

了庐。

中国画的批评与思考

人民出版社

了庐 著

中国画的批评与思考

上海画报出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国画的批评与思考/了庐著.—上海:上海画报出版社,2000

ISBN 7-80530-607-9

I.中... II.了... III.中国画-艺术评论  
IV.J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第36041号

策 划: 邓 明  
著 者: 了 庐  
责任编辑: 郭 漪  
美术编辑: 杨 烨

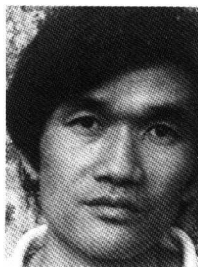
## 中国画的批评与思考

了 庐 著

上海画报出版社出版  
(上海长乐路672弄33号)  
新华书店上海发行所发行  
上海市印刷七厂印刷

开本 889×1194 1/32 印张 2.5 印数 0001-2000  
2000年7月第1版 2000年7月第1次印刷

ISBN 7-80530-607-9  
J·608 定价:8.00元



## 作者简介

了庐，1944年1月生，著名画家，精鉴赏，作品入选《中国现代美术全集》、以及古根海姆博物馆“中国历代文物艺术展”、“中国艺术大展”、“新中国画大展”等，为艺术、学术界所注意。曾应邀在国内外多种主要艺术刊物上发表艺术评论。著有诗、文、画集多种。

冠以国名的“中国画”，是一种特别强调中华民族文化精神的东方绘画。所以它要求作品中的文化涵义大于画本身的意义。

——1999年6月《江苏画刊》总225期“艺术手记”

“文人画”是中国古代文明在绘画中的综合体现。

——1989年1月《朵云》总20期“画学漫谈”

中国传统的文化精神和人文精神，无论是儒、佛、道的，其主流和最高境界，都是“化阳刚为阴柔”。

——1999年6月《江苏画刊》总225期“艺术手记”

了序先生鑑：

大文拜讀，先生于中國道見解明通，  
對傳統精神深有了悟，且建立在實踐經驗  
之上，至為難得。先生之作品常有洞見，十  
分欽佩心賞。望有機會晤談為幸。

因我院校舍全面改建工程頗浩大，  
整日忙於事務，無奈也。即頌

芝祺！

李卓人

1991. 3. 30.

## 代 序

了庐先生鉴：

大文拜读，先生于中国画见解明确，对传统精神深有了悟，且建立在实践经验之上，至为难得。先生之作品常有所见。十分钦佩欣赏。望有机会晤谈为幸。

因我院校舍全面改建工程颇浩大，整日忙于事务，无奈无奈。匆匆即颂。

艺祺！

潘公凯

2000年3月30日

注：作者为中国美术学院院长

## 目 录

代 序 .....	潘公凯
当代中国画的世纪纵谈	
——兼论是穷途末路还是分流 .....	1
中国画理论上的缺陷问题 .....	1
对中国画特定意义的认识 .....	4
重视对“笔性论”的研究 .....	6
重视对“迁想妙得”论的认识 .....	7
当代中国画家的误区 .....	9
“扬州八怪”对当代中国画的不良影响 .....	11
“海派”中国画 .....	12
话说大师、大家与名家 .....	13
画品与人品(兼论对现代上海画家的定位) .....	14
对当代中国画创新和其前景的认识 .....	18
是“穷途末路”还是分流 .....	20
对“海派”中国画命运的审视 .....	21
破坏还是“创新” .....	26
与陆俨少先生通信二札	
(附陆俨少先生回札) .....	30
求陆俨少先生为先师张大壮逝世十周年撰文纪念一札	
(附陆俨少先生回札) .....	33
现代的恽南田 ——张大壮 .....	35



张大壮老师的画品与人品 .....	45
附录:张大壮年表 .....	51
后 记 .....	68

# 当代中国画的世纪纵谈

## ——兼谈是穷途末路还是分流

面对 2000 年、一个千载难逢的世纪之交的年份,对当代中国画坛来说,也许是具有划时代意义的时刻。年青的美术批评家李小山先生于 1985 年在《江苏画刊》的“当代中国画之我见”一文中曾断言“中国画将穷途末路”,一石激起千层浪,在当时引起了轩然大波,至今,十多年过去了,客观的情况又如何呢?喜者喜,忧者忧,仍余波未息,众说纷纭。当代中国画在这千禧之年将面临着一场大的思考,诸如:中国画理论上的缺陷问题;对中国画特定意义的认识;要重视对“笔性论”的研究;要重视对“迁想妙得”论的认识;当代中国画家的误区;“扬州八怪”对当代中国画的不良影响;“海派”中国画(小序);话说大师、大家与名家;画品与人品(兼论对现代上海画家的定位);对当代中国画创新和其前景的认识;是“穷途末路”还是分流。

### 中国画理论上的缺陷问题

首先我们应正视中国画自身理论上存在的缺陷。只有在中国画自身的理论问题上以自责自查的精神作根本的探讨,才能正确地认识当代中国画坛诸多问题。

传统的中国画,在本世纪由于受中国封建社会解体、崩毁的影响,已失去了它历史依存的背景,从而日益滑坡和失落。这是历史

发展的必然,是无可奈何的历史必然。中国画,它在历史发展的过程中,由民间绘画逐渐演变为院体及文人画,它明确地追求高雅艺术境界,成为少数士大夫的文化游戏,是地道的贵族艺术。故而在它走向象牙尖塔的同时,又乏广泛的普及基础和相应的基础理论建设。它那神秘的历史形象,严重地制约它自身的发展,也对今天人们对它的学习、继承、理解和认识带来了根本上的障碍。这就是当代中国画在诸多问题认识不清的历史根源。

在中国五千多年的文明史里,也滋养了“温良恭谦让”这种慢节奏的、优雅的传统人文精神和文化精神。作为贵族艺术之一的中国画,其参与和介入这种文化游戏的一些文人士大夫,他们的文化学养都比较高,他们精神所至,所谓“聊写胸中逸气”,即直接反映在作为文化游戏的中国画作品中。所以,传统中国画作品中人文境界的文化意义大于绘画本身的涵义,中华民族的文化精神在传统中国画作品里得到了充分的体现,致使它有别于其他一般绘画,从而形成自己独特的民族文化特性,故而被冠以国名为“中国画”。

在传统中国画史上,出现过许多优秀的、为史所重的艺术家,他们对自己的艺术活动有着丰富宝贵的经验,但他们毕竟是士大夫阶层的文人墨客,他们只是把中国画的创作当作一时遣兴的文化游戏。所以,他们大多数人不屑将自己在艺术活动中的感性经验作认真的理性思考,更不会设想去作规范化、系统化的基础理论建设,以便于教育后人。他们之中只有少数艺术家,也是以另一种文化游戏的形式,将自己在在中国画创作这一文化艺术游戏活动中的感受和体验散记于作品的题跋或随笔中,如文徵明的《文待诏题跋》、董其昌的《画禅室随笔》、恽南田的《南田画跋》、石涛的《画语录》、金农的《金农题跋》及黄宾虹的《黄宾虹画语录》等。另外即便如荆浩的《笔法记》、郭熙的《林泉高致》、米芾的《画史》之类所谓中国画理论专著,亦缺乏系统的理性思考和阐述,不是寓见于物而见

于意,仍是文人式的砚边散谈。所以,对中国画的各类问题,包括对有成就的艺术家、艺术流派、优秀的艺术作品都没有形成完整而有体系的评述和研究,因而使后学者对中国画中的诸多问题历来概念不清,处于玄之又玄的迷惘状态之中,令人高山仰止,望而却步,让人难以问津,只能绕道而行。

那末到了本世纪,中国画的理论建设和研究又如何呢?

本世纪由于传统中国画中的内在文化精神随着它所依存的时代失落而日趋式微了。故从事中国画创作的画家自身文化素质发生了质的变化,他们之中大多是现代美术院校培养出的新生代,受技能型机制教育的结果,传统画家所必需的综合文化修养越来越差。他们之中很少有优秀作品能为史所重,即使有些画家偶而有自己点滴的实践感受和经验,但受学养所困,很难具体表达出来,所以在当代中国画家,如以往画史所见的题跋和随笔之类的散记在作品中已十分罕见。画面上苍白的只见有如开发票似的年月和姓名,而且书法纤弱蜷曲十分拙劣。

当代中国画理论和研究主要依靠现代美术院校中新培养出来的一批中国画理论家、史论家和批评家们。

由于传统中国画基础理论建设历史性的严重缺陷,机制不全,所以西方美学思想和教育思想自然乘虚而入,进行学科的补充,设立了中国画理论研究、史论研究,培养了一批优秀中国画理论研究的专家和学者,他们为从宏观上把握和发展当代中国画及理性上的研究作出了智慧性的贡献。但同时,他们作为专家和学者,由于受学科细化的影响,未免缺少对中国画创作实践的感受和理解,从理论到理论的结果,致使他们对中国画习惯于做理性认识及研究,但一旦深入到具体实践的微观认识时未免又有些不知其所以然了。再加上他们先入为主的西方美学思考方式,往往容易忽视对传统中国画的文化特性的把握,故易把对中国画的研究倾斜到一般绘画的本体研究中去。

因而,由于当代中国画家整体文化素质发生了质的下降,后天失调,而新生的中国画理论家又由于学科的细化的影响,缺乏艺术实践而先天不足,两者各自的缺陷若是互补,倒能解决许多认识问题,但有时未免各执己见,互相交错和碰撞,在正确、完整地对待当代中国画诸多问题上就很难达成共识。加之历来在人们心目中作为高雅艺术的中国画走向普及后,引起社会各方面的参与和介入,有政策性的指导、政府行为的安排及各种不正之风的侵入,在各方面需要和干扰下,往往容易引发现代新闻媒体的误导,将原本属于艺术上和学术上的活动和理论研究社会化,更有甚者是那些极不严肃的插科打诨式的应酬,淡化了中国画理论研究的学术价值,从而导致了当代中国画诸多理论问题上的混乱。

所以对当代中国画诸多理论问题的认识,首先必须要有一个正确的态度,那就是对历史负责的态度,一定要从历史的观点高瞻远瞩地来看问题,如果只是从一个时代或当前的需要,近距离放大来看,那就意义不大了,而且又一定要以学术的严肃态度去作认真的理性思考,只有这样,才有可能在当代中国画诸多理论问题上有个正确的认识。

## 对中国画的特定意义的认识

对当代中国画的认识,由于受西方绘画及美学思想的影响,较之历史上任何时期更为复杂。在原有传统意义思考的基础上,又派生出另一种现代意义的思考。这是两种不同文化意义上的思考,其矛盾是必然的。所以,必须予以区别对待和认识。

诚前所言,传统的中国画,在本世纪由于受中国封建社会解体、崩毁的影响,已失去了它的历史文化依存背景,从而日益滑坡和衰落。这是历史发展的必然,是无可奈何的。中国画,它在历史发展的过程中,由民间绘画逐渐演变为院体及文人画等形式,它明确地追求高雅艺术境界,成为少数士大夫的文化游戏,是地道的贵

族艺术。故而在它走向象牙尖塔的同时又愈加缺乏广泛的普及基础和相应的基础理论建设。它那神秘的历史形象,严重地制约它自身的发展,也造成了今天人们在对它的学习、继承、理解和认识上的根本的障碍。这就是当代中国画在诸多问题上认识不清的历史根源。

中国古代画论“六法”中,“气韵生动”及“骨法用笔”两条早已给中国画确定了它的特定涵义和文化内容,对它的认识与否,直接关系到对传统中国画的认识与否。“六法”中首先强调了作品的气韵生动。也就是说中国画是一种特别强调中华民族文化精神的东方绘画,它区别于其他绘画的是,它要求作品中人文境界的文化意义大于绘画本身涵义,这便构成了它的特殊性,因而也向中国画家提出了高品位的文化素质要求。所以,可以说文人画就是中国古代文明在绘画中的综合体现。

传统的中国文化精神,不论是儒、佛、道,其主流和最高境界都是“化阳刚为阴柔”,如儒家的“温良恭谦让”、道家的“柔弱胜刚强”、佛家的“忍”,绘画艺术亦如此。诸如:画以清淡为宗,平淡天真为第一;求实生,不如求虚生,虚则活也;画不难为繁,难于简;画中之白,既画中之画,亦既画外之画……所以,明末大艺术家、理论家董其昌所说的画分“南北宗”,并竭力地崇南贬北,也是此意。

古人云:画分四品。逸品、神品、妙品、能品,以逸品为上,亦是此意。因此,品味“气息”历来就成为中国画作品的特殊审美要求。逸品崇尚意境,神品注重学养,妙品追求灵气,能品讲究趣味。

其次,“六法”中又强调了骨法用笔。这又区别于“六法”中其他的应物象形、随类赋彩、传移摹写、经营位置等一般绘画中在表现形式方面的共性要求。骨法用笔中“骨”字,顾名思义,即特别强调用笔在传统中国画表现形式中的重要性。诚如美学家宗白华先生所说:“中国画是以线条结构为主要表现形式,而西方绘画是以团块结构为主要表现形式。”它为我们今天区分什么是传统意义上

的中国画和什么是现代意义上的中国画提供了界定的形式原则。

认定了传统意义上中国画是以线条结构为主要表现形式,那么,进一步便可引申出中国画和中国书法之间的内在联系。当代画家曾宓先生说过,世界上任何地区和民族的绘画,其最早可见的岩画,都是以线条结构为表现形式。而今只有中国及东方一些绘画仍以线条结构为主要表现形式。而西方绘画则在光学影响下以团块结构为主要表现形式。又说世界上任何地区和民族的文字,最早可见的都是象形文字,而如今只有中国的汉字依然保持着象形的雏形,而西方其他地区 and 民族的文字大都演变为字母,由此可见中国绘画和中国书法之间一脉相承的历史渊源和内在联系。这样,什么是中国画的线条用笔就可以迎刃而解了。

中国画的线条用笔不是一般绘画中的线描,也不是转、折、顿、挫、浓、淡、干、湿那么简单,而是具有血肉文化情感的中国书法的用笔法度在中国画中的体现,皆有“笔性”可言,是中国画艺术家把握作品气韵生动的关键。因此,看笔墨法度与笔性就成为历来审视中国画作品的主要审美要求。所以,中国画线条用笔问题,在历代艺术家的创作积累下,我们对它的认识和把握不是竭尽一生便可轻易所得的,这是个学无止境的问题。同时这又为我们今天区分什么是传统意义上的中国画和什么是现代意义上的中国画提供了界定的内容实质。

明确了传统中国画的特定文化涵义和界定依据这些基本理论的认识,则什么是现代意义上的中国画也就泾渭分明了。然后再深入去认识和理解、欣赏传统中国画家和作品,高下优劣就有章可依了。除此而外,则是一般绘画中的共性问题了。

## 要重视对“笔性论”的研究

对于“笔性”问题,这里现作一些补充阐述。

对于中国画中主要表现手段的笔墨问题,历来的画家都十分

重视,阐述不一。本世纪以来,随着中国画学受西方美学思潮的影响和冲击,在传统中国画日趋式微的情况下,对笔墨法度的阐述也日趋浮浅,在现行一般美术院校的中国画教育中,笔墨仅肢解为转、折、顿、挫、浓、淡、干、湿这些“法”而已,失去其内在“笔性”,即“度”的文化含义,使后学者对“笔性”一词茫然不知。

早在历代的中国画论中,先人在鉴赏和评析中国画作品时,都以笔墨中“笔性”来评判画品和人品之雅俗高下。“笔性”,顾名思义是中国画艺术家在创作中,笔墨表现呈现出的内在血肉和情感的文化属性。同晋唐诗人钟嵘、司空图著的《诗品》含义是一样的,前人云:诗中有画,画中有诗,诗画合一。如果说司空图提出诗有“二十四品”,那么,中国画笔墨法度中的“笔性”也有类似之品。诸如:雄浑、劲健、豪放、高古、冲淡、疏野、清奇、飘逸、旷达、沉着、典雅、绮丽及空灵、腴润、遒劲……它是中国画艺术家文化气息的反映,直接关系到中国画家的学养和思想问题。“笔性”问题又是体现中国画论中“六法”之“气韵生动”最具体的表现形式,犹如笔墨中的血肉,是最具有生命力的。失去它,笔墨便成为纤弱、僵硬、干枯而一片死气。所以提出要重视对“笔性论”的研究,也是对中国画学带实质性的本质研究。

## 要重视对“迁想妙得”论的认识

在中国古代画论中,除了六法中的“气韵生动”和“骨法用笔”二条有别于其它一般绘画理论,而独具民族文化意义外,东晋顾恺之提出的“迁想妙得”论,作为中国画艺术独特的造型理论,是最具艺术含义的。它比唐张璪提出类似的“外师造化,中得心源”还早几百年,而且它更具艺术的形象思维性。

作为任何形象思维的艺术,其最终的目的离不开造型,尤其是作为视觉艺术的绘画。而一千多年前,我国东晋时代的艺术家就能提出这种高超的造型理论,是人类艺术史上的伟大创造。



它要求艺术家将客观世界的表现对象,通过自己的艺术思维,以超时空的方法去神交默契和意象,或概括夸张,或浓缩细化,或化平面为立体,或化立体为平面——塑造出高于现实、各自不同的精神形象来。它与张璪提出“外师造化,中得心源”及后人提出“写生”是可互为一体的。阐述得具体一点,就是外师造化的客观形象经过艺术家心源的迁想,然后塑造出更具生命力和精神的艺术形象来,现代语言则是“写生”,是达到妙得的结果,反之,没有“迁想妙得”的艺术思维,将客观形象记录下来,则是“写死”。

所以,“迁想妙得”论不但适合于绘画艺术,而且适合于其它艺术的造型之中。诸如:音乐、舞蹈、戏剧——是符合艺术发展从具象到抽象和表现主义的健康思维和客观规律的,是任何艺术家重塑艺术形象的必要手段,是艺术表现中最高级的表现技巧,也是艺术家要体现自己艺术思想至关重要的一环。没有“迁想妙得”独特的艺术造型技巧,要想成为一名优秀的艺术家是不可能的,他只能是各艺术学科之中一般的技能型专家而已。

“迁想妙得”的思维方法,实质上就是一个学习方法上的“悟性”问题,所以归根到底,又关系着一个人的学养问题,学养越高,他觉悟的感应点越多,就越容易开悟迁想而有所妙得。

在中国画史上,散点透视就是最典型的“迁想妙得”思维的表现形式。

在中国古代山水画史上,五代与北宋期间的山水画家董源、巨然把江南山的结构梳理塑造出披麻皴来,米芾把江南雨中山梳理塑造出横点的米家皴来,南宋李唐又把北方山结构梳理塑造出斧劈皴来,元代倪云林又把太湖一带山石梳理塑造出折带皴来,等等。

在古代花鸟画史上,最明显的是八大笔下的鸟、鱼、松、石、荷花,都不同于生活,但都高于生活所见的现实形象,给人以一种精神振奋的感觉,金农、齐白石也是如此。