

毛时安文集

大地·苍茫

卷一

《原诗》：一份珍贵的美学遗产

《艺概》：古典美学最后的晚霞

人生哲学和艺术境界

中西表现美学及其影响下的绘画

文化的价值与文学的寻根

人体艺术反思

惊险片的结构和原则

摒弃辉煌的巨人梦和史诗梦

人间正道是沧桑

历史，永恒之谜

希望，在海平线闪烁

我们的戏剧缺失了什么

走进文艺复兴的新时代

世纪之交：文化的选择与建构



上海锦绣文章出版社



卷一

大地·苍茫

毛时安文集

序

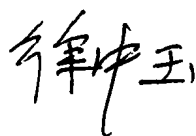


我和时安教授曾多年在华东师范大学和上海作家协会一起学习、共事过，看到他一贯非常努力，积极勤奋，自觉钻研，富有独立思考，勇于发表自己见解的精神。原来并不深知他乃出生于一个普通工人之家，乃生长在解放后新建的工人新村环境里，高中毕业后还在工厂里做过十年木工。大学毕业后，他先是在上海社科院文学研究所，后在上海作家协会任副秘书长。近年来他的社会工作任务更多且重，要同时考虑和协同、组织、管理许多事情。晤面时感到他总是精神抖擞，谈及他在研究与思考、处理实际工作中的许多感想与意见，比单纯学生、研究时显然开阔许多，不一样了。多年来他敞开思想，积极发表了数百万字各类文字，受到读者欢迎，同志鼓励，以及各种奖励。这是他长期在实际工作中勤奋写作、勇于发言的成果。读后我深感欣慰。

读了他这部厚厚的文集稿，中间有些曾读过，也有不少未曾看到过。非常诧异他哪来如此多的时间、精力写出这多有见解的论文。其中文章，

涉及文学、文化、戏剧、电影、电视剧等等多方面的现象与新产生的问题，既有宏观的概括和议论，也有微观、具体的分析，以及积极提出的建议。他在大学时期随我治学就有志于理论探讨，读过许多书，开始写论文，我是知道，并鼓励的。当时由于社会经验、实践不足，书本知识居多。毕业后就大不相同了，担任了一些单位、机构的负责工作，接触到许多文艺、文化、艺术各方面的朋友、许多实践中产生的新问题，须要调查、研究、讨论、融汇后才行。他的文字显然已不是单纯学术研讨、知识介绍，而是能吸收、融汇到来自社会各方的讯息，心得体会等的智慧了。改革开放以来文化界的宽松环境对他也起了重要的支持作用。他写出的不少论文多以问题为主，密切联系实际，指出问题所在，有何弱点，坦直提出建议，要言不烦，往往中肯。同某些长篇大论，太多堆砌材料，却空洞乏味的学究气文字，很不一样。他的所写，所以能广得好评，我以为主要就在这些特点。知也无涯，他已经作出不少贡献，我期望他今后仍要继续坚持这一特点，必能有更多更大贡献。改革开放以来，近三十年我们国家社会已有显著推进，人民生活开始得到实惠，故能大局稳定，共同努力，在追求更快进展。当前文学、文化界还存在不少有待克服的弱点与不足，需要大家共策共力，居安思危，广开言路，鼓励批判、反思，坦率接受历史教训，不要讳疾忌医，不要只爱听好话，而听不进充满善意中肯的群言。

时安同志虽已进入六十岁，但现在令人高兴的是，“六十岁”在今天这样和平渐进环境中，已只能算作较高年龄者中的“小弟弟”了。他能继续做出更大贡献是必然的。匆匆写这几句话祝贺他这本“文集”的成绩，对他后望更多，并愿与之共勉。

A handwritten signature in black ink, reading '徐中武' (Xue Zhongwu). The characters are written in a cursive, flowing style.

二〇〇八年四月九日

目录

001/ 大地·苍茫
016/ 现实主义和现代主义
030/ 《原诗》：一份珍贵的美学遗产
043/ 《艺概》：古典美学最后的晚霞
057/ 人生哲学与艺术境界
067/ 中西表现美学及其影响下的绘画
078/ 纪实性：文学把握世界的别一种方式
084/ 文化的价值和文学的寻根
087/ 外来影响从何而来
092/ 淡化：一种艺术现象
100/ 艺术的当代性及其审美特征
108/ 琼瑶的梦和读者的世界
120/ 小说的选择
128/ 现代艺术的描述与批判
172/ 油画和文化
179/ 意味与形式
190/ 人体艺术反思
197/ 惊险片的结构与规则
205/ 批评的新变

Contents

摒弃辉煌的巨人梦和史诗梦 /216
人间正道是沧桑 /219
历史,永恒之谜 /228
永恒的批评 /235
批评家的失误及其他 /242
批评及其方法 /250
动态批评论 /269
世俗的文本与解读 /279
希望,在海平线闪烁 /290
不事喧哗的艺术探索 /296
艺术话语系统中的语词与语法 /301
历史性与当代性的统一 /308
营造上海文化大市场的若干思考 /319
走进文艺复兴的新时代 /335
我们的戏剧缺失了什么 /364
世纪之交:文化的选择与建构 /379

大地·苍茫

中国油画与文化谈片

站在二〇〇五年岁末金色的阳光下,回望中国油画的历史和发展。这是我个人渺小生命和硕大艺术整体的一次带有因缘色彩的际遇。面对“中国油画”四个字,我竟莫名地发现,自己仿佛孤独地站在一望无垠的广袤大地的边缘,遥望着天边的地平线,心头涌上了一阵很壮丽的伤感,夹杂着丝丝惆怅的苍凉。我在内心深处加固了中国油画和大地的内在关联,并且确认“大地”乃是中国油画的最好意象。唯有大地最为广博的胸襟,最为丰富的地貌,竭尽变化和层次的形态,才能概括中国油画的整体面貌和它所走过的道路。

此情可待成追忆,只是当时已惘然。

中国油画的历史虚一点的话,可以追溯到五百年前不辞劳苦艰辛飘洋过海而来的传教士,可以追溯到明清之交徐光启的好友利玛窦,活跃在清朝宫廷的朗士宁。但是,油画从蛋彩颜料到油性颜料,在欧洲满打满算也不过是五百年历史。所以,说中国油画和五百年的关系,只是沾边而已,并无实质性内容。因为那时只有“在中国的油画”而并没有像模像样的“中国的油画”。严格地说,那只是“西画东渐”。

实实在在脚踏实地的中国人画中国的油画,即使从被徐悲鸿先生称之为“中国油画之摇篮”上海徐家汇土山湾画馆(清同治三年,公元1864年)也不过是一百四十年多一点。而真正的中国油画,其历史可能还要短一点。从二十世纪初中国留学生赴日学习油画为起点算起,大约不过一百多年的时间。



二〇〇五年四月和靳尚谊先生(右一)一起观看他的油画展

现在我们已经大体能按这一百多年的时间,约定俗成地来划分中国油画的历史进程,即一九四九年前从日本欧洲学习了解油画并开始确立中国油画形象的时期,一九四九年后以学习苏联东欧油画,并结合一九四九年前积累下来的技巧、技术初步形成中国油画独特形象的时期,以及改革开放后“百舸争流”全面发展,努力确立中国油画在世界文化格局中的面目和价值的时期。如果借用一个音乐的比喻,这还是一部“未完成交响乐”。

我所敬重的前辈油画家靳尚谊先生在回答油画“人家大学毕业了,我们还在中学”的问题时,很肯定的表示“对,就是”。以靳老的德高望重和艺术成就,以如此谦和之心来看待中国油画,自然人格艺德很值得敬重。另外,中国油画以一百年的时间去走完西方油画五百年的道路,其深刻的内在矛盾也是显而易见的。就像我们现代化的“跨越式”发展一样,其间每一步跨越,最终都会留下一些令人遗憾的空白一样,其中有些空白留下也就留下了,有些则需

要补课,有些致命性的则需要花大力气去回头收拾。以一百年去完成五百年的任务,中国油画在某些技巧、某些风格、某些画法上,必然会留下发育不成熟的缺憾,这是不容置疑的。

但总体上,我对中国油画“还在中学”一说是持温婉保留看法的。也许我是一个折中主义者,在对待本土文化的态度上,我既反对妄自尊大,也反对妄自菲薄。和科学技术相比,艺术更依赖于其发生发展的“文化语境”。中国油画唯有将其放在近代中国历史、中国文化的语境中,我们才能确定它的价值。也只有这样,才能将它的功能放大,明确它在世界油画格局中的地位 and 作用。

中国油画实实在在的一百多年的历史,也正是中国漫长历史长河中内容最为深刻、变化最为丰富、令世人最为动容敬佩的一百年。今年六月我在安徽考察,参观李鸿章旧居,才知李也是一个颇有经天纬地之才的人物。从他签署《马关条约》时哭丧的脸,到中国进入联合国乔冠华的开怀大笑,我切切实实地感受到了这一百年历史变化的空前宽度。我以为,作为一个写实性极强,色彩性最为丰富的画种,中国油画也许比它美术大家庭中的任何一位兄弟姐妹更多地保留了一百多年中国历史的体温与余热,凝聚了华夏古国穿越近代百余年风风雨雨时的喜怒哀乐。特别是在它初步掌握了技巧之后,就遇到深重的国难而毫不犹豫地把手指向了水深火热而英勇抗争的社会现实。置身于中国文化语境的中国油画,切切实实表达了中国题材。它所表现的一切来自中国的社会现实,来自于对中国现实的思考。人们可以透过中国油画脸庞上的中国表情,读到一百年累积起来的中国心情,包括对中国人民从此站立起来了的自豪兴奋,对“文革”沉重历史的迷惘与反省。并且由此形成了中国油画的基本美学品格和艺术气质。这就是:悲剧性,对民族深重苦难的反复缅怀和沉思;英雄性,苦难孕育英雄,在中国油画中我们看到英雄在悲剧中的诞生和屹立,特别是对民族独立解放战争的神圣追忆,并由此确立的英雄主义品格;史诗性,中国油画虽然也有一些抒情性小品式的作品,但它的主流从来没有自外于自己民族悲壮前行可歌可泣的历史潮流。相反,总是自觉地把

自己置放到民族解放独立的洪流之中,甘当时代和人民的儿子。中国油画所承担的这一历史和美学的崇高使命,是任何其他国家、其他民族,哪怕是欧美最顶尖的油画大师,也无法替代完成的。要说艺术价值,难道还有比这更重要的价值么!

所以,几乎可以说,你观看每一张中国油画,都是一次对特定时空中国感性的触摸,都是对那张作品产生的时代的一次超越时空的对话。

与此同时,中国油画在漫长的发生过程中,逐渐在艺术上初步形成了一种中国形式。油画是一种外来的艺术样式。但“橘生淮南则为橘,生于淮北则为枳”。一百多年中国人文水土潜移默化的熏陶,天长日久“随风潜入夜”式的现实和精神的滋养,在世界油画的谱系中自然而然理直气壮地诞生了一个新的族类:中国油画。它在学习保留油画的基本艺术特征的同时,又不断地吸收着中国文化中国意识和中国古典美学的养料,如线条造型、散点透视、意境学说等,改造着其西洋文化的基调,形成了一种中国趣味、中国气派、中国风貌。而且作为其主要表现对象的中国的自然地貌、人种类型也决定中国油画在学习西洋油画技巧的同时,不能完全简单移用这种语言和技巧。油画家董希文不仅在油画《开国大典》中探索油画的中国样式,而且在理性上明确认识到,要把西洋油画多方面的性能“吸收过来,经过消化变成自己的血液,也就是说要把这个外来的形式变成我们民族自己的东西,并使其有自己的民族风格。”所以,中国油画“苏化”固然不行,“欧化”同样不行。必须使他者的艺术成为本我的艺术。晚近,油画家詹建俊对此也有显然是深思熟虑的学理考量。他认定,中国油画的学习过程也是油画本土化探索创造的进程。……一个世纪以来我们所取得的成就已经是有目共睹,总体来看已具有一定的民族特色和较好的艺术水平。他撰写的《中国油画的处境与选择》,是我目前接触到的代表着最新思考水平的油画文献。中国油画不但可以看到灵光乍现的华彩,而且更多可以看到巨大才华和巨大生命能量积蓄后如火山熔浆的喷发,以及一遍又一遍旷日持久的倾诉。画布既是他们心灵倾诉的对象,同时是他们必

须竭尽全力才能征服的桀骜不驯的对手,是他们创造中国形式的艺术工地。中国油画以这种人文水土滋养出来的独特性,先是引来周边人们好奇的目光,再是激起他们了解、接近的欲望,最后在一个文化多样性的世界里赢得人们由衷的尊重和赞叹,哦,原来中国也有自己如此独特如此出色的油画。

中国油画在向外面世界学习的同时,应该为自己的成就而自豪,自豪不等于自满。因为就在一百多年中,中国油画在世界油画格局中产生了不可替代的价值,占据了不可替代的地位。

同时,我们也要看到中国油画是发生在近代中国文化语境之中的。这一语境自身的复杂性必然会影响到中国油画的生长和发育。是在多重文化焦虑的协奏和挤压中行进的。

首先是近代中国百年文化的主体焦虑。中国文化的近代化是在帝国主义列强的坚船利炮的进攻下开始的。先发现代化的强势国力以及与之相伴的强势文化,构成了我们赖以发展的坐标和价值体系。一百年来,我们的不断落后,他们的不断先进,我们的不断弱势,他们的不断强势,以及我们不断追赶、不断学习,却仍然不断落后不断弱势的剪刀差发展,极大地加剧了我们内心的焦虑。于是,我们不断地寻找着追赶的方向、追赶的路径,同时又不断否定自己的过去。经常在文化上显得无所适从。如果说,这一百年真有什么基本特征的话,那就是它的每一次发展阶段都被称为“过渡期”。而且每一次的过渡期都不是以意义上的连接而是以断裂开始的,陷入了周而复始的自我否定的循环怪圈。直到一九七八年开始的改革开放,方始有所摆脱。一个人、一个民族、一个国家,长期处在总体方向不明的过渡期,就必然会产生文化心理上的焦虑。这就好比我们去一个新朋友的家,不认识路,老是在找路,问路,就会心烦意乱,就会觉得遥遥无期的漫长。相反,从朋友家出来,归家的路就会觉得又快又短。这种百年焦虑表现在油画上就是我们从西到东,再从东到西的“学习”。在不断的自我否定之中,几乎使我们像迷途的羔羊,既失落了方向又丧失了信心。冯至先生写过一份诗体的“自传”:

三十年代我否定过我二十年代的诗歌/五十年代我否定我四十年代的创作/六十年代、七十年代把过去的一切说成错/八十年代又悔恨否定的事物怎么那么多/于是又否定了过去的那些否定/我这一生都象在“否定”里生活/纵使否定里也有肯定/到底应该肯定什么,否定什么/进入了九十年代,要有些清醒/才明白人生最难得到的是“自知之明”。

这种文化焦虑的最近症状就是所谓的“文化走向世界”、“文化与世界接轨”。什么叫“走向世界”?它表明:1)我们不属于世界。2)在我们的外面,对面有一个“他者”的世界。3)我们在“走向”,意味着“他者”的存在是一个文化的中心。4)于是,这种“走向”就变成了以对方为中心,我们被动“走向”了。这里的错误是显而易见的。难道我们不是世界图画的一部分,难道不是因为占着人类四分之一的中国人的文化创造,人类文化因此变得丰富灿烂起来。我想,对世界油画和中国油画的关系,是否也应当作如是观。其实说穿了,“走向世界”,就是我们文化心理奴化走向欧美文化中心,尤其是渴望得到欧美主流文化,特别是美国主流文化认同、接纳的一种强烈文化自卑的渴望,一种似是而非的理论。我们很少看到有几个“文化走向世界论”者,走到了非洲拉丁美洲,甚至原来的苏东也很少。

但是,“走向”的世界结局又是怎么样的呢?我们一些出色的油画家,走出去以后又走回来了。他们走向世界几乎一事无成。他们在中国的美术学院教育出来的结结实实的写实功底,曾令西方美术界大吃一惊。可是,你要“接轨”,对不起!他们不买账,不吃你那一套。于是,我们看到走向世界的那些画家又回来了。他们有的还在画,但说实在,有些人已经被自己走向的那个世界废了武功。艺术水平下降得惨不忍睹。有的就干脆从画家变成了“写家”和“说家”。以文字和说话,代替绘画,来让人们惊世骇俗了。在我曾经工作过的文学界,一直怀着强烈的诺贝尔文学奖情结,不断有人说中国作家×××成

为当年诺贝尔奖的候选人,甚至有出版商编出了“走向诺贝尔文学奖丛书”,结果全部希望落了空。倒是一个出了国的其实并不怎样的剧作家戏剧性的得了诺贝尔奖。

说句心里话。看着极为优秀的中国艺术家在国外擦地摊,蹩脚的外国艺术,当然还包括一些优秀的外国艺术,利用我们迫切发展中国文化的焦虑心理漫天要价。我心里时常有一种说不出的难过。对于中国文化、中国油画家要的绝不是“走向”,更不是“接轨”。我们要的是地位平等的文化对话。文化艺术不是科学技术,完全意义上的“接轨”是不可能的。道不同不相为谋。不同的价值体系,文化语境,只有对话,而不是一方向另一方向“接轨”。

正是在这种先发现代化国家强势文化的挤压下,本土文化渐渐失却了它的尊严,在年轻一代的心目中渐行渐远,几成广陵绝响。“抢救、保护”之声不绝于耳。事实上,包括中国油画在内的所有中国艺术,理应得到大家的承认和尊重,一切艺术和文化的发展,都应该建立在对历史理性承认而不是粗暴否定的前提下。可惜的是,我们常常在否定中,对自己设定的艺术方向,所做的事情的正确性,犹豫不决,举棋不定,甚至怀疑。

其次是多种艺术样式挤压的焦虑。二十世纪八九十年代以来,各种观念化的艺术、行为艺术、装置艺术、影像艺术开始大行其道,挤压了传统架上油画的生存空间。这让原本有潜在文化焦虑的中国油画又增加了一份选择的焦虑。在今天,谁在坚持架上油画、谈论架上油画,时常会被美术界视为落伍。同样,如果艺术家见面不谈几句“威尼斯双年展”、“卡塞尔文献展”,则会显得不合时宜。我自己可以算是国内最早的现代艺术鼓吹者之一。经过二十多年的观察,我现在可以断定,现代艺术生产的垃圾与废品,肯定比传统绘画架上油画要多。同样,传统艺术架上油画给人类留下的值得珍视的东西也肯定要比行为艺术、装置艺术要多。时间上的先进与落后并不能决定艺术和文化价值的先进与落后。就如我们今天有很多人写诗,但我们谁也不会无知到说今天的某一个大诗人已经超过李白、杜甫、苏东坡一样。马克思在谈到希腊艺术

和史诗时就说过,在某些方面它们是“一种规范和不可及的范本”。

这里牵涉到艺术中的一个重要问题,即新与旧的价值孰高孰低的问题。我一直认为,新与旧并不决定艺术价值的高与低。新的艺术可以是好的艺术也可能是坏的艺术,同样旧的艺术也可能是好的艺术也可以是坏的艺术。确定艺术价值高下的是好坏而不是新旧。在一个墨守成规的文化时代,创新意味着挑战和风险。而在一个以创新作为时尚去追逐的文化时代里,作为一种艺术品质,固守就显得格外的难得和高贵。

英国作家高尔斯华绥写过一個鞋匠。在所有鞋匠开始用机器做鞋的时候,他依然用针线楦头用手工缝制他的鞋子。他让那些老顾客穿鞋时在记忆闪光的碎片中重温往昔的美好,也使年轻人体会到机器其实并不能完全替代人工和传统的感觉。无独有偶,伦敦圣多姆斯大街就有一家叫做约翰·洛克的制鞋老店。一百六十年来他们始终用同样的工具,同样的纸张、木头和皮子,用手工给顾客做鞋,而不管这一百六十年世界发生多少的变化。

秋天到了,人们回家了。只有寂寞的守林人倚着窝棚的一盏孤灯,守着长夜下的茫茫丛林。为什么艺术家就不能做“传统”艺术老店工匠,做秋日麦田里最后的守望者,去捡拾人们收割后遗落的麦穗稻谷,就像米勒的拾穗者那样呢?

这里不能不提到所谓的创新和守旧,激进和保守的关系问题。创新,在文学界是上世纪八十年代中期的时尚。那时,我们大家都被创新这条疯狗撵得惶惶不可终日。时至今日,在文学界已经很少有人以“创新者”自居了。创新不一定成功更不一定伟大。创新和坚持,在艺术创作中,都是一种自然而然产生的艺术走势。因为对于一个艺术家来说,创新不可能天天发生。创新是苦练积累之后灵光乍现的结晶。我们一夜读完毕加索一生的传记。似乎毕加索一夜就完成了他传奇般的创新历程,似乎他一生的每一天都在创新。其实,什么“蓝色时期”、“玫瑰时期”,都是有好几年孕育、发展的,都是和他特定的人生体验和艺术积累联系在一起的。孩子总得十个月生出来。提前就是早产。

早产的是生涩的果子,后天就得补课。然而,在美术界,创新从八五新潮至今,依然红旗不倒。其实是并没有真正理解创新的要义。科学哲学家托马斯·S·库恩曾经说过,“大量科学时间是复合的、消耗性的扫尾工作,但这样才能巩固最新的理论突破所建立的基础,并为以后继之而来的突破做必要的准备。”所以,他认为,在稳定范式和变革、突破之间,必须保持“适度的张力”(参见托马斯·S·库恩《必要的张力》,福建人民出版社,一九八七年版)。这里他谈的是科学,实际上也适用于艺术。在一个不断变革的年代,不注重“必要的张力”,未经深思熟虑长期积累的所谓艺术创新,除了表明我们艺术家心态的浮躁之外,还加剧了社会和我们自己的心理浮躁。中国唐宋的古文运动、欧洲的文艺复兴运动,都是以表面的固守、复古为目标的。前者力图以先秦文学的质朴来克服当时文坛的绮靡之风,后者则是以回到古代希腊罗马的艺术造型为己任,从而创造了一种以人为中心的“静穆的高贵”的艺术风气。倘若没有一千年前的古文运动,就不可能会有韩柳欧苏等唐宋八大家。没有发端于佛罗伦萨的欧洲文艺复兴运动,就不会产生达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔的“三杰”和其后一系列真正名标青史的大师级的艺术家。事实上,一个人不可能两次走进同一条河流。取舍得当,有时复古也是创新。传统的文化资源能够成为创新的武库。基于这样的认识,我并不反对提倡发展现代艺术,并不反对在威尼斯双年展或卡塞尔文献展上一露头角,展示当代中国现代艺术的风采。但对当前美术界对现代艺术的趋之若鹜,全国突然冒出一群以现代艺术为宗旨的“双年展”的必要性,持一种审慎的冷静和不激烈的怀疑:有这样的必要,需要这样高涨的热情吗?老实说,我这样的怀疑还未牵涉到这种现代艺术热背后强权国家话语霸权的政治意识形态用心。在不少以现代艺术面貌出现的画展中,我们不时可以读到一些面貌十分暧昧不清的东西。而其背后一方面是期待西方强势文化接纳、认同的焦渴,另一方面也不乏强势文化的某些苦心。

这里我想明确无误地表达我的一个基本想法,中国油画、中国艺术、中国

文化的第一价值、基本价值,取决于它是否和如何服务于自己的祖国、自己的人民。所以,面对纷沓而至的各种艺术和文化思潮,我们应该学会选择、抵挡和固守。这也是一种艺术智慧。

最后是突如其来的市场经济挤压的焦虑。市场经济带来了广泛而深刻的“时代之变”,尤其是有目共睹的物质生活的极度丰裕。没有一个人能在二十年前预见到今天社会生产力的迅猛发展,也没有一个人能在二十年前预见社会阶层的变化会变得贫富差距如此悬殊,社会分配的矛盾会如此尖锐。最近就在我生活的这座城市举办了一个闻所未闻的“奢侈节”。八千富豪,九成来自内地(参见《新华每日电讯》二〇〇五年十一月六日)。其二是“时代之痛”。这种痛和变一样的广泛深刻。上至官员富豪,中有白领、知识者,下到普通百姓,几乎人人心头有隐痛,个个嘴里有牢骚。中国的改革取得了举世瞩目的巨大成果。改革利益受损者,如下岗工人、进城打工者,心头有痛自不待言。可是,巨大利益获得者也如此,则是令人费解了。

这里不能不指出的是,我们的社会对市场经济的突如其来缺乏必要的精神准备。对它负面的杀伤力缺乏必要的警觉。在物质开始涌动的时候,我们对物质的疯狂的占有欲望,也进入了野草般无节制疯长的年代。面对物欲像洪水猛兽四处奔脱,首先是道义的缺失。我们不知道人和人生命的价值平等。莫名其妙地讨论大学生救老农民值不值的伪问题。于是出现了要钱才能救人的冷酷事实。我们不知道,关怀弱者是人类最基本的高贵品质。总有人在指责弱势群体的种种不是,而没有去反省权力者的责任。其次是良知的缺失。对于金钱对人性的异化、残害,很少听到几声像样的批判和揭露。我们只会在金钱面前顶礼膜拜。

一度我们生活的物质世界是荒芜的,但我们内心的那片精神世界却像大地一样丰饶。但今天我们却猛然发现,在我们疯狂收割着“物质”的庄稼的时候,在物质世界丰饶的时候,我们的精神世界荒芜了。我们是以“精神”土地地气近乎无节制的流失,才换得“物质”庄稼丰收的。这是我们付出的最为沉

重甚至惨重的代价。

在这里我们不得不遗憾地看到知识者、文化人、艺术家,在时代前沿的基本缺席。他们变成了市场经济和多元时代整齐划一的推波助澜者。放弃失却了良知、人格和社会责任感。他们与权势、财阀共谋着公众的利益。成为自己参与的利益集团的代言人。比如有大名鼎鼎的经济学家就鼓吹小康社会人均两套住房说,刺激人们潜在的欲望。有的经济学家儿女亲属炒股,就鼓吹股市再冲五千点。不少知识者文化人,出于一己私利,用完全似是而非的理论,误导着大众、社会和政府。其作为知识分子的人格操守是很成问题的。

我们的艺术家也常常在经济大潮中迷失了自己。自觉不自觉地完全为风起云涌的天价艺术拍卖搅昏了头而放弃了画室里苦心孤诣的追求。时至今日,知识者、文化人、艺术家的见利忘义、像阁楼上跳来跳去的女人,为着职称、房子、工资,不断调动工作,无情无义,已经司空见惯了。

在油画界除了老一辈艺术家外,我们高兴地看到忻东旺、徐唯辛、俞晓夫等一批中青年实力派油画家,仍然在画布上坚持着自己的人文和艺术理想。在坚持艺术风格探索的同时,坚持用自己的创作回答着当代中国、当代世界的提问。但是,我们也不得不承认,在市场和金钱的巨大诱惑面前,还有多少油画家能够坚持自己纯正的艺术理想,还在让自己的艺术散发出理想主义的光彩。相反,我们看到有的原来相当优秀的油画家,放弃了自己曾经有过的美好的艺术理想,放弃了自己曾经坚持过的与人类艺术真善美方向相一致的健康的艺术立场。他们在所有有金钱和利益的地方、行业,四处出击,唯大是求,惟利是图。恕我直言,今天流行于市场上的那些披着怀旧的美丽外衣的画,本质上是一种歌颂着没落倒退的挽歌,是一种罂粟的美丽。这种美丽通体上下闪烁着一种既媚俗也媚雅的甜腻,一种无处不在的妖艳,甚至可以闻到某种病态糜烂的气息。

所幸的是,在这十五个油画家中我们看到了良知和道义的苏醒,看到了终于开始的对日常生活和弱势者的人文关怀,看到了虽然有些迟到的清醒和批评。

所以,在中国油画发展中,现在重要的是精神的充实人格的健全和饱满而真诚的情感投入。这里我想特别提到情感的真诚性问题。今天不少艺术作品,也包括我们的油画,最缺少的就是真诚的感情投入。今天我们重读六十年代的那批写实油画,坦率地说,有些表现题材或许过时,有些可能已与今天的价值有悖,甚至有一些所谓的“错”了。但依然激动人心,就在于它们结实的图像背后所倾诉的感情是真诚的。真诚的感情能像火一样炽烈地燃烧起几十年后观者的内心。同时这些作品还留下了结实的有创造性的形式,留下了许多艺术家巨大的才华,甚至是天才与想象结合的创造。也许,艺术更看重情感的真诚与虚假,而不是政治学历史学价值判断的对与错。

几年前美国学者塞缪尔·亨廷顿提出了一个引起人们普遍关注的“文明冲突论”,要以美国主导的文化价值观念完成人类文明秩序的重组。不同的文化,当然会有冲突,但能不能融合、互补?就在我撰写此文的时候,这世界发生了一件意义深远但尚未引起广泛关注的大事。

二〇〇五年十月二十日联合国教科文组织第三十三届大会,以一百五十一票的压倒多数,审议通过了保护和发扬各国传统文化的《文化多样性公约》。就在一九九二年联合国环境与发展大会签署了《生物多样性公约》之后,二〇〇一年“9·11”事件后不到两个月,联合国教科文组织第三十一届大会就通过了《文化多样性宣言》。从《宣言》到《公约》,表明了人类对文化多样性、差异性的尊重。只有美国依然奉行它的文化强权主张,不惜成为“孤家寡人”地反对公约,而力图把自己的文化强加给他人(参见《人民日报》二〇〇五年十月二十三日)。针对我前面所说的诺贝尔文学奖情结,该文学奖的评委会前秘书长斯图尔·阿兰说了一句意味深长的话,他说,每个人都有自己的趣味,全世界都一样。

文化多样性给了我们选择和尊重对方的权利和义务。但文化多元、多样,并不等于艺术上机会主义的朝三暮四和投机取巧,不等于轻易地放弃自己的艺术追求、艺术主张,毫无主见地投入强势文化和所谓的“主流”艺术的怀抱。