

新经典书系

新

经

典

重

提

学

院

派

全国高等院校美术院校中国画名师作品展论文集

中国广播电视出版社

2004.05.15

新经典·重提学院派

——全国高等美术院校中国画名师作品展

2004 北京 中国国家博物馆

总策划：杨义巢

主 办：中国艺术教育促进会

承 办：中视经典工作室 《中国美术》编委会

图书在版编目 (C I P) 数据

新经典·重提学院派：全国高等美术院校中国画名师
作品展 / 杨义巢主编. —北京：中国广播电视出版社，
2004. 8

ISBN 7-5043-4315-3

I. 新... II. 杨... III. 中国画—论文集—中国—
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第 081556 号

新经典·重提学院派

主 编：杨义巢

责任编辑：王振令

封面设计：李晓芳

责任校对：刘不伟

监 印：马兰

出版发行：中国广播电视出版社

电 话：86093580 86093583

社 址：北京复外大街2号 (邮政编码 100866)

经 销：全国各地新华书店

制版印刷：北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本：787×1092毫米 1/12

印 张：36.25

版 次：2004年8月第一版 2004年8月第一次印刷

印 数：1000册

书 号：ISBN 7-5043-4315-3/J · 359

版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换

与一个展览牵强附会的若干词句

杨义巢

新经典 一幅画、一场战争、一次爱情、甚至一个笑话，都可能是经典的，前提是经受了时间的打磨与消化。一般还是旧一些好。但所有的旧都曾经新过，由新变旧的过程中一些理由逐渐成立。相对而言，对新的指认，较之于对旧的肯定，需要更丰富的阅历、过人的胆识、和勇于承担的品质。有时候树立权威与打倒权威是一件事情的两个侧面。

权威性 通常人们是通过有无权威性来鉴定经典的。但权威性也是此一时彼一时的，学院与学院派也曾霸道过。

学院与学院派 如今艺术院校的名声普遍不太好，但并不妨碍考生逐年成倍增加。上世纪初，徐悲鸿、刘海粟、林风眠等旅欧的留学生们把学院教育引入中国。和美术院校最初出现在欧洲时一样，它结束了我国古老的、行会师徒传艺的、手工作坊式的教育。所谓学院派绘画，一般意义上泛指通过学院严格训练、师生相传、层层因袭而且有一定保守性质的绘画。

保守的尺度 保守的反义词是开放。对这两个词的褒贬与取舍因时因人而异，都存在一个分寸和程度的问题。就当下国内的艺术现状来说，院墙本身已形同虚设。

墙 国人对墙的迷信根深蒂固。可以把墙视为中国传统文化的一个重要符号。多少年来我们以拥有长城为荣。

长城 很多时候画家笔下的长城都似是而非。按照荣格的集体无意识理论，任何一种情感形态都不能完全游离于文化传统对民族心理的先验规定之外。

文化传统 当年的光和色彩隔了些时间的雾气，显得幽远。重新唤起这些尘封的记忆我们震撼于汉文化一以贯之的内在气势，其渊源之悠长，遗泽之深远。我们发现，诗意的东西，让人的毛孔感到惬意的东西确实孕含于农耕社会，孕含于最简单的生存关系中。

它们包涵着广大而厚实的生活经验与人生态度，凝聚着千秋万代中国人的甘苦悲欢、喜怒哀乐。让我们感受到故乡和家的温暖、温馨与温情，感受到平易生长的美。

诗 也许自己写诗吧，我把人分为两种：诗人和非诗人。这里的诗人是指敏感、多情、有诗意的人，可能一辈子一首诗也没写。相反，有的人写了一辈子诗，但骨子里却与诗无缘。一个艺术家的生命状态应该是诗的。仅此一点，就能区分出艺术家与画画的人。

艺术家与画画的人 目前全国有多少人画画？不用统计，想一想就知道一定是个天文数字，是世界之最。但其中算得上艺术家的就不多了，算得上大师的更是凤毛麟角，或者干脆就没有。

大师 谁是大师？当年中央美院国画系的“四大教授”就是。李可染、蒋兆和、叶浅予、李苦禅，正是以他们为代表的名师们在教学实践中，摸索革新，逐步形成了比较科学和符合中国画艺术规律的现代教学体系和专业特色，确立了学院派绘画的主流地位。他们已经相继离去，中央美院也已从王府井搬到了花家地。

王府井·花家地 这是北京的两个地名。王府井在市中心，花家地则在城市的边上。从此到彼，中央美院挪了一下位置，而学院派绘画似乎也跟着从中心走向了边缘。这是种巧合，还是种宿命？今天的新美院从校园规模到教学条件在国际上也堪称一流，但在它的落成之日，我以中央电视台《美术星空》编导的身份第一次走进，就有了一种莫名的失落，和王府井时期相比，它明显少了些圣殿的感觉。

《美术星空》 作为央视唯一的美术专业栏目，如今正在收视率的折磨下苦苦支撑。收视率的背后是市场。

市场 文化市场、艺术市场与一般的集贸市场的区别在哪里？我不清楚，但一定要有人尤其是政府主管部门把它们搞清楚，而且

要尽快理出头绪。这样乱下去,就眼前来看,我所在的媒体迅速娱乐化、庸俗化,我所关注的美术界迅速商业化、江湖化。

江湖画家 这是一些装扮,作派更像“画家”的人。他们一般都认识几位高官或部队首长,他们的画能挂在一些重要的公共场所,甚至是人民大会堂。他们有钱,活得滋润,但就是没文化。

没文化 几年前美术圈里关于“新文人画”的话题热过一阵子。大家在画上争来论去,却忘了鉴定作者的文化身份,他们中有文人吗?这使我对当代大陆美术批评的整体水准产生疑问。

美术批评 据说现在按文字收费的现象普遍存在。为自己的劳动收取报酬,本也无可厚非。但俗话说,吃人家的嘴短。你收了钱,还好意思说人家的不是吗?

俗语说 靠山吃山,靠水吃水。写字的靠卖字吃饭,画画的靠卖画吃饭,都没错。问题是:把批评的良知和艺术的理想置于何处?某名画家对买画的朋友说:一平尺的价钱不能降,但看在交情的份上,可给你多画一只鸟或一朵花。这种尺寸经济学,与小摊贩的做法异曲同工。

尺寸经济学 画家把自己的身价与画价等同起来,卖不掉也不降价,这与演艺明星宁愿闲着,也不肯降低片酬与出场费是一个道理。圈子不同,但道理一样。

圈子 人以群分,每个人都有自己的生活圈子。这本质上反映出个体生命的局限与窘迫:穷尽毕生的精力我们也只能在极其有限的范畴内活动。职业不同,人事环境和物质环境不同,关系网就不同,圈子就不同。一个圈子里的人会有着大致相同的生活与思维方式,相互拥挤又相互依存。同一个圈子里艺术家们的作品也会呈现出近似的重复与雷同。而在当代社会某种乖戾气氛中,这竟然和生物界的“克隆”一样,贴上了现代意识的标签。

克隆 因缺乏充足的精神张力和必要的文化准备,艺术家无法提炼出属于自己的灵感,无法聚集起真正相关的因素,完成新形式,达到可称创造的高度。抄袭、生搬硬套和照葫芦画瓢,为偷懒者找到了安顿自己的生存空间。有了创新的旗号和舆论的全面推崇,一些自命的前卫和先锋有恃无恐地突破一个个审美禁区,对美感与诗意肆意抹杀。

伪前卫假先锋 如果我们不能深入民族精神的内核而一味站在西方语境里玩观念搞行为,说白了就是另一种意义上的假冒伪劣。

民族精神 任何现代艺术,都可以从过去的风俗中找到它的蛛丝马迹。我们民族精神的精髓与底气,风情万种地孕含于神州大地的山山水水间。我们推举的是那些长期蛰伏,默默吸收中华古老文化之精气,潜心创作,硕果累累又深藏若虚的艺术家。

山水 在我看来,所谓“山水”,更多是一种精神,一种境界,对自身心胸的诗意扩张和灵魂归宿的哲学追寻。认同了这一点,艺术家就能让笔墨梦里梦外,随意点染。

笔墨 现代文明日新月异,都市化进程全部提速,篡改着我们的生命经验并对我们的生存状态产生颠覆性影响。笔墨在今天应该具有时尚的光影,区别于过去与将来的独特记号与编码,以更为广阔的话语能力,实践我们对现实人生的介入与表达,对历史对社会对艺术本身的现场发言。

现场发言 这次的主题是:重提学院派,打造新经典。

2004年8月9日于北京

“新经典·重提学院派”组委会成员

名誉主任：仇春林（中国艺术教育促进会会长）

刘大为（中国美术家协会党组书记、常务副主席）

总顾问：郭怡琮（中央美术学院教授、中国美协中国画艺术委员会主任）

主任：潘公凯（中央美术学院院长、中国美术家协会副主席）

总策划：杨义巢（中央电视台《美术星空》编导、中视经典工作室主任）

艺术指导：冯远（中国美术馆馆长）

艺术总监：王 琦（中国艺术教育促进会会长）

学术主持：徐恩存（《中国美术》主编）

孙志钧（首都师范大学美术学院院长）

组委会成员：（排名不分先后）

杨晓阳（西安美术学院院长）

黄格胜（广西美术学院院长）

卢禹舜（哈尔滨师范大学美术学院院长）

田黎明（中央美术学院国画系主任）

唐勇力（中央美术学院国画系副主任）

刘巨德（清华大学美术学院副院长）

陈向迅（中国美术学院国画系主任）

张治安（广州美术学院院长）

陈振国（广州美术学院国画系主任）

范 扬（南京师范大学美术学院院长）

周京新（南京艺术学院国画系主任）

何水法（杭州师范学院美术学院院长）

赵 奇（鲁迅美术学院教授）

霍春阳（天津美术学院教授）

刘进安（首都师范大学美术学院教授、水墨研究所所长）

李魁正（中央民族大学美术学院教授）

主 办：中国艺术教育促进会

承 办：中视经典工作室

《中国美术》编委会

目 录

(排名不分先后, 部分论文内容有删减)

◎ 当代中国美术与“审美理想主义”	孔新苗	1	◎ 时代的情怀·时代的风范	李魁正	91
◎ 书画创作的秩序	尹沧海	5	◎ 论米家山水中的心境表现与“墨戏”的意义	沈 伟	95
◎ 观念·观察·技法	王大鹏	10	◎ 浅论高师写意人物教学中的个性化形式表达训练	肖舜之	104
◎ 传统与开拓	王天胜	12	◎ 寻找家园的伟大	杭 间	106
◎ 浅析中国山水画的“通”与“变”	王兴堂	15	◎ 从传统工笔花鸟画的技法分析看当代风格重塑	陈运权	109
◎ 置阵布势与中国画的构图	王廷华	17	◎ 关于工笔画技术问题的实验报告	陈孟昕	112
◎ 不可忽视的“约数”	王伯敏	19	◎ 象、意、形、神	陈池瑜	114
◎ 山水画理想景观模式的文化原型	王贵胜	21	◎ 建立建设中国画教学体系的重要性	岳黔山	120
◎ 案上彩痕	王首麟	24	◎ 山水画的自然情节和绘画情节	林容生	123
◎ 讲写生	卢禹舜	26	◎ 中国画学院化教育亟需改革	洪惠镇	124
◎ 我对绘画的感言	白云浩	29	◎ 造型、笔墨与新画境	姚舜熙	127
◎ 谈在基础教学中习作的创作意识培养	付仲超	31	◎ 高师美术教育也要培养高能创作人才	高卉民	135
◎ 绘画的基础训练	任惠中	33	◎ 远取其势 近取其质	翁振新	138
◎ 浙派人物画	刘国辉	36	◎ 课堂碎语	袁 武	140
◎ 怀疑语言, 关注心态	刘 彦	41	◎ 素描教学和大基础观念	袁汝波	142
◎ 传统+现代	吕云所	43	◎ 20世纪中国水墨画中的自然	殷双喜	144
◎ 浅论写意画的笔墨自律性	孙 涤	49	◎ 现代艺术教育观念的改革与实践	黄华三	148
◎ 笔墨原理	毕建勋	53	◎ 关于中国画用笔	崔晓东	151
◎ 浅论山水画的风骨	何加林	63	◎ 中国高等艺术教育: 问题与思考	常宁生	153
◎ 元代山水画的基本格局与审美心态	张建华	66	◎ 基础素描教学改革初探	董仲恂	160
◎ 在现代水墨“标准”和“规范”之外游戏	张健伟	69	◎ 回到经典	蒋世国	162
◎ 心境与语境	张 捷	71	◎ 试析传统山水画现代价值	韩敬伟	164
◎ 中国文化视野中的实践美学	李社教	80	◎ 构置与随机	韩昌力	167
◎ 从“画若布弈”到构建意象色彩	李 洋	84	◎ 潘天寿与博巴	潘耀昌	173
◎ 没骨画源流概述	李福顺	88			

◎ 孔新苗

当代中国美术与 “审美理想主义”

一、艺术创作中的“文化逻辑”

这里运用“文化逻辑”这一概念的意图，就是力图从艺术创作活动所赖以展开的语言传统血脉和现实文化意义切入对当代艺术的阐释。考古学认为，“文化”是考古记载中那些可辨识的物质方面；人类学强调“文化”是一种特定的生活方式和个人认同感；社会学则坚持“文化”实际上是一个共同拥有某个地域和语言的群体生活的“蓝图”。我们这里更倾向于历史主义的理解，“文化是在行为和人造物中体现出来的习惯性的理解（conventional understanding）”^①。具体到文化文本中，“文化的概念本质上是一个符号学的概念。由于韦伯，人们相信人是一个悬浮在他自己编织的意义之网中的动物。因此，意义的分析就不是探讨规律的实证科学，而是一门探讨意义的揭示性的科学。”^②具体到作为文化之重要组成部分的艺术世界中，艺术的创造活动和文本的语言形式，首先是对传统和当下问题的应答形式；其社会接受中生成的意义，不是一种力量的塑造，而是各种不同力量在现实文化生活语境中多维度的交流、冲撞、牵制、比较而形成的。因此，阐释这种“意义”，并揭示意义得以形成的历史逻辑，是认识和把握当代艺术的重要理论路径。

二、“三种逻辑”的历史品格

1. 中国传统型——发扬中国传统艺术的诗画一律寄情写意，通过绘画来实现抒发情致、养性修身的艺术生活。

中国古典绘画稳步建立起传统精英艺术的品评标准和文化价值观。即以庄禅哲学的精神修养和文人情怀的书情笔意，筑成创作者的审美心源，去统摄、调度造化 and 古人。作为一种审美创造的文化逻辑，它强调在深入掌握前人经典技法的基础上“读万卷书，行万里路”（功力），通过画者内在心境超越俗世的澄明高远（悟性），在作品中彰显“集其大成，自出机杼”的艺术才情（作品意境）。在这里，艺术创造的乐趣和目标不是刻意经营有别他人的风格图式，而是将自己的情感生活寄托于经典笔墨语言的体验过程中，得到一种在规范之内求格调清纯，以遁世之闲得雅趣人生的审美境界。直至石涛等人的出现，才产生对“六法精义，万古不移”经典的突破之意。石涛之狂肆、八怪之野俗尽管为古典艺术注入了不和谐的美学因素，但“我自用我法”在突出“法自画生”的创造性实践的同时，也还是在“自归于蒙养之大道”的庄禅哲学意境体验中，使艺术创新的锋芒只能在个体画家的才情中显露，而无法搭建起突破前人经典模式的文化

观念平台。

自进入20世纪，传统意义上的“文人”已消失，但依然会有人选择“文人情怀”作为文化生存方式。正如在互联网时代依然有人喜欢用毛笔书写文字，不是为了应用性的工作和记录，而是为了进入书法艺术的审美体验，许多时候自娱自乐是主要目的。随着人们物质、文化生活水平的不断提高，水墨艺术品格中内涵的，以儒学的人格修养性情抵御世俗物利诱惑；用道禅的虚静恬淡抚慰心灵不平的文化功能，会以脱离“当代艺术问题”的业余性特征而构成信息时代里的遁世情怀。正如有学者不无极端地指出的：“强烈刺激的感情宣泄在中国画中没有地位……它整个如一剂清凉剂或镇静剂，对画家和观者产生疗效，因此才会具有养生功能。”^③

反观20世纪初的“美术革命”到80年代关于“中国画穷途末路”的争论话题，会发现持论者皆在“变革”的一味专注中忽略了正常的文化艺术生活的丰富性与多样性，或者说，不能将“变革”作为当代艺术文化生活的唯一主题。过去100年中，由于变革旧文化的紧迫需要，对中国传统艺术的分析和批判更多地是在变革的命题下进行的。必须看到，这种认识角度往往忽视了传统艺术在当代文化生活中的“另一种”作用，忽视了对其作为人类文明独特景观的内在文化智慧与外在审美形式的整体性文化价值的认识。

著名人类学家费孝通先生最近指出：“如果说，人类现代物质文明的发展是以减少自然界生物多样性为代价的，那么，人类现代精神文明的发展则是以减少人类文化多样性为代价的。现在，人类已经明白了减少自然界生物多样性的后果将会是什么，所以，人们正在积极地呼吁保护地球上所有的生命，但到现在为止，还没有谁明白或真正认识到，减少人类文化的多样性和人类智慧的多样性的后果是什么？”^④

2. 西方现代型——通过张扬个性的形式创造，扩展或解构现存艺术世界的美学观念或语言规则，实践个体对生存现实的批判与超越。

西方文明自“给了个性以最高度的发展”的文艺复兴；经崇尚工具理性的“我思故我在”的启蒙运动；到崇拜极端个人化创造体验的“一定要不断抗争，但绝不能完全获胜”^⑤的现代主义；而抵达以“四种‘深度模式’消失为标志的”后现代的历史过程^⑥。在这几百年中，艺术家在西方社会生活中扮演了现代文明高速发展的形象预言家，和对抗“现代性”对人性扭曲的反抗者的两面性角色。因此，西方现代艺术创造的文化品格，是一方面以不断的形式出新来标示当代人超越过往规范而特立独行的精神向往；一方面又以对创新成果不断自我否定的感性无羁张扬，来摆脱、抵制当代文化体制对个体创造力的收买，如此鲜明地构成了西方艺术创造的现代性逻辑。

20世纪以来，中国社会的现代化进程无论从哪一方面都不能避开西方影响来谈论现代性建设的过程，西方现代艺术的创造观和形式手法已成为中国当代美术世界中一偶鲜明的景观。在当今的国际艺术舞台上，西方现代艺术的文化标准依托其强大的经济背景、理论批评媒体和展览运作体系而独步世界。这里的问题焦点是：西方艺术的文化创新逻辑，是否对任何进入现代文明社会的艺术创造活动具有普适性？

3. 转换创造型——立足中国社会生活的历史现实语境，以个体审美

经验与世界和谐对话的“审美理想主义”，昭示个体生命的历史价值与创造意义。

在20世纪发生的中国艺术从古典形态向现代形态的变革，始于中国封建社会解体，中西文明在“中国落后，西方强盛”的碰撞落差下展开的变革路程。如此，前述中西两种关于艺术创作不同文化观念的直接冲突，就构成了20世纪中国艺术变革的重要关节点^⑥。西方后现代文化理论家弗·杰姆逊和让·波德里亚对晚期资本主义文化逻辑与发展趋向的批判分析，揭示了在商业文化中艺术审美的深度人文关怀必然消解的困境：西方艺术以审美自律的无限自由创造为动力的对主体性自由的确认，也同时成为对这个主体自由的内在性和现实性的否定^⑦。

从这一视域中比较中西，会发现中国传统审美从“成教化，助人伦”、“人与天地参”的古典文化品质，到20世纪中国社会大变革背景中“为人生的艺术”、“为艺术的人生”两大旗帜下集合起来的新艺术开拓者的创造实践，中国传统审美文化和当代变革过程中始终蕴涵着一种“审美理想主义”的文化精神：在古代，是在“天人合一”的古典文化哲思中实现人与自然、美与善的审美意境体验；在当代，是将审美创造的价值与意义同国家的社会进步理想和民族的文化精神振兴相联系。尽管近代以来中国社会意识形态历史风云变幻，但不变的是中国艺术中这种鲜明的审美理想主义色彩。这种“理想主义”在徐悲鸿、林风眠一代人中，是悲天悯人的社会救助责任感和以新的艺术语言创造振兴民族文化的执着实践；在40-70年代的一代革命文艺家身上，是文艺为大众服务的自觉行动和艺术的内容、形式同“革命原则”的创造风格、图式对应；在世纪末20年中处于改革开放情境中活跃的画家笔下，则是反思历史突破“禁区”的创作激情和对“笔墨底线”不同“守”“破”路径选择中的民族艺术振兴探索……概言之，中国当代艺术审美创造中的所谓“理想主义”，一方面发生于近一百多年来民族蒙难、国家救亡、国际冷战、人民脱贫等与民族生存大业息息相关的功利性实践之中；一方面又深深植根于中国文化传统“文以载道”的历史人文血脉之中。它突出的特点，是把个体审美创造的意义与社会性文化理想的依存关系作为基本出发点，将个体创作的精神价值置于民族文化历史价值观的大视域中获得彰显。尽管这种审美理想主义的追求有时表现为激烈的“反传统”（如“五四运动”），但其工具理性与价值理性混为一体的实践特点，鲜明区别于西方现代艺术那种围绕个体生命张扬的工具理性与身体本能的断然分化与对立。

质言之，在中西文化比较视域中，在中西艺术冲撞的历史过程中，当代中国美术的“审美理想主义”品格，是中国艺术走出自身古典形态，又区别于西方现代艺术的“转换创造”的特点所在。

李泽厚先生最近曾就此谈到：“不是‘创造性的转换’而应该是‘转换性的创造’。为什么呢？因为‘创造性的转换’是以一个既定的模式为转换对象，也就是说以西方的模式为转换对象……我以为旧的东西不必经过彻底打碎，而可以通过各种形式逐渐转换变成新的东西，这个新的东西不一定就是西方世界已经有的或既成的模式。因此，这里的重点是在创造。”^⑧

三、“转换创造”的实践景观

回顾百年，中国当代艺术变革的多舛过程带给我们丰富的感受和经验。艺术创造精神维度的“审美理想主义”和现象维度的“趣味分层结构”，构成了中国当代美术以自身文化传统整合中西的当代实践景观。

1. 精神维度：审美理想主义

中国艺术古典形态与当代形态的分水岭，是艺术创作中的“民族情怀”取代了“文人情怀”。在轰轰烈烈的时代大潮中，有独立思想和信念追求的执画笔者，自觉不自觉地以对民族文化命运的关怀取代了个体的心性修养。“科学求真”、“美育救国”、“革命文艺”……其内在的精神动力是期望中华民族走向振兴的理想与自信，并在20世纪成就了一代艺术大匠和时代精品。

这种“自信”在80年代改革开放背景下陷入了另一种踌躇。不管是李小山从“水墨语言系统死亡”角度切入的问题阐发，还是“85美术运动”直接搬用西方现代、后现代观念、手法所引发的艺坛震动，矛盾的焦点更加明确地围绕在能否用“西方现代型”不断否定性创新的文化逻辑，比附中国美术创作的观念、语言、媒材在当代的变革。

进入90年代，在现象上，一边是“新文人画”对文化变革理想主义的放弃和对传统文人“独善”、“自娱”审美化生存方式的再回首；一边是迅速发展的商品经济环境培育出了一大批“靠画为生”的画家。个体选择取代社会激情，“效益”领先“理想”的生活现实，在更广泛的范围内将“民族情怀”的创作表达符码化为具有商品价值的“东方样式”。相对于这种理想的消解，“现代水墨”的新探索则以“现代艺术”解构中国传统语言系统，形成了对“民族情怀”不无悖谬的当下诠释。与其对立的则是主张“守住中国画底线”者。今天的“守底线者”与20世纪初的“保守派”有质的区别，他们在学术眼界与创作实践中包容了变革激进者所揭示的当代问题，续写着走过百年的民族艺术现代振兴的探索。与此同时，直接搬用西方现代、后现代艺术观念与手法的所谓“行为艺术”、“观念艺术”，以触目的方式展示了当代中国美术世界中的另类景观，其引发的针锋相对的观点讨论，集中反映了中国当代美术创造语境与“西方现代型”艺术观的冲撞关系。总体来看，当下艺坛中的众声喧哗特点，没有了古典时期和20世纪中期那种创作目标与语言形式的鲜明、单一特征，同时，也在不同艺术观念、风格的共在差异中，突出地显示了创作者不同审美理想与言说方式的文化品格差异……

以正在讨论中的“行为艺术”为例，如果搁置对这些作品的种种花样“是不是艺术”，或西方现代艺术的诸多样式将来会不会如油画一样成为中国艺术世界中的基本方面的专业化论辩，而直观比较一下中西两种不同的理解世界多元文化关系的心态是十分有意思的。一种西方的现代性理论认为：资本主义经济的全球化过程必然导致世界各国的文化趋于同质化，不管各国是出于自愿还是被逼无奈，最终都必然选择西方的价值观——“文化普遍主义”^⑨。一种中国的传统文化观认为：要承认“不同”，在“不同”的基础上形成的“和”（“和谐”或“融合”）才能使事物得到发展。如果一味追求“同”，不仅不能使事物得到发展，反而会使事物衰

败^⑨——“君子和而不同，小人同而不和”（《论语·子路》）。两种文化眼界的差异在这里毋须再比较阐发了。关键的问题是，在经济和信息交流的全球化趋势下，一个自立于世界的健康、自信、自尊的民族文明和艺术，首先应当具有源于自身历史发展进程的鲜明文化精神坐标。正如海德格尔所言：“语言是存在的家”。

近代以来，个体价值的提升使古典的儒道审美意境已不能涵盖当代人更加丰富的精神世界，中西文化的冲撞交融使当代审美生活的“丰富性”特点在外在形式上突出表现为对西方样式的吸纳。笔者认为，越过当下美术创作手法形式的表面性而认识中西艺术创造的内在文化精神差异，是十分重要的。

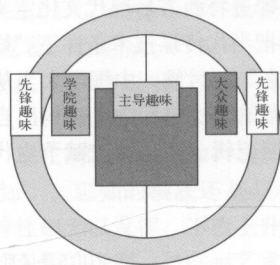
“审美理想主义”，延续了中华文明传统的精神品质，在近代以来中国社会变革和中西文化冲撞的磨难中得到了历史洗礼而深化其内涵，在现实的文化语境中标示了自身价值的上限——艺术审美的价值主要维系在对人的生存现实的心理补偿可能性方面，而不是寻求在现实之外建构一个虚幻的精神乌托邦庇护所。即艺术不能拯救现实世界，但能够感性地让人们体验现实生活中的真、善、美。当代人需要艺术直观地表征现实世界中人与人、人与现实世界感性交流的可能性和这种交流过程的幸福体验。进而言之，艺术审美的价值限度标示了这样一种新的审美意识形态：“艺术是无力的，因为它并不像我们曾经希望的那样能够导致一个有效超越了现实世界的理想世界；艺术又是有用的，因为它的确可以为人在现实世界里的努力进行必要的修饰。艺术可以是反抗的——作为某种社会批判文本而显现自己的特殊性；艺术更是和平的——在与人的日常欲求、生活意志的直接对应中成为生活之爱与满足的鲜活证明”。由此，艺术审美中个体与社会、理想与现实、当下与传统、创新与继承、东方与西方的和谐对话交流，正构成了“审美理想主义”的时代特征所在。其与西方现代、后现代艺术所表征的那种个体与社会、生命与历史之间以“丑”、“荒诞”为形式的尖锐对立的“否定的辩证法”（W·阿多诺）有鲜明的不同。

2. 现象维度：趣味分层结构

作为精神产品的当代艺术创造必然是形式多样和趣味因人而异的，社会审美趣味的结构分层特点标志着这个社会文化生活的整体质量。中国传统艺术的“雅俗”观是建立在封建文化社会等级观念基础上的。进入20世纪，探索人民平等参与艺术活动和艺术为大众服务的新社会文明建设实践，使中国当代艺术审美突破了旧的“雅俗”观而展示了全新风尚。现象上，20世纪艺术审美趣味和创造手法的变化与特定时段中的社会文化革命主题密切相联，其突出特点是审美趣味和艺术手法往往成为一种社会生活原则甚至政治态度的形象表征。如此，世纪初的“写生、写实”手法与明清文人写意画的对立；世纪中期艺术“为大众所喜闻乐见”的通俗形式与“形式主义唯美”趣味的对立；80年代“形式问题”讨论与“红光亮”模式的对立……均是处于进步/落后、革命文艺/小资产阶级趣味、人性尊严/“帮派文艺”等二元辨析中非此即彼的对立语境中，从而构成了这一时期审美文化生活“一元格局”的特点。

新世纪之交，对审美趣味中个性经验的尊重逐步取代了对社会性主题的形式诠释，迅速变化的社会生活空间和生活方式，使个体与集体、民族

性与世界性、传统与现代、为艺术与为“实利”等诸多矛盾更加具体地摆在艺术家面前，审美创作中那种共识性理想进一步被个体趣味的自由选择所取代。在这一语境下，以往以一定美学立场（审美精神）为前提的艺术批评就需要与关注艺术在现实中实际是什么（艺术事件）的文化现象分析相结合。下面以一个图表形式概述当前艺术创作趣味分层的结构特点：



“主导趣味”作为对70年代审美生活“一元格局”的历史扬弃，以对审美感性风尚的引导而成为中国社会特定政治、文化体制下一种代表大多数人利益的“实用理性”。或者说，中国社会的历史、经济、政治发展现实，客观地要求着在审美文化生活中保持一种“主导趣味”，以使我们这个刚刚摆脱了贫困与文盲困扰，各地区发展不平衡的大国，尽最大可能地调动、发展一切建设性的精神文化力量，去实现民族进步、文化繁荣的大目标。这显然与西方资本经济体制下的“大众文化工业”有着质的不同。如果说“审美理想主义”是将个体价值置于现实生活的和谐交流中凸显艺术审美的意义，那么“主导趣味”则是特定社会文化生活语境向个体所提出的现实需要。生命生存的“现实体验”与超越现实的“精神关怀”在审美过程中抵达的和谐境界，是中国审美文化的“理想主义”基因特征所在。

“学院趣味”承载了精英文化的创造特征，是中国艺术世界审美创新的重要动力。这些艺术家作为有良好教育背景的群体，传统文化、西方文化和当代生存的矛盾与冲突更加敏感地表现在他们的创造中。或者说，审美的理想主义在他们身上表现为更加复杂的“此在与超越”的悖论情境。

“大众趣味”典型表征了当下艺术世界走出历史中的“一元格局”和放弃“精神乌托邦”的当下感性生活现实。艺术市场化对中国艺术文化生活的影响将是一个长期的、有待在实践和理论多层次深入研究的课题。“先锋趣味”集中反映了西方现代艺术观与当下中国审美创造语境的冲撞，近两年中这些作品在学术和舆论界引发的尖锐批判和热烈讨论，展示了对其认识从表面化的“拒绝”、“新奇”、“回避”，而向严肃的直面剖析与理论批判的深度进展。

这一趣味分层结构试图用不同趣味之间的空间关系来展示其特征：处于中间位置的主导趣味代表了社会主流意识形态，它与学院趣味和大众趣味的大面积联接关系，表征了它宽泛的趣味包容性和在实践上引导、利用后两种趣味实现对社会受众影响的特点。学院趣味和大众趣味分别有侧重的社会受众群体，除了与主导趣味之间的联系之外，两种趣

味之间也有相当程度的交流,三方共同构成了当下艺术世界的整体语境。先锋趣味则以边缘姿态显示着“另类”色彩。显然,后三种趣味在西方能找到类似的对应形态,而主导趣味则是从20世纪中国社会新文化建设实践中产生的独特审美生活方面,它在艺术文化趣味导向和传播形式上面向社会大多数人的趣味品格和运作形式,构成了当代中国审美趣味分层结构的系统整体性质。

笔者认为,当F·杰姆逊将西方后现代文化定义为晚期资本主义的文化逻辑;J·希利斯·米勒把当代传媒技术条件下“媒体就是信息”的名言修改为“媒体就是意识形态”的时候,中国学人当从不同于西方文化传统和变革实践的中国艺术变革的历史进程中,建构出自己的艺术理论研究范式,阐释出本土的艺术发展逻辑。这是历史赋予当代中国美术学理论工作者的创新使命。

2003年7月于山东师范大学

① 洪惠镇:《中西绘画比较》,河北美术出版社,2000年版,第270页。

② 吴冠中:《我读石涛画语录》,荣宝斋出版社,1997年版,第1页。

③ 费孝通:《关于西部人文资源研究的对话》,见《艺术科学通讯》,中国艺术研究院科研处主办2002年第1期。

④ D.贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店,1989年版,第93页。

⑤ F.杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,北京大学出版社,1997年版,第201页。

⑥ 从艺术语言变革方面看,西方写实现对中国美术产生了相当影响,但从艺术审美创作观变革来看,西方现代艺术与中国美术变革的关系更鲜明。

⑦ F.杰姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店,牛津大学出版社,1997年版。

让·波里亚德:《消费社会》,南京大学出版社,2001年版。

⑧ 李泽厚:《谈世纪之交的中西文化和艺术》,《文艺研究》,2000年第2期,第26-27页。

⑨ 李怀亮:《质疑文化普遍主义》,《美术》,2003年第7期。

⑩ 汤一介:《文化的多元共处》,《跨文化对话》第1辑,上海文化出版社,1998年版,第9-10页。

王德胜:《试论艺术审美的价值限度》,《文艺研究》,2003年第3期,第21页。

王宁:《全球化语境下的文化研究和文学研究》,《文学评论》,2000年第3期。

◎ 尹沧海

书画创作的秩序

一、从自然秩序到艺术秩序——写生与创作

自然之美在艺术上无法用科学性的理性的逻辑推理来获得，自然有“大美而不言”，在中国哲人心中宇宙自然是混沌而又有秩序的存在，混沌是“道”的无差别的形而上存在，秩序是“器”的有差别的形而下存在，“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和”^①。自然事物有“一”、“二”、“三”等秩序的差别，秩序的差别最终要回归到“道”的存在方式，而“道”是混沌的存在，所以，秩序的差别要归于“和”，归于和谐的存在。自然界各种事物之性质的差别导致一切具体事物相反又相成、对立而又统一，由此使自然界达到某种和谐的秩序存在。“宇宙本来极其美好，极其和谐，……宇宙之中有无、难易、长短、高低、音声、前后，相生相存，相谢相灭，有着本来的井然秩序，那就是大和谐的秩序。”^②如果一味强调自然事物之间的分别性，就会导致矛盾的激化，从而“混沌”与和谐秩序便会消亡，所以，万事万物“五色”“五音”的丰富差别要回归到混沌的“道”，回归到有秩序的和谐。由差别的对立性带来的斗争与无序是暂时的，所谓“飘风不终朝，暴雨不终日”即是矛盾激化的斗争状态的暂时性，最终还要回归于“和”的秩序。

人类的知识相对于广漠的宇宙自然，仍然非常局限，我们仅仅揭开了大自然的一个角落。画家在其进入创作状态之前不仅要理性地、体察入微地观察所要描绘的物象的丰富性，同时更重要的还应该被自然之“大美”的和谐秩序所感动。艺术家观察、描述自然的内动力，不仅仅是缘于对自然的神秘莫测的力量充满惊异和对自然和谐秩序之美的感动之情，而艺术家的敏感之触动同时还来自于悲悯而良善的人类天性。正如范曾先生所说的：“每当我登高临远，仰观天宇之大，俯察品类之繁，我常常产生一种对万物生灵的无限惻隐之心。也许只有我陶醉于这种远离尘嚣，宠辱两忘的境界之时，我更接近了大自然的真、善、美的本性。”^③艺术家对自然的体察，是“以诗人之眼观物”，则眼中之物，亦非仅自然之物，“登山则情满于山，观海则意溢于海”，^④更是寄托了创作者的情感。因此，一个艺术家的胸次学养，天性人品，就决定了他对自然之大美进行观照时的体悟的深浅。就中国书画的写生而言，创作前的理性认识过程又往往会成为创作过程中的某种障碍，在这种障碍之下，诉诸笔墨的画面有时仅余下了我们所要刻画的物象之表象秩序。那些真正令我们感动的、从客观物象中抽象出来的精神却又稍纵即逝，而对于这种稍纵即逝的精神的把握，才是写生的意义所在。在写生的过程中，写生前所设想的画面之精神，构图之安排，情景等把握，往往被在创作之中高度自觉的、能动的即时发挥，

被具有中国特质的纸、笔、墨、色、水所解构，心灵在更为广阔的艺术空间里表达出了个人的气质与理性之沉淀以及自由与意志，而人的心灵也同时在领略创作过程的同时得以丰富。范曾先生曾鞭辟入里地剖析这种由“器”而入“道”的抽象过程，即“远离物象，走向形上”。

“破障”的过程，即是庄子所谓的“坐忘”。借孔子之口，庄周说过：“……回曰：敢问心斋？仲尼曰：若一志，无听之以耳，而听之以心，无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚，虚也者，心斋也。”又“……仲尼蹴然曰：‘何谓坐忘？’颜回曰：‘堕肢体，黜聪明，离形去智，同于大道，此谓坐忘。’”^⑤“堕肢体”、“黜聪明”、“心斋”、“吾丧我”的意境便是“坐忘”，而“坐忘”意在消除个体之知，是美的自觉的活动，“坐忘”乃为有“知”而忘“知”，忘知的根底还是某种程度的有知与知识，不然，提纯化后的知觉特性则无以发挥，不能上升到美的自觉的高度。“坐忘”的历程就是对美的观照的历程，是书画艺术（尤其是中国画写意）的写生与创作过程得以成立的主要依据。

达到心斋与坐忘的历程，一是消解生理之欲念，使心无役于物，精神方得以自由。正如海德格尔所说：“以美的态度观之于物，则心境愈自由，便愈能得到美之享受。”二是心与物相接时，心并不对物作知识的活动，从而免除知识活动带来的是非判断，心灵摆脱烦忧，从对知识的追逐中得到解放。凸显出物与我之间的主体感悟，即是美之观照。用一丛花作比，在创作过程中，你在感知它的和谐与美感的同时，并不以理性之概念来解析它，因为如此的注释永远与处在审美状态之中的创作过程不相干，在美的观照下描绘，才能得到离形去智之境界，而这种境界的获得，并不脱离自然之花的本性。此历程非分解性的、概念性的知识活动，而是一种纯感悟活动。在这样的创作状态下所传达的艺术精神，虽然是一己的个性表现，却更能够直达物象本质，因而，也就体现了自然之秩序，并表达了艺术秩序。这在佛家谓“梵我如一”，在道家谓“体道合一”。

对于这种创作状态，史料上亦常有记载。如《庄子》中“解衣般礴”，张璪的“外师造化，中得心源”已成中国书画家之口头禅，书画家必须心有主宰，胸储造化，不受世俗束缚，打破清规戒律，始能有好的创作。（见《禅宗写意画》之第三节）张璪的“遗去机巧，意冥玄化”，得心应手，“与神为徒”，乃是画家最高境界，并非故神其说，非胸有浩然之气，手具熟练技巧不可，非初学者勉强可到。“一个伟大的画家，他们敏妙的感觉是在千万次的实践，千万次的心、眼、手配合锻炼的前提下，逐步得到的。”^⑥故有唐卢楞伽精气尽而画方肖吴生。这种创作状态可以称之为美的观照。在这种创作状态下，对物象已能做到不加分析地了解，整体感悟自应与求知之态度分开。

书画家对自然之理论与知识的掌握，对绘画过程来讲是必要的，比如画一幅以花卉为题材的写意画，了解花叶的向背、花朵的生长规律、枝干交叉的秩序，有了这些理性的认识当然不等于我们就能画好一幅画，重要的在于我们在作画时的状态，也即“坐忘”与“离形去智”的过程，然后才有觉悟的生发。这个过程当然需要在创作中去体验，离开了具体的创作体验来谈书画创作的“坐忘”、“离形去智”之类，便会堕入玄谈。

有时,当我们从梦境中醒来,或不经意地看见窗外的阳光隔着窗纱,斜射进来的光柱中飘舞的微尘,或者墙壁上的光斑及裂纹,有时自然会联想起诸多类似物象的图形。在想象力的驱使下,图象会凭空凸凹并活现在我们的面前,想象力会为眼前的图象进行主观增减,这一切都是这么简单而又神奇,一些西方绘画大师们的手稿,尤以他们的一些类似速写的小稿,往往比较清楚地告诉我们艺术家是如何以他敏锐的感觉对待人们看似平凡的事物,并由此而发掘出人们潜意识中共通的东西。明代画家王履说:“对景造物,难以造微,然而却能摒去旧习,以意匠就天出则之,而有天出之妙,或不为诸家畦径所束。”^②

中国书画的写生与创作实在有别于其他艺术门类的表现方式,根据通常的经验,人们很容易将写生与创作区分开来。或许很多人认为写生便是速写草稿,或是创作所需的辅助素材,把创作理解成为经过理性的判定后,可以按部就班地依据素材去描绘的画面。事实上,中国书画家(尤其是写意画家)重写心,重情感,重心与物的交流,重观念的神采。历史上,有许多以写生著名的画家,如:徐熙、赵昌、易元吉、崔白、孙隆等,他们写生的过程本身也是创作的过程。在写生中,在特定的创作情态下,看似几根简练的线条的组合却有着它独立的审美寓意。面对于一丛鲜花,若要将它描述出来并不费力,但如果凭瞬间的感觉捕捉到蕴藏在花朵里的内涵,将人们心里不可言说的感觉通过画面表现出来成为人们所赞叹或共赏的艺术作品,这便需要有常人所无法企及的感知觉。由于中国书画的特殊性,及作为艺术创作的载体,纸、笔、水、墨之特殊性,这就使得在作品完成以前,往往连画家本人都无法预知自己的创作将会出现的偶然性。一幅好的书画作品的诞生,往往与一己之审美经验有着紧密联系,而最终能否经得起检验的依据,则是它能否与众人共享或者说引起共鸣,即在相同的文化积淀和文化影响下能够做出特定审美判断的人群的共鸣,对艺术家本人的文化素养和艺术品味的评价,是通过对作品本身的欣赏而得到认同,我们不能否认,即使是一个平常的人,也都有基本的艺术感知能力,这便是天地大德赋予人类的审美基因。

二、艺术秩序与创新的传统

钱钟书在《中国诗与中国画》中认为,传统是稳定时期内风气长期延续而没有根本变动的结果,传统有其惰性的一面。而事物由旧而新的演化又迫使传统通过变化而应变,于是会产生相反相成的现象。传统不断变化,不得不变因而既成的规律与秩序便会被不断地被相机破例,传统一面要严格保持其自身的规律的主流与其文化精神的不变,因而他不会助长新潮流的无原则的发展,而它另一方面又要以宽容的姿态接受新风气,以顺应潮流的发展,事实上,“传统愈悠久,妥协愈多,愈不肯变,变的需要愈迫切。”^③

于是乎新的秩序出现了,这新的秩序与旧的传统方面是一个相反相成之表现,一方面,新秩序要否认传统,宣称自己与传统的不同,比如,人文环境之改变,当下之社会属性与以往之社会属性之不同,艺术风格的局限及演变等,从而强调自己的生命;而另一方面,艺术精神和艺术秩序是无古无今的,一直是由自然秩序到艺术秩序这一演变过程,对于中国画

而言,其精神也一直受到中国特定的地理环境和人文环境(中国的老庄思想及儒佛思想之影响)、特定的表现载体(毛笔、纸、墨)等诸多具体的因素的影响,所以,这决定了任何创新的传统也必然是以往传统的绵延。所谓新的事物对旧有的传统的变革,乃是时代的审美情趣与审美心理作用下的具体表现。舍弃中国文化精神与中国艺术秩序,则所谓“创新”便成为了无源之水、无本之木而缺少生命。新的风格出现往往要在旧的传统中去找渊源和依据,正是这种绵延性的表征。而这种新的艺术表现风格被肯定、被延续,随着所处的时代又成为过去,成了传统后,它也不断地会被新的艺术风格所改变。因此所谓传统总体来说是一个不断创新、从而逐渐臻至完美之过程。而内在的人文精神与文化观念是这一系列创新过程的内在依据。所以范曾先生说:“衡量艺术亘古不变之原则是好与坏,而不仅仅是新和旧。”^④

一个新的秩序被确定了,这个新的秩序里的画家、批评家往往自认为对传统有一个比较完整而清醒的认识,并因为距离感等因素而显得冷静而客观。且他们距离旧的传统愈远,对那个时代的人文及社会状态以及创作方式、表现形式愈加疏远。而创新的欲念也愈促使人们对传统甚至传统精神的“健忘”。基于此种认识,一些“眼界空旷”与“高瞻远瞩”的当代批评家们对传统的认识也就愈发“见林而不见树”(钱钟书语)了。

同许多艺术门类一样,中国书画之传统,也是创新之传统。对传统之继承,在表现上有“顺承”“与”“逆承”两种,顺承对于传统的革新,具有承续性;逆承则在形式上表现出驱陈性,然而无论传承也好,驱陈也好,实际上,都无法完全脱离旧传统。当下的创作者,顺承者自不必说,而逆承者主要着眼于艺术精神的现代性,对传统中与时代精神”不符“的因素,趋向于彻底的丢弃,但这种作法的危险在于:离开传统,往往割断了文化精神的血脉。在创作过程中,少了些修养的厚度,少了些情境,更缺乏应有的生动。当然,世界上本没有绝然对立、凝固不变的事物,相反的精神又是相成的,驱陈是力求突破现状,是破坏,同时也是创造,若一味地抱残守缺,则日久之后,或将生气恢恢,故亦当不时有叛逆精神的刺激与冲撞,才能去腐生新。但一味地突破,无所制约,则创新将成为一句空话,故随之而来的当是艺术秩序的调整。这是事物的一体两面,对立又统一。在我国的绘画历史上,不乏有诸多敢于逆承传统秩序而又成功的例子。史载宋之米元章,多游于江浙间,以目所见之景,而日久能仿佛,自得其天趣。盖米芾作“米氏云山”,主要缘其多得自然之助,方得“独出心眼也”。米芾、米友仁父子借江南山水以写心,尤重一己主观性情之发挥,在创作上,反对“刻画细谨”,强调寄性于画,而“得画中烟云供养也”。^⑤米友仁曾在其《潇湘奇观图》中云“于生平熟悉潇湘奇观,每每登临佳处,辄复写其真趣”。可见米氏父子皆重以自然为法而写造化之无穷韵致,故能于古人门墙之外独开生面。

禅宗画家僧法常,号牧溪,活动于南宋末年,元人云:“僧法常喜画虎、猿、鹤、禽鸟、山水、人物,不曾设色……”。今北京故宫博物院藏法常所作花卉折枝一卷,皆不设色,笔墨生动而自由,洒落爽劲处透出清逸之气,识者一看便知其为写生。他的画看似无古法,实乃摒弃“古法”之表象,从而使笔墨更为鲜活,情境近乎禅意。当时文人亦有盛赞其画

者,徐集孙《牧溪上人为作戏墨·因赋二首》云其“啼云啸月声难写,只写山林一片心”^①。而元末明初之著名文人宋濂亦题其画云:“谁描乳燕落晴空,笔底能回造化功。”^②

又如南宋梁楷、明代徐文长,在现实生活中,他们往往被人称为痴或痴,在绘画上却是开一代风气独辟蹊径的大家,梁楷画人物笔墨泼辣奔放,笔极简而神愈全,时人赞曰:“画法始从梁楷变。烟云犹喜墨如新,古来人物为高品,满眼云烟笔底春”。明之徐文长的书画创作,则纯粹是文人的一种笔戏,全以气胜,随意点染,在不经意处意象俱得,且徐文长不论画种及体裁,皆能应手挥写,究其源,在于他对笔墨和谐的把握,如是可以无法为至法,万变不逾规矩。当然这种规矩说的不仅是指中国书画的传统于传统上的笔墨程式,同时也是指其对艺术秩序和艺术纯度之把握。

顺承不是墨守成规,目的同样是为了创新。我们今天倡导回归古典,不是抱残守缺,而是为了更好的发展,凡大家皆具备一己特殊的秉性,明确之观念,以及郁勃之创作状态,虽然时有摹仿,或者写生,不过是借其形式,启发一己之灵性,待下笔时,一笔一墨无不体现出一己的秉性与情态,迹不似,韵相似,而得其神。如弘仁,学倪云林之书画而笔法不似倪,源于他们所师造化之物理不同,倪之画法适于太湖一带景色,而弘仁一生师法黄山,其画面之清冷简率出自倪而笔法不同。

“古人不见今时月,今月曾经照古人。”这两句诗我想应该对我们从事艺术事业的人有所启迪,那便是我们有自己时代的思想与感情,有自己时代的荣辱与悲欢。这荣辱悲欢都发自我们的祖先生于斯、长于斯、歌哭于斯的土地,我们与生俱来的文化精神已经在这里绵延了数千年。

近代以来,中国绘画的艺术传统受到了西方文化的冲击。随着西学东渐,西方艺术观念的引进,几十年来,传统与西学一直处在一种对立而相互协调的阶段。观念的区别导致绘画风格追求上的不同认知。而观念的混杂也导致了艺术风格上的混乱状态。文化观念的差异,必然导致文化表述的不同。移此就彼,或混同彼此,都难以使之和谐与统一。

创新的过程就是旧传统适应新传统,新传统包容于旧传统的过程。这个过程当然不排除外来文化因素的影响和导入,事实上,中国绘画一直有积极开放地接受外来文化的传统。我们可以认为,真正的传统就是被历史承认了的艺术上的不断创新过程,是在忠于本民族文化精神和艺术秩序的基础上,对艺术表现手法的不断探索。是对理、法、情、境、意味等诸多方面的认识与再认识,并使之达到新的高度,纵观中国美术史上能够卓然有所成就者无非如是。在创作探索的过程中,不论古人、今人、西人,诸法以适己用为准则,从而完成个人风格上的独立性。

三、艺术评论秩序与书画家、批评家

今天人文环境的改变,已经使纯艺术创作者的身份也发生了改变。艺术家们都希望给自己和艺术带来幸运,可是,最实际的结果是极大地打破了艺术家的自我平静,以往的任何一种形态的平静的心态似乎已很难做到了。而文化存在中的非本质文化的刺激也远远超过真正的文化积淀。

书画艺术作为一种具有独立意义的精神创造,毕竟成为艺术家对自身

生存的体验与表述,成为艺术家对自身存在的一种自我确认乃至完成,同时它渴望批评的关注,在当代,批评的职能和地位都起了相应的变化,它不再具有高高在上的评判姿态;不再具有某种统一不变的价值标准与意识形态作为批评的理论依据,并承担以此引导艺术创作的职能。相反,它将是开放的、多元的,将会在异常丰富的学科领域、在独特视觉上展开,同时它所关注的也不仅是已完成的作品本身,还包括艺术家的创作过程以及创作心理、思维模式和独特的生活体验。于是,批评家与艺术家几乎同时面临着同样的问题,处于同样的生存境遇,批评家的贡献是通过自身的感悟,通过对艺术作品及创作过程的分析,从某种理论的视角表述出他对作品独特的阐释,从另外的层面赋予作品超越本身的意义,但这与创作及创作过程无关,而艺术家的创作,通过这种与创作紧密结合的批评,充分发挥了它的启发意义,使艺术家在创作中能够及时获得某种社会性的客观的认知,这种认知有时会渗透到艺术家的创作活动中,对作品的最后完成起着一定的作用,对通常的艺术门类而言,美术批评会对某一特定时期、特定创作群体的艺术作品风格的综合、概括,直接起到催生的作用;它对某种特定的思潮、流派,某种风格的形成采取非旁观的姿态,或者说,在某种特定的意义下,它有自己的前瞻性的预测、推想或理念转化为艺术作品的可能。

艺术创作需要书画家用诚实的心态去面对,《芥子园画谱》笔法章中说用笔有一字千金曰“活”,这一个活字,几乎道出了天地、古今之至理。画家作画,必须各适其秉性,而又深谙民族艺术之精髓。民族绘画艺术有着无尽的包容性与宽容性,它以中华文明,文化为主线,在画家创作过程中,又体现出精彩纷呈的个人精神面貌。如此,在我们评价具体的书画作品时,便应有一个特定的尺度,阳刚有阳刚之美,阴柔有阴柔之美,当各适其性。只是这阳刚之美与阴柔之美都有着一个共同的尺度,那便是本民族文化艺术之精神。我们不可能把一个适合表现阳刚之美的画家强使之画面变得阴柔,反之皆然。果如此,批评家如此主张,便是误导;书画家如此实践,便是不自知与不诚实。无论绘画思想源于何处,一个书画家最明确的表现方式便是靠画面来说话,而画家和批评家最适合的话语方式便是诚实说出自己的感知与心得。而民族文化艺术精神中的概念符号又往往被一些伪画家们与伪批评家们所利用,他们会把一幅本来平淡无奇之画面说成具有某种高深莫测之哲学内蕴,把一幅本来很是喧闹的画说成是“物我两忘”或者极“孤独”,把一幅本来粗陋卑俗的画面说成“解衣般礴”、“逸品”乃至“气韵生动”之佳构,又有套用生物学、伦理学、心理学、文学之典籍概念者,总之这种意义上的批评家或者画家只要一套谄熟的概念,便可放诸画面而“皆准”。或许他们能够编写出一篇好看的文章,这种文章从逻辑、章法上都还完整,但对于后来者,则着实是误人非浅。对于学术,则无任何贡献。

纵观近现代之中国绘画,在中西文化不同价值取向的影响下,在市场经济日益深入的条件,艺术创作的功利性目的致使艺术纯度的低下。不可忽视的是我们本民族绘画传统中的一些较为重要的观念多不再提及,艺术研究之严肃性与纯粹性正在深受考验,代之而来的却是更多的无道德无原则的只会空谈的理论家们编造的伪理论话语,在空疏的“理论”构建

中,学术的庄严荡然无存;在亲疏关系的影响下,艺术判断的标准丧失殆尽,而这种极不负责任的态度与谎言的误导同时也造就了一批批没有标准、没有文化、没有自知的“大师”。他们在那里旁若无人的陶醉,和批评家们弹冠相庆。

真正的准则和发言权应回收于艺术家本身。一个有修养的画家,一个真正意义上深谙中国书画文化精神的画家,必然是有较高与较纯的创作实践的,审美经验与个人风格成熟的书画家,那么他便一定会清醒地认识到优秀传统的重要性。批评是哲学意识,艺术是诗学意识。批评自然是哲学意识,那么批评家首先自己便应该是深谙哲学、有高度的文化修养和独到的审美判断能力,他的历史知识,社会知识及创作体验都应达到相应的水准,否则又何劳你去批评呢。一个胸无点“墨”的“批评家”,一个只知食古人余唾,根本不懂民族文化精神的“批评家”,或大言创新,欺世盗名,不知传统为何物、不知中国笔墨纯度为何物的“批评家”,也决不配做中国书画之评判者。好的理论家与批评家是对中国绘画的繁荣是有益的,我们的时代需要正意义上的画家,真正意义上的批评家、理论家,可以使当代中国书画艺术呈现出一种合乎秩序的和谐的健康发展新趋势。

四、艺术秩序与书画创作的“程式”

艺术的起源与原始的巫术有密切关系,从一开始就在规范、塑造、建构着人的心理结构、情感形式。以原始的劳动实践、生产为基础的,作为原始社会“上层建筑”和意识形态活动的巫术礼仪活动,其实质上,是对不断地重复劳动中所获得的生产经验的温习与强化,使族类的生存经验通过对个体的强化和培养得以传承,于是文化开始被创造,开始积累,人类开始走出动物族类;同时这种巫术礼仪活动要求参与个体全身心的投入,虔诚而狂野,包含着大量想象、幻想,本能冲动的、强烈炽热、含混多义的原始情感,也在此过程中被渐渐规范化、秩序化,动物的心理融入了超生物存在的社会化内容,开始受到文化的洗礼而向人的心理演变。于是,仪式中种种对动作行为,表情的繁复、琐细、严格的秩序,种种符号化了的程式化的图腾形象、图纹装饰就凝聚了社会意识,“亦即原始人们那如醉如狂的情感、观念和心理,恰恰使这种图象形式获得了超模拟的内涵和意义,使原始人们对它的感受取得了超感觉的性能和价值,也就是自然形式里积淀了社会的价值和内容,感性自然中积淀了人的理性性质,并且在客观形象和主观感受的两个方面,都如此。这不是别的,又正是审美意识和艺术创作的萌芽。”^⑩艺术的真实是高度自觉的、能动的、个人化的过程,它区别于其它的人类精神活动。

由于个体感性认识的独立性,对真实情感的获得和表达便成了纯个人的行为。文化传统在个体心理的实现是一个独特的过程,个体能动性的发挥,对人生状态的体验,对社会氛围的把握因人而异,由此真实性情感的秩序是相当开放多元的概念,而不是永恒不变的。

人是从属于社会秩序下的人,从属于文化秩序下的人,是历史的产物。艺术作为人的情感的表现,是个体的独特创造,同时也是历史(文化)积淀的结果,在特定的时代有着相对客观的尺度。个体的情感受到关注,其真实性被放到更加广阔、更加深刻的领域去探讨,真实的社会特性

不断被突出被强调,成为新时代人的新的尺度。独立的个人,自我的寻找与实现,自由的追求与获得,不是肤浅的绝对的随心所欲(那恰恰沦为动物情欲与潜意识里文化积淀的奴隶),通过自觉深刻的精神活动,使潜意识意识化,役物而不役于物,使个体的自在表达在社会的(历史的)秩序及艺术秩序下得到认可。

个体艺术经验经过不断的文化沉淀,上升为一种社会尺度,进而形成了“传统”、“程式”,这个过程中也积淀了民族审美心理特征。中国书画创作中的“程式”是艺术构思的一种特有的文化符号与艺术秩序,是画家在观念的基础上,经过个体对生活的不断地认识和从新认识而逐渐臻于完美与和谐的艺术秩序。同时,艺术秩序的形成又是历史积累的过程。他与民族性及审美观念文化传统紧密相关,比如中国的京剧、诗歌、舞蹈、绘画都有一套完整的艺术“程式”,而正是这种程式,形成了中国独特的艺术规律及艺术秩序的基础,对这种合乎秩序与规律的程式的继承与完善,也正是我们民族艺术精神最集中、最具代表性的表现形式。

中国书画是中华民族特有的合乎艺术秩序的和谐形式。自古及今,书画家在民族文化观念的基础上经过心与物之交融,代代相延,从而逐渐形成了完善的笔墨审美秩序及相对稳定的规范化的形式法则,非徒写形而意在传神,非徒描绘物象而意在写心。写物象之性灵与情感的同时,也造就了借助柔韧的毛笔、观念性的墨色、流动的水及易于渗化的宣纸为载体而建构的独特的笔墨秩序。使得我们在方寸之间体现大千世界之种种意象,大到天地宇宙,小到一草一石而莫不牵情。在特定的情感支配下,在水墨交溶之间,蕴藏着有形或无形的,已知或未知的灵性,在一瞬间的灵性的感召下,化而为精神之自由,神遇而迹化,每一次挥毫都是艺术秩序与书画家心灵秩序的重新组合。

我们再一次用花作比,来试图阐释中国画的程式存在的合理性。当面对一丛我们已经谙熟其生长规律的花丛,又有新鲜感觉出现,或许是花的姿态,或许是花的颜色,或许是花的枝叶的错落的韵味,让我们感动。总之,是这一丛花中的内在的某种精神,和画家的心灵达成了和谐与统一的生动感觉,使之内心有一种表现欲,这是一种抽象的感觉和谐,或许我们一开始并不知道是从这丛花整体精神中的哪一部分的风韵所导致,也许真正感动我们的却是这丛花的整体的韵味,或许我们仅看到这丛花最妩媚的姿态部分,其实我们最应该表现的,也许是隐蔽在这一丛花里边的平常态。事实上,即使是一个很成熟的书画家,也往往会接受物象对他构成吸引的内质的误向,即我们所感知的,未必是真实存在的,因为画家不同于一般意义上的观赏者,在他对这丛花精神的把握过程中,观察仅仅是他品味花的韵致的开始,他对物象精神的真实判断,应该贯穿在整个的创作过程之中。因为在创作过程中,他所观照的,已经不再是花的详尽的细节,一些枝节的真实已经被精练的笔墨韵味和独立的审美特征所消解,画面上体现的是它整体的形象。或者说,经过书画创作所产生的画面的形象,不再是为了创作这丛花的全部细节的真实,相应地,由简约而单纯的墨结构成的特有的程式自身便成了被欣赏的对象。由于中国书画的纸、笔、墨、水的特性,及其创作状态的自由性,书画家通过视知觉与所描绘的物象的交流,和手、眼、心、笔、墨、水这一瞬间的充分协调与生成,所以画面的

完整性往往是经过反复的创作体验然后才能臻于完善。在创作过程中,毛笔的柔韧、劲健,以及顺锋、逆锋、藏锋、露锋等不同的笔法,加之中国书画经过长期的积累、沿延及今的诸多描法、皴法、晕染法等,不同因素协调在一张统一的画面上,墨的变化更加丰富,在墨法的概念上虽则通常分为浓、淡、干、湿、焦、黑、白数种色阶,而在画面上水墨的变化运用,却远非这几种种色阶所能限定,每注一滴水、每蘸一毫墨,书画家情绪的稍微变化,落实在用笔上笔法的疾缓、稍有不同,在宣纸的渗化作用下,便会在画面上呈现出不同的情境。所以用笔施墨之间,虽有所依、有形可循,而书画家又非写形、写法,实乃写心、写生,倾注一己之情感。笔墨的变化、墨与水的交融、形与神的契合,都在有无之间体现书画家先天之才情秉性与后天之修为学养。故而书画家少于才情则作品失之于虚灵,无体察则画面形质不立;故而中国书画虽有固定程式可依,要做到臻于完善实则需要不断重复、反复体验,以凸显个性,并促使一己艺术风格的形成。郑板桥的“心中之竹不是眼中之竹,纸上之竹,不是心中之竹”,即可概括上述的一切。

中国之笔墨是中国特殊的人文精神之产物,书画家依据不同之秉性、修为、审美经验,在笔墨之体验中赋予形象以韵律、神采。中国画无笔墨便无法体现物象之神髓,便等于“零”。笔墨是书画家体现美感之依据,是心与物的交融。以笔墨来体现自然固有之形色,它包含着中国人特有的文化观念和对光、色、形特有的理解,以及在运用笔墨进行书画创作过程中,理念与情感的交融。静观自然之物理,摒弃客观自然中的色彩的表象,直接进入其本质,以墨之浓淡类同自然物象之色泽,从而获得超越自然之象,使欣赏者获得无际的遐想。而笔墨是中国画秩序之核心。中国笔墨依据观念性的美的观照,在不断的重新组合中,蕴含着新的秩序的无限生机。

由于受中国传统哲学的影响,中国画家一开始就将客观世界纳入了一种综合的、主客互因的认识范畴。主张宏观的,多元的文化追求。而就中国画而言,秩序感也便充盈于尺幅之一点一划之间。对我们人类而言,宇宙自然存在的方式确实令人惊异,她如此完美,如此有序,哪怕是在一个最微不足道的地方,在一滴水、一叶草、一朵花里,都有我们的智力无法到达的神秘。这一切完美和秩序背后的原因是什么?她是如何以及为什么被创造出来?我们不知道。我们现在已经做到的一切,或许不过是仅仅地描述了她的一个小小局部。也许我们真的是上帝(或者自然,谁知道)的一个不太完美的仿制品。我们所面对的、置身其中的宇宙自然,是人存在的唯一原因。我们不断地接近着真理,可是我们永远无法到达真理。试图接近真理,正是我们一切努力的原因。一个有能力感动的心灵,面对这样辉煌完美的存在,只能由衷地赞叹。我们有限的知识的不可恃,并不阻止我们对天地之大美的感受,知识途穷的地方,或许正是美开始的地方。

而一个真正意义上的艺术家正是敏感心灵的守护者。宇宙自然的完美秩序,先验地决定了艺术创造的秩序。当一个艺术家观照宇宙自然,悠然有契于心的时候,可能超越了我们有限的知识,直接指向了本真的自然。真正的艺术家对于宇宙大美怀有无限敬畏,他的一切艺术创造,无非是宇宙自然辉煌秩序的体现。舍弃、背叛、无视这辉煌的秩序,不过是人类又

一种自以为是的坐井观天而已,不但与美无关,甚至与知识无关。秩序下的艺术创作,是使我们的精神永远凌驾于现实之上,使我们的心灵与意志到达自由之境的根本,也是我们在创作过程中的一刹那的神往,以及在这一瞬间能够深入到所描绘的物象之内,并形成水乳交融契合无间的强烈体验,是民族艺术传统与当代文化观念撞击过程的反省,也是对社会存在、对本民族文化的关心与自觉,以及对“艺术人生”的深度理解。

写作时间:2003年4月

注:

- ①《老子》四十二章
- ②《范曾谈艺录》,75—76页,中国青年出版社,2001年5月
- ③《范曾谈艺录》中国青年出版社2001年5月
- ④《文心雕龙注释》刘勰著 周振甫注 人民文学出版社
- ⑤《庄子·大宗师》
- ⑥《范曾谈艺录》,350页,中国青年出版社,2001年5月
- ⑦明·王履《华山图册》跋
- ⑧钱锺书《七缀集》中华书局1987年版
- ⑨范曾《画外话·范曾卷》自序,人民文学出版社2000年版
- ⑩董其昌《画禅室随笔》上海远东出版社
- ⑪《南宋六大家集九十六卷》古书流通处景印汲古阁本
- ⑫宋濂《宋文宪公全集》卷三十 四部备要本
- ⑬李泽厚《美的历程》选自《1979—1989李泽厚十年集》,17页,安徽文艺出版社,1994年1月

◎ 王大鹏

观念·观察·技法

——现代人物画写生教学体会

写生首先要研究基本的表现方法,对于掌握方法的人来讲,写生则不止于收集素材,乃是进一步探索形式语言的有效途径,好的写生本身就是完整的艺术作品。现代人物画写生教学在传统绘画基础上,吸收外来艺术,经过几十年的实践,已经形成相对完善的体系。造型观念的拓展使形式语言发生了很大变化。但强调笔墨造型,一直是教学研究和实践的课题。从人物画发展来看,艺术表现已不拘泥于中西绘画造型内容的差异,明显的区别是形式语言。不同的形式语言对造型内容的表现是有所侧重的。中国画受传统文化的浸染,侧重抒发主观意蕴,通过对工具媒材功能特性的发挥和挖掘,形成了独特的笔墨造型观。西方绘画的影响不但改变了传统的造型模式,而且西方绘画对视觉经验的全面探求和艺术成果开阔了我们的视野,拓宽了中国画的表现领域。笔墨正是在造型观念的改变中不断拓展,焕发出自身的活力。笔墨与造型作为一个问题的两个方面,是互为表里的整体,二者的相互作用要求教学中对笔墨的探究应与造型内容密切相关,不然,笔墨则流于空洞的游戏。因而扎实的造型基础是学习笔墨表现的必要前提。写实与写意虽然二者观念、样式有别,方法不同,但同样存在对笔墨的追求,只不过方法不同,趣味相异。无论写实或写意只有品格高下之分,方法如何全在人的使用。齐白石兼而有之故达到神妙,不足怪矣。关于“作画妙在似与不似之间”,体现出前人避媚俗,反欺世的人格智慧。若从主客观的丰富性追求造型风格,则可以看作二者之间有着广阔天地和多种可能性。事实上教学中很难用一种固定的造型观念去要求,解决的方法是在掌握造型原理之后淡化写实与写意的分疆,或者说取二者之长相互参照、融通,可以有所偏重而不偏废,这对于写生教学实践都具有积极意义。

探究画理与画法为写生教学的重要内容。要求一方面熟悉画史、画论,结合临摹、读画,分析、揭示理法关系,揣摩此理于彼法中的不同表现又从各种画法中去认识画理的共性,从绘画的承传、流派、演变、文化内涵总结理法。另一方面从观察经验中验证理法,从中西绘画比较、时代审美的角度看待理法,结合自身感受运用理法。总之要从客观存在与主观表现辩证地认识理法,理中有我,法中有情,由表及里,由个别到一般。把握大规律,方可窥视艺术的门径。

就水墨人物写生而言,除强调共通的造型基础之外,教学应着重从水墨本体的角度,即笔墨造型的视觉表意功能,毛笔、水墨、宣纸的特性,心理认知方面入手,使教学有一个学理的思维系统。总之一句话,用笔墨去观察、感受、表现,避免仅在形而上的隔靴搔痒,或抽离其精神内涵,只在技术上的传授。

笔墨的视觉表意特征:

一、指笔、墨、色经过主体在宣纸上的运用,表现形质、结构所呈现出的特殊美感。作为一种独立的语言体系,笔、墨、水、色的变化,只有在相对的技法程式中起到写形达意的作用。无论何种技法,均须有对比和和谐的丰富性,技法因人因材质而异,但万变不离其宗。

二、基于水墨渗化的特性,用笔用墨不可重复、修改和偶然性,以及近于二维空间的视觉习惯,其表意功能具有近似类比、错觉、象征等视觉联想的特点,凭借水墨元素相应的构成关系呈现出来,与感性直观有一定距离。如画一个圆,既可表示太阳、月亮,又可表示球体、铁环等。这就看它与周围其他元素构成何种对应关系。

三、笔墨表意崇尚写,不仅因其与书法用笔同源,从工具媒材上讲,是水墨作用于绢纸的必然结果,更是物性与人性契合的结晶。“骨法用笔”的要求是书法用笔在绘画中的拓展和发挥,其相对独立的审美内涵,丰富和提升了绘画的精神性,但书法与绘画各自成体,又非一回事,不可胶柱鼓瑟,过于刻意。

根据以上概述,写生教学可以对笔墨造型的内容,提出三点要求:

- ①造型的客观依据主要是对象的形质、动态、结构。
- ②笔墨的丰富性和画面的完整性。
- ③笔墨的气韵和趣味。

写生不可替代的价值,在于具体时空环境中面对某一生命个体作画,是一个主客观交融、契合的过程。作者的审美观念,此时此刻的情绪、状态,从主观上决定着观察思考的取向,而对象是诱因,他的外在的、内在的生命特征,时时吸引着你,感觉在主客体的交流往来中逐渐形成一个特定的场,对象内在的个性、气质、情绪、人生阅历会在外在的特征上得到印证,水墨的主动参与不断激发起你的表现欲望,产生心与物、物与物的默契。要牢牢抓住这种现场气氛,这可能就是画法的选择和情调的决定因素。写生的价值还在于其反映出的生活气息,是书斋案头画不出来的,缺少这种新鲜感受,写生便失去了意义。

教学一般分为课堂写生和外出写生两个阶段。由于环境、时间的因素,课堂写生较为从容,适宜在理法上进行全面地探究,经过反复调整、改进,使造型、技法逐渐明确起来。在掌握基本方法的基础上去尝试各种技法,但往往有周全有余、生动不足的缺憾。外出写生情感得以释放,因环境时间的限制,不宜周到求全,而应抓住其要点予以强化,有了大体设想之后,操笔运墨直追所感,由激情支配技法,落笔不惑,随机应变,其中意外效果只要善于利用,往往会成为画中的精彩之处,可平添几分生趣。对造型的把握,既不可失之放纵,又不可过于刻意。既跟着感觉走,又能保持清醒,这就有了主动权,使笔墨有度而不受制于物之束缚。所以,外出写生有重意趣之长。课堂内外相互补充是写生训练的有效方法。

人物写生的观察重点是取舍、归纳,由感性直观转换为水墨意象。首先取其大势,从形体、结构、空间上确定造型主线,然后根据大势寻找节奏变化,既可以排除或转化、利用光影因素,突出结构特征,亦可以舍去或归纳局部的表面现象以凸现形式特征。视三维空间为虚实、松紧、产生千变万化的效果。归纳起来有两种:①相破之后,前后笔触分明,是和谐