

艺术书架

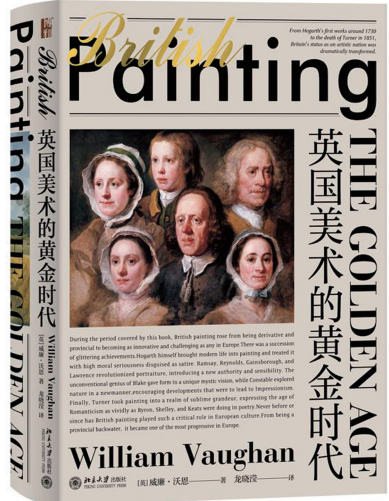
砚边随笔

英国美术黄金时代的启示

丁宇

坊间流行了很多年的“艺术世界”丛书,由英国著名的T&H出版社出版,大多出诸英国艺术史名家的手笔,如今多多少少有点经典的意味了。龙晓滢移译的威廉·沃恩的《英国美术的黄金时代》也不例外。威廉·沃恩既是伦敦大学的艺术史资深教授,也是艺术家,身体力行地创作了大量的版画与水彩画,同时策划过很多重要的学术专题展览,近年又偶尔现身于艺术慈善领域。颇为关键的是,作者一直笔耕不辍,著述繁富,主要著作有《浪漫艺术》(1978年)、《德国浪漫主义与英国艺术》(1980年)、《19世纪英国艺术与自然界》(1990年)、《德国浪漫派绘画》(1994年)、《浪漫主义与艺术》(1994年)、《威廉·布莱克》(1999年)、《庚斯博罗》(2002年)、《约翰·康斯坦博》(2002年)、《弗里德里希》(2004年)、《塞缪尔·帕尔默:1805—1881》(2005年),以及《塞缪尔·帕尔默:墙上的影子》(2015年)等。看得出来,威廉·沃恩最得心应手的研究领域是欧洲浪漫派的艺术,而英国艺术黄金时代的发轫恰与浪漫派的问世相关。不过,细究起来,《英国美术的黄金时代》一书并不仅仅是关涉浪漫派的描述而已。

熟悉英国的人一定对英国文化史中的传统倾向有所感受。德国浪漫主义艺术在英国甚至到了20世纪后半叶还有些不被看好。当威廉·沃恩1972年在英国泰特美术馆策划德国浪漫派大师卡斯帕·大卫·弗里德里希的专题展时,事实上当时的英国对后者依然有些许认知上的隔阂。像著名美术史家肯尼斯·克拉克将这位画家看作不自量力地想用画笔与文学家竞争的艺术家的,其中的轻慢意味显而易见。因而,威廉·沃恩单枪匹马的工作方向在当时具有以正视听的开拓性意义。1980年问世的《德国浪漫主义与英国艺术》更是首而为之地揭示了德国哲学与艺术对英国艺术的深刻影



《英国美术的黄金时代》
[英]威廉·沃恩 著
龙晓滢 译
北京大学出版社
2019年10月版

响,更为重要的是界定英国艺术的黄金时代,是其真正的自觉之为。

一提到文艺复兴时期,我们就会想到莎士比亚、马洛、格林等,很少有人知道希利亚德这样的画家,更遑论其像莎士比亚那样的普世影响了。那么,英国艺术的黄金时代,究竟始于何时呢?

《英国美术的黄金时代》这本书就是一个相当完整的答案。

英国浪漫派大师约翰·康斯坦博的成名却不是在英国,而是在法国巴黎。他一生从不远行,觉得每一天都是新的,连一个小时也不会与另一小时相同,何况这个世界上的每一片叶子也是独一无二。当他的杰作《干草车》于1824年在巴黎沙龙展上大获成功时,他

也不曾动心要去巴黎看一看,因为他觉得,只要想一想英格兰萨福克宁静农舍旁的美丽山谷,就可以迷倒巴黎人。确实,令人意想不到的,他的画深深地影响了法国的德拉克洛瓦和巴比松画派。1824年,德拉克洛瓦正在完成要在沙龙展出的作品《希阿岛的屠杀》。就在开幕前几天,他看到了一位法国收藏家不久前得到并准备在这次沙龙里展出的英国画家约翰·康斯坦博的一些作品。他由衷地被其所表现的色与光打动,甚至觉得这是奇迹般的杰作。于是,他马上对康斯坦博的作品展开研究,发现它们均非以均匀单一的色彩来画,而是用许多并列色彩的小笔触加以组合;当观者站在适当的距离外观看时,这些小的笔触会显示出远比德拉克洛瓦作品更为强烈的色彩效果。德拉克洛瓦从中得到莫大的启迪。在沙龙展开幕前的短短数日里,他对《希阿岛的屠杀》做了整体的修改,用非调和的笔触画在过去他常用的平涂颜色之上,并用透明的釉色使画面上的色彩具有颤动感。瞬间,艺术家发现他的《希阿岛的屠杀》变得闪闪发光,浑然一体,饱满的力度溢出生气,尤有真实感……我们在德拉克洛瓦当时的日记里尤其可以体会到画家当时的感觉:“我看了康斯坦博的作品,这位康斯坦博对我大有教益”“我重新研究了康斯坦博的一幅草稿,它真是奇妙的难以置信的杰作”。1825年,德拉克洛瓦已经对当时法国画家时髦、无聊、因袭的油画风格倍感厌倦,可是,当时人们对他们的喜爱远超更有才气的普吕东和格罗。于是,德拉克洛瓦决定离开巴黎前往伦敦,他要向英国的色彩大师学习。回国后,德拉克洛瓦对先前自己未曾留意过的特纳、威尔基、劳伦斯、康斯坦博等画家的壮丽色彩赞叹不已。例如,他认为康斯坦博画的草地的绿色之所以高明,

是由于它由许多不同的绿色组成。一般风景画家画的草地显得平淡而缺乏生气,他这种新异而美妙的用色,令德拉克洛瓦难以忘怀,甚至在其生命结束的最后一天还在学以致用。

有趣的是,本书的主题与内容并非与中国无关。除了书中提及的威廉·亚历山大对中国有西方化的想象与描绘之外,约翰·佐法尼在1771年至1772年间为英国国王乔治三世而作的油画《皇家艺术学院的院士群像》更是与中国有关。这是皇家艺术学院成立后的杰出院士的群像,其中画家画了自己手持调色板的形象,还画了两位不便出现在裸体模特面前的女画家安吉丽卡·考夫曼和玛丽·莫泽的肖像。出现在英国画家本杰明·韦斯特和杰里迈亚·迈耶身后的东方面孔,恰是最早进入欧洲主流艺术界的中国广东艺术家谭其华(音译)。尽管谭其华在英国的活动时间不是太长,但是他应邀参加了1770年的第二届英国皇家艺术学院展览,并被记录在当时的展览目录中。这是中国甚或亚洲艺术家第一次应邀参加如此重要的西方美术展览。谭其华得以置身于佐法尼的画面中,是非同寻常的。其实同年,谭其华还被首邀去大英博物馆品鉴中文藏书,可见其并非胸无点墨的艺术工匠而已。当时与谭其华交往过的名流有著名陶艺家和企业家乔赛亚·韦奇伍德、著名建筑师威廉·钱伯斯,著名作家詹姆斯·鲍斯维尔等。他刚到英国不久,还曾被英国国王乔治三世和王后接见……可惜,艺术史中有关这位中国艺术家的研究才刚刚开始。

当然,面对进入过黄金时代的英国美术,中国读者尤其是艺术家可以思考的东西会更多,诸如中国当代艺术如何自信地面对世界并影响久远。

(作者系北京大学教授,本文为《英国美术的黄金时代》序言,题为编者所加。)

理论空间

敦煌工匠精神的传承与升华

■ 本报实习记者 周洋

敦煌莫高窟是中国古代艺术的宝库,至今仍有492座洞窟存留壁画及彩塑,向我们展示着历史和艺术的辉煌,而这一切都离不开历代工匠的毕生付出,他们既是敦煌石窟的营造者,也是敦煌艺术的创造者。

近日,中国艺术研究院中国文化研究所举办了主题为“敦煌历史文化与敦煌古代工匠”的第六场“汲古论坛”。论坛由中国艺术研究院中国文化研究所副所长喻静主持,敦煌研究院研究员、敦煌文献研究所原所长马德主讲。论坛上,马德由古时敦煌的地域范围引入,通过“敦煌文化遗产的基本情况”“敦煌古代工匠”“敦煌精神”三个方面进行讲解,以壁画还原历史,由人物体现精神传承,为人们展现了敦煌博大精深文化遗产和敦煌古代工匠所传承和践行的工匠精神。

艺术史是一个民族创造美的历史。古代敦煌人十分景慕中原文化,也勇于吸收西域风格,与周边兄弟民族频繁交往,不断取长补短。特别在敦煌佛教艺术中表现出强烈的主体意识,处处可以看出“以我为主”,无论是内容还是形式,都按照自己的需要对东西文化进行甄选取舍。

敦煌艺术既不是天竺原样,也不是佛像粉本,更不是哪一位高僧的杰作,而是生活在各阶层群众中的造神者——艺术工匠创造的,他们十分熟悉人们的愿望和情感,理解时代的风尚。通过他们的艺术劳动,以塑绘手段来表达宗教题材,用人们熟悉而又喜闻乐见的形式,为当时的社会需要“造神”。“对照佛典就会发现,石窟里的艺术品无一不是创作,因为在浩瀚的《大藏经》里,无论经、律、论、史,都没有提供壁画上的这些细节。”马德表示,佛经只提供了主题、题材和教义仪轨,并没有对画家、雕塑家提出艺术形象的要求和艺术技巧操作的指导。

古代艺术工匠在“造神”时,要独立创作,从构图到刻画形象,无处不包含着他们的生活经验、文化修养与艺术想象力。创造敦煌石窟的民众,世世代代地把他们的愿望、想象、祈求,既用形象表达出来,又把他们对生活的憧憬寄托于这些艺术品。



五十一面观音经变 西夏 榆林窟第3窟东壁 (敦煌研究院文物数字化研究所供图)

要把大量的义理通过形象思维与众不同地表现出来,并不是一件容易的事。古代的画师与雕塑师并没有使佛教艺术程序化。在莫高窟,很难找出两身绝对相同的佛陀、菩萨像,更找不到绝对相同的同名经变。

为什么各时代的艺术工匠制作的佛、菩萨能得到僧尼们的认可?能得到

各阶层信仰者的喜爱和崇拜?马德说,因为他们是在这种形象思维传统里成长起来的。这个传统溯源于时代的社会生活。艺术工匠、佛教僧尼、世俗信众都出自这个传统,并受其哺育。每个时代的社会变迁,都必然要增进新的内容与新的形式,也就是其传统的新的延续。新一代的造神者、僧

尼、世俗信众,十分欣赏与适应这些新的形式与内容。因为生活是怎样的形态,审美意识与信仰态度也必然与之相适应。

敦煌文化是中华文明同各种文明长期交流融汇的结果。几千年来,敦煌的劳动人民,特别是从事各种手工业劳动的工匠,用他们的聪明和智慧,用他们的生命和鲜血,筑造了敦煌石窟这座历史的丰碑。在马德看来,要了解敦煌的历史文化,就要了解创造敦煌历史文化的历代列祖列宗。敦煌事业培养和造就了敦煌精神和民族精神,无论社会的发展和进步到什么程度,这种精神和财富永远是促进人类社会进步发展的动力,而且在人类社会的进步与发展中不断得到升华。

“保护和研究是为了弘扬,没有弘扬就失去了保护和研究的意义;弘扬是为了传承,没有传承就失去了弘扬的意义;传承的是精神,是历史使命。传承需要升华,没有升华就失去了传承的意义。升华是精神的升华,是促进社会发展、推动历史前进的时代先锋。”马德说。

敦煌石窟、敦煌遗书和保存在敦煌大地上的历史遗迹遗物,是属于全人类的世界文化遗产。敦煌古代工匠是敦煌石窟的营造者与敦煌艺术的创造者,是敦煌历史的缩影。他们用自己的勤劳、智慧甚至生命,留给子孙后代取之不尽、用之不竭的文化艺术财富。关于敦煌历代工匠的研究展示出古代社会生活的方方面面。而对于人类历史,敦煌精神首先是一种奉献、创造与包容的精神。

论坛上,西北大学丝绸之路研究院教授李海波、山东大学文学院副研究员张鹏、陕西省社会科学院宗教研究所副研究员景天星、中国社会科学院文学研究所助理研究员赵玉平等专家学者,围绕敦煌文化、敦煌艺术、丝绸之路文明交流互鉴等,发表了自己的观点,并对主讲人做出回应。

在评议环节,河北师范大学历史文化学院教授崔红芬应邀对论坛内容进行了点评,并简要介绍了敦煌石窟中涉及西夏历史和文献的石窟。

“心化”苦旅

王漪

中国山水画自六朝兴起,历1500余年而不衰。其原因是受中国古代“天人合一”思想的影响和中国人特别强调人与自然的相互依存及和谐,这种思维方式把世界看成一个统一的整体,着重探索天与人、主与客、自然与社会之间的关系。山水画也就成为富有人性的“人化”自然,即“胸中山水”。画家运用技巧表现自然之美,或为“畅神”“怡性”之媒介,更要成为某种精神品格的象征。画中的山水,也非真正意义的自然山水,一山一水,一草一木,都经过画家的“心化”过滤,富有生命律动。它源于自然,又高于自然,是画家理想中的自然,是由物质派生出的精神世界,是超现实的现实,超物质的物质,是艺术家主体精神的升华。镜花水月,皆由心会;兴寄神游,良足动人。

画家手握一管,写尽人间丘壑,此“写”之过程是“泻”“胸中盘郁”的过程,是情动的过程更是到达理想彼岸的过程。刘勰在《文心雕龙》中云:“物色之动,心亦摇荡。”“游目骋怀,佳兴发”“积思游沧海”“花有荣败,人有生死”。亦是由物心动,心动驱使情动。画家在这逻辑规律的演进中给予定格,并成为作品,成为永久的经过心动的痕迹。

画宣有心有物,心到物边是情,物来心上是形。此心此物,即物亦即是心,心物各一又合于一,有了心之非真和物之真就有了画,也算得了真正的画。若无此心之非真,何来超然,岂能可读;若无此物之真,何来真切,岂谓可游。有心有物也就成了中国传统美学的重要特征。

艺术家心路的旅程永远背着痛苦的行囊,其痛苦之处在于如何将心物合一。因为画画有了心物合一,才能产生画意与画趣。意则为心,为虚,宣虚中有实,实中有虚,为画家通过物之载体寄托的生命意识,表现理想追求;趣则为物,为实,宣实中有虚,虚中有实,为画家调动一切绘画因素对物进行重新优化整合;由此即有绘画上的意趣相合之意,生发了境界,其境界有三:

一为情境。情是画中最紧要的,是画的生命,贯穿于画的全过程,是心与物的体验、感受。若无情,又何论画。刘勰在《文心雕龙》中云:“人禀七情,应物斯感;感物咏志,莫非自然。”画亦如此,情是人对物的感受,是诗人和画家对自然的欣赏,但在欣赏时不囿于心情舒畅,兴高采烈,有时会在失志落寞和愁苦悲哀的心情中欣赏自然的美丽。愁苦和美丽,心与物产生矛盾的碰撞,能将这种矛盾调和最好是诗人和画家,经过倾诉和挥写,一切烟消云散,留下的是永恒的经过心与物碰撞的新生命——作品。画家的人品胸次、品德修养、气质胆魄的高低优劣,决定着在作品中所达之情趣的高低优劣,也决定了作品的生命和价值。元人倪瓒的简洁数笔,一派淡泊静穆之意跃然绢素,其除了受庄子“夫

虚静、恬淡、寂寞、无为者,天地之平而道德之至”的影响,也与他晚年落难及战乱,弃家隐迹江湖的经历有关。又孔尚任《桃花扇》中《沽美酒》为证:“你记得跨清溪半里桥、旧红板没一条。秋水长天人过少,冷清清的落照,剩一树弯腰。”此情、此景是国恨家仇的悲哀,是诗人心灵深处的愁苦与无奈。因此,画家和诗人要使自己的作品打动人,所绘所言之情必须是真实的。

二为悟境。悟是心对物体会的结果,是“物”至“化”领悟的过程和终极。陆世仪在《思辨录辑要》中云:“凡体验有得,皆是悟。”好似僧人坐禅,以心去观物之本质,静悟得度,以微妙之法门超越一切,其不是用逻辑定律去思考,而是用“禅定”领悟体验。古人写竹,以物传心,多借竹子“劲风不能撼其节,霜雪不能夺其色”的坚贞,以及风雅、虚心的风骨以喻自己或表胸中之事。以至皴山染水,意在卧游,托寄情志。与其说是写竹皴山,不如说是在画自己,画中的自己便是心性,见性明心;画中之竹成为画家寄托心性的载体,是有呼吸的生命之灵。太湖山水之中,又倪瓒荡一叶小舟隐逸期间,居无定所,眼中两岸秋冬间的残枝败叶与心底的愁苦融为一体,是谓有我之景,故其笔底间皆是“一江秋水淡寒烟,水影明如练,眼底离愁数行雁。”既是自家的心性,又是自我体验后的写照,执自己的本来面目,领悟理解一切。心为物化,即物化心,此乃悟境。

三为神境。神是精神,神韵、灵魂所在,是幻想,是超越自我主宰一切的非真东西。它凌驾于我心与物我之上,而又无影可寻,同时又深信其真实。司空图《诗品集解》中云:“匪神之灵,匪机之微。如将白云,清风与归。远引若至,临之已非,少有送气,终与俗违。乱山乔木,碧苔芳晖,诵之思之,其声愈希。”此中之神,心之神也;机,天机也。所言超诣之境,可望而不可即。远远招引,好似相近,但无由践之途。既而近之,才觉超诣,又便非超诣,超诣之境不可以人力求之,故诗境惟超诣最难。此超诣之境在绘画中可称之为神境。亦如陶渊明《桃花源记》中虚拟的一个非真但又似真的空间,读后深信其真实。王渔洋论诗提倡神韵,神韵为诗中最高境界,也是画中最高境界,充满神韵的超诣之作,进入神境。神境是心与物融,物与心化的升华、再造。董其昌以心化之物营造了无我之境,使观者从其画中获得直觉的遐想,绢素间的一点一划均从心中过滤出来。清初画家八大山人,由于明朝灭亡的悲哀与流离的愁苦,在心中凝结成精魂,其心物则是血与泪交融的形质,这种形质无法用眼睛辨识,只能用心去解读。

画中三境可概括为:心我,物我,超我。画家须在此境界中表现自己,不断地在物我之间追求演进,以殉道精神,作“心化”苦旅……

(作者系陆俨少艺术学院院长)



幽居图(国画) 王漪