



左杭州 右巴黎

——西湖画派六人集论



刘钺◎著

人民中国出版社
emporary China Publishing House

左杭州，右巴黎

西湖画派六人集论 刘钺/著



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

左杭州 右巴黎/刘钺著.—北京:当代中国出版社,2012.6
ISBN 978-7-5154-0140-9

I. ①左… II. ①刘… III. ①画派—绘画研究—中国
IV. ①J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 107834 号

出 版 人 周五一
策划编辑 陈立旭 邱 然
责任编辑 汤中翰
责任校对 王小芸
出版发行 当代中国出版社
地 址 北京市地安门西大街旌勇里 8 号
网 址 <http://www.ddzg.net> 邮箱:ddzgcbs@sina.com
邮政编码 100009
编 辑 部 (010)66572154 66572264 66572132
市 场 部 (010)66572281 或 66572155/56/57/58/59 转
印 刷 北京画中画印刷有限公司
开 本 880×1230 毫米 1/32
印 张 8 印张 插图 59 幅 80 千字
版 次 2012 年 7 月第 1 版
印 次 2012 年 7 月第 1 次印刷
定 价 38.00 元

版权所有,翻版必究;如有印装质量问题,请拨打(010)66572159 转出版部。

C 目录

Contents

东成西就

现代艺术参照下的中国艺术 5

林风眠

用绘画的语言构筑诗意的空间 43

吴大羽

艺术朝圣路上的教徒 73

方干民

艺术与政治的错位 97

赵无极

寻找画面上的生命宇宙 113

朱德群

借着东方走向西方的理性世界 157

吴冠中

徘徊在形式与内涵之间 203

梦回西湖

庄华岳先生访谈录 247

后记 256

左杭州，右巴黎

西湖画派六人集论 刘钺/著



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

左杭州 右巴黎/刘钺著.—北京:当代中国出版社,2012.6
ISBN 978-7-5154-0140-9

I. ①左… II. ①刘… III. ①画派—绘画研究—中国
IV. ①J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 107834 号

出 版 人 周五一
策划编辑 陈立旭 邱 然
责任编辑 汤中翰
责任校对 王小芸
出版发行 当代中国出版社
地 址 北京市地安门西大街旌勇里 8 号
网 址 <http://www.ddzg.net> 邮箱:ddzgcbs@sina.com
邮政编码 100009
编 辑 部 (010)66572154 66572264 66572132
市 场 部 (010)66572281 或 66572155/56/57/58/59 转
印 刷 北京画中画印刷有限公司
开 本 880×1230 毫米 1/32
印 张 8 印张 插图 59 幅 80 千字
版 次 2012 年 7 月第 1 版
印 次 2012 年 7 月第 1 次印刷
定 价 38.00 元

版权所有,翻版必究;如有印装质量问题,请拨打(010)66572159 转出版部。

C 目录

Contents

东成西就

现代艺术参照下的中国艺术 5

林风眠

用绘画的语言构筑诗意的空间 43

吴大羽

艺术朝圣路上的教徒 73

方干民

艺术与政治的错位 97

赵无极

寻找画面上的生命宇宙 113

朱德群

借着东方走向西方的理性世界 157

吴冠中

徘徊在形式与内涵之间 203

梦回西湖

庄华岳先生访谈录 247

后记 256



东成西就

现代艺术参照下的中国艺术



要勾勒出中国 19 世纪 80 年代到 20 世纪 40 年代这一段时期的中国绘画史，说难则难，说易则易。如果不考虑中西绘画交流的影响，仅仅把中国封闭起来，照着现成的风格流派给画家们贴上标签，比如传统派（或者说保守派）、改良派、革新派，诸如此类云云，那倒也不难。然而这么做不过是老调重弹，故不足观。如果要把这段历史放在世界背景中，甚至放在世界绘画的发展进程中来看的话，要说清楚那就难了。但这段特别时期，中国与世界的联系如此紧密复杂，我们又怎能视而不见地绕过呢？我的目的很明确，那就是以现代艺术的观点来看待中国绘画的意义。

鱼与熊掌或许可以兼得，视角与立场却不具备共时性（套用个结构主义语言学的术语）。即使是所谓的多重视角与多重立场，其实也不过是在不同的视角与立场间变换。这样一来，或许可以保证一定程度的公允，但却难免会引起逻辑上的混乱甚至是自相矛盾，而且在一篇非学术性的文章中似乎也没必要这么较真来折磨自己和读者。总之我的原则就是一条，那就是尽量把事情给说清楚，至于结果能否如愿，那就是读者诸君的仁智之见了。

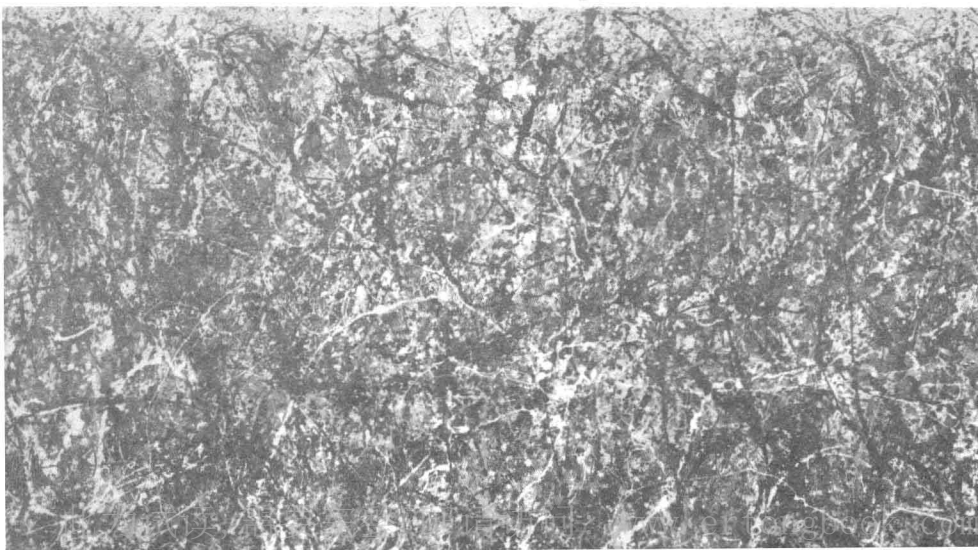
首先有必要先把西方绘画从古典主义到浪漫主义到印象主义到现代主义再到后现代主义梳理一番。西方绘画史的发展具有极强的连续性，一环紧扣一环，中国这一时期大概对应着西方绘画从印象主义到后印象主义（也即是现代绘画的滥觞）一段，但是把其中任何一环单独拿出来讲，不顾及其前承后继的关系的话，都会有断章取义之嫌。还好已有不少现成而且也很出色的著作在这一具体层面上进行了论述，由此我的讨论大部分只在文化的层



面上展开。

伽达默尔在《无言的形象》中一开始便写道：“如果说当代艺术中有一件事可以肯定的话，那就是艺术与自然的关系已经变成问题了。艺术不再满足我们朴素的绘画期待，而我们也不再说一幅画的内容是什么。我们都发现了艺术家的窘迫：当他想用文字来命名作品时，最终却求助于数字这一最抽象的符号。自然与艺术的古代经典关系，亦即模仿关系已不复存在。”（这里应该说明一下，伽氏所谓的自然是广义的自然，不是我们通常理解的自然景观）。克莱门特—格林伯格在《现代主义绘画》中的一段话可视为伽氏这段话极好的注脚，他写道：“写实的幻觉艺术掩盖了艺术媒介，用艺术来掩盖艺术本身，而现代主义则用艺术来唤起对艺术自身的注意。绘画媒介的某些限制——平面外观形状和颜

图 1-1 波洛克 一体 (31 号) 1950 年



料特性——曾被传统绘画大师视为消极因素，只被间接地或不公开地加以承认，现代主义却把这些限制当作肯定因素，公开承认它们。”当绘画从内容的束缚中解放出来转向其自身的形式的时候，这究竟意味着什么呢？是否意味着绘画由此获得一种作为艺术的更加纯粹的地位？我希望能够在文化意义上来说明这个转变的内在动因。（图 1-1）

一、从传统到现代

欧洲从古希腊末期到启蒙运动之前，其文化赖以发展的社会基础是由神权与君权两大支柱共同支撑着的。神权赋予君权合法性，君权反过来维护神权的权威性，两者相对独立又相互制约，处于一种貌合神离的关系中。尽管两者在现实的历史进程中是此消彼长，三十年河东三十年河西，但从学理上讲，神权却是高于君权的。因此，基督文化实际上是欧洲文化的基础，哲学上的形而上学也不能比上帝走得更远。一直到了文艺复兴时期，尽管人的地位或多或少得到提高，但由于欧洲封建社会气数未尽，人权仍是在神权与君权的抑制之下。那么神权及君权对艺术特别是绘画有什么影响呢？直接的影响便是对绘画题材的限制。用韦伯的说法，古代艺术完全暗含在传统权威的合法性之中——或者是以神话的形式，或者是以宗教的形式（比如中世纪的宗教绘画），或者是以国王的神授之权的形式（比如宫廷绘画）。尽管神权的间接影响力不易被察觉，但却更强大也更持久。正是因为神权的



权威性使得形而上的美的合法性得以保证（古希腊尽管没有基督教文化，但数学与神话中的和谐思想直接控制当时的艺术审美）。虽然美是一个抽象的概念，人们却没有刻意去寻求它与现实联系中的蛛丝马迹。那么，当我们面向对象的时候，我们又该如何判断它是否是美的呢？从古代一直传承下来的美的另一个代名词是自然（这点似乎应归功于古希腊的自然哲学），人们相信他们所见到的自然便是自然本身最本真的显现，同时自然在绘画的语言中被转变成造型与色彩，由此透视法与颜料的开发和应用被很快地发展起来，直到文艺复兴时期臻于成熟（这里的成熟是相对当时的科技水平发展程度而言，欧洲直到18世纪科技的发展并不迅速，而印象主义与立体主义也是受到现代科技成果的启发才形成它们各自的色彩理论与透视法）。（图1-2）

尽管当时画家风格的多样化已经被认同，但却有一套固定的作品的审美程式，这套程式一直到文艺复兴时期都是相当权威的。不可避免的是，随着欧洲商业的发展，这套程式面临两个危机，一个是随着绘画作品开始作为商品进入市场交易，进入一般商人家庭中，绘画的内容有了很大的转变，神话宗教题材逐渐变少，市井生活、人物静物等题材逐渐变成主流。但是内容仅仅是绘画表现的次要媒介，绘画本身的形式才是其第一媒介，所以尽管内容变了，但原先那套审美程式还是可以继续发挥作用，只要其所依赖的美学体系还牢固就行。更致命的是另一个危机——宗教内部的腐化，教会成了“教士们”与官员相互勾结谋取私利的幌子，信仰成了假信仰，这必然会动摇到以神权为保障的美学体系，但是这个危机经过很长时间才暴露出来。启蒙运动为人从神

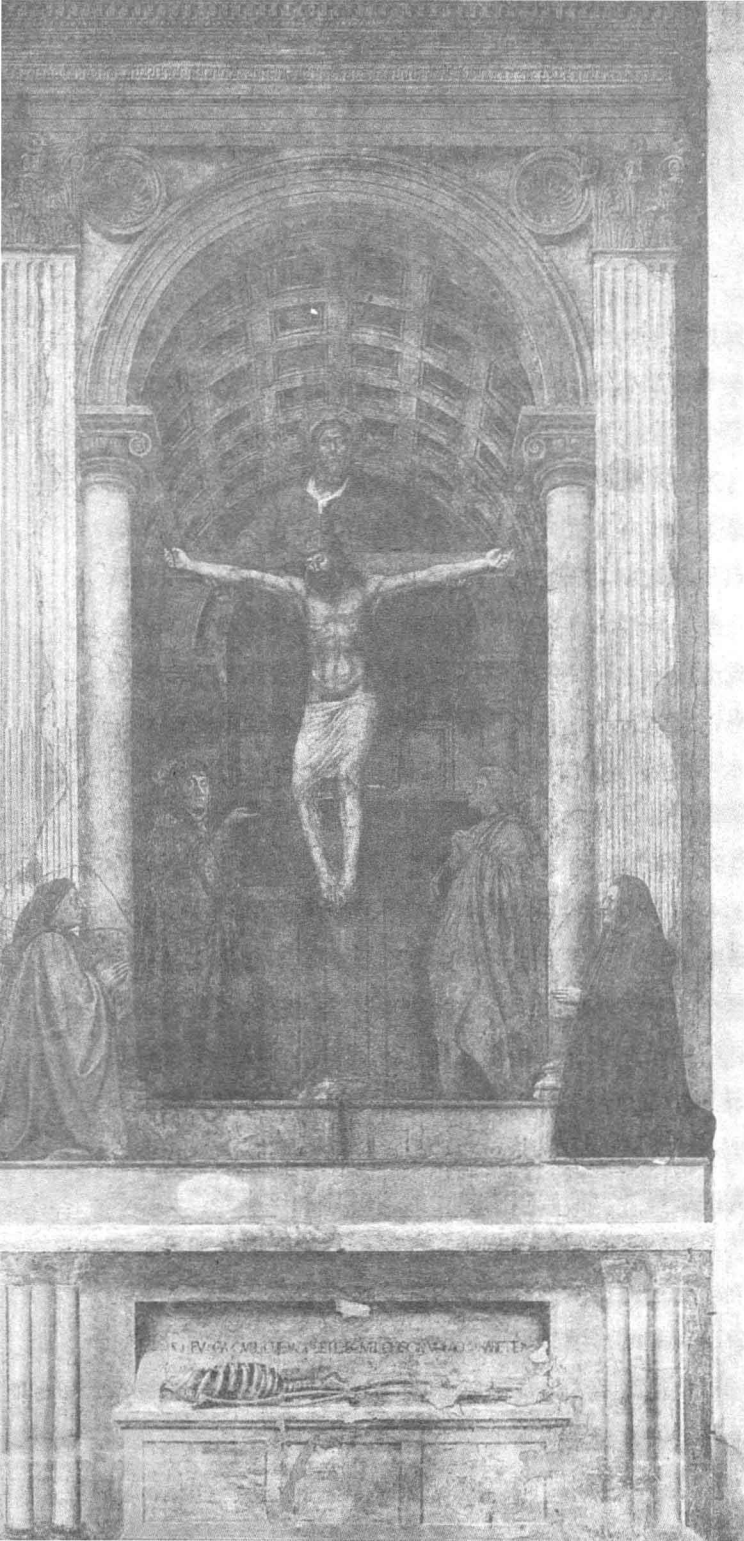


图 1-2

马萨乔

三位一体以及圣母、
圣约翰和供养人
约 1425—1428 年



那里挣回了不少的权力，同时随着神权式微，君权没了靠山，在人权与商业发展的内外夹攻之下也日渐衰弱。哲学讨论的对象开始由神转向人。这是一个漫长的历史过程，尽管历史上我们称之为启蒙运动的时期也不过持续了近半个世纪，事实上欧洲文化自此便秉承启蒙运动的精神发展下去。

当人从神那里一步步挣回权力的时候，人也开始小心翼翼地思考着该如何应用这些权力。从前是上帝为自然立法，现在康德却宣称是人为自然立法，这个命题实际上隐含了——人是审美的尺度，康德却还在《判断力批判》中费尽心机地想为审美找到形而上的依据。绘画正如人一样，在获得自由之后却无法马上抹去过去的记忆。这一路走下来，传统绘画在古典主义那里走到了巅峰。古典主义者信奉温克尔曼说：“艺术应追求高贵的单纯和静穆的伟大。”尽管上帝不再对宇宙的和谐作过多的保证，但18世纪的牛顿力学体系的完成仍使人们确信，以和谐的方式构成并运行是宇宙必然（唯一）的法则。和谐是可以通过理性来获得的，由此展现理性之光是古典主义者恪守的原则。接下来横空出世的是浪漫主义，它如狮吼一般，宣告了一个新的绘画时代的来临。画家开始在绘画中流露出自己的情感，而这种非理性因素在以前是决不允许出现在绘画中的。浪漫主义的代表人物德拉克洛瓦的作品中实际上已经孕育着现代主义的萌芽。浪漫主义者看到了人的情感，如爱憎悲欢、恐惧兴奋等非理性因素的力量，这些因素赋予绘画一种更大的冲击力，因此当理性作为审美原则的基础被动摇之后，色彩、线条和造型这些因素在作品的完成过程中不再是被唯一决定的了。我们可以看到这一时期的绘画

已经开始想挣脱开内容对其决定性的束缚，由此技巧得以独立的发展。线条、造型与色彩不再服务于理性，而是服务于它们自身。

离开了伊甸园，没有了上帝的庇护，真实等同于转瞬即逝。一直到古典主义人们在绘画中追求的还是一种永恒的真实，如今人们却追求一种暂时性的真实，而在所有的暂时性对象中，色彩被认为是最好的代表，因为每时每刻随着光线的不同，色彩也相应不断地变换。由此，印象主义有了萌芽的最好催生剂，历史自此拉开了现代绘画的序幕。凯瑟琳·库赫为我们很好地解读了现代艺术的特征。在《分解：现代艺术的核心》一文中，她写道：“在我们这个时代艺术的特征表现在如下方面：破碎的外观、凌乱的色彩、零散的构图与消解的形象。对分解的一贯强调不可寻常地牢固。然而，分解并不意味着缺少规则，而是意味着某种新的规则。因为分解之后便是重构。”印象主义正是顺着光线的指引对世界的色彩进行分解与重构。对于传统艺术与现代艺术的划分似乎在印象主义这一问题上略有争议。我个人认为印象主义应该划入现代艺术中，因为印象主义对光线与色彩的实践意味着色彩已经从附属于内容的桎梏中完全解放独立出来，这是个明显的标志。马奈提出的“为艺术而艺术”这一口号可视为更具体的标志，稍后的惠斯勒也提出了“纯画”的概念，他认为“纯画”就是一种“色彩和画面图案”的科学，这也体现了他向形式本身回归的思想。（图 1-3）



图 1-3 惠斯勒 蓝色和银色的夜曲 约 1872—1875 年