

莫 鸿 勋 制 式

莫

鸿

勋

制

MO HONGXUN

湖南美术出版社

174x75.7

英雄本色

莫

鸿

勋

制

MO HONGXUN

江苏工业学院图书馆
藏书章

湖南
美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

英雄图式 / 莫鸿勋著. —长沙: 湖南美术出版社,
2002

I.英... II.莫... III.油画—作品集—中国—现代 IV.J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 057893 号

英雄图式——莫鸿勋制

著 者: 莫鸿勋

湖南美术出版社出版·发行

(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

湖南省新华书店经销

装帧设计: 章小林

责任编辑: 章小林 彭 英

深圳市彩帝印刷实业有限公司制版印刷

开本: 630mm × 960mm 1/8 印张: 12

2002 年 7 月第 1 版 2002 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1-1000 册

ISBN 7-5356-1731-X/J · 1620

定价: 98.00 元



李柏林 摄

小巷时常引发我对农业文明的怀念。那时有的是鸟叫，星空也灿烂，人情味足一些，怎么也听不到汽车碰架、飞机掉下来的坏消息，似乎慢慢腾腾的节奏更符合人舒缓地活着的道理。而且你不能说那时候的人没有感觉，大路不平众人踩，忠孝的故事多的是，产生几个英雄真的是轻而易举。好时代啊……

艺术之于社会和人，是显得微不足道了。驱使我把画笔当刀使的力量，源自艺术本身的快乐原则，尽管过程总是迷失和痛苦的。

我一直消极地认为：轰鸣的主流之外，应有一丝音律的异响，它决不是和声，而是异响！

维系艺术与生存的独立性，是生命本体的命题，我不敢违拗，于是我做了。

Art is not worth mentioning when compared with society or human beings. What made me use my painting brush as a weapon was the optimistic principle of art itself, though I very often got lost and felt misery in the process of creating.

What I always thought negatively was that beyond the roaring of the main stream should exist some extraordinary tonality which can't be harmonic but be unusual.

Maintaining the independence of art and living is the proposition of life itself, which I dare not disobey. Therefore I did.





目录

形式的激情和道义的澎湃——莫鸿勋油画艺术简论	邓平祥	1
从自我到图式——莫鸿勋抽象绘画释读	易 英	3
无英雄是苍凉	莫鸿勋	6
生命的真实体悟——音乐的承受之隐喻结构	钟志坚	8
自言自语	莫鸿勋	9
个人简历		83
艺术展览		84
生存年表		85
给山羊胡的莫兄（代后记）	曾庆仁	88

多年前莫鸿勋曾经以特异的神情向我说过一句令人永远都不会忘记的话：

“如果不是爱上了画画，我肯定会成为一个街痞子、一个坏人的，在那样的时代。”

每当我想到莫鸿勋和他的艺术，我总是会想到这句话。它使我真正地懂得了他这个人和他的艺术，并使我对他的了解进入了人性的中心。同时，它也点击了我艺术思考的命门——使我向艺术的本质接近了一步。

的确，在莫鸿勋那里，艺术是神性的，犹如他精神的宗教。

浮士德和堂·吉诃德式的双重命题

对邪恶现实的敏感和对丑陋现状的反抗精神使莫鸿勋的艺术具有沉重的历史内涵和犀利的社会批判锋芒。与此同时对精神生活的注重和对文化的价值思考又使莫鸿勋的艺术具有理想主义色彩和现代主义的特征。

上述两种人生态度和精神取向被整合于莫鸿勋的身上，使得他的艺术和人生背负了浮士德和堂·吉诃德式的双重命题。对于现代人而言，或许具有与“浮士德”相类似的天性是一种不幸，因为他要在这个礼崩乐坏、精神迷惘、文化堕落的时代去顽固地追求“事物本质”，其结果无疑是痛苦远大于快乐的——所以这是一种不幸。这使得莫鸿勋的艺术表达颇似“荒诞的叙述”，即在一个不可理喻的时代里去执着地追求意义，这本身就是巨大的荒诞。

在莫鸿勋的性格里具有中国传统文人的“书与剑”的精神方式。熟悉莫鸿勋性格和品德的人都知道，在他的身上具有一种侠肝义胆，这种性格如果生在“英雄时代”可能会使他拔剑而起，

形式的激情和道义的澎湃

——莫鸿勋油画艺术简论 邓平祥

然而当英雄失去了时代前提使莫鸿勋的艺术和生命又具有了堂·吉诃德的主题。他犹如一个捍卫道义精神的悲情骑士。

废墟图式和创伤记忆

莫鸿勋的《躯壳系列》、《逃系列》、《病理分析系列》、《英雄时代系列》等作品，使人们看到了一个巨大的废墟式图式，这个属于个人表达符号的“废墟图式”是从画家精神化了的“创伤记忆”里生成的。

“奥斯维辛之后，再有诗，就是野蛮的。”

中国是一个容易“失忆”和“失语”的民族。在经历“文革”浩劫之后，人们仍然可以从艺术中看到弥漫于空气中，使人心怀的“诗情画意”。难道我们没有T·W·阿多诺式的人物而喊出：“文革”之后，再有诗，就是野蛮的！——莫鸿勋虽然没有这样说，但是他的艺术里却从此没有了浅薄的诗情画意。可见，他还是用艺术说了的。于是，他说了，莫鸿勋拯救了自己。

莫鸿勋是亲眼看到并且亲身经历了“文革”以及类似“文革”的极左时代的意识形态恐怖和政治灾难的。这一切给予他的感觉一点都不亚于奥斯维辛之于欧洲人。并且从灾难的强度和深度而论，中国的“文革”是大于奥斯维辛的。还不仅仅止于这里：阶级斗争为纲、反右、反右倾、大跃进、人民公社……从肉体到灵魂，从行为到精神，记忆的创伤又使生存于这个时代的中国人哪一个能够幸免？

因此，从九十年代的第一年起，莫鸿勋作为一个精神的个体可以说是成熟并站立起来。这是以他的《病理分析系列》为标志的。也是在这以后，废墟图式和创伤记忆的符号一直是他艺术创作的形式主题和精神主题。

莫鸿勋的“废墟图式”是以自己的生命体验和精神感觉为基础的，但同时也包括着对传统文化的认识和批判。

马尔库塞在论及艺术的政治潜能时说：“艺术，作为这种激进主义的特征，其政治潜能表现为一种需要。这种需要渴望着要在对现存的控诉与解放的目标之间，达到有效的交往”。以马尔库塞的理论来观照莫鸿勋的艺术，我们可以看到政治潜能之于艺术意味着什么，以及艺术家在面对血腥、面对残暴、面对谎言时应当如何直面。从这个意义上看，莫鸿勋的艺术颇有哈维尔式的“反政治的政治”的意味。这使我想到了鲁迅，想到了大卫特，想到了哥雅，想到了德洛克罗瓦，想到了参加了巴黎公社巷战的大师库尔贝。我们无法知道那些主张艺术要躲避现实，超越政治的人在面对这些大师和他们的作品是什么态度，但可以肯定的是他们身上流淌的血液应该是不低于37℃的。

其实，莫鸿勋通过自己的艺术传达出来的“政治纲领”还只能说是“最低纲领”，但却应该是一个良知尚在，道义犹存的艺术家的基本要求——艺术中的政治应从属于人类良知，并符合人类天性。

形式的激情

虽然莫鸿勋的艺术在主题内容上是道义澎湃、精神高扬的，但却又不是内容大于形式和思维大于语言的。他是一个对形式富于激情、对语言十分敏感的画家。

大多靠自学走上艺术职业道路的人，自小就显示出艺术的天赋，所谓艺术的天赋其实就是对形式的敏锐和形式的激情。他们往往自小就有不可遏制的表达欲望，而且具有比一般的人更善于以形式来观察和发现世界的能力。莫鸿勋从他年轻时就显示出这种能力，并且是由于具备这种能力使他从一个矿井工人调进卫生机关当美工，而后又进入美术创作并得以脱颖而出，并由此得以进入广州美院油画系深造。学院的经历对他是很重要的，就莫鸿勋而言，学院式的专业训练固然使他在技术层面上更进一尺，但对他这样具有思想力的艺术家来说，艺术精神和艺术文化的收获可能更为根本。这一点从他离开学院后的艺术发展是可以很清楚地看出来的。

在自学时期，莫鸿勋是一个“质胜于文”的画家，但是经过学院的洗礼（当然还有从此开始的自身文化修炼和人格养成）使他逐步地成为了一个文与质整合的艺术家。现在从莫鸿勋作品中的形式层面和精神层面我们可以看到他是一个文与质共生共长的艺术家了。

从风格归类的意义上说，莫鸿勋的油画属于表现主义范畴。但是从当前画坛流行的若干表现主义风格样式看，莫鸿勋在形式语言上明显地没有样式化的影响。而他之所以能在形式语言保持自己的独立、坚持自己的个性，根本之点在于在他的艺术里，形式和内容是不可分的。

虽然莫鸿勋在艺术创作中一直十分强调艺术主题的现实针对性和精神批判性，但他一直是以形式为基础的。他是通过自己对艺术本质的体会意识到了“艺术作品只有作为自律的作品，才能同政治发生关系”。因此，在他的作品中，无论是“艺术以现实的控诉”，还是艺术对“解放的美景的呼唤”（马尔库塞语）这些艺术的激进性质的显现，都是以他基本的形式激情和形式敏感而实现的。因此可以说：莫鸿勋是既注重思想又对形式具有充沛激情和创造力的画家。

如果将文章的表达也看作“形式的激情”，那么，莫鸿勋偶尔为之的文章也一如他的油画风格，也是文辞激越、道义澎湃，有让人拍案和击节的快慰。比起现在的“奴性写作”起来，我真希望鸿勋兄多写一点像《无英雄是苍凉》那样的文章，让人们在“黄钟毁弃，瓦釜雷鸣”的时代听一听音律的正音。

2001年6月于北京燕山寓室

从自我到图式

——莫鸿勋抽象绘画释读 易 英

1992年，在广州油画双年展上，一批湖南艺术家以相当整齐的实力推出图式化的抽象绘画，成为此届双年展的一大景观，在这一批作品中尤以李路明和莫鸿勋最为突出。遗憾的是，莫鸿勋的大型抽象绘画《三个团块》（三联）没能获奖，这一事实在某种程度上削弱了“湖南图式”的意义，因为李路明和莫鸿勋实际上正好代表了图式化抽象绘画的两极。李路明的《种植计划》系列以理性化的文化意义的设计体现出一种后现代主义的特征，莫鸿勋则以现代主义为出发点，将表现主义的绘画性转变为图式化的个人符号。在两者之间没有一个价值高低的区分，但在对作品进行具体分析的时候，在前者可能更注重对文化背景与含义的分析，而在后者则主要集中在对个人经验的探讨。

“图式”一词实属借用，出处在贡布里希的《艺术与错觉》中的“预成图式”。贡布里希的原意指在艺术家进行创作之前就预先存在于他的无意识中的视觉样式，也就是说一种具有文化意义的视觉原型在暗中支配着艺术家的形式选择，任何人都不可能在一个传统与文化的真空中进行创造。在这儿所借用的“图式”与抽象有一种对应的关系，即在作品的表层以一种视觉符号为主要特征，只是颜色与形状的组合，如帕诺夫斯基所说的那样，“一幅‘抽象派’绘画可能最清楚地显示了纯粹的形式”，“但所含的内容是极少的”；而在深层则隐藏了各种不同的意义指向，莫鸿勋与李路明的区别就是一个例子。用图式化倾向来概括湖南的抽象绘画主要是意指每个画家都力图确立自己带有专利性的符号系统，具有明显的形式主义特征，但与西方早期现代派不同的是，对每个艺术家来说，形式主义不是图式专利的目的，更重要的是在每一个人所创造的图式中所凝聚的意义，意义的生成可能是自觉的，也可能是不自觉的，但只有两者的结合才可能在当代绘画中占一席之地，因为抽象绘画的语言发展到今天似乎已经接近它的尽头了。因此，释读莫鸿勋的作品，也必须从这两个方面切入。

贡布里希的“预成图式”强调集体无意识对再现艺术的风格样式的支配作用，而湖南图式的特点则是艺术家自觉地对图式进行设计，也可以是在中国当代艺术的大潮中对自己方位的确立。但方位的确立过程也是对自我的发现过程。莫鸿勋也说过：“艺术图式亦即艺术本体，是精神潜意识的符号显现。艺术图式的自我确立，乃画家的最高追求。”这反映出莫鸿勋为自己选择了一个确立图式与寻找自我的方式。确立图式意指作为个人话语的抽象绘画的形成，对于纯艺术的抽象绘画来说，不只是一种视觉效果的设计，而是指示着一个深刻和更广阔的精神世界。但是要想在抽象的形式中获得一种精神的意义，其前提是对个人经验的把握。美国抽象表现主义画家霍夫曼在谈到抽象图像的来源时，从具象的形象逐步过渡到抽象，这样的抽象语汇才有一个坚实的基础。实际上抽象绘

画的精神层面也有一个从实到虚的过程。所谓个人经验的把握就从非常具体的人生经历中来感受和认识世界，莫鸿勋的一段话很能说明问题：“有时，我不得不思虑人的终极问题，其实很无聊。走到大街上你推我搡，人人都有火气，人人又还得为活命四处操劳，就这么一天一天地走向死亡，幻灭感很强！如果坐飞机俯视大地，这种感觉更甚，宇宙的恢宏一下子就把有限的人类比小了。”这段话就是对人生经验的一种具体的陈述，在莫鸿勋画面上我们感到一种强烈的悲剧气氛，我们无法说明这种气氛的具体所指是什么，帕诺夫斯基说“抽象派”绘画所含的内容是极少的，也就是说在抽象画中缺乏可陈述的内容。而实际上，这种可陈述的内容已经存在于艺术家的前期活动中，就像霍夫曼所指的为抽象而准备的具象的对象一样。因此，莫鸿勋的抽象作品同样不是形式设计的结果，而是一个苦闷的心灵从物质世界向精神世界漂移的结果。

中国的油画家都有一段专业训练的经历，抽象画家也不例外，专业训练的结果就是有一个写实的基础，将个人经验转换为一种可陈述性内容就应体现在写实对象之上。但是莫鸿勋在从具象到抽象的过程不是现实主义为出发点，而是从象征主义开始。因为他首先就为自己规定一个终极的命题——人生苦难。莫鸿勋的这种意识来自他早期的个人经验，人总是在个人奋斗的过程中遭受命运的迎头痛击之后才真正体验到“苦难”。人的苦难来自欲望与现实之间的矛盾，就像蒙克的《青春期》一样，人的成熟就意味着痛苦体验的开始。莫鸿勋在1990年前后创作的系列组画《病理分析》是以表现主义手法体现的象征主义主题，《五官科发来万分之一人群抽样调查》可能是这组画中最为具象的，对于理解这一组画有提纲挈领的意义。由于自身的工作环境和工作性质，使莫鸿勋找到了一个有表现力的视觉母题，即医院的病人、医疗器械和医院环境，因此可以将上述那幅画的人形作为一个病人的形象来理解，但病人不是表现的目的，而是象征着精神的病兆。莫鸿勋在解答自己对人生意义的追问时，又从自己的生存环境中为这个答案找到了有力的媒介，因为病、医院也潜在地暗示着死亡。死亡意识无疑是苦难体验的极限。在这组画中直接与死亡相关的命题有《细毛早夭》（“细毛”为湖南男孩常用的小名）和《祭坛》，在《躯壳系列》中则有《走向墓地》，各种画像的母题则主要是人的骨骼和医用绷带。这些因素组合在一起使主题的指向非常明确，即以病理和死亡来暗示人生经历的苦难。值得注意的是，为了烘托隐含的主题，画面在形式上进行了刻意的经营。在构图上是一种核心式结构，即以中心为基础向四周扩散的结构形态，从油画传统来看，这种构图是从金字塔式的构图演变而来的，适于表现庄严静穆的题材。深色的背景对这种构图起了重要的衬托作用，同时也带有主题的暗示，象征孤独的灵魂在黑暗幽深的世界漂泊。在色彩上几乎近于单色，以蓝黑和灰白为主，这是为了突出沉重压抑的气氛，甚至使人产生一种通感式的联想，深夜独自走在医院的长廊，似乎时刻会有死亡的幽灵出现，预示着厄运的来临。这种结构与色彩关系也是他后来的抽象绘画的基本关系。

如果说《病理分析》还着重在一种象征主题的设置，一种力图诉说某种可陈述的话，那么在《躯壳系列》中形式的因素逐渐加强，开始了从具象到抽象的演变。与《病理分析》相比，《躯壳系列》的形象相对集中，作者似乎在有意向抽象过渡作准备，因为他的抽象作品的团块结构和《躯壳》视觉关系一脉相承。《躯壳系列》的基本形态仍然是核心构图，画面中心是一个半抽象的物体，有一组标题是《团块展示》，指示着一群人形的影像，似乎与《病理分析》中的一些画面比较接近，但如果视为母题，已有类似的意象在“八五时期”其他一些画家的作品出现过。《躯壳系列》的主要图像是由绷带构成人的头骨的轮廓，这是一个充满想象力的意象，像是梦魇的召唤，又像是从直觉的深海中浮出的幻影，作者把《病理分析》中明显的象征主义成分隐藏起来，而进一步走向超现实主义的梦境。这组作品有一种心理的真实感，因为它们仍然是来自作者对生活的直接感受，来自一个充满疾病与死亡恐惧的空间。在这个系列中，似乎有太多的超现实主义的成分，尽管有着作者的心理真实，但要

摆脱人们已经熟悉的超现实主义的模式，这种真实性又在某种程度上被削弱了。这是很多追求现代风格的画家遇到的共同问题，可能也是迫使莫鸿勋放弃任何形象的联想，直接进入抽象结构的动因之一。

1992年，莫鸿勋与五位湖南油画家一起在北京举办了油画联展，莫鸿勋展出的主要是《病理分析》和《躯壳》两个系列，专家们对他的作品给了较高的评价，尤其是对他在严密的造型结构中所体现出来的思想性留下很深的印象。同年10月，在广州油画双年展上莫鸿勋以纯粹抽象的作品《三个团块》（三联）完成了他从象征主义、超现实主义到抽象的三级跳。《三个团块》在色彩上作了调整，不再是以前那种单一的蓝黑色调，加强了色彩的刺激性，使整个作品在视觉上更接近在当代文化环境中一般人的视觉习惯，但原来弥漫在作品中的那种悲剧性的压抑气氛也不容易感受了。从表面上看，莫鸿勋进入了一个纯语言阶段。如果我们对《三个团块》作微观分析的话，就可以看出，正是由于他有前两个阶段的准备，他的抽象语言形成了一种非常独特的风格。在这三个一组的大型作品中，主要体现出一种理性的精神，但决不是分析性的结构抽象，观众仍然能够从中感受到

强烈的生命意识，因为这种结构本身是从一种生命形态演变过来的。特别是处于中联的那幅画，明显带有头骨的痕迹。我们不认为莫鸿勋在这儿还有任何象征性的暗示，但他确实是从生命形态本身发现了一种最富于表现力的抽象结构。这使人想起本世纪上半叶以法国雕塑家阿尔普为代表的生命抽象的观念。但是欧洲现代主义运动中生命抽象主要还是以形式主义为基础，从生命形态中寻找一种与分析抽象相对立的语言系统。莫鸿勋的生命抽象是以个人的心路历程为出发点，当他在前期作品中表现那种悲剧性的主题时，实际上也经历了自己内心痛苦的裂变。在纯粹抽象的作品中，他似乎已经从这种苦难感中升华了，主要精力集中在形式的经营。但这种形式已不属于纯粹的空间联系，而早已依附于他在前期创作中所赋予的意义，也就是说，他早已把自己的意志、精神、人生观念通过潜意识熔铸到这些形式结构之中，不管这种结构在后来的演变中怎样拆解和重新组合，都不可避免地打上莫鸿勋个人心理的沉重烙印。

在他的这批画中，基本上没有表现主义的成分，在抽象作品中，那种石膏式的绷带已变成金属般的厚壳，使图像具有一种下沉式的厚重感。这说明莫鸿勋在作画过程中是非常理性的，他对自己的追求有很清醒的认识。这种认识还来自他对生活的认识，对个人命运的忧虑。他说：“‘壳’把有生命的东西无生命化，意在什么？”这句话似乎点出了他的抽象作品的隐含主题，《壳》系列中的明确意象在这儿成了抽象化的外壳，就像对苦难的意识意味着对生活价值的怀疑。因此，可以这样说，莫鸿勋的抽象是自我意识图式化的过程，他确立了一个范例，即在一种自觉观念的支配下，把自己的内心世界用图式化的语言顽强地表现出来，但这种表现确实经历了一个漫长而痛苦的过程。

我只了解有限的历史，知道从春秋战国经秦汉到魏晋，是中国英雄主义的时代。体现在文学艺术上，可用“浑厚沉雄”、“风骨硬朗”概括之。至宋上，这种气度已呈强弩之末，只剩下南宋皇宫偏安的萎靡之象还铸就了像岳飞这样的激越情怀。一首《满江红》，曾感动我还是少年的心。后来轻飘柔弱的风气是怎样在文坛蔓延开去的我不得而知，我只是极力回避与我性格和画风迥异的任何文采风流。我讨厌甜腻和脂粉。如果我还割不断历史情结想在故纸堆里寻找所需养料的话，就必然把眼光盯在铿然有声的春秋—魏晋时期。后来我又寻思西方文艺复兴的实质究竟是什么？为什么叫复兴？方知古希腊崇尚人的自然感觉和矫健体魄，病恹和懦弱是决不能称为美好的。只是历史越往后走反而导致了中世纪教会统治的黑暗，不人道地抹煞了这一切，才唤起文艺复兴——即复古希腊文明之兴的运动。其实质是回复人的尊严与感觉。

看来进步与倒退总是在人类史上重演。

史料对于艺术的滋养是否重要我不敢肯定。但作为一个从事艺术工作的人要怎样寻找“活”着的坐标？需不需要精神向度的选择？被“主流”挟裹是好事还是坏事？处于“边缘”姿态可悲吧？这都是无法背过脸去的生存难题。而对铺天盖地的大众文化侵入，不知所措陷入茫然的情绪紧随我同行。我一边不屑于媒介传播的许多嗲声奶气的浮华东西，一边又为旧有的“精英”艺术“堕落”为“假”深沉发怵！当物欲横流的事实和难以抗拒的诱惑搞得世人疲惫不堪、需要假以轻松来调谐时，我不禁要问：要这么多舒适、金钱、名利、显赫干什么？难道这些就是生命福祉的全部吗？寻思下，不能不让人怀念起落后而缓慢的农业文明。那时候，山青水秀，没有汽车尾气，臭氧层好好的，人之间也没有太多的狡诈和隔

无英雄是苍凉

莫鸿勋

膜。有的只是为公平而起的连年征战，金戈铁马，人肉横飞，血溅的刀光剑影铸就了一部部推翻朝代的英雄史诗。格斗的鲜血培养出一个个孔武有力的壮士人格，连女人也因这些气宇轩昂的男人训练出了可爱。给骚人墨客提供了无穷无尽的创作资源。只要你愿意，鲜活的形象可以呼之欲出：“霸王别姬”、“桃园结义”、“截江救阿斗”、“千里走单骑”……真是英雄辈出，阳刚之气层出不穷。几千年后的情况如何呢？一把削水果的小刀可以吓住一车男人，让瘦弱的抢贼唾手可得，遇难人的呼救声都少有人响应就别谈遭遇枪声背后的寂静了；至于那些妄为的从权者们如何中饱私囊侵吞国有资产，也渐渐地被我们视为正常而懒得去愤慨。其实，为讨个公正而厮杀乃是人的本性。那就是说，我们的血液已经开始冷却，至少麻木得不如古人了。我记得古时候的青少年第一是习武，以御敌贼于家门之外。第二是学道德文章，以期做人做得像样，能修身齐家治国平天下。而今几个的青少年第一是簇拥偶像，可以在凛冽的寒风中等上几个小时看“星”什么的。第二是傍大势大款哪怕当马仔。因为奴性在中国是可以过上好日子的。至于牺牲掉个人的思和想，爱和恨，不会有什么痛心。

一个时代的脂粉气早已来临！

时代特征尚且如此，又怎么能要求艺术发韧于博大可以吞吐山岳大河之气呢？连所谓的“异端邪说”都从来不曾与“主流”为伍过，又怎能说艺术的园圃气象万千呢？倒是只有繁花似锦的形式主义当作了艺术的要旨，大家玩来玩去寻开心而已。殊不知时尚正在轻蔑地企图强奸我们，你听得见“主流”的浊浪轰鸣吗？其实它早有预谋，发狠心在极力掩盖“边缘”的弱响。在博览会、演唱台、文学期刊、荧屏上，随手可以拈来搔首弄姿的版本。矫饰主义以当家人的身份吆五喝六地赶跑了千千万万下岗工人栩栩如生的苦难形象，究竟什么是主旋律？艺术顾及不到大多数，尤其是弱势群体，那艺术就是耍种，在玩猫腻，十足的小瘪三一个。

闭着眼睛静静地想一想，确实没有什么可以激动的。街上看不到因格斗留下的殷红液体，也看不到肌肉成块的男人横冲直撞，更看不到因社会的不公正产生的“绿林”穿行。使人不得不起农业社会的

揭竿而起，总是英雄遍地，钳制着作恶的毒瘤蔓延滋长。所谓“生物链”效应，在当代怎么就续不上气呢？我们虽然浸泡在三国、水浒、或者清官片中，抬高点说是在借古讽今，而实际只是在欣赏，从来没有化入血泊中和内心里去。那种辉煌的劫富济贫，匡扶正义，居然真的成为遥远的旧迹，对现实已经无济于事了。社会规则照样按一种模式运行，就是有点匪气的，也知道黑白二道协调才能过上好日子道理。又岂能指望另一种监督的形式？如果想哭，那就是人的血性和鬼气不复存在。

民风已经不古，“文以载道”也就失去了任何含义。在一个无所笃信的生存空间里，设若真是心死多于苟活，计谋多于率真，也就是狡诈、贪婪、自私多于悲悯、正义、公平的开始。事实应该不会出错。

我作为人类个体，首先指望自己是思想自由人。当我看透了一些什么时，也只能躲进一隅，甘愿在“边缘”游牧，以避免“主流”呼啸而来的侵犯，为的是那么一丁点儿可怜的个性守望。我之所以借油画艺术为枪，是想射杀“他者”眼光的同化。我为了自己活得自在，从不刻意去攀附尊贵的情谊、从权的朋友、有钱的兄弟。其实当代“人性”本来就是以自私为中心的。因此我怀疑是不是有上述的事实？但是我想念我的先人社会确实存在过。我之所以描绘《逃》的蓝图是觉得“逃离”才是当代人实在而又无奈的归宿，诸如酗酒、赌钱、参粉子、讲段子，都是逃离的佐证。没有比甩掉失望和迷茫更轻松的事情了，但我们又从来没有真正意义上的轻松。

我在我的系列作品中曾对我崇拜的时代作了虔诚的怀念。我以一种敬畏的、对“神”膜拜的心情来画《汉魏风骨》、《英雄时代——春秋战国写意》。同样，我也对我肉身寄存的当代社会作了实情的写照——《封存、无英雄时代》。我把具有生命的头颅抽象为无生命状态，意指当代人如同一副躯壳一样活着，没有什么意义可言，既缺乏农民起义上山打游击的勇气，也缺乏严格意义上的思想自由。至少没有动物那样自由。尽管人类对它们并不友好，但是它们想叫就叫，想嚎就嚎，具有了生命自由支配的价值。

我的悲观主义情绪源自于现实本身，从我从事艺术工作开始就伴随着我。我以为自己并无矫情造作，是实在的主体对客体的反映。我倒是觉得媒体传达出来的花团锦簇、歌舞升平，且一个事件接着一个事件的炒作，成为我这类人的不屑，有一种想打瞌睡的感觉。

我以为艺术只需要真诚就够了，哪怕技术稍差一点、无名一点、贫困一点。我的这一观念是基于艺术应是解决怎样活着的难题，而不是解决名声显赫、利益回报的问题。然而，这一观念又导致我“无为”而消极的性情。走在这样一条路上，决定了我的心境没怎么好过，但也没怎么灰心过。所谓盛世的喜悦并没有让我的内心充盈起来，倒是让我看到了人间为权力和金钱殚精竭虑地玩命似的游戏。于是我这条懒虫爬到了湘北栖居，以蛰伏这漫长的既火辣又冰冷的季节。

都说我辈是腌过的蛋，既孵不出小鸡，吃着又涩口。这种先天不足无法让我不去追究“文革”时期所造成的遗憾，时代错误使包括我在内的众多青春生命失去了读书的机会。这种挥之不去的情结长久盘踞在心头，冲淡了我对纯艺术语言的锤炼，并以为生存经验的凸现比华丽的形式美感更加真实可靠，它活生生的存在让我不能无视，起码要做到让艺术为自己代言。走到这步田地，我只能剩下一种选择：为了活着，先尊重自己，哪怕是消极的，没有任何“意义”的个人自由。

辉煌的历史与当代的际遇在心灵的碰撞中投下如此沉重的阴影，要把它转换成图式就必须直接而坚强地表现出来，我一直企图用绘画落实我的精神情感，为此，我进行了艰苦的工作。然而才气和禀赋的局限，往往使我事倍功半。因为我知道，艺术是要靠“感觉”完成的，而我恰恰陷入了理性思辨界入绘画的泥潭。这不能不使我作品的艺术成色呈现秋风落叶的败象，就如同现实中诸多的败象一样。

压在我身上的沉重包袱，不知还要承载多久？我问自己：艺术究竟是为了表达内心，还是为了活得更好？究竟哪一种才更接近人的真实？

我希望自己有一次“感觉革命”的来临。这或许是我后半辈子的心态已经向自然奔去吧。已近知天命之年的我，虽然完全可以绕开功利的缠绕，但另一种可怕——世象是否还能孕育自己的激情这悄然袭来的恐惧假若不提防，人也就只能栽花养草了，这样的逃脱我以为接近它还早了点。是因为我遵奉生活的出世与艺术的入世。就像我喜欢稼轩的词“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营”一样。人往老走，古道热肠不减，至少也是一种内心的昂扬，并不定要去有什么作为。生长在这样一个时代，不仅仅是我一个人落入缺乏感受的重围，且要用太多的精力去思虑和解决精神危机与生存难题。回顾个人走过的路与一个民族走过的路是多么相似，碰碰磕磕，坑坑洼洼也就走过来了。一如太阳并不美丽，最后还会要西沉。

生命成灰倒是自然的事，而生命燃烧的质量昏昏黄黄绽放不出光芒却是令人遗憾的。

生命的真实体悟

——《音乐的承受》之隐喻结构 钟志坚

残损、破败的琴键，空气中散满尘土干涩的气味，幽暗的角落结满蛛网。中央，枯瘦庞大的身躯笼罩于古旧、龟裂的灰色大壁中，长发飘散，如刺猬之毛鬃，青筋暴起的手微曲，构成一个悬念：不知千钧之力施向何方——但画并不在我眼前，只在我脑海中回复，随即倾泻于我不可抑止的生命冲动体验中。

画作蕴含表层的空间结构和深层的时间结构。表层的空间结构中，高贵、典雅的乐器之王披着华丽大衣被撕裂，衣冠楚楚、沉静安详的艺术家被置换成粗野豪迈的汉子，罗曼蒂克的情调被剑拔弩张的气氛掩盖。三者依靠空间位置的相对固定性与典型情境相联，人（暗指演奏者）、钢琴（暗指音乐）、背景（暗指混沌）各居其位，而意识在变化，场景在流动。熟悉的陌生中暗藏机巧，悬念陡生。对观众而言，与期待视野的疏远，产生出强大的艺术张力，如迅雷不及掩耳，从现实的功利世界中隔离，抛入审美静谧的洪流中。

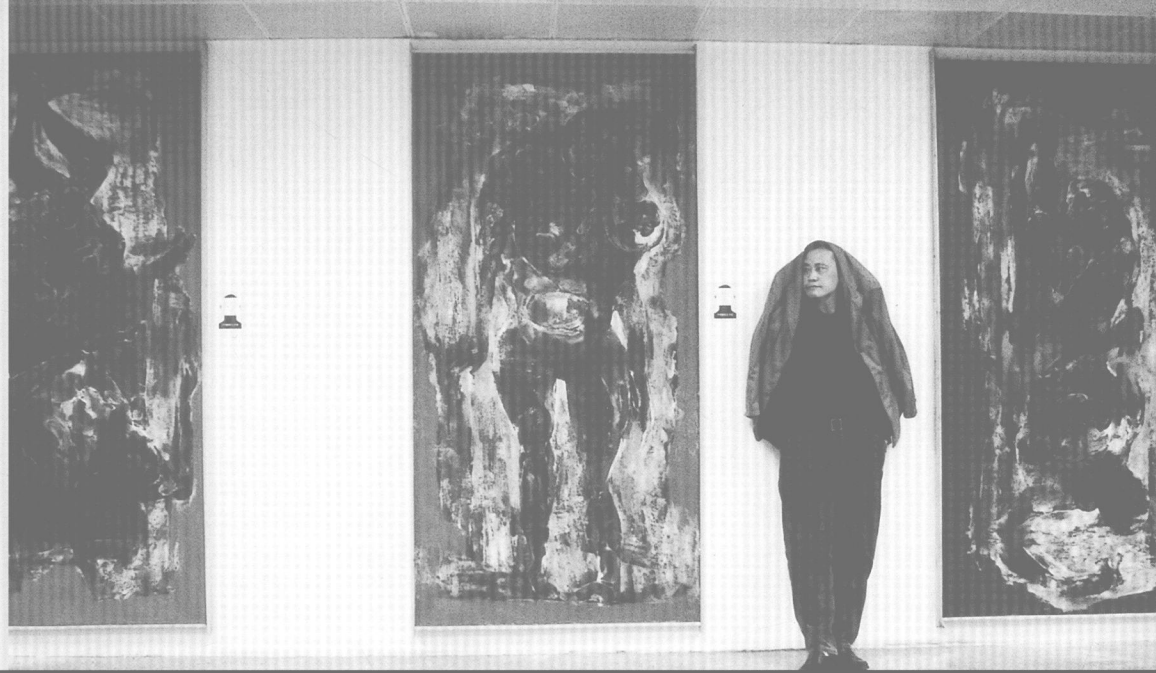
表层的空间结构延伸出深层的时间结构，人物仿佛置身于千年前金戈铁马、英雄辈出的年代，钢琴则荒废于繁华褪尽后的萧索与凄凉。前者是对蛮荒年代的追溯，后者是对精神枯竭后世的预言，恍如一部宏大悲剧的开篇与落幕，悲剧的展开则是看不见的画外现实：与之对照而自然衍伸出的另一幅画面，作为开篇与落幕的衔接，包含作者深刻的批判意识，当轻浮乏力的音乐弥漫于耳际，当时代共鸣的礼赞成为音乐的主流，当人们茶余饭后，衣冠楚楚地出席音乐厅，将音乐当作他们无聊生活的点缀时，音乐还是什么，音乐的精神还剩下什么？

时间结构昭示作品的叙事结构，演绎人类的神话模式：人的出生、死亡与再生；英雄的出世、毁灭与复活，它来自自然的启示。世界是一个循环系统，生与死，成与败，努力与安宁，有一个循环运动过程，太阳黑夜死去，黎明再生；植物秋天死去，春天再生。按自然的运行模式，画作暗示英雄的悲剧性历程：生的意志到死的悲怆，然而，时空错乱中，英雄复活了，从原初时代的土壤中苏醒，横空挺立于现代的音乐象征跟前，这是力的复归，带来音乐精神的复归。

在这出英雄悲剧中，主人公饱经风霜、身形枯槁、面容憔悴，蕴含摧毁一切、重建一切的强大力量。在这瞬间的寂静中，作者暗示宏大的生命乐章即将奏响，这是生命本原的轰鸣，是人类赖以繁衍、生殖的原生力，是人与自身精神与自然本体合一的交响曲。

英雄无泪，岂能无酒？音乐岂能无酒？酒将英雄与音乐连结在一起。古代酒神狄奥尼索斯的崇拜者们在祭典上狂饮滥醉，放纵情欲，摧毁一切秩序，在其中他们深切体会到生命的本质：生命原是一种无可挽回的悲剧，然而，他们并未因此而消沉，反而感悟到一种充盈丰沛的力量。集体的狂欢中，抛弃了个体原则，投入不可抑止的生命力的洪流中，这是审美原则：品味这杯生命的苦酒，感受那种无关功利的快慰，从而使生命升华，于是音乐诞生了，悲剧诞生了。音乐与这生命的原生力结合得如此紧密，在音乐中，人与生命本体合一了，与自然万物合一了。

原初时代人类的音乐是一种神圣的祭祀，是一种神秘的力量，是一种隐喻：它诱使人类在一件事物中寻找另一事物，诱使个体去寻找另一个自我，诱使人类去寻找神。在生命中寻找高于生命的东西，在死亡中寻找高于死亡的东西。它与酒神精神合为一体，与英雄悲剧合为一体。



自言自语

莫鸿勋



我的灵魂在画上，我的肉身在此虚化。

李柏林 摄