

THE WAY OF
CRITICIZING by
Li Xiao Shan



李小山 著

批评的姿态

江苏美术出版社

THE WAY

OF THE WAY

by — Lin Xiao Shan

批評的 姿態

李小山 著

96

江苏美术出版社

批评的姿态

出版发行 江 苏 美 术 出 版 社
经 销 江 苏 省 新 华 书 店
印 刷 江苏新华印刷厂摄山分厂
开 本 850×1168 1/32 印张 6.5
版 次 1997 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
印 数 1—1,000 册
书 号 ISBN 7—5344—0754—0

J·755 定价:18.00 元

社 址 南京市中央路 165 号

电 话 3211554 邮编 210009

目 录

自序	1
当代中国画之我见	3
作为传统保留画种的中国画	9
中国画存在的前提	15
谈“新文人画”展	24
何“新”之有	32
漫话龚贤	37
中国现代绘画的先驱	43
与艺术家通信	51
贯彻自己	56
随感二则	60
今日画坛一瞥	82
旧话重提	94

批评家之选择	102
批评家之批评	111
批评的姿态	119
我看全国美展“模式”及其它	130
为自己说几句	141
多元化的含义	145
艺术家的财富	150
艺术家的独立性	153
对艺术家说	158
睁开眼睛看	164
未来的坐标	185
大于想象的事实	190
论文发表日期一览表	201

自序

也许很多人都会有这个体会,当你懵懵懂懂陶醉于某个阶段在某个方面的“成功”,往往对自己比较满意,而真正到了把某个阶段某方面的“成功”作一番清理时,你不免会大吃一惊:我竟然做得这么少!从我发表使我一举成名的那篇谈中国画问题的文章到现在,已经整整十年了,十年,在我的一生中可说是漫漫人生之路,该做出比现在多得多的事情。因而有一次我非常感慨地对朋友说:往事不堪回首啊。

至少,我在艺术评论这个领域做得工作太少了,少得可怜,我唯一能够安慰自己的理由是,我从来没有立志要当一个艺术评论家,我的兴趣又散又乱,几乎没有特别明确的目标,在这一点上,我认为自己倒更像一个艺术家,一个我行我素的艺术家。事实上,我确实倾向于创作本身。因为我一贯坚持这个观点,只有原创的东西才是有生命力的,长久的和不朽的,这或许是受到歌德那句名言的启示,我对自己说,无论如何你要创作属于你自己的东西,不管是用哪一种方式,总之你要创作而不仅仅满足于评论(或研究)。正如钱钟书同样感叹过的,在他想着投入创作时,环境不允许,当环境允许他创作时,才气却不允许了。我理解的他的想法是:创作是第一位的,学问是第二位的。但是,我敢说在创作中我能够彻底贯彻自己,并到达时代智力的高峰吗?这大话谁敢说呢?那么只有试着做吧,兢兢业业去做才是唯一的。

请读者稍加注意,我写的艺术评论文章尽管不太多,但不能不说具有我的独特个性,这也是我引为自豪的一点,我不说假话,不管是推崇某种东西或是批评某种东西,我都是真诚的,发自内心的,也正是靠了这个小小的优点,才使我在艺术评论的领域占有一席之地,或多或少赢得一些同行和朋友的尊重。我想如果自己能在这方面继续保持兴趣的话,可能做得更多一些,做得更好一些。

另外我想说明几点。一、凡我平时为艺术家个人写的评论大致没有收进集子。二、收进集子的文章都保持原貌,不作修改或增删。三、为编排的需要,有一两篇文章的题目作了改动。

1997.1

当代中国画之我见

“中国画已到了穷途末日的时候”，这个说法，成了画界的时髦话题。然而，这并不意味着有这个看法的人是真正这样来认识中国画现状的。事实要比我们想象的更复杂些。当代中国画处在一个危机与新生、破坏和创造的转折点；当代中国画家所经历的苦恼、惶惑、反省和深思折射出了历史演变的特点。再也没有比在我们时代当一个中国画家更困难了，客观上的压力和主观上的不满这种双重负担，大大限制了他们的创作才能。的确，要接受时代要求的挑战，是对当代中国画家的严峻考验。

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。根据“天不变，道亦不变”的封建纲常，从孔夫子到孙中山，历时二千多年的中国封建社会所表现出来的惊人的相对稳定性，深深制约着作为意识形态的艺术的发展。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。

不难理解，从早期中国画（帛画、壁画、画像石）到后期的文人画，在绘画形式上的演变，就是逐渐淘汰那种单纯的以造型为主的点、线、色、墨，而赋予这些形式符号本身以抽象的审

美意味。可以说,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。这样画家便放弃了在绘画观念上的开拓,而用千篇一律的技艺去追求“意境”——这是后期中国画中保守性最强的因素。

当然,传统中国画发展的“停滞现象”,不仅受到封建保守因素的影响。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掘变动着的生活的美,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。其中包括的某些片言只语的精华部分往往湮没在大量冗长和重复的方法论中。“六法”事实上成了中国画审美判断和创作方法上的最高司法官(尽管在谢赫提出“六法”之后,历代画家和理论家均对这一理论有所补充,但基本上没有对其作出大的修正)。绘画理论如果不向绘画实践提供辩证的认识论,不从根本上指导实践如何去开拓新的审美观念,而是停留在低级的强调师承关系,强调作画的具体方法,或提出一些模糊不清的(可能是精辟的)见解,就很难去指导绘画实践不断创新。大家知道,历史的发展是连续与间断、渐进与革命的辩证统一。当社会渐进的积累到了飞跃的阶段,就需要出现全新的、划时代的理论——站在时代智力高峰上对社会发展所作的揭示和预见,以便迅速推动社会实践的展开。不过,理论的先行性受着客观条件的限制,也受到理论传统自身的限制。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,而要来一个根本的改观。

这样,我们就必须舍弃旧的理论体系和对艺术的僵化的认识,重点强调现代绘画观念问题。绘画观念是指支配绘画创作的一系列构成因素:画家对主题的理解,运用技术手段对所表现的东西的处理,如何构成独特的不同于其它感官刺激的“视觉语言”等等。绘画观念的变化是绘画革命的开端。我们认识和评价当代中国画也必须依据这一基点来进行。新的绘画观点并不是无中生有的,它肯定要吸收优秀的传统遗产。而所谓艺术遗产当然不是一堆死的东西,可以让人们在里面随便挑选,任意抽出一时之需的东西,按照一时之需又把它们七拼八凑在一起。中国画的优秀遗产是指那种将空间、时间和观察者本人融汇一体的精神实质。就依照作画者在观察方位上对所描绘的对象投射的理想与情绪这一点上说,中国绘画的实践非常符合现代科学精神(诸如相对论原理、量子论原理等等),正如德国物理学家海森堡所说的“我们所观察的并不是自然本身,而是用我们提问方法所揭示的自然”。的确,现代中国绘画所要发扬光大的也正是这种高踞于艺术圣殿的东方艺术精神。理解了这一点也就不至于把新的绘画观念当成抽象的理式。

那么,我们究竟要革新中国画的哪个方面呢?当我们翻开画册或在博物馆里对着范宽和朱耷的画赞不绝口时,表明了两点:一是我们在观赏时,先入的审美观念在牢牢地控制着我们,二是这些作品确实能引起我们在审美情调和形式感受上的共鸣。我们情愿承认古人的伟大和自己的渺小。这最清楚地表露了这样的事实,只要我们还迷恋于古人创造的艺术形式和用传统眼光看待中国画,我们便会无能为力地承认,古人比我们高明,我们就会服服贴贴地膜拜在古人的威力之下。由此可见,革新中国画的首要任务是改变我们对那套严格的

形式规范的崇拜,从一套套的形式框框中突破出来。

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(人物、花鸟、山水均有了其集大成者)。尽管当代中国画家并没有放弃继续在中国画园地的辛勤耕耘,但所获的成效甚微。当我们看到一大批富有才能的艺术家还在捍卫显然已经过时了的艺术观点,并且的确在实践中浪费了那么多的精力时,只能深深为之惋惜;当不少自认为“清高”的国粹派画家(特别是某些名重一时的老画家)以轻蔑的目光投向现实的艺术革新运动时,我们只认为这不是清高,而是糊涂和懒惰。不清不高,企图充当现代堂吉珂德角色的人,只能贻笑后世。席勒说,危险的威胁,是透顶的庸俗。而最可恨的庸俗是无所事事、得过且过。艺术的实质就是不断地创造,否认这一点,就将使艺术变成手工技艺和糊口的职业。

应当承认,当代中国画家所作的努力并非全然白费。他们认识到了传统中国画已老态龙钟、气喘吁吁地跟在时代生活的后面,吸取的仅仅是文化遗产的剩汁。刘海粟、石鲁、朱屺瞻、林风眠等画家就是在新时代思潮影响下开始他们的艺术生涯的。他们没有大声疾呼艺术革新的迫切性;然而,他们在实践中却充当了承先启后的角色。他们在绘画观念上囿于传统思想范围,并没有妨碍他们开拓新的审美经验的实践,促使这样去做的是他们具备了天才的艺术洞察力和艺术家的不可抑制的创造精神。作为当代中国画的杰出代表,他们当然不能算作划时代的大师;而作为把中国画引向现代绘画大门的艺术家,他们应享有最高的荣誉。评价一个画家在美术史上的位置,主要是看他在绘画形式上是否有所突破,在绘画观念上是否有所开拓来决定的。所以肯定刘海粟等杰出艺术家的根据,便在于他们的创作给中国画的延续增添了新的东西。

如果说,刘海粟、石鲁、朱屺瞻、林风眠等人更偏向于绘画的现代性方面(当然,现代绘画观点在他们的作品中还很少表现),那么,潘天寿、李可染的作品就包含着更多的理性成分,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。他们在某种传统技法上走向了极端——在画面制作上的过分重视,影响了画面对情绪的直接表露。这样他们在艺术上的路就越走越狭了。他们的这种缺点在他们本身还没有产生过多的妨碍(这是因为他们的勤奋、刻苦和才智多少弥补了一些缺陷),但在他们的门生身上就成倍地放大了。可以说,潘天寿、李可染在中国画上的建树对后人所产生的影响,更多的是消极的影响。与他们相比,傅抱石也有类似之点。傅抱石的画是独具一格的。他对传统的认识与众不同。他的最大特点就是注重生活感受,以致看他的画,扑面而来的是一种浓烈的生活气息。不过,他过分偏向于自然主义的风格了。在当代著名中国画家,他是最少运用传统方法作画的画家;他在反叛传统的同时,也落入了旧瓶装新酒的俗套。受傅抱石影响的画家们,不仅丢掉了他们老师画中的生气,也将傅抱石本来就没有完成的艺术探索,僵硬地固定下来,变成了一种规范化的模式。

当然,不管是潘天寿、李可染,还是傅抱石,他们在中国画上的探索是值得重视的。而李苦禅、黄胄等画家就逊色多了。实际上,李苦禅的作品是七拼八凑的典型。他没有从根本上去理解传统中国画的精神,而是把前辈画家的某种在技法上的优点(甚至是缺点)抽出来,几乎是原封不动地搬进自己的画里。他在笔墨技巧上的娴熟并没有抬高自己的艺术,反而失去了自己的个性。黄胄和程十发的作品是千篇一律的重复。他们早期的作品中还有显现着一些才华的光芒,有着一

种年轻画家的奔放激情。然而,他们很快就停滞不前了,粗制滥造是他们的主要毛病。也说明他们对艺术的认识太不够了。很多类似于黄胄、程十发这样的人物画家,都无法不犯他们的错误——他们所作的人物画已成为单纯为了发挥笔墨特点的墨戏。

纵观当代中国画坛,我们无法在众多的名家那里发现正在我们眼前悄悄地展开的艺术革新运动的领导者。这个时代所最需要的不是那种仅仅能够继承文化艺术传统的艺术家,而是能够作出划时代的贡献的艺术家。我们应该创造这样一种气氛:使每个画家在可以自由探索的基础上,抛弃严格的技术规范和僵化的审美标准,创造出丰富多彩的艺术形式来。不必担心,生活在现代中国的真正的艺术家,既不会“全盘西化”,也不会抱住“国粹”不放。民族生活的习惯和向国际开放的现代观念将给中国当代绘画带来无限广阔的前景。勇气、胆量和力度是对有志于开创当代中国绘画新局面的艺术家的根本要求,我们用伊壁鸠鲁的话来结束本文:同意大家神灵的人未必真诚,不同意大家神灵的人未必不真诚。

作为传统保留画种的中国画

当一个有着深刻文化背景的传统画种越来越显示出它的局限性;当人们一方面不满意于传统画种的僵化和单调,另一方面又被传统思想的惯性牢牢支配而无法解脱时,就会自然而然地得出一个中庸的结论:在传统画种本身的范围内推陈出新。现在很多理论家和艺术家大力提倡的所谓“革新中国画”的观点,不过是以一种妥协的方式来使艺术与时代同步的幻想。实际上,这个观点不仅不合时宜,而且还会带来理论上的混乱,束缚人们的创作实践。

中国画与其它任何画种的不同之点,在于它是作为一个系统而存在的,就是说,中国画的特殊性既不能以材料的构成来规定,又不能以创作方法来规定,更不能以它表现的内容来规定。它是多种因素综合而成的特殊的创作审美系统。中国画在创作观念上有它的基本原则:首先,从形式上说,既然中国画主要是依靠线条来造型(世界上有不少国家和地区的绘画在某个阶段也用线条造型,但没有像中国画用线的历史那样长远和稳定,而且具有特殊的表现力)就规定了中国画在描绘对象时失去了严格意义上的“写实”。不管是运用何种线条(装饰的、工整的、写意的)都体现了画家对客观对象的规范化的审美理想。其次,中国画创作在思想内容上,也表现出了某种普遍性:不管是为统治者涂脂抹粉、歌舞升平的作品,还是逃避现实、消极反抗的作品,或是单纯表现生活情趣的作品都

明显地流露着画家对理想境界的追求和情感的寄托。完美地表达出所谓的“意境”是传统中国画要求达到的最高目标。再者,中国画的审美特殊性还包含着画家对时间、空间的独特的理解和对视觉方式的独特的领悟。形式上的理想化(规范化的理想)和内容上的理想化(情感化的理想)是中国画的根本的审美追求。同时,作为中国画审美理想的物化媒介——毛笔、宣纸、墨等材料也是中国画系统中的重要的内在结构。这样看来,中国画虽然没有也不可能有明确的界定,但它却是由多种内结构有机地组成的稳定系统。

可以说,作为稳定系统的中国画在漫长的历史演变过程中没有发生过突变与飞跃。它根植在与世隔绝的封建社会的土壤上,受制于民族惯常的保守心理与时空的局限。从而出现了这样的情况:中国画的创作在技巧上愈来愈高深,在审美观念上反而愈来愈萎缩。画家不去开拓新的审美领域和变革绘画观念,只是一味强调规范化形式的尽善尽美,追求具有丰富文学和哲理内涵的“意境”。中国画发展到了吴昌硕、任伯年、黄宾虹、齐白石的阶段,已接近了它的尽头。因为,一旦在中国画范围内,山水、花鸟、人物诸画种皆出现了由于数千年传统文化熏陶下而成熟的集大成的艺术家,就标志着中国画在达到了最高成就的同时,也预示了它没落的开端。

从本世纪初由某些思想家提出要改革中国画的口号以来,经过徐悲鸿等人的辛勤努力,一直到当代中国画家的不断探索,中国画并没有在“革新”的意义上被推向新的高峰。其中的一些作品基本上属于传统中国画的范围;由于他们企图把西洋造型方法渗入中国画艺术中,又不在根本上改变传统的审美习惯和创作观念,实际上只是作了一次不成功的尝试。在当代中国画家,这方面的事例更是不胜枚举。历史已经

发展到了这种关口,处在当今社会的艺术家应该在这两者之间选择:要么放弃所谓的“革新中国画”的想法,把中国画当作传统保留画种来理解,从而大胆开拓新的绘画观念,真正创造出符合现代社会要求的现代艺术。要么拼命在中国画系统内进行小修小补,把传统看作是一堆可以在里面东挑西拣的死东西;或简单地套用西画方法,用一种七拼八凑的东西来冒充中国画的革新。有趣的事倒是,很多聪明的艺术家在自己的实践中已经跨出了中国画系统的界限,却羞答答不敢承认自己的功绩;理论家则不假思索地用搬来倒去的套语评价他们的创造。由此产生了一种混乱的现象:当中国画已变成了漫无边际、包罗万象的“画种”时(由于在材料、画法和审美倾向上的根本性改变,有很多所谓的“中国画”已成了无法界定的现代绘画的一部分),理论家还在吹嘘这一“画种”的纯粹民族性和时代性。理论上的作用并不是具体地指导艺术家如何去实践,而是给艺术家树立信心,证明艺术家在破坏旧观念和传播新思想新艺术时的历史合理性。当社会演变从渐进的积累向质变的飞跃过渡时,理论的先行性是极为重要的。事情很明显,我们不能指望那些抱残守缺的理论家能给当代画家以更多的启发,因为他们已经被传统的包袱压垮了;我们也不能苛求那些打着“革新中国画”旗号的艺术家在观念上有更多的突破,因为他们虽然认识到了开拓新的审美领域的必要性和迫切性,但他们半途而废的努力也不足以肩负起时代赋予的重任。潜在的艺术革命的趋势已发展到了冲决一切僵化、保守和小修小补的观念的时候了。在中国画系统内进行革新的做法作为一种实践的积累,作为一种实际上不能成功的试验可以给我们提供一个新的认识基础。

观念的革命,材料的翻新是中国现代绘画的主要特征。

追求新的视觉方式,变革旧的审美观念和对公认规范的反叛将作为主要的美术思潮逐渐被人们所接受。关键在于我们应该认识到这一点:现代中国绘画一方面根植在我们深厚的民族文化的土壤上,它必须要吸收民族文化的丰富营养[例如,传统艺术中那种深刻的伦理意识(美与善的紧密关系,美与真的巧妙结合)可被当作现代中国绘画的人道主义精神的基石。传统中国画的那种把时间、空间和观察者本人溶为一体的精神实质也可作为现代中国绘画的认识方法]。另一方面,它又是以整个世界为自己的活动舞台,而不局限于任何地区和民族的狭隘经验。现代中国绘画所代表的是这样的时代意向,它既不割断历史,又包含一定程度的反传统因素。这就最清楚地表明了,成为主流的现代中国绘画与传统中国画既统一又冲突。

正如前面所说,作为稳定系统的中国画有着它的基本特点,如果在“创新”的招牌下,完全抛弃了它的特点,就不是中国画的“创新”,而是踢开了中国画。我们之所以强调中国画只能作为整个中国现代绘画内的保留画种而存在,是根据这个事实:只要在中国画系统内作过多的改造,也即是说,改变了这个系统的基本审美结构和创作方法,就取消了真正意义上的中国画。另外,当画家在创作过程中,为了保留一些中国画的特色,就小心翼翼地将自己束缚在一个狭隘的思考范围内,他们既不会将传统艺术发扬光大,又不会创造出划时代的新艺术,而是创造了一个在过渡时期必然会出现的非驴非马的怪胎。或者以一种矫饰的风格(借鉴各种其它画种或民间艺术的手法来改造传统技法,并用新材料取代了原有的工具与纸张)来伪称中国画的“创新”。或者在观念的真正改变与材料的翻新上再跨出一步,从一个中国画家变成不受画种限