

面对中国画

张公者 编著



- 面对中国画——对话卢辅圣
- 中国画的命脉在哪——对话龙瑞
- 走出误区——对话潘公凯
- 中西之辩——对话许江
- 当代中国艺术之境遇——对话冯远
- 传承古典——对话吴悦石
- 穷探极今古 高论且纵横——对话陈传席
- 艺术为民——对话刘大为
- 中国画的本体精神——对话程大利
- 中国画在20世纪——对话郎绍君

面对中国画

张公者
编著



上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

面对中国画/张公者编著. —上海:上海书画出版社,
2008. 11

ISBN 978 - 7 - 80725 - 792 - 9

I. I. 面… II. 张… III. 中国画 - 研究 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 149306 号

面对中国画

张公者 编著

上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan.com

E-mail: shepph@online.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 787 × 1092 1/18

印张: 11.33

版次: 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1—3,000

书号: ISBN 978 - 7 - 80725 - 792 - 9

定价: 28.00 元

序

陈传席

面对目前绘画，很多人在探索，呼声最高的是：画家不应该卖画，卖画影响艺术的发展，经济大潮影响艺术的发展。被指责最多的是山东画廊，认为很多天才的画家前途都坏在山东画廊小老板手中，以山东画廊为首的全国各地画廊加上拍卖会要负绘画衰微的一半责任……有的记者还请我谈论经济大潮对艺术的损害性。我的意见则相反。

吴昌硕、齐白石一辈子靠卖画为生，不照样成为一代大师吗？“明四家”沈周、文徵明、唐寅、仇英也是一辈子卖画；徐青藤、陈洪绶拼命卖画；恽南田“高誉望良朋”，不但自己卖画，还要朋友替他鼓吹（“高誉”），帮助卖画；“四王”卖画；“四僧”卖画；“扬州八怪”卖画，郑板桥县长不当了，跑到扬州卖画，他“画竹多于买竹钱，纸高六尺价三千”；赵之谦、任熊、任薰、任伯年、虚谷、胡公寿等等海派画家都卖画；连黄宾虹这位肩负民族绘画复兴的大师也卖画……绘画还不是照样十分繁荣吗？名家还不是辈出吗？

丹纳认为英国不产生艺术，他说：“到1550年为止，英国只有猎人、农夫、大兵和粗汉。”其实英国后来的艺术也远远赶不上法国、意大利、荷兰等国。丹纳看到了现象，但没有探索其中原因。我的意思，英国原先是一个野蛮国家，只知道打仗，与法国进行了百年战争，失败后，又进行了30年的惨无人道的玫瑰战争，英国本来就没有文化底蕴，再天天打仗，这就不会有艺术。但后来英国成为首屈一指的大工业国，变为世界上最富的国家，而且全国上下皆富。没有文化底蕴而长期富裕，人的修养素质会提高，但很难产生伟大的艺术。只有在富到极致时会产生一些怪诞和反常的艺术。痛苦和矛盾是产生伟大艺术的最好土壤。英国不具备这种“土壤”。有人说世界上只有中国和非洲产生好的艺术，“土壤”具备也。百年来，中国被人侵略、被人瓜分，苦难重重，但产生了无数优秀的艺术家（画家、音乐家、文学家等）。改革开放以后，中国渐渐变富，社会渐渐变得和谐，矛盾和痛苦渐渐减少。大英雄的产生是以世界动乱、死难伤残亿万人为“基础”的，如丘吉尔等；小英雄的产生也以国家动乱、死亡伤残千百万人为“基础”的。大家都很幸福时，便不会有大英雄。所以，阎锡山自挽联有云：“有大需要时来，始能成大

事业。”文学和艺术也一样，人人都过上幸福愉快的生活，除了需要一些娱乐类的半艺术，如流行艺术等，真正伟大的文学和艺术，其实并非“大需要”（略一段），没有“大需要”，也很难成“大事业”。当然，可以产生一些“小艺术”，或者叫“小道艺术”，“大道”的艺术（例如悲壮而崇高、惊天地而泣鬼神、震撼人的灵魂的艺术）便很难产生，至少说不会产生太多。

中国已渐渐走上“小康”，文学和艺术的前途，我不忍心再分析。但希望还是有的，因为中国和英国不同，英国的文化底蕴不厚，中国有深厚的文化底蕴，凭着这深厚的底蕴，再加上经济繁荣的支持，文学和艺术的发展还应该是大有希望的，我们最好乐观一点，努力一点，但如何发展呢？

面对绘画，我们再听听正规的理论家、画家们的意见。这本《面对中国画》乃是张公者在《中国书画》杂志发表的对当代10位理论家、画家进行的访谈对话，然后整理而成。这10位中除了笔者一人之外，都是当代赫赫有名的人物，他们的意见都是十分重要的，读者读后自然会知道的。

2008年3月8日于中国人民大学

目录

· 面对中国画——对话卢辅圣·····	1
20 世纪变革与山水画	
中国画本体是什么？	
文人画的式微	
缺“书”的中国画	
东西方绘画本体论	
关于海派绘画	
· 中国画的命脉在哪？——对话龙瑞·····	22
国家画院做什么？	
令人堪忧的“学术八股文”	
混乱的艺术品市场	
用中国思想来阐释、发展中国画	
· 走出误区——对话潘公凯·····	40
改造素描	
中央美院中国画教学思路清晰吗？	
美术家与儿子眼中的潘天寿	
· 中西之辩——对话许江·····	58
中国文化主体精神与西学东渐	
神鞭与第三只眼	
东方想象与误读东方	
文化消费与绘画执守	
文化同一与文化独立	
烛光与灯光	
· 当代中国艺术之境遇——对话冯远·····	78
中国有属于自己的当代艺术吗？	
当代中国画创作无愧前人？无愧时代？	
现实主义是精神性的	
美术学院的意义	
国展提倡什么？	
浙派人物画与徐蒋人物画	
中国文化话语权	

· 传承古典——对话吴悦石·····	100
古典几人传	
学术匮乏	
题识几人懂	
当代人物画创作	
齐白石艺术本体	
谁来鉴定	
今日经纪人	
· 穷探极今古 高论且纵横——对话陈传席·····	118
古代文献亦需鉴别	
我们今天读什么样的论文	
理论家“隔靴搔痒”？	
当代中国画家的难题	
整体减弱的 20 世纪中国画	
不会“写字”的当代作家	
当代名家点将	
· 艺术为民——对话刘大为·····	142
美协的话题	
传统水（笔）墨如何发展	
艺术为谁服务	
关于代表作	
面对假画	
· 中国画的本体精神——对话程大利·····	154
民族精神与民族主义	
黄宾虹与金石气	
腹有诗书气自华	
保持中国画原汁原味	
图书垃圾	
享受过程	
· 中国画在 20 世纪——对话郎绍君·····	172
20 世纪中国画学研究	
中国画市场	
20 世纪“四大家”	

面对中国画

——对话卢辅圣

时 间：2007年6月17日

地 点：上海·上海书画出版社社长办公室

笔墨与境界是中国画最突出的特性，也是中国画的最高品质。笔墨同样是中国古代文人所必须具备的基本技能，而境界的追求更需要作者具备良好的修养底蕴——这就使中国画具有了“文人性”。然而，今天的中国画作品因缺失“文人性”而降低了中国画的品格。

同样作为绘画本体，东西方绘画是一致的。20世纪直至今日美术界讨论的“中西融合”问题，最终应是以融合者所达到的高度来结束这场争论，融合者在“创造”一种“新”画种，可这“新绘画”显然还不成熟，而作品水平高度是最具有说服力的，也许他们目前的创作会成为日后一个“新画种”的“母画”，但时至今日它还只是基石。

卢辅圣先生作为书法家、画家、学者、出版人，他对中国古代画论的梳理研究使其对中国画诸多问题皆有精辟的论断，从而让人心悦诚服地接受他的观点。



【法】马蒂斯 红色和谐 1908年

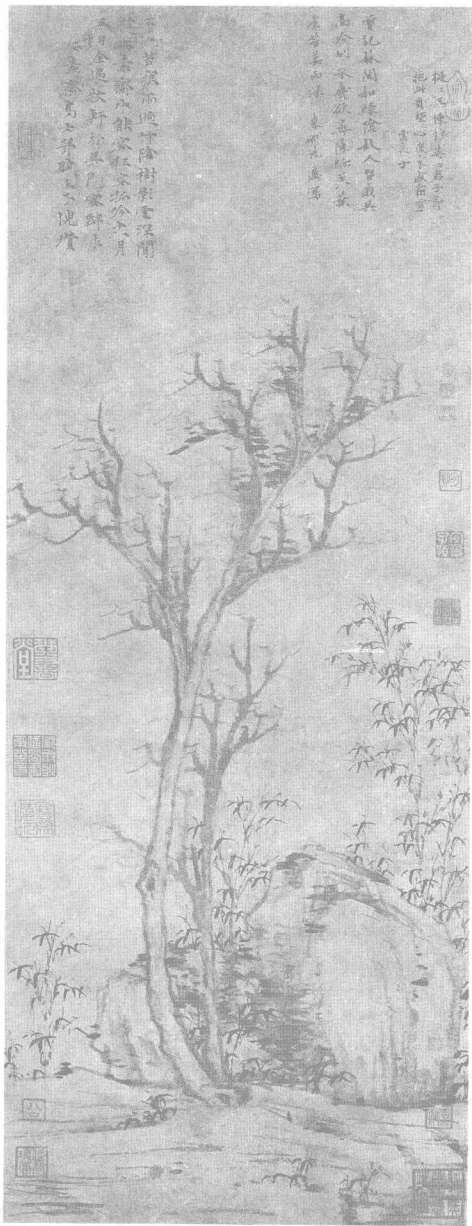
20 世纪变革与山水画

张公者：山水画是中国绘画极为重要的一个组成部分。人们将自己的思想、情感、意趣寄寓山水之中。中国的山水画已超越了物象的描述，往往蕴含着作者深刻的人生观，甚至是世界观，因而具有了哲学上的意义和高度。

卢辅圣：山水画滥觞于魏晋。当它作为人化自然的投影，摆脱了充任人物画背景的附庸地位，继而又与服务于“势”的庙堂气息分庭抗礼之时，便与登临现实中的山水一样，被视为文人士大夫们心性修养的途径，用以实现其对蕴藉于山水之间的“道”的体悟。宗炳的“畅神而已”，王微的“明神降之”，王维的“绝迹天机”，张璪的“意冥玄化”，米芾的“不取工细”，倪瓒的“聊以自娱”，董其昌的“寄乐于画”，如此种种，赫然充塞于中国绘画史的观念意绪，只有将山水画看作一种价值之学，一种讲求性灵、重视生命的，将人的关注点落实在人生的方向与意义这一终极价值根基上的人格完善之途，才具备存在的合理性。这种价值尺度决定了山水画不过是主体“依仁游艺”的媒介，是否能够因此获得主体心灵的自由与解放，个体人格的实现与升华，以及对现实世界和事实世界的超越，则首先取决于“不滞于物”的从艺态度，而不是“与物推移”的专业技能。中国山水画之所以会与文人士大夫结下不解之缘，文人画之所以将山水作为其主要领地，文人山水画的发展之所以要与诗、书、禅、水墨宣纸相契合，并且相继酿造出隐逸情怀、淡泊内涵、笔墨趣味的专利，乃至具有深远意义和重大影响的变革，往往不是出自“专诣”的画家艺匠之手，却更多地由“旁涉”或“通晓”的懂画者来促成，无不基于同一原因。可以说，这是一个延续了一千多年的深厚传统，它作为中国人观照自然、表现世界和承载观念意义的一种重要方式，以不可替代的文化品格区别于其他绘画形态，为世界艺术的多元格局提供了自立和自足的一极。

张公者：20世纪社会的重大变革，对山水画也同样产生了极大的冲击。20世纪中很多画家曾留学欧洲、日本，在他们的绘画中，西画的影响已非常明显。

卢辅圣：对中国历史来说，20世纪是社会变革最为激烈，同时也是发展最为迅速的时期。而在20世纪的中西美术交汇中，中国山水画又是首当其冲的碰撞对象。自从康有为归罪于元四家的“中国画学之衰”论、陈独秀的“首先要革王画的命”的“革命美术”观吹响中国画革新运动的号角以来，“山水为上”“水墨为上”“写意为上”的传统绘画格局，便面临着内与外的双重挑战，它既需应对来自西方艺术体系的形态学与方法论质疑，又要处置被救亡图强的时代主题所强化了了的经世致用传统与文人画隐逸自娱传统的价值观对立。双重挑战不仅打破了文人画高踞中国绘画金字塔尖的稳定结构，扭转了文人画入主画坛以来的精英化趋势，同时也以前所未有的批判精神，引导着人们艺术取向的自由选择。如果说（20世纪）二三十年代的中国画革新更多地受动于当时的科学主义思潮，五六十年代的中国画改造更多地为政治意识形态所左右，而八九十年代的中国画生存合理性又更多地取决于现代化的价值观，那么，山水画也与之相应，从世纪初复起写实造境之旨并面对不同艺术取向之间的分离和对峙，到世纪中少有例外地受到政治和社会功利主义的作用，再到世纪末重现多元取向甚至进入“怎么都行”的后现代情境，其所经历的变化之



【元】倪瓒 苔痕树影图 90.5 × 33.2cm 纸本墨笔



李可染

杏花春雨江南
纸本设色



大与形态之繁，是以往任何一个时代都无法比拟的。

张公者：新中国成立后，很多山水画家拿起画笔对祖国山河进行描述，在他们的山水画中出现了与古代山水画截然不同的景象，诸如汽车、电线杆等等。如何定位这段时期的山水画？

卢辅圣：这段时期的山水画可以从两方面来看。一方面，它扭转了中国山水画长期以来的出世、隐逸倾向，而使之接受面对现实和表现生活的新课题的同时，极大地改变了倚重程式化表现的积习，为丰富和强化山水画的表现力拓展了新的空间。例如，李可染强化了笔墨尤其是墨法对景观形象和意境的塑造，突破了写实性描绘的旧程式；傅抱石通过潇洒淋漓的笔墨个性，对现实感受进行了富有激情的发挥；石鲁在荒蛮粗犷的黄土高原中感应出奇崛躁动的颤笔，开拓了表达感受真实性的又一境界。但在另一方面，这些与传统山水画拉开很大距离的时代新风，在用参与社会、追踪时代的积极入世精神改造“逸气”“自娱”“寄乐”的消极避世心态之时，却也将原先通由文人画隐逸传统所保持的特立独行的形而上精神给抛弃了。这种对超越于即时性、实用性、伦理性之上的形而上价值的疏离，所带来的绝不仅仅如漠视绘画本体性或者降格为电线杆等标签化手段那么简单。

张公者：上世纪50年代李可染、张仃、罗铭走出画室，到自然中写生，他们借用西画的写生方式，对景实写，与古人写生的方式不同。古人是把千山万水凝聚于心，创作时已经升华为心象中的山水。

卢辅圣：现代美术教育引进了西方的教学方式，带来了许多西方的观念和方法，这对中国画的发展有推动意义，尤其表现在人物画上，现在人物画家的造型能力普遍增强了。但将西方风景写生的观念方法引入山水画，则容易遮蔽乃至丧失中国画本体精神，使艺术遭受技术的异化。在某些技术进步的同时，如何保证艺术品格的高质量，这是中国画面临的严峻问题。



傅抱石 听泉图 134.2 × 66.2cm 荣宝斋藏

中国画本体是什么？

张公者：今天的中国画作品在造型方面的技术提高了，而在笔墨上是退步了，这样是不是失去了中国画的本体精神？

卢辅圣：中国画本体是什么？也许我们可以说，它是千百年来的中国绘画传统在现实语境中的延续与拓展，并意味着一种对于其特定文化背景的指代。元明清以后，笔墨成为中国画本体中的重要组成部分，成为跟传统文脉相联系的主要形态学表征，一旦笔墨精神，笔墨的气韵、品位完全失去，也就无所谓中国画了。现在不少中国画家有一定的造型能力，或者还使用着宣纸、毛笔、中国颜料，但是所表现出的无论绘画观念还是绘画形态都与中国画没多大关系，很多缺乏中国画品格的

东西仍然挤在中国画的名义下，中国画仿佛变成了一座无墙的收容所。当然，这是某个历史阶段的产物，我们，包括我们的思想认识，也总是生存在特定历史阶段的局限性中。

张公者：当代中国画家在造型能力方面有高于古人的地方，得益于素描的引进。而这种“中国画”往往是油画在宣纸上的另一种表现，从这个意义上说不能称之为中国画。有一部分学者、画家认为绘画名称、画种不重要。我认为这样不利于一个画种的传承，更会把中国画最具特色的笔墨与境界丢失。中西绘画的融合可能会带来新的画种，但目前很难超越原有的画种的深度、高度，这种融合没

有意义。可以借鉴，用人之长补我之短，但不能丢掉中国画本体的东西——笔墨与意境。您刚才谈到的“某个历史阶段的产物”是何意？

卢辅圣：对于中国画来说，这一历史阶段处于深广而剧烈的变革中，权威、习惯、统一标准被打破，莫衷一是和各行其是逐渐成为常态。通常情况下，当人们都朝着同样的目标去努力的时候会分辨出高低、雅俗、好坏，而一旦标准被打破，进入多元化情境，天才与骗子同台演出就不可避免。不过，正如库恩的“革命时期”与“常规时期”所喻示，到了另一历史阶段，又会有很多人统一在某个目标、某个范式下，与之相应的本体也就在大家的共同体认中确立起来。

文人画的式微

张公者：中国画讲究内在修为，评论画家的作品时会触及其人品、文化层次等等，因此在中国有“文人画”，并自宋元后逐渐成为中国绘画的主流。

卢辅圣：文人画是中国历史的奇特产物，也是人类艺术史上的孤例。正因为

石鲁 南泥湾途中 纸本设色 1960年





周京新 鲁智深与林冲 68 × 68cm 纸本设色 2001年

文人画的发生发展并最终入主画坛，才造就了中国画的现有形态，使中国画以自足的价值体系区别于世界上的所有绘画。

张公者：文人在元后尤其影响了中国画的发展，甚至成为了评定画品的“评委”，一时间“画匠”们都要仰文人的鼻息而失去了话语权。

卢辅圣：中国绘画史不同于其他国家绘画史的一大特征，是“知画者”比“善画者”具有左右绘画发展史的更大影响力。其中原因，固然由于文人的介入以至入主，但尤其值得注意的，倒是有利于文人介入和入主的艺术思维方式。《庄子》的“解衣般礴”、王廙的“画乃吾自画”、顾恺之的“迁想妙得”、宗炳的“畅神”、王微的“神明降之”……这些一两千年前的思想成果，与我们现在所追求的境界并无质的区别。文人士大夫以自己经由政、德、诗、文而达到的悟道层面返观绘画之器，亦即不是通过形而下到形而上的升华过程，而是直接从形而上出发来规范形而下，就简约了作为绘画艺术自律化过程所必需的“技进乎道”的漫长环节，从而有可能将“旁涉”或“通晓”的有限实践感知放大为“澄怀味道”“探赜钩玄”的超迈思致。如果说，西方那种工匠型、专家化的艺术机制有利于造就一种汇归于科学性的理论思维，那么，中国这种文人型、综合化的艺术机制，则有助

于促成一种二元共生的理论思维——一方面,通过人格力量、从艺态度、审美趣味的领悟而切入艺术真谛的途径,不断吸引着形而上的思想建构,使之趋向于高深莫测或者说只可意会不可言传的玄虚境界;另一方面,通过图式风格、操作技巧、形式法则的修炼而达到艺术极境的途径,又不断延接着形而下的思想建构,使之趋向于具体而微或者说实践出真知式的直观境界。这种二元共生的理论思维与科学性理论思维的不同之处,在于前者以“原则”为主导,而后者以“原理”为主导。以“原理”为主导,对艺术本体规律的追索与认同,对社会自然观及其方法论的借鉴与应用,就成为思维主体自觉自愿的行为取向。诸如素描、色彩、透视、解剖等等基础学科的建设,象征主义、表现主义、结构主义等等艺术流派的分化,乃至具象与抽象、公共化与个性化、传统与反传统等思想方法的对立,无不是西方“原理”指导下的产物。以“原则”为主导,思维主体的行为取向,就偏重于艺术价值规律的感应与把握,对社会伦理观念及其情境立场的干预与调节。以六法、笔墨、气韵等等作为思维话语的知识体系,无不同时蕴含着审美趣味与形式法则、玄虚境界与直观境界的双重图像,所遵循的正是“原则”这个只有让存在本身得到具体确定之后才获得现存依

〔清〕王原祁 为杨晋画山水图 77.8×47.7cm 纸本设色 1705年



据的内在理路。

张公者：“四王”中的王原祁、王石谷是以文人画家的身份进入到宫廷，而最终成为代表清官方的宫廷绘画家，从而使“文人画”达到“顶点”，同时也是“衰点”——文人画衰落于此。

卢辅圣：后期文人画入纁大统，为全社会所追随，失去了原先的超然性，也就自我异化成为正规绘画，并且慢慢僵化，变成缺乏生长力的程式化艺术。进入20世纪以后，随着中西文化交汇和社会剧变，传统文人阶层解体，文人画终于退出历史舞台。但文人画的某些形态要素会被继续继承，有些还可以得到发扬光大。例如写意画形式，就被戏剧性地发展为20世纪下半叶以来中国画的主流意识形态。

张公者：当代一些画家提出了“新文人画”概念，并举办“新文人画展览”。“新文人画”的提出有其积极的一面，但一些“新文人画”作品中吸收了文人画低靡的部分，一些画作松散、无力、软弱，甚至出现了病态与低俗的作品。“新文人画”画家中更是缺少文人。

张仃 云横马蹄寺 95 × 195cm 纸本设色 1996年

