

中央文献出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美术品评.第1期/傅怡静主编.北京:中央文献出版社,1905.6

ISBN 978-7-5073-2453-2

I 美… II.傅… III.①美术作品—综合集—中国现代
②美术—艺术评论—中国现代③山水画—作品集—
中国现代④山水画—艺术评论—中国现代 IV.J121
J052

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第184188号

主 办: 中央文献出版社
《美术品评》杂志社

学术顾问: 程大利 崔如琢 何家英 郎绍君
刘曦林 刘文西 梅墨生 水天中
邵大箴 田黎明 文怀沙 周积寅

名誉主编: 傅怡静
主 编: 叶 子
责任编辑: 蔡国江
编辑主任: 周 琪
编 辑: 王海燕 赵晓辉 周 洁 徐 亮
装 帧: 张 强 王 丽
设 计: 何 燕

出版发行: 中央文献出版社
地 址: 北京西四北大街前毛家湾1号
邮 编: 100017
经销热线: 010-63097018
总 经 销: 新华书店
印 刷: 北京奥美彩色印务有限公司

编辑部地址: 北京市朝阳区北苑路172号欧陆大厦
A座2003室

邮政编码: 100101

电子邮箱: Art-crit@163.com

电 话: 010-84850249 13811948173

ISBN 978-7-5073-2453-2

定 价: 68元(人民币)

Art-crit Criticism

封面: 崔如琢作品
封二: 崔如琢作品
封三: 徐光聚作品
封底: 杨 彦作品



(封面) 多少楼台烟雨中

崔如琢作品

声明: 本刊所有图片及文字作品经著作权人授权本刊使用,
未经许可不得以任何形式或手段复制、翻印、传播。
且作者言论仅为个人观点, 与本刊立场无关。

畫者
 立萬景于胸懷
 傳千祀于毫翰
 圖千古人物之藻雪精神
 寫江湖九州之神秀奇奧
 擬景于烟霞之表
 發興于溪山之巔
 杳杳漠漠
 磊磊落落
 奪天地之造化
 窮宇宙之要眇

畫以品分
 依于評
 品中得昇趣
 評中知高低
 無品不成
 不評不濟
 美術品評
 且品且評
 探蹟畫學淵源
 揭鑿畫壇新象
 研究畫之趨向
 益于畫之漸發

目录 Contents

学术评论

- 001 恒定性与变化性——关于艺术现代性的思考
005 “通变”——现代中国美术的核心问题

■ 邵大箴
■ 水天中

国画发展专题讨论

- 008 崔如琢访谈

品评专栏 · 当代山水画

- 018 当代中国山水画发展趋向探讨

■ 刘爱萍

【画坛名宿】

传统主义：崔如琢

- 020 大哉，如琢

■ 柯文辉

写实主义：宋濂

- 034 沁人心脾 聒人耳目
——读宋濂的山水画

■ 邵大箴

【中流砥柱】

多元多格：杨彦

- 041 当代山水创作观念的破与立
——以杨彦山水画发展历程为研究中心

■ 傅怡静

风格标举：范扬

- 063 悟道与机缘

■ 范迪安

现代构成：崔海

- 067 解读崔海山水

■ 王东声

民族传统：张尔宾

- 083 高扬民族绘画的美学品格
——张尔宾及其山水画解读

■ 马鸿增

师法乎古：周逢俊

- 099 却向潇湘探武陵
——读周逢俊的画

■ 李 林

【新起秀峰】

深造古淡：徐光聚

- 114 传统一路
——读徐光聚作品

■ 徐聚一

山水旧谭

- 125 论宋代山水画的诗化倾向
130 程正揆《江山卧游图》解读

■ 陈晓虎
■ 刘 哲

■ 恒定性与变化性

——关于艺术现代性的思考

■ 邵大箴

[内容摘要] 艺术在各个时代有一以贯之的面貌、样态以及体现出来的一种基本精神，同时它又受时代政治、经济、意识形态和科学技术进步的影响，发生这样或那样的变异。艺术现代性的提出，基于物质生活、社会组织结构和文化的现代化。后现代主义理论质疑现代性和提倡多元化。我们阐发现代性的理论，必须考虑到：中国的文化背景，20世纪中国走过的道路，中国社会的现实状况。“现代性”不仅存在于与传统形态不同的新的艺术门类、形式和样式中，也同样可见于悄悄发生了变化的传统的艺术门类、形式和样式中。

[关键词] 艺术 恒定与变化 现代性 中国现实

从美术史的角度观察，美术的形态有恒定的一面，也有变化的一面，这就是所谓恒定性 and 变化性。所谓恒定性，就是在各个时代它有一以贯之的面貌、样态，以及体现出来的一种基本精神，这些面貌、样态和基本精神，不以时代的变迁而发生根本变化。所谓变化性，就是指它受时代政治、经济、意识形态和科学技术进步的影响，在形式和内容上必然发生这样或那样的变异而刻上时代的印记。这两个方面，都是我们在研究美术史时所必须注意到的，否则我们对各个历史时期美术史的认识和把握便不够全面，可能只注意到它的稳定性而忽略它微妙的变化，或只关注它的变异而看不到它不变的方面。就中国美术来说，当代的绘画、雕塑与过去几千年这类艺术的精神内涵不仅有一脉相承的联系，而且它们的基本形态也没有发生根本的变化。只是在历代发展过程中，新的作品不断采用一些新的材质和制作方法，采用一些新的形式因素，体现出一些新的观念。中国美术是如此，其他民族和国家的美术大致也是如此。

为什么美术作品的形态和精神内容有恒定的一面呢？因为美术创作是表现人的思想感情的，是人类精神的表现。人，不论属于哪个时代哪个民族，他的思想感情由三部分组成：人性的基本面、时代属性和特殊的个性。人，是具体的个人，也是一个时代的人，更是有普遍人性的人。表现在艺术作品中人的思想感情，离不开人性的基本属性。这就是艺术品之所以能穿越历史、穿越地理为人们所认识和理解的原因。任何艺术家，不论他的个性如何强烈和如何受所处时代的影响，他作品中决不可能离开人性的普遍性而独立存在。这样说来，人性的普遍性像一条割不断的线索，贯穿于整个人类艺术史，或明或暗地存在于艺术作品之中。而人性的普遍性在各个时代的延续便是我们通常说的“继承性”。这种继承性是相当稳定的，不仅表现于内容，也表现于传达内容的方式即我们通常说的形式技巧。

对于上面说的这些道理，一般说来不会有人反对，但可能会有人提出异议的是：以工业和科技文明为标志的现代社会的变革速度与幅度之大，远非农耕社会各历史阶段的变化



胡华 静爱山居 1906年 141cm×45cm

所能比拟。在千年农耕社会的变迁中，人们的思维方式、思想感情的变化可能是局部和不明显的，而步入工业社会之后，人性变异和被扭曲，今日之人已非昔日之人，人性的延续和继承性会被打上一个大问号。与此相应的是，人表达思想感情的方式也同样会发生激烈的变革。那么，“恒定性”一说还继续是有效的吗？

对这个问题的回答应该是肯定的。

现代社会的艺术仍然具有稳定性和变化性的双重特点。不过这种稳定性和变化性的表现形式有别于过去的历史时期，其稳定性由显现的形式转为隐在的形式，而变化性往往成为主要趋势。社会的经济和物质文化发生急速的变革，人们的心理状态受其影响而求新求变，艺术家也希望自己的创造与迅捷变化的时代同步。只是传统艺术的力量仍然在暗暗地发挥作用，在制约着求新求变的步伐。一方面传统艺术以“旧”的形态仍然存在于艺坛，另一方面传统艺术的一些因素会渗透到“新”的艺术形式之中。更值得注意的是，变化迅猛的“新”艺术常常会因其过分激进的步伐而受阻，受到社会大众的质疑，这时传统艺术会显示其优势而获得新的伸展空间。举例说，欧洲艺术从1905到1916年第一次世界大战之前这一阶段经历了表现主义、立体主义、未来主义以至达达主义等思潮，而在这之后出现以毕加索为代表的“新古典主义”，实际上是吸收了前卫革新精神之后对古典的回归，是“以古求新”的一种努力。再看当代中国美术的情况：“五四”前后，中国艺术吸收西洋古典艺术技巧以推进变革，对传统文人画有所贬抑，文人画一时处于劣势，但当中国画因吸收西洋写实技巧而一时难以消化而面对尴尬状态时，“复归”文人画的思潮便悄然兴起。同样的情况见于上个世纪80年代，“85”新潮推进西方现代艺术观念而喧嚣一时，但因其过分激进的形式受到人们的怀疑之后，油画中的新古典画风和水墨中的新文人画思潮便应运而生，并不断扩张自己的生存空间。值得注意的是，这些“复归”思潮本身也在新潮艺术的冲击之下受到洗礼，也在发生着微妙变化，它在强调自身固有特质的同时，也在某些方面悄悄地吸收了新艺术的某些成果。

对于美术中维护传统的“守成派”，人们常常以为它们是往后看和没有时代精神、距离现代社会很远的保守思潮，而把那些主张叛离传统的流派视为有现代精神的艺术。在西方，早在一百多年前就出现了“Modernism”（现代主义）和“Modernity”（现代性）这些术语和名词，来表示和称谓那些现代主张求新求变的思潮、流派和形态。“现代性”这个词语传到中国，国人中也有一些批评家用它作为一个标尺来衡量当前产生在中国的艺术现象。因为“现代性”这个词语源自西方，那么这个标尺肯定是采用了西方的价值观。于是凡是在中国产生的接近西方现代主义艺术的形态都具有现代性，否则与现代性无缘。在这里，艺术中的“变化性”是绝对惟一的标准，守成性、稳定性被认为是“现代性”的反面。由此，便产生了一



金城 秋山雨后 1924年 118cm×42cm



黄宾虹 西溪放棹图
1952年 95cm×43cm



李可染 万山红遍 1957年 135cm×85cm

个问题：我们怎样理解“现代性”这个概念？要不要根据我们的认识赋予它以某些新的内容？当然我们的认识不应该出自于我们主观的臆想和判断，而应该来自于我们对国内外林林总总现代艺术（不只是现代主义的艺术）的考察与研究，来自于“现代性”这个概念产生之后它在西方人认识中发生的变化。

19世纪末、20世纪初以来西方在艺术中反复论述的“现代性”，主要是指艺术现代形态，艺术的现代形态这个问题的提出，基于物质生活的现代化，社会组织结构和文化的现代化，随之出现的与之相适应的艺术的现代主义。这种现代性包括精神的和形式的。现代性这一西方话语，也在中国进入社会现代化之后遇到的理论与实践问题。西方一百多年来知识界关于现代性的理论与在文化艺术实践中的探索，对我们当然会有一些借鉴意义。在现代主义阶段关于现代性的理论主要可以归结为三点：

- 1、“传统”之后的秩序，工业化时代，资本主义的商品生产体系（吉斯登）。
- 2、新的社会知识和时代，新的模式与标准，中心是个人自由（哈马贝斯）。
- 3、不是时间的概念，而是一种态度，一种社会的精神气质（福柯）。

这里强调“现代性”要与新的生产力相联系，要表现出一种新的时代气质，要充分发挥人的个性自由，对我们创造现代文化艺术是有启发的。不过，在西方现代主义阶段，“现代性”一度成为一种标准，成为一种价值观念，似乎包括文学艺术在内的一切创造只能有现代主义即前卫的标准，否则都不是现代的，都应该被淘汰。这种极端的“现代性”理论在后现代主义阶段受到质疑与批判，认为现代性以人中心，是理性对非理性的压迫；是单极思维、单一目标，是排斥异端。后现代的理论家们提倡新的思维方式、新的价值观，提倡多元化，提倡与数学、自然科学相对立的、有人文思维的逻辑。

西方现代主义理论张扬现代性，后现代主义理论质疑现代性和提倡多元化，都给我们全面思考现代性的问题有许多启发。

在这种情况下，我们当代中国还需要提社会和文化艺术的现代性吗？我想，既然我们正在建设现代社会和走现代化的道路，我们就无法回避现代性的问题。只是必须明确中国需要的是什么样的现代性。西方关于现代性的理论以及在实践中的探索，对我们无疑有参考的价值，但我们不能照搬西方现代性的标准，何况西方知识界在这个问题上也没有统一的认识。这样说来，“现代性”是与现代社会物质环境相适应的一种精神追求，一种艺术的审美追求。对各民族来说，它既有共同的一面，也有差异的一面，没有什么统一的国际标准。我们在研究包括西方经济发达国家在内的各国对社会和文化艺术“现代性”有关认识的同时，必须从中国的实际情况出发，阐发现代性的理论。除了作为推动现代性产生的客观环境（现代化生产、信息化）和给个人提供充足的自由创造精神外，还必须至少考虑到以下因素：中国的文化背景，20世纪中国走过的道路，中国社会的现实状况。

中国有悠久的、持续数千年的传统文化，长期以来中国艺术变革的方式是渐变和缓进的。当中国被列强敲开紧闭的门户受到欺凌和侵略而几乎沦为殖民地时，中国人猛醒并发奋图强，试图从西方的民主和科学中寻找拯救国家的方法，试图从

西方的写实艺术中探寻改进萎靡不振的文人画以使其与现实相结合。一时间,写实的油画成为摩登的形式,中国画也追随写实的形式,似乎只有写实的画才是现代的,才有现代性。这当然遭到对传统写意文人画有研究的学者和专家的抵制和反对。20世纪的一部中国画史,基本上贯穿着传统派与中西融合派之间的争论。结果两派都取得了丰硕的成果。两派中有成就的艺术家莫不是从现实生活中借助前进动力以激发艺术变革的人。只要把吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等坚持传统路线艺术家们的作品和他们的前辈做比较,就不难看出它们决不是传统的重复而刻有时代的印记。坚持以西润中路线的融合派大师如徐悲鸿、蒋兆和等人的作品在努力反映现实的同时,也不断从传统艺术中吸取可用的资源,使自己的创造越来越具有民族的气派。当然,在这两派之间有广阔的中间地带。有很多艺术家徘徊在两条路线之间,他们的艺术创造也同样具有现实精神,具有现代性。至于稍后在中国出现的“前卫艺术”,在其开始阶段很大程度上是出自于对西方现代主义艺术观念和样式的模仿,表面上看它很有“现代意识”,很有“现代性”,但是它在精神气质上却距离中国现实很远。这种“前卫艺术”只有扎根于中国土壤,反映中国当代人的感情,适当吸收本土营养,方能有真正的“现代性”。20世纪中国艺术的发展充分说明,艺术中的现代性并不等于是只追求形式的变化,只追求表现语言的新,也不意味着要抛弃传统,抛弃艺术中那些珍贵的恒定性的因素如属于内容范畴的人性、爱、和谐等,和属于形式范畴的经过历史冶炼的表现语言。新,关键在于要求作品有时代的感受和气度,有新的意义。

如果同意我们上面的一些分析,那么我们在艺术理论和实践中必须坚持这样一个基本观念,即传统与现代并非两相对立、水火不相容的,传统艺术在内容中含有的基本人性、人情和对真善美的追求,具有持久的价值,在形式上的创造也有永恒的意义并会随着时代的变迁不断有所变革以适应新时代的美学需求。与传统艺术不同的新艺术形式、样式,它之所以可能脱颖而出,无非或是受现代生活、现代科技的推动,或是受非正统艺术(如民间艺术)的影响,或是受其他民族文化艺术的刺激。新的艺术形式、样式刚刚出现时,有时会打着反传统的旗号,但是它要扩大自己的空间,必然要悄悄地从传统艺术中吸收养料。显而易见,“现代性”不仅存在于与传统形态不同的新的艺术门类、形式和样式中,也同样可见于悄悄发生了变化的传统艺术门类、形式和样式中。它们相互竞争又相互激励,使艺坛呈现无限风采。

写到这里,我深深地感到,今天我们说的“现代性”无非就是当今社会的时代性,历史上每个时代的人们都要求艺术和时代合拍,反映时代的精神。只是人类进入工业化、后工业化时代之后,时代变化的节奏加速,人的异化进程也随之变快,艺术语言发生激烈的变革在所难免,在这些新出现的艺术中不乏有严肃的现代艺术创造,但鱼目混珠的现象也屡见不鲜。更有甚者,有些标榜自己是现代艺术家的人还以“现代性”的名目排斥异己,造成一种假象,似乎只有他们的作为才是现代的。在这种情况下,我们只有认真学习和研究历史,包括现代艺术史,研究艺术创造原理,自觉地遵循艺术创造规律,才能为真正有创新意义艺术的出现贡献自己的力量。

(作者单位:中央美术学院)



林散之 黄山莲蕊峰
1964年 114.5cm×69cm



“通变”

——现代中国美术的核心问题

■ 水天中

对现代美术这一概念，人们有不同的理解，除了来自西方的“现代主义”之外，还有历史时序的含义，即古代、近代、现代的含义。即使在思考“现代主义”艺术的时候，我也不自觉地把它和古代与现代的“现代”联系起来。

说“通变”是现代中国美术的核心问题，就是说过去一百年来，不同立场、不同位置 and 不同观念的人士在谈论和实践美术的时候，实际上都是在变革图新的大前提下展开的。中国美术的现代之路，实际上是绵延几千年的中国美术发展、通变之路。

我用“通变”而不用“变革”或“革新”，就是想要强调这种本有的、自发的性质。“通变”是刘勰《文心雕龙》中的篇名，与这方面内容有联系的还有一篇《时序》，那是谈不同历史阶段的文学风格流变。刘勰是一个非常重视文学继承性的理论家，但他从文学历史发展的事实中，归纳出“文律运周，日新其业”的规律——“文律运周，日新其业，变则其久，通则不乏，趋时必果，乘机无法，望今制奇，参古定法”。“通变”不是刘勰的个人发明，早在刘勰之前，古代哲人就提出过“一阴一阳之谓道……通变之谓事”以及“苟日新，又日新，日日新”，“穷则变，变则通，通则久”等等箴言。并对“通变”的历史必要性作出解释——“遭时制宜，质文迭用，应之以通变，通变之以中庸。中庸则可久，通变则可大。其教有适，其用无穷……”（《隋书》卷三十二，《志》第二十七，《经籍》一）。

这无疑是对事物发展历史的规律性认识。历代文人包括历代艺术家，都或隐或现地以此为创作信条。固守成法而不知斟酌今古以通变，则被目之为不明事理的“庸儒”。在艺文领域，顾炎武以史家的眼光认识到“诗文之所以代变，有不得不变者”；而石涛提出一整套绘画创新的理论，其基础也是“凡事有经必有权，有法必有化”的“通变”之道。“物极而不变更”已经成为中国政治、经济、文化不断变革的思想基础，除了极端的保守主义者，人们对此几乎没有有什么怀疑，争论的只是以什么理由变，如何变和变向何处。

中国古代与现代美术的划分，一般以1840年的鸦片战争为界。实际上1840年的战争并没有引起文化艺术方面的关键变化，真正引起中国文人心、感情方面变化的是中日战争之后的1898年。那一年发生了一连串转折性的事件，除了康梁变法纲领为光绪皇帝接受之外，对文化艺术影响深远的事件是新式学堂的建立，它成为中国新美术的发轫。前一阶段，我在整理我父亲遗留的材料时，重温了新式学堂建立的历史，从科举到学堂的那一代人，对中国政治、文化、艺术产生了深刻影响。第一批进入学堂的是些什么人呢？是经过科举考试获得“功名”的“举、贡、生、监”，他们从学堂毕业被当时的人们叫做“洋举人”，他们听日本教师讲“声光电化”、“政法经济”的时候，已经有很深的传统文化修养。基本上达到了“科举所尚之旧学，皆学堂诸生之优为；学堂所增之新学，则科举诸生之未备”的培养目标，蔡元培、范源濂、李叔同、姜丹书、陈师曾等人都有类似的经历。

虽然西方军事、经济、文化的冲击是中国走上现代之路的重要原因，但中国文化内部本来就存在着变革、发展的遗传基因。康有为等人的“托古改制”和“以复古为更新”，也是想找到走上现代之路的本土文化依据。中国美术走上现代之路，实质上就是继承“通变”之道，走明白无误的变革之路。对“现代之路”可以有多种解释和不同评价，但中国美术从古代向现代的发展不是艺术家感情所能选择，它是一种历史的必然，像春去夏来一样，这一类变化可能引发感情波澜，但我们没有拒绝这种变动的自由。

另一方面是中西文化的格局，以欧洲文化为主体的“西方文化”在世界范围的主导地位和影响，也不会因为我们的好恶和喜怒而存在或消失。在19-20世纪之交，西方文化的强势地位是当时的中国人难以接受而又不能不接受的，虽然接受的结果是造成本土文化的创伤。

下面谈谈对“四大主义”的认识和思考。

课题框架提出“四大主义就是中国的现代主义”，这个说法初看感到突兀，但细想却感到这样归纳是符合中国美术史实际的。当然，



齐白石 风柳 148.5cm×59.5cm

这里的“主义”是艺术史上的“主义”，而不是哲学或政治史上的“主义”。“四大主义”实际上是近现代中国美术四种文化倾向的划分，反映了中国近现代艺术的格局（实际上中国的政治、经济格局与此大体相仿），这种格局说明了现代中国美术的包容、驳杂和不纯粹性。但“四大主义”不是完全平行和对称的概念，它们发挥影响的时间和方面也不相同。

传统主义是文化根基最深，影响最大，直到今天仍然保持着活力的“主义”，它反映着中国文人内心深处的情感。它的影响在清末民初和九十年代以后最为明显。五四运动之前，包括维新变法时期，传统主义发挥了极大影响。最近几年，回归传统成为潮流，《甲申文化宣言》的发布，“读经”和“国学”的流行，大规模“祭孔”等事件使人们把2004年称之为“文化保守主义之年”。中国画界标举黄宾虹，提出“正本清源”之说，也是富于象征性的事件。

第二个谈融合主义，它在美术教育领域起了主导作用。可以说前此百年中国美术教育，是一直由融合主义所控制，由融合主义之所承担的。融合主义的美术教学理念和方法培养了20世纪30年代以来的几代美术家，但在理论建设和具有美术史意义作品创作方面，它的表现还没有赶上传统主义。

第三是大众主义，这是一个具有浓厚意识形态色彩的艺术思潮，有纲领、有目标，有具体的组织手段和行政力量作后盾。在四大主义里面，这是一个真正的“主义”，但它也是一个缺少根基的主义，实际上它是由一批受“西方主义”影响的知识分子倡导和实践，而又有选择地借用了民俗形式的艺术运动，它与西方主义有密不可分的关系。只是其倡导者不愿意承认这一点罢了。大众主义的影响和力量主要表现在20世纪中期。

第四是西方主义，这是影响无所不在，而又主体空缺的主义。刚才提到的许多事件，都与西方文化的影响有关，甚至“传统主义”的提出，也与西方文化的进入有关——它实际上是对强势西方文化思想反应。在中国美术领域，没有一种实践和变化不是在西方主义的影响之下开始和结束的，可以说西方主义是我们时代的一种文化氛围，一种光照和阴影。但是在美术界，却没有一个彻底的西方主义者，我们所谓的西方主义者，仅仅是在某一阶段、对某一问题表现出西方主义倾向。谁是西方主义者？李铁夫？李叔同？庞薰琴？吴冠中？显然他们都不是。如果真要在一百年里找一个西方主义者，我倒觉得江丰可以作为这种“主义”的代表人物，但他也不是那么纯粹，虽然他在这方面起的作用是无可代替的。文献展览把20世纪50年代的学习苏联纳入西方主义的脉络之中，我认为是很见地。50年代的学习苏联，实际上是中国近百年来最彻底、也最富成效的一次西化运动。

四种主义在一百年里也都走着“通变”之路，在晚清、民国初年、30-40年代、50-70年代、80年代以后，无论“传统”、“融合”还是“大众”、“西化”，它们各自都有明显的阶段性变化，都有为适应新的环境和解决新的问题的“通变”，即“趋时”、“乘机”，进而“望今制奇，参古定法”之路。

四大主义及其“通变”之路，在“守护”和“创新”两点上构成前进的合力。从艺术史的角度看，只有“通变”，才能达到“守护”的目的。现在国画界提出“正本清源”的口号，“正本清源”这个说法有两种解释，一种是状态，即对状态的肯定性评价；一种是意图，即在对现有状态批判性评价基础上的行动意图。作为意图、行动的“正本清源”有更多向后的意味，它会把中国画带向哪里，有待于创作实践的检验。

在研究传统绘画、研究中国近现代美术史的基础上归纳出中国美术的“现代之路”这样的理论框架和艺术史脉络，是适应当代中国文化内部和外部环境要求的，虽然这样的框架显得含糊并且包涵着内在矛盾，但它也是与中国文化的传统特点，与中国当代社会、经济格局，与主流意识形态一致的，与古人对“时序”、“通变”的认识在情与理上是相通的。中国文化、中国艺术的特色就是包容基础上的通变，就是不纯粹，与古埃及、古希腊、苏美尔、印加……艺术相比，中国艺术显得极不纯粹，但正是这一特色使具有数千年历史的中国艺术没有沦为博物馆的陈迹，而一直保持着生命活力。

（作者单位：中国艺术研究院）

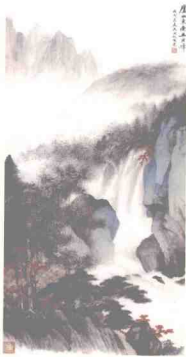


石鲁 华山松风

1974年 138.5cm×68.5cm



006



吴湖帆 庐山东南五老峰

1958年 126cm×64cm

国画

发展走向专题讨论



晚风 1983年 68cm×68cm

崔如琢作品

20世纪的百年中，中国的画家在生存状态和艺术状态方面的变化，超过此前数百年之变。尤其是中国传统画，在上个世纪里跌跌撞撞、沉沉浮浮，在这个新世纪里又生出雾里看花般的朦胧美丽。水墨画、新文人画的潮流涌起，一方面让我们看到中国传统画在新世纪里复苏的盎然生机，但另一面，与传统文人画精神的日趋远离又不得不令人担忧国画的发展前途。

彷徨的新世纪国画，多么渴望再现近代大师云集的辉煌；奋进的新时代国画，究竟怎样才能历史的天空抹上属于自己的彩虹？

画家们在探索，理论家们在研究，我们更有责任去总结、宣传，为引导国画发展之走向奉献微薄之力。

为此，我采访了当代中国画坛老一代的卓有成就的画家和理论家，这些老先生既是近代画坛大师衣钵的直接继承者，又是国画创作、探索的实践者，而且还是20世纪国画发展的见证者，他们积攒了一辈子的经验智慧，他们是最有权力、最有资格去评论当下、指点前程的，他们的意见对我们这些后一辈的国画创作者和研究者来说是最应该汲取的。我希望能够在老先生们的谈笑风生中记录下思想，总结出规律，摸索出道路，有益于后学。

讨论课题主要围绕国画与传统、国画与画家、国画与教育、国画与市场、国画与世界这几个分论点，但根据不同被采访人的谈话内容稍有变动。

—编者

崔如琢訪談

迎風醉露 2004年 80cmx45cm

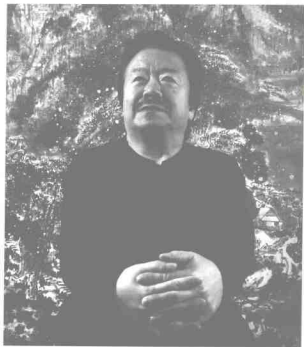
崔如琢作品



夏日午后，難得一場細雨。隨濟宜之風，來在崔先生府邸——觀唐別墅。崔府門庭是中式院落群中最高大的一座，虎踞龍盤，頗有王府氣象。當我的眼神意欲越過紅漆大門，豁然開得瀑瀉水聲，映入眼簾的竟是一泓碧水，碧池中立一巨石；震嘆之余，不自主地環伺左右，竟是綿延游廊。未及細賞，門人便引我入了會客廳。室內小坐，清茶一杯。侯主客之際，開觀窗外，細雨輕拍，數鴨嬉戲，悠哉游哉。心生小感。且記如下：

濟濟水塘濟濟影，輕輕步趨靜清苑；
靜清苑主愛清靜，琢個王府好臥眠。
閑事書畫樂綿綿，墨香盈紙繞翠軒。
雕梁畫棟迷人眼，倚池憑欄不羨仙。

編者



崔如琢

国际著名美籍华人画家、收藏家、鉴赏家。1944年出生于北京，1981年定居美国，此前执教于中央工艺美术学院。崔如琢出道甚早，学养深厚。他自幼习字，书法上深受郑诵先先生影响。绘画上为李苦禅先生入室高足。赴美之前，其作品曾多次被国家领导人当作国礼赠送给外国元首，人民大会堂、钓鱼台国宾馆亦有收藏。赴美后，其作在国际展览中屡获艺术成就奖，并被美国前总统里根、前国务卿基辛格、陈香梅女士、宋美龄女士、我国台湾塑胶巨头王永庆、报业大王王惕吾、泰国王室及全球各地博物馆广泛收藏。1984年荣获美国纽约杜威大学荣誉艺术博士学位，曾任纽约中国艺术研究会副会长，纽约杜威大学客座艺术教授。现任世界华人书画家收藏家联合会荣誉会长。崔如琢作品在国际拍卖会上屡创佳绩：1989年在台湾历史博物馆展览会上曾创下一幅作品成交价12万美金的纪录；2006年5月29日香港佳士得春季拍卖会上，巨制《千山飞雪图》以1500万港元成交，创下当代中国书画艺术单一作品世界最高拍卖纪录。他不仅在绘画艺术上取得了不菲成就，在中国艺术品收藏上的成就也蔚为可观。青铜器、瓷器（官窑）、木器（紫檀黄花梨）、古砚、古琴均有丰富收藏，尤其是元明清近代书画大家的作品。崔如琢在艺术理论方面亦造诣深厚，著有《崔如琢的世界》、《崔如琢画集》、《如琢书画收藏集》等。



一、国画与传统——关键词：传统文化定位 兰石图1961年 33cm×40cm

崔如琢作品

主 编：国画离不开本土文化，黄宾虹、吴昌硕、白石老人三个画坛巨擘都是将艺术建立在对本国传统文化的统摄之上，吸收了金石、书法、诗文等传统文化的营养，而且具有一个共同点：大器晚成。缶庐五十始学画，白石衰年变法，宾虹六十享誉画坛，这能否说明一个问题：中国传统画的突破需要传统文化素养的积淀和真挚情感的融入。请您谈谈您对传统和国画关系的认识。

崔如琢：谈中国画首先有一点是很重要的，就是如何给传统文化定位。这是一个根本问题。如何给传统文化定位，我们得先谈中国历史，现在认为中国有几千年文明史，最起码有三千年，从商周的青铜器开始，所有人都认为我们的民族是伟大的，我们的文化是悠久的，可是事实不是如此，抽象的肯定，具体的否定。我们先讲这段历史，从夏商周开始到现在已经三千年文明史，而在中国整个历史上，只有乾隆以后到嘉庆开始鸦片战争到1949年，这将近一百年的历史，中华民族在地球上是最衰弱的，只有这一百年。在乾隆的时候，中国还是全世界最强大的国家，以GDP来讲，几乎占世界第一，那时候的巴黎、伦敦、纽约就是跟国内的长安、洛阳、开封这些城市相当。这么去考虑的话，在我们整个中华民族历史上，只有短暂的一百年是衰弱的，除此之外，中华民族在世界上一直都是最强大的。为什么说重新定位的问题，五四新文化运动开始出现了很多思潮，譬如全盘西化，像胡适，甚至在文字上都是拉丁化。甚至包括我们以后肯定的一些伟大作家，如鲁迅这些人，他们有很多的观点是偏激的，譬如《狂人日记》，一个民族的发展总是有精华和糟粕，总是有光明和黑暗。可是我们谈到中华民族，大家总是抽象地觉得中华民族的文化是灿烂的，历史是悠久的。可是在文章里面实际上把中国几千年的文明史看得糟粕太多了，包括鲁迅，只看阴暗面，到具体的时候就好点。从五四开始，对传统文化已经是偏概全了。所以现在还有一个问题，当你重新给历史定位时，同时对五四新文化的先行者也要有个重新定位。因为那个历史条件，中国被西方打败了，在那个历史条件下，整个文化界、知识界，包括很多有志之士，已经在思想上、精神上被西方打败了，所以我们那时候民族自尊、民族自卑非常严重。而中国绘画只是中国文化的一部分，我个人认为，中国传统文化的魅力那是很强大的。我们在政治上举个例子，拿毛泽东来说，毛泽东是一个伟大的政治家，在上世纪初，许多知识分子，无论搞政治的、搞艺术的、搞学术的，基本上就是留欧、甚至留日本，学习西方或学习东洋，留欧的很多，包括周恩来、博古、刘少奇，留俄的更多。可是经过共产党几十年的斗争经验，得出一个结论：谁最伟大？——是毛泽东。到1949年革命胜利，到把蒋介石打到台湾岛，所有的人都没有很认真地思考毛泽东为什么能战胜左倾、右倾机会主义，把中国的革命引向胜利。按道理来讲，留俄的那才是真正的正统，留欧的到了马克思的故乡，更正统。可为什么这些人通过实践证明是错误的，不是左倾，就是右倾，全被毛泽东打败。蒋介石是基督徒，他从精神上向往西方，宋美龄又是留美派，美国又是支持国民党的，也被共产党打败了。综合一下的核心思想是：无论党内党外，毛泽东就是一面旗帜。大家不明白是什么原因，因为毛泽东是一个真正的继承传统文化的集大成者。因为毛泽东的思想、毛泽东的哲学是传统文化的，毛泽东的军事著作是孙子兵法的现代版。经过文化、军事各方面的较量，左倾、右倾都败在毛泽东脚下，国民党也败在毛泽东脚下。什么原因？因为比较之下，毛泽东是传统文化的继承者。所以党内那些左倾、右倾都是不符合中国实际的。等共产党和国民党打的时候，国民党八百万军队败在毛泽东几百万小米加步枪的军队，这也是毛泽东思想的魅力。现在反过来说，不是毛泽东思想的魅力，而是中国传统文化的魅力。为什么给历史重新定位，就是给传统文化重新定位，这是中华民族振兴的一个根本。现在为什么改革开放能成功？为什么胡锦涛高举和谐的大旗？邓小平的改革开放，他自己讲“我是民族的儿子”，他考虑的是民族的利益，他的思



惊梦 2004年 140cm×70cm

崔如琢作品

维、思想是传统文化的继承者。为什么请毛泽东作例子，因为毛泽东是最有说服力的，解放以后，毛泽东革命胜利了，应该讲，解放以后是毛泽东由正确走向错误的开始，我们又反过来谈，毛泽东为什么错？那就是说，毛泽东没有继续用传统的文化来武装自己，文化大革命到了顶级就是打倒孔家店、破四旧，打倒传统文化，他原来是继承者，到后来成为打倒者。那就是说他想用毛泽东思想和传统文化较量。他想用毛泽东思想代替传统文化，诗里讲：“惜秦皇汉武，略输文采；唐宗宋祖，稍逊风骚。一代天骄，成吉思汗，只识弯弓射大雕。俱往矣，数风流人物，还看今朝（毛泽东）”。那就是说，当他起步的时候，他是用传统文化，精神上是用传统哲学；当他胜利以后，得意忘形了，他开始用他所谓的个人思想来代替中国的传统文化，他来否定传统，否定的时候打着鲁迅的旗号。因为打国民党时候用的就是鲁迅的思想，鲁迅的思想是偏激的。毛泽东在这种情况下，在解放后的几十年一直到他去世，他犯了很多错。他犯错的原因在哪，大家不去思考。原因是他原来高举传统文化大旗，你看他讲话，在七千人大会上的讲话，都是传统。每天都看《资治通鉴》，他对中国历史太清楚了，他是一个伟大的哲人，但是后来由于私心，他想用这种思想代替整个中国传统文化，较量的结果是他失败了，文化大革命是一个具体的事例，所以文化大革命是一场大浩劫，为什么是一场大浩劫？损失太大。这是毛泽东造成的，我们得从他的思想根源上去挖。毛泽东是一个非常伟大的人物。我这么谈不是否定毛泽东，我现在一直认为，中华民族有今天，两个人物：一个是毛泽东，一个是邓小平。因为我觉得毛泽东是中华民族的精神领袖，你想想，英国几千人，开着炮舰，就能打败道光、嘉庆那时候的封建社会，一直是签订不平等条约，毛泽东1949年说中国人民站起来了。毛泽东是民族英雄，是中华民族的精神领袖。可是解放以后，由于毛泽东一系列政策的失败，让邓小平反思，开始走了另一条路，走中国特色社会主义，改革开放二十年超过过去中国五百年。原来我们的附庸国日本明治维新后也是借鉴美国借鉴西方，成为世界第二大强国，强大了几十年。到现在我们才慢慢超过日本，我们今年的GDP超过德国，明年超过日本，实际上已经超过了日本，九年以后总量会超过美国。为什么？邓小平是伟大的，但邓小平思想的根在哪？是民族英雄，是传统文化，中国传统文化的魅力。那以前那么多年为什么中国那么落后？为什么这二十年就超越西方，超过全世界很多国家？同样的中华民族，同样的中国人民。为什么？根在哪？——制度和政策！制度和政策是由思想来推行的。什么思想？中国几千年的传统文化思想。所以胡锦涛也很伟大，就提“和谐”二字。“和谐”二字，什么叫“和”，什么叫“谐”，什么叫“和谐”？和谐就是中华传统文化的精华。就是儒家思想，也有道家思想，也有佛家思想，是中国传统文化的一种高度概括。我们中国画从来讲天人合一，从来讲浑然天成。什么叫天人合一？你看，和平的“和”字，从字面上来看，一个“禾”，一个“口”，偏旁“禾”就是大自然，“口”就是人，天人合一。这是中国文化的精髓，也是中国画的精华。所以要从哲学的高度分析什么是传统文化，什么是传统意识。你要想打倒是打不倒的。

二、 国画与画家——关键词：无大师时代

主 编： 当下美术界不少国画家在创作上和言论上屡出新招，譬如吴冠中，就提出“笔墨等于零”、“形式美”，极端地否定笔墨，肯定技法，在画坛甚至整个社会上都已经都是舆论纷纷，影响匪浅。您如何看待吴冠中的论点，笔墨与技法孰轻孰呢。您对现在美术界不时兴起的新风又有何看法？

崔如琢： 最近吴冠中有很多观点是非常错误的，譬如说他用混乱的思

维谈齐白石和鲁迅，他说一百个齐白石赶不上一个鲁迅，连小学生都不会这么混乱。一、这是两个人物，一个是中国艺术大师，一个是有成就的文学家。二者没有可比性，两个领域。为什么会犯这种错误？没人想想吴冠中的根在哪？他的根在民族自卑。他说徐悲鸿是画盲。他为什么这么说，除了民族自卑以外，还有狭隘的自私观念。因为他在中央美院的时候受排挤，那时候徐悲鸿是院长，他从美院到北京艺术学院，走的原因是他搞形式主义，徐悲鸿搞传统。徐悲鸿和齐白石是盖棺论定的艺术大师，成就是有目共睹的。吴冠中为什么否定他们？根在哪？根在他自己的思想，什么思想？民族自卑，假洋鬼子思想。吴冠中在他的文章里谈，我是混血艺术。后来我在浙江大学讲课，我说什么是混血？混血的概念就是杂种，吴冠中用他的杂种观念否定中国传统艺术家、否定中国艺术大师、否认中国已经盖棺定论的一些有成就的大画家。有个朋友和我谈到吴冠中，说吴先生就是一个文艺青年，他讲得非常准。因为我也讲过这种话，在浙江有人问我吴冠中的艺术，我说吴冠中首先应该肯定他一生献给艺术，这是无可否认的，他一生在从事艺术，精神可嘉，但吴冠中的艺术有多深？你看对面有个女孩子，大学刚毕业，形象、皮肤、声音、身材都不错，挺可爱，但是没有深度，因为她大学刚毕业。我说这就是吴冠中的艺术，因为他自己肤浅，所以他理解徐悲鸿，也不理解齐白石，他不理解很多艺术大师。他理解了就不会说这种话，现在搞中西合璧，我个人看，既有传统，又有西方，最伟大的画家就是徐悲鸿。你们过来看看这张画（厅内挂着徐悲鸿画的一幅猫图）：有没有像留学到西方以后，画的一种形式，既能看到传统的继承，又能看到西方的借鉴？你看书法，徐悲鸿是康有为的弟子，但他的书法是继承八大，他把八大的书法变成自己的体，写的是很有成就，也很有个性。就书法来讲，中国书法史上，徐悲鸿就是一个大家，吴冠中就望尘莫及。从艺术上来讲，拿这只猫的造型来讲，形神兼备，也不是西方的，也不是完全东方的，他一看这里既有笔墨关系，也有素描关系，这石头也没有什么素描关系，就是笔墨，草都是传统的笔墨，这张画从章法上讲，从笔墨上来讲，从艺术上各个方面的标准来讲都是一流的。吴冠中有什么资格说徐悲鸿是画盲，他否定徐悲鸿，就证明他自己不懂徐悲鸿。徐悲鸿的画你要想模仿、作假，很难，你要有相当的修炼，书法上要研究、笔墨上不要计较。吴冠中不需要，如果是大学毕业的学生，西画系，对中国画有粗略的认识，他的假画一造就像，字也不用学，一写就像，所以画他的假画最容易。原因在于他的肤浅。所以吴冠中最近很猖狂地在攻击传统文化，他的根在哪？就是民族自卑、民族虚无主义。

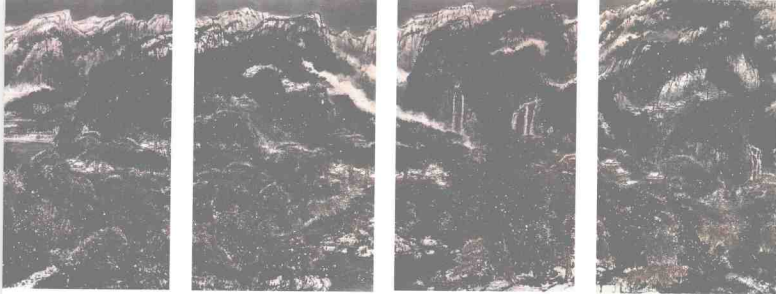
艺术和市场是有关系的，但市场也不能完全决定艺术。二者相辅相成，但若完全用市场来衡量艺术家，那就太绝对了。就是因为他有一定的市场，吴冠中就得意忘形，所以现在经常讲一些让人莫名其妙的话，什么“推倒中国画之墙”、“中国的书法老百姓看不懂啊”，他的很多谬论，为什么我们现在要开始讲话，因为我们这些搞中国艺术的人再不讲话就贻误我们的后代。因为没有标准，现在的美术界最大的问题就是没有标准。

你刚才讲传统继承的问题，前面讲的是如何给中华民族传统文化定位的问题。为什么谈这个问题？因为现在思想混乱。我这次到上海，有个艺博会，这个艺博会整个就是学西方的，西方各种流派都存在，搞得很讲究。上海这块土地，包括北京，包括我们整个艺术院校以后的美术教育，都不是很成功。我在暨大演讲时曾说中国绘画教育解放以后可以讲基本上是失败的，所以说我们生活在没有大师的时代。为什么没有大师？我们解放以后培养了几百万个毕业生，没有一个是大师，公认的有一个比较有突出成就的，就是黄胄，这个黄胄还不是美术学院培养的。现在还没有一个美术学院毕业的学生超过黄胄。黄胄走的是什么路子？一个是部队培养的，一个走的是传统的师父教徒徒弟的路。他是赵望云的学生，从赵望云到部队，然后慢慢走一条自己奋斗的路，到



烟树萧条入楚辞 2003年 160cm×80cm

崔如琢作品



千山飞雪 2006年 190cm×1020cm

晚年接触李可染、李苦禅，继承传统笔墨，所以才产生了黄胄现在的成就。还有一点，黄胄收藏，他收藏就得懂鉴赏，懂鉴赏就得了解传统。所以黄胄他形成的现象，第一，他走的是传统的路子，他收藏，他了解中国文化的脉络，这是根本的原因。然后又加上他在部队艰苦的磨炼。譬如以速写入画，走的这条路，他不认为这是毛病，因为以速写入画就是一个毛病，因为没有提炼，所以现在市场上他的假画越来越多，也是这个原因。因为中国画是很讲究的，速写不太讲究。所以黄胄的东西宏观上看、整体上看成就是很高的，但是他有不足，那些做假画的是利用他的不足。可除了黄胄，你再找出一个能和黄胄这种能力、艺术相抗衡的人，有吗？没有！为什么？是没有人吗？不是！而是制度有问题。

所以现在的好多画家多多少少是受害者，他们是美术院校培养出来的学生，后遗症也出现了，就是忽略传统，不重视传统，不知道传统是什么，为什么要传统？这些最基本的概念没有。举个例子，画画拿墨汁一倒就画。为什么用墨汁画？省事。为什么省事？这是文化大革命的后遗症。文革不是写大字报嘛，一倒墨汁就画，所以文革的后遗症到现在都有，基本上都不研墨了。为什么不研墨？因为不懂墨的乐趣、墨的内涵。所以最基本的概念都没有。传统的精华，精在哪里？不懂！因为这种情况，让很多艺术家、画家包括青年人茫然了，路怎么走不清楚，弄得没有标准了。我在宁波时市委书记请我吃饭，他问我：“崔教授，您认为当代书法家谁最好？”我很不客气地说：“当代没有书法家！”他很惊讶：“怎么没有书法家呢？启功不是书法家吗？”我说：“启功不是书法家，那种馆阁体不能称为书法，启功是一个学者，他在鉴赏方面、在红楼方面、在很多国学方面是有深入研究的，但在书法上他的格调不高。他自己明白、很多搞中国艺术的也都明白他的书法是不入流的。”他又问：“那书法家是谁？”我说，客观上来讲，解放以后的书法，应该讲和历史比较起来是退步的，南京的林散之是书法家，写章草的郑诵先也是书法家，更多的书法家是大画家，海派的赵之谦、吴昌硕是书法家、是篆刻家，以后齐白石、徐悲鸿、李可染、李苦禅都是书法家，他们本身都是大画家。为什么讲这个问题？因为中国的书法是有标准的，现在搞得已经没有标准了。什么标准？就是那些历代大师的作品。现在的艺术市场不谈传统，老谈创新。但市场最贵的是谁的？还是那些盖棺定论的大师，李可染、吴昌硕、齐白石、徐悲鸿还是最贵的，这说明大家心里还是有标准的。解放后的画家如果不自己炒作、运作的话，那就没有市场。市场很有限，跟大师不能比。吴冠中是有一定的市场，因为现在也确实青黄不接，没有人了。而且他年龄也够了，他的艺术让一般人、外行人接受也可以。所以中国有个词叫“曲高和寡”，中国艺术到了一定高度，如果你要能意识到他的深度是不容易的。老百姓是看不懂的，老百姓看懂的都是平庸的艺术。所以吴冠中的平庸艺术能被看上，他也不用得意。黄宾虹死时就说我的画五十年后才能承认，现在五十年后黄宾虹的画价钱起来了。所以大家通过历史还是有一个正确认识的。

三、国画与世界——关键词：民族性；文化渗透；

主 编： 再请您谈谈西风东渐与当代国画的问题以及中国画如何走向世界的问题。

崔如琢： 表面上的问题要从根上去想，我的一个脉络是从哲学的高度来分析思考。东西方艺术没有高低之分，但是不同的民族发展的历史、文化的背景不一样，而且民族性不一样。我在美国呆了十几年，我发现美国人、西方人，因为他是移民国家。他这个民族很浅，原因在于他的思维简单，简单的原因就是民族性。譬如他的油画，写实油画画得很逼真，