

人民美術出版社

双月 1
2009

中國畫研究

中国国家画院 编





卷首语

经过了改革开放的三十年,经过了三十年伟大事业给予中国画繁荣发展的重要历史阶段。中国画在当代境遇中,始终在经历着面对经典传统和在传统中的创新。在当代社会环境中,随着世界经济、信息传播方式和速度的快速变化,从国家文化发展战略的角度来思考中国画发展将要面对的种种问题,必将是我们梳理观念的精神高度。传统文化只有不断成为新的文化传统,才能使文化传承流布,同样,传统中国画只有不断的反思并成为新的中国画传统,才能够真正实现艺术创新。面对东西方文化的不断碰撞和交汇,站在开阔思路和观念的高度广泛深入的了解西方文化,对中国画创作和学术研究都将影响深远。用“中国特色”的胸怀放眼于“大美术”的视野,从观念的角度去连接传统和外来文化,完成中国传统文化的內研与再认识的过程,在理论的创新与绘画形式语言的拓变中探寻更多的语言和表现形式。以“大美术”的范畴来作为当代文化思想定位开阔传统文化精神的一种深化。

中国国家画院作为我国美术创作研究重要的专业机构,承担着建设社会主义先进文化,继承和发展民族美术事业的重任,是培养优秀创作人才,推出优秀作品的地方。随着中国改革开放的进程日渐深入,画院更加成为各种文化思潮汇集和涌动的中心,随着中国当代画家自身知识结构不断发生震荡和裂变,转向多视角,多意象的理论思考和创作实践,这本身就是艺术发展的规律和生态链条。內研传统,心师造化,妙合当代,不断更新和完善自身的中国画创作语境,创作出更多优秀的艺术作品,这是中国国家画院和每一位艺术家的奋斗目标和信守的准则。■

杨晓阳

2009年初夏

中国书画研究

ZHONG GUO HUA YAN JIU

2009年 第1期

编委(以姓氏笔划为序)

王迎春 龙 瑞 邓 林 卢禹舜
李延声 李宝林 纪连彬 邬鸿恩
杨晓阳 张江舟 张子康 程大利
赵力忠 赵 卫 曾来德 梅墨生
谢志高 舒建新 解永全 詹庚西

主 编 / 杨晓阳 常汝吉

副主编 / 卢禹舜

执行副主编 / 纪连彬

执行编辑 / 魏广君

设 计 / 蒋玉强

编 务 / 王 颖

图书在版编目(CIP)数据

中国画研究. 2009年. 第1期 / 杨晓阳主编. —北京:
人民美术出版社, 2009.9

ISBN 978-7-102-04775-1

I. 中... II. 杨... III. 中国画—研究 IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第166609号

中国画研究 2009年第1期

编 者: 中国国家画院

出版发行: 人民美术出版社
(100735 北京北总布胡同32号)
<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑: 徐永林

审 读: 夏 丽

校 对: 王秀英

责任印刷: 孙建虎

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

2009年9月第1版第1次印刷

开 本: 889毫米×1194毫米 大16开

印 张: 8

印 数: 1—5000

书 号: ISBN 978-7-102-04775-1

定 价: 45.00元

焦点论坛

4

栏目主持

傅京生

刘 燕

古典论衡

30

栏目主持

魏广君

现代评议

78

栏目主持

陈

明

当代视界

100

栏目主持

徐冬青

读书文摘

121

栏目主持

沙振林

由《乞巧图》谈古典中国山水画的“焦点透视”问题

文 / 梁培先 / 30

美术史研究中史料应用的客观与演绎

就新安画派有关问题与陈传席先生商榷

文 / 陈 林 / 39

晚明禅学介入后的文人话语特征：以董其昌画论为例

文 / 郭嘉颖 / 44

恽向山水画之“源”与“流”

文 / 袁 平 / 58

唐寅山水画宗南宋院体再探

文 / 戴华刚 / 64

故宫藏《洛神赋图》之描法研究

文 / 周宗亚 / 71

现代主义运动与台湾现代水墨画的发展

文 / 陈 明 / 78

艺术品市场与中国画的发展

刘尚勇先生访谈录

采访人 / 陈 明 / 82

确立与延展

文 / 韩 朝 / 87

抽象水墨实验浅论

文 / 魏广君 / 91

中国传统“整体观念”的衍生对艺术的影响

文 / 武洪滨 / 97

文化部任命杨晓阳同志为中国国家画院院长

文 / 《中国国家画院院讯》 / 4

中国将迎来伟大的文艺复兴

艺术史家、批评家张晓凌访谈

采访人 / 张晓凌 傅京生 李朝霞 曹 俊 / 5

王岳川先生访谈

走进魏晋 在中国书法现代演变中重建经典

采访人 / 傅京生 魏广君 季乐胜 李朝霞 王岳川 / 11

画家的技术高度是精神高度使然

卢禹舜先生访谈录

采访人 / 傅京生 韩锋 郑洪明 / 19

尚辉访谈

采访人 / 李朝霞 / 23

六十年中国画创作的两大理论陷阱

以“图像修正”理论为共同基础之反思

文 / 杭春晓 / 27

“字象”概念与书法定义的扩展

文 / 许伟东 / 121

试论笔制与简牍书风的内在关系

文 / 翁志飞 / 124

超纵至诚

纪念李苦禅诞辰 110 周年作品展研讨会纪要

整理 / 冬 青 / 100

近代中国画创作中的“东洋趣味”^①倾向

以傅抱石仕女题材画与陈之佛工笔花鸟画为例

文 / 庞 鸥 / 110

悲欣交集一曼殊

文 / 李 林 / 116

走进田园

文 / 王永亮 / 119

国家画院采风团“贵阳印象”作品展出

文 / 《中国国家画院院讯》 / 120



文化部任命杨晓阳同志为 中国国家画院院长

《中国国家画院院讯》

2009年4月17日，我院召开全院职工大会，传达干部任职决定。文化部人事司司长高树勋在会上宣读了文化部干部任命文件：任命杨晓阳同志为中国国家画院院长。文化部副部长王文章出席并讲话，高树勋司长主持，原院长龙瑞，副院长解永全、卢禹舜出席了会议。

王文章副部长在讲话中介绍了近年来文化部系统一系列干部人事调整的背景和考虑，并指出，这次国家画院领导班子的调整，是文化部根据工作需要，经过通盘考虑后决定的，体现了文化部对国家画院工作和院领导班子建设的关心和重视。国家画院的同志们要深刻领会文化部的意图，切实把思想统一到文化部的决定上来。过去几年国家画院各项工作取得了成绩和进步，我们一定要把握当下国家高度重视文化的大发展、大繁荣的机遇，做好各项工作，相信以杨院长为班长的国家画院新领导集体，一定会带领广大干部职工，在科学发展观的指导下，以奋发有为的精神状态、更加务实的工作作风，创造性地开展工作，使国家画院各项工作迈上新台阶。

杨晓阳院长及领导班子全体成员一致表示拥护文化部的决定，不辜负部领导和大家的期望，团结一致，不负重托，不辱使命，把国家画院的事业做大做强。

中国将迎来伟大的文艺复兴

艺术史家、批评家张晓凌访谈

编者手记：20世纪90年代以来，受消费主义文化和全球化的影响，中国画坛出现了许多值得注意的现象。这些现象，既构成了中国画发展中的新问题，也孕育着中国画新的生机。如何在中华文化复兴的大背景上去评价当代中国画的诸多复杂现象，进而从中寻绎中国文艺复兴的历史前提和现实可能，已成为当代中国画发展中不可回避的问题，同时，以此为契机，探讨中国当代文艺的前途，估价其复兴的前景及意义，也即显得尤为重要。针对这些问题，记者采访了中国艺术研究院研究生院院长张晓凌先生。张晓凌先生供职于中国学术研究之重镇中国艺术研究院，对当代文化战略、艺术史及艺术现状等课题有自己独到的观点，所以，他对中国画现状的分析，对中国文艺复兴可能的思考，一定会给予我们以诸多启迪。

近年，王岳川先生有关“文化热背后的文化失败主义”以及“文化输出也是一场战役”等观点，成为学术界关注的热点问题。本期栏目的访谈文章，主要围绕书法问题，刊载了他的有诸多新的思想和见解。

卢禹舜先生的访谈录，围绕中国画不能失去立足民族文化本位的主体性、人类的艺术在本质上是人的自然意识和文化心理的折射、中国画蕴涵的文化精神有益于建构当代中国人共同需要的社会核心价值等五个问题展开。

尚辉先生的访谈，围绕“写生、创作与中国画本体语言的关系”展开，涉及到笔墨与表现画家自己的心灵、时代的精神以及审美对象的依托等等问题。杭春晓先生的文章，对以往中国画发展中存在的影响至大的以“图像修正”理论为共同基础的“中西融合”、“越民族就越国际”这两个观点进行了深入的考辨、分析和研究，其结论为：前者是时代催生的伪命题，后者是丧失自信的伪命题。

在本栏目语境中，尚辉与杭春晓两先生直接切入中国画创作实践中出现的相关问题而发表的观点看法和研究文章，不仅能够与张晓凌先生、王岳川先生、卢禹舜先生的观点看法互相碰撞、相互呼应，而且，他们的观点和看法，对画家们在创作实践中思考风格走向与精表达神，也是一种不可忽视的有益提醒与特定互补。故特编发于本栏目，以飨读者，希望能够通过本栏目文章，有效推动当代中国画研究的健康发展。

(傅京生 刘燕)

时间：2009年3月

地点：中国艺术研究院研究生院院长办公室

人物：张晓凌 傅京生 李朝霞 曹俊

记者：先从中国画现状谈起吧。有理论家针对中国画发展现状，提出画家“高原停顿”，出现“徘徊焦灼”等说法，您身处中国艺术研究院这一中国艺术思想密集而快速交流、融汇的重要的集散地，无疑能够立足当代中国文化发展的现实语境，对中国画的现状做一个客观的评估和判断。这是思考、研究中国画发展战略的先决条件。

张晓凌：任何评估和判断都是主观的，对中国画现状的评估也不例外。我个人以为，近三十年中国画所取得的成果并不仅仅体现在作品和画家方面，比这更重要的，是艺术家们获得了一个自由开放的多元探索空间，它保证了画家们任何探索、实验的合法性。要说成果，这可能是最大成果。今天，中国画所呈现出来的风格与手段的多样，其艺术观的复杂多变，恐怕超出历史上任何一个时期。在这里，我想说的是，尽管对中国画当代性探索仅仅是开始，且成果微薄，但对那些始终保持探索雄心，敢于实验，以多种方式创造中国画现代形态的艺术家们，我一直保持深深的敬意。但是，我们也不能不看到，过度自由空间和市场功利主义所导致的利益纵欲在中国画界已呈泛滥之势。人群攘攘，皆为利来，已成为当下一道最令人作呕的风景。许多怪现状皆出自中国画界，比如造假、恶炒、“大师”名头满天飞，等等。这种恶俗现象以及由此形成的江湖气，已成为中国画界头号致命伤，它在降低中国画界整体品质的同时，也使中国画这个精英化的艺术样式遭受毁灭性打击。这绝非危言耸听。德国汉学家顾彬在批评中国当代文学时，曾尖刻地认为，三十多年来中国当代文学的大部分作品不过是一堆垃圾。此论虽有些偏激，但作为警世之言，中

国画家们还是可以听一听的，尤其要注重这种批评背后的学理性分析。如果这个时代不产生独树一格的艺术大家，没有引领时代审美风尚的作品，甚至由此推出一种普世性价值观，再热闹的仪式，再多的作品和画家，再辉煌的场面又有什么意义呢？

从这个角度看“高原停顿”这个说法就有些问题。我们知道，艺术家的发展往往是阶梯式上升的，发展到某一阶段，会徘徊一段时间，其间产生的焦灼既是其思考状态所致，也是其提升的动力。大师和普通画家的区别也正在这一点上，普通画家往往略窥门径就已沾沾自喜，当然不会有什么焦灼感。“高原停顿”题中之义应是画家在艺术高级阶段所产生的自省与徘徊状态。但问题是，在中国画界，“高原”在哪里？“高原”没看见，洼地倒不少。大多数画家的水平还没够到海平面，还遑论什么“高原”？

因此，从总体上看，能够自觉注重中国画现代形态建设的画家并不多。当然，我们也不必悲观，20世纪80年代中期以来，画家中的一部分人能够以开放的襟怀，汲取西方当代艺术的诸多元素，而另一部分人则能够溯本求源，深入传统堂奥弘扬出传统文化的菁华，虽然目前还没有达到应有的理想境界，但是，他们的努力已经为建构具有现代中国气象的绘画形态奠定了基础。

说到中国画的发展战略，很复杂，我以为两点最重要，一是建构具有时代特征及价值观的现代性绘画形态；二是依靠国家体制和力量将其推向世界文化舞台，发出自己的声音，扮演好自己的角色，一味地“窝里横”算不得大本事。现在全世界建了一百多个“孔子学院”，汉语的普世品质越来越强，这对中国画界是一个很好的启示。

记者：您认为有些理论家针对中国画现状，提出的“困境说”、“停顿说”，是否有其依据？如果有，导致这种状况产

生的根本原因是什么？

张晓凌：中国画是中国艺术的主体样式，关注的人多，批评的人自然多，所谓爱之深恨之切。晚清以来，对中国画批评的声音从来没有停止过，先后有“颓败论”、“穷途末路论”、“困境说”等。每次文化大反思，中国画总是首当其冲。这种现象，在其它画种那里是很罕见的。这些观点有没有现实或学理依据？当然有，可以晚清为例。中国画在乾嘉以前已彻底完成了古典形态的建构，圆满成熟，完成了中国古典文化的一大功业，其后的衰落是必然的。由古典形态向现代形态转型是一项巨大的历史性工程，所遭际的问题是前所未有的，随之而来的质疑、批评、反思，完全可以看作是其现代性建构的一部分。现在有些学者试图否定晚清以来的批评，认为乾嘉以后的中国画历史“并非衰落的百年”，这个观点是不符合历史史实的。理由很简单，在这百年里，没有产生里程碑式的人物和作品。当然，“衰落”一词并不准确，我将其改为“衰变”——在衰落中孕育新的生机与变化，这是中国画由古典向现代转型的历史趋势和基本脉络。在这一过程中，晚清至新文化运动时期对中国画的批评和讨论起到了极大的催化作用，催生中国画完成了它的第一次现代性转型。在“采洋兴中”方面，出现了徐悲鸿、林风眠这样的大家，在“传统中求变”的路径上，黄宾虹、齐白石成为标志性人物。这一代人真的很了不起，他们面对时代性难题时，表现出了大智慧和实验、创新的勇气，成功地完成了中国画现代形态建构的奠基礼，开启了中国画现代性之路，使这个画种“死而复生”，焕发出新时代的气息。尤为重要的是，他们以自己的艺术实践书写出了完全不同于西方艺术的“现代性”。这个题目太大，可以另找时间讨论。

今天，有人提出“困境说”，可以看作是晚清、新文化运动批判性思路的延续。其原因我看有两点：首先，中国画的

文化传统深厚，如何在观念、学养、技术、语言形态等方面进行现代性转换，不同历史阶段有不同的难题，遭遇这些难题而出现困顿局面并招致批评是正常的，这是一百余年来对中国画批评之声持续不断的基本根源。其次，是中国画本体建设以外的问题太多，如前面提到的恶俗风气、江湖气等。可以说，这种时弊已到令人难以容忍的程度，非常需要振聋发聩的批评声音。奇怪的是，批评界在这些方面表现得非常迟钝，甚至故意装聋作哑。准确地讲，十几年来，批评界已整体性失位。

记者：您认为影响当下中国画发展的最关键的问题是什么？

张晓凌：关于这个问题我们可以换个角度设问，即一个时代文化的高度是由什么决定的。显而易见，是由创造这个时代文化的主体决定的。自从艺术家能在作品上签名以来，艺术史差不多就是艺术家的历史。对一个时代艺术高度的估价，事实上就是对那个时代成就最高的一位或几位艺术家高度的估价。我们很难想象20世纪新文学抽掉鲁迅等三、五人会是个什么样子，离开任伯年、徐悲鸿、林风眠等人，还能否谈中国美术的现代转型？所以，我一直认为，中国画的水平取决于主体的质量，这是当代中国画发展的关键。谈到这个问题，我们老觉得底气不足。为什么？因为我们虽然拥有世界上最庞大的画家群，但还未产生能作为时代价值高度的艺术大家。原因何在？我个人认为，和前辈大家相比，今天的画家大都患有“主体分裂症”，即在一个创作主体身上，精神信仰、知识背景、人格修为、技术能力往往是分裂的。现在很多画家不读书，不看报，不以为耻反以为荣，其作品缺乏基本的知识背景和必要的精神信仰，境界能高到哪里去？有人说，今天的画家只有一种性格，那就是唯功利主义性格。这话虽然尖刻，也有其道理。这种现象持续下去，一个极为严重

的后果是，中国画界难以形成自己的精英集团，而一个没有精英集团的画种是没有价值高度的，也因此没有希望，其历史就可能是一段非常矮化的“文化稗史”。

中国画是养出来的绘画，很多问题不是靠技术就能解决的。今天我们看前人的绘画，有些作品的技术也许不是一流的，但境界和修为很高。记得前几年看达利的画展，一位画家在现场大言不惭地对我说：达利的写实技术不怎么样，让我很失望。我的回答是：就凭你这几句话，你就不配搞艺术。近日看保利拍卖公司举办的徐悲鸿画展，很感动，什么叫学贯中西，什么是中国画的现代性，这个展览能给你很多答案。在中国画领域，徐先生能把如此多的题材提升到如此高的境界，真的很了不起，连一封小小的信札，都文采盎然。一位在清华任教的朋友告诉我，如今在北大、清华园里转一转，已碰不到什么有趣的人物。我理解他的意思是，大师们走后的历史空档太漫长了，有些乏味了。中国画界亦如此，没有人物，哪里还有什么绘画！

记者：中国的知识精英从先秦起，探讨的最前沿的问题，在时间的流程中会逐渐下降到民间，成为“日用而不知”的群体无意识，于是，上千年不断产生的精英文化逐渐下沉积淀在民间，导致了使民间文化语境成为精英文化的固化库存地。我们总是把工匠画和文人画分开来看，但是它们之间还是有关联的。

张晓凌：关联有，但我们还是要把它们分开来谈。因为，工匠和文人对待艺术的基本态度是不同的。工匠从事绘画是为了谋生，文人从事绘画是为了畅情达意。由今溯古，可以看出，中国传统绘画历经了从记载现实生活手段到个体畅情达意方式的变化，这个过程是一个精神不断上扬的过程，而今天中国画界的精神生活则是一个逐渐下降的过程，画家的人格、技术、知识背景、道德修养，

都是分裂的。

历史上著名画家有个特点，早期的修养不一定很高，但随着年龄的增长，修为会得到不断的提升。齐白石就是一个典型的例子，他从一个民间画匠发展为文人画家，这之中有几个关键的地方：第一，他拜了王湘绮（王闾运）为老师，湘绮老人在湖南是国学大师，当地很多人都受过他的熏陶。他初看齐的诗，私下看齐的诗是“薛蟠的一体”，薛蟠是红楼梦中的一个混混，写出的诗毫无品味可言。齐白石知耻而后勇，不断学习，把绘画与诗词创作提升到了信仰的高度。后来他在北京遇到了陈师曾，陈师曾是一个艺文兼修的文豪，他第一个劝齐白石改变画风，使齐白石的画由匠造之作变为飘逸清峻，进而变为厚重雄浑、大气磅礴。此外，也是陈师曾第一次为他在日本办画展，使他声名大震。在陈去世三年多以后，齐先生还写诗怀念亡友恩师：“君我两个人，结交重相畏；胸中俱能事，不以皮毛贵；牛鬼与蛇神，常从腕底会；君无我不进，我无君则退；我言君自知，九泉勿相昧。”齐白石成为大家，和这两个学养深厚的老师的支持和帮助有很大关系。

记者：您认为还有哪些原因影响了中国画的发展？

张晓凌：体制和市场。前一段时间吴冠中先生对美协、画院体制的批评甚为激烈，历数这种体制的种种弊端。吴先生的意见有一定的道理，但他忘了一点，他本身就是这个体制培养出来的。我的意思是，体制本身没有绝对的好坏，更不会有什么完美无缺的体制。关键在于它是否适合于每个国家的特殊国情，能否激活民族文化的创造力。我举个例子，前几天印度总理辛格说印度经济增长的前景要远远超过中国，理由是印度政体是民主体制。我觉得辛格的这个说法太虚弱了，近30年来，印度经济增长率不到中国的一半，经济总量还不到中国的三分之一。在这个事实前，还奢谈什么体制好

坏，真的很可笑。不顾一个国家的历史事实和当下发展状况，在抽象层面谈体制好坏是很危险的。

关于中国美术体制，我的基本判断是，它是一个有成就的体制，同时也是一个有问题的体制。我曾就全国美展和画院体制的弊端写过批评性文章，现在看来，这些弊端非但没消除，反而有进一步扩大的趋势。画院、美院所提供的体制性保障，要么成为滋生懒惰的温床，要么成为艺术家销售作品的市场筹码。在这里很难找到激励创新的机制和学术评估标准，也缺乏起码的学术竞争意识。日复一日的重复制作，几乎压垮了画家们所剩无几的想象力和创造力，也让他们在学术上毫无斗志，这样一来，中国画整体品质的下降就在情理之中了。我常常有这样的疑问：究竟是体制搞坏了人，还是人搞坏了体制。因为同样的体制，曾产生了很多优秀的艺术家和里程碑式的作品。这一点，值得我们深思。

1993年，我曾说过，任何当代大师的背后必然有金钱作为支架，没有这个支架大师是要倒下去的。然而，中国画需要学养和修为，不能为市场而成批地制造，成批制造的必定是垃圾。现在有的艺术家可以叫做艺术资本家，因为他们把艺术当成赚钱的机器了。很多艺术家在不到10年内从一贫如洗变成了千万富翁甚至亿万富翁，在这种情况下，艺术市场对国画的发展是有负面影响的。不过，我认为随着时间的推移，整个市场的进步作用理应超过负面作用。

从根本上讲，市场也无所谓好坏，关键看你怎么运用它。西方的基金会、经纪人在这一点上做得比较好，他们并不仅仅把市场看作是赚钱的地方，而且还将其作为文化价值观的博弈之地，通过市场，凸显本民族的文化价值观，是发达国家艺术运作的基本方式之一。在这次金融风暴中，英国伦敦艺术市场逆势而上，专项拍卖的当代艺术家米安·赫斯特的

作品价格达1.11亿英镑。这其中就有价值取向的意义在里面。与此相比,中国画还处于低端市场,还未有能力通过市场来确立民族的审美价值观。

记者:谈到中国画、中国艺术的现代性,有些学者往往从起源、文化特征上将其归结为西方文化现代性的派生物。西方学者,也包括我们的许多学者对中国艺术的现代性成果视而不见,您怎么评价这个问题?中国画“现代性”特点是什么?

张晓凌:第一个问题前半部分观点大概出于无知,后半部分则源于偏见。我们知道1840年中国国门被西方打开后,中国文化背景由“天下意识”转换为“世界意识”,中国的现代性进程不能按照自主的逻辑进行,而是在“世界意识”和西方现代文明进程中重新调整自己的发展方向。但中国画对西画的吸收、借鉴要远远早于这个时期,在中西文化第一次正面接触的明中、晚期,中国文人画家、民间画工已尝试在画面上运用西方的透视、光影等造型方法了。其后,这个巨大的历史课题一直在碰撞、排斥、吸收、融合等方式中进行,应该说,“采洋兴中”、“以西润中”、“中西融合”是中国画由古典形态转向现代形态的主要方式之一,是中国画的现代性根源之一,它产生了巨大的现代性成果。但如果就此判断中国画、中国艺术的现代性是西方现代性的派生物,那就太无知了。因为,在这一过程中,中国画对西方绘画的吸收一直采取主动性姿态,一切以“为我所用”为根本;二是中国画的本体未有丝毫动摇,它的哲学观、宇宙观、审美判断、艺术境界乃至笔墨体系仍是现代型中国画的核心。对西画的吸收、融合,大抵被限制在“技”的层面上。

同时,更为重要的是对这段历史的重新发掘,我们发现了中国画现代性自我成长的根源,这一点,恰恰被学术界所忽略。这其中有三条线索值得研究。第

一,晚明三大家董其昌、陈洪绶、徐渭分别从山水、人物、花鸟领域把中国画由模拟自然物象提升到抽象语言层面,整理出一套语言规范,表现出和古典时期不同的绘画观念,开启了中国画的近现代进程。其后的四王、八大、石涛又进一步提升了这种品质;第二,艺术现代性标志之一就是艺术从贵族和文人手中解放出来,使之满足现代社会主体之一的市民的审美趣味,这一点,在晚明时期就已开始;第三,晚明以来,民间绘画就持续性地对中国画产生影响,民间元素构成了中国画现代性品质之一。对这些独特的中国画现代性脉络,我们有什么理由视而不见呢?

透过这一点,可以说,在近现代史上,中国在人类现代性工程中是做出过巨大贡献的。英国著名历史学家汤因比与池田大作对话体的《展望二十一世纪》中曾肯定了这一点,两位现代学者纵贯古今、横跨东西方文化,追溯过去、着眼当代、展望未来,从宇宙天体、生命起源、宗教哲学、道德伦理、科学技术、文化艺术等方面,探讨人类社会、当代世界最迫切的问题时,预测中国文化将在未来世界中起到重要的作用。他们的目光如炬,反衬出本土某些学者、艺术家的短浅与贫乏。

记者:近几年来,这些问题随着社会的进步与开放,逐渐在明晰。你写过《中国原始艺术精神》、《中国肖像·十年精神史》等著作,如果联系当下的变化和未来的发展,您认为中国当代艺术应如何去表达中国人的精神状态?

张晓凌:改革开放以来,中国人的精神状态发生了很大的变化,大概每十年就有一个革命性的变化。80年代,中国人的精神生活是反思性、批判性甚至是颠覆性的;90年代由于特殊的历史原因,转向了解构状态,无论美术、诗歌、电影或小说,一片反讽之声,调侃、泼皮、无聊的精神生活成了主流;新世纪以来,随

着经济的增长以及它在政治、外交、军事层面的优异表现,再经过自然灾害、奥运会以及金融风暴的磨砺,中国人的精神状态已逐渐恢复到曾经数千年拥有的自信状态上,对英雄主义、对崇高美好品质的推崇,对本民族文化的尊重与弘扬成为今天精神生活的主要内容。这一点非常重要,一个民族没有自信,什么事也做不成。这种来自于现实生活的自信,很快就会转化为文化的自信。美国学者亨廷顿90年代就看到了这一点,他认为财富像权利一样被看作是优点的证明及道德和文化优越性的显示。当东亚人在经济上获得成功时,他们会毫不犹豫地强调自己文化的独特性。亨廷顿的这个判断,更适合今天的中国社会和中国人。

中国当代艺术理应呈现并表达这个变化,事实上,中国当代艺术的迅速成长及所呈现出的令人眼花缭乱的多元性,它逐渐生长出的文化独特性,正是中国人精神状态变化的一部分。

再让我写精神史,会和以前大不一样。我会注意到从解构、批判到重建这一历史叙事结构的转换,注意到民族文化中优秀思想如何在现代语境下重新焕发出时代精神,注意到当代中国人以崇高性品质为核心的精神生活状态,以及当代中国人对世界经济、文化的独特贡献。所有这些,都可以看做当代中国人所书写出的新的现代性。我想,今天即便是最崇仰欧美文化的人也不会否认这一点。从这个意义上讲,今天我们可以堂皇地提出“中华现代性”这一概念,虽然它目前还不够丰满,但其独特的文化价值、深厚的历史感及当代属性正在世界范围内随着经济的扩展被逐渐认可。

记者:在中华民族自信心、自豪感和凝聚力进一步增强的时候,提出“中华现代性”这个概念,确实是一个很好的思路,也是一个很好的时机。从这一点也可以看中国文艺复兴的现实必要性及可能性。

张晓凌：关于中国文艺复兴这个话题，争论甚多，积极的、消极的观点都有不少。我个人的看法是，一个新兴的现代国家，必然产生与其性质、地位相适应的新文化。因此，中国的文艺复兴是一个历史趋势，不管你赞成还是反对，这个时代都会到来，只是它的成长需要时间。从历史上看，文艺复兴的前提是经济的持续性高速增长，意大利文艺复兴是这样，初唐到盛唐的情况亦如此。美国未来学家莱克西里认为，经济增长指数长期超过3%便会产生新的文化。改革开放30年来，中国经济连续以10%以上的速度增长。经济学家们估计这种势头还将持续半个世纪左右。也就是说，中国文艺复兴的经济前提已基本具备。

汤因比在与池田大作对话中提到，总体来看，西方社会的扩张及西方文化的辐射扩展全球的结果是实现了技术的统一，而人类历史发展的未来阶段，主要是实现政治与精神方面的大同，在这个阶段，西方将让出主导权，以中国为代表的东亚文化将能够起到主导作用。因此，汤因比对传统中国文化给予格外关注，他认为：像今天这样高度评价中国的重要性，与其说是由于中国在现代史上比较短时期中所取得的成就，毋宁说是由于认识到在这以前两千年期间所建立的功绩和中华民族一直保持下来的美德的缘故。中华民族的美德，就是在那屈辱的世纪里，也仍在继续发挥作用。他乐观地强调，人类未来和平统一的地理和文化主轴是以中华文化为代表的东亚文化，而其中八大文化遗产有六项来自中华文化。如中华文化在2000多年历史中培养出历史经验和世界精神，儒家的人道主义，道家对神秘宇宙的直感，墨家的兼爱精神，佛教的合理主义等等。汤因比的观点是值得重视的。他提醒我们，中国文艺复兴的文化资源是其它民族难以比拟的。

西方的现代性起源于文艺复兴，谈现代性建设，根本要义之一就是文艺复

兴。这一点，非常值得我们关注。李长之先生在抗战期间就意识到文艺复兴和现代性建设之间的关系。他在反思“五·四”现代性的基础上构筑了现代性的两个方面，即“启蒙运动”和“文艺复兴”。在他眼中，五·四的“启蒙运动”只是“现代”过程中的一个不完美的起点，只有超越这个起点，将“启蒙运动”延伸到“文艺复兴”，才能将移植的、过于清浅的、没有深度的文化运动转化为本土的、深厚博大、充满情感理智的精神文化运动。我个人认为，李长之的观点有着鲜活的当代性价值。经过八十年代启蒙运动的冲击和铺垫，从文化学意义上讲，中国文艺复兴的可能性已经存在。

中国文艺复兴还有一个意大利文艺复兴所不具备的条件，那就是在全世界范围内存在一个以文化为组带的“文化中国”共同体。亨廷顿指出，它不是一个抽象概念，而是一个迅速发展的文化和经济现实。遍及于世界具有中国血统的人正在根据“文化中国”这个概念来被重新表述。毫无疑问，这个文化共同体将会为中国的文艺复兴注入巨大能量和来自于不同地区的文化经验，同时，它也将是中国文化传播的超级网络。

谈了这么多理由，最后想说一点最重要的，那就是当前文艺生态的革命性改善。在这里用“革命性”绝非夸大其词，而是没有其它词语更适合描述这一变化。这个生态的宽容、包容和自由度超越了新中国历史上的任何时期，导致了中国文艺界众声喧哗，多元并举的良性发展状态。这个土壤，不正是一个民族文艺复兴的最好基础吗？

我们再回到“中华现代性”这一概念。一言以蔽之，“中华现代性”这一概念，决定了我们面对任何问题时，都不要忘了我们首先是中华文化中人，其次才是现代人，所有问题都要围绕这个核心展开。在这个意义上，什么叫现代性？如果用一句话表述，可以概括为：现代性就

是具有文化核心价值指向及属性的当代生存方式和态度。在全球化时代，中国的文艺复兴从根本上讲就是民族文化价值观及精神的重建，否则，现代性就会是移植的、清浅的，甚至是空洞的。

记者：改革开放三十年，实际上是西方化和化西方的互动过程，在这个互动过程中出现了一系列问题。譬如，这次源于美国的金融危机是和商业道德有关系的。温总理在剑桥演讲的时候提到，道德缺失是导致这次金融危机的一个深层次原因。表现为三种缺德行为：见利忘义、损害公众利益、丧失道德底线。我们是否可以把“中华现代性”理解为用中华文明的优点去弥补西方文化的或缺性？

张晓凌：通过金融危机，我们突然发现一些曾经否定的东西有其合理性。过去我们老是反思体制问题，现在看来，每一种体制都有不完美的地方，恰恰是这个时候，社会主义市场经济体制凸显出它的优越性。社会主义市场经济体制加上中国的传统美德和传统思想，是很厉害的。为什么中国没有金融危机？全世界十大银行，中国占了四个，我们是美国最大的债权国，为什么会有这种成就？就是因为中国人的道德观在起作用，中国人讲兼爱，敬畏自然之道，主张合理主义，考虑可持续发展。提“中华现代性”就是用中华文明的伟大的精神因素来弥补西方文明的缺失。在西方现代文明遇到麻烦的时候，我们提出“中华现代性”，用中华文明中优秀的东西把它不够完善的地方弥补起来，这也是我们对人类现代文明进程的回馈。

借助金融危机，我们可以深层次地反思西方现代文明进程产生的重大危机，为什么两次人类集体自杀式的大战都发生在西方？为什么人类遭受如此重大的经济灾难？再反观中华文明，是人类唯一传承了五千多年并健康持续发展，传承有序的文明，这其中的历史奥秘难道不值得我们探索吗？

记者：有一些学者对中国文艺复兴持怀疑态度，他们认为表面的文化繁荣掩饰不了精神“空洞化”现象，精神的缺失使当下的文艺作品产生了普遍的价值矮化现象，大量文化垃圾产品的产生便不可避免。在这种状况下谈文艺复兴似乎缺乏底气。

张晓凌：学者们质疑和忧患是可以理解的，我自己也常常持这种态度。但我们不能将当下的困境和历史趋势混为一谈，反思、审视当下的困境与文艺复兴的历史趋势应该是逻辑递进的关系，而非相互否定的关系。只看到困境而看不到历史趋势，会成为消极的历史悲观主义者。说到底，我上面已谈了很多，再强调一点，就是一百多年来中国人的积累的现代性经验，以及改革开放30年来中国通过探索和实验而产生的独特的，具有本土现代文化属性的成果，其中也包括中国画的探索和创新性成果，这就是我们文化上的底气。

反思困境及问题，不能不提到90年代以来弥漫至今的精神“空洞化”现象，这是解构主义思潮大行其是，褒神、玩世和恶俗文化盛行的根本原因。因此，破除其迷雾，在整合传统思想资源的基础上，融入现代性经验，重建精神信仰体系，既是精神脱困的不二途径，又是文艺复兴的核心内容和伟大目标。同时，我们也必须看到无论政府层面，知识分子层面，还是在公众层面上，都缺乏对文化发展的预期，对中国当代文化的国际地位也缺乏必要的危机感。在“20年战略机遇期”规划中，所有措施都经济型的；而“国家十一五文化规划”，既缺乏对精英文化的扶持性内容，更没有国际文化战略方面的考量。准确地讲，中国当代文化战略尤其国际文化战略是有重大缺陷的；另外，还有一个很值得焦虑的问题，那就是作为精神生产主体的知识分子、艺术家有普遍被功利化、技术化和行政化的趋势。文艺复兴是创造性主体来完成的，如果

这个主体四分五裂了，哪里还有什么文艺复兴。我常常幻想与意大利文艺复兴时期艺术家那宗教般的性格与创造精神，盛唐时期诗人们单纯、明快、瑰丽、深沉的人格不期而遇。我的意思是，伟大的文艺复兴是由伟大人格创造出来的。对这一点，我们目前只能充满期待。

记者：现在可以说是机遇与困难并存。您认为衡量一个民族文化复兴的标志是什么？

张晓凌：一个民族文化的复兴是一个巨大的历史性工程，其指标不可能是单一的。在所有的指标中，一个核心指标就是有没有产生具有世界影响力、甚至超越时代的重量级人物。我前面已说过，这些人的高度就是一个国家和民族的文化高度。从这个意义上讲，是英雄创造了历史。

记者：我们再回到中国画。目前中国画的创作，在精神品格和精神境界上，很难有令人满意的鲜明的“文化归属”特征，没有这个特征，作品就仅有技术没有精神、仅有形式没有灵魂，就会因缺少精神情感内蕴而没有文化生命支撑，成为“无根”的艺术。在您看来，中国当代艺术的“文化归属”究竟在哪里？

张晓凌：你说的这个问题很重要。中国文化是有根性的文化。从五·四到新时期，许多激进的知识分子都以不同的方式反思中国人的劣根性，现在回头来看，这实际上是很无知的。我一直认为，中国近代的衰落，是“枝”出了问题，在“根”的时代，毫不夸张地说，正是由于先秦人文理性光芒的照耀，整个东方大陆才走出了蒙昧时代。也正是“根”的伟大，才使中华文明成为人类唯一跨越5000多年历史仍生机勃勃的活态文明，你再去看看其它同时起源的文明，全都成了博物馆文明。所以，我们应当反省的是“枝”，而不是“根”。

从这个角度来看中国画的文化归属问题，我觉得不必过分忧虑。从文化归属

来讲，的确有一部分画家出现了精神漂移现象。但这很正常，这就像一个年青的游子外出游历一样，注定要经历徘徊、迷茫和漂移，在漂移的思索和自省中，他会慢慢怀念、回归自己的文化母体。所有发展中国家文化在强势文化的挤压、影响下，都会有一段迷茫、漂移时期，这是一个必然的过程。从根本上讲，走出去到回归文化母体是一个精神自救的过程，它构成了发展中国家在全球化语境中文化成功的基本逻辑。正如帕斯所说：走出去是为了更好地回到原地。

记者：世界性的经济危机发生后，中国在世界格局中的政治、经济地位有了极大的提升。您认为这对包括中国画在内的中国当代艺术会有什么影响，对中国的文艺复兴意味着什么？

张晓凌：美国金融风暴爆发后，世界的政治格局、经济格局和文化格局正经历一场前所未有的大洗牌。洗牌就意味着秩序的重建，我认为这是建立国际文化新秩序的一个战略机遇。问题在于我们能否抓住这一机遇而有所作为。乐观地估计，欧美垄断国际文化话语权的局面将被逐渐打破，中国当代艺术被强势文化所选择的命运将会改变，以中国画为代表的民族艺术审美经验及语言创造将会成为人类文化价值观的一部分。所有这些，也许都可以被看作是中国文艺复兴的征兆。

我们很幸运，因为我们正处在中国文艺伟大复兴的前夜。■

王岳川先生访谈

走进魏晋 在中国书法现代演变中重建经典

时间：2008年10月12日星期日上午10:00—12:00

地点：北京大学书法艺术研究所所长办公室

人物：王岳川 傅京生 魏广君 季乐胜 李朝霞

傅京生：您作为北大书法所的所长，对当代文化和文化书法之间的关系有不少新见解，而这些见解，无疑极为有助当下中国画画界的理论研究和创作实践，音质，有几个问题，特向您请教，先从书法谈起，然后再请教一些中国画方面的问题。

首先，我们想讨论的是书法人文功能的现代审视。我们知道，在古典时期，书法的人文功能与社会的核心价值取向是有密切关系的，在古典时期，千千万万的人几乎每天都要日课研习书法，如是日课时间久了，人的内在气质乃至人的外在的生理特征等方面，都会发生一些变化，譬如，日课研习颜真卿的书法，时间久了，由于内在的潜质发生了一定变化，而在行为方式上都会自觉乃至下意识地要求自己“坐如钟、立如松”、“静如处子，动如游龙”，再譬如，研习明清时期受禅宗影响的书法，时间一久，人们对待生活的态度乃至对待事物的心态方面，也会发生一些相应变化。在信息时代，书法的实用功能逐渐消失，古典

时期书法修为和创作模型乃至欣赏习惯，还有多大存在价值？其中，有哪些东西，是我们不应该丢失的？显然，我们需要对书法做现代审视，其中，涉及因时代变迁而导致的人文功能的变化以及研习方法论的变化等等问题。

王岳川：我们之所以把书法研究方法、发展方向定位在“文化书法”这个观念上，正是基于因时代变迁导致人们审美需求变化这一前提，而设定的。前些日子，我读了日本江本胜写的《水知道答案》这本书。江本胜1943年生于横滨，医学博士，他主要做分子结构的研究，自1994年起，他开始在冷室中以高速摄影方式观察水结晶，结果发现水具有复制、记忆、感受和传达信息的能力。他选取了122幅风姿各异的水结晶，集结出版了《水知道答案》，这是一本与《时间简史》同样有趣味的书，涉及宇宙是由什么构成的、意识是否可以创造奇迹（譬如人的情感涟漪的现代价值建构）等问题。在这本书中，他发现现代文化对人的身体和与有关人的社会人文精神的价值取向大肆消解，如取一杯水，放到巴赫、贝多芬、莫扎特的纯美的音乐空间中听二十分钟后，再把这杯水冻成冰，然后用高速显微照相机把这杯水的分子拍摄下来，结果图片上出现的是一种类于钻石分子结构的美妙图景。同样，还是这杯水，将其解冻后放

到重金属摇滚等非常震撼的现代音乐中，经过二十分钟后，其分子结构呈现出的则是癌细胞分子一样的结构。江本胜的理论是，成年人的身体，水占71%，小孩则占90%，人们长时间在现代喧嚣的都市生活的各种噪音轰炸下，自身分子结构肯定会发生病变。

您这个问题非常有生态美学的意义。中国古人的书法创作不会特别狂躁，他们也不会放着高分贝的音响进行创作，而往往是焚香沐浴净身，然后以一支古琴曲，伴随着木鱼声，或者是处于大自然当中，令清风拂面，譬如王羲之、苏东坡的一些创作，往往就是在这样的情境下创作出来的。我认为，中国古代的书法家在创作状态中，所处身的自然环境、人文环境以及他所持有的心态，与自己的生命气息是相和谐的，而今天一些书法家在进行创作时，其自身生命气息、自我心态、甚至他的身体，与自己身处的人文环境都是分裂的。要研究古代经典中的人文功能时，首要需要研究的就是其精神神韵功能，他们进行书法书写时，不是为了参加一个大展，或为了去获得一个一等奖，甚至为了以后拿到市场上卖个好价钱。无论是王羲之、还是颜真卿、苏东坡，乃至于王铎、傅山等人的书法，本质上都是一种人和自然、人和自我、人和他人完美协调的产物。

书法的人文功能,主要表现在三个方面:一个是交流的功能,例如王羲之写给朋友的信札,虽然只有两三行,但收信人看后会很愉悦,会很珍惜,会不自觉地收藏它,今天这样的审美收藏功能确实少了,都被电脑的电子邮件、手机的短信息所取代。在这样的情况下,对我们在此所说的王羲之书法中蕴涵的那样的人文功进行现代审视,自然会有很多人认为不过瘾。现在人拿起毛笔,目的肯定不是给朋友写一封信。我去大英博物馆访问时,展览部的部长对我说:“你们中国的书法拿到我们这里展出,会显得很过时,原因是你们的作品太小,只有两三尺。”现在,书法家的创作态度和创作目有很大的变化,人们拿起笔想到的就是上墙挂起来的效果,或是想到拍卖时是什么样的效果的作品好卖,或是什么样子的作品赠送别人能够讨人喜欢,而不再是像过去那样以人与人、人与自然之间的内在和谐为目的。如果说,对书法进行现代审视的话,第一,要注意书法的交流功能在一定程度上已大大削弱。第二,是经典文献的保存和传播功能在一定程度上有所改进。所以我们也不必悲观,比如经典书法的交流功能,或者按照哲学的说法,它的“所指”功能消失了,但它的“能指”的审美辨认功能还是存在的,只是想让这种功能令当代人更加欣赏的话,还要进行系统而全面的学术挖掘和建构,使之以崭新形态发展。在此意义上,通过现代手段传播前人留下来的作品,去了解唐朝、宋代、明代的文化背景及其与之想适应的审美意识形态,这种方式,今天无疑是极为需要的。第三,当代书法最大的文化功能——书法的艺术审美性需求空前突出了。这就给当代的书法创作者提出了新的课题。这一课题,首先是如何促进书法艺术创作的全面发展,小到信札,大到条幅、中堂,乃至大到丈二的大作品,甚至是大到一面墙的巨

幅作品,都要注重其内在的文化含量。现代人的书法,也许不再会是类似王羲之《丧乱帖》表现的那种悲切的感受,而是今天人们所需要的审美感受,这是随时代变化而导致的审美态度的转换使然,但这与反传统无关。换言之,假如当代书法作品的交流功能,包括辨认(认字)功能消失了,但其所指功能却能反而因此加强了。不过,我们必须注意书法经典作品中那特有的属性,譬如那种动感,那种韵律,那种气息和品格,还是必须保留的。不然,我们会把书法搞成“美术”。我们为什么把书法定位在“文化书法”?就是要强调它不同于“美术”的“文化”含金量。

傅京生:王羲之的尺牍,在当代科技的关照下,是不是会有新的发展空间?比如,有人会以“放大书法”的方式,不改变书法原有的审美特征和内在的精神气息,但放大书法原有的表现形式(当然,也包括阐释性改写)以适合人们生活空间的变化以及现代科技对人们时间观的影响。再比如,有人 would 认为搞成装置艺术,以波普的方式通过投影仪、电脑彩喷放大,这样欣赏和感受起来,也会更加方便。这是一个传统书法形态的现代形态转换问题。

王岳川:虽然理论上可以放大书法,又不改变书法原有的审美特征和内在的精神气息,譬如,明代的王铎曾放大意临过王羲之的书法,其精神气息和文化内蕴都算得上把握得很好的,但总体上看王羲之书法中最精妙的成分还是有所消减。至于通过投影仪或电脑彩喷,把王羲之的尺牍放大,它的所指功能也就会相应地消失得更厉害,甚至使人们很难体验到王羲之当时书写书法时的文化内容。现在,除了专业书法理论家、专业书法家,因某种需要做一些书法共时性研究外,一般的大众都是立足当下从当代美学所指的风格角度去欣赏书法。于是,就有些人希望通过历史文

化的改写,把自己搞的东西臆想为经典,甚至企图将这样的东西称为未来的经典。我认为这是不可能的。在相当长的时间里,这些东西会当作流沙或泡沫被挤掉。没有比较就没有鉴别,中国古代书法能够称为经典的作品,都经过历史的考验而不会过时。王羲之的信札不一定非得放得很大弄成少字数书法或拼贴书法。有位韩国书法家说,他正在做“大”书法,大到能在电影屏幕上放映。但我认为,书法之“大”也应该是《礼记》上的“致广大”。所谓“致广大”,就是虽应在大文化精神语境中进行创作,但无论如何都一定要“尽精微”,在细部上一定要保留经典中的原有的宝贵意蕴。这就是所谓的书法领域的“致广大而尽精微”。当今的一些书坛名家或准名家也在写“二王”式的信札,我仔细拜读过他们过分形式化的作品,羲之书法中的精妙文化精神大都从他们的指缝中流走了,中国书法中那“北冥之鱼”在大海中畅游的壮观图景,都从他们的作品中流失了。于是,原本活生生的那条“鲙鱼”就成了死鱼,剩下的只是一些徒有其表的僵死的形式。如今过分“人为”的书法,变成了酒肉书法、杀气腾腾的书法和怪诞的书法。

傅京生:现在,我们可以开始进入书法的深度审视了。如果我们把书法放在架上艺术范畴之中进行审视,西方的现代艺术家经常会处在一种困境状态,譬如,抽象表现主义时期出现了许多伟大艺术家和一批优秀作品之后,到一定发展阶段就走向绝路了,按照西方否定之否定式的文化逻辑,那就应该抛弃它,之后,就是开始出现寻找诸如波普、装置、行为、新媒体等风不断创新的表现形式了。事实上,抽象表现主义发展进入“终结阶段”的原因,往往是因其内在的文化动力枯竭所致,比如抽象表现主义后来不再成为热潮,无疑是因为缺乏继续发展变化的内在文化动力资

源。对西方艺术家来说,虽然,这样的文化资源,恰恰可以从对东方文化精神的挖掘中找到它可持续发展的依托,但西方文化中心主义阻碍了他们对东方文化精神和东方文化精神中蕴涵的人文价值的研究。例如,马克·托比在一战以后,由于精神彷徨,想找到自身文化认同的出路,于是,他曾到日本的寺庙去参禅,有了切身感受之后,创作出了他的“白色书写”,搞出了一批极为优秀的作品,但是他没有能够继续发展下去,因为,通过日本禅宗,他不可能知道也不会认同中国传统文化中的“心性大同”语境关照中的“和而不同”的文化观念的实际人文价值。在这个意义上,中国书法中的那些有文化归属属性的审美概念,及其,与这些审美概念相关的艺术思维模型,譬如,魏晋书法中统约风骨、气韵、境界这些审美概念及其背后隶属中国元典文化精神统约的艺术思维模型,是否会与予现代人那没有文化方向感的文化彷徨以适当补益?

王岳川:这也是我长期关注、思考的问题之一。围绕这些问题写过一些专论,也出版了几本专著。在我看来,整个世界发展分成三种文明形态:

第一是大陆文明时代,其文化高位是中国,文化形态是“纸上书画”。在18世纪以前中国是世界上最厉害的国家,无论是文艺复兴还是启蒙思想,西方人都很认真地从中国经验中汲取了重要的文化资源,但18世纪以后,随着西方大国崛起,即葡萄牙、西班牙、英国、法国、德国、意大利、俄罗斯等大国崛起以后,连日本本期也归化于西方了,无论是鸦片战争,还是中日甲午海战,都使中国开始衰落,从此,西方成为中国效仿的对象,中国经验被废除了。中国的“纸上书画”的国际地位让位于“架上油画”。

第二是海洋文明时代,就文化形态而言就是“架上油画”。架上油画尽管仅

仅只有五百年的历史,但是中国开始大规模学习西方14、15世纪以后发展起来的写实性的绘画手法,中国纸上书画精神和中国文化气象开始失落,中国书画审美精神开始失落,也就使得书法的边缘化不可避免。

第三是太空文明时代,就文化形态而言,其代表是波普艺术、装置艺术、行为艺术、概念艺术等。20世纪40年代美国从经济大萧条中崛起并与欧洲撕裂开来,成为世界超级大国和文化输出国。美国三百年的绘画发展史,在20世纪40年代以前基本是学欧洲的,而我们所说的现代艺术,大量的抽象表现以及波普、装置、行为、新媒体等等新的表现形式,都出现在一战和二战期间的欧洲,并在二战后达到高峰。只有近三百年历史的美国艺术,如果要谈文化深厚博大当然不能够和欧洲相比,更不能和有悠久历史文化传统的东方帝国——中国相比。美国人是典型的实用主义者和消费主义者,受美国实用主义的影响,欧洲架上油画边缘化中国纸上书画的风光不再,美国用行为艺术等边缘化了欧洲架上油画,很多画家不再作画不再强调从基础训练起步,不再画石膏静物,不再画素描写生,不再画人体模特,而是把模特脱光了泼上颜色在地上打滚,留下的痕迹就是所谓的作品。在这种情况下,艺术家可以找来一些纸箱子,这个纸箱子是德国的、那些个纸箱子是英国、法国乃至日本、韩国、中国的,堆在一起,这就是“现成品作品”了。当然,还可以从海里捞起一块破木版,起个名字叫“历史”,或是叫“大海——大海的记忆”,就成为艺术。这就是美国,它既没有中国纸本艺术的熏陶,也没有欧洲架上布底油画的熏陶,它只好用现成品来代替艺术,艺术也就等同于现成品,艺术也就等同于idea,等同观念。我们区分了东方的纸介艺术、欧洲的架上艺术、美国的现成品艺术之后,许多纠

缠不清的问题症候和价值失落也就会清晰起来。

中国无疑是大陆文明形态的佼佼者,是海洋文明时代的失败者,但是很有可能成为太空文明时代的决胜者。这取决于中国对那种行为艺术、现成品艺术拒绝和清理的程度,进而思考并践行如何让中国的经验世界化,让中国的经验受到西方的尊敬,成为世界艺术和谐生态中的重要元素,这是一个非常大的文化工程。首先是中国经济必须崛起,其次是中国文化必须是经过清理后而成为值得尊敬的文化,第三是最能代表中国文化的符号系统必须成为能够感动他人的艺术形式。于是,也就是在这个意义上,以汉字为载体的书法是大有作为的。

2000年我从国外任客座教授多年回国时,做过一个语言文化调查,当时全世界学习汉字的人不到300万,但到了2008年中国奥运期间,全世界学习汉语的人已经到了7000万,长了20多倍。我认为,在这学习汉字的7000万人中,当然有一些人对毛笔书写有兴趣,会拿起笔来书写。当然这是一个缓慢的文化传播过程,文化输出是一个慢慢渗透的过程。如果不能受到他人的尊敬,不能引起他人的兴趣,强迫人家学习是不可能的。我做“中国经验世界化”这一工作已经做了八年了,我在所著《发现东方》、《全球化与中国》等著作中,一再强调一个思想,就是“酒好也怕巷子深”。我们要想尽一切办法,把中国文化向海外传播输出开来。当然,美国文化是典型的实用主义文化,他们会把一切东西都当作消费品,而他们有话语权。如果东方的东西输出时弄成类似张艺谋的“大红灯笼高高挂”并被普遍效仿时,我们不能太乐观。

傅京生:讨论中国文化自身特色,会涉及中国文化在漫长的发展过程中中国文化异化而存在许多糟粕这一问题。此

外,在中国古代,其文化有自己的传递方式,譬如,以家学或师学的传已经被“尽情遮蔽”,于是,古典时期中国文化中的那种普通人“日用自明”而不必说知的东西,就需要我们仔细认真地考据发微、辨障清浊。这就象我们现在说的“脱口秀”这个词,不必解释,大家都明白其意,因为有许多“现实事实”支撑“脱口秀”这个概念,而倘若支撑这个概念的“现实事实”一旦消失,那就需要借助理性方式进行阐释性的学术还原了。在这个意义上,当代西方的理性思维工具,如符号学、现象学、阐释学等一系列原理,也许就是我们敲开被遮蔽的文明的有效工具了。

王岳川:一百年来,东亚的学术探险家已经为这个问题苦恼了一个世纪——用中国的方法研究中国文化,还是用西方的方法研究中国文化。问题不是那么简单。若以耶稣会士利玛窦来华时期作为起点,汉学研究在西方至今已有四百多年历史,经过国际汉学家的长期努力,汉学已发展成为一门涉猎广泛,尤其在文化研究上富有成就的跨学科学门类,重要的是,目前国际上的汉学家已经基本上废除了用西方的思维定式研究中国文化的方法。

傅京生:但我还是觉得西方现当代的思维理性对研究中国传统文化是有用的,现象学的“还原”,符号学的“能指”与“所指”,结构主义语言学中的共时性与历时性的统一,海德格尔的存在主义之“在”,拉康的“镜像”学说,可能都有益于我们发现中国艺术文化中的一些本质特征。当年林语堂曾以西方幽默理论同中国人的人生观和艺术观相印证,从而为“独抒性灵”的中国人的人生态度找到了合理依据。由此,他从文化普遍主义角度切入先秦哲学原典,探讨了中国哲学思想的本质,从而使中国文化能够在他那个时代与西方知识系统相衔接。为此,我们曾用立体主义的原理研

究过范宽的《溪山行旅图》,效果也不错。事实上,朱光潜、宗白华都曾用西方的理性工具颇有成效地研究过中国传统文化。朱光潜用克罗奇的直觉说高度评价过唐诗的浪漫主义特色,他还用立普斯的移情说提出传统艺术具有物我双向交流、物我互相交感的论点,并用了谷鲁斯的内摹仿理论阐释过中国传统思想中的物我同一现象。而宗白华接受了温克尔曼、莱辛、歌德、席勒、海涅、罗丹等美学大师和艺术大师的观点以后,依据中国经典艺术文本而阐释出的中国艺术精神,也是令人叹为观止的。譬如,宗先生曾认为中国艺术精神中的“充实”和歌德的进取精神有着某种相通的地方。所以,我们是不是可以用立足中国文化本位而中西二者兼顾的方式研究中国的古典文化?

王岳川:用立体主义的原理研究《溪山行旅图》,可以形成一个学术流派,但不能解决中国文化研究中的实质性问题。因为如果用立体主义的原理研究《溪山行旅图》,不能把中国古人表达胸中之象、体验纯美之真的本质表达清晰,那就很容易把庄子的精神都忽略否定掉了。把古人的东西“现代化”有意义,但比较危险。我相信苏东坡用丹红画竹子,绝非自然之竹的再现,假如对苏东坡丹色画竹子加以现象学分析,或认为他是用滕胧诗派的方式作画,那就有过度阐释的危险。一个世纪以来,西方的汉学家也曾使用西方的方法解剖过中国文化,效果恰恰是事与愿违的。打个比方,我们把中国文化比喻为是一个美人,用西方的文化理念研究她的眼睛、鼻子、嘴巴,然后把再它们整和在一起,那就会不伦不类奇丑无比。这就跟我们不能用东方的观念撕裂西学一样。我在研究西学的过程中写过十本著作,认真地还原了西学的本质特征,其目的也是如此。在这个意义上,我认为一切把古人现代化的做法都要小心,一切将西方

学术来将中国学术分割化、边缘化都要特别小心。朱光潜、宗白华用西方的理性工具颇有成效地研究了中国传统文化的说法,可以成立,但我认为这种做法整体上并不是成功的。我曾专门研究宗白华美学思想,宗白华真正读懂了中国书法和绘画,他用的不是西方的方法,用的是中国的方法。今天看来,用克罗奇、立普斯、谷鲁斯的观点解释中国文化,正是朱光潜面对问题而苦恼的原因,也是美学界普遍认为宗白华用中国的方法解释中国文化而高于朱光潜用西方方法解释中国文化的原因,这也是李泽厚在为宗白华《美学散步》写的序中潜在地认为宗白华更高的原因,这大抵在美学界已经成为共识。

傅京生:李泽厚在为宗白华的《美学散步》写的序中说:“朱先生的文章和思维方式是推理的,宗先生却是抒情的;朱先生偏于文学,宗先生偏于艺术;朱先生更是近代的,西方的,科学的;宗先生更是古典的,中国的,艺术的;朱先生是学者,宗先生是诗人。”也许李真的有意抑朱扬宗,因为他还说:“宗先生再三提到的《周易》、《庄子》,再三强调的中国美学以生意盎然的气韵、活力为主,‘以大观小’,而不拘之于模拟形似;宗先生不断讲的中国人不是象浮士德追求着无限,乃是在一丘一壑、一花一鸟中发现了无限,所以他的态度是悠然意远而又怡然自足的。他是超脱的,但又不是出世的’(第125页),等等,不正是这本《美学散步》的一贯主题么?不也正是宗先生作为诗人的人生态度么?‘天行健,君子以自强不息’的儒家精神、以对待人生的审美态度为特色的庄子哲学,以及并不否认生命的中国佛学——禅宗,加上屈原传统,我以为,这就是中国美学的精英和灵魂。宗先生以诗人的锐敏,以近代人的感受,直观式地牢牢把握和强调了灵魂(特别是其中的前三者)。”不过,李泽厚的“近代

人的感受”，还是值得注意。

事实上，“近代人的感受”，在书法中也是有体现的。新文化运动时期，许多书法界的人士接着乾嘉时的金石学的路径，走入民间书法，在北碑之后，于墓志书法、西北简牍（包括楼兰残纸）中汲取营养，而致使20世纪以来的书法风格发生了图象样式变化。此后，书法这种图象样式成为主流文本延续下来，并有越演越烈的趋势。不知道岳川先生如何评价这个现象。

王岳川：三十年前，我们急于用西方的思维分析中国文化问题，这种影响至今犹存。我们今天为什么不能用东方大国的眼光看世界？我们今天为什么不能立足新的高度看中国古代文化？为什么还要回到文革结束时期，用全盘西化的方法研究中国问题？那种方法早已过时了。

从五四以来，中国的反精英主义、反传统的观念至今影响深远，所以我感觉中国传统书法发展到现代，已经是最后的余辉了，需要重新激活。这是我在创建北大书法文化研究所时就已经谈到的观点。所以，我在北大书法文化研究所提出的口号是：“走进经典，走进魏晋”。近代中国是全世界独一份的另类，打到孔家店、打到孔子，没有任何一个国家像中国特定历史时期那样颠覆父亲和祖父，也没有任何一个国家像中国特定历史时期那样把自己和历史完全中断起来。事实上，我们所知道的西方古代文化和古希腊文化没什么关系，连海德格尔都提出西方文化和古希腊文化是亲情关系，没有一个意大利人会问一个另一个意大利人，你是古罗马人吗？你是古希腊人吗？他不会。但是，当你问一个中国人你是炎黄子孙吗？他会说是，所以，任何一个反权威的人，最简单的办法就是毛泽东《湖南农民考察报告》中所说的搞泥腿子运动，文革时我们的绘画，内容都是举着拳头的革命主题，

这就导致了改革开放初期，人们很迷茫，出现了以西方现代绘画为“师”的倾向，我认为这是主动抛弃亲生父亲而认继父为父的做法。目前，对于这种现象，我们应该深切反省，认真辩驳。

尤其需要辩驳的是，20世纪的碑学与帖学之争。这一争论大抵是从1891年《广艺舟双楫》为肇因。这部书法论与康有为的《新学伪经考》同时问世，当然染上了浓烈而偏激的变法思想。众所周知，康有为主张今文经学，而否定古文经学；与此相关，在书法上，康有为主张所谓今学——碑学，而否定古学——帖学。可以说，他从自己的保皇的变法出发，对帖学加以全面否定，大肆鼓吹“尚碑”意识，甚至为了全盘否定帖学提出“卑唐”说，将有唐数百年来书家创作一笔抹杀，其流毒甚广，今日不绝。从康有为的整个思想偏激角度看他，他一时兴起，随意以开新、守旧比附——以守旧党与开新党之争，来比附当时帖学碑学之争，可笑地将所谓开新者视为碑学，而将守旧者看成帖学。乾嘉时的金石学的路径，走民间书法，在北碑之后，于墓志书法、西北简牍（包括楼兰残纸）中汲取营养，本来无可厚非。但是完全人为地将中国书法正脉——帖学加以断然否定，即使象赵之谦这样以帖写碑的人都逃脱不了康有为的抨击，其偏激的学术眼光，造成对帖学得不对正和对碑学过分吹捧，实在是失察之处多多，时至今日，不少人仍在康有为错误道路上继续误打误撞，将碑学弄到打压帖学的高度。

其实，20世纪初，于右任和沈尹默这一辈大书法家，自觉不自觉地抵制这种错位的崇碑抑帖做法，使得帖学仍有相当的审美空间。但是随着文革开始，造反有理，否定经典打到传统成为文革精神，于是，对传统经典的造反成为时尚，新一代造反有理的文盲程度和文化水准使之远远逊于于右任、沈尹默的学

养，他们肆无忌惮地开始对“帖学”造反，于是，半个世纪以来，中国书法在一片粗疏粗野粗糙粗陋之风中，使乖戾恶丑之书成为时尚。碑帖本是书法内部审美风格的不同，而不幸的是后来成为彼此冲突、互相对立、非此即彼的极端化对抗。书法审丑，代替了以和谐为美的晋韵追求，而成为20世纪70年代以后书法界的现实。如今碑学咄咄逼人，帖学坚守阵营。康有为那种保皇政治上的比附，本来与书法艺术完全不类，却因为人们知识论的贫乏和哲学思想的浅薄而难以看透，一味迷误地对书法正脉不遗余力打压。如今，这一错误的历史应该结束了！

其实，上个世纪的潘伯鹰评对康有为的字批之为：“象一条翻滚的烂草绳。”指出康有为线条质感差，滥用飞白显得很虚浮。而今人朱大可在《论书斥包慎伯、康长素》中则认为康有为之说，乃“书法之厄”：“迨乎末季，习尚诡异，经学讲公羊，经济讲魏默深，文章讲龚定庵，务取乖僻，以炫时流，先正矩矱，扫地尽矣。长素乘之，以讲书法，于是北碑盛行，南书绝迹，别裁伪体。触目皆是，此书法之厄，亦世道之忧也”。这一看法值得人们重视并深思。

在我看来，对中国书法正脉的帖学打压，致使书法界远远落后于文化界文学界对精英文化的重视，导致了书法界仍整体性关注民间书法这种现象。把所谓“民间话语”作为圣旨，实在是文革遗风。举个例子：电影《刘三姐》为什么成为建国十周年的纪念片？看看广西柳州流传的“刘三姐”，跟旧时东北二人转的黄色情调差不多。没有文人的加工，没有权威的整理，那能是向建国十周年献礼的电影《刘三姐》那种样子吗？如今，张艺谋用现代的高科技，又把“刘三姐”变成桂林山水“刘三姐”，说明如果没有国际性视野、没有社会精英导演的加工，民间艺术是不能代表中

国文化的主流形态的。使民间的东西成为主流，那是典型的泥腿子的思想的产物。比照书法，就是用民间反对经典。我认为，精英改造了民间的东西，才能够把民间的东西变成有益的东西，借用民间生机勃勃的东西，去掉它的盲点，这样我们才能够使文化向更高层次发展。现在的民间书法为何成为强弩之末，原因就是精英文化、经典文化的否定。现在，我们到中国美术馆看书法展，百分之八十都是以民间书法为文本参照的风格样式，这是令人堪忧的。令人高兴的是，一些过去走“民间书风”路的人，开始反省并跳脱出来。所以“流行书风”会流行一阵子，但最终会被别的书风超过，我不相信有不能超越的东西。总之，我不欣赏所谓的民间书法，也根本不理会将传统否定而独标民间书法的错误做法，更不同意把民间书法作为21世纪中国时代的反文化标志。

傅京生：西方的学问，是专门家的学问，中国的学问，不能完全用专门家的观点、立场、眼光看。

王岳川：国际的观点、立场、眼光很重要。我最近到韩国去进行高层书法对话，韩国书法家金炳基教授对中国书法的前途十分担忧，认为中国书法如果想现在这样走下去，将是灾难性的。而日本书法家高木圣雨对中国当今走红的某些人的书法并不看好，认为中国书法整体走偏！我在国际讲坛上，还是以比较乐观的态度给他们说，我之所以对中国文化在世界的地位和影响不担心，是因为现在大学教育起来了，这就是雅斯贝尔斯所说的大学的功能。所谓大学的功能，就是储水塘的功能，是湖泊、水库的功能，它平时静静的在那里没有动，没有参与滔滔的长江大河的流动，但一旦滔滔洪水来时，它却可以蓄洪，使滔滔洪水不能为害，而一旦江河枯竭，它可以放开闸门，调节江河水量，滋养大地，不显山不露水，却潜藏无穷力

量。中国今天的大学，有百所书法学院，所以书法的民间时代、个体户时代、游击队时代即将结束。书法的特种部队时代，即将开始，研究者的素质在变化，在座的有我的博士和博士后，我对他们寄予厚望。

傅京生：我们接续中国书法现代审视这个话题谈，金克木先生曾著文谈到中国的显型文化和潜型文化，在我们看来，中国的视觉文化在潜型形态（即形而上形态）中是有其极为特殊的一元体系的，有它的一体化本文和完整核心指向的，但在显型形态，中国文化一直处于多层次、多向度的未定型式的发展变化之中，历史上，乾嘉汉学之时，学者们曾准备立足显型文化形态，做高屋建瓴式的整合、概括使之形成完型形态这件工作，但不久，古典时期就非自律性地结束了，所以，可以说在显型形态中，中国古典文化最终没有形成完型形态。新文化运动中，有一部分学贯中西的大学者曾经力图继续去做这件工作，但于战争，由于种种其它客观原因，这个工作没有继续下去。历史发展到今天，我们有没有必要接续做下去？譬如说，儒学的研究，先秦儒、汉儒、唐儒，理学、心学，到海外新儒家再到近年大陆的儒学研究，都是儒家思想在不同的历史阶段根据不同的时代需要而发展变化的产物，而儒学在历史上的所有的发展变化，都无不围绕先秦儒学给定的核心价值观有所发展并反转过来予以儒家核心价值观的系统文脉以补充，以便使之走向更加完善。在这之中，唐儒曾对魏晋以降学者以道释儒的成果进行过整合，宋代理学也根据时代发展需要对唐儒的发展变化进行过整合，在这个意义上，当代的儒学研究有必要对已经发展了的儒家核心价值观的系统文脉予以体系化整体展示。这样的体系化整体展示，海外新儒家在整个20世纪里做了近一个世纪的工作，所以，若以此比照书法、绘

画，这样的有核心价值观的系统文脉整合显现的工作，似乎已经势在必行。无疑，如是整理、概括、提升工作，可能不是一条单一的学派线索的，而是多条线索的。

王岳川：历史上曾有儒分八家之说，为后人提供了先秦儒家传承的脉络，这是韩非子的言论，战国以后，儒家的“派”的数量远不止于八家，归纳一下，先秦儒称为原始儒，汉儒已经把儒学权力化、神本化了，宋明儒把它过分哲学化、形而上学化，到了当代海外新儒家，他们想把儒家思想西方现代化，这么四派。我刚好出了一本书：《大学中庸讲演录》，涉及我在日本讲了两年的孔子和老子的内容，所以，我的看法是，如果让学生写相关论文，把这么纷杂的四派，或是历史上儒分八家以来的学说全部照搬的话，非常难，他们会苦不堪言，历史上的任何一个人的笔记，以及旁人对这些笔记的研究，已经浩如烟海，所以为什么到了晚清那么多的聪明的学者变成了耙书者，变成了考据者，最后一些人不了了之了。一个人的生命是有限的，穷其一生都不可能做到尽善尽美，我们现在的学术体制也不可能让我们作到尽善尽美地清晰梳理这件工作。所以，我们只能把最主要的精力放到最主要的工作上，我的看法是先抓先秦。理由是：第一，先秦资料已经被耙梳得比较清楚了，研究的主要的依据是《十三经》，还有汉人补充的一些东西，第二，要紧紧靠住原始儒家的那几个文本，后人的诠释传到晚清，已经完全是两码事，我是学阐释学的，我说的一句话传到第六个人的耳朵里，已经不是我说的原话了，到现在，孔子的声音已经变成现代某个人在《百家讲坛》的心得了，已经不是孔子的精神了。所以我们要回到儒学的真正的源头，这也是海德格尔晚年在黑森林反复思考的问题，他认为一定要回到希腊的源头，因