

中国现代 美术理论 批评文丛

ZHONGGUO XIANDAI
MEISHU LILUN
PIPING WENCONG

郎绍君

卷

邵大箴
李松
郎绍君 著
主编

对许多艺术史家来说，方法往往是研究预设的一部分，反映着他的思想与习惯。我从不刻意去求方法，如果在发现问题之前就预设了某种解决问题的方法，用既定方法去套充满个性与偶然性的艺术现象，也许就抓不住或不能深入到问题中去了，所以，我以为从问题出发，自然而然地综合各种方法，才是恰当的方法。

人民美術出版社

中国现代
美术理论
批评
文丛

ZHONGGUO XIANDAI
MEISHU LILUN
PIPING WENCONG

邵大箴 / 主编
李 松
郎绍君 著

郎绍君
卷

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国现代美术理论批评文丛·郎绍君卷 / 郎绍君著. —北京: 人民美术出版社, 2009. 9
ISBN 978-7-102-04752-2

I. 中... II. 郎... III. 美术批评—中国—现代 IV. J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 161574 号

中国现代美术理论批评文丛·郎绍君 卷

出版发行: 人民美术出版社

(北京市东城区北总布胡同 32 号 100735)

主 编: 邵大箴 李 松

责任编辑: 吕 寰

装帧设计: 郑子杰 王 玺

版式制作: 胡白珂

责任校对: 朱 布

责任印制: 赵 丹

制版印刷: 北京美通印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

2010 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 880mm × 1230mm 1/32 印张: 12

印 数: 0001 — 3000

ISBN 978-7-102-04752-2

定价: 39.50 元

总序

改革开放以来，我国美术事业的繁荣、艺术家们在观念上的突破和在实践中开拓性探索，是与美术批评家们的努力分不开的。批评家在艺术史上的作用人所共知，毋须赘言。在当今中国美术领域，批评家们的表现是积极、有为的，他们在关注当代中国美术发展、发表批评意见时，力求借鉴美术史的经验 and 艺术的普遍原理，从学术层面提出一些问题，引起美术界同行者的关注与讨论，不仅活跃了美术界的学术气氛，而且对美术创作的走向产生了积极影响。我国当代许多美术批评家一般都是在美术史和理论领域某个方面有研究的专家，这在他们的批评文章中有鲜明的反映。

美术批评和美术创作一样，需要有探索精神。探索的过程是艰苦的，探索的结果可能成功，也可能失败，同样充满艰辛，并带有冒险性。正是因为包括美术批评在内的一切探索具有这一特点，它对从事探索的人是一种乐趣，并对社会大众产生吸引力和刺激力，从而对他们有所启发，引起他们进一步的思考。美术批评家们发表的见解，要受客观的检验，受历史的鉴定。从这个意义上说，一切批评文章又都是被批评的对象。回过头来看批评家发表在几年前或几十年前的文章，事过境迁，有的也许已无现实意义，但倘若它们在当时曾经在艺坛引起一些关注和争论，在今天还是有价值可言的，价值主要在于批评家对现实问题的敏感回应，在于探索真理的精神，还有分析问题的方法。小至美术界，大至整个社会，人们的思想应该是自由、活泼的。文化最怕“万马齐喑”或人云亦云，艺术最忌千篇一律或因循守旧。美术批评家们的不同学术见解，反映出美术界活跃的学术气氛，也反映出我们时代的开明和进步，表明我们社会的勃勃生机。从这个角度观察我国改革开放以来的美术批评，应该说是有成

绩的，是和美术创作活跃的情势相对应，是努力追随时代步伐的。

人民美术出版社决定陆续出版《中国现代美术理论批评文丛》，目的不仅是对美术批评家的鼓励，也是为了积累资料，总结经验、成绩，发现缺失，以进一步推动中国美术批评事业的健康发展。首先出版这十本文卷，算是在这方面的尝试。这十位批评家的研究方向各不相同，学术观点也不尽一致。有一点相同的是：他们都是从20世纪70年代末起开始活跃于艺坛，是随着国家改革开放的大潮成长起来的，是时代赐予了他们机遇、才智、力量和勇气。这勇气不仅表现在他们敢于发表自己的见解，奉献自己的才能，还应该表现于有自我反省和自我批评的精神。

笔者有幸忝在十位批评家之列，并受命于出版社为文丛撰写序言，在惶恐之余谨对人民美术出版社领导表示深深的谢意！也真诚感谢为文丛的编辑、出版付出辛勤劳动的朋友们。

郎大冢

2006年11月，于北京慧谷小区寓所

自序 我与美术研究

1956年夏，我从潞河中学考入河北师范学院美术系，学制为5年专科，前4年学素描、水彩、国画与文学，最后一年分科，我学美术史论，受教于阎丽川、王兰城等先生。1961年毕业留校任教。那正是三年困难时期，我边进修边上课，用心读了一些书，还应报刊之约写了一些评论。“文革”期间，先后被下放农场和中学，1973年回到学院，开中国美术史课，并有机会到山西、陕西、甘肃、河南、山东进行艺术史考察。1978年秋，考入中国艺术研究院研究生部学习，毕业后留在该院美术研究所工作。

我的硕士论文《苏轼与文人写意》，是有关苏轼美术思想的系列写作之一，其他还有苏轼的形神论、艺术功能论、诗画一律论、文人画工有别论等，属于美术批评史范畴。苏轼是一个转折性的人物，中国古典绘画思想在宋代由重叙事向重抒情、由重形神兼备向重神轻形、由重教化向重审美、由重画工向重文人方向的转变，与其思想主张有深刻的关联。这组论文是一气写成的，比较粗糙，原想修改后结集出版，名为《苏轼与中国古代绘画美学》，但这修改始终没做完。主要原因是深感自己在文献上的功夫不够，缺乏深入的论证，而我已把精力转移到近现代课题，只好将它束之高阁了。

20世纪80年代是充满热情和幻想的年代，思维活跃，精力旺盛，涉猎广而难以专一。古代美术史方面，我还对敦煌艺术有很大兴趣，写过《早期敦煌壁画的美学性格》《论唐风》诸文，参加了首届国际敦煌艺术讨论会，但家有瘫痪的老母，没有条件长时间到敦煌看画查资料，只好放弃。我也想研究明末清初的绘画，曾着手做陈老莲的专题，并为此两下江浙，但遭遇文物部门的资料封闭，考察收获甚微。1984年，领导派我担任《中国大百科全书美术卷近现

代分支》副主编，又派我做多卷本《中国美术通史》编委兼《现代卷》主编，这是两项很重的任务，我的注意力转向近现代美术的研究。

在80年代，关注现状，介入美术批评，几乎是一种责任，而美术批评又与近现代美术史研究相联。我写了不少谈论20世纪美术和美术现状的文章，如《近现代引入西方美术的回顾与思考》《现代中国画》《传统的再发现》《论李可染》《走向现代的沉思》《论新潮美术》等，后来收入《论现代中国美术》一书。稍晚发表的《重建中国精英艺术》《世纪回眸》《论中国农民画》等文章，引起了较大反响。其中《重建中国精英艺术》一文尤被“看重”，《美术》《文艺理论与批评》等刊物组织了专文批判。“精英艺术论”遂被视为美术界“资产阶级自由化”的典型，我担任的《中国美术通史》的编委被撤，总主编王朝闻未看《现代卷》约40万字初稿就宣布该卷下马。在数年中，我被剥夺出国、带研究生和上课的资格，学术问题又变成了政治和准政治问题。所幸的是，我可以关门写自己想写的东西。5年后，我把《重建中国精英艺术》收入文集，并以此文作为书名，算是对批判的回应。

“89”以后，我的研究集中到20世纪中国画这个更具体的范围。90年代以来出版的文集和专著，如《现代中国画论集》《守护与拓进》《郎绍君美术时评》《齐白石》《齐白石的世界》《林风眠》《陶冷月》《李可染》《从写实到荒诞》《方人定》以及没有结集的文章，所主编的《齐白石全集》《中国名画家全集（近现代）》《中国现代美术全集·山水卷》等，大致都在这个小范围之内。偶然也旁及古代美术，如与中美学者合作编写的《中国绘画三千年》，与友人合作主编的《中国造型艺术词典》等。范围的缩小、问题的集中、个案的增加，使我有可能会做得深入一点。

由于社会、文化和自身的原因，近百年中国画经历了历史上最激烈的变革，今天更是面临着迅猛的现代化和西化趋势的挑战。它所面对的，既是整个中国文化所面对的问题，又是它自身的价值、变化规律、精神性和形式语言等一系列特殊而具体的问题。鉴于此，对近百年中国画的研究，既需要鸟瞰式的

宏观叙述，也需要剖麻雀式的个别把握。宏观叙述是20世纪特别是近半个世纪谈论艺术最为走红的方法，但大多数的谈论者都用时髦的理论教条套用活的艺术现象，而不是从丰富的艺术现实出发进行综合的或具体的研究，甚至置起码的艺术史事实于不顾。这当然不是宏观叙述方式的过错，而是运用者的出发点、态度和具体方法出了问题。对历史和现实的符号把握、对思想和意义的追寻，离不开宏观叙述。当然，宏观叙述须和微观把握结合，论要以史为根底，作为文化研究课题的中国画与作为艺术研究课题的中国画要融为一体。要做得好，必须有深厚的知识积累，强劲的理性能力和敏锐的感性体悟能力。

我做个案，对齐白石用力最多。最早是从他的绘画开始，继而扩及到治印、书法、诗文、早年雕刻，再扩至生平迹历以及相应的学术史。曾三次到湖南考察，在海内外搜寻有关文献与图像资料。齐白石是人们最熟悉的画家之一，先后出版过不少有关他的著述。选择齐白石属于做“熟题”，是许多作者所回避的，但“熟”往往掩盖着不熟，我称之为“熟悉地遮蔽着”的现象。在20世纪中国，这种现象到处可见。我在《齐白石的世界》一书的序文谈过，齐白石其人的方方面面，其艺术的方方面面，被许多观念、成见、习惯、情感遮蔽着，我想做的，是一点去蔽的工作。

天津杨柳青画社出版的《齐白石》一书，从搜集材料、撰写到出版，历经13年。《齐白石全集》的编写，历经3年。《齐白石的世界》是为在台湾举行的“齐白石大展”做的学术性图录，只用了半年。《齐白石》分为“齐白石这个人”和“齐白石的艺术”两部分。第一部分没有写编年式的传记，只谈论他生平中若干重要的问题——他与社会思潮的关系、他对官的态度、对“世道”的态度、对宗教的态度、他的伦理观念与处事方式、农民气质与生活习惯、家庭与爱情等。在写法上，是把史实纳入问题的论述，把求证与综合融为一体，做合乎情理的解释，但绝不编故事，作演义。“齐白石的艺术”围绕“艺术历程”“承传与独造”“精神特质”3个问题展开。“艺术历程”主要进行作品的分期研究，包括：各时期绘画、雕刻、书法与篆刻作品的考订与风格演变；“承传与独造”探

讨他的艺术渊源与创造,包括他如何摹借、综合古今绘画传统,如何把丰富的生活经验转化为艺术想象和艺术形象,其艺术“单纯而朴”“平直而刚”“鲜活而趣”的风格及其形成的内在根源;“精神特质”分析齐白石艺术的精神品质和创作动机——“真心与智慧”“生命表现”和“乡土情结”。这里简要介绍一下“乡土情结”:生存的需要使白石老人定居北京,但大量的材料证明,在感情上他更喜欢能够亲近自然、散淡而宁静的乡村生活,更想做半耕半隐的乡绅式艺术家,而不愿做现代城市的名人。身居燕市而心在衡湘,于是身心两难。他排解这两难的方法就是写诗作画刻印。诗多抒写当下(城市)的苦闷——乡思的痛楚、漂泊身世的感叹、孤独心情的独白等,诸如“南地不容乌鸦哺,北方亦有杜鹃啼”“异乡无处不销魂,四顾荒凉一客身”“强为北地风流客,寒夜孤灯砚一方”。画多描绘记忆中乡村的美好景观——花香鸟语,泥土蔬笋,山野松风,以及“落日呼牛见小村,稻粱熟后掩篷门”式的田园境界……在中国艺术史上,还没有一个人像齐白石这样曾经在农村生活五十余年,也没有一个人像他这样有如此深厚的乡土情结。城市生活的压抑感与乡村生活的美妙想象、老年人的孤独与对少年记忆的追思,构成了白石老人晚年精神生活的主要内容,成为他进行艺术创作的内在动机。他是一个“被迫来到现代城市而恪守着乡土社会灵魂”的艺术家,但他的艺术(特别是绘画)并没有深刻的人生痛感,因为他将那痛感消融到充满生命活力的“诗意化的自然”中去了。这是中国艺术的传统,齐白石以自己的方式承继和发展了这一传统。

在个案研究上,我比较用力的还有林风眠、黄宾虹、李可染、陶冷月、方人定等。林风眠是兼融中西的画家,他作为自由主义的知识分子、20世纪前期最富影响的美术教育家、现代中国绘画的探索者,都具有很高的研究价值。论文《创造新的艺术结构》,从“重技而不轻道”“平面世界的秩序”“彩色的诗”“心灵的造型表现”等4个方面分析了他在形式语言方面的创造。这4个方面,都是从对作品的分析中总结出来的,涉及了中西艺术形式的诸多问题。《慰藉人生的苦难》一文以“沉郁的浪漫”“呼唤人道”“诗意的孤寂”“吟咏与呐喊”

概括了他4个时期不尽相同的精神追求，这些精神可以概括为从“救世倾向”到“避世倾向”再到“救世倾向”，文章进一步探讨了这些转变产生的个人与社会根源。《林风眠》一书对林氏的生平、思想和艺术发展作了较为系统的考察，在对大量未署款作品进行断代考释与时序排列的基础上，论述了其艺术探索的艰苦历程特别是心路历程。^[1]

个案主要指对单个艺术家与作品的研究课题，它以个别为对象，从个别透视普遍。做个案便于深入，有益于克服“大而空”，但个案不是罗列琐碎的材料，它必须提出并贯穿与材料血肉相联的问题，而且是实实在在的真问题而非假问题。在历史研究中，强调实证是“我注六经”的方法，强调主观解释是“六经注我”的方法。不同的方法形成了史学研究的两种类型。前一种类型多科学理念，后一种类型多想象力。现代中国的艺术史学虽也能看到这两种类型与方法的影响，却都没有形成有力的派别，没有出现经典性的著作。俞剑华、郑午昌等的著作近于“我注六经”的类型，但仅限于美术史文献的梳理与归纳，还谈不到对材料的精密考释，缺乏问题意识，鲜有创造性的综合论述。20世纪50至70年代的美术史著述大多蔑视甚至抛弃史实，任意曲解古人以为当下服务，是“六经注我”的极端类型，而支配“注我”的还不是想象力，而是各种决定论、目的论之“经”。新时期实行文化开放，西方思潮涌入，艺术史研究迅速多样化。把艺术史放在一个目的论框架、视艺术规律如生物演化规律者有之，重视直觉、经验、心理、情感，强调从艺术客体转移到认知主体者有之，把西方理论语言学、解构主义、图像学、风格学移植套用到中国艺术史研究者有之，但学风浮躁，浅尝辄止，生搬硬套，抄袭杂拼沦为风气，这一多样化趋势还未曾给艺术史研究带来根本的变化。对于救治当代学界的浮泛学风，章太炎曾提出的“审名实、重佐证、戒妄牵、守凡例、断情感、汰华词”无疑是一剂良药，但要完全做到“守凡例、断情感”，似乎不大可能。研究者个人的体认与理解很难没有情感的因素。材料是给定的，对它们的理解、组织、叙述和阐释一定含主观性和时代特色，人对历史的认知带有某种无须验证的哲学与道德的假设

性，而这是需要想象力的。艺术史研究尤其如此。历史研究只能解读文本，艺术史则不同，它有艺术品留下来，艺术史家面对既是物质的又是精神的有生命的艺术品，可以直觉与体验，而这种直觉与体验总会因人而异，难免带有一定的情感色彩。从这个意义说，艺术品与自然科学产品不同，艺术史研究与自然科学研究不同。做个案研究，需要设身处地想象艺术家的生存环境与创作状态，需要冷静的思考也需要“同情的理解”（陈寅恪语），少不了理性的剖析也少不了“以灵致灵”的感受，而不应该是解析数学般的“科学理性”或者没有抑制的滥情。把思辨的历史哲学与分析的历史哲学、历史规律的探讨与历史解释的研究，把逻辑抽象与经验分析综合为一，也应成为艺术史方法论的追求。

历史不免残缺不全，我们用以回答历史问题的材料必然有漏洞和局限，如果说“历史是一种探索”，这种探索就要求不断掌握尽可能多的材料，但材料本身并不是历史。对某一历史课题的研究须能小中见大，提出并回答某种有意义的问题，这就要求有宏观的视野、思考的能力、恰当的研究方法。为此，需要读书借鉴，学习经典，培养通识，求取“致广大尽精微”的本领。我在作具体课题时，常感到知识、理论与方法的贫弱。应急之时，只能临阵磨枪，边学边用，但我坚持这样的原则：明白则用，不明白不用，合用则用，不合用则不用；用得自然则用，不自然则不用。方法重要，但方法发端于问题，问题不同则方法有别，从根本上说，问题本身比方法更重要。学习前人方法不可或缺，但不能生吞活剥，削足适履，为方法而方法，因方法伤问题。对许多艺术史家来说，方法往往是研究预设的一部分，反映着他的思想与习惯。我从不刻意去求方法，如果在发现问题之前就预设了某种解决问题的方法，用既定方法去套充满个性与偶然性的艺术现象，也许就抓不住或不能深入到问题中去了，所以，我以为从问题出发，自然而然地综合各种方法，才是恰当的方法。

个案研究中的问题意识，要从对具体史实的清理中提出，也要从对历史的宏观理解中去思考与发现。这里还可以举林风眠研究的例子。林风眠一生游移于“为人生而艺术”与“为艺术而艺术”之间，40岁前强调“为人生而艺术”，

40岁后转向“为艺术而艺术”，80岁左右又回到“为人生而艺术”，但他从没有“为政治而艺术”。早年创作《人道》《人类的痛苦》，晚年创作《恶梦》《痛苦》《人生百态》，以悲情描绘人的受难，揭露压迫和杀戮，都未指向具体的政治事件与政治行为。因为他认定艺术是感情的产物，是“慰藉人生和心灵”的，是应该像宗教那样独立的，艺术家要自由抒写个人情怀，而不能成为政治、政治集团的附庸和工具。他接受了五四的民主精神，特别是蔡元培的美学主张，在法国受到欧洲自由主义思想、以叔本华为代表的生命哲学和现代艺术的影响，始终坚持着以艺术和教育救国救人类的理想。在20世纪的大背景下坚持这样的主张与立场，难免孤独和受难。但正是这一坚持，使他获得了孤独自处、闭门作画的条件，凭着作品的魅力进入艺术史，成为世纪性的大家，而不像某些画家那样，靠着政治、商业、媒体宣传、投机和自我吹嘘骗取“大师”之名。艺术史上的大师，都是以作品的不朽而不朽的，这个看似简单浅易的道理，常常被一些艺术史家和理论家所忽略。

在对艺术家及其作品的研究中，我比较注意发掘他们的心理意识背景。譬如在审视林风眠的作品与文献过程中，我发现他的早年记忆特别是创伤记忆常常投射到他后来的作品之中。家乡的美丽风光、石匠爷爷的疼爱、幼年的丧母之痛、青年时代丧妻丧子之痛，形成了他的善良、内向、孤独、对美与痛苦的双重敏感等个性心理特征。这些心理特征和创伤记忆，既是他那些具有表现主义倾向作品的内在根源，也与那些我称之为具有“诗意的孤寂”特征的盛期作品息息相关。“诗意的孤寂”所概括的，不是孤独自怜、孤独傲岸或英雄落魄式的孤愤，而是孤独而美，孤独而有力，孤独寂寞但仍然充满爱欲与激情。20世纪的中国绘画，有的是民族的、家国的伤痛，也有的是无关痛痒的风花雪月，却很少有个人生活的创伤记忆。这与“救亡压倒启蒙”的现代历史有关，与强调族群、阶级、集团的价值而忽视个人价值的中国文化传统，以及善于表现超然、淡然、中庸而颇少关注个人内心世界的中国绘画传统有关。传统中国画讲“逸”而不讲孤独，讲“清狂”而不讲痛苦，讲“远”而不讲近。林风眠虽在

困境中选择了“隐”的态度，但其艺术的内在诉求还是有别于上述传统，他始终没有离开自我与人，始终在追求着一个现代灵魂的表现，尽管他对痛苦的反省是有限的，尽管他总是在营造掩盖孤独的美的幻境。对林氏精神与心理这一描述，渗透着我对历史特别是曾经体验过的历史的沉重思考。

在研究20世纪中国美术的过程中，我发现有太多的艺术家被遮蔽和遗忘，历史长河由无穷尽的偶然和碎片汇流而成，人们的记忆淘汰某些东西本属自然现象，但20世纪的遮蔽和遗忘大多是因为政治和意识形态的介入，因为是“遗老”“买办”“资本家”“地主”“右派”“保守派”“形式主义”“特务嫌疑”而被强迫遗忘。重新审视20世纪的艺术史，努力做一些“去蔽”和重新发现的工作，势在必行。我写林风眠、陶冷月、方人定的书，写吴琴木、柳子谷、沙耆、赵春翔、郭味蕓、梁树年等等的文章，支持研究生和年轻朋友研究北京、广东地区传统派画家，都包涵着这样的动机。当然，“去蔽”不是作翻案文章，在中国，翻案文章常常是另一种形式的遮蔽。我们只能在细致考察求证的基础上作尽可能客观的评述。

从80年代到90年代，我对20世纪和当代美术的认知有不同的侧重，也有一定的修正和变化。1988年出版的《论现代中国美术》一书，集中反映了我80年代的思想状况。全书10个篇章，分别讨论了引入西方美术的历史经验、20世纪中国画、新潮美术、传统艺术的特质与价值、鲁迅的美术思想等5方面的问题，都是基于现实而回顾历史，从大处着眼，作宏观叙述，目的在总结经验教训，试图为新时期美术的发展作力所能及的精神扫描。其主要矛头，是指向50年代以来在主流意识形态框架之内形成的政治决定论和文化虚无主义。所正面提出的是：一、“向多元发展”，强调思想与艺术的民主，重视开放和借鉴西方文化；二、“传统的再发现”，重新发现与认识传统文化艺术的价值，把握其质的深层结构，使它成为现代中国艺术最深厚的资源。在80年代，艺术界面临的主要任务是反思“文革”，清理政治决定论，争取思想与艺术的自由，所以我的侧重点在第一个方面，读者的关心与共鸣也在斯，而对第二个方面——

“重新发现传统”的提倡往往忽略不计。90年代以降，中国社会转型速度加快，主流意识形态发生了巨大变化，以市场化的现代大众艺术为主体的西方强势文化汹涌而来，民族文化迅速“他化”，出现了沦为西方文化“副本”的危险前景。出于对这一状况的忧虑，我思考的侧重点转向第二个方面，即强调对传统艺术及其价值的再认知再发现，保持全球化语境下本土艺术的独立性。我完全支持文化艺术的开放和多元发展，主张个人思想与创作的充分自由，但同时认定充分守护与拓展民族文化艺术的原质性、长处和尊严的必要性。不过，90年代以来，我的叙述方法发生了很大变化，在坚持80年代所用较多的“宏观叙事”的同时，更多地转向“微观描述”，即对具体画家、现象和问题的考察与释说，希望能小中见大，不落入“见树不见林”的旧境，希望能在充分掌握材料的基础上相对深入地开掘，不停留在一般和笼统论述的层面上。

以综合材料、多媒体、新媒体为中介的现代观念艺术及其阐释方式的影响，以及一代年轻学者对传统形式主义论说方法的逆反，导致了一种只关心艺术外部关系、不关心艺术本体和内部关系的社会学方法的流行。这引起了老一辈艺术史学者的担忧和警惕，“台湾2002年东亚绘画史研讨会”突出体现了这一点。但中国的情况是，艺术史在多数情况下还被视为艺术创作的衍生附件，而非社会人文学科的一个分支，曾经有过巨大影响的庸俗社会学虽然名声扫地，却还没有充分译介并进而建立起包括马克思主义方法在内的有影响力的社会学方法。人们热衷于用时髦理论套用艺术现象，却较少在艺术史研究中对社会学方法进行探索性实践。因此，我们还需用心于健全和发展对艺术外部关系的研究。但另一方面，老一辈史家的警示也应引起我们足够的重视，特别是研究中国美术史，不重视对作品的感受、对真伪的鉴定、对风格的辨识、对形式语言的透析，是无法入其门径，领悟其真谛的。中国的艺术品多数藏于国家各级博物馆和有关文化机关（如学校、文物公司等），但中国的博物馆缺乏有效的陈列机制，不能或不便为研究者提供图片资料，即使是学习艺术史的研究生也很少有机会看到原作。我重视看作品，始于反复观看20世纪60年代前期故

官博物院、天津艺术博物馆的有限陈列。在天津的时候，我曾受教于古书画鉴定家李智超先生，他对鉴定中“熟看”（作品）和“详查”（文献）的强调，给我很深的启示。四十多年来，我养成了认真看陈列、展览、画集并在可能的情况下作著录的习惯。齐白石研究特别是《齐白石全集》的编辑工作，有机会审选大量作品，在鉴定方面交了“学费”^[2]，也得到了很大收获。1994年以来，北京各重要拍卖行的预展，使我有机会面对大量真假实物，在“熟看”与“详查”的过程中，提高自己的识别能力。十多年来，我也得到了不少鉴识我国大陆、港、台，以及新加坡和欧美中国书画藏品的机会。迄今为止，书画鉴定主要靠经验以及经验与知识的互证，而不是靠科学的方法，但经验鉴定必须坚持老老实实的科学态度：知之为知之，不知为不知，没把握就说没把握，错了就认错。

在对中国画特性、中国画语言形式的思考中，我特别关注笔墨。所写中国画文字，涉及笔墨的篇幅很多。其中最集中的是《笔墨论稿》和《笔墨问题答客问》两篇。作为传统绘画特有的形式语言，笔墨的性质、价值、形态、鉴赏方式、评介标准、学习途径，以及它与书法和整个传统文化的关系等等，原本不是问题，笔墨成为“问题”，是在用西画观念和方法“革新”中国画的潮流中出现的。凡是从西画寻求中国画革新、寻求中国画“现代化”的人，都以不同程度地牺牲笔墨、弱化中国画特点为代价。我并不反对革新借鉴，也能接受对笔墨的某种弱化，但反对各种笔墨取消论，主张在保持中国画基本特点、认真研究和把握笔墨的前提下的革新创造。

古今汉语中的笔墨语汇，如笔意、笔气、生熟、老嫩、力透纸背、浑厚华滋、粗服乱头等等，反映着中国文化的特点，表达了中国画把握世界的特殊方式。它们与现代汉语中的外来概念，如写实、表现、造型、构成、笔触、肌理、材质等等有相通之处，也有本质的不同。我们面对的一个重要问题是，在以西画观念和方法改造中国画的同时，这些西画语汇也逐渐取代传统语汇，成为一种强势话语——在学校教育和中国画评论中，几乎已成为一种语言暴力。对此，我们还缺乏足够的警惕和清醒的认知。传统笔墨语汇（以及绘画语汇）所

表达的，是它的文化本质和特征，正如中医语汇表达的是中医的本质和特征一样。用西医的“科学概念”取代“不科学”的中医概念，就等于把中医变成了西医。中国画也是如此。当然，我们不回避语言变革和中国画变革的现实，也不拒绝传统笔墨语汇与各种现代艺术语汇的沟通与融会。我谈论笔墨，从不像许多前辈那样作简单的维护，而是努力用现代汉语对传统笔墨语汇进行解读，以阐释笔墨的价值、形态、成因、特性、变化，寻求它的内在本质、演变规律、现代转化的可能性，以及传统笔墨语汇与西画语汇的互释性。此外，我还对20世纪以来关于笔墨问题的论争进行了初步的清理，对一些观点进行了讨论和批评，限于篇幅，不具述。

我们这一代人，是在意识形态一体化的时代成长起来的，又遇上十年“文革”，做学问的基础、环境与条件既远逊于老一辈，也无法和年轻一代相比。具体到我自己，幼时从农村来到城市，只是为了求生，从学画到学艺术史，都始于求生中的偶遇，既没有家学可资荣耀，也没有出身名校的傲人履历。虽然对学术研究怀着一颗敬畏之心，毕竟能力、精力有限，只能点点滴滴，做力所能及的东西。所能自慰的，不过是没有偷懒，没有骗人骗己罢了。

2005年9月29日，于红松书屋

【注释】

[1] 笔者在20世纪80年代中期至90年代前后所提出的有关林风眠及其艺术的一些观点和论述，如“诗意的孤寂”“方纸布阵”的“特写式、中心式、分散式、平远式、均衡式”等等，被某些人在书中和论文中反复抄袭。宁可抄袭也不愿做一引注，真是可卑又可悲。

[2] 《齐白石全集》编入的两千余件作品，有很大一部分是根据照片鉴定的。后来看到部分原作，深感看照片（特别是那些清晰度不够的照片）容易误“判”。近年来，我陆续重看《全集》，发现少量作品是可疑的。出现这样的问题，一是我当时的水平有限，看走了眼（不仅是因为看照片）；二是有一小部分作品是出版社编辑未征得我同意后加的。我不知道《齐白石全集》还有没有再版的机会，如果有，我希望能够做一次清理。



目录
CONTENTS

总序	1
自序	3
一 中国画面对的情境	
情境和问题概说	3
重建中国的精英艺术	9
水墨画的精神与语言	18
二 中国画革新的历史经验	
以复古为革新	33
分离与回归	48
中国画的自觉意识	59
三 中国画教育	
非学校教育	71
中国画教学断想	80
浙江中国画	86
四 论笔墨	
笔墨论稿	103
笔墨问题答客问	123