

重要的不是艺术

ZHONGYAO DE BUSHI YISHU

栗宪庭

ZHONGGUO DANGDAI MEI SHU YANJIU 中国当代美术研究



江苏美术出版社

重要的不是艺术

ISBN 7-5344-0819-9



9 787534 408199 >

PDG

ISBN 7-5344-0819-9

J·820 定价: 28.00 元

栗宪庭

重要的不是艺术

江苏美术出版社

图书在版编目 (GIP) 数据

重要的不是艺术/栗宪庭著. - 南京:江苏美术出版社, 2000. 8

(中国当代美术研究丛书)

ISBN 7-5344-0819-9

I. 重... II. 栗... III. 艺术评论 - 中国 - 文集
IV. J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 42413 号

重要的不是艺术

栗宪庭 著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

江苏新华印刷厂印刷

开本 850 × 1168 1/32 印张 13.75

2000 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 7-5344-0819-9

J · 820 定价: 28.00 元

社址/南京市中央路 165 号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路 54 号

电话/3211554 邮编 210009

江苏美术版图书若有印装错误,可向承印厂调换

编者的话

80年代初,在担任江苏美术出版社总编辑期间,我结识了一批在全国颇有影响的美术批评界的朋友。读他们的学术论文,听他们的学术报告,敬重之情油然而生。他们研究工作的出发点、角度、方法、语言以及风格各不相同,然而却都有一种良好的学术品格。

他们不是那种“颠狂柳絮随风舞,轻薄桃花逐水流”的庸人。在他们的身上,有一种在某些人眼里一文不值,然而却能使文人堂堂正正站立起来的傲骨。我认为,这在权钱对抗戏大出风头的今日,是尤为可贵的。马克思曾经批评庸俗经济学的学者:“超利害关系的研究没有了,代替的东西是领津贴的论难攻击;无拘无束的科学研究没有了,代替的是辩护论者的歪曲的良心和邪恶的意图。”时下,我们是多么需要这种超利害关系的研究。

他们是从神的怀抱中反叛出来的,大多接受过相当正规和长期的马克思主义教育,至今也没有放弃对它的信仰。正如信仰一切科学一样,那不是神灵的启示,也不是经文的教条,需要不断修正和完善。多年来,社会科学奥林匹斯山上的“诸神”令我们高山仰止。然而,长期的仰视往往使我们失去了在常人面前惯有的苛刻和

怀疑,泯灭了我们与之平等对话的需求和欲望。他们较早地摆脱了久已形成的思维定势和惰性,对任何来自权威和大师们的言旨,不愿盲目附和,往往执拗地发问或提出异议。马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》中有这样一段质问:“你们赞美大自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏,你们并不要求玫瑰花和紫罗兰发出同样的芳香,但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在的形式呢?”基于此,他们在学术研究中最需要的不是谆谆教导,也不是点头称是,而是平等的对话。当然,这种良好的学术氛围要由我们共同去营造。

近十年来,学者们竞相挣脱“政治代替一切,压倒一切”,“文艺从属于政治,是阶级斗争的工具”这种惟政治化思维的羁绊,深入艺术本体,探究其发展的脉络与规律,为文艺批判和建构扫除障碍。《中国当代美术研究》这一系列汇集了他们的研究成果。它既没有为读者提供绝对的真理,也不存在变革中国艺术的灵丹妙方,有些见解还难免偏颇,然而,他们讲真话,叙真情,求真知。于是,就能助你了解和认知我国的艺术现状,为你思索和探求提供一份素材,也为尔后的学人积累一部较为翔实的史料。人生有期,探求无涯,期望在作者、编辑和出版发行者通力合作下,使这一套系列图书连续不断地出下去,展示新情况,提出新问题,发表新见解。将一代又一代学人的独立精神、独立思想、独立学术成果奉献给

读者。

历史上很多文艺高峰期总是有正确先进的理论在前面清道和奠基。然而理论要成为先进和正确的,就不能只是实践的“副本”和“解说词”,要对实践具有“超前”的性质和预测未来的功能。列宁关于马克思主义曾这样说过:不同的社会政治形势会使马克思主义活的学说的各个不同方面分别提到首要地位(《列宁选集》第2卷,第398页)。愿作者朋友们在上述方面不断有所作为,并依据实践的新发展,检验以往的理论,修正某些不正确或已过时的己见,不断进行自我扬弃。

至此,我想重提爱因斯坦悼念居里夫人时说过的的一段话作为结束语:第一流人物对于时代和历史进程的意义,在其道德方面,也许比单纯的才智成就方面还要大,即使是后者,它们取决于品格的程度,也远超过通常所认为的那样。

索 菲



目 次

一、传统与当代

试论中国古典绘画的抽象审美意识	(1)
纯粹抽象是中国水墨画的合理发展	(17)
“现代书法”质疑	(25)
展示形式与中国水墨画的革新	(38)
“五四美术革命”批判	(43)
“毛泽东艺术模式”概说	(61)

二、当代问题

现实主义不是惟一正确的途径	(98)
再谈现实主义不是惟一正确的途径	(104)
劳生柏给严肃的中国观众开了个 大玩笑	(109)
重要的不是艺术	(110)
“后现代”、“民族化”和“稻草”(一)	(114)
“后现代”、“民族化”和“稻草”(二)	(116)
时代期待着大灵魂的生命激情	(118)
泛行画——一个新的“国家性展览” 模式	(124)
美元冲击下的当代中国油画	(131)

近年中国艺术市场的“无价值标准 收藏”	(133)
具象油画展与第二届中国油画展 观后	(138)
语言与手艺的界限	(140)
艺术的“民族当代主义”	(145)
文化破碎与文化身份的被规定性	(157)
别忘了这里是吃饭的地方	(169)
破坏着实愚昧 建立未必文明	(172)
这里是力和速度的世界	(173)
让天安门更雄伟	(175)
我们更需要“功能主义”	(176)
旧权威不破 新权威何立?	(179)
刘淳《中国前卫艺术家》一书序	(186)

三、当代思潮

现代迷信的沉痛教训	(192)
关于“星星”美展	(196)
曲阳“乌托邦”	(203)
蔑视、破坏艺术语言即黄永砗的艺术 语言	(206)
力量、悲剧与英雄主义	(210)
我们最需要“民族文化价值体系”的	

自我反省和批判	(228)
陈文骥的画和一种静悄悄的革命	(240)
对荒诞的自我解嘲——柴小刚的 艺术风格析	(243)
敏锐、胆魄、宽容和历史感——作为批评家和 编辑家的何溶	(247)
“南线”与“北皴”——“新文人画”两种 风格的大致形成	(251)
两声枪响：新潮美术的谢幕礼	(254)
我作为《中国现代艺术展》筹展人的 自供状	(256)
近年中国水墨画中的“泼皮牛二”式 幽默	(265)
十年思潮中的“四川美院现象”	(270)
出入十年浪潮中的周春芽	(279)
点评“民间艺术热”与“材料感觉的 试验”	(289)
后'89 艺术中的无聊感和解构意识	(291)
政治波普——意识形态的即时性 “消费”	(306)
方力钧创造的“光头泼皮”	(311)
圆明园艺术家村——追求自由中的	

自然聚合	(316)
汪继芳《20 世纪最后的浪漫——北京自由 艺术家生活实录》一书序	(324)
王子卫、邱志杰、王鲁炎作品点评	(327)
蔡锦、夏小万、宋永红与曾梵志作品 评介	(329)
关于中国雕塑的短文三篇	(338)
从国家意识形态中出走	(344)
波普之后：艳俗话语与反讽模仿	(352)
对“农民式的暴发趣味”的仿讽	(358)
陌生情境——内心意象化的现实	(367)
不解之结——邓箭今作品及其他	(371)
慵懒与虚无的生存感觉及其油画风格的 探索——序任小林作品展	(375)
在全球化的过程中重建地域文化 ——设身处地看杨茂林艺术的 意义	(379)
平面而疏离的日常景观：曾浩作品 及其相关话题	(386)
才情画家——序刘炜、叶永青作品展 及其借题发挥	(389)
中国当代艺术的缩影式艺术家张晓刚和	

他的缩影式中国人的肖像	(393)
近期中国大陆当代艺术的摄影 媒介热	(400)

代后记——

在人文和艺术史的双重语境中寻求 价值支点	(406)
-------------------------------	-------

一、传统与当代

试论中国古典绘画的

抽象审美意识

——中国山水花鸟画

审美特征片论

在本文上篇^[注]中我们曾指出,唐宋以后的中国绘画,在题材和艺术表现上均有重大的改变。即以审美为目的的山水花鸟画,逐渐取代前朝的政教画、宗教画,演进为中国绘画艺术的主要潮流。

而在这一潮流发展的趋势中,又可以清楚地看到,中、西方古典绘画风格的差别,极为鲜明地体现在中国山水花鸟画与西洋写实人物、风景画的差别上。即在艺术观念上追求主体精

神意境表现(中国),与追求客体写实再现(西方)的差别——或者简称之为表现与再现的观念性差别。

西方画家多遵循亚里士多德“艺术本于摹仿”的理论,趋向于人物、风景物象的形式再现。

而中国古典画家则不同,他们对山水花鸟,以至一木一石的刻画,不追求模仿写实。所谓“为山河传神”,其真正含义诚如恽南田所说:“山不能言,人能言之。”(《画论丛刊·南田画跋》)实际上,就作为自然对象的山水花鸟本身而言,本无所谓“神”的。人们赞美、刻画松的坚贞,兰竹的秀逸,与其说是因为这些自然景物具有某种所谓“坚贞、秀逸”的精神,毋宁说是人的精神在这些自然物中对象化了——这些气质神韵其实只属于作为审美主体的人,而并非属于作为审美对象的物。是人在梅的傲雪、松的苍翠、竹的劲挺之中,找到了自己这种气节情操的寄托和象征物。这也就是古人所谓“托物见志”、“缘物寄情”的含义。

这种主体精神情操的深刻内涵,以及中国古典艺术家对于山水、松竹、花鸟等审美象征物的发现和有意表现,构成了唐宋以后——特别是异军突起的“文人画”的艺术主题和基本特质,从而深刻地作品中创造了迥异于西洋绘画的艺术意境和美学表现。

(一)

悲秋风于落叶,感春华而兴情,心情畅快见溪流犹闻欢唱,时逢伤心听溪流又仿佛变成呜咽。此类心理经验人皆有之,其实这正是人类精神所特有的一种创造活动,是人通过自然物象寄托主体情思的审美活动。生活中大致有两种情况,

一种是当人处在某种精神状态中时,常常由于周围景物的某种特征和自己精神状态的凑然合拍,而引起共鸣,或者从自然景物中看到和自己精神相吻合的特征而加剧某种感情的冲动和释放。另一种是触景而后生情,即在某些自然景物面前唤起了心中某种和自然合拍的情感。如危耸的峭壁唤起人的崇高感,而淙淙碧溪则引动人的优雅感等等。这种心理“创作活动”的本质,都在于主体从自然对象中获得了某种精神对象的发现,即通过创造性的“物我交感”而表达出人的某种审美情感来。从这个角度说,人人都是艺术家。所不同的是,一般人创造的寄托他审美情感的自然物象,仅仅停留在感觉中;而艺术家却把这种感觉通过语言再度物化了。前者仅是审美活动,后者则升华为艺术创造。

艺术的审美活动,总是通过审美感受和审美情感两个层次来实现的。审美感受,是最初触动人内在情感的那个自然物象在人心中留下的第一印象,但这绝不是对于自然物象的模拟。心理学对人视觉的研究表明,人对事物的注意所获得的印象,受观察者心理状态的制约,往往是通过主体心理结构的加工而变了形的意象。因此,从对象获得的审美感受,被捕捉的往往是与主体自身的审美情感最相契合的那些特征。尤其当这种感受和情感交融之后,留在人印象中的这种特征会愈加鲜明。中国古代在创作方法上的所谓“遗忘法”,其实就是抓住这愈加鲜明的符合审美主体某种精神的物象特征,从而使艺术作品母题明朗化的。这也就是艺术家笔下的自然物象之所以比客观的本来物象的特征更加鲜明的原因。“米点山水”所表现的江南水乡那种烟雾朦胧的感受,实际上比实景更集中更动人。正如米友仁的《潇湘奇观图》,即是对“晨晴晦

雨间”那种“不可名状神奇之趣”的表达一样,审美感受往往是在特定环境中的一瞬间触动人的心灵,它是直觉的而非理智的逻辑化了的,所以常常只可意会,却难以言传。

而审美情感,则是来自社会生活实践所引起的各种思想感情,层层沉积在人的心中,一旦遇到相应的表现形式,这种情感便会骤然得到喷发,从而结晶为一件作品。这种升华为艺术作品的情感必然是审美的。因为在作品中,这种情感“净化”——或者说形式化了。《红楼梦》中黛玉的悲愁通过落花而抒发,落花所体现的悲愁就是黛玉的审美情感,在没有得到抒发以前则只是痛苦而已。亚里士多德论悲剧认为,艺术具有对情感的洗涤净化作用,其根本道理亦即在此。

在审美感受和审美情感中,后者不但是更深层的,而且是起主导作用的,所以人只注意和情感相吻合的自然物象的特征,不同的人在这样的自然物象面前会产生不同的美感;所谓自然美,都不过是这种主体审美情感外化的结果,无论是一般人感觉中的美,还是艺术创造的美,莫不如此。

(二)

在中国古典绘画史上,“托物见志”的艺术表现广泛见于山水花鸟画的实践,虽在宋元之际,但作为一种美学观念,却可远溯于先秦。诸子著作中就有不少这方面的论述。如孔子言“智者乐水,仁者乐山”(《论语·雍也篇》)。刘宝楠《论语正义》注说:“言仁者愿比德于山,故乐山也。”《说苑·杂言篇》又说:“子贡问曰:‘君子大德必观焉,何也?’孔子曰:‘夫水者,君子比德焉:遍予而无私,似德;所及者生,似仁;其流卑下句倨皆循其理,似义;浅者流行,深者不测,似智;其赴百仞之谷不

疑,似勇;绵弱而微达,似察;受恶不让,似包蒙;不清以入,鲜洁以出,似善化;至量必平,似正;盈不求概,似度;其万折必东,似意。是以君子见大水,观焉尔也’。”庄子言:“天地与我并生,而万物与我为一。”“天地之塞吾其体,天地之率吾其性。”等等。这种以自然和“君子比德”才显示美的观点,并非诸子个人的审美趣味,它反映了先秦时代中国人相当普遍的一种自然审美观念,这还可以从《诗经》、《楚辞》的大量作品中得到证实。如“昔我往矣,杨柳依依,今我来思,雨雪霏霏”。“袅袅兮秋风,洞庭波兮木叶下”——在这些自然景物的描写中,渗透和凝练着超自然而属于人的感情色彩。到刘勰“比、兴”说的创立,则使这种创作方式在理论上更趋系统和成熟。此后无论是文学创作的实践还是理论,对“比、兴”的阐述和动用,都有所进展,以至出现了盛唐诗歌这样一个光辉灿烂的大时代。

诗和画常被称作姊妹艺术。故古人向有“诗是无形画,画是有形诗”、“少陵翰墨无形画,韩干丹青不语诗”的说法。这不仅说画中常以诗作配,更主要的是在审美原理上,这两大艺术常有相通之旨趣。中国古典诗歌美学讲究“空灵”、“意境”、“言在意外”,司空图《诗品》中所提出的美学范畴如:雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古等等,无一不可见之于中国古典绘画美学原理中。

所以,其一,我们以为中国这种审美观念的源远流长和经久不衰,决非偶然,而是民族审美趣味和审美心理结构历史发展的结果。其二,中国的古典美学在原则上根本不同于西方古典美学。实际上在西方美学观点中,“移情说”的理论直到18~19世纪才出现。在此之前居理论主导地位的始终是艺