

中国绘画研究丛书

多元化的启导

社会结构的改变 外来文化的影响

传统绘画自身的发展

不同艺术家不同的观念与实践

构成了二十世纪中国画坛的多元化格局

汤哲明 著 上海书画出版社

中国绘画研究丛书

多元化的启导

汤哲明 著

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

多元化的启导/汤哲明著. —上海:上海书画出版社,
2001.5

ISBN 7-80635-896-X

I. 多... II. 汤... III. 中国画—绘画史—研究—
中国—现代 IV. J209.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 029151 号

多元化的启导

上海书画出版社出版发行

(上海市钦州南路 81 号 邮政编码 200235)

各地新华书店经销 上海市印刷七厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10.125

2001 年 11 月第 1 版 2001 年 11 月第 1 次印刷

印数:1—2,000

ISBN 7-80635-896-X/J · 1517

定价:32.00 元

中国绘画研究丛书弁言

卢甫圣

由于绘画史上的一个奇特文化现象“文人画”的参与，中国传统绘画理论有着十分庞大而丰富的蕴藏，无论卷帙之浩繁，还是阐释之精微，皆为其他民族的传统绘画理论所不及。千百年来，它们作为面对世界的独特看法，作为评判事物的本体标准，作为维系人与绘画之间不断嬗变着的微妙关系的坚定信念和有效手段，在历史的自然进程中，发乎创作，潜乎思悟，代复一代地砥砺着民族艺术精神，营造着传统人文气象。

然而，随着东西半球的拼合和西方现代艺术精神的映照，这个一直来充满着自信的自足领域，却遭到了来自异域的挑战。人们突然发现，在变化了的世界里，昔日的理想已经不切实际，历史的经验不再应付裕如。相异文化性状的交汇，作为既存的事实和继续扩大着的趋向，使得任何一个从事当代中国绘画艺术的人，都不复有可能用从前对待单性状的原则去处理问题。“游于艺”的价值态度，“技进乎道”的美

NO. 1-16

学原则，“合内外，平物我”的思维方式……这个曾经具有旺盛生命力的文明系统，如今却在普泛化了的理性思辨和个性需求面前，显得日见遥远。注重思维的共时性和稳定性，往往不经过逻辑思辨过程就直接从前逻辑跃迁到超逻辑的传统思想方法，以及用这种思想方法写成的大批典籍，对处身于工业文明的现代中国人来说，其隔膜程度甚至超过了理应更为陌生的西方文艺理论。尽管白话取代文言的历史因素不容忽视，但其底层原因，仍然基于翻译文化的推动。所谓传统与现代之争，其实不仅表现为对本体论意义上的历史进程的理解和把握，而且更多地表现为对社会学意义上的中西文化的贬褒和去取。我们非得承受两种文化的冲突，并且在这种冲突中，改造失去适应性的传统观念，创立符合新时代的价值系统。

问题的复杂性在于，冲突之中的文化更新，固然不可能乞灵于旧的经验模式，却也同时不可能借助或汇身于异域的经验事实来完成。西方文明的现代化，是其历史自然进程的一部分，是在其内部顺理成章地孕育成熟的；而中国文明的现代化，则意味着历史自然进程的阻断和改向，意味着外部世界的逼迫、感召与参照，因此从其生存依据上就拒斥着“全盘西化”的简单取向。既须是现代的，又须是中国的，这个艰难的二重组合，决定了我们自设同时又是被设的命运。中国画创新作为无可逃遁的时代课题，更为集中地体现着这一点。由是而呈现为理论思维，诸如混杂、困惑、骚扰、偏激、矛盾等等源于两难选择的畸变效应，不仅难以避免，而且必将作为一个重要的时代特色，贯穿整个改革过程。与此同时，由于惯常的思想模式发生松弛塌方，人们的艺术精神在某种

程度上得以自由解放,也便因之而获得了一个足以瞻前顾后、全面反思和重新定向的大好机会。

正是这样一种社会文化背景,给中国绘画研究注入了新的发展契机。反思和整理传统文化遗产,寻绎其真谛所在;揭示和弘扬民族艺术精神,评述其千秋功过;观照和参与绘画创新活动,探索其发展趋向……凡此种种,吸引着越来越多的有志之士,激荡着彼伏此起的思想风云。上海书画出版社组织编辑的《中国绘画研究丛书》由此应运而生了。她将搜集严谨而富有创见的中国绘画理论研究专著,以基础理论为主,兼及对绘画史的新角度考察和宏观性研究。她将走向中国绘画理论思维的内源与前沿,及时反映当代艺术家、理论家思考的广度和深度。她将提倡不同学术观点、不同研究方法的并存和互补,对同一论题,只要各具价值,则出书不以一种为限。她将摒弃一切形式主义的外观性努力,而致力于内涵价值的把握,既不强求一致规格,也不预定出书种数,见适即收,逐年积累,以臻大观。或许这是为我们这个变革时代的特殊性所规定的明智选择。

当然,我们出版这套丛书的目的,不仅为了展示当代研究成果,扩大读者的学术眼界,也为了促成国内外学术界的不断创造。但愿由此形成的一代风范,将毋愧于我们的祖先和子孙。

目 录

第一章 引子——关于国画命运的讨论	1
第二章 运动与升华	38
第三章 写实的命运	83
第四章 “叛徒”和传统	124
第五章 复活的遗民	153
第六章 传统的惯性	183
第七章 传统的学院化	210
第八章 远古的高华	242
第九章 孤独的文人	280
后记	314

第一章 引 子

——关于国画命运的讨论

千余年来沉浸于平静气氛之中的中国画坛在内忧外患日益深重的 20 世纪初突然热闹了起来,向来被传统文人认为是雕虫小技的绘画,几乎在一夜之间成了承载着救国图强使命的工具。虽然远在唐代的张彦远同样指出过艺术具有“成教化、助人伦,与四时并运,与六籍同功”的功能,但千余年来文人画的发展已使中国画的这种功能日益淡化,而转变成为一条连结着画家内心与彼岸世界的津梁。

从 19 世纪中期开始,中国人倍受西方列强的凌辱,技术上的极端落后使他们开始怀疑长期以来引以自豪的文化——善于克制、注重人格修养、压抑机巧之心和极端倾向的生活态度。作为这个古老国度的大脑,中国正统的文人已经惯于在这种心态下与世无争、甚至有时是逆来顺受地对待自然、社会和人生。后人把这种人生态度概括为一种超然的精神。然而,这种平和的心态虽然可以使社会和人生在某种程度上得到完善,却在相当程度上堵塞了追根问底、通向科技昌明的道路。随着明代中期以后官僚文人阶层的日益庞大,他们逐渐将这种超然的精神变成了一种扼杀聪明才智的惰性:15 世纪的郑和舰队最终被定格在曾经是世界上最先进、

最庞大的位置上,相比于西方世界在文艺复兴以后的崛起,一度辉煌的康乾盛世成了颓势中的回光返照——19世纪中期,中国人仍用那些曾经先进的船只去与洋人们的坚船利炮对抗……一连串的失败使具有使命感的人们越来越清醒地意识到,远离世俗的超然精神和克制人生欲望的内省态度就是压抑进步、导致这些失败的原因。物质的落后、亡国灭种的危机使人们再也无暇去客观、全面地考虑这些态度 and 精神的方方面面,因为一种新型的、旨在催生技术和物质文明迅速发达的文化,亟待在这个对旧习俗已习以为常、甚至麻木不仁的社会里建立起来。

将清算旧文化作为目的之一的新的文化运动,不可避免地要将它的触角伸入传统绘画的领域。自文艺复兴以来,在以人道主义代言者身份出现的西方艺术的映衬下,中国人重新发现了艺术“成教化、助人伦”、扶助社会进步的功能。艺术干预社会而非超脱世俗,由此将成为新时代、新生活的必然的呼声和要求,长期占据着画坛统治地位、代表了超然精神的文人画也将因此受到全面的挑战。然而,一方面,由于催生新艺术的呼声和要求迫使文人画改变以往全面占领艺坛的状况——这一状况自明清以还由来已久——甚至进一步迫使它全面地退出艺坛;另一方面,由于文人画的超脱精神事实上在新时代仍具有存在的价值——这种精神不可否认也是艺术重要的功能和价值,虽然它和时代的主旋律难以合拍。故此,在传统社会和传统文化的转型过程之中,一场关于传统中国画存在价值和存在状况的争论将全面爆发。在这场争论的过程中,种种关于艺术的价值、功能和形态的问题将和社会发展、经济进步、政治风云等问题错综复杂地纠

葛、缠绕在一起,将一堆剪不断、理还乱的问题抛到 20 世纪每一个与中国画发生关系的人面前。

作为吹响重新认识绘画功能和价值的第一声号角,蔡元培于 1917 年 8 月提出了著名的“以美育代宗教”的倡议,这标志着蔡氏试图将艺术纯粹的体验过程泛化为新时代里全民的信仰。这一点,与传统文人画通过个体心灵的感悟和自省踏上无欲则刚的道德修炼之途其实不无契合之处,只不过后者注重的是“独乐乐”、利己式(高士)的个人修为,更多出世的消极色彩,而前者则强调“众乐乐”的“美的普遍性”,欲借此达到改造民族性的目的。为了实现理想,在 20 世纪中国新生的教育体系——学院中,推行美育,成为了蔡元培的重要手段。

就在蔡氏倡议发表的同一年,另一篇 20 世纪关于中国画命运的重要文论——康有为的《万木草堂藏画目》,由中州书画社出版刊行。需要指出的是,虽然是文提出了引进西方绘画写实因素的观点,但康氏理论的着眼点是更多地建立在对中国画本法的观照之上。在康有为的心中,并无蔡元培改造国民性、建设新文艺的宏愿,他不过希望以古代文人的心境来赏析掺入了解剖、透视等造型因子的绘画形式,康虽然倡言中国画的改革,但他致力决非是新文艺,他不过是有感于中国画自元以来愈演愈烈的离形抒意和形式主义的倾向,力图使绘画回到两宋求理重法的道路上去。不难想象,康氏对表现民间疾苦、批判社会的艺术不会有多大兴趣,这可以在他学生徐悲鸿的绘画、包括另一位创造了“新中国画”形式的画家——陶冷月的月景山水画的审美中一见端倪。

20世纪初第三篇关于中国画命运的重要文论——陈独秀的《美术革命——答吕澂》，在《以美育代宗教》和《万木草堂藏画目》刊行的次年发表于《新青年》杂志。相比康有为以西画写实因子融入国画的主张，陈独秀国画革新的观点几乎与之完全相同。然而，有意思的是，两人相同的艺术主张实质并不是站在同一个出发点之上。与蔡元培一样，陈独秀也希望在国内建设符合新时代的新文艺，虽然在全局的把握上，陈并不如蔡那样有清晰的条理和具体的操作步骤，只是旗帜鲜明地喊出了“打倒王画”的口号。

写意写实并非区别文艺新旧的标准，这对今人来说，并不难理解，但是在20世纪初内忧外患日益深重的中国社会，在文化和艺术日趋成为人们用来超度旧世界的手段时，艺术本身的规律却被打上了社会和政治的烙印，对社会状况和画坛现状的两种性质不同的主张成为了一件一而二、二而一的事情，对明清以来文人画离形写意和形式主义倾向的矫正和对新旧社会形态的认识因此也被混为一谈。不过，这三篇关于中国画的重要文论，却从另一个角度证明了用这种标准作为区分新旧文化的准绳是一件荒唐的事情，因为康有为这个著名的保皇党人、旧文化的认同者（在融洽世界性的同时保持对传统文化的认同，可以涵盖康的政治观和文化观，而在对待旧文化的态度上，蔡元培与康也有一定的相似之处）与他政治上的反对派、至为激进的社会革命家陈独秀，在艺术上竟有着完全一致的见解，他们都坚定地认为，写实应该是艺术的正途。

从以上三位政治见解不尽相同、甚至完全相悖的文化名人对传统绘画几乎一致的评价中，透露出了一个关于传统绘

画相当确凿的消息：明清以来中国画的形式主义和离形写意的两种主要倾向（前者被称为正统画派，而后者则被冠名为野逸画派）在民初已引起了一些敏感之士的警觉和批判。

然而，置身于传统绘画、传统文化圈内的人仿佛对此并不自觉，也许是对以否决传统文化的激进面目出现的新文化运动抱有逆反心理，他们似乎来不及有足够的勇气和时间去面对传统绘画中暴露出的诸如不堪造型、写生的问题，而试图以它的某些特色将这些正遭攻讦的问题搪塞过去，并以卫道者的身份挺身去抵抗日益强盛的西来之风。他们坚定地认为传统文化、绘画有其存在的合理性，因此，他们绝不承认其中存在着任何偏执之处。就人们因文人画远离形象、遁入游戏笔墨的现象而提出的强化写生造型的主张，他们作了片面却不乏深刻的驳斥：

天天挟画具不辨死活到户外写生，活的青年沉醉在死的思想里，将东方哲学文明的活的宇宙，要变成西方物质文明的死的世界。噫嘻，悲夫！何时才度过这艺术史的黑暗时代？^①

一个原本属于绘画本身的问题终于在新、旧文化的交替时刻，与非此即彼的政治态度维系到了一起，因为这时，一切学术恐怕都难以避开“科玄”相争的旋涡。^②站在救国图存、社会发展、除旧布新的角度，新时代文化的产生必须建立在大规模消解旧文化的基础上，但极端主义者却认为除了大炮和兵舰以外，中国文化仍旧站在世界的最高峰上，站在传统人文的角度，也必然会有人对旧文化中的合理成分遭到全面的铲

除而大鸣不平,而极端主义者在20年代中期甚至已经提出了废除汉字的形义而代之以国际化的拼音的主张……

值得一提的是20年代中期陈师曾撰写的《文人画的价值》。水天中认为陈文之成就仅在于“对于传统的阐释”而非“对于开拓的指引”,这一观点,似有值得商榷之处。^③因为此说几乎抹杀了陈氏撰文的目的,给人以陈是一个置身世外、为学术而学术的文人画史家的错觉。不过,水先生指出陈“他并不赞成作为新文化运动一个方面的‘美术革命’,而《文人画之价值》一文,正是对于文人画的种种怀疑和非难所作的总辩解”^④,最终是道明了陈氏撰文的初衷。要阐明陈师曾是否赞成新文化运动和美术革命并不容易,因为对当时的那些“半文人半知识分子”来说,要彻底理清他们对新文化的态度不是一件简单的事,这正像黄宾虹在积极参加反清民主运动的同时却极力反对废除古文,那种习以为常的“进步”和“保守”、“革命”和“复辟”的简易两分法事实上并不足以用来解释这些复杂的问题。然而,陈师曾确实是在“对于文人画的种种怀疑和非难”作“总辩解”,至于其中是否具有“对于开拓的指引”的成分,笔者管见:当是有的。除非认为20世纪20年代中国画并无任何开拓行为,否则就无法否认陈氏“对于传统的阐释”、“对于文人画种种怀疑和非难所作的总辩解”其实是一种以退为进的“对于开拓的指引”。事实上今天的中国画仍然受到在20世纪终结了的文人画的巨大影响,陈氏的“指引”也并非没有得到任何响应,傅抱石就是其中较为直接的受益者。

虽然对未来派、立体派抱有成见(陈氏对西画写实甚有好感,因此他也主张在中国山水画中吸取西画的“光线远近”

法),但陈师曾却紧紧扣住文人画追求性灵的原则,指出“他的精神不必专在形似上求”,“这正是绘画的进步”。^⑤需要指出的是,陈氏对于性灵有着高出时辈的见解,虽然他指出画“这样东西,是性灵的,是思想的,是活动的”,但却强调它“不是器械的、不是单纯的要发表作者的性灵和思想”。^⑥陈氏主要师承的是吴昌硕一系的文人写意画,他指出了文人画的价值所在:文人画首重人品,它被看做一种人格修养的终生课业——“性灵”并不等于单纯的发泄。南宋禅画、扬州画派,性灵则性灵矣,但它们在中国绘画史上并未臻高品,其奥也正在于斯——文人画之所以能够在中国美术史上占据着不可动摇的首席地位,正是历代文人们在其中贯穿了不同于动物性、人之为人的人文精神——这是儒学致力于解决的一个课题,直到今天仍具有强大的生命力。从大文化的角度而言,追求这种精神的绘画,就是一种高品味的画格。尽管现代人喜欢用挑战经典的做法来表示他们对传统道德的合理性的怀疑,但这毕竟首先是出于对真与善的否定之否定式的再认识,而非是为了破坏而破坏。从这一意义上来说,文人画的精神至少在今天看来还远未过时,它的价值将继续存在,正如一个古老的爱情故事在任何一个时代都会催人泪下,一个封建社会的孝悌传说同样会使那些骄傲自大的现代人肃然起敬——人性中毕竟存在着一些永恒的东西,经过世世代代物质的、社会的发展,现代人的情感并不见得比原始人“进化”了多少。所以,目前对艺术攻其一点、不计其余的“现代化”、“时代性”定义,其实和长期以来人们习惯了的从政治经济角度区别封建主义、社会主义和资本主义文艺出于一辙,是从艺术从属于政治、社会,文化附属于经济的单一角

度看待文艺的结果。基于此,人们也就不难理解陈师曾为何依次对绘画提出了四个要素:“我说画虽小道,第一要人品,第二要学问,第三要才,第四才说到艺术上的功夫。”^⑦这更令人从一个更高的视点上看清了为什么陈师曾对中西绘画在形式上的融合,并不如一些拘于形式的国粹派画家(如金城)那样感到如临大敌。

20世纪对传统中国画的第一轮批判在进入20年代后基本告一段落,融入西方绘画写实因素成为改革传统中国画比较一致的结论。康有为、蔡元培、陈独秀那三篇令今人耳熟能详的文字,在当时中国的艺坛其实并未引起十分直接的影响,作为一种改良传统中国画的方案,它被悬置至1927年前后,在20世纪中国的新生事物——美术学院中得到了较大规模的贯彻。

尽管东西方绘画的融合在20世纪20年代以前基本上只是一种设想而并未付诸完全意义上的实施,但作为产生于新时代的新观念,它却极大地影响了在此时介入绘画的一批青年画家。在对传统绘画现状的极其不满和对西方写实绘画充满新鲜感的情况下,新观念促使了这些青年画家走出国门,远赴日本和欧洲去学习当时被认为是先进的西洋写实艺术。20世纪20至30年代是这批远赴海外的学子大批归来的季节,同时也是这批青年画家尝试以西方绘画融入传统中国画阶段的开始。可以这么说,此时传统中国画才真正开始受到全面的冲击,开始与西方绘画产生交融。1927年,传统绘画一统艺坛的领袖人物吴昌硕的逝世,一方面加剧了传统绘画的权威进一步消解,另一方面,也促使了持不同艺术主张的群英纷起,中西融合的主张,正是在这一时刻得到了一呼

百应的机会,也得到了与传统绘画分庭抗礼的地位。中国现代绘画史的大幕,至此徐徐拉开。

改革传统绘画之主张的逐步付诸实现,必然激化其与恪守传统绘画主张之间的矛盾,因而,又一轮关于传统绘画命运的争论也就在所难免。不过,相对于前一度由康有为、蔡元培、陈独秀等政治家和文化名人们发起的对传统绘画命运的讨论,这一次争论的参与者更多的是画家和艺评家。

新文化运动的成果开始渗入美术界。相对于以前对传统绘画的批判基本上停留在理论的层面上,20年代以后,随着留学生们的归国和国内一些沿海城市的建设,新艺术步入了其于整个20世纪至为顺畅的发展阶段。相对新文化运动的发祥地北京来说,尽管建设新艺术的第一声号角在此吹响,但由于其政治中心的地位和集权统治的力量相对稳固,新主张和新见解反而难以得到贯彻,而沿海一些政治气氛薄弱的商埠如广州、上海,却因国际间的商贸、文化的频繁交流,反倒吸收了更多海外的新鲜空气。尤其是上海,在20年代以后逐渐成为远东最为重要的商业都市,成为海外投机者和冒险家的乐园,而其地理位置又处于江浙几派军阀割据的真空地带,集权政治的统辖力度相对薄弱,故而新生事物的传播也相对自由,政治对于艺术的干预力度也较小,艺术家的创作氛围比较轻松,加之自清末上海开埠以来,商品化日盛,使大批外地画家源源不断地涌入沪上鬻画为业,故而这个远东大都会继清末海上画派成为中国近代绘画史上的主力军后,在民初续写着其艺术中心的历史。如果说20世纪初对传统绘画命运的讨论相对集中在北京,那么进入20年代,由于新兴艺术流派汇集到了沪上,文艺的中心论坛也逐渐开

始南移。

海外学子的大批回国带回了欧洲艺坛的新动向,也为国人对艺术的理解带来了似曾相识的新内容:西方现代艺术经后期印象主义进入了一个全新的阶段,在致力于高扬主观表现的同时,将追求完美的古典法则践踏在了脚下。上海的画坛,受到这股劲风的冲击,越来越多从事西画研究的艺术家改弦更张,研究的方向开始由“西方古典”朝着“西方现代”转化,20年代的上海,出现了一场学习西画的热潮——“洋画运动”。

虽然受西方现代艺术影响,国人对传统的文人写意又有了新的认识,但由于中国画自明清以来不堪造型和写生的积弊已深,而依照西方模式建立的美术学院,在20年代中期的国内已具有了相当规模,因此,以西方写实作为改良中国画的思路和途径的理念,始终活跃于中国的艺坛。至1925年林风眠回国接管北京艺专,1927年徐悲鸿回国主持南国艺术大学,加之原本国内一些美术院校已在陆续进行的这方面的尝试,使康有为、蔡元培、陈独秀等人在20世纪初提出的主张,以空前的规模在以艺术院校为主体的国内艺术界中开始得以全面的贯彻。

西方的艺术新潮对国内的艺术界逐渐开始产生影响,而“以美育代宗教”建设新文艺理想的实施,使国人对艺术功能的看法发生改变。随着中国民主力量的日益壮大和民众教育的逐步普及,传统艺术的精英性质和风雅审美受到了前所未有的挑战,建设全新民众艺术的呼声正在高涨。虽然就绘画本身来说,西方现代艺术的产生使以前从西方写实角度对中国画本法的批判已暴露出一定的局限,但是由于有了西方