

●文化透视

误读，在抽象画中造就的戏剧性

人类生存的数字化，全球经济的一体化，使得跨文化交流盛况空前。跨文化交流中的焦点问题是误读。为此，早在1993年，北京大学比较文学与比较文化研究所和欧洲跨文化研究院召开了一个题为“独角兽与龙——在寻找中西文化普遍性中的误读”的国际学术讨论会。“误读”被引入了比较文化研究。会后出版了论文集，由乐黛云教授作序。她在序言中对“误读”作了如下的界定：“所谓‘误读’是指人们与他种文化接触时，很难摆脱自身的文化传统、思维方式，往往只能按照自己所熟悉的一切来理解别人。……人在理解他种文化时，首先按照自己习惯的思维模式来对之加以选择、切割、然后是解读。这就产生了难以避免的文化之间的误读。”这是一个阐述了误读发生机制的界定。

误读，是个既能酿成灾难也能激活创造的奇特的认知精灵。跨文化人际交流（活人对活人）中的误读，除了“情人眼里出西施”的误读有点正面作用外，其余都可能导致隔膜、离异、合作失败，甚至战争。然而，活人对人文与艺术产品的误读，却是一个激活想象力和灵感并可能导致创造的驱动器。法国启蒙运动思想家伏尔泰，他误读中国古代政治制度是“最有人权的制度”，催化他建构起了自由平等的君主立宪制；他误读中国儒学是具有崇高理性、合乎自然和道德的“理性宗教”，激活他批判并重创了当时横行欧洲的“神示宗教”。毕加索对非洲面具的推崇（误读），使他创造了《亚威

农少女》等传世之作。莫地格里安尼对印地安和黑人原始艺术的误读，使他在美术史上留下了具有原始稚拙美的雕刻和绘画。

我这篇文章想说说误读在抽象艺术中造成的戏剧性，由此来看看对艺术“解读式的误读”（对自然科学的解读必须是确定无谬的解读，不容许误读；而对艺术和人文的任何解读，都是由读者的想象力参与的有原创性的半误读，所以称是“解读式的误读”），所需要的边界条件。

没有误读就没有抽象画的降生

据康定斯基自己描述，他发明抽象画的灵感，来自一个完全偶然的像哥伦布歪打正着发现新大陆那样的全然误读。不过，那不是跨文化误读，而是他自己对自己的绝无仅有的有趣误读。

他说，有一天他在户外画完速写回到自己家的画室，忽然看到“一幅难以形容的炽热的美妙的图画”，非常震惊。他感到这幅画“没有主题，没有客观对象，完全是由明亮的色块组成”。他激动地向这幅神奇的画面走去，哦，原来是他自己的一幅作品歪放在画架上了！歪放，把具象消解了，不再能辨认出画的是何物，因而产生了一个只能读出“明亮的色块构成”的纯形式误读。这个破天荒的误读，就像中子轰开原子核产生核爆炸一样地轰出了他的一个顿悟：“我明白了一件事，那就是我的绘画不需要有什么客观的东西和客观物体的描绘，而且实际上这些东西对我的绘画是有害的。”（《美术译丛》1981年第一期）

由此，一种颠覆人类绘画史上由原始人的洞穴画到现代立体主义的全部绘画（即或写实或写意或变形的全部具象画）的新画——抽象画，在康定斯基心中萌生了。这种新画的定义是：“绘画作品里的形象与现实世界里常见的形象迥异，而无法辨识其为何物，或不反映日常生活环境的客观现实者，称为抽象绘画。”（法国当代艺术评论家 Michel Seuphor 语）。

不错，康定斯基顿悟之后，并没有立即画出抽象画，事实是他

到了巴黎看了立体主义的作品才画成的。于是，有些美术史家就把他创立抽象画归功于立体主义的启迪。其实，他只是把立体主义当了“反面教员”。立体主义把物象拆散解析成几何体，然后再按画家意愿，重新组装出似像非像的变形具象，康定斯基看了之后反问：既然把物象都拆了，何必还要再组装起来？为什么不把具象给彻底解构掉？那样不是内容更广阔、表现更自由吗？他在1910年画出了艺术史上第一幅不能辨识物象的水彩抽象画。（图一）。正是因为它不是发端于立体主义，所以毕加索才会大骂“抽象艺术只是涂抹和游戏而已”（Marilo de Micheli:《毕加索语录》）。



图一 康定斯基：第一幅抽象水彩画 画纸 50×65 公分 1910 年

以后，康定斯基发表了两部著名的理论著作——1913年的《论艺术的精神》和1925年的《点线面》。那是为他的新画派寻觅美学和哲学的论理依据的。他概括出了抽象艺术无比优越于具象艺术的两条美学原理。第一，因为解构了具象，画家就摆脱了物象的形象和意义的设定，摆脱了文学式的讲故事，就能使绘画向抽象的音乐靠拢，点线面和色彩等绘画抽象元素就像音乐抽象音符一样，可以最大自由地组合出画家的内在情感。因此，抽象绘画具有无可穷尽的多样性、丰富性。第二，观众在看画作时，不是被动的录影，而是要对画作进行能动的诠释；因为解构了具象，读者在读画

时就摆脱了具象所设定的诠释框框，可以最大自由地进行审美移情和诠释。

这“无比自由的表达”和“无比自由的诠释”的抽象画论，非常圆通，简直像不证自明的公理一样让人无可辩驳、无可置疑。康定斯基的抽象画、勋伯格的十二音序列音乐、卡夫卡的现代小说，被誉为现代艺术大潮的三条“先河”。

误读却让抽象画出了大丑

在巴黎，我多次采访过法籍华裔抽象画家赵无极。记得第一次在他的巴黎画室采访时，我指着他所画的一幅抽象画问：“您在这幅画中要表达什么？”他温文尔雅地揶揄我：“哈，我要是能说得出来就不画了。你看它是什么就是什么。”

赵无极的话非常符合开山祖康定斯基的原教旨：读者读抽象画时被赋予绝对自由误读的权利，即不必以画家要表达什么作为读者诠释的框架或准绳；而且，只有在尽情的误读中，才能最大地激活读画人的想象力，才能把接受美学所称的“读者也参与作品的创造”发挥到极致。

然而，在八十年代就有伦敦一家电视台，拿这个“无疆界误读”开了个恶性大玩笑。这家电视台派出了一个摄制组，清晨到伦敦大街上找正在扫街的清洁工，请他们用自己手里的扫帚蘸着各种颜料，在一块大幅画布上任意涂抹。摄制组对全过程录了相。电视台再把清洁工涂抹的画布装入精美的画框，放到一家大画廊举行隆重的“一画展”。画廊邀请来了伦敦的著名评论家和抽象画家来看画展，并请他们对这幅抽象作品发表评论和观感。评论家和艺术家们纷纷对这幅问世的新作进行了旁征博引的评论，有的人从现代美术发展史角度对技法进行了源流分析，有的人用现代哲学观念发掘出了作品深层的意义空间。众口一词认为这是抽象画的杰作。电视台的摄制组也把这些热烈的评论场景拍摄了下来。然后，电视台把这两段录相组接在一起，作为一个专题节目播放了出

去。一瞬间就成了轰动伦敦的大笑话。康定斯基的绝对自由解读的原教旨,受到了“以子之矛攻子之盾”的“归谬法”的嘲弄。

人们捧腹笑完之后必然会追问:既然清洁工胡乱涂抹出的抽象画,都能让权威评论家和著名抽象艺术家“误读”出那么多了不得的“独特的形而上意义”和“精妙的形而下表达”来,那么,抽象画大师以及他们的杰作还有什么价值?就像中国一句俗语所说:连狗都能够拉犁,牛还有什么用?

绝对自由的解读式的误读,正在给抽象画致命的一击。

作为巴黎文化艺术记者的我,经过多年的经验积淀,也从另外的角度对康定斯基的两条无可置疑的原教旨滋生出怀疑来了。

巴黎的画展多如牛毛。我采访过许多画展。在抽象画画展中,发现一个奇怪的现象,观众并不珍惜和使用康定斯基给予的“绝对自由误读”的特权。他们在抽象画前停不下来,没有久久面对画面进行“参与创作的自由诠释”,总是匆匆扫描一圈就结束了。在这些展览会上,看不到这样的场景:人们驻足凝神在罗浮宫中的大卫所画的《拿破仑加冕》前,久久不愿离开,最后还要和画一起摄影以带回去供随时阅读。更让人不可思议的是,在艺术界贵宾云集的开展酒会上,人群最密集的地方不是在抽象画前,而是在非艺术的放着酒水和点小心的桌子旁。为什么?

我在阅读和采访了很多抽象画家之后,还归纳出了另一个经验事实:抽象画家们画了几十年,无论是康定斯基、蒙德里安、马列维奇、杜劳奈、马修、布利、瓦沙雷利、达比埃、山姆·法兰西斯、苏拉吉、波洛克、杜克宁、哈同、贾鲁、赵无极等,对他们的作品作历时性的纵向阅览,几乎都是几十年变化甚微,尽管他们都在声称不断地探索新风格。非常奇怪,没有呈现出康定斯基所预言的,由于解构了具象而带来作品的无限多样性。恰恰相反,倒是远不如具象画家那样丰富。为什么?

在浩瀚的现代艺术评论中,我没有读到有说服力的回答,倒是在闲读杂书时偶然得到了答案。

在读生物学时得知,生物学家已经从大自然生命世界中分辨

出了一百二十多万种动物,三十五万种植物,近十万种微生物。生物学家是如何分类的呢?古希腊的亚里士多德在《动物志》中对五百多种动物的分类,用的是直观形象分类。被称为现代生物分类学的创始人、十八世纪瑞典生物学家林耐,在《自然系统》中发明“双名命名制”的人为分类法,其分类依据是生物的性状(状就是形态)。当下最前卫的生物分类法是“自然分类法”,即根据动植物的形态、构造、机能、习性以至在个体发育和系统发育等方面的特征进行的综合分类。一言以蔽之,自古至今的分类都离不开形态。换成绘画话语,形态就是具象。与此相对照,人类对云、对大理石上的纹理等抽象图像,连数百、数千种都分不出来。按数学中的排列组合,抽象组合应该绝对多于具象组合;怪哉,何故人的视觉会出现反数学定理的现象呢?根据进化论,生命之所以进化出眼睛来,其根本目的便是识别该物种可食用食物的图像、可交配对象的图像和天敌的图像以及与生存有关的环境中的物象等。换句话说,眼睛就是用来识别具有可重复性的具象的,不是为了识别无限变化的抽象。虽然抽象在数学上应该比具象具有无可比拟的多样性,但是由于生命的视觉专为识别具象而设,因此反而觉得具象更丰富。这就是说,在人的视觉经验事实中,恰恰是具象具备很大的多样性,而抽象则刚好相反。

很遗憾,这个生命视觉的根本规定性,不公正地证伪了康定斯基认为抽象图形比具象图形在人的视觉中更具丰富性的假定。

我读了西方现代哲学《解释学》的一些书。《解释学》把西方人理解《圣经》等传统经典文献的一种语义学的方法论,上升到了哲学方法论或哲学本体论。中国人面对古代典籍也有训诂、注释、考据等“我注六经、六经注我”的解释活动,中国哲学家汤一介正在为创立《中国解释学》鼓与呼。《解释学》是研究人类对于意义的理解和解释的哲学新学科。无论是鼻祖施莱尔马赫把解释学建成为理解历史作品的方法论,还是狄尔泰要解释者用直觉跨越时空去恢复历史原型,或者是海德格尔把解释作为揭示人的存在的本体论,以及伽达默尔强调语言在解释中的本体论地位等,都有一个共同

的前提,那就是:被解释的本文,是可读懂意义的语词和句子为基本单位的文字集合体,《圣经》、《六经》、史书、历代文学作品等本文都不是天书。本文可解释的发生机制是:本文语言的歧义和模糊性,与本文相关的历史背景资料的淡化和散失,本文内含着象征意义或隐喻,解释者和被解释者的视界差别(不同观念和不同的文化积淀)等。总之,可解释的本文既是能懂的又是模糊的本文。毫无确定性的本文是不能进行解释的。据此,我们回过头去观照抽象画,恰恰是故意不显示任何确定性的本文,当然观众就无法进行诠释了。信息论对信息的定义是“不确定性被减少的量乃是信息”,观众面对反对有任何确定性的抽象画,无从去做“减少不确定性”的诠释,也就不可能获得任何审美信息,当然在抽象画前就停不了步、凝不住神了。

《解释学》又把康定斯基的另一条原教旨——消解了具象,可以让观众最大自由地进行创造性的解释的假设——也给颠覆了。

康定斯基之前的人类是怎样读抽象的?

人眼和动物的眼睛毕竟是有所不同的。

雄鸡总在朝霞里引颈高歌,但是它的眼睛从来不会对抽象的云霞感兴趣。可是人为了人所独有的审美,法国文豪雨果的眼睛,却在《海上劳工》中写下“几缕懒散的闲云,在蔚蓝的天空里追逐,像仙女的舞蹈”,中国诗圣杜甫咏赞“天上浮云如白衣,须臾忽变如苍狗”(《可叹》),唐朝诗人卢照邻也读到“片片行云著蝉翼”(《长安古意》)。

群狼日日在夜巡,号叫时都仰望夜空,可是,它们从来不会去注意月亮上由众多错综的环形山阴影构成的抽象图形。纵使假定它们有兴趣,也读不出凄美的“嫦娥奔月”的中国神话来,更唱不出像法国诗人波特莱尔唱的“她(月)软步走下了云的梯子,毫无声息地穿过窗门的玻璃,于是她带了母亲的柔软的温馨,俯伏在你身上,将她的银色留在你的脸上……她又用柔和的双臂拥抱你的颈

项”(《散文小诗·月的恩惠》)。

人为了审美,视界超越生物学的具象疆界,扩充到了抽象。

在康定斯基之前,人类在读大自然中的美的抽象时,普遍用了比喻方法,即通过想象力进行类比,为抽象“虚拟”出一个具象本文,然后进行诗性的解读式的误读。前面已经引证,雨果把飞云比喻成仙女在跳舞,杜甫把变幻着的云具象化为“白衣”、“苍狗”,中国古人把月亮中的抽象阴影具象化为嫦娥、玉兔、吴刚、桂花树,现代法国诗人波特莱尔把抽象的月光比喻为母亲等。在中国长江的三峡,有一块突兀的石头,有人把这抽象物比喻为神女峰,然后,宋玉误读出了《神女赋》,老百姓误读出了关于神女的许许多多民间故事来。在黄山,云海中冒出一个山峰,人们把它定为黄山美景“猴子探海”。无论是我游览中国桂林石灰岩地貌的溶洞,还是在观赏奥地利莫扎特故乡同类地貌的冰洞(DACHSTEIN-EISHÖHLE),发现人们都用彩色的灯光进行选择性的照明,将千姿百态的抽象钟乳石,具象化为或“雄狮怒吼”或“上演瓦格纳歌剧的帝王剧院大厅”等。——用比喻将抽象虚拟出一个易懂的具象“本文”,然后对这个“本文”进行审美诠释,是符合《解释学》的解释条件的。因此,从艺术家到普通游客,无不兴趣盎然地对虚拟本文进行故意误读,以获得既欣赏大自然抽象也欣赏自己想象力的大美感。

再来看看玄妙的书法艺术。这是中国人创作的人为抽象产品。如果说抽象画是1910年才问世的话,那中国的抽象书法艺术可以上溯到三千多年前商代的甲骨文(因为甲骨文已经具备了用笔、结字、章法的书法艺术三要素)。我对书法发出了两个书问:人类史上有成百上千种文字,为什么只有中国汉语文字发展出书法艺术?假定仍然是用毛笔,仍然遵照书法的笔画技法、结字法和布局章法,去写汉字的拼音(例如把“虎”字写成“hu”),还会有书法艺术吗?

人类的各种文字有三个发展阶段——表形文字、表意文字、表音文字。中国文字从表形(象形)文字发展到表意文字(形声字)就停住了。表意汉字里仍然富含着图像和意象,所以才有“书画同

源”之说。甚至，书圣王羲之的老师卫夫人在她的《笔阵图》的书论中，把构成汉字的笔画也赋予了意象，如：“横如千里阵云；点如高峰坠石；撇如利剑断犀角；勾如百钧弩发；竖如万岁枯藤；捺如崩雷浪奔；转如劲弩筋节。”因此，表意文字的“虎”字，虽然再也看不出虎的形，可是，中国人在写这个方块符号时，脑子里仍然惟一对应着所约定俗成的虎的意象。欧洲各种语系不同，它们发展到了表音文字阶段，任何词都是 ABCD 等二三十个表音符号根据读音组合成的。英语中的“tiger”只对应“虎”的读音（汉语拼音“hu”也是这样），不再像汉字“虎”，惟一对应虎的意象了。这便是唯有汉字发展成抽象书法艺术的根本原因。中国人书写“虎”字，当然不是在画虎，但是心里知道所写图形就是虎的惟一对应的形象符号，所以写时会用刚劲饱满的笔法，强烈动感的结字，显著突出的章法布局等书法艺术手段，显示虎的气韵以显现书写者的移情寓志。抽象的中国书法艺术，是依托汉语表意文字内含的意象所建造的模糊意义本文让读者来解读的。欧美的表音文字中则没有这个意象本文，所以，无论是六世纪东地中海的一批基督教学者用大小不同和颜色多样的字母抄写的福音书，还是八一九世纪西欧查理曼大帝的加洛林王朝时代用各种精美字母字体的圣经抄本，直至当今纽约和巴黎街头巷尾的肆意涂鸦，都不可能成为书法艺术。

中国文人除了玩出抽象的书法外，还玩更抽象的石头。他们在案几上放几块拣来的小石，或在庭院里弄座假山，完全没有用类比的方法先具象化，而是讲究“瘦、皱、透、秀、色润、形奇、纹漪、声清”等纯粹形式的审美标准。这里面还有什么“可共同读懂的意义本文”吗？有，那就是中国文人约定俗成的人文价值的“隐姓本文”。为什么以瘦、皱、透、秀等作为把玩石头的标准呢？因为这些形式在隐喻中国文人共同推崇的道家之空灵、飘逸等价值观。有了中国文人这个共同默认的隐喻本文，抽象的石头美就可以诠释了。如果把米芾所叩拜的石头让罗丹去欣赏，他就不能、因此也就没有兴趣去进行解读式的误读了。

比喻的“类比本文”，书法的“意象本文”，玩石的“隐喻本文”，

它们公约出一条“定理”：对抽象的解读式的误读，都要设计出读者对象能共同辨识的意义本文，而不是像康定斯基所说的可以对抽象进行无疆界的绝对自由的误读。

回到赵无极

赵无极先生送了我一本《赵无极自画像》。这是他和他的夫人凤索娃·马凯合写的自传。

我读完他的自传之后再去读他的 1957 年的一幅无题作品（图二），其感受和以前就完全不同了。



图二 赵无极:作品 200×300公分 1957年

我在他的传中读到，1956年他经受了一次精神上的大灾难——和他结婚十六年的青梅竹马的妻子跟别的男人跑了。“她绝情而去，使我深受屈辱，一直到今天，仍觉苦涩，”他写道。他又说，当时绘画成了他的“避难所”，画布是他“惟一宣泄苦闷、愤怒的对象”。他在1957年画的这幅抽象作品，便是“要埋葬悲伤，因此充满着死亡的气息”。

我面对这幅抽象作品设想，如果赵先生用具象来表达会是什么图像？我们可能会从画面上看到一个深情的男人望着绝情而去的妻子，无比悲愤与屈辱。具象表现的是一个特定男人（画中人）的精神遭遇。我读的时候，我和画中人分离的主客体关系，引发

出的感情共鸣是对受害者的同情和对绝情者道义上的谴责，与我看赵无极这幅抽象画的感受大相径庭。抽象的外延比具象宽泛。我在由传记提供的简明意义本文的导引下进入画面，没有发现具象中的特定画中人，我就成了画中人之一。在色彩的纠葛（“如何混合、如何对立、如何相爱、如何相斥”——赵无极语）、线条的扭曲和缠结、繁复构图形成的多元迷宫空间中阅读，得到“人失去爱”、“人失去伊甸园”、“人失乐园”等外延宽泛部分的抽象审美信息。

我在多次采访赵先生的闲聊中得知，他几十年来还遭受到死亡信息的巨大冲击。他告诉我，他深爱着的银行家父亲，在“文革”中“非正常死亡”了。在中国东北工作的英俊聪明的小弟，在三十六岁那年竟然被煤气毒死了。还有个在美国的科学家弟弟让喉癌夺去了盛年的生命。他最不能接受的是，他的第二任妻子——美丽的香港电影演员——因为在异国的失语所造成的大孤独而疯了，在四十一岁那年自己结束了人生。他那时整天喝威士忌，朋友们都给他改名为“赵威士忌”。后来，他的知音和挚友——法国著名诗人米修也永远离开了他。因此，他在九十年代画了很多关于死亡的抽象画。画得完全忘记了现实世界，一次从高梯上摔了下来，左臂断成了八截。我听了这些之后，再去读他的画死亡的抽象画，其心得就完全不同于我在梵蒂冈圣彼得大教堂看米开朗基罗的《圣殇》雕像。米氏的巨大艺术感染力来自用雕塑叙述耶稣这个具体人的殉难。赵氏的死亡抽象画，不是某个人的生命悲剧，而是经过抽象的在人类概念上的生命死亡体验，因此，读赵氏的画就像在读存在主义或佛学论述死亡的哲学……。

凡艺术品，总是要故意留下许多模糊空间让人们的想象力去奔腾（解读式的误读）的。对艺术的解读式的误读，是生命发育式的诗意的增长，是在“基因本文”上的怒放。倘若消解了一切规定性，在其上的无限增殖，那只会是癌。一些现代和后现代艺术的小圈子，是这种“癌”的高发群。

2000年龙年春节除夕（2月4日）于巴黎