

无用状态 美术评论何用?可以不用去问,有很多现成的回答,一套一套的。而当下美术评论工作的实际状况,又令人不由得发问,美术评论何用?它与当代美术创作和美术发展又有什么样的关系?新中国成立初期,美术评论繁荣,百花齐放,是因为美术界对美术评论有敬畏,对评论家有敬重,而美术评论对于美术创作的影响也是显而易见的。美术家听进去了,认为说得有理,在接下来的创作中就改正了,其他人也就避免了相似的问题。现在的情况则是一些人的价值观发生了变异。过去说复制、抄袭、炒作等,都为业界所不耻,避之唯恐不及。过去被评论家批评了,可能得反思一年半载;现在却总有人不以为耻,反以为荣,你说你的话,我照卖我的钱。社会价值观具有共同性的特征,可是,如今的共同性变成了具有特定利益群的某一方面的群体性,因此,也就有了假恶丑的我行我素,甚至大行其道。如此看批评何用?又是一个现实的拷问。美术评论是对于当下美术创作的一种直接的反应,这种反应可能会指导未来的创作。如果美术评论不能反映或指导当下的创作,不能架构一个具有公共性的基本价值观的衡量,美术评论实际是有等于无。

无序状态 这是在画坛日益江湖化的表现中所呈现出来的最深层的问题。过去美术界的主流是一条大河波浪宽,现在是条条小河浪涛天;过去是条条小河汇大河,大河则可以从头看到尾;现在却是小河遍地不见大河。1953年8月,《文艺报》发表了艾青的《谈中国画》,不久就收到了不少各地国画家的来稿,但《文艺报》考虑到所讨论的问题比较专门,将稿件转《美术》编辑部,建议他们进行讨论。到了1956年,在“百花齐放”的背景下,《文艺报》又觉得问题很重要,重新以“发展国画艺术”为题发表了一系列讨论文章,引起了美术界的注意。主流应该有这种协同的方向和共同的努力,可是,现在却大多是各行其是。与之相应的是,不同的群和群主所反映的利益并不完全是学术的尊严等等,而是“区块链”。无序的核心原因是不同利益之间的缠绕。现在很多专门机构,往往各自为政,各由自己的上级单位主管,因此,相关的利益是在自己的范围之内而难顾其他。而在当下媒体高度发达的现实中,主流和非主流,传统和“新兴”,尤其是当发达的自媒体,呈现出了不容忽视的无序状态。这是一种万花筒式的美术评论的状态中显现出的多样性和多样化。多样性和多样化原本是人们向往的一种美好的局面,可是,其反面在当下却导致了无序的状态,又让人们想起很多年之前曾经有过的主流状态。今天,如果我们的主流只是停留在主流的方式和方法以及主流的媒体之中,那它的力量是非常不够的。实际上,关于美术的主流媒体的权威性在被消解,他们的影响力已难与过去匹敌。因此,无序状态中所表现出的美术评论的实际问题也在考验着当下的美术评论工作。面对无序,美术评论应当如何开展,应当如何加强,这都是问题。

美术评论的当下问题(下)

□陈履生

乏力状态 美术评论工作的无序状态在一定程度上也表现为美术评论的缺乏力度。因为很多美术评论是处于浅层的利用和迎合之上,在这样一种实际的状态中,美术评论的乏力就明显缺少战斗性。美术评论应该是时代的刀锋,其战斗性是新中国美术评论的一个传统。早在1949年4月,针对北京中山公园举行的由80多位国画家参加的“新国画展览会”,《人民日报》在22日的“星期文艺”副刊上就以“国画讨论”为题发表了蔡若虹的《关于国画改革问题——看了新国画预展以后》。25日和26日,又分别发表了江丰的《国画改造第一步》和王朝闻的《摆脱旧风格的束缚》,作为“国画讨论”的二之三。由此可见,在新中国尚未成立之前,党报关于国画讨论的力度就超乎寻常。美术评论需要有敏锐的眼光、独立的见解,更需要有独立的品格;美术评论家需要发现问题,需要有对于某一问题的不同于他人的看法。评论如果缺乏力度,往往是隔靴搔痒,就不可能发挥作用和影响,就不可能入木三分,也就不可能直面美术创作以及美术发展中的很多问题。实际上,今天的很多美术创作所反映出的问题,需要美术评论家去指出,需要美术评论家有力度的评论去影响。如果缺少有力的美术评论来推动美术创作的发展,将难以提高整体的水平。

散点状态 美术评论如果不能聚焦在重要的问题和作品之上,不能形成评论的焦点,也就难以展开评论的交锋,没有交锋也就难以深入。1950年,《人民美术》辟专栏开展了关于王流秋的素描《反恶霸斗争》的讨论,先后发表了钟惦棐、刃鸣、曼因的3篇文章;此后,不同时期不断聚焦在不同的问题之上,直到上世纪80年代出现了关于“形式美”的讨论,这都是人们记忆犹新的。上世纪50年代以来围绕热点话题和重要展览的讨论,能够让业内和社会看到一段时期之内美术问题的焦点所在。其中有媒体的积极组织,另一方面也有美术评论工作者、包括社会人士的积极参与,而他们对于一些展览和作品的不同看法所引发的评论的聚焦,都能够看到全社会的一种合力。如果没有全社会的合力,就不可能有评论的聚焦。而我们今天则处于一种“散点”的状态,美术评论好像行驶在立交桥的不同层面,没有交锋。上世纪80年代中后期,美术评论工作曾经因为焦点过于集中,评论家们呼吁建设立交桥,让多元的思想能在同一问题上产生不同的看法。今天,立交桥已经建立,却出现了不能形成焦点的散点状态:各说各的,正是今天“散点评论”的特征。

业余状态 现在可以说是“人人都是评论家”的时代,应

和了“人人都是艺术家”的潮流。所谓的“人人都是”,就有可能成为人人都不是。评论作为一种话语,过去有尊严,有特定的话语权。在这种具有权威性的话语权下,一般的吃瓜群众是不吱声的。即使普通人评说了,也难以见诸报端,不能见诸报端等于“白说”,因为无人知道,不能产生影响。而现在不同于过去,尽管主流还有话语权,可这只是一个方面。人人都能评论意味着,即使不是业内的专家,所说的也可以不通过审稿而从自媒体传播到四面八方,其影响力不一定亚于主流的声音。因此,现在的美术评论队伍是一个复杂的构成,有专业人士,也有业余的,所写文章表现出的也是既有专业的评论,也有业余的评论。专业的不一定就有很强的话语威力,专业的也不一定就有很专业的内容,也有很多是“哼哼哈哈”;反之,非专业也有可能入木三分,并产生广泛影响。尤其商界中的藏家或代理人,店大欺客所表现出的话语强势,往往会赢得广泛的社会反响。而在专业的人员构成中,从业者一般都是研习美术史论出身,在主业之外从事一点评论。因为当下美术评论的声名,使得一般的专家都希望自己是美术史论家。如此来看,在专业人群中,也就缺少专业的持之以恒的对当下美术现象的观察。而业余评论中,财大气粗嗓门大的是一种,官大一级的一本正经是一种,而赤脚的口无遮拦也是一种,种种之下,都不可小觑。

业余美术评论群体的出现是当代的特殊现象,需要特别地对待和尊重,因为其中有相当一部分人很敬业,不求名利。他们的反应快、速度快,有独特的视角和语言方式,有很强的深挖能力和耐心。尽管他们的专业基础和专业理论薄弱,其评论有的还有明显的不足之处,可是,他们却构成了当代美术评论的奇观。

松散状态 美术评论的发展和提升依赖于评论家,因此,也就需要加强队伍建设。现在美术评论的队伍已经很庞大,各级各类组织虽到处可见,却依然呈现出有些松散的状态,这也是当下存在的一个问题。中国文联下属成立了中国文艺评论家协会,各省市也都有属于自己的文艺评论家协会,还有专业委员会,组织建设比过去更为健全,但由于实际上依然存在的松散状态,不能更有效地发挥组织职能,因此就未能对整体的美术评论工作施加更大影响。显然,队伍建设如果相互间缺少关联,彼此缺少互动,实际上就起不到应有的作用,对美术评论工作就不能产生相应的影响。当下,很难在不同专业范围内开展各种具有针对性的活动,不少大而全,动辄数以百人、甚至千人的论坛,貌似很集中,实际上是一时“幸会”而已,很

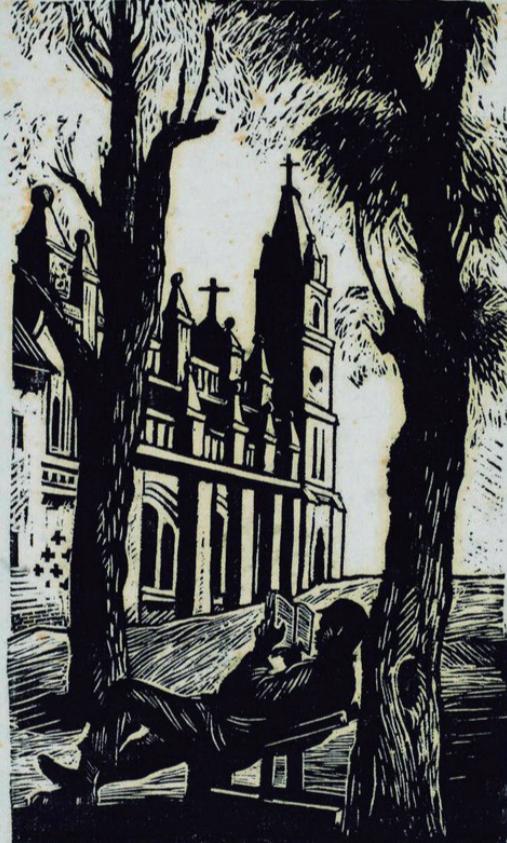
难产生影响。而松散的评论家个体则声音微弱。如何改善这种松散的状态?笔者认为,需要在加强队伍建设的同时,强化与美术评论主体关联的有效组合,以更好地发挥组织的作用。然而,这在当下依然是一件比较困难的事情。

媒体状态 媒体是影响美术评论的重要力量,因为它是载体,是平台,是主导。主流媒体上现在常见的评论有不少就是一种变相的宣传。当然,宣传很重要,有它合理的社会意义。可是,宣传不能代表评论,不能覆盖评论,更不能代替评论。另一方面,在主流之外,自媒体又有着完全不同的表现。现在常可以在自媒体中看到一些以揭示和批评为主的文字,尽管它们不是完全意义上的评论,然而,它们所具有的战斗性(有的是“穷追不舍”),却提振了公众的心情,在业内也有很大的影响。这些文字常常是“一石激起千层浪”,成为人们乐意转发的材料,丰富了当今的文化消费。显然,这已经成为当代的一种文化现象,是当代评论话语的重要补充。其中有很多评论署的是笔名,如“丹青飞狐”“长安居”“文一刀”等,虽然公众不知道作者是谁,可是他们的文章点击量却远高于不少主流的评论。其原因就在于这些自媒体评论所具有的战斗性,它们往往能够击中要害。当然,也应该看到,“非主流”的一家之言同样存在着一些问题,其中有些是言论自身的问题,比如失之偏激、以偏概全等。另一方面是“接受”方所表现出来的问题。比如牵涉到一些个人的利益,可能会看到用其他方式来进行的“围攻”等,所形成的一种不正常的状态,有的甚至成为社会问题。

如此,人们可以看到,美术评论工作的边缘化、装饰化、商品化、两极化、平庸化等问题。其中许多问题反映了评论工作和评论家自身的缺陷,比如为了利益和目的,为了人情和世故,过度装饰被评论的对象,在常人看不到之处,经过评论家的装饰而点石成“金”,使评论对象有了超乎想象的存在价值。如此装饰化的评论严重损害了美术评论的公众形象,更谈不上在公众中建立权威话语。当然,这种装饰很大程度是因为美术评论商品化问题的存在。这一问题是当下普遍性的问题,它消解了美术评论的尊严以及应有的品格。

归根到底,美术批评需要有思想的深邃和理论思辨的尖锐,需要有人的风骨和文的品格,需要有独到的见解和战斗的精神,也需要以理服人和与人为善。如是,新时代的美术评论就会有所改观。五部委的“指导意见”正是在做改观当下的努力,如果遵之而形成社会的合力,重新检视价值观体系而使上述的状况有所改观的话,相信对未来的美术创作和美术发展一定会有很大的促进。

锐评·锐见



延安鲁艺校景(黑白木刻,1939年) 古 元 作



1943年,延安鲁艺美术系师生合影

在对革命文艺、革命美术的书写和研究中,解放区尤其是延安鲁迅艺术学院(以下简称“鲁艺”)的艺术教育经验及其成绩是难以忽视的重要方面。在中国共产党的领导下,鲁艺自创立伊始就通过多次轮次的教育改革,牢牢把握革命艺术教育主线,造就了令世界瞩目的延安文艺、延安美术。尤其对于美术教育而言,鲁艺不仅积极探索了文艺工作者与人民大众紧密结合的革命美术创作经验,还开创了陕甘宁边区乡村革命美育实践的新经验,由此扎实推进抗战时代语境下美术创作和美术教育的大众化。

卓著的鲁艺艺术教育改革

1938年在延安创立的鲁迅艺术学院是中国共产党在抗战时期建立的第一所综合性艺术学校,直接隶属当时的中央干部教育部领导。由毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、成仿吾、艾思奇、周扬联合署名发布的《创立缘起》明确指出,其办学目标是要发挥艺术在“宣传鼓动与组织群众的有力武器”的作用,并“培养抗战的艺术工作干部”,积极服务抗战。正如钟敬之所言:“在延安创立的这所艺术学校——鲁艺,就是这样在我党中央的直接领导和培育下成长起来的。”

鲁艺从建校伊始就十分注重艺术教育与抗战实际工作相结合的教育方式。从鲁艺第二期开始,鲁艺对学制作了调整,即每一届调整为3个学期,每学期3个月。学员需先在学校学习3个月,再被派往抗战前线或农村基层工作3个月,然后回到鲁艺继续学习3个月,最终完成全部学业。对于这种教育方式所产生的积极效果,时任鲁艺副院长的沙可夫在鲁艺一周年总结报告中谈到:“这些干部尚能切实地去做抗战艺术工作,受到各方面的欢迎。他们中间的一部分已经实习期满,回到学校里来了。他们带回来了不少工作经验与教训,供我们参考,以改进鲁艺实

施教育方针的一切工作。”也通过这种结合,以检验并不断改进鲁艺艺术教育。

在建校一周年之际,随着办学的深入,针对人员构成及其思想的多元性等因素,鲁艺制定了新的教育方针,进一步赋予了这所新成立的高等艺术院校浓厚的马克思主义色彩。新的教育方针是由中央宣传部讨论拟定,并经中央书记处通过的,方针规定:“以马列主义的理论与立场,在中国新文艺运动的历史基础上,建设中华民族新时代的文艺理论与实际,训练适合今天抗战需要的大批艺术干部,团结与培养新时代的艺术家,使鲁艺成为实现中共文艺政策的堡垒和核心。”在服务抗战的方向下,新的教育方针意在加强党对鲁艺艺术教育的领导,并赋予其更强烈的马列主义政治色彩。新教育方针的制定,也推动着鲁艺艺术教育进入新的阶段。1940年5月,在鲁艺二周年纪念时,毛泽东同志亲笔为鲁艺题写校名,同时题写八字校训:“紧张、严肃、刻苦、虚心”,这是他对鲁艺建立革命的艺术教育作风的重要指示。

1940年初,毛泽东发表《新民主主义的文化》,新民主主义思想也迅速地在鲁艺的教育实施上体现出来”。在新任鲁艺副院长周扬的主持下,“从鲁艺的教育制度和组织措施着手,进行了改革与调整。如在教育计划中,曾有两次较大的修订,明确规定教育方针的基本要求为团结与培养文学艺术的专业人才,致力于新民主主义的文学艺术事业。”不久,“经鲁艺全院人员讨论后订出《艺术工作公约》(十条),作为鲁艺实践新民主主义的艺术方向和政策,建立新的艺术风尚而共同努力遵循的准绳”,要建立“新民主主义现实主义”的新文艺。1940至1941年,鲁艺又进入了正规化办学的新阶段,试图建立正规化的教育制度,但也使得鲁艺教育在专业教学和创作研究中出现了片面强调提高的倾向。

一场波澜壮阔的革命美育实践

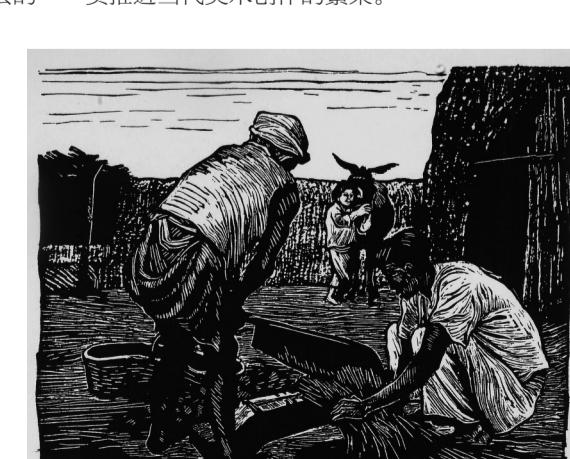
与此同时,通过将艺术教育与工农兵群众(主要指代陕北农民)、客观生活实际(主要指代陕北农村生活)紧密相结合,鲁艺还在延安发起了一场波澜壮阔的边区乡村革命美育实践运动。1940年5月,鲁艺三期学员毕业,按照鲁艺专业学习与革命工作相结合的教学安排,葛洛、古元等青年学员一起被分配到延安县碾庄乡开展为期约一年的实际工作。葛洛记述:“临行前鲁艺院长周扬同志找我们五个人谈话,叮嘱大家下去后不要作客人,不要当旁观者,要做实际工作,只有参加实际工作才能更深入地了解农村生活,了解农民的思想感情。”然而不久,由于生活的隔阂、语言不通等问题,葛洛、古元等人的情绪即转为孤独、寂寞。为了排解这突如其来的苦闷,他们甚至“开发”了一片仅属于他们的“思索沟”。一段时间以后,他们都感到不能这样继续下去了,并一致认为要在碾庄乡扎下根来,唯一

的途径就是投身到工作中去、深入到群众中去。通过接近群众、深入群众,继而构建起美术工作者与农民群众之间的生活“共在”,如此,以上所谓生活隔阂、语言不通等问题也就迎刃而解了。

尤其是对于美术学员古元而言,在生活“共在”的基础上,他进一步探索了“共情”和“共生”的美育维度,取得了别开生面的革命美育实践的重要经验。经过了生活“共在”的熟悉过程,古元对“这里的生活产生了深厚的感情,看见乡亲们的日常生活,如同看见很多优美的图画一样”。当时,为积极配合农村的识字运动,他还特别注意到绘画语言所具有的特殊优势,“利用工作之余教他们识字”,“每天制作一些识字画片,在一张小纸片上画简单的图画,比如画一头牛、一头羊,或者一只水桶,图画下面写上‘牛’字、‘羊’字,或‘水桶’二字,分送给各家户……一天识两个字,一个月就能识几十个字,效果很好”。这些识字画片受到碾庄农民的欢迎,“有时一天要画20多张。老乡们用酸枣和劈开的高粱秆把得到的画钉在炕头上,几乎家家都有,整个碾庄仿佛成了古元的画库。”

其中,古元敏锐地发现,“乡亲们都喜欢把画着大公鸡、大犍牛、大肥猪、骡、马、驴、羊这些识字小画片张贴在墙上,供朝夕欣赏”,由此得知“乡亲们对于家畜的喜爱心情,也知道了他们的审美趣味”,进而“以这方面的题材创作了《牛群》《羊群》《锄草》《家园》四幅木刻,分送给乡亲们”。此后,古元紧密结合起来农村生活,聚焦其中出现的新现象、新风貌,又创作了《选民登记》《小学校》《冬学》《读报的妇女》《结婚登记》《离婚诉讼》等作品,其“作品题材从农村小景扩展到农村社会生活的许多方面,陕北农民的新生活和新的精神风貌不断地在他的刻刀下得到再现”。不仅在创作的主题、题材上,古元还积极汲取乡亲们对于艺术语言的意见。1942年,他重刻了《离婚诉讼》,借用“我国民间木版年画以线为主的传统形式”,“用单线的轮廓和简练的刀法来表现物体,画面明快,群众也就喜欢接受了”。通过重刻,古元果断放弃了木刻新形式中的欧化语言,而转向“旧形式”“民间形式”“地方形式”和“方言土语”这些本土文艺资源,体现出进一步的、更深层的大众化转向,最大限度地为陕北农民群众服务。古元从碾庄生活中汲取灵感,刻画乡亲们耳熟能详的题材,表达乡亲们的审美情趣,以此开展木刻创作;同时,待作品创作出来之后,他又将这些作品分赠给乡亲们,供乡亲们“朝夕欣赏”,进而构成了美术创作与农村群众美育教育的一体化关系。古元所开展的极具实验性色彩的美育实践,也为后来的革命美育运动提供了必要经验。

在延安文艺座谈会后,一场波澜壮阔的革命美育实践在边区迅猛地开展了起来。这正如陆定一在《文化下乡》一文中所说:“我国农民对艺术是有爱好的,但是他们的‘食量’,向来是一则粗制滥造,二则封建意味极为浓厚。我们革命的文化人,有责任来给他们以思想上政治上和技巧上很好的新食量。”所谓“文化下乡”,即是要在延安乡



铡草(木刻,1940年) 古 元 作