

限制与拓展

——关于现代中国画的思考

潘公凯 著

浙江人民美术出版社

限制与拓展

——关于现代中国画的思考

潘公凯 著

浙江人民美术出版社

(浙)新登字2号

责任编辑 俞建华

装帧设计 公 凯

责任校对 姜书凯

限制与拓展
——关于现代中国画的思考

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州体育场路347号)

全国各地新华书店经销

杭州之江印刷厂印刷

1997年3月第1版·第1次印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 12.75

印数: 0,001—2,000

ISBN 7-5340-0716-X/J·618

定价: 28.00元

自序

在萨特那里，人是自由的，人就是被命运给定的自由。这是对的，但这是形而上的研究。在现实社会中，人，也可以说就是被命运给定的不自由，至少人的自由是十分有限的。1966年秋，父亲被批斗、打倒、关进“牛棚”的时候，我是一个刚读三年级的浙美附中学生。不久，就作为“黑六类”子女下到浙南的贫困山区，直到1976年父亲被“平反”，我才调回杭州。这期间，我做过农村文化工作，编过中小学美术教材，画过卫生防疫宣传画，干过各种杂活。父亲去世以后，母亲和大哥又相继确诊患了癌症，连续几年，我竭力奔走于杭州和上海的医院、药店，仍未能挽留住他们的生命。经过这场浩劫，潘家只留下一片废墟。八十年代初，整个中国都在医治自己的伤口。潘天寿的许多身后之事要做：抄家物资要追回，文稿要整理，向国家捐献作品，组织国内外的展览，建立基金会，故居内住户的动迁，纪念

馆的基建工程，……责无旁贷，不能不做。在美术学院里，我的行政事务也多起来，从兼管学报编辑部到担任中国画系主任，开会很多。当然，还要上课、备课。我想，这或许就是人的不自由，在这种不自由中，我觉得自己在滑落，不知不觉地成了一个“处理品”。就像一只已经被摔瘪了的搪瓷杯，敲打几下虽然还可以勉强使用，但已经怎么也补不好看了。

是啊，萨特诚然还是对的。所谓的“不自由”只是在为自己开脱，——自己心里明白，因而深感惭愧。近来将这些年零零碎碎写的文字翻捡整理了一下，把那些单纯研究潘天寿的文章除外，其余的想凑成一本集子，想对自己有一点交待。可是，真有些惆怅，有些悲哀，因为这十几年只有这么一点东西。唯一使我有勇气将它们重新出版的理由，是觉得自己的观点十分一贯与稳定，而且很真诚。我现在所持的，也仍然是这些观点的延伸。我之所以关心中国画的前途，是从对父亲的研究和理解开始的，是他的经历告诉了我思考中国画生存发展问题的重要性。这些问题三十年代争论过，五十年代争论过，现在仍然还在争论。之所以如此，并不是中国的画家和理论家有了这种癖好，而是二十世纪的中国社会现实，尤其是中西文化交汇冲撞中中国画的真实处境所决定的。八十年代中期，我将这场持续了几十年的大讨论的中心课题称之为“中国画生存与发展的宏观战略”。随着中国人对外部世界日益增多的了解，我们已经可以清楚地看到，这个课题其实与当今世界“本土与外来”、“中心与边缘”、“西方与东方”这些更宽阔的文化讨论背景紧密相关。关于中国画的讨论已经理所应当成为了世界范围的文化大讨论的一部分，可以预料，其意义在

今后将会进一步受到海内外专家学者的重视。

作为一个中国画画家或者说是中国画研究者，我总是自然而然地站在中国画的立场上思考和说话，我想这也是理所应当的。关于中国画的生存发展，粗略地说，除了主张以不变应万变的彻底守旧派和主张不需要继续存在中国画这个画种的彻底取消派以外，争来争去的主要是两大类观点和思路：一是主张打破中西绘画之间的界限，以各种不同程度的中西融合来实现中国画的现代化；二是主张保持中西绘画之间的界限，强调独立性，企图寻找一条不同于西画的现代化之路。这两类观点和思路是互补的，都是很有意义的。就我个人而言，则是倾向于后者。这本集子的书名《限制与拓展》中的“限制”，主要就是指中西绘画之间的边界的限制。在我看来，中西绘画之间的风格差异、界限与距离，对中国画的生存发展至关重要。中国传统绘画是一定会向前演进拓展的，但如果只顾拓展，忽视了对边界和限定性的适度把握，一些重要的东西就会失去，从世界范围来看，就可能最终失去一个大画种。

显而易见，我的思考的起点是父亲的“距离说”，我觉得这是他经过深思熟虑以后的宏观策略性的想法。这些年来在我脑子里久久萦回、挥之不去的问题就是：在文化交流、信息传播迅猛扩展的未来社会，中国画的主线与西方绘画继续拉开一个距离，保持自己的独特性和独立性，究竟是否还真有必要、真有可能？以中国的传统文化为根基，究竟是否能引伸和建构出另一种不同于西方现代主义的艺术形态，一种中国自己的现代主义？——1992年，我带着这个问题去了美国，住了一年半，想亲眼看一看西方的现代艺术，在西方现代艺术博物馆里想一想中国画的前景。美国

之行的收获，一是对西方现代艺术的了解比较真切、贴近了；二是更为直接地感受到在中国美术院校中发展设计教育的紧迫性。但对于那个主要难题——中国画的现代化前景，却仍然还是十分的朦胧，连轮廓也不完整。自然，这个问题在本质上不是理论问题，而是实践问题，光靠想是想不出来的。但不想呢？恐怕更不行。

收在这本集子里的文章，就是在这样的心情下写出来的，多半是感想式的东西，算不上像样的论文。此次编印除校正了个别字句上的错漏以外，文章内容全不作改动，且按写作和发表的时间先后排列。这些东西虽然浅陋，却可以使自己回忆起当年美术界讨论的热烈和兴奋，我们那时都不成熟。

——而现在，还没等我们成熟，就已经快要老了。

公凯于杭州景云村瓶庐

1996.11.23

目 录

“中西绘画,要拉开距离”	3
巴黎偶感	16
诗画因缘	25
中西方传统绘画的不同土壤	31
传统作为体系	38
中西传统绘画的心理差异	54
自我表现与人格映射	64
创作思想要放开 教学要求要严格	71
“绿色绘画”的略想	77
中国画的潜力、播散期与中国画教学	90
中国画可以推向世界	102
三点想法	107
艺术品的价值	111
相对的开放与相对的封闭	115

互补并存 多向深入·····	119
传统的命运·····	134
中国绘画美学传统略讲·····	141
寻求大跨度的构架·····	176
近几年中国画理论讨论的回顾·····	182
以传统研究为主体的两端深入·····	192
潘天寿对中国画教学的贡献·····	209
人物画发展的两类取向·····	222
保留自我与开拓自我·····	225
从文人画谈起·····	230
随想几则·····	234
“传统派”与“保护主义”·····	239
在挤迫中延伸 在限制中拓展·····	243
论西方现代艺术的边界·····	251
现代艺术是现代情境的象征·····	319
社会责任感与差异互补·····	341
1976 年后的中国画·····	345
未来中国美术教育五题·····	367
“传统派”与“传统主义”·····	378
“传统主义”与“后传统主义”·····	390

“中西绘画,要拉开距离”

——从我父亲潘天寿的一段话谈起

“中西绘画,要拉开距离;个人风格,要有独创性。时代思潮可以有世界性,但表现时代精神的艺术作品,形式风格还是越多样越好。”

——1965年我十八岁,在浙江美院附中学习。我当时对于多半来自于苏联的写实主义的画法十分喜爱,对于传统中国画则缺乏理解,觉得中国画有些陈旧,心想以后的中国画,随着国际交流的增加,会不会向西画方向发展呢?父亲针对我的这一想法,耐心地讲了他自己的看法,中心意思,就是上面那一段话。他丝毫没有强迫我接受他的观点,而我当时对他说的仍不甚理解。十多年后的今天,重温这段话,觉得可以深思。

中国的绘画艺术,应该朝着什么方向发展,这问题

自“五四”以来就早有争论。当时,有的主张全盘西化,有的主张因循守旧,有的主张以西画的观点改造中国画,有的主张“中学为体,西学为用”,……各自寻求前进的道路。父亲则是主张站在中国画的基点上改革中国画的。他从年轻时代起就把振兴民族绘画看作是振兴民族精神的一种途径,从而意识到必须保持中国画风格的独立性。他在1925年所写的《中国绘画史》“自叙”中,就表明了自己对民族艺术的信念:“这正是艺术的世界,是广大而无所界限,所以凡有它自己生命的,都有立足在世界的资格,不容你以武力或资本等的势力屈服与排斥。”晚年,他对于发展民族艺术的想法更趋成熟,成为他艺术思想的一块重要基石。这方面的观点,他在《听天阁画谈随笔》、《中国绘画史》、《谈谈中国传统绘画的风格》等等著述和平时的谈话讲课中多有论及,此篇短文难以尽述。在此,仅想就父亲1965年对我说的上面这段话,谈谈自己的粗浅认识,求教于同志们。

父亲的这段话,当时虽是从谈论中国画的前途而引起的,但同时也是就整个中国绘画艺术而言。我以为,他这段话的中心意思,是强调中国绘画在今后的发展中,要保持形式风格上的独立性,要走一条不同于西方绘画的具有民族特色的新路。在这段话里,透露着他对于中国绘画发展前景的一种粗略设想。

综观父亲关于发展民族绘画的论述,我觉得他的观点是以两方面的认识为基础的:其一,是出于他对于中国传统绘画历史成就的评价,以及与此相联系的民族自强的意识;其二,是出于他对艺术本质的理解,强调形式风

格的多样化原则，尤其珍视中西绘画风格的大区别。

—

父亲一生，在半个世纪的长时间里，对中国传统绘画的纵、横两方面，作过深入的探究、分析和评判。他认为中国传统绘画不仅经历了漫长的发展历史，而且具有独立严整的系统、庞大繁茂的分支，它与中国传统的诗文书法等姐妹艺术相互影响结合，在理论与实践上都有极高的成就，而成为东方绘画的代表。他曾多次谈到：“世界的绘画可分为东西两大系统，各有自己的最高成就，就如两大高峰，对峙于欧亚两大陆之间，使全世界‘仰之弥高’。而中国的绘画，实处东方绘画系统中最高水平的地位，应该‘当仁不让’。”父亲在评价中国传统绘画的历史成就和世界地位时，始终是毫不含糊的，充满了自豪的感情。当然，说成就高，并不等于说没有历史局限性；任何时代、任何国家民族的文化都有历史局限性，除了闪光的成就以外，也都有落后、平庸的东西。哪一条河流没有泥沙？哪一片森林没有腐草？任何一个国家民族，都不会因为有泥沙和腐草，而不去理直气壮地赞美河流的壮阔、森林的雄伟。更何况中国传统绘画是世界绘画史上数一数二的长河大江，是世界艺术之林中一个独立、庞大、曾经盛极一时的种系。这是我们的祖先遗留给我们的丰厚遗产，是我们在进行新的创造时必不可少的、得天独厚的优越条件。连外国人也不时投来羡慕的眼光，说我们是坐在艺术宝库之上。所以，在父亲看来，我们今天如果不善于继承这份丰厚的遗产，不充分利用这种优越的条件，不努力发展这个

悠久而又繁盛的特大种系，而想从头开始，另起炉灶，或者步别人的后尘，那不仅是“对不起祖宗”，而且是不聪明不合算的。如果说，西方艺术家能够在自己传统文化的基础上创造出他们的新来，那我们就更应该能够在自己的基础上创造出我们的新来。他觉得这是理所当然的。

父亲认为，只有发扬民族风格，保持中国绘画的独立性和独特性，才能在世界画坛上独树一帜。就像打乒乓要以特长取胜一样，只有发扬优势，走自己的路，才能保住中国绘画的世界锦标，为祖国赢得骄傲。否则，丢弃特长，向西画靠拢，跟着别人走，就会掉进别人的风格流派圈子里，陷于从属的地位。

这里，涉及到对继承传统的理解。显而易见，他所主张的继承传统，并不是照搬古人的一套。我们只要看一看他的艺术实践，就知道他主张的继承并不是对古人的重复。我以为，这种继承的前提是研究、分析、鉴别、提炼，是从前人的理论和实践中抽出对我们今天有用的、有生命力的因素，并将其整理上升为规律性的东西，然后将这种有发展前途的规律性东西，放到我们今天的时代需要中去，加以扩充、强化、发挥、改造，发展为既与传统紧密联系，又大大提高了的一代新风格。这就是“青出于蓝而胜于蓝”。传统中的这种有用的因素，或许有些只是萌芽状态的、暗藏的、零碎的、不完善的，但它们就像种子、胚芽，在新的环境条件下，可以由此而启发培育出古人所根本不能想象的万紫千红的花果。父亲曾在他的论著和讲课中，从笔墨、布置、色彩、神情、意境、诗书画印的结合、绘画理论以及材料工具等等各个方面，系统地探讨过中国传统绘画中那些可贵的、不同于西画的独特因素，认为正

是这些独特因素，构成了中国绘画的民族风格。在他的这类论述中，传统远非仅指笔墨，他只将笔墨作为传统的一个方面——当然是相当重要的方面。而对于传统的其他的方面，他都给予应有的重视。即使对笔墨，他也不拘于成说，例如在《谈谈中国传统绘画的风格》一文中，他就是从“线”的角度去谈笔，从“黑白对比”角度去谈墨，并不只从枯湿浓淡方面去继承。尤其是对于中国画理论中关于生活与艺术的关系、造化与心源的关系、写形与传神的关系、诗情与画意的关系等等见解，他是深为注重的。在实践上，他对于中国画构图规律的研究、总结与发展，也是他自己继承传统的一个例子。他在《听天阁画谈随笔》中说：“接受传统，倘不起开今作用，则所受之传统，死传统也。如有拘守此死传统以为至高无上之宝物，则可请其接受最古代之传统，生活到原始时代中去，不更至高无上乎？苦瓜和尚云：‘师古人之迹，而不师古人之心，宜其不能一出头地也，冤哉！’想今日之新时代中，定无此人。”可见他所说的继承，目的全在于古为今用、推陈出新。

另外，还涉及到对民族风格是否需要有意地加以强调的问题。民族形式，民族风格，从某种角度看，可以说是一种艺术形式的自然延续性和“惯性”，你不去积极主动地发展它，它也能在一个相当长时间里继续存在下去，不会在某一天早上突然消失的。所以从这一点看，民族风格不加以研究和扶植，它也会自然存在和发展，这似乎是不用担心的。中国是一个历史悠久的文明古国，也曾是一个强大的封建帝国。历史上曾有过几次外来文化的影响，但在中国这块土地上，都得到了消化，变成养料而被吸收，使祖国的民族艺术变得更为丰富灿烂。这既是由于文

化传统的深厚稳固，也是由于国家民族的昌盛强大。所以，中国人在这一点上历来是自信的。然而近代以来，世界的历史和中国的历史都经历了史无前例的变化，中国由一个封建大帝国衰落成一个半殖民地，而西方国家却在掠夺的基础上迅速强盛起来。从绘画艺术来看，自欧洲文艺复兴以来，西洋各国发展很快，而同时期的中国绘画则发展缓慢，除少部分突出画家以外，大有衰落之势。近百年来，西洋绘画逐渐传入，原来的传统体系打散了，加进了大量新鲜血液，这对于打破停滞确是大有好处的，但中国绘画的发展，也由此而进入了一个变动不定的时代。现在，大家都看到了我国的贫穷落后，这自然也是大好事。但也容易将注意力更多地转向外国的“先进”，而较少注意传统文化这块可以大大培育出中国的“先进”来的肥沃土地。学习别人的新总是省力些，创造自己的新不免费力些。弃易从难，想从这一堆杂乱的传统遗产中开辟出新路来，这不仅需要有意识的研究探索，而且是需要花大力气扶植的事了。

父亲关于发展民族绘画的主张，固然是基于对民族绘画发展史及其成就的认识，但却不单纯是出于理性的分析。隐藏在后面的动力，是他对民族文化的热爱和强烈的民族自尊心。他的大半辈子是在半封建半殖民地的旧中国度过的。正是旧中国的政府腐败，列强入侵的社会现实，使他的民族自尊心受到了极大的伤害，在当时许多正直知识分子“教育救国”、“艺术救国”的观点影响下，他从艺术创作和艺术教育两方面入手，努力宣扬民族绘画。他企望通过这种力所能及的工作，为振兴中华民族独立自强的精神尽一己之力。解放以后，又在党的领导下，努力

继承和发展民族绘画的优良传统，在创作和教学中努力地实践了发展民族艺术的观点。在他的一生中，发展民族绘画和民族自强的意识是紧密联系不可分割的。他对于民族艺术的无限忠诚，体现了他深沉热烈的爱国心。

二

父亲主张中西绘画要拉开距离，另一方面是出于对艺术本质的理解。他认为形式风格的多样性是艺术创作的一条根本原则。

他曾多次谈到，艺术作品不同于科学技术。科学技术注重功能效果，各国通用，对形式风格很少讲究；而文艺作品则要求形式风格的多样化。在他看来，艺术是人类的精神食粮，一方面要对人有“营养”，即是说要有利于提高人的精神境界，有利于社会的改革和进步；同时，也要讲究“色、香、味”的变化，以丰富多采的形式风格，提供多种多样的艺术美，才能适应各种不同人们的不同需要。

形式风格的多样性，体现了人类的创造精神。它的独特性往往在很大程度上标志着艺术品的价值。艺术是最富于创造性的劳动，最怕千篇一律，最怕雷同。他曾谈到：“艺术这个东西是要有不同的，不要去强求相同。各民族、各地域的作者创作出来的东西有不同的风格、形式、气魄，这是好的。如果都相同起来，那不是艺术，而像机器生产。当然，艺术大的原则还是相同的，但不同民族、不同作家的表现有所不同。不同就是它的成就。”因而，他一向主张艺术流派、艺术风格之间要拉开距离，而不要互相靠拢。而从整个世界范围来说，世界美术史上最大的风格流

派的差异,莫过于东方与西方两大绘画系统之间的差异,这是最主要最基本的风格差别。从地理环境、发展历史、民族性格,到艺术理论、创作实践、表现形式,以至材料工具,都不一样,而且各有千秋,都取得了极高的成就。因而,如果忽视和削弱绘画艺术中这种最大的风格差别,不注意发展两大系统的基本特点,而注意于小风格、小差别、小创新,那么,从世界范围来看,就是“拣了芝麻丢了西瓜”。如果中国绘画向其他国家的绘画风格靠拢,虽在中国范围里看起来似乎是一种新风格,但在世界的更大范围里看起来,却是对中国绘画风格独特性的一种削弱。他曾拿山峰作比喻说:就像两座高峰,我们需要的是从周围搬些土来增加峰的高度,而不是将两座山峰上的土搬下来填平两峰间的山谷。将两峰拉平,就失去了各自的独特风貌。中国传统绘画的独特体系,独特成就,独特风格,是世代代中国画家聪明才智的积累,也正是中国绘画为全世界所推崇珍贵的所在。这种独特性来之不易,自然是不能让它轻易丧失的。父亲以毕生精力致力于传统绘画,也就是力图使这个历史悠久的特大绘画种系重新振兴繁荣,走向新的黄金时代。——当然,他个人的力量是有限的,所以他寄希望于大家,尤其是年轻的一代。他认为,中国民族绘画的繁荣,将是对人类绘画艺术的最大贡献。

这里有一点要说明。发展民族绘画,决不是只发展中国画。民族绘画这个概念,用于过去,自然主要是指中国画,但也还有壁画、民间版画、年画之类;用于现在,则更应包括其他画种。我以为,“发展民族绘画”的含义,可以理解为“发展具有民族风格的绘画”。各种外来形式,只要