



艺术之沙

——黄坚艺术评论集

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术之沙—黄坚艺术评论集 / 黄坚 著. —北京: 中国文联出版社, 2002. 11

(时代精品文丛)

ISBN7-5059-4068-6

I. 艺… II. 黄… III. 文学-评论集-中国-当代
IV. 1267

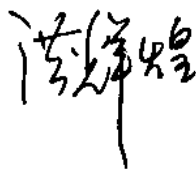
中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第013173号

书 名	艺术之沙—黄坚艺术评论集
作 者	黄 坚
责任编辑	尹龙元
装帧设计	黄 坚
出版发行	中国文联出版社
地 址	北京农展馆南里10号(100026)
经 销	全国新华书店
印 刷	福建泉州晚报印刷厂
开 本	850×1168 1/32
字 数	220千字
印 张	9.5印张
印 数	0001-1000册
版 次	2002年12月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 7 5059-4068-6/I·3164
定 价	25.00元

本书如有印刷质量问题, 请直接与承印厂联系

写在《艺术之沙》前面

泉州市人大常委会副主任
中共泉州师范学院党委书记



泉州美术界中人，艺术创作和理论研究两者兼而为之且都达到一定水平的，为数似乎不多。在这“不多”之中就有一个黄坚。

黄坚1982年毕业于福建师大美术系，1986年考入中央工艺美术学院进修，长期在高校从事美术教育。由于教学的需要，更源自对艺术创作一以贯之的兴趣和追求，黄坚始终没有放弃手中的画笔，先后在省、市举办过个人综合性作品展及中国画、黑白画作品展，出版了《黄坚黑白诗画》、《黄坚剪纸艺术》两本书。与此同时，他自觉以“学者型的艺术家”为努力方向，结合教学，深入思考美术及相关领域的诸多理论问题，经常把所思所感形诸文字，把教案讲稿整理成篇，多年积累，略加筛选，于是有了放在我们面前的这本艺术评论集《艺术之沙》。

《艺术之沙》的主体是论文，另有部分随笔、专访和对艺术家及其作品的评介文章。全书没有一个明确的课题研

究方向，内容比较杂，涉猎了文化思想、绘画理论、社会学、哲学、美学、语言学、书法、雕塑等多种学科门类，但在这“杂”中却让我们看到作者宽泛的知识面和厚实的文化底蕴。跨学科专业交叉、融合、渗透的优势在他身上得到了明显的体现。更为可贵的是，他又能“把自己放置到当代艺术前沿之中”，在跟踪中保持着与现时前沿的对话关系，包括与蔡国强、黄永砷等顶尖级人物的面对面，这就使得他能杂中见奇，时出新意。他的论文多写作于上个世纪80年代和90年代初，观点是“针对当时的状况有感而发的。”岁月流逝，潮起潮落，现在翻开重读我们没有时过境迁、褪尽颜色的感觉，其中仍能呈现出一种令人悄悄可喜的鲜活感和穿透力，譬如关于中国传统绘画理论的现代转型；关于在全球化背景下中华文化与西方文化、外来文化的互动；关于面对西方强势文化的冲击中国美术界应取的立场；关于变革中青年文化思想出现的非英雄化和多元文化价值趋向；关于在美术教育中重视对学生想象力、创造力的培养和教学内容、方法的变革；关于剪纸艺术要从民俗观念转向为现代生活服务；关于城市雕塑要与文化景观大系统相协调等；对这些问题的立论，都不是趋附时髦的浅层表达或人云亦云，而是冷静的理性面对，从中可以听到作者自己的声音，引发人们的深入思考和探讨。或许由于工作关系，我注意到《新时期中国画课程改革之我见》一文，这是泉州师院2002年科研项目《中国画教学课程改革及方案》的主题论文。作者强调，艺术教育必须适应素质教育的要求，转变传授技能至上的旧观念，加强对学生人文素质的培养和本土文化精神、文化身份的教育，改变僵硬划一的评估标准，以教师个性化的“教”影响和鼓励学生个性化的“学”，这样的观点是很有启示性意义的。我曾听过黄

坚的一堂国画人物教学课，尽管我感到他还欠缺一种收放自如的整体把握，但是，那种随意、自然、轻松的课堂气氛，贴近学生的感知体验，在平等交流中激发学生艺术表达欲望和能力的讲授方法，是体现了教学创新以人为本的某些本质要求的。另一方面，黄坚又不局限在“圈子”内打转，他以美术专业的审美眼光、审视他学科异门类的文化现象，也向人们提供了非专业观照下的独特发现。如，他从美术学角度对惠东服饰传承和变异的探索性解读；从诗情画意哲理的融合和艺的空间感、瞬间感出发评论陈嘉平、陈瑞统诗歌创作的美学内涵；从整体布局的绘画美和中国绘画传统笔意在书法上的运用这一新视点，分析蔡宗伟书法艺术的独特造詣，等等，这些都勃然有发人未发、发人少发的学术锐气，令人有耳目一新之感。

黄坚思想活跃，具有挑战性格。他明确表示对“艺术史经典判断产生一定的怀疑。”在《艺术之沙》中我们还读到这样的句子：“不相信越有民族性的东西就越有世界性这个命题。”（2000年）“纵观整个中国美术新潮，虽然有各种创作思想和流派，有众多不同的风格，但就本质上来讲，仍然是一种旧文化。”（1986年）“反文化是反思的真正开始的一种具体表现，先否定，然后再肯定，否定中已预示着新大陆的方位了。”（1987年）“统一的教学大纲和艺术多样性、个性化风格在本质上是相悖的。”（2002年）也因此，有的评论者认为黄坚“思想深处涌动着反叛的念头，而且言辞激烈。”学术贵在创新，创新往往伴随着对传统和现成的质疑批判，这种批判应该是扬弃，是辩证的否定，而不是简单的“对着干”。孔子曰：“学而不思则罔，思而不学则殆。”这句话作现代意义的解释应该是，学习理论但又不开动脑筋、

与时俱进，将会感到迷惑而不知所向；胡思乱想，缺乏科学理论的指导则可能陷入危险的误区。在《艺术之沙》中，我们高兴地看到黄坚坦诚表明了他对创新型、学者型艺术家，即能把艺术家直觉式的思维方式和理论家系统分析式的思维方式协调应用，具有对历史、哲学和艺术的完整理解，又能站在较高理论层次上来研究艺术现象的那种艺术家的推崇。黄坚毕竟有思想和理论学养支撑，走极端与他无缘，我们有理由对他的未来发展抱以乐观的期待。

最后，我不能不提到黄坚的文笔，流畅而又严谨，游刃有余，富有概括力和表现力，特别是那些艺术随笔，行文优美凝炼，抓住主要特征，三言两语，就把作品的手法意蕴和盘托出，寥寥几笔，能让画家其人呼之欲出。有这样一手好功夫，黄坚是不会真的缺乏创作和研究的激情。

说实话，对美术，我是地道的门外汉，与黄坚的接触不多，《艺术之沙》也没有全部读懂，写了以上文字，难免是隔靴搔痒，不得要领，我不揣浅陋，勉力应命，谨以表达对新书出版的祝贺之意。

二〇〇三年元月于泉州

目 录

写在《艺术之沙》前面.....	洪辉煌 (1)
中国古代绘画理论体系的构成初探.....	(1)
对中国传统绘画美学现代意义的思索.....	(10)
西方文化冲击与当前中国美术界.....	(14)
在劫难逃——前卫美术87展望.....	(20)
新的原点——青年反文化：美术非主流文化研究.....	(22)
文化思想的更新：变革中的青年文化.....	(35)
从语言学角度看艺术的世界性与本土性关系.....	(40)
论城市雕塑与环境的关系.....	(47)
反空间——现代巫术.....	(53)
惠东妇女服饰的传承与变异.....	(56)
黑白世界——黑白画解析.....	(85)
略论中国传统纹样构成与西方现代平面构成.....	(93)
学术类书籍封面和扉页设计.....	(101)
面具的美学——毕加索的美学世界.....	(115)
一个时代的终结——对任伯年、吴昌硕、齐白石艺术的一些看法.....	(125)
关于中学美术教育的几个问题.....	(134)

南方的风景·····	(204)
生活的细节·····	(208)
让我们走吧, 看吧·····	(210)
《武夷记行》序·····	(215)
《黄坚剪纸艺术》自序·····	(216)
柯尔维尔的《狗与桥》·····	(217)
柯罗的《摩特枫丹的回忆》·····	(219)
劳特累克的《红磨坊·跳舞》与电影《红磨坊》·····	(221)
蔡国强之“网”·····	(224)
与蔡国强面对面·····	(228)
一种简便的设计教育手法·····	(144)
剪纸艺术与创作浅谈·····	(147)
我对素描的理解·····	(158)
新时期中国画课程改革之我见·····	(171)
从泉州到威尼斯——蔡国强访谈录·····	(182)
多文化间的“游戏”——黄永砾访谈·····	(200)

黄永砮的文化图像·····	(232)
美丽的南方 美丽的诗章——陈嘉平和他的诗歌艺术·····	(234)
蹒跚彩笔绘侨乡——陈瑞统诗歌创作浅谈·····	(237)
游道绍的水彩世界·····	(246)
乡土之梦——黄向荣和他的雕塑·····	(251)
图像的探索——蔡少雄和他的装饰画·····	(255)
超然画戏自然品艺·····	(257)
充满生命力的艺术世界——评王国建的作品·····	(259)
可喜的开端——刘俊生画展观感·····	(262)
黑白情结——记洪开垦的吹塑版画·····	(265)
艺术的诚实——读林建平的作品·····	(267)
蔡宗伟其人其书·····	(269)
对传统的解析——黄国强的艺术·····	(272)
陈立德随想·····	(282)
艺海扬帆——记青年画家刘向东·····	(286)
后记·····	(289)

中国古代 绘画理论体系 的构成初探

中国古代绘画理论是中国古代艺术思想的精华之一。它在形成过程中，对中国绘画的发展有着不可忽视的影响。由于中国古代绘画理论所具备的内容的丰富性、见解的深刻性和艺术实践上的指导性，因此对于历代中国绘画的日臻完美产生了重大的作用。中国古代画论有其内在的系统结构，认真研究其理论体系的构成，有助于我们理解东方艺术历史进程中的一些重要特色。

本文试从中国古代画论中艺术概念的重叠、并列、多向等内部原因，来阐述它的重要特点和它成为体系的必然。

（一）概念的重叠

首先，应该思考和探索的问题是：在中国古代众多画论中是否存在一个体系？我认为是确实存在的。这是因为中国古代画论不但能够反映出艺术科学是最一般的规律，而且它把东方文化体系的一部分元素结构表现为我们所理解着的、朝着一种稳定的具有数学意义联系的方向前进，归入艺术科学的体系当之无愧。但由于中华民族历史上形成的思维方式和心理结构以及独特的地理环境，造成体系的形成方式和形式结构与西方理论体系迥然不同。

其次，既然能成为体系，必然有内在的结构联系。这种联系究竟是以什么样的形式出现的呢？我认为可以先在概念之间考察。中国画论的特色之一，在于概念在其自身性质的表现过程中，表现为尚未完全明确的模糊观念形态，概念之间经常意义相近，也

就是说，画论中概念的范围不断变大，说明其蕴含内容的巨大丰富性。概念之间经常出现不同程度的重叠，从而形成中国古代绘画理论体系的一个重要特征，由于一个概念与多个概念的重叠，不断外延，外延的过程，也就形成了联系的过程，联系又是系统结构的关键，任何系统结构特征都是各个因素的联系。

(1) “气韵”包含着“生动”这个概念。

“气韵既已高矣，生动不得不至”。（宋·郭若虚《图画见闻志》）。

(2) “气韵”以“气”为主。

“气韵生动为第一义，然必以气为主”。（清·方薰《山静居画论》）。

(3) “气”等于“势”。

“……万物不一状，万变不一相。总之流乎气，以呈其活动之趣者，是即所谓势也”。（清·沈宗骥《芥舟学画编》）。

(4) “意”影响着“气韵”。

“气韵……有发于意者，有发于无意者”。（清·张庚《浦山论画》）。

(5) “气韵”与“风范”、“神”等概念紧密联系。

“风范气韵，极妙参神”。（南齐·谢赫《古画品录序》）。

(6) “情（势）”作用于“生气”，“天趣”关联着“气韵”。

“不尽生气”“神属冥茫”“有情势”“有天趣……”。（晋·顾恺之《魏晋胜流画赞》）。

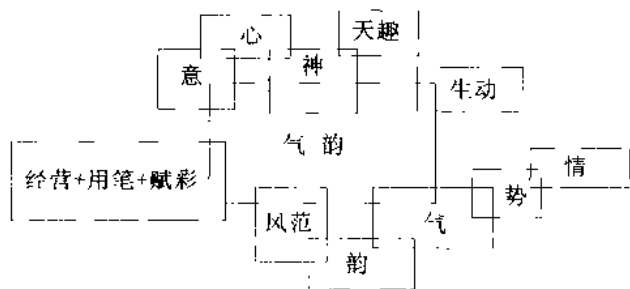
(7) “气韵”包括“经营”、“用笔”、“赋彩”等因素的构成。

“愚谓即以方法言，亦当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之”。（清·邹一桂《小山画谱》）。

(8) “心”对“气”的影响，“形”的作用和“韵”的产生。

“气者，心随笔运，取象不惑；韵者，隐迹立形，备遗不俗……”。（五代·荆浩《笔法记》）。

综合上面几点，不妨图示如下：



由上可见，就“气韵”一词在绘画理论上的内涵和外延就如此广大。正因为这样一个范畴包括另一个范畴，一个概念重叠着另一个概念，使中国古代绘画理论在概念的系统中连成整体的一片。概念除了自身同一的自足性外，同时又作为一个或几个新概念出发点。这样，每个概念都可以多次引伸发展，连成一系列具有关联意义的系列重叠。显然，中国古代绘画理论结构是连接性结构，而不是层次的逻辑体系。也就是说，不分门别类，不注重之间关系的演绎。

中国古代画论概念间的重叠，根源在于古代我们中华民族对于一些基本问题的认识方式上擅长采用比较辩证的方法和表达时的模糊。所谓“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义”（《周易·说卦》）。至于“道”如何解释，我们现代人的看法和古代人的看法同样存在着一定的差距。“道”本身的概念就体现涵义的模糊性和区域的无界限。阴阳、柔刚、仁义之间的具体界限也是难于定的。因为中国古代人对世界看法较注重于带根本性的东西，而以阴阳、柔刚等作为整个世界观本身的两个极端。这两种极端都通过所谓“道”粘合起来。

所以，我们在探讨概念的重叠问题时，还必须注意到概念之间的粘合。而这个问题最主要的是搞清用来粘合的“粘合剂”应该是什么，从而使这些概念之间能有关连相通的区域。作为中华民族古代文化的思想基础——儒道两家的根本性影响，体现在概念的重叠是“天人合一”，理论上以人“心”为各个概念的基本出发点。“心”具有统率一切的指导意义，是“粘合剂”。古人凭“心”的直觉建造理论的模式，由于这样，就造成中国古代画论任何问题穷究到最后乃是“心”在作祟。

这种由重叠造成的放射型的结构（以“心”为出发点），是中国古代绘画理论的重要特色之一。它在理论体系中各因素排列是非线性的，这一点与西方在理论体系大不相同。西方注重于理念的系统的推演发挥，注意理论体系的分门别类，同时重视理论的外轮廓（即理论的系统性），而中国却不是这样。例如：

黑格尔《美学》绘画部分目录

第一章 绘画

1. 绘画的一般性质

- a) 绘画内容的基本定性
- b) 绘画的感性材料（媒介）
- c) 绘画中艺术处理的原则

2. 绘画的一些特殊的定性

- a) 浪漫型的内容
- b) 感性材料的一些较明确的定性
- c) 艺术构思、布局和性格描绘

3. 绘画的历史发展

- a) 拜占庭绘画
- b) 意大利绘画
- c) 荷兰和德意志绘画

米芾《画史》目录部分

晋画

六朝画

六朝无名氏画

隋画

唐画

唐人无名氏画

五代画

通论绘画

论赏鉴

论装裱

杂记

从上面目录的比较中，我们可以看到，不善于推理演绎的《画史》目录，使本来已初步呈现线性的体系，被后面添了几篇不属于纯粹画史的文章破坏了。非线性表现出理论体系中各部门

的渗透性，表现在概念重叠排列没有严格的先后规律，而是呈现一团聚合（也是一种非对称系统）。各个概念的分布有自己的意义区域，自足性占了第一位。于是，自身存在的秩序就代替了总体的秩序，重叠的联系代替了线性的联系。

（二）概念的并列

中国古代绘画理论的概念之间有其联系的一面，但在另一面，作为概念本身，有其单一的外在形式。由于存在并列的缘故，中国古代画论中的许多概念是可以置换的，但同时各个概念又是相对独立存在的。例如关于四个“品”的论法。

张彦远	朱景玄	张怀瓘	赵孟頫	荆浩
自然	逸	神	神	(奇)
神	神	妙		神
妙	妙	能	能	妙
精	能			(巧)
谨细				

表中的自然、神、妙、精、能、奇等几个词，就其外在形式是呈并列关系，可意义的内涵是相近似的，最多只是程度的不同而已，但又是重叠关系。

其他诸如神、情、理、气等等，彼此之间同样是并列，虽然不可否认里面也有重叠。

造成并列的原因是古代画家、文人试图想各自对一些基本概念予以确切的解释。由于历史的因素，如每个朝代审美趣味变化的影响，使这些本来涵义相似的概念有着某种程度的分离。不过，概念的并列就可以呈现线性，加强了体系的可行程度，变概念为一种近似群的罗列集合。大部分概念内在的不确定性质使之存在着可以变化的内容区域。一些概念自身映射自己的定义，一些概念确实是从别人的定义映射到自己的身上。比如“气韵”，“气”是本质，“韵”却被理解为“气”的映射（清代方薰说：“气韵生动为第

一义，然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣”——《山静居画论》）。但气韵又映射到“意境”这个概念上来了（“气韵或在境中，亦或在境外。取之于四时寒暑，晴雨晦明，非徒积墨”——顾凝远《画引·气韵》）。其实两者是并列关系，但因映射的缘故，两者就勾通起来了。再比如概念“理”与“气”的关系，也说明了这个问题。有“理”才有“气”、“理”映射着“气”，有“理”，也就是说自然界存在着“理”，即规律。而“气”是人们认识自然界“理”的外在对象化，“气”顺乎自然。但“理”和“气”两者又是不同的概念，也早并列关系。两者之间的共同美学效果表现为气韵。

概念的并列还有分类和重新组合的功能，这功能也是体系所需要的，在中国古代画论中，“用笔”这一概念就分成了板、刻、结、浮、枯、肥、甜、痴、沉、神、滑、软、硬、重、滞、率、混、腻、虚、灵、巧、拙、厚等二三十种，而西方“用笔”一般就指“笔触”。中国古代画论把笔的自然运动痕迹再加上主观心理的审美感受，例如“战笔水纹描”，使其概念上就“用笔”这个概念含广泛的并列关系，从而造成解释“笔”迹有着众多的并列性解释，似乎“笔”的理论即可以成为体系。在这些并列的概念和涵义中，创作者、批评者应用时挑上一两个概念就够用了，况且他们可以再给予新的解释、新的补充与发展，或理解为他们所需要的东西。

上面我们提到了并列是线性结构，它变众多无组织的概念为系列，任何变动都不会影响其总体结构。由于这种特殊线型结构的构成因素具有可变性，假如我们把二三十种描述用笔的概念，去掉其中的十几种，都不会影响到体系的根本结构，原因在于它们之间的局部非次序排列。这样，画论所表达的宏观结构不会由于一个小小的概念的改变而发生波动。另外，与外界的联系赋予它们新的系列或新的组合关系功能。任何概念的解体，都可以由相邻的或新的概念（在中国古代画论中较少用新的概念来代替）

进行修正、借用和补充。

（三）概念的多向

为什么概念能借用和修正呢？决定这一特点的是内容的相互映射。而决定映射的功能是概念的多向。这是中国古代画论概念的第三个特性。下面，我们先比较中外画论：

“……真实的事物始终是美的。您的全部错误的根源不在于您缺少什么雅趣或者想象力，而是由于您的作品里缺乏忠于客观自然的东西。拉斐尔的画和活的模特儿两者是一个同义语。至于拉斐尔选择了什么道路呢？他素来是质朴无华的，无论他是个什么样的拉斐尔，对于造化始终是屈服的。让我们也在造化面前表现得谦恭些吧。”（《安格尔论艺术》，朱伯雄译）。

“法固要取于古人；然所资者，不可不求诸活泼地。若死守旧本，终无生路。古人之画之妙，不过理明而气顺。试观天之生物，如山川草木；人之置物，如屋宇桥渡。何一非理，何一非气？离是二者，则无物矣。故一举目间，莫非佳画也，要在能取其意以会于古人笔墨耳。”（清·张庚《浦山论画》）。

以上两段话，清楚地表明了中外画论在概念使用上存在着极大的差别，安格尔认为作品须忠于客观自然，做到质朴无华。安格尔所谈到的真实的事物，我们完全可以理解为世上的一切客观自然物。但中国画论的作者却不这样认为。张庚认为天地之间的客观事物都存在着“理”，存在着“气”。如果没有“理气”，“则无物矣”。对这两个概念的解释存在着多种可能性，也就是说，这两个概念在画论中表现出多向的本质特征。至于“无物”是指什么，客观事物为什么会丧失，“理气”究竟怎样作用，这些问题都由概念本身含糊多向引出来。从这里，可以看到中国画论比较多地探讨概念之间的“关系”，而西方画偏重实体概念的阐述。“关系”的东西具有思辨的性质，较多地应用辩证法。

每一个概念的形成，都是一个集合的形成。中国画论有众多自成特色的概念，也就形成众多的集合。但中国画论的中心概念

的外延不断变化，具有多向性，这样它就成为一个由变化的带放射状集合组成的体系。

多向性还具有自调节功能。假如在体系中某一概念不符合、不适应时代、个性、思想等等，那么概念的自调节的功能会改变一些非本质的集合。我们以“逸”为例，并分析“逸”的三个涵义，大家可以看到“纵任无方”、“得之自然”、“笔简形具”这三个解释之间的共同点其实很少。但三种解释都可以替换。因为三种解释代表“逸”本身概念的三个方向。你若需要，认为“逸”就是“笔简形具”，那么就可以忽略其他两条。但我们也可以去掉“笔简形具”这一条而保留其他两条，或者再加一条新的来重新解释“逸”这个概念的涵义，这都是能成立的，较为可惜的是，常常没有人想用其它新的概念来否定、取代“逸”本身的概念。

概念的多向性对中国古代绘画理论体系有着不可低估的影响，并且对中国古代绘画艺术的发展起着推进作用。但也必须看到，多向的性质，往往容易使概念缺乏突变性。中国古代画论的孤立体系存在着自节性功能，加上多向的性质使其体系的性质具有以柔克刚的特点，也就是属于“软”结构系统。概念的模糊含混完全是由多向的特性所造成的。假如我们取消多向的性质，或许结构性质会变为整一明瞭的西方式的理论体系。

同时，概念的多向性所导致的停滞性变化，也在某种程度上限制了古代画论的发展步伐。中国古代绘画理论的经典概念，例如气、韵、品、法、骨等等，已在唐以前基本建立，而后在漫长的历史阶段就呈现停滞不前的状况，没有再加进多少新的有影响的概念。我认为，原因也在于多向性。由于概念模糊多向，历代理论家们的主要工作把解释放在第一位，想找出适合其时代的含义，跟上时代的发展。但同时也注入新的内涵，这就是我们所说的“内”变“外”不变的停滞性变化。