当代艺术批评家丛书
DANGDAI YISHU PIPINGJIA CONGSHU

徐聚一

视面觉之言

XU JUYI
SHI ER JUE ZHI YAN

四川出版集团 四川美术出版社
SICHUAN CHUBAN JITUAN SICHUAN MEISHU CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

徐聚一 视而觉之言/徐聚一著.—成都:四川美术出版社,2007.5
(当代艺术批评家丛书)
ISBN 978-7-5410-3264-6

Ⅰ.徐… Ⅱ.徐… Ⅲ.艺术评论-中国-现代 Ⅳ.J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 062736 号

当代艺术批评家丛书

徐聚一

视而觉之言

责任编辑:李咏玫 汪青青
责任校对:培 贵
责任印制:曾晓峰
出版发行:四川出版集团 四川美术出版社
成都市三洞桥路 12 号(610031)
印 刷:四川省印刷制版中心有限公司
成品尺寸:210mm×145mm
印 张:8.625
字 数:240 千
版 次:2008 年 5 月第一版
印 次:2008 年 5 月第一次印刷
书 号:ISBN 978-7-5410-3264-6
定 价:35.00 元

著作权所有·违者必究
本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

目 录

初涉批评

参照“南北宗”论试对现当代中国画分门别类……3
吴冠中与波洛克，笔墨，谷文达，装置及其他……6
艺术需要“骂”！……11
《这片画坛》引言……14
落幕前的“拜读”……16
“吻”出来的“微言大义”……19
《科学与艺术》展的读后感……25
万寿寺观展记……31

赶“鬼”始末

“酒鬼”瓶有“鬼”？……38
该“慎重”而噤声？……49
关于法国糖果包与酒鬼瓶的对比照片之说明……54

文本清理

文本：《时间的切片》……57
文本：《中国画的世纪之门——卢辅圣、徐建融、谷文达对话》……62

编辑档案 53 则……71

画史札记

论董其昌“六墨”乃黄宾虹“七墨”之前身，兼论“渍墨法”就是“积墨法”……111
关于黄宾虹的三则掌故……116
“笔墨论”小考……120
董其昌……135
王原祁……137
胡石查……140
翟琴峰……142
金蓉镜……147
沈寐叟……150
沈寐叟晚年书联析读并略论民国书法……152
张廷济之一……155
张廷济之二……157
张廷济之三……159
张廷济之四……161
张廷济之五……163
重刊《从米书特色看〈多景楼诗〉的真伪》按语……165
读“任、吴、齐、黄”四人展……167
读“沧海一粟·刘海粟艺术展”……170
因为《诠释现代》……172
安迪·沃霍尔——“印”出来的大师……188
毕沙罗一门风雅……191

博古小识

太湖流域史前文明寻宝记……203
中华第一壶！夜壶？酒壶？水壶？……214

《故泥斋杂缀》序……219
良渚玉(一)……225
良渚玉(二)……227
良渚石……229
良渚陶……231
良渚玉和陶……233
良渚玉璜……235
雅玩之一……237
雅玩之二……239
雅玩之三……240
雅玩之四……241

人物追忆
《艺术跟踪》对吴藕汀的跟踪词……244
《艺术跟踪》第五期关于追思吴藕汀的文字……248
小记赵志钧先生……262
跋赵志钧《黄宾虹书信续编》……264
访张中行先生……266

后记……269

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

初涉批评

CHUSHE PIPING

我于上世纪末本世纪初来京，一脚踏进文化艺术圈，暂息画而事文字。此前，我几乎逍遥圈外近二十年。少年老成、自我作古，读书读画复读人，又常与二三友朋访胜寻幽为乐。彼时，写大篆画山水弄金石。与人通信，辄以书法、古文出之，弄得不少老先生误以为我是他们的同辈，甚至赠书落款有称我为“老先生”者，害我因此不敢去拜访。1989年之后，因悟中国书画之长恰在出世遁世，一涉当下便成尴尬，于是画了十年油画。期间，看各式电影——大片，地下或先锋，一概不拘；听各式音乐——戏曲，交响或摇滚，适意为上，并无分别。终于，要养家糊口，安身立命，几近“自由人”之状态必须转为“社会人”之生活。初，于某艺术网站做艺术栏目主持，《参照“南北宗”论试对现当代中国画分门别类》一文，可称余第一篇正式的白话文，所议或能有所指，然毕竟欠老到，只可算一大有想法之提纲。当然于学养而言，吾并非初出茅庐，对当代文艺所积十数年之见地与感悟，亦可借由文字而张扬。而我于文字，则不满时人之媒体腔、翻译腔、故弄玄虚伪学术之自摸腔。以为网络信息时代，正可引用中国传统文论、诗论及画论等语式，言简意赅，判断到位，无须浪费读者时间，故有意多写短文，期其言之有物，能叫人一口气读完。当时，眼见到处是肉麻吹捧的文本，而倡“诚实批评”，到如今则已多赞少毁矣，此亦顺应“中国特色”耳。只是这一个“赞”字，须有“恰如其分、不可肉麻”之底线，更不能将坏的也说成好的。

参照“南北宗”论试对现当代中国画分门别类

“南北宗”论一经董其昌提出，就被议论纷纭以至今日，其原因之一是有人对董氏的贬北倾向不以为然。

“南北宗”之论，不仅仅是品评优劣而已，其最精髓的地方，是将内涵意蕴迥然有别的两种不同画风，揭示得清清楚楚，再也不必混淆。而在此前，这两种不同的风格，尚未被人明确地加以区分过。

南北两宗，画法有别之外，其根本区别乃在内涵气息的不同。虽然北派并非全用斧劈，然其用笔难脱猛烈硬直之气。黄宾虹追求“含刚健于婀娜”的用笔，也只有在“南宗”的画里找得到。所谓“南宗”一系画家作画时的“不着力”，应是气息的放松。“南宗”画派特重用笔之妙，而用笔的力度也是起码的要求。至于软弱柔糜，实是“南宗”画派的末流之象。相反，“北宗”画派更着意在图式构造的变化上，其对用笔的追求与感悟则远逊于“南宗”，而遒劲蕴藉的笔墨，在“北宗”画里几乎难觅其踪。“北宗”用笔太过猛烈外露，就难免粗薄，难免作家习气，以至到了“北宗”末流的“浙派”，

就被讥为“野狐禅”了。

中国画经由现当代的累积发展，已日趋纷繁庞杂，如果论者仍然不加类别地将之混为一谈，在说法上就会陷入一种纠结状态。不妨参照“南北宗”论，弃其轻重之见而取其类别之功，于解开“纠结状态”或许可得启发。今试将现当代风格不一甚至大相径庭的“中国画”加以类别，拟分传统、创新、实验三派。

“传统派”对笔墨最为重视，可称是笔墨先行。故此派以黄宾虹为首选。其他如齐白石、吴湖帆、张大千、郑午昌、潘天寿、李苦禅、陆俨少、唐云、谢稚柳等人，与黄宾虹其实大有区别，因为他们的审美趣向虽然并未受洋派与新派的影响，作品中也未掺入西洋外来的画法，但他们对构图式样、画面韵味等方面的重视远胜于对笔墨的重视。当然，他们的作品毕竟富有传统意蕴，故仍入“传统派”为宜。且所谓传统也并非只有一个重视笔墨的路数，或讲形或讲意或讲味，不一而足耳。至于当代，也有不少“传统一路”的画家，只是其趣向更为广泛，“传统”云云，不过是“意思、意思”就可以了。

“创新派”则是从传统出发，掺入其他画法，如西洋的对景写生、速写甚至漫画、连环画、日本画等等。这一派虽然也基本以线造型，但趣味已大不同于传统矣。此派重视对个人模式、时代风貌等相对表层的建构。代表者有朱屺瞻、徐悲鸿、刘海粟、钱松岩、林风眠、关良、傅抱石、蒋兆和、李可染、黎雄才、关山月、赖少其、石鲁、亚明、黄胄。其中，人物画家如徐、蒋等，直参西法，再如黄胄的用笔，则得法于速写。又如林风眠的作品圆润静谧，仍有沉着浑厚之气，不失东方情调。虽然离此文所界定的传统更远，但与“实验派”有别，故仍归入“创新派”较宜。而朱屺瞻、关良两位，虽不作特别强调，但其作品中的笔墨境况，反可胜出不少“传统派”者。

“实验派”则完全不拘笔墨、线条，甚至在材质上也扩大到传统范围之外。对这一派，如果套用评论传统的方法，在理论上就先犯了不可类比的错误。“实验派”的批评参照，不该是“传统派”也不该是“创新派”，反到可与洋人的纸本甚至布面作品加以类比评

说。此派人物则有刘国松、谷文达等，以及当下的一批现代水墨“精英”们。若将此派作品去让“传统派”或“创新派”看，则无疑是问道于盲。此派之审美范畴与传统本土的审美经验几乎风马牛不相及。假如一定要说此派也与传统有关，则至多在人文背景等方面有点联系。单看作品，则传统何在？毕加索当年始终反对抽象画的提法，对抽象画作品亦从未认同；但后来波洛克的画比之毕翁也毫无愧色。今日之“实验派”们，未卜他日能如波氏当年之雄否？以我的感觉则并不乐观焉。

2000年 10 月 14日

吴冠中与波洛克，笔墨，谷文达，装置及其他

一直以为认艺不认人，因为人品好不等于作品就好，作品好坏无关人品好坏。艺术面前无古今中外、长幼尊卑之分，却有优劣高下之别。论艺不可掺杂情面，因为胡子一把，因为头发太白，因为地位很高，因为名声颇大，怕伤及情面而只讲好话，则其论必低下庸俗。艺术家之起码胸怀乃是“隔靴搔痒赞何益”。至于“武断”、“放冷箭”之类，不是被论者胸襟狭小，便是论者别有艺外之心了。而真正能“断”的只有历史，论者之断算不得数，仅是一家之感、一家之言而已。此文竟然要如此套头，无奈之至。

对吴冠中与波洛克的艺术比较，笔者的看法非常明确肯定，吴冠中与波洛克岂能相提并论；若非论及“雷同”，则比也不必了。

可能因为太熟悉评论界的现状，江洲在提出吴冠中与波洛克作品的“雷同”之后，已预见到了“吴先生或评论家可能会有别样的解释。”

果然，翟墨的话最能作这些“别样解释”的代表：“波洛克的行动绘画是主观情绪支配下的滴溅泼洒，吴冠中的点线抽象是密林

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

藤萝印象的抽象提炼。”

陈瑞林的解释与翟墨无别：吴冠中“来自生活，来自写生后的创造”，波洛克“强调主观的流露，强调自动。”

吴冠中则说“观众并未研究作者间的根本差异，也能理解，但这与借此放冷箭说‘抄袭’是另一回事，性质完全不同”。（按：江洲文章里并无“抄袭”一词。）

三家都强调了画法上吴冠中与波洛克的不同。只是翟、陈两位都承认吴冠中与波洛克存在着“表面某些画迹相近”，“画面或有相同之处”。吴冠中则并不认为自己画中有“相同”之意，而要观众“先得研究作者间的根本差异”。

原来，只要画法不同，就算“表面某些画迹相近”，或作者间确有根本的差异（比如吴冠中与波洛克），便与“抄袭”不着边际了。有人用脚踏、用嘴喷，或者学安迪·沃霍尔用丝网印，弄它几张林密萝藤的图像，也加些小红点就称它是红高粱，可不许说他是“抄袭”的哟。

但尽管翟、陈作出“抽象提炼”、“写生后的创造”等“言语游戏”般的解释，“都难以更改视觉上的直观感受——毕竟画面雷同，形式相似。”

吴冠中说20世纪80年代后才看到波洛克的作品，并没有为“雷同”之嫌开脱多少，相反倒显得吴先生的孤陋寡闻来了：他没有察觉到自己并未烧掉的“点线抽象”作品，竟是与波氏“雷同”的。

翟氏提出“抱怨酱油没有醋味，或指责红茶不像可乐”是一种“异元”批评，这揭示了在评论界尚未显明的一种现象，有发明之功。但问题是吴冠中与波洛克的艺术相比较，成了一种变质的“异元”，是酱油太酸，是醋又太咸；是红茶嫌多了些气泡，是可乐则少了些畅快。不能把一个玩票唱程派的去跟梅兰芳相比，还说是酱醋有别，风格不同。发明“异元”的同时，当知酱有优劣之别，醋有新陈之分。

吴氏的抽象倒真是仅得波氏抽象的“表面相似”，波氏作品浑

大厚重，纵深灵动，而吴氏作品浅泛单薄，气弱之极；波氏的线条圆劲而又流动，吴氏的线条扁平而又浅浮。

本来拿吴先生的纸本与波洛克有着极厚质地的油画来比，实在有点委屈，更无奈的是吴的用笔浅显直白，少了书法用笔的金石气，而“含刚健于婀娜”、“粗而不犷、细而不纤”的用笔之妙就更遑论之了。吴先生作品里的用笔境况，还是能说明他确实缺乏在用笔上的着意着力，或者更确切地说，吴先生对于构图变化、画面情调、个人模式等诸方面的重视，远远大于对笔墨的重视。对此我已不敢置它什么疑了，因为这业已成了“时风”，成了据说是“水墨精神”与“水墨本色”。有“学院”评论家们正欲为之设计一个“品评新标准”的报道云云。

或许有人会说，我这是拿红茶来与可乐瞎比方。但波洛克也有手绘的油画及纸本作品，它们与吴氏作品相比较，其视觉感受仍然与前述的一样。

中国画与洋画不能相较？非也，人类艺术必有共通处，所谓人心千古不易。黄宾虹的精品，可与波氏的并置在一起而毫无愧色，虽然波氏的作品质地厚重，幅面庞大，而黄氏的作品平面纸本，尺寸细小，但这一中一西足可抗衡比肩。

黄氏之所以能抗衡波氏作品者，仍在于笔墨的精到。本来，画面韵味、个人模式并非不重要，但如果笔墨粗劣浅薄，则画面韵味的美妙，个人模式的鲜明等等，都将流于空泛表面。这些作品或许在极有气氛的展厅里，在缩小了的印刷精美的画册里，真能“精神”、“本色”而迷人一时。但若把原作搬回居室，晨夕相对，品茗细读，则其“精神”、“本色”必将薄相毕露，浮躁烦人而已。

所谓经得住历史的验证，断非就是展厅气氛、画册效果罢了。它要经得起被各式人等又各异的反复观赏，也即常说的耐看。而想要耐得住看，在中国画当求之气韵生动以外，则是笔墨之精；在西洋画当求之意蕴强劲以外，则是笔触肌理之美。我们乍见凡·高作品，在感受过“色彩强烈”、“热情如火”、“内心的痛苦在张力中扭曲盘卷”之后，我们还会感受到其沉着之气，以及遒劲苍辣、凝

重厚实的笔触肌理。而倘若抽去这可玩味的“遒劲苍辣、凝重厚实”，那么，前述的“内心痛苦在张力中扭曲盘卷”的风格，必将沦为空虚做作，叫人如何感动得了。至此，到底该先强调笔墨还是画面情调、个人模式，可以不言而喻了。无笔墨之情调必薄，无笔墨之模式必陋，这是笔者认定的古今中外千古不易之理。此处所言笔墨乃精到之笔墨，而非低劣之笔墨，吴先生的画中也可算有笔有墨，但低劣耳。张仃先生之笔墨，亦低劣，彼乃论有不同，而笔墨之低劣则“雷同”也。

不觉多说了几句有关笔墨的话题，实在是出于对吴先生作品中轻于用笔的可惜，以致让人感到他的作品与波氏的作品放在一起大有愧色——尽管吴先生作品的拍卖价有高于黄宾虹的。

由此还可联想到刘国松、谷文达、周韶华诸家，不认笔墨的账，欲以表面文章取胜，一时固然也有人喝彩，但他们的作品何时能在波洛克、德库宁诸洋大师的面前神情自若呢？谷氏好像已有醒悟，可能是因为他有更多“比较”的机会，知道放弃了笔墨，又仅在一张纸头上涂抹，是何等的无奈？他终于不用笔墨而放弃笔墨，虽然他仍然把新材料叫做“毛发墨汁”。但他的作品又怎能与安塞姆·基弗的作品并置而无愧色呢？所以现在谷氏连平面也放弃，而做起综合装置来了。在此，我想劝一些研究及倡导传统笔墨者，对装置作品不要轻率品评，倘若有评那也只能算你个人的感受，而算不得多少已越出个人范围的批评家之评。因为阁下们的研究基础与研究范围，还不够作为品评装置作品的参照系。作为一个严肃认真的评论家，在他要来评论装置作品之前，先得读上少说百件的装置作品吧。这个问题上已没有耍嘴皮的可能了，今日已非杜桑当年，只一个“小便池”了得。而目下，即“时髦”、“先锋”评论家们读过的装置作品，也未必能有百件。装置评论正如此间的装置作品一样，还处在学习阶段。但别以为谷氏的装置作品因为以上原因就能逍遥评外了。国外对其作品也并非一致公认，且十几年间得出的评价，还算不得是历史的定论。对谷氏的装置作品相信自有其中肯之评，只是目下可能时辰未到、评才未出吧？但历史

老人一到，就真伪立判焉。

无论洋大师、土大师，都具有过人的艺术才华之外，对艺术皆是呕心沥血乃至献身。艺术既非轻飘飘玩出来，也非激昂昂喊出来——这种行径大都是艺术史里的小丑所为。大师往往“代不数人”。投机取巧，弄些情调，弄些模式，虽然下了“废画三千”、“行程万里”之类的苦功，但所为者只因仅是“取巧”、“情调”、“模式”，而仍难讨艺术的好——这也是艺术的规律。他们虽然逞能一时，自为得计，却终将为历史所弃，愿有心人鉴之。

结束此文之前，还得跟一直受“大批判”威慑，至今“杯弓蛇影”的人说明一下，笔者搞不来“大批判”，仅仅是，你有展览的权利，你有出书的权利，你有讲座的权利，你有卖画的权利，便有了我评说的权利。“入木三分骂亦精”的“入木三分”本是评论之“底线”，然笔者反对“骂评”、“酷评”，只追求不伤人格的诚实批评，论艺术而不论情面的批评。假若“诚实”让某些人感到比“酷”“骂”还难以忍受，则是笔者所无法理会的事了。

2000 年 11 月 1 日京郊

艺术需要“骂”！

“印象派”、“野兽派”、“立体派”等许多画派的名称，原来都是当初的评论家们颇为得意的讥讽谩“骂”之词。

莫奈最有名的那幅《日出印象》展出以后，被评论家逮住“印象”一词大做文章，极尽讥讽，因为这词里有一种作者功夫不济而推说此乃“印象”的嫌疑，当时的审美模式，凭“印象”作画则几乎就是骗人的把戏了。也是阴错阳差，后来觉得用“印象”一词来描述这个画派最为贴切，原含的贬义也终被此派的杰作给彻底消解了。

“野兽派”可算是谩“骂”之词，但因此派作品的色彩强烈、张力逼人，与“野兽”一词倒也颇为相称，以致后来被名正言顺地载入了史册。

被称为现代艺术之父的塞尚，在当时竟然被自己的朋友、大作家左拉当做艺术失败者写进小说里。至于凡·高的艺术，则无论同行乃至评论界，在当初几乎是“骂”声一片，知音寥寥。不过，他们的艺术都经住了“骂”而终将彪炳千古。这些流派和大师们真可

说也是被“骂”出来的。

反观我们今日的“艺术家”们，日子好过了许多，又常常被评论界泡在“天花乱坠”里而“知足常乐”着。可能是娇生惯养了，还未被开“骂”，仅说“雷同”、“抄袭”，就大喊冤屈，还一副捍卫他“艺术神圣”、“大师风范”的样子。

是其艺术高雅不可“骂”？

是其艺术无力不经“骂”？

至于评论家们的“天花乱坠”，可能是想与“艺术家”分一杯羹，不得已而为之。另一层原因，或许是有了以往评论家们的错“骂”之鉴，长了“史识”。于是，尽管“行为”胡闹，“观念”骗人，不赞亦不“骂”为妙。更有甚者，平日里长篇累牍让人云里雾里高深莫测而俨然大批评家，临了却振振有词曰：具体作品、具体作者，概不作评。想来他并非不屑评，而是不敢评，万一评错了，岂不授人话柄。可见，“史识”何其高深。

曾在网上读到过王蒙先生的一段话：“探索性的东西，你要支持它，是非常危险的；你要扼杀它，又是非常不智的。你支持它，有支持垃圾的危险；你要扼杀它，有扼杀艺术的可能。所以世界上的事，总不是那么方便，谁也得不出一个全面的答案。在支持垃圾与扼杀艺术的两难处境中，我们应该怎样选择呢？从理论上说，我们宁可冒保护垃圾的危险也不要去扼杀艺术。”这若为“文化管理”，倒是开明之举。但若是作为一种批评的态度，则不免油滑之嫌，它背后的潜台辞似乎是“我们宁可‘天花乱坠’，或者‘顾左右而言他’、不赞亦不‘骂’，最佳三十六计‘沉默是金’为上，也不要去‘冒扼杀艺术的危险’，免得被别人被后人嘲笑”。

“探索”有同“猜谜”、“赌博”之嫌，因为谁也不敢确定“探索”的结果是“一无所有”还是“得宝骤富”。那么，评论家的“史识”和油滑似乎值得同情？

其实，真正的艺术，即独裁专制如希特勒都难于“扼杀”，评论家又算老几？能奈艺术何？

评论家固然无“扼杀”之能，但他们不能因此对“垃圾”视而不

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com