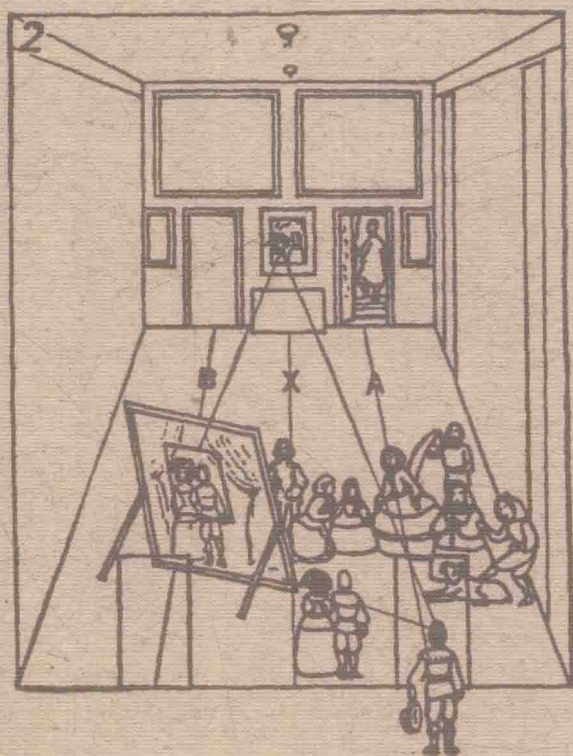


图像解读与发现

Image Interpretation and Discovery

◎ 范达明 著

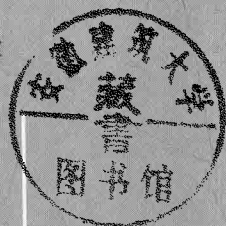


ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图像解读与发现

Image Interpretation and Discovery

◎ 范达明 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

图像解读与发现 / 范达明著. —杭州: 浙江大学出版社, 2018.9

ISBN 978-7-308-17737-5

I. ①图… II. ①范… III. ①美术评论—文集 IV.
①J05-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第000546号

图像解读与发现

范达明 著

责任编辑 傅百荣

责任校对 梁 兵

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 浙江新华数码印务有限公司

开 本 710mm × 1000mm 1/16

印 张 53.5

字 数 1079千

版 印 次 2018年9月第1版 2018年9月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-17737-5

定 价 108.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社市场运营中心联系方式 (0571) 88925591; <http://zjdxcs.tmall.com>

“美术评论与研究书系” 编辑说明

由浙江省美术评论研究会主持推出的“美术评论与研究书系”，是以个人文集或专题文集方式反映当代中国暨浙江美术学界学人理论成果的学术书系。新时期以来，浙江作为文化大省在美术领域取得的成就，不仅表现在不同画种、不同风格的创作实践上，也表现在与创作实践不可分割的评论与研究的理论实践上。它们是这一领域老中青几代学人继往开来、持续不息的学术思考与实践的结果。书系将依据相关评论与研究成果在发掘、积累达到一定成熟程度后汇编结集，以单个文本逐一推出，旨在使本书系成为美术学人学术成果的展示窗口与交流平台。

本书系的编辑出版，得到浙江大学出版社的重视与支持，得到有关方面及相关学人或家属的积极参与和帮助，得到作者同编者的默契与配合，特在此鸣谢。

编者
2011年1月

谨以此书献给我的父亲

图像解读的乐趣与价值（自序）

一、本书缘起

《图像解读与发现》属“非中国画”论集，在做《中国画：浙派传统与创新》之时就初编过并定下书名，原拟与《中国画：浙派传统与创新》平行刊印，以视本人在美术评论领域兼顾中西绘画两方的努力。事实上，在美术评论写作中我也一直全方位观照，不偏于一隅，是写中国画文章，还是思考油画、版画、雕塑或工艺美术方面的课题，我都乐意投入时间与精力。不仅如此，起步美术评论，我恰恰是对素描、油画等“非中国画”及其画家的关注与评论为最早，那是在1977年（更可上溯1975年，此按入编本书最早的文章计）；到出版《中国画：浙派传统与创新》的2006年4月，写作“非中国画”评论已延续有30年之久——显然，它更甚于1992年起步的中国画评论。

照理来说，继首本论集《中国画：浙派传统与创新》出版之后，本书就应跟着推出。然而从那时至今，转眼即过去了11年！由于2006年下半年我做起了大部头的浙江省美术评论研究会文集，包括百万言《美术评论十八年：浙江省美术评论研究会文集1988—2006》与76万言《美术评论与研究：浙江省美术评论研究会文集2007—2008》；紧接着，又推出了“美术评论与研究书系”，先后为我们美评会前辈美术理论家或史论家徐永祥、金冶、朱伯雄及杨成寅等四位先生做了他们的个人文集。2014年，在为杨先生编其美术文集《艺术规律与创造》时，我发现又有做自己新一本中国画论集的条件了——文章积累数量自2007年起算已有前一论集30篇的两倍多（总字数60多万，也是前者字数的两倍多）。一不做，二不休；这样就做出了依旧属中国画评论的第二本论集《中国画：学问与研究》，它出版于2014年11月。一年半后的2016年5月，浙大出版社还为此书重印了一次。几乎同时，该书因符合评选条件，又报送省文艺评论家协会参评第二届浙江文艺评论奖；杭州G20峰会召开前夕，我收到正式书面通知，它喜获“著作类”评选一等奖，还被推荐报送全国。当然，这一喜讯又激励催促了我，一定要把眼下这本美术论集赶紧做出来，否则在评论研究上偏废了“非中国画”，那真会有违于自己在中西绘画两方保持生态平衡的初心呢！

二、“图像解读”的一般意义与特殊意义

书名之关键词“图像解读”四字，旨在表达本书的基本目标：由作者即解读者或评论者借助文字书写的方式来寻求被解读图像自身所蕴含的内涵。这应该就是美术作品评论最基本的任务与要求。其中“图像”两字，通常指人的视觉所面对的平面载体成像；而在本书里，它涵盖了一切造型艺术作品及其成像，不仅包括二维空间的绘画与设计作品，也包括三维空间的雕塑（乃至建筑等）作品——雕塑作品虽是立体的，但它在人视网膜上的成像仍属二维平面（视网膜本身即二维平面），这正如同一切二维三维的造型艺术作品只要是成为照相机镜头里的成像，就总归是二维的那样——同样，还有它们在纸媒印刷品与画册里的成像，情况也是如此。不过由于之前已强调本书的“非中国画”性质，书中所解读的图像，原则上就不涉中国画作品了。

“图像解读”的一般意义，在于由解读者或评论者从图像的视觉感知中获得审美感悟，剖析把握图像作品可能存在的意蕴与教益，包括从艺术技巧上审视它的完美（或不完美）程度，以此来判别这一具体创作的得失——后者主要依据美术作者的创作动机（或价值目标）并检验其在完成作品中获得何样的客观效果来把握。

“图像解读”的特殊意义，在于解读者或评论者从具体图像作品的审美感悟（包括审美认知与审美判断）之中可能获得某种独特的审美联想与审美发现，甚至超越图像作者本身既已赋予它的内涵意蕴，达到对于图像意义的再创造或新创造。后者通常成为现代艺术符号学尤其是艺术接受美学所研究的目标。

三、“图像解读”的乐趣与实际价值

“图像解读”的一般意义，尤其是其特殊意义，往往也是图像解读的乐趣之所在（在继“自序”后链接的两篇“导读”文字里，我还会通过对本书第一、二辑文章的段落摘录，由具体案例的分类归纳来强调与充分证实这一点）。我相信，解读者或评论者在此中所获得的乐趣，决不下于当初该作品的创作者在最终“完成”这一作品之时所获得的某种满足感与成就感。

此点，也正是在书名七字中出现“发现”一词的原由。在“图像解读”四字后接上“发现”两字，正是对“图像解读”之特殊意义的强调。这里的两个概念——“解读”与“发现”，并不是完全孤立的，它们也互相包容：“解读”中多少已包含着“发现”的成分，而“发现”（无论是多是少）必须建立在“解读”的基础上；“解读”是“发现”的前提，“发现”则是“解读”的终结与升华。如果说“解读”是对该图像认知的一个量的渐进发展过程的话，那么“发

现”就是“解读”之量的渐进发展过程的中断，并由此生成对该图像认知的一种质的飞跃。

虽然本书所评论研究的对象（或解读的图像）被限定为“非中国画”而归于通常所谓的西洋画或西洋艺术范畴，但“图像解读”称谓本身，从理论与概念上说，又是摈弃了某一画科或门类艺术的特殊性限定，这当然有利于读者包括解读者或评论者在造型艺术之欣赏与评价领域去寻找其中既有的共同问题与一般规律，尽管这些共同问题与一般规律并不排斥不同的读者在具体作品的欣赏与评价当中仍然可能在视觉认知与审美感受上存在自己的不同偏好或倾向。

“图像解读”的实际价值，在我看来大致有这样三个方面：

第一，对于美术批评与理论研究来说，“图像解读”作为解读者对于具体作品以直接经验方式获得的感悟，是形成美术理论观念的先决条件与感性来源；

第二，对于美术史著述来说，“图像解读”必定是以记述画迹创作情况的美术史或史学研究的第一步骤；

第三，对于美术观众或欣赏者来说，“图像解读”是他们实现造型艺术作品审美接受的唯一中介。

如果说，前两者当属美术史论或美术学方面专门家的任务，那么，第三者就与常人即普通的美术作品欣赏者或接受者直接相关。

黄宾虹有言：“有形影常人可见，取之较易；造化天地，有神有韵，此中内美，常人不可见。”（1948年，与王伯敏书）在这里，宾翁把中国画佳作有神有韵有内美却往往为“常人不可见”的矛盾情况提了出来。而“图像解读”作为由行内专家（或与之相当的解读者）以审美理性面对画作所做的描述、品评与分析，显然是化解这个矛盾的有效途径。

宾翁提出的问题当然不限于中国画作品——它对于一切造型艺术作品及其图像也同样适用。

书总是要给读者阅读的。从读者方面而言，如同此前本人已面世的两册中国画论集那样，但愿本书依旧能为阅读它的读者赢得“图像解读”的乐趣；如果这本跨越了40年（1977—2017）的美术论集——我概称其“四十年集”，还可能在化解美术作品（图像）与读者之间存在的矛盾上起到有效作用，从而体现出美术评论（图像解读）的实际价值，那就合了我意，更是读者给予本书及其作者的赏赐了。

2016年9月9日完稿于杭州梅苑阁

2017年7月15日修订

导读一：思想前沿与艺术教育

以“思想前沿与艺术教育”之名列在书中之首的一辑（凡8篇文章），在我看来应属全书更有其开宗明义价值或意义的部分，它们（连同第二辑“绘画空间与构图”的3篇文章）在性质上或许不属于对具体作品做出图像解读的部分，却应看做是构架起之后10辑不同专题的图像解读本体部分的总纲，对读者阅读全书或能起到纲举目张的引导作用。

在此摘引首辑诸篇章中富有关键价值或属观点性的论述（凡14题28则）做些导读性质的归纳与梳理，以便于读者先行阅读它们而提升对全书阅读的兴趣；相信由此能对尚犹豫于是否打开本书的读者当即不再犹豫地建立起潜心阅读全书的动力与信心。

《光、阳、阴、影之简说与黑暗及光明之关系》的写作，原本属于在我心目中构筑的《理论素描》（类似于《理论力学》）的开场篇——我相信，如果你不能厘清“光、阳、阴、影”这四个基本概念各自的内涵及其相互关系，也就不要去学画素描了，尽管这四个概念看来有点玄虚甚至有点空洞；从另一方面来说，素描，作为西方绘画的基本功或造型艺术的基础技法，不光应有其“技”层面的言说，更应有其“道”层面的表述（即上升到形而上的理论化表述）。此文就是这个努力的部分成果。它初稿于70年代中期我住院治病期间的玄思。不过，那时我还完全处于中国画画学的门外。

我的长辈与恩师杨成寅先生（1926—2016）在他人生晚年阶段进入了对“太极美学”与“太极哲学”的研究、阐释与推介。这方面我听他说得最多甚至连我也会背诵的有两句话：一句引自老子《道德经》四十二章，即“万物负阴而抱阳，冲气以为和”；一句引自黄宾虹画论，即“太极图是书画秘诀”。所谓太极图，就是以S形线段把一幅圆形图对等地划分为中心对称的黑白（即阴阳）两部分，构成两者既互相对立、对比，又互相联系、无法分离的互补而圆通的关系。现在来看，如果同样套用“太极”观念来审视《光、阳、阴、影之简说与黑暗及光明之关系》一文，它实际上就是我本人

的一篇对应了中华传统阴阳观的“太极图说”，也应列为入门西洋绘画素描学的ABC。

1.关于“影”的概念在光、阳、阴、影的四个概念中有其特殊意义的论述：

（1-1）影的存在或显现，就不单单是某一物体的存在的象征，更是该物体所在环境的存在的证明；换言之，影意味着物体已不再孤立地存在，而能够与其所在的环境一起存在，并以这一环境作为物体自身的归宿——原先的物体存在由此而进入到物体关系存在或物体-环境存在，原先的物体阴面/阳面由此也进入到环境阴面/阳面。就这个意义上说，影是处在比阴、阳更高一格的存在与显现的层面上，它使原本孤立的物体与其周围世界联系了起来。

2.关于光明的基本来源的论述：

（2-2）在生命与人类有史以来的世界上，具体地说是在地球上，还从来没有过这种真正的黑暗状态的出现，因为在地球外空至今一直有着一个燃烧的天体自然地在其体系范围内向其子天体包括地球放射着光焰，仿佛一盏长明灯，源源不断地发挥着作为一种不灭的作用光（包括作用热）的功效——它，就是太阳。

3.关于把“黑暗”细分为“真正黑暗”与“假性黑暗”这两个对立的次概念，以及“假性黑暗”由于被人合理利用而成为人们日常生活所必需甚至成为人们的期盼的论述：

（3-3）这种来自太阳的恩泽的普照从宏观上说当然也不能是永恒的。也许50亿年后，随着太阳因自身燃烧的熄灭而死灭的一天的到来，地球上的真正黑暗的时代也到来了——我想，这一真正黑暗的时代也一定是地球生命全部死灭的时代。说来也真叫人有一点不寒而栗的恐怖呢。

（3-4）与真正黑暗或绝对黑暗状态的令人恐怖不同，假性黑暗或相对黑暗的状态由于被人作了合理的利用，而成为人们日常生活所必需的有机组成部分，甚至成为人们的期盼。白天用于从事比较劳累的社会工作与社会劳动，夜晚（作为假性黑暗或相对黑暗的最基本存在方式）则正好用于个人休闲、娱乐，尤其是大部分用于8小时左右的尽可能充足的睡眠。作为构成人类自身繁衍与生产需要的两性的交往，直至恋爱、婚姻行为的发生，恐怕没有比选择在夜晚进行更为恰当、更为迷人也更富有诗意了。夜幕掩饰了人本性的羞涩，使相恋情人的初吻更为放胆也更为沁心甜蜜，使新婚燕尔男女的初夜初欢也更为狂放而持久。夜间的黑暗与静穆又成为诗人与艺术家发挥艺术想象力、萌生艺术灵感的最佳氛围与契机——也许，人类正是由于有了如此的黑夜才诞生了作为“第二自然”的诗作与其他文学艺术作品，创造出其中那些不朽的艺术典型形象的吧！（以上《光、阳、阴、影之简说与黑暗及光明之关系》）

4.关于年龄作为一种可能的潜在成就（或价值）的象征，因而是一种值得珍视的宝贵资源的论述：

（4-5）一般说来，随着美术家年龄的增长，美术家在“上法古人”、“外师造化”乃至“中得心源”这三方面的积累也日益深厚，美术家本人的艺术水准的发挥及其造就的作品也将日益成熟。也就是说，一个年龄愈大的艺术家，其创作的作品就愈可能成功，致使作品内涵的价值也愈高。从这个意义上说，年龄在此不啻为一种可能的潜在成就（或价值）的象征。

（4-6）在没有特殊的内在外在原因条件下，单就任何艺术成就的取得都不会是一蹴而就，都需假以时日，都需依赖于日积月累的修身养性与创作实践的操练这一点来说，年龄——作为一种可能的潜在成就（或价值）的体现，终究是一种值得珍视的宝贵资源。（以上《爱心事业：一个关于“老艺术家”的话题》）

5.关于宗教与艺术相仿，恰恰是以其自身独有的“非科学”的特征而获得其文化地位的论述：

（5-7）一个明显的情况是，今日，譬如对于同样属于从事非科学活动之艺术活动的一个艺术家来说，他完全没有必要考虑去为自己从事的艺术活动争得一个“科学”或“科学家”的名分或身份，就是一个证明。宗教信徒与艺术信徒都不需要以所谓“科学”的名分来证明自己的合理与合法。是宗教的，或是艺术的，那么，它就是非科学的——这才是我们应该建立的对于艺术或对于宗教的“科学发展观”！反之，把宗教或艺术划为科学，才真正是反科学的认识论。……结论是：宗教，与艺术相仿，恰恰是以其自身独有的“非科学”的特征而获得其文化地位的。

6.关于“科学求真”以及仅仅求真绝对不够的论述：

（6-8）科学求真。它揭开外部世界（包括自然界与人类社会）以及人的精神世界的现象与本质，研究它们的矛盾、运动及其转化的性质与规律。真，让我们有知，让我们明白就里。但仅仅求真是绝对不够的——因为现实的真情实况不仅是我们所认知的，更是要为我们所介入所参与的，这就涉及了作为主体的我们与对象的外部世界的直接的实践联系与相互关系。

（6-9）一个明显事实是：现实的真情实况可能是如意的、称心的，而更多情况下可能是不如意的、不称心的；它可能是光明的、幸福的、快乐的，更可能是黑暗的、灾难的、痛苦的。而科学作为人类纯粹的理性与智性的诉求，它对于人的精神世界，尤其是在人的感情世界（感情的宣泄与寄托等等）方面，总是表现得那么无能为力，即使是在现代高科技的信息时代，科学作为冷静的理智的东西也不能不是冷冰冰的东西。因此人在求真之外，也在求美，也在求善。后者如果不能在科学的、此岸的、现实的世界里求得，就不妨在非科学的、彼岸的、幻想的世界里去寻找。于是，司后者之使命的艺术与宗教，自然就作为对于科学之

不足与缺憾的补充与修为而登场。

7.关于“艺术求美”与“宗教求善”的论述：

(7-10) 艺术求美。但它不是直接地作用于外部现实，而是通过艺术家创造的作品这个“第二自然”来展示美，或者间接地通过揭露丑来崇尚美。当然，艺术也可以并也应该能够“干预生活”、“干预现实”，如果现实是不如意的、不称心的，或者是黑暗的、灾难的、痛苦的，那么艺术也可以对于“真”的存在的那些负面的、反面的东西来做出嘲弄、揭露，乃至抨击与鞭笞。不管艺术是歌颂光明还是暴露黑暗，美的形式与美的内容都是不可或缺的，也都将作为艺术家的独特的审美评价包含在艺术作品的内涵中。

(7-11) 宗教求善。在人的求真、求美、求善的理想与愿景中，既然求真为科学所司所辖，求美为艺术所司所辖，那么求善就天赋地成为了宗教的使命……因为对于善——作为一种理想与愿景的诉求，人对于它的需要，委实有着比求真、求美的更大迫切性。人，一个活着的有生命的个体，是每一分钟都实际地处在与外部世界的实践关系与关联之中，因此人与自然、人与他人的相互关系与相处情况是无法摆脱地、每一分钟地都被提了出来并要求获得切实的回答与具体的解决。求善，不仅仅是幻想性的，首先是从现实的境遇与遭遇中提出来的，因而它又是最富有实践性的。

(7-12) 诚然，道德与行为准则的问题由此被提了出来，但是道德与行为准则主要是对于一个健康的、有道德与行为能力的人而言的，其中科学的部分就由伦理学或伦理社会学来研究与回答。但是，除了科学的部分，对于科学无法回答的部分或那些非科学的部分……一般或往往就由宗教与宗教家来给出某些假想的回答——这些回答，当然是不能为科学所证实与证明的；你信或不信，就全由你个人、你当事人自己来做出抉择了。

8.关于科学永远没有也不可能有穷尽宇宙、穷尽真理的时候的论述：

(8-13) 宇宙中的人，相比其他万物，他不能不是伟大的，但是人在如此的不可穷尽的宇宙中，他的认识能力又显得是如此有限与局限，所以若与宇宙本身相比，他又不能不是渺小的。……对于不可穷尽的宇宙，就如同对于不可穷尽的绝对真理一样，科学与真理的进步性恰好就表现在它们本身也正是在发展中，正如宇宙也正是在发展中一样，人类的每一时代都会进步，都会“有所发现，有所发明，有所创造，有所前进”（毛泽东语），但科学却永远没有也不可能有穷尽宇宙、穷尽真理的时候。

9.关于宗教将伴随不可穷尽的科学而永远存在下去的论述：

(9-14) 正是在这样的绝对前提下，宗教不但早于科学就已存在，不但今天依然存在，也将继续伴随着不可穷尽的真理、不可穷尽的科学而永远存在下去。宗教，是在当初科学尚沉默无语之时诞生发展的。宗教，也是在科学无法穷尽真

理之际继续存在的。

(9-15) 一定意义上说,科学与宗教对于人类来说,其实是处于不同的两个领域,可知与已知的领域是科学的天下,不可知或尚未知的领域就成为了宗教的地盘。这里,可以用数学中的数的概念来做一个比喻:科学好比是数学之复数中的“实数”,宗教好比是数学之复数中的“虚数”。

(9-16) 虽然科学在不断地推进着自己的可知与已知的领域,不断地把部分的不可知或尚未知的领域转变为可知与已知的领域,但不可知或尚未知的领域并不因此就一定在退缩自己的领域。宗教总能找到自己的活动地盘:在有关人的生命及其繁衍或性的问题上,譬如在对于婚嫁、生育、成长、衰老、疾病、死亡(自然死亡与非自然死亡)的问题上;在人的精神世界里,譬如对于人的命运、人的灵魂、意识、精神、情绪、梦幻等等问题上;在对于地球外天体,譬如太阳、月亮、星星等等的的问题上;在对于非预料或不可抗拒事件、灾祸或奇迹的问题上——只要还有科学所未达到的地方,都能见到宗教的活跃的身影。(以上《艺术与宗教:科学之不可或缺的两翼》)

10.关于“文革”前十七年造就了中国油画艺术的新一代,以及中国画在十七年里因其反映或观照现实生活的力度而见出很大成就的论述:

(10-17) 回眸“文革”前十七年,不能说年轻期的共和国就是完全封闭的。战后社会主义阵营形成……在此国际背景中,中国不能不向苏联老大哥“一边倒”……今天我们美术界应该感谢这个对苏开放的中苏友好时期,因为正是这个时期,首先通过派出去与请进来的双重方式造就了中国油画艺术的新一代——由此他们不仅自己获得了前所未有的系统性培育与专业提高,更成为后来油画梯队学子的先驱者。中华人民共和国成立10周年时,一批革命历史油画完成并进入国家博物馆,中国油画学子以其最初的实绩证明了一个东方民族对此舶来艺术完全可以取得与本土传统艺术同样的成就与成功。

(10-18) 中国画在十七年里因其反映或观照现实生活的力度而见出很大成就,其社会影响力之大(如齐白石及其画作的家喻户晓),与在“五四”新文化运动以来它被首当其冲地作为激进新青年们批判靶子的状况刚好翻了个个儿。到50年代末60年代初,中国油画与中国画第一次成为国内最重要也最能向世界表明中华文化新成就、表达新中国文化民族自信的两大经典画种,成为毛泽东主张的文艺“洋为中用”、“古为今用”之典范。

11.关于美术理论批评工作者理应走在美术创作实践前列,从而能自信与自觉地回答美术实践者的疑问与提问的论述:

(11-19) 对于美术事业来说,美术理论批评工作者理应走在美术创作实践前列,以自己冷静清醒的头脑、鲜明的态度与主张、机动灵活的美术战略与策略思想,去吸引并诱导处在艺术探索前沿的美术实践者——面对他们的疑问与提

问，要能自信与自觉地回答：什么是正确的，什么是不正确的，什么是应该行动的路线与方向，什么是不应该行动的路线与方向。而对于这些问题，也只有确立了“核心美术价值观”即有了理论的自觉后才可能做出真正有效的回答。所谓“理论自觉”，其基本前提，就是要承认美术学及与其相关的哲学、美学、艺术学等人文学科，本身就是人文科学！（以上《民族自信与理论自觉：新中国美术创作与研究》）

12.关于国家的有些部门不能够完全市场化，尤其是精神领域，文学艺术包括教育，必要的时候应该由国家财政来出资，真正从培养德智体美劳的人为出发点的论述：

（12-20）新时期以来是“以经济建设为中心”并相应从原来的计划经济转为市场经济，大的方向是对的，但也出现了一些问题。经济建设当然要以市场调节为转移，问题是现在整个社会的一切领域都市场化了，大家都是一切向“钱”看，这是很成问题的。

（12-21）艺术是人的精神产品，歌颂真善美，批判假恶丑，其价值是从精神层面去锻造人的心灵的东西。画家包括批评家如果都是为了钱的话，正常的艺术创作与批评就无法开展，也助长了十大恶俗现象的发生，阻碍了艺术的发展。

（12-22）国家的有些部门不能够完全市场化，尤其是精神领域，文学艺术包括教育，必要的时候应该由国家财政来出资（不是投资赚钱，而是花钱，当然要用得得当）。画家自己养活自己是一个方面，像国家重大历史题材创作工程也是国家出了一些钱，这样才有意识地搞出了一些创作。政府文化教育艺术部门还是要担负起责任来，真正从培养人——德智体美劳的人——为出发点。（以上《“十大恶俗现象”不光是文艺界的问题》）

13.关于美院附中教育的重要性以及把受过附中教育的学子视作美术教育的轻骑兵的论述：

（13-23）我把受过中国美院附中教育的学子视作美术教育的轻骑兵——他们正当年少，骁勇善战，虽有待深造，却已有一专多能的潜力可挖，对于社会对人才的实用性与综合素质的要求具有相当程度的适应能力与应变能力；而附中这一教育基地，正是训导和操练这支轻骑兵部队的大本营。（《美术教育的轻骑兵》）

14.关于当今中国高等美术教育招生人数猛增的乱象与负面影响的严重性以及对此“拨乱反正”是当务之急的论述：

（14-24）高等美术教育招生人数猛增，淡化了精英教育，破坏了供求平衡；不仅浪费了教育资源，更可能影响国民经济的平衡发展。显然，它当属中国高等美术教育的乱象之一；作为美术教育“拨乱反正”的当务之急，它更是首先应面对的大问题。

(14-25) 非正规美术院校与正规的美术院校抢夺生源,影响了正规美术学院生源的质量,这还只是一个美术本专业内部的问题。更为严重的是,美术高校“高增长的招生规模”在总体上势必超编超员,那么其超编超员的生源从何而来?生源不可能从天而降,无非是从原本应该进入非美术非艺术类专业其他理工农医等类专业即从入普通高校的生源而来。换言之,美术高校在成就其泛滥的招生人数的同时,必定是抢夺了普通高校的生源!那么,由此而来,它对于中国普通高校从招生、入学到完成其培养各专业学科所需人才的目标来说,……其负面影响则不可避免地会凸现出来。这可能影响到中国社会人才资源的综合平衡,以至于影响到国民经济的各领域的健康与可持续的发展,影响到“中国梦”的实现!这绝非危言耸听,更非杞人忧天!

(14-26) 今日的全国人口增长即使“翻了一番”也不过是50年前的2倍;而美术高校今日增长接近30倍的招生人数却是全国今日2倍于前人口的15倍。如果还要计算50年来中国人口绝对的老齡化概率,那么今日真正适龄招生入学高校的高中毕业生估计只有50年前的1.5倍,由此计算,美术高校今日30倍增长的招生人数,较精确地说,就应是今日1.5倍学龄人口的20倍增长了。这超越性的增长,显然绝不是合乎人口增长比例的增长。

(14-27) 由于高校美术类专业考生在文化课考试上设立的录取分数线要低很多,而且又有先期进行一次专业考试的机会,只要你出得起报名费与每学年的昂贵学费,那么在有如此高增长的招生人数也就有着比普通高校更高的录取名额概率的情况下,它吸引来自全国各地众多考生前来报考就不奇怪了。对于美术高校方面来说,每年招生与开学就意味着达上千万人民币的报名费收入与几千万人民币的学费收入……因此,经济利益的背后驱动也无疑是造成“高增长的招生规模”的一个重要原因——招生人数猛增与不猛增显然已成为攸关校方切身经济利益得失所要考虑的重要问题了。

(14-28) 实际的情况是,社会相对大量需要的是来自较低层次的中高级美术院校出来的大专生、中专生乃至职高生。如果我们的国家教育部深明此情,应该对国内现有的高等美术教育资源做出相应的调整,不是让一些资质低下的学校转型升级为高等美术院校,而是应大大减压在高等美术教育上的过剩投资与过剩生产。只有抑制目前美术学院招生人数的爆长与虚张声势的美术教育热,我们的高等美术教育才能走出虚假繁荣,走上可持续发展的即真正科学发展的轨道。

(以上《招生人数猛增:中国高等美术教育乱象之一》)

2016年9月20日完稿于杭州梅苑阁

2017年7月15日修订

导读二：绘画空间与构图

以下继“导读一”之后再摘引本书第二辑“绘画空间与构图”之3篇文章中富有关键价值或属观点性的论述（凡7题12则）做些导读性质的归纳与梳理，列为“导读二”。

15.关于绘画语言的“词”是形与色，它的“语法”就是构图，以及构图在绘画中不能不具有与形与色同等的作为先决条件的存在意义的论述：

（15-29）绘画也是语言，它是一种造型艺术的语言。如果说绘画语言的“词”是形与色，那么它的“语法”就是构图。换言之，构图对于绘画的意义决不下于形与色对于绘画的意义。对一幅绘画作品而言，构图作为其最基本的语法，作为一种空间关系与组织结构的因素，无论具体表现为绘画图像的内涵构成还是外延限定，都是无处不在地渗透在整个画面图像之中，对绘画审美造型的实现与完善起着重大作用，因此，构图在绘画中不能不具有与形与色同等的作为先决条件的存在意义。

16.关于“一元空间构图内部的空间突破”与“多元空间构图”的论述：

（16-30）所谓“一元空间构图内部的空间突破”，指的是在保持原有的一元空间完整性的前提下实现既有空间层次的多重化、多样化。

（16-31）所谓“多元空间构图”，实际上就是一个画面被划分出或者叠现出或显或隐的若干个一元空间的构图组成元素的构图，或者也可以说是将这若干个一元空间构图的组成元素通过不同的方式组合于同一个画面之中的构图。它是绘画力图摆脱表现一元空间构图的纯空间性与非时间性的单一有限性而寻求并确立的一种构图方式或法则。

17.关于“多元空间构图”所含“外在的多元空间构图”、“内在的多元空间构图”以及“内在外在有机统一的多元空间构图”的论述：

（17-32）所谓“外在的多元空间构图”就是画幅既被其中的分割线框划分开来成为各各单列的空间，同时它们又边边紧靠而并列为统一的整体画面的构图，它们的具体表现形态也就是所谓“多联画”，常见的有三联画、四联画乃至

五联画等等多种。

(17-33) 当上述以外在的多元空间构图表现为多联画的作品之中的分割线框被一一取消, 当把这构图中的诸多空间由外在并列方式进到内在的、多少有一点重叠方式的表現的时候, 或者虽仍并列却绝无明显的线框划分的时候, 外在的多元空间构图就转化为内在的多元空间构图。

(17-34) 冯远的《英雄交响诗》虽然既包含了外在的多元空间构图形式(即“三联画”的总体结构方式), 又包含了内在的多元空间构图形式(即其中每一联自身的结构方式), 但是这件作品终究只是这两种多元空间构图形式的简单综合或外在综合。要达到它们两者的真正综合, 必须具有一种内在的有机统一: 作为多元空间构图发展的最高形式, 它必须同时分别扬弃作为综合元素的这两种构图形式的原本外壳, 而达到两者的浑然天成, 成为具有同一内核自在自为的独立体。(以上《新时期绘画在空间构图上的探索》)

18.关于命题性历史画创作的诸多限制, 实际上也因此显示了这一类绘画的独特的美学要求的论述:

(18-35) 命题性历史画创作的诸多限制, 实际上也因此显示了这一类绘画的独特的美学要求。在对绘画艺术基本的表现语言与语法手段自觉把握的基础上, 充分发挥其视觉空间艺术可能提供与可能拓展的新的语法手段, 完全可以在这种独特美学要求的限制之下求得创作的自由与发展。……这其中确实有一部分作品, 在画家努力吃透历史素材(其中形象素材往往很少, 而主要是文字、诗文素材)的基础上, 特别是本着深厚沉重的民族自强精神与激情, 与所要表现的画展历史主人公黄遵宪的精神本质取得认同, 并在充分调动与运用历史画媒介手段的前提下, 知难而进, 在为期不长的时间里, 熟悉了自己原本不熟悉的东西, 开拓了自己原本并不胜任表达的语言领域, 创作出了成功的甚至可以堪称“力作”的作品, 表现了一个成熟艺术家潜在艺术功力的适应性、应变能力以及游刃有余的宽容度。他们的“力作”为整个展览撑起了站得住基脚的大梁, 是应当加以深入研究与充分肯定的。(《历史命题的开掘与绘画空间的拓展》)

19.关于《宫娥》目击者就是一位宫娥, 或者说, 《拉斯梅尼娜》的目击者就是一位“梅尼娜”的论述:

(19-36) 视平线的位置高度代表了目击者(眼睛位置)的高度。从贯穿画面的视平线与人物身体不同部位的接触情况看, 目击者不会是画面中出现的那种成年人(包括成年男人与成年女人), 也不会是像小公主等幼童或接近幼童身高的侏儒之类的人物。依照视平线穿过第二女官的额头的情况(如果她站直了, 就接近穿过其眼睛部位了), 我们不难断定:《宫娥》的目击者就应该是一位有着妙龄少年女子身高的人物, 那么, 这个人不会是别人, 就是类似于第二女官这等年龄、这等身份的女子, 她, 也就是一个宫娥! 因此,《宫娥》目击者就是一位宫娥, 或者说,