

doi:10.16018/j.cnki.cn32-1499/c.201901016

庄子“吾丧我”思想下的绘画创作与教学

周 钺

(湖南第一师范学院 美术与设计学院,湖南 长沙 410205)

摘要:庄子“吾丧我”思想是《齐物论》全篇的精神内核,对于当前的绘画创作与教学有着深刻的启示性。首先,分析历来学者对于“吾丧我”的各种解说,力图准确把握其含义。其次,回望西方绘画创作历程,分析西方绘画创作与“我”之间的各种关联性。再次,比较庄子“吾丧我”思想与海德格尔的“无蔽真理”观的相通性。最后,运用“吾丧我”思想解读法国绘画大师保罗·塞尚的绘画创作历程。

关键词:吾丧我;知我;欲我;无蔽真理

中图分类号:J20-02 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5092(2019)01-0084-06

绘画创作是采用一定的物质材料,创作出可供人们赏鉴的视觉形象的造型艺术,包括油画、中国画、水彩画、版画、综合绘画等门类。提及绘画创作及其教学,似乎跟哲学思想不大相干,但是思想对于提升绘画创作以及教学水平却有着不可低估的隐性影响力。德国当代艺术大师安塞姆·基弗曾指出,艺术最重要的不是技巧,而是思想。德国哲学家海德格尔曾借助古希腊艺术女神雅典娜的形象,探寻艺术的起源意义,指出艺术女神雅典娜除了具有“多样猜度的、十分聪明的”和“明亮的观看的”这两个特性之外,还拥有“沉思”之力,是一位沉思着的女神。因此,在绘画创作与教学中,不仅要使学生掌握绘画创作所需要的专业知识和技能,还要鼓励他们多读书和勤于思考,特别是要从中国先哲的经典文本中汲取有益的思想。

今日之所谓绘画艺术,并不是先秦时期庄子的特定思想对象,但是其思想实质却自然而然地呈现了绘画精神的主体,是最为纯粹的绘画艺术精神。《庄子》分为内篇、外篇和杂篇,内篇集中代表了庄子的思想精华,共有七篇。《齐物论》是庄子内篇的第二篇,核心思想是篇首所提出的“吾丧我”思想。本文从以下四个方面研究庄子《齐物论》“吾丧我”思想对于当前绘画创作以及

教学存在的启发性影响。

一、今者吾丧我

在《庄子·齐物论》开篇,庄子劈头提示“今者吾丧我”的境界:“南郭子綦隐机而坐,仰天而嘘,荅焉似丧其耦。”^{[1]33}子綦靠着一只案几静坐,仰头向天而缓缓吐气,进入了一种没有对待关系的忘我境界。子綦的弟子,颜成子游发现了老师今天神情的变化,连忙问道:“何居乎?形固可使如槁木,而心固可使如死灰乎?”^{[1]33}南郭子綦回答道:“不亦善乎,而问之也!今者吾丧我,汝知之乎?”^{[1]33}子綦告诉他:你问得很好,此时此刻我摒弃了偏执的自己,你知道吗?

在《庄子·齐物论》的开头,庄子借用颜成子游的老师子綦之口提出了全篇的中心思想“吾丧我”。“吾丧我”思想作为一种思维的最高准则也贯穿整篇行文,从而将整个《庄子·齐物论》紧紧联系在一起。所谓“今者吾丧我”之“今者”,即是当下、此时此刻的意思。那么庄子之“吾丧我”又是什么含义呢?通常,很多的学者将其笼统的解释为“无我”或者“忘我”的意思,这也许过于抽象和简单了。为了探求庄子这一宝贵思想对于绘画创作和教学的启示,有必要对其含义进行深入的

把握。

首先对“吾丧我”中的三个字“吾”“丧”“我”进行逐一的辨究。对于“吾”之一字的解说,许多学者都释为“真我”,如陈鼓应《庄子今注今译》明确指出:“吾”就是真我的意思。持这种观点的还有明代的憨山大师等。果真如此吗?如果将“吾”解释为了真我,那“吾丧我”就可以转换成“真我丧我”了,这样一个十分明显的问题就暴露出来了:真我之中,哪里又还有一个假我可以丧的呢?可见,将“吾”解释为“真我”很值得商榷。

在现存的甲骨文中还没有找到“吾”之一字,但是发现了金文的“吾”字。《说文解字》曰:“吾,我自称也,从口五声。”《说文解字》对于“吾”的解释应当说是十分明了的,就是关于自我的一种称呼而已。元赵德《四书笺义》亦曰:“吾我二字,学者多以为一义,殊不知就已而言则曰吾,因人而言则曰我。”《四书笺义》之“就已而言则曰吾”同样明示了“吾”实乃自我的一种称谓而已。

那么“吾丧我”之“丧”又做何解释呢?许多学者把“丧”解释为忘记、忘掉。持这种观点的有郭象、成玄英、陆西星等等。这种解释有一些合理的成分,但是仍然存有一些问题。在《庄子》的文本中,不但多次用到了“丧”之一字,而且也多次用到了“忘”字,可见庄子的本意二者还是有些区别的。“丧”之一字,语气较为强烈,表示本来是有的,后来摒除了、除去了;而“忘”之一字在语气上则要柔和得多,表示暂时的遗忘,所“忘”之物还是存在的,并没有消除掉。

至于“吾丧我”之“我”一字在甲骨文中就已经出现了,后来在金文中也出现过。“我”和“吾”一样都为代词,就词的用法来看,“我”可以充当主语和宾语,而“吾”只能充当主语。“我”和“吾”在词的用法上不同,且词的含义上也有差别。历来学者对于“我”的解说主要有两种:第一种解说,“我”指偏执的我,这种观点以陈鼓应、徐复观为代表;第二种解说中,“我”指肉身、形骸,以憨山大师为代表。应当说,这两种解释都有其合理的成分,“我”既指代一种偏执,又包含有肉身的意思。

《说文解字》曰:“我,施身自谓也。或说我,顷顿也。”“施身自谓”之“施身”,就是在人群里面的意思。将“我”放置在人群里面而言,正好显示了每一个“我”和他者的差别。人群里面的每一个“我”在其他人的看来都转化为了他者。“我”之

一字的右偏旁部首是“戈”,这也是有些令人惊讶的,戈是古代的一种用于攻击敌人的长兵器,“戈”作为“我”字的一部分实则隐含了“我”与他者的一种紧张、对待的关系。可见,“我”即是与他者相对,本质上是一种主客二元对待的关系。

因此,庄子的“吾丧我”思想根本上要求摒除一切对待关系,而进入无所谓主客、能所双亡的境地。在绘画创作以及教学中,总是存在着多种对待关系,比如画家与所描绘的自然对象之间、媒介材料与所创造的艺术形象之间、教师与学生之间等等。如何面对这种种对立关系,庄子的“吾丧我”思想给了我们启示,作为一个画家,他的任务并不是去还原一个自然对象的客观等同物,而是要去表达自己眼中的真实。与此同时,画家在创作的过程中,应当尊重和顺应绘画材料自身的特性,倾听材料的声音。在绘画创作教学中,老师应当了解和尊重每一位学生的个性,力求做到因材施教。老师应当站在每一个学生的立场,去引导学生找到属于他们自己的、特有的绘画表达方式,才能体现绘画教学的意义。因而,我们在进行绘画创作和教学中,不应加强各种对立关系,而是要试图减弱甚至消除各种对立关系,从而获得一种主客相融的整体协调性。

庄子“吾丧我”的问题实际上也是西方哲学中一直所关注的主体问题。自古希腊以来,“认识你自己”就成了许多哲人所思考的重要问题。现当代艺术的危机终于使人们意识到了主体的无度膨胀在生活和艺术领域所带来的种种危害。胡塞尔之后的现象学诸如海德格尔的存在主义现象学、马里翁的给予性现象学等逐步转向为一种“去主体”形而上学的努力。西方当前这种去主体化的思潮无疑契合了两千多年前中国道家庄子的“吾丧我”思想。庄子“吾丧我”之本体论思想是道家思想的精神内核,它超越了主体经验的局限性,其与绘画创作的融合,正是直系艺术本源的探索,必将有助于绘画创作摆脱自现代进程以来所不断面临的重重危机。

二、西方绘画与“我”之间的关联

虽然台湾学者徐复观对于“吾”的解读存在一定的问题,但是他对于“我”的解读却是十分独到的。他认为:“一般人之所谓‘我’、所谓‘己’,实指欲望与知识的集积。”^[2]徐复观在其论著《中国艺术精神主体之呈现——庄子的再发现》中将

“我”具化为“知我”和“欲我”,如此一来,“丧我”即意味着丧知丧欲。具体来说,所谓的丧知,就是除掉人们的意识分别心和概念性的知识活动,而丧欲,则是摆脱人性分之外的欲望。

纵观绘画的历史长河,透过纷繁复杂的各种绘画表象,我们能洞察到绘画创作中的实际绘画主体与“知我”或“欲我”有着种种隐秘的关联性。

欧洲中世纪(公元5世纪至15世纪)一千年的绘画主要是基督教题材的创作,绘画作品具有浓厚的宗教色彩,如《基督磔刑》《基督为使徒洗足》《圣马太像》等。从绘画形式来看,这一时期的作品有教堂的玻璃画、镶嵌画、以及公共场所和墓室的壁画等。《基督为使徒洗足》取材于圣经故事,画中的基督、使徒、衣服褶皱的造型以及画面中的空间关系都呈现平面化的特点。画师为了体现教义的精神而精简了许多不必要的描绘。对于画师们而言,绘画既不是为了表现“我”,也不是要准确的表现自然,而是完全服务于教义的精神。因而,这一时期的绘画作品简明而充满魅力,向虔诚的基督徒传递着上帝的爱和力量。中世纪的画师们将自己的绘画作品和灵魂奉献给上帝,即使作品完成也从不署上自己的名字,“我”转化为了一种虔诚的信仰而消融于上帝的目光之中。尽管中世纪的画师们对于人物形体的把握进展缓慢,但他们那些造型不够准确的绘画作品却依然弥漫着一种难以言说的神奇魅力,这其中的奥秘或许可以归结为画师们在绘画创作当中实现了对于“我”的遗忘而与上帝同在。

中世纪之后的西方绘画创作中,“我”开始慢慢凸显。欧洲文艺复兴至19世纪末期的绘画主要与“知我”相连,而现代派绘画以及当代绘画则更多的与“欲我”相连。欧洲文艺复兴早期的绘画处于一个过渡时期,画家们的主体“我”之意识开始慢慢抬头。从早期流传下来的作品来看,这一时期的作品题材不但有宗教方面的,表现世俗生活题材的作品也开始出现。文艺复兴早期的画家有奇马布埃、杜乔、乔托等,他们逐渐开始对准确表现人体结构的解剖学感兴趣,同时还开始钻研如何准确表达三维空间了。

14世纪欧洲文艺复兴直至19世纪末期的绘画主流创作当中,画家们为了追求绘画的客观真实,而极力获取相关的解剖、透视等知识。意大利的画家达·芬奇为了掌握人体各个部位的准确结构,曾经偷偷解剖多具人的尸体,准确地描绘下来

并做了大量的笔记。从那个时期留下的绘画作品来看,画家描绘的物体形体准确,神情逼真,如达·芬奇《蒙娜丽莎》、拉斐尔的《雅典学院》《神殿中缉捕赫里奥多罗》等等。这一历史时期的绘画创作可以说是传统真理观的体现。传统的真理观建立在物我二元对立的基础之上,认为真理就是判断与事物间的符合一致,而把真理委诸认识和科学。那些基于“知我”而描绘逼真的绘画作品因其客观记录之功用性在图像贫乏的时代里备受推崇而流传甚久,即使在今天,对于欣赏者和创作者来说,也依然难以逃避。

客观写实的绘画对于今天绘画学院的学生来说,仍然具有强大的影响力,他们往往在那些精微逼真的绘画面前啧啧惊叹、细细揣摩。那些擅长于照相写实的画家也往往成了他们绘画创作的楷模,比如湖北画院的冷军、中央美院的龙力游以及早期创作《父亲》的罗中立等等。然而,一味追求客观逼真,却并不有利于绘画创作及其教学。首先,在这样的绘画创作中,理性的“知我”成为了绘画的实际主体,绘画过程被经验化和程序化,绘画开始之前就已经知道要画成什么样子了。绘画失去了本有的神秘性,说得直白一点,绘画还没有开始就已经结束了。其次,单一的绘画样式的灌输,只会僵化学生的眼睛与表达,不利于学生的个性发展,也会让学生们的绘画创作风格单一化。因此,在绘画创作教学中,作为教师应当多介绍一些绘画大师及其作品,努力拓展学生们的视野,避免学生的绘画创作因循旧习而囿于某种固定的风格样式。

20世纪初兴起的现代派艺术蔑视客观真实,否定支撑传统绘画的透视、解剖等知识,在表现手法上越来越自由,这些为绘画创作教学提供了一些有益的思路。被客观写实的教条所束缚的画坛开始渗入一些清新的活力,呈现了绘画的大解放,印象派、野兽派、立体主义、达达派、超现实主义、抽象派等等如同节日的烟花一样层出不穷。在这好一阵热闹、折腾之后,画坛才开始慢慢冷清下来。当前的绘画创作和教学,可以吸收现代派的一些有益思路,但也不能照搬现代派们的做法,因为他们在许多方面走过了头,有的甚至可以说就是胡闹。现代派由于过度强调“我”的主观表达,致使画家的创作陷入极端自我而远离大众,作品艰深晦涩,难以为人们所懂得和接受。“我”之主体性的无限扩张导致了绘画作品公共性的丧失。他们

中的许多作品,许多观众直呼看不懂,有些作品也许连他们自己也不知道是怎么回事。而且更为重要的是,许多现代派们绘画手法上的自由并没有带来画家心灵上的自由,他们一面打着自由的旗号,一面又自觉的带上名利的枷锁,争名逐利。现代派绘画在否定“知我”的同时,却又陷入了“欲我”的泥潭,不可自拔。现当代艺术中所暴露出来的问题,也是当前绘画创作和教学中应当注意避免的。

后现代主义之父法国的马塞尔·杜尚,对现代艺术中的“欲我”主体进行反思与批判,其影响之广,几乎波及美术、设计、建筑、影视等各个艺术门类。杜尚的思想观念极具庄子的“吾丧我”精神,他很早就意识到“我”是人生中的一个最致命的陷阱,而对自己进行着“一场不停止的战斗”。^[3]的确如此,无论在生活当中,还是在绘画创作当中,我们也许能意识到名利对于绘画创作的束缚与腐蚀,却很少能觉察到“我”对于绘画创作的危害。

三、“吾丧我”思想与“无蔽真理”观

庄子思想传入西方国家主要在19世纪末20世纪初。1897年,日本著名的禅学家铃木大拙应美国作家波尔·格拉斯的邀请去美国翻译道家经典名篇《道德经》《庄子》,并且留在美国弘扬禅学思想长达十多年。禅学思想实际上是印度的佛教思想与中国本土的道家思想的融合,东方的神秘思想慢慢渗入欧美。欧洲包括德国也曾经于该时期出现过一次翻译道家经典的高潮。庄子思想在欧美的影响最初发生在文学家和艺术家的圈内,后逐渐扩展到了艺术哲学领域。

中国先秦时期的庄子(约公元前369—公元前286)和西方现代的存在主义哲学家海德格尔(1889—1976)在时间上虽然间隔了两千余年,但是他们都在孜孜以求生命的真实存在,而且其主要思想都是相通的。德国哲学家海德格尔一直对老庄思想十分感兴趣,还在许多场合引用、讲解过一些庄子的寓言故事。他在1936年完成了20世纪艺术哲学的经典之作《艺术作品的本源》,这篇影响深远的论著尽管很少直接引用庄子的语句,但难以否认庄子思想对于他研究艺术作品本源的潜在影响。他在《艺术作品的本源》一文中追问艺术作品的本源,即艺术作品的本质之源。海德格尔说:“艺术作品和艺术家的本源是艺术。”^[4]^[41]

他这样的解释似乎有些兜圈子,后来又说道:“因此,艺术就是真理的生成和发生。”^[4]^[50]

海德格尔的“无蔽真理”与庄子由齐物后所呈现的“吾丧我”之心具有相通之处。

首先,“吾丧我”思想与“无蔽真理”观所关注的都是本体问题。庄子借南郭子綦之口道出了其最为理想的存在状态,即今者吾丧我。所谓今者,即是当下,丧失了“我”的当下意味着绝对的自由和真实存在。海德格尔作为西方著名的存在主义哲学家,他所提出的“无蔽真理”也正是他所追寻的存在之真理。海德格尔不认可人们对于物质、科技和逻辑等外在的过度追求,认为人们忽略了这一切的先行性——自身之存在。在“在世存在”的日常状态中,“此在”的人们不断为日常平庸所“遮蔽”,而绝对真实的存在却不可避免的需要颠覆庸常,从沉沦中不断出离。

长久以来,人们对于绘画艺术的观念总是囿于“创造”一词,而这或许是根本错误的。事实上,我们并不能创造什么,只能是去发现和证悟本来就存在的真理,绘画的意义和价值也正是在于此,所谓画可通道。在绘画创作和教学中树立“吾丧我”的思想就是坚持海德格尔的“无蔽真理”观,从而使绘画创作和教学回归本体论范畴。

其次,“吾丧我”与“无蔽真理”的显现都不是自明的,而是一个运动的发生性过程。在庄子看来,绝对真实的存在由“丧我”而呈现,“我”正是其中的遮蔽物。那么海德格尔的“真理”又为何所遮蔽呢?海德格尔说:“真理即非真理,因为遮蔽意义上尚未解蔽的东西的渊源范围就属于真理。”他又说道:“惟当存在者进入和出离这种澄明的光亮领域之际,存在者才能作为存在者而存在。”^[4]^[38]海德格尔喜欢把真理和“澄明”“光亮”联系起来,他从真理的远古意义去探寻其本意,发现真理一词在古希腊时代的意义就是去蔽,即去掉某种东西上的遮蔽物,让其自性的光明显现出来。由此可见,真理并不是显而易见的,它总是处于“澄明”“光亮”的对立面,意即“无明”和“黑暗”之中。

“我”与生俱来,根深蒂固,这一切决定了在绘画创作中实践庄子之“吾丧我”精神是一个难以终结的过程。同样,真理喜欢遮蔽其自身的属性,也决定了在绘画创作中实现海德格尔的“无蔽真理”运动的过程性。这两种思想都指出了遮蔽物和“去蔽”的方式,只是在用词上略有差别。

“吾丧我”意味着在绘画创作中除掉“知我”和“欲我”,即支撑绘画的概念性知识和附着于绘画中的功利性欲望。而“无蔽真理”则意味着在绘画创作中应冲开“黑暗”、破除“无明”。

庄子思想对于中国历代的绘画创作及画论一直具有重要的影响。20世纪60年代,台湾学者徐复观在论著《中国艺术精神主体之呈现——庄子的再发现》中明确指出庄子思想代表了中国的纯绘画精神。徐复观曾在自序中坦言,他是一笔也不能画的人,这一点或许使得其在论述庄子思想对绘画创作的影响时不那么具体和可供操作性,但这并没有影响他解决绘画创作的本源性问题。在绘画创作中融合庄子“吾丧我”的思想,就是坚持了海德格尔的艺术真理观,庄子之“吾丧我”、海德格尔之“无蔽真理”实乃同一所指的不同称谓而已。在绘画创作和教学中,树立“吾丧我”精神,坚持艺术真理观,正是依于艺术本源而居,这也是绘画创作得以成立为艺术的内在需要。

四、塞尚绘画中的“吾丧我”精神

保罗·塞尚(1839—1906),法国绘画大师,西方“现代艺术之父”。他的绘画大致可以分为三个时期:早期学习性的绘画创作,中期独自探索性的绘画,以及晚年成熟时期的作品。

早年塞尚的绘画具有明显的“我”的色彩。早期的绘画作品《劫持》(1867)、《谋杀》(1867—1869)、《圣安东尼的诱惑》(1875)等具有浪漫主义色彩。他此时迷恋和崇拜德拉克洛瓦的绘画技法,喜欢用浓重的黑色去勾勒物体的边线,但是他模仿的这种绘画技巧并不完善和熟练,画面显得生硬和笨拙。年轻的塞尚总是受到莫名情欲和压抑情绪的困扰,经常显得紧张不安、抑郁易怒,因而这一时期的绘画显得焦虑、躁乱。塞尚总是摇摆在所追求的“知我”和自身的“欲我”之间,备受煎熬。浓厚的颜料堆砌、造型的不准确和笨拙感以及饱含激情和紧张的浓重笔触都是这一时期他绘画作品的特点。正如晚年的塞尚所说,他早期的绘画不堪回首,是一些愚蠢的绘画。

后来,焦虑的塞尚遇到了比他年长、胸怀宽厚的印象派画家毕沙罗,并建立起长久的亲密友谊。在塞尚多疑、敏感的一生中,这份宽厚的爱给了塞尚不少的温暖和鼓励。毕沙罗像老大哥一样告诉塞尚,要他走出画室,直接到户外到大自然中去写生,这对于当时的他来说的确是一个富有开拓性

的建议。沉浸在大自然怀抱中的塞尚安静了不少,暂时从以前的种种困扰中摆脱出来。这一时期塞尚的绘画慢慢地变得明快起来,用色也显得轻快。《自缢者的房屋》(1873)、《房子和树》(1874)、《小路》(1874)等一系列作品体现了塞尚此时的变化。但是这一时期的作品却有着较为明显的当时流行的印象派的影子,塞尚逐渐不满意这种学来的印象派画法,再次陷入困惑之中。

从1875开始的十多年中,塞尚几乎隐居起来,悄无声息地在老家的故土和画室画画。这一时期是塞尚的绘画走向成熟的一个过渡期,代表性的作品有《艾斯塔克的岩石》(1878—1879)、《庞图瓦兹的加雷山坡》(1879—1881)、《艾斯塔克的高架桥》(1882)等。无论是曾经迷恋的德拉克洛瓦式的画法还是当时流行的印象派画法,对于塞尚本人来说,都是学习性的,其绘画创作的主体实际上就是“知我”。这一时期的塞尚或许意识到了这一点,想摆脱它们,而在绘画中力图摆脱“知我”的影响。远离了巴黎的喧嚣,安静的故乡也让浮躁的塞尚渐渐平静下来,“欲我”也逐渐在他的绘画中失去影响力。随着绘画的不断深入,心绪平和的塞尚慢慢地找到了自己眼中的真实,画面也变得越来越坚实。

在中期独自探索期,塞尚曾经说到,画家不应该太拘泥于所描绘的事物,太固执或者太老实,画家或多或少都是它们的主人,因此必须要学会表现的方法。从这句话中我们可以看到,塞尚意识到不必再还原客观对象,从而把自己从客观对象的束缚中解脱出来。这意味着,画中的空间透视不必准确,事物的解剖结构也不必准确,塞尚从“知我”中解放了出来。这种思想观念的改变,使塞尚的作画心境和画面效果放松、灵动了不少。然而,此时的塞尚还没能摆脱“欲我”,意欲成为自然的主人,仍然没有摆脱二元对立的对象性思维方式。

塞尚绘画风格的成熟时期是1888年—1906年,创作题材以风景画为主,还有静物和人物画,代表性的作品有《浴女》《黑城堡》系列和《圣维克多山》系列等。也是在这最后的时期,塞尚在他的绘画创作中较为彻底的根除了“我”。在这一时期,塞尚说了如此著名的话:“画家其实就是一具情感容器,一个智慧头脑,一台记录仪器,脆弱而复杂。尤其是在其他机器的关系当中,但是如果他去‘多管闲事’,如果他分内之事只是‘翻译’

却偏要越俎代庖,那他就是画蛇添足,把他自身的意义给硬加进去,那就是败事有余……”^[5]塞尚这句话的意思讲得十分清楚了,即作为一个画家应当明白自己在自然、艺术作品之间的位置,不当把“我”强加其中。塞尚如是说,也如是做。

晚年的塞尚作画十分缓慢,有时半天都难得画上几笔,因此有不少的作品都没有把画面铺满。他把自己置身于大自然中,向自然事物敞开自己,让自然说话,自己完成。晚年塞尚的绘画作品,特别是以家乡的圣维克多山为题材而反复描绘的作品多达七八十幅。这种罕见的绘画现象直接表明了塞尚对于“我”之所见的质疑与不满意。如果不是那场暴雨夺去了写生途中塞尚的生命,那么他的《圣维克多山》系列还会一直延续下去。从他的这一系列作品来看,即使是在同一角度的描绘,每一幅作品的色彩和形式都明显不同。那么,他哪一次的观看和描绘是真实的呢?每一次“我”自以为捕捉到的真实却过不了多久又被

“我”给弃置掉,不得不重新开始再次追寻真实。塞尚在对同一主题的反复描绘中,不断的扬弃“我”,这正是一种“吾丧我”的精神。在绘画创作中,追问视觉的绝对真实,如同追问存在的终极之道。在绘画创作中树立问道精神,不断克服主体“我”的成见和习气,才能实现主体的不断超越和画以载道的创作品格。

在绘画创作中对于“我”执的警觉与批判通常展现为一场艰苦的难以终结的过程,这一点在艺术家塞尚、贾科梅蒂、奥尔巴赫、科索夫的绘画创作中体现得尤为清楚。虽然他们的绘画风格迥然不同,但是他们在表现手法上却都具有一种少见的惊人一致:同一与反复,即对于同一对象的反复描绘。在绘画创作中不断地推倒重来,意味着对于“我”之所见的质疑与否定,同时也体现了一种对于描绘视觉真实存在的愿望。塞尚的绘画创作历程以及其中所蕴含的“吾丧我”精神对于我们的绘画创作和教学无疑具有重要的启示性。

参考文献:

[1] 陈鼓应. 庄子今注今译[M]. 北京:中华书局,1983.
[2] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2007:45.
[3] 王瑞芸. 杜尚传[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2007:212.
[4] 孙周兴. 依于本源而居[M]. 杭州:中国美术学院出版社,2010.
[5] 杨参军. 敬畏之心[J]. 新美术,2007(3):36-45.

The Painting Creation and Teaching Under the Thought of Chuang Tzu's "I Lost Me"

ZHOU Zhi

(Arts and Design Department, Hunan First Normal University, Changsha Hunan 410205, China)

Abstract: "Equality of Things and Opinions" is the second chapter of Expatiations, which plays the role of the connecting, link, the "I Lost Me" thought as one of the highest standards of thinking runs through the whole text, and will be closely linked together. Zhuangzi's thought of "My bereavement" has a profound guiding significance to the present painting creation and teaching. First, the analysis of the history of scholars for "I lost me" the various explanations, accurately grasp its meaning. Secondly, looking back at the western painting process, the author analyzes the relationship between Western painting and "I". Thirdly, comparing Zhuangzi's thought of "My Lost Me" and Heidegger's "no-shield truth" view, point out the similarities between them. Finally, the use of "I lost my" thought to unscramble the painting Master Cezanne's painting creation.

Keywords: I lost me; I know; I want to be; without the truth

(责任编辑:沈建新)