

青峰
绿原

艺术之旅

马鸿增

察古观今的



马鸿增

艺术家档案

马鸿增,1940年4月生,江苏高邮人。1966年毕业于中央美术学院美术史系。1973年起在江苏省美术馆从事美术史研究、美术评论和美术馆学探讨。其间1984年至2001年任江苏省美术馆馆长,分管收藏、展览和研究。曾任中国美术家协会理论委员会副主任,全国美展评委,江苏省美协理论委员会主任,江苏省文艺评论家协会副主席。现为江苏省美术馆研究员、学术顾问,中央文史研究馆书画院理论委员会副主任,中国画学会创会理事,江苏省国画院特聘研究员。

出版论著有《新金陵画派五十年》《钱松岳研究》《陈之佛》《王齐翰》《北方山水画派》《荆浩·关仝》《画学经纬》《马鸿增美术论文集》等9部,发表《“写画”美学观论纲》等各类学术论文、对20世纪中国画诸大家及当代画坛的评论数百篇。主编有《六朝艺术》《中国现代美术家研究?江苏系列》等。专著《新金陵画派五十年》2008年获国家最高级别美术奖项“中国美术奖·理论评论奖”,论文《徐悲鸿现实主义思想体系的重新解读》2004年获中国文联文艺评论奖一等奖。

1940年4月,我出生于扬州市之北、古运河之东的高邮县城。祖父、父亲经营钱店,略通文,亦有藏书。母亲勤俭持家,对三女一子慈而严。我从6岁进私塾,11岁考入小学四年级。自幼喜爱文史,常与三五小友流连于大运河畔,奔走于古塔魁楼之间。故乡先贤秦少游与苏东坡们聚会的“文游台”,离我家不到一里地,我和小伙伴们就在这四壁碑帖之中,吟诗作联,半文半白,其乐无穷。石印本小说《三国演义》《西游记》《封神演义》的绣像插图,月份牌年画和商标中的动物风景,逢年过节家中张贴的关公、钟馗画像和兰亭序大幅条屏,使我与美术结下了最初的情缘。

1960年高中毕业,我选择了文史类高校,考入国家文化部创办的北京文化学院文物博物馆系。学习一年后,因院校调整,又被调入中央美术学院美术史系学习5年。在这所师生比例为3:1的中国最高美术学院内,我有幸聆听前辈学者王朝闻、王逊、金维诺、李可染、潘紫荪、艾中信、韦白美等先生的教诲;还有一批富有活力的中青年教师:教中国美术史的李松涛、李树声、薄松年、汤池,教外国美术史的邵大箴、奚静之、程永江、李德春,教艺术概论的孙美兰,教美学的冯相一、佟景韩……那是一段如饥似渴地吸收知识的难忘岁月。故宫历代艺术馆、中国美术馆、历史博物馆、北海公园画舫斋,是节假日的最佳去处。

1966年夏,正当我准备走上工作岗位之时,“文革”狂风骤起。在动乱的学校耗去3年,又集体下放张家口部队劳动锻炼4年。难以割舍的专业情,促使我冒着风险,偷偷地复习教材和笔记。1973年春终于分配工作,从此我在江苏省美术馆扎下了根。

美术馆是收藏、研究、展示古今优秀美术作品的公共事业机构,在客观需要与个人条件、艺术爱好相结合的前提下,我将研究重点确定为:中国绘画美学思想、古今江苏画史、当代美术评论、美术馆学。其间,从1984年到2001年,我担任副馆长,更增强了压力与动力。数十年未敢懈怠,出版论著《新金陵画派五十年》《钱松岳研究》《陈之佛》《北方山水画派》《画学经纬》《马鸿增美术论文集》等9部,发表各类论文与评论数百篇。《新金陵画派五十年》有幸获国家文化部、中国文联、中国美协共同主办的“中国美术奖·理论评论奖”(2008年),论文《徐悲鸿现实主义思想体系的重新解读》获中国文联文艺评论奖一等奖(2004年)。

我之所以把中国绘画美学思想作为研究重心,不仅为了知古,更为了启今。当代美术理论的深度与厚度,不仅有赖于对当代美术创作和思潮

的了解,而且应当追本溯源,知其来龙去脉,纵横比较,才能作出较为准确的历史定位。为此,我对历代画论中的传神论、写意论、逸品论、笔墨论等分别做了梳理和研究,并对顾恺之、张彦远、荆浩、郭熙、苏轼、黄公望、徐渭、龚贤、石涛、鲁迅、徐悲鸿、刘海粟、齐白石、傅抱石、吕凤子等的艺术思想做了个案解析。在多年研究中,我逐渐明确了中国画学中实际存在着一个“写画”体系,于1991年发表了《“写画”美学观论纲》。“写画”体系包含三大要素:“传写性”(以形写神、写真、写生等)、“倾泻性”(写意、写气、写心、画中有诗等)、“书写性”(书画同源同法、骨法用笔、笔墨神韵等)。三者互制互动,构成了中国民族特质的核心支柱。这个体系反对任何极端倾向。三要素结构方式的不同,可以衍生出多种创作形态,也不会束缚画家艺术个性的发挥。它同时具备开放性品格,其形成和发展过程曾不断吸取哲学、诗文、书法、金石等领域的成果,近现代又融化了原始艺术、民间艺术乃至西方元素,显示出活跃的生命力。此文引起王朝闻先生关注,他来信说“为你的探索成果高兴”,“是对艺术美学的建设作出奉献的”。同时希望我进一步探索,“再上层楼”。2014年我又写了《中国画“写画”体系再认识》,提出“这是一个以传写性为躯体,写意性为灵魂,书写性为风骨的生态体系”。此文已被多家专业报刊发表。

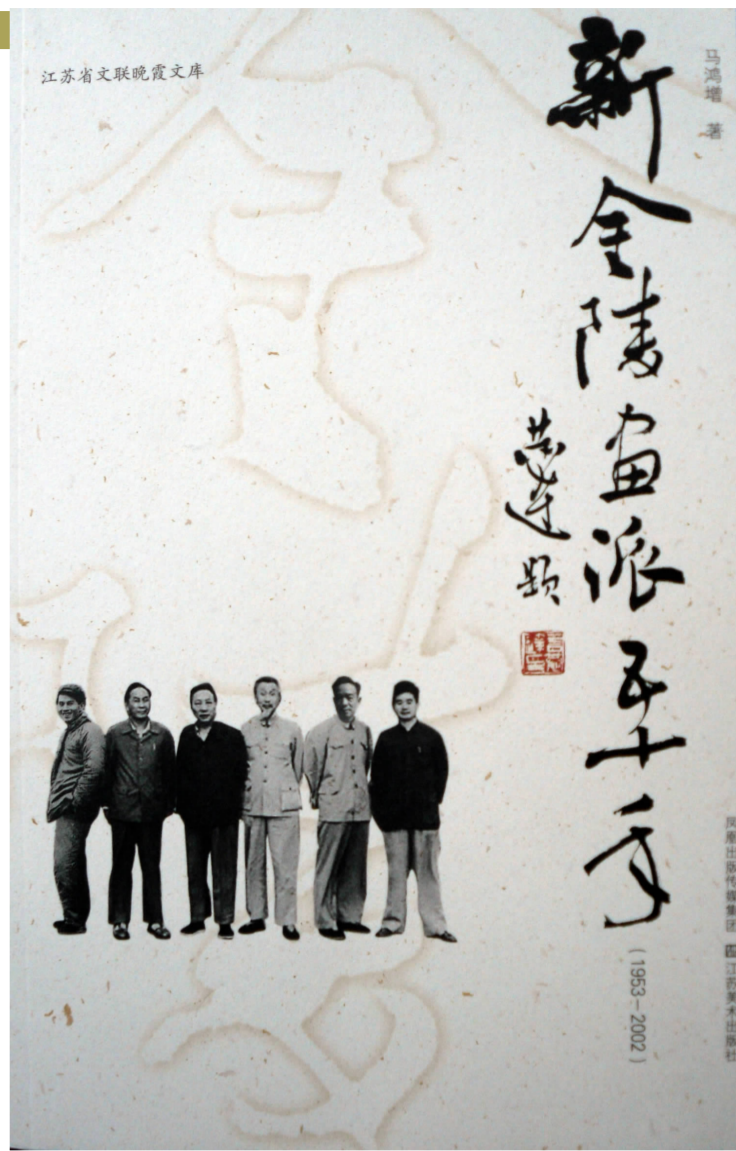
用“写画”体系来考量画家的成败得失,成为我评论当代中国画创作的一把标尺。它使我在复杂纷繁的现实态势中不致迷失方向,也使我在理念上既重视中国文化精神的传承性,也重视与时俱进的拓展性。这种带有一定个性色彩的治学方式,被学界同仁评为“溯古求源,追寻时代艺术的节奏”;“以史为镜,察古观今”。

我把史论研究的重心放在江苏,不仅出于对家乡的眷恋,更在于江苏特别丰厚的书画传统及其在中国美术史上的独特地位。我对江苏古代和近现代画史做了较多梳理,并做了若干个案研究。主要有:分别梳理了江苏历代人物画、山水画、花鸟画纲要,六朝绘画,古今太湖山水画,北派山水与南派山水,清代金陵画派、扬州八怪画派,20世纪的新金陵画派、江苏工笔花鸟画派、江苏水印木刻画派、徐(悲鸿)蒋(兆和)体系,以及吕凤子、傅抱石、钱松岳、亚明、宋文治、魏紫熙、陈之佛、陈大羽、李可染、林散之等前辈大家。对与我同时代的老、中、青画家,真诚相处,相互交流,相互启发,往往有共同提升之感。

徐悲鸿是一个有争议的重要人物,褒贬两端鲜明。我在较全面阅读徐文之后,撰写了《徐悲鸿

现实主义思想体系的重新解读》,认为这不只是个人爱好,而是时代情境的历史抉择。并剖析了四个要点:真善美相统一的艺术价值观;“惟妙惟肖”“妙之不当者乃为至肖”的造型美学观;“以写实主义启其端”,“尔时将各派挺起,大放灿烂之花”的战略眼光;“融”西入中,“复兴中国艺术”的民族主体意识。他也有局限性和偏激之处,但不足以影响对他的总体评价。在此基础上,我又撰写了《“徐蒋体系”的精神内涵与现实意义》,论述了这一体系决定性地促成了20世纪中国水墨人物画的诞生与发展,开创了现代中国现实主义人物画新形态,具有极其重要的美术史价值,对当代和今后的人物画创作仍然发挥着指导和启示作用。“徐蒋体系”之说已被画界广泛接受。

以傅抱石为首的新金陵画派,是20世纪下半叶最重要的中国画流派之一。我与其中主要代表人物钱、亚、宋、魏等有近30年的交往,所知所感较多。退休后,在此前叶浅予、华君武、黄苗子、郁风、刘曦林等认同这一画派的基础上,花费6年时间,著成《新金陵画派五十年》。内分上下两编,上编较系统地梳理了时代背景、发展历程、艺术观念、艺术特征等,并与同时期并峙的赵望云、石鲁为首的长安画派进行了风格比较。下编忆写我与他们交往中亲身经历之事,借以立体地、真实地反映他们的为人、为艺。他们既有扎实的传统笔墨修养,又有笔墨当随时代的进取精神,因而能够通过写生途径推动中国画艺术的发展。自觉的创新意识,辩证的民族意识,高尚的人文精神,激情的写意精神,是他们留下的宝贵财富。此书出版后引起较大关注,获得“中国美术奖·理论评论奖”。评委评语中写道:“该书从对金陵画坛的介绍引出新金陵画派的论述,对其构成、特色、分期及成就作了客观而翔实



马鸿增著《新金陵画派五十年》

的分析,对南京地区书画友军的介绍亦别出心裁。作者对所论及的画派核心人物亲力亲为的第一手资料尤为宝贵。画派年表的制作也客观翔实。本书不失为一部优秀的著作。”

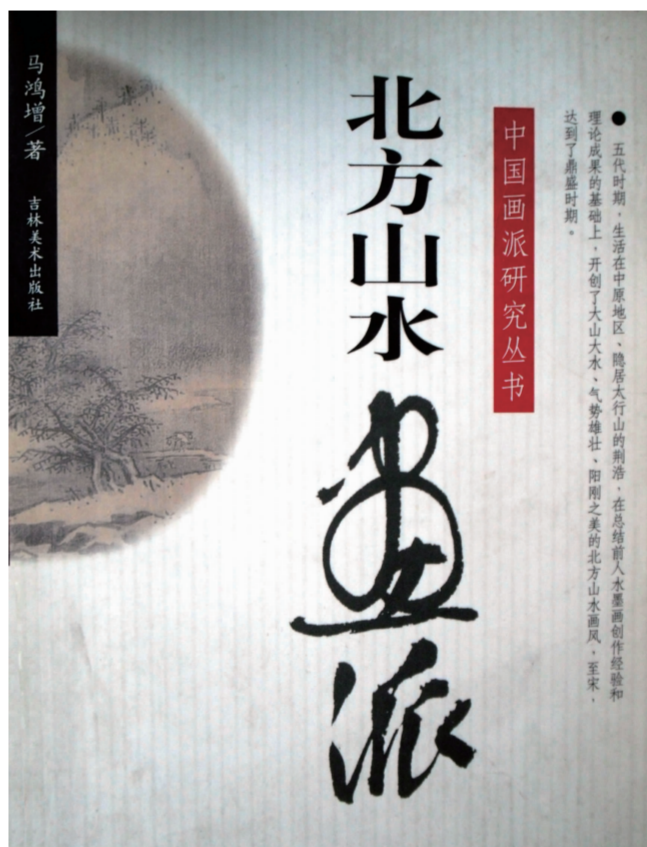
“美术馆学”是上世纪80年代初由江苏省美术馆发起研究,现已成为业界公认的一个专门学科。我在其中也起了一点作用,先后撰写了《我国美术馆的发展轨迹与思考》《日本美术馆访问札记》《美术馆的学术定位与个性特色》等文章,被多方引用。我所有的学术成果,都离不开美术馆这个无比丰富的艺术与学术园地。金维诺先生曾撰文《业精于勤成于思》给我鼓励,并说:“美术馆是对创作进行艺术评价的具体体现场所,美术馆业务实际就是理论的物化。如果从这一角度来看,美术馆本身就是培育理论家的园地。也是在这个意义上,马鸿增为美术馆奉献了青春,而美术馆也培育了马鸿增。”每念及此,感慨良多。学无止境,余生当不吝余热。



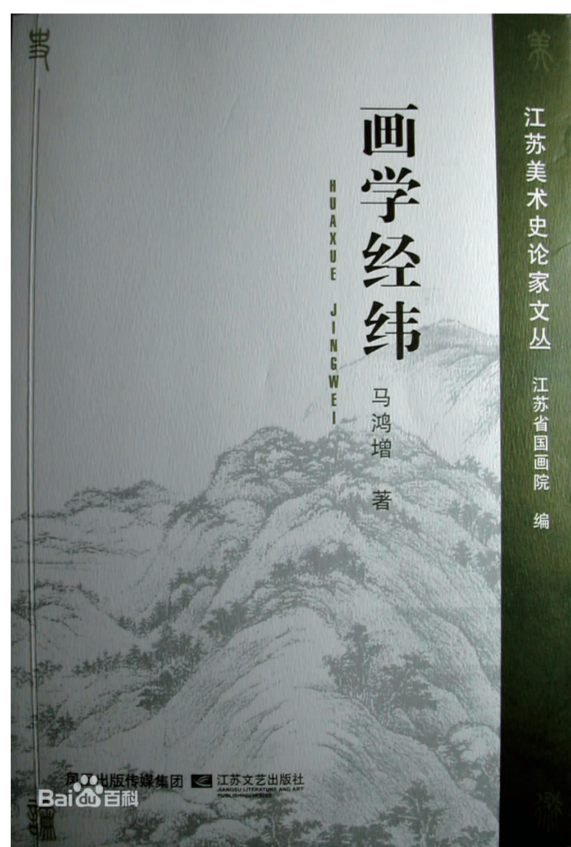
马鸿增著《马鸿增美术论文集》



马鸿增著《钱松岳研究》



马鸿增著《北方山水画派》



马鸿增著《画学经纬》

观念
解读

“写画”体系概说 (外二则)

马鸿增

一、“写画”体系是中国画学的核心支柱

通过对历代画论中传神论、写意论、逸品论、笔墨论的学习与研究,我逐渐明确中国画学中实际存在着一个“写画”美学体系,这一体系包涵着传写性、倾泻性(写意性)、书写性,三者互制互动,构成中国画民族特质的核心支柱。传写性是有关创作传达客体对象的美学思想,其要点有以形写神、传神写照、写真、写生、不似之似等。倾泻性(写意性)是有关创作表现主体精神的美学思想,其要点有迁想妙得、畅神、中得心源、意存笔先、画中有诗、寄兴写意、写胸中逸气等。书写性是有关创作本体艺术语言的美学思想,其要点有书画同源、骨法用笔、工画者多善书、神采生于用笔、笔墨神韵等。

“写画”体系是中国特定历史文化情境的产物。三大要素相互联系,相互作用,相互制约,动态平衡。或许可以说,中国画“写画”体系是以传写性为躯体,写意性为灵魂,书写性为风骨的生态体系。这种整体性、系统性,决定了中国画反对任何极端倾向,反对任意夸大某一要素而完全排斥其他要素。纵观画史,唐宋以前,院体画风为主流,是以传写性为主的三者统一;元以后,文人画风为主流,是以写意性为主的三者统一。宋代以

来关于“似”与“不似”的讨论,其实就与既充分发挥体系功能,又维护体系的整体性相关。“不似之似”“似与不似之间”不仅指向画面形象塑造,而且关涉着对主体与客体、情与理、境与象、笔与意等辩证关系的理解。因而也可以说这是一种艺术境界,一种审美理想,是不同于西方艺术的中华民族审美观。

“写画”体系具有整体自律性,也具有开放性。其产生与发展都离不开中国社会环境,特别是儒家和道家关于天人合一、物我交融、澄怀观道、乘物游心、身与物化、中和之美等哲学与美学观点,有极重要的影响。其形成过程曾不断吸取中国诗文、书法、金石等领域的成果,近现代又融化了原始艺术、民间艺术乃至西方艺术某些元素,显示出活跃的生命力。当然,任何破坏整体性的不合理结构方式,均难以进入中国画评价体系。20世纪以来中国画坛的理论纷争与创作乱象,包括过度的写实或过度的抽象,缺失意境或缺失笔墨,崇院体画贬文人画或崇文人画贬院体

画,都与此密切相关。

对“写画”体系规律性的认识,不会妨碍中国画继续演进的步伐。艺术家可根据自身性情、阅历、素养等条件,自由选择合适的结构方式,探索个性化的艺术风格,以实现体系的最佳功能,这就是有规律而无定法。

二、画派研究的学术思考

无论中国还是外国,画派研究是美术史学者剖析各时代美术发展情态的重要视角。所有画派的确立,都是后代或同代学者、美术史论家、批评家研究后的认定,而且往往是通过比较研究而获得结论,因而画派的认定多具有对偶性。如五代宋元花鸟画之“黄家富贵,徐熙野逸”,明代之吴门派与浙派(同时期意大利有佛罗伦萨画派与威尼斯画派),20世纪上半叶之海派、京派与岭南派,下半叶之长安画派与新金陵画派。比较研究还包括与前代的纵向比较。

自古以来中国画派主要有两种类型,一种是画家艺术流派,一种是地域群体画派。画家流派是因唯一开派者师承传授和风格影响而形成的画派,通常以开派者的名字来命名,如黄筌画派、吴昌硕画派。地域画派是因思想、风格、创作条件(人文条件和自然条件)相近而形成的区域艺术圈。地域画派的形态并不单一,有的只有一位开派者,如吴门派的沈周,此种地域画派近似画家流派。有的地域画派则有多名代表人物,他们的风格既有一致性,又各擅胜场,各有传人。扬州八怪是此类画派的代表(欧洲文艺复兴三杰归为佛罗伦萨画派与之近似),其后的海派、京派、岭南派、长安画派、新金陵画派等也有类似状况。为此我提出认定画派的三个要素:相近的艺术思想和艺术主张,相近的艺术渊源和艺术风格,高水平的领军人物和骨干成员。19世纪以来西方出现以风格倾向命名的画派(如现实主义、印象派、超现实主义),也对中国的画派思维产生不小影响。

在当代多元多样的时空里,各种形态的画派

(自发的或自觉的,地域的或跨地域的)仍有形成与发展的可能性,但要经受岁月的检验。一个画派能否站得住,说到底,取决于代表人物的高水平和作品的高质量,取决于是否具有独特的成熟的艺术风格。

三、当代江苏美术主流特征

当代江苏美术主流特征,我想概括为:稳中求变,兼融东西南北;和而不同,各展文采风流。稳中求变,是一种创作理念,也是创作状态。对文化人格的强调,诗情胸襟的抒写,笔精墨妙的追求,久已深入人心。画家们不由自主地成了稳健派,他们在处理传统与创新的关系上,很有分寸感,注意“度”的把握,不走极端。他们兼收并蓄,但都以“我”为主。相“和”之处在于保持了注重诗性内涵与笔墨锤炼的传统,不失清新灵动、文雅洒脱的基本风范;相“异”之处则在于自展本我真性情、真本领,追求“境与性会”的个性风采。

然而我们尚不满足。比如,“知足常乐”固然好,但切勿妨碍创造性潜能的充分发挥;“处变不惊”固然好,但时代语境的变化也不可漠视。既有世界眼光又坚守中国立场,方可继往开来。愿江苏出现更多无愧于传统、无愧于时代的美术大家和艺术大师。