

历史、艺术与人

中国当代美术理论家文丛

水天中 著



历史、艺术与人

江苏工业学院图书馆
藏书章

水天中 著

广西美术出版社

中国当代美术理论家文丛

版权所有 翻印必究

中国当代美术理论家文丛

历史·艺术与人

著 作 者：水中天

责任编辑：刘 新

出 版：广西美术出版社/南宁市望园路 9 号/530022

发 行：广西美术出版社市场部/0771 - 5701356

印 刷：广西民族语文印刷厂/南宁市望州路 251 号/530001

开 本：850mm × 1168mm 1/32

印 张：14

出版日期：2001 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

印 数：1000 册

书 号：ISBN 7 - 80625 - 933 - 3/J · 789

定 价：29.00 元

(本书如果出现质量问题,请直接向承印厂调换)

前 言

收入这本集子的是我80年代以来的部分文稿，既有美术史、美术评论方面的文章，也有一些与当代美术有关的事件的述评及回忆。由于大部分文稿是应各种学术讨论会和报纸杂志之约而作，从整体上看似乎不成系统，但所思考的问题都围绕中国现代美术展开。其中有几篇短文，现在看来“卑之无甚高论”，却反映了某些特殊环境和我当时的思想状态，所以一并收入书中。有些文稿在书刊上发表时，编者曾不同程度的删改，现在均按未经修改的原貌编印。以前出版的两本文集（即《中国现代绘画论评》和《穿越四季》）中的文章不再选入此书。

这本书得以出版，有赖刘新先生的热情帮助，书中大部分图片均由他搜寻提供，谨此致谢。

水天中



目 录

中国画论争 50 年	(1)
进入新世纪的水墨画	(26)
中国油画的孕育和成长	(38)
“林呱”、关作霖及广东早期油画	(51)
再说关作霖与“林呱”	(63)
“国立艺术院”画家集群的历史命运	(69)
1949—1978 中国美术概貌	(94)
20 世纪中国油画的四个阶段及其代表性人物	(121)
现代中国文化与现代中国风景画	(131)
思想、体制与风格——俄苏美术对中国当代美术的影响	(154)
七届全国美展油画述评	(169)
’95 中国画坛回眸	(180)
90 年代的中国油画	(188)
中国油画艺术成长的环境和背景	(206)
历史环境与艺术的意义	(221)
从李小山的文章看美术批评	(228)
迎接美术理论的春天	(230)
在“中国社会主义美术创作研讨会”上的发言	(232)
中国现代美术史的分期及其他	(237)
美术研究所 40 年	(240)

中国油画家的“泾县起义”	(251)
《中国美术报》故事	(256)
香山会议始末	(269)
林风眠的历史地位	(291)
关良——艺术之乡的漫游者	(303)
潘天寿艺术道路诸阶段再议	(314)
卫天霖：一个正直朴厚的艺术家	(321)
周碧初和他的画	(334)
回望庞薰琹走过的路	(344)
沙耆——突破遗忘之雾的画家	(349)
探寻丘堤	(358)
朱德群和他的画	(372)
在墨与色之间苦斗的赵春翔	(381)
难道生活是这样的吗？	(391)
创造个性化的绘画形象——黄胄创作浅议	(400)
吴冠中——中国艺术转折期的探索者	(409)
世纪之交的上海油画	(418)
四川美术学院油画的人文传统	(426)
美术评论答客问	(431)

中国画论争 50 年 (1900—1950)

行将结束的 20 世纪,有许多值得认真反思的艺术现象。其中之一是美术思潮的震荡和嬗变,而关于中国画发展的论争,更是剧变的美术思潮中的重要方面。近十年来,中国画的现状、前景,中国画的何去何从,再次成为国内美术界争论的焦点。但今天的论争是昨天论争的继续,回顾本世纪前期的论争状况,有助于对今天难分难解的问题作历史的清理。

从发展顺序看,本世纪中国画论争大致经过几个不同的阶段。戊戌变法失败,八国联军进京,清廷发布“变法”上谕,揭开了中国画变革的序幕。论争的这一阶段始于维新派文人从“师夷制夷”的角度介绍西方绘画和西方美术教育,终于取得“五四”新文化运动的胜利。论争的中心是对传统绘画的重估和学习西

方绘画的必要及可能。

“五四”之后,随着新式美术教育体制的建立和对传统文化的重新审视,论争由感情、态度的表述深入到艺术本体特点的探讨。社会文化环境的改变,使吸收西方艺术已势不可免。

抗日战争和激烈的国内政治斗争彻底改变了中国艺术的生存环境。30年代后期,中国画的发展问题开始带有中国社会政治斗争的色彩,争论的内容由文化性质逐渐移向绘画的意识形态性质。到中国共产党提出系统的文艺政策时,中国画从属于政治这一前提规定了它面临彻底的改造。

50年代以后,所有的美术家都已经认同“艺术为工农兵服务”,“为无产阶级政治服务”的前提。中国画的“糟粕”与“精华”,中国画如何改造这一问题,引起多种不同的主张。但中国画的实际处境并不决定于论争的进展,而是决定于不同时期的不同政策,或是不同时期对于文艺政策的不同解释。各种主张、各种解释最后全部淹没于“革命大批判”的浪潮之中。

1978年年底,对“两个凡是”的批判,使中国画的论争获得广阔的空间,新的一代人加入此话题的讨论。人们似乎又回到世纪之初的起点——传统绘画的价值和前景的评估,融会于世界艺术的必要和可能……^①

本文将对1900—1950年间中国画论争的状况作概括的介绍,供研究20世纪中国画时参考。



对传统中国文化价值的重估和发展前途的疑虑,引发对传

统文化各个方面作整体性检讨。关于中国画发展问题的论争,是 19 世纪末开始的中国文化何去何从大论争的小的局部。

晚清学术思想领域的一大变化,是今文经学的兴起,经世致用思想取代考据义理之学,跃升为儒学的主流。由此向前发展,便是各家学者以各种具有实际社会意义的专门知识作为儒学经典的补充。这使得晚清文人所了解和关心的领域前所未有地扩展了。^②“经世致用”本来是儒家思想传统,但晚清的“经世致用”思想却突破了这一传统,由个人的修养向集体成就,由道德、行政上的改良向制度、文化的变革发展。显然,在西方文化大潮汹涌而来之前或与其同时,在中国文化内部,就已经生长着新的,力图使思想、学问面向实际生活,解决实际问题的因素。正是这一因素与西方文化大潮的冲击,共同构成中国文人思考各种问题的前提,他们由此出发,对传统作全面检讨。从鸦片战争到 20 世纪初期,弃旧图新,“师夷之长技以制夷”的主张,从枪炮战舰扩展到思想、文化领域。^③“呜呼,至今日而欲办天下事,必自欧洲始。以欧洲诸大国为富强之纲领,制作之枢纽,舍此无以师其长而成一变之道”。^④绘画也被归入宜师泰西之长而成其变的一个方面。从 19 世纪 80 年代开始,许多维新派文人,如郑观应、薛福成、王韬、彭玉麟、马建忠等人,在介绍西方先进文化时,都曾提及欧洲绘画及源流,欧洲教育制度中的美术院校(称之为“丹青院”)、博览会、美术馆(称之为“炫奇会”、“赛珍会”)之设,成为中国美术学习欧洲的先声。

学术界论述近代中国接受西方文化,经历了由表层到深层,由物质文化、制度文化到精神文化的递进过程,值得注意的是绘画比诗文、戏剧、音乐更早期地被提上了向西方学习的日程。

其原因之一是中西绘画的视觉效果在直观上有鲜明的差距(如中国文人对拉斐尔的作品与所谓“枯澹之山水及不类之人物花鸟”的对比),这给当时绘画界以外的精英文人以很大的震动。其二是绘画既有精神、心理因素,又有工具、材料和技艺因素,且连带着工艺、实业的发展。晚清文人之主张学习西画,实际上是视西画为“艺技”,为“术数”,无关道德文章之本源,无伤衣冠礼义之大体。康有为曾经将绘画与工艺设计归于一类,张謇在日本见游人对景写生,以为是在随时测量绘图,故力主学堂“先学绘图”。这一类见解导致中国画革新的酝酿至实际开展,有相对漫长的时间,而在文化变革的每一阶段,每一层面,又都要牵动中国绘画的神经,至今不减当年。

1902年,清政府颁行新的学制,这使西式教育开始成为中国教育的主流形式。1902年成立于南京的两江师范学堂设立了图画手工科,改变轻视和摒弃绘画的传统,^⑤采用日本式即欧洲式的课程设置和教学方法,聘请日本教师教授图画。西洋美术于兹在中国取得名正言顺的地位。

在日本教师走上中国图画教学讲坛时,康有为在欧洲漫游。在意大利那些著名的博物馆里,文艺复兴时期的那些名迹给他极大的震动,那显然与欧洲传教士们带到中国的绘画作品全然不同。他在意大利土地上得出“吾国画疏浅,远不如之。此事亦当变法”的结论。^⑥从此以后,康有为成为批判传统文人水墨,鼓吹学习西画的带头人。当然,康有为不是以一个艺术家或艺术史家来思考中国绘画的,他在打破基于无知而坚持的妄自尊大的同时,对中西绘画并没有完整的了解,他的“此事亦当变法”主张,与其说是研究中国绘画作品的结果,不如说是他

为完成其变法理论作出的结论。对于像康有为这样的人来说,其奔走呼号变法的意义与他为支持其变法主张而寻找到的具体理由显然不具同等价值,评价其得失和意义时,不能互为混同。

与康有为的主张成为对照的是晚清桐城派文士林纾的见解。1904年,林纾曾以英国人并不“焚弃禁绝”其古典文学为例,抨击主张文学艺术亦当变法的维新派文人:“吾国少年经济之士,遂一力求新,丑诋其故老,放弃其前载,惟新是从……夫彝鼎樽罍,古绿斑驳,且复累重,此至不适于用者也。而名阀望胄,毋吝千金,必欲得而陈之……盖政教两事,与文章无原,政教既美,宜泽以文章。文章徒美,无益于政教。”^⑦林纾面对“维新是从”的文化大潮,欲挽狂澜于既倒,自难得到一代新人的理解。但林纾的感慨中包含着一些深刻的问题,倡导文化革新的人们没有顾及也没有回答这些问题。

辛亥以后,林纾面对不断高涨的新文化浪潮,以传统文化捍卫者的身份,与新文化运动的倡导者笔战。其论画亦坚守师古摹古的立场,推崇王石谷为“前清第一”,倡言古意全从书卷中得来,万不可以“俗念头、俗眼孔”入画。他慨叹“新学既昌,士多游艺于外洋。而中华旧有之翰墨,弃如刍狗”。“前此论文,自审为狗吠鸡鸣,必不见采于俗,然老健之性,偏恣言之,今之论画亦尔。”^⑧其实林纾在民国初年并不寂寞,当时社会名流如徐世昌、袁寒云等人多与之游,而北京的中国画学会和后来的湖社,广州的国画研究会都与他持同样的艺术观点。从今天常见的史料看,他们似乎处境萧瑟,实际上他们仍居于艺坛主流位置,而倡导西洋画者在本世纪前20年里的活动仅限

于上海、北京的美术院校周围。

二

1917年是很热闹的一年。胡适发表《文学改良刍议》，蔡元培任北京大学校长，陈独秀受聘为北大文科学长并提出“文学革命论”。是年年底，吕澂、陈独秀撰写“美术革命”通讯，而康有为因拥戴溥仪复辟失败，亡命外国使馆，写出了《万木草堂藏画目》。康有为论艺颇武断，但决不浅薄，“变法”情结无从排遣，但决非民族虚无主义者。他对传统绘画的爱好和收藏之富，今人鲜能望其项背（陈独秀也是这样）。但《万木草堂藏画目》中那些名家巨迹的真伪则大可怀疑。^⑨在古今艺术的评鉴上，往往是精见卓识与轻率臆断之词同样触目。在分论历代绘画时，他进一步阐述了挽救中国画衰败的方案：以复古为更新，尊唐宋绘画为正宗，旁取欧西画法，“合中西而为画学新纪元”。

康有为的这些观点并不是他个人的一时心血来潮，而是对本世纪初期新派文人共有主张的综合。在此之前，蔡元培、陈师曾、鲁迅等人都发表过类似的看法。所不同的是康有为总是追求推今排古慷慨激昂的表达方式，论者谓康氏行事著述，一直有“志大言大”，“大捧大喝”，使“闻者拚舌，见者折心”的特点。这招致上天下地的毁誉，但从历史发展的眼光看，“中国画亦当变法”代表了追求变革的一代文人的共同心声。

1918年1月，《新青年》杂志以“美术革命”为题，刊出吕澂和杂志主编陈独秀的书信。吕澂提出，“窃谓今日之诗歌戏曲，固宜改革，与二者并列于艺术之美术尤亟宜革命”。并以意大

利玛梨难蒂刊行诗歌杂志,鼓吹未来主义为榜样。但在“革命之道何由始”的解释中,殊少大破大立的过激之词。作为文学革命倡导者的陈独秀则以“写实主义”为改良中国画的良方,称王石谷的画毫无自由创作的精神,是“中国恶画的总结束”,只有首先“革王画的命”,才能“输入写实主义”。^⑩陈独秀的这篇短文是本世纪前期批判传统绘画最为激烈的言论,在推崇唐宋而贬低明清,赞赏西洋写实而厌弃传统写意,宣扬自由创作而批判因袭摹古等方面与康有为有近似的看法,但陈独秀的看法不是出自康有为。^⑪持同样看法的也远不止康陈二人。

陈独秀之与美术“革命”,犹如康有为之与中国画“变法”。作为变法维新的主将,康有为把他所关注的种种问题都引向“变法”;作为文学革命的主将,陈独秀把“革命”推向一切文化领域。但“变法”与“革命”不是康陈之始创。“文学革命”先于“美术革命”,而在提出“文学革命”之前,已有黄遵宪倡导的“诗界革命”,梁启超对此进一步阐发,并提出了“小说界革命”。与梁启超不同的是陈独秀在学理上的尖锐性和简单化,在当时,确乎有着“振聋发聩”的效应,但也留下了“攻其一点不及其余”的片面性后患。

“五四”时期的中国美术界,根本没有像当时文学界那样一批激进分子。只有一些习西画的年轻人提出比较积极的主张,其中最有影响的就是徐悲鸿和刘海粟。1918年,徐悲鸿发表了“中国画改良之方法”,^⑫以“惟妙惟肖”为绘画之主旨,以“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采入者融之”为改良途径。而他所指佳与不佳,可采与不可采的标准是“规模真景物”是否能尽写物象的形、态、色。中国

画“变法”、“革命”的薪火传递到徐悲鸿手里,是从理想到实践的转化,徐悲鸿以他特有的风格,将理想变成具体的方法。准确、真实地描绘物象成为通行的衡量中国画革新的尺度。

作为上海图画美术学校校长的刘海粟,于1919年撰文《画学上必要之点》^⑧,他主张写实的——自然的——积极的——由直接观察养成创造力的方法,认为这是“符合欧美日本人习画的”。他反对模仿的——强制的——消极的——养成依赖习惯的方法,并将这种方法归之于中国人的习画习惯。在他看来,这种习惯是有背人的“天性”和“真美”精神的。

徐、刘发表上述文章时都很年轻,也都刚开始他们的美术生涯,但在当时的绘画教育上已有重要影响。他们对于自己的主张身体力行,使之广泛传播。在当时能够与之匹敌的,有北京的金城。

金城早年留学英国,归国后从政,自修中国山水画,卓然成家,并广收门徒传艺,保持着师徒相授的传统传艺风习。金城在他的“画学讲义”^⑨中,对广泛流行的弃旧图新观念予以批驳:“世间事物,皆可作新旧之论,独于绘画事业无新旧之论”“心中一存新旧之念,落笔遂无法度之循……习画而欲矫古人之意,惊眩世人,以为新创,此实沽名钓誉之徒,不足以言学,更何足以言学画”。但金城并不把自己当作某种思潮的代言人,并不为了理论体系的完整作言不由衷的表白。他认为必谓高古简括高出于华丽精巧,摹写大意高出于细笔求工,实在是偏倚不公之论。“写意虽亦画之别派,而不足视为正宗”。写意易而工笔难,明清画家“动以写意矜人,谓能尊崇高古,而画之一道,遂失其堂堂正正之师”。这些看法与康有为近似。金城也

提出了他所主张的“学画三要素”——一考察天然之物品,二研究古人之成性,三试验一己之心得。^⑤这比同时代青年艺术家的见解较为允当,但在新旧交替的时代,推向极端的理论更容易给人们留下印象。而金城在教学上的失败(他门下弟子甚多,但在艺术上都缺少“试验一己之心得”的勇气。)也是使他的艺术主张仅只流行于一时,而难以昭彰久远的原因。

在民初北京的文化圈中,还有一位比林琴南、金城、袁寒云等人声望更著的人物,他就是陈宝箴之孙,陈散原之子,陈寅恪之兄,师曾陈衡恪。陈宝箴是主张变法的封疆大吏,陈散原是晚清诗坛泰斗,陈师曾盛年早逝,被梁启超誉之为“现在美术界第一人”。^⑥他关于传统文人画的论述,堪称 20 年代中国画论争中的压卷之作。

1921 年,日本美术史家大村西崖到北京,与金城、陈师曾晤面聚谈有关中国文人画问题。陈师曾以此为契机,连续发表三篇文章,^⑦其主题是对传统文人画价值的阐发,也是对清末民初批判传统绘画的回答。它的价值不但在于从学理上而非从感情意气上为传统绘画作辩护,而且确实是“创造性”地阐发了文人画的艺术意义。陈师曾的《文人画之价值》发表以后,中国美术家所论“文人画”已和此文发表之前具有不同的含意。古代文人画家对文人画的解释是零碎而单纯的,陈师曾的论述加入了他自己对文人画的理想,使那些零碎的解释系统化,使单纯的见解变得丰富。同时也留有当年新旧、中西文化论战中习惯性思维的痕迹。

《文人画之价值》发表后一年,陈师曾匆促离世,这篇文章成为他的论画绝笔。在卫护传统绘画方面,陈师曾并不是孤军

奋战,在倡言中国画“变法”、“改良”、“革命”的主张出现以后,有不少人从正面阐释传统绘画理法,杨朴之、圣清、胡佩衡都发表过有价值的文章。从创作方面看,革新派和洋画家的作品都处于草创时期。民国初年,中国绘画创作的代表性作品,都出自传统画家之手,他们以成熟老到的艺术修养面对新进艺术的挑战,虽有一种惊愕和反感,但不失既有的从容自信。

从晚清到“五四”,是中国画革新论争的第一个阶段。革新的倡导者多从艺术与社会的关系着眼,提示传统绘画的弊病和学习西画的必要。传统的维护者多从艺术自身的特性着眼,阐述传统绘画的精神和价值。革新者的成果是从体制和舆论上推进,使传统绘画一统天下的局面一去不复返。而传统艺术家的成果是前所未有地清理和阐释了传统艺术。前者取得了文化体制上的进步,后者取得了艺术学理上的进步。前者的意义是对于中国艺术思想的解放,后者的意义是对于传统画学的建设。

三

从20年代后期开始,中国传统文化的处境出现了微妙的变化。

作为一种“运动”的对传统文化的激烈批判渐趋平缓,在新文化运动中的各家各派开始对原先的思想作较为冷静的思考。另一方面,新当政的国民党采取一系列“复兴民族文化”的行动。南京国民政府成立之初,即提倡“尊孔读经”,并通令全国,以儒家的“忠孝仁爱,信义和平,礼义廉耻”和“格物致知,正心