

塞尚研究的主要方法（上）

The Primary Method in Research of Cézanne (I)

沈语冰 Shen Yubing

塞尚是现代艺术之父，地位极高，在美术史上有大量的人研究他。而且在国内也已经被谈论了很多次，至少有几波谈论塞尚的热潮；但是，据我的了解，国内对塞尚的理解存在大量问题，国外很多最新研究成果，国内都还没有涉及到，这对于想要全面了解塞尚的艺术，不能不说是一个遗憾。今天我想就我所知道的国外研究塞尚的主要方法做一个扼要介绍。目的有两点，第一是和大家交流究竟怎么去看塞尚的绘画，第二是通过这些介绍，看一看欧美的艺术史研究对我们有什么启示。但是，这不等于说，假如你是画家，听了我的课之后，就可以帮助你改善你的画技，也不是通过这样一个讲座，就可以让大家明白塞尚的画究竟好在什么地方。这些太宏大的目标我们可能都达不到。因此，有两点我想一开始就告诉大家。第一，我试图通过这样一种方式，来介绍国外的艺术史研究所达到的境界：它远远超越了一般通史的泛泛谈论的水平，从而进入了局部问题的专题史研究的较高境界。塞尚已经成为专题史研究的对象，有大量学者卷入了这一研究领域。而我们过去的情况呢，对西方现代艺术史的研究还停留在泛泛介绍的通史的水平上，像什么什么入门，什么什么导论之类的书，包括译著，出了不少，但真正有深度的专题研究（包括翻译）却很少。第二点我想告诉大家，我想通过这样一些方法论介绍，确立一种方法论多元主义，或者再通俗一点讲，多种方法、多种视角来看待问题，从而清楚地了解到，西方二十世纪下半叶以来的反本质主义已经成为人文学科的基本知识型。也就是说，通过这个讲座，我想明确地反对美术研究，乃至一切研究中的本质主义。所谓本质主义就是，以塞尚的绘画为例，要告诉你塞尚绘画的本质是什么。而这里面的预设则是，现代主义绘

画的本质是什么，乃至绘画的本质是什么。而二十世纪下半叶以来知识学的进展，或者说主流的学者的最新方法，很少再采用这种方式。他们会从不同的视角切入问题，比如说今天我要介绍的种种方法、种种视角。从不同角度、以不同的方法切入问题后，我们再把这些方法和角度整合起来，也许就可以获得对一个事物的比较全面的了解。相反，本质主义是一直延续到十九世纪的思维方式：人们总喜欢得出结论说“某某事物的本质是什么，我已经掌握了该事物的本质，因此你必须听我的”，所以知识论上的本质主义往往反映了人格或德性上的一种权威主义态度。追问事物的本质本身没有错，错的只是给出一个便宜的答案，这样一来，就会导致我们的思想短路，不再去进一步探索这个事物的真正本质是什么。我现在有一个观点：一个事物（特别是人造事物）的本质被发现的时候，也就是这个事物终结的时候。当一个事物的本质还在展开当中时，这个事物还是有活力的，但是，当有人告诉你某个事物的本质已经有定论的时候，它往往也就终结了。这就是我一开始就想传达的两个要点，我想我已经说清楚了。

我主要介绍这么几个方面：第一个是形式分析。以英国最伟大的批评家罗杰·弗莱为代表。其实形式分析并不是他一人的发明；因为形式分析一直是德奥美术史研究的主要方法，从里格尔到沃尔夫林有一个强大的形式分析传统，罗杰·弗莱只不过将这一传统运用到对现代主义艺术的评论而已。第二个是传记与生平研究。其实这对中国美术史研究来说并不陌生。传统美术史研究对艺术家的生平、年谱、行迹一般都有较好的研究。不过，西方学者在运用这个方法时，还是有与我们不一样的地方，待会我会举个例子，就是雷



#1 凡·德·维尔夫作品
#2 熟睡的女子 素描 伦勃朗

华德对塞尚的研究。第三个是现象学。现象学是二十世纪上半叶至中叶影响最大的哲学思潮之一，九十年代以后也成为国内哲学界的一个热点。有些美术学院，就把现象学与所谓的具象表现主义（特别是塞尚）联系起来，曾经出现过一个热门的话题是谈塞尚、谈现象学的。今天我们以梅洛-庞蒂为例，来看一下他是怎么研究塞尚的。第四个是精神分析，我举美国的夏皮罗为例。这也是艺术史研究最重要的方法论和最重要的传统之一。最后是“视觉考古学”。这个词是我自己杜撰的，不一定能成立，但是我们可以美国哥伦比亚大学教授乔纳森·克拉里研究塞尚的方法为例，来看一看我的这个概念能否成立。

一、罗杰·弗莱的形式分析

先来看罗杰·弗莱的形式分析。最近几年我翻译了两部罗杰·弗莱的著作。一部是《塞尚及其画风的发展》，另一部是《弗莱艺术批评文选》。例如塞尚很有名的一幅画，叫《高脚果盘》。

我们可以从不同的角度去分析这幅画，首先是形式分析。而形式分析又可以从不同的路径去切入。例如从线条、色彩、构图等等路径切入。我们今天就来看看弗莱是如何做形式分析的。

弗莱先是从这幅画里的笔触切入。这幅画从左下方到右上方，都是有规律的平行笔触，这些平行的笔触构成了一个很有次序感的画面。而这对于当时的观众来说是无法容忍的，因为当时的观众还是习惯于古典绘画修饰得光溜溜的那种画面，而印象派和后印象派画家却把笔触暴露在外，因此观众会认为他们是粗制滥造，画还没有画完。罗杰·弗莱要为塞尚他们的这一特征辩护。他辩护的策略



#2

之一就是将笔触问题追溯到欧洲绘画的传统，特别是晚年伦勃朗的作品。伦勃朗有个学生叫杜奥，杜奥有个学生叫凡·德·维尔夫。他们的作品都修饰得很光洁，看不到画家的笔触，也看不到画家作画时的状态、情绪等等，这是当时荷兰绘画的一般情形。罗杰·弗莱认为这些绘画都是为了吻合当时的审美趣味而画出来的。

但是，在这些绘画背后，却有一位大师。他就是伦勃朗。伦勃朗突破了这一传统，他的晚年作品笔触全部暴露在外，他不再满足于仅仅画出一个完整的画面，而是想把作画的情感也表达出来。

当然，在《自画像》这幅画里，我们可以说，他的皱纹，他那饱经沧桑的脸，主题与形式是合二为一，正好统一起来了。这一点没错。但是，伦勃朗还有其他一些作品，更加突出了作画的过程以及所用的材料，还有作画时画家投入的强有力的情感。这件作品用的是毛笔和墨水，非常接近于中国画，材料也接近。当然，它仍然是以欧洲传统的人物塑造为主，画家用了聊聊数笔就勾勒出这个模特，以及她周围的整个氛围。

我非常喜欢这幅画，想要用精确的语言来描述它的画面以及我对它的喜爱之情；但是，我认为没有比一位美国人更好的描述这幅作品的文字了。他是美国哈佛大学的一位教授。他的话是这么说的：

A Young Woman Sleeping at the British Museum is universally recognized as one of the master's finest drawings. With powerful strokes and peerless economy his swift brush suggests his model's form and the atmosphere that envelops her. The drawing is entirely done in brush,



#1 Sketch up软件建立的模型
#2-3 塞尚 静物第一、二稿
#4 自画像 塞尚
#5 持书的女子 毕加索



an exceedingly rare technique for Rembrandt. Looking at the broad liquid brushstrokes in the lower part of the sheet with Western twenty-first-century eyes, it is hard not to think, at least for a moment, of the finest works one knows by Chinese and Japanese calligraphers or by superior abstract expressionists that give the impression of absolute spontaneity but that are, of course, completely controlled. Seymour Slive, *The Drawings of Rembrandt: A New Study*, Thames and Hudson, 2009, pp.73-74.

我第一次看到这幅画的照片时，就被它深深地打动了。这是我们中国人比较容易接受的风格，但是这样的作品在欧洲一直被当作习作或未完成的作品来看待，是不大受重视的。这位哈佛大学的教授也说，一直要到二十一世纪，西方人才明白了，它的伟大之处，它多么像中国和日本的伟大的书法作品，又多么像抽象表现主义的杰作。这是非常有意思的说法，西方人要到二十一世纪才明白这一点。前面他讲到了，这张现藏于大英博物馆的《熟睡的女子》被普遍认为是这位大师最精彩的素描之一，它有着强有力的笔触和无与伦比的简洁。迅捷的毛笔勾勒出了模特的形式以及包围着她的全部氛围。这张素描完全是用毛笔画出的，没有采用其他任何工具，这在伦勃朗那里也是比较罕见的。然后，看看这张纸的下面部分，这些笔触太清晰了。然后从这些部分能看到什么呢，他说，以一个二十一世纪的西方人的眼光，很难不会想到中国和日本书法家最精美、最优雅的作品，以及最杰出的那些抽象表现主义的作品。他说这幅画给人这样的印象，这件作品是彻底自发的，同时又在绝对的掌控之中。自发和掌控本来是一对矛盾，你要掌控就不能自发，你想自发就不能掌控。但伦勃朗就很好地做到了这一点，他很好地处

理了这对矛盾。其实中国的古代画家，特别是那些大师们，全都是这方面的高手，他们作画的时候往往胸有成竹、一气呵成，像是完全自发的，但一切都在他的掌控之中。西方的油画总的来说还是匠气足，需要不停地修改，画家像匠人一样工作，只有像伦勃朗那样的大师才有可能创作出这样一气呵成的作品。但是，西方人要到二十一世纪才看清楚这样的画。

这些评论让我们想到了罗杰·弗莱对塞尚的评论：塞尚作品中的笔触已经成为它的形式美的一部分，更确切地说，成为作品意义的一部分。

过去，在西方的古典绘画里，只有主题和内容是重要的，形式都是为内容服务的，只有到了现代主义作品，或者在现代主义美学里，形式本身才有了意义。在弗莱看来，形式本身就具有意义，是画面的一个组成部分，这是罗杰·弗莱用形式分析塞尚作品时所考虑的第一个方面，即笔触。

弗莱的第二个切入点是塞尚作品中很著名的变形。变形是后来逐渐走向抽象的第一步。所谓变形，就是不再遵守固定透视下所看到那个事物的正确素描，而是将形象予以改变。那么，变形是为了什么呢？罗杰·弗莱有句话很有名，就是“艺术是有意义的变形”。你想，要是艺术是完全照搬现实场景的话，它还有什么意义吗？中国美学界有个命题也很有名，那就是“艺术是意味的形式”。它被认为是克莱夫·贝尔一个人的创造。但呆会儿我将跟你们讨论，这是对这一命题的双重误读。第一重误读：将这样一个布鲁姆斯伯里团体的集体信念当作了贝尔的一人功劳；第二重误读：将这样一个形式主义美学的典型命题当作了马克思主义实践美学的命题，当作了“积淀说”的一个注脚。

这个话题暂且打住。我们来看罗杰·弗莱是如何分析塞尚作

品中的变形的。弗莱专门分析了《高脚果盘》中的盘口和杯口的变形。为什么要变形？弗莱认为杯口和盘口本来是两个椭圆，而椭圆在塞尚看来很难与画面中的那些直线和球体取得和谐，所以他就把盘口和杯口椭圆的左右两端，变成了差不多两个半圆。这个变形很有意义。我们再来看正确的透视图和塞尚的处理法。这是根据Sketchup软件建立起来的模型。这是建筑设计师们非常喜欢的建筑设计软件。按照正确的透视，塞尚画中的静物的原来样子应该是图中的红色部分。然后，我们拿塞尚的作品进行叠加，就会发现塞尚做了哪些变形。这是靠现在的技术手段精确地再现的情景，而当时的罗杰·弗莱是靠肉眼来发现塞尚的种种变形的。那么塞尚为什么要这样做呢？弗莱认为是为了与画中的苹果（球体）以及整个画面取得和谐。这样一个和谐的系统，便是一个有意义的系统，而艺术也正是这样一种有意义的和表现性的形式（significant and expressive form）。

请注意，这是弗莱最早使用的术语。我们不清楚弗莱在布鲁姆斯伯里圈子里最早使用这种表述是在什么时候，但是据我考证，最早的书面文字见于弗莱1910年为第一届“后印象派画展”所作的演讲。也请大家注意，克莱夫·贝尔将这个术语当作一个口号来加以宣传是什么时候？是1914年出版的《艺术》。贝尔是弗莱的学生，是弗莱策展两届后印象画展时的助手。贝尔比弗莱小十五岁，他的许多观点乃至概念都来自弗莱。后来贝尔把significant form（有意义的形式）当作一个现代主义美学的口号加以推广，当然也有他的功劳。

在罗杰·弗莱的形式分析之后，美国的大批评家格林伯格大大推进了他的研究。他也讲过塞尚的变形。他说塞尚放弃了逼真性或正确性，以使得他的素描或者构图更能明确地吻合画布的矩形形

状。格林伯格认为现代主义绘画的本质就是平面性。因为绘画区别于雕塑，区别于舞台艺术，区别于其他艺术的最大特点就是它是一个平面。色彩等等都不是。因为雕塑和戏剧也可以有色彩。画框也不是，因为舞台也可以有个框。大幕拉开，底下是观众，上面是舞台，背后则是后台。舞台就是从现实生活中切出了一块，这一块就是艺术，所以舞台也有框。因此框也就不是画的本质。只有平面性构成绘画的本质。在格林伯格看来，塞尚是为了使画面吻合画布的矩形，而采取了变形。

我们再来看塞尚的另一件静物画。塞尚在两个罐子中，将其中一个罐子的椭圆形几乎变成了一个矩形，稍有弧度但是上下两条边几乎变成了平行的直线。但是旁边那个仍然是自然主义地再现了罐子的椭圆口子。

但这只是塞尚画的第一稿。他立刻就觉得这样画不能令人满意，所以他才画了第二稿。在第二稿中，除了第一个已经变形的罐子外，那个自然主义的罐子也变形了：它的上下两条线也几乎变成平行的两条直线了。

因此，我认为格林伯格有道理，塞尚考虑的是怎么使这两个椭圆形与画幅的上下边框，以及整个画幅的矩形取得协调。这实际上已经是人们后来讲的设计概念了。罗杰·弗莱出过一本很有名的论文集叫《视觉与设计》，是他的艺术理论的集中呈现。它说的基本意思是：视觉是感官的，主观的，因人而异的，而设计则是知性的，因而也是客观的。因此，我们不妨将弗莱的意思稍作归纳：塞尚在主观的视觉之上加上诉诸人的知性的设计感，从而在视觉与设计之间取得了平衡。

这一步一旦跨出，即物像是可以变形的，那就挡不住后来艺术家的道路了。因此，从塞尚，经过马蒂斯到毕加索，经过立体派，



- #1 《印象派绘画史》
- #2 《后印象派绘画史》
- #3 《塞尚书信集》
- #4 《塞尚传》
- #5 《塞尚与美国》
- #6 《塞尚油画分类目录》
- #7 《塞尚水彩画分类目录》

直到后来走向完全的抽象。这条道路，可以说是塞尚开出来的，但在当时却引来了极大争议，像塞尚这样的画家完全没有被学院派的沙龙所接受，塞尚一生受了很多屈辱，一生都在跟沙龙抗争，直到最后去世也只有寥寥可数的几个人知道他的伟大。一般的公众，甚至是一般的批评家都认识不到这一点，而最早为塞尚进行强有力的辩护的人物就是罗杰·弗莱。弗莱1910年和1912年在伦敦策划了两次展览，“后印象派”这个词就是弗莱杜撰出来的，为的是帮塞尚及其之后的画家们的画展取一个名字。

因此，罗杰·弗莱这种形式分析法成了塞尚研究的基本方法，后来的方法或多或少都得益于它。夏皮罗在Abrams公司推出的一系列大师丛中，撰写一本《塞尚》。他在那本书里首先就向罗杰·弗莱表示致敬，说他的方法基本上来自罗杰·弗莱，受到了他很大的影响。因为那个时候夏皮罗还是一位信奉形式主义的美术史家，到六十年代以后，他才发现了形式主义的局限，才将形式分析与图像学、精神分析、马克思主义等方法结合起来，从而对美术史研究做出了新的贡献。

二、雷华德的传记研究与作品编目

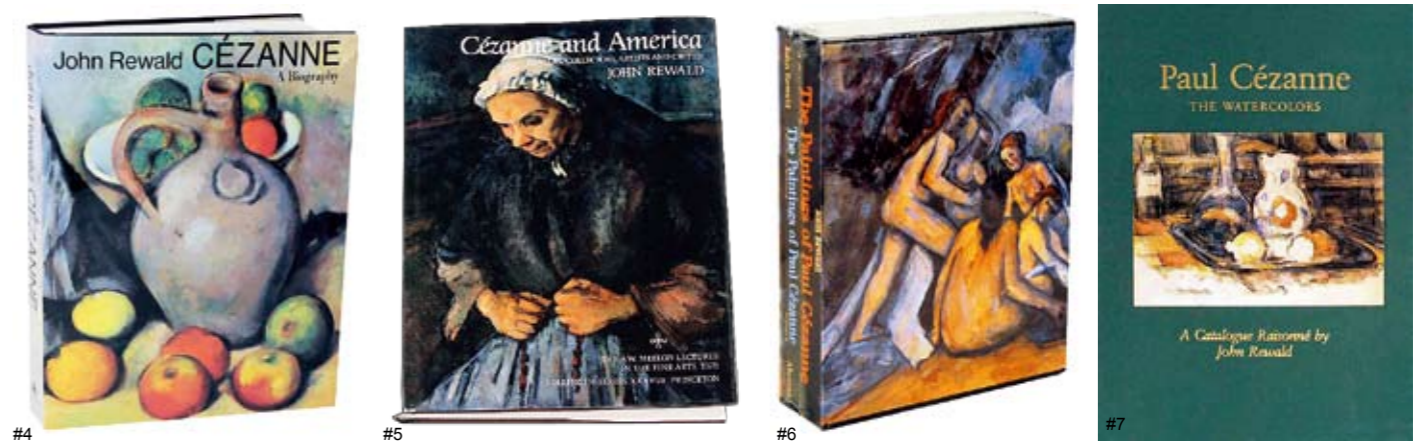
接下来介绍塞尚研究的第二种主要方法：传记与作品编目，其代表人物是雷华德。雷华德是德国人，刚才讲的罗杰·弗莱是英国人，待会儿我要讲的梅洛-庞蒂是法国人，夏皮罗和克拉里则是美国人，因此，塞尚研究显然成了欧美各国艺术史研究中的显学。确切地说，雷华德是美籍德国人，他在法国取得美术史博士学位，导师是法国著名艺术史家福西荣。雷华德说服了福西荣以塞尚为题做博士论文。而那时塞尚去世才二十来年。一般来说西方的美术史研究都是研究文艺复兴以来的老大师的，塞尚是二十世纪初才去世的现代艺术家，怎么可以研究呢？因此，雷华德好不容易说服了导师，答应他做塞尚研究。而他一辈子基本上都在做塞尚研究、印象派研究、后印象派研究。

雷华德最有名的两本专著都已经译成中文了，即《印象派绘画史》和《后印象派绘画史》。

然后他还编辑了塞尚的书信集，这个也已经有中文版了。我这里提到好多书，因为我特别强调这样一点：我们的任何研究都应该建立在文献的基础之上，所以我给大家一些书目的信息，当然我偶尔也会列出自己译的书，但不是为了推销，而是为了建立一个基本的文献目录。这是雷德华写的《塞尚传》，没有中文版，所以我只能用它的英文原版。另外雷华德还在著名的梅隆讲座上讲过《塞尚与美国》。在美国，有个很有名的梅隆讲座，是华盛顿的美国国立美术馆举办的，每年邀请一位美术史家到美国国立美术馆做一年研究，然后做一个公共讲座。这个讲座成了美术史上影响最大的讲座之一，因为像阿恩海姆、贡布里希、夏皮罗、阿瑟·丹托、迈克尔·弗雷德（格林伯格的学生、2010年刚做了梅隆讲座）都曾经是演讲人。雷华德做的讲座叫“塞尚与美国”，主要讲塞尚作品是如何在美国流传、收藏、评论和研究的，这是一个社会史和市场相结合的颇有意思的话题。

此外，雷华德对塞尚研究还有一项巨大的贡献：几乎倾尽一生精力，编出了《塞尚油画分类目录》和《塞尚水彩画分类目录》。后一本书1984年就出版了，而前一本书，直到1997年才出版，而此时雷华德已经去世了好多年了。一个学者可以花一生的时间去研究一个画家和一个美术运动，这个美术运动就是印象派和后印象派，投入精力最多的就是塞尚。从博士论文开始研究塞尚，直到去世之后才出版《塞尚油画分类目录》。大家请注意，作品编目是一件极其严肃的工作，最能考验一个美术史家考证和鉴定的基本功。在雷华德之前，有一个意大利美术史家文杜里，曾做过塞尚作品的编目工作，我们有本文杜里写的《西方艺术批评史》，是广州美院的迟轲教授译成中文的，大家应该关注一下。

文杜里的编目曾经是塞尚研究的标准版，要从事塞尚研究都必须有这本编目，但文杜里出版的那本书很早。他的书出版后，塞尚研究又有很大的发展，包括一些作品的发现，作品收藏信息的变更，等等，雷华德根据这些信息重新编出了最新的作品编目。这是一项很严谨的工作。几年前我曾经收到过一封信，说是要征集作品，因为某某出版社要编某某中国画家的全集了，我想这是好事



情。但是大约只过了两三年吧，我去书店一看，那个画家的十卷本全集已经出来了。这速度也太快了。西方人差不多要用一生的时间才能编出塞尚油画的全集，而我们只需要区区数年就编出了这个全集，那个全集。这其中的差距是何等之大！因为这涉及到作品的考据和作品鉴定，要编出一个画家的全集，人们得跑遍全世界各大美术馆、博物馆和私人藏家，去考察那些作品的真伪，作品的出处、流传、尺寸、材料、可能的创作年代（因为塞尚的作品只有极少数几张是写明了年代的，大部分需要考据出来），因此它是一项很复杂的工程。这可以解释雷华德何以用了差不多一生的时间来编撰塞尚的作品编目，也见出了我们无论是在工作态度上，还是在方法论上的巨大差距！我翻过那个中国画家的十卷本全集，发现它收录了一些有疑问的作品，后来搞鉴定的朋友也跟我讲其中有不少赝品。一个画家的全集里怎么会出现赝品呢？这是个很复杂的问题，大家可以思考。而雷华德编辑的塞尚水彩画和油画的作品编目，类似的问题就很少。他不仅更新了塞尚研究的标准，而且也大大推进了塞尚研究本身（尤其是在塞尚传记研究方面）。

三、梅洛-庞蒂的现象学研究

再接下来是梅洛-庞蒂所代表的现象学视角。这是国内谈论得比较多的方法。但是我认为很少有人把这个问题说清楚了。我偶尔也去参加这类讨论，他们在大讲特讲塞尚与现象学的关系。说实在话，我听得云里雾里，不明白他们在讲什么。有时候的情形是这样的：哲学家坐在这边，画家坐在那边，但我始终认为哲学家就是哲学家，画家就是画家，他们始终没有把这两张皮粘起来。哲学家或许不懂绘画，画家也许不懂哲学，相互不懂就变成了：哇！这个问题很深奥啊！

当然，我不是说只有我一个人能够把这个问题讲清楚，我始终只是讲，我所认为的梅洛-庞蒂是怎样来研究塞尚的。梅洛-庞蒂在《塞尚的焦虑》（亦有译成《塞尚的疑惑》的）等文章里写到了塞尚的绘画。他说塞尚绘画的一个根本问题是焦虑。因为塞尚想要像孩子第一眼看事物，像孩子说出第一句话来那样画画，所以对塞尚

来讲，画画很难。现象学有个口号叫“直面事物本身”。其前提是要将有关该事物的概念、知识、观念、偏见等等全部加以搁置。现象学还有个术语叫“加括号”，就是把这些东西统统放在括号里，暂时搁置起来。你要在不考虑一切概念和理论的前提下来直观对象本身。梅洛-庞蒂认为塞尚就是这样一个画家，他认为塞尚这种观看事物的方法和作画的方法，恰恰例证了现象学的方法。

刚才我讲到形式分析，其中一个形式要素是笔触，另一个要素是变形。其实，罗杰·弗莱也对这个后来属于现象学的问题做了大量研究，那就是他对塞尚作品中的轮廓线问题的讨论。因为轮廓线涉及到在平面上呈现立体事物的根本问题。绘画的奥秘在哪里？奥秘就在它是个平面，但是它却要在平面上呈现出立体感来，就是说他要在平面上表现深度。既是平面，又要有深度，这就是绘画的矛盾所在，也是绘画的魅力所在。也正因为这个缘故，轮廓线对画家来说就成了一个很头疼的问题。对一个平面画家或者说一个单纯的平面设计者而言，这不是一个问题，因为他可以将深度还原为平面。对一个完全想要塑造文艺复兴时期的那种错觉主义的画家来说，这也不是一个问题，因为他可以在平面上塑造深度错觉，从而悬置了平面性。但是，现代主义绘画的根本特征却在于，它已经意识到平面与深度，画布与错觉之间的紧张关系。从马奈开始就已经意识到这个问题，因为绘画说来说去，不管你画得多么像、多么逼真、多么错觉主义，也还是一个平面。这是马奈已经意识到的问题，塞尚也一直在处理这个问题。

罗杰·弗莱的研究中有一个关键，就是注意到塞尚处理轮廓线的特别方法。他不会一笔将一条轮廓线勾死，比如说这个苹果的轮廓线就是由明显的几笔构成的。他为什么不用一笔就把它勾死呢？因为勾死的话，那个苹果就变成一个平面上的圆形，而不再是球体了。球的感觉，就要其形状既要画在平面上，又要让观众感觉到这是一个球，而不是一个圆。幼儿园的小朋友在画球的时候会给你画一个圆，这很简单。当代的平面设计师也会画一个圆，也很简单。因为用一个概念性的圆，来代表球，是很简单的事。但是事实上，如果你只凭感觉去看，那么，那个球根本不是一个圆，而是一个



贾柯梅蒂作品

“球”。因此，塞尚在勾勒苹果的轮廓线的时候，从来不勾死，这一点在这些静物画中是太清楚了。

按照罗杰·弗莱的解释，塞尚通常用好几条线，明线、暗线，平行的影线反反复复勾勒轮廓，既想要取得一种立体感，又不能把它完全框死，这是塞尚产生焦虑的原因之一。他的作品清清楚楚地体现出反复勾勒轮廓线的样子，你看他画的盘子，画了那么多遍，他在那里反复勾勒盘子的边线，为什么要那么复杂？因为塞尚想要画出自己的感觉，自己对于那个盘子的感觉。按照梅洛·庞蒂的看法，他想要直接把他的感觉画下来，他要实现自己的感觉！

大家可以参照中国古代的画论，吴道子画线的时候也不会勾死，张彦远在讲到吴道子的时候就称赞其“时有缺落”。他不勾死，有些地方是缺落的，有缺落，画面才会生动起来，才会气韵生动。如果勾死，就匠气，就板结了。塞尚反复地这么做，总是要把瓶子和桌子的边线反复勾勒不知道多少次。

我相信，在塞尚那里，那种“我要忠实于我的感觉”的想法是十分本真的，但是，他的这种想法被后来的艺术家所误读，或者说他们有意地放大了塞尚的焦虑，把它变成了一种程式化的东西，变成了可操作的程序。比方说贾科梅蒂，格林伯格就很讨厌贾科梅蒂，因为贾科梅蒂后来几乎成了一个艺术明星。贾科梅蒂也反复勾勒轮廓，但他是从塞尚那里学来的，而塞尚呢，真的是为了传达自己的感觉。所以说，塞尚是本真的，而贾科梅蒂则是习得的。当然，我不是要否认贾科梅蒂的成就，因为他的个人成就，还是与50年代被称为存在主义的普遍情绪有着密切的关联。它强调人的孤

独、焦虑、幽闭恐惧。贾科梅蒂的很多画，画得都是一个人孤零零地坐在房间里，是一种典型的幽闭恐惧症的症状。他总是反复地勾勒、反复地画线，也等于说我画不好，我没法画好，我只能这样一层一层地涂，最后达到这样恐怖的形象。

以梅洛·庞蒂为代表的现象学切入像塞尚或贾科梅蒂这样一类艺术家的作品，我认为有相当的说服力。但是，像塞尚那种原创型艺术家，其焦虑还是那种本真的焦虑，后来的很多艺术家，则把这种焦虑当成了好玩，当成了一种主义、一种创作方法。比如，我就不客气地批评过所谓的具象表现主义。他们把它当成了一种教学法，在学院里推广，当成一种观看事物的标准方法，这样就荒诞了。把西方原创性思想家和艺术家的那种探索，变成一个本质主义的东西，一种教学体系，一种观看世界的方法，一种“主义”。这是我坚决反对的。

当然，我得说，我也曾经喜欢贾科梅蒂，曾经喜欢具表，贾科梅蒂就曾经让我感动了好几年，因为那个时候我看的书就是《西西弗的神话》，《局外人》，反正就是这些东西，八十年代很流行的。因为当时存在主义很流行，也曾经让我感动了一阵子：贾科梅蒂怎么这么好啊！引起了强烈的共鸣。但是后来当我明白了艺术史是怎么一回事的时候，觉得还是还原历史真实来得好。

重新接续我们的艺术史

Re-Continuing our Art History

吕澎 Lv Peng

基于历史与艺术标准的原因，民国时期与上个世纪八十年代开始的现当代艺术很少由中国大陆国家与地方美术馆收藏，战争、政治运动以及缺乏美术史书写的现实让1949年之前的民国油画不是大量遗失，就是湮没于民间的角落，人们见不到，也就不知道，加上书写的停顿，导致中国大陆的观众缺乏对民国油画的了解，至少是缺乏完整的认识。同时，系统地收藏1979年以来中国大陆现当代艺术的美术馆或机构更是微乎其微。最初，有西方人收藏八十年代的中国现代主义艺术以及九十年代的当代艺术，尤伦斯、希克成为后来人们知道的典型。也是在九十年代后期，民间美术馆开始在大陆出现，收藏也逐步涉及现当代的艺术。不过，由于基本的社会背景和制度条件的欠缺，那些缺乏系统管理与经营经验的民间美术馆并没有持续下去，所收藏的作品随着美术馆的关闭而流失到民间，也就是说，从九十年代开始，中国艺术机构与美术馆并没有保持系统的收藏，即便是在新世纪里，人们看到的也是拍卖场上的喧嚣，那些重要的作品被转来卖去，她们还没有进入一个属于文明社会的稳定而专业的美术馆与机构，供人们观看、研究，并成为学校和社会艺术史教育要认识的对象。

上述状况的改变一直在发生，民间美术馆在中国大陆有一种前赴后继的态势，这当然是今天在政治、经济和人们在观念意识上越来越具备条件建设真正意义的美术馆的缘故，尤其是从九十年代开始的艺术市场的发展，使得参与其中的人们对艺术和艺术史以及艺术构成的文明史有了更加充分的认识，这样，即便是遭遇困难和问题，也会渐渐以一种专业性的态度去解决。我想，龙美术馆正是在

这样的背景下出现的一座让人产生深远期待的美术馆。

今天，除了古代艺术，龙美术馆还收藏了民国绘画、1949年之后的“红色经典”以及1979年之后的现当代艺术。从收藏范围与类别来说，这样的收藏内容已经构成了一个粗略的艺术史线索，同时，初具规模的收藏也开始有了“历史形状”，如果不断地添加，相信可以让这个艺术史的结构和形状非常清晰与结实。

毫无疑问，龙美术馆及其收藏已经具备了如下几个基本的核心条件：

为一百年来的艺术史研究提供了文献基础。从收藏内容来看，龙美术馆为研究民国以来的美术史提供了基本的作品案例，近百幅民国绘画作品包括了徐悲鸿、刘海粟、颜文梁、林风眠等一大批民国重要的画家的作品，就其题材、风格与表现而言，已能透视这个时期的艺术状况。有史学意义的是，部分民国时期的画家在五十、六十年代完成的作品可以看出一种“中断的连贯”——题材的变化与表现手法和趣味的持续，是考察五十、六十年代这部分画家的艺术思想与社会现实之间的关系的珍贵材料。“红色经典”是一个特殊历史时期的收藏，这个表现时代“强行改变”的历史文献正好构成了之后的当代艺术的资源。因此，当现代主义艺术在八十年代重新出现的时候，我们很容易联想到与民国时期艺术家们试图去完成的课题，而九十年代出现的当代艺术又与“红色经典”有着历史姻缘，当然，而由于时代背景的不同，当代艺术很快又与世界重新发生了紧密的联系。由于八十年代和九十年代的大多数重要作品在早年的散失，使得完整恢复具有历史代表性文献的收藏非常困难，但