

乃

雲

中國繪畫研究

總第四十八期



(滬)新登記字112號

ART CLOUDS

QUARTERLY OF CHINESE PAINTING STUDY

VOLUME 48 NO.



- 學術爭鳴
- 畫論研究
- 畫史研究
- 畫家研究
- 畫家年譜
- 古畫集萃
- 佳作選刊

ISSN 1000-6028

上海书画出版社出版、发行 1997年12月 新华书店经销
开本787×1092 1/16 印张: 12.5 上海中华印刷厂印刷
上海钦州南路81号 国内统一刊号: CN31-1068 ISSN1000-6028
邮政编码: 200233 本刊广告许可证沪工商广字04029号 定价: 35.00元



9 771000 602006

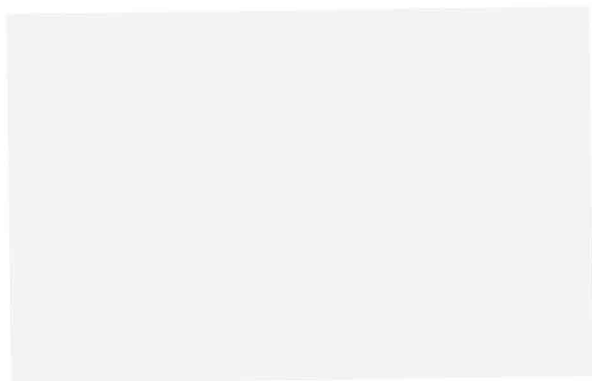
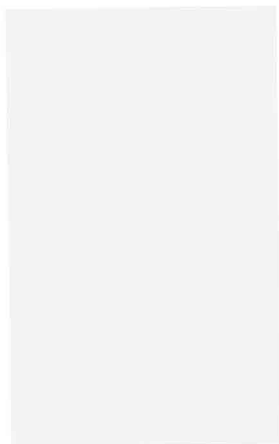


主 编：卢辅圣

中國繪畫 研究叢刊

朵雲

副 主 编：舒士俊
责任编辑：邵 琦
封面设计：周 萍
图版摄影：李顺发
技术编辑：陶臻平



ART CLOUDS SERIES OF CHINESE PAINTING STUDY

(滬)新登記字112號

ART CLOUDS

QUARTERLY OF CHINESE PAINTING STUDY

VOLUME 48 NO.



- 學術爭鳴
- 畫論研究
- 畫史研究
- 畫家研究
- 畫家年譜
- 古畫集萃
- 佳作選刊

ISSN 1000-6028

上海书画出版社出版、发行 1997年12月 新华书店经销
开本787×1092 1/16 印张: 12.5 上海中华印刷厂印刷
上海钦州南路81号 国内统一刊号: CN31-1068 ISSN1000-6028
邮政编码: 200233 本刊广告许可证沪工商广字04029号 定价: 35.00元



9 771000 602006



黄宾虹
设色山水



主 编：卢辅圣

中國繪畫 研究叢刊



副 主 编：舒士俊

责任编辑：邵 琦

封面设计：周 萍

图版摄影：李顺发

技术编辑：陶臻平

ART CLOUDS SERIES OF CHINESE PAINTING STUDY

《朵云》总第 48 期目录

■ 学术争鸣	5 ● 徐 奇 彭一诚 ● 刘国松之于传统
■ 画论研究	38 ● 卢辅圣 ● 二十世纪中国画的价值危机 49 ● 马钦忠 ● 从中国画到水墨艺术转化过程的意义及问题 63 ● 洪惠镇 ● 中国画笔墨传统及其现代化 72 ● 潘公凯 ● 1976 年后的中国画
■ 画史研究	82 ● 余慧君 ● 《簪花仕女图》研究 101 ● 李 达 ● 黄宾虹与南社考略
■ 画家研究	117 ● 王伯敏 ● 充实与简约——黄宾虹的审美体验 122 ● 王克文 ● 含刚健于婀娜的黄宾虹花卉艺术 127 ● 刘曦林 ● 黄宾虹与二十世纪山水画坛 132 ● 一 凡 ● 黄宾虹对当下的意义
■ 比较研究	137 ● 刘骁纯 ● 笔墨——黄宾虹与林风眠
■ 学术动态	149 ● 亦 鉴 ● 黄宾虹研究会第六届年会评述 162 ● 首届中国画学暨中国画发展战略研讨会论文摘编
■ 画家年谱	172 ● 邓幼民 ● 吴大澂年谱
■ 序跋选录	187 ● 了 庐 ● 《张大壮画集》序
■ 古画集萃	封面 石 恪
■ 佳作欣赏	封二、封三、193、194 黄宾虹 195 林风眠 196、197 张大壮 198 陈师曾 封底、199 刘国松 200 丁衍庸

● Academic Discussion	
5. Xu Qi and Peng Yicheng: Liu Guosong and The Tradition	
● Study on Painting Theory	
38. Lu Fusheng: The Value Crisis of Chinese Painting in 20th. Century	
48. Ma Qinzong: From The Chinese Painting to Ink-and-Water Art: Meaning and Quastion in The Change	
61. Hong Huizhen: On Brush and Ink Tradition of Chinese Painting and Its Modernity	
70. Pan Gongkai: Chinese Painting After 1976	
● In Painting History	
80. Yu Huijun: Study on Flower-Wearing Ladies	
99. Li Da: Huang Binghong and Nan She (South Society)	
● Reseaching on Artist	
115. Wang Boming: Huang Binghong's Aesthetic Experience	
120. Wang Kewen: About Huang Binghong's Flower Painting	
127. Liu Xiling: Huang Binghong and Landscape Painting in 20th. Century	
132. Yi Fan: Huang Binghong: His Significance in Today	
● Comparative Study	
138. Liu Xiaochun: Huang Binghong and Lin Fengmian	
● Learning News	
150. Yu Jian: In View of The 6th. Annual Meeting of Huang Binghong Study Society	
162. The First Chinese Painting Development Strategy Symposium	
● Artists Chronicle	
173. Deng Youming; Wu Dazheng's Chronicle	
● Ancient Masterpieces	
Front cover Shi Ke	
● Window of Appreciation	
inside front cover, inside back cover, 193, 194 Huang Binghong	
195 Lin Fengmian	
196 197 Zhang Dazhuang	
198 Chen Shizeng	
back cover, 199 Liu Guosong	
200 Ding Yanyong	

刘国松之于传统

徐 奇 彭一诚

论文提要 台湾画家刘国松以其特有的制作手法和公然反对毛笔中锋而闻名海内外。本文通过引用大量有关材料,对刘国松特有的学画经历、他对传统的主观取舍以及其独特的艺术观等进行了深入的阐述,指出了刘国松对于传统绘画的结构、书法用笔和整体精神都有所取鉴,他的整个艺术经历其实正如台湾学者所指出,是在“西化——回到中国传统——再次西化——再回到中国传统”这样的两极中振荡。他推崇中国绘画精神要甚于西画,而他的抽象画在精神上也有别于西方纯抽象艺术。

一、问题的提出

刘国松在近年来似乎已被创新派奉为领袖人物,一段时期内大陆绘画界对于刘国松的评议也有点沸沸扬扬。读1995年第一期《新美术》,其中有一篇题为《肌理与效果》的文章,说是:“刘国松先生带来了这股风气,不过从真正的效果看,刘先生的浴缸是汽油、松节油、水拓、

油拓,干拓的方法,在浙江可能后继乏人。尽管刘先生的方法能极成功地表现地球、月球和太空,却没能攻克潘天寿先生、陆俨少先生打下扎实笔墨基础的浙江美术学院,究其原因:只有肌理,没有笔墨。中国画的创作,没有笔墨,光有肌理效果,正应了‘皮之不存,毛将焉附’那句话,路子是很难走下去的。刘先生黯然回港,继续撕他的纸筋,近期的创作似乎学了不少浙美的泼墨。”尽管作者在接下来的一段文字中也不



仿北宋人笔法 1952

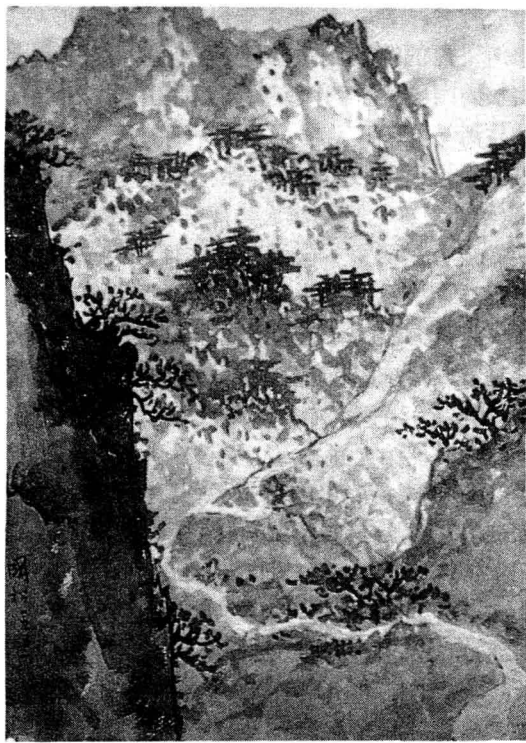
得不承认：“但是，无论如何，要感谢刘先生的新思维，即对寻找新材料表现新题材的探求。有心者聪明地嫁接了刘先生的思路，在肌理、效果与笔墨的结合上做出了可喜的成绩。”然而文中对于刘国松那种“没有笔墨”的制作性创作的轻藐态度是显而易见的。

如果说，上述文章指责刘国松“只有肌理，没有笔墨，还只是含有轻微的批判之意，那么，承认刘氏这种做法不合传统而大加褒扬并推之极端的，也大有人在。最近看到一篇《从大陆现代水墨画创新的几个截面看刘国松的影响》^②的文章，就认为“刘国松的艺术是一种新形态艺术，同传统没有关系，如果说有关系仅仅只是在材料上。……他撕揭纸筋，用炮刷、拼贴、水拓、喷色等等技法，所构成的是一个相当完备的形式系统，跟传统规范毫无关系。至于撕纸筋被人感觉到有书写性笔触的意味，只是观者的感受而已，在刘国松依旧是为了制作，为了肌理。刘国松面向传统摆出一付势不两立的姿态，其实只是一种策略，笔都去了，还谈什么中锋？还有什么传统好言？……当他（按指刘国松）对对建筑材料作伪的批评中猛然回到宣纸水墨材料上时，不应看成是对传统的回归，而只不过是将从一种材料转向了另一种材料，在进行材料思维和操作时，观念依旧未变。正因如此，从‘国松’纸的发现，到一系列制作方式的发明，到不断变换的崭新图式，都说明他恰恰是在与传统毫无牵扯的关系中，才使他能原则性地从传统媒介中发掘出了种种新的表现可能。”（以上着重点为引者所加，下同）

以上这篇文章的作者是一位在国内有相当声名的创新派画家。他在上述文章中甚至还说：“我指证刘国松的选择是在与传统断裂条件下的创新，这点能被刘国松的自述证实。”毫无疑问，这位作者的上述观点，无论在绘画界还是在评论界，都是很有代表性的。

自从1983年1月刘国松应当时美协主席江丰邀请访问大陆，以海外来宾身份参加中国画研究院成立典礼，并于1983年2月在北京中国美术馆举办在大陆的第一个个展以来，刘国松已先后在大陆17个城市展开了长达四年的巡回展。确实可以毫不夸张地说，刘国松的作品引起了大陆美术界极大的震动，并确如上述那位作者所说，“他用我们想都没想过的一些奇特制作方法在宣纸上得到的那些新奇的效果，简直令人叹为观止，不得不令人由衷地敬佩他大

胆的创新精神和丰富的想象力。最受鼓舞和刺激的是那些年轻人,他们在传统上本来就没有什么值得保持而痴迷不已的,这一下仿佛看到了一个更加诱人的世界,终于摆脱了传统的牵引。”因而连刘国松的台湾朋友汉宝德也说:“自从大陆逐渐开放,近年来看到不少年轻一代的水墨,好像一个共同的特点就是墨多、笔少,甚至完全无笔。大陆似乎在流行着以泼墨求创新之道。……这个答案在近年来已很明朗了;刘国松在大陆卷起的现代画旋风,只有经过大陆画家们的笔才能表达明白,我读了几篇大陆的



基隆后山 1956

文章,已可肯定的说是刘国松影响了大陆。”^③

刘国松在一段时期内频频参加大陆的现代水墨画活动,与中青年画家举办讲座交谈,甚至还到一些美术院校亲自给学生上课,不厌其烦地亲自动手将他创造的各种制作技巧向学生示范,甚至把“国松纸”带到现场,极为耐心地为学

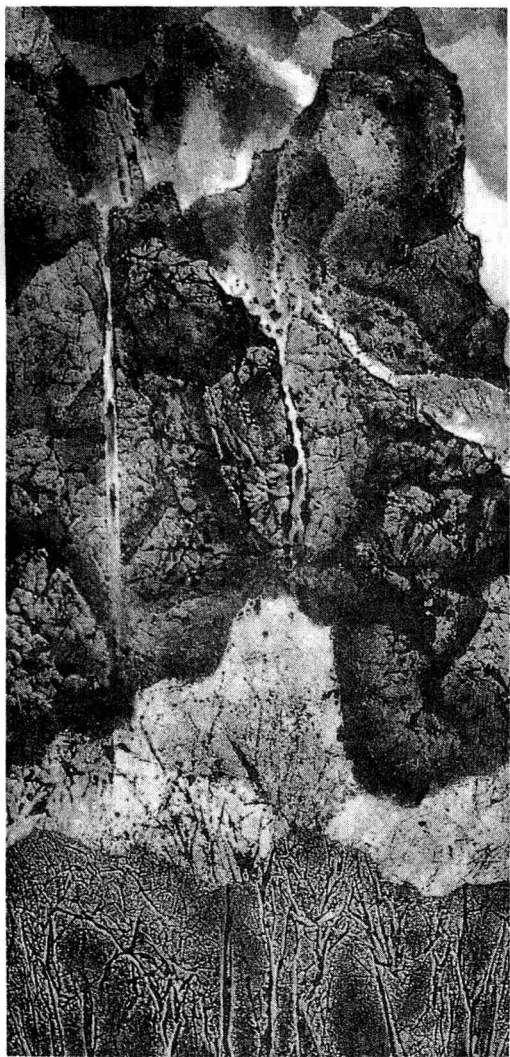
生评讲作业。1985年,又有周韶华编著的《刘国松的艺术构成》一书问世,^④详尽介绍刘国松的艺术观念和形式技法,并附图说明不同的肌理效果是如何制造出来的,直观、通俗、易懂,很受年轻人的欢迎。正像郎绍君所拍出的:“在刘国松没有被介绍进大陆以前,中国画革新大体上限制在传统书法和西方古典写实,近代变形画法的结合上,几乎没有人抛掉毛笔和相应的造型法则的。”^⑤而刘国松的创作一旦被大陆绘画界所知,就如同打开了潘多拉的盒子,在短短的几年时间里,拓印、揉纸、拼贴、添加新媒剂等五花八门特殊技法制造肌理效果的作品大量涌现,在中国画领域里简直是一窝蜂地出现了制作的风潮,许多中青年画家就好像发现新大陆一样,发现了在中国画创作中还有一条传统之外的终南捷径。刘国松的成功经验似乎向中青年画家表明了,中国水墨艺术在当代亦可以成为一种开放的系统,创新绝非只有“笔墨”一条路,偏离笔墨范式的革新方式也同样可能获得成功。

在这种情况下,提出“刘国松之于传统”这一命题,似乎是令人奇怪的。这是为什么呢?

二、美术史论家的看法

创新派认为刘国松背叛传统似乎不无道理,因为早在1960年,刘氏就已提出了“革中锋的命”,“革毛笔的命”这一对中国画界来说是石破天惊的口号。但令人非常奇怪的是,说刘氏背叛传统,而许多人包括一些对传统深有研究的专家,却认为他的画有传统山水画的意蕴——当然这种感觉是从刘国松的画里发现的,而绝非贴标签似的外加上去的。

请看早在六十年代就把刘国松介绍给美国艺术界的李铸晋如是说:“他那种在画面上挥扫几笔过后,再撕掉纸筋的独特技巧,产生了许多奇妙的肌理,用这些新的手法所创造出的抽象画,还表现出中国传统山水的壮丽雄伟、行云流水般的静逸意境,……远与中国历代山水画的大师的造境,实在是一脉相承,只是在表现方法



阴山 1961

上又完全不同，它既清新、又抽象，和欧美的抽象表现派的作品，真有异曲同工之妙。如果说克兰因 (Franz Kline) 的作品是抽象表现的极峰，那么刘国松的画是中西融合的最高表现。难怪当美国很有影响的艺术评论家肯乃德 (John Canady) 看过刘国松的画展后，就在《纽约时报》上赞美他是一位使传统的中国山水画与现代抽象画观念融为一体的不屈不挠的代表

者了。”^⑥

而苏立文 (Michael Sullivan) 则指出：“正如较早时在巴黎的赵无极一般，刘国松在中国书法的笔调中发现了抽象艺术的根源。书法的笔调向来不仅是形式的表现，其中还含蕴超乎形式的意义。在哲学的层面上，书法的笔调是天地之间磅礴气势的表现。刘国松的水墨画看来不论多么抽象，却始终含有山水的意味。”苏立文甚至还指出：“我们惊愕发现他的《青绿颂》，竟然带有唐朝的古典风格，而在《高原》及《连嶂起》中，更发现北宋画中气势高远的风格；而最有意思的是，连北宋画风中描绘崇山峻岭、冰川飞瀑的写实手法，都宛然可见。这种重拾山水的画风，在气势磅礴的《四序山水图卷》中，最显而易见。”^⑦

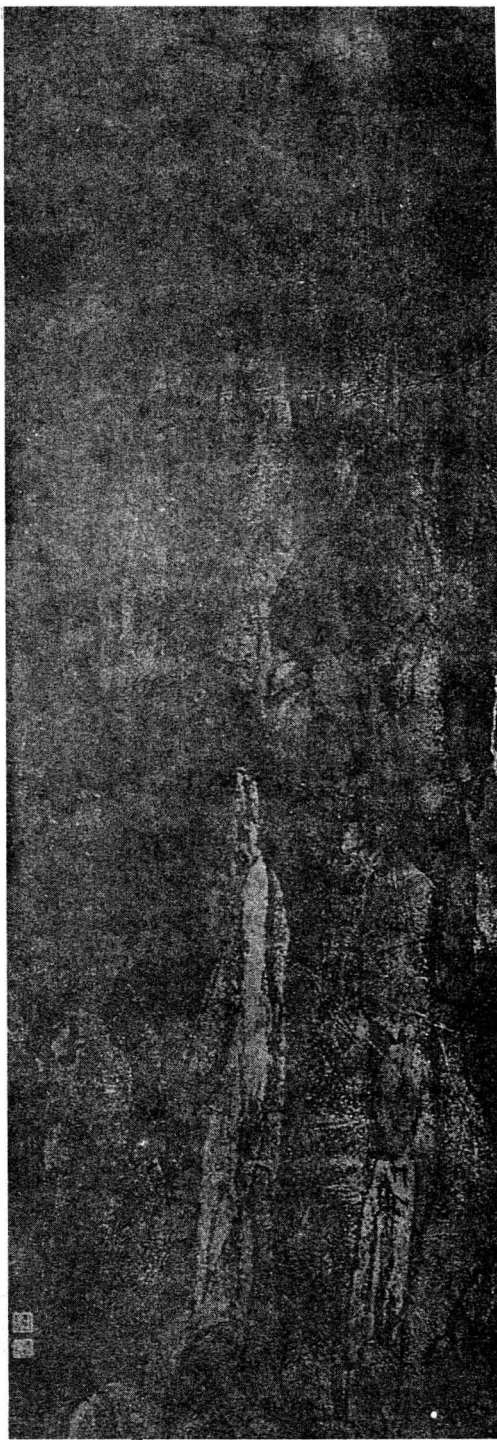
如果说，上述文字代表了西方评论界的看法 (李铸晋作为美籍华人当然是学贯中西的，苏立文则也是研究中国画艺术方面的外国专家，他们长期处于海外上层学术界，因而也完全可以代表西方评论界的看法)，那么我们不妨再来看看国内传统派权威人士的情况。李可染在刘国松八十年代访问大陆时观其《四序山水图卷》，即欣然为之题词，认为它“令人神驰不已”。1984年刘国松画展在杭州举行，传统派山水画家陆俨少观后甚有感触，特题赠刘国松画展诗一首。^⑧ (李可染和陆俨少可谓传统中国画的泰斗，刘国松的画对他们也有所打动已显而易见。而在评论界方面，老一辈著名的美术史论家王伯敏曾先后为刘国松写了《设奇巧之体势，寄山水之纵横——赞刘国松画展》、《刘国松的画——二十世纪下半叶东方画坛的可贵创造》^⑨《水拓作画，如梦似诗——刘国松的画》^⑩等文章。尽管王伯敏对刘氏提出“要革笔的命”并不完全同意，但有人异议刘氏作画不用笔，他也表示不同意。他并且认为：“细细地看，刘国松的画，也有不少是具象的，……他的《寒石图》、《岭上乾坤》、《山川》、《西山云雨》等，都是有中国画的传统风味，只不过画家在整个创作活动中，他所热衷追求的还不在这些写实性的表现，而在于那些必要的抽象。”^⑪

美术史论家薛永年认为“刘国松的水墨画是现代的,又是中国的,是融汇中西的现代艺术形态与历久弥新的中国艺术精神的结合,其“精神气韵之所以引人入胜,在于它借鉴西方又回归传统,与唐宋山水中不难概见的中国艺术精神一脉相承,而且给予了强化和提升”。^⑫严善铮也认为刘国松用一些新手法创造出的抽象画,“还表现出中国传统山水的壮丽雄伟,行云流水般的静逸意境……这与中国历代山水画的大师的造境,实在是一脉相承”,他更进而指出,“刘国松的画面主要表现了宋人山水的那种整体氛围”,“刘国松的图式都是以传统的宋人山水抽象而来的,经过喷绘,渲染后,更是一种混沌、苍茫的效果”。他还认为“刘国松试验用‘水拓’法,又出色地展示东方人的那种如幻如梦、诗意化了宇宙图式,通过这些宁静而充满生命韵律的画面,他终于离开令人眼花缭乱的西方现代主义艺术运动,在更高的一个层次上回到了中国山水画的传统上。”^⑬

陈履生则认为刘国松是“以传统山水画的基因培养成现代水墨画的种子,而造就一个千奇百怪、弃绝人间烟尘的神秘世界”;在具体赏析刘氏作品时他指出,刘国松1979年所作的《阴暗的山谷》,墨的自然流动聚合成酷似山谷的形象,加上青绿色的渲染所造成的阴暗气氛,使其具有唐朝青绿山水的遗韵”,而对其《夕照》、《蜀道难》、《天地》、《日暮的感觉》等图,他认为“从整体上看,这批作品的构图趋向传统的山水布局”。^⑭

这里还值得一提的是曾与刘国松的“废除中锋”的主张有过争论的郎绍君,尽管他在“做”(制作)与“写”(笔墨)的取舍上与刘国松意见相左,有过争论,但他对刘国松的艺术还是十分关注,曾先后写了《探索传统与现代的契合——刘国松绘画印象》^⑮,《一个现代艺术家的足迹与思考——与刘国松的对话》、^⑯《刘国松在大陆》^⑰等文章,认为刘国松的画“和谐而美、宁静而意淡,与传统山水天人合一精神有一脉相承之处”。^⑱

为什么中外美术史论家都异口同声地称赞



古老的山水 1962

刘国松的艺术有传统精神呢？看来这值得创新派的画家和评论家们思索。

三、画家本人的见解和台湾方面的评论

以上大陆知名美术史论家对刘国松的评论，主要是凭看作品，凭自己的感觉。刘国松的作品与传统决非毫无瓜葛，这感觉从刘国松的作品中隐隐地透露出来，人们不可能视而不见。不过，大陆美术史论家毕竟对刘国松还不十分熟悉；并且，他们在对刘国松的态度也包含有一种客气，因为他是海峡对岸的著名艺术家，因此他们对刘国松的评论只能谈一些自己的感觉，应该说还是不很透彻的。相比之下，海峡对岸的评论界对刘国松显然要更熟悉了解，务虚客套的话似乎要少些，说得也更直截，也似乎更透彻些。当然刘国松本人的一些阐述就更有助于说明问题，有的很值得引起我们的关注。

1982年美国加州大学教授叶维廉在对刘国松的访谈录中透露，在台湾有人批评刘国松的抽象山水画，只不过把中国传统山水画的形状抽象化，至于他画中间的处理，传统画中早就有了，现在只不过在画上加了一层毛玻璃，使人隐约看到山水大致的形状。这种把看刘国松的画比作隔了一层毛玻璃看山水的评论，确实很形象化。那刘国松是如何回答这种诘难的呢？他说：

“过去中国画强调的是用笔用墨，这种出发点是注重局部的东西。当我不注重用笔用墨后，将用笔的方法有意去掉，我便注意大的结构。至于我所作的空间处理和结构在传统画中都有过，这并不算稀奇。就是西洋的现代画和过去的西洋画在结构上的基本差异也不大。这就要看你如何在传统中取它的优点。我放弃笔墨，便取结构，取传统画中独特的空间安排。我曾写过一篇文章专论中国画中胜于西洋画的空间安排。我不重中锋的笔墨，故取结构与气势为指标。

“至于说是隔了一层毛玻璃看山水，事实上，我没有在画山水，而画中却有山水的感觉。这感觉是由画的结构呈现出来的。……当我作画时，只有一个抽象的概念，在进行中，往往会出现山或水的感觉，但绝对没有刻意描摹定型的山水。”

刘国松认为“传统画最大的弱点是技巧和形式不能分开”，^{①9}因此，他对中国画的革新，对传统的取舍，有时便是取其结构形式而弃其笔墨技巧。刘国松指出画家在构图形式的运用上有三种情况：

第一类是用同样的技法同样的思想做不同的构图，每一张构图都不一样，但将所有的画放在一起，看起来差不多。中国传统画家多半属于这一类。第二类画家，是用同样的构图表现不同的感觉，感情，构图都一样，但感觉却不一样。在西方这种画家较多。例如艾伯斯，一块方块中又一块方块的画个不停。罗斯柯也画着同样的构图，但颜色有很大的变化，感觉就完全不一样的。第三类的画家是超乎前两类的。他的画，每一张构图都不一样，每一张的技巧也不同，而每一张的感觉也不一样，例如毕加索，这类画家是大天才，他艺术的灵感像泉涌不绝。”^{②0}

而刘国松承认他那些反映太空题材的画，是采取前两类方法。

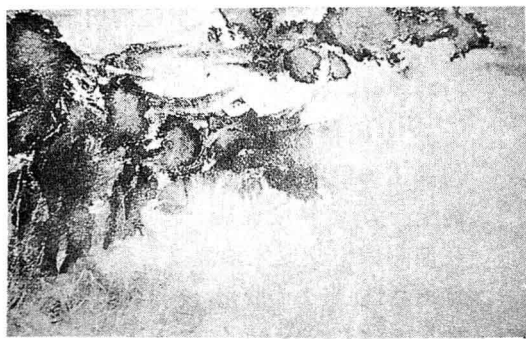
这就很明显，刘国松认为中国传统的做法多是用同样的技法画不同的构图，这也就是认为传统的弊端主要在于技法变化太少因而让人感觉面貌单调，其实传统在构图形式上的遗产还是很丰富的，因此只要采用第二类方法即用同样的构图表现不同的感觉，感情，则完全有可能使传统的构图形式推陈出新。再从画家个人的技法局限性来说，只要画家个人创立了有别于传统和他人的新技法，则也完全可以采用传统的做法，即用同样的技法画不同的构图。这



五月的意象 1963



雪原 仿北宋人笔法 1966



云深不知处 1963



云山 1963

也就是说,刘国松主张技法是必须独创的,而构图则可以是套用借鉴的。这对于画家来说,既坚持了独创性,同时又拓宽了创作借鉴取用的领域。

因此刘国松作画,诚如他自己所说,有些画的结构“是预先想好的,只有笔触是即兴的”,^{②1}他借鉴取用传统结构的最明显例子,是他看了范宽的《谿山行旅图》之后所作的三张《矗立》。他自己说:“范宽的画是一幅相当写实的作品,而我把它做了简化、抽象化,抽出我认为是给我最大压力感的结构,用我的手法表现出来。”^{②2}刘国松的手法是故意将画面作平面化处理,在画的上面用了一大块效果相当强烈而略具山石形的 Collage,在下面用一条横的大笔触;而且,将那山石形采用贴纸的处理方式。后来,他又将山石形的贴纸改为方形,后来又在方形内加了个圆,他想把硬边的面感和书法的笔触取得调和,同时也因为受到已在欧美盛行的“欧普”画派的影响。从这一创作实例来看,刘国松对于范宽所取的态度可以说是一种带有创造灵性的意拟,这种意拟在新的意念触动驱使之下他也是一作而再作,并且,也不断搬前移后地作加减变换。这种意拟的创作态度本身应说也是传统惯用的方法,而与古人意拟手法有所不同的只是,刘国松依据自己的现代艺术修养,极大地采用了迥异于传统的有些手法。

以上是刘国松胸有成竹地借鉴取用传统结构的做法,另外他还有反对胸有成竹的做法,这运用于他所创造的纸筋画中。他自己说:“当我用这种纸画画时,首要看纸筋分布的情形,然后决定哪里着墨。”“我是根据纸筋来构图的,因此我画画就像下棋一样,也就是和纸筋下棋,和笔触下棋,乃至与空间(空白)下棋,一笔一步商榷着结构的变化。”^{②3}而刘国松的水拓画,也是利用水拓的偶然性渍痕因势成局。

值得注意的是刘国松进行创作的过程:

“画家先在初稿上涂抹豪迈的数笔,然后再撕下粗糙的纸筋,画面因而变得充满生机,白色迂回的纹路穿越黑色的墨块,其



寒山雪霁 1964

后又一变而为奔腾的飞瀑或肌理宛若巉岩的笔触。接着,画家全神贯注,投入于每一细节中,尽管这些地方在旁观者眼中看来,是多么无足轻重。画面经此营造,就显现出断崖峭壁,飞瀑奔泉、低洼的田地,绿荫覆蔽的河岸,冰川纵横,沼泽遍布的高原,以及着意经营,精心细描的一草一木。”

“刘国松一旦用粗笔浓墨豪迈地落笔勾描出画稿中主要的抽象构图之后,就会静坐一旁,凝神细观某一部分,直至这部分在他想像中变成生动活泼起来,这才以无比的耐性,来小心收拾,使心目中的意象活现在画纸上。”^{②4}