

危机·应对

二十一世纪中国画学院教育

首届论坛论文集

主编 邵大箴
河北教育出版社

J120.9-53
4

危机·应对

二十一世纪中国画学院教育

首届论坛论文集

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

危机·应对: 21 世纪中国画学院教育首届论坛论文集 / 邵大箴主编. —石家庄: 河北教育出版社, 2006.10

ISBN 7-5434-5974-4

I. 危... II. 邵... III. 美术史—研究—中国—文集 IV. J120.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 070029 号

主 编 / 邵大箴

副 主 编 / 蒋世国 殷双喜

编 委 / 邵大箴 殷双喜 易 英 田黎明 孙志钧

王贵胜 李 峰 徐福厚 蒋世国 朱兴华 白云乡

执行编辑 / 王东声 白联晟

责任编辑 / 康 丽

装帧设计 / 王 梓

版式设计 / 贾 英 卜秀敏

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市联盟路 705 号, 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

开 本 / 787×1092 毫米 1/16 39 印张

版 次 / 2006 年 10 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号 / ISBN 7-5434-5974-4

定 价 / 平装: 128 元 精装: 158 元

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 陈志伟

走出尴尬 有关中国画学院教育首届论坛的话题

一只在苍穹中飞翔的大鸟被关入了西方人编织的金丝笼里，这颇像中国画在当代学院教育中的处境。

中国画进入学院式教育近百年，受五四时期大文化气候的影响，加之“矫枉必须过正”心态的作祟，热情高于理性，愿望的强烈冲淡了科学的冷静，使得在匆忙中构建的中国画教学体系缺乏有机的完整性，形成不是体系的体系。各占山头，各自为政，有什么样的人就产生什么样的教学。学院只是一个大的实验场，每个人都津津乐道地经营着小得可怜的自留地，从某种意义上讲与古老的、行会师徒传艺的、手工作坊式的教育很相似，这与真正的学院教育大相径庭。

所谓中国画学院教育，就是将传统的教育方式与西方学院教育网络相链接。带有鲜明的西方理性主义精神艺术观的介入，在某种意义上说是异域文化与本土文化的冲突。而中国本土文化所具备的融合内化作用又想将这种冲突“交融”或“演化”。这一过程必然会引起诸多碰撞，这是中国画文化精神与当代学院教育内在矛盾的必然结果。

21 世纪的中国画学院教育正遭遇困境。一要面对传统这座大山，又要应对西方文化的挑战。毋庸置疑，传统文化是中国画教育的基石，也是其本性特征，离开这一概念就无从谈起。可在当代学院教育中，传统具有双重性，一面是一个取之不尽的宝库，一面又是挡在通向当代路上的一座大山，如何借力，如何翻越，这是需要思想和智慧的。因 20 世纪中后期以来中国文化市场的开放性，西方文化的冲击是迅猛的，甚至带有一定的强权性。虽然对其有效抵制是确立自我身份的一种方式，可随着当下传统生活空间的改变，中西两大文化的交融，相互又有一定的互补性与参照性。今天想保持文化的纯度已经不可能，这时提醒我们中国画教育必须保持独立的品质。由此可知，中国画学院教育是在传统与西方现代的夹缝中生存。不是茫然也是无所适从，致使其一直处于进退两难的尴尬境地。

时至今日，中国画学院教育更是在探索的旗帜下求生存、求发展。良方很多就是没有妙药。先不说“本体论”与“媒介论”孰是孰非，可一种教育在具备严密体系中的学院里不能确立自己稳固的方式和明晰的方向这本身就是一种危机。我们不能总以亵渎“探索”这光辉的词汇来掩盖我们今天的无奈。坐下来，明白我们的现实处境，找一找应对的方式也许是我们现在最该做的。

我们深知，一种教育的改革与完善是一个宏大的立体的社会工程，但我们不能总是观望与叹息。为使中国画学院教育走出尴尬，历史已给我们提供了一个契机和一种可能，我们还等什么呢？

蒋世国

2006 年 9 月 16 日

目 录

走出尴尬

蒋世国

特 约 专 稿

2	写实主义和二十世纪中国	邵大箴
11	二十世纪八十年代以前中国画的情境、类型与诸画派	郎绍君
29	有关中国画教学诸问题答记者问	潘公凯 刘 源
34	“正本清源”是中国画发展的必由之路	龙 瑞 记 者
50	写生与写意	殷双喜
55	学院与非学院	徐建融
68	民族美术传统与文化复兴的当下思考	孙 克
73	卢沉先生的教学思想及文脉再传	傅京生
80	只写得现量分明	王贵胜
91	什么是真正的水墨问题	鲁 虹 孙振华

教学·教育研究

100	从文化的角度比较中西绘画	马建平
103	从四个教育理念的比较中审视当今中国画专业本科教育	王玉玺 刘维东
107	不容忽视的三个环节	王东声
114	新疆社会文化环境中的中国画发展和教学	王 征
119	加强画面的结构意识与造型的分析能力	王彦萍
121	中国传统人物造像写形法则研究	王 赞
123	关于中国画教学的思考	王燕安
127	审美境界与人格修持的高度统一	冯 旭
136	浅议变体临摹	丘 挺
140	关于人体写生	田黎明
143	一路走来	白云乡
148	“贾又福山水画教学体系”学习感言	白联晟
155	关于中国画教学的几点思考	冯 斌
157	当代水墨画散论	刘庆和
159	关于水墨教学	刘进安
163	关于山水画的临摹与写生	刘明波
170	从“画意”角度谈中国画教学	刘春丽
173	出古者远	邹 建
181	从“立意”的角度谈中国画创作课程的教学	毕继民
187	我在教国画的素描	齐 鸣
190	论装饰性意趣在中国画中的表现	孙 驥
193	走出被动	孙小东
197	就“笔墨融于时代”谈学院中国画教育	朱华欣 杨孔兵
202	强化中国画教学体悟性之我见	朱兴华
206	国画本科教学要点分析	伍小东

李 峰	工笔人物画教学分析	213
李也青	中国人物画教学与连环画	219
李广南	消费文化对当代中国画教育的影响	222
李文绚	谈当下中国画教学中的人文缺失	224
李永强	当代中国画学院教育, 前进? 倒退?	230
李孝萱	我所理解的当代水墨概念	238
陆健文	关于国画教学中文化课程设置的思考	240
肖 蓝	分析探讨五四以来中国画教学与创作体系的得失	245
沈 伟	当代水墨与当代学院教育	251
何加林	谈山水画创作教学	260
张建华	中国画教学的困惑	268
余永健	“悟”的作用与开启刍论	272
罗 彬	创新旗帜下的中国人物画教学刍议	282
周京新	写意人物课程教学话语录	288
周耀威	忽略之重	293
林 海	浅谈中国画教育及其导向与中国画学科属性问题	298
林容生	一次教学笔记	304
武 艺	教学随想	310
洪惠镇	二十一世纪中国画学院教学构想	312
钟孺乾	迹象论和高校美术教育	323
姜永安	在比较中辨识	326
赵 奇	关于写生与创作的几点看法	331
赵善君	关于中国画教学的思考	335
胡明哲	主观配置色彩教学浅析	339
胡春涛	中国画学院教育中的生态思考	345
唐秀玲	传承与发展是历史赋予我们的责任	354
海日汗	论中国画教学的“系统”问题	359
徐 恒	尽快废除艺术院校现行中国画入学考试方式	366
倪春林	工笔重彩艺术实践与思考	370
贾广健	没骨花鸟简谈	373
阎秉会	对中国画基础教学的几点看法	376
黄华三	“另存”艺术展与当代中国画教学的改革与实践	378
黄格胜	研究生教学散谈	384
崔福庆	感悟唐勇力先生的教学	387
梁 玖	中国写意花鸟画高等教育的教学策略	391
梁培先	科学分析方法在书法教学中的运用	399
程丽琴	当前工笔画教学之浅谈	402
蒋世国	回到经典	405
谢少威	论线描花卉的教学	409

414	中国山水画的文化哲学内涵	韩显中
418	技术制胜	靳卫红
420	当代境遇下的中国画教育	谭崇正
430	转向的必然	魏青吉
432	现代水墨人物教学片谈	戴 魁

创作·理论研究

438	有感于“话语权”的复得	丁中一
441	百年中国画传习刍议	马文西
446	以石观化	王恪松
456	传承·延续	王雅洲 张 群
460	当代中国画审美理想及文化定位	汉 风
468	文人画的历史特征与发展	阳 山
473	客观中国画在当代社会发展中的作用及价值	乔 冉 杨鸿英
477	中国画笔谈	朱振庚
483	试论中国画创作的向度与责任	刘 赅
491	线随心走	刘晓岭
495	中国粉彩花鸟画的艺术实践探讨	苏更森
498	一株草就是一片宇宙	怀 一
504	有关中国画的一点感言	杜小同
508	传统的超越	何兴泉
514	橘化枳的启示	张健伟
518	论中国绘画中的意境表现	李 砥
522	该如何后现代?	李文岗
528	现代中国画呼唤写意精神	李汉平
531	图式构成与形式美法则研究	李魁正
536	心师造化	林均音
544	也谈笔墨	范治斌
547	中国画发展之我见	岳 钰
553	从观察到体验	赵 杰
558	中国画在当代所面临的窘境与困惑	徐诚一
564	文人画歧义	钱忠平
568	何以解忧	康书增
584	二十世纪的写意画浅议	梅墨生
595	谈中国画的意象表现	曹福强
599	确立与延展	韩 朝
607	异质同构 文心雕龙	董萍实

后记	王东声
----	-----

特约专稿

邵大箴 写实主义和二十世纪中国



邵大箴，1934年生。

1960年毕业于苏联列宁格勒列宾美术学院。

中央美术学院教授、博士生导师，《美术研究》、《世界美术》杂志主编，中国美术家协会理事，俄国列宁格勒列宾美术学院名誉教授。

近一百年，是中国历史的大变革时期，也是中国画的大变革时期。中国社会的大变革，借助于从外国引进的民主、科学和马克思主义。包括中国画在内的中国艺术的大变革，也和引进西方的写实主义密切相关。研究写实主义在中国画变革中的作用和影响，研究从西方引进写实主义的得和失，对于探讨中国画的现状和它的未来发展，不无意义。

从世界艺术的大格局看中国近百年来的美术发展情势，不难发现，中国画的走向和西方美术的趋势相背而行。19世纪70年代之后，西方的美术潮流是从古典写实逐渐转向具有强烈现代感的写意、象征、表现和抽象；中国画却从趣味高雅的写意、象征、表现和抽象逐渐向较为大众化的写实过渡。和西方相比较，走的是逆方向。写实绘画不能概括20世纪中国画的全部面貌，但是写实主义的影响无所不在。这种影响既表现在写实风貌的绘画作品中，也表现在这个时期创造的传统写意文人画中；既反映在人物画上，也反映在山水花鸟画上。在写实风貌的人物画上，最重要的特点是素描造型的被采用。在这个时期，各家各派在讨论中国画传统、现状和前途时，无不涉及引进西方经验，特别是引进西方写实主义的问题。笔者在这里特别强调西方写实主义这个概念，为的是更准确地传达出上世纪末、本世纪初人们对写实主义的一种特殊理解。那时，画界许多仁人志士的目光投注在西方，一心想用西方的写实主义来挽回传统写意文人画已经出现的衰颓之势。在他们看来，西方写实主义是和自然科学密切相关联的，是运用了数学、物理学、解剖学知识的造型科学，把

它称之为“科学的写实主义”。中国传统艺术以至中国传统文人画中，有没有写实的经验，倘若有，这些经验在新时期的创造中，如何被采用、融合，这些问题虽有人涉及，但并未被提出来充分讨论。虽然，在是否要引进写实主义来改造中国画的问题上，有不同的声音，如陈师曾等人就曾发表文章，慷慨陈词，申述文人画创造之特质、真谛、价值和意义。^[1]郑午昌、潘天寿等人也竭力反对用西洋经验来改造中国画或用中西混合法来改良中国画的主张。^[2]可是，当时的社会舆论、画界占主流地位的认识，仍然是西洋画科学、中国画不科学的片面见解。这种见解甚至一直延续到50年代。例如，在美术史和美术理论上颇有造诣、学贯中西的王逊在文章中就说：“民族绘画的技法，如果在我们手中只能用以描写固定的客观的对象和表达定型的感情，那就是一些死的方法，结果就成为我们的桎梏，而不成为我们的武器。那就和一般西洋绘画中的科学的写实技术相比较，存在着很大的不同。运用科学的写实技术可以得心应手地描绘眼之所见的任何事物，所以是活的方法。有志于改进国画现状的画家有必要先学会这样一种直接描写生活、表现生活的活方法，并且用这种科学的方法整理传统的技法，保存其准确、精练、巧妙的优点，把死的方法也变成活方法。”^[3]王逊的这段话的用意很好，是要画家直接描写生活、表现生活，不要陶醉在陈陈相因的模仿之中。可是在字里行间所透露出来的“西洋科学写实技术”高于“民族绘画的技法”的观点，却不能不说是一种误解或偏见。

其实，不论是民族绘画的技法，还是所谓西洋科学写实技术，都有死和活之分，都既可以成为我们表现真实思想和感情的手段，也可以成为“我们的桎梏”。王逊上述文中的这一误解或偏见，并非仅仅是发自他个人的思考不够周密，而主要是当时历史和文化的复杂情势，使许多人在注意到西方写实技术的可取之处时，忽视了深入研究本民族绘画体系的特点和长处，从而对本民族的绘画体系并非出自自觉地有所贬损。这是很值得我们加以总结的历史经验和教训。

近百年来，学术界的先驱者们在对待引进西画写实主义的问题上，发表了不少精辟的见解。这些见解有相似的方面，也有微妙不同的地方。

较为普遍的见解，是主张采用西洋科学的写实手法来“改造”中国画。持这种见解的有康有为。他在《万木草堂藏画目》中，批判写意文人画之弊端，力主学习西方写实造型，甚至大力推崇用西画法来画中国人物的郎士宁，疾呼“合中西”为画学开辟新纪元。持这种见解的有陈独秀。他在《美术革命——答吕澂》一文中，直截了当地主张“改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神”^[4]。他说“中国画在南北宋及元初时代，那描摹刻画人物禽兽楼台花木的功夫还有点 and 写实主义相近”。既然中国画没有写实功夫，那只能“输入写实主义”了。此外，持这种主张的，还有蔡元培、鲁迅。鲁迅是基本上否定文人画的，他说：“我们的绘画，从宋以来就盛

行‘写意’，两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕，竟尚高简，变成空虚……”“后来的写意画（文人画）有无用处，我此刻不敢确说，恐怕也许还有可用之点的罢……”^[5]只是鲁迅固有广阔的文化素养和很高的艺术鉴赏力，他在提倡西方写实主义时，不排斥和写实主义相背离的某些现代流派（如德国的表现主义）。此外他还在中国传统艺术和民间艺术中，看到了可以用来推进中国画革新的途径。

一

五四以来，中国美术界的几位重要人物徐悲鸿、林风眠和刘海粟，都力倡引进西画的写实方法来改造或改良中国画。

徐悲鸿在出国留学之前，就受康有为、蔡元培思想的影响，主张用西洋写实主义方法来改造中国画。他在《中国画改良论》那篇著名的文章中，提出了“古法之佳者宗之，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”的论点。^[6]细细分析，他这里的所谓“佳者”、“垂绝者”、“不佳者”、“未足者”和“可采入者”，莫不与写实造型有关。因为他把描绘物象的形，视为美术的本质性功能，即“传造物之形态者，日美术”^[7]。在许多论述中国画的文章中，他一再强调，要恢复写实造型，引进西方的写实主义，特别是写实素描，如“欲振中国之艺术，必须重倡吾国美术之古典主义，如尊宋人尚繁密平等，画材不专山水。欲救目前之弊，必采欧洲之写实主义”^[8]。“研究绘画者之第一步功夫即为素描，素描是吾人基本之学问，亦为绘画表现惟一之法门。”^[9]徐悲鸿认为素描是一切造型（当然包括中国画）的基础。对于忽视写实造型的文人画和印象派之后的现代派绘画，深恶痛绝。当然，徐悲鸿毕竟是美术大家，他提倡的写实主义不是造型的绝对精确主义。他也深知“写实主义太明，久必觉其乏味”^[10]。

林风眠在留学回国之后，积极推行美术运动，提倡新兴美术。他准确地看到了中国画“最大的毛病，便是忘记了时间，忘记了自然”^[11]。这一点，他和徐悲鸿有共同的看法。不同于徐悲鸿的是，林风眠敏锐地感觉到，“艺术之构成，是由人类情绪上之冲动，而需要一种相当的形式以表现之”。他看到了以模仿自然为中心的西方艺术，倾向于写实一方面，是由于“寻求表现的形式在自身之外”，而以描写想象为主，倾于写意的东方艺术，则是“寻求表现的形式在自身之内”。他认为，两种不同的方法，造成两种相异的风貌，它们多有所长短，所以东西艺术“应沟通而调和”。他提倡“……当极力输入西方之所长，而期形式上之发达，调和吾人内部情绪上的需求，而实现中国艺术之复兴。一方面输入西方艺术根本上之方法，以历史观念而实行具体的介绍；一方面整理中国旧有之艺术，以贡献于世界”；^[12]“绘画上基本的训练，应采取自然界为对象，绳以科学的方法，使物象正确的重视，以为创造之基础。”^[13]林风眠反复强调“形”在美术表现中的重要性，他说：“艺术假使不藉这些形体以为寄存思感之具，则人类的思

感将不能藉造型艺术以表现，或说所谓造型艺术者将不成其为造型艺术！”^{〔14〕}

很显然，同样是主张引进西画中写实主义的林风眠，对文人画的批评责难要比徐悲鸿缓和得多。他更多地注意到了写意文人画在传达人们情绪方面所显示出来的特质和优势。不过林风眠的“东西艺术调和论”还是受到了一些人的批评。一些对传统文人画颇有研究的学者持不同意见自不用说，即使心仪西画的同光也在1926年发表的《国画漫谈》中，表示不同意林风眠的意见。他写道：“林风眠先生是认识国画特长的人，但他说现代国画失却价值的原因是因为形式过于不发达，不能应表现情绪之需求的缘故。这样说未免知其一未知其二，见其小未见其大了。”同光的意见是：“倒不如先讲西洋人描写新事物的精神输入国画界中之为有益。”^{〔15〕}

同光强调引进西画描写新事物之精神，而不主要是“科学的”写实技术。

倪貽德也持这一观点。他在批评了“想把西洋画的方法，与我们的图画合起来，以另成一种折衷派”，和用西洋画中的材料来替换传统材料的两种做法的失妥之后说：“但像不像的问题，艺术上原不能成立。艺术上所最重要的，都是由对象而引起之内部生命，最重要的都是艺术态度之变更。”他提出的革新中国画的口号是：“从摹仿到创造，从追慕到现实，从幻想到直感。”^{〔16〕}

同样看到了传统文人画的衰败形势和意识到借鉴西方艺术之必要，但究竟借鉴什么，是写实的技法还是面向现实的精神，却表现出不同的态度。这不同态度的缘由，来自对艺术本质认识之不同。主张引进写实技法的人把艺术的本质看作是情感的表现，而这种表现必须通过形作为媒体。主张引进西画面向现实精神的人，却认为只要达到写新事物和表现真情实感的目的，艺术表现中的形似问题并不重要。在这场争论后面，还涉及到对传统艺术怎样认识和怎样评价的问题。传统艺术中有没有写实的传统？倘若有的话，是不是仅仅是诸如“宋人的繁密平等”之类的画体？还有，中国传统文人画中是不是也有一种值得我们认真研究的造型体系。传统文人画名曰写意，或强调写意，而实质并未舍形。西画中的写实主义被冠以“科学的”称谓，假如是从自然科学（物理学和数学等）的角度看，未尝不可，但决不能由此得出结论，有别于西画写实造型的中国传统文人画的独特表现手段，就是不科学的。诸如这一些问题，可惜当时并未充分展开。由于中国30年代历史发展的特殊性，也由于画界普遍的文化修养和知识准备不足，这些非常重要的问题，并没有得到应有的重视。不用说，徐悲鸿等人的地位和影响的举足轻重，也自然使画界对他的意见更为重视。何况，以徐悲鸿为代表的用融合中西法来改造中国画的主张，确实是中国画革新的一个（不是惟一的）途径。

二

30年代以来，写实主义之风在中国画以至在整个美术领域愈吹愈健。这是一个

很值得我们研究的现象：为什么写实主义能在中国占主流地位，而不是像西方美术那样背离写实，发展现代主义。我粗略的看法是：

首先，20世纪，中国的社会变革需要写实主义。在这期间，中国经历了旧民主主义革命和共产党领导的新民主主义革命，发生了反对日本帝国主义侵略的八年抗日战争。这一系列的社会大变动，都对艺术提出了较为单纯的要求：为政治服务，为战争服务。美术和文学艺术的其他种类一样，成为战斗的武器。人们要求于美术的，首先着眼于内容和题材。美术服务的对象是工农兵大众。回顾历史，美术有一定的功利目的，为宗教、政治服务，中外有之，也不乏精品。中国封建社会时期，儒家的文艺宗旨是“成教化，助人伦”，就是强调文艺的功利目的和教育作用。我们提出的文艺要成为团结人民、教育人民的武器，是儒家功利文艺思想的引申和发展。很难想象，陶醉在发挥性灵与感想的文人画，能在战争时期和革命时期有发展的天地。如果说，在封建社会朝代更迭时期，为功利的成教化助人伦的美术对“无为而为”的绘画还有较大的宽容性的话，那么，在20世纪社会大变革时期，为政治服务的美术却形成了几乎是一统天下（至少在舆论上）的局面。

中外历史上都曾存在着两种艺术的争论，在外国，是为人生而艺术（社会的艺术），还是为艺术而艺术（艺术的艺术）；在中国是成教化助人伦的画，还是无为而为的画。从政治家、批评家的立场出发，从社会学的观点看，无疑应该提倡为人生而艺术，提倡社会的艺术。可是，我们也应该同时注意到，为艺术而艺术或无为而为的艺术，也有其存在的价值；而且更深入地研究，我们便会发现，作为人类情绪冲动的一种向外的表现，那些所谓为艺术而艺术或无为而为的艺术品，也终究会产生一定的社会影响。因为情感的熏陶是艺术品用以感染大众的最重要的手段。反之，“如果把艺术家限制在一定的模型里，那不独无真正的情绪上之表现，而艺术将流于不可收拾”（林风眠语）^{〔17〕}。

看来，我们在提倡用写实手段来为政治服务的绘画的同时，对“无为而为”的文人画的价值没有充分地予以评价，相反，直接和间接的批判，对传统写意文人画的复兴和繁荣，产生了有害的影响。

其次，中国绘画自身变革的需要，也为写实主义的张扬提供了条件。绘画，不论中外，其百变不离其宗——形的写真或对写真的偏离。实而虚，虚而实，绘画经历的道路大致如此。文人画自元明清以来，愈来愈虚幻空灵，耽迷于主观性与趣味，要摆脱困境，必然会向实转化。而且，文学艺术的大普及，水墨画走出文人圈子，获得更广阔的天地，必然要发生变革，必然要从“怎样画”转向“画什么”，从追求形式技巧转向追求题材内容。于是，写实主义的主流地位的确立，似乎也是绘画自身历史发展的某种必然。

再者，20世纪中国画坛之所以接受西方的写实主义而排斥西方的现代主义，乃

是因为中国社会历史发展还处在农业社会阶段，作为现代工业文明的一部分——现代主义对普遍中国人来说，似乎是不可思议的神秘和荒诞的观念与行为。因此，除了少数“似与不似之间”的表现主义作品，经过介绍被美术界接受外，其他现代主义思潮和流派，即使有人大力提倡，也没有得到相应的回应。中国画坛占主流的看法是，西方古典写实美术是西方民主科学的产物，而现代主义则是资产阶级颓废的精神产品。

最后，应该特别提到前苏联社会主义现实主义的影响。俄国现实主义和苏联社会主义现实主义美术的引进无疑对中国画的革新起到推动作用，促进它面向社会、面向现实。但与此同时，前苏联文艺理论中的某些庸俗社会学观点和一些社会主义现实主义的“伪劣产品”，也同时被引进到中国画坛。特别是在50年代，无冲突论是一例，拔高英雄人物使之红光亮也是一例，还有唯题材论、主题先行论等等。而这些理论恰恰和中国传统文人画的理论相矛盾。在当时“左”的政治气候下，外来的苏联社会主义现实主义居高临下，占有绝对的优势，传统文人画至少在理论上被视作是封建主义文化的残余，处于受排挤和被批判的地位。这不能不对中国画传统绘画的振兴，起到了某种阻碍作用。

三

写实主义在中国画领域内所产生的影响是有目共睹的。

引进写实主义之后，中国画重新提出写生的主张。不论是人物画家还是山水花鸟画家，逐渐摆脱一味临摹古人和闭门造车的恶习，开始走出画斋到现实生活中呼吸新鲜空气。普遍写生成为一种风气，从而给中国画增添了生气。中国画界各家各派对这一了不起的变化，大致有共同的评价。近百年来中国画之所以衰败，患贫血症，最重要的原因就是眼睛盯着古人，不研究和描写现实。一旦写生风气重开，有古老传统的中国画也就随即重新散发出光辉。当然，我们估价写生所产生的积极后果，不应该只看出现了多少杰作，而应该估计到这一转变深远的历史意义和在未来可能产生的巨大结果。假如有人提出问题，20世纪的中国画不同于19世纪的主要标志是什么，我想，应该回答：重新恢复了写生的传统。而这传统的恢复，得益于西方写实主义的刺激。诚然在技法上，中国画的写生含有素描和速写的因素。形的外表准确性增强了，韵味和内涵却有所削弱，那是因为传统造型——线的运用在某种程度上受到忽视。这应该视作是变革过程中难以避免的现象。

主张引进西方写实主义来改良中国画的中西融合派，也涌现出不少杰出的画家。以徐悲鸿为代表的把西方古典素描用于中国人物画造型的一派和以林风眠为代表的吸收西方印象派之后到野兽主义阶段现代艺术经验的一派，都有令人瞩目的成绩。中西融合的提法和做法，虽然遭到中国传统派画家们的抵制和反对（陈师曾、郑午昌

和潘天寿等人，都曾明确表示过不同意见)，但毕竟是大势所趋，难以遏制和阻挡。因为产生中国传统水墨画贫血病的第二个根源是闭关自守、近亲繁殖。当然，移植其他民族的经验于本民族的艺术，不可能一蹴而成，从直接移植到真正意义上的融合，再到新创造，是个长远的过程。我们在评价和总结中西融合成果时，应充分估计到这一点。应该说，在中西融合派中，徐悲鸿、蒋兆和、叶浅予、石鲁、关良、黄胄等人在人物画方面，林风眠、朱屺瞻、钱松喙等人在山水画方面，都有一些突破性的贡献。尤其是现代人物画，经徐悲鸿等人大力提倡，终于出现了转机。

写实主义的引进，还有形无形地对坚持传统文人画路线的画家们形成强大的冲击波，推进了他们画风的变革。看看吴昌硕、陈师曾、黄宾虹、齐白石、潘天寿的作品，便可以看到这一点。他们在专注笔墨趣味和格调的同时，对形的关注远远胜过19世纪的画家。注意写生和注意雅俗共赏，是他们作品的两大特点。中国传统画论，有时强调似与不似之间，有时强调形似或神似。文人画盛行时，苏东坡的名言“论画以形似，见与儿童邻”成为画家们的座右铭。在20世纪中期，不论齐白石、黄宾虹还是潘天寿，都把“似与不似之间”作为绘画造型的最高境界，这不能不说和盛行的写实主义主流思潮有关。

四

写实主义作为强大的潮流，给中国画的发展产生了深远的影响。它的引进和被提倡，应该说是有得有失。得，是主要的，推动了中国画重新面向生活、面向现实，重新获得赖以生存的土壤。西洋写实造型技法的引进，也丰富了中国画的表现技法。“笔墨当随时代”的主张，为画家们普遍接受，唯笔墨和形式技巧至上的倾向受到了抑制。这些，都是值得肯定的可喜变化。但与此同时，在我们回顾和总结美术史的这一段历程时，也不能不看到过分张扬写实主义所带来的一些新问题。这表现为评价艺术品的标准常常从题材、情节出发而忽视艺术形式语言本身的意义和价值；过分地重视形似，对写意、抽象、象征性的绘画表现形式的作用认识不足，甚至把它们视为艺术的歧途；此外还表现为在强调艺术的功利（为政治服务）目的的同时，忽略了那些表面上似乎无功利目的，实际上能满足人们精神需求的绘画（如传统的山水花鸟以至人物画）。在正确地批判晚清以来文人画脱离现实的倾向时，没有充分估价文人画的历史价值和审美价值，没有看到传统水墨美学体系所包含的特有的人文精神和美学意义。针对文人画忽视写实造型这一致命弱点，提出恢复写生、写实，可以说有力挽狂澜的意义。然而倡导者们对写实造型的理解却又带有片面性和狭隘性。他们只看到了西方的素描写实，忽略了中国艺术中特有的写实造型体系。

其实，中国传统绘画，包括写意文人画，也应包括在大写实的范围之内。所谓

“科学”的概念，从严格的意义上说是不科学的。因为写实的目的是传达和交流思想感情，并非是在科学意义上的复制客观物象。几千年的中国艺术，提炼出独特的造型体系，它们不直接借助于数学、物理学和解剖学，它们更多地依靠直感经验，借形于对客观世界的整体的把握和体验。它们建筑在模糊哲学的基础之上。表面上看，这种美学观念和造型体系“不科学”，但本质上，它们更接近于美的创造本质。这就是中国美学体系具有不朽生命力的原因所在，也是传统写意水墨画生生不息的原因所在。遗憾的是，我们在接近这一认识之前，付出了沉重的代价。

造成这种状况的原因是多方面的，有处于激烈变革中的时代在发展过程中出现的不可避免的倾斜，这似乎不以任何人的主观意志为转移；也有由于我们主观认识上的片面性所引起的偏差；还有，我们在学习外国经验时囫圇吞枣、不求甚解的态度，也使我们吃亏不少。

在回顾这段历史时，人们常常议论徐悲鸿引进素描写实改良中国画的成败这个问题。我以为，徐悲鸿大力提倡写实，竭力主张引进西方的素描造型，不只是出于写实学派的见解（他在法国，受到学院的正统教育），而且还出于关于绘画本质的深刻思考。“存形莫善于画”。画的目的和本质不在于形似，然而，绘画离开基本的形似，又很难成为绘画，至少在传统绘画领域内应作如是思考。徐悲鸿的艺术见解总的说是广阔的，但也不排斥他在局部问题上的片面和狭隘。例如对印象派之后的西方现代派绘画和对元明清以来的一些文人画派和画家，要求过分苛刻。我想，瑕不掩瑜，他认识上的一些片面性，不足以影响他作为一代艺术宗师的形象。他的中国画创造成果和探索经验，应该视为中国画革新成果的一部分，至于成就大小，可以见仁见智，留待历史评定。

五

新时代以来，中国画家们力图摆脱写实主义画风所形成的固定模式，对西方现代艺术和传统文人绘画产生浓厚的兴趣。他们开始认识到，绘画中更重要的是表述人的心灵世界，体现人的内在生命，传达人的感情和情绪。写实应该服从于这些目的。绘画语言也应该有独立的本体价值。所谓绘画的时代性，不只是反映在题材内容上，也鲜明地体现在艺术语言中。只要我们认真读读黄宾虹、齐白石、潘天寿、李可染等人的作品，我们就不难发现，他们笔下的点线面以及一种新的组合关系，跳跃着20世纪时代的节奏，那是19世纪画家们无法比拟的。

那种把西方型的写实绘画视为典范，并以此来贬低传统绘画的做法，既是对传统绘画精神的无知，也是对绘画创造本质的背离，当然也是对世界潮流的背离。新一代的画家们试图解决写实造型与笔墨的矛盾，解决西方经验与民族传统的矛盾。最早对写实绘画发起挑战的是写实高手周思聪和卢沉。他们先在一些插图、小品，

后在巨制鸿篇《矿工图》中，用变形法来突破写实模式的樊篱。他们取得了成功，西方现代主义的某些观念、技法和传统笔墨功力的巧妙结合，使他们的作品别开生面。他们开阔了新的变形画风，影响了整整一代人。可是，在这弥漫全国的变形画风中，真正能达到周、卢水平的寥寥无几。继变形画风之后，80年代中期崛起的“新文人画”，也有振兴传统和创造现代形态文人画的目的。可惜的是，在这些自称“新文人”的年轻画家们中，真正对艺术现代性和传统精神有透彻理解的，也为数不多。和变形画风一样，就整体来说“新文人画”也有脱离现实、脱离生活的致命缺陷。

我认为，要真正突破几十年来引进的西方写实造型所形成的凝固模式，还是要力倡画家深入生活、深入体验和观察。要重新研究文人画的意义和价值，要对传统进行再发掘；要把目光扩大到民间艺术和传统壁画、雕塑等领域；要深入研究近百年来外国美术变革的历史，从中吸取有益的营养；要特别重视笔墨语言的继承和发展，抵制和批判那种轻视笔墨、追求小趣味的“做”画的不良倾向。当然，为了表达感情的思想，既可以牺牲写实，也可以牺牲笔墨。因为写实造型也好，笔墨趣味也好，仅仅是手段和媒介而已。写实造型只有充分地表达现代人的思想、感情和趣味，才具有创造的品格。

注释

- [1] 陈衡恪《文人画之价值》，原文见《中国文人画之研究》，1921年，参见《美术论集》第4集，人民美术出版社，1986年。
- [2] 参见拙文《借古开今》（载《美术交流》1992年第2期）。
- [3] 王逊《对目前国画创作的几点意见》，《美术》1954年第7期。
- [4] 陈独秀《美术革命——答吕澂》，原载《新青年》第6卷第1号，参见同[1]。
- [5] 鲁迅《且介杂文·论“旧形式的采用”》和《且介亭杂文末编·记苏联版画展览会》。
- [6] 徐悲鸿《中国画改良论》，见徐悲鸿艺术文集，台湾艺术家出版社，1987年。
- [7] 徐悲鸿《古今中外艺术论》，同上。
- [8] 徐悲鸿《美的解剖》，同上。
- [9] 徐悲鸿《在中华艺术大学讲演辞》，同上。
- [10] 徐悲鸿《论中国画》，同上。
- [11] [14] 林风眠《我们所希望的国画前途》，1933年，参见《林风眠》，上海学林出版社，1988年。
- [12] 林风眠《东西艺术之前途》，同上。
- [13] 林风眠《中国绘画新论》，同上。
- [15] 同光《国画漫谈》，转引自《美术论集》第4集。
- [16] 倪貽德《新的国画》，转引自《美术论集》第4集。
- [17] 林风眠《艺术的艺术与社会的艺术》，1927年，见《林风眠》。