

女孩NO.15 综合材料 180×130cm 2011年 范又榕



天眼 墨寿山石、矿物质 刘旭光

## “审美”的思考能成立吗？——来自日本美术教育的反思 Could Appreciation of the Beauty Stands?——Introspection from Japanese Art Education

张乐 Zhang Le

“宁静孕育着风暴，绚烂预示死亡”，然而有时这样的思考并不能成立，在“宁静与风暴”“绚烂与死亡”之间往往是幻化，是超越，抑或是其他的一些什么东西。美术与美术教育好似就是被这样的思考包围起来常常被人质疑的对象，在我看来，关于美术范畴的语境中，“审美”这一词汇显得突兀，具有着无限的东方意味。

“审美”，转嫁于日本或者说是被日本人转嫁予中国的词汇，因为日本在民众生活中谈到关于审美的意思或意义时，直接使用“SENSE”的外来语形式，保留着尽管变得生硬却很直接的发音“森一思”，就是说，其保留了“审美”一词的原意“感觉”。感觉是与生俱来的东西，它纤细、敏锐、不可替代。毋庸置疑，感觉；感性；美感；美的感觉；是缘于西方美学观念而派生

出来的词汇，也是建构我们今天西式美术教育基础的基础词汇。而中国被转译过来的“审美”一词，在“美”或者“美感”的前面还有一个能动词“审”，——审视，审核，审查？当然，尽管我们尽量靠近与还原中国的使用语境“判断”“判断美”还是像一个偶然的词语笑话。但在实际的美术教育中，无论是中国的“审美”还是日本的“森一思”是否实现了审美的最近义“感受美”与“对美的感觉”呢？

因为笔者的东瀛留学的经历，浮光掠影般的影像连接了日常对日本美术及美术教育的思考。日本文化的由来，曾经被戴季陶（1890—1949）在《日本论》中称：“如果从日本史籍里面把中国的、印度的、欧美的文化统统取出来，赤裸裸地留下一个日本固有的本质，我想会和南洋土著人差不多。”这段话被接受的结果像极了位端庄的妇女被剥光了衣服，然而谨慎的日本人依然把中国过来的被称作“绅”的带子恭敬地围到身后，变成和服的“背包”，执拗地穿着，被欧洲客看作东方特色拍来拍去。这个“小背包”没有邪恶，不是负担，顶多是穿着中多了几道繁琐的工序，在我看来，日本的美术教育也正是这样被改造过来的小背包。



冈仓天心（1862—1913）写就的日本美术史像许多学者一样强调中国是日本文化的母亲，特别在书写平安时代前期（872—约900）时指出，大唐皇朝赠与奈良东大寺的宝物所具有的“雅丽”气息影响深远，这种气息，在今天的日本画艺术教育中依然存在，然而，这种“雅丽”似乎并不是简单的从模仿到保留，它见证了“传统”与“非传统”在日本美术教育中的纷争与妥协。

1856年，化学合成染料的诞生对于世界科学工业是一大进步，而对于全世界的平面绘画却是一个值得深思与反思的事件，也是这一年，日本近代绘画史也从庶民色彩期过渡到世界色彩共通期。在这一转折前后，我们可以清晰地看到这样一些轨迹：

作为幕府政治末期至明治期的文化标记——水墨，曾一度被界定为“格调、品味”的代名词来推崇，然而也就是从明治初期开始，出现了“光与色”新思潮的端倪。横山大观（1868—1958）从中国旅行回来后创立了开辟日本水墨新天地的“朦胧体”，并且他在1905年从欧美研修回来后作了一次意味深长的报告：“（朦胧体的先例）宗达光琳派的艺术创作是远比欧洲更优秀更进步的彩色印象派。”这即引发了明治十年以来国粹主义的盛行，即此，色彩表现在日本绘画界慢慢渗透，推进光琳派=大和绘系色彩表现的再兴运动的崛起，与西洋化运动一并交叠盘敷着风尘而来。从而，以中国文

化圈为背景的绘画传统与特殊的日本绘画传统为振幅的墨画与彩色画之间得以相互承认与并行，在这之后的日本画绘画史似乎一直被笼罩在“脱亚”与“兴亚”的复杂阴影中。明治维新为日本美术教育开辟了“西学东渐”的第一片海域；传统的绘画继承者“京都派”与新式“东京派”开始分化，同时，国粹主义盛行的反作用力实现了明治维新后色彩材料变革的契机，日本人在中国绘画水色与石色的基础上又开发研制了“新岩”，一种来源于玻璃釉料的高温结晶体，来补充原石色系统的不足，他们在中国色、墨传统与欧洲绘画丹培拉技巧的夹缝中找到了那个“小背包”的自己。自然，在实际的学校教育中，日本画领域因为西洋手法与东洋画材的结合，不仅在平面而且在进一步占有空间方面，为学生与实践者们提供了变化无穷的丰富创造的可能，而任何一种可能，都为再次对“感觉”的直接捕捉提供方便，这种可能，不也是艺术教育形式只有实现了多样性才能担当得起的职责吗？

西学的脚步在“民族化”的自省中磕磕绊绊的印迹，几乎贯穿了整个日本近代美术教育进程，“明治维新”以外，不能不言说的另一个事件是日本近代艺术教育在不断地西化中与“物派”的相遇。

上世纪50年代同期，日本出现了总称为“反艺术”的三个流派。它们是东京的“新达达”“九州派”和关西的“具体派”，在艺术家们共通的血液中无论如何都有一种愿望在鼓动，即做与过去不同、与欧美不同的东西。他们作品所表现出来的素质既没有延续战前日本美术的旧样式，也没有模仿欧美不同时期的美术。这个时期的日本，金山明、荒川修作的“观念”，白发一雄、筱原有司男的“行为”，田中敦子和中西夏之所探寻的“物质”关系等，成为后来“物派”艺术家们构想创作的基础，“物派”艺术家们的行为，以经济高速发展的日本当代文化为背景，以东方“道”与“禅”的哲学思想为主导，以木、炭、泥土等原始物质作为内容的载体，实现了艺术的纯粹性。西田几多郎（1868—1945）认为：日本不要停留在表面的层次来分析西方，以此来确立自身文化位置与方向，而是要将西方视为一种寻求自身文化形态的“媒介”。从“物派”的艺术中，以西方的概念为媒介，发现了“东方”的存在意义。“物派”具有反叛精神，反对日本明治维新以来引进西方美术教育所带来的束缚，尤其是反对五十年代前后一味追求西方的当代艺术家的行为，从而引发对物质本质的思考，这种思考方式与禅宗的一致性，成就了他们作品中对“物质”审美取向的理解，即东方方式的“感觉”。

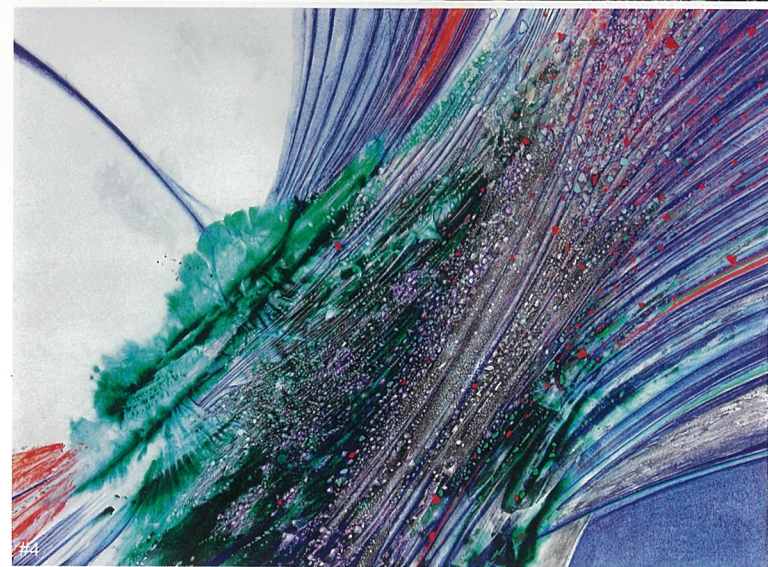
“物派”的始作俑者，以分离绘画为初衷，除了战后同期与欧美艺术家的共通意欲以外，显然，在艺术形式层面，它实现了另外一个表层的融合。这就是今天的结果，在旷日持久的“本民族化”与“外化”的对峙挣扎中，新的时代生活习惯与思考的矛盾实现了艺术品“即物”与“应物”相约般的契合，直接渗透到学校美术教育的绘画，雕塑，工艺等等各个分野，常常看到画日本画的在做综合材料，在展示装置类作品，搞油画的往往在“影像”，在“观念”，在“行为”……似乎没有多少人关心怎样使用油彩。尤为重要的是物派的领军人物如成田克彦及当前活跃在艺术第一线的相当一部分艺术家都是美术大学的教师，如千住博，武田州左，村桂三郎等等，他们的作品形式以第一时间影响着实际的美术教育。当然也影响着在日求学的外国人教育似乎可以从“美术”的提法中抽身出来转为“艺术”或“艺术化”，起码从表面看来，艺术自由的本质得到了最大化的放大。

审美=感觉，日本人对于艺术教育的目的，是不是不仅拿来了模式，也融化了其最根本的芯，跟着“感觉”创作呢？无论如何，仅从教育模式的地平线过去，传统、仿传统、本土化、西方、仿西方、再本土的艺术样式共生并存，有了一份“跟着感觉走”的自在与潇洒。”这种潇洒必然会迎来质问的声音，这不啻是艺术教育为时代的妥协，但百花竞妍的田地已经整饬，试想，什么能阻挡艺术自身的流变与艺术本原的释放呢？

在这一层面，艺术教育的面貌显得无比轻盈。中国的情况相同又显然不同，西式教育模式的引进与“民族化”也是我们直到今天争论的话题。米芾前后，达到“墨戏”一般自由的艺术样式并不少见，“气韵生动”的早熟也似乎涵盖了所有艺术样式的审美高度。然而，在伦理型的中国美术基盘上，尽管愈来愈开放的艺术之境，艺术似乎还无法完全实现自身的救赎。我们依然在温润舒缓的律动中行走。按照拉普拉斯的反作用力原理，愈摆脱愈附着，不断追求变化的结果可能是穷途末路，而“执中权变”的沉重惯性却因为本质的柔韧可以不断延展其自身的生命力。

“审美”的思考能成立吗？在今天的艺术与艺术教育中，“审美”应该以什么样的姿态出现，占据怎样的位置呢？判断艺术教育的模式是否应该“民族化”还是“中外融合”，也许充分尊重艺术自身所呈现的“东方感觉”还是“西方式的感受”和“以人为本的自身感觉”才更为重要。

五百年后的天空，如果可以观望人类的艺术



遗存，我想，那些已经涅槃或浴火重生的艺术品，应该是饱含着人性汁液的，源于“感觉”而又结于“感觉”的果子。

当代艺术家

- #1 SUMI (炭=墨) 木炭装置 成田克彦
- #2 迦楼兰 板、岩绘具 村桂三郎
- #3 真假 岩绘具 宋知恩(韩国)
- #4 GLOBE光 岩绘具水彩综合材料 武田州左