



吕胜中 作品

湖南美術出版社



THE WORKS OF LU SHENG ZHONG

呂勝中作品



湖南美術出版社



責任編輯、裝幀設計：左漢中

呂勝中作品

湖南美術出版社出版·發行
(長沙市人民路61號)
湖南省新華書店經銷
香港佳景分色制版公司制版

開本：787×1092毫米
印張：9
字數：4.5萬
1991年5月第1版 1991年5月第1次印刷
印數：1—1500冊
ISBN 7-5356-0463-3/J·408
定價：99.00元



天地合·萬物生
剪紙
250x75cm
1988

目錄

1—14	●神路——兼論傳統文化的現代蛻變	劉驍純
28—63	●瞬間與永恆	尹吉男
64—68	●呂勝中藝術活動記事	李鴻鈞
14	●窑洞一朵蓮花開	
15	●信天游	
16—19	●情歌	
20—27	●生命——瞬間與永恆	
28	●生機	
29	●娶小妻	
30	●心湖	
31	●社火	
32—33	●河圖	
34—37	●魔術與雜技	
38—39	●子	
40—41	●開花與落花	
42—43	●剪紙藝術展廳一角	
44	●採風錄——陝北篇壹·貳	
45—47	●魔術與雜技	
48—49	●採風錄——陝北篇叁·肆	
50—52	●剪紙藝術展廳場景	
53	●形與影	
54—62	●剪紙招魂活動場面	
63	●招魂台	
64—65	●生命草圖之一	
66—67	●醒·幻·夢	
68	●天地合·萬物生	

神路

——兼論傳統文化的現代蛻變

劉驍純

●序 音·中國傳統美術的現代蛻變·借石攻玉與借古開今·歷史的轉折·呂勝中的意義

●母親的乳汁·童年時代·民間文化的滋養·母親姜永貞·村婦的藝術·假嫗姑·抹不掉的基因·母親死了

●舊瓶與新酒·教育環境·通俗的現實主義·山東新年畫·舊瓶裝新酒·張宏賓與白逸如·“太陽鳥”·跨上第一級台地·初步的成功

●年畫的兩難困境·從山東到北京·創作的第一個高潮·成功與困惑·兩頭不討好·西部的衝擊·“再也不能讓年畫黏住了”

●孤哀子的孤哀·年畫困境的背景·“大眾化”的趣味·大海會枯嗎·低文化人創造的高文化現象·遠古遺澤與萬人堆積·折中的代價

●朝聖者的足跡·馮真的聖心·到民間去·巨大的精神投入·西部的更大衝擊·觀念更新·面對“新潮”

●思考着的探索者·思考的一代·研究與著述·研究角度的轉換·事實的重新審視·偽民間·思考的係統化·新學派

●生命本源力量的象徵·現代風與民間熱·邁向第二級台地·生命力的象徵·《天地合·萬物生》·《醒·幻·夢》·剪花老婆婆的評議·象徵藝術·農民的樂生精神

●玫瑰色的夢·民間藝術係的誕生·一舉成名的碩士生成果展·幽默的鄉夢·《情歌》·酣醉的借夢·《生命——瞬間與永恒》·奇幻的餘夢·《魔術與雜技》

●驚破民間夢·孕育新風暴·兩種流行款式·邁向第三級台地·剪紙藝術展·評論界的狂熱·轟動海外的反響·推波助瀾的“蛇票”·馬蒂斯與呂勝中·奪目的雙星

●神路上的彳亍·剪紙展的主體·《彳亍》·以磅礴的氣勢控制展廳·切入點·民間九曲陣的啓示·呂勝中的自白·面對空無的抗爭

●宏大的襯音·剪紙展的副調·主體的局限與副調的意義·現實的感觸·《採風錄——陝北篇》·抽象的哲喻·《開花與落花》·多義的契合·《魔術與雜技》·極度空悲中的烈火激情

●剪紙的實驗與遊戲·嚴肅的遊戲·剪紙展的語言革命·物性·心性·天性·契合即智慧·附着物的變革·連與斷·剪與貼的突破·“圖一底”觀念的開拓·“圖一底”革命遙觀·還原為物

●油彩的黑紅變幻·被激活的創造力·象徵與寫意·畢卡索與城隍廟·寫意油畫·《腰鼓》等·黑與紅的交織·用筆求“寫”與線刮意味·可貴的弊端

●到處招魂的小紅人·流產的郵票事件·變事件為活動·未知終始的時間表·與西方的根本不同點·《招魂》詩·西方藝術中的變態物·新象徵的歷史必然性·新象徵的特徵·呂勝中的吞吐量

●教室裏的實驗·初上軌道的剪紙課·造型課的困惑·反對“變形”·“獨眼龍”·零星的實驗·真實與荒誕·“民間風”的現代意義

●尾 聲·新象徵藝術的靈魂·海平線上的桅杆

關於中國美術擺脫困境的取道方式，魯迅曾有過高明的見地：“採用外國的良規，加以發揮，使我們的作品更加豐滿，是一條路；擇取中國的遺產，融合新機，使將來的作品別開生面，也是一條路。”（《華蓋集》）前者可稱之為“借石攻玉”，後者可稱之為“借古開今”。在前輩大師所開創的水墨革命中，林風眠、徐悲鴻等人取道於“借石攻玉”，終歸中西融合；齊白石、張大千等人則取道於“借古開今”，終歸古今通變。兩路完成着同一個使命：中國傳統美術的時代蛻變。

蛻變即革命、即創造、即發現、即生命運動過程。生命運動有各種偶然因素綜合而成的自身邏輯。

恰在80年代中後期中國社會發生着全面變革的輝煌時期，中國美術的現代進程被推上了一個重大轉折：從水墨攻堅逐漸轉向全面蛻變，從古典形態逐漸轉向現代形態。“新潮美術”等側重於“借石攻玉”，而同步崛起的“民間風”等則側重於“借古開今”，他們各自站立於不同的起點，在嘗試着個體的藝術創造與世界對話的共同目標中各領風騷，構築着中國藝術通向今天和未來的險路。顯而易見，未來一代大師的建樹，將比前輩大師更為雄偉壯觀。而呂勝中的藝術，正是在歷史突變期的重疊之中，於本土文化與現代精神的強烈碰撞下迸射出的耀眼火花。

呂勝中是起步於中國鄉土藝術的當代畫家，他以自己不悖於時代的頑強精神，執着地踏開一條探求中國傳統民族文化與人類現代文明的溝通之路；在自己的藝術實踐中，以個體的生命蛻變推動了整體的生命蛻變；他鋪陳出的奇瑰嶄新的自我天地，使人們在面臨文化選擇的迷蒙之中，看到了中國文化深層的雄厚底蘊。

母親的乳汁

偶然機遇能成為機遇自有其非偶然的因素，呂勝中與民間藝術結緣直可追至孩提時代。

1952年1月4日，呂勝中出生在山東省平度縣大魚脊山村的一個農民的家裏。那是一個美麗的村子。1989年他信手畫的一幅鋼筆畫《熱土難離》中，記載着家鄉留給他的夢一般的印象：臥魚似的小山、山中的鳥獸，山下的河塘和農田，水中的魚蛙，梳着抓髻的童女和穿着開襠褲的童男……田園生活和古老傳說撫育了他幼小的心靈，而把童年呂勝中引向藝術之路的，則是他的母親姜永貞。

呂勝中曾這樣描述他的母親：

“她性子急，剛氣，對人的態度似乎只有嚴厲。母親辦事總想讓人叫個好，和父親老是吵嘴也常常是她佔着理兒，似乎沒理兒她是不和別人爭吵的。母親愛美，愛得也嚴厲，連我的四個姐姐的名字中都有“美”字：美英、美恩、美之、美華——仿佛叫起這些名字，她的周圍就美不勝收似的。”

“她看到鄰家穿的新襖不合身，硬是要人脫下來給人重改。親戚家結婚，新娘子都要進洞房了，她發現不可心的地方還非要剪些花補進去。七個孩子，她不讓哪一個破肩爛袖地湊合，有時打個補丁也象是有意配上去的裝飾……。幾間土坯草粘房經過母親的手裝扮，比青堂瓦舍的鄰家還入眼。”

“母親手巧，在家鄉十里八里也算出名的。鄉裏辦紅白喜事，她一做就是一圓門花饅，魚、雞、豬、虎、刺猬、石榴、壽桃、佛手，什麼都有。孩子過“百歲”，縫個虎枕、虎頭鞋也輕而易舉。我最盼望過年。房子清掃過後兩三天，幾個房間的窗格上就貼滿了窗花，高興了，母親還裝置一對會活動的大公雞鬥嘴。爲了不讓土炕蹭髒節日的衣服，炕圍也裱上了花紙花邊。再貼上年畫，就是一洞寒窠也變成美麗的宮殿。”

這種藝術的陶冶之所以有力量，因爲它不是孤立的，呂勝中的家鄉平度，以及臨近的濰縣、高密，都是全國著名的畫鄉。在呂勝家中發生的一切，只是豐富博大的中國民間文化的局部反映，生母帶給呂勝中的，正是這個巨大“母體文化”的乳汁。

有人說民間藝術是“村婦的藝術”、“母親的藝術”，這話雖不全面却很深刻，花饅、刺繡、剪紙、“服裝設計”、“室內裝飾”，幾乎都出自村婦之手。而這種創造美的傳承，又往往是從未成年的孩童就開始了。

也許因爲呂勝中是兄妹七個中最小的一個，他自然更多得到母親的厚愛。母親的愛美之心，也點燃了這個“小小”的一燭熱愛藝術的微火。他比姐姐們更着迷於圍在母親身邊，看她那雙靈巧的手鉸花勾雲，自己也常動手動腳，且顯示出一種聰慧的天資。於是，他得了一個“假嫗姑”的綽號。

這種以女性爲主體參與的鄉風民俗中的伎倆對於呂勝中來說，當然是不會長遠的。他日後上小學、中學乃至大學中的美術課，當然不可能在教科書中找見些許“民間”的影子。然而在他心靈深處的審美理想境界中，母親的藝術饋贈給他的一切，却成了永遠也抹不掉的基因。

呂勝中曾說：“那時，我真覺得家裏要是沒有了母親，就沒有了主心骨。”

母親於1972年去世——呂勝中失去了自己的生母，却在日後的鄉土之路上找到無數個藝術的母親。他只是想獲取一種生物本能中自我生存的“主心骨”嗎？

舊瓶與新酒

從跨入鄉村小學的大門直到當兵，呂勝中不斷接受着新美術的教育和影響，越來越疏遠了曾經娛樂了他童年心靈的民間藝術。普及層面的新美術使他考入大學，大學又將普及引向了提高。

新美術，即以大眾喜聞樂見的形式教育大眾的藝術，它由三大側面構成：一是以政治教化爲主導功能，二是現實主義，三是通俗化的娛樂功能。與此相應，帶着雅化了的年畫趣味的通俗現實主義成爲藝術的主流。這是在世界美術史上相當獨特的藝術。“文革”時期，這種藝術被推到了最後的、虛飾的極端。通俗現實主義，是呂勝中接受美術教育的大背景。

在通俗現實主義中，更通俗的是新工筆藝術，甚至相當一批新工筆畫可以直接歸入年畫。新工筆，是呂勝中接受美術教育的專業背景。

所謂新年畫，是取代傳統木版年畫適應農村年節張貼的印刷品，也是在世界美術史上相當獨特的藝術。它有三大支：一是在農村最暢銷的月份牌年畫，它對高層美術中的油畫有很大的輻射力；二是在農村次暢銷的工筆重彩年畫，它對高層美術中的中國畫有很大的輻射力；三是舊木版年畫的改造和翻新，它更多地借用了舊年畫的程式來表現新思想和新生活，它在農村不大暢銷，但卻是新年畫的鼻祖。延安革命根據地的美術工作者開新年畫之先河，畫的多屬此路年畫，其創作方式曾被象徵性地稱爲“舊瓶裝新酒”。從農村對三種年畫不同的偏愛的情況綜合考察，所謂農民的新年畫趣味的的基本特徵

是：和美、喜慶、通俗、悅目、甜熟、工緻、細膩，或歡快熱烈、或柔麗清新，加上敘事性和理想化的生活味等，它相當真實地反映了新農民大團圓式的小康理想和小康趣味。

山東新年畫，以其特殊的地域風格形成了全國影響，而造成這種特殊性的關鍵，與其說是地域傳統，毋寧說是由於山東年畫家們集羣性地選擇了第三套路數。它不肯失掉傳統木版年畫的民間味，不肯向月份牌年畫投俗，明確強調了“舊瓶裝新酒”的創作方式，盡力保留舊年畫鮮明、強烈、豪放的風格，延用高純色、單線平塗、裝飾性、梁柱式結構和充滿四角的構圖、趨向短粗的變形方式、比喻和象徵手法、或輔以順口溜式的文字、或採用門畫式雙幅對稱的畫面等傳統程式，從而形成了有更强民間味和鄉土風的山東風格。

年畫是農民過年掛的畫，不投俗必得報應，越強調傳統原味越難暢銷，即使對“舊瓶”進行反復改裝，這類新年畫的發行人依然遠遠趕不上月份牌年畫，這迫使山東新年畫一再向農民的要求讓步，甚至大幅度地吸收了新工筆因素，不斷向寫實、工緻、悅目的方向貼近。山東新年畫，是呂勝中接受美術教育的地域背景。

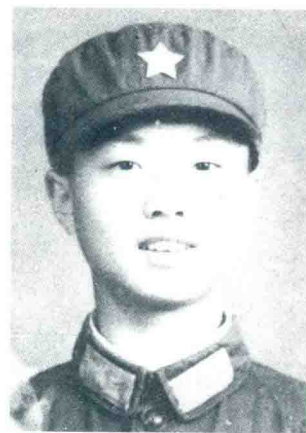
直接對呂勝中的藝術發生重要影響的有兩位教師。一位是“文革”前中央工藝美術學院的畢業生張宏賓，張仃、袁運甫的學生。張仃酷愛民間藝術，酷愛西方印象主義、立體主義繪畫，他嘗試將兩種藝術結合，以追求一種東西方藝術較高層面的融匯，這種嘗試曾被象徵性地稱爲“畢卡索加城隍廟”。張宏賓深受老師的影響，畢業後一心奔向山東濰縣，紮進了民間木版年畫。他的教學沒有太多框框和固定成法，藝術思想比較開放，對呂勝中的思想啓迪大於技法傳授。另一位是浙江美術學院早年的畢業生白逸如，亦酷愛民間藝術，曾參加建國初的華東年畫工作隊，是山東新年畫的早期開拓者之一。她使新工筆和“舊瓶裝新酒”的創作方式直接影響了呂勝中。“舊瓶”勾起了對民間藝術的舊情，“新工筆”又使普及層面的新美術得到了提高，因此一拍即合。

1978年呂勝中大學畢業後留校，任工筆重彩教師，隨即跑到濰縣、平度去收集民間木版年畫資料，開始嘗試民間年畫風格的創作，作品幾度參加了省裏的美術作品展。

1979年，中國掀起了改革開放的第一個浪潮。與北京的“星星畫會”震動國內外同步，各地也出現了爲數不多的現代風格的青年藝術羣體，山東師範大學的幾個青年組織了“太陽鳥”畫會，藝術明顯受達利、米羅及抽象藝術的影響，他們的行爲得到了張宏賓、呂勝中等一些教師的理解和支持，但這股思潮不久便受到了整肅。

呂勝中支持“太陽鳥”是出於對中國藝術出路不甚清晰的思考，他自己却没有改變自身的行爲軌迹。1979年，他爲參加赴巴黎青年藝術節的《中國青年藝術展》，投入了“舊瓶裝新酒”式的對幅年畫《騰龍舞獅》的創作，開始，他對這次創作是輕蔑的，“我以爲自己專門學習了幾年藝術，畫個大活人都不成問題，學習民間美術這些自小接觸過的東西是輕而易舉的事。沒想到盡管憋着勁地往誇張變形、對比強烈上靠，卻仍然脫不開比例透視、諧調合理的規矩。”②後來他終於鑽了進去，越來越體會到民間藝術的特殊奧妙。這組畫只用了紅、黃、綠、紫四色，他發現四色可以造成極爲豐富的色彩感覺，像是“點彩派”繪畫，讓觀者自己的眼睛去調和顏色。他還發現，純色平塗自有一套虛實、空間、強弱、進退的規律，很不簡單，而更不簡單的是色彩搭配必須與形嚴密契合。

這件作品入展並被收藏。初步的成功增強了呂



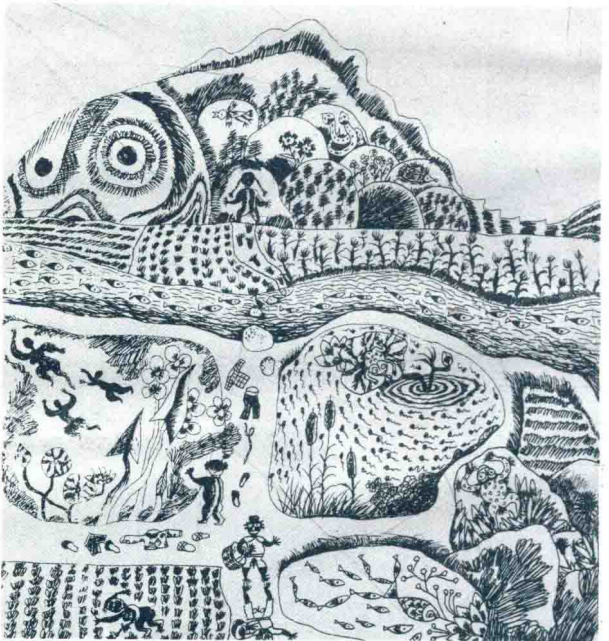
● 呂勝中在山東省軍區獨立第一師步兵第一團當戰士
1970年攝



● 呂勝中生母姜永貞
1957年攝



● 呂勝中在部隊電影放映隊畫幻燈片
1974年
董東武攝影



● 熱土難喘
圓珠筆
(21.5 × 22.7cm)
1989



● 騰龍舞獅線稿之一
45 × 50cm
1979

勝中的興趣和信心，同時也使“舊瓶裝新酒”的創作方式更為鞏固。

年畫的兩難困境

在本村讀小學，在縣城讀中學，在省會讀大學，1982年呂勝中進入國都深造。是年，中央美術學院首次舉辦大規模藝術進修班，專門招收已有成就的中青年藝術家進行培訓，呂勝中被收入年畫班進修，1984年9月又考取中央美術學院年畫連環畫係攻讀碩士學位，呂勝中一步一個腳印，沿着學歷的台階進入了美術的最高學府，中國的藝術中心。

呂勝中的藝術階梯和學歷階梯並不同步，1979年的初步成功標着他的藝術邁向了第一級台地，讀進修生後進入創作高潮，直至讀碩士研究生的初期，即到1985年春夏之交，統屬於年畫探索的大階段，其總特徵即“舊瓶裝新酒”。

1982年，呂勝中完成了年畫風格的大型油畫《臘月集》和《新房》，這是他第一次畫油畫，卻被選入了進京的《山東風土人情畫展》，這為他以後再操油畫奠定了基礎。1984年他將《臘月集》用年畫材料進行改畫，參加了第六屆全國美術作品展，並獲年畫三等獎。作品一方面以大場面的風俗題材豐富了“新酒”，另一方面又引入了廟堂壁畫中將背面和側面人物翻臉正畫的造型方法而強化了“舊瓶”，這構成了作品取得成功的兩個支點，尤其是後一點的恰當運用，頗得同行的首肯，實際反響遠超過了獲獎名次。這種造型方式成為呂勝中後來作品中屢屢出現的程式，也在山東新一代年畫作者中產生了很大影響。

1983年在進修班的結業創作中，《春趣》吸收了色彩更豐富的民間刺繡紋樣；《豐收奏鳴》強調了用線的民間版味和印味；《吉慶有餘》使用了與年節氣氛相克的黑底色；1984年創作的《初生牛犢》將民間剪紙的造型因素引入年畫；同年創作的《碩果》對民間印染或染色剪紙的意味作了嘗試；同年創作的對幅《中華騰龍·神州醒獅》將四川綿竹民間年畫中“填水腳”的意筆趣味進行了發揮……

呂勝中在山東年畫的大“格”中苦苦進行着各種各樣的實驗，不斷使這個大“格”得到豐富、延伸、發展和出新，也不斷獲得了入展、發表、獲獎、收藏等諸種成功。有時到了“格”的邊緣，有時突了出去，但最終卻又轉了回來。這些嘗試有一個基本的心理動因：在“舊瓶”與“新酒”之間走鋼絲，並把使他着迷的民間原味更多地體現在新年畫的創作中。

然而他的努力卻使自己陷入了“兩頭不討好”的極大苦悶。他自信“年畫絕不比油畫低”，確信通過一番奮鬥會使人對一直處於通俗普及層面的年畫刮目相看。

雅俗共賞的動機卻導致了兩頭不討好的結果，這是山東年畫長期以來已經變得麻木了的兩難困境。呂勝中承認，如果不讀研究生，他還要在山東年畫的路子上走一段時間。改革開放帶來的高文化層的理論碰撞，使呂勝中一進入研究生階段，便對自己和年畫的關係提出了根本性的懷疑：我為什麼要畫年畫？我為什麼喜歡傳統年畫？不久，他到陝西寶雞進行了第一次的全面採風，強勁的西部民間的野風使他大為震動，他積極鼓動並參與了寶雞民間藝術的進京展出。這次衝擊，使他對“舊瓶裝新酒”的創作方式進行了整體性的反省和批判。

他認為：對於中國民間藝術傳統的繼承，絕不意味着僅是在一個現代人的身上延序一種瀕臨滅絕藝術樣式的生命。而古老年畫在歷史文化中的輝煌及其藝術形式在今天的價值，也並非只是一只容納“新酒”的“舊瓶”。從這種千百年凝聚成的勞動者創造中更多的應該是汲取“母體藝術”精神的活力元素，而不是自以為是的企圖改良“母體的面容”，又

煞有介事的“由農民鑑定”，這種打着“民間”的幌子改頭換面的作品，當然不會得到認可，因為它未必真的具有所謂“人民性”。在藝術與通俗之間，理論上仿佛沒有一件可以雅俗共賞、八面玲瓏、四處討好的法寶，況且這並不能作決定藝術品位的依據——一旦它成為藝術家表現欲望和激情的障礙了的話。

呂勝中的思考不僅對年畫是對的，而且對整個美術也是對的。要求一切作品雅俗共賞是中國文藝政策中的重大失誤，欲使中國當代美術以高水准自強於世界藝術之林，雅俗就必須分化。對此，只能採取自然科學中對基礎科學和應用科學的分治政策，遲疑越久則損失越大！

促使呂勝中在混沌中翻然徹悟的，是1985年5月創作的大型四屏聯畫《觀花圖》（1.8米×1.8米）。按呂勝中的說法，這是他最後一張年畫。四屏中的每一屏都是花草魚鳥環襯着男男女女和兒童。從效果看，作品腳踩“舊瓶裝新酒”和“畢卡索加城隍廟”兩只船，而重心偏於後者；它似年畫卻不是年畫，本性上應屬設計感較強的裝飾壁畫。作品中的花鳥魚蟲，有的是借用民間藝術中喻指性愛、生殖、吉祥的符號，有的則純係對幸福歡樂氣氛的烘托。而直線、曲線、半圓、反切半圓的幾何構成和黑底色，又將作品拉向了流行的壁畫矯飾風。

種種矛盾反映着呂勝中創作時精神有待整合的分裂狀態。當呂勝中畫完其中一屏以後，再也無心去完成其它三幅，最後在旁人催促下勉強收尾了這件作品。畫完此畫，呂勝中如大病一場，又如大夢初醒，吐出了一句份量驚人的話：“我再也不能讓年畫黏住了！”

孤哀子的孤哀

呂勝中吐出這句話的心理動因絕不是想要背棄民間藝術，恰恰相反，正是出於對民間藝術的虔敬和癡迷。它要背棄的是近現代文化紊亂導致的趨於低落的“大眾化”審美趣味，及其對個體藝術創作的約束。他的呼喚，是母親之子對人為泯滅優秀民間文化元氣的悲憤長嘯！

中國現實的文化大背景對於民間文化的影響，致使人們在求“新”中把舊有的寶藏視如糞土一同掃進了“歷史的垃圾堆”——傳統民間藝術面臨着今天的時代，已經即將在黃土地上迅速消失。

呂勝中在考察中曾遇到這樣幾件事：

·安塞縣山旺河村，一位叫常振玉的老年婦女家裏，呂勝中拿出本子準備臨摹她幾年前畫的炕圍和灶台畫，大娘見狀，立刻用身子擋住了呂勝中的視線，她說：“這不好，你這是笑話我們。”呂勝中說這好，自己是向她學習的，她指着一張電影劇照說：“不對，你學習為什麼不畫這個？”並說：“明年有錢了多買些這樣的畫把這些難看的東西都糊死。”

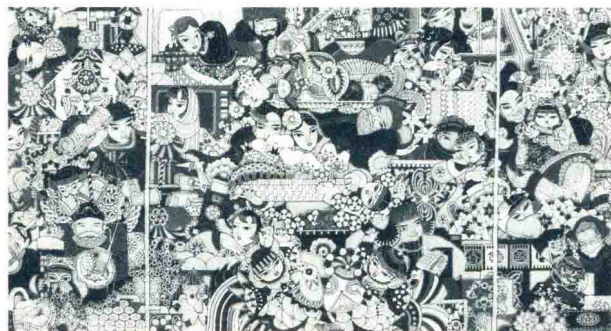
·陝西華縣農村，呂勝中與一同考察黃河流域民間文化的幾位同道參加一個農民的喪葬儀式，更是讓人啼笑皆非的場面：供桌上擺着維納斯與如來佛石膏像、聖母子彩塑與熊貓及機器人玩具，穿西式婚禮服裝的絹制人型甚至還有秦兵馬俑的復制品，昔日祭供的花饅沒有了取而代之的是一個奶油生日蛋糕，吹鼓手也不用了，雙卡錄音機裏播放着地方戲、流行歌曲。倘若這出現在西方現代藝術的展廳，簡直可算得上一件荒誕幽默的作品，可惜這只是一場有着深厚審美傳統的中國農民在今天的悲劇。

·在洛川縣春節採風，縣領導聽說呂勝中和幾位港台同胞要來，他們不是用當地有名的鼗鼓迎接，而是組織了一隊穿緊身衣褲、蹬長統高跟靴的現代時裝式男女，跳着迪士可化了的秧歌舞，表示他們的好客和熱情。③

大海也會枯幹嗎？——曾有一位熱心者在考察



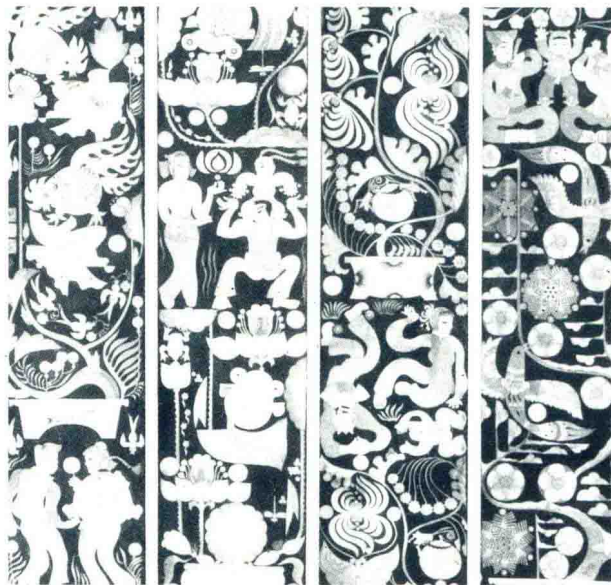
●春趣之一
宣紙·水色
40×40cm
1983



●臘月集
宣紙·水色·水粉
(110×170cm)
1984



●觀花圖
內繡·水彩
(180×180cm)
1985



之後作出了這樣的發問。他向一位農村婦女打探剪紙的狀況，得到的回答是：“過去興，現在誰還貼那些東西。俗氣！”“俗氣”一詞出自農民自己之口，這不能不使人震驚，這是傳統民間的審美觀坍塌的聲音。④

問題牽涉到傳統民間藝術的本質。

傳統民間藝術，說到底，它是低文化的農民創造的高文化現象。這種因果悖論之所以能夠存在，是因為每件作品背後都有一個作者本人意識不到的、遠遠大於具體作者的更大作者，這個大作者有兩個方面：一是原始周秦漢魏等遠古高文化的遺澤，民間藝術在一定意義上是遠古文化的活化石；二是世世代代千千萬萬普通農民的心血在遠古遺風上的無限堆積，每件作品都是滲入了個人心血的集體創作。遠古遺澤和萬人堆積，構成了高文化的大廈，它是“一本沒有字的書，人生禮儀、為人處事、吃喝喝撒、言行舉止、耕鋤耨耙、看天觀象、剪花描雲、生兒育女，這些希裏古怪的現象，都是那套沒有出版的學問中派生出來的。其他任何文化都滋生不出那樣的使人不可思議的風習。”⑤然而，這大廈之所以能鞏固，關鍵在於封閉和隔世，一旦封閉性解體，呼啦啦大廈即傾。當今天的農民視覺趣味失去了原文化系統的支撐，同時又因無知而不能為新文化系統的精神所支撐時，它便在很大程度上還原為本能性的官能滿足。清末宮廷的新趣味從郎世寧之類的寫真畫起步，農民的新趣味從月份牌式的寫實畫起步，權力層次殊若天壤，文化層次卻沒有過大的差別。

由此看來，舊大海必枯。呂勝中說：“再來幾次民間熱也絕不可能在今天工業文明的世界裏出現農業社會民間文化的海市蜃樓。女強人絕不會盤腿坐在炕上給情人‘綉一個荷包帶’，家有萬貫的個體戶為保平安在門上裝個防盜門鈴，而不會貼一對吹胡子瞪眼的門神。”⑥

在這種情況下，藝術家所能幹的只有兩件事：或者去提高新農民的趣味，那就只能在月份牌趣味的基礎上去逐步提高，首要任務便是隨俗和背離舊民間藝術；或者借古開今，發掘高文化的舊傳統去開拓新的藝術天地，首當其衝的任務則是逆俗和潛入舊民間藝術。“舊瓶裝新酒”想在兩種相悖的選擇之間折中，結果是以文化層次的折中為代價，它所期待的年畫偉制是根本不可能出現的。它的最大功績在於，作為一個必經的歷史環節，以其內在的種種矛盾喚起了後人的覺醒。呂勝中的吶喊標誌了“舊瓶裝新酒”歷史任務的終結，和傳統民間藝術向更高層面的現代蛻變。

面臨民間傳統文化的崩塌，呂勝中仍沒掉轉身子。他的固執是要努力支撐一棟千年的老屋，還是要清理老屋的基礎，準備在這裏重建一個屬於今天的新廈？

他以對自己選擇的充分自信，依然癡迷的走了進去。

朝聖者的足跡

不論是“借古開今”還是“借石攻玉”，對於所“借”都必須鑽進去、學到家。呂勝中能夠不斷超越自我並在“借民間傳統以開今”的領域中領先，在於後勁強大，這後勁來自對民間藝術的深層把握。這一點，還在呂勝中剛剛開始年畫風格的創作時，就被張宏賓看出，他充滿期待地說：“你應該在這條路上走下去，你有農村文化的基礎，我不可能有你那麼深的情感因素。”

攻讀碩士學位時期是呂勝中藝術觀念的重大轉換期，此間有一位指導教師使他終生難忘，她是馮真，建國前後第一批新年畫的開拓者和核心人物之一，50年代曾以出色的油畫成績取得赴蘇留學的資格。按呂勝中的感受：她為人太真太正了，在她面

前稍歪一點的人會顯得更歪。在她的鼓勵下，呂勝中半年攻克外語關，順利地通過了研究生入學考試。她善于因材施教，當呂勝中向她請教時，她說：“你自己認為好，就是真的好了。”這話顯然並非對任何人都適用，但對有着全面文化素養和良好藝術感覺的呂勝中，卻產生了激活潛能和自信的極大能量。她對呂勝中的更大影響，還在於聖心的感召。作為高層教授，她把學生，連同她自己，都視為民間藝術家的學生，她的一句平易到不能再平易的話，由於聖心，以致深深鐫刻在了呂勝中的心碑上：“到民間去吧。那裏是最好的課堂，那裏有會唱曲的老漢，會剪花的老婆婆，都是最好的老師。”她永遠童真般地帶着慈祥的微笑。

呂勝中本來篤誠，他從來不滿足於民間藝術的童年滋養，自打他開始年畫創作，就不斷去鄉間採風，指導教師的一把聖火，更燃旺了他的民間戀慾，他像誇父一樣不知起止地向前面奔去。於是近十年來，從齊魯鄉村到巴蜀天府，從中州平原到河北農家，從陝北高塬到秦川渭河，從呂梁山區到汾水岸邊，從湘西苗寨到長白山下……到處都留有這位艱辛者的足跡。

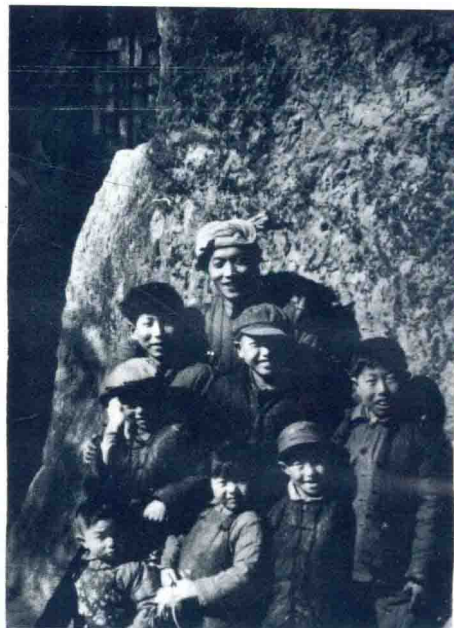
藝術家到民間尋幽探勝者不計其數，呂勝中能有更深的獨得獨悟，關鍵在於超越常人的巨大的精神投入，特別是情感投入。李可染有兩段經典性的話：“以最大的功力打進去，以最大的勇氣打出來。”在“打進去”的意義上，清“四王”的“與古人同鼻呼吸”主張並非無稽之談。不測幽微無以窮神變，不入深澤無以獲蛟龍。浮光掠影而言創新，十個有十個是要失敗的。

呂勝中反對急功近利。他曾像臨摹古畫一樣臨摹木版年畫、農民畫、民間剪紙。在二進陝北時，他與同道相約：一主要不是去搜羅藏品，而了理解民間藝術之根；二做普通村民，以參與者而不是旁觀者的姿態投入民衆文化的實在狀態。年三十，他們就像回家一樣提着一堆糕點來到安塞剪花大娘曹佃祥家，由於村裏除“文革”前來過一個醫療隊再沒有遠客來過，因此他們六點進村，七點，這個長達五、六里山溝的男女老少就跑來擠了滿滿一屋。與許多採風者只顧索取不願支出不同，呂勝中了解鄉民很想知道外界事物的心理，便海闊天空地聊起來。他請老鄉唱民歌，村民則請他唱流行歌曲，呂勝中自知缺少音樂秉賦，在城裏不大愛唱，此時也盡興地扯着嗓子唱起來。村人不把他們當外人，開玩笑、起綽號都不論了，呂勝中也就自然了解了許多長李短和民俗生活的情況。說也偶然，常不用藥的人藥效特別靈，他們用隨身帶的感冒藥片治好了一位“重病”的女子，於是他們成了“郎中”，甚至不孕的人也找上門來，為此還不得不到鎮上買了二十元錢的藥。秧歌隊為他們編了一曲民歌，村民們還要為他們立碑。

1989年《漢聲》的編輯隨他赴陝北，驚異地發現，呂勝中腦子裏活着那麼多民間勞動者生動曲折的傳記故事，他在陝北竟有多位會剪花的幹娘。他們看到呂勝中與初識的馬生蘭大娘，在一塊剪花和對話中很快建立起了藝術與情感的認同，不由嘆道：“原來呂勝中在陝北拜幹媽學藝，是有秘訣的。”哪有什麼秘訣，其實全在情篤。⑦ 1985年呂勝中第一次到洛川阿寺村向王蘭畔學剪紙，王蘭畔同情呂勝中四顧無親，呂勝中可憐王大娘孤獨一人，兩人互相照顧，住在一個窑洞中。一位路人歇腳飲水，搭訕地問：“就你們娘倆過？”大娘笑瞇瞇地瞅了一眼呂勝中說：“糊說哩，人家是北京來的大學裏的。”呂勝中說：“想當大娘的孩子還怕您不要哩。”大娘連說：“要，要，就怕沒福，擔不起。”從此他們多了一份母子之情。⑧ 這種情感的溝通，首先拆除了地位層



●困惑之路
毛筆·墨水
(23×22.7cm)
1985



●去陝北採風，
與延安的孩子交上了朋友
1986.2
米洪江攝影



●1986年春節在安塞縣磚窑灣鄉範台村曹佃祥大娘家
霍靜波攝影

●與陝西安塞北溝村巧婆婆馬生蘭在一起剪花

1988.2

黃永松攝影



次造成的對於民間文化深層背景探索的障礙。

山、陝邊遠山區，當今已成了漢族地區保留民間古風最豐富的地區，在那裏的採風對呂勝中的藝術產生了巨大的影響。如果說寶雞採風導致了年畫創作的無所適從，陝北之行則成了終結年畫階段的重要導因。

1985年8月呂勝中初赴陝北，按行前的導師計劃，一個月陝北一個月敦煌，確實抓准了兩大要點。然而一到陝北，驚駭狂喜致極的呂勝中從心裏大呼：“我可找到你了，我早就該來，為什麼才來！”一個極端古樸神奇的“嶄新”天地，像磁石一樣吸住了呂勝中，一住就是兩個月，竟然毫不遲疑地捨棄了藝術家必往的藝術宮殿——敦煌。回京後一批大剪紙問世，新的創作階段以其勃勃的生機起步了。又數月，按耐不住求道慾望的呂勝中於次年春節再赴陝北，直奔更偏僻的山村。不計饑寒，縱橫跋涉於深溝荒路；篳路藍縷，風雪苦行於禿瘠莽原，一呆又是兩個月，回京後撰寫了萬言的考察報告。他帶回的大筆記本，密密麻麻勾勾畫畫滿滿當當，一位學生像翻看從西天取回的真經一樣卷不離身，不幸竟在電影院丟失了。呂勝中萬分痛心之後，對學生說：“反正東西都在我腦子裏，這是永遠也丟不了的。”這話不假，一進陝北，產生了第二階段的代表作《生命》的草圖；二進陝北，產生了第三階段的代表作《彳亍》的初稿。

此間中國美術界正在經歷空前劇烈的大地震。1985年“新潮美術”大浪湧起，它自發地踏着西方現代藝術的進程，一波未平、一波又起，羣體竟出、宣言並起，波及全國、聲動海內，沉寂了半個多世紀的古今中西大論爭，以更大的規模再度泛起。此時的呂勝中已不是當年面對“太陽鳥”的呂勝中，“作為一個思想和年齡尚且年青的藝術家，我自然熱切向往着參與這場藝術界極富歷史意義的運動”。^⑨然而，大大開闊了視野的呂勝中，此時反而明確了這樣的選擇：封閉自己，製造一個自我封閉的空間，“踩着當代文化的浪尖逆流而上，追溯創造力的仍未幹涸的源頭”，“探尋人類藝術的共性本質”。^⑩1986年底，有人主張他介入“新潮”，論為大思潮的足跡就是歷史的大足跡，呂勝中則認為未必，不卷入大思潮也未必就不能踩出一行歷史的大足跡。他認為“新潮美術”的局限性在於，不少作品缺乏創造力，屬於不穩定的歷史現象；“現代”在於創造，現代沒有模式，也正是為了創造真正標誌着人類現代文化水準的藝術，他才甘於在一片荒漠中，苦苦探求着藝術的真諦。他拒絕了一個參與“新潮”的協會的邀請，在寂寞與清淨中，埋頭作着似乎與“潮流”格格不入的思悟。

思考着的探索者

一位熟悉呂勝中的青年藝評家感嘆：沒見到哪位藝術家像呂勝中這樣讀了那麼多的書。這話未必公允，讀書與思考已經構成了開放以來廣大美術工作者，特別是中青年藝術家的共同特徵。當低谷文化的困境已經毫無遮掩地展現到每一位藝術家面前時，要尋找出路，讀書與思考自然成為比畫畫更迫切的事了。呂勝中只是其中較突出的一例。

伴隨着讀書與思考的是研究與著述。呂勝中短短數年中，編了兩大本圖冊《中國民間剪紙》和《中國民間木刻版畫》，書前都附有他的長篇學術論文：《民間剪紙概說》（碩士論文）、《民間木刻版畫概說》。此外還發表了一批學術論文和藝術筆記，重要的有：《民間美術的基本概念》（碩士論文）、《關於中國傳統民間文化的拋磚引玉》、《試談陝北民間美術》、《民

間剪紙的造型規律》、《學步三題》、《去偽存真》、《閒話連篇》、《答柯夢德先生信訪》、《祖傳秘方》等。

呂勝中研究成果的最主要貢獻，在於他提供了民間藝術研究的新角度，這集中體現在《民間美術的基本概念》和《關於中國傳統民間文化的拋磚引玉》兩篇論文中。他的新角度即變從上至下為從下至上，變從外向內為從內向外。我國民間美術的研究角度大多是從雅文化層俯瞰民間美術，許多研究取得了重要的突破，也相當深入。這種角度的最大弊端是：從雅文化層的需要和興趣出發，對民間藝術進行了挑選和肢解，角度單一還造成了某些不可避免的片面和誤解。

轉換角度後首先關注的不是特徵和內涵，而是本質，即何為民間藝術。這是“多數人不願糾纏的問題”，但又是“不容迴避的問題”。^⑪只有轉換了角度，呂勝中才感到這個問題的重要，感到名不正言不順，一切其它問題都說不清道不明。

對民間藝術偏愛的走火入魔，是俯瞰式研究的重要動力，同時又最妨礙對本質的研究，因為這種缺乏理性的結論往往不願意承認民間藝術中不好的東西。

揭示本質必須拋開偏愛。從下面看、從內部看、本質並不複雜，呂勝中認為，民間文化必須同時兼具三個條件：①是民衆自覺性的要求；②是民衆自我創造能力的實現；③貫穿於民衆的生存與生活之中。而民間之“民”，“主要是指農民、漁民、牧民和生活在社會下層的其他勞動者”。^⑫概言之，民間藝術“是勞動羣衆在生產勞動、社會活動之餘，為滿足精神生活的需要自己創作，並在他們中應用和流傳的一種樸素的自由的表意形式”。^⑬

別看這個界定通俗得像大白話，但如果它能成立，隨之而來的令人不愉快的後果也就不能不接受了：

一新興的“農民畫”，“與民間美術有着質的差別”，因為它以“登大雅之堂”為目的，“在民衆之中仍沒有形成一種自發性行為的可能，作者中很少有人肯在自己家裏貼一張‘農民畫’便可證明”。^⑭

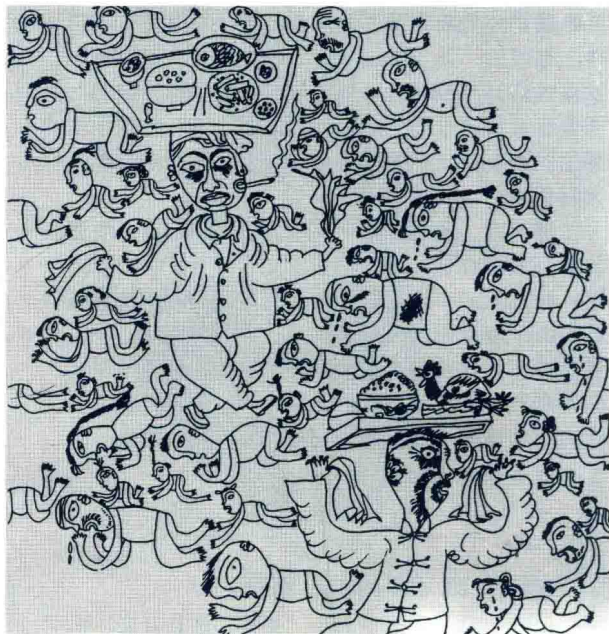
二、“天津楊柳青的‘齊健隆’、‘戴蓮增’等大畫店的木刻版畫，很難歸於民間美術的範疇”，因為它“請文人畫家繪稿”，“藝人們在作坊只是重複性的勞動，自己的創造能力和審美理想不可能得到發揮。作品的標價也超出一般平民百姓的購買能力，而是官府宦宅、書香門第、商行酒肆應節令風俗的必須之物”。^⑮

三、“故宮坤寧宮清代皇帝結婚貼的剪紙喜花”，只能視為“變異”了的民間的“慣性風習”。^⑯

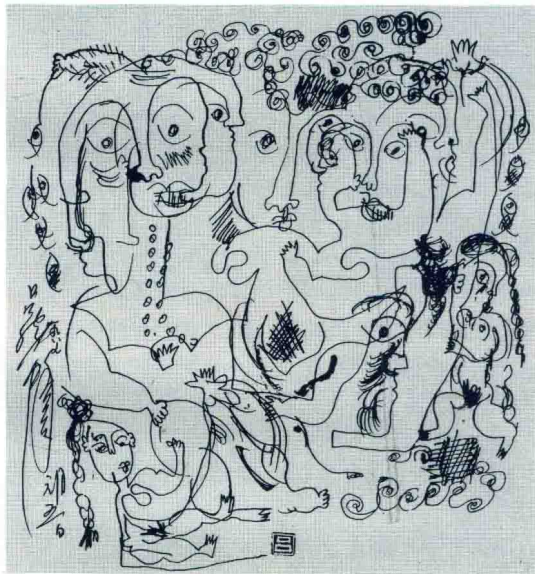
四許多不倫不類的現象，如“民間慰藉死者的‘紙紮’藝術，近幾年來出現了樓房汽車‘電燈電話、沙發立櫃等’；陝北‘有的人家沒有會剪花的，便在窗格上間或貼上各色的紙片’，由於省事，‘在許多村莊流行開來’；再如近年流行的用塑料繩、毛線、布片做的旅行杯套、鑰匙墜、自行車套、座套、信插……這些又不能不歸入‘民間美術’在‘新時期的變異’”。^⑰

五、一些人為了使自己的偏愛邏輯化，還慾將畫像石、霍去病墓石刻也歸入民間藝術，按呂勝中的界定就更不可能了。至於專業創作中的“民間風”，當然壓根不能歸入民間美術，有人稱其為“偽民間”，呂勝中欣然接受這一“命名”。他說：“‘偽’就是假的”，“也休去找那半真半假的歸宿。去偽存真，真——就是你自己”。^⑱

隨着圈定範圍的變化，研究民間美術特徵所依據的材料也就變了，特徵便不得不重新研究。因此呂勝中隨之提出的便是系統論，主張“全面的而不是單一的、立體的而不是平面的、深入的而不是淺

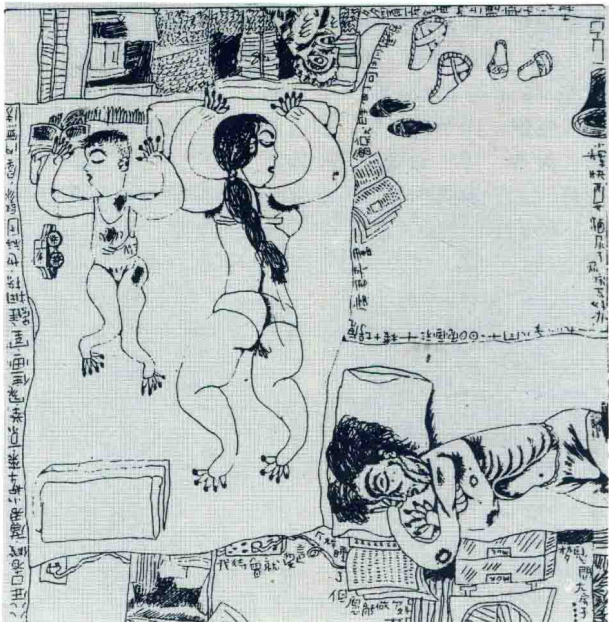


●祭之舞
鋼筆·黑墨水
(21.5 × 22.7cm)
1988



●解夢
鋼筆·黑墨水
(21.5 × 22.7cm)
1989

●全家福
圓珠筆
(21.5 × 21.7cm)
1988



薄的識認它的原本的形象”，而不要“自以為可以往臉上貼金的，就抖擻給人看；自以為丟人現眼的，就藏藏掖掖”。^⑩民間藝術不是一個好和壞的概念，那裏有真善美也有假惡丑。基於此，他開始進一步關注民間文化這個更大系統，從文化整體中來把握民間藝術。

據我看，這個新角度並不能取代舊角度，兩者各有利弊和存在的理由。呂勝中目前只是提出了問題，如果深入下去，可能發展為與舊角度相抗衡的新學派，新學派的出現意味着研究的深化。

當然，作為畫家的呂勝中不可能把所有理論上的思悟都付諸於學術性的文字。他從自己對民間文化的切身體驗中所得到的靈犀，點通着個體藝術創作不斷迸放輝煌的明燭。

生命本源力量的象徵

其實，呂勝中的選擇與“新潮”並非對立，正如現代風與尋根熱在現象上的對立一樣。事實上，沒有現代思潮的衝擊也就沒有尋根熱，而尋根熱本身也是一種現代思潮。80年代初“星星美展”震動美術界，幾乎同時陝西等地的民間藝術展轟動了藝壇；80年代中“新潮”崛起，隨之民間風亦成狂飈之勢，上專家和洋游客內外合力，直攪得沉香泛起、萬紫奪朱。這種魔高一尺、道高一丈的衝撞，恰說明兩者的逆向依存。呂勝中正是在這種雙重變奏中，跨入了藝術歷程的第二級台地。

這一階段可分為前後兩期，前期為兩進陝北之間創作的一批大剪紙，後期為研究生畢業前後創作的一批繪畫。貫穿前後期的共同特徵為：一、擺脫了雅與俗的困境；二、起步基點從准民間的年畫轉向原民間的鄉間婦女藝術；三、打破淺層折中，以更強烈的民間野味涵蘊現代；四、貫穿着藝術、人生、宇宙的尋源精神，內涵從經驗層面的吉祥喻義轉向形而上層面的生命象徵。

《天地合·萬物生》，1985年11月作，大型黑色剪紙 2.7米×0.7米，由左右三聯組成。三聯橫向貫通，上為天、下為地、中以人、木象生命萬物。三聯大體成軸對稱，左為春華、性愛，右為秋實、生殖，中為天人、陰陽、化育。作品以男、女、陰、陽、日、月、雲、水、魚、蓮、花、果、母、子等形象組成畫面，象徵天地萬物的創生。它脫胎於民間剪紙，但變小品為巨構、變祈祝為象徵、變樸拙為力的震撼。大刀闊斧，運斤自如，大膽使用了大面積的純黑和草葉狀長線的單音重複，效果極為單純強烈。作品開大剪紙之先，並確立了新階段的生命象徵基調，由生命之門（女陰）衍生出來的同心草葉線紋，成為以後作品中反覆出現的個性符號。

《醒·幻·夢》，1985年11月作，大型紅黃藍黑四色剪紙拼貼5.4米×0.9米，由三段組成。一段為醒，開門、誕生、初破鴻蒙，二段為幻，花轎、紅喜、浮生彩境，三段為夢，關門、白喜、輪回再世。三段喻指人生三步曲。變幻交錯的純色對比，構成了熱烈、歡快、跳躍的喜慶氣氛。作品對“剪紙性”的重要實驗為“鬥色”。一、復數性：在一疊紙上一次剪出若干同形人，呂勝中說多時可達70，這張作品是2-4個；二、同形人貼入畫面時底色互換，從而使剪掉的空底成了另一種顏色的圖形，虛即實、陰即陽、負即正、無即有，這是將民間剪紙形象內部紋樣的虛實咬合關係及“換堂子”，擴展到形象外部空間而發生的蛻變；三、虛實互換後恰恰嚴絲合縫，這一點只有剪紙能天然合成，故稱“鬥色”。為了喻“鬥”，作品中鑲了兩對敲銅鋪首，雖然生硬但卻潛藏着某種可能性。

這兩件作品以及同期剪的一批裸體人形，是第

三階段巨型剪紙的直接前奏。

這批作品完成後，適逢“年連係”邀陝北著名剪花能手王蘭畔、曹佃祥、高金愛、胡鳳蓮、祁秀梅、白鳳蘭等來學院表演傳藝，呂勝中抓住時機請她們到畫室看畫。他的新作不少畫友都看不明白，農民老太太能理解嗎？結果讓呂勝中極為興奮：她們全都看懂了！

在《天地合·萬物生》面前，她們說：“這是畫的生娃娃”，“這是娃，這是娃他爸，那是他媽”。在《醒·幻·夢》面前，她們說第一段“也是畫的生娃娃”。第二段“畫的結婚”，“四個人抬着小轎”，“新娘笑的好着哩”。一位大娘興奮地說：“轎下邊還有個雞娃！”當看到第三段時，一個問：“這個人咋躺着？”答：“他死了”。王蘭畔問：“上面咋還躺着個小人人？”答：“這還是那個大人，死了。”大娘們悶聲不響了，接着是一陣私語，高金愛先說：“死了不好，你怎麼說他死了呢？”胡鳳蓮說：“不要說他死了。”曹佃祥說：“你就說他睡覺。”祁秀梅說：“叫那小人站起來行不行？”白鳳蓮說：“站起來好，站起來好，你就說他睡覺做夢還在走路哩！”呂勝中又拿出以前的年畫《吉慶有餘》，問她們喜歡哪個，答：“都喜歡！”又問：“更喜歡哪個？”於是有人批評《吉慶有餘》的黑底色不好。呂勝中指着大剪紙說：“這不都是黑的麼？”答：“那不要緊，有白底子哩！”再問：“這剪紙在家裏能掛嗎？”答：“咋不能掛，能掛！”

這段耐人尋味的對話可以引起許多思考，也許還會引出不同的結論。

事實上，老太太們沒有也不可能理解作品的現代象徵意義，她們是將魚、蓮、鳥、娃等作為祈祝多子多福的符號來理解呂勝中的，因此他們不能允許“死”。呂勝中襲用了民間符號，甚至還襲用了原喻，因此引起了溝通和共鳴。但呂勝中借形而下的“生育”最終是為了象徵形而上的生命，因此他必然要觸及“死”。呂勝中後來果然讓小人站了起來，但取義並不是生活中的做夢，“夢”在這裏仍然喻指“死”，紙錢、香爐、墳、紙紮、關閉的黑門等形象依舊保留着。允許小人站起來，僅僅因為這裏的死亡——“夢”中歸去與再生——睡中甦“醒”的哲喻恰能相容。

民間藝術的許多圖形曾是遠古巫術和宗法觀念的象徵符號，當今的形而下層面的祈祝喻義是遠古形而上層面的象徵喻義的殘痕。呂勝中將形而下拉回形而上，將祈祝返歸象徵，但已不是古代宗法觀念的象徵，而是蛻變為現代文化精神的象徵了。

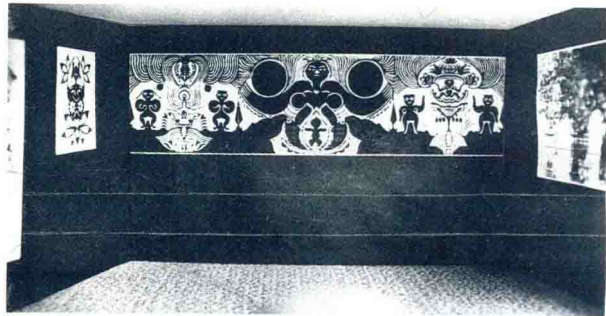
如果以為呂勝中的藝術是在提倡多生貴子，是在告訴人們誕生、戀愛、交媾、生育、死亡的生命過程，那就南轅而北轍了。他的圖式借生活却堵死生活的原韻原味，借經驗事物卻抹掉經驗感受的自然情致，借比喻卻不指向具體事理，從而使圖式變成了抽象的精神符號。

借實有而喻虛無，借具體而喻抽象，這是象徵藝術的根本特徵。

呂勝中對生命本源力量的追尋，似乎有着現代人本哲學的傾向，但又完全不同於西方頹廢的悲觀主義，他從黃土大地吸取了巨大的精神能量。他懷疑過：歡快熱烈的民間藝術是不是中國農民對現實的麻木和粉飾？但最終否定了這種看法。他認為，中國悲劇的大團圓結局更讓人感到沉重；中國把喪事稱為“白喜事”，喪樂婉約而又高亢，常是紅白喜事通用，紙紮和彩幡依然是花紅柳綠，這喪事不是辦給死人的，而是傳遞給生人的一種精神，這是一種“肅穆和悲傷之後，給人的一種激勵和振奮的美”^⑪。一次，呂勝中聽人誇一位村婦“哭得可好聽了”，要聽她一哭，然而村婦沒遇上傷心事又哭不出來，這傷哀之聲又求美的矛盾對立在民間文化中的自然和



●呂勝中請來自西北地區的六位農婦評議自己的作品
1985年12月
張富榮攝影



●天地合·萬物生 展出情形
1987年7月
中央美院陳列館



●死者
鋼筆·黑墨水
(23×17.5cm)
1985



●父與子
泥塑
(17×13cm)
1985

諧、使呂勝中感觸萬端。而民歌中則有許多極為悲慘的泣訴，這都告訴他，民間藝術中火爆的熱情和不滅的理想，正是一種頑強生存的精神力量。現實中深重的苦難和藝術中真誠的熱烈，兩極之間驚人的巨大反差，使呂勝中產生了強烈的精神震撼，他感到，應該為人類衰微的精神招回強大的生命之魂，這魂就在民間。

我個人認為：民間藝術中的理想在根本上是蒙昧的、空幻的。但我完全支持呂勝中與悲觀主義相抗衡的選擇。民間藝術積極的感召力，來自它的空幻但不虛飾，安塞鼓陣正是在物質世界中被壓抑的巨大悲郁在精神世界中不自覺地、真誠地轉化出來的熱烈、粗野、呼天搶地、氣勢逼人。現代人已不可能再恢復那種蒙昧的偉力，對於現代人來說，對生命的終極困惑越是清醒，其頑強奮進的力度也就越是偉大。

玫瑰色的夢

在擺脫了年畫的困擾之後，呂勝中越來越感到在最高美術學府辦年畫係名實相連，於是他參與了改係的游說。終於，1979年創辦的年畫連環畫係於1987年初改稱為“民間美術係”。“民間美術傳統的現代蛻變”這個大課題，有了高層次的教學和實驗基地，呂勝中由此也就成了民間美術係首期畢業的碩士研究生。1987年七、八月之交，他的畢業創作《生命》，連同此前的《醒·幻·夢》、《情歌》一並在學院陳列館《中央美術學院八七屆碩士研究生畢業作品展》面世，各種美術報刊紛紛評介，呂勝中由此而一舉成名。

呂勝中兩進陝北達四個月之久，巨大的情感投入使他深陷民間藝術的情網，從而做了一場曠日持久的民間酣夢，這夢從1986年直做到1988年，這便是他第二階段的後期創作。其特徵是全部從大剪紙轉回到繪畫，作品洋溢着濃重的夢幻抒情色彩，似乎是民間畫因與呂勝中的藝術因子產生了交合，在夢中發生着變異和重組，幻化出了種種奇特的景象。他進入了形象思維的極佳狀態。

《情歌》，1986年下半年作，絹本工筆，組畫，四幅，1988年補畫兩幅成六幅，每幅50公分×50公分。原擬引民歌入畫，後用開民歌獨立構思，“使每幅自成一曲民歌。”呂勝中原是工筆重彩教師，操起工筆得心應手，駕輕就熟地實現了他的設想。這是一個幽默的鄉夢，每幅一對男女，一種情思。作品於淡雅中求濃麗，在荒誕中見真情。它將宋人冊頁的醇厚詩意，陝北農村的鄉土風情、民間剪紙的造型語匯融合得天衣無縫。手法上最重要的是時空錯位，悖理而情真；技法上最關鍵的是洗畫反復，境虛而景實。其絕佳者，當屬“井台會”：井台上二人背向擔水離去，形同陌人，井中却留下了二人偷情的倒影。人物借用民間造型，頗似偶人，木木然反而增添稚氣，更讓人覺得情深意濃，春情初開時真率、驚悸、羞澀、膽怯之狀盡在其中。

《信天游》，1986年下半年作，宣紙工筆，60公分×60公分，係又一首情歌。

《養蠶》，1986年下半年作，絹本工筆，70公分×90公分。作品將人、蠶、樹的老少三態合為一境，似風情而非風情；抽離時空的黑背景處理得虛無飄渺，若幽冥卻又含光。作品有如在夢幻中含着某種哲思。

這些作品不僅草創了二筆畫的一格，也草創了鄉土風情畫的一格，它順利地解決了民間剪紙語匯向繪畫語匯的轉化，從而為《生命》的創作奠定了基礎。

係裏的教授們認為，大剪紙和工筆畫已經够作為畢業創作的資格了，於是在畢業前就給呂勝中安排了教學任務。“我能畫出更好的”，呂勝中許多創作衝動尚未實現，哪裏肯依。他躲回山東悶了兩個多月，果然拿出了成名之作《生命》，他駕馭大型複雜結構的構圖能力和駕馭色彩的能力，使許多新老藝術家們發出由衷贊嘆。我認為，作為壁畫設計它也是一流的。

《生命——瞬間與永恒》，研究生畢業創作和第二創作階段的代表作，1985年產生草圖，1987年4—7月繪制完成，大型高麗紙底丙烯畫，10.8米×1.8米，四屏一組，三組12屏聯成。右為誕生、中為連理、左為死亡。三組恰與《醒·幻·夢》的三段對應，《天地合·萬物生》的母題在這裏再現並發生變奏。畫面一改大剪紙的單純，轉向極端地駁雜繁密，如果說大剪紙有如震耳的打擊樂，這張畫則如大型交響曲。

作品的詩情磅礴而又醉人，它使評論家的理性思考常被阻斷，畫評都不自覺地陷入了詩化的語言：“像一張流動着的血脈結成的巨網”，“又像一部跳躍着五彩音符的線譜”。②《生命》這幅作品展現的就是生命，“熱熱鬧鬧的生命符號塞滿了他的藝術空間”；他“與觀眾一起經歷大紅大紫大起大落的生命過程”，“他的渴望就像一羣小人在赤裸裸地歡呼跳躍”“躍動的色彩忽明忽暗，紅白之間的生命拼命地噴發熱流，那固執的笑意在瞬間的閃失中又續上”，“他以民間藝術中固有的生命符號為表達現實感受的藝術語匯，拉拉雜雜地講個不休”：“這裏不僅集合了大紅大紫的盈盈笑意，也集合了情歌四起的原野野性”，“集合的羣情攜手並肩，載歌載舞”。③

如果將作品的有機整體剖開來分析，它有兩個重要的臨界點：一是民間剪紙與繪畫語匯的臨界，二是抒情與象徵的臨界。各種矛盾的臨界狀態縱橫交叉，構成了民間傳統與現代象徵在抒情夢幻中的契合。如果說《騰龍舞獅》、《養蠶》也有類似的因素，那麼《生命》則實現了臨界兩極的空前跨度和臨界位置的最佳選擇。借助獨特契合點的中心突破，平面大大地縱深化了，平色絕妙地光影化了，平象神奇地體量化了，夢境完全地象徵化了。它發揮了民間藝術和中國壁畫平面鋪陳的傳統，《天地合·萬物生》中的同心草葉線紋突破了“同心”的格局，自由自在地在畫面上蔓延、游動，衍生出翎羽狀、枝蔓狀、珊瑚狀、手臂狀的種種圖形，形成了平面結構的大筋絡，而生命符號的明晦出沒和天地萬物的虛實掩映，又實現了平面中的縱深；色調以火紅為圖形，以暗紫為底襯，顯示了剪紙用色單純、強烈的優勢，而奇異的光影在大平面中隱現，微妙的色階在大色塊中起伏，又顯示了繪畫的異彩；主體人物以巨大的相對比例決定了作品的象徵基調，而無盡的花香、鳥語、情歌、童趣又羅織成了玫瑰色的夢幻；那獨立宇宙的蓮花童子是一種抽象精神的載體，但也胖乎乎的樣兒和剛邁第一步的勁兒，又足以讓母親們動心；反復出現的神秘圖形把人拉入了神聖奇幻的大典，而到處洋溢的喜慶氣氛又將人引向了烟花爆竹的年節。這是生動的抽象、親切的神聖、熱烈的哲思、形而下的形而上。

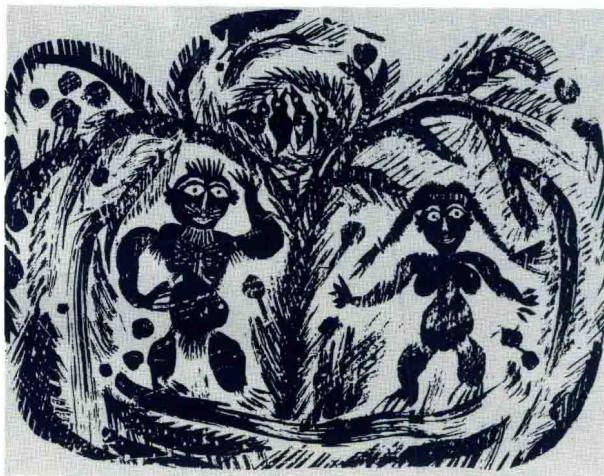
巨大而複雜的畫面一氣呵成，每個局部都顯得自由自如，呂勝中的想象活力讓人震驚，顯示出創作中極佳的生命狀態。創作草圖是真正的草圖，“只完成一個隨機流動的氣氛”，“完全靠自己思緒的變幻發展展開畫面”。④制作從自我復制變成了充滿激情和活力的創造過程。這種“繪畫的‘信天游’”，保證了大型設計的生機和靈氣，防止了常見的制作氣、工匠病、矯飾性和斧鑿痕。

這是個醉人的生命之夢，在夢中連死都是恬靜甚至熱烈的，只有在暗角游水的形象中，勾起了呂

●母與子
石刻
(8×4cm)
1986

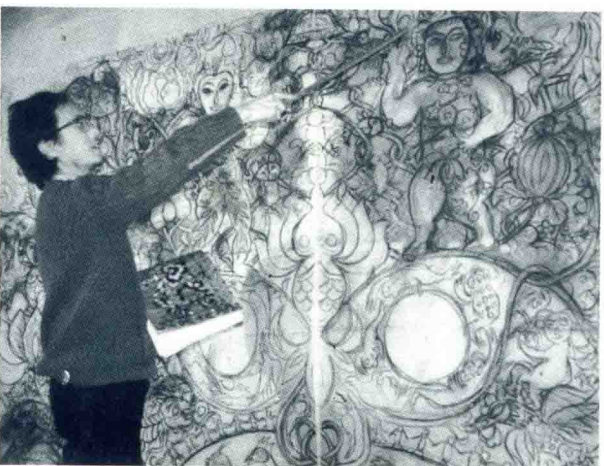


●雀巢
毛筆·墨水
(12×16cm)
1985



●花樹
木刻
(22×30cm)
1986

●作《生命》草圖
1987年3月
左漢中攝影



勝中童年戲水幾乎喪命的回憶而顯出一絲恐懼。這美夢或許正是呂勝中春風得意現實感受的夢幻化。

從更根本意義上看，這是一個中國意味的夢。生命母題不過是民間藝術的靈魂，一切都圍繞着呂勝中對民間藝術一往情深的熱戀，那些神秘而又奇瑰鄉俗、傳說、明指、暗喻，都在夢中自由自在地組合、離散、流動、演義。呂勝中若即若離地夢游在中國人最基本分子的精神天地中，他們的熱戀、柔情、博愛、羞澀、信仰、期待都借着夢境在呂勝中的心靈中閃現又消失。這猶如母親的托夢，呂勝中會永遠做下去嗎？

《魔術與雜技》，畢業留校後的創作，1988年9月作，組畫，四幅，50公分×50公分，絹本工筆。這組畫既不同於《情歌》，又不同於《生命》，別開一格。呂勝中，喜歡看雜技，他認為其中可以體會出許多雜技場以外的東西。於是民間夢和雜技夢串了秧，產生了一個鬼異的夢。在夢中，民間藝術中的各種小人，帶着社會結構之間相互依存關係的隱喻，以及性和生殖的暗示，表演起了中國古老的功夫——魔術與雜技。道具有機化了，植物人性化了，人物則似有某種神怪之氣。畫面還是繁密的，但沒有濃艷火爆的色彩，洗畫反復的技巧達到了高峰，它使作品氣韻空靈、意境深渺。四幅都出手不凡，都含着一種千年古剎中藏畫似的特有神秘，以及某種說不清道不明的哲理。這已不再是村婦們的借夢，而是呂勝中自出機杼的餘夢，這夢也不能久做下去，一場新風暴在一個月以後發生。而“餘夢”所開啓的大型剪紙《魔術與雜技》，正是這場風暴的重要組成部分。

驚破民間夢

呂勝中創作了《醒·幻·夢》，而他對民間藝術卻經歷了“夢、幻、醒”。“餘夢”之後他全然覺醒，疾速扶搖直上，大步躍上了藝術的第三階台地”。就像從長夢中醒來，重新從難以理清的夢縈中找着中國古老傳統文化與人類文化的溝通”。②這話點出了第三階段的基本特徵：一、回到大剪紙並走向巨型化，二、尋求民間傳統和現代象徵兩極之間更大跨度的契合。如果說年畫期是斥兩極而取其中，醉夢期是容兩極而取其中，驚夢期則是吞兩極而取其中。而所謂“中”，也從組裝揉合的淺層折中，升入到了最佳契合點的發現。

事實上，新風暴的孕育直可追溯到醉夢之前。二進陝北，他產生了驚夢期主體結構《彳亍》的草圖。研究生畢業創作他一直在《生命》和《彳亍》之間猶豫，如果物質條件具備，如果不是慮及不給剛剛更名、尚需站穩腳跟的民間美術係帶來更大風陰，《彳亍》有可能提前一年多誕生。民間藝術和現代藝術強極碰撞而迸發出來的耀眼火花，使呂勝中難以平靜，在山東母校為他提供的完成畢業創作的大畫室中，他依然舉棋不定，直到他在自己山東居室的外壁用油畫棒畫滿了風格粗獷的壁畫，將自家栽的葫蘆上刻滿了各種神秘的圖案，現代情結得到了部分釋放，他才安然地做了《生命》之夢。

在民間風和原始風的創作中，有兩種流行款式。一是不求甚解、鑽不進去的獵奇式，即搬用一點民間或原始符號，進行膚淺的形式美組裝、生活味組裝、現代化組裝，此款雖易流行，但終難成器；二是不能宏觀、打不出來的擬古式，“擬”雖不同於“抄”，“臨”、“摹”，但它和“四王”在古人的大窠臼中求“脫窠臼”一樣，最終只能提供出新古董，它更適合的去處不是藝術展覽廳而是民俗博覽會。兩款的共同點在於創造力不足。呂勝中不同於一般“民間風”的是，他更早的意識到，學習民間“最終目的不是表現在作品的表面”。④

呂勝中第二階段的創作不同於獵奇，擬古式，有着形式內容和思想觀念上的可喜建樹。但他不能繼續深陷於民間戀情的醉夢之中，該是大跨度地打出民間傳統的時候了！工筆畫《魔術與雜技》一完稿，他便全力投入了新創作，經過不到一個月的日夜苦幹，1988年10月，在中國美術館舉辦了《呂勝中剪紙藝術展》。

剪紙展完全不是民間傳統意義上的窗花、綉樣、頂花、炕圍花，也不是以往夾在本冊中或裝在鏡框裏的架上藝術，而是由巨型剪紙鋪天蓋地伸展在整個展廳中的環境藝術、裝置藝術、展示藝術，它由《彳亍》、《採風錄——陝北篇》、《開花與落花》、《魔術與雜技》、舊作《醒·幻·夢》五大部分構成。

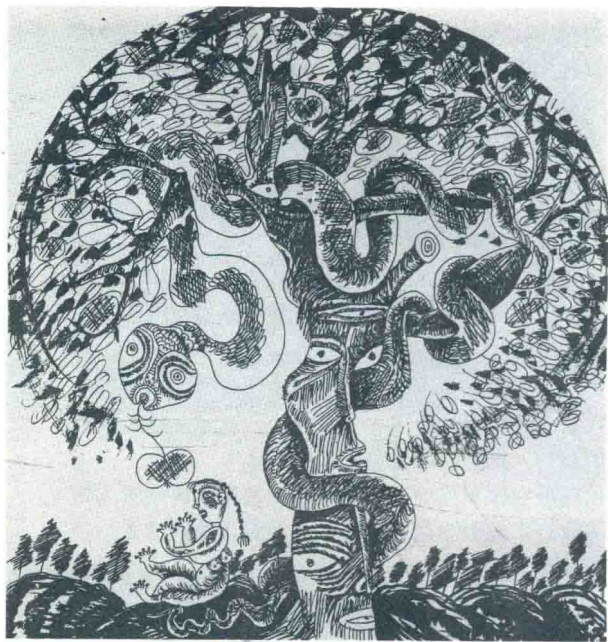
僅就材料而言，展覽就足以引人注目，大型剪紙裝置，自馬蒂斯開創後無人問津，呂勝中繼續開拓，卻走在與馬蒂斯相背的岔道上。馬蒂斯的藝術是安樂椅，是形式美和天趣的樂園，呂勝中的藝術是強悍、粗獷、樸拙、雄渾的高原鑼鼓，是社會內涵豐富的強級地震；馬蒂斯是自由的、和諧的、單純的、曲線的，呂勝中則在無盡的曲折與錯雜中見出單純和力量，他以黑白紅三色和大直線為主旋律，以大曲線為副調，以精微的細碎結構為龐大的和聲，構成一種單純強烈而又錯雜有致的豐富音響；馬蒂斯是優雅的寫意，呂勝中則是抽象精神的象徵；馬蒂斯利用“剪紙性”，呂勝中則全面開發了剪紙性。如果不抱偏見，呂勝中理應有他的國際地位。

呂勝中還是一名郵票設計家，1988年1月10日，國家正式發行了他設計的《農村風情》四枚，1988年10月9日，又發行了他參與設計的《農民運動會》二枚。在二次轟動的展覽之間，適逢呂勝中設計的第三套郵票《蛇啣靈芝》被作為己巳年生肖票於1989年1月5日發行，這更使呂勝中名噪一時，“呂勝中熱”一時竟成了一股不小的旋風。評論界首先陷入了狂熱：“用剪紙這樣單一的形式語言推出這樣富有感染力的展覽，令人嘆為觀止”，“成功在於他有走出民間的勇氣”（範迪安），“是中國當代藝術開始向成熟的一個標志”（易英），是用現代藝術手法處理古老主題的成功典範（楊先讓），不再運用現成的、西方的語匯，而是運用自己創造的、中國的語匯，是真正中國的現代主義”（杜健），將傳統特點和現代手法融為一體，為近年來少見”（陳履生），“提出了中國自己的現代藝術的發展方向”（毛君炎），“一下子抓住了民間藝術的永恒主題：歌頌生命、渴望生命、肯定生命”（楊學芹），“帶有一種鮮明的中國精神”，“走在了大陸畫壇其它畫種的前列，成為中國現代畫壇的一大突破”（陳存瑞），“高於前一階段的‘新潮’美術”（尹吉男），“正負陰陽交織在一起，是從來未有的”（鍾涵）。⑤

這股旋風迅速波及港台與海外。台灣《雄獅美術》繼1988年第9期推介之後，又於1989年第1、7兩期連續大篇幅介紹呂勝中，意欲每兩年為呂勝中在台灣辦一次個展，連辦三次，第一次已於1989年7月在雄獅畫廊舉辦；《漢聲》雜誌1990年出的總24期為陝北民俗專輯，呂勝中為其中心人物；更有海外熱心者提出為他建個人美術館，後因呂勝中謝絕而擱淺；1989年5月呂勝中接到通知，被編入英國歐羅巴出版公司的《世界名人錄·1989—1990》；1990年2月再次接到同處通知，被編入《世界名人錄·1991》；5月又接通知，被編入英國劍橋的《世界名人錄·亞洲太平洋卷》。

傳統的現代蛻變，即對傳統的重新闡釋，即以傳統之道還治傳統之身，即傳統的逐漸解體，其結果，即中國的現代藝術。呂勝中的驚夢之作也驚動了所有試圖徹底“現代”的“醒”人之夢。

與《呂勝中剪紙藝術展》同時開展的是另一位

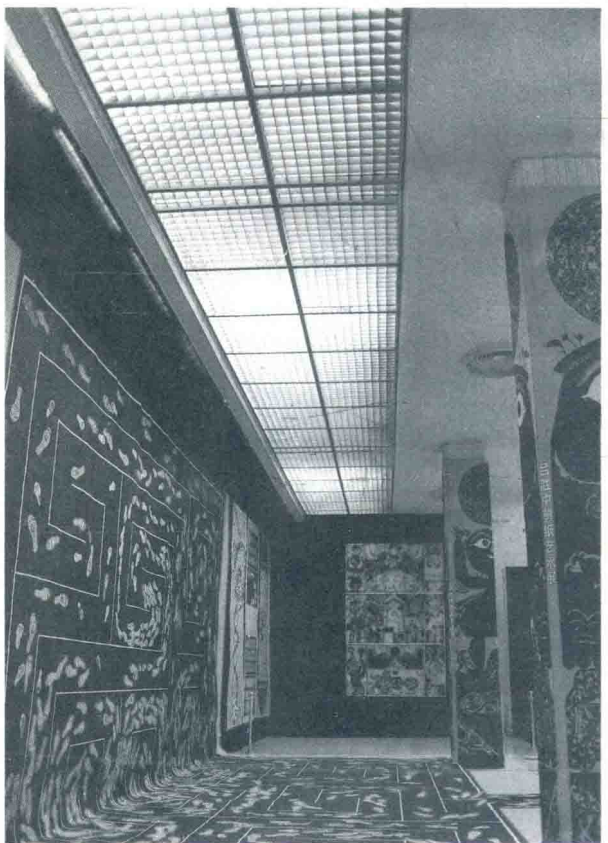


●禁果
鋼筆·黑墨水
(21.5×22.7cm)
1987



●葫蘆頭
火燙·雕刻
(16×13cm)
1986

●《呂勝中剪紙藝術展》展廳側視
中國美術館
1988年10月
李鴻鈞攝影



版畫家徐冰的《版畫藝術展》。他們是同期異係的研究生同學，兩人在藝術上都不安分，但都與“新潮”保持一定距離，雙方互相佩服對方才氣，常一塊討論藝術，也發生爭執。畢業後兩人留校任教，都開始了現代風格的實驗，最後一塊將新的探索成果推向了社會。兩個展覽互為一陽一陰、一地一天、一黑一白、一粗一細、一熱一冷，對比十分強烈。兩人建起了兩座強烈傳統與強烈現代兩極合體的奇異險峰，使他們一舉轟動海內外，成為中國當代藝壇奪目的雙星。1989年2月，當兩人將部分作品送首屆《中國現代藝術展》展出時，又雙佔鰲頭。而他們都才三十多歲。

神路上的彳亍

彳亍，音“斥處”，慢走、時走時停之意。

《彳亍》為《呂勝中剪紙藝術展》的中心構架，由迎壁而立、自頂及地再折向地面的巨大的“九曲迷宮”；當門而立的“招魂”、“避邪”二柱；沿宮門前伸至展界而卷為筒形的無盡“神路”而共同組成。帶表情的人面狀“足印”來自“無限”順右神道進右宮門，密麻麻在迷宮中繞轉，由地面遊向“空中”，再由空中擁向大地，然後出左宮門沿左神道又走向“無限”。“招魂”柱的主體圖形為兩個放大數百倍的同形抓髻娃娃，“避邪”柱的主體圖形為兩個同形鎮宅神獸，均配天地、陰陽、生殖、避邪之種種符號，有如遠古神秘、威懾、森嚴的圖騰柱。九曲迷宮7米×7米，神道1米×20米，卷筒最大縱剖面0.5米×0.8米，立柱展開平面各為2.2米×3.4米。

慾使“中西融合”擺脫不倫不類、東拼西湊的困境，需要尋找個性化的切入點。呂勝中的切入可以說是一刀見血，他將民間傳統的蛻變進程推到了一個人們意想不到的境地，從而打開了一個有很大可能性的新空間。人們難免要問：呂勝中是如何發現這個切入點的？這又歸到“藝術與生活”這個亙古常新的舊話題。

轉“九曲”（或“十六曲”）是民間元宵節的傳統活動。“九曲陣”一般鋪擺在一畝地左右的場地上，由橫19排縱19列立杆組成方陣，立杆間以繩索相連隔為迷宮道。大陣由九個小“迷魂陣”合成，像金、木、水、火、土、太陽、太陰、計都、羅猴九天星；杆頭立360盞華燈，像一年360天；順利走完大約一公里的全程，意味着一年平安。陣門設神龜香案于出入口正中，並懸楹聯以祈吉祥，如“轉九曲金蛇狂舞，觀華燈人壽年豐”之類。入夜，由秧歌隊在鑼鼓爆竹聲中領眾人湧入，興盡方散。呂勝中自幼熟悉這種活動，但二人陝北在安塞磚窰鄉苗店村參與燈節時，由於與生命思考的巨大共震而產生了從未有過的觸動，當他盲目隨着人流不知轉了多久而走出“迷魂陣”時，“出口還是原來的入口”的結局使他驚駭了，他想起了老太太看他的作品時說的話：“睡覺時做夢還在走！”他突然感到自己似乎在生命旅程上經歷了一次死而復生，感到空無、感到終極、感到了終始合一，而“九”正意味着無限。次日凌晨，他再次來到一片空曠的現場。那塵土上密密麻麻的足跡更使他震顫：大的小的、赤脚的穿鞋的、男的女的、布鞋的膠底的，一會兒出現一會兒又不知不覺地消失，而泯滅在下面的足跡更是不知其數，它們已永遠淹沒，現有的也將要淹沒在歷史永恆的塵封之中。這是億萬生命運動的痕跡嗎？呂勝中壓抑不住強烈的衝動，立刻勾畫了一張九曲陣的平面圖，不久構成了最初的草圖。從那張草圖直到最後的成品，都是現場平面圖的原樣照搬，但完全做了重新闡釋。

最初的草圖尚未突破平面，但已是整面牆壁的巨型剪紙的構思，作品擬為三段，中為迷宮、左為招魂、右為避邪，地面鋪設神道。這已經包孕了環

境裝置的因子。帶表情的腳印，其構想與迷宮同步生成。最初還曾設想裝置360顆小燈泡，後因鬧市味與神聖性相克，最終否定了這一設想。

或許正是民間藝術與生存環境水乳不分的狀態與現代藝術的撞合，使呂勝中的藝術最終走向了整個室內環境。呂勝中詳盡丈量了展廳尺寸，並按特定展廳完成了他的設計和制作。

《彳亍》引起了许多觀眾的共鳴，有一位40歲左右的男子在《彳亍》前流了淚，並要見呂勝中，認為呂勝中能理解他的一切，並在簽到簿上寫了“藝術萬歲”幾個字，許多觀眾想與呂勝中交朋友或建立通信聯繫。②⑤鑒於此，作品本無需過多詮釋，但呂勝中有一篇詩化散文《神路上的彳亍》頗開思路，不妨作為這件作品的旁白斷章摘句於下：

“我過的橋比你走的路多。”——走路，是人生經歷的代名詞。“正路不走走歪道！”——走路的選擇是最為重要的課題。人不會走路不行，會走路不走也不行。父親連夜趕路，在一塊墳地周圍轉了不知多少圈，就是轉不出來——走路別有一番神秘和恐怖。

誰也說不清究竟走了多少路，誰也走不盡天下所有的路。通向終極的路彎彎曲曲，路途中百般周折、順順逆逆；不想走我退不回去，走下去又未卜禍福；走錯了，重踩舊路，白費了半天功夫。路途中，人們招魂避邪，企望擺脫外部力量對人自身的侵襲，呼喚生存過程中失却了的精神本質。

推土機割碎了愚公的意志，坑坑凹凹的土路披上一層瀝青的外衣。咯噔噔的高跟鞋踩亂了扭秧歌的十字步，一步三搖的三寸金蓮，已經成了歷史的奇耻大辱。有一個古老的成語：“固步自封”，還有一則古老的寓言：“邯鄲學步”。夾道裏的小媳婦真難走：左也不是，右也不是。

我拼命擠出論爭的街市，尋找一條被人遺忘的小路，我沿着這困惑與令人神往的路，想找回被文明濾去了的人的本性，用人類古老文明純淨的血液，滋補現代文明的空虛心靈。

神路上的脚步回到現實，或憂慮、或暢快、或解脫、或迷惑、或喜悅、或哭泣。

天地緣何而起誰能道個明白？道路何處終止誰能說得清楚？世界末日的壯觀誰又能夠預卜？人類生命是否終有一日會化為塵埃？一切都無能為力。

天在回答：只要有生命，就會有靈魂移動的軌跡。我信了，因此，路，還要走下去。②⑦

無論從圖象還是從“旁白”，都可以看到呂勝中對生命追問的深化。虛幻的光環消失了，生命變成了在冷峻現實面前壯麗的抗爭，驚破了一場自己的也是眾人的甜甜的大夢。當他的藝術帶上了更深刻的困惑時，同時也就具備了更強大的奮進的力度；當他更多地感悟到終極的空無時，他的抗爭也就越加顯得堅實、雄強！

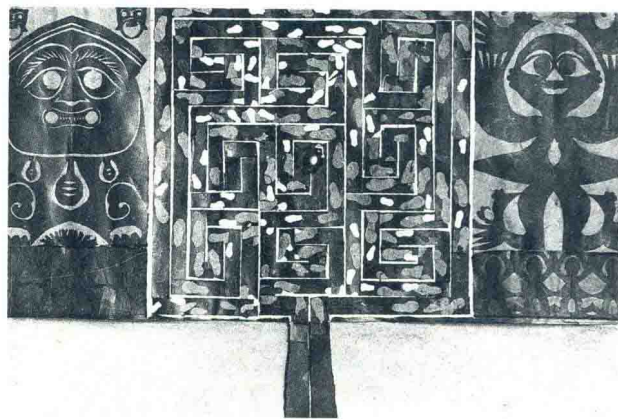
宏大的襯衣

如果說《彳亍》是展覽的骨，環壁作品則是肉，無骨則癱，無肉則枯。

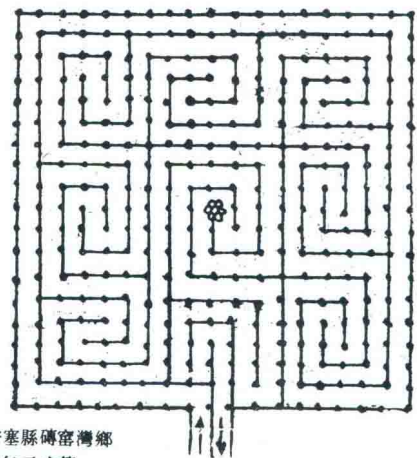
“迷宮”的重要性在於觀念，在於在民間傳統蛻變中的重要地位，但它又有自身的局限性，它的制作用不用剪紙無關緊要，它不能更多承擔剪紙蛻變的任務。從剪紙語言探索的意義上說，環襯作品比“迷宮”更重要。

《採風錄—陝北篇》，由四條屏組成，每幅3.2米×1.1米，各由一幅現代剪紙配上圍合成，主體部分均1.1米×1.2米。作品由內涵構成相互關係，語言上各唱的調。

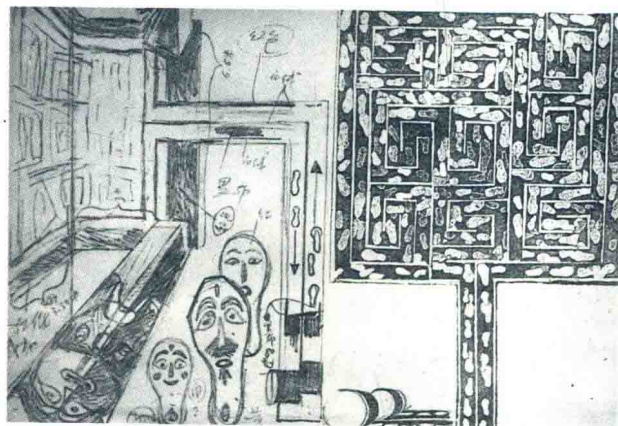
③窰洞。着眼於黑底鏤空的縱橫直線的抽象構成，濾自現實生活却與冷抽象撞合，恰展現了窰洞



●《彳亍》方案草圖之一
(45×22.5cm)
1986

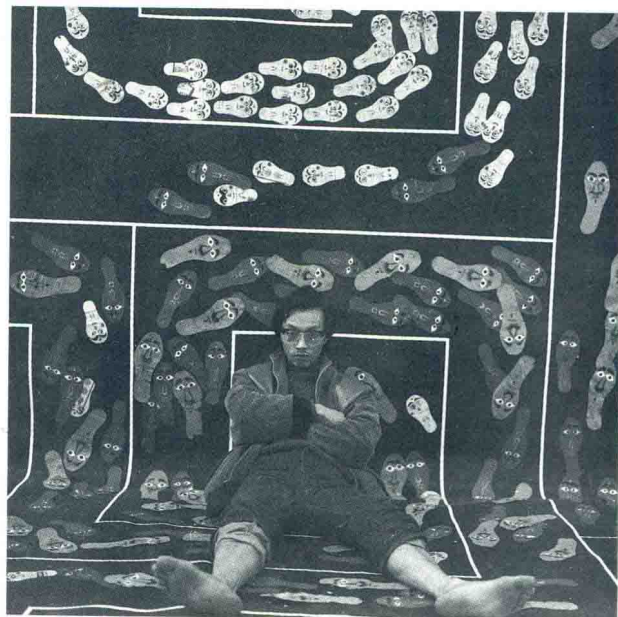


●陝西省安塞縣磚窰鄉
苗店村1988年元宵節
九曲燈場平面圖



●《彳亍》方案草圖之二

●呂勝中與帶表情的腳印
1988 魯忠民攝影



幽深昏暗、窗花歡快透明的意味。

③農民。着眼於三面人臉的合體造型，源自民間造型觀卻與畢卡索的藝術撞合，正面老漢叨旱烟鍋，側面青年抽洋香烟，構成了兩代農民矛盾衝突而又難解難分的幽默。

④糧缸。着眼於現成品拼貼，源自民間糧缸由廢紙糊成的現實，卻與波普藝術撞合，缸面上拼貼着摩登女郎、“樣板戲”劇照、羣衆批判會畫頁、秦俑彩照、烟酒罐頭商標等，“既是貧窮生活的真實寫照，也說明了農民對理想生活的渴望和最淺層次的美的追求，令人憐憫、嘆息、感動，呂勝中用剪紙的藝術形式把它表現出來，是再恰當不過的了。”（鍾涵）

⑤炕頭。着眼於西畫透視觀（炕圍、籬籬）與民間透視觀（剪刀、鞋樣）、現成品（報紙）與剪紙（剪花）的合成。洋透視在鞋樣上被蔑視、土造型在炕圍上被糟踐；新文化的舊報紙、舊文化的新剪花，構成了一種輕鬆的荒誕。

它是荒誕中的幽默、現實中的感傷、風物中的幽思、俏皮中的機智。是唯一的一組表現生活感觸的作品。

《開花與落花》、由四條屏組成，每幅3.2米×1.1米，各由一個大團花（開花）和從團花上剪下的碎片（落花）兩部分構成。

碎片鋪排有序，“我在那些碎片上貫注了與剪主要形象同樣重量的精神和情感因素，以至常常令人分不清哪是主體、哪是客體。”它似乎是遠古失去認讀記憶的文字符號，又像是異域宗廟中神秘的圖案或經文。那文中說的什麼，需要到團花中去查；那團花中失掉了什麼，又需要到落花中去尋。這種文化和語義上的循環互釋形成了一種荒誕，讓人聯想到某種極為抽象的禪機和哲學。

作品不解釋任何哲學概念，卻是展覽中最具玄學意味的作品。由於它的一切都是從剪紙本性中自然生發出來的，因此比“新潮美術”中某些文字的荒誕和圖解哲學的作品遠勝一籌。它是呂勝中藝術中與徐冰對應的另一部“天書”。

《魔術與雜技》，由六條屏組成，“迷宮”兩側各三幅，每幅3.2米×1.1米。它以工筆畫《魔術與雜技》為基礎衍生出來，意趣卻迥然不同。

①幌板。球、板、人，由底至頂不斷反復，理性的結構將作品引向哲學。大家都被制約在一個無始無終的原地運動相互間結構連鎖的系統之中，進行着忙忙碌碌的無效冒險。

②編織。上黑下白的兩個團花中引出兩條長帶，編出黑經白緯的大織物。其中的紅色人形，足以引起人們對這一純屬編織遊戲“偶然”產物的哲思。

③疊羅漢。無數陰性黑紅小人的堆積，構成了生命之火、生命之樹，似乎是生命對於命運之神無盡壓力所製造的一個瞬即到來的危機。

④穿環。黑紅兩條人帶交插扭轉、穿游白環、攪若蜂團、析出蜂團，構成了精神生命時而分裂時而重合般的迷面。

⑤正負人。一堆紙變成無數負形人又變成無數正形人，剪紙過程被奇妙地哲理化了。

⑥和合。農村稱兩碗相扣的圖案為“和合”、“扣碗”，喻指交合與生殖。作品將祈祝多子的功利性推到極端，從而轉化為頌揚生命的非功利性。

這組作品將舞台上的魔術、生命繁衍的魔術，剪紙語匯的魔術、抽象玄想的魔術攪在了一起，形成一種多義的契合。

展覽中的主體與環繞構成一個巨大的有機整體，氣勢磅礴地展現出一種大吉大利中的困惑、百花競開中的混沌、否極泰來中的徬徨、萬馬奔騰中的了了，但它並不消極，民間文化給了呂勝中強大的精神力量，使展覽在神秘荒誕中迸發着生命的原發偉

力，在極度空悲中噴射着充實的烈火激情，在困境迷惑中超拔着理性的翻然徹悟，在冷峻批判中寄寓着赤子的俠膽忠腸！

剪紙的實驗與遊戲

有人稱呂勝中是“玩剪紙”，有人則認為他“非常嚴肅”，^⑩合二議為一則是：嚴肅的遊戲。呂勝中正是在遊戲中進行着剪紙的實驗與革命。

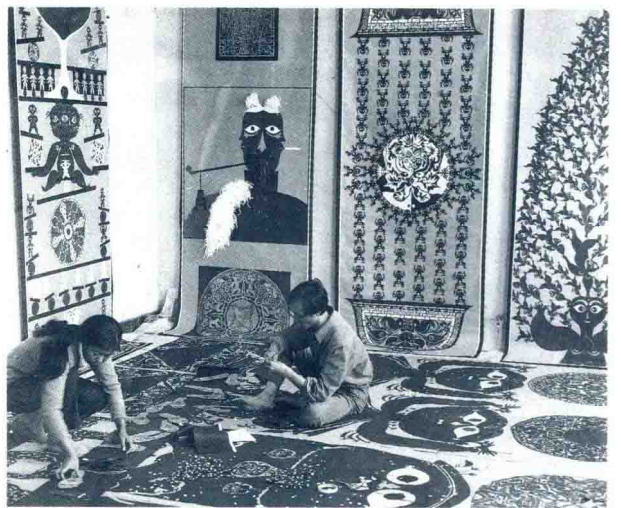
實驗的導引在魂，基點則在物。任何藝術都離不開物質材料的媒介，任何物質材料都有自己的本性，任何物性都可通心性、天性，任何物性通心、通天的方式都潛在着無盡的可能性，任何語言創造都不是杜撰而是對物性、心性、天性偶然契合點的發現和順應。契合即智慧。

剪紙的物質材料有四：刀剪等施力物，紙等平面受力物，粘合物，附着物。大概歷史上還沒有哪一位藝術家像呂勝中這樣在剪紙領域進行如此衆多的革命。

一、附着物的變革。當剪紙從民間文化環境中抽離出來、變為雅文化層的清玩以後，夾在本冊中或掛在鏡框裏就成了它天然合理的去處，紙面和框板也就成了它最一般的附着物。馬蒂斯將剪紙推向了牆面，附着物發生了量的大幅度轉移，但並未發生質的變革。當我們將剪紙還原到民間，便會發現原生態下剪紙附着物的豐富性，如室內轉角圖案和華燈外圍貼花等等。呂勝中或許正是從這裏得到啓發，將“迷宮”附着在牆地兩面的內轉角處，將“招魂”與“避邪”附着在立柱的外轉角處，將“神道”附着在卷筒外壁，從而使平面剪紙按其本性走向了立面和空間。他的行為所提出的問題竟是如此簡單：可以自由折疊的柔性剪紙為什麼只能附着在平面上？

二、連與斷、剪與貼的突破。由於剪樣常年收存、年節使用，還要在村婦們手頭傳來傳去。這就形成了民間剪紙的重要特性：“筆筆”相連。一斷，就會帶來尋胳膊找腿等許多麻煩。民間剪紙在長期錘煉中，形成了“連”的很高境界和無窮意味，這也是雅文化人品玩時特別稱道之處，甚至將其土升為剪紙規律。事實上，它只對不貼或暫時不貼的剪紙特別是剪樣才形成規律，而對於現剪現貼、剪與貼成為有機連環過程的剪紙來說，“連”就變成了一種語言而非規律了。藝術家進行剪紙創作是有沒有剪樣的，“連”變成了想用就用不想用就不用的東西。馬蒂斯的貼壁剪紙連、斷隨意，一個人體、一個蘋果，常常不連它形地貼在牆上。呂勝中在“避邪”、“招魂”、特別是反復出現的大團花中，充分發揮了傳統剪紙折疊、對稱、連續不斷的語言魅力，但在另一些作品中，又完全把剪紙變成了剪貼藝術。那數千個小人、成千的脚印、糧缸上的現成物品、複雜的“落花”，魔術般的換堂子等等，離開截斷和拼貼，藝術的魅力和表現力也就沒有了，特殊語言及其相應內涵也不復存在。剪貼成了遊戲、成了過程、成了語言、成了內涵自身。他在把剪紙的復數性推到極端的同時，也把剪貼推到了一個極端。

三、“圖—底”觀念的開拓。圖即圖案，底即圖象的背景。在西方古典藝術中，底沒有獨立地位，在印象派以後，隨着繪畫趨向平面化，底的抽象構成得到重視，逐漸變成了圖底并重的咬合關係，而在某些布面藝術和光效應藝術中，圖和底變得無法區分，觀者某種偶然的心理因素，會使圖底關係發生完全的倒置。中國的青銅藝術、畫像石、壁畫；歷來重視空無部分的抽象布局，文人畫和篆刻則更自覺地關注布白，甚至漢字，空無部分也獨具拼音字所不能比擬的韻致，而太極圖，則是陰陽雙魚互為圖底的範例。這種傳統根深蒂固地滲透在民間藝術之中。窗花以窗紙為底，一般不顧及外底，但它

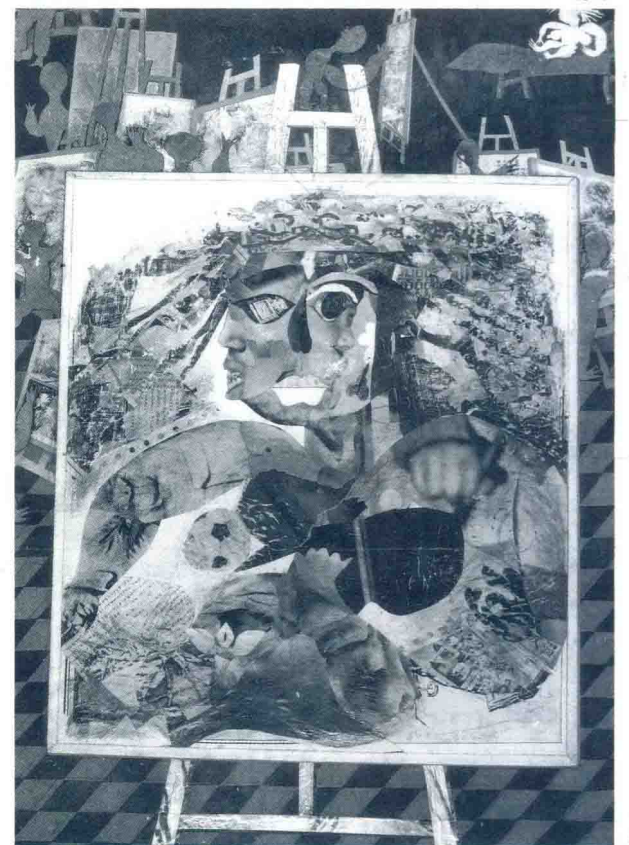


●呂勝中和他的妻子劉廣君在制作剪紙
1988年9月
魯忠民攝影



●畫室與模特兒之一
剪紙門色
(40×60cm)
1986

●畫室與模特兒之四
剪紙、拼貼
(45×60cm)
1988



往往花中有花，從而在窗花內部形成了絕妙的圖與底的雙重交響，被剪掉部分的抽象意味，一般被人們所忽視。

呂勝中早在畫年畫時，就吸收了民間年畫中國底咬合的傳統，以後，作品中的圖底關係發生了逐級飛躍，其新嘗試大體可以分為三大取向：隨機咬合、間接轉換、直接轉換。

①圖底隨機咬合。這在《生命》中可以說是發揮到了極至。

②圖底間接轉換。所謂間接轉換，即它不像太極圖那樣直接地互為圖底，而是圖在另一個空間位置中變為底，底在位移後變為圖。這是呂勝中國底突破的重點，它的重要性在於把剪紙已經剪去的部分立為圖形，使空無變為實有，將剪紙潛藏的、其它藝術所不具備的陰陽、正負的互生本性充分地揭示了出來。這不能不說是剪紙藝術的重大突破。

這種圖底間接轉換，在呂勝中的藝術中又有三種情況：連體：分體、分連一體。

連體：最突出的實例是《醒·幻·夢》。在同一圖形中，抬轎人為陽形，以剪掉的部分為底；天上的鳥為陰形，則以剪掉的部分為圖。隨着觀者視線的上下移動，忽而圖變成了底，忽而底變成了圖。妙在這種語言與“幻”的內涵的契合。這種陰陽連體圖形在許多團花中也存在。

分體，即圖底轉換不在同一個圖形中，而是分在同一母體派生的兩個圖形中，其中又有“圖底式”和“陰陽式”兩種。

圖底式：最突出的實例是《開花與落花》，“開花”的底轉化為“落花”的圖，但並不發生陰陽性變，兩者都是陽圖。

陰陽式：最突出的實例是正負人形，此幅中的陰形正是另一幅中的陽形，反之亦然，但並不發生圖底轉換，兩者都以同形小人為圖。

分連一體：是最奇幻的一種，最突出的實例是“和合”一幅中兩碗之間的圓形圖案。圓的左右兩個圖形都是陰陽連體，而兩半之間又是派生於同一母體的陰陽倒置圖形，包容了前述所有的圖底、陰陽的轉換方式。

③圖底直接轉換。在剪紙展中，只有“編織物”做到了這一步，黑與白直接地互為圖底。但這裏有個問題：抽象圖形達到圖底直接轉換是容易的，這種情況在圖案中比比皆是，西方現代藝術中走到這個領域中的幾乎都是抽象圖形。意象圖形能否進入這個領域？《生命》的某些局部已經顯示了它的可能性。在“生死輪回”部分橫臥的主體人物的兩腿之間，有一個性暗示的類魚圖形，它和人腿恰成完全的互為圖底關係。而中間一組中最左邊的一條屏上，一些互為圖底的圖形更加奇妙。接下來的問題是：為什麼要進入這個領域？依我看，繪畫進不進這領域無關宏旨，《生命》中的相關圖形的意義不在繪畫，而在對剪紙的提示。呂勝中已經將潛藏在剪紙本性中的陰陽、正負的互生揭示出來，那下一步必然是徹底揭示剪紙本性最深層的奧秘——圖底互生。這一步是呂勝中的事，本文不去越俎代庖。

呂勝中對剪紙藝術的開拓不只限于這些，其它如將編織引入剪紙；去掉附着物，將剪紙負形和碎屑堆放在展台上讓觀眾自由拾取，使之介入藝術過程等等。但整個展覽最重要的是“圖一底”革命。我一直認為展覽中的“藝術生命基因是正負影象”，並因“這種基因在整體中未能充分升發、展開”而對呂勝中未來的藝術創作以一種更高的期待。

呂勝中邁進了一個神秘博大的聖殿的前庭，而開啓這個千古塵封的神秘大門的全部起點，就在於被剪下棄置部分的起死回生。從呂勝中的已有成果中我們已經可以感覺到這個未知世界的偉大，在這裏，空即是實、實即是空、圖底互換、正負相生、

陰陽一體、天地渾成、男女化合、有無不分、心物兩忘、始即是終。一切都魔術般地契合在一起。到了這一步，難道還需要用到處泛濫的太極圖去作為“禪悟”的標籤嗎？還需要拍着胸脯自我標榜“心靈與宇宙碰撞”嗎？

整個人類藝術第一個巨大循環已經進入了最後的一個大進程：還原為物。③西方現代藝術中的現成品藝術、肌理藝術，包括達達、後達達、波普、布面、硬邊、最低限、大地……都從不同的方面預言了這個進程，但宣言和口號大大幹擾了實質的深入，以至它真正深層的審美天地尚未打開。在這個天地裏，不再關心具象、意象、抽象的問題，它將是不離象的無象，它關注的全部中心將是從審美、藝術、感覺的立場去揭示種種物質材料的本性，並使物性、心性、天性取得豐富多彩的偶然契合。道在器中，天性、心性在物性之中。它是道器一體、大象無形、映物含道的最終實現。正是在這個意義上，呂勝中雖“土”，但他的圖底、正負、陰陽的實驗，却有着比人們注意到的表面的“現代風格”更深刻的現代意義。

色彩的黑紅變幻

“新潮”與“民間”的雙向衝擊，大大激活了呂勝中的藝術才能。有人希望他將某種畫格充分展開，花幾年功夫搞它一批；有人建議他把另一種畫因盡力拓展，作為自己代表性畫風；有人催促他將剪紙展的這個局部放大成系列，把活兒做絕；有人期待他將剪紙展的另一種因素升發開去，獨立辦展。可見呂勝中的潛能之大。剪紙展前後的一批繪畫，又顯示出了呂勝中的油畫潛能。這批畫的總特徵，是從象徵趨向寫意。

象徵與寫意，均屬意象藝術，均強調精神和心理空間的展示，但從呂勝中的作品中仍可看出兩者重心的不同：象更強調觀念，重理性，而寫意則更強調情志，重感覺；象徵更強調集體的抽象的精神，而寫意則更強調個體的偶然的心境；象徵更傾向功能目的，而寫意則更傾向自娛和遊戲；象徵造型更符號化，寫意造型更情趣化；象徵以突喻虛，而寫意則狀物寫心。

寫意藝術在中國有比西方久遠千百年的歷史，但文人們卻把它圈在過窄的天地中極盡了感受的靈敏度，因此，廣泛開拓寫意藝術的豐富可能性，仍是時代發展中的重要課題。我猜想張仃先生“畢加索加城隍廟”的最初動機，並不是為了導出洋構成和土民間結合的裝飾畫，而是為了開出寫意藝術的一個新路子。呂勝中的油畫，倒是實現了他的設想。

這批畫大小一致，都是38.5公分×31.5公分的小幅，但境界并不小，創作時間在1988—1989的兩年之間。

《河圖》二幅，1988年作，作品以黃河為素材，寄托了作者對作為文化象徵物的這一自然和歷史產物的不同思慮，也是對生命思考的繼續。

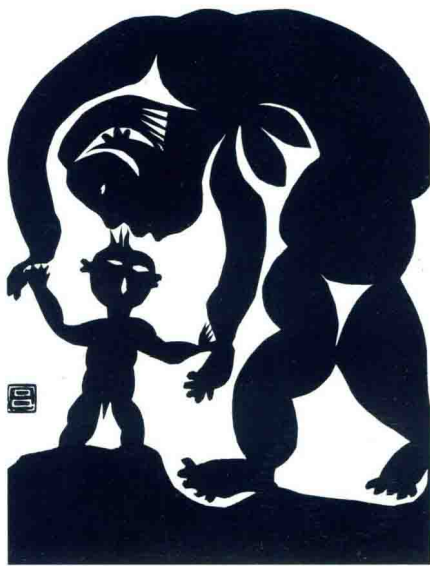
《神路》，1988年作，母體的山巒上伸展着兩株手一樣的紅樹，正中的一條白色的路上，一片紅色脚印踏過山的軀體超越而去，直到天的深處。其中透出一種思想上的成熟和自信。

《窟洞一朵蓮花開》，1989年作，具有鮮明的象徵風格，可視為剪紙展和這批油畫的中介。

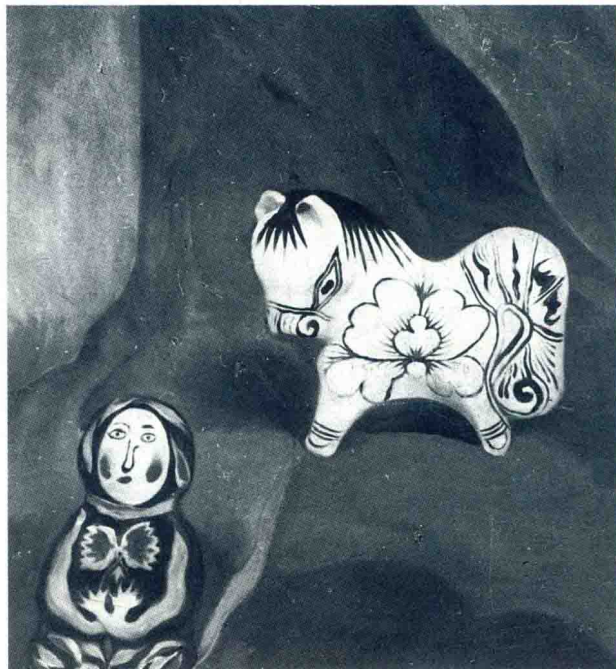
在初步獨立成格的作品中，都是以黑紅為基調，強烈而又沉厚，兼融了民間藝術和中國漆藝的特色。

《社火》，1988年作。黑為調，雜以紅白，筆融於含蓄中見奔放。三個社火臉譜塞滿畫面，神秘中帶壓抑，壓抑中又顯輕鬆。騎馬耍社火與拖拉機斗車的並置，顯出一種文化的荒誕。

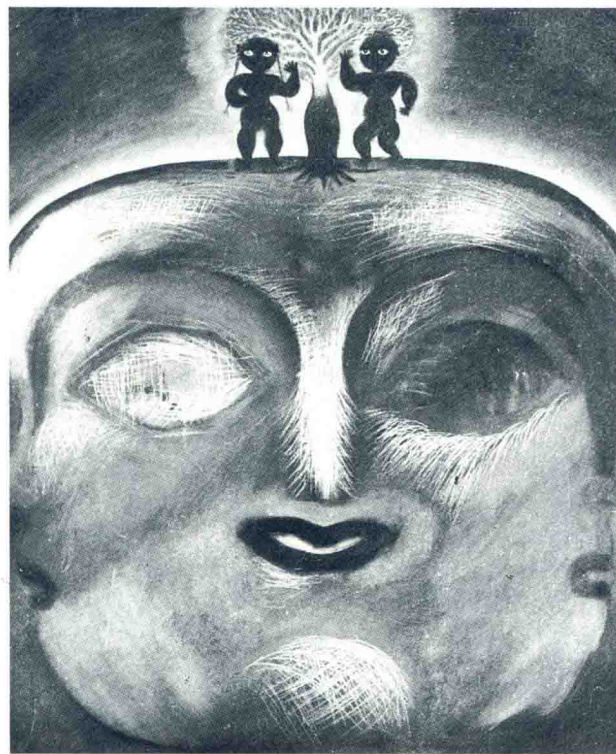
《娶小妻》，1988年作。洞房婚床上，雙面老漢正面佯作肅穆，側面熱慾外露，小妻似泣非泣、若



●母之肖像
剪紙
(9.5 × 13cm)
1986



●白馬與黑女
畫布·油彩
(70 × 60cm)
1985



●生命樹
畫布·油彩
(38.5 × 31.5cm)
1988

推若就，眼淚“表示”性，畫法與內涵頗合。作將常見的悲劇題材變成了喜劇，喜慶中含着嘲弄，幽默中含着諷喻。色調微妙、造型獨特。屬這批畫中的上乘之作。

《腰鼓》，1988年作。用筆率意奔放，有如黑紅交織的烈火旋風、動人心弦。腰鼓居中，周圍閃動着一圈狂舞的手腳，頭部三面扭動。這手法可視為畢卡索、巴拉、杜尚與民間造型觀的撞合，表現觀看腰鼓時的感受極為貼切。亦屬這批畫中的上乘之作。

《腦關》，1988年作。取象于社火，又似“疊羅漢”之變體，黑底色上躍動着擰動的彩筆；別有一番意趣。與《腰鼓》一樣，用筆求寫，往往畫筆着多種原色，縱意抹去任其自然調合，形、光、色、筆具在其中，有如水墨大寫意之用筆。

呂勝中在這批畫中多處使用線刮技法，以《娶小妻》中髭髯之表現最顯虛實有致，而以此幅最具刺激性。反復地刮在畫中有如噪音，它和其它不和諧因素交錯，讓人感到對生命的困惑和憂慮。

呂勝中不斷變換方位是隨生命衝動隨機演進的，這種創作活力極為可貴，他幾乎沒有根據國際畫壇成功者的經驗去設計自己階段性的追求。這顯然妨礙了人們從單一方面全面認識他的可能。要在國際畫壇上爭雄，許多人認為應該考慮這種可貴精神往往會帶來競爭中的弊端。呂勝中是否需要調整自己。這却只能是他自己的事。

到處招魂的小紅人

呂勝中的觀念轉變並不限於走出架上、跨入展廳，他向往着更廣泛的時空。還在剪紙展上，他就在平台上隨意堆放了剪紙碎屑，展覽結束時紙屑少了，這正中呂勝中的意：讓觀眾參與。當時他還設想，借着蛇年生肖票的發行，讓展覽中的小紅人和徐冰的偽漢字，利用集郵通道於1989年元月5日同時出現在全國各大城市，搞成郵票事件藝術。

這一構想因故流產，他又變事件為活動，符號還用小紅人，命名為《招魂》。一經變為活動，時空獲得了極大自由，於是有人做了如下的追蹤記錄：

以剪紙人為亡靈招魂，是古已有之的巫術活動，至今在民間遺風尚存；

唐杜甫《彭衙行》詩雲：“暖湯濯我足，剪紙招吾魂”；

1985年的《醒·幻·夢》，在呂勝中作品中首次出現了招魂人形。

在《生命》中人形符號第一次高比例重複出現；

不久赴黃河中游考察民間文化，途中火車上呂勝中剪小紅人贈同行的美國教授葉蕾蕾女士，她回紐約後，將此印在介紹中國民間藝術的活動的請柬和說明書上，並在講演中稱其為“世界娃娃”；

回校後，人形符號小人成為民間藝術係剪紙課的授課基本紋樣之一。

剪紙展人形重複率達數千，并于“迷宮”前設“招魂”柱，當《子于》進入《中國現代藝術展》時，“迷宮”前兩柱均改為“招魂”巨型娃娃；

兩展之間，呂勝中在一間空教室剪小紅人做演示活動，並有人作現場記錄。

1989年2月17日在赴陝北採風的飛機上，呂勝中即與剪小紅人分贈乘客和一羣西班牙游客，氣氛頓時活躍，離別時西班牙客人用別扭的漢語唱“你是我的好朋友”，《漢聲》對此專文報導；

7月，將一舊櫃雕為“招魂台”，目前尚未完工；

1990年元旦，在畫室剪小紅人做演示活動；

最關鍵的一次活動，是春節除夕之夜立畫室為“招魂堂”。四壁、天頂及斗室空間布滿小紅人，數以萬計，大者尺餘，小者如錢兒。小人形從四面八方向中頂聚集，又從上垂落而下，下面堆滿所有小紅人的負形和紙屑，堂主向來畫室的客人和朋友贈送人型符號，並郵寄給朋友。

朋友將小紅人帶到沈陽，春節期間飄洒在青年公園的石獅上和雪地中；

3月，以剪人活動為教師吉男祝賀生日；

是月底，在湖南師範大學等處發表演講，以幻燈介紹了“招魂”活動，向鐘情者分贈小紅人，當以屈原“魂兮歸來”句結束講演時，全場為之情動，並以掌聲報之；

4月1日，以三聯小紅人為長沙“人人關係公司”設計商標；

4日赴韶山沖，在山麓與友人展示紙人招魂活動，小紅人飄掛於林木之間，頗具歷史色彩；

回家後，以剪人活動為教師陳文驥賀生日；

4月21日，以正負剪紙人為學院“青教會”聯誼晚會布置環境；

5月，以三聯小紅人為“亞運會”宣傳畫設計圖稿；

設想綜合藝術招魂活動，擬以百名紅裝童子的舞蹈為主，貫穿剪紙小紅人的現場演示……③

籌備第二次剪紙藝術展，主題為全人類招魂。

如果以立“招魂堂”為時界，往前還能追溯到什麼，往後還將發生什麼，都是未知數；如果以“招魂堂”作為中心，將向多大的空間播散，也是未知數。

這一活動有點像西方行為表演藝術和偶發事件藝術，但有一點却根本不同：西方這些藝術着眼於對傳統藝術觀念的反叛和破壞，呂勝中則着眼於精神的象徵和人與人之間的聯誼、勾通。它不是純粹本體意義的，而是社會功能性的。它賦予了象徵藝術以“活動”的形式，又賦予了行為、事件藝術以象徵的內涵。它是生命象征母題的延伸。

它象征什麼？我們不妨從呂勝中寫的一首並未使用的《招魂》詩中摘幾句作為旁白：

我不是神仙我也不是巫，一把剪刀卻斷得陰陽兩極。且把這十尺斗室作世界中心……此時我就是神仙我就是巫，我就是上帝布發令旨。

別再游蕩，死去的鬼魂。也或你功垂千秋也或你罪該萬死，大地卻的確養育過你。回來，魂！

別再游蕩，活着的靈魂。且不管那軀壳弱不禁風還是堂堂五尺，沒了你也只是走肉行尸。待到人間有春消息，熱血沸騰的生命再也不輕易丟掉你。回來，魂！

別再游蕩，時代的巨魂。也或你戲弄世界也或世界戲弄你，天地間都留下你的足跡。如果你不願斷送自己，就抖擻英姿，重新塑造不容退却的歷史。回來，魂！

在具體活動中，參與者的感受是聯誼，當巨大時空中的活動整體被告知時，人們就可能受到一種強大精神的感召。它象徵着人類的自我尋源、靈魂復興的精神。

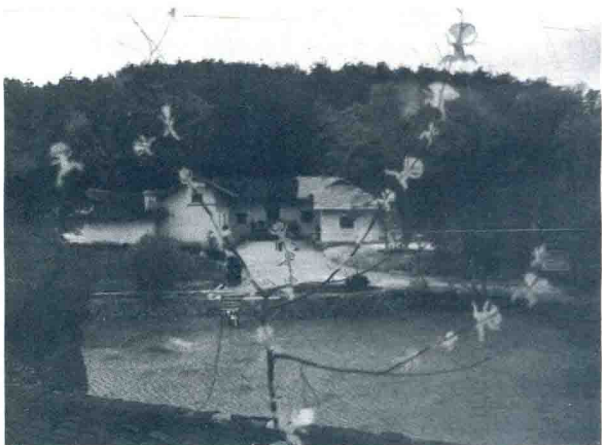
我有一個十分固執的看法：西方頗為熱鬧的行為表演、偶發事件藝術偏離了正題，幹擾了現代藝術的實質性深入，它是現代藝術合邏輯變革的速度過猛而衍生出來的變態物。因此，呂勝中的“招魂”是個很有意義的活動。但西方與中國新潮的諸般試驗的最終結果，又不能不使我們擔憂着這一行動繼續下去的趨向。也許呂勝中在招魂行動的深入展開中會完全失去本可以在剪紙與繪畫中縱橫馳騁的既定優勢，也許通過這種“業余”性的活動，會把繪畫與剪紙藝術帶上一個更新的佳境。總之這個未知端底的奇異舉動，值得引起關注。

生命的象徵，是呂勝中1985年以後藝術創作的主線。他走向象徵，根源於民間藝術的准象徵性和當代藝術象徵趨勢的撞合，偶然中包含着歷史的必然。

●小紅人在沈陽街頭
1990年春節
葛彬 攝影



●在飛機上向外國友人贈送小紅人
1989年2月
黃永松 攝影



●小紅人在湖南
1990年4月

●小紅人在陝西農村野外
1990年8月
左漢中 攝影



在古代餘輝和未來晨星、西方現代和中國傳統層巒疊嶂中的峽谷地帶，在既要攀附即有高峰又要反叛即有高峰的夾道中間，中國當代藝術只能走兩極分治多元並存、精神和語言同步革命的路，而新象徵藝術和還原為物的藝術，則是支撐中國藝術走出困谷的兩極。這一點已經可以預見到。呂勝中的藝術走向新象徵，及其徐冰、谷文達、賈又福、董克俊、肖惠祥等一批中青年藝術家們的不約而同，正是新象徵藝術崛起的徵兆。

它不是為藝術的藝術而是功能性藝術，它不是純粹的自我表現而是集體表意，它是不喪失古典精神的現代。

它是極端本體化的功能主義。它以物質材料本性的發現為根基，以語言革命為突破口，尋求物性、心性、天性的契合，契合中開掘深層的精神內涵。

它是極端個性化的集羣性，它得到社會共識不是預成的而是可能的，創造、開拓和發現，常使它在讓社會大吃一驚、瞠目結舌、甚至難以容忍中，尋求與社會的溝通與理解。

它不解釋任何概念。它的內涵不是赤裸裸的觀念，而是蘊含着觀念的精、氣、神。它有指向無確定性，它是多義的、可感悟而難以言說的。人們對呂勝中的藝術做了許多闡釋，但所有解釋都不能代替面對作品的具體感悟。

從醉夢到驚夢，呂勝中跨越了從傳統到現代兩極之間空前巨大的幅度，這種巨大的吞吐量，正體現了新象徵主義的博大胸襟。

教室裏的實驗

呂勝中是前輩鋪路人的受惠者，同時又是未來更大發展的鋪路人。鋪路人的使命感，使他對教學事業投以了極大的關注。

他從1984年當研究生時起開始介入教學，剛一畢業，創辦民間美術系的系主任楊先讓就決定讓呂勝中主持“民間美術工作室”，教學任務日益加重。由於新創辦的系沒有完整的教學系統，這對呂勝中的吸引力反而更大。

剪紙以往從來沒有作為藝術院校教學的課目。呂勝中把它列為民間美術系學生專業基礎課的一項。他認為通過剪紙教學，一可以此作為理解民間造型基本元素的媒介；二可培養造型過程中的應變能力；三可提高面對普通材料局限的表現能力。經過數年摸索，目前剪紙課已初上軌道。“不要以為剪紙很容易”。為了說明這點，呂勝中舉了兩個例子：一般人初學剪紙總是沿襲作畫的習慣，企圖以剪刀代筆，產生一件“如畫”的作品。但是剪紙在“刀靜紙運”的過程之中、產生的不是繪畫的一條線，而是同時出現兩個實體的兩條邊緣。另一點，在民間剪紙中每剪掉一個“空”，這個“空”的每個邊都指向相應的未知形，受制於多個未知形的“空”，要使其各個邊都恰到好處，需要一種精密的理性預斷，這並不是輕而易舉的事。

問題是民間美術係並不是剪紙係，對於基礎教學來說，最關鍵的是造型訓練。民間造型觀能納入穩定的規範化教學嗎？沒有一整套獨立的規範化的基礎教學，這個係還能長期存在下去嗎？正如西方現代藝術如何進行基礎教學所遇到的麻煩一樣，這些問題困擾着的不應該只是創辦民間美術系的教師們。

呂勝中於1987年提出造型課實驗的要求，1989年獲准，並首先在大專班進行實驗。他主張改革素描、速寫、色彩等歐化的分科方式，改為包括寫生與非寫生並存的造型課。此前，曾有人作過以感受為立意的造型嘗試，意欲面對對象強調並要求學生

逐漸加入變形、誇張、想象等主觀因素，強調並要求學生逐漸強化對物象抽象構成關係的理解和感悟，以期培養學生基礎的“意象造型”能力。呂勝中與這一提法的分歧點主要在寫生問題上，他認為，寫生就是寫生，其目的就是訓練準確再現的能力，要求學生面對物象進行變形和想象是滑稽的、虛假的，學生由此不可避免地要帶着別人的造型模式來對待對象，其結果必然是不自然的。寫生課中的主體性應該且僅僅表現為心物之間在寫生關係中的化一，不允許違背這一前提的變形和想象。

寫生課顯然不是改革的難點，困難在於造型課。開設造型課的動機，呂勝中主要是想通過對民間造型法則的理性化整理，系統的傳導給學生，使之從觀念上打破現實狀態中面對物象的單一觀察和思維方法。他認為：人和自然本來處在一種生生不息的運動關係中，要求主體定於一點，且只用一雙眼睛觀察，要求對象顯示固定時空中的靜止狀態，這就如同讓畫家都變成“獨眼龍”一樣滑稽。並認為寫實造型觀只是人類造型觀中一種特異的、次要的造型觀，讓其普遍化是沒有道理的。

呂勝中的批判傾向是完全合理的，但建設要比批判困難千百倍。呂勝中的實驗至今還是零星的。却為將來確立系統的完善提供了啓示：

動態的對象：1989年來，呂勝中將曾就學於民間美術系的左漢中從湖南請來，一塊兒合計並由左漢中執教了教學實驗：當學生們寫生進行了半小時後，出其不意地將模特兒轉換一個角度，一張作業三個角度，畫架不動。這使有的學生手足無措，有的畫成了兩個面孔的重疊，有的想起了畢卡索和民間藝術中的多面造型，很快用到了畫中。呂勝中認為學生中的最佳狀態是：既不脫離對象，又把極大的注意力用在了幾個角度的咬合方式和契合關係上發現了特定的公用線和公用面。由此，擺脫寫生束縛成了不得不如此的必然狀態。

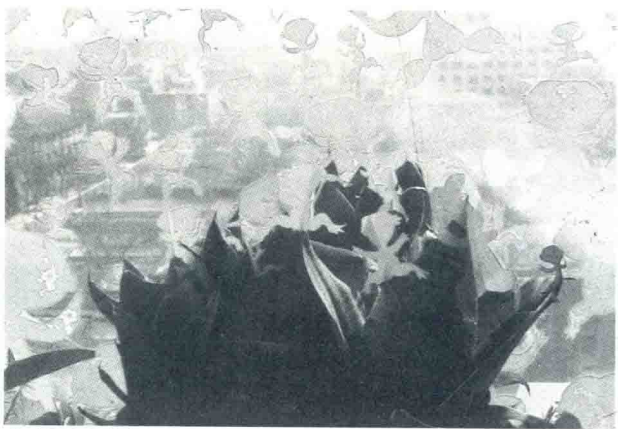
動態的主體：呂勝中向學生出了一個畫題：“以我為中心”，或曰“我在畫中”，實例為民間剪紙中的團花、古埃及壁畫中的池塘、花山岩畫中的車馬、滄源岩畫中的村落。村落的房屋、人物等之所以向四周傾倒，是畫者在村子中心向四周觀察的印象，作畫時主體又將自己置于畫面中心，向四周作畫。學生活躍起來，各種各樣有趣的畫面產生了，其中有一位原是學媒體傳播而非學畫的日本學生，畫了一張《門》，畫面被分割為四個單元，輻射狀地展現了東方古老大門關閉、半開、大開、單開的輪回狀態，門後半掩的小人在開門時作展臂狀，頗具象徵意味。有趣的是門採取了透視畫法，但意義却完全變了，成了一種意象化的透視。

動態的時空：呂勝中設計了兩個教學單元：一個要求在相對空間中表現時間，一個要求在相對時間中表現空間，目前只進行了前一個單元。其提示作品是：民間藝術中的“四季平安”，巴拉《散步》中的裙邊小狗，杜尚《下樓梯的女人》。學生們的創作思維更加活躍，《戲劇人物》畫了兩個戰和對拜的武生，人物投影卻是二人對打；《畫室》是畫自畫像的情景，却把畫家在畫板前、鏡中、畫板上的三重折射畫成了老少三態；《窗》畫了正、倒兩個人物同開一個窗竊，形成了一種抵消。

如果我們將藝術品視為“圖”，將藝術品所處的文化環境視為“底”，那麼，同一圖形在不同底襯上所顯示的意義是不同的。民間造型觀在民間是“真”。老太太們說：“本來就是這個樣子嘛！”而在現代都市的文化環境中，“真”轉化為誇張、變形、隨意、滑稽、幽默、荒誕。不論民間藝術的聖徒們如何在理智上一再暗示自己：這樣畫是更本質的真，但在潛意識深層依然擺脫不了荒誕感。正是這種剪不斷、理還亂的荒誕感，使呂勝中的學生們的習作叛離了民間，並對民間藝術作了迥然不同的現代詮釋。荒

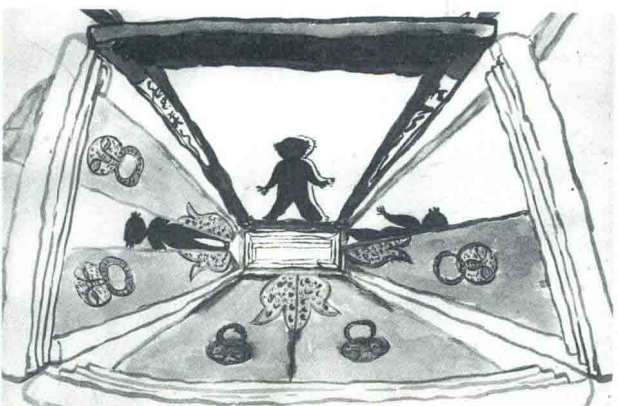


●呂勝中和他的小紅人
1988年12月
王友身 攝影



●小紅人在北京
1990年2月

●學生課堂作業《門》 田中裕子作



●學生課堂作業《畫室》 祝彥春作

