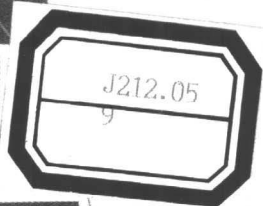


郎绍君

时评

丛书主编 刘彦君
郎绍君 著
河南大学出版社

1110073002



郎绍君

时评

丛书主编 刘彦君
郎绍君 著
河南大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

郎绍君美术时评/郎绍君著. —开封: 河南大学出版社, 2001. 12

(世纪之门文艺时评丛书/刘彦君主编)

ISBN 7-81041-901-3

I. 郎… II. 郎… III. 中国画 - 艺术评论
IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第095334 号

责任编辑: 张云鹏 刘小敏

责任校对: 冯爱莲

装帧设计: 王四朋 苗 卉

出版: 河南大学出版社

河南省开封市明伦街 85 号 (475001)

0378-2865100

发行: 河南省新华书店

印刷: 河南第一新华印刷厂

开本: 890 × 1240 1/32

版次: 2002 年 1 月第 1 版

印次: 2002 年 1 月第 1 次印刷

字数: 270 千字

印张: 10.5

印数: 1—3000 册

定价: 22.00 元

总 序

刘彦君

“世纪之门文艺时评丛书”是一套当代文艺评论丛书。它关注世纪之交时中国文艺现象的演变与转型,以时下活跃于评论界的有影响力和号召力的评论家为支点,推出他们的最新思维成果,展示他们的群体精神和个人魅力,并力图为时代文艺提供犀利的思想武器和博大的精神栖息地。

20 世纪 90 年代的文艺丛书集中在小说、散文、随笔、杂文等领域,评论成为被冷落的荒原;然而中国 90 年代的文艺转型却相当剧烈,评论随之也具有最切近的先鋒性。在新世纪之初,社会开始加强对评论工作的关注,人们也在呼吁建立权威公正的评论机制。我以为,我们精心选择的这批艺术批评家的作品之推出,或许会惹动一个热点,引起社会较广泛的关注。

艺术作品与观赏者之间是有距离的。虽然艺术品作为一种生命的形式回应着人类的普遍属性,但,每一个人都只能从中读出他自己关注的侧面。有多少种艺术作品就有多少种对于生命形式的解释,有多少人观赏艺术品就有多少种解读。即使按照形式、材质、手段和目的可以对艺术品作出清晰的归类,即使按照各种教科书所提供的操作方法可以对艺术品进行似乎是条分缕析的解剖,由艺术个性决定的同类艺术品之间的差异仍然存



在,艺术个体及人们对它的理解更是千差万别。因而,观赏者面对作品有着千万条理解上莫衷一是的岔路口。人们也往往会以传统的和历史的习惯来对待艺术作品,他们常常拿出既成作品的范例来衡量新出现在面前的作品。然而,似乎所有创新都是以破格和反常为特征的。所以,人们需要广博的有关艺术知识和方法的援助才能接受艺术作品,而批评家的文化修养和知识储备,正是在这种需求中有了用武之地。

批评家在面对艺术作品时具有双重身份。一方面,他作为一名普通观赏者进入艺术品的观赏过程,尽力使自己的艺术感觉接近作者的原始意图;另一方面,他又必须调动一个批评家所具有的理论修养和知识积累,动用他所掌握的艺术理论范畴和方法,对所获得的审美经验形态进行抽象概括,将自己对艺术作品的感受和理解,对对象意义和价值的判断,转化为概念和术语,对公众作出阐释和评价。批评家在理解艺术家的创造的同时还得超越他们,因为他不仅要感受、容纳一个艺术家的创造,而且要感受、容纳许多艺术家的创造。但是他的价值判断并非完全凭借自己的好恶,他必须将个人生活和兴趣制约的那部分因素加以小心地调整和改变,以适应艺术品多样和复杂的含义,以避免自身的狭隘和偏见。他同时还要向他人证明,自己的这种阐释和评价是有道理的。当然,他对艺术作品所下的结论还将面临挑战。有时,这个结论就某些传统观众或读者而言可能是清晰而准确的,但却不符合时尚的口味;有时,结论顺应了流行的观赏趣味,但又脱离了其他人的欣赏习惯和接受方式。

任何一部艺术作品,都具有一定的多义性和模糊性,特别是那些历久而弥新的杰作。谁能说希腊神话已不再需要评论?又有谁能断言,莎士比亚戏剧的意蕴已经被穷尽?而对《红楼梦》的阐释至今仍鞭策着数以百计的研究者,在中国与国际学界也是一个不争的事实。艺术创作作为人类精神的直接映射,和体

现于自然科学的人类物质成果不同。当后者被新起的发明、发现和创新替代之后,其价值也就随即被超越和取代;而人类精神的任何艺术式进发,都可以超越时间和空间,可以具有永恒的魅力。对于这些魅力,绝非仅仅依靠逻辑推理、理性分析、科学实验所能够解析,其意蕴的朦胧、深邃与浑然一体,召唤着读者、观众的心灵感应,召唤着评论者生命的贴近。批评家永远无法用同样的短语来对作品说“好”或说“坏”,他必须小心地运用多种标准和方法,区别和把握作品中的每一个清楚的意向和大量的模糊空间,运用复杂细致的方法和技巧,进行鉴别、定位和阐释。这样,他才能成为离艺术作品最近的发言人,为观赏者所接受。

作为批评者的基本素质——审美感受能力,在本丛书作者身上都有着较强的体现。长期地、持续不断地对各种优秀作品进行阅读、观摩、聆听等感性接触,并反复进行心灵的咀嚼、感知和体验,是他们的共同经历。在这个过程中,艺术作品的感性丰富性,不仅充实了他们记忆的仓库,而且不同程度地优化了他们的感觉器官和大脑机能,使他们能够充分调动主体的审美活动经验,以及感觉、认知、联想等审美活动能力,使他们得以整合自己独特的经验世界和文化积累,从而对艺术作品发生鲜活、生动、有力的感性反应,并且,由感受而发现、而创造,从感性层面进入理性辨析,由是其评论得以充分建构在对对象的具体把握和整体笼括之上。

敏锐的感受能力,使他们对作品的艺术价值乃至形式美感有着特殊的敏感,使他们善于在整体关系的严格制约下去敏锐地捕捉语言、音符、情节、光影、色彩、结构张力的微妙变化,对艺术作品所具有的特殊节奏、韵律、秩序与社会运行的深层结构之间、与人类深层情感模式之间的对应和同构进行准确的梳理,领会各种形式不同、结构不同、意义不同的艺术语汇中暗含的特殊意味,从而对作品作出精微而贴近的阐释。



感受是连接作品和观赏者之间的桥梁,感受是批评的前提,而积极的人生态度和优雅的文化心态,而又是观赏者能够正常感受的前提。记得哪一位哲人说过,评论也是一种人生态度。让我感动的是这些评论中所蕴涵的使命感——那种对社会、对人生的责任感。很难想象,一种忧心忡忡的人或绝望者,一个视金钱如生命的拜金者,能够正确理解纯美的事物。只有那些热爱生活、崇尚理想的人,才能真正发现审美对象中的生命意义和激情。当批评家们为艺术作品所感动时,当他们为其中的某些情节、某些形式、某些意蕴所刺激,引起心灵的颤动,从而产生了独特的心灵感受需要倾诉时,真正的批评才能发生。

这些批评家是以人文学者身份介入艺术批评领域的,这赋予他们以较强的理性和话语阐释能力。专业性的功底积累和自觉的思辨意识是他们共同的课业,美学、艺术学、社会学、心理学、人类学修养和各类专门知识,以及较为广阔的文化视野和学术眼光,是他们理解和评价作品的前提;而以极大的容受力,对传统和西方近现代批评话语进行交叉选择和运用,也是他们的长处之一。一部作品之所以能够被不断重新解读,除了其自身的丰富性外,也与批评者不断变换观赏角度和解读方法密切相关,方法、工具的更换,常常导致人们对作品内在秩序的颠覆与重构,新的意义便由此而产生。发现什么样的意义常常取决于人们使用什么样的理论工具。20年来,西方格式塔心理学、符号学、神话-原型批评、结构主义、解构主义、后现代主义等等理论命题和研究方法,在对中国传统思维方式提出强硬挑战的同时也消解着自身,它们共同为艺术阐释学和批评提供了多样化的视角和途径,在文化价值观念方面发挥着积极意义。全球性文化交流促使当代社会的价值观念正在发生变化,而纯粹东方和西方的理论话语都无法准确阐释中国当代文化现象,因而,在反思、批判中西方现有思想局限性的同时,建立与中西方现成



的理论架构均有所区别的价值体系和思维方式,就成为一种社会期待。本丛书的学者们从不同领域、不同角度对这些方面都有所思考,有所积累,有所探讨。

重要的是,批评家对作品的理论和阐释必须具有审美的性质,而审美理解的一个重要方面是脱离日常思维的轨道,脱离科学归类的轨道,将日常态度转变为审美态度,将科学的分类标准转变为审美的判断标准——以自己体验和理解到的内在情感模式对其进行判断的标准。只有按照这种标准来衡量,月亮才不再是没有氧气的无机球体,而是一个生活着吴刚、桂树、嫦娥、玉兔的神话世界,兰花才不再被归并于植物的哪一属哪一科,而成为典雅高贵的化身。这种以情感与事物之外在完形的相互渗透为特征的理解,这种以事物外在形式的情感表现性为原则的理解,经由判断者情感的中介作用,才能够将对事物的认识从理性世界转移到情感交融的世界里来,才能够赋予无生命的事物对象以生命的意味,才能够将日常生活中毫不相干的东西不可思议地连结在一起,将荒诞变成合理,将模糊变为清晰、具体。这种审美理解能力构成的关键,在于人们对事物的想象力和情感把握;而这种能力的获得,不靠现代教育中的数理化知识,也不靠刻苦的背诵和记忆,它靠的是对事物完形的感性把握力,靠的是对人生各种情趣意味的细腻体验。在这方面,本丛书的几位批评家恰恰展现出他们的长处。

当代基点也是他们艺术批评的特色之一。每一部艺术作品都是创作者以不同的艺术方式对生活作出的丰富、生动、独到、深邃的阐释。而要准确地捕捉、把握作品的这些内蕴,则需要批评家站在当代最新的精神成果和物质成果的高度之上,运用这个时代所赋予他们的科学精神、思维方式、想象和推断能力等,穿越作品中那些由政治制度、风俗习惯、宗教信仰等外在部分的“衣服”叠成的障壁,剔除作品内容和形式中随着过去的时代而



消逝了的那部分因素,把埋在作品深层的、能够沟通现实、充实当代并指向未来的血脉接续起来,从而给观赏者提供现实的引导和启发。如果批评家不具备当代意识,或者停留在较肤浅的进深,或者囿于旧有的理论成见,那么,当他面对茫茫的又是鲜活的,淹没在无数细节、人物和场面中的作品时,他既无法透视作品的时代潜意识,更无法在作品意蕴与时代精神的隔阂、沟通和联系之间设置坐标系,从而建立起对作品准确的理解与阐释。

批评者构设当代基点的关键,在于准确地把握当代所关注的并足以引起灵魂震颤的视角。时代情绪的流露,千万人日常心态的刻画,观众、听众、读者心灵和智力的欲求……只有那些体现当代社会精神和内在法则,扣动时代脉搏,撞击大众心态的批评,才是站在当代基点上的批评。当然,当代基点指的不是对描写当代生活作品的评论。以周围新近发生的事件和人物为表现对象的作品可以是观念陈旧的老物,而多少年前发生的往事或几千年的历史,也可以构建成为极其富有当代感的艺术篇章,批评者不能为作品的题材和内容所左右。当代基点也不体现为新名词、新概念、新术语的外在包装,在科技革命引发的各个领域内的革新浪潮日趋澎湃的今天,只是求得以某种词汇装饰和形式点缀为表面特征的批评,不足以体现批评者的当代思维方式和情感内涵。一句话,只从外部面貌对艺术品进行考察,或只停留于镶嵌外在装饰品,都不能构成批评的当代基点。

批评不仅是对作品的纯客观解读,批评主体心理结构中的敏感区域,随时随地都在寻找能够与之相符合、相对应的价值取向,希图产生双向感应与发现,从而能够重新检验并体认自我的价值定位和情感向度,实现自身的价值张扬。在此基础上,作品的内在意义和深层价值始得被屡屡而非重复性地发现。读这些批评文集,有一个很强烈的感受:其批评文字所构成的形象,并不像导游、导购那样依附于作品本身,并不呈现为一种附着或亦

步亦趋地紧紧跟随创作的状态,而是突出地展示出自己独有的个性、思想和才华。一篇篇评论显露的是批评者自身精神和心灵的魅力。仿佛所有的戏剧都是为他们而演出的,仿佛所有的绘画都是为他们而画的,仿佛所有的小说和诗歌都是为他们而写的。批评的过程,也即批评者的主体能力与艺术作品进行交流、碰撞的过程,也是使批评者得以整合自己独特的审美经验世界的过程,有融合,也斥拒。而在批评者对艺术作品进行审美欣赏和理性把握的过程中,其主体心灵将赋予批评以一定的形式结构和情感内容,以满足自身的审美诉求和解析诉求。通过理论的应用和总结过程转换出来的,则是一个经由逻辑重构的属于批评者的新世纪。

本丛书分门类选择一批时下活跃而有代表性的艺术评论家,集中其有特色的文章,立足当代,从深厚的历史感出发,放眼东西方文化交流,纵观一门艺术的整体趋势,解剖具体麻雀,一般都文风鲜活生动、文笔犀利、逻辑严谨缜密,有独到的审美发现和思想发现。我们力图不负时代和不负读者,以期对时代批评起到一点推波助澜的作用。设能如此,也就了却了自己的心愿。

是为序。

2001年8月3日于北京双旗杆

目 录

· 中国画 ·

20 世纪中国画面对的情境和问题 (1)

中国画的类型与批评

——由笔墨讨论想到的 (8)

水墨画的精神与语言

——在首届“批评家提名展”学术会议上的中心发言 (14)

笔墨问题答客问

——兼评“笔墨等于零”诸论 (33)

非学校教育

——关于中国画教育的一点反省 (66)

山水对谈录 (76)

山水、当代山水、四人山水 (87)

走进新世纪之际

——《跨世纪中国画名家 21 人》序 (98)

古意今情

——黄仲方山水画及香港传统绘画的背景 (103)

· 画家作品 ·

慰藉人生的苦难

- 林风眠艺术的内涵 (124)

艺术家的苦楚

- 关于赵春翔 (149)

使不被遗忘成为现实

- 沙耆和他的油画 (164)

心欲静,忧未歇

- 《周思聪画集》序 (169)

从太行到巴颜喀拉

- 李伯安的水墨人物 (184)

蒲塘新雨 西山晚晴

- 《王愍山画集》序 (193)

山川苍翠

- 读王敬恒和他的画 (197)

风格与精神

- 关于贾又福山水的札记 (208)

朴素而灿烂

- 田黎明和他的风格创造 (217)

城市梦魇

- 李孝萱的水墨 (224)

形式·笔墨·社会关怀

- 尉晓榕写意人物 (229)

笔墨与抽象

- 《方土画集》序 (238)

诗魂画魄两相益

- 《小蟬画集》序 (245)

· 中国现代艺术及其他 ·

中国现代艺术及其背景	(253)
谈现代书法	(264)
灵与肉的离合	
——谈人体艺术	(273)
论中国农民画	(282)
关于艺术拍卖	(311)
艺术评论的规范性与文风	
——“画室探访”丛书序	(317)
后记	(321)



20 世纪中国画面对的情境和问题

20 世纪中国画面对的历史情境是：一、原先依附于皇室和贵族的画家、士大夫文人画家，失去了依附对象和经济地位；隐逸山林乡野的画家也因战乱和贫困，逃离可以逍遥的“世外桃源”。他们大都聚集于城市，尤其是商业发达的、有文化传统的大城市。而谋职和卖画，则成为他们基本的生存方式。二、以 1906 年南京两江优级师范学堂图画手工科招收学生为标志，中国的新式美术教育诞生。鼎革后，私立美术学校和上海美专、苏州美专、武昌艺专等纷纷出现；1918、1928 年，又相继创建了国立北京美专和国立杭州艺专。新式美术教育取自日本或西方模式，初以西方绘画、雕刻为主，至 30 年代，中国画教学也有了一定规模。50 年代中期后，学校教育极大地改变了中国画的面貌。三、20 世纪的历史基本是革命和战争的历史，而革命、战争和种种改革的目的是推进中国的现代化。战争与社会革命变更了画家的生活和思想，也在很大程度上改变了绘画的地位和功能。现代化意味着什么，它的启动和实现带给中国画怎样的命运，始终是国画家和史论家所关注的课题。四、20 世纪中国虽有封闭或相对封闭的年代，但总体趋势是走向开放，与世界相沟通。自成一体、地域性很强的中国艺术能否以及如何“走向

世界”，外来文化艺术的涌入、冲击和中西融合给它带来了什么，已构成它的世纪性矛盾和困惑。

在这样的历史情境中，中国画遇到的问题很多，试举数项为例：

第一，地位与功能问题

在古代，传统绘画一元独尊。明清虽传入西画，宫廷里甚至养了多位郎世宁式的洋画家，但从没有构成对传统绘画独尊地位的挑战。20 世纪就不同了。大批的留学生回国传播西画，学校始终以西画为主要课程。油画、水彩、水粉、版画（外国传来的创作版画而非传统的复制版画）以及晚近兴起来的综合材料绘画，大都有了与国画分庭抗礼之势。中国画不仅失去了“独尊”，连“老大”的位置也丢掉或部分丢掉了。这是正常的还是不正常的？是“必然趋势”还是“英雄暂时落魄”？长久下去，中国画会不会被完全挤掉、淘汰？数十年来，已经有不少类似的发问和预言了。面对这样的形势，中国画家应采取怎样的态度？

功能问题是社会 and 人群所必然提出的。士大夫没有了，中国画作为士大夫和贵族赏玩的功能趋于没落势所难免。绘画成为公共艺术，进入新的官僚、富人和知识阶层乃至普通百姓的家居和欣赏视野，是一定的事。有时候，还要作为政治、思想宣传工具被使用。旧的形式不适应新的功能，卧室展玩的卷子和册页不适应现代展览厅堂的陈列，淡雅朦胧的色墨没有足够的视觉冲击力……诸如此类，都属于功能或与功能性相关。适应新功能是无法避免的，但如何适应，如何改革，适应和改革又常以失去中国画的重要特征为代价，于是成为矛盾、两难。

第二，西方观念与技巧的融进问题

西方艺术观念的引入，大大改变了中国艺术家的心胸和视域。西方写实主义“摹拟自然”观念和表现主义以后的诸种强调个性心理、无意识的观念，以及各式各样的形式主义观念、解

构意识等等,都是传统中国艺术所无、所不强调甚至反对的。但艺术和艺术家是自由的,一切的引入、融合都有它的合理性和意义,并在整体上丰富了传统艺术及其理论,推进了它的变异和发展。然而这不意味着传统艺术理念都“过时”,“不中用”了。中国艺术关于人与自然相和谐的观念、人与艺术相一致的观念、艺术令人亲近真善美的观念、写意写心观念等等,都没有失去它的价值和意义。困难在于如何使两种观念在冲突中取长补短,取它山之石以攻玉。历史证明,简单的非此即彼、激进的虚无主义和保守主义都无益于艺术的发展和昌盛。

技巧的引进与观念革新密切相关而又不同一、不在一个层面。技巧无所谓好坏,但有优劣之别、适合不适合之别、死套和活用之别。如写实技巧融入中国画,虽历经百年,仍未有十分令人满意的结合,仍存在着内在的矛盾。

第三,通俗性与大众化问题

元代以降,传统绘画以文人画为主流。贵族化或曰文化化的文人画在失去了它的士人对象之后,势必要去亲近新的接受者。要“亲近”就要改造自身的高雅特质而适当从俗。此过程其实从清代就开始了(或者更早)。但惟有到了 20 世纪,这个问题才如此被尖锐地提到理论和实践日程上来。从岭南派到徐悲鸿,再到吴冠中及当代中青年画家,无不在寻求着大众化之路。我曾说过,50~70 年代大陆艺术是以行政力量推进它的普及性,故称之为“硬通俗”。台湾、香港和 80 年代以后的大陆艺术则是靠了商业拉着它走向通俗,故称之为“软通俗”^①。但大众化是否一定俗化、一定乏于意义和内涵的深度、一定乏于形式的创造,总是困惑着艺术家和理论家。中国画(或更具体说水墨画)是不是应当保持或部分地保持它的精英性、高雅性?我的回答是肯定的,但我并不反对部分甚至大部分画家去追求通俗,迎合大众追求雅俗共赏,然而这绝不意味着把它变成“可口

可乐”或“牛仔裤”。

第四,地域性与“全球化”问题

前不久,在北京举办“复数元的视野:1988~1998 台湾艺术展”时,两岸艺评家和艺术家曾就这个问题展开讨论。人们说,地球已经变成了“村”,经济的“全球化”一定会牵动文化艺术的大融合乃至“一体化”,地域艺术快没有生存余地了。这是杞人忧天或某些人的一厢情愿。经济能否全球化、一体化尚且难说,文化、文明是根本不可能一体化的,就连西方的战略思想家如亨廷顿也承认这一点。世界上只有多民族、多地域的文化,而这种不可更改的“多”与各民族、地域文化艺术的交流、融合并行不悖。文化的多元性、民族性、地域性是人类文明的产物,是具体的历史语境造就的,在地球“爆炸”之前,它不会轻易消失。毫无疑问,把民族文化、地域文化封闭起来并拒绝外来文化不仅行不通而且愚蠢,但否定自己的民族文化艺术,视自己为超民族文化、地域文化的艺术家,也正像鲁迅所幽默挖苦的如“用自己的手拔着头发,要离开地球”那样困难。所谓“没有历史的时代”根本就不存在。你身在某个地域与民族文化中,其心理意识必在某个历史文明的文化积淀之下。中国画是积淀着传统文化的艺术,它的特点也便是它独立于世界艺术之林的主要本钱。你可以离开它、放弃它,改进它,但不可能把它变成完全超历史、超地域文明的世界绘画。中国画可以也应当靠近世界,但世界(尤其西方人)也应当靠近它、了解它,靠近是双方面的。如何处理地域性与世界性的关系,确乎关系着中国画的命运,也关乎着艺术家的人格和文化族群之格。

第五,谁来进行价值认定的问题

中国画有无价值与价值如何,由谁或最终由谁认定?是西方人来认定,还是中国人认定?还是在交往中共同认定?在许多论者和艺术家心里,惟西方艺术评论家、拍卖行和画廊的认定