



THE SPLENDID HEART
OF A WOLF

Tianbing Wang

A Manifesto of New Chinese Art

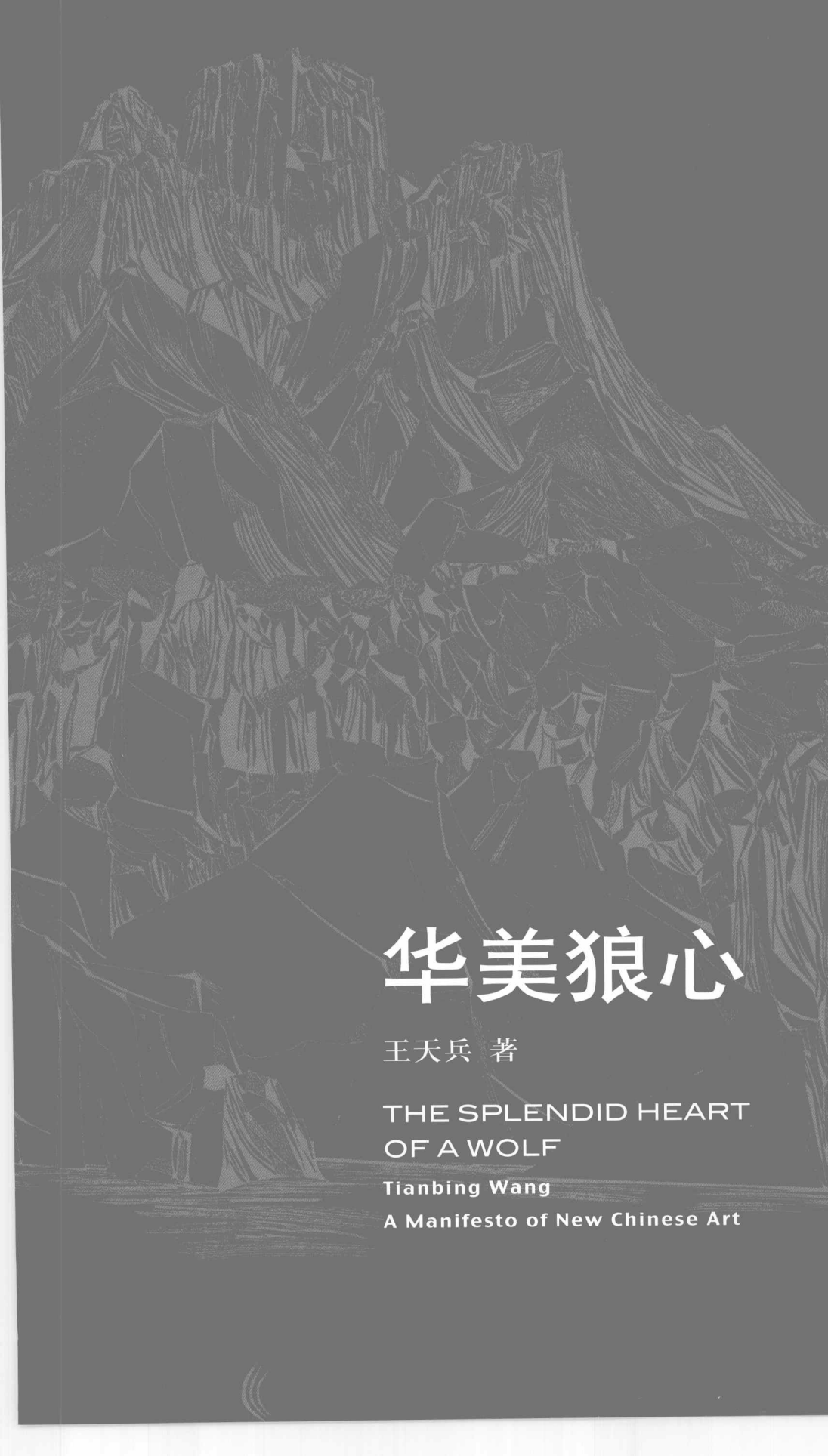


华美狼心

王天兵 著



東方出版社



华美狼心

王天兵 著

THE SPLENDID HEART
OF A WOLF

Tianbing Wang

A Manifesto of New Chinese Art

图书在版编目(CIP)数据

华美狼心/王天兵 著. —北京:东方出版社,2008.9

ISBN 978-7-5060-3285-8

I. 华… II. 王… III. 艺术-研究-中国 IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 129725 号

华美狼心

HUAMEI LANGXIN

作 者 王天兵

责任编辑 孙 涵

封面设计 康 健

版式设计 康 健

出版发行 东方出版社

社 址 北京朝阳门内大街 166 号

邮 编 100706

网 址 [http://www. peoplepress. net](http://www.peoplepress.net)

经 销 全国各地新华书店

印 刷 环球印刷(北京)有限公司印刷

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/20

字 数 150 千字

印 张 6

版 次 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5060-3285-8

定 价 26.00 元

版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换

目 录

华美狼心	1
------------	---

附录

无相之相	66
——塞尚与西方现代艺术 在中国的传播	

从庄子到塞尚	77
——与张远山从先秦诸子 谈中西艺术之变迁	

袁运生、孙景波、朝戈、马轲	104
谈塞尚	

后记	111
----------	-----

冷冰川的画骤然唤醒我欲觅一绝色女子的童心。一种认家的本能，让我入其幽谷深闺，沿着他的高古游丝走近他，我发现了一匹文雅华美、贪得无厌的狼。

若问其狼性何如？却答：情韵连绵，风趣巧拔。

或曰：此语恰当，闻之亲切，不知语出何典？

需从头说起。

大约在一千九百多年前，东汉明帝年间，佛教传入中国内地。佛教又叫“像教”，来自被亚历山大大帝东征后改造过的古印度佛教之一支。希腊圆雕把佛教偶像化，以犍陀罗^{【1】}式样为代表。中土匠人们开始用石雕传播佛教故事。江苏连云港的孔望山就是东汉晚期出现的，也是迄今可查的最早的佛雕群。

观其摩崖人像浮雕、石蟾蜍、圆雕大象，仍介于画像石、阴刻和圆雕之间，未出西汉汉武帝时代昆明池的牛郎石、织女石^{【2】}和霍去病墓雕刻的语境。

其中的老子像、关令尹喜像，实为在石上线描阴刻，坚硬的材质显示出巨大的阻力，只有鼻部类圆雕，其余部位仍是阴刻。关令尹喜像和霍墓两米多高的石人的眼睛同为吊眼角，一股胡气。可以看出，至东汉末期，中土石头人像圆雕尚在草创期。

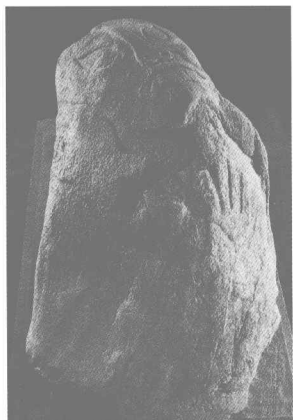
佛像者何？人像也。你看造于东汉前的犍陀罗石雕，丰胸大奶，婀娜性感，对比汉画像砖与汉俑中深衣交领、宽袍大袖、神态安详、面平身圆的汉人，一派异国情调。可以想象，中土的人们最初是怎样对待这些外来的洋妞的——或贬之为蛮夷，或奇之为异类，而若复制临摹，必难脱生硬、造作和笨拙。以下历三百余年，仍“未尽其妙”，胡气未消。



【江苏孔望山摩崖石刻】

左图为老子像

右图为关令尹喜像



【霍去病墓石人】

222 × 120cm

约公元前117年



【织女石】（侧面 局部）

200 × 120 cm

公元前120年

终于，在一千六百余年前的东晋，出现了一位风流人物，叫戴逵^{【3】}，能诗能文，善琴工雕，精通铜铸与漆器，因其佛像雕刻自然可亲，甚至有人指责他的人物过于世俗；而赞美他的谢赫在《古画品录》中则列其为上品，赞誉正含此八字：

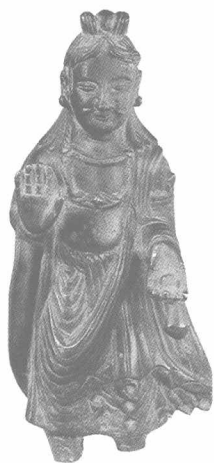
情韵连绵，风趣巧拔。



【东汉陶俑】（正面和侧面）

先看“风趣”，风指外貌，趣同取^{【4】}，此语的古意是指外形的格调。风趣巧拔的意思就是：造型灵巧挺拔，人所不及，是相对于他之前笨拙、猥琐、简陋的佛像雕刻来说的。而情韵连绵，此词鲜活易解^{【5】}。今人仍说情意绵绵，指情感充沛不衰。它也指情感渗透在每个局部。这意味着在戴逵之前，佛像雕刻还不能让姿势和衣纹像眉目一样传情。

先人敬佛畏佛，在佛像前战战兢兢，反使造像死气沉沉。而戴逵是反佛骂佛的斗士，他著有《释疑论》，批驳佛教的因果报应说。他之所以反佛而造佛，大概是因为他从小心灵手巧，触类旁通，西方传来的圆雕不过是一种应物象形、传情达意的技艺罢了。戴逵开创了中土佛像千年之风。在他手里，佛像不再是堆砌在一起的五官与服饰，而是融为一体，第一次汉化成了中国人的造像，活了，变得魅力十足、风致翩翩了。



【鎏金菩萨立像】故宫博物馆藏

17.8×8.2cm

约公元3世纪

此菩萨束发，左手持水瓶，其神态、衣纹与服饰和犍陀罗的弥勒菩萨非常相似，说明中土佛像至此仍未完全汉化。



【陶女侍俑】

高33cm

东晋（317~420年）

言归正传。

再看冷冰川的画：那晴柳般纤柔的线，春葱般细嫩的身段，瑜伽动作般灵活柔韧的姿势——此非风趣巧拔乎？这些姿态，乍看肆意挑逗，实如秋藕的匀圆而无心。这种无邪的性感，好像一缕勾魂的幽香，突的让我们沁涵于对童年旧梦的钩沉，一股冰凉的暖意随之升起，钻入纷繁的植物茎叶，弥漫至边角末梢——此非情韵连绵乎？

冷冰川不是当代中国的戴逵，可是，为何此语贴切如此？

思之，念之——自清末以来，中国的人体艺术从无到



【仲夏夜之梦】 冷冰川 50×38cm 2001年

有，他自己的人体绘画从拙到巧，不正是走过了和佛像在古代中国类似的历程吗？

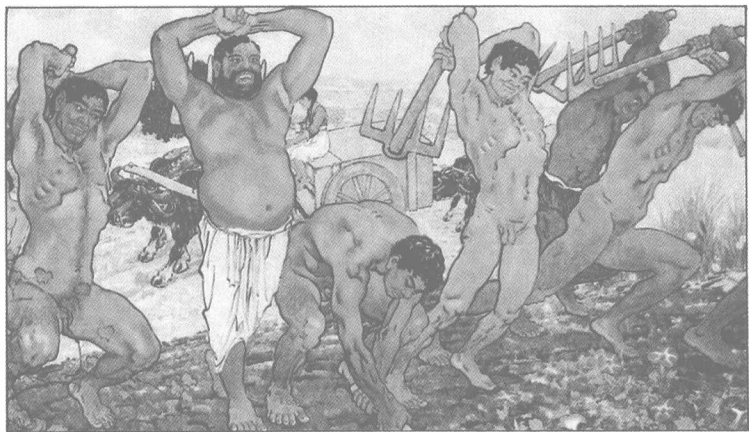
纵观过去百余年的中国人体艺术，从一开始就先天不足，至今仍未摆脱学生腔、画室味。

徐悲鸿先生无疑是为人体艺术中国化所做贡献最大的人。可是，你看他做于1940年的《愚公移山》，虽然题材是中土寓言，可是立于中心的分明是印度人^{【6】}。先不谈他按图索骥的人体塑造方法，单从群像安排上说，人物被强拉站队，显得拥挤不堪。中间那个弯腰的力士和左右两侧人物的

透视角度显然不一致，仿佛是先剪贴下来再硬塞而入的。他把单独的印度模特人体写生堆砌在一个空间中。但是，光看人物杂沓的脚部，怎能让人信服它们踩在同一片坡地上呢？再看徐悲鸿先生1935年的油画《湖畔》，夕阳落山，湖畔人体应是逆光，可是，两个裸女身上却有一整套画室中雕琢出的高光、反光和明暗分界线，光影变化和湖光山色毫不相干。两个人物不过是画室模特的照搬。

徐悲鸿先生的油画人体都不过是画室写生而已，虽然他曾经在人体素描上下过苦功，但是他从来没有达到过西方素描传统的高级要求，那就是：当画家去画从某个角度看去的人体时，他应该能够凭想象画出从任意角度看去的人体。当代中国油画家所画的人体，暂不说姿势别扭造作，单看脚部，就好像或被扳平，或被扭正，或悬浮在空中。

在佛像刚进入中土时，大概就有这种种胡气，有这些照猫画虎的笨拙吧？



【愚公移山】（国画 局部） 徐悲鸿 143×424cm 1940年



【湖畔】(油画 局部)

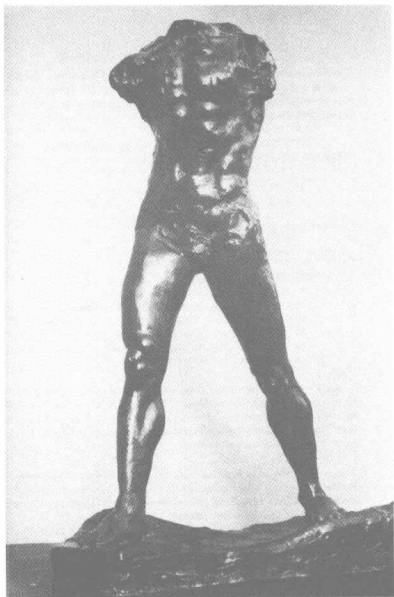
徐悲鸿

89 × 107cm 1935年

而冷冰川，恰是一个掌握了这个技能的人。在画纸上，他翻手为云，覆手为雨，他笔下那些松弛慵懒的女人，像猫一样自由地舒展、旋转、扭动。



【让杏花先开】 冷冰川 30 × 30cm 2001年



【行走的人】（青铜）

罗丹

高80.8cm 1877~1878年

或问：这样比较合适吗？冷冰川也许可以凭想象画出任何姿势，但是，他也未必能把几个人的脚令人信服地画在一个水平面上。他的画面气质和徐悲鸿先生的完全不一样啊。他的画面空间也不是遵循透视规律的。

当徐悲鸿先生在巴黎学习业已衰败的法国学院派时，欧洲绘画却已经、正在发生剧变。可是，徐悲鸿先生拒绝了印象主义的几位大将，尤其是后来独立探索的塞尚。1929

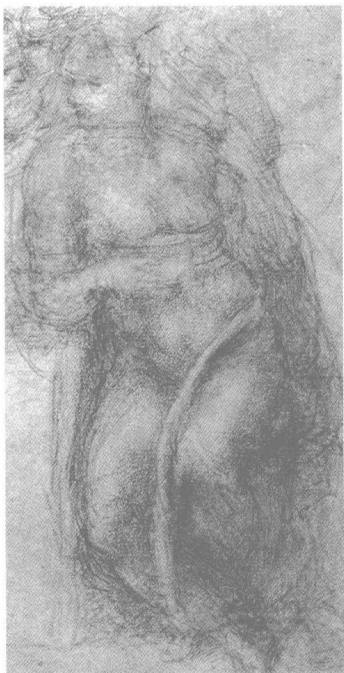


【河神】（粘土）米开朗基罗 102×155cm 1525~1526年

年，在徐悲鸿先生和徐志摩发表于上海一家刊物上的公开信中【7】，徐悲鸿先生攻击了“马奈之庸，勒奴幻（今译雷诺阿）之俗，马蒂斯之劣”，他特别反感塞尚，指责他的作品“虚、伪、浮”。

徐悲鸿先生对塞尚的指责主要集中在两点：一，塞尚的形体的边界不是确定的，所谓“止于浮动”。而这种不确定性就是“未完成性”，恰是整个现代艺术的基础，这是塞尚开创的，而被毕加索、马蒂斯、波纳尔等巨匠完成的。几乎在同一时期，雕刻家罗丹也探索了这种手法。他的很多人体躯干，有大面积的残缺不全，局部的边线也模糊不清。威尼斯画派的提香在晚年作品中，就已经“逸笔草草”。米开朗基罗晚年未完工的《河神》，也有这种感人的“未完成性”。

所谓边界浮动，是画家将即时的情感以及与对象较量之动态过程凝固在画中，不让它在继续完成的制作中被打磨掉。



【天使报喜草图】（炭笔素描）

米开朗基罗

28.3 × 19.6cm 1545~1547年

米开朗基罗的一些躯干素描的边线是最好的例证，它们往往是多重的、抖动的，至今看来，比他那些完成的壁画，却别有一种深沉的悲剧力度。摩尔曾说，这种较量、挣扎——struggle——是他作为一个雕塑家最珍视的，不然，作品过于完成、完美，就会失去感人的力量。这是现代艺术和古典艺术的一个根本区别，也是摩尔本人不喜欢东方人物画的原因所在，他认为那些线描过于完美了【8】。

另外，塞尚探索平面性，常把背景放大，前景压缩，仿佛把三维空间压扁在二维平面上。他常用画面的四边去截取形体的局部。为了使最后的画面达到统一，内部的线条就不能画得过于分明，就要松动一些，以和被截去的部分相和谐。否则，就会让人感到如同断肢残臂，过于生硬。

实际上，早于塞尚两百余年的石涛，早就指出“截断”的手法。他说：“山水树木，剪头去尾，笔笔处处，皆以截断。”【9】也就是把这种“未完成性”推到每一笔，使整个画面建立在一种“浮”上。而且，石涛还说：“而截断之法，非至松之笔莫能入也。”松就是松动，就是浮动，就是说内部线条要和边界呼应。他早已经发现了这种松动和截取的微妙关系【10】。

徐悲鸿先生的国画，比如1937年那幅著名的《漓江春雨》，其边界不恰是浮动骚然的吗？为什么当这种边界出现在油画上，他就接受不了了？塞尚的画不但不“浮”、不“虚”、不“伪”，而是严整、紧凑、结实，是“真”。

再者，徐悲鸿先生还攻击塞尚的画让人看不懂。他列举了主题明确、情节凸现的德拉克罗瓦、吕德、夏凡纳等19世纪的画家，对比塞尚的静物，他说：“因览彼之所作，



【漓江春雨】（国画）徐悲鸿 75×104cm 1937年

终不能得其究竟（或者是我感觉迟钝）。不得其要领，不得晓得他想怎么样……。”而淡化主题，消除文学性，这恰恰又是现代艺术的一个重要特点。

要看懂塞尚，也许要先看看乔托——西画的祖宗，看他奠定了什么，再对比塞尚脱胎的印象派。乔托塑造体积，大刀阔斧地删繁就简，形体显得壮观单纯。塞尚校正了印象派画面像窗口，过于平实之不足，但吸收其点彩分明的笔法，借鉴日本版画，重整空间，让西画又回归到乔托开创的纪念碑性的空间感。

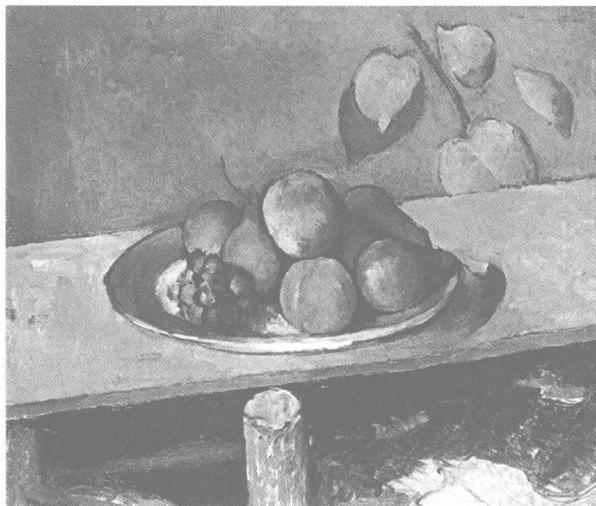


【哀悼基督】（湿壁画）

乔托

200×185cm

1302~1305年



【带葡萄的静物】（油画）

塞尚

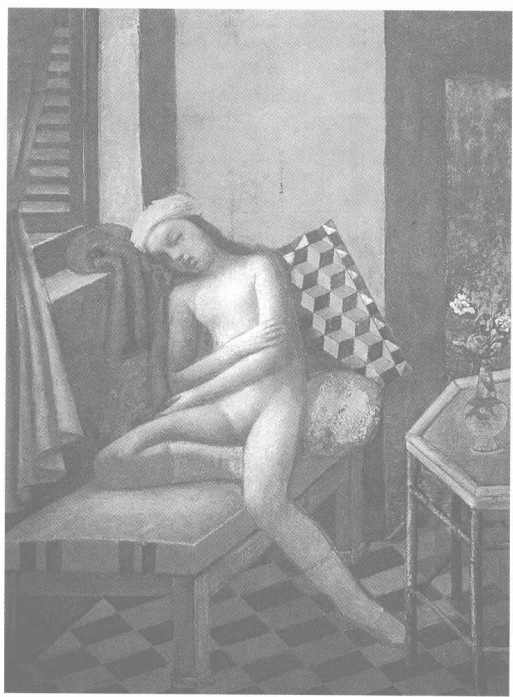
38×46cm 约1879年

这种让人感到物体存在过、存在着的实实在在的空间感，就是主题。在徐悲鸿先生所推崇的19世纪大师的画中，物体是故事的一部分。而塞尚，消除了文学性，把物体还原了，一步迈入了20世纪。塞尚是毕加索、马蒂斯、波纳尔、勃拉克等人公认的唯一老师。塞尚的存在感也预示了战后存在主义的贾科梅蒂、培根，以及当代的奥尔巴赫^{〔1〕}、弗洛伊德的出现。油画在他手里终于是“画”了。

塞尚让物体还原归真，他所画之物空灵无意却常自在，这就是塞尚的中国性、东方性。他从离东方最远的乔托派的透视学、几何学，抵达了中国文化的精髓——禅。此乃奇迹。从这个意义上说，塞尚是西方艺术的第一位禅师。

理解塞尚，就会理解中国艺术。号称理解中国艺术而不懂塞尚，实际上也不会真正懂中国艺术。塞尚是西方走向东方的桥梁。2001年才去世的巴尔蒂斯，酷爱东方艺术，他后期的画远涉日本浮世绘，却又在追寻着塞尚。

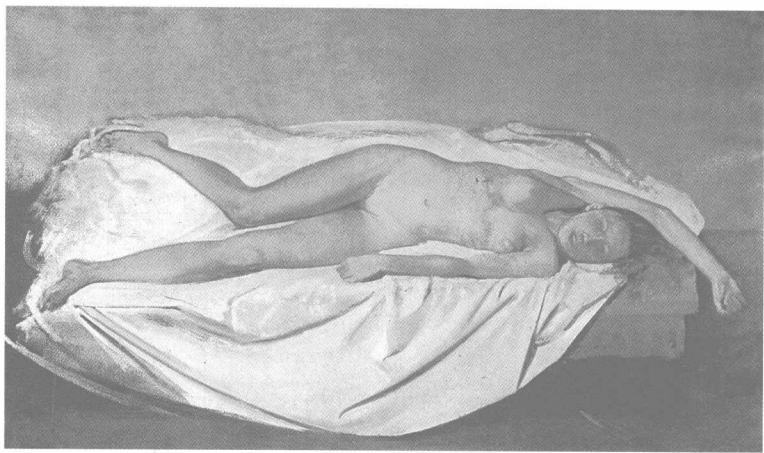
所以，徐悲鸿先生没有理解塞尚的“浮”和“虚”的真味，也就未能参透西方现代艺术的“截断之法”和“经营置位”，因此，他的国画缺乏言外之意、味外之味，难比齐白



【睡着的裸女】（坦培拉）巴尔蒂斯 200×150cm 1980年

石、黄宾虹、傅抱石。

但由于徐悲鸿先生深深影响了整个中国现代艺术教育，因此，迄今美术学院的基础教学，尤其是素描教育，仍停留在了塞尚之前。



【受害者】（油画）巴尔蒂斯 150.5×130.2cm 1938年