

在美术馆听讲座

关山月美术馆 编
广西美术出版社

大方无隅

关山月美术馆
四方沙龙讲座文集

ART MUSEUM

今天讲的要是1965年、1966年或者20世纪80年代的问题。引子部分主要是讲我们是在什么样的一个背景之下这个批评。我目前正在做的两件事情跟此事有关。第一件事情是80年代以来一直主持的《中国现代艺术史档案》，其中包括了批驳思潮、思想以及对批评本身性质的评估反省，这是我们一直重视的一项工作。第二件事是巫鸿教授主持的、深圳的OOC中心的一个文献工作。美国纽约现代艺术博物馆想要编制一套中国文献，委托巫鸿主编。巫鸿邀请了一些人参与此项工作，我的一。这个工作就是把中国改革开放以后理论和批评的情况个审慎的选择，编成一部文献集，译成英文，由纽约现代艺术馆向全世界出版发行。这是第一本英文的整体文献，大家工作工作需要严肃对待，也下了一些功夫推敲。我参与了整个工程，并负责后面《年表》的编制工作。有了这两个工作的基础，到黄治成先生的邀请之后，我就接受了演讲的题目。我本人年代现代艺术运动的一个参与者。我的报告事实上主要是以主，像武汉有《美术思潮》等许多事情，我来不及讲得很全。现在就用我所亲身经历的一些事件来概括这些段落的批评现状。这些事件以概括阶段特征的做法，我现在比较警惕。因为参与者，所以我很容易带有一些偏见。今天我尽量用一些证明问题。当然，你们也不必太相信我单方面证词，毕竟一。由于记忆和解释的自然性，会自觉不自觉地夸大一些事。盖一些事情。现在常用的「1.5美术新潮」这样的说法只。年的一个批评概念，用它来概括1965年、1966年的美术批。艺术运动则是不准确、不完全的。准确地说，中国20世纪80。代艺术运动是从1979年开始出现的，随着艺术的改革开放1984年达到第一次高峰。艺术界出现了一些重要的变化。这。有两个标志，第一个标志就是美协的开放。作为国家最高级。术部门，美协的一些有识之士（比如目前还担任美协主席的。先生，还有邵大箴、詹建俊、闻立鹏、朱乃正、葛墨墨等先。时自觉推进的一件事，就是开放。美协当时正好任命邵大。《美术》杂志的主编，他把《美术》杂志看成是一个进行艺。促进思想解放的开放要点和活动场所。第二个标志是，各。校和各地方方的青年人自发地创作了一种「探索性艺术」，反古典、反传统，反学院的艺术。了中国现代艺术运动的雏形，但。志。80年代现代艺术运动正在1980。1987年年底告一段落。政治运动。虽然改革



在美术馆听讲座

大方无隅

关山月美术馆四方沙龙讲座文集

关山月美术馆 编
广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

大方无隅:关山月美术馆“四方沙龙”讲座文集/关山月美术馆编. —南宁:广西美术出版社, 2009.9

ISBN 978-7-80746-194-4

I. 大… II. 关… III. 艺术美学—文集 IV. J01-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第171000号

在美术馆听讲座

大方无隅

关山月美术馆四方沙龙讲座文集

ZAI MEISHUGUAN TING JIANGZUO

DAFANGWUYU

GUANSHANYUE MEISHUGUAN

SIFANGSHALONG JIANGZUO WENJI

主 编: 陈湘波

副 主 编: 徐 章 黄治成

特约编辑: 黄丽平 宋 佩

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

图书策划: 姚震西

责任编辑: 冯 波

装帧设计: 陈 凌

校 对: 尚永红 王雪英

审 读: 郭 燕

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路9号(邮编: 530022)

网 址: www.gxfinearts.com

印 刷: 广西日报社印刷厂

版次印次: 2009年9月第1版第1次印刷

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

字 数: 400千

印 张: 25

书 号: ISBN 978-7-80746-194-4/J · 1128

定 价: 25.00元

序 言

西方有一句谚语：“开端只有在终结时才骤放光辉”，拿中国话解释，就是“有始有终”，“贵在坚持”的意思。

“四方沙龙”从最初的创意策划至今，已经快5个年头，难得的是，它仍在坚持；这种坚持的品格是它最终能否成为这个城市文化品牌的重要保障。

过去总说，“万事开头难”，后来我发现，许多事情开头并不难，而坚持很难。许多文化项目开头很容易，它们往往乘兴而来，但由于没有长远的规划，在受到许多条件限制和遭遇一些困难后，热闹一阵，昙花一现，再就寂然无声了。这些年，我们见到了太多只有一两次的“艺术节”、“双年展”、“文化周”、“系列讲座”……

作为最初发起单位的关山月美术馆，从来没有把“四方沙龙”当做一个临时性的文化活动和权宜之计，而是把它作为美术馆和公众交流的一个重要的学术平台来加以建设的。

回想起2004年12月的一个晚上，根据当时关山月美术馆馆长柴凤春女士的指示，我和关馆时任研究部主任的陈湘波，还有研究部的黄丽平猫在一个湘菜馆的小房间里讨论策划书的情形，仿佛历历在目，一晃，几年过去了。

“四方沙龙”的缘起，除美术馆需要一个固定的与公众交流的学术平台以外，还与2005年被确定为深圳的学术文化年有关。不光是“四方沙龙”，深圳市规划局发起的“城市建筑双年展”首展也在2005年，它的出现也与学术文化年有关。

对学术文化的关注，其实是深圳这座城市文化发展的一个合乎逻辑的延伸。就文化而言，深圳其实并不缺少文化；但就学术文化而言，深圳人似乎因为太忙，的确没有太多时间关注自己工作以外的学术领域，特别是人文社会科学领域和文学艺术领域。而一个城市发展到一定程度，势必会产生深层次的精神需求，不少深圳市民希望不断扩充自己的知识领域，希望和学术界的专家、学者进行面对面的交流和沟通，但是深圳缺少这样的地方。

另一方面，许多专家学者是专门做研究的，他们的知识和观点太过深奥，在表达方式上，常常与公众存在一定距离。基于这种情形，当时我们在设计这个活动时提出了四句口号作为对“四方沙龙”的一个基本定位，至今这几句话仍然悬挂在讲坛上方。如果说“四方沙龙”和其他的讲座有什么区别，那就是它始终围绕这四句话而展开：

以平民的语言，讲述专家的观点

以生动的直观，传达学术的主张

以沙龙的方式，营造对话的空间

以社会的参与，塑造深圳的品牌

“四方沙龙”所讨论的问题、演讲的品质是学术的、专业的，但演讲的语言和方式则一定是通俗的、易懂的。“四方沙龙”的对象不是专业听众，而是普通市民，所以演讲的专家语言要深入浅出，用市民可以听懂的语言来阐述当代的学术思想和观点。

由于是美术馆举办的沙龙，所以它不应该是高头讲章，从概念到概念，而应该是生动、愉悦、直观、形象的表达。所以沙龙强调每次讲座一定要有图片、影像、音响、表演的配合。

它之所以叫“沙龙”，强调的是，它不是专家一个人的独白，而是让大家都有讲话的机会，强调专家与听众的对话和互动，这一直为“四方沙龙”所强调。在这几年的沙龙活动中，我亲眼目睹了多次听众和专家互动，泣不成声的时刻，甚至台上的主持人也热泪盈眶，那些感人的情形已经成为“四方沙龙”不可磨灭的记忆。

“四方沙龙”是公益性的，也是开放的，希望得到社会的广泛参与，这几年，它广泛涉及各个学术领域，包括哲学、美学、历史学、社会学、新闻出版、文学、绘画、音乐、电影、电视、摄影、设计、建筑、雕塑，等等，甚至包括军事，它希望通过自身的努力，逐步成为深圳文化的一个著名品牌。

目前，“四方沙龙”已经通过媒体宣传、网站、海报等方式，建立了信息发布渠道，也形成了比较稳定的听众群体。在每个月最后一个周六的下午三点，已成为深圳市民参与“四方沙龙”的惯例。

从2008年开始，“四方沙龙”演讲内容的设计朝着系列主题的方向发展。这一年的演讲，主要围绕梳理中国当代艺术的各个领域在改革开放三十年间的发展来进行的。沙龙邀请到国内油画、国画、版画、雕塑、设计等各个相关领域的顶尖专家，回顾和总结了这些领域自改革开放以来的发展情况。

2009年，“四方沙龙”则配合深圳“设计之都”的建设，提出了“设计·城市·生

活”的系列主题，这一年邀请的是设计界的大师和专家，就设计和城市、设计和人的日常生活等问题进行系统的探讨。这些选题的设置，紧扣城市发展，紧扣市民所关注的问题，从长远看，它对城市文化品质的提升将起到重要的推动作用。

这个活动为什么要叫“四方沙龙”呢？这个名称在当初设计的时候考虑了三重含义：

第一，它代表了四个主办单位，它们是：关山月美术馆、深圳雕塑院、《深圳商报》文化广场、深圳卫视；2008年，深圳卫视改为深圳大学艺术与设计学院。

第二，“四方”代表一种知识的状态，表示来自各个领域的专家，讲述各方面的知识和思想，不设门槛、类别限制。

第三，“四方”代表参加沙龙的市民来自四方，到这里以学术会友，进行广泛的交流和沟通。

这本册子所收集的，就是从2005年到2008年“四方沙龙”的演讲和讨论中所摘选出来的部分内容，一共有27篇，通过这些专家的演讲记录和与听众互动讨论的情况，读者大致可以窥视出“四方沙龙”的基本面貌。遗憾的是，有些沙龙活动现场十分丰富，气氛热烈，但是很难用文字来传达，演讲和讨论的内容只好付之阙如了。

“四方沙龙”活动开展以来的关山月美术馆三任馆长，柴凤春女士、王小明女士、陈湘波先生对沙龙活动都倾注了自己的全力，每次沙龙活动各个细节都得到了他们悉心的指导。负责沙龙具体事务的黄丽平小姐、宋珮小姐，尽心尽力，她们勤勉的工作得到了参加沙龙的专家和听众的好评。目前，“四方沙龙”的工作正在关山月美术馆研究部黄治成先生的具体统筹下，朝着更加规范、更加系统的方向发展。

不能不提的还有沙龙的学术主持胡洪侠、齐凤阁先生，作为主办单位的负责人，他们轮流参与沙龙的现场主持，为沙龙增色不少；还有《深圳商报》文化广场的记者每次都对沙龙活动进行悉心的报道；特别鸣谢深圳宣传文化事业发展基金长期以来提供经费支持，这一切都成为沙龙工作得以正常进行的保障。

谨以这部文集，感谢所有支持沙龙的专家和听众，也希望通过这部文集，吸引更多的市民参与到沙龙的活动中来！

是为序。

孙振华

2009年8月16日

深圳宣传文化事业发展专项基金资助项目

四方沙龙组织委员会

主 任：柴凤春 王小明

委 员：孙振华 胡洪侠 齐凤阁 陈湘波

黄治成 黄丽平 宋 珮

主 编：陈湘波

副 主 编：徐 章 黄治成

编 委：陈湘波 徐 章 黄治成 王 坚

文祯非 颜为昕 陈俊宇 骆文华

鲁 珊 许中云 梁孟琴 黄丽平

宋 珮

责任编辑：黄丽平 宋 珮

美术设计：程 平 李倩凝 鲁 珊

摄 影：程 平 段海垠 陈 昉 陈红娟

许中云

地 址：深圳市红荔路6026号关山月美术馆

邮 编：518026

2005年—2008年关山月美术馆四方沙龙讲座一览表

2005年

刘申宁	再看中国革命
但昭义	钢琴艺术教育与钢琴艺术欣赏
詹晓南	21个孩子21个梦——《千手观音》幕后的故事
侯军	古典与现代——漫谈中国古典画论中的“现代意识”
杨小彦	视觉时代的影像力量
鲁虹	图像的时代与视觉转向
赵声良	灿烂佛宫——敦煌石窟艺术及其文化内涵
冯原	建筑史的“镜像”
毕学锋	平面设计面面观
李公明	当代艺术的社会学关怀
白先勇	昆曲之美——从青春版《牡丹亭》制作方向讲起
梁明诚、吴海鹰	与艺术家面对面——梁明诚、吴海鹰艺术欣赏

2006年

杨延康	纪实摄影的魅力
郭浩满	2006中国艺术品市场往何处去
王明涛	日本动漫产业发展现状调查
田小川	百年航母
徐嘉炀	水墨画的后现代情境
骆坚群	“变而愈化知所本”——黄宾虹晚年的变法方略
靳埭强	艺术·设计
韩少功	文学的梦游与苏醒
霍尔格·马蒂亚斯	文化场景的图像体现

2007年

- | | |
|-------------|---------------------|
| 王鲁湘 | 50年代中国山水画为什么会走向写生 |
| 陈履生 | 齐白石的人生和艺术 |
| 潘公凯 | 20世纪中国美术的传统主义是另一种现代 |
| 秋山孝 | 插画艺术的世界 |
| 万捷 | 如何让艺术品成为生活必需品 |
| 鲁虹、孙振华 | 开放的水墨 |
| 陈绍华 | 和陈绍华漫谈 |
| 新村则人 | 生活中的设计 |
| 尚辉 | 当代艺术品的鉴赏与投资 |
| 尹光华 | 收藏之乐——中国古书画收藏趣谈 |
| 周令飞、张梦阳、王锡荣 | 当前鲁迅的热点话题 |

2008年

- | | |
|-----|---------------------|
| 李小山 | 争论不休的中国画问题 |
| 齐凤阁 | 改革开放30年中国版画的格局及演化 |
| 李媚 | 中国观察——新时期以来的中国纪实摄影 |
| 廖雯 | 跟着感觉走——1980年以来的女性艺术 |
| 朱青生 | 80年代的美术批评 |
| 孙振华 | 走向开放的中国雕塑 |
| 殷双喜 | 双年展制度与非营利文化事业 |
| 曹意强 | 艺术的智性力量 |
| 许平 | 1978—2008：设计改变中国 |
| 鲁虹 | 中国当代油画概观 |

目录

序言

2005年

- 002 侯 军：古典与现代——漫谈中国古典画论中的“现代意识”
- 020 杨小彦：视觉时代的影像力量
- 037 鲁 虹：图像的时代与视觉转向
- 052 赵声良：灿烂佛宫——敦煌石窟艺术及其文化内涵
- 069 冯 原：建筑史的“镜像”
- 088 毕学锋：平面设计面面观

2006年

- 096 杨延康：纪实摄影的魅力
- 103 郭浩满：2006中国艺术品市场往何处去
- 112 王明涛：日本动漫产业发展现状调查
- 125 骆坚群：“变而愈化知所本”——黄宾虹晚年的变法方略
- 137 韩少功：文学的梦游与苏醒

2007年

- 150 王鲁湘：50年代中国山水画为什么会走向写生
- 159 陈履生：齐白石的人生和艺术
- 172 潘公凯：20世纪中国美术的传统主义是另一种现代
- 182 鲁 虹 孙振华：开放的水墨
- 199 尚 辉：当代艺术品的鉴赏与投资
- 227 周令飞 张梦阳 王锡荣：当前鲁迅的热点话题

2008年

- 248 李小山：争论不休的中国画问题
- 260 齐凤阁：改革开放30年中国版画的格局及演化
- 273 李 媚：中国观察——新时期以来的中国纪实摄影
- 293 廖 雯：跟着感觉走——1980年以来的女性艺术
- 306 朱青生：80年代的美术批评
- 320 孙振华：走向开放的中国雕塑
- 334 殷双喜：双年展制度与非营利文化事业
- 345 曹意强：艺术的智性力量
- 355 许 平：1978—2008：设计改变中国
- 373 鲁 虹：中国当代油画概观
- 389 后记



關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

四方沙龙 SQUARE SALON

以平民的语言，讲述专家的观点；以生动的直观，传达学术的主张；以沙龙的方式，营造对话的空间；以公众的参与，塑造深圳的品牌

主办单位：关山月美术馆 深圳雕塑院《深圳商报》文化广场 深圳卫视

系列学术讲座之五 SALON
關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

古典与现代

主讲人：侯军



主要内容：在几百年东西方的文化交融，特别是近百年以来新艺术运动中，东西方艺术分别出现了新的现象，西方的现代派艺术在某种程度上与东方艺术发生了联系，而东方的艺术却仍然保持着自己的传统。本文将探讨东西方艺术在历史上的联系与区别。

本文将探讨东西方艺术在历史上的联系与区别。从古希腊的史前艺术开始，到文艺复兴时期的艺术，再到19世纪末20世纪初的现代派艺术，我们将看到东西方艺术在形式、主题、表现手法等方面的交流与融合。同时，我们也将看到东西方艺术在各自文化传统下的独特发展。

2005/06/25/ (星期六) 15:00-17:00

深圳市红荔路6026号关山月美术馆二楼学术报告厅

电话预约，免费入场。

详细信息请登陆网站：www.gsyart.com

预约报名电话：0755-83063086 83063265

四方沙龙 SQUARE SALON

系列学术讲座之七

關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

四方沙龙 SQUARE SALON

系列学术讲座之八

關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

四方沙龙 SQUARE SALON

系列学术讲座之九

關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

四方沙龙 SQUARE SALON

系列学术讲座之十

關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

四方沙龙 SQUARE SALON

系列学术讲座之十一

關山月美術館
GUAN SHANYUE ART MUSEUM
www.gsyart.com

灿烂佛教敦煌石窟艺术及其文化内涵

主讲人：赵声良博士



2005/09/24/ (星期六) 15:00-17:00

深圳市红荔路6026号关山月美术馆二楼学术报告厅

电话预约，免费入场。

详细信息请登陆网站：www.gsyart.com

建筑史的镜像

主讲人：冯原博士



2005/10/29/ (星期六) 15:00-17:00

深圳市红荔路6026号关山月美术馆二楼学术报告厅

电话预约，免费入场。

详细信息请登陆网站：www.gsyart.com

之间的思考

解读设计平面

主讲人：李学锋



2005/11/26/ (星期六) 15:00-17:00

深圳市红荔路6026号关山月美术馆二楼学术报告厅

电话预约，免费入场。

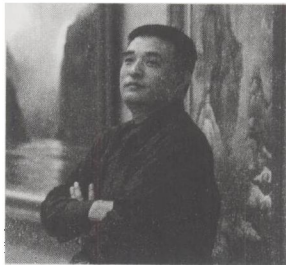
详细信息请登陆网站：www.gsyart.com

四方沙龙第4讲

学术主持：孙振华 主讲人：侯军

主讲人简介：

侯军，文艺评论家，散文作家，现任深圳报业集团副总编辑兼深圳特区报副总编辑，深圳大学客座教授。自18岁步入报海，投身新闻传媒的编采与管理，并较早涉猎舆论社会学方面的相关研究，其社会学专著《疲软的舆论监督》作为《社会学者对社会的警告》丛书的第一本，在当时全国新闻学术界产生一定的影响。此外，对中外艺术史、书画美学、散文写作及中国茶道等领域兴趣尤为浓厚。现已出版各类专著10部，其系列文化访谈《问道集》、艺术随笔集《孤独的大师》出版后引起读书界广泛关注。



古典与现代——漫谈中国古典画论中的“现代意识”

一、东西方艺术的对望

中国艺术同西方现代艺术思潮的碰撞与交融，至晚在20世纪初就已开始。1904年，当戊戌变法失败后流亡海外的康有为第一次站在意大利文艺复兴时期的艺术杰作面前时，他几乎被达·芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗等大师的写实技法惊呆了。在钦佩之余，他不禁喟然长叹：“我国画疏浅，远不如之。此事亦当变法！”如何变法？康老夫子开的药方是：“今宜取欧画写形之精，以补吾国之短。”如果把康有为的国画“变法”之议，视为中国的有识之士开始正视西方艺术的一个标志，那么，“五四”时期陈独秀所提出的“要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神”的主张，则不啻是中国画界自觉接受西方艺术影响，否定中国绘画传统的一个开端。陈独秀第一次明确提出“打倒王（四王）画”的口号，向传统绘画宣战：“像这样的画学正宗，像这样的社会上盲目崇拜的偶像，若打不倒，实是输入写实主义、改良中国画的重大障碍。”（见陈独秀《美术革命》）。在此之后的几十年中，中国画坛曾出现了诸多改良中国画的新论和新潮：有人成立“决澜社”，全面引进西方现代艺术和观念（庞薰琴、卫天霖等）；有人主张

“调和东西方艺术”，以“实现中国艺术之复兴”（林风眠等）；有人则认定“建立新中国画既非改革，亦非中西合璧，仅直接师造化而已”（徐悲鸿等）……真可谓见仁见智，众说纷纭。

当历史的车轮前进到20世纪的尾声，当改革开放的洪流冲决了闭关锁国的屏障，当与世隔绝多年的新一代中国画家猛然间透过门缝向外张望时，他们就像当年康有为一样，被西方光怪陆离的现代艺术新潮惊呆了。历史再一次把中国画推到了东西方艺术的涡流之中。而开始于80年代中后期的中国美术新潮，就是一些激进的中国画家面对西方艺术挑战所作出的回应。没时间冷静思索，顾不上评辨真伪和优劣，他们只管饥不择食地向西方汲取，从蒙德里安到康定斯基，从达达运动到波普新潮，直如“横扫千军如卷席”，一切先“拿来”再说。泥沙俱下在所难免，鱼目混珠也是情理中事。如果从冲破板结的冻土，引入新鲜空气来看，这无疑是件好事。然而，真理向前多迈一步就有可能变成谬误，由对西方现代艺术的盲目崇拜，进而演化成对自己民族艺术的虚无、贬损，则暴露出某些肤浅与褊狭。

回首十多年前的中国画坛，曾经风行过许多貌似新奇的高谈妙论：有人提出“中国画是封建社会小农经济的产物”，“属于已经死亡的时代”，因而它的命运也只能是死亡；有人认定“新的现代美术应该是在废墟上建立”，理由是中国压根就“没有真正意义上的现代绘画”；有人抱怨国画总是“老态龙钟、气喘吁吁地跟在时代生活的后面”，同现代艺术潮流根本“格格不入”；有人直言：“中国绘画理论在我们今天的历史条件下，不是修正和补充的问题，而是要来一个根本的改观”；更有人认为连“中国画”这个称谓都可以“任其消亡”……在他们看来，国画已经不可救药，再为它投入时间和精力已经毫无意义。中国绘画要想“冲出亚洲，走向世界”，只有从洋人那里去“寻找新的绘画语言”，去“求得与世界现代艺术对话的可能性”。至于古老的国画，即使出于怜悯，也只能将其列入“保留画种”，摆到古董堆里聊备一格而已。这正可用上一句在前几年颇为流行的断语：“中国画已经穷途末路了！”

这断语像一块巨石，沉重地压在了所有热爱国画艺术，关心国画命运的人们心头。它的偏激和荒谬如此的明显，但要真正令人信服地驳倒它却又谈何容易？

早在20世纪30年代初，中国画也曾面临着西方艺术的强劲冲击，外来新潮纷至沓来。当此之际，学贯中西的大学者傅雷先生曾写下一段精辟的见解，他说：“至欲撷取外来艺术之精英而融为己有，则必经时势之推移，思想之酝酿，而在心理上又必经直觉、理解、憬悟、贯通诸程序，方能衷心有所真感。”这就是说，对外来艺术的撷取，必须经过时间的沉淀和实践的检验，从比较中鉴别优劣，从反思中获取真感。这种冷静而深刻的真知灼见，能够出现于一片狂热与喧嚣的“全盘西化”的声浪中，不啻是空谷



图1 睡莲 莫奈

足音。然而，如此宝贵、中肯的意见，在当时却没有也不可能引起相应的重视和回应。

艺术史上的许多现象是耐人寻味的：20世纪初，当东方诸国的艺术家纷纷向西方寻求新的艺术源泉时，人们并没想到西方的艺术家也正在以景仰与钦佩的目光瞩望着东方；而今，到了21世纪，东方人对西方艺术的发展历史已逐渐有了更全面、更深刻

的了解，蓦然回首之际，却惊奇地发现，原来我们一度向西方求索、寻觅的所谓现代艺术“新潮”，竟然有相当大的一部分本是从东方发端的——自己端着金钵，却向旁人乞讨，这实在是一个让人笑出声来的“笑话”。

西方艺术家一向把产生于19世纪晚期的印象主义视为现代艺术的开端。而印象派画家是从日本的浮世绘版画受到启发，进而开始脱离古典写实传统，走向变革之路的。当印象派的领袖莫奈在1867年世界博览会上第一次看到具有东方情调的浮世绘时，曾兴奋异常地写道：“它们以精致的趣味时时叫我喜欢，我赞同他们美学原则中的暗示，它利用一个阴影引起实在感，利用一个片断引起整体感。”这就是说，印象派画家正是借助于东方美学原则的“暗示”来创造他们的新艺术的。难怪莫奈晚年所画的“睡莲”会那样迷蒙斑驳，似真似幻，似乎有一些中国写意花鸟画的意味。（图1）

过去，西方人一直尊奉着从古希腊沿袭下来的“再现自然”的艺术信条，然而，当古典写实绘画变成一种僵化的程式，使一些艺术家感到是一种束缚的时候，他们像发现新大陆一样，重新发现了东方，他们在东方艺术中找到了用以同古典绘画相抗衡的几乎全部武器。也正是从这个意义上说，印象派作为西方古典绘画的终结与现代绘画的肇始，正是东方艺术所催化出来的产物。正如鲁迅先生早就指出的：“中国及日本画入欧洲，被人采用，便发生了印象派。”

以印象派为源头，西方现代艺术大潮波澜起伏，浩浩荡荡，席卷了整个20世纪的西方画坛。而沿着这支脉繁多的艺术之流寻幽探胜，你会惊奇地发现，几乎每一个现代艺术流派都像它们的“源头”一样，不断地从东方艺术中，各取所需地汲取着丰厚的营养。凡·高宣称：“我的整个创作均以日本绘画为基础”。他还说：“当你处处发现日本的绘画，不论是风景还是人物、色彩都是那样鲜艳夺目时，你一定会产生一种绘

画革命的思想。”马蒂斯则直言：“我的灵感常来自东方艺术”，“我的风格是受塞尚和东方影响而形成的”。米罗则试图从中国的书法艺术中获取意外的形式美感，以强化自己作品的东方色彩。至于只活了28岁便英年早逝而近来却大受青睐的奥地利表现派画家埃贡·席勒，不仅其绘画大量采用了东方式的线条勾勒，而且径直把自己的签名都“画”成中国篆刻的样式，嵌在画面之上……（图2）

源远流长的东方文明，以其博大精深、汪洋恣肆，构成了人类文明中最为深邃的组成部分。我们往往因为“身在此山中”，总难免“不识真面目”。然而，西方作为一面镜子，却常常更能够反射其迷人的光华。这个参照系的存在，无疑会使我们重新掂出东方艺术的真正分量。20世纪80年代中期，曾发生这样一个真实的故事：当中国的一班“新锐”画家口口声声地要以引进西方“现代艺术”来代替“陈腐的中国画”时，美国有位最激进、最新潮的前卫艺术家约翰·凯奇竟被惊得目瞪口呆，连声责问：“为什么？为什么？”殊不知，在他心目中，东方艺术素来是西方现代艺术最神秘的源泉之一，他本人就曾公开宣称，正是中国的禅意和《易经》的妙道，给了他灵感，使他创作出抽象画。谁成想到历史却要跟这位前卫艺术家开这样的玩笑——这究竟要怪现代艺术的“历史错位”，还是怪我们中国人自己的妄自菲薄呢？

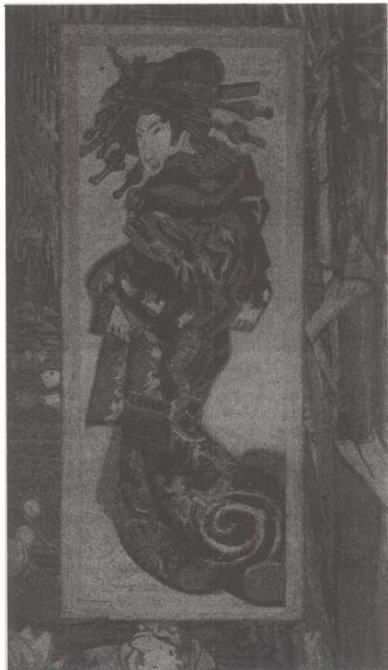


图2 凡·高笔下的浮世绘

二、东西方艺术观念的比较

用中国最古老的画论去和西方最现代的艺术观念进行对接和比较，是我十多年前开始做的一项十分有趣的研究。我曾醉心于此，陶然忘归。但是，时间关系，我不可能把诸多方面都谈到，只能择其要，予以简述，为大家理出一个脉络。

1. 具象·抽象·意象

西方现代绘画大致分成两大主流，即“抽象绘画”与“超现实绘画”。而抽象的趋势，则是贯穿于现代艺术发展进程中的一个最显著的特征，一些西方评论家索性把20世纪称作“抽象画的时代”。

的确，自从被誉为现代艺术之父的塞尚提出“要用圆柱体、球体、圆锥体来处理自然”的著名命题，西方艺术家便相继从各个角度投入了对抽象绘画的探讨。有人以修拉的“点彩派”为出发点，通过拆解物体的外在结构，使绘画走向了纯粹的几何图形，这一流派以毕加索的立体主义为枢纽，以荷兰画家蒙德里安的“冷抽象”为其归宿；有人则从高更的“原始派”艺术理论获得了灵感，以直抒胸臆地表现内在情感为绘画的终极目标，结果使绘画走向了纯以色彩构成的点线面组合，这一流派以马蒂斯的野兽主义为其枢纽，直至康定斯基的“热抽象”集其大成。当然，无论抽象画是“冷”是“热”，其大方向却是一致的，那就是他们统统离具象越来越远。

有些论者据此批评中国画一直抽象得不彻底，要想不被时代潮流所淘汰，就必须向西方靠拢，彻底抛弃具象成分，尽早“抽象”起来，这样才会绝路逢生，柳暗花明。

回顾一下中国艺术发展的历程，就会发现中国画其实是世界上最早摆脱具象束缚的画种。在中国古代，起初也是以逼真为主臬的，《尚书》中有“惟肖其画”的说法。韩非子也有“画鬼易，画犬马难”之论，强调的都是“形似”的原则。三国时期，大画家曹不兴在给孙权画屏风时，误落一个墨点，画家顺势画成了一个苍蝇。当孙权前来观画时，竟以为是一只真苍蝇，“举手弹之”。这段佳话，说明当时人们还是以“栩栩如生”、“惟妙惟肖”作为最高审美标准的。然而，到了东晋顾恺之时代，绘画观念发生了质的飞跃，以“逼真为上”的观念被顾恺之的“传神”论所代替。只要能够“传神”，具象的逼真可以被忽略，甚至被破坏。有一次顾恺之为裴楷画像，凭空在他颊上添画三根毫毛，使得神气更胜。此后，在宋元时期又兴起了更具抽象意味的大写意水墨画，使具象的成分进一步锐减。苏东坡写诗说：“论画以形似，见与儿童邻。”倪雲林则提出“逸笔草草，不求形似”的著名论点。从此，写意画成了中国画的主流，其最大的特点正如齐白石老人所精辟概括的：“要在似与不似之间。”在这里，“不似”中就含有抽象的意味，而“似”则又专指抽象中的具象。“太似则为媚俗”，断不可取；“不似则为欺世”，是糊弄老百姓。中国画的高妙之处就在于，它的抽象从不超出欣赏者所能接受的极限，而它又同具象永远保持着一定的距离。不论似与不似，均以能否抒写画家的“胸中逸气”为皈依，这种主观意志与客观物象的高度融合，便构成了中国艺术语汇中的一个特殊概念：“意象”。《文心雕龙·神思》中有句云：“独照之匠，窥意象而运斤。”在这里，“意”可解释为主观情意，“象”则可理解是客观物象，这两者本是一对矛盾，然而却在中国画家的笔墨中得到了完美和谐的统一。这是唯有中国人才能领悟的艺术哲学。

西方人历来习惯于严密的逻辑推理和科学实证，因此不论搞科学还是搞艺术，都喜欢条分缕析、穷源竟委。他们一旦认定抽象艺术是对自然具象的反叛，那就干脆离自然

具象越远越好，而且不惜发微探奥地引入数学公式，将抽象绘画分解成几何图案，直至走到抽象的极端，令观者不知所云。接着，循着物极必反的规律，从抽象折返到具象中来。在这里，我们不妨引用凡·高的一段话，来印证西方画家的这种困惑和矛盾的创作心态。他在一封写给友人的信中写道：“抽象在我看来似乎是一条有诱惑力的路子。但它也使人迷惑不解，上了年岁的人，甚至每一个人都会很快发觉：抽象是条死路。”

这段内心自白出自一位最先大胆地摆脱具象、走向抽象的现代艺术先驱之手，确实是耐人寻味的。纵观西方现代艺术思潮，虽然名目繁多，宗旨各异，但大抵总是在极端抽象与极端写实这两个极点之间大幅度摇摆和轮回。这种经常性的艺术倾向急剧逆转，固然曾使艺坛此起彼伏、热闹非凡，但是它对整个西方艺术的负面效应也是不容低估的。英国著名艺术理论家赫伯特·里德，就曾以折中的方式劝告艺术家们“很有必要在抽象和现实两条艺术道路之间往来游离，自由选择”，因为“以现实主义方法进行艺术创作，可增添你对生活、人类和地球的爱；以抽象主义方式进行艺术创作，会使你的个性获得解放，知觉变得敏锐”。说得确实不错。

然而，若套用这个“西方观念”来观照中国画的话，你会惊奇地发现，其实中国画家从来就是在抽象和现实两条道路之间“往来游离”、“自由选择”的，他们才是真正有能力兼容似与不似的“意象画家”。

2. 表现主义与“直追心中之画”

如果把西方古典绘画称作“再现自然”的艺术，那么，西方现代绘画则堪称是“表现自我”的艺术。

最早举起反对“再现自然”这杆大旗的是艺术先驱塞尚，他早在一百多年前就公然宣称：“人们不需再现自然，而是代表着自然。”

凡·高则紧随其后，提出：“在我眼睛里真正的画家是那些人，他们画各种东西，不是照它们的样子，而是照他自己的感觉那样。”

马蒂斯的表述显得更加直率：“我所追求的，最重要的就是表现。”“我们对绘画有更高的要求，它服务于表现艺术家内心的幻想。”

毕加索认为绘画的价值“不在于对事物的如实描写”，“人们不能光画他们所看到的東西，而必须首先要画出他对事物的认识”。

康定斯基则公然申明：“从心灵需要的观点出发，任何限制都站不住脚。”

当美国最具有反传统色彩的抽象表现主义画家波洛克谈到他的作画动机时，也只说是：“我想要表达自己的感情。”……

在一向注重摹写自然的西方，突然一股脑冒出这么多“自我表现狂”，这个现象本身就很值得艺术史家们认真研究。有些艺术评论家据此提出一个论点：在西方艺术史