

# 中国画何以“回归传统”？

■ 聂危谷

1985年,李小山发表惊世骇俗的中国画“穷途末日”论,迅疾掀起了席卷全国媒体与学界的思想狂飙。“八五思潮”时期即与李小山打过擂台 的丁涛教授回顾:“思想的牢笼一下被冲破,沉寂的画坛顿时燃烧、喧嚣起来……该行文笔犀利,挥斥方遒,且不说立论的是非曲直,但就效应考量,对于打破单调、警醒人们对 中国画生态状况及环境的关注和思考,实具有号角作用。”尽管丁涛始终与李论唱反调,但认同其特殊的历史价值却也毫不吝惜。

时过境迁,不曾想 28 年来中国画反其道而“走向盛况空前”。李论似乎不攻自破而屡被今日中国画坛诟病,小山本人也不断遭遇嘲讽式追问。而我认为:中国画若干年来所取得的成就,不能忽略当年李论醒世箴言的棒喝;与此同时,我们更应当居安思危,正视制约今日中国画发展的问题所在:在官方与资本双重重力话语为主导的多重诱惑与制约下,中国画家始终匮乏自由生长的文化语境,遑论充分发挥创造性的艺术才华。虽不失锐意创变的中国画家不顾现实境遇而为艺术理想进行着艰难尝试,却更有众多左右逢源的中国画家,因循利益分割的诸种约定模式和潜在规则而以炮制迎合性的艺术产品为能。正因为难以摆脱或者情愿受制于孔武有力的操盘手,因而中国画的类型化、模式化,业已成为司空见惯而难以诊治的时代痼疾。

正因如此,如果说当年李论遭致甚嚣尘上的反击却无损其影响力,今日的冷嘲热讽仍然无损“穷途末日”论的史学地位——无论这一立论如何极端而又“失算”,既不能抹杀其当年拨乱反正的文化批判意义,也不应忽略其反思今

日中国画问题的史鉴价值。诚如左庄伟教授所言:“我们中国各界不缺歌功颂德之輩,唯缺敢于从另外一面思考、唱反调的人,小山素以唱反调著名于画坛,在他的反调之中有时隐含着某些深刻的思考和哲理。值得让听者思考,小山是个光明磊落之人,说真话之人,今天的社会这样的人不是太多而是太少。”28年来,不管人们以何等心态耿耿于怀地褒贬“穷途末日”论,皆足以说明李论深入人心而发人深省。

随着国势昌盛而日渐抬头的狭隘民族主义情绪正在浸染着敏感的中国画坛。新老卫道者陶然于名利双赢而反守为攻,祭起了“正本清源”的大旗。上世纪 80 年代思想解放历程中已被解体的传统壁垒,正被“回归传统”者试图重砌。然而,且不说“回归”是否有开历史倒车之嫌,单看中国画老大难问题积重难返,能否“回归”哪有想当然来得简单:中国画早已不再独具原本自足的纯洁民族性,而兼备了纷至沓来而又挥之不去的多元性和包容性。中国画与百年前相比,不仅艺术语言借鉴西画;教学课程至今采纳素描基础;创作内容与展示方式则是全盘西化(连篇累牍的主题性创作、具有视觉冲击力的巨作、摆龙阵式的展览会等等不一而足)。如果没有足够的能力改变这些现状;同时又没有办法挽回丧失殆尽的中国画传统的文化语境、表现形式、观赏方式;呼唤“正本清源”“重拾中国画核心价值”,虽不失复兴民族艺术本源之美意,但说谈容易,真要做起来恐怕也只能是蜻蜓点水的表面文章而已。

世纪末张仃与吴冠中就“归零论”大打笔仗。正反两方支持者搅得不可开交。那时张仃本人倒也不曾糊涂,他

将所要守住的“笔墨”仅仅限定为中国画最后的底线而非命脉。除了“笔墨”,当代中国画中还剩下几斤几两传统?换句话说反则更加单刀直入:笔墨是否等于中国画?不要以为这样明了的设问不会让人跌落陷阱。实际上,“中国画等于笔墨”这一几近无知的片面认识,已成为诸多业内人士约定成俗的共识。反过来,如果说笔墨不等于中国画,或者说中国画的传统不仅仅是笔墨,那中国画传统到底包涵着什么?澄清这样的问题,我们才有资格倡言所谓“正本清源”和“回归传统”。

经学、史学、诗学等国学文化的全面失落,导致了中国传统中本质精神的全线崩溃。百年前无法想象,中国画从体现人格与心灵的抒情笔墨,表现人性自然的有机意象形态,显现诗性和禅意的空灵境界;转化为以理性认知和再现的客观物象,以几何秩序构建的结构性造型和物理化空间。不管是赞赏还是藐视,谁谁不得不承认:中国画从文人画消极遁世的隐逸情境,转向为积极面向生活的现世精神,借用了西学的现实主义法宝,即以再现性的写实手法,“真实”地反映社会现实生活。直到今天,以官方展览为导向的主旋律绘画虽也力求变通艺术手法,但却依旧转弯抹角地因循现实主义,或者说根本无法摆脱这一魔法指挥棒。

“写实”毫无疑问是一柄双刃剑:一方面它在中国紧随“民主”和“科学”的历史发展进程而生根发芽,标志着中国社会与艺术的双重进步;另一方面它又不得不以牺牲中国画的意象表现这一本质特性为代价。由此中国画出现了从自然转向人本;从内美转向外化;从写意转向写实;从心象转向物象的时代

变革。这四个方面的转向,导致了中国画传统审美中超凡脱俗的“意会眼光”,转向为吸引世俗化眼球的“直观视觉”。即使中国画家至今仍在津津乐道的笔墨,也早已面目全非。那种借景抒情而旨在书写性灵的传统笔墨,在当 今中国画中竟被置换为具有触摸感的物象肌理与造型结构的再现性笔墨。

这是一个悖论:引进西学所导致的转型之所以对于中国画产生致命性伤害,就在于西画的方法曾经“拯救”了中国画。徐悲鸿《中国画改良论》所针砭的人物画造型软肋的确是中国画的历史症结所在。而徐蒋体系改良中国人物画,其写实造型与反映现实生活不仅取得了前无古人的成果,尤其预示了此后半个多世纪直到今天中国画坛的走向。而激赏写实人物画功用与价值的中国国情,进而又对原已具备自足表现力,臻于高度成熟的山水、花鸟画发生不可小觑的负面影响,使之偏离写意,反过来向人物画范式的写实性靠拢,从而发生了气质型的异化——虽然满足了“直观视觉”的世俗化需求,但却无疑全面降格了中国画的意象表现及其“意会眼光”的审美特质,从而进一步“引导大众走向庸俗”。

有趣的是:画坛心目中高山仰止的中国画,不过是“五四”运动以后逐渐消亡的文人画的代名词;而据以证明李小山“穷途末路”论“失算”,从而引以为傲的今日中国画,其实又远不是人们梦想的中国画——它与传统文人画相距不啻于万里计。人们之所以仍然将今日中国画自以为是地视为不绝如缕的正统文脉,有赖于“笔墨”这一救命稻草。然而,笔墨在古人那里之所以重要而不“等于零”,就因其负载着中国画的审美

林风眠的艺术理论与实践给予我们重要的启示:没有必要将眼光始终锁定在千年文人画小传统,而不妨将视野扩展到拥有五千年历史的原始艺术、民间艺术等等更为广阔的中国艺术大传统中。广采博收才能汲取更为丰富的艺术和文化滋养,培植出更为旺盛的艺术生命力。

内涵和精神特质,既然“意象”为之本源的内涵和特质已是弃之如敝屣,骨肉不存,皮毛焉附?故侈谈笔墨不仅舍本,亦难以逐末——张仃所设定的“中国画底线”委实已到了无法防守的地步。因此,不理解亦或不涉及笔墨所应承载的深厚内涵和精神指向,而试图仅仅通过已被抽离为纯技术性的笔墨(尤其是落入再现性时髦的笔墨),就可回归中国画(实为文人画)传统,而“一起直入如来之境”,那就只能是欲速则不达的非非之想。

在整个社会“向前看”汇成滚滚洪流的历史时期,正如超越世俗的现代隐士生活只能是少数有闲者梦寐以求的奢华,回归中国画传统当然也不妨是少数古道热肠的中国画家心向往之的飞地,却不可能成为中国画的主流发展方向。毕竟时代早已天翻地覆,人们的各种生活方式、修习方式、艺术活动的从事方式皆已发生了不可逆转的变更。吴黄齐潘暮日余晖之后,以文人画为主体的传统中国画已经终结,回归传统鼓噪者们的自我中国画修为,究竟得到了几分传统底蕴和文脉底气,颇为令人质疑。故与其鼓动人心重蹈回归之路,不如身先士卒而成为“回归”表率。

说到传统,不妨审视中国画传统之究竟。由于千年文人画在中国画历史进程中逐渐被推到主流地位,导致中国画坛与学界对中国画传统之认识,主要停留在偏食文人画传统的历史性误区之中,至今仍然如故。然而究其史实,即使在传统卷轴画中,文人画对于中国画的贡献也仅占半壁江山。盛行于当今画坛的新工笔画,则应归功于院体画与西画的融合。除文人画与院体画之外,包括敦煌壁画在内的宗教绘画,包

括木板年画在内的民间绘画难道就不属于中国画?虽然从中国画概念和学理两方面考量都说不通,却成为偏见始终跨不过的沟坎。因此有必要力挺“艺术大传统”论。林风眠的艺术理论与实践给予我们重要的启示:没有必要将眼光始终锁定在千年文人画小传统,而不妨将视野扩展到拥有五千年历史的原始艺术、民间艺术等等更为广阔的中国艺术大传统中。广采博收才能汲取更为丰富的艺术和文化滋养,培植出更为旺盛的艺术生命力。遗憾的是,如林风眠本人那样拥有如此涵养的艺术家屈指可数。反过来,中国画即使真能回归文人画传统,依旧落入了近亲繁殖、品类单调的宿命窠臼。

如果我们认同当今中国画早已不再独具原本文人画所拥有的自足性、纯粹性,而兼备了纷至沓来而又挥之不去的多元性和包容性,那我们与其认可“回归正统”论,还不如赞同“激活传统”论。艺术传统之精华,既要经过艺术史大浪淘沙的沉淀,同时也要适应特定时代应运而生。石涛有言:“古之须眉不能生于我之面目。”而要使古之精华在新时代被激发出全新的生命力,需要通过与时代精神相碰撞与磨合的创造性转换。与其被动地回归和依附传统,不如主动地激活传统,使传统精华在新时代迸发出创造性的热能。如果我们敢于正视这样的历史与现实,那么“正本清源”“重拾中国画核心价值”的呼吁,虽不失复兴民族艺术本源之美意,但到底能产生多大的学术和艺术功效,亦或仅仅是明知不可为而勉力为之的一厢情愿,就值得三思而后行了。

(作者为南京大学美术研究院教授、副院长)

艺海钩沉

## 鲁迅收藏的碑拓

■ 王得后

鲁迅从青年时期开始,接触到西方近代自然科学与人文社会科学崭新的文化,认为社会、人生“根柢在人”,祖国的独立,民族的复兴,根本在改变国人孱弱的精神,立志从事“改良这人生”的文艺活动。怀抱“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗,人生意义,致之深邃,则国人之自自觉至,个性张,沙聚之邦,由是转为人国。人国既建,乃始雄厉无前,屹然独见于天下,更何有于肤浅庸庸之事物哉”的理想,为中国汉族文化做了三大工作。

一是翻译。向世界先进文化学习,做“盗火者”,实行“拿来主义”。他坚信“没有拿来的,人不能自成为新人,没有拿来的,文艺不能自成为新文艺”。他毕生翻译的文字,多达三百万字,与创作相等——还要加上他的《书信》及《日记》的文字。

二是辑校古籍及石刻与收藏碑拓。这是他“人几乎读过十三经”之外,从文物考古吸吮“固有之血脉”的另一条路径。

三是文学创作及社会批评与文明批评。

综观鲁迅一生,凡所涉猎,都取得了卓异的成就。但自鲁迅发表《狂人日记》引起评论界热烈关注,迄今近百年来,鲁迅研究却主要集中在第三项,即现代中国新文学包括杂文的创作。第一项即翻译次之,并以其“中间物”存在与“桥梁”作用,多有别议。对于第二项则极少,少得与鲁迅所下的功夫不成比例;而且很少为众多研究者所关心,读者则更加漠然,迹近于毫无印象的程度。这不仅对于认识鲁迅,研究鲁迅,接受鲁迅留下的文化资源,是一大缺陷,对于发展我国的金石学,也是一项缺失。

一九八六年为纪念鲁迅逝世五十周年,鲁迅博物馆和上海鲁迅纪念馆合作编辑出版了《鲁迅辑校古籍手稿》和《鲁迅辑校石刻手稿》。前者六函四十九册;后者三函十八册,包括两汉至隋唐石刻拓本的手稿,共计七百九十多种,一千七百多页。而馆藏鲁迅购藏的石刻拓片散佚,多时尚未整理。去年,鲁迅博物馆文物保管部初步整理出馆藏全部碑拓,总计多达六千余张。一是刻石,涵盖碑碣、汉画像、摩崖、造像、墓志、阙、经幢、买地券;二是金、涵盖钟鼎、铜镜、古钱;三是陶文,即古

砖、瓦当、砚、印。范围之广,数量之多,可见功夫之深。有的拓片上留有鲁迅批注。加强这一类研究,可以说刻不容缓,而且大有可为的。尤其是当年编辑出版《鲁迅藏南阳汉画像》的时候,到南阳考察,已经发现有的原刻石碑失传,却在东瀛一艺术馆展览。

鲁迅收藏碑拓从辛亥革命后就开始了,这和他留日归国即开始辑校古籍几乎同步。而直到逝世,终身不辍。这样一以贯之,必然有他独特的认识与精神在吧?即并不完全像他对挚友许寿裳所说的“以代醇酒妇人者也”吧?参考他 1931 年对另一位挚友台静农所说:“兄叠伏古城,情状自能推度,但我以为此亦不必佻傚,大可以趁此时候,深研一种学问,古学可,新学亦可,既足自慰,将来亦仍有用也。”可以想见他的思考之一斑吧?

鲁迅不仅仅收藏,也开展研究。这种研究,可以分为考释,如:重订《寰宇贞石图》、《〈大云寺弥勒重阁碑〉校记》、《会稽禹庙窆石考》、《〈口腔墓志〉考》、《〈徐法智墓志〉考》、《〈郑季宣残碑〉考》、《〈吕超墓志铭〉跋》、《吕超墓出土郑萇镜考》、《汉画像考》(迄今未发表);还有《自绘明器略图题识》以及《〈寰宇贞石图〉整理后记》、《〈侯堂专文杂集〉题记》。

最后,是展览。这在厦门大学有过一回。鲁迅是一个不为收藏而收藏的人。即如他购藏的外国版画,都尽力开办展览,乃至自费出版,以嘉惠文学与艺术青年。

鲁迅对自己的挑选、购藏碑拓是颇自信的。一九二九年回北平探望母亲时,在《两地书·一三五》中,难抑欣喜之情,告诉许广平:“五月卅一这一天,没有什么事,只在下午有三个日本人来看我所搜集的关于佛教石刻拓本,以为已经很多,力劝我作目录,这是并不难的,于学术上也许有点用处,然而我此刻也并无此意。”

鲁迅也曾想出版他收藏的碑拓。一九三五年十一月十五日鲁迅在给台静农信中,说道:“我陆续曾收得汉石画像一篋,初拟全印,不间完或残,使其如图目,分类为:一,摩崖;二,阙、门;三,石室,堂;四,残杂(此类最多)。材料不完,印工浩大,遂止;后又欲选其有关于神话及当

时生活状态,而刻画又较明晰者,为选集,但亦未实行。南阳画像如印行,似只可用选印法。瞿木夫之《武梁祠画像考》,有刘翰怡刻本,价昂而难得,然实不佳。瞿氏之文,其弊在欲夸博,滥引古书,使其文浩浩洋洋,而无裁择,结果为不得要领。”可见他的重视以及研究心得。

强英良先生一九八五年与二三好友王国经、张铁荣,仰慕李何林教授的人格、精神与学问,到鲁迅研究室进修。他即以其敏锐的学术眼光,发现被冷落的鲁迅购藏的大量碑拓,开始摸索研究。

现在好了,强英良穷二十年的苦功,研究鲁迅这一收藏,按《鲁迅日记》记载的次序,逐一介绍鲁迅收藏拓片,抄写碑文,考订正误的成果,并对每张碑拓的年代、行数、字数,一一作了现阶段的新的研究,并对比鲁迅当年抄碑时的说明文字,订正旧时不准确的说法与记载,撰成《鲁迅藏碑拓研究》(即将由故宫出版社出版),筚路蓝缕,开拓之功,功不可没。而其中三组成果在《鲁迅研究月刊》上披露后,即得到相当的关注与好评。

特别是英良全部录用了鲁迅写在藏品上的说明文字,既集中展现了鲁迅的研究成果,又作为他自己研究的重要资源,也为后来者节省了辑录的功夫。一举三得,考量周全。

英良又不停留在鲁迅的藏品上,而是对每件藏品的历史状况、碑石藏地及存毁,作了进一步的考察,发现有的碑石已经毁失,而鲁迅的拓片尚存,这是多么细致的功夫,也足见鲁迅藏品的无量价值。

“子曰:知之者,不如好之者;好之者,不如乐之者。”(《论语·雍也》)强英良先生是鲁迅的“乐之者”。他身处祖国西南边陲之一隅,不仅资料匮乏,学友远隔,生活也艰辛,每天八小时必须为赚得养家糊口的工薪而卖掉,只有业余时间埋头孤灯之下,孜孜不倦,二十年如一日,不是“乐之者”是做不到的。我敬佩这种精神,赞赏英良学兄的研究成果。如今学术著作出版艰难,他要我写几句话。其实,这样好的著述,何需别人的推荐呢。

(作者为北京鲁迅博物馆研究馆员,本文为强英良著《鲁迅藏碑拓研究》序言,略有删节。)



水坑(木刻) 24×42.2厘米 1982年 埃舍尔

## 埃舍尔的谜题

■ 张锐锋

伟大的艺术家都看到了来自生活的启示录,他们试图阅读并理解其中深藏不露的意义。荷兰版画家埃舍尔在一次散步途中,突然被一幅意义深奥的场景震慑了。他停下脚步,身体发僵,很长时间呆立在那里。眼前的一片池水在微风中荡起涟漪,天空、池水四周的树木倒映在水面上,那样清晰、澄明、沉静。秋天的落叶漂浮在水面上,每一片叶子都拥有不同的色彩,它们初看起来好像有着相同的面容,实际上各自有着不同的齿边、叶脉以及尺度,这是它们用一生的力量打造出来的气质和个性。即使让人感到几乎完全一样的叶片的滴水尖,都会有一点微妙的差别。这些叶子来自不同的树木,甚至有着相似的经历,它们在水面上混合在一起,就像一群鸟儿从不同的地方赶来聚会,共进午餐。

可是水面的参与者不止树叶和树木的倒影,也不风中被映照的广阔天穹,还有风中涌起的皱纹,代表着痛苦的思想以及大自然的阅历。游鱼在水中游动,和水面上的一切实物与虚像交织在一起,天空、树木、漂浮的树叶和水中游动的鱼,在不同层面上展开一个超出

立体的多维空间。即使水面的小小波纹,只要你的眼睛足够靠近它,都会发现其惊心动魄的一面。这一个精彩的刹那,聚集了含有万物的宇宙诗意。

这一场景是难以忘怀的。埃舍尔在不断酝酿如何用一幅绘画表现出来。实际上,他所看到的已经是一幅完整的绘画,几乎用不着重新构思和修改。大自然以它瞬间的呈现,赋予了一个场景以足够的意味,成熟的语言,充满了新意的语言,已经表达了你所要表达的。但是,它所带来的这种美学快感,替代了我们对其意义的追究。埃舍尔用一幅杰出的版画,记录了他看到的一幕,同时将一个令人震惊的谜题抛给了我们——一列华美绝伦、光彩四射的快车,停在了车站上,不是让我们成为它的旅客,而是为了说明其自身的存在。

埃舍尔在画家中堪称谜题大师。他总是善于从日常题材中的众多事实中提炼出神奇的结晶体,映射出一个个不解之谜。他在一幅版画中精心刻画了放置在一本书籍和一叠报纸上的玻璃质球状瓶,旁边还站立着一个古怪的人首鸟身的波斯妖。书籍和历史联系

在一起,而报纸是现实的标志之一,球状瓶张开了 360 度的广角,映照出一个房间、房间的窗户、墙壁和画家本人。玻璃质的球面,将这么多内容,几乎是这个球体置身其间的全部空间景物收集到自己的镜像中——它是一个变形的世界,一个独特的可以看得见一切的角度,一个浓缩了的宇宙。当然,重要的是,连同绘画者一起,获得了一个共存的形象。

表面看起来,这是一个光学问题。物理学家很容易用光学原理解释这一现象。但它似乎暗示,这一变形的球面映像并非真相,它仅仅是人看到的事物。你想得到全部事实,就必须间接地通过一个球面来映射,不然你的视野不会为你提供 一个全景场面。在球面上的一切,已经转化为另一个样子,你在其中同样被扭曲。或许,在一个全景世界中,你就是这个样子——这有待于求解。又一个谜题。或许,真正获得答案的是旁边这个波斯妖,他沉默不语、若有所思,一个飞鸟身上安置的人头,必然会洞悉我们看不见的秘密。

(作者为山西文学院院长,本文摘自其《卡夫卡谜题》。)