

持守与变革

二十世纪中国画的传承与发展论文选

中央文史研究馆书画院 编



中华书局

持守与变革

二十世纪中国画的传承与发展论文选

中央文史研究馆书画院 编

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

持守与变革:20世纪中国画的传承与发展论文选/中央文史研究馆书画院编. —北京:中华书局,2015.6

ISBN 978-7-101-10753-1

I.持… II.中… III.中国画-绘画研究-文集 IV.J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第035758号

-
- | | |
|------|---|
| 书 名 | 持守与变革——20世纪中国画的传承与发展论文选 |
| 编 者 | 中央文史研究馆书画院 |
| 责任编辑 | 朱振华 李晓燕 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京天来印务有限公司 |
| 版 次 | 2015年6月北京第1版
2015年6月北京第1次印刷 |
| 规 格 | 开本/710×1000毫米 1/16
印张24½ 插页2 字数350千字 |
| 印 数 | 1-1800册 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-101-10753-1 |
| 定 价 | 86.00元 |
-

编委会名单

主 任：马振声 焦自伟

副主任：王俊山 马新林

主 编：马鸿增

编 辑：耿安辉 安佰鸿 梁新颖 石 晶 张 婷

科学对待中国画的文化传统（代序）

马振声 焦自伟

习近平总书记在“纪念孔子诞辰 2565 周年国际学术研讨会暨国际儒学联合会第五届会员大会”的讲话中强调，要科学对待文化传统。中国画的传承与发展尤需如此。

中国画作为传统文化的重要组成部分能够传承至今，经过了每个时代的砥砺与淘洗，并在发展的过程中一直求新求变，成就了中华民族文化精神的传承和民族文化基因的塑造。因此，科学客观地对待中国画的文化传统，就要对千百年来形成的中国画学基本理论进行厘清，对中国画的文化之源进行梳理分析，明晰其特质，并对它的时代面貌有清醒的把握。

儒、道、释：文化之源

中国画从以儒、道、释三家为主要源流的传统文化中蒙泽深厚——长期占据主流地位的儒家思想对其影响深远，道家思想对中国画的艺术特质有极大的塑造之功，佛家思想尤其是禅宗思想则使中国画的境界更加深阔博大、风格上更加超逸空灵。

儒家思想由“道中庸”而“致中和”以达“极高明”的基本精神，决定了中国画的基本道路与追求也是由中致和，即经由适宜的、合度的、富有分寸感的全面协调达到整体和谐。儒家思想坚持“经世致用”原则，更注重发挥书画艺术的教化功能，正如张彦远在《历代名画记》中所说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”这种教化功能在整个书画发展史中得到了一以贯之的坚持，其中人物画表现最为突出。在这种观念下，书画被看成是经艺之本、王政之始，是神圣而重要的——把

对个人、社会的教化，同对国家的治理结合起来，达到相辅相成、相互促进的目的。

山水和花鸟画所具有的观道畅神、达情适意之审美观，则多是道家思想影响的结果。一直以来，写意精神被认为是中国传统艺术的精髓和中国画的价值核心，它更多地源于道家思想。黄宾虹在《宾虹论画》中说：“老子言‘道法自然’，庄生谓‘技进乎道’，学画者不可不读老庄之书。”既然艺术不应停留于模仿自然的外在形象，而需深入揭示自然的内在本质，那么写意精神的逻辑思路正是不求形似，注重神韵。写意精神也便把中国人的审美理想——“澄怀观道”“返璞归真”淋漓尽致地表现出来。

佛家思想，尤其是禅宗思想，则将中国画的审美观念向前推进了一大步，这种影响从实践和思想两个方面得以实现。一方面，宗教画成为中国画的传统题材之一，众多的僧侣也参与到绘画创作中，如巨然、髡残、石涛等都取得了不凡的成就；另一方面，佛家将心性的修习与对世界的观照通过宗教意识连结了起来，这使中国画的精神更加深阔，境界更加阔大，风格更加超逸空灵。《大方广佛华严经》中就有“心如工画师，能画诸世间；五蕴悉从生，无法而不造”之语，是说每个人都在用心描绘世界，去发现世俗所不能看到的自然和宇宙，这就为中国画的精神表达提供了更丰富的角度和更广阔的空间。中国画，尤其是文人画，不再停留于对自然现实的简单表现，而是着力达到空灵的境界，体现物我一如的人生哲学和审美情趣。

除此之外，《周易》中“象”的观念也为中国画提供了艺术上的根据。它所建立的符号系统及体现的观物取象观念、对立统一观念等，对传统绘画的观察方法、造型规律、审美特点、理论思维等，都有着不可忽视的影响。所谓“立象以尽意”，既言、意不足以表达的，可以借助于“象”表达，即通过具体的“象”去阐明某种有普遍意义的哲理。视感状貌是“象”的基本属性，这就为绘画的形象特质提供了思想文化上的依据。

总而言之，儒、道、释三江汇流而成中国传统文化之奔腾长河，赋予了中国画“是其所是”的文化本质特征。中国画理应以之为根基，从传统资源的丰厚土壤中汲取营养，开启中国绘画的源头活水，反映和传承中华民族的

精神追求，塑造中国文化的特有品质和价值。

文心文脉：精神特质

要科学对待中国画的文化传统，还应当遵循中国画的艺术规律。

中国画有着自身相对独立的发展规律，对一些重要的艺术因素和关系有着深刻独到的认识和理解，成为了其承变进程中始终不易的特有基因。这特有的基因就是无论时代如何嬗变、发展如何跌宕，贯穿其中的是绵延不绝的文心、文脉，这是中国画自始至终的持守与自觉。

主客关系是中国画学中极其重要的问题，“外师造化，中得心源”是这一关系的高度概括。中国画学中实际存在着一个独立的美学体系，这一体系包涵着传写性（写实性）与倾泻性（写意性），二者互制互动，构成中国画民族审美特质的核心支柱。传写性偏于客观、写实，倾泻性则偏于主观、写意，二者之间和谐互生，才能达到中国画的至高境界。齐白石所说的“妙在似与不似之间”，可以说是这一主客观关系的绝佳理解。

空间观念和笔墨问题同样是中国画的本质要素。“以大观小”是中国式的独特的空间思维智慧，由《周易》而来的这种“观”的思维方式，是中国画特有的游观智慧的体现。宗白华在《美学散步》中指出：“俯仰往还，远近取与，是中国哲人的观照法，也是诗人的观照法。而这种观照法表现在我们的诗中画中，构成我们诗画中空间意识的特质。”传统山水时空是画家用笔墨组合的、主观化的时空。但笔墨的提炼和主观化的表达，发展到一定的程度，容易形成某种模式。这种时空的虚拟性和模式的产生，在一定程度上蒙蔽了视觉形式在视觉艺术上的作用，以至于遮蔽了它从现实时空中吸纳、丰富艺术形象的种种通途。中国画在向现代的转型中显然无法回避这个问题。

中国画的笔墨问题历来争讼不断。文化精神为体，笔墨技巧为用。从这个观念出发，笔墨没有独立自足性，是精神、境界为笔墨提供了精神基础。也就是说，中国画的笔墨所具有的文化根源断然不能忽视，用传统的笔墨表现新的时代精神，借古开今，不仅有着诸多成功的历史经验，也为中国画的发展提供了一条值得选择的道路。

审视中国画的发展历程，它始终处于不断的发展过程中，有变者，有不变者。不变者是其自身的发展规律，是千百年来绵延不绝的文心文脉；变者是随着时代的发展中国画所拥有的时代精神和新的认识。立足文心，以及核心问题上的独特见识，是中国画区别于其他艺术形式，并不断发展自身的核心文化要素。

时代新变：艺术命脉

要科学对待中国画的文化传统，更要避免固守僵化，回应时代要求，博采众长，形成中国画新的面貌格局。

习近平总书记在文艺工作座谈会上指出：要结合新的时代条件传承和弘扬中华优秀传统文化，传承和弘扬中华美学精神。那么中国画如何走向现代？正如习总书记所说，要把人民当成创作的源头活水。只有虚心向人民学习、向生活学习，从人民的伟大实践和丰富多彩的生活中汲取营养，不断进行生活和艺术的积累，才能不断进行美的发现和美的创造。宋沈作喆《寓简》云：“万物之变动，造化之生成，所以资吾之用者亦广矣，岂惟翰墨为然哉？为文亦犹是矣。”变化乃宇宙永恒的规律，世间万事万物时时刻刻都在不停地变化着，中国画亦然。一味泥古必然僵化，单纯求新则易丧己。中国画只有在传统文化上立定精神，以传承为根本道路，持守艺术的本质规律，同时博采众长，回应时代要求，表现时代精神，才能迸发出强大的生命力，形成新的面貌和格局。

要理解中国画的当下状况，要探寻中国画的未来道路，必须将理论与实践结合起来，让理论在实践中不断发展成熟，让实践在理论指导下焕发出蓬勃的艺术生命力。中国画的每一步发展、每一次转型无不是理论和实践相互作用的结果。在新的时代，中国画理应有新的实践和理论，塑造现代形态：尊重现实，紧扣时代，回归艺术本身；对传统的美学思想和笔墨结构进行变革，例如打破原先单纯的点线网络结构；以自信开放的态度吐纳中外的艺术营养……“若无新变，不能代雄”，中国画如果不能表达新的时代内涵，必然会被丢进历史的故纸堆，因此，繁荣喧嚣之下，需要艺术家秉持冷静的态

度，于求新图变中永葆传统文化的精神命脉。

师法古人而不拘泥、顺应时代变化而重传承，方能最终实现“外师造化”与“中得心源”的深度统一，以新的时代内涵，实现有序传承与借古开今的自觉自律，从而推动中国画不断向前发展。

目录 | CONTENTS

001 马振声 焦自伟 科学对待中国画的文化传统（代序）

001 康有为 万木草堂藏画目（节选）

005 吕 澂 美术革命

007 郑午昌 中国画之认识

025 陈师曾 文人画之价值

030 徐悲鸿 中国画改良之方法

034 徐悲鸿 新国画建立之步骤

036 刘海粟 画学上必要之点

040 高剑父 国画的辩证

042 婴行（丰子恺） 中国美术在现代艺术上的胜利

066 黄宾虹 改良国画问题之检讨

069 尼特（倪貽德） 对于国画改良的意见

071 李金发 二十年来的艺术运动

078 黄觉寺 什么是现代中国画

082 郑午昌 现代中国画家应负之责任

084 宗白华 论中西画法的渊源与基础

091 王伯敏 京、沪、岭南三鼎足

098 郎绍君 20 世纪中国画研究三题

123 郑 工 中国画学“正宗”论
——传统的认定与批判之一

140	王 鏞	徐悲鸿改良中国画的历史贡献与当代意义
149	尚 辉	民族文化对徐悲鸿审美心理的影响
168	刘曦林	徐悲鸿与蒋兆和
180	梅墨生	山水真趣说 ——黄宾虹山水艺术论稿
191	邵大箴	写生与 20 世纪山水画 ——以李可染为例
200	卢辅圣	海派绘画论略
207	丁羲元	论海上画派
239	李 松	20 世纪前期的湖社与京津地区画家
265	薛永年	民初北京画坛传统派的再认识
281	何延喆	20 世纪前半期的天津绘画
292	袁宝林	刘奎龄与“津门画派”
300	李伟铭	岭南画派论纲
311	朱万章	岭南画派的百年演进
324	马鸿增	新金陵画派论纲
334	左庄伟	丁涛 黄鸿仪 新金陵画派的艺术精神与创作方法（三人谈）
348	王宁宇	论“长安画派”
372	李松涛	叶浅予等 赵望云与“长安画派”
378	中央文史研究馆书画院	后记

万木草堂藏画目（节选）

康有为

中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也。请正其本，探其始，明其训。《尔雅》云：“画，形也。”《广雅》：“画，类也。”《说文》：“画，畛也。”《释名》：“画，挂也。”《书》称：“彰施五采作绘。”《论语》：“绘事后素。”然则画以象形类物。界画，着色为主，无能少议之。故陆士衡曰：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”张彦远曰：“留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其形；赋颂所以咏其美，不能备其象；图画之制，所以兼之。”今见善足以劝，见恶足以戒也，若夫传神阿堵象形之迫肖云尔，非取神即可弃形，更非写意即可忘形也。遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同。惟中国近世以禅入画，自王维作《雪里芭蕉》始，后人误尊之。苏、米拨弃形似，倡为士气。元、明大攻界画为匠笔而摈斥之。夫士大夫作画安能专精体物，势必自写逸气以鸣高，故只写山川，或间写花竹。率皆简率荒略，而以气韵自矜。此为别派则可，若专精体物，非匠人毕生专诣为之，必不能精。中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。昔人谓黄筌写虫鸟鸣引颈伸足为谬，谓鸣时引颈则不伸足，伸足则不引颈。夫以黄筌之精工专诣犹误谬，而谓士夫游艺之余，能尽万物之性欤，必不可得矣！然则，专贵士气为写画正宗，岂不谬哉？今特矫正之：以形神为主而不取写意，以着色界画为正，而以墨笔粗简者为别派；士气固可贵，而以院体为画正法。庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。今工商百器皆藉于画，画不改进，工商无可言。此则鄙人藏画、论画之意“以复古为更新”。海内识者当不河汉斯言耶？

唐画

吾见唐画鲜少，向见之亦不敢信。自敦煌石室发现，有所信据，则唐画以写形为主，色浓而气厚，用笔多拙。尚有一二武梁祠画像，意尊古者则爱其古，然精探妙丽实不若宋人也。唐人未尚山水，故摩诘遂为创祖。至五代，荆、关、董、巨乃摹北宗真山水而成宗，以开宋法，然实由变唐之板拙而导以生气者，终非唐人所致。吾于唐也，仍以为夏殷之忠质焉。

五代画

荆、关、董、巨之山水，徐熙、黄筌、周文矩之花鸟人物，贯休之佛像异兽，皆冠百代，为画宗师，盛矣哉！五代之画也，由质而文之导师也。但宋无所不备，而五代诸名家皆入于宋，故吾总归之宋画而特尊之。

宋画

画至于五代，有唐之朴厚而新开精深华妙之体；至宋人出而集其成，无体不备，无美不臻，且其时院体争奇竞新，甚且以之试士，此则今欧、美之重物质尚未之及。吾遍游欧、美各国，频观于其画院，考其十五纪前之画，皆为神画，无少变化。若印度、突厥、波斯之画，尤板滞无味，自郅以下矣。故论大地万国之画，当西十五纪前无有我中国。若即吾中国，动尊张、陆、王、吴，大概亦出于尊古过甚。鄙意以为中国之画，亦至宋而后变化至极，非六朝、唐所能及。如周之又监二代，而郁郁非夏殷所能比也。故敢谓宋人画为西十五纪前大地万国之最，后有知者当能证明之。吾之搜宋画为考其源流，以令吾国人士知所从事焉。

元画

中国自宋前，画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然，无可议者。今欧人尤尚之。自东坡谬发高论，以禅品画，谓作画似见与儿童邻，则画马必须在牝牡骊黄之外。于是，元四家大痴、云林、叔明、仲圭出，以其高士逸笔，大发写意之论，而攻院体，尤攻界

画；远祖荆、关、董、巨，近取营邱、华原，尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画，而以写胸中邱壑为尚。于是，明、清从之。尔来论画之书，皆为写意之说，摈呵写形界画，斥为匠体。群盲同室，嗷嗷论日，后生摊书论画，皆为所蔽，奉为金科玉律，不敢稍背绳墨，不则若犯大不韪，见屏识者。高天厚地，自作画囚。后生既不能人人为高士，岂能自出邱壑？只有涂墨妄偷古人粉本，谬写枯澹之山水及不类之人物花鸟而已。若欲令之图建章宫千门万户，或长扬羽猎之千乘万骑，或清明上河之水陆舟车风俗，则瞠乎阁笔，不知所措。试问近数百年画人名家能作此画不？以举中国画人数百年不能作此画，而惟模山范水，梅兰竹菊，萧条之数笔，则大号曰名家，以此而与欧、美画人竞，不有若持抬枪以与五十三升大炮战乎？盖中国画学之衰，至今为极矣，则不能不追源作俑，以归罪于元四家也。夫元四家皆高士，其画超逸澹远，与禅之大鉴同。即欧人亦自有水粉画、墨画，亦以逸澹开宗，特不尊为正宗，则于画法无害。吾于四家未尝不好之甚，则但以为逸品。不夺唐、宋之正宗云尔。惟国人陷溺甚深，则不得不大呼以救正之。

明画

凡物穷则变。宋画精工既极，自不得不变为逸澹，亦犹朱学盛极，阳明学出焉。明代虽宗元四家，至人家不悬云林画，以为俗物；然去宋不远，明中叶前，画人多学宋画，故虽不知名之画人，亦多有精深华妙之画，至可观矣。至晚明，元四家一统画说，香光主盟，画人多逸笔，即学元画亦有取焉。

国朝画

中国画学至国朝而衰弊极矣。岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后，以与今欧美、日本竞胜哉？盖即四王、二石，稍存元人逸笔，已非唐、宋正宗，比之宋人，已同郅下，无非无议矣。唯恽、蒋、二南，妙丽有古人意，其余则一丘之貉，无可取焉。墨井寡传，郎世宁乃出西法，它日当有合中西

而成大家者。日本已力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾斯望之。

原载《康有为墨迹选》（二），中州书画社出版，1983年。

美术革命

吕澂

记者足下：贵杂志夙以改革文学为宗，时及诗歌戏曲：青年读者，感受极深，甚盛甚盛。窃谓今日之诗歌戏曲，固宜改革；与二者并列于艺术之美术，（凡物象为美之所寄者，皆为艺术 Art，其中绘画建筑雕塑三者，必具一定形体于空间，可别称为美术 Fineart，此通行之区别也。我国人多昧于此，尝以一切工巧为艺术，而混称空间时间艺术为美术，此犹可说，至有连图画美术为言者，则真不知所云矣。）尤亟宜革命，且其事亦贵杂志所当提倡者也。十载之前意大利诗人玛黎难蒂氏刊行诗歌杂志，鼓吹未来新艺术主义，亦但肇端文辞，而其影响首著于绘画雕刻。今人言未来派，至有忘其文学上之运动者。此何以故？文学与美术，皆所以发表思想与感情，为其根本主义者唯一，势自不容偏有荣枯也。我国今日文艺之待改革，有似当年之意，而美术之衰弊，则更有甚焉者。姑就绘画一端言之：自昔习画者，非文士即画工，雅俗过当，恒人莫由知所谓美焉。近年西画东输，学校肄习；美育之说，渐渐流传，乃俗士骛利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心。驯至今日，言绘画者，几莫不推商家用为号召之仕女画为上。其自居为画家者亦几无不以作此类不合理之绘画为能。（海上画工。唯此种画间能成巧；然其面目不别阴阳，四肢不称全体，则比比是。盖美术解剖学，纯非所知也。至于画题，全从引起肉感设想，尤堪叹息。）充其极必使恒人之美情，悉失其正养，而变思想为卑鄙齷齪而后已。乃今之社会，竟无人洞见其非。反容其立学校，刊杂志，以似是而非之教授，一知半解之言论，贻害青年。（此等画工，本不知美术为何物。其于美术教育之说，更无论矣。其刊行之杂志，学艺栏所载，皆拉杂浮廓之谈，且竟有直行

抄袭以成者，又杂俎载答问，竟谓西洋画无派别可言。浅学武断，为害何限。)一若美育之事，即在斯焉。呜呼！我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不亟加革命也，革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法(自唐世佛教大盛而后，我国雕塑与建筑之改革，亦颇可观，惜无人研究之耳)，使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发明光大之，此又一事也。使此数事尽明，则社会知美术正途所在，视听一新，嗜好渐变，而后陋俗之徒不足辟，美育之效不难期。然提倡此数事者，仍属于言论界。方今习俗轻薄，人事淆然；主持言论者，大率随波逐流，其能作远大计，而涉及艺术问题者，独见一贵杂志耳。贵杂志其亦用其余力，引美术革命为己责，而为第二之意大利诗歌杂志乎，其利所及实非一人一时已，杂陈鄙意，幸加明教。此颂撰安。

吕澂 谨白

十二月十五日

原载《新青年》6卷一号，1919年1月15日。