

视觉革命

彭 德

JANGSU FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



江苏美术出版社

彭 德

江苏美术出版社

视 觉 革 命

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行

海 门 印 刷 厂 印 刷

1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷

开本:850×1168 1/32 字数:19万 印张:8.5 印数:2000册

ISBN7—5344—0175—5/J·176 定价:3.80元

目 录

一、陨落中崛起

- 水墨画的死亡意识及其前景 (1)
- 中国建筑发展的障碍 (10)
- 摄影艺术的困境 (18)
- 外来影响与中国美术的三次变革(24)
- 后现代主义与中国当代美术 (35)
- 中国画问题 (之一) (44)
- 中国画问题 (之二) (47)
- 中国画问题 (之三) (51)

二、变革的基石

- 审美作用是美术的唯一功能 (61)
- 美术的唯一功能续谈 (70)
- 艺术的传统与变革 (77)
- 艺术与生活三部曲 (85)
- 审美发生之谜新解 (92)
- 为清谈与玄谈正名 (100)

在雅与俗的对流中 (104)

艺术批评六面体 (110)

三、批评——投入与超越

谷文达俗解 (124)

新潮美术的谢幕人 (128)

当代画坛第四批种子的隆起 (133)

走向现代的中国美术 (139)

四、批评——爱与憎

评黄鹤楼 (155)

再评黄鹤楼 (162)

万卷诗书万里路 (169)

一身三任的开拓者 (176)

李世南的艺术世界 (180)

风格·情感·个性 (186)

用真诚创造艺术与自己 (192)

五、困惑·反思·期待

答客问 (201)

建设当代美术的思想库 (205)

蓦然回首说思潮 (209)

汉水流域美术源流探 (213)

世界建筑片断论 (220)

《裸体艺术论》畅销论	(235)
中国当代美术随想录	(243)
跨世纪中国美术的趋向	(248)
后记	(261)
《视觉革命》篇目脱稿期及发表情况一览表	(262)

一、陨落中崛起

水墨画的死亡意识及其前景

(一)

水墨画会消亡吗？或者说，它将会象一度作为时代标志的彩陶艺术和青铜艺术那样，永远地离开中国美术舞台的中心吗？

提出这个问题，再也不会被当作痴人说梦的呓语和哗众取宠的空谈了。回避这个问题的人是惧怕者，正视这个问题的人是焦虑者。

在中国水墨画画坛，焦虑者日渐增多。对于颇有发展潜力的水墨画，艺术家之所以会产生焦虑感，应该说来自更宏观的文化思考。一百多年来，西方世界的高速发展，形成了一种威胁东方传统的文化优势。这种文化优势使世界其他区域的文化形态产生了一损俱损的多米诺骨牌效应。就象当年亚历山大远征东方时一样，军事的征服与艺术的同化是同步完成的。这对于当时的南亚诸国来讲，军事的被征服固

然无可奈何，而艺术的被同化就显得不可思议。真奇怪，亚历山大远征军疲惫的铁蹄仅仅只是在印度半岛的西北隅短暂地徘徊了一下，希腊化的艺术竟在这古文明的摇篮中长盛不衰地延续了整整一千年。

自从西方文化以和平的或暴力的手段敲开中华帝国的大门后，中国水墨画同其他传统艺术门类一样，受到了西方艺术日益强烈的冲击。如果说，当初整个印度次大陆的区域艺术还未足以同希腊艺术抗衡，那么中国水墨画就不一样了。值得注意的是，明清时代的中国人，从帝王将相到落魄文人，在震慑于西方洋枪洋炮的同时，却从未对西方绘画表示过激赏。这决不是一种文化偏见，更不是阿Q精神的提前表现。首先，做为发展有序的独特艺术形式，中国水墨画已有上千年的历史。它同西方油画相比，就其体系的成熟而言，至少是各有千秋的。其次，文人水墨画是独立于希腊化的佛教绘画的画种。从唐代起，它就对西方绘画的渗透产生了明显的抗体，致使它在千余年间独立不羁地延传下来。正如古希腊的衰落并未使它的艺术绝种，而是重新在罗马这个新空间延续和发展起来一样，水墨画也有着类似的情形。本世纪50~70年代期间，当水墨画在它的原籍倍受冷落时，却在东方文化圈的另一国度迅速发展起来，并出现了象东山魁夷和平山郁夫这样的大师。

一个曾经被置之于死地的人，当他回到安全之处时才会倍感后怕。同样，一个艺术的实践者，也只有当其艺术被抛入绝境后，才会对这门艺术的前景产生焦虑。

海德格尔认为，焦虑，在沉沦与公众舆论占主导地位的时候是罕见的。它很难在怡然自得的平庸环境中觉醒。在人的一生中，焦虑的袭击只是突发而来的某个或某几个瞬间。而焦虑

的多寡、迟早和强弱，同个人的优秀程度成正比。焦虑体验愈早、愈多、愈强烈，就表明个人的存在愈真实，也就自觉地离开了沉沦的陷阱。

中国水墨画经历了两次集体的焦虑体验，一次是在新文化运动之后，另一次是在80年代中期现代美术之潮的冲击中。不同的是，第二次的焦虑出现时，水墨画的前景上多了几道巨大的阴影。

其一、水墨画社会影响的萎缩

水墨画做为教化手段的时代，随着报刊、广播、影视等大众传播工具的普及，已经迅速地结束了。它正在逸出或游离于意识形态领域之外，在很大程度上转化为自我消遣和被消遣的艺术样式。然而，做为消遣工具，可供人们选择的对象至今已多得不可胜数。在通常的情况下，人们更多地把时间消耗在武打影视、体育比赛、现代舞蹈、流行音乐、集邮和桥牌上。即使是对于琴棋书画的爱好，也远远超出了传统的古琴、围棋、正草隶篆和水墨画了。仅就绘画而言，热衷于油画的青年人并不在水墨画爱好者之下，更何况还有十多种其他画种可供挑选。对于这种自主性选择，任何道德上的指责和宣传上的控制都是徒劳的。我们能通过全国美协起草一份决议，勒令各个美术爱好者只能专攻水墨画吗？

其二、水墨画的材料危机

传统水墨画工具材料正面临一场静悄悄的变革。管装颜料和书画墨汁的诞生，不仅使得砚台的作用锐减，而且由于作画时间的缩短，创作节奏的加快，当代水墨画家创作心态和创作风

格随之出现变化，从而导致了传统水墨画创作特征和艺术情趣的削弱。宣纸的地盘正在被诸如化纤布、高丽纸乃至拷贝纸、刘国松纸所蚕食。水墨画艺术语言的确定性变得不确定起来。在抽象表现和做效果的水墨画中，传统的尖头毛笔开始显得捉襟见肘，有时甚至只能袖手旁观，让喷枪、玻璃板以及诸如此类的不速之客大显身手。材料的变革最终将会丰富水墨画，还是使它变质，成了一个争论不休的新问题。

其三、水墨画模式的滞后

集诗书画印为一体的文人画，做为传统水墨画的代表，还能继续下去吗？环顾中国水墨画坛，画家兼诗人者，或者说诗画俱佳者屈指可数。能搞清平仄音韵和近体诗诗律、词律的水墨画家如凤毛麟角。象八大、郑板桥那样能即兴创作格律诗的高手，几乎是国中无人。绝大部分画家充其量只能翻来复去地背诵几句李杜苏辛名篇佳句附庸风雅。原因很简单。不是当代人缺乏才气，而是缺乏古代文化背景。科举制的废除，使当代文人画家不必把格律诗当作参加科考的必修课。书画兼擅的人也未可乐观。当毛笔从日常书写工具变为专用绘画工具以来，水墨画家的书法功底大都不能恭维。相当多的情况下，画面题款纯属累赘。至于象齐白石那样长于金石的人，同样是寥若晨星。集传统诗书画印为一体的水墨画模式，正在成为一个过时的神话。那么，具有新知识结构的当代水墨画家，是在这个神话的后面充当续貂者呢还是另起炉灶？

其四、水墨画的经济地位降格

商品经济的大潮正摇撼着水墨画的根基。水墨画要生存下

去，它就不能不受经济杠杆的制约，在国际画坛同其他画种一决雌雄。很遗憾，当前，国际市场上水墨画的地位低下。在美国举办的中国当代油画展览，其平均售价已经明显地超过水墨画。水墨画售价低廉，不能简单地归因于洋人排外。纸质绘画的不耐损、不耐久，自然使人产生低档的联想。如果不改变这种现状，经济杠杆就会使水墨画的档次及其实践者的心态每况愈下，最终出现衰竭；如果改变它的形象，用新近发明的钢化玻璃板、仿大理石板去做它的载体，那么，这种工艺化的结果，会不会使它的本来面目变得不成体统？

水墨画的现状使得一批希望有所作为的水墨画画家试图中止沉沦的境况，敦促水墨画画坛从自鸣得意或自甘堕落的如痴如梦的酣睡中惊醒，他们将是水墨画的希望之光。

刘鹗在《老残游记》续集序言中，有一段可圈可点的文字：

人生果如梦乎？昭明曰：“昨日之我如是，今日之我复如是。观我之室，一榻一几一席一灯一砚一笔一纸。昨日之榻几席灯砚笔纸若是，今日之榻几席灯砚笔纸仍若是。顾我之为我，实有其物。非若梦之为梦，实无其事也。然则人生如梦，固蒙叟之寓言也夫？”吾不敢决，质诸杳冥。杳冥曰：“子昨日何为者？”对曰：“晨起洒扫，午餐而夕寐，弹琴读书，晤对良朋，如是而已。”杳冥曰：“前月此日，子何为者？”吾略举以对。又问去年此月此日子何为者，强忆其略，遗忘过半矣。“十年前、二十年前、三十年前、四五十年前，此月此日，子何为者？”缄口结舌无以应也。杳冥曰：“前此五十年之子，固已随风驰云卷以去，可知后此五十年之子，亦将应随风驰云卷以去。与前日之梦、昨日之梦，其人其物其事同归于

无者，又何以别乎？蒙叟岂欺我哉？”呜呼！以此更虚于梦之百年，而必欲孜孜然、斤斤然、矍矍然、矻矻然，何为也哉？虽然前此五十年间日月，无法使之暂留，而其间可惊可喜可歌可泣之事业，历劫不可忘也。

刘鹗对焦虑感的表白以及对终将逝去的人生的抗争，难道不值得当今水墨画画家表示赞赏吗？对死亡的预感，不正是自觉地进行自我设计的动力吗？同样，设想水墨画发展的趋向和可能性而做出一番可惊可喜可歌可泣的事业，不正是当代水墨画画家超凡脱俗的保证吗？

(二)

水墨画将走向何方？

答曰：走向现代艺术形态。

这个回答当然要满足一个基本条件，那就是不要急于把它原封不动地包装起来让博物馆去收藏，而是将它置放在文化进化的链环上，看看它究竟有何发展潜力。

对于艺术现象，我们通常使用两种价值标准，即美学的价值标准和进化论的价值标准。进化论的价值标准是“新”。凡是超越了传统，超越了自己和他人的艺术现象，体现了人类文化中的创造性，它就是新的，就具有价值。美学的标准是“美”。凡是能调动人们审美感受的艺术现象，不论其是否具有新意，是否与传统毫无二致，是否与自己或他人的过去重复，只要这审美感受是真实的，强烈的，它就是美的，就具有价值。如果说求新求变更多的是与进化过程同步，那么对美的追寻，或许更多的是与进化目的呼应。这两种价值孰高孰低，我们无法笼统地进行评价。似乎可以说，在文化形态定型以

后，美是主要的追求目标，而在文化形态转换时期，新则是主要的探索对象。新，既是现代文化形态形成过程中具有刺激性和再生性的酵母，又是现代文化形态形成后审美理想的基石。

很多人不赞同艺术的进化论。在美术理论上颇有影响的柯林伍德，就曾经似是而非地表达过这种观点。他说：

要问在艺术中是否存在着任何进步，是毫无意义的事。在艺术中存在着发展，但不存在着进步。（《历史的观念》）

柯林伍德当然不是抨击进化论的始作俑者。早在他的《历史的观念》出版前60多年，进化论就被西方学者诅咒得简直一钱不值了。因为进化论在文化学中活跃之时，进步与进化正是当时西方社会的时代样式。而在19世纪末，随着资本主义的成熟和殖民扩张的结束，进化论从此一落千丈，代之以保守现状的思想倾向。然而，科学的飞速发展使得进化论重新崛起。即使是柯林伍德，也不得不承认进化在科学中的有效性。

其实，艺术的发展同科学的进化，从总的趋势讲是一致的。科学的进步是艺术大变革的基础。承认科学的进步就无法排除艺术的进步。我们常常天真地认为，只有摄影机、柯达胶卷、录相带、喷枪、丙烯颜料才是科技成果。我们往往忽略了，那些古老的窑场、钳锅、毛笔、布帛、纸张，也曾是最杰出的科技发明。正是依靠这些当时的新技术新材料，才有了彩陶艺术、青铜艺术和水墨画绚烂的历史。

不只是支撑艺术的载体在不停顿地更新和进化，艺术家的感受也伴随着时代的进步而变得愈来愈丰富。从这一角度去考察艺术的进步，更是无可辩驳的。正是因科学色彩学的萌芽，以莫奈的《日出印象》为名的印象派才有可能诞生和被承认。正是由于照相机的出现，才使绘画不致于仍旧停留在写实主义

的框架之中。

艺术的发展不是一种有限的内循环，不是、或不主要是对现有艺术一而再、再而三地做排列组合的游戏。魔方总有一天会玩腻，代之以更新的游戏和游戏规则。当田野考古有一天把地表统统勘查和翻检一遍后，我们的视野还能在敦煌壁画、战国帛画、花山岩画、阴山石刻以及可能得到的其他所有古迹之内去搜索吗？当民间艺术调查把剪纸、皮影、刺绣、蜡染、漆画、木版年画悉数发掘整理完毕后，我们追求的民间风格还能依然故我地重复下去吗？当人们有朝一日能自由地饱览历代名作之时，师法古人还能够持久地调动我们的激情吗？

水墨画要想发展，摆脱停滞不前的传统节奏和向后看的惯性，只有一条路：走向现代艺术形态。

走向现代艺术形态，我们总是将它等同于向西方现代派看齐并加以否定。这条不公正的舆论绳索上，有两个死结需要解开：

第一，现代派美术并非资本主义形态的美术。它既不是为资本主义社会一开始就推崇的；也不是西方文化的专利品。正如资本主义社会并不能垄断民主、自由和人道主义一样，现代主义中最激进的艺术现象和最重要的艺术家，有相当一部分是以资本主义传统文化的叛逆者形象出现的。马蒂斯和毕加索都曾是革命者。后者曾说过：“我加入共产党是我全部生活的合乎逻辑的结果”。达达主义和超现实主义，也有着强烈的反叛倾向。其思想根源是出于对资产阶级价值观的憎恨及对第一次世界大战的愤懑。布雷东曾声称超现实主义是含蓄的马克思主义。令人回味的是，1916年春，瑞士的苏黎士，一群达达主义者在伏尔泰酒馆抨击资本主义社会时，酒馆对面的一个寓所中，列宁正

在召集布尔什维克的领袖们筹划震惊世界的起义。很显然，二者是在用不同的方式表达相同的或相近的意向。现代派美术如大江东去挟泥沙俱下，实在是时代局限使然，不能苛求，不能一笔抹杀，否定它那夭折或变态了的进取精神。

第二，西方现代派美术和中国现代美术，各自社会背景不同。二者不能相提并论。抽象地看，二者都在自己的时代追求艺术自身的进化，都在超越停滞不前的传统美术。前者做为后者的借鉴是理所当然的。在扬弃进化论和推崇进化论的两个不同形态的社会中，现代美术的超越意识，更应该名正言顺地成为中国当代社会和当代画坛的时代样式。现代艺术追求的是在一个新背景下的价值认同。它具有国际性。时代发展到今天，人类已经清楚地看到，各种肤色的人都居住在一个相互制约、不能分割的地球上，利用着相同的自然资源，乘坐着相同的交通工具，使用着功能同一的电器设备，用彼此相同的大众传播工具，诸如广播、影视、报刊，接收各自的文化信息，面对着同样的生态危机、人口危机、能源危机以及青年问题、妇女问题、婚姻问题、就业问题和物价问题。这一切，使得世界文化认同正在成为不可逆转的趋势，也是水墨画走向现代的时代背景。

做为传统美术样式的水墨画，能够在中国现代美术形态的确立中一显身手吗？答案是肯定的。既然传统的油画能参与西方古典艺术形态到现代艺术形态的转化，水墨画有什么理由会例外呢？

中国水墨画正在临近它最后的一个灿烂时期，它正在和将要推出一批永垂青史的大师和杰作。对于它的未来，我们很难作细致的预测。但可以肯定，未来，掌握在那些确立了死亡意

识的画家的手中。

中国建筑发展的障碍

传统的糟粕

封闭意识，是中国传统建筑中的精神糟粕。封闭意识与人类同年。五六千年前西安半坡遗址中的个体建筑复原图，除狭小的门洞和出烟口外，几乎是全封闭的；而整个遗址内的建筑群，则由一圈壕沟所包围。建筑同自然，建筑同社会全然是对峙的或隔膜的。这种封闭、隔离型的建筑群，后来演化为殷商至明清代代相传的城池。南方的地主庄园和北方的四合院是它的缩小，九州国土——西北高原、长城为城，东南四海为池——是它的放大。

封闭意识源于人类的恐惧心理和与之相关的安全需要。犹如儿童的成长一样，当他诞生之初，需要母腹的封闭性保护；当他诞生之后，仍需要襁褓的包裹。封闭意识固然是人类的童年无法逾越的精神现象，但绝不是现代人的世界观。从这个意义上讲，中国建筑精神停留在襁褓中的时间之长久，不能不说是人类文化史上的奇迹。这项奇迹在明代被推向高峰。明成祖外修长城，内建都城。北京俨然成了各种城、池、桥、门的博览馆。我们不妨把京城南门到朝廷这一中轴线上封闭性设施罗列如下：

护城河

外城·永定门（南大门）

瓮城·箭楼（瓮城之门）

内城·正阳门（内城正门）
千步廊·大明门（千步廊入口）
金水河·金水桥
皇城·天安门
庑院·端门
后河（宫城护城河）
宫城·午门（宫城正门）
内金水河·内金水桥
外朝·奉天门（外朝正门）
内廷·乾清门

尽管李自成的金戈铁马冲破了层层设防的封闭城邦，却丝毫没有触动中国建筑的封闭意识。在力倡对外开放的今天，我们身边的建筑，仍然洋溢着浓厚的封闭意识。一个单位一块地盘，一块地盘一圈围墙，一圈围墙一个部落。这种原始心态的显现，成为当前建筑布局中的通病。竞立山头、各自为政的结果，使得建筑风格不是千篇一律就是相互冲突；人际关系则是远古时代“鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”的小国寡民模式的重演。

占有欲，是与封闭意识相关的另一精神糟粕。一方面需要封闭，一方面渴望占有，作为一种动物性（如蚂蚁、老鼠建巢储物）是未可厚非的，而当人类将这一动物本能延续下来时，就不免显得荒谬。

划地为牢、占山为王是一种占有，将山川纳入建筑物中，则是更贪婪、更高级的占有。占有欲的流露，在中国园林建筑中尤为突出。人们习惯于将园林理解为中国建筑中处理建筑与自然关系的典范，实在是一个误会。园林建筑起源于远古时代的