

茶道論壇



拙风文化网 > 美术频道 > 美术-美术史话 正文

百年山水画与中国现代艺术思潮

作者：卢辅圣 汤哲明 来源：拙风文化网

20世纪山水画是中国近现代美术史的重要组成部分，它集中而典型地反映了百年来中国艺术尤其是中国画的生存发展机遇，体现了数代人形形色色的感应与追求。对20世纪山水画作专题梳理，将有助于人们从一个特殊的点上透视艺术与人的关系，透视艺术演变变革及其价值实现的复杂性和丰富性。

一、复古开新：冲破四王藩篱

20世纪山水画的帷幕，是在延续晚清绘画传统的平静氛围中徐徐拉开的。四王的流风余韵，作为绵延数百年的主导风格，不仅左右了绝大多数成名山水画家，同时也吸引着大批山水画的后起之秀。当然，所谓四王风规，应该是一个较为宽泛的概念，具体到不同时空的画家身上，除了娄东、虞山之类的不同落实点之外，还蕴含着因漫长的衍行过程而不断变异以及在某种程度上旁涉兼容其他画理画风的多样性选择。与此同时，沾溉于四僧野逸派或者京江派、松壶派和文沈吴门风格的山水画家亦不乏其人。但毋庸置疑的是，由董其昌等晚明山水画家鼓荡起来的尊崇南宗的文人画思潮，经过四王派系的演绎，则以其无可动摇的正统性地位，统领着20世纪初的山水画坛。这与当时花鸟画界依托海上画派所进行的轰轰烈烈的变革态势，形成了鲜明的对照。

山水画坛的平静，首先是由伴随辛亥革命而兴起的新文化运动打破的。康有为、陈独秀、梁启超、蔡元培等文化维新人士，不约而同地将批判的目光对准了中国传统绘画，并且在否定文人画而提倡院体画，乃至用西方写实精神改造中国画的主张上，具有高度的一致性。“中国画学至国朝而衰弊极矣！”（康有为《万木草堂藏画目》）“若想将中国画改良，首先要革王画的命。”（陈独秀《美术革命——答吕澂》）这些振聋发聩的呼喊，尽管出自于社会革命家之口，由于专业眼光的缺乏，立足点也多数不在艺术发展，故不无偏颇过激之弊，但对于当时的中国画尤其是山水画来说，仍然无异于一颗石子投入平静的池塘而泛起阵阵涟漪。

如果说，山水画自其诞生之初，就已通过“以形写形，以色貌色”的手段，成为文士阶层的“卧游”、“畅神”之具，进入成熟期，又经由“外师造化，中得心源”和“图真”、“适意”、“自娱”、“寄乐”等方式，寄托着文人士大夫们的“林泉之心”，那么，凝聚了高度自觉的“笔墨”观念而意境创造则相对稳定和停滞的明清山水画，则体现了更加浓重的消极避世色彩。四王画派入纆大统所引带的陈陈相因与摹古之风，之所以成为社会革命者首选的批判对象，并非出于偶然。实际上，早在19世纪前中期的戴熙、张崑、钱杜、蔡嘉等人，就对四王偏弊进行了抨击，并且酝酿起一股由吴门画派甚至北宗追踪宋元人的画学潜流。这种从山水画内部发生的回归工夫、功力或者说是造型、写实的要求，比起康、陈从绘画外部强加的写实入世精神来，虽然更富于实际操作上的优势，但是只有到了20世纪特定的历史情境中，才有可能汇为影响整个山水画界的巨大力量。伴随着维新改良、民主革命、留学之风和中外文化交流的扩大，各种新思潮、新艺术应运而生，笼罩画坛三百年的南北宗论及其崇南贬北观念渐渐瓦解，许多山水画家尤其是年轻的画家，因此获得了涉猎传统资源更为开阔的眼界和更趋自由的选择意识。而故宫博物院的开放，现代印刷业的普及，以及现代传媒、现代教育、现代艺术社团的兴盛，又从诸多层面上支持和丰富了人们的选择。于是，从1920年代开始，冲破四王藩篱乃至明清规格而上溯宋元传统的多样化山水画追求渐成气候。

曾主持筹建故宫博物院的前身——内务部古物陈列所的金城，率先提出了弘扬唐宋风格，力矫明清文人画流弊的所谓视“工笔”为正宗的画学主张。一时间，以京津为中心的北方山水画坛，聚集起了萧谦中、胡佩衡、刘子久、吴镜汀、溥儒、秦仲文、陈少梅等大批画家，他们大多把目光转向宋元山水，或从北宗筑基，强调对院画、作家画的研究与继承，或致力于以北为主的南北融合，重视丘壑意境的描绘与营造。其中最具有代表性的是溥儒和陈少梅，前者取鉴南宗马夏的结景方式，多勾斫，少皴擦，浣却铅华，以凛冽嶙峋的清刚之气独树一帜，后者从明代周臣、唐寅入手上溯马夏，并广采郭熙、刘松年、赵孟 遗规，将北宗水墨刚劲风格推向精致雅洁的方

搜索

搜索网络 搜索拙风主页 搜索拙风论坛

热门文章

广东美术创作史略

美术概论：走进原始美术的世界

历代白描人物画概说

美术发展史话：水彩画——微熏薄醉的感受

西洋绘画史话八：罗可可时代

美术发展史话：油画——真实人生的体现

西洋绘画史话六：巴洛克时代

美术发展史话：壁画——登堂入室的绘画

美术发展史话：雕塑——造形艺术的殿堂

美术发展史话：国画——超然物外的表现

从历史演进看人物画发展

1945年以来的西方雕塑（一）

推荐文章

《历代名画记》评介（连载之二）

唐代山水画风略论

在中西碰撞中走出自己的路——百年中国油..

百年中国画的四次大争论

79—99年水墨创作20年回望

中国画传统概况

1945年以来的西方雕塑（二）

西洋绘画史话二：古典时代

关于古代春宫画的研究

世界文化视野中的楚美术

美术概论：刻在砖石上的美丽画卷

佛教与中国绘画

向。

与北方画坛掉头于宋人的群体效应相比,以上海为中心的江南山水画坛呈现出更加丰富多样的色彩。

1926年至1927年间,金城与吴昌硕先后作古,令南北画坛的局势产生了不易为人注意的重大变化。金城的病故使原本艺事活动相当活跃的北方画坛渐趋沉寂,虽然中国画学研究会和湖社承其遗志,持续推动画师宋元的潮流,但受南方画坛崇尚四僧画风和金石写意画派的风气影响,萧谦中、齐白石、陈半丁等人的逐渐崛起,北方画坛由原先师法宋元的一枝独秀逐渐分化,这一格局随着北方画坛整体影响力的衰退一直持续至建国前夕徐悲鸿入主北平艺专未曾发生重大改变。而南方画坛在吴昌硕去世后则进入了艺术风格多元并起的新时期,随着上海作为中国经济文化中心的地位日益突出,其影响力亦更趋广泛。吴昌硕去世后海上山水画坛最为重大的变化莫过于“三吴一冯”、“海上四大家”的崛起。这一变化产生于以花鸟画为载体的金石写意画派大炽和以山水画为依托的四僧热之后,充分体现了四王风规在山水画坛的持久影响力,乃基于其所维系的与唐宋山水画传统一脉相承的体“千仞之高”、“百里之回”的“山水”内涵与趣味。

和南方金石写意画派与四僧热影响北方画坛形成鲜明对照的是,1920年代由北方画坛率先开启的画师宋元的思潮于1930年代后开始影响南方画坛。以吴湖帆、冯超然、郑昶、贺天健为代表的海上山水画家本与江南前辈画家如戴熙、张崑、钱松、改琦等相后先,在四王风规之外经由沈文唐仇的吴门传统突出南宗藩篱,又兼得20世纪上半叶博物馆、出版、展览事业襄助而得上窥宋元。尤其是吴湖帆,原家富收藏,又经礼聘入故宫博物院鉴定古画,眼界既宽,画风渐变,1936年《云表奇峰》出,由唐仇而通融三赵,腴而能雅,似古实新,时论翕然归之,非但一时执海上画坛之牛耳,更令四王、松江、吴门的文人山水传统以一种温润典雅的“摩登”面目重新振起。自吴湖帆以下,冯超然、张石园、吴琴木、殷梓湘等一大批山水画家纷纷改弦易张而转溯宋元,师王蒙,法李郭,宗董巨,更学李刘马夏,近袭沈文青绿,远追三赵古雅,与北方画坛溥儒、陈少梅、胡佩衡、秦仲文、吴镜汀等遥相呼应,令似古实新的画风风靡了大江南北。

在这一遥追古代山水画传统的进程中,成名于海上画坛的张大千无疑是走得最深最远的一人。张大千于山水画一道最初研习的是脱略时流之外的野逸画派,而不蹈四王一笔。由四僧而转向宋元,亦是近代山水画史上的一条重要线索,只是比起从四王沿流讨源者更多突变性,但在写实造境一途却与之殊途同归。凭借上古名迹在战乱中散佚的机缘广搜博讨,张大千于三四十年代之交已尽弃熟谙的石涛风习而优游于董巨、李郭以及王蒙为主的宋元传统。与之相似的是黄君璧以及前述的郑昶、贺天健等,由石溪、梅清、石涛的逸轨转向师学李唐、马远、夏圭、王蒙的宋元。而张大千的突出之处更在于1940年代初与谢稚柳西渡流沙,面壁石室,将追踪古人的方向直指宋元以前的晋唐著色画传统。

1920年至1940年代南北山水画坛的复古开新潮流,既有从四王风规溯流而上者,又有从四僧逸轨辗转腾挪而来者,但无论是依照正统派的逻辑追溯发展还是从野逸派的风格中切换而出,凭借上古名迹的散播民间,皆殊途同归地突破了自南北分宗数百年来森严壁垒,上探更为高古丰厚的绘画传统,重新整合山水画的传统资源,堪称是继元代赵孟 以还山水画史上规模最大、程度最深入的以古开新的潮流。一些画家中的佼佼者,在穷究上古画迹的同时,于绘画史的研究亦取得了远迈先贤的成就,非但确定了元以前代表画家的标准器,而且真正厘清了中国画自晋至今的发展源流。这对传统画学的认识和清理而言,意义实为重大。

遗憾的是,1950年代因政治干预艺术,这一画学潮流遽然消退。新中国艺术倡导“革命的现实主义”,尽管宋元山水传统的主流仍属写实范畴,但作为元明山水画史上的主脉,以赵孟 为首,董其昌、四王为殿军的文人山水画派却因“师古”特色首当其冲地被指称为“形式主义”,而被推向“现实主义”的对立面。四王及其相关的传统沦为过街老鼠,四王所由出的宋元山水传统也随着四王被打入冷宫而渐为人淡忘,取而代之的是因主张“搜尽奇峰打草稿”、“笔墨当随时代”而被“新山水画”尊崇并放大的石涛范型。建国后政治干预艺术的另一表现是强调艺术的“阶级性”,提倡粗犷、明丽、通俗的审美趣味,与之相反的秀逸、温润、儒雅的格调则沦为“没落艺术”而遭致唾弃,加上金城、吴湖帆、张大千、溥儒、黄君璧等人的出身与经历,在特殊的时代中更导致其所代表的艺术风格逐渐失去存身空间。

二、张扬个性:野逸派画风

与20世纪上半叶四王山水画传派发展轨迹相平行的另一条线索,是由四僧等野逸派风格衍鼓荡而来的意笔画潮流。

在世纪初以大写意花鸟画称擅的海派画家们中，有不少人兼攻山水，蒲华、吴昌硕、王一亭那种“画气不画形”的金石粗笔山水画，对当时占画苑统治地位的正统派来说，只是不甚起眼的别调，因此并未构成冲击力。石涛、八大的影响从花鸟画坛跨进山水画坛，与前清耆宿曾熙、李瑞清的倡导，尤其他们的同门弟子——张善子与张大千昆仲富有成效的努力是分不开的。石涛、石溪、梅清、八大等等久遭冷落的清初野逸派画家，因其遗民的身份和个性化的艺术风格，在历经辛亥革命、五四运动洗礼的画家、收藏家那里产生了特殊的魅力，山水画坛也由此滋生出一股取法野逸派以弘扬新变的风潮。

事实上，四僧尤其是石涛受到当时山水画家的推崇，首先在于其作品的师法造化，其次才在于笔墨风格充满新奇的创造力和张扬的个性。这一倾向，尤其集中体现于20世纪山水画家群起而“师法黄山”上。师法黄山，不但意味着师法石涛、梅清、渐江等野逸派画风，而且意味着师法造化，意味着突破了正统画派的摹古风。打破摹古风，乃是20世纪几乎所有对中国画变革提出过意见的人所一致倡导的观念，也正是20世纪上半叶野逸山水画风蔚然勃兴的原因所在。

在形形色色的写意山水画里，齐白石和黄宾虹分别代表了两种美学取向。齐白石以大写意花鸟画法从事简笔大写意山水画，往往突破前人程式，而根据自己的生活印象写景造境，寓奇拙于质朴，赋予作品强烈的个性和形式感。黄宾虹秉承元明清以还视笔墨品格为山水画生命本体的传统，将艺术发展的基点建立在艺术及艺术家的精神本质上而不是文化策略上，以浑厚华滋、乱头粗服的笔墨个性表现山水之“内美”，从而把文人写意山水画推向一个新的高度。

富有抽象意趣的黄宾虹之画，虽曾得到游学法国的艺评家傅雷的极高评价，但在建国前毕竟影响甚微，除汪采白、顾飞、王康乐等，继者寥寥。黄宾虹得到充分的再认识，是在1980年代以后大陆艺坛体认西方抽象主义、形式主义的艺术潮流中，并且进而于世纪末成为风靡山水画坛的资源与样式，这可谓文人写意画在20世纪经西方现代艺术观照后浴火重生的另一版本。

三、中西融合：新山水画的诞生

20世纪中国画不同于以往的最大特征，莫过于中西艺术空前的碰撞与融合，导致了一种新生的中国画形态——融合派，而与原发性的中国画形态——传统派相颉颃。在山水画领域，融合派所掀起的艺术波涛也是极其壮观的。

以文人写意画通融西方现代绘画，在刘海粟、林风眠乃至黄宾虹等人的艺术中可见概略。然而，刘海粟包括朱屺瞻等人虽受西方绘画影响，但其国画、西画往往分而治之，即中国画师法吴昌硕、石涛，西洋画取法后期印象派，而略乏熔中西绘画于一炉的创作。真正代表刘海粟、朱屺瞻绘画风貌的，是他们在1980年代后形成的泼墨泼彩山水画。说到此种画风，则不能不提及1950年代移居海外的张大千，这位富有传奇色彩的画家在欧美游历中接触到抽象表现主义画风，并且在视力衰退的情况下开创出泼墨泼彩的新格，才影响了改革开放后大陆山水画坛新格的产生。

相对刘海粟与朱屺瞻于1980年代融合中西的变法，林风眠可谓在20世纪上半叶即开始从传统大写意与西方现代绘画的角度融合中西艺术的画家，其所画有中国画风味的风景画，初以西画的色彩斑斓为专擅，晚年亦出现强化水墨意味的倾向。需要说明的是，经建国后供职上海中国画院而与传统画家的长期共事，晚年的林风眠亦改变了早年对中国画笔墨的片面看法。这一点，在今天对林风眠的研究中是缺乏必要的认识的。

20世纪中西艺术融合的另一条线索，乃发生于写实一途。世纪初社会革命家对于四王二石的批判，除去其中的合理性与复起宋元的画学潮流有所暗合，真正将其提倡西画的写实精神在山水画领域付诸实践的，首先是在近代画史上独树一帜的岭南画派以及清末民初海上画坛的个别画家。

作为近代岭南画派创始人的二高一陈，其艺术主张之所以与陈独秀、蔡元培等连理同枝，也可以从他们身份中管见之。事实上，岭南画派的名称在1950年代才正式确立，二高一陈也从未想到过创建地域性画派，而是希望以“折中中西，融会古今”的宗旨进行国画革命，以描绘现实生活来“唤醒国魂”。二高一陈所师承的，乃以写生的生动性见长的居廉、居巢的画风，这是岭南绘画自清末以来一以贯之的特征。而岭南派所受到的日本画影响，在渲染之外，还包括了当时中国难得一见于日本却颇风行的南宋山水画风。岭南派的折中主义在1920年代中期亦引发了方人定与黄般若以言辞激烈著称的“方黄之争”，并被讥为“甘为彼抱之义儿”、“混血儿的画”。由此，在复起写生造境能事的同时如何保持中国画固有的特色，如同试图在写意一途融合

中西的画家看待中国画的用笔一样，逐渐成为问题的核心。

第二代岭南派山水画家关山月与黎雄才等，在二高一陈之后稍稍变异其师旧法，尤其是受傅抱石影响甚大的关山月，开始多用生纸作画，少渲染而多笔墨。坚持写生和关注现实的特点，令原本在岭南派绘画中并不占重要地位的山水画，与建国后提倡的现实主义取向在相当程度上不谋而合，因之了无痕迹地融入了“新山水画”运动。而弱化西画特征而强化西画写生写实的原则，也正是建国后“新山水画”的最大特色。

1950年代后一个引人注目的现象，是中国文艺的重心由以上海为中心的南方转向以北京为中心的北方，艺术趣味则由以往体现中产阶级的“摩登”化转向表现阶级斗争的政治化，陆俨少“爱新就新”的立场自白、傅抱石“政治挂了帅，笔墨就不同”的三结合原则以及李可染“为祖国河山树碑立传”的艺术宣言，正可以视作传统山水画坛经历建国后的意识形态改造而发生翻天覆地新变化的缩影。一时间，以写生手法表现革命圣地、祖国建设新貌和祖国壮丽河山等主题蔚为风气，南方的新金陵画派、西北的长安画派以及北方以北京李可染为代表的山水画派在这一时风中迅速崛起，李可染、傅抱石、石鲁、赵望云、钱松喦、贺天健、何海霞、关山月、黎雄才、魏紫熙、宋文治、应野平、白雪石等画家堪称在这一画学潮流中的代表人物，而尤以李可染、傅抱石、石鲁最称杰出。李可染强化了笔墨尤其是墨法对景观形象和意境的塑造，突破了写实性描绘的旧程式。傅抱石通过潇洒淋漓的笔墨个性，对现实感受进行了富有激情的发挥。石鲁在荒蛮粗犷的黄土高原中感应出奇崛躁动的颤笔，开拓了表达感受真实性的又一境界。这些与传统山水画拉开了很大距离的时代新风，拓展了山水画审美客体的表现范围，使元明清以来偏重婉约典雅的江南山水审美意象发生了偏重北方山水审美意象的位移，世纪初社会革命家们“革王画的命”的艺术理念，到了此时才真正为山水画创作实践所贯彻。

四、笔墨文化：来自现代化的冲击

国门重新开启后最令人惊异的莫过于目睹西方艺术家已以自由驰骋的思维创造了缤纷多彩的艺术形式。而随着科学技术的突飞猛进，古老的绘画艺术的功能也日益萎缩，诸多新的视觉艺术形式，正在领科技风气之先的西方世界中方兴未艾。著名的85美术新潮，便是在这样的背景下拉开了艺术自律性诉求的序幕。冲击用政治标准衡量艺术作品的极“左”文艺体制，挑战定写实于一尊的绘画审美戒律，成为这股潮流中的一条主线，并进一步引发了“中国画穷途末日”的传统危机论。与此同时，有感于“内容决定形式”的观念长期充当艺术创作的金科玉律，曾受西方形式主义美学熏陶的吴冠中率先发难，引发了理论界一场关于“内容”与“形式”孰先孰后的大讨论。这场讨论，与中国画是否“穷途末日”的大讨论一起，成为新一轮中国画改革的催化剂。如果说二三十年代的国画革新更多地受动于当时的科学主义文化思潮，而五六十年代的国画改造又更多地为政治意识形态所左右，那么，八九十年代对中国画生存合理性的挑战，就更多地来自于现代主义价值观，来自于“现代化”这一席卷中国大地并涵盖政治、经济、文化等几乎所有领域的价值追求。山水画随同整个中国画的发展和创新的命题，因此进入了一个更为无序、更为纷繁多变的历史视野。在这个历史视野里，山水画审美客体的表现范围得到了前所未有的拓展，西北黄土、东北雪原，南疆海域、现代都市乃至天体宇宙和梦幻心象，纷纷成了人们探索新的审美空间和确立个性艺术图式的载体。当代山水画，无论在时空表达的广袤性还是形式表现的丰富性上，均超过了历史上的任何时期，写实、表现、抽象、象征以及形式主义、观念主义等等或溯源于本土传统或借鉴于西方经验的诸多审美取向，随着都市化程度迅速提升，国际性交往日趋活跃，信息传媒和艺术资讯高度发达的大趋势，呈现出越来越自由与多元的色彩。改革开放之初从港台及海外传入中国大陆的“重新发现东方”的现代山水画风，如张大千的泼彩、刘国松的肌理、赵无极的抽象，在经过八九十年代中国美术界超速走完西方百年美术变革历程，现代主义和后现代主义以共生重叠的方式构成当代艺术基本语境的情况下，已不再赢得人们的新鲜感，一些更离奇、更激进的创新实验，例如“观念水墨”，也波及到了山水画领域。当然，随之而来的问题是，不仅山水画不复存在，就连中国画、水墨画乃至绘画这一艺术形态也悄然消解了。

往横向急剧扩张的同时，另一条沿着纵向发展的潜流也浮出地表。1980年代在“穷途末日”的惊呼声中兴起的“新文人画”，借助慵懒散淡的面目来反拨建国后的新中国画过于高亢的“爱新就新”强音。从赵孟頫、董其昌到四王的学术研讨会，使长期来遭受口诛笔伐的山水画传统文脉得以梳理和确认。随着陈子庄、黄秋园被发掘，黄宾虹、陆俨少焕发出新时代的光彩，笔墨的价值以及支撑这种价值的传统山水画“以形媚道”的天人合一、和谐无为精神，自觉或不自觉地重返某些年轻画家笔下。不过，与横向的急剧扩张相比，这类纵向发展的规模要小得多，而且还多多少少带有“怎么都行”的后现代主义烙印。例如乘借黄宾虹热而风靡南北的那种以点子相积为主要样式的山水画风，尽管具有黑压压密沉沉的表面形式，却多数丧失了“笔与

墨会,是为氤氲”的造型法则以及与之相对应的生命理性精神,而蜕化为色彩、构成、符号、制作等等西方造型法则的水墨媒介化体现。张汀针对吴冠中“笔墨等于零”而发出“守住中国画底线”的呼吁,某种意义上说,与世纪初陈师曾捍卫文人画价值、世纪中秦仲文和潘天寿维护中国画本体性原则的戏剧性事件一脉相承,但不能不看到的是,世纪末的笔墨文化,已经无可挽回地偏离传统中国画的文脉,只能在视觉方式而非人文方式的意义上行使其价值效应。

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

关于 [山水画](#) | [现代艺术](#) 的文章

- 早期中国山水画空间意识发展浅探 (作者: 郁涛)
- 宋代山水画空间理论的源起和发展 (作者: 楚小庆)
- 李郭派绘画在元代的发展及相关问题 (作者: 辛立娥)
- 两宋雪景寒林境界对白山黑水山水画创作的启示 (作者: 陈敬友)
- 中国山水画南宗与北宗的辩证思考 (作者: 陈燮君)
- 《历代名画记》评介 (连载之四) (作者: 王跃年)
- 浅析宋代山水画的特点 (作者: 方向军)
- 唐代山水画风略论 (作者: 吕少卿)
- 美术概论: 山水画廊揽胜 (作者: 佚名)
- 山水画概论 (作者: 陈履生)

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: 2005-2008 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 © 2005-2008

www.wenhua.cn

All Rights Reserved