

现代

姜寿田 著
河南美术出版社

画家批评



现代画家批评

姜寿田 著

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代画家批评/姜寿田著. —郑州:河南美术出版社, 2005. 5

ISBN 7-5401-1388-X

I. 现… II. 姜… III. 画家—艺术评论—
中国—现代 IV. J203

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 045271 号

现代画家批评

姜寿田 著

责任编辑 黄思源 杨天才

责任校对 敖敬华

装帧设计 牛子震

出版 河南美术出版社(郑州市经五路 66 号 邮政编码 450002)

经销 河南省新华书店

印刷 郑州九州印务有限公司

版次 2005 年 10 月第 1 版

印次 2005 年 10 月第 1 次印刷

开本 787×1092 毫米 1/16

印张 15.25

字数 150 千字

印数 1—4000 册

ISBN 7-5401-1388-X/J · 1274

定价 38.00 元

导论

他设与自设

——中国现代美术的宿命

中国美术的现代变革几乎是随着中国文化的现代变革同时起步的。在观念变革方面,它甚至要早于新文化运动。1917年康有为在《万木草堂藏画目序》中对传统文人画进行批判,认为“中国近世之画衰败极矣。如仍守旧不变,则中国画学应遂灭绝。国人岂无英绝之士应运而生,合中西而为画学新纪元者,其在今乎?吾斯望之。”

这时与五四新文化运动尚距两年。康有为的反传统文人画观念成为中国现代美术革命的先声,在他之后倡导美术革命和写实主义思潮的人物无不受到康有为的影响,而且所提出的改革方案也几乎同出一辙。这只要看看五四新文化运动前后徐悲鸿、刘海粟、陈独秀、吕澂,乃至鲁迅的言论,便可很清楚。由此,可以说,中国现代美术变革的观念启蒙为新文化运动在美术领域做了铺垫,并在很大程度上成为新文化运动的先声。这突出表现在它对传统绘画及传统文化——审美观念的批判方面。在这方面它要远远早于新文化运动对传统文化的批判。不过,这个时期,对传统文人画的批判及传统审美文化观念的批判还仅仅局限在美术领域,而没有与整个文化领域相整合,因而无论从广度到深度都无法与后来的五四新文化运动相比肩。五四新文化运动作为中国现代文化转型的标志,成为中国现代文化领域里的一场深刻革命,它以其对传统文化的全面清理批判和对西方文化的输入、接受而开启了中国现代文化的源流。五四之后,中国现代美术变革开始全面融入文化领域,并成为中国现代文化的重要组成部分,美术革命也趋

向高潮。

中国现代美术变革的文化性质,使它成为中国现代文化整体建构的重要组成部分。因而,中国现代美术变革从一开始便与现
代主流文化有着紧密的整体联系,而中国文化的现代性追寻也全面体现在中国现代美术的历史进程中。

因此,中国现代美术从发端便面临着现代性问题——中西文化冲突所导致的本土绘画现代变革。现代性(modernity)是蕴发于西方文化机体中的内发性社会运动和趋向,对西方文化来说,现代性是一个自洽的自我实现过程,而对中国传统文化来说,现代性则是一个由西方外部强行置入的现代社会文化变革的总体性要求。西方学者普遍用挑战/应战阐释模式来描述中国文化的现代性转变便明确地表明,中国文化现代性的外部强制性和被设性,它是对中国传统文化自然进程的强行悬置和打断。由此,现代性不仅单单指涉文化,它还是一个政治性概念。一个显著的事实是,中国社会接受现代性是伴随着政治上的失败而被迫进行的,因而,现代性对中国社会来说,便不仅仅意味着一个文化转换问题,它还从根本上关系到中华民族的生死存亡。李泽厚在论到五四新文化运动时,将五四新文化运动的宗旨,揭橥为启蒙与救亡,而在很大程度上,救亡乃至压倒了启蒙,无疑是极其深刻的。从而这也能够合理地解释和说明,五四新文化运动后,为何中国现代文学艺术愈来愈频繁和强烈地表现出泛意识形态化的政治性冲动。

因而,五四新文化运动之后,中国现代美术既承受着来自总体性的社会政治化压力,又承受着来自绘画本体变革的压力。这种双重压力构成了中国现代美术的现代性焦虑和问题情景。既是现代的又是中国的二难境遇,便成为中国现代美术自设和他设的命运。中国现代美术的一切困扰和纷争都可以归结到现代性这一中心语境。

在五四新文化运动前后,中国现代美术领域中的西化思潮达

到顶点,伴随着美术革命的倡导,写实主义成为现代美术的主流话语,传统文人画面临着巨大的挑战。这个时期,西化派不仅在观念倡导上赢得了话语权,而且在学术体制上也打破传统绘画的私相授受教学方式,开始引入西方现代美术教育体制,一批新型美术学校得以建立起来,从而从社会普及层面扩大了写实主义的影响。这个时期具有激进立场的画家、文化精英无不倾向和倡导写实主义,如徐悲鸿、刘海粟、蔡元培、陈独秀、吕澂、鲁迅等。甚至有的后来成为文人画固守者的画家,如陈师曾,这个时期对西方写实主义也抱着推崇的态度。写实主义的普适化,对传统文人画构成强烈冲击,使传统文人画处于花果飘零的境地。写实主义作为现代美术思潮,与整个中国社会文化的现代性进程相一致,因而从写实主义输入本土起,便与传统绘画构成强烈冲突。

如果说在 20 世纪 20 年代以前,写实主义在现代美术领域借助文化现代性变革的观念支撑和撒播而居于优势地位的话,那么,20 世纪 20 年代之后,随着西方现代派绘画输入中国现代画坛,写实主义作为一种创作观念,便受到来自中国传统绘画和西方现代绘画语境的双重置疑,并由此引发了与传统文人画的严重对峙和激烈论争。一批早期倾向写实主义的画家纷纷抛弃写实主义而转向传统文人画,如刘海粟、林风眠、陈师曾等。西方现代主义绘画,抛弃了古典写实主义的方法,由写实转向强调画家的主观印象及色彩、笔触、变形,在创作理念上与传统文人画极为相似,这无疑使传统派画家认识到传统文人画的价值,并建立起固守文人画传统的信心。他们从维护文化道统的高度出发,来阐扬文人画,认为文人画体现了中国传统文化的价值理念。刘海粟、陈师曾、黄宾虹、汪亚尘、潘天寿皆站在维护传统文人画的立场,对写实主义予以批判。如刘海粟认为:“现今欧人之所谓新艺术新思想者,吾国三百年早有其人潜发之矣。吾国有此非常之艺术而不自知,反孜孜于欧西艺人之某大家也,某主义也,而致其五体投地之诚,不亦嗔乎。

观石涛之画,悉本其主观情感而行也。其画家皆表现而非再现也。观其画者,更不能有现实之感而纯为其人格之表现也。——在三百年前,其思想与今世所谓后期印象、表现派竟完全契合,而陈义之高且过之。”陈师曾撰《文人画之价值》一文,认为:“以一人作画而言,经过形似之阶段,必现不似之手腕,其不形似者,忘乎筌蹄游于无倪之谓也。西洋画可谓形似极矣。自 19 世纪以科学理论研究光与色,其于物象,体谅入微。而近来之后,印象派即返其道而行之。不重客体,专任主观:立体派、未来派、表现派联翩演出,其思想之转变,亦足见形似之不足尽艺术之长,而不能不别有所求矣。”对传统文人画价值的抉发和固守引发了传统文人画与写实主义的紧张对立,并在很大程度上造成对写实主义的强烈回应和挑战。“对唯写实主义批判在 20 年代之间的大论战期至 30 年代极为普遍,作为一个时代性的思潮,我们到处都可以看到此类批判性的文章。”(林木《20 世纪中国画研究》)

经历了 20 世纪初期写实主义的整体笼罩,到新文化运动后,传统文人画的复兴及写实主义批判思潮,西化派与传统派在画坛构成对峙平衡格局。西化派一改对传统文人画的鄙弃批判立场而开始接受传统派文人画家。而有些西化派画家也开始介入文人画创作,如刘海粟、林风眠,即如徐悲鸿这位坚定的写实主义代表人物到后期也开始倾力于文人画创作,并给他带来巨大声誉。整个 20 世纪三四十年代,传统文人画取得巨大成就,并涌现出一批大师,将传统文人画推到继海派之后的又一高峰。这个时期,传统文人画所取得的成就是写实主义绘画所不可企及的。在这一方面,连徐悲鸿也不得不承认。因而颇有趣味的是,徐悲鸿对传统文人画家也不遗余力地大加赞誉,这从他的《中国今日之名画家》一文可见一斑:

中国今日虽云文化式微,艺事衰落,但精极一艺之作家尚不少,试略论之。

汪亚尘擅长写鱼，写金鱼尤前无古人，其游泳动荡俯仰宛转之态，曲尽变化之妙，而其前后布置之疏密得宜，五色纷纭间合之巧，盖以显明隐约之水藻，全体新切曼妙之和，使人对之，机心忘尽。

经子渊半途出家，中年下海，初惟写竹，便能绝俗。旋写松菊、芭蕉、梅花，俱苍古有力。而其最清劲作品，尤在水仙，轻盈挺拔，若闻微香，所谓传神，庶乎近之。

树人写雨中景物绝艳，《桃花带雨》、《雨中梨花》，去年之《雨后》等幅，俱中几肺。

齐白石之长处，在有色彩，一往直前，无所顾忌，惟多红而少绿，或其性格所尚。写昆虫突过古人。其虾、蟹、雏鸡、芭蕉，以墨写者，俱体物精微，纯然独创。

高剑父之笔，苍莽多奇趣，当日《木棉白鸪》之幅，雄浑高古，足当近世名画。近日健康未复，所写只简约廖廖数笔，菊花或石岩一片。

大千潇洒，富于才思，未尝见其怒骂，但嬉笑已成文章。山水能尽南北之变（非仅指宗派，乃指造化本身），写莲花尤有会心，倘能舍弃浅绛，便益见本家面目。近作花鸟，多系写生，神韵秀丽，欲与宋人争席。夫能山水、人物、花鸟，但卓然自立，虽欲不号之曰大家，其可得乎？

书旂作风清丽，花卉尤擅胜场，最近多写杜鹃，几乎幅幅杰作。写鸽，写蜡嘴，写雉，俱绝妙。

阿寿（即潘天寿），久居湖上，自称懒寿。惟其懒，与人无争，得自全其品；亦惟其懒，其锋利之笔，与五年前不甚殊。写山水，多奇趣。

方药雨画格最苍古，所写不落古人一笔恒蹊，外间罕见其画，故人多不知。

20世纪初期，写实主义在中国的传播，并不单纯是一个美术流向问题，它是随着近现代中国文化转型必然出现的美术变革现

象,它在给传统文人画带来强烈冲击和生存逼迫的同时,也促使中国传统绘画开始面临现代性问题。正如新文化运动在现代美术领域的延伸和撒播冲击了传统文人画,从而使中国传统绘画得以走向现代转型一样。这是写实主义给中国传统绘画带来的时代性精神启蒙。而写实主义所倡导的面向人生、面向现实生活、面向大众的为人生的艺术的时代精神,也促使中国现代画家开始抛弃传统士大夫遁世高蹈的消极隐逸精神,而开始直面人生现实,开始将艺术与人生现实及时代精神结合起来。同时,写实主义所依托的学院化专业化、体系化的现代美术教育模式,也使中国现代绘画教育摆脱了传统私人授受的非学科化状态而走向体制化,这为中国传统绘画走向现代转型奠定了学科化基础。上述种种,都是写实主义带给中国现代绘画的有益方面。

当然,写实主义作为西方美术思潮,其创作方法和审美精神必然与传统绘画存在相互排斥、对立之处。这也是20世纪初中期,传统写实主义与文人画存在对峙紧张的原因。而写实主义也的确对中国传统文人画造成强烈的冲击。作为有着优良传统和历史的传统文人画,西化派用写实主义改造中国画和素描是一切造型基础的观念动摇乃至推翻了中国传统绘画赖以立身的基础,这自然逼迫传统派画家做出应激反应,起而坚决维护传统绘画的道统。事实上,传统绘画不是不能变,而是存在一个如何变的问题,其中心题旨即中国画能否被西画所改造取代。此间所争,从表面上看,是一个绘画的民族性问题,但实际上,却远远超出美术的范畴,而成为一个文化自主性问题。这也是半个多世纪以来,写实主义与传统绘画长期存在着对立紧张的深层原因。

在20世纪二三十年代,经过西化派与传统派的激烈论战,写实主义的弊端已逐渐显露出来,为众所知,因而20世纪初期,写实主义并没有实现改造中国传统绘画的理想,而当时最具影响和时望的画家则大多是传统文人画画家,以至西化派论阵容的强大要

远远逊于传统派。到后期,西化派画家大多兼采传统绘画,大有被传统绘画吞噬的情势。如写实主义的领军人物徐悲鸿的写意画马,其影响便远远大于他的写实人物画,这是颇有意味的。

写实主义的现实主义创作原则,使其自然具有政治化的倾向。但整个 20 世纪初期,写实主义的政治伦理价值取向,如注重人生、注重时代精神,都是在一种学理化和个体化的价值倾向中表现出来的,既如写实主义对传统文人画的批判以及两者之间的论争对峙,也是在一种学术自由的氛围和语境中展开的,而并不具有意识形态的外在强制性。这是写实主义本身虽存在种种弊端,但却始终没有对中国传统绘画造成实际伤害和牵制的客观历史原因。这与 20 世纪中后期的情形恰恰相反。

进入 20 世纪 50 年代,随着旧体制的崩溃和社会主义体制的建立,文学艺术开始被纳入大一统的意识形态格局中,文学艺术再也不是个体行为,而是与社会政治紧密结合在一起。写什么、创作什么再也不能从个人意愿出发,而必须纳入意识形态轨道。在美术领域,写实主义以其与意识形态的天然亲合而成为主流话语,山水画、花鸟画,却被作为与新社会格格不入的封建余孽而被视为改造的对象。由此,继 20 世纪初传统文人画遭到写实主义的首次强烈冲击后,20 世纪 50 年代传统文人画再次遭到写实主义的全面冲击、抑制,几至遭受灭顶之灾。许多国画大师如黄宾虹、潘天寿被迫改行或改学人物画。写实主义在 20 世纪 50 年代的全面推行和体制化以及与意识形态的高度整合,使写实主义成为中国现代美术的样板,写实人物画取代传统山水、花鸟画而占据主流地位,致使传统文人画被迫接受写实主义观念,走向自我改造之路。20 世纪五六十年代,大规模的山水画写生活动在全国范围内轰轰烈烈地展开,其中尤以李可染、罗铭、张仃为代表的京派山水和以傅抱石、钱松喦、亚明为代表的新金陵画派影响最大、成效最为显著。京派山水画和新金陵画派开创了新山水画南北两大流派,成为建

国后新山水画的标志。

20世纪50年代后,中国现代美术在继续面临和经受现代性挑战的同时,又面临着来自意识形态的困扰。虽然20世纪50年代,以写实主义创作原则统辖中国画具有融合中西、强化民族性、推动中国画现代性转换的因素在,但泛政治化、泛功利化的意识形态要求,却使这种“现代性”追求走向异化。美术成为为现实政治服务的工具,画家失去自由思考的权力和创作的自由及独立的人格尊严,而动辄从画中找寻政治问题、反动思想,大兴文字狱,更使画家处于噤若寒蝉的境地。在这种背景下,中国画的现代性问题名存实亡,而逐渐演化为政治问题,绘画现代性问题已彻底走向异化。

20世纪80年代中期之后,随着文化封闭主义的终结,多元文化格局的形成,中西文化开始进入新一轮的融合、碰撞,西方现代艺术思潮席卷本土。西方现代派绘画在被禁绝20多年之后重又出现,同时久被抑制的传统文人画也重现生机,从而写实主义、现代主义、传统文人画形成三大对峙互动格局,中国现代美术开始真正进入多元情景。

以'85新潮为标志,中国当代美术进入激进主义时期,用短短的10年便走完了西方现代美术用100多年时间才走完的道路。现代主义的出现有力反拨了写实主义的笼罩和话语霸权,打破了意识形态对中国现代美术的禁锢,使现代美术创作复归于绘画本体。与此同时,反传统思潮也臻于高涨,“国画日暮途穷论”,国画危机论甚嚣尘上,美术界围绕中国画命运展开了激烈的论争。

在中国现代美术解除了政治禁锢之后,中国画的现代性问题又被尖锐地提示出来。现代派以西方现代主义、后现代主义作为中国画走向世界和现代性的努力方向,彻底否定传统绘画,这种激进的思想观念,由于缺少本土文化精神支撑,加之创作上的浮薄、平面化,因而,虽然轰动一时,但作为一个流派却始终处于边缘化

地位。受西方现代主义冲击,写实主义无论从主题到风格都发生了很大变化。徐氏学派以素描为造型中心的观念开始松动,在造型上开始大量借鉴西方现代派变形、夸张的因素,在笔墨上则更多地接近传统文人画,强调笔墨和书写性;在绘画主题的选择上则抛弃了惟政治化观念。借助对西方现代主义和传统文人画的双重借鉴,写实主义流派完成了自我超越,并在推动中国画现代性建构方面做出了实绩。在当代学院体制和美展体制中新写实主义人物画仍占据着主流地位。相对于人物画,中国当代山水画、花鸟画则尚处于前现代状态。

进入 20 世纪 90 年代,随着现代主义绘画流派的弱化和渐趋沉寂,中国画的现代性紧张趋于缓解,而愈益表现为传统文人画与新写实主义的对立。作为对写实主义的历史反弹和对其泛意识形态化的清算,传统文人画趋于全面复兴。这不仅影响到现代中国画的价值取向和历史趋赴,并且也影响到对现代中国画历史的整体评价。一个明显的事实是,在 20 世纪末,画坛所推举出的 20 世纪四位绘画大师:吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿,皆为传统文人画家,而徐悲鸿、刘海粟、林风眠这些对中国现代美术史影响至巨的一流人物却全被排除在外。这里无疑有审美改变和文化重新定向问题,同时也无疑内含历史重估问题,从中显示出现代美术所存在的历史问题的缠绕和纠结。

中国现代美术史的绵延之维,凸现了超越传统的现代性焦虑,而他设与自设的现代性二难,使中国现代美术既无法摆脱西方这一他者来建构自身意义,也无法消除本土自设来谋求现代性建构。这种二难境遇,成为中国现代美术的宿命。“20 世纪中国画与其以往历史的重要区别,是将‘现代’这个既表现时序尺度又表现为文化形态的复合概念作为自我发展的目标。尽管人们在发乎创作、潜乎思悟的时候,并不一定使用现代的字眼,与此同时,对中国画的现代属性的理解,即使在矢志于‘现代化’的人那里也往往会

南辕北辙,歧义纷呈。但毋庸置疑的是,无论自觉还是不自觉,愿意还是不愿意,本世纪以来不断剧变着的文化情景,都以形异实同的表现形态,向中国画的存在方式提出了适应当今时代的严峻课题。”(卢辅圣、徐建融《中国画的世纪之门》)

目 录

导 论： 他设与自设——中国现代美术的宿命 1

吴昌硕	1	溥心畬	101	谢稚柳	171
齐白石	8	蒋兆和	105	吴作人	175
黄宾虹	17	贺天健	112	关山月	175
陈师曾	24	李可染	118	亚 明	179
潘天寿	31	黄秋园	127	崔子范	182
徐悲鸿	40	陈子庄	134	张 朋	182
刘海粟	49	叶浅予	140	张 仃	190
林风眠	60	赖少其	143	吴冠中	195
张大千	69	关 良	148	范 曾	201
傅抱石	75	来楚生	153	周思聪	208
陆俨少	84	朱屺瞻	157	吴山明	215
李苦禅	91	石 鲁	161	刘国辉	215
吴湖帆	95	钱松岳	167	贾又福	221

吴昌硕

吴昌硕是现代海派绘画的代表人物，他的大写意花鸟是继徐渭、八大、石涛、“扬州八怪”之后，绘画史上的又一高峰。在现代画坛，堪与比肩者，仅有齐白石、潘天寿数人而已。

吴昌硕的绘画，是一种士气与庶民气的混合物，其审美风格来源，既有来自石涛、八大、“扬州八怪”的影响，也有赵之谦、任伯年乃至齐辈蒲华的影响。因而他的画，并不一味讲求文人画的雅和逸，不仅如此，对“画成如病夫”的所谓文人画末流，他还充满鄙薄。他的画于雅中求俗，敢于施以重色，如使用西洋红，一破传统写意花鸟画的纯任水墨。在这方面，吴昌硕对赵之谦的取法规定了他在绘画上的审美价值取向。但赵之谦的花鸟画失之脂粉气，富贵气太浓，笔墨略无生动气韵，一无文人画气息，趋于匠作。吴昌硕取赵之谦花鸟画用色之大胆和构图之繁密，而笔墨上则斟酌八大、石涛、“扬州八怪”之韵致，更出之以自家篆籀笔法，因而格调韵致自大不同于赵作。

吴昌硕的碑学观念与沈曾植、康有为、李瑞清、曾熙大不相同。沈、康、李、曾皆力倡北碑，虽然他们之间在对北碑审美价值的认识和取向上不尽相同，但对北碑的尊崇却是一致的。较诸以上诸家，吴昌硕于碑学独崇上古三代秦汉，而尤著力于猎碣《石鼓》，对北碑则未表现出丝毫兴味。吴昌硕的这种碑学观念取径，在近现代碑学家中无疑是戛戛独造，颇为奇特的。

更为奇特的是，身为清代碑学重镇，吴昌硕却很少对清代碑学发表自己的见解和看法，更没有陷入碑帖之争的漩涡之中。他只

是以自己独特的碑学视角和立场,构筑自我的碑学话语。在这一方面,吴表现出很高的智慧。

欲论吴昌硕绘画,恐怕离不开他的书法,在很大程度上,他的



吴昌硕像

绘画是奠基在他的书法基础上的,所谓“直从书法演画法”,而且表现在审美观念上,他的绘画观念与他的书法观念也表现出强烈的一致性。吴昌硕正是借助书法实现了他在绘画上的超越。而他的书法与清代碑学又密不可分。仅从书法论,吴昌硕本身就是近现代碑学的一代宗师。他的碑学创作和碑学观念对近现代碑学产生了极大影响,同时与康有为、沈曾植强烈的求新求变的碑学

观念不同,吴昌硕于碑学,则一味求古。如果说,康有为、沈曾植的碑学旨趣落实在中古的话,吴昌硕则直挾上古,“曾读百汉碑,曾抱十《石鼓》,使笔撑槎枒,饮墨吐畏垒。”他的书法由古而雄而厚、而拙而丑,在碑学中自辟新境。

碑学金石气和一味求古与吴昌硕的庶民气相融合,使吴昌硕的绘画自然生发出一种沉雄郁勃、不可一世的气概。吴自称“一耕夫来自田间”,常以耕夫自许。论者也多以庶民气论其书画。但吴昌硕的庶民气只构成其为艺的底色,而不是全部。吴昌硕从骨子里还是一个文人,他自己也自始至终以文人自律,如其诗曰:“读书最上乘,养气亦有以。”“读书破卷万,行道志不二。”其自励如此!因



吴昌硕 水墨风竹图

而，“耕夫”云者只是他的自谑之词而已。

吴昌硕无家世背景，也未走科举仕途，因而无甚功名，从这个意义上说，吴昌硕并不是一个严格意义上的传统文人。只是通过后天的修养，他的文化水准已足以使其厕身文人之列而无愧。吴的传统学养，主要体现在诗上，他不善文，对经传之学也无甚兴趣，其精力一发于诗，这与他肆力于文人画有着内在的密切联系。吴的诗，瑰涵浪漫，甚至有些诘屈聱牙，其幽峭处，有牛鬼蛇神之慨；

尤擅排律，有王觉斯遗意。欲论其诗，在近现代画家中，吴无疑位居首位。

吴昌硕的画，笔笔皆从书法中来，尤带金石篆籀笔意，这是吴昌硕大写意花鸟不同于古人处，也是其不同于今人处，更是其脱略古今处。徐渭以草书入画，意多狂肆，倪瓒、吴镇以二王笔意入画，意多清，而吴昌硕以篆籀笔意入画则其意多厚与拙。他尝自谓：“近今画梅，多师冬心、松壺。予与二家笔不相近，以作篆之法写之，师造化也。”吴昌硕绘画，重在“写”和金石气，在现代写意花鸟