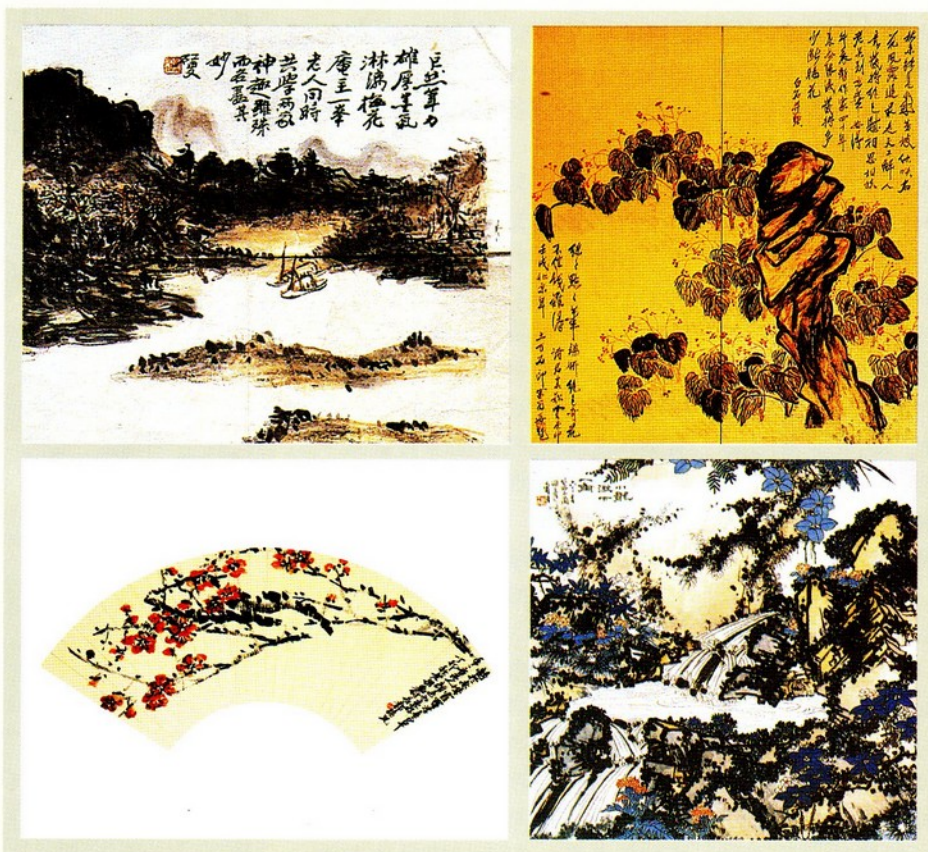


為傳揚炎黃藝術精神而努力

評吳齊黃潘四大家展覽 及學術討論會

高木森（作者現任美國加州聖荷西州立大學藝術史教授）





▲畫家黃胄



▲黃胄，《高原初春》

今年五月，北京炎黃藝術館主辦了一場吳昌碩、齊白石、黃賓虹、潘天壽四大家畫展及學術討論會。在大陸經濟條件欠佳的情況下，居然有一座頗具規模的私人藝術館，而且一直積極地舉辦各項展覽及學術討論會，推廣藝術文化，可謂北京藝術界的一項奇蹟。而居後推動這項文化建設的主力人物，便是著名的畫家黃胄先生。在黃氏的推動下，獲許多海內外人士傾囊相助。據黃夫人告知，有一位大陸捐贈者寄來兩元人民幣，並附一封短信，大意是說那兩元代表他的血，因為他的體內流的正是炎黃子孫的血。這是一件感人的故事，也證明在積腋成裘的努力奮鬥之下，得出如此輝煌的成果，是不能不令人欽佩的。而此次展覽會還得到潘天壽紀念館的贊助，辦得相當成功。（註一）

為本會提出的論文共三十九篇，包括邵大箴的〈借古開今〉、盧輔聖的〈黃賓虹綜論〉、黃湧泉的〈藝海無涯樂作舟〉、何懷碩的〈草木有情——論齊白石〉、王伯敏的〈千軍為掃萬馬倒——黃賓虹山水畫的晚熟〉、潘耀昌的〈潘天壽對現代國畫的貢獻〉、徐虹的〈略談潘天壽藝術的現代因素〉、丁羲元的〈吳昌碩畫真偽談〉、郎紹君

的〈近現代的傳統大師——論吳昌碩、齊白石、黃賓虹、潘天壽〉、吳長鄴的〈吳昌碩的畫中師友任頤和蒲華〉。此外，提出論文提要者有李松、徐建融等多人。這些論文的特点是：題目包羅很廣而且論題很大。受邀的對象包括老中青人士，比較能反映各個不同年齡層的觀點。

就論文題目分類，有綜論和專論兩種：前者如邵大箴的〈借古開今〉和郎紹君的〈近現代的傳統派大師〉，後者如潘耀昌的〈潘天壽對現代國畫的貢獻〉等等。專論潘天壽的論文最多，資料也最豐富，據說這與潘天壽家人開放潘氏各種資料供有興趣者自由選材研究，以及潘天壽紀念館之大力協助有很大的關係。

這次討論會基本上是相當成功的，人人可以暢所欲言，完全沒有政治上的顧慮，氣氛極為活潑，而所言都很有深度，但也有一些弱點；譬如論文的撰寫大多是比較空泛的大題目，內容側重時代背景、史實逸事、生平事蹟的記述，資料性較強，文詞優美，但就藝術史和藝術評論而言，難免比較缺乏實物分析的基礎，其原因在於大陸美術史工作者大多尚未培養出以具體實物的解構分析為基礎的觀念，故全程

子猷不存竹抱節
陶令采菊傲霜合
西園之人低昂
庚子沈石友歲
梅道人墨畫
身力彌隨古意
橫溢
石其形似
西邑吳昌碩
大德年



▲吳昌碩，《竹菊圖》



▲吳昌碩，《壽桃如斗》，作於1915年



▲吳昌碩，《鐵網珊瑚》，作於1919年



▲吳昌碩，《玉堂富貴圖》，作於1918年



▲吳昌碩，《野梅、清茗》，作於1906年



▲吳昌碩，《紅梅》，作於1921年

發表會沒放過一張幻燈片。到了第三天薛永年教授作講評時才打了三張幻燈片，這樣的發表會在美國學者看來是不可思議的。

在論題方面也有可以補充的地方，茲舉幾個例子說明之。首先是這四大家如何對待外來畫風的衝擊；邵大箴的論文認為，中、西繪畫藝術沿著其早先建立的傳統——中國寫意、西歐寫實——發展，十九

世紀中葉則面臨到非變不可的末路，所以當東、西文化互相接觸後就有了新的變化。邵氏詳細地比較了中、西變革方向的質性。最後強調：「我認為吳昌碩、齊白石、黃賓虹、潘天壽……他們並不排斥西畫；相反，西畫（包括傳統與現代）所取得的進展，是他們進行藝術革新的參照系。」

然而這段結論式的綜評在陳師

曾、潘天壽、黃賓虹諸人的畫論中似乎被否定了。潘氏指出：「中西畫要拉開距離；個人風格要獨創性。」又云：「藝術與科學不同。藝術在求多民族多個特殊精神與特殊情趣之貢獻，科學在求全人類共同應用效能之增進。」他更進一步地闡述：「原來東方繪畫之基礎在哲理，西方繪畫之基礎在科學；根本處相反之方向，而多有其極則……



▲吳昌碩，《花垂如貫珠》，作於1921年

若徒眩中西折中以為新奇，或西之傾向東方，東方之傾向西方，以為榮譽，均足以損害雙方之特點與藝術之本意……。」於是郎紹君的論文指出：「他們（吳、齊、黃、潘）四位都不曾借鑒外來繪畫，都是從傳統自身和時代感應中求對中國畫的發展；他們還創造了自己獨有的風格，將自己的藝術個性發揮得淋漓盡致。」



▶ 吳昌碩，《石榴》



▲吳昌碩，《石榴》，作於1926年

邵氏當然也知道他的看法與畫家本人的態度有矛盾，所以在作上述的結論之前先強調這四大家的國畫本位思想：「在中國畫的營壘內，堅持在保持和發揚中國畫體系的基礎上進行革新的似乎一直潛在地占上風，儘管這種主張在某些時期被人扣上保守主義的帽子，我認為吳昌碩、齊白石、黃賓虹、潘天壽所堅持和實踐的正是這樣一條藝術

路線。」

誠然，吳、齊、黃、潘的畫風有無受外來的影響是個老問題，也是個很有爭論性的問題。有些人說最好是去問畫家本人，或談畫家本人所寫的理论。但我個人的看法認為，即使畫家本人所言也未必可信，而應該以其作品的表現來論斷。假設有人問張大千，其潑墨潑彩是否受了抽象表現派的影響或啟發，



▲吳昌碩，《天竹圖》，作於1924年



▲吳昌碩，《富貴神仙》，作於1918年

所得的答案大概是否定的。

我們知道，藝術家的創作力必由內外相激而產生。西歐在文藝復興之後由於有了多元政治和文化的中心，其間互相競爭，在藝術和科學各方面激發出創作的火光，燃燒並照耀了全世界，可是中國由於在大一統的環境下缺少這種激盪力，故一直停滯在緩慢的迂迴途中，少有突破。當西洋畫家張開雙臂，熱

情地擁抱著日本浮世繪和非洲、美洲藝術風情的時候，中國畫家還沈醉在懷古的夢鄉。雖然葡萄牙人在十五世紀闖入中國的古樂園，十七世紀仍又有意大利藝術家進入中國人的殿堂，但他們只是為這古老的園地增添一點浪漫氣息，起不了多少刺激作用。

一八四二年的鴉片戰爭使我國士大夫從沈睡中驚起；往後的太平

天國之亂，以及英美法蘇德意日俄之不斷入侵，懷古之夢完全破碎。在接受外力的壓迫和衝擊下，我國的藝海也由平靜中掀起陣陣的波濤。畫家對外來勢力的反應基本上有三種不同的態度：一是置之不理，繼續在象牙塔中作文人畫的夢；二是持審慎的態度來接觸外來的事物和觀念，以求在多變的環境中自保；三是積極地，不顧一切地擁抱新



▲齊白石先生與徐悲鴻先生合照



▲齊白石，《葫蘆》



▲齊白石，《花卉、海棠、秀石》，作於1922年

事物與新觀念。在轉型期之中，這三種人是自然地出現，也都起了積極的作用和貢獻。譬如上述第一種人，一般稱之為「保守派」，二十世紀的代表人物是溥心畬，他們的貢獻便在於保存和傳遞傳統的精華給下一代，令後起者不致於在藝海中迷失方向。第三種人是屬於「激進派」，他們積極引進西方的新觀念，以他們強勁的進取心和霸悍的

手段衝擊傳統。在「保守」與「激進」的兩派中間，便會產生折衷派，他們在審慎地接觸新藝術的過程中，自覺或不自覺地吸收了一些新觀念和新手法，以求自我的成長。

在這樣粗枝大葉的分類下，吳、齊、黃、潘的角色便有歸類上的困難，與會的人士大多意圖把他們歸入保守派，因為「折衷派」一詞似乎要保留給徐悲鴻、劉海粟等有

西畫根底的畫家。如此分類雖不能說是錯的，但很容易令人產生誤解，以為這四大家都未曾受到外來畫風的影響。因此，我認為細心地考察他們作品中的外來成分，可能比只用「保守派」一語去概括他們的風格更具意義。

由於畫家在吸收外來的藝術精神有自覺和不自覺之別，所以我們論其畫風之有無受外來藝術的影響



▲齊白石，《壽桃》，作於92歲



▲齊白石，《向瓣分明》，作於92歲

▼齊白石，《老玉米》，作於93歲



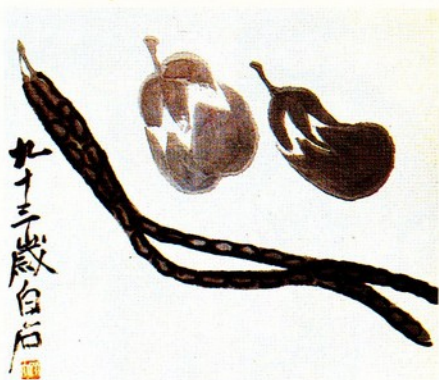
，便無法完全依據畫家自己的說法，而必須從畫蹟的表現去研究。那麼由畫風看來，吳昌碩受到西洋的影響最少，他的畫建立在拓展傳統的水墨寫意畫的基礎上，其基本精神得自青藤（徐渭）、雪个（八大），然而如果說他完全沒有受外界的壓力而產生尋求新感覺的催化劑，那是不可能。雖然他的題材和技法都極為傳統，但他在畫裡培養出懸宕性的張力，則超乎傳統之上。自其所接觸的畫友來說，「海派」的主將任伯年的影響是極其重要的

，而任伯年的畫藝又是接受了任熊、任薰以及日本江戶藝術的孳乳。由此看來，吳昌碩似乎也接受了一些東洋藝術的創作觀念——雖然他維護國粹的毅力就像他的忠清思想那樣的堅定。（註二）

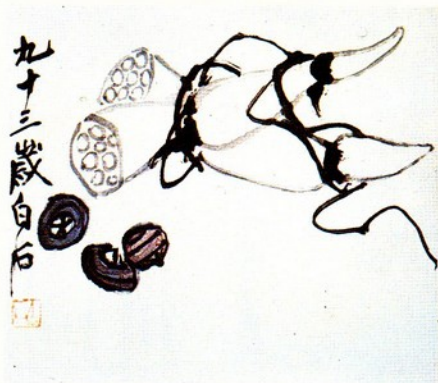
齊白石繼承了吳昌碩懸宕性張力的優點並加以發揮。由於他是民間工匠出身，故能進一步體現民俗藝術的親切感，也因此使得他的藝術精神更接近日本江戶藝術。齊氏能以民間工藝美術為基礎，攀上藝術的高峰，在我國繪畫史上雖非絕

無僅有，卻也是數一數二的人物。（註三）

至於黃賓虹的畫，論者都承認是愈老愈佳，這是因為越晚期的作品展現出越多新的觀念。他的畫風是建立在清初四王，尤其是王原祈的畫藝上，但後來一變而以濕筆濃墨破四王之乾筆淡墨，又以墨點破四王之墨線，以參差破四王之齊整，以晦暗破四王之清明。這些觀念從那裡來？由於黃氏是個美術史家，見過的中西出版物不知千萬，故其綜合性的表現也就揉雜了無數可



▲齊白石，《茄子》，作於93歲



▲齊白石，《藕與芋》，作於93歲



▲齊白石，《菊花酒罈圖》，作於93歲



▲齊白石，《池塘青蛙》，作於86歲

能的藝術流派。他不積極地提倡西化，但他也不排拒西畫。據邵大箴說，黃賓虹曾指著法國印象派的畫冊說：「有人批評印象派，其實這畫有什麼不好！」可見，黃氏在欣賞印象派畫的過程中，吸收其精神而轉化為墨點墨韻是可以想像的，而黃氏特別強調墨光的表現，可能也是受了印象派的啟發。

在此次展出的四大家之中，受西畫衝擊最大，而且意圖「借子之矛攻子之盾」的便是潘天壽。在討論會中，有關潘天壽的論文特別多

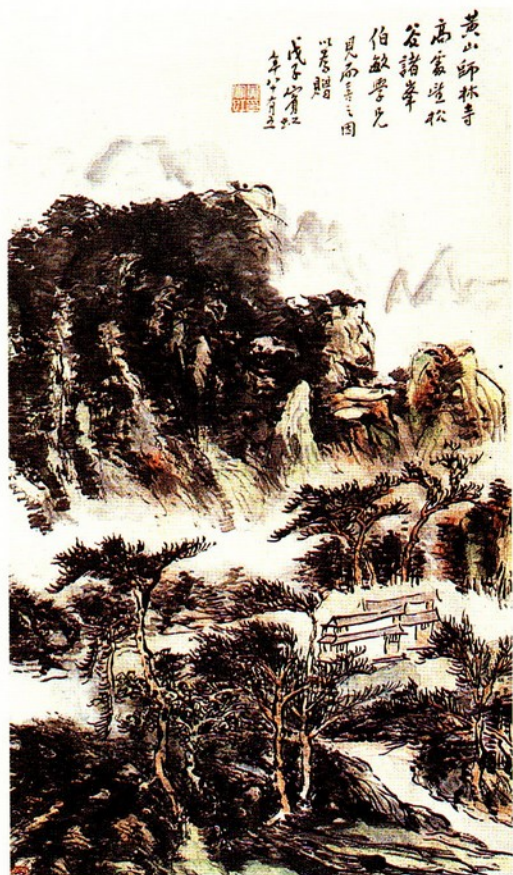
，而且潘氏的高足高冠華也特別到場詳細解釋潘氏的藝術理論與實踐。比較重要的一些觀念，如「造險破險、奇特樣式、參差錯落、畫內不多畫外多、畫到半度、縮頭破腳、四邊四角、一靠壓一靠缺、實交與虛交」都是潘氏的名言，也是其創作的基本原則。此外，他也強調黑白對照，高矮對比、虛實相激和方整參差互映等等日本畫中極為普遍的創作手法。當他高倡拉開東西畫的距離之際，卻大量吸收了日本東洋水墨畫的觀念，是否意味著他

意圖藉此來與西畫抗衡呢？（註四）總之，在一個劇烈變動的大時代裡，任何一位具有藝術敏銳感的大畫家都不能完全置身於潮流之外。

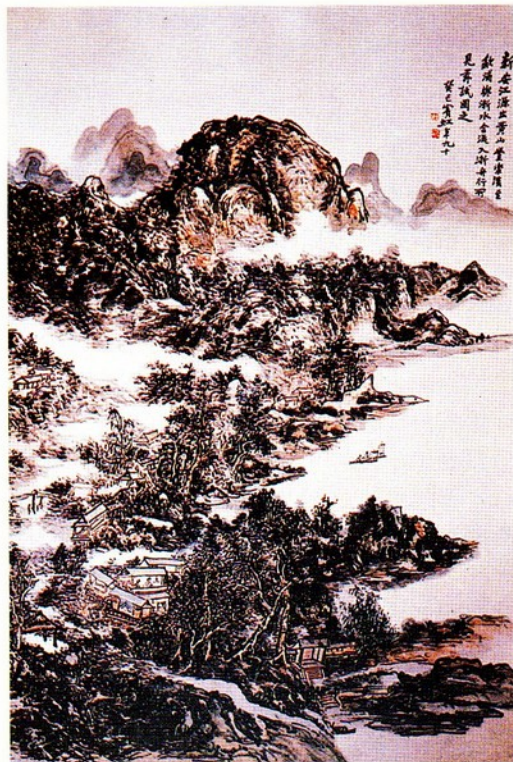
這次討論會另一個比較顯著的弱點是，全程未見一篇批判性的論文，幾乎全是歌頌讚美，人人儘可能地用美麗辭彙來表揚這「四大家」的成就。如果把這個會看成表揚大會，如此勝況並無不可，但是如果把它視為學術討論會，便值得我們深思。所以我在會中提出，「除了重視其成就之外，也應該同時注



▲黃賓虹，《西湖北高峰下》



▲黃賓虹，《黃山師林寺》，作於1948年



▲黃賓虹，《新安江》，作於1953年



▲黃賓虹，《最後畫作》，作於1955年



▲黃賓虹，《對聯》，作於1923年

意到其時代的侷限性」的看法。因為惟有能見前人成就中因其特殊的時空條件而展現的侷限，才能開拓未來藝術的新領域。

就西洋美術史而言，十五世紀的人因不滿於中世紀的藝術而展現了藝術創作的衝力，創造了光輝的文藝復興藝術。可是文藝復興時代的藝術在十七世紀的人看來又是那麼呆板冷漠，於是有巴洛克之興。到了十八世紀末，人們認為巴洛克

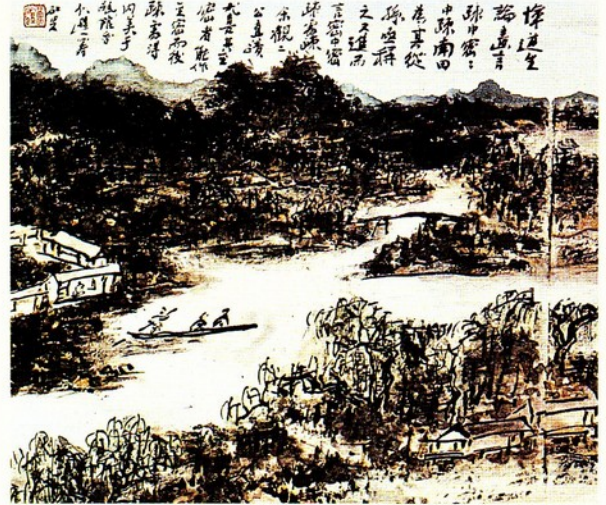
藝術虛張聲勢，缺乏冷靜和規律，是故有新古典之興。以後如浪漫派、寫實派、印象派……之興替，亦無非是後人見前人之侷限性而作的逐層突破。中國藝術史亦然：宋人因見唐畫之不夠自然，而有北宋自然主義繪畫之生；可是北宋畫雖然雄奇宏偉，但在南宋人看來，那種將山川比喻為神的幽邈神秘風格，有拒人於千里之外的高寒冷峻，缺少親切感，是乃有南宋畫之形成。

然而儘管南宋畫完美無缺，在元人看來卻無甚可觀，文人畫於焉在其有利的新環境裡成長茁壯。今日我們是生活在二十世紀末，即將進入二十一世紀的當兒，回頭看二十世紀初的繪畫，既然時空已變，便不能無所期待。

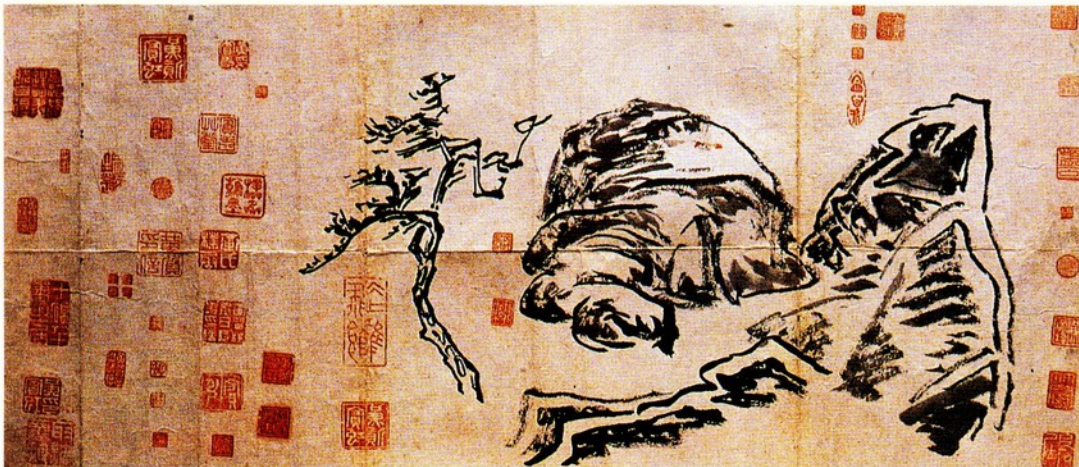
於今視之，吳齊黃潘四家，再加上傅抱石、張大千諸家，雖都有創新，而且在二十世紀登上國畫藝術的高峰，但是無可諱言，他們幾



▲黃賓虹，《山水》



▲黃賓虹，《山水》



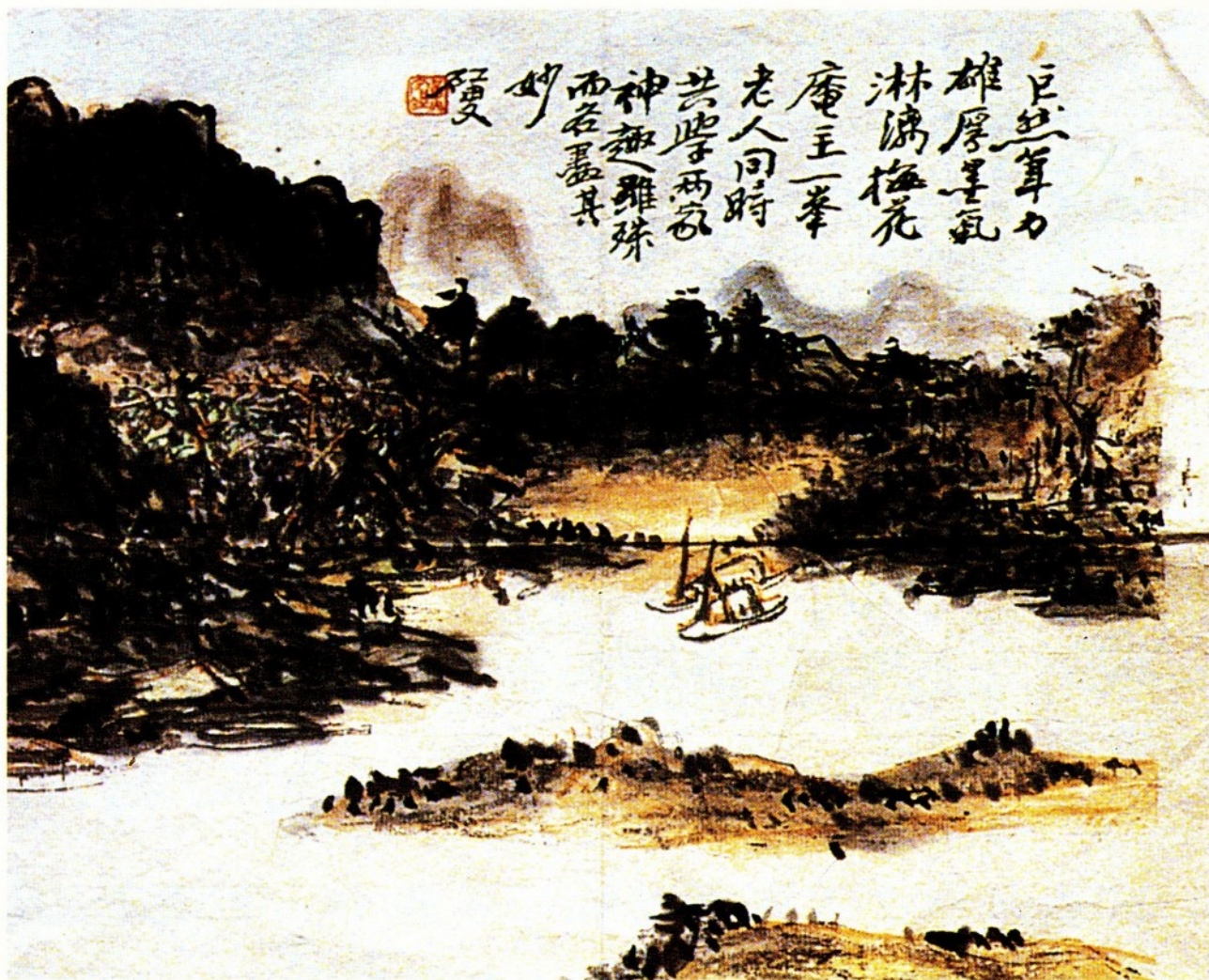
▲黃賓虹，《課徒畫稿》

乎都是在石濤「我有我法」的明訓下努力尋找「我法」（指筆墨技法）。等建立了「我法」之後，便一味陳陳相因，利用既成的技法和習性，不斷地複製作品，無論構圖或題材都有極高的重複性。這項缺點在吳、齊、黃三家的作品中尤其清楚，潘氏則稍有自覺，並意圖予以突破，但似乎仍未其功。譬如吳昌

碩的〈石榴圖〉與齊白石的〈葫蘆〉，雖然題材不同，但構圖設計則是一模一樣——實體懸掛在右上方，使佈局有一種下墜的力量，左側的孤形筆道（在吳圖是石榴枝，在齊圖為葫蘆藤）產生一種有韻律的動感。黃賓虹的〈山水〉，其構圖的基本概念也是一樣的，只是畫面作一百八十度的轉換。潘氏的〈小

龍湫下一角〉。似乎比較有新意，但其實他是把吳、齊二圖中的實化為虛，並把虛化為實來處理，所以在畫面的動勢基本上是一樣的。

開會第二天中午休息期間，我在展覽會場上被一群由甘肅來的藝術系學生圍住，他們提出了一些很尖銳的問題，諸如：「你看這四個人是不是當代的大師？」「中國畫



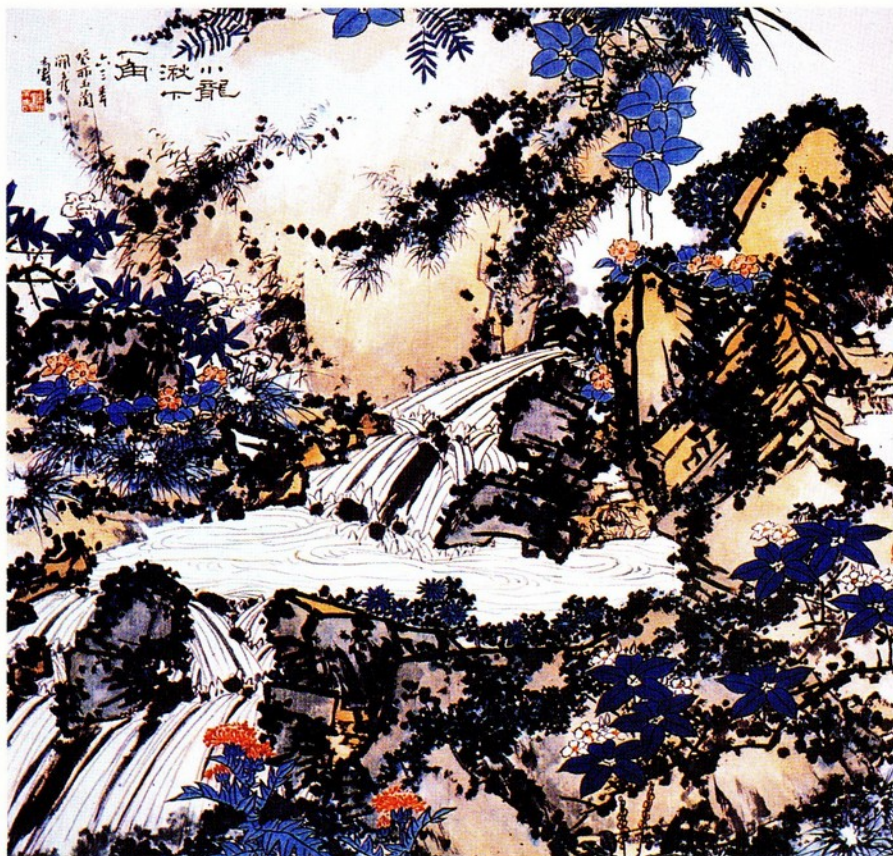
▲黃賓虹，《仿巨然、梅花庵主筆意》

在國外受重視的情形如何？」「國畫家在美國的畫價如何？」等等。我的回答是：如果說實話，這四家只能說是五十年代以前的大師，不是「當代」的大師。中國畫在國外並未受重視，畫價亦提不高。譬如全歐美，沒有一所正規大學的藝術系正式教習中國畫創作，而大師級的畫價也不過數千美元，較之西畫

之動輒數萬美元，勢有天壤之別。

發生這個現象的原因必然很多，而最為我們喜歡聽的是「洋人不懂中國畫」。誠然欣賞中國必須有一些特別的素養，洋人往往覺得中國畫的色感不佳、技巧難學、哲學性太重、造形的視覺感太弱等等不一而足。但中國畫畫價之無法提高，則與近代中國文人畫之手工藝化

有很大的關係。手工藝的特點是講技巧，乏新意；是可以無限量地複製，也是可以隨意揮筆作為廉價餽贈物的。再加上「缺乏對人的關注」，這些作品於今看來，常是比較空洞無力的，我們可以用傳統的眼光來欣賞這些畫的筆墨和寧謐的意境，不用去管它們在國際上的地位，但二十一世紀的中國畫家勢必要



▲潘天壽，《小龍湫下一角》，作於1963年



▲潘天壽，《小憩》，作於1954年

走上國際，否則便要淪為地方工藝美術家。

因此我在會中提出了，畫家要更加努力去關心「人」，而不是只限於關心「自然」，要建立人性的尊嚴，要重視個體而不是典型和權威，吳齊黃潘可以說都在求得「我法」之後，便把自我埋葬在「典型」之中，無法自拔。換句話說，二十一世紀的國畫，我們所期望是：每一件作品都是個獨立的完整生命體，而不是某種典型的皮毛，不是「我法」的奴隸。

這一點也是我國繪畫史上的一

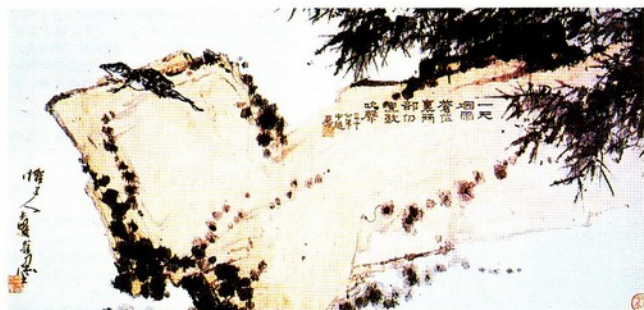
個有趣的論題。二十世紀初的人們因見四王畫派之墮落，視董其昌為國畫墮落的罪魁禍首，而一頭鑽進石濤的「我法」，完成了另一段堅苦但光輝的畫史行程。如今二十世紀末，我們似乎又要把石濤打入十八層地域，尋找另一塊處女地。然而，我國畫論的極高境界是不易捉摸的禪境；董其昌雖倡言古法，但終極目標是「無法」；（註五）石濤雖力主「我法」，但其大成必在「破我法」，故曰：「法於何立，曰立於一畫。」（註六）以今日之言便是，每一幅畫有每一幅畫的法

，亦惟有如此，方能建立每一幅畫獨立而突出的性格。

國人缺乏為個別藝術品創造突出形像的認識，同時也表現在藝術出版物和藝術史的寫作上。一般出版物是有圖版則無論文，有論文則無圖版；即使有少數圖文並茂者，亦圖歸圖文歸文，無法具體地聯繫起來。往往宏文洋洋灑灑一大篇，卻無實際作品分析的基礎，如此一來欲求讀者深入理解那些作品的妙處，幾乎是不可能的事，而這也是中國畫難於被現代人瞭解的原因之一，值得我們的出版界和藝術史工



▲潘天壽，《花卉寫生》，作於1963年



▲潘天壽，《一天煙雨》，作於1948年

作者深思。

總之，這次的會議是非常有意義的，以一個民間團體如此熱心於藝術之推廣，實在令人感佩。會中除了藝術史家和理論家之外，還有不少藝術創作者參與，大家暢所欲言，而我的一些比較率直不成熟的見解，雖然有如一位與會人士所說的「在平靜的水中投下一顆石頭」，但相信，寬宏大量的學者們都不以為忤的。

註釋

註一 炎黃藝術館是由當代國畫家黃胄先

生和其他畫家、收藏家以及熱心文化事業人士的支持與贊助而成立的。黃胄先生為藝術館捐獻了珍藏多年的文物和字畫珍品，及自己一千多件代表作和速寫。炎黃藝術館以繼承弘揚民族藝術的優秀傳統，吸收世界各國藝術的精華，推動中國畫和民族美術事業的發展為宗旨。炎黃藝術館為民辦公助之文化事業單位。……見炎黃藝術館簡介。

註二 對吳昌碩畫風起影響作用的畫家，至少有徐渭、朱耷、石濤、李鱓、趙之謙、任伯年諸家。在此次討論會中，天津博物館的崔錦先生又發現一位名叫張孟阜的小名家與吳昌碩相當投契。孟阜名文廣，一名學廣，後以字行。天津人，官浙江安吉縣丞。擅花卉，宗法陳淳，畫風近似司馬鐘。吳昌碩的題畫裡屢見其名。太平軍陷其縣城，孟阜全家殉於忠清巷。

註三 郎紹君指出，齊白石的藝術表現了他的生活，故親切而有人情味。齊氏論畫說：「凡大家作畫，要胸中先有可見之物然後下筆有神。」

註四 一九一五年潘天壽離開家鄉寧海，考入杭州省立第一師範學校。該校有一批日本教員以及留日歸來的教師，如經亨頤、夏丏尊、李叔同等。潘天壽在這個環境下自然而然地吸收了東洋畫的創作觀念。事實上

，在潘氏心目中的偉人都是親日派，如康有為、梁啟超諸人。他在一九二二年到上海後，在劉海粟所辦的上海美專任短期司書，「得親炙於陳衡恪先生。」陳亦為留日派。以上資料參考徐虹〈略談潘天壽藝術的現代因素〉一文。

註五 董其昌認為作畫必嚴宗派、宗法，但既要似古人又要不似古人，要從有法進於無法。可是四王卻在宗派、宗法以及似與不似古人這個範圍內推陳出新而成為四大名家。至於「無法」這個境界，似乎不是他們所能迄及的。

註六 歷來研究石濤畫論者包括傅抱石在內，都特別強調石濤所說：「古之鬚眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹腸。」這句名言。正如齊白石所強調的「我有我道，我有我法」。他們忽略石濤所言：「法於何立？立於一畫。」的道理。所以我說：「四王因誤解董其昌的理論而造藝之極，吳齊黃潘則因誤解石濤的理論而登藝之峰。」誠然，「誤解」一辭從藝術創作來看並不一定是壞事，因此現代西洋學者常不用「誤解」這樣的字眼，而改稱之為「詮釋」，但更確切地說，應是「主觀的詮釋」。最著名例子是畢加索「詮釋」塞尚的理論，因其曲解而發展出分析立體主義。