

潘天寿基金会学术丛书

浙江美术学院
中国画六十五年

THE CHINESE PAINTINGS OF ZHEJIANG
ACADEMY OF FINE ARTS:
THE ACHIEVEMENTS IN 65 YEARS

[续编]



浙江美术学院出版社

潘天寿基金会学术丛书

浙江美术学院

中国画六十五年

THE CHINESE PAINTINGS OF ZHEJIANG
ACADEMY OF FINE ARTS:
THE ACHIEVEMENTS IN 65 YEARS

[续编]

浙江美术学院出版社

(浙)新登字第11号

- 责任编辑：熊 寥
- 封面设计：王义钢
- 版式设计：范达明

• 浙江美术学院中国画六十五年(续编)

- 浙江美术学院出版社出版
- 新华书店经销
- 浙江新华印刷厂印刷
- 开本 850×1168毫米 1/32 印张 13.125 字数 310千字
- 1993年12月第1版 1993年12月第1次印刷
- 印数 0001—1300
- 书号 ISBN 7-81019-338-4/J · 298
- 定价 软精装 25 元 精装 29 元

• 顾问：宋忠元

• 编委：卢 炘 吴山明 吴永良

李子侯 范达明 郑 朝

程宝泓 潘公凯 (按姓氏笔划为序)

• 执行编委：范达明 卢 炘

目 录

-
- 在挤迫中延伸 在限制中拓展
——远望二十世纪中国画(代序) (1) 潘公凯
 - *
 - 浙美中国画印象 (8) 郎绍君
 - 人物画的复兴与书法教学的创举
——纪念浙美中国画六十五年 (16) 薛永年
 - 现代中国人物画刍议 (25) 水天中
 - 中西艺术关系与中国画专业教学 (30) 范达明
 - 新浙派与后海派的比较
——兼论潘天寿与吴昌硕之关系 (55) 卢 忻
 - 二十世纪的艺术之光
——关于林风眠、潘天寿的比较研究 (70) 孙振华
 - *
 - 传统的命运 (79) 潘公凯
 - 中国画笔墨结构浅议 (85) 张立辰
 - 中国画家的笔墨意识 (103) 佟振国
 - 中国绘画、书法线条析 (106) 董文运
 - 论“势”在中国画中的地位 (118) 周沧米
 - 中国画的抽象符号与程式 (122) 聂南溪
 - 对中国画和中国画教学的看法 (128) 卢坤峰
 - 关于中国画批评的断想 (132) 叶 子

*

- 在稳定中求发展
——中国画教学随想 (139) 宋忠元
- 浙美人物画造型的奠基理论
——评三篇关于国画素描问题的论文 (144) 潘耀昌
- “不似之似”
——试论传统工笔人物画造型特征 (158) 顾生岳
- 意笔线描人物画简论 (168) 吴山明
- 文人画与人物画 (184) 吴宪生
- 中国人物画创作思考 (196) 唐勇力
- 水墨写实人物画应当复兴
——兼谈现当代水墨人物画的若干问题 (207) 洪惠镇
- 关于中国人物画写意与写实的思考 (221) 翁祖亮
- 星光之析 (227) 冯运榆
- 木板上的艺术思考 (235) 黄发榜
- 居高声自远
——读刘国辉《水墨人物画探》 (244) 洪 斌

*

- 我的山水画意境观 (248) 孔仲起
- 写意山水设色的意向性 (253) 陈向迅
- 先写生而后才能写意 (261) 徐家昌
- 篆刻艺术创新问题断想 (265) 祝遂之
- 我院书法专业三十年概述 (270) 章祖安
- 非翁画语录 (279) 陆抑非
- 砚边遐想 (281) 卓鹤君
- 砚边偶拾
——绘事散论 (288) 吴永良

*

- | | |
|---------------------------------------|-----|
| • 潘天寿与中国画教学 (294) | 徐建融 |
| • 关于潘天寿作品现代感的思考 (300) | 王义森 |
| • 关于潘天寿先生三幅作品的著录
——美国读画札记之一 (311) | 洪再新 |
| • 奇中寓平 险中有稳
——潘天寿先生的书法篆刻艺术略论 (322) | 刘 江 |
| • 意在山水之间 韵涵笔墨之中
——陆俨少先生的书法艺术 (332) | 俞建华 |
| • 玉树临风
——陈佩秋艺术论 (341) | 徐建融 |
| • 谦谦君子 画如其人
——朱颖人其人其画 (353) | 曹工化 |
| • 回到单纯
——吴山明近作艺术风格谈 (357) | 冯 远 |
| • 排界纵横 吞吐八荒
——孔仲起山水绘画赏析 (363) | 况 达 |
| • 追求纯真的艺术家吴永良
——兼论艺术的纯真 (368) | 卢 忻 |
| • 独具神韵的艺术世界
——论卓鹤君山水画的审美特性 (375) | 叶 子 |
| • 附录:浙江美术学院在职中国画教师名录 (385) | |
| • 编后记 (413) | |

在挤迫中延伸 在限制中拓展

——远望二十世纪中国画(代序)

潘公凯

在美国旧金山的寓所，看着窗外流水般的汽车和招摇过市的嘻皮、朋克，却回想着地球另一面的中国画坛，颇感遥远而格格不入。20世纪的中国，将会使未来的历史学家深感兴味与刺激。美术史也是同样，将以其深重独特的面貌令人诧异和回忆。

在中国美术领域，传统中国画的主流地位受到挑战是从本世纪初开始的。李梅庵主持的南京两江优级师范首创艺术专科，聘请外国学者讲授西洋美术，培养了第一批略具西式写实绘画基础的美术师资，毕业后散布各地，起到了初步传播西画知识的作用。但因所学甚粗浅，其影响远不足以对传统中国画构成威胁。民国以后，出洋留学西画者增多，所学技法知识也渐趋系统扎实。其中突出者如徐悲鸿、林风眠等人，不仅研习了西洋画的技巧表现，而且形成了关于中国美术教育和绘画发展问题的一些想法。他们回国以后，在新文化运动和西化思潮的激励之下，成为中国新一代西式美术教育的主将。一方面，以西画的观念和技法来改造中国画创作，另一方面，以西式美术教育来改变中国画坛的结构和走向。双管齐下，以期速成。在杭州艺专、北平艺专、上海美专等专门美术学校，西画成为教学的重心、主体，中国画

则退居其次了。虽然在社会上，吴昌硕、王一亨等一批老国画家仍有地位影响，而在代表新兴力量的美术学校中，中国画的主流地位却终于不再存在了。

作为职业画家的老一辈名流大多置身于这场中与西、新与旧的矛盾冲突之外，他们是分散的个体生产者，只要作品有人赏识收藏，在原有的圈子里有人追随崇拜，他们仍可以在旧文化的醇厚气氛中悠游陶醉。20世纪中国美术领域的这场无形的矛盾冲突，是以专门美术学校这个决定未来趋势的新阵地为中心展开的、不同的观念流派在这里交互并存，不同的主张在这里短兵相接，激荡起伏。研究现代中国美术史，是不能不研究把握美术院校史这个关键的。这与西方国家中学院外画家不断以创新突破来逐步影响和带动正规学院，画家始终是在学院前面的情况是有很大的不同的。

粗略地看，可以分为三个时间段：三、四十年代是第一段，五、六十年代是第二段，八十年代以来是第三段。

康有为、陈独秀等人力倡以西洋画改造中国画的主张，虽然有失肤浅和偏颇，但所代表的思潮却势不可挡。当西方文化以强大的经济实力为后盾涌向刚刚打开门户的中国土地时，人们在新奇、兴奋、憧憬、感叹之余，自然觉得中国原有的一切都显得暗淡了——而那些旧有的东西也确实已经令人厌腻。这是热情和感觉的判断，未曾作过冷静深远的思考。三十年代留洋归来的以林风眠、徐悲鸿为代表的新派画家，大多以引进西画、融合中西、改造传统为发展中国美术的基本思路。他们以年轻的才华和饱满的责任感，积极引进西方绘画的观念和形式，致力于中西绘画融合创新的尝试，改变了画坛的陈旧单调局面，丰富了中国美术的表现形式。中国美术能有现在的多元局面，他们作为最初的开创者，诚然功不可没。

然而在几十年后的今天，往日的兴奋与热情飘散以后，人们发现历史仍然以它冷漠无情的声音还在重复那个老问题：在西潮冲击之下，究竟应该如何来认识和推进原有的民族文化？究竟什么是民族艺术的现代化之路？——看来，问题仍然还需要解决。

这里有一个以什么为基本框架的问题。主张以西画来改造中国画的画家，大多以西画基础作为自己艺术探索的出发点，或以西画观念为基本框架，而对传统中国画的深层内涵较少研究和体会，简单化的想法往往在所难免。而事实证明，问题的复杂性是当时的人们所远没有料到的。

越是在传统中沉浸得久，越不敢轻言“革新中国画”这一句话。但这并不表明站在不同基点上的人就不在思考相同的问题。尤其是长期身处美术院校这一“漩涡”中心，而又是具有同样饱满的责任感，甚至于想麻木也麻木不了。例如潘天寿，就曾真切地感受到传统中国画所面临的生存危机，试图思考这一危机的实质，并努力寻找解决的方案。但他又知道这个问题并非短时间可以解决，要有一个相当长的过程。其想法看来保守得多：希望在西潮冲击之下将传统主线接续下去，希望后继有人。先要有传统的延续，才会有传统的改革。然而，在西潮澎湃之下，这一点也难以做到。从三十年代以来，传统的民族绘画形式日益处于外来新绘画的无形压力的挤迫中——西画要在中国立足诚然很艰难，而中国画在西潮冲击之下力求自保似乎更艰难。越来越多的人，尤其是年轻人对传统中国画怀疑、疏远以至不屑一顾。杭州艺专在很长时间内没有中国画系，中国画课程课时也很少；直至抗战中才开设中国画系，但到1950年又取消了。

可以说三、四十年代在美术学校中，传统中国画是在挤迫中延伸；整个民族文化也是在挤迫中延伸，在西潮冲击之下面临挑战。大环境如此。

从五十年代开始，传统中国画又陷入另一种挤迫情境中。如果说，三十年代的西潮还给传统中国画留有一席之地，五十年代初则在艺术院校中将传统中国画几乎完全排除了，只留下一点局部的表现形式——单线平涂的年画或用毛笔画速写。当时，恐怕只有齐白石所受待遇较好，身处漩涡内的传统派画家受批评，而漩涡以外的则被冷落和遗忘了。直到1956年后，中国画才又获得有限度的承认。

五、六十年代的中国社会是很特殊的，它在文化上采取了双向封闭的做法：对西方现代文化的全封闭和对中国传统文化的半封闭。这既是为了保护新生的共和国，也是为了建立起一种前所未有的理想社会。传统中国画处于不得不大幅度自我改造的境况中。于是，开始了中国画的笔墨工具和写实主义创作方法及苏式素描相结合的尝试。人物画方面，北方是在徐悲鸿、蒋兆和的基础上发展，明暗塑造较多；南方以浙美为代表，则是尽量减少明暗，发挥线和笔墨的意趣，吸收写意花卉和古代壁画的表现因素。在这种尝试中，五十年代培养起来的年轻一代是主力，他们没有包袱，被时代所感召，能在有限的回旋余地中施展出聪敏的才华，摸索出一套既能符合社会时代要求，又与中国画传统有一定继承性的表现形式，颇为成功。而当时五、六十岁的老一辈画家，则因对传统了解太多而经历了远为沉郁苦闷的内心矛盾。

笔墨与素描造型的结合是中西融合的典型形式。五、六十年代的中国画创新已作为这个特殊时代的见证成为历史的一页。二十多年后的今天回过头去看，这种尝试的成果虽然影响了一大批当代画家，但还是没有解决老一辈融合派画家所未能解决的深层问题——中西两大绘画体系在核心构造上的格格不入。历史一再重复的那个问题——如何对待外来与本土？如何探寻民族艺术的现代化之路？——仍然没有满意的答案。

始终站在传统基点上的老画家如潘天寿等人，他们也有难解

的困惑：虽然对于中国民族绘画的精神性层次及其对于世界文化的价值深信不疑，但对于如何适应当时的社会需要这一带指令性的任务深感力不从心。一方面是对民族文化的热爱信仰，另一方面是对社会时代的普遍责任——社会对艺术家的要求是从“人民的需要”这一知识分子的理性所不能漠视的角度提出来的。特殊的社会环境造成了这二者的分裂，使中国画前途问题的思考疑虑重重。潘天寿等人所能做的，除了在自己的创作实践中寻找内在个性理念和外在社会要求的有限连接点之外，只是一方面不能不坚决捍卫传统，使传统体系不致中断、解体和庸俗化，并期望得到发展；另一方面对革新的尝试抱着较为开放的支持与观望的态度。其最有长远眼光的一点，是在尚未找到传统体系的现代形态之前，尽力保护传统体系的严整性。

三、四十年代中国画所处的挤迫困境尚可视作文化碰撞中的自然生态现象，五、六十年代所处的挤迫困境，则伴随着人为因素对自然生态过程的干预摆布，使传统中国画走向现代形态的自然历程被长时间地扭曲了。这对于不能活到今天的老一辈传统派画家而言，更是终极的遗憾和悲哀。

八十年代的改革开放，给中国画的发展带来了全新的希望和似乎无所约束的广阔空间。可是意想不到，一种更深层更难摆脱的迷茫在悄悄袭来。这种迷茫不是来自于“穷途末路”之类早已有之的悲观论断，而是来自于西方现代艺术对中国画传统的更深层次的挤迫逼仄：形形色色的西方现代艺术的迅速涌入，迫使面貌陈旧令人厌烦的传统中国画不得不弃旧图新，寻找未来的出路；然而，又恰恰是这形形色色的西方现代艺术早已玩遍了的花招，占据和堵截了中国画向前发展的似乎所有道路。这个过去曾被几代人憧憬的外来的参照系，如今真的摆到了你面前，它一边引诱你，逼你迈开双脚走路，一边却又时时刻刻堵在你的面前，使你

没法走。显然，眼下的中国画家正面临着两难境地：往后退一步，就和古人拉不开距离，有失去自我价值的危险；往前进一步，又和洋人拉不开距离，也有失去自我价值的危险——突然发现，我们已被堵到了一个夹缝里。

这就是20世纪中国画的真正困境。这困境不是中国画的自律性生命历程造成的——中国画按其自身历程本该还有很长的路要走；而是西方现代艺术这个参照系的存在造成的——西方人走过的路，中国人再走究竟有多大价值？在今日的艺术领域，潘天寿曾一再思考过的那个老命题仍然有效——风格、独特性、差异，就是价值。在艺术风格的差异中，民族风格的差异是最大最有深度的差异。在这里值得特别强调的是：中国画是不能等同于非洲大洋洲土著艺术的，不能作为世界少数民族艺术看待的，不论中国画在外表上看起来如何不起眼，如何令人厌倦，在中国画的背后，却有着一个足以与西方文化体系并峙的庞大的文化构架，而这个文化构架的潜在生命力，现在还难以预测。谁忽视这一点，谁就可能受到历史的嘲弄。

西方艺术的光怪陆离打开了中国人的眼界，但有趣的是，眼界越是开阔，越觉得走投无路。中国画家跑到国外过上一阵，往往会有这种感觉。过去是来往不便，信息不灵，苦于太封闭，苦于无法与世界潮流同步；而现在，信息量大增，看得多了，发觉一有新招，全球风行，已开始苦于太开放，苦于求异难了。这种困境还不仅是中国画特有的，只要留心一下日本、南韩、台湾等地，甚至东欧苏俄的当今艺术，也可以看出隐藏在背后的类似的困惑。日本是典型的例子。作为日本美术主流的日本画，就是在他们的传统(中国影响)和西方的现代之间的夹缝中，开垦出来的一块虽然不大却还有自己特色的园地——日本人对此非常珍视，也正是感到这块地盘来之不易。

日本人尚且能在夹缝中找到生存(实现自我价值)的土地，中

国人的回旋余地无疑应该更大一些。在今日的开放自由的生态环境中，传统中国画是一定会逐步走出自己的现代化之路来的。这信念，是建立在对中国深厚的传统文化的判断估价基础之上的——这么肥沃的土壤，不怕长不出东西来。或许在几十年后，中国艺术的影响力会有一天扩大到使西方艺术也感觉到了某种挤迫感，那才是扬眉吐气的时候。

可是，有一个前提是不可忘记的：在传统中国画向自己的现代形态转变的相当长的途中，在一定范围内（高层学术机构）努力保护和延续这个传统体系的严整性，是极为必要的。换句话说，正是在开放自由的大环境中，才需要小范围的相对封闭。正是西方现代艺术这个参照系的存在，迫使中国画重新寻找自己的界限，重新审视和确认自我。也正是西方现代艺术的无限制突破求新，迫使中国画不得不走一条有限制的拓展之路。

在挤迫中延伸，在限制中拓展——这大概就是20世纪中国画的宿命罢。在远离故乡的异地，我想要向朋友们交流请教的，就是这样一种感受。

1993.3.31

草于旧金山寓所

浙美中国画印象

郎绍君

简单概括，浙美中国画可分为四大阶段。第一阶段是四十至五十年代就已成熟的艺术家，如黄宾虹、潘天寿、林风眠、吴茀之、顾坤伯、潘韵、陆维钊、陆俨少、诸乐三以及书法大家沙孟海等。他们的影响凌跨数十年，至今不息。第二阶段是五十至六十年代成熟起来并造成影响的艺术家，如李震坚、周昌谷、方增先、顾生岳、宋忠元等。第三阶段是七十至八十年代成名或造成影响的艺术家，如舒传曦、童中焘、卢坤峰、吴山明、刘国辉、孔仲起等。第四阶段是成长于八十年代的画家，如谷文达、卓鹤君、闵学林、冯远、尉晓榕、陈向迅以及更晚的王赞、徐默、刘文洁、张浩、郑力……等。

在第一阶段的艺术家中，黄、潘、林堪为绘画大家，对整个20世纪中国画有巨大而深刻的影响，但作为浙美(或曰杭州艺专)的画家，当推潘天寿与林风眠为最重要。黄宾虹是世纪性的水墨画大师，但他晚年才兼任浙美教授，其具体影响不如潘、林二位。潘天寿的影响主要在教学方面，在重视传统、给传统绘画以首要地位这一根本点上。浙美在五十至六十年代比中央美院更强调传统的作用，更强调笔墨的继承性，因而培养了一批传统功抵

更强的水墨画家。潘天寿个人的画风没有人能承继下来，他的沉雄博大的气质，他以隶体方折线描造成的充满张力的刚悍结构，他的具有丑怪特质的崇高形象(如秃鹭等)，尚无人能续。摹仿潘氏风格并不难，浙美画家不去摹仿他，表明他们具有较高的素质。潘天寿个性风格不能仿，但他开拓的至险、至刚、至大的空间结构和沉滞、凝重的笔墨可以变异发展，可以成为新创造的出发点和根基。

林风眠走的中西结合之路。他不像潘天寿那样从拉开中西距离的思路对待中国画，他的学养素质也不允许他选择像潘天寿那样的路径。他的根柢首先是在西画方面，是以19世纪末20世纪初形式派和表现派的观念和功柢为基础的。他对传统的功夫，主要在汉唐线画、民间瓷绘、民间皮影和剪纸方面，这些方面更容易与马蒂斯、鲁奥等西方大师的传统相结合。他用简化的形、绚丽的色彩、富于速度的线描和多变的光创造了独树一帜的新格体。林风眠获得的成功，比起潘天寿更加艰难；在中国画现代化的道路上，他的开拓意义是无比辉煌的。有意思的是，他的画风乃至探索途径在浙美几乎也没有承续者。吴冠中庶几相近，但也是另寻他途了。对林风眠绘画的特性和意义，似乎还应当作进一步的研究。林风眠是杭州艺专的主要创建者，他在五十年代的不得已离校，使他的艺术也和浙美疏远了。他一生最喜欢也最留恋杭州，但他终于未能再回来。对林先生最好的纪念，应当是将他的艺术探索作为浙美的一个传统加以重视。

黄宾虹生在浙江，逝于浙江，晚年最好的作品作于浙江，留下的作品也以浙江为最多；因此，尽管他在浙美任教的时间不长，也是浙美中国画的一座大山。研究并发扬他的传统，浙美水墨画家有得天独厚的条件。在我看来，黄宾虹山水画是20世纪水墨画最大的宝库，他对笔墨语言深刻而丰富的探索蕴藏着改革水墨画的最多契机。由于种种原因，这一课题始终未引起应有的注

意，至今尚未提到必要的日程上来。顾坤伯和陆俨少先生对浙美山水画有重大影响，但他们作为艺术家远不如黄宾虹博大精深，后继者如果对此没有充分的认识与把握，那就太可惜了。

第二阶段成熟的浙美画家，以人物画为突出，这与五十年代提倡人物画的大背景有关。李震坚、周昌谷、方增先、顾生岳、宋忠元等，都以人物画传世。所谓“新浙派”，也主要是指这些人画画家。林锴《当代浙派水墨人物今昔观》一文对这一代人的分析很精彩。他指出这一代人拥有“素描与笔墨两类武器”，其独特之处在于“较他地画家有着更多的文人画笔墨情趣”，之所以如此，则又与浙美拥有一批功力深厚的老画家有关。与同时期的中央美院中国画系相比，浙美具有较深文人画修养与功底的老画家既多又强。先是徐悲鸿后是江丰负责的中央美院，对传统中国画尤其是文人写意画（以及北京的一些老画家）采取了排斥的态度。这是两所院校在水墨画传统功力方面产生差异的一大根源。在潘天寿、吴茀之等老先生的指导与影响下，李震坚、方增先等致力于新人物画的青年画家，得到了较为全面和深厚的笔墨训练。林锴说的“用笔用墨灵活多变”、“善于偏锋用笔”、“富于韵致”、“能溶传统写意花鸟画技法于人物画中”等长处与特点，即由此而来。这些，都是同一时期其他院校如中央美院青年画家所缺乏的。他们造成了一个相对敬重传统尤其文人画传统的小环境，创造了一种灵动活泼又具写实特质的风格，对后学产生了巨大影响。在六十年代初，浙美人物画可以说一枝独秀。

不过，新浙派人物画也是颇受时代局限的。首先是由于文艺思想的限制，画家只会歌颂正面人物，视题材为第一义，而不能自由充分地描绘对象与抒发内心世界，形成了一套程式化的路数。不消说，这并非浙美中国画的不足，也是整个中国画的缺欠。另一局限是写实造型对笔墨的制约，即形似对自由表现、笔墨情趣的约束。这也是那个时代的通病，不独浙美而已。