

百年中国画创新史

# 新中国画四大家

孙晓飞 陈玉珍◎著



外文出版社  
FOREIGN LANGUAGES PRESS

百年中国画创新史

# 新中国画四大家

孙晓飞 陈玉珍 著

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

新中国画四大家 / 孙晓飞, 陈玉珍著. -- 北京:  
外文出版社, 2014

ISBN 978-7-119-09084-9

I. ①新… II. ①孙… ②陈… III. ①中国画—绘画  
评论—中国—现代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第222536号

作 者: 孙晓飞 陈玉珍

出版指导: 解 琛

责任编辑: 芦宏伟

装帧设计: 八度出版服务机构

印刷监制: 冯 浩

## 新中国画四大家

孙晓飞 陈玉珍 著

出版人: 徐 步

出版发行: 外文出版社有限责任公司

地址: 中国北京西城区百万庄大街24号 邮政编码: 100037

网址: <http://www.flp.com.cn> 电子邮箱: [flp@cipg.org.cn](mailto:flp@cipg.org.cn)

电话: 008610-68320579 (总编室) 008610-68327750 (版权部)  
008610-68995852 (发行部) 008610-68996181 (编辑部)

印刷: 鸿博昊天科技有限公司

经销: 新华书店 / 外文书店

开本: 880mm × 1230mm 1/32 印张: 8.5 字数: 14万

版次: 2014年10月第1版第1次印刷

书号: ISBN 978-7-119-09084-9

定价: 29.80元

**引子：百年中国画源流 / 1**

**“春眠不觉晓”之林风眠**

**林风眠：传统的反叛者和继承者 / 25**

经历坎坷：苦闷者林风眠 / 26

不倦创新：改革者林风眠 / 31

传艺育人：现代艺术的布道者 / 43

融汇中西：独创“风眠体” / 50

超越前人：新中国画的伟大创新者 / 54

**“曾是惊鸿照影来”之徐悲鸿**

**徐悲鸿：新中国画的革新者 / 69**

少年境遇：在反叛传统中国画的风潮中成长 / 70

法国学艺：写实主义的引入者和创作者 / 83

中国传道：写实主义成为国家艺术形态 / 93

写实主义的政治化：艺术成为服务工具 / 106

评判和审视：新中国画的振兴者 / 112

**“笔墨为零”之吴冠中**

**吴冠中：激进的舞蹈者与表演者 / 123**

少年情怀：小清新的小苦痛 / 124

# 目录

## Contents

艺专生活：忍痛弃舍中国画 / 131

法国归来：困顿者的艺术自省 / 138

时代之声：现代美术的领军人 / 147

现代水墨：新中国画的第3位大师 / 154

小结：吴冠中，穿红衣离去 / 170

### **“艺海无涯”之于志学**

**于志学：冰雪世界里的开山者 / 179**

柳树之子：艺术启蒙于“师法自然” / 184

艰辛艺路：象牙塔外的追梦者 / 201

钟情冰雪：创造中国画新的谱系 / 208

呈现的焦虑：前无古人的冰雪世界 / 213

擦掉与重建：从雪景画到冰雪山水 / 219

超越荒寒：于志学冰雪山水的美学追求 / 225

创造白色山水：绘出全新冰雪世界 / 241

**中国山水画的使命：展现当代人文精神 / 251**

**后记 / 259**

**参考书目 / 262**

## 引子：

# 百年中国画源流

画风之变，自古至今，绵延不绝，有了一连串的风格变化，才有了丰富灿烂的中国画史。

如山水画，即如明王世贞所言，“山水至大、小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也”。

在“变”中承继，同时在“变”中创新，中国画于尺幅之间，容大千世界，言各代风情，成为魅力独具的东方艺术之一。

然风格之变，其缘由不一，或源于外部结构的形塑力量，或产生于内部结构的自生力量，或二者兼而有之，共同影响和改变时代画风的形成。

1910年代，中国画迎来了新一轮变革。

新成立的中华民国尚未来得及要求从文化上对国家政治思想予以视觉表现，而思想界及艺术界已经自觉地开始了对

清帝国遗留下来的艺术遗产进行清理，力图借鉴改朝易代的创伤经验，确立新的国家文化价值。

对旧制度、旧文化的清算，在文化艺术界和思想界开始发端。

与中国此前历朝历代伴随朝代更替而进行的文化沿袭与颠覆不同，清亡民兴之交，传统中国文化已经不是唯一可资借鉴的样板，随着政治与军事的现代化，文化艺术的现代化，也成了不可逆转的潮流。

当现代化从西方浩荡而来，唐、宋文化经验不再像以往那样，可以成为新的文化汲取营养并藉此创新的宝库，放眼世界，吸纳西方现代艺术的精华，改造本土艺术，从而形成新的先进文化，成为这场革命的主流。

从政治层面来说，抱残守缺，已经不但是趣味上的守旧，更是思想上的反动。“绝无仅有的老艺术家们，仍在抱着祖先们的尸体，好像正在欣赏着腐烂的臭味，不惜自禁在冷冰冰的墓洞中，拒绝一切曙光与新味。”（林风眠语）

从艺术层面来说，绘画的艺术语境对当代的可能性而言太狭隘太局促，而由艺术史主导的有关当代绘画的接受反应在绘画观念上相对陈旧，对当代艺术的多样性的实践，造成了严重的遮蔽。

因此，一场彻底改变传统中国画趣味与审美的文化革命洪流，在封建王朝阴郁气味尚未散尽的中国大地上，摧枯拉朽地肆意扫荡。

国画作为旧文化的主要载体之一，革其命而造新，也很快成为思想界和艺术界革命派的共识。

在艺术界的革命党看来，国画的身上散发出浓郁的旧朝代的腐臭气，其艺术的主观性、随机性、弱化造型的写实性等痼疾，已经不可容忍。

在政治界的革命党看来，则国画依附于权贵上层社会，在抄袭模仿和毫无生气、自我郁闭的文化表达中，国画已经在某种程度上代表着清朝和中国旧文化的衰亡，是旧文化的鲜明象征。

从某种意义上来说，1912年，中华民国的建立，是新中国画的变革元年。新国家的建立，必然伴随新文化的诞生。依附于旧制度下的旧中国画，迎来了艺术家们的猝然一击。

也是在1912年，政治家和思想家在凄风冷雨中审视着画坛变化，一些先行者勇敢地把现代艺术的一些关键元素引入中国，石子虽小，但却波澜渐扩，终至汇成滔天巨浪，把传统文化的保守面貌淹没。

1912年，后来成为著名僧人的李叔同，从日本归来后执

教于浙江两级师范学堂，带领学生们去户外写生，“为现代类型的艺术教育奠定了基础”。（苏立文，《20世纪中国艺术与艺术家》）

也是这一年，周湘的学生刘海粟像一只不谙世事的小鸭子，勇敢地在寒冬试水，去迎接世俗风雨的袭击——刘海粟与同学张聿光等在上海创立中国第一所现代美术学校“上海图画美术院”（后改名为上海美术专科学校，简称上海美专）。

1914年，刘海粟在自己的课堂开设了人体写生课。这个革命性的创举，不但比陈独秀提出写实主义为国画革命的方向早了4年，而且，把人体写生率先引入美术教育，矗立起了此后新中国画与旧中国画的标志性区别。

但是，由于刘海粟年轻资浅，自身的艺术造诣有限，在艺术界影响不大，加之传统文化的力量过于强大，人们对于新事物的接受普遍缺乏忍耐，所以，刘海粟对于传统中国画的革命，在当时成为“丑闻”。

1917年，上海美专举办成绩展览会，陈列人体习作。有人看后谩骂：“刘海粟是艺术叛徒，教育界之蠹贼！”守旧的舆论界顿时群起而攻，更有人以“文妖”斥之，刘海粟不为所动，竟以“艺术叛徒”自号自励。

据郎绍君先生的研究，与刘海粟先后进行艺术革新的，

还有一些先行者。比如，1911年，周湘在上海创办布景画传习所；1915年，乌始光、陈抱一在上海创办以“促进西画运动”为宗旨的“东方画会”；1916年，李叔同在杭州组织并主持“洋画研究会”。

但如上这些创新者，论其社会影响，均无法与刘海粟相比。

1918年刘海粟起草《野外写生团规则》，亲自带领学生到杭州西湖写生，打破了过去学校关门画画的传统教学规范。

新中国画，以写生入手，无论是景物写生、人物写生还是静物写生，目的是培养学生的观察能力和对现实生活的洞察力；不似旧中国画，以摹仿画稿为主，不事创造，与现实绝缘，没有烟火气。

“绘画上的基本练习，应以自然现象为基础，然后再谈‘写意不写形’的问题。”（林风眠语）

新中国画由此奠基。

年轻的刘海粟在上海滩试水中国美术创新，而事关美术思想上的大风暴，也已经在酝酿之中，一场席卷中国的美术革命，即将横扫华夏大地。

首先是君主立宪派（政治上的温和改良派）的扛旗人物康有为公开发难国画，藉此开始对传统中国文化的革命性反思。

1917年，康有为在著名的《万木草堂所藏中国画目序》中，首开对国画的政治性评价，旗帜鲜明地提出“中国近世之画衰败极也”的论调。康有为说：“中国画至国潮衰败极也，其精均益无文化人者。其余二三名宿摹写四王，二石（石涛、石溪）之糟粕味同嚼蜡。其不能传后，亦于今日欧美日尽剩其可为哉。”

康有为在大赞欧洲美日的同时，指斥当时推崇的名画家不过是画坛小儿，成就远逊古人。“概以四王二石稍存元人一笔，亦非唐宋正宗。比之宋人，亦同鄙下。唯恽蒋（恽南田、蒋廷锡）二男，略有古人意，其余则为一丘之貉无可取处”。

评价先人，康有为毫不客气：“遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同。惟中国近世以禅入画，自王维作《雪里芭蕉》始，后人误尊之。苏、米拨弃形似倡为士气……夫士大夫作画安能专精体物，势必自写逸气以鸣高，故只写山川或画花竹。率皆简率荒略，而以气韵自矜。此为别派则可，若专精体物，非匠人毕生专诣为之，必不能精。中国画既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。”

同时，康有为对国画的未来大唱哀歌：“如仍守旧不变，则中国画学因遂灭绝之。而合中西而为画学新纪元者岂在今乎？吾嗣望之。”

康有为在“百日维新”中，曾为帝王师，指导光绪皇帝变法图强。虽然维新失败，但康在国内政治界和文化界的影响仍然举足轻重。同时，康有为作为卓有影响的书法家，对国画也有一定了解，因此，高论一出，震动中国书画界。

在国画变革方面，同时起到重要启蒙作用的，是当时的革命领袖、后来的共产党创立者之一陈独秀。

1915年9月15日，重要的革命思想启蒙读物《新青年》创刊。

思想激进的陈独秀决意对中国进行全盘革命，在发刊词上即把“社会主义”当成文明标尺。创刊数年，《新青年》对中国传统文化发动了一系列革命改造，中医、国画等都排在陈独秀的革命日程表中，之所以一直引而不发，是在寻找合适的爆发机会。

1917年，《新青年》发表胡适的《文学改良刍议》。文章文如其名，虽多有新见，但对于传统文学的核心并无大的触动，只是一个温和的改良建议。

1917年2月，陈独秀在《新青年》发表更具火药味的《文学革命论》，明确提出“三大主义”作为新文学的征战目标。推倒雕琢的、阿谀的贵族文学，建设平易的、抒情的平民文学；推倒陈腐的、铺张的古典文学，建设新鲜的、立诚的写

实文学；推倒迂晦的、艰涩的山林文学，建设明了的、通俗的社会文学。从内容到形式对封建旧文学持批判否定态度，主张以革新文学作为革新政治、改造社会之途。

两篇文章问世之后，中国文化革命随即如火如荼地展开。

或许是受此文章启发，1917年底，年仅21岁的吕澂致信陈独秀，明确提出“美术革命”这样的激进名词，引起陈独秀的高度重视。吕澂在信中说：“文学与美术，皆所以发表思想与感情，为其根本主义者惟一，势自不容偏有荣枯也。我国今日文艺之待改革，有似当年之意。而美术之衰弊，则更有甚焉者。”

对于当时国画之颓废的批评，吕澂大声疾呼：“我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不亟加革命也。革命之道何由始？”

如获至宝的陈独秀马上在《新青年》1919年第6卷第1号上发表《美术革命——答吕澂》一文。

文章中，陈独秀表达了这样的观点：若想把中国画改良，首先要革王（四王）画的命。因为要改良中国画断不能不采用洋画的写实精神。中国画在南北宋及元初时代，那临摹、刻画人物、画禽兽楼台花木的功夫还有点和写实主义相近，自从学士派和文人专重写意，不尚肖物这种风气初倡于元末的倪云林和黄公望，再倡于明代的文征明和沈周。到了清朝

的“四王”更加变本加厉，人家说王石谷的画是中国画集大成者，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束。

至于解决方式，陈独秀认为：“对于画学正宗倪云林、黄公望、文征明、沈周、四王及南宗系列的画家，像这样的社会上盲目崇拜的偶像若不打倒，实在是输入写实主义，改良中国画的重大障碍。”

在这篇文章中，陈独秀第一次明确提出国画革命的方向——写实主义。

与康有为熟谙书法而不擅长国画不同，陈独秀幼得家传，对国画尤其是“四王”之画了解尤深，因此，所陈之弊，更为详实；所述之病，更为精准；所蕴之情，更为热切；所指之路，更为可行。

在康有为发表《万木草堂所藏中国画目序》两年前的1916年，他偶识青年才俊徐悲鸿，不但接纳其入门墙，而且常把珍藏的中外名画给徐悲鸿观赏、借鉴，并鼓励徐到日本去考察域外新画风和新画派。

1917年11月，徐悲鸿返回上海。12月，徐悲鸿持康有为私札赴京。1918年3月，徐悲鸿被蔡元培聘为北大画法研究会的导师。

1918年5月14日，徐悲鸿在北大画法研究会讲演《中国画

改良之方法》。此文于1918年5月23日—25日在《北京大学日刊》上连载；1920年6月，北京大学的《绘学杂志》转载此文，改题为《中国画改良论》。

徐悲鸿，画坛新锐也。时中国一切改革皆以东洋为鉴，以日本为师，因此，徐之文章重新呼应了康有为，再次在中国文化界及画坛掀起巨浪。

文章中，徐对国画的现状痛心疾首，并深刻反思称“中国画学颓败至今已极也，凡世界文明已无退惑。读中国画在今日比二十年前退五十步，比三百年前退五百步，比一千年前退八百步，民族之不振可叹也夫”。

徐悲鸿在文章里的表述，含义复杂。

从学术层面来看，清末“四王”之文人画流毒甚广，因循守旧，画坛弥漫一股因袭陈腐之风。千人一面，万画一宗。因此，有识之士皆痛批之以图改良。

从政治层面，清朝之弱，唤起士人学子对强唐之向往，因此，文化向唐看齐，以唐为美，也成为强大国家、铲除积弊的某种幻想。所以，徐悲鸿指出国画“比一千年前退八百步”，也表达了徐内心对现实不满、冀望国家强盛的政治意图。

从艺术史的角度来看，唐代乃佛教艺术初始传入之时，

则西方艺术元素强势植入中国，造成中国艺术的大发展和大繁荣。唐画之盛，实因西方艺术的传入与吸纳，因此，以唐为鉴，就必须重新向西方学习。

心恨大清之无能，而艺术家却束手无以拯救，因此，迁怒累之画坛不振者。徐悲鸿在文章中大骂时人推崇的董其昌诸人，称“董其昌、陈继儒才艺平平，吾尤恨董其昌断送中国画二百年历史，罪大恶极”。

“一种以造型艺术为名的艺术，既已略去了造型，那是什么东西呢？”（林风眠语）与康有为《万木草堂所藏中国画目序》中所述观点一脉相承的是，徐悲鸿亦认为欲救目前之弊，“必采用欧洲之写实主义，尤其强调要以素描为基础”。

1918年10月22日，北京大学校长蔡元培出面力挺徐悲鸿。向持“美育代宗教”思想的蔡元培，曾游学欧洲，对西洋美术有自己的独到认识，在北大画法研究会上，蔡元培以自己的视角，表达了对西洋画的看法：今吾辈学画，当用研究科学的方法贯注之。除去名士派毫不经心之习，革除工匠派据守成见之讥，用科学方法以入美术。

很显然，蔡元培是从科学的角度来看待国画改良和革命，显得更理性。蔡的观点，也反映了当时大部分有识之士科学救国的理念，而挽国画之颓，振国画之法，也只有依赖科学。

虽然观察点和出发点不同，但康、蔡、徐齐齐发力攻击国画蔽败，力图在文化领域出现新气象的拳拳之心，基本相同。

康、徐、蔡、陈之呼，令画坛尚摹旧仿稿之风稍有改观，一批青年学子开始了对东洋画及西洋艺术的关注。从某种意义上来说，康、徐、蔡、陈之文章，对国画领域进行了一场意义深远的现代艺术启蒙。

陈坚盈先生认为这场“美术革命”，可以说就是中国画革命。他指出，“由于它既是在西方文化介入近现代中国文化变革，西方艺术成为现代中国艺术的主要参照系的情境之下发生的，又是中国画自身规律之下新因素的表现与晚清美术渐变的延续，因此它对其后的中国画变化起到了重要作用，也对中国美术的创作和画坛格局产生了深远的影响”。

从刘海粟首倡写生、康有为变革呼喊开始，百年间，新中国画大约走过了5个时期。

准备期：代表人物为陈独秀。

探索期：代表人物为林风眠。

振兴期：代表人物为徐悲鸿。

改革期：代表人物为吴冠中。

创新期：代表人物为于志学。