

陕
西
师
范
大
学
学
术
文
库

中国画与 世纪现代潮

徐义生 主编

ZHONGGUOHUA YU
SHIJI XIANDAICHAO

陕西师范大学出版社

图书馆

476687

陕西师范大学学术文库

中国画与世纪现代潮

徐义生 主编



476687

陕西师范大学出版社

艺术书

583073
图书代号:ZZ162100

图书在版编目(CIP)数据

中国画与世纪现代潮/徐义生主编. - 西安:陕西师范大学出版社,2000

ISBN 7-5613-2047-7

I. 中… II. 徐… III. 中国画-绘画史-研究-现代
IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 11005 号

陕西师范大学出版社出版发行

(西安市陕西师大 120 信箱 邮政编码 710062)

长安县第二印刷厂印刷 陕西省印刷厂印刷彩页 新华书店经销

2000 年 2 月第 1 版 2000 年 2 月第 1 次印刷

开本 850×1168 1/32 印张 4.375 插页 20 字数 106 千

印数:1-1200 定价:19.00 元

开户行:西安工行小寨分理处 账号:216-144610-44-815

读者购书、书店添货或发现印刷装订问题,请与发行科联系、调换。

电话:(029)5251046(传真) 5233753 5307864

陕西师范大学出版基金资助出版
康德集团



目 录

前言	徐义生(1)
中国画与世纪现代潮	侯 军(3)
新潮美术浮沉评析	徐义生(22)
中国“十年美术新潮”浅析	孙文忠(30)
中国画必须回到现实生活中来	徐义生(39)
中国绘画传统的现代诠释	侯 军(49)
现代写生摄影	徐义生(92)
风格源于生活	徐义生(100)
中国山水画写生漫谈	徐鸿延(105)
走近大自然	孙文忠(109)
谁是历史认可的成功者	徐义生(114)
陕西师范大学艺术研究所 1997 年“迎新画展 暨学术研讨会”纪要	孙文忠(128)
彩 图	
1. 峨嵋山下	
2. 故园新春	
3. 花径不曾缘客扫	
4. 太白云高	
5. 扑面山风带夕烟	
6. 明月前身	

7. 厚土高天
8. 安得至老不更归
9. 霜叶红于二月花
10. 雨阻巴山
11. 金家河
12. 终南山春雨
- (1) 13. 日方中天
- (8) 14. 岭南岭北天地宽
- (22) 15. 甘泉县城南之夏
- (30) 16. 云水双清
- (32) 17. 风鬟雾鬓
- (44) 18. 剑门关翠云廊
- (52) 19. 兴坪雨意
- (100) 20. 苏堤烟月
- (200) 21. 羁绊到死方离身
- (100) 22. 松柏在高岗
- (41) 23. 华山道中
24. 华山道中
- (85) 25. 峨眉山民居
26. 终南山下
27. 春山如笑
28. 周原之春
29. 祥峪山庄
30. 枣园初夏
31. 柴官岭之秋
32. 古典文化

前 言

随着改革开放大潮的涌起,西方现代文明及其价值观念亦蜂拥而至。出现在美术界的“八五”思潮,便是其在中国文化界的一个版式。

文化的交流,说到底社会心理的交流。所以它必然波及社会的各个层面。是非观、价值观的认同与较量,将和政治、经济诸方面的较量一样,必然的要包裹着一个主导权的内核。

一个伟大而悠久的民族文化,不可能轻而易举地被另一种低层次的文化所取代。因为它赖以存在的现实基础是庞大的、稳固的。它赖以发展的规律也是内在的和无法替代的。

现代文明作为历史的潮流,以自己的先进科技及其管理体系作优势,力图摧毁各种藩篱,涌向世界的各个角落。那些传统文化不发达的“弱国小民”在获取现代化的过程中,以全面牺牲自己的传统作为通向新世纪的代价。而那些文化上的“大国望族”在通向现代化的过程中,在对待传统这个问题上,却显示了自己的魄力和远见。

“八五”思潮的兴衰,中国文化在这个历史阶段的特殊现状,学术界对于文化、社会、历史、现代化和未来的广泛关注,实际上反映了中华民族的优秀传统在现代化的世纪潮面前所做的种种抉择、调整 and 自强的努力。这是一代人的困惑和思考,也是一代人的觉醒和振奋。

本书分为三个部分,第一部分比重较大。侯军的文章从社

会科学和文化史的角度广泛切入,阐述了中国画百年来的命运及其深层的社会原因、历史背景和中华文明的内在规律。立足点、深度、广度跟一般美术史论文章颇为不同。本人因为溺于专业 40 余年,所以研究范围大都集中在国画以及于国画紧邻的问题上。对诸如艺术和社会、生活、人生、历史文化、大自然、民族个性等方面的关系,都曾有过普遍而长期的思考。并且把这些思考和侯军的论述作为照应编入此书,从而对中国画在整个社会人文科学结构中的位置和定义,提出了我们的界定理由和价值观念。

另外,本书还收入了孙文忠、徐鸿延几位年轻人的写生笔记和我的一篇研究何海霞先生的散论。这是本书的第二个组成部分。也是对第一个部分从侧面做出的印证和引申。这一部分的主要目的在于引起中国画的后学者对于艺术道路的思考。作为本书的殿后之笔,是“迎新研讨会纪要”一文。这是西安地区文化艺术界部分精英人物对当代中国画的卓见,其中不乏精警的议论和远虑。

第三部分是 32 幅图版。本书中“风格源于生活”一文,对其中部分作品产生的前因后果做了一番纪实性的披露,文中也涉及到生活和艺术的普遍关系。

本书仅属于一个方面的探索,希望出版后能对中国画的发展有所帮助。不妥之处,希望专家和同行能给予指点和批评。

徐义生

1999 年 5 月于西安

中国画与世纪现代潮

——兼论对中国传统文化的再发现与再认识

徐义生教授写信来,希望我参加由他组织的中国画研讨,他还寄来了一份参考提纲。我认真读过之后,深感这些题目都很有分量,很有深度,很有文化内涵,因此很不好回答。

我首先想到的并不是其中的某个题目,而是在这五个大题目中所贯穿的主导思想。我理解,这个主导思想就是:站在世纪之交,我们要对中国画在现代化大潮中的兴衰沉浮进行一次反思,对中国传统文化与西方现代文化在本世纪初直至80年代的激烈碰撞和逐步交融,进行一次反思。我觉得,只有从这样一个宏观的角度来观照中国画的现实,我们才能对近十多年的美术“新潮”,对今后中国画的发展乃至当代国画家的出路等问题,有一个清晰而宏观的把握。因此,我的这篇文章,与其说是谈美术,不如说是借美术来谈文化、谈社会、谈现代化的发展历程。在圈内人看来,我的这些议论,恐怕皆属野狐外道,远离正法眼藏。我之所以敢于将这些既不正统又非专业的看法公之于众多专家面前,也是因为我自视身在画外,说深说浅说对说错,大家都不会一般见识,只当是一个冷眼旁观者的“画外闲谈”吧。

—

中国画作为一个画种,早已绵延千年。但是作为一个画种的特定名称,它的出现却很晚。有人曾做过考证,认为“中国画”一词在本世纪初才开始采用,并以20年代姚渔湘编成《中国画讨论集》作为定名之标志。不过,事实上在此之后,“中国画”之名也还是飘移不定的,徐悲鸿曾将其改称为“彩墨画”,以示与传统国画的区别;林风眠也曾将西洋画和中国画合并为绘画系,以体现其“调和中西”的艺术主张。为什么一个拥有几千年历史的古老画种,偏偏在20世纪初却遇到了不得不为自己“正名”的窘境呢?

答案是不言自明的:中国画在19世纪末20世纪初,与一个比自己更强大、至少是等量齐观的外来画种遭遇了。这,就是随着西方的现代化大潮一同席卷中华大地的西洋绘画及其美学观念。

从此,中国画作为一种古老文化的组成部分,面临着前所未有的困惑和挑战;中国画家作为中国知识分子的一个重要群体,也从此进入了一个充满矛盾和冲突的多事之秋。如今,当我们回首百年沧桑,展望新的世纪时,对即将逝去的20世纪所发生的中西之争、新旧之辩,确实是欲说还休、欲罢不忍。中国画在20世纪的兴衰沉浮,实际上是与中华民族的整体命运紧密相连的,是与古老的中华文化与新兴的西方文化的长期较量同休戚、共进退的。因此,我们今天考察中国画的发展变化,势必要把它纳入中国社会的现代化进程大框架中,进行整体把握和宏观反思,这样才有可能使我们摆脱功利的、人事的乃至意识形

态的纠葛,比较清晰地厘清历史的脉络,接近事情的本原,从而对中国画未来的发展有所助益。

其实,中国画同西洋画的遭遇,并不是从20世纪开始的。早在300多年前的明代万历七年(1579),意大利传教士罗明坚就把以西洋画法绘制的圣像携来广州,此后西洋画在中土便屡见不鲜了。明万历二十八年(1600),大名鼎鼎的意大利传教士利马窦来到北京,在皇帝御前贡奉的礼物中,就有三幅圣像,从此,西洋画进入了中国的宫廷。如果说,这时的西洋画还只是以现成的作品向中国人展示西方的美术风貌的话,那么,康熙五十四年(1715)意大利画家郎世宁的进宫,则具有特殊的文化意义。他不仅带来了西方的绘画作品,而且以自己活生生的艺术实践,将西方的绘画技法 and 美学观念直接带入中国最高统治中心。郎世宁在中国以宫廷画师的身份从事艺术活动几十年,历经康、雍、乾三世,成为大受宠信的“三朝元老”,尤其得到酷爱艺术的乾隆皇帝的激赏。按一般常理,这时的西洋画在中国可谓“风光至极”,对传统的中国绘画可谓“威胁极大”,中国画界早应该“奋起自卫”以挽回颓势了。可是,耐人寻味的是,当时的中国画家们似乎并没有丝毫的危机感,国画界也没有发出任何“警世危言”。相反,倒有不少画家心甘情愿地学习郎世宁的西洋画法,把西洋的明暗凸凹之法融入了传统笔墨。据陈师曾在其所著的《中国绘画史》中评述道:“乾隆时,有意大利人郎世宁,以洋法画中国画,阴阳凹凸,显然逼真,此中西画合参之一新机轴,其后阒无所闻。此派亦无能手,大抵专工刻画,渐流于俗,不足见重于艺林。”这就是说,在当时,中国画家是把郎世宁之所作,视为以西洋画法来画中国画,这对泱泱大国的传统绘画来说,只不过是多了一种新鲜技法而已。就像南朝时从天竺来的“曹衣出水”、

“瘦骨清像”；就像唐朝时吴道子从佛家那里学来的“吴带当风”，这只能丰富中国画的表现手段，却根本不可能动摇中国画的文化根基——这时的中国画家，显然要比他们 20 世纪的同行自信得多，也潇洒得多。

相反，这时来到中国的西方画家，心情却显得有些沉重。据记载，当时在北京的西方画家，有一位年轻人名叫王致诚，他 1738 年从法国来到中国，向乾隆皇帝献了一幅《东方三博士来朝》的西洋画，很受皇上的赏识，当即被召到宫廷画院供职。从此，他的作品不断献予皇帝，其中还有一幅被挂在皇帝处理朝政的上书房里。按理说，他可谓春风得意，百事无忧了。可是，1741 年，他做了一幅纯粹西方风格的小油画，捎给他在法国的亲友，并表达出一种难以言表的忧郁心情，“因为从这时起他不得不忘却昔日的画风，重新学习一种需花上数年时光来掌握的新技艺”。^①这就是说，他尽管已经从罗马学得了娴熟的西洋画技巧，但那是无法在中国画院施展的，他还必须像他的前辈郎世宁一样，尽快学会艰深的中国画法，并设法使西洋画法与中国传统笔墨相融合，这对一个西方画家来说，确非易事。他的惶恐和忧郁皆由此而生。

当时的欧洲，已经经历了改变历史进程的文艺复兴运动。导致 40 多年后的法国大革命的思想启蒙运动，此时已经兴起。正是法国的启蒙运动直接催化出未来的欧洲工业革命，并在后来掀起了一场席卷全球的现代化大潮。然而，当郎世宁和王致诚他们在中国皇家的画院里埋头学习东方艺术的时候，西方的现代化曙光离着这个东方古国，确实还很遥远：中国的黎明静悄

^① 引文见法国吉美博物馆总馆长戴乐哲：《从北京到凡尔赛》引言。

悄,中国的画坛也静悄悄。

中国的封建社会至此已经延续了两千多年,中华民族海纳百川般地融汇了四围夷狄的外来文化和儒墨道法诸子百家,建立了一整套以儒家文化为核心的中华文明秩序,这就是中华文化。在中国人的心目中,这种以中华文化为标志的文明秩序,才是中国作为一个国家的立国之本。君不见,在中国历史上,经历了无数次的改朝换代,但那只是换皇帝,却不是换文化;君不见在中国历史上,经历了无数次的外族入侵,但只要入主中土的外族统治者能够延续中华文化,无论你是蒙古人还是满族人,都无所谓,因为中国人自信靠着我们的中华文化,靠着我们这套文明秩序,什么外来文化都将被吸纳到我们中华文化的大系统里来,最终成为华夏文明的一部分。正是这种对自己文明传统的强烈自信,才使中国人对外来文化具有了那种普遍平和的心态,才有了汉唐时期“遍地胡服,四面胡音”开放祥和的盛世雄风。这种自信直到郎世宁们西来东土之时,尚未改变。

然而,这种局面在此后 100 年发生的鸦片战争中,被英国人的坚船利炮打破了。鸦片战争从根本上来讲,就是英帝国主义者依仗工业革命所积蓄起来的经济实力,向全世界推销其工业化成果的一个步骤。工业化是一个社会走向现代化的重要标志,这本来是个好东西,可是当它与强权政治、霸权主义结合起来的时候,它就变成了赤裸裸的经济侵略、文化侵略乃至血淋淋的战争。事实上,西方列强在其刚刚推进现代化时,向全人类展开的恰恰是其最丑恶的一面。

就在鸦片战争之后不久,中国爆发了太平天国运动。这是一场耐人寻味的战争:一方面,这是一场汉族人民推翻清统治的反压迫战争;另一方面,洪秀全是信奉基督教的,他是以西方文明作为自己的思想武器向中国的满清统治发起挑战的。当初,郎世宁们是携带着基督的圣像走进紫禁城的,但是,当农民起义军拜上帝为父,尊基督为兄,反孔教,灭“清妖”,均田地,废科举,提倡男女平等的时候,不光满清皇帝不高兴了,连汉族文人也不高兴了。譬如曾国藩,无疑是一个了不起的中国读书人,当他目睹太平天国将要用基督教文化来搞垮我们的儒家文化时,他竟然毫不犹豫地站在了满清政权一边。在种族与文化这两者之间,曾国藩的选择是十分明确的,他要维护自己赖以立身、立国的文明血脉,因为,按照中国人的逻辑,没有中国文化也就没有了中国,捍卫中华文化要比推翻异族政权重要得多。这,与其说是一种政治选择,毋宁说是一种文化选择。

但是,这种在中国文人看来本是天经地义的文化选择,到了五四时期却发生了180度的大逆转。这时的中国已经推翻了满清政权,可是中国还是饱受列强的欺侮,国弱民穷,摇摇欲坠。过去中国人总是想,现在不行,换个皇帝就行了,把希望寄托在改朝换代上。但是现在皇帝已经打倒,大总统也换了几个,中国还是不行。看起来,这是中国的文化不行了,它的危机已经超过了改朝换代,非把中国文化打倒不可,才能让西方的现代化思潮进到中国来,才能使国家强大,才能避免亡国灭种。这次可真要“大换血”了……

五四时期的中国第一流知识分子已经彻底地站在了当年曾国藩们的对面,他们不再认定有中国文化才有中国,相反,他们此时已把中国文化与中国命运区别开来,甚至对立起来:在他们

看来,中国的出路只有实现现代化,而实现现代化的前提只能是打倒孔家店,只有打倒了孔家店,才能实现“全盘西化”——在当时的观念里,现代化与西化已渐渐变成了一个同义词,正像冯友兰先生所说的:“一般人已渐觉得以前所谓西洋文化之所以是优越的,并不是因为它是西洋底,而是因为它是近代底和现代底。我们近百年之所以到处吃亏,并不是因为我们的文化是中国底,而是因为我们的文化是中古底。这一觉悟是很大底。”正因为有这样的文化觉醒,所以才有了五四运动对中国传统文化毫不妥协的彻底清算,扫除旧文化,建立新文化,成了五四运动的主流,进而影响了本世纪的所有文化进程,如今已经成为一个新的传统。

作为中国传统文化的一个重要组成部分,中国画自然是在劫难逃。我们今天所能看到的所有当时一流知识分子对中国画的评述,往往都是批评的、否定的、甚至是深恶痛绝的:当流亡欧洲的康有为站在意大利文艺复兴时期的绘画大师的杰作面前时,他被深深折服了,禁不住喟然长叹:“我国画疏浅,远不如之。此事亦当变法!”蔡元培作为五四时期的文化重镇,身体力行地倡导以美育代宗教,不遗余力地引进西式美术教育,对国画却表现出深深的失望,他写道:“我们现在除文字界,稍微有点新机外,别的还有什么?书画是我们的国粹,却是模仿古人的。”陈独秀是五四运动的急先锋,他对传统中国画的批判最为尖锐,否定得也最彻底。他的《美术革命》一文不啻是以西洋画取代中国画的宣言书:“若想把中国画改良,首先要革王画的命。因为改良中国画,断不能不采用洋画写实的精神。”“人家说王石谷的画是中国画的集大成,我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束。”“像这样的画学正宗,像这样社会上盲目崇拜的偶像,

若不打倒,实是输入写实主义、改良中国画的重大障碍。”鲁迅是五四新文化运动的主将,他对所谓中国国粹的批判是众所周知的。他说:“我于美术虽然全是门外汉,但很望中国有新兴美术出现。”在这方面,他是躬身而力行的:他引进西方的木刻版画,倡导写实的艺术;他提携青年版画家,推介德国版画家的作品;他还撰写美术评论,对攻击新文艺新思想的所谓讽刺画进行迎头痛击……

相形之下,中国画界面对汹涌而来的西方新潮,几乎连还手之力都没有。因为传统的文人画家还从来没有遇见过如此强劲而陌生的对手,在他们的词汇库里,还找不出可供使用的语汇。这完全是两种迥然不同的文化遭遇战,过去画界论争所采用过的一切原理和尺度,如今全失效了。一个对西方文化完全没有了解的旧式文人,甚至连参与这场论争的资格都失去了。正如西方社会学家傅乐诗所指出的,即使当时涌现出来的著名的“传统主义者”或“保守主义者”,如林纾、章太炎、辜鸿铭、梁漱溟等,亦无不受到西方思想范畴的深刻影响,他们也是以全新的观念来看中国传统文化的。也就是说,这些固守中国文化传统的文化人本身,也是在经历了一场现代化思想洗礼之后,才获得了与西方文化相抗衡的资格与权力的。而他们首先需要捍卫的是儒家文化的根本,还无暇顾及中国画这样的细枝末节。

三

五四前后的中国画坛,称得上是风起云涌、群雄并峙,进入了一个前所未有的活跃时期。美术观念之争新斗艳,美术流派之此起彼伏,美术论争之针锋相对,美术风格之变幻多样,都令

人目不暇接、眼花缭乱。尤其是西式美术教育的蓬勃兴起,为此后的人才培养和观念更新打下了基础。无论蔡元培所倡导的北大画法研究会,还是周湘创办的中西画函授学校;无论是刘海粟的上海美专,还是林风眠的国立艺专,皆以引进西式美术教育为办学宗旨,培养了大批新型的美术人才。这些人才的共同特点是,他们都成为西方美术观念与绘画技法的掌握者和传播者,而对中国的传统文化则自然而然地持否定态度,即使学的是中国画,也已经不是原有意义上的传统国画了。

在当时的画坛上叱咤风云的人物,大多是负笈东洋或游学欧美之士。他们从各自的洋老师那里“盗得火种”,希望在中华大地上燃起现代艺术之火。譬如,中国西式美术的开拓者之一李叔同,就是从日本东京学成归来,投身于美术教育的。他的学生丰子恺、潘天寿等都成为对中国画坛影响深远的人物;本世纪初兴起的岭南画派,其领衔人物“二高一陈”也是从日本学来的西洋画法,并以此来改造中国画,形成了一种以西润中的独特画风;徐悲鸿在法国从师于学院派写实主义大师达仰,回国后便一直以写实画法为正宗,“独持偏见,一意孤行”;刘海粟则以其一贯的反叛精神游学欧洲各国,对后期印象派乃至野兽派的作品情有独钟;林风眠留法7年,涉猎的范围更加广泛,写实的、印象的、野兽的、立体的,都被他吸纳到自己的画风之中,并表现在其“调和中西”的艺术主张中;而以庞熏栾、倪貽德等稍晚归国的一批青年画家为代表的“决澜社”,则更多地受到西方20世纪兴起的现代派美术的影响,将“野兽群的叫喊,立体派的变形,达达的猛烈,超现实主义的憧憬……”,统统用来“创造我们色、线、形交错的世界”……,五四运动所倡导的“全盘西化”,确切地说,是要化到从西方