

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 史论研究

more

“国画”命运转机——1956年“发展国画艺术”

<http://www.msppj.com> 作者:中国美术批评家网 专稿 时间:2006-8-7 12:55:00

(论文:〈建国十七年中国画论争探析〉第二章:“国画”命运转机——1956年“发展国画艺术”)

文/葛玉君

第一节、对艾青文章的批判及时代背景

1953年8月15日出版的《文艺报》第15期刊出了艾青同志“谈中国画”一文。艾青的文章倡导写生,并且推动了写生的发展甚而引起了王逊北京中国画研究会第二届展览会的评价,当艾青的文章发表后,有许多人写信表示反对。然而来信却并未公开发表。1956年,《文艺报》第11期,突然出现了一组文章来批判,此事件的发生“不但对发展国画艺术有重大意义,对进一步理解整个文艺工作上的百花齐放,推陈出新的方针也是有现实意义的”。在这里必须强调的是,艾青的文章虽然是在1953年发表的,而且与王逊文章有着一定意义上的联系,但之所以将其归纳到第二次讨论原因是,第一、就政治方面,1956年国内国际的情况极其复杂,毛泽东着眼于本民族的文化,摆脱苏联模式,在4月提出了“百花齐放,百家争鸣”的方针,可以说“双百方针”是建国十七年党的文艺政策的一次明显转折,是向传统文化回归的重要环节,在很多著作当中皆把五七年作为分期的界限,这在学术界是公认的。¹第二、艾青的文章虽然是在1953年发表的,但在当时是符合党的方针政策,符合主流意识的,因此,对于他的文章尽管引来了反对之声,但却并未正式发表,也就没有引发公开意义上的争论,只是到了五六年“双百”出台后,一下子涌出很多文章来批评,而更为重要的是,在艾青文章被批判之后不久,随即发生了对“国画中‘线’的重要性”的争论,我们试想一下,如果把此次“国画中‘线’的重要性”的论争放在王邱论争期间,是无论如何也不可能的。而且此次有关国画的论争与王、邱第一次论争时有着“质”的区别。如果说第一次论争还是关于是否“接受遗产”问题的话,那么此次讨论“接受遗产”已经是必须达成的共识,不再有讨论的余地。而讨论的重心是如何更好的发扬民族传统艺术。这里需要说明的是本文采用历史学研究方法,所指的讨论、论争是具有广泛意义的,因此本论文鉴于时间与性质的

相同关系，将对于艾青文章的讨论和“国画中‘线’的重要性”的论争一起归纳为建国十七年有关国画的第二次讨论。

首先来作一个快速的回顾，1953年8月15日出版的《文艺报》第15期刊出了艾青同志“谈中国画”一文。在这篇文章里艾青提出了“新国画”的概念，即一要内容新；二要形式新。艾青在详细论述之后（详见第一章）得出改造国画的办法是，必须以对实物的描写来代替临摹。画风景的必须到野外写生，画花鸟虫鱼的也必须写生，对人对自然都必须有比较深刻的观察。我们要以“科学的现实主义”作为我们批评与衡量我们的艺术的标尺。一幅画的好坏必须首先看他是否符合社会的真实和自然的真实。

艾青提出“以对实物的描写来代替临摹”，众所周知，国画的学习是遵循特殊的方法的，提倡线描、意临；而他又说“画风景的必须到野外写生”，我们知道中国画是强调记忆，不是抄写客观；第三，“一幅画的好坏必须首先看它是否符合社会的真实和自然的真实”，而我国古代思想强调“天人合一”，强调人与自然的合一；另外，艾青“要以科学的现实主义作为我们批评与衡量我们的艺术”，“科学”这个词在二十世纪代表的是“外来”，与民族传统没有关系。基于此他的观点不可避免地被认为是“民族虚无主义”者；一旦方针发生变化，就会从话语主导权的地位下来，转而处于劣势。在1956年2月4日下午，中国作家协会创作委员会诗歌组举行座谈会集中对艾青进行了批评（艾青与江丰一样在1957年反右中被打成右派分子）；当然，就艾青自身来说，他与胡风当年有过密切交往，而在1955年5月13日，《人民日报》公开发表《关于胡风反革命集团的一些材料》，使其必然或多或少受到胡风事件的牵连。在这两个背景下，6月《文艺报》发表关于批评艾青《谈中国画》的文章，实可谓顺理成章。自然得到美术界的积极响应。

在对艾青批判的文章中，于非闇认为现在“老画家各有不同的风格，而青年画家还没有形成自己的风格。”其原因是“个别批评家，由于对国画创作过程了解不够，轻率的下了一些庸俗的不必要的评语，使的国画家缩手缩脚，不敢动手。”那么，作出庸俗的评语的批评家自然就是指“艾青”了。在对待传统问题上，于非闇认为国画的创作方法，自古以来和作诗一样，那就是“内容决定形式，形式服从内容”的这一个传统。他从这个角度认为无论“写生”也好，“写实”也好，都是为了描绘内容，是决定于内容的，而我国古代绘画就是“内容决定形式，形式服从内容”，所以无须挪用西方的方法，只需继承古代优秀的传统即可。于非闇想说明我国古代绘画的传统也可以解决现代问题。而不用必须花费精力学习西方的绘画。²这可以说是一个角度。

俞剑华与刘桐良都是从“国画”具体含义的角度出发的，这与当年徐燕荪批评王逊时的观点可以说是完全一致的。俞剑华认为艾青所指的国画，是清末那种“愈印愈坏的印刷机”式的绘画，而不能代表中国画的精华所在。“现在有些人提到中国画，就拿清代末年那些坏东西作代表，以为全部中国画都是如此”。“我们不能因为学习不好而骂孔子，因为八股不好而废中国文字。”³在他看来，“中国画必须写生，必须创作，画道才有复兴的希望。”而“中国画在唐宋以前是写生的时代，在元明之后是临摹的时代；因为写生，所以能创造，画坛上形成了百花齐放、万壑争流的光辉时代；因为临摹，所以不能创造，画坛上形成了陈陈相因、千篇一律的时代。尤其到了清代末年，已不知写生为何物。”基于此，他赞同写生不赞同临摹，认为临摹只是学习绘画、接受遗产、研究传统的一种方法，不是目的。而写生却是中国画的一种技法，这种思想与刘桐

良所言中国画注重“以自然为师”“外师造化”，且“师造化”与西方写生“同理”，进而说明只须师中国传统，就可以解决中国画的问题。⁴而且刘桐良还举例认为诸如中国画理论如南齐的谢赫《古画品录》、唐张彦远《历代名画记》、明唐志契《绘事微言》、董其昌《画禅室随笔》，清笪重光《画筌》等，可以值得研究，对于接受遗产，改革国画是有益的。只要正确的应用中国画的临摹也是有益无害的。这里有一点是值得注意的，即虽然俞剑华反对艾青的主张，但是他同时也反对明清的文人画。

并且在俞剑华的文章中还是有矛盾之处的，比如他认为“有人提议把中国画系改为彩墨画系，然而把中国画系这个名字废止，这是个大问题”。如此的观点确实很正确，但其所给出的解释却是“因为中国画对于油画、水彩等可称彩墨画，而对钢笔画、铅笔画等称毛笔画；然对于西洋画、苏联画、法国画就必须叫中国画了”，并提出“科学虽然是没国界的，但文学艺术却是有国界。”我们知道在当时，中国画被改为彩墨画系，其原因是来自各个方面的，最重要的是其不能很好的表现现实生活，还有就绘画材质之分为油画、版画、壁画等，国画的名称显然并不协调。俞剑华认为把中国画改为彩墨画是错误的，但此处他讲的中国画，并非就是指宋之后的“中国画”（艾青等人的观点），也并不是包括宋之前的“中国画”（俞剑华、刘桐良等人的观点）而是相对于“西洋画”、苏联画、法国画的中国画，在这里明显有“中国之画”的意思。众所周知，“中国画”是在上个世纪初开始被人们使用的，其含义在于将外洋绘画与中国本土原有的绘画分开。而到解放初，“中国画”的含义已经远非如此了，所以，俞剑华的这些论断是有待商榷的。国画家邱石冥的观点与其与王逊争论时产生了很大变化，且有独到之处，即文人画也是可以学的。在邱石冥看来，解放之初之所以要反对因袭、临摹，是因为旧国画（文人画）传统的思想在画家比较严重，而目前经过一系列的措施、改造，这种思想已经基本上被扭转，“我们今天的画家们，正在苦于如何改，如何创作新作品。”⁵现在在创作上可以借鉴古人，包括文人画的东西。他认为中国画之所以要改，是“与广大人民脱了节。”所以当下关于中国画最为重要的是思想上的转变。临摹只是学习的一种手段，从本质上讲，是自己思想意识的问题，如果思想不正确，即使不临摹也是不对头的。从这个意义上反驳艾青的“由于临摹，现在所谓国画和明朝、清朝人的画就没有多大区别。”重要的是思想上的“对头”。如果思想上对头，就不会因为临摹而与明、清两朝的画没有多大区别。在对待“文人画”上他与张伯驹的观点是一致的，张伯驹在《谈文人画》⁶中认为文人画还是中国画发展的一个因素，应当继续来画，继续发展。其原因是这些“文人画家”虽然不是专门画家，但是也有他们的独特风格，包含的文字、书法、金石，有浓厚的中国民族的色彩，同时他还就艾青所言“有一些人一辈子画一样的东西，十分可怜”的言论反驳到“韩干、韦偃画马，戴嵩画牛，孙位画水等都是大家。”

秦仲文提出“真正的国画”，必须具备两个条件，一、笔精墨妙；二、他的形式既不是西画，又不是日本画，显著地具有我们中国民族的特色。“如果不具备这两种基本的条件，不能承认它是国画。”我们不妨将其观点归纳为两个字即“笔墨”与“民族”，运用“笔墨”给国画确定范围，无疑向传统靠近了一大步。同时，他承认国画创作中有因袭的问题，但这只能由“真正的画家”去“详慎研究才能解决。”⁷并非必须依附于外来文化。

综上所述，艾青是以如何有效的表现生活为宗旨的，而于非闇等人从保护民族文化立场出发，也就是说于非闇等所指责的并非就是艾青所坚持的观点，而艾青的主张也不

见得是他们要抨击之处，这种情况的产生与讨论双方的不同背景有密切关系。此一讨论虽然在1956年刊登出来的，但是各篇文章中所持的具体观点、论据等与王逊、邱石冥论争时有极大的相似性，不同的是话语的主导权随着政策的变化在发生转换。即由“虚无”向“民族”的漂移。究竟出台了怎样的政策导致了这种现象的发生？

一九五六年5月2日，毛泽东在最高国务会议上正式宣布实行“双百”方针，这是中国历史上首次将“百花齐放、百家争鸣”作为发展科学文化的方针政策。“百花齐放，百家争鸣”，是党对科学文化工作基本性的长期性方针。毛泽东指出“百花齐放”是繁荣文学艺术的根本方针。基本含义是：一切文学艺术的风格和流派可以自由发展，自由竞赛。“百家争鸣”基本含义是：一切学术思想、理论和流派可以自由发展，自由争鸣。对于其中艺术上的高下、优劣和学术上的是非、正误，没有权威裁判者，只能按照艺术和科学的自身规律，通过自由竞赛和自由争鸣来解决。⁸毛泽东为什么在此时提出“双百方针”？“双百方针”又是任何产生的呢？

就大的国际国内环境来说，“双百方针”产生有两个原因。从国内情况来看，一九五六年的第一季度末对农业、手工业和资本主义工商业的社会主义改造基本完成⁹。至于社会主义和资本主义在意识形态方面的斗争以及各种新旧思想的矛盾，将要在一个相当长的历史时期内逐渐解决，而解决的方式，也不需要那种急风暴雨式的群众性阶级斗争了。阶级斗争虽然仍然存在，但已经不是主要矛盾了，而且无产阶级和资产阶级之间的阶级矛盾在生产资料的占有这个问题上已经基本解决了。这些都使毛泽东对中国的基本情况的估计有了变化。作出了阶级斗争已经基本结束的论断而要求把工作的重点转移到经济建设上面来。就国外情况而论，一九五六年，苏共二十大召开，赫鲁晓夫作了秘密报告批判斯大林的“教条主义”、“思想僵化”和“个人崇拜”在世界范围里产生了重大的震动。毛泽东三月讨论这一秘密报告时指出赫鲁晓夫的发言具有两个方面：一是他揭了盖子，二是他捅了漏子。说他揭了盖子就是讲，他的秘密报告表明，苏共、斯大林并不是一切都是正确的，这就破除了迷信。有利于反对教条主义，探索在我们国家里建设社会主义道路。说他捅了漏子，就是讲，他作的这个秘密报告，无论在内容上还是在方法上，都有严重错误。¹⁰当时，根据中共中央政治局扩大会议的讨论，由《人民日报》编辑部写成《关于无产阶级专政的历史经验》¹¹，一方面着重肯定了斯大林的功绩，一方面也指出了他的严重错误。由苏共二十大进而引发的匈波事件，进一步推动了中共决策层加强了原来就已存在的冲破苏联模式的立场，加快寻找中国式道路的探索。反对教条主义的思想束缚，以自由讨论和独立思考来繁荣科学和文化事业，用批评和自我批评的办法来处理“人民内部矛盾”，以避免这种矛盾因处理不当而发展到对抗的地位。可见苏联和东欧发生的一切，对于毛泽东的“中国式”的社会发展道路的探索起到了重要的推动作用。



基于上述国内、国外原因，表明“民族化”回归已经具备了外部的条件。而“双百方针”的产生大致又经历萌芽、提出、成熟，三个时期，早在一九五一年，国内关于京剧的发展问题出现了争论，有的主张全部继承，有的认为京剧是封建主义的，主张全部取消，4月毛泽东就为“中国戏曲研究院”¹²题词“百花齐放、推陈出新”¹³。他主张京剧还是要，不单是京剧，各种戏曲形式

都要去其糟粕，取其精华，加以继承。而“百家争鸣”是毛泽东在一九五三年就中国历史问题的研究提出来的¹⁴。当时，“百花齐放”，“百家争鸣”这两个口号都只是分别向一个领域提出，而“百家争鸣”的口号还没有公开宣传。1956年4月25日，在中共中央政治局扩大会议上，毛泽东作了《论十大关系》的讲话。在讨论中，有人发言，建议在科学文化问题上要贯彻“百花齐放”，“百家争鸣”这两个口号。4月28日，毛泽东在政治局扩大会议上作总结发言¹⁵，首次将“百花齐放”、“百家争鸣”放在一起¹⁶，1957年2月，毛泽东在最高国务会议第十一次（扩大）会议上的讲话中宣布：“百花齐放，百家争鸣”是党促进艺术发展和科学进步，促进社会主义文化繁荣的方针。这次讲话经整理补充后以《关于正确处理人民内部矛盾的问题》为题，于6月19日在《人民日报》公开发表。“双百方针”出台后，全国文艺界都积极行动，响应号召。1956年8月，国家文化部和音协在北京联合举行了第一届“全国音乐周”，闭幕之后，毛泽东在中南海怀仁堂邀集一部分音乐家进行座谈，这次谈话最后定名为《同音乐工作者的谈话》。谈话主要涉及“中西关系”、“古今关系”、“雅俗关系”等问题¹⁷，在文章的最后毛泽东作了简明而又深刻的概括“应该越搞越中国化，而不是越搞越洋化。这样争论就可以统一了。要反对教条主义，反对保守主义，这两个东西对中国都是不利的。学外国不等于一切照搬。向古人学习是为了现在的活人，向外国人学习是为了今天的中国人。”¹⁸“双百”方针提出后，在知识界获得一片欢呼，艺术界和学术界开展了多次讨论，表现出了非常宽松的气氛，体现了百家争鸣的精神。

第二节、对传统文化的重视，“国画中‘线’的重要性”的讨论

在对艾青的文章批判后不久，1957年，《美术》杂志第3期就发表了董义方的文章《试论国画的特点》，董义方的文章里提出了“‘线’是中国画的命根子”的观点，紧接着《美术》对其组织了讨论，前后发表了邓以蛰《画法与书法的关系》¹⁹、秦仲文《中国画的特点》²⁰、刘海粟《谈中国画的特征》²¹等的文章以及其他来信的综述，表现了“百家争鸣”的一些特色。在所有文章中大致有四种观点，一、“‘线’是中国画的命根子”；二、“笔墨”是国画的基本特点之一；三、中国画的创作方面，以“笔精墨妙”为主；中国画的内容，表现出“诗情画意”互相联系；中国画的创作过程以“遗貌取神”的方法写意。四、中国画的重大特点一在“意”。

 从以上观点中我们可以看出此时所谈论的问题已经涉及到中国画自身，而远离了第一次论争时关于中国画与外来艺术的纠葛以及用写实主义“改造”中国画的境况。明显的出现了对于传统艺术的重视与研究。董义方“开门见山地说，我认为中国画

最重要的特点就是‘以线为造型的基础’，‘线’是中国画的命根子。中国画不仅以线表现物象的形和动态，而且更重要的是以线表达对象的质感。”在董义方看来“西洋画是用‘以光色分面为造型基础’中国画是以‘线’为造型基础。两种方法完成了同样的目的，不能说谁高谁底，而且在适当情况下，他们之间又会合作。”不过要有主次之分“若以‘光’为主，则线在辅助地位；若以‘线’为主，则‘光’必是从属。”他就张仃提出的“线不能完全概括国画的特点”，因为“西方绘画也用线”²²的说法。进行反驳到“波提切利画中的‘线’不过在从属地位，是借助‘光’、‘色’完成维纳斯的表现。中国画的‘线’本身直接去表达物象之质、形、动等等方面。”而在第二届全国美展中，对于李斛同志的《工地探望》²³有的画家认为不是国画²⁴。董义方解释不像国画的原因是“艾青同志所主张的‘用国画工具画成的画就是中国画，和要求内容与形式并新’的理论所迫害！”归根到底是李斛没有弄清国画的基本特点，片面认为用国画工具画就是中国画。并且他分析李斛的作品，第一、线是为组合成面服务的；二、线的用法像铅笔或油画；第三、线在某些器物上只能起轮廓的作用；第四、许多线没有存在的必要。这种现象的出现是“由于把外来的营养（光）当成了主人，而把主体（线）当成了仆从。”还有一种观点比如于非闇认为“色彩柔和是第一特点，线也是特点之一；但到了梁和唐代有了没骨法后，就不用线，完全用色来表达了。”²⁵在董义方看来，第一中国画的色彩并无突出特点；第二没骨法是从线发展来的。所有的“皴”、“擦”、“点”都可以用线这个字概括，而“染”是线的补充物。并且“线”和“以光分面”是绘画的两大表现方法，没有第三条中间路线。在文章最后董义方归纳了线的作用，第一线组成在一起，达到表现质感的效果；第二、线本身直接变成了物象的质量；第三、用线改变与影响它周围环境的质感效果。董义方批驳李斛的作品不像中国画，李斛的作品其实正如卢辅圣所说的那样是50年代宣纸、毛笔加素描的新中国画，是使用中国传统绘画工具而运用西方绘画技术所绘制的，在某种意义上与清初宫廷画家郎世宁（意大利人）一样，郎也使用中国的笔和墨作画，并努力学习中国传统水墨技法，但却无法完全摒弃光影造型、焦点透视、模拟写实的西画观念。在当时，宫廷画家邹一桂（小山）就指出“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差错黍。艘画人物屋树，皆有日影。其用颜色，与中华绝异。布影由阔而决，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦著体法。但笔法全无，虽工亦匠，故不如画品”。如此看来，董义方对李斛作品的批驳不正是邹一桂对郎世宁歧见的翻版吗？



董文发表后，很多文章表达了不同的意见，如邓以蛰就提出“笔墨”是国画的基本特点之一，即中国绘画的发展是“绘、画、写的过程。当然，绘中有画（绘画相须）画重笔墨，墨既由绘的发展潜化而来；写是谓笔墨浑然，一体的运用，如书家写行、草书的那样。要注意写是包含绘和画的，也是后来者必需有前去的至少某一部分，反之则否。”²⁶他从战国时的文献开始研究，得出我国古代绘画的“绘”与“画”是不相同的，“绘以颜色配比安排为主；画则以线条表现为主。若借谢赫六法来说：随类赋彩，是绘的能事；物象形则是画的所有事了。”“画先由绘中露出头角。到了汉魏之交，可以说得到了解放，尽管是绘与画不断地各自有变局，在变的情形下总是维持‘相须’，到了魏晋的人物画时²⁷”，“画是着重线条，并且从线条开始。”“五代、两宋山水特别发达。墨法

是着色的代替，也是绘的成分在画中的发展，所以荆浩说‘夫随类赋彩，自古有能，若水晕墨章，兴我唐代’……笔墨并言，从此开始。这个时期的山水画，画面上的笔和墨运用的那样明快，真觉得是利剑削成似的！元人笔墨又变了，变的同写草书、行书相通。”最后得出结论，笔墨是国画的特点之一，而且是基本特点。

秦仲文从中国画的创作、内容、过程三个角度进行归纳，一、中国画的创作方面，是以“笔精墨妙”为主要内容的。中国画最初发展的过程，是与文字书法同源而异流的。南齐谢赫论六法有“骨法用笔”一项，就是说明以用笔为画法的骨干……因此几千年来一直是与书法保持着笔墨不可分离的关系。二、中国画的内容，以具有诗的含义，而表现出“诗情画意”互相联系。自唐代中期开始，绘画方面既然由于许多文人学士的参加，形成了山水、花鸟突出的发展，所有的绘画创作，多是把诗情和画意结合起来，使画的内容和定义更加丰富生动。经过元、明逐渐演变以至近代诗画二者，他们始终缔结着牢不可破的友谊关系。三、中国画的创作过程是通过画家的思想，把事物中所有偶然的和非本质的东西避免牵连入画，不拘泥于形似刻画，而以“遗貌取神”的方法写意。可见中国画的山水、花鸟和其他种种杂画都是中国画里面很自然的写意的“遗貌取神”²⁸。

刘海粟文章与秦仲文的“遗貌取神”观点颇为一致，认为中国画的第一个特点第一在“意”，第二在“笔墨”。所以一谈到古人的画就谈到“意在笔先”。为了达到意的境界不外有两方面，一是画面的构图与内容的处理；二是物象的具体表现，这两者又不是截然分开，而统一在一个“集中概括”的共同原则下来处理一切具体的东西的；中国画的第二个特征，是在“笔墨”，解放以来，“笔墨”两字，有一段时间被人误解。其实他就是具体完成和表现出画面的东西，如果更具体一点，就是凭它来分别画家水平的高下的技法部分。它不能离开“意境”与“形”、“神”而独立存在。中国画在这两方面的修养应该是怎样的呢？他自己的经验在“意”的方面，只有面对生活，深入观察体验，从生活中提炼得来。“笔墨”方面的修养，则除了辛勤劳动外，更重要从学习前人经验得来。学习前人，应该广收博览，兼容并蓄，杜子美说：“读书破万卷，下笔如有神”。

《美术》编辑部在一个月就收到20多篇文章，周原对文章进行整理后得出对董义方进行反驳的四种意见²⁹。一、“线”只能说是中国画的特点之一；二、不能把“线”的范围扩大到无边的范围，没骨、米点不属于线的范畴；三、中国画的构图、空间、背景以及色彩等特点并不是以线为基础的；四、“线”不是中国画的特点，中国画的特点是笔法、用墨、设色。

千秋在当时所提出的观点是颇具特色的，认为“素描写生”虽说是美术科学的一种发展，这是表现一种进化，当然不可能要求我们的古人也来作这种作业，就犹如我们不去奢望古代能利用原子能一样。却不能因为古人不画素描，我们就不学习而舍弃它。实际上我们的古人在美术活动中，对于物象都要经过长时间的素描练习。这只是方法的不同，其理则同。常说的“外师造化”也就是指这个而言。另外一个问题是采用写实手法，亦或是吸收了西洋技法所描绘的国画，不是就不成为国画了吗？今天流行这种说法，这种现象很奇怪。究竟什么是国画的民族形式呢？³⁰千秋的话在此时提出虽然有些特别，但笔者认为千秋的观点是具有突破性的，因为在当时邱、董所提倡传统虽与时下“民族虚无主义”有关，与二十世纪弥漫的激进的复古传统主义有关，更为重要的是从另

一方面显示了国人对民族文化缺乏自信的心理状态，凡与西洋绘画有关，就不能称之为国画，殊不知了隋朝、唐朝的九部乐、十部乐，多数是西部音乐，之所以转化为民族音乐的一部分是源于一种对自己民族文化的自信态度，可以消化外来文化的胸襟。千秋对“究竟什么是国画的民族形式”的提问，笔者理解可能含有在民族化的过程中完全可以吸收、改造外来文化为我所用。

董义方“‘线’是中国画的命根子”的提出固然与“双百”提倡的注重传统有关，但“双百”的另一方面却是鼓励“大鸣大放”的自由言论氛围。所以在董文的“编后记”中写到“为继承和发扬中国绘画的优良传统，促进今后国画创作的繁荣与提高，本刊准备从这一期起，就国画特点问题，继续发表一些讨论性文章，这个讨论估计要经过一个颇长时期，才能把问题弄的明确或比较明确。本期所刊登的董义方的文章《试论国画的特点》一文，是这一讨论的开始。”

与此同时，也传来了广大群众欢迎的声音，比如刘子久就发表了《对“百花齐放、百家争鸣”的一点体会》³¹提出“要放，要大放！要鸣，要大鸣！国画界的批评与自我批评，不是太多，而是太少了。”“‘百花齐放、百家争鸣’……这一令人欢欣鼓舞的方针，温暖了国画家的心！”“国画界是一个花坛，但开的还不够盛，有的花已经在‘放’，有的还在‘含苞欲放’”。同时，他充满信心，“国画应该画些什么？如何为社会主义服务？如何为群众服务？国画这一传统的表现形式应该保留什么？铲除什么？我相信，在‘百花齐放、百家争鸣’的方针下，会逐步得到圆满的解决”。这反映了一些民众对“双百”政策的喜悦心情！正如建国之初把国画与版画等画种并列而强调其社会功能这一态度并非完全是政府的一相情愿，而具有普遍的社会心理基础一样，现在“双百方针”的提出同样反映了当时社会大众尤其是广大知识分子的心声。

无论是对艾青文章的批评还是“线”是中国画的命根子概念的提出，以及给中国画特点所下的种种定义，我们不难看出论争的焦点已经转变。由外来文化、写实主义“改造”中国画的观点转移为对中国传统文化的肯定与发扬的态度。



《洪荒风雪》 黄青 1955年 60cm×130cm 中国画

在对艾青文章激烈批判以及对董义方“‘线’是中国画的命根子”观点争论的时候，对国画传统的也越来越受到重视，最为突出的是“中国画院”³²的成立，1956年6月1日，国务会议提出为培养中国画家设立北京、上海两个中国画院，上海的一个，由上海市人民委员会领导；北京的一个，由文化部直接领导。1957年5月14日，北京美术界、文艺界200余人参加了成立大会，院长叶恭绰指出“画院的工作，大致不出创作、研究、教课三者。画院的主要成员是画师、画士和助理画士。”³³而画院的纲领则是“继承中国古典（包括民间）绘画传统，并且使他进一步发展与提高。画院的具体任务是繁荣中国画创作，培养中国画的专门人才，并对中国画作理论的探讨，及负责院外国画创作的推动和辅导工作。”周恩来总理亲自到会祝贺，提出希望画院“团结中国画家，继承中国绘画的优良传统，吸收外国绘画的长处，努力工作加强研究，不断提高，培养后代，让百花齐放、众美争妍，为创造社会主义的新美术而奋斗。”文化部部长沈雁冰宣布画院负责人的名单³⁴，并致辞“希望画院不会反掉了洋教条以后又生出土教条

来。”“中国画院的成立是中国画家们自强不息拿出货色为人民服务的结果，是和教条主义、宗派主义斗争的结果。”可见，党中央对国画事业的重视，1959年南京江苏画院成立，傅抱石任院长，钱松岩、亚明任副院长。之后又成立了广州国画院（1959年）³⁵，上海中国画院（1960年），苏州国画院（1960年），扬州市国画院（1960年）。中国画院由一些从事传统文人画创作的艺术师来担任领导和院务委员，无疑会为传统文人画的发展和传授提供条件。

另外在1957年9月，中央美院以及华东分院的彩墨画系又改为国画系，同时恢复了山水画和花鸟画的教学³⁶（与江丰在“反右”当中下台有关）；同年《中国画》季刊创刊。而且此时还出版了一大批研究中国传统美术的书籍。³⁷更为值得注意的是由于党中央的重视，这一年黄胄的《洪荒风雪》获“第六届世界青年联欢节国际造型和实用艺术展览会”金奖，这是继周昌谷的《两个羊羔》获奖后再度问鼎该奖。

就在工作开始转入正轨的时候，“反右”³⁸运动开始了，“反右”是新中国历史上第一次大规模的内部政治运动，从历史上看是一个重大的失误，但却给中国画带来戏剧性的转机，由于中央提倡发掘祖国传统文化遗产，弘扬民族文化，这无疑给国画家提供了一种政治上的支持与动力。在美术界最大的事件莫过于江丰的下台与潘天寿的重用。

在美术界，江丰早在1952年就认为中国画的教学不科学，³⁹而且江丰推崇油画，称之为大画种，而贬低国画，称之为小画种，以及排斥国画家的许多做法引起了强烈的不满，招来了众多的批评，自然被认为是一个典型的民族虚无主义者，1957年，毛泽东去杭州检查工作，认为江丰、莫朴在工作中有严重错误，并说“检查他们是共产党的党籍还是国民党的党籍。”5月18日和6月4日分别举行座谈会⁴⁰。1956年10月文化部副部长钱俊瑞在首都剧院作了一个报告，点名批判中央美术学院“压制民族遗产”，“排斥国画”，并建议实行“双轨制”，传统国画技法和素描双管齐下。同年，江丰下台。

江丰被打倒的同时，中央提拔了一批传统派画家作为领导，潘天寿就是突出的一位，⁴¹潘天寿的主要观点有三，其一、中国画不同于西洋画，不是用明暗而是用线勾轮廓造型，中国画应该有自己的素描体系；其二、自然的形和色不等于就是画，那不过就是素材，画家必须掌握艺术的语言，作品才可能有艺术性和创造性，因此临摹是必要的；第三、艺术处理不同于纯科学，纯科学讲效能而不讲形式和精神，科学没有个人特性和民族特性，中国艺术不追求科学的真实而在乎心理的真实。⁴²他强调以唐宋的传统白描作为中国人物发展的方向，标榜李公麟，以补偿契斯恰科夫体系和徐悲鸿以素描为基础的中国水墨人物教学带来的弊端。⁴³



小结：

1956年对于新中国文艺政策来说，是一次转折，而对于国画则更是如此。这一时期反对“教条主义”，将目光集中于民族传统文化，此次讨论重点是“发展国画艺术”；“线”是国画的“命根子”的提出以及由此引发的讨论使国画由“外”（外来文化）向“内”转化。对于“国画”来说，已经由被其它艺术“改造”的问题转化为如何更好的

利用民族传统文化的问题。用外来手段“改造”国画的“口号”已经不再被提及。“反右”又戏剧性的使“国画”因祸得福，江丰被打倒，潘天寿被提拔……民族文化自1949年以来受到最大程度上的重视。无论如何，此次讨论不管从时间、内容还是影响上来说在建国十七年都具有转折作用。在这里我们必须强调的是，此次对于艾青文章的讨论以及对“‘线’是中国画的命根子”的论争，主要的着眼点是中国画中的“人物画”（与第一次论争中强调“山水画”不同），而“人物画”一直是建国以来的“重头戏”，建国十七年对“人物画”的重视在某种程度上要高于山水、花鸟画。此次讨论虽然强调在人物画的创作中应该重视对“传统”的利用与学习，但纵观十七年中的人物画，毛笔、宣纸加素描的普遍特征在实际操作中仍占有相当的比重。

注：1 《剑桥中华人民共和国史 革命的中国的兴起1949—1965》，（美）R. 麦克法夸尔、费正清编，中国社会科学出版社1992年 书中把建国十七年分为两个阶段，即1949年—1957年，模仿苏联模式；1958年—1965年，寻求中国道路

2 于非闇《从艾青同志的“谈中国画”说起》 1956年6月《文艺报》第11期

3 俞剑华在文章《读艾青同志“谈中国画”》 1956年6月《文艺报》第11期

4 刘桐良《国画杂谈》1956年6月《文艺报》

5 邱石冥《关于国画问题》1956年6月《文艺报》

6 张伯驹《谈文人画》1956年6月《文艺报》

7 秦仲文《读艾青“谈中国画”和看中国画展后》1956年6月《文艺报》第11期

8 《百花齐放、百家争鸣》1957年2月27日《毛泽东文集》第七卷，1999年人民出版社出版，转引自《毛泽东文艺论集》164页，中央文献出版社，2002年4月出版

9 一九五六年的第一季度末，全国全行业公私合营的私营工业已达到99%，私营商业达到85%，基本上完成了对资本主义所有制的社会主义改造。同一时期，还开展和完成了对于农业和手工业的社会主义改造工作。

10 参见夏杏珍《“百花齐放，百家争鸣”方针的形成过程的历史回顾》，载《文艺报》1996年5月3日

11 一九五六年四月五日发表于《人民日报》

12 “中国戏曲研究院” 1951年4月3日正式成立，前身最早是“延安平剧研究院”。

13 1942年10月10日《延安平剧研究院特刊》曾发表毛泽东为延安平剧研究院的题词“推陈出新”。

14 据陈伯达回忆一九五三年中国历史研究委员会成立时，因郭沫若和范文澜在中国历史分期问题上有不同观点，他向毛泽东请示工作方针，毛泽东提出“百家争鸣”四个字。

15 1956年4月28日中共中央政治局扩大会议上总结讲话，第5点

16 “我们中共中央召集的省、市委书记会议上还谈到这一点，就是百花齐放、百家争鸣。在艺术方面的百花齐放的方针，学术方面的百家争鸣的方针，是有必要的。……现在春天来了嘛，一百种花都让它开放，不要只让几种花开放，还有几种花不开放，就叫百花齐放。百家争鸣是说春秋战国时代，二千年以前那个时候，有许多学派，诸子百家，大家自由争论。现在我們也需要这个。”毛泽东《百花齐放、百家争鸣应该成为我们的方针》，《毛泽东文艺论集》第144页—145页，中央文献出版社2002年5月第2次印刷。5月26日，陆定一在怀仁堂为首都科学、文艺工作者作报告，详细讲了实行“双百”政策的条件、内容和注意问题。这个报告在6月13日《人民日报》正式发表。

17 谈话中毛泽东坦言“近代文化，外国比我们高，要承认这一点。艺术上是不是这样呢？中国某一点上有独到之处，在另一点上外国比我们高明……我们接受外国的长处，会使我们自己

的东西有一个长进。”指明在对待外来文化问题上没有必要感到害怕，“演些外国音乐，不要害怕，隋朝、唐朝的九部乐、十部乐，多数是西部音乐，还有高丽、印度来得外国音乐。演外国音乐并没有使我们自己的音乐消亡了，我们的音乐继续在发展。外国音乐我们能消化他，吸收他的长处，就对我们有益。”并且指出艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格。一棵树的叶子，看上去是大体相同的，但仔细一看，每片叶子都有不同。“说中国民族的东西没有规律，这是否定中国的东西，是不对的。中国的语言、音乐、绘画，都有它自己的规律。过去说中国画不好的，无非是没有把自己的东西研究透，以为必须用西洋的画法。当然也可以先学外国的东西再来搞中国的东西，但是中国的东西有它自己的规律。”同时他告戒艺术工作者一定要坚决反对教条主义，因为“教条主义者没有把马克思列宁主义的基本原理同中国革命实际相结合。他们说中国革命是民主革命，但是又要革一切资产阶级的命。照那样办，就搞错了，那就不是民主革命，而是社会主义革命了。这个道理他们没有搞通。革命办法没有搞对，党内关系没有搞对，使革命遭到了很大的损失。必须反对教条主义，假使不反，革命就不能胜利。”（毛泽东《同音乐工作者的谈话》，《毛泽东文艺论集》第154页，中央文献出版社2002年5月第二次印刷）

18 毛泽东《同音乐工作者的谈话》，《毛泽东文艺论集》第154页，中央文献出版社2002年5月第二次印刷

19 《美术》1957年第五期，47页

20 《美术》1957年第五期，49页

21 《美术》1957年第五期，36页

22 《国画的特点及其它》《光明日报》1956年9月1日，文艺生活版

23 《美术》1955年1月号封面

24 “汤文选的《喂鸡》按整个画面的效果来看，是很好的，但人物的脸部画的灰灰的，看了很不舒服。蒋兆和、石鲁、李斛的作品中，人物脸部也都是不适当地运用了‘西法’，给人一种齜齜的感觉”，“李斛的《工地探望》与宗其香的《突破碾庄》，不是‘国画’而是西洋‘水彩’画”。引自《为争取美术创作辉煌的成就而努力——来京参观第二届全国美展的美术工作者对展出作品的意见》，载《美术》，1955年第5期。

25 《发扬国画的优良传统》《光明日报》1956年7月7日，文艺生活版

26 邓以蛰《画法与书法的关系》1957年《美术》第五期

27 顾恺之的《列女图卷》、《女史箴图》，阎立本的历代帝王图像等基本上都是画而无绘

28 刘海粟《谈中国画的特征》，1957年《美术》第六期

29 周原《对“试论国画的特点”的意见》，1957年《美术》第五期

30 千秋《想到的几个问题》，1957年《美术》第六期 34页

31 《美术》1957年第五期，9页

32 1965年改为北京画院

33 《美术》杂志1957年第六期《绘画界的大喜讯，北京中国画院的成立》

34 院长叶恭绰、副院长陈半丁、于非闇、徐燕荪，名誉院长齐白石，院务委员王雪涛、胡佩衡、崔子范、王友石等13人。

35 1964年更名为广东画院。

36 中国画在中国高等院校内的设置，经历了四个阶段：一、在绘画系开设国画课，1949—1954年上半年；二、绘画系设“彩墨画”科，为时一年；三、“彩墨画”升格为系一级建制，撤消绘画系，时在1955年8月，四、“彩墨画”改名为“中国画系”1957年9月。

37 1957年后，整理和出版中国古代之画论与画史著作，作为美术专业教学、创作与研究的参考，1957年，俞剑华《中国画论类编》（上下），阿英《中国连环画史》由中国古典艺术出版社出版，李浴编著《中国美术史纲》人民美术出版社，朱杰勤著《秦汉美术史》由商务印

书馆出版；1958年，阎丽川编著《中国美术史略》；1959年人民美术出版社出版中国古代画论的标点注释系列丛书；1960年—1963年，上海美术出版社陆续出版于安澜《画论丛刊》上下，《画史丛书》（1—5），朱季海注释的《画谱》石涛著；1963年—1964年又是中国古代画史、画论资料的整理出版的高峰。（转引自《演进与运动：中国美术的现代化（1875—1976）》，郑工，广西美术出版社，2002年5月第一版）

38 1956年6月8日，中共中央刊发毛泽东亲自起草的《关于组织力量准备反击右派分子的猖狂进攻的指示》，指出各省市机关、各高等学校和各级党委都要积极准备反击右派分子的进攻，11月，中共八届二中全会上提出准备在1957年开展整风运动。1957年4月27日，中共中央发出《关于整风运动的指示》。5月至6月间，统战部先后召开了14次民主党派负责人和无党派民主人士参加的座谈会，征求对党的工作的意见。7月9日，毛泽东在上海干部会议上作了《打退资产阶级右派进攻》的讲话。同月，写了《一九五七年夏季的形势》，对如何将反右派斗争进行到底、如何继续开展全党和全国人民的整风运动和社会主义教育运动作了分析和部署。1958年夏末，反右派斗争结束。

39 “目前有这么一些人，由于不懂得或不甚懂得或不愿意去懂得素描对培养画家的造型能力的重大作用，他们常常以轻率的态度，怀疑美术院校现在进行的素描学习的必要性。特别是对国画教学中间的素描学习，轻视态度更为严重，竟有人认为‘学习素描就是消灭国画’，因而提出了‘中西分家’即中西不得结合的所谓保卫民族绘画的错误方针。”（江丰《为了满足实际需要，美术教育必须提高一步》，原载《文艺报》1952年10期，转引自《江丰美术论集》人民美术出版社1983年12月）

40 在5月18日的座谈会上一些画家谈到政府对国画的冷淡，也涉及到中央美术学院轻视国画的问题。19日，《人民日报》对此作了报道。5月22日到24日，中央美术学院一批教师进行座谈，请文化部、中宣部和美协的领导参加。文化部6月4日的座谈会上，江丰的言论受到攻击，“解放后党始终支持中国画，但中央美术学院却和党的政策背道而驰……从新国画研究会成立时江丰的讲话，到王逊的文章，到陈少梅、王青芳之死，到李苦禅的遭遇，是一系列的事实。影响所及，彩墨科的学生寥寥无几，还要老师大气动员。现在一般中学美术教学大纲上，说是教学要在西画的基础上，适当的吸收彩墨画的技巧，这是怎么定出来的……”5月24日，《人民日报》又刊登了一篇报道，批评江丰和中央美术学院对国画和国画家的不重视。（《美术》1957年第6期）。其实江丰的思想是重视普及的教育，1979年再次主持美术学院的工作和美协工作后，成立年画和连环画系。江丰在1979年说：“现在艺术创作上反映出来一个很不正常的现象：主要供给农民和工人阅读的美术作品越来越不被重视了。解放初期，许多画家和艺术学生都热心作年画，而现在很少有人愿意作这种画，画了好象会贬低画家的地位似的，实际上正如一个美术出版社的编辑同志写信给我说的，这意味着美术界对广大人民的感情淡薄了。”《艺术为人民服务……1979年11月21日在美协常务理事扩大会议上的发言》江丰《江丰美术论集》，人民美术出版社1983年第一版，第182页

41 1957年5月10日，浙江省人民委员会通知（浙人字第57第1628号），任命黎冰鸿、潘天寿、高培明为中央美术学院华东分院副院长，1959年4月6日，刘开渠被免去中央美术学院华东分院院长职务，12月5日，中共浙江省委通知（省委发59第1037号），中央批准潘天寿任浙江美术学院院长。（《潘天寿》，卢炘，中国青年出版社1997年1月第一版）

42 潘耀昌编著《中国近现代美术教育史》 中国美术学院出版社 2002年3月第一版 57页

43 潘耀昌《潘天寿与博巴—兼论浙派写意人物画的成因》，《20世纪中国美术教育》上海书画出版社1999年284—296页

• 网友评论

想问一下,水天中的那篇文章在哪里可以找得到?

luyexianzong

2006-9-2 12:56:00

想问一下,水天中的那篇文章在哪里可以找得到?

luyexianzong

2006-9-2 12:56:00

恕我直言:资料堆砌,几乎没有任何讨论和思考,不足以够得上论文的水平。

学斋

2006-8-28 04:37:00

似乎是20年前水天中一篇文章的扩展。

读者

2006-8-9 06:19:00

注:网友发表的任何文字只代表个人观点,不代表本网站立场! 用户名:

确定