

思潮·学术



守护与拓进

——二十世纪中国画谈从

郎绍君 著

中国美术学院出版社

守护与拓展，中国书画艺术

思潮·学术



守护与拓展

——二十世纪中国画谈丛

郎绍君 著

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

守护与拓进:20世纪中国画谈丛/郎绍君著. —杭州.
中国美术学院出版社,2001.8

(思潮·学术)

ISBN 7-81019-973-0

I. 守… II. 郎… III. 中国画—研究—现代
IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第049968号

丛 书 名 思潮·学术
书 名 守护与拓进
著 作 郎绍君
编辑制作 雅图工作室
封面设计 小 尔
责任监制 葛炜光
责任校对 石同兴
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国杭州市南山路218号
邮政编码 310002
印 刷 浙江大学印刷厂
经 销 全国新华书店
开 本 889×1194 mm 1/32
版 次 2001年8月第1版第1次印刷
印 张 16.5
字 数 400千
图 片 21幅
书 号 ISBN 7-81019-973-0/J·910
本册定价 32.00元

目 录

1	自序
5	· 画史研究 ·
7	类型与流派
35	20 世纪国画家
123	20 世纪的山水和彩墨风景
137	20 世纪的中国画研究
165	香港中国画鸟瞰
183	从黄仲方谈及香港传统中国画
205	· 问题研究 ·
207	笔墨论稿
229	笔墨问题答客问 ——兼评“笔墨等于零”诸论

261	非学校教育 ——关于中国画教育的一点反省
271	以复古为革新 ——艺术演进的一种方式
289	都市水墨及其现代经验
305	• 画家研究 •
307	齐白石传略
347	林风眠的艺术历程
401	陶冷月的生平和艺术
441	画家柳子谷
465	郭味蕖之路
479	读赵春翔
495	杨之光和新人物画

自序

这本文集,选自我5年来发表的文章。内容大抵分成三部分:一为20世纪中国画史追述,二为中国画问题探索,三为画家研究。未收入对当代画家的评论文字。

“画史研究”的6篇,《类型与学派》是纪念潘天寿诞生百年国际学术研讨会提交的论文,大体勾画了20世纪中国画的类型与学派。收入本书前,对“类型”一节略有修改。《20世纪国画家》是为中国嘉德拍卖公司编辑《中国美术百年》一书写的,按历史分期评述了20世纪有影响的中国画家,因字数超出,发表时有所删节,这次收入本集,除恢复原样外,又作了一次校改。《20世纪的山水与彩墨风景》,是为我主编的《现代中国美术全集·山水卷》写的序文。这3篇文章是史料性的,涉及的画家、流派与材料不免有重合之处,但角度不同。《20世纪中国画研究》评述20世纪研究中国画的各家论说,这里收入的一部分,曾发表于《文艺研究》。《香港中国画鸟瞰》、《黄仲方和香港传统中国画》是对大陆观者介绍香港中国画的,前者着重谈香港中国画与大陆中国画的血缘、蜕变关系,后者从画家黄仲方谈及香港传统型中国画的由来与背景。

“问题探讨”的4篇文章,有2篇谈笔墨,1篇谈中国画教育,1篇谈中国画的演进方式。其中《笔墨论稿》试图以现代语言释说笔墨概念及文化内涵,并论及笔墨的现代运用及衡量标准、笔墨的作用与价值等;《笔墨问题答客问》是论争文章,透析“笔墨等于零”诸种怪论。《非学校教育》是参加中国美术学院建院70周年举办的“中国美术教育研讨会”的论文,意在反思20世纪学校中国画教

育,重新认识传统中国画教育(非学校教育)的可取之处。《以复古为革新》根据在中央美院的一次演讲整理而成,文章提出“以复古为革新是艺术演进的一种方式”的观点,并回答了听众的相关提问。

“画家研究”分别收入了关于齐白石、林风眠、陶冷月、柳子谷、郭味蕓、赵春翔、杨之光7位画家的文章。其中《齐白石传略》是为笔者主编的《齐白石全集》而写;《林风眠的艺术历程》选自尚未出版的《林风眠》一书。陶冷月和柳子谷曾经是20世纪前半叶活跃于画坛的著名画家,后半世纪由于政治等原因,被长期遗忘;《陶冷月的生平和他的艺术》、《画家柳子谷》两文,对被遗忘和遮蔽的历史有所钩沉,并在艺术上对他们作了重新评价。《郭味蕓之路》是为纪念郭味蕓先生诞生90周年而写,着重探讨郭味蕓以传统为本适当吸收西法的艺术道路。《读赵春翔》对旅美画家赵春翔曲折的人生与艺术经历作了追述,并试图思索海外艺术家融合中西艺术所遇到的问题 and 困难。《杨之光和新人物画》是为杨之光回顾性画集写的专文,在系统梳理画家艺术经历的同时,力图结合时代背景对他的新人物画作初步探索——在统一意识形态主导下的50年代至70年代新人物画,是20世纪重要的绘画现象,但由于时间距离过近,对它们的历史透析还有一定困难。我以为,既需要作时代性的总体把握,更需要作具体的个案研究。这篇文章是尝试之一。

20世纪中国画是画史的一部分,也是思想史、文化史的一部分。从某种程度说,它面对的问题,也是相应思想史、文化史面对的问题。在全球化、一体化之声日高一、西方强势文化成席卷之势的新世纪,中国画遇到的问题没有改变,而境况愈加严峻。要应对新的形势与问题,也须总结既往的经验与教训,“温故而知新”这句老话,仍有醒世的意义。

本书取名“守护与拓进”,表达了我对20世纪中国画历史的观感,也道出了对中国画现状和发展的一种兼取的态度。“守护”二

字,也许会招来“保守”之讥。但这类讥评不足道。在强势西方文化的冲击下,有意识、有目标、有选择的守护处于弱势的传统艺术,是民族文化生存之需,也是文化多元化的基本条件。不仅艺术家、艺术史家有守护的责任,民族和国家也应采取相应的措施。即便当今的欧洲各国,也都在千方百计保护他们的民族文化与艺术传统,抵制更为强势的美国文化的泛滥。处于拼命引进西方生活与生活方式、自己悠久而独特的文化传统正被美式西方大众文化迅速侵蚀的中国,为什么不该有适当的守护态度与措施?汉语语言、中国文字,中国诗歌、戏曲、绘画、音乐、书法及多姿多彩的民间艺术传统,为什么不该加以守护?把古与今、传统与现代、西方与东方、南方与北方、世界与本土、全球化与多元化、强势与弱势,视为不可调和的、不是你死就是我活的观念应该结束了,而代之以费孝通先生所倡说的“和而不同”的新思维,依照这样的思维,守护是合理的,拓进也是合理的,守护与拓进不是对抗、断裂而是互补、互生。但“和而不同”的新关系不可能自动实现,因为强势文化总是沿着“同化于我”的方向呼啸而来,弱势文化也常常滋生“同化于他”的心理回应。认清“西风卷地百草折”的情势,才可能理解自我守护意识和实践的必要性,才可能恰当地理解与把握“和而不同”。

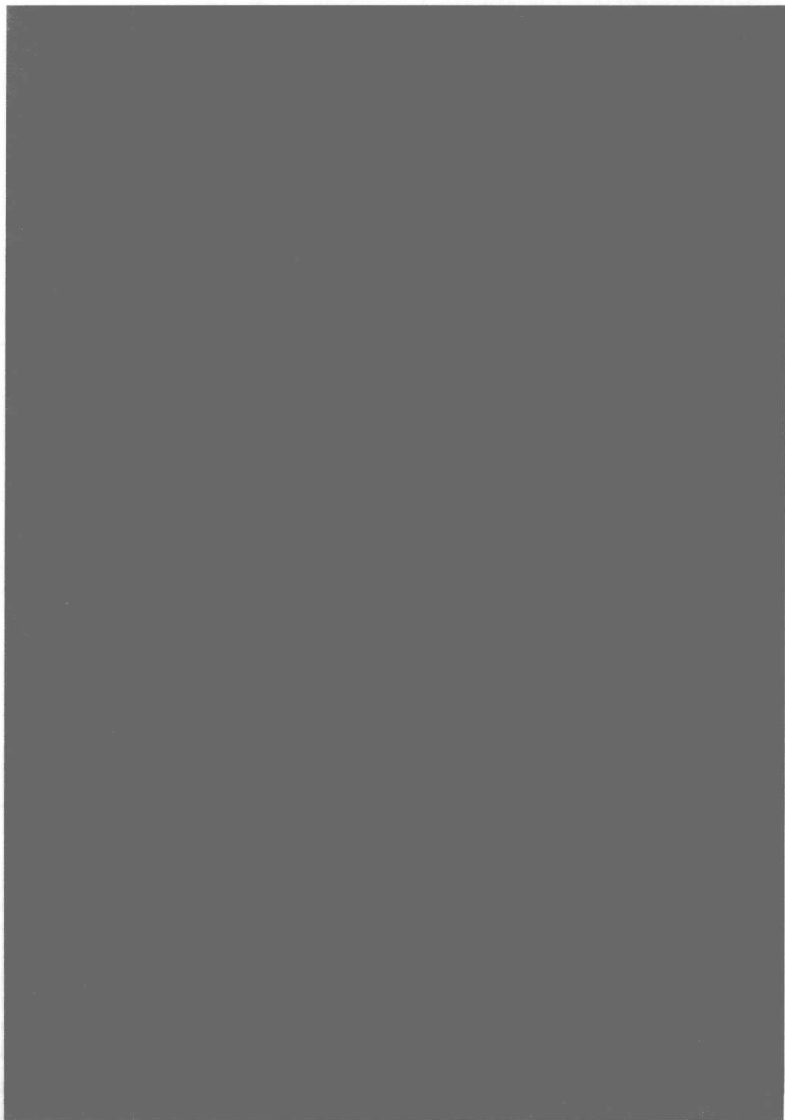
毫无疑问,守护不是闭关自守和抱残守缺,不是拒绝吸收外来的优秀文化,不是回避现代化。就中国画而言,既需要守护,也需要拓进——包括观念与技巧各方面的改革、更新、变异。事实上,20世纪尤其是近20年的中国画,已经发生了巨大变异,已拓进成多样的状态(参见本书《类型与学派》一文)。传统的一切,并非什么都要守护,都值得守护;新的拓进,也不是什么都有益,都有价值。盲目的守护和盲目的拓进均不可取。为了更好的守护与拓进,有必要对业已多样化的中国画进行类型分析,不同类型宜采取不尽相同的批评标准和价值尺度,进行具体的估评。本书对笔墨问题的探讨,对不同类型画家与作品的评价,就作了这样的尝试。

对20世纪中国画的回顾与评价,是画家、评论家特别关心的,谈论之多,真是成千上万,不可胜数!但真正把20世纪中国画和中国画史作为严肃的学术课题,依照学术规范进行研究,却又少得可怜。本书收入的文章,不免有应急草就之作,但对学术研究的敬畏态度,是始终如一的。我感到困难的是,如何把握个人观点与可靠材料之间、现实感受与历史“还原”之间的复杂关系,并达到某种统一。

本书的出版,得到中国美术学院出版社的大力支持,在约稿、编辑过程中,洛齐先生出力尤多,在此深表谢忱!

2001年4月29日于南望北顾楼

画史研究



类型与流派

情境与类型

一、情境

1、社会革命与变革

20 世纪是社会与文化大变动的世纪。辛亥革命、五四运动、共产主义运动、国内战争、抗日战争、社会主义改造、文化大革命等等,都直接间接地影响了中国画的命运:它的创作思想、它的功能、它与观者的关系、它的流派风格……等等。了解 20 世纪绘画,必须了解 20 世纪的中国社会和它的巨大变动^①。

2、新式美术教育

从 1906 年(光绪三十二年)南京两江优级师范学堂图画手工科第一次招生,中国画教育成为现代美术教育的一部分后,^②。学

① 郎绍君:《论中国现代美术》,江苏美术出版社,1988 年,南京。

② 两江优级师范学堂设于南京。最初成立于 1902 年(光绪二十八年),即清朝废除科举制的前 3 年。“两江”指江南、江西,包括江苏、江西、安徽三省。当时的师范学校分两级,即“初级”与“优级”。后者是培养中等以上师资的。两江优级师范学堂设图画手工科较晚,1906 年第一次招生。第一位中国画教师是湖南画家萧俊贤(1865 年—1949 年)。学生中后来成名的有姜丹书、吕凤子等。图画手工科以图画、手工为主科,主要教员为日本人盐见竞等,主要课程有投影画(学习透视画法)、素描、水彩、油画、图案、毛笔画(即山水、花鸟等传统中国画)、纸细工、黏土细工、石膏细工等。副科有音乐、体操、教育等。学生所学习的课程、知识结构,与以前的师傅带徒弟式的学习大不一样。

学校教育逐渐成为培养中国画家最重要的方式。学校教育与师徒传授的不同是：它综合或兼学中西绘画，它的师资不再是一家一派，它与社会有了更多的联系。20世纪的中国美术学校成为艺术运动的中心，成为各种艺术思潮、流派与风格的策源地^①。美术学校使水墨画的传授方式、学习内容、生员来历及去向，发生了根本性的变化。但师徒相传的方式仍然存在与流行，它与学校教育方式并行不悖，直至50年代后，才逐渐衰落为学校教育的补充方式。^②

3、中国画社团

美术社团是一种艺术家组织，有章程（或宣言）、活动规范、共同或相近的艺术目标。它不是画派，但常常具有画派性质或产生画派的基础。它是自由结社的产物，不同于行会或依附于官、商的画家群体，也不同于只有娱乐集会性质、没有一定组织形式与活动规则的艺术雅集。

中国画社团最早出现并集中于上海。20世纪上半叶，上海是中国文化的主要中心，最大的商业重镇，生存与文化环境相对自由，因此云集上海的画家也最多^③。

出于生存需要或某种社会动机，有些美术社团与政治家、政治

① 郎绍君：《论中国现代美术》，江苏美术出版社，1988年，南京。

② 私人收徒的形式在传统画家中仍很流行。如著名画家吴昌硕、齐白石、黄宾虹、金城、张大千、徐操、郑午昌等，均收弟子，有的还要求严格的拜师仪式。他们有的还在学校兼任教员，实行两元的教育方法。

③ 中国画社团的早期形式是有固定地点与召集人的书画家雅集。在上海，这种初具社团特色与规模的雅集，始于1792年创立的平远山房，继而有创立于1839年的小蓬莱，创立于1851年的萍花社书画会。正式的社团则是创于光绪中叶的海上题襟馆金石书画会——它有会长、副会长和社员，有经常的作品陈列，会员均定期公布润格。再以后建立的书画会，有豫园书画善会（1909年）、宛米山房书画会（1909年）、上海书画研究会（1910年）、青漪馆书画会（1911年）、文美会（1912年）、停云书画社（1921年）、青年书画社（1921年）、上海巽社（1925年）、艺观学会（1926年）、古懽今雨金石书画社（1926年）……等等。

力量(集团)、商人与商人集团往往有某种联系。新中国成立后,画家都变成“国家干部”或由地方政府部门统一管理,靠工资或补助维持生活。全国只有一个由党中央宣传部领导的美术家组织——中国美术家协会。这些,都对画家和中国画创作产生了重大影响。

4、美术出版

石印、铅印、珂罗版、照相制版等印刷技术的传播,使20世纪中国的美术出版行业有了很大发展。各种美术杂志、报刊、画报、著述、画册的流行,使画家有了更多、更方便地接近古人、外国人和同时代人的机会,缩短了学习绘画与相应知识的过程。美术出版物还促进了画家与观众、同行的联系,促进了作品的流通与收藏。各类出版物与美术学校、社团的结合与呼应,共同造成了社会化的美术氛围。50年代后,在“舆论一律”的原则下,出版物受到严格控制,中国画家很难看到西方艺术的出版物。这种状况到“文革”后才得到改变。

5、画家的城市化

明清以来,画家越来越集中于城市,至20世纪,随着工商业的日趋繁荣,这一趋势得到了极大的强化。美术馆、博物馆和像样的美术学校,都集中于北京、上海、南京、广州等几个较大的城市,而画店、艺术品经纪人也都活跃在这些地方。隐逸乡间、山林、寺观的画家越来越少,进入城市谋生并期望得到画界认可的画家越来越多。城市的新旧官吏、清末遗老遗少、军官、革命家、商人、医生、教师、律师、演员、作家、编辑、出版家等,成为绘画的主要需求者。作为“风雅”标志、交际礼物、财富象征、心灵寄托、遣兴之物,中国画常常成为他们生活的一部分。需求刺激了创作,也影响了画家对题材与形式风格的选择。20世纪的中国画大家如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、傅抱石、张大千、李可染等,都是由乡村或小城镇来到上海、北京等各大城市,才进而获得成功的。齐白石的一方印章“故乡无此好天恩”,对此作了最直率的说明。

画家的城市化,使绘画与社会政治有了更密切的关系,画家彼此了解、相互影响的机会增多了,水墨画作品的山林之意有所淡化,政治倾向或商业气息变浓;与此同时,伪作和品格低下之作也有了更多泛滥的可能。

二、类型

20世纪以来的中国画革新,由于融入诸多西画因素,形态面貌变异,甚至渐渐模糊了作为画种的边界。这一趋势至今仍在发展中——如果边界消失,“中国画”也就不复存在了。但正如中国戏曲、音乐不能因西方戏剧、音乐的融入而消亡一样,中国画也不应因西方绘画的融入而消亡。这并不意味着拒绝传统艺术的变革——变革源自受众和艺术自身之需,是必然的。但艺术有常有变,常其常而变其变,守其常而导其变,才是我们应取的态度。尊重中国画多元互补的现实,对其变化了的形态进行必要的透析,以修正我们的认知,是十分迫切的事情。

1、传统型

其特点是坚持传统绘画最基本的语言方式——笔墨方法。笔墨方法不仅包括写意画的笔法墨法,也包括工笔画的“骨法用笔”以及相关的晕染法。吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、张大千、吴湖帆、贺天健、陆俨少、李可染、傅抱石以及晚近许多中青年画家,都属此类型。他们也有人适当吸收西画因素(如李可染),但并不因此而改变其语言方式的民族特色。它是传统的,古典的,但又有新意,绝非对古人的重复。它在形态、性质上属于古典艺术——被现代中国人所广泛接受、有生命力的古典艺术。作为一种语言形式,它们高度成熟与完美,不存在“转型”和“现代化”的问题。书法、诗词、戏曲、曲艺、芭蕾舞、古典写实绘画、古典音乐等等,也都具此性质与特色。要它们“转型”和“现代化”,无异于破坏和否弃它们的基本特色和完美。视世间一切“革新”必优于“守成”的观念,对这些艺术形式并不都具有真理性。如果有一天它们合规律性、合目的地消

亡,那就让它们完美着消亡。以破坏其完美性为代价的京剧现代戏式的“革新”,可以作为古典艺术的一种畸形异变存在,但不能视为它合理的“现代形态”,更不应当看作它的替代物。

传统型中国画的生命活力,体现于它仍在流动和演进;但这种流动演进不采取突变、质变而采取渐进的方式。它的内容、情感、具体程式、画法与风格都不断新变,但不改变由其基本语言方式决定的传统(民族)风格。这一原则可借梅兰芳“移步不换形”的戏曲改革主张来表述。依照吴小如先生的解释,“移步”是有所前进,“不换形”是不改变它的基本特色。对中国画而言,不换形就是不改变它的笔墨语言方式——包括它的材料工具和相应的程式性,对力感、节奏、韵致的要求,以及对道与技、心与物、形与神、人格与风格和谐关系的追求等。以笔墨方法为主但又适当借鉴西法的“不变形”之作,如李可染的山水画、张大千晚年泼彩泼墨作品,仍可列入此类——古代中国画,也并不绝对的“纯”。

在20世纪,传统型仍是最为完美的中国画型式,吴、齐、黄、潘等杰出大师都出自此型。但满足于成熟与完美,也会导致惰性、重复与衰微。如何使它不断地“移步”而又“不换形”,是它面对的常新课题。

2、泛传统型

指古典中国画的变异形态,如高剑父、高奇峰的“调和中西”之作,徐悲鸿、蒋兆和式加入了素描因素的人物画,林风眠以水墨为主的仕女与花鸟,陶冷月的月景山水,吴冠中的部分彩墨风景,及当下中青年画家同一倾向的作品。它们强调“现代性”与“转型”,广泛地借鉴西方绘画,移步换形,突破传统媒材与笔墨方法的限制,手段更加自由,面貌愈趋多样。但它们仍立足于中国画这个根,在材料工具、技巧画法和风格情味上与传统风格保持着亲密的关联。他们已经创造了诸多世纪性的经典样式与作品,赋予中国画以新鲜而旺盛的活力。

泛传统型包容了丰富的风格样式,这些风格样式有很大的差异性,是中国画多元趋向的主要体现者,并在当代中国画格局中占据了主流位置。它们为个性表现与自由创造提供了更广阔的空间,为中国画的题材、主题和技巧发展开拓了更广泛的领域。但同时,它们也使中国画的边界变得愈加模糊,在相当程度上消解了中国画的特性。它不断扩展的开放性对特定技巧的要求渐次放松,致使其形式语言的混杂、粗糙和浅陋日趋严重。经验表明,缺乏对中西两种艺术的深入理解与把握,没有扎实的传统功底与修养,很难有真的突破与成功。

3、非传统型

指中国画变异的极端形式。它介于中国画与非中国画之间,是一种边缘形态。它们保留或部分保留着传统中国画的材料工具,但作画观念、技巧规则和风格面貌大都取借于西方,与传统中国画的联系已微乎其微。某些作品已跨出中国画边界,大略混同于水彩画、水粉画、丙烯画或综合材料画。它们大多抛弃了笔墨方法,或代之以其他画种(如油画)的技巧方法,或变为不拘一格的综合制作方法,或只把水墨媒材从笔墨传统中分离出来,将它“还原为单纯的材料”而随意用之。林风眠的彩墨风景与静物,赵无极、赵春翔、吴冠中、朱德群的抽象水墨与彩墨,刘国松的彩墨拓印与拼贴,以及当代被称作“实验水墨”的诸多作品,均属此类型。它们总体上采取“西体中用”方式,在整个中国画(或曰“现代水墨画”)范围中具有“前卫性”,最接近于西方现代、后现代艺术,是移步换形欲出中国画边界或已出边界的类型。

非传统型中国画的意义,在于它融合中西艺术的极致性探索,它对新的样式、风格的综合与创造,对水墨材料新的可能性的实验,对新的视觉经验的求取。一个不可忽视的特点是,这些探求都力图与传统中国画保持某种藕断丝连般的联系。其出色者(如林风眠)也可以达到很高的艺术水准,产生动人的艺术魅力。它们对中