



中国画

63

CHINESE PAINTING



卫德章 高秋 190×150 cm 1991

中国 画

主编 文关旺 本期执行编辑 曹庆晖

本期装帧设计 闻志晖 本刊专职摄影 刘含真

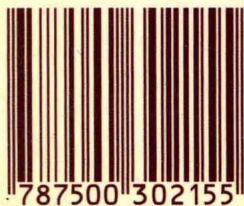
编辑者 北京画院《中国画》编辑部 地址 北京地安门雨儿胡同13号 邮政编码100009 电话4035322 440

出版者 荣宝斋 制版印刷 北京百花彩印有限公司 开本889×1194 mm/16 印张5

出版日期 1994年4月 国内发行 新华书店北京发行所 国外发行 中国国际图书贸易总公司

(京)新登字019号 ISBN 7-5003-0215-0/J·216 定价15元

ISBN 7-5003-0215-0



9 787500 302155 >



刘庆和 烟·云 190×185 cm 1993

封面 周思聪 三个女孩 80×60 cm 1983



邹明 屋里门外 70×70 cm 1993

主编 文关旺

本期执行编辑 曹庆晖

本期装帧设计 闻志晖

本刊专职摄影 刘含真

编辑者 北京画院《中国画》编辑部

地址 北京地安门雨儿胡同13号

邮政编码100009

电话4035322 440179

出版者 荣宝斋

制版印刷 北京百花彩印有限公司

开本889×1194 mm /16 印张5

国内发行 新华书店北京发行所

国外发行 中国国际图书贸易总公司

出版日期 1994年4月

画家研究

- 31 家园 家园——读赵益超、张明堂近作 成 一

画家评介

- 16 黄土地上的情歌——任晓军作品简评 易 英
19 直面人生——刘庆和人物画散论 殷双喜
50 静穆·恢弘——看孟佐民水墨山水 水天中
61 谈作品的完善性——读卫德章现代山水画随想 杨悦浦
63 风骨·柔情——邹明绘画艺术评析 吕品田
66 继往开来 雅俗共赏——记王成喜画梅 秦岭云

创作谈

- 29 把握“真实”——创作札记之一 陈苏平

学位论文

- 4 论周思聪的绘画创作 邵亦杨
76 清初“四王”阐释的“仿古”含义 王 焱

海外中国画

- 9 在“现代东方主义”理想之下——关于“海外中国画”的几点认识 范迪安
13 感情复杂话艺术市场 杭 间

- 15 假作真时真亦假——书画鉴定及相关的法制问题 徐建融

中国画作品

周思聪7幅 赵益超、张明堂29幅

王成喜7幅 刘庆和6幅

陈苏平7幅 任晓军9幅

邹 明5幅 卫德章5幅

孟佐民9幅 周晚峰5幅

张 羽1幅 崔 维1幅

山东九位青年画家联展作品: 李长庆2幅 宋东宾2幅

祖伟威2幅 张志斌2幅

马硕山2幅 王春江2幅

海外中国画作品: 王己千1幅 陈其宽1幅

钟立崑1幅 周绿云1幅

清初四王作品: 王时敏1幅 王 鉴1幅

王 翥2幅 王原祁1幅

(京)新登字019号

ISBN 7-5003-0215-0/J·216

定价15元

Study of Painters

- 31 *Homeland--Reading Recent Works of Zhao Yichao and Zhang Mingtang* by Cheng Yi

Evaluation of Painters

- 16 *Love Songs over the Loess Land--Some Brief Comments on Ren Xiaojuns Works* by Yi Ying
19 *Facing Human Life--Some Leisure Discussions on Liu Qinghes Figure Paintings* by Yin Shuangxi
50 *Tranquilizing and Brilliant--Viewing Meng Zuomins Landscape in Water-and-Ink* by Shui Tianzhong
61 *On the Perfectness of Art Works--Capriccio After Reading Wei Dezhangs Modern Landscape* by Yang Yuepu
63 *Dignity and Passion--an Analysis of Zou Mings Art of Painting* by Lü Pintian
66 *Out of Our Past with New Developments, Appealing to Both Refined and Popular Tastes--How Wang Chengxi Executes His Plum Blossoms* by Qin Lingyun

Creation Jotting

- 29 *Caring for "Trueness"--Part of Creation Notes* by Chen Suping

Academic Thesis

- 4 *On Zhou Sicongs Artistic Creation* by Shao Yiyang
76 *On the Implications of "After the Ancient Style" as Defined and Explained by the "Four Wangs" of the Early Qing Dynasty* by Wang Yan

Chinese Painting Overseas

- 9 *Under the Ideal of "Modern Orientalism"--a Couple of Thoughts on Overseas Chinese Painting* by Fan Dian

Art Market

- 13 *A Reflection of the Art Market with Complicated Feelings* by Hang Jian
15 *When the False Is Taken as the Real, the Real May Appear False--Appraisal of Calligraphic Works and Paintings and Relevant Legal Issues* by Xx Jianrong

Works of Chinese Painting

Seven Works by Zhou Sicong, Twenty-nine Works by Zhao Yichao and Zhang Mingtang, Seven Works by Wang Chengxi, Six Works by Liu Qinghe, Nine Works by Ren Xiaojun, Seven Works by Chen Suping, Nine Works by Meng Zuomin, Five Works by Wei Dezhang, Six Works by Zou Ming, Five Works by Zhou Wanfeng, One Work by Zhangyü and One Work by Cui wei

Works from a Joint Exhibition for Nine Young Painters from Shandong: Two Works by Li Changqing, Two Works by Song Dongbin, Two Works by Zu Weiwei, Two Works by Zhang Zhibing, Two Works by Ma Shuoshan and Two Works by Wang Chunjiang

Works of Chinese painting Overseas: One Work by Wang Jiqian, One Work by Chen Qikuan, One Work by Zhong Likun, One Work by Zhou Lüyun

Works of the "Four Wangs" of the Early Qing Dynasty: One Work by Wang Shimin, One Work by Wang Jian, Two Works by Wang Hui and One Work by Wang Yuanqi

Acting chief Editor: Wen Guanwang

Executive Editor: Cao Qinhui

Designer: Wen Zhihui

Photographer: Liu Hanzhen

Edited by Editorial Department of Chinese Painting, Beijing Art Academy

Address: 13 Yu'er Hutong,

Di'anmen, Beijing, China

Postal Code: 100009

Telephone: 4035322, 440179

published by Rongbaozhai

Printed by Beijing Baihua Colour Printing Company Limited

Size: 889 x 1194 mm/16, five sheets

Distributed domestically by Xinhua

Bookstore Beijing Distribution Office

Distributed overseas by China Inter-

national Book Trading Corporation

Date of Publication: April, 1994

论周思聪的绘画创作

邵亦杨

周思聪自称她的生活经历简单而幸运,幸而事实并不象她所自歉的那样,其作品因缺少“坎坷经历”便没有了深度。对艺术创作阐述直接影响的是创作主体对生活的纵向理解,它来源于心灵的深层感悟力而不仅是表面的经验阅历,这恰如艺术作品的性质并非依赖题材的伟大或渺小,艺术最重要的功能之一便是揭示平凡事物的真面目。周思聪是个平凡的人,同时也是一位有才能的艺术家,她描绘平凡的人和事,在其中寻求至上至高的艺术境界。

从简历上看,周思聪的艺术道路的确算得上一帆风顺,从少年宫、美院附中到中央美院、北京画院,她走了一条令人羡慕的成才捷径,然而智者的心路从无坦途,且生活的复杂性与艺术发展中的种种矛盾冲突也绝非是个人简历中的简短话语所能概述的。

在中央美院学习期间,周思聪有幸得到李可染、蒋兆和、叶浅予、刘凌沧、李苦禅、郭味渠等诸位名师指点,得以从各个领域、不同角度认识和掌握水墨语言,在整体上提高了艺术修养。1960年,周思聪进入蒋兆和画室主攻人物画,此时正值水墨人物画大发展时期,通俗易懂的现实主义画风作为歌颂时代精神最直接、最有力的手段而被推崇,素描作为一切造型的基础被严格贯彻于美术教育中,周思聪正是从西画入手开始学习水墨画的。她不仅掌握了中国画的线条造型语言,把写实的素描功力与传统的勾线技巧结合起来,打下了坚实的造型基础,而且继承了现实主义艺术的核心精神:“为人生而艺术”的创作观念,并以此为原则怀着人道主义情感画人,画普通人。

现实主义创作的源泉来自现实生活,人物画尤其与人的思想感情有着最直接、最紧密的关联。从客观上讲,提倡艺术创作者深入生活搜集素材,有助于促进艺术家生活实践与创作实践的结合。但深入生活的意义并不在于深入某一特定的生活环境,艺术的生命力在于创作者的思维活力,任何一种有意义的艺术创作形式都必然基于对生活的深刻体悟,现实主义者更应关注现实文化情境下人的生存状态,人的真实情感,以及人与人之间的真实关系,以更切近的生活揭示生活的本来面目。比刻意营造的外在环境更为重要的是人对自身的本质认识,培养成熟的人格是艺术家更替艺术语言,形成独特风格最重要的条件。

周思聪的创作生涯可以看作是自我完善的过程。她以真诚

之心待人、作画,在艺术上从不满足于以往成就,而是怀着寻求变革的使命感不断开拓进取、推陈出新,她在创作风格上的每一次演进,都基于对人生、艺术理解的进一步深入,这样的变革,不是表面化的样式更替,而是绘画语言的深度发展,具有鲜明的时代气息和个性特征。

周思聪被分配到北京画院正遇十年浩劫,创作活动受阻,73年她重新开始创作,常以活泼天真的儿童入画,表现欢乐向上的情绪。这些作品写实技巧纯熟,情感流露自然,其中参加展览的代表性作品有《长白青松》、《山区新路》。真正得以施展其艺术抱负和才华的创作开始于70年代末。78年,周思聪以一幅现实主义风格的大型水墨画《人民和总理》脱颖而出,并获得庆祝建国三十周年全国美展一等奖。

《人民和总理》是一幅典型的主题性绘画,画家采用写实的表现手法和中心式结构的造型方式,展现了1975年周总理亲临邢台灾区慰问灾民的历史场景,对历史与艺术的空间进行了双重开拓。个性与共性、典型化与具体化相统一的形象刻划和情境烘托,传达出一种悲痛、安慰、希望转换交织的复杂情绪。这不仅是特定场景下特殊情绪的展示,而且代表了当时社会环境下人们的普遍心态。70年代末,中国的社会和政治也刚刚遭受了巨大的动荡,余震尚未止息,人们还未能从过去的痛苦与桎梏中解脱出来,所有对历史的匡正和对未来的希冀都寄托在对老一辈革命家的缅怀中,此时画家对总理发自内心的感怀极易唤起人们普遍的情感共鸣。

作为《人民和总理》的前奏,周思聪和卢沉在总理逝世一周年之际,曾合作过《清洁工的回忆》,从一件平凡小事,歌颂了总理对普通劳动者的尊重。其不俗之处在于不仅人物形象刻划准确传神,而且情感表达真实可信,无虚伪造作之感。画面上的领袖形象和藹可亲,全无超然至上之态。在此基础上创作的《人民和总理》,在整体气氛的处理上更具时代感,超越了为领袖人物歌功颂德的主旨,而反映了广大人民的苦痛、焦虑与期望。普通民众是画中的真正主角,为塑造好这些人物形象,周思聪曾深入邢台灾区搜集素材,画了上百幅人物速写,并多次修改草图,成功地创作出了十几位不同性别、年龄和个性特征的人物形象,并将其统一在特定环境下的特定情绪之中,艺术语言质朴凝炼,充分展示了她深厚的写实功力和对画面的营构能力。

人不可能对历史作出超越时代的思考和评判,画家也不可能创作出超出个人经验与脱离时代文化背景的作品。《人民和总理》的情感氛围建构带有一种怀旧的意味,画家以精神的复归寄寓未来的希望,在心理情感和思维逻辑上自然地指向以往的定式,其实求是的创作方式和朴素无华的绘画风格从根本上继承了以王式廓、蒋兆和等前辈艺术家为代表的革命现实主义经典样式,是对泛滥于当时画坛虚伪、粉饰现实的假现实主义的有力反拨,反映了当时人们对现实与人,领袖与普通人关系等问题的重新认识以及对普通人和客观现实的普遍关注,在中国画坛上具有重要意义。

80年代,周思聪步入中年,她的创作也进入高峰期。创作于1980~1983年的《矿工图》是周思聪艺术成熟时期的代表作。它以抗日战争期间我国东北矿工的苦难命运为主题,是继蒋兆和的《流民图》之后又一幅成功地运用水墨语言汇录中国现代历史,揭露侵略罪恶,呼吁和平人道的大型水墨人物组画。尽管这一巨作未能最后完成,却足以显示画家卓越的才华,不失为一幅在中国现代绘画史上具有里程碑意义的杰作。

绘画风格的变异是《矿工图》的主要特色。周思聪大胆地运用了表现主义手法,在写实基础上加入变形、构成等西方现代绘画因素,突破了流行于60、70年代的现实主义绘画惯用的焦点透视、瞬间情节、主次分明、中心突出的视觉定式。变形这种创作方式在当时并没有得到普遍认同,但对于周思聪来说,她在人物造型上的变异既非一时冲动,也非赶时髦,而是她经过长期思考、探索之后所作的选择,是一种适合她情感表达的方式。早在70年代末,周思聪就曾在一些小幅插图中运用了变形。她敏锐地感觉到固有的单一创作模式已日益成为僵死的教条,束缚了艺术的发展,绘画的形式语言已成为最迫切需要解决的问题。值得一提的是,1980年夏,周思聪随北京书画摄影展访问日本,拜访了她久已仰慕的《原爆图》作者——丸木位里、赤松俊子夫妇,并在他们的私人美术馆里,看到了他们

周思聪 矿工图·遗孤 179×320 cm 1980—83



的另一幅巨作——《南京大屠杀》(1974年完成)。这幅直抒胸臆地鞭挞侵略者暴行的作品,注重在写实基础上的夸张、变形,发挥水墨渲染的效果,其强烈的视觉冲击力和情感表现力深深地打动了周思聪,对她正在酝酿创作的《矿工图》无疑在构思和表现形式上都有极大的借鉴价值。她以变形作为反叛,不仅具有形式上的意义,而且代表了一种开放、革新的观念。

《矿工图》的艺术表现形式与它所反映的主题内容是十分贴切的。画家所要表达的就是那种人的尊严被彻底剥夺,人性被压抑被泯灭的状态,此时变形已成为一种自然而然的表达方式。在《矿工图》中变形手法的运用并不局限于个别形象的刻画,而且以表现完整内容的封闭式结构的瓦解为标志。画家通过拆除有限的、完整的视觉形象,达到对情节、具体时空局限的消解,从而为艺术语言与画家主体精神的表达展开了多种可能性,使其内涵超越了狭隘的现实性和社会性意义。尽管《矿工图》还具有明确的主题和时代背景,但由于其组织结构打破了以主题为中心的情节逻辑性和叙事连贯性,它对情感和形式探讨的要求已超出了一般叙事的需要,而没有局限于瞬间历史场景的描绘和画家个人的情感体现,因而具有时代感和普遍性。对现实的思考与评判是回顾历史所无法回避的课题。《矿工图》中的艺术形象与现实保持着统一的联系,从而展示出具有现实意义的深度关系。从已完成的作品《王道乐土》、《人间地狱》、《遗孤》、《同胞、汉奸和狗》(与卢沉合作)上看,画面被不规则地分割成许多重重叠叠、相互挤压的块面,造成时空的倒置,大幅度变形的人物和其它物象几乎布满整个画面,给观众的视觉和心理造成了巨大的压迫和刺激。那扭曲的残肢、麻木的脸、痉挛的手都触目惊心地质横陈于画面之上,传递着令人悚栗的恐怖、令人凄惶的孤苦、令人窒息的痛楚。大面积黑色的运用,使整个画面统一于极度压抑的气氛之中。这是对一切人间灾难的忧虑,一切法西斯残暴的控诉。触人肺腑的痛苦与挣扎化为最切近的情感语言,极大地强化出要求人性自由意旨。

周思聪 日出而作 日入而息 68×66 cm 1982



《矿工图》最终未能完成，周思聪自认为“力度不够”。作品的力度，存在于与画家精神层次相对的作品构型中。所谓“构型”，不单纯指笔墨形式，而是包括笔墨、造型、结构在内的形式构成。在《矿工图》的艺术追求上，周思聪已明显倾向于回归中国画语言本体。她通过水墨渲染和抽象的笔墨效果加强笔墨意韵，在整体上突出“写意”的主体情绪化感觉。但就其具体形象论，仍然以素描功夫取胜。众多人物以各自不同的面部表情、强烈的形体动作构成了同一画面中多个并存的视觉重心，由于缺乏形式上的有机关联，而造成力量在向不同方向上扩张中的分散与外泄，反而减弱了整体画面的中心力度。呈现在作品结构中的不稳定状态反映了周思聪在中国画传统和西方现代绘画语言——“写意”与“写实”之间的举棋不定，以及由此而生的焦灼不安。传统水墨画语言体系与西方写实绘画方式在空间置换上难以解决的矛盾使周思聪所要表达的精神力度未能完全纳入作品构型之中而得以充分发挥，这也许是她感到有些力不从心，不待作品完成便搁笔的一个重要原因。

《矿工图》中表现主义手法的运用是周思聪超越以往写实主义成就的一次突破性尝试，在形式上拆除有限的、用色彩和线条建构起来的完整形式结构，这一创举本身便带有现代文化的开放意识，它象征着对更广阔自由的艺术空间的渴望。

在创作《矿工图》的间隙，周思聪来到彝族大凉山地区写生，其后若干年创作了一系列以彝族女子为题材的高原风情画，标志着她的艺术创作步入了一个新的阶段。在此期间，她的创造心态由热情冲动转入冷静平和，视点也从社会转向自然，从重大的历史事件转向平凡的生活场景，从追求崇高的理念到展示真实无讳的情感世界。她笔下的彝族女子拾柴、放牧、赶集、提水，全无忸怩媚人之态。其中出现最多的是负重女的形象，她们的腰被重物压弯，头却总是高高地昂起，她们的眼中既无太多希冀也无过分忧虑，她们只是默默地劳作，自在自足，无怨无悔，一如千百万普通女子，一如画家自己。

在四川大凉山，周思聪终于得到了一片精神的栖息地。这片远离世事纷繁的净土，给予了她足够的时间与空间独步自我心境，纯化艺术语言。她反反复复地描绘那些彝族女子，如一遍遍地勾划自我的精神画像，在这一过程中完成了对既定现

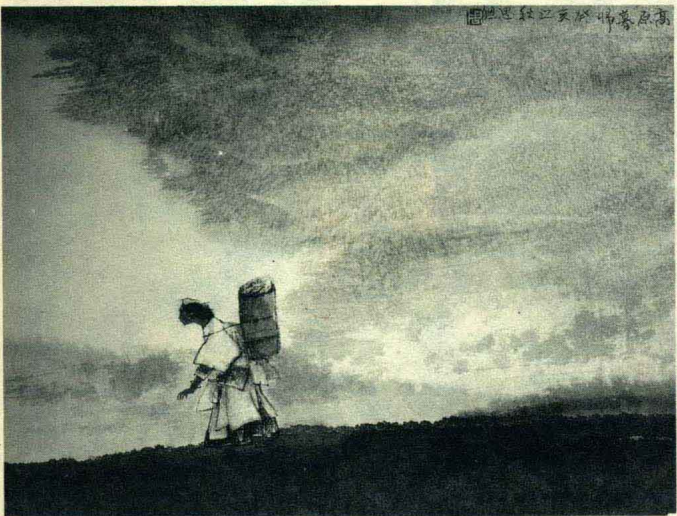
实的心理补偿乃至情感超越。

负重女的形象在周思聪的作品中已出现了十余年。随着时代文化氛围的变迁及画家精神追求的转换，这一形象本身已有很大改变。1982年的《日出而作 日入而息》是周思聪从大凉山归来后创作的第一幅重要作品，描绘了暮色苍茫下，两个正在归途中休息的妇女，长途跋涉之后，她们已不胜负荷。画面中的人物占据了主要位置，色彩阴暗深沉，情调抑郁，旨在表达人生的艰辛。从《云高路漫》、《秋天的素描》等1982~1983年的主要作品，可以看到她这一时期创作的一种普遍性风格：画面上不再有明显的主体中心，但作品本体的语义内涵比较明确，结构上注重大块面的造型和轮廓线的处理。艺术语言的表达与《矿工图》并没有拉开很大距离。1983年后，周思聪的作品面貌开始出现比较明显的变化，创作于1983年末的一组《高原暮归》，人物在构图中所占比例极小，形态描绘作情绪化处理，在加强动势的同时减弱了形象本身的含义。背景上水墨晕染更加简淡，烘托出画面情调。作为此类风格的发展和延续的作品还有《三个女孩》、《远方》等，都表现出形式语言的不确定的内在特征和模糊性的外观形态。至1987年前后，周思聪以《落木萧萧》为题画的一系列人物册页，与《日出而作 日入而息》同样以倚立的负重女为题材，情绪氛围的表现已截然不同。这一时期的作品结构疏朗、色调清淡，注重笔墨趣味，情调平和恬静，人物与环境和谐地融为一体。

周思聪这一阶段绘画风格的显著变化，代表了当代画家们所经历的思想矫正过程，在这一过程中，画家们的创作视野从“成教化、助人伦”的社会功利需要，转向绘画语言设计、视觉符号建构的文化创建需要。他们普遍从“关心画什么”到“关心如何画”，从研究艺术自身规律出发，开展广泛、深刻的形式探索。基于对绘画语言从失落到复归的思考，他们将信仰的支点移入自足的个体世界以获取精神的慰藉和情感的补偿，崇尚以“雅”为高，以“和谐”为美的人文品格，致力于表达“和谐宁静”的心理体验。

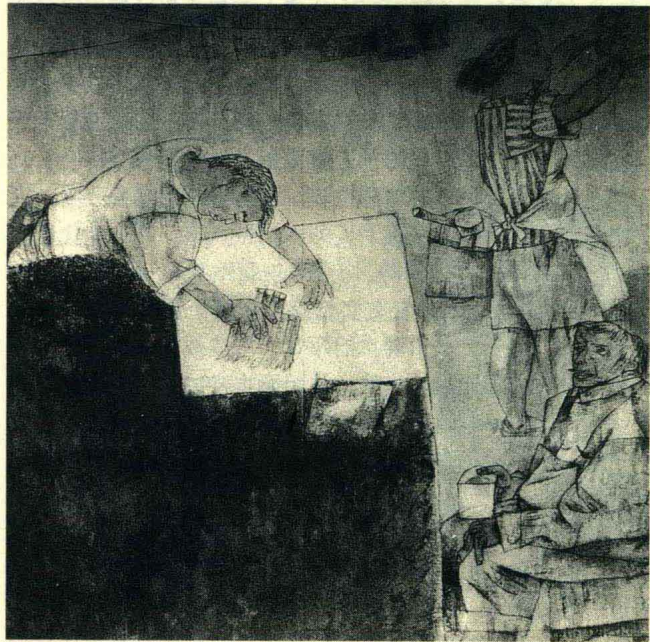
在向自己本性回归的过程中，周思聪的创作心理逐步由紧张的聚合状态走向消散，作品的形式结构也由社会性主题思想为出发点的合逻辑性中心式结构，转向无特定现实性理念深度的平面性风格。她以平常心道平常事，人物形象的安排服从于

周思聪 高原暮归 46×70 cm 1983



周思聪 落木萧萧 35×50 cm 1987



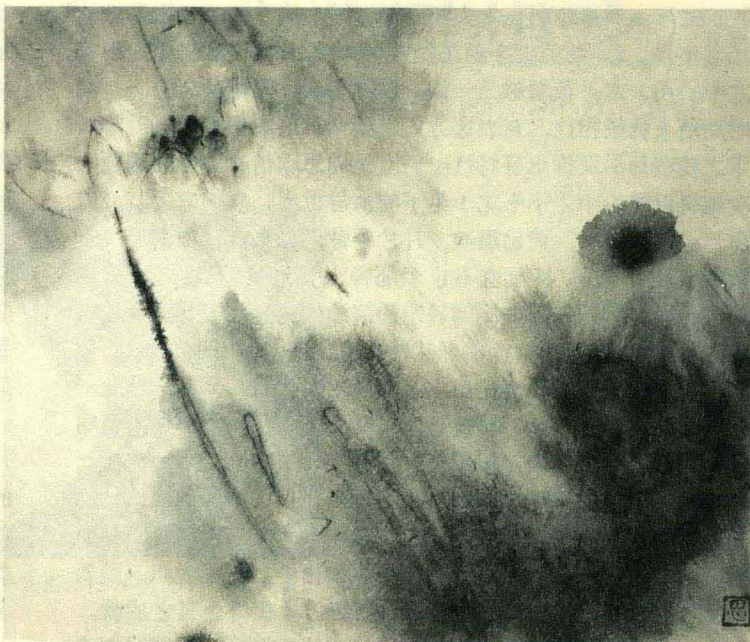


周思聪 裱画作坊 100×100 cm 1985

形式的准则。由于背离了情节与内容，人物形象的确性和表述性意义被大大削弱，而呈现出其最自然、最具生活情调的生存状态。在摆脱了凝重的色调和块状聚合的画面构成之后，画家将内在生命历程的沉重完全融化于形式塑造中。三维空间被压缩之后，时间的流程便格外地突现出来，当情感的表达不再依附于具体物质形态时，我们所感受到的才是生命运行中的形式状态，而非它们所带来的精神重负。在这纯粹的感性世界中，被抛弃的是感情上难以忍受的压力和压制，而获得的是心灵的安宁。那种随心驿动、适性飘移的艺术语言所展现的不再是某种特定的单一情绪，而是感性世界的丰富性和多样性，此时悲剧与喜剧的区别已无甚紧要，忧郁、愉悦、迷惘、苦涩这些看似相互矛盾的情感的紧密交织，在艺术形式的构成上转化为和谐、舒缓的节律。

周思聪的绘画语言在形式转换过程的一个重要转折期为1985年，此时恰逢“新潮美术”运动风起云涌之际，年轻人的种种离经叛道的行为震动了画坛。在这场新潮运动旋风般的冲击下，周思聪既没有固步自封、也没有随波逐流。她受年轻人变革的精神所鼓舞，“宁可作一名蹒跚的学步者，也不愿作推磨的驴子在踏得稀烂的地上盘旋。”（写在北京师院个展的前言）实际上，周思聪的艺术创作一直稳步向前，她始终把握艺术的感性特质，而没有仅仅停留在功利化的观念性层次上。60、70年代，她的作品没有因过分的意识形态化而沦为狭隘的政治功利主义附庸，80年代也没有随着哲学观念在艺术领域的泛滥而简化成为某种学术思想的演绎。

1985年前后，周思聪画了一批人体画。当时她受中央美术学院国画系之聘，教授人体素描。她只用铅笔、卡纸这样的简单工具作画，从具体线描造型到整体形态把握都依循“宁拙勿巧、宁丑勿媚”的原则，在轮廓线内强调块面结构，适度变形以突出圆浑厚实的感觉。周思聪画的裸女，都是成熟的女性，她们没有轻盈的体态，那些茫然不定的眼神、宽厚坚实的肌体所展示的是艰辛和苦涩的人生感受。这些只用极凝炼精到的线条构成的人体画表现方式极为简约，无丝毫炫耀之处，看似不



周思聪 荷 54×61 cm 1992

经意之所为，其实却是对人体这一最基础、最复杂的题材所作的从艺术形式到精神意蕴的深入探索，可谓随心所欲而不逾矩。对人体画的研习，为她以后人物画创作形式增添了内在包容量。

周思聪在人体画中所表现的随意而自在的画风在她1984年的作品《正午》中就有所体现。这原是一幅创作在卡片纸上的水粉画，它的油画翻版在第六届全国美展上曾获铜奖。周思聪并非为标新立异而刻意改变质材，《正午》原是她是在日本访问时创作的。当时她手边没有合适的水墨画材料，就用随手可得的水粉、卡纸创作。回国不久，正逢七届美展评选，她是国画评委，只好试着改作油画参展，不想“歪打正着”。这幅她迄今为止创作的唯一一幅油画作品，以即兴写意的方式完成，与她在水墨画领域摆脱写实主义旧模式的追求有着异曲同工之妙，代表了寻求中西艺术语言契合点的共同倾向。在《正午》中，周思聪开始尝试以平面构成的方式介入传统与现代的图式转换，她1985年创作的《收割》、《裱画作坊》以及1986年的《广岛风景》，都体现了这一追求。

正当周思聪向更广阔自由的创作天地迈进时，病魔紧紧地缚住了她，风湿病令她手难持管，足难出户，进行大规模的艺术创作已不可能，她只有托着病体艰难地创作一些小品。她画荷，画山水小景，也画那些萦绕于心的彝女形象。由于与外界阻隔，她更注重内心境界的表达，注重形体的整一性和内在控制力，在形式和技巧的运用上减弱了技术因素的繁复性。

她画一片荷，而不描摹一片叶，一朵花；她画一丛林，却不刻划一棵树，一个枝。她画一种状态，一种情怀，恰如烟雨迷朦中荷与荷的缠绵，树与树的顾盼。她不用线条勾勒，多泼墨点染随机而作，这固然是她病中手指关节变形，用笔困难，不得已而为之。但这种水墨酣畅，较少描述性取向的控制手法留有更多意味，突出了墨色效果，与她已显示出的对传统水墨语言价值的兴趣正相符合。

在这些小幅作品中，荷花最多。周思聪画荷，不求表现大自然之神奇，她借荷抒发情绪感受展示水墨语言的表现力。早

在1982年,周思聪陪九木夫妇到西湖写生时,就画过带荷塘的山水小景。《一湖烟雨半湖花》是她那时的一幅得意之作。雨雾之中,山、水、荷塘融为一体,浑然天成,无斧凿之痕,与同时期的人物画相比,在表达方式上要自由放逸得多。风雨雾霭下之残荷最易发挥水墨特性,一直是周思聪情有独钟的画题,令她得以将心中之不平化于笔下的清静世界。病榻之上,心向自然,再画荷时,荷已极淡,片片浮萍,如水点、如泪痕。这淡并不止于色彩,甚至也不止于那种无状之状、无物之象的形式,而是就整体而言,如同那种宁静淡泊的感觉其实并不跃然纸上或是笔墨之间,而只存在于某种心境。荷如此,山水亦如此。

周思聪原本更热衷于山水画。学生时代(1959年),她的一张写生作品《万寿山一角》曾被李可染先生选送到维也纳第七届世界联欢节参赛,获得银质奖。在那个“人物画至上”的年代,她由于造型基础好而被劝说从事人物画。尽管从她偶尔创作的几张小幅山水看,在样式上几乎全无“李派”山水之面目,却颇得其师精神。周思聪正是遵循李先生提出的:“可贵者胆,所要者魂”的教诲,在艺术实践中敢于创新,才获得今日之成就。与李可染先生一样,她的创作也有鲜明的阶段性,不同时期差异很大,她完全有可能在某一立足点上停顿下来,登堂入室,但是她不愿这样作,个人际遇与时代契机的巧合使她不断实践新的艺术观念,革新艺术面貌。这一变革过程表现为对艺术踏实、严谨的追求,而非急功近利的态度。周思聪同样继承了李可染对待艺术的开放性精神,无论是对待中国的绘画传统还是外来艺术经验,她都不偏执,不轻易否定。她的艺术实践说明了中国画的革新不在于把握和改造古人或是西方现代潮流的点滴技法与趣韵,只有拓展艺术观念,建立起自己明确的思想体系和结构,才能不沦为平庸的效颦者。

在艺术史上,有针对现实社会挑战的艺术家,也有面向艺术传统挑战的艺术家,他们从不同的方向切入艺术语言本

身,都是令人尊敬的。周思聪在这两方面都曾作过努力,无论是那些背负着沉重的人文思考的历史性大场面创作,还是那些从画家主观感受出发,专注于绘画自身研究的作品,都是艺术发展中值得探讨的。她从反映现实生活,展示历史大舞台上各色人物的魂灵,以深刻犀利之笔震撼人心取胜的“外向型”画风,转向展现真实无讳的情感世界,坦露独特的自我心灵,以抒写画家“生命体验”的深邃动人的内向型风格。这一变化取向代表了一种普遍的时代趋势。开掘“自我性灵”、抒写“生命体验”之路,是对传统的抒发真实情感、张扬个性的继承,又是新时期通过对“人”的认识观念的深化,对绘画本体认识深化后的一种必然突破和进展。当然,从绘画本身的角度看,新的不一定就好。作为一种苛求,我们可以说她前一类作品过实,少一点升华;后一类作品过虚,少一点坚实。因为我们仍期待她的艺术日臻佳境。

“鲲鹏展翅,八万里是谓不足。”周思聪为她所从事的事业而骄傲,但对自己所取得的成就却十分谦虚。她深知在高起点上的迈进愈加艰辛。

在此,我所描绘的不是一位绘画大师,更不是某种成功的模式。实际上,在中国近现代绘画史上,无论是横向的开拓者,还是纵向的继承者,都没有也不可能给后人留下一个可供套用的模式。中国画和当代艺术问题不是哪一位或哪一代画家所能解决的,在艺术史的发展中真正有价值的探讨不是艺术本身,而是它的流程。我们记下周思聪的创作历程,赞美她对艺术真诚而执着的追求,并且确信这种追求将在中国美术发展道路上进行下去,永无尽时。

【编者注】本文为中央美术学院美术史系93届学士论文,原文17,000字。指导教师 袁林

邵亦杨 1970年生于北京,1993年毕业于中央美术学院美术史系。(责任编辑 曹庆晖)

(上接P12)术市场制约的艺术品评、艺术鉴赏、艺术收藏、艺术传播必然关注那些生活在西方或经常在西方从事艺术活动的中国画家及其作品。对于难以品味中国画内涵、未谙中国画艺术价值的西方公众,唯有“现代”与“东方”结合的艺术样式,能够给他们提供新鲜的体验,也提供理解的通道。这种艺术接受的背景自然使海外中国画的目标始终在于架通“现代”形貌与“东方”精神之桥,以使西方观众能够通过这座文化桥梁理解中国画。

在谈到“现代东方主义”这一命题时,不能不涉及艺术评价和艺术研究中的“东方主义”。所谓“东方主义”,指的是海外汉学(汉文化、汉艺术)研究中的一种视点。海外中国画的大部分作品,包括那些经典性的代表作,主要首先倚借从事中国文化研究的学者、艺术史家、艺术收藏家的认识进入西方艺术社会。尽管在西方学术和艺术领域中专门研究近、现代中国画的教授并不多,但浸透、贯穿在中国画评论、研究文章中的“东方主义”(Orientalism)却是一个共同特征。这种视点赋予中国画以一定的学术和艺术高度,特别在把现代中国画纳入国际艺术领域并肯定它的价值方面起了重要作用,但也不可避免地存在局限。西方汉学兴起的年代,是西方对东方殖民的时期,“汉学”作为一个独立的学科虽然在西方学术界成为一个不可缺少

少的领域,但它被使用的早期并不是一个纯学术的,中性的名称,而或多或少含有“文化俯视”的色彩。在评论与研究话语背后,含藏着对东方文化猎奇的偏见与封闭东方文化于本土的心理,在分析跨越了文化边界的现象时,则容易站在西方文化“强势”的角度。在中国画研究中,这种视点表现为特别关注西方艺术对中国画的影响,较少分析中国画家取西方艺术之长补益自身的选择性和目的性。在整个20世纪中国画研究中,对海外部分关注较多,并往往带有把它从现当代中国艺术整体背景中抽离出来的特点,而缺乏与大陆中国画的发展特征相比较的全面性。在艺术价值的评介中,比较侧重形式、结构、材料上的新颖性,而对纯粹水墨语言的探索和笔墨中的中国文化精神品析不足。

本文只是对海外中国画一般特征的粗略思考。限于篇幅而显得概略性质,对海外中国画的具体状况分析未尽其中。本文注意的海外中国画现象也只限于中、老年艺术家群体,80年代出国的“中国画家”在海外的动作方式与前辈大有不同,值得专门论述。国际艺术、特别是世界华人艺术界之间的交流是近年学术的“热点”,由此可以推想,以比较的方式深化中国画的研究已经提到了艺术理论界的面前。(责任编辑 曹庆晖)

范迪安

在“现代东方主义”理想之下

关于“海外中国画”的几点认识



范迪安 1955年生，中央美术学院研究部研究人员。

“海外中国画”实际是一个模糊的、或者说有弹性的概念。从地理上说，大陆、台、港、澳都可以把其它国家（特别是北美和欧洲）称为海外；从文化关系上说，1949年以后则可以把台、港、澳也称为“海外”。近十多年来，“海外”这个概念，在讨论文化关系、文化传播问题时使用频率渐高起来。就中国画而言，在相当长时间里，由于大陆与海外的文化交流相对狭窄，而台、港、澳和真正的“海外”的关系比较密切，这些地区的中国画家在“海外”的艺术活动造成了文化特性上的许多共同点，因此，“海外中国画”这个概念则应该指相对于“大陆中国画”的艺术现象。画坛对“海外中国画家”的作品已不乏了解，但“海外中国画”作为一个概念的内涵及其特征却有必要论述。本文只是粗略地写出自己的几点认识。

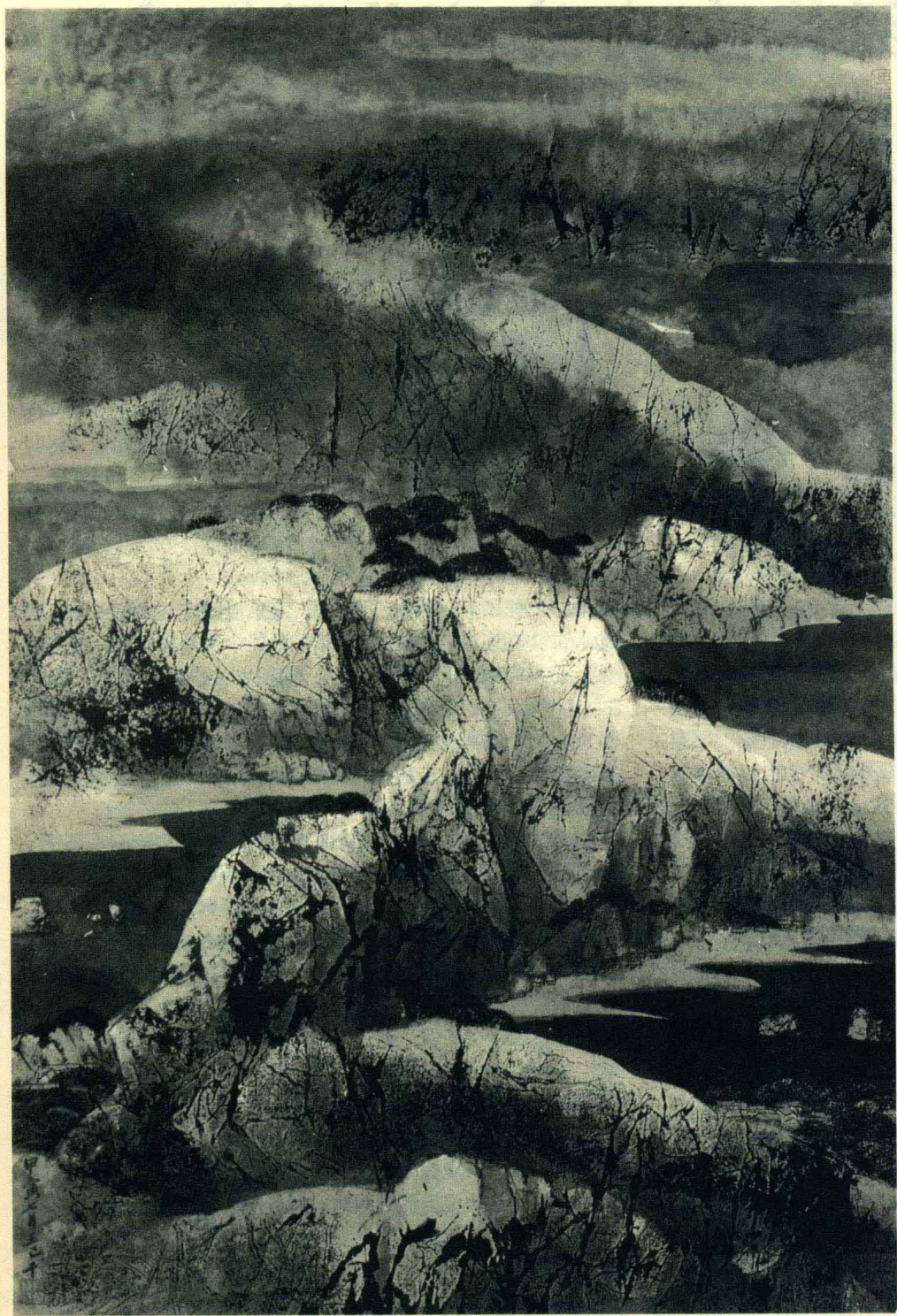
“融汇中西”的观念特征与实践方式

二十世纪的中国画在50年代进入一个转折时期是众所周知的史实，绘画传统受制于当时的政治思潮，自然使中国画的大陆景观出现一种与前不同的面貌。但如果从整个中国画的发展看，还应当注意到中国画的海外景观也从此时开始出现与前不同的面貌。这种一江分流的局势至今还未被史家所重视，注意这样一个事实，会使我们清楚这种异地的转折似乎是必然的：海外中国画家大部分在“海内”接受过艺术教育，他们的阅历中包括原在大陆所见的许多传统真迹，他们大都曾是可称颇谙传统流脉，而且有较深厚传统文人画造诣的“海内”画家。踏入西方社会改变了他们的人生境遇，也使他们比国内画家更直接感受和经历西方文化的冲击。他们中的抱守原风者只能在海外华人社会中拥有观众；他们中的勇于探索者则跨越了文化边界，成为丰富现代中国画史的重要人物，也受到了西方艺术界、学术界的注意。总起来说，以他们为代表的“海外中国画”是一个中西文化碰撞、文化交融的例证。

当海外中国画家际遇文化碰撞时，我们看到了又一个重要的现象，即近代以来中国思想家、文化学人提倡的“融汇中西”的理论主张成了海外中国画家的实践方式。“融汇中西”虽然从本世纪20年代开始就是部分中国画家的信念，在实践上涌现了

徐悲鸿、林风眠、傅抱石等一批名家。但是，这种观念在后来大陆中断了相当长时间，唯有海外中国画家续住了这个薪火，而且探索了新的发展趋势，简而言之，他们“融汇中西”的“中”是更宽、更大的中国——东方文化特征，“西”是在西方已经成为主流的现代艺术。简而言之，他们探索的是把中国的传统和西方的现代结合起来的可能性。这就使他们成了海外社会所认识的“中国画革新运动”的弄潮儿。

具体说来，“海外中国画家”的艺术实践主要有三个特征：一、抽象语言与意象造型的结合。西方现代艺术自身已是一个思潮更迭、样式丰富的体系，但海外中国画家所特别注意的是其绘画中的抽象主义和抽象表现主义。西方抽象艺术引发他们反观中国绘画传统中的抽象因素，认识到中西艺术的交融点在于艺术表现中的精神性要素。张大千至晚年尚不承认他的作品受到抽象绘画的启发，但这并不意味他坚持回避来自西方的影响，反而可以证明：中国画家为了在艺术上贯通中西，必须反身寻找本土艺术中可以发展的因素。西方现代社会形成的话语空间不容异质文化全盘进入，唯有抽取富有沟通可能的因素，方能创造出具有现代型态共性的艺术境界。在大量创造抽象形式结构、运用抽象语汇的同时，海外中国画家适可而止地保留了中国画传统的意象，使得海外中国画在整体上成为一种兼有东、西艺术特征的状态。二、宇宙意识与大景山水。海外中国画的主要成就在山水题材上，其原因恐怕并不仅仅因为他们原本擅长山水。实际上，身居海外，只能遥想孕养了中国山水画的中国山水风貌。他们失去了面对自然收集素材、写生创造的实际可能，他们也没有把笔墨对准西方国家的山水自然。山水所以能成为他们的专攻课题，是因为除了用山水寄托“故园”、“故园”的怀想之外，山水世界是一个可以“营造”的世界。缺乏具体描绘某景某地的条件，把他们“逼”到了创造第二自然、第二空间的领域。海外中国画的山水作品中少有大陆山水画的素材具体感和地域面貌，却有“创造”自然、营构境界的宏观特征。可以把这种山水样式称为“大景山水”。前有张大千、王己千，后有吕寿琨、刘国松，都在这个领域拓出了新境。寄寓在“大景山水”中的是他们的宇宙意识，在他们体验着



王己千 山水305号 1974



陈其宽 广寒

现代社会生存空间越来越局促、人在物质意义上越来越小时，他们感到，对世界的统摄、对生命运行的关注、对超自然规律的遐想必须由浑浑茫茫、首尾不见、空间变幻莫测的山水画作体现出来。他们认为这种创造是一种超越时空、沟通人与自然的内在需要，也可以体现东方文化的宽阔涵盖性和兼容气度。陈其宽在他的作品中大量使用了“鸟瞰”视点和首尾并连结构，把时间概念导入了静态画面，这种视点被评论家称为是“近代之眼”，也被认为是中国传统中“流观”、“动观”方式的现代转换。回顾大陆中国画近十年的发展，可以看到这种“大景

山水”和宇宙意识曾经激动了许多画家，虽然不能说大陆山水画受到他们的影响，但可以看出海外中国画不同于大陆的发展特征。三、多种媒介的综合实验。“融汇中西”不是一种空洞的理想，实践它的方式于是成了海外中国画家的研究性探索。他们的共同特点是把每一次新作视为一场“竞技”。在综合运用各种溶剂、墨彩、纸张的过程中造就“控制之下的意外”、“超越预设的造型”，他们的创作过程是一个情绪、想象与具体媒介不断碰撞的过程，触及媒介的物质性和肯定物质本身的“生成”状态，使他们作品具有从两个方面“融汇中西”的特征，一方面

是传统技法(保留了中国笔墨技巧)与西方抽象观念的结合,另一方面是西方现代技法(多种媒介的综合运用)与中国艺术境界的结合。由此可说,海外中国画家的代表人物的实践是一种多维辩证的结果,在这方面与大陆中国画中的单维辩证有所不同。

大陆中国画由于相当一段时间的封闭没有被西方世界所认识,而海外中国画却不断受到西方艺术史家、艺术收藏家、艺术评论家的注意。尽管从总体上看,它仍然是一个“中国艺术

现象”,但不少评论却把它视于游离于中国当代文化现象。在西方社会,它常被置于“蜕变中二十世纪中国艺术”、“中国艺术的现代转换”等学术主题之中。在我们讨论大陆中国画的现代转型时,不能不参照到这点。

“海外中国画”的文化母体意识

从理论上说,变革是一种偏离自身发展方向的文化异化,是一种外力与内在需求对应的状态。因此,变革必然导致对于

周绿云 暑天的中午 136×68 cm 1987



钟立崑 乱云飞尽 碧山留寒 97×40 cm 1988



传统的某种叛离。但是，在艺术演进的现实中，任何对于异质文化因素的吸收，从来不可能是一简单的模仿或全盘移植，而必须使外来文化纳入本土文化的发展逻辑之中，才能使之成长为民族文化传统中新的有机成分。“海外中国画”对西方艺术的吸收有一个扬弃的过程，剔除其不适合发展需要的那些部分；同时也有一个创新过程，使之根植于自身传统之中，又超越于传统之上，成为一种新的文化创造物。大陆中国画坛近十年讨论的热点之一是如何认识传统，而海外中国画坛（或许不能称为“坛”）曾比大陆更为关注传统，各种论争也与大陆一样，集中在“传统”与“西化”这个焦点上，这反映了文化冲撞和演进中必然遇到的问题。有意思的是，大陆中国画坛是立足本土，外向寻视；海外中国画坛是立足域外，反观本土。因而，论争的心境与内容都与大陆貌同质异。

海外中国画家的历史际遇，带来了在文化上的漂泊心态和孤儿心绪，这一特殊的情感形态，发展了海外中国画的感性取向和文化纠结。这个艺术族群越是在漂离的情况下，越加深它对母体文化的体认和回归意识，甚至加重了抵御异质文化的反抗性和寻求自身发展的自主性。“海外中国画”虽然在某些评价中认为“溶入”了西方艺术世界，但它的自身却清醒地坚持住“中国画”的价值与特性。

文化母体意识看上去是由于地理原因造成的，但我们还要注意到整个海外华人的学术倾向对中国画家也有不轻的影响，这种影响就是近几十年十分有势头的“儒家传统的文化认同”学说，（有的称“海外新儒学”、“儒学的第三期发展”）本文无力侈谈这个在中国学术界已经引起讨论的问题，但认为要认识“海外中国画”的基本特征，不可不注意海外华人社会整体的文化、学术思潮。“文化认同”在欧美学界作为一种文化研究模式，已超越了它的认知功能，变为涵盖面不小的社会实践，它强调的是文化的特殊性和具体性，追问一种特殊文化的基本价值取向及其内在统一性。从“文化认同”的角度来检视民族性格、社会心理和价值取向，为的是在复杂纷繁的文化图景中清楚自己应取的方位。艺术上的“文化认同”观表现为对多元主义的附合，对本土性、民族性、异他性（Identity）的关注，也是取一种消解的态度对待西方中心主义。提倡儒学的现代发展，把儒学作为中国传统文化的代表，认为它在与其它学说抗争、融合的长期过程中形成丰满的内涵，并在现代文明急速发展的今天，以其独到的柔韧性、兼容性、开放性、精神性成为新的思想资源和价值尺度，是有一定积极意义的。就画家而言，他们并没有参与这方面具体的讨论，但他们的思维方式和思想倾向却与这种思潮暗合。在画家那里，儒、道、释、禅等都同是中国传统文化的精华，他们是以整个中国传统文化母体作为自己的精神依托的。这种宏观大于微察、怀想甚于具体分析的思想方式，使得他们所认识的中国画传统，主要是“感性的表现性质”（王己千）、“超越自我的心理自由”（陈其宽）、“灵动的宇宙意识”（刘国松）、“微观世界与宏观世界的通达”（曾幼荷）等等。这种文化传统认同意识也导致近几十年海外中国画的发展不象大陆呈线性的、思潮更迭的、地方画派纷涌的格局，而是显现出意识、观念的共同性，个人风格实际上被这种整体观念所统摄。

在有关海外中国画的文章中，可以经常看到“复兴”一词的运用。画家谈画、评论家论画、艺术史家写史都不约而同地把

现代中国画的发展称为“复兴”时期。所谓“复兴”，其参照系自然是中国画传统、特别是文人画传统在近代的“衰落”。大陆画坛近年重视传统，但似不太运用“复兴”一词，因为大陆画家没有一种深刻的文化失落感，也就没有以“复兴”中国文化为使命的艺术动力特征。大陆画坛讨论的是如何跨越“新传统”的局限、回归中国文化资源探藏求宝的问题。大陆画家或逼近石涛八大、或直取唐宋风仪、或上溯秦汉气度，都显得较为容易。作一个不甚确切的比方，大陆画家的“求索”是真正的“上下”“求索”。可以在自身文化从古到今的轨迹中自由撷取，而海外中国画家和传统的关系似两个空间的相互观照，传统对于他们，不仅是一种时间轴线上的差异，也是一种空间的悬浮。思考传统的位置处在“彼岸”，使得传统变得遥远也变得整体。由此带来大陆画家谈论自己对传统的研究、借鉴总是很具体，具体到某某家某派，而海外画家谈论的是“整个”传统。也由此带来他们实践上的不同特征：大陆画家擅于专攻，海外画家长于综合，很难让人看出具体师法的出处。在艺术形象塑造上，大陆画家多有“具体化”特征，形象鲜活而富有感性，海外画家则“符号化”痕迹较重，诉诸理性，以“势”取人。借用西方术语，可以称为“图式”的创造。值得注意的是，大陆画家近年出现了一些把传统文化进行“符号处理”的作品，是一种符号化的俗化和简单化。观察和分析一下海外中国画的优长与弱处，可能有助于克服这种简单在样式上追求“现代感”的弊病。

“现代东方主义”理想与“东方主义”视点

“海外中国画”当然是一个从大陆角度出发的概念，海外中国画家自己并不愿意在名称上把自己局限起来，他们甚至认为自己就是现代中国画的代表。或者，他们可以接受“现代水墨画”的命名。这大概是因为游离本土的心境需要群体认同的补偿，也因为他们相比大陆画家更直接面对西方社会的艺术接受。这样一种心理和他们的各种实践方式后面，有没有一种共同的精神依托或支柱呢？笔者认为，“现代东方主义”是海外中国画的理想，也是海外中国画家用以肯定自我（包括宣传自我）的武器。这样一种认识可以从两个方面加以说明。

第一，海外中国画家是比较早体悟到中国画必须实现现代转换的“群体”。由于他们较多地接受西方文化的冲击，他们必须思考中国画的现代出路，在世界文化既有西方主流，又有全球主义和多元主义的格局中，中国画要打通中西文化传统的差异，介入国际艺术领域，必须鲜明地提出在精神上对应现代艺术情境、在语言上兼容中西文化因子的探索方向。以水墨为基本语言的中国画只有吸收西方现代艺术语汇，在艺术表达方式上富有创新意味，使之对应被现代艺术培养、熏陶了的审美需求，才能为国际社会所接受。“现代”的概念，在海外中国画中主要是艺术视觉型态的转换，有的画家甚至牺牲笔墨意味换取由多种手法构筑的异彩殊貌，而“东方主义”则始终作为现代水墨型态的文化内涵，以体现古老文化传统的丰厚度与独特性。相对于国际艺术主流，中国画是一种边缘文化产品，但同时也是一块鲜亮的色彩。海外中国画家的努力目标是要把这块色彩置入国际艺术图景之中。因而“现代东方主义”是一种具有战略意味的艺术理想，也是一种进取的、积极的、主动的态度。第二，大陆中国画发展的资讯虽然传到海外，但海外社会接触大陆中国画在总体上是疏少的，影响远未广泛。受到艺（下转P8）

杭 间

感情复杂话艺术市场

说到艺术市场,无论是艺术家还是局外人,感情都比较复杂。艺术家们对于国内艺术品交易的混乱无序;欧美市场对东方现代艺术在价格上的偏颇、以及用不同的尺度衡量区别商业艺术和严肃艺术等等问题,表现出困惑、气愤和失望,最后归于隐忍难言状态。而广大的平民阶层却从报章和道听途说中,知道某些中国画家画价的价格在国际市场上的天文数字,便误以为画家即是“大款”,在社会各阶层广泛的贫富对比下所产生的失落感,足以使他们从“五四”经由五十年代的教育中建立起来的艺术崇高信念,在很短的时间内丧失殆尽。画能和钱划等号,如今已不会有人不同意了。十年动乱后重发老作家徐迟反映艺术家常书鸿献身敦煌的报告文学《祁连山下》,理由报道画家袁运生的《痴情》,一时造成洛阳纸贵的局面,如今已不复见。

情况就是这样悲观,市场的混乱,批评权威的失却以及中国当代艺术在进军国际中的受挫,构成了九十年代艺术界的特色。人们不约而同呼吁要建立中国正常的艺术市场秩序,虽然还没有明确到要政府出面,但字里行间已隐约流露出这方面的意思。

然而艺术市场的建立却不同于农贸市场、证券市场和期货市场那样简单,经济学自有运作规律、价格与价值相符,使用价值、交换价值、社会劳动时间等政治经济学概念,却难以弄清艺术品这个东西。怎样建立中国的艺术市场,我们回望西方(恐怕没有人会说欧洲没有艺术市场),即使是索斯比和克里斯蒂这样著名的拍卖行,在每年的拍卖时也如履薄冰,心中无数,更别说当年日本人在收藏印象派画家作品所掀起的旋风和中东战争对国际艺术市场的冲击了。

买卖人类的精神产品,从来都是一件“悬”事!郑板桥是画史上为数不多的几个敢于明确公布“润格”的画家,到了晚年也不由得自嘲感叹:“宦海归来两袖空,逢人卖竹画清风;还愁口说无凭据,暗里赃私偏鲁东。”整个中国古代艺术史,绘画艺术如果说有市场的话,也始终处在一种文人间的酬酢和官僚上层的物物交换状态之中,而没有发育成为近代欧洲那样的画商、收藏家、拍卖行制的艺术市场。

然而中国终究要有自己的艺术市场,才能有效结束目前混乱的局面,才能改变中国的艺术品在国际上流通的尴尬状况,

正如新成立的中国嘉德国际拍卖有限公司董事长在一次新闻发布会上说:“说白了,市场需要有一些交易所,中国的艺术市场也需要有证券市场那样的交易所,这就是我们成立拍卖行的原因。”这种说法虽然显得太过操作化,但也说明了中国企业界的觉醒。我们现在可以说出无数艺术拍卖的坏话,譬如选择画家的局限,价格的不尽合理,使原来公众欣赏的艺术到了个别有钱人手里等等,但在目前甚至以后很长的时间里却是一种别无选择的方法(除非到了大同社会),人类就是处在这样状态之中,明知不尽理想却要依靠它走下去。

十年来年轻的中国人对“拍卖”已不再感到陌生。由商品经济带动起来的艺术拍卖热,经过港台及海外艺术投资者的推波助澜,全国各地,从北到南,文物古董,字画珍宝,槌声此起彼伏。竞价成功所带来的高额收入,经过一些新闻传媒的片面宣传,使许多人认为这是一条有利可图的捷径,一些地区、单位,甚至还有县级单位都有意染指艺术拍卖,大有群起上之的趋势。

但是“拍卖”作为市场经济运作的一个重要手段,本身自有有其复杂的机制,特别是“艺术拍卖”,它体现了艺术品在广阔的国际国内社会背景下的供求关系。我国已中断拍卖40余年,重新开始,这方面经验甚少,因此在经过短暂的“拍卖热”后,目前的艺术拍卖面临的不容乐观的局面,它正牵动着中国艺术市场这个整体。

’93北京国际拍卖会拍卖时无一次竞叫场面,成交额不到底价的百分之一;去年6月杭州’93西湖当代中国书画精品拍卖会推出57件作品,仅拍出作品29幅,成交额甚低,据说拍卖会还出现了一些画家亲友参加竞买的场面,有一位画家竟举牌竞买自己的作品。

原来预计的人潮涌动的场面不复见,那么买家在哪里?面对失败,许多当事人表示迷惑不解,一些有识之士开始考虑当时匆忙上马中,未及深思的拍卖本质问题和检讨拍卖操作的国际化标准。将于今年3月下旬举行首次拍卖会中国嘉德国际拍卖有限公司,已经将合乎国际标准的《拍卖规则》事先印制在图录上,有关买家、卖家、公司的权利义务以及有关定义评列清楚。拍卖的最原始前提:①有两个以上的买家;②几个买家同时竞购某一件拍卖品;③拍卖价格不固定。貌似简单,操

做起来却是内涵丰富、颇不容易。纵观国内历次拍卖，不论成功失败，其焦点都在这三个最简单的前提上，艺术品的高价使得国内单位及个人鲜有人问津，这虽然为我国的拍卖走上国际化提供了必要的条件，但也暗藏下买家不稳定因素，买家易受世界经济衰荣的影响，试想一个没有经过国内经济市场孕育，通过国内潜在的买家的挖掘而一步步成长起来的中国拍卖业，直接与强手如林的国际拍卖业竞争，其后果将会造成中国艺术市场乃至中国文化的损害。买家如此，那么卖家呢？广义上的卖家是由拍卖品所有者、经纪人及拍卖行等组成，不论是古代文物还是珍宝或书画作品，均要求是精品，唯其精，才能引起人们的竞买心理，否则只需有画廊、文物商店即可。然而有的拍卖，主办者冠以“精品”“中国”字样，实则徒有虚名。文物因我国有相应的法规限制，再加上近代以来社会变迁等造成的流失，精品难觅尚可理解，但书画作品却应有能力做到名符其实。

拍卖的另一重要方面，是拍卖行的宣传职能。国外的拍卖行，均于拍卖前早早将精印图录送到一些潜在的买家和老顾客手里，有必要还在大型公共场所举行预展，并在新闻媒体上就其有特色的拍卖作品广告造声势。这方面花费甚高，国内拍卖会多在宣传不足的情况下，心中无数开拍，这是拍卖的大忌。

拍卖这种方式无疑会成为中国艺术市场的主要方式，它的健康发展对中国艺术的进步所带来的积极作用是显而易见的，但对于艺术家来说，还仅仅是事情的一个方面。可以进入拍卖行目录的画家毕竟为数不多，如何确定标准，拍卖行虽然也有艺术顾问和鉴定专家，但它还有赖于中国艺术批评界的共识，站在艺术史发展的角度对艺术家作品作出公允的评价，也就是说艺术市场需要一种本国艺术界公认的权威尺度，但是这一点目前还非常薄弱。它就提醒艺术家对艺术市场也必须有足够的认识和估计。

(上接P15)

的时候，鉴定家也有走眼的时候。这又需要建立相应的法制，才能平衡卖家和买家、作者和作伪者之间的利害关系。

遗憾的是，书画鉴定的工作已有千百年的历史，而与艺术市场相配套的法制观念，却迄今尚无典则可依。早在三、四十年代，曾有数起作伪事件对簿公堂，均因无法可绳不了了之。今天，虽有商标权、专利权、著作权等等法令的颁行，但对于作伪造假的问题，依然难以扣入。

撇开如上所述作者本人有意无意的介入其中不论，作伪造假所侵犯的首先是被作伪者的姓名。但姓名并非商标，十二亿中国人中，并不是只允许某人用某姓名而不允许其他人用同样的姓名。北洋政府时，国会议员中有韩世昌其人，时昆曲名优亦有名韩世昌者，议员韩竟致函当局，须演员韩更名，事闻于舆论界，纷为文诤之，成为笑柄。即使贵为天子，理应避讳，而清世祖福临，颇虞“因朕一人而使天下人无福”，所以当时民间对于“五福临门”等字连用者概不避讳。

其次，作伪造假所侵犯的是被作伪者的风格技法。但风格技法并非专利，例如傅抱石的“抱石皴”，并不是只允许傅抱石一人使用而不允许其他画家仿效。而“抱石皴”本身，也正是由模仿石涛等古代画家的风格技法而创造出来的。今天，有些书

目前，一些较高品位的画廊的建立，以及画家代理人的出现，不失为一种基础做法。它有助于艺术品能正常进入艺术市场。团结湖的九月画廊、北京音乐厅画廊、中央美院画廊等已经颇有名气；著名画家吴冠中的作品已委托专人代理，一些画家也纷纷有了代理人，甚至连圆明园艺术家也有了自己的专门代理人。批评界去年搞了一个“提名展”，显露了批评的一个好的开端，但由于提名人数较少，对于广大的艺术家来说，还缺少一个心理上的过渡。

艺术市场真是一个一言难尽的话题，限于篇幅笔者只能草草打住。笔者的体会是，钱正使今日的艺术受到前所未有的分化，80年代初至中期，全国各地“新潮美术”虽然鱼龙混杂，但当时大家谈的热门话题是风格、表现、艺术本体和艺术语言的纯化，画家们面对国门打开后的中国艺术界，想到的是要从艺术的内部来解决自身的问题，于是画会、研究会、群体层出不穷，但时至今日，尽管这些问题并没有完全解决，但艺术家们更多的话题，却已转向艺术外部的市场、价格，出国展览上。艺术市场是用经济手段沟通艺术产品的供需关系的一种形式和条件，对于同样要吃饭要生活的艺术家来说，原无可非议，但市场也同时将人在内的东西变成产品。而拍卖从本质意义上来说是反映不出艺术真正的价值的，拍卖会上决定归属收藏家所有权的槌声每一记，都使广大的平民丧失掉无数次面对艺术沉思默想的机会。

但是，中国艺术市场的混乱无序的状态，已使严肃的艺术家吃够了苦头，最后受损失的将会是中国艺术的生命，因此，如果说艺术市场对于艺术家来说是一支罂粟花，我们也只能要它，别无选择。

杭 间 1961年生于浙江，中央工艺美术学院《装饰》杂志社编辑。
(责任编辑 曹庆晖)

画家以专利的形式将某一种风格技法据为个人私有，适足以嘲笑大方。

再次，根据著作权法，如果某乙将某甲的作品通过某种方式署上自己的姓名、作为自己的作品推出，始属侵权行为。而现在的情形恰恰相反，某乙将自己的作品署上某甲的姓名、作为某甲的作品推出，如泛滥成灾的冒名“金庸”武打小说，试问又将何从裁决？

总之，书画的真伪问题是一个十分复杂的问题，尤其牵涉到在世的书画家，更是如此。绝对有效的解决办法，决不是在短期内可以设想出来的。因此，面临艺术市场日趋繁荣的形势，作伪者利欲薰心，书画家也罕有不食人间烟火，“假作真时真亦假”的现象越出越奇——新一代的鉴定工作者任重道远，与之相配套的法制律令的建设也刻不容缓。

1993年12月于上海

徐建融 1949年生，上海大学美术学院教授，《东方艺术市场》副主编。

(责任编辑 曹庆晖)