

現代繪畫 格局中的 中國畫

劉曦林

在漫長的封建社會裏，中華民族的繪畫作為整個社會這個大系統中的子系統，形成了自己的美學特色。它被概稱為“丹青”，概稱為“畫”，在中華民族自己這個範圍裏長久地使用著。在封建社會的晚期，西方的繪畫傳到了中國，它與中國的繪畫有相異的美學特色，使用的也是完全不同的工具材料，中華民族的繪畫彷彿有了一個對應物。於是，西方的繪畫便被稱為“西洋畫”（簡稱“西畫”、“洋畫”），我們世代相傳的繪畫便被稱為“中國畫”（註一），以作區別。

本世紀初，“中國畫”這一概念又曾被“國畫”這一概念所取代，亦有稱“國粹畫”者，它如同“國貨”、“國戲”、“國文”、“國術”那樣，是在國門失禁之後，出於對民族藝術的自衛立場，與外來物相抗衡的產物。署名同光者於一九二六年撰《國畫漫談》一文，曾談到對“國畫”之名稱的認識：

年月日，我说不請，總之自有所謂“國畫”在中國學校成爲一種科目之日起，“洋畫”也和其他科學一樣，爲中國人士所學習而且被歡迎起來了，因此“國畫”之名，遂應運而生，原這名之所由立，本係列於洋畫而言，譬如洋貨而後有國貨之名，有洋文而後有國文之名，初固無軒輊於其間也。自國粹家興，大聲疾呼，始也以保存國粹爲己任，繼也以保存國粹爲提倡，於是國粹便漲了價，甚至連“國糟”也漲了價了。“國畫”之在今日，本是“一團糟”的，然而因爲叨了國粹家的光，也似乎成爲國粹了。（註二）

“國畫”、“中國畫”這兩個概念相混雜著被使用了幾十年，由於洋畫的入土植根和其他畫種的出現，人們發現“國畫”之說有排斥其他畫種之嫌，才較爲明確地提出統一使用“中國畫”這一稱謂（註三）。但無論是“中國畫”還是“國畫”的說法隱含著怎樣的認識，但它作爲一個畫種的概念，總是相對於西洋畫而言的。在現代新興起的美術院校中，中國畫和西洋畫（又分別簡稱中畫、西畫）也是並列爲兩大重要的專業系科的。儘管直到今天，美術界對美術分類學上的“中國畫”這個概念有所分歧，對那些較大幅度地吸取了域外藝術成分的作品是否可以稱作中國畫還存有爭議，但這一概念已相沿習久約定俗成，因此，中國畫不表示“中國人畫的畫”這一意義，而表示相對於油畫、粉畫、水彩畫、水粉畫、版畫，也相對於年畫、連環畫、漫畫、宣傳畫的畫種的意義。它包括基本上沿用著傳統的中國繪畫的工具、材料，並基本上具有傳統的中國繪畫美學特色的作品，也包括對它進行了各種變革嘗試的作品。它以開放的姿態接受外來藝術的影響，並以保持著自己的特色爲前提有一個微妙量的界域。

明代末年以來，雖然西洋畫傳到了中國，在清代也有中

國人從事油畫創作，但並沒有形成大的氣候。只是到了現代，一大批中國學子留學國外，把油畫、粉畫、水彩畫、水粉畫、鉛筆畫等西方畫種的技巧和美學觀念引進了中國，在中國辦學，舉辦展覽，傳播西洋繪畫，並出現了一批不可小視的畫家隊伍，西洋畫，特別是油畫終成了在國內與中國畫相抗衡的美術樣式。在一九二九年舉辦的第一次全國美展中，今人作品部分除書畫一百九十二件（其中中國畫一百七十五件，書法十七件）外，另有西畫四十六件，外國人作品六件，建築設計十件，工藝美術十二件，攝影二十八件。一九三七年舉辦的第二次全國美展，展出現代書畫五百零八件（其中中國畫四百六十三件，書法四十五件），西畫已增至一百五十件，另有圖案（即工藝美術）四十一件，並新增彫刻十八件。另外，隨著中國現代美術的發展演變，版畫、漫畫、年畫、連環畫、招貼畫等繪畫品類紛紛獨立，中國畫由過去的“只此一家，別無分店”的獨尊地位，變爲中國現代繪畫格局中的畫種之一，儘管它仍是一個主要的畫種。

在現代畫史上，中、西繪畫的關係由既往不相往來和較少往來的狀況一變而爲對立和互補的關係，二者在“短兵相接”中發生著衝突，也發生著交流和滲融。中國畫在西洋畫的衝擊面前發生了較以往空前聚烈的變化，它在過去的年代裏呈現的文人畫與畫家畫（或院體畫）的矛盾，或者說相沿習傳的所謂“南北宗”的矛盾，暫時地退居爲次要的矛盾，整個中國畫與西洋的矛盾開始上升。在這種新的矛盾中，由於對西洋畫採取的態度不同，而出現了新的分野。對西洋畫採取對立和屏蔽態度的畫家，表現了更加強烈的民族意識，試圖完整地維護中國畫的體系，而帶有“國粹派”的傾向；主張引進西洋畫者，在不同程度上無視中國畫的繼承性和民族特點，被前者視之爲取代中國畫並帶有“世界主義”的傾向；另外有許多人士主張調合中西藝術，或者折衷東西藝術，以西洋畫改造中國畫或有選擇地吸收西洋畫的成分，以求中國畫創造新途。無論怎樣，由於現代繪畫格局的變化，特別是中西繪畫的直接相撞，導致了關於中國畫前途的激烈論爭，促進了中西美術比較學的產生和深化，也促使了中國畫的變革。

中西繪畫的交流是互相的，但卻是不等量的。西洋畫種在現代中國扎下了根，取得了正式“戶口”，而中國畫要想在西方國家落戶卻似乎是很難。正如中國人在鋼琴、小提琴、芭蕾舞諸方面可以在世界比賽中奪魁，表現了很強的把握西洋藝術的能力，而西方人卻很難接受古琴和京劇那樣，中國畫特有的工具材料和審美特色使它很難成爲世界化的畫種。中國畫的對外開放，只是使中國畫在世界上的影響得到了擴大，使西方人了解了中國畫那神秘的不可捉摸的魅力。一九三零年，中國畫陳列於比利時立國百年紀念萬國博覽會，一九三三年，由徐悲鴻在巴黎主辦中國近代繪畫展覽會，一九三四年，由劉海粟在柏林主辦中國現代繪畫展，中國畫出於中國人之意外獲得了國際上的盛譽。中國的古畫被看作是“超越了時代，了不得的藝術品”（註四），現代中國畫被稱爲“一個新生的嬰孩”，“是在進入一個新的時

代，一個將來最有希望的時代”（註五）。巴黎國立高等美術學校油畫教授堡爾·阿爾蓓羅郎（Paul Albeu laurens）曾對留法學畫的中國學生說：“希望你們這些青年畫家不要遺忘你們祖先對於你們藝術智源的啓發，不要醉心於西洋畫的無上全能！祇要追求著前人的目標，沒有走不通的廣道！”

（註六）這種輿論不僅使中國文化界普遍感到了自豪，也使許多有志的中國青年堅定了發揚民族藝術的信念。中外美術的交流，一方面使中國畫在國內失去了獨尊的地位，另一方面又使中國畫走進了世界畫壇。中國畫在現代繪畫格局中這種地位的變化，無論是從吸收西洋藝術的營養進而革新的意義還是從保持其民族特色於世界畫壇獨樹一幟的意義上來講，都於不同的側面刺激了中國畫的變革與繁榮，也使現代的中國畫家們出現了各種各樣的選擇。

古代中國畫壇，因題材分爲若干門類，因手法而有不同的表現，因觀念、地域、師承有不同的流派，在現代史上這些現象仍然存在，特別是以北京、上海、廣州三地爲中心，形成了地域性的特征。但是由於發生了關於中國畫前途的激烈爭論，對改革持有不同的態度，於古於今，於新於舊，於中於西持有不同的觀點，而出現了不同的流向，并以此成爲現代中國畫史的特點。

一種情況是，採用外來的藝術思想和繪畫手法，與中國畫的觀念和筆墨相融，在中西結合的探索中覓求新途。這些改革派的藝術家，在當時稱爲新派畫家。他們敏感地發現摹古之風正使中國畫有失去生命力的危險，而大聲疾呼“革命”、“改革”和“改良”，并以爲西畫寫實的一途較中國畫“科學”和“先進”，所以，他們在對傳統的反思和對時尚的激烈批判中，以開放的態度面對西畫的衝擊，尤重於以寫實手法處理現實的題材，其作品具有較鮮明的時代感。在清末民初的吳石僊等人之後，以徐悲鴻倡導的寫實主義切合於時代的需求，影響最大，但是除了蔣兆和的人物畫有較突出的表現以外，寫實主義在人物畫方面仍是薄弱的環節；林風眠調合中西藝術，治傳統筆墨與西畫色彩於一爐，以圖增強情緒的表現力，他和劉海粟、朱屺瞻、關良等人更傾心於印象派以後的西方繪畫，所受西畫的影響也與徐悲鴻不同；嶺南三傑高劍父、高奇峰、陳樹人及其傳人，采東洋日本畫風，間接吸收西畫寫實因素，自成一派；傅抱石的寫意山水，傳統派畫家張大千晚年的潑墨潑彩，陳之佛、劉奎齡的工筆花鳥畫，也在一定程度上有西畫的影響。他們或以中國畫爲基礎參以西法，或由西畫轉向中國畫，或兼事中西畫，在不同程度上顯示了中西交融的趨勢，而成爲現代中國畫壇最有創新特色的一支。當然，畫界對他們的爭議也最多，每被議爲“不中不西”，“非驢作馬”。

第二類情況，在傳統自身的基礎上求新變，成爲現代傳統派畫家的最佳選擇。他們在精研傳統、反思傳統的過程中，既保留了民族藝術的精華，又重視師法造化 and 創造性的發揮，表現了較強的個性色彩，在某些方面達到了新的高度。他們同樣不滿於畫壇的因襲守舊現象而有變革的要求，很難說他們不屬於富有改革和開拓精神的畫家，只不過他們並不認爲西畫較中國畫先進，中國畫自有其藝術上的優勢，他們變革中國畫的著眼點仍在以傳統爲基礎，仍以保持中國畫的特色爲前提，并不以西畫來“改造”和“改良”中國畫。齊白石將詩書畫印的文人畫傳統與民間的審美情趣相融，工寫兼到，造意新穎，成爲現代畫壇特出的大師；黃賓虹的選擇地集古法之長，注重感覺，山水畫渾厚華滋，不同凡響；受海派大師吳昌碩影響的王一亭、陳師曾、潘天壽，齊門弟子李苦禪，工筆花鳥畫家于非闇，小寫意花鳥畫家王夢白及其弟子王雪濤，文人畫家姚茫文、呂鳳子等，都在傳統的基礎上翻然出新，自出機杼，創出了個人的風格。他們仍不失爲現代中國畫的一批骨幹力量，他們較第一類畫家在藝術上遠爲成熟，顯示了傳統的中國畫仍有不竭的生命力。這個常中求變的途徑本應是毫無爭議的，但似乎也不風順，他們其中亦有一時不爲人識或者被視爲“野狐禪”的。

另外有一批畫家，基本上保持著傳統中國畫的審美觀念和筆墨程式，他們的功力并不亞於第二類畫家，惟古意濃重，創意不足，縱有所變，多限於宗門的更換，而終未跳出古人或師門的圈子。如著名的人物畫家徐燕荪，山水畫家湯定之、秦仲文，多才多藝的溥心畬、吳湖帆更是見多識廣，學養豐厚，他們謀求傳統技巧和個性的結合以形成個人的風格，均因缺乏現代的創造意識和造化的啓示，其成就主要體現於繼承的一面。江浙一帶海派後的傳人也弱化了其師的創造意識。這是時人謂爲“摹古派”和“擬今派”者。他們適應了傳統的或社會上流行的審美需求，潤例和影響或在第一、二類畫家之上。又有一些被稱爲“盜古派”的畫家，有很高的製造假畫的能力，以欺國內外好古之人。由於審美的

繼承性，和傳統內藝術的欣賞者的大量存在，成爲傳統派畫家綿延不絕的客觀原因。中華人民共和國成立之後仍然在世者，大部分先後走上與現實生活結合的新途，如陳少梅、賀天健、錢松喦等等都因社會審美觀念的變化而使畫風發生了較大的轉變。

現代中國社會的變革，促動著藝術的變化，在這個新舊交替、中外交匯的大時代裡，藝術既承荷著前一個時代大量的遺產，又孕育著一種新的藝術，也使中國畫面臨著多種審美需求的制約和選擇，使它呈現出古今、新舊、中外交錯的複雜性，和多種藝術思想，多種藝術面貌并存的格局。

由於門戶的開放，資本主義工商業的發展，中國湧現一批現代的都市，成爲中國畫畫家新的聚集中心。故都北京深厚的文化傳統，不僅使這裏成爲傳統派畫家的聚集地，“五四”新文化運動的揭起也使這裏萌生了一批新的藝術力量；上海作爲一種新型的現代城市，不僅養育了海派的傳人，造就了一批中、西兼學的畫家，它和江、浙一帶由於經濟發達又成爲傳統派繪畫的聚散中心；南方的廣州作爲民主革命的重要據點以及它的開放性特徵，使嶺南畫派得以形成，并與當地的傳統派畫家有過激烈的論爭。以北京爲中心的北方畫家群，以上海爲中心的江浙畫家群，以廣州爲中心的嶺南畫家群，成爲現代中國畫壇三支重要的力量，爲現代中國畫事業作出了重要貢獻。

中華人民共和國成立以來，中國進入了它的當代階段。當代的中國畫作爲一種精神產品的樣式，深重地受到了它賴以生存的社會的影響，特別是在內容的表達方面發生了重大變化。但是，在整個繪畫格局中的地位，經歷了五十年代初的短暫徬徨，很快恢復了它在華夏文化中的位置。從形式的探索角度而言，它仍然處在與西畫對撞和互補的關係之中，因爲審美者群和欣賞觀念的變化，更強化了對西畫寫實技法的採入。真正的傳統派畫家一批批謝世了，在世者在推陳出新的旗幟下紛紛地變革了。變革是時代的需要，也是時代的潮流。尤其是八十年代以來，開放，使中國畫處在世界的文化環境之中，它必然地遇到了在環球流行的現代藝術的衝擊，它正在更廣大的文化背景上尋求自己的位置，尋求自己新的前途。現代繪畫的格局，不再是古代中國畫在本民族文化範圍之內的格局。現代中國畫的一切變化，既可以說是它自身的變化，也可以說是它所處的社會時代的變化，是它與西洋繪畫并存、對撞、互補的格局所帶來的變化。

註一：目前所知，“中國畫”這一概念最早見於明顧起園《客座贅語》，其論述西人利瑪竇條雲：其國“所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅板爲幀，而塗五彩於上，其貌如生。身與臂手，儼然隱起幀上，臉之凹凸處，正視與生人不殊。人問畫何以致此，答曰：‘中國畫但畫陽不畫陰，故著之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫久，故面有高下，而手臂皆輪圓平。’”

註二：轉引自《中國畫討論集》，立達書局一九三二年十月版。

註三：中華人民共和國成立之初，國畫作爲舊文藝形式之一，面臨著被改造的課題。徐悲鴻任中央美術學院院長時，一度將國畫改稱“彩墨畫”。之後，批評了民族虛無主義傾向，一九五七年分別於北京、上海成立國畫院，周恩來總理在北京國畫院成立大會上提議定名爲“北京中國畫院”，以避免“國畫”這一提法容易引起“只此一家，別無分店”的弊端。此後，“中國畫”這一稱謂便相對固定下來。

註四：書鴻《巴黎中國畫展與中國畫前途》，《藝風》一卷八期。

註五：Dagn Carter《Modern Chinese Painters》，一九三四年六月十三日《天津大公報》，王木之譯。

註六：同註四。