

石大千 石帆 鸿
白大抱 湖悲
齐张傅 吴徐

虹眠寿 染栗
宾风天 可海
黄林潘 李刘

上海人民美术出版社

徐建融 著

画家●

当代十大

上海人民美术出版社

徐建融 著

画家●

当代十大

(沪)新登字 102 号

当代十大画家

徐建融著

责任编辑：袁春荣·苏霄松 封面设计：陆全根

上海人民美术出版社出版

上海长乐路 672 弄 33 号

全国新华书店经销 上海市美术印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8 插页 20 页 字数 19 万

1995 年 11 月第 1 版 1995 年 11 月第 1 次印刷

印数：00,001—5,000

ISBN7-5322-1421-4/J·1341

导 论

本书所论“当代”，系指本世纪二十年代至八十年代这一段历史时期而言；所论述的对象，主要是“中国画”家；所选择的“十大画家”，仅是就我个人的标准来衡定的。

在中国绘画史，主要是卷轴画史上，当代是足以与宋、元、清代相媲美的一个重要时期。

每一个重要的时期，都是以一批杰出的画家为标帜的，他们的艺术成就，启导了该时代的画学思想，代表了该时代的画学水平，领导了该时代的画学潮流。一个时代，如果没有一两位才华出众的大画家，就很难在绘画史上占有突出的地位。因此，对任何一个时期的绘画史的研究，首先应该是对该时期的一些大画家的研究。

对某一个或一些大画家的研究，我们又必须注意把他们的成就投影到当时乃至整个绘画史的文化背景之上，才有可能获得更加确切的认识和评价。总之，英雄造时势，抑或时势造英雄，二者之间始终是一种辩证的有机关系。

在中国绘画史的发展进程中，越是重要的时期，越是大家辈出，高手如云。唐代以前以壁画为主，卷轴的存世寥寥无几，不妨撇开不论。五代以降，董源、李成、范宽号称“北宋三大家”；李唐、

刘松年、马远、夏圭号称“南宋四大家”；此外如巨然、关仝、郭熙、王诜、赵令穰、赵伯驹、赵伯驊，也都是一代山水高手；花鸟方面则有“黄徐异体”、赵昌、易元吉、崔白、赵佶、李迪；人物画家则有李公麟、梁楷等等，遂使宋代画苑极盛一时，辉映百代。甚至一些不知名的小画家之作，沾泽被霖，居然也焕然一新。

元代画坛，赵孟頫、高克恭并称领袖，“古意”、“简率”风气之所开，黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙继起，号称“元四家”，明清之际，被公认为是“南宗”山水的正宗法派；此外如钱选、曹知白、朱德润、盛懋、李衍、柯九思、张渥、王冕等，亦各有千秋。因此，元代历时虽不足一个世纪，而其在绘画史上的贡献，实不亚于两宋。

相对而言，明代是中国绘画史上的一个寂寥时期，浙派的戴进、吴伟自不待论，即以号称“明四家”的沈周、文徵明、唐寅、仇英而言，成就也不是十分突出，所谓“世无英雄，遂使竖子成名”。倒是晚明的徐渭、董其昌、陈洪绶，承先启后，大家无疑；但风气所开，其影响却是在清而不是在明的。

清初画坛，直承董其昌的衣钵，在一片类似于后世“穷途末路”说的危机声中拉开了极盛的帷幕。王时敏关于“流传谬种，为时所趋，前辈典型，荡然无存”的惊呼、王鉴关于“广陵散矣”的惊呼、王翬关于“画道至今日而衰矣”的惊呼、石涛关于“遂使今人不能出一头地”的惊呼，此起彼伏，声气相通。也许，正是这种危机感加强了他们振兴画道的使命感。王时敏、王鉴、王原祁、王翬、吴历、恽寿平并称“清初六大家”，弘仁、髡残、八大山人、石涛并称“清初四画僧”，龚贤则为“金陵八家”首选，其力量气局之雄厚，为宋、元以后所仅见。乾隆以降，虽每况愈下，但“扬州画派”、“海上画派”复出，或标新立异，或趋时附俗，亦属画苑后劲。

当代中国画的发展，一直处于相比于以前任何一个历史时期都更加严峻、更加错综复杂的形势之中。由于中西文化的大规模交流和碰撞、价值观念的变更、美术教育的普及、国难的压迫、政

治的干扰、经济的冲击等等,使得中国画的生存面临着多种选择的可能性和困难性。诸如传统与创新的问题、中西融合的问题、为政治服务与自我表现的问题、深入生活的问题等等,无时不在困扰并煎熬着诸多画家的心灵。事实上,“中国画”这一名词概念的提出,也正是面对西方绘画挑战的一种回应。在这里,不拟对“中国画”这一名词进行涵义上的界定。“中国画”的定义正如同“艺术”或“美”的定义,任何刻舟求剑或划地为牢的努力都是形而上学的,所以也是无意义的。在约定俗成的观念中,“中国画”的涵义即使永远无法界定,但人们对它的共识是毋庸置疑的。

从二十年代康有为在《万木草堂藏画目》中提出“中国画学应遂灭绝”的危言耸听,到刘海粟、徐悲鸿、林风眠等在早年对中国画的批评;从五十年代“中国画不科学”、“中国画取消”论的民族虚无主义,到八十年代由少数“前卫”青年的“穷途末路”说所掀起的否定传统的中国画大讨论,其论争的激烈程度,持续时间的漫长,都是前所未有的。

需要指出的是,在这一片持续不衰的对于中国画的责难声中,其实包涵了两种绝然不同的观点,一种观点是要从根本上取消中国画,而代之以全盘西化的“新”的绘画形式;另一种观点则是希望通过改良中国画,使之能适应并体现新的时代精神——二者实不可同日而语。同时,与此相反的是恪守传统的态度,其实也包涵了两种绝然不同的观点,一种观点是从根本上否定中国画创新的全盘继承论;另一种观点则是希望通过在传统的基础上改革中国画,使之能在开放的形势下以民族性赢得世界性——二者亦不可同日而语。

在这里,我们无暇对这场旷日持久的大讨论作出孰是孰非的评判。艺术上的讨论无法诉诸法律,因此,永远无法得出孰是孰非的评判结果。重要的是事实。事实之一是,对中国画持偏激态度的,不外乎两种人,一种是政治家,对艺术、尤其是对中国画完

全属于外行或抱有某种偏见；另一种是年轻的学子，对中国画的认识远未深入其精奥。俗话说：“隔行如隔山。”尤其是中国画，作为一种超功利的艺术形式，它的难以为政治家所理解，自在情理之中。而即使是艺术家，中国画不同于西方绘画的一个重要之点，在于它不徒为技术之事，而是一种终身的修养课业，它的难以为年轻学子所理解，同样在情理之中。

事实之二是，一度对中国画持偏激态度的画家们，伴随着年龄的增长和认识的深化，均在他们后期的艺术生涯中对中国画的创作表现出极大的专注和热情；此外的大多数油画家、版画家，也在晚年纷纷“改行”从事中国画创作。而中国画家，则几乎没有“改行”从事油画创作的。换言之，被宣布为必将被“先进”的西方绘画所取代的“穷途末路”的中国画，在实际的发展中，这种“取代”的关系恰恰被作了戏剧性的颠倒。这实际上说明，不同的画种之间并不存在“取代”的问题，而对于中国画的发展来说，面对西洋画的冲击，只是如何引进西洋画的长处，以另辟蹊径的问题。

事实之三是，当代中国画坛的大家辈出、高手如云，决不亚于宋、元、清代。除黄宾虹、齐白石、林风眠、张大千、潘天寿、傅抱石、李可染、吴湖帆、刘海粟、徐悲鸿十大画家外，当代画坛的佼佼者还有不少，他们的成就不仅驰名一时，亦可垂诸画史，有些甚至决不在十大画家之下——只是由于他们的艺术，尚处于不断发展的精进状态之中，他们的更大影响，也将延续到九十年代以后，所以，本书中便存而不论了，以便留诸将来。

基于如上的事实，足以提示我们，无论如何，“中国画取消”论的观点是没有道理的，至少在就近的相当一段历史时期内是没有道理的。至于在遥远的将来，中国画是否会消亡，那就不是今天所能作出结论的了。我曾提出，对包括中国画在内的艺术起源问题，应该持“不可知”论而不作讨论；同理，对包括中国画在内的艺术终缩问题，也以持“不可知”论而不作讨论为宜。古人云：“不

知生，焉知死？”又云：“可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。”绘画史的研究要想不流于“空头”，就必须把关注点放在可能了解的方面而不是不可能了解的方面，唯有如此，才具有实践的科学意义可言。

综观当代中国画的发生、发展，大体上经历了三个时期。第一个时期是二十至四十年代，这一时期，正当国家多灾多难的动荡之际，但是，艺术的空气则相对地比较宽松、自由，所谓“国家不幸诗人幸”，大批有成就的画家都活跃于这一时期，涌现于这一时期。第二个时期是五十至七十年代，由于政治的干扰，尤其是极左路线的干扰，致使艺术沦为政治的宣传工具，限制了画家的艺术才华和创造力，除一些由上一时期过来的画家外，完全在该时期成长起来的画家，成就突出的并不是太多。第三个时期是八十年代以后，伴随着改革开放的形势，又解除了政治的羁绊，虽一度受到全盘西化思潮的冲击，嗣后又受到商品经济大潮的侵蚀，但中国画的势头总的来说是朝着好的方向发展，涌现出大批年轻而有希望的画家，他们的成就不只在今天已经引人注目，并必将在二十一世纪产生更大的影响。

本书所论十大画家，基本上都是在第一时期成长起来的，有的则分别进入了第二乃至第三时期。作为当代画史的见证人和启导者，从他们的成就以及成功的经验和得失，足以引发我们关于中国画发展的多种问题的思考。在这些问题中，有的是由来已久的老问题，如继承与创新的关系问题；有的则是当代所特有的新问题，如中西融会的问题、深入生活的问题、美术教育的问题等等。从理论上分析，所有这些问题都没有、也不可能有统一的“标准”性答案。从实践上来分析，由于主客体条件的不同，各家对这些问题所作出的“答卷”往往也是大相径庭的。这使我联想起有一段时期报刊和电视的专题栏目中对所谓“长寿秘诀”问题的讨论。有人说“生命在于运动”，然而，有些长寿者偏偏终生不

下狭小的阁楼；有人主张“长期吃素”，然而，有些长寿者偏偏非大鱼大肉则食不甘味；有人提倡“清心寡欲”，然而，有些长寿者偏偏容易激动……总之，每一个“正例”都可以找到相对应的“反例”。这实际上证明了生命问题的复杂性，决不能简单地予以机械的理解。同理，艺术问题，包括中国画问题，也是复杂的，决不能简单地予以机械的理解，而应该顺其自然，允许百花齐放，百家争鸣，允许画家个人的独创性。

清代诗人赵翼曾经提出：

李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜；

江山代有才人出，各领风骚数百年。

（《论诗》五首之一）

一切历史都是当代史，而当代史则是连着过去、指向未来的。十大画家的艺术生涯都已终结，那么，二十一世纪的中国画坛，又将由谁来启领风骚呢？且让我们拭目以待。

目 录

导 论	(1)
林泉高致	
——黄宾虹艺术论	(1)
天真烂漫	
——齐白石艺术论	(25)
欲辩忘言	
——林风眠艺术论	(49)
风流倜傥	
——张大千艺术论	(72)
大块文章	
——潘天寿艺术论	(95)
往往醉后	
——傅抱石艺术论	(119)
积学致远	
——李可染艺术论	(143)
云表奇峰	
——吴湖帆艺术论	(167)
海粟之狂	

—— 刘海粟艺术论	(191)
广大精微	
—— 徐悲鸿艺术论	(214)
后 记	(237)
图 版	

林 泉 高 致

——黄宾虹艺术论

黄宾虹(1865—1955),安徽歙县人,名质,字朴存,一作朴人,别署予向、虹庐、虹叟,中年更号宾虹。擅画山水,兼作花卉;亦能诗、工书,精鉴赏,兼治金石文字、篆刻之学,并长期致力于美术史论和中国画教学。曾任中国美术家协会华东分会副主席。

辛稼轩《丑奴儿》词有云:“少年不识愁滋味,爱上层楼。爱上层楼,为赋新诗强说愁。而今识尽愁滋味,欲说还休。欲说还休,却道天凉好个秋。”读黄宾虹的山水画,《霜林晚眺》、《湖上秋阴》、《摄山红叶》、《齐山秋浦》、《峭壁疏林下,玉宇秋无云》……一种萧条淡泊、寂寞无言之美,盖与辛稼轩“欲说还休”的词境吻合无间。

登楼强愁是一个惊叹号(!),实在只是一种“幼稚的冲动”。欲说还休却是一个省略号(……),实际上意味着老年深沉。然

而，在表象的分歧下，其实正掩蔽了二者在本质上的潜在一致性，欲说还休正是登楼强愁的精神超升，正是少年意气的净化和深化，标志着一个人的境界由忧时感世而进入了通天尽人。当然，这其间必须经由千锤百炼的曲折和磨炼。

黄宾虹也曾有过轰轰烈烈、幼稚冲动的热血少年时代。他生于一八六五年，正当中国历史上最后一个封建专制的王朝岌岌可危的时代。当时的有志之士，多为政治的腐败、官场的黑暗、列强的入侵感到忧虑不安，各地的革命团体相继出现。少年黄宾虹也勇敢地投身到反清的洪流之中推波助澜，大有“以天下是非风范为己任”之志。他开垦过荒田，举办过义学，三十二岁时投函康有为、梁启超，力陈政事不图革新，国家将有灭亡之危险。不久，谭嗣同由水路东下，黄宾虹从歙县趋程，约晤于安庆，在贵池煮酒纵谈天下事。谭嗣同就义后，黄宾虹哭以诗，有“千载嵩里颂，不愧道中人”之句（《虹庐诗存》）。一九〇六年合组黄社，借纪念黄宗羲鼓吹革命。一九〇九年又和柳亚子、陈佩忍等创南社，参加者多为“西台恸哭，人呕臯羽之歌；智井沉书，家抱所南之史”的慷慨愤激之士。此外，由他与汪鞠友、许承尧的交谊推测，他很可能还曾参加过同盟会的活动。因此，一度被人密告，直指他是“革命党人”，受到清政府的严令通缉，不得不化装出奔上海。

一九一一年，武昌新军起义，辛亥革命告成，黄宾虹的安徽公学同事柏文蔚任安徽都督，韩思伯任参军，先后电告黄宾虹返皖参与政事，他却婉言辞绝了。他在《任耕感言》中有这样一段文字：“辛亥秋，皖都督及韩思伯参军先后电召，谓正人君子联翩戾止，虚左以待足下。余谢未赴。”从此以后，黄宾虹退出了政治舞台，结束了惊叹号的少年慷慨，走上了林泉高致的艺术道路，开始用省略号来记述自己的晚年生涯——而当时，他其实还只有四十六岁，正当中年有为的年华。

这种激流勇退的精神价值转向，并不足为怪。在这前后，黄

宾虹耳闻目睹到同盟会内部的一些矛盾，同盟会与光复会的矛盾，以及徐锡麟和秋瑾的遇难等等，江、浙、皖的革命一度处于低潮，“秋风秋雨愁煞人”（秋瑾绝命诗句）。而他本人，也饱尝到离乡背井、妻离子散的颠沛流离之苦，“嗟我负清明，蹉跎竟何事”（《虹庐诗存》），不免有悲观的意念，便于痛悟之后遁入艺林，离开了刀光剑影的政治革命运动。

在黄宾虹倾心艺林之时，汪鞠友的革命热情却不减当年，为辛亥革命进行了艰苦卓绝的斗争。武昌事起，应皖都督之召，树职本省，历参孙、柏两君戎幕，危疑震撼，筹赞尽劳。汪鞠友曾规劝黄宾虹从政，黄不听，二人为此大吵一场，甚至将酒桌都掀翻了。汪鞠友批评黄宾虹不问政事，何不干脆上天都峰去隐居，落个耳目清静？黄宾虹则警告汪如不急流勇退，以后还不知脑袋是怎样掉的。显然，黄宾虹以他的政治阅历已看出时局的不稳。果然，民国后，汪鞠友被选为参议院议员，不久袁世凯任总统，以兵胁票，汪不为所动，在选票上写了“袁世凯”三字，并对人说彼当奈我何？之后，曹錕贿选，武夫弄兵，军阀混战。汪常扼腕叹恨，以为“平生赍志犯死，屡犯危难，而所得效果，乃尽反昔期，暂不复与世事”。至此，当年与黄宾虹的那场掀桌之争算是有了结论。约在同时，许承尧辅政张广建，数次入甘，饱尝宦海艰辛，终于辞去政务，居乡田园。自兹，三人之间又有了更多的诗画交谊。

这段轶事，十分发人深省。它说明黄宾虹的退隐，标志着他对中国的社会政治有了更深刻的本质认识。在历时久长的中国封建社会中，人与人之间的关系表现为个人与整个社会腐朽势力的对抗，这种力量上的绝然悬殊，使那些志在“兼济天下”的书生气十足的文人士大夫无一例外地落得一个粉身碎骨的下场，血淋淋地暴露出封建专制的社会体制对于人性的无情钳制。于是，正直而明智的文人士大夫便不得不选择了“独善其身”的道路，通过对社会的退避得以全身避害。细数中国历史上的文豪画杰，如陶

渊明、宗炳、王微、王维、卢鸿、荆浩、李成、苏轼、黄公望、吴镇、倪瓒……多为志节高迈之士，而又大都经历过由少年强愁到欲说还休、由惊叹号到省略号的思想嬗变，以致使“行路难”、“归去来”成为中国文化史上所独有的惊心动魄的千古绝唱！这实在让人痛心扼腕，但又不能不让人由衷地钦佩他们冷静、理智的选择之正确性。在封建专制的社会历史条件下，他们实在别无选择。诚如朱子《答刘子澄书》所云：

近看温公论东汉名节处，觉得有未尽处。但知党锢诸贤趋死不避，为光武、明、章之烈，而不知建安以后，中州士大夫只知有曹室，不知有汉室，欲是党锢杀戮之祸有以啖之也。且以荀氏一门论之，则荀淑正言于梁氏用事之日，而其子爽已濡迹于董卓专命之朝，及其孙彧则遂为唐衡之壻、曹操之臣而不知以为非矣。盖刚大方直之气，折于凶虐之余，而渐图所以全身就事之计，故不觉其论胥而至此耳！（引自王懋竑《朱子年谱》卷一下）

所谓“大树将颠，非一绳所维”（《后汉书》卷五十三《徐穉传》）；而同为“全身就事之计”，向个体的精神境界“归去来”的“独善其身”，比之“濡迹于专命之朝”的同流合污，其间的清浊之分，也是不言而喻的。同时需要指出的是，朱子所论虽是针对汉末党锢之争中文人士大夫的处境而言，实际上也是适合于用来诠释汉末以后历朝历代的文人士大夫处境之艰难的。

省略号是一个无限的象征。大音希声，大言无言，然而无言胜于有言。它什么也没有说，然而又什么都说了。这种无言之言，标志着中国文人士大夫的人生价值观念由向外开拓转为向内沉潜、由对社会群体的功利价值的追求转为对个体的超功利价值的执著。

众所周知，中国封建专制的政治体制，具有无可救药的“痞子运动”的性质，因此，尽管孟子曾经提出：“穷则独善其身，达则兼

济天下。”(《孟子·尽心上》)作为知识阶层立身处世的原则,但事实上,痞子们“成则为王,败则为寇”的政治赌博,使得他们根本不可能用惊叹号去“兼济天下”,而只能用省略号去“独善其身”。省略号所导向的知识阶层个体的悲剧精神,使中国的文化艺术呈现出一种“出污泥而不染”(周敦颐《爱莲说》)的君子风范,与痞子运动的政治形成鲜明的对照。而在中国绘画史上,作为欲说还休的精神避难所,这种君子风范的最高形式便是“林泉高致”的山水画、尤其是文人水墨山水画。诚如《宣和画谱·山水叙论》所指出:

以画山水得名者,类非画家者流,而多出于缙绅士大夫。

盖昔人以泉石膏肓,烟霞痼疾,为幽人隐士之诮。

这就把中国山水画的审美功能说得再也清楚不过。黄宾虹的艺术,正反映出他对这种特殊的山水情境的深刻理解。

黄宾虹一生好入名山游,退出政治以后,更是一往情深地托迹于泉石,玄对山水。他曾筑舍池阳湖中,清泉茂树,最宜消夏,吟诗作画,宁静致远。又曾西游巴蜀,并绘蜀游诗册赠陆丹林,林山腴题以七古长句,其中有云:“宾虹生长黄山麓,七十看山苦不足。南逾五岭东雁宕,一棹西南更入蜀。上峡画稿束笥多,巫峰十二连三娥。猿啼峡响风帆张,百丈隐隐疑瞿塘。青城洞天三十六,乌龙耸翠凌云苍。一一收拾入画册,此行何异千金装。”(林山腴《黄宾虹蜀游画册为丹林作》,载《国画月刊》一九三四年十二月号)他曾逾北燕,跨南海,攀天都,涉洞庭,九上黄山,四登泰岱,折桂林之一枝,挹匡庐之五老,到七十岁时,已经遍历了苏、浙、皖、沪、燕、晋、陕、甘、赣、湘、鄂、闽、粤、桂、黔、蜀、滇诸省市的名胜古迹,还曾去过香港、九龙,可谓尽天下之大观,而使浩然之气充乎其中而溢乎其貌,动乎其言而见乎其文,而不自知也。整个人生境界因此而获得一种超功利的升华,达到向宇宙自然之“道”返朴归真的境界。

这一时期，他的澹泊的心境体现在他的诗文中、画卷上，“半壑松风，一滩流水，此画家寻常境界”（《黄宾虹画语录》），与他的少年强愁、幼稚冲动，形成多么强烈的反差！诗如：“寺前秋潭万峰闲，正好寻山又别山；谷转溪回留不住，水声相送到人间。”“闲里吟哦沙浴鹭，荒寒画意石潜蛟；钓船常系人归暮，伴月沧流未寂寥。”“爱好溪山为写真，泼将水墨见精神；闲来秋木亭中坐，又弄轻舫曲涧滨。”（均《虹庐诗存》）画如前述以悲秋为题的一些作品外，再如《湖舍晴初》、《江山归帆》、《湖山清兴》、《云山欲雨》、《江行暮景》、《溪桥诗意》……恬澹，闲适，隽永有味，令人咀嚼不厌。虽然没有慷慨的豪情，然而却有一种通天尽人的浩然之气扑人眉宇。这就映射出画家的悲愁思想完全进入了一种净化的境界，同时也是深化的境界。这种境界，与少年强愁并不是对立的，正如绝望与希望并不是对立的。唯有有过大希望的人，才有大绝望；唯有大绝望的人，才不会对人生抱自暴自弃的态度，而是异乎寻常地珍惜人生，使自己的人生真正地艺术化。当少年黄宾虹不惜抛头颅、洒热血为之奋斗不已的政治理想幻灭之后，他便以欲说还休的林泉高致沉潜到大自然的怀抱之中澄怀观道，这虽是由于人生的群体社会价值的退步，却又意味着对于人生的个体生命价值的进步。在超功利性观念的支配下，他的作品总给人以超脱尘世、不求名利、寄情自然的雅趣。湖舍初晴，云敛天际，一舟摇曳，波光如镜，或得之于精神寂寞之表，自在化工之外一种灵气，漠漠跃动，如欲化去。

包括绘画在内的中国艺术、尤其是文人士大夫的艺术，特别注重一个“品”字，并以此作为衡量君子风范的标尺。所谓“人品既已高矣，气韵不得不高”（郭若虚）、“人品不高，落墨无法”（文徵明）等等，在古代的画史、画论中屡见不鲜，俯拾皆是。黄宾虹也曾指出：

人品的高下，最能影响书画的技能，讲书画不能不讲品