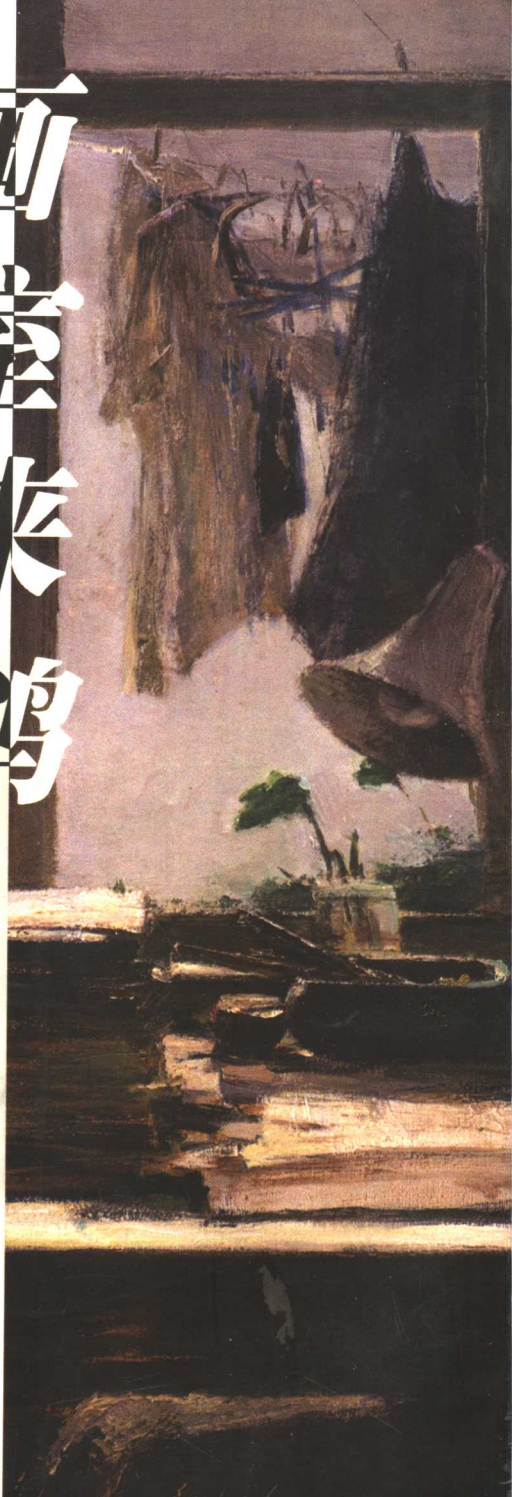


画室来鸽

中国当代美术理论家文丛

钟涵 著



画室来鸽

钟 涵 著

广西美术出版社

中国当代美术
理论家文丛

中国当代美术理论家文丛

画室来鸽

著 作 者：钟 涵

责任编辑：刘 新

装帧设计：文 鼎

出版发行：广西美术出版社

印 刷：广西计委印刷厂

开 本：850mm×1168mm 1/32

印 张：16.75 322 千字 插页 2

出版日期：1999 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

印 数：0001—3000

书 号：ISBN7-80625-691-1/J·560

定 价：32.00 元

自序

这是我的第二本文字集子。

我是一个搞画的人,同时也从事着专业文字的写作,80年代以来写得更多。我之所以如此,是习惯与形势使然。我们在改革时期面临着空前热火而又持续着的文化碰撞,许多艺术问题需要观察、学习、反思、探讨,在实践中开辟再认识的道路。我自己又一直处在学院教学工作的第一线上。写作一多,不免常常遇到新知旧交关切地询问:“你也画画吗?”或是“你还画画吗?”其实我的专业活动中第一是创作,第二是教学,第三才是文字工作这一项。以我自己的经验来说,把搞画、教画和议画这三件事捏在一起,可以收到互相促进、相得益彰的效果。平心而论,以文谈艺,如果陷入空洞的教条,那必然是灰色的、无用的,我自己也烦它;如果它能连接在艺术生活的历史与现实的树上,那还是会大有生意的。我经常处在对艺术理论文字既爱重又厌烦这样双重的心态之间,而在矛盾中终究还是舍不得撂下它。选集在这里的文字就是在这种心态下展现自己的艺术再认识过程的记录。

作为一个集子,这本书显得有些杂。一个是时间跨

度大,包括 80 年代初到 90 年代后期的文字,有一篇写作时早在 1963 年,前后的思想观点既有一贯性又多有变化。一个是涉及史、论、评、教、自述等多方面,这是由于我的工作需要和兴趣两方面所致,但多方面聚集起来还是有一个思路,这就是上面说的在文化碰撞的形势下寻求一种在宏观上贯通的再认识之路。在这些文字中出现了多种问题的反复比较与思量,看法的调整与变化,对人与作品的分析,对不熟悉的新东西的探索以及介入与绘画有关的艺术的尝试。显然谈不上完整与成熟,有的文字下工夫不够,有的文字引起过反驳。艺术认识确实也是一个不断证误和去蔽的过程。我在结集时为此犹豫过。考虑结果,除了在筛选时掂量和藏拙以外,编入的篇章基本上照原来分别发表时那样刊出,即作为一个真实的动态的认识过程提交出来,而把比较地好一些当作今后参与一步步追求下去的前景。有些明显不当的地方作了一点修改,文字上也修整过一下。

这本集子的出版有赖于许多友人的勉励,有赖于广西美术出版社的热诚支持。出版社编辑部审读了我的稿件,帮我选定篇目,又按内容和体裁分辑为几类,即一般理论、中国绘画传统、教学、评说、自述和笔记。我曾写过不少关于外国美术方面的文字,已经结集在 1995 年北京人民美术出版社出版的《廊下巡礼》一书中,待再版时还将增补一些进去;相应地,那本书里有几篇也趁这次编书时转移到这一本中来。不久前我与出版社的苏旅君和刘

新君重晤于邕江边上,是他们帮我一起敲定了以《画室来鸽》作为书名,——这个书名一来出自我近年的一幅油画的画题,二来表明希求画室间的交流,也就是道友们大家互相切磋的意思。

钟涵 1999 年 4 月

目 录

形象的生成	(1)
艺术中的三次转化	(23)
素描需要再认识	(62)
让那山川的魂魄醒来	(89)
现代中国绘画的开放之路	(134)
现代中国美术的三相结构	(156)
在西学东渐中——1949 年前的中国油画	(170)
我们同行	(181)
谈中国画	(201)
“谢氏黜顾”与画风新变	(229)
旁门窥董	(251)
从利玛窦到郎世宁	(270)
关于进修班的教学	(290)
油画进修十议	(304)
场外人语	(318)
场外人又语	(334)
(附)中央美院:四十年的回顾	(343)

记宗白华先生一席谈	(357)
门下议品	(366)
《艾中信画集》序	(379)
罗工柳回顾展赏析并议创造意兴	(399)
崔家新样老方成	(410)
论沙耆	(423)
评《朱乃正 60 小书画展》兼议精品	(431)
窗口	(438)
故宫观画记(笔记)	(445)
重读《将进酒》(笔记)	(453)
书法需要理论,理论需要书法(笔谈)	(458)
碑林兴感(笔记)	(461)
近看丹麦王子(笔记)	(465)
谈《延河边上》	(472)
我为什么画《东渡黄河》	(485)
且说《来鸽》及其他	(489)
关于我的艺术生涯的一封信	(492)
打水漂	(503)
门下情结与门外徘徊	(508)
“歧路亡羊”自释	(518)
《廊下巡礼》代跋	(522)

形象的生成

——艺术笔记

我们搞画的人天天跟形象打交道,主要跟可视形象打交道。眼所绸缪、神所萦回和笔下所经营的都是它。但是形象究竟是怎么一回事,却往往难得清楚。我自己就深为所苦。这些年来,总想从认识上理顺艺术上的一些基本关系,其中也有形象这个基本问题。现在,在我看来,艺术形象的创造不是什么对客观世界简单的复现,而是需要多次地经过质的转化。它是一种在创作与欣赏过程中生成的东西,像一个生命体似的。

I

我们过去的绘画理论,好像是注

意形象性。在这个方面,书刊上和讲坛上曾经总是援引别林斯基的话。例如他说:

“人们看到,艺术和科学不是同一件东西,却没有看到,它们之间的差别根本不在内容,而在处理特定内容时所用的方法。哲学家以三段论法说话,诗人则以形象和图画说话,然而他们说的都是同一件事。……一个是证明,另一个是显示。他们都是说服人,所不同的只是一个用逻辑论据,另一个用描绘而已”(《1874年俄国文学一瞥》)。

在很长的时间里,我曾不怀疑这种观点是完全正确的,现在也认为它有一定的道理,但它却不足以说明艺术形象的复杂性。有些阐述曾经把问题搞得更简单化。例如说:“艺术的特点就是以艺术的、感觉得到的形象来反映现实、复制现实”(1954年中文版苏联《简明哲学辞典》)。这里显然强调“复制”。我国论著中也有类似提法,例如:“所谓由艺术的认识到艺术的表现的过程到底是怎样的呢?那就是用物质的表现工具将所认识的显现着客观现实本质的形象,忠实地照样地不差丝毫地表现出来。”但是后来实践中的正反经验告诉我:如此简单化不行,它脱离实际,束缚艺术的发展。

其实,不但人们的艺术活动使用形象,而且科学认识和其它活动也借助于形象,在图像技术发展的今天尤其如此。例如达·芬奇,他留下的大量笔记中的图像并不都是艺术作品。明末版刻《奇器图》介绍外国技术,也不是

为了审美的目的。现代人可以用摄像技术远探宇宙之浩渺,深察物质之精微,甚至在计算机屏幕上按一定程序呈现人们意想不到的奇象。就其具体的、感性的形貌说来,也都是形象的东西,但却是科学。仅仅以形象的再现说明不了艺术的特征。至于艺术和科学的其他不同处,还另当别论。

在社会生活方面,尽管社会科学作为一种意识形态也具有人的立场态度问题,但艺术在这一方面更复杂得多。同是佛教绘画,南北朝时期强调现实苦难与舍生精神,多“秀骨清像”和本生故事;到唐代则西方净土变一类对极乐世界的向往突出,“菩萨似宫娃”,流行丰满的富态;禅宗意味的文人画卷中,更排除了以上各种描绘,而成为一种超然玄思的寄托,如“羚羊挂角,无迹可求”。西方的基督教艺术也有类似情形。请看中世纪的圣像雕绘是何等痛苦的原罪精神,如十字架上的基督总是惨遭煎熬、形容枯槁的受难者。到文艺复兴早期突出的是肃穆深厚的感情,再渐次演变为人间圆满幸福的写照,如拉斐尔的圣母子等是。鲁本斯笔下的圣母仪态高贵端丽,置身于豪华邸宅之中;而稍后的伦勃朗笔下则“以尼德兰农妇的形象描绘圣母”,一派平民风貌。同是以拿破仑攻俄罗斯之战为题材的历史画,卢浮宫里格罗画的大幅场面,抹煞了拿破仑大败的结局,而让他耀武扬威于敌方臣服的贵族之间,比较起来,还是俄罗斯历史画中带有民主性和人民的爱国精神的作品更符合历史的真实。哥雅画

《五月三日的枪杀》，对人民的流血发出强烈抗议的呼号；而马奈画处决墨西哥傀儡皇帝这个题材，却冷冰冰地毫无动心的地方，这位第二帝国时代的才子徒以造型技巧之妙诱人了。同样是音乐家帕格尼尼的肖像，在安格尔的古典线描里是翩翩绅士风度，而在德拉克洛瓦的油画速写里则是激动到狂态的灵魂。维纳斯的诞生这个题材，波提切利画得令人感到沐浴着一种新的精神文明的熹微曙色和晨风，而在19世纪法国沙龙画家手下，则不过是当时女色逸乐的古典化身罢了，其相距何止千里！即使是临摹品与原作之间也难免出现变异。鲁本斯临摹提香，照理说既是直接师承又是复制，但提香的丰满光华到鲁本斯手里却更强调为肌肉强健和生命力勃发，如此等等。这里的例举所要说明的，不是评价何者所作为是，而是绘画在对社会生活内容作反映时可以有和必定有不同的认识与表现。艺术对于社会生活的形象的反映，不是也不可能是纯客观事实的记录、摄取、摹写，而是为人的主观意识所制约、所决定的。所谓生活的本质，也不是只有单一表现的可能，而是可以有許多侧面的再度发掘的余地。动不动就是“歪曲生活”这种教条主义的棍子，曾经是何等厉害呀！当然，我们反对对社会现实和历史作歪曲的描写，但这决不能违反艺术的特性而成为束缚真正艺术创造的借口。

以自然景物进入艺术领域，绘画有独到的长处。中国艺术尤其强调自然中人格精神的体现。自然景物呈现

在绘画中的绚丽多彩,同它在自然科学研究中所处的状态,更是大相径庭了。我国传统的山水花鸟,从畅神到写胸中逸气,贯串着“以意为之”的原则。中国的江山多娇,为画家提供了丰富的自然景象,但绘画境界和品格的决定性原因不在这里。按照传统的分派法,唐代的大小李将军开创了金碧富丽的工笔山水,而王维和卢鸿等开创了水墨简淡的写意山水。自五代至宋初之交,花鸟画中有“黄荃富贵,徐熙野逸”之分。两宋山水则从北方的大幅重峦叠嶂变为南国的平野和一角半边。这里固然可以作某些地理上和生态上的解释,但决定性的原因还是时代和人的精神变化。没有宫廷所集中体现的对富贵的追求,就不会有院体的工丽;没有古代文人“穷则独善其身”的人生哲学,也就不会有如此长期的文人画传统的简洁自然的倾向。同是画“四君子”之类的植物,千百年来,至今不衰,代有新意。谁能说夏仲昭与郑板桥画竹、赵之谦与齐白石画牡丹是同样对客观现实形象的照样丝毫不差的反映呢?地中海滨到处可以看到挺拔的松树,跟我国的松树形态差不多,有时也伴以峻峭的山石岩峰。但是在那里,却始终没有出现如同我国这样的对松的审美欣赏。同样是画海,透纳画得那么风云变幻,库尔贝画得那么严峻郁结,杜菲画得那么轻快空灵,而莫奈又画得那么活泼明朗。同是透纳一个人,早期深厚,中期飞扬幻变,至晚年倾向于淡泊。潘天寿也有自己的变化。五、六十年代之交潘老在京举行回顾展,他当时画中的意境与时

代的兴旺形势很相吻合,气象磅礴,拿来同他以前的幽谷清芬相比,承续中又有新变,如此等等。自然景物在画家笔下出现的千姿百态是无穷尽的。在这里,绘画的形象不在于,或主要不在于,认识事物本来的自然面貌,而在于缘物写意,以表现自己的人格精神,自己的审美观念,是社会性的东西。如果说也体现自然的本质,那也不是指生物学上的科学性,而是指形貌中的造型规律性和生命力的审美显现。正是在这个问题上,长于对自然景物作描绘的绘画曾经受到过不少违背艺术规律的指责。一方面有所谓“无人之境”的不公正批评;另一方面又有让绘画像科学图谱一样真实的要求。前几年一位著名的生物学家在报上批评传统的《松鹤图》不真实,据称:因为科学研究证明鹤这种珍禽从来不停栖在松树上,于是科学家以研究自然的真诚态度来呼吁画家“不要混乱了人们对科学的认识”。真是“隔行如隔山”啊!

所以,无论就自然领域还是社会领域来说,把艺术形象理解为仅仅是以具体的感性形式如同科学一样反映客观真实的东西,是不妥的。当然,别林斯基那样的论断在美学史上有积极的进步作用,它的战斗意义在于以革命民主主义的姿态,力倡艺术成为生活的教科书,引导人们在黑暗王国里追求光明。在我国的人民解放事业中(尤其是在一个文盲充斥的社会里),我们曾经顺着这条路线,突出地强调发挥艺术对群众的革命启蒙作用,以唤醒群众认识解放的道路。这个方面,无疑是应该肯定的。

但是,当社会和艺术都在往前发展的时候,把某种曾经不得不有所偏重的东西反而进一步教条化,结果就使自己吃了大亏。

当人们要求绘画像科学一样的时候,往往拿反映论作为理论依据。然而,机械地套用认识论上的一般原理于艺术,不但软弱无力,反而是帮倒忙。于是,如同一种逆反,一种惩罚,近些年当着从机械论底下解放出来的时候,又有不少论者把反映论诅咒为艺术的障碍。

其实,对艺术特征的认识上的偏差,不是反映论本身的过错。反映论,作为辩证唯物主义的认识论,它所解决的是意识与存在的关系,认识的来源问题。社会意识是社会存在的反映。马克思说:“在我看来……观念的东西不过是被移置于人类头脑中改造过的物质的东西而已。”(《资本论》中文第1卷第17页)。列宁在《唯物主义与经验批判主义》中说:“一般唯物主义认为客观真实的存在(物质)不依赖于人的认识、感觉、经验等等。历史唯物主义认为社会存在不依赖于人类的社会意识。在这两种场合下,意识都不过是存在的反映,至多也只是存在的近似正确的(恰当的、十分确切的)反映。”他称这是“由一整块钢铁铸成的马克思主义哲学”。按照这样的原理,在艺术的来源问题上,必须坚持生活是艺术的唯一源泉这个道理:在艺术性质问题上,必须坚持艺术是现实生活反映于人的头脑的产物。没有客观世界,没有人通过社会实践同客观世界的关系,就没有一切社会意识,也包括艺术在

内。任何一个艺术家,他的主观世界,他的全部艺术观念、幻想、情思、意绪、趣味,以至那似乎是天马行空、超越自然的想法本身,在根本上都是现实生活造成的这样那样的反映。反映论说明的是这个问题,何错之有?!

然而把反映论运用于艺术,除了说明认识的来源问题之外,还要说明艺术的认识是怎样一种认识,艺术中的主客观关系有什么独自的特征。哲学上一般的反映论原理与美学上的主客观关系的具体解释应该是有区别的,是不同层次上的理论课题。在科学上,人们对于客观世界的认识决不容有任何外来的附加,只能是如实的反映。人们在这方面会受到各种局限,如列宁所说的只能是“近似正确的”反映,但可以做到排除主观上的干扰。在艺术上则不然,它必须有鲜明的主观倾向、审美评价、艺术意图,这也可以姑且称之为某种意义上的“附加”。所谓反映的能动性,在一般哲学意义上是指实践——认识——实践这个关系,即来自实践的认识可以能动地用以指导实践。而在艺术领域里,能动性就不仅如此而已。人在物质实践活动中,一方面遵从客观的物质规律,一方面又符合自己的目的,从而达到客观与主观、自然与人的契合一致。马克思把这种状况叫做“按照美的尺度生产”(如果我理解得不错的话)。所以艺术中所反映的客观的东西必定是主体自身的客观化的东西。它还进一步要求在这种反映中看到人自身的创造力量,体现人的精神。艺术形象具有最大的个性色彩,强烈的爱憎倾向,总是带着

超乎单纯科学真实意义之上的主观意图。所以连车尔尼雪夫斯基在论断“美是生活”的时候,也特别指出那是“我们所希望要看到的那样的生活”。我们不是都十分熟悉《在延安文艺座谈会上的讲话》中所指出的文艺家总是通过自己的作品“按照自己的面貌改造世界”这个论点吗!“按照自己的面貌”,这也就是马克思所说的“精神个体性的形式”,只可惜在我们这里从前是偏离到只从很“左”的贬意上来使用这个正确的提法,使许多创作个性被当作“资产阶级占领上层建筑”的企图而遭到横扫。我自己就挨过整。

艺术形象的这一特点,可以找到视知觉生理学和心理学上的依据。原来人们的视知觉过程包括着并非简单的步骤。当外物的形貌作用于人眼,在视网膜上产生映象,这是一种纯物理性作用,如同摄影一样,没有心理因素。据说天文学家开卜勒早在17世纪初就认识到视网膜像一块屏幕一样成像。大约20年后,另一个科学家用实验证实了他的假设:在一只切开的牛眼网膜上看到了上下颠倒的成像。眼之摄取影像,只要不是有生理缺陷,应该是凡人皆同的。当然,视网膜与照像感光片不同,它已经是脑的外化部分,有十分敏感的神经感受器。当这些感受器把网膜上接受到的光学信息变成电脉冲,传达到大脑,这时,也只有在这时,视知觉的情况就起了变化。在各种动物的眼的构造中,人眼并不是最高度发展的,但是人有最高度发达的大脑,使人的视知觉达到了最大的