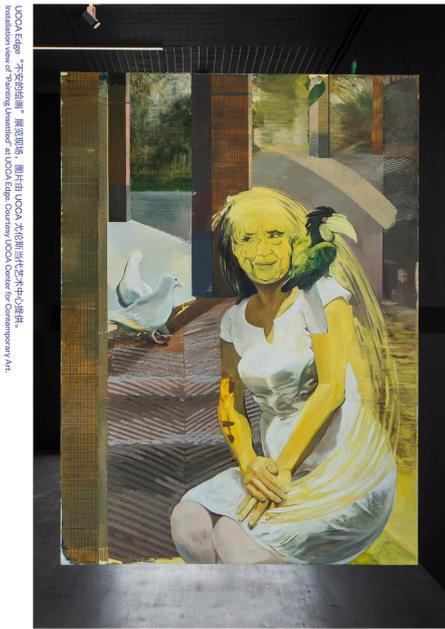


## “不安的绘画”系列对话：从绘画的故事讲起

### 精彩内容文字回顾



对话 / “不安的绘画”系列  
Conversations / “Painting Unsettled” Series

## 从绘画的故事讲起 Narratives from Painting

嘉宾：  
东门杨（写作者、学者）  
刘符洁（艺术家）

主持人：  
钱梦妮（UCCA Edge 公共实践策展人）

Speakers:  
Dongmen Yang (Writer, Scholar)  
Liu Fujie (Artist)

Moderator:  
Qian Mengni (UCCA Edge Public  
Practice Curator)

2023.3.25 周六 / Sat 14:30-16:00  
UCCA Edge 报告厅 / Auditorium

UCCA Edge

活动时间：2023.3.25（周六）14:30-16:00

活动地点：UCCA Edge 报告厅

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/painting-unsettled-series-narratives-from-painting/>

#### 嘉宾：

东门杨（写作者、学者）

刘符洁（艺术家）

#### 主持人：

钱梦妮（UCCA Edge 公共实践策划人）

录音整理编辑：佟泽坤（实习生）

文字校对：逢芮



UCCA Edge “不安的绘画” 展览现场，图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

钱梦妮：本场对话从绘画和文学的关系开始聊起。邀请了写作者、学者东门杨和艺术家刘符洁进行一场关于文学与绘画的对话。巴尔扎克的《不为人知的杰作》、缪塞的《提香之子》和戈蒂耶的《金羊毛》，这三篇小说分别描述了一个画家、画家的后裔，或一幅画，或与画家的生活有关的故事。

### 《不为人知的杰作》《提香之子》《金羊毛》的关注点

东门杨：《绘画三故事》是十九世纪法国比较重要的三位浪漫主义作家的三篇小说，专门写绘画，我把这三篇小说重新译成中文，并做了一组研究放在这三篇的前面。十九世纪的文学家所写的绘画故事、（所）反映的问题，也有很多现实的意义在里面，跟我们“不安的绘画”这个主题有相关性。在 19 世纪 30 年代（1837、1838、1839）会出现跟绘画相关的小说，其实是映射了当时艺术的一个强烈的转向，也是跟“不安”相关的。这个小漫画（图 1）是 1830 年戈蒂耶画的巴尔扎克和缪塞好像在抽烟聊天的背影。这三个人是同时代的作家，也有更深

层的联系。十九世纪的浪漫主义潮流中，文学、艺术、音乐实际上是交融在一起发展的，而浪漫主义艺术家们比较明显的特点就是内心涌动的永恒的不安。



图 1:

Théophile Gautier

*Honoré de Balzac & Alfred de Musset*

1830

33.5 × 25.6 cm

Engraving

Maison de Balzac, Paris.

泰奥菲尔·戈蒂耶

《奥诺雷·德·巴尔扎克和阿尔弗雷德·德·缪塞》

1830

33.5 × 25.6 cm

雕版

巴尔扎克故居，巴黎

我想先把这三个故事的关注点讲一下。《不为人知的杰作》其实八十年代就被翻译成中文了，我认识的一些艺术家很小就读过这个故事，所以（它）其实在艺术领域还是很为人知的。它所讨论的主要是（在当时的）绘画的未来，绘画究竟会向什么地方去。（它）很有可能是对绘画未来的一种隐喻。（小说）情节中，两个年轻画家是真正存在过的画家。普桑，二十多岁，去拜访普布斯，当时四十多岁的、已经是亨利四世皇家的画家。两个人在画室遇到了一位惊为天人的老画家，发生了一系列故事。在他们之间讨论比较多的是古典主义和巴洛克的关系和冲突。这位老画家很像是一位巴洛克式的画家走向了极端，最后迷失在了自己的色彩和迷雾当中。《提

《香之子》中，缪塞虚构了提香的小儿子这个角色（提香确实有一个儿子，但画作存留下来的不多）。小说的情节是，在提香去世之后、威尼斯画派开始衰败的局面中，他的小儿子皮波，一个少年天才的年轻画家，本来有可能凭借自己的出身重振威尼斯画派，但是他却选择了一条让人不解的人生道路，以一种艺术家的方式去投入生活、投入爱情，将自己的生活活成一件艺术作品。（这篇小说）**讨论的一个关键点可能是十九世纪天才艺术家形象的诞生**。之前（的文学中）没有过多地出现过艺术家的天才形象，要到十九世纪才有这样的讨论。像缪塞他自己也是（这样一个）天才文学家的形象，从十七八岁出名后，写到三十多岁就不再写作了。《金羊毛》这个故事被设置在十九世纪，一个文学青年着迷于鲁本斯画作中的形象，他要去鲁本斯的家乡去找这个画中人形象。到了安特卫普，他看到了鲁本斯的代表作《下十字架》，而在现实中他遇到了一个小裁缝，跟这个画中的金发姑娘如出一辙。这个青年**纠结于现实与艺术的关系，两者之间的平衡**。其实这些，**无论是对于绘画的未来、对于艺术家的形象本身、对于现实跟艺术间关系的探讨，都是一种扭动着的、不安的（主题），**都可以延续到我们今天对展览中的画作的讨论中。

## 新古典主义与浪漫主义之争、素描与色彩之争

钱梦妮：浪漫主义在当时的语境下是做什么的，而跟现在的语境相比，它又有怎样的发展？

东门杨：如果只从艺术的角度谈浪漫主义这个话题，我觉得**这三个故事回应了十九世纪初的新古典主义与浪漫主义之争**的这个显著特点。为什么会出现浪漫主义？是因为它有一个强烈地想反对的东西，就是以安格尔<sup>1</sup>为代表的**新古典主义的、学院派的系统**。法国的学院派延续了十七世纪以来的法国新古典主义的传统，要理性，素描的形要有准确、稳固的结构，需要欣赏画或创作画的人（进入）沉思的状态，这恰恰跟之后的浪漫主义反映出的东西是截然不同的。浪漫主义的绘画特别强调感性、色彩，要直接凭直觉、感觉，画面要非常动感，像

---

1 让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780-1867），法国画家、新古典主义画派代表人物。

德拉克罗瓦<sup>2</sup>的画。再有就是，（浪漫主义）画的是深深的不安，它带给你情绪上很大的波动。这等于是三个故事的大背景。

但这种在两个系统间的过渡其实在艺术史上发生过很多次。像沃尔夫林<sup>3</sup>写的《美术史的基本概念》所讲的艺术复兴到巴洛克的过渡也有着这样的特性。他把艺术史分成了五对基本概念的形式主义。其实这个艺术史上的左右摇摆是从更早的李格尔<sup>4</sup>来的，他强调的是触觉的艺术史和视觉的艺术史，也能映射到新古典主义和浪漫主义的不同特性。触觉的艺术史是建立在可以去塑造、用手触摸（的基础上），人的“形”很准确；而视觉的艺术史是从色彩、光而来，是观看、感觉上的。艺术史在形式主义看来就是不停在左右摇摆。**我们又把这种十九世纪新古典主义和浪漫主义的冲突叫作素描和色彩之争，也是用素描和色彩这两个词来试图概括这两个（流派）的特性。**像十五、十六世纪就有佛罗伦萨和威尼斯画派的素描和色彩之争，就是以佛罗伦萨米开朗琪罗为代表的造型方法跟提香所代表的威尼斯画派（之间的碰撞）。

这三位作家都是浪漫主义文学领域比较重要的作家，他们都与当时浪漫派的德拉克罗瓦有过密切的接触。他们在写作这三个故事时也有着明显的倾向，倾向于浪漫派。这三位作家在写作这三个故事时，有着非常明显的时代背景、背后的（价值）取向，和他们所关注的焦点。

钱梦妮：那么现在素描和色彩之争是什么，还成立吗？

刘符洁：素描和色彩之争发生了这么多次，（它）一定不是简单的“素描”和“色彩”（层面的问题），背后有别的东西。在我当时受教育的背景上去谈论这个事情的话，我接受基础美术教育的时候，是一个大锅烩，什

---

2 欧仁·德拉克罗瓦（1798-1863），法国画家、浪漫主义画派代表人物。

3 海因里希·沃尔夫林（1864-1945），瑞士艺术史家。

4 阿洛伊斯·李格尔（1858-1905），奥地利艺术史学家。

么都有。主要有三个部分，**第一个是苏派，第二个是欧洲的浪漫主义时期，第三个是文艺复兴巨匠**。最后导出的画面效果，很明显是素描会对应所谓的理性，色彩会对应所谓的感性。然后像苏派的部分产生的直接影响是，我会画很长很长时间的素描。打一个灯光的素描作业就是从前苏联来的，之前其实是不画这些的，大家画的都是自然光、天光的东西，之前是不会想光影在结构上、解剖上的对错的。第二个（部分）是把欧洲浪漫主义时期的手稿——那种动感很强的、简单勾勒的形式——变成一个时间很短的叫“速写”的东西。就是因为这两个（部分）大锅烩一起来了，所以才出现了两个不同的基础美育的方面。色彩也有类似的味道，我们当时主要学习印象派的色彩，因为它是完全把色彩独立成一种语言了，所以才能够独立成一个科目去学习。但又因为素描（苏派）的影响，我们除了要学印象派的色彩之外，在做习作的时候，还要**“随形赋彩”，指的是你画的颜色的冷暖变化要和它的空间关系、结构线、透视要吻合**。

那么**从艺术家的角度**，我觉得素描和色彩还影射别的（事物）。我还是把我自己当成一个观众来分享一些想法和心得。我会感觉到，**素描和色彩也许隐约可以对应到某两种类型的创作**。有一类型的创作，作为艺术家的创作来讲，他在过程当中，以及在设想自己一个更漫长的创作线索时，他可能关注的是文本的东西。这样类型的创作，（我会）更多地觉得像之前的素描。色彩的话，我会觉得，比如说，有一种类型的艺术家的创作可能更多是基于自己非常直接的人生体验；在表达的时候，也更多地会使身体上或视觉上的东西优于文本之上。这种类型的创作在我看来更相通于色彩的感觉。

东门杨：从艺术史的角度来讲，其实叙事性的东西会通过素描、造型的方面来解读。我们现在讲的其实是西方古典绘画的传统。我们展览中这些创作，其实也是（属于）西方这一套传统。在文艺复兴之前，绘画，或者说“艺术”，其实并不被特别看重，“艺术”算不上艺术。在古希腊，这个“艺术”“τέχνη”这个词，其实并没有我们现代的艺术的意思。其实它更像一种技术、一种技能、一种手段，只是用来去实现某一个目的的一种手段。因为在

古代，真正称得上是艺术的，所谓的“自由之艺”，（根据）古希腊、古罗马对艺术的界定说，只有语法、修辞、逻辑、数学、几何、天文和音乐这七个东西是可以称为艺术的，是一个“自由人”、一个“市民”可以去学习的东西，让自己有文化修养地去积累的东西。到了中世纪会有“自由之艺”和“机械之艺”（的区别），才会有手工、劳动、农牧、纺织、航海这些技术进入“机械之艺”，而绘画、雕塑、建筑大部分是在“机械之艺”当中的。这是一个很明显的等级划分，我们现代意义上的艺术创作在当时不是“艺术”的。

为什么（这些）能成为艺术，其实是（归功于）十五世纪阿尔伯蒂<sup>5</sup>写的一本书，叫《论绘画》，就是讲为什么绘画能够成为一个应该被我们重新认识的、人类精神生活最高等级的创作。**《论绘画》有两个部分，第一部分讲的是用数学的办法去讨论绘画。**一个艺术家必须应用数学的手段去进行艺术创作，用“自由之艺”里的数学、几何，这些（我们称为）理工科的东西为艺术创作背书，比如最关键的一个点就是透视。然后**在第二部分，他在讲叙事性的东西。**他发明了一个词“Historia”，拉丁文的这个词后来在有些情况下被我们误解了。“History”“故事”这个词其实讲的是用视觉和语言的方式来转写我们过去所有的这些历史、宗教、神话、传说，这里回应了语法、修辞、逻辑这三“艺”。等于说，他是用（我们称为）文学和理工科的这两个“自由之艺”的大方面，来为艺术创作这件事情背书，（证明）艺术创作具备一个（得到）高级的讨论的价值。

之所以讲到素描和色彩，是因为背后有很多更深层次的探讨。有了“自由之艺”的背书，艺术在文艺复兴（时期）一下就成了大家都关注的、人类精神生活的一个现象。到了十六世纪，也有一个重要的艺术史（著作），瓦萨里<sup>6</sup>的《名人传》，是著名的画家、雕塑家、建筑师的传记，他为十四、十五、十六世纪的艺术家用了小传，这是最早的传记体的艺术史。**在《名人传》的序言中，瓦萨里觉得艺术不仅仅是因为基于“自由之艺”的基底和探讨才能称作是一个独特的精神生活，所以他提到“素描”这个词。他赋予的“素描”的意义是用手、用线去塑造**

5 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（1404-1472），意大利文艺复兴时期的建筑师、建筑理论家、作家、哲学家、密码学家。

6 乔尔乔·瓦萨里（1511-1574），意大利文艺复兴时期的建筑师、画家、作家。

一个在内心中、头脑中经过深思熟虑的形象。他给“素描”加入了更形而上的东西，加入了很多设计，很多精神性。你先要在头脑中去想这个东西，然后再把它还原到纸上来，素描是这么一个过程。所以他觉得，（正是因为）艺术有这样一个自己的特性，它能够被拎出来讨论，才能够作为“艺术”被认知。瓦萨里当时在佛罗伦萨成立了“素描学院”“disegno”，等于是佛罗伦萨美术学院的一个前身，法国之后复制了意大利这套传统。但到了十七世纪就有了巴洛克的出现，鲁本斯的东西带来越来越大的影响。**我们刚才讲的第二次素描与色彩之争，就是发生在十七世纪法国皇家绘画与雕塑学院。**好多人觉得，鲁本斯所再现的东西，其实也是应该得到重视的；（大家）觉得除了素描，色彩也应该被科学化地认识。有一个当时的理论家德·皮勒<sup>7</sup>，专门写作有关鲁本斯的绘画，探讨色彩这件事情。他用了法语中的“coloré”（指色彩而非颜色），而在意大利语中也有类似“色彩”和“颜色”的差别。他等于是发明了法语中的“色彩”（这个词）来命名绘画中的这种特性，他觉得只有“色彩”这件事情被讨论清楚了，绘画才有了一个自己更加根本的、独特的东西。他所说的“色彩”是一个艺术家对于颜色的综合理解能力，一个统筹的能力，因为“coloré”和“couleur”是有很大差别的。“颜色”只是自然界中的这些颜色，“色彩”是经过艺术家提炼、加工、统筹、安排之后在画面中呈现的。

## 文学开始讨论绘画的契机

钱梦妮：文学直接表现绘画的作品，比如左拉<sup>8</sup>的《杰作》、毛姆<sup>9</sup>的《月亮与六便士》是很明确地一个文学家在写一个画家。也有石黑一雄<sup>10</sup>的《浮世画家》、村上春树<sup>11</sup>的《刺杀骑士团长》、欧·亨利<sup>12</sup>的《女巫的面包》。

7 罗歇·德·皮勒（1635-1709），法国画家、艺术评论家。

8 埃米尔·左拉（1840-1902），法国作家、理论家。

9 威廉·萨默塞特·毛姆（1874-1965），英国作家。

10 石黑一雄（1954-），英国作家。

11 村上春树（1949-），日本作家。

12 欧·亨利（1862-1910），本名威廉·西德尼·波特，美国作家。

可能文学是更古老、更在先的一种的形式，而绘画是要等到经过历史不断自证，给它一个好的地位，才能渐渐地浮到水面上来。

东门杨：其实法国之所以在 19 世纪 30 年代开始用文学方式讨论绘画，我觉得有两个方面（的原因）。十八世纪有了沙龙艺术批评的写作，而法国皇家绘画与雕塑学院有一个传统，每两年会组织健在的艺术家的创作进行展览。而且这个（展览）是对公众开放的，大家可以去观看，可以去讨论的。这个是针对（当时）正在发生的艺术创作。还有一个重要的点是，在十八世纪法国大革命之后，随着资产阶级共和国的建立，皇室、贵族倾覆了，而他们拥有的艺术收藏，忽然成为了公共财产，成为了共和国的文化遗产了。在共和国的语境下，让所有的公民都能够平等地分享这些共和国的文化遗产，就有了公共美术馆，比如卢浮宫。1789 年法国大革命之后的 1793 年，卢浮宫经过改造后开放，它当时的名字就叫共和国艺术中心，非常平等化的想要大家分享、看到历史上的杰作。之前基本上一个普通人是很难有机会进入这个系统中去观看学习的。而巴尔扎克、缪塞、戈蒂耶差不多是大革命之后诞生的一代人，他们有机会去接触到这些历史上经典的艺术作品，（这）扩充了他们思考问题的背景，（他们）才有机会去讨论这些东西。这样，十九世纪才会有了用文学讨论绘画的例子，像你刚刚举的那些。还有像梅里美<sup>13</sup>的《伊尔的美神》，是讨论雕塑的。像左拉的《杰作》，直接回应的就是巴尔扎克的《不为人知的杰作》。像于斯曼<sup>14</sup>的《逆天》也是唯美主义的创作。像之后的普鲁斯特<sup>15</sup>的《追忆似水年华》，不停地在讨论艺术作品。到了二十世纪，有像佩雷克<sup>16</sup>写的《佣兵队长》《爱好者的收藏史》《人生拼图版》，甚至《人生拼图版》就是按照绘画的结构方式来写作小说的。一直到当代，像韦勒贝克<sup>17</sup>的《地图与疆域》讲

---

13 普罗斯佩·梅里美（1803-1870），法国作家、历史学家。

14 若利斯·卡尔·于斯曼（1848-1907），法国作家、艺术评论家。

15 马塞尔·普鲁斯特（1871-1922），法国作家、艺术评论家。

16 乔治·佩雷克（1936-1982），法国作家、电影制片人。

17 米歇尔·韦勒贝克（1956 或 1958-），法国作家、电影制作人。

的也是艺术创作和艺术批评的事情，像雷札<sup>18</sup>的剧本《艺术》（也是如此）。用文学方式来讨论艺术其实是有  
一条线索的。

## 观看的身体感、安静的媒介

钱梦妮：还有一点是我发现，这些文学作品里，写到一个青年迷上一个作品的时候，写的都是他们如何痴迷地  
去观看。这是属于前工业革命时代的。**当你喜欢一个东西时，仔细地去阅读，可能就是呆看、凝视，这个是现  
在比较珍贵的、比较少见的。**

刘符洁：我其实在看绘画的时候，身体感还挺强的。即使是再隐藏笔触的技法，我也能够感觉到里面的时间感。  
它从一个空白的画布，到基底，然后到一层一层的颜料，包括艺术家身体在挥舞画笔时的速度和力量，人的能  
量跟画布之间的比例关系，人的能量场（与画布）的对比，包括对于色彩、颜料的薄厚、透明度、倒多少油，  
我会有很多这种瞬间袭来的画面。不一定准确，不一定画家就真的是这么画的，但在我身体的经验里，首先调  
动的是这些。我可能第一眼看见的不是形象，不是画了一个骷髅，画了一个什么隐喻（或）美术史上的形象，  
甚至都不是构图。先冲向我而来的是这些身体体验，然后才是背后一层一层越来越理性的东西。而且我会被这  
些东西迷住，（想到）如何做得很精彩，有可能就忽略掉了背后想表达的文本是什么。但这个标准也是很模糊  
的，我自己有时也会被一些非常笨拙的画面感动。**对比一些更主动的媒介，像动感更强、更炫、更刺激的媒介，  
绘画可能更安静一些。但是我觉得，越是这种安静的语言，可能更需要你有一个付出，你可能调动的感知也更  
多，甚至有一些不太好说清、更深层的感知能被调动起来。反而一个刺激感更强的媒介，它更多地主动扑向你  
了，其实人会变得越来越空白。**

---

18 雅丝米娜·雷札（1959-），法国作家、剧作家、导演。

## 故事中的“不安”

钱梦妮：最后想问一个问题，今天我们如何看画，如何来阅读一个故事中的“不安”？

刘符洁：还是回到第一个故事《不为人知的杰作》，它其实讨论的已经超出了绘画，它的这种冷酷，我觉得太让人不安了。对一个创作者，不管怎么样，即使你的创作状态有波动，总体来讲，还是对这件事充满热情的，是有一个积极的状态在的。但是如果面对这种特别冷酷的文学时，其实还是会有一种深层的不安。但是之所以会引起不安，是因为你知道它是真实存在的。这种冷酷不是被捏造的，它有时候点破了艺术上的一些东西，戳到了一些痛点，这是非常“不安”的。作为艺术家来讲，必须是伴随着这种不安去创作的，才有更多的可能性，并不是说因为这种不安而去逃避、忽略。

东门杨：如果我们给今天的讨论再设置一个十九世纪的背景，其实除了浪漫派和新古典主义的争论，还有一个背景是十九世纪初黑格尔在柏林大学开始讲艺术哲学、美学这些课程。对他来说，艺术的发展有一个阶段性的状况，从古代东方象征主义艺术，到古希腊、古罗马的传统的古典主义艺术，一直到他所生活的时代的浪漫主义艺术，这样一条演进的线索。他觉得精神在古代被物质所局限，然后到了古希腊、古罗马时代，精神和物质达到一种完美的结合，这才是古典主义所要追求的。到了浪漫主义的时代，他觉得人类的精神已经越来越不安，越来越躁动，要突破物质的局限，向一种更加广阔的地方去发展。他结论说“精神逐渐溢出了物质的模范”。伴随着浪漫主义的推进，物质越来越薄弱，精神的因素越来越多，没法像古典主义那样，通过身体的形象来显现精神了。他觉得精神的东西过于强大了，“真理开始转向其他的领域”，（此前在）人类精神领域被认为非常高级的艺术创作可能要让位于哲学上的思辨。**绘画往何处去，也就是“现代性”的焦虑，一直延续到现在。**