化还是法国的异域化,只闻当年梵高从荷兰海牙初到法国巴黎,绘画创作构想山穷水尽之时,恰是日本的浮世绘帮了他的大忙。

我又偏激地认为油画只是一种绘画艺术的表达形式。它在过去漫长的发展过程中是由一代代艺术家随着时代的变革而发展的,无论是思想意识、画面构成,还是在绘制形式、材料运用

等方面。

单论油画,它的祖先在500多年前并不姓“油”,而和我们的祖先同姓“水”和“胶”,是从北欧弗拉芒画派的扬·凡·埃克兄弟之后才改姓“油”的。它由西方古代胶彩画、木板蜡彩画、湿壁画、丹培拉演变而在发展并最终形成。西方绘画在数百年的发展过程中,随着时代变革和经济发展,无论从创作内容到表现形式、材料运用都曾有穷则思变、就地取材的过程,甚至当今西方的众多艺术家仍在大胆尝试现代工业材料运用和新的独特艺术理念表述。

作为中国当今有所作为的艺术家,不应该局限在对传统油画油色的迷恋。学习西方绘画大师精湛技艺的同时,更应该学习他们勇猛精进、别开生面的创造精神,打破百年来国人对西方绘画前辈的偏见,积极地感受我们所生存的这个时代,大胆自由地追寻绘画艺术更多表现的可能性,寻觅各自内心深处真实的那个自我。只有如此,才是对前辈艺术的尊重。

上世纪80年代初,我国就有“油画民族化”“国画现代化”的倡导。30多年后的今天,我们回望历史,觉着民族化、现代化的说法太过口号化、运动化,大

多为的是鼓舞和宣扬民族自信心,但清点中国主流油画的创作,大多还停留在西方传统绘画表面的描摹和翻版。

反观国画创作,也存在诸多问题。当年在国画现代化思想的指引下,国画家们越来越觉着文人画才是水墨艺术的正脉。于是乎一拥而上,展览画册多见梅兰竹菊、深山幽寺,还有不知哪朝哪代宽袍大袖、假惺惺的古人。可笑的是,这样的艺术家死后,将难题留给了后代,其作品甚至难以断代。

当今中国的艺术家生活在前所未有的变革时期,有着太多太多的视觉平台,有太多的精神鼓舞和物质基础,让艺术家们创造划时代的作品成为可能,因为我们拥有比前辈太过优越的生存条件和视觉经验。

麻布油彩、宣纸黛墨只是材料不同而已。油画、水墨画都是画,作为一个真正的艺术家,应该确立我们自己的艺术理念,自主地构建新鲜鲜明的绘画表现法则,创作出有鲜活精神气质的作品。只有思想自由,艺术才能自由,绘画表现不择手段,才无愧于东西方的前辈大师,也无愧于我们所生存的本土——古老文明的中华民族。

(作者为油画家)



墨葡萄 徐渭 浙江省博物馆藏