

江苏美术史论家文丛

江苏省国画院 编

艺道宏微

YI DAO HONG WEI

聂危谷 著

凤凰出版传媒集团



江苏文艺出版社
JIANGSU LITERATURE AND ART
PUBLISHING HOUSE

美术史论家文丛

江苏省国画院 编

道宏微

聂危谷 著

王保平校长雅鉴
宋玉麟
马鸿增
胡宁娜
刘云
薛亮
管峻

凤凰出版传媒集团



江苏文艺出版社
JIANGSU LITERATURE AND ART
PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

艺道宏微/聂危谷著. —南京:江苏文艺出版社, 2010. 10

(江苏美术史论家文丛; 4)

ISBN 978-7-5399-4037-3

I. ①艺… II. ①聂… III. ①艺术理论—文集 IV. ①J0 -

53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 199960 号

书 名 江苏美术史论家文丛·艺道宏微

著 者 聂危谷

责任编辑 丁小卉

责任校对 黄菁菁

责任监制 卞宁坚 江伟明

出版统筹 赵小庭

出版发行 凤凰出版传媒集团

江苏文艺出版社 <http://www.jswenyi.com>

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

照 排 南京凯德印刷有限公司

印 刷 南京凯德印刷有限公司

经 销 江苏省新华发行集团有限公司

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

字 数 260 千

印 张 21.5

版 次 2010 年 11 月第 1 版, 2010 年 11 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5399-4037-3

定 价 375.00 元(共 10 册)

(江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换)

总 序

江苏省国画院是从事中国画创作和理论研究的国家公益性事业单位。贴近生活、贴近群众、贴近实际,继承和发扬中国画优秀传统,以出作品、出理论、出人才和服务于社会为己任。

画院拥有辉煌的历史,在她 50 多年的历史长河中,曾经涌现出傅抱石、钱松岳、亚明、宋文治、魏紫熙、林散之、武中奇、费新我等为代表的艺术大师、大家,以及一大批优秀的中青年书画家。画院在组织中国画创作的同时,十分重视对中国画理论和中国美术史的研究。数十年来,老、中、青书画家们多有各类著作和论文问世。其中最为著名的有:傅抱石先生的《中国绘画变迁史纲》、《中国绘画思想之进展》、《中国古代山水画史的研究》以及《思想变了,笔墨就不能不变》;吕凤子先生的《凤先生说美育》、《中国画法研究》和钱松岳先生的《砚边点滴》等。

今天,美术史论这门学科已经有了新的变化和发展,江苏省国画院为顺应这种变化和发展,规划在理论研究工作上进行了一系列的巩固和调整,让画院的理论研究得到进一步发展。服务于江苏乃至全国美术界,是画院肩负的一项重要责任,首次编纂《江苏美术史论家文丛》之意义便缘于此。

《江苏美术史论家文丛》所选当代十位美术史论家中,萧平、黄鸿仪二位系江苏省国画院的著名画家;马鸿增、周积寅、左庄伟、丁涛、许祖良、刘伟冬、樊波、聂危谷八位是我院的特聘研究员,他们来自于省内各艺术类高校和美术馆、出版社等机构,都是江苏美术界举足轻重的史论家,在各自的领域都颇有建树。十位史论家的结合可谓珠联璧合,相得益彰。首先,他们的年龄跨度有 20 余年,可谓老、中、青三个层次的结合,这使得他们的学术研究背景涵盖量变广;其次,他们的研究领域也横贯中西,不仅有中国画论和鉴赏方面的

著名理论家,也有西方美术、中西美术比较和近现代中国美术史的专家,这使得各位的学术眼光各有特色,思辨模式更加丰富多样。我们将能品读到十位名家的美术史论精品并从中得到启发。

编纂文丛之外,画院将为这十位专家面向公众举办专场学术讲座,以使他们的学术成果在更大范围内得到推广。

江苏美术人才济济,美术史论界也是如此,由于首部文丛的篇幅所限,这次只收录了十位史论家,在他们之外还有不少优秀的史论学者未能尽数编辑在内,我们期待在不远的将来有机会将他们逐步推出。

作为画院一项重要的美术理论工程,《文丛》的出版必将为江苏美术事业的繁荣和发展产生深远的影响。

江苏省国画院院长 宋玉麟
江苏省美术家协会主席

2010年3月

目 录

自序	(1)
----------	-----

(一) 回眸艺术传统

扬州八怪画派的绘画	(17)
林风眠如何看待艺术传统	(34)
民间美术动物题材五种	(50)
艺术中的工匠三题	(74)
中国花鸟画导读	(101)
宝塔——永恒的符号	(105)
中国雕塑传统三大断层论	(108)

(二) 观照中西融合

中西绘画大同论评析	(113)
——兼探俞剑华学术思想的圆融境界	
横跨两座巅峰的天桥	(125)
——林风眠中西艺术调和论研究	
中西画并系得失史鉴	(140)
林风眠美术教育的创造性特质	(157)
未能忘却的纪念	(166)
——抽象油画家吴大羽逝世 20 周年祭	
论林风眠土洋互渗的艺术风格	(179)
论林风眠色墨交融的艺术境界	(191)

(三) 解读现实主义

徐悲鸿与 20 世纪现实主义中国画人物画的崛起	(199)
再现性模式约束下的中国艺术之“变”	(208)
追求写实与写意互补的圆融境界	(211)
现实主义油画语言的表现性	(215)
——以 2008·百家金陵油画展作品为例	

(四) 剖析民族性与世界性

不要再打鲁迅的幌子	(223)
以什么样的心态面对西方中心主义?	(226)
就“最具有民族性就最具有世界性”与林木先生商榷	(229)
崛起的荒漠	(235)
——中国城市建设批评	
圆明园生肖兽首	(244)
——不堪承受命运之重的符号	

(五) 正视艺术与人文精神

为人文而艺术	(251)
——反思当代中国画人文精神之失落	
媚俗伤骨	(263)
——中国画流行病批评	
面临美育热的忧思	(266)

重建巴比塔	(273)
——奥运与美术同行的历史性审视	
精神之旅	(279)
——苏天赐师生作品展前言	
人文品格与艺术品格	(284)
——2009 中国百家金陵中国画金奖作品评析	
童心神游墨林迹 毫岁情牵今古评	(292)
——许莘农先生书画鉴定课散记	
生命不竭 拓荒不止	(298)
——祭恩师王树村先生	

(六) 反思艺术的当代性

何处寻梦	(303)
——观第 50 届威尼斯双年展之我思	
文化征服主义与架上绘画危机	(307)
“挂钩是祸根”	(310)
——再论架上绘画危机	
彭德预言与杞人忧天	(314)

自序

好比各奔前程的子女终于有一日相约回家团圆,笔者历年来散见于各出版物的篇文章,终于通过这本文集“聚沙成塔”。而今由江苏省国画院领衔申报,对其特聘研究员的专项出版资助到位,可谓欣逢时雨。有感于宋玉麟院长和著名美术理论家马鸿增先生高度重视美术理论建设,在此特表由衷的谢忱。

起初也曾打算以“言简意赅”或者“诗意弥漫”的文风作短序。但转念一想,不如将本文集的研究视域和主要观点稍作梳理,做一个略有展开的纲要性导读,或许有助于读者诸君理解:笔者所关注的是哪些艺术问题,从什么角度进行思考,有什么见解,与我们的时代和社会有多少关联?

当今时代多元文化汇流,新旧交迭,中西混溶,雅俗博弈,多力角逐,挑战与机遇并生,同时潜伏着各种危机。虽然西方哲人早就提出了纯粹艺术的超功利性,但依我看,共产主义到来之前并不存在超功利的纯艺术。艺术始终与社会的盛衰兴亡,人生的悲欢离合,也和各种利益权重与分配发生着千丝万缕的联系。因而如果仅仅局限于艺术本体问题,或者局限于某一艺术门类,则有闭门造车之悖。而将艺术置于人生、社会、历史、文化诸方面的关系中进行梳理和反思,是今日艺术史论研究者应当拥有的开放的思维和胸襟。由此方能应对中西文化交汇语境中纷繁复杂的艺术现象,破译其中的文化隐义,揭示其发展文脉与走向,藉以对推动文化建设略尽绵薄之力。而在今日学术研究中立稳脚跟并占据地势的前提是:树立宏观性、史观性、包容性、批判性、创造性的学术标杆。

本论集所汇总者或史、或论、或批评;或不惮万言,或约语千字,皆为个人历年来所感、所思、所忧、所悟之所得。扪心自问,笔者为学历来主张并一贯坚持独立思考和独抒己见;为文力求论证严密而证之以实,据之以理。基于

同样的认识,笔者坚持只要出于学术公心,就有理由展开学术争鸣。真理虽然山遥路远,但通过不断试错和辨伪,相信会越来越接近公理。为了推进美术史论建设和营造和谐社会相生互补的文化氛围,我们不应当惧怕论辩。

通过梳理分类,本文集的研究视域大致分布在六方面:一是回眸艺术传统;二是观照中西融合;三是解读现实主义;四是剖析民族性与世界性;五是正视艺术与人文精神;六是反思艺术当代性。而章节之排序,笔者则从文章主次轻重与节奏短长缓急,以及篇章之间起承转合考虑,对文章发表时序少有顾及,故与通常按时间为序的文集面目不同。这是为了方便读者对本人研究之内质与总貌有一个概观,同时也有利于就其中各类别探悉笔者持论的一贯立场,观念的推衍修正与文脉传承之根蒂,在此特预先加以说明。

一、

提起中国艺术传统,思维惯性不免使人眼前浮现出历代文人画。由于文人长久把持着话语权,千年来的艺术史基本上就是文人画的垄断史。20世纪以来,摆脱了传统眼光束缚的研究者们,逐渐将学术视野辐射到雕塑、建筑、工艺以及民间艺术等边缘艺术领域。笔者于80年代后期就读于中国艺术研究院,受导师王树村先生影响而涉猎民间美术。在研究中,笔者通过切入民艺动物题材,发现了民间信仰作为民艺文化支点的踪迹,进而考辨其间错综之渊源。当时改革开放仅十年,笔者却触及了近四十年“封建迷信”的禁区,虽不敢自诩为学术魄力,但至少是做了一点学术突破。论集中的《民间美术动物题材五种》即选自笔者早年硕士论文,也是本人学术研究的处女作。也许受少年时代文学“悦读”潜移默化,笔调中尚且飘逸着文学余味,却获得了当年答辩委员推许,后又有识者会心称道,所受鼓励自不待言。

受当时新考据学风影响,那时笔者为文已十分重视逻辑谨严,推理论证力避疏漏。在其后的研究中竭力将周密作为个人持之以恒的准则,应归功于这一时期的训练。那段经历对于尔后开阔学术视野以及开拓研究领域亦颇有助益。后来我将林风眠作为博士论文研究对象,其中激发我兴奋细胞的因素之一,就是林风眠艺术与民间艺术之因缘。冥冥之中,我竟在某专家宣称搜尽林风眠文稿之后,独家发现了林风眠早年一篇重要的佚文《美术馆之功用》。并由此从理论上抉隐探微、取精用弘,通过发掘林风眠的艺术传统观而阐发了这样的学术论点:拥有五千年历史的艺术大传统才是中国艺术母系统,而一千年

历史的文人画不过是派生于大传统中的子系统。文人画虽然升华为精英艺术和雅文化,但作为艺术创作资源,尤其是作为艺术家打造个人风格的资源,其取材的丰富性与可持续发展空间比之多彩的民间艺术则远为逊色。

林风眠研究在当年虽已成为显学,研究者们也在谈论他对民间艺术的钟爱和博取,但并未意识到作为中国现代艺术先驱者,他的根本出发点是什么。正是通过发掘这篇佚文,笔者方敢论定:林风眠独特的选择,建立在他对中国艺术五千年大传统深刻理性认知基础上。其艺术创作超前于时代是因为其理念超越了同代人的见识。顺便一提的是,后来分别应上海、北京和杭州四位林风眠研究专家索稿,笔者毫无保留地将独家发现的史料分别赠与诸位。通过林风眠研究使我懂得:包容的心态,宏观的视野,溯源的史观,不仅可为中国艺术发展提供更为丰富的资源,并且也有助于开拓艺术史研究的道路。

通过林风眠研究还使笔者学会了综合研究方法。那时笔者还没有机会接触到后来陆续面世的有关中外美术史方法论的研究成果,当然也自有“高人指点”——西方艺术史学者贡布里希十分重视研究方法与研究对象之间的对应性。他不赞同某些艺术史学者视某种方法为唯一正确,认为:“在研究艺术史或任何其他学科时,我们显然不可能被束缚在某种研究方法或程序上。”中国学者王元化也在 80 年代末对综合研究法有了明晰的思考。他以鲁迅为例,认为面对这样一位学识丰富而涉猎甚广的研究对象,单一的研究方法只能捉襟见肘。笔者当年研究的林风眠,兼通中西、博取雅俗、思接古今。是一位在艺术理论、艺术创作和艺术教育中大胆变革并有独特建树的创造性人才。为了适应这一研究对象,我采用了以比较学为主脉,涉猎心理学、艺术风格学的综合研究方法。其好处是,它有助于研究者在更为开阔的视野中多维度地审视和解读,从而辩证地分析研究对象的得失是非,公允地作出价值判断。

尔后我在扬州八怪研究中,亦得益于综合研究法。以往八怪研究,除对其人员组成、生世和作品加以考据之外,不免沾染了“政治因素说”等庸俗社会学论调。改革开放后受西学影响,出现了“经济因素说”等探讨盐商与八怪间赞助关系之类新的研究方法。但我认为研究者们忽略的是八怪的思想渊源。通过涉猎明清思想史并借助于比较学,笔者发现八怪“怪诞”画风——与其人格心理——以及与明清之际个性解放思潮有着密切关联。八怪的性情言论与正统派画家大相径庭,而与李贽等激进派思想家的异端言行何其相似

乃尔。赞助人提供的生活和创作平台固然滋养了八怪画派,但对八怪画风的形成并不起到根本作用。描绘金碧山水的袁江、袁耀,四王传人的小狮画派,都受到了在扬富商的赞助,他们的画风却与八怪大相径庭。故切莫轻易夸大盐商对八怪画风的影响。尝试新的研究方法固然可嘉,但我们切忌以为某种方法可以成为万能法宝,从而使创见变为偏见。笔者同时发现,以往研究者因为缺乏艺术风格学的参照视角,对八怪画风特质多为感喟之言,并不确知其然。通过风格分析,并通过将扬州八怪与正统派进行风格比较,笔者揭示了八怪在笔墨表现、张力构图、书画同构、色彩表现等方面发生的一系列变革。并且阐释了八怪构图中具有“现代性”的“顶天立地”、“遮天蔽地”样式;而对八怪书画同构——“笔性同构”、“章法同构”的独到发现,有效避免了重蹈以往研究者所谓“书画同源”、“以书入画”等语焉不详的陈调。“书画同源”是中国书画的共性,“以书入画”是文人画的本性,而“书画同构”才是八怪绘画与正统文人画拉开历史性差距的特性。实际上,西方艺术风格学并没有针对中国画的现成方法。其价值在于启迪性——有助于我们通过创造性地借鉴,建立方法论的眼光和视角,去发现适宜于特定对象的研究方法。

二、

中西融合是 20 世纪中国艺术发展中声势浩大的主流趋向,也是笔者关注的研究课题。徐悲鸿与林风眠是 20 世纪中西融合型艺术的两大体系,分别都对 20 世纪中国美术史作出重大贡献。然而两大体系之间却素有抵牾。两方面的研究者们亦各言其理,不能客观洞察二者异同之性质,更难以同时承认双方价值之所在。在我看来,徐、林二系对于 20 世纪中国艺术构成了不可或缺的互补关系,尤为不应忽视的是,二者在以艺术弘扬人文精神这一根本问题上异曲同工。而这正是笔者自以为诚恳而富有建设性的立论,这也是我在研究中并不盲目拒斥任何一方的正当学术理由。

当然林徐两大体系确有其根本差异。概言之,也就是以西方学院派的写实观念与手法改良中国画,还是藉西方反学院派的现代主义观念与手法革新中国画的问题。20 世纪上半叶在西方,迅速崛起的现代主义诸流派群雄争锋、生机勃勃;节节败退的学院派再现性传统如日薄西山、气息奄奄。而在中国情况正好相反,徐悲鸿输入西方写实主义的体系适者生存——先后成为抗战救亡与社会主义的宣传工具而世风日炽;以林风眠为代表所引进的西方现

代主义体系,则因与“人民大众喜闻乐见”的需求格格不入而逐渐边缘化,甚至在一段时期内被逐出历史舞台。林风眠研究成为显学已到了 80 年代末,而彼时正是中国现代主义艺术沉寂了半个世纪之后重新登场。

与中国文化传统中维护智情合一的中庸之道相左,西方艺术中智情两极分化愈演愈烈。西方现代艺术两大主潮——不断极化的唯情主义(从凡高到波洛克),与不断极化的唯理主义(从塞尚到概念艺术)。皆已将理性构成与情感表现这两大类型的形式语言推向了极端。然而,即使林风眠坚持倡导以形式语言改革中国画,其思维模式也并没有脱离中国文化语境。他始终强调“理智与情感的平衡”;“为人生而艺术”与“为艺术而艺术”的统一性;艺术形式与抒情内质的共构性;并十分重视艺术传统。这与西方未来派以及 30 年代中国决澜社彻底摧毁传统的观念不可同日而语。究其实,林风眠并非极左分子视为大逆不道的“形式主义祖师爷”,而是试图通过重建中国画形式语言而有效释放情感,藉以改造人心与社会的人文主义艺术家。

但林风眠首重艺术自律性与艺术家的内在体验,而不如现实主义艺术那样能够直接切入中国社会与人生实际。这就必然与中国国情,更确切地说,与中国社会情境及文化语境发生冲突。然而,如果我们承认艺术具有独立于“文以载道”之外的形式意蕴和审美价值,或者说艺术拥有本体魅力的话,那么“为艺术而艺术”就有其存在的理由——与“为人生而艺术”构成“社会性”与“艺术性”的互补。尤其当全社会的富足发展到相当高度的时候,艺术由其纯粹性而得到的提炼与升华,就必然为世人所珍视。因此,林风眠及其同道者在特殊年代打造中国现代艺术,在锤炼艺术纯粹性的同时,彰显艺术的主体自由精神,并以“我入地狱”的执着坚持到 80 年代新启蒙时期,迎接现代艺术在中国全面复苏,就具有深远的历史意义,深厚的文化底蕴和突出的艺术风格学典范性质。三十年代毅然决然投身现代艺术的决澜社成员不久纷纷改弦易辙,尤可见在国情巨大吞噬力中坚持艺术信念之艰难。

有一个引人入胜的史实:以中西融合为信念的林风眠及其同事,不仅成为中国现代艺术的前驱和推动者,并且还通过为期仅十多年的精英教育模式,十分高效地培养出一批享誉中外的杰出艺术家——吴冠中、朱德群、赵无极、李可染、席德进、赵春翔、苏天赐。而前三者正是当年由林风眠、林文铮等在杭州国立艺专创立的特殊教育模式——中西画复合型教学中造就的人才。

今日学界皆十分推重以上艺术家的成就,但作为精英成长的摇篮,当年杭州国立艺专的教育到底发生了什么作用,除了见诸于吴冠中、朱德群等早年学生的回忆文字外,罕见深入探究的学术成果。

值得追问的是,中西画双科并修的复合型教学模式,为何仅仅维持十年就解体了呢?拙论《中西画并系得失史鉴》令人信服地回应了这一历史性质问。而方法论的自觉则是该文获得成功的良好起点。令人奇怪的是,研究美术教育问题,却鲜有涉及教育学方法者,仿佛此类问题独立于教育学之外。为了打破这一怪圈,当然更是为了有效针对这一交叉学科的课题,论文采用了以教学法和教学评估为主导的教育学研究方法,客观评介了当年教学的短期目标、长期目标与教学实际效果之关联,令人信服地肯定了中西艺术融合型教育的成就。并通过对教学管理、课时量制定等一系列教学问题的考察,找到了这一教育模式本身的症结所在,从而客观地归纳了历史的经验教训,为今后相关教育决策提供了值得珍视的历史性借鉴。

《未能忘却的纪念——抽象油画家吴大羽逝世 20 周年祭》既是近年来对这位被遗忘的艺术家罕见的纪念文章,更是一篇深入探析吴大羽油画风格和解析其艺术理念的学术论文。吴大羽是 20 世纪上半叶影响卓著的中国现代油画家,当年杭州国立艺专西画系主任,也是带领吴冠中、朱德群、赵无极等人登入西方艺术殿堂的引路恩师。他和徐悲鸿、吴冠中皆为江苏宜兴同乡,也是徐悲鸿的同代人。但与后两人相比,其一生命运偃蹇,中年以后尤为不济。五十年代被诬为资产阶级形式主义代表而遭解聘,“文革”再遭身心涂炭。“文革”后期,他像地下工作者那样偷偷探索抽象油画。而这批艺术珍品又因不合当时大陆国情而最终流入台湾。吴冠中在 1996 年元旦愤笔呐喊:“吴大羽老师逝世已整整八年,他似乎只在我们一些老学生的脑海中闪光,待我们陆续死去,吴大羽是否也将消灭!”然而在人文艺术学者的心目中,吴大羽不会消灭——既在于他对造就艺术英才的不可磨灭的历史性贡献;也在其写意风的抽象油画对海派抽象油画的深远影响。尤其值得一提的是,吴大羽的“势象说”、“彩韵说”是贯通中西的两个创造性美学概念——有赖于他对中国书论、画论以及西方现代艺术理论的迁想妙得,然而却一直未能引起学界足够的重视。拙论中笔者对此所作的阐释,不仅有助于解读吴大羽的晚期油画,并且有利于拓展艺术理论研究的新视域。

依据学术渊源,俞剑华先生是笔者师祖。虽无缘得见其人,但读他的著作已在心目中构成了励学敦行的传统中国美术史学者形象。亦可视为机缘巧合,我于上世纪90年代意外发现了俞剑华先生发表于1948年,洋洋万言的《走向世界绘画之路》,令我十分惊诧的是,论文开篇的引首语竟赫然写道:“在不久的将来,‘中国画’、‘西洋画’将成为历史的名词。”当我一口气通读全文后,顷刻间改变了俞老在我心目中的既成印象。俞剑华从他当年寓居沪上切身感受上海人西化生活方式为切入点,通过中西文化的变革以及互变;中西绘画的变革与互变;得出了中西绘画终将归于大同的激进观念。尤为令人瞩目的是,该文竟然超前于西方学者敏锐地预言了全球一体化的历史性进程。然而此前20年,俞剑华竟曾撰文反对中西融合。这就提醒我们,切莫将研究对象的思想视为铁板一块。而对于研究者来说,最要紧的莫过于找到厘清矛盾的相关链接史料,从而梳理出研究对象思想变迁的内在逻辑。值得欣慰的是,正是通过建立在史实基础上的合理推论,笔者令人信服地地揭示了俞剑华学术思想渐臻于圆融境界的人文轨迹。

中西文化的冲突与互补、分离与汇流,不仅使20世纪几代文化人卷入其中,并且仍然是21世纪中国学者需要继续面对的文化问题。笔者通过相关研究获得的体会是,当今为学之道需要拥有包容的心态、宏观的视野和比较的目光。这也应当成为21世纪学者必须具备的文化素养。

三、

康有为、陈独秀等人于20世纪初发出“合中西画学而开新纪元”以及“吸收洋画的写实精神”的历史性呼吁。他们针对的不仅是中国画“衰鄙极矣”的自身问题,并且视其为黑暗中国社会与腐朽中国文化,尤其是中华帝国衰朽的象征。冀图通过改造中国画,进而实施改造中国社会与中国文化的历史性进程。在《徐悲鸿与20世纪中国画人物画的崛起》一文中,笔者阐明了这样的判断:康、陈以及徐悲鸿等一批文化精英与进步主义艺术家之所以推崇西方写实绘画,在于写实性既体现了科学精神,且有助于传输民主意识(现实主义绘画被看成了为人生而艺术的典范);而“德、赛二先生”正是“五四”时代中国知识分子向西方取经所获得的救亡法宝,因此引进西方写实绘画也就成为20世纪改造中国画的必由之路,徐悲鸿正是因运而生的典范人物。

现实主义适应了中国国情。它在战前救亡与战后社会主义建设中皆发挥了

“为人生而艺术”的广泛效用——宣传、激励、讴歌。此外,现实主义也有效地救助了中国画的表现语言。众所周知,传统中国画不具备正确描绘人物的科学方法——透视学与解剖学。人物画再现能力的羸弱,导致了顾恺之以来所谓“传神写照”难以令人服膺。而在“五四”时期激烈抨击中国画的学者和艺术家,唯有徐悲鸿抓住了中国画的根本弊端——人物画造型幼稚。徐悲鸿发愿改革人物画的意义非同寻常,因为人物画问题既关系到中国画现代转型,也关系到中国文化嬗变、中国社会现代化进程这样的大问题。试想,文人画道骨仙风的古装老翁,弱不禁风的垂肩美女,与20世纪以来救亡图强的中国社会有何相干?与由西学在中国兴起的自然科学、社会科学、人文科学有何相干?与西方油画和现代摄影术赋予中国人的新的观看方式和审美眼光,同样不啻有天壤之别。

徐悲鸿的《愚公移山》,题材虽源自战国神话,其中所包含着的开拓进取意识却与现代人文主义精神不谋而合,而与消极遁世的传统文人画大相径庭。然而如果徐悲鸿不具备写实人体素描基本功,则也无法在中国画中凸显其内容所应拥有的“人定胜天”的人性伟力和人文气度。此外,蒋兆和的《流民图》、周思聪《人民的总理》,皆通过高度的写实技巧,有力地刻画了现实人物的精神面貌和内心世界,恰当揭示了主题涵容的精神力量。可以明确地指出:如果缺失了20世纪现实主义艺术补课的历史,中国画就不会与我们波澜壮阔的时代,发生如此水乳交融的联系。

20世纪现实主义中国画固然担当了成功改造文人画的革命壮举,但随后出现的问题是,文学艺术过分纠缠于生活,虽然矫正了古代文人消极遁世之偏颇,却又陷入了庸俗社会学与实用主义泥潭,于是不能臻于超凡入圣的思想境界。尔后又加艺术市场牵累,于是诸多画家下笔不是老生常谈的矫情叙事,就是俗不可耐的小情小调,丧失了宏观民族文化与人类文化的心胸。说得直白一些,写实叙事的中国画与生活贴得太紧而缺乏艺术升华,且有造作之嫌,堵塞了观众反思和想象的空间。

写实手法也滋长了观赏惰性。当代中国工笔画,尤其是以“苦肉计”迎合评委口味者,多采用毫发毕现的写实手法,足令眼光不俗的鉴赏者倒胃。意象表现是中国画最核心的精神特质,即使写真的宋人花鸟,也为观众留下了“意足不求颜色似”的想象空间。而当画面以照相般巨细无遗的描写充塞观众眼帘,补偿视觉缺失的完形心理也就被人为阻断了,于是审美判断力与想

象力皆被束之高阁,除了满足目光粗浅者,实在乏善可陈。

至今在中国艺术院校中依然如故的写实训练,使得中国艺术在走向多元化之际,始终残留着再现性气味,艺术想象的维度与自由表现的张力皆被束缚。当然,地地道道的写实倒也有其视错觉趣味,甚至产生强烈的心理震撼力,如冷军油画静物和徐维辛油画肖像。然而如今充斥画坛的却是夹生饭式的“写实”,邯郸学步的结果,一方面丧失了风格的纯粹性,另一方面又使得中国艺术难以产生大跨度的风格差异。这是一个值得追问却乏人关注的问题,拙论《再现模式下的中国艺术之变》,即试图在此盲区引发反思。

当然,上述弊端不能笼统归罪于现实主义。其根本病原是思想的矮化。近百年来,中国缺乏世界瞩目的大思想家,也没有凸显于全球的中华思想高地。人文主义精神竟曾被视为资产阶级人性论,印象、意象、抽象等基本概念尚且纠缠不清。因此,中国画缺乏思想性、观念性、历史意识、文化抱负,究其实并非仅仅是中国画或者中国艺术自身的问题,当然更不仅仅是现实主义或写实画法的问题。

笔者对现实主义艺术的肯定与批评,立足于全面看待事物正反两面的辩证思维。体现了笔者在学术上的包容性和与批判性共存原则,同时也体现了依据史实立论的史观性原则。出于对上世纪60—70年代伪现实主义的反感,80年代思想解放以来,对现实主义艺术褒贬不一。在我看来,只有跳出历史的是非恩怨看问题,才能中肯地评价现实主义艺术在中国社会转型、中国革命与社会主义建设中的贡献。与此同时,正视现实主义的大一统不利于艺术百花齐放之弊端,有助于我们重新认识、发掘和弘扬自立于世界艺术之林的民族艺术的写意精神。

四、

民族性与世界性是一个老生常谈却又十分敏感的问题。百年屈辱造成的民族自卑情结与过度补偿酿成的自大情结,使我们在中西问题、民族性与世界性问题等方面始终不能保持从容不迫的心态。诸如“我的祖宗比你的阔多了”之类的阿Q心理,潜伏在我们的深层心理与文化语境中。“越有民族性就越有世界性”就是一句典型地反映了狭隘民族主义的论调。由于此说被强加为鲁迅“名言”,于是就演变成了拉大旗作虎皮,不断产生聚众效应的“公理”。以至连某些知名学者也以此作为颠扑不破的攻防利器。