

艺术逸闻

传统中国画的边界早已松动

■王镛 著名学者

前几年中国画坛的“笔墨之争”，涉及艺术的边界问题。有些画家和学者主张守住中国画的底线笔墨，系统而精辟地论证传统水墨画笔墨的重要性，认为在中国画史上笔墨高于并重于色彩，以笔墨为主、色彩为辅的传统路线而今还能有很大作为，在传统笔墨中出新是“以复古为革新”。

有些画家和学者主张脱离了具体画面的孤立的笔墨其价值等于零，笔墨只是奴才，绝对隶属于作者思想情感的表达，一成不变地因袭中国画陈旧的传统笔墨程式，必然导致创作力的衰弱和表现力的僵化。抛开某些情绪化因素不谈，“笔墨之争”争论双方的焦点实际上涉及固守还是突破中国画传统艺术形式的边界问题。固守中国画(主要是指水墨画、文人画)传统艺术形式的边界，显然属于文化保守主义的态度；突破中国画传统艺术形式的边界，则属于文化激进主义的态度。文化折衷主义的态度认为中西绘画各有优长，可以互补。例如，作为传统中国画优长的笔墨就可以跟作为西方绘画优长的色彩

结合起来，尽管调和笔墨与色彩是极其困难的事情。目前中国画坛仍然是水墨为上的观点占主流。固守传统中国画笔墨程式的边界，“按照舞谱跳舞”，在限制中求自由，不失为振兴传统中国画的一条出路。不过，传统中国画的边界早已松动，近些年来不仅有滴色法、肌理法对水墨画的渗透和冲击，还有传统中国画的分支工笔重彩画的异军突起。

工笔重彩画曾一度衰微，经过许多画家十多年的努力，已有了复兴的气象。有些画家借用了日本画的石色或岩彩技法，正在把工笔重彩画改变成“现代重彩画”。“现代重彩画”边界富于弹性，实际上已经突破了传统中国画的边界，已属于中外杂交的画种，色彩压倒水墨，甚至淹没了线条，扮演了绘画的主角。有的学者推出了研究“色彩的中国绘画”的专著，以新的视角重新阐释中国绘画史，向水墨为上的文人画传统观念提出了挑战，为中国重彩画的复兴提供了强有力的理论支撑。

预计 21 世纪中国重彩画有可能复兴，然而，从当前的创作来看，重彩画过分向日本画和西洋画靠拢以至于趋同，

失去了中国画固有的特征。大概为了矫正这种趋同现象，有的学者正在研究“中国传统色彩学”，试图从学理上拉开中国画色彩与西洋画色彩的距离，重新界定“色彩的中国绘画”的边界。至于“现代水墨”或“实验水墨”，则从水墨形式的本体上颠覆了传统中国水墨画的概念，或者把传统中国水墨画语汇的某种元素单独抽离出来推向极端。这种文化激进主义的态度与文化保守主义的态度形成了尖锐的对立。

在油画领域，中国油画由于广泛采用了西方现代艺术的拼贴技法或综合材料而变得边界模糊。在雕塑领域，由于当代西方流行的装置艺术的涌入，雕塑与装置的边界更显得模糊。在对待装置艺术问题上，文化激进主义的态度与文化保守主义的态度之间的对立尤其尖锐。文化保守主义固守西方传统的“架上艺术”的边界，认为架上绘画和雕塑才是艺术的正宗，而装置根本就不是艺术，纯粹是“一堆垃圾”；文化激进主义则突破西方传统的“架上艺术”的边界，认为架上绘画和雕塑的艺术形式已经过时，装置更适宜表现当代艺术观念，更具有视

觉冲击力。其实，装置像绘画、雕塑一样只不过是一种艺术形式，可以表现不同的精神内涵，它本身未必意味着“垃圾”或“前卫”。在当代西方和东方国家，优秀的装置艺术同时具有视觉冲击力和精神震撼力。

中国的一些艺术家实验的成功装置艺术，往往依托中国传统文化的深厚的精神内涵，并非单纯的形式游戏。此外，当代西方流行的视像艺术，更是突破和跨越了不同门类艺术的边界，大大拓宽了艺术表现形式的范围，成为网络时代青年艺术家的新宠。

在 21 世纪，无论西方还是中国，艺术边界的模糊、跨越和突破都是不可避免的趋势，同时，维护、恢复和固守艺术边界的趋势也会与日俱增（欧洲大陆特别是法国、意大利复兴古典艺术形式的呼声日趋强烈，美国也出现了绘画回归的趋势）。固守边界有利于传统文化的发掘和继承，突破边界有利于传统文化的改造和更新。在固守边界与突破边界两极之间保持适度的平衡和兼容，是文化折衷主义的态度。

（据《移植与变异——东西方艺术交流》）

笛德闻塾

歌德，最具艺术天赋的诗人

■王松柏 (广东第二师范学院美术学院美教系副主任,德国德雷斯頓造型艺术学院博士)

抬头仰望 18 世纪德国群星灿烂的文艺星空，歌德无疑是其中最闪亮的明星之一。恩格斯这样描述：“1750 年左右，德国所有的伟大思想家像诗人歌德和席勒，哲学家康德和费希特都诞生了。”歌德诞生和生活在德国历史上最命运多舛的时代，往往社会的剧烈变迁和动荡的历史为文学艺术制造沃土，而幸福童年和家庭教养则给了歌德生命植入天才的基因，他在文学理论、哲学、自然科学、绘画、诗歌和文学方面都有着广泛的研究和极高造诣。纵观历史文化名人，大都属于某一领域的深度研究者或多领域探索者，如以赛亚·伯林所说的狐狸型或刺猬型学者，歌德则兼而有之。

在中国读者心中，歌德形象只限于写作《少年维特之烦恼》和《浮士德》的作家而已，对歌德在绘画艺术方面的成就不甚了解。上世纪八十年代末，朱光潜先生在《西方美学史》设专章介绍歌德，但只限于文艺观点和美学，对绘画鲜有提及。

就个人而言，除了敬仰之外，一提起歌德，心里油然而生一种莫名的亲近感，这缘于我的留学第一站也是莱比锡，歌德于 1766 年在莱比锡大学学习法律。

处在历史重要拐点的名人和事件经时间积淀发酵而幻化作春风雨露，沐浴着后来者的心灵。每当散步于莱比锡大学、市政厅或者尼古拉斯教堂，脚踏在光滑的石板上，触摸着岁月蚀刻的古老城牆，思绪纷飞。

在两百年后的今天，此刻的我与古人踩在同一块石头之上。

站在歌德的青铜雕像面前，树枝摇曳的疏影和斑斓的时光碎片互相交织，现实与历史悄无声息地重逢。青年歌德的大学生活如何？现不得而知，可以透过《初稿浮士德》中关于奥尔巴赫地下酒吧这一章，凭想一幅幅关于他的大学生活中纵酒作乐画面片段。斯人已去，这个酒吧却保留下来，现为莱比锡最有名的餐馆。在莱比锡大学学习期间，歌德的出众才华得到两位教授赏识。一位是贝里斯，在歌德最孤独无助的时候，贝里斯就像黑暗中的火把给了他光明和鼓励，但这种师生友谊因恶人中伤，贝里斯被迫离开学校，这让孤独的天才在很长一段时间中失魂落魄，诗歌的灵魂也离他而去。他不再写诗，直到他遇到当时莱比锡大学绘画学院院长埃席尔，一位学识渊博、温文尔雅的教授，其深厚的艺术修养重新燃起了歌德对绘画的兴趣，为他开启艺术世界的大门。在埃席尔的介绍下，歌德拜艺术家施托克学习铜版画，他如痴如醉，不久就担任斯托克先生的助手，并同时学习木版画。但无情的病魔让歌德中断了大学学习，不得不回到法兰克福的家乡养病。

《歌德与浮士德》的作者阿克斯特在书中写道：“歌德感兴趣的不光是诗歌，他自幼就喜欢艺



■歌德风景画

术，他甚至觉得他的才能对写诗和绘画同等适合”。在经过魏玛公国长达十年理想与现实的碰撞之后，歌德清楚地意识到他无法改变那个世界。他不甘寂寞的天性，又引导他回到艺术创作，也因为温克尔曼的精神召唤，他决定出游意大利——艺术家的麦家圣地。或许是意大利的辉煌灿烂的古典雕塑和绘画艺术让歌德意识到难于超越古人，他发现造型艺术不是他真正的志趣所在，遂重新转移到《浮士德》创作，这部传奇史诗创作耗时长达 60 年之久，用生命一点一点地垒砌而成，在时间消失和重现中流淌出崇高的悲剧美学。

2004 年出版《歌德绘画》一书，共收歌德具有代表性的画作 196 幅，每幅画配有说明，可以对他的绘画有一个大概的了解。

从作品可以看出歌德是一位有相当造诣的风景画家，而且一生的绘画作品竟达 2700 幅之多，这个数量于专门的画家来说，也是不易的，至此，对歌德又多了几分认识，多了几分景仰。《诗》云：“高山仰止，景行行止。”虽不能至，然心向往之。

艺术艺语

对于中国艺术 无形世界更重要

■朱良志 著名学者

南田说：“山林畏佳，大木百围，可图也。万窍怒号，激谿叱吸，叫号突咬，调调刁刁，则不可图也。于不可图而图之，惟隐几而闻天籁。”山水林木等，是有形的，可以直接描摹；而像狂风怒号，则是无形的，不可画，画家就要画出这不可画的无形的对象。因为，在中国艺术看来，无形的世界比有形的世界重要得多。

中国美学中重神轻形的思想，几乎伴着形神理论同时产生。在《庄子》中，就已经透露出重神轻形的倾向。《庄子》中假托孔子的话，说了一个故事：“我曾经到楚国去过，看到一窝小动物在它们死去的母亲身上吮乳，不一会便一个个惊慌地逃走了。死去的母亲看不到小动物，小动物也感觉不到它们母亲是自己的同类。小动物爱母亲，不是爱它的形体，而是爱那个支配形体的精神。”

《德充符》一篇，集中谈了人的内在德性和外在形貌之间的关系，认为人的吸引力，或者说人的真正的美不在外表，而在内在的德性。德性不是具体的道德操守，而是一种充盈的生命状态，一种充满圆融的生命精神。为了说明德重于形的道理，庄子讲了几个丑陋的人的故事，如申徒嘉、叔山无趾、王骀、大癭等，他们都是在外形上有所缺憾的人，但这些人具有充实的内在美，和他们相比，那些肢体健全的“美人”反而变得丑陋起来。

断足的申徒嘉和子产同在伯昏无人门下求学，子产在话语中流露出对他形貌的不屑，申徒嘉的一番话，让子产无地自容，他说：“你和我游于形骸之内，而你却索我于形骸之外，这不是太荒唐了吗？”在申徒嘉看来，游于形骸之内，就是通过内在的生命、德性相悦而相交，但子产的态度却重视形骸之外，这便弃神而重形，所以受到诟病。

（据《中国美学十五讲》）