



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

百年中国画的四次大争论

作者：刘曦林 来源：中国艺术报

美术革命与中国画前途的论争

20世纪上半叶（1901-1949），社会革命与时代的演化直接触动于中国画坛的是：清王朝的退席和皇家审美体系的解体；蔡元培于1912年提出将美育列入教育范畴，以西方为模式的社会美育向中国画提出了新的课题；前朝“公车上书”的带头人康有为继续着文化的思考，于1917年发出了“中国近世之画衰败极矣”的慨叹；胡适和早期的马克思主义传播者陈独秀相继揭起“文学革命”的旗帜之后，陈独秀又与美学家吕澂于“五四”前夕提出了“美术革命”的议题，批判锋芒直指文人画并引发了旷古空前的中国美术和中国画前途的论争；美术交流的扩展，西洋画的大量传入和大众通俗美术的兴起，改变了中国画惟我独尊的格局，中西之争的时代课题也直接触及画坛，以“西洋画”改良“中国画”成为时髦的选择；美术新学的兴起，改变了中国画师徒传授的教育方式，形成了学校教育与画家授徒并进的状况；沿海口岸的开放和现代城市的兴起，形成了新的画家聚集中心和地域流派；自由结社的风气和现代美术出版的兴起，促进了艺术信息的传播和交流。在民主革命的潮流中，中国画的艺术对象和服务对象出现了向大众转移的趋势，中国画处于传统的延续与变革的过渡期和初创自己的现代形态的转换期。

在这一时期，出现了美术革命与中国画前途的论争。

美术革命，无非是美术改革之极而言之。因此，持革命、改革、改良观点者可概称为改革派；持相反观点者大多对中国传统美术有深湛的研究和深厚的情结，可概称为传统派。当时有西化派与国粹派、新派与旧派等对应之说，这是古今中外之争错综复杂地交织在一起的缘故。

改革派的代表人物是政治家陈独秀、康有为，美学家吕澂，画家高剑父、徐悲鸿、刘海粟、林风眠等。改革派的基本观点是：近代衰败论——认为中国近世甚至元、明、清以来的中国画坛已衰败至极；罪归文人画论——衰败的根由乃守旧，乃仿古，乃文人画鄙薄院画、专重写意、不尚肖物的画学正宗；文化梳理论——既需要梳理中国美术传统，又需阐明欧洲美术变迁趋势；中西融合论——中国美术的前途惟在输入西画写实主义，合中西而建画学新纪元；为人生而艺术论——倡导表现现实生活和时代精神，为人生和民众的新的美术。其总体趋向体现着“五四”新文化运动的科学、民主的精神，并以此精神试图改革传统中国美术的观念。美术革命的锋芒所向无不涉及整个中国美术前途，但对于中国画而言，又具体集中于关于文人画的评价和中国画是否需要融合西画的讨论。

改革派对传统持反思或反叛态度，并且选定传统的文人画为革命对象。康有为认为，上夫作画“势必自写逸气以鸣高”，“此为别派则可，若专精体物，非匠人毕生专诣为之必不能精。中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。”

虽然说康、陈以西画的写实主义为惟一的参照系对文人画的过激批判是时代的选择，却也不能不指出他们在美术的意义上对文人画武断否定的偏颇。他们起码没有正视

热门文章

广东美术创作史略

美术发展史话：水彩画——微..

历代白描人物画概说

西洋绘画史话八：罗可可时代

美术概论：走进原始美术的世界

美术发展史话：油画——真实..

美术发展史话：雕塑——造形..

西洋绘画史话六：巴洛克时代

美术发展史话：壁画——登堂..

美术发展史话：国画——超然..

推荐文章

《历代名画记》评介（连载之..

79—99年水墨创作20年..

1945年以来的西方雕塑（..

现实关怀与语言变革：20世..

从历史演进看人物画发展

广东美术创作史略

美术发展史话：水彩画——微..

美术概论：名画家笔下的人情..

山水画概论

文化的继承性，没有正视文人画的美学价值，没有正视文人画业已发生的创造性的转换。所以，他们的观点必然地遇到了传统派，尤其是在文人画自身基础上前行的画家们的反对。

在传统派画家中，执著地固守古人法度的人是存在的，但大多已经意识到变是大势所趋，不过他们反对无视国粹而轻言艺术革命、反对厌故喜新、主张“依据古人之法，穷变而通之”。

美术革命中直接涉及中国画的另外一个敏感问题是中西艺术的关系，这是自前朝以来西风东渐、借洋兴中的改革思潮由物质层面进入思想文化层面的深入表现。当康、陈等人士哀叹中国画学之衰败的同时，也提出了引进西画写实主义和融合中西画学以改革中国画的主张。康有为一方面提出了“以院体画为正法”的复古更新的主张，同时又提出了对“合中西而为画学新纪元者”的期冀。陈独秀则更坚决地认为必以西画写实主义来改良中国画。

陈独秀强调“发挥自己的天才，画自己的画”，无疑都是正确的和前进的，但他的惟洋画写实主义才能改良中国画的观点又有些偏狭。新派画家基本上主张中西融合论。徐悲鸿仿佛延续了前一世纪“西人以器胜”的思想，认为中国之物质不如西洋之物质可尽术尽艺，此物质既指绘画材料，亦包括“穷造化之奥颐繁奇”的西画写实造型手段，并因此提出了“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”的融合论。林风眠更明确主张“调和东西艺术”，认为“中国现代艺术，因构成之方法不发达，结果不能自由表现其情绪上之希求，因此当极力输入西方之所长，而期形式上之发达，调和吾人内部情绪上的需求，而实现中国艺术之复兴”。在整个西学为优的社会思潮中，引入西画写实主义以改革中国画的造型意识的融合论成为那个时代一股强劲的潮流。

传统派的画家们大多强调古意或书卷气，言变者则主张立足于传统自身的基础。如林纾之言：“画贵求肖古人，尤以能变古人，方为名家。”金城痛斥“一般无知识者，对于外国画极力崇拜，同时对中国画极力摧残”；认为绘画无新旧之说，“厌故喜新，为学者所最忌”；亦主张“依据于古人之法，穷变而通之”。有些画家恪守着艺术的“国界”，又有些画家认为艺术虽无种族与国界之分，也并不一味对西画封闭，只是鉴于中西绘画美学观念的分歧，反对以写实西画为惟一选择，反对以焦点透视、光影造型束缚中国画灵活的思维，并以西洋画朝表现主义等新派画的演化事实对独尊写实西画者发出了诘难。陈师曾和黄般若都有类似的观点。

另有一些画家和学者客观地看到了中西绘画两大体系的差异，主张中西画各自拉开距离，不以中西融合为最佳选择。潘天寿曾言：“若徒眩中西折中以为新奇；或西方之倾向东方，东方之倾向西方，以为荣幸；均是以损害两方之特点与艺术之本意。”美学家宗白华从宇宙立场的分别、向达从明清之际参合中西绘画的教训出发，均认为糅合中西导致失败灭亡而应引以为戒。

20世纪上半叶尤其是抗日战争之前关于中国画前途的论争是20世纪关于这一课题的第一次论争。其后的论争无不溯源于此，概因古今中外文化思潮交错之故。这首轮论争以中国传统文人画观念与西方写实主义绘画观念为矛盾的焦点，为中国画展示了在传统自身基础上变革和融合西画写实主义以改革两条思路，这两条本应该并行不悖的思路在当时却大有短兵相接、互不相让、非此即彼之势。历史地看待历史，对文人画的批判和对西画写实主义的撷取，是转向现代的中国现实的选择，但虚无主义的态度反而弱化了美术革命的号召力。传统的中国画无论是文人画还是院体都有其他民族艺术不可替代的美学价值和在传统基础上变革的潜在活力，但过分地守成和摹仿因袭的状况也必落伍于时代对中国画的期望。

1949年7月，在新中国正式成立之前召开的中华全国文学艺术工作者代表大会期间举办的全国美术展览会（即新中国第一届全国美展）上，在556件参展作品中仅有25位作者的28件中国画作品，而且几乎没有山水、花鸟画的位置，足见当时中国画坛的彷徨和当事人的谨慎。正是在这次文代会上，周恩来代表中国共产党提出了旧艺术的改造问题，按照毛泽东1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》精神提出了新艺术的方向。这次文代会期间，成立了全国统一的社团——中华全国美术工作者协会（即后来的中国美术家协会），负责全国美术家的组织联络工作，并以此成为新中国美术创作活动体制化的表征。1950年，《人民美术》创刊，遂按照文代会的精神将中国画列入旧艺术范畴，推动了一场“新国画运动”——亦即国画的改造运动。参加讨论的画家纷纷表示，从改造画家的思想感情入手，深入人民生活，创造人民需要的内容和形式。他们像“五四”时期的美术革命论者那样，再度清算了文人士大夫逃避现实的“风雅主义”和“主观主义”，再度高扬写实精神，使整个中国画坛集体地发生了艺术观念向人民群众的转移。

正是在新国画运动的发起之初，传统派画家因不适应表现新生活而出现了“旧瓶装新酒”的不和谐现象，有造型能力表现现实者又存在西画写实技巧与传统笔墨气韵的矛盾，为此终于酿成了20世纪关于中国画前途的第二次论争。继1950年李可染、李桦、洪毅然撰文批判文人画、倡导新国画后，1953年起，又有艾青、王逊等撰文讨伐文人画。艾青强调要“有思想”，要“画你自己的画”，“应该有点革命精神”，王逊主张面向现实生活，均势在必行。但他们以客观对象的真实性为批评标准和对“科学的写实技术”的过分推崇、对笔墨至上观念的激烈批评，都受到传统派老画家的反对。尤其秦仲文，认为王逊的主张是“有意识地消灭国画”，并强调“笔墨并未‘过去’，而且永远也不会‘过去’”，“我们的国画创作不可能也决不当被限制在‘如实反映现实’之内”。这实质上仍是20世纪上半叶关于中国画前途的论争中遗留的问题，在新的条件下演化为由苏联引进的社会主义现实主义创作主张同文人画品评标准的分歧，加之当时有人认为中国画没有表现力、不能反映现实生活而使矛盾激化。论争引起了政府的重视，1955年，周扬在中国美术家协会第一届理事会第二次会议上发表讲话，认为“目前主要应当反对虚无主义的倾向，同时在一些画家，特别是国画家中，也应反对保守主义倾向”。他还谈及方向性与多样性及保证山水、花鸟画地位的问题，在国画家中引起了反响与共鸣，同时也使中国画创作逐步走上正轨。

关于中国画前途的第二次论争由于周扬的出面而取得共识，紧接着在50年代后期展开的关于中国画造型基础课教学的辩论（即素描教学大辩论）和史论著述、画论汇编的出版则是在学术层面上的深入，但在阶级斗争理论影响下，关于山水、花鸟画有无阶级性的讨论显然偏离了学术，以现实主义划界批判中国画史亦有牵强和误读。尽管极“左”的政治运动干扰了学术，扭曲了艺术规律，但中国画在50年代至60年代前期仍然发生了重大变化，并取得了相当成绩。这既赖于国家文艺政策不断有所调整，也是画家们尽可能地发挥了自己多年积累的学养，在艺术方向与艺术规律之间尽可能地谋求一致的结果。

新时期的第三次论争

十年“文革”结束后，中国画和整个中国同步地进入了反思和改革开放的新时代，这个时代被称为新时期，也是中华人民共和国成立以来又一段最好的时期。中国画开始全面复苏。

1985年，“前进中的中国青年美展”出现了一批艺术构想超越现实主义思维框架的作品，却仍然保持着青年人的理想、朝气及与现实生活的联系。但另有一种青年美术思潮，以西方现代艺术为参照系，试图反叛既有的艺术秩序，当时被称为“八五美术运

动”。如果说中国美术在“文革”前以印象派为界河与西方艺术相对立，在80年代之初改为以抽象派为界河了，并有“抽象美”及中国画的抽象趋势论的讨论。其后又有“反传统”及中国画“危机”说、“穷途末日”说，认为“中国画只能作为整个中国现代化绘画的保留画种而存在”，其前途在于创造“中国画系统无法容纳”的“现代中国画”。一石激起千层浪，从而引发了20世纪中国画前途的第三次论争。

倾向于上述观点的是以西方现代艺术为参照而不满意于中国画现状的少数青年。持相反观点的人显然居多，他们对传统与现状仍寄有厚望。从“四人帮”的桎梏中“解放”出来的画家刚刚获得了创作的春天，最不同意“危机”说；有的反认为危机在于失去传统，在于西方现代艺术的冲击，在于脱离生活，在于商品化对艺术质量与艺术品位的负面影响；当文人画在新时期刚刚得到学术界的正视，董其昌与“四王”一宗亦渐获客观评价之际，大部分人认为传统之深奥博大正是创造之基础，言“反传统”者实为无知；在中外艺术关系上，更多的人认为越具有民族性的艺术越具有世界性，中国画不应该趋同于西方现代派艺术，中国画已经走向现代并有自己走向的特殊性和品评标准。

这是一轮新的百家争鸣，虽然是旧话重提，但由于环境的变化而有新的内涵。但许多人往往忽视了这新的内涵正来自足下中国的时空，改革开放的、建设中国特色社会主义的中国必然呼唤艺术的创造与革新，但也必然不同于西方现代艺术，正视这时空对中国艺术必然的促动和制约，方能获得思想和创造的自由和主体意识的发挥。“反传统”是浅薄的，“守传统”是可悲的，中国画将在继承中随着时代的变化而变化，不应固化为外国人眼中亘古不变的古董。改革开放的中国不可能封闭自己的艺术，需要的是正视外来艺术包括现代艺术的影响，在选择性的接受中有助于中国画自己的现代形态的形成，而不是尾随他人的足迹。正是在这个时代里，在这个既意识到艺术的自由也意识到艺术的责任，既意识到艺术的创造也意识到艺术的继承，既意识到艺术的民族性也意识到主动开放的时代，我们终会寻找到中国画前行中以创造为主导的继承与变革对立统一的辩证思维。这是一场没有结论的论争，但是大家遇到了一个共同的议题：作为新时代的中国画的主潮怎样由它的古典形态实现向它自身的现代形态的转换。人们对此会有多种选择，并在各自不同的实验中接受社会的检验。论争体现了不同的审美趋向和价值判断的差异，而实践的深入与拓展却证实了空想与臆断的浮薄。

世纪末的论争和世纪初的思考

在20世纪的美术史上，任何一个美术品类的理论论争都不像中国画坛这样频繁和激烈，大概因其历史根深而备受关爱，亦因其传统久远与现代不谐，故此而论争不已。20世纪80年代中期关于是否“危机”的话题已由中国画自身的多样性拓展而使生存问题不成为问题，20世纪90年代关于“笔墨”的论争已经深入到如何生存的本体。在这场世纪末的论争中，肌理制作风的流行导致了对笔墨的格外强调，“笔墨等于零”论对笔墨的消解又导致了“守住中国画的底线”论的自卫反击。论争再度引发了关于中国画的概念、关于中国画美学体系的思考，实质上仍是贯穿着整个世纪的古今中外艺术矛盾的继续，是面对着西方强势文化的冲击如何保护和拓展民族艺术前途的宏观课题，也是在经济全球化的世界背景下，各民族文化是以民族独特性赢得世界，还是消解其语言特色走向世界这两种不同的主张在中国画笔墨问题上的反映。据有关人士统计，1992年至2000年之前，直接参与笔墨论争的文章即多达200余篇，充分显示了史论研究者关注中国画前途的热情。

20世纪末的“笔墨”官司的提出，既可以看作20世纪关于中国画前途的第四次论争，亦可看做展望21世纪中国画前途的开端。在论争中我仿佛看到了在主动性开放的多极世界的交往中，不可避免有世界文化的同化现象，马克思和恩格斯早在100多年前已经指出过这一趋势。但是近年的实践也演示出先哲们未能预计到的另一种趋势——对民族文化的保护与格外看重。西方亦有学者指出，现在是“多样化选择的时代”，人们将

“越来越普遍地接受民族多样化这一概念”，“各国经济的全球化将伴随产生语言的复兴和强调文化特点”，并认为“中国人会更中国化”。我相信，中国画的创作者和欣赏者更会欣然同意这种判断，他们在实践中已经看到民族艺术走向现代化的特殊性——它仍然是民族的，任何一种富有生命力的民族艺术决不会轻易地被放进历史博物馆或者被其他民族艺术所同化；它永远是年轻的，它会在传统文脉与现实生活泉源的汇流中不断演化出它的现代品格而永葆长青；它永远是开放的，它将吞吐古今中外一切有益的营养，而又以其民族的独特性在世界多元艺林里保持其光荣的席位；它永远是宽容的，它将以“君子和而不同”的胸怀既维护其作为中国画的主导品性，又善于与各种异花共处；它永远是个性的，它总是通过每一位画家个性化的表现而臻共性的丰富与充实；它永远是精神的，商品化只应促动艺术的生产，而不是使之滑向假冒伪劣的口实；它永远是健康的，鲜明地高扬真、善、美的旗帜，寄人文精神于内美，将是它贡献于人类精神文明的主旨。

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

- [现代中国画（作者：佚名）](#)
- [中国画传统概况（作者：佚名）](#)

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: [注册新用户](#)

评论:

[发表评论](#)

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn

All Rights Reserved