

见 当代中国 书画研究

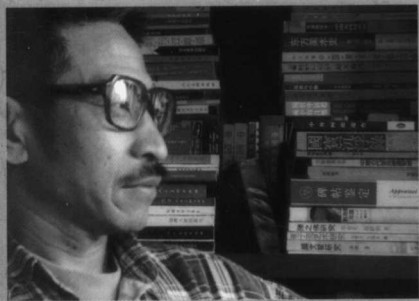
梅墨生·著

● 陕西人民美术出版社

现当代中国书画研究

梅墨生·著

● 陕西人民美术出版社



作者简介

梅墨生，曾号抱道、觉予，今号觉公，以化蝶堂为斋号。生于庚子国家三年困厄时，长于文革十年动乱期，高中毕业后上美校，于是浮沉变幻各种工作行业二十年之久。读研究生课程而无其学位，一直自学传统艺术文化。曾受文武两道名家高人指点，然迄今无成，恐辱名门而不敢报师名。最沉涵者，书法与绘画，偶涉艺术史论评。曾误入艺术上庠讲学，而今忝为中国画研究院人士。求学、求职于京城后，饱经风霜而不改其志乐所在。为中国美协、书协、美学、诗词、文物诸协（学）会会员，而极少参与有关活动。友人赠以“独行侠”号而不敢受，世论誉以“三栖型”人物而不自认。虽籍河北而远祖为浙江人。办过个展，参加过大展，出版过书，获过些无所谓的奖。性喜形象与文字，好文史，喜与三五友人聚，避烟酒久矣。

序

梅墨生是当代具有个人风格的中年书法家、画家，也是有影响的美术评论家之一。我与他相识，是因为有一次他一下子送我几本他的书：《现代书画家批评》、《书法图式研究》、《精神的逍遥——梅墨生美术论评集》以及他的书法集和画集。大略翻了翻之后，发现有些文章很有吸引人读下来的兴趣。于是读下去，从一些文章开始，竟在不长的时间里，把这几本书看完了，觉得墨生的文章言之有物，提供给人不少思考。他的艺术批评，无论是对创作个例的分析，还是对艺术现象的剖析，大都是从学术本体切入，不从概念出发，显得直率而真诚，具有鲜明的个性化风格。他的理论思考，不少是从现当代一些影响书法、美术发展的问题入手，来阐发书画史论研究的重要课题。尽管这种研究还不是系统的，但他的一些论点却是有独创性的。

梅墨生新的论集《现当代书画研究》，仍然是他独特艺术思考概括的结晶。现代社会进程，正在实现着人们美好的愿望和理想；纷纭万象的时代，也使人产生浮躁心态。作为书法家和画家的梅墨生，却挤出时间，耕耘于书画艺术研究的园地，并收获沉甸甸的果实，是难能可贵的。这本书中的文章，既有立足现当代的书画史论研究，也有对美术现象和书画作品的评论；既有对美术家的创作研究的专题性理论总结，也有对书画艺术未来发展趋势的探讨，可以说是视野开阔。这些文章几乎每一篇的切入点，都是针对艺术发展中的现实问题有感而发，但作者却不是就问题谈问题，而是从艺术分析的学

术层面上表达对现实问题的关注，立论令人信服。

梅墨生的理论研究，是在他书法和绘画创作的基础上进行的。无疑，作者自身创作的体验，为他的理论研究和评论，增加了切入艺术本体的深度。同时，墨生的文章，特别是专题性的研究文字，也注重在历史或现实的文化背景下分析问题，像他的书法、绘画作品蕴含一种文化意味一样，这些文章也有一种传统文化精神浸润的灵动呈现给你。

林无静树，川无停流。万物生生不息，才有世间万千气象。时代、艺术、艺术家都在蜕变中呈现新的变化。希望墨生在不断学习的基础上，充分发挥自身的优势，创造出更多优秀的作品和学术成果。

中国艺术研究院院长 王文章

目 录

序	王文章 1
---------	-------

上篇 美术篇

当代美术批评的批评	1
20 世纪的写意画浅议	41
中国画传统与中国文化精神	59
近百年中国画的两种学术理路	95
“道咸画学中兴”与金石画派	108
当代艺术中的水墨	120
关于中国画教学的对话	130
中国画还得姓“中”	149
有无之间——中国画用笔散探	158
自然美三题——以黄宾虹绘画为例	173
别立宇宙 同一吐纳——潘天寿的指墨艺术	182
传统与现代——李可染之再认识	200
从传统出发做现代阐释	225
平民化、贵族化与俗雅	229
短评三组	
冷八大 热石涛	232
辣昌硕 爽伯年	236

刚天寿 柔宾虹	240
苍凉的欢愉——赖少其八十岁以后作品	244
“运墨如已成 操笔如无为”——观刘知白中国画	251
读《齐白石手批师生印集》	256
直觉的“画论”《最后的辉煌——走进齐白石晚年的艺术世界》	260
对浙江中国画的几点认识	266
化蝶堂随笔（十六则）	270

下篇 书法篇

20 世纪的画家书法——一个问题的思理	320
当代中国书法的表现思潮	345
中国书法：——别为我的明天预言	362
当代书法的展览会性格	374
书中有画——再探潘天寿书法	387
远望应均	397
文化生命的秋实——熊秉明及其书法艺术	406
对《中国现代书法史》的异议	431
关于书法批评——兼答马啸先生	438
批评的困境：从“现代书法家批评”系列说起（附文）	442
青少年书法随笔（三则）	449
精品与经典	457
早上南山扫白云——《陶博吾书画集》中的书法	464
祝嘉先生	468
一潭清水——《李天马书法集》	471
后 记	474

上篇 美术篇

当代美术批评的批评

一、一声棒喝

如果我说1979年以后至1985年以前的这个阶段,是中国当代美术史上的一个“青春期”,大概会有人赞同。在这个短短的五六年时限里,美术创作新风频吹,新奇的美感探索与形式追求有如青春男女的青春骚动一样强烈而浓郁——当然,其表现是种种不同的。艺术界在逐渐摆脱“伤痕流”与“生活流”中趋向于追求艺术本体与关注现实批判性的两种向度。就艺术理论方面而言,似乎只有70年代末吴冠中提出“形式美是美术创作中关键一环”(《绘画的形式美》刊《美术》1979年第5期)的论点所引发的历时近5年的争论——关于形式与内容、关于形式美,最为热烈而引世注目。我甚至认为,所谓‘85新潮美术的集蕴就直接来自于这股论争的“明火”与持续积郁已久的反感“文革”的“暗火”——不然是不会一下子凸出这么一个艺术的“大脓尖”来的。

或许,历史就是事件的连缀。当关于形式美与抽象美的争论刚刚平缓下去后不久,当代美术史上又产生了一次影响不小的事件。显然,众所周知,这个在当时类似于爆炸性的艺术事件便是李小山《当代中国画之我见》一文在《江苏画刊》1985年第7期的发表。可以毫不夸大地说,李小山该文是往当代画坛投了一颗重磅炸弹——其杀伤力是足可骄人的。对于当时相对静寂的中国画坛确乎是当头棒喝。这声棒喝,似乎是本世纪后期对本世纪初期陈独秀、

康有为、吕徵等著名人士否定中国画的一个历史回应。只不过，这个回应挟带了更复杂的社会和声与当代语义——两者间的人文语境已有所不同了。

《当代中国画之我见》的爆出，实际上造成了李小山的爆出。也许这么说有点不太公平，因为李小山终究是抱着一个有勇气、有见识的批评家襟怀爆出的。在这里，批评主体(批评家)与批评文本(《当代中国画之我见》)共同曝光于世——成为新闻热点。可以说，中国当代的美术批评从一开始便具有了一种“主体”与“文体”的亲性和特征，这一特征，甚至成为了人们关注与评价批评的一个接受与反弹定式。由此我也不禁想到：任何一种批评都要来自于一个主体，“主体”与“文本”具有无法拆解的密切相关性；批评的价值往往离不开批评家人格文品的诱惑性。换句话说，批评这个文本，不可能不受到批评家这个主体的“全方位”存在的左右。因此，批评作为一种声音出现，就必然会有相关的回应——无论是和声还是逆响。也因此，批评的公众认同与公共性话语的建立，往往只能是一种文化理想。

加缪说：他人就是你的地狱。那么，无妨说：来自他者的批评也就是你的“暮钟”。而任何批评主体对其他客体的批评，都意味着一种话语侵犯和人格评判——如果批评主体还不是想一棒打杀某一个客体的话。

李小山自命他自己具有艺术的使命感，这一点虽有不少人怀疑，然而我从他的文章上看，我是相信的。李小山期期以引领艺术新观念的思想先行者自居，颇有悲壮的情怀。其文章的气势骄人，东抡西摔的那股气，让人联想起《水浒》上卢俊义的那杆棒，“煞是了得”。也许他并未有做英雄的初衷，然而事实上，在中国当代美术批评史上他已客观上成为了一位“敢说”的英雄。这位英雄虽然有不少时候“和者盖寡”，但毕竟他的观点绝不乏用武之地。

继《我见》一文发表后，李小山又分别在《美术思潮》(1985

年第7期)和《江苏画刊》(1986年第1期)分别发表《中国画存在的前提》和《作为传统保留画种的中国画》两文,旨在充分展开他《我见》中的观点。

历史已经基本记录下了这一场旷日持久的讨论——用《当代中国画之我见讨论集》(江苏美术出版社1990年版)这一个“文本”(图1)。

综观李小山的文章,其观点集中于坚定地认定“中国画已到了穷途末日的时候。”他的表述历来是直白的,自然也近乎武断——当然也可视之为是明确。这一段话乃是他的论据:

“传统中国画作为封建意识形态的一个方面,它根植在一个绝对封闭的专制社会里。……无论从形式或从内容上看,中国画从形成、发展到没落的过程,基本上保持着与社会平衡的进程,几乎没有出现什么突变与飞跃。中国画的历史实际上是一部在技术处理上(追求“意境”所采用的形式化的艺术手段)不断完善、在绘画观念(审美经验)上不断缩小的历史。”(《我见》文)

如果我没有理解错的话,李小山是想说:作为社会意识形态的“传统中国画”势必与封建社会制度共存亡、相同步,理由很简单:封建社会制度结束了,传统中国画也该结束了——如他后来文章表述的那样:中国画只能作为传统保留画种而存在,因为它的历史使命已经完成了。

坦率地说,我除了像好多人一样佩服并认同李小山的批评家勇气与胆识之外,同时也很赞赏李小山偶然闪现的思想者之眼光。他确实一针见血地发现了当代中国画创作领域的症结与弊病。我在



图1 《当代中国画之我见》封面

他的行文的引导下,经常被他的汪洋有似梁启超的文气所牵引,甚至会同他的观点。然而,仔细认真地读过李文,我又不能不指出,李文的根本问题在于他的小结论的正确往往是建立在其逻辑上的大论证的明显不足之上的,或许说是,建立在许多尚难定论而仍属一家观点之上的。

近年我们听惯了“批评的尴尬”之说,在这里,我至少也深感李小山的批评无疑也难以摆脱这种尴尬。其实在李文发表以后,有不少文章已经指出过它的概念不清与逻辑混乱问题。比如,李文所论的“中国画是应该包括着工笔重彩——丹青”等非文人画或谓非写意画系统的,但结合李的行文看,他是在论述文人画系统,那么,他对中国画的指摘便有以偏概全的毛病。当然,从后期文人画最能代表中国画的文化传统精神而言,这种替代也非不可理喻。但是,中国画的技术规范、笔墨的抽象美乃至表现手法的程式化又是否真的那么属于“过去的文化”还值得讨论至少是还存在异议,并不能如此这般地斩杀。

中国画(在李文中专指文人画)确乎是在封建社会后期勃兴起来,甚至高度成熟化的。特别是它的笔墨存在,作为一种民族仪式——话语方式而独步于世界艺林。我仍不免一问:我们似乎也没有充足的理由认定封建专制的文化意识以至社会基础彻底瓦解和完蛋了。在对当代社会形态进行归类与定性的时候,我们似乎也不能简单借用成说就可了事。我们还离历史太近,我们似乎也不免于“不识庐山真面目,只缘身在此山中”。当下的中国社会结构特别是意识形态的存在,我甚至认为封建文化的因素仍然不少。欲对当下社会下一结论是不是为时尚早?至少我认为,中国文化中的封建意识绝没有因为封建社会体制在孙中山时代的表面瓦解而彻底就木,这是不争的事实。整个20世纪的中国,几乎是在复杂动荡、风云变幻、战争与政权的更迭中度过。即便是建国后,“文革”时期的封建专制与个人崇拜不也是登峰造极了吗?民国时期特别是五四以后的中国作家们在

作品中所批判和揭露的不正是封建文化的余毒吗?

事实上,从孙中山以后,封建王朝虽被推翻,但封建社会的大语境并未完全结束——我们仍处在社会转型的过程中。而历史地看,真正为封建社会权力服务的中国画又主要是宫廷绘画——院体画一类。至于大量的民间艺术虽也在客观上服务于这种社会秩序,但他们主要是表达平民的思想感情与世俗欲望——民众文化理想而已。而作为后世中国画主流的文人画,所表达的社会人格又是极其复杂的。广义的文人画无疑包括了在朝士夫画和在野隐士画,“四王”与“四僧”都属于文人画,然而前者被视为正统,而后者被视为非正统——“野逸派”。显然,前者是得志的艺术家,他们的主导倾向是服务于政治;而后者是失意的艺术家,他们的主导倾向是逃避政治、反抗现实。这其间的一正一反,一显一隐,一朝一野,一用世一不用世的艺术命运,恰好表明,广义的文人画——俗成概念的中国画内在性格的复杂态。

应该说,历史地看,传统文人画并不都是服务于封建政治的,历史文人画也存在着主流与支流、显流与潜流、正统与异脉的多维性质。传统文人文化情结中的反叛意识与革新精神是整合后的古典文人精神的一个重要异质内容。不看到这一点,而笼统地否定传统的绘画观念,势必是简单化的。

充斥在李小山思维里的,几乎是“传统中国画发展到任伯年、吴昌硕、黄宾虹的时代,已进入了它的尾声阶段”,而这些东西已不能及时地反映时代生活,它们只是遵从因袭着“严格的形式规范”而无有突破,而革新中国画,并使之“现代”起来是中国画无法胜任的一项必须完成的使命。这种看法,实似是而非。贯穿在李小山文章里的逻辑是:创新才是出路。然而,这种文化思维的达尔文方式与线性思维特征是一目了然的。近代以来,在西方科学主义的左右下,整个人类社会都在呐喊着“进步”与“现代”,然而,也正是在这种思想方式的推波助澜下,地球文明日益面临根本的生存

危机。尚新求变的思想,在19、20世纪之交就曾那么急迫,直至今天,人们仍然盲目地乘着呼啸前驰的奔向“现代”、“后现代”、“未来主义”的列车。然而,一旦我们睁开双眼,会吃惊地发现,这种对高科技过量物质文明的追逐并非为我们带来的全是福音——人类又一度前所未有地走向了悬崖上。另者,我们不必将人类的精神文明与物质文明作等量齐观。科技与物质世界的发达与进步——“革新”定律并不是精神文明的唯一出路。至于人类应该找到什么样的出路我只有我的理想的世界观,而李小山式的——不,达尔文式的世界观并不能“放之四海而皆准”。因此,李小山行文的基础是大可怀疑的,他的毫不容置疑的理论支撑——革新与创新论,也是可以认同或不予认同的。当然,李小山式的观点轻易地就会捧来一顶“保守”与“落后”、“僵化”的帽子——用文化守成主义去反讽我的观点。可是,“文化守成主义”就一定要不得吗?是不是具体还要看一看所“守”的“文化”是什么样的“成”?

当年,五四新文化运动的旗手鲁迅与主将胡适,曾那么毫不留情地否定传统文化,当然,有其不可动摇的合理性。然而,历史的经验值得注意。历史在证明着历史的是与非。今天,地球村的人类仍然还可以质疑这些思想先行者们的思想向度。历史是由不断地质疑与认同构成的。如果上述这些议论还算明了,那么,我们又有什么理由一定认同李小山的逻辑?正如我开篇所言,批评的话语侵权是一种合理行为,但是批评的批评仍可以反侵权,反侵权也是合理的。然则,在这样的“后”什么逻辑中,我们都陷落于一种语言游戏和更深的思想孤独之中了。

李小山为人们“埋葬”了中国画这一画种,但是,作为一个批评家,他并不能给人们指点出什么有价值的途径。他的“药方”只有两味司空见惯的成药——“创新”和“现代”。这无疑是两味有诱惑力的当下救急药,然而这一处方是多么的虚幻不实而带有点洋味。通读李文,不难发现,批评家是那么的恨铁不成钢,那么的无视于

现代中国画的丰富转换与个异创造，那么站在某种现代立场——西化立场来指责当下的中国画。我不能同意一种为李辩解的说法：李小山的大观点是有道理的，只是他的具体画家批评不够客观准确。我觉得这是种悖论。他的大观点是应该建立在具体而微的事实判断与个案研究之上的，否则，其批评的底基是不牢固的，而却要我们相信或认同这种批评，岂可如此？

高尔泰曾在文章中表示希望人们把李的文章看作是“新思想萌动的意向性表态”，“重要的是，它作为一种意向性表态，是符合时代要求的”（《为李小山一辩》）。此说旨在让人们从大的方面“感受”和认可李文的观点，反对人们用“学究式”的眼光去挑剔李文。我觉得，这种提醒无疑是善意的和宽容的，但它无疑也旁证了一个可能性：李文的学术性是让位于其新闻性的。

《我见》一文说：“中国画笔墨(由于强调书法用笔)的抽象审美意味愈强，也预示着中国画形式的规范愈严密；随之而来的，也就使得中国画的技术手段在达到最高水平的同时，变成了僵硬的抽象形式。”这段话值得重视，它是李文的理论陈述。我认为李文的理论基础是不牢固的，或正在此。如果认为中国画的笔墨是愈来愈呈现“抽象审美意味”的话，试问：抽象美是不是西方现代艺术的一个重要表现因素？假若中国画的“抽象形式”本来就很强，是否说明中国画本身的美学价值就是很值得重视的，也是很“现代”的？至于它们是否因为“抽象美”的加强而一定“规范”、“严密”或“僵硬”起来，这之间似没有必然的联系。这不禁也令人惶惑，为中国画指出“现代”、“革新”之路的批评家，对“现代”艺术的特征界定究竟为何？如果不是误解的话，批评家是不是恨我们的中国画未“抽象”到西方现代主义的“抽象绘画”那种极端上去？果如其然，我斗胆以为，李小山为中国画——现代中国绘画开出的药方实在没什么价值。话说至此，我们不能不讨论一下，隐埋在《我见》一文争论背后的文化价值选择问题，这并不像有的文章表述的观点那样：故弄玄虚。恰

恰相反,我以为欲对整个代表一种民族文化精神的画种置之死地,其根本即在于对支撑此一艺术形式的民族文化的价值怀疑与意义否定。我想这绝非耸人听闻。我们当然没有必要过于空疏地论列阐释道文化精神的人类学价值,但是,我们在对中国画的美学标准进行彻底清理时,所动摇的又是什么?依着所谓文化国际化的幻想观,很容易又批驳所谓民族文化情结对传统艺术样式的守护,是一种缺乏革新创造的行为嘛?那么,我认为,这是一种典型的殖民文化心理在作祟。似乎不能把所有的热爱和尊重民族传统文化的观点都认为是——一种守旧或狭隘的民族主义。综观人类历史,那些失落了自己文化的种族,其命运又是什么?但愿这不是我的杞忧。

西方现代绘画在某种意义上就是建立了一种新抽象秩序,而“现代绘画之父”塞尚所做的正是这样的开启性的艺术实践。我可以毫不夸张地认为,塞尚所做之事,传统中国画家们如倪云林、徐渭、八大山人、石涛、龚贤、虚谷等人都在做。部分欧美汉学家由于文化隔阂和历史、哲学、心理的差异,以“他者的眼光”对中国画史的评价往往是“元明清衰落”论,我在李小山的文章中至少感受到其间有某种一致性。

其实,中国画是否到了元明清而日渐衰败?这在国内外学术界都是有分歧的。关键在于以什么样的立场和眼光来看待“他者”和“客体”,这是一个不容含糊的问题。客观冷静公正科学地评判中国画的历史价值与文化价值,是一项严肃而重大的文化命题。我们当然不能苛求李小山的几篇文章承此重负,事实上它们也无法承受。但是,这种“倾向性”(高尔泰语)或“意向性”的表态确实是李小山文章启示我们值得认真对待的问题。

李文同时也把批判锋芒指向了中国画论。他说:“由于中国画理论的薄弱,也在相当程度上制约了中国画的实践,中国画论的全部意义不在它指导绘画如何从根本上去观察和发展变动着的生活的美,而是受着那种重实践轻理论的民族特点支配的、在大量

绘画实践的基础上，集中起来的‘重法轻理’的经验之谈。”(《我见》文)

我想，那些认为李文主旨在于批评当代中国画“不景气”的人，如果读到这段文字又如何解释？我想，“放言高论”者最大缺憾是否就在于他们在某些领域的浅薄与狂妄无知？李小山当然是有知的，作为一位艺术学院的研究生，他的结论竟是如此地“一针见‘错’”，也就难怪西方人会那么隔膜中国的艺术。我的相反看法是，中国画理论并不薄弱，如果说它“薄弱”，它只薄弱在“严密的体系”这一点上，因为中国文化的历史传统是非逻辑主义的。这是不同的文化历史传统，其成因与中华民族的集体无意识心理倾向有关，也要向欧美文化看齐吗？用流行的后现代理论来说：各有各的活法，你不能强权我，我也不想强权你。我们要承认“不同”，但我们没有必要一定承认“我不如你”。其二，中国画论的“全部意义”在李文看来就是“重法轻理”。事实果如此吗？中国画论确实重视画法，甚至有不少谱系——连重师承的教学方式都是“谱系”化的，但是中国画论的“理”也很多，只是其理更具有哲学性质——如《苦瓜和尚画语录》可为代表，相反，我倒是在《达·芬奇论绘画》里读到不少具体的“法”。我不明白，李小山何以如此遽下论断？依我所知，传统中国画论重视实践体验是实，这是由于中国文化强调“知行合一”、“理行合一”使然，所谓其理论都是“实践理性”的，但并不因此要意味着中国画论欠缺高度和深度。如以李文的逻辑推导下去，是不是要指责中国人不会“理论”或者不会“思想”呢？

至于李文中自相矛盾的地方还多，不便一一评析。

李小山文章的另一大部分主要是具体评价了当代（实包括现代）几位画家。与其文章的其他部分一样，这一部分就有更大商榷的地方了。如他认为潘天寿、李可染的作品“包含着更多的理性成分”是对的，但批评他们“没有越出传统中国画的轨道，只想在生

活中发现新题材方面下功夫”。显然，潘天寿绘画的历史意义绝不在于“发现新题材”，而是在于他的图式修正的历史价值与内涵的后文人情结与人文精神。如果说李可染重视深入生活和自然、重视写生观察，这又有什么不对？重要的是，李可染对于传统还是有不小的超越或拓展的，这是明摆着的事实。他在中国山水画史上的开拓性建树不能视而不见。事实上，他在融合中西、贯穿古今、兼顾传统与现代等方面都有特殊的贡献，这还用辩吗？至于对李苦禅的过于贬低，对刘海粟的有所抬高等，都具有极强烈的“我见”性，也就不必具体讨论了。

我前边讲到过，艺术批评某种程度上就是一种“个人权力话语”，因而，言说者的文化立场、学术标准、知识结构、道德谱系、历史意识、审美修养、话语规范等都是作为一个批评家全部素质的必需。批评家不是仲裁人，但批评却是仲裁式的行为。世界上没有一个永恒不变、四海皆准的艺术评判法则，但每一个批评者应该最大限度地尊重公共话语秩序——言说的公约性。批评家不可能没有个人好恶，批评家肯定要有个人的取舍标准，但是，批评家要最大限度地去了解、理解被批评的艺术家，去较深入地分析和研究不同艺术家或艺术作品的存在价值与历史意义，尽量避免空泛的学风和不中肯不客观的批评。批评家首先应该是一个鉴赏家，他不必是一个理论家或史家，但他必须具有相当的史论知识与独立的学术立场。否则，艺术批评也将像当今混乱的艺术市场一样，任人犯“法”、随意侵“权”，乱骂一通，无益有害。

我倒是很赞同李小山《我见》文中的一段话：“这个时代所最需要的不是那种仅仅能够继承文化传统的艺术家，而是能够作出划时代的贡献的艺术家。”不过，关键也在于：什么样的艺术家是“继承文化传统”的，什么样的艺术家才是“作出划时代的贡献的”，其标准该如何建立？

在我们这个日渐多元化的时代，艺术应该是不同文化选择和