

ART WORLD

艺术中国

指 导 DIRECTOR

中国人民对外友好协会

CHINESE PEOPLE'S ASSOCIATION FOR FRIENDSHIP WITH FOREIGN COUNTRIES

主 办 ORGANIZER

中友国际艺术交流院

SINOPAL INTERNATIONAL ART EXCHANGE INSTITUTE

名誉主编 李小林

Honorary Editor Lin Xiaolin

主 编 王合善

Chief Editor Wang Heshan

出品人 陈建中

Producer Chen Jianzhong

国际媒体顾问 蒋 丰

International Media Consultant Jiang Feng

执行主编 王 灏

Executive Editor Wang Hao

编审 俞晓东

Professor Of Editorship Yu Xiaodong

编辑部主任 严 舸

Editorial Chair Yan Ge

美术指导 李 龙

Visual Director Li Long

审 读 李文秀

Copy Editor Li Wenxiu

责任编辑 陈工布

Executive Editor Chen Gongbu

编辑、记者 蒲 倩 张 良 林 辉 黄 蓉 黄 露

Executive Editor Pu Qian Zhang Liang Lin Hui Huang rong Huang lu

出品发行 黄山美术社

学术支持 丁方 中国人民大学艺术学院院长

刘尚勇 资深艺术市场顾问

马路 中央美术学院造型学院院长

青柳正规 国际美术史论家、文化使者

王璜生 中央美术学院美术馆馆长

张强 两江学者、四川美术学院教授

(注: 姓名无先后, 排列按首字母拼音顺序)

版权所有, 违者必究

ALL RIGHTS RESERVED



艺行

资讯

- 005 李小林会长出席世界公益慈善论坛开幕式
- 006 一片甲骨惊天下 千年汉字贯古今
- 008 我会在美举行“多彩四川·月圆加州”文化交流活动

封面人物: 张方白

- 009 因为坚守 所以坚信——张方白访谈
- 022 化鹰之人 张方白的艺术脉络
- 030 张方白各家说
- 030 必要的孤独——张方白艺术研究札记
- 036 绝对与永恒
- 042 四重奏的震撼——张方白的墨迹
- 044 张方白的鹰

专题策划: 东方文艺复兴

- 050 经典的赐予与超越的思考
- 068 东方文艺复兴脉络

亚洲视野

- 088 致力于中日友好事业的“真由美”——中野良子访谈
- 094 艺术的自识与自省——对话本庄俊男





艺事

馆长说

- 098 正义文化的博物馆——竹内诚访谈
102 高士画廊集刊

艺术家

- 112 思想与虔诚——读隋丞版画作品有感
120 刹那与永恒之间——读张弛画记
126 澄怀味象，希言自然——品读乐震文山水画作
134 艺术与基本元素的探究——从车建全的风景画而来
138 历史的当代主义——王家增绘画评论

艺理

批评专题——杨卫

- 145 艺术思索
155 散文
157 诗情

艺术新星

- 159 李文秀艺术作品欣赏



卷首语

THE FRONTISPIECE

文化与艺术不仅是沟通世界上人与人之间心灵和情感之间的桥梁,也是强化国与国之间理解和信任的纽带。

中国艺术是东亚艺术的策源地,具有独特的视觉体系。中国艺术在与世界艺术的交流过程中,逐渐形成自己的艺术主体性,在当今世界的艺术中有着举足轻重的地位。艺术作为中国软实力的重要组成部分,承担着尤为重要的历史使命。

中国人民对外友好协会始终承担着中国与世界进行文化与艺术交流的重任。《艺述中国》杂志将致力于向世界弘扬中国文化,展示中国艺术独有的魅力和经久不衰的精神内涵。并将世界范围内的优秀艺术思想、作品、工艺带到中国来。

文化和艺术是全世界共通的语言,尽管因其差异会有理解的不同,但本质上都是趋向于美好和对普世价值的认同。我们应该包容地对待来自各民族各地域各类型的艺术成果,相互理解,相互尊重,相互包容,相互欣赏,相互学习,取长补短,共同维护和发展人类的文明成果,共同创造更加美好的未来。

中国人民对外友好协会会长



李小林会长出席世界公益慈善论坛开幕式



9月5日，由我会与清华大学、中国宋庆龄基金会共同主办的世界公益慈善论坛在京举行。联合国秘书长潘基文为论坛发来贺信。李小林会长出席开幕式并致辞。

潘基文秘书长在贺信中预祝世界公益慈善论坛取得圆满成功，并指出：“中国以及中国人民长期以来就有着奉献精神，中国的慈善事业为教育、健康和环境领域的发展都做出了卓越的贡献。当前，人类共同面临着许多发展问题，跨领域跨文化的合作伙伴关系将成为解决这些问题的关键。让我们同心协力，为全人类的和平发展、人权尊严与机遇共同努力。”

李会长在致辞中介绍了我会近年来创办的多个公益慈善品牌项目，并重点介绍了与联合国“每个妇女 每个儿童”项目的合作，号召有识之士加入“每个妇女 每个儿童”中国合作伙伴网络，共同为全球妇幼健康事业做出贡献。她指出：中国公益慈善事业近年来取得了前所未有的蓬勃发展，但依然存在问题。本次论坛为中国慈善机构和从事慈善事业的企业、组织和个人搭建了国际交流合作平台，将促进中国公益慈善事业向着健康、有序的方向不断发展。

本届论坛邀请到了全球公益慈善领域顶尖学者、实践者和各界代表就公益慈善热点议题进行深入交流探讨。与会者积极开展公益慈善领域的国际学术交流，

为中国参与联合国共同营造人人免于匮乏、获得发展、享有尊严的光明前景贡献力量。出席论坛开幕式的重要嘉宾还包括中国第十届、十一届全国政协副主席，中华全国工商业联合会名誉主席黄孟复、中国宋庆龄基金会常务副主席齐鸣秋、清华大学校务委员会主任陈旭、代联合国系统驻华协调员、联合国儿童基金会驻华代表花楠、比尔及梅琳达·盖茨基金会首席战略官兼全球政策倡导总裁马克·苏斯曼、约翰霍普金斯大学教授莱斯特·萨拉蒙等。

开幕式后，美大部吉拥军副主任主持了主题为“联合国促进妇女、儿童、青少年健康全球战略”的主论坛。



中国人民对外友好协会副会长 户思社



中国文物交流中心主任 王军

一片甲骨惊天下 千年汉字贯古今

中国人民对外友好协会、中国文物交流中心与日中文化交流协会主办，日本黄山美术社策划赴日本“唯一的汉字，唯一的美——汉字的历史与美学”（日本展览名为“汉字三千年”）展在京召开新闻发布会。中国文物交流中心主任王军、中国人民对外友好协会副会长户思社、中国人民对外友好协会国际艺术交流院秘书长王合善、日本黄山美术社社长陈建中、“中国日本人文交流研究中心”理事长、中国驻日本大使馆原公使衔参赞白刚、日文版《人民日报海外版日本月刊》总编辑蒋丰等嘉宾出席，中国社科院考古所研究员、中国文字博物馆

副馆长唐际根、日本京都大学大学院教授阿辻哲次介绍策展概况。

王军表示，中日两国文化交流十分频繁，多年来相互举办的文化活动、文物展览不胜枚举，但在日本举办以汉字为主题的大型文物展览这还是第一次。此展的目的是为弘扬汉字文化，探求汉字发展的历史过程，挖掘汉字在世界文化中的价值。让更多的日本民众了解到汉字的历史内涵，感受汉字的艺术魅力，体会汉字中的神奇智慧。



黄山美术社社长 陈建中



活动现场图片



中国社科院考古所研究员、中国文字博物馆副馆长 唐际根



日本京都大学学院教授 阿辻哲次

户思社表示,本展以丰富的珍贵文物再现汉字的历史和美学,是日本首次系统性展示“汉字”的展览。他认为,汉字不仅是全球罕见的珍贵文字,也是中国和日本共同的文化至宝。回顾中日两国交流的历史,从遣唐使到清朝的留学生,我们都可以了解到是汉字孕育了两国的文化交流和友好往来,希望中日两国可以通过此次展览,进一步探索汉字丰富的文化内涵,为中日两国交流的历史增添新的光彩。

本次展览选自 6 省市 17 家文博单位的 118 件组展品,其中

一级文物将近 20%。既有来自中华文明发源地的陕西、河南两省 11 家博物馆,反映汉字源流的甲骨、青铜器、刻字兵马俑、秦汉至唐代碑刻拓片等;也有湖南省出土的秦代里耶秦简、长沙马王堆汉墓的简牍帛书等;还有来自以书画、文房收藏而享誉海内外的故宫博物院、辽宁省博物馆、安徽博物院的历代名家名作等。



活动现场图片



活动现场图片

我会在美举行“多彩四川·月圆加州”文化交流活动



中美主办方与全体演职人员合影

由我会和四川省友协共同主办的“多彩四川·月圆加州”文化交流活动于中秋佳节之际在美国加州州立大学洛杉矶分校举行。

9月15日在该校举行的专场演出通过民族歌舞、茶艺及川剧变脸等多种形式生动展示了四川的文化特色，吸引了众多师生前来观看，反响强烈。

活动期间，还举办了巴蜀风光图片展，并与尼克松图书馆、美华友好协会、徐荣祥基金会等机构加深了交流，为进一步合作进行了探讨。

此次派出的四川青年文化艺术团由乐山师范学院、四川省川剧院、眉山职业技术学院的青年代表组成。



四川少数民族歌舞



川剧变脸

张方白访谈



「张方白」

张方白，1965 年生于湖南衡阳，1991 年毕业于中央美术学院油画系第四工作室，现为北京青年政治学院艺术设计系油画教研室主任，中国油画协会会员。

「封面人物」

△ 张方白访谈

△ 化鹰之人

△ 张方白各家说



因为坚信
所以坚守

访谈者／王灏

王：你到北京有多长时间呢？

张：应该是 1987 年来的，中途在外面可能有十年时间吧。在衡阳，是当老师，最早是在圆明园的。

王：你也在圆明园呆过？

张：我是最早几个在圆明园的，后面生小孩就回到了衡阳。在衡阳一个大学里，被打回了我以前考学校的那个单位。

王：打回是什么意思？

张：因为那个时候找不到单位，我也有意回到我以前的那个地方。再然后我就去圆明园去了，因为毕业之后，我在 7 月就结婚了，把户籍放在了原单位，随后就回到了圆明园。

王：童年是在哪里度过的，是在湖南老家？

010

封面人物 || COVER STORY





张: 对。

王: 整个过程是家里面有画画的环境还是其他?

张: 我父亲是当地文化局局长, 是当地文化管理者, 他看我也有这方面的爱好, 也听取了很多朋友的建议让我去学画画。其实那个时候我读书还可以, 他们都开玩笑说“张方白、张方白, 天天读书打一百(湖南俗语, 此处“打”作“得”)”。我个人对绘画也有兴趣, 后来参加了一个全国画展被选中, 给予我很大的成就感, 就开始喜欢上了画画。

那时候画画也是玩一玩, 后来就是 1977 年第一次高考招生, 但是我们那个是中专。我们是考试招生, 我就去试一下, 结果就考上了。我们是中国第一批, 3 月份入学的。后来到了 1977 年 9 月份, 全国高考招生全面开始了。

王: 那 1977 届是很早呢?

张: 我是资历很老, 当时易英还是下乡知青, 后来我们在北京认识, 他问我是不是艺校的, 那我们还是同时读书的, 在那个年代艺校是很厉害的。

王: 那个时候你们的文化环境是怎么样的? 因为当时北京上海就有很多新的思潮进来。

张: 我们就是跟随那个时代成长起来的。1977 年我考上中专之后, 在思想方面是左右摇摆, 行政每周都要开会, 每周要做思想检讨, 我们学的是苏派, 有个中央美院附中的老师来教我们, 严格的苏派。把窗户都关上, 只打一个洞, 让光线进来, 一个石膏像一画就是一个星期。

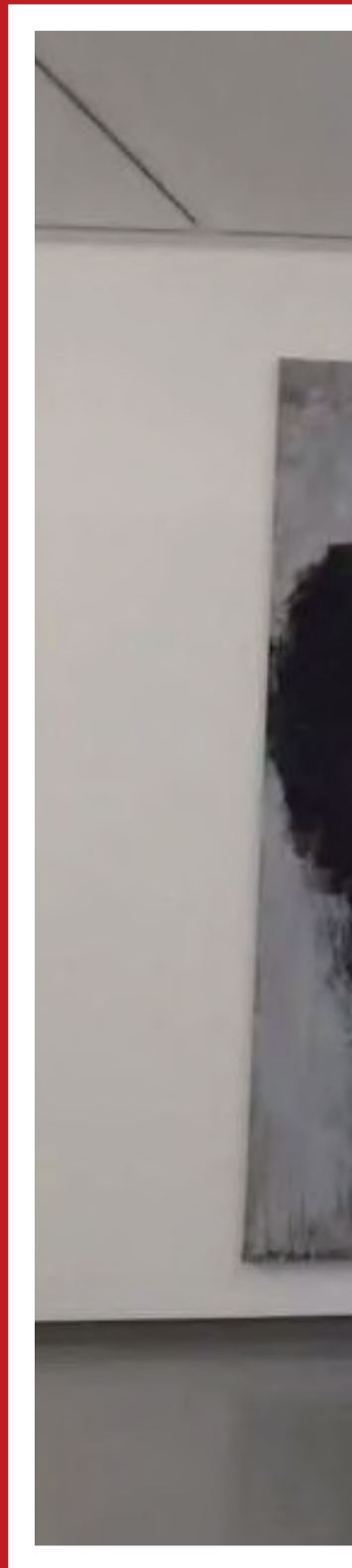
王: 上次在王华祥先生那里也是这样的, 当然他不是苏派(苏联式绘画风格), 这是一种古典教学方式。

张: 对, 他的教学方法还是有很多现代思维, 他让调子无限丰富。但是我们当时都是比较机械, 无数的块面, 就留一个高光, 其他的任何高光都不能高过这个。

王: 很机械, 会不会很痛苦?

张: 也不会, 我最早学绘画就是学的苏派。考中专学校前两天, 我爸就找了一个苏派老师, 教我如何打轮廓, 分块面。其实到现在我对绘画最完整的概念也是从那个时候开始的。无论你看我用线, 很国画的风格, 但最重要的东西还是块面感、厚重感。我觉得那个东西不坏, 后来我去看伦勃朗的画, 也是这种块面的东西。

王: 苏派就是从伦勃朗那里过来的。





张: 对, 我们(学习期间)是彻底的苏派, 你看画风景, 比如希施金那是我们最崇拜的, 那个时候也只有知道这些。我们那时的戏剧学院学习的舞美, 舞台美术颜色要求比较亮, 比较夸张。

舞台美术我不是很喜欢, 我现在的风格和以前有一种逆反性, 因为舞台美术比较夸张, 我怕受舞台艺术影响会把颜色画坏, 那个时候我的就是出了名的灰调子, 老是和别人画的不一样, 这个是对我后来绘画的归纳和概括, 我那时都用碳精条画石膏像。

王: 整个你现在的画, 还是用碳精条画石膏像, 这些东西都是非常分明的, 和你的个性有关系吗?

张: 我越来越喜欢简洁凝重的东西, 这个是天生的。我有一次, 看到我中专一个老师在上海戏剧学院去进修, 画了一些上海的老街道, 都是那种绿灰色, 梧桐树和墙都是那种颜色, 很概括的画了几笔。那个时候叫归纳画法, 几个大块, 勾勒几笔, 特别动心。很多年以后我和他聊起这个事, 他说有这个画吗? 当时看的时候我没有吱声, 但是对我的影响特别的大, 那张画其实是心灵相通。

王: 多少有一些表现主义, 比如七八十年前的欧洲那些艺术作品。

张: 因为那个时候在中专, 一个要出国的老师, 偶然在学校代我们的课。在他的课上拿了很多绘画图片, 有黄宾虹的, 也有很多细腻的, 当时我就很天然的想临摹这个东西, 这个和天性有关。你会很自然的寻找你喜欢的东西, 这个就是天性。

王: 这跟个性, 人生理解和生命经验都有关系。

张: 就像小孩周岁的时候, 你让他去抓东西, 那都是无意识的。

王: 对那个完全没有意识的。

张: 我在中专的时候就喜欢列维坦的作品, 在他的作品里面充满了绘画性。

王: 他的绘画关注精神的方面比较多, 没有太多的程式化。

张: 我发现不喜欢太刻画的东西, 像大写意比较意象的东西我就天然比较喜欢, 我就喜欢这种直接书写。

王: 中间还有随机性和偶然性的东西, 一张画他并不是能够完

全掌控, 有时候一张画结束和最初的希望是不一样的, 他有很多的偶然性。像古典主义绘画, 很多东西它是程式化的, 最初所有的计划, 每一步跟最后的结果是层层关联的。

张: 后来我们学习苏里柯夫, 80 年呢我们了解了伦勃朗, 今年我在微信上还写了又去瑞典看伦勃朗的东西, 我们在一个很封闭很狭小的时间里面, 学习经典优秀的作品, 伦勃朗在任何时候都是大师。有些人在成长过程中学习怀斯、米勒、弗洛伊德等, 我感觉都没法和伦勃朗相比。所以有时候幸运与不幸运都是很难说的。

王: 他是有偶然性的, 每一个艺术家的个性他是不同的, 在我看来艾轩和何多苓就是非常注重个人性精神性。

张: 我还是认为好的艺术就是好的艺术, 一流大师与二流大师还是有区别。

王: 你认为你是一个泾渭分明的人吗?

张: 表面上我是一个比较温和的人, 实际上我是一个爱憎分明的人, 喜欢和不喜欢分得很开, 这个从我几十年的艺术实践都看得出来。

王: 这是受到谁的影响呢? 是来自于家庭吗?

张: 父母遗传肯定是很大的因素。

王: 我观察很多的人, 他们的个性跟父辈, 甚至是祖父辈都有很深的联系。

张: 对, 我妈就是这样, 爱恨分明。但我爸就是一个很容忍的人, 所以有时候为人处事上更像父亲, 在内心深处更像我母亲。我不谈过去, 但是后来发生的事情和这些还是有一定关系。

王: 对, 一个艺术家包括他的性格, 成长的经历, 以及他作品的风格内容, 都会有联系。

张: 现在我发现, 中专四年是我的性格形成的时期, 在之前我的性格都是无忧无虑, 但是中专毕业后我发现我的性格就是罗中立那个时代的人了, 都是那种很深沉, 很有时代社会使命感的人了。

王: 这是一个时代的典型的共性。

张: 我发现同一个时代好像都吃的同样的饭和菜, 有过同样经



2008 年，中国美术馆“磨石”展览开幕式，范迪安、邹建平、尚扬、张方白（从左至右）。

历的人谈起来都会有着相同的感受。

王：罗中立当过知青，考上美院都是 30 几岁了，听王林老师讲他在考上美院之前已经出了一本连环画了，而您当时还是非常年轻。

张：对，那几年迅速地奠定了我的性格，我读中专的第一年就被公共汽车把腿给压了，随后人的欢乐“感官”就失去了，不能去上课，所幸的是没有伤到骨头。我妈就从衡阳找了一个医

生给治疗，后来半个月才慢慢恢复，只能扶着墙走路。这以后我的性格就变得孤闭，喜欢到山上去看风景，变得压抑了。四年下来感觉教室离我很远，倒是经常到山上去走走看看日出日落。因为那时我是每天必须到山上，一是锻炼，二是背着画箱去画风景，那几年都是这样度过，蛮有意思。



【因为坚信 所以坚守】

访谈者 / 王灏

王：你的作品画面我能感受到偏向于一种原始的因素，一种时间的沧桑感。我和你有着类似的经历，小时候住在北方，也很喜欢跑到山上去。我们老家有那种琅琊石刻，很大，特别巧的是山东曲阜、泰安、济宁到处很多地方都遍布着那种琅琊石刻。

张：对，那些都是古迹。我天生喜欢这样的东西，它很自然的吸引了我。

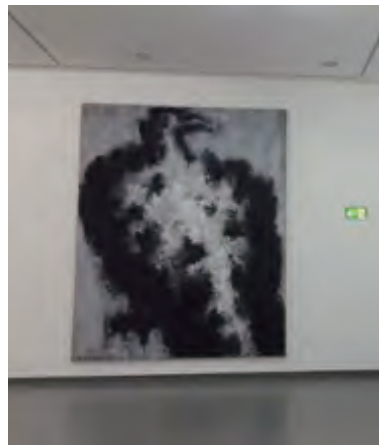
王：虽然没有明确要表达的东西，但是它是能够去感觉的。另一个，你认为对你人生影响最深的除了你的哥哥，还有其他人吗？

张：我父亲是之前从农村读书出来的，到了衡阳城里，从一个图书馆的馆员做到了衡阳市文化局的局长，领导这个市里的文化。他那个时候的文化和现在的文化不一样，他那个时候做得有声有色的，因为做了很多事情。他当时编了一个湘剧叫《渝湘战歌》，管理每一年的文艺汇演，工厂农村文艺汇演，就是做到全国都特别有名。然后他本人就是特别稳重的一人，从来不会妄言，每次我得意的时候都告诉我不要骄傲。而我母亲就是一个想说什么就说什么的人。所以父亲在历次的斗争中也没有什么事，但后来在仕途上有些波折，影响了他的发展。有一段时间特别消沉，就开始编辑民间集成，什么民间谚语、民间故事之类的，在国内也得了很多奖。到晚年的时候，眼睛坏掉了，虽然是组织别人编辑，但是老先生很用心，标点符号都是要自己逐个进行校对。还有，我有时候写一封信去，他要把我的信改一半，改得我的意思一点都没有了，他就是这样一个人。

王：那他是一个特别严谨的人。

张：就是相当的严谨、谨慎、稳重，做事很有韧性，这点是很值得学习的，但是没有闯劲。那个时候我要考中央美院，我对他说我要考中央美院，他就委托一个朋友对我说中央美院太难考了，你千万不要去考。我母亲就告诉我，你想要去考，那就去考。我妈会说，因为现在很多事情我们把握不住了，只有你自己拿主意了。后来我考上了，父亲自己肯定很高兴，但是没有表露出来。我母亲是一个很聪明的人，绣花也非常好，并且很敢去闯。所以，父母对我的影响很大。

我哥很喜欢看书，我小时候就喜欢跟着他，他老是想摆脱我，总是一下子就跑了，我总是在后面追他。因为他比我大上许多，已然算是青年了。





王：他比你大多少岁？

张：大概六岁吧。我从小知道的拿破仑、成吉思汗等全都是他给我说的。因为我父亲没有时间跟我交流这些，我妈也不知道这个东西。我在这些方面，像这些故事呀，历史知识呀，影响我人生志向的一些人都是我哥给我说的。当时在湖南，有着浓厚的英雄主义情绪，整天想的就是拿破仑这些英雄人物。所以，一个人立志还是很重要的，他能给你一个大格局。从艺术上来说也需要一个大格局，我很幸运进入艺术发展的大环境，一开始的时候就很好比如利维坦、苏迪科夫、伦勃朗这些人大家都很喜欢。在人格上来讲，毛泽东时代的人格，还是很大气，毛主席本身就是一个伟大人物，有着丰富的人格魅力。从毛泽东时代出来的人，都不屑于那些低俗的东西，比较朴实、朴素、真诚、勇气，以天下为己任。这些东西都是对人的成长很有益的东西，除此以外就是湖南。湖南有英雄主义情怀。

王：我听杨卫讲过，他读书那些年，好像是在八十年代，湖南的整个风气是比较粗犷一些。

张：对，“娘娘腔”在当时的湖南是不可能出现的，打架什么的事情比较多。要讲历史就是拿起菜刀闹革命，讲到生活中的这个人就是佩服，人的性格倔强，大家就会佩服，人生中这些环境就是会慢慢影响到你。所谓的是一个模型，是好是坏，都会成为一个导向一个模型。

王：对你的个性有影响吗？小时候是不是很调皮。

张：其实我小时候胆子很大，什么都爱玩儿。我文革的时候，曾从二楼跳到沙坑里面去，就是为了锻炼自己的勇气。每一个季节，做什么铁盔呀、打棒子呀，还有什么土牌，往地上打的那种。在上小学之前，哥哥姐姐都上学去了，我们两伙小孩在一起打石头战，这边的人打那边的人，拿真石头打，直到现在我的头上都还有很多疤痕。那时候都特别野，满山遍野的玩。我们画画的时候特别奇怪，我们那时有一个很好的老师叫朱立亚（后来成为了省美协副主席），他是书画院的。我父亲觉得他很有才，于是把他调到了文化馆。后来朱老师就教我画画，把现代很有名的画家亨利的素描给我看。

王：大多数的批评家，他们都是从画面，从社会学，美术学去研究问题，他很多时候不会去研究艺术家人生的观念，人生的成长历程，甚至是艺术家内心最真实的想法。这是很多批评家理论家不太关注的点。不能放在一个社会学、美术学的角度看问题，其实是很偏颇的。

张：就是个人经历，还有遗传的个性。我外婆绣花，绣得非常好的。她在那个很粗的白布上面，用蓝线绣状元楼。状元楼一层描绘的是一个表演，就像一个戏台，旁边印有“寿比南山，福如东海”，每一层有武戏还有文戏。绣得非常好，比我妈还绣得好，我记得有一次一个民间美术展览，看到了粗布和蓝线，既古朴又生动，我再也没有看过比那个更好的了。所以我外婆、母亲身上的艺术因子应该是非常好的，你看我的儿子、我姐姐、我外甥、我侄女全都是中央美院的，他们一画画，都非常有绘画感觉。

王：这就是血脉遗传，基因学的东西。我外婆也绣花，周围好多里的人都过来跟她学。

张：你刚才讲的时候提醒了我就是遗传。但是一个国家文化的特性也是有影响的。像罗中立那个时代吧，人们还是喜欢古朴、朴素、厚重的东西。你看那个陈丹青的速写，丁方的素描，其实画得非常非常有感觉。他们那个时代的杂志出来之后，就像那个海绵一样，迅速的吸收进去了。那个时候，我用草纸、毛笔画写生，后来这些都慢慢形成了自己的风格，这都很正常的。自己的风格和特点，都是从骨子里面生长出来的。

王：有的艺术家越粗犷，越是给人一种强悍的形象，反而他的风格越细腻这很好玩你看那些看起来越柔和的艺术家，如丁方老师，他的画就有很苍茫的感觉，很有趣。这就是人的心灵的审美倾向比外表更重要。

王：那么在你年轻的成长经历里面，有没有对你的打击特别大的事情呢？

张：打击很多嘛。我认为年轻的时候受到的创伤还是比较多的。

王：有没有什么特别刻骨铭心的事情。

张：我曾经三次经历水灾（溺水）。

王：我也是，有一次还掉到冰窟窿里面去了。那时十一二岁吧，小时候很调皮，冬天到河里面去钓鱼，那是我亲戚家，好像是京杭大运河的一个分支。冬天结冰都结得很厚，我带着表弟、表妹一起去钓鱼，拿了一根粗杆子就上河去了，那些冰块都是浮在上面的，一下子就掉下去了，但是杆子粗把我卡在冰窟上了，就是像这种经历特别有趣。

张：我的那个故事也很有意思。有一次在家里做蜂窝煤，捣完了之后就到河边去游泳。在河边，其实都游完了，在那个



竹排上面，那时候湘江都是那种竹排，一大片一大片的。但是我就从这个竹排上跳下去，以前都是从正面跳，当时我不知道怎么想的，我就想从后面翻下去。那个竹子是软的，就没有发上力，一下子就倒下去了。倒到竹排下面去很深，感觉上面透着光，一点也透不了气。我就拉着那个排，全身没有力量，身体越来越软。当时，我的头脑里面像放电影一样，从小到大的经历都过了一遍，很多事情在这一瞬间全部都想起来了。我会想到，我妈妈会很难受的，她一定会哭。我还想起了我的老师，他说到了水里面就喝水，人在水里面喝水要好些，因为在水里面憋气很快就死了。所以，我当时异常冷静，喝一口，马上就游一下，延缓时间。我看见竹排那边有一个洞，上面有光。我就顺着那光游，看见我哥我朋友都在上面，他们都知道我掉下去了。在那里嚎叫，但没法救我。我后面一出来，他们吓了一跳。我

一看我起码游过了有几十米，后来第二天我又去了那个地方，很多人说昨天有一个人从排子后面钻出来了，我说那就是我。几天后，我做了一个梦，梦见水里面的大光，当时吓得我大叫，那种恐惧很是刻骨铭心，是死亡的恐惧。

王：这种事都是当时不怕，过后才怕，但是回头想起来都吓人。

张：当时我非常冷静，一点都不害怕。

王：当时有多少岁？

张：中专毕业，应该有十九岁。

王：应该还好，我那个时候只有十一二岁，到现在我也是见了水就害怕。



【因为坚信 所以坚守】

访谈者：王灏

王：在您看来，东方文化的文脉系统中是否有着不同的精神性质，如果有，您所理解这种精神性质的根源到底是什么呢？

张：嗯，这种东西很难用语言来说，东方文化它是很丰富的，很小巧的，很虚情的。其实我希望的东方文脉是汉代霍去病的石雕、石碑，带有苍茫、雄健的情绪。这跟整个西方都不一样。

王：它有一种肃穆的感觉。

张：东方人有着较为强烈的内敛情绪，但是同样是有力量的。但西方人更外放一些。就拿中国的审美方式，其绝对是世界上最为独特的审美方式之一。因为中国人审美方式简直是深入到极致的独特。

王：对，您说的这个就让我想到“张迁碑”。

张：我也一直在研究“张迁碑”的作品，很多年了，他那种琢劲让我印象深刻，在我的画面也能够找到一些，对于一种事物，他人对你讲是一种概念，你用几十年在你内心里运转又是一种概念。

王：在汉碑里面，它有一些很独特的东西。它们时代相差不多，你看《曹全碑》，它给人的感觉很端庄，但是又平整一些。《史晨碑》它就要秀丽一些。后面两个碑，一个是三国汉魏之间的《天发神讖碑》，还有一个《瘞鹤铭》。我觉得它们都跟那个很接近。这种审美恰恰是这个时代所缺少的，从清末就没有了。

张：其实清末的那一帮人做了惊天动地的事（清末对碑学的专研），但是他们由于时代和样式，书法的影响力还没有绘画大。如果绘画，尤其是当代绘画，把这种审美发扬光大的话，那它就是一个国际性的东西了。我的绘画里面，语言是一个问题，我的鹰的形象也是一个问题。是死亡的鹰，标本的鹰。当时在瑞典有个很重要的评价说：“如果说其他艺术是平面的，那你的作品就是深入的。是对生命存亡的深入探讨的艺术。”我觉得这个评价也挺有意思的。

王：我们前段时间刚好在慢慢地重新去研究符号学，几个月来这种兴趣越来越浓厚。鹰的图腾应该是整个人类在很漫长的的时间里面特别重要的图案。

张：鹰代表着至高无上、傲慢、骄傲。

王：代表人心的一种向往，冷静、孤独。

张：我觉得中国人至少应该在精神层面上去学习鹰的精神，吸收更多东西。

王：您说的这种精神应该更多的是魏晋以前的中国人，魏晋以后的精神气质很少。

张：对，我是说现代的中国人应该更有一些男性的东西啊、孤独的东西啊、傲慢的东西啊、霸气的东西。

王：但是您说的这种东西在这个时代都不见了。

张：这个时代就是缺乏这些东西，所以当时我画了死亡的鹰和鹰的标本，在另外一方面我就引出了现在的人已经缺乏这种东西了，但我希望它能够重生。

王：在这一百多年以来，不止是中国，整个世界上这种男性的、雄壮的、浑厚的、沉着的，都减少了。我记得李敖就曾经说过，现在这个时代的人都比较阴弱。

张：其实毛主席时代就是归回到领导者的时代气质。

王：毛主席的领袖气质非常强，包括丘吉尔，甚至把斯大林算进去，都是有那种庄严的气质的。

张: 为什么能够成为一代领袖呢? 因为不管那时政治是怎样的, 你作为人来说, 那种强度是存在的。

王: 如今还活着的人中找一个那种人的话, 我觉得可能只有卡斯特罗有那种感觉。除了他, 像这样的人物很难再找得到了。

张: 对, 我深有感触。

我今年可能有几个展览, 一个是我和张晓刚、以及其他在德国的展览。这个展览应该是德国二十年前做的一个中国当代艺术, 二十年后同样是这批组织者来做。在韩国的一个画廊, 算很大的了, 有五千平方米。他们本来想给我做一个个展, 又考虑给吕佩尔做展, 所以干脆就我们一起几个人做一个展览。而且我在德国那边正在联系那个巴德利兹, 我们俩做一个双个展。这些事都在进行。这些事中我特别喜欢的是以前你所欣赏敬仰的人现在与他们一起展览, 我希望我在其中能够代表中国的精神甚至东方的精神。

王: 我觉得中华精神有很多分类, 有一类是已经消失了的 --- “士”的精神。就是以前的“士为知己者死”。这个精神现在已经不见了。这种精神在唐宋时期就已经很罕见了, 我所知道的是骆宾王写“讨武明空檄”, 去对地位最高的当权者发难、指责, 之后就很难见到了。可能王夫之、顾炎武这一代人能残存一点。另外一个就是文人精神, 文人精神可能到了苏轼几乎就消失殆尽了, 另一种是中国的草莽精神《水浒传》就是典型的草莽精神。剩下的就是市井精神。我不知道我概括全面不全面, 但在您心目中哪种精神更接近于您所倡导的精神?

张: 首先我还是在本质上崇尚自由民主, 我认为自由民主这种概念, 是一个当今的人一定在追求的。我不否认草莽精神, 因为我觉得有血性的东西, 刚劲有力的东西, 是一个民族所需要的。但我不喜欢江湖气的东西。文人精神我也欣赏, 但我觉得有点弱了, 有些玩味, 玩味毕竟是小气的东西, 不堪重用。为什么毛泽东主席在那个时代站了出来? 因为那个时代中国太弱了, 不论是精神还是文化, 都太懦弱了, 所以需要有血性的人。但毛泽东带领农民、工人的崛起, 又有草莽精神的味道, 和现代精神是有区别的。现代文明是现代国家所必要的, 只有在现代精神下, 才会有强悍民族的大国精神。就是那种刚劲有力、自由平等的文化。我希望我能给我的绘画, 艺术带来强有力的精神。

王: 这更接近我刚才说的“士”的精神。这种精神也特别有趣。

张: 是的, 一个民族如果十分懦弱那还能谈什么? 真是没什么可谈的。



《塔之一》250x100cm 2009 年 布面油画

【化鹰之人】

文 / 陈工布

张方白的艺术脉络

大多数人能够从访谈看出张方白是一个诚实的人，言语之间有着对于过往经历的唏嘘，也透露着自己对这个世界的认知。他的成长过程比一般的人要来得幸运，一个擅长刺绣的母亲，一个繁忙工作的父亲，还有一个给他讲故事的哥哥，家里能够支持他上学，也算是保存了张方白的文化火种，让其不至于陷入饥荒的生存斗争中去，在几乎都是没有什么文化的群众的时代，张方白幸运地踏上了绘画道路。

凡是对艺术有坚持的人，总是一开始就深爱着艺术。张方白就是如此。九岁已经开始对于绘画感兴趣，以至于盯上一张明信片一盯就是一堂课，张给予的经验就是，一旦恋上艺术，你也会无法自拔。还算幸运的是在那个时代，享受教育不似之前那么多清规，也不像如今这么的浮躁和限制重重，在那时仍然保持着对传统艺术的最为真切的敬佩，或许是因为单纯，或许是因为对于美好东西的向往，我们无法阻止一个潜在艺术家的成长，玩泥巴、捏手枪、办板报，张方白开始展露出惊人的韧性，一直不停地享受着艺术带来的快乐。

直到十五岁，参加湖南省艺考招生考试，十六岁进入湖南省艺校舞美系读中专，开始真正地研习绘画。在那个时候张崇拜俄罗斯艺术家苏里柯夫、列维坦、列宾等艺术家。反对舞台美术色彩，创作风景、静物以灰调子为主。张的艺术从这里开始，苏联的绘画体系是在西方古典绘画的基础之上形成，其相对于古典主义有着更为严格的训练方式，苏俄的训练体系是把素描当作独立的艺术作品来要求，构图要严谨，完整，以铅笔为主要作画工具，对笔触要求严格，而且画面调子要完整，不能留空白背景，素描作品基本与黑白照片的效果接近，可以说对技术要求达到登峰造极的程度，而这样的绘画方式影响了近代中国绘画许久，以至于至今这样的训练方式仍然可以见到。

在长期的“三大面五大调”的石膏练习中，张方白建立了最为实在的绘画基础，那时张的画更多的是以灰调子为主，追求光与色的交汇，但是，这样的绘画方式也使得年轻的张方白（17岁）有些疑惑，对于素描油画的疑问为张方白以后的改变留下了疑问，也为以后的绘画转变埋下了伏笔。

从17岁到23岁那时候张方白到处写生忙碌在艺术学习之上，结识了李惠玲、王新隆、钟增亚，先后在与他们学习，先后接触了，伦勃朗、列宾、卢梭以及现实主义艺术风格。

难以得知张方白面对经典时是如何表现，但是人面对震撼人心的艺术品时，内心的诉求会在观赏绘画时被满足，就如亚里士多德的净化说一样，人类的普遍情感是可以通过艺术作品达到绝对的纯洁，至少在看那些艺术会感受到一股暖流。

张方白与大多数艺术人面临的问题是一样的，如何在西方绘画历史中寻找自己的出路，这种探索实际上从西方古典主义绘画到来时就已经成为了艺术学子面临的问题，自新中国以来，他们在学习时通常是素描为基础的古典主义教育系统，而，这样的外来（非传统）的艺术学习方式就可以让中国人花费较长时间来接受，因为从一个系统的概念来说，我们绘画方式西化意味着我们需要接受西方的所有的相



《凝固系列》-200cmx150cm 布面油画 2016

关东西,包括艺术史、审美方式、以及语言思维模式。张这一代的人,既是幸运的又是不幸的,因为他们赶上了高考,还可以有所追求,他们又在人生壮年迎来了改革的号角,使得他们能够接触到更多的思想,看到更大的世界,但是他们的不幸在于,所有的一切都需要自己慢慢探索,国家面临着经济形式的探索,个人需要面临人生道路的选择,面临着投向新的东西还是固执地坚持自我,于是张方白带着这代人典型的矛盾开始绘画,一路走来,他赢得过荣誉,也摔断过腿。

但时间终究是前进着的,在张方白二十四岁时,在浙江美术学院(现中国美术学院)版画系进修,从石膏像的临摹到人体写生,他拜访谷文达、巧遇赵无极、与王公懿老师谈论杜尚,这年也正是1985年,是那个85新潮运动在全国激荡的时候。一年以后,张方白在钉死窗户的房间里读完中学课本,跟随钟以勤老师在衡阳画了一个月的画,随后参加考试,被中央美术学院第四工作室录取,于是,在这样的情况下,张方白开始思考当代艺术,将自己的观点成文—《建立中国现代艺术之我见》、长诗《一月·中国的寒流》寄给葛仁鹏先生(老师),并在文章中提出:85思潮过于西方化,缺乏自身创造等观点。他是激进的年代中难得理智的人,张方白绘画生涯实际上已经开始思考中国画西方绘画之间的区别,艺术家们能够最为真切地看到西方艺术和中国艺术的不同之处,他们便开始揣摩,试图在这两种不同的艺术形式之间寻找一个最为合适的地段,张从最初的苏式的调子素描到人体写生再到现代主义的路线,实际上促成了他对绘画本身的思考和怀疑当人处于一个更替不断变化的环境中的时候,其会本能地寻找一种稳定,而按照历史主义的线索来看,时代环境是一直处于变化之中的,于是与之切合的艺术形式也在不断变化。

在中央美院四年,张上午进行课堂练习,黄昏开始投入创作,希望找到一种残缺、孤寂的存在感,他将创作喻为探险,欲走到绝境,去找一个新的境界,从而绝处逢生,因为需要自己寻找到自己与时代的切合点,以至于把自己放置到孤寂环境中去。

1991毕业时在央美举办“张方白油画展”,范迪安先生为其策划展览,参加中国历史博物馆举办的“中国油画年展”,展览由殷双喜先生策划。随后易英先生撰文在江苏画刊与吴冠中、王怀庆、周春芽同版发表。

而,在毕业的前一年,张方白进驻了圆明园,与丁方、方力均、王音、田邱、伊林等成为最早一批进驻圆明园的艺术家人。在1995年的时候所拍摄的《圆明园的画家们》成了时代的重要影像资料,画家们面对每月200块的房租面露愁容,我想在1990年的时候,张方白大概也遭遇过如此窘迫,不过他在1992年已经回到了衡阳,到衡阳师范学院任教,在1993年时前往天津美术学院任教,他的处境对那些在北京

流离失所的艺术家人来说,也算是先行了一步,也预示着张方白进入了一个潜伏期,一个对于绘画本身的思考和探索时期。

张方白在《画与存在》有一段话是这样说的:

在今天,对于艺术家人而言,真正关注的不是新奇的创造,而是对自我存在的确立。自杜尚以后,艺术与非艺术的界线被打破,这就意味着任何方式和方法都行,无所谓对错,剩下的只是迎合时尚以及艺术家人们的挑选。艺术家人独立的天性在这场社会性的治理活动中变得无所适从;是投入游戏,还是回到真我,而这本真的我又将这样确立,类似问题使艺术变得十分的困惑和虚弱。这是一个历史性的话题,我们暂且不谈。我们承认这是一个多元和多种方式并存的时代,这又是一个独言的时代,我们需要孤独与意志——面对真我,以找回被遗忘的存在。

张方白贯彻了他一如既往的孤单感,总是想尝试地把自我内心进行完全的展示,或者说这个是一种更为彻底的体验方式,体验极致的个人情绪,在体验孤独和聆听灵魂之后,张方白似乎找到了与自己很像的表征——鹰:

用鹰和男人体作题材,是因为这些雄性的东西隐喻着我对当代精神的看法。……而鹰与男人正是意志和理想的象征,我对鹰的标本和男人体用另一种眼光观察和描写,也许显示出我对当代的一种看法。

我们有理由相信,在张方白找到鹰的契机之中不单单是一种理想的追逐感,正如张方白所言的那样(视频访谈中有谈到),他习惯了孤寂,也习惯了自己一个慢慢作画,慢慢思考,这样的感觉就像一只天鹰翱翔在戈壁上空,享受着孤寂也在寻找着猎物,所以其实画鹰就是画的自己。人将高空、孤傲、桀骜不驯的品质赋予了鹰这个物种,于是,关于鹰自己的符号、图像、文字都是沾有了人对于这些个美好品质的向往,将张方白的鹰拆解开来,再次还原之后,这个鹰的枝节便不是鹰了而是所有孤独的勇士,张的画含有其作为一个画家的基本情绪,而其鹰又含有苍凉的悲剧感,那一动不动的是标本,是一个个英雄的遗体,原本美丽、高傲、冠绝的雄鹰,却是如今的死静,张方白用尽力道刻画鹰的遗体,也正是希望唤醒沉睡的希望,把本该翱翔的鹰拉扯进天空之中,鹰的精神是向往,鹰的死亡是现实,张方白在现实和理想之间来回穿插,希望唤醒现实,这也正是艺术家的职责——唤醒沉睡的精神。

这只鹰在天空中徘徊了许久,张方白受够了等待。

于是,鹰的精神和鹰的痛苦,都在张方白的画上印着,也都在张方白的身上印着。



《弧》2012 200x300cm 2012 年 纸上水墨



《罐系列之一》200x300cm

MEN LIKE EAGLE

英文翻译 / 蒲倩

Zhang Fangbai, as we know him from previous interviews, is a person with integrity who shows a plaint for past experiences and from his words we can see how he perceives this world. What makes his growth luckier than others is his childhood – With a mother who is talented for embroidery, an industrious father, and an older brother, who never gets tired of telling him stories. With all the family support, he could manage to receive education and start his dream of painting instead of struggling for making a living.

People who perseveres with art always fall in love with art deeply from the very beginning. As is Zhang Fangbai. He got interested in painting when he was 9 years old, and he could stare at a postcard for an entire lesson. His experience tells us that once fall in love with art, you will wallow in it. It is fortunate that at that time, education sustained the most genuine esteem for traditional art, unlike the rigid rules existed in old days or the fickleness and restrictions of from the present education system. We couldn't stop a potential artist like Zhang Fangbai growing up from playing with muds, pinching guns and painting on the blackboard. He started to show remarkable tenacity and enjoyed the happiness from art ever since.

Zhang Fangbai started his painting learning seriously when he took the enrollment examination of Hunan province and studied in the Department of Stage Design in Hunan Art Secondary Technical School. At that time, he worshiped some Russian artists like Surikov, Isaac Ilyich Levitan and Ilya Yafimovich Repin. Rejecting the blatant color use in stage art, Zhang Fangbai's works of landscape and unanimated objects are suffused with grey tone. The initial influence on Zhang's art can be attributed to the Soviet Union whose painting system evolves from the base of Western classical painting but has more rigid training methods. The training mode in Soviet Russia entails the same demands for drawings (sketches) as any independent artworks--- well-knit, complete composition, precise stroke of pencil (which is the main tool in drawings) and an overall

painting tone with no space left unpainted. The drawings that meet such demands resemble closely to black-and-white photographs and we can even say that the requirements for technical proficiency have culminated. The kind of painting holds influence on modern Chinese paintings till now.

Zhang Fangbai had laid a thorough grounding in painting by long-term gypsum practice in the theory of Three Principles of Surface and Five Principles of Light. At that time, his painting style was mainly grey and he appreciated intersection of light and color. But this style of painting made this young artist feel confused about sketch and oil-painting, which carries the seeds for his change on painting afterwards.

Zhang Fangbai focused on art study diligently and sketched from nature from 17 to 23 years old. Then he met Li Huiling, Wang Xinlong and Zhong Zengya and learned from them. At the meantime, he came to know realistic artistic style from artists like Rembrand, Yafimovich Repin, and Rousseau.

It is hard to know how he feels about the classic works, but as is said by Aristotle's purify theory that people's common feelings could reach absolute purification through art works or at least when you watch them, you could feel the warmth in your heart and the inner demands could be satisfied as well.

How to find a way of his own from the western painting history is a common problem faced by most artists. They usually take sketch as the basic classical learning system and it takes a long time for Chinese art learners to accept this external non-traditional since the naissance of new China. From the conceptions of a learning system, westernizing the way of paintings means we have to accept all the things relative to west such as art history, aesthetic way and the way of linguistic thinking. For Zhang's generation, they were fortunate to catch the chance to take the college entrance examination so that they could chase their dreams. Also, they had the chance to

meet the revolution of society when they were in middle age so that they could meet wider thinking and see the bigger world. On the other hand, they were also unfortunate. Everything was new. China was on its way of exploring a new economic form, and everyone had to choose their way of life. As perplexed as his generation, Zhang started his painting. In this journey, he had won prides as well as met setbacks.

However, time advances after all. At the age of 24, Zhang Fangbai studied in printmaking in Zhejiang Academy of Fine Arts (The China Academy of Art now). His study ranges from imitating plaster statues to painting human body. During that time, he paid a visit to Gu Wenda, had a chance to encounter Zhao Wuji and discussed Duchamp with Wang Gongyi. It was then the year of 1985, a time when the 85 New Wave Movement culminated throughout the country. A year later, Zhang finished reading high school textbooks in a room with all windows sealed fast, studied painting from Zhong Yiqin for a month and took an examination afterwards, an examination that got him accepted by the 4th Studio of China Central Academy of Fine Arts. Under those circumstances, he started to ponder over modern art and turned his thoughts to an article 'Personal Views on Chinese modern art' and a long poem 'January—the cold wave of China' which he mailed to his teacher Ge Renpeng. In his articles he proposed that the 85 New Wave Movement was purely Western thinking without our own innovation. Being a rational thinker in a radical age, Zhang has in fact long begun to think about the differences between Chinese and Western painting in his career. Since artists are among the people who are more able to see vividly the differences between art in China and art in Western countries, they speculated on them and attempted to find the most suitable art form between the two. As for Zhang himself, his artistic preference ranging from the initial Soviet tone to human body painting and finally to modernism style has contributed to his profound thinking and questioning of painting itself. It's a human instinct to search for something stable in a changing environment. Yet, basing on historical leads, when the surroundings are in a constant change, the art forms that are in accordance with it will change too.

In the year of 1991, the graduate oil paintings exhibition of Zhang Fangbai which curated by Fan Di' An was held in CAFA and later exhibited in the China annual oil painting exhibition held by in museum of Chinese history, which was curated by Yin Shuangxi. And Yi Ying wrote reviews published with Wu Guanzhong, Wang Huaqing, Zhou Chunya in the same edition on Jiang Su Art Monthly. With artists like Ding Fang, Fang Lijun, Wang Yin, Tian Qiu, and Yi Lin, Zhang became the earliest artists who moved to the Old Summer Palace Art Village before the year of his graduation. Maybe at 1990s like many Artists in Yuan Mingyuan has become the most important image data filmed in 1995. When the artist worried about 200 RMB monthly rent, Zhang also face this kind of awkwardness. In

1992, he became a teacher of Heng Yang Normal University, and in 1993 he became a teacher of Tian Jin Art University. Comparing with those artists in the Old Summer Palace, he was better off then and it bespoke that him had come to a new phase for thinking and exploring of painting.

In the book *Painting and Existence*, Zhang said like this:

For most artists today what they really concentrate is not the creation of exotica, but establishment of aseity. The boundary of art and non-art is broken after Marcel Duchamp. It means any method is permitted because it is neither right nor wrong any more, it just cater to the fashion and artists' choice. To participate in the game or be back to oneself, such questions make art quite confusing and flabby. This is a historical topic which we could avoid talking about right now. But we admit that this is a time that diversity and multiple forms co-exist, and a time of isolation. It requires solitude and volition to face the true self and to return to the self which has been forgotten.

Zhang Fangbai continues his loneliness as always and he attempts to show his inner view thoroughly, or you can say it is a more thorough way of experiencing self-emotions. And after experiencing loneliness and listening to his soul, Zhang seems to have found a symbol of himself—Eagle!

Eagle and men's body are the metaphors of my reflection of contemporary art. Eagle and men symbolize volition and idealism. My unique observation and portray of eagle and men's body reflects my view of the current time.

We have reason to believe that it is not just a chasing of ideal when Zhang Fangbai finds the eagle spirit, just like he says in the interview, he gets used to loneliness and he gets used to painting and thinking alone slowly, which made him feel like an eagle flying upon the desert, enjoying the loneliness while finding the prey. So, drawing eagle equals to drawing himself. People always give characters like high sky, being around and aloof, being wild and intractable to eagle and those symbols, images, and words take the yearning of those good qualities. To disassemble the eagle of Zhang Fangbai and restore it you will find the eagle is no longer eagle itself but all the brave warriors. In Zhang's painting it contains not only the common emotions as an artist but also the desolate tragedy of eagle, it is no longer the immovable specimen, but the remains of those heroes.

Thus, the spirit and suffering of eagle, are printed on Zhang's paintings, as well as on his body.

艺术活动

个展

- 2015 张方白水墨新作展 阿斯特利艺术馆 瑞典
- 2014 张方白及夏洛特双个展 库帛 H 画廊 慕尼黑 德国
- 张方白 19 年版画展 库帛画廊 北京
- 张方白个展 库帛 H 画廊 斯图加特 德国
- 张方白个展 GALERIE PHILINE CREMER / 杜塞尔多夫 / 德国
- 2013 立场 / 美仑美术馆 / 长沙 / 中国
- 2013 张方白油画展 / GALERIE PHILINE CREMER / 杜塞尔多夫 / 德国
- 2011 独立 / 亚洲艺术中心 / 北京 / 中国
- 2010 张方白水墨、版画展 / 西东画廊 / 北京 / 中国
- 2008 张方白艺术展 / J.BASTIEN 画廊 / 比利时
- 2007 华夏: 张方白的世界 / 莎拉·希尔顿艺术博物馆 / 芬兰
- 2005 鹰的形象·张方白油画展 / 阿斯特利艺术馆 / 瑞典
- 2004 天际·张方白油画展 / 酱艺术中心 / 北京 / 中国
- 1991 张方白油画展 / 中央美术学院画廊 / 北京 / 中国

群展

- 2016 冷光源中国合肥首届装置艺术展 / 合肥
- 湖湘文脉 / 圣之空间 / 北京
- 出湖如湘 / 艺尚源画廊 / 长沙
- 2015 中国 8《概况 视野中国》/ 威斯特法伦会展中心 / 杜塞尔多夫 / 德国
- 中国 8《视野世界的词汇》/ MKM 库珀斯米勒当代艺术博物馆 / 杜伊斯堡 / 德国
- 流动 - 中意当代艺术对话展 / 维琴察帕拉第奥大会堂 / 意大利
- 中国当代艺术国际巡展—国风 / 阿斯特利艺术馆 / 瑞典 / 圣彼得堡 / 俄罗斯 / 798 圣之空间 / 北京
- 抽象与意境 / 缤纷美术馆 / 北京
- 剥离呈像当代名家作品邀请展 / 圣之空间 / 北京
- 艺术无界牵手展 / 上上国际美术馆 / 北京
- 2014 科隆艺术博览会 / 德国
- 平面与深度 翻一页画廊 / 首尔 / 韩国
- 首届新疆国际双年展 / 乌鲁木齐国际展览中心
- 南京国际美术展 / 南京
- 象外之象—当代抽象十人展 / 中山
- “东方意识流”当代艺术展 / 长沙
- 中国情景 2014 中国当代艺术展 / 中捷当代美术馆 / 北京
- 2013 文化·精神·生成 / 莫拉宫殿 / 威尼斯 / 意大利
- 无形之形·中国当代艺术展 / 寺上美术馆 / 北京 / 中国
- 穷尽: 德国新表现主义—当代艺术大展 / 展洲国际 / 北京 / 中国
- 2012 无形之形·中国当代艺术展 / 卡尔舒特艺术中心 / 伦茨堡 - 布德斯多尔夫 / 德国
- 从现代出发 / 中国美术馆 / 北京 / 中国
- 在当代·中国油画双年展 / 中国美术馆 / 北京 / 中国
- 无形之形 / 卡尔舒特艺术中心 / 布德斯多尔夫 / 德国

	文脉中国 / 三川美术馆 / 南京 / 中国
2011	文脉中国 / 北京当代艺术馆 / 北京 / 中国
	中国意志 / 北京当代艺术馆 / 北京 / 中国
	历史·新宋庄 / 北京上上国际美术馆 / 北京 / 中国
	中国抽象艺术巡回展 / 杭州 / 上海 / 长沙 / 北京 / 中国
	风骨·中国当代艺术七人展 / 迪拜艺术中心 / 阿联酋
2010	中国表现展 / 北京当代艺术馆 / 北京 / 中国
	新东方精神 / 亚洲艺术中心 / 北京 / 中国
	中国当代艺术新浪潮 / 加州大学首府美术馆 / 美国
	中国今日 / 斯德格尔摩美术馆 / 瑞典
2009	两湖潮流·湖南、湖北当代艺术展 / 广东美术馆 / 广州 / 中国
	走过中国当代艺术展 / 圣之艺术空间 / 北京 / 中国
	文脉精神·中国版本 2009 当代艺术展 / 青和美术馆 / 南京 / 中国
	亚洲二十四届当代艺术展 / 马来西亚国家美术馆 / 马来西亚
2008	磨石·中国瑞典绘画联展 / 中国美术馆 / 北京 / 中国
	磨石·中国瑞典绘画联展 / 瑞典东方物馆 / 瑞典
	拓展与融合 / 中国美术馆 / 北京 / 中国
	中国当代艺术三十年展 / 中国国家大剧院 / 北京 / 中国
	贵族·当代艺术展 / 新北京画廊 / 北京 / 中国
2007	文脉当代·中国版本 / 今日美术馆 / 北京 / 中国
	后先锋中国新艺术展 / 香港 / 中国
	融合与创造·油画名家学术邀请展 / 首都博物馆 / 北京 / 中国
	墨缘 100 名家邀请展 / 水墨同盟 / 北京 / 中国
	中国当代艺术文献展 / 歌华艺术馆 (前雍和美术馆) / 北京 / 中国
2006	首届中国当代艺术年鉴展 / 世纪坛 / 北京 / 中国
	移动的社会主义 / 时态空间 / 北京 / 中国
	今日中国美术大展 / 中国美术馆 / 北京 / 中国
	中国当代艺术文献展览 / 世纪坛 / 北京 / 中国
	艺术节点 / 谭国斌当代艺术博物馆 / 长沙 / 中国
2005	中国版本 -2005 北京邀请展 / 酱艺术中心 / 北京 / 中国
	图像的力量展 / 唐人画廊 / 曼谷 / 泰国
2004	亚洲现代艺术展 / 光州 / 韩国
2003	创造风景展 / 犀锐艺术中心 / 北京 / 中国
1999	对话艺术展 / 北京国际艺苑 / 北京 / 中国
1996	现实、今天、明天——当代艺术邀请展 / 国际艺苑美术馆 / 北京 / 中国
	首届中国油画学会展 / 中国美术馆 / 北京 / 中国
1995	生存与表现艺术展 / 天津美术馆 / 天津 / 中国
1993	首届中国油画双年展 (获学院奖) / 中国美术馆 / 北京 / 中国
1991	91 中国油画年展 / 中国历史博物馆 / 北京 / 中国
1989	“四月雪”行为艺术 / 中央美术学院 / 北京 / 中国
1988	“红色五〇”行为艺术 / 中央美术学院 / 北京 / 中国

必要的孤独

张方白艺术研究札记

文 / 殷双喜
著名艺术批评家，策展人

被物质所包围被精神所包围
被五月的天空所包围
鸟，深入浅出的灵魂
跃然纸上
上升
并且闪现出纯粹的光泽和鸣叫

——陈仁凯

1 995年陈仁凯这位我不熟悉的诗人为张方白的系列作品《鸟》所作的诗歌，表明了张方白的艺术与生命有关，与灵魂有关，从而引起诗人的共鸣。

在中国当代艺术近30年来的发展中，张方白并不是一个呼风唤雨的风云人物，但却是一位充满韧性，专注内涵、语言强悍的中坚画家。他的艺术超越物质，凝聚了表现的激情，开掘单纯抽象的形体所蕴含的力量，展现了精神之美，我将其概括为“聚精会神”、“凝固力量”。

张方白的艺术，具有现代主义艺术最为可贵的特质，即艺术家对于人的命运的关注，对于个体精神世界的深刻反省。与20世纪早期俄罗斯那些启蒙思想家和民粹主义者相似，张方白的作品中充满着对民族历史与文化命运的思考和悲悯。而“孤独”始终伴随着张方白30多年来的心路历程，既为他带来了生命的磨难，也成就了他的艺术的深刻。在张方白2006年的一份纸本草稿上，我看到他毫不留情的自我批判与警觉——“我想这几年我是何等的琐碎、平庸、迷惘啊，孤独对于创作是必要的。向平庸挑战，警惕平庸的海洋吞噬我。渴望激情，画出使我震撼的东西。”这种孤独，使得张方白有可能和人类历史上那些最为重要的思想家、艺术家产生沟通与共鸣。例如，他作品中孤立的鱼和鹰，独立的塔和房，都具有一种超越现实的梦幻感，这些形象无关现实的情节和阶级利益，只是艺术家内心深深的孤独感的图式呈现。

在张方白30多年的创作中，最引人注目，也是最为稳定的，是他有关鹰的创作。著名的湘籍评论家邹跃进指出：“张方白不仅是创作了与鹰有关的众多作品，更为重要的是他通过鹰这个独特题材，对艺术的表现力，以及力量本身的深度和广度给予了多角度、多层次的深入探索。这种艺术探索，已使张方白成为当代表现性艺术中重要的艺术家之一。”

评论家陈孝信认为，作为百鸟之王的鹰，成为张方白作品的主角，是因为它体现了男性深深的孤独感和顽强的生命意志，而《男人体》系列却具有米开朗基罗作品中所内含的宏伟与复杂。值得注意的还有《塔》与《湖南民居》系列，它们都具有男性的隐喻意味。这并不奇怪，黑格尔在《美学》第3卷中早就注意到在印度、埃及等古老的艺术中，有关建筑与石柱、石坊，来自于生殖崇拜，与男性生殖器的象征有关。

张方白的《鹰》系列作品，最早出现于1996年（见《鹰1号》，1996），有10年之久，他的《鹰》大部分都站在方形的台座上（见《鹰36号》，2006），并且在



《水墨鹰》014.A6 号 65×130cm 2014 纸上水墨



《水墨鹰》014.A3 号 65×130cm 2014 纸上水墨

少作品中都有一根支架般的直线穿透鹰的身躯。这表明，张方白并不回避，他所描绘的是鹰的标本，事实上在他的画室中确实存在着一个鹰的标本，他与它朝夕相处。标本，是 20 世纪初中国引入西方现代教育体系后，众多学校中常见的生物课教具，收集和处标本，反映了西方人对于自然世界观察与分析的科学精神，是达尔文进化学的典型工作样式。但是，标本不只是一种近代的自然科学的研究方式，在人类文化学家和艺术家那里，对它有着更为深刻的理解和精神需求。古希腊著名的历史学家希罗多德在其《历史》一书中指出，埃及人把猫、犬、鹰、熊、狼等，特别是人的尸体为木乃伊来敬奉，他们对死者的尊敬不是埋葬而是尸体的永久保存。德国著名哲学家黑格尔指出，这样，死在它的无生状态中却保持对生的联系，而且藉生的具体形象获得了独立和保存。埃及人认

识到，凡是已丧失生命的东西还保持住它的存在，不仅在外形上，而且还在观念里，因此他们就使意识（精神）可以过渡到自由（黑格尔《美学》，第 2 卷，P71）。这样，艺术中的图像，就成为荷载观念的现实形象的替代物，呈现出艺术中的观念，主体的精神通过客观对象的符号所指，获得更为广泛的意义能指，从而使某种价值因此得以流传，某种精神因此得以永生。

张方白早期有关鹰的作品仍然具有形而下的形体描绘，形象的辨识度还是他无法忽略的。他想让观众通过鹰的辨识，进入到“鹰”在人类历史上曾经有过的文化积淀，揭示这种文化积淀中“鹰”被人类所赋予的文化意义。同样，在《鹰 6 号》（1996）与《鹰 15 号》（1996）中，张方白描绘了手与脚的符号，虽然，这受到西班牙画家塔皮埃斯的影响，但它表明，早期张方白

艺术中的力量，更多地来自于有关西方艺术史的研究和借鉴，其图像和语言，都具有艺术史的综合性质。

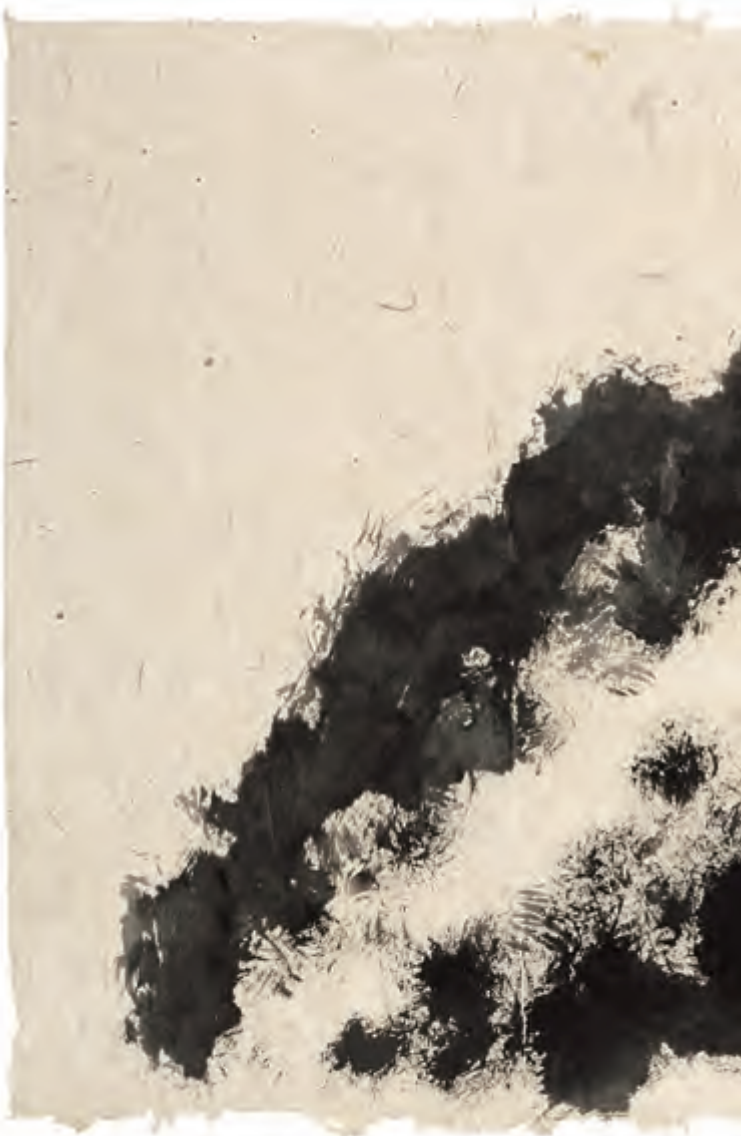
但是张方白后来的发展，逐渐地转向了本土。从材料上来说，他用了湖南常见的棕丝，虽然他自1993年即开始在作品中试验。在《鹰35号》（2006）的画面上，大量的棕丝纤维的使用，丰富了我们的视觉感受，使得混沌浑厚的造型中，又多出一些醒目的锐利，与油画颜料的色彩肌理形成互补。

1991年的《实在》系列起，张方白的早期作品即奠定了他的艺术语言模式。那时，他有机会在中央美院雕塑系的教室外，长期地观看残破的佛教雕像，从而使他的作品呈现出一种雕塑感，那是一种形体的内缩，精神的封闭，废墟的凝固，力量凝聚。

作为张方白的好友，画家孟禄丁对于张方白的艺术语言有着特殊的敏感，他指出“方白画中所浸透的沉重和忧郁，凝固了他在生存中所有的精神困扰，画布上所留下的搏斗后的痕迹，显示他要用视觉的能量冲破现实的麻木和虚伪，而这也使得他的画放在当今的潮流中，显得过于沉滞和严肃。”

近期张方白的作品中，鹰的整体造型具有膨胀感，它们如天空中不断变幻的云，或是浓雾缭绕的群山，从一个具体的动物标本扩展为一个视觉的风景，更接近黄宾虹的山水。在画家的作品中，我们可以跟随其梦游，形与色充满平静和谐，传达了画家对世界的感悟。时至今日，张方白认为画什么已经不太重要，最终的东西用他的话说“空”。“空”不仅是指“空间”，也是“空白”，而在《般若波罗蜜多心经》中，“五蕴皆空”，是指形相、情欲、意念、行为、心灵都是空的。以《傲立》（2010）为例，作品中的鹰傲立苍穹，较之前期作品，淡化了表现性的油画笔触，作品中的黑白关系更为自然和谐，具有松动的云雾感觉，审美品位指向空灵。这表明张方白力求走出早期作品具有强烈情感的“我执”，渐进入一个平和淡然、“无为而无不为”的境界。

然而，在张方白的内心深处，“空”只是他的理想而非已经达到的境界。自始至终，“英雄”和“悲剧意识”是张方白作品中挥之不去的气息。从对英雄的崇拜到对英雄的超越，邹跃进看到了张方白有关《鹰》的作品中蕴含的内在的矛盾。一方面鹰是对个人意志、雄性力量的推崇，崇尚伟大与崇高；另一方面，张方白所画的是鹰的标本，不是展翅飞翔的鹰，它象征着英雄远去，形象的力量被消解的时代。有关鹰的一系列作品包含着画家复杂的情感，是对英雄意志在一个消费时代被消解的哀鸣，充满了悲剧性的忧患意识。在我看来，我们的时代有两种英雄，一种是“现代英雄”，他们将物质与情欲的享受作为生活的全部；另一种是“古典英雄”，对自然与浪漫永远怀有一份诗意。但在工业化、信息化、商业化的今天，古典英雄的退场早已成为定论，那些现代英雄消失也只在朝夕。



《鹰六》 90cmx190cm 2009年 纸本水墨

瑞典艺术评论家莱纳特·乌特斯特伦从西方文化的角度发现了张方白的艺术价值，他认为张方白的艺术恰到好处，从不画蛇添足，几乎没有什么颜色感可言，但又是主题和表情的聚合体。与许多中国评论家不同，莱纳特·乌特斯特伦关注张方白画中的“气”——佛教和道教的能量，关注作品内部的生命，而这种生命的象征图像可以从八大山人的鱼和鹰那里找到渊源。

令人充满好奇的是，作为西方艺术评论家，莱纳特·乌特斯特伦在阐释张方白的作品时，却立足于中国美术史的基础，他将张方白与范宽、牧溪进行比较，指出他们的作品有一个共同的特点，即形体的单纯性与主题的复杂性并存。莱纳特·乌特斯特伦指出牧溪的《六个柿子》一画中含有非常虔诚的宗教色调，使得画面成为禅的象征。而张方白作品中的“鹰”在东西方艺术中都具有政治色彩，这一点如



何理解？在色彩方面，张方白作品中的黑白两种色彩基调显然与中国传统水墨画有着深刻的文化关联。在形体方面，张方白作品中的高度概括，又具有强烈的表现主义特性和丰富的笔触肌理，这些与中国传统写意水墨画有着惊人的相似。也许，莱纳特·乌特斯特伦看过很多八大山人的画，他从张方白的作品中看到了一种东方的气质，他称张方白有能力成为中国古典水墨画和欧洲油画之间的桥梁，这是一个很高的评价。

我们很容易就看出，张方白的油画语言和西方油画史上著名画家贝克曼、鲁奥、莫兰迪的形式关联。我们也可以看到张方白的艺术与德国新表现主义画家基弗尔、巴塞利茨的文脉相承。相比起来，赵无极对张方白曾经有过的影响不仅是抽象与表现的语言，更涉及到一个东方艺术家如何将民族的文化气质注入油画这一外来艺术语言。我以为，赵无极的作品更为空灵与华丽，色彩更为漂亮，其作品如同一个彩色的梦境，而张方白更接近德国表现主义画家的厚重与苦涩。

以黑白为基调，张方白的早期作品，建立了他的“英雄意识”与“悲剧美学”的厚重品格。早在1988年，张方白在中央美院就与同学一起做过行为艺术《红色五零》，那是85时期青年艺术家普遍的悲剧意识的释放。然后张方白转向绘画，这一点与德国的伊梦多夫相似，后者从青年时期做行为艺术转向绘画，曾经引起他的老师波伊斯的疑问，但终归宽容地允许他走自己的路。

1991年由范迪安策划的张方白的第一个个人画展“实在”，其作品中凝固的石块状的形体，具有形而上学意味的作品题目，传达了一种青春期的焦虑与困惑，确立了张方白的艺术语言与基本趣味。自那时以来，张方白的艺术语言保持着内在的稳定，虽然有几次形象与符号的转换。与许多成功的商业性画家不同，张方白的艺术图式不受市场的牵引，而是从自身的精神需求出发，在相对稳定的艺术语言框架中，不断注入新的形象符号，使他的艺术具有表现主义的强烈象征性。

由此，张方白 30 多年的艺术探索，其实只是在做一件事。那就是，如何在艺术中呈现中国文化的现代转型，如何在作品中呈现中国气质与东方意象。张方白认识到，学习西方的同时要创造自己的东西，任何时候都记着要做自己的事情。在孤独和寂寞中，才有可能创造出属于自己的东西。这种对现代主义立场，其背后是 20 世纪 80 年代中国的启蒙运动给予那一代青年艺术家的宝贵财富。这种人文主义和存在主义的思想在青年一代那里立足于返观自身、解放的基点，他们在创作中思考问题，但他们本身就在其中。由此，张方白既是我们时代生活的一员，在其中飘荡，遍尝悲欢；又在精神上游离于现实生活，在当代的边缘观察与思考，拓展自己的艺术与人生。在这里艺术与生活融为一体，自由地展开生命的真实。

21 世纪，中国美术逐渐疏离了有关人民和集体的宏大转向更为日常化、生活化的图像表达。在当代艺术的发展中，青年一代画家不再关注宏大叙事绘画，这是因为社会经济发展的迅速，物质生活的改变成为民众关注的重心，个人的利益诉求和表达，公民积极参与社会改革成为时代的主旋律。相应地，张方白的艺术也与上个世纪末的壮怀激烈不同，显得更加平和，他的内心更加博大包容。同样还是“鹰”的题材，作品中还是黑与白的抗争，但张方白只是将画布作为一个思想修炼的平台，在反复涂抹的绘画过程中，如同深海下潜，探索个人的内在世界。他在绘画的过程中不断地覆盖画面，甚至是激烈地将已经完成的画面“捣毁”，最终达到画面结构与个人心理的吻合，一种宁静之“空”。20 世纪 90 年代的艺术表达的是一种集体无意识，一种整体性的焦虑感，即青年一代对于社会变革的敏感，对于未来的迷惘感，而现在的艺术更多的是表现个人对于生命的体验。

张方白的艺术语言，可以概括为“简洁凝固的造型、厚重的线条、大块的空白、坚实的力量感”。在他的绘画过程中，作品表层的厚度与积淀、覆盖与敞开，肌理的塑造与轮廓的模糊，都是一个不断生发的自然过程，并没有一个固定的模式与程序。20 世纪 90 年代对张方白影响最大的观念有两个，一个是 85 美术新潮之后关于“纯化语言”的问题讨论，它是对新潮美术中油画语言的粗制滥造、简单幼稚、不关注油画语言的纯粹性的一种不满；再一个就是关于“大灵魂”问题的争论，“大灵魂”的提倡者希望艺术家审视人类的生存和灵魂的问题。当时这两个相互对立的观点对张方白的《实在》系列创作都有影响，他既想表达思想，又想纯化语言，达到一种综合性的平衡。张方白重视通过锤炼艺术语言来阐释对现实感受的重要性。他对灵魂的思考，是一种形而上的思考，他对埃及艺术和中国古代艺术的喜欢，来源于它们都是一种非直接描绘的艺术。

艺术语言作为人对存在的探询和呈现，仅是一种意识的表

达工具和手段吗？在海德格尔那里，正是存在通过召唤人进入两种语言而使人与存在的关系更富于意味。一种是不真实的抽象概念语言，一种是真实的更靠近事物原初源泉的艺术语言。如果我们把近现代哲学的历史理解为“为对生命意义的不断追问和斗争”，那么，艺术在这一意义上就不仅是传统哲学意义上的工具、手段，不是通过艺术语言去表现某种抽象的绝对精神和终极目的、某种以理性概念呈现的“真理”，而恰恰是通过艺术语言去呈现艺术自身在现代哲学意义上的“艺术真理”，即通过艺术达到对世界整体的知觉把握和“缄默”表达。这样，作为中介的艺术语言就获得了存在的本体意义。“表现一种语言，意味着表象一种生活形式。”（维特根斯坦）任何灵魂的焦灼、痛苦、忧患、困惑，在没有得到有力的艺术语言的独特意象显现时，它只是一种生存状态，它也可以是宗教的、政治的、理念的存在状态，但不是艺术的存在状态，灵魂何以能够绘画呢？

讨论张方白的艺术语言，不能不提到他的作品中特殊的“笔法”与“手感”。邹跃进注意到，在张方白《男人体》系列中，笔触是破碎的、非连续性的、断裂的和飘逸的，有点像草书的笔法。而在《鹰》系列中，笔触是短促有力、肯定和坚实的。张方白认为中国油画有两派，一派是描绘性，一派是笔法性的。需要指出，油画中的“笔触”并不等同于中国水墨画中的“笔法”，尽管二者在运用过程中有相似性。当然，这种表述从理论上说虽然不严谨，但其意思是明确的，即一类油画家注重的是形象，将笔触融入到形象的描绘中，另一类油画家认为油画的笔触具有其独特的审美意义，能够传递艺术家的主观感受与情感。这后一类艺术家其实与中国写意水墨画的传统相关即相对于那些注重形象和描绘的再现型画家，他们是注重用笔和书写的表现型画家。可以说，张方白在油画创作中更多地吸取了文人画的笔墨趣味，他是一个“画油画的文人画家”，他的作品是“油画中的文人画”。

张方白艺术中的“笔法”，来源于他长期的书法实践，这在中国当代中青年艺术家中并不多见。这种长期的书法实践，使得张方白十分注重创作活动中的“手感”，这种“手感”与身体经验有关，更与人的生存状态有关。张方白喜欢使用大斗笔来画水墨画，使用大排笔来画油画。在创作的过程中，他或是俯身扑向地面上的宣纸或是举笔冲向墙面上的画布，充分展现了中国写意艺术中特有的激情与行动特征。中国文化中的书写传统，最具有表现主义艺术的特点，即个体的心理状态，通过笔与纸的对抗，力的给予与反抗，曲折的行走与轨迹，迅速地呈现主体的精神状态与潜意识。这是一种用身体来体验生命的一种艺术形式，其实也是一种行为艺术，一种绘画行为的艺术，在绘画的行为中感受艺术、创造艺术。

我认为中国油画在当代最有发展前景的领域之一，是在抽象性、表现性油画方面进行探索，它们与中国水墨画最大的相



通之处就在“写意”，这是中国绘画与美学的核心观念之一，也在更高的层次上与西方艺术具有交流的共性。张方白的艺术让我想到黄宾虹的山水与莫奈晚期的《睡莲》，以及德国表现主义和美国抽象表现主义对于画家主观精神世界表达的价值。我们可以看到“书写性”对于人的精神状态的表现的多种可能性，而“书写性”在中国文化中的精髓是“写意”——写其大意、写其心意、写其意气、写其意象，“写意”的精神指向是“畅神”，这意味着中国油画对当代人的精神与心理状态具有重要作用，这也是油画艺术中的“现代性”所在。我想，这或许是中国油画在新世纪提升其美学品格的一个重要途径，中国油画家要对中国传统文化与美学典籍、古代画论加以研习，而不要认为那是水墨画家的事情。事实上 20 世纪优秀的前辈油画家都具有丰厚的国学素养，如李叔同、王悦之、

关良、林风眠、徐悲鸿、常书鸿、潘玉良等，许多青年油画家正是在这方面的先天不足与知识结构单一，直接影响到他们的油画格调与美学品位，我以为这才是当下中国油画发展的问题所在。张方白有一种强烈的民族情怀，他希望从中国的文化中找到现代的东西，使自己的艺术既当代，又本土，达到一种现代性的综合。张方白的艺术之路虽然坎坷，但是坚实，他的艺术在欧洲的展出并受到充分肯定，说明了中国油画在新世纪的发展和文化交流中，可以从中国文化艺术的传统中获得许多可贵而有价值的资源，从而在全球化的时代获得应有的相互理解和尊重。

2013 年 8 月 12 日

绝对与永恒

文/易英 著名美术史学者、艺术批评家。中央美术学院史论博导

现代意义上的抽象艺术，在中国起源于20世纪80年代。但是，抽象艺术在中国的发生与在西方有着完全不同的背景，它不是历史性地从自身艺术的发展过程中自然产生的，而是在改革开放和思想解放的背景下从西方移植过来的。80年代初，刚刚从文革的灾难中复苏的中国当代艺术，重点在恢复艺术的传统和文革的批判，批判现实主义和乡土现实主义深刻地批判了历史与揭露了现实，但在艺术风格上仍然是传统的秉承。也就在80年代末，中国开始实行改革开放的政策，中国向世界开放，世界发达国家的文化也开始进入中国。抽象艺术作为西方现代艺术的标志，在中国80年代的前卫艺术运动中，发生重要影响。抽象艺术在当时并没有明确的概念和形态，自我表现、写实变形、文化符号，等等，都被纳入抽象的范围，与批判现实主义的社会作用不同，抽象艺术体现为人的解放和自由，也意味着对西方社会与艺术的价值认同。关于抽象艺术的争论，贯穿于整个80年代，但抽象艺术的实践远不如争论的价值。抽象艺术是作为一种观念移植到中国，但80年代的中国并不存在抽象艺术的条件。抽象艺术的观念与形态大多是从西方引进的，在经济落后思想封闭的前现代社会，本身不能提供现代社会的视觉经验，模仿与抄袭在所难免，但整个前卫艺术运动也正是建立在这个基础之上。抽象艺术作为思想解放和现代化诉求所宏扬的精神，却是80年代的重要遗产。这种精神在90年代受到严重挑战，抽象艺术在中国当代艺术中的边缘化与思想和精神的失落却是与中国当代艺术的本土化和全球化分不开的。新生代艺术家更具个人主义倾向，放弃了80年代的理想主义和集体主义的精神，更加激进的改革使中国的经济迅速发展，社会更加开放，而艺术则逐渐国际化与商业化。

本土化在某种程度上是对以抽象艺术为代表的前卫艺术的否定，形象的回归意味着现实的题材与内容，对现实的关注和生存经验的表述，80年代前卫艺术对西方现代艺术的模仿与挪用被一种新的现实主义所取代。这种现实主义不是传统的学院的语言模式，而是国际化的图像语言，与80年代不同的是，这种国际化不是简单地模仿和挪用，而是中国社会生活的现代化，是社会发展的现实自身提供的视觉文化经验，也是中国当代艺术发展的必然趋势。在全球化的语境中，艺术语言的国





《水墨四幅之三》 90cmx90cm 2009年 纸本水墨



际化也标志着国际资本的进入和意识形态的作用。在这个过程中，抽象艺术旁落于主流，却是向它的本体回归，这个本体就是 80 年代的理想主义精神。但是，与流行的趋势一样，理想主义的载体不再是外来的形式，而是 90 年代中国的社会现实与视觉经验。对于艺术本质的追求，不是单纯的形式创造，而是基于现实的、历史的经验，以个人的感觉方式把握生存的经验，对受意识形态支配的主流样式做出反应。从这个意义来说，90 年代中期形成的“中国经验”，更多地是反映在坚持艺术本体，坚持个人的语言方式，同时又关注现实的

感觉经验的这批艺术家的作品中。

在 80 年代初的艺术运动中，形式主义是重要的一支，形式主义的观念众多，形态各异，有传统艺术的现代变异，自我表现的张扬，也有写实技术的纯化和外来观念的借取。形式主义不关注直接的现实，唯美倾向明显，但在反对文化专制，实现艺术民主方面起了重要作用。尚扬的起步就在这个时期。尚扬的艺术贯穿整个新时期，他似乎徘徊在每一个具体的运动之外，但他以自我为中心的形式创造又使得他在中国当代



艺术中独树一帜。尚扬在 80 年代初的创作预示了后来抽象艺术的发展。严格地说，尚扬当时的艺术是在乡土现实主义与形式主义的双重影响之下。他以黄河为题材，但不是像乡土现实主义那样直接描绘乡土，而是借用客体来表现主体。尚扬的黄河或黄河人都表现得极简约和粗犷，艰涩的笔触和轮廓表面上对应了乡土的原始，实质上是其自身精神的写照。尚扬的作品从来不是绝对的抽象，他更关注的是形式的表现，他是将个人的生命力倾注在形式中。到 90 年代，尚扬的作品已经完

全排除了具体的客观对象，风景只是一个象征，形象的、抽象的、记号的东西融合在一个“风景”的空间，也是一个生命空间。生命不是虚幻的象征，而是实践着的生命将经验、记忆、意志在形式上的转化。在尚扬的画中，很少看到醒目的颜色，似乎在有意回避现实的介入，不入时尚的潮流，而沉浸在自己的心理和精神世界。在形式与记号的构成中仍有身体的痕迹，这种不可互换的手性是尚扬艺术的基本特征，但是对手性的超越是他的思想，尽管思想是一种感性的显现。简约沉闷的颜色像

历史的轨迹,有些记号像历史的碎片,当这些碎片与涂鸦般的形式拼贴在一起时,就把个人植入了历史,历史的苦难记忆与个人的苦难经历被融合在一起。这是他对于黄土题材的升华,具体的客体不再存在,而是抽象的被个人体验历史的景观。尚扬的近期作品“董其昌计划”将历史和个人都抽象化了,显然是在探讨抽象艺术的中国方式,抽象艺术的资源一方面在传

与尚扬一样,许江的艺术也不是纯粹的抽象,与尚扬不同的是,他的作品重在思想叙事。从他的作品中,我们感受到思想的沉重,这种沉重甚至是一种负担。早在许江的平面装置时期(90年代中期)显示出其思想的复杂性,东方与西方、传统与现代、古人与今人,这些现代性的深层问题总是隐现在他的作品中,而绘画与物品、抽象与具象等形态上的思考也是对理论与文化问题的回应。“手弈”是许江思想的核心,一个中国象棋嵌入抽象的画面,一个中国的传统的物品嵌入西方的现代主义的语境,无疑是文化的碰撞与观念的对峙,嵌入亦是淹没,现代化的必然趋势将是怎样的代价。联系许江后来的作品,可以看出,他不是把东西方文化的符号作简单的对比,更不是强调两者的优劣与博弈,而是审视文化自身的状态,“无本者竭,有本者昌”,“本”即是文化、传统、民族精神,如果“本”失,现代化也失去了意义与价值。民族精神与时代精神构成历史的坐标,只有坚持民族精神,时代精神才能成立。从装置到绘画,许江也从符号的暗示转向观念的象征。许江的思想总是通过客体表现出来,他的城市景观一反景观的语言,使城市成为一片废墟,在当代艺术中,都市的景观往往与景观的语言形成固定的搭配,主体被异化为景观的客体。在许江的画中,保留了很多传统的痕迹(学院的传统),有意把个人隐藏起来,把思想注入客体,客体没有自身的意义,而成为思想的媒介,亦即观念的绘画。许江留学德国多年,不知是否受到基弗的影响。城市的废墟化是主体的投射,是理性认知的感性表达。许江是用一种现代主义的方式(不算平面装置)表达后现代主义的焦

虑即现代主义的反思,一种未完成的现代主义。许江的《远望》是一个宏大的景象,他的眼光穿透了历史,没有灵魂的现代化不仅是精神的废墟,也是文化的废墟。自然的客体已不可回归,穿过景观客体的屏障不是如画的自然,如同考古学的层积一样,没有灵魂的现代化永远地覆盖在历史与自然之上。许江的作品画幅不大,视野却是很大,单色的组合、设计的线条、倾斜的地平线都打破了绘画的常规,但个别的造型与笔触又反映出学院的传统。显然,许江不是在绘画的语言上纠缠,他的绘画犹如思想的笔记,笔锋所至都是思想的流露。即使在《葵园》这样的充满诗意的作品中,都显露出一种沉重,他不断重复这个主题,没有都市的远景,没有文明的痕迹,只有荒野,这个梦幻中失去的家园。

80年代的抽象艺术是无本之末,但充满追求艺术自由和思想解放的理想主义精神;到了90年代,艺术的风向发生转变,抽象艺术不再受重视,同时也失落了理想主义的精神。但坚守理想主义传统,追求艺术的本质,立足于真实的经验与视觉的资源,仍大有人在,谭平是代表人物之一。谭平的抽象艺术始于90年代中期,在德国的学习对他有重要的影响。他的抽象艺术有两个重要的背景,一个是版画的出身,一个是设计的经验。前者使他注重纯粹的形式感觉,后者使他把握整体的视觉空间,提供现代设计的经验。谭平的艺术真正引人注意还是2000年以后,他的大型的抽象绘画,在单纯的背景上用简单的形状构成画面,其纯粹性与其版画的抽象一脉相承,但大型作品增加了心理的深度与距离,他把生活的经验纳入形式,使形式具有生命的感觉。在这批抽象作品中,黑色的形状也是心理的符号,不仅指示着视觉的张力,也暗示着心理的压力,两者之间有密切的联系。有感觉的形式使谭平的抽象不往唯美的方向发展,而是从心理的深度走向观念的内涵。观念化的倾向反映在谭平的近期作品中。与以前的作品相比较,这批作品几乎消解了所有的符号,巨大的画幅上只有单纯的颜色,红色为主,也有少数的黄色与蓝色。从一定距离看去,这些作品非常的“极少主义”。但是,谭平并不认为他的作品是极少主义的,因为他的作品是有内容的,而不是单纯的视觉呈现。在巨大的画幅上,颜色层层叠叠,在各个色层





《水墨鹰》014.A1号

90×180cm 2014 纸上水墨

之间似有符号的印迹,在一定距离之外,这些印迹了无踪迹,只有单纯的略为浑浊的颜色。色彩下面的印迹来自其以前作品的符号,那些符号产生于他的生活经验和对生命的体验,是他个人的标志。在红色的运用上,谭平追求文化的联想,他试图画出那种非商业性和非国际性的“中国红”,经过颜色的层层覆盖,以及每层颜色间印迹的作用,最终的颜色却有中国特色,那种接近中国寺庙建筑的暗红色。“中国红”并不是他的最终目的,他的整个作品是在行为的过程中实现的。他最初的动机是把不满意的符号去掉或涂改,从覆盖后的底子上显现的印迹改变了原有符号的性质,它如同记忆与现实的关系,现实经验的积累逐渐把记忆的符号推向生命的深处,有些符号在现实的启动下又会重新浮现出来。更深一层说,记忆的符号也是个人生命的象征,它在整体文化(中国红)的掩盖下顽强地显现出来。他的每幅作品几乎都要覆盖十遍以上,一般是重色先画,干透以后再用浅色覆盖,下面的痕迹从覆盖的浅色中显露出来层次十分丰富形式也非常单纯。但是,单纯之中包含着过程与观念,红色对符号的覆盖与涂抹,既是把符号推向记忆的深处,也为色彩找到意想不到的色相与表达。

在四位画家中,张方白是最年轻的一位。他在90年代初毕业于中央美术学院油画系第四工作室。四画室的教学以现代艺术风格为主,同时强调民族风格与文化传统张方白部分地接受了四画室的影响,这明显体现在他的表现主义手法中。他的表现主义不重样式,而重个性,这使得他在毕业后最初的创作中就显得与众不同。张方白有两个显著的特点,一个是他的个性他的早期作品反映出塞尚的影响,用深重的黑色勾勒出风景的轮廓,显得压抑而粗野,似乎是被文明开化的野蛮。这个特点始终贯彻在他的作品中。其次是他的思考。张方白是一个读书人,他博览现代艺术与思想的书籍,喜欢探究事物的本质,关注艺术的精神。这两种因素奇异地结合在一起,构成其艺术的基础。在90年代初,张方白的首次个展就引人

注目,在灰白色的底子上,只有强悍的抽象的轮廓,轮廓构成的形状粗野而暴力,有一种被压制的爆发力。抽象的形在这儿被人格化了,一个独立的生命被制度与规则所压制,这个形的力量就在压制与反压制的张力之中。这个形式的确立与当时特定的社会环境是分不开的,张方白总是把个人命运与国家命运联系在一起,这基于他的政治焦虑与个人命运的挫折与遭遇。问题在于,他不是依靠形象与叙事来表现,而是通过身体的语言,身体不仅意味着作画的方式,也意味着身体的投入,他那种原始的野性通过身体的动作直接投射在画布上。这种原始性象征着自由对规则的违背,个体对制度的叛逆。从另一方面看,这种黑白的关系与中国水墨画的传统有相似之处,不排除他在形式上的选择有抽象艺术的中国方式的考虑。在90年代末,张方白的黑色轮廓转变鹰的造型,这是一个非常重要的转变。从视觉上看,表现的张力没有质的变化,黑色的团块取代了符号化的轮廓,具象取代了抽象。具象的形象是一只鹰,张方白认为这只鹰取自中国传统的绘画,鹰是中国画的重要题材,从八大山人到李苦禅都有所体现,鹰是力量、意志和精神的象征。实际上,鹰的表现形态上与传统绘画并没有联系,它是张方白的抽象形式的变体,是来自他精神的追求和内心的呼喊。张方白认为,在一个日益被金钱和商业弱化的社会,在被唯美和精致所垄断的趣味中,我们需要一种强悍的和雄性的力量,回归生命的本真,探求生存的价值。在长期的创作实践中,这是张方白始终如一的追求,在他的作品中,没有雅致的趣味,没有商业的痕迹,始终是以这种原始的、野蛮的、强悍的形象冲击我们的视觉和意识。

四位艺术家是中国当代艺术的一个缩影,他们代表了对艺术本质的不懈追求,把形式的表现发展到极限,使生命的能量在艺术中永存。在全球化的背景下,他们更代表了一种中国的声音,一种现实的个体生命对社会、历史、文化的体验在精神上的反映。

四重奏的震撼

「张方白的墨迹」

文 / 莱纳特
著名艺术评论家

张方白的工作室坐落于离北京一个小时车程的艺术村——宋庄。他工作室的架子上摆放着巴赫的大提琴作品的光碟，您看到后丝毫不会感到离奇。就如大提琴家亚诺什·斯塔克乐器上铮铮作响的四根琴弦——或许马友友和罗斯特·罗波维奇演奏时节奏慢一些——一张方白的大毛笔，有的大如扫把，在来自云南和安徽的粗糙的纸张上进行艺术创作时，同样在演奏其独特的乐曲。墨汁毫不拘束而同时又非常节制地挥洒在白色的纸面上。

注视着张方白低着头，在粗糙的水泥地面上铺着的纸张（大幅或者小幅）面前聚精会神，就仿佛在等待着一位伟大的音乐家开始演奏。音乐会开始之前的瞬间，在能量、情感和焦虑爆发之前，音乐家内心有一种思想上的停顿和迅速被填满的真空。自然，在多个方面，张方白的水墨画赏心悦目，指导着艺术家手的轨迹、脑力和智慧，谱写着墨汁、毛笔和纸张三友之间宁静的弦乐四重奏曲。四重奏的第四部分是什么呢？自然是艺术家！

作为参观者，我时常进入墨迹空间组成的隐秘内心世界之中。对我而言，这是同渊深知识的碰撞，了解黑血一般的墨汁如何在人心中激荡，将心跳的乐章带到身体的每个部分。而这些就在此时此地发生，而并非在过去。

张方白那些看上去抽象而又不太抽象的绘画对象与有节制的手部运动 and 其所映射的思想结合。如果结合恰如其分的话，作品仿佛意在帮助我们理解生活中的片段——那些时常被称之为“人生和人生本质”的无法解释的东西。这些纸墨创作将画家展示成向导，指引人们抓住生命中最关键的因素，踏上节奏快、充斥着压力的现代——或许并非总是文明的——生活之路。艺术家给我们一个契机停下来，反省一下我们在做什么，已经做过什么，需要做什么。甚至可能提问一些貌似陈腐的问题，如一年、一个月、一周、一天、一小时、分分秒秒意味着什么？

作品不尽人意的时候呢？那些画就被扔进了垃圾箱、烧掉，其烟灰直抵纸墨的天堂（如果有那么一个地方的话）。至少这位画家有自知之明，知道并非所有的作品都完美无缺，因此就把那些达不到标准的毁掉。留下的只有最好的，而有了这些精华之作就足够了。

北京的春天很是惬意，空中飞着棉絮，像雪花一般从未名的树上飘飘洒洒地飞向各方。在宋庄的工作室里，空气洁净，沁人心扉。工作室异常宽敞，在其中踱步，放眼观望，听着远处的狗吠声，品味里面的作品。我意识到这些作品是如此的谦逊。不仅如此，我意识到艺术家的作品在过去的三四年中变得更为抽象，而这竟然丝毫不影响观众理解其笔触和艺术理念缘起之间的联系。我们看到象征性并且无所不在的鹰，看到其描绘远在瑞典某个花园里面的一尊花岗岩雕像，看到貌似来自于东汉和唐代瓷瓶的形象记忆。画里有岩石和高山，而后方出口处有一座亭子。画中的对象经常依稀可辨，但有时则完全靠观者的想象力去解读。

优雅但同时也让人觉得似是而非的是：通过墨迹刻画的这些物体仿佛在



《不倒的鹰之二》300cmx600cm 2009 年 布面油画

朝着彼此挪动，越来越近，并因此令作品变得愈加抽象。如果某一天我们看到鹰型或者瓶状的石弓的形象，或者看上去像亭子的大山，像岩石的亭子，我们不会感到极为诧异。而最后画上只有一个单单的笔触用以描述虚无！不可能吗？我们这位艺术家却可以做得到！

从技术上讲，张方白亦是独特的大师。他忽视现代水墨艺术中的表现主义趋势，并不在水墨和画笔的运用中追求细微。（其作品中）飞白（手法）并不多见，这种方法通过笔毛在纸张或者丝绸上展现墨迹。作品里面没有任何灰色调：墨是黑色的，非常黑而且浓厚，产生了一种原生的率直和强烈的质感。

在艺术家的一些称作“彩虹”的石弓绘画作品中，毛笔异常浓密，在触及纸面时，其丰富的墨汁在笔触的起点处造就了小小的墨池。这种引人注目并且巧妙绝伦的突出手法是日本禅师画家中原南天棒经常使用的。这样做的效果不仅富有魅力而且意味着画家在创作时最好动作麻利、聚精会神并一心一意扣紧作品的心弦。没有时间做任何改动：作品在此时此刻定型！

北京 宋庄
2014 年 4 月

张方白的鹰

文 / 柯蒂斯·卡特 国际美学协会主席

在开始他作为画家和学者的职业生涯之前，张方白（1962年—）早已有所准备，在进入小学之前他画了家乡湖南省衡阳附近的井冈山。后来在入学的最初几年，他受教于当地教师。1977年考入湖南省艺术学校，在那里他继续画山水，练习素描。1982年他开始对油画产生兴趣。1985年就读于中国美术学院，1991年毕业于北京的中央美术学院。他曾在衡阳师范学院（1992年）、天津美术学院（1994年）和其他地方任教，广受尊重。从那时起，他的艺术家生涯不断发展，成为了重要的当代中国艺术家，他的作品在北京的今日美术馆（2007年）、中国国家博物馆（2008年）以及中国大陆和台湾地区的其他地方和欧洲和泰国的各种展览上展出。

一个画家在新的画布上开始创作时，如何面对不同于其他艺术家的情况？画布是一个空白的表面，能支持发明出的图像。画家可以选择在画布所提供的自由空间中使用色彩、线条、形状和纹理留下印记。这样的印记中包含思想、经验、文化相关的传统或创新，画面可能演变成艺术家和那些选择成为其观者的兴趣所在。画家的任务与摄影师不同，例如，对摄影师来说，一旦建立起框架，一切都是可见的，或看起来是这样的，相机聚焦，光流通过透镜成像，通过化学或数字装置转换为光敏表面。当然任何一个过程都不是用笔在画布表面标记，或用一台机器上在化学或电子活性表面上记录光影那么简单。绘画和摄影都分别参加了一系列涉及体制和个人的文化交易。这些交易需要理念、才干、技能和创造性的过程，将各介质的元素与其发生的文化背景连接在一起。

对于中国艺术家张方白而言，绘画的过程是深沉而复杂的。开始，看到并响应大自然形成而被人类的创新改变的世界。接下来，要在个体意识和文化的可能性允许范围内将这些元素采集成型。画布表面的空白、静态的空虚因为标记的出现并形成可以诠释的符号而生动起来。

第一次看到张方白的画作时，观众体验由指导艺术家的绘画方法的不同绘画方向产生的视觉线索而引导。一个方向是艺术家受到的传统中国水墨画艺术训练和参与经历，另一方面则是对现代西方抽象表现主义的借鉴。像许多传统中国水墨画画家一样，张方白将他的作品色调限定在黑、白、灰中，偶尔添加些色彩斑点。艺术家融合东西方的尝试十分明显，这是他的中国传统塑造出来的。他承认自己受如十七世纪的中国独立画家八大山人等影响，这也证明了他从以往中国大师作品中获得的传统功底。

同时，人们意识到张方白用他的画作为探索内心生活的一种手段的欲望。因此，他很注意杰克逊·波洛克等西方画家。波洛克在画布上用画笔和身体动作涂画颜料，将画布转化为生动的视觉空间，充满表达内心世界形成的个人感受的新的可能性。张方白的情况则是他的画某些方面像中国水墨画，又有朝向西方抽象绘画方向的方面。





《水墨鹰》014.5号 80×80cm 2014 纸上水墨



张方白在寻找自己的艺术在东西方界限的定位过程中，发现自己与很多其他二十世纪和现今二十一世纪的中国艺术家是不谋而合的。包括那些选择了与传统中国水墨画不同路径的艺术家，他们努力用来自西方的新思路为自己的艺术带来活力。而对于文革时期的艺术家而言，俄罗斯社会现实主义的作品提供了新的让艺术与当时的社会需求相关这一问题的可能性。随着更加对西方开放，中国艺术家被西方波普艺术所吸引，一些中国艺术家开始创建自己的政治波普艺术形式，响应中国不断变化的社会和经济条件。无论是社会现实主义艺术家还是政治波普艺术家，他们主要针对世界的外部条件构成反应。从这个意义上说，他们都是唯美现实主义的不同分支。

虽然张方白在 20 世纪 80 年代后期策划并参与了表演艺术，例如 1988 年在北京的中央美术学院的第一个行为艺术作品“红色五零”，最终他没有选择活跃在这一时期的前卫艺术家的道路。相反，他似乎更愿意将自己的艺术转向传统文化。他将绘画与水墨画传统相连接的意愿支持了这一说法，虽然作品用的是 20 世纪 20 年代德国表现主义艺术家和 20 世纪 50 年代美国抽象表现主义艺术家所使用油基颜料的方式。

虽然张方白对艺术揭示内心意识方向有浓厚兴趣，他并不将这种兴趣限于自己个人的内心意识或经验。保存了他的艺术的多种可能性的内心意识的特质更具普遍性，部分属于全人类共享的东西。这种内心意识体现在他和其他创造性思维提供的符号中，他们努力塑造人性的理解。这种符号有助于建立两个世界之间的平衡，即我们周围的世界和内在世界之间的平衡。

反复出现在张方白画作中的一个符号就是鹰。他的鹰永远不会像现实主义画家的作品中那样描绘出全部细节。相反，在他的艺术中，鹰要让敏锐的观众自己来发现，他们或多或少隐藏在抽象图案标志中间，这构成了他阴沉画面的表面。张方白选择采用鹰为其画作中占主导地位的主题，他偏向于鹰的在无论是自然和中西方的文化中公认的实力。在自然界中鹰是受尊敬的，如果说不是被惧怕的，因为它对其他脆弱物种迅速而致命的攻击。作为重要的政治权力的象征，双鹰是拜占庭帝国、神圣罗马帝国和俄罗斯联邦等的官方符号。鹰还曾是 1782 年后美国的国鸟。在中国，鹰有各种象征意义，权力、力量、勇气和远见卓识。对于外部世界，鹰则体现了信心、领导力、威信和成长。内部而言，鹰则可能意味着精神认识，



甚至不朽。

鉴于与鹰关联的各种内部和外部世界的范围内的重要价值观，张方白坚持采用这个符号，使他能够针对这两个领域。在他自己的内心意识境界中，鹰也许是一个比喻，让个艺术家通过它来体现自己的愿望，这是邓文华向我提出的观点。（比喻而言，也许他就是一只雄鹰，渴望成为有远见，能够实现在自己的生活作为一个艺术家的勇气、力量和成长等价值）。或许鹰表现了他受到佛教哲学影响的精神意识。

张方白画作中的鹰还将他的艺术连接到外部世界，它作为社会和政治权力和骄傲的象征，这种体现超出国界，甚至可能被认为是全球的，因为它在众多文化中地位显著。鹰所代表的外部世界并不都是值得称赞的。鹰作为权力和力量的象征也令人想起这些特征的滥用，如外部世界中采用凶悍而无情的手段的极端的社会或政治行动。然而，张方白的方式让这些特质软化了，因为他的鹰有时显得脆弱而易受伤害。

总之，张方白对鹰的内部和外部世界的探索，给了我们视觉上对人类生存条件的冥想。当然，如果只专注于张方白对中国当

代艺术的贡献的一个方面，不免过于局限了。例如，他的静物画，就含有让人无法误会的对意大利现代艺术家乔治·莫兰迪（1890-1964）的瓶、碗和花瓶静物作品的致敬。在他丰富的画作主题当中，人们发现各种各样的图像。包括鸟、鱼、建筑、静物、人体。他笔下的人体主要是男人体，也是用富有表现力的黑色斑纹完成，偶尔暗示其中的色情表达。

在张方白画作的所有这些不同方面形成了一种创造性张力的暗流。他艺术中的张力元素形成了创造动态的一部分，让作品中各种不同元素结合起来。在这种情况下，不同时刻的张力是无限制的、模糊的、含蓄的或甚至是不确定的。传统中国水墨画植根于书法的微妙线条和形状，以及艺术家对大自然的道家影响的理解，与西方抽象形式的密集而不透明的形式轻轻相撞。同时，暧昧感觉中显现的神秘的内在意识的声音反对更明显的比喻意象，将观众的注意力拉向外部世界。在另一个层面上，传统和当代中国生活的对立元素产生的张力体现在张方白的作品中，也是其吸引力的一部分。在这些力量之上，是艺术家在寻求人类生存意义的思考中生命的力量与不可避免的必然形成的物质与精神的张力。

2013年9月12日

丁方, 男, 中国人民大学艺术学院院长、教授、博士生导师, 中国人民大学文艺复兴研究院院长, 中国美术家协会油画艺委会委员, 中国油画学会理事, 意大利安布罗斯学院研究员, 意大利卡拉拉美术学院院士, 意大利达芬奇理想博物馆名誉研究员。早期以“神圣山水”系列作品名誉中国, 后潜心治学, 研究东西方艺术。

专题策划

东方文艺复兴

经典的赐予与超越的思考

- 1 关于永恒的传说
- 2 自然才是人文传统的母体
- 3 先看世界再读中国
- 4 文化自守的困境

东方文艺复兴脉络

- 1 时代的呼唤: 一个世界性的文化现象来到东方
- 2 作为一种学术研究的思考
- 3 作为一种艺术创作的实践
- 4 “文艺复兴在东方”实践逻辑
- 5 神圣山水: 东方文艺复兴的绘画逻辑



经典的赐予与超越的思考

艺述中国对话丁方

访谈 / 艺述中国

编辑 / 黄蓉 贝壳

1 关于永恒的传说

艺：您的画中带有强烈的古典主义情怀，我在您的画之中能够找到许多古典主义时期画家的影子，包括普桑，以及远点的格列柯，您的画作里面的古典主义情怀是特别明显的，您这种古典主义情结是根源于什么呢？

丁：这个是根源于生命经验，生命经验要分为两个部分，第一个是童年的记忆，托尔斯泰曾经说过，一个人刚生下来到 5 岁就已经走完了人的一生，因为在 5 岁的时候人已经完成了对生命的认识，之后的生命时间只是生命经验的不停重复而已，我们在面对我们已历过的经验的时候，那我们就可以感受得非常贴切。

70 年代末 80 年代初，我们这一代的人都是在疯狂地看画册，找出路，最后绕来绕去我还是回到了黄土高

原，因为我 6 岁前都是住在那里的，因为我 6 岁以前对生命记忆形成就是在那里的，我最初形成的对生命的印象，从朝霞到黄昏的感受，对死亡的印象都是在那里形成的。

艺：弗洛伊德在精神分析中也有对早期人类意识有所描述。

丁：对，他的理论更多是从“力比多”性欲之上来分析的，他这



《致敬马萨乔—曙光将至》2010-2011 年
布面油彩 70x50cm.

个精神分析学对人的早期记忆和原始记忆（可以参见弗洛伊德本我、自我、超我概念）也是非常深刻的，也具有相当大的深度，也是直接涉入生命本体的经验，类似于不是生就是死的经验。我的家乡在关东，距离西安很近，保有了很浓厚的汉唐气质和精神，从墓陵、茂盛的植被，唐代的墓、烽燧等给予人有非常大的震撼，实际上 5 年的经验是在一张白纸上刻画的，包括你对生命的认识，你对世界的认识，都在这张白纸上刻下了印记，所有最初的印象都是深刻地印在上面。5 岁之后的经验也是非常重要，但是往往没有那么深刻了。这 5 年的经验往往是愚昧的，朦胧的、混沌的，往往隐藏在童话的妄言之中，然后用以后的知识去验证这些朦胧的感受，这种朦胧没有太多的逻辑支持，然而却跟艺术很有关系，是艺术创作的最初索引。你看着陵墓你可以想象这个地方以前是有多么的美好，但是

现在却是如此衰败，感觉到时间的漫长在历史中叠加遗留的印记是多美好。这样才是艺术成长的温暖摇篮。

艺：有没有另外一种感觉呢，苏轼在《赤壁赋》中讲，固一世之雄也，而今安在哉？这里面是一种苍凉感，我从您的画当中读到这样的感觉，带一些忧郁、悲观主义色彩，这样的东西是您要带入画面的吗？



《致敬波拉尤奥洛—不朽春华》2010-2011 年布面油彩 70x50cm

丁: 您说得很对, 我的画中带有这种情绪, 造成这样的结果主要是两种原因, 第一、大地, 土地。中国有着亚洲腹地典型的大陆性气候, 是和欧洲、美洲都不一样的, 这样的气候上, 冷气团和热气团对峙非常凶险, 会导致突然暴雨。

艺: 中国在文化方面也很有趣, 中国是世界范围内唯一对土地具有极深的情感的民族。

丁: 这也是非常有趣, 我也一直在思考, 在这里可以做个交流。在分子人类学揭示, 现代人类都是从东非大裂谷 20 万年前迁徙出的 (对, 有人这样讲), 而且是现在主流观点, 但是原有的考古学不能支持这样的观点, 而分子人类学, 是根据人类 DNA 加上基因突变点的描绘, 整理成基因图谱和人类的迁移路线, 便可以看得出来人类的脉络了。人类在实践中, 会遇到基因突变, 正是这种基因突变形成了现在人类的区别, 其祖先都是一样的。

艺: 您对这方面的关注, 对您作品有什么联系和意义?

丁: 我正是想引出这个问题, 这个方向实际上牵扯到中华民族从哪里来, 通过人类 10 个基因实验室串联的结果来看 (中国的实验室位于复旦大学), 中国大概是在六七万年前, 从东

南亚迁徙过来的, 也就换言之, 北京猿人、元谋人、蓝田人, 都没有进化成现代人, 他们都夭折了, 我们现在的中国人是几万年前的外来人, 而从东南亚迁徙过来的人, 又是从阿拉伯海湾。这个就是基因突变点来判断的。他们从云贵高原和青藏高原的衔接部分, 横断山脉低谷区迁徙上来。在这一带人类学家也证明了这一点, 其地区具有大量的少数民族, 不同的语言和发音呈一个枝状的分布, 这都是人类迁徙的证据。要知道, 这群人从这里迁徙到黄土高原的交界处——河套平原附近, 花了五万年。于是, 我们以前说的中华民族上下五千年, 不全是这样的, 中华民族的历史时间得是五万年。

艺: 你对土地的深情在您的画面中几乎不怎么出现人 (除开专门画人的作品), 几乎都是自然景观, 您也是考虑到这方面么?

丁: 对, 就如刚才所说, 继续下去便是我的绘画逻辑。在中华民族发展的时间里, 部族都是在崇山峻岭之中的, 所以中国一开始就是提出“山水画”, 这种山水不是我们所说现在旅游的山山水水, 而是在昆仑一代的高山流水。山石赤裸的, 这样的赤裸的表面是由于气候造成的, 风蚀地貌是很大一部分, 大风、狂风, 超过我们现在想象的 100 倍, 美国亚利桑德罗大学研究“黄土高原怎么形成的”, 是由于柴达木盆地的基岩层被风吹到黄土高原来, 形成的大量风蚀地貌, 柴达木盆地应该有许多大山, 现在没有了, 所以那里是世界第二大的雅丹地貌区域, 仅次于伊朗。

我为什么画山。我要重复在古人眼中的山, 这个山几十万年不变, 正如布鲁戴尔所讲的不变的变, 其在人类历史上有三层, 分为不变的历史, 流动的历史, 以及瞬间的历史, 他认为人类只有把不变的历史的真髓把握住了, 一个民族才能把握住未来的命运, 而不是对瞬间的历史的记录。我认为现在的当代艺术就是在对于流变的历史进行回应。当然也需要, 但是更多地是一种内在把握, 正如尼采所说, 人类对于人类内在灵魂的把握, 人类对于未来的预言、预识、预见。很多伟大的历史学校给予我重大体示。中国古代由山海经、昆仑神话中间所描述的, 现在中国民族精神, 价值落在何处, 也是我在思考的问题, 在采访期间时间太短了, 这个说起来能聊好几天。我为了要深刻地解答你所提出的问题我必须要从头说起。因为我在画画时就在考虑这个问题, 古人是怎么看的, 比如高山远旨, 便是指昆仑山——5000 米以上, 冰天雪地, 超过了人类生存的极限, 许多哲学家比如尼采、康德能够在想象中想到这种情景, 但是他没有去过具体的地方实践情景, 他们想象人类如果站在这种高度该是怎么样的。罗曼·罗兰最后一段就是这样的典型, 是人不能生存的, 但是人要上去朝拜, 置换胸中空气。(罗曼·罗兰,《米开朗琪罗传》:“我不说普通的人类都能在高峰上生存, 但一年一度他们应上去顶礼。”在那里, 他可以变换一下肺中的呼吸与脉管中的血流,



《致敬弗兰西斯卡—透明的心》2010-2011 年布面油彩 70x50cm



《致敬维米尔—永远的回眸》2010-2011年 综合材料 70x50cm

在那里，他们将感到更迫近永恒。以后，他们再回到人生的广原！心中充满了日常战斗的勇气。”）所以从黄土高原，一直延伸到有伟大山脉磐沿的地方，包括长江黄河地域中的大部分山，我都是去考察过，沿途的地貌就是人，对于有过经验的人来说，这里哪里是山啊，他所暴露的表面，风化层、积岩层、离岩层在不断变化着，完全就如人的毛发筋骨，其的山势就如人体转折一般蜿蜒扭曲。

2 自然才是人文传统的母体

丁：我曾经（2000 年之前）从喇嘛峡，金石峡步行到大河家（那个时候没有公路），就是大禹治水的地方，沿河的山河太棒了，太壮观了，可以用伟大来形容。

艺：我去过那个地方，我去的时候已经有公路了。

丁：我拍了很多照片，沿岸的山，就是我们的青铜器的来源，风、水侵蚀所形成的所有的痕迹。所以那种造型，就是做成青铜器的诱导。青铜器上的夔纹等纹路，那些造型，那些起伏，那些转折，都需要一个模版。所有图像都要有一个先验的基础，你可以把青铜器弄得和水一样，也可以生涩，或者是矗立，那都是中国国人对土地的认识，双手丈量出来的，双脚体验出来的，在土地上跋涉。比如黄土高原上下雨之后，那些车辙，人们的脚印形成的痕迹，风一吹，阳光一晒，它龟裂了，干涸了，形成的起伏，太棒了，那个就是中国人最熟悉的。包括我去那个艾丁湖，我深入到艾丁湖的腹地，所有的波涛都凝固了，都没了，就剩下一些水洞，那些都很深。这也是中国人熟悉的。那中国人最熟悉的还有什么呢？就是青藏高原崛起之后，喜马拉雅山把印度洋暖流挡住之后，在它背面，亚洲腹地，以风和寒暑炎明，非地带性分布的气候所控制的状态。我们的艺术家对这样的状态有所关注吗，当然我是关注了的。如果我们要追寻传统的话，这不是传统吗？

艺：它是一种超越人文的传统了。

丁：你认为超越，我认为这种传统是人文的母体。

艺：我就是说，它是在人文历史之外的一种传统。

丁：你这是狭义的，我给你举个例子，比如诸子百家的气度，风尚，例如古文的言简意赅的语言表述方式。

丁：我们检索一下昆仑神话之中那些英雄人物，后羿射日，夸父追日，共工怒触不周山，大禹治水，鲧治水，等等。这些都是肝脑涂地，壮烈而死的人。为什么？这个我赞同朱



《致敬韦登—光之赋》 2010-2011 年布面油彩 70x50cm

大可的意见，就是要用解神话学。

艺：他的言论抛出来之后，有些人认为有些玄学色彩。

丁：朱大哥是我的好友，他的思想是比较庞大的，他不是按照某一个方向研究，他还研究其他的东西，包括中国的流氓文化。我觉得他的“解神话”是有道理的，为什么是有道理的？因为与我的体验结合了。如果有人认为他的解神话也是故弄玄虚，那他有没有体验过那些神话地方，他有过真知灼见的观察，不然我就不认为他有发言权。你说他故弄玄虚，你去过吗？认识过吗？这是最根本的吧。现在我们要提中国民族伟大复兴，这个跟意识形态无关。政治领导人不提，也会有人提。

艺：您所讲的，我觉得，这跟通常人所理解的中华文明有误差，我说的误差是，就是大多数人所理解的。比如，诸子百家，儒家等，包括现在全世界各地的孔子学院也是宣扬儒家。但您其实视野更远更深了。

丁：所以“周殷”时代是我研究的一个重点，那么先秦诸子百家，我肯定会提一个看法，诸子百家它不是创造，它只是对一个伟大时代的总结，在那之后（繁荣的文化类型）很多就断了。

艺: 但问题在于, 我们现在留下的大量物证, 包括一些典籍都是那之后的。

丁: 对, 所以这很难解。这也证明为什么, 从董仲舒以来的, 程朱理学、宋明理学对儒家的复兴搞不出结果, 从那之后弄不出名堂, 因为一个伟大的过去已经结束。但那个伟大的过去, 给我们留下了思想, 留下了地理的遗产。但中国文明有个结构性的缺陷, 误导了大家——建筑不行。因为建筑不行, 所以导致所有的物质遗产都如斯芬格勒所说的, 中国所有的好东西都会标注出土于某某地方, 它没有一个构建性的东西把它容纳。都是散落在地下, 这就明确的表明中国建筑不行, 。

艺: 从葛兆光的中国思想史里来谈这个问题, 他是认为生命跟土地的关系导致所有东西被埋在地下。

丁: 我不反对这些, 但我认为这是没有生命体验的妄言, 是在文字的想象之上。

艺: 但别人可能也会说您是在视觉的想象之上, 感受的想象之上。

丁: 只有在生命体验的感受上才对, 对文字的感受就是错的。

艺: 很多批评家会用社会学的角度来解释一些作品, 或者单独用美术史来解释。就是说, 我在之前没感受到您作品的情感基础是那么深厚, 我本来认为您会受到美术史的一些图示的影响。但很多东西是一种感觉性的, 就是您作品里面所体现出来的一种苍茫, 或者是浑厚的历史感, 或者一种很明显的凄凉, 让人感受到自己的渺小。但我不知道源头在哪里, 所以来向你本人求证。

丁: 对, 我有一种基本感受, 就是我们这一代人是幸运的。为什么呢? 首先因为我们可以摆脱那些对生命、国家的那种功利性的迫切的压力。就是民国时期, 我们的前辈救亡运动, 一腔热血, 在列强的压迫中, 太急切了, 容不得考虑文化问题, 生存。前几天我在音乐会中还听到《保卫黄河》, 太热血了, 但那个时代就这样, 没有办法。他们要呐喊要挣扎, 那种临死前的挣扎, 就像国歌所唱的, 我们的民族危险了。我们的时代就幸运在我们可以喘口气了, 可以轻松的考虑文化问题了, 不用背负着什么, 那么压力重重。在压力重重的情况下, 不能考虑这些问题。你马上就要卖画, 你急着要达到功利目的, 要急着出名, 出去搞展览。

我们不用, 我们很轻松, 可以任由自己的思绪去漫想。我常出国去欧洲, 对欧洲认识很深, 包括美洲、非洲的北非, 北非在历史上十分重要。我在这些地方的研究, 就是为了反过来研究中国。我看不惯现在流行的当代艺术趋势, 什么展览, 什么获奖。

艺: 我恰恰就想问这个问题, 就是当初您在读艺术学院的时候, 刚好是什么星星画会、85 新潮等运动在中国美术界特别红火的时候, 一瞬间大家的思维得到了一些释放。从西方移植过来很多东西。那个时候它对您有影响吗?

丁: 有, 而且很大, 但是我迅速找到了属于自己的方向, 而这个方向, 就是在脱离世俗功利的情况下, “轻松” 的思考, 结果却是很沉重的。但, 把一些世俗的东西都给卸掉。不过多参与, 就意味着跟随大流, 虽然把握了话语权却失去了创造力。我有几个重要来源。第一个就是文史哲这方面的思考那时我们(南京师范大学)和南京大学离的很近, 有好的讲座必须听。有个思想史派的美国华裔学者, 林毓生, 他讲过几个讲座, 我听得 very 仔细。包括《万历十五年》, 讲过思想派看待“历史的方法论”, 等等。这些对我有很大的收益。第二个就是读过几本书, 一个是《但丁的神曲》, 它必须要反复读。还有包括德赛内特关于人类精神运动(包括《但丁的神曲》在内)的一些描绘的书。以及《康定斯基》的关于艺



《致敬提香—悲悯》2010-2011 年布面油彩 70x50cm



《贵州少女》 120X250cm 2013 年 纸本 墨

术精神的书。这使我找到了一条超越现有时代的更为永恒的东西的羁绊，这种羁绊不是来自于权力话语，它来自于一种艺术功利的诱惑。他有很多展览什么的，有很多诉求，要符合历史，很多人改变都是根据那个改变的。但我不，这跟我无关。只要我能够生存，我愿意考虑一些浪漫的东西。这个时代允许我们考虑这些问题。感谢这个时代，如果放在抗战，或向前几十年，我们无法考虑。

3 先看世界再读中国



《贵州少女》 120X250cm 2013 年 纸本 墨

艺：艺术作品，或者说美术作品它能承载的信息量实际上是有限的，但是从另外一个角度而言是艺术家对艺术品的深刻研究，我认为需要一些其他的渠道来把它给展现出来。

丁：这个属于一个大艺术范畴，所以我准备办一个展览，是关于一些当代的表达手段，我想表达的思想是，艺术语言它不是为表达而表达，而是有一个原始的目的，就是我要把中国大地之伟大表达出来，像用一些高清影视，也可以用一些互动媒体的表达，为什么远远超越绘画？即使在绘画上，我致力的是中国的材料



《贵州少女》 120X250cm 2013 年 纸本 墨

跟技法,就是纯粹属于中国的。

艺:能够具体一点吗?

丁:具体一点说就是中国的风蚀地貌,雅丹地貌的转移。

艺:我一直在思考中国绘画的一些问题。大多数人眼中的中国绘画其实是唐代以来的文人画系统,忽视了魏晋以及之前。但是魏晋之前我相信中国的艺术实际上是非常丰富的,但缺乏有力的证据,比较遗憾。我认为中国画也是走到这么一个误区,中国画讲究毛笔,讲究宣纸,而且宣纸还是明清以来才有的生宣,所以中国画讲究题材跟材料是非常单薄的。

丁:对,鼠须笔、蚕绢纸很多人都不知道,这方面我们可能有一致的观点,所以我坚决反对国画这个叫法。如果明清以来的毛笔和水墨就叫国画的话,那么我怎么去评定早期的壁画、石刻应该叫什么呢?我们应该思考的是,油画怎么能形成一种中国的语言转换?现在的画家却不问这个,颜料都是统一购买的,只有在特殊地方运用到自己的颜料,所以难言创新。或者说,东方油画顶多就是说有油性的因素,叫油画太勉强了,西方没有油画这个说法,只是把它当作一种绘画方式,所以他们呢叫 painting,所以中国油画形式在世界是一种“被学习”的状态。

要创造一种属于中国本土的绘画语言,我认为首先瞄准的就是雅丹地貌的视觉转移,雅丹地貌是中国独有地形地貌——独特的风蚀地貌。雅丹地貌分两种,一种叫吹蚀地貌,一种叫磨蚀地貌,风格最独特的是磨蚀地貌,形成原因是风在那些非常坚硬的岩石上反复打磨,它就有个特别的槽状的,旁边是沟,打磨之后就形成一种非常强烈的视觉效果。我深入到魔鬼城内部看了一下,真是令人震撼。因为那种力度是从来没有过的大,就如金刚砂一样,凭空打磨,那样出来的一个东西非常令人震撼。所以我想就是用一种水性材料进行堆积然后再在上面画,最后用油彩给它穿上一层薄纱嘛,这样就可以突出色彩

的美妙,这里面还需要建立一些理论体系,因为首先需要在思想上解决问题。

艺:《圣经》里就有一句话,上帝说:要有光。

丁:对,有了光就有了一切。中国画中没有直接的光感表现,但也不能说画中表现了光就属于外来画法。我已经六十岁了,我任何的来源都会听从我身体内部的一种提示,不会看什么书就盲从。你的生命体验已经到了这个度数,在生命的有限的时间里,这个时候你还听谁呢。

艺:那您对中国的当代艺术三十年,您是怎么来看待它呢?

丁:首先,这个时代好在它允许百花齐放,所以当代艺术大着胆子往前走,第二个方面就是思维的高屋建瓴,在思维的高度和宽度方面都需要极大的提高。我最近也是属于在思想上面尽力生长,拓宽自己的艺术路子。

艺:但实际上大家都没有忘记您,这是毫无疑问的。

丁:我并不考虑实际忘没忘记的问题,当然希望别人记住我,但我更欣喜自己能生活在这个时代,能够有精彩的艺术,有广阔的前景。这是时代给我的一个恩赐。中国需要一些思考超越性问题的人,有幸的是我最近和我们人大的一些专家教授沟通了获得很多回应。高校之间可以互相交流,建立合作机构,可以多多谈论一些抽象的东西。研究型大学就是考虑形而上学的东西,考虑人类文明文脉的延传,更多的一些普世性的问题。学问研究就是一小撮人,所以我们要充分重视个人的研究能力,虽然有些人的研究在别人看起来都没什么意思,但是它是社会生态板块中必不可少的一部分。我们需要注意艺术社会的分工,注意艺术实践与艺术理论之间的结合。所以我对有一些深刻的问题着迷,我也愿意在这个上面花很多功夫。我面临的重要问题就是怎么把这些生命体验编织成一个有逻辑的知识体系。



《贵州少女》 120X250cm 2013 年 纸本 墨

艺: 在我看来这个问题十分困难, 您具体怎么建立体系呢?

丁: 对, 需要这样一个系统, 将自我语言编织起来。从历史学的逻辑来思考的话, 我们不能说先秦诸子百家就是自生而来的, 它也有历史原因的。因为想搞清楚先秦文化的始末, 我比较了先秦诸子百家文化和印度的佛教中的释迦牟尼和大神, 还有波斯的思布拉斯特, 还有犹太的弥赛亚和先哲文化传统, 最后希腊的整个体系, 这些文化相当精彩! 就像卡尔·雅斯贝尔斯讲的一样, 就说人类在公元前五世纪忽然出现了五大文化高峰, 它们之间没有联系, 但是他们都提出了对于终极问题的普遍的价值光环。而这种价值关怀, 人类走到现在都在寻找, 它已经把人的生命的价值, 生与死的问题, 以及你所面临的精神上的种种问题都说清了它不是说那个幼稚的时候还在问鬼问天, 而是已经获得了人类的觉醒, 自觉。所以这个菩提萨埵真是太有意义了。人类意识的觉醒涵盖后世, 包括今天你说有哪个人超过释迦摩尼了? 还是不能说, 是吧。

艺: 那您对这个时代, 或者说这个社会满意吗? 我更多的指的是时代。从西方现代主义之后大家实际上对“深刻”的这种态度大多数人都是采取的回避或者逃避的态度。尤其是我们今天的年轻人更是对“深刻”有一种排斥, 您所研究的或者说表达的恰恰是“深刻”, 包括您带的研究生学生, 因为我看了他们的作品, 我觉得就是说这一代人的思考方式已经完全不一样了, 他们不会有很大的历史使命感或者说责任感, 我是有这种感觉, 我不知道您作为一个老师或者一个学院的管理者会不会也有这种感受和忧虑呢?

丁: 当然会, 整个这个时代是不能令人满意的。一个方面是我的感受在提示我, 另一个方面我也看了很多大思想家、大历史家, 尤其如丹尼尔·贝尔写的《资本主义文化矛盾》, 已经把貌似最先进的西方资本主义文化的困境揭示地一览无余。所以这个时代不能

令人满意要建立在轴心时代和文艺复兴的时代的研究之上。你要知道那个伟大的时代究竟是怎样的, 你才知道现在不行。你比如说我对音乐的研究很深刻, 文艺复兴的音乐我基本上都有。

艺: 文艺复兴的也有?

丁: 文艺复兴的没有人知道, 比如说我们知道达芬奇, 米开朗基罗, 拉斐尔三大巨匠, 但是音乐的三大巨匠呢? 中央音乐学院的人都不知道。

艺: 大家知道的也就是到了那个新古典时期也就是巴赫他们那些人到他们的前后一两百年到那为止了。

丁: 所以这个就是很可笑的人类通病, 我们从中获得了一个启示, 好多年前, 我看到很权威的一个音乐文化史就写着一般人认为巴赫是现代音乐之父, 错! 他说巴赫实际上是一个伟大时代的结束, 到他那就没有继承人了。然后我看那本台湾翻译的书, 然后我就开始搜集, 来阅览他们的音乐。我记得七十年代末我当时考上大学, 来北京找我母亲的一个朋友, 他是中央音乐团的指挥——严良堃, 特别有名。找他录古典音乐, 他说古典音乐太少了, 他后来去资料室去找, 后来就买的那个磁带录了巴赫的《马太受难曲》三盒、《弥撒乐》, 三盒, 海顿的《创世纪》, 一盒半, 还有莫扎特的《安魂曲》, 反复都听烂了。这个就是古典音乐, 但是文艺复兴时期的就不知道了, 因为中间还隔着许多内容, 毕竟很多国家都不同, 这个歌剧, 清唱剧, 神剧, 然后再到蒙特威尔第、普塞尔什么的, 他们那个就属于清唱剧, 像过去的弥撒乐向清唱剧的过度, 所以要是再往前走就搞不清楚了。但是在这之后我看了那本书之后就开始自己系统地研究, 把西方的音乐搞清楚了。感觉西方音乐太了不起了。这个音乐的源头一直追溯到犹太文化, 从拜占庭、从安布鲁斯一直延续下来。

艺: 它早期是从西亚过去的吗?



《贵州少女》120X250cm 2013年 纸本 墨

丁: 对, 都是从地中海。从地中海来, 然后借助基督教进行传播。安布鲁斯是最重要的, 是他连接各地圣母的。所以没法单独来说演说, 它是一个体系。在那个时候你要是能当一个主教, 你必须是最伟大的音乐家。你要靠唱歌才能把大家凝聚起来, 唱歌你会决定了建筑某些功能。这个一般人都搞不清楚, 说唱歌跟建筑有什么关系。我举个例子, 比如巴黎圣母院, 其首先建造的是哪一部分? 唱诗班坐席, 先把这个建好了再往上建。唱诗班坐席是什么, 是工匠对于弥撒的解读, 认知, 才决定它的高度, 风格, 它的比例间隔。它是一个和声体系嘛, 这里面非常复杂。所以这方面我研究过(文艺复兴)的一个很迷人之处, 他们之间的那种系统是我们已经丢失的。我们现在是另外一条道, 树立逻辑计算机啊, 进入这样一种膜拜。但它们当时是有另外一套系统, 我们现在已经不能认识了。导致我们现在那个时期为什么能画出那种画来, 那种技法都生疏。比如说我前段时间办了一个文艺复兴时期的研究沙龙, 我在上面讲研究达芬奇的晕涂法, 他的那个画法, 他的画法是来自于天文学啊, 来自于他对于天体的观测, 还有他很多神学的阅读, 总之就是很多超乎我们的想象之外。那套体系它有非常复杂的东西, 说白了就是达芬奇重要的精神资源都是在佛罗伦萨的柏拉图学院, 而他交谈的对象恰恰都是一些数学家, 天文学家。所以我当时讲座里面一个重要的部分就是讲达芬奇的那个光。那个光的表现和月球的观测都是相关的, 比较起来一模一样, 我有图的。

艺: 这个特别有意思。

丁: 对, 他对于那个受光体的价值定位都有很深刻的研究。一般人读不懂, 以为他是一个坐着的写生, 其实不是这回事。

4 文化自守的困境

丁: 对于(东方)文艺复兴的研究呢, 我从黄土高原开始到有成熟的艺术追求时就已经有了寻“根”的想法, 中国艺术的“根”在什么地方。从刚才我讲的我西方古典音乐的追寻展开了我对文艺复兴追寻, 实际上我对文艺复兴艺术追寻是从音乐开始的。

艺: 但是您所谈的文艺复兴和通常而言书上讲的文



《十二先知》-DELPHICA
2015 年 纸本、墨 170cmX80cm

艺复兴是两个概念。等于是您把外延进一步扩大化了, 把内涵挖得更深了。通常我们讲的文艺复兴是意大利、法国那很狭隘的一个板块。

丁: 那个看法有些问题, 这也是我们自己造成的问题, 我们并不知道最近二十年国际学术界的外貌和进展。这些陈旧的认识要更正, 我们的知识需要更新。我们国家在经济方面可能还需要进一步开放, 文化方面, 特别是古典文化研究方面, 更需要对外交流, 不能太过自闭。

然后, 在当代艺术方面, 虽然场面繁荣, 但是有问题的。以我的经验, 我所看到的中国现代艺术多是被人利用。利用者是毫不掩饰, 被利用者心知肚明, 因为有利可图。为了生存可偶然为之, 但长久处之不利艺术本身发展。西方在学术界它们



都是一种竞赛的结构，他都知道这个结构是什么位置。中国的当代艺术，不是在学术上竞赛，是在于各种场合各种利益的协同操作，这本是无可厚非，但长久如此不及时调整便会有问题，一直以反体制当成中国前卫的、先进的、尖端的去吹捧，问题就大了，以后误导就很大。给年轻人很大影响。

艺：我昨天在王华祥的学校里上课。就有学生问我，他说他特别喜欢曾梵志，然后我问他为什么喜欢曾梵志，他说曾梵志的画卖了一个多亿。现在从事艺术的年轻人都是这么思考问题的！我问他你看出来曾梵志是想表达什么了吗？他说他不知道。我觉得这就是问题。

丁：对，这肯定是问题，虽然这些东西存在是合理的，对他过度评价导致位置偏颇就有问题了。里面存在着一种价值的混淆，看到它的金钱价值高，就认为它的文化价值跟金钱价值一样的。这就错了。

艺：但是这个时代是一个很多东西都错误的时代。

丁：正是因为很多东西都是错误的，所以实际上是允许大家犯错。当这个时代触及底线时，它肯定会有反省。这实际上是漠视者的看法，就是有些人在现世中活着但对现世的价值取向并不怎么相信，他会相信另外一种价值会来到，它形成了对现行价值的张力，有着一定的对抗关系，最典型的就奥古斯丁。我很喜欢讲历史，公元410年，西哥特人攻破罗马，整个西方一片哀呼，恰恰就是这个时候，奥古斯丁写出了《上帝之城》，他认为，你把现实中的罗马捣毁了没有关系，精神尚在，终会恢复。后来文艺复兴真在罗马，那是何等辉煌？这就实现了预言。这样的也有许多例子，但是还有跨千年的例子吗？没有。圣彼得大教堂我去过多次，你看有什么能超过它的？进去右手边的米开朗琪罗的雕塑，把所有雕塑都盖过了，我们去除掉一切民族的差异，如何正确认识艺术品（文艺复兴时期）的伟大呢？

艺：因为年轻，可能要悲观一些，有时候会感到绝望。前段时间，我刚写了一篇很长的文章给王华祥写的，说艺术发展的理论，其实很大程度上毁掉了自己。从现代主义开始，他就不断的给自己设一个圈套，然后自己跳进去。但人是需要一些崇高的精神，宏大。但恰恰是现代主义所反对的。这就造成了一个结果，今天普世价值就是肤浅化、日常化、扁平化，大家很难

去思考深刻的问题。对您坚守的东西，有坚定的信心和希望吗？

丁：那肯定是坚定的，因为它来自于生命体验，如果来自于书本，顷刻间瓦解。就如葛兆光先生的观点，地上挖出来就认为中国人与土地的关系，这是有问题的。你刚刚讲的现代主义本来就有问题，那么现代主义有问题就要回到古典主义吗？不是，我讲的就是，文艺复兴是一个值得分析的问题，文艺复兴它呈现的主要方式是视觉，但它的核心精神层面并不是一个视觉就可以说清楚的。可以这么描述，文艺复兴就是人与神的关系，人与自然的关系，调整到最佳的一个点，后来就过了。中世纪时期神权过大，人权过小。以文艺复兴为分界点，后来就是人权过大，就把神抛在外面，现在的生态问题，社会问题都是这个。我读过一个人的书，我读书很少斟酌句读的读，一般都看梗概观念，和一些重点的思想，融合到我的生命体验去悟透。有个人叫“罗马洛·瓜尔第尼”，一般没有人知道。作者是图宾根大学的一个终身教授，他的讲课会吸引欧洲（当时）所有的精英，非常厉害，他对中世纪的研究特别多，讲得非常到位，他就是为中世纪证明的人。很多人说中世纪黑暗什么的，都比较肤浅。我在欧洲看了大量的中世纪的书，我觉得非常好，不像一般的教科书讲的那么简单，你怎么能涵盖一千年的东西呢？

艺：但是我们中国讲奴隶社会也是一句话而已。

丁：他那是不懂嘛，一般的教科书深入程度完全不够。我不懂的时候看他的书，一下就明白了。他跟斯芬格勒一样，对艺术有太好的直觉，我很佩服。他不太爱讲理论，一般几句洞察性的描述一下就到位，这就是本真的语言。所以我对现代主义并没有太多关注，因为我想超越它，我想从轴心时代和文艺复兴的研究来超越这个现时代，来找一个更为稳定的，因为我们人还没有变，我们的感受跟古人是一样的。

艺：您刚刚谈的文艺复兴也好，或者我们谈的中国先秦也好，他们有一个共通的点，就是都是一个文化系统问题，我们今天似乎看不到一个文化系统，更多的是一些零散文化单位结构，而不是文化系统。现在的文化系统被破坏掉了。

丁：就是因为破坏掉了，所以才要复兴，要重建。首先你有没有这个诉求。如果中国人都安于现状，认为当



代便是极好的，那么就这样也可以过活，但你有了诉求，就应该为另外一个理想活着。但这两者都不能改变人有生有死这个事实。人应该在有限的生命中找到的意义，如果我们相信那些伟大的思想家，如果价值意义的追寻，是人生找到生存理由的唯一的根据的话，那你就会想——我找什么价值意义啊？现在是多元社会，有不同的活法，都是可以并存的。但人最后都为自己的理想努力，区别在于，有的理想更加的虚无、远大，有的理想更加现实、稍显俗气。而我要逃离那些庸俗的东西，因为我知道那些东西是毒药，对一部分人来讲是蜜糖。所以我们要感谢这个时代，在时代能保证我们的基本生存，生存没有受到影响的情况下，能追求各自不同的价值，这本身就是一个进步。

艺：我怕今天特别开心来跟您谈话，超出我的希望了，我最初只是想听您谈谈您艺术创作的想法和思想。

丁：首先我认为你是一个很有思想的人，第二中国谈论这些的人太少了，几乎没有人考虑这个问题。有一次我遇到一些人谈话，没有什么可谈的，他们乱七八糟的谈论一些行情，我就走了。已经到了这种地步，没有共同语言了，明天什么展览后天什么机会可以赶快去，这些东西！我们还需要这些东西吗？我都很想，这很可笑，你说你衣冠楚楚、登堂入室对于我们来讲还有什么必要呢？你读过那么多书了，该知道的东西都知道，历史也知道，哪些历史事件我们不知道？还想着荣华富贵，像烟云一样，有什么意义呢，或许在他们看来，我这个思考更没有意义，所以，我们就互相宽容嘛。我的追求的是能载人类历史的价值能不能载入我听天由命，但我认为我快乐，我能在里面得到滋养。在知识的大海里遨游。

有人说所谓当代艺术要对现在的问题及时的反馈，你那边强行征地了，我就搞一个行为艺术给你看，或者对社会的一个反射。这我不否认，只是这短暂的反射，我不擅长，我是希望能彻底的超越，能长远的、彻底的超越，准备一些思想资源。那就要看你这民族的文化和母土有没有这样的资源，中国有如此多的土地，汤因比都说过 21 世纪是中国的，就是因为青藏高原。这话意味深长，绝对的高度，世界背脊，你有那么大的伟大高峰，以在目前历史来看我们浪费了资源，没有形成精神的高峰，但

不代表以后没这个机会。中国是个大国，你占用着地理资源，历史赋予你这样的使命和机会，你用不用是你的问题。所以我想我们可以尝试一下，实际上我在这方面写过文章和论书。由于我想更加彻底的超越，所以我不想现实投入更多的精力，这怎么样，那怎么样，到处评论，我认为不要辜负这个时代，需要一些更彻底深刻的思考，不要留于平平。所以对于中国封闭的民族主义我有些担忧的，我觉得应该向世界主义靠拢。美国的水平我也是有微词的，目前在文化方面是没有达到相应的高度，但也有很厉害的。但他们有一个姿态我是很赞成的，就是世界主义态度，以人类的概念在思考问题，我也有这个胸怀。我有个经验，我到约旦，佩特拉山谷旅游，我看到有些学生由一个老师带着，我就问他们，是哪来的，他们说美国的的一个大学的建筑系二年级学生，他们到这来实习，观摩古代建筑。这就是课堂。什么叫佩特拉山谷？它就是从公元 2 世纪到 7 世纪结束，历史就跟阿健特石窟差不多这地方从埃及的遗风，到巴勒斯坦地区古代的倍都因人，包括一些早期的游牧部落，山比特民族的分支，犹太人等等依照希腊化时期的一个建筑博物馆。你看那岩石上的洞都是带立面的，像小石窟似的，各种风格的并立，别人来看这种东西，这就是世界主义的。中国的建筑课怎么会到这去呢？

艺：我就想到中国，您看中国这些建筑系的学生或什么他们都直接去哪个房地产公司，哪个项目。

丁：所以中国没有建筑嘛，有人还说安排个讨论，中国建筑要怎么样怎么样，我说中国就没有建筑，如果你不承认就是因为你眼界太差，你没看过。就是这么一个道理，所以我安排学生一定要出去，一定要接触这个文艺复兴研究中心，要去各种跨国交流的平台，让他们把世界看过你才能谈中国。



东方文艺复兴脉络

【一】

时代的呼唤 一个世界性的文化现象来到东方

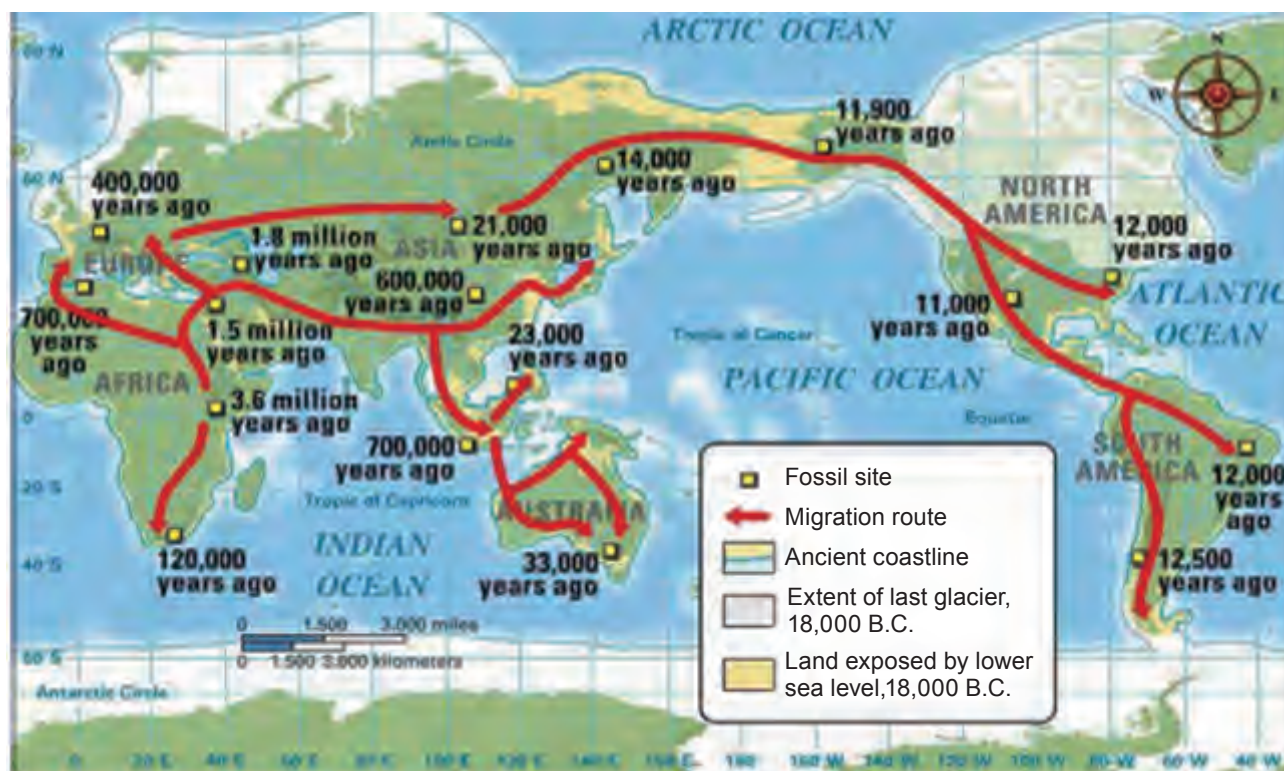
一、从高原到高峰

2014年10月15日,习近平总书记在文艺工作座谈会上指出,目前我国文艺创作有“高原”缺“高峰”,直指中国当代文艺的首要突出问题,就是缺乏经得住时代考验的精品力作。如何努力提高国家文化软实力,进一步激发中国艺术家的文化创造活力,使美术创作活动和艺术作品更加丰富多彩,使美术作品激励人民精神风貌更加昂扬向上,是我们当前所处时代需要解决的命题。在全球思想文化交流、交融、交锋的新的历史条件下,在“全球一体化”的语境下,中国文化艺术正处于一个发展的拐点,如何打造“中国精神艺术”,提高我国文化艺术的国际影响力,是我们必须重视的问题。只有立足于“人类命运共同体”的高度,通过跨越国界的深度思考,通过对整个历史发展过程中优秀传统文化和文明充分吸收融汇,中国艺术界才能真正进入到“中华民族伟大复兴”的话语主题之中,中国才能以文化强国的身份屹立于世界民族之林,这是从“高原”走上“高峰”的必经之路。

二、“中国精神”艺术的世界图景

中国当代艺术虽然形式多样、种类繁多,但在全球化语境下不

同文化观念的相互碰撞中,中国当代艺术仍暴露出了“先天发展不足、后期虚假繁荣”的弊病。其先天不足,首先体现在既没有理性接受西方文明的体制及价值观念,也没有真正完整地保留或延续古代中国的儒、释、道传统;其次中国未曾经历类似西方文艺复兴那样全面的人文主义洗礼,未曾对代表人类精神文化的主流性根源进行深入的研究。由于没有精神底气和价值根基,艺术发展过程中人文关怀和人性表现的缺席成为一种常态。再加上后天的虚假繁荣,诸如当代艺术作品缺乏思想深度,作品中出现的丑化与低俗化现象,导致中国当代艺术在国际舞台上没有话语权。以上现象究其本源应归结为一种思想理念上的苍白和缺失。事实上,中国从来不缺乏思想理念与精神情怀。不论是原初的儒家思想还是道家思想,其深邃思想预识了人类文明未来的方向。构成中国思想史主流的原初儒家思想,以“世界大同”为最高政治理想,其道德基础是“以仁爱为本”,重视人与人之间的信义与忠诚,这种家族式的注重实践理性的规范很快发展为政治原理,并形成了区别于任何文明的中国独特的人道主义(精神人文主义)。在原初道家思想中包含着一种对人类增长欲望和掠夺行为的节制。产业革命以来,人类近代文明的原理就在于支配自然、提高生产力,满足人不断膨胀的欲望。当我们今天对这种过分重视物质的科技文明进行反思之际,原初道家思想就会重放异彩;道



家“尊重自然”、“顺应自然生存”的和谐思想，是对 20 世纪人类技术文明一味追求“毁灭性发达”的有力批判。因此历史必然性地选择中国作为“东方文艺复兴”的阐释者与表达者。中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉，是涵养社会主义核心价值观的重要源泉，是我们世界文化激荡中站稳脚跟的坚实根基。结合全球化的新语境条件下传承中华优秀传统文化，弘扬中华美学精神，逐步打造出完整的“中国精神艺术”概念，解析和重构艺术的世界图景，成为这个时代的最强音。

三、东方文艺复兴的播火者

从人类历史进程回望过去，西方文艺复兴创造了一个人类文明史上绝无仅有的特例：一个民族主动摒弃自身传统——北欧神话与萨满 / 多神教崇拜，而将异族文明——东方的希伯来、希腊文明的基因植入自身，通过换血而完成本民族复兴。这种彻底换血的做法使西方民族登上历史舞台伊始便获得了世界主义的胸怀与眼界。西方文艺复兴作为一个成功的历史文明现象，与东方文艺复兴可形成“互为镜像”整体比较景观。而关于“东方”的概念早在公元前 4 世纪就已经被西方所关注，亚历山大大帝踏上亚洲大陆之际即提出的“建立东西方文化联合体”的梦想，亚历山大学派的普罗提诺“下降之路与上升

之途”，在构建西方文艺复兴神学美学的时候，也为当今东方文艺复兴做出了预识。作为当代最伟大的历史学家，阿诺德·汤因比认为人类的希望在东方，而中国文明将为未来世界转型和 21 世纪人类社会提供无尽的文化宝藏和思想资源。汤因比也直言不讳地预言：未来最有资格和最有可能为人类社会开创新文明的是中国，中国文明将一统世界。不论是西方文艺复兴还是东方文艺复兴，将二者放在中华民族伟大复兴的时代主题下表征出一种前所未有的艺术追求，径直追溯中华民族精神生成与人类文明硕果丰厚的历史合并研究，以此展望并开启未来的“中华文艺复兴”，这是“东方文艺复兴”学派的研究路径和视角。在此基础上坚守一种对人文理想的秉持，对价值向度的关注，对真、善、美的冀望，对伟大自由文化与理想艺术的追求，努力不让自己淹没在个体灵性暗灭，道德价值低迷和自我精神滑落的社会现实中，这种守护式的追求正是“东方文艺复兴”学派希冀在中华大地和整个世界范围内所播下复兴的火种，是“东方文艺复兴”学派倡导和不懈追求的理想。

【二】

作为一种学术研究的思考

一、思想缘起

西方文艺复兴的理论基石与文化历史裂隙“文艺复兴”一词源于意大利语 Rinascimento, 意为“再生”或“复兴”, 其中并没有文艺的意思。1550 年, 瓦萨里在其《艺苑名人传》中正式使用它作为新文化的名称, 此词经法语转写为 Renaissance, 17 世纪后为欧洲各国通用, 西方史学界通常认为它是古希腊、罗马帝国文化艺术的复兴。这场历程约千年之久的文艺复兴始于 9 世纪“加洛林文艺复兴”, 12 世纪文艺复兴, 13 世纪法兰西文艺复兴, 14 世纪尼德兰文艺复兴, 15 至 16 世纪经历了意大利文艺复兴、西班牙文艺复兴、英格兰文艺复兴, 直到 18 世纪德意志文艺复兴才逐渐落幕。发端于中世纪欧洲的文艺复兴是集东西方古代文明精华, 逢历史机遇到来之时开出的光辉灿烂之花, 它使人类文明到达新的高峰, 其能量辐射到我们当下的生活。西方文艺复兴蕴含着超越时空的启蒙价值, 同样, 东方文明中也隐藏着人类的精神密码, 二者不仅共融互通, 而且为东方大地上“精神艺术”的全面复兴准备了资源。因此, 西方文艺复兴的精神内涵是研究人类文明史的宝库, 不光给出成败的经验和对照的版本, 也给予东方文艺复兴源源不断的动力与启示。众所周知, 西方文艺复兴的源头是“两希文明”, 即希腊、希伯来文明, 其本源是“轴心时代”东方五大精神文化高峰的近东部分。在卡尔·雅思贝尔斯理论体系中, “轴心时代”古代东方五大精神文化高峰涵括了以地中海、小亚细亚为起点的欧亚大陆桥, 其西端是希伯来、希腊两座文明高峰, 与波斯、印度、中国三座文明高峰恰好覆盖了丝绸之路首尾两端。在西方文艺复兴秉承“两希文明”的同时, 却与波斯、印度、中国三大古代文明擦肩而过, 至少没有迎面碰撞。11 世纪以降伊斯兰文明对欧亚大陆桥的覆盖更是基本杜绝了可能性。这一历史裂隙, 正好成为东方文艺复兴理念生发的契机。它所留出的空旷地带若加以历史文化耕耘与精神理念构建, 开启的恰恰是东方文艺复兴新天地。曾经对西方基督教文明与文艺复兴成长做出历史贡献的波斯文明、

佛教文明、伊斯兰教文明, 正在等待一个历史性的整饬与统筹, 而中国传统文明则亟需走向世界, 经受人类文明的洗礼而完成“人类命运共同体”、“全球价值观”的转换。自二十世纪初奥斯特瓦尔德·斯宾格勒写出《西方的没落》、30 年代卡尔·雅思贝尔斯发表《历史的起源与目标》, 以及 70 年代萨义德提出“东方主义”概念之后, 西方中心主义趋势逐渐扭转, 世界目光投向东方, 从而为东方复兴给出了思想与文学的准备。

二、理性定位: 一次前所未有的精神文化整合与创新

“东方文艺复兴”这一概念的提出与阐释, 源自中国人民大学艺术学院院长丁方教授对全球化语境下跨文化对话的前瞻性思考与判断。他创造性地将“文艺复兴”阐释为人类文化发展过程中普遍存在的“返古开新”现象, 从而为并置探讨“东西方文艺复兴”拓展了广阔的思路。“东方文艺复兴学派”是一个将西方文艺复兴历史文化研究与东方文艺复兴前瞻性研究并行展开的学术体系, 通过研究、借鉴西方文艺复兴的经验, 来寻中华民族之根, 复兴中华民族之精神。彰显中华优秀传统文化的主体性地位, 掌握中国精神与中国故事的文化话语权将是“东方文艺复兴”研究的出发点和落脚点。同时, 其主张复兴的内容又不仅仅是对先秦诸子百家的回溯, 也是对天水一朝的文化艺术的再创性研究, 同时也是对中国的传统文化与精神文明的研究, 甚至涵括对轴心时代其它古代文明(希伯来、希腊、波斯、印度)的研究、借鉴与整合。所谓“东方文艺复兴”, 狭义上是指被西方文艺复兴(两希文明)错过的波斯、印度和中国三大古代文明的创造性再生; 从广义角度来审视, 它把整个轴心时代五大精神文化即希伯来、希腊、波斯、印度与中国五大古代精神文化, 以及伊斯兰文明、西方文艺复兴的所有精华纳入视野、揽入怀中, 融汇贯通后再进行转化创新, 它是人类精神文化史一次前所未有的整合。“东方文艺复兴学派”的精神文化理念是建立在对于人类历史宏大观照——



《上升的灵魂》2009-2011 年 综合材料 200x300cm



《红光笼罩》2009-2012 年 综合材料 200x300cm

涵盖东西方文艺复兴的整体研究基础上,所追求的东方大地上“精神艺术”的复兴。即是从自身雄厚的地理资源中汲取力量,但同时又超越民族地理界限,历史性地把超验的价值传统从西方迎回东方,以生命本体对自然的行走体验,以对历史伟大艺术的感悟,重植中华民族母土精神之树。此刻“东方文艺复兴”学派将“东方文艺复兴”作为一个学术命题提出来,并将它引入到西方的学术话语体系,这种主动“走出去”与西方学界平等对话、探讨的方式,必将为人文学界的跨学科研究提供可资借鉴的思路。

三、历史的积淀: 五万年的中华民族迁徙史

研究中国传统的本源思想精神,追寻中华民族的原初血脉气质,就必须追溯到上古时代甚至更久,而“东方文艺复兴”研究的时间跨度应追溯到中华民族迁徙史。从时间跨度上看,中华民族迁徙史应是一个跨越数万年的历史时段,在此期间中华先民们完成了史无前例的地理穿越,历经数万年艰苦卓绝地穿越了无比苍茫荒芜凄寒的高峻山脉,反复历经聚合、流散、淘汰、湮灭。地球上最宏伟的山系与落差最大的水系在他们的身体血脉中烙下了深刻印记,最后形成一种基因遗传,构造了我们民族的文化骨骼。民族血脉记忆的一端,连接着人类抬头仰望、期盼圣灵而走向神圣的可能性;另一端则维系着民族气质,它在中国文化中体现为特定的审美品味。先民们曾经征服的那些大山大水,不仅是山海经、莽昆仑、盘古开天地、伏羲造八卦、女娲补天、后羿射日、夸父追日、大禹治水、穆天子游、共工怒触不周山……等中华创世神话的思想基础,而且是先秦诸子百家人文理想的先验根据。这其中展示出一种苦难、痛裂、坚韧、豪迈、向上和承担的精神气象,这种气象正是现时代艺术创作所缺少的精神品质。据此,我们将研究的跨度向前推进,通常所说的“中华民族上下 5000 年”,这 5000 年是有历史记载的 5000 年,而没有文字记载的历史可能被忽略了。现在的分子人类学、体质人类学和文化人类学高度发达,打开了人们的新视域,有学者指出:史前阶段的民族记忆也许更重要,它奠定了一个民族的根本气质,决定了人种方面特殊类型的成长基因。只有找到原初的根本才能真正把握住“复兴”的契机,如果没有追根溯源,这种复兴就是可疑的。所以,丁方教授提出一个创新概念,就是包含 5 万年前的迁徙史才是中华民族的完整历史,而不仅仅是 5000 年,更不是 1000 年的历史。从地理空间迁徙看,“东方文艺复兴”的地理空间,恰好是在一带一路上发生演变。展开地图我们可以看到——从弗吉纳到雅典,从加尔迈索到波斯波利斯,



《神圣山水》2009-2011 年 综合材料 300x600cm

从伊朗高原到兴都库什山脉,从印度河流域到旁遮普,从巴克特里亚到索格底亚那,从塔克西拉华氏城,从王舍城到白沙瓦,从奢羯罗到艾娜克,从安条克到哈马丹,从巴比伦到大亚历山大城……“一带一路”为我们从历史的铁灰下钩沉出失落的精神文化价值,使之复活与再生而提供了契机。丁方指出:要谈论中国文化复兴的主题,一定要追溯到中华先民艰难迁徙的上古时代,追溯到大地洪荒、英雄治水的尧舜禹时代,那个时代古人对中华大地的本质特征有无比深刻的认识。因此,能否在思想与艺术中还原出中华大地的本质特征,是中华复兴的必经之途。

四、学科建设: 文艺复兴技术艺术史

“文艺复兴技术艺术史”——也可称为“文艺复兴技术美学”。之所以在“技术艺术史”前面冠以“文艺复兴”,是因为在西方文艺复兴时期形成了最复杂、丰富、难度的绘画技术,从此历史阶段可上溯至东西方文明交流的原初点。同时也为我们返回卡尔·雅恩贝尔斯所说的“轴心时代”——即公元前 5 世纪人类精神文化五大体



系而辟出通衢。因为人类文明的未来前景，唯有站在这个大历史高度上，才能进行透彻的梳理探究与前瞻的顶层设计。

“文艺复兴技术艺术史”强调对技术艺术史的文艺复兴式的方法论表达，它作为一门新兴学科，力图打通艺术、美学、史学、国学等不同门类的跨学科研究领域，是中国人民大学文艺复兴研究院创立的“东方文艺复兴学派”的三个组成部分之一，它与另外两部分——学理构建与艺术实践而成三足鼎立关系，塑造出“东方文艺复兴”的整体形貌。“文艺复兴技术艺术史”的学理部分包括两部分：1. 对西方文艺复兴的历史文化学研究，2. 对东方文艺复兴的瞻望性构建研究。以上两者均可延伸出相应的艺术实践，其中首推“世界著名博物馆大师杰作的临摹与创化工程”，在此语境中，“临摹”与“创化”互相联系但又有所不同；临摹部分强调绘画剖面与实验室大数据相结合的物料系统研究，创化部分则是在临摹的基础上进行深层次的扩展与转换，比如文艺复兴肖像系列创化，甚至可从研究性临摹延伸到大幅的主题性创作。“文化遗产

/ 艺术作品的保存与修复”是技术艺术史的主体部分，它与以下几个学术来源密切相关：20 世纪上半叶耶鲁大学汤普森教授著作《早期画家技术的本源——15 世纪工匠手册》、荷兰物理学家安·阿斯佩伦德波尔利的红外技术以及汉堡大学 20 世纪 80 年代创设的可追溯绘画作品支持体的“树木年代学”。中国人民大学艺术学院将“文艺复兴技术艺术史”作为世界一流学科来建设，是一个具有深远文化战略意义的举措。其具体路径是把“技术艺术史——文化遗产保存与修复”这一国际前沿学科进行转换与创化，构建一个全新的东方版本。除了保持原先国际学科内容之外，还增加了如下学术创新点：A. 西方湿壁画与东方干壁画比较研究（两者差异是由地理、气候、种族、文化因素等决定），B. 东方神圣山水与西方风景画的比较研究；C. 文艺复兴肖像学的全视野研究。

【三】

作为一种艺术创作的实践

传统画派在形成之初往往缺乏明确的理论建构，仅仅是因艺术主张和作品风格近似而自发或被后人归纳为某一流派，因此画派之间没有严格的界限，有时也会相互渗透，而“东方文艺复兴画派”的形成却是独辟蹊径。丁方作为学者型艺术家，对于东西方文艺复兴做出了扎实的学理建构，这种理论的先行使得“东方文艺复兴学派”应运而生。从精神建构到物质实践，“东方文艺复兴画派”成为理论转化为实践的必由之路。学派作为画派坚实的理论支撑，为画

派的创作实践指明了学理方向；画派作为学派的物质体现，从实践的角度印证学派理念，理论与实践互为支撑又相互促进。

众所周知，“学者型艺术家”是文艺复兴时期艺术大师的基本特点，因此“东方文艺复兴画派”强调理论研究与实践的并重与均衡，而非偏颇一方。在艺术创作过程中力图呈现：精神如何转换为物质材料和形象语言、技法怎样体现精神理念与人文内涵，学理建构则是沟通以上两者的桥梁。

“东方文艺复兴画派”将创作基础建立于“文艺复兴技术艺术史”之上，从绘画、油画的起源，对各种材料的基本性质认知、制作及运用、材料的意义与价值等方面，进行理论的梳理、观念的建立和科学分析。其中分三个模块：“神圣山水”创作研究；“文艺复兴式肖像”创作研究和“世界博物馆大师杰作临摹与创化”。一方面是指以浮雕感肌理为基底，以东方传统金石、书画、皴法为中层，以西方油彩的透明画法为表层，囊括东西方绘画精华画法集之大成；另一方面以仿中国魏晋时代蚕茧纸、鼠须笔及传统笔墨打造既深含文化传统又富创新精神，同时也从亲自动手实践中获得感性认识的艺术精品，如进行基底材、底层制作，颜料的表现方面的多种实验、分析、研究。

一、“神圣山水”创作研究

中国自然地理特征集中体现在地貌与气候两个方面。因青藏高原崛起而形成气候的非地带性分布，寒暑严明，干燥与风沙主导西北广大地区，以雅丹地貌为典型。一方面，由于中国山系、水系的绝对垂直高差而造成人与山水之间的紧张关系。这在中国远古创世神话——《昆仑神话》中比比皆是。另一方面，自然地理严酷的紧张状态刺激中华文明发展出对天地自然顺应、包容的有机宇宙观，为先秦诸子百家时期的“天、地、人、神”——即“天人合一”的思想奠定了先验基础。以上是中国民族精神发展的两个指向。



2015 文艺复兴高峰论坛现场（图一）



2015 文艺复兴高峰论坛现场（图二）



本次艺术现场展示的是“神圣山水”创作研究已完成的创作成果。画面的艺术语言将针对、以上问题进行特定设计。作品以水性、胶性、晶岩性材料混合起来塑出画面的浮雕造型，肌理的表面效果是来自中国风蚀 / 雅丹地貌的启示。这些塑造不是简单的材料堆积，而是将东方的金石、书法、篆刻、拓印等多种传统艺术精华囊括其中，有些地方还特意利用不同材料干燥系数的差异来制造大地龟裂的震撼。

“神圣山水”系列作品将精神理念与创新的技法语言相融合，努力打造中国式表现主义画风，这种中国式表现主义画风指向一种“大美”——由崇高、悲壮、凝重、雄浑等审美要素构成，力图使中华先民古老的“神圣山水”理念获得再生。作品中新柏拉图主义的神学美学对于色彩和光的崇尚，中国传统“天人合一”思想中人与自然的相互关照和渗透，都展现得淋漓尽致。在未来，“东方文艺复兴画派”将从丝绸之路走出国门，从中国的河西走廊、西域、青藏高原、恒河及印度河流域，兴都库什山脉，到广袤的中亚地区伊朗高原，罗纳托利亚高原，小亚细亚，两河流域及地中海沿岸，感受不同文明、不同气候下大地景观所呈现的面貌和特征。从技术美学的角度来说，自然的肌理会启发更多对于材料和技法的创新，画派艺术家将以“高原之上的高峰”为目标，以强力手段打造出一个完整的“中国精神艺术”概念。

二、“光”的复兴

（一）光的理念来自于东方

起源于东方学术之都亚历山大城的神学美学，在公元 3 世纪完成了“光”的神学表述，它起源于柏拉图一句名言“美是光辉灿烂”，但是并没有具体的论述，所以方才产生斐洛、普罗提诺的“新柏拉图主义”。普罗提诺于公元 2 世纪完成了理论铺垫之后便开始构筑一个庞大的理论体系，体现在《九卷集》之中。“光”变成一个严密的神学美学体系，起始于亚历山大学派。这一学派的成长与地中海文化域与基督教世界同步，而这个基督教世界，现代人往往误认为是西方（欧洲）的，但历史事实是，它在地中海东岸属于亚洲的巴勒斯坦地区诞生，无论在地理上还是时间上都是标准的东方，与西方无关。

从长远的历史眼光重新审视，“光”是一个地地道道的东方理念，只不过后来被西方广泛运用和大力弘扬，丁方重新将神圣之光引入中国大地。诚如缪塞尔·亨廷顿在《文明的冲突与世界秩序的重建》中写下的这段话“所有的信仰体系都诞生于东方，而所有的意识形态则无一例外皆是西方的产物”。

（二）光的形而上学

追溯东方与西方的本质，这一本质存在于生存的大地。从地理上看，地中海是欧亚大陆的中心，往西是气候润泽、河流交织、森林密布、宜人居住的土地；往东则是气候干燥、寒暑严明、山高水深、生存艰辛的地理环境。地球上的沙漠戈壁、雅丹地貌、高原山脉等极端地理状态，都在东方大地得以体现。根据分子人类学的研究，人类从东非大裂谷出发向世界各地迁徙，约有 20 万



丁方《不冻泉》2009-2011 年 综合材料 90x180cm

年历史，人类在这一迁徙过程中仔细阅读了东方大地，将其深刻烙印在血脉记忆中。东方大地由于帕米尔 / 青藏高原的存在，较少水汽蒸发的云彩，直射阳光显得炽烈严酷，因此太阳作为第一神祇而被人们崇拜，成为民族迁徙的地球物理学标志，一种由天空转向大地的神圣启示。

埃及、两河流域诸文明，上古印度、上古中国对太阳的崇拜，体现在古老的神话体系之中。在古代五大精神文化高峰中，希伯来、希腊、波斯、古印度、古中国都有太阳神与有关太阳的神话系统。闪米特的太阳神“巴尔”，埃及的太阳神“瑞神”，琐罗亚斯德教的光明之神“阿胡拉·马兹达”；希腊的太阳神“阿波罗”；中国古代《山海经》的太阳神话；印度神话中的太阳神“苏里耶”；以及佛陀的背光……向天空仰望，以太阳、光明作为信仰的归宿，这表明所有东方 21 古代的神话与信仰体系都尊崇太阳与光明，这是东方文明的精神基础。

中国的太阳神颇为特殊，它的产生融汇在中华先民迁徙史



和创世神话之中。《山海经》中记叙：帝俊与羲和生了十个儿子——十个太阳，象征着中华大地上阳光充沛，以致于远远超过实际需要！怎么办呢？先民设计了一个大胆的解决方案，塑造一位英雄来亲手校正之，这就产生了不可思议的戏剧性情景：后羿射日！一位叫后羿的英雄以无比勇气弯弓搭箭，将九个太阳一个接一个地射落天幕，而只保留一个来照亮天空、温暖大地、福泽世人。“后羿射日”故事开创了中华创世神话的显著特征，凡英雄人物建功立业，都是以肝脑涂地之壮烈行为来换取，背后隐喻出超乎想象艰难之民族生存史诗。最典型的就是“共工怒触不周山”，为争治水之功业，而不惜一死相拼、脑浆迸裂。“夸父逐日”亦异曲同工，为减轻太阳对大地倾泻，他不惜体力直奔跑至死，临终前终于完成夙愿——其手杖化为邓林。“邓林”象征庇荫、代表收获，它是中华民族迁徙史理想栖居愿景的重要组成部分。由于中国的太阳光照太过凶狠，所以有“夸父逐日”、“后羿射日”的神话传说，因此中国的艺术作品中一直回避光的表现，到后来文字不断发达，平面书写日益占优势光就彻底隐退了这是中国文化对光缺乏表现的推理。“东方文艺复兴”学派和画派把原本属于东方的“神圣之光”（后

来被西方广泛运用）重新引入中国大地，将东方文明精神基础的光予以“复兴”，以促成中国山水奇观转化为精神象征。

三、“文艺复兴式肖像”

画派艺术家通过勤奋刻苦的临摹及材料技法研究，掌握了较为成熟的技法，开始构建对文艺复兴式肖像的创作工程。第一阶段，以文艺复兴时期具有代表性的肖像画为蓝本，进行临摹和创化；第二阶段是按照一带一路的文化板块，对此文化区域的著名历史人物肖像进行创作，如丝绸之路上的高僧大德、传道师、商旅及留存史册的使者及将军等等。

文艺复兴肖像创作研究具有扎实的前期研究成果，即已完成的临摹、创化油画、国画。其内容和精神：通过对文艺复兴肖像的研究与创化，分析研究东方古代圣像（Icon）与现实形象整合的全过程，并塑造出表征人理想精神的造型。从技术层面上来讲，雕像般色彩涂层、坦培拉 / 油彩的透明罩染画法 / 强调蚕茧纸与毛笔之间的摩擦力，似返回古代“高山流水”之



《原野的中央》 2007年-2008年 综合材料 90×180cm

摩崖石刻、“屈铁盘丝”之铁线勾勒、“层峦叠嶂”之多重皴染，以上皆为中华艺术之精气所在，致力于表达一种超越现实、趋向永恒的人性动姿。

四、世界博物馆大师杰作临摹与创化工程

源于谢赫六法论的“传移模写”，强调人类绘画史的重要传统学习方式。一是从已有的先例来看，如德意志文艺复兴、西班牙文艺复兴都汲取和模仿了意大利文艺复兴的绘画样式，如

此使得文艺复兴运动奠定坚实基础并逐步推向高峰。“传移模写”不是完全的拷贝，而是在学习其形式后融入民族气质从而产生“艺术新样式”。二是临摹创化本身就是当前艺术教育的方式，从而冲抵国内学生无法接触世界名作的缺憾。三是通过对历史传统技法中时间与空间层面的回顾与思考来回应中国的当代艺术。

世界博物馆大师杰作临摹与创化工程以中国人民大学艺术学院“文艺复兴技术艺术史”的课程设计为基础保障，以“东方



文艺复兴画派”的艺术家、博士生、硕士生为主体，将展开世界著名博物馆大师经典作品的研究、临摹、创化工程，将其中的材料、技法作为研究重点。具体的实施步骤为：按照文艺复兴艺术史的区域分布进行路线设计，分为意大利文艺复兴、北方文艺复兴、周边文艺复兴，以及拜占庭的木板圣像画、壁画等，从技术美学的视角重新解读、临摹和创化经典。

该规划工程也具有扎实的前期研究和成果，即已完成的临摹、创化与写生油画、国画。其内容和精神：回归中国魏晋南北朝

时代，以“蚕茧纸、鼠须笔”，对文艺复兴巨匠的壁画进行创化，如米开朗基罗《十二先知》、《卡西纳之战》，达芬奇《安吉利亚之战》。在创化过程中强调糙纸与软笔之间的摩擦力，似返回古代“高山流水”之摩崖石刻、“屈铁盘丝”之铁线勾勒、“层峦叠嶂”之多重皴染，以上皆为中华艺术之精气所在。这种对大师作品的创化，正是通过“互为镜像”的形式，找到东西方文化高峰之间跨域对话的临界点。这些源自西方艺术母题的作品，经过东方艺术家的创化，获得了新的生命和思想内涵。

【四】

“文艺复兴在东方”实践逻辑

一、创新与融合

（一）山与河的视觉转化

艺术现场以震撼的全方位视听效果，展现“山河”理念在中华民族精神生成过程中的意义。黄河、澜沧江、金沙江、怒江如铸造铁水般的波涛，就像中华大地血管，幻化为高原的躯体、民族的脊梁。

（二）天与地的精神契合

以视频、新媒体的形式来表现艺术家挑战海拔极限的攀登雪峰体验，通过驻留高海拔地区的现场写生，还原出天地维度呼唤人“在场”的刀锋时刻，彰显出天地人精神完美契合的崇高境界。在人物的精、气、神的聚集之中，在高原、雪峰、昆仑山之上，体现光与美感的神圣性。

（三）科学与艺术的结合

本次艺术现场既强调科学与艺术相结合在方法模式的运用，更强调它们在信仰、精神和价值层面的意义和认同。这同时也是“文艺复兴”式的研究方法，在艺术理念上体现为以新柏拉图主义美学理念为引领，在科学上体现为“东方文艺复兴学派/画派”的技术艺术史学科研究，这种艺术和科学相结合的方法也正是文艺复兴的特征。

二、目的及意义

1. 从精神信仰角度来构建中华文艺复兴

面对被经济狂飙突进稀释了精神追求的当下中国，信仰的缺失已成为中华民族精神重建的一个重大问题，也成为当代社会伦理、道德无处安放的重要原因。因此，如何从精神信仰角度来构建中华民族的文艺复兴是值得我们去关注与探讨的课题。时代呼唤那些有筋骨、有道德、有温度的文艺作品，来彰显信仰之美、崇高之美。丁方所提出的精神信仰并非是对某种现有教派的膜拜，而是知识分子、人文学者及艺术家所秉持的价值维度上的终极关怀。“文艺复兴在东方”学术展览项目将向大

众阐释和展示那些经过修复、创化与再生的，已经失落的文化艺术遗产，重现东方美学的当代价值，并引导我们行往一种前所未有的境界——人类精神艺术与中国历史文化的融会贯通。

2. 国家文化战略语境下文化经济的补充和提升

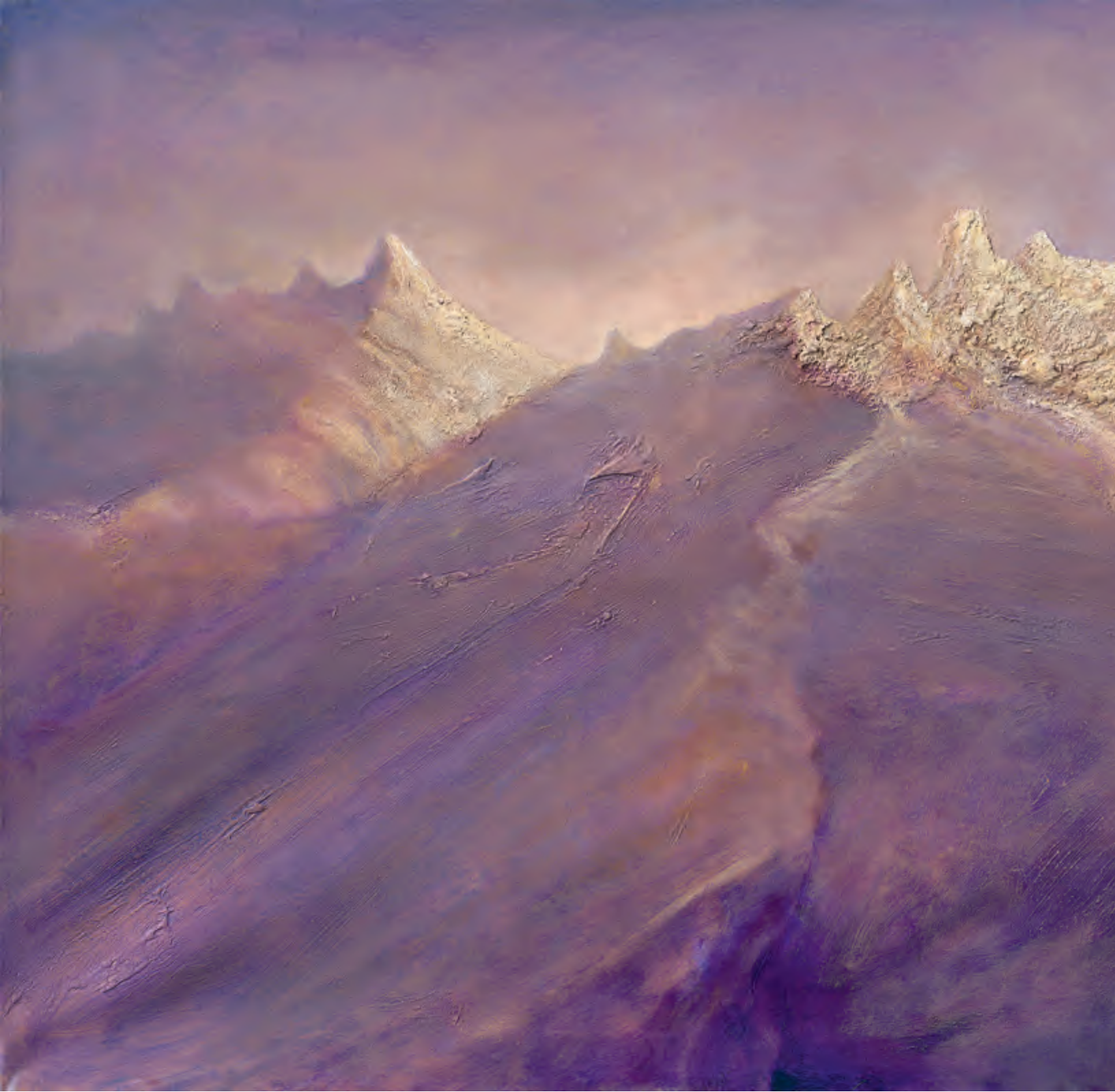
东方文艺复兴研究的地理空间与国家“一带一路”战略空间的重叠，使得“东方文艺复兴”理念成为“一带一路”语境下文化经济学的重要研究课题。从中国人民大学的视角来看，“东方文艺复兴”学派的走向公众，有助于拓展人民大学与外界学术对话、文化交流的渠道，充分彰显作为国家文化高级智库的功能，推动学校建设世界一流大学目标的实现；从国家经济文化战略角度来说，此次画展既能开创东西方艺术对话与交融的新局面，又能为中国传统文化的复兴做出崭新诠释，集聚更多的文化资源。

3. 思想与实践的两翼并行，创建登上文化艺术高峰的新方式

“文艺复兴在东方”学术展览项目是“东方文艺复兴”学派学理建构的物质呈现。学派在思想与实践的建构上践行了文艺复兴式的理念，改变了传统资本主义式的分工，这种创新之处体现在艺术家追求思想与实践的两翼并行——文艺复兴式的全才与通才，这也是新柏拉图主义在当代的践行。传统画派在形成之初往往缺乏明确的理论建构，仅仅是因艺术主张和艺术风格近似而自发或被归纳为某一流派，因此，画派之间没有严格的界限，有时也会相互渗透，而“东方文艺复兴”画派的形成却是独辟蹊径。学者型艺术家丁方对于东西方文艺复兴做出了开创性的学理建构，这种理论的先行使得“东方文艺复兴”学派应运而生，从精神构想到物质实现，“东方文艺复兴”画派成为理论转化为实践的必由之路，学派成为画派坚实的理论支撑，丁方确立了在今天这个伟大时代登上文化艺术高峰的新方式，这种思想的高度使学派及画派在创立之初便具有了极强的包容性，能够吸纳一切文化精粹，从而把握阐释历史文化脉络的话语权。

而“文艺复兴在东方”学术展览项目作为“东方文艺复兴”学





《圣灵的火焰》2007年 综合材料 90×180cm

派所打造的展示与对话平台，不仅具有长期的计划性，更具有延展性，会随着学派理论研究的深入不断汲取先进的思想、吸收新鲜的血液，用更加创新的理念和作品引领时代思潮。

4. 直观呈现“文艺复兴技术艺术史”的研究内容及成果

“文艺复兴技术艺术史”（即技术美学）是从材料学的角度吸收一切人类文化遗产并进行创新思维的转化，无论是东方的干壁画，西方的湿壁画、胶性壁画，西方的木板坦培拉、油画，还是中国的绢帛、漆、纸本水墨等等，在这里都可以融会贯通。同时，对于古代文化遗产及艺术作品的保存与修复，也是技术



美学的主体部分。这次展览，正是要帮助我们通过作品最为直观地了解“文艺复兴技术艺术史”的研究内容，丁方试图将文化遗产保存与修复这一国际前沿学科转换为一个全新的东方版本（即本土化），这里蕴含着诸多学科分支点，例如：西方湿壁画与东方干壁画的比较研究；东方神圣山水与西方风景画

的比较研究；文艺复兴肖像学的全视野研究；文艺复兴时期西方绘画大师杰作的临摹与创化研究等等。“文艺复兴在东方”学术展览项目正是要将“文艺复兴技术艺术史”的研究内容，及由此延伸出的艺术实践最为完整而直观地展示出来。

【五】

神圣山水

东方文艺复兴的绘画逻辑

对中国大地山川的体认是无法用言语来简单表述的，这种感受是要用渺小的身躯攀爬在巍峨的群山之中才能有所感受。我们也只有如此才能触摸到天国的四根神柱——天、地、人、神。为此，信仰者发誓要用身体去丈量大地、以血肉之躯来切入生命窄门。这不由得让我想起哲学家戈尔凯尔的名言：“基督的道路是最狭窄的路”，这里面饱含着对生存极限的体认。

可以说中国人在生存中所对应的景观是中国大地上的伟大山峰，中华文明复兴的基因就埋藏在这个古老大地的山石之中，那一道道横亘的山峦便是这文明的脊背，它们从东到西，由北至南的展示着自身无法言说的魅力……

数千万年前，印度板块与亚洲大陆猛烈挤压，决定了栖居在华夏大地上的中华民族的生存处境。高差巨大的河流，裸露的高原，稀少的植被，连绵的群山和严酷的气候，它构成了中国文化本该具有的重要特征——深刻的“痛感”。这里所说的“痛感”，是指一种生存论意义上的痛苦，这种与生俱来的先验痛苦是神明的启示与馈赠。它的神秘性在于，既可以成就一个文明，也可以耽误一个文明。

让我们回溯到先秦时期。中国在公元前五世纪左右诞生了以孔子、孟子、老子、庄子等为代表的思想家。与希腊的毕达哥拉斯、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德，印度的释迦牟尼、大雄，波斯的琐罗亚斯德，犹太的摩西、以赛亚等构成了人类文明史上的“第一轴心时代”。就思想史的意义而言，第一轴心时代所关注的命题人类至今未能超越，它们的光辉一直映照到当代，并为人类如何走出当今的困境提供了启示。

作为轴心文明的中国而言，她在历史长河中创造了许多文化艺术领域的瑰宝。但以千年的历史尺度来看，中国艺术的形式与所拥有自然地理之崇伟广袤并不相配。若从材质的发展衍变史的角度来反思，更是一个日渐弱化的过程，这与中华地理之雄浑厚重大大相径庭。

上述问题的核心点是国人没有将大地给予中华民族的馈赠——“痛感文化”的精髓留住，它曾滋长于我们的故土，却又早已离国人而去。现时代中国人对痛苦普遍麻木的现状，

恰恰是对它的反证。

那么这个“痛感”的根源是以一个怎样的物质化的形态展现的呢？

我们知道，四千万年前在亚洲腹地隆起了辽阔的青藏高原，这使得中国具有突出的非地带性分布特征。甘青黄土高原和晋陕黄土高原作为青藏高原的延续，将上述地理地形的特征传递给了中原大地，同时决定了这块土地上的人的生存状况——山脉高远险峻、水系落差巨大，气候寒暑严明、北方陆地贫瘠，草原横跨欧亚，有远洋而无内海。这种剧烈起伏的地貌特征和恶劣的气候条件让栖居于此的人们生活在一种巨大的痛感张力之间，他们无时无刻地挣扎在生存的边缘，漂泊于大自然恢弘的造化之中。

另一方面，这种大自然变迁现象还有更深的秘密，维特根斯坦所说的“人类应保持缄默的边界”正代表此意。随着现代地球地质构造学研究的进展，“中华生存苦地”的历史成因和物质基础逐渐明显，它为“中华地理苦难美学”和“痛感美学”提供了来自实证科学的依托。

当然，这种单纯“地理决定论”仍然不足以塑造一个民族的心性。我们也应该关注中华民族在早期迁徙中所沉淀下来的文化基因。大约 10 万年前，黄种人完成了跨越亚洲腹部高原与山脉的史诗壮举，为人类添加了崭新的部族迁徙记忆。它不再是丛林、平地、滩涂、海岸线的记忆，而增加了山脉、高原、沙漠戈壁与险峻河流。这些记忆远远超越了一般的生存限度，距离上帝为人类的原初设定大相径庭。正是在与山脉陡峭、高原晕眩、雪线缺氧、沙漠缺水等恶劣环境的搏斗之中，先民们被优胜劣汰，惟有最坚韧的一支方才获得最终胜利，走出崇山峻岭而来到晋陕黄土高原 / 河套地区。在大山大水中积累的艰难生存记忆促使他们期待定居生活，渴求一种超越渔猎采集的更为稳定的存活方式，因此农耕文明在东亚的早熟，可看作上天生存规则的使然。另一方面，这种迁徙经历给人类最有价值的馈赠是对垂直经验的体认，它是苦难基质完成人文转化的重要标志。这史无前例迁徙之后所产生的雄强的精神心气化为“昆仑神话”中鲜活的人物形象，通过象征性的语言再次进入民族血脉并往后流传。在此，记忆与遗忘交替



《绝顶上的流水》2012年 综合材料 90x180cm

发生逐渐化为民族国家的形态并最终过渡到信史层面与我们的语言记忆衔接，可以说“昆仑神话”的造就正是先民们艰苦生活环境的佐证。

真实的昆仑山脉是一个张力强大、结构单纯的世界，铁灰色岩石排成有规律的序列，引领视觉向天际远处伸去，但仍然无法眺望到其的主体雪峰，即便是山脉的末梢边缘，也显示出如此的气势！沿着山体的走向远眺，透明的黛色山脉后面是赭红色与灰白色岩壁向纵脉的转换，它形成屈铁盘角之势的强力扭旋，最后汇聚于顶峰的宁静一点。让这山体的纵向脉络呈显出的提升感，以及形体纠结的紧迫感，仿佛搭建沟了通现世与永恒的天梯。

而对应于昆仑山脉的“昆仑神话”大概是东方民族创世说的最古老版本。无论《穆天子传》中的周穆王如何将阿尔泰山与昆仑山混淆，但西王母国的瑶池——那无与伦比的高山湖泊蕴藏的升腾飞翔动势，给予中华民族精神想象力以决定性的激发，它们横跨大陆而遥指东海，为蓬莱缥缈仙境描绘出如雪峰那般明晰的轮廓。于是，从瑶池大鸟到羽化仙人，从精卫填海到洛神吟赋，其飞往理想之境的意志，持续在中华灵魂深处发酵，向大漠以北、葱岭以西、天山之顶与昆仑之颠散发。历史继续书写，从张骞、卫青、霍去病、李广、苏武，到窦宪、傅介子、班超、班固、班勇、陈汤、甘延寿……从民族的筋骨血肉内里塑造出一幅人杰地灵的图景，人们视地理的巨大阻碍如无物，将文明的活力和意志传播到旷野的每一个角落。

昆仑山作为是中华大地主脉，中华神话的摇篮，代表着中国远古文化的高峰。可以说昆仑山就是中国的奥林匹斯山，是众神所居之地，因此它是中国人精神的象征。诗人（吉狄马加）精彩地说道：“如果说珠穆朗玛峰是一个自然高度，昆仑山就

是一个伟大民族的文化高度”。因为我们看到，整个世界从未像 21 世纪这样充满着对传统文化的自觉与迷恋，无论东方还是西方，无论文明古国还是现代发达国家，所有民族都在从文化的深层积淀中铸造打开未来之门的钥匙，构建通向未来的话语（思想）体系。于是，古希腊、古罗马文明被重新挖掘，古埃及文明被重新解释，古印度文明被重新认识，延续至今的中国文明理所当然地被推到了历史的前沿。

实际上，对中国上古文化精神的追寻，历史上不乏其人。远的不提，近代就有许多人如此思考。维新志士谭嗣同曾有“去留肝胆两昆仑”感叹。中国地理杂志总编单之蔷说：“就地理概念而言，包括昆仑山在内的青藏高原上的诸多山脉，是青藏高原乃至整个中国赖以生存的骨骼”。这里所说的生存，并非指五千年的中原农耕文明，而是长达五万年的中华民族迁徙史，在这漫长的史前文明中唯有在昆仑神话留下其印痕。所以当 21 世纪来临之际，“山海经、葬昆仑”所表征的民族精神则更应该复活在东方大地之上。

而令我们要叹息的是中国虽拥有得天独厚的自然地理资源，但却未曾结出与之相称的成果（早期的青铜艺术除外）。假若对世界人类各大文明的艺术形态进行一番巡视，我们会发现就整体而言，中国艺术的发展呈现为“意蕴妙味不断增强”和“造型强度不断减弱”的对比进程。而由形式体现的意蕴也愈来愈不是以生命的张力为主，而是以它的对立方式存在，如残山剩水、病梅瘦石、片荷孤枝之类的审美取向为准了。即使是对于“神圣”形象——佛像的表现也呈衰落之势。可以看到宋以降的寺院庙庵中的佛家族群像渐退为民俗文化中的福、禄、寿造型，这一过程所对应着中国艺术在材质层面也日渐弱化的有力说明。中国的艺术从最初的青铜，到石雕，到画像砖，到泥塑彩绘，再到水墨宣纸，越来越轻薄，越来越精妙，

但也愈来愈缺乏分量。

总体来看,中国艺术历经数千年发展衍变的漫长过程,只是在敏感精妙的平面领域——即以毛笔、水墨、宣纸为材媒的书画形态中达到了高妙的境界。例如以右军、智永、怀素、米芾等书家为代表的书法艺术,以徐渭、八大、石涛、髡残等画家为代表的山水花鸟画,他们曾一度游移至魏晋玄学人格或禅宗境界。但多数艺术类型还停留在对世俗生活方式的咀嚼和品味的层次上。它们虽然技艺高超、精美微妙,但内在精神已然丧失,其逐渐僵冷的形式躯壳不完全具备成为精神艺术资源的强度与力度。

可以说中华民族的最大缺憾是经历了如此多的苦难但却没有产生过真正意义上的痛感文化!相反,江南丝竹的悠扬婉转和“闲适文化”的修身养性,渐渐成了华夏大地的主旋律。尤其是在明、清之际,这种情绪更是风靡一时。某种程度上来说它意味着这块土地上的民族背离了上天最初给予他们的馈赠,由此而开始了灵魂的炼狱之旅,使得中国人自先秦时所迸发出的昂扬精神逐渐衰弱而蜕变为一群文弱之辈。所以,方才有了鲁迅于二十世纪三十年代发出的悲愤而泣血的呐喊。

针对于对此,我们应该返回原初的“思”。欲返回遥远的起点,首先要经过“思”。当一个民族的文化艺术前景遇到迷障时就必须返回“思”的原本去寻找。我这里所说的“思”,是哲人海德格尔之思。它是一种诗意之思,一种对本真生存的沉思,而不是科学的逻辑计算之思。当与生存大地相连接时,它体现为一种虔诚的“回忆之思”,使得我们从形而上的科学计算之思返回诗意的回忆之思。这是一种典型的“语言的还原”,让存在本身言说。从此出发,海德格尔为我们描绘了在“思”的领域中语言和原在的地形学之间的关系,他在《思的经验》中指出:“从真理的角度来说,思之诗乃是原在的地形学。原在的地形学在思之诗的本真居所,言说思之诗。”在海德格尔看来,显现出思者的边界,划出思者的地形地貌,并将这些边界、形貌汇集一体,语言才回归到它的本真居所。也就是说,语言的真正居所是划界与言说,依照言说内在的波纹推展世界的边界并在此言说中创造世界。

总之,海德格尔所指的“言说”,既是指语言的表达也是指艺术的创造,只有在语言表达和艺术创造之中,人的本真才能显现。作为一个对中国文化地理进行彻底追究的行走者,我试图以自己的行走经验,来对海德格尔的沉思理念进行东方式转换。具体是将“思的原在地形学”的概念进行逆向还原,即通过生命体验而对自然地理/文化地理进行不断的思考,把中国山峰体验中的痛感印记还原为绘画语言之表达,目的是创造出“中国式的原在地形学”的艺术文本。

我之所以把某种将要创造出来的绘画形式称为“中国式的原在地形学”的艺术文本,是因为它来自于中国大地深刻的存在经验,这一经验先验地规定了“言说”的精神指向。而对中

国的山川形态的关注是因为在它的形式中,带有华夏大地鲜明的“原在地形学”之痕迹,它既是中华大地上原初性的精神索引,同时也是我所想寻觅的通向中华民族心灵之歌的途径。

那么这种新的绘画形式与中国山川两者之间究竟有何关联呢?它在于:其一,中国山川中包含的痛感要素,是华夏大地的自然地理与文化地形的表征,我试图通过“思”的转换与“言说”的还原,将“痛感文化”重新植入中华民族的心底。其二,我呼唤在中国大地上再现如中国山川形态的那样悲怆有力的艺术形式,如果说它的听觉形式在历史中未能达到完美的话,那么就应以视觉形式去弥补,这也是历史赋予其“再生”、“复兴”的绝佳契机。

从整体人类历史的角度来审视,亚洲不仅面积和人口均居世界之冠,而且有着世界上最辽阔的陆地、最高峻的山脉、最雄伟的高原以及最古老的河流。这使得它拥有产生人类高级文明形态所应具备的一切文化地理资源。

中国作为亚洲的中心,她集中了“伟大”这一形容词所对应的一切地理特征。那些横亘于中国西北大地上的山脉、高原与河流,展示了上帝赐给东方世界最丰厚的精神地理景观,它具有的意义远远高于自然地理和文化地理而体现出一种属灵的启示。当我们目睹从帕米尔高原顶点向四处延伸的崇伟山脉,目睹横陈于中亚大陆腹部的浩瀚戈壁,目睹崛起于喜马拉雅山脉上的那些超越八千米的巅峰。目睹从海拔近7000米的高原腹地发源的长江、澜沧江/湄公河、遥看经昆仑山、阿尼玛卿山、巴颜喀拉山、大力架山、积石山、晋陕峡谷贯穿而下的滔滔黄河。它以黄金般的缄默提示人类,在中国的精神地理构架上理应诞生一种最为粗犷豪迈的艺术形态,它应以激情充溢的笔触横扫画面,铿锵有力的雕凿点石成金,在错综繁复的织体内部,灵魂的骨骼傲然卓立。

毫不夸张地说,当东方古代文明在对人类文明做出决定性的贡献后而转入沉默时,当西方文明在借助基督教信仰与科学技术的双翅翱翔了两千年而终于日趋疲缓时,东方历史资源将成为人类再创伟大艺术时代的最后资源。

而面对当下中国,人们对物质的疯狂追求,淹没了个体灵性的闪光。道德价值的低迷和自我精神的滑落已成不争事实。但也恰恰是此时,在精神耕耘者的心目中对民族伟大复兴的渴望,对与崇高理想艺术的追求,从未像今天这样坚强。正是在这种旧的精神之墙崩塌,新的精神王座尚未建立的混沌局面下,精神艺术的出场更加具有划时代的意义。

我期望,21世纪的中国大地上将诞生一种崭新的“精神艺术”,从自身雄厚的地理资源和精神沃土中汲取力量,构建一座新的文化高峰。同时,这种精神艺术将超越民族地理界限,历史性地把握超验的精神价值传统从西方迎回东方,从走失的母土中重新植回精神之树。它将以其一往无前的精神力量,参与到扭转整体人类文化颓势的伟大努力之中。



《雄壮的和声》2011-2012 复合材料 300cm×300cm

致力于中日友好事业的 “真由美”

中野良子访谈

访谈 / 王灏 编辑 / 陈工布

王灏: 以下简称王

中野良子: 以下简称中野

王: 非常感谢您接受我们的采访, 谢谢您。刚才她在采访您的时候, 我忽然间想到了一个人, 就是奥黛丽赫本。

中野: 为什么?

王: 您和赫本的共同之处在于, 都有特别好的气质和精神, 善良而又亲切。

中野: 谢谢!

王: 我发现您所有演艺角色都是被构造的, 您却说您更愿意做一个生活中救苦救难的角色, 这个想法是怎么来的?

中野: 主要有三个原因, 第一个就是世界上真的有很多人需要去帮助, 第二个就是也有一些人邀请我去做这个方面的工作, 第三个就是在我 37 年前到中国的时候我就感觉到了未来会在这里发生很大的变化, 这是我从事帮助别人的工作的原因。

王: 那么您自己呢, 这样做和您自己有关系么?

中野: 我从十几岁的时候就特别喜欢到处旅游, 当然去亚洲其他国家会更加的方便, 所以我会越来越关注亚洲, 这是我自己的变化。其实我从小就希望做一些帮助别人的工作, 另外一方面我希望自己做演员, 演员并不是很容易当的, 对于角色的参演, 让我知道每个人其实都不容易,

因此这两个方面的原因结合起来就让我想去帮助别人。当时由我主演的电影正值流行, 而且我也希望去看一看电视外面的世界是怎么样, 到底是谁在看我出演的影片呢? 这样的想法正好在中国实现了。现在想来即便当时没有当演员, 但是我从小就有为别人做贡献的愿望, 可能到了我现在这个年龄也会去中国。

王: 善良是一个非常高贵的词汇, 尤其像佛教里讲的慈悲。我想了解一下您有没有宗教信仰?

中野: 刚才因为你提到的善良问题其实是因为我们的心灵有所交流才会有这样的想法。说到信仰我更相信大自然, 大自然才是我心灵的老师。比如在日本看雪山, 光看雪山就已经得到了心灵的净化, 另外当我去非洲的时候第一次知道下雨是从前面下过来的, 第一次经历了那么不同的大自然, 所以大自然的不同面貌使我有一种更加广阔的胸怀。

王: 刚才您提到了非洲, 其实想到奥黛丽赫本还有这个原因, 两个人都是演员, 也都从事慈善的事业, 所以说是这个原因把您放在一起类比的。

中野: 谢谢!

王: 我一直相信人的内心所做的事情最终会反映到人的外表上。所以从中野老师身上看到了这种善良的光辉。

中野: 中日之间的文化是非常源远流长的, 而且我经常读日本的作家写的武士道这类书, 我可以感受到中日交流的





深度，在当代日本又把文化送还到中国，其实中日之间的文化交流是一种循环的状态，这几千年来文化的源远流长会体现在这里尤其刚才您说的人的内心会表现在外表上，我也非常认同。我在学校曾经是这样学习的。

王：对善良的信仰和对自然的理解，在您电影演艺事业上有什么帮助呢？

中野：我以前拍电影有一个骑马的经历，马是非常善良的动物，但是由于拍摄的时候有反光板的原因，马有点怕。可以说人和马都是自然的产物，都会存在对自然的理解。另外我接触到中国电影之后才感受到和平文化的这种理念，这也是几千年的一种自然产物。中日两国人民想要互相理解可能需要一个漫长的过程，这个任务总得有人来做，所以就由我自己来承担了。

王：那么中国在您心中是什么印象？

中野：最开始是一个未知的世界。刚到中国的时候好像来到另外一种气氛之中，所有的事情都是新鲜的，那时的中国人骑着同样的车子想着一样的事情，对我来说简直是不可思议的。和普通民众接触以后发现人和人都很真实，是

心和心的交流，在别人遇到困难的时候他们会毫不犹豫地给出帮助。当时不管是在教育电视台做节目，还是包括去深圳有一个特别小学，去的时候他们（小学生）用各国的语言表示欢迎我感到很惊讶。当时我也愿意亲自到一些地方去来缓和双方的关系，使活动能够顺利进行。

王：非常了不起。

中野：中国人现在十几亿人正在面临一个新的变化，在这个过程中很多人都会感到困惑。我希望看过我的电影的朋友们不要感到痛苦。我希望通过自己的力量来帮助需要帮助的人。

王：您没有想到过您的影响会渗透几代人，这种影响包括穿着打扮，甚至看待情感的方式？

中野：完全想不到，而且也没有人告诉我。我完全没有想到自己会有这么大影响力，在我去中国之后发现还有专门的“真由美”美容院，还有工厂专门制作“真由美”衣服，这让我非常惊讶。

王：电影里面作为演员而言就是有出戏和入戏，有些演员

就是本色演出，演所有人都是代表他自己的，有些演员是演谁像谁，中野老师认为自己是哪种演员？

中野：这个要看剧本本身对我的刺激，能把我内心深处的不同的情感引出来多少，所以这个要看不同的剧本。有的时候会根据剧情需要塑造一个不同的自己，而且也受到工作人员和当时的气氛的影响，但是有的时候也会完全是自己的本色出演。如果你感兴趣，你试着尝试做一下演员吧！就可以知道其实一个剧本对演员的影响有多大了。

王：谢谢。想问您一个重要的问题，在《追捕》里面中野良子和“真由美”是一样的呢还是有区别的，这个角色对您的影响大吗？

中野：其实“真由美”这个角色在我看来并不是很特殊，所以我也在想这十年来为什么在中国这么受欢迎，我总结出三点：

首先我为什么当演员，在我7岁的时候开始接触演艺事业，所以我是因为内心喜欢才开始演艺事业的；

其次正好这个人物是一个正面人物，好像不应该遭受什么困难，或者遭受困难的时候应该有人来帮助。我还演了一个角色在遇到熊之后被人救了，其实角色和我内心深处有一种共鸣，所以从这个角度来说出自内心。至于在中国为什么会这么受欢迎，后来我想是因为在中国当时正好需要这个角色的环境，一个人人互相帮助的社会，所以“真由美”的形象在中国才得到了这么大的反响，我认为“真由美”这个角色有一部分是出自我内心的，另一部分是正好遇到了当时的这种社会需求。所以“真由美”中的“由”有的地方用的“自由”的“由”，有的人用的“友好”的“友”，有的还是“优秀”的“优”。这三个“由”的来源就是我之前认识的一个作曲家在纽约给我来的一封信，说到了这三个“由”，就是这样的一个典故。

王：作为一个演员而言，表演只是呈现在最外面的东西，还有很多东西比如你的爱好，平时生活当中的一些习惯都会最终影响到您的表演。所以，我想知道您平时会有哪些爱好，会把时间花在什么地方？

中野：一个人如果一直在想一些事的话会非常累，所以我为了转换心情一般会去打网球，游泳或者是出去喝茶，去一些文化遗迹或者公园逛一逛，放松一下。

王：有人说在《追捕》里男人是真的男人，女人是真的女人，敢爱敢恨，不屈不挠，你觉得影片中的描绘和现实生活的

人差多远？

中野：现实指的不光是时代的变化，根据不同国家不同的风俗都会有变化。

我当时是在七十年代恰好是日本工业发展最快的时候，大家每天都非常努力地工作，我那时候甚至都会认为我是结不了婚的了，现在看到的中国和当时的日本很相似，工业非常发达，国家正在走上坡路，而且我也听到一些新闻说中国现在很多年轻人都不结婚或者结婚晚，我在想也许整个社会的大环境都会对人际关系包括恋爱产生影响。这个电影在中国反响特别大，我在想原因可能正是这个电影角色迎合了当时中国人的这个心情。

王：我觉得还有其他的原因就是当时的中国还没有改革开放，改革开放之后涌入国内的很多东西是新鲜的，它实际上是从一个前现代阶段发展到了现代发达社会的样子。另外一个原因就是情感的空缺，其实那个时候的很多中国人对于情感内心是非常渴望的，这是一个原因。最后一个原因就是您所塑造的那个女性（真由美）形象特别完美。

中野：您提到的情感的空缺这个观点对我很有冲击，当时我刚到中国也是一样的，几亿中国人带给我一种不一样的情感和思维方式，那个时候我就觉得这（传递友好信息）是我承担的责任，我要做得更好才能回馈大家对我的期待。这个也是我当时觉得很有责任感的原因。

这个（邓颖超赠予中野良子的题词）是邓颖超夫人写给我的，因为当时周恩来总理去世以后，在中国还有许多事情需要我去做，所以现在这个话题和当时那个就连上了。这个电影有一个片段就是我骑马去救一个人，当时觉得在日本这就是一个假想的场景，但是来到中国以后在一个城市呆了一段时间以后发现这里的风土人情其实不是一个假想的场景，在中国这个环境下去救另一个人是可能发生的。当时特别希望能够看一下邓颖超女士，她当时已经住院了，就没有机会见面，通过对外友协的一个同事传达了我的关心和祝愿，第二次见面的时候就已经把邓颖超的亲笔给了我。

王：中国有句话叫今是而昨非，但是又有很多人愿意沉浸在过去，认为一个美好的时代已经过去了。那我想问一下您是怎么认为的，觉得今天更好还是昨天更好？

中野：您提出的这个问题是非常重要的，我觉得有一个心灵和文化上的交流，我觉得在中国可能很多人认为今天比明天更重要，但是在日本包括企业，都是认为为了明天



从左至右 陈建中、中野良子、王瀛

做准备,所以明天更重要。中日之间有这个“今天”和“明天”之间认识的差距。以前在工作的时候也会遇到这样的事,如果是明天的事今天去做准备,会有很充分的时间,但是在中国的话,安排的周期会更短,很多时候要立即行动,可能早上的计划下午就要实施,我在想怎么会这样呢?我该如何去理解这种方式呢?但是有一次遇到洪水泛滥了,我突然理解了中国的这种做法,原来有时候现在不去做的话,将来就晚了,这是大陆的特性和岛国的不同之处。您刚才提到的另外一个问题就是很多人认为美好的时代已经过去了,如果那样说的话,明天我们该怎么办?我认为昨天也好,但是明天会更好。

王: 这是很非常乐观而积极的想法。

中野: 如果没有这样的想法的话,我可能就没法和中国进行交流了,因为这中间有很多困难,只有相信明天,才能加油下去。

王: 在狄更斯的《双城记》中他谈到,在好的时代里,大家向往未来,坏的时代大家怀念过去,我是出于这个原因才问这个问题的。

中野: 在当代人来说,他们一方面怀念过去,一方面可能对过去还不算了解,还需要去探索,所以原因还有这么一方面。我感觉现在的人每天都很忙碌,都想着接下来该干什么,没有时间去回顾过去。

王: 我在想介不介意问一些您关于女性的话题?

中野: 当然不介意,请!

王: 因为对于任何一个女人而言,时间是一个重要的要素,时间在身上会起到各种各样的作用,随着时间的推移可能外表会有一些变化,但是从您身上我看到的是和您年轻时候相差无几的那种美丽气质。但是有些人随着时间推移就会发生变化,我不知道是什么东西让您一直保持着这份美丽?

中野: 虽然说人的外表会有变化,但是只要内心一直有着激情和热情,我们的气质是不会变的。

王: 我想给您再讲一个故事,是另外一个赫本的故事,在其老年时凯瑟琳赫本的所有镜子都被遮掉了,她不敢面对,所以我认为您是非常勇敢和有智慧的去看待这一

切的。

中野：其实有些地方我也要反省一下，从三十几年前我也没有把钱放在穿衣打扮和保养方面，而是用来研究了。

王：研究什么呢？

中野：这个研究我去了日本好几百个地方，也去了中国很多地方，这个研究不仅仅要看中日方面，首先第一步要自己的国家，为了这个原因我去了好多地方。

王：和人打交道累吗？

中野：和人打交道很有意思，接触一种新鲜的思想，有时候看到有些对方意志消沉的样子，我就说要不一起去吃碗面，然后看到他又开心的样子很有意思。

王：演员其实是用自己不同的内心去感受不同的人，去感受各种各样人的状态，与人打交道也是去接触各种各样的人，那么您觉得这两者之间是一致的吗？

中野：作为研究者与人接触和作为一名演员与人接触的感受其实是一样的，就是针对对象考虑演员（或者研究者）本身的理解。在完成每一段事之前，我都会处理好每一个事，这样我们才能呈现出更加完美的作品，研究和这个是一样的，想要和人交流的话，首先要了解自己，所以我在日本要去很多地方，除了中日之外的话，还去了美国欧洲很多国家，为了拓展眼界，必须要看更大的世界，这样才能更好的交流和理解，有 99.99% 的人以为我因为电影火了，很轻松的进行这种中日的交流，其实完全不一样，何止轻松简单，简直是拼命。

王：我能感觉得到您的努力，因为我们刚才谈到的什么，文化之间的差异，包括人与人很多理解的差别，这个中间

非常多的困难的，其实人一直都在完成各种各样的梦想。

中野：这种完成工作的过程中其实一点都不轻松，而是有很大的使命感。

王：但这种使命感其实也会带来满足感，成就感。

中野：在接这种中日交流的事情的时候其实还是蛮犹豫的，要不要接，不接的话也许会后悔，在日本关于中日友好的工作，有的时候是有人支持的，但是有的时候也有不同的想法，所以在日本工作的时候反而要承担更多的压力。

王：感谢您对中日关系作出的积极贡献，您是了不起的。

中野：最难的时候是自己接受这个工作，但是周围的人反对，自己和周围的人有反差的时候就是最困难的。

王：我的一个美国朋友，遭遇了同样的困难，后来他说人性其实都是一样的，自己的内心坚定自己的信仰，用心沟通比技巧更好。

中野：谢谢。

王：你的一生有过遗憾？或者您现在有想要实现的目标吗？

中野：有很多，但是见到你好像就都没了。

王：谢谢。

中野：今后的话，还能多和中国的朋友交流，表达自己的想法。

王：最后，我同时还是一位摄影师，想给你拍一组照片，请问可以吗？

中野：行。



<< 本庄俊男 >>

本庄俊男，彩凤堂画廊主，日本知名艺术人，策展人，编著多部著作，亦是平山郁夫合作者，收藏家。

艺术的自识与自省

对话本庄俊男

访谈 / 王灏 编辑 / 陈工布

王灏：以下简称王

本庄俊男：以下简称本庄

王：来之前我的同事向我介绍了您的情况，您培养艺术家从他们很年轻一直到他们很大的年龄，我想知道是什么样的信心和动力会让您做一件事情做这么久？

本庄：对于培养年轻的艺术家来说，我觉得应该给他们创造机会，给他们创造未来。他们参加各种各样的活动，对于我们来说也有益，把更多的艺术家推出来是我最大的目的。我收购很多年轻画家的作品，即使卖得便宜对于他们来说也是一件很高兴的事情。因为一开始他们没有名气，卖不出去作品，经过这样一点一点的，市场就可以运转起来。

王：行业里的人都这么做吗？

本庄：不是。开始一般人不这样做，一般的画廊也不这样做，但现在这样做的人变多了。艺术家的画寄卖在画廊等地方，卖掉后一人一半是一般的做法。

王：您以什么来评判艺术家的好坏，是凭着直觉，经验感受还是知识更重要呢？

本庄：我判断年轻的艺术家，是先去艺术大学，比如多摩大学，东京大学，武藏野大学。看毕业生的作品。我是找自己喜欢的，自己想要的作品，用这种方法来发现艺术家。

王：您这样做已经超过 50 年了吗？

本庄：是这样的。

王：这么多年来是出于您自己对艺术的喜爱吗？

本庄：是的。我父亲曾经是个体古董商。我是松本出身，继承了这个职业。后来到东京后的这个古董店，不仅是卖古代的美术作品，近代的油画等作品也在卖。公司任命我担任了日本画，油画的负责人，所以有机会接触了很多艺术家，也成了专业的人员。

王：您主要是以日本艺术家为主，还是不在意画种和国籍？

本庄：我只选择日本人。

王：就像我们刚才看到的女画家受到了西方当代和现代的影响，这些东西在您看来是受日本的比较多，还是受西方的风格更明显？

本庄：实际上受中国的影响最大，绘画的技巧是学习中国的。因为江户时代的日本是封锁制度，开国后的明治时代，一直以来是学习中国的画法，结果突然就变成了学习西方的风气。所以现在的艺术家也是这样的，有一种想去海外学习的想法。

王：这半个世纪以来，您的职业生涯里面让您骄傲的，完全没有名气到大画家的例子多吗？都有哪些人？

本庄：有很多。像刚才我们看的与勇辉先生的作品我大概有 400 件，还有后藤纯男也是，现在担任着西安大学西安美术



学院的教授，他就是我选的画家。还有像下田义宽等很多人。

王：关于日本文化，真正发展起来大概是中国唐朝时代，受了中国很大的影响，然后是明治维新时代走上了更现代化的道路。日本独有的精神一直都在保留着，有很多自己的民族精神，您觉得是什么让这种精神一直维持到现在的？

本庄：日本曾经是封锁制度的国家，完全和别的国家没有交流。日本周围的中国、韩国、朝鲜还有东南亚各国，曾经是受殖民地的影响，日本在开放之后，有了自己的军队，如果不能和其他国家一样有自己的军队的话，会有变为殖民地的危险意识，也可以说日本国民一直有着危机感。

王：日本文化保留下来的原因是什么呢？包括绘画上。

本庄：曾经一个时期想保护日本的文化，但当中出现了“废佛毁释”，佛教行不通。日本也有天皇就是神的说法，所以很多寺庙的佛教文物珍品不受重视，被很多海外的美术专业人士买走，带到了国外。

王：日本绘画和中国的很接近和西方的不一样，西方是和它的科学发展有立体、深度、平面型的绘画是不是中国或日本典型的特点？

本庄：远近法是西方的画法。日本其实不是这样的，圆形画法是西方的画法，像平山郁夫先生就希望强调内容或主体。根据想表现的主体的部分，所以展示的方式也不同。看中国的山水画，远方的东西没有画小。

王：东方文化凭着自己的主观？

本庄：是这样的。

王：中国绘画和日本绘画之间的关系是什么？

本庄：绘画技巧和画法是完全向中国学习的也有两千年的历史了，有着不可分离的关系。

王：他们的共同点和区别是什么呢？

本庄：共同点有很多，就像刚才说的明治以后日本主推西洋文化。为了成为艺术家，先

要去欧美学习，得到承认。所以这点大量影响了日本绘画。

王：战后日本出去了很多的艺术家，比如像草间弥生、小野洋子，怎么看待这一类的画家和艺术家。

本庄：我觉得他们的想法就完全和欧美人一样。

王：怎么看待村上隆？

本庄：他是东京大学艺术系毕业的，他肩负着日本文化。他很喜欢日本的漫画。也可以说是他“利用”着日本的通俗文化，进行着创作。

王：在村上隆的身上您觉得日本人的文化属性体现得明显吗？

本庄：他的基础就是日本文化，漫画文化成为了武器，所以给世界带来了巨大影响，让世界了解到日本的漫画，也让人想到了日本就想到了漫画，这样他也成为了顶级的艺术家。

王：除此之外您觉得他最大的贡献是什么？

本庄：如果说巨大的贡献那就是，让世界认同了日本的文化。比如像会田诚、山口晃的作品可以说是几千万或几亿的价格，得到世界的认可。国外的人还有国外的美术馆的人也收藏。

王：国外的人对他们的认可和收藏他们作品的原因是什么？

本庄：这个我也不清楚，不过我觉得他们一定是看了日本的艺术现状，觉得不能无视日本的文化现状（或重视日本的文化）。50年前，有一个“具体美术协会”的“白发一雄”双手紧握从天顶上吊下的绳索以保持身体平衡，双脚直接在挤满了颜料的画布上滑行进行创作。大概五六年前他还是没有名气的吧，后来欧美对他非常认可，他的作品价值也到四五亿了。

王：怎么评价日本的书法尤其像是井上有一这类的代表性的书法家。

本庄：汉字是由中国传到日本的，日本人把它变得简化了，比如说发明了平假名和片假名。井上有一把文字拆开，创造了自己的风格，





提高了日本文化的深度。

王：他的艺术价值体现在哪里？

本庄：该怎么说呢，日本人认可他的比较多，或者换句话说他的粉丝比较多，欧美还有粉丝，他们也愿意自己出钱买他的作品。

王：您是怎么结识平山郁夫先生的？是怎么看待他的呢？

本庄：生前我是不认识他的，他对于我来说是不敢随便说话的，更是在云上的人物那种非常崇拜的大师。其实我和他的弟子是几乎一个年代的，所以我和他们中的很多人很熟。他非常照顾年轻画家。

王：他的作品您是怎么看的？

本庄：他的作品有着写实风格的，是不是可以再有些冒险的风格，画风很直率，也成为了日本国民喜爱的艺术家的类型之一。

王：平山先生的时代也有很多其他著名的艺术家，像东山魁夷在绘画时的边界，都有模糊，轮廓都不是那么明显，有梦幻的感觉，您觉得他们的类似相近的原因是什么？

本庄：日本画有以主体画的特征，不是所有的作品都是这样边缘模糊的画风。

王：您好像比较喜欢抽象艺术？

本庄：我是这样的。也是随着世界的发展吧。还有文艺复兴，到 18 世纪为止，写实主义是得到了很高的评价，19 世纪出现了印象派，20 世纪印象派，出现了毕加索，抽象文化样式。

王：艺术方面日本韩国一直以西方艺术作为主导，东方艺术还会再辉煌吗？

本庄：我觉得日本可以在这里发挥领导精神，欧美的半世纪之前的作品，现在来说的是有村上隆，其实这些人的作品是欧美人在买。

王：谢谢您。

本庄：中国的艺术家作品价值直线上升，比如上亿，这样买的人也很少。这样下去，他的作品不流通，所以无法展开新的创作活动。如果避免这样的做法，慢慢的展开市场，这样培养的人才和市场的话中国也可以成为领头人。

王：本来想问这个问题。

本庄：所以欧美人买不了。从便宜的时候开始做，这样市场循序渐进。

098

馆长说 || TALK WITH CURATOR

正义文化的博物馆

对话竹内诚

访谈 / 艺述中国 编辑 / 严舸



竹内诚

生于东京府东京市日本桥区（现东京都中央区），毕业于东京教育大学文学系日本史专业。1963 年在东京教育大学文学研究系获得硕士学位。1977 年因《论宽政改革》获得东京教育大学博士学位之后成为教授，1998 年到了退休年龄辞去官职，继续立正大学当教授职位，2002 年就任江户东京博物馆馆长，西山松之助的弟子，担任培育大相扑培训班“相扑史”老师，2016 年获得全日本第 67 回 nhk 放送文化奖，是里约奥运会开幕式直播节目的嘉宾之一。

竹内诚以下简称“竹内”
《艺述中国》以下简称“艺”

艺：两天以前我去江户博物馆参观，看到了日本桥，也看到了当时对于江户时代的文化展示，觉得特别的震撼也感到特别有意思。想请先生简单介绍一下江户常设展。

竹内：江户博物馆是在 23 年前成立的博物馆，在此之前成立了一个委员会也一直在讨论怎么去展示江户的文化。其实我们在 33 年前开始企划博物馆项目，当时是由 5 个大学老师组成的，其中有研究江户文化，包括东京、明治维新之后的文化、民族文化、建筑类、包括文学。这五类的老师一起讨论如何建立常设展，那时我正好是 50 岁。当时委员会首先提出第一点，也是最重要的一点，就是要和其他的博物馆有所区分。普通博物馆，像东京国立博物馆有很多。我们的区分建立的基点在哪？基点就放在了市民生活这里，就是普通老百姓的生活。因为一些宝物，包括重要的文化遗产都已经在博物馆有陈列。但是人民生活没有，所以考虑到这个问题，我们决定将基点放在 400 年的人民普通的生活上。但是江户文化不光是普通老百姓，当时相当江户文化一半的是普通老百姓，一半是武士家，就是领导阶层和被领导阶层。这样不光是普通民众的生活，包括武家的，他们的一种生活也需要展示，这个相当于体现了江户文化的一个特点，也是设置的第一个基点，同时也区别于别的博物馆。

第二点，也是非常重要的一点就是，博物馆并不是说，我要教授你什么，而是相互学习的一个过程。那在这里非常重要的一点就是好理解，因为只有好理解，所以才有趣。最好的一种方法就是体验，亲身体验，包括其中的日本桥，很多建筑都是等身比例的，因为等比例，你才能更好的认识当时生活，以及剧场的氛围。所以说，这个博物馆另外一个类型是，体验型博物馆。我认为最好的一点，在体验中，认为当时装鱼的筐啊，包括江户时坐的轿子，包括明治维新时骑的自行车。很多事情他们都可亲身去体验，这样，当她们走出博物馆之后，突然被发现，我玩得很开心，但其实我也学到了很多，就是在玩中学到了很多。这是我认为最好的一点。包括这样的宗旨，在常设展中加入了这样的想法。

艺：好的。非常感谢您的介绍，但是我看常设展之后，有一个小的疑惑，作为一般的博物馆呢，它实际上是有许多古代的实物。就是有古代的珍藏的藏品作为展示。而我们里面实际上是现代

我们而做的（复制品），当时是基于哪些考虑呢？

竹内：如果他们自己本身有珍藏品的话，首先就是用珍藏品。但是有很多东西，是在别的馆借过来的，这样的话就不是常设了，只能说是特别展。但是，从别人那借过来，再复制的时候，其实是比正品费用还要贵实际上投了大笔的资金来制作这个复制品。比如：这个馆本身是在 23 年之前，但是准备时间是在 33 年前开始，建筑本身是花了 500 亿日元，当时日本是处在通货膨胀的状态，而里面的展示品花了 100 亿日元，在当时的财物状况来说的话，其实是一个非常大的一个数字。所以说，不是复制品就是便宜，其实是投入更多。

艺：是。

竹内：那个在两国桥里有很多民众聚在那里的模型，您看了么？

艺：看过的。

竹内：那里有 1500 个小人，一个小人就要 10 万日元。每一个小人都有自己的故事，而且都是手工制作。有的是正要去买东西。有的可能正在吃西瓜吐西瓜籽。有的是小偷正要被抓住。对于这 1500 个小人，每个人都有自己的故事。

艺：这有点像做电影情景道具？

竹内：如果是现代用塑料材质制作，那 1500 个很快就会制作出来。但是这 1500 个小人都是手工做出来的，所以是不一样的。不知道，你有没有看到展厅一个动画？

艺：那个动画就像是还原了当时的一个场景。请问江户那个时代，在日本现代文化中是处于什么位置？

竹内：其实江户和现代是联系非常紧密的，应该说江户是现代文化的一个出发点。像是比较有代表性的是浮世绘还有歌舞伎。一直到现在也是重要的文化传统。从整个社会的构造来说，江户是为整个日本社会提供了一个基础。像日本明治维新的时候，他之所以能够那么快的接受欧洲的文化，其实很大程度是在江户时代已经具备了这样的基础。比如说，在江户时代每一个区域都有他自己的小学，教育非常重视。在欧洲人进来之后，他们非常惊讶的一点是，在日本无论男女，他们竟然都会识字。这也体现了在江户时代，具备了这样一个好的基础。所以在明治维

新的时候才能达到赶上欧洲，超越欧洲的一个目标。

艺：嗯，那天在博物馆让我看到一个很震惊的场景。就是一个很高的像车子一样的东西，但是顶上是关公，拿了一把刀。江户时代刚好相逢中国的明朝。在我的了解里面，明朝也是民俗生活发展比较好的。这两个时代的共通性，您觉得在哪里？

竹内：民国当时不光对日本来说，在世界上来说都是一个比较大的国家。日本那个时期，受到中国文化影响非常的大。尤其是水墨画这一方面，受到了明朝甚至是再往前走宋朝的影响非常的大。

艺：但是为什么那边出现了一个关公的雕像呢？

竹内：之所以关羽这么受欢迎是因为两个原因。第一是：关羽在日本人心目中有两个作用，一个是驱邪除害，因为是武将嘛。另外一个相当于财神。您去横滨的街道房看都是关公，表示生意兴隆的意思。您在博物馆看到的那个车，主要是在节日里供人们推出来，相当于神话人物。不光是明朝，清朝对日本的影响也很大，像清朝的学者沈南苹他的墓在日本一个非常好的地方被供奉。

艺：那天在博物馆，看到了一个引起我思考的东西。是一件女士的衣服，但那两件女士的衣服并不是江户时代女士所穿的衣服。但款式正好是中国汉代的样式。我有些诧异？

竹内：您说的汉代那个款式，我可能不太清楚。因为日本比较喜欢草和花这些图案，也许中国人也喜欢这种。在江户之前我没有见到这样的款式，在后来才有这样的长袖，可能是一种巧合吧。

艺：我发现那时的图案和现代日本人所喜欢的是一致的，那不是审美上为现代艺术奠定了一定的基础？

竹内：是的，我觉得是一致延续过来的，这种审美。

艺：那现代所流行的和服是不是也是在江户时代流行？

竹内：是的，从江户时代一直流传下的一种传统。刚好之前我也做过一个关于和服的讲座。

艺：哦，那您能跟我们说一些关于和服的故事么？

竹内：日本东京奥运会的会标刚刚确定下来，这个图案叫做“市松”，“市松”是演员身穿的图案的样子，它的特点就是，隔一个有颜色，或者再跳一个有颜色。其实在这次奥运会的话，更希望的是把日本的传统文化宣传给世界。

艺：是，我特别想知道，江户时代的这种文化是怎样，是什么样的力量让它一直延续到今天的？

竹内：首先最重要的一个是日本的心态以及内心的一种精神。在现代的话，这种精神处在一直被消磨和危机感的一种状态。而在这种状态下，开始回顾以及重新审视江户时代的传统和文化，

包括一些设计以及饮食和很自然的东西说到日本这种精神的话，要说到江户末期。江户末期开国，由于有很多欧美人来到日本，其中也有一些记录。在明治十年有一本书，叫做《在日本的每一天》是由欧洲人编写的，主要是阐述对日本的印象。其中提出了三点：第一点是日本人同自然共同生存，就是和自然相处能力特别强。第二点是人与人之间的相处。第三点：日本人相当热心，能够为他人着想。这个是我们比较独特的民族性。对于其他的外国人来说他们很看重这三点，尤其是第三点“热心”。这点是日本的精髓所在。但是由于日本经济增长期，使得人们不断对自然的关注度下降。人们开始不断对自然消耗以及破坏。建立一些满足于内心的一种东西，这样使得之前的三点不断的在下降，让人产生了一种危机感。对于这种危机感来说，现在属于物质比较丰富，但内心比较空缺。为了改善这种环境，大家开始回顾江户时代，江户时代虽然物质不是那么富裕，但是内心实际非常充实，这也是人开始关注江户文化的一个重要原因。

艺：对的，其实现在很多的国家，包括年轻人。昨天同青柳先生也谈到了这个话题，就是现代的年轻人与自己国家的历史越来越远。历史对文化的影响其实都被忽略掉了，如何找到这种历史的价值是这个时代最重要的问题。

竹内：我完全赞同。江户时代现在看很多艺术的东西，在意识上它并不是一种美术品或者工艺品，制作一些现在看来是艺术的东西，其实都是这些平民百姓，很多都来源于当时的生活。这里面可以重点说一下浮世绘，其实浮世绘在当时并不是多么艺术的事情，就是当时的平民百姓，他们喜欢一个歌舞伎的演员，觉得她很美，就用彩印把她印出来，并且做成好看的日历，就是这样一个过程。这个过程也是浮世绘的源头所在。江户时期的文化主要都是源于生活，而且制作这些作品的作者都是普通老百姓，最重要的一点就是，所有制作都来自手工制作，纯手工而不是所谓的机器制作。这是最重要的。说一个小插曲，其实浮世绘在当时相当便宜只有十几文钱，在当时一碗面条 16 文钱，相当于 200 日元。早先有一个外国人在日本买古董，当然古董本身价值也很高，怕古董受到撞击，所以当时店家就随意拿浮世绘画报包裹。当然，浮世绘与古董一并进入欧洲，可当欧洲人打开古董时，却被包裹的浮世绘图册吸引。此事被传到日本，才被得到重视。

艺：对。听了这个倒给了我很多的启发。

竹内：嗯，生活中所产生的文化，并不是多么了不起的人制作，都是普通的老百姓。我也不知道现在（浮世绘）怎么可以这么价值连城。

艺：其实西方印象派的画家也是受到了日本浮世绘的影响。

竹内：对的，莫奈，梵高都是受到了日本浮世绘的影响。例如葛饰北斋，我认为他最了不起的地方就是构图。《东京三十六景》中大浪的图案，梅花，这些构图可能给外国人一些不一样的感觉。

艺: 嗯, 对的, 所以文化中会有一些很偶然的东西。

竹内: 现在是工业化时代, 基本都是机器制作, 而在江户时代都是手工制作, 所以说制作者在制作过程中都会倾注自己的心血和爱心在里面, 很细腻, 可是现在没有了。

艺: 对, 这是很遗憾的事情。我在江户博物馆看到了一个现象, 很多海报都是类似于浮世绘的方式绘制的, 我想知道这是不是代表了我们博物馆的一种精神? 我们博物馆最核心的一种精神是什么呢?

竹内: 主要的一个核心就是将日本的文化向外界介绍, 江户文化至今有 300 年的历史, 包括歌舞伎、浮世绘都是日本非常好的传统文化。那么, 展示这些文化, 向国外发展这是我们最根本的愿望。现在博物馆的一个现状就是外国游客很多, 主要以中国游客为主。但是现在欧洲人也越来越多, 经过调查得出, 有 22% 的外国人过来参观。这对我们也是特别好的鼓励, 我们在一些相关展板上也会增加一些语言项目。例如繁体字或简体字, 增加这样的服务, 也希望可以更好的将日本这种传统文化传播给世界。

艺: 我觉得这是很重要的一件事。我在参观时拍了一张照片, 然后从社交媒体发布出来。有的朋友就会问, 这是不是江户的老房子, (因为我没有拍到人物模型), 对我内心而讲, 我更希望生活在那种老式的房间里。他可以使我的内心保持平静。其实今天有很多很华丽的房间, 但是这种空间, 会让你感到和他没有关系。

竹内: 我也是这么认为。希望把民间的文化传播出去而不是豪华的陈设, 体现普通老百姓的生活, 这也是我们博物馆的宗旨。我也在犹豫要不要说这件事, 有点类似于宣传。就是在十二三年前左右, 北京首都博物馆, 首尔济州博物馆, 江户博物馆, 三个博物馆的馆长在偶然间认识了, 就大概商量了下, 决定每年展开一个论坛, 讨论关于博物馆的发展方式。正好在去年, 是第十四次或是第十三次论坛, 本来是三个国家的首都博物馆论坛, 但在之后又加了一个沈阳博物馆。好奇为什么沈阳会加进来, 他们说, 沈阳曾经也是首都。那如果这样, 是不是新都也可以加进来。现在是四个博物馆进行论坛, 一方面是为了学术交流, 另一方面是想把相互值得交换的展品进行交换展示。第一届是日本与首尔, 明年的话是北京与东京。

艺: 刚才先生讲了一个让我很感兴趣的关系, 就是人和自然, 空间的关系。我去故宫参观感受到皇帝住的空间其实很小, 也就是十多个平米, 而我看到江户城里的老百姓其实住的空间也很小。而现代有很多人呢, 喜欢给自己弄很大很大的庄园来证明自己的财富。我觉得这似乎是人和这个空间的关系开始变得不那么对等了。

竹内: 其实是一样的, 在我小的时候, 以前的东京江户时的老百姓, 对土地并没有什么兴趣, 因为有土地的话要上税。当然对于商店来说很是重要, 但对于土地本身, 大家并没有那么执着。

艺: 好的, 最后一个问题。因为先生您特别喜欢相扑, 大多数中国

人对相扑文化是一点都不了解的, 想请您解释一下相扑文化的精神核心? 您为什么喜欢? 这种运动对您个人而言又有什么样的意义?

竹内: 我认为相扑最根本的一点就是要有爱心, 为他人着想。虽然说相扑也是一种格斗的项目, 但是有没有为对方着想的爱心是关键所在。在相扑进行比赛的时候, 他们有很多仪式, 最开始是有一个圈, 那个圈内是一个神圣的地方, 如果可以进入圈内就可以向神灵祈福, 所以说圈内是神圣的地方而圈外就是世俗, 要进入圈内的话, 首先要净身, 漱口, 所有的这一切就是为了尊敬神灵, 向神祈福。相扑刚开始踩两下脚, 那个踩脚的动作是有意义的, 因为他们认为地下是有邪恶的神灵的, 为了把他们踩下去。所以需要选择力气大的人进行。其实相扑的每一个动作都具有它独特的意义。而其实最重要的一点就是为对方着想, 一颗尊敬对方的心。中世纪, 在日本镰仓时代是日本武士文化, 包括武士道, 他们在双方战争的时候骑着马拿着刀, 相互打仗。假如落马之后他们会相互搏斗, 而赢的一方最后要杀掉另外一方。那么在下的最后一刀之后, 赢的这方要为此时死去的人的灵魂祈福, 让他升天。虽然这其中很矛盾, 但这里也体现了为他人着想的精神。

艺: 中国春秋时代打仗有一个原则, 第一个原则就是不重伤, 就是我伤了你一次, 我不会再伤你第二次。第二个原则: 不欺二毛, 就是年轻的小孩子与老人, 是不会拿来做俘虏的。我觉得这种精神是共通的。

竹内: 对的。是这样。最后说到关键的一点, 为什么日本人这么喜欢相扑。是因为它是光明正大的相互搏斗, 没有任何的武器, 其实在动作中我们也可以看得出来。在结尾胜方也会帮助输方起身, 整个过程会让人感到十分清爽。在之前整个相扑文化是不对外的, 因为是祭祀活动。慢慢的根据历史变迁而转化成为一种娱乐, 面向大众的一种项目。包括歌舞伎。

艺: 对, 我现在发现了, 您做博物馆以及您所喜好的共通点, 其实做这个博物馆也是像您所说的相扑一样, 把邪恶的东西踩掉, 而博物馆也是把正面的因素带进来。这也是我今天的收获。

竹内: 嗯, 是的, 再补充一下, 刚才说到相扑的时候, 明治维新大家发型都变换以后, 唯一保留下的发型是相扑的头型, 那个辫子。现在 70% 的人看的是相扑这项运动, 而 30% 的人看的是相扑的这种文化。一个小地方是 15000 日元, 四个人一个小包间就要 60000 日元。之所以花重金去看, 也是因为它是一种文化。这 15000 日元里都包含了: 首先是在上来之前有没有鞠躬, 上来之后的每一个步骤是不是都做到了, 包括相互搏斗完他们的一个态度。主要是这个过程不止是谁赢了或谁输了如果您明天下午有空的话, 我们可以一起去看相扑, 而且是最前面的位置。这么多年我一直坐在第一排这个看上去很危险的地方, 如果相扑摔下来的话, 你可不要起诉我哦!

艺: 好的, 谢谢, 太荣幸了。

竹内: 这也是江户文化, 希望您能进一步深入了解日本。

高士画廊

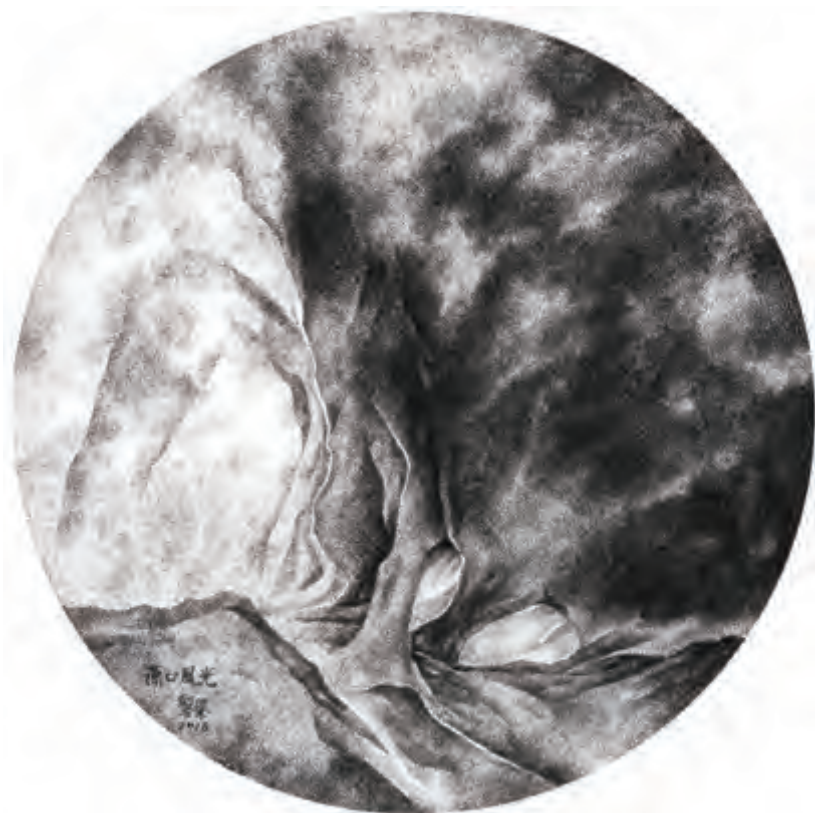
编辑 / 陈工布

台湾历来是中国艺术的重要地域，台湾地处于海洋出口，航线便利、来往方便，背后紧靠大陆，是中国艺术通往世界舞台的重要平台。在目前，艺术市场受到世界经济局势的影响，世界艺术产值有所下降，由于中国艺术市场正在形成，民众的艺术思维也还在发育，中国艺术投资从火热逐渐转向理性，艺术市场逐渐开始寻找规律。也随着国家对文化的进一步重视，各地民营美术馆开始逐渐形成，就在重庆 2016 年间就已经产生了超过 10 多处艺术品机构，然而，这样的艺术投资表明艺术行业有更多的资金投入良性的资本运作下，我们面对的问题，如何建立健全美术馆的收藏制度和市

场行为，然后在此之上将艺术品的收藏和欣赏引向民间群众。

80 年代台湾经济高速发展，国际艺术市场的萎靡使得台湾画廊的内外形式十分看好，国际资源进入较多，岛内经济发展也较为强劲，画廊业就在这个时候迅速发展起来。在 1992 年就产生了台湾艺术博览会。然而，5 年以后，亚洲遭遇次贷危机的同时，台湾岛也遭受了罕见的地震灾害，这对于需要强力的经济力量支持的艺术行业冲击是非常大的。由于经济发展的怠慢，苏富比拍卖公司在 2000 年撤出台湾使得台湾艺术市场发展进一步减缓，





林磐耸《燕口风光》2016 70cmx70cm 纸本水墨（高氏画廊收藏）

一直到 2001 年索卡艺术中心进驻北京，台湾画廊开始联系大陆，于是两岸形成了互惠互利艺术交流活动。

然而不得不承认，台湾地区在艺术市场的建立上要相对健全，美术馆制度，民众对艺术的接受度都远远超出大陆的平均水平，在艺术资源的调配，和艺术的接受度来说，台湾可以作为中国艺术的重要力量，而台湾画廊、博物馆等艺术机构，依托于大陆的巨大的艺术家和市场资源，所以两岸的艺术交流是地利人和的。

在两岸艺术日益火热的情况之下，“高士画廊”等一批优秀的艺术画廊台湾着手两岸艺术交流，他们致力于经营艺术家，传播艺术和文化研究，借助高士画廊和刘素玉女士的支持，我们希望在两岸共同把持艺术交流的热度，相互学习，共促艺术事业发展。

据本刊所知高士画廊以经营两岸当代艺术家为主，包括油画、水墨画及雕塑家，例如被两岸艺术界誉为“现代水墨之父”刘国松、运用火烧现成品拼贴创作而独树一帜的薛松、有“台湾 CI 教父”之称的水墨画及设计家林磐耸，除此之外，也兼及国际著名艺术家，例如意大利雕塑家乔治·菲林 (Gheroghi Filin)、意大利日裔雕塑家及油画家绪方良信 (Yoshin Ogata)、曾荣获英国女王及加拿大总理勋章的加拿大华裔国宝籍陶艺家颜巨荣 (Wayne NG)。

士之高矣

对于高士画廊，必须先认识刘素玉，其在 80 年代即担任工商时报艺术投资版主编，此乃全台首创的艺术投资版，随后在港台的画廊、拍卖公司工作多年，除经纪艺术作品、策划推广当代艺术展览，并参与多方面学术交流讲座活动，另外，还主持十多次国际艺术创作营销。

目前刘素玉在四川大学艺术学院任客座教授，在国内多个大学开展艺术讲座，关心艺术市场发育，从事艺术收藏教育，并长期从事海峡两岸艺术活动，担任 2013 年威尼斯双年展的评审委员会，目前，她是高士画廊的董事长。

刘素玉解释高士画廊创办初衷，就是了进行两岸文化沟通，至于“高士”之称，是因为高士画廊工作团队认为艺术欣赏及收藏乃高尚风雅之事，可提升精神内涵与生活品位，如此艺术爱好者及收藏者方为高尚之士；而另外一说，现任总经理张孟起及艺术总监张敬亨身材甚为高大，皆在 1 米 85 以上，就身形而言，堪称“高士”。

而自古以来高士意指人格高洁，胸怀磊拓，品位高雅之士，画廊命名为“高士”，再进一步，唐代吴筠所做《高士咏·混元皇帝》中有诗句所唱：“玄元九仙主，道冠三气初。应物方佐命，栖真亦归居。”其中混元应为玄元，是清代避讳与爱新觉罗玄

刘国松 士林之冬 2008+87.6x53.6cm (高氏画廊收藏)



烨字音相同而改，所以，混元皇帝应该是玄元皇帝，于是高士咏实际说的就是老子，从而高士的另一种说法，便是道士也。于是高士一词三意义，盎然兴趣。

高士之格

高士皆以当代艺术为主，除了经纪两岸当代杰出艺术家之外，并透过举办展览、学术讲座、策展文宣、出版书刊画册等方式，致力于两岸当代艺术的推动与交流。

高士画廊在两岸当代艺术界十分活跃，其核心是创建一个各地（两岸、以及世界各地）交流的平台，并在艺术、学术与收藏界之间搭建一个坚固的桥梁。画廊成立于 2013 年，资历虽新，却颇资深，用刘素玉的话来说就是“资深新画廊”。（注：上文有刘素玉介绍，此处便不做重复叙述）

张孟起：现担任高士画廊总经理，曾是资深媒体人，转战艺术领域，以艺术文化宣传为专业，出版多本专论著作，并与刘素玉合著《宇宙即我心－刘国松的艺术创作之路》。

张敬亭：艺术总监，毕业于加拿大多伦多大学，主修艺术史，从小在海外长大，大学毕业后回到台湾，对于中西当代艺术观察深入并有热切研究。

艺术行政孔鸣，毕业于中国徐州师范大学美术学系，随后又赴北京，就读中国艺术研究院，专攻中国书法研究与创作，获硕士学位。她在校期间即参与多项艺术展览行政工作，同时持续现代书法及水墨画创作不辍，2015 年加入高士画廊经营团队，成为画廊行政的生力军。

高士铭文

高士画廊在艺术家和艺术品的选择上，主要以专业艺术创作上至少持续十年以上，已经具有明确个人特色，技法成熟，风格独立的专业艺术家，这些画家往往具有自我成熟的语言风貌，在商业与学术之中寻找一种契合点，他们始终相信，美好的艺术是最为热销，不管是在美术史还是在艺术商业上面都是以绘画的基本审美的概念做基本判断的，技术、思想与表达方式缺一不可，所以，他们在 2012 年 10 月开幕首展“中坚势力”开宗明义宣示：“艺术创作不是一蹴可就，天才也要禁得起千锤百炼，在时间奔流的长河中，坚持踽踽独行，迎风踏浪，生活起伏与市场波动都未能动摇对艺术创作的投入，创造自己独特的艺术语汇者，才能在艺术史上赢得一席之地。他们承先启后，引领风骚，他们是两岸艺术界不可回避的‘中坚势力’”。

在风格意义上来说，高士画廊更关注当代艺术，包括油画、雕塑、水墨、版画、装置、行为等，刘素玉认为，所谓当代艺术并非指时间意义上的“当代”（Comtemporary），而是指

艺术创作上具有的当代意义，创作的材质及技法不必墨守成规，而是综合运用，拼贴、挪用、油画及水墨、书法等皆可自如，手法融汇贯通，切忌生硬不通。此外，作品的内涵具有深刻的精神性、前瞻性，及至批判性、反省性，而不是一味追逐市场热门目标，采用具有眩目的流行性的艺术手法，套一些时尚的思潮理论包装，但对当下现实人生、社会没有深刻的省思，也没有前瞻性的思维，无法掌握未来的发展趋势。

高士画廊一直也会持续经营两岸当代杰出艺术家的作品，所选取合作画家数量不多，主要以质取胜。其将更多的力量投入在艺术博览会的参加上，着手两岸，重视全球特别是海外重要艺术博览会，他们希望做到“立足台湾，横跨两岸，放眼全球”，终极目标是把两岸杰出华人艺术家推向全世界。接触海外艺术，推动两岸当代艺术发展。

高士画廊目前主要以两岸艺术家为主，也扩及海外，包括意大利、日本、加拿大等，未来不排除其他国家。高士画廊所选择的当代艺术家都是长期持续独立创作，对艺术有相当程度的投入与坚持，更加欣赏画面成熟，思想凌落的艺术家，不论过去现在，在刘素玉看来总是坚持走在寂寞的创作之路，自我期许高，不随波逐流，不汲汲于名利，不流于媚俗的艺术家才能创作出真正的优秀艺术作品。

高士流觞

展览活动：

一、高士画廊展览活动主要在台湾岛内，目前高士画廊与大陆艺术家广泛建立合作关系，其中包括：余友涵、孙良、陈宇飞、王易罡、杨述、马堡中、郭凯等艺术家。

其两岸展览包括了：

孙良个展“银色记号” 熊薇个展“悄然去远”
陈宇飞个展“惻隐” 郭凯个展“自觉的风景”
郭凯个展“景·境” 王家增个展“工业印痕”
顾静（现代水墨）个展“静听梧桐”
李纲（现代水墨）个展“水墨元素”

受邀在公立美术机构策划展览的如下：

马堡中、陈宇飞双个展“纠结的错位”于台湾交通大学艺文中心

“汇聚—两岸当代艺术交流展”一聚集两岸杰出当代艺术家，在两岸四地（上海徐汇艺术馆、高雄正修大学艺术中心、桃园县政府文化中心、宜兰县政府文化局罗东文化工场），展期长达半年。参展之大陆艺术家包括余友涵、刘大鸿、吴军、储悠也。（台湾艺术家有黄铭哲、郑在东、林盘耸、侯俊明、林万士）

二、在 2013 年，高士画廊新生不久，刘素玉多以策展人身份受邀在公立美术机构策划展览的包括了：

1、马堡中、陈宇飞双个展“纠结的错位”台湾交通大学艺文中心 2013 年 10 月持续到 11 月。



熊微作品 52cmx71cm (高氏画廊收藏)



熊微作品 2015 70cmx100cm (高氏画廊收藏)



郭凯 《徽州 No.2》 2015 97cmx130cm 布面油画（高士画廊收藏）

2、“汇聚—两岸当代艺术交流展”—聚集两岸杰出当代艺术家，在两岸四地，展期长达半年。包括大陆艺术家余友涵、刘大鸿、吴军、储悠也，台湾艺术家有黄铭哲、郑在东、林盘耸、侯俊明、林万士。

3、“丝路·私路·思路”：由高士画廊策划，邀集两岸艺术家林盘耸（台湾）、杨恩生（台湾）、周刚（杭州）重温丝路。

4、“台湾八景—艺术创作计划 2013-2015”：延续“丝路·私路·思路”的艺术创作计划，邀集两岸艺术家林盘耸（台湾）、周刚（杭州）、薛松（上海）走访台湾，进行创作，并出版画册、举行展览。

5、高士画廊参加 2013 年台中艺术博览会。

三、高士画廊在成长中依托刘素玉的社会关系以及高士画廊内部的妥善管理，高士画廊逐渐成为台湾艺术的新生力量。其在 2014 年先后举办了“风景—郭凯个展”、“工业印痕—王家增个展”、“静听梧桐—顾静水墨画个展”、“水墨元素—李纲水墨个展”、“在东重游—郑在东油画个展”、“现代水墨传教士的圣经—刘国松版画展”。

2015 年高士画廊逐渐开始关注各类艺术博览会，其中参加了：

2015 年 3 月 台南艺术博览会

2015 年 7 月 台中艺术博览会

2015 年 12 月 高雄艺术博览会

2015 年 12 月 于香港会议展览中心，
参加香港水墨艺术博览会

2015 年 11 月 “现代水墨传教士的圣经 2”，
刘国松展览在高士画廊举行。

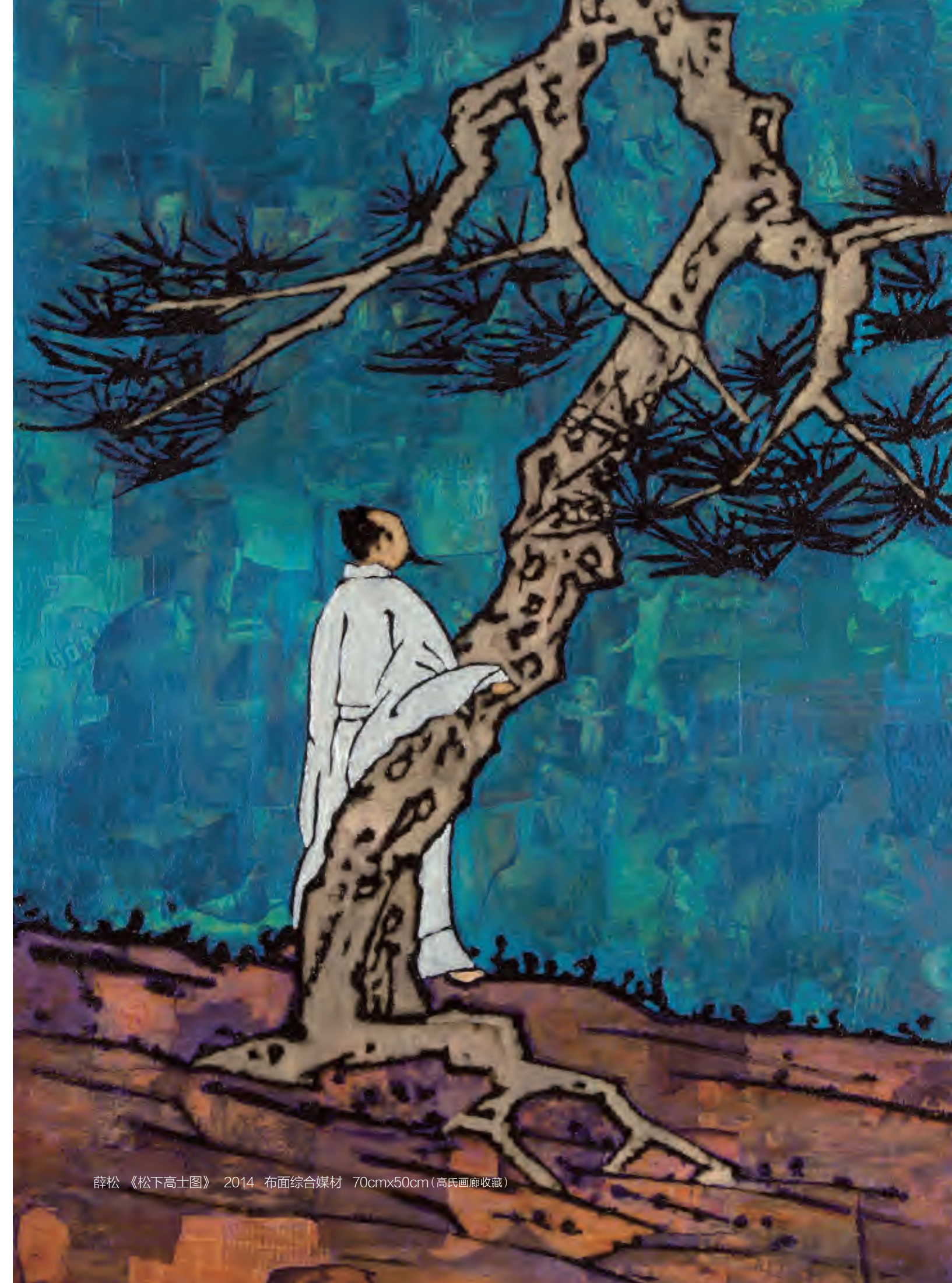
在 2016 高士画廊先后参加：

2016 年 3 月 台南艺术博览会

2016 年 4 月 举办林磐耸“大山无价”展览

2016 年 6 月 高雄港都国际艺术博览会

2016 年 8 月 台中艺术博览会



薛松 《松下高士图》 2014 布面综合媒材 70cmx50cm (高氏画廊收藏)



刘国松
《LKS127 地球何许之 62 》
1971 57.2cmx101cm



林磐耸
《水清石现》
2015 96cmx65.5cm 纸本设色



薛松
《龙腾断桥》
2014 80cmx100cm 布面综合媒材

高士画廊重要合作艺术家

刘国松：

1932 年出生于安徽蚌埠，祖籍山东青州，1956 年以毕业于台湾师范大学美术系。国际知名艺术家，水墨艺术家，现代水墨先行者，誉有“现代水墨之父”美称。

林磐耸：

台湾重要艺术家，其以各种语言绘画台湾形象为主题，毛笔开创的“点画法”别具一格，层次的丰富变化，笔触细腻，结构繁复笔下千变万化有时梦幻迷离，有时生机勃勃，动人心弦，而又引起共鸣。

薛松：

薛松热衷于素材的拼贴与重组；从火灾生还意外激发新的创作灵感，他将这些被火烧过的遗迹拼贴在画作上，成为作品的素材之一，创立新形式，产生新视觉效果，赋予作品新意涵。



熊薇
《1312-8》
2013 100cmx70cm



郭凯:
《方云》
2015 80x100cm 布面丹培拉油彩

郭凯：

郭凯的创作功力深厚，获奖无数，其风景画面清新脱俗，色调洁净淡雅，近乎朦胧，仿佛景物雾景出神入化，画中有墨点点睛，他下笔精准，构图严谨，生于皖南，匠心绘制，绘画带有强烈韵律与节奏感，协调并梦幻。

熊薇：

四川成都人，1994 年开始学绘画，迷恋线条，其画中，有恣意的线条在透气明亮的大气中流动、缭绕，似涂鸦，所以观之放松，景物多有移情作用与心灵情感抒发。



隋丞 ▶▶▶

1965 年生于沈阳市, 1986 年毕业于鲁迅美术学院。深圳大学教授, 中国美术家协会会员, 《中国版画》执行副主编, 中国当代版画代表性画家。

曾获中国鲁迅版画奖; 作品被收入《中国现代美术全集》; 作品被英国牛津大学阿什莫林博物馆、欧洲木版基金会、何香凝美术馆、广东美术馆、湖北美术馆等收藏。

思想与虔诚

——读隋丞版画作品有感

文 / 彭锋

隋丞是一位既强调思想, 又重视体验的艺术家。在中国当代艺术界流行红光亮的艳俗风格和肆意宣泄感官欲望的时候, 隋丞对黑白木刻版画的执着追求显得如此地特立独行, 以至于给人一种宛若隔世之感。但是, 隋丞显然是个当代艺术家, 而不是保持某种技术的技师。按照丹托 (A. Danto) 的说法, 今天的艺术已经进入了它的后历史阶段, 关于艺术史的宏大叙事已结束。由此, 艺术不再有进步的历史, 不再有先进与落后的区别, 历史上出现过的各种艺术形式在今天都可以再次出现。当然, 历史上曾经出现过的各种艺术形式, 在今天要想再次成为艺术, 必须要所有不同。这里的不同, 并不是体现在“外显” (exhibited) 特征上, 而是体现在“非外显” (non-exhibited) 特征上。这种“非外显”特征, 不是我们凭借直观就能够识别的, 而且不是任何人都能够识别的。只有专家或者艺术界中的成员, 凭借某种特别的敏感或嗅觉, 才能识别艺术的“非外显”特征。总之, 由“非外显”特征构成的区别, 类似于“见山是山”与“见山还是山”之间的区别, 丹托在说明某物是艺术而跟它完全类似的他物却不是艺术时, 就引用了青原禅师的这个经典说法。

那么, 构成艺术的“非外显”特征的因素究竟是什么? 按照丹托的说法, 是有关艺术作品的理论解释。丹托的说法, 很容易被庸俗地理解



《都市与浮水者》60cmx45cm 木版 2009



《都市与浮水者》60cmx45cm 木版 2009





《过山车与浮水者》45cmx60cm 木版 2015



《浮水者系列》 水墨 36cmx36cm 2014

为批评家与艺术家之间的合谋：某物是否是艺术，关键不在于该物自身，而在于是否有理论家、批评家、艺术史家去言说该物，从而形成一个环绕该物的理论氛围，将该物纳入“艺术界”（artworld）中。简单地说，某物之所以是艺术，完全是理论家解释的结果。丹托的理论的确包含这层意思。不过，丹托强调，理论解释不能任意进行。理论家并不会点金术，不能任意将某物“变容”（transfigure）为艺术作品。理论家的解释，必须建立在某物自身就具有某些潜在的“非外显”特征上。某物必须有所言说、有所指涉（about），它才能成为理论家言说的对象，才能因为理论家的言说而“变容”为艺术作品。因此，今天的艺术在外在形态上也许与过去的艺术没有差别，但今天的艺术一定得有“说法”（aboutness），一定得指向某种自身之外的思想。从这种意义上来说，今天的艺术家都是思想家。这是丹托艺术哲学的核心内容。但是，正如丹托自己所说的那样，当艺术家变成思想家，当艺术去言说思想的时候，艺术就终结了，如同黑格尔（G.W.F. Hegel）预言的那样，艺术被哲学取代了。

但是，艺术并没有终结。因为艺术还有另外一个“非外显”特征，它几乎为今天所有艺术哲学家所忽略。这个“非外显”特征与言说对象无关，与言说方式有关。当然，我这里所说的言说方式，并不像一些艺术家所说的那样，指的是某种艺术手法，而是指某种艺术态度。艺术手法属于外显特征的范围，艺术态度属于“非外显”特征的范围。用同样的手法做出同样的东西，

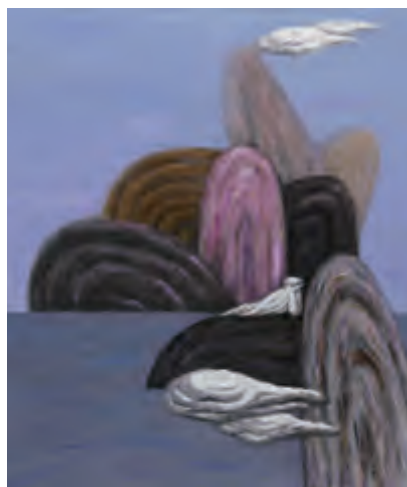
一种是艺术，另一种不是艺术。关键不在于手法上的区别，而在于态度上的区别。艺术需要一种虔诚的态度。这是贝尔（C. Bell）在现代艺术家那里发现的一种品质，它在今天不是被人遗忘就是被人嘲笑，然而，我却认为它是维持艺术身份的另一个必不可少的“非外显”特征。虔诚是一种宗教态度，但艺术不会因此终结到宗教中去，因为还有思想这个非外显特征。如同虔诚可以抑制艺术终结为哲学一样，思想可以抑制艺术终结为宗教。历史上曾经出现过的各种艺术形式在今天还想博得艺术的光环，就必须加上理论的氛围和虔诚的态度。

我之所以说隋丞的木刻是当代艺术而不是延续的习惯，原因就在于他的作品中具有这两个特征。木刻艺术并不年轻，它的各种可能性在前人的实践中都有所体现。尽管隋丞有高超的技术，但这不是我们将他的作品视为当代艺术的主要理由。如果我们回顾一下隋丞的艺术历程，就会发现技术的因素不仅没有加强，反而被适当地弱化了。因为当代艺术的关键不是显示技术，而是让艺术去言说。最好的言说工具就是符号。因为言说的需要，隋丞放弃了写实的技术和表现主义风格，而选择了明显的象征风格或符号表达（symbolization）方式，这在《都市与浮水者》系列中表现得尤其明显：人被固定为人的符号，水被固定为水的符号，再加上挪用的交通标志，整个作品都是由符号构成的。

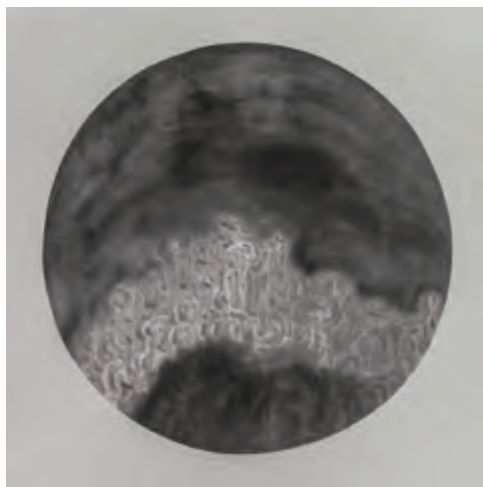
既然采用符号表达方式的目的是为了更好地说，那么人们



《浮水者系列》水墨 .36x36cm 2014



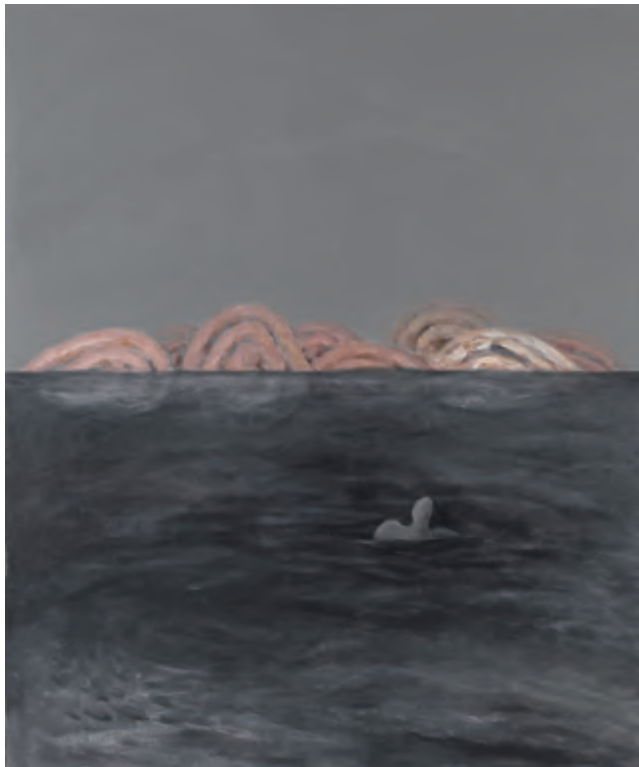
《游观山水系列》100cmx80cm 油画 2009



《浮水者系列》水墨 36cmx36cm 2014



《游观山水之四》 100cmx80cm 油画 2009



《浮水者》 100cmx120cm 油画 2010

自然想知道隋丞用这些符号究竟表达了什么东西。在这个问题上,不同的读者会读到不同的内容。即使作者自己的解读,也不能终止读者解读的多样性。尽管隋丞的作品使用的符号并不复杂,但符号之间的组合或碰撞出来的意义却异常丰富。都市与浮水者,两个相隔有距又暗中有关的事物,它们的并置可以引起人们的无限遐想。它们让我想起了波德莱尔(C. P. Baudelaire)笔下的“游荡者”(flâneur)。一群游手好闲的年轻人,从都市的一个街区到另一个街区游荡,永远不知道自己的下一个目标,直到疲乏和饥饿袭来,进入一个陌生的房间歇息。这种游荡者的形象在本雅明(W. Benjamin)那里被再次提起,并且被推向了一个新的哲学高度。游荡成为人的生存的一个根本冲动。对于现代社会的游荡者来说,理想的地点不是森林,而是城市。城市既有空旷的广场,又有隐蔽的建筑,如同森林一般能够满足游荡者“了望”和“庇护”的不同要求,为游荡者提供无限的可能性。现代都市给人们提供了理想的游荡场所,但并不是所有的都市居民都是游荡者。要成为游荡者必须要学会让自己迷路,要学会用无功利、无目的的眼光来看待周围事物。实际上,波德莱尔和本雅明笔下的游荡者,就是审美者(aesthetician)的化身。与康德(I. Kant)将审美视为无利害的静观不同,波德莱尔和本雅明将审美视为无目的的游荡。人只有在无目的的游荡中,才会去掉各种身份的束缚,而成为自身。正是在这种意义上,我将

审美理解为自我在无身份状态下的逗留(lingering)。隋丞的《都市与浮水者》系列版画,成功地将“游荡者”的形象图像化了。

然而,如果将隋丞的作品视为对“游荡者”的图解,视为波德莱尔和本雅明的文本的插图,就有可能将隋丞的作品的寓意过分简单化了。事实上,我根本不知道隋丞是否熟悉“游荡者”的形象。从隋丞的作品中,我们可以发现许多与波德莱尔和本雅明所描绘的场景不同的地方。隋丞的都市是用道路和交通标志来象征的,并不像波德莱尔和本雅明笔下充满拱门、广场和街道的都市丛林。但是,隋丞用交错的高速公路和交通标志象征的都市,其迷惑性一点也不亚于由拱门、广场和街道组成的都市,而且因迷路而造成的后果也远为严重,因为一旦迷路,那些流畅的高速公路就会将我们带向更为遥远的地方,进入都市之外的领域。

波德莱尔和本雅明笔下的“游荡者”是都市漫步者,按理用高速公路和交通标志来象征都市的隋丞,其“游荡者”应该是驾车族。然而隋丞却选择了更为原始的浮水者作为“游荡者”的形象。隋丞之所以选择浮水者,除了要建立起与早先的《浮水者》系列的关联之外,与中国文化对“游”的理解也不无关系。从汉语的字源上来看,“游荡”、“浮游”都与“水”有关。



《游观山水之六》 100cmx80cm 油画 2009

生命最初是在水里浮游,然后才在地上漫游,最后可能到空中遨游。隋丞用浮水者来象征“游荡者”,不仅体现了他自己的创作的延续性,而且与自己的文化发生了关系,同时还让游的方式与游的场景发生时代错位。隋丞对自身的文化身份的认同,在他所选取的用来象征水的符号中可以找到更加有力的佐证。无论对中国传统绘画是否熟悉,都会从隋丞笔下那些象征水的符号中感觉到明显的中国趣味。熟悉中国绘画的人们,也许还能发现这种符号的演化步骤,找出它的谱系来。事实上,这些象征水的符号,是隋丞从中国画描绘水的图像中提炼出来的。在90年代,隋丞做了一段时间的实验,用现代木刻重画传统名画。当然,经过隋丞提炼为符号的水,既不是自然的水,也不是传统文化中的水,而是具有标志性和设计感的当代艺术中的符号。水与路是矛盾的,是不同时代的游的载体,隋丞喜欢通过并置矛盾来加强作品的张力。

让我最感兴趣的既不是象征城市的符号也不是象征文化的符号,而是那个象征人的符号。与挪用水的形象又背离水的形象类似,隋丞笔下的那个“浮水者”既有意无意地挪用了“游荡者”又有意无意地背离了“游荡者”。在波德莱尔和本雅明笔下,“游荡者”因为他的无拘无束而挣脱了社会赋予他的各种面具,成功地展示了他的真实存在。如果说面具将各种各样的人生匀质化为标准的人的概念的话,那么“游荡者”就是不受概念束缚的千差万别的个体存在。套用阿多诺(T. Adorno)的术语来说,“游荡者”展示的是人的存在的“非同一性”(nonidentity),是对理性推行的同一性(identity)思维的抗拒。按照这种思路,“浮水者”的形象应该是各种各样,然而,隋丞却把它们归结为一个高度同一的符号,一个人的标志,类似于涂鸦中的那个人的标志。我认为,隋丞的这个高度同一的符号似乎更能够表达当代人的生存状态。在波德莱尔、本雅明和阿多诺等人那里,多少还保持着对于个人自由的浪漫幻想。这种浪漫主义幻想将人的异化视为社会压迫的结果,一旦人摆脱了压迫,获得自由,就能充分呈现他的个体特征。然而,随着消费社会的来临,这种浪漫主义幻想破灭了。人的异化,不是社会压迫的结果,而是自由选择的结果。人自由地选择成为非人,成为高度同一的符号。就像我们在世界各地的涂鸦中所看到的那样,尽管这种艺术形式享有极大的自由,但其中的人物形象却差不多一致。由此,我们可以看到,在隋丞的作品中,自由显露出了它的荒诞的一面:人总是在自由地追求最不自由的结果。缺乏自由的人们渴望自由,一旦拥有自由却选择了盲从。

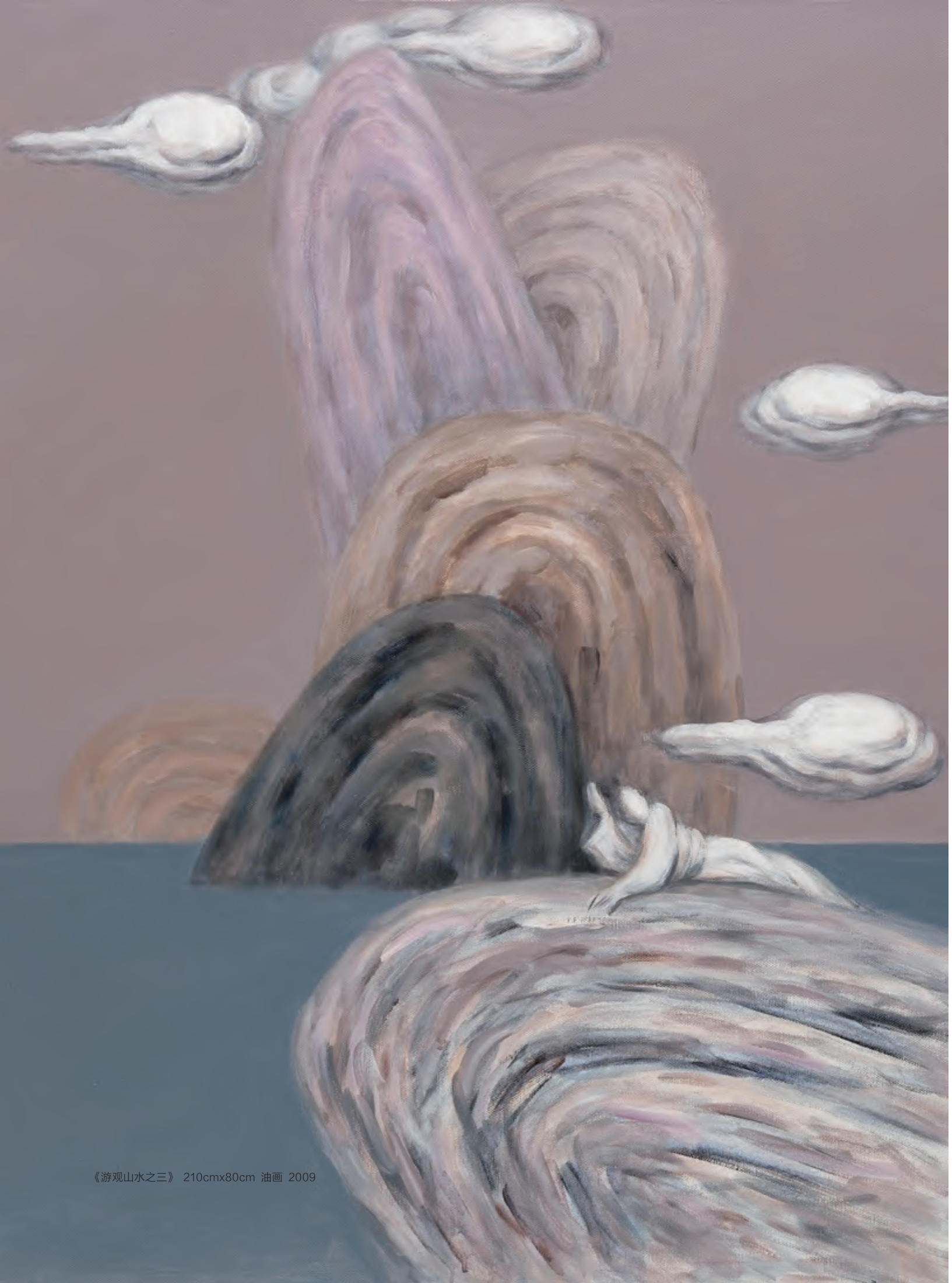
如果这样来解读隋丞作品中的主要符号,我们就会发

现,事实上隋丞是在用象征的方式,阐述当代中国人充满矛盾的生存状态。这种矛盾状态的高潮,就是人生的荒诞性。由于未来的无穷后退,人所追求的东西永远无法实现;唯一能够实现的刚好是人竭力躲避的,那就是人生的终点。人在向自己的终点奋进!就人作为有理性的动物来说,没有什么比这更荒诞的了。

关于人生的荒诞性,在存在主义哲学家那里有很多深刻的阐发,如果隋丞的作品只是对这种思想的重写或者图解,那么它们就无法令人感动,就只是哲学宣讲而不是艺术表现。当代艺术在追求观念性和批判性的同时,往往忽略了艺术的感性特征或在场特征。与哲学用命题言说事物不同,艺术仿佛有一种魔力,让事物直接出场。当代许多艺术作品都缺乏这种魔力,成了直接的哲学宣讲或政治宣言,以至于丹托公然宣称艺术终结了。隋丞的作品仍然具有艺术的魔力。这种魔力究竟从何而来?在幻觉主义作品中,魔力来自于二维平面产生三维空间的幻觉。在表现主义作品中,魔力来自于艺术语言传达了艺术家燃烧的激情。在隋丞的这种具有象征主义色彩的作品中,魔力来自他对艺术的虔诚态度。本雅明在区分原作与复制品时,曾经用到“灵光”(aura)这个概念。复制可以在各个方面跟原作类似,唯一失去的就是原作的“灵光”。这种“灵光”不是理性分析的对象,而是生命感受的对象。本雅明所说的“灵光”类似于我这里所说的“魔力”无论是“灵光”还是“魔力”,都与艺术家的生命体验有关。今天的艺术家热衷于追赶潮流,制造一些与自身存在毫无关联的图像或观念,在享受商业上的成功的时候忘乎所以。这样的艺术家的生存仿佛飘浮在空中,无法获得由生命的根底上发出来的坚实力量。他们的作品有技术,有思想,但无论多么高超的技术和深邃的思想都不会“变容”而焕发“灵光”。与那些追赶潮流的艺术家不同,隋丞对待自己的艺术有一种类似宗教般的虔诚,没有这种虔诚的态度,我们很难想象他能够做到几十年如一日地执着于黑白木刻。正是这种虔诚的态度,让他能够接触到生命的根底,并让作品分享生命的“灵光”。

如同思想一样,虔诚也属于艺术作品的“非外显”特征的范围。但是,我从隋丞的作品中的确能够感受到思想和虔诚带来的某种异样的感觉,或许这就是艺术的“灵光”或“魔力”吧,它们既是如此地清晰可见,又是如此地捉摸不定。

2008年11月17日于北京大学蔚秀园



《游观山水之三》 210cmx80cm 油画 2009



张弛 ▶▶▶

多次在国际国内做展览，长期从事中日两国水墨艺术交流项目，担任上海美术家协会会员、上海书画院画师、恒源祥香山画院画师、日本全国水墨画美术协会理事，目前在华东师范大学艺术研究所担任客座教授硕士生导师。

刹那与永恒之间

读张弛画记

文 / 敦笃

和张弛老师认识只有一年多的时间，若以交情而论，实在很难用世俗的角度来说有多深厚，但是若论情感，却觉得完全消除了年龄和资历之间的差异。生活或者放大来说到生命，总有一些特别奇妙的力量在起作用，人情之间是如此，艺术上更是如此。最初和张弛老师的交流，是从她的作品开始的，虽然作为早已享誉上海的山水画家，她却是表现得异常谦虚，总是很客气的问我对她作品的意见，我则有一种十分受宠若惊的感受。对她的画，若说是意见，还真的提不出什么来，因为那段时间，她把从日本旅居时期对现代绘画的尝试，到早年写生的手稿，以及回归传统之后巨幅的作品，从技艺上几乎是难以挑剔的，毕竟如她那般经历的画家其实罕见，也让许多从艺者艳羡不已——自幼便跟着海上名家学画，常能得到大师级人物的指点，又游学日本接触到了世界艺术的前沿，可以算得上顺风顺水，真是如同那个年代对大学生的评价，叫做“天之骄子”。对一个艺术家来说，有如上的经历，的确是命运难得的礼遇了，若是当今的年轻画家，有这样的境遇，恐怕不知道要



《无声处》90cmx48cm

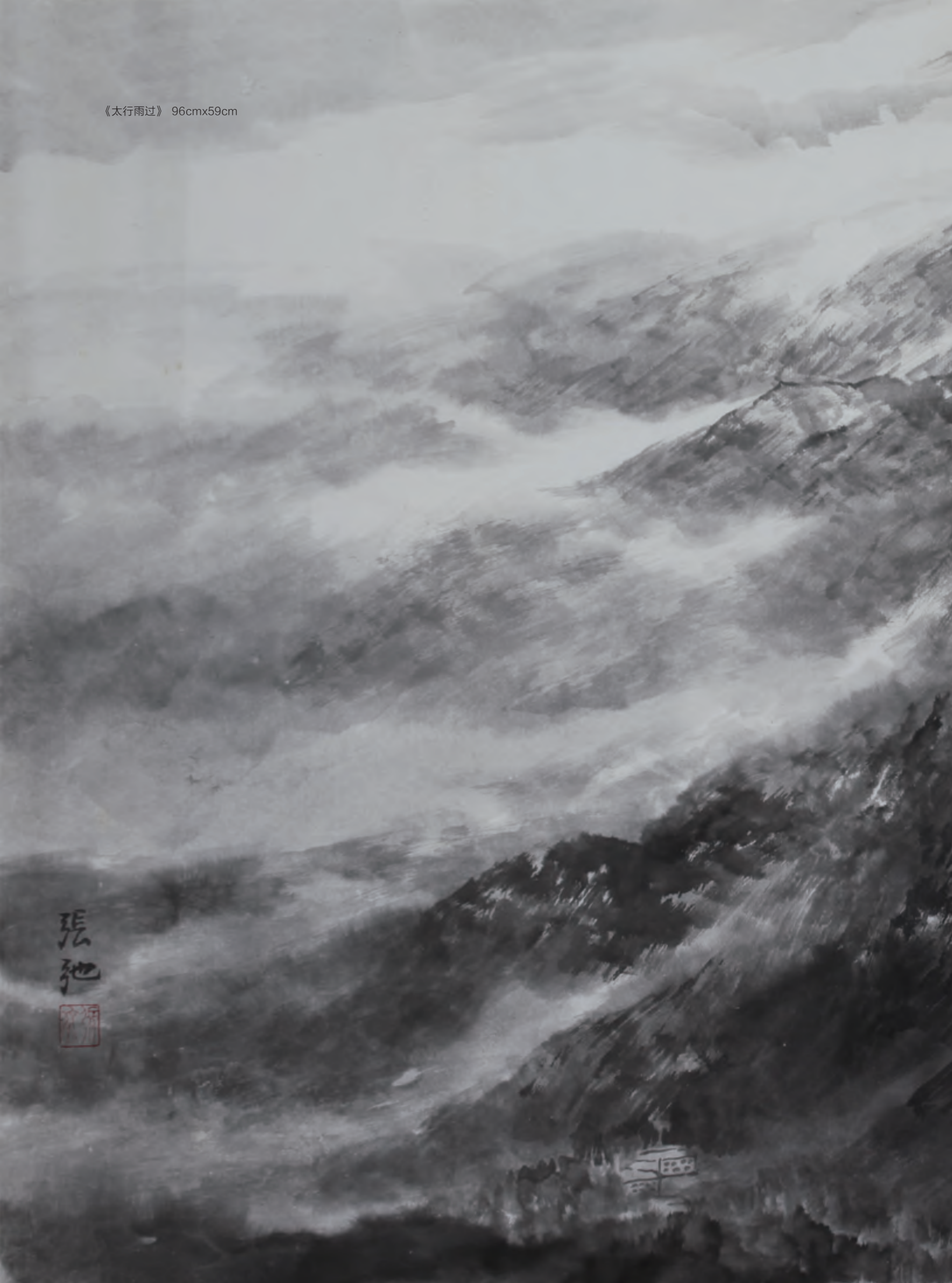


張弛



《晓风处》48x90cm

《太行雨过》 96cmx59cm







《太行细雨》96 x 59cm

如何“得瑟”了。然而张弛老师从她的为人，到她的作品，都是难得的一片祥和气息。

她有着典型江南人或者上海人那种精致、细腻的气质，但却全无北方人满带偏见常瞧不惯上海人的计较与小家子气。当然，这样说，许多上海人便不高兴了，可是千百年来，无论是南北宗之间喋喋不休的争执，还是社会市井层面南北方略带酸味的相互调侃，却也总是切中了南北方人艺术和个性上的差异，北方画家的画作往往厚重磅礴，喜欢用饱满的构图来体现“千仞之高”和“百里之迥”。南方的画家则热衷并擅长于营造优雅、精致的画面、细腻的情调，我想，这不仅仅是历史所赋予的文化气质，也是地理山川所带给南北方人不同的精神情境。

然而张弛老师却热衷于北方雄浑的山峦，常常看到她在太行山区写生的画面，而且在那里一住就是半个月以上。这使我恍然间联想到了二千年前的范宽隐居终南山“留心观察山林间，烟云变幻，风雨晴晦，各种变化难状之景”，终南山与太行山虽相隔千里之遥，然而气质却是相通的。见识过北方的崇山峻

岭的人才可以感受到我想表达的是什么身处巨大的岩石之下，看着脚下的万丈悬崖，方能感知造化的神奇和自然难以捉摸的力量，人，在那一刻不仅渺小，甚至完全被自我遗忘了，南朝诗人吴均有“望峰息心”的诗句，在太行那样的山峦叠嶂之下，岂止是息心，甚至你可以将自我完全忘却。我们现在有个流行的词语叫做“接地气儿”，现代人在城市里住得太久了，和土地之间的距离特别的遥远，即便是走在小区或者公园的道路上，即便身边绿草如茵，各种珍稀的植物甚至可以种在花园之中，但是和土地之间的情感却是越来越生疏和淡漠，今天人很难有古人的那种与自然之间亲密的关系，哪怕自驾游可以到各种名山大川中去，然而几百年前的人在交通不便利的情况下来到崇山峻岭之中的感受要比今人强烈太多，今天的人浑身实际上是钢筋混凝土的气息，而不是真正意义上的地气。

张弛老师的山水画作一扫江南画家常有的脂粉气，那些幽怨的小情小调是不可能出现在她的画作之中的。取而代之的是一种面对神奇造化的自我释放，是将千仞绝壁植入画中恣意的诗情——当代人常对中国画有一种误解，认为所谓的诗书



《云起时》90x48cm

画印一定是物理的呈现在一个画面之中，不题诗就不叫诗意，不画一些烟雨迷蒙、鲜花翠柳就不叫情怀。我想，这不仅仅不叫诗意，反而离诗意更遥远了，诗其实是艺术家内心的一种情景，是依赖作品本身去表达的人文理想。婉约未必尽是莺莺燕燕，豪放也不见得就非得剑拔弩张。一个艺术家，若是可以将自我的情绪、情怀和对物像最真切的感受表达准确，在我看来，这便是最佳的诗意。诗意，是容不得造作的，更容不得编造，张弛老师作品中所流露的情怀：对自然无限的赞美，对烟岚云岫虔诚的欣赏，再加上沉着从容的描摹，便把胸中丘壑呈现在了纸上，我想，古人所谓的师造化一定就是这个意思，因为若没有对自然无限的尊崇，又怎么能够画得出撼人心魄的作品呢？

王微在《序画》里，有一段描述：“孤岩郁秀，若吐云兮。横变纵化，故动生焉，前矩后方，而灵出焉。”这段话一直挺感染我的，我总想，其实古人写出的画论也好，散文也罢，往往都是自己最真切的对所描绘对象的感受，未必就是什么经验和技巧的总结，若把古人的东西当做创作指南来看，恐怕什么也都学不到了，我想，张弛老师是非常明白这个道理的，她的作品里几乎看不到那些近似八股文一般机械的技术堆

砌，而是以最恰当的技巧去表达最打动她的情景，好的山水画家在面对山水之时应该要忘却种种皴法才可以，古人总结出来的皴法实际上仅仅是为了便于归纳，便于在师承之间进行流传。试想，一定是画家先看到山石树木的形态，后找到描绘的方法，而不是先编造出一个皴法，然后再到山中去寻找对应的痕迹，所以，一旦将技术机械化程式化，绘画也就失去了它应有的价值，而变成一种炫技，炫技之于绘画几乎是没有什么意义的。所以每当流连于这些名山大川，张弛老师便置身于那些雄浑的、令人惊叹的自然造化之中，忘却了技巧和笔墨，感慨于万物的雄奇、风云的多变。

我们喜欢用“亘古”来形容久远，然而相比那些巍峨的山峰，相比苍郁的丛林，相比汹涌奔腾的江河，我们人类实在是短暂而且渺小。所以艺术家在面对自然的时候，常有“念天地之悠悠，独怆然而涕下。”的感慨，张弛老师几十年来一直流连于山川之间，对那气象万千的世界充满了真挚的热情，一个艺术家，热爱自然到了这种程度，也一定是一个热爱生命热爱生活的人，而能将这转瞬即逝的时间驻留的，也唯有艺术吧。



乐震文 ▶▶▶

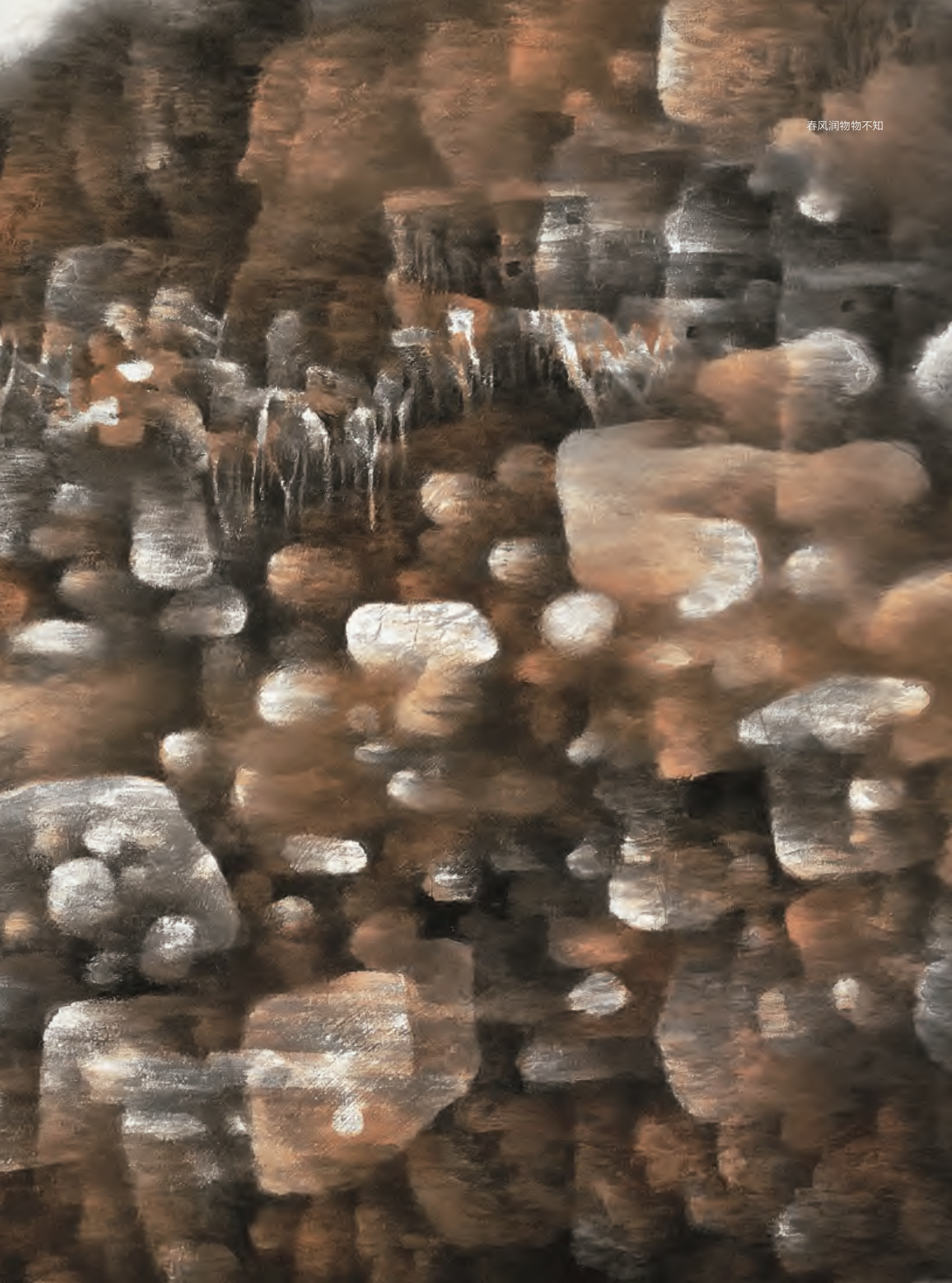
1956 年生，浙江镇海人，现任上海海事大学徐悲鸿艺术学院院长。中国美术家协会会员，上海中国画院兼职画师。上海书画院执行院长，上海现代水墨书画院艺术顾问。

澄怀味象， 希言自然

——品读乐震文山水画作

文 / 王灏







山水画从什么时代诞生的，确实不是一件十分容易考证的事情，然而自展子虔开始，山水画作为中国绘画的重要的表现形式，开始了其近 1500 年的兴盛不衰。虽然在南北朝时期，山水画仅作为众多画种的一类（那时的绘画大致上分为：人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟）等题材，也并未有单独的青绿山水。然而也正是由于魏晋南北朝所在的特殊历史阶段，战乱纷繁，士族贵族们却热衷于玄学、清谈，喜爱游山玩水饮酒论道，服用五石散。写字作画也成了士族贵族们的典型娱乐，因此山水画得以流行，并由一门并不起眼的小画种，在随后的千百年中成为中国画三大门类之一。

山水画成为中国文化史上的重要画种绝非偶然，中国人独有的世界观是产生这种绘画的根源，若说中国山水画和风景画的最本质的区别，应该是西方风景画画的仅仅是风景，而中国的山水画却只是在借山川溪流以“澄怀味像”，不是景物的描摹，而是借图像对景物再创造和再认识，可以说中国山水画才真正的可以称之为艺术，而西洋风景画不过是照相机发明之前对于景物的记录，即便是出现了所谓透纳、毕沙罗等了不起的风景画家。

宗炳在《画山水续》中有“至于山水质有而趣灵，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。不亦几乎？”可见，在中国的早期山水画家心目中，山水画早已脱离了山石丛林，而是一种特有的世界观呈现方式。纵然天人合一的说法是董仲舒、公孙弘等儒家为汉武帝找寻“君权天授”合理性的一种说辞，然而将自然与人的性灵相统一，认为万事万物皆是有精神的内在联系，却是中国人最为独特的思考方式，中国画家的思想也自然构筑在这样的思维系统之中。于是我们可以看到“于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之藁，独应无人之野。峰岫峩嶷，云林森眇。圣贤暎于绝代，万趣融其神思。余复何为哉，畅神而已。神之所畅，孰有先焉。”这是中国古代画家和士族贵族在魏晋之后所沉淀产生的基本思考方式（魏晋以前的名家和绘画实物难以得见，所以无法对其作出判断。），也是后世的中国画家所奉为圭臬的思考方式和行为准则。

只是到了近代，在传统的、诞生于农业中国的艺术思想在遭



遇机械文明、电子文明、信息文明的冲击之后，出现了长时间的迷茫，早年刘海粟、徐悲鸿、蒋兆和等人试图以西方的艺术系统对中国画进行改良，实际上是一种对于经济政治落后作出的防御性反应，是一种文化不自信的表现。之后的近 100 年里，一直处在这样的情绪之中未能摆脱出来，然而今天必须要正视一个问题，文化是否有高低之分？艺术能争论胜负吗？历史上，文化与艺术的交融从未停止过，我们看到如汉唐的佛教艺术都是典型的融合异域文化的艺术，而明清的艺术和艺术家更是深受西方绘画的影响，比如明代的曾鲸、清代的任伯年，都在各自的作品里呈现出油画或者水彩画的影响。

那么对于中国的当今艺术家而言，都是在继承了以往的艺术经验和综合资讯的一个结果，没有谁可以逃离这样的影响，即便一个艺术家说自己在遵循传统，这个传统是要打上引号的，因为他所说的传统既不是汉朝的传统，也不是唐朝的传统，而是中国历史整合之后出现的痕迹，它绝对不是一种风格，甚至不能说是一种倾向。

但是中国绘画有一个特点，就是师承的关系，大多数艺术家的风格都是在这样的关系之下建立起来的，往往，风格背后代表的是艺术家对艺术的理解、追求、情怀、思想和所付出的努力。

在这样的背景之下，我们来阅读一下乐震文先生的山水画作品。之所以追溯这么多的文化背景，是我们需要看明白当今中国画坛到底发生了什么，是什么样的处境，清楚这些之后我们便能清晰的了解每一个艺术家在面对自己作品的时候在想些什么，他的作品有什么样的意义。

乐先生的画整体上是以一种明快多彩的面貌出现的，这个多彩不是色彩艳丽，而是清新且纯粹，明朗但不躁动，纯净但不呆滞，对于中国画家而言，能做到这一点，特别的困难。因为，大多数人用色，要么流俗、要么呆板。中国古人的色彩观和西方世界的人是有所差异的，《道德经》里提及“五色使人目盲……”，这里的五色在我判断，是实指，而非虚指，我们后面要专门谈到“五色”，但是这里有一个特别重要的问题，就是中国人的色彩观，中国人高级的色彩观就是崇尚清雅，



春风润物物不知



漠漠轻寒上岭巅

不喜欢热烈的颜色，当然在元以后则出现了很多世俗化的颜色则另当别论，尤其是明清以来，大红大绿的颜色出现在民间就很多，杨柳青年画便是一个特别明显的例证，因此后世的诸多画家，在用色上非常的不讲究，或多或少则是由于宋元以来的世俗化演进。然而在我们的文化系统中，尤其是文人的文化系统中，仍旧视清雅为一种高级的审美，而恰恰乐震文先生的山水画中的颜色，就是我们所谈到的“清雅”的颜色，古人对色彩的理解肯定不像今天这样的丰富，常常提出“五色”，所谓五色，分上下五色，上五色即红、黄、绿、白、黑；下五色即紫、蓝、粉、湖蓝、古铜或秋香色，合称十靠。从这些颜色中我们可以看到，古人描绘山水，若是着色，必然是在这在这些色彩中进行选择，而复合山水色彩的，自然是绿、蓝（青），不要忘记，复合色是近代油画引进才出现的，中国古代没有，所以，用色，在中国绘画中是一个特别难的课题，能将色彩运用好，的确不容易。

而且，用色最能体现出一个画家的修养，无论东方还是西方。在历史上，色彩的选择是极为讲究的：“尊者用正色，卑者用间色，上衣和礼服用正色，下裳和便服用间色。赤为贵，黑为吉，普通人不能坐红漆的车子，贵族和士人在祭祀、行冠礼或婚礼时要穿玄色和纁色的礼服，即玄衣纁裳。”因此，色彩一事，是一件非常大的事情，也是一件极为艰难的事情，成就一个伟大的画家，色彩或许是最艰难的课题，因为它不仅仅代表的是技巧，还有眼界、情怀和人格。有人认为中国画家不善用色，我觉得这个大错特错，中国画家不是不善用色，而是今天善用颜色的画家太少，中国画的色彩观太过于高深和讲究，以至于许多人看不到古人用色的苦心孤诣。

乐震文先生的用色却让人惊喜，在我看来这是一种上承数千年来文人传统（这里的文人决非科举兴起以来的读书人，而是承接了远古高尚的精神修养的文人士大夫精神），融汇了东西方艺术和视觉经验的色彩选择，这其实是一项极为艰难的创新，不对美术史和文化史有很深的研究，不在创作上经历繁复的实践过程，是不太懂得其中的价值和所付出的辛苦的。

乐先生善于营造单纯色彩里面的丰富变化，在一种色系里面恰到好处地营造出单纯曼妙的色彩幻境，仿佛一曲轻快的钢琴曲，在纯净的色彩主题之下以丰富的色阶来感染读者。偶尔，在他的画面中会出现恰到好处的补色，正如音乐中出现的低音或者高音，将画面的层次和节奏推向极致，这种节色彩节奏感的营造，也是当下许多中国画家所望尘莫及的。

说到画面节奏，除了乐先生营造的色彩韵律，他还极其擅长以富有形式感的画面构成，这形成了他作品的另外一个维度，即空间的张力。张彦远在历代名画记中谈到顾恺之的用笔：“紧劲连绵、循环超忽、格调逸易……”看到乐先生的作品，我便联想到这句话里的这三个词，刚好是很吻合的，乐先生的画

作用笔比较细密紧致，并且容易营造出一种循环变化的节奏感，面对画面便可以非常直接地感受到一种音乐般的韵律，轻松且悠远，他的作品是举重若轻的，细密的皴染却没让画面更加沉重，这与其说是一个本事，不如说是乐先生的一种生命态度，静谧却又乐观，沉着却不呆滞。

我常说，一个人的作品所呈现出来的是这个人，苏轼有诗句叫“腹有诗书气自华”绘画便是艺术家基于自己胸怀的有形的诗，用句通俗的话来说，便是什么人画得出什么样的画。

回头再说时代，人可以追忆远古，也可以向往远古，可以流连于历代文人骚客的情怀和作品之中，但是永远无法回到古代，正如我在前文中提到的，所谓的传统，都是一种基于当下的理解，传统不是一个静态的标准，更不是标有刻度的尺子，艺术家即便穿上长袍居住在深山，你也永远无法回归到那个假定的传统中去，因为你是现代人，你的一切都是现代所赋予的，所以我们可以毫不犹豫地，说，笔墨是追随时代的，即便如那些每天嚷嚷着复古的人，他们的笔墨其实离古人甚远。

乐先生可能在某个阶段也曾向往过遥远的古代，因从未见过乐先生，所以仅仅是猜测，因此我才说可能，但是可以肯定的是，他有极为扎实的笔墨基础，因为从他作品中出现的各种皴法及用笔的方式便可以知道涉猎古今。然而这是次要的，对艺术家而言，停留在技术上而非在表达上，则是失败的，技巧是为画面服务，是为表达服务，而不是为技巧服务，炫技的艺术家不叫艺术家，充其量叫做笔墨工人。乐先生的画面中看不到笔墨雕琢的痕迹，正如大作家维克多·雨果评价文艺复兴的大师时的一段话：真正伟大的艺术家，是不会让观众看到努力的痕迹的，他只给你扑面而来的震撼。这段话深深的影响到了我，你去看龙门石窟的大佛，会去注意它每一刀如何雕琢的吗？当然不会，乐先生的作品便给我的是这种感觉，不事雕琢、举重若轻，却能将气氛、情怀、造化的魅力和自然的美好带给你，让你在画面前流连忘返。我想，做到这样的，才是真正的艺术家。

中国画坛几十年的时间里，要么有人在强势文化面前投降，成了某种文化价值的奴仆，要么沉浸在自己营造的虚幻守旧之中，还在强调用笔点画的生动转折的技巧，而成为历代画家的拾牙慧者，要么沽名钓誉事事钻营。而当今画坛有主见，有主张，有方法，有情怀有崇高目标的人不多，我觉得，乐先生算一个。

因为篇幅有限，还未真正起笔，便要匆匆结束，实在有些遗憾，想说的太多，却言未见得全部尽意，还请乐先生多多包涵。

2016年8月3日写，8月8日增补。

后学王灏



似闻蝉声悦鸟性



车建全 ▶▶▶

1967 年生于天津, 1990 年毕业于天津美术学院油画系, 1992 年至 1996 年任教于天津美术学院油画系, 2001 年毕业于广州美术学院油画系, 获硕士学位, 现为广州美术学院油画系教授。

艺术与基本元素的探究

——从车建全的风景画而来

文 / 孙周兴

1、艺术的“基本元素”是什么？艺术家要用“基本元素”来创作吗？——这是我看了云山雾水的车建全的部分画作后首先想到的一个问题。所谓“基本元素”，我不仅仅是指材料面上的，而更多地是指生活世界里凝聚而坚实的因素和力量，既是创作的引发因子，也是创作的归宿和目标。我认为，正如思想

家要用“基本词语”来启思和运思，艺术家要用“基本元素”来从事艺术创造。

那么，所谓“基本词语”与“基本元素”，两者干脆可以相等吗？我们恐怕还不能简单地立此等式——虽然“基本元素”也经常通过词语而获得表达。





我们的时代以努力摧毁基本词语和基本元素的确定性和稳定性为特征之一。这种破坏工作无疑有其合法性，也有其必要性。因为词语和元素的板结过程本身就是感受和经验的僵固化，需要有一种力量来予以松动，给予解构。但松动以后怎么办？让我们一味在松懈中偷欢、在柔软中沉睡吗？当尼采为神死之后人类彻底解放的自由而雀跃时，他大概没有想到，解构和破坏所致的无边自由往往令人不堪承受。综观已经过去的 20 世纪，解构和革命的力量明显占了上风，而且风气既成，是难以在一夜间消隐的。就好比南美的革命者切·格瓦拉，他的手被切下来之后还幽灵般地在欧洲游荡了 30 年之久呢。

然而，无论是在思想（哲学）中还是在艺术中，依然有一种稳定的、节制的和寻求的力量在不断地生成和展开。就艺术而

言，20 世纪后半叶不光有解放性、革命性的艺术政治的联姻狂欢（我说过，这是不乏积极意义的），也出现了回归本源的坚定步伐。我以为，战后德国造型艺术的进展和兴旺有力地证明了这一点。

回归本源首先意味着对“基本元素”的探索。若没有这种探索，艺术只能是做作的、轻浮的、投机的，因为，只有通过“基本元素”的探究，我们才能接近事物本相。因为，“基本元素”本身是我们生活中的稳定和聚焦的力量，它们无所不在，贯穿我们的生活，构成我们生活世界最基本的意义单位。

2“回归本源”之类的说辞经常给人怀旧和思乡的矫情。实际上，我想说，对本源性经验的重演和重述本身就是指向当下的。艺术家车建全很聪明地说了一句：“倒退也是一种当下的姿态”





（车建全：《重述的时间》）。这是我完全能够赞同的。

在此我愿意来说说安瑟姆·基弗(Anselm Kiefer)的艺术进路。迄今为止，人们对基弗艺术一直深感难以捉摸，一方面是因为基弗对于神秘主义传统、瓦格纳音乐、尼采和海德格尔思想、策兰诗歌等哲学、艺术、文学元素的吸纳，另一方面是因为基弗艺术既传承了波伊斯以来德国当代艺术的创新风格，但显然又有回归传统绘画元素的倾向，遂成就为一种难以理解的当代艺术现象。然而以我看，这些都还不是关键，关键在于：基弗是“基本元素”的探究者。

在新近出版的一本访谈录中，基弗集中讨论了五大“基本元素”，谓“火、水、气、土、空”。这五大元素并非平行并列的，最后一个元素“空”，即世界与大地之间的“空”，对于基弗艺术是一个核心的元素。这是极有意思的。我们知道，在希腊哲学的开端，也就是在前苏格拉底的早期希腊中，思想家们开始了关于 arche 即“本原”的思索，经过开始时各执一端的争论，至恩培多克勒综合为“水、火、土、气”“四元素说”。现在，2500 年以后，艺术家基弗竟然声称：他要探索“基本元素”，除古希腊的“四元素”外，加上一个神秘兮兮的“空”——后者显然跟他对东亚艺术的关注有着关联。

所有的古文明都有探索“基本元素”的经历而且终极指向趋同。古印度的“四大说”说的也是四大元素，谓之“水、风、地、火”，可与希腊的“四元素”相类相等。唯中国古代的“五行说”，讲的是五大元素，即“水、火、木、金、土”，似与古希腊、古印度的四大元素有了区分，特别是多了“木”和“金”两个元素，而少了一个“气”。是中国古人重视“气”吗？当然不是。古人解释“五行”时有言：“行者，顺天行气也”（郑玄），可见“气”对于中国人来说是更重的一元。

在现代技术工业的疏异和间隔作用之下，人类对于“基本元素”

的归属感和依持感渐趋隐失，但这并不意味着“基本元素”对于人类生活已经完全失了作用，相反，它们依然给予我们一种吸力和定力，而艺术家中的高明者，依然走在通往“基本元素”的途中。

3、艺术家应该动用什么“基本元素”来创作？或者说，艺术到底是要探究哪些“基本元素”？这样的问题听起来有点吓人，仿佛我们是在要求一种一成不变的艺术规定性。其实呢，或许应该径直说：艺术是人类文化生成的基本道路之一，因而具有本源性的意义，而艺术家必依于本源而在。

说到底，每个艺术家都是“基本元素”的探索者。差别只在于：有的自觉，有的不一定自觉——而且，自觉者是否比不自觉者更能成事，这真的难说。

在我的感觉当中，车建全应该属于自觉者。车建全的那些空濛的山水作品给人深刻的印象，如我眼下能看到的《亭》系列和《雾中风景》系列。《亭》系列作品是无人的风景，重重雾气弥漫着画面，仿佛有一种从水面向天空的渗透和突破。亭总是处于苍茫山林与凝重水影之间，构成这个“之间”的中心。《雾中风景》系列则是见人的风景，总有一大一小的人形以不同的姿势踟躕于在雾色中延展和隐失的道路上。天地路人，尽在飘渺之中。车建全无疑是制造画面空无感的高手，但同时，他又能充分呈现云山与雾水之间的紧张关系。犹如在基弗那里，“空”是世界与大地的“之间性”，车建全意在探索和传达山与水的交互运动。以思想家海德格尔的说法，天与地之间的“争执空隙”才是艺术真理性的生成之所。天与地当然不是物理质料的堆砌，而是明与暗、隐与显、开与闭的二重性运动。由此来理解的“空”、“空隙”不是空洞，甚至也不是空灵，而是充满紧张和对抗的分合场域。

无论是对于生活还是对于艺术，水都是永远的难题。水是流变之最，也可能是柔静之最。艺术家伊门多夫曾说过：流动的



水很难画。但静止的水两样难以入画，因为其实并没有纯然的静止之水，也没有真正的静如止水。车建全的若干作品很好地表现了水的动静。尤其是通过对雾水的处理（雾本来就是水之汽！），车建全让水升腾而弥漫，使他的风景画里布满了湿漉漉的水汽。

云在天上，水在地上。当我说“云山雾水”时，我指的是车建全风景作品中诸元素的相互交织和相互映射。在云山雾水之间，艺术使流变者固定，使不确定者确定。

4、车建全的艺术姿态算是比较消极的一种。我曾经把这样一种艺术姿态表达为：“艺术中的返回步伐”。车建全干

脆名之为“倒退”。公然标榜为“倒退”，这是要有一点点勇气的。我们已经习惯于“进步”了，但谁能说“倒退”就一定比“进步”不好呢？在这个技术商业时代里，我们难道不是太“进步”了以至于不能“倒退”了吗？解构论者所解构者，自然也包含着这种顽冥不化的“进－退”二元论。

关于“倒退”，车建全也做过一点“自卫”和“辩护”：“倒退是一种平衡，更是一种独立的态度”（车建全：《重述的时间》）。但光有这样的表态恐怕还是不够的。始终有待追问的是：退往何处？怎么退法？

车建全声称要回归宋元绘画，虽然好像是“返回”步骤的应有之义，但我想并非他的真实意图所在。如前所述，真正的“返回”是回归本源性的经验。我更愿意把它称为后艺术的艺术经验。它首先得克服和放弃传统的二元论模式。唯有放弃了传统的抽象－具象之争，甚至克服了中－西和古－今之争，甚至走出艺术－哲学之争，当代的艺术创造才能进入真正的自由境界，才能在回行中实现突破。

因为艺术中的“返回”——或者“倒退”——始终意味着对“基本元素”的探究，所以正如海德格尔把“保护此在借以道出自身有那些最基本词语的力量”当作“哲学的事业”，同样地，我们也应该可以确认和主张，今日严肃艺术的使命之一就是：保护人类创造活动得以完成的“基本元素”。

2011年12月31日记于沪上同济





王家增 ▶▶▶

1963 年出生于辽宁省沈阳市, 1992 年毕业于鲁迅美术学院版画系, 1992 年至 2011 年在鲁迅美术学院。现为中国人民大学艺术学院教授、绘画系副主任, 多次在全国展览获奖, 40 余件作品被国内外美术馆先后收藏。

历史的当代主义

——王家增绘画评论

文 / Ludovic De Vita (法) 翻译 / 王凌云



《城迹》96 (60x70cm) 纸上丙烯

与所呈现出的画面表象相反, 王家增的作品有着诸多的抽象的灵感。比如画面的背景处理, 是一个很好的佐证和抽象应用手法。首先是颜色的选择, 整个作品色调为灰暗的工厂环境, 背景图案是天地一体的灰暗, 浓重的工业氛围立即显现出来, 这个色调确定后在整个创作过程中一直使用。其次是覆盖整个画板的颜色涂抹方式, 让画笔的运动轨迹显现在画布上, 看似十分随机, 却是理解作品审美内在涵义的一个关键点。

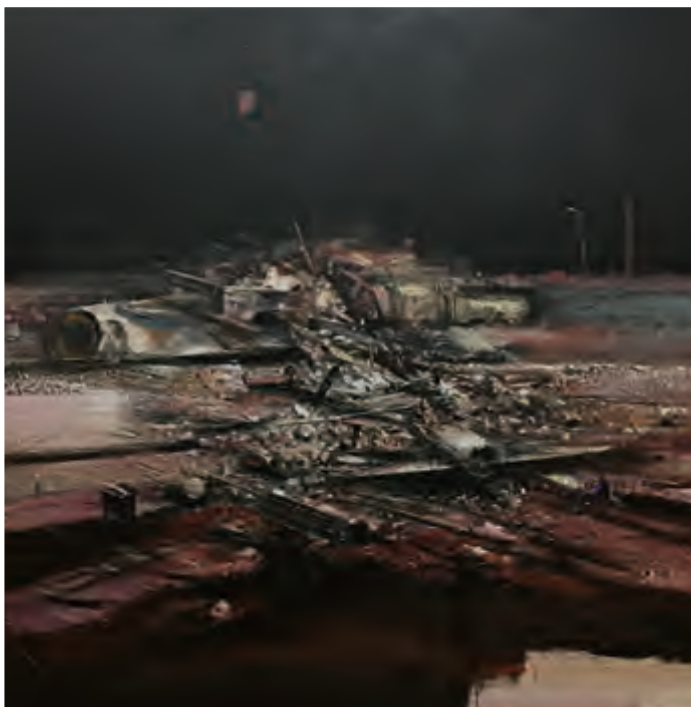
图形的处理, 感觉就像在这个背景前面, 运用连续涂抹方式所勾勒出来的几何图形, 这些图形形成了整个的建筑、承载建筑的空间, 但是这一切都不是具体而精确的, 始终保留着象征性的抽象几何空间划分的感觉。

在这些几何空间划分的前边又出现了更精细的图案——工厂的工人形象、铁盒子和厂房。

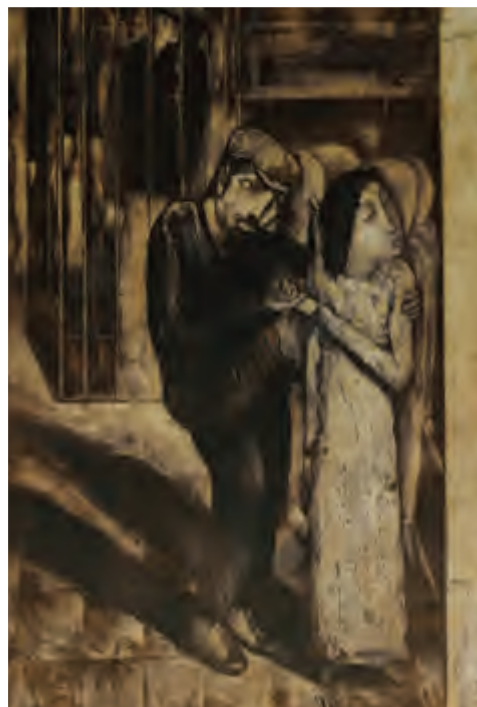
透过这些连续的视觉层次, 我们看到画面形成的几个不同阶段: 背景抽象化、覆盖之上的模糊几何形状和前边更具体的人物。在这之后的最后一步, 艺术家再次运用了背景绘画的画笔随机涂抹方式, 这次的涂抹不仅



《城迹 100 号》(Mark of city 100) (120x150cm) 布面丙烯 2016



《城迹 101 号》(200x200cm) 布面丙烯 2016



《车间里的男女》(69x49cm)2000 铜版

增加了整个气氛的渲染,而且让具体的形象变得抽象而模糊。如同增加了一层面纱,前边具体的人物形象被溶解掉了,退色了,消失在整个的画布氛围当中。这种人物形象符号化的处理方式,抹掉了人性特征,变成一个模糊的物件摆放在盒子里边。

王家增的作品围绕着一个象征性的元素展开,却又超越了简单的象征意义的概念。盒子形状的车皮和货车所承载的货物在这里变成了人。人在这里取代了产品货物,这是王家增想要解读的一个象征性的点,他表现了一种对于将人当做生产线的一部分的产品世界的批判,和对社会主义现实主义价值观和当代资本主义经济规律的反思。

铁皮盒子符号是王家增对工业和当代世界一种讽刺性解读。这个限制了人们生活空间的盒子,是中国发展过程中所造成的现代经济社会生存条件的一种隐喻。50-60年代的中国现实主义绘画表现了人们努力工作、建设国家的人物画面。王家增通过将人物用一种非人性的方式纳入到工业化系统中,对这个时代进行了重新的解读。这种非人性化,人如机器的状况,在作品中将问题和质询带到了我们当代社会。

在王家增最初的作品当中,铁皮盒子是一个个性化禁锢的符号,他让我们看到了被动的被安排在指定位置上的人们。在他的最新作品中,情况发生了一些变化,这个盒子看起来拥有了更进一步的象征意义,他成了超越现实主义的符号。例如在作品《工业日记241号》中,铁皮盒子飞翔在工业场景之上,画面的几何分布变成两个不同部分,原来与工厂环境紧紧相连的盒子超脱在他的上边,好像是在逃离系统赋予他的角色。色调上增加

了明亮的色彩,让人感觉逃离这个备受束缚的环境是完全可能的。这样的场景,也出现在他的近期其他作品里,场景从灰暗的工厂演变成一栋栋房子、汽车,环境逐渐现代化。然而那拴着铁皮盒子的绳索依然没有变,现代化的转变,只是这个权力系统的一种形式变化和禁锢条件的演变,画中的人物始终没有真正摆脱被束缚的非人性化状态。

画面人物的历史面孔成为了当代现实世界的一个快照。我们不需要创造一个全新的当代人物,放置于他的最新创作背景当中。不同于如今艺术中喜欢使用当代元素描述当代生活的趋势,王家增不怕不符合潮流,不合乎时宜,他将当代问题的提出放置在一个历史背景下。

王家增的作品像一面记忆的镜子,让人看着一个工业时代,却联想到我们所处的年代。没有什么像王家增所描绘的工业世界一样更接近我们的真实状况,当代社会的环境建筑发生了变化,而人们的真实状态,束缚与挣脱的对抗却始终没变。当代人不经意所遗忘的东西在王家增的作品前被重新提起。

王家增的作品关乎一段历史,给置身其中的观者带来的感受,却不是简单面对过去的历程,或者展示过去的生活与传统,而是让当代人面对作品,联想现实,在他所看到的和他所了解的世界之间产生共鸣,进而形成他自己的认知。这样的思考会帮助人们了解所处现状,并激励他选择生活、超越自我。

这就为什么说王家增的作品是彻底的当代艺术,他质询现存的深层次问题,他唤醒了当代世界的人们。



《城迹 83 号》 Mark of city 83 120cmx150cm 布面丙烯 2016

接 2016 7/8 期, 专题报道 128 页



见证“通灵感物”








——月牙河神遇与臆想

顿子斌

5、俗话说：人在做天在看，我做的三种艺术形态——书法幻线、幻线摄影、汉字幻象似乎月牙河全知道。脱离汉字的线条自由组合，金开诚先生称之为幻线艺术。未完全脱离汉字的线条组合，我称之为书法幻线。与此相对应的摄影称为幻线摄影；而汉字幻象则是由汉字出发形成的绘画，而不露汉字痕迹，它“三分人意，七分天成。”（赵玉昌语），所以才有“幻子幻子幻子”之谓？这仿佛一种深情的呼唤，抑或对我所做艺术一种肯定？且是以传统的形式对现当代艺术进行肯定。而且它们出现在我生日前一天（这一天天津称为垂生）。6月11日夜我再检点这些图片，在其中的一幅图片里又发现了“幻子”的身影（图6、图7）。不过这次它采取了包围结构——“幻”草写，将“子”包裹其中。“子”为行书，字形明确，笔势肯定，颇似元代大书画家赵孟頫的手笔（坦率地说，十几年前，我极不喜欢赵的字，近几年倒颇感亲切）。紧接这一包围结构之后，是一个头像。二者相连，月牙河不但赐号，还赐我一个头像，学生说与我神似。孔子曰：“五十而知天命。”莫非月牙河以赐号和赐象的方式作为我五十岁生日的献礼，并嘱我以此安身立命？

6、另外，还有一个疑似汉字（图5）。它由左右两部分组成，左边似“甘”字的古今合体。右边为甲骨文“𠂔”（艺）的右半部分。见《象形字典》的解释：

“甘”是“甜”的本字。甘，甲骨文在“口”（嘴、舌）中加一短横指事符号指事符号代表口腔内的舌头或嘴部的动作，整个字形表示用口、舌品尝美味。造字本义：用口舌品尝美味。

金文、篆文承续甲骨文字形。隶书误将篆文的“口”写成“甘”，导致字形面目全非。当“甘”逐渐书面化后，籀文再加“舌”另造“甜”代替。“甘”作为形容词与“甜”同义，但“甘”多用于书面语境，“甜”多用于口语语境。

<http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=726>

<http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=2534>

似乎月牙河在这里造了“𠂔”的异体会意字，它由“甘”和“丸”组成，“甘”似桶，“丸”似一人拥抱桶痛饮或沉醉状，暗示我甘于“幻线”、“幻象”，乐此不疲？

7、这两幕不但前所未有，就我个人而言自然也更难得，因为

它们转瞬即逝。我也只是偶然来到这里，它们不是突然出现，而是在我站定之后，并且是拍了几张之后才出现的，似乎在特意等我，否则怎么那么巧合被我拍到？

8、它们转瞬即逝，化为其它“画”面，不留汉字痕迹。而不模拟自然，由字直接成画，这正是我作画的方式。

进一步我们假设以上每一点也都是巧合，当八点巧合集中到一起时，应该不是偶然或巧合可以解释的。

莫非幻线和幻象感动了自然？被自然感动而有艺术家，而艺术家感动自然以前从未听说。近年我听说过多例，它们发生在艺术家李铁军身上：两次展览下了两场大雾。一次上上国际美术馆，一念之下，外面伸手不见五指；一次北京顺义新京派展，他先在展厅造雾，五分钟后，京城大雾迷漫。一位见证这个事件的艺术家告诉我：本来从京城到宋庄开车只需半小时，那天他开了三个小时。另一次，他去河北省去拜访某位艺术家，车下高速公路时，他想今天应该下雪。画家的工作室外栽着梅花树，已有梅花绽放，他说：“要是下雪就好了！”说完，雪花便飘了下来。别忘了，当时可是晴空万里。当然类似的神奇事件还在他身上发生过好几次，这里就不一一列举。

“艺术起源于巫术”，巫术产生的前提是“万物有灵”。这是西方理论界的主流观点，但也只一个假说，但是今天它却变成了现实或许这就是传为王羲之老师卫夫人所言“通灵感物”吧！“感于物”容易，但“感物”难。或许，艺术最高境界不是被自然感动进而感动观众，而是感动自然。当然这可遇不可求。评论家九根针解释说：根据印第安道冈人巫师唐望的观点，当自身的能量和看见物的能量在相触的“聚合点”照射产生共振时，知觉便会发生。由于聚合点能照亮任何它所接触的能量场，所以当它移动到一个新的位置时，它立刻照亮了一群新的能量场，使它们被知觉，这种知觉就是所谓的看见。看见就是不是通过想象，而是觉知具体的事物。这种觉知不是靠语言来了解。这种觉知是“看见”，是由个人性情来决定的。九根针进一步解释说：“此刻艺术家被自然照亮，不是艺术家看见自然，而是自然看见了艺术家，而此刻艺术家本身就是巫师。”这是目前对我在月牙河的遭遇的最好的解释。我被月牙河看见，乃我自身的能量和看见物的能量在相触的“聚

合点”照射产生共振。熟悉汉字发生史的人知道，汉字的产生与巫术有着密不可分的关系。我在月牙河的遭遇似乎再一次印证了汉字与巫术的关联。

月牙河神遇的实际意义在于，它见证了书画同源是怎样发生的，因为今人无缘目击这一过程。它提示书画同源有两个源头：一是抽象，二是具象——象形，而在许慎的《说文解字》中，抽象（指事）在前，象形在后。在这里其顺序与《说文解字》相同，而且它还见证了书画如何合流，即（汉字）草书被解构变成一种新的抽象画，包括汉字幻象，以及象形演变成抽象及新的具象，包括象形。当然这一演绎是自然的行为而非人为。

月牙河“神遇”是一根线条的幻化。本来电线杆的影子是一根直线，但在风力的作用下，她变为曲线和少量直线，她们或以单线存在，或以多线并置，幻化为汉字及各种造型。其令我困惑之处在于：作为单线的电线杆影子在水中本应作“W”或蛇形线作单线条运动，何以一根线条会展开为多线条的同时并置？

科学已经证明，艺术在一定程度上可以感动动物和植物，乃至无生命的事物，后者更不可思议。我想最不可思议的是，这种感动在无生命的事物身上以文字的形式呈现，它不但认识汉字，而且会造字。最近两江学者张强和我们讲起他亲身经历过的几次异象，前两次成为他建构“踪迹学”的强大动力。异象暗示或预示着什么，就像地震前的征兆或梦境，李铁军和张强的经历想必也如此。但自然直接以文字提示似无前例。

众所周知，文字的产生乃是文明的标志，它是人与动物的明确分野。莫非自然真的有灵或意志？如此“物质文化”的提法便饶有深意了，善待自然也就非同小可。

2015 年 7 月写于幻线居

补记：

多位当代艺术家称我拍的树影视频为幻影，但一开始我却转不过弯来，我的本义并不是拍这个，而是拍抽象。现在看来，幻影也属名副其实，因为动态的影子确能幻化出万千形象，包括非具象和汉字。它们是光与风的合鸣，鬼出神入，令人称奇。拍案，

我不过是一个忠实的记录者。

2015 年我在月牙河曾神遇四个“幻子”，前三个分别对应书法幻线、幻线摄影、汉字幻象。另一“幻子”之“幻”则不知何指。莫非天启？这一年夏天我突然开始正式拍影子视频，秋天则大批量地拍，以至被称“幻影”（以前几乎看不到或不注意这个东西）。至此最后一个“幻子”之“幻”找到了落脚点。此生和“幻”字结缘，有一种身不由己的感觉。当然由书法幻线、幻线摄影、汉字幻象而幻影，呈现为一种递进关系，其逻辑线索还是清楚的。

一棵电线杆的影子居然在河面先后摆动成四个“幻子”，暗合我的四种幻化艺术形态，这是本身也是一种幻化，也是巧合。“幻子”不以别的形式呈现，而偏以影子呈现。我拍的影子最多，似乎是对我的一种肯定？当然也是一种巧合。无巧不成书，但巧合太多了，就不只是巧合了。

这种以文字和图画形式呈现的天人感应现象，除了“河出图洛出书”的传说之外，似乎前所未有的。目前科学界恐怕也难以解释。作为当事人与亲历者，我也无能为力，而只能忠实地把事件记录下来，并做一些猜测与臆想，供学术界研究。

杨卫批评专题

- 1 批评者的全貌
- 2 艺术思索
- 3 散文
- 4 诗情

[前言]

批评者的全貌

文 / 陈工布

我常常讨论的一个话题是：中国的批评到底怎么了，中国的批评家们怎么了？但凡厌倦了各种场合，打算踏实下来做点实事的人，往往都有被突如其来的诱惑所牵扯的经历，所以我们不要一概去估计批评者的难以尽责，而是要在这样的一个环境中留出一些区域给予那些愿意投身艺术批评之人，让他们在一个相对简单的学术环境之下。

萨特曾经谈论到，世界从本质上来说，是我的世界。没有世界，就没有自我性，就没有人，就没有世界。世界是由每一个活跃的个体组合而成，他们在各自的思维中活跃着，按照这样的逻辑，就验证了萨特的结论，“人除了他自己认为的那样以外，什么都不是。”那么人永远的先决条件总是先是他自己的存在，对于艺术评论者来说首先是要面对自己的“存在”，他们在面对艺术品时，首先面对的是自己如何去看待作品，所以人在观看艺术作品时就是一种阐释过程，就如伽达默尔所讲的那样，我们无法完全排开主观意识对客观的判断，那么我们将自己的意识融入进去，这样就变成关乎于当下的理解，放长远点来看，带有自我意识的世界也便是历史了。

所以，在我看来，一个以艺术评论作为终身事业的人，保留自我意识是首先的业务素养，一个毫无意义机械的累积只能是时空中的无意义重复，然后，杨卫意识到了，批评者面对的最重要的意义是如何成为一个处于当下历史的人，他知道，艺术随人而来。

另一方面，世界给予神州大地的故事，千千万万，在精彩纷呈的世界中我们需要意识到的是，许多人将自己出卖换取批评的可能性，我们知道没有人会是批评的工具，每一个人都是自我的，评判者介于艺术家和艺术理论之间，他们怀着需要体验艺术家的感性创作逻辑，也需要提炼哲学之中所蕴含的思维成分，在这种纠结中，批评家往往会陷入一个自我的规则，好或者不好，我们面对的世界中每个人都是自我，一个批评者，或者一个批评家应该首先面对的不是艺术家，也不是艺术品，而是埋藏在艺术里面的深刻的、苦难的和悲痛的复杂历史情绪。一个批评者必定是一个情感健全的人。

杨卫说：“最危险的健忘是，刚开始他们忘记去爱别人，最后在他身上再也找不到值得去爱的地方了。”在现当下语境中这便是用对了地方，因为但凡人做艺术，不能接受他人，不能去爱他人的艺术，那么他的艺术生涯似乎已然结束了。

我们试图将杨卫先生的全貌展示给大家，受限于篇幅的限制，本刊从散文、诗歌类型，再到记叙文，最后是评论和研究三个大的方面去勾勒杨卫先生的总的印象，想要将当代艺术批评失去关注的人本身历史再度回溯，杨卫先生的批评专题便是这样，一个人，一个批评者，一个艺术人，各个方面构成了完整的杨卫，少一分不是，多一分也不是。

<< 批评者的全貌：艺术思索 >>

当代中国为什么没有 艺术大师？

文 / 杨卫

当代中国为什么出不了艺术大师？这是一个问题。记得二十世纪九十年代初，美术理论家刘骁纯曾经谈到过此类问题，他说大师级的艺术家出现，同时也需要伴随着大师级理论家的产生。这其实只是把问题给提示了出来，但没作任何解答。我能够理解刘骁纯当年说这番话的苦衷，毕竟那时候的中国现代艺术及其现代文化正处在激烈的转型时期，还没有自身相对完整的历史可以拿出来考量。巧媳妇难为无米之炊，理论家不是孙悟空，不可能腾空而起越过自己的创作时代。然而，问题是时至今日，当中国现代文化及其现代艺术经历了近一个世纪的潮起潮落，凝聚了几代人的心血，涵盖了几代人的价值追求之后，我们却仍然只能看到一些在国际舞台上操作成功的范例，而始终见不到有着巨大创造能量，并有可能影响世界文化的大师级艺术家的出现。这，不能不说是一种遗憾。

那么，究竟为什么当代中国出不了艺术大师呢？原因当然会有很多，但我想最主要的原因，恐怕还是跟我们现代文化的先天不足有关。因为现代文化并非中国原生态发展起来的一种文化，而是一种引进文化，是在西方强大文明的冲击之下所做出的一种被动回应。因而缺少文化自觉的根基和不断繁衍的源水。尽管“中国对西方文化的接受，既是在对本土文化沉痛反省中开始的，又是与西方思想界正在反省西方现代文化同时进行的”（栗宪庭语）。但有一个根本问题不容忽视，那就是西方思想界对自身现代文化的反思，本来就是他们现代文化发

展的一个内部环节，是完全自觉性的，既被他们历史发展的眼光所牵引，同时又有深厚的人文主义传统作为意识的铺垫。而我们却是在告别自己的传统，抑或是被动的从接受西方现代文明开始的。所以，同样的反思，我们却只能顾此失彼，无法站在人性的基本立足点上审视人类的全貌。门户开放转化了时间与空间的关系，造成了文化重心的失衡，把中国变成了“落后”，西方变成了“先进”；中国变成了“传统”，西方成为了“现代”。而经由“师夷之长技以制夷”（魏源语）的思想命题发展到“打倒孔家店”（陈独秀语）的呼声，又进一步加剧了价值的倾斜，使中国的现代文化建构在全面引进“德赛”两位“洋先生”的同时，脱离了自己的源水，失掉了传统的根本。

二十世纪八十年代的“新潮美术运动”，作为中西文化碰撞的组成部分，再次包容了“五四”以来新文化思潮的基本特征和主要问题。“新潮美术”既是对这些问题的反应，同时也是一种理想化超越。在此超越的过程中，出现了“文化寻根”的思潮，美术界也涌现出了丁方那样的人物。丁方早在八十年代初就毅然走上黄土高原，不仅是为了探寻艺术创作的文化母语，更有一种超越现实文化矛盾的宏愿。即希望深入到广茂的土地上寻找一种大人类的文化精神。这也正是栗宪庭提出“大灵魂”的价值内涵。栗宪庭曾在八十年代的一篇著名文章《时代期待着大灵魂的生命激情》中呼唤博大、深沉的境界，实际上就是希望能够超越一个多世纪来纠缠不清的中西文化碰撞的历史问题，获取大人类的启示。可问

题是，如果大灵魂的理想没有人的内容填充，也就是说如果没有西方那种人文主义从神学枷锁下解放出来的漫长历史铺垫，必然容易滑向其反面，那就是空洞。我总觉得 1989 年后文化思潮及其艺术观念的变化，是历史的一种必然。因为理想的空洞造成了脱离人的现实倾向，使越来越多的年轻人产生了厌倦情绪。所以，迫切需要提出属于人自己的问题，这也是艺术潮流更迭的一个内在线索。然而，这种潮流更迭造成的“近距离”（尹吉男语）自我关注，又使得自我的反思屏蔽了生活中广阔无垠的内容，失去了跟历史和土地深切交融的关系，因此也缺少了文化制动的原始能量。这也就是九十年代以后方力钧的出现，其作品中的自我主体形象总在游离状态的原因。

方力钧的艺术产生在 1989 年后“逃避崇高”的文化背景下，横向连接了王朔的“痞子文学”。王朔以“码字者”自嘲来解构文学的神圣性；方力钧则把艺术创作比喻为人的“排泄物”来消解其精神内容。这种讽刺与自嘲正好与八十年代的文化追求形成了一个相悖的反题，进一步打碎了北岛在七十年代末提出的一种人文观：“在没

有英雄的年代里，我只想做一个人。”所以，也成了方力钧艺术中的一个价值漏洞。尽管他后来离开“玩世”主题，说自己是“嘲笑崇高、崇尚尊严”，但其价值失落的先题却成了一道难以逾越的鸿沟，切割了他对尊严的塑造。因为没有英雄的背景，人格提升不起来。同样，没有崇高意识，尊严便无从谈及。

事实上，西方人文主义从中世纪神学枷锁下解放出现，提倡人的尊严，是一种从神格到人格的转换。也就是说人文主义的发展有着广阔的神学背景作为资源。正如文艺复兴时期意大利作家瓦尔奇所言：“理智所判定的，从来就是上帝的意旨”。之所以西方的历代文化大师们总是能够站在人类的高度上审视问题，得出“我认为人类的一切都与我血肉相关”（泰伦修语）、“伟大的作家是生活的尺度”（塔西佗语）、“我的国家是全世界”（但丁语）、“认识你自己就是认识历史”（孔德语）、“世界是我的世界呈现于此”（维特根斯坦语）等等这样一些伟大认识，都是因为有着崇高视野的折射。如果无视这样一种崇高价值，孤立地谈人的尊严，是根本谈论不起



来,更是难以伟大起来的。这其实也是鲁迅的悲剧。鲁迅在“五四”以后提出“立人”的主张,可谓是对新文化运动最有价值的人文填充。但因为缺乏更为广阔的人文及其历史背景,至使鲁迅也只能投入毕生精力去批判自我民族的劣根性,因此而成为民族大义上的思想巨人,却跟人类整体的文化启蒙失之交臂。

鲁迅的悲剧是一个民族文化的悲剧。正是这种民族文化的现代性缺口,使一个本可以影响世界的深刻灵魂,变成了仅仅只是对民族文化内部伤痛的补偿。然而,尽管鲁迅留下了他的时代遗憾,但他毕竟以女娲补天般的勇气弥补了一个新时代的价值漏洞,为我们通往现代性的征途打下了一个广义的人性基础。由这个基础往上拓展,中国现代文化的建设本也可以铸成高楼、砌成大厦的。可惜的是,文化革命与社会革命的屠刀砍断了这个头绪。而更加可惜的是,八十年以来的重新拾取,刚刚在探索人的现代价值上露出形象的端倪,却又因为商业大潮的接踵而来,淹没了价值建构的热情与历史创造的冲动。

商业本来并不是一件坏事,资本的占据也是人性解放的一个台阶。但如果自我的主体还不健全,仅仅只是希望将这种人格的缺口





放到商业市场里去弥补,那么,不仅得不到弥补,相反,还会被不断消解。其实,西方商业化进程也是伴随着人文主义历史发展起来的,是人从神学枷锁下走出,为人的自由重新确立的交换关系。人与商业本来属于鱼和水的孕育和滋养关系。而我们的商业化却是潮水般突如其来,毫无人文历史的铺垫与准备。所以,很容易形成对人及其现代价值的消解力量。尤其是今天,商业市场的控制权实际上被西方人所掌握,这就使得中国艺术家在追求商业成功的同时,会不由自主地转变自己的视角,慢慢学会用“他者的眼光”(邹跃进语)来理解事物,看待问题。

美国汉学家宇文所安早就注意到一种与此相关的创作现象。他说某些旅欧旅美的中国作家因渴望“走向世界”而产生了一种“全球影响的焦虑”。继而在评论北岛的一本诗集英译本时说:“诗人写作不是纯粹为了自娱,他们心中有想象的读者,这些想象的读者有可能影响甚至决定他们作品的基本特征有的诗人(如北岛)用中文写作,但是他们想象中理想的读者却是西方读者,有意无意会揣摩那些读者的兴趣好恶。如此这般制作的诗歌是专供翻译的诗文……”

宇文所安的这段评论当然不只涉及到旅欧旅美的中国作家,也包括旅欧旅美的中国艺术家们。我所看到的那些在当今国际艺坛上活跃的中国艺术家,诸如蔡国强、

徐冰、黄永砗、谷文达等人,就都带有类似北岛的特征。我曾把他们的创作说成是一种文化配对的游戏。也就是说在他们的作品中很少有主体意识的呈现,即便是他们的艺术不约而同地吸收了一些东方文化的古老原素,但也基本是借用了西方人的视野,或者说是为了取悦于西方观众,有意识地来挖掘自己的“民族讽寓”(杰姆逊语)。实际上,这跟张艺谋的电影并无差异,也都是在异国情调的气氛渲染下,自觉充当着西方中心主义的边缘文化注释,不断为“第一世界”提供一种有关“第三世界”的神秘映像。而更加致命的问题还不在于此,更在于他们成为了中国人“走向世界”的某种成功标志,继而对整个中国艺术创作界的全面影响。当中国的艺术家们都假以这种所谓“民族讽寓”来消除“全球影响的焦虑”时,也就屏蔽了放眼天下的胸襟和视野,使得“走向世界”的命题成为了某种现代价值上的空壳,越来越脱离了人的本质,远离了人类的普遍经验。到头来,一次一次走到世界舞台上的也不再是人,而是一件新式的唐装,一道夹着三明治的春卷,或者一种王婆卖瓜的讨好策略。如此的情形下,还来期待从精神意义上影响世界文化的艺术大师的出现,恐怕只能是一场泡沫中的幻梦,一种贫瘠中的奢望了。

于通州

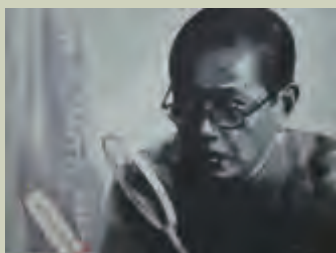
2005年3月6日

我不喜欢陈丹青

文 / 杨卫

不喜欢陈丹青，我有三个理由：第一个理由是依据他现在所画的画，语言过于直白，观念过分简单，就其视觉给人的感受而言，已经无法满足当代人丰富的心理期待与视觉要求，对年轻人更是难以再像他以前的作品那样提供出营养。

陈丹青心灵手巧，画儿画得溜，这是广为人知、毋庸置疑的。作为中国当代绘画这块开先河的人物，陈丹青早在我辈尚不清楚油画为何物，还在泥地里穿着开裆裤打滚的年龄，就已经拾人牙慧，摸到了欧洲古典绘画的大体轮廓。他早年的《西藏组画》，与其说是表现了吃苦耐劳、坚忍不拔的藏族人民，不如说是在从事另外一件更具有文化意义的事，那就是将欧洲正宗的古典油画技法拿到中国，对多年受意识形态影响而成为主流的“苏派”油画进行了一次穷根究底地反驳。我总觉得陈丹青的《西藏组画》之意义，并不在于他表现了边缘视点的西藏，也不在于他显示的技巧如何如何之好，而恰恰在于他所使用的艺术语言在其语境上的错位感。即在一个缺乏欧洲人文主义传统的国度里，对欧洲文化传统分泌出来的一种艺术样式进行溯源，所显现出的某种后现代艺术特征。尽管对于作者本人，拿后现代提前操练并非初衷，表现藏民纯属感情冲动，但因为选择的语言方式上的错位感却使其绘画具有了超前性。正如陈丹青表现西藏却并不用西藏的唐卡画风，也不用中国绘画的白描或写意，而偏偏情有独钟地选择了过去时的欧洲古典主义绘画语言一样。这种有趣的挪用与错位所包含的双关意向，一方面是在引入欧洲古典绘画的技巧，另一方面恰恰却是一种拆解，是将原来古典绘画的人文内涵作了一次彻头彻尾的消解。离经叛道、以破坏和解构者姿态跻身于艺坛，这其实才是陈丹青当年得以崭露头角的理由，以及他在不少人心目中留下的偶像位置。所以，当陈丹青在进行完了一系列惊心动魄的拆解与破坏之后，就像个拆坏了自家闹钟的坏小子一样无地自容，剩下的也就必然只有了一条路——出走。



陈丹青作品

陈丹青的出走是毅然决然、从容不迫的。我本以为凭着他身上那些从“文化大革命”中感染到的“红卫兵”、“造反派”气息，呆在资本主义的老巢里会折腾得更加起劲，破坏得更加猛烈的。不想，他竟然在美国循规蹈矩，真的去临摹起了变色变味的古典绘画。这就有点背离初衷、太不合时宜了。人家美国人可偏偏只信那，不像咱中国老百姓千面一孔，人人都希望正统。

我总觉得陈丹青杀个回马枪，打道回府，是被逼的。乐在中原又怎么会思蜀呢？问题还是出在陈丹青自己身上，谁叫他造反还总想找个理儿？却不知当年那些披荆斩棘的红卫兵小将们造反，本身就是一个理。



陈丹青作品

陈丹青画画，才气是够，但说到对艺术的理解上，则似乎还是欠了点什么。正如他硬着头皮要用绘画来画所谓的观念一样。将一些古人的字画与一些现代生活物品摆放在一块，费力不讨好地临摹一遍，真的，还不如干脆拿台照相机直接拍下来得直接，抓得到位。舍不得孩子套不住狼，扔不掉过去创不了新，这是推陈出新的必然逻辑。幻想两头都不失，旧的不舍新的还要，大概只会使自己变得更加尴尬，更加难堪。所以，就这一点而言，陈丹青还不如他早年的一位画友丁方表现得可爱。丁方尽管在九十年代后已经不再被人重视，但他却从来没有放弃过自己的艺术初衷，一直还在执着于自己的艺术趣味。我总觉得，当历史翻过一页之后，丁方的那种执着，那种不折不扣，好歹还是可以给后人留下一个较

为清晰的轮廓。相比而言，陈丹青却似乎就要虚多了，也更加令人费解一些。

不喜欢陈丹青的第二个理由，是关于他的文字。陈丹青才思敏捷，语言组织能力强，这也是有目共睹的。作为一个画家，能作出文章来，已经不容易了，更何况文章还能写到酸处，有滋有味，那就更是难能可贵了。难怪就连一向谨言慎重的李小山，也要为陈丹青的文彩叫好几声。能将一些细枝末节的生活琐事写出感觉来，闲言碎语间道出一番境界，的确，就这一点而言，陈丹青是胜过不少常人，甚至于胜过不少专业写手的。可是，说一千道一万，即便是陈丹青文章作得再有情再有调，再绘声再绘色，我却不喜。文章要有辛辣，要关系到痛疼，不温不火地挠痒痒，那算什么？

写生活琐记，作怀旧文章，这是中国文人的一大嗜好。但凡吃过一两咸盐，趟过几条江河的过来人，都喜欢拿自己走过的路说事。什么先前是看山是山，看水是水；接着就成了看山不是山，看水不是水；再后来又回到了看山还是山，看水还是水的状态，诸如此类唠叨无数遍了，但真正能够火眼金睛看清人生的又有几人？语言是一把遮阳伞，人很容易被它遮蔽，也很容易沉浸到它的味道中，而真正能够走出语言的牢笼，走出字义敢于直面现实的人不多。

文章作为思想的载体，一定要传达出人的浩然正气。鲁迅的文章为什么好，就不在于他的文字背后贯穿了深邃的思想，言语间运用了气，表达得入目三分，鞭辟入里吗？！当然，我举鲁迅先生为例，并不是说文章一定都要带火药味才算好，其实，也有好文章是倾向于淡泊的，是潜移默化，不知不觉将人制服的。比如周作人的文章，俞平伯的文章等等，他们那种透着苦味的平淡，才是可以让人反复咀嚼的。文章一如做人，味道要沉到低下，而不是轻飘飘地浮在表面。这就像舌头组织，舌尖只能品出浅薄的甜，而舌根则能体味深沉的苦。压不下这口气，品不出这番苦，大体上也就只能照猫画虎，浮在面上玩玩票而已。对于陈丹青和他的文字，我不喜欢的，也正是他流于表面的那种玩味。

第三个不喜欢陈丹青的理由，是关系到他的人，是他在接人待物方面，所表现出的那种左右逢源的乖巧。



杨卫与著名画家岳敏君，2005



杨卫与著名画家黄永玉，2011

陈丹青出生于上海，身上透着典型江南文人的灵秀和机敏。这本是陈丹青作为才子，写在脸上的一个长处。一个人聪明，会弄巧，不是什么坏事。有道是四两拨千斤，金榜题名也好，出人头地也罢，都是需要使点巧劲，而并非是蛮干出来的。巧，固然是一个让人羡慕的优点，但千万不要去讨。所谓巧媳妇不能无米之炊，一味地去讨巧，往往会事与愿违，将事情搞砸，弄巧成拙。

我很欣赏陈丹青身上原有的东西，但不喜欢他后来讨得的那部分，尤其不喜欢他人前人后的那种卖乖。我总觉得那种油条般的玩世作风，本是北京旧式文人的专利。那句话怎么说的：京油子，卫嘴子，保定的狗腿子。生在皇城根下，蹲在天子脚边，讨巧卖乖，固然跟北京特殊的生存环境和历史记忆有关，我也无可挑剔。但陈丹青不是北京人，有道是外来和尚好念经。千里迢迢，不远万里而来，可如果这经文还是照着老皇历一成不变地念，不免会令人失望，会辜负人们对这外来和尚的期待。

人生在世，偶尔耍点聪明，或是装点糊涂，都不难。难的是一辈子不用装的聪明，一辈子不用学的糊涂。陈丹青把玩于这二者之间，却都没有恰如其分地做好。所以，我不喜欢陈丹青。尽管陈先生已身为人师，成了美术界屈指可数的几位博士生导师之一。但是，在我心里，他却只是一个破碎的偶像，一个遥远过去的神话。

2001. 10. 2 于通州

艺术与哲学的三次幽会

文 / 杨卫

艺术与哲学是一种什么关系？应该说是一对孪生兄弟的关系。柏拉图早就说过：“哲学起源于惊讶！”艺术又未尝不是同一个起源呢！所以，它们在本质上属于一宗，同出一辙。但艺术与哲学虽然都是起源于惊讶，可对于惊讶的表述方式却是各有千秋，有时是分离的，而有时又是粘连的。所以，我更愿意把它们比喻成是婚姻的前奏——相互爱慕的关系。于是，这也就有了我这篇文章的标题——幽会。

幽会，为什么不多不少刚好是三次，而不是更多或者更少？这，完全是针对中国的语境而言的。西方人不太喜欢这种缠绵悱恻的幽会，爱恨基本都写在脸上。所以，艺术与哲学相遇以后，一如他们的婚姻，相好但又彼此不相干涉，保持着各自的独立性。当然，中世纪是一个特例，因为人间有了神权这个家长，哲学和艺术都得惟命是从。不过，随着文艺复兴的重新发现，西方的艺术与哲学又复归到了原位，彼此互补，相辅相成。只是因为后来人们迫切需要更深地认识自我，所以，哲学又一度带球越位，成了解释世界的先锋。黑格尔就曾由他的哲学思想生发，表述过“艺术死亡”论。但那依据的还是一个古典哲学的标准，即柏拉图的理想国传统。柏拉图给自己设定了一个哲学统治的理想王国，前提是他认为哲学发现了理念，而理念就是世界的本源。因此，在他的理想国里，艺术是被贬低的。因为现实世界是理念的影子，而艺术对现实的摹仿，只能是影子的影子。黑格尔虽然没有进入柏拉图的那个理想国，但却继承了那个理想国的衣钵。他的“艺术死亡”论，就是由那个观念推导出的结论，即哲学是一切审美的标准。之所以艺术会死亡，是因为一个新的市民社会产生了，而市民社会以“偏重理智”的总体趋向对艺术加以禁锢，使艺术难以煽动起想象的翅膀。所以，艺术要向哲学回归，借用他的话说，那是因为“思考和反省已经比美的艺术飞得更高了。” [1]。



杨卫（右）与贾方舟（中）、高岭（左）2015年在中央电视台书画频道



2012年杨卫与岳敏君、李路明、戴卓群在上海机场

表面上看，黑格尔和柏拉图的世界已经大相径庭，但实际上仍是在一个王国里运转。那个王国就是由不变的理念支撑起来的王国，只不过黑格尔把它变成了对近代社会的一种反思，而反思的冲动仍然是为了捍卫先前的王国。那么，近代以后，社会发展真有黑格尔说的那么糟糕吗？答案也许恰恰相反。虽然市民社会的出现动摇了那块神圣的基石，但也不断带来了对人、对历史的新发现。这些新发现不仅诱发了艺术家的创造，也启迪了哲学家用艺术的眼光来重新审视哲学传统。丹纳就是这样的一个典型，他的《艺术哲学》就提供了一种用图像思维，而不是凭借史料去认识事物的新方法。尽管丹纳的这些发现成果被后人所陆续推翻，但是他那发现的视角却越过知识的屏障，犹如艺术的感动触及了更多后人。当代哲学，一如福柯的文化考古学，就借鉴了这样一双发现的眼睛。事实证明，现当代以后，艺术与哲

学不是分道扬镳了，而是和好如初，回到了相辅相成的起点。只不过彼此的影响已经发展到了一个更深的层次，即艺术对哲学的启迪主要集中在感觉的发现上，而哲学对艺术的影响则在于理性的研究方法。这样，也就既实现了艺术与哲学在创造力上的歃血为盟，而又在行动方式上保持着相互的独立自主。

中国人没有西方那种干净利落的婚姻关系，调情的过程似乎更投中国人的意愿。所以，艺术与哲学的关系要比西方暧昧许多。但尽管两者的关系很暧昧，你中有我、我中有你的交欢时刻还是有的。这就回到了我前面提出的三次幽会。当然，实际的幽会并不止三次，只不过对于我而言，认为这三次是最为关键的三次，或者说是真正情投意合涉及到谈婚论嫁的三次。那么，这三次又是哪三次呢？第一次始于南北朝，即宗炳提出“山水以形媚道”的思想，从此为“文人画”奠定下一个理论的基础，与儒释道精神紧密相连了起来；第二次是在“五四”前后，即蔡元培提出“以美育代宗教”的思想，由此将审美活动纳入到新文化的改造中，促进了社会风气的开化；再有第三次是二十世纪八十年代初，即由李泽厚主编的“美学译丛”引发的一场读书热，使艺术家沉溺于西方哲学中获得了现代启蒙思想的精神资源。下面我来说说说这三次幽会的一些具体情形：

关于中国绘画的起源，历来有很多假设，一说始于庖牺（见《周易系传》）；一说始于史皇（见李善注《文选》）；再一说是史皇、苍颉共同肇始（见《历代名画记》）。不过，这些都是传说，没有什么事实根据，而依艺术史家巫鸿先生的考证，应该是起源于礼仪，即从拜天、祭祖中衍生出来，继而才渗透到日常生活，成为人与人之间沟通情感的视觉和物质形式 [2]。但无论是过去的传说还是现在巫鸿的考据，那时候的绘画和雕塑都是没有作者的艺术，也就是说艺术在中国的上古时期主要是依附于“礼器”，并不具有独立的审美价值。中国的艺术从各种礼器的附属中走向独立，应该说是与传统哲学恋爱之后，其中宗炳的《画山水序》，形象一点说就是一个媒人。正是宗炳在他的《画山水序》中首次提出“圣人含道映物”、“山水以形媚道”的思想，才使得中国的美术不仅从礼器中分离了出来，而且也告别了统治阶级的意识形态，衍生出一种独立的“文人画”形态，与传统知识分子的价值认同与道德信仰，即儒释道精神联系在了一起。我们当然不能以现在的哲学理论去衡量传统的儒释道精神，但如果我们从哲学即道路的词根意义上去理解，那么，就能够明白儒释道其实就是中国传统的哲学。这个哲学是以“质性自然”为本，强调人与自然的和谐相处，即所谓“天人合一”的融会贯通，并不提倡社会竞争，更不看好现实社会的争名夺利。所以，这才有了阮籍、嵇康等魏晋名士“越名教而任自然”的理论，也就有了稍后不久左思在他的《招隐》一文中发出的“山水有清音”之说。因为自然就是宇宙天地的化身，而山水则是这个化身的具体迹象。由此，我们就不难理解“文人画”为什么会在宗炳之后那么眷恋于山水了。因为那是他们人生哲学的超高境界，同时也可以作为他们现实失落后的一条无尽退路。我不知道这种哲学思想是否就是导致近代中国落后于世界的原因之一，但过去的一些中国知识分子陶醉于这样的一个精神传统中，往往忽略对现实世界的关心与救治，倒是一个客观事实。



杨卫与著名诗人芒克，2014



杨卫与著名雕塑家钱绍武，2014

艺术与哲学在中国的第一次幽会，结局有点差强人意。不过，问题并非出在幽会的对象，而是因为近代以后有了西方这个第三者的强行插足。事实上，西方哲学与艺术的发展也出现过这种“第三者现象”，只不过那个第三者是所谓神性的插足，即上帝赐给了人间一脚。正是这一脚，踢出了第一推动力，使牛顿的世界从静止走向了运动，也使西方的哲学与艺术有了一个形而上的精神标杆。而近代中国遭遇的第三者插足，是形而下的，抑或是从被动挨打开始。正是这种被动挨打，使中国知识分

子感受到了西方这个第三者的强大威力。于是，反思自己的价值漏洞，并从西学中寻找补救的办法，便成了洋务派到维新派直至革命派振兴中国的希望所在。

早在十九世纪后叶，张之洞就曾提出过“中学为体，西学为用”的立学宗旨，强调以中国的经史之学为基础，向西方学习先进的技术知识。但很快他的这个立学原则，被康有为、梁启超、王国维等人看出了破绽，认为要开中国之新气象，不仅西方的技术知识要用，他们哲学思想也有可取之处。这是康有为1890年在广州创办“万木草堂”，引进一些西学开坛讲经的由来。而王国维更是明确表示过要想复兴中国文化必须从西方哲学中吸收营养，他说：“欲通中国哲学，又非通西洋之哲学不易明也。近世中国哲学之不振，其原因虽繁，然古书之难解，未始非其一端也。苟通西洋之哲学以治吾中国之哲学，则其得当不止此，异日昌大吾国固有之哲学者，必在深通西洋哲学之人，无疑也。”[3] 正是因为对西方哲学思想的深入，使得这些维新派人物看到了自己的哲学传统中所存在的问题，于是，便纷纷借用“美术”这个文化表征来开化新的社会风气。比如康有为就从“清四王”的绘画中看到了传统文化的衰败之象，认为“此事亦当变法”。（《万目草堂藏画目》）事实上，美术这个词就是康有为从日本翻译过来的，原出于希腊，代表了一个广义的艺术观念，并非今天中国的美术学院里使用的意思。正如鲁迅所言：“美术可以表见文化，凡有美术，皆足以征表一时及一族之思惟，故亦即国魂之现象；若精神递变，美术辄从之以转移。”[4] 好一个若精神递变，美术辄从之以转移，已经完全道出了“文人画”之后，中国新艺术产生的动机。即新艺术作为新的思想表征，必须要与启蒙精神联系起来。这，也是蔡元培提出“以美育代宗教”的文化背景。

当然，真正对二十世纪中国新艺术产生影响的，还不是这些从哲学层面导入的理论主张，而是陈独秀、吕澂等人从实践角度发出的“美术革命”之呼声。正是这一呼声连接起“文学革命”的号召，成为“五四”新文化运动的强音，彻底甩掉了旧的文化包袱，走向了西天取经的新文化之路。在这条向往西天取经的长征路上，徐悲鸿和林风眠是两位在艺术实践上的开路先锋。但尽管林风眠和徐悲鸿对中国新艺术的建构同时取用了西方的价值，可是取用的方向却截然不同。徐悲鸿重视的是艺术表现的科学方法，取用的是西方古典主义（写实主义）；而林风眠提倡的是艺术渗透的抒情方式，取用的则是西方现代主义（表现主义）。本来，这两个方向的探索可以促成一个多元的发展局面，为中国新艺术的建构带来更多可能性，但由于时局的动荡，政治的强行介入，却使得徐悲鸿的艺术实践在后来独占了上风。李泽厚论述过那一时期的思想史转折，认为是“救亡取代了启蒙”，应该说有一定的道理。但也正是这个抽象的大道理，屏蔽了一个具体的操作环节，那就是毛泽东在“延安文艺座谈会”上为新中国文艺制定的政策基调，实际上才是最终导致一元话语，即在艺术上排斥像林风眠那样的个人表现主义，而独尊徐悲鸿的现实主义的根本前提。由于新中国以后，李泽厚作为哲学青年参与了王朝闻挂帅的那个美学写作班子，而王朝闻又是从延安出来的美学家，所以，受这种师承关系的影响，加之时局的禁锢，对于那个时期的哲学一统与文艺专治，都被李泽厚以更大的思想视野忽略了。不过，尽管李泽厚在他“美的历程”中空缺了二十世纪这一页，但那种内心的审美冲动却始终存留在他的思想深处，并终于在一个开放的时代，即1978年十一届三中全会以后，一泄千里地洋溢了出来。这，也就有了艺术与哲学在中国的第三次幽会。

其实，谈到这第三次幽会，导火索还不是李泽厚，而是我们在更早为了抵制“形而上学的猖獗”，在1974年前后批准重印的一些“灰皮书”[5]。思想家朱学勤在他的散文中，详细介绍了这些“灰皮书”对他们那一代人的思想启蒙。朱学勤猜测这些书籍可能是作为一种反面教材，为的是旁证马列主义的正确性。不想，系铃人无意中成了解铃人，真就暗合了毛主席说的：“任何事物都包含着它的对立面”[7]，即任何看似完整的事物都是由矛盾构成的，正是矛盾推动了内部的运动与发展。李泽厚后来站在矛盾的另



杨卫与著名诗人杨炼（右一）、著名诗评家唐晓渡（右二）、著名作家友友（右三），2015



杨卫与著名诗人食指，2000

一端,以他“美的历程”来寻找历史的突破口,据我来看正是这种内部的调整产生了文化的张力,从理论层面推动了整个社会迈向新时期的步伐。

李泽厚在哲学层面的这种突破,无疑使他成为了新时期思想启蒙的一面旗帜。尽管艺术界在他的理论出炉之前早已经蠢蠢欲动,并以不同的艺术实践打破了旧体制的藩篱。比如“星星美展”,已经反映出对原有艺术制度的反抗;而吴冠中的“形式美”,也体现了从禁锢的美学形态下出走……但是,如果没有李泽厚在二十世纪八十年代初主编的那套“美学译丛”的思想启蒙,艺术界的反抗也好,出走也罢,都不可能获得更高的价值索引,也就不可能出现后来“85新潮美术”与哲学的第三次幽会了。这个问题其实关乎到前两次幽会所共同涉及的一个问题,即艺术价值的建构不可能单方面完成,必须要以哲学思想为背景,才能形成一个认识的标准,产生一种理解的形式。事实上,这正是高名潞、栗宪庭等理论家源引哲学理论高调进入新潮美术的由来。正如栗宪庭所言:“在一个价值稳定的系统或者价值稳定的时期里,诸如文人画系统,判断或者眼力是一种鉴赏家的眼光,而在价值体系的大变动的时期,判断的本身和过程即是参与价值体系的重建过程。”[8]

那么,这个判断的本身和过程依据的又是一个什么样的尺度呢?当然还是那个当代人赖以生存的哲学基础。所以,艺术与哲学在中国出现第三次幽会也就成了一个必然,大批艺术家从西方哲学中套用概念,挪用思想,从根本上都是为了重建新潮美术的现代价值。今天的中国当代艺术界有一种声音,认为“85新潮美术”的那种文化启蒙早已经过时了。其实,这是一种误解,孰不知我们正处在这个启蒙之中,也就是说我们的现代价值重建还远远没有完成。从这个意义上说,艺术与哲学在中国还需要幽会。当然,最好是能够通过这种幽会结出婚姻的硕果。因为只有那样才能繁衍生息,一种新的价值才能在人事的代谢中繁衍出一种新的文化传统。

注释:

[1],黑格尔著《美学》,第1卷,朱光潜译,商务印书馆1979年。

[2],见巫鸿著《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活、读书、新知三联书店2005年。

[3],王国维著《哲学辨惑》,载《教育世界》55号,1903年。

[4],鲁迅著《播布美术意见书》,载《教育部编纂处月刊》第1卷第1册,1913年。

[5],20世纪60年代由国家出版社内部出版,只限于提供给高级干部和文化官员进行批判用的内部书籍,主要是西方的哲学、思想及文学著作,因封面统一为灰色调,故被读者戏称“灰皮书”。1973年,林彪坠机事件后,国家开始重印这批书籍。

[6],朱学勤文集《书斋里的革命》,云南人民出版社2006年。

[7],毛泽东著《矛盾论》,收入《毛泽东选集》。

[8],栗宪庭著《在人文和艺术史的双重语境中寻求价值支点》,收入其文集《重要的不是艺术》,江苏美术出版社2000年。



杨卫的画

2008.9.22 于通州

<< 批评者的全貌：散文 >>

初恋

文 / 杨卫

如果要问一个人一生之中有哪些刻骨铭心的事，大概初恋应该是首当其冲吧。因为情窦初开，就好比万物苏醒，带给人的新颖与震撼实在是太大了。初恋尽管很含蓄，很单纯，但却包含着极大的想象，其浪漫的程度甚至可以让整个世界都为之倾倒，为之异彩纷呈。所谓“月移云影动，疑是玉人来”。这种挥之不去的思绪，几乎是所有初恋中人都曾有过的幻影。虽然结果往往不尽如人意，大都是竹篮打水一场空，可那春心荡漾的打捞过程却沉淀于心，以至于多年以后回忆起来，仍然会觉得像是吃了什么甜东西。

我的初恋是在二十世纪八十年代。那时候不像今天这么信息发达，也没有今天这么思想解放。虽然社会已经逐步解冻，告别了六七十年代的“阶级斗争为纲”，但就整体而言，仍然比较保守滞后。爱情，一个最让人怦然心动的词汇，在那个年代还是有些遮遮掩掩，羞于启齿，尤其被学校和家长们拒之门外。我最早隐约感觉到男女之间的情爱，是通过电影《甜蜜的事业》，里面有一段青年男女在野外追逐的慢镜头，配着极具动感的电声音乐，引人想入非非，不由得蠢蠢欲动起来。我的父母意识到我即将步入危险的青春期，深感世风日下，很担心我的成长受到这种“坏风气”的浸染，竟然很长一段时间阻止我再去看电影。无奈之下，我只好躲进书房，借着家里的藏书消磨时间。可是，书中自有颜如玉，什么心思总是能够读出什么意味。对于年少的我，从各种各样的世界名著中读出来的，似乎还是那两个令人神往的字眼——爱情。这两个字就像影子一样追逐着我的青春幻想，使我每次合上眼睛，都会不由自主地想起德国诗人歌德说过的那句话：“哪个男子不钟情，哪个少女不怀春”。看来，情感的阀门一旦打开，再想关闭就不太可能了。恋爱已急如星火，势在必行。



杨卫与著名摇滚歌手崔健，2006



杨卫与著名文学评论家李陀，2014

早在读初中的时候，我便有过朦胧的恋爱冲动，并由此而心神不宁，茶饭不思。不过，是在别人浑然不觉的情况下，属于暗恋状态。那是我隔壁班的一个女生，非常清纯，也很活泼。我们同学几年，出出进进，常能碰面；每次碰面，我都忍不住多看她几眼；而每次看她时，我的腮帮都不免有些发烫。后来我听到刘文正演唱的歌曲《童年》，里面有一段唱词，是对隔壁班那个女孩的憧憬，其情形与我当初极为相似。只是我没有为我隔壁班的那个女生唱过任何歌曲，甚至连一句话腔都没有搭过，便擦肩而过了。心理学里面有一种病，名叫“单相思”，也就是一厢情愿式的单方面恋爱。我不知道那时候的我是不是属于“单相思”，但那个隔壁班的女生的确好长一段时间让我寤寐求之，而又求之不得。也许，我当初的学习成绩掉下来，跟这也有很大关系吧。悠哉悠哉，辗转反侧，又怎能把学习搞好，把基础打牢呢？！不过，我并不后悔，不后悔的原因在于这反倒成了一个契机，让我失之东隅，却又收之桑榆。由于我的学习成绩不好，高中时期不得不转入职业中学，以至于受其“不良”校风的影响，有了人生第一次恋爱的经验。

我所就读的职业高中，是我们市里唯一一所职业中学，那是为了顺应就业而重新改制的一所学校，专门招收学习成绩不太好却又有某种专长的学生。我因为自幼喜欢画画，故而报考了职业中学的美术班。除美术班之外，我们学校还有幼师班、财会班等等，其中幼师班为清一色

的女生，几乎囊括了我们全市这个年龄段的文艺女孩，均是一些多才多艺的美少女。那时候，在我们市里的街面上就曾流传过这样一个说法，说是谁要找了幼师班的女生做女朋友，那才是真的在社会上有面子。可见，当初我们那个幼师班光彩照人的程度，早已是众目共睹。只是我一直搞不清楚，不知道是学校的特意安排还是巧合，要将幼师班和我们美术班放在一个楼道里做邻居，从而使我每天都能看到这群活泼可爱的小女生，与碧月为伍，与骄阳相伴。也许，这就是所谓的缘分吧。冥冥之中自有天意，该迷失的会迷失，该相遇的总会相遇。

我与她最初相遇，是在学校的大门口。那天，她推着一辆自行车从校外往里进，刚好碰到我急匆匆地往外跑，迎面相撞，她的自行车差点把我绊倒在地。原本美丽端庄的她，遇此情形显得有些惊慌失措，连声向我道歉，脸上露出一丝愧怍的微笑。那神情我至今都还记忆犹新，就像一个乖乖女不慎做了错事，羞愧俯伏，让人不禁从心底浮出一丝怜爱。两个人对上眼，有时候就是这样，需要一种不期而遇的碰撞。自打那次校门口相撞之后，我和她便认识了，后来我还专门向她同学打听过她的情况，隐约感觉到她好像也在向别人了解我。因为从打那以后，每次再遇到她和她同学在一起时，她的那些女同学都会看看我，瞧瞧她，然后捂着嘴扑哧一声笑起来。我当然知道，这一笑意味着什么，意味着她在私下里肯定跟她的同学们说起过我。这表明她对我是有心的，而她的那些女伴们也似乎早就把我和她联系在了一起。

和她近距离相处，我还记得是在学校组织的一次看电影活动中。那是一个周末，学校让每个班的学生会自己组织，发完电影票之后就不管下文了。这让我们这些早恋人群终于有了可趁之机，于是，票一到手，便纷纷开始调起座位来。我被调到她身边，说起来，还是她们班集体拿的主意。看来，我想和她交好，已经得到了她们班的集体认可。学生时期的恋爱常常就是这样，同学的主意很重要，往往胜过个人的主见。那次看的是什么电影，我已经记不得了，只记得和她坐在一块时的心情，可以用心花怒放来形容。我还记得，那次电影散场之后，是我把她单独送回的家。她家靠在江边不远，夜幕低垂，我和她并排走在江堤之上，聊了很多很多。她告诉我她喜欢台湾女作家三毛，也喜欢席慕容，聊到动情之处，她还忍不住给我念了一首席慕容的诗《一棵开花的树》：

如何让你遇见我，
在我最美丽的时刻。
为这，我已在佛前求了五百年。
求佛让我们结一段尘缘
……

“此情可待成追忆，只是当时已惘然。”这是当年李商隐的叹惋，也是我现在的嗟叹。因为一切都已成为如烟的往事，云消雾散了。我和她终于还是没有履行当初的秦晋之约，交好一生，只留下一段青涩的回忆，伴着少年时期的烦恼，不时地浮现在那一次一次的放学路上……到底是什么原因让她与我分手的？我脑子里是空白，怎么也想不起来。也许注定只是一段尘缘吧，今生今世我们只能牵一牵手。不过，这也很美。美就美在那是在我们最美丽的时刻，美就美在今生我们已经擦肩而过。毕竟只是懵懂的初恋，一开始就能缘定终身很难。正因为难，我才有了今天百转千回的感慨。或许这就是“美丽总是愁人”的道理吧。我常想，经过时间的淘洗，许多旧的记忆肯定都会被新的记忆所覆盖。但是，初恋很难。因为它是情感开启的第一课，绝不会随着后来的课程升级，那么轻易就像黑板上的粉末一样，在时光流逝中化为尘埃。



杨卫与著名艺术批评家栗宪庭，2015



杨卫在 2014 年南艺美术馆举办的苏新平展览上发言

自己就是远方

文 / 杨卫

自己跟自己说话
最远的声音在回响
常常是这样
我面对自己时
像面对遥远的景观

远山是我的脊梁
覆水在我身体里流淌
我就这样栖息在大地
爬起来便是日出
闭上眼落下夕阳

我从哪里来的
那里一定会有许多痛创
一个伤疤就是一段记忆
走得再远也会回头
看过去有没有踮高自己的方向

自己就是自己的远方
如果我能读懂自己
人类就会在我的内心
拉近彼此的距离
将远方吹来的寒风变暖

2016. 7. 18

我想

文 / 杨卫

我想，在这清澈的江边
喊一声：我要回去
童年的记忆
像波浪一样
爬上岸来

2016. 6. 21

<< 批评者的全貌：诗情 >>

生活在诗里

文 / 杨卫

多想
生活在诗里
踩着多情的句子
归隐于南山

在那里
与霜菊为伴
绿色的幻想
爬满篱墙

山脚下
清新的朝露
弥漫成雾
将日子环绕起来

静静的
露出一个村庄
袅袅升起的炊烟
把清幽的人生延长

鸡鸣犬吠
这个时候
我和风一起
并排在路上

夕阳西下
远远的声音
吹进了池塘
岸边隆起一间草房

2016. 2. 9

站在小城的位置

文 / 杨卫

站在小城的位置
读你，读我过去生活的痕迹
涛声依旧，膨胀的江边
来来往往的人流，依旧是
如此这般熟悉

他们操着同一副口音
从不同的地方款款而来
在彼此的眼神中，看到了
彼此眼里的眷顾
与心底隐藏的秘密

繁星密布，黯夜
已经被月亮抛光
小城就这样裸露在街上
挑起了低垂的屋檐
推开了沉重的门

那些紧锁的记忆，奔涌而出
温暖的房间里
有过去的故事，也有现在的接力
炊烟散去之后
还有人在黄昏里相偎相依

这是我要过的日子
平常人家，桌上插满鲜花
你依着窗台梳妆
细心地，将小城的四季打扮

2015. 11. 23

恰好

文 / 杨卫

你说，我来晚了
对于玫瑰色绽放的人生
我总是赶不上流水的节奏

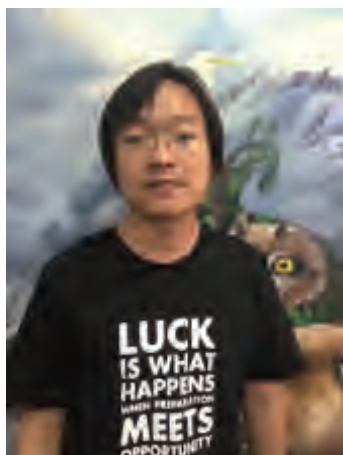
也许，这就是我的命运
常落在四季的后面
携着美的余晖前行

早来的，不一定精彩
晚一步，也可以挽住夕阳
在那遥远的地平线上
画出一个色彩斑斓
与无比深邃的句点

其实，人生没有迟早
只有相逢一笑的恰好

2015. 6. 15

艺术新星绘画欣赏



李文秀

李文秀，毕业于四川美术学院、硕士、河南省美术家协会会员

展览：

2016 年参加 E 京华六雅昌艺术家联展
北京时代美术馆

2015 首届全国（宁波）综合材料绘画双
年展（中国美术家协会主办）宁波美术馆

2015 吴冠中艺术馆全国油画作品展（中
国美术家协会主办）获最高奖 吴冠中
艺术馆

2015 年参加 E 京华五雅昌艺术家联展
北京时代美术馆

2015 “沁济方圆”具象写实油画展 重庆
佳想安善美术馆

2014 年 参加河南省第十二届全国美展
选送美术作品展获三等奖 郑州美术馆

2014 年 参加河南省优秀青年作品邀请
展 河南省美术馆

2014 年 参加河南省优秀青年美术家作

品展 郑州美术馆

2013 年 “和美西藏”美术作品展优秀
奖 北京国家大剧院展览馆

2013 年参加 E 京华三雅昌艺术家联展
北京时代美术馆

2009 年全国第十一届美展河南展区作
品展 河南文联美术馆

收藏：

吴冠中艺术馆

江苏省徐悲鸿纪念馆

华夏美术馆

中国农业银行

蓝月亮集团

北京文化艺术基金会

四川美术学院

河南大学

国内及韩国、意大利多名收藏家



《清凉夏日》布面油画 50cm×100cm



《万事如意》布面油画 60cm×60cm



《相依》布面油画 60cm×60cm