

探讨 □王伟芳

# 艺术品市场的面相及修整

经营字画、古董、古玩生意的画店，在我国是久已有之的，但在大陆境内，真正按照市场经济进行艺术品交易的画廊、拍卖公司则刚刚出现二十几年。由于市场发展时间的短促，尽管中国艺术品市场份额已占全球市场23%以上，但一个比较良序的市场结构和监管制度及程序尚未形成。

目前，在市场经济的相对稳健发展的背景下，艺术品的经济价值得到市场“发现”和承认，中国艺术市场的买方市场也逐渐由境外人士购买转为内需为主的趋向，一定程度上说，当代艺术品已经进入财富投资时代。

然而，目前艺术市场以投资增值需求为主，而为了鉴赏、满足个人审美情趣的消费需求乏力，艺术品市场远未成熟。一个显见的事实是，艺术品市场尚未形成对称的市场供需结构——买方市场集中于少数高收入人群和藏家，而卖方市场则存在着金字塔结构。

从营销视角观察艺术作品的市场表现会发现，处于塔端的艺术品从投资者和藏家那里找到销路，而一些处于成长期的艺术家，尽管其作品的艺术价值不俗，但作品缺少明确的目标市场或者细分市场关注，市场价格提不起来，而即使所谓有一定艺术欣赏能力且又有经济实力的所谓“中产阶层”，也无法通过便捷的渠道接触、了解这些作品。处于塔基的艺术劳动者以及美院学生的作品则流入家居市场或花鸟珠宝市，其身份等同于中低档工艺品。人们购买它们，多是为了搭配房屋的装修装饰。

艺术品走向市场，就意味着商品化的开始。但目前的市场，在产品、渠道、价格、促销的组合及细分市场方面，都呈现扭曲和失衡的面相。

## 市场驱动的“艺术”品创作

近年涉足艺术品市场的本土投资型购买者，由于自身不具备必要的艺术知识并且缺乏可靠的交易顾问，通常把对艺术商品的理解等同于对于一般商品的理解，认为高价就是高端(品质)，低价就是低端(品质)。对这些熟悉并追逐高端品牌的人们而言，品牌知名度曾经是他们辨识品牌区隔的法宝，当他们作为投资者(而非传统的收藏雅好)转向艺术品的时候，艺术家知名度成为确定选择识别的便宜标签。适应这种购买特点，引起“有意注意”就成为艺术商品供应方首先关切的市场门径。正如美国经济学家哥德哈伯讽刺性地指出的：在当代，艺术的目的就是吸引注意力——成功地吸引注意力是艺术存在的全部意义。因为，从经济学的视角看，艺术品价格是艺术品的经济性表现，而经济性表现向好，就是该商品成功的惟一尺度。

为达到以艺术作品本身吸引注意的效果，一些艺术家们把具有特定意识形态的主题作品，以半反讽、半游戏的心态固定化、符号化，形成强烈识别效果(“产品”策略方面大致相当于差异化以及推广方面的“独特销售主张”)。在“试水”成功后，便以“规模生产”的速度，迅速降低单位生产成本并实现规模经济。这些作品的价格在多轮热炒下增长过快，甚至形成某种“行情”，与其艺术价值形成落差，形象地说就是“叫座不叫好”。

从购买者来看，投资藏品群体求利的心态是成就艺术品炒家成功“造势”的根本原因。通过拍卖行及媒体的火爆宣传，买家注意力被吸引，往往高调预期，认为某艺术品肯定能够赚大钱，并在从众心理影响下，购买那些价格不断攀高直至虚高的作品。

## 倾斜的市场基本面相

艺术品已经不再主要是收藏圈内的秘藏或鉴赏品，而成为公开的投资标的物。大资本开始把精神产品视作“资产”，纷纷坐庄艺术品“高端”市场，与此同时，企业资本进入导致价格的不断攀升，使得一些收藏家难以竞逐中意的作品，不得不黯然退出。而由于过度依赖投资，尽管市场总交易额表现不俗，艺术品市场的基本面却处于倾斜状态。

收藏和投资在艺术品价值判断的向度上是异质的。“收藏和投资所考量的要素和进场时间点都会不同”，收藏首先考虑的是怎样得到中意的艺术品(这是一种价值理性心态)，但很少考虑怎样变现；投资的优先尺度是，这件作品有否好的市场流动性，及时变现赚钱是硬道理(这是一种工具理性心态)。由于投资行为的纯粹逐利性，导致投资标的物的击鼓传花式的市场流转，背离艺术价值的高昂价格也就不见诸报端和坊间的拍卖新闻。

逐利市场的冲动使一些艺术家变为“艺术达人”，他们放弃了曾自以为傲的个人艺术理念和艺术引领精神提升的责任，在金钱的绑架下，对市场一味盲从直至失去艺术创作的自主权。

毕竟艺术商品不是一般商品。一般产品的价值随着使用价值的消失而消失，艺术商品保存着人的精神与情感，这些东西和艺术品的物理载体一同存在，辗转流传，艺术劳动者代代努力，积淀一个民族的创造力和精神记忆并昭示出一个文化的精神标高和精神成长的果实。这是艺术产品的无可替代的不朽价值。因此，艺术作品可以商品化也应该商品化，但是，艺术却不能商品化。

正如一位艺术家看到“胡润艺术榜单”后忧愤地指出的：“艺术史的发展不是拍卖史的发展，不是技术史的发展，而是整体创新并自成风格的艺术个性发展”。艺术在本质上是创造性的、原创性的，是反复制的，当某一艺术家的艺术品特点表现为一种“生产模式”，艺术工作就丧失了其价值合理性。而且，从艺术产业的产业化发展来看，其基本的内生驱动力仍然是艺术家的艺术创生能力。

## 艺术发展与社会支援

艺术品市场的发展有赖于艺术的发展，而艺术的发展有赖于规模化的创作群落。对于中国艺术来说，缺乏切实艺术关切的放任的市场性，导致创作力量的流失。市场经济中发达的工具理性使人们倾向于认为，在科技方面的投资会带来回报，科技进步成为社会进步的惟一标签，也因此更容易获得国家公共资金的支持，但是，艺术的探索与创作，却没有资格提出同样的要求。社会支持的匮乏，致使“许多油画专业的学生画得很好，但毕业后却不得不改行”，对于这些人来说，早年的梦想在生存压力下摧折，而所有投入都成为艺术人生的沉没成本。必须正视的是，这些个体事件的相加，造成的是社会总成本的浪费。

艺术，从其创造性角度来说，其难度类同于科研(而非技术开发)，需要投入无法估量的不可见成本和一定的可见成本(包括维持生活成本、时间成本、物料成本)，“等待思想与灵感的相逢的那一瞬间”。如果承认艺术的存在价值，那么，对社会和民族未来持有积极态度的每一个分子，就不能假市场经济的名义抛弃那些为艺术孜孜以求的努力。当资本开始干预艺术市场，那么拥有资产的企业法人，应当向艺术伸出附带影响其艺术创

造自由的附加条件的襄助，这是企业社会责任在社会精神发展方面的体现。对此类行为，政府在政策方面应该给予相应的政策激励。

当中国艺术摆脱了曾经的意识形态挟制，恢复了本真的创生性的精神天空，不能允许物质的匮乏成为遮蔽自由天空的乌云。固执地认为“优秀的艺术家和优秀的艺术品一定会凭借自己的力量脱颖而出”是一种想当然的偏见。为了保护和培育文化竞争力，那些优秀的青年艺术家及在艺术创作方面值得期许的在校学生的艺术探索，应当得到国家的乃至社会的必要支援，否则，以艺术发展为重要支撑和驱动的文化发展将难以为继。

人们关注中小企业贷款难的问题，但艺术家的“生产”同样需要成本的支持。对于梵高在世时只象征性地卖出一幅画这件事，人们淡淡地归之为审美情趣的差异。但是，一个从事艰苦的艺术劳动的人，他的一生只得到兄弟微薄的资助而过着贫病交加的日子，而他身后，多少人靠其作品发了财出了名，难道没有丝毫愧疚吗？审美情趣的差异能够成为社会漠视艺术家而任其自生自灭的理由吗，尤其是在如此关注民生的中国当代？

## 艺术品消费群体的培育

一位著名的画家曾讲，现在是艺盲比文盲多。一个不懂审美的民族，生活的质量是有缺陷的。因为，富裕生活的基本表现之一，就是在艺术方面的消费或投资比例的增加。公共艺术馆藏品的艺术质量水准以及公共文娱的种类与质量，是检验社会发展成就的重要依据之一。

很显然，我们没有充分的理由认定，科学和工程上的成就将是生活世界幸福感的最终来源。当消费层级上升到一定高度时，审美的精神满足就会成为生活的必要需求。这一转变，将会大大改变经济体系的性质和结构。

出于综合国力的考虑，文化产业发展被提升到国家战略的层面，文化产业的发展成果应当全民共享。惟其如此，艺术品市场的基本面的发展才能得到保障。首先，鉴于艺术品接受对艺术修养的要求，三高(高学历、高收入、高素质)人群应是艺术品市场的关键目标市场，为此，艺术品一级市场(画廊)是活跃艺术品市场的主要枢纽，应保护鼓励画廊这一艺术品市场平台。其次，培育公众对艺术生活的向往和爱好。公共美术馆应当尽量以较低收费或免费的方式向公众开放——至少向在校大学生免费开放。再次，一个良序健康的艺术品市场不能仅仅具有一般消费者和投资者，还需有一个比较可观的鉴赏收藏群体，因此，应当容纳和培育具有代际分层的收藏群体，采取措施保障其对具有较高艺术价值的艺术品的可获得性，以贮备未来艺术品市场的生机与活力。

艺术的价值不可让渡。艺术是一种需要保护和培育的社会文化资源，甚至包括一些小众化的艺术形式的探索和创新。于一个致力追求人民幸福的政府来说，应当把“艺术体验是每个国民生活中的一种必需体验”作为行政指标之一。社会应当给予创造精神生活的艺术家群体的劳动以真正的尊重，而不仅仅以是否获取了高额的金钱回报作为评价尺度。因为，即使是可以“商品化”的“艺术品”，本质上也是艺术家们以真诚的、创造性的劳动成果，通过艺术接受活动丰富人们的生活、陶冶审美情趣而实现其本真价值的。

人民美术出版社印行《中国近现代名家画集·黄君璧》，是一件很有意义的事。黄君璧是台湾的重量级画家，也是近现代中国画界长寿、多产、影响广泛的画家。收入画集的作品，由黄君璧的女儿黄湘龄提供或征集，可靠且有代表性，而数量之大，包容之广，亦为黄氏画集之冠。这有助于我们熟悉与欣赏黄君璧的艺术，有助于近现代中国画史的研究，也有助于收藏家对黄氏作品的鉴识。

黄君璧有“兼容中西”之名，他早年确曾学过西画，他的某些作品(如画云水)在构图、用光方面吸收了一定的西画因素，但他的主要功底还是传统绘画。从17岁开始，他就师从广东著名画家李瑞屏学中国画，至26岁，他又同李瑞屏等一起组织以发扬中国画传统为宗旨的癸亥合作社(两年后扩组为国画研究会)。此后，更与会内画家如潘致中、赵浩、卢振寰、卢子枢等前辈画家相与切磋，潜心钻研古代传统。其间，他结识了著名收藏家何荔甫、何冠五、黄慕韩等，得以观赏临摹历代名作。1926年，黄君璧游上海，得识黄宾虹、郑午昌等海上传统派名家，1929年与张大千订交，也出于对传统绘画的共同兴趣。1947年(50岁)，他将抗战时期的作品展出于上海，美术史家俞剑华著文说：“吾友黄君璧幼耽绘事，长益精进，虽籍广东，而毫无岭南派习气……所作山水从龚半千之厚重，泽以石谿之古雅，和以石涛之奇肆，酌以田叔石田之挺拔，而追上黄鶴山樵之繁密，不懈而及于古”。文章褒扬的目的，是强调黄君璧有传统功夫，与“折衷中西”的岭南派不同。有意思的是，广东籍画家王霞甫对同一展览表达了另一种观感，他拿黄君璧与古人相比，说黄氏某些作品“使人有时下舶来品之感”，还举例说，黄氏“惯画的云，更渗入了风景照片的云”。王霞甫是批评黄君璧借鉴了西画，还不够传统。从这两种不同的观感与评价，我们可以知道黄氏在50岁前的艺术面貌：以传统为主，也适当借鉴西画，整体上保持着传统风貌。50岁后，他继续坚持了这一路线，我们从这本画集的作品可以认知这一路线的实施。

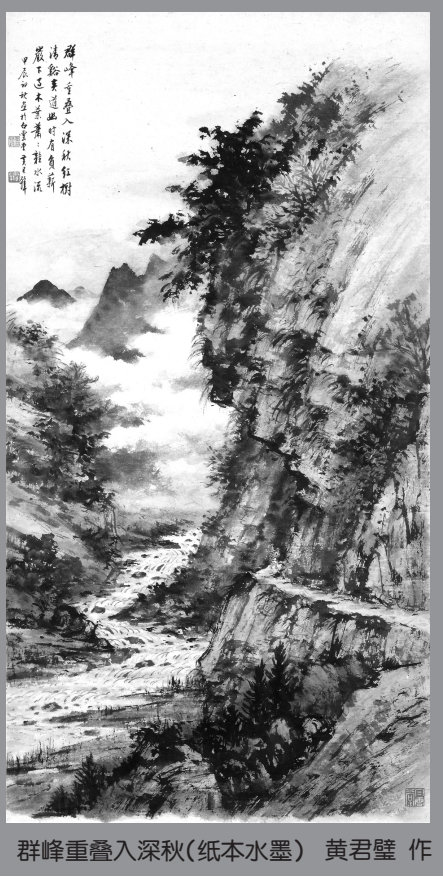
黄君璧不仅用功于古人，也着力于师法造化。他先后到过罗浮、桂林、衡山、泰山、燕山、华山、黄山、峨眉山、云南石林以及江南各地游观写生；抗战期间，他居住嘉陵江畔，朝夕观赏巴蜀奇山秀水；又同张大千等悠游于峨眉、青城、剑阁，深悟大自然之奇妙。他在《岩壑丛林》一画中题曰：“余曩游峨眉山，容特色朝云暮雨早晚之状不同，阴晴之态各异，变化无尽，于是心中略有所悟焉。”到台后，他经常观赏阿里山的云海，更是游遍亚、欧、非、北美、南美各种瀑布山川、名山胜景，直到87岁高龄，还游访美国大峡谷并当场写生。黄君璧大量临古而不泥古，能赋予作品以活泼生机和鲜明个性，正是不断师法造化的结果。90岁，他在《白云堂画论画法》一书的自序中写道：“习艺一事，不外师人，师心，师造化。师人者以古人为师，师心者以己身为师，师造化者以自然为师也”。这是由画家切身体会印证的道理，是格外宝贵的。

黄君璧的山水画，尤其晚年作品，即使描绘壮丽的云海飞瀑，也透着一种平和宁静之意。老画家虽然位高名重、身居大都会，却始终保持着情寄林泉的淡泊心境。这正如他的题画诗所描述的：

生平最爱写云山，泼墨雄奇自展颜。我与长松同一格，风摧雨撼倍坚顽。(题《长江三峡图》，1981年)

依依云影连青山，谷隐忘机意自闲。喜听泉声和鸟语，寻幽竟日不知还。(题《听泉忘返图》，1985年)

论者都认为，黄君璧山水兼取南北二宗，但主要倾向是什么，说法却不尽相同。姚梦谷云：“君翁的山水，望之锋辣有北宗之美，而他用功最勤的却追索南宗之长”。陈鹤龄则说，黄氏“晚年所作，用笔如长枪巨剑，钩砍刺戟，锐不可当，盖从马、夏之斧劈皴变化而来者也”。两种说法有别但并不矛盾，视角与侧重不同而已。有人说黄君璧是石谿的“传人”，也有人指斥这种说法为“皮相之见”。我想，“传人”二字不免引来误解，但黄君璧喜爱石谿并深受其影响，却不错。1939年1月，张大千在其《仿石谿山水》中题：“君璧道兄自擅石谿，而乃强余为此，迟迟不敢落笔。越岁同在青城，督促甚急，因以水渍旧纸仿佛其形，图成请正。布鼓雷门，自不知愧汗几平耳”。同年2月，继作《仿石谿垂钓图》并再题：“石谿一派，三百年来惟吾友黄君璧独擅其秘，自与订交，予为搁笔……客来山中，传其远游西康，遂放浪为此，它日君璧或见此画，应笑我于无佛处称尊也”。大千自言“不敢”画



群峰重疊入深秋(纸本水墨) 黄君璧 作

石谿，不免有客套之意，但说黄君璧精于仿画石谿，是确实确实的事。黄君璧在90岁题《苍翠云岩》云：“曩在金陵，曾见石谿上人秋山图巨轴，境界奇阔，神气苍茫，横绝古今，笔夺化权，若非师托造化，焉能有此妙品？”可见直到晚年，他对石谿的热情也没有变化，我们从他的许多作品也可以感到与石谿的神似之处。所谓“神似”即非摹似之似，而是入乎其中而出乎其外、师其意而不蹈其迹的“似”。他还由石谿上溯王蒙，变石谿式粗服乱头为黄鹤式的绵密沉雄。整体说，黄君璧山水风格的苍茫浑厚，得益于石谿、王蒙，是没有疑问的。黄君璧对马远、夏圭“北宗”画法的取借，如陈鹤龄所言，主要是斧劈皴。山水画的皴法多多，大致可归纳为披麻系统与斧劈系统，南宗承披麻系，北宗继斧劈系。黄氏时而采用披麻，渴而毛涩，意多苍郁；时而采用斧劈，湿而劲利，意多刚健。多时情况下是两种画法交互使用，但有时也把两者融会为一。此外，黄氏中晚年还喜欢以皮纸画泼墨云山，浑拙空濛，大有元气淋漓之妙。

台湾画坛把溥心畲、张大千、黄君璧称为“渡海三家”。溥心畲喜以行草笔法在熟纸上勾画，被视为“京派”“小北宗”的代表，但其性情和意趣全是文人的、诗性的，随意挥洒，能合精致与奔逸为一体，可谓之北体南魂。张大千以天纵之才，数十年临仿写生、“血战古人”(傅申语)，练就了山水画的十八般“武艺”，晚年创造出具有现代抽象性格又充满中国气派的泼墨泼彩，可以说是由古而今，由新修而顿悟，瑰丽奇幻，惊世骇俗。与溥、张相比，黄君璧沉稳朴厚，始终以平实的态度、涵容古今的奋求、苍拙的笔墨风格自立于艺术之林；晚年大量云海飞瀑之作，在表达个人漫步寻幽、云影自在之意的同时，也切近了现代城市受众的审美诉求，形成其融雅与俗、文人情怀与大众趣味为一炉的黄氏格体。黄君璧出生于广东南海的一个普通家庭，主要依靠个人的艰苦奋斗获得成就，没有溥心畲的“旧王孙”情结和名士风度，也没有张大千风流高逸的仙豪之气，即使享大名的晚年，也总是保持着顺时守拙、节俭朴素、和蔼待人的生活态度，和严于理法、勤于耕耘与诲人不倦的治艺精神。古人曰“画如其人”，信然！

黄君璧兼擅诗、书、画，画则兼能山水、人物和花鸟，是一个全能型画家。比较而言，其人物画最少，所见皆为古装，如士子、仕女、钟馗、罗汉及鞍马人物等，一色的传统画法——包括工笔重彩、粗笔写意、精致白描等，每种画法均显示出深厚功力。花鸟、动物作品相对多见，其中不乏精细渲染、色彩绚烂、直逼宋元的工笔之作，有评论者以“渊博温润，浑厚朴茂”相形容；更有兼工带写和粗笔大写之作，拙朴凝重，堪与画家的山水画风相伯仲。黄君璧也擅画狮、虎、猫、猴、鸡、犬之属，为了描绘动物的真似，有时还适当掺入明暗法。黄氏全面的绘画能力，论者以“无所不能”相评，真是十分确切。

□郎绍君

# 白云横翠岭

——评黄君璧的艺术

□邵大箴

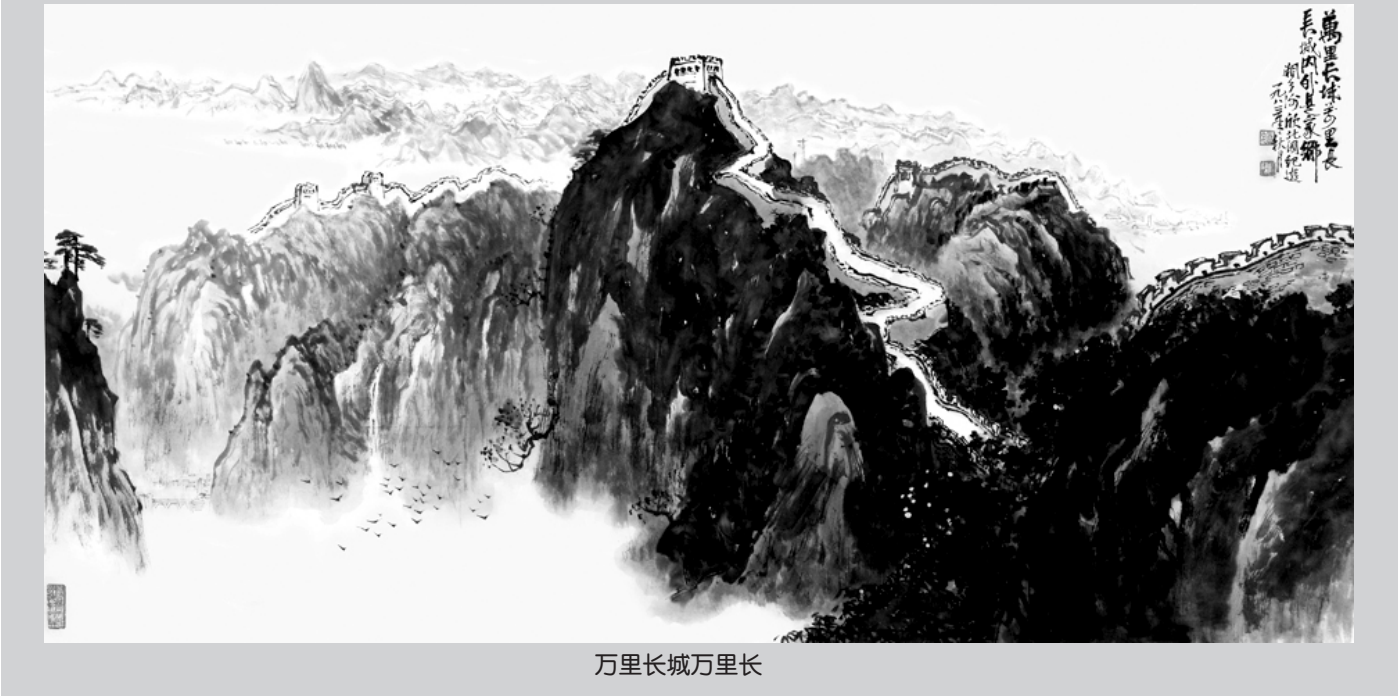
# 实在难得

——谢欣的山水画

立的精神。而这种气魄与精神，又是那样令人亲切，感人且具有艺术魅力，因为寄寓了他对祖国山水真挚而深切的感情。他的山水不从固有的程式和套路出发，而是写自己面临真山水的感受。他说：“我画山水画，首先是动情，然后是抒意，最后是绘形。情萌发意，意趣横生；意主宰形，形神兼备；浑然一体，心灵升发。”在画中追求情、意、形、神、趣，把自身心灵的升华诉诸于画面，以达到感动他人的目的，谢欣的创作体会与传统山水画的理论一脉相承，也与我们今天强调艺术创作要有独创性、要有个性面貌的观点相一致。谢欣重视师造化，除了平时他不断在湖南各地写生外，1982至1984年间不顾年迈体弱，偕夫人足迹纵横五万里，遍访名山大川，不仅开阔了艺术视野，也从中获得许多新鲜感受，对他尔后的山水画境界的提升无疑起到重要作用。

谢欣集中精力画山水是在上世纪70年代，而成熟期则始于80年代后期他到全国各地旅游之后。这时，他积累了丰富的生活体会和艺术实践经验，对人生与艺术的思考进入新的阶段。他已从“技”的层面上升到“道”的高度去认识艺术创作。他在解释什么是中国画时，既指出书法和写形的重要，更重视文、史、哲的作用，意在强调中国画的精神性。谢欣笔下的山水，有表现了客观物象的形和结构，有情趣横生的笔墨，透露出他深厚的写形功力和书法功底，有别出心裁的构图和章法。他善于在黑白、虚实、浓淡、色与墨的交融中，营造出既有刚健气质，又有生动气韵的画面。他并不一味追求语言的尽善尽美，不特别讲究笔墨精妙，他更在乎表达自然界的生命和山水内在的美，表达自己的真实感受。他写胸中丘壑，吐露心中的真情，也自然流露出他的智慧和修养，形成他具有鲜明个性的艺术面貌。

谢欣年近九旬，他淡泊名利，不求闻达，忍辱负重默默耕耘数十年。他的山水画如同他的为人一样，品质质朴、纯净，有文化内涵，有精神气质。这种富有人文精神和内在时代气息的山水画，在当今浮躁的画坛，实在难得，实在难得！



万里长城万里长

读了谢欣先生的山水画作和有关他艺术经历的资料，心情久久不能平静，这里不仅有为他在“以阶级斗争为纲”年代里受到种种委屈感到愤慨的激动，也有为他作品的深厚功力感到赞叹的欣喜之情，还有对人生沧桑、世态炎凉的感悟。

谢欣出生于1924年，早年先后在南京艺术专科学校、中华艺术专科学校和中国美术学院研修班学习绘画，受过良好的教育，曾师从高希舜、郑明虹、徐悲鸿、吕霞光、张安治、黄君璧等先生。加之，他有绘画天资，又勤于实践和积极参与现实生活密切相关的艺术活动，创作能力不断得到提高。和许多同时代画家一样，他是从接受中西融合型的美术教育开始进入艺坛的，用画笔为抗日战争和民族解放斗争服务，是时代赋予这一代人的神圣使命。他的早期绘画创作涉及面很广，以人物画为主，品种有宣传画、漫画、舞台美术等，对山水、花鸟画也很感兴趣。可以说是“歪打正着”吧，他在“反胡风运动”和“反右运动”中受到冲击后，难以在其他与政治关系密切的绘画创作中发挥作用，他便把自己的精力主要用于他钟爱的山水画创作上，临摹、写生、创作齐头并进，努力把原来掌握的素描、速写和中

国画的笔法墨法加以融合，写景抒情。在实践中，他对传统山水画的认知越来越深入，迈开的探索步伐也越来越大，逐渐形成独特的艺术面貌，作品具有大家风范。

一个艺术家的创作要有与众不同的独特面貌并不难，而要在独特中有风度、有格调，则很难。难的不在于对客观物象形的塑造，不在于形中传神，就山水画来说也不在章法或笔墨，难的在于意境的营造，在于艺术家对社会、对人、对生活和对自然的认识所反映出来的思想深度。读一读谢欣先生写的“创作断想”，就明白他之所以献身于山水画创作的动因，理解他执着追求的艺术理想。他说：“我们这一代人，经历过国破家亡的痛苦，目睹了山河破碎的惨状，今天山河重光，我怎能不为祖国山河挥毫泼墨呢？”他从事山水画创作是具有崇高的艺术使命感的。正是从这历史使命感出发，他确立了“在传承中求发展的观念，从中国传统文化的深沉积淀中寻找那些富有活力并真正具有民族性格烙印的生命基因”。

联系谢欣的这些观点阅读他的山水画创作，不难看出这些作品都具有一种宏大、雄浑的气魄，都有一种中国文化生生不息、自强自



少年曾幻黄山梦