



王磊：体制变革中的另一个生存空间：上海画家村
Wang Lei: Another Living Space in System Transformation:
The Painter Village of Shanghai

岛子：影像介入历史
Dao Zi: Image's Influence on History

赵丽宏：紫色的艺术哲思
Zhao Lihong: Purple Artistic Philosoph

曹晓鸥：感受“Tate”
Cao Xiaou: To Feel "Tate"

杨阳：山东花馍
Yang Yang: The Varied Steamed Bread of Shandong

主 编 钟永诚

执行主编 杭 间

TEAHOUSE FOR ARTISTS

艺术家茶座 第4辑

现象 | 观念 | 观点 | 叙事

山东人民出版社



TEAHOUSE FOR ARTISTS IV | 艺术家茶座4

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

（此处为模糊文字，疑似“茶座”或类似表述）

图书在版编目(CIP)数据

艺术家茶座. 第4辑 / 钟永诚主编. — 济南: 山东人民出版社, 2008. 6

ISBN 978 - 7 - 209 - 04495 - 0

I. 艺... II. 钟... III. 艺术 - 丛刊 IV. J - 55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 077092 号

责任编辑 吴宏凯 李 楠

装帧设计 柳 岩

艺术家茶座(第4辑)

主 编 钟永诚

执行主编 杭 间

山东出版集团

山东人民出版社出版发行

社 址: 济南市经九路胜利大街 39 号 邮 编: 250001

网 址: <http://www.sd-book.com.cn>

发行部: (0531) 82098027 82098028

新华书店经销

山东新华印刷厂临沂厂印装

规 格 16 开(172mm × 232mm)

印 张 10

字 数 200 千字

版 次 2008 年 6 月第 1 版

印 次 2008 年 6 月第 1 次

书 号 ISBN 978 - 7 - 209 - 04495 - 0

定 价 16.00 元

如有质量问题, 请与印刷厂调换。(0539) 2925659

编者语

在《寻找家园的伟大》一文中，杭间先生说回顾一段历史过程，他首先采取的办法是设身处地，这实在是简单而又平易的四个字。惟其简单与平易，才真得难以做到。或许，对他而言，在繁忙的工作科研中拿出宝贵的时间来主持《艺术家茶座》，亦是这种为学方式在另一个领域的践行。

“‘言必称希腊’和现实主义的习惯眼光，已使标榜修养的艺术成为‘保守’思想和庸俗虚荣者的温床。”正是基于这样一种认识，《艺术家茶座》希望能尽微薄之力，对当代艺术进行推动，传达“人人都是艺术家”的观念。对于其间的困难，身处其中的每个人都是明了的。如何在艰涩的理论与飞扬的个性之间找到平衡，又如何建构出一种属于茶座的话语体系，都是我们不得不面临的难题。

尽管杭间先生曾经不无自嘲地说，“平和”是那么容易被理解成“退却”和“妥协”，但他依然试图在“前卫的”、“传统的”、“学院的”、“画院的”、“明星式的”、“商业画家的”、“地方文化馆式的”、“军队系统的”……如此种种阵营之中去寻找一种“茶馆”式的“散淡的平和”。相信那些陪我们一路走过来的读者会看到这种“平和”的力量所在。

“艺术”终归是一朵人类思想之花，《艺术家茶座》便是以这些小小的叩问与求索，给出自己的理解。当《艺术家茶座》首度面世时，策划者原本想尽可能让她持续均衡地与读者见面，但终归有违初衷，对那些抱有期待的读者来说，我们深表歉意！

路途遥远，而我们所能抵达的终归有限，但相信“茶座”中的“世界”，会一直被书写下去。

目 录

编者语 | PREFACE

专稿 | TOPIC

004 杭 间 寻找家园的伟大——20 世纪中国山水画精神变革探索

现场 | ON THE SPOT

016 王 磊 体制变革中的另一个生存空间：上海画家村

批评 | CRITIQUE

031 崔卫平 艰难时期艺术家的抉择

038 岛 子 影像介入历史

045 赵丽宏 紫色的艺术哲思——渗入黄伟明油画构思境界

设计 | DESIGN

049 靳埭强 创意的寻求——对中国设计教育的思考

057 包 林 锦囊与妙计

影像 | IMAGE

061 尼古拉斯·米尔佐夫 从黑色照片到后摄影

075 刘 翔 当代世界著名的五位女权主义电影导演

主 编：钟永诚
执行主编：杭 间
责任编辑：吴宏凯 李 楠
学术助理：连 冕 刘向娟
编 委：丁 宁 岛 子 冯博一 孙振华
 张晓凌 张 敢 朱育生 陈丹青
 吴 鸿 吴 勇 尚 刚 贺西林
 金明善 顾 铮 靳埭强

建筑 | ARCHITECTURE

087 江 牧 从佛罗伦萨大教堂穹顶想到大师风格

音乐 | MUSIC

096 艾略特·敏茨 真正的约翰·列侬

115 徐兴无 漫说“秋籁”

访谈 | INTERVIEWS

118 何多苓 唐丹鸿 从女性到婴儿——何多苓访谈

行走 | JOURNEY TO ARTS

125 曹小鸥 感受“Tate”

民间 | FOLK ARTS

134 杨 阳 山东花馍

札记 | ESSAYS

153 戴吾三 距离美感小议

157 李永存 什么是好的艺术品

寻找家园的伟大

杭 间

——20世纪中国山水画精神变革探索

对20世纪中国山水画的评价,有过截然不同的看法,这些观点形成于不同的时期,可见现实的价值判断和对历史背景的不同认识,都影响到了对山水画的认识。从某种意义上说,山水画比人物画似乎更能反映时代在艺术家身上留下的烙印,因为很久以来,“山水”代表着传统的品格和精神,即便在1960年代以后的一段时间,国家主流意识形态强大到足以取代画家独立思想的时候,山水画中仍然或多或少地保持着艺术家的梦想,是无数受伤的心灵最后的乌有乡。因此回顾这段历史过程,我们首先采取的办法是:设身处地。

—
假设这是1900年的一个黄昏,正是春色无限的好时节,一个画家信步出门抬头,满眼皆是“山水”。然而这“山水”已非昨日之家园,回到家来,冥思苦想,醒时梦中,这现实的真山真水又如何与我胸中之“山水”印证?“山水”的诗意又何在?

其实以上的假设在中国历史上的某个时期常常发生,不足为奇。但是,我们从中所要关注的是“时间”这个条件,生活在20世纪初年的山水画家是苦痛的,他们至少在以下几个方面无所适从:

1. 作为传统士大夫文化最大包容体的“朝廷”没有了,过去山水画家对于自然的赞美,有“在朝”的比照,因而愈彰显“在野”的价值,即使是完全的冲虚淡泊,在那样一个体制下,也仍然显得珍贵。如今,满目疮痍,继起的军

閥混战,中外资本大行其是,铁路延伸之处,乡风骤变,几百年来诗意飞溢的山川风景之中,逐利之徒如过江之鲫。

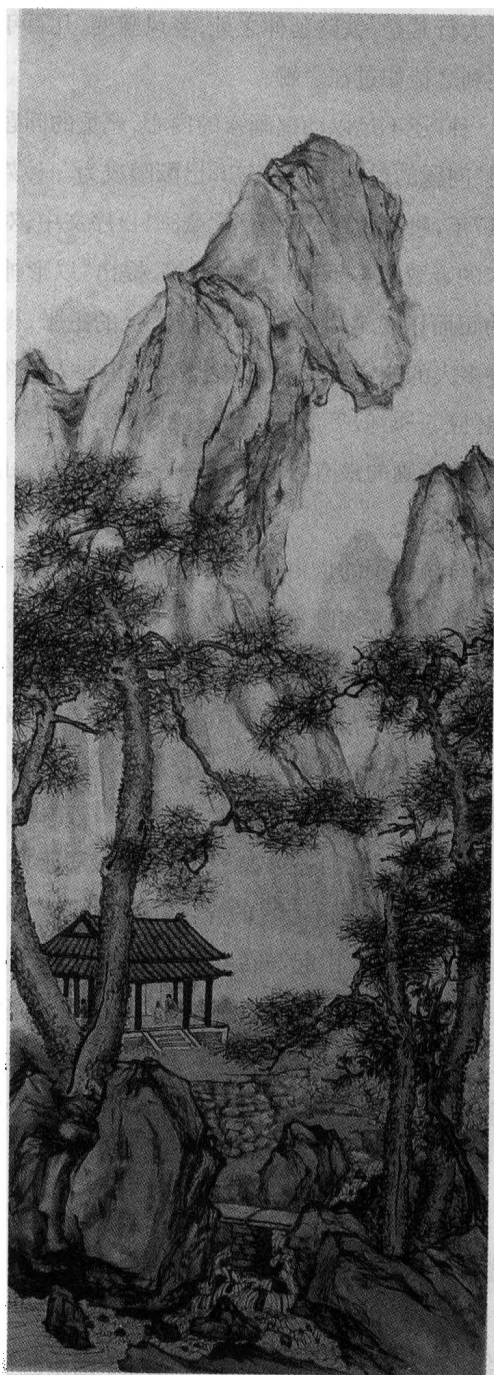
2.然而单此一种,还不足以动摇画家的内心,严重的问题是自变法维新以来的对于“体用”问题的讨论,到了民初,已酝酿成为一种势力强大的否定传统的潮流。1917年,康有为在《万木草堂藏画目》序文中,对文人画极尽贬斥,他把近代画家的衰败归咎于“写意”的滥觞,提出“以形神为主而不取写意,以着色界画为正而以墨笔粗简者为别派”。他的主张,得到了年轻的刘海粟、徐悲鸿等许多人的响应,更有新文化运动的主要人物陈独秀等人在大的文化层面上的呼应,一时似乎形成对传统绘画的合围之势,白话诗的勃兴又极大地冲击了传统绘画的最有力的依托——古典诗词,山水画家的思想处境之艰难,由此可见。

3.在清末民初传统绘画的世俗化潮流中,花鸟画、人物画的雅俗共赏的变革,在扬州画派、海上画派诸画家努力下,潜移默化着时代的审美之风,又有摄影术和西洋绘画的引进,因此,虽有许多有识之士努力在革四王流弊中力倡宋元画风,但在大时势中显得苍白单薄,无力扭转社会对传统面貌山水画的看法。

从“我看山水”到“山水于我”到“山水之于大众”,中国画家遭遇了全面的困境。一百年来,山水画家们还远离了“山水”,聚居于城市,他们必然还要接受“城市”对于他们的眼睛和心灵的异化,这种“异化”最大的因素,便是“工业化”对社会的影响,由此引起与在农业文明基础上产生出来的中国传统文化价值观念的撞碰。在这个意义上说,那些在20世纪坚守传统,并卓然有成的山水画家无异于生活在“异乡”之中,他们在“异乡”中描绘理想的故乡,其精神放逐意义,已超出了绘画的本身,而具有思想的价值。

二

在最初的重要人物中,我们也许要反复提到两位英年早逝的画家——金城和陈师曾。1914年,中国最早的国家博物馆——内务部古物陈列所在故宫展出历代书画,使当时只知“四王”的人们对中国绘画史有了更多的理



金城
山水
132.5×46cm



陈师曾
山径松关图
1921年
123 × 53cm

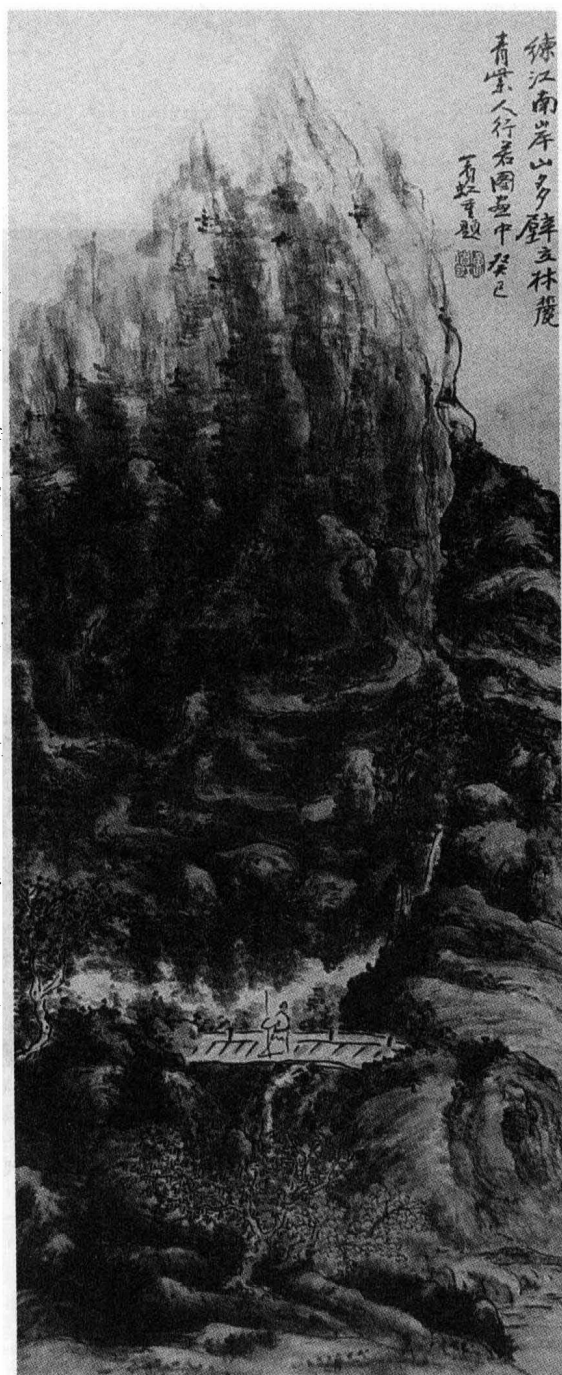
解。这件事，金城是功不可没者。1920年春，金城与周肇祥、陈师曾等人成立“中国画学研究会”，虽以临摹为主，但由于他尊崇宋元山水画的见解，在某种意义上对扭转“四王”的颓风影响深远，扩大了传统承继的视野，为后来的山水画变革打下了深厚的基础。在其弟子中，有相当数量成为后来独树一帜的有影响的画家，如秦仲文、胡佩衡、吴镜汀、陈少梅等等，金城对宋元的重视还促进了对“南北宗”看法的综合，而北宗的注重对象的较为写实的描绘，呼应了新文化运动对于现实的主张，甚至与康有为的思想不谋而合，“若夫传神阿堵象形之迫肖云尔，非取神即可弃形，更非写意即可忘形也，遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同”。陈师曾是位天才画家，他家学渊源深厚，且有留学经历。他于诗、书、画皆有过人才情，且熟悉画史，他的山水受石谿、石涛、龚贤、沈周等人的影响，用笔意气纵横，率意中显出从容与自信，在当时“四王”画风泛滥时尤为引人瞩目，产生过“振衰起溺、补偏救弊”之功；他的近于写生的一些园林小品，有时甚至融入了西画技法，而又恰到好处；他对齐白石的艺术影响已被传为佳话，其意义自不是一般意义的提携，而是在思想上对齐白石的指引。

三

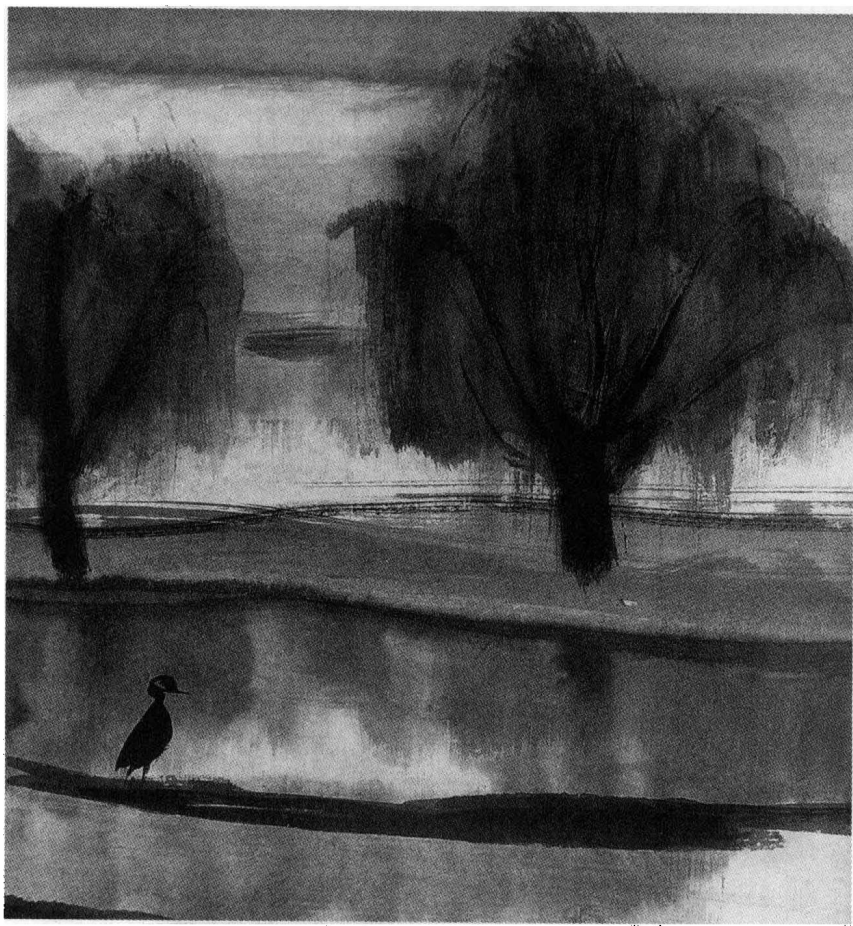
民初从画界内部对“四王”的山水画僵化的否定，足可认为当时传统画界的种种变化，也已为新文化运动的一部分。在社会巨大变革面前，传统画界试图以自己的角度，来诠释对传统承继的见解。因此，与文学中的对国故派不能简单看待一样，画界的这一种倾向，也自有它的进步意义。如果没有这个共识，我们也就无法提到第三位重要人物——黄宾虹。

在20世纪一百年传统绘画发展中，黄宾虹是一位评价差异出入甚大的人物，他生前比起齐白石、林风眠、潘天寿等人来说是寂寞的。但是在近10余年间，尤其是20世纪末中国画学界的一次又一次对他充满敬意注视，却表明黄宾虹的艺术还未被完全认识，而有着超越时代的价值。

黄宾虹的意义在于对“笔墨”问题的“精神”提升。长时间以来，传统画家在形式上的陈陈相因，成为一个诟病最大的问题，“在20世纪中国画的发



黄宾虹
练江南岸
1953年前
84.5 × 32.5cm



林风眠 独立 20 世纪 60 年代初 33 × 33cm

即为中国艺术精神之所在。黄宾虹说：“鄙意以为画家千古以来，画目常变，而精神不变。因即平时搜集元、明人真迹，悟得笔墨精神。中国画法，完全从书法文字而来，非江湖朝市俗客所可貌似。鄙人研究数十年，宜与人观览，至毁誉可由人。而操守自坚，不入歧途，斯可为画事精神，留一曙光也。”这段话与黄宾虹关于学问的思想结合起来看，就可看出“笔墨”问题在他艺术思想核心中是操守、是人格、是精神，而绝非单纯的技巧。20世纪90年代后期有关“笔墨”问题的大讨论，反对者和肯定者都忽略了“笔墨”背后的人以及人的精神这个大条件，而我们现在看黄宾虹的“笔墨”论及其他的山水画实践，也只有在此意义上才能理解在激荡背景下革新中国画的真正目的。

黄宾虹在创作上探讨了“笔墨”与山水的关系：“以山水作字，而以字作画。……凡画山，不必真似山；凡画水，不必真似水，欲其察而可识，视而可见也，故吾以六书指事之法行之。”与吴昌硕的以金石入画不同，黄宾虹强调的是“六书指事之法”。六书中，象形、指事、会意、形声、转注、假借，独“指事”与绘画有特殊性，用今天的话来讲，“指事”含有某种意义上的象征性。笔墨的“象征性”问题在黄宾虹的山水画中有一个发展过程，他的五字笔法、七字墨法，最后归结到“点”上。尤其是晚年，几乎无“点”不成画，他通过“点”不但解决了“笔”与“墨”的矛盾，而且在整个画面的“点”的经营中，使“笔墨”特立独行，通过象征性强化到精神的层次。今天看来，黄宾虹的山水题材布局构图不见得有多新，但由笔墨而来的“山川浑厚、草木华滋”的境界，尤其是晚年因目力不逮，所画已近抽象的山水作品，更说明了“笔墨”的那种精神力量。

因而黄宾虹也好，稍后的潘天寿也好，张大千也好，后世的美术史家在将他们仍归入传统派，并表示局限的惋惜的同时，又不能不说，在20世纪中，这几位传统派的大师对中国画贡献最多成就最大。

四

美术史家郎绍君对20世纪中国画坛诸流派作了如下分类：

1. 传统型：吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、张大千、李可染、傅抱石等等；
2. 泛传统型：高剑父、高奇峰、徐悲鸿、蒋兆和、林风眠、吴冠中的水墨等等；
3. 非传统型：林风眠、吴冠中的彩墨，赵无极、朱德群的抽象水墨，以及现代的“实验水墨”。

郎绍君的这个分类法，不仅对整个中国画，而且对于山水画来说，也是基本适合的。整个20世纪，山水画取得杰出成就者，仍是传统型和泛传统型的艺术家，虽然从中国山水画整个历史来看，这一百年只是前进了一小步，但是其中却有许多耐人寻味之处。严格说来，齐、黄、潘、张等人都不是真正传统意义上的文人，前面说过，山水本身的意义以及受众看山水的态度都变了，同时又有西化风潮之迫，传统受抑，又兼有革命现实主义创作方法的影响。因此，在这样背景下，山水诸大家的发展，使得山水画从某种意义上成为一种象征，他们在一个特殊的场景中，保存并延续了中国传统优秀文化之根，也因这一点，在20世纪末的时候，黄宾虹、潘天寿、李可染等人益显伟大。当然郎绍君的“泛传统型”的分类和界定都显得过于宽泛，这里面的林风眠、徐悲鸿两人的艺术道路，是应该区别对待的。

林风眠在山水画上的贡献，似乎不能用一句中西结合来概括。中西结合是一个复杂的问题，除了学理上的理解，更主要的是寻找一条具体的可操作的道路进入画境。林风眠自然有极深的西画修养，1935年商务印书馆出版了他的《一九三五年的世界艺术》，可以说是中国最早系统介绍西方现代艺术流派的著作之一。然而要在中国的情境中走一条有特色的路，远比学理上的议论来得艰难。在林风眠看来，决定中国绘画的是一些本质性的东西，而非程式和笔墨，他在汉唐艺术那里找到了源头，并抽离出“线”这个要素，但此时的“线”并非孤立的，林风眠指的是连接“汉唐”精神的线。与黄宾虹的“精神”性山水相反，林风眠选择了“情感”表现，他从自然中感受那些他所亲近的山水风物，凭记忆和技术经验去作画。他在“笔墨”上与吴昌硕恰恰相反，也有别于黄宾虹，他反对书法入画，“书法和绘画究竟是不同

的东西”。他也坚持不在画中题诗,为的是不让诗破坏绘画的独立性,他对颜色有着自己的理解,大胆地将丰富绚烂,但又并非纯自然的物象之色,引入绘画。可以说,以上种种都是与传统型诸大家承继南宗文人画的传统背道而驰的。但是林风眠却成功了,他的成功在于在新的世纪里,真正改造了似乎是不可改造的势力强大的传统绘画,我们今天面对着他的《秋鹭》、《农庄秋色》等作品,任何一个只要不抱偏见的人都能从中感到突破传统桎梏的鼓舞,这种追求,实际上也是传统型诸大家所希望的,齐白石花鸟、山水画的俗化,并非艺术家真的摆脱不了匠气,而是一种有意为之的“俗中见雅”,但是由于西画学的修养,齐白石不可能走到林风眠这一步,黄宾虹的晚年几近于抽象的“点”以及焦墨,实际上也是一种突破传统之策,然而他只是从传统的内部将这种革命推到极至,而不可能如林风眠这样与文人画彻底决绝,但是三人却殊途同归。可以说,20世纪中国山水画,如果没有林风眠的出现是遗憾的,而黄宾虹的独自意义,也会因没有林风眠而大大削弱其光彩。

五

还需要重视的是20世纪后50年的山水画家。前面之所以说“泛传统型”的分类法过于宽泛,还在于这个年代的一些杰出艺术家,虽然在他们的晚年,其作品风格大致确可归入泛传统型,然而这些人的心路历程、生活方式等等,却和传统型诸大家有许多不同。徐悲鸿的写实主义的提倡,决不是留学者的食洋不化,也非政治的投机,而是他坚信科学的重要,由此引申出客观、正确地描摹现实对于改造中国艺术的重要性。徐悲鸿的这种思想与新文化运动对于中国旧文化的批判,对于当时先进阶层对德先生、赛先生的欢迎是一脉相承的。徐悲鸿在中国山水画创作上也与油画一样言行一致,他画的松林、人物,其枝杆生长,人物与景的比例,基本上是西画的方法,但是却也画得清新刚健,笔墨韵味十足。20世纪50年代的李可染、张仃、罗铭,以及长安画派的赵望云、方济众、石鲁等人的重视写生的山水画的变革,应该说是时代文化价值观的使然,而非徐悲鸿的影响。写生并非此时独创,浙