

国画世界

THE TRADITION CHINESE PAINTING WORLD

第一辑

本期名家

卢禹舜

陈传席谈美术批评中的

轻批评

画家追踪：刘泉义 贾广健

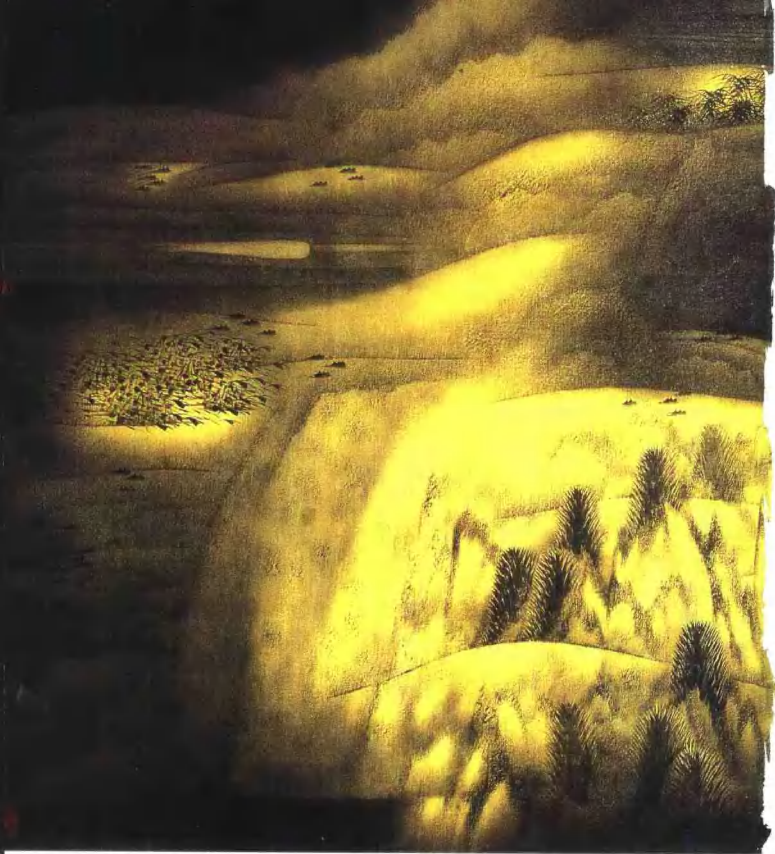
中国画百年忧思

中国画的当代性问题

安青年美术群



百花文艺出版社
BAI HUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE



图书在版编目(CIP)数据

中国世界 / 李超群, 李超群编. — 天津: 天津人民出版社, 2002.
ISBN 7-201-00210-1

I. ①中… II. ①李… ②李… III. ①中国—世界—关系—研究 IV. ①D61

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第000000号

直面当代艺术创作
追踪当代艺术名家
点击当代艺术焦点
倡扬当代艺术人生

欢
迎
赐
稿

国画世界



邮购现已开始 全年6辑120元(含邮资)

中国邮政汇款单

[illegible]

当时计划一年的读者，将有机会成为《国画世界》读者俱乐部会员。届时收到即将《国画世界》读者俱乐部章程及美国画廊最新海报上。同时，您将获得《国画世界》提供的参加各种展览及艺术交流活动的机会。本俱乐部会员还可参加发表作品及参加展览。

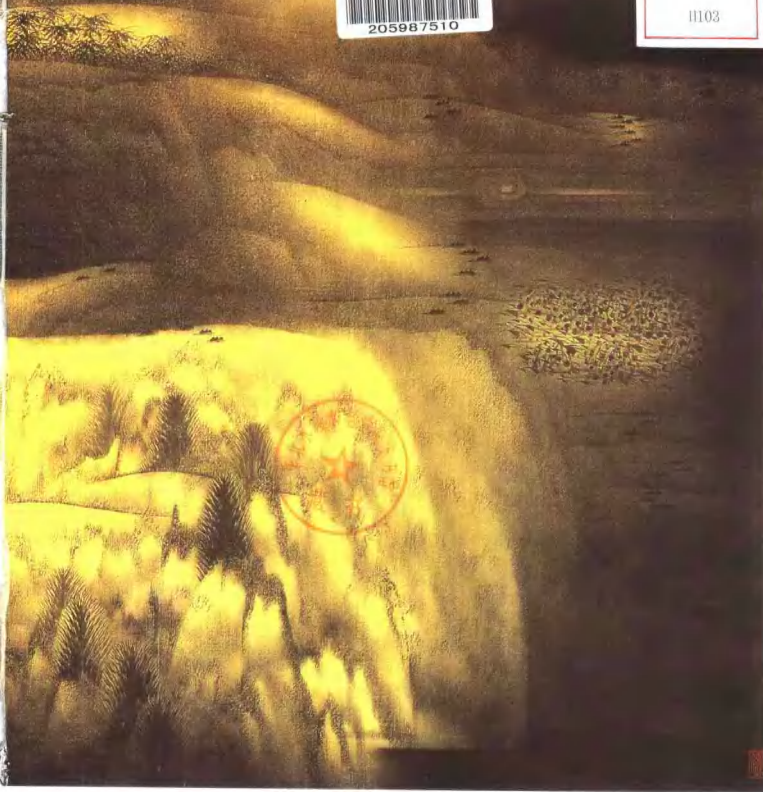
华北水利水电学院图书馆



205987510

J212.05

III03



33125
国画世界 第四卷

秋 野 李鹤坤主编

百花文艺出版社出版发行

地址：天津市和平区烟台道20号

邮编：300020

电话：(022)23333333

网址：http://www.baihuawen.com.cn

发行部电话：(022)23333333 编辑部电话：(022)23333333 598751

定价：12.00元

河北出版集团出版

河北出版集团印刷厂印刷

开本：880mm×1100mm 1/16

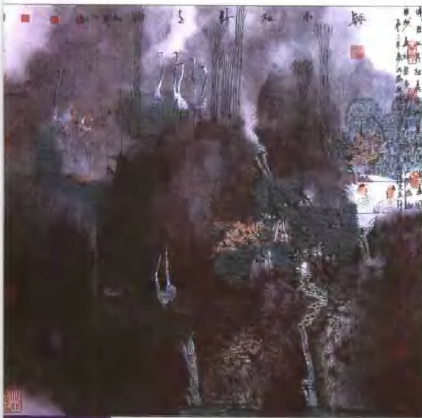
印张：1 字数：10千字

印数：1-1000册

ISBN 7-5307-5987-5

定价：12.00元

国画世界 目录



36 艺术先锋
/ 王炎林

40 艺术先锋
/ 冯斌

44 焦点点击
/ 中国画百年忧思

46 当代画家
/ 胡正伟

48 当代画家
/ 张万峰

50 当代画家
/ 王厚生

本期名家

卢禹舜

中国当代著名画家

11 名家论坛
/ 陈传席谈“轻批评”

14 画家追踪
/ 刘泉义

19 画家追踪
/ 贾广健

24 焦点点击
/ 中国画的当代性问题

26 国画群体
/ 西安美术学院

31 画家追踪
/ 李明



52 当代画家
/ 丘金峰

54 艺术市场
/ 艺术和商业

58 当代收藏
/ 石涛写东坡时序诗意

61 当代收藏
/ 石涛山水图册

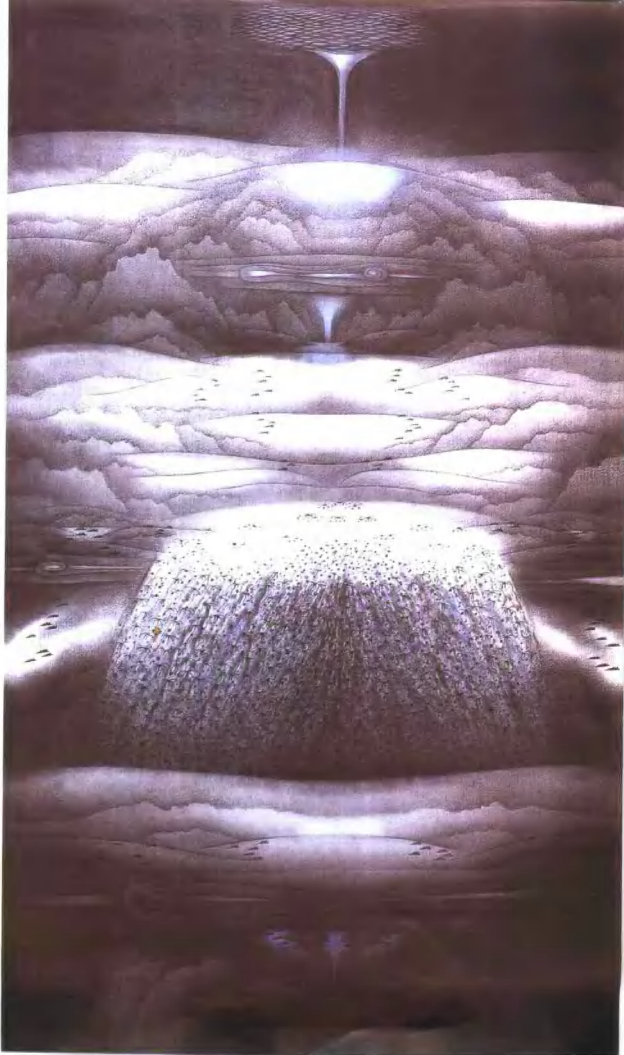
主 编
韩 智 李毅峰

执行主编
李毅峰

责任编辑
魏均泉

版式设计
李毅峰 刘 欣

编辑部地址
天津市南开区
水上公园
邮 编 300074





静观八荒局部

身有人的情怀，才能产生大的艺术境界。他的画是极重心理感受的，他因特有的心理结构、主人气质、性格、情绪和感受力决定了他绘画作品的高度。他如雕镂、细腻的手法表现山水意境，不仅继承了传统工笔的山水，更走出了陈陈的围城，展示着他的现代人的创造性和力度，也突破了同辈人的钱途和同仁姜澄圣画的倾向，创造出属于自己的精神世界。更重要的是卢禹舜的《静观八荒》系列扩大了国画的表现领域，为工笔画增添了新的品格和层面。在当道工笔画领域中工笔山水微弱之时，拓展了工笔山水画的根基。他的选择与投入显示着他的才华、他的魄力、他的创造力。无疑卢禹舜创作的《静观八荒》系列开拓了工笔画新领域，如箭入强弩或不可能设想的赤山峻川、丘陵草野、天染玄堂、宇宙宏观等等，并以清新流畅的品水语言表现时间、空间、光线、宇宙万物的无穷变化，有艺术上独特独特的风格面貌和：啊，赢得了画界的瞩目。在工笔山水画坛中占有重

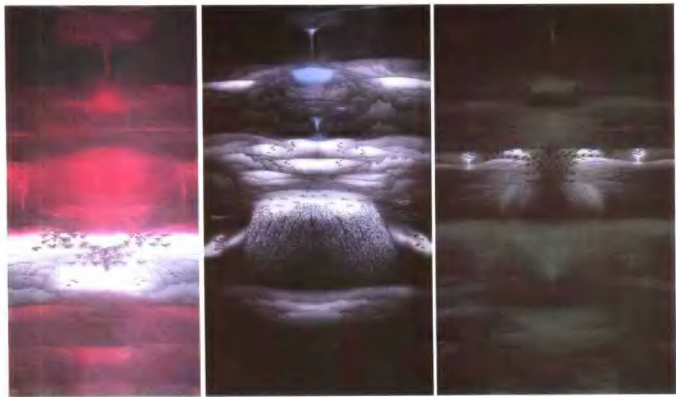
要的位置。

卢禹舜大量的作品中既有工笔也有写意，同时还有许多介于工笔与写意之间的作品。他总是有意无意地使工笔与写意二者相互沟通、渗透、融合、吸收。他的大幅山水画《静观八荒》系列，以工笔形式去表现写意性的气韵与境界。这一追求是他的立足点。其中也体现了他写意画中“笔势飞走，乍徐还急，倏聚又散”的风格，从而使他的工笔山水画增加了灵密、旷逸、清新、高爽和超然的品位。他表现山水喜删繁就简直寄于题，把山树安放在以画面重染为背景的大块画面中，给人留下貌似荒凉、遐想无限、洗净铅华的深刻印象。中国的山水画自始就提出“精神”的理说，神是精神，是目的，此神是建立直崇拜自然、模拟自然的现实精神中，反对自然主义的模山范水，这真是绝顶聪明。卢禹舜在工笔山水创作中突破写生局限，根据意象进行组合，变眼中山为心中山，变观超出所感受表现的物象和真切感受，达到即物即我、天人合一的更高

的诗化境界。在《静观八荒》系列画中并未见叠坡城、仿崇峻、披麻皴等人机伏的程式笔法，却相反地，他采用了工谨秀丽的墨皴和“长线皴染”（他认为此皴法是线条的知音），画出山峦叠嶂、层林尽染。如《天有风云物有神》这件作品在博大宽宏的宇宙空间里，描绘了天、地、植物融入心流的精神境界。而植物的表现是用最简练、最快捷、最易被大接受的细劲秀丽的线条勾勒出来，是对植物的高度概括和提炼。“未容小”与“不穷大”，一草一木的细密与宇宙的宏伟之间造成了强烈的反差，具有“脉脉流转，连续的节奏和内部潜注的动势美，并以意境、情调和感受的直觉赋予线条以独立的审美价值。

（下）静观八荒局部





卢禹舜山水系列

山川以墨色反复分染晕化过后，又以朱色一层层罩染，墨色与朱色在各自的交融中，隐隐的层次透露在朱红之间，画面是微观和宏观的统一形式。卢禹舜把传统精神蕴涵于平面形式，让时代精神和民族气质在万籁天声中进入平面秩序，单纯的临世。静穆的伟大是他真情实感的自然流露。画中的疏与密、大与小、多与少、粗与细的因素的协调，从平面组合中获得了统一。天与地、线与色在平面的秩序中达到了统一的效果，构成了其表现意义。画中的一道光线，是以工笔常见的“落托彩”对比法，疏通了画面的气韵，使墨色深沉的世界中出现流动之气，画面单纯中见丰富，繁华中见统一。水面与天空相平，浓重的墨色采用了工笔以“筒并笔”法，对几十种生物，最后用赭红等笔在整个画面，展开出渺渺的空间，画面一展见有万里之势，表达千景，兼宗之众，意外之处，不仅使我们

联想起宋代工笔山水画家王希孟的《千里江山图》，气魄宏大，构图严谨，线条细密，色彩浓丽，随其山川河流的起伏，近看气势夺人的千里江山尽收眼底。卢禹舜的《静观八荒》系列画与《千里江山图》同样充分体现出中国山水画的优点，使观者摆脱了视点视角的局限，仿佛升到空中尽情纵览俯视壮阔的大地，使人心旷神怡。他的画远观见简见色，近看见笔见墨，观其画令读者漫观细品又从容不迫，全卷于心，境可进出，极尽妙趣。《静观八荒》虽与《千里江山图》有时间的疏距，制作材料有相异，但山水画博大宏富的气魄、虚实、神秘的境界、妙趣、细腻的装饰情趣、鲜明的时代风貌，以及劲秀的线条、鲜明的色彩，似一首交响乐作品演奏出古典与现代的和谐，说明，传统，与“现代”相互通融没有任何界限线，况且现代山水原本就出自传统。

卢禹舜的山水画采用工笔

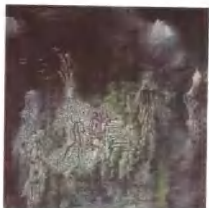
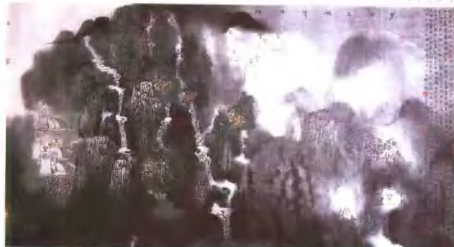
笔染制作，使写意由工化出，不妄下笔，而工笔画制作过程繁复，他在画面的控制、构图、设色等方面反复推敲，并且更多地考虑作品的久远效果和更高的现代审美能力。他的创作不是即兴式的，是保持了一种持久的创作激情，有着和实而密的筹备，他选择了以工笔形式进行山水画创作，也就是选择了心灵静悟世界的方式，若曰“致虚极，守静笃”，也就是他长时间地追求需要平静，做到致虚守静的功夫，做到极致的境地，这样感情释放较慢，这样在画中逐渐消化着他当时对生活自然感悟的积累，慢慢地一笔笔调和着他的感受与自然万物情感的交融。老子又言“清静为天下正”，即表现出自己安然、坦然、寂静、恬淡的心境，更要保持持己对画面中的所要表现情感的精神境界，把握这一点，决非易事，这也使他的山水画有精神，又在内韵上构建一种较高的境界，从而

在精神上有了雅人深趣。

卢禹舜在艺术创作中充满热情,他所描绘的是宇宙世界,又是人格世界,浸透了宇宙精神的国画意境,可谓创新高于传统,重于重复传统,重于重复自己,名要突破前人,亦要突破自己。随着这个观点在艺术实践中的不断探索,不断寻找新的艺术语言和表现手法,从而更好地表达自己的情感。

表达自己美的观念。一个画家的艺术探索,总要有个过程,问题是有如何运用绘画语言,如何看待生活,如何处理画面,在处理中表现一种什么样的美学观念。卢禹舜的创造性探索是按自己的审美方式探索一切对自己有用的表现手段,走自己的路。他在工笔山水画领域中的新的探索是令人可喜的,他今后的创作将更加成熟。

卢禹舜作品



卢禹舜作品

卢禹舜 1962年5月

15日生于哈尔滨,1983年毕业于哈师大美术系并留校任教。现任哈师大副校长、艺术学院院长、教授,中国美术家协会理事,黑龙江文联副主席,黑龙江美术家协会主席,全国青联委员,享受国务院政府特殊津贴。多次参加国内外重大学术活动,部分作品获奖和被权威机构收藏,出版个人专集或文集15部,合集30余本。

文 / 卢禹舜

画家谈创作

论灵性

看我的创作即“灵性”贯穿过程的始终。因为就艺术创作而言，灵性意味着艺术家及其作品流淌在情感、个性、才华、体验等诸多方面有鲜明的特点。考察我近二十年的创作经历，不难看出“灵性”的存在，这可以理解为：看我的创作实践上体现出的带有规律性的语言表述对“灵性”有着客观要求。所以，为了解决问题，首先把我的创作定位在是“灵性”的品术。感情的诗蕴和精神的家园（这主要指《唐人诗意》）。

（卢禹舜）



那么如何运用“灵性”的指引去实践就自然而然地成为我在创作中所遵循的准则。

灵性的展现，要求画家具有才华和智慧。缺少才华的作品，必然缺少灵性，它让人感到平庸、僵化、无味。智慧会使画家产生“灵机”，从而能感受到诗化的奥妙、诗意的境界，并使画家在创作过程中有着良好的心态、兴奋的情绪与活跃的思维，精益求精、心游万仞、对物通神”的灵感和想象力能使画家迅速地捕捉到生动的艺术

形象并赋予作品不可穷尽的审美魅力。

灵性需要通过对生活体验进行提炼、升华和凝结。这可以从以下三个方面来理解：一、画家要关注自然、关注人生；二、画家要注重流露真情，这是艺术创造的重要内涵；三、画家要注重品格，作品要体现优雅。

意象形象的灵动，是画家在创作上的聪基和建构画面的才能所致。山水意象的灵动是指：一、山水、草木等自然形象过渡到意象形象的过程中存在着灵性，是人格化、人性化、个性化即人的灵性对象化的结果（《唐人诗意》系列作品中的山川草木，其意象描述还是非常强调主观作用的，并且是与人的性灵相通的）；二、意象形象的表现不能僵、板、死、硬，要有生气和活力。

在创作中，自然万物是有灵性、有感情的，与画家的心灵应是相互融通的。由于画家心灵的作用，画面中的自然形象之间也有感情上的交流和沟通。这是灵性的又一种体现方式。《唐人诗意》中有山川、水、繁茂草木、流萤飞瀑、扁舟泊岸，也有文人雅士徜徉于山水之中，由于相与之上放歌吟唱，这些景物经过心灵的意象化处理后所体现的灵动气韵恰好与唐诗

的境遇相契合。创作会使画家经历艰难与快乐。因为这是一千两次的整理思想和通过一笔一画渐渐达到新悟的过程。

论笔墨

笔墨结构是画家在表现客观物象的特征及主观意识和情感过程中,经过提炼、概括、加工、整理出来的主观观高度统一的语言样式。因而对客观物象形质的选择也就成了决定笔墨语言形态特征与表达方式的主要条件之一。

笔墨语言在山水画中,是以其风格化的面貌出现的。山和水是自然界中的两种不同景象,同时也是人类表达思想感情时的依据。孔子曾有“仁者乐山,智者乐水”的说法。而与山水以自然景观相对应的便是笔墨中的黑白及由此而来的意、线、面的概念。以黑白为主要色彩,以笔墨为表现语言的中国画决定了其意象性的表现特点。这是因为融于画家笔下的山水并不是真山水,而是“可观其景,可观其势”的胸中丘壑。

从更深一层来看,笔墨语言黑白效果体现了“天人合一”的哲学理念。黑与白是最本质的两种颜色,是立体之源,是阴阳聚散的象征。黑白两色运用得好坏,是对画家世界观、艺术观的检验。黑白色的使用源于一种对客观自然的假设。之后,随着这假设的完善和发展,画家就具有了独立的观照价值。并能体现出超出其客观物像之外的主观意趣。因此黑白所组成的不仅仅只是“墨墨而五色”和对自然色彩的转换,更主要的是体现了“天人合一”中人的本质力量。

黑白、水墨作为山水画的“主要色调和手段”,具有很强烈的象征意义和心理作用。画家作画时是偶然以笔为花,为绿,为青或绿色。但那色彩只是为了画面的调整与补充。因此以黑白、水墨为主导的笔墨语言,

是一种象征性强、意象程度高和含蓄微妙表现方法。陈南田曾有“山从笔转,水向墨流”之论。它更体现了笔墨和黑白在笔墨实践中的主导作用。

单就其说,以笔墨精妙论,则山水决不如画。那么反过来说,神妙之画就一定能使笔墨语言的独特价值体现得更为充分,笔墨语言真是高深莫测。非终生研习,不能成就一说。但“借笔墨以形天地万物”的同时更要明白“并兼胜反失山水真容。笔墨常奇,多造林石之态”,这是需要我们深刻认识和理解的辩证关系。

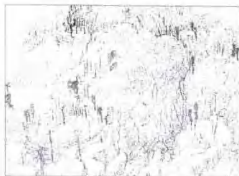
论精神

“仁者乐山,智者乐水”从一个侧面反映了人类对山水自然的热爱。严格地讲,“山、水”和“山水”是有区别的。山、水是客观世界中的两种自然景观,也是人类感知世界的两种典型实例。山水则不然,其含义已不仅仅限于自然景观,还充满着情、思、境、灵、魂。它是宇宙世界与精神灵魂和谐统一体。在统一的水山中,山在水中,水与山并,实处为山,虚处为水,虚实相生,化山为水。化水为山。谁也不能离开对方而独立存在。这就是我所理解的山水精神。

存在决定意识,山水精神,就产生于画家对自然景物的钟情、观察和体验中。同样,也产生于画家对中国特有的绘画手段——笔墨这一具有精神含量的形式语言所进行的提炼、浓缩和运用。

山水精神反映的是山与水的关系以及山水与天、地、人三为一体的本质关系。画家若在创作中能通过笔墨语言把这种山水精神表现出来,这样画中方物才会有灵性,天人合一的境界才可能得以实现。

山水精神的体现,要求我们不但要注重灵性展示,更注



《李坡与海图》

要的是在创作之前要周密思考。严格构思以及对精神氛围的理性设计。山水精神,是客观之神和主观之神的统一。客观存在是山水精神的物质基础和条件。也是画家心灵赖以滋润的营养。

谈到山水精神,在我的创作中,似乎首先应该谈到的是,在山水一方情和我对北方乡土的情深意长。乡土之情对所有的画家来说都具有重要意义。艺术创作中的乡土之情,事实上是一种飘忽不定的依恋情绪与感觉,这种情绪与感觉可以笼统地说成是一种精神氛围和美的气息。它理应蕴含着对悠久文化传统的留恋与对当代性的追求。

水墨创作成果中包含了山水画的精神成就。同时它又推动了山水画精神的继续发展。我庆幸我选择了能表现纷繁世界的山水画。当我在以自己的笔墨语言向精神目标冲刺时,它实际上意味着我的思想与灵魂在更高层次上的撞击。意味着“山水墨世界”中的物质与精神的融合。

远山的呼唤

卢禹舜访谈

记者：卢老师，看近年您的作品基本分为两大类，一是气势雄浑的“静观”系列，一是山水本质的“唐人诗境”系列。如果说静观系列是您对宇宙世界的深刻思考的话，那么，唐人诗境系列则表现了您的一种人生态度和精神追求。

卢禹舜：可以说，也可以从这个角度来认识。我的山水两创作应该说伴随着一种对宇宙、自然和山水永恒的冲动与激情。在向往山水精神之中，那湖光水色、青山叠水都是我对于宇宙自然的认识和生活情感的表达。如果说远山游的载体，这种思来和往来，可以理解为我创作的精神主导。它通过笔墨语言表现出来的，是画面中那种永恒的美感。无边的四野、多彩如梦的远山深邃的静谧。这反映了我的人文立场和精神状态。

山水画已成为我的精神生活的重要组成部分。因为人与自然需要相互沟通，基于此，我试着以自己的笔墨语言引起人们的思想沉思与精神共鸣，经验告诉我们，空间是无限的。而可以付诸感官的对象却是有限的。因此，我认为虽然可以用流动的方法观察感受空间对象，但难免表面化。只有经过形而上层面的探索总结，才能使形而上的形容向永恒的“大美”转化。事实上也只有这种产生于空白之间、虚实之间、物我之间的永恒运动才是真正的时空。这种时空上的大美才是永恒的，属上精神与物质统一的天地之美的获得。靠的是心灵对天地万物的静观。而静观借道的审美方式又反过来作用于心灵，静观系列就是这一认识的结果。

我在《静观·荒漠》、《云水观

道》、《月印万川》等“静观”系列中力求展示宇宙时空意识与生命哲学交融着一起的意象化形象，使有限的画面空间产生深邃辽远的境界。这种无终极的精神之“远”，是人对自然的一种主观性解释，是以中国人的宇宙观念为基础的。是客观时空观念向开放性的心灵时空观念的转化。同时它也发挥了水墨语言特殊而独立的特征。所以山水画中的山石树木、云泉飞瀑以及抽象的、意象的形象展示，都无不体现了这一点。

记者：是的，我看您作品具有特色的山水时空建构，不仅是由于对常规形和无常规态之物的选择，而且在很多情况下，是由于超越“形”的问题上动脑筋，下工夫的结果。当您的这种新的时空观把视觉的旧观念打破时，艺术创作这个精灵就会畅游在您所营造的似有似无的山水氛围之中，山水精神的表达也就找到了位置。

卢禹舜：画家只有使自己化入一片玄机和一个似有似无的世界之中，他的理想创造才能与认识相合，才能自由地、自然地摆脱自然形象的局限，作品才有可能灵动和富有内涵。这一点，也是由“静观”系列转向“唐人诗境”系列的内在因素。山水画的表现对象是山川河流，表现目的则是抒写情怀，所以有纯粹的山水，没有纯粹的山水画。古人云：“诗言志，歌咏情。”在山水中注入诗意，或者说把诗意用山水来表现，正合我的人生感悟。

记者：您的“唐人诗境”很是特别，特别之处在于画中出现您山水画中不曾出现的物象，还有离鸟、草亭、渔船等物象，而这些物象都若隐若现地

出现在山水诗中，物象之间并无主次高下，该是不是您追求自然、回归真实的生活态度和人生理想？

卢禹舜：这种境界确实是我一种心境的展示，也是我把静观系列人格化的表现。

我在“唐人诗境”系列创作的创作中，主要选取非凡的山水景物入画，山雄岭壮，也比较注重形式意味的展示。在画面中，经常出现山林云雾、峰峦鸣泉、船泊河屋、书斋半卧、文人雅集等组合的形象。虽然这些形象大都无关实际，但我追求的是平淡中显神奇、简约而灵动的视觉效果。

当然，视觉效果的好坏，是我对山水人生的深刻理解和无限热爱的幻化，是我的灵性的另一种体现方式。

记者与“静观”系列相比，我觉得“唐人诗境”更能体现您的精神气质，具有人格化、人性化、个性化的特征，这也是一个画家通过平时的修心养性而寻求的一种心静澄明的状态。我想这是通过心灵观照把美好的向往与唐诗中的浪漫情怀、诗意境界相契合。所以，您选用的唐诗以李白与王维的居多，此外，还有大量的送别诗。

卢禹舜：送别诗是传达我另一面更深层次的情感，其中有孤寂、有悲怨、有怅惘、有无可名状的意识。所以，这种选择更容易让人们在赏心悦目之时，多一些对人生的思考。画家，批评家李锐曾经说过艺术家之要素：智慧、孤独、创造，其实送别就是进入一种孤独，它本身就能激发我的灵性。我的想像力和创造力。

文 / 陈传席

谈“轻批评”



轻批评 (Light Criticism) 就是简洁明了，一语中的的批评，其特征是，不需要大量的引经据典，更不需要从国外引进太多的理论和名词，也不需要你的批评属于某一流派的批评体系，只需要对你批评的对象发表自己直接的感受、意见、是和非以及是非的原因。或者有针对性性地发表自己的主张、见解。甚至是一时的灵感，使读者轻轻松松地接受你的观点，明白一个道理。轻批评的读者是专业大批评家之外的人士，我们主要谈文化上的轻批评。则轻批评的对象如果是绘画、音乐、建筑、文学、学术等等，其读者也主要是画家、音乐家、建筑家、文学家、学术家等等。轻批评对发展和繁荣文化起到最直接的作用，重批评的文章虽然重，一般说来，画家、音乐家、文学家等文化人不太愿意看，外行人更不愿意看，有时因专业名词太多，理论性太强，他们也不懂。不愿意看或者看不懂，也就起不到作用。所以，我思考了十几年，决定提倡轻批评。

我这几年，因集中精力研

究在文学上的几个专题，偶尔写几笔批评文章，都属于轻批评的范畴，如“评文坛名家和大师”、“评画坛名家和大师”系列，专业画家等人都比较爱读，但却遭到少数专业批评家们的反对。他们批评我写批评文章不应该给画家们看：画家懂什么呢？画家懂批评吗？画家讲你好有什么用呢？画家看得懂你的文章，说明你的文章太轻。

当然，批评文章应该是给批评家看的，特别应该是给大批评家看的。这道理我十几年前就知道，那时我在美国一家大学任研究员。美国学者认为最好的文章不需要很多人去看，在全世界有几个人，最多有10个人看就行了。我当时也相信这个道理。现在看来，这个道理在某一范围内还有其正确性，但不是绝对的正确。读者多的文章和著作却未必没有价值，《红楼梦》的读者遍及全世界，世世代代都有人读；《论语》、《孟子》、《庄子》、《老子》、佛经、圣经，古兰经读者都十分多；莎士比亚，巴尔扎克，雨果，大仲马，契诃夫等人的文章也都是

流行全世界，其读者绝不止10个人。而且古今中外，一切经典著作都不是给专家看的。反之，凡是只给专家看的书都不能成为经典。《论语》一书是孔子给学生们讲的话，却成为儒家的经典，被列入十三经。《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》等都是写给老百姓（小市民为主）看的，而至今仍被专家列入研究对象。贡布里希的《A Story of Art》（《艺术的故事》）也是写给一般画画人看的，据说被翻译成很多国文字。“五四”时期是中国人才辈出的时代，那个时候的大家写文章也是明白易懂的。大批留学回国的人物写文章并不去引经据典，到处套一些外国的理论。他们中有的年年轻，为了炫耀自己，不过多了几句洋文而已，比如“德先生”、“赛先生”，但加上注释，大家一看就明。他们写批评文章，据我看到的，大概都属于轻批评。鲁迅批评梁实秋是“丧家的乏走狗”，读者一看就明。而且“五四”时期，大学者大文人很少搞系统，周作人佛学功底很深，但并没有写《中国佛教史》，鲁迅因为要教书，必须写



高山寺景



正村



深山古塔

出一本《中国小说史略》。实际上是他的授课讲义。《汉文学史纲》也如此。翻一翻《鲁迅全集》，大多是有感而发的杂文和短篇小说之类。胡适从国外跑回来，别人说他只懂外国哲学而不懂中国哲学。（而通外国哲学等学术的人又说：“胡适更不懂外国哲学及其他学问。”）胡适为了表示自己懂中国哲学，就写了一部系统的《中国哲学史》。可是以胡适名望和地位之高，这本书应该是影响很大的，实际上影响并不大。人们仍不承认他懂中国哲学。对于《红楼梦》，他只写出几篇研究文章，人们一直承认他在“红学”研究上的贡献和地位。胡适懂洋文，这是无人否认的，那么他肯定读过外国的书，可是他的批评文章也没有借用外国的什么体系。他的《文学改良刍议》：“一曰须言之有事，二曰不摹仿古人，三曰须讲求文法，四曰不作无病之呻吟，五曰务去烂调套语，六曰不用典，七曰不讲对仗，八曰不避俗字俗语”，都是有感而发，吸收外国的东西是可以的，也是应该的，但要消化后再发出。他写《论短篇小说》根据外国理论的定义，认为短篇小说（Short Story）必备两个条件：“一有‘事实中最精彩的一段或一方面’，二用‘最经济的文学手段’，都是根据当时中国小说现状有感而发，而不是套用外国什么理论，再上一些什么‘主义’，什么‘流派’和体系之类，语言也全是自己的，也可以说就是一种轻批评。”五四时期的批评文章之所以具有强大的生命力，就是因为它多是轻批评。

重批评文章主要是给大批评家看的，当然，创作家也应该看，但他们很少去看，甚至看不懂。影响一般说来，只在几个大批评家，而轻批评的文章主要是给创作家看的，读者又广，所以，轻批评发挥的作用更直接，更便当，更迅速。优秀的轻批评文章也是不朽的。

有人又主张批评文章要有独立性，完全不要顾及作品，也不必考虑它对创作的影响。我对此一直有点儿怀疑，完全不论作品，又批评什么呢？难道通篇都写“今天天气哈哈”吗？不对创作起到作用的批评又有多大用处呢？批评文章要想像小说、电视剧和连环画那样具有独立的价值和拥有同样多的读者，也是不可能的，因为小说、电视剧等都有消遣性、娱乐性。人人都需要消遣娱乐。批评文章，即使是轻批评文章消遣性也是有限的。而且“批评是哲学意识，艺术是直接意识”，更多的人更爱看“直接意识”，批评文章也应该更直接化，这就是轻批评。

批评也应该针对作品，批评是联系理论和作品的纽带，创作家从批评文章中更直接地得知自己作品的得失成败，更直接更明确地知道自己下一步应该怎样发展。当然，批评家也必须有比创作家更高，更远的目光，更准确，更锐利的思维。否则，你面对作品和现状，看不出问题，无所感受，你能讲什么呢？只好套用理论书上一些公式，或从外国学几个名词，生硬地把作品列入什么流派或什么主义，然后根据自己设好的“主义”和“流派”再回去找点理论，麻木不仁地套上，自己糊里糊涂。别人看后也糊里糊涂，这是无话可说而硬说的结果，还有一种是有话不敢讲，这是轻批评所最忌讳的事。古人论做学问要有“才、胆、识、力”，“大凡人无才则心思不出，无胆则笔墨畏缩，无识则不能取舍，无力则不能自成一家”。又云：

“惟胆以张其才。……昔贤有云：成事在胆。文章千古事。苟无胆。何以能千古乎？吾故曰：无胆则笔墨畏缩。胆既调羹。才何由而得伸乎？惟胆能生才。但知才受于天。而抑知必恃扩充于胆耶？”（见叶燮《原诗》）所以，胆也是重要的，有胆才敢于直言。才不畏缩。你讲得痛快，别人看了也痛快。这也是轻批评的特色之一。

时下，创作家多，真正的批评家少，大批评家更少。所以，我们需要轻批评。

当然，重批评（Heavy Criticism）不是完全不要，重批评惟其重，就需要有相当的理论基础，专业化的名词，用什么方法论，什么流派，又要引经据典，搬出古代某些美学体系，引进大量的国外理论，再抽象，再辩证，等等，等等。其对象只在极少数大批评家，当然，重批评的影响面也大。解决问题的速度较慢，但一旦解决了，就彻底解决很多问题。比如，谈美，我们说，牡丹花很美，荷花很美，红花绿叶，见了令人喜爱，真美，但重批评就不能这样讲，要从主观、客观、主客观结合、精神、社会、文化积淀、对比、典型、自由、价值、感情、阶级等等各个方面去论证，要几十部、几百部书，甚至论证几千年，还得出不了结论。但这种重批评还是需要的，专门家需要。而且，重批评文章也不是人人都能写的，更不是人人都能看的，只属于少数经过专门的、严格的训练，并长期埋头研究的精英分子才能写和看。

我以前曾说过，理论包括批评理论有两种，其一是得于外者，其二是得于内者。得于外者，是作者通过系统的理论学习，或获得什么理论博士学位，研读过黑格尔的书，康德的书，弗洛伊德的书，以及其他世界各名家的著作，还有心理学、逻辑学、符号学、文献学、社会学、训诂学等等，再观赏学习各大师们的作品，然后再从这些书中得出一些理论，这是一种根据纯理论的学习，理解，观想以及对他人作品的欣赏所建立起来的理论。即先把外国人的某些理论弄懂，并把它变成一种框子，在这个框子内找出一种什么“主义”，或什么“体系”，以及“法”，“学”之类，再根据这些“主义”，谈一些“结构”，“解构”，“现代”，“后现代”或本体、载体、主体，最后再谈一些大宇宙，终极目的之类，这类理论都是真正的正规的纯粹的理论，作者功力皆很深，皆是三折肱的好手。仅那些名词就不行了。

其二是得于内者，作者仅根据自己的感受、理解和总结或辨识能力，或一时的灵感、灵性，写出的一种自己的理论，没有太多的专业性名词，不须引进太多的外国各种理论体系，不须处处引经据典，只须用自己的语言讲出，不太正规，但明白易懂，一针见血，读者轻松，受启发又大，其实，这就是我现在说的“轻批评”。实际上，多数“重批评”和“得于外者的理论”正是在这些“轻批评”和“得于内者理论”的基础上建立起来的。

我也读重批评的文章和得于外者的理论，也做过一点点研究，但我基本上不写这类文章，就像闻一多一生谈唐诗，研究唐诗，但却从来不写旧诗，而只写新诗一样，我也只写轻批评的文章。我这里又提倡轻批评。这是时代的需要，如前所述，我也并不排斥重批评。



在全国理论会上作报告



在泰国首都曼谷建院艺术



在武夷山上写生



在写作



此为试读, 需要完整PDF请访问: www.cerion.com