

# ART to 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

Executive Editor Pu Qian Zhang Liang Lin Hui Huang rong

#### 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



## 资讯

005 打造中日韩民间交流新品牌 弘扬民族传统服饰艺术

## 封面人物: 王华祥

- 009 首先作为人的艺术家
- 016 王华祥 绘画永远不过时——关于艺术技巧的思考
- 021 多种可能性的艺术——王华祥的艺术经历
- 030 王华祥 各家说
- 030 尊重与嘲弄
- 032 王者归来——我所认识的王华祥先生
- 038 王华祥的版画与中国版画

## 近藤秀实

048 文章:《如何使用符号表现艺术的寂寥感》

## 亚洲视野

- 052 以友爱之心推动东亚文化发展  
——日本原首相鸠山友纪夫访谈
- 058 经典的力量和东方的回归——青柳正规访谈

## 艺术家

- 064 香泉销夏录自叙
- 068 心存一方净土, 笔绘万里清风——赏读李兵水墨雪山画
- 073 山中记 读“画论”
- 078 还色彩以自由——艺述中国对话马路



## 馆长说

- 083 “第一馆长”说——中央美术学院美术馆馆长
- 093 立足川蜀 服务人民 (四川美术馆馆长梁时民访谈)



## 专题策划: 中国坐庄

- 096 中国坐庄 ——全球化与多元化视野中的艺术史重构
- 118 准确运用“井上有一”
- 120 零媒介“水”——由水墨引发的思考
- 128 见证“通灵感物” 月牙河神遇与臆想
- 130 “圣水墨”隐喻结构的现代性观察





# 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 



## 艺术品鉴

- 141 《局势帖》赏析
- 145 字随笔变—还原古代毛笔的真相



## 评论与批评

- 149 文本、阅读与写作
- 153 第一种民间记? 我们为什么要编修家谱?

## 艺术新星

- 159 艺术新星绘画欣赏





## “汉字三千年”大型中国文物展 在东京隆重开幕

2016年10月18日下午2点,由中国人民对外友好协会、中国文物交流中心主办,黄山美术社策划实施的“汉字三千年”大型文物展览,今天在日本东京富士美术馆正式开幕。在开幕式上,中国驻日本大使程永华、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、日本东京富士美术馆名誉馆长原田稔先后在开幕式上发言致辞,多个国家的大使、文化官员、著名文化人士,以及广大汉字文化爱好者千余人到达开幕式现场。



本次展览一共分为两个篇章,第一部分为“汉字的历史”,展示了从甲骨文、金文到大篆、小篆、草书、行书、楷书的演变过程,其中出现了诸如带有汉字的兵马俑、鄂君启金节、武则天除罪金简等国宝级文物,第二部分为“汉字的美”,展出了中国书法历史上鼎鼎大名的赵孟頫、董其昌、文征明等书法家的佳作,引发了众多观众的赞叹,另外还设置了现场体验拓片的环节,许多观众兴趣盎然的进行了尝试,据主办方介绍,本次展览将会展出被誉为最古老汉字的甲骨文在内的110件文物,这其中包括23件中国一级文物,东京富士美术馆作为此次日本全国巡回展览的首站,在东京站之后将会在京都、新潟、宫城、群马等地进行继续展出。

汉字,是世界范围内唯一广泛使用的,脱胎于象形的文字,同时也是唯一沿用超过三千年以上的文字。其不仅没有在现代商业文明中式微和边缘化,反而焕发出新的青春活力,这不只是因为使用汉字有着坚实的人群基础,更因为汉字所蕴含着古老的东方文化基因和远东历史厚度,是世界上最为独特的语言形式之一。如果拉丁语是西方文明建立的基础,那么汉字毫无疑问的是中华民族甚至是所有汉字使用国独特于世界的文化核心,同时,也是中日文化友好交流的重要机遇。

在现今世界范围中,和平友好是发展主题,每类文化都有着不可替代的价值,中日两国在汉字的交流上渊源长久,日文中至今有延用汉字的部分传统,这也是中日两国文化长久交融的佐证。黄山美术社在中国人民对外友好协会和中国文物交流中心的大力支持下策划了“汉字

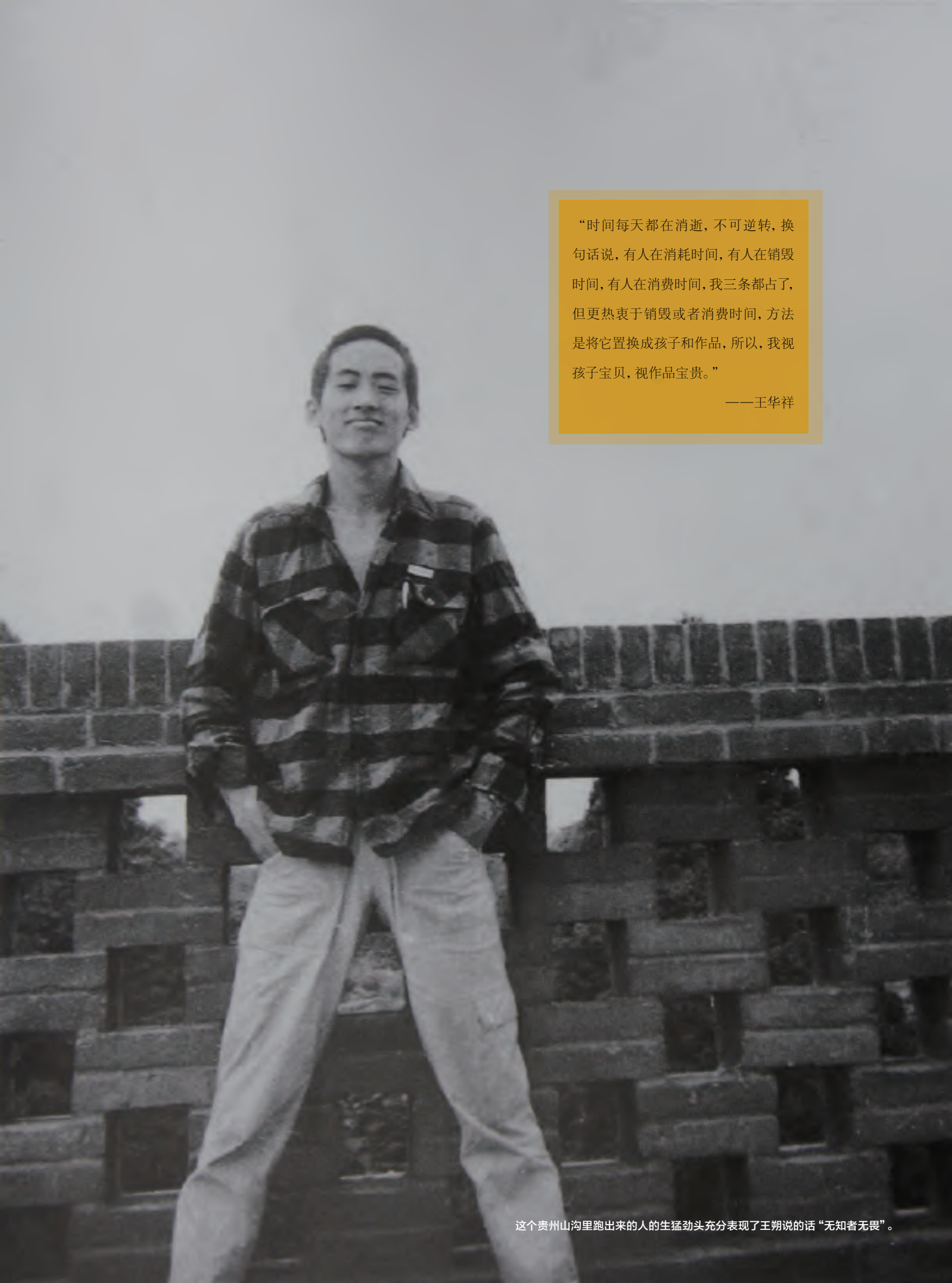




三千年”展览，其意义在于进一步加强中日文化交流，加强汉字文化圈的凝聚力，致力于兴盛文化艺术的富士美术馆以及各国友好人士，共同推动汉字文化，以文化交流的方式推动中日两国及中国与世界的文化交流。

最后，策展方黄山美术社社长陈建中谈到：文化事业需要耐心与执着，它不是一个功利性的领域，而是一个惠泽后世的崇高事业，更是一项依赖使命感和情怀的不朽信仰，希望未来在文化交流的领域，中国和日本乃至整个世界会有更多的交流与合作。





“时间每天都在消逝，不可逆转，换句话说，有人在消耗时间，有人在销毁时间，有人在消费时间，我三条都占了，但更热衷于销毁或者消费时间，方法是将它置换成孩子和作品，所以，我视孩子宝贝，视作品宝贵。”

——王华祥

这个贵州山沟里跑出来的人的生猛劲头充分表现了王朔说的话“无知者无畏”。





王华祥和妻子在自己出生的老屋前，此房是外公和母亲亲手盖的，算是母亲结婚的嫁妆。



王华祥与恩师蒲国昌 拍摄于 2008

# 作为人的艺术家

AN ARTIST AS A HUMAN

文 / 陈工布 作品 / 王华祥

很多人对王华祥的评价是画家、雕塑家、教育家、建筑家、思想家，但在我心中的王华祥是个斗士，敢于打破常规，敢于逆流而上，他的朋友这样说到。例如，在 1993 年，王华祥编写的《将错就错》出版，顿时在国内引起轰动，艺术传统教学体系就此被撼动，这本书影响了众多的美术学生，同时也带来了王华祥不少的麻烦。王华祥在《将错就错》里面谈到，“我们现在将要探讨的却是相反的内容——怎样放纵错误。由学习素描到冲破方法阻隔，由学习传统到

拨开文化迷雾……但是现在，我们要开始纵容错误、发挥错误、顺应偶然，在具体的点点滴滴的收获当中积累美的经验。”

“在对象和画面之间、在主观和客观之间、在语言和目的之间寻找特殊的平衡，进而培养发育自己的审美标准，最终成熟自己的独一无二的艺术风格。” “承认一切反映人的精神和情感的‘痕迹’都是艺术。”这是王华祥在《将错就错》中对艺术的定义，所谓的将错就错，是因为艺术本没有对错。诸如此类

的观点还有很多，在当时是很难被接受的。自从徐悲鸿式的美术教学体系形成，经过江丰改革，央美就成了最为显眼的教学实验地，敢于在完备的体系中提出自己的观点是王华祥斗志高昂的表现。

从《将错就错》的执著，我们不难看出，王华祥希望学生能最终找到自己独一无二的艺术风格，是像修禅一样的引导学生，告诉学生：你自己才是自己的明灯。他曾读铃木大拙的《禅与日本文化》里面说艺术家的心境和修禅者的心境是一样的。铃木大拙在书里指出，禅就是自己做自己的明灯。现在的城市千篇一律，文化都崇尚权威统一的时代，王华祥的《将错就错》是对艺术的捍卫，更是对自己内心的捍卫。

王华祥：他们（学生）已经发现“偶然”和“错”的价值，并且这种变形绝不会概念化，它只属于个人。尽管作品的许多地方可能还不尽人意，但是此种体验已经使他尝到了甜头，鼓励他们继续实验下去，等他感到有意思的东西积累得多了，便会自然形成自觉的审美意识：从无意的被动变形阶段转入有意的主动变形阶段。这已经是一种成熟，个人风格必将水落石

出。王华祥希望学生自己实验得“甜头”，静待个人风格的“水落石出”，小心地呵护学生对艺术最本真的兴趣，其实这是一种尊重，对人的尊重。

海德格尔曾经说过，人是向死而生，人的时间和终点是直指生命尽头，现实生活中的人将自身完全投入自我时间之中，于是他们开始思考权力、金钱、以及所有的物质契机，而那些甚至无法成为物质追求的人，他们就在自己的世界游荡。所以这个世界需要艺术家，因为艺术家具有饱满的人格和外向的精神世界，他们不像哲学家站在人类思维的最高处，也不是科学家那样的精细和逻辑化，艺术家们所做的是把握自己世界的美丑，他们有一种生命的内在力量。

幼年的我们总是以花朵作为我们第一副画，而在王华祥眼中花也是可以诠释艺术的哲学，他说：“一朵花，很软，娇嫩、很柔弱，碰一下就掉，你不能说它不美，它很美，你不能说他没有力量，它也太有力量了，它能够让你心里发颤，一个很丑的东西，丑得让你生理上或者心理产生某种特殊的情绪，这就是力量，一个好的艺术家就会创造这种力量，去释放这种力量，优秀的





王华祥正在制作“近距离”系列作品



1984 王华祥与其素描作品

王华祥, 1962 年出生于贵州省清镇县新店区鸭池河; 1981 年毕业于贵州省艺术学院, 1988 年毕业于中央美术学院版画系并留校任教。历任基础教研组组长。工作室主任, 系副主任, 全军美术总教头; 西安美院, 江苏大学, 兰州教育学院客座教授; 江苏版画院名誉院长, 江苏大学当代造型艺术研究所所长, 北京飞地艺术坊主持, 教育部教育出版社终身专家。现为中央美术学院教授, 版画系第三工作室主任。

艺术家, 都是本色的。”不要用哲学家的思维去审视这些文字, 因为, 文字中饱含的是情绪而不是严丝合缝的逻辑。

优秀艺术家都是本色的, 让我想起《庄子·田子方》中的一段话: “有一吏后至者, 僮僮然不趋, 受揖不立, 舐笔和墨, 因之舍。公使人视之, 则解衣般礴, 裸。”是可谓真画者不在朝奉, 而在画, 张旭其字如其人, 醉酒狂书, 故其以草书为圣; 李太白作诗, 皆有真情; 而梵高、莫德里阿尼更是个性突出。现代社会越来越强调个体的平等、强调人的自由, 如此, 使得个人的潜能巨大化, 首先体现在艺术家上。艺术家变成了人类精神的探险者。所以艺术具有自由的特征, 创造性是其根本的源泉。

因为艺术家都是用最真挚的情感去体验, 去表现他的世界, 坚持自己的立场。王华祥的母亲是彝族人, 所以他是有少数民族血统的, 一半彝族一半汉族, 童年在在与母亲的彝族生活中, 受其影响, 没有太多沾染儒家文化、都市文化等的影响, 所致其童年时期几乎没有来自太多外界的干涉, 用他的话来说, 是一种纯天然的生活方式, 也是他打趣道: “我基本上是没有被修整过的, 就像是野生的动物一样, 自己生长, 保留了内心的野性。”一个人的血液中没有被太多东西混淆, 其就是其本身, 其的艺术就是最纯粹的个体。王继续说道: “把持这样的状态度过少年, 就会发现我比很多人皮实, 所以从内心来讲, 就

变得非常包容, 永远处于第三种立场之上。这个感觉几乎伴随我到现在, 可能未来也如此。”

王华祥便是如此, 一个如此自我, 又包容其他的人, 他有段话是这么说的, “我儿时是父母的儿子, 少年是老师的学生, 青年的时候我是我, 中年的时候我不是我。我是丈夫、是父亲、是老师、是画家, 是一个国籍属于中国、思想属于世界、灵魂属于上帝的人。我以我显形, 以艺术立身, 以真理做本, 我虽作画, 但我知道使画站立的不是画, 而是道。我虽吃喝, 但我知道给我吃喝的不是我, 是道。我虽得名利, 但我知道, 成就我名利的不是我, 是道。我是被造之物, 是按那造我者的方法造绘画的人。他说“要有光”就有了光。他说“要有空气”就造出来空气。我也学他那样, 想要女人躺在空中, 花要在胸前绽放。要男人讨好女人, 女人要有一点含羞, 要男女从无荆棘的地方穿过。女人手握用花束做成的鞭子, 像牧者驱赶绵羊一样轻轻抽他男人。于是这些画就这样的成了。”

于是, 一个鲜活的人, 一份棱角个性的艺术家展示在我们面前。

“Irreversible as time is, it elapses day by day. In other words, time is wasted, shattered, or consumed by people, all of which have done by me. While I am more keen on either shattering or consuming time by ways of making time altered into kids and works. That's why I regard kids as my babies, and works as my treasures.”

——Wang Huaxiang

## AN ARTIST AS A HUMAN

翻译 / 王璐 校对 / 蒲倩

Many people regard Wang Huaxiang as a painter, sculptor, educator, architect and thinker, but in my mind he is a fighter, who dares to get off the beaten track and courageously swim against the current. In 1993, Wang's work *Following the Wrong* was published, which triggered a big discussion in Chinese art circles and challenged the traditional artistic teaching system. This book has influenced many art students, as well as inevitably brought him some trouble. As Wang said in the book, “what we're going to discuss is the opposite, namely, the pampering of mistakes. How to learn drawing from grasping sketch to breaking through the barrier, and from leaning traditions to unveiling cultural confusions..... But now, we are going to explore the pampering of mistakes, giving play to mistakes and complying with the contingency, to accumulate aesthetic experiences in specific harvests.”

“Looking for a special balance between the objects and images, subjective and objective, language and purpose, and then cultivating and developing the individual aesthetic standard, and eventually creating his own unique artistic style.”

“We can admit that all traces reflecting human's spirits and emotions are art.” Wang defines art in *Following the Wrong* in this way who presumes that originally there is no right-or-wrong in art so why not just follow the wrong.

Wang's ideas, at that time, were hardly recognized, due

to the reason that since the formation of Xu Beihong style art teaching system and Jiang Feng reforms, Central Academy of Fine Arts become the most prominent teaching experimental place, thus it must take much courage to voice his opinions in such a complete system. We can see, from his dedication to *Following the Wrong*, that Wang hopes his students will eventually find their own unique artistic styles. He guides students in a way of Zen meditation and tells them “you are your own lights”. He once read Suzuki's *Zen and Japanese Culture* which described that the artist's state of mind and meditator's are the same. Suzuki pointed out in the book that Zen is about to be your own light. In an era when cities are all stereotyped by sameness and cultures unified by authority, Wang's idea to follow the wrong is not only the champion for art, but also the champion for his own heart.

Wang: “They (students) have found the values of being accidental and wrong, and this modification will not be conceptualized, which only belongs to the individual. Although there are unsatisfactory parts remain in works, experiencing the process, for each student, is rewarding, to encourage him or her to continue the experiment, and the more one accumulated the interesting things, the more aesthetic consciousness one would have. To be more precise, this is a process from unconsciously passive deformation to consciously active deformation. This is a mature stage, and personal style will gradually



get to the bottom. ” Wang pins his hope on students who themselves can find the experience rewarding, and wait for the personal style get to the bottom, to conscientiously nurture student’s most authentic interest for art, which is actually a kind of respect, the utmost respect for people.

Heidegger once said that human beings are living in the way being towards death. Since time and end are being-toward-death, people in real life can fully make the most of this being. So they start pondering on power, wealth, and all other moments which can bring material things, while for those who can not pursue materials, they just wander in their own world. Thus the world needs artists, who have complete personalities and fulfilled spiritual world. Artists are not like philosophers who stand on the highest point of human thinking, nor are they like scientists who concern details and logicity, but what really matters for artists is their judgment of beauty and ugliness, and this is the inner strength of life.

In childhood, flowers were always preferred to be the subjects when we first drew, while in the eyes of Wang, flowers can depict the philosophy of art, as he said “a flower, which is so soft, delicate, and fragile that any touch of it could shake its petals off, but you can not deny its delicate beauty, neither can you deny its inner power, which gives you a trembling heart. Even the sight of something ugly enough disgusts you either physically or mentally, and it is the very power that overwhelms you, so an extraordinary artist can create and release this power. And all artists share the same quality, that is, just being yourself. ” Do not view these words from philosophical perspective, as powerful feelings delivered through words matter more than a good logicity.

Splendid artists are always in the pursuit of being themselves, which reminds me of an anecdote from Tian Zifang Chuang-tzu “later on, there came one official who leisurely wandered in with no haste. He did not stand there after greeting to the superior and walked away towards the house. The lord Songyuan ordered someone to see the painter, who was found to be cross-legged and bare-chested.” Indeed a true painter concerns more about painting rather than rituals. Zhang Xu, a calligrapher of the Tang Dynasty, often produced cursive script under the excitement of wine and thus named as Master of cursive script. So did Li Bai when he produced the

poems to express his spontaneous feelings. Van Gogh and Modigliani are outstanding figures showing their uniqueness. Equality and freedom of each individual are increasingly concerned in modern society, thus artists initially, come to shoulder the responsibility of maximizing personal potential, and they are the pioneers of pursuing human spiritual world. Therefore art breathes the air of freedom and takes its root from originality.

Through the utmost genuine emotions, artists can express his own world and hold his own ground. Born as a Yi descent, half of Wang’s lineage is from the ethnic minority, and the other half from Han because of his Yi father, who has influenced Wang greatly. That’s why Wang’s childhood has hardly been interfered by outside world due to his upbringing has been influenced by Confucius culture, urban culture and so on. In his own words, it’s a way of leading a pure life. He even makes a self-mockery like this, “ I, technically, has not been tamed, just like the wild animal growing up by himself and remaining the wildness in his heart.” One’s blood that has not been mixed with too many substances would be purely its own. Art goes the same way, that is, the more pure art is, the more close it is to itself. Wang adds more “ spending my childhood with this pure mind turns out to mold me into a more resilient person. So from the bottom of my heart, I become tolerant as I’m always on the third position. This kind of feeling lasts till now, which may accompany me in the future.”

Being genuine and tolerant, Wang is very true to himself. He says “ As a child, I’m the son of my parents, a juvenile, the student of my teacher, while I’m what I am in adolescence, what I’m not in middle age. There are so many labels on me, husband, father, teacher, artist, a man whose nationality is China, and whose spirit belongs to God. I’m more than the physical one, but the one who fundamentally values art and pursues truth. Though I’m a painter, I truly understand that it’s Tao that gives life to drawing, rather the drawing itself. And I know better than others that I make a living from Tao rather than from myself. Moreover, I gain fame and fortune thanks to Tao, not myself. I am the created, as well as a painter who paints as the same way as I’m created. He said, Let there be light and there was light. He made the firmament and it was so. If I could learn how to create things as He did, then I would make a woman float on the air, a flower bloom



1990年 王华祥与学生在一起

in the chest. I would let each man please another woman, who should have shyness on her. I would make men and women pass through roads with no thistles and thorns, where women, holding whips made of flowers, as light as a shepherd drive the sheep, whip their men. And this how all my creations of paintings come into being.

So, here unfolds him, a vigorous person, an unique artist.

Wang Huaxiang, born in 1962 at Yachihe, Xindian District, Qingzhen County, Guizhou Province; He graduated from Guizhou Art Institute in 1981. After the graduation from the China Central Academy of Fine Arts, he took the teaching post there in 1988. He successively served as the leader of the basic teaching and research group. He also serves as a studio director, deputy director of the Department, the leader of the Arts Organization of PLA, and he is the visiting professor of Xi'an Academy of Fine Arts, Jiangsu University, Lanzhou Institute of Education

respectively. He is the honorary president of the Jiangsu Printmaking Academy, the Director of the Institute of Contemporary Plastic Arts, Jiangsu University, the founder of Feidi Academy of Fine Arts, and the Lifelong Expert of Education Press and Ministry of Education. Now he serves as a professor at the Central Academy of Fine Arts, and the director of the Third Studio in Printmaking Department.

(文字编辑陈工布)





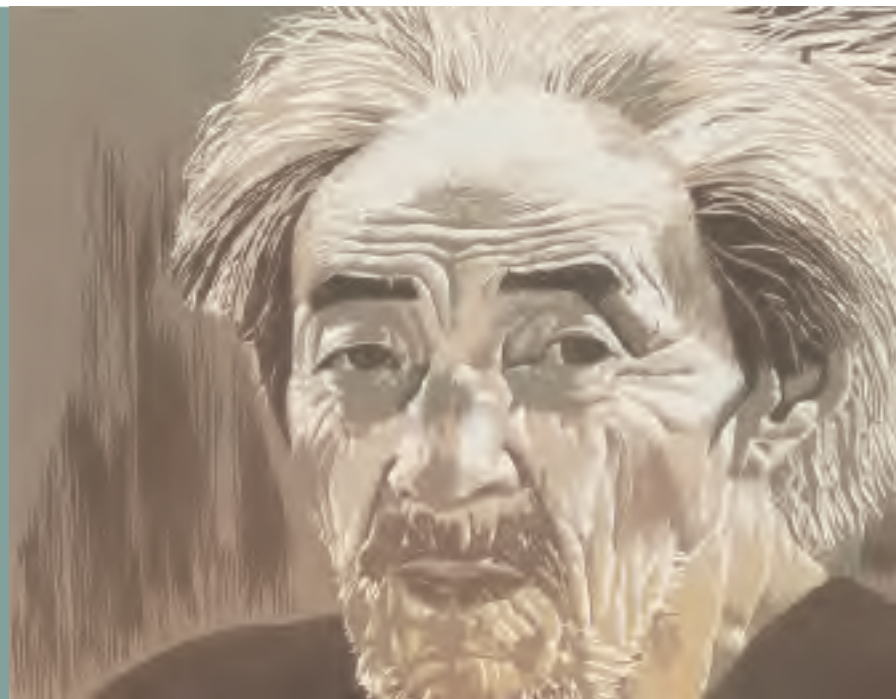
《贵州人之一》王华祥 木刻 1988

# 王华祥 绘画永远不过时

## 关于艺术技巧的思考

PAINTING WILL NEVER GO OUT OF STYLE

REFLECTIONS ON ART TECHNIQUES



《贵州人之一》王华祥 木刻 1988

对于艺术家来说，对绘画的判断和评价大多可以运用到他们自身的创作中去，或者根本是一种对于自身艺术的诠释，这无可厚非，诸如王华祥一类的人，当情绪使然时，词句喷涌而出，可以达到自己抒情的效果，或者是一种泄愤。如果我们结合他思维和艺术倾向来看，就一目了然，所以我们不用纠结在词句本身的问题，将其的话语放置进入其艺术逻辑之中，可以更清楚艺术家作品具有的本体语言。

王华祥有一段文字谈到技术，他说：“技术是制造某种产品或复制某种事物的可操作方法。衡量检验技术的方法很简单，可分为两种：

其一：对已知或已存在事物的复制能力，还原程度，精准程度，如：波音和空客飞机制造技术一流，因为他们出品的飞机每一架都保有同样外观，同样结构，同样的安全性和同样的舒适性。其二：对未知或不存在事物的发现能力和创造能力：太阳能、风能、生物科技和人造卫星等这些新能源的发现、利用和新技术的发明和使用。在绘画领域，技术包含材料、工具、造型和色彩的掌控能力，其技术核心是造型能力。

衡量和检验造型能力的标准如前所述，也分两种：

其一，对已知事物的复制能力（精准程度），如：写生现实物象的还原能力；临摹和仿制经典绘画及一切图像的能力。

其二，实现想象和创造性造型和色彩的能力。在古代艺术家中，像丢勒、伦勃朗、鲁本斯等这些人可称为技术一流的大师，在当代，中西方的大师有怀斯，艾迪迪，弗洛伊德，阿尼戈尼（英国）等。

我相信，绘画以及架上艺术不会过时，永远不会。我在飞地艺术坊所实验的反向教学系统，已经从理论和实践上将造型技术的千秋密码破解，我的团队，将带领热爱绘画的人进入一个随心所欲犹如天马行空的自由之境，因为，我们将掌握的造型技术去建立了一套科学有效的绘画技术方法论。”

技术在当代，一定程度让位于艺术观念，“丹托”的艺术史终结论预示着艺术的观念化，造型艺术让位于艺术的哲学思考，于是艺术在当代似乎进入了一个关于哲学本身的条件之中，殊不知，技术不光可以独立欣赏，也可以承载思想和感情。而思想则不然，思想不是用来观看的，而是用来解释特定事物和启迪意识的。如果硬要把思想拿出来观看，就好比把骨架和肌肉拿



来看一样难看。

“技术支撑着人类的一切活动,说话、写作、科研、制造、绘画、表演、弹奏、射击、踢球、烹饪、裁剪……然而全世界的批评家都是思

想狂,全世界的艺术家都要

和技术划清界线,因为技术

被人们看成了保守、过时和

反动的代名词。所以全世界

都在吞咽自己造成的恶果:

无技术的食物是那么乏味、

无趣、枯燥、丑陋。而赤裸

的思想又是那么干巴、变态

和邪恶。”王华祥保有着艺

术家对技巧的一贯偏执。更

大程度的是一种实物性的

艺术满足,它从实际意义上

支撑着艺术的评价系统,还

原着关于视觉的一切,观念

来自于思考,思索的经验来

自于我们对于世界信息的

接受,于是,观念系统是建

立在感知系统之上,如果

去掉视觉、听觉、嗅觉、感

觉等实体感触,那么我们面

临的是一个思想的空洞,想

象的素材变成完全无规律

的混沌状态,于是所有观念

无意义了。所以作为所有艺

术的支撑,架上绘画不会在

当代消失,可能的问题是

无法获得更大的关注,但却

会稳固地继续下去,毫无疑问,

王明白这个道理。

王华祥又说:“我并不主张

技术至上,而是主张内容至

上。因此,我并不排斥观念

和思想,相反绘画的复兴和

中国艺术的兴盛必须结合

观念艺术的成果,必须提倡

艺术家的思想能力和社会

责任。否则,任何的势力都

是站不住的。但是,绘画的

复兴必须以技术支持为前

提:古今中外那些支撑着绘

画发生、发展和繁荣的技术必须继承下来并去探索它们延伸的

可能性。”于是他给艺术下了一个结论——无技术无绘画,无

技术无艺术。

26岁的王华祥凭借木版画《贵州人》

获得全国美展金奖,28岁其创作了《近

距离系列》导致了艺术潮流的转向,是

“新生代”代表人物。

王华祥其善于在绘画中找寻一种特质,

技巧纯熟之后个人技法痕迹就在画面

中消失,转而向作品特征中转换,于是

在贵州作品中,其作品表现的是他心

中贵州人的状态特征,是那么一群淳

朴、坚定而又快活的人。在作品本身

的技巧运用到纯熟,不管是木刻语言

的运用以及光影效果,刻刀痕迹都是

拿捏到位,于是我们看不到技巧上的

问题,便把作品的识别转移到技巧之

后的作品内容上去了,所以是画中“贵

州人”给我留下了巨大印象,而不是王

华祥的画本身,这样一来,其作品已经

到了一种可以预料的极致。

所以可以得知王华祥对于技巧的固执

是有道理的,跟所有从事绘画的艺

术家们一样,技巧是其区别于其他

人的关键,技巧是永远不会褪色的,

不会被遗忘,不能以工匠精神去解

释技巧的意义,技巧是最为基础

的艺术本身,工匠精神更倾向一种

极致的掌控,所以王华祥先生在

艺术上,其本身是极具技巧的,于

是他会理所当然地认识到技巧

的重要性于是这种对技巧的追逐,

王华祥进入到一个艺术本体的思

考之中,这就形成了他说的:“绘

画永远不会过时”

(此节内容部分为采访视频录音整理稿)



《绿色背景》68.8x57.7cm 王华祥  
彩色木刻 1990



《光脚的男人》104.5x53.5cm 王华祥彩色木刻  
1990

## WANG HUAXIANG:

# PAINTING WILL NEVER GO OUT OF STYLE

## REFLECTIONS ON ART TECHNIQUES

翻译 / 王璐 英文校对 / 蒲倩

How artists evaluate and comment on paintings, most of the time, can be applied to their own lives, or to put it in another way, it's simply an interpretation for art itself, which is quite understandable. When inspiration pops into their mind, people like Wang Huaxiang would on a whim give comments either to express their feelings, or to purely give vent to their anger. It's crystal clear that we can better perceive the noumenal language which artists' works manifest if we take Wang's thoughts and artistic style into consideration because we don't have to necessarily be entangled with his words and put them in a bigger context of his artistic logic.

When it comes to technology, Wang puts it in this way, it is an operational method of creating a product or duplicating a certain thing. And the ways to measure and inspect techniques are quiet simple which can be divided as the following two:

“ Firstly, the ability to duplicate things which have existed or have been known, namely, the degree of reduction and the degree of precision, take Boeing and Airbus's aircraft for instance, their manufactures are highly advanced for each aircraft produced maintains exactly the same appearance, structure, safety and comfort.

Secondly, the ability to discover and to create things which haven't been known or haven't existed, such as the discovery and application of new energy and the invention and usage of new technology, like solar power, wind power,

bio-technology, satellites and so on. Technologies matter also in the field of painting, say, materials, tools, shapes and colors, among which shapes are technically core capabilities.

How to evaluate the capability of shapes can be divided as the following two,

a. the ability to duplicate the known things (precision), such as the ability to replicate the realistic images; the ability to reproduce and imitate classic paintings and all images.

b. imagination and creativity in shaping and coloring. Artists in history like Dürer, Rembrandt, Rubens, etc., are recognized as renowned masters in using techniques, so are contemporary Western or Chinese artists like Wyeth, Ai Didi, Freud, Annigoni (UK) and the like.

I have this belief that the art of painting and Easel painting will never go out of style, never will. The teaching system in the form of reversing, which I've been experimented during my teaching in Feidi Academy of Fine Arts, has theoretically and practically solved the problems of techniques in shapes, thus my team will usher people who're passionate about drawing into a world where free thinking and imagination are unconstrained. And this goal is achievable because we've established a scientific and effective methodology for painting techniques based on our mastery of techniques in shapes.



Technology, in contemporary, to some extent, gives way to the concept of art. Danto's claim that a certain history of art has come to an end indicates that art is conceptualized, and a philosophical thinking that plastic art gives way to art emerges, so contemporary art seems to have come to a phase concerned with philosophical conditions, however, what should be clear is that technology can not only be appreciated independently, and thoughts and feelings can be conveyed by it. Whereas thinking, which differs from technology, cannot be viewed somehow, but is for explaining certain things and for enlightening minds. Directly viewing thinking is as awkward as watching skeleton and muscles.

Techniques are pillars for all human activities, such as speaking, writing, doing research, manufacturing, painting, acting, playing instruments, shooting, playing balls, cooking, cutting and ect. However, critics around the world are very imaginative, and artists around the world want to draw a clear line with technology, because technology, for most people, has become synonymous with conservative, outdated and reactionary. The world, as a result, suffers its own consequences: food with no techniques is tasteless, boring, tedious, and ugly, bare idea is so wizened, perverted and evil.

Wang then realizes that technology, in a greater sense, is physically a kind of artistic satisfaction, and it technically supports the evaluation system by restoring everything visual. Ideas come from thinking, while thinking is from our experience received from the world, so our conceptions are based on perceptions. Imagine all our physical perceptions be removed, like hearing, smell, feel and so on, then how empty would our mind be and what a chaotic and irregular state would we face without any material for imagination, if so, then all conceptions would be meaningless. Easel painting, as a support for all other arts, therefore, will not disappear in this age, though problem still remains like it may not get greater attention, it will continuously develop, as far as I'm concerned.

Wang then added, "I do not advocate that technique is everything, while content is what matters most. Therefore, I do not exclude concepts and ideas from art, quite the contrary, the revival of painting and of Chinese art, from I see, should go hand in hand with conceptual art's fruits, and artists' ideas and social responsibilities should also

be encouraged. Otherwise, any force cannot last for long. However, rejuvenation of painting can be guaranteed when technology really get behind painting, that is to say, all technologies developing and prospering painting, in China or elsewhere, in modern or ancient times, ought to be inherited with the purpose of extending possibilities to full the extent. Here draws his conclusion, where there is painting, there is skill, and where there is art, there is technique.

At the age of 26, Wang won the Gold Prize of the 7th National Art Exhibition with his woodblock print People from Guizhou, and the Close Quarters series, created by him at 28, led to a trend in art and helped him to become one of the new representatives in art circles.

Wang is adept in exploring a special quality in painting, and all his personal techniques are so skillful that they can hardly be traced once his works have been produced, while all the techniques somehow have been transformed into special qualities which can be recognized. His work People from Guizhou demonstrates this idea best, which is his portrait of Guizhou people with special states of mind, form the bottom of his heart, who are so honest, persevering, and joyous. We, as audience, can hardly perceive these technical problems because all the techniques applied in the work are very much proficient and appropriate, like the language of printing, the schema of lightening, the style of cutting, and that's why we shift our focus from the appreciations of skills to contents and people of Guizhou in the portraits, impressive as they are, rather than the paintings, catch our attentions the most. Therefore, the paintings, to a full extent, can predictably achieve an excellent effect.

So we can see that it makes sense for Wang to persistently adheres to techniques. Like all artists engaged in painting, skills determine a lot which can make an artist distinguish from others. Moreover, techniques never fade, and will never be forgotten. We cannot interpret techniques form a perspective of artisanship, which would be problematic if we do so, due to the reason that technique is the most basic skill for art itself, while artisanship is more like a tendency of controlling to an extreme extent. So Mr. Wang recognizes the importance of techniques and he showcases exquisite skills in his own works. Thus this pursuit of techniques throws new light on his insights into the essence of art, and here draws his conclusion, "painting will never go out of style."



王华祥《哦系列之一》油画 110x80cm 2013

# 多种可能性的艺术

ART FULL OF POSSIBILITIES

WANG HUAXIANG'S ARTISTIC EXPERIENCES

## ——王华祥的艺术经历

王华祥先生可谓精力丰富, 其利用各种方式进行艺术创作, 版画、书法、油画、以及装置艺术都有涉足。当然版画是其最重要的艺术形式。

2016年4月10日下午四点, “王华祥版画展”开幕式在北京爱慕美术馆举行, 此展览很好地回顾了王华祥先生在版画上所倾注的努力, 也很好总结了王华祥目前的艺术经历。

如上文所说, 王华祥可以算是中国艺术界的特立独行者, 这不仅仅是因为其不羁的性格, 更是因为其作品本身的精彩程度。他在26岁创作了木版画《贵州人系列》获全国美展金奖; 28岁创作了《近距离系列》导致了艺术潮流的转向, 是“新生代”

代表人物; 31岁出版《将错就错》, 34岁创立“一幅肖像的32种刻法”; 41岁出版了系列教学著作构建了反向教学体系, 补充了中国高等艺术教育中缺失的现代主义教学环节。

王华祥骨子里面带有贵州人的淳朴与跋扈, 所以其艺术创作多以“贵州”出发就不奇怪, 贵州的人、物、景等等都是其描写的对象, 在《贵州人系列》作品之后, 王华祥便出现在公众面前。基于作品本身来说, 王华祥把对“贵州人”的重新诠释塞到了观众眼前。之所以用“塞”这个词, 是因为作品的语言冲击力明显改变了人们对版画的既往认知。让观众不得不瞪大眼睛, 体验刻刀正在划过木板的凌厉, 各种单色喷薄而出的乐趣, 当然, 还有他老乡“贵州人”所特有的身体痕迹——它们和版画语言



重叠、错位，从而调动观众身上的痛感、纠错欲望酣畅淋漓的脱轨体验，重入轨道的静谧享受，不单单是一种纯粹技巧的乐章，画作更大可能地是在谈论贵州人展示出来的坚定和淳朴。

1993 年王华祥的《将错就错》一书发表，代表着其核心思想的出现，“触摸式教学法”、“近视眼”、“老花眼”、“蛮不讲理”等词语被他提出，于是王华祥开始脱离《贵州人系列》的印象，开始转向对于美术教学的深刻思考。从事艺术创作的王华祥，开始把自己创作中获得的观看方式、创作状态向教育领域泛化。他改变了自己的感知，想把这些摆脱了惯常叙事的“新发现”告诉他周围的人。这一种看似充满“孩子气”的行为在 8 年后催生了一个教学机构的诞生——“飞地工作坊”。

在 1992 年王华祥的个人创作进入另一个时期。《文化波普》系列作品诞生，随后的《人类》系列作品也出现，最后集中为巨幅作品《杜尚之后的混战》。如果说此前的王华祥更多的面对现实——他故乡的贵州人、身边的同事等等。此时，他则开启了另外一个思考维度和创作维度——与历史（艺术史）对话，这和他教育过程中对“大师们”的重新解读明显相关，也和他之前的《近距离》系列作品明显相关。

《文化波普》在上世纪 90 年代中期明显有两种倾向，一类是以他对人际关系的感知为基础，男女隐秘的心理世界被他所揭开：聚会场所的暧昧、行李箱所目睹的旅途邂逅、抽屉所藏的玩偶世界、老男人心中的臆想、少女青春年华的逝去。

另一类则纳入了美术史画面上的经典人物，比如对丢勒《失乐园》女性人体的重新描绘，再加以作者的自画像；

对达芬奇《抱貂女人》的挪用，并与中国性感女人的并置。复制、挪用、并置成为他最惯用的创作方法。由此所产生的“歧义”正是王华祥所希望看到的。在这类作品中，后期经常出现的毛笔字，条状的红色颜料则赋予了作品较强的东方气息。

这一些系列作品出现在“后学”盛行的 90 年代，王华祥明显受到了这一氛围的影响，与政治波普艺术、艳俗艺术有明显的风格链接，他试图参与到对中国现代的图像式分析中来，艺术成为了一种社会批判的转移。

在世纪转折时期，王华祥创作了《人类》系列作品。被包裹的人头，看似有目的，实则任其游荡的人物，好像是中了千禧年世纪危机冲击的无头苍蝇，在命运的裹挟下，既非上升，也非下降，而是在背景前压的逼仄空间中困顿、迷茫、徘徊、踟蹰。

之后，王华祥进入了艺术创作的高峰期，这段时间他拓宽了艺术语言，从版画语言跳跃到各种艺术语言，他这时期的重要作品，便是《欲望中国》系列雕塑作品。其中部分作品过于直接的欲望表述，使人难以直视，作品所折射出的概念是，王华祥好像把自己高高抛向高空，失重在中国经济腾飞、疯狂逐利的喧嚣氛围中。这似乎来自王华祥的个人感受，又仿佛是大众心理失衡的一个极端表现。当他慢慢进入 2010 年后，王沉静了一段时间，凭借新作品再去看他前段时期的爆发式的创作，一种观念转变油然而生，与此，王华祥的油画语言也进入了新的篇章。



对于他的风格来说，王华祥自上世纪 90 年代早期开始油画创作，基本上还是属于“古典主义”作品。他这些油画作品以“素描”作为支架，有点“用颜色画素描”的倾向。但经历 2003 年非典时期“色彩技术观念的形成”，王华祥在油画语言的自觉性促使他对油画颜料“物性”的体悟，使他走到了中国油画创作的前沿。

回想起来，无论是版画《贵州人》和《近距离》系列作品，或者一个肖像的“三十二种刻法”，乃至后来王华祥在素描领域所倡导的“触摸式教学法”、“五步训练法”，其实都包含着对各类“语言”的敏感。他在这两个领域的影响力，其实也来自于此。当这一敏感拓展到油画领域时，他用了 15 年左右的时间，超越了对题材的过多关注，直接开启语言奥秘本身。当这些油画语言与画面人、物交相辉映的时候，抽象与具象之间的差别已然消失，而这正是造型的奥秘之一，创作语言多样化成为王华祥的重要特征。

王华祥这一时期的作品由几部分系列作品构成：  
《风往回吹》系列作品（2009-2011 年）  
《画布上的战争》系列作品（2012 年）  
《哦》系列作品（2013 年）  
《等待花开》系列作品（2014 年）

纵观他这一时期作品，随意点染，皴擦自如，眼外物，画内形，混然相通，抽具无界，而又人在人位，物处物所。

当一位艺术家沉迷于自己的“玩命”状态，创作时不停看自己，时时转换他与古往今来的大师们对话，明白自己所处的位置，时下倾向的缘由，并深切了解这一状态的背景以及价值，造成的影响后果，才算自觉吧？艺术家，只是历史，文化聚成的时空中的一个特定点而已。再有所为，有所不为！即使你所选择的倾向你并不过瘾，但这里有责任！依己之责，进退有度，当代艺术界尤其需要这样的取舍。

新近在他作品中大量出现的手写文字，又让人们回溯到 90 年代他作品中的书法，不过气息已经全然不同，与画面融为一体，浑然天成，而非只是提示、对峙、挪用、嫁接。既增强了画面的轻松感，又加强了“词与物”的互相激活关系。颜料的“物性”和文字的“质感”本来就是相通之物，视觉语言从本质上并不区别于文字语言。

最后

王华祥先生说，他年轻的时候反对的东西，现在却是他喜欢的，以前他看到书法什么的特别讨厌，还有就瓷器、摆设，心里想着这些东西是多么腐朽，而现在却是完全地转变了。

但是，王华祥先生在现在更多的是在画中出现书法，将中国书

法运用在油画上进行实践，这种方式早已熟知，现在他做的是把中国元素，中国的工笔画画在油画背景上。但王先生并不是将书法当作一个画的对象。他现在花大量的时间学习书法，比他画画的时间都多，他似乎能在书法上体会到一种力量，这种力量让他看到了艺术的趋势，预示着新的转变。

注：此章节引用《深度解读王华祥个展的“三条命”》有删改，作者：刘礼宾，原文见搜狐艺术，art.sohu.com



王华祥《等待花开之细细》板面油画 2014 120cmx80cm

# ART FULL OF POSSIBILITIES

## WANG HUAXIANG’S ARTISTIC EXPERIENCES

翻译 / 王璐 英文校对 / 蒲倩

Mr. Wang is known for his versatility whose creations involve many artistic fields ranging from printmaking, calligraphy, oil painting, to device art, among which printmaking is his main artistic domain.

The vernissage of “Wang Huaxiang Printmaking Exhibition” was unveiled at Aimer Art Museum at 4:00 pm on April 10, 2016. The exhibition showcased Wang’s masterpieces through his different ages in printmaking, and well concluded his current artistic experiences.

To a great extent, Wang can be regarded as an independent thinker in Chinese art circles not only because of his uninhibited personality, but also his splendid artworks. At the age of 26, Wang won the Gold Prize of the National Art Exhibition with his woodblock print People from Guizhou, and the Close Quarters series, created by him at 28, led to a trend in art and helped him to become one of the new representatives in art circles. He published “Following the Wrong” when he was 31 and created “32 ways of cutting for a portrait” when he was 34, and at 41 he published a series of teaching books on reversing teaching system, which complemented the missing part of modernist ways to teach in Chinese Higher Art Education.

Wang deeply showcased his regional identity as a man from Guizhou province—honest and intransigent—in his artistic creations, the portraits of which, not surprisingly, are around “Guizhou”, like Guizhou people, things, scenery, etc. Later on, “People from Guizhou” series, inevitably, established his status in printmaking circles and gained much popularity in the public. Based on the work itself, Wang reinterpreted “People from Guizhou” and vividly presented them to the audience. The usage of the word “sai”, which literally means “foist” in English, is a manifestation that the powerful

language applied to his work has changed the stereotypes about printmaking people used to have. The audience have their eyes wide open to feel the sharpness when the board is being cut, and to joyously experience every monochrome gushing out. And therefore, with unique physical signs of his Guizhou townsmen, the printmaking language overlaps with and dislocate these cultural characters to make audience feel the same mental activities as they viewing these woodcuts, with grief or with overwhelming desire, even in tranquility. Somehow, the techniques, which are more than pure skills, are very likely to be reflections of persistence and simplicity that people from Guizhou displayed.

Published in 1993, Wang’s book Following the Wrong has spoken for his own ideas on art education, and words like “touching approach”, “myopia”, “presbyopia”, “unreasonable” have been presented. Later he turned to focus on profound thinking regarding art education, and sensation caused by People from Guizhou began to fall. Wang engaged in artistic creations, and began to generalize his perspective and state of mind while producing to the filed of education. By changing his perception, he was eager to share his new discoveries with people around him, which seemingly looked as a childish behavior but gave birth to a teaching institution Feidi Academy of Fine Arts.

Since 1992, Wang’s personal creation has entered into another period, and his series Pop Culture come into being, followed by a huge work reproducing The Intervention of the Sabine Women (386 × 647cm, 2006). If we say that his previous works dealt more with reality – people from his hometown Guizhou, coworkers and so on. But recently, he provides another dimension of pondering and creating– a dialogue with history (History of Art), which closely relates with his reinterpretation of “masters” during the educational



process and also with previous series Close Quarters.

The mid-1990s Pop culture has two obvious tendencies, one is based on his perception of interpersonal relations, with a hidden mental world of the men and women unveiled: a meeting place full of romance, luggage in the encounter journey, drawer filled with a doll world, old man's imagined thinking, and the lost youth of young girls.

The other is about classical figures in art history, such as the new portrait of female body in Dürer's Paradise Lost and the self-portrait of the author.

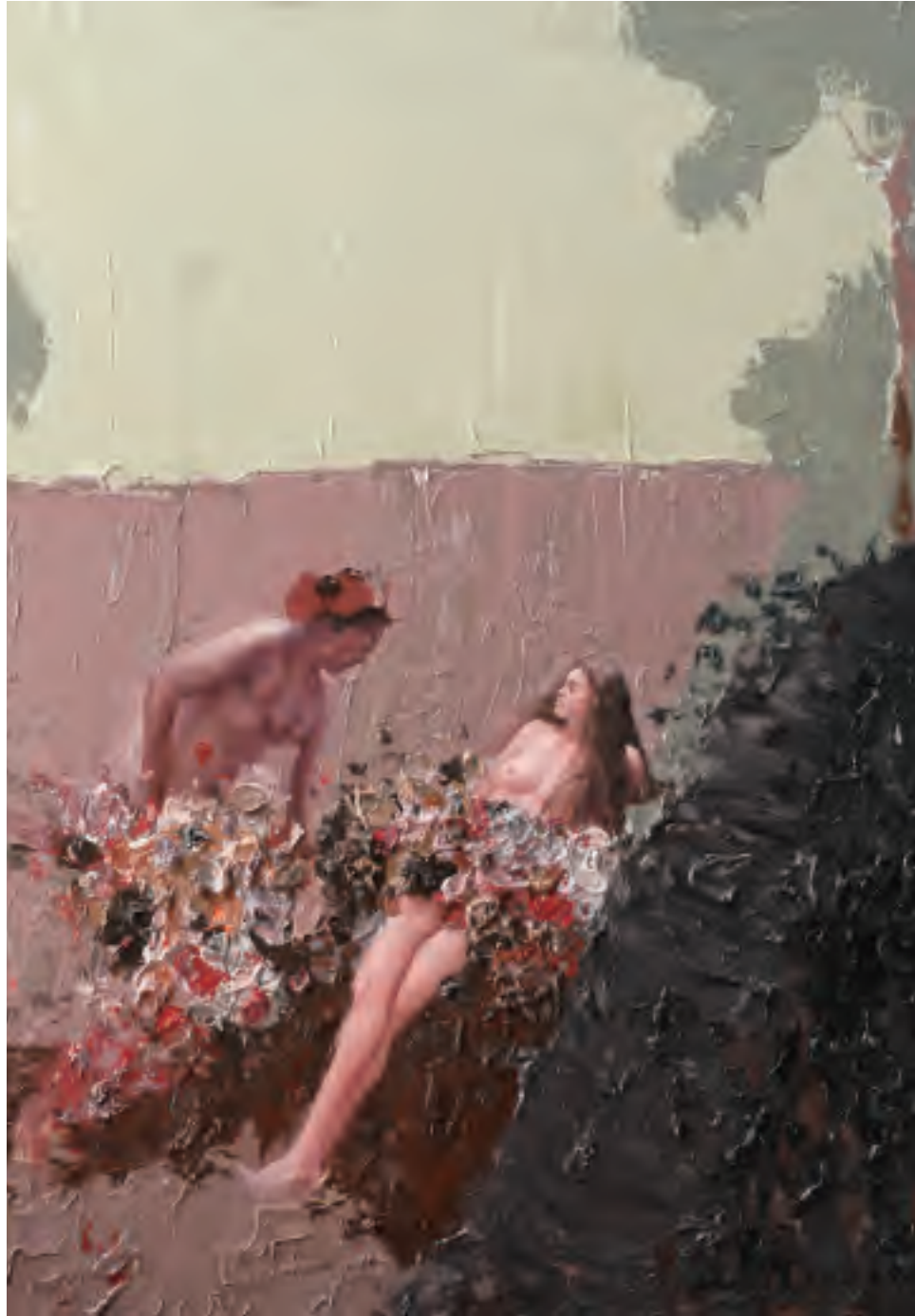
Diversion adopted from Da Vinci's Woman with an Ermine, is combined with another approach-apposition- to drawing Chinese sexy woman. His most usual creative methods include copy, embezzlement, and apposition, while accordingly ambiguity occurred as he wished. In these works, calligraphy has been frequently adopted later on, with strips of red pigment providing the work a taste of the oriental.

These series appeared with the vogue of postmodernism in the 1990s, by which Wang has significantly been affected, and with close relations with the political pop art, Gaudy Art in style, then he tried to participate in the image analysis of modern China, thus art became a transfer to social criticism.

At the turning point of century, in Wang's Human series, wrapped heads which he portrayed, seem to be determined, but in reality are wandering characters, just like aimless flies stricken by the millennium century crisis, neither rise nor fall, but in the background the stifling space of confusion, bewilderment, lingering, and wandering.

After that, Wang entered a blooming period of artistic creations, during which time he broadened the language of art, varying from printmaking to multiple artistic forms. And his representative works in this time are series Desiring China sculptures, among which some works are too direct to be accepted, reflecting the concept that Wang threw himself high in the sky, then felt weightlessness with Chinese economic growth, and at last, he was immersed in the rat race. It seems like a self-portrait of his inner emotions, but also seems to be an extreme manifestation of the imbalance of mass psychology. After 2010, as he gradually became quiet for some time, with new works to view his previous works in explosive creations, an idea with great change came into his mind, and from then on, Wang's oil paintings have entered a new chapter.

Wang's works have mainly been "classical" ever since he started oil painting in the early 1990s. Supported by the technique of pencil sketch, his works tend to be painted with such a technique, in a colorful way if anything different. However, having been through the "formation of color technique idea" during the SARS time in 2003, Wong was driven by his consciousness of what paintings expressed to realize the "property" of oil colors, which finally brought



王华祥《风往回吹》12 (100x80cm 2010 年)

him to the leading area of oil painting creation in China.

In retrospect, Wang's sensitivity to various "languages" has been integrated into his works, including the prints People from Guizhou and Close Quarters, "32 ways of cutting for a portrait", and even the later advocated "touch teaching", "five-step training" in the field of sketch. His influence in these two areas also comes from this. When such sensitivity was expanded in the field of oil painting, he spent 15 years or so in overcoming his too much attention to subject matter and directly solving the language mystery itself. When the painting language enhances each beauty with the people and objects in the painting, the differences between the abstract and the representational has disappeared, and this is one of the mysteries of the modeling. Diverse languages in creation has become an important feature of Wong.

Wang's works in this period consist of several series: "Winds are back" series (2009-2011), the series of "War on the Canvas" (2012), "Oh" series (2013), and "Await Blossoms" series (2014).

Among his work during this period, details have added at will. What he saw in real world truly communicates with the contents shaped in his works, with no boundary between the abstract and the concrete. The figures and objects both positioned reasonably.

An artist would be self-conscious if he does not indulge himself in his own "hard" state, constantly observes himself during a creation, always converts him when necessary, and dialogue with masters of all ages, understand his position and the current tendency, and deeply understand the background and value of this state as well as the impact? Artists are nothing but history and culture at a particular point in the space and time. To do something, he would have to choose not to do something else. Even if you didn't choose something you enjoy, there is responsibility you need carry! According your own responsibility, you need to advance and retreat within limits. This is a choice the contemporary art world need to make.

Newly appeared in his works are a large number of written texts, which allowed people to trace back to his calligraphy in his work in the 1990s, but the feeling has been completely different. The writings combines with the picture as a natural unity, rather than just a tip, confrontation, diversion, or grafting, which in the end not only enhances the lightness of the image, and strengthens the collaborative relation between "words and objects". Pigment "property" and text "texture" are the same thing, since the visual language is not different from written language in nature.

## Conclusion

Mr. Wang says that things he used to oppose when he was young are to his taste now. In the past, he particularly disliked calligraphy and felt similarly about porcelain and home decorations. He felt all of these to be decadent. However, over time his mind has changed.

Whereas he now increasingly adopts elements of calligraphy in his paintings, the application of Chinese calligraphy in paintings is not something that has been done for ages. what he is doing now is using Chinese elements of Meticulous Painting as the backgrounds of oil paintings. However, calligraphy is not the object of his paintings. He now spends much more time on exploring calligraphy than on drawing,. It seems that he is able to experience a special power from calligraphy, which allows he to see the trends of art and foretell its new transformations.





王华祥《眠系列之三》油画 110x80cm 2013





王华祥《和冬青树一样高的秘密》 33.9x28.6cm 黑白木刻 1990



王华祥《老五》 29.8x29.9cm 黑白木刻 1990



王华祥《鹦鹉鸟学舌》 30.2x38.1cm 黑白木刻 1996



王华祥《模棱辩证法》 38x30cm 黑白木刻 1996

# 《王华祥 各家说》

## 尊重与嘲弄

ESTEEM AND RIDICULE

文 / 尹吉男

尹吉男 著名艺术史学者，当代艺术评论家，中国古代书画鉴定专家。中央美术学院人文学院院长

王华祥的版画作品按我的归纳有四个系列：一、“贵州人”系列。他本人创作于 1988 年，并由自己命名的作品。这套作品获得全国美展的金奖，也是他的成名作。二、“近距离”系列。三、寓言与象征系列。四、拆解古典系列。早期的“贵州人”系列和“近距离”系列具有一定的自传性质。在前一个系列中，明确地表示了他的贵州人的地域身份、情感经验与当地独特的文化资源。这是他与现实对话的开始。而在后一个系列中，他表达了一个变化中的大都市里的一个学习、工作和生活在中央美术学院的艺术家的对周边人物的理解与揣度。这些人物包括了他非常熟悉的朋友、同事。在当时的西方观念与外来艺术样式泛滥的文化背景下，他和其他“新生代艺术家”一起用朴素的文化目光

关注身边的中国现实。贡献了全新的写实品质。我在他举办于 1991 年的第一个个人画展的前言里首次使用了“近距离”这个概念（可参见《凭借近距离》一文，后收录在《独自叩门》一书中），尔后与我命名的另一个概念“新生代艺术”联结起来，互为表里。在我一系列的文章中，特别强调：与此前的“新潮艺术家”或“精英艺术家”相比，“新生代艺术家”拉近了“艺术”、“观念”和“生活”这三者之间的精神距离。他们的艺术方式与当时当地的中国社会现实直接互动，因此在 90 年代前期形成了新的艺术潮流和风格。

“寓言与象征”系列实际上是我个人的归结与命名，这一系列

的作品是利用黑白版画的主观性进一步强化了象征性。这一系列作品的时间跨度较大，从 1990 年一直到 2003 年左右。早期作品几乎与“近距离”系列同步，而往后与“拆解古典”系列相交错。这些作品对现实的直接主观态度逐渐抽象为面对人生的间接态度，但揶揄与讥讽的要素一如此前的“近距离”系列作品中的要素从这类作品的名字可见一斑如《风筝系列》（1990）、《不对狐狸讲真话》（1996）、《羚羊学跑的秘密》（1998）、《男人—女人系列》（2003）等。这类寓言本身具有高度的古典性与人文精神。

而在“拆解古典”系列（同样是我个人的归纳与命名）则依然表现出贯穿在此前作品中的调侃的主观态度，试图在画作中将

古典图像与当代流行图像搅拌在一个视觉空间里。某些后现代式的拼贴与解构的方法不同程度地呈现出来。如《鸾凤和鸣》、《月静山空》、《欢乐颂》、《飞龙在天》等，都创作于 1999 年。我不知道这些作品是否夹带着世纪末的情绪？

王华祥在 20 年的艺术创作过程中，既与当代生活对话，又与古典艺术对话。而在这种双重的对话中流露出既尊重又嘲弄的复杂态度。这种复杂态度在出生于 20 世纪 60 年代的中国“新生代艺术家”中并不多见。

2007 年 9 月 21 日于方舟苑



# 《王华祥 各家说》

## 王者归来

### —我所认识的王华祥先生

THE KING IS BACK:  
WANG HUA XIANG AS I KNOW

文 / 刘春杰

现为金陵美术馆执行馆长、南京书画院副院长、南京版画院院长、中国艺术研究院·中国版画院研究员。

## (一)

与王华祥先生成为朋友，是数十年前的事儿了。按他的话说：“那时的我们一无所有、一无所用，如果很势利或很实际，我们都没有必要搭理对方。但我们惺惺相惜。”

那正是他的状况糟糕的时候，他向中央美术学院辞职，给院长书记写公开信，然后到昌平农村创办了自己的学校“飞地艺术坊”。

你看一看他当年给自己创办的美术学校写的广告词吧：“学院不要的人，不要学院的人，已上过学院的人，正想上学院的人，吃了过期奶而中毒的人，单纯、浪漫而不谙世事的人，已为人师还想做学生的人，曾经

王华祥《惊马》54.7x79cm 素描 1988

王华祥 98年5月



被灵魂工程师弄残了翅膀还想飞翔的人，有绘画野心的人，有脾气棱角的人，用画画疗伤的人，以艺术济世的人……

谁能写出这么“恶毒”的广告语？仅凭此就可以判断出这家伙不是“好人”，因为在生活中，无论官员、百姓、知识分子，大都正襟危坐，说话平和中庸、客气，随处谦谦君子、美女帅哥，到处莺歌燕舞。至少表面如此。

是怎样的诉求，开启了今日柔美、圆润、甜蜜、轻歌曼舞的模式？韩剧、古装女人争宠戏充斥银屏，大街小巷的相当数量的男孩儿扮相也愈来愈趋于“小时代”了。画坛呢？艺人们纷纷转向“工笔”，细描、细描、再细描；温柔、温柔、再温柔。当然也有不识时务的家伙，比如王华祥，侧身横在巨大但靓丽风车前，突兀地大唱一声：艺术是有血性的人干的，是动刀动枪，不是绣花。缺了脊梁骨和丢了理想的人怎么能搞艺术呢？

友人怕他生出是非，忙叫停：“不要乱讲，不合时宜，你错了。”

王华祥把一吐为快后舒展开的眉头一皱，弱弱地问友人：我错了吗？

对方答：“错了。”

王华祥瞪起了本来已经足够大的眼球，再次发声：我要将错就错！

至此，他把自己圈定在乡下的“飞地艺术坊”，开始了“反向教学系统”研究，提出“触摸式教学法”之说。“色彩五步法”、“素描五步法”、“肖像的三十二种木刻法”应运而生。通过研究、教学实践，专著《再识大师》、《素描》成为高等美术学院教材，《王华祥的素描王国》广为流传，有专家说：王华祥的素描教学解决了几代人想达到的高度，完全可以与西方素描教学媲美。他的版画教学、素描教学树立了重要的坐标，具有无可替代的作用。

然而这些教学成果并没有让王华祥沾沾自喜，他的油画创作成为这个时期研究的实验样本。从《文化波普》系列到《风往回吹》系列，再至《等待花开》系列，都践行着他的新理论、新主张，这种作品呈现出艺术家的不断的质疑他剥去生活的层层伪装，发问、反省。当然我们也可以说，他在自说自话，自问自答，抑或只问不答。

然而在他离开所谓的主流，走向边缘的近十年里却获得了社会广泛认可与赞誉，在艺术青年中他已然成为先锋、偶像。无论对于学院是否矛盾与苦闷，王华祥还是带着在自家实验田里的研究成果回到学院，为广大学生所用，为学院所用，为社会所用。

如果我们足够细心体察，王华祥豪放、刚直、妒恶如仇的表象下隐藏着真诚与善良，他是有情有义的温情的男人。他如何招待家乡的父老？怎样帮助贫困学生？尤其是他对于启蒙老师蒲国昌先生的感情，令我等自愧不如。正如鲁迅先生所说：无情未必真豪杰，怜子如何不丈夫。

## （二）

人们通常知道《陋室铭》有云：山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵。但我们也可以反问：山不高何来仙？水不深何以引龙而至？

百年中央美术学院，山高水深、源远流长、博大宽广、海纳百川、学人荟萃、雄踞艺坛。中央美术学院版画系有徐冰、谭平、苏新平、王华祥等一大批名师，可谓群星璀璨。在合适的时间，王华祥遇见了懂他的人，极力推他到系主任岗位。这个主任并非简单的行政职务，它更代表着学术方向。彼时彼刻，王华祥先生不再仅仅做一流的传道者，一流的艺术家了。他要把舵版画系这条大船，在国际、国内海域航行，且欲引领潮流。

从多年前他辞去版画系副主任一职，到如今又做了主任，他或许将部分的放弃与妥协？基于这个揣测，我们窥视王华祥的内心世界，他会妥协吗？然而他还是超出了我等的想象，一如既往的拼命三郎般的工作，有条不紊地完成着宏大的艺术规划。2015年在中央美术学院美术馆的个展，集油画、装置、版画、素描于一体的数十件作品惊艳亮相，气场宏大，撼人心扉。油画既古典又现代、或写实或写意、随性挥洒、举重若轻；装置作品诡异神秘，高大威猛、声东击西、旁若无人；版画则画人画己、刀削斧砍、无拘无束、直抒胸臆，堪称经典；素描呢？随意松弛、取舍有度、厚积薄发、大家手笔；抑或在各类作品上看似漫不经心的随性题跋，皆流露心声，言说当下，发自肺腑。

从他强悍的作品中流露出的气场与张力推断，无论王华祥身居何位，他皆不会按常理出牌，也不会拔掉身上的刺儿而成为胆小怕事儿的人，更不可能变成唯唯诺诺的老好人。少年时在贵州播洒的质疑与批判的精神如同血液，融于周身。他仍将敢于颠覆、敢爱敢恨、玩命工作、富于创造。因为他给自己的命运做出了明确的选择：三条命，即版画家、素描家、油画家。其实那是他谦虚而且低调的说法，以他的心性有能力，他至少还隐藏了至少两条命，即艺术的传道者、艺术王国中的王者。

小美娱人乐，大美撼人心。我们截屏王华祥近年的艺术实践，浏览作品上的信息代码后发现王者归来。

一流的学府有足够的广阔，也有足够的高深。假以时日，王华祥会在此自由翱翔的同时，带给这所国际知名大学予奇迹。



王华祥《老人着衣像》151.5x105cm 素描 1988



# 《王华祥 各家说》

## 王华祥的版画与中国版画

WANG HUA XIANG' S  
ENGRAVING PRINTINGS TO CHINA

文 / 隋丞

《中国版画》执行副主编 深圳大学教授

王华祥是中国艺术界的特立独行者,也是一位传奇人物。他二十六岁创作了木版画《贵州人系列》获全国美展金奖;二十八岁创作了《近距离系列》导致了艺术潮流的转向,是“新生代”代表人物;三十一岁出版《将错就错》,三十四岁创立“一幅肖像的 32 种刻法”;四十一岁创立系列教学著作构建了反向教学体系,补充了中国高等艺术教育中缺失的现代主义教学环节,搅动了僵化保守的学院教学体系;推动了高等美术教育教学的进步。他还创立了飞地艺术坊,帮助艺术青年实践艺术理想,帮助成熟画家实现突破获得“重生”。他把油画与波普结合,雕塑与装置重组,扩大了艺术的语义,直指艺术与现实存在的弊端,实现他的艺术普世价值的理想。他的每一次“发声”与“行动”都对中国的艺术及艺术教育产生“搅动”与“震荡”。本文旨在王华祥的版画与中国版画的发展进行学术梳理与探讨。

### 《贵州人》系列

版画在东西方发展历史上都是书籍的附属物,通过插图的形式,通过复制的手段进行批量化的生产以利于传播。线条是这种复制方式最简单也是最有效的手段。而在追求更为丰富的表达手段时“调子”也就出现在版画中了。版画中的“色彩”是在印刷术高度发展之后带来的一种可能,“色彩”的出现丰富了人的视觉。传统的版画制作中,是以线条作为主版,其它是辅以几块色版,

也称为副版,通过着色进行印刷。主版是一张画的主体形象或是主要效果的决定版,副版都是围绕主版起辅助和加强主版的作用。

王华祥在实践中发现这种方法无法完成他对“真实”的追求,也无法体现更为丰富的效果。他决心对传统的技术进行彻底的改造,从印刷机印刷铜版画的清晰均匀平整的效果上得到启发,改变木版的手工印刷方式,通过机器印制的木版画,墨色薄而均匀,干净清晰透明效果好;从而将主版的作用进行改造,使每一块版都是构成画面的组成部分。每一块都有自己的决定性作用,但他们都是相互增强的,而不是只有一个“主要”的版在起作用,也就是无主版的“版画”。

《贵州人》系列实现了王华祥的版画艺术语言拓展,为版画家族增添了新的生命。无主版版画的创作是一个技术技巧能力极强的创作过程,对创作者有极高的要求。王华祥的素描造型功力也使得他在造型上可以得心应手地实践他想象中的效果。这种方法是考验素描造型,色彩分类整理,制作过程的思维分析和想象力等的综合能力,对素描技术及造型观的理解至关重要,在这个过程中,对艺术的思维及想象力也是一次考验和升华。

无主版版画体现了技术的难度、思维能力和想象能力的结合。对于当时“唯技术论”和“去技术论”都是一次警醒。同时也打

破了人们对版画简单、门槛低的“业余说”的认识。使版画可以骄傲地与其他画种共存。

80 年代中后期和 90 年代初期,中国版画整体较沉闷的创作方法和思维方法使年青一代迷茫。沿袭传统或转向风情,学院中也有两种不同的方向:“唯技术论”与“去技术论”。唯技术论难以走出狭义的范围,去技术论使得艺术要么走向神秘化、观念化,要么走向“业余化”。

《贵州人》系列的出现改变了学院教学方向,重新定义了造型基础教学中的某些观念。对于“写实”技术“造型基础”等对创作的束缚的观念进行了重新阐释,并通过创造力的转化将这些发展生成新的方法,对版画语言的拓展,对思维的拓展都是一种令人振奋的事。同时,《贵州人》无主版的方法也颠覆了对版画的认知方式。没有主副版的方法也是一种现代的文明思维的体现,如同波洛克绘画中的无中心,无边界的意义,绘画里的各种因素也可以是相互加强的平等关系,而不是一统天下的从属关系。

### 《近距离》与“新生代”

如果说王华祥的木版画《贵州人》系列从现实主义精神和艺术

语言的开拓上奠定了他在中国版画界的地位那么 1991 年的《近距离》个展,则是“以极为逼真的写实绘画来关照身边事物,导致了艺术潮流的转向。”

从《贵州人》开始,他的目光就专注于普通人,他把身边的人和艺术紧密相连,用自己的方式和目光去观察和理解生活,“近距离”更是他艺术观和艺术实践的进一步延伸。只是这一次他改变了艺术潮流的走势。

《近距离》是身边人的肖像,在版画语言上更加有“王氏”的风格,比之贵州人系列在造型上更加有意味,如果说贵州人形象造型本身的“真实”具有吸引人的特质,那么近距离中人物的“真实”则是王华祥眼中的“真实”吸引人。这些人物不仅“神似”,而且是他眼中的再造人物,人物的气质和气息放射出的是他“结论”。

《近距离》的版画在技术上在《贵州人》基础上又有发展,在对待肖像和全身肖像上他又减少刀法的变化,运用了单复的重叠方法,使刀法的单线在重叠中变得丰富厚重,丰富了版画表现复杂、真实效果的方法。其用色又比《贵州人》减少但色彩的丰富感却加强了。他使造型和色彩、印痕有机地结合在一起。创立了一种新的版画语言。人们常识中的版画技巧界限被突破了,



王华祥《城市幽灵》2 92x92cm 黑白木刻 2004



版刻中的随意性、随机性、多样性、和某些无序性形成了版画语言在视觉上的强烈度，撑起作品饱满的艺术分量。范迪安先生这样评价他的作品：他的作品所展现的视觉效果在当代画坛是一种艺术质量上的刷新，是一种学术价值上的填补。并且有着与世界范围与观众心理对应的趋势。

《近距离》展中二十多幅套色木刻，改变了中国绘画的走势，搅动了人们重新回到对自身生命观察，审视自己的人生。尹吉男先生对此有深刻的论述：艺术要有对人生的搅拌作用，当人们对虚张的大观念已经普遍疲乏时，就要为生命观察发现新的可能，使人的存在状态总是处于觉悟和清新之中。近年在中国艺术界确实出现了重视艺术观察与人生观察的“近距离”倾向，这种倾向在过于平静的文化背景中默默加重。王华祥的这批作品以复数性与印痕效果把他的最新感受重叠在与之相当熟悉的生活真实中。

王华祥总是能在平凡、平常的生活中有所“发现”。在对木刻语言技术的实践中发现相互增强关系，把主副版关系改造成为平等关系。产生了一种有创建性的新语言，在对日常生活的经历中，他也会对生活细节和人的状态有细致的体察，并敏锐地和社会现实及绘画进行有效地连接结合。他去除了“熟悉感”，使他的朋友们呈现出了“陌生”的特质。他故意回避模特身份的命名，更直白地面对“真实”。或狡黠、或沉静、或睿智、或沉思、或放松、或紧张的他们，没有逃脱王华祥的眼睛。如果说《贵州人》是用慢镜头，《近距离》系列似乎源自“快门”。王华祥无意再去抒情怀念，而是平视，记录。刘宾礼如此评价这个系列。

在宏大叙事和伤痕文学的语境之中，在西风东进的大势下，王华祥用日常生活中的经验与体验，断绝了那种虚张的抒情和自我揭伤痛的省世“痛悟”。用自身的体验与自己的眼光审视这个



王华祥《城市幽灵》1 92x92 黑白木刻 2004

世界并用一个贴切的近距离拉回了我们的视线以及思想。使我们重新回到生活，回归到自己。以此为起点，开始了中国新生代艺术的实践。

## 一幅肖像的 32 种刻法

王华祥的套色木刻是集造型、色彩与印刷技术高度结合的产物。运用这套方法的艺术家要有许多基础，并且要有相当的高度与修养才能完成这个过程。也就是这种方法的难度与高度是要极高造型的综合能力和创造能力才能完成的。

作为教师与艺术家兼具的身份，王华祥不仅要思考自己的创作方法，要将自己的创作方法和中国版画的未来联系起来，对艺术史和社会现实都进行冷静地审视与反省，以此作为自己创作的起点。同时他还担负起教育的责任他在教育教学方面有着高度的自觉，他的素描教学体系在观念上颠覆固化僵硬的教育，打开了另一扇通往艺术的大门。使众多的艺术青年受益，也使得许多成熟的艺术家以此改变了自己的艺术观念和创作方法，获取了艺术上的“重生”，从而改变了中国艺术教育体系的格局。

说回到版画中来，王华祥在版画的教育教学中更是发挥了他的优势和强项。木刻本来就是他的“武器”，他通过木刻获得了荣誉和声望。这种影响力使得他对木刻有了更深的感情，木刻作为版画教学的基础课程，是版画学习中的重要基础。

他通过一系列的教学实践从一个简单的构图、人物、动物或植物开始，运用写实的手法，对画面进行逐步的改变，而这种方法每一张的训练都是基于上一张结果的改造。画面所有的构成元素都会发生改变，运用强制性的方法将学习中的重复与制造，模仿与想象进行哲学般思考。通过十几幅甚至几十幅的高强度训练，拓展了学生思维上的想象力与可能性。它对于改变学生对于一个静态事物养成的惯性思维所







做的训练是非常有效的。

通过““一幅肖像的 32 种刻法”的训练，学生的思维和表达可以向多方向发展，例如写实、表现、抽象；也可以向简化和繁复的方向发展。从而使学生在短期内学习到进入艺术的过程和科学方法。将学生的思维和木版的创作方法从再现上升到再造的高度，通过木刻的独立“天性”背弃模仿，改变“真实”。重要的是改变了思维，改变了认知方式，这种结果是“时常处于概括、提炼、转换、再转换”等等，致使木刻家对传统有一种内在的“离心力”和外在的“破坏力”。通过现代主义的思维方法和表达方法，将”32 刻“的多种关系进行魔方式的组合，培养了思维和形式语言的创造能力。

“一幅肖像的 32 种刻法”的教学方法，将现代主义的艺术方法引入到中国的高等美术教育。与其他的现代主义教学不同的是，“32 刻”是经过自己改造或称为再造的教学方法。许多现代主义的方法是按照直接讲解或训练。而“32 刻”是针对中国高等艺术院校的具体问题和中国艺术的当下语境来展开思考和实践的。

王华祥的“32 刻”教学既有现代主义反摹仿、反叙事、反传统、反既成标准和形式的叛逆特质。同时又将当代版画艺术创作中的科学系统的原创方法与能力，也就是专业技术、形式语言与思维方式带入到教学实践中。在以“经验”为主导的教育体制下，“知识”作为一种科学方法在艺术教育中，特别是高等艺术教育中，是一件“难事”。没有坚定的信念、勇气、智慧与强大的实力、高超的技巧，是无法实现的。

## 油画复制的先驱者 —— 文化波普

王华祥的艺术实践是多方位的，2005 年他在中国美术馆的《整容》个展，展示了他运用油画艺术对历史及当代艺术问题的思考。

在《杜尚之后的混战》中他将历史、现实、经典问题混合在他自己构建的图式中，将人与物置换成自己和亲友的形象，其中洋娃娃在他的作品中多次出现，而有趣的是罗马的城堡置换成了他的飞地艺术坊。将他对历史与现实的言说集中在一幅经过挪移、置换、断裂的图像中，机智地再造了一幅当代社会的文化图景。可以清晰地传达出他对当下文化主题的思考 and 态度。同时也使得他在运用技术的革命性，开创新生代近距离画风及在改变教育体系进程中自然地更为宏观的文化问题进行思考。

《整容》系列中使用他独有的方法。他每次的“问题”都是机智地发现于平常生活和司空见惯的现象中。并且这种问题经过他的“动作”整合再造后，按照他的艺术逻辑就会出现新的“艺术”及“艺术方法”。同时区别于许多当代艺术中可以“复制”的概念。他的高度技术性阻碍了对他的模仿。他不重复自己，学习者也无法模仿。这也是独特的例证。

王华祥从“贵州人”、朋友、身边人和生活中发现了艺术的本质问题和更加贴近“人”的方法。在对艺术史及经典的改造中，又将这种“问题”返回给了社会现实。通过置换、挪移、改造前、再造的手法把平常中的可理解的熟悉的形象，将他们的“问题”返还给我们。我们通过他的图像又重新认知了他们关于艺术、智慧和贴近人的本质的思想。这种思想在他的作品中是不断发展的，这使得他的油画作品在方式上也要返回他的专业出身上。并通过这种油画的复制方式，使他的艺术思想更为具有普世价值。为此他进行了《整容》油画的版画的复制。用文化波普的方法去实践他更为普世的文化理想。

王华祥对他油画作品的文化波普的复制是出于他对油画另外一种“存在形式”的发展。在他超常思维的理念中，任何形式都是可以改变和发展的。他的复制不是技术上的发展，这个系列的复制是一个新的艺术形式的诞生。扩大了艺术的语义，他的油画复制——文化波普在那个时期并不具有特殊的商品价值。中国的艺术品市场也没有开始。与后期的名家版画复制不同，这些作品并不是市场化的结果，而是一种文化普遍价值的再生延续，也是中国版画对自身存在的一种拓展。

结语

王华祥木版画《贵州人系列》；《近距离系列》；《将错就错》反向教学体系；“一幅肖像的 32 种刻法”教学法；油画与文化波普复制；雕塑与装置。无论在作品、教学以及理论的贡献上都是独特的，他的版画教学体系已经在他的学生身上产生广泛而深刻的影响；在他《等待花开》的师生展中，我们看到了这种教学在学生思维方面培养的结果。同样，在中国高等美术教育中这种影响也是有目共睹的存在。他对中国版画的贡献不仅在拓展视觉图式和创新语言方面，在开启思维和创作导向方面同样也都具有长久的影响力。



王华祥《杜尚之后的混战》（局部 1）布面油画 2006



王华祥

中央美术学院造型学院副院长  
中央美院版画系主任, 博士生导师  
中国艺术研究院中国版画院副院长  
西安美院客座教授  
飞地美术馆馆长  
江苏版画院名誉院长  
飞地艺术坊名誉校长



- 1962

生于贵州
- 1981

毕业于贵州省艺术学校
- 1988

毕业于中央美术学院,  
现为中央美院教授、飞地艺术坊主持

个人展览

- 1991

近距离——王华祥艺术展, 北京中央美术学院画廊  
近距离——广州荟萃画廊, 澳门美协
- 1996

在虚无与现实之间, 香港 Schoeni 画廊
- 1999

不存在的真实, 香港 Schoeni 画廊
- 2000

油画、版画、行为, 北京东便门红门画廊



- 2001

一种注目, 深圳骑士画廊
- 2006

“整容”——王华祥的美术史肖像, 北京中国美术馆
- 2016

喜入迷途展, 北京 KU 艺术中心  
欲望中国——王华祥雕塑展, 北京环铁艺术城 B-029  
等待花开——王华祥个展, 今日美术馆  
中央美术学院造型艺术年度提名·2015  
“三条命——王华祥个展”, 中央美术学院美术馆  
王华祥版画展, 北京爱慕美术馆

联合展览

- 1989

全国第七届美术作品展览, 北京中国美术馆
- 1990

中国优秀美术作品展, 日本
- 1991

北京·台北版画联展, 北京中央美术学院陈列馆  
新生代画展, 北京中国历史博物馆
- 1992

西班牙国际版画展
- 1993

二十世纪中国大展, 北京中国美术馆



- 后八九中国新艺术展, Narborough 美术馆, 英国伦敦;  
汉雅轩, 香港
- 1995

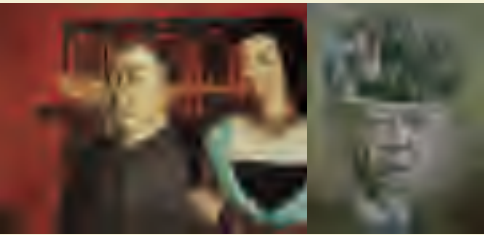
亚洲新潮艺术博览会, 香港会议展览中心  
台北艺术博览会, 台湾  
中国现代油画展——从现实主义到后现代主义, 比利时  
亚洲香港艺术博览会, 香港  
中国现代油画展, 泰国曼谷  
女性形象 II, 香港 Schoeni 画廊
- 1996

Schoeni 画廊开幕画展巡礼, 香港  
线的力量——海内外素描邀请展, 纽约
- 1997

中国之梦, 北京炎黄艺术馆
- 1998

中国当代美术二十年启示录, 纽约国际艺术博览会

- “中国字在艺术家眼中”, 旧金山  
“四方工作室”版画展, 北京国际艺苑



- 1999

巴塞尔世界艺术博览会, 瑞士  
威登纳基金会艺术邀请展, 德国
- 2000

画室开放展, 下苑画家村, 北京  
“世纪之门”批评家提名展, 成都
- 2001

“四方工作室”版画展, 上海美术馆
- 2002

上苑画家联展, 澳门  
“四方工作室”版画展, 广州美术馆  
广州艺术三年展, 广州美术馆
- 2003

“空间迁徙”, 北京红门画廊
- 2004

韩国艺术邀请展, 汉城美术文献提名展, 湖北  
西安国际素描邀请展, 西安澳大利亚素描邀请展



- 2006

中日艺术交流展, 名古屋中国当代艺术年鉴展, 北京
- 2007

澳大利亚悉尼中澳版画交流展
- “中国字在艺术家眼中”, 旧金山  
“四方工作室”版画展, 北京国际艺苑
- 2014

韩国艺术邀请展  
德国北方艺术节  
上海证大现代艺术馆介入项目之一: 艺术为人民服务——用原作兑换思想  
798 艺术节主题邀请展“艺术不是什么”



- 第四届宋庄艺术节主题展“野地穿越”  
“漂移”中韩现代美术大展鼎峰空间北京 798  
美国迈阿密艺术博览会  
移花接木 / 中国当代艺术中的后现代方式, 华美  
术馆深圳  
艺术慈善中国国际巡回展  
第四届成都双年展  
中国当代艺术的十个案例:  
王华祥——风往回吹上海 800 号美术馆  
“中国美术三十年”民生美术馆  
釜山国际双年展韩国  
“中国表现”北京当代美术馆  
“纸非纸”中日美术纸面作品交流展  
“历史新宋庄”北京上上国际美术馆  
北京后街美术馆名家邀请展北京后街美术馆





无界之醉——一山美术馆 2012 年当代艺术家提名展一山美术馆  
“他山绘事”当代名家邀请展山东美术馆

威尼斯双年展平行展  
“抱虎下山——王华祥师生作品展”北京久画廊北京上上国际美术馆

“硬镜头—— 一种新写实绘画”北京新绎空间  
“零界——2013 首届中国装置艺术双年展”北京当代艺术馆  
“抱虎下山——王华祥师生作品展”武汉湖北美院美术馆  
“抱虎下山——王华祥师生作品展”北京平谷万圣谷美术馆  
“抱虎下山——王华祥师生巡展”中央美术学院美术馆  
“首届观念写实油画展”上海多伦多美术馆  
“买不起的艺术节”宋洋美术 798

“转折”中国绘画第六回展北京 TREE 国际艺术中心  
《无极 2014》中国著名当代艺术家邀请展郝丽艺术中心  
中国国际文化艺术博览会农展馆

“第三种批判·艺术语言的批判性”展览北京时代美术馆  
版画中国·当代民族版画国际巡回展 2014 蒙古国年首届版画展  
2105 2014 第三届上海国际版画展  
“N+1 版画方式”展览——江苏金鸡湖美术馆  
《破图集》中国当代艺术家处理图像的方法——北京寺上美术馆  
气韵生动——中国当代艺术家邀请展 福建  
“演绎” 南京师范大学美术馆



## 学术成果

1993 《当代艺术家画库——王华祥》，中国画报出版社出版  
1994 《将错就错》，河北美术出版社出版  
1996 《在虚无与现实之间》，香港 Schoeni 画廊出版  
1999 《名师点化——王华祥说素描》，湖南美术出版社出版  
主编《美术文献》素描专集第一期、第二期  
策划 1999 年春季翰海油画拍卖会  
策划世纪末书系《画坛偶像》《色界枭雄》  
《女娲之灵》《水墨潮流》，珠海出版社出版  
策划 1999 “将错就错素描营”活动



2000 成立“飞地艺术坊”  
2001 策划《再识大师》之说明暗，说质感，说空间，说形体，说结构，说形象系列丛书六本，河北美术出版社出版  
策划飞地艺术坊系列丛书之《和静物对话》、《木板家族》，河北美术出版社出版  
2002 《触摸现实》，河北美术出版社出版  
《飞地观点》，岭南美术出版社出版  
《飞地艺术坊素描》，花山文艺出版社出版  
2003 《王华祥素描》，吉林美术出版社



2004 《你和学院的一座桥——素描》飞地  
中央美院弟子个案跟踪，湖南美术出版社  
《你和学院的一座桥——色彩》飞地  
中央美院弟子个案跟踪，湖南美术出版社  
2005 《和毕加索一样多变》，河北美术出版社  
2006 《绘画之道》，河北美术出版社  
《王华祥乱讲集》，河北美术出版社  
《整容 – 王华祥的美术史肖像》，个人油画作品集



2015 《喜入迷途素描版画集》  
《王华祥高速素描案例》  
《王华祥的素描之国》，吉林美术出版社  
《王华祥与飞地艺术坊》，河北美术出版社  
《素描》王华祥反向教学系统，中国高等教育出版社

## 获奖

1989 全国七届美展金奖、鲁迅版画奖



## 主要收藏

中国美术馆、上海美术馆、广东美术馆、德国路德维希博物馆、中央美术学院美术馆、北京今日美术馆、美国玛勃洛画廊（MarlboroughGallery）、美国布法罗大学美术学院、英国木版艺术基金会、韩国库艺术中心、华谊兄弟传媒集团、天图资本、中华慈善总会、香港 schoeni 画廊、南京一山美术馆、北京灿艺术中心、玖画·廊、北京可儿幼儿教育。

## 传媒发表

《非艺术》《美术》《美术文献》《江苏画刊》《美术研究》《当代学院艺术》《窗》《雄狮美术》《艺术家》《艺术界》《中国版画》《君子》《新时代画报》

《中央电视台美术星空》《欧洲时报》《香港传讯电视》《时代风采》《艺术状态》《艺术报道》《画廊》

《艺术名家》《锋锐艺术名家》《美术焦点》《艺术出口》《美术前沿》《经典与创新系列节目（收藏天下—全国电视数字专业频道）：王华祥专访》2014《库艺术》——库·艺术家 | 王华祥：听懂这个时代各种复杂的声音  
2014《艺术汇》——让所有的标准在我身上失效



# 如何使用符号表现艺术的寂寥感

HOW TO MANIFEST THE DESOLATION OF ART WITH SEMIOTICS  
PROFESSOR AT TAMA UNIVERSITY, KONDO XIUMI

## ——多摩美术大学教授 近藤秀实

近藤秀实, 1948 年生, 早稻田大学博士, 多摩美术大学教授, 日本资深美术史学家。



《高士观月图》马远



《风雨山水图》马远



长山山水图

如何在画作中表现哀愁与寂寥? 根据个人能力、性格、时代风格的不同, 在一幅由着色、构图、线描组成的视觉艺术的画作上, 可以运用多种多样的表现手法。在这里, 我主要想阐述一下斜线的使用和斜线式构图。日本的《源氏物语》为我们展现了一场又一场华丽的恋爱场景, 然而在这些场景的背后, 无一不充满了挥之不去的悲哀与寂寥。根据《源氏物语》绘制的《源氏物语绘卷》, 具有典型的大和绘的特征——平面化的笔法与浓艳的色彩。那么, 要想在具有这样的画面特征的大和绘上表现寂寥与悲哀, 该怎么办呢? 我们不妨先看看中国画的表现手法。

失去半壁江山的寂寥, 还伴有一种内心的失落。马远擅于用虚旷的空间与斜线来表达这样的情感。在用斜线分化的构图中, 能看到指向不同方向的箭形、向量 (vector)。这些箭形、向量 (vector) 是将上升与下降、水平与垂直、天与地的广阔距离, 以及人类生活里各种道具符号化的重要因素。

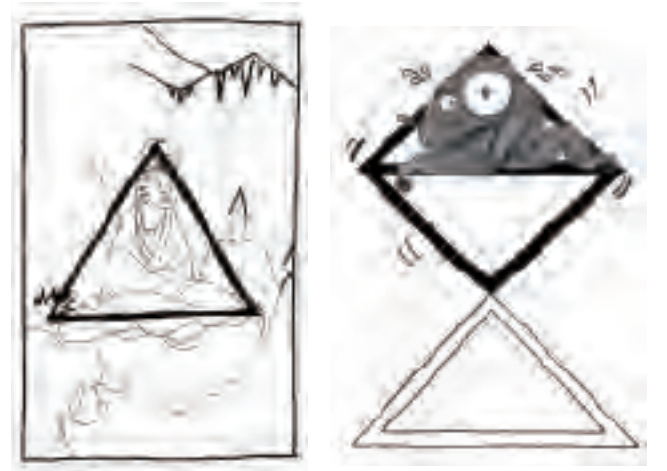
通过斜线来表现被侵占的大地和浩渺无垠的空间, 是马远山水画的特征。在《清凉法眼像》和《云门大师像》里, 马远用精妙的笔端细腻地描绘了相貌特征, 但作为背景存在的无限江天, 又是何等的空虚缥缈。

马远之子马麟, 也继承了空虚的绘画手法。比如在《长山山水图》中, 马麟就由近及远地描绘出被夕阳余晖笼罩的静谧空间, 让我们感受到一种和日出时完全不同的寂寥感, 那一行飞鸟踟蹰渐行渐远, 越发增强了这种意境。

《源氏物语绘卷》在日本被誉为大和绘的鼻祖, 该绘卷中使用了以斜线为中心的主构图和向量 (vector) 符号。人物的引目钩鼻被故意省略掉屋顶和天井, 暴露在外柱子和横木、榻榻米的边沿和沿侧以及砚台、室内装衣服用的长方形大木箱的直线等, 都是向量 (vector) 的要素, 巧妙地诱导着我们的视线。

故意省略掉天井, 让观者可以直接窥看到室内, 是中国六朝时代的顾恺之在《女史箴图卷》中就使用过的手法。尽管 1069 年的《圣德太子传障子绘》里, 也出现过把妨碍视线的东西故意从画面中省略掉的绘画手法, 但唯有《源氏物语绘卷》是将天井省略掉, 只露出柱子、横梁、上框、门槛、横木、榻榻米的边沿、长方形大木箱、砚台、棋盘等的直线性线描, 通过水平、垂直和斜面, 来补充画面主题所表达的情感。除此之外, 在日本的其他画作里是看不到这种通过斜线来诱导视线, 让观者产生代入感的要素。

在《源氏物语》那华丽铺展的恋爱物语背后, 还隐藏着无限的寂寥。这种文学手法增强了物语本身的可读性和文学价值。物语还描述了社会的盛极必衰 (受平安时代佛教末法思想的影响), 以及因为社会地位变化给人带来的孤独感, 人与人之间的执念、断念等, 无论哪一种情感骨子里都有挥之不去



的寂寥感。而在绘卷的制作过程中, 就需要通过色彩、线条、构图来表现出这种寂寥感才行。

为强调这种寂寥感, 《源氏物语绘卷》使用了箭头和斜线。斜线在各种各样的场景里发挥了重要的作用, 比如垂直下降的向量 (vector), 暗示了人生际遇的一落千丈, 斜走的向量 (vector), 象征着人生的不安与彷徨。

在光源氏给妻子私通而生的儿子薰君庆祝出生 50 天的场景里, 光源氏抱着薰君, 视线向下俯瞰薰君的脸, 这里就出现了下降的符号, 而榻榻米边缘的斜线, 又将人的目光引导到了薰君的脸上, 薰君目光向上, 迎接着父亲的视线, 这两个向量 (vector) 的先端并没有完美汇合, 而是留下了微妙的分岔。这样的绘画手段, 就暗示了光源氏心里明白, 薰君是自



《源氏物语绘卷》





右轴《猿图》



《观音猿鹤》牧谿

己的妻子和别的男人私通生下的孩子。如果是更加通俗的、平民化的表现手法，就会让光源氏将孩子高举过头，视线是从下往上看，以体现他初为人父的喜悦心情。

《源氏物语绘卷》的画家在《蓬生》这幅画里，用断断续续的线条描绘出断垣残壁，暗示了光源氏时隔多日重见末摘花的那种不安的心理。而在贵族公子齐聚，共奏音乐的《铃虫》的赏月宴上，榻榻米的边沿的绿线又是多么的色彩艳丽、线条笔直。

本来，在北宋的山水画里，向量（vector）和斜线的使用就很明显。比如郭熙在《早春图》里描绘的树木，就使用的是自然界的向量（vector），将我们的视线向上方诱导，范宽的《溪山行旅图》里的树木，也具有同样的效果。在这两幅图里出现的楼阁建筑上飞翘的屋檐，也起到了一种辅助的作用。

总体上来说，中国的山水画大多是通过树木来发挥箭形的作用，很少会利用到室内物品上的人工直线。

而将其筒略化、膨胀化，高度讴歌、强调符号要素的代表人物，则是南宋山水画的马远、夏珪和梁楷。

梁楷的《出山释迦图》，大胆地使用了斜线构图，即便是在布局全满的画面里，也用大幅度的斜线分化了空间，将人物精妙严谨地置入其中。斜线内的雪山，就是茫然若失彷徨前行的释迦牟尼登场的舞台。同样是梁楷的作品，《李白吟行图》、《六祖截竹图》等则较多地强调了多角性的向量（vector）符号。在体现寂寥的同时，更着重绘画的抽象性，将观者的视线诱导到不同角度，起到增加视觉广度和细微动态的作用。这种手法，能在一定程度上减轻寂寥感。

斜线构图和向量（vector）的使用，也是南宋时代绘画的特征，同时代的禅僧画家牧谿的《观音猿鹤》三连轴图《罗汉图》里，就能看到这样的特征。中轴的《观音图》是具有稳定性的三角形构图，周边的草木玉瓶则是小的向量（vector）符号，能将我们的视线诱导到观音身上，左轴的《鹤图》则采取的是和梁楷的《出山释迦图》一样的构图，从左向右显示出空间的广阔。

右轴的《猿图》，画的是一对子母猿双双栖居在一根悬空的呈现出水平状态的枯枝上。这对子母猿处在三角构图的正中央位置，其处境极为险峻，向斜上方伸展的枯木，即象征着在寒风陡峭中被迫栖居于高枝上的凄凉心境。

勉强能让子母猿站稳的那根枯枝是一条水平线，加固了猿的三角构图的安定性，以这条水平线为对称轴来看，它下面有



《源氏物语绘卷》

一个几乎相等的反转的三角形，而反转的三角形的下面还有一个正三角形，两个三角形的顶点相互碰撞。

斜线构图的妙处，就在于可以充分发挥纵横无尽的作用，而这幅画里的向量（Vector）符号的箭形是向下垂立的，象征了猿的不安。两个三角形的顶点相撞，也彰显出一种紧张感和不安定感，恰如其分地表现了这对子母猿在这种紧迫状态下的心境。

所幸牧谿是位慈悲为怀的禅僧画家，在猿的鼻子的箭形下，用一条水平线勾勒出猿的嘴巴，暗示了不会出现子母猿跌下树枝的结局。

大家可能也注意到了，在《源氏物语绘卷》开头部分出现的《柏木》这幅画里，引目钩鼻和和枕头的箭形，都停在了像水平线一样的榻榻米的边沿。

在通过一幅画来讲述一个故事的时候，牧谿和《源氏物语绘卷》的画家都能巧妙的运用斜线和向量（Vector）符号，最终安抚好观者的不安心理，是两位了不起的演出家。

在重视三角形的倾斜的构图里，即便是最为稳定的三角形结构，人也会因为它的锐角而感到一丝丝不安。一个完美的圆形暂且不说，就是直线和斜线也能很好地表现出人内心恣意性的意志和感情。

这次，我简单的介绍了一下斜线构图里的“寂寥感”，在这一点上，即便是一直排斥北宋山水画那种壮观构图的日本人，也会对从细微处着手擅长画“马一角、夏半边”的南宋山水画有一种天然的亲近感。只要能理解《源氏物语绘卷》的绘画性，就很容易发现这一点。

在南宋时，宋朝丢掉了半壁河山，因此南宋的山水画都带有一种“残山剩水”般的失落感，以及由此而生的寂寥感。在元末的倪瓒、黄公望的“荒疏萧条一派”的画里，也能发现类似的状况。他们以干而带毛的“渴笔”画浅水遥岑之景，意境萧散简远，仿佛是脱离了现实的梦幻世界一般。

中国的山水画和日本绘画里的箭形，都是把人们隐藏于内心深处的情感在视觉上符号化了。

这个箭形和数学几何里的向量（Vector）感觉上是不同的，但实际上，箭形通过它的大小（量）和方向，能够成功地诱导我们观者的视线。

我在 50 年前，就已经接触到了高等学校的几何学上的向量（Vector）了。而直到 12 年后的 1979 年，我才发现了东方绘画中的箭形的意义。能够向着宇宙传达信息的几何学上的向量（Vector）为古老的东方绘画中的箭形增添了西方的色彩。





# 以友爱之心 推动东亚文化发展

## 日本原首相鸠山友纪夫访谈

鸠山友纪夫原名鸠山由纪夫, 1996 其当选日本第 93 代、第 60 位日本首相, 倡导国际友好交流。卸任之后, 以文化交流的方式, 积极促进日本与国际关系的友好发展。

访谈 / 王 灏 编辑 / 陈工布

(王灏, 如下全文简称“王” 鸠山友纪夫原名鸠山由纪夫, 如下全文简称“鸠山 ”)

**王:** 您可否把您做的“东亚共同体”的研究给我们做一个简单的介绍?

**鸠山:** 在我当首相的时候我就提出“东亚共同体的构想”, 但是由于我当首相的时间比较短, 所以这个构想就没有很好地推进。但是在我的任期结束后, 我依然希望以中日韩三国为核心来推进这个东亚共同体。在我们的友谊和合作之上, 还要推进相互信赖关系的发展, 这个不仅对经济上有好处, 而且有益于和平。所以说我现在从事“中日韩共同体”这个构想的推进, 希望把这个构想进一步做大。

**王:** 在文化方面有哪些考虑呢?

**鸠山:** 文化其实是非常重要的, 尤其是在经济或者政治不是很顺利的情况下, 文化可以起到推动的作用。我们可以通过文化的交流来拉近双方的心灵距离。

**王:** 您之前有成立过一个中日韩的“贤人会”, 你是如何挑选贤人呢, 您能不能介绍一下当时的情况?

**鸠山:** 我不久前建立一个促进中日韩合作的事务所, 但是我不知道是不是能够称得上是“贤人会”, 我希望在三国之间能够促进多领域的文化或者多方面的合作, 这是非常重要的一件事。这个合作更多的是以经济为中心, 但文化方面的交流也是非常重要的, 而且要不断把合作推广。我们中日



鸠山友纪夫



鸠山友纪夫近像



韩三国在汉字圈共同享有汉字的文化，所以我们应该更加重视这种共同的价值观。正是出于这样的想法我建立了事务所。

**王:** 那能不能请您介绍一下中日韩共用的 808 个汉字呢？

**鸠山:** 从汉字这个角度来说，汉字是我们中日韩整个生活共享的基础，韩国现在用韩国的字，日文虽然也不仅仅用汉字，中国也有简体和繁体汉字，虽然我们有不同，但其实它的根源是一样的。所以我们应该更加注重汉字本身的意义和价值。所以需要重视的是我们共享了汉字的文化，所以我们可以从这个角度去增加互相合作，把汉字作为沟通的桥梁。

**王:** 在中国的唐代时期日本有很多的遣唐使者到中国去，中国也有鉴真和尚到日本做访，在那个时候我们建立了整个东亚文化系统，青柳正规先生聊到了东亚文化，认为东亚要重新审视历史，重新把历史上的一些重要的价值给挖掘出来，才能形成一种文化的力量，您怎么看？

**鸠山:** 正如您所说的，两个思想是一致的，我们的共同想法就是以和为贵，这个思想下我们也应该再重新审视一下历史，再重新回顾一下我们相互合作的历史。从这样来看，我的事务所，虽然只有中日韩三个国家，但是在东亚加入其他的一些国家，在大的一个东亚圈子内，我们再回顾一下相互学习的过去，在社会制度在文化传统上的交流通过回顾历史来更好的展望未来，这个也是我在东亚共同体上认为非常重要的一点。

**王:** 谢谢，之前您从事政治的时候世界各国都应该有很多的交流，您怎么看西方文化，那么今天有一种观念说东方文化在近代被低估了，那么您的事务所，想让更多的东亚国家进入，是有东亚文化复兴的思考在里面吗？

**鸠山:** 我认为文化本身是没有高低，没有说哪个更好，但是，不得不说不近代以来，西方文化的影响要超过东方文化，东方文化的文化圈在不断的缩小，这个是很重要的一个现象，西方文化也没有更好，东西方文化各有特点。我所做的这个“共同体”也是希望东方文化更加的自信，把自己真实的一面展示给世界，并非什么都东方化就好了，而是我们需要再次认识东方文化的价值，举个例子，西方文化更多属于那种数码式的数字化的方式，非零即壹这样的一种文化。而东方文化更多是在零壹之间，可能更多重视的是他中间的那一个部分，所以说这也是一种和门吧，和谐的和，社会的和谐，就像我所作的一样，是一个共同体，他本身内在的一个共同想法和思想。

**王:** 这刚好好像是这个时代最需要的一种价值。

**鸠山:** 举个例子比较好理解，就是说西医和东医的区别，西方

医学得病之后就是手术，通过手术的方式来治疗也是使得他们医学方面快速进步的一个方式，那么从东方医学来说的话，尤其是中医，考虑的可能更多的是如何预防得病，得病之后如何对症下药，这个可能是所有东方文化非常重要的一点，也就是因地制宜，就是根据你的病情不同来对症下药，这个其实是非常典型的东方的思维方法，所以现在更需要的将东西方这样的

**王:** 因为您之前作为一个政治家，包括现在做这种文化的事业，跟一些学者的角度略有不同，之前有些作家可能是站在自己民族主义的角度去思考问题，而您的视野似乎更高，以一种平和的方式来对待这种文化问题，不知道我的判断对吗？

**鸠山:** 人们都说我是外星人，但是我觉得外星人才能从更全面的角度来看地球，这样就避免了很多民族上的偏见，我认为可以这样去理解。

**王:** 这个称呼我还是第一次听到过。

**鸠山:** 在日本，这个称呼也是带了很多讽刺的意义在里面。

**王:** 事实上它是难以理解人的，人有时候需要站在更高的地方来看待我们从事的事情，我觉得有很多我们今天还无法理解的问题，但是这个没关系，您刚才说的那个外星人的问题就让我想到了我们要以一个更高的角度来看待我们要做的事情。

**鸠山:** 从不同的角度去看待问题实际上是一种非常重要的思维方式，历史问题也是如此，所以从不同转换角度是我们重要的方法，我也非常重视这样一种思维方式，

**王:** 中日之间其实有非常重要的渊源，包括现代，在辛亥革命之前，也有很多重要的人到日本。但是就这一两年以来，我在跟日本的艺术界人交流的时候，我发现今天文化上的沟通并不像我们想象的那么通畅，甚至比不上一百年前，所以说在中日两国文化交流方面，您日后还有什么样的计划，以及您觉得机会会在哪里？

**鸠山:** 您所说的方面具体是什么？

**王:** 就是有什么样的工作计划，打算做什么样的事情？

**鸠山:** 其实文化活动并不是我所擅长的工作，但正如我刚才所说的，中日在政治方面的交流并不是很顺畅，文化才能发挥他的价值和作用，因为政治的不顺畅，日本的文化界人士对中国的关心不像以前那么高了，可能去中国发展的机会也越来越少



鸠山友纪夫与王灏交谈

了，这是个问题。像古代的时候，可能更多的是日本向中国派出遣唐使，遣隋使，近代的话，可能更多的时候是中国需要向日本学习，诸如高科技，技术等。所以说，以前的交流之所以会那么顺畅，他的根源是在相互学习的一个欲望，但是由于近代的文化发展，中国现在在社会承认度上、文化上、科技上，都已经达到一个相对较高的程度，并不是谁一定要依靠谁，所以这就使得相互学习的欲望开始变少了，所以说以后在文化上要深层次的了解对方。举个例子就是书法上、对于理解不同的地方进行讨论，对相同的地方共同开发，更加深度的相互理解和了解可能是我们今后更加需要的。

**王:** 这是不是你们东亚文化研究所未来要做的事情？

**鸠山:** 我有这个想法，希望今后可以从事这个事情。去年我们组织了一个活动——“面之路”，在冲绳举行的。面食广泛存在于世界，而吃法不同，最终形成不同的文化，通过这个活动我们可以相互了解文化的不同，但是“面”却是一样的。通过这个活动我们看到彼此有相同之处，也有不同的地方，希望求同存异的情况下增进理解，这是我们的一个宗旨。求同存异也是我们今天需要做的一个事情，包括文化在民间的弘扬和发展也是我们研究所今后希望做的方面。

**王:** 非常巧合我自己对书法很有兴趣，而且这两年也在研究中日书法的差异。从魏晋到唐宋中国有很多著名书法家的作品在日本，而日本的近代也出现了一些现代书法家，您刚才聊到的书法是非常值得研究的，像陈先生的黄山美术社也非常希望能把日本珍藏的中国的书法作品拿到中国去展示，我觉得如果有这样的机会我希望得到您的支持。

**鸠山:** 书法从汉字的角度来说其实是中日两国最容易理解的地方。有人之前也做过小学生的书法展，希望通过小学生的书法能拉近两国人民的感情。

**王:** 刚好想跟鸠山先生分享一下我做的一个研究，我对唐代毛笔有所研究，唐代的实物和制作工具眼下只在日本有，中国已经没人会做了。我最近找到一些工匠，学着制作一些唐式毛笔，并在中国的艺术界进行推广，这是我最近在做的事情。

**鸠山:** 在日本有人做吗？

**王:** 有的，京都和奈良就有。

**王:** 回过头来再说日本在二战之后出现了很多在世界范围内有影响的艺术家，比如像村上春树，小野洋子，黑泽明，草间



弥生等等。您觉得这些人能否代表日本文化，他们为什么能得到西方的认可？

**鸠山:** 这些人我认为是可以代表日本近代文化的，他们之所以可以在世界上得到认可，一方面因为日本传统文化的影响，但是我觉得更重要的是他们的独创，不落于凡俗的独创性才可以得到世界认可。那么如何培养有独创性的艺术家们，这是一个国家最重要的任务。其实日本百家争鸣的文化模式在削弱，这是一个问题。

**王:** 您刚才说到的“外星人”这个说法一直萦绕在我脑海中，您提到做了“面之路”的活动，实际上没有创意的话这样的活动是不可能做出来的。另外一点，民众其实对知名政治人物的生活是有一些好奇的，我们想知道您在生活当中有什么样的休闲娱乐和爱好呢？

**鸠山:** 我的爱好是我的夫人吧。我之所以说我的夫人是我的爱好，是因为她具有非常创作性的天赋，她现在也在创作一些艺术作品，也在作画，包括玻璃制品，现在也在打算做一部电影，她有各种各样的爱好和天赋，因此我觉得去帮助她实现她的梦想就是我的爱好。

**王:** 那在这个过程中您一定很快乐吧。

**鸠山:** 我自己虽然很喜欢书法，但是我写得并不好，因此并不能把它作为一个兴趣爱好，但是我夫人她厨艺也很好，跳舞也很好，所以不停地挖掘我夫人的艺术可能性便成了我的爱好和成就感来源。另外在读书方面，我以前很喜欢读历史方面的书，但是从事了政治之后没有太多时间再去读，现在更多关注的是如何将国家治理得更好的文章，在思考如何使日本的发展走向更好的方向，如何赢得更多的认可，因此与其说读书，不如说用书。

**王:** 因为政治是一个时效性的工作，而文化发挥的时间更长，我不知道您认不认同这样的观点？您今天来评价自己的话还会把自己当成政治人物来看吗？

**鸠山:** 政治注重的是一种时效，而文化是长期的。我觉得你说得对，正是因为如此，我有一种遗憾在里面。因为政治本身是基于一个长期视野来看待问题，而现在的政治家可能更注重眼前的事，把政治变成了一种短视的私人化的物品，更加注意权力的积累和个人利益的获取。所以现在整个的政治状况并不是特别好，而且他们规划的未来其实是站在自己的角度所构建的有利于自己的世界。但好的政治家应该是从十年，一百年这样的角度来制定如何使日本走得更好。在我当政的

时候其实是给出了这样一个长时间发展的蓝图，但是很遗憾并没有很多人理解，因此到现在也没有实现。“东亚共同体”这个词语从文化来说，确实是一个通过长时间向人们的心灵诉说来拨动心弦，耐得住时间的文化才是好文化。您刚才说对自己的评价我觉得一旦从事过政治自己又走到了首相这个位置，以后和政治相关的联系肯定会有，而且自己在这方面的联系也没有中断，所以从这个角度说的话还算在政治领域之内。

**王:** 我认为您是一个比较感性的人，并且富有生活情趣，实际上很多优秀的历史人物，比如说英国的丘吉尔，这类人都是个性很鲜明的人。我从您身上也看到这个特性，就是不是特别循规蹈矩，您身上有特立独行的一面，我不知道这种感觉对吗？

**鸠山:** 我认为您说的基本上是对的，和普通的日本政治家相比，我可能有一些地方确实和他们不同。这个和我的经历相关，虽然我是政治家族，但是在大学时期我曾想成为一个学者，所以最开始并不是最想从政，因此可以从客观的外部的角度来看待政治，是与一般政治家不同的地方。要再深谈的话就是说一般的日本政治家的思路可能就是跟着美国走就可以了，这种思路在冷战的时候是可以的。但是现在冷战结束了，如果还要跟着美国走的话日本的未来可能会非常艰难。现在不光是美国，还应该把视角更多地转变为亚洲，但是这种想法也受到一些官僚的批评，但我觉得没有问题。

**王:** 您是一个富有理想，富有个性的人，并且是一个很敏锐的人。您刚才说的日本的一些政治家的状况我觉得也是这样。这是我从您身上能够感受到的，包括您之前所做的事情。

**鸠山:** 但是有这种个性的人即便当了首相也难长久。

**王:** 但是我觉得人生应该是一个很丰富的过程，未来应该还是有很多的可能性。对于您这样有远见的人来说这些都不是问题。

**鸠山:** 非常感谢。其实我现在对日本还有亚洲还是有很多感到不安的地方，我自己已经走到了首相的位置，那么以后还是希望在政界能够发挥自己的能力。

**王:** 当我们回顾历史，发现历史上流传下来的人物全都是个性鲜明的人，一定不是循规蹈矩刻板的人。所以我相信未来，有很多学者认为今天一个平庸的时代，很多人觉得历史上有很多了不起的人物他们有非常精彩的表现，不知道您会不会认同我的观点？或者您有没有感到孤独？

**鸠山:** 孤独可能是我的很多想法没有办法被日本的大小媒体所接受，这个方面我感到比较无奈。但是从友爱的角度，我所推动的中日友好的工作是没有任何地方应该被否定的，都是正确的事情。当我坚守这个信念，就不会有真正意义上所谓的孤独，而且有很多人也很赞同我的想法，也一直在和我分享这个想法，所以今后还是要继续努力，拿出勇气，坚持自己的想法。

**王:** 能够坚定信心的人，不会为之摇摆的人才会这样做。比如说有些人可能就会左右逢源，选择让自己觉得最容易的事情来做。

**鸠山:** 谢谢您的评价，我真的非常高兴。

**王:** 因为每个人内心可能都有一个美好时代，有的可能是在过去，有的是在未来。彼得潘那个故事里有一个Neverland，那我知道您有没有一个Neverland在您心中？

**鸠山:** 刚才您说的Neverland其实就是还没有实现，我认为每个人都能持有一个友爱的态度，在持自尊的同时又能接受对方不同的地方，在这样的环境下我们才能够友爱。而大家都能够在这种友爱的精神的情况下共同生活，这样的社会可能就是我理想中的样子，在这种情况下战争和冲突可能也会消失。所以说我今后会为这个理想时代作出努力。

**王:** 听起来很像老子书里所做的描述。我觉得您的理想比起政治家，更像一个艺术家的理想。

**鸠山:** 可能我的理想更接近于艺术家，所以在政治界有不被认同的地方。说到所谓的友爱，老子之前有墨子，墨子的仁爱，就是像爱自己一样去爱别人。

**王:** 那是叫“兼相爱”，很伟大的思想。

**鸠山:** 在三千年之前，不管是孔子也好，墨子也好，他们的思想和友爱是相通的，中国很早以前就提出这种理想，我认为日本现在正是应该学习中国这种传统文化的时候。

**王:** 中国传统文化里面有个说法叫“出世”，还有一个叫“入世”，西方的一些政治家退休之后可能就去享受生活去了。而中

国有一句话，那就是范仲淹的“居庙堂之高则忧其民，属江湖之远则忧其君”。实际上我觉得您身上的这种情怀很明显。您刚才讲的墨子就是典型的这样的人，心中牵挂着世界和别人。我觉得您也是这样的人。

**鸠山:** 往往每个人更怜惜的是自己时，才会和别人产生冲突。当你把重要的位置放在别人身上，更加怜惜疼爱别人，就不会产生这样的冲突。这也是我希望做的事情，希望世界可以向这样发展，虽然我现在做的还不足，但是是我的理想和信念。

**王:** 接下来想向您请教一些家族的事情，您的家族里出现了很多了不起的人物，那么我想知道您家族的信条是什么？这种精神带给您最大的财富是什么？

**鸠山:** 首先我们的信条就是“友爱”，这个信条从何而来呢，其实是受到我的祖父鸠山一郎的影响，在我很小的时候他已经去世了，因此虽然没有言语上直接教导，但是从政的时候我阅读了很多祖父的书籍，这里面的精髓就是“友爱”。这是在今后世界上发展的最重要的精神之一无论是和中国，美国，俄罗斯等其他国家在内不断地增进友谊和共同协作，这就是友爱的精神，这种精神就来自于我的家族。

（2016年5月20日采访于东京鸠山会馆）





青柳正规近像

# 经典的力量和东方的回归

## 青柳正规访谈

访谈 / 王灏 编辑 / 陈工布

在五月中旬，王灏主编告知我，他将要出访日本大约一周的时间，叫我罗列一个采访稿，采访对象是叫青柳正规的日本先生，我对此名字颇为陌生，甚至毫无经验。至此我需要更多的搜索关于青柳正规先生的资料。很容易地在网络上搜索到青柳先生的信息，我把关键部分节选陈列，内容大致如下：

## 主要著作

《Pompeii: Home to Europe's Ships》东京大学文学部庞贝古城遗迹发掘调查报告，东京大学文学部 1977 年出版

《古代都市罗马》中央公论美术出版 1990 年发行

《岩波日本美术的流派 第一卷 到 6 世纪的美术》岩波书店 1991 年出版

《古罗马皇帝的都城》中公新书 1992 年出版

《特里马尔奇奥的飨宴——逸乐与饱食的罗马文化》讲谈社学术文库 2012 年出版

《罗马帝国》岩波少年新书 2004 年出版

《从零基础学起的美术馆入门书》幻冬舍 2008 年出版

《人类文明的黎明和黄昏 兴亡的世界史》讲谈社 2009 年出版

《文化立国论 日本软实力的潜力》筑摩新书 2015 年出版

**青柳正规**，出生于关东大连，1963 年在东京都立新宿高等学校毕业。1967 年毕业于东京大学文学部美术史专业，在 1969 年大学硕士课程结业，随后在罗马留学三年，在留学的 3 年期间参与了庞贝古城遗迹发掘工程。青柳先生 1972 年博士课程中途退学，受聘东京大学文学系助理，1979 年任筑波大学专职讲师，1985 年成为东京大学文学部考古研究室副教授，1991 年成为东京大学教授（文化交流）历任系主任、副校长等。2005 年退休，同年担任京都造形艺术大学客座教授，2005 年 4 月就任国立西洋美术馆馆长，2008 年就任独立行政法人国立美术馆理事长，2013 年至 2016 年担任文部科学省文化厅长官。

1977 年，著作《Pompeii: Home to Europe's Ships》荣获地中海学会奖，1991 年，著作《古代都市罗马》获得马可·波罗奖、滨田青陵奖，1992 年凭该书获得文学博士学位，1993 年，著作《皇帝们的都城罗马》荣获每日出版文化奖，2006 年获得紫绶褒章奖（日本政府为在学术艺术运动等领域做出卓越贡献者颁发的褒章），2007 年成为日本学士院会员，2010 年 1 月，在“讲书始之仪”（每年一月在日本皇宫举行的仪式，天皇夫妇及皇室成员听取各领域最权威者讲课）上讲述了《罗马帝国的物流系统》，2011 年荣获 NHK 放送文化奖。



青柳先生的著作以及其学术体系，范围是极其广阔的，其具有非常优质的西方美术史教育经历，对美术馆有具体的研究成果，其文化极其关注，特别是日本文化以及泛东亚文化的持续关注，使得青柳先生广受赞誉，在日本国内是首屈一指的学者。

相对日本艺术、以及日本艺术体系来说，中国有太多需要学习的地方，包括西方艺术、现代思维、包括现代美术馆制度，以及艺术传统如何保存等等问题，有太多疑问和思考需要向青柳正规先生讨教，因为我们知道，艺术是文化最为显性的体系，而我们缺乏完善的艺术体系，甚至没有建立起中国本身的评价系统。于是，中国艺术价值在现在很难体现出中国人的思想深度，导致当代艺术更多的是外接的批评话语，而我们对西方艺术的学习并不排斥，但是却会造成对自我艺术体系的牵扯，因为无论如何中国拥有长久美术辉煌，建立一个自我评价体系就会显得异常重要。于是我们想要的是在青柳先生那里多多聊一些关于艺术本身的事情，正如我们常说的以局外人的眼光来反省自己。

王灏首先向青柳先生表达了敬意，把采访的开始放在了艺术与行政体制的互相影响，这方面是一个世界性的问题。在后现代艺术中，自从达达主义激烈地控诉了体制问题，造成了艺术的反体制化，在丹托对于艺术观念的哲学化使得架上绘画甚至所有物质性艺术形式受到了前所未有的冲击，而艺术与体制的关系在这里面也开始含混不清，于是主编王灏将体制与艺术的问题抛给了青柳。

青柳先生说：“作为学者来说，我希望能够弘扬日本文化，能够更加珍惜和重视日本文化的传播，但是从行政上来说的话，日本在财政上有赤字，所以希望对文化的投入更大时会比较困难，我也很无奈。对于行政人员或者政府，他们对自己的意见是非常坚持的，不会轻易去改变。因此我在研究和行政方面没有办法对接。在日本要培养一个好的政治家可能需要一种环境，一些宗教问题，边境问题，民族问题，在处理各种各样的问题中才能培养一个好的政治家，很遗憾日本现在没有这样的环境，也就没有好的政治家。在冷战的时候，那个时候是属于集体经济和市场经济的碰撞时代。而当今世界，可能更需要一种大的意识形态的碰撞，但是在冷战结束之后，这种大的主义和意识形态并不可能给人带来更多的幸福。因此更重要的是适合地区性的重要文化形式。虽然说从这个大的意义来说好像是理想主义更注重多样化。

我们知道，冷战之后西方的商业文化（特别是美国）是影响到了整个世界，日本这种传统国家，这种影响其实很深。今天大家都渴望一个了不起的思想家出现，在西方艺术史中，我们是处于后现代的阶段。后现代中的商业化、庸俗化的艺术形式，将深刻的东西拉低了界线。后现代主义的逻辑带有巨大的生活化的倾向。在某种意义上可以说现在是后现代主义。但，和过去相比，这种后现代性已经很弱了。某种意义上说应该属于“后后现代主义”，包括在文化和建筑类其实都已经有了有一种新的发展趋势了，已经超越了一个后现代的发展状况，比如日本的艺术家村上隆，奈良美智，这也是在世界上不断被认可的，他们的作品有很多超越后现代主义的东西，从世界的文化角度来说的话今后的文化向哪方面发展其实还处于一个摸索状态。”

他们的对话引起了我的注意，因为在我看来，中国艺术进入了艺术精彩的时段，一些艺术家进入了个体创造的时代，他们在思考和贯彻的主体是个人化的，以至于在如今，各种各样的艺术模式出现，比如尹朝阳，他很早就表现出对内心体验的强烈兴趣，从学生时代的《蝴蝶》到 1997 年的《欢乐颂》、《冰湖》等作品，他一直试图用令人不安的魔幻景象表达内心的紧张情绪和世界的荒诞与盲目。而现在，尹朝阳的绘画语言进行了实体性的抽象，随后更加贴近于传统文化的境地思考，其名“山

外山”含义显然是侧重着本土文化，所以，作品都是有着文化内幕转移，就像这画作的名字——《古树斜阳》等，虽是油画但更多的是贴向传统的思考。再如徐冰、谷文达，更不用说的是一种对东方艺术的传统剖析，随后结合个人知识系统进行有组织的结合。更为显现的是当代水墨艺术。

如果按照一贯的逻辑来说，水墨是真正意义上的本土逻辑，那么很有可能引发的意义就是现代水墨或许处于理论上的现代主义，这样的逻辑是从中国水墨艺术传统而来，中国水墨艺术，起初最先有画，而我们在发展实际中遇到的问题正如西方油画的历程一样。水墨画的问题，停留在了实际意义的形式问题，而这种形式问题是绘画问题的根本问题。也就是说，绘画无法脱离形式说辞去构建新的语言系统，所以极简主义是绘画的终结并没有可以争议的，在这种逻辑之上，或者在一个绘画的大概念之上，如何把水墨从绘画中抽离出来变成可利用的思维元素成了判断现代主义的关键，也即是说，水墨画变成水墨艺术的概念形成了中国本土艺术实际意义的当代，那么这种抽离是在什么时候完成的呢？中国的艺术家们正是在实验水墨时期完成了从传统水墨画向水墨艺术过渡的重大任务，他们用极端的形式将传统水墨结构彻底瓦解，使得水墨概念成为了一种形式主义下的观念碎片，在形式的泛滥之下水墨得以完全解脱，于是，水墨开始走向观念、走向装置、走向元素化，而这样的水墨信息掌握在了社会精英阶层的个体之中，于是中国当代水墨开始以个人性的语言倾诉，所以当代精英阶层掌握水墨内涵表象意味着经营掌握了实际意义上的文化前沿，水墨概念进入到了明显意义化的现代主义概念之中。

王灏问，如果这样的分析成立的化，那么青柳先生所说的后后现代是一个什么概念呢？这种概念离我们有多远呢？今天这个时代是渴望思想家的时代，中国艺术渴望出现解决困境的人，我们拥有辉煌的历史，但在现代社会中这些历史影响在一百年以前已经渐渐地减弱，那么今天来看我觉得他们的价值是不是该重新评估，如何将传统进行下去呢？

青柳先生回答道：“我们现在更注重科学，比如从粮食的角度来说 1950 年地球人口是 25 亿，到了 60 年后现在是 73 亿了，这六十年间增加了三倍，但是由于饥饿和死亡的人数却减少了，其实这个是得益于一个科学的发展。再比如说菲律宾的 RIA 研究机构，就是研究了一种新的生产方式叫做 RI，可以使粮食在成长中增加 5—6 倍，这让印度从一个粮食欠缺的国家现在发展成每年都要出口粮食，这就是技术推动整个社会发展的例子。但是发展的根本在于，就拿法国解构主义哲学家笛克罗提出的“要素还原论”来说，原理是把这个假设成一个麦克风，然后把它全部拆开再重新组合，再次组合后你会发现有很多东西是不对的，是排除了很多很暧昧的不精确的东西。那这个过程就是使得人类不断发展，到

工业革命以及居里夫人再到原子论，到现在的科学发展。其实文化也是一样的。多样的文化就是在不断的拆分的过程中重组，有很多暧昧的东西被发现，又被否定，这可能就是东亚文化影响力不断下降的一个原因。也就是说时代选择有用的传统然后再继续发展下去。”

青柳先生继续说，“从世界文化的历史角度来说，7 世纪是伊斯兰教的影响提升，不管在经济还是政治其实它的影响都是超越欧洲的，之后到了 8 世纪到 15 世纪，也就是欧洲的中世纪，它的政治文化形式其实是属于下降的趋势。当时的中国是处于明朝时期，在文化经济教育都在世界上属于大国，但是从之后欧洲的路易十六开始，欧洲的影响力不断上升，而中国相反地到了清朝在走下坡路。在这种情况下法国爆发了革命，他们开始宣传平等，自由，友爱的思想，所以这种思想的差距变得更大使得东方看起来好像后退了。”

王灏提出，欧洲思维更多的是一种实用主义思维体系，其逻辑善于进行严谨的研究，而东方传统，比如中国的最重要的哲学思想，很多更贴向一种玄学，一种唯心论，很大程度是非实用的，比如说像老子，庄子都是非实用的。而我觉得今天这个时代，不管中国也好日本也好，都会面对历史跟现实的关系，实用主义逻辑是否更适用于社会本身？

青柳却认为：“在今后的人类发展过程中，比起实用主义，其实非实用主义将会是更重要的。从实用主义来说，美国包括江户时代的日本都是很推崇这种思想的，举个典型例子就是 2015 年发表的世界前 65 名富豪，就占据了全世界 35 亿人口的财富。这个就是实用主义所导致的错误结果，但是却没人能够指出这个错误，因此在今后非实用主义才是更加重要的以及被重视的。”

于是青柳先生和王灏在东方思维的未来上达成了一致，他们都肯定在未来的时日，东方非实用性的思维方式更加具有前景。

我认为虽然西方不尽然完全是一种实用主义性质的思维方式，西方思维方式是极其逻辑性的，正如其语言一样，是由字母结合构成词语，是结构性的逻辑组成，而中国文字是一种诗意化的图像的简化，于是中国文化在内核上是艺术式的文化方式。而西方的逻辑是科学式的，所以西方美术史基本上是单元的，线性的替代逻辑，但是东方艺术史却一直没有太大变化。青柳在与王灏的对话谈到，其实日本二元化的思维方式较为主导，因为其毕竟受到西方影响。

随即王灏追问：那这种东方文化的力量会在将来不断地显现出来吗？





青柳：今后的世界应该会把发展的速度稍微放慢一点，去面对环境等出现的问题，像日本的神道教或者中国的道教这样提倡慢下来的思想一样，今后我们应该更多地去考虑自然和人，和科学之间如何和谐相处的问题，为了创造这种和谐我们应该放慢一些。

王灏又提到：您觉得这种深刻的传统文化在今天是不是变得更加重要呢？尤其是在商业文化提倡通俗与浅薄的情况下，很多年轻人在面对传统文化时候会觉得其异常艰深，无法了解，更有一些连书籍都很少阅读。

青柳：您说得很对，但作为年轻人应该对传统的认识加强，这是非常重要的。就拿日本来说，其处于一个高龄少子的状态，而且这个趋势越来越明显。但是在八十年代的时候日本正好处在一个高度生养期，就像现在的中国一样，GDP 也是每年百分之八九的上涨，但是其实分析后发现 G D P 的增长其实是来源于人口的增长，从 1945 年二战刚刚结束后日本的人口是七千多万，到了 1985 年的时候人口就增长到了一亿两千万人。像现在的这个高龄少子化的状况，以每年 60 万人的速度人口在减少，GDP 也在随之减少。再过 20 年，日本会出现什么呢？比如现在地铁每三分钟一趟，到了那时候就不能实现了，地铁可能十五分钟一趟，新干线可能一个小时两到三趟，会形成一种不方便的情况。但是人们会寻求一种内心的轻松愉快，那去哪里寻求呢？就是文化。所以说对于日本这样经济在走下坡路的国家来说，文化是至关重要的一个因素，为此我们现在已经开始做相应准备，社会节奏的缓和会随着社会结构的优化逐渐到来的。日本是这样，中国也是这样。

随之，王灏和青柳先生把话题转向艺术的具体内容，青柳先生在日本是艺术中的重要人物，其在挖掘年轻艺术家具有自己的心得和体验，当王灏问起这类问题时，青柳说：“从我本身来说的话我可能更注重作者的创造力，但是从美术史的变迁来看的话，我受到国家的文化和经济影响是非常大的，因此这个方面是需要考虑的”。

王灏提起，一百多年来东方一直在经济和政治上处于弱势的情况下，我们非常看重西洋艺术，那么我想有没有可能是我们夸大了西洋艺术的意义呢？特别是早期西方艺术。

青柳：您说的也是有道理的。但是从另一方面来说，还是提到法国的市民运动。市民运动它主张的是普世的价值观，一种关于自由民主的普遍价值，我们必须接受它。在我们接受的过程中，其实是思想载着文化一起进入到了东方。另一方面从西方的绘画和艺术角度来说，因为他们的理论化使得人们更加容易懂，但是东洋艺术在东方来说相对比较暧昧，不是很清楚它到底要表达什么样的思想，而且东方文化也缺少从逻辑理论以及历史脉络进行评价的评论家和历史家，所以说这导致了西方文化与东方文化产生的差距。

王灏提到，现存在东方艺术中，中国或者日本，其间的美术馆也好，或者艺术领域它更看重西方，比如美国的学术圈子的观念和观点，也就是在用西方的观念和观点去衡量自己。那么如何塑造自我的艺术判断权呢？

青柳：第一是要尽快地用自己的观点和标准来衡量自己的思想，第二就是我们如何把自己的标准和观点向世界发送让世界知道我们的标准其实中日两国都是一样的，不知道如何把自己文化好的方面向世界传递，而往往是在国内就草草了事。而欧美因为它的一种普世价值观，因此更善于用语言和作品传达和发声，更会介绍自己的

东西，所以他们的影响力才会更大，他们更“雄辩”，而中日的这种文化更沉默，就是说得太少了。我觉得这是一个非常需要改善的地方。从西洋美术史来看，青柳先生认为三点比较重要，“一是创造力，二是主题，三是质量”。青柳正规认为这三个又恰恰是构成经典古典艺术的标准。青柳认为印象派把古典主义的标准打破，诸如梵高的作品那些刷子的痕迹在以前是不可能想象得到的，这使得西洋的美术作品变得越来越有意思，但相反东方艺术在创造性上有一些欠缺，但是它非常注重质量和技法，像村上隆他们吸收了很多日本的国画等传统的绘画功底反而得到了较高的评价。

王灏：日本的美术馆在印自己画册的时候，网站上面排在第一位的通常是西洋美术系列，然后才是日本美术，甚至日本美术有时会被放在最后。他认为像井上有一那样的书法家，其实也是在很早就被西方看到，事实上井上有一的价值没有被完全发掘。如果从比较的角度讲，井上有一其实比村上隆更深刻。再例如德国，它的新表现主义作为德国的代表性艺术，再早一些年，美国是抽象表现主义的起源地，但其没有实际意义的传统内核，这样看来德国的新表现主义好像更加深刻一些，其是基于德国深刻的表现主义传统而来的。

青柳正规：“其实日本的很多艺术家都非常向往，去那里学习，但是由于历史的原因，它没有更好地发展就停滞了，其实它还是有更大的可能性的。而美国艺术政策是艺术的重要推手，其政治介入得更少，因此可以更自由地发挥自己的潜能，所以较为开放的社会背景导致德国其实可以有更好的发展，而且有更大的影响力，但是现在却受到了限制，这是现在也存在的一个问题。”

总观亚洲艺术，不管日本、中国、还是韩国，目前还没有把民族中最具力量的思想通过艺术的方式呈现出来。中日两国的文化相似，但也有很多不同的地方。

青柳先生举了三年前东京美术俱乐部的例子，当时美术馆邀请了一百名日本画家和一百名懂日本画技的中国画家一起来画画，在作画中发现了很多的不同。中国的画家画一个对象物时会很精细和准确，更为客观和冷淡地来描绘对象物，但是日本画家可能技术要欠缺一点，但他会进入到对象物的内心，从它的感觉和心情去进行绘画。

“因为在中国，艺术家分成很多团体阵营，很多优秀的艺术家其实没有机会走到国际。”王灏解释到，“我有一个愿望，就是希望您能给我们更多的支持，让那些更优秀的艺术家可以展现出来。”

青柳：我也了解一些中国艺术家，比如蔡国强，他的作品情感非常丰富细腻，而且无论从技术上还是构图上都非常优秀，非常了不起，我非常敬佩，他也在世界范围有很大的影响力。

我也希望可以帮助有更多的支持给中国艺术家，让那些有才能的画家走出国门，给他们更好的条件去学习和发挥自己的才能。

王灏：非常感谢，今天没有完全按照提纲上讲，因为见到您之前我是凭想象来提出问题的，但是见到您之后觉得您的见解十分独到，就另外请教了问题，所以请您理解和原谅。以后希望有更多的机会向您请教。

青柳：我觉得今天的访谈非常有趣，我也很感谢您。

王灏：另外中国对外友好协会也特别希望把中国的艺术文化向世界进行交流，包括黄山美术社也都是致力于做这样的事情，因此我希望未来有机会得到您更多的支持。

青柳：当然，我很希望能够尽到自己的力量，谢谢。

（2016 年 5 月 19 日采访于东京）





# 香泉銷夏錄·自敘

图 文 / 許宏泉

许宏泉,字昉溪,别署和州,长期从事国画创作,先后师从罗积叶、石谷风,其对中国传统文化有着较深研究。



## (一)

我与金石之因缘，想来已近三十年了，犹忆曩撰《戴本孝评传》，常去省城，请益吾师石谷风先生。先生家的客厅里一直挂着那幅《龙姑敦清供图》，虽然那时我对金石的认识甚浅，也并无多少兴趣，但这种拓本与绘画结合的形式感还是吸引了我。

先生说与他合作的都是当年在济南的几位大学问家，王献唐（一八九六—一九六〇）是著名的考古学家和版本目录学家，于金石、陶文、碑刻、货币、书画及诗文都有精深的造诣；路大荒（一八九五—一九七二）是蒲松龄研究专家，亦擅书法绘画；张海清（一九一一—一九八三）是黄宾虹先生的画迷，收藏黄氏画作甚多，颜其居曰“百黄斋”。先生说：“我是向黄宾虹先生学习金石和书画鉴定的，到济南来是个实际锻炼的好机会。我最先接触的是路大荒先生……经过路先生，我又结识了王献唐、张海清诸前辈，很是幸运。王献唐先生精通考古，对地方文物颇有研究……在王先生指导下，我曾到临淄、邹县、青州、潍县等地调查了解情况，收集了大量的陶文、瓦当、铜器、玺印、封泥等实物，并拓成拓片装册，加以研究、考证，写了一些论著。”（《济南名士多》）

先生还谈到溥心畲曾嘱其在齐鲁收购陶文、砖瓦，先生陆续为他收集甚多，寄往北京，溥先生手拓成册，并一一考证题跋。遂出示溥心畲手拓并题《汉泰灵嘉神瓦当歌》《秦瓦歌》条幅供我研究学习，在先生的指导下，我撰写了《溥儒与金石研究》刊载于香港《龙语》杂志（一九九一年第六期）。想起当年先生谈及西山逸士拓瓦销夏情景，何其风雅。

后来，先生陆续检出所藏陶文、封泥拓片以及陈介祺、王献唐等所撰金石考释文字手稿，我悉心研读，如入宝山，也算我对金石之学的启蒙。

谈起当年所藏，先生说，一九五三年，他去济南处理所存文物，王献唐说，你收集的这些都与山东有关，希望留给山东。于是，我就把陶文、封泥、铜器都捐给了齐鲁大学和山东省文管所，足足有三板车。所幸的这些古物大多有留下了拓本，先生并撰有考据文字，如《古风堂集陶·跋》《周秦两汉封泥考·序》《秦汉瓦当砖文》等等。可惜，由于众所周知的原因，先生一九四九年来安徽后就难以再从事这方面的收藏和研究了。虽然先生总是告诫我多买文献阅读，不要迷恋收藏，这些年来我还是收集了一些金石文献和金石书画作品，尤其干嘉朴学家、道咸金石家翰墨甚多。



## (二)

金石与绘画以及金石家之绘画是我一直所关注的课题，这与我对黄宾虹先生的喜爱和研究是一脉相行的。黄宾虹尝有感清季国画式微，以为“文人画末流”与“市井朝市”泛滥，笔墨不古，偏离正脉，故力倡道咸间金石家绘画。如其所云：“清二百年中，惟金石家尚存古意，其余不足论也。”（一九四一年致朱砚因信）。所谓“古意”乃“根本之学”，即以金石（书法）入画，以其笔墨间之金石之气超拔时弊，寻求生机。在他看来“清道咸金石学盛，绘画称为复兴”。（一九五二年题画）又云：“至清道咸，其学大昌。金石之学，始于宣和，欧、赵为着。道咸之间，考核精确，远胜前人；中国画者亦于此际复兴。”（《论道咸画学》）黄宾虹提出的“道咸中兴”，正是金石学兴盛之结果。

所谓金石之学，马衡在《谈刻印》中论叙甚详：“盖金石者，乃指金文及碑版而言。金文者，商周以来铜器之文字；碑版者，秦汉以来刻石之文字也。治史学者每患文献之不足，乃于书籍之外搜寻其他史料。金石文字为当时人所记载，所谓直接史料，其可信之成分远胜于辗转传写之书籍，研究此项直接史料，始得谓之金石学。”（一九四四年《谈刻印》）

当然，这里的“金石学”乃研究考据之学，其学始于宋，“至宋刘原父、欧阳公起，搜集考证，着为专书，而学以立。”（朱剑心《金石学》）所以说“金石学”实为史学、考古之学。清代是金石学又一高峰，干嘉学者埋首故纸堆中作文献考据校讎，或访碑考史，咸称风气。及道咸间，金石之学乃成显学。如梁启超称：“金石学之在清代又彪然成一科学也。”（《清代学术概论》）清代“为金石之学者多于前代”（卢文弨序毕沅编撰《关中金石记》）。

随着金石考据学兴起，研究者们无法拒绝其金石艺术之美的感染，则衍生出金石之“美学”。如翁方纲在《自题金石考订图后》所称：“客曰：然则考金石者岂其专为书法欤？曰：不为书法而考金石，此欺人也。……正惟力穷书法原委，而时或他有所证，则愈见金石文之裨益匪浅也。”（《复初斋文集》）

故金石学之”艺术性”渐为后世所重。今人读阮元《积古斋钟鼎彝器款识》，张廷济《清仪阁所藏古器物文》以及陈介祺、吴大澄、潘祖荫的著作或许更多地关注其间的美学价值。

至于黄小松（易）足迹遍及名山大川的访碑之乐，更使金石学成为有趣味的精神生活，故其所作《嵩岳访碑图册》一时同好如翁方纲、孙星衍、王念孙、伊秉绶、梁同书、奚冈等纷纷题咏，以纪其胜。

随着大批青铜古器物的出土，人们对其艺术美学的兴趣则有增无减，从碑碣石刻拓本到器物的全角传拓，无疑是金石学艺术实践的重要转折，这种独特的”艺术”呈现不仅为研究者提供了重要的拓本参照，更吸引了许多书画创作者们的极大兴趣。





旧时古器物之图形以线描绘图之法表现，如宋之《博古图》《考古图》及至清中叶之《西清古鉴》仍沿宋以来之法。乾隆初年刊行之《金石图说》所收褚峻摹刻焦山鼎全角图或谓后期全角拓之“雏形”，据徐康《前尘梦影录》记载，以全角拓之法表现古器物始于嘉兴人马傅岩（起凤），“吴门椎拓金石，向不解作全角，迨道光初年，浙禾马傅岩能之，释六舟得其传。”全角拓技艺至达受可谓一时鼎盛，阮芸台曾请其拓彝器全图，称其“金石僧”。达受《小绿天庵遗诗》之《积古摹文》诗称：“余访阮元相国于维扬，下榻积古斋中，其左即文选楼，存贮三代彝器，皆属搨全角。相国欣赏之，谓《宣和博古图》真退避三舍矣。”

全角拓法后经陈簠斋等人改进，更为考究，在绘图准确性和透视的合理性及其细节上的强调，可谓又进一步。其后，周希丁、马子云等人将全角拓工艺推入“现代阶段”，即糅合西方透视（素描）方法，结合照相器物放大以绘图形，以表现器物之三维效果，此又一新境也。

关于全角拓法，不妨借容庚先生《商周彝器通考》中所记略加说明：全角拓法，骤观颇不易知。其法先量度器之尺寸，画之纸上，如《宣和博古图》式。如先摄影用放大尺依其尺寸放大，尤易逼真。次用油纸之厚者依所画墨线剪开，分成若干块，欲拓何处，即可将何处之油纸块取下。次制一锌铁版，面不必甚光，以素纸铺其上。再将油纸所剪之图铺素纸上。如所拓为鼎，口耳腹足，将油纸次第取下以拓取其匡廓。未将拓出之匡廓按之原器上以拓取其花纹、锈斑及口内之文字而图以成。

此法自六舟至今仍为传拓采用，所不同者则是拓手对器物的理解以及绘画修养诸多方面的体现。故后人视全角拓本重其器物之外亦重拓工声名，马起凤虽为始创，论名气则以达受为尊，其弟子李锦鸿（墨香）女史及虚山亦一时名手，继有尹元鼎、王秀仁、周希丁、马子云等瓣香百余年。

毋庸置疑，古器物之全角拓本首先是为金石学者研究提供了可以流传的文本资料，在考究器形、文字的同时，金石学者们纷纷题识，从而提升了拓本的学术价值，丰富了其审美价值。翁方纲、阮元、陈介祺、黄士陵、吴大澄、伊秉绶、张廷济、朱为弼、吴云等等皆乐于此道。

### （三）

全角拓本对于丹青家来说，则已不以器物考据为目的，而是以其金石意趣与书画结合别开生面。达受的代表作品《剔灯图》为一类，人物与全角同时创作，浑然一体，颇得奇趣。而大多则以鼎彝器物全角补之花果，旧称“钟鼎插花”，实则宋元以来“清供”之“衍生”，所谓“博古清供”既丰富拓本之视觉内涵，亦为绘画开拓出一新境界也。道咸至民国“博古清供”的创作一直盛行，达受作《芸窗清供》《钟鼎插花四条屏》《古砖花供图卷》，堪称经典。较其《剔灯》《礼佛》诸作更有雅逸清新之趣，然则古隽不及，亦略显琐碎。其后，黄士陵以洋法图之，阴阳向背，烘染模绘，几能毕肖，亦点缀草木奇葩，一时颇有新奇之趣。虽不近俗，却难高古。赵之谦、蒲华、吴昌硕则以雄健苍拙笔意出之，古艳浑朴，开一代风气。尤以缶翁所作甚多，老笔纷披，诗书画印与“全角”浑然一体，格

高而趣新。然久视仍不能尽味，所谓雄强有余，内美不足矣。于是我想到黄宾虹，其金文，其花卉，谐之鼎彝全角，真所谓“绝无烟火”，略有“风情”。惜其所作罕见，偶见其所补芝草杂卉皆与他人即兴合作。

### （四）

甲午深秋，香洲兄客次留云草堂，山左李君默甫携其所拓全角条幅来访，勾起我当年金石博古的记忆。

李默甫，名吉人，以字行。莒州人。生于庚午，好聚书，养菖蒲，嗜金石，其拓全角法自称“私淑康元周希丁先生”。

金石之学随之新朝而退场，虽只数十年，则如隔世传说。默甫君称，近年好古之风流行，金石传拓似有复燃之势，然海内所知从事全角传拓者不过十余人。默甫固为后起之秀，却笃爱于此，所谓好学敏求，亦颇有见解，尝与我交流传拓心得，颇引为同调。

窃以为，全角拓的要旨在“全角”。全，写意也。故容庚特指出，对于复杂器物之细节的“补绘”技法“以此为艺术之一端则可，以此求原器物之酷似则不可”（《武英殿彝器图录·序》）。写意之要，则在文心，有文心，方能高古而雅逸。今人多以现代制版技术手段，更迷恋西洋绘图效果，虽能肖古物之真面目，然古意弗存。虽古人亦不拒“制版”技术手段，如六舟曾以刻板技法作焦山鼎拓本，“刻木而印成鼎形，细审之，连铭文也是木刻”。阮元在道出其原委同时亦称其“所拓篆迹浑成，器于无别，真佳刻也”。不止因其造型逼真，更因其对原器物的尺寸比例把握准确，细节的充分展示，尤其文字处理得其神韵，才得到金石学者们的肯定。尽管如此，我和默甫一样，还是主张以原器物传拓是尚，这种感觉不止建立在情感上，而是觉得在原器物上的操作可以更接“地气”，更见“笔墨”。所以，我的这些“清供”作品之“全角”多以陶器为主，一是那些传世的重器多归公家，只好辅以颖拓，所谓“下



真迹一等”耳。二则私家收藏真贋难辨，尝见东瀛回归古物，鼎身为三代原物，文字则后人伪刻，此射利家之手段，无可奈何！所以，我们收集了许多缶罐陶器，虽寻常之物，却朴而自古，拙而自奇，补之山花野卉，正契我田园情怀。

### （五）

今春，偕默甫往游淝上，又见《龙姑敦》清供之图，黄海兄复出示所藏部分鼎彝古物，视默甫一一拓之。及入夏，默甫复来燕市，在我西山香泉小筑中，铺陈陶器及青铜器物，拓成数十本。澡雪主人又自长沙寄来汉行灯及“易王骑马”烙马巨印，以丰富所作。一时山斋几成传拓作坊了。

默甫拓成，我遂援笔作画。倘若只以为“补成”，实则是对“博古清供”之轻视。野梅数枝，其意隽永，其趣逸然，得水边月冷之致；秋菊一丛，见野人篱落之思……我试图在与“全角”拓本形式的统一中更多地张扬草本本身的自由。当然，笔墨间金石气是金石家绘画之神髓，有金石气方能与“全角”之古意相契。我非常喜欢蒋心余（士铨）题钱竹汀（大昕）《画白莲》诗，曰：“楷法写枝干，行草写花叶。作画如作字，吾师白阳接。”“此正所谓”惟金石家画尚存古意”也。

自入伏而至立秋，得“清供”百余幅，多写山花野卉，选其可观者七十帧，编辑成册，曰《香泉销夏录》。忆当年西山逸士拓瓦销夏，退谷老人肥遁西山作《庚子销夏记》，前辈风流，足令人向往矣！余蛰居西山黄叶村居之邻，草庐一进，养花蒔草，灌园种瓜，分绿窗前，有古松修篁，更植白薇、秋葵、丁香、杜仲，山风徐来，绿荫摇曳，幼鹤清歌，淇溪研墨，山花野草，魏紫姚黄，绽放于三代鼎彝、汉晋陶缶之间，山窗清供，尘虑渐远，名曰“销夏”，以记山居之乐也。

乙未立秋荷诞之日于西山香泉小筑



068

艺术家 || ARTISTS

李兵在雪山写生

# 心存一方净土，笔绘万里清风

—赏读李兵水墨雪山画—

《 李兵：中国美术家协会理事，四川省文联党组书记，四川省西部中国书画院院长，  
一级美术师，提炼了“块斧劈皴”，长期经营雪山绘画，功力深厚。 》

文 / 陈工布



“海螺沟日照金山” 194cm×167cm 李兵





《旭日东升》100cmX247cm 李兵

## 李兵其人

李兵，中国美术家协会理事，一级美术师，四川省文联党组副书记、副主席，四川省美协中国画艺委会副主任，山水画会名誉会长，四川省政协书画院副院长，成都市美协顾问，四川省西部中国书画院院长。李兵在长期的艺术实践中提炼出的画雪皴法——“块斧劈皴”(也有人称之为“李兵冰雪皴”)和独特的“挤白”“衬白”染雪法，使其画法纯熟，在国画界脱颖而出，成为雪山画体系的创立者和领军人物。

2002 年 11 月李兵作品《春归雪岭》被泰国国钦赐淡浮院收藏。  
2010 年 5 月被中国书画收藏家协会评选为“当代最具收藏投

资价值的山水画家”。2011 年 1 月李兵艺术作品及其简历被收录进《中国当代美术史》。同年 10 月，由李兵绘制的《荣宝斋画谱》第 356 期（山水部分）出版发行。2011 年 11 月，李兵作品被中国政法代表团作为礼品赠送美国警方。2012 年 10 月《李兵》大红袍画册由天津人民美术出版社出版发行。11 月在全国政协礼堂举办展览引起轰动。人民美术出版社于 12 月出版发行了《李兵西域雪山画集》。2013 年李兵雪山画系列作品陆续在四川博物院、安徽博物院、沫若艺术院、四川美术馆等进行展出受到广泛好评。近年来，李兵作品相继被人民大会堂、中华人民共和国驻联合国日内瓦代表团、中华人民共和国驻哥打基纳巴鲁总领事馆等收藏和悬挂。第十三届中国西部国际博览会期间，李兵作品《玉颜清风》被坦桑尼亚总理平达先生收藏。

## 李兵其画

现在，通往西藏的道路上，人越发的多，都市的烦躁让他们终日不得安宁，于是向着心中的净土出发，那里是雪山环绕的地方。

对于画家李兵来说雪山情结是他的青春记忆与梦想的空间，与你我一样，李兵在雪山之上才能释放心情，他像信徒一般虔诚地膜拜着“上天”，只是他的“天”上全是自然灵气凝结成皑皑白雪的一座座“神山”。为了画雪山，李兵探索出一套独特的表现高原雪山的画法。其常因画山，居于高原荒岭数日，用心观察思索智慧用墨用色。天长日久画风渐近自然，雪山风貌尽落纸上，笔底金山银岭气势非凡，从画面上就似乎能够感受到李兵在完成一幅幅雪山画作品时那种心悦诚服的敬山之意。

李兵画雪山，不施怪招，仅以国画原材料行水墨之法，也不乏宋人画山水草木之笔意，皴擦点染之外，还辅之光影向背，使得山岭移送皆有远近，草木云水灵动活泼，尤其是李兵先生将光感植入画中，使其雪山造化自成体系，而且在漫长时间里，钟情地画雪山，深入地表现雪山，终使其画颇具特色、独树一帜。

水墨雪景图样，首创自王维，传其画有《辋川雪图》《雪溪图》《江山霁雪图》《雪冈渡关图》《雪景饯别图》，西域雪山成像，随之三四十年代以后，一些艺术家如吴作人、董希文、司徒乔等人分别走向青藏高原，创作了一批表现雪域高原风土人情、自然山川的作品。但是，前人所做雪山画，皆是以雪景为主，其中突出雪中之景，多是枯树、寒山、以及孤人等意境之物，而李兵先生所画雪山，画中虽也是雪景，且即便其境有寒，但其性却不





《东方破晓锦图》 李兵 193cmX207cm 2013

冷，身临，所以李兵之雪山并无寒意，多有畅神之功效，大地雪衣多伴以暖阳相照，好不温暖。

远观李兵画作，颇具西画之风矣，细察之下才发现李先生之画纯属中国画技法，只因造型能力异常，并以高原雪山为创作母体，借鉴了西画在表现光与色方面的直观效果，才生动形象地展示出了高原雪山的神奇风貌。李兵在二十多年的时间里，一直以西域高原雪山为表现对象，以墨法为主，纳入色法，将高原雪山的光色收入画中，纳自然之形自笔而形，笔塑其形，光造其势，高原壮丽尽收眼底。观李兵之“水墨雪山”可谓妙不可言。

李兵先生画雪山意境幽远，基于传统而立于当下。他所画雪山虽并未着笔画雪，却雪意尤在，正所谓“实则虚之，虚则实之”，其精神至于上层净土，他的用墨、用色超凡脱俗、恣情挥洒，把传统笔墨与自然物象以及自身感悟都鲜明展现在了画面上，既随意写景，又以景造意，法自然而不刻意雕琢，创作出的作品不仅力量雄健、气势恢宏，而且清爽淳朴、境界高远。

观李兵的水墨高原雪山画良久，忽然惊道，或许李兵心里，早已有着一方净土吧。





尹朝阳是七十年代出生的艺术家的重要力量，他的绘画在中国九十年代末期的具象主义绘画中具有重要的位置。而当下，尹朝阳的绘画开始发生一些有趣的变化。

# 山中记

## 读“画论”

文 / 尹朝阳

编者初识尹朝阳先生是在五月的雨季，那个时候杂志工作正在紧密地进行着。那是在重庆，我们与尹先生一起散步在长江边上，呼吸着重庆湿润的空气时，尹先生摇了摇头，感慨地说道，重庆这个地方太舒服，不能成事，但，适合养老。

第二天清晨，尹先生便匆匆离去。

我很早已经熟知尹先生在油画上所取得的成绩，其作品价格以百万计。而见其人之后，与其聊天洽谈，发现其是一个生动而充满希冀的人，他不愿意在重庆这个温柔乡多呆，也不愿意在某一处停止不前，做人如此，其作画也如此。尹先生今日油画浓重的颜料和厚沉的艺术语言，构成了我对尹朝阳先生近期作品的印象。其出处在西方艺术史中是难以找出类似的，其画融入了最为显性的山水思维。这样的艺术转变，正是尹先生站立在立场中自我结构的重新认证，于是系列作品出现了，伴随着一座座山摊开在你我面前。





《早春图》布面油画 150cm×250cm 2015 年

大 为一种近乎病态的好习惯，春天过后狠看了几本古人的画论，收获如下：

董其昌的《画旨》，认真读过后基本没印象，倒是从里面看到几句唐诗“雪尽身还瘦，云生势不孤”，有似曾相识之感，勉强记下。郭熙的《林泉高致》名头很大，觉得书名起得真好，可以模仿，内容值得崇拜，可以留待以后认真读。金农的《冬心画谱》里面大部分是题画诗，他笑称七十岁的自己是如来佛的小弟，觉得此人有趣，但亦止于有趣。这些人离得太远，于是我找来民国大师黄宾虹的书来看，有些发现！

首先是老先生崇高的地位让你不得不对他说的话认真过脑子。在他晚年以画名行世之前，他基本上是个美术史专家，这一点和傅抱石有些相似。但我感兴趣的倒不是他的这些背景，而是他对一些过往大师的评价，让人多想。

比如“明代枯硬，清朝浮薄”这种大面积的评价在我看来就很新鲜。他评价“今天”的偶像石涛：“大有才气，功力亦深。但晚年用笔浮华，殊少遒劲，顿失国画正轨。”我想他真正指向的是当时的一种“放纵”的潮流，这也是我从这批“画论”里读到的最有价值的信息。“石涛，八大开江湖法门”，我想里面的“江湖”和今天的“江湖”应该不是一码事，但后来扬州八怪的习气却可以追溯到这两位今人需仰视才见的大师。这样的批评，黄宾虹很高兴。

另外有意思的是他和张大干的交往。民间传说是张大干曾仿作

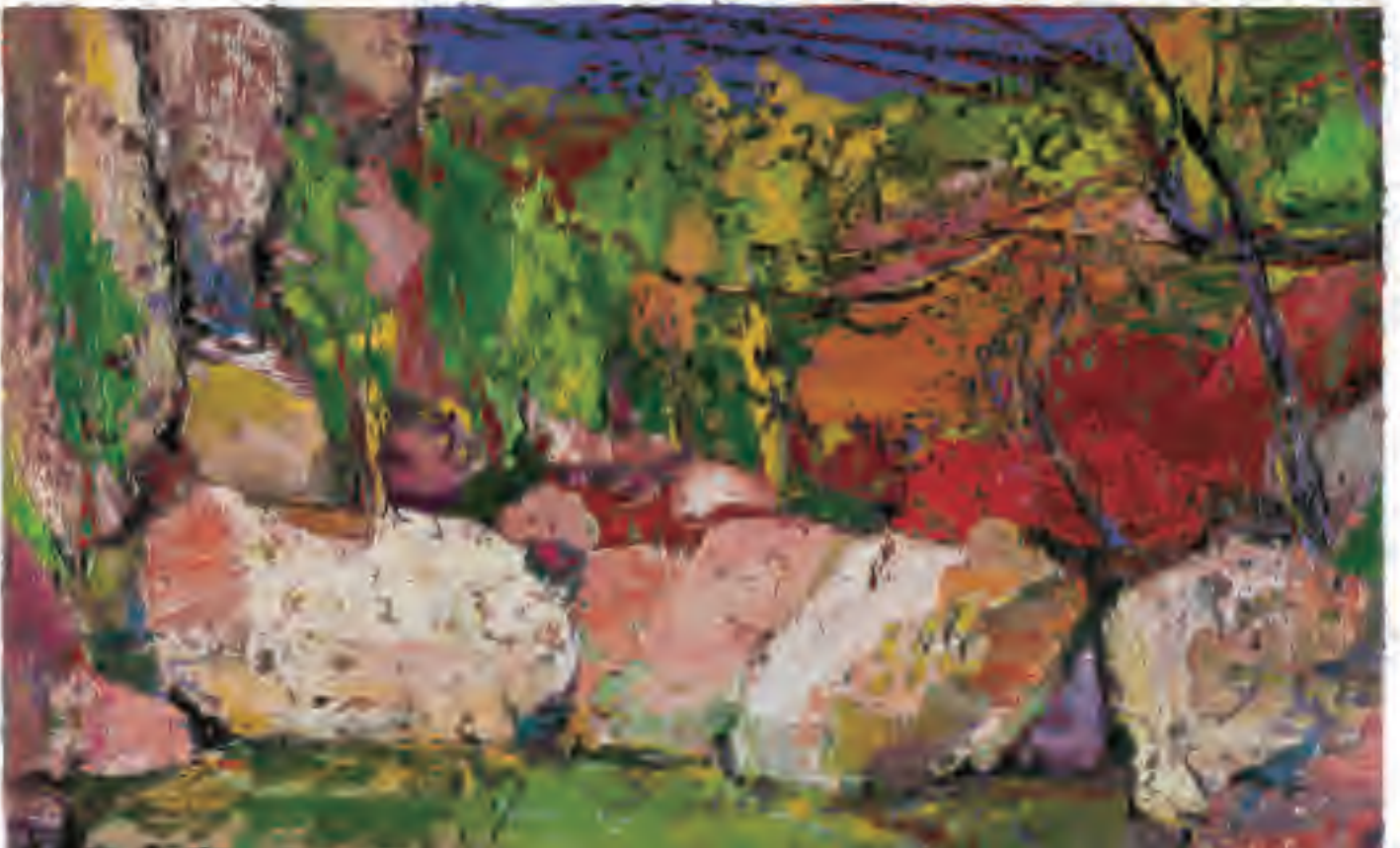
一石涛册页《山水》骗过黄宾虹，这种传闻，今天只能算是八卦。大家止于对张作伪技术的惊叹，但对这行为的卑劣却不管不顾。也就有黄宾虹后来和朋友的信中提到的“学敦煌壁画，犹如假石涛”。

对此我有些体会。我在四川博物馆看到张大干临摹的敦煌壁画，就觉得没什么意思，不临也罢。今天看来，那更像一场浩大的形象工程，一个噱头！可惜黄宾虹的这些声音听到的人有限。至少今天，张作为一个善于“作秀”的大师依然有效，其跟随者队伍依然浩荡。在当代艺术的新经典里，“秀”和“诡计”已经作为一种工作方法成立。这可能是历史演化的结果。以我的猜度，黄看了今天这现象一定挠头！

由此，我也看出了自己“画论”学习的结果，逸闻八卦瞪大眼睛，需正襟危坐，处则三心二意，这态度实在可以嫁祸于上了年纪。想起了前段时间另外一本叫做《安持人物琐忆》的书里，篆刻家陈巨来作为民国美女陆小曼的晚年密友，在临终前的病榻上，陆问陈：“你觉得我是个放荡的女人吗？”（大意）这真是神一般的细节！由此可得出结论：我辈读“画论”，道在心里，其余的看的都是热闹！

## 大人物

几年前在上海博物馆看到赵孟頫的一幅兰花竹石，和后来看到他的一幅山水一样，惊为天人。我钦佩他的技术，一片叶子，一根线起首至尾姿态万千，一笔到底，形、力、韵兼备。这功夫也



尹朝阳作品；《秋壁》；布面油画；180x150cm；2015

同时出现在他的一幅牵马图里，那根僵绳从头至尾粗细均匀不断气，一笔送到。我心悦诚服，真神手奇技。另一幅山水画是手卷，画江南小景，绝无烟火气，极安静，是种秀到骨子里的境界。大多数人会去猜测这背后的遗民和二臣的身世，比如抑郁、孤愤之类，我却宁愿相信那仅是关于艺术和画面内的一次践行。一定要牵扯，那画面似乎还有种隐忍，但他在画面里提炼出了高纯度，纯到几乎看不见自己，又分明“有我”。这是距今数百年前中国艺术高度的自觉。

撇开技巧，这种自觉也在晚年塞尚的作品里显现出来。去年我在东京看到的塞尚展，结尾有几张画，在经历了他黄金般的中年之后，那些画开始变得黑暗、无所顾忌。我一直认为塞尚的作品里最吸引我的是他的不舒服，他的画里总有一种不协调存在着，那是一种不会随着时间流逝而被消解的质量，就这种质量而言，他真是老而弥坚。这质量也在许多东方的大师身上体现着，说到底艺术如果是修行，则后来的高下完全取决于人，“无欲则刚”几乎是这种状态的真实写照，他只是如实地还原他的观察。

这天下午我在一本书里抄下了两句诗“心事浩芒连广宇，于无声处听惊雷”。另一句是“白露横江，水光接天，纵一苇之所知，凌万顷之茫然”。我喜欢这两句里都有的那个“茫”字。窃以为传统的延续，其实靠的是这种感觉的传染！

还是去年，上博的又一个关于中国经典的展览里，同样展出了宋元明清几个巨头的作品。看后隐隐有些失望。和当代艺术的

某个门类一样，我也看到了古人的重复、盲目继承，对传统的注视不应升级为膜拜，或者，是时候降一降对传统的热情了。

我小时候笃信李可染的名言：用最大的功力打进去，用最大的功力打出来。我确实希望用大力气去了解传统，后来学画，知道自己更多先天的障碍，出身草根、信息不畅、眼界太低，但也相信那些一目了然的仅仅关于视觉的好坏。加上后来对于西方美术史体系囫圇吞枣的学习，相互的佐证至少充满了对既有艺术史的怀疑。那是经由自身的摸爬滚打练就的第一手经验。看着展厅里这满目的经典，除了几张画，大半浏览几乎不曾多看一眼。尤其倪瓒，他的孤高我以为真的是被高估了。他确立了一种枯寒的标准，但谁说得清楚那标准是多少后来人对某种理想品质的想象，以画论画，久看还是会觉得单调。董源的《溪岸图》淹没在昏暗的灯光里，画前人头攒动，我转身离开，是不是董源都无所谓了。它的气质也许是宋代，“伟大的宋代”，对我来说，那更意味着一个千年过去了。

博物馆里的大人物都在，我知道自己接近他们，无非是想和他们做一个了断。跨上去，从自己开始。

## 见山

最近几年，我很去了一些名山。无名山也爬了不少。过去一年里更是分别在春夏秋冬四季都去了嵩山。细想起来，不过是听信了古人的话要行万里路。今天的跋涉没有过去古人的舟车辛苦，但主动去和自然亲近，也是都市人的缺憾，再想会觉得可悲。





尹朝阳作品：《晴》；布面油画；100cmx180cm；2015

我喜欢山里独有的味道，那种依靠海拔的错落展现出来空间丰富异常，原始的草木味道古人谓之“山野气”，和城市的“烟火气”比起来，这山野气干净纯粹。至于坐落其间的古寺佛塔，似乎有山的时候就在那儿了，它们存在、风化、消失。山就在那儿，你看到什么，觉悟什么都不重要，重要的是面对。我喜欢自己置身于“山野气”里，连眼睛都觉得清静了许多。

这几年去山里经常遭遇那种惊艳的瞬间。一场小雪后，我登上少室山，绕过枯木虬枝，视野开阔的一刹那，夕阳尤烈，峭壁倾斜耸立，彩色如金。阴影处雪光闪烁谜一样的青色，从脚下到夕阳近乎凝固，仿佛触手可及。辉煌又苍茫，为平生仅见。夺人心魄处，只有惊愕，无言以对。

经过几十年种种“主义”的洗礼，这中古时期所累积的强大经验被不断地质疑，修改挪用。作为中国人，有人说“唐宋元明清”早就和我们没有什么关系，但我们又分明活在这些山水的阴影里。有时候我希望那些大师带路，来到真正的源头，这可见太行之于荆浩，黄山之于黄宾虹，维克多山之于塞尚。这些大师以他们看似有限的选择接近自己。选择的同时也意味着拒绝，给自

己的灵魂以山林的抚慰，离开仅仅属于概念的纠葛，我知道那不是逃避，简单的做法是，圈一处名山做出发点，从中照见自我，慢慢生长，成全自己。

2013年4月5日晚

尹朝阳





## 还色彩以自由

### 艺述中国对话马路

访谈 / 王灏 编辑 / 陈工布

马路,生于 1958 年,北京人,1982 年德国留学,1984 年回国,中央美术学院造型学院院长。

马路被一个新的问题所吸引——画画是为了什么。1984 年,马路 26 岁,德国艺术表现主义融入血液,绘画的无意义感如同鬼魅困扰着他。于是他说:“26 岁的我,实际上是从一个冲动力到思考力的转变,年轻人的情感和热血变成了对绘画本身的思考和猜疑,于是会被最为直接的障碍所困扰,比如,我从哪里来,去哪里,活着是要干什么,比如绘画是为了什么。从新表现主义来看会觉得画画是为了对现实的批判,表现主义带有一直以来的精英主义情怀。

而当现代主义来到中国,政治批判的精英化语言却成为了策略化的前置语境,政治前卫替代了艺术前卫在中国肆虐起来,于是绘画的意义又一次地在马路面前模糊起来,同样,也在所有人心中开始衡量起来。”

那么,马路先生是如何面对今天的艺术话题的呢?

王灏简称王

马路简称马



《余纯粹的最后》 140cm×210cm 综合技法 马路 2015

王: 自改革开放以来中国现代艺术面对的问题?

马: 中国现代艺术中,从大体趋势来说,很多艺术形式是从一种符号系统入手,借用外来艺术形式,结合国内符号系统,这时的绘画很大程度上具有难以名状的讽刺感,因为这种方式是寄居在西方思维逻辑之下的新型的艺术表现,而并非是一种纯粹艺术语言、也非艺术史的进步,其最大的问题是忽略了绘画最为本质的绘画环节(绘画性)。西方却相当传统,涉及其宗教传统历史等,于是人生观或者艺术观的要从传统而来,用自己的思考去分解时代,做一个解读,然后去开拓一个新的视野,这样的话,画面就会变得很有意思,它可能不是一看就能看懂,但是他会给他人启发,他会让观者从这个里面看到一个新的可能性,起码是一个视觉的可能性,从视觉的可能性变成一个思维的可能性。

绘画性的根本需要动笔画,那么绘画难以割舍的是绘画本身跟人之间的关系么?人之所以喜欢绘画,是因为喜欢绘画的状态,比如说手与平面的操作感。那么这个操作感从哪里来呢?对我而言,是从书法来的,因为我从小就写书法,从四岁就开始练习,认字的同时在田字格里写多少遍,照着一个帖写,书法让人静心。人跟笔,跟纸的关系让人感到快乐。那么书法跟

绘画性有没有关呢?

1960 年的德国艺术不仅是有新表现主义,各种非绘画的艺术,当你关注绘画时你会发现它有别人不可替代的内容,你就会逐渐排斥一些东西,你试着从纯粹绘画的体表拉扯出对绘画本身的体量时,你就会排斥那些过多安排的设计感,而绘画它是不可复制的,它每一个状态都不同,在画同一幅画的时候从开始到结束它的状态都在变化。而这样的变化促使主体的感受变化,于是乎,绘画是身体的,是用身体去感受内容的,是将身体的基本情绪感受赋予到画面上去,绘画成为了一种传达,你通过身体来传达它,是一种身体本身语言的情感传达。于是我在努力回溯到绘画的热情中去,一种基于身体的热忱。”

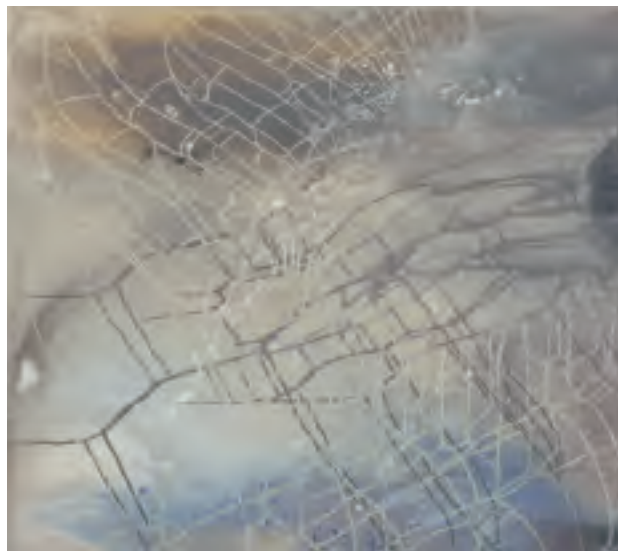
“坚持自我从而摆脱固定程式画,将个人语言作为绘画的主体,艺术的潮流开始由美国引起,美国抽象主义在欧洲兴起,于是,在欧洲有一批人就要反抗,他们在坚持固有的传统下,斥责艺术中心的美国化,他们在传统的基础上对于只有短暂历史的美国尽情鄙视。然后德国青年想要从传统里面去挖掘,于是新表现主义出现,实际上来说,因为德国民族绝对不甘落后。”(编者注:德国人固执,精确,还有另外一面浪漫和悲情,就像马路本身一样,当他面对一座山,或者一堵墙的时候,他





2014 《在空中》100cm×170cm 综合技法 马路





《空中的网格》180cm×210cm 综合材料 马路 2014

会看到那山那墙的许多不同,于是他的画也与他人有别。)“因为我画画也要画很多遍,就是一遍接一遍,有的连接,有的分散,作画期间也是一个时间的痕迹,但是我现在要警惕的就是我不能画成一个死山,也不能画成一面死墙,我应该画一堵旧墙,它与新的墙都不一样,赋予了独特个体价值的作品。”

王: 所以, 其实你在坚持自我?

马: 对。

新中国的美术, 里面包含着各国国家的血统, 于是这种历史造成的庞杂错乱带给我们很多的误解。每个国家都有其不同的艺术逻辑, 历史造成了人类艺术的纵向演变, 于是在各个历史节点上历史的主观性开始发散, 于是处于一个时代的人就带有一个时代的情感, 我们误以为自己本体成为了唯一一个绘画的评价系统, 殊不知个体与历史之间的有着千万的距离。当然, 在某个时间点, 我们会感受到与历史的突然契合, 这个契合点可能是你在作画的时候想到的, 也可能你根本就没想到, 它是一种天然的, 于是我开始寻找, 首先是从材料上着手, 因为东方人对天然的东西特别在意, 西方在塑造, 他们自休谟开始就有了主动的个体, 怀着征服的眼光看待世界。其实东方和西方总能在某处找到共通点, 以书法来说, 书法在水与墨之间的流动, 水墨改造了整个艺术体验, 又区别于西方的油彩, 后来我就开始用丙烯颜料, 丙烯的性质处于油和水墨之间, 既有水墨的流动特质, 又类似于油彩, 但丙烯却得不到认证, 被称之为综合材料, 它不是一个单一材料, 于是我在实验丙烯画, 首先从绘画的姿势开始——竖着画不行, 必须平躺着画, 竖立而画, 使得丙烯流动非常之快, 横躺着却有一种类似透明的效果, 色彩能够达到效果, 但, 你需要在水与色彩之间进行权衡,

各种配量的不同造成的画面有质的差别, 当水少了, 丙烯脱落了形成了一种特殊的结痂, 我将其表现在绘画之中, 与其他效果组合, 又是另外一种故事了。画就是画, 存在于画面之上的所有一切都是作品, 龟裂开的绘画在某种时候沾染了更多的时间叙事, 于是龟裂效果便成为了另一种可挖掘的语言系统。

王: 你要的龟裂是怎么一种语言?

马: 龟裂是天然的, 它就如其自在一般存在。

我在油画系二年级的时候分工作室, 分 123 工作室, 当时新成立的一个第四工作室——壁画工作室, 那时候反感写实, 认为找到了新的兴趣——壁画, 其集结了形式与装饰的意义, 以及对材料的无限可能, 我便去了敦煌, 在那里我看到了更多的龟裂大地, 它并没有感到荒凉, 反而它会带来一个意义, 起码从这片土地看来, 既然龟裂也是生动的, 然后与其干裂寸面对比的, 形成一个冲突, 一个自然而然的冲突, 在西北的土地上残破的天际与了然的生气之间的矛盾, 包括水冲击物的层次。当你仔细的观察我的画面的时候, 你会发现像极了航拍看大地的感觉, 后来我就想道理就是一样的, 大地是水冲出来的, 都是一回事, 所以, 龟裂的触感也可以变成绘画的一种, 我可以从一个干裂的画面反映一个更大的空间, 这个正好是我需要的, 而不是再去画某个人, 某个符号, 它是个什么含义, 它就是一个自然的状态。于是龟裂的本质在我面前展开, 实际上就是自然。

王: 你的艺术判断标准?

马: 标准的价值观, 你画一个画什么时候停, 什么时候你觉得它可以了, 你如果没有建立一个自己的标准的话, 你就会拿别人的标准去套, 你可能用了一个新方法, 但最后还是画成他那样了, 所以这在里面, 我通过我自己的画给我自己的启发, 经常要去找画面, 画出来一些, 从来没有见过的东西的时候你要特别在意的, 它会有无限的可能性。

它(艺术的判断标准)会给人带来一种新的东西, 我比较侧重我画画到底是为了什么, 我是觉得画画同时也要给你自己展示一个新的东西, 一个新的画面, 一个你从来没有见过的东西, 这个时候你才对这个绘画感兴趣, 如果它是一个重复的, 哪怕是再好它也是一个重复的它或许比过去的某一种风格更精致, 更粗狂, 仅此而已, 所以这样的话, 我也对我的画有了一个标准, 怎么画出一个我从来没有见过, 别人也从来没有见过的画, 那它才是好画。那么你现在觉得你还有那个表现主义的影子吗? 因为我感觉不到。(注: 文章编辑有改动)

录音整理 | 蒲倩

文字编辑 | 陈工布



# 馆长如是说

艺述中国对话王璜生

INTERVIEWING WITH FIRST CURATOR OF CAFA ART  
GALLERY

访谈 / 王灏 录音整理 / 蒲倩 文字编辑 / 陈工布

---

王璜生(1956.10-), 笔名王石, 广东揭阳人, 曾为岭南美术出版社编辑, 曾担任广东美术馆馆长。现今为中央美术学院美术馆馆长, 博士生导师。

在美术馆理论研究方面著有《作为知识生产的美术馆》系列丛书, 丛书记载关于王璜生先生历来的专论、评论、随笔, 以及演讲稿、访谈录、考察笔记等内容, 也记录了王璜生先生以馆长身份对当代艺术的深刻思考。在此之外, 王璜生先生有深厚的中国古代艺术知识基础, 也时常作画, 常以职业馆长、业余艺术家自居。本文记载了其与本站执行主编王灏的访谈, 其中包含了, 中国美术馆的现状问题, 中国美术馆和外国美术馆之间的巨大差异问题, 以及对中国当代艺术的深刻思考。本刊认为, 美术馆问题系统繁杂, 这里只是以访谈做引, 中国美术馆的建设以及美术馆体制的发展, 势必会兴起, 但在现时, 在看到进步和成就的同时, 我们要做的是正视困难和差距, 认识现状, 促进发展, 美术馆事业还需要更多的人和时间去探索和思考。

---



以下全文王璜生简称王，王灏简称灏

灏：很幸会采访您，作为访谈的开始，我想从美术馆出发，在我看来美术馆没有一个学术倾向是不可能的，但如何在学术倾向和美术馆的展览任务之间保持一个平衡？那么请问中央美术学院美术馆是如何处理的呢？

王：一个美术馆应该有它的立场，当然这个立场就是你所说的倾向，其立场就是其（美术馆）本身意志。任何一个美术馆，甚至个人都是无法百分之百关注自己感兴趣的事物，从个体的角度讲，首要的是履行自己的责任；从美术馆的角度来讲，则需要树立一个具有代表性的“社会艺术品牌”我到央美来之后，开始开展央美双年展的工作，从第一届的“超有机”，第二届的“无形的手：策展作为立场”，以及第三届的新闻发布会，这是美术馆所想要做的，需要做的。然后从展览的策划寻找到学术指向，我们对当代前沿文化的关注中看出我们的思想和状态，所以最后在展览的呈现是多维的，比如对空间、手法、以及方法论上的表现。另外，这一届央美双年展中，有很多新的尝试，在文化的民主化方面，去做一些有趣的尝试。

灏：对于文化民族化问题，我认为中国美术和其他国家的美术有很大的区别。中国包括了官方美术机构之下的美术（艺术协会），以及民间艺术，而艺术学院，是处于官方和民间艺术之间，它既属于美术协会，又有民间系统的涉及，您觉得这样的方式能不能算作一种民族化进程？

王：这个问题还是要关注艺术的本身，对于一个公共空间的美术馆它既属于学院也属于社会，所以美术馆（美术学院）其需要跟社会产生联系，这种联系是一种更为开放性的互动，是对世界文化的同步，而不是将美术馆的个体经验灌输给受众，或者将美术馆票价降低吸引更多进入美术馆。所以，我一直坚持美术馆是一个知识生产基地，它应该有它自己生产出来的思想，一种精神，一种文化，使得这样的生产结果在社会里面发生互动，能有一个新的发酵。

灏：您刚才提到的美术馆的“品牌”，其实世界上很多美术馆都有自己的倾向，比如说它要展示传统经典，也比如说它倾向于展示现代的艺术或者某某类别的，但是在这个品牌化的过程里面，那么中央美术馆是如何寻找自己的倾向的呢？

王：中央美术学院美术馆希望能够在当代文化的层面上，用一种央美应该有的学术高度以及自身的知识系统来对当代的艺术进行一个论述和表达，当然，这也并不容易，要做到如此，会受到各方面很多因素的干扰，包括资金问题。央美在努力与国际接轨，但是，目前来说，中国的国际化的程度或者说我们能够在国际上的文化影响力仍然有有很大的上

升空间。

灏：您刚才所言，看得出中央美术学院美术馆其实倾向于一个国际化的当代立场，其实中国的当代艺术掺杂了不少政治因素，在外界看来中国当代艺术可能更贴向一种政治前卫，您是否同意这种说法？

王：其实我觉得任何当代艺术都应该和社会有着广义上的政治关系。广义上因为社会中每一个人的行为和观念都包含了一种政治的倾向，这就是广义政治。那么我想当代艺术最可贵的就是它有积极的政治态度，它有对政治介入，它有跟社会发生关系，在社会的进程中保持立场，挖掘真相。我觉得这才是最好的作品，因此在这一点上讲，我个人反而认为中国的当代艺术缺少的是对社会、政治的一种真诚态度，作品中的政治因素往往是受到某种利益暗示而成，更多时候是出于特殊的目的而去作出一种假性政治，而不是一种最直接，最真诚，最想从个人的角度去表达对时事的看法。

灏：也就是说当代艺术的个体表达，更多的时候是一个策略性的、带有明显的企图的，甚至有计谋去地实现有政治意味目的诉求？

王：是的，或者它受到外在的某种影响，或者某种内在暗示，包括我们经常它要取悦世界范围内的某些政治倾向的关注，它可能在这样的呼应中获取个人的目的，我认识这不是一个真正的好的当代艺术，至少他的出发点不是基于对于艺术的思考。

灏：对，在日本做访问时，我发现了一个很诧异的现象，日本很多重要的美术馆对我们中国的艺术，尤其当代艺术几乎很陌生，上次由于工作原因我接触了日本森美术馆的一些人，他们对我们中国艺术家的了解很少，他知道蔡国强，因为蔡国强很多作品知名度不错。除此之外其他人就没有这么高的辨识度。

王：这就是中国的现实“文化形象”，造成这种现实的根本是当代“文化形象”没有很好地的建立起来。因为我们向世界推荐我们中国的当代艺术家时，往往比较草率，不成系统。诸如蔡国强，他们的在艺术史的出现是因为外国人在推他们。相对而言中国本土艺术传媒力量是非常薄弱的。目前看来大家也在努力，民间也好，政府也好，但是在国际形象建立的文化方面，中国所做的努力仍是不够的。在我看来，必须注意民间的力量，虽然它的力量较小，其也需要一个国家力量支持的背景作为呼应，它能够做起来。不过，只有国家强大，我们的文化才能从根本上强大起来。其实我们在做文化的交流以及文化推动时，会产生疑问——我们认为应该了解国际上





艺术的最新状况、以及想要了解国际学术最新发展态势，再去明确我们该以一个什么样的“文化形象”来出现在这个舞台上，但是，在文化人背后，缺乏一个强大的力量支撑，以至于中国文化的国际推广很难发展，由于这些原因造成了中国文化的现代困境。

灏：蔡国强等艺术家，他们能够代表我们的国家文化吗？好像也不能，因为他们艺术语言以及艺术史的逻辑是西方的，它们是东方出生的西方艺术，艺术中会含有一些中国文化的残留，就如水墨最是能让人联想到中国，笔墨能够在国际形成我们的标识，但水墨拿出去如何去界定其不是一种单纯的材料而是文化（中国的文化代表）？

王：我认为一个国家的“文化形象”并不是简单的力量，它是超越单一力量与文化、经济成为时代的整合，这种整合又以一种特别的可能出现在艺术史之中，于是文化史上形成突破。正如有人说抽象表现主义在美国的兴起最终变成了美国的一种文化形象在国际上推动。比较有意思的是国内有人说美国政府是推动抽象表现主义的主要力量。中国人总在上当，我在想如果中国对艺术有所投入、有所攻略，以文化艺术作为国家战略，那么艺术现状便可以大大改观。为什么我国在文化推进上的效率不高？成果甚少？在我看来，这还是文化策略的问题。如果你总是推动一些别人看不懂的、不感兴趣的或者过时的东西，那么自身就无法建立牢固的“文化形象”。因为美国的抽象表现主义，有安迪·沃霍尔。其实安迪·沃霍尔的出现很能代表美国文化。美国文化跟商业，消费等等。而且如果说抽象表现主义是一个国家在背后做推动的话，那么安迪·沃霍尔是一个国家发展到一定阶段的显性特征。这个时候整个商业社会变成了跟安迪·沃霍尔在呼应，彼此非常好的应用了这样的特殊关系，将一个新的美国形象给推出来了。

灏：刚讲到美国艺术史在美国为中心之前，很长时间是以法国、意大利这些城市为中心的。那美国之后，都是每个国家几十年的引领，以及德国出现的新表现主义，日本后来在这方面做得也算是成功，那么我们的艺术可能性会在哪些领域呢？

王：这很难有明确的说法。首先，我们的当务之急还是要提高当代艺术的总体水平，使之国家艺术的初步形象出来。在这个基础上才可以从中发现新的“文化形象”的可能，最流行的说法是说应该是有东方人的文化底蕴，有着中国的传统的文化素材，在当代世界文化思潮形成一种新的面貌等等。但需要思考的是，什么是能让我们的艺术重新繁荣的东西，我们可以把哪些很好的传统运用在当代？第二，因为是当代，那么它和当代的文化是一个怎样的结合，而且能够自然而然形成一种新思想，如果说新表现主义还有某种德国精神的话，那么抽象表现主义很对美国述说的文化特征，是如何在这样

一个社会产生的一种新的具有时代符号的新的艺术形式。

灏：近代中国国家积贫积弱，导致中国文化的没落，于是近代中国人民一直有一种自卑情绪，我不知道直到今天是怎样一个状态。在艺术方面同样，中国近代最大的特征就是渴望获得国际认可，比如经常有一种说法例如：“东方毕加索”、“东方安迪·沃霍尔”，您怎么看待这种文化问题？

王：对，可以说中国当代是有文化自卑情绪，甚至这种情绪成为了中国文化的发展线索。但是从另一个方面来说，19世纪到20世纪中国国家力量，以及文化都处在一个不得不自卑的历史阶段。改革开放之后，到现在逐渐由自卑转为自信，但现在的自信还是比较空泛的。首先不管作为一个人，还是以民族来衡量，谦卑之心必须具备，有谦卑的品质，整个民族才能够上进。但谦卑不是不自信，这种关系其实很微妙的。现在国家经济形势有所好转，便时而听闻一些“一些豪言壮语”，这本来是好事，但豪言壮语并不能解决实际问题，文化心理其实是经过一个长期的积累才能慢慢认识，文化自信慢慢的培育才能出来，而不是几个三言两语的口号就能说清楚的。所以在19世纪和20世纪之时，应该好好地反省我们的文化。在21世纪时，我们面对新的文化或者参与到世界文化的建设中去，在文化建设的同时又要建立文化自信，只有在这两方面条件下才能从根本上树立民族自信心，而事实是我们现在连这个参与的可能性都还需要去讨论。比如哲学问题，我们的哲学家哪个能够参与到国际讨论，中国文学翻译率也不高，也很难参与世界文学的建设中去，更不谈科技方面的现状了。必须参与到世界审美认知体系中去，我们的当代艺术才能找回自信，但基于目前来说，还是有相当的距离。

灏：在当今有一种说法说中国的当代艺术从八十年代，到现在都是出口转内销的方式，您怎么看待这个问题？

王：这个是因为整个中国文化（弱势文化）的认知系统使它不得不走到这一步。在中国的整个评价系统里面，没有健全的美术馆评价系统，中国当代艺术的评价系统，美术馆评价系统是基本失语（没有）的。那我们如何获得评价呢？于是就寄希望于国际上的认可了，所以我们的作品只能出口转内销了。从这点可以看出中国整个美术馆系统目前还是不成熟。我是研究美术馆的，我一直在思考，中国的当代艺术为什么不能在民众中得到广泛的、积极的回应呢？这其实跟美术馆本身有关。首先它自己不做当代艺术，第二、即使偶尔会接受一些所谓的当代艺术展览，但是往往是租赁场地的方式。美术馆只是场地支持，没有进入学术系统，于是展览时间不可能太长，更多时候是作为策展人的一项政绩，一项工程。但是对于民众来说，特别是在公共教育方面，中国的美术馆是没有很好地将当代艺术推广进入民间，包括媒体和展览布置。美术馆的展览之所以能够更好的打动人心，是因为它的布展系统、







王璜生作品 《缠》系列第 6 号

展示系统是较为完善的。一个好的展览在美术馆特有的空间用特有的设备去展现，建立一个很好的视觉氛围，这是任何参观当代艺术的人产生新的感受的好事。但是中国当代艺术不是这样的，在中国大家几乎都是匆匆忙忙去一个艺术空间看一个展览，展览毫无亮点，观众都不知所云地评论几句，随之便离去了。

灏：我所熟悉的日本的美术馆里每一个作品都有一个自己的编号，配有解释和说明的机器。上个月（2016 年 4 月）我去日本看到一个展览，人多到根本就进不去，而在中国的展览几乎都是孤立的展览，互相之间没有任何联系。在目前看来您说的宣传策划，其实大多数都是策动好友来暖场，比如我们在北京看十个展览，您会发现这十个展览里面的人大多数都是差不多的。也就是说艺术展览没有进入大众，还是沉浸于自己的世界。

王：对，尤其是当代艺术的人。

灏：这个事情表面上看很热闹，但仔细一看其实让人挺失落的。

王：这个问题在当代艺术界中特别突出，美术馆该考虑的是让更多的公众参与到展览本身，去感知艺术。不管是在中央美术学院美术馆，还是在广东美术馆，我都强调当代艺术展览一定要每个作品都要有解说词。但是这个在策划的过程中其实也遭遇过不少的问题，比如说遭到艺术家的反对。艺术家拒绝对他的作品进行任何阐释，或者说你作为第三者的阐释并不准确。而用艺术家自己的语言来说的话，有些说得很好，但有些可能会造成的观者的理解障碍。于是，美术馆的诸多问题交集在一起，形成了今天这个局面，作为一个公共的文化空间，做展览最好附有一定的解释和介绍，公共教育最基本是建立在通识层面上来讲的。

灏：您既然说到我们中央美术学院美术馆是一个尽可能开放的平台，但为什么它又是在央美大门里面，不能面向直接



《游象 + 系列 1》，纸本，123×125cm，2011.

的大众。

王：这个美术馆的设计初衷是为美院系统设计的。中央美术学院美术馆运行到今日，想要面对公众其实是后来的事，其建设初衷并不是大众美术馆。关于大众的美术教育的思考，在公共方面的考虑是我来了之后努力想要涉及的内容。我想中央美术学院美术馆不只为学院服务的，应该设置公共教育部，负责市区的艺术通识教育，这是我们想做的。可喜的是，中国的美术馆慢慢开放起来了，许多地方出门甚至就是美术馆。而真正要得是美术馆的大门向民众敞开当时在修央美大门时我们就在考虑美院的大门应该是退入一点，美术馆的大门露出来，中间有个缓冲地带，但是限于施工，最终没有落实。

灏：刚才您所所说的那个展览的策划，我们也有过相关经验，在国外一般来说展览策划的工作时间很长，根据我的经验，很多重要的展览准备周期都不少于一年。但是我们国内很多的美术馆展览效率非常高，您怎么看这个现象。

王：是，这一点确实是。和国际美术馆的做法相比，国内的美术馆还有很大的距离。我一直觉得中国的美术馆离世界先进美术馆有着不小的差距。这里面包括专业的展览时间，一个专业的展览应该做多长时间？我们该投入多大的成本？该如何调动最有效的资源？其实我们这一切都没做好。比如，即便是做一个小展览，像老先生的研究展，我们要经过很多的程序，要去借一件作品很难，要付很高的费用，还要承担责任，过分苛责了。为什么呢？因为美术馆系统没有很好地建立起来。

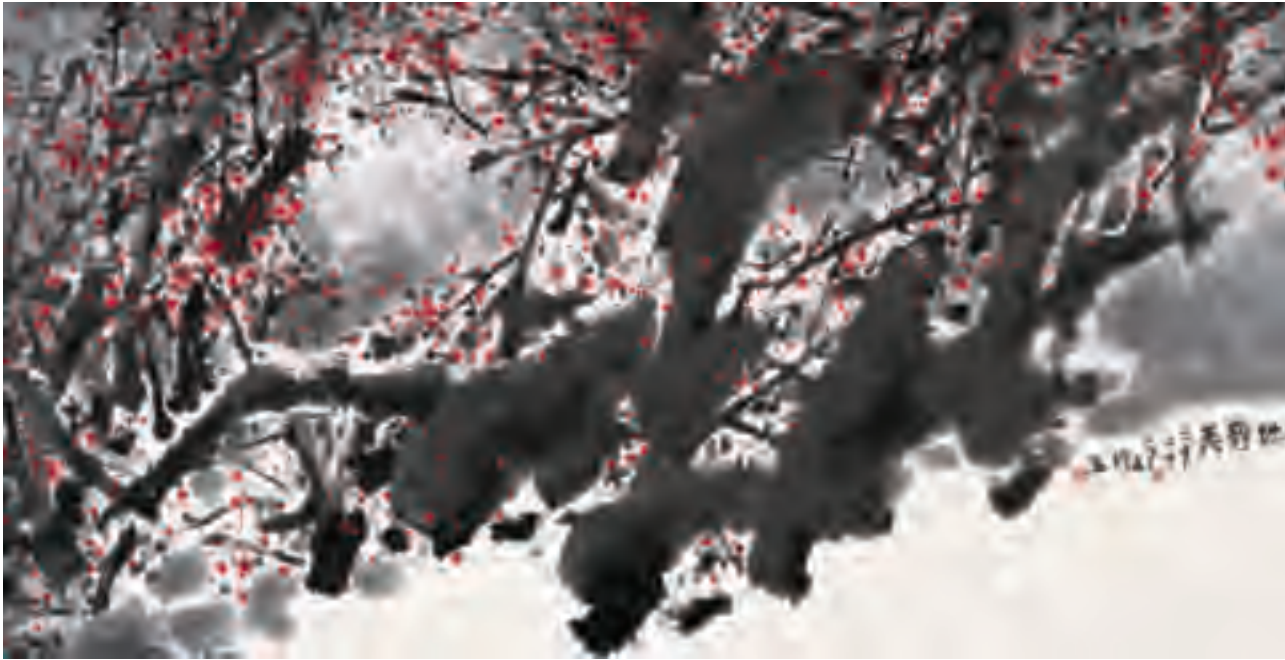
灏：刚才谈到国有美术馆系统，其实也要考虑的是中国的民众问题，中国民众跟西方的民众也有很大差异。比如老百姓的视觉经验的问题，中国人民的视觉经验较为传统以至于有些顽固，有时候到了一种不可理喻的程度。这就也许能够解释前段时间有些中国艺术品被炒到了一个完全非理性的层面了。

王：“视觉经验”这四个字非常贴切。中国民众为什么视觉经验培



王璜生作品





王璜生传统系列《大地静美》

养不起来，有很大的责任在于美术馆和博物馆的失职，很少有美术馆或者博物馆给公众一个传统视觉艺术的线索呈现。对于世界范围的积极的视觉艺术呈现就更少了，甚至可以说是完全是没有的。在国外有一些先进经验，比如以色列，其在 1948 年才建国，但是他们有一个很好的国家博物馆，这个博物馆把亚洲、非洲、美洲、南北美洲、大洋洲等视觉艺术系统有条理地展现出来，当然，对于以色列自己的艺术也不在话下，博物馆有很好的当代艺术介绍和交流的展览。而在以色列的一个集体农庄的一个美术馆，在 1948 年就开



王璜生传统系列《金百合》

始建了，既然叫集体农庄，肯定就是比较边缘的地方了，那里的美术馆不大，两千来平方，看他们的推荐目录，一直在研究以色列本土艺术的发展。我们正好参观的是以色列五六十年代从写实主义如何向抽象主义转换过程中的以色列本土艺术。同时还有一个展览是当下的以色列青年艺术，而且是他们自己策划的。可见他们的文化和研究系统是多么完善。而他们的研究经费并不多，工作人员才八个人就能做得非常完善。而范院长说，同一时间在我国，一年的经费对于和他们来说是一个天文数字。

灏：我也有同样的经历，在二月份刚参观日本的一个乡镇美术馆，进入了解时把我吓了一跳。他们的镇馆之作是格列科的一幅原作，然后从米勒的画到莫奈的画都有，这只是一个乡镇的美术馆，但是看了以后特别不是滋味。日本很多美术馆这几年我都走访完了，包括很著名的富士美术馆，它从中世纪现代主义代表性的艺术家都有，简直让我不可思议他们的收藏作品之多，美术馆系统完善程度，是我们现在很难相比的。

王：目前中国的美术生态很难去和世界相比。举个例子，我拜访参观的斯图加特美术馆。要知道，斯图加特在战争期间被炸得一塌糊涂。但是，在 1946 年开始建美术馆时，他们就拥有非常好的收藏了，其中还有毕加索的作品。我饶有兴趣地问，这些作品什么时候买的，他们说是 1946 年，因为二战之后的德国很多人资金困难，私人便把艺术品拿出来变卖，国家政府就开始拨钱收购，于是许多名画就变成了美术馆的收藏。最近我在德国看的一个美术馆跟日本有关的，主题是“日本人对印象派之爱”，这个展览不仅仅是对印象派的介绍，它还包括了



王璜生作品 传统系列《守望星辰》

很多西洋美术馆的发展历史，所以日本的整个文化认知系统是慢慢地被世界的文化认知系统接收、以及建立起自己的视觉系统的。

灏：您让我产生了很多兴趣和疑问。虽然您自己的作品是以中国笔墨的方式在表达的，但是您的视野又扩大到了当代的以及世界艺术之内，您是怎么看待这个两者之间的关系呢？

王：我的艺术创作到了北京之后发生了一些较大的变化。之前我的美术学习多是在家里，我的父亲是上海美专毕业，我从小家就在父亲的培养下进行国画，书法、古典文学。尤其是在文革期间，我刚好小学毕业，没机会再读书，当时有各种各样的限制，因此家庭培养变成了最主要的。在这种古典文化的家庭文化影响下，我硕士读的是中国古代画论，是研究中国画方向，学习了不少古典绘画理论。毕业后我来到了广州，开始从事画廊机构方面的工作。80 年代的时候在北京待过一段时间，正好那个时候是轰轰烈烈的当代艺术，我当时写了文章在《美术思潮》上面发表。到了广州工作后我开始更多的关注当代艺术，也写了不少评论，我是这样一路走来。在创作方面一直是在传统的基础上希望有所突破，我在 82，83 年时画过一些为朦胧诗人舒婷配图的绘画，记得有一首诗是《渤海 2 号钻井的沉没》，起因是渤海石油平台的工人因事故罹难的事情。其中有一句是“72 双眼睛沉在渤海里面，一直没

有闭上眼睛，在看着。”我穿插了一些绘画，在那时也希望用一些传统绘画的方式去创作一些我对社会思考的画面。

我在广东美术馆工作过一段时间，没时间绘画创作，只是偶尔会做一些笔墨。到了中央美院之后我这几年也开始思考在装置、影像系列上进行探索，现在我的画虽然也是中国的笔墨，但和传统拉开的距离比较大。这几年我用了很多铁丝网做装置，铁丝网是我创作最主要的一个媒介，我对它的社会属性特别是在视觉跟触觉上所带来的特殊性非常感兴趣。包括去年年底在苏州博物馆做的展览对太平天国历史等等做了一些创作（编者注：该展览为“苏州，《谜团》，王璜生个展”）。

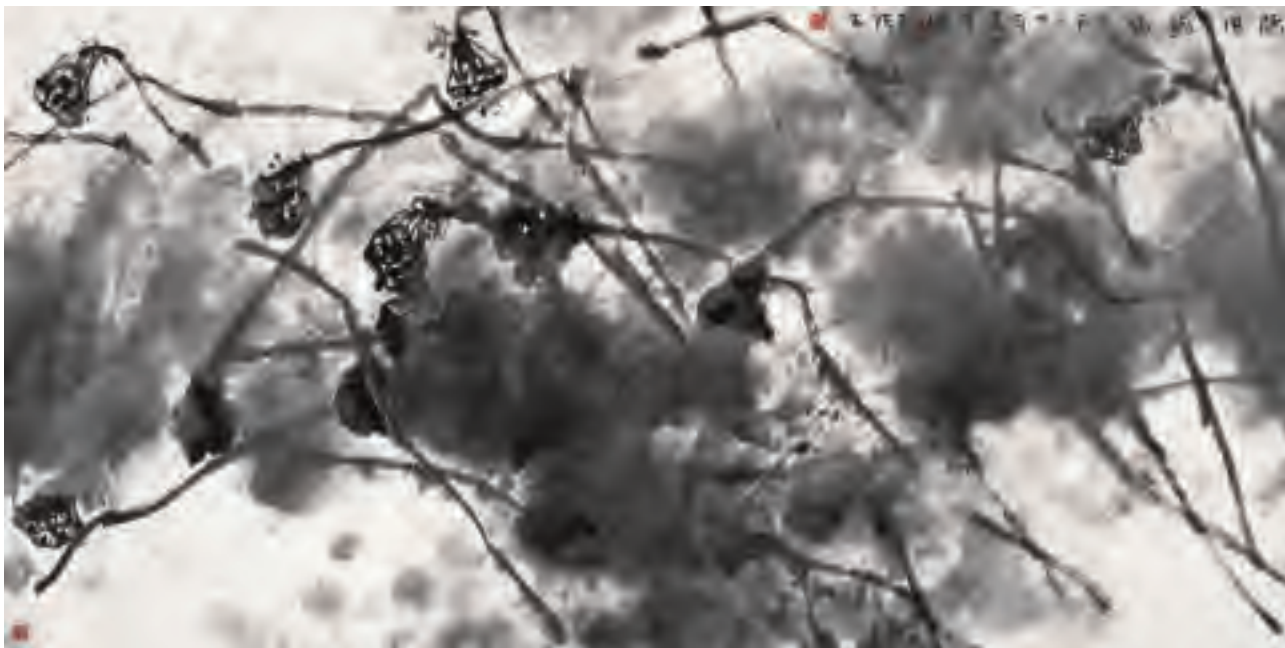
灏：也就是说您的创作从最早的个人的艺术修养变成了现在的近现代艺术转换。

王：对，我更倾向的说法是艺术和社会之间有着某种直接关系，这样的说法应该很有挖掘的可能。

灏：其实我们中国的艺术对当时的社会还是很有表达，只是到了明清之后它变成了某种程式之后，便成了浑浑噩噩的消遣和娱乐了。

王：当然，当代文化和传统的文化表达还是很不一样的。





王璜生传统系列《墨之荷》

灏：对，文化基础不太一样。说我们传统的文人绘画实际上是在古代，以农业经济为主体，以文人为知识背景、以科举系统的环境下产生的。很多人在思考追回传统的可能性，有的在现代艺术路子上走得满目全非，完全不知道想表达什么。其实今天有很多人在用一些西方人已经过时的方式进行创作，比如一些所谓的水墨艺术，在我看来更像一些表演、卖弄，其仅仅用到了水墨创作的工具，在艺术语言上是非常空调的，您怎么看这个问题？

王：我认为艺术家在创作方面力求创作语言应该更贴近当下，也就是说我们在材料运用时候可以用到传统材料，但是所创作出来的作品必须是现代思维的。我有段日子时常画花，画花则有瓶，与时下家具装饰贴合，再则，我画的花没有固定样式，只是从形式上可见笔墨和色彩的变化，它更是个人与当下的关系的记录。另外，作为个人的艺术语言，它必须跟艺术史有某种距离，大家都在使用这种语言，个人语言要想有超越性的话，就得跟它（主流）拉开一点距离。

灏：这似乎可以衍生出另外一个命题，就是中国城市化语言，城市化语言在民间的影响也非常之大。中国人有跟风的习惯，他是不会解读跟判断的。购买一个作品和这个作品本身都没有什么关系，购买的是一种作品背后的社会化的符号意义。

王：确实如此，中国民众的视觉文化系统的建构是非常复杂的。作为中国民众来讲，很难受到先进文化影响，中国的很多社会精英视觉习惯也是停留在极为低劣的阶段。我在一个文

学教授的家里看到很多俗不可耐的陈设，但是也许在意大利一个非常偏僻的农民家里，我会觉得非常惊讶他们的审美能力，确实太强了。

灏：我也经历过很多这样的事。但是回过头来讲，十年前还没有那么多的展览。但是前段时间跟马路院长交流的时候，他说很多大一大二的学生的训练是非常单一的，甚至是出于功利化为了考学而做的训练，他们没有审美训练，没有美术史训练，然后进来之后他发现了一大堆的可能性。至少有三年时间他们是不知道要做什么。在这样的情况下我们美术馆怎么样对学生承担起一个再教育的职能呢？

王：其实作为美术馆来讲，它的再教育的职能是无声的。我认为在美术馆进行的展览既是要有立场，又要有高度，这个立场不是一个所谓单一的立场，对于央美来讲，其立场应该是更具有当代文化性的学术立场。即便是我们在做一个古典的展览，这里面如何去审视这些古典绘画，如何去重构与组合这些传统之间的视觉关系，这些都是建立在当代的学术研究基础上做的。我想我们的美术馆可能既是应该有立场，也是应该有高度，让学生和民众看到的是一种值得信任的文化，而不是看到乱哄哄的一团糟。

# 立足川蜀 服务人民

BASE IN SICHUAN AND SERVE THE PEOPLE  
INTERVIEWING WITH CURATOR OF SICHUAN ART MUSEUM, LIANG SHIMING

## 四川美术馆馆长梁时民访谈

访谈 / 蒲倩 严舸 编辑 / 蒲倩



《包谷林》





蒲倩： 梁馆长您好，我是主持人蒲倩，我们了解到您有一个雅号叫“太空画家”，2005 年和 2008 年的时候您的作品分别是随着这个神州 6 号和 7 号宇宙飞船登录太空顺利返回，问一下您作为有这个雅号的画家是一种什么样的体验呢？

梁：对于我来说也是一种荣誉，自己的作品能够随着神舟 6 号、7 号、8 号宇宙飞船上天遨游，也是对我自己的艺术才能的肯定。因为当时也是在全国范围内选了一些画家，根据自己的艺术特点和个性考虑。虽然说从科学从宇宙这些方面讲它没有什么变化，从绘画的角度来说也没有什么实质性的变化，它主要是一种国家意义。总之这个体裁就是反映我们国家政治文化经济的一种繁荣昌盛和发展，所以把自己的作品带到天空上去是这样一种经历，非常荣幸。

严舸：您除了负责日常工作以外，也是四川省美术家协会副主席兼秘书长，而同时也是一个把艺术视为信仰的艺术家。您在工作 and 创作之间如何平衡两者的关系，是如何做到的？

梁：艺术是我从小的爱好和追求，成为一名好的艺术家是自己的目标，是一种信仰，一辈子的理想。我在美术馆担任了一些行政职务，我是美协和美术馆两个单位的法人。但是，作为一个艺术家既然受党的培养和教育这么多年，党信任你，人民信任你，把你推到管理者的工作岗位上。那么我作为一个美协的工作者首先要考虑的是为大众服务的问题，美协不是纯粹的画院，那我也不是那么纯粹的艺术家，所以首先要摆正这种关系，因为我们文联的工作是全面协调服务组织管理，所以我们自身是为广大艺术家和老百姓服务的。如果成天进行自己的艺术创作那么就本末倒置了。所以摆正自己的位置，在上班时间，自己是一个管理者，一个服务者，下班在家里自己是艺术家。

蒲：我看咱们四川美术馆新馆是 2015 年 5 月才开馆的，当时据

报道，开馆后每天的访问人次达到数千次，观众观展的热情非常高，那么您认为促进观众观展热情的关键因素是什么？

梁：因为四川美术馆从建馆立项到完成历时五年时间，以前老馆也是原址，只是面积比较小，现在面积有所扩大，它是一个非常好的地段，因为修建的时间太长了，这五年时间里我们四川美协也组织了一些大型的展览，但是它没有一个比较标准化的场所，我们展览都是借用别人的场所。所以观众的观展需求积压了几年时间，这个时候就需要展示的愿望。我们开馆的几个展览都是重量级的，一个是“大山大水大美四川”，另一个是和中国美协合作的“大美四川”，中国美协当时组织了一百名艺术家来四川采风写生创作，这些创作从很多方面进行，比如反映了四川的灾后重建，也反映了四川的政治经济文化以及人文科学的表现，也表现了四川在改革开放后几十年翻天覆地的变化，也反映了老百姓欣欣向荣的生活。所以这种展览是非常丰富的，也很具有历史性和人文精神，因此一经展出就引起反响。另外我们从上海借了一批俄罗斯的油画展，加上我们自身的藏品也是多年没



《鹤舞盛世》

有和观众见过面，尤其是古画作品。我们展出一个多月，观众多达十万多人，各种网络媒体报纸的报道达到四千多万条，所以当时引起了轰动，通过艺术作品对于宣传四川人民所取得的丰硕成果，对四川的艺术有了推动的力量。

蒲：对于四川美术馆的未来，您有什么畅想呢？比如在更加国际化的展览或者收藏方面？

梁：因为四川美术馆是西南地区最大的公立美术馆，也是很专业的美术馆，既然我们成都地区已经正式开放，那么我们肯定要与时代挂钩，既然是个现代化的美术馆，那么就要有自己的现代观念，要把视野放到全国乃至国际，对待艺术要更加包容，把美术馆做得更大更活。我们也有这种计划，就是每年引进一到两个国际化的展览，和它们共同的完成交流和碰撞，提升我们自身在美术界的知名度以及更高的艺术境界。所以我们每年都要计划做一些国际和国内的交流展。至于收藏呢，我们的收藏经费比较有限，每年只有 500 万，希望今年能达到 1000 万。总之每年都在全国范围收集名家的作品，或者发现一些新苗新锐的艺术家进行培养，另外再收藏一些大展的获奖作品。我们四川美术馆的家底还是比较厚的，从五六十年代我们老的一批艺术家那个时候就在收藏作品，这些四五百件作品都是他们当时从重庆陪都收藏来的。现在我们用专业的藏画室来存放这些作品。我们四川美术馆还有一个下属的神州版画博物馆，当时成立的时候我们老一辈艺术家都是把自己成批的作品捐给四川美术馆，所以我们的版画作品是最齐的。中国美术馆他们要做版画的展览都会从我们这里借，还有很多美术馆都如此。所以我们的藏品是非常丰富的，而且我们每年都是几百件作品递增，所以作为馆长我的定位就是因为我们具有自己的艺术特点，也是我们比较擅长的，因为很多版画艺术家名望都非常高，像李桦等等，所以我们要利用这种优势把它做好。

严：梁馆长，刚才我们谈到了国际交流以及收藏的一些话题，作为西南地区最大的公立美术馆，我们也很关注巴蜀文化，那么我想提一个问题，我们馆在发展和规划过程当中是如何定位及思考的？

梁：因为作为地方性的美术馆，它要立足于本土，才能放眼全国乃至全球，所以做文化要作出自己的独特面貌。比如刚才提到的版画，我们要发挥出自己的强项，就是黑白木刻，每个地方都有每个地方的地点。重庆过去也是属于四川，很多东西都是相通的，你做展览也好，做策划也好，肯定要首先推广巴蜀文化，就是宣传我们自身的地区艺术家，要把我们自身的艺术做大做强，要有好的艺术作品，培养好的人才。高端的艺术展这是我们的目标，所以我提倡除了做比较好的个人展览外还要做有重量的群体性展览，你这样才能把整个的四

川艺术推向一个高峰。比如今年我又提出了一个理念就是“四川美协的创作年”，而我们今年的方案已经作出了，马上会启动，就是分画种做，国画，油画，版画，雕塑，水粉水彩，包括我们的漫画啊，综合材料等等，我们把画种分头做展览，做完以后在每一个画种里面选出三十个优秀作品再搞一个全省的优秀作品展，这样就集中了全省的好的作品。我们在做创作之前要进行采风写生，要深入基层，扎根到基层去，到老百姓的生活中去，去真真切切观察老百姓的生活，去认识生活，然后回来进行创作，这样有创作经验的艺术家我们要集中培训，集体完成他们的创作，这样就可以保证艺术创作的质量，不是说你喜欢画就画，没有那种创作能力。所以我们就搞一下大型的活动，它就是对于我们去年 5 月 23 日开馆大山大水大美四川的一种延续，我们这个艺术家又是一种新的提升，这次我们希望可以再发现一些更好的艺术作品，这是我们的目标。小的有个性的展览和艺术家我们也要搞，只要是好的东西，美的东西我们都要去做，但是大型的更有影响的展览更能提升我们美术馆的形象。不能光小打小闹的展览在老百姓心目当中产生不了影响。因此还是每年都要搞一个题目。

蒲：好的梁馆长，我们看到四川美术馆的外形是一个“如意”造型，我们《艺术大家说》这个访谈在此祝福四川美术馆一切都吉祥如意。

梁：我希望以后借助你们这些外在的力量多给我们美术馆进行一些宣传，我们也会把我们的美术馆开办成大众喜欢，老百姓喜欢，为大众服务，为老百姓服务的美术馆，虽然不敢说在全国达到一种很高的水准，但是至少一定是优秀的面貌展现给广大观众。

（2016 年于成都四川美术馆）



# 中国坐庄

## 全球化与多元化视野中的艺术史重构

RECONSTRUCTING ART HISTORY IN THE PROCESS OF GLOBALIZATION AND DIVERSIFICATION

—— HE EAR OF CHINA

- 1 张强在海南艺术双年展上的讲话
- 3 零媒介：水——由水墨引发的思考
- 5 “圣水墨”——隐喻结构的现代性观察

- 2 准确利用“井上有一”
- 4 见证“通灵感物”

张强：男，1962 年生于山东肥城，四川美术学院教授，墨尔本国际双年展优秀艺术家，曾任四川美术学院美术学系系主任，当代视觉中心主任，著有《张强艺术学体系》丛书等，现为重庆市两江学者。

## 专题前言

当我们突然看到一个“中国坐庄”的概念时，冲突和难以理解是在所难免的，对于艺术史来说，中国人一向处于羞愧和学习的状态，强有力的西方逻辑让中国从 80 年代就已经开始陷入了文化自信的苦果，而这样的历史伴随着各个方面的争论和遐想进入了新的历史语境，我们所存在的时代所具有的开放性和包容性是历史难以与之相比的，于是，在这样的融合和包容之中对自我文化的尝试性的确认便成为了中国艺术人所面临的重大问题，于是，民族化问题被抛出；于是水墨问题被抛出；于是，蕴含于个体中的文化意蕴被抛出。

那么，在这种文化重新认定之时，中国的文化，或者中国的艺术是否能够达到“坐庄世界”的强度，这个是我们首先会想到的问题，或许我们可以用一千个例子去证明中国仍然是处于文化弱势的一端，但是，在编者看来张强先生在首届海南国际艺术双年展中提出的“中国坐庄”概念已经抛出一个事实，他在发言中试图从全球化角度上去证明一个问题，东方的抽象书法艺术在对于西方艺术中的抽象表现主义倾向是具有囊括的，因为在这种意义上没有发生东方艺术体系的建立的原因是因为西方体系拒绝（去东方化），而张强又试图证明中国书法艺术本身构造是多元化的，从而，他试图抛出“追认”的思考逻辑去构造东方艺术体系。

（此为编者论点，具体文章见后文）。

王南溟的《准确运用“井上有一”》第一时间来讨论这个问题，他在文中谈到——在现代艺术中，说书法艺术影响了抽象表现主义是错误的，他直指“井上有一”认为会形成这样的观点因为是对井上有一的错误运用，因为其书法的来源正是受抽象表现主义的影响，所以我们说抽象表现主义是受书法影响是对“井上有一”的错误利用。

剩下的张羽先生，顿子斌先生，以及帅好先生，他们的文章从三个个案去谈论问题，录入中国坐庄的逻辑是因为，这样以个人经验为主体的艺术逻辑正是系列话题——中国坐庄（虽然不确定成不成立）的可能性，因为他们有一个共同点，就是在水墨解体之后面临的问题，因为当水墨从水墨画中解体，水墨成为一个可操控的概念性元素或者成为一种可以利用的精神性象征，于是在现代，水墨问题便成为了个体性语言的首选，艺术家个体将水墨用以讨论，结合在自己的艺术方法之中，实际上便形成了个性化语言的水墨作品，水墨因素便和艺术家个体的文化、生活、思考相结合起来，于是我们就可以看到，岛子的“圣·水墨”、张羽的“零——媒介”、以及顿子斌的“幻线”，当然还有许多的水墨形式，个性化语言的水墨艺术或许正是水墨艺术的趋势，那么张强在“中国坐庄”中提出的东方艺术系统是不是真的可以出现了呢？

于是，我们便编排了这期专题，带着良好的期望和对于中国艺术的未来的美好确信。





# 中国坐庄

## 全球化与多元化视野中的艺术史重构

### 张强在海南艺术双年展上的讲话

前不久在海南举行的首届海南国际艺术双年展吸引了众多艺术家。其中以张强提出的：“中国坐庄——全球化与多元化视野中的艺术史重构”艺术学术论坛，吸引了全球的艺术人参加，其中包括《美国艺术》杂志主编理查德·凡·澳大利亚维多利亚州多元文化委员会主任吉尔·摩根，英国伯明翰城市大学艺术校区校长、艺术全球化专家、南安普顿大学教授乔纳森·哈里斯等国际艺术界、学术界的专家学者。

首先，中国坐庄艺术论坛学术主持、两江学者张强称，“坐庄”这个词有博弈中孰为主次的问题，也被引申为经济行为之中规则制定者。在中国民间交往之中，人们更喜欢把“坐庄者”来称呼是请客行为发起者与买单者，常常挂在嘴边的一句话，叫做“聊尽地主之谊”。所以，今天的“中国坐庄”涵义，也就是中国当代艺术的思想与经验盛宴已经摆好，期待着来自世界各地的学

者艺术家们前来品尝、判断、批评，为了使我们的艺术筵席能够做得更好，张强给予研讨会五个议题：

议题：

1. 在艺术的全球化之中如何避免多元化的论丧
2. 非西方体系的当代艺术是否成立，如何建构自己的理论形态
3. 艺术史书写之中的主体意志与客观性
4. 中国本土艺术现代化的理论与逻辑
5. 追认与反制：从“汉字 / 书写”的角度看待西方抽象表现主义

于是下面介绍的这几个问题实际上是针对我们整个的面对的对象，将张强的发言整理成文章，便形成了：

本文的论述对象，不再是针对书法经验和拓展艺术作品，而是在人类视觉文化整体知识、逻辑与空间基础上，对于“书写”与“汉字”两个维度极端实践的全面探讨。因此，在不同的逻辑端点上去看待这些作品，也自然会得出完全迥异的结论。如果从本质主义确立的书法立场来看，注定要脱离那个基本定义——“书法就是对于汉字的书写”，也就成为“非书法”。而作为游离于书法之外的一种新的形式，而被悬置起来。然而，对于美术史家、批评家而言，其更有可能成为一种“新绘画”的趋势来被认知和讨论。他们也就自然会忽略掉这种艺术方式的形式与方法来源。从而故意误读是一种西方视觉历史之中本来就存在的一种根源。

不过，情况总是存在着无法预料的意外，在中国当代艺术版图之中，有着足够的经验在提示着另外一种顽强存在。在以“书法”为逻辑针对对象的时候，将书法分解为不同的碎片，从中执意地寻找到与视觉艺术史主流迥异的存在，并且，把历史上被遮蔽的、受自于书法影响而发展起来的艺术方式做出充分的追认。同时，与现有的艺术经验汇流一起，建构起一个新的艺术谱系。

对于大多数批评家而言，这种假设从来没有存在过，他们信奉“现代就是在一种普适的标准存在”，没有什么另外的存在，所谓的另类，就是一种伪现代。这种建立在工业化的标准之下的逻辑建构，无疑丧失掉观察历史真实的可能性。同时，缺乏对于抽象表现主义艺术来源的认知，仅仅定位于一种“新绘画”，无疑也是一种偏狭的误读。

尽管如此，我们还是先去寻找一个这个观念的源头。

### 一、针对绘画而言的新维度：欧美的抽象表现主义。

#### 1、从沃林格开始：

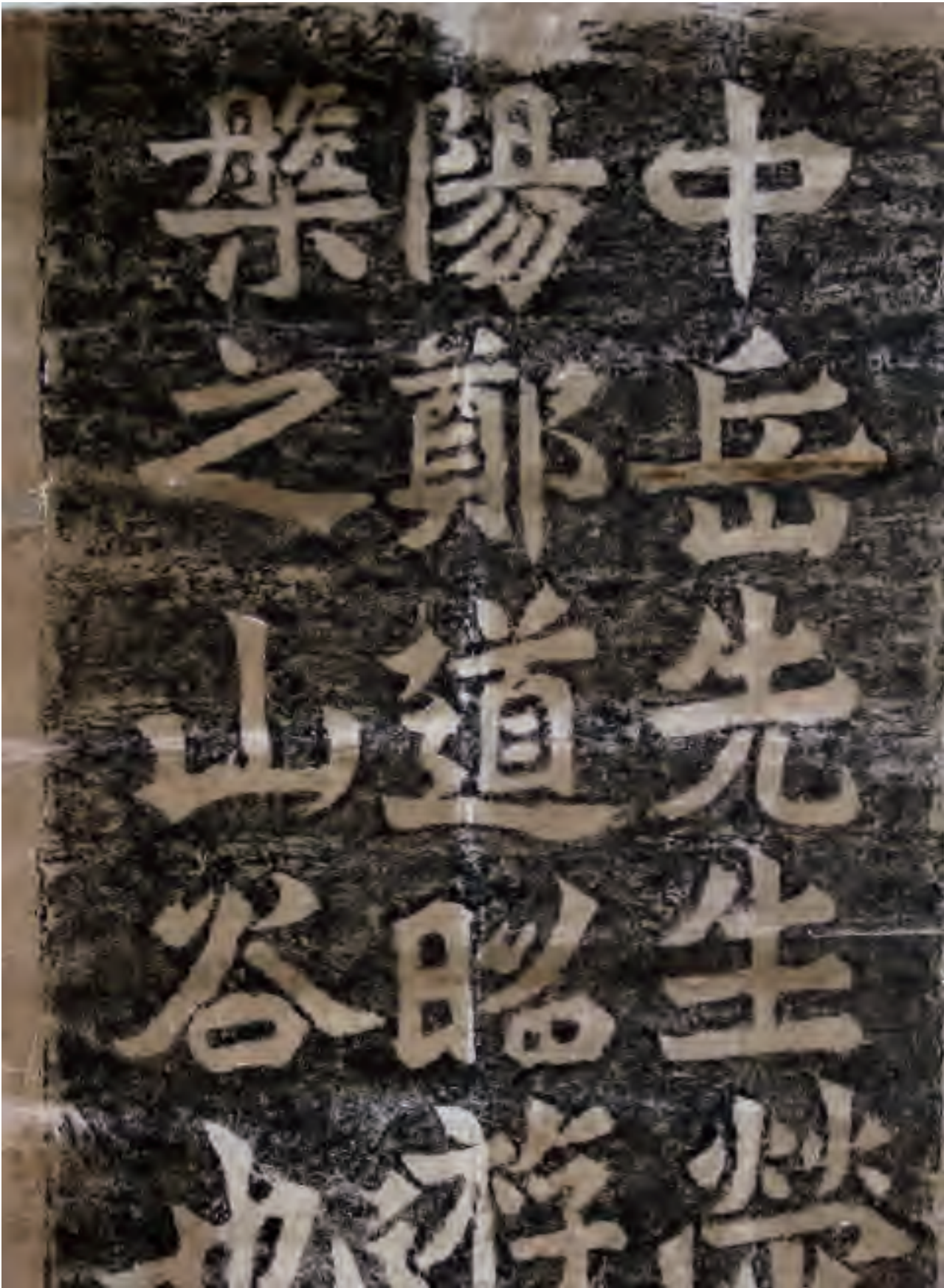
俄国康定斯基的《点线面》与德国学者沃林格的《抽象与移情》，被认为是20世纪现代主义绘画的两大重要的文献，在《抽象与移情》一书之中，沃林格最为重要的观点，就是绘画始于抽象。他首度把艺术的历史与资源转向了非西方的主流视野，来探寻历史时空之中的新的绘画可能。沃林格在其老师里格尔那里受益匪浅，里格尔对于罗马晚期工艺美术的研究之后，发现某些艺术方式之中，存在着一种自由意志的表达。沃林格则进一步认为在古代埃及、早期基督教艺术、非洲艺术、东方艺术之中，也存在着一种自由意志的表达。更为重要的是，为了这种表达，这些区域的绘画之中，出现了对于空间表现的抑制，这样便本能地获得了表达的自由。而这些在二维空间之中可以连续展开的画面，便自然地突破了时间与空间的双重限制，从而在平面化的状态之中，抵达一种抽象的建构。当然，在这里沃林格与里格尔最大的区别是，同样是自由意志的表达，前者获得一个新的绘画概念“抽象绘画”。

康定斯基则从把自由意志的抽象表达，更为进一步地从“点线面”的角度，进行了元素化的抽离。然后在情绪的作用之下，沉淀在不同的空间之中。而蒙德里安则把这些结构的因素抽离到数学的层面。其实，这一切又都回归到了西方的传统之中：



《西班牙共和国的挽歌》系列之一 马瑟韦尔





石刻书法（拓印）北朝魏 郑道昭

理念、形式、结构、分析、元素等等的分解与重新聚合。抽象艺术的概念，虽然受自于非西方主流意识思想，如东方艺术、埃及艺术等等的影 响而产生，它使得“视觉艺术”这个系统的分解成为可能，之后由现代绘画出发，进而影响到非架上艺术的，诸如行为、观念等等的产生。

## 2. 美国新绘画概念与去东方化

不过，到了抽象表现主义的产生，却是无论如何无法与西方的绘画传统产生必然的联系。这是因为抽象表现主义在形式语言上，就是来自于反分析、拒绝数理性检测的书写意志的表达。这也是令格林伯格感到苦涩的地方。通过抽象表现主义画派的崭新面目，美国从而诀别了欧洲传统的制约与模拟，书写的时间维度的多重聚合，与涂绘的、构成的、时空一统的欧洲绘画传统，有着迥然相异的表达方式。然而，这种艺术上的“方法论”，却是来自于东方绘画与书写艺术的逻辑统摄。就此而言，借助于东方艺术的方式，是无法确立美国将世界艺术的中心从巴黎，搬迁到纽约的宏伟地位的。因此，否决东方的影子，将取材的对象的二维方式，当做是面对工业化的结构描摹的结果，来证实这种建构的纯粹性。以及来自欧洲传统的创新。这就是所谓“新绘画”鼓吹的最深切的动意所在。

其实，否决东方影响的声音，从来没有停止过，最近出版的《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》一书，更是把其取材的对象，抛向了遥远的原始思维。甚至把美国抽象表现主义的旗手波洛克的创作来源，看做是一种心理疾病的反映，并以此来确立其所谓的去东方化的主体性。

## 二、针对书法而言的新维度：知识与感受力量的重构

从某种意义上，当代的“汉字 / 书写”概念的知识与感受来源，是面向人类艺术史经验之后的判断与重构，在这一点上与古典主义书法截然不同。

然而，中国书法史上的风格原创阶段，都是把取材的方式，面向更为广阔的自然天地，或者是佛学、道学思想及其宇宙观，而绝不仅仅局限在书写的线条的精熟度，或者是结体的谨严与法度。在可能的思想维度之中，尽情地释放这些来自于性灵的风格。这些在王羲之、郑道昭、僧安道壹等人身上，体现得尤为强烈。只是唐代之后对于风格的整饬与所谓法度的认知，书法家们也只有在“担夫与公主争道”悟会书法结体的揖让关系，睹“秋蛇入草”、见“公孙大娘舞剑器”、夜闻“嘉陵江水”而“草书益进”等等，这一切也都只是在尺素之间。

## 1. 中国书法史在王羲之构建时候的知识取向是多元的

就王羲之而言,作为中国书法史上,首度被认为“风格 襟度 性情”一藏寓于书写其中的标志性人物，他的出现，也标志着毛笔的书写，不仅从汉字的结体之中可以游离开来，更是可以将内在的道德人格，通过书写行为，以及书写动作左右下的结体倾向，视觉化地呈现出来。书法因此成为一门独立的艺术方式。也就是说，从王羲之开始，书法表达个人情绪成为可能的时候，就注定了其知识感受力是多元的 所以有了王羲之的个人化书写，并树立起一个被超越的对象，也才有了书法史上真正的“宇宙维度的书写”、“道法自然的仙山书写”等等。

## 2. 郑道昭用道教思想为书写倾注与自然的意志关系。

被清代中后期的书法家称之为“北方书圣”的北魏官僚文人—郑道昭，其本人既不以书名，也不自以为书家。但是，却在书法风格学层面上遭受到过度阐释。对于郑道昭而言，平生在山东境内“主之六山”，或者说是成为“六座山峦的主人”，已经是最为重要的事情了，不过，更为重要的是，郑道昭是把“书法”当成一个大道的体现形式与方法。在书写背后的意识之中，有着更为宏阔的道家宇宙观、文人的意境营造、诗人的浪漫情怀，通过造境、抒情、达意、命名、书写、刊刻等等行为，把云峰山造就成为一座神仙盘踞的仙山；把天柱山营造成为石室通冥的神仙世界；把大基山的方位确立成为接引神仙的道场；把百峰山当成仙山的模型，其中的白驹谷成为对于现世时间感的叹咏，白云堂也成了与通达的途径。这是把“书写”放置于自然意境意识之上的真实放大与扩充。所以，郑道昭的书刊的文字虽然是内敛的，但是其书刊的幅面却是一座又一座高耸而幽深的山峦。因此，不能够深入了解郑道昭的真实用意，局限于其书写的风格倾向，甚至是“方笔”、“圆笔”等技法层面的的分辨，则无疑舍本逐末。

## 2. 僧安道壹用佛学之中的维度观念为书法建构知识取向。

北齐大沙门僧安道壹对于书法的贡献是巨大的，然而，一个最大的误读也存在于他的作品之中。僧安道壹能超越魏晋个人化的风格书写的原因，来自于他书写的宏伟性与多维性。用舞刀之法来冻结书写之法。于是，雕刻就不仅仅是僧安道壹让其书法长久驻留天地之中的手段，其实，也是其特别的书法观之所在。清中后期碑学对于僧安道壹的推举，则是以拓片作为终极的判断结果。但是，对于僧安道壹的书法真实的现场而言，却是一种极端的误读。

对于僧安道壹而言，书写的墨迹或者是朱砂痕迹，只不过是书刊的草稿而已，而拓片则只是书刊的轮廓影子而已。对于僧安道壹的书刊而言，大空王佛四个字宏伟到 9 米之巨，维度在石面的上下，成为多维度的存在。书刊行为成为实践佛学世界之中的十方维度的存在。





《Antoni-Tàpies.-Lesperit-Català》塔皮埃斯



Klein 作品

### 三、针对书法史的重构: 追认与反制

其实,从抽象艺术概念出发,将东方绘画之中体现出来的平面性,看做是抽象艺术,无疑是一种创造性的发现因素居多。况且,抽象在中国视觉艺术之中,更多是一种玩味的意志与时间性的视觉摩挲。不过,在 20 世纪的初期,对于东方艺术的重新认识,逐渐形成了一个大的趋势。在劳伦斯·比尼恩(Laurence Binyon,1869—1943)1936 年出版的《亚洲艺术中人的精神》一书之中,则有着深刻的认识:

当前,我们西方正处于对于失败的感受之中。我们把生活划分为各自孤立的领域,每一门领域都用一门科学来管辖,但不知什么缘故,生活的整体却被人们视而不见。……我们所失去的东西似乎就是生命的艺术。我请各位用心地观赏另一半地球上的那些有创造力的成就,……可能会触发我们对人生以及对生命的艺术产生的若干有益的观念。”

在对于东方文化与哲学投入艳羡的目光同时,对于自身的反省也就成为一种必然的趋势与潮流。这些情景因素造成了 20 世纪 40 年代,欧美抽象表现主义问道于东方的一种认识基础。

#### 1. 受自于书法影响而产生

作为个体的艺术史论家,赫伯特·里德 Herbert Read 以超越时代的眼光,将西方的抽象表现主义直接看做是对书法内容的延伸,书法被他真正推到了“母本”的地位:

抽象表现主义作为一个艺术运动,不过是书法这种表现主义的扩展和苦心经营而已。它与东方的艺术有着密切的关系。”这种赞美不仅仅是来自他对异质文化中特有样式观照的冲动,其实应当说是将书法本质看做是抽象的必然情绪反映。在 1954 年里德为旅美作家蒋彝所著《中国书法》所写的序言中,明确地表示了将中国书法的抽象美看做是普遍的艺术原则的观点:

“在《中国书法的抽象美》这章中,蒋彝先生透彻地阐述了这一艺术的基本美学原则。它们实际上也是所有艺术的美学原则。”

里德对于由中国书法直接启发所形成的运动——“书法画”的成功正来自于对笔迹媒介与汉字的洞悉:

“近年来,兴起了一个新的绘画运动,这运动至今在某种程度上由中国书法直接引起的——它有时被称为‘有机的抽象’,有时甚至被称作‘书法的绘画’。”

“苏拉吉、马提厄、哈同、米寿——这些画家当然了解中国书法的原理,他们力图获取‘优秀书法作品’的——优秀的中国绘画作品也是如此——这两个基本的要素:‘奉师造化、静中有动’。他们虽然时而获得成功,但据我看,他们更多地受阻于粗糙笨重的西方绘画材料,也许也由于他们对每个汉字内含的本性并不熟悉所致。”

有意思的是,里德居然以中国书法的精妙来要求西方的“书法画”,并以材料的笨拙与知识的隔膜予以批评。

倒是塔皮埃斯立足于哲学层面上的认知,超越了形式趣味的纠缠,更具有真实的方法论意义:

“现代艺术(我想,我尤其如此),在了解了中国书法家的作书方式之后,坚定了信念,并受到了很大的鼓舞,这不是因为我们学会了中国文字的方块字。我连一个中国字都不认识,我们,特别是围绕着各种抽象表现派而成长起来的艺术家们,多亏了中国的书法家们,才懂得了借运笔方式而产生的这种情感语言,区别可能在于:对你们来说,这是强化书写文字表现力的手段;而对我们来说,则最终成为一种独立表现的途径”。

中国学者曹意强则干脆将马瑟韦尔这种类型的艺术方式,称之为是“无意识书法”:

“他的书法式绘画以一种转动的运笔方式绘成,其中单个笔触,甚至整个构形以线相连,连绵运行而不提笔,宛如中国的草书,而这种书法堪称‘无意识书法’。”

#### 2. 否认背后狭隘: 西方抽象表现主义对于书法的影响的态度被遮蔽

##### (1) 美国文化出于对于东方的恐惧与轻视

“越来越多的研究证明亚洲艺术和观念对美国抽象艺术发展的贡献,然而,亚洲艺术在此语境下的重要意义在战后经常遭到否认,有时是武断的。”

#### 美国艺术家的个人的否定

然而,令后世学者不可思议的是,本应诚实的艺术家也加入了这个否认的行列,弗兰茨·克莱因(Franz Kline)杰克逊·波洛克(Jackson Pollock),亚历山大·门罗认为或许他们否认的原因是出于取向于边缘的、弱势资源的对象,但是,为什么西方艺术家绝对不会否认受到了黑非洲艺术的影响呢,如





Pollock 作品

毕加索是那样自豪而坦诚地认同他们。这里的原因或许就是因为非洲艺术一直被西方看来是蛮族的、原始、集体思维之下的产物，而抽象表现主义这次取向于东方艺术则包含了具有主体性的方法论，如亚历山大·门罗则从“单色的”、“书法绘画的视觉”和“姿势结构”三个方面指出的所谓这种借鉴，如果不能够坦诚相见，已经接近于偷窃了。

这里的武断的否认显然是对于事实的极端漠视，也是对于当时历史状态之中构成的语境的直接否决。

### （2）出于美国国家文化利益的考虑

伯特·温特——玉木“很明显，在美国抽象艺术领域，亚洲代理因素有时被视为艺术家首要的一种对国家和种族观念的威胁”。

亚历山大·门罗甚至无法想象弗兰茨·克莱因 (Franz Kline) 为什么如此有目的地否认亚洲影响，而不去顾忌这种讨论是否真实与有意义：

“弗兰茨·克莱因 (Franz Kline) 的‘亚洲否认’尤其引人注目，自从他成功控制几乎所有的抽象和书法之间严肃讨论将其删

改成自己的意思。20 世纪 50 年代中期，克莱因开始坚持，他的黑白笔触不应看作是亚洲书法的变体，尽管他一度对这种联系感兴趣。事实上，克莱为了赢得声誉，曾经‘对这种东方化解释的反驳贯穿其生涯，因为使他愤怒的一些事情之一就是将他绘画与日本书法比较’。”

或许这种从开始感兴趣的联系，到后来持续余生的否认，很难阻止人们想象可能是因为遭遇了什么样的事情的缘故。或者，也许只有被上升到所谓的国家利益，才有可能让他有这样的立场呢！？不过，在此层面上的追问，无疑会进入“冷战阴谋论”的陷阱，这也是我们无意在此所要讨论的。

### （3）批评家格林伯格对东方影响的极力否定

“格林伯格……1958 年写到：‘任何一个有创造性的‘抽象表现主义艺术家’——尤其是克莱因——对东方艺术都不会有哪怕粗略的兴趣。他们艺术的根源完全在于西方。’

或许，格林伯格如此决绝的否认之中，是否隐藏着这样的一种不知觉的“历史性隐忧”，西方的抽象表现主义艺术家们，其实是在代替中国的书法完成了向现代转型。如果中国现代书法的理论观念足够有力，艺术经验足够丰富，那么，被“追认”



回去是早晚的事情。因此,不如就此彻底否认这种影响,同时,把注意力引导到一个“新绘画”的概念之中。

“……有些人则更诡异,如弗兰茨·克莱因(Franz Kline)和杰克逊·波洛克(Jackson Pollock),他们从东亚借来单色的、书法绘画的视觉和姿势结构,但拒绝承认与其边缘的、弱势资源的直接关系。”亚历山大·门罗继续考察到:

“然而,一种急切的否认出现在马瑟韦尔的声音中,他在1969年强辩地描述了自己的创作,即他在六百张日本龙纹米纸上能量充沛的泼墨以及彩色墨浆四溅的快感。他写道:‘我没有伪装东方作品’,对亚洲艺术的纵情好像会阻碍他表达似的,他的本意似乎要‘使人们达到冒险状态’”。

不仅是美国的抽象表现主义,就是欧洲的艺术家,也开始不约而同地否认东方的影响。50年代,在法国与苏拉奇(Pierre Soulages)及施奈德尔(G.Sohneider)并称为“抒情抽象三杰”之一的德裔法籍的汉斯·哈同所言:

“……西方的‘行动派’潮流和远东的发展潮流并不相同;‘我们应该谈遇合,并非谈影响。’他还提到‘在世界四隅正同时进行着对同样画风的研究’。”

中国学者朱青生以哈同为例,进行了全面的文献检索,发现了如此的事实:

“我们检查了哈同的档案,找到了批剪报。其中透露出哈同受到的‘极其有限’的书法的影响。不是因为报纸内容,而是这些报纸被剪切,保存这件事本身,证明哈同不仅看到这些内容,而且注意这些内容,并保持着这种注意。”

1956年5月23日巴黎的《艺术报》,报上刊登了圣阿格拉夫的报道《中国书法—即符号之艺术》。文中介绍了中国书法的常识,并附了两幅日本少字数现代书法作品。文中提示强调了书法与抽象的关联(至少在用词上是如此)。“本周,圣阿格拉夫向我们展示了一种最为具体的书法怎样在日本,在最抽象的书法艺术中获得了成功。”

另外还有四份剪报被哈同保存,这四份材料全部是关于中国和日本的书法的报道和讨论。而且都提到哈同本人的作品与此有关联。

巴黎出版的《艺术报》,1956年4月4日。载米歇尔·库尔德瓦的文章《从东方书法到抽象艺术》  
巴黎出版的《布日斯特贝莱雄鸡报》,1956年8月4日。载无署名文章《中国的文字或符号艺术》。

巴黎出版的《艺术—巴黎报》,1956年5月9日。载莫吉的文章《日本书法》。  
巴黎出版的《画家报》,1956年5月15日。载米绍的文章《日本气代艺术中的书法》。

在1956年5月23日第一份证据上,刊登了一幅书法与抽象的合画作品,作品布上左边是日本书家的TaikYamasaki的书法,右半边是马蒂厄的一幅抽象画,而文字中是这么表述的:“符号的变化……日本书法家逐渐将书法视作一种自足自成的艺术,此时书写对他们而言不再仅仅是文本和载体,文字的可读性也下降到次要地位。许多书法家开始把它当作‘道’的实践。……他们当下的首要目标是要表达内心的生命激情,不是从图形表现上,而是从本质上再现生命。将这一过程推向极致的日本艺术家们(progressiste派),到达了形式的底线,向往成就统一与绝对,他们在探索中与西方的一些抽象画家不谋而合,这些画家像日本艺术家们一样致力于符号的探索,为它的魅力所吸引,想要了解符号的神秘,他们让人想到所有的‘泼彩派画家’托比和‘太平洋画派’,以及那些活跃在法国,秉承同样精神的画家:哈同、马蒂厄、苏拉热、阿列钦斯基和阿尔科普利。”

作为艺术家而言,这种特定经验的搜集显示出特别的重视态度,而且是最容易产生直接的“被影响”。反复阅读的他人经验,则最有可能与个人经验相渗透。

### (3)重新追认

我一直认信艺术史里面本来存在着无处不在的追认行为。我在《艺术史的原则》一文之中,将追认看做是其中的一个原则:

“追认原则 观念在对时间历史加以覆盖的同时,追认原则也在重叠性地发生着它的应有效应。追认使得过去的物质形态有了精神意义。追认使得浮泛的文化现象进而转化为精神的关照对象。艺术史的分期,艺术的概念,艺术的起源,也正是由于追认而得以确指的。”

而同样的“追认”行为已经发生,我在1996年出版的《游戏中破碎的方块——后现代主义与当代书法》一书,建构了这样的一个谱系:

## 第一章 彼岸凌虐的无奈追认

第一节 抽象:颠覆历史与寻求支援

一、作为颠覆因素的抽象

二、被肢解与创造的书法

第二节 精神到形式的离心力:波洛克 克兰

一、运动性抛物状态:抽象形式的暗喻

二、与书法取材相异:方法趋同的形式

第三节 冰冷的收束与激荡的热烈:马瑟韦尔 德·库宁

一、冷蔑书写中建立的形式理念

二、激烈的加速度:用笔触去消蚀形象

第四节 用天真与纯净清洗书法:克利 米罗

一、书写的纯真与符号的童稚

二、象形符号与形式构建中浇注的书法感

第五节 对书法的三种变形性透入:马克·托贝 塔皮埃斯 赵无极

一、“书法情结”萦绕的形式失误者

二、冻结的书法形式与杳渺的时空穿越

三、从西方抽象艺术历程中唤醒东方的书法感觉

## 第二章 迟疑限定与差涩背叛

第一节 对流与旋流

第二节 叛悖之源

第三节 观念与作品中的若干对接点

一、激情燃烧的书法原点

二、抽象到禅的地步

三、迂回的代价并不一定是进步

四、在前卫观念与书法情感中对撞

第四节 展开的链条

一、近代诗文:媚俗与清新

二、少字数:极致表现

第五节 幻影重叠

## 第三章 后现代:游戏与谎言的雕镂

第一节 书法历史空间的审问

第二节 书法作为一个巫术的追寻与破解

第三节 笔迹的外溢

第四节 游戏三昧

第五节 被撤离了的形式与内容

第六节 后现代书法:观念与原则

## 第四章 现代的渡过

第一节 异样化了的书法

一、汉字视觉语境的复原性布设

二、汉字的现代禅学判断

三、汉字的现代主义表现

第二节 现代的若干状态

一、一对矛盾:先锋观念与滞后的形式

二、两面激进的锋刃:共同反艺术

第三节 浸透着蔚兰色的书法

第四节 现代的外溢与回溯

## 第五章 破碎中的审问

第一节 机动中的拷打

第二节偶然:追逐·化装——书法主义者透视

一、截获偶然

二、追逐现代

三、化装汉字

四、昨夜梦魇的背景

第三节 对话:书法主义与现代、后现代

一、现代书法的已经涵义

二、书法主义:本质主义的消解与过程意义的提示

第四节 文献拼接的场景:后现代书法“晶像观”

在该书的第二章则是对于日本现代书法产生的背景、代表人物及基本理论。

第三、四章则是中国当代艺术家的经验的介绍与论评。

今日看来,这部撰写于20年前的著作之中,无疑有着非常多的问题,而尤其是在那个阶段,中国的现代书法发展仅仅十年的时间。思想与理论的建构走在了经验的前面,而在今日看来,当初提示出来的问题,不仅仍旧没有过时,反而是具有了更为强烈的现实意义。这是因为随着中国当代艺术经验积累的深厚,以及中国现代书法在国际上日渐产生的影响力。

文 / 张强

编辑 / 陈工布



## RECONSTRUCTING ART HISTORY IN THE PROCESS OF GLOBALIZATION AND DIVERSIFICATION ----THE EAR OF CHINA

1. How can the globalization of art avoid its diversity loss ?
2. Does Chinese contemporary art exist in non-western discourse and how to construct its theoretical topology?
3. What are the subjectivity and objectivity in art history?
4. What is the theory and inherent logic in the modernization of local art in China ?
5. Tracking and anti-institution: how to rethink abstract expressionism from the perspective of "Chinese calligraphy writing gesture"?

The object of this essay is no longer on the calligraphy experience for development of works of art, but on the full exploration of the extreme practice of two dimensions between “writing” and “Chinese Characters” based on human visual culture as a whole knowledge, logic and space. Therefore, in different logical endpoint views of these works, completely different conclusions are also naturally arrived. If seen from the stand point of calligraphy which is established by essentialism, it is destined to be separated from the basic definition of "calligraphy is for Chinese handwriting", which has become "Non-calligraphy". But as a new form free from the calligraphy, it is suspended.

However, for art historians and critics, it is more likely to become a "new painting" trend to be recognized and discussed. They will also naturally ignore forms and sources of methods of this art. So intentional misreading has already been a kind of a root cause existed in western visual history.

However, there is always an unforeseen accident, in the Chinese contemporary art landscape, having enough experience means another kind of stubborn existence. When "calligraphy" is regarded as the object for logic, it is decomposed into different pieces. People determine to find the different existence from the mainstream of visual art history, and make full subsequent recognition of art forms which were covered in the history and influenced as well as developed from calligraphy. Meanwhile, converged with the existing art experience, a new artistic spectrum is constructed.

For most of the critics, this assumption has never existed, what they believe in is that "modern is a kind of universal standard", nothing special, the so-called alternative, is a kind of pseudo modern. This logic construction that is set up under the standard of industrialization makes no doubt that it lost the possibility to observe historical truth.

Meanwhile, a lack of perception of abstract expressionist art source and only domination in "new painting" is undoubtedly a one-track-minded misreading.

In spite of this, Let us try to find the source of this concept.

One, For a new dimension in terms of painting: Abstract expressionism of Europe and the United States

1, Since Wilhelm Worringer:

Russian Wassily Kandinsky’ s Point, Line and Plane (1) and German scholar Wilhelm Worringer’ s Abstraction and Empathy(2) are considered to be two important literature of the 20th century modernism painting. in the book Abstraction and Empathy, Wilhelm Worringer's the most important point of view is that painting starts from abstraction. He turned art history and resources to the mainstream view of non-westerners for the first time in order to explore the new possibility of paintings in historical time and space. Wilhelm Worringer has benefited a lot from his teacher Alois Riegl. Alois Riegl found there is an expression of free will in some ways of art after his research on the late Roman art. Furthermore, Wilhelm Worringer has thought that there is an expression of free will in the ancient Egypt, the early Christian art, African art and the Oriental art. More importantly, for the sake of this kind of expression, the paintings of these regions reflect the suppression for the performance of space, which instinctively obtained the freedom of expression. The continuous unfolded pictures in the two-dimensional space naturally break through the double restrictions of time and space, thus arrived in a kind of construction of abstraction in the state of planarization. Certainly, the biggest difference lying here between Wilhelm Worringer’ s idea and Alois Riegl’ s idea is that the former obtained a new concept of "abstract painting" though both of them shared the idea of the expression of free will.

Wassily Kandinsky turned the abstract expression of free will further into extraction of elements from the perspective of “point, line and plane”, and then under the role of emotions, he precipitated the elements into different spaces. While Piet Cornelies Mondrian put the factors of these structures to the level of mathematics. In fact, all these have retreated back into the western tradition again: the decomposition and polymerization of concept, form, structure, element analysis and so on.

Although the concept of abstract art was generated from influences of non-western mainstream ideologies, such as the oriental art, Egyptian art and so on, it makes it possible that the system of "visual arts" can be decomposed, since then starting from modern painting, it in turn affects the non-frame art, such as behavior, ideas and so on.

### 2, The new concept of painting of the United States and déorientalization

However, the generation of abstract expressionism cannot be connected inevitably with western tradition of painting no matter how, because abstract expressionism is from back analysis in the form of language, which has rejected writing will expression of numerical and rational tests. It makes Clement Greenberg saddened: by a brand new appearance of abstract expressionism painting genre, the United States farewells to the European traditional restriction and simulation, the multiple polymerization of time dimensions of writing, and it has a completely different way of expression from European painting tradition which featured in painted with polish, formalization and unity of time and space. However, the "methodology" of this kind of art comes from logic control of the oriental painting and writing art. For that matter, the aid of the oriental art is unable to establish the United States as the center of the world's art, taking the grand position from Paris to New York. Therefore, the shadow of the east has been rejected, and the object of two-dimensional way has been treated as the result of simulations of the appearance of industrial structure to confirm the purity of this construction and an innovation from the European tradition. This is the deepest dynamic meaning that so-called "new painting" advocates.

Actually, voices to veto the oriental influence never stopped, one recently published book Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s(3) casts the object of materials to the distant primitive thinking pattern. It even thinks the creation source of J.Jackson Pollock, the flag bearer of abstract expressionism of the United States, as a reflection of psychological diseases, in order to establish its so-called déorientalized subjectivity.

Two, Aiming at the new dimension of calligraphy: Reconstruction of knowledge and feeling its power

In a sense, contemporary knowledge and experience source of the concept of "Chinese characters/writing" is the judgment and reconstruction that geared to the needs of human art history experience, which is very different from classical calligraphy on this point.

Nevertheless, in style original creation stage of the history of Chinese calligraphy, source materials are drawn out from a broader nature of heaven and earth, or Buddhism, Taoism and their views on cosmology. It is not just confined to the refinement and mastery degree of the writing lines, or accuracy and testimonies of nexuses. Among the possible ideological dimensions, these styles from characters and souls can be released as much as possible. These were shown particularly intense

on people such as Wang Xizhi, Zheng Daozhao, Monk AnDaoYi. But after Tang Dynasty, styles are dignified and cognition of the so-called testimonies is universal, calligraphers can only acquire enlightenment of calligraphy nexus relations of bowing with hands clasped and giving precedence to the other from seeing “a porter and a princess scrambling for a road”, or obtain insights of cursive script’ s improvement from seeing “autumn snakes crawling into grass”, watching “Aunt Gongsun performing swordplay” or listening to “the sound of Jialingjiang River” and so on. All these were reflected in writings and letters.

### 1, The knowledge orientation of Chinese calligraphy history was diversified when Wang Xizhi shaped his writing style.

Wang Xizhi is considered as the iconic figure who hidden “style, mind, temperament” in his writing for the first time in Chinese calligraphy history. His presence also marks the writing by brush pens not only be free from the nexus of Chinese characters, but also can visually shows inner moral personality through the act of writing, and writing movement trend of the nexus of Chinese characters. Calligraphy thus became an independent art form. That is to say, since Wang Xizhi, when it is possible that calligraphy expresses personal emotions, it destined to have diverse intellectual sensibilities. So, with appearance of Wang Xizhi’ s personalized writing in history of Chinese calligraphy and establishment of a surpassed objective, there are real “writing style of cosmic dimensions”, “fairy mountain writing style of the natural Taoism” and so on.

### 2, Zheng Daozhao uses Taoist thoughts to link its will relationship between writingwit and nature.

Zheng Daozhao (4), an bureaucrat literati in Northern Wei Dynasty called “sage of calligraphy in northern China” by calligraphers in mid and late Qing Dynasty, he is neither famous for his writing nor thinks himself as a calligrapher. But his calligraphy style suffered excessive interpretation. For Zheng Daozhao, “Being a host of the six mountains” or “being the master of the six mountains” in shandong province for his whole life, is the most important thing. but, more importantly, Zheng Daozhao regards “calligraphy” as the embodiment forms and methods of universal laws. The consciousness behind writing has a much vaster expanse views of Taoist cosmology, literati artistic conception construction, the romantic feelings of poets. Through creation of scenarios, emotion expression, meaning description, naming, writing, inscribing behaviors and so on, he created the Mount YunFengShan into a fairy mount with the celestial beings’ occupation, built the Mount Tianzhushan into a fairy world with Chambers communicating ghosts, established the bearings of the Mount Dajishan and made it a place in which Taoist rites are performed and leading the immortals. Mount Baifengshan was established as The best model peak among fairy mountains, the White Pony Valley became a sigh of life sensing time, the courtroom of White Clouds led the approach to heaven celestial. This is real enlargement and expansion which puts “writing” on the





《墨尔本十二门》徒装置模型 02 张强 2015

natural artistic consciousness. Although the words of Zheng Daozhao's books are implicit, the formats of its books are high and deep mountains. Therefore, if one is unable to have a thorough understanding of Zheng Daozhao's true meaning and limited to his writing style and even differentiate on technique levels of "square pen", "round pen", that will be actions which attends to the trivialities and neglects the fundamentals.

### 3, Monk AnDaoYi uses Buddhist concept of dimension to build knowledge orientation for calligraphy.

Buddhist Monk AnDaoYi(5) in Northern Qi Dynasty made huge contribution to calligraphy, however, one of the biggest misreading also exists in his works. The reason that Monk AnDaoYi transcends the personalized writing style in Wei and Jin Dynasties lies on the grand and multidimensional nature of his writing. He Uses the method of swordplay to freeze method of writing. So sculpture is not only a means for Monk AnDaoYi to let his calligraphy last for a long time in heaven and earth, in fact, it is also concentrated his special value of calligraphy. In mid and late Qing Dynasty, stone inscription study recommends Monk AnDaoYi for he using rubbings as the ultimate judgment result. But it is a kind of extreme misreading for the real scenes of Monk AnDaoYi's calligraphy. For Monk AnDaoYi, writing ink or cinnabar traces are only the draft of writing, while rubbings are just the outline shadows of writing. For the Monk AnDaoYi's writing, the four Chinese Characters Da, Kong, Wang, Fo can be grand to 9 meters long, dimension ends on surface of stones

up and down and becomes multidimensional existence. Behaviors of inscribing Books on stone have become practice of ten bearings dimensions' existence of Buddhism world.

Three, For the reconstruction of Chinese calligraphy: recognition and resistance

Actually, starting from the concept of abstract art, plane reflected in the the oriental paintings is regarded as abstract art. It is the discovery of creative factors in the majority. Besides, abstraction is more like a caress between pondering the will and the vision of the time. However, at the beginning of the 20th century, new recognition for the oriental art gradually formed a big trend. In The Spirit of Man in Asian Art written by Laurence Binyon (1869-1943) and published in 1936, the author has a profound understanding of:

At present, we westerners are in the feelings of failure. We divided life into each isolated area, and each field is under jurisdiction of a science, but somehow, people turn a blind eye to see life as a whole....What we lost seems to be the art of life. I plead everyone to mindfully watch the creative achievements in the other half of earth, ... May trigger us to generate some useful ideas towards people's lives and the art of life."(6)

Admiring glances on oriental culture and philosophy, at the same time, self reflection has become a kind of inevitable trend. These

circumstances factors resulted in a kind of knowledge base that European and American abstract expressionism learned from east in 1940s.

### 1, Generated from the influences of calligraphy

As an individual art historian, Herbert Read transcending his vision overtime sees the western abstract expressionism directly as an extension of the content of calligraphy. Calligraphy was really pushed to the "parent" status by him:  
"Abstract expressionism, as an art movement, is just an extension and elaboration of this expressionism of calligraphy. It has a close relationship with the oriental art." (7)

This kind of praise not just comes from his impulse towards unique format of heterogeneous culture, it is actually an inevitable sentiment reflection of seeing the nature of calligraphy as the abstraction. Herbert Read made it clear that the abstract aesthetic of Chinese calligraphy can be treated as a common art principle point of view, when he wrote the preface for Chinese Calligraphy written by writer Chiang Yee who stayed in American then in 1954:  
"In the chapter Abstract Aesthetic of Chinese Calligraphy, Mr. Chiang Yee thoroughly expounds the basic aesthetic principles of this art. They actually are aesthetic principles of all arts." (8)

The success of "calligraphy painting", formed by Herbert Read who got inspired directly by Chinese calligraphy, is from the insight with Chinese characters and its handwriting media:

"In recent years, a new painting movement has been rising, to some extent, this movement has been caused directly by Chinese calligraphy, it is sometimes referred to as 'organic abstraction', sometimes referred to as 'calligraphy paintings'." (9)

Meanwhile, he also gave examples as follows:

"Pierre Soulages, Georges Mathieu, Hans Hartung, Henri Michaux, these artists certainly have an understanding of the principles of Chinese calligraphy, and they try to get the two basic elements from "excellent calligraphy works", so does "excellent Chinese paintings", and the two basic elements are: 'Treating nature as the teacher, observing movement in statics'. Although they sometimes succeed, still in my opinion, they are more thwarted by the rough heavy western painting materials, perhaps also because they are not familiar with the embedded nature of every Chinese character." (10)

Interestingly, Herbert Read surprisingly requests "calligraphy painting" of the west to have Chinese calligraphy's sophistication, and criticize the clumsy material and the diaphragm of knowledge. Antoni Tàpies surpasses the entwine of forms based on the philosophical level of cognition and has an idea with more true

methodology:

"Artists of Modern art (I think, especially to me), after understanding Chinese calligrapher's ways of writing, have strengthened their faith and have been encouraged by it a lot. It is not because we've learned Chinese characters in Chinese. I don't even know one Chinese character, we, especially artists who grew up around the various abstract expressionist environments, thanks to the Chinese calligraphers; we know the emotional language created by the way using pen of calligraphy. The difference may lies in: for you, this is a means to strengthen the writing expression capability; but for us, it will eventually become a means of independent performance". (11)

Chinese scholar, Cao Yiqiang simply calls Robert Motherwell's type of art as "unconscious calligraphy":

"His style of calligraphy painting, painted in a rotating brush way, among which one single stroke, and even the whole configuration are connected by lines, continuous operating without stopping pen drawing, it is just like Chinese cursive script, and this calligraphy can be called 'unconscious calligraphy'." (12)

### 2, Deny narrow behind: Attitude toward influences of Chinese calligraphy of western abstract expressionism is obscured.

(1) The American culture fears the east and has contempt of the east.

American scholar Bert Winther-Tamaki points out the fact that:  
"More and more studies have shown that Asian art and its conceptions made contribution to the development of abstract art of the United States, however, the significance of Asian art in this context of this is often denied after the war, and sometimes it is arbitrary." (13)

Arbitrary repudiation here is clearly extreme disregard for the facts and also a direct veto on the context created by the historical state at that time.

(2) Out of American national culture interest

Bert Winther-Tamaki "Apparently, in abstract art area of the United States, Asia agent factors are sometimes seen as a threat to national and ethnic concept for artists firstly." (14)

Alexandra Monroe can't even imagine why Franz Kline so purposefully to deny Asian influence rather than hold the discussion whether it is true and meaningful:

"Franz Kline's 'denying Asia' is particularly striking, since he has successfully controlled deletion and changes on almost all serious discussions about the relationship between the other abstraction and calligraphy. In the mid 1950s, Franz Kline began to insist, his black and white brush should not be regarded as a variant of Asian calligraphy,





顿子斌, 书法幻线, 少女



王南溟 字球组合

although he once was interested in this connection. In fact, in order to gain reputation, ‘the retort to this orientalizing explanation is throughout his career, because what one of things made him angry is that his paintings are compared with Japanese calligraphy’.” (15)

Maybe from the connection that he was interested in this to the repudiation lasting the rest of his life, it's hard to stop people imagine that probably because he encountered some kinds of things. Or, perhaps he was only risen to the so-called national interests, which is likely to let him have this position! ? However, This level of questions will no doubt lead us into the trap of “conspiracy theory of the cold war” , and we have no intention to discuss that here.

### (3) Strong repudiation of critics Clement Greenberg

“Clement Greenberg... wrote the following paragraph in 1958: ‘any creative ‘abstract expressionist artists’, especially Franz Kline, who wouldn't have even a slight interest in oriental art. Their art all rooted in the west.’ ”(16)

Perhaps, whether in Clement Greenberg’ s such extreme repudiation there is a hidden incognizant “historic concern” , abstract expressionist artists of the west in fact replace Chinese calligraphy to finish its modern transformation. If the theories and concepts of modern Chinese calligraphy

are strong enough and with enough art experience, then, “being recognized back” is just a matter of time. Therefore, it is better to completely deny the impact, and at the same time, the attention was led into the concept of a "new drawing".

### (4) Personal denial of the artists of the United States

Nevertheless, what makes later scholars inconceivable is that artists who should have been honest also joined the denial, Franz Kline, Jackson Pollock, Alexander Monroe thought the reason they denied is that their orientation objectives are from fringe and weak resources, but why western artists will never deny that they are influenced by the art of black Africa, like Pablo Picasso was so proud and sincere to recognize them. This maybe because African art has always been seen as the product of barbarian, primitive and collective thinking by westerners, while what abstract expressionism oriented from eastern art contains a methodology of subjectivity, such as Alexander Monroe pointed out the so-called drawing lessons from three aspects of “monochrome” , “vision of calligraphy painting” and “pose structures” , if artists can't be honest, their behaviors have already been close to stealing:

“... and others are more bizarre, such as Franz Kline and Jackson Pollock, they borrowed monochrome, the vision and pose structures of the calligraphy painting from east Asia, but they refused to admit the direct relation with its fringe and weak resources” (17)



王南溟 字球组合



Alexander Monroe continued his investigation:

“However, an eager to deny appeared in the voice of Robert Motherwell, who describes his creation in 1969 that he enjoyed great pleasure in drawing energetically on six hundred Japanese dragon rice paper with colorful ink splashing randomly on paper. He wrote: ‘I don’t camouflage eastern works’, as if reveling in Asian art hinders his expression, he seems to be ‘enable people to achieve risk state’ ” (18)

Not only the abstract expressionism artists in the United States, but also European artists denied the influence of the east spontaneously. During 1950s, with Pierre Soulages and G. Schneider called together as “Three Painters of Lyric Abstraction” in France, German born French Hans Hartung said as follows:

“... the western ‘Action School’ trend is different from the developing trend of the far east; ‘we should say we meet each other and get along well, rather than influence each other.’ He also noted that ‘the study of the same paint style is on at the same time in different parts of the world ’.” (19)

Setting Hans Hartung as an example, Chinese scholar Zhu Qingsheng has carried on the comprehensive literature search and found such a fact:

“We examined Hans Hartung’s archives and found a batch of clippings. It showed that Hans Hartung got ‘very limited’ influenced by calligraphy. Not because of the content of newspapers , but the fact that newspapers were under shear and saved, proved Hans Hartung not only sees the content, and pays attention to the content, and keeps the attention.”

On May 23rd, 1956 Art of Paris

Saint Argraf published a report the symbol of the art, Chinese calligraphy in the newspaper. This paper introduces the common sense of Chinese calligraphy, with two Japanese works of modern calligraphy with fewer words. It suggests and emphasizes association between calligraphy and abstraction (at least mentioned in terms). “This week, Saint Argraf showed us how one of the most specific calligraphy in Japan gained a success in the most abstract calligraphy art.” Otherwise, There are four newspaper clippings preserved by Hans Hartung. Four of the material are all reports and discussions about Chinese and Japanese calligraphy. And they all mentioned that Hans Hartung’s work associated with calligraphy.

- 1, Art, published in Paris, on April 4th, 1956. Michelle Kuldwa’s article From Eastern Calligraphy to Abstract Art was published.
- 2, Brights Tebella Cock Newspaper, Published in Paris, on August 4th, 1956. Nameless article Chinese Characters or Symbol Art was published.

- 3, Art-Paris, published in Paris, on May 9th, 1956. Mogey’s article Japanese Calligraphy was published.

- 4, Painter, published in Paris, on May 15th, 1956. Henri Michaux’s Article Calligraphy of Japanese Qidai art was published.

In the first evidence, a joint painting work of calligraphy and abstract paintings was published on May 23rd, 1956, the left of the work is Japan calligrapher TaikYamasaki’s calligraphy, and the right half is Mathieu’s an abstract painting, and the joint work was stated in the text: ‘changes of symbols ... Japan calligraphers gradually regard calligraphy as a self-sufficient and self-contained form of art, now writing is no longer just the texts and carrier for them, and readability of texts also fell to a secondary position. Many calligraphers started to use it as a practice of "tao". ... Their current primary goal is to express inner passion for life, not from graphical representation, but from the nature perspective to reveal life. Japanese artists (progressive pie) who push this process to extreme reached the bottom line of form, longing for the achievement of unity and absoluteness. They coincided naturally with some western abstract painters during the exploration. These artists like Japanese artists are committed to the exploration of symbols, attracted by the glamour of it and wanted to understand the mystery of symbols. they reminded people think of all the mounting” Painters of Splashing Color School” like Mark Tobey and “the Pacific Painting School”, as well as those painters who are active in France with the same spirit: Hans Hartung, Mathieu, Pierre Soulages, Pierre Alechinsky and Alcopley.” (20)

As an artist, the collection of this particular experience shows a particular emphasis of attitude, and it is most likely to have a direct "impact" from others. Repeated reading others’ experience is most likely to be associated with personal experience.

- 3, New recognition

I always believe that recognition actions have already exists everywhere in art history. I have listed recognition as one of the principles in article Principles of Art History:

“Principle of recognition. Concepts cover history temporally; meanwhile, principle of recognition also occurs in overlaps to its due effect. Recognition makes the physical form of the past had its spiritual significance. Recognition makes floating and random cultural phenomenon change into focusing objectives of spirit. Different stages of art history, the concepts of art and the origin of art, all are referred due to recognition.” (21)

The same “recognition” behavior has occurred, and I constructed such a system published in the book Broken Blocks in Games: Postmodernism and Contemporary Calligraphy(22) in 1996:

Chapter One Abuse Ratification From The Other Shore

Section 1 Abstraction: Reversing History and Seeking Support



- 1, Abstraction as a subversive factor
- 2, Calligraphy of mutilated creation

Section 2 Centrifugal Force from Spirit to Form: Jackson Pollock and Franz Kline

- 1, Motility parabolic state: metaphor of abstract form
- 2, Dissimilarity with the calligraphy material selection: form of methods in convergence

Section 3 Cold Bind and Warm Surge: Robert Motherwell and Willem De Kooning

- 1, Contempt for forms and concepts established in writing
- 2, Intense acceleration: using brush strokes to corrode images

Section 4 Clean Calligraphy With Innocence and Purity: Paul Klee and Joan Miró

- 1, Purity of writing and innocence of symbol
- 2, Sense of calligraphy poured by pictographic symbols and form construction

Section 5 Three Kinds of Penetration of Deformation to Calligraphy: Mark Tobey, Antoni Tàpies and Zhao Wuji

- 1, Formal error haunted by The complex of calligraphy
- 2, Frozen form of calligraphy and distant space and time
- 3, Sense of eastern calligraphy awakened in western abstract art history

Chapter Two Hesitant Limitation and ShyBetrayal

section 1 Convection and Cyclone

Section 2 Source of Betrayal

Section 3 A Number of Junctions in Concepts and Works

- 1, Calligraphy origin of passionate burning
- 2, From abstraction to Zen
- 3, Cost of bypass is not always progress
- 4, Collisions between avant-garde ideas and calligraphy emotions

Section 4 Unfolded Chains

- 1, Modern poetry: obsequiousness VS purity and freshness
- 2, Less words: extreme performance

Section 5 Overlapped Phantom

Chapter Three Postmodern: Hollowed-out Works of Games and Lies

Section 1 Interrogation of Calligraphy History Space

Section 2 Search and Cracking of Calligraphy As a Witchcraft

Section 3 Spillover of Handwriting

Section 4 Three Flavors of Games

Section 5 Forms and Contents That Has Been Evacuated

Section 6 Postmodern Calligraphy: Concepts and Principles

Chapter Four Transition to Modern

Section 1 Variant Calligraphy

- 1, Recovered layout of visual context of Chinese characters
- 2, Judgment from modern zen perspective on Chinese characters
- 3, Modernism presentation of Chinese characters

Section 2 Several States of Modern

- 1, A pair of contradictions: pioneer concepts and lag in forms
- 2, Radical blades of two sides of: joint anti-art

Section 3 Calligraphy Soaked in Sky Blue

Section 4 Spillover and Backtracking of Modern

Chapter Five Broken Interrogation

Section 1 Torture in Motion

Section 2 Perspectives of Calligraphy: Chance, Chase, Costume Change

- 1, Intercepted chance
- 2, Pursuit of modern
- 3, Change of Chinese characters
- 4, Background of the nightmare last night

Section 3 Dialogue: Calligraphy with Modernism and Postmodernism

- 1, Existed meaning of modern calligraphy



2, Calligraphy: Hits on vanishing process and its significance of essentialism

Section 4 Patchwork scene of literature: “view of crystal” of postmodern calligraphy

In the first chapter of the book, after the concrete investigation of relations between western abstract expressionism and Chinese calligraphy, the conclusion has been drawn as follows:

“Influence that Chinese calligraphy brought to western modern art, lasted temporally more than half a century, spread geographically both Europe and the United States as well as involved in all important art movements across continents, it provided support of different levels to surrealism, abstract expressionism, cubism and minimalism. And it worked unusually in the process of construction in artistic conception, form construction, spiritual space and time. More importantly, it showed the string of one by one important categories of ‘writing– psychology–time–space–trace–automatism–subconsciousness’ . Therefore, it should be a rather interesting process to observe artists' personality from the establishment of specific problems, and have understanding of Chinese calligraphy as well as the deviation in the process of building forms. This also marks the start of our ‘postmodern calligraphy’ relatives–searching activities.” (23)

The second chapter of the book is about the background, representatives and basic theories of the Japanese modern calligraphy.

The third chapter is about theoretical background of the concept of “postmodern calligraphy” and its possible theoretical space. The third and forth chapter is about introductions and reviews of the experience of Chinese contemporary artists.

Today, it seems that there are many problems no doubt in the book written 20 years ago, and especially in that stage, China's modern calligraphy just developed for 10 years. Construction of thoughts and theories walks in front of experience and in today's view, problems put forward at that time are still not out of date, but also have stronger practical significance. This is because Chinese contemporary art experience is accumulating and thus producing more profound influence of Chinese modern calligraphy to the world.

Four, Experience comparison and logical scrutiny.

I published the book *Blurred and Misplaced Images: Cultural Perspectives of Modern Art in China*(24)in 1998, which reveals a special concept of “logic of art history”, and treated the winding feature of the logic as a special phenomenon of art history. From today’s point of view, The first founders of Chinese “postmodern calligraphy” (or called “Chinese characters writing” art) are the “abstract expressionism” artists who were the most popular ones in Europe and the United States in 1950sand moved the art of the United States from Paris to New York. Today, It is meaningless to argue and debate whether the artists are “influenced by China”. The important thing is that these artists completed an “oriental-art’s–modern–transformation” mission

without consciousness. And achievement of this event of important cultural significance had a direct relation to Japanese calligraphers’ complicity.

This is because at that time, Chinese artists had no possibility of “being present” in the space of modern art. Therefore, they are represented not only by Japanese artists, but also by western abstract expressionist artists. Therefore, in this process full of ideas magnification and experience growth, with gradually plumping of the main body of Chinese art, recognition by western contemporary art experience will also be in constant development and change.

1, Concept of field

“concept of field ”embodied in Chinese books can be traced back to the Northern Wei Dynasty, when Zheng Daozhao used mountains as the space of writing books, which is a broader concept of paper; at the same time, the mountains are classical places where Taoist rites are performed. And for Monk AnDaoYi in Northern Qi Dynasty, the places where Buddhist rites are performed are the multi-dimensional disposals of books on rocks in response to “Buddha” existence of ten dimensions. These classical calligraphy places where Taoist and Buddhist rites are performed are transformed from modern art gallery space into specific visual space for writing. In this aspect, Chinese contemporary artists are reflected in the UN Series written by Gu Wenda, *A Book From Heaven* written by Xu Bing, *Ink Shooting* written by Shao Yan and *Word Ball Series* written by Wang Nanming and so on. Zhang qiang + (than) LiaWEIDecoiling series of double calligraphy, gets back to mountains and rivers on contemporary art level and open books in different natural scenes .

2, feminist other and the other

Using her and it as ways of art, like Monk AnDaoYi inscribed book on stone valley, which inscribed *Diamond Sutra* in Mount Tai’s brooks and fully extended the meaning of the text through water surge. Yves Klein have bounded drawing traces to the car, scrawled pigment on a woman's body, and then rubbing them on paper, calling it “human brush” . Zhu Qingsheng, a Chinese contemporary artist, writing in water streams made writing process a process washed by water. There is no doubt the wisdom of an “other” here, and Yves Klein materialized women, so it is still confined to the “other” . The dispatching and scheduling of women’s wisdom on the level of consciousness, by the Chinese contemporary artist Zhang Qiang, could thus reflect the “feminist other” .

3, Driving force of action

That Action drives force makes the most famous “action painting” of the abstract expressionism. Jackson Pollock (1912–1956), using the action produced by drops through the way of points accumulating into lines in different bearings, heartily spills them to physical plane and quickly transformed into aggregation of multiple time in one

space in the multidimensional impact and accumulation. Shao Yan, a Chinese contemporary artist, puts the action feature in medical syringe, using behavior patterns of writing in air, to achieve the new space reconstruction. Yi Liao also has this power of writing and creates extreme scenarios of libido output through pictures of huge size. Zhang Qiang’s interactive writing with female human body is transforming the vent of single dimension into implementation and anti-implementation of the will to writings in two-dimensional, whereas the common vision of the so called “feminist other” is completed within the process of thy mutual resistance and achievement.

4, Material and space

Space here is referred to psychological space created in the plane with abundant calligraphy. Spanish contemporary artist Antoni Tàpies’s images building is to put materials of different dimensions in the same space to rejoin and aggregate, in a sense, it surpasses Jackson Pollock’s hue differences of the same materials to create a way to build different dimensions. Huang Yan, a Chinese contemporary artist, after a wide material selection, makes elegance of writing planarization and popularized to undertake change pulse of commercial society; GuGan, Pu Lieping, Wei Ligang, put colors, symbols, brush strokes , ink, etc. in one same material system and try to find the differences. While GuGan and Pu Lieping make these materials systems change more subtly on paper through alteration of paper.

5, Brush strokes and language

Using a variety of different materials to show or even simulate the local effect of calligraphy, is adopted by most of the artists of European and American abstract expressionism. Artists with this type works of art of abstract expressionism and also with the most powerful experience of bidding farewell to European painting tradition, are Henri Michaux (1899–1984), Mark Tobey (1890–1976), Hans, with Hans Hartung(1904–) Franz Kline(1910–1962), Robert Motherwell(1915–1991) and so on. Chinese artist Gradually developed under this type are Liu Yi, Dun Zibin, Wang Xiaoming, Zhang Dawo, Wang Wangwang, Lv Zizhen and so on. …….

Conclusion: Aiming at reconstruction of art history: globalization and diversification

In fact, if there is no “globalization”, the so-called “diversification” will also become a false proposition. At the same time, “diversification” is an essential condition in real “globalization” process, .

1, Globalization of art began in Wassily Kandinsky and ended in Bauhaus.

In article *Visual Culture Localization Conversion* :Discussion on Inheritance and Contemporary Feature of Art (25) , the author discusses about this:

"... Hence, the interior structure of geometry becomes the soul of European image production. To Paul Cézanne, he is determined to do

his own geometric structure and practice. As this rationalism has arrived in an extreme situation, like cubism school simply turn inherence of geometry into external presentation of visual geometry directly through image construction. Method of Pointillism in impressionist school is using optical illusion to achieve the construction of images by arrangement of almost pure color points. Its scientific principle is that through the digital camera's infinite amplification, when pixels attenuate to a certain extent, effect of "Pointillism" shall be presented.

To Wassily Kandinsky, he strips clean excrescences out of geometries, so pure geometries will naturally become all image structure in the picture. Piet Cornelies Mondriani simply turns images into pure patches which can be calculated.

To this point, from the perspective of the advanced logic, if these pure elements are applied to practical items, images will disappear in design category, or directly into product system which can produce plural forms, thus it finally completes promotion of universal aesthetic on a sense of modern science and technology level. From cost accounting, simple application, technology content and carried Fashionable elements, European classical system of picture production entered into the reproduction program of contemporary visual culture system. In this sense, the combination between the function of science and technology and fashion aesthetic makes violence of the overwhelming aesthetics reproduced and it gradually becomes the mainstream. "

Then “Bauhaus aesthetics” naturally becomes a kind of industrial aesthetics, becomes a standardized form with the possibility of forming reassembly. Hence, it becomes a visualized soul of modern material civilization. It identifies the arrival of globalization of art, at the same time, also naturally constitutes the premise of diversification.

2, Diversification of art lies in establishment of the multiple subjects.

The so-called “diversification” is not a simple diversity, but establishment of multiple subjects. And the establishment of subjects itself also means each section of every civilization has possibilities entering into modern space.

In a sense, each cultural section of primitive meaning, after modern experience accumulated to a certain extent, has the independent power of recognition, like African contemporary art to Pablo Picasso. From the perspective of unilateral subject, Pablo Picasso subject unilaterally discovered African art. From the perspective of African contemporary art subject, it is Picasso brought African art into modern space. And Australian art also has the same logic, if Australia contemporary paintings have enough subjectivity, then artists like Yayoi Kusama, can certainly be recognized as an Australian modern painting artist.

Therefore, the diversification of art is to find multiple character of the subject, based on globalization, and the corresponding “recognition” work is an alternative reconstruction of visual art history; meanwhile, this thus destines the significance of this article.

英文校对 / 蒲倩





井上有一书法作品

一点关系，但这不是形成托贝的绘画的根本原因，我就滕白也与托贝写过专门的文章，滕白也还是在写书法，而托贝在画抽象画，如果滕白也早于托贝画托贝的笔触画，那现代绘画史可能就是另一个版本了。所以格林伯格在 1955 年《美国式绘画》一文中否定抽象表现主义从书法而来的说法。确实是，抽象表现主义有着西方绘画的自身逻辑演化过来的，尽管罗杰·弗莱写过《论线条在绘画中的表现》一文，这篇文章也提到过日本书法，但弗莱论的线条主要是指一切的书写方式，他的论述背景是造型的几何轮廓线和笔触外露的审美。

1986 年上海书画出版社出版了《日本现代派书法》，这本书记录了当时日本现代书法的动因，因为美展不让书法参展，引来了书法内部的变革，近代诗文派书法、少字数—象书、前卫派书法是当时三种倾向的分类，井上有一是兼有近代诗文派书法和前卫书法最后到少字数的成员，作为井上有一的评论家和推广者海上雅臣所写的《井上有一·其人与作品》的文章可以作为史料，这篇文章是 1991 年为井上有一的展览图录写的。1955 年井上有一开始了现代书法创作，这个现代书法的开始时间也是抽象表现主义行将高峰后结束的时间，而在 1955 年的前十年，井上有一只在传统书法中学习，虽然当时日本的美展取消了书法参展的资格而产生了书法身份的危机，但当时战后日本又在美国的自由主义和民主的社会理念中重新建构而影响了战后派同传统书法一刀两断的意识，井上有一是其中的一位坚定者，所以日本现代书法首先是对抗传统书法，并且向抽象表现主义看齐的新书法，历史上就是这样的一种关系。

1950 年野口勇从纽约回日本。陪同野口勇的是长谷川三郎，长谷川三郎从野口勇那里得知波洛克泼颜料画法而让长谷川三郎想到了书法，1952 年，森田子龙在编辑《书法之美》杂志而认识了长谷川三郎，长谷川三郎建议开设不写文字，代以笔线结构的作品，这个就是日本现代书法的方向，长谷川三郎介绍的凡高和抽象表现主义影响了井上有一，然后森田子龙把《书法之美》杂志改为《墨美》，创刊号封面是克莱因的抽象表现主义，长谷川三郎作了这个克莱因特辑的解读。然后在比较中井上有一找到了自己的少字数创作的方面，他的《愚彻》作品在圣保罗与抽象表现主义的波洛克、克莱因等一起展览中，被

赫伯特·里德发现，写进了他的《现代绘画史》一书中，这样日本现代书法与抽象表现主义的叙述框架被建立起来了。但赫伯特·里德并没有将日本现代派书法与抽象表现主义作出更多的历史线索上的思考，西方人介入东方从一开始就体现了他们的盲点而不是真相，他那本书把抽象表现主义集中到书法性抽象并与日本现代书法并列的写作，着实误导了很多人的态度，一方面，日本现代书法中真正的东方的东西，西方人又看不出来，比如井上有一特别重视书法线条中的质感和运动过程，这个西方人是看不出来的，而井上有一的少字数本身又只带来的现代书法的某个侧面，但这个侧面似乎现在也被夸大。

原本把日本现代书法如井上有一与东方精神相连那是不对的，井上有一是将书法与凡高精神达成一致的不同的创作法，凡高画向日葵，而井上有一写他感触最深的一个字。井上有一在写大字的时候要嘶喊，与波洛克一样都是在地方创作，尽管他将波洛克的泼画改成扎起扫把草那样的笔在写。当然有不少人从艺术要表现精神的层面认为井上有一才是真正的艺术家，但这个视角用来单独评论井上有一没有问题，如果用它来一刀切地衡量所有的艺术，那就完全不懂艺术了，因为艺术除了精神力量的传递还有思维的拓展前者只是表现性艺术后者是观念性艺术，两种艺术分别在现代艺术与前卫艺术的不同领域。我们可以将书法和抽象表现主义作比较研究，但要记住研究前的历史背景和井上有一的上述特性。

井上有一在创作时大叫



# 准确利用“井上有一”

ACCURATELY USING INOUE YU-ICHI

文 / 王南溟 编辑 / 陈工布

王南溟，1962 年生于上海，华东政法学院法律系毕业，职业艺术家，批评家。长期从事传统书法的研究与实践，90 年代初转向现代书法创作和当代艺术评论策划。

2000 年以后，当代艺术界不知道为什么经常谈论起书法来了，这对一个早被苏联模式训练过，然后连“会呼吸的画面”都看不懂的人群来说，在书法的线条动性和质感面前完全可能是睁眼瞎。而把书法引伸出中国现代性和误传书法如何影响抽象表现主义是最常见的错误，日本书法家井上有一时常作为其中的举例被错误的利用。这种举例的错误首先是从英国艺术评论家赫伯特·里德的《现代绘画史》而来，那本书将日本现代书法与西方抽象表现主义放在一起作了介绍，让我们误认为美国的抽象表现主义是

受了日本现代书法的影响，而事实上是倒过来的，即日本现代书法受到了美国抽象表现主义的影响，然后才产生了现代书法。

当然，抽象表现主义的托贝确实跟中国的滕白也学过书法，但史料告诉我们的是滕白也在这方面完全是国粹派的，万青力专门有一篇《滕白也与美国抽象主义绘画》的文章，考证了滕白也教授托贝的是传统书法和绘画的理念，而且滕白也画的也是传统的指画。托贝以后形成的抽象画与书法笔触有



# 零媒介：水

## 由水墨引发的思考

ZERO MEDIUM: WATER  
REFLECTION ON WATER AND INK



张羽（字郁人，号石雨）

张羽，字郁人号石雨，其在九十年代引领中国水墨先锋艺术，创造著名作品《灵光》系列，试图探索中国水墨的变化，其组织编辑杂志《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》系列，是水墨领域和批评界，记录了90年代的水墨盛况，将水墨批判纳入系统，都非常关注的一本现代水墨前沿发展的实践与理论探讨丛书，时至今日仍然是实验水墨进程重要的参考图书。目前，张羽从实验水墨思维发散，其对于水墨思考进入了新的阶段。

## 张羽对话巫鸿

时间：2015年11月27日下午3:00

地点：北京 T3 艺术区张羽工作室

访谈：巫鸿 张羽

编辑 陈工布

**张羽：**我与水墨打交道近四十年，在最近，我从外来看水墨内部转移到水墨以外来审视水墨问题，在与巫鸿先生的对话中提出一个新的思考——“水墨媒介的核心关系应该是水。”

问题的提出是一个反思——几乎所有的研究者都习惯认为水墨作为媒介其所指是笔、墨、纸。水在媒介中被笔墨绑架了。这种绑架既失去了媒介中不同材质的客观作用，也直接阻碍了我们对事物的本质判断于是我在进行想象——如果将水墨的水去掉，那么墨会如何？笔会如何？笔墨又会如何？进而得出结论，水实际上是被我们忽视的媒介，其具有巨大的兼容性与灵性。2008年我提出“水墨不等于水墨画”，那么水墨作为媒介就不仅仅具有一种文化属性，还具有一种物质属性。进一步思考水墨可以是“水+墨”，水墨可以与笔无关，也可以与纸无关。也就是说水墨是可以独立存在的。而在水墨画中，水是笔、墨、纸的调和剂，其在宣纸上留下的图像是通过调和剂调和笔、墨、纸的水墨绘画。但是在物质属性的水墨中，水与墨的相溶是一个过程及状态。

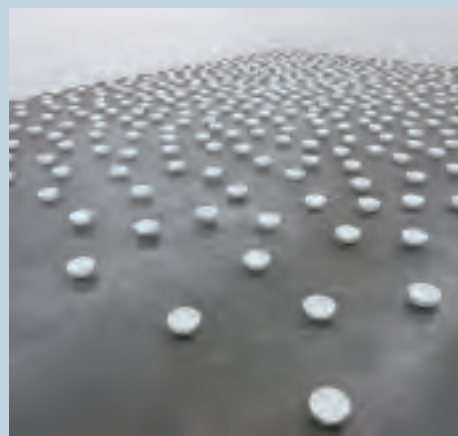
最终水与墨是分离的。所以水不能作为人类精神的直接承载，因此它是一种介质而不是媒介。



3、张羽于2014年10月9日取西湖水



1、张羽：上水I，2014年10月10日张羽往580只瓷碗注入龙井泉水，2014



2、张羽：上水I 2014.10.10—11.20（装置行为），瓷碗、龙井泉水（2014年10月12日上水状态）

所以在水墨表达中，过程与结果都是呈现。但无论如何水墨的存活受制于水，水是水墨灵动的根本。也就是说，墨的打开空间是狭窄的，墨离开水是难以在绘画之中生存的。于是，我在艺术表达中仔细研究得出结论，水既不属于媒介，也不是物质材料，但在某种状态下它的确起着一种特殊介质的作用，而且有形与无形相互转换。也就是说水可以有，也可以是无，也可以理解为是有无并存。这说明水总是处于一种难以约束的自然状态，所以它无法成为一种固定不变的载体。就是说水无法成为媒介。但它又具有一种特殊性呈现转换的介质功能。有意思的是它还可以寄存于其他物的载体之上，而它的存在又可以不在你的视觉中，于是我将在艺术表达过程中的水称之为“零媒介”。

**巫鸿：**水是我们日常生活中时时面对的东西，它的确是意味的。

**张羽：**对艺术表达而言，水不是手段而是一种认识，一种对（水墨，编者注）开始的重新确认。水分地域，而使得物理性质有区别，水是人类经验的共识，其在是日常的全部概括。日常之所以被人忽略是因为太过熟悉。所以我很想知道水，也很想了解水，更想了解水与日常及艺术。于是，我使用水做了许多艺术作品。我启用水做艺术表达时，一方面是要做到真实性、直接性和独立性；另一方面也是要提出水在艺术表达中所具有的一种“零媒介”的关系；再就是，我想再次提示，我们都知道水存在于自然的天地中，并连接于万物，也存于万物中。之所以说水是从天上来，指的却是天地循环……





4、张羽：上水Ⅱ，2014 年 10 月 9 日张羽往亚克力箱内注入西湖水 32 公分



5、张羽：上水Ⅱ，2014 年 10 月 9 日张羽往亚克力箱内注入西湖水 32 公分



6、张羽：上水Ⅱ 2014.10.9-11.20（装置），亚克力箱、西湖水，80cmx80cmx48cm，2014（2014 年 11 月 18 日上水状态）



（装置行为），宣纸、亚克力、西湖水，2014（第 8 次注入西湖水）

**巫鸿：**对于“零媒介”，能不能再解释一下，什么是“零媒介”？  
**张羽：**我们知道“媒介”是艺术家作为艺术表达的载体。我提出“零媒介”是想讨论水，我认为水可以归为一种介质，但是它不能作为一种永久不变的载体，因为它不可能作为物质化不变的存在形式，对水作为介质的使用是个过程，利用其有，目的却是获得由“水”引发的生成与消失的有与无的关系。因此，水在表达中不能是以原态的本来存在，它只能是过程，所以“水”在表达过程中是一种“零媒介”。更进一步讲，“零媒介”是利用其存在的过程，最终获得是其不存在的结果或换一种存在的形式。使用“零媒介”的作品表达的是即有即无的一种状态。“零媒介”的水、火、气和声音都是即有即无的、变化的一种自然状态。

对“零媒介”的认识，在我的作品中尤为突出的是《上水》装置行为，我将清水注满上千只白色瓷碗内，过几日或更长时间后水全部蒸发。

提出“零媒介”作为一个概念，重要的是为了能从理论上清晰地分析作为“零媒介”的水所展开的逻辑关系及有效阐释。张羽先生提出“零媒介”的概念是因为长期关于水墨问题的

成因，其在于大范围的艺术实践中去探求水的艺术逻辑，形成了“水——零媒介”这样的新概念，让我们注意到了传统笔墨中忽视的水的概念，因为张羽察觉到在水墨绘画中，“墨”是可以替代的，而水是无法替代的，水的特殊性质赋予了水墨画的根本灵性，水墨画失去了水介质从而也就失去了中国画的根本，从而无法称之为中国画。因为，“水”作为介质其中具有巨大的融入性可能，水的累积成为大体量的池、江、河、海，水又具有塑形再创造功能，于是水成了万物的投影，也更是容纳信息的关键。从而水的模型不是清晰的有型模型，是一种流变模型，于是在对于人普遍心理投射形成了不确定、混沌、模糊、千万种可能性。接下来张羽和巫鸿之间的谈话是针对张羽具体艺术实践来讨论的，包括张羽先生近几年的《上水》系列、《指印》系列、《上墨》系列。

## 水与《上水》

《上水》作品其实是张羽先生对于“水——零媒介”概念最为直接的艺术实践，在一些讨论中，有人认为张羽先生的《上水》和“零媒介”的概念具有强烈的策略性原因但编者认为“水——零媒介”提出的是有特殊的意义的，因为，有这样一种可能，



7、张羽：上水Ⅱ 2014.10.9-11.20（装置），亚克力箱、西湖水，80cmx80cmx48cm，2014（2014 年 11 月 18 日上水状态）

我们在研究水墨艺术的同时，忽视了水的概念，将其意义绑架在了我们所观的墨之上。依张羽先生的观点“水”本来是无意义的，其不能成为承载意识的媒介，但是对于“水”，就其本质来说，又是具有极其庞大的容纳系统，于是张羽先生的《上水》、《上墨》系统就“水”的涵盖系统进行讨论。

**张羽：**  
我围绕着水不算媒介这个线索展开了对水的深究。

从 2013 年我在台湾佛光缘美术馆“意念的形式”个展上，以“发生”概念创作了《水>墨》。之后在广东美术馆“张羽——意念的形式”展上，我又完成了《上墨》，《上水》作品。但继《上水》的深入展开，我从 5 个层面探寻由水带出的反映、变化及关系制作了《上水-1》、《上水-2》、《上水-3》、《上水-4》、《上水-5》，5 组作品。

《上水-1》是将龙井泉水注入到 580 只白色瓷碗中，二十几天后龙井泉水全部蒸发掉，瓷碗内只留下淡淡的略显油性的水渍。  
《上水-2》、《上水-3》、《上水-4》都是使用西湖水完成的。

过程一，我将取来的肉眼看并不觉得浑浊的西湖水注入 80cmx80cmx50cm 的亚克力箱内。一个月后，西湖水除了蒸发掉的水，便是由初始的状态逐渐成为非常清澈的水，但水的底部留下了一层沉淀下来的黑色颗粒状的微生物。当然，如果如此长时间沉淀下去最后剩下的只有西湖水的微生物尘埃。

过程二，我将 8 条宣纸立轴从天花板垂落至亚克力槽中，分 3 次向垂落宣纸的亚克力槽内注入西湖水，而每一次注入的西湖水都会自然的慢慢爬上宣纸大约有三十公分左右的高度。之后宣纸上的水又慢慢退下，但在宣纸上却留下了 3 次注水后三层橙黄色的西湖水水迹线。

过程三，我按间隔时间、分 12 次向装有几千张整摞宣纸的亚克力箱内注入西湖水，每次注入西湖水 5 公分高度，而 12 次注入的西湖水共有 56 壶，所注入的西湖水被整摞宣纸全部吸纳。于是，整摞宣纸由潮湿再干透需要一年时间。这个过程的特殊性并不在于西湖水要蒸发掉，而是水从宣纸中蒸发出去的过程中。一年后，我将这箱摞在一起的几千张宣纸打开后发现，一方面是每一张宣纸上都呈现了经过西湖水自然成像的痕迹；



而另一方面这些宣纸上的痕迹是奇特的粉红色、黄色、淡绿色及水墨的色块和斑点。我觉得这足以证明西湖水中丰富的微生物对宣纸的作用。

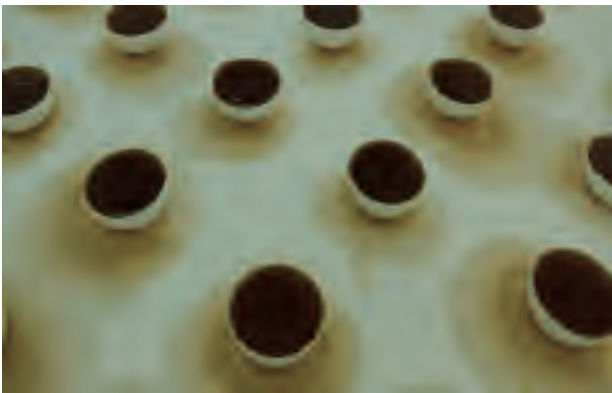
在《上水 -5》中我用虎跑泉水沏龙井茶，通过我的上水行为将龙井茶水在 8 天内分 5 次注入摆放在于 200cmx500cm 宣纸上的近百只瓷碗中，并使茶水在每次注入时都要溢出到宣纸上，呈现龙井茶水留在宣纸上的 5 次水痕迹。这个作品最值得思考之处在于对“有无相生”的思想认识，是通过一种视觉的呈现渗透我们自身文化中的辩证关系，也是自然关系。我将龙井茶水倒在碗里并溢出，此时瓷碗里的茶水是有，而碗中茶水的水蒸发后，这个有成为了无，而茶渍却留在了碗上，于是无又形成了一个有。那么龙井茶水溢出瓷碗流在宣纸上的茶水的水也蒸发了，而龙井茶却转换了一种方式，在宣纸上留下茶水的痕迹，因此无又生发了另一个有。

这个表达就是想体现我在日常中感知的这种主体与客体的存在，而这些日常的真实存在才是我们生命中需要自我反思的。也就是说，对生命的直接存在，才是艺术的真正本质。对我而言，这些作品构成了我在表达中语法和语言的独立性。

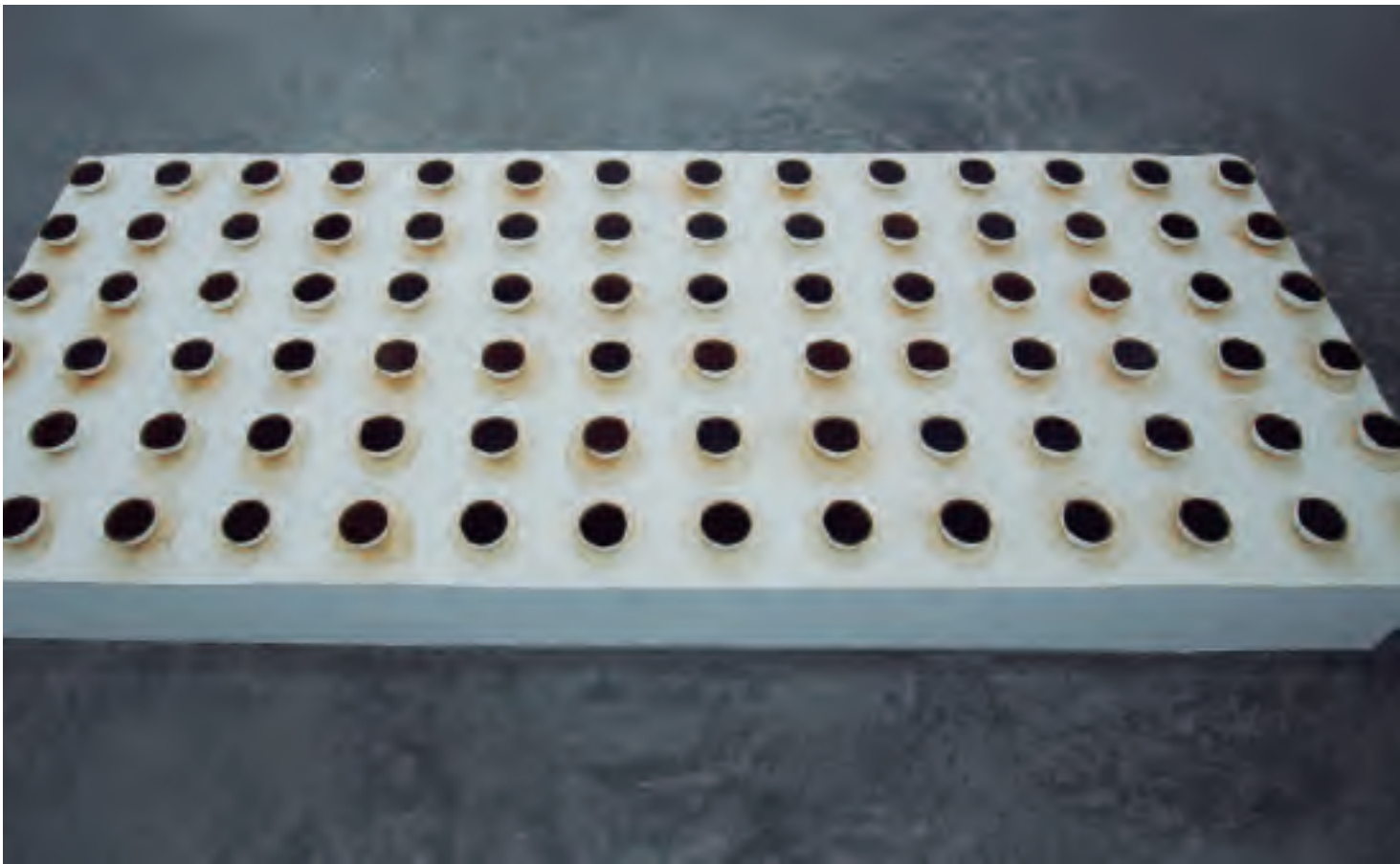
**巫鸿：**这些作品在概念上确实是不同的，但是这种不同能看出来吗？



11-3、张羽：上水Ⅲ，宣纸、西湖水，66cmx66cm（该作品发生于 2014 年 10 月 10 日，生成于 2015 年 8 月，杭州 - 北京）



12-2张羽 上水Ⅳ 2014.10.10—11.6（局部）宣纸、瓷碗、虎跑水、龙井茶，2014



12-4、张羽：上水Ⅳ 2014.10.10—11.6，宣纸、瓷碗、虎跑水、龙井茶，2014



12-1、张羽：上水Ⅳ 2014.10.10—11.6，第三次注入龙井茶水，行为、宣纸、瓷碗、虎跑水、龙井茶，2014

**张羽：**这种关于“水”的细微区别对喝茶人而言一定不是概念，是实实在在的感受。刚才描述展览现场中的几组作品，显然也是有差异的。无论是宣纸上、还是瓷碗内水留下的痕迹都是不同的。

关于我为什么一定要在“水”上做文章，因为我想到杭州，就先想到了西湖，想到西湖水、虎跑泉水、龙井泉水。水与水之间是有区别的，我曾在威尼斯创作作品时，用威尼斯运河水与墨及宣纸的交合，与在广州使用珠江水做的作品完全不同。威尼斯运河水是海水，海水对宣纸的浸染相对粗暴，留在宣纸上的痕迹变化微不足道。当然，造成它们不同的还有其他关系的作用。比如把它们置入在一个如何的空间场？当地的气候、湿度、温度的关系。我在广州用水创作作品时正值 7 月，炎热、潮湿的气候使整个空气都是湿韵的，导致宣纸处于非常潮湿的状态，宣纸好像一直在“桑拿”中，水蒸发的很慢。所以水、墨、纸的交合互动非常细腻。这样的作品如果在北京，因为气候的干燥、温度的差异，呈现的结果更是完全不一样。

**巫鸿：**在对于水的思考之后，你已经做过许多实践了。

**张羽：**另外，我去年在广东美术馆做了 12 箱《上墨》作品，每一个亚克力箱子放有几千张摞在一起的宣纸，然后将清水调少许的墨，分间隔时间十几次往箱内注入水墨。当然每一个箱子的水和墨的比例是大致相同的，12 箱注入水墨的时间也基本一致。在一年后，我打开箱子惊奇地发现每一箱的每一张宣纸呈现的图形迥然不同，这说明了什么呢？这说明水、墨、纸的交合状态有很多状况是我们无法预料的。场域、温度、湿度及 12 个箱子摆放的位置，前后的关系与通风口的距离都影响其内部的变化。还有宣纸是手工制造的，捞纸师傅的手感也会有差异，每张宣纸的气孔也就会不一样，这些都会导致结果的不同。

## 水与《指印》

**编者：**

我们需要注意的是，批评家朱其在针对张羽先生的《指印》作品时，提出的张羽先生的《指印》作品是现代主义水墨画





张羽：指印行为，蘸清水摁压指印，560cmx230cm，宣纸、龙井水，2006

的终结（朱其），编者观点是，《指印》作品其实更多地是按照张羽本人思维构建了一个水墨解体之后的后水墨思考。现代主义水墨画终结的节点不是《指印》作品中内在构成逻辑，水墨画的终结早在张羽先生和 90 年代讨论实验水墨中论述清楚了，因为所有形式问题引发的关键就是绘画的死亡，而水墨的形式谈论就是在实验水墨风潮的实质，而张羽老师的《指印》作品其实逻辑是在《灵光》系列的进一步推进，从水墨被解体之后，进一步将“墨”与“水”抽离，关注到水作为中国绘画中重要介质问题，也就是说张羽先生关于《指印》以及“水”的讨论实质上是对于“灵”的进一步讨论，于是离水墨概念相去已远了，以下是张羽先生与巫鸿先生的谈话（注：前文中巫鸿说“零媒介”作为一个概念，重要地是为了能从理论上清晰地分析作为“零媒介”的水所展开的逻辑关系及有效阐释）

**巫鸿：**那么你所言说的指印也是按照这个逻辑？

**张羽：**是的。“指印”是展开这个问题的关键。我对水的深入理解是从蘸清水摁压“指印”开始的，就是利用水即有即无的发生及生成关系。2006 年我开始用手指蘸清水，通过手指按压之后改变宣纸本来结构的同时，水又蒸发了，而手指摁压改变的结构痕迹却留下了。

**巫鸿：**但是否这样有些模棱两可？你也可以说是你手指印的痕迹，虽然水在其中起到了作用，但是留下的也不完全是水的痕迹，最后留下的是你手指尖的痕迹，是吧？

**张羽：**《指印》作品重要的是指印行为及“指印”的此时此在。你说的模棱两可是一种关系，我觉得是一个很有意思的关系。其既是手指指尖摁压的痕迹，也是手指蘸水摁压的水迹。在凹凸的指印痕迹的边缘留存黄线般的水迹是必然。从概念上讲水是无色的，但有时还会留下手指尖的黄色边迹线，有时又没有。这就证明，取水地理位置的不同，其水质也会不同。通过手指蘸水按压宣纸形成宣纸被吸起来的关系，其中也有摁压指印时身体带动气的吸力。

**巫鸿：**《指印》包括了你的身体的参与。

**张羽：**其实，关于《指印》，最重要的是呈现了你生命真实的、直接的、独立的存在。指印始终围绕着我认识层面上的意念与自我身体的关系。但《上墨》、《上水》是从有我到无我的意念过程。虽然主体的我撤离，但意念仍留存于客体中，客体的水、墨、纸或水和纸之间继续相互发生和交互。

**巫鸿：**好，咱们先谈谈“有我”的这段。有些问题我想了解一下，你做《指印》时手中拿着的那个小碗里的水也是不同的水吗？

**张羽：**《指印》作品中使用了三种水，也可以说是三种形式的水：一种是水墨的水；一种是色彩的水；再一种是清水——无色的水。关于蘸清水摁压的《指印》作品，我用过崂山水、龙井泉水、峨眉山水、自来水。水墨和色彩的指印，是用日常的自来水调和的。

**巫鸿：**这个无色《指印》作品为什么要用特殊的水呢？有什么概念上的介入？我看到你的画册上面写了用不同地方的水，比如崂山的水，这在概念上有什么不同？

**张羽：**由于无色《指印》作品的指印摁压不能叠加，而每一件无色《指印》作品视觉的不同，一方面在于指印的疏密变化；另一方面由于水质的不同有时在宣纸上会留下橙黄色的指印边迹线，也可以理解为是水迹。使用崂山水从概念上有与道场的关系，这是一种暗示。这一暗示既突显了人与文化及自然的关系，也将人的内心世界带入心境的自觉。其实是主观上强调了历史赋予水的文化，比如龙井、崂山、长江及黄河等等。

**巫鸿：**当人们看到你的《指印》作品时，马上就会想到“禅”。或者是想到你一个一个摁压指印的过程，就像你说的肉身介入的过程。从你的角度看这个漫长的过程是怎么样的一种感

受？

**张羽：**事实上，这不是一个用“禅”可以涵盖的关系……

**巫鸿：**咱们也不一定用“禅”这个字。从你的角度来讲这是一种很纯的，既有物质又有精神性的这么一个过程。

**张羽：**我从不希望把书本上积累的认识，或者一个人的做禅作为艺术表达的必然联系。我只需要自己的思想认识统一在身体行为的感受中，是在一种比较清澈的境界中慢慢体会自己生命的存在，只有这样一种认知的指印方法才能有效地承载我要追求的精神世界。因为指印方法本身就是一种境界的层面，否则我怎么会选择这种面壁的方式呢。虽然，今天更多的人还是把我的作品关系在水墨画上，**但用水墨画的认知去分析“指印”一定是全然不通的。**

从“五四”新文化运动之后的现代性问题，毛笔一直面临着两种选择。一种毛笔还是毛笔，继续皴、擦、点、染。但现代语境的不同，完全失去了那种境界。而另一种毛笔成为了油画笔。我们今天能够清楚地看到那些画家作品中毛笔变成油画笔所陷入的尴尬，这一方法掉入了西方绘画的陷阱。既丢掉了过去的自己，也丢掉了今天的自己。不管毛笔还是毛笔，还是毛笔成为了油画笔，根本都不可能创造今天的自己。其实，笔墨的文人画语言到八大山人已经结束了，作为一个艺术家，你最希望的是创造自己的语言，当毛笔已然面临走不通的处境时，还用那支毛笔干嘛呢？我按指印是启用一个文化概念，一个契约画押的文化概念的行为。

**巫鸿：**对。

**张羽：**“指印”是身份的象征，在今天更被凸显了。1991 年我做《指印》作品时，没想到指印这一身份象征在今日是各国海关通行的必须。记得当时我做了不到一年，差不多十几件作品吧，因为无人理解，我就停止了创作。我放下了《指印》开始创作《灵光》作品，再次使用毛笔，我一边思考打开毛笔的可能性，同时也在思考着“指印”如何发展。此时使用毛笔对我是矛盾的，我曾在杨柳青画社反复观看和临摹传统水墨画，而且集中三年时间每天临摹。

**结尾：**张羽先生与巫鸿先生的讨论原文文本长达两万多字，讨论远远没有结束，其中可以看到张羽先生的艺术思维越发深刻，及以《指印》作品和“水”概念提供出的深刻意义，势必会出现更多的可能性。本文张羽选用了三个最为重要的部分，其一：张羽先生提出的“零媒介概念”；其二：张羽先生的“水——零媒介”的实验——《上水》、《上墨》部分；其三：具体讨论“水”的作品——《指印》，其间还算完整地构架了张羽先生最近的艺术实践和思考，并且希望，在这之上能够对于阅读者有所启发。



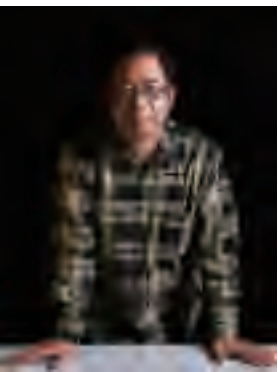


# 见证“通灵感物”

## 月牙河神遇与臆想

WITNESS PSYCHIC OBJECT : SPIRITUAL ENCOUNTER  
AND ILLUSION ON MOON RIVER

文 / 顿子斌



顿子斌

顿子斌，1965年3月30日生，九三学社社员。1988年毕业于天津外国语学院，获文学学士学位；1996年进入天津美术学院，师从王振德教授，获硕士学位；2000年进入中央美术学院，师从薛永年教授，获博士学位，2005年11月进入北京师范大学，师从启功大弟子秦永龙教授，作为博士后从事书法学研究。

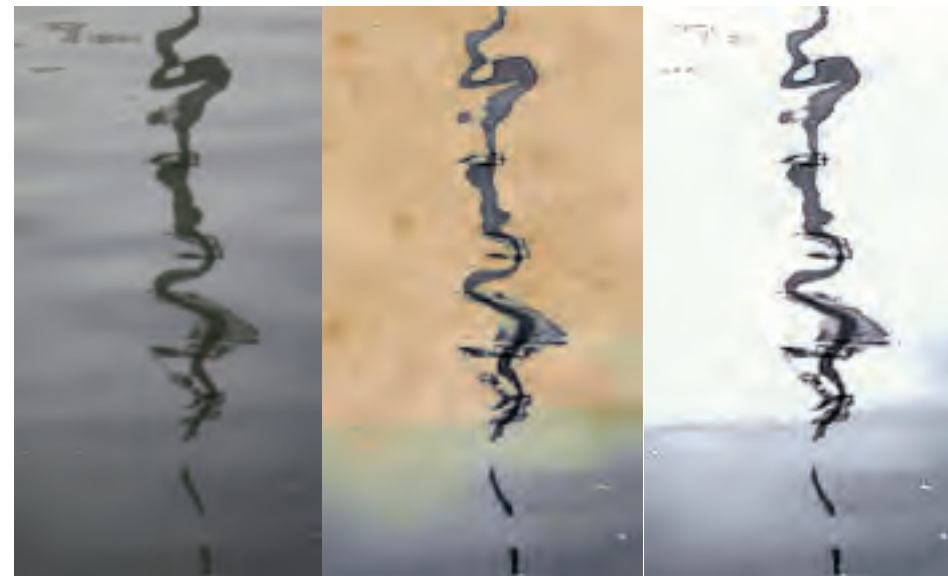
传卫铄《笔阵图》曰：“自非通灵感物，不可与谈斯道矣。”（据薛永年先生考证，此文写作年代应不晚于南朝。）何谓通灵感物？它颇具神秘主义色彩，历来众说纷纭。我的遭遇或可为此下一注脚。

2015年3月29日上午我和亲戚赴永安公墓扫墓，归来吃过午饭，已近三点，他们去附近菜市场采购准备给我过生日，我在月牙河边看车。闲着无事，我把车锁上到岸上闲逛，这时对岸一棵电线杆的影子在水上浮动，波光潋滟，颇有律动感，我的视线进而被脚步吸引了过去，于是一幕接着一幕令人难以置信的镜头出现了。

用手机拍着拍着，电线杆的影子中出现了一个草书“幻”字，我略感异样，接着就是下面几个字（图1），顺序“写”下来，晃了几下，也就几秒的功夫就转化为其它抽象的画面，那是地道的幻线或幻象啊！我来不及细读，只管继续拍。回到家中，我把照片发到朋友圈，引起了许多朋友的关注，汉字艺术家宋军生先生特意把图1做了过滤（图2、图3）。去掉背景线条，我将其解读为“幻子幻子幻子。”

令人称奇的是，一、两个“幻”字，第一个幻为正常的草法，第二个脱离上下文不可识，但在狂草中疾写而成为蛇形线状也顺理成章，后者作为前者的疾写而简化，其结构结合上下文依然可辨，它符合草法。两点为重复字的简略。二、里面有两个明确的“子”字，而我的名字中恰有一“子”字。“子”古代为先生的尊称，如孔子、老子、墨子；今天名和姓后加一“子”字，为昵称。我一直找不到属于自己的号，月牙河如

2015年3月29日下午，月牙河北侧一棵电线杆的影子在水面晃动，晃出三个明确的“幻子”，笔触肯定，符合草法，它们与我从事的艺术——书法幻线、幻线摄影和汉字幻象相暗合。这种以汉字形式呈现的天人感应现象似乎前所未有的。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。



幻字图像 1

幻字图像 2

幻字图像 3

此亲切地称呼我，莫非赐我一号？以后作品就可以署名“幻子”。三、线条，特别是第一个“子”字的飞白与我写草书的笔触颇似。河水本淡，本湿，但这里的线条却浓淡干湿兼有。

我和天津美院教授何延喆先生提起此事，他半信半疑，问：“不是你的幻觉吧？有证据吗？”作为美术史家，他当然强调证据。我说，“有照片为证”。真的要感谢相机，才“有图有真相”。不然，我就有忽悠的嫌疑。这里还有若干节点值得玩味：

1. 在自然中见到“十”、“丁”、“八”、“人”字结构等简单字形不难，但见到“幻”字等复杂字形不容易。
2. 在自然中见到一两个汉字不难，但同时见到四个乃至六个字不容易，见到连续四个乃至六个字就更不容易。如果说前者偶

然，后者似乎不是偶然，这种情况前所未有，至少未见文字记载。并且它具有书法的时序性，而且是典型的一笔书。时序性被学术界认为是书法的本质特征之一。即使你能够见到两个或四五个汉字字形，它们未必有时序上的联系。

3. 假设你可以在自然中见到四个乃至六个字，但是全以书法笔触出之则不可思议。我把照片给一些人（包括艺术家）看，他们一开始都认为人写的，没人想到这是自然所为。一位广告专业的同学误以为是书法家在彩纸上书写的，因为背景与“笔迹”融为一体。如果完全人为，如此相生相应似乎也很难。评论家九根针感叹：“当代没有几个草书写得这么好的，书法史上也找不到几个。”

4. 我名字里恰好有一个“子”字，这里“子”字直接出现了两次，间接一次。

（排版原因，下期待续）



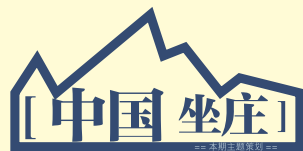
图 4

图 5



图 6





# “圣水墨”

## 隐喻结构的现代性观察

HOLY WATER AND INK: MODERNITY OBSERVATION  
ON METAPHORICAL STRUCTURE

文 / 帅好

帅好  
独立批评家、历史学者。  
中国第三届当代艺术思想论坛“艺术史论奖”获奖者。

岛子  
曾任西安市文联《长安》文艺月刊副主编，四川美术学院教授、美术学系主任，重庆市文艺评论家协会副主席；现为中华美学学会会员，国际美学学会会员，清华大学美术学院教授。目前着手研究基督教，神学，探寻一种中国文化与基督教义的结合，此篇文章是帅好评论岛子作品《圣水墨》系列的相关文章。



《被诅咒的残山剩水》岛子 纸本水墨



《白马与蓝骑士》岛子 纸本水墨设色 2014 年





《圣像之二》 纸本水墨设色 岛子

## 为何寻找现代性的神学起源

科学法律替代宗教、变化替代稳定、理性替代灵性等是现代性的特征表现。现代性危机种种,原因大致沿着三条线索找寻:一,笛卡尔以来的理性主义缺陷;二,西方传统本身的失败;三,现代性内涵的极权主义裂变元素。但三种归因,均无法说明这个世界全力以赴发展的今天,为何灵魂进入无家可归状态。中世纪崩溃留下的疾困,神圣与世俗裂为两个不同的场所。自由主义思想在政治上对政教合一的警惕远远超过对“政治利维坦”的恐惧,不是没有渊源。

2014年首次见到圣水墨作品,在郝青松引导下,面对“圣水墨”时,我曾经在心里梳理过上述来源,在全世界陷入,是回到“前现代思想”,还是在建构“后现代的替代思考”的摇摆中,“圣水墨”及其隐喻结构,给当代中国艺术,提供了再次思考“理

性”与“启示”关系的机会。而这一关系的维度,必须从现代性的源头梳理起。

宗教从业者可能有一个被固执置换的误解,把自由主义者与无神论绑定。自由主义者,除了斯宾诺莎、道金斯这一路,还有保罗·蒂利希主张从哲学和人文学科研究神学的问题、有伯尔曼、韦伯等从法学、经济与宗教关系的一路。他们主张神学、宗教应该与科学、艺术、经济、法学及其他学科的对话中寻求发展。

著名的罗尔斯,将基督教精神与一些原则运用于正义论中,如其差异原则的灵感来源于犹太教和基督教的慈善原则。而且自由主义者中声称自己是无神论者的人也不是很多。迄今为止,以自由主义为主率先对理性、宗教及神学反思,应该是一种积极的姿态。德沃金[1]消融无神论与有神论的差异,主张各种价值在终极意义上是完全可以一致的。

米歇尔·艾伦·吉莱斯皮[2]教授认为,将无神论、反宗教当做现代性核心与起源的认知是错误的。现代性从一开始就不是要消灭宗教,它一直努力为神、人和自然的本性和关系问题寻找一种新的形而上学/神学的回答。

而在人、神、自然之间,谁拥有优先性,或者说哪种等级结构更合理,是现代性观念的开端。例如,16、17世纪欧洲宗教改革从神出发,使欧洲生活遭到重创。而人文主义者把人放在第一位,解释神和自然的关系,两次世界大战的各种屠杀也难以回避。真正的现代性,诞生于这些冲突以及对他的回应中。

现代性思想起初有两个目标:人如何掌控与拥有自然,人的自由如何可能。出现的问题是,上述两个目标是否相容。笛卡尔与霍布斯争论的问题,如同当初伊拉斯谟与路德争论的再次轮回。霍布斯强调,只有绝对的神,才能使所有物质运动;笛卡尔认为,除了自然因果,还有人的自由。这些论点一开始困惑基督教的“神人关系”,重新出现在现代性的核心处。这种因理解世界导致的矛盾向现代性提出一个深刻疑问,即现代形而上学的框架能否解决现存问题。康德的二律背反第一次深刻认识过这个事实,随着危机的不断演变,德国唯心论方案的再度失败,现代性被人为刻画为处于唯意志论与决定论之间的分裂之中[3]。

但是我们也应该看到,当代中国艺术界总体上并不具备这种思考的能力,否则,就不会一再表现为以抄袭西方现代以来的样式为主。从事当代中国艺术的人,可能需要先完成人的当代性,才能创作出当代艺术。其中宗教、神学是一个不

[1] 罗纳德·德沃金 1931年出生于美国麻省沃塞斯特。著名哲学家、法学家。先后在牛津大学和哈佛大学获得学士学位,在耶鲁大学获得硕士学位。是公认的当代英美法学理论传统中最有影响的人物之一,当今世界最伟大的思想家之一(编者注)。

[2] 米歇尔·艾伦·吉莱斯皮,著有《现代性的神学起源》一书(编者注)。

[3] 米歇尔·艾伦·吉莱斯皮,《现代神学的起源》湖南科技,2012版,第四页、第24页、P4、24、342、56、25)

《圣像之一》纸本水墨设色 岛子 54.5x38.5cm 2015年







圣彼得殉难 70x140cm 纸本水墨设色 岛子 2011

[4] 岛子,《圣水墨与基督精神:第34届世界新教会大会演讲》,其言:“圣水墨”大致就是这两个层面:一个层面就是前面所说的,它要与泛神论的“神秘主义”区别开来,从神秘文化、其他的宗教文化中区别出来,它是The Saintism Art;另一个层面就是基督精神里的变血为墨的艺术形态。(编者注)

[5] 朱平,《实验水墨的现代历程》社会科学文献,2013年版,第276页

可或缺的面向。

## 《苦竹》的恩典信息是普遍的

岛子教授自我归纳的圣水墨有两个层面,一个是圣徒的水墨;一个是基督精神里的变血为墨的艺术形态[4]。一般艺术研究把《苦竹》归为圣水墨实验艺术。研究者朱平认为,《苦竹》是十字架的基督教精神与中国文化中的君子精神的结合[5]。其它评价大致集中于此。

十字架是真理,竹子是儒家“士”的人格化,但是,中国文化的“竹子—君子”精神构成却是“齐家、治国、平天下”,这里最根本的缺失是“我、个人独立、自由”这些元素,其中“爱”也非“基督之爱”。

当岛子将“竹子”转换生成一个“十字架”时,《苦竹》实际是主耶稣对人的眷顾与恩典,一种普遍恩典的世界表征。其内涵早已脱胎换骨,其启示与召唤是人神之间交通,而非“天人合一”的简单迭代。在我们谴责人类社会中拜金主义、极端主义对人的精神全然败坏时,上帝全然恩典的启示究竟是什么?

在现实面前,宗教与非宗教的世界里,法律秩序始终是现代社会秩序框架,而且全球范围内关于正义的诉求基本没有争议,争议的仅是何为正义,以及如何实现正义?可见,在恩典与救赎中,走



《上帝与黄金》之一 纸本水墨设色 岛子 365cmx280cm 2014 (第20届德国米苏尔社会发展基金获奖作品)

向正义,是一个有效的选择。

在宗教理念中上帝是全能的,恩典是普遍的。恩典的普遍性,使表达的价值有可能是普遍的。包括不曾祈求过主的救恩,逻辑上证明上帝不存在的无神论的先贤们,所表达的价值,既有来源神秘的一面需要延伸,也有普遍性的一层。这是一种互为的宽容。逻辑实证主义的无能即是,没有依据就是不曾存在过的。基督教艺术,表达一些文化判断与价值时,应该是非基督徒也可以接受的,这不是接受多元主义,而是出于“普遍恩典”这个真实的依据。

这也是基督徒和非基督徒普遍赞美“苦竹”原创性的教义与理论基础之一。

## 创作是行义

[6] 《罗马书》第二章第十五节

[7] 《雅各书》第一章第十七节

[8] 《箴言》第三十一章第八节

创作《苦竹》是艺术家的行义过程。“你要为不能自辩的人开口说话”[8],假如《苦竹》是中国知识分子精神转换的隐喻,《空椅子》即是表现为弱势群体伸张正义的一种艺术姿态。而蔚蓝的“十字架苦像”系列,与传统中国文化境遇完全没有联系(即在传统社会那种入世如“士”,人格如“竹”的简单象征)。但是在现实中,我们依然看到怀有“救赎文化”乌托邦旧梦的基督徒的两种现象,或引用圣经用一种强硬的语言对待非基督徒,或奉劝不要关注现实,因为关注现实会使信徒变得更像世俗的人。

假如用公正审视过现实与历史,改善与改良社会现实的可能性,与怀拥救赎文化没有什么冲突。

圣水墨《蓝骑士与白马》,就是在启示这个道理。时时忏悔是一种救赎途径,改善与改良社会现实是另一种救赎方式。两样救赎,一个来源。



## 《上帝与黄金》的理性与启示

获德国米苏尔社会发展基金会 2014—2015 年度艺术创作奖的《上帝与黄金》，目前已印制成 3000 多幅巨幅幕布，于 2015 年和 2016 年的大斋期和复活节期间在德语国家及欧洲 3000 多个教堂祭坛悬挂。对这幅佳作的评价，有评审艺术总监克劳斯基博士的评述，这里不赘。

2008 年一个公共论坛公布对美国人的属灵信仰进行的全国调查，“完全相信上帝存在”的 71% 为成年人，这 71% 对属灵真理保持基本信仰 [9]。但是也不能忽视，对倾向怀疑包括宗教和精神性宏大叙事的唯一性的西方艺术界，对任何有关组织化宗教的虔诚信仰的艺术表达也常采取批判的姿态。因此 20 世纪大部分时间里，欧美艺术宗教很大程度上陷入沉寂。“带有明显宗教意象的艺术不再受到极富创新精神和声望最高的艺术家的关注。” [10]

《上帝与黄金》，在认识论的中国逻辑印象里似乎诠释了上帝与宇宙的关系，人类与欲望的位置，引导思考自身与周围世界的关系，个人与公共行为的道德准则。不过任何理性不足以理

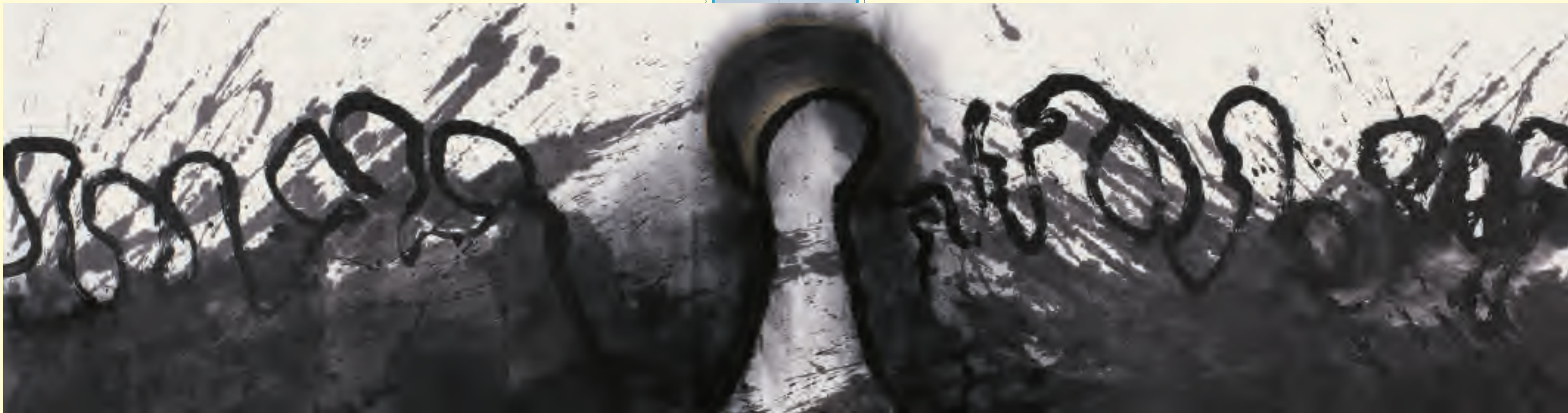
解上帝，启示才是蒙恩之门。

我们先来看媒介本身的信息：

圣水墨使用的中国水墨材料，不是支撑《上帝与黄金》的媒介，画中图案，更多是借助在这个图案上发生的各种凝视所遇见的祷告交流、礼拜交通。甚至是岛子本人多年祷告将其沉淀在宣纸上。

金色阳光嵌入黑暗，像不可见者完成在可见者那里的嵌入。观众心中形成的意义——地球的未来及人类个体将何去何从。金色本来就是传统基督教圣像画用来表达天堂神圣空间的传统底色。岛子直接将底色变化为这幅作品的第一意象。而这个金色的意向本身又是复杂的可以跨界转换的，阳光或者黄金。认知到物质，精神到欲望。在观看阅读中，体现了多种精神道路的体验，且完全在场充分体验启示的精神真理。

意义和心智的信息：



《灵语》纸本水墨 岛子 103x369cm 2008 年

[9] 简·罗伯森等《当代艺术的主题——1980 年以后的视觉艺术》，凤凰传媒，2011，P329

[10] 同上，第 333 页

[11] 《以赛亚书》第一章第十五节，第十七页

[12] 参见提摩太·凯勒《慷慨的正义——上帝的恩典如何让我们行义》上海三联书店，2015，第 55 页

从 5 枚图章信息、7 块黄金的符号式安排，唤起熟悉的经文及故事所具有的情感与心理力量。这种抽象仿佛引领冥想进入一个天然无形的空间，超越了教会本身日常现实的交通形式，而且艺术本身的无限潜能正好契合了精神性本质的抽象性。这些属灵的图案布局，控制观者的感官时间快慢、幻觉意识的放大与聚焦、对应象征的神圣与永恒。无论是救赎还是投身现实，这些活动都需要通过慎思、与神交融沟通来获得启示与鼓舞。

正义的理性与启示：

恩典在圣经里是不配者得到了不应该得到的益处，而正义却是给应得的人。就像黄金与阳光，怎一看，截然相反的两个事物。你们举手祷告，我必遮眼不看；就是你们多多地祈祷，我也不听；……学习行善，寻求公平，解救受欺压的，给孤儿伸冤，为寡妇辨屈 [11]。

不是要把你的饼分给饥饿的人，将飘流的穷人接到你家中，见赤身的给他衣服遮体，顾恤自己的骨肉而不掩藏吗？ [12] 提摩太·凯勒分析说，这一指责的含义非常明确。正义不只是人在宗教行为之上添加的一样事物。缺乏正义是一个记号，表明敬拜

者的心没有与上帝之间达成一致。以及他们的祷告和所有宗教活动，都充满自我和骄傲。 [13] “只要把里面的舍出去，你们的一切就洁净了” [14]，心灵借着恩典得洁净与爱穷人、关注现实不公的公义成为一体，因此恩典与正义在神学中是并行的。

岛子提到“登山宝训”对创作《上帝与黄金》的启示。“登山宝训”提摩太·凯勒认为，千百年来不曾被人留意到的正是，耶稣如何把个人道德和社会正义交织得天衣无缝，好似一整块布。他举例传道给受压迫工人时，仅仅提醒了工人自身的罪，而忽视工人所受压迫之罪，那就不可能在世上大多数工人中起作用。不过一个棘手问题是，基督徒与非基督徒或者政府，在讨论、争辩公共领域正义问题上，无法引用其背后的信仰 [15]。这恐怕也是理性与启示巨大分歧之所在。

属灵与疑虑

信仰无需推理和证明，信仰就是接受。

陈嘉映说“精神”“灵性”这两个词的意思有大面积的交集。精神更多与这边的世界相连，跟艺术、哲学相连，灵性生活则更多与宗教连在一起。跟实务生活相比，艺术和哲学比较超然，

[13] 《路加福音》第十一章第 41 节

[14] 参见提摩太·凯勒《慷慨的正义——上帝的恩典如何让我们行义》上海

三联书店，2015，第 55 页

[15] 参见提摩太·凯勒《慷慨的正义——上帝的恩典如何让我们行义》上海

三联书店，2015，第 58 页 60 页 136 页 144 页



但跟宗教相比, 艺术和哲学属于这边的凡俗世界。灵性生活更适合用来刻画耶稣祈祷或禅修 东正教专家 C.C. 布鲁日注意到, 古希腊多用圆形隐喻 精神超脱于事务的局限 周行而回归自我, 达成人间世界的完满; 灵修所用的隐喻则是上升之路 [16]。

岛子教授认为: 理性和感性, 这种划分是有问题的, 因为感性和理性都要源于“灵性”。感性和理性是从“灵性”生发出来的, 这不是我们加上一个“灵性”, 一分为三。没有“灵性”你的感悟、感知肯定会迟钝的。同样没有“灵性”, 人的理性所谓分析能力、逻辑能力, 也是会片面的。“灵性”的维度, 是人跟神的关系, 在人跟神的关系里面这个“灵性”才能建构起来。现代主义以来其实把这个纬度割裂了——人和神的纬度, 人和上帝的纬度 [17] 来自于《抽象艺术, 灵性维度的严重缺失》2012 年 11 月岛子专访。对现实很多中国艺术家来说, 一方面对灵性深信不疑, 另一方面是信仰的全面缺失。他们的作品表现出矛盾不定, 他们的观点很少充满虔诚。更多的选择停留在宗教为他们提供了善恶的解释及道德行为。

蒙上帝恩典属灵给任何人启示, 像圣经对正义的理解是根植于上帝自己的属性与存在, 因此灵性也是普遍的, 我们应该与邻舍一同享受和感受这份灵性。我觉得岛子教授对属灵的启示, 或者说人跟神的关系维度中的“灵性”, 也许还应涉及不同宗教和精神实践之间的碰撞, 使个人能以创造性的和有意义的方式选择与接纳其他信仰及其精华, 从而诞生属灵的品质, 如作品《灵语》、《被诅咒的枯山剩水》、《殉道图》, 包括《苦竹》。

具体来看作品, 夏可君从“让水墨材料、水墨笔法、水墨意境”都发生“属灵性改变”是一个《圣经》精神的分析角度。如果尝试从“偶像与圣像”的视觉研究角度, 我们看《灵语》“属灵”会产生什么情况。让·吕克·马利翁说, 偶像用可见者规定了不可见者, 圣像用不可见者规定了可见者。当从圣像出发来思考偶像, 在圣像那里, 不可见者敞开可见者, 或者用框架、横木来建构可见者; 在偶像那里, 则可见者给不可见者打上了格子 [18]。在观者凝视圣像的同时, 圣像压在凝视着圣像的那个凝视上的不可见的凝视, 即圣像也在凝视观者, 但这个凝视是在不可见性之中经常被忽视的。而这个“忽视的凝视及其启示”就是一种属灵。

这种凝视意外的属灵, 按着《圣经》70 子译本说法, 上帝拯救以色列出埃及本身就产生一种复杂的悖论或者奇迹。“在可以灭火的水里, 火却增加了它的力量。” [19] 水中的火的可能, 人性中的神性进入。岛子的《灵语》, 在其抽象的图形, 挥洒的水墨里转换出全部不可见者朝向可见者的敞开。换句话说, 不可见的神性建构了一种可见性, 灵性分配了可见者。“最后的晚餐”中的神性、灵性都是不可见的, 但是却横穿你的心扉。只有这样, “圣水墨”才能够被通透地看到“圣”, 观者才可能被当作可见者来“知觉”启示, 而恩典是凝视转换的前提。

## 圣水墨超验结构的启示

圣水墨超验结构, 基于神性、灵性的自觉, 但提供了一种现象学的理由来支持自己。圣水墨自己呈现, 让凝视者看到神性、灵性的显现。神性布局了理想、真理, 灵性安排了富于人性的凝视机会。神在这里凝视那个凝视绘画的人( 赐福方式的凝视), ——“画中的凝视隐然回应祈祷者的隐然凝视( 祈祷方式的凝视)。” [20] 因为灵性, 圣水墨产生的两种凝视在观者内心发生交易, 像敞开的一个神性世界, 与一个混乱的现实世界( 或景观世界) 的谈判。

基于现代性的伦理学认为, 道德的来源不是宗教。道德与宗教没有必然联系。如果宗教成为道德的唯一基础, 那么哪种宗教可以成为道德的基础, 哪种宗教能提供这个唯一的, 大家能够接受的基础, 由谁来决定? [21] 因为非宗教人士也有一贯的道德体系。斯科里芬认为, 宗教至少为道德提供了心理的而非逻辑的基础。

“圣水墨”以审美的方式, 在可见与不可见的意向中知觉了基督——作为宇宙典范——可见的人性在基督的位格那里让中国人认出不可见的神性。例如《苦竹》岛子的灵性在于, 将自己心灵的凝视转换, 不可见的神性被可见的罪虐造成的一种恐怖——上帝之子在依着其人性死去的那个木十字架不是一个景观( 基督竹子)。也许这提供一种启示, 如果知觉上帝、接受主恩, 人便能更加静心, 但是, 世界上还有别的宗教, 也许只有超越所有宗教, 才可能找到一种共同接受的原则。对于大多数宗教人士来说, 宗教远远高于道德体系。目前难以两全。美学是一个方向? 艺术是大众的仆人, 它既要涉及可见

[16] 《新世纪周刊》, 陈嘉映: 世间的灵性 2013[43]

[17] 来自于《抽象艺术, 灵性维度的严重缺失》2012 年 11 月岛子专访。对现实很多中国艺术家来说, 一方面对灵性深信不疑, 另一方面是信仰的全面缺失。他们的作品表现出矛盾不定, 他们的观点很少充满虔诚。更多的选择停留在宗教为他们提供了善恶的解释及道德行为。]

[18] 参见让·吕克·马利翁《可见者的交错》, 漓江出版, 2015, 第三页,

[19] 《智慧书》第十六章十七节

[20] 参见让·吕克·马利翁《可见者的交错》, 漓江出版, 2015 版本, 第 30、31 页

[21] 参见雅克·蒂洛等《伦理学与生活》(9 版), 世界图书, 2012 版本, 第 24、23 页



《空椅子纪年》 纸本水墨设色 岛子



性本身、涉及普通的感觉，也要涉及不可见性，交错性等等。这本身也是困境。

类似上面的困境，桑德尔曾经从正义角度分析过，他说：正义不可避免是论断性的。正义问题总归会与人们对尊严和美德、骄傲和赞誉等不同概念交织在一起。正义不只是关于如何合理地分配事物，也是关于如何正确地评价事物 [22]。而最难的恐怕也是如何评价问题。但是，综合评价事物，又都来源于道德和宗教性，如果说，旧传统的“士”能够治国平天下，当这种中国理性本身遇到困难时，而只有在《苦竹》之中的“中国知识人”才有了宗教维度的“精神力量”，这个维度可以向死而生、天赋真理——这即是人权思想的起源。

## 岛子是上帝赐给中国艺术的启示

现在，宗教观否认任何感叹式的词性，否定任何形式的自然主义。它坚持认为价值是一种自成一体、自我论证的完整独立的现实。其包含了生命在自然与文化上的两个核心价值，以及崇拜的义务，这三个信念都不会从生活中分离，德沃金说，它们将影响整个人的人格，渗透到人们的阅历，产生自豪、悔恨和震撼的各种情绪。

我觉得宗教价值观就价值的真实性有一个极其可感的比喻，如同树木与痛苦的真实。痛苦是看不见的，但是是有价值的。生活中最难以说明白的部分或者最震撼“如爱，如愤怒，如希望、抱负、嫉妒，如其他每一种本能的渴望和冲动，宗教为生活增添了一种魔力，而这种魔力不能用理性或逻辑从其他任何事物上推断出来的。”（威廉·詹姆斯）宗教的魔力即是从这些短暂的事物中发现超越的价值 [23]。

这样的观点尤其在科学滥用、理性滥用、启蒙倒退交织的时代，读起来生动感人。但是，今天如果人类突然对数学和逻辑学达成的基本观点无法达成一致，那么会怎样？德沃金说，这个设想令人恐惧，人类将会陷入不可逆转的衰退。

实际上无论好坏，在一个自由世界，人们已经在缺失共识的状

态下生活了很久。或许人们惧怕谈论宗教信仰，或许宗教在现代社会被滥用得太多，原因多种多样，概括来看，只看势力，无视差别，因此经常陷入无止境的纷争。

用传统的思维定式和学理概念思考宗教自由时，越加迷乱。例如，上帝存在与不存在两种分野中，禁止设立国教与安排课程的假设都是违背自由权利的。西方学者德沃金建议走第三条道路，将宗教与上帝分离，宗教不再是一种特权，而是一种更为普遍的伦理自主权，其理论的源头是，一个自由国家的全部意义就是让个人对他们自己的生活负责，因而国家无权干涉个人对性和生育的选择，就像不能干涉实践宗教的方式、宗教的服饰和标记的私人展示一样。德沃金的想法是一种艺术的政治哲学 [24]。

进入超越层面看，多数古代创世纪的办法都是战斗，唯有圣经创世纪里，上帝如同一个艺术家，创造万物，并让万物相互依赖，宇宙如画毯，说有光，光即普照世界。上帝与人同行，美可以带领我们进入正义。

在基督教的概念中，诉诸上帝的美是正义生活的基础，但作为罪人的本性中有一种阻碍正义的力量，这种力如何去除，需要先找到一种人生的确定性与参照，把上帝视为无限美好时，才能脱离自我为中心，尊荣上帝，经历美德历程和觉悟。

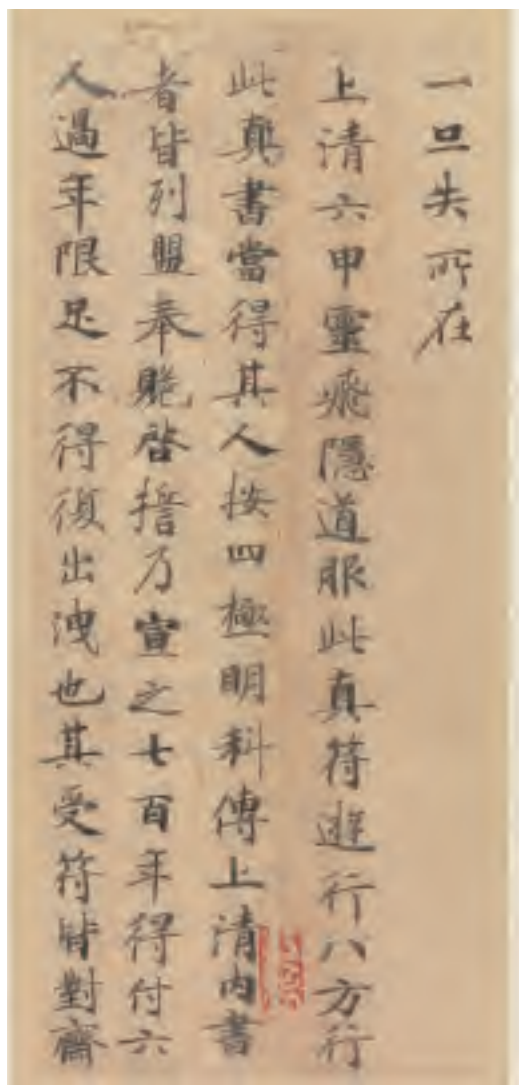
不论从何角度看，德沃金认为，上帝的创造都必须是智能主体的作为，这几乎是对任何有神论概念的最低要求。从这个角度看，夏可君对圣水墨属灵论的诠释，其现代性前提的价值假设是神秘难解的。艺术家或者艺术批评家无法仅凭借其自身使价值判断成为真理，一些前提性的假设是必须的——哪怕这个前提设想出超出人类认知范围——我们应该区分神秘和不知所云，即便是神秘的，我们如何才能理解神意可以凭其自身创造的价值？——那么圣水墨自身的价值前提假设是什么——从这个角度看，岛子难道不是上帝赐给中国艺术的启示！（本文载于查常平主编的《圣水墨 2007-2015》上海三联书店出版 2015 年 11 月，部分文字有改动。）

[22] 转引，提摩太·凯勒《慷慨的正义——上帝的恩典如何让我们行义》上海三联书店，2015 年版，第 150 页

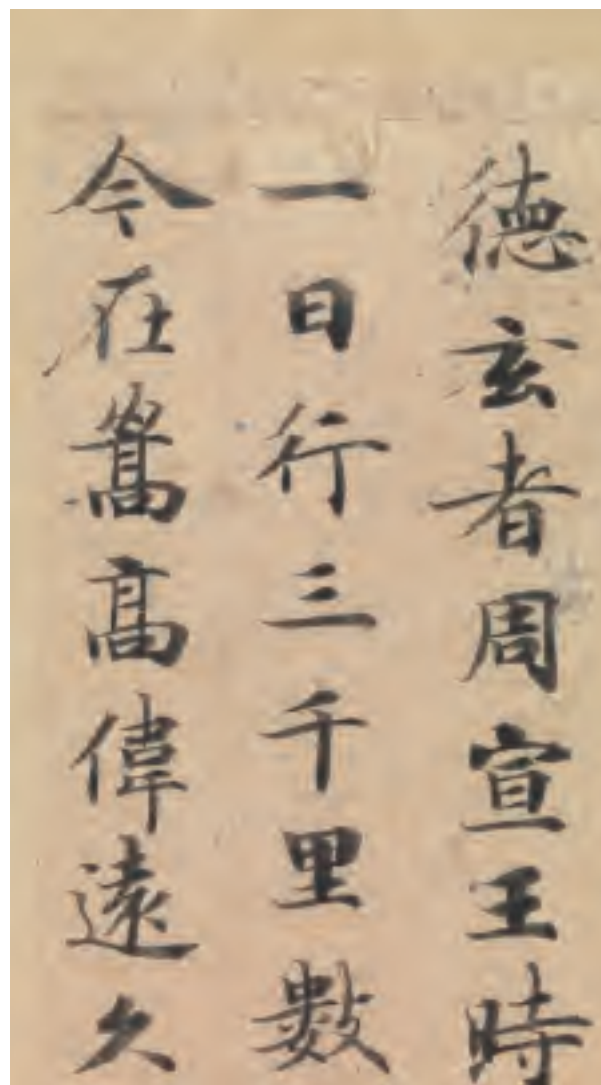
[23] 参见德沃金《没有宗教的上帝》中国民主法制出版，2015 年，第 10、11 页

[24] 德沃金《没有宗教的上帝》中国民主法制出版，2015 年，第 94、96、100 页





灵飞经 墨迹



灵飞经局部

## 价值与文明

《局势帖》赏析

SED ET LACUS QUI ENIM MATTIS NONUMMY

文/石旭

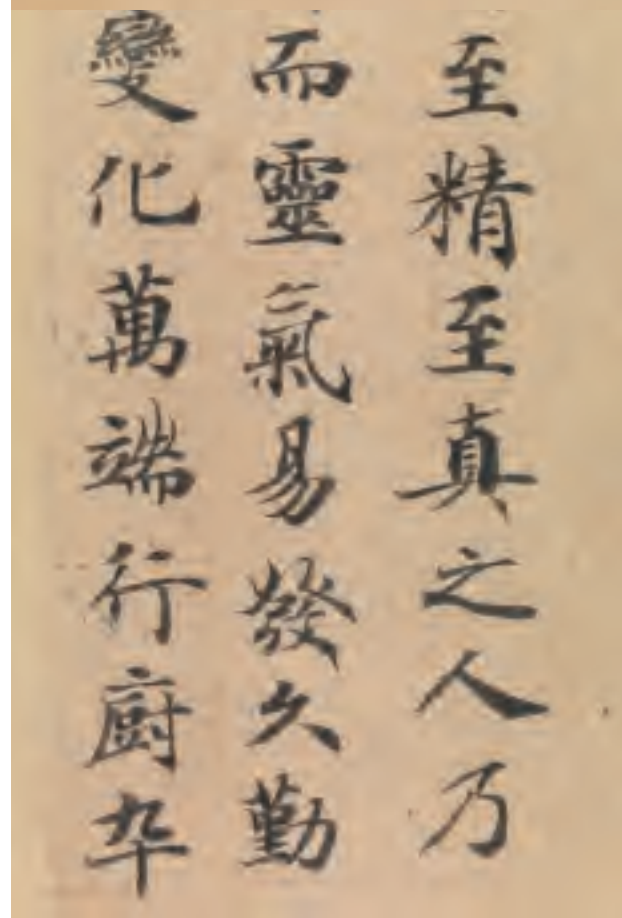
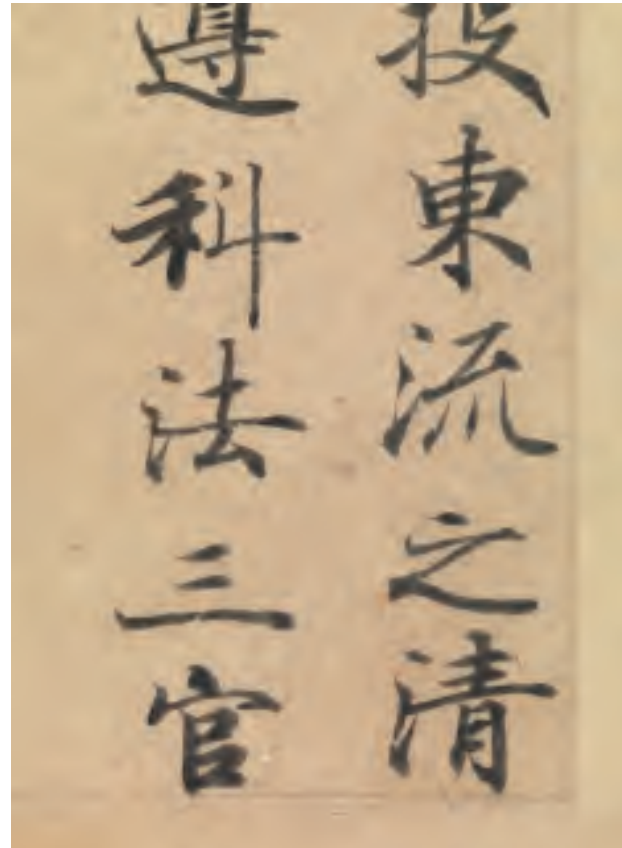
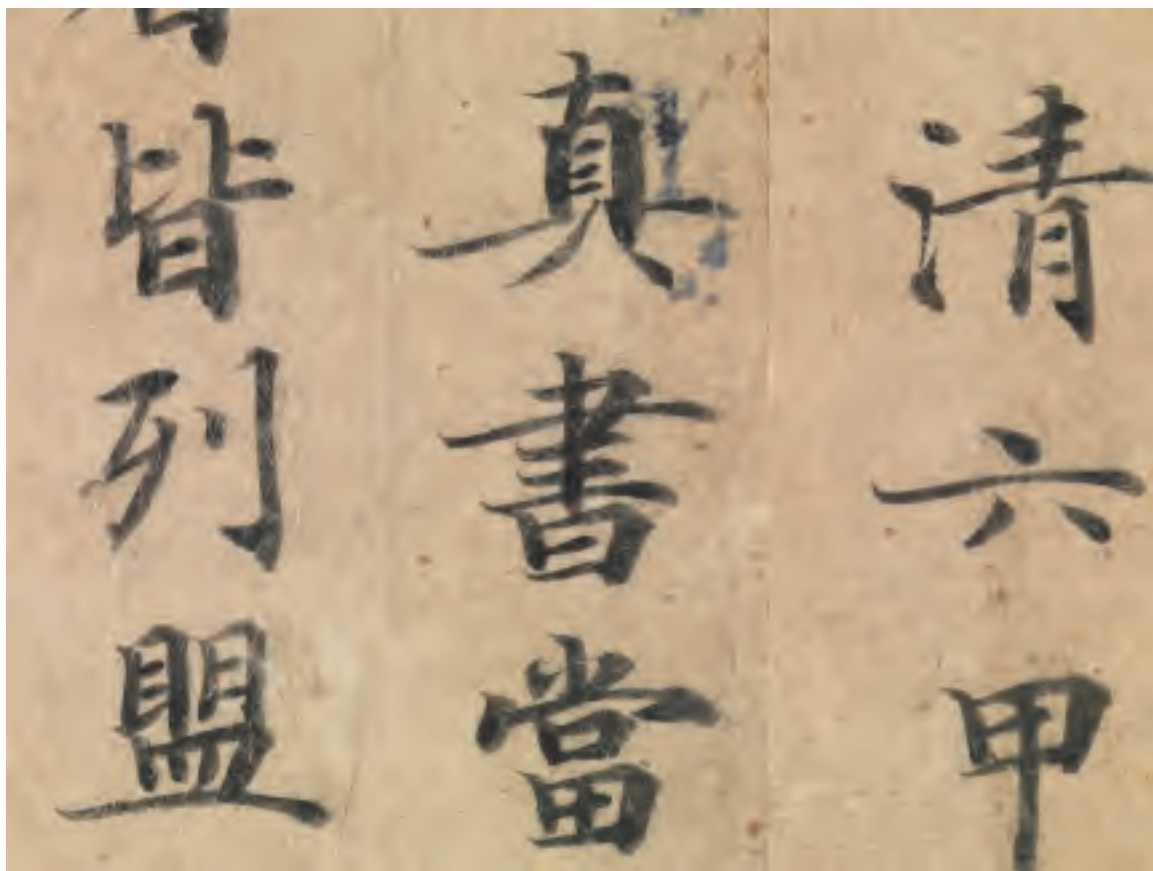
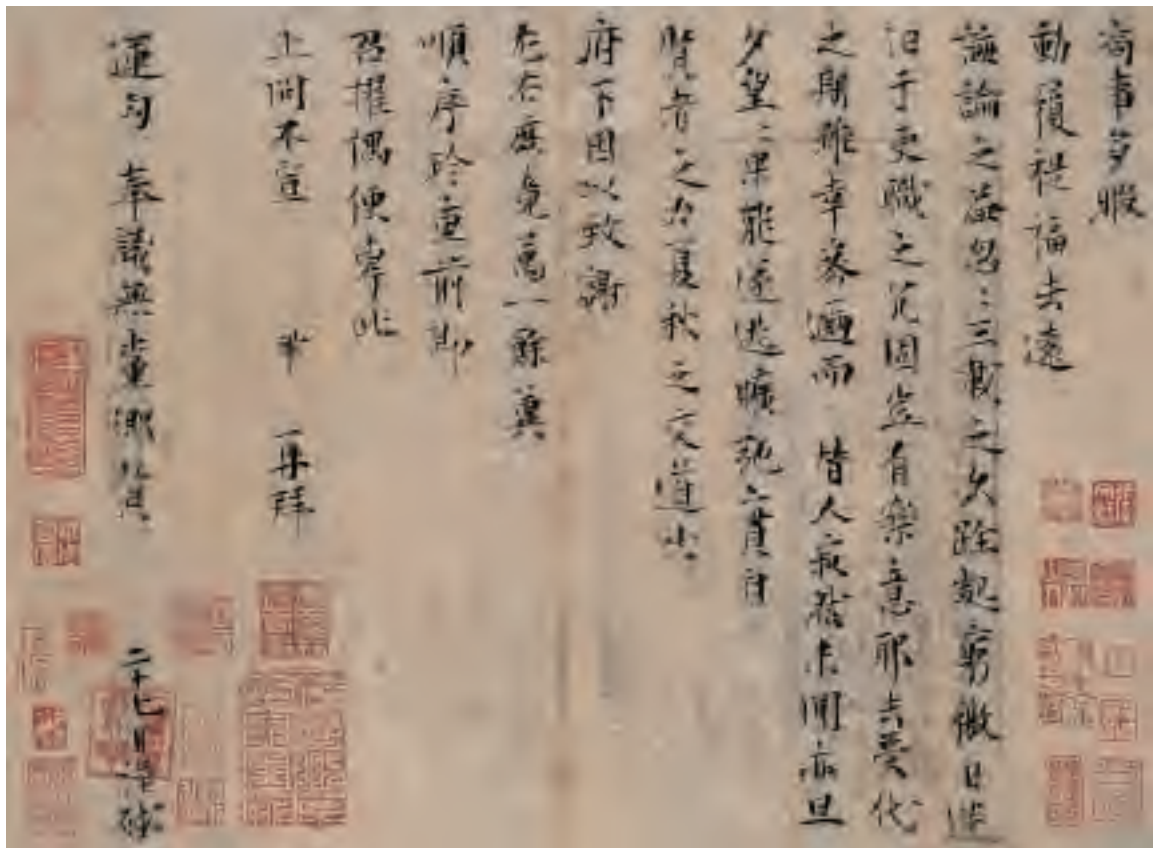


曾巩，字子固，建昌南丰（今属江西省）人。嘉祐二年（1057年）进士，官至中书舍人。以文章著名于世，后世称为“唐宋八大家”之一，有《元丰类稿》50卷行世，《宋史》有传。2009年11月23日北京保利秋拍之《尤伦斯夫妇藏重要中国书画》专场中曾巩书法作品《局势帖》以1.08亿元天价成交，创造了中国书法拍卖世界成交新纪录，同时创国

内书法艺术品单件成交纪录，为世人瞩目。

2016年5月15日的中国嘉德“大观——中国书画珍品之夜”专场拍卖中，《局势帖》再次以1.8亿元落槌，加佣金成交价为2.07亿元，以此成交价格计算，单字价值167万元，可谓一字千金，令人咋舌！





2016年5月15日的中国嘉德“大观——中国书画珍品之夜”专场拍卖中,《局事帖》再次以1.8亿元落槌,加佣金成交价为2.07亿元,以此成交价格计算,单字价值167万元,可谓一字千金,令人咋舌!

《局事帖》的新藏家为华谊兄弟传媒王中军。

《局事帖》书于印书纸背,仍能看出图书印刷的字痕,根据邦达先生《古书画过眼要录·津隋唐五代宋书法》一书考证。该帖为曾巩在通判越时任上所书信牒,时间应在熙宁十年(1077年)之前,曾氏约50余岁,书法结字修长,笔划清劲,为曾氏存世罕见的墨迹。

此帖书于北宋印书纸背,细察之,为《三国志》刻本。宿白所著《唐宋时期的雕版印刷》一书在论述北宋时期雕版印刷的章节中指出宋真宗右文重儒,在藩邸时即令刊刻经史未有印板者,并引用南宋王应麟所编《玉海》之记述以佐证:“咸平三年(1000年)诏选官详校《三国志》、《晋书》、《唐书》……五年(1002年)校毕,送国子监镂板。”又《玉海》第五十五卷《咸平赐三国志》条载“(咸平)五年(1002年)四月乙亥,直秘阁黄夷简等上新印《三国志》……分赐亲王辅臣。”可见,《三国志》最早的刻本为北宋咸平五年(1002年),而非南宋,且南宋翻刻北宋书板或南宋沿用北宋书板的情况亦有之。此外,《三国志》已作为宋真宗的重要赐品在亲王辅臣中收藏。

此帖经徐邦达先生过眼,经考证,认为这是曾巩在通判越州任上所写。在《古书画过眼要录——晋隋唐五代宋书法》一书中,徐邦达刊出此帖,加以论述,其文如下:  
此帖中说:“跼处穷微,日迷汨于吏职之冗”。又说:“去受代之期,虽云密迩,而替人寂然未闻”。那当然是在外任上所书。



考曾氏曾通判越州（今浙江绍兴），后来又知福州，两处离汴京多很远，而且都近海边，都可以说是“穷微”。据《乾隆福州志，卷三一，职官四》曾氏知福州在熙宁十月八日到任，——“以度知员外郎 龙图阁知”到次年（元丰元年）十二月，就由孙觉接任，可知本传中所谓“过阙，神宗召见，留判三班院”，就是在那一年，是没有满“受代之期”就去职的。因此我以为这封信该在通判越州任上所写。时间应在熙宁十年之前《绍兴府志》说他通判越州在元丰中，那是错误的）曾氏大约五十余岁。“运勾”当是“发运司管勾文字”的简称。无党不知何许人，待考。

《局事帖》入明为项元汴、何良俊所藏。帖中钤“项元汴印、墨林山人、项子京家珍藏、得密、项墨林鉴赏章、樵李项氏家宝玩”诸多项氏鉴藏印，足以证明为其珍爱之宝。项元汴没有留下著录，这位收藏巨擘一生富藏书画，当时法书名画大多归于其天籁阁。韩国学者郑银淑的《项元汴之书画收藏与艺术》为目前研究项元汴之收藏较为全面的一部专著，书中对传世的项元汴书画收藏作了详细的统计与研究，《局事帖》被确定为曾巩的传世墨迹收录其中。

此帖清代已归于安岐，并著录在《墨缘汇观·法书》。之后，又经曾燠、王芑孙收藏。民国时，藏于著名鉴定家张珩及其家族。二十世纪九十年代出版的朱家溍编《历代著录法书目》，此帖亦定为曾巩的书法作品。

—— 以上资料转载自书法空间

曾巩这幅《局事帖》虽然只是写在从书上扯下的一页纸上，还是写在了背面，那么可以看作是随意之作，完全没有当做一幅书法作品来考虑，也正是因为是信手随意之作，就更显得这幅作品单纯毫不故作，古往今来流传下来的经典书法作品，大都是信手的随意之作，甚至是草稿，从第一行书的《兰亭序》，到第二行书的《祭侄文稿》，再到天下第三行书的《寒食帖》皆是如此，有句诗“信手拈来自有神”，便是对这类作品的精确概括，实际上书法确实无心而为才能写的生动自在，写出作者的情绪和感受。蔡邕《书论》中有：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书也；若迫于事，虽山中兔毫不能佳也。”这里有两个关键词，一个是“散”，一个是“任情恣性”，这里的散和任情恣性其实是一码事，散即有逍遥、懒散之意，也有潇洒洒脱的意思，用现代的词语解释，就是进入“潜意识状态”，所以先“散”了怀抱，才可以任情恣性，才可以写出好的书法作品，这便是中国书法从诞生之初便具备的特有的精神气质和审美标准，从这个标准来衡量之前的三大行书，无论是潇洒飘逸的《兰亭序》，还是悲愤的《祭侄文稿》，抑或是萧瑟凄沧的《寒食帖》，都是真实的反应了书写者的性情。不像是今天的某某书法家，非要摆出某种架势，还要搞什么焚香沐浴，旁边站几个美女才会写字，又或者变成了当众的表演，前呼后拥。这哪是书法，这是杂技。

《局事帖》肯定也不是为了写成“作品”而作，而是唐宋八大家之一的曾巩外出做官写给同乡表达自己情绪的一封信，但是既然写在一本书的背面，而且还是《三国志》，便说明这封信是写给他最熟悉的好朋友，不然肯定要郑重其事的找出专用信纸，认真书写了。既然曾巩当时是在偏远地方做官，做官做的又很无聊，（“跼处穷微，日迷汨于吏职之冗”）所以就找朋友诉诉苦，仅此而已。所以若是从这封信的内容来看，确实看不到什么太多有价值的东西。于是最重要的便是两个要素，人和字。曾巩其人，自然是了不起的，唐宋八大家之一，既是北宋诗文革新运动的积极参与者，宋代新古文运动的骨干，又是史学家政治家，可谓为名垂青史。国人向来喜欢名人名流的东西，古往今来流传的名帖大都出自名人之手，这与书法来说自然合情合理。那么再加上这是曾巩孤品，自然就弥足珍贵。

再来说字，有人认为曾巩书法受到了欧阳询和钟绍京的影响，实则在我看来，这两家影响都不明显，唐宋人写字，用笔及气质差异巨大。曾巩的字（若此《局事帖》确为曾巩所书的话）属于典型的宋代文人字，用笔不如唐人般单纯率真、直截了当，我们可以看到钟绍京《灵飞经》字里透露出唐代人的直白和自信，宋人的书法则多了很多的“书卷气”，用笔要多少有些宋代文人特有的仪式感当然并不能说这种仪式感是做作或者扭捏。毕竟这也是宋与唐文化的差异所在，曾巩此帖，应以短锋紫毫小笔所书，用笔为典型的“内擗法”，字心往内收，多用圆笔，端庄但不开阔，可以推测曾巩先生是一位敏感内敛的文人，不如苏、黄二位的潇洒奔放。因用笔往内收，则显得十分清秀，若以字推测他的外貌，兴许还是个挺英俊的人，因为没时间去宋史里考证，所以权当作拿他老人家消遣了。

这封信在章法上疏落有致，颇有一些五代杨凝式的味道，实际上杨凝式也是对宋代书法家影响巨大的人物之一，他将书法引入到近似于“写意”状态的时代，我们常说宋人“尚意”便是这个意思，所谓这个意，除了意境之外，多少还有些意味悠长之意，这是宋代书法比较典型的特征，人文气息十分浓厚。

无论如何，曾巩先生也的确仅留下这一篇墨迹，是否值两个亿确实不好评价然而这样的事情使得本来束之高阁的书法作品，可以进入到大众的视野，也是一件好事，谁让这个时代需要精神的消费品呢。

石旭 四川美术学院 2014 级版画系研究生



明代毛笔



现代仿制鸡距笔



汉代毛笔



日本仿制鸡距笔

## 字随笔变 ——还原古代毛笔的真相

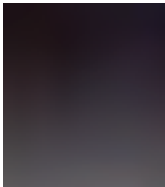
文 / 蒲倩

毛笔也许是我们最熟悉却最陌生的文具，今天这个时代意境离毛笔很遥远了，我们习惯了键盘，别说毛笔，就连钢笔、铅笔似乎也都忘记得差不多了。不过这些年，渐渐的又出现了书法热，曾经全民对金钱和财富的向往，终于转回到对文化的期待和精神的需求上面去。

然而不知道什么原因，到底是因为大家仍旧太急躁，或者是

对传统的遗忘，许多人对书法的理解，仅仅停留在简单的字型上面，即便是所谓的著名书法家，也与老一辈书法家如启功、沈尹默有着天壤之别。甚至对于书法的知识都是挺欠缺的。单以毛笔为例吧，我在童年习字的时候，总是好奇《兰亭序》的很多竖画起笔为何先要弯一下，难道是为了好看吗？我想肯定不是，《兰亭序》毕竟是一个散文草稿，又是在王羲之酒后微醉写成，必然不会为了出于好看，而是出于某种习惯，那这





西汉毛笔



日本正仓院所藏唐代毛笔实物



西夏竹笔



战国时期毛笔



唐代毛笔实物（毛已脱尽）



当代笔工徐大勇仿制唐笔



清代毛笔

个习惯便是用笔的习惯。深入观察《兰亭序》发现了很多的细节，注入有很多近似于游丝的痕迹，记得当时我的书法老师李华亭先生说这叫“牵丝”，那时我总在想，这牵丝是如何写出来的呢？多次实验也仅仅偶然间才会出现那种效果，直到后来很久也没有完全解开心中的谜题，后来随着年龄的增长，阅历和知识也都渐渐的丰富起来了，这个疑惑变成了我必须克服的问题，后来我意识到，这个问题的关键在工具上。我花了大约两年多的时间看博物馆，搜集各种书籍资料，终于

发现了问题的本质在哪里。原来晋唐人用的笔与今天的笔截然不同，毛笔诞生以来，大致经历过三次比较明显的变革，第一次便是最初的毛笔形态，仅仅是一个细的竹管加上一撮毛。公元 1954 年，湖南长沙战国墓中出土了楚国笔让人看到了先秦毛笔的样式。这支笔用兔毛做笔头，笔管用竹制，笔头紧紧地扎缚在笔管的一端。这种笔，适于在竹木上书写，不便于像今人用毛笔写字那样挥洒。后来在湖北随州曾侯乙墓又出土了春秋时的毛笔，和战国时毛笔相差无几《诗经·静女篇》有“贻

我彤管”的句子，“彤管”即一种红管的毛笔。庄子说“舔笔和墨”，《韩诗外传》也说“墨笔操牍”，说的大致是这样的毛笔。而《古今注》中“蒙恬始造，即秦笔耳。以柘木为管，鹿毛为柱，羊毛为被。”已经有了今天毛笔的大致模样，以硬毛为芯，软毛为披的样式一直流传到今天，只是区别在于那时的毛笔更加尖锐修长，不像今天毛笔一般多数是“胖都都”的。东晋至唐的笔有“鼠须”、“鸡距”等名。《笔经》说：世传钟繇、

张芝、王羲之皆用鼠须笔。然而实际上，鼠须笔可能只是传说，仅见于文字记载。鸡距为形容短锋笔的形状，白居易有《鸡距笔赋》即为描述笔毫坚挺的。现在日本正仓院所藏唐笔，毛颖短促，笔头几乎成三角形，据说就是鸡距笔的一类。因为它和白居易所描写的形状相似。这种短而硬的笔头，看似笨拙，实际上笔芯非常的锐利，对唐代书法有相当大的影响。鼠须笔已无实物可考，然而鸡距笔却保留在了日本，再加上晋唐时间上相去不远，唐代书法皆以晋为楷模，唐代书风是在晋的基础





上演变的，可以推测，晋唐所用毛笔差异也不会太大，应该都是有芯的硬笔，也就是接近鸡距笔的毛笔。

当我在日本看到唐代制式毛笔的实物时，我立刻联想到了王羲之等人写的字，虽他的作品多是唐宋摹写，但是对照唐人书法以及唐代毛笔，终于知道了那时的字为什么可以写成那种样子了，以今天制式的毛笔，即便是依样画葫芦，也难以出现那时候的效果。

当然，进入宋代，一是由于人口的增加，二是由于教育的普及，对毛笔的需求更大，因此那种精工细作，原料珍贵的有芯毛笔

就渐渐地退出了历史舞台。当然也与宋代出现了高桌、高椅，写大字普遍起来，有芯笔因为只能做小笔，也就失去了它的实用价值，我们可以看到宋代的黄庭坚、张即之等都有很多大字作品，用的笔就是类似今天称作“散卓”的毛笔了。

于是今日不仅需要观古人文字，对于书法来说，还需查，古人之笔，

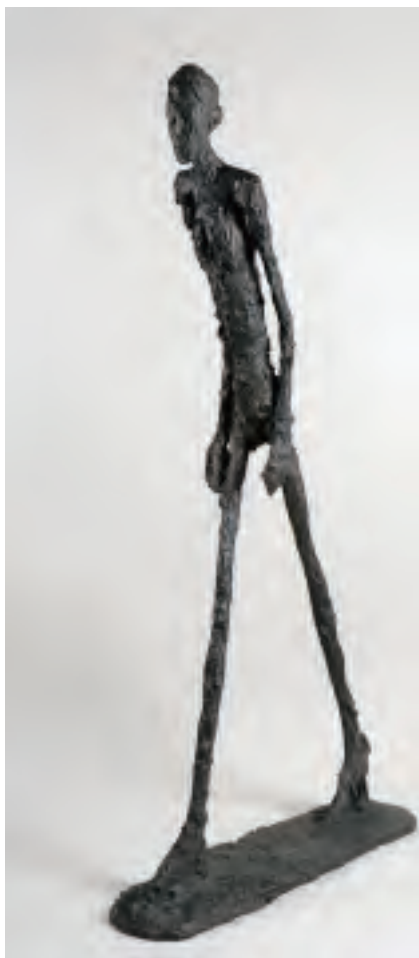
因为书法在一定逻辑下，是字随笔变的。



评论与批评  
CRITIC

# 文本、阅读与写作

文 / 牧野



贾科梅蒂作品

文本的时间性给予了我们一个认识文本的最直观的立场，几乎没有什么关于文本的神话不可以捅破，我们不必要那样，尊重劳动和尊重生命同样重要，作家诗人艺术家们知道自己在做什么，不知道的，还在装神弄鬼，那是没有办法的事情。

任何文本都不可能是一个完全封闭、完美自足的文本，即使像理性哲学一样严谨而又逻辑严密的言说，也是敞开留有呼吸进出的窗口的。我们一般不那么认为，以为文本能够成立的理由一定是一个完善的、内部自成宇宙的封闭物体。那不可能。如果不是结构主义作为一种基于人文幻觉在人类依据科学带来的文明虚妄性，以为能够绝对化地统治世界，并且显示出自身的盲目性和文本神圣化，对人类的生活造成可怕的控制和肆虐，西方的后现代主义大师们不会意识到这一点。如果没有德里达提出的解构意识，并且影响到世界的、同时又是文本的权力秩序的断裂，我们仍然会以美学的观点把文本视作一个满足体，把真善美的虚妄神秘化，进而宗教化，神学化，由信仰不容怀疑的立场属性决定文本达到了上帝的完美形态。

认识到这一点，我们谈论文本才有自己的理由，才能适应一种在时间中属于自己的权力。也就是说，我们把文本可以看作无论精神的还是感官描述的文字集合，从态度上讲，剔除神秘的意识，把文本作为一块石头，一段历史的切片，或者就是，我们手中的某一事物，比如，手中的打火机、香烟、扑克牌之类。因为与精神的联系太过密切，又因为文字本身作为一种有着人文历史纵深的记忆符号，要做到把文本哪怕当下产生的文本作为什物也是有一定难度的事情，主要原因来自我们从认识文字到有能够表达、阅读文本的训练所产生的陌生和源于无知的神秘力量，文本阅读



的魅力也正在于如此。

当文字从第一个字符开始运动，直到作者认为这一个文本已视作完成，不想添加一个字词，减少一个字词，其中惟一的秘密就是时间。写作的时间和阅读的时间，两个时间不一定相等，或者根本不可能相等，文本的魅力是这样在摩擦中生成的，一个文本之于不同的读者产生的磁力从来不可能相等。这样说可能不符合《圣经》的阅读，我们只要在神话文本的状态下，《圣经》里的福音按照上帝的旨意应该没有人种什么的差别，我们只能假定只有《圣经》里的两个时间相等。这是特例。但是一般意义上的作家诗人艺术家不是上帝，根本不可能上帝，我们可以当作一个什物理解，文本的时间性才可以说话，真相才可以显示出来。

说起文本的时间性特征，只是我们通常追溯文本自身的符号象征态和本文意义，忽略了时间在文本中的存在事实。因此，我们对文本的神圣化不自觉地建立了起来，作家诗人艺术家在后现代主义之前也乐于默认对自身有百利而无一害的神化，精英意识甚至不需要怎么做说服教育基础工作就可以合法化，纳入权力的中心。我们现在认识的话语权、语言的暴力和殖民心理，也正是从此获得了神性的自足的。所以关于文本，我们还可以加上经典文本予以并置，就是一种不同于机械工厂翻砂车间使用的模具，又和翻砂模具没有什么区别、车间工人把铁水灌注在模具内，作家诗人艺术家把文字灌注在文本中，都是有一个时间的控制阶段。而对于文本的自足观点，又是



《大卫》米开朗琪罗

另一个模具,文本神话的模具,浇注的已经不是铁水、文字,是作者和读者,一个社会或者历史的人群,当然,包括你我他,还有我们所说的,我们热爱中的女人。

时间在文本中的状况大致如此，不会有任何能够脱离文本的可能，主要是写作和阅读的过程决定的。而真正起决定作用的，是我们的生命，因为时间不会停止，生命也不会游离于时间之外，我们写作或者阅读的同时，生命事实上参与了文本的运动，并且由即时状态的身体时间挟持和掌握，由不得你与时间给予的思维感觉分离。回到开始的关于文本是否自足封闭的问题，设想我们写作的过程就是记录了一段时间的呼吸，当然，这要求一个作家诗人艺术家写作与呼吸的合二为一，也就是真实性言说的

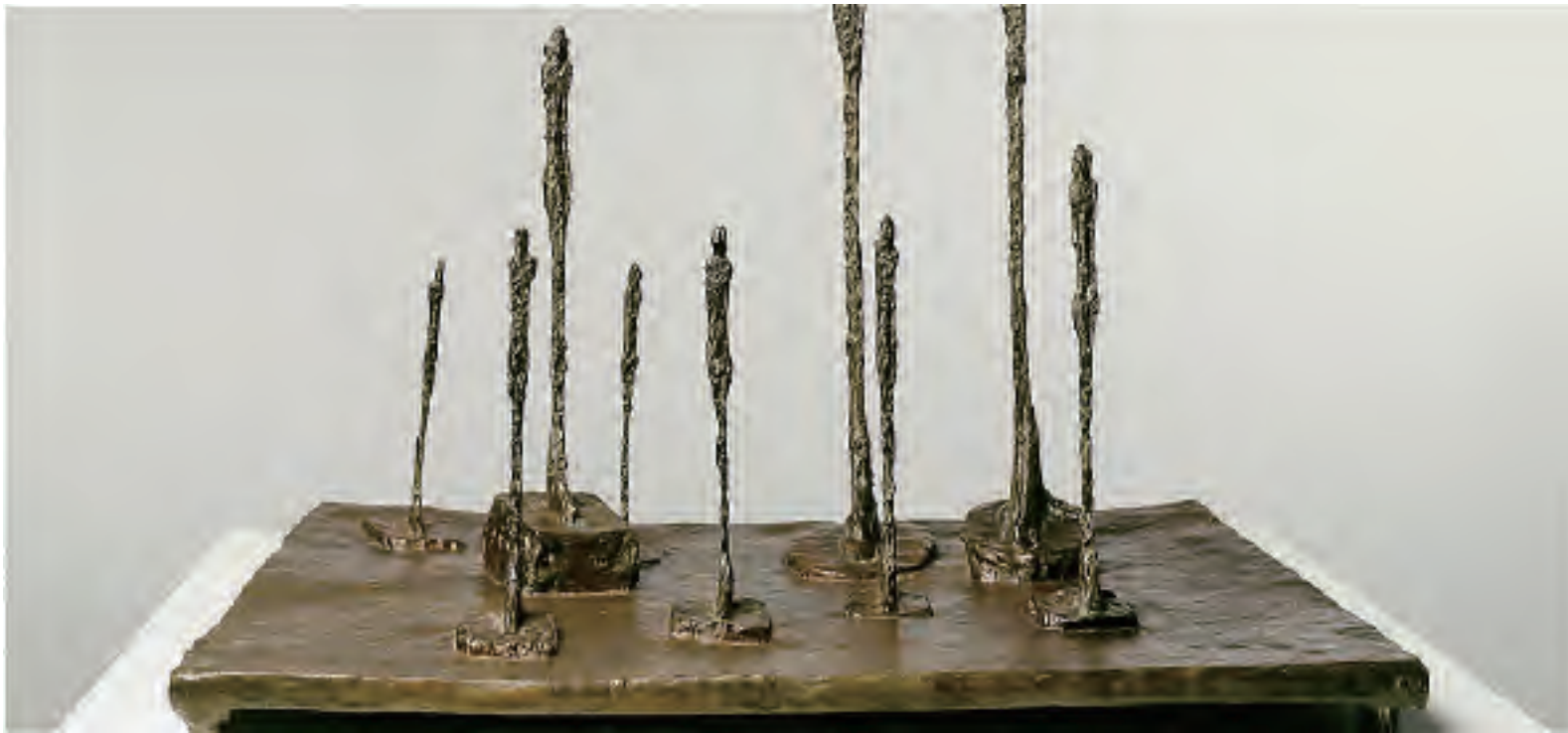
问题，在如此的状况下，生成的文本只能是相对某

一生命时刻，文本时间撷取的某一时间片段呼吸的状况，与以后批评家考察的风格主义要求，可以肯定地说，风马牛不相及，无论如何，除非上帝的呼吸，谁也不可能一生用一种语态的呼吸留给时间时间的真实性排斥这样的生命体如此，所谓文本的风格或者作者的风格让人觉得不仅文本可疑，作家诗人艺术家的生活显然也很可疑。

文本的时间性给予了我们一个认识文本的最直观的立场，几乎没有什么关于文本的神话不可以捅破，我们不必要那样，尊重劳动和尊重生命同样的重要，作家诗人艺术家们知道自己在做什么，不知道的，还在装神弄鬼，那是没有办法的事情。这里还有一个呼吸意味着什么的问题。说到时间。不如说我们写作的形式就是对时间的消费。因此，呼吸才可能和生活现实联系在一起，无论一首诗，一个小说叙事片段还是一个架上绘画的颜料表现，决定文本力量的不可能是事件本身，当然也不是符号的逻辑语句呈现的思维可能，而是我们与事件一起抚摩现实世界的态度。在某一具体文本看来，它可能是一个虚幻的梦境，也可能是一具史前的动物骨骼，甚至是你面对正在写作的文本自身，自然的物象和词语文化浩瀚无穷的符号，无所谓对应象征，还是表意隐喻，就散布在一个

被称作世界的想象中，被一个语义场以呼吸的温度和时间行进中的节奏所搜索，记录在案，或者扭转了方位，引发动荡，断裂，发生全城戒严的请求。作者和文本发生身体的互动，和读者产生距离，有了纵深的色彩反应。有人曾经对做爱全过程的身体颜色、温差色相和血液流动等等综合技术指标进行过科学考证，其中有一项呼吸节奏的强弱和呼吸语态的变化图式。在这里，情感的因素被指为身体变化的力量源泉，很近似美学对文本叙事的历史说法。但是，呼吸的特殊变化可以放大我们观察的焦点，我们使用本能与欲望就可以理解情感的因素是附加意义上的说法。这样，我们在日常或者说正常情况下的不被关注的呼吸,事实上,和时间一样，在流动，在流逝，没有什么感情色彩。

罗兰·巴特基于对文本的沉思和私人化的理想企图，指正0度写作可以保留纯粹的写作,也就是用写作表示为存在,潜藏在罗兰·巴特语言背后有一个不可告人的阴谋。如果我们有眼光从来自古希腊的神学哲学给出的“存在”，并且在西方形成一个哲学传统，一个体系，一个中心主义立场，其实“存在”是一个伪命题的存在，就会明白罗兰·巴特的阴谋就是在后现代意识的支撑下，改造一个源于神话的西方文化传统，并且希望它仍然归于神学理想的基础地位。其实，无论康德、尼采、萨特还是海德格尔，都曾经做过



贾科梅蒂 雕塑作品





《大批判》系列 王广义

类似的尝试和努力，

特别是海德格尔，将存在与“诗意的栖居”进行的转换，使诗人艺术家因此获得自我肯定的心里特权。可以看出，对文本的写作事



《耶稣之死》局部 卡拉瓦乔

实上已经不是写作本身意味着什么，而是哲学对自身产生了信念的动摇和质疑。因此，我们在夸张地批评殖民、后殖民语境在东方的存在时，往往忽略了东方文化自身的殖民特性。回到历史的时间之中，我们将所谓中华五千年文明史当作一个自成体系的文本阅读，即会产生另一自我毁灭感的思考，文化的自我殖民意识从来就是我们的基因，并没有地理学上的东西方差别和人种的差异。

还是把文本放置到时间流程之中，和水这一意象保持原始的合而为一的隐喻对象关系，河流的存在和文化谱系的地理图像，还是在一个物理化的世界之中，直到有理由相信，文化构成的文本是我们的世界……文本、作者与时间，在别处的符号世界。

编辑 / 陈工布 注：图片为编辑加注

评论与批评

CRITIC

# 第一种民间记忆

## 我们为什么要编修家谱？

文 / 王林

王林，四川美院教授、西安美院博导。重庆市美术学学科带头人，其常年致力于艺术事业是当代重要的批判家之一，同时也是重庆市文史研究馆馆员，国家当代艺术研究中心专家。

家谱，又称族谱。在古代中国，凡是成形的家族，是一定要编修家谱的。帝王本纪、公卿大夫世家从司马迁著《史记》开始，而家谱的编撰究竟起自何时何人，史无确载。东晋时有贾弼之撰著《姓氏簿状》，记载有18州700多个家族谱传，惜已失传。南朝时则有官修《百家谱》等问世。隋唐时期，朝廷取仕重家世，民间婚姻重门户，谱学因之而盛行。《新唐书·艺文志》中已见家谱之名。《赖氏松阳堂续谱》上有唐嗣圣十九年壬寅望一日逸士武苏安恒撰写的“赖氏谱序”，可见那时就有请人为谱作序的习惯。有民间传说认为，族谱之名始于宋三苏之家。据《赖氏松阳堂族谱》所载，宋胡诰认为：“古之世家旧族莫不有谱。谱者既成，必立宗子以主之。唐人尤重氏族之学，宋卢陵欧阳子（欧阳修）、眉山苏子瞻（苏轼）咸美其族而序之。例虽少异，足为万世之法程。”明李日芳则认为：“至族谱之名，古未之有也。惟宋眉山老泉苏氏以尊祖敬宗之心，为离合萃涣之计，始创名之耳。”

编修家谱的目的，胡诰说得非常明白：“此所以百世之源，使其尊卑有序，昭穆不紊，亲疏有别，真伪不杂。自一世而至百万世，自一人而至千万人，俱井然有序，秩然有礼，俄然如亲。见先世之仪型，庶几有以，感发其孝悌之心而兴起其尊祖敬宗之念也。”文天祥更是明确指出，“家之有谱尤国之有史也。史以录事实，谱以序昭穆。昭穆能明，则宗派曷得而矇哉？”所谓“序昭穆”就是排列顺序，左昭右穆，分清家中代次、辈份及宗亲关系。而编修家谱对于国家社稷，“于族服书礼乐之训者往往有之，所谓亲亲长长之道不在兹乎？诚能由于一人而型于一家，由一家而型于一乡，推而至于远，将无不化者。是有子（孔子）所谓行仁义之本，孟子所谓行仁义之实，信不诬矣。”行仁义，



《第一种民间记忆》西安美院展览现场



《第一种民间记忆》西安美院展览现场（学生作品2）





《第一种民间记忆》第二届中国教育创新年会（深圳）展览现场。



《第一种民间记忆》西安美院展览现场（学生作品8）

乃是孔孟之道修身、齐家、治国、平天下的政治意识和伦理基础。

中国古代社会是一个乡村社会,尽管因为行旅、商贸、升谪、交通乃至战乱等各种迁徙,人口亦有不少流动,但总的说来,还是一个宗族与地域结合紧密的社会,以姓氏为宗的家族聚居现象相当普遍,这是家谱编修盛行的现实基础。而中国古代社会不仅以家庭为社会单元,更有以家喻国、由家至国以至君臣如父子、皇权家天下的传统。追究起来,恐怕和中国社会从原始时代进入文明时代并未完全剔除血缘氏族在社会组织中的作用有关。上古八大姓姬、姜、姚、嬴、姁、妫、姑(或妊),皆有“女”字旁,可从中窥见原始母系血缘氏族的踪影。中国人编撰家谱时喜欢将姓氏追溯到周朝姬姓,甚或尧舜禹直至炎黄二帝。其实,真正形成百家姓氏的是春秋战国时代,西周至东周诸侯封地众多,以地名、国名作为姓氏的风气较为普遍。本书所举案例的赖姓与郑姓,皆是以国为姓。中国姓氏与地理、地缘、地域的关系可见一斑。由于封地的世袭制,往往属地豪门显族历时长久,影响巨大,其他族类及姓氏归依其宗的现象并不少见。这也在一定程度上强化了宗亲社会

关系的地理属性,为中国人的自然观和人情观奠定了相当的心理基础。

胡诌说编修家谱的根本意义在于,“感发其孝悌之心而兴起其尊祖敬宗之念也”。孝乃是孝敬父母,悌乃是爱护兄弟姐妹,这是家庭伦理的基础,而尊祖敬宗则是孝悌之道的历史推行。结合中国乡村社会的地理性与自然观,便形成了中国文化传统最稳定最核心的观念——宗土信仰。中国人也有本土的和外来的宗教信仰,如道教、佛教,也曾某些时候为朝廷所重而成为主流,但真正根基雄厚、持续不变的精神信仰则是宗土信仰。这是一种与出生之地相关、为血缘宗族所系的历史信仰,这种信仰是与生俱来、终身相伴的,是中國人在精神信仰上最为独特之处。全世界任何地方的人都会有故乡之恋,但只有中国人以宗、土相联并把宗土作为一种历史——精神信仰。上至帝王下至百姓,从官僚、商贾到文人、学士,莫不讲求光宗耀祖、叶落归根,宗土信仰成为中国人价值诉求最终的精神归宿。《史记》有载,西楚霸王项羽入咸阳,烧阿房宫,取秦而代之,这时他最想干的事是什么呢? 项羽曰:“富贵不归故乡,如衣绣夜行,谁知之者!”,他只想荣归故里,不然,就像穿上锦服晚上走路,没人看见。正是这种按捺不住的思乡之



《第一种民间记忆》西安美院展览现场（学生作品7）





《第一种民间记忆》西安美院展览现场



《第一种民间记忆》第二届中国教育创新年会（深圳）展览现场 2.

情让项羽丢掉了关中战略要地，最后败在刘邦手下。刘邦也许比项羽更有谋略，但同样难舍宗土之念，一旦坐拥天下，想的仍然是回乡“述职”。其著名《大风歌》这样唱道：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方？”什么是信仰？信仰就是人生的期待、价值的归宿，就是要把自己的意愿、功过、善恶置于信仰对象之前接受检验与审判，通过内心的自我谴责惩处以求灵魂的净化与升华。中国各地的祠堂其实就是宗土信仰的神庙，中国人在面对列祖列宗、家乡父老的时候是最为坦诚、最讲良心，也最有奉献精神的。古代中国人讲立功立德立言立业，前面“三立”有了出息，是一定回家乡去昭示弘扬的，许多功德牌坊就为此而立。而所谓“立业”，则与家业有关，无论官做得多大、多远，无论钱有多少、多富，有为者往往都要在家乡修房造屋为后人创业。而在家乡乐善好舍、修桥铺路、立祠助学，造福一方，是古代中国人最大的心愿，也是最重要的善举。

宗土崇拜之所以成为中国人精神信仰的支撑力量，跟中国古代民间社会的发达有关。中国文化的伟大来自民间的伟大。古代是一个等级社会，从君主到百姓，官分七品，人分九等，但中国

传统皇权意识中有浓厚的民本思想，一方面讲“率土之滨莫非王土，率土之人莫非王臣”，另一方面讲“民为贵，君为轻，社稷次之。”统治者以作为统治基础的“民”为贵，重要表现之一就是民间的尊重。周朝“采风”就是朝廷收集、整理民风民俗，关注、吸纳民间文化的重要制度。作为历朝文化经典的《诗经》其大部分内容就来自民间。相传孔子删诗“如临深渊，如履薄冰”，可见当时文化人对于民间创造的敬畏之心。而孔子作为后来统治者尊崇与信奉的至圣先师，不仅因为他探讨仁义，创立儒学，而且因为他是中国历史上第一位规模化办学的民间教育家，改变当时教育仅在宫廷仅施贵族的有限性，真正开创中国民间教育的先河。中国传统民间社会有相当的自治性和自主性。秦王朝实行中央集权，汉承秦制，历朝沿袭，其郡县制置官至县为止，所谓“七品芝麻官”即是县官，是传统官僚制度中最小的官儿。官下有吏，但“吏不入乡”则是传统规约。唐代诗人杜甫“三吏三别”之《石壕吏》，讲的就是官吏居然直接到石壕村去抓人。在杜甫眼中，这是败坏纲纪极不正常的现象，是国家败象与政权危局的表徵，所以他对时局充满愤慨与忧虑。传统中国民间社会的保甲制度和朝廷中央统治的官僚制度相辅相成，但又是

相互区别的。中国历来有庙堂与江湖之分，范仲淹曰“居庙堂之高则忧其民，处江湖之远则忧其君”，讲的是中国古代文人立身处世的根本原则：达（做官）则兼善天下，穷（不做官）则独善其身。独善其身，不光“忧其君”，而且要“忧其民”，因为有文化有修养的人应该“进亦忧、退亦忧”，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐。”中国古代文人固有达穷之别，但并不以做官不做官来区分学问与人格的高低。故有“身在魏阙（庙堂），心在江湖”之说，甚至从道德修养角度认为江湖地位更高，他们更多欣赏“身在魏阙、心在江湖”的朝廷中人，但很少反过来赞扬那些身在江湖却心在魏阙的仕途追逐者，由此可证明民间对于古代中国文人在心中的重要性。中国历史上很多重要的文化改变都来自民间，从诗到词的变化，从传奇到小说的发展，皆为酒肆茶楼的坊间创造。中国民间不仅为百姓提供了自然生成、自主发育的文化基础，而且为文人留足了发展空间。陶渊明“不为五斗米折腰”，挂冠“归去来兮”，乃是历代文人归隐乡土、寄情山水的楷模。民间对于文人来说，成为宜居之地。“独善其身”之谓，除了伦理道德自我约束外，最重要的就是完善自身的文化修养，进行各种可能的文化创造，在经典训诂、写诗著文、琴

棋书画，乃至营造、茶食诸多方面有所作为。看看宋苏轼一生宦海沉浮，穷达数变，但始终能够在儒道佛的研究中、在诗词文画的创作以及诗论文论文论画论的探讨中成就斐然，上至朝廷策论，下至地方菜谱（东坡肉）都有创于世，足见中国古代民间社会对于朝廷而言，在相当程度上独立运转的作用；也可以见出中国传统民间社会对于文人的生存与保护而言，预留的回旋余地之大。尽管有秦始皇焚书坑儒，扑灭异己力量，企图一统民间思想的暴政，但毕竟只是一时之举而难以奏效。民间有识之士藏书于壁，让黄老之学在汉代兴盛，亦让儒学从此发扬光大。真正对民间造成巨大伤害的，可以说是清代乾隆开始的文字狱，此举不仅将极权化专制主义施行于行政，而且与思想意识审查直接挂勾。这种文化管理一旦与行政管理结合，民间必然会丧失自然、自主、自治的文化权力。一个缺少发生机制和生成活力的民间如同荒原，是难以产生伟大文化的。复兴中华文化面临的最大问题，是传统文化如何转型以适应现代生活的需要，用黑格尔的话讲，也就是如何“在否定中保持住自己”。





《第一种民间记忆》西安美院展览现场（学生作品3）

现代化包含着三个进程：一个是经济方式的现代化，从农业文明转向工业文明，从自给自足的自然经济转向工业经济、后工业经济；二是社会组织的现代化，从君主专制的等级制转向以个人人权为前提的法治民主制度；三是人的现代化，由农民而至市民，由臣民而至公民，现代教育就是培养个人成为有理想，有文化，有修养，有道德，有法律意识、生态意识和全球意识的国家公民。三个进程互相推动，缺一不可，由此带来社会生活和个人生活的巨大变化。比如传统社会的家庭与家族，是建立在父权制基础之上的，家谱修编以父系为线索。而今男女平等，无论从血缘遗传、从权利关系、从法律意识、从实际操作层面看，父系为宗的观念都在受到挑战。如果不作出适应现代公民意识和实际生活状况的相应改变，就不可能在今天延续下去。文化传统的转型是具体而深入的，我们只有在社会生活、社会习俗、社会惯例的各个方面找出对接之点和如何改变的要义，才能真正把传统文化的优秀之处继承延续下来，并加以发扬光大，成为今天社会生活、社会习俗、社会惯例的组成部分，成为活着的传统，成为正在进行时的生活。没有转型与创新，就没有传统。从某种意义上讲，传统只存在于今天的创造之中。综上所述，我们为什么要编修家谱？从大处讲，是为了传承中国文化使之适应现代生活，让中国社会在现代化过程保有自己

的文化根基，不至于丧失自身文化本性。这种对于文化的护卫并非复古亦并非保守。在走向现代化的过程中，具有不同文化传统的国家并不以全球一体化为归旨。正是历史文化的多样性造就了当今世界的多元化，而多元文化的存在，才是人发展个性使之不断丰富、深化、升华并形成独特性的前提。所以传统文化应该成为现代性的组成部分，而不仅仅是需要改变的对象。从小处上说，是为了重建合理合情的社会关系由家庭而至家族，由家人而至宗亲，这是一个人最重要最直接的社会联系，通过编修家谱可以建立起有序有益的人际关系。在这种社会关系之上重新确立民间的文化权力，重建中国人尊重历史的宗土信仰。孟子说：“老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼，天下可运于掌。”同样的道理，编修家谱看似事小，但以此为起点，可以让每一个中国人从自己开始、从身边开始、从现在开始，“自一世而至百万世，自一人而至千万人”，重启与重兴中华历史传统，重建与重光中国文化民间。

原文为《今天的中国人如何编修家谱——民间的一种记忆》前言部分，重庆大学出版社

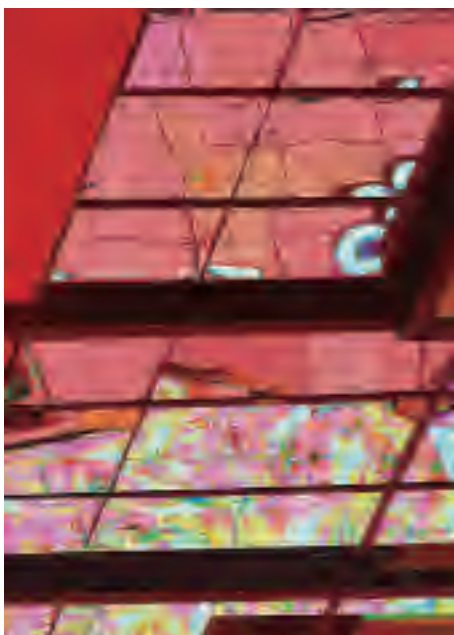


# 艺术新星绘画欣赏



寇建青

2009- 至今, 就读于四川美术学院, 研究生师从于加拿大籍艺术家 Shile 教授, 对于抽象语言特别敏感, 常以现代元素为题, 艺术语言多样, 不拘泥于艺术材料, 在本次展示的作品中, 他将那些独特的结构、富有肌理的材质写入作品的轮廓, 这些蕴含情绪的色彩, 穿越季节、颠覆庸常, 在清新、醇厚的色调中展现出不同凡响的气势, 寇建青总是在颠覆与反思中, 寻找新的和谐, 构成新的美感。



REFLECTION》系列 1





《CLOTHES》系列 1



《CLOTHES》系列 2



《CLOTHES》系列 3



《CLOTHES》系列 4