



叶维廉文集

第肆卷

安徽教育出版社



叶维廉文集

中国现代艺术的生成

YEWELIAN WENJI

第肆卷

安徽教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

叶维廉文集. 第4卷 / 叶维廉著. —合肥: 安徽教育出版社, 2002. 8

ISBN 7 - 5336 - 3050 - 5

I. 叶... II. 叶... III. ①叶维廉—文集②华人—艺术家—访问记—世界 IV. I 217. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 059726 号

责任编辑:	包云鸠	装帧设计:	朱 锦	版式设计:	黄 彦
出版发行:	安徽教育出版社(合肥市跃进路 1 号)				
网 址:	http://www.ahep.com.cn				
经 销:	新华书店				
排 版:	安徽飞腾彩色制版有限责任公司				
印 刷:	合肥远东印刷厂				
开 本:	880×1230 1/32				
印 张:	10				
字 数:	220 000				
版 次:	2002 年 8 月第 1 版 2002 年 8 月第 1 次印刷				
印 数:	2 000				
定 价:	25.00 元				

发现印装质量问题,影响阅读,请与我社发行部联系调换

电 话:(0551)2651321

邮 编:230061

目 录

中国现代艺术的生成

一 与当代艺术家的对话

返虚入浑,积健为雄

——与赵无极谈他的抽象画〇〇一

物眼呈千意,意眼入万真

——与陈其宽谈他画中的摄景〇二六

予欲无言

——萧勤对空无的冥思〇五二

王无邪画中的传统与现代的交汇与蜕变〇八一

恍惚见形象,纵横是天机

——与庄喆谈画像之生成〇九七

与虚实推移,与素材布奕

——刘国松的抽象水墨画一二八

向民间艺术吸取中国的现代

——与吴昊印证他刻印的画景一六一

〇
〇
—
◆
目

录

YEWELIAN WENJI

意识识物物识意

- 与何怀硕谈造境一七九
- 投入日常事物庄严的存在里
- 与陈建中谈物象的显现二一〇

二 个 论

- 庄喆的画像札记二二三
- 云山与抽象的随想二四四
- 从凝与散到空无的冥思
- 萧勤画风的追迹二五三
- 线条的舞跃
- 与楚戈的画的对话二七五
- 法古戏古
- 试论袁旃破画中霸法的策略二八四
- 气质涌动的世界
- 记陈其茂几个阶段的画二九八
- 对最近所见陶艺展的一些感想
- 兼谈马浩的陶瓷艺术三〇〇
- 园林是一面可以反思的镜子
- 介绍汉宝德的《物象与心境——中国的园林》
-三〇五

〇〇二



中国现代艺术的生成

叶维廉文集

返虚入浑,积健为雄

——与赵无极谈他的抽象画

叶维廉: 赵先生的画,在中国与国际上的成就与地位,已经是铁的事实。不管在外国的画史上,或是在中国的画史上,现在的,将来的,都无法跳过你的画而不提,更无法否定你是把中国的画境、意境和西方的画境、意境,中国时空的意念和西方对现代时空意念的探索,融合为一个完整的丰富的呈现之第一人。无法否定因你的成功而带动了中国后来者走向抽象艺术的发掘。作为一个前行者,在抽象艺术的领域上,中国,甚至西方,还没有哪一个后来者可以与你的作品抗衡的。

赵无极: 不敢当。我想还是先让我说说我当年的一些经历,因为所谓成功固非侥幸的,但有时亦因际遇而变化。我1948年到法国的时候,真是风云际会:可以说,全世界都来到了巴黎。山姆·法兰西斯(Sam Franois)和诺曼·布隆(Norman Blum)由纽约来;里奥彼尔(Iean - Paul Riopelle)由加拿大来;彼尔·苏拉殊(Pierre Soulages)由罗德来;汉斯·哈同(Hans Hartung)和尼古拉斯·德斯岱(Nicholas de Staëi)已经在那里相当出名。

我刚到的时候,相当辛苦。但我运气好,几乎马上便

认识了我大大地推助的人。他便是诗人亨利·米修(Henri Michaux),他很看重我的画,把我介绍给彼尔·洛尔(Pierre Loeb)。彼尔所主持的画廊,当时展的都是大画家如毕加索、米罗和杰克梅第(Giacometti)。事实上,米罗是他发现的,他们合作了15年,米罗一张画都没有卖出去。米修向彼尔介绍我时,他向米修说他不要看中国人的画,说中国人的画都是漂亮的,取巧的,靠些丝绢的感觉。他说他不要看,他对中国画家的画印象很坏。米修催他看,说我的画与一般的中国画家很不一样。说完后3个月都没有来。那时,米修看了我的画,为我写了八首诗来配我八张石印画。我的第一本出版物就是这本书。

叶:我听说了,但这本书我没有找到。米修是大诗人。我早年也看过。对台湾现代诗也曾影响过。

赵:这本书早就没有了。

叶:他的诗,尤其是他的散文诗,其中有一篇写无垠死灰的荣耀,我早年曾想译为中文。我记忆中,整个气氛,那种无垠的开阔,很接近你的画境。我记得你的画也和后来得诺贝尔奖金的圣约翰·濮斯(St. John Perse)的诗出现过。他也是我早期极喜欢的诗人,我曾译过一个专号。他的诗亦是以广阔空间见著。

赵:我不认识他,是间接安排的。刚刚讲彼尔,过了3个月后,实际时间是1950年1月4日,他终于来看我的画,并和我订了合同。12张画,给了我两千五的法郎。我那时法文都不太会讲,能得这样好的画廊展出,我自然就接受了。一直合作至1957年左右。现在请你继续讲你的。

叶:我今天最希望做到的是:在我说出我对你的画一些个人

的感想，一些粗浅的意见以后，你能给我作出些更正和补充。也许通过这次谈话，尤其是通过你进一步的说明，可以把你在艺术领域里所摸索出来的一些艺术的奥秘，你对美学、哲学上的思索，你对表现过程中所面临的问题和你求得的解决策略，可以给后来者——包括其他的艺术工作者、诗人、音乐家、舞蹈家、视觉艺术工作者——一些启导作用。

英国 19 世纪末的美学家斐德（Walter Pater）曾说：“一切的艺术都欲求达到音乐的状态。”塞尚、康丁斯基、保罗·克利都直接地、间接地提到“精神的回音”“音乐组织”这类的话。（事实上，论西方现代画的文字里，还有不少与音乐有关的字眼，如“母题的律调”、“颜色与形韵律的颤动”等。）而代表中国艺术理论源导之一的谢赫的第一条是“气韵生动”也是与音乐活动与状态有着一定的关系。而中国的书法，尤其是草书，如狂草，亦往往以“纵横舞跃”、“凝散收放顿转急滞缓速”这些与音乐舞蹈有关的字眼来描述。在这一个层次上，中国古代美学和西方现代美学的取向是完全相呼应的，尽管二者的美学根源和历史生变各自有着不同的成因。但就这一个层次上看，二者是很接近的。

看你的画，一个总的印象是，你朝着这种状态和活动升华。是因为在你艺术的意识里，有了类似杜甫站在泰山上看出去所写的“荡胸生层云”那种怀抱……

赵：我虽然也喜欢旅行，但我并不画眼前所见，譬如我到太湖去，觉得很舒畅，而帮助了我作画。

叶：我的意思不是说你要去写形，我说的是“胸怀”、“怀抱”，

杜甫这句诗是个比喻。

赵：我觉得中国画最讲究“气氛”。

叶：对。我说因为你有了那样的怀抱，所以你的画很顺利地超越了形象而不觉无像，因为你把画像提升到一种音乐的活动和状态，一种充满着律动的气氛。

赵：我的画像米修解释得很好，说我画的不是“风景”而是“自然”。

叶：应该说“自然的气象”。我觉得因为你具有了那种胸怀，你还可以顺利地超越了媒介的限制，譬如一般来说，油不易做到流动和溅射，水墨不易做到堆凝的厚实。你的画顺利地冲破限制而能任两个文化的美感感受纵横并驰于一个共生共有的领域里。

赵：所以台湾曾有人写这样的一篇文章，说中国画就一定要用毛笔和宣纸画，说赵无极的水墨画完全离开了中国画的传统。

叶：这大概是很早的文章吧。我不大能想像现在还有这样黑白分明的保守派。其实能冲破媒介的限制才是重要的，才是 Original。

赵：所以我没有和他辩。事实上我也没有标榜画中国画。

叶：就举这张画来说吧。这里面波浪的流动与激溅，要用水墨来画比较容易多了；但你用了油，接受了油的限制的挑战，而结果能与水墨一样流畅，乍看之下，甚至比水墨更自然，因为它除了流畅，还有透明性的光泽。这个气氛效果的达成，是跟你的胸怀放开有关。

赵：我 1935 年开始画，要到 1964 年才知道油画怎样画，才掌握了它，差不多 30 年之久。这之后，我觉得我可以自由挥

发,真正的没有拘束,没有顾忌。

叶: 刚才杜甫那句诗,“荡胸生层云”中的胸仿佛已经变为太空,其中层云自由涤荡。是在这样广阔的空间里,是在这样放旷的胸怀里,传统所讲的虚实的推移更见意义,宇宙中气之滞流与凝放,见诸太空的云霓,见诸大海的水烟,见诸流水随物赋形的转折结泻,见诸星辰的聚散,是仿似音乐中的活动。

赵: 中国画有一个毛病,要嘛就是太实,要嘛就是太松。应该松的地方就应该松,应该紧(实)的地方就应该紧(实),就像音乐一样,必须要有 silence(休止、寂静)才成音乐,总不能密密实实都是音。

叶: 在中国传统的画家里,五代和南北宋来比,我推断你会喜欢南宋,南宋的画比较空灵。

赵: 中国的画家中最重要当然是范宽、米芾……八大有一部分我很喜欢。石涛、八大实在是 18 世纪的例外。中国 18 世纪好的画家不多。但 18 世纪在西方,却有很多很特出的画家,如哥雅(Goya)、泰纳(Turner)……

叶: 泰纳在气质气氛上应该和你相应和。大海里水雾、浪花的凝放、聚散……

赵: 这话有些道理,我自己对空间极其注意。

叶: 你画中的空间最接近中国画的精神,这和我刚刚说的音乐状态和活动有着更密切的关系。泰纳的画事实上亦可用音乐中的状态和活动来看。我觉得从音乐的实质去看你的画,还有一个特别的地方,因为音乐所用的音符是超文字意义的,是抽象的,其结构活动和文学、和传统画有显著的不同。

赵：我学了6年音乐。

叶：喔，我猜得没有错。我虽然不是学音乐的，但对音乐的活动有些个人的了解。你的画像的构成活动，我们可以拿来和乐音比较。一个音，带着不同音色的流动，可以叠合相同的音，或渗入别的音色而由细而渐厚渐重渐密渐实渐盈渐满而达于爆炸，亦可以渐离渐散渐薄而由宽厚变而为纤细、消失。你的画的色、线的活动与状态可以说与音色律动这种构成完全一致。

在你的画里我们所感到的生动的气韵，已经超过了谢赫画论所说的气韵。他气韵的理想虽然亦必然根源于自然界凝散的活动，但用于画中，起码在他论画的场合里，是通过外物形真的把捉来流露生动，但在你的画中，却是离形入神而直接进入了画法抽象的音乐式舞蹈式的活动里。看你的画，仿佛独立在太空的舞台边缘，聆听色泽与线条在那里演奏演出；看你的画，像杜甫让云涤荡在雄奇雄浑的胸怀里。我今天早上重看你的画册时，突然想起司空图二十四品的首品来。你觉得这首诗的感觉和你的画相近不相近？

大用外腴	真体内充
返虚入浑	积健为雄
具备万物	横绝太空
荒荒油云	寥寥长风
超以象外	得其环中
持之匪强	来之无穷

赵：这首诗写得太好了。我的画确想做到这样子。你这首诗可以留给我吗？

叶：“超以象外”，事实上，艺术的境界不可以拘于形象。象或无象，实在不是问题。

不过，我刚刚提到有了放开的胸怀便可以达到你那种画像。我这句话有时会有误导作用。有胸怀不一定可以画得出心中所想的境界。中国传统有“得心应手”之说，但在实际的情况里，“应手”不一定是顺着“得心”而来，画画需要锻炼，修心与锻炼之间的关系是很微妙的。所以在 这里，我希望能了解你在这二者之间的摸索过程。

赵：我的画中这个演变的痕迹很清楚。

叶：我问的是你在机要的时刻转化的线索。想知道你在转化时的一些思想和启示。譬如，在你的演讲中，在你的生平略记里，你曾提到一些给过你启示的画家，但提得最多的是塞尚。

赵：我认为绘画中比较重要的不是“怎样画”，这些基本的训练并不太难获得，而是观点的问题，是构思的问题。你怎样看会影响你怎样画。传统是很高贵的东西，我们应该接受，多方地接受。主要是如何去消化它，变成自己的东西。

叶：就是要了解这一个过程。你来法国前便曾看到过很多现代画。是 1941 年左右吧，你便已从明信片上，《生活》杂志上看到了雷诺阿、莫迪利亚尼、塞尚、马蒂斯、毕加索。

赵：但那时看到的都不是最好的东西。

叶：但连同你后来看到的，你总结的还是特别标出塞尚。你还说了这样一句话：“毕加索教会我们如何去画毕加索，但

塞尚教会我如何去注视我们中国画的本质。”就是说塞尚引导你重新成为一个中国画家。但你这句话没有进一步的说明。塞尚究竟在哪一方面使你注意到中国的本质？

赵：看毕加索，空间的关系启发不多。但看塞尚，尤其是那张有名的山画。山与天空色块连接不可分的情况，完全是中国画的办法。

叶：你能不能说得更详细一点？

赵：天与山色线不可分，同范宽、米芾的做法很接近。山到了天里面，天到了山里面，没有明显的边缘，莫奈的画情形亦如此。

叶：在转向塞尚这些思索之前，你还做了别的尝试，譬如保罗·克利……

赵：我来巴黎的时候，已受了塞尚的影响。但那时我做了许多不同的探索，包括仿我妹妹六七岁时的画，目的是给自己多一点的自由，雷诺阿、马蒂斯、保罗·克利的笔法都有尝试，也有把中国碑文放在画内，后来都因觉得太勉强而放弃。克利给我一个新的“进入”，进入一种诗的世界。进入一种天然。我大略到 1953 年开始改变。

叶：你刚刚说克利带你进入另一种境界，是进入的方法，还是境界里有什么东西吸引了你。

赵：譬如他取景的方法。他常常集中在一个“细节”上去发展。我当时觉得他的方法更接近我要走的路。

叶：他童稚的眼光有没有影响到你似乎倾向童稚的朴简的趣味。

赵：有，有影响。他受过中国字和阿拉伯文字的影响。这点中国人是很易接近的。我 1950 年左右画了克利式的山水

画。这类画我现在根本不喜欢,根本不承认。克利的影响包括了平化透视,我这些早期的画中透视差不多完全取消了。我用篆字的画,主要是利用它所揭示的空间关系。

后来觉得太取巧,也就没有再画了。

叶:你刚才提到米芾,你生平略记里也提到。

赵:我觉得他的空间处理得非常好。

叶:他字里的空间,还是画里的空间?

赵:都有。我觉得米芾的画,范宽的画的空间处理都有塞尚的味道。

叶:我刚刚就想进一步问这个问题。我看米芾和范宽(如《溪山行旅》)的留白,是利用了云雾,所以既是虚的,也是实的。可是我们在视觉上来讲,它是一个白,一个空。我觉得这个云山互涉的情况作用与感觉与塞尚的不同。以范宽为例。我们在右下方看见一队行旅的人,很细小,树群也不大,表示我们从远方看。可是在这个景后面的一个应该是很远的山,却是庞大如在目前,甚至压向我们。这个安置使我们同时在不同的距离上看。那横在前景与后景(后景仿佛是前景、前景仿佛是远景)中间的是云雾(一个合乎现实状态的“实”证)所造成的白(“虚”),这个“白”的作用是把我们的平常的距离感取消,使我们可以换位,既由这面看过去,亦由那边看过来。这种情况我称之为“破距离”(我们或可造一个字称之为 de-di-stancing),是打破透视的中国方法。这种情况和塞尚天与山的接痕连而不分的情况好像不大相同。

赵:你这个看法很好。但对我当时来说,他们之间是极其相似的。

叶：事实上，这里面牵涉到一个美学上的问题。这个问题在沙特论杰克梅第时说得最有趣。（赵插嘴说，杰克梅第和他做了十年邻居。）沙特说，杰氏在雕塑中获得一种“绝对的距离”。他解释说，在我们平时看一个活生生的人时，我们远看近看，虽有差别，但对那个人的印象，大致上是不变的。但看一件艺术品，如一个塑像，远看近看相差很远。作为一个艺术家要如何获致一种“绝对的距离”，使得我们不论从哪个角度和距离看都可以保持该塑像基本的特色。可不可以这样说，塞尚的画也许不可以用“绝对的距离”来说明，但“距离”这个词在塞尚的画里已经不重要。

赵：我的画里有些是画得很满的，有些画得很空的。

叶：我觉得你的倾向是越来越空。

赵：但这个“空”，在我的画里最累人。画满容易画空难。在传统中国画里，中国的宣纸帮了很多的忙，空就是不用着墨便可以。但油画里的“空”，起码在我的油画中的空，是要“做”出来的，要慢慢地建造，越大张越累人。有些人也像画中国画一样，留空便了。但我觉得油画中的空，是一种生活的空间，要生活在里头，要在里面经历。实与空要相连。空实是同一生活空间的不同的层面。不是空的真是空了的意思。

叶：虚实的关系在一张抽象画中应该是特别重要，但一张抽象画怎样才算完成呢？

赵：这是非常主观、非常个人的。举例说，一张画画完时可能很满意，但过了一些时日，可能会觉得这里不好，那里不好，便想改。时常发生的情形是，觉得不够通畅，有点留不过去的感觉，便想改。一张画画完，通常我都要留下来

3个月到5个月,慢慢地去看,觉得自己最初的感觉不一定靠得住。事实上有时一张画会越看越不满意。

叶:这样讲,虽然全凭主观,但其中“气”的流通不流通,确是可以觉察出来。我以为,中间可能有所谓“布局”的问题,不管那“布局”是有意的(有计划的)或是无意的(下意识对某种空间布置的偏爱)。

赵:我画画是没有“稿子”的。

叶:连某种布局的感觉也没有?

赵:这东西是什么我自己也不知道,也说不清楚。有时来得很自然,有时它怎样也不来。我不起稿,反而每次都有“惊喜”的发现。画画刻意经营一个已定的对象,那就没有什么意思了。你说,希望通过我的意念给后来者一些启发。其实,我常常和年轻人说抽象艺术已经不是他们所处时代的艺术,他们应该从抽象艺术中吸取经验去发展另一种境界的画。

叶:但我还是要问这经验里的实际问题。譬如说为什么你觉得这里应该再加一笔,那里就不可以。这里应该留空,那里就不可以。画家为什么知道?如何知道?如果说是一种直觉,这直觉有多少受传统画常用的空间处理的影响(如南宋画大量画面的留空)。在你直觉的决定上,有多少是中国画常用的空间结构?多少是西方的?

赵:我开始时是西方的,渐渐转向中国。

叶:所以你后期的画较空,1959年左右是蛮密的。

赵:对,很紧。

叶:大约1964年左右(?)开始空,然后“虚实”平均,近期还是空的多,我的感觉是这样。

赵：是的。我现在很希望画一张看去好像一点东西都没有的画。

叶：就是司空图那首诗中的“返虚入浑”吧。

赵：事实上我画画时没有想那么多布局的问题，我往往全凭直觉与本能。

叶：程抱一曾对你的画做过好一些诠释，从许多大的方向来讲，我完全同意。可是在讨论过程中，有意无意间他要把你某些画的风格和你生活中的实际经验连起来，譬如说1954—1957 那时期的画，说是充满了恐惧、不安，说它们反映了祖国巨变的动荡，你的忧郁与乡愁。你自己对这样的诠释有什么看法？

赵：我想我的画等于是我的日记、我的生活。我的生活不简单，经过了很多困难和波动，对于我的画当然有些关联，尤其是我太太美琴过世的时候，给我很大的打击。她死时才不过41岁。所以我差不多两年没有画画，那时我就开始画点水墨画，油画无法画。米修那时就和我说：你水墨画好好的，为什么不画？我说我是中国人，不愿意人家说我取巧，所以就不画。他却说我的水墨画构思和别人不同，应该发展，如此我继续画了两年。现在我一年只画一二次。

叶：我对程先生所提示的，是略嫌其太注重“直接反映论”。从你刚刚的说明里，已经显示出这个关系不是直线的。不是这样的情感会产生这样的画境，而是某种情感可能引起你找到另一种东西。

赵：是啊，我在生活的打击里，反而向前推进了一步。真是上帝帮了我的忙。