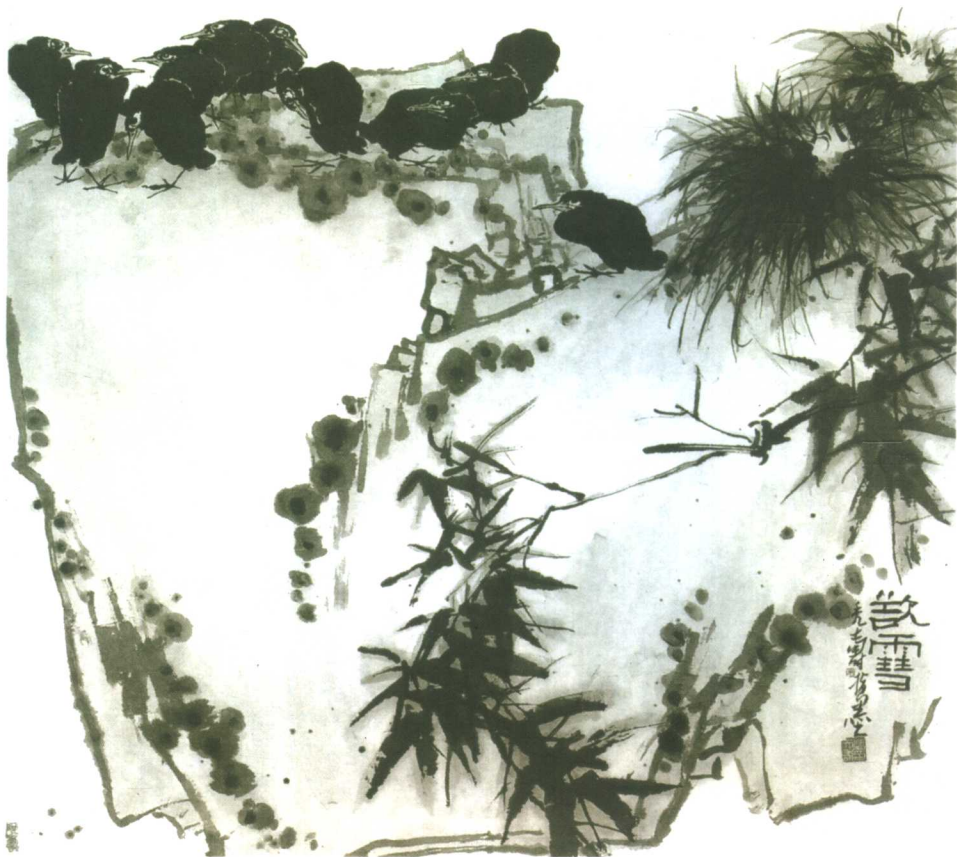




TRADITIONAL CHINESE PAINTING

Zhejiang-style Tradition and Innovation

中国画

浙派传统与创新

范达明 著



TRADITIONAL
CHINESE PAINTING
Zhejiang-style Tradition and Innovation

中国画
浙派传统与创新

范达明 著

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画:浙派传统与创新 / 范达明著. —杭州: 浙江大学出版社, 2006. 4

ISBN 7-308-04712-1

I. 中... II. 范... III. 中国画—画派—艺术评论
IV. J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 033289 号

中国画:浙派传统与创新

范达明 著

责任编辑 傅百荣

封面设计 俞亚彤

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

经 销 浙江新华书店

印 刷 浙江大学印刷厂

开 本 880mm×1230mm 1/32

印 张 10.75

字 数 320 千

版 印 次 2006 年 4 月第 1 版 2006 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-308-04712-1/J·111

定 价 25.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88072522

走进中国画：我的中国画观（自序）

这不是一本专著，但又分明是限于一个专门的话题——中国画。

在这本书里，我把1992年来将近14年里陆续写下的有关中国画话题的文章，和盘托出了。

上个世纪60年代在浙江美院读附中的时候，除了学西画的素描与色彩，也学过中国画、写过毛笔书法。我们62班中国画与书法课的学习，先后或分别由诸涵先生、金浪先生、朱恒有（朱恒）先生、张品操先生、陈冠时先生执教（如有遗漏，诚请当年的同班同学予以补正）。我们陆续学着并画过的有工笔白描花卉的临摹与写生、写意山水的临摹与写生，还有人物的写生与创作等。学书法时，我先是对柳体感兴趣，后来喜学颜体，最后独钟苏东坡（这使我在一次学校的书法比赛中获过一个三等奖）。

虽说那时的我已经萌生读文艺理论与美学理论的兴趣，尤其对电影理论与戏剧理论兴趣日浓，也因而对写评论文章有兴趣，但从没想过后来会去写中国画的文章，会进入所谓中国画的理论研究。也许，那时骨子里因自己的蒙学是西洋画，画的是铅笔素描，是石膏与静物写生，所以尽管进了美术学校，作画也有用毛笔与宣纸的，但对中国画还说不上有什么真正的感觉。而学校方面的做法，现在想来，也令人觉得奇怪：当时教我们国画的老师虽然也有讲课，但多半仅是讲些具体的技法（学校也从未发给我们任何一册正规或不正规的美术教科书，哪怕是油印的讲义）——就中国画理论而言，我们学生，在当时不要说全然没有听说过什么潘天寿画论（《听天阁画谈随笔》要到潘老身后的1980年才出版），即使是古代画论，也从未有国画老师给我们有稍微系统的讲述。读附中时，潘天寿先生正在做大学里的院长，开全院大会时，我们附中学生也在座，

院长潘天寿先生当然也坐在主席台上，不过做报告总轮不上他：我们差不多从来没有直接听潘老以院长身份做过报告、训过话。

我那时在学校图书馆里借阅洋书居多：记得读了陀斯妥耶夫斯基的《穷人》，我率先在班里力荐这部书信体小说，引来一片读陀氏风；还曾经躺在寝室与同学许建斌一起朗读普希金的《杜布罗夫斯基》；很有收获的是自己借阅并精读了亚理斯多德/贺拉斯的《诗学·诗艺》，亚氏的悲剧理论、贺拉斯关于理论家的“磨刀石”作用，给我至深的印象；而从莱辛的《拉奥孔》，我第一次知道了艺术有时间艺术与空间艺术之分；那本傅雷翻译的丹纳的《艺术哲学》，我读得最津津有味，（丹纳说得那么幽默：希腊人喝得很多，但不是酒而是“清水”！）做过此书的详细笔记与摘录，至今还保留着。

坦白地说，真正进入中国画艺术或中国画画论的领域，还在很久以后——说来内心有愧——也就是说，是在90年代初我读了潘天寿的画论以后。承蒙潘天寿之子潘公凯赠与我他所编的《潘天寿谈艺录》以及其他一些潘老的研究资料，让我就这么轻易地步入（或者说闯进）潘天寿画论与中国画的艺术领域来了。我像60年代读丹纳、70年代末读黑格尔《美学》那样全身心地来细细品读《潘天寿谈艺录》，读后的感觉犹如茅塞顿开，要说于我的教益可受用终生也不为过。可以说，正是读了潘天寿画论，使我对潘老的艺术与人格肃然起敬，对中国传统艺术与文化究竟是怎么回事树立起比较清醒、自觉的认识，对整个中国画艺术的认识与体悟也有了一种新的境界，并由此开始奠定了我的中国画观。本书的开篇，就是我进入中国画研究领域的处女作，它正是我研读潘天寿画论后的一份切心体会，较为集中地体现了潘天寿画论的思想对我自己的思想有多大程度的影响。对于潘天寿画论的研究虽属初步，但我坚持认为：要想学习或研究潘天寿，若是光师法其画作而不读其画论，就等于什么也没有学习、什么也没有研究。而一旦你能真正进入实质的潘天寿研究，你就不难理解什么是中国画的“浙派传统与创新”了。

概括起来，“我的中国画观”可以有这样十点表述：

（1）中国画作为中国传统文化的一个重要组成部分，是在世界文化之林显示中华民族文化独特性的重要代表。这，过去是如此，现在是如

此，将来还是如此。这一基本观点是直接来自潘天寿的。我的具体解读与解释是：“在百年来的‘震颤’与‘挑战’下，在西洋画成功登陆神州之后，虽然中国的画坛已不再是传统绘画的一统天下了，但中国画自身的根基，却凭借其本质优势——宣纸与笔墨的独有材质和画种本身积淀的独有人文内涵，最终或始终没有被动摇，中国画在这种‘震颤’与‘挑战’中如同接种了对方所带来的疫苗而获得了免疫力，自己反而发展得更快更成熟也更健康了，尤其在新时期以来的今天，更是出现了空前繁荣的局面，在国内成为惟一可以与油画等西洋画对峙与分庭抗礼的大画种或最大画种；50年代思潮中那种认为‘中国画不科学’而羞于学习的思想（笔者小时候就一度受此‘毒害’）再也没有任何市场了。”（见《青年人的春天 中国画的春天——“世纪之春·浙江青年国画家提名展”前言》）

（2）中国画不能丢弃笔墨，犹如中国画不能丢弃丹青一样。“笔墨是构成中国画的基本语言，它相当于构成英语的48个音素，是中国画的基础，并且是构成中国画与其他画种区别特征的基础。”（见《大师意识、程式与非程式化以及“笔墨”及“零”之关系——在“姜宝林笔墨展”座谈会上的发言》）“在进入20世纪末的中国，中国绘画理应使中国传统的画工画与文人画两路的优秀传统一并得到推进与发扬光大，这甚至在文人画大师黄宾虹晚年的言论中也已既成定论。他在其《九十杂述》稿中说：‘唐画重丹青，元人水墨淋漓，此是画法之进步，并非丹青淘汰。绘事须重丹青，然水墨自有其作用，非丹青可以替代。两者皆有足取，重此轻彼，皆非的论也。’”（见《中国人物画探索的新路——唐勇力中国人物画特征简论》）

（3）不存在抽象中国画；中国画的意象造型属于具象造型体系，与抽象造型无关。“从来就没有什么抽象的中国画，只有分别为人物、山水、花鸟等具体题材的中国画，离开了这些具体题材的中国画，也就没有了中国画；而人物画就是有人物的画，山水画就是有山水的画，花鸟画就是有花鸟的画，它们必须具备可识别的具有区别特征的具象（包括意象）的人、山、花的具体形象。抽象人物就意味着无人物，而无人物的人物画，不仅违背了起码的概念逻辑，也是完全无法实践的。因此可以认定：绝对没有抽象人物画、抽象山水画和抽象花鸟画，它们从理论到

实践都是不可思议的。由于没有抽象人物、抽象山水或抽象花鸟画，自然也就没有抽象中国画。”“可以有‘抽象水墨画’，绝没有‘抽象中国画’；前者不过是借助水墨媒材来作抽象画，总体上隶属于西方现代抽象艺术（或许包含有西体中用的成分），却不属于中国画。”（见《中国花鸟画的概念与新时期浙江花鸟画的边缘重组》）

（4）创新与传统是对立的统一，创新归根结底要归入传统。“对传统有所突破才算得上创新，而某一创新能获得肯定与承认，便是成了正果，亦即汇入了传统；而创新的更高意义或价值，便是使传统保有了活力并得以推进与延续下去。边缘与中心同创新与传统实际是同一个问题的不同说法而已。边缘与中心也是对立的统一，边缘也归根结底要归入中心。但这种归入是通过边缘重组即边缘突破构成对中心的偏离从而活跃中心、引导中心发展壮大来完成的。这就是创新与传统、边缘与中心的辩证关系。”（见《在“浙江省首届花鸟画学术研讨会”上的发言》）

（5）人物画围绕着的的是一个如何表现人的问题，人物画的本质还是人学。“高尔基说，‘文学是人学’，他是指文学的本质是人学；人物画亦然，也许一切艺术亦然。从本质上说，人物画围绕着的也就是一个如何表现人的问题。很多画家画到后来，变得纯粹是注重于某些具体的表现技法或手段，而不是通过运用这些技法或手段达成对人或人物关系的塑造，继而通过这种塑造去体现人的精神面貌，这当中可能会丢失很多。”（见《看吴宪生水墨人体艺术随感》）

（6）山水画的真正本体必须是面对真山真水。“中国画的‘外师造化’主张，主要就是针对山水画创作的，也就是要‘以山水实景为师’；换言之，山水画的真正本体必须是面对真山真水，并在对真山真水具有真正的体悟后方可创作出来，这也是石涛的‘搜尽奇峰打草稿’一语通常被视为‘山水画创作的纲领’的原因。”“从山水画的总体角度来看，我认为，当今的山水画作者如果都仅仅成为都市‘家园’的守望者而再也不愿跋山涉水，那么它很可能就是当代中国山水画潜伏的真正的或主要的危机之一；而由此，什么‘城市山水’之类的奇谈怪论的出笼，也倒没有什么可奇怪的了。”（见《新世纪中国画的春天——读浙江青年国画家及其作品》）

（7）花鸟画是最有利于画家借题发挥艺术自我的作画载体或象征的符号。“花鸟画从积极意义上而言是最可随心所欲表现画家主观思想、意念、情绪与情感的题材对象，也是最有利于画家借题发挥艺术自我的作画载体或象征的符号（如果从图像的符号学意义上来说的话）。这也就是花鸟画为什么惟独具有自古迄今、千年不变题材的一贯性，却又终究能在渐进渐变中借助自身的新陈代谢而保有其难见衰竭的永恒生命活力的原因。”（见《中国花鸟画的概念与新时期浙江花鸟画的边缘重组》）

（8）对于潘天寿中国画艺术及其画论的基本看法。在20世纪的中国画画坛，潘天寿“这位身为一院之长的当时的时代骄子，没有愧对历史提供的机遇与时代赋予的使命，他勇敢地走到了时代的最前列，这自然也就使他同他的同辈与同道拉开了距离。其主要贡献，是竭力提出人、山、花分科教学的主张，以为在当时人物画呈强势霸权的天下也为山水画尤其是最见弱势的花鸟画及其专门教育争得一片独立发展的、后继有人的空间；在此之外，更以冲决传统惰性的远见卓识，从传统花鸟画的主流模式圈中超越出来，以他丰硕的创作实绩，为传统花鸟画的借古开今的创新提供了楷模与新的经验。其中的一个重要成果，就是曾被我称作‘山花合种’的画面构成图式与理论。”（见《中国花鸟画的概念与新时期浙江花鸟画的边缘重组》）“他的画论虽大多系散论，但绝非‘一地鸡毛’，而遍是闪光的金子。”由此，他“将传统文人画的所谓‘四绝’又提高了一个层次，进到了‘诗、书、画、印、论’的‘五全’的更高境界”；“其重要论说在此还可按自然数字概述为：①形神一体，②动静二（透）视，③三点三画，④四边四角，⑤五原色彩，等等”。（见《在中西两大绘画体系碰撞下曲折发展——中国花鸟画百年回眸随想》）

（9）从今天数字化即信息复制时代的特征出发，更须强调艺术复制品的文化价值与文化意义；推出书画名作、原作的复制品恰恰是书画市场振兴的起点——由此，传统媒介的中国书画原创作品在信息复制时代的条件下反而显得愈加珍贵，中国画不会日暮途穷。“事实上，人类的文化是自从有了复制才构成的。艺术品也同样只有经过复制才能构成文化与历史的积淀。”“因为真正的文化还必须通过复制手段使之成为复本，以便于它在社会上广为传播，使之成为多数人或全社会所把握，

并且还要能不失传于后人。”“艺术复制品的批量性、复数性与可传递性使它克服了‘原作’的孤单性与即时即地性，而它的市场效应也随之而来。因此，一定意义上我们可以说，只有复制才构成了文化，复制就是文化——当然也只有复制生产，才能真正构成大的市场。”“这些逼真原作的‘高保真’复制品的进入市场，并不影响其原作本身的出售，反而成为其原作行将出售（往往通过高价拍卖）前的不需付费倒可收费赢利的宣传广告。而对于艺术家的一幅暂时不想出售的原作，这类高级复制品正好可以充当原作的替身并伴随原作者的名气，同时进入诸多（而不是一个）消费者的家中，其影响力甚至是一幅即便出售的原作也难以达到的。”（见《书画市场：原作与复制品》）

（10）21 世纪是中国画“向国际拓轨”的世纪，是“中国画的春天”。“如果说，20 世纪是西方绘画体系成功登陆中华神州，并取得与中国传统绘画并起并坐之实力的世纪的话，那么，我敢说，21 世纪的今天，正是中国传统绘画……借助改革开放的中国在世界上已经可以占据到的社会的与经济的份额，再占据其相应的文化份额的时候了’——换言之，面对世界一体化与即将加入 WTO 的时代大背景，对于我们的中国画来说，应该不是什么‘与国际接轨’的问题，而是如何因势利导而‘向国际拓轨’的问题。不可逆转的‘西画东渐’也将随之带来不可逆转的‘中画西渐’，这或许就是历史的辩证法——这就是我心目中的‘中国画的春天’的含义”，“它应该成为我们 21 世纪中国画的基本课题，应该是所有中国画画家的‘世纪使命’。”（见《青年人的春天 中国画的春天——“世纪之春·浙江青年国画家提名展”前言》）

也许这篇“自序”写得有点长。如果读者读了它而对阅读书中以下篇章更具信心，那么它还是有益的。让我们一同“走进中国画”，一同为 21 世纪的中国画与“中国画的春天”祝福；也为本书的读者祝福——也为能使我摆脱后顾之忧、容我十多年来从容写就这些文章、从容录入电脑并汇编成书的我妻屠兰女士祝福，为我们共同的爱女范文晴祝福——她生于 1991 年 11 月 5 日，刚好与我“走进中国画”的“年龄”同龄。

范达明

2006 年 3 月 5—7 日写于杭州梅苑阁

目 录

走进中国画：我的中国画观(自序)·····	1
-----------------------	---

第一辑 浙派传统与大家风范

深谙传统精髓 发展传统理论

——试论潘天寿对传统画论的新贡献·····	3
-----------------------	---

应重视对潘天寿画论本身的研究(3)

潘天寿画论的显著特色:理论与实践的一致性(5)

潘天寿画论的基本精神:确保传统本位(7)

潘天寿画论的新的贡献:创造独立品位(14)

1. 艺术本质论(15)

2. 形神一体论(17)

3. 绘画基础论(18)

(1)写形理论(18) (2)色彩理论(19) (3)透视理论(20) (4)构图理论(21)

(5)指画理论(24) (6)题款理论(25) (7)山花合种理论(26)

潘天寿画论的大师意识:自觉历史地位(28)

结束语(30)

读《吴弗之画中诗》·····	32
----------------	----

题外话:关于“吴弗之研究”(32)

《吴弗之画中诗》的版本特色(34)

《吴弗之画中诗》的创作年代(35)

《吴弗之画中诗》的标题与书名(43)

《吴弗之画中诗》的题材种类(45)

《吴弗之画中诗》的思想主题与表现手法(46)

《吴弗之画中诗》的价值意义(53)

尾声(58)

附录:《吴弗之画中诗》目次(60)

蒲华的命运:一个一度被美术史遗忘的文人画大家	63
一个非常平民化的充满生趣的艺术家(63)	
美术史籍上的蒲华(65)	
蒲华命运的转机(69)	
故里嘉兴:蒲华命运的新的转折点(74)	
任伯年的人物画在中国绘画史上的意义	76
二重性或兼容性:过渡时期人物的过渡性特征(77)	
任伯年的画工性与文人性品格及其花鸟画的成就(78)	
画工性与文人性的兼容性或二重性:任伯年人物画的过渡性特征(82)	
任伯年的人物画在中国绘画史上的意义(88)	
浙派人物画的三个来源与三个组成部分	90
一、突破“无人之境”:浙派人物画诞生的社会条件与时代背景(91)	
二、浙派人物画的三个来源(93)	
1. 第一个来源:西洋素描造型方法(93)	
2. 第二个来源:京派人物画或彩墨人物画(94)	
3. 第三个来源:传统中国画或文人画的“写形”方法(98)	
三、浙派人物画的三个组成部分(103)	
1. 从宏观的审美特征考察(103)	
2. 从微观的技法特征考察(104)	
四、小结(108)	
附注:关于“先天缺乏明确的地域特色”(110)	
附录一:关于突破“无人之境”	
——从50年代初中国画的情况谈起	朱金楼 (111)
附录二:在继承文人画民族传统基础上改革中国画	
——50年代前期关于中国画继承与改革的立场(八条语录)	
.....	潘天寿 (115)

第二辑 中国画教学与中国画新军

中西艺术关系与中国画专业教学	121
国画系:65年中的“四起三落”(122)	
中国画专业教学的绝境:蔡元培、林风眠的“调和说”(124)	

中国画专业教学的危机与转机:徐悲鸿的“彩墨说”(129)	
中国画专业教学的奠基与发展:潘天寿的“距离说”(133)	
未结束语(外“四期三代说”)(141)	
《浙江美术学院中国画六十五年》(续编)编后记·····	144
跨世纪美术新军的操练	
——“浙江省美术家协会第一回推荐展·中国画”述评·····	146
“推荐展”:缘起与展出(146)	
“推荐展”:作为一种展览方式(147)	
“推荐展”:作品巡礼(148)	
有情、有意、有生气	
——“浙江画院青年画师作品展”观后·····	156
青年人的春天 中国画的春天	
——“世纪之春·浙江青年国画家提名展”前言·····	164
新世纪中国画的春天	
——读浙江青年国画家及其作品·····	168
何兴泉与王犁:人物造型“结构”及其他(168)	
吴扬性情:从闺房丽质到广场众生(172)	
山水景观:从人造园林返回真山真水(176)	
花鸟画:传统风范与诗意(182)	

第三辑 人物画家的探索

古仪新容论 ·····	191
绘画的幸运(191)	
命运:气候与环境(192)	
命运:两个14年(193)	
远古神话中的女神:古仪创作的准备期或萌芽期(194)	
花香鸟语中的女性:古仪创作的发迹期或兴盛期(204)	
归真返璞的新感觉:关于古仪的“拼贴水墨画”(212)	
结论:女性主义风格及其他(215)	
中国人物画探索的新路	
——唐勇力中国人物画特征简论·····	219

一、在图式结构与艺术语言上全然逆反文人画传统(221)	
二、在溯源与师承上并非无迹可寻(223)	
三、在题材选择与表现内涵上独宗北方与唐代(224)	
四、“唐勇力现象”剖析(228)	
看吴宪生水墨人体艺术随感	230
用中国画艺术语言表现历史题材与历史人物	
——在“新世纪中国人物画研讨会”上的发言.....	232
饮茶品茗趣味多	
——张卫民水墨人物“茶趣图”品读.....	234
准确·鲜明·生动：关于“顾生岳速写”	242

第四辑 山水画家的创新

在“包辰初新作研讨展”座谈会上的发言	247
大师意识、程式与非程式以及“笔墨”及“零”之关系	
——在“姜宝林笔墨展”座谈会上的发言.....	249
一种平实的艺术作风	
——看“杜高杰作品展”.....	252

第五辑 浙派花鸟画的繁荣

秋去春来 意气风发	
——读张伟民、卢勇的两幅金奖花鸟画	257
花有清香月有阴	
——读叶尚青的画有感.....	260
中国花鸟画的概念与新时期浙江花鸟画的边缘重组	263
在“浙江省首届花鸟画学术研讨会”上的发言	278
在中西两大绘画体系冲撞下曲折发展	
——中国花鸟画百年回眸随想.....	281

大画幅花鸟画的挑战性

——在“庆祝中国共产党成立八十周年浙江花鸟画献礼展”

座谈会上的发言..... 291

几点看法

——读《中国花鸟画》创刊号..... 293

第六辑 中国画与艺术市场

艺术品的价值与艺术品的拍卖..... 297

拒绝“媚俗”..... 302

书画市场:原作与复制品 304

一个令人神往的“构想”(304)

构想与现实:书画艺术品与日用小商品的比较(305)

书画艺术品的消费需求(306)

书画原作市场的两难之境(307)

书画市场振兴的起点是推出书画名作、原作的复制品(308)

艺术复制品的文化价值与文化意义(310)

从手工复制走向信息复制(311)

附录:书画艺术原作的复制品个案实录(7例)(313)

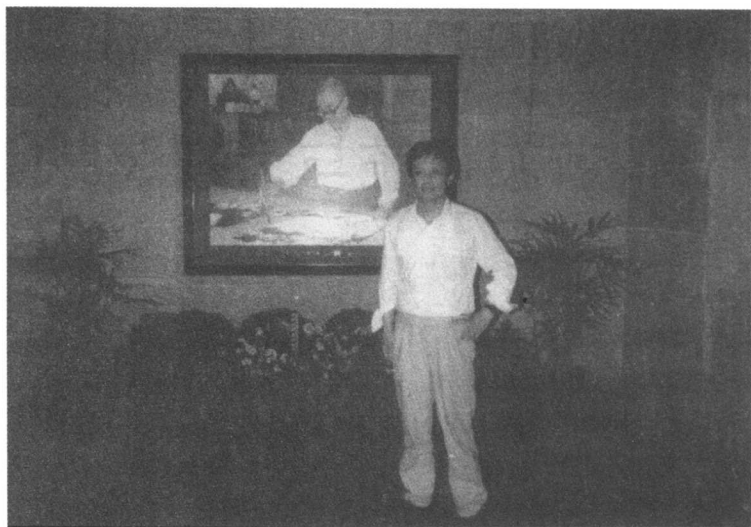
本书各篇文章写作、发表情况索引 315

主要参考文献(含图片来源)..... 320

后 记..... 324

第一辑

浙派传统与大家风范



参加杭州潘天寿故居修复及绘画陈列室落成典礼后
在潘天寿先生像前留影(1991.5.24)

深谙传统精髓 发展传统理论

——试论潘天寿对传统画论的新贡献

应重视对潘天寿画论本身的研究

潘天寿的艺术理论作为潘天寿艺术整体的一个组成部分,同他的艺术创作成就所表现的基本精神是完全一致的。作为 20 世纪中国传统绘画纯粹主义派系的最后一位杰出大师与代表,他的艺术理论就如同一面镜子,成为凝聚、积淀其艺术创作成就的观念化表现,成为观照其艺术创作基本面貌的一个佐证。大凡潘天寿艺术的研究者,正是以他的画论为标尺来展开对其艺术思想与绘事成就的评价的。

20 世纪 80 年代以来,在潘天寿之子潘公凯先生的身体力行下,首先是《潘天寿美术文集》^①的整理出版;随着在其主持下的潘天寿纪念馆工作的积极开展,又有《潘天寿谈艺录》^②的问世;加之到 1989 年底,由该馆征集、卢忻先生选编的集近年来潘天寿研究之大成、计 45 万字的《潘天寿研究》^③一书的出版,使潘天寿先生的画论及学术界对潘天寿艺术既有的研究成果得到了较全面、较完整的展示,从而有力地推动了潘天寿研究的发展。但是,从《潘天寿研究》一书中,我们也可以见出一些不足,即对于潘天寿画论本身的直接研究及其研究者,尚属鲜见。即或偶有一二者涉之,也还不太令人满足或满意——它们要么是在回

① 《潘天寿美术文集》,人民美术出版社 1983 年 6 月版。

② 潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,浙江人民美术出版社 1985 年 9 月版。

③ 《潘天寿研究》,浙江美术学院出版社 1989 年 12 月版。