

承變回環—20 世紀浙派中國畫之風格演變

Development of Zhejiang' s Chinese Painting Style and Social Situation

毛建波

Mao Jian-Bo

中國美術學院教授

摘要

探究 20 世紀美術史上那些曾經風標獨具的畫派的當代命運，畫派究竟是一個既成的美術史事實，還是一個需要被超越、被拓延的物件？因此在特定的歷史階段出現的書畫流派，應該俯察其與時代文化氛圍、地域人文構成之間的關係，才能更深刻地瞭解其生成觀念、創作特徵之淵源所在。

【關鍵詞】 浙派、海派、浙派書畫、三通論

前言

縱觀現代書畫藝術史，我們會發現，畫派的承傳和流變，在其中構成了獨特而有趣的現象。它是現代書畫藝術史重要的組成內容，也是書畫藝術史研究不可繞過的課題。2002年時，大陸出版發行的《美術報》還曾有過“借問畫派今安在”的討論，來探究20世紀美術史上那些曾經風標獨具的畫派的當代命運。畫派究竟是一個既成的美術史事實，還是一個需要被超越、被拓延的物件？是一個在歷史流脈中自然遷衍的內涵，還是需要有意識、有策略地進行打造的“旗號”？由於本人長期生活工作在浙江的緣故，也由於相比於其他地區，浙江書畫歷史積澱更為深厚，文脈更為完整連貫，因此，本文擇取了現代書畫藝術中的“浙派”，作為觀照和思考前述問題的對象。

—

繪畫史中“浙派”概念最初的產生，當追溯到明代，它指的是以戴進為首及其風格繼承者的畫派。但是這個畫派的風格複雜多姿，人員組成也較為多樣，並不僅僅是浙江一地的。明代“浙派”之緣起，更多體現的是與同時代另一文人畫流派“吳門畫派”相頡頏的一種存在。在明末畫論裏，“浙派”就是南宋院畫的直接繼承者，是北宗、行家畫的代名詞。而明末也有理論家注意到“浙派”畫家中有人在筆墨上隨意塗抹的現象，雖然被人認為落入狂態邪學，但也至少說明浙江水墨畫地方風格的存在。¹因此，“浙派”最初產生時，雖然是作為與文人畫相對立的被斥貶的一種風格趨向，但它的出現，也標誌著以浙江為中心的具有地方特色的風格的初步形成。這種風格筆墨粗硬剛烈、水墨恣肆，表現的物象具有

¹ 鈴木敬《明代浙派繪畫研究》，《新美術》，1989年第4期。

較強的地域性特徵；氣勢雖然大，但從文人書畫的角度來看，則缺乏含蓄蘊藉。20 世紀前期，畫壇的中心集中在北京和上海。頗耐人尋味的是，“海派”代表畫家中，有許多皆為浙江人，如任熊、任薰、任伯年、張熊、朱熊、朱僖、趙之謙、吳昌碩、蒲作英等。這與近代海上商業經濟的發達所帶來的繁盛的書畫市場是分不開的。浙籍畫家紛紛寓居海上搏擊市場，成為“海派”創作的中堅力量。而海派書畫的重要消費者，又有很大部分是來自於浙江地區的商人。19 世紀五六十年代太平天國戰亂，浙江富商士紳紛紛避居上海，用攜帶的錢財投資於商業。比如這一時期有許多逃入上海租界的浙江地主紳宦用攜來的錢財開設錢莊、銀號，使上海的金融業發展起來。近代上海錢莊業的九大家族中，浙江人占了 7 家，而蘇州人只占了 2 家。²戰亂平復後，因上海商業的持續發展，不斷湧現的新的商業機會對他們充滿吸引力，因此浙江商民仍源源不斷地湧入上海。可以說，浙江籍商人所創造的財富和浙江籍書畫家所創作的作品，是海派形成的極為關鍵的因素。如果說明代浙派之失在於過分的狂怪與張揚，那麼海派巨擘趙之謙、吳昌碩等人引金石入畫，將筆墨的品質提升到大氣磅礴的境界，則為浙江繪畫未來的深度發展，提示了一條學術化之路。

隨著 1928 年國立藝術院在杭州的建立，海派的傳承者，如潘天壽、吳弗之、諸樂三、陸儼少、陸抑非等人進入現代高等美術教育機構，其精髓又反哺了學院內的眾多畫家及學子。以潘天壽為例，他年青時在上海曾得到吳昌碩的教誨，告誡他“壽乎壽乎愁爾獨，一跌須防墮深谷”。潘天壽年青時的作品，頗有明代浙派遣風，大筆奔放，筆墨恣肆。而吳昌碩則把傳統的觀念和約束，文人畫的內斂

² 中國人民銀行上海市分行編《上海錢莊史料》，上海人民出版社 1960 年。

和人文底蘊這些尺規樹立在了潘天壽心中。當需要把傳統書畫轉化為適合高等美術教育的課程體系時，以潘天壽為代表的院內畫家首先要做的就是：盡其所能地讓傳統書畫按照自身的發展邏輯演進，儘量減少西畫美術教育對中國傳統書畫的影響。而實行中國畫分科教學、建立書法篆刻專業、強化臨摹課教學、改造素描教學、增設和加強文化課等都是在此種理念指引下的具體措施。³在現代書畫教育體系中，這種教學格局的奠定至關重要，其意義和價值已經得到歷史的檢驗。而它對於浙派的演變而言，作用也是不言而喻的：它藉由高等美術教育的體系將優秀的畫家和學子集聚成爲一個共同體，使流派的人員組成更爲集中，師承脈絡更加清晰，因此也使得流派的核心追求在更大程度上得到認同。比如強調中國書畫自身的演變創新規律，注重筆墨修養，注重個人學養和修爲的提升，詩書畫印結合等等，都以教學的形式確立爲浙派的核心特點。

20 世紀五、六十年代“浙派人物畫”的出現，可以看成是浙派核心追求與特定社會時期對人物畫創作需求的一種創造性結合。以李震堅、方增先、周昌谷爲代表的新浙派人物畫家，吸取寫意花鳥畫筆墨技法，化素描的塊面造型爲意筆造型，大膽引入西洋畫的色彩觀，創作了《井崗山的鬥爭》（李震堅）、《粒粒皆辛苦》（方增先）、《兩個羊羔》（周昌穀）等具有廣泛影響的作品，成爲這一時期人物畫創作的巔峰之作。這也讓我們意識到，像浙派這樣流承有緒的流派，它的生命力是通過對核心追求的堅守，以及與時代審美需求緊密結合來體現的。因此，當時代需求不再是創作目的時，“浙派人物畫”卻沒有消亡，反而留存下來一種創作的的方法，一種藝術的精神，成爲“浙派”新的積澱和內涵。

³ 關於浙江美術學院（現中國美術學院）中國畫系的教學成就，請參見《浙江美術學院中國畫六十五年》，浙江美術學院出版社，1993 年 4 月。

二

20 世紀 80 年代後，在書畫創作的地域性風格競爭中，歷史淵源、地域特徵、集群取向等等，都被強調出來作為樹立風格和標識的重要元素。“浙派”的內涵似乎已經模糊，甚至已經不局限於書畫領域，而擴大為以杭州中國美術學院為中心的創作群體及豐富多彩的創作取向。在書畫領域或有稱“新浙派”的。⁴但大多數用的是“浙江書畫”的名稱。⁵很少有人思考名稱變化後面的內在原因。我們認為，不提浙派而用浙江書畫，最主要的原因是這個時期正是大力提倡個性和創造性的時候，流派的概念易於使書畫藝術風格局限於某一特定的範圍。因此以地域色彩較強的“浙江書畫”來涵蓋，更能包容書畫家在風格上的獨特性追求。事實也是如此，20 世紀八九十年代，浙江書畫的創新力度在畫壇有目共睹。

但是隨著 90 年代後藝術市場的勃興，“浙派”成為藝術市場一個典型的現象被歸納，重新頻繁出現在人們面前。此時的“浙派”已經沾染上商業“品牌”的特徵，成為搏擊藝術市場的重要標籤了。⁶

從各種拍賣行情和書畫市場成交的資料來看，現代“浙派書畫”已經成為收藏界的寵兒。這當然離不開經濟實力雄厚的浙商對它的追捧，但也應該看到，經過前述藝術脈絡、教學體系的作用，當代浙江繪畫所取得的成就也是它在藝術市場中有突出表現的重要原因。如山水畫作品意象新穎，個性鮮明，人物畫強調筆墨神韻，花鳥畫重寓興傳統，借物抒情，都在當代畫界有不俗的風格表現。

⁴ 徐建融、周維《新浙派畫家作品的行情走勢分析》，《收藏》2003-12，總第 132 期。

⁵ 《浙江中國畫研究》，浙江當代國畫優秀作品展組委會編，中國美術學院出版社，2003 年 11 月。

⁶ 浙江杭州目前還有“浙派書畫研究院”、“浙派畫廊”等研究和展示機構。

但是，從現代書畫藝術風格研究的角度，我們會問，在歷史因素、個人才情等之外，書畫市場究竟會對風格創造產生怎樣的影響？很多時候，這種影響是非常微妙的，是漸變的。

我們把分析的重點落在浙派書畫的第二、三和四代畫家身上⁷。浙派書畫的第二代畫家，他們的風格基本成熟於當代書畫市場勃興之前，藝術成就在市場繁榮前已經基本定位，因此買方市場（收藏家）的喜好對他們的風格特點產生的影響並不大，在藏市面前，他們基本都能堅持自己既定的學術道路。但是仔細分析，我們還是看到，第二代畫家都不可避免地形成了創作作品與市場作品兩種風格面貌。因為要應對展覽、命題創作之需，創作作品以探索性、實驗性、嚴謹性為特徵，一般不太流向市場；而在市場上流通的多是題材大眾化、筆墨寫意化為特徵的作品。市場作品很容易造成風格雷同，沖淡了畫家本身在藝術風格上的個性追求。

浙江書畫的第三代畫家在風格探索期遭遇到了藝術市場的衝擊，而第四代畫家可以說直接成長於藝術品市場的大潮中。學院派畫家由於體制的保障，可以在學術道路上走得更遠，但是迎合市場改變風格的亦很多見。比如有其他地域的畫家調至浙江後，風格馬上會朝強調筆線墨韻的特點轉變，傳統面貌更為濃鬱。有的學生求學時的風格非常具有探索性、實驗性，而一旦進入市場謀生後，都會轉

⁷ 如果以黃賓虹、潘天壽、吳弗之、陸儼少、陸抑非等人為現代浙派書畫的第一代；那麼李震堅、周昌谷、方增先、顧生岳、盧坤峰、舒傳曦、童中燾、孔仲起、曾宓、吳山明、劉國輝、卓鶴君、姜寶林、何水法、閔學林等大致為第二代；劉健、尉曉榕、陳向迅、張偉民、張偉平、何加林、張谷旻、顧震岩、張捷、林海鐘、盧勇等為代表為第三代。第四代則基本是第三代的學生。這裏的“排輩”，主要根據的是出生及師承的先後，並非確切的排行。

向水墨溷潤的帶有浙派流行特色的風格。

這裏所提的“浙派流行特色”，正是市場推動下所形成的具有品牌性質的一種風格共性，即充滿傳統筆墨意趣，具有文人審美取向的風格。這種風格共性一旦被提煉，並經由美術學院的教學體系得到傳授，它對風格的個性化創造必然是弊大於利。有專家曾指出浙派書畫風格的一些弊病，如風格唯美化的、題材小品化、定型化等⁸，我們認為這些弊病不單純是教學的原因，書畫市場的規約作用也不容忽視。

對此，風格卓著的畫家是有清醒認識的，象吳山明先生曾說自己這些年來所做的唯一事情便是突破原浙派人物畫，使個人風格得以強化和完善，拉開與自己前輩及同輩的距離。這種風格創新意識在年青一代畫家身上不能說沒有，但風格創造談何容易？因此在發達的市場推手面前，風格之外的一些附加值，比如學歷、職務、職稱等，也成為決定市場價位高低、評判風格優劣的因素，成為擾亂現代書畫藝術風格研究的煙幕彈，這是我們在研究現代書畫藝術風格時要極其警惕的。

此外還要關注的是市場大潮對書畫家的創作態度和創作心態的影響。在不成熟藝術市場中的常見弊端，如畫家的短視，沒有理想，急功近利，熱衷於排名與炒作等等，對畫家創作心態的傷害無法估量。面對書畫購藏的火爆，書畫家即使不斷“生產”，不斷“提價”，也難以滿足市場的需求，造成不少畫家無法靜心

⁸ 郎紹君《浙江中國畫》，載《浙江中國畫研究》，中國美術學院出版社，2003年。

創作，只能通過複製和批量生產來完成“生產任務”。一些專攻工筆畫的畫家，也要經常畫些寫意作品，以使用較少的時間，較少的筆墨來獲得較高的利益以改善生活。那些藝術探索性較強、曲高和寡的畫家，有時亦只能追隨一些流行性畫風，以適應市場。好在現在書畫的價格遠遠高於一般職業的收入，所以不太會出現“海派”時期賣畫不足以糊口的窘境，但當代書畫市場對藝術風格創作的負面影響較之近代上海有過之而無不及，其後遺症恐怕需要更長久的時間才會顯現。對於現代浙江畫家而言，潘天壽這一代畫家努力摒棄海派的商品性因素，將浙派繪畫推向學術性的探索，應可以成為他們從書畫市場的洪流中突圍的標杆。

三

我們的問題是，在現代書畫藝術多元化的風格追求中，流派究竟是已褪變成歷史的概念，還是仍在不自覺地影響著現代書畫家的風格取向？在浙派的承變回環中，我們看到了隱含其中和表現出來的時代和社會的脈搏。雖然現代是個講求個性、突出特點的時代，但由於地域的滋養、人文的涵泳、教育的影響等原因，書畫家在風格求索中總會不自覺地將自己納入某一特定流派的脈絡中，或承傳，或突破。“浙派”書畫從緣起到現在，其內涵發生了很大的改變。但是其中一些恒定性的因素，卻已然積澱為傳統的精髓，成為風格創造的動因所在。比如，浙派書畫傳統中的兩個重要特點，文人畫重修養、格調，講求詩情畫意和豐富的筆墨技法，遠功利、卻低俗的特點，與行家（專業畫家）重技巧規範，以形寫神等特點對浙派風格的塑造作用；浙地重山複水、雲霧顯晦的自然環境，既有西子湖式的平柔，又有錢塘潮般的壯闊，涵養了書畫家們剛柔相濟、外柔內剛，外表寧靜閒適，內裏自強圖新的氣質，從而使得整體風格呈現出明潤秀健的審美取向。

我們認為，這些特質與其他浙派藝術也有相通之處，比如文學領域的浙派認可的核心審美範疇是“清”，另外還有“淡”、“潔”。同時也有重“學”的傾向，即以知識和內在人格建構起精神框架。當這些流派的特質轉化為教學或批評中的評判標準，必然對置身其中的書畫家產生風格上的影響，甚至限定。

因此，流派對風格的整合作用顯然是存在的。進而，我們也要質疑由此帶來的風格上的趨同性。目前的浙派，受到的詬病較多可能還在於無法突破地域性的局限，即風格過於清新秀麗，而少氣局闊大、氣息陽剛之大作。在當代這個資訊社會，大家的眼界和掌握的知識不會產生太大的距離。但真正的大家，卻可以憑藉過人的悟性，超凡的氣局，突破地域性的囿限，達到剛健宏闊之藝術高度，比如潘天壽。所以，流派為書畫家的風格創作帶來的是傳承有緒之脈絡優勢，而書畫家的最終的成就，卻體現為對流派的跳脫和延展。一個流派若以某種風格形態固定下來，一定是會成為歷史的。但若其精神和特質能在後來者的創作、教育、研究活動中不斷地反射、凸現出來，則它的生命不息。

浙派書畫家代表陸抑非先生曾提出“三通論”，即“縱通、橫通和內通”，最能切中肯綮地說明“浙派”在現代傳承演變的內裏。“縱通”就是繼承傳統，講求書畫本體的規律和原則，以貫通傳統的根底。“橫通”是充分吸納現代藝術創作的養素，開闊視野，豐富學養，以將書畫創作推向現代之路。而“內通”則是自己學養、知識、修為的一種綜合融通能力，指向書畫家自身領悟力的方面。這“三通”正是浙派書畫既能延綿不斷，又能保持不斷創新的核心所在。

因此，在特定的歷史階段出現的書畫流派，應該俯察其與時代文化氛圍、地域人文構成之間的關係，才能更深刻地瞭解其生成觀念、創作特徵之淵源所在。而現代書畫藝術風格的形成，更不能脫離社會的背景和其他各種因素進行考量，唯此，才可以對某一種看似約定俗成的流派風格解讀出藝術史的深度。