

文中观点纯属个人独见

3 艺术家是否解决了摆在面前的艺术难题

刘墨著

国画门诊室

余悲鸣

陈师曾

刘海粟

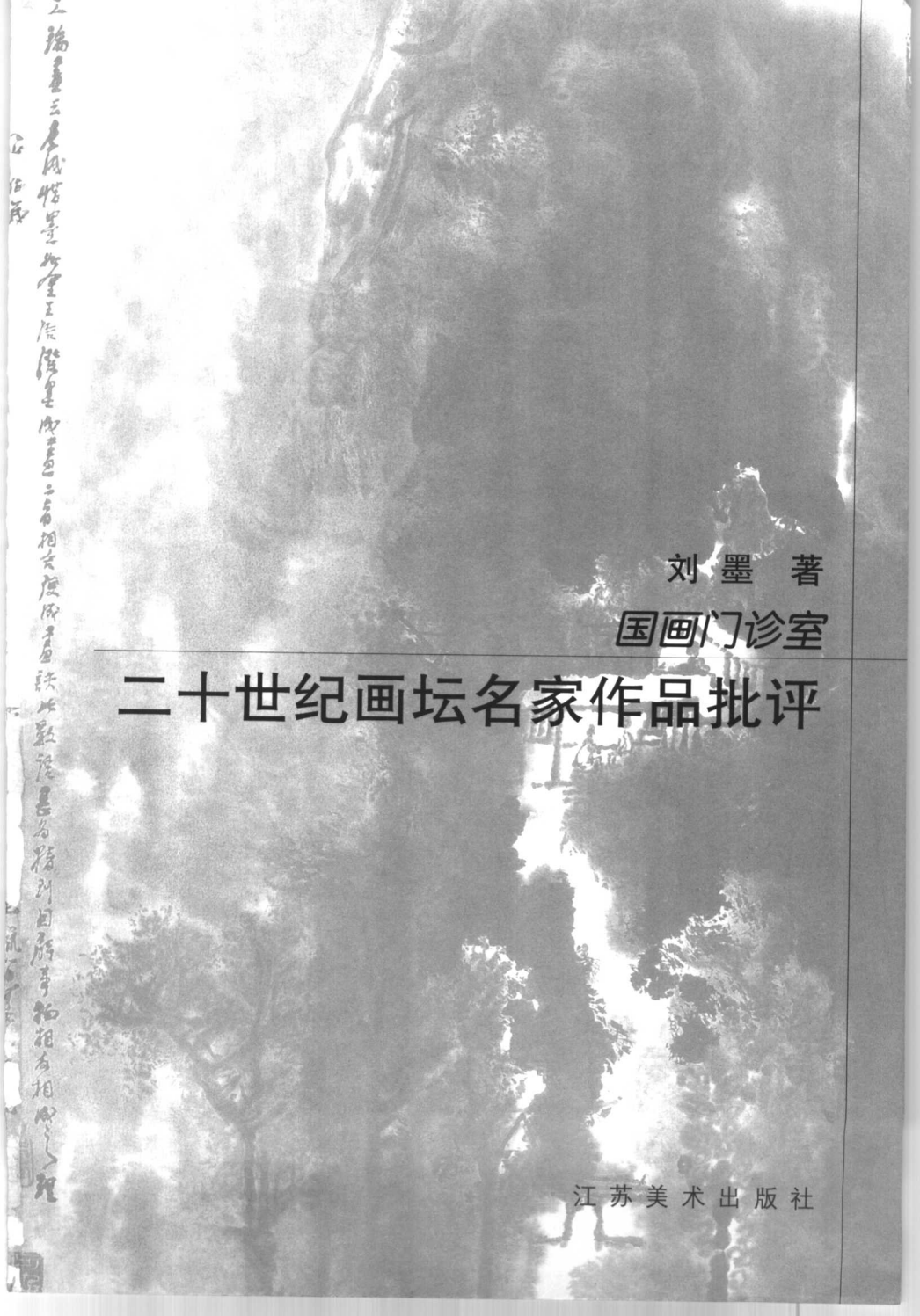
1 其审美价值是否符合中国文化的本质

2 是否拓宽了中国画的观念与创作技巧

4 诗歌与书法是衡量中国画的标准



20 世纪画坛名家作品批评



刘墨 著
国画门诊室

二十世纪画坛名家作品批评

江苏美术出版社

人海茫茫，三友成知己，此乃人生之幸也。王伯敏先生，乃当代画坛之巨擘，其作品之精，非笔墨所能形容。此书之出版，实为画坛之幸也。刘墨 著

图书在版编目(CIP)数据

国画门诊室:20世纪画坛名家作品批评/刘墨著.
南京:江苏美术出版社,2001.7(2002.2重印)

ISBN 7-5344-1245-5

I. 国… II. 刘… III. 中国画-艺术评论
IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 037349 号

策 划 乐 泉
责任编辑 乐 泉
版 式 乐 泉
封面设计 陆鸿雁
责任校对 刁海裕
审 读 钱兴奇
监 印 符少东

国 画 门 诊 室

刘 墨 著

出版发行 江苏美术出版社
经 销 江苏省新华书店
印 刷 扬州鑫华印刷有限公司
开 本 889×1194 32开 5印张
版 次 2001年7月第1版
2002年2月第2次印刷
印 数 5,001-9,000册
书 号 ISBN7-5344-1245-5

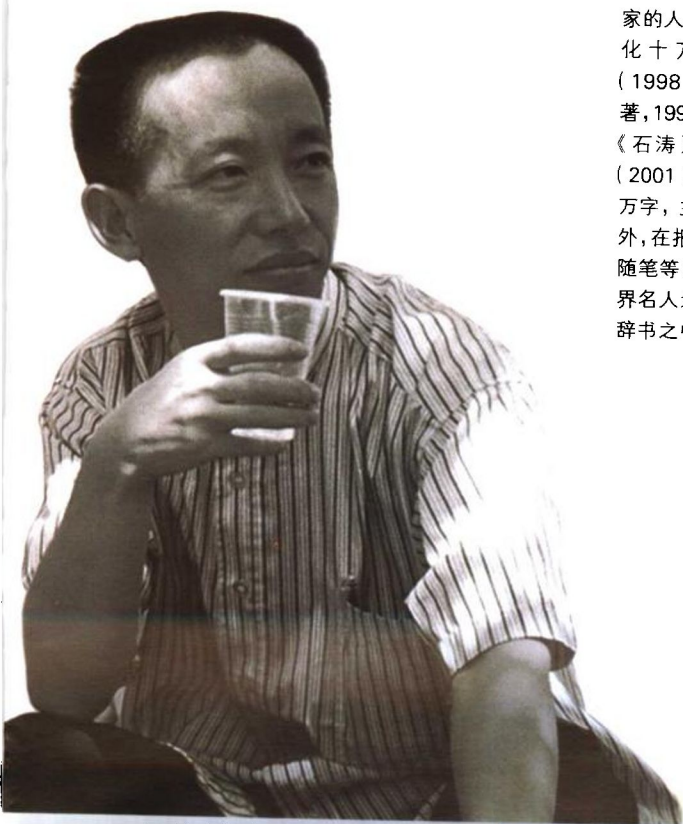
J·1242 定价 28.00元

作者简介

刘墨，1966年生于沈阳，1985年高中毕业后自学10年，现任教于鲁迅美术学院美术学系，并在南京师范大学文学院攻读博士学位。

自小学书学画，长而治学，兴趣甚广，涉及东西方文化哲学、宗教、文学、艺术史、学术思想史等，近年来致力于经学史、古代学派的研究，并紧扣传统思想如何经过一番创造性的转化之后可以成为现代思想的资源，并关注20世纪知识分子、教育等方面的问题。

主要著作有《书法学》(合著，1991)、《中国艺术美学》(1993)、《中国书法文化大观》(合著，1994)、《生命的理想——先秦儒家的人格理想》(1995)、《中华文化十万个为什么·美术卷》(1998)、《中华诗书画三绝》(合著，1999)、《禅学与艺境》(2001)、《石涛》(2001)、《八大山人》(2001)、《龚贤》(2001)等四百余万字，主编、策划图书数十种。此外，在报刊上发表学术评论、书评、随笔等200余篇。小传被收入《世界名人录》、《中国名人录》等多部辞书之中。



自序

刘墨·二十世纪画坛名家作品批评

那是在今年的3月一个很好的春天里，我走出正是草长莺飞、群鸟乱啼的校园，去出版社看乐泉先生。

他可算是我的老友了，那天我们聊得很是愉快，与书与画皆有关系，空闲的时候，还打了乒乓球，中午了，我们又到出版社边上的一家很整洁的店内坐在一起吃了饭，又继续谈一些共同感兴趣的问题。说着说着，他就转入这本书的话题上来了，他试着问我愿意不愿意做这样的书。我考虑了一下，就答应了。

我小的时候，先学画，再学书法，再学篆刻，再学诗，再学文，然后是艺术理论与艺术史，然后又是文、史、哲。虽然我的年纪还不算大，但是不停地在变换着研究的领域，渐渐地已经远离了艺术的圈子。但，那些已经学过的东西，却似乎永远也不会忘却，随着研究的不断深入，一切以前看不大明白的东西，现在似乎可以看得更清了。或者说更为适合一些，就是我看艺术的问题，多是站在文化的立场上——而且，我更愿意用文化的立场而非仅仅从艺术的立场来看艺术。如果说，人文科学的价值可能不在于争取整个人类符合某种形而上学的整体性，而是在于对这些整体性的理想进行反思和批判，那么，对20世纪的中国画，同样也需要做出这样的反思。

在2000年第十一届全国书市上，开过一个《书法门诊室》的研讨会，在会上我有一个短的发言，我想那时的意见仍然适用于这一本书，只需把“书法”二字换成“国画”二字就可以了：

——国画是指向未来的，还是指向过去的？现在如何？其参照的标准是什么？

——纯粹意义上的“国画家”应该如何界定？如何衡量？

——什么是传统的绘画批评的标准？现代的批评标准如何建立？怎样运用？

记得在那次会上，我还说过，我们现在只挑出了他们的毛病，而

正是这些毛病使得那些人不足以为“大师”或者离大师还远，那么，究竟人们应该如何努力，才有可能成为大师呢？是什么制约他们没有成为大师的？或者退而求其次，不做大师，怎样做才会更理想一些呢？在现代，是否还会出现大师？

这当然是每一个从事艺术的人都要思考的问题。在下面的《引言》中，我会有一些简短的说明。

我所以来做《国画门诊室》的工作，并不是只挑那些大名家身上存在的问题，我觉得，既然把书名叫作《国画门诊室》，那它面对的就不仅是某人，而更应是一个画种，以及正在从事国画创作的人——国画确实是生了“病”，而且病得很重，这不仅仅是国画自身的问题。但是，我还是不愿意将书名冠以《国画门诊室》的字样，因为没有人会非常准确地说出它的病因究竟何在，以及如何开出一副灵丹妙药来——所以，尽管我实在不大喜欢这个书名，却仍然接了这本书的写作，在本质里，乃是借此来考察中国文化在20世纪的命运问题，并考虑如何使传统经过一番创造性的转化而成为现代文化建设的一个资源。

我不是认为凡传统皆好，凡创新皆坏的人，绝对不是。但我爱这个传统，对它的理想与价值无限钟爱。每天读完书当我翻看古人的画册时，心中都会充满一种清凉、宁静、深远的感觉，而当翻看今人的一些画册时，却会使我……怎么说呢？我立刻要将它合上了。我一直认为，中国画现代化的过程，或者说是在现代的演变过程中，就是中国画的价值不断地“平面化”的过程，其高度与深度都不复存在。而这后果，对于中国画来说是“灾难性”的。因为：

——当固有传统资源不被重视，那么，就只能乞灵于西方；

——当绘画中的心性意义不再重要，那么，就只能突出它的视觉意义；

——当笔墨的价值等于零，那么，就只能在形式上玩玩效果；

——当墨色不再微妙，那么，色彩就必定在画面上跃动；

——当国外艺术的精华不能撷取，那么，就只能袭其皮毛……

一句话，20世纪的中国画，正如花落飘零的中国传统文化一样，

如今，人们崇敬的仍然是传统派的大师，也许，这说明了許多不必言表的问题。

此书是在很短的时间完成的，不过，当我投入这本书的写作中的时候，却发现自己很喜欢这个话题，因此也还算写得顺手。至于其中所存在的问题，除了时间的关系没有深思熟虑之外，更可能是见仁见智的问题，就像康德（I. Kant, 1724~1804）所已经证明了的，在审美趣味方面，是不能争议的。当然，这么说并不意味着我将拒绝接受来自各方面的批评意见，正好相反，我是乐意和那些持不同意见的人继续讨论的。

此书是我在南京师范大学研读乾嘉学派的间隙中写出的——白天去图书馆看《皇清经解》、《清儒学案》、顾炎武、戴震、章学诚、钱大昕，晚上则在吃过晚饭之后打开笔记本电脑，一路敲下来。书居然很快就写完了。当我将全部稿子打印出来约略看了一遍之后，心中不禁有些惶惑：我该不该将这部稿子交到出版社呢？人们私下里品评人物可以有什么说什么，但像这样将只能私底下说的话却送去出版，相关的人看了之后会怎样？会有什么反应？尽管我做过一段时间的美术史研究，对于现在的我来说，已经不在这个圈子（似乎也从来没有在过这个圈子）了——放下自己更感兴趣的学术思想史却来写这本并不讨好评人的东西，又何必呢？

“‘风乍起，吹皱一池春水’，干卿底事？”这意见困惑了我足有半个多小时，想，既然写出来了，出就出吧，因为我不是挟了任何的不平和私见来写这本书的，如果问心无愧地说，就是：我说的都是我要说的真话。

附带一提的是，我写此书的时候，手边几乎没有任何的参考资料，乐泉兄将自己的一些资料拿过来，素来不借书与人的陈传席先生也慨然破例惠借一些很珍贵的画册，是我这里尤其要表示感谢的！

刘 墨

2001年5月14日于随园

引言

我一直有这样的想法：20世纪的中国画，和中国传统文化在20世纪的命运是一样的。

所以这么说，是因为，当中国传统文化的价值日益受到怀疑甚至抛弃的时候，中国画也面临着这样的命运。

当艺术自身进行更新的时候，我们的目光也必须跟着更新，更何况当艺术与社会休戚相关之感异常强烈的时候，不管它是以旧的形式出现的，还是以新的形态出现的。20世纪以来，艺术已经改变了它的观念，变换了它的范畴，重新解释了自己的旨趣，当旧的文化传统遭到怀疑之际，甚至也对自己的性质提出了质疑。面对20世纪画家们的作品时，我们似乎把握不住是应该用传统的标准，还是应该用现代的标准来衡量它们，因为它往往将“继承”（指向传统一面）和“创新”（指向现代一面）扭结在一起。当人们在中国画性质的争论中自由地探讨还没有得出什么结论之际，艺术应该为某些社会服务的义务又随着时势的变化而占了主流。尤其是当政治权威宣布旧的文化已经崩溃，新的文化即将创造出来，过渡期的艺术的变化则更为剧烈……在中国历史上，没有哪一个时期像20世纪这样剧烈地变化着，中国画作为一个画种虽然在表现上显得略为单一，但是它的复杂性与多变性，和西方现代艺术走马灯式的变换，也有异曲同工之妙。

虽然我们不能说过去的画家群体的身份和文化背景都是一样的，但是我们至少可以粗略地将他们划分为两类：文人画家与职业画家（其中包括宫廷画家和民间工匠）——统览整个20世纪的中国画家，其情况就复杂多了——他们大多出身穷苦，看过旧社会的贫穷与落后，知识结构不再是博通经史，有些人是从国外留学的，有些人则干脆是

自学出身。统览 20 世纪的中国画家，概括地说，大致可以分为两类：一类首先是文人，然后是画家；一类是从事其他工作的人，后来成为画家的。

先说第一类，他们有传统的文化修养，然后发之于书画，他们的人生观是传统的，价值观也是传统的，像陈师曾就是这样的，只是他死得过早，因此没有成为大器。

第二类，也就是成为 20 世纪绘画主流的那一大批人，出身却非常复杂，几乎没有几个人是出身于名门或文化世家的，他们的成长不能不受时代的潮流的影响。

于是，构成 20 世纪画家群落的现代的中国画家，先是失去了文人的身份，然后再失去了文化的背景——这双重的失去，也使得中国画家无论是在身份上还是在文化背景上，都陷入了一个前所未有的尴尬境地，因此动荡异常。早在 20 年代，姚渔湘就编过厚厚的一本《中国画讨论集》，直至 20 世纪末，仍续有讨论——它既是画种的讨论，也是艺术性质的讨论，而**这些讨论深刻反映了中国画在激变年代里所面对的复杂性。社会的重压与画家内部的分化，使它产生了深刻的变异：**1911 年帝制结束，延续数千年之久的传统文化中的一部分亦随之崩解，消弭于无形；1919 年开始的新文化运动，旧文化几乎概在打倒之列；三四十年代，即抗日战争、解放战争期间，国画更因其宣传功能的先天不足而倍感寂寥；1950 年后，由于新的文化政策的出台，中国画则几乎被取消了……

从吴昌硕那一代起，中国画就已经不是传统意义上的中国画了，因此我们现在再将传统中国画和现代中国画做比较，强调其间的优劣差别，其意义实在已经是不大了——它就像衣服和裤子间的区别一样。这是我的朋友说过的一段话。在某种意义上，我是同意这种说法的，但是从我个人的立场来说，我却是要维护“中国画”的本质意义的。如果说，现代画家已经不可能再从图式上来重复古人，而且这种重复也

毫无意义，但是从理想与价值的角度上来说，中国绘画却有它一套自成体系的不同于西方绘画的本质所在。就是这种本质，使得中国画仍然还是中国画，而不是其他的东西。

从美术思潮的角度上来说，20世纪美术可以划分为三种思潮：第一种是寻求传统体系内的发展，也即是“传统派”，如吴昌硕、陈师曾、金城、齐白石、黄宾虹、潘天寿等人士；一种是改良派，源于康有为的倡议，以西画之长补国画之短，如徐悲鸿、林风眠等人士；还有一种是源于陈独秀“美术革命论”而来的革命一派，国画乃在打倒一列，尽管目前我们已经不屑于和这一派的人去计较什么，但在那个历史时期，这一派却曾占过上风。

在与朋友的一次聊天中，我认为他说的话可能是对的：走传统的路，当然末路；走中西融合的路，可能也是一条绝路。相对于前者而言，古人已经在意境或技巧上把一切都发挥得淋漓尽致，没有为后人留一点空间；相对于后者而言，**中国画与西方画本来就是异质的**，融什么呢？西画的长处就是国画的弱处，如果将西画的长处吸收进来，它所对应的恰好是国画的种种不足。也许他的话有些偏激，但是他是从创作的角度来说的，我也感觉得到他说这话时候的悲壮感。

历史存在于解释之中，或者说是一种叙事。如果将“历史”当做是一种“叙事”，那么，在20世纪的中国，主要的叙事模式当有以下两种：

第一是“现代化叙事”；

第二是“政治—革命化叙事”。

前者，使人们的评价大都将注意力集中在某个人或某件事是否符合于“现代化”的标准之上。世界不可避免地走向“现代化”，而选择“现代化”这一概念，正是在着眼于它含义的丰富性和复杂性：它是一个中西文化乃至传统在现代交汇、冲突的联结点，由此为基础，构成了叙述的框架。“现代化”也是一种价值取向，持这种观点的人往往赞

成“激进”而反对“保守”。而这些人所谓的“现代化”，也无非是以是否“西化”为标准的。采取类似的评价标准的，在20世纪80年代最为常见。而我认为，既然国画与西画采取的并不是一个相同的审美标准，却为什么要用非常西化的现代化与否来衡量呢？显然，看中国画是否现代，是有它的自己的标准的。

而“政治—革命化叙事”，从20世纪三四十年代一直到80年代的初期，都几乎占了“主流”，许多杰出的现代画家，也不能不在这样的评价体系内来进行创作和进行艺术的评论。它往往是外在于艺术价值的。

“现代化叙事”框架已经受到“后现代”的质疑，“政治—革命化叙事”也得到理性的认识。这是思想界的问题，我们暂且不去详细地讨论它。

前面我说看中国画是否现代，是有它自己的标准的，我觉得这标准应当从几个方面考虑：

1. **其审美价值是否符合中国文化的本质。**辜鸿铭说，中国文化有四个特色：单纯、深沉、灵敏、博大。我认为对极了，而且认为中国画所以用毛笔、宣纸、水墨，就是发挥这几种特性的。

2. **是否拓宽了中国画的观念与创作的技巧。**我觉得艺术在两个方面最重要，一个是本质，一个是技术——前者决定应该采用什么样的技术，后者则是显示其目的何在。

3. **每一个艺术家是否解决了摆在自己面前的艺术难题。**

4. **诗歌与书法仍然是衡量中国画的一个有效的标准。**

综合以上四点，我将一方面从价值的角度来批判地看20世纪中国画，也将从技术的角度来看20世纪的中国画——虽然如何更好地讨论现代中国画应须进一步的研究。

目 录

1 吴昌硕	79 钱松品
6 齐白石	83 林风眠
12 黄宾虹	89 关 良与丁衍庸
21 陈师曾	93 王雪涛与郭味蕖
26 金 城	97 蒋兆和
30 高剑父	102 傅抱石
36 陈树人	108 赵望云与陆俨少
40 贺天健与吴湖帆	115 叶浅予与黄胄
45 朱屺瞻	120 李可染
48 徐悲鸿	125 陈子庄
55 刘海粟	129 黄秋园
60 溥心畬与江兆申	133 石 鲁
65 潘天寿	140 吴冠中
70 李苦禅	147 编后语
74 张大千	

吴昌硕

(1844~1927)

吴昌硕，原名俊、俊卿，字昌硕，号缶庐，别号甚多，有苦铁、破荷、老缶、大聋等。浙江安吉人，青年时曾经学过辞章、训诂、书画等，后来终于在书画方面取得了伟大的成就。

吴昌硕，是当之无愧的大师，无论从哪个方面来说，在20世纪，他都是不好超越的。他的篆刻开宗立派、书法开宗立派，绘画也开宗立派——在中国艺术史上，像他这样开宗立派的人物，还是不多的。

说到吴昌硕的画，必先说他的书法与篆刻，因为他在题材方面并没有多少新的开拓，画题亦不广泛，相对于花卉，山水人物都比较弱。所以不谈他的书法，就不大能理解他的绘画。

他的书法有一种苍苍莽莽的东西，篆书如此，隶书如此，行草书也是这样。人们都十分推崇他的《石鼓文》书法，但我认为他的最高成就并不在这方面，而是写《散氏盘》的那一种。像这种风格的书法，可算是充满“金石气”了，所谓老辣，所谓老到，都可以用到他身上去，从里面也很可以看出真力弥漫的感觉。如果说从宋代开始就有一种“老境美”开始被推崇的话，那么，这种老境的美，在吴昌硕这里可说是发挥到了极点，以后恐怕也不会有人再在这个方面可以超过他了，而老境美在他这里也可以说是一个终结。他的行草书也不弱，清人行草书好的不多，且受馆阁体的影响，不能放纵。吴昌硕就能放纵，他是学王铎的。但细看他的行草书，形式很好，书卷气却少，有很强悍的气息。受吴昌硕影响的人，都有这种强悍气，而不是温文儒雅的书卷气。

再说他的篆刻。他早年学浙派，但浙派是较为破碎的，其



富贵清高图·吴昌硕

实看吴昌硕的印中也有较为“破碎”的感觉，但是他的这种“破碎感”，却仿佛是久历风霜而来的。在他之前，篆刻是以巧妙见长，可是在他之后，篆刻的品格和气魄都大了起来，雄浑了起来，破碎不但不是他的缺欠，反而是一种特色了。

据说他学画很晚，大概有五十多岁了吧，是在任伯年的劝说之下。这个故事是这样的：任伯年问吴昌硕为什么不画画，吴说不会，任说，你的书法和篆刻的底子那么好，应该画得很好。说完，就让吴昌硕在纸上画几笔，很难为情的吴昌硕随意在纸上涂了几笔，不想任伯年却说：你的线条很好，我无法教你。这遂使吴昌硕很有信心地来作画了。

这个故事，我们可以从两个方面来解读：

一、吴昌硕的线条是他的绘画的灵魂，离开了他的线条，就无法谈他的绘画；我曾在浙江省博物馆和其他地方看过吴昌硕早年的画，是很细润的，气魄也不大，并不像晚年那样放手淋漓。这也有点像他早年的书法。

二、正因为吴昌硕是从书法入手来作画的，所以他没有造型方面的训练，而绘画作为一种艺术种类，造型因素是极其重要的。甚至可以说，离开造型，绘画就不成其为绘画。即使是西方现代的抽象艺术，其中也有造型的因素，只是这种造型与古典艺术的造型不同而已。

前面我说过，人们都很推崇吴昌硕的《石鼓文》书法，尽管那是他面目极为突出的一种，但我认为它并不是吴昌硕最好的作品，有太多的习气。他最好的作品，是他临《散氏盘》并在《散氏盘》的基础上加以变化的那一种，古朴老辣，伸展流动，吴昌硕画紫藤或者葫芦的藤蔓，都是从这种笔法变化而来的。

他的绘画的个性语言，与他的书法个性语言是一致的。任何一个大师，都是将自己的个性语言推到极端，推不到极端，也就成不了大师，这是一个很简单的事实。

说到个性语言，吴昌硕是绝对的将它推到了一个极致，以致学习他的人没有办法从他的风格中再跳出来，如王个簃、诸乐三、吴萆之等人，皆是。陈师曾学吴昌硕，还没有到家就死了；齐白石学吴昌硕，却不是面貌上的学，而是从自己

的个性的角度来学，而且他们天性不同，齐白石比他多情趣的东西。

吴昌硕在画中成功地融入了金石气，也将文人绘画的“秀”无形中排斥出去了。我不是说在他的画中不见这个渗透在文人画骨头中的“秀”字，而是说，从扬州八怪而后画坛中的“俗艳”，在吴昌硕身上同样不可避免。而虚谷就不是这样，尽管他的颜色也很艳丽，但骨子里是超凡脱俗的。

吴昌硕的画有很多是较为粗犷的。“粗犷”中本义包含两种东西：一个是“粗糙”，一个是“粗俗”。学吴昌硕的人往往容易坠入后二者中去，实际上就是在学他的粗犷的过程中，融进了不可避免的“粗俗”与“粗糙”，只是吴昌硕的功夫精深，能够避免这二者，不使之过分，而别人就没有这个本事了。像王个簃、诸乐三等学他的人，就都不免要受他的“遗毒”了。

在吴昌硕的身上，也可以看到近代画家和古代画家的区



神仙福寿图·吴昌硕

别。古代画家极力表白自己在追求一种不食人间烟火的高逸之气，因此风格是冷逸是高简，而吴昌硕这一代画家却与他们的先辈不同，他们开始离开乡村走入都市，风格也不是不食人间烟火的冷逸，而是必须和新兴城市中兴起的商业方面的某种因素相吻合。所以在他前辈的画上，如在赵之谦的画中，常题“大富贵”之类并不避俗的话，吴昌硕也是如此，且将这一切发扬光大了，他用墨用色都很浓，画富贵的牡丹不说，即使是画梅花，也热烈非凡，为新兴的商人阶层所喜闻乐见，中国古代画家的隐逸性格，在吴昌硕这一代的人身上，已经所剩无几。比如在王震（一亭）的身上，这种特色更为明显。

吴昌硕特别喜欢粗笔重墨，也特别喜欢一些浓艳的色彩，加上他粗放的风格，我忽然间感到，吴昌硕的出现，以及他的风格为人们所激赏，实际上已经宣告：此时欣赏中国画的人们已经开始需要一种很强烈的刺激了，而中国画固有的微妙、清淡、简远，等等，这些曾经被当做很高品质的东西，即将或已经要被人们忘却了！

也就是说，吴昌硕可以不受西画的干扰，然而却不能不受世俗的侵蚀。他的画，以日本人购者为多，而日本人却往往是看好他以前作的某幅画之后才订货的，并且就让他“临摹”某幅画，所以吴昌硕实际上是不断地在重复自己，而缺少更多的精尖之作。如果将他一些雷同的与应酬的作品去掉，他绝对是一代不可企及的大师；如果将他那些泛泛的应酬之作放在一起，我们恐怕就要换另一种眼光来看吴昌硕了。不管怎么说，我们无法否认在吴昌硕的画中，已经有一些消费性和商业化的倾向。一代大师尚且如此，又怎能阻止20世纪下半叶的人向这方面倾斜呢！

附带一提的是蒲华（1830~1911），很多人觉得蒲华被遗忘是不应该的，于是做翻案文章，把他举到一个很高的位置上。作为那个年代里有特色的画家，蒲华应有其位置，可是说他有多精彩，和吴昌硕比一下就知道了。笔不精，墨不妙，提得再高，也还是到不了吴昌硕的高度——在吴昌硕的光环之下，其他人只能在阴影中呆着了。

