

当代国画 流派地域 风格史

Dangdai Guohua Liupai

Diyu Fenggeshi

■ 姜寿田 著

■ 西泠印社出版社

当代国画流派地域风格史

Dangdai Guohua Liupai Diyu Fenggeshi

(1985—2005)

■ 姜寿田 著

■ 西泠印社 出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

当代国画流派地域风格史 / 姜寿田著. — 杭州: 西泠印社出版社, 2006.7

ISBN 7-80735-096-2

I. 当... II. 姜... III. 中国画—流派—风格 (文艺)—中国—当代 IV. J209.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 078074 号

当代国画流派地域风格史

责任编辑: 侯 辉

责任出版: 李 兵

封面设计: 项瑞华

出版发行: 西泠印社出版社

地 址: 杭州解放路马坡巷 39 号 (邮编: 310009)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 杭州华艺印刷有限公司

开 本: 887 × 1194 1/32

印 张: 7.5

印 数: 00 001-3 000

版 次: 2006 年 7 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80735-096-2/J · 097

定 价: 20.00 元

前言

这本书可能是目前国内第一部有关当代国画流派地域风格史方面的论著。这样说并不是自矜，而是意在表明当时选择这个课题，正是考虑到它在当代美术研究领域的空白。在当代美术史研究领域存在着严重的厚古薄今倾向，重视古代美术史，而对当代史则存有偏见，这导致当代美术史研究的薄弱和严重不足。当时写作此著，在很大程度上即意在纠偏。

至于这部书的写作缘起，对我来说则纯属偶然。2004年初，河南美术出版社社长黄思源先生找我，谈能否从地域流派画风角度写一部当代国画风格史。当时，我颇感踌躇，因为这是一个比较专，同时也具有极高难度的选题，而且迄今为止没有相关的成果可以参考。但是当时我还是贸然答应下来，表示接受这个选题的写作。接下来的一个月时间，我开始查阅大量相关当代国画资料。随着掌握的资料愈来愈多，我发现地域和流派画风在当代美术史是一个普遍存在的现象，在主流画风之外，最活跃、最重要的美术现象即是地域、流派画风。并且当代主流画风与地域画风之间始终存在着互补、兼融的关系，主流画风的存 在，在很大程度上得之于地域流

派画风的支撑。如风靡画坛的藏民风，便得之地域画风的影响，而新文人画派对当代主流画风的影响也是显目的。同时，流派与地域画风之间也并不存在严格的界限，一些具有重大影响的流派本身便是地域画风，如长安派、金陵派、岭南派乃至京派、海派、浙派莫不如此。

这部当代国画流派地域风格史，严格地说，是一部断代史。它论述的是‘85新潮—2005年这20年时间的当代国画流派地域画风，因而其描述的重点是‘85新潮以来的流派地域现象及重要美术事件、思潮，而此前已广有影响的前辈画家则不在此书论述范围。但有些前辈画家由于是流派或地域画风的奠基者，因而要作必要的具体论述，以构成史的连贯性和完整性，但重点论述还是放在‘85新潮之后的创作现象。此外，流派、地域画风虽然是本书描述的中心，但由于本书所关涉的流派地域画风几乎囊括了当代画坛所有流派、地域画风，因而在很大程度上此著已突破了地域流派画风的框限，而具有一般当代国画史的性质。

‘85新潮迄今的美术创作构成现当代美术史最复杂、最重要的美术现象，它既是现代美术史的延续，又构成对现代美术史的超越。它既涵纳着现代美术史语境中长期存在的传统与现代，本土与西方这一他设与自设的二元价值对立命题，同时又在现代主义和后现代主义语境下进行着多元化的现代性探

索，而本土化的文化反思和历史主体性确认更是进入 21 世纪当代美术创作的重大文化课题。但就当代美术史研究而言，理论界不仅对‘85 新潮以来的当代国画创作思潮关注研究不够，以至这段继 20 世纪 20 年代美术革命之后，思潮、流派最多、最为复杂、画家群体也最为庞大的当代美术史成为缺少史学关注和梳理的空白点。更为严重的是，‘85 新潮之后成名的众多当代画家，未被加以史学关注，更未被放置到史的结构和视域中予以观照评述，而成为零散的个体化存在。

因而，这部史著的中心目的，除开从流派地域画风视域来对当代国画进行风格阐释之外，便是对当代画家予以史学定位。这部书共涉及 370 余位当代国画家，其中 90% 以上的国画家是在‘85 新潮之后成名或声名彰显的。对这一庞大的当代国画家群体予以史学观照和评述，这本身便是极具挑战性的，同时这也要求必须将对当代国画家的观照放置到史学与批评的双重视域中，即在史学阐释的同时强调批评意识的自觉，而不应写成一部缺乏史观的平庸的编年史。至于是否达到了这一学术目标，尚有待美术界的批评检验。

目录

- 第一章 当代中国美术的范式转换与现代性建构 /001
- 第二章 当代国画流派地域画风的生成与阐释 /017
- 第三章 整合与转型——后京派 /027
- 第四章 笔墨与心性的沉潜——后浙派 /067
- 第五章 在心性与日常经验之间——后金陵派 /082
- 第六章 彷徨与前瞻——后海派 /091
- 第七章 守成与新变——后岭南派 /101
- 第八章 乡土情结——后长安画派 /108
- 第九章 固守与徘徊——新文人画派 /118
- 第十章 新的视觉叙事策略——都市水墨 /129

第十一章	颠覆与解构——抽象水墨	/135
第十二章	文人画的延异——津门画风	/141
第十三章	诡谲与野逸——巴蜀画风	/149
第十四章	其命维新——齐鲁画风	/157
第十五章	燕赵侠气——河北画风	/166
第十六章	大河上下——中原画风	/171
第十七章	黑土地——东北画风	/180
第十八章	楚骚浪漫——汉上画风	/187
第十九章	惟楚有材——湖湘画风	/193
第二十章	色彩与构成——福建画风	/198
第二十一章	装饰与风情——云广画风	/203
第二十二章	生命力的冲动——西北画风	/210
	当代国画大事编年	/216
	后记	/232

第一章 当代中国美术的范式 转换与现代性建构

20世纪80年代中期，以'85新潮为标志，中国现代美术开始摆脱意识形态的辖制，继五四新文化运动之后又开启了新一轮的现代美术启蒙，这是一次真正意义上的启蒙。

'85新潮所带来的西方现代美术的冲击，促使中断了20多年的中国现代美术的现代化进程重新启动，同时，也使中国现代美术不可避免地陷入被西方思潮所支配的境地，中国传统绘画重又面临着自五四新文化运动以来最严重的危机。李小山的“国画日暮途穷论”虽只不过重复了20世纪初期康有为、徐悲鸿、陈独秀的反传统文人画观点，但却在20世纪80年代中期画坛造成一石激起千层浪的强烈震荡，一时间对传统文人画的批判甚嚣尘上。

从当代美术的发展里程来看，经历了“文革”之后对美术意识形态化的反思与批判以及美术创作上“伤痕美术”的出现和人道主义的复归，当代美术开始从道德伦理层次转向文化批判层次，并由批判现实主义和乡土自然主义、人道主义转向艺术本体的追寻。这个时期随着西方现代美术思潮的涌入，画家的美术视野空前扩大。他们已彻底

摆脱了美术的功利意识和其他意识形态的桎梏，并向传统绘画发起挑战，开始冲破形式美、抽象美的禁区，肯定形式美的本体价值成为这个时期画家的自觉追求。1980年10月吴冠中发表于《美术》杂志《关于抽象美》一文，首次打破了形式美的禁区，从而引发了数年有关形式美的大讨论。“这无疑于是在刚刚萌动复兴的画坛上掀起了一次新的浪潮”。此后，他还先后不断围绕内容与形式及“形式美”的问题，在各刊上撰述新见，大声疾呼：“抽象”是“形式美”的核心，人们对“形式美”和“抽象美”的喜爱是本能的。

有一条不成文的法律，“内容决定形式”，数十年来我们美术工作者不敢越过这雷池一步。

然而造型艺术，是形式的科学，是运用形式这惟一的手段来为人民服务的，要专门讲形式，要大讲特讲。

形式是美术的本身，形式它主宰了美术。

我们的思想内容、意境——是结合在自己的骨髓之中的，是随着形式的诞生而诞生的，也随着形式的被破坏而消失，不同于为之作注脚的文字的内容。

我并不笼统地反对模仿客观外貌真实的栩栩如生的要求，但这不是造型艺术的最高标准，更不是惟一标准。艺术贵在无中生有。

但愿我们不再认为惟故事、情节之美才算内容，并以此来决定形式、命令形式，为之图解。这对美术工作者是致命的灾难，它毁灭美术。

吴冠中对抽象形式美的肯定，既重新延续了他早期的绘画观念，又顺应了20世纪70年代末至80年代初西方现代美术思潮全面涌入本土的大势。这个时期纯粹固守传统已变得逆于潮流，而此前不久还左右画坛的政治化美术已使画家忍无可忍，成为画坛针砭批判的对象。徐悲鸿所倡导并笼罩画坛几十年的写实主义也没有逃脱被批判的命运。吴冠中对抽象美、形式美的肯定即旨在打破写实主义观念枷锁，否

定主题先行，即主题对形式的统辖，肯定形式的独立价值和本体地位。因而，它的意义是双重的。在20世纪80年代初期，它在批判美术为政治服务的僵化意识形态的同时，又力倡对形式美的尊重和体认，从而重新确立了美术的本体论地位，这对画坛彻底从文革意识形态梦魇中走出是具有极大启蒙意义的。

以'85新潮为标志，中国当代美术开始进入现代性全面启蒙阶段，这个阶段是以西化激进主义思潮支配下的全方位的形式变革和创新为主旨的。因而它表现出对传统绘画的激烈批判和否定，并表现出对现实文化的强烈干预性，也就是说，'85新潮作为现代美术运动，已成为与社会文化整体变革发生紧密联系的一部分。因而，“它的文化价值要远远超过其自身的审美价值。它清醒地意识到美术的变革已不是前人的形式变革，也不仅仅是美术自身的变革，必须首先是文化观念和创造这一观念的人的思想的变革，它甚至跑在了文学等其他艺术领域之前，这或许是它为先前的相对落伍的历程的痛惜之感所造成的。”⁽¹⁾因而“1979年前后，美术创作模式从多样走向多元，民族精神和现代观念开始自足地向前发展，各种模式都在现代化的主轴上滚动。其覆盖面维持力各不相等，相斥和整合的情况也因阶段而异。”

由此，当代中国美术又面临着重新审视现代性问题，而在这之前几十年的美术现代探索都由于意识形态的干预而遭到全面否定，不仅如此，其所表现出的“伪现代”，反而不得不使当代美术在开启新的现代性里程之前对它进行全面清理。因而，当代美术似又回到20世纪初的美术变革的起点，来重新审视现代性问题。如其同出一辙的是，当代美术与世纪初美术都是力图用西方绘画来取代中国传统绘画，因而，同样表现出对传统文人画的激烈批判和否定——所不同的只不过是，一是用西方古典美术来反中国传统绘画；一是用西方现代美术来反中国传统绘画，但其观念的混乱和非理性化则是彼此完全相同的。对中国绘画来说，现代性是从外部强行置入的，它不是产生于中国绘画的

内部的本体自律。因而，在很大程度上，如果没有西方现代美术的外部挑战，从中国美术内部是发展不出现代性的。这就决定了中国美术现代变革对应于西方美术挑战紧张对立的性质。在这种挑战与应战的现代美术变革中，如何对待传统和如何对待现代都不仅仅是一个纯粹的美术问题，它的解决要依赖于整体文化的考量和应对。而由于近现代以来，中国文化转型的失序导致文化上的进退失据，从而这也全面影响到中国美术的现代变革。“中国美术在跨入现代时就面对三方：(1) 自身的传统。(2) 西方的传统。(3) 西方的现代。所谓现代革命，皆云反传统，传统是作为革命的对立面而出现的。中国美术反的是自身的传统还是西方的传统，以历史的发展逻辑而言，必然是针对自身。西方的传统是西方现代革命的对象，但在20世纪中国美术中，又成为新的异质因素，成为现代美术变革的推动力量。”⁽²⁾

整个20世纪20年代，美术变革的西化思潮始终占据着主流地位。从世纪初到20年代，写实主义以压倒性的影响，对传统文人画构成强力挑战。写实主义成为中国新文化运动中美术革命的标志，受到社会文化精英的一致推崇，传统文人画则不断边缘化。20世纪20年代后，随着西方现代主义输入本土，画家从印象派、后印象派、野兽派中发现了与传统文人画相似的审美观念和精神意识，转而维护和提倡传统文人画的价值。一批早年信奉写实主义的画家纷纷转向。如陈师曾、刘海粟转而捍卫和弘扬传统文人画，拒斥、批判写实主义，认为写实主义不能代表绘画的现代性，而中国传统文人画本身就具有强烈的现代性，刘海粟甚至称石涛为中国的凡·高，并且认为石涛早在300年前就表现出强烈的印象主义观念，这种观念的歧异导致新文化运动以来传统绘画与写实主义的紧张对立，写实主义思潮严重受挫。由此，写实主义的现代性也受到全面质疑，而徐悲鸿所极力倡导的以写实主义改造中国画的主张，在传统派文人画家那里则遭到全面抵制。

整个20世纪20—40年代，写实主义与传统文人画，包括刘海

栗、林风眠所倡导的现代主义，形成自然分化的多元化格局。在上述流派之间虽然存在着严重的学术歧异和争端，乃至水火不容、势不两立——如徐悲鸿对西方现代主义的极端厌恶疾视以及由此与刘海粟日渐加深的交恶——但这在很大程度上还是缘自艺术观念的纷争对立，而不是权重主义的。因为，在当时，任何一方都不会也不可能借助政治势力来压制和消除对方。因而在20世纪三四十年代，中国美术的现代性问题虽然面临严重阻力，陷于困境，但各个美术流派间却保持着平衡的自由竞争状态，形成对立互补格局。

不过，事实上，20世纪三四十年代，画坛一流大家多为传统文人画家，其画家阵容要远比写实主义画家阵容强大。而愈到后来，写实主义画家也愈来愈多地向传统文人画转向，甚至连写实主义阵营的领袖人物——徐悲鸿在这个时期也开始尝试传统国画创作，而他对传统文人画家的极力推崇也表明在他内心深处存有深刻矛盾情结。

这个时期，写实主义在油画探索上的民族化目标没有实现，这是后来大批油画家转向国画领域的一个主要原因。而在这同时，徐悲鸿用写实主义来改造中国画的愿望也没有得到实现，他的人物画充其量只是借助中国画水墨来画西方的素描。它虽然给中国人物画创作带来了传统绘画不曾有的东西，但同时也给中国传统绘画带来极大的伤害。而就徐悲鸿本人的国画人物画创作来说，则远远没有达到中西融合，实现中国画现代转型的境地。反而是他对西方传统绘画、西方现代绘画和中国传统绘画三者的片面理解，造成他的人物画创作尚处于一个现代性探索的初级阶段。由于这个原因，20世纪三四十年代，真正在画坛大放异彩的是那些传统派画家。而画坛另一支，以刘海粟、林风眠为代表的现代主义绘画阵营的现代绘画探索这个时期则也尚处于平庸阶段，其中原因：一是刘海粟的现代绘画探索，这个时期仍停留在油画领域，国画的现代性探索尚未开始；二是林风眠虽在中西绘画融合方面成就极高，但由于他40年代辞去杭州艺专校长之职，因而势单

力孤，他在现代绘画的探索方面可说是孤掌难鸣。加之，社会接受层面的缺乏，使得林风眠的绘画不可能对当时画坛产生大的影响。由于上述种种原因，给传统派绘画的影响力增强提供了条件。同时，加之这个时期，传统绘画的价值得到重新认同，传统派画家在画坛明显处于主流地位。因而即便论国画成就，在三派之中，传统文人画家也是最高的。

20世纪三四十年代，画坛写实主义、传统派、现代主义三派鼎立格局，使得中国画现代性探索处于一个间歇阶段。无论写实主义还是现代主义在当时的背景下，都无力打破僵局。而传统绘画作为挑战写实主义、现代主义的一方，当然不会同时也不可能去关注和理会现代性问题。20世纪40年代，由于抗日战争的全面深入，写实主义地位有所上升。徐悲鸿曾说过，抗战军兴，导致写实主义抬头。但这只是社会现实政治对写实主义的功利性需求而产生的促动，它本身并没有触及中国绘画的现代性问题。后来在20世纪50年代以后，写实主义的恶性膨胀发展，正是写实主义意识形态化的结果。至此，中国现代美术已悖离了现代性目标，美术已异化为为政治服务的工具，从而连美术的本体地位也丧失了。

20世纪50年代，随着写实主义与意识形态的高度整合，写实主义成为现代美术的普遍创作原则。美术为政治服务，为社会主义服务，已成为现代中国美术的最高宗旨。由此，遁世隐逸的传统文人画受到严厉批判并在20世纪50年代初期遭到罢黜，而现代主义绘画则由于反映的是现代西方资产阶级的审美观而被全面禁止。至此，20世纪20—40年代以来写实主义、传统文人画、现代主义三方对立互补的自然消长格局，被写实主义的一元论权利话语所颠覆，写实主义取代传统文人画、现代主义，占据了20世纪50—70年代画坛主流地位。1953年之后，虽然彻底否定传统绘画的观念遭到批判，传统文人画在官方扶持下又有所抬头，黄宾虹、齐白石作为传统文人画家还被授予“人

民艺术家”称号，同时，还成立了民族艺术研究所（黄宾虹出任所长），大众的科学的民族化的绘画原则也由官方正式提出，并且传统绘画作为现代美术创作必须继承的对象而受到相当程度的尊重，但整体说来，传统文人画作为独立的审美系统已被消解，这充分体现在现代美术高等教育体制中，是徐氏“素描是一切造型艺术基础”的观念被普遍贯彻，而传统文人画则是作为写实主义的一个辅助性的科目而存在。

整个20世纪—50年代，中国现代美术在整体上已逸出现代性范畴，并在艺术本体上走向异化。这个时期的绘画虽然也强调民族性、现代性，但其现代性是美术为政治现实服务的现代性，而民族化也是大众化旗帜下的排斥现代艺术潮流的一元化的大众化，从而最终导致徐悲鸿的理想现实主义与受苏联影响的社会主义现实主义结合，一起走向“文革”美术。中国美术的现代性问题至此全面搁浅。

20世纪50—70年代，中国现代美术以自闭和一元化的泛意识形态价值取向暂时搁置了中国美术的现代性问题，但事实上，却使中国美术陷入自20世纪20年代以来的最严重的表征危机和本体论危机。

20世纪80年代，在中国告别旧意识形态，实行改革和对外开放，中西文化继五四新文化运动之后又产生新一轮的融合碰撞的情势下，对旧意识形态和旧文化体制的批判和清理便显得不可避免和异常迫切。而紧承其后的文化建构更是在现代性这一主轴上迅速展开。从20世纪70年代末到80年代初，思想界、文化界经过实践是检验真理的惟一标准的大讨论、人道主义讨论以及文化热，确立了理性人本主义和新文化价值观，并为中国社会的文化转型奠定了基础。与思想文化界的现实发展相适应，美术界批判和抛弃了“文革”美术的泛意识形态化和工具论，开始向人道主义和本体论复归，并由政治道德伦理层次转向文化批判和文化清理，从而为‘85新潮作了预演。

以‘85新潮为标志，中国现代美术开始进入现代性全面启蒙阶段，它的主旨在于全面否定传统绘画，在西方现代美术的背景下，建立中

国现代美术形态。因此，'85新潮表现出激进的反传统倾向和西化倾向。从1985年到1989年，西方现代主义诸流派，从印象派、后印象派到野兽派、立体主义、构成主义再到抽象主义、行为、装置艺术在中国现代画坛匆匆全部重演了一遍。中国现代美术用不到10年的时间便走完了西方现代主义用100年才走完的道路。形式的变革和翻新彻底改变了中国现代美术的面貌，使中国现代美术焕出现代生机，但随之而来的形式化和西化等同于现代化，却也使中国现代美术处于：一无惊世之作留下，二无大艺术家出现，三无艺术自身的发展，缺乏原创性的尴尬窘境。其后现代式的政治波普1989年到达高峰，而至1989年中国现代艺术展，肖鲁之在朝自己作品的一声枪击中，中国先锋美术在走向高潮的同时也走向终结。20世纪90年代后，中国先锋美术逐渐边缘化，一些先锋美术代表人物开始移居海外谋求发展，先锋美术至此告一段落。

'85新潮所裹挟的激进主义西化思潮和价值取向，虽然主要表现在油画、雕塑和波普创作领域，但同时却不能不连带地对中国画构成冲击。事实上，以李小山中国画“日暮途穷论”的理论发难和谷文达的水墨抽象画向传统绘画的挑战为发端，中国画开始面临着来自理论观念和先锋艺术创作实践的双重挑战。'85新潮的先锋性在中国画领域强烈地体现出来。李小山认为“传统中国画发展到任伯年、吴昌硕、黄宾虹时代已进入它的尾声阶段，……当代中国画处在一个危机与新生、破坏和创造的转折点，……中国画从形成发展到没落的过程，基本上保持着与社会平衡的进程，几乎没有出现什么突变的飞跃。中国画的历史实际上是一部在技术处理上，（处理‘意境’）所采用的形式化的艺术手段不断完善，在绘画观念（审美经验）上不断缩小的历史。从早期中国画（帛画、壁画、画像石）到后期的文人画，在绘画形式上的演变，就是逐渐淘汰那种单纯以造型为主的点线色墨，而赋予这些形式符号本身以抽象的审美意味。可以说中国画笔墨（由于强调书法

用笔)的抽象意味愈强,也预示着中国画形式的规范愈严密;随之而来的,也就使得中国画的技术手段在达到最高水平的同时,变成了僵硬的抽象形式。”⁽³⁾因而“革新中国画的首要任务是改革我们对那套严格的形式规范的崇拜,从一套套的形式框架中突破出来”。

李小山的文章已不是在一般意义上对中国画危机的揭橥,而是以现代立场彻底否定中国传统绘画。在他看来,中国画作为一个系统已失去灵根再植的能力,因而从中国画内部已经诞生不出新的形式。基于这种观念,李小山认为现代绘画史上的吴昌硕、黄宾虹,只是处于传统绘画尾声阶段的人物,从而也就否定了其开现代中国画创新风气之先的历史作用。而对现代绘画史上的革新派代表,如刘海粟、林风眠、朱屺瞻、石鲁,李小山则认为他们在绘画观念上囿于传统思想范围,因而还不能算划时代的大师。李小山对传统绘画包括近现代国画创新传统的断然否定,使他对中国画已不抱有任何信心,他认为:“中国画要开拓新的观念,真正创造出符合现代社会要求的现代艺术。”至于如何大胆开拓新的空间,创造出符合现代社会要求的现代艺术,李小山拿不出一套方案。虽彻底否定了中国画本体,却提不出如何建立中国画现代形态的方案,这种理论悖论,在观念上最终只能导致中国画走向现代抽象主义。事实正是如此,以谷文达为代表的抽象水墨在创作实践上最大程度上呼应了李小山的理论观念。

可以看出,20世纪80年代,中国画坛在西方现代艺术思潮的冲击下,对中国传统绘画的批判否定也达到了20世纪的最高潮。

李小山中国画“日暮途穷论”,在观念倾向上与'85新潮西化论相整合,因而表现出彻底的反传统倾向。李已不是在一般意义上反传统绘画,而是旨在解构传统绘画。在这个方面,其反传统绘画的激进程度甚至已远远超过本世纪初的反传统绘画论者康有为、陈独秀、吕澂、徐悲鸿、鲁迅。康有为、陈独秀包括吕澂、徐悲鸿诸家反对传统绘画,旨在反传统绘画之不合现代者,如康有为主要批判董其昌、四