

传统的 兴衰

Rise and Fall of Tradition

上海书画出版社

徐建融 | 著

孙丹妍 | 导读

包括绘画在内，中国的文化的奇、正两路传统，一向以正者为正宗，奇者为旁门，则奇正互用，其功无穷。如果拘泥于正而不承认奇，自不免偏见，但如果以奇为正宗，而以正为旁门甚至根本不予承认，则更属于本末倒置。我们看金庸的武侠小说，学武之人凡从正宗入手者，大多心平气和，循序渐进，需花下艰苦的努力才能有所成功；而舍弃正宗走旁门者，大多满怀仇恨，以求速成。

传统的 兴衰

Rise and Fall of Tradition

上海书画出版社

徐建融 | 著

孙丹妍 | 导读

责任编辑 黄 剑
技术编辑 钱勤毅
封面设计 潘志远

图书在版编目 (CIP) 数据

传统的兴衰 / 徐建融, 孙丹妍著. —上海: 上海书画出版社, 2003. 12
(中国艺术院校研修丛书)
ISBN 7-80672-591-1

I. 传... II. ①徐... ②孙... III. 中国画—绘画史—中国 IV. J212.092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 108951 号

★ 中国艺术院校研修丛书

传统的兴衰 徐建融 孙丹妍(导读) 著

② 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-sh.com

E-mail: shcpsh@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: 889 × 1194 1/24

印张: 6.67

印数: 0,001-5,000

版次: 2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

书号: ISBN 7-80672-591-1/J · 526

定价: 22.00 元

导 言

本书是作者若干论文的综合，其骨干是收在2000年出版的《中国画的可持续发展》一书中的《中国画传统的演变和得失——兼论传统在21世纪的弘扬问题》。反对自我中心的个人主义，坚持社会实践的实事求是，是作者的一贯思想。因此，他认为，21世纪的中国画坛应该是多元化的，传统的弘扬则是其中的最重要一元。而为了传统的弘扬，首先必须研究传统，分清它的精华和糟粕，以及区分在今天条件下有可能弘扬的精华和没有可能弘扬的精华，否则的话，弘扬传统难免弘扬它的糟粕而不是精华，弘扬它在今天条件下没有可能弘扬的精华而不是有可能弘扬的精华，导致越是加大弘扬传统的力度越是加剧传统的衰落的南辕北辙。

什么是传统？各人有各人的理解。说中国的传统，尤其是中国的文化艺术传统博大精深，包罗万象，恐怕没有人会反对。可是，在当今这个瞬息万变，日新月异的时代里，传统就如同一件古代贵族的盛装，华美、绚丽，只是穿戴起来程序繁乱，方法复杂，所以每个人都会对着它赞叹，却似乎很少有人愿意试着穿上它。于是，这种做工考究，品味高雅的服装便渐渐地被遗忘在博物馆的某一个橱窗里，偶尔会有穿着T恤、牛仔的人经过，讶异地瞥它一眼，也许会有些服装设计师来对它稍微做些研究，给自

己的设计增添一点灵感,然而大多数的设计仍旧与它真正的制作方法相去甚远。中国绘画就是这么件古老的华服。这件美丽的衣服,历经各个朝代的设计师们的修改,今天的款式已经与原来大不一样了。遗憾的是,它只是变得越来越容易穿戴,却没有更加精美、高雅、质地优良。而更加令人忧虑的是,今天的人们甚至已经不知道它原先是如何地精美、高雅、质地优良,却习惯于它现在廉价的简便,并且逐渐以此为标准了。一些明了历史的人试图唤起人们对它辉煌历史的重新注意,并试图由此使其复兴以往的精美、高雅、质地优良。《传统的兴衰》就是怀着这样的目的而写作的一本书。

一如前面所说,中国画的传统博大精深、渊源流长,因为精深,由于绵长,所以不能一言以蔽之,而需要谨慎地分析、归纳、取舍、扬弃。在《传统的兴衰》中,作者将中国绘画分为绘画性绘画与书法性绘画两种,换句话说,就是晋唐宋元的正规画传统与明清的文人写意画传统。这样的划分,不仅从技法上把中国绘画归为既有联系又有区别的两种形态,而且指明了中国画由古代之盛而至现代转衰的关捩。晋唐宋元是正规画传统发展、成熟的时期,同时也是文人写意画的滥觞时期,这个时期的绘画以形神兼备地反映客观世界为最高目标,唐宋时代达到了艺术创作的巅峰,同时,这个时代也是整个中国绘画的最高峰,到此时为止,中国画可以说一直处在上升的阶段。明清时代是文人写意画迅速发展壮大乃至取代正规画成为画坛主流的时期,这个时期的绘画以书法性用笔及充分抒发主观情感为最高目标,至明代中晚期及整个清代达到成熟。由于书法等非绘画性因素的介入,中国画中的绘画性因素逐渐被削弱,所以,文人写意画发展成熟的过程同时也成为中国画的绘画性趋向衰落的过程,这在明清自有其积极的一面,而在绘画学科化、专业化的当代,无异于自毁长城,故其“穷途末路”的命运也就在所难免。

在作者看来,正规画传统与写意画传统的此消彼长正是中国绘画由稚

嫩而极盛，又由极盛转衰落的历程。那么，为什么将正规画的成熟时期定义为中国画的兴盛阶段，而把写意画的成熟时期视为中国画的衰落阶段呢？作者似乎并没有作正面解释。然而，在分析中国画两大传统的同时，作者借中国传统文化中正文化与奇文化的概念其实已对此作出了解释。

所谓的正文化，即合乎常理或事物发展的一般规律，而奇文化则是有悖于常理或事物发展的一般规律，在特殊情况下存在的特例。举个例子，在80℃的温度下想要烧开一壶水，合理的办法是将温度升高到100℃，水自然就开了；但是如果不升高温度而将烧水的地点移到海拔几千米的高山或高原上，由于气压低，水的沸点也低，于是水在80℃时也开了，虽然同样烧开了水，但这种做法显然是不合常理的，这样的行为就可以归在奇文化之列，而前者的行为便是正文化了。需要指出的是，文化的正奇之分并不等于文化的优劣之分，正文化里有好有坏，奇文化里也有高有下，佳者俱不妨称为大家，劣者也同样是糟粕。但是，这也只是就正格和奇门中的优秀者和末流来说，优秀者和末流其实都只是两种倾向中的一小部分人，就绝大多数人来说，他们通常都是生活在平原上，如果也喝80℃的热水，就不免要拉肚子了。因此，对大多数人来说，一般应该多属于正文化的麾下，总是走的从学习到工作的普通道路；绘画也一样，就总体而言，总是以形象为核心，对画家来说，造型应该是基本功，是画家之所以成为画家的游戏规则。

作者认为，对于中国画来说，合于常理的是绘画性绘画，即晋唐宋元的正规画传统，因为它以造型为基础与目标，其价值判断也围绕着各种绘画性因素进行；而书法性绘画即明清写意画传统，则属于有悖于常理的奇文化，因为它以书法、诗文、印章等等非绘画性因素为基础与目标，其价值判断也围绕着这些非绘画性因素展开。从普遍性而言，作为正文化的正规画传统应该加以继承与发扬，使之成为学习中国画的基本功。当然，如果只知基本功而不思创造，也容易产生刻板、僵化的问题，这也是需要在

学习过程中加以避免的，但如果因此而说就是基本功导致了刻板和僵化，那不免就是因噎废食了；从特殊性而言，作为奇文化的写意画传统也自有其价值与意义，也不乏大师级的作家与作品，但是因为这些作家的造诣与作品的境界并非由正常的绘画修炼途径可以达到，就如中学生中的韩寒，作为天才，我们不妨为他喝彩，但他却绝不足以作为普通学生学习的榜样。对于20世纪头绪庞杂的多元化格局，作者在梳理历史之余更因此而疾呼要弘扬晋唐宋元的正规画传统，而反对把特殊性作为普遍性来弘扬。

中国文人向来有“只与知者道”的孤高情结，其结果不但“知者”寥寥，“不知者”渐有“三人成虎”的势头，而且闭塞视听，短视短见，堵塞了集思广益，交流探讨的正常途径。向不知者言，更不惮于向不知者言，坦陈自己的学术观点，不拾人牙慧，不随波逐流，也是一本学术著述受人关注的地方。

作者文中的一些主要观点，坦陈了自己的真实思想，也引起了理论界的广泛争议。这固然与作者对一些问题论述的措辞有关，比如文中“革生宣纸的命”的观点，实质上并不同于文革中“革命”二字中的“打倒”之意，作者的原意并不是说中国画家不能用生宣纸作画，而是说中国画家不能只用生宣纸作画。生宣纸只是中国画中善于发挥笔墨趣味的材料之一，只知用生宣纸而不知用其他材料，只知明清写意而不识晋唐高古，就如同只承认中国画只能表现笔墨趣味而不承认中国画还能表现博大的境界、恢弘的气度，因而这种情况，在作者看来，是值得反思，需要改革的。又比如文中“批判写意画”的观点，写意画概念的模糊，并非是作者个人的原因造成的，而是长期以来中国画缺乏较为科学的形式界定所导致的。在本文中作者所要批判的写意画，主要是指以早至王洽、苏轼，晚至黄道周、周亮工、翁同龢等一批缺乏绘画功力，以及今天一些缺乏传统绘画功力的画家的胡涂乱抹，而并非指以轻松的笔墨表现对象的水墨画法或者说写意画。为此，作者在本文中提出了“意笔工写”和“工笔意写”的概念以区

别于胡涂乱抹的写意画。然而，作者的措辞以及传统概念上的模糊，其实也远非引起很大争议的惟一焦点。自从20世纪80年代以来，由于受西方现代主义提倡个性表现的自由化艺术思潮的影响，也由于建国以来极左文艺路线对艺术家个性的过分压抑，造成了国内艺术家普遍要求张扬个性的艺术思潮。这种思潮，在产生之初固然有其合理性，但若一味不加思考地盲从，就不免成为东施效颦。当代中国画坛，惟以追求风格、张扬个性为高且不计其余，使得中国画创新非但成为了专业画家的“脑筋急转弯”，而且成为了业余画家滥竽充数的庇护所。作者在本文中疾呼提倡晋唐宋元的画格，其旨正在于提倡重新认识中国画的基本功、强调中国画的基本功。但重视基本功，或者说艺术创造的客观标准，在奉个性张扬为艺术创新之惟一标准，甚至因此而故弄玄虚的一些教条主义者看来显然是不合时宜的，作者之观点之引起人们的争议，也就在所难免了。

事实上，任何一种学说的创立，必然会有其在特定的时代中的合理性，但后人若奉之为万世不移的教条，也难免会产生僵化的认识。比如，赵孟頫在中国画中提倡书法，在当时极大地增强了中国画线条的表现力，这当然是进步的举措，但到了清代，一些善于书法而不善绘画的画家以此滥竽充数，直以书法代画法，就不免使赵氏的理论成为僵化的教条了。事实上，作者的本义绝非是反对艺术家的个性表现，而是反对个性表现成为艺术创造的惟一标准；作者在本书中所提倡的绘画性绘画，其本义也恐怕非必欲使之成为万世不移的教条，而是试图改变当前个性张扬的写意画泛滥成灾的局面。试想，如果处在被作者归为正文化范畴的绘画性绘画趋于僵化的时代，以作者特立独行的个性，恐怕也会旗帜鲜明地提倡被他划归奇文化的逸品画呢。因此，在我看来，三百年前董其昌提出的“先能为李成惜墨，然后能为王洽泼墨”，以及既奉米芾为“倪迂后一人”，又说“余雅不学米画”的辩证思想，与《传统的兴衰》中的核心观点，其实同一理路，只不过表述的方法、表述的角度以及观察的侧重点有所变异罢了。研

究切忌断章取义，切忌刻舟求剑，切忌独断专行，须参活句而不究死理，顺应此理，便会有毛泽东打破王明本本主义所迎来的中国革命新局面，不知此理，便会产生“贫穷就是社会主义”的教条主义认识，这是读者在阅读本书时须加以注意的。

在艺术创造与吉尼斯“发明”被混为一谈，求真的艺术追求几乎代替了求善的艺术追求而使绘画几乎不再成其为绘画，艺术几乎不再成其为艺术的当代艺坛，《传统的兴衰》是一篇有感而发、切中时弊的有分量的文论，其中创造性地甄别、归纳传统绘画的方法也为艺术史研究者提供了富有启发性的新视角。我想，我们不应因其中的一些过激的词汇和模糊概念而否定其本身的价值；同时，我也坚信，作为一篇真率而不失理性地坦陈自己学术思想的文论，《传统的兴衰》自有其待五百年后人论定的意义。

目 录

绪言： 正规画和写意画	1
第一章 晋唐宋客体化传统的缅怀	7
第二章 元代主体化传统的认识	34
第三章 明清本体化传统的批判	53
第四章 20 世纪多元化传统的清理	82
第五章 弘扬传统的对策	116

绪言

正规画和写意画

导言：在绪言中，作者运用正文化和奇文化这对概念来沟通并分别中国画中的两种传统，即作为正文化的以造型为核心的绘画性绘画和作为奇文化的以书法为核心的书法性绘画，前者属于绘画的本位，具有普遍性，符合绘画这个概念的内涵；后者属于绘画的旁支，具有特殊性，属于绘画这个概念的外延。用“人”的概念来演绎，即前者属于正常的人，后者则属于非正常的人，要么是在生理上有特长的人，要么是在生理上有缺陷的人，而且往往那些在生理上有某种特长的人，反过来也会在生理上有某种缺陷。作者的用意，是在这里揭示晋唐宋元的主流画格，是建立在绘画的本位上自然而然生成的具有不同风格的形制，而明清尤其是以文人画家为主流的画格，是掺杂了许多非绘画因素以至于渐渐偏离了绘画本位的形制。就画而讲，以诗书印特擅胜场的文人画，在绘画的文化性上确有特长，但在绘画性上就不免有缺陷了。

事物总有正格与别派的分别,从哲学上讲,这就是概念的内涵和外延之分。在中国传统文化中,正文化和反文化的提法也就相当于正格与别派的概念。所谓的正格与别派并非是非之分,而是指内容是否配合了恰如其分的表现形式,恰如其分者为正格,有所变异者则为别派。

此处的粗笔画是指笔线、笔画的阔窄而言,与风格的精粗无涉。若以笔线、笔画的阔窄来看,范、郭、马、夏的山水画笔触大多都很粗阔,但整体风格却依然精严整饬。对风格来说,更为重要的是创作的态度和作画的方式。

以形象与笔墨的关系而

中国传统文化向来有正文化和奇文化之分,有如太极图中的阳鱼和阴鱼,奇正相生,循环无穷。一般来说,正文化具有建设性,而奇文化具有破坏性。所以,当正文化居于主导地位,整个文化便呈兴盛的上升趋势,而当奇文化居于主导地位,整个文化便呈衰颓的下坡趋势。但另一方面,正文化也具有保守性,而奇文化则具有革命性,所以,当正文化过于拘板,也会窒滞整个文化的发展,而此际的奇文化便可以起而打破这种拘板,赋予整个文化以新的活力。传统文化的这种正奇之分,表现在书法方面便是帖学和碑学,表现在绘画方面便是正规画和写意画。

正规画的传统以晋唐宋元为经典,写意画的传统以明清为典型。这两个概念,与工笔画和写意画、画工画和文人画、行家画和利家画、粗笔画和细笔画等概念并不对应。写意画的概念其意自明,是指徐渭、八大、石涛、扬州八怪、吴昌硕一路粗放的文人画而言;正规画则除了工笔画、画工画之外,也包括顾恺之、张萱、孙位、荆浩、范宽、李公麟、马远、夏圭、赵孟頫、元四家等的粗笔画和文人画。一般说来,正规画家多以雍容博大或平淡天真的态度从事创作,讲究功力法度,讲究经典传承,讲究敬业精神,由此而形成雍容堂皇或平淡典雅的气象;写意画家多以强烈的感情冲动乃至失衡的畸变心理从事创作,讲求无法而法,讲求个性独造,讲

求翰墨游戏，由此而形成惊世骇俗或酸颓媚俗的格调。专以画法而论，正规画为“绘画性绘画”，而写意画则为“书法性绘画”。

绘画性绘画的“绘画性”，最典型地体现于西方的素描中。试把整个绘制的过程分成四步，它的方法是这样的：第一步打轮廓，第二步铺淡调子，第三步铺深调子，第四步深入刻画——可称之为“整体把握，逐步深入”，而不允许一下子把某一部分单独完成。宋代院体花鸟的绘制过程，便是如此。

书法性绘画的“书法性”，最典型地体现于传统的书法中。例如写一个“中”字，也把创作的过程分成四步，它的方法是这样的：第一步完成一短竖，第二步完成横折，第三步完成一横，第四步完成一长竖——可称之为“局部完成，合成整体”，而不允许整体双勾、铺淡墨、铺稍浓墨、浓墨提醒。清代郑燮兰竹的绘制，便是如此，所以一般不称为“绘”、“制”、“画”，而称作“写”。

正规画和写意画中，均各有优秀之作和拙劣之作，但相比较而言，前一路传统中更多千古不朽的铭心绝品，而后一路传统中则更多胡涂乱抹的草草率笔。

正规画的发展，由汉而晋唐宋元，由弱而强，又由宋元而明清，则由盛而衰。写意画的发展，由唐宋之初兴，至明

言，绘画性绘画关注的是形象的塑造，笔墨服务于形象，如量体裁衣，以求达到“以形写神，形神兼备”的境界；而书法性绘画首先关注的是笔墨的趣味，以形象服务于笔墨，如削足适履，以求达到“以意写形，得意忘形”的境界。

绘画不称“画”而称“写”，是文人画兴起以后才逐渐流行起来的风气。为了与专业画家区别开来，文人画家们对于绘画创作更愿意抱着一种“抒写”而不是“描绘”的态度。“描绘”是绘画上的概念，而“抒写”则掺入了书法的意味，因此“写”在特定的语境里便开始与“画”通用。明清文人墨客作画往往喜欢称之为“写”，而不愿意直说是“画”，是因为当时以“写”

高于“画”，称“作画”为“写画”，可为画拔高层次。如屠隆《画笈》中说：“观其曰‘写’而不曰‘画’者，盖欲脱尽画工院气故耳。”又王学浩《山南论画》中引王翬的话说：“有人问如何是士夫画，曰：只一‘写’字尽之。”为绘画拔高层次，是古今中外的画家为自己争取更高地位的具有普遍性的行为，如文艺复兴时代科技逐渐昌明，也逐渐时尚，达·芬奇便指出画家就是科学家，绘画的目的就是科学，目的便在于为画家争取更高的地位；又如一些现代艺术家知道从价值判断上说，科学亦有其负面的因素，而哲学则具有更高文化含量，于是力图将艺术创造与哲学思辨更紧密地联系起来，便创造了一些体现所谓观念的艺术表现形式，其目的其实也在于为艺术家争取更高的地位；明清时期文人画的大盛，究其原因，是因为文人官僚阶层的日益庞大，文人参与绘画的风气日盛，于是在绘画中体现符合高层次的文人阶层的趣味，也成为了绘画界的时髦，成为了包括非文人画家在内的普通画家共同追求的目标，这同样也是画家为争取更高地位的表现。事实上，在绘画中追求绘画外的文化、哲学含量并非什么坏事，陆游教儿子作诗云：“汝果欲学诗，功夫在诗外。”就是说明为诗而诗不足以成其为优秀的诗人，同样道理，为画而画也不足成其为优秀的画家，但这是就具有诗和画的基本功的人而言的，并不是说只要有诗外功夫、画外功夫就能成为优秀的诗人和画家。更何况诗外、画外功夫在诗和画上的体现，是在于不自觉的流露而不在于自觉的表现。一般来说，不自觉的流露是一种天然去雕饰的体现，也就是弗洛伊德所说的“潜意识”，是几乎所有高层次、高境界艺术的共同特征；一般来说，自觉的表现则是一种做作的扭捏作态、哗众取宠，是几乎所有低层次艺术作品的共同表现，弗洛伊德之所以斥责达利刻意而作的梦境画并不是什么潜意识的表现，原因正在于此。自然和做作，也是艺术鉴赏者应该明晰的问题。当然，这并不是

说屠隆和王石谷对“写”的阐发是做作，并不是说扬州八怪易画为写是做作，而是说明清，尤其是清代包括院体画家在内的绘画界普遍以文人审美为高、以易画为写为高的“集体无意识”是做作，是一种旨在拔高自己地位而进行艺术创作的做作。也正是这种做作，使得包括今天在内的一些画家产生了一种奇怪的认识，即作为一名画家，绘画本身的基本功是可有可无的，而画外的“文化”功夫才是绘画真正的基本功，我们今天大凡都遇到过类似的画家和理论家，他们对文化其实并说不出个子丑寅卯来，不过是穿身古装，哼几句打油诗，但却极喜奢谈“文化”而耻言技巧。这种为争取自身地位而表现出来的做作，也就使得绘画界从以往的推崇优秀画家转向了推崇涉足绘画的优秀或者知名的文化人，同时因为他们的文化水平而忽略了他们的绘画水平。这就使得包括扬州八怪在内的文化名人的绘画，会成为普通画家追逐的标准。普通画家尚不以绘画为高，历史上一些不善绘画而通文化的文人画家更乐得坐享其成，更何况他们的手中还握有一支撰写绘画史、批评绘画现象的笔！绘画因此也由“功夫在画外”转向了“功夫是画外”，由重绘画而兼文化的内涵转向了重文化而兼绘画的外延，由正格变化为了奇门！作者写作本文的目的，很重要的一点，便在于破除这种虚妄的迷雾，还绘画以自尊，因此才提出了正、奇文化这样的概念，用以区别绘画的内涵和外延。读者应该揭开正文化和奇文化这些文字的表象，细细参详其下掩盖着的意义。

清民国而极盛，到了今天又呈现出衰颓的气象——种种对于中国画、对于传统的非难，便是因此而发。大多数反传统论者认为，中国画传统的衰颓是不可抗拒的客观规律；而大多数传统论者则讳疾忌医，不承认中国画传统衰颓的事实。我认为，这两种观点都是不可取的。第一，我们必须承认中国画传统在今天的衰颓事实；第二，我们应该坚信这种衰颓并不是如人的生老病死那样不可抗拒的客观规律，而是事在人为的结果；所以第三，我们需要认认真真地探讨中国画传统的兴衰之原因，以便对症下药，使得传统在 21 世纪获得新的振兴。

第一章

晋唐宋客体化传统的缅怀

导言：在本章中作者旨在梳理包括人物画、山水画和花鸟画在内的中国画，从形式尚不足表现形象到以成熟的形式形神兼备地表现形象的过程，在这一过程中，中国画从无到有地创造出了主要以笔即线条来表现人物，主要以笔墨即皴法来表现山水，主要以没骨法和落墨法来表现花鸟的技法。今天我们所说的中国画的概念以及形式便是在这客观表现形象的过程中形成的，并且这些技法也因此成为了中国画传统中最重要的内容。

需要说明的是，理论界有人以为作者提倡唐宋绘画作风的同时批评写意画，其目的在于宣传工笔画。这是一种误解，这种误解，主要是由于明清直至近代的人文画家对笔墨的抽象化、神秘化认识所导致的。目前的学界流行着一种非常容易混淆的观念，也即将勾线填彩