

齐白石：三个问题

乔纳森·海（译者注：中文名乔迅） 纽约大学美术学院艾尔萨·梅隆·布鲁斯讲座教授

王燕飞 译

内容提要：

本文将提出三个问题。这三个问题都不是什么新问题：其一，齐白石并非生于文人之家，本人也从来不是什么文人，然几乎终其一生按照由文人创造且发扬光大的方式作画，这是为何？答案或许是齐白石有能力改良这一绘画类型，使之与辛亥革命之后的社会关注焦点以及自王朝向国家/国际的转型相合拍。我认为，无论就作品主题还是风格语言看，齐白石的作品都是那场关于帝制结束后的社会需要怎样的公民价值的全国大争论的一部分。

其二，如何解释他艺术中那种显而易见的视觉直接性？这种直接性一定程度上是风格语言使然，但其意义却大大超越了艺术家个人风格这个狭隘的范围。这种直接性与长期的认识变迁息息相关。正是这样的变迁决定绘画作为一种媒介如何才能以令人信服的方式表现周围的世界。在此我指出，齐白石发展了始现于19世纪早期的“图像—书写”之道。我认为，他的“图像—书写”是对于当时的社会现实，即日益商业化的视觉环境所带来的视觉冲击的一种反应。

其三，如何解释这位艺术家生前生后的巨大声望与影响力？为了回答这一问题，我将考察齐白石艺术中的几种形式与主题模式，即共存性、相关性与连贯性。这些模式形成一个深层次的结构层面，在这个层面上，绘画，社会与自然自然而然地产生交集，而艺术家对此却不知不觉，也无从进行直接的诠释。可以说，这些模式属于齐白石艺术的社会无意识部分。在这个层面上，齐白石民国时期的艺术以隐晦而有力的方式回答了一个问题：这个新的共和社会是否会一贯如一，能否长期存在下去？这可能是帝制结束后中国社会最根本的问题了。因此，我认为，齐白石的艺术之所以有如此影响力是因为它提供了一条狭窄的道路，沿着这条道路走下去，艺术家就能稍稍跳出政治框架的预期，表现1911年与1949年的社会转型期中一些利害攸关的东西。

本文将提出三个问题。这三个问题都不是什么新问题：其一，齐白石并非生于文人之家，本人也从来不是什么文人，然几乎终其一生按照由文人创造且发扬光大的方式作画，这是为何？其二，如何解释他艺术中那种显而易见的视觉直接性？其三，如何解释这位艺术家生前生后的巨大声望与影响力？迄今为止，对于这些熟悉的问题，我们的考察或许过于狭隘了。

二

大约自1920年伊始，齐白石最重要的艺术特色就是，尽量减少感官与感情方面的表现，将绘画母题当成符号进行说明式处理。这种基本方法（水墨画

几种独特作画方式中的一种。如今人们将这些作画方式统称为“大写意”——一个令人摸不着头脑的名字）在齐白石之前已经存在，可以从吴昌硕上溯到赵之谦，最后到18世纪的艺术家的，如李方膺（1696—1755）和金农（1687—1764）。

再远一些，比较早的先驱是高其佩（1660—1734）和八大山人（1626—1705）。另外有很多艺术家可以说是齐白石成熟画风的先行者，但我所提到的这些画家却是齐白石本人有直接兴趣的。人们常常把大写意画说明式的特点与文人画家联系起来。在发展这一特色时，这些文人走的风格道路截然不同。我在此罗列的画家便说明了这一点。19世纪，投身金石学运动的文人画家们对这一特色尤为着迷。赵之谦以及之后的吴昌硕对之进行改造，将诗书画印之道结合起来，把支离破碎的主题变成了纪念碑式的图像。这些图像将文人文化与这个国家联系在了一起。艺术史家们常常把齐白石放在这个链条中。这一链条可以从齐白石在北京的良师益友陈衡恪回溯至吴昌硕与赵之谦。

但是，还有一群和他有关系的先行者却没有得到同等的关注。他们和齐白石的联系不在于风格（他们的风格也各不相同），而是在于，齐白石简化构图，将其变成了令人叹为观止的画面，从而将原来的文人画模式变成了人们更喜闻乐见的形式，而在这方面首开先河的正是这些人。胡远（1823—1886）、虚谷（1823/1824—1896）和蒲华（1830?—1911）都是画家式艺术家，是上海绘画文化的热情参与者。这种文化将绘画视为赏心悦目之物。就与文人文化的关系而言，较之赵之谦或吴昌硕，齐白石和这些艺术家之间的共同点要更多一些。诚然，齐白石效法赵之谦与吴昌硕，既做书法也做篆刻，且以书印入画。但是，和蒲华一样，他消解了书法与篆刻的金石学影射，单单用二者的视觉特性来拓宽作品的意味与情感可能性^[1]。齐白石的绘画保留了文人画的形式和惯例，但却脱离了文人文化之窠臼，采用了非文人画主题和后文人画式个性风格。在齐白石之手，起源于文人画的大写意最终融入了一种以民国时期的国民文化为背景的，观众基础更为广泛的艺术。这里我们还要关注一下日本的角色。早在19世纪70年代，作为中国文化价值之精髓的大写意模式在日籍赞助人中大获成功。这些人认为没有必要区分赵之谦与吴昌硕，还有另一阵营的胡远、虚谷和蒲华。这些艺术家之前的成功为20世纪20年代日本人在齐白石事业中所起的重要作用铺平了道路。在这一点上吴昌硕也是这样。至于齐白石及其先辈与日本人之间的关系是否也影响到他们的风格，这一点还有待商榷。

注释

[1] 为讨论之便，我对蒲华与吴昌硕之间的差异进行了强调。但是，应当指出的是，蒲华对于吴昌硕的影响很大。

直到1600年左右,在中国绘画中占据主导地位的是控制有度的运笔(由古代“气韵生动”原则而来)。然而,在17世纪,笔法却丧失了其在绘画中独统天下的权威性。主要原因有两个:一方面,女性进入了绘画行业。为了将自我的艺术与男性艺术家的艺术区别开来,她们常刻意地避免“气的生动”原则,偏好刺绣艺术中得来的方法。另一方面,一些清代初期的男性画家对绘画表面进行了重新诠释(评论文章中谈到“笔墨”一词的时候常引出这样的诠释),认为墨(龚贤[1619—1689]与石涛[1642—1707])与白纸(八大山人)在图画形式和图画形象的获取方面的重要性不下于毛笔。17世纪的这些倡议并没有对图画形象应当自绘画行为中有机生成的传统看法提出质疑,但是,在图画形象如何自绘画行为中有机生成方面,它们却将含义大大拓宽了。自那以后,认为笔法是作画之关键的看法就成为一种意识形态方面的选择了。18世纪的很多艺术家都选择了这种看法,但是,一些最具独立意识的中国画家(还有很多清朝宫廷画家也是如此。原因大不相同)却另辟蹊径。最值得一提的,早在17世纪,高其佩就已用指画技巧引入了一种新的形式原则(这是一种不完全受艺术

之外的东西。

石成熟作品中图案化倾向的关键,有必要用“大历史”视角,关注一下大写意王镇[1867—1938]与姚华[1876—1930]等人)后来走得更远。为了解齐白石革新赋予了大写意绘画这种模式以更强的图案性。齐白石(以及和他同时代的之与图画表面的关系更加密切;(2)刻意限制表现的情感与空间可能性。这些程度超过了18世纪“扬州八怪”的作品。他们的做法是:(1)简化图像,使之谦、胡远、虚谷、蒲华和吴昌硕合力将一种新的直接性带入了绘画,其直接变迁决定了绘画作为一种媒介如何才能以令人信服的方式表现周围的世界。赵爽个人风格的狭隘范畴。这种直接性与长期的认识变迁息息相关,正是这样的

是,这种直接性的意义——我的第二个人们所熟悉的问题——大大超越了艺术齐白石绘画令人侧目的视觉直接性在一定程度上是因为他的风格语言,但

形式。齐白石的风格语言也与此类似。人们很容易把它表现共同文化价值的方

式与共同文化价值真正的表现方式混为一谈。并且,它的真实背景是那场关于

帝制结束后的社会需要怎样的公民价值的全国大争论。^[2]

注释:
[2] 艺术家对于这一论争作出重要贡献的还有王镇(1867—1930),他用自己的画直接表达价值。

齐白石的绘画题材最明显地体现了向国家/国际的转型。在他手中，鱼、渔人、鸬鹚、鸭、水牛或水畔小村之类的传统题材拥有了新的含义。宫廷画家或文人画家常用这样的主题表现乡村，表现中国内陆地区的悠闲。齐白石的艺术常常表现内陆地区的价值观，他称之为“田园风格”（乡村生活方式）。他对于农村题材的处理刻意避免了宫廷艺术的圆滑感和文人画充斥典故，旁征博引的特点。齐白石还拓宽了农村题材的范围，吸纳了很多新的或从前不受重视的题材，如虾、蟹、青蛙、蟋蟀、鸡雏、葵花和农具。然而，事实是齐白石的后半生及职业生涯的鼎盛时期（1917年之后）是在北京度过的。他的艺术确实确实表现了城市人的看法。这种看法就是，农村依然保持着那些正在为快节奏的现代城市生活所侵蚀的重要价值。但是，他对于这种看法的强调或许有些过头。中华共同文化在商业、仪式和家庭中根深蒂固。作为这个共同文化的一部分，庞大的中心都市也拥有内陆地区那种永恒的价值。蟋蟀、蟋蟀笼和笼中鸟之类的题材是超越城乡分割的，齐白石从大众化的宗教行为中攫取的很多题材也是这样，譬如观音、东方朔、铁拐李、刘海和钟馗。除了对乡村生活显而易见的怀念外，齐白石的艺术一如既往地表现了一种国家共同文化，这种文化在辛亥革命之后赢得了国外来访者和中国知识分子越来越多的关注。

齐白石的个人风格语言对于他对国家共同文化的表现也有同样的贡献。1919年至1920年，齐白石终于完全撤除了自己绘画中圆滑世故的一面，转向一种说明式的直白性。这种风格语言从此稳定下来。它有很多构成要素：刻意的朴拙感、有时显得过于艳丽的说明式色彩、审慎的作画过程、晕笔的使用、一目了然的图像、工匠一般的构图平衡方式、题词中对于个人经历的提及等。其最重要的主张是真诚，这就要求齐白石掩饰自己的修辞技巧。因此，我们必须特别小心，不为表象迷惑。1949年的一幅农具画里，齐白石将自己的绘画劳动比作农民的劳动，让他永远处于贫困的境地。我们看到，他的风格语言是一种刻意的自我呈现，是以通晓世事的城市和国际观众为目标观众的。齐白石本人从未垂涎知识分子艺术家的角色。牢记这一点，我们可以把齐白石的风格语言放在五四运动与中国共同文化之间的关系、白话文运动、民歌和其他民间艺术大收集中进行考察。五四运动所有这些倡议的一个关注焦点是让普通人的声音登上大雅之堂。矛盾的是，这常常需要将乡村的表达方式加以修正，转换成符合城市人品位，符合现代化之政治目标的形式。这不是中国特有的现象，例如，20世纪20年代以来全世界的城市知识分子都在创造“民间音乐”的现代

家控制的痕迹),完全脱离了笔墨和气的生动等传统话语。

高其佩的革新将绘画从束缚中解放了出来。在他的影响下,从高凤翰

(1683—1748/1749)直至罗聘(1733—1799)等18世纪最为重要的独立艺术

家将指画中得来的墨痕放入了毛笔绘画中,造就了笔法与无法完全控制的墨痕

之间的动态张力。与高其佩的指画技巧一样,这也脱离了既定原则,把图像从

作画过程的权威中解放了出来,让图像自行扮演创造性角色。这里可以用书法

打个比方。书法是写字的艺术,但写字还有非书法性的一面。就绘画而言,类

似的现象是,把图像作为稳定的图像符号(即“图”)进行标准化处理。换言

之,画是作图的艺术,正如书法是写字的艺术。传统的看法认为,若是将画提

高到完全意义上的绘画层面,则在概念和作画过程方面它应该不仅仅是单纯的

作图。但是现在,任何一个画面图像都会让人想起几乎所有视觉领域里的其他

图像。这样一来,作图就获得了自主的独立性。金农在世纪之中毫不掩饰地宣

扬图像自身的原创性,其背景就是这一发展。不可避免地,绘画传统的重要性

降低了,18世纪对于图像之独立性的关注将绘画带入了一个介于绘画传统与当

代视觉文化整体之间的运作空间。^[13]

然而,直到19世纪上半期,画家们才开始将图像制作作为一种具有

创造力的形式原则进行系统阐述。1800年之后,改琦(1744—1829)、张

荃(1761—1829)、顾鹤庆(1766—?)、钱杜(1763—1824)、蒋杰(活跃时间:

1800—1832)、苏仁山(1814—1850)与任熊(1823—1857)等人延续了18世

纪的各种实验,将作图作为一种具有创造力的独立原则^[14]。这些艺术家风格迥

异,但在更深的层面上却有着一个共同的策略。在他们那些别开生面的作品中,

多数时候都会在绘画图像中加入一系列要素。在此之前,这些要素从未一起出

现过;重复、图像的平面性、构图的分隔性(例如,画各部分的独立性)。其结

果(若是给它起一个名字的话)便是一种图像·书写。这些艺术家们都试图将

这种图像·书写和之前已存在的笔墨原则调合起来。这时,这一新方向使用的

绘画方式相对谨慎繁复。但是,19世纪后半期,它被推广到了其他绘画方式之

中。与本文讨论关系最密切的是,早在19世纪50年代,在赵之谦的作品中,

图像·书写已经和大写意联系了起来(后来齐白石继承了这一方式)。之后,前

面提到过的19世纪晚期齐白石的前辈们(胡远、虚谷、蒲华、吴昌硕)把图

像·书写变成了创作的关键。他们以迥然不同的风格发展了图像·书写,同时

也发展了笔墨。

[13] 关于这些由高其佩发起的画
变,更全面的讨论见《奇想感
罗聘的世界》(金·卡尔森,弗图
达·戴克与米歇尔·马特尼主编,
2009)中另外两篇·海的文章“罗聘
遭遇不可见的灵魂世界”,还应
当指出,宫廷中也有相似的发展,
在宫廷里政治上的原因提升了绘画
图像独立重要性。

[14] 克劳迪娅·布勒与周冰文:
《超越混乱:中华帝国晚期的绘画
1796—1911》,1992年。

公平地说（这也是我不厌其烦地赘述绘画史的原因），直到齐白石的画法开始赋予三种原则（笔法，一目了然的用墨和图案式的图像·书写）以同等重要性，并让它们处于动态张力中，齐白石才成为了一个真正重要的画家。但是，两个特点将齐白石的作品与他的前辈们区分开来。一是他将强化了图案性带入了绘画图像中。具体途径是：将类型化的母题进行简化和标准化处理，使色彩具有强烈的指示性而不是参照性，从而创造一个与绘画表面的平面性空前协调的画面空间。另一个特点是，齐白石总是赋予题词以等同于图画元素的重要性。从醒目的印章、签名和篆体字标题，双重题词，巨大的单个题词，比图画占据的空间还要大的题词，还有近似于图像的大小各异的一块块题词中可以看出这一点。换言之，他对于图像·书写的应用不仅仅是图像方面的，而且是跨越了绘画、书写和文本的。在齐白石手中，图像·书写的角色比以往任何时候都要宽泛。

图像·书写于19世纪进入绘画领域，20世纪早期得到淋漓尽致的展现，这并非偶然。毕竟，正是在这段时期，中国的视觉文化中图像·书写逐渐泛滥，标志着一个完全现代化的视觉环境的出现。在此我只能就这一重要演变的几个方面进行罗列。首先，在19世纪，人们对于印刷书籍标题页上的个性化书名兴趣徒增。这些书名是由书法家设计的，但是，印刷的介入使得这些文字变得平面化了。绘画手卷标题页书法中的那种表面深度消失了。可以把此类书籍标题页上平面图案一样的文字与20世纪早期的排版实验——美术字（书刊杂志的封面和商业招牌上可以看到这样的美术字）——直接联系起来看。在更为广泛的文化领域里，有一种截然不同的图像·书写实例，这就是属于插图书籍一类的画谱。19世纪70年代后，画谱变得极为流行。画谱里是一些印刷出来的不完整的画作草图（草稿）。这时候，由于照相平版技术的引入，这样的草图复制起来已经十分容易了^[5]。和书籍标题一样，这些画谱上的图像比原作显然要平面一些。广告引入了第三种图像书写形式。19世纪晚期报纸上的广告常常将文本、招牌和简单的图像组合起来^[6]。之后，在20世纪初，彩色石印技术做出来的月历画以更为赏心悦目的形式将图像和书写结合了起来。这些新发展都使得人们更加关注早已存在的图像·书写。例如，结合书写与简单绘画图像的商店招牌早已在视觉环境中占据了重要地位，但是，如今通过面向海外市场的手工制作的插图书籍，这些招牌被直观地记录下来。

齐白石绘画实践的几个特色与中国城市视觉文化和视觉环境中发生的这些

注释：

[5] 见乔纳森·海，《19世纪晚期上海画家与出版业》，《太阳神》第八期，第134-188页，1998年。

[6] 见《上海的视觉文化，19世纪50年代至20世纪30年代》一书第95-119页乔纳森·海的文章。

变迁相呼应：母题的标准化处理和重复，绘画图像与书写的结合，构图的平面图案化，绘画文本的说明性和符号性，对于情感指向的抑制。齐白石的主题来自非城市的，不完全现代化的生活模式，但这一点不应使我们闭目塞听，看不到他对于这些主题的直观处理方式的大胆与现代性。

三

我一直在陈述一个观点：一方面，齐白石的主题和风格语言针对的是一个方兴未艾的后帝制时代的国家文化；另一方面，他对于图像·书写的使用针对的是当时日益商业化的视觉环境中的视觉冲击。这两点多少已经在回答我在本文开篇处提出的第三个我们所熟悉的问题：如何解释齐白石在民国时期和中华人民共和国时期的声望和影响？但是，要深入探讨这个问题，有必要提到他绘画的第三个层面。无论在何种时期，艺术都有投射和肯定世界秩序与社会秩序的能力。这种能力是在再现层面之外或之下的深层次结构性层面上展开的，与当时的认识论假定一致。在其他的文章里我曾用“宇宙哲学”一词来表示绘画的这一层面，它调和着绘画的认识论假定和再现目的之间的关系。^[7]民国时期，当齐白石作为以说明性兼行动性方式作画的重要艺术家崭露头角的时候，清末用同样方式作画的艺术者们已经确定下了绘画之宇宙哲学的相关条件。对于齐白石而言，在这些先驱者中，吴昌硕无疑是最为重要的。吴昌硕的画假定并直观地表现了一个纷乱的世界。在这个世界里，各种元素常常处在支离破碎、自由漂浮的边缘，却被连贯的图像暂时地结合在了一起。这些图像充满力量，有时还具有一种纪念性。在吴昌硕的作品中，帝国世界的条理性作为包含于已消失的个体主体性中的一种集体文化记忆保留了下来。他在辛亥革命之后的画作是一种仪式性的再整合行为，兹以纪念正在消失的文化价值。在本文的最后部分，我想探讨的是，齐白石将吴昌硕的绘画宇宙哲学改弦更张，对当时民国的境况作了更加肯定的对待。

和所有其他画家一样，齐白石也用不断演变积累的类型化母题定义个人绘画世界。然而，齐白石加大了类型化母题——蟹、虾、鸽子、水畔小村、渔人——之间的差异，其程度与20世纪其他艺术家不可同日而语。齐白石这条道路的开辟者是虚谷，而不是吴昌硕。虚谷的画将对于世界之独特性的极端抒情化观点与佛教徒关于存在背后有一个更深层的非物质现实的观点熔为一炉。20

注释：

[7] 乔纳森·海，《石涛：清初中国绘画与现代性》（2001）。

世纪20年代之后，我们看到，齐白石稳步强化了蟹和鹰等的个体性特点，于是，他的绘画世界就和虚谷的一样，开始通过强化这种个体性吟唱出一种反复出现的张力。从宇宙哲学的角度看，齐白石如此这般强调，如此这般进行形象化再现的就是共存性。共存性是社会性的基石之一，是社会之所以成为社会的条件。齐白石对于共存性的戏剧化再现包含着一种人世的思想，有别于虚谷形而上学的抒情性。小动物们处于大动物的威胁之下；动物们成群结队，追随着自己的领袖；所有的动物都试图以自己的方式生存；每一个动物，每一个自然元素在这个世界上最终都是孤独的；对于每一个独特的存在类型而言，世界上有另一个和自己同类的东西是一件很美妙的事情，哪怕它笨拙丑陋。就这一点看，齐白石是一个明察秋毫的现实主义者。然而，他对于构成其绘画世界的每一种独特性加以强调，这本身就提醒人们注意共存性有创造切乎实际的社会性的潜力。生活和社会是我们创造的，这种思想出乎意料地让他的艺术（在精神上）接近（尽管在风格上具有明显差异）文人画家世界中一个比他年轻得多的同时代人——丰子恺（1898—1975）。^[8]

注释：

[8] 关于丰子恺的论述见白杰明：
《艺术的放逐：丰子恺传》，2002
年版。

齐白石艺术的第二个特点揭示了其绘画宇宙哲学的另一面。绘画世界的构成具有多种多样的潜在可能性，正如故事的情节构成一样。一方面，各种各样的独特性之间存在着各种可能的联系，构成了日常生活的戏剧。齐白石围绕着它建构自己的绘画世界。他拉大了这种联系的可能性，使其处于现实化的边缘，从而将其变成了一个问询，读者需要通过积极的参与来回答它。这不单是绘画叙事的问题，常常也是构图问题。特别是在加长立轴中，伸展的构图让眼睛上下运动，迫使观看者努力将绘画和题词各要素连成一个整体。另一方面，齐白石通过重复相同的母题来建构绘画世界。这使他得以将一个或更多的独特性与蜻蜓、虾、蟹、鸡雏、公鸡、樱桃、葫芦、花卉、叶子、平原、树木、山丘、房舍、船只等众多东西拉开距离。用宇宙哲学的说法就是，齐白石这一类的绘画将内在联系性戏剧化，把它作为又一个问题提出来，要求观看者对之进行肯定回答。20世纪20年代与30年代，当这一切成为齐白石的关注焦点时，社会类别之间的联系以及社会的内在联系正是人们每日都在争论的问题。政治漫画一再抨击公民责任感的丧失；军阀主义将国家带入了分崩离析的危险之中（后来日本的侵略让整个社会再一次团结了起来）。

这里我要做一下澄清。我不是说齐白石本人想让自己的绘画世界成为人类社会的暗喻。通过营造暗喻式空间，绘画世界才得以存在。这是毋庸置疑的。

但是，齐白石绘画中的暗喻式空间不能用如此狭隘的用词来描述。有时候齐白石会加上一些题词或标题，说明他想要赋予这些再现作品怎样的社会含义，如20世纪20年代早期至50年代早期的那些《不倒翁》和1950年到1953年的《和平鸽》。但是，这些绘画中所包含的社会和政治含义是另一回事（尽管很有趣），其原因正是在于，就暗喻而言，其含义会通过再现传递出来，但刚才我谈到的齐白石实践中的那个层面却是宇宙论层面上起作用的。就深层次的结构层面看，这些模式说明，绘画、社会与自然自然而然地产生交集，而艺术家对此却不知不觉，无从进行直接的诠释。从艺术动因说看，这些模式属于艺术家的观念层面，而不是风格修辞或风格语言层面。从社会角度看，这些模式显示了相互关联的焦虑和欲望。这些焦虑和欲望反复不断地出现于艺术家本人所直言不讳的主题中。我们无须认为，艺术家对于自己的所作所为有清醒的认识，只需要知道，如果不这么做他就会觉得不自在。说这些模式属于齐白石艺术的社会无意识也不为过。

在这一层面上，齐白石民国时期的艺术隐晦而有力地回答了这个问题或许是帝制结束后的中国最根本的问题：这个新的共和社会能否始终如一，能否持续下去？直到日本侵略与新中国成立之初，他一直在回答这个问题。我认为，他的艺术以一种秘而不宣的方式处理着一个关键的社会问题。如果这种看法对的话，那么它对于我们理解齐白石艺术在解放前后的吸引力来说是至关重要的。早在20世纪20年代，徐悲鸿（1895—1953）与林风眠（1900—1991）尝试着将国际上的现代绘画模式和中国的的水墨画传统相融合——这是民国时期所进行的全部实验的缩影。他们已把齐白石的绘画当做这一努力的试金石。新中国成立后，齐白石的艺术成为一种高高在上的参考标准，对于潘天寿（1897—1971）等水墨画家和包括朱屺瞻（1892—1996）、关良（1901—1986）、李可染（1907—1989）、吴作人（1908—1997）和香港的丁衍庸（1902—1978）在内的无数油画家而言都是如此。对于新中国的油画家们而言，齐白石的绘画提供了一条道路，帮助他们避免可能带来的麻烦。在当时，和国际现代主义的作画方式之间的任何联系都会立刻受到政治上的怀疑，并且，现实主义油画正在成为社会主义现实主义的工具体。齐白石卑微的出身和农村题材很容易被一个靠农民的支持登上权力舞台的政府所接受，这一点是比较特别的。但是，如此简单地解释油画家们为什么会吸纳齐白石的艺术就低估了新中国成立时的乐观主义情绪（这种乐观主义的部分原因是共产党一贯有诚实的美名），低估了在当时很快就变得极为困难的

环境下，要想开创一个崭新而有价值的创造可能性空间所需要的勇气。我要提出的观点有所不同，即，齐白石的艺术之所以有如此影响力是因为它提供了一条狭窄的道路，沿着这一道路走下去，艺术家就能稍稍跳出政治框架的期望，表现新中国成立后社会转型期中一些利害攸关的东西。

天马行空的论文不但不能加深对于齐白石的理解，反而有使这种理解变得支离破碎的危险。为了澄清齐白石在 20 世纪艺术史中的地位，我做了这样的冒险。和油画家与木版画家不同的是，20 世纪的水墨画家们没有选择，无法按照西方的范例将自己定义为知识分子式艺术家。作为一种国际现象，现代艺术中没有像水墨画这样特定文化下生成的艺术形式的位置。但是，同时，当中国进入了民国时期，水墨画又不能再认同那些只有在帝国社会背景下才有意义的价值观了。这就是水墨画在此之后面对的双重束缚。在市场需要和国家需要之间，水墨画试图为自己斡旋出一个自主空间。20 世纪初，齐白石追随 19 世纪晚期前辈们的脚步，提出了一个解决办法。这个办法就是，调整文人画的形式惯例，使其适用于新的目的。这使得他得以利用现代性和文化滞后性共存的环境，创造出既欣然接受辛亥革命后的社会所提供的社会良机，又纪念正在消失的稳定价值秩序的艺术作品。齐白石的解决办法是要付出代价的，他心甘情愿地付出这一代价，尽管这种心甘情愿也可视为一种策略性的行为。他的艺术依旧让人想起已不切实际的文人理想的文化权威性（即便是在操纵利用这一文化权威性的时候），从而使当代水墨画失去了拥有自身文化权威性的基础。就此而言，齐白石的艺术代表了整个现代水墨画面临的处境。现代水墨画的存在总要靠规避自身的文化权威性——水墨要取得斐然成就的必要条件，这就让文化权威性的问题成了一个悬而未决的问题，并且，这种局面将一直持续下去。