

二十世纪
山水画研究文集

Studies on
20th Century
Shanshuihua

上海书画出版社

二十世纪
山水画研究文集

Studies on
20th Century
Shanshuihua

责任编辑 黄 剑
技术编辑 钱勤毅
封面设计 潘志远
责任校对 倪 凡

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪山水画研究文集 / 上海书画出版社编. — 上海: 上海书画出版社, 2006. 6
ISBN 7-80725-250-2

I. 二... II. 上... III. 山水画 - 研究 - 中国 - 20
世纪 - 文集 IV. J211.26-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第053948号

二十世纪山水画研究文集

本社 编

● **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

印刷: 上海出版印刷有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 890 × 1240 1/32

印张: 20.75 字数: 670千字

印数: 0,001-1,800

版次: 2006年6月第1版 2006年6月第1次印刷

书号: ISBN 7-80725-250-2/J·234

定价: 58.00元

二十世纪山水画(代序)

卢辅圣 汤哲明

20 世纪山水画是中国近现代美术史的重要组成部分,它集中而典型地反映了百年来中国艺术尤其是中国画的生存发展境遇,体现了数代人形形色色的感应与追求。对 20 世纪山水画作专题梳理,将有助于人们从一个特殊的点上透视艺术与人的关系,透视艺术演衍变革及其价值实现的复杂性和丰富性。

—

20 世纪山水画的帷幕,是在延续晚清绘画传统的平静氛围中徐徐拉开的。四王的流风余韵,作为绵延数百年的主导风格,不仅左右了绝大多数成名山水画家,同时也吸引着大批山水画的后起之秀。吴穀祥、吴大澂、何维朴、姜筠、陆恢、林纾、顾麟士、萧俊贤、吴徵、汤涤、冯超然、萧谦中、胡佩衡、吴湖帆、吴子深、秦仲文、溥儒……这些遍布大江南北,支撑起 20 世纪前期山水画基本框架的重要画家,不是宗法四王传派而成其气候,就是从四王风规入手而奠定其发展基础。当然,所谓四王风规,应该是一个较为宽泛的概念,具体到不同时空的画家身上,除了娄东、虞山之类的不同落实点之外,还蕴涵着因漫长的演衍过程而不断变异以及在某种程度上旁涉兼容其他画理画风的多样性选择。与此同时,沾溉于四僧野逸派或者京江派、松壶派和文沈吴门风格的山水画家亦不乏其人。

但毋庸置疑的是,由董其昌等晚明山水画家鼓荡起来的尊崇南宗的文人画思潮,经过四王派系的演绎,则以其无可动摇的正统性地位,统领着 20 世纪初的山水画坛。这与当时花鸟画界依托海上画派所进行的轰轰烈烈的变革态势,形成了鲜明的对照。

山水画坛的平静,首先是由伴随辛亥革命而兴起的新文化运动打破的。康有为、陈独秀、梁启超、蔡元培等文化维新人士,不约而同地将批判的目光对准了中国传统绘画,并且在否定文人画而提倡院体画,乃至用西方写实精神改造中国画的主张上,具有高度的一致性。“中国画学至国朝而衰弊极矣!”^①“若想 把中国画改良,首先要革王画的命。”^②这些振聋发聩的呼喊,尽管出自于社会革命家之口,由于专业眼光的缺乏,立足点也多数不在艺术发展,故不无偏颇过激之弊,但对于当时的中国画尤其是山水画来说,仍然无异于一颗石子投入平静的池塘而泛起阵阵涟漪。

如果说,山水画自其诞生之初,就已通过“以形写形,以色貌色”的手段,成为文士阶层的“卧游”、“畅神”之具,进入成熟期,又经由“外师造化,中得心源”和“图真”、“适意”、“自娱”、“寄乐”等方式,寄托着文人士夫们的“林泉之心”,那么,凝聚了高度自觉的“笔墨”观念而意境创造则相对稳定和停滞的明清山水画,则体现了更加浓重的消极避世色彩。四王画派入纆大统所引带的陈陈相因与摹古之风,之所以成为社会革命者首选的批判对象,并非出于偶然。实际上,早在 19 世纪前中期的戴熙、张崑、钱杜、蔡嘉等人,就对四王偏弊进行了抨击,并且酝酿起一股由吴门画派甚至北宗追踪宋元人的画学潜流。这种从山水画内部发生的回归工夫、功力或者说是造型、写实的要求,比起康、陈从绘画外部强加的写实入世精神来,虽然更富于实际操作上的优势,但是只有到了 20 世纪特定的历史情境中,才有可能汇为影响整个山水画界的巨大力量。伴随着维新改良、民主革命、留学之风和中外文化交流的扩大,各种新思潮、新艺术应运而生,笼罩画坛三百年的南北宗论及其崇南贬北观念渐渐瓦解,许多山水画家尤其是年轻的画家,因此获得了涉猎传统资源更为开阔的眼界和更趋自由的选择意识。而故宫博物院的开放,现代印刷业的普及,以及现代传媒、现代教育、现代艺术社团的兴盛,又从诸多层面上支持和丰富了人们的选择。于是,从 20 年代开始,冲破四王藩篱乃至明清规格而上溯宋元传统的多样化山水画追求渐成气候。

曾主持筹建故宫博物院的前身——内务部古物陈列所的金城,率先提出了

弘扬唐宋风格,力矫明清文人画流弊的所谓视“工笔”为正宗的画学主张。^③一时间,以京津为中心的北方山水画坛,聚集起了萧谦中、胡佩衡、刘子久、吴镜汀、溥儒、秦仲文、陈少梅等大批画家,他们大多把目光转向宋元山水,或从北宋筑基,强调对院画、作家画的研究与继承,或致力于以北为主的南北融合,重视丘壑意境的描绘与营造。其中最有代表性的是溥儒和陈少梅,前者取鉴南宗马夏的结景方式,多勾斫,少皴擦,浣却铅华,以凛冽嶙峋的清刚之气独树一帜;后者从明代周臣、唐寅入手上溯马夏,并广采郭熙、刘松年、赵孟頫遗规,将北宋水墨刚劲风格推向精致雅洁的方向。

与北方画坛掉头于宋人的群体效应相比,以上海为中心的江南山水画坛呈现出更加丰富多样的色彩。

1926年至1927年间,金城与吴昌硕先后作古,令南北画坛的局势产生了不易为人注意的重大变化。金城的病故使原本艺事活动相当活跃的北方画坛渐趋沉寂,虽然中国画学研究会和湖社承其遗志,持续推动画师宋元的潮流,但受南方画坛崇尚四僧画风和金石写意画派的风气影响,萧谦中、齐白石、陈半丁等人的逐渐崛起,^④北方画坛由原先师法宋元的一枝独秀逐渐分化,这一格局随着北方画坛整体影响力的衰退一直持续至建国前夕徐悲鸿入主北平艺专未曾发生重大改变。而南方画坛在吴昌硕去世后则进入了艺术风格多元并起的新时期,随着上海作为中国经济文化中心的地位日益突出,其影响力亦更趋广泛。吴昌硕去世后海上山水画坛最为重大的变化莫过于“三吴一冯”、“海上四大家”^⑤的崛起。这一变化产生于以花鸟画为载体的金石写意画派大炽和以山水画为依托的四僧热之后,充分体现了四王风规在山水画坛的持久影响力,乃基于其所维系的与唐宋山水画传统一脉相承的体“千仞之高”、“百里之迥”的“山水”内涵与趣味。

和南方金石写意画派与四僧热影响北方画坛形成鲜明对照的是,20年代由北方画坛率先开启的画师宋元的思潮于30年代后开始影响南方画坛。以吴湖帆、冯超然、郑昶、贺天健为代表的海上山水画家本与江南前辈画家如戴熙、张崑、钱松、改琦等相后先,在四王风规之外,经由沈文唐仇的吴门传统突出南宗藩篱,又兼得20世纪上半叶博物馆、出版、展览事业襄助而得上窥宋元。尤其是吴湖帆,原家富收藏,又经礼聘入故宫博物院鉴定古画,眼界既宽,画风渐变,1936年《云表奇峰》出,由唐仇而通融三赵,腴而能雅,似古实新,时论翕然归

之,非但一时执海上画坛之牛耳,更令四王、松江、吴门的文人山水传统以一种温润典雅的“摩登”面目重新振起。自吴湖帆以下,冯超然、张石园、吴槩木、殷梓湘等一大批山水画家纷纷改弦易张而转溯宋元,师王蒙、法李郭、宗董巨,更学李刘马夏,近袭沈文青绿,远追三赵古雅,与北方画坛溥儒、陈少梅、胡佩衡、秦仲文、吴镜汀等遥相呼应,令似古实新的画风风靡了大江南北。

在这一遥追古代山水画传统的进程中,成名于海上画坛的张大千无疑是走得最深最远的一人。张大千于山水画一道最初研习的是脱略时流之外的野逸画派,而不蹈四王一笔。由四僧而转向宋元,亦是近代山水画史上的一条重要线索,只是比起从四王沿流讨源者更多突变性,但在写实造境一途却与之殊途同归。凭借上古名迹在战乱中散佚的机缘广搜博讨,张大千于三四十年代之交已尽弃熟谙的石涛风习而优游于董巨、李郭以及王蒙为主的宋元传统。与之相似的是黄君璧以及前述的郑昶、贺天健等,由石溪、梅清、石涛的逸轨转向师学李唐、马远、夏圭、王蒙的宋元。而张大千的特出之处更在于40年代初与谢稚柳西渡流沙,面壁石室,将追踪古人的方向直指宋元以前的晋唐着色画传统。

20至40年代南北山水画坛的复古开新潮流,既有从四王风规溯流而上者,又有从四僧逸轨辗转腾挪而来者,但无论是依照正统派的逻辑追溯发展还是从野逸派的风格中切换而出,凭借上古名迹的散播民间,皆殊途同归地突破了自南北分宗数百年来森严壁垒,上探更为高古丰厚的绘画传统,重新整合山水画的传统资源,堪称是继元代赵孟頫以还山水画史上规模最大、程度最深入的以古开新的潮流。一些画家中的佼佼者,在穷究上古画迹的同时,于绘画史的研究亦取得了远迈先贤的成就,非但确定了元以前代表画家的标准器,而且真正厘清了中国画自晋至今的发展源流。这对传统画学的认识和清理而言,意义实为重大。

遗憾的是,50年代因政治干预艺术,这一画学潮流遽然消退。新中国艺术倡导“革命的现实主义”,尽管宋元山水传统的主流仍属写实范畴,但作为元明山水画史上的主脉,以赵孟頫为首,董其昌、四王为殿军的文人山水画派却因“师古”特色首当其冲地被指称为“形式主义”,而被推向“现实主义”的对立面。四王及其相关的传统沦为过街老鼠,四王所由出的宋元山水传统也随着四王被打入冷宫而渐为人淡忘,取而代之的是因主张“搜尽奇峰打草稿”、“笔墨当随时代”而被“新山水画”尊崇并放大的石涛范型。建国后政治干预艺术的另

一表现是强调艺术的“阶级性”、“人民性”，提倡粗犷、明丽、通俗的审美趣味，与之相反的秀逸、温润、儒雅的格调则沦为“没落艺术”而遭致唾弃，加上金城、吴湖帆、张大千、溥儒、黄君璧等人的出身与经历，在特殊的时代中更导致其所代表的艺术风格逐渐失去存身空间。

二

与20世纪上半叶四王山水画传派发展轨迹相平行的另一条线索，是由四僧等野逸派风格演衍鼓荡而来的意笔画潮流。

在世纪初以大写意花鸟画称擅的海派画家中，有不少人兼攻山水，蒲华、吴昌硕、王一亭那种“画气不画形”的金石粗笔山水画，对当时占画苑统治地位的正统派来说，只是不甚起眼的别调，因此并未构成冲击力。石涛、八大的影响从花鸟画坛跨进山水画坛，与前清耆宿曾熙、李瑞清的倡导，尤其他们的同门弟子——张善子与张大千昆仲富有成效的努力是分不开的。俞剑华尝云：“自蜀人张善子、张大千来上海后，极力推崇石涛、八大，搜求遗作，不遗余力。而大千天才横溢，每一命笔，超逸绝伦。于是石涛、八大之画始为人所重视，价值日昂，学者日众，几至家家石涛，人人八大。连类而及，如石溪、瞿山、半千，均价值连城。而四王吴恽，几无人问津了。”^⑥这一叙述虽不免夸张，但对当时风气之变的揭示应符合历史情理。石涛、石溪、梅清、八大等等久遭冷落的清初野逸派画家，因其遗民的身份和个性化的艺术风格，在历经辛亥革命、五四运动洗礼的画家、收藏家那里产生了特殊的魅力，^⑦山水画坛也由此滋生出一股取法野逸派以弘扬新变的风潮。

当然，四僧崛起而四王匿迹的说法有违事实，正如世纪初打倒王画的口号并未对正统派发生实质性影响一样，野逸派画风也只在那部分与之构成具体关系的画家身上产生作用。除上述李瑞清、曾熙、张氏昆仲之外，20世纪前期走向这一行列的重要画家，还有陈师曾、齐白石、萧俊贤、萧谦中、陈半丁、黄君璧、贺天健、郑昶、刘海粟、潘天寿、唐云、傅抱石等等。他们或专注一家，如唐云之宗石涛；或兼取石涛、梅清、髡残、龚贤诸家，如张大千、萧谦中；或既师四僧亦师四王乃至元明人，如郑昶、贺天健和钱松喦，渐次展开了一片不同于四王传派的新天地，流风所向，深刻地影响了20世纪中期的山水画坛。

事实上,四僧尤其是石涛受到当时山水画家的推崇,首先在于其作品的师法造化,其次才在于笔墨风格充满新奇的创造力和张扬的个性。这一倾向,尤其集中体现于20世纪山水画家群起而“师法黄山”上。师法黄山,不但意味着师法石涛、梅清、浙江等野逸派画风,而且意味着师法造化,意味着突破了正统画派的摹古风。打破摹古风,乃是20世纪几乎所有对中国画变革提出过意见的人所一致倡导的观念,也正是20世纪上半叶野逸山水画风蔚然勃兴的原因所在。

饶有意味的是,四僧画风最初在清末江南画坛的风行,并不是因其写实造境的特色,而体现在其突破正统派笔墨陈陈相因的清新性之上。这种笔墨的清新性,乃是经扬州画派的文人写意画辗转而至海上画坛,启导了前述的虚谷、蒲华、吴昌硕乃至后来的齐白石、潘天寿、刘海粟等人的写意花鸟乃至简笔山水画。虽然在世纪初曾为社会革命家诟病良深,但文人写意画远未因此而式微,何况在特殊的社会情境中,石涛、八大等更以其遗民画的民族性获得了特殊的观察视角。^⑧而从本体论的角度言,在经20年代传入中国的西方现代艺术的体认后,文人写意画更是出人意表地迸发出了异样的光彩。正是基于此种被逐步发扬光大的写意性价值体认,构成了20年代以还融洽中西绘画表现主义审美的通道,并且与当时兴起的新式美术教育尤其是南方中国画的学院化发展紧密相连。

作为吴昌硕的传人,刘海粟与潘天寿分别成为建国前后南方中国画学院化发展中两位最为重要的开拓者。吴昌硕以及与其相关的绘画传统,亦即由石涛、八大至扬州八怪的绘画传统,因而也一直成为南方学院内中国画的重要内容。随着西方现代艺术的视角充实海上画坛,以1923年8月刘海粟在《石涛与后期印象派》一文中第一次拈出以石涛山水画与西方现代绘画的共同点为标志,传统文人写意画在新的时代里以一种浴火重生的姿态转世轮回。^⑨无独有偶,20年代中期留学归国的林风眠从西方现代绘画的立场上所作的中西绘画的比较,以及在此基础上提出的将东西方艺术“短长互补”以推动“世界新艺术之产生”的主张,^⑩同样建立在对传统文人画写意性的体认上。而林的学生吴冠中于90年代将石涛与西方现代派画家所作的比较,其实也正是对林风眠、刘海粟等人上述思想的延续。

在形形色色的写意山水画里,齐白石和黄宾虹分别代表了两种美学取向。

齐白石以大写意花鸟画法从事简笔大写意山水画,往往突破前人程式,而根据自己的生活印象写景造境,寓奇拙于质朴,赋予作品强烈的个性和形式感。黄宾虹秉承元明清以还视笔墨品格为山水画生命本体的传统,将艺术发展的基点建立在艺术及艺术家的精神本质上而不是文化策略上,以浑厚华滋、乱头粗服的笔墨个性表现山水之“内美”,从而把文人写意山水画推向一个新的高度。

富有抽象意趣的黄宾虹之画,虽曾得到游学法国的艺评家傅雷的极高评价,但在建国前毕竟影响甚微,除汪采白、顾飞、王康乐等,继者寥寥。黄宾虹得到充分的再认识,并非是在其荣膺华东美协主席的建国之初,而是在 80 年代以后大陆艺坛体认西方抽象主义、形式主义的艺术潮流中,并且进而于世纪末成为风靡山水画坛的资源与样式,这可谓文人写意画在 20 世纪经西方现代艺术观照后浴火重生的另一版本。

三

20 世纪中国画不同于以往的最大特征,莫过于中西艺术空前的碰撞与融合,导致了一种新生的中国画形态——融合派,而与原发性中国画形态——传统派相颉颃。在山水画领域,融合派所掀起的艺术波涛也是极其壮观的。

以文人写意画通融西方现代绘画,在前述刘海粟、林风眠乃至黄宾虹等人的艺术中可见概略。然而,刘海粟包括朱屺瞻等人虽受西方绘画影响,但其国画、西画往往分而治之,即中国画师法吴昌硕、石涛,西洋画取法后期印象派,而略乏熔中西绘画于一炉的创作。真正代表刘海粟、朱屺瞻绘画风貌的,是他们在 80 年代后形成的泼墨泼彩山水画。说到此种画风,则不能不提及 50 年代移居海外的张大千,这位富有传奇色彩的画家在欧美游历中接触到抽象表现主义画风,并且在视力衰退的情况下开创出泼墨泼彩的新格,才影响了改革开放后大陆山水画坛新格的产生。

相对刘海粟与朱屺瞻于 80 年代融合中西的变法,林风眠可谓在 20 世纪上半叶即开始从传统大写意与西方现代绘画的角度融合中西艺术的画家,其所画有中国画风味的风景画,初以西画的色彩斑斓为专擅,晚年亦出现强化水墨意味的倾向。需要说明的是,经建国后供职上海中国画院而与传统画家的长期共事,晚年的林风眠亦改变了早年对中国画笔墨的片面看法。^①这一点,在今天对

林风眠的研究中是缺乏必要的认识的。

20 世纪中西艺术融合的另一条线索,乃发生于写实一途。世纪初社会革命家对于四王二石的批判,除去其中的合理性与复起宋元的画学潮流有所暗合,真正将其提倡西画的写实精神在山水画领域付诸实践的,首先是在近代画史上独树一帜的岭南画派以及清末民初海上画坛的个别画家。

作为近代岭南画派创始人的二高一陈,其艺术主张之所以与陈独秀、蔡元培等连理同枝,也可以从他们身份中管见之。^⑫事实上,岭南画派的名称在 50 年代才正式确立,二高一陈也从没想到过创建地域性画派,而是希望以“折中中西,融会古今”的宗旨进行国画革命,以描绘现实生活来“唤醒国魂”。二高一陈所师承的,乃以写生的生动性见长的居廉、居巢的画风,这是岭南绘画自清末以来一以贯之的特征。而岭南派所受到的日本画影响,在渲染之外,还包括了当时中国难得一见于日本却颇风行的南宋山水画风。高剑父在 30 年代曾提倡“新宋院画”,与后来许多通过四王、四僧画派上溯宋元的传统派画家殊途而同归,正体现了复兴写实造境的问题在近代画史上的必然性,而海上山水画坛的吴石仙与陶冷月先后将目光投向西画的写实手段,同样也印证了这种必然性。相对而言,吴石仙之渲染晚山落照,犹近于二高之画的气氛渲染,而陶冷月月景山水中无处不在的明暗对比,则被宗白华类比于清代郎士宁而斥为败笔。^⑬陶冷月山水所招来的不同意见,主要是因为其明暗表现法减损了中国画的笔墨韵味,而岭南派的折中主义在 20 年代中期亦引发了方人定与黄般若以言辞激烈著称的“方黄之争”,并被讥为“甘为彼抱之义儿”、“混血儿的画”。由此,在复起写生造境能事的同时如何保持中国画固有的特色,如同试图在写意一途融合中西的画家看待中国画的用笔一样,逐渐成为问题的核心。^⑭

第二代岭南派山水画家关山月与黎雄才等,在二高一陈之后稍稍变异其师旧法,尤其是受傅抱石影响甚大的关山月,开始多用生纸作画,少渲染而多笔墨。坚持写生和关注现实的特点,令原本在岭南派绘画中并不占重要地位的山水画,与建国后提倡的现实主义取向在相当程度上不谋而合,因之了无痕迹地融入了“新山水画”运动。而弱化西画特征而强化西画写生写实的原则,也正是建国后“新山水画”的最大特色。

建国后的“新山水画”,从社会学的角度而言,固然是新时代意识形态改造的产物,但从本体论的角度看,其实又是在更深层次上的艺术中西合璧。“新山

水画”运动上承世纪初重振中国画写实造境的主张,下启新时代中国美术数十年新气象,尤其是借鉴西画写生的原则,虽然在一定程度上有弱化传统的嫌疑,^⑤却极大地改变了以往山水画在很长一段历史时期内仅靠程式来完成“造境”和营造“丘壑”的任务,为丰富和强化山水画的表現力拓展了新的空间。

50年代后一个引人注目的现象,是中国文艺的重心由以上海为中心的南方转向以北京为中心的北方,艺术趣味则由以往体现中产阶级的“摩登”化转向表现阶级斗争的政治化,陆俨少“爱新就新”的立场自白^⑥、傅抱石“政治挂了帅,笔墨就不同”的三结合原则以及李可染“为祖国河山树碑立传”的艺术宣言,正可以视作传统山水画坛经历建国后的意识形态改造而发生翻天覆地新变化的缩影。一时间,以写生手法表现革命圣地、祖国建设新貌和祖国壮丽河山等主题蔚为风气,南方的新金陵画派、西北的长安画派以及北方以北京李可染为代表的山水画派在这一时风中迅速崛起,李可染、傅抱石、石鲁、赵望云、钱松喦、贺天健、何海霞、关山月、黎雄才、魏紫熙、宋文治、应野平、白雪石等画家堪称是这一画学潮流中的代表人物,而尤以李可染、傅抱石、石鲁最称杰出。李可染强化了笔墨尤其是墨法对景观形象和意境的塑造,突破了写实性描绘的旧程式。傅抱石通过潇洒淋漓的笔墨个性,对现实感受进行了富有激情的发挥。石鲁在荒蛮粗犷的黄土高原中感应出奇崛躁动的颤笔,开拓了表达感受真实性的又一境界。这些与传统山水画拉开了很大距离的时代新风,拓展了山水画审美客体的表现范围,使元明清以来偏重婉约典雅的江南山水审美意象发生了偏重北方山水审美意象的位移,世纪初社会革命家们“革王画的命”的艺术理念,到了此时才真正为山水画创作实践所贯彻。

四

轰轰烈烈的“新山水画”运动,不但终结了元明清三代以来文人山水画追求笔情墨趣的艺术风尚,而且也中止了清末民国时为复起山水画的写实造境之旨而上溯古典传统的趋向。因不赞成石涛“笔墨当随时代”、“搜尽奇峰打草稿”的口号成为当时画坛群起追捧的典范而坚持致力于宋元山水的谢稚柳,只能在其《水墨画》一书中隐晦地表达自己的不同意见;正面批评石涛的“搜尽奇峰”有“未免大言欺人”之嫌的陆俨少,^⑦也要到“文革”结束后才能发此豪语;而李

可染重新发现董其昌的用墨之妙,则又要到他晚年的80年代……^⑧凡此种种,皆体现了文艺界体制一统年代里极左氛围对自律性艺术追求的钳制。

然而,尽管像陆俨少那样反复宣称自己“爱新就新”的决心,但其画中电线杆、红旗等时尚元素之下遮掩着的,却分明是晁与倪瓒、王蒙争衡的老笔纷披和与古人血战的雄心。文艺体制虽趋一统,却并不能真正斩断其下奔涌不息的画学暗流。尤其是由以往的“祖国江山一片红”进入“批黑画”的年代,除了尚能周旋的谢稚柳、陆俨少等,曾与同时代画家一同致力于表现新中国新气象的陈子庄与石鲁,却皆由过去的豪情万丈转向了秋雨秋风的欲说还休,令其在自己的心路历程中巧识了古代逸士的“归去来”情怀,并将满胸块垒化作彩墨,喷礴成笔墨纵横的胸中丘壑。毕生追求艺术而不期回报,完全置身于体制之外的业余画家黄秋园,则遗世独立地守望着笔精墨妙的山水画传统,欣欣然不知老之将至。文人画成其为文人画的价值所在,反在这一特殊的时刻体现无遗。

“文革”的阴影伴随着改革开放的春风逐渐退出历史舞台,意识形态的强制性日益淡化,传统艺术开始抖落积压在身上的尘埃,重又焕发了创作的热情。刘海粟、朱屺瞻、何海霞、程十发、宋文治等成名已久的画家,皆遭遇了艺术创造的第二春,谢稚柳、陆俨少、陈佩秋以及渡海三家在台湾的余脉江兆申等,承20世纪上半叶画宗宋元的余脉,喻示了山水画“传统今朝”历久的魅力。市场的复兴使长期以来以“主题先行”、“政治挂帅”为律令,以全国美展为保障的美术体制开始松动,以至当时在美术界的左派代表人物江丰颇为负气地迁怒于山水画和花鸟画中曾遭“革命”的传统元素。^⑨

国门重新开启后最令人惊异的莫过于目睹西方艺术家已以自由驰骋的思维创造了缤纷多彩的艺术形式。而随着科学技术的突飞猛进,古老的绘画艺术的功能也日益萎缩,诸多新的视觉艺术形式,正在领科技风气之先的西方世界中方兴未艾。著名的'85美术新潮便是在这样的背景下拉开了艺术自律性诉求的序幕。冲击用政治标准衡量艺术作品的极左文艺体制,挑战定写实于一尊的绘画审美戒律,成为这股潮流中的一条主线,并进一步引发了“中国画穷途末日”的传统危机论。与此同时,有感于“内容决定形式”的观念长期充当艺术创作的金科玉律,曾受西方形式主义美学熏陶的吴冠中率先发难,引发了理论界一场关于“内容”与“形式”孰先孰后的大讨论。这场讨论,与中国画是否“穷途末日”的大讨论一起,成为新一轮中国画改革的催化剂。如果说二三十年代的

中国画革新更多地受动于当时的科学主义文化思潮,而五六十年代的中国画改造又更多地为政治意识形态所左右,那么,八九十年代对中国画生存合理性的挑战,就更多地来自于现代主义价值观,来自于“现代化”这一席卷中国大地并涵盖政治、经济、文化等几乎所有领域的价值追求。山水画随同整个中国画的发展和创新命题,因此进入了一个更为无序、更为纷繁多变的历史视野。

在这个历史视野里,山水画审美客体的表现范围得到了前所未有的拓展,西北黄土、东北雪原、南疆海域、现代都市乃至天体宇宙和梦幻心象,纷纷成了人们探索新的审美空间和确立个性艺术图式的载体。当代山水画,无论在时空表达的广袤性还是形式表现的丰富性上,均超过了历史上的任何时期,写实、表现、抽象、象征以及形式主义、观念主义等等或溯源于本土传统或借鉴于西方经验的诸多审美取向,随着都市化程度迅速提升,国际性交往日趋活跃,信息传媒和艺术资讯高度发达的大趋势,呈现出越来越自由与多元的色彩。改革开放之初从港台及海外传入中国大陆的“重新发现东方”的现代山水画风,如张大千的泼彩、刘国松的肌理、赵无极的抽象,在经过八九十年代中国美术界超速走完西方百年美术变革历程,现代主义和后现代主义以共生重叠的方式构成当代艺术基本语境的情况下,已不再赢得人们的新鲜感,一些更离奇、更激进的创新实验,例如“观念水墨”,也波及到了山水画领域。当然,随之而来的问题是,不仅山水画不复存在,就连中国画、水墨画乃至绘画这一艺术形态也悄然消解了。

往横向急剧扩张的同时,另一条沿着纵向发展的潜流也浮出地表。80年代在“穷途末日”的惊呼声中兴起的“新文人画”,借助慵懒散淡的面目来反拨建国后的新中国画过于高亢的“爱新就新”强音。从赵孟頫、董其昌到四王的学术研讨会,使长期来遭受口诛笔伐的山水画传统文脉得以梳理和确认。随着陈子庄、黄秋园被发掘,黄宾虹、陆俨少焕发出新时代的光彩,笔墨的价值以及支撑这种价值的传统山水画“以形媚道”的天人合一、和谐无为精神,自觉或不自觉地重返某些年轻画家笔下。不过,与横向的急剧扩张相比,这类纵向发展的规模要小得多,而且还多多少少带有“怎么都行”的后现代主义烙印。例如乘借黄宾虹热而风靡南北的那种以点子相积为主要样式的山水画风,尽管具有黑压压密沉沉的表面形式,却多数丧失了“笔与墨会,是为氤氲”的造型法则以及与之相对应的生命理性精神,而蜕化为色彩、构成、符号、制作等等西方造型法则的水墨媒介化体现。张仃针对吴冠中“笔墨等于零”而发出“守住中国画底线”的

呼吁,某种意义上说,与世纪初陈师曾捍卫文人画价值、世纪中秦仲文和潘天寿维护中国画本体性原则的戏剧性事件一脉相承,但不能不看到的是,世纪末的笔墨文化,已经无可挽回地偏离传统中国画的文脉,只能在视觉方式而非人文方式的意义上行使其价值效应。

20 世纪山水画经历的诸多变幻,是以往任何一个时代所无法比拟的。百年来剧烈的社会变革和文化转型,一方面给山水画审美领域的深化扩大和艺术手段的丰富完善带来重要契机,令其迭遇了许多过去无法想像的精彩,但另一方面,经由社会革命思想、现代工业文明、科技功利主义等等不同途径对中国传统文化所构成的冲击,又使承托中国山水画的精神根基——天人合一、顺应自然、逍遥适性的人文价值观发生动摇,从而引起山水画在图式、趣味、价值等不同层面上的畸变。从表面上看,当代中国山水画的精神根基正朝着西方艺术的方向伸展,它们一反数千年来追求彼岸与此岸、形上与形下“体用不二”境界的辩证整合传统,而在理性与信仰、社会性与学术性的二元化把握中展现其纷繁姿容。但究其实质,与其说是走向主客二分思想和主体性原则,毋宁说是对超越于即时性、实用性、道德性之上的形而上价值的疏离。西方那种一边行使其“为人生而艺术”的对公共事物的干预权,一边坚持其“为艺术而艺术”的对形而上世界的守护权的精英意识,对于中国艺术家来说仍存扞格。相形之下,否定主体性、普遍性和确定性的西方后现代主义思潮,反而更多地应合当今中国人既耽于革命情境和科学情结又直面现代化欲求和后殖民主义威胁的多元价值选择。也许,正因为这种国际性交往不断扩大,文化主流化进程迅猛发展,而对各自特性的寻求却越来越强烈的后现代主义语境,不仅给中国人,同时也给世界保留了一个重新评估中国传统自然观和山水画价值意义的契机。人们将会发现,在现代文明的无尽欲求中,无论是疲惫不堪的神经,还是生态失衡的地球,都需要一帖涤除烦嚣的清凉剂,一种亲和自然、回归自然的价值观。曾经自觉地体现了这种追求的中国传统文人山水画尽管一去不返,但它所倡导的精神境界、人格修养、终极关怀,以及在自然澄澈的心境中达到审美超越的品格,则仍然具有广泛的借鉴意义。

注释:

① 康有为《万木草堂藏画目》。

- ② 陈独秀《美术革命——答吕澂》。
- ③ 参见金城《金拱北讲演录》，载水天中、郎绍君编《20世纪中国美术文选》，上海书画出版社2000年。
- ④ 陈定山《从美展作品感觉到现代国画画派》：“拱北一派，渐以消息，今所存者，金陶陶、尹同愈、祁井西数人而矣。而萧（谦中）齐（白石）弟子，乃遍河北。”
- ⑤ 吴待秋、冯超然、赵叔孺、吴湖帆亦并称为海上四大家。
- ⑥ 俞剑华《七十五年来之国画》，载《申报》1934年9月21日。
- ⑦ 陈定山《明清五百年画派概论》：“黄山一派，悲壮淋漓，拔剑击石，寄其兴亡。当时移鼎，文网森严，虽有遗臣孤客，相赏于深山茅屋之间，而庙堂朝市，则粉饰承平，讴歌雅颂，虽有奇才，不敢登献。此体隐伏民间二百年，直至光宣之际，始随革命潮流澎湃而起。人谓清社之覆，此兆先机，不知士气激扬，艺术亦居功首，黄山之盛，岂谓无因，此又一世也。”
- ⑧ 关于石涛、八大等因其遗民身份而为20世纪画坛所称颂，可参见傅抱石《从中国美术的精神上看抗战必胜》、《中国画“山水”、“写意”、“水墨”之史的考察》等文章。此一观念，与四僧画的“师造化”相表里，在建国后更引申为以王逊等为代表的美术理论家崇四僧而贬四王、提倡现实主义而反对形式主义的依据。
- ⑨ 刘海粟在该文中概括了后期印象主义“主观表现”、“单纯与综合（即概括）”、“生命之艺术创作”的三大特征，并将石涛的艺术特色与之通融，指出石涛“在三百年前，其思想与今世所谓后期印象派、表现派者竟完全契合，而陈义之高且过之”。
- ⑩ 参见林风眠《中国绘画新论》。
- ⑪ 林风眠早年对中国画用笔形式的态度，可见于其《我们所希望的国画前途》一文，其辞曰：“我们画家之所以不自主地走进了传统的、模仿的、抄袭的死路，也许因为我们的原料、工具，有使我们不得不然的地方罢？例如我们的国画目前所用的纸质、颜料同毛笔或者是因为大同书法相同之故，所以就不期然地应用着书法的技法，而无以自拔？那我们就不妨像古人之从竹板到纸张，从漆刷到毛锥一样，下一个决心，在各种材料同工具上试一试，或设法研究出一种新的工具来，加以代替，那时中国的绘画就一定可以有新的出路。”而从其晚年所写的《冯叶之画》一文中可知，他早年的这一观点已发生了很大的变化：“中国的笔是用狼毫、羊毫或其他兽毛制成的，它的成分软和劲硬有别，富于弹性，便于书法和绘画，因此而创造出多种多样变化的线条，如铁线描、兰叶描、游丝等等不同的风格，但使用的技巧却要有长期的练习，要能很好的掌握笔的尖端，以描绘线形。”尽管认为绘画不应依附书法而应从造型中提炼用笔技巧是林氏一以贯之的画学思想，但从这两段时隔多年的论述中，我们不难发现林风眠对于中国画用笔的理解的转变。
- ⑫ 有“岭南三杰”之称的画派创始人高剑父、高奇峰与陈树人都是在日本入会的老同盟会员。高氏兄弟都参加过广州起义，高剑父更受命于孙中山主持广东同盟会，在起义中担任联军总司令，若非他坚辞不就，很可能成为广东都督。陈树人乃国民党元老，历任国民党海外部部长、加拿大维多利亚州革命党总干事、上海党务部部长、中央工人部部长、中央侨务委员会委员长、广东政务厅厅长等要职。另一位岭南画派中的知名女画家何香凝是廖仲恺之妻，也多年从事革命活动。

- ⑬ 参见宗白华《中西画法的渊源与基础》，载《美学散步》，上海人民美术出版社1981年。
- ⑭ 40年代以秦仲文为代表的北方传统派画家与入主北平艺专的徐悲鸿在中国画造型与形式问题上发生的激烈冲突，便属此一矛盾的集中体现。
- ⑮ 参见以邱石冥、秦仲文等为代表的维护笔墨的传统型画家与王逊、蔡若虹等人推崇现实主义的理论家在1955年《美术》杂志上的论战。
- ⑯ 陆俨少《古今人物山水图册跋》：“石涛有云：‘笔墨当随时代。’此一句是顶门棒喝。因思余以前自谓学古人，实则仅其糟粕而已。一千年来山水画中颓废、出世思想，与今时代精神宁有些子凑合否乎？此犹水火不能相容，而予恬态自安，不思其过，又复侈言笔墨。夫所谓笔墨者，充其极不过优孟衣冠，今时珍何用此古人之翻版？离开思想内容，不及求诸本，孤立以言笔墨，未见其有当也。学古人要为今用，故必有所创，创而后能令往者已矣。迷途知返，请自今始。”
- ⑰ 陆俨少《山水画刍议》，上海人民美术出版社，1980年5月。
- ⑱ 《李可染论艺术》，人民美术出版社，1990年9月。
- ⑲ 江丰《要突破中国画的“无人之境”》：“近年来由于山水、花鸟容易换取外汇，又得到那些附庸风雅人物的支持，这类画作的身价就随之大大提高；与此同时，人物画受到了冷遇，不少人物画家纷纷改行画山水、花鸟之类的行货了。……反映现实生活、富有民族气派、民族风格的人物画，必将发展，它必将战胜中国画界出现的那一股不重视描写现代社会生活的崇古风气；必将赢得它在中国画中应有的主导地位。”载《江丰美术文集》，人民美术出版社1983年12月。