

刘曦林

卷

中国
现代美术
理论批评文丛

邵大箴
李松涛

主编

刘曦林◎著



LIULUN PIPING WEN CONG

人民美术出版社

ZHONGGUO
XIANDAI MEISHU
LILUNPIPINGWENCONG

中国现代美术理论批评文丛

刘曦林 一卷

邵大箴
李松涛
主编

刘曦林◎著

人民美术出版社

（CIP）数据

中国现代美术理论批评文丛·刘曦林卷

2008年11月第1版 第1次印刷

开本：880mm×1230mm 1/32 印张：12.25

印数：1—3000

ISBN 978-7-102-04409-2

定价：30.20元

图书在版编目 (C I P) 数据

中国现代美术理论批评文丛·刘曦林(卷)/刘曦林著. —北京:人民美术出版社, 2008. 10
ISBN 978-7-102-04409-5

I. 中… II. 刘… III. 美术批评—中国—现代 IV. J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 167917 号

中国现代美术理论批评文丛·刘曦林(卷)

出版发行: 人民美术出版社
(北京市东城区北总布胡同 32 号 100735)

主 编: 邵大箴 李松涛

责任编辑: 雒三桂 吕 寰

装帧设计: 姜寻工作室

版式制作: 李红星

责任校对: 朱 布

责任印制: 丁宝秀

制版印刷: 北京美通印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

2008 年 11 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 880mm × 1230mm 1/32 印张: 12.25

印 数: 1—3000

ISBN 978-7-102-04409-5

定价: 39.50 元

总序

改革开放以来，我国美术事业的繁荣、艺术家们在观念上的突破和在实践中开拓性探索，是与美术批评家们的努力分不开的。批评家在艺术史上的作用人所共知，毋须赘言。在当今中国美术领域，批评家们的表现是积极、有为的，他们在关注当代中国美术发展、发表批评意见时，力求借鉴美术史的经验艺术的普遍原理，从学术层面提出一些问题，引起美术界同行者的关注与讨论，不仅活跃了美术界的学术气氛，并对美术创作的走向产生了积极影响。我国当代许多美术批评家一般都是在美术史和理论领域某个方面有研究的专家，这在他们的批评文章中有鲜明的反映。

美术批评和美术创作一样，需要有探索精神。探索的过程是艰苦的，探索的结果可能成功，也可能失败，同样充满艰辛，并带有冒险性。正是因为包括美术批评在内的一切探索具有这一特点，它对从事探索的人是一种乐趣，并对社会大众产生吸引力和刺激力，从而对他们有所启发，引起他们进一步的思考。美术批评家们发表的见解，要受客观的检验，受历史的鉴定。从这个意义上说，一切批评文章又都是被批评的对象。回过头来看批评家发表在几年前或几十年前的文章，事过境迁，有的也许已无现实意义，但倘若它们在当时曾经在艺坛引起一些关注和争论，在今天还是有价值可言的，价值主要在于批评家对现实问题的敏感回应，在于探索真理的精神，还有分析问题的方法。小至美术界，大至整个社会，人们的思想应该是自由、活泼的。文化最怕“万马齐喑”或人云亦云，艺术最忌千篇一律或因循守旧。美术批评家们的不同学术见解，反映出美术界活跃的学术气氛，也反映出我们时代的开明和进步，表明我们社会的勃勃生机。从这个角度观察我国改革开放以来的美术批评，应该说是有成

绩的，是和美术创作活跃的情势相对应的，是努力追随时代步伐的。

人民美术出版社决定陆续出版中国现代美术理论批评文丛，目的不仅是给美术批评家的鼓励，也是为了积累资料，总结经验、成绩，发现缺失，以进一步推动中国美术批评事业的健康发展。首先出版这十本文卷，算是在这方面的尝试。这十位批评家的研究方向各不相同，学术观点也不尽一致。有一点相同的是：他们都是从20世纪70年代末起开始活跃于艺坛，是随着国家改革开放的大潮成长起来的，是时代赐予了他们机遇、才智、力量和勇气。这勇气不仅表现在他们敢于发表自己的见解，奉献自己的才能，还应该表现于有自我反省和自我批评的精神。

笔者有幸忝在十位批评家之列，并受命于出版社为文丛撰写序言，在惶恐之余谨对人民美术出版社领导表示深深的谢意！也真诚感谢为文丛的编辑、出版付出辛勤劳动的朋友们。

即 大 感

2006年11月，于北京慧谷小区寓所

自序

自广西美术出版社1997年出版《中国画与现代中国》以来，一直没有机会将再出文集的事提到日程上来。若不是人民美术出版社整体推出《中国现代美术理论家批评文丛》，此事恐怕仍作为“私事”被搁置起来。所以，当读者认为这本书还有些用处的时候，首先应该感谢的是人民美术出版社的学术眼光。在所有的出版社都作为企业单位自负盈亏的今天，还有出版社主动地推出理论家批评文丛，实在是令人感慨万千。

自从涉事美术批评和史论研究以来，已大体经历了近30个寒暑，自己也搞不清写了多少篇文章。因为每一篇文章都曾耗费了些心血，就又有些敝帚自珍似的难以割舍，所以自选文集也不是那么容易。好在出版社给了较多的宽容，自己也不到“难得糊涂”的境界，哪些文章格外费了些工夫也还心中有数，于是便产生了本书的篇目。

这些年来，虽时时关注古今中外的艺术，但重点是近现代的中国画。因此，对近百年来中国画的历史脉络的梳理、对中国画前途的几度论争的思考、对中国画的艺术规律的探讨，自然而然成为本书的重点。其中《中国画的传统与现代》，以较大的篇幅涉及“传统中国画的品格”，既是自我修行的必要，也是为了较为清晰地把握现代中国画的源头，对古今之变有所比较。从这一篇开始，一直到第七篇《近百年山水画的流向和遐想》，都是说古道今、以现代为重点的宏观论述，有的以史为纲，有的以论挈领，都有些即史非史即论非论的非正规性，这大概是由于我从美术理论转向现代史的研究过程使然，也是因为自己总想透过历史事实寻找些属于规律性的东西出来，不要使人满头雾水，更不要“以其昏昏，使人昭昭”。其实，要做到“贤者以其昭昭，使人昭昭”又谈何容

易。因为这第一组文章大都属概述性质，说的又是同一段事，便免不了有重复，如20世纪中国画前途的三度论争（有时又称为四度论争）几乎每文必涉，是因为从文章自身的完整性考虑不能不涉，从历史的角度而言躲也躲不过，好在评略不等，或者总会有点新体会，此情请读者谅解。

有道友认为笔者最适合撰写概述之类文章，其实本人也不知是否如此。我只是体会到概述历史之难，因为它是对若干历史事实、若干个案的高度概括和准确把握，既需要尊重历史客观态度，又要有自己的立场与观点，来不得半点信口雌黄。我知道风流才子型的评论家不耐为此，因为它需要的是严谨而不是自由；我知道有些人会不满于此，因为它没有那种激情的溢美之调。但我坚信它有相对独立的学术品格，纵有约稿者欺我甚而约写而拒发，予亦不肯俗化而就范，所以为此吃了不少苦头。

第二组论文，是现代中国画家的个案研究。我做过多画家的个案研究，又在各门类、各流派中选了几位重点作为以点寻线、以点向面的突破口。所以，这些个案研究又是前述概述性论文的基础性资料。因为正是这些卓有成就的代表性人物提供了前人没有的新作品，提供了前人没有的新经验，才有了现代美术的历史。我相信，一个齐白石给予美术史的贡献，给予后学者的启发，会超过各派艺术圈所有人的总合。那么，在一部美术史中有的人只字未涉，而齐白石却占了一章就毫不奇怪了。本拟多选几篇个案论文，但限于篇幅只收了《齐白石论》《〈流民图〉析》等少数关于已故画家的几篇，他们恰好是或在传统文人画基础上、或融合西画创造新途的这两大类型的代表。

第三组文章，包括《历史地看待历史》至《两峰相会别有山（续篇）》计四文，是谈文人画的研究和中西融合论的论文。我高度评价文人画和文人画基础上的变革者群，所以主张历史地看待历史上的文人画现象，也历史地看待现代史上对文人画的批判，不以今是而非昨，也不以非此即彼的思维方式抹杀中西融合论者对艺术史的贡献。所以当学界提出20世纪“传统四大家”后，我提出不要忘了“新派四大家”，遗憾的是关于“新派四大家”的专论始终未能

完成。

第四组文章，自《一批时代的逆子——青年美术思潮与社会之间》至《君子和而不同》，计有八篇短文，都是对当代美术创作思潮的批评与思考。我主张：立足中国当代社会生活的现实来看当代中国的美术，不要仅仅留步于纵向寻根和横向移植那个平面的坐标；民族性将必然地因现代化而淡化，但现代化却不等于世界化，民族艺术有其自身走向现代的特殊性。我主张高举真、善、美的大旗，不要将“丑术”混同于美术，如果我们共守着对真、善、美的信仰，尽可以“和而不同”。我批评了一些现象，但没有指名道姓，自知与笔锋犀利的奉师式批评相距甚远。我认为美术批评也应该实话实说、实事求是，应该摆事实、讲道理，所以始终没学会“走极端”，也不追求“耸人听闻”的轰动。

最后一组只选了两篇，涉及中国现代油画的史论问题，它们与前面几组相比可能属于另一范畴，但在民族性、当代性与现代性的关系上又观点相合。对于肖像概念的认识也如同对于写意概念的认识有些较真，哪怕是广被约定俗成了，我也保留着自己那一孔之见作为备考。

因为在美术馆工作了多年，也集有几篇关于美术博物馆学的文字，还有些对雕塑、建筑、书法和其他绘画品类的杂见，只好有待于“杂见集”了。

爬格子是苦差。我知道仍有许多喜欢爬格子的朋友乐此不疲，而我却感到累了。尤其有的书稿和序文明明是约好了的，质量且是被认证的了的，却不时遭到封杀或丢失。他知道你没空打官司，竟至连句道歉的话也没有。每念及此，总有些愤愤然。有时还不是因为你批评了人家，只是因为你吹捧得不够，就可以灭你不商量。近日得读韩石山《说别的，就是腐败》一文（《文艺报》2005年4月26日），该文由德国作家马丁·瓦尔译写的《批评家之死》说起，说此事提出了一个重要命题：“书嘛，不是好，就是坏。说别的，就是腐败。”该书所写的人物所指即德国被称为“文学教皇”的批评家马赛尔·赖希·拉尼茨基，在书中自称被拥戴为“非此即彼”的领袖。

韩文深为德国作家能容忍这位批评家而庆幸，感慨地说：“批评家和作家

绝不应当是勾肩搭背的兄弟。不管私交如何，面对作品，批评家只能是出手凶狠的拳师，打下去是正理，打不下去再拱手祝贺。勾肩搭背必然是狼狈为奸，出手凶狠才是批评家的本分。两个行当，各有各的规矩，谁也不是谁的臣妾。”我真佩服那位德国批评家的直率，但不能苟同“非此即彼”的批评，也当不了“出手凶狠的拳师”，却同意各有规矩的非臣妾说，因为眼下的中国美术界，只欢迎轿夫，不宽容批评。

因为是批评家文丛，又是自序，说了些并非题外的话，当然，我双手欢迎对批评的批评，是为自序。

乙酉立夏于京城宣南

目录

CONTENTS

总序	1
自序	3
第一章 世纪纵横	
中国画的传统与现代	3
中国画与现代中国（论纲）	18
向现代形态转换的求索	52
民族艺术的世纪丰碑	89
世纪之交的思考	128
20世纪花鸟画的再思考	134
近百年山水画的流向和遐想	164
海派与京派漫说	174
第二章 个案背后	
齐白石论	185
石鲁的旅程与艺术风神	209
《流民图》析	226
第三章 两峰分合	
历史地看待历史	267
“传统四大家”与“新派四大家”	273
两峰相会别有山	276

两峰相会别有山（续篇） 286

第四章 思潮辨析

一批时代的逆子 295

冥冥中，竟牵了我的手 305

水墨色彩两相宜 312

有感于“现代化”与“世界化” 316

关于民族性与现代性的思考 319

高扬真、善、美之旗 326

美术与“丑术” 329

君子和而不同 332

变数与守恒 338

第五章 油画二题

“东道西器”与中国油画 349

肖像与类肖像 363

爬格子生涯 372

DIYIZHANG SHIJI ZONGHENG

第一章
世纪纵横

中国画的传统与现代

——在“'93日中美术研讨会”上的报告稿^①

一、传统中国画的品格

中国画是以国名命名的画种之一。这不仅意味着它与域外艺术特别是与西方艺术的区别，也意味着非中华民族莫属的审美品格。在民族文化的意义上，它和黄河、长江一样地源远流长，并经过万千度的淘炼，形成了自成体系的美学思想和造型样式，并成为包括中国画、日本画在内的东方艺术与西方艺术交流中不可回避的对象，与西方艺术抗衡的主要支柱。

1. 中国画与中国美学体系

中国画在中国大地上发源、生长、变革，是中国大文化背景的产物。传统的中国画作为中国古代社会的文化现象，受到了彼时政治、经济、宗教、哲学、文学的深刻影响，尤其哲学对它的美学品格的形成起到了关键性的作用。

如中国古代谓天、地、人为“三才”，并由此形成了天人合一的思想。这种天人交感即人与天地精神往来的意识、人与自然和谐共生的关系，确立了中国画的主、客观统一的美学意识，并成为中国画特别是山水画的魂魄之所在。中国的哲学将这种和于自然、超于自然的境界视为自由的境界、审美的境界，并视为人生的最高境界，从而决定了中国艺术与人生的密切联系，而没有像西方艺术那样曾经长期地处于宗教境界之中。

老庄和玄学的观念，尤其关于“道”的学说，关于“游”的内涵，庄子之所谓“心斋”“坐忘”“心与物冥”的观点，启发了历代中国画家进行美的观照的自觉意识和自由想象，成为画家的思维方式，中国画的诗的意境、意象造型、以畅神为目的的哲学依据。所以，中国画在艺术的境界上，始终没有被桎梏于

客观的真实，没有停留在模仿自然的阶段，从而远远超出了被理性主义、科学规范、“模仿说”长期支配的西方古代艺术的层次。

由于儒家对于“道”的伦理、道德意义的强调，又影响着中国艺术发挥其“成教化、助人伦”的部分功能，同时使中国艺术没有走向单纯感官愉悦的极端，而着意于追求善的境界和美的境界的一致，理与情、理与心的一致。

禅宗对于直觉、妙悟的强调，画家“泻胸中之丘壑，泼纸上之云山”的倾泻性、暴发性，庄子所谓“解衣般礴”为“真画”的自由精神，又与中国艺术家一再强调的读书、修养、文思、人品和写意追求构成了直觉与认知的统一观，使中国画的美学思想既不同于西方古典美学的理性主义，不同于机械的唯物主义，也不同于西方现代艺术、现代美学强调直觉和情绪时对于理性的排斥。

中国的美学受到道家、儒家、佛学等各种思想的影响，既有不同流派的分歧，也有综合共用中的一致，但从其主流来讲，它是天人合一的美学，是心源与造化、主观与客观合一的美学，是美与善相一致的美学，是天真烂漫又不违理性精神的美学。中国画则是这种自成体系的中国美学思想的艺术表现，并具体表现为一种天人合一的表现型艺术、意象的艺术、笔墨的艺术、综合性的艺术。

2. 天人合一的表现艺术

如前所述，中国画不是以模仿自然为目的、为能事的形似艺术，而是在自然、在生活中寻求精神性表现的艺术，并以意、神、气、韵的表现为最高要求，故将“气韵生动”列为六法之先，故写真谓之“传神”“写心”，山水画的旨趣在于“畅神”，文人画主张“写意”。所以在中国画的品评中将只能具对象之形的作品列为“能品”，品评标准无论怎样波动，“能品”总在“逸品”“神品”“妙品”之下。

但是，中国画对神、意、情、思、气、韵的表现，又不完全是画家主观的、自我的表现，而归之于“道”的表现。“道”即宇宙的本源、普遍的规律，“道生一，一生二，二生三，三生万物。”（《老子》）“道”涵括了宇宙、自然、人生，“道”是宇宙中的一切，是人的总体精神的升华，个人的精神、品格亦在

其中。这种主、客观一而二、二而一的境界，人与自然间你中有我、我中有你、物我两忘的境界，就是中国画的内在追求，就是中国画论的意、神、气，就是“道”的内涵即天人合一的思想在中国画上的表现。因此，中国画的精神性表现，就是天人合一的表现。

宗炳主张“山水以形媚道”，他“眷恋庐衡，契阔荆巫，不知老之将至”，是他在山水中的忘我状态。石涛画《春江图》的体会是：“吾写此纸时，心入春江水，江花随我开，江月随我起”；他更认为画家与山川的关系是互相脱胎于对方的关系：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也……山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”当然，这种物我两忘、天人合一，并不否认画家的主观精神，而且主体的能动意识备受中国画家们重视。这种主、客观关系一方面积淀为“外师造化，中得心源”的关系，另一方面也强调“迁想妙得”的重要和想象的自由。所以，中国山水画的境界即人的精神境界，花鸟画中的形象多是人格化的形象，均是人化的自然。不仅中国山水画、花鸟画的独立早于西方绘画的风景画和静物画，在审美层次和精神境界上也不同于西方的风景画和静物画。中国的人物画既有善的内涵，也在《清明上河图》《踏歌图》这类作品中表现出人与自然的谐和，在肖像画中强调神、气、风骨的表现。无论在山水、人物、花鸟画中，无论是工笔还是简笔，在天人合一的大框架里强调人的精神性表现，是中国画总体的美学品格。

3. 意象造型的活的艺术

与天人合一的精神性表现相联系的是中国画的意象造型——它既非机械的具象，亦非极端的抽象，由于精神表现需寄托于物，就需要塑造一种客观物象与人的精神同构的造型。这种造型观与老庄哲学特别是“道”“器”“象”的观念有关。《周易》认为：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”道为乾坤阴阳变化的法则，法则无形；器为实体，有明确具体的形象。老子还认为：“大音希声，大象无形，道隐无名。”这无疑给重视“形而上”精神的画家们带来一个难题，即怎样以形象的艺术去表现无形的“道”和“象”，即怎样由形与神

的矛盾转化为形与神的统一。也许他们又从老子关于“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”的论述中得到启示，而获得了一个“窥意象而运行”的思路，找到了融合“道”与“器”的中介，或通过对自然、对生活、对形体的观察体验，升华为一种情感，或在一定的情境中寻求于自然物的寄托，产生了一种情感化的形象、诗的形象，并创立了这既“媚道”“畅神”又有客体之形，既用器而不为器用的“不似之似”的造型观。故中国画主张“意在笔先”“以意运笔”；苏东坡有“君子可以寓意于物，而不可留意于物”及“论画以形似，见与儿童邻”的名言；沈括曰“书画之妙，当以神会，难可以形器求也”；齐白石比较实在，直言“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”；黄宾虹说：“惟绝似又绝不似于物象者，乃为真画”，“作画当以不似之似为真似”。这种真似，并非完全地脱离形似，又非完全地刻意于形似，而是以传神、畅神、气、韵升华为目的，对于形的提炼、概括、取舍、变化和再创造。这种真似，是意的真似、神的真似、艺术的真似，是写意中的写实、浪漫中的现实、浪漫与现实的统一、心源与造化的统一，亦即天人合一之道。

因此，中国画家的这种“不似之似”的意象造型观，体现于他们与客观生活的关系是悟对通神的关系。他们着意于研究人的精神与物性、物状的同构关系，比、兴关系，研究各种物象、各种造型寓有的情感意味，而往往不计物形是否面面俱到，也不一定对景、对模特儿实写，也不像西画家们那样孜孜于研究解剖、透视、光色的是否科学，因此，也不受人体解剖学、焦点透视学及反映了条件色的色彩学的限制。在中国哲学的影响下，他们无意于自然科学的研究，因此而有所失，但是在人文精神上却较早地达到了一个很高的境界。他们给自己出了一道“超以象外，意到圆中”的难题，也取得了以意为之的自由，拥有想象的广阔的时空。当数学家们说 $1+1=2$ 时，而中国的艺术家却说 $1+1=2=3=$ 无限 $=1$ ；当地理学家还未确认大河源头时，中国诗人却敢说“黄河之水天上来”；医学家可能认为服用激素助长了毛发，但李白却认为是“白发三千丈，缘愁似个长”。这就是艺术，这就是中国的艺术。庄子在“游”字