

「藝思藝語」

# 中国画领先西画因有写意精神

■陈传席 著名美术史家

西方的传统绘画,尤其是在没有受到中国画影响之前的绘画,主要是复制真实的对象,人的组织、结构、光线、自然光、环境光、反射光等等,三大面五大调,都必须十分准确,差一点都不行。这些也都靠“目视”,一点看不准就会失败。

而中国画中的写意画,靠的是精神。宋汪藻《浮丘集》卷三十《赠丹丘僧了本》中诗云“精神还仗精神觅”,虞集《道园学古录》卷二十八《江贯道江山平远图》诗云“江生精神作此山”,勾线、赋色、笔墨主要用精神去驱使。疾、徐、稳、虚、实、动,全靠感觉,随意涂写,甚至不用眼睛。有的画家眼睛失明了,或白内障严重,视物十分模糊,都能靠感觉画好画来。有时靠感觉不用眼画出来的画更好,这感觉就是“神遇”。

传统西方画处处要实,虚处也要靠实笔来画,空白处也要用白色去画。而中国画,虚处要虚,实处要化实为虚,而且化实为虚最要功夫。这正如西医,血管、神经,都实实在在地能看到,能透视出来。而中医的经络、气完全看不到,也透视不出。中医的虚病实病、火、寒也完全



■《二祖调心图》五代 石恪

是虚的,是靠感觉而知,见不到,即使把人体完全解剖一遍,再用放大镜,也看不见,但名医就能在这虚处发现病、治疗病。

中国画的虚,还有格调的雅和俗,也完全靠感觉。这感觉中以知识的多少为高低,最后都在“神遇”之中。从西欧到东欧,再到美洲,全世界凡是真正的大艺术家、大理论家,都如此推崇中国画。而那些诋毁中国画的中国人不知还有什么话可说。除了把几位画商的话作为救命

符之外,他们还能举出一个有说服力的例子吗?

西方现代派、后现代派开始反对感官美,但又认为“艺术与美无关”。美国现代派画家巴尼特·纽曼甚至说:“艺术家看美学就等于鸟看鸟类学一样莫名其妙。”被称为后现代之父的杜尚也认为艺术不必要感性美,而要有哲学深义。他的名作《从处女到新娘》等,只用一些直无变化的线条构成,虽然有一定的哲

学内涵(但如果他不解释,别人也看不懂),但无美感。把美丢掉了,太不应该。

西方现代派、后现代派认为绘画中要表现哲学,这是中国画一贯的主张,他们仍然是步中国画后尘。但中国画中有深厚的哲学内涵,不仅在意境,也在笔墨和形式,同时也有美感。这些,西方绘画仍然做不到。中国的毛笔毫软,下笔有丰富的变化,西方的硬笔也无法做到,更重要的是他们没有这个传统。艺术的实际地位是由它的实际价值来决定的。我们听话也只能听大艺术家和大理论家等内行的话。外行、无知者的话再多,也都毫无价值。何况那些认为中国画落后的人并没有拿出任何证据,更没有讲出任何道理。如前所述,他们唯一的标准就是:中国画在国际市场上卖价不高。而这个价格却正是无知的商人们所定。我们只需反问一句:难道艺术的价值是靠金钱来衡量的吗?商人的眼光能超过大艺术家、大评论家的眼光吗?

再从艺术实践来看,中国画用线表现已有两千多年的历史了。西方绘画近代才知道用线,而且才知道用线作画是最好的方法,他们的艺术归到中国画所开辟的正道上来,但已晚于中国画两千多年了。

「目擊當代」

■朱其 著名美术评论家

经常有人要我给他的作品提意见。其实,这是一种最尴尬的工作,因为大部分作品没有创新,都只是以往已有形式的一些自我表达。其实,国内的美术学院,缺乏一种艺术史推进意识的培养。

但作为职业艺术家,艺术不光是一个自我表达,更是自我表达+艺术史的推进。即在创作前,先要想清楚是否在表达一个艺术史没有表现过的新经验,或者是否在实验一个艺术史以前没有出现的语言方式。

现代主义之后,职业艺术家就像科学家、哲学家一样,要课题推进意识,以前做过的课题和研究方法,就不用再重复做一

## 当代艺术家要有艺术史的推进意识

遍了。而要做到这一点,就需要学习艺术史,因为先要了解哪些事情历史上前人已经做过了。所以,我给学生上课,一直强调,学习艺术史是为了回避。

艺术与传统的关系,在于把过去作为一种视野和综合素养,再用这种艺术史和艺术理论的视野,去艺术之外发现新领域。艺术的难度在于,艺术判断作品的眼光和素养,在于艺术史的专业训练,但创新并不是在艺术史知识之内,而是在艺术之外的领域。就像杜尚,他的创新,在于把非艺术变成艺术,但从非艺术中看出创新的可能性,则是因为艺术的专业素养。

哲学也是一样,福柯的思想创新,在于他注意到了以前哲学史之外的对精神

病人定义问题的社会话语机制,这个话题当年不属于哲学范畴,但福柯将其变成了一个哲学议题。但福柯能把非哲学变成哲学,在于系统严格的哲学史知识训练。

因而,艺术创造是两部分的,首先要有艺术史训练,知道什么不要做了,然后再用艺术史眼光在艺术之外发现艺术的新可能性。国内大部分美院师生不爱钻研艺术史,因此一直在重复前人画过的东西;同时也不爱看艺术史论之外的学科知识。所以,美术界只看专业(实际上美院的专业训练也不系统),不看广义的人文学科,创新从来不是在已有专业知识谱系中发生的,而是如果把艺术之外的东西变成艺术,但要做到这一点,只学

艺术史是不够的,还得有其它学科知识。在当今时代,其它学科知识,不只是文史哲,还包括量子力学、经济学以及人工智能、基因学等。

艺术眼光来自艺术史,但不是继承重复已有的议题和形式。这一方面,西方艺术家在20世纪特别有自觉意识,因为这个跟现代科学家的方式是一样的,做一件事情是为了要进一步推进,而要推进,就要先了解过去做过了什么。这是学习专业史或艺术史的目的。

有人说,那我了解艺术史后,反而没法做了,因为几乎自己能想到的,前人都做过。这个没有办法,想要做大师,就得对自己要求高。要求高的人,不随便出手做作品。

「藝術逸聞」



■《升仙太子碑》武则天

■蔡显良 何香凝美术馆馆长

“六文开玉篆,八体曜银书。飞毫列锦绣,拂素起龙鱼。凤举崩云绝,鸾惊游雾疏。别有临池草,恩沾垂露余。”(岑文本《奉述飞白书势》)

## 装饰性的追求使飞白书昙花一现

根据目前的研究,岑文本的《奉述飞白书势》可谓论书诗的开山之作,与李峤五言律诗《书》一起开创了论书诗的历史。而岑文本歌颂的飞白书,如一颗黯淡无光的流星,在书史上短暂飞过,没有留下有价值的记忆。

何为飞白书?北宋黄伯思《东观余论》解释为:“取其若丝发处谓之白,其势飞举谓之飞。”后人的解释总会带些附会的成分,未必就是创造者的本意。汉末蔡邕创造飞白书之时,一定如仓颉造字那般虔诚。蔡邕受工匠用帚写字的启发获得灵感而创造飞白书,既有向民间学习的精神,亦符合向自然和生活取法的艺术规律。只是远在汉末的蔡邕,受到时代局限,自然没有想到飞白书后来游戏般的结局。

蔡邕,字伯喈,官至左中郎将,人称“蔡中郎”,东汉时期著名才女蔡文姬之父。他在文学、书法方面颇有造诣,史上著名的《熹平石经》就是他的杰作。蔡邕奉灵帝之命作《圣皇篇》,书成,待诏鸿都门下,看到几个工匠正在用蘸着石灰水的扫帚刷墙,心为所动,归而作“飞白”。在书体发展的纷乱时期,蔡邕独创的这种飞白体,给人耳目

一新之感,于是很快就被流传开来,红极一时。特殊的趣味性,强烈的新奇感,以及皇帝的推崇与文人书家的跟风创作,勤力宣传,使书坛出现了上至皇室帝王、当朝朝相,下及书坛名家、僧道平民皆竞相逞能、万般喜爱飞白书的局面。书史上早期不多的书论文章中就有一篇鲍照的《飞白书势铭》专论飞白书,可见飞白书的流行程度。经过张芝、“二王”、欧阳询、徐浩、宋绶、蔡襄等书法大家,以及隋炀帝、唐太宗、唐高宗、唐中宗、唐玄宗、武则天等帝王的推崇,飞白书传播日广,至北宋太宗与仁宗时期达到极盛:“飞白之法始于蔡邕,工于羲、献、萧子云,而大盛于二圣之间矣。”皇帝提倡并身体力行,时以飞白书赐予臣下或题署宫殿、点缀风景。这在夏竦的《元真殿烧香观太宗真宗御书仁宗飞白书并瑞谷应制》《奉观御飞白书应制》以及胡宿的《谢御书飞白扇子歌》《召赴天章宝文阁观御集赐御书飞白扇子群玉殿赐宴》等论书诗中皆有反映。欧阳修写过《宋太宗御书飞白》《宋仁宗御书飞白》,对二帝飞白书的推崇简直无以复加。时风使然,许多文人也加入飞白书

的创作与评论中来,如晏殊前后就写了四篇颂扬飞白书的文章,欧阳修、苏东坡也竞相称誉。盛极一时的飞白书几乎成为书法大家、风雅帝王们热衷的贵族书体。

然而,任何事物都要按照其自身的规律发展变化,违背事物发展的规律就会受到规律的惩罚。在有史可查的擅飞白书的数十名书家中,百分之九十是北宋之前的。元明清时期,它已沦为文人墨戏,名书家均不屑于此。飞白书把书写的效果置于文字内容之上,为了追求目标效果,选用毛颖之外的罽帚、秃笔、藤笔、茅草笔,以及毡卷、布卷、纸卷等作为创作工具。于是,工艺性、装饰性强于艺术性且有杂耍之嫌的飞白书,虽新奇有趣但缺乏深度艺术品位不高,美学价值有限,最终在文人审美意识觉醒、书卷气盛行的北宋以后,逐渐褪去了本不该有的辉煌色彩。正因为如此,飞白书的传世作品甚少,我们现在只能从诸如《晋祠铭》《升仙太子碑》《开业寺碑》《大唐中兴颂》等唐宋御制的碑额题识上去感受其风采。唐代张怀瓘《书断》中评论飞白书道:“飞白妙有绝伦,动合神功。”现在看来,不啻是一种笑谈。