

陈子庄谈艺录

· 陈滞冬 编著

河 南 美 术 出 版 社

陈子庄谈艺录

陈滢冬 编著 责任编辑 尤汪洋

河南美术出版社出版 新华书店发行 河南省信阳市人民印刷厂印刷

850×1168 毫米 大 32 开本 6.875 印张 130 千字

1998 年 10 月第 1 版 1998 年 10 月第 1 次印刷 印数:1—5000 册

ISBN7-5401-0680-8/J₀ · 565 定价:12 元

陈子庄的意义（代序）

● 陈滞冬

中国社会与中国文化，近百年来的境况，如当年梁启超先生所言，正经历“五千年未有之大变局”。即将过去的二十世纪，对于中国文化说来，是一个多灾多难的世纪。在这一漫长的时代之中，充满了社会的、政治的、军事的、思想的、经济的各种革命，充斥着混乱、饥饿、杀戮、欺骗、道德沦丧等各种令人不堪回首的绝望阴影。在这一时代中，中国文化经历了前所未有的苦难与屈辱，蓄积了太多的失望与愤怒，造就了彻底的贫困与轻贱。或许可以说，中国普通民众的精神生活，已经被一连串的、长期的内乱外祸、社会的赤贫化以及生存价值取向的缺失剥夺殆尽了。在这样的文化背景之下，中国艺术，尤其是传统中国艺术处在苟延残喘的状况之中，就毫不奇怪了。艺术本来是一种文化发展到强盛状态时表面上浮现出来的那一层闪闪发光的东西，当这种文化处在衰微状态时，是不

可能发散出新的光辉出来的。由于某种惯性作用，文化衰微时代的艺术，往往借助于文化强盛时代反向的余光，于是，学舌式的因袭就不可避免，僵尸也就开始复活，传统的价值也就被十分夸张地放大了。就中国绘画来说，实际上自北宋时代以后，已经被局限在文人士大夫这一文化层次之内。中国绘画的审美原则与创作实践，通过一千多年来文人士大夫这一在传统中国社会中分工从事思维活动的人群的不断引导，最后已成为整个社会认同的审美原则与创作方法。但是，自本世纪初以来的一连串的革命之后，文人士大夫作为一个社会阶层，已不复存在，中国绘画成了一株无根的大树，在本世纪的风雨飘摇中，勉强地支撑着枯槁的枝干。二十世纪的中国画家，背负着多重苦难。一方面，是民众精神生活被剥夺，自下而上的压力迫使人们被日常生活所淹没，艺术自然成了弃儿，在这个时代末从事艺术，如果不被视作冒险，也至少会被认为不正常。另一方面，在文化衰微时代，对传统的认同会窒息艺术家创造的欲望，而这样时代的社会心胸往往狭窄得容忍任何新鲜的艺术生命。再一方面也是最重要的一点，中国绘画的传统社会基础已然不复存在，西方文化的冲击波一浪高过一浪地蜂拥而至，何去何从，彷徨不定。中国画传统的价值在不断地消减，但是，全面屈从于西方艺术的原则也并无任何可能，因为，以十亿计的同胞仍然以自己的方式在自己的土地上生存，近百年来一连串的革命虽使他们与传统相距甚远，但对于西方艺术更有与生俱来的隔

膜，那么，唯一的可能就是，有大智大勇者，敢冒天下之大不韪，创造一些新的、现代的、中国的绘画艺术，哪怕不被他现在的同胞们理解，却会为未来的、新的中国人书写出中国艺术的新历史，这些人虽然有可能会不见容于他的时代，却会被后来的人们视作伟大的英雄。

百多年以来，已经有不少先驱者，在创造新的、现代的、中国的绘画这条充满艰难险阻的道路上付出了毕生的精力，任伯年、吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、张大千、傅抱石、陈子庄等，更是其中成就卓著者，应当被我们视作民族英雄。任伯年、吴昌硕、张大千使中国画更加贴近了现代市民生活，他们在近代亚洲最大的都市上海以出售商品性的绘画为生，因为卖画的关键，总要考虑接受者的好恶与情趣，所以，他们的绘画与较他们更早一些的晚清文人画家们无论在题材和技法以及表现的趣味上，都有相当大的不同，近代中国最现代化的大都市市民的精神面貌如镜印影一般反映在他们的作品之中。黄宾虹与傅抱石的成就主要在于技法的改良，他们之间唯一的不同是，黄宾虹从传统中找材料，而傅抱石则借助于日本画的技巧，但他们创造成功的新技法，都可以说是前无古人，都可说是新的、现代的、中国的绘画技巧。如果说上述几位在现代中国画的创造方面还都局限在形而下的层次上的话，那么，齐白石、潘天寿则已经开始跨入形而上的层次了。齐白石是现代中国唯一一位把自己对现实生活的关怀大量反映在绘画作品中的画家，他利用比喻、影射、隐

喻、讽刺等文学手段，干预生活，笔锋涉世之深，为任何现代中国画家所不及。在技巧方面，齐白石的创造性也是非常巨大的。如果说明清以来文人画笔墨技法的基础是以书法用笔来创作绘画作品的话，那么我们可以认为齐白石已经将这种技法从简洁的方向发挥到了极致，这与黄宾虹从繁密的方向发挥到极致一样，虽说是偏执于一端，但都可以说是非常巨大的成就。由于齐白石在笔墨与色彩上都沿着简捷的思路发展，于是中国绘画笔墨与色彩的形式感在他的作品中特别地凸现出来，尤其在他晚年的作品中，他自己有意识地对这两种形式感的充分利用，使得中国绘画终于以纯粹的艺术语言表现站在了现代的门槛上。潘天寿则是一位特别具有现代性的画家，他对于画面构成等纯粹形式感的研究在中国画家中是独一无二的，这样做的结果是，他的绘画具有一种简洁的、强健的、纪念碑式的效果，任何微不足道的东西到了他的画中立即就获得永恒的力量，这一点，使他与他的文人画前辈们草草游戏的传统立即区别开来。潘天寿对于画面构成的考究甚至可以与任何一位西方世界的当代大师媲美，他在这一方面的成就使中国绘画具有了现代造型艺术的气质。传统中国绘画在构图方面往往屈从于物象，纯粹因为构图上的安排而获得的艺术效果往往得于偶然，潘天寿则优先考虑画面构成，根据这种构成安排的原则来安排物象，甚至使物象屈从于构图，那些后来被西方人以格式塔心理学理论来解释的画面对于观赏者心理产生的艺术效应，被潘天寿以艺术家的直

觉敏感地利用得天衣无缝。潘天寿的构成语言是由传统中滋生出来的现代中国画构成语言，它使得现代中国画进一步摆脱了文学、社会学、伦理学等外在因素的介入，朝着纯粹艺术的方向迈进了一大步，潘天寿的现代性对于中国现代绘画的价值正在于此。陈子庄生活的年代稍晚于上述各位，这使他有幸目睹了先贤们创造现代中国画的一系列努力，也使他有幸从旁客观地思考这些努力的结果，这是他入局较晚的幸运。陈子庄生于1913年，其时距辛亥革命清帝逊位不过一年多，他亲身经历了1949年前以孙中山、蒋介石、毛泽东为代表掀起的一系列政治革命与军事革命，经历了战争、政变、饥饿、灾荒、政权更迭与流离失所，也亲身经历了1949年后毛泽东发起的各种思想文化革命，经历了较之战争饥馑更为痛苦的思想清算与精神禁锢。他去世于1976年，正是毛泽东时代的最后一年，邓小平经济革命的前夜，后来的思想自由之风丝毫没有吹拂到他，但却使他在过世十年之后几乎一夜成名。重要的是，陈子庄不仅仅是一位画家，更是一位思考者，他对于现代中国画的贡献不仅仅在技法上甚或艺术原则上，更在于他对于中国画传统及现状的批判。令人惊异的，不只是陈子庄思考的深刻性，而且是这些深刻的思考与对于中国画传统全面的、新鲜的反思视角竟然产生在那精神禁锢和思想清算最严酷的年代，这究竟应当说是历史的玩笑还是历史的公正？

文化衰微时代的画家几乎没有能力对传统表示怀疑，

无论他们才智如何，时代使他们丧失了这种权利。陈子庄之前的中国画家，甚至一些应当视为中国绘画史上英雄人物的国画大师，通常也满足于一些修修补补或局部的改良。当然，也有一些对传统表示怀疑的人，但其立脚点，不是西方艺术思想，就是日本艺术趣味，再有就是就绘画之外的政治、社会、文学的角度立论，还没有人如陈子庄那样，从中国画传统内部向其发起了关键的一击，这一击，或许会使那垂死的传统重新振起，使趋于停摆的时钟重新转动起来。我们知道，近百年来中国步入现代社会的步伐虽然缓慢而蹒跚，但现代社会毕竟与传统社会完全不同，传统社会是一贵族官僚的社会，现代社会则是一个平民的社会，或者至少可以说，中国正在逐渐向一个真正的现代平民化社会转变。从清代末年到民国前期，在上海卖画为生的任伯年、吴昌硕、张大千们，努力改变传统的审美趣味以迁就市民的好恶，他们在作品中表现出来平民意识，在其后很长一段时期内，仍然被受旧传统薰染过甚的新遗老们讥讽为“俗”气，殊不知，斗转星移之间，新的传统，现代中国平民社会的绘画传统，已经开始由俗的任伯年、吴昌硕、张大千们建立起来了。此后的许多年中，尽管不断有眷恋旧传统自命文人的新遗老遗少抱膝长吟，但现代中国绘画的代表作家们的艺术趣味，再也没有回到孤寂、清冷、充满怀才不遇的牢骚以及顾影自怜的旧文人画传统中去。这当然是中国绘画在苦难深重的近代中国社会中拼命挣扎所取得的一个不小的胜利，但这个胜利是不

牢固的，因为旧传统过于厚重的阴影仍然投射在现代中国人的头脑中，如果没有人以现代社会的平民立场来反思旧传统，来整理出深埋在旧传统中并由近代海派画家们发扬出来的平民意识，那么，这个胜利就至少会显得过于单薄了。时代需要陈子庄来做这件事，或者说，需要一个有能力思考的。于是陈子庄出现了。陈子庄做了。陈子庄成功了。

陈子庄出身平民，在社会下层的苦难生活中挣扎了许多年，青年时代，怀“彼可取而代之”的理想，周旋于国民党、共产党、农工民主党、民主同盟之间，很快就感受到政治的残酷与社会的冷漠，中年以后，屏绝一切杂念潜心研究绘画。如果沿用佛家修行的“顿悟”“渐悟”说法，那么陈子庄无疑是顿悟型的。他一进入绘画，立即发现少年时代从民间画工的父亲那里学到的技巧与文人绘画的传统有不可弥缝的鸿沟，此后的数十年，他都坚持用民间画工的技法为基本，对文人绘画的技巧与趣味进行改造，更重要的是，与齐白石等先驱者一方面以民间绘画对传统文人画进行技法上的改造另一方面却在理论层次与思想方法上与传统文人画思想努力认同的做法不同，陈子庄不但将他在技法上改造的成果上升为理论，而且还以他的民间立场，对整个中国画传统进行思辩与批判，并清理出了一条他认为与“官方”绘画传统完全不同的“在野”的民间绘画传统。他的这一思想显然有相当大的主观臆断因素，但问题并不在这一思想是否有绘画史研究上的学术价值，而

在于给刚刚由旧文人画传统转向现代平民社会的中国现代绘画找到存在的合理性，找到自信心，找到理论支撑，它的思想价值，远远大于它的学术价值。由这一思想出发，陈子庄竭力倡导艺术上的独创性，倡导以发展的眼光来看待中国画的传统，这与讲究派系源流、师门授受笔墨来历的旧文人画完全不同。与此同时，陈子庄更指出艺术有艺术自身的规律，艺术创造活动须不受艺术之外其他力量的指使，按自身的规律运作，才能创造出真正的艺术品来。这一点对于现代中国绘画具有特别的重要的意义。中国绘画从来就受到政治、宗教、文学、社会伦理等等非艺术因素的深刻介入，进入现代社会以来，虽说以平民意识取向为绘画在现代的立脚点与出发点，但仍然受到各种非艺术因素的深刻影响，由于中国现代社会的特殊性与复杂性，这些影响有很多时候是强制性的、不可回避的。陈子庄晚年生活在现代中国历史上思想清算与精神禁锢最严酷的年代，这一时期政治因素对艺术活动的干预之深，更为任何历史年代所不及。陈子庄以偶然的因缘，在他晚年的艺术生涯中，逃避了政治的网罗，创作的所有绘画作品，几乎都没有任何政治色彩，非但如此，常常干涉中国画艺术的其他宗教、文学、社会伦理的因素，也都尽可能地清除了。因此，陈子庄提出的艺术应按艺术自身规律操作的理论，就不再只是一种理想，而是一种由他自己付诸实践的、行之有效的艺术行为了。当然，我们还不能说陈子庄的作品都是纯粹的艺术品，但陈子庄提出的这一理论，不

但在当时的社会环境下具有重要意义，对于深受非艺术因素介入之扰的中国绘画，尤其是对于现代中国社会中绘画艺术的创作与研究，也具有不可忽视的重要意义。

与陈子庄在思想理论上的贡献比较起来，他在绘画技巧上的创造同样值得重视，但却容易为更多的人所理解。他在造型的简括与笔墨的精练方面，常常为人所称道，但最为重要的是，他以他的创作实践证明，传统中国绘画的程式化技法对于现代中国画创作说来，并非是一种完全必要的前提或一种必须遵守的规范。尤其是在山水画的创作上，陈子庄以近乎自由的笔墨，画出了与前人完全不同面貌、不同趣味、不同意境、不同风格的作品，甚至在这些作品之间，除了内存气质的一致，各自的外在风貌，都还有相当明显的差异。这与传统中国画家乃至现代中国画家许多大师级人物一辈子使用一种技法的习惯完全不同。这种现象不但说明陈子庄艺术思想的活跃，创造欲望强烈，也说明他有意识地在实践自己的艺术理想，在不断地进行艺术试验。但是，陈子庄这些艺术试验实际上起的效果是向现代中国人证明，不依赖传统技法也能创作出完全中国风格的绘画，因此，陈子庄技法对于中国画传统技法体系的解散作用，也由此显现出来。这也是陈子庄对现代中国绘画的重要贡献之一。传统的解散意味着新生，一个整体的、囿囿的传统对于现代人几乎是毫无意义的，被分解之后的传统才存在选择的可能、改造的可能、更新的可能。只有在这些可能出现以后，本来已成为现代中国绘画

的负担的漫长而庞杂的旧传统，才会转化为滋养现代中国画创作的营养。陈子庄的创作实践向我们显示出传统中存在有多种可能性。中国传统绘画的技法体系经过明清两朝文人画家的反复演练，已经蜕变为空洞的程式化躯壳，情感的内蕴早已被抽空，与自然物象的关系也早已被切断，令人厌倦的千人一面的画法早已困扰着中国画家，本世纪以来的大师们的小修小补小改小造并未损传统的完整性半根毫毛。以山水画的皴法为例，近代以来的所谓改造，不过是各种名目的传统皴法各自稍加变形而已。但陈子庄则完全不同，在他的山水画里，实际上已经没有传统意义上的各种皴法，也并不刻意要对某种传统皴法进行变形，他往往把握住笔墨水色在纸上发生的偶然效果并由此推衍出物象，推衍出一幅山水画来，至于画上的纹理是否近于传统的某种皴法，在他是不十分计较的。他只在一点上把持住自己与传统的联系，那就是线条的质量。陈子庄十分强调绘画中使用书法用笔，这是保证线条质量的关键，笔的起止疾迟顿挫提按，都清楚如书法一般地显示出来，并组织进画家想要表现的物象中去，同时，这些笔触的或长或短或浓或淡的痕迹，都由某种内在的节奏联系起来，组成有规则的、有韵律的舞蹈。其实，陈子庄对于中国画笔墨的理解，才是真正传统的，那些将传统理解为某种名目之下的某种图形的习惯做法，相比之下就显得相当肤浅了。陈子庄也常常从已经分解开的传统中，选取一些他认为合适的断片，加以改造、更新，赋与它个人的情感，激

活它内蕴的活力，重新组织进自己的作品，这些东西与他创造的其他艺术形象融合在一起，难分彼此，也使他的作品显示出某种内在的传统意味。尽管陈子庄的艺术试验不能说都是成功的，但他给现代中国画创作指出了新的可能性，也启示了许多似乎可行的道路，却是不言而喻的。当然，陈子庄技法的缺点也是显而易见的，首先，这种利用笔墨的随机性变化来组织物象的方法虽然充分显示出笔墨的灵活性与生动感，但应付幅面稍大的作品立即会产生困难；其次，在生宣纸上利用水墨浸润的效果本来就是一种难于把握的湿画法，而画面上出现的随机性效果往往是不可重复、无法加强的，并且，待创作时的媒体——水分充分挥发以后，干燥的画面通常会比作画时的润湿画面晦暗几个调子，所以，这是一种极难控制最后局面的画法。虽说有这些缺点，但陈子庄技法毕竟是新的技法，也许，它的价值并不在它本身，而在于它给予我们的新的启示。

陈子庄一生的足迹几乎未出四川，但他从来就不是一个区域性的画家，从他立意潜心研究绘画的中年时代开始，就有与当代大师一争短长的想法。四川省在中国文化地理上是一个具有特殊位置、发挥特殊作用、产生特殊人物的地区，由于它特殊的地理环境和丰饶的生活条件，在和平时代，它像海绵一样不断吸收南北各地文化营养，一旦发生战争或改朝换代的动乱，它便会立即发挥出文化蓄水池的作用，输出文化，以使中国文化的历史，不致断裂。就绘画而论，四川通常会出现一些杰出的大画家，尤

其是在历史上发生巨大变革的时代，更会出现划时代的大师。唐代的安史之乱，可以被认为是古代中国文化的分水岭，前此的汉唐时代，是一个开放社会，健全的个性人格和强盛的国力财力组成了古代中国的强健形象。安史乱后，中国社会逐渐走向封闭，国力物力不断走向衰弱，个性人格渐渐扭曲，最后一蹶不振，在近代资本主义文化冲击下几乎一败涂地。但安史乱后不久，四川地区出现了两个影响此后一千多年绘画史的划时代大师。其一是五代前蜀画家黄筌，他的现实主义绘画技巧不但笼罩了两宋三百年院体画风，也使其后一千多年间的追随者们无法逾越。其二是北宋初期文人画家苏轼，他的文人画理论，成了其后所有文人画家创作必须遵守的基本原则，直到今天仍在发挥其巨大的艺术能量。这两位四川画家，一在技术上，一在理论上，对中国绘画的发展，起到了无与伦比的推动作用。现代中国正在经历的“五千年未有之大变局”，其对中国文化的影响，远远超过千年以前的安史之乱，这变局已进行了百余年，而且还在继续下去。但四川又出了两位划时代的绘画大师，其一是张大千，他在中国传统社会已经解体结束之后，及时地总结、清理了传统绘画的复杂的技术体系，为现代的、新的、中国绘画的出现准备了相当充足的技术资料，如果没有张大千，我们或我们的后人对于中国画传统的理解将会是更为杂乱和不全面的。其二便是陈子庄，他在为现代中国画找到当代社会的立脚点，以现代人的立场对中国画传统进行批判的审视，为中国画

在现代努力成为纯粹艺术等方面作出的理论探索的深刻性与思想的自由度上，在当代中国可称是无与伦比的，他的思想和理论在今后的影响，将远远超过同时代的任何一位大师。

陈子庄的个人生命与现代中国的思想文化革命时代同时结束，他没有感受到随后而来的经济革命带给中国社会与中国文化的更深刻的改变，这是他的历史局限。但是，他的思考，他对于中国绘画的理论批判，却跨越了时空界限，对我们身处的经济革命时代，以及各种革命时代之后变局已定的未来正常的中国社会的艺术创造，都将有非常巨大的启示作用。陈子庄对于中国绘画史的意义在于，传统社会结束之后，在新时代开始之初的混乱之中，他及时地对庞杂散乱、深远广厚的传统作出现代人的审视与批判，令后来者在仰望传统的时候，不致于被虚幻的光环耀炫双眼，从而更清楚地肯定我们自身的现实存在的价值。

1997年夏日酷热，于青城后山两
忘山庄枕流漱石斋，8月4日完稿。

目 录

● 陈子庄的意义（代序）	(1)
一 总论	(1)
二 画史	(44)
三 画法	(73)
四 学画	(114)
五 书法篆刻	(138)
六 其他	(155)
七 陈子庄画跋	(165)
八 陈子庄诗稿	(172)
● 陈子庄年表	(189)
● 后记	(201)

一 总论

真善美，这三者是三位一体的，绘画艺术必须具备这三点。真，是指以科学观念看待问题与事物。善，是指人性，又指道德、风格、观念，即伦理性。美，是指要以艺术眼光审视我们所见的一切事物和景物，以艺术的观点理解我们所见的一切事物和景物。

我认为绘画艺术既要来源于自然与民众，又要超出于自然和民众。艺术的目的就是要给民众指出前进的方向，提示未来的理想，给人以美好与舒适。要有深厚而长远的感染力，使人经久不能忘怀。艺术应使我们中华民族能以我们中华文化的悠久和精美而自豪，并使中华文化存于天地之间，而不让她趋于消亡。

我们从事绘画并不是为画画而画画，最终成个画匠，这在艺术上是没有前途的。必须要以民族、国家的前途和民族文化的长存不衰为前提，从事绘画艺术才有意义。认