

序言

在习近平总书记主持召开文艺工作座谈会并发表重要讲话一周年之际，中国艺术研究院在中国国家博物馆连续举办“人民形象 中国精神——中国艺术研究院著名艺术家系列精品展”，时间持续半年之久，观众踊跃，在社会上引起热烈反响的同时，也得到文化艺术界专家学者的高度评价。

系列精品展是中国艺术研究院的艺术家们深入生活写生创作收获成果的展示，从一个侧面反映出他们在深入学习贯彻文艺工作座谈会讲话精神的过程中，以实际行动深入生活、扎根人民的新收获。习近平总书记在讲话中指出，文艺创作方法有一百条、一千条，但最根本、最关键、最牢靠的办法是扎根人民、扎根生活。中国艺术研究院的艺术家们在深入生活的创作实践中，进一步感悟到艺术家只有在深入生活、扎根人民的实践中，才能感受生活之真，生活之美，才能迸发艺术激情，创作出有筋骨、有道德、有温度，立得住、留得下的艺术精品。此次系列展之所以时代气息浓郁，艺术感染力深厚，正是得力于艺术家们对时代生活的强烈感受。

中国艺术研究院是一个充满学术气息和艺术氛围的文化家园，是我国唯一一所集艺术科研、艺术创作和艺术教育为一体的国家级综合性艺术机构。艺术创作是中国艺术研究院“三位一体”发展格局的一个重要方面。近十余年来，中国艺术研究院在艺术创作领域发展成果显著，汇聚和培养了一大批在全国具有代表性的优秀艺术家。他们以在繁荣发展我国社会主义文艺创作中发挥导向性、代表性和示范性作用为己任，他们的艺术实践和探索，体现了当代中国文化艺术应有的价值理念和艺术家应有的社会担当。

艺术之养成，得之于生活与性灵；艺术家之养成，尚需在生活与性灵之外，兼有艺术沉思与涵养。艺术的力量，得之于感性、情感和富于灵性的想象，得之于深刻、敏锐和富有历史感的思想。优秀的艺术，得之于德艺双馨的艺术家，得之于艺术家对生活、对社会的责任与担当。真正的艺术既表达人的审美趣味、探讨人的精神、情感，追问未知世界的真相，又着眼于历史与时代，为推动社会的发展，表达人民的愿望，为实现人民的梦想，贡献无形恒久的力量。这是美学与历史相统一的追求，是时代赋予艺术的使命，也是中国艺术研究院的艺术家们所追求的艺术理念和创作方向。正因此，他们努力从民族、大众的当代审美趋向中彰显自身的艺术个性，以坚定的文化自觉从传统文化的土壤中汲取营养，以明确的立场深入人民群众的社会生活，以不断的艺术创新攀登时代艺术高峰。也正因此，他们作为一个艺术群体的影响力与日俱增，他们每一个人作为个体的艺术家的创作个性也日益彰显。

参加此次系列精品展的18位中国艺术研究院著名艺术家是：田黎明、杨飞云、朱宪民、黑明、朱乐耕、徐累、龙力游、刘建平、王亚雄、陈忠康、骆芃芃、管峻、刘万鸣、江宏伟、何家英、赵建成、张祖英、吴为山，展品涵盖绘画、雕塑、书法、篆刻、摄影、陶艺、漆艺等多个艺术门类。艺术家们的作品旨艺俱佳，或意趣盎然，或含蓄隽永；或引人静观，或发人深省，无不以艺术的魅力让人沉浸其中。中国艺术研究院著名艺术家系列精品展为人们检阅中国艺术研究院艺术家的整体实力和艺术面貌提供了一个开放的视角。此展之后，中国艺术研究院优秀中青年艺术家系列展也将拉开帷幕，人们会更全面地看到中国艺术研究院艺术家们创作的整体面貌。

中国艺术研究院著名艺术家系列精品展结束之时，参展艺术家们将自己的精品无偿捐赠于中国艺术研究院图书馆，与这里珍藏的2000余幅历代绘画精品和其他艺术珍品共同作为研究和教学之用。

在18位艺术家的捐赠作品与部分参展作品合集出版之际，谨写以上文字，作为序言。

王文章

述作与反观

徐累的图像修辞

文 / 宋琳

每个艺术家的个人道路都有某种出人意表之处。我这里要谈论的是画家徐累。他学习国画出身，热切地渴望成为一个古代画家；做过版画，在与材料的接触中，想象过古之制器者的仰观俯察；从事过摄影，透过一些软薄的胶片，他知道返回前世是可能的。最终他发现，通过跨界综合的方式最适合于展开与世界的亲合游戏。但是，从事绘画多年以后，鬼使神差地，旧时代的虚灵越来越多地渗透到画面中来，成为可见世界的阴翳部分，一个游移不定、难以捕捉的视点，即他的应感之会的不尽源泉。水墨和工笔当然也没有白费，而成为他个人修行的必要储备。与早期作品中狂野的实验形成反差的是，20世纪90年代以来，古典与现代相互渗透的气质成为了主导。

徐累在中西两大艺术传统中孤怀独往，他寻觅着两者之间的触点，移花接木、金针暗度，在画面上布设种种玄妙、恍惚机境。他从古代山水和花鸟册页、屏风以及扇面画的折叠方式中发现空间界面的多棱性，他也心仪于马格利特超现实主义绘画的拓扑学方法与意象杂耍，但东西艺术的异质在他那里并非不可重淬于新的形式之中，从广义说，异质之物的同构和对应表现在艺术领域最为奇诡，这就是为什么徐累着迷于悖论的原因。一个悖论的魅力胜过一千条独断的真理，真理总是直陈和宣谕式的，悖论则如命运之谜，诱人猜解，然终究如胡应麟言诗之至味乃“不可解，不必解”。在中国，名家与庄子的悖论言说经由佛禅的中介发展为公案。禅宗大师的对话与反诘，缄口不答或答非所问，留下了诸多哑谜。对公案的阐释也不可能给出最终的解答，于是人不得不返回原初的困惑之点，继续参禅。艺术家从中获得灵感，以诗或画的形式表达，从而改变了阅读与观看的方式，最终在情感和智力两个层面都发生了一场悄悄的革命。著名的云门宗三句之一“随波逐浪”或许启发了石涛“笔墨当随时代”之论，徐累反其意而言“笔墨不随时代”，大有“截断众流”的气概。

《易》言：“复，其见天地之心乎？”老子曰：“万物并作，吾以观其复。”当代艺术的现场可谓万物并作、百家众技、莫衷一是。“笔墨不随时代”之“时代”，当指这一全球化语境中无序的现状。20世纪的西方艺术运动大抵遵循不断求新的逻辑，超现实主义、未来主义、表现主义、抽象表现主义……以激进的方式沉醉于各种观念的新发明，其形式的解放似乎穷尽了一切可能。我曾将此进步论时间观支配下的观念裂变戏称为“变形记”，而东方人的循环论时间观则不以时间为线性，而以刹那为永恒，由“反复其道”之本体，派生“归根复命”之功用。徐累1986年的纸上作品《逾越者》似乎已经预示了日后他逃离群嚣，走向隐逸之途的行履，那个身着纱袍，

“徐累精品展”现场
中国国家博物馆 2016



穿越一道道虚拟拱门（穹庐或窄门之隐喻）的身影，轻盈幽寂，如“前不见古人，后不见来者”之叹，竟让我似乎从画外听闻“究天人之际”的余响。

对历史上下文关系的重视形成中国文化中特有的尊经和祖述传统，无论“信而好古”还是“见古人之大体”之论都从追忆过去中发展出“师古”的理念，这种对古代的挽歌式幽情，一方面将怀旧提升到对过去乌托邦的崇拜，一方面将经典中的原型（尤其是被遗忘的原型）经过不同时期的再造而拥有更新的形式。这一传统在当代出现了断裂。致力于与传统重建对话关系并非仅涉及趣味的修复，也伴随观念的调整，同时要求“语言的新发明”（奥登）。艺术家的劳动乃是一种述作，只有将个人修辞与历史话语之间的修正比（借用布鲁姆的概念）作为先决条件确定下来，才谈得上原创，艾略特在《传统与个人才能》文中对此的卓越见识与董其昌“岂有不师古法而独创者夫”的质问，在观念上几乎完全冥契。这件事本身提示我们，古今中西之间的隔阂并没有想象中那么大。述作这一合成词的汉语特有构词法，在语义上将“述而不作”

改造成“述而后作”，它包含了一个悖论命题，即艺术家个人签名的制作在传统之流中乃成为匿名的，我想此即为何徐累总是在他作品的签名后面留下“製”的字样，毋宁说“製”才是他真正的签名，它准确地道出了艺术家身份的工匠性。

巴赫金曾经指出，缺乏对话意识的言说只能制作“单向度话语”，即直陈式的话语，或如策兰所说，一种“强加于人”的话语。这种话语方式在当代诗歌与绘画中依然属于主流，且因其强悍而对公众产生着巨大的影响力。某种市民化的趣味以通俗喜剧的方式招徕看客，一方面，给表现主义戴上福娃的面具，但那上面的笑是装出来的，且难以为继；另一方面，艺术中的意识形态反讽由于追求时效性而往往以放弃美学上的自治而牺牲形式，除非有能力将否定因素吸收并转换成有投射作用的文本，少数几个聚焦当代的艺术家，如张晓刚、刘野等人作为例外幸存下来，此起彼伏的“泼皮”政治波普声浪无论占有多大的市场份额，却或迟或早，注定逸出艺术史叙事的历史上下文之外。

徐累清楚自己的位置，忧患于往而不返的当代艺术整体趋向和国画领域的表达幽闭症，他像



“徐累精品展”现场
中国国家博物馆 2016

打磨眼镜片一样打磨新的观看方式，将源于道家哲学的“物化”与佛教的“色空”观念打作一处，他的观看方式可称之为反观。宋代理学家邵雍说：“所以谓之反观者，不以我观物也；不以我观物者，以物观物之谓也。既能以物观物，又安有我于其间哉？”（《观物论·内篇》）王国维进一步归纳出两种境界：“有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩”；“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”（《人间词话》）。唯其能反观者，能破我执，善造设无我之境，能反观者即王国维所谓“客观之诗人”，但古今又有几人称得上呢？此心法确乎失传很久了。

一切物皆有成住坏空，庄周与蝴蝶互为设境，妙在迷情，又如我看青山，青山看我，一时洒脱，同归于寂。因此，一切境界都是一种不期然的相遇，艺术家格物以成象，假实证幻，为恍惚搭建戏台，且随造随拆，随拆随造，“人生何处不戏剧”，游于艺而已。

忽一日，徐累忆及中学时代生物陈列室里的动物标本，顿悟那些帘幕后面静态的形体竟如此幻美，如此动人，恰是无生命的东西让他想到了生命，史蒂文斯的诗句“肉体消亡，肉体的美却永存”那种对第二生命的肯定，似乎即此情此景的触发。而文本的述作亦如自然与人工的合作，终究要成就一物，为心灵剧场增添一寓言意义上的标本。陈丹青认为徐累擅长假借，意即善于援引和采集，所言极是。别人求新之处，徐累求旧，他画作中的意象大抵皆来自旧物：唐马、明椅、元青花图案、古代坤舆图、线装书中的明清小说插图、旧照片中的人物，他让这些元素在幽谧而暧昧的空间关系中还原其日常性，依据同步性原理，角色不分先后，悉数登场，从而消除了时态。他秘而不宣对观者的视觉引导，暗中对埋没在文献和实物残片中的美丽尸身大招其魂，实际上旨在复活与过去交接的目光。本雅明从克利的画《历史天使》中受到启发，并将历史天使向后看的目光阐释为对过去之意义的发现。克利的历史天使是悲哀的，徐累画中频频回首的白马却羞涩而凄迷，那目光交集着期待、倦怠与疑惑，它有时呆立水上或桌面，有时罩在笼中，有时以独角兽的形象出现于弥散着春药香的屏风后面，有时与龙同体腾挪于天际，它静若处子，动若脱兔，背上青花俨然“龙脊贴连钱”（李贺《马诗》），来去无踪，如露亦如电，奔跑的叠影中唯见一连串“银蹄白踏烟”（李贺《马诗》），它似乎既是多重事物的替身，又是它自己，不得已的自己。正如画家本人，明知白马自白马，青花自青花，却让二者互涵互摄，互藏互照，青花贴上白马，如“冷香飞上诗句”（姜夔《念奴娇》），是一种不得已。此技法与其说与超现实主义者的奥斯卡·多明格兹发明的贴花法（*decalcomania*）相类（但因徐累不依赖偶然效果而大异其趣），不如说更接近巴赫音乐的对位法（*counterpoint*）。

异质之物的图像并置往往能创造出人意表的视觉和弦，且越是异质，空间张力越大——徐累对复调结构情有独钟，并且运用起来得心应手，他书卷气十足的个人修辞正帮助他建立起一套与古典和现代同时展开对话的“空间诗学”。如果说早期作品《心肺正常》中的蝴蝶与胸透图，还是某种意象叠加，还停留在“词汇”的层面上，那么从1991年的作品《虚影》开始，直到近期的绢本作品《霓石》与《海天》系列，他的空间营造更多地具有“句法”的性质，意象颠倒倒颠，张冠李戴，符号能指介乎有意无意之间，句法却相对稳定；帷幔和折屏是他常用的仪式道具，意图使室内笼罩密闼重阁的神秘，或者相反，使私密空间变得神圣不可侵犯。水银泻地般的衣物，以书遮面或为浴缸遮挡的读者，翘起的二郎腿，单只缎子鞋，鹿角上的帽子或疾掠的鸟影，镶嵌在地图上的春宫图，无不散发缱倦、慵懒、颓废的气息，无不充满暗示。正如戏剧家心中须有观众，徐累的空间诗学亦将接受美学的要义包含其中，他以中庸的立场，调和着为先锋艺术所忽视的述作伦理与观看伦理的矛盾。当可见物以云遮月的方式退藏于密，像生物学标本一样，并不为了满足普通看客，那么观者投向画面的一瞥就将被画面所吸收，并反射回来。拉康的镜像理论为艺术家行为和观看行为的现象学描述提供了基础，人在镜子前审视自己时产生的激情，拉康认为“就是自恋用来包容欲望的形式的首要意义”（《弗洛伊德事物或精神分析学中回归弗洛伊德的意义》）。人们的确不难发现画家与“镜子的蜜月”留下的象征记忆的痕迹，徐累当然知道纳尔西斯式的眼光疾病对于一个画家而言是多么致命，因此他规避自画像和任何自传性的笈注，书写在坤舆图上的虚构地名也多属于“贾雨村言”，那些通向迷津的标识仅服务于假实证幻。说到底，观者的临在才是重要的，当目光在多棱镜般的画面上游移、迂回，渴望着相遇，观者已经不自觉地进入了多重折射的视觉核心。

绘于2009年的《月幕》细密地画出了月亮表面的阴影，帷幔间巨大的月轮以超常的比例孤悬天空，只有透过天文望远镜的窥孔才能看见那样的满月，那架想象中的望远镜被巧妙地隐藏在画面之外，而那正是观者所在的位置。它创造了“月亮扑面而来”（张枣的诗句）这种似乎只有通过文字去想象才能产生的惊奇，熟悉诗歌的读者甚至会联想起史蒂文斯的诗：

有什么比明月走向深夜的路途

更加寂静无声？

但是他母亲的存在又回到他的胸膈并大声呼喊。

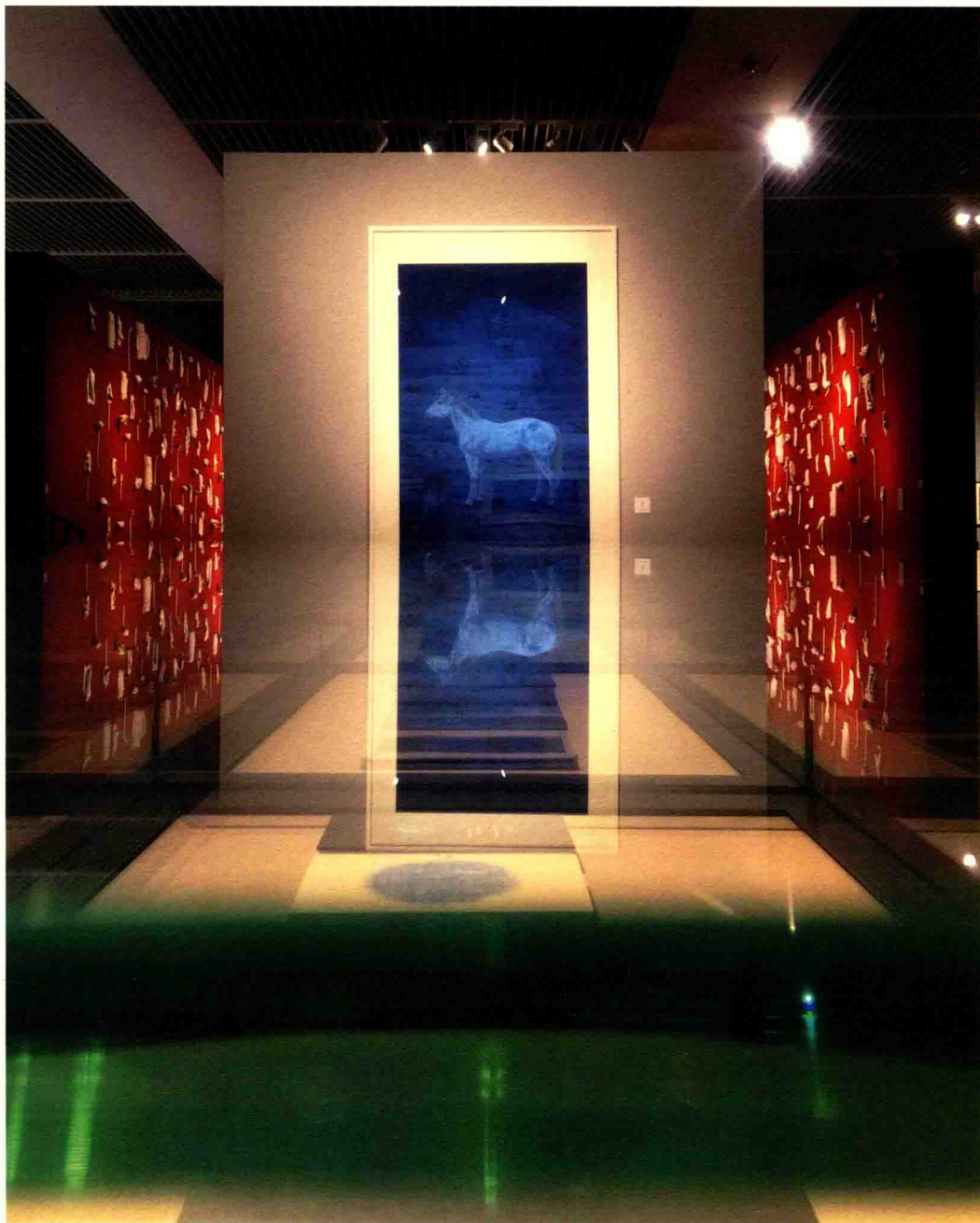
“徐累精品展”现场
中国国家博物馆 2016



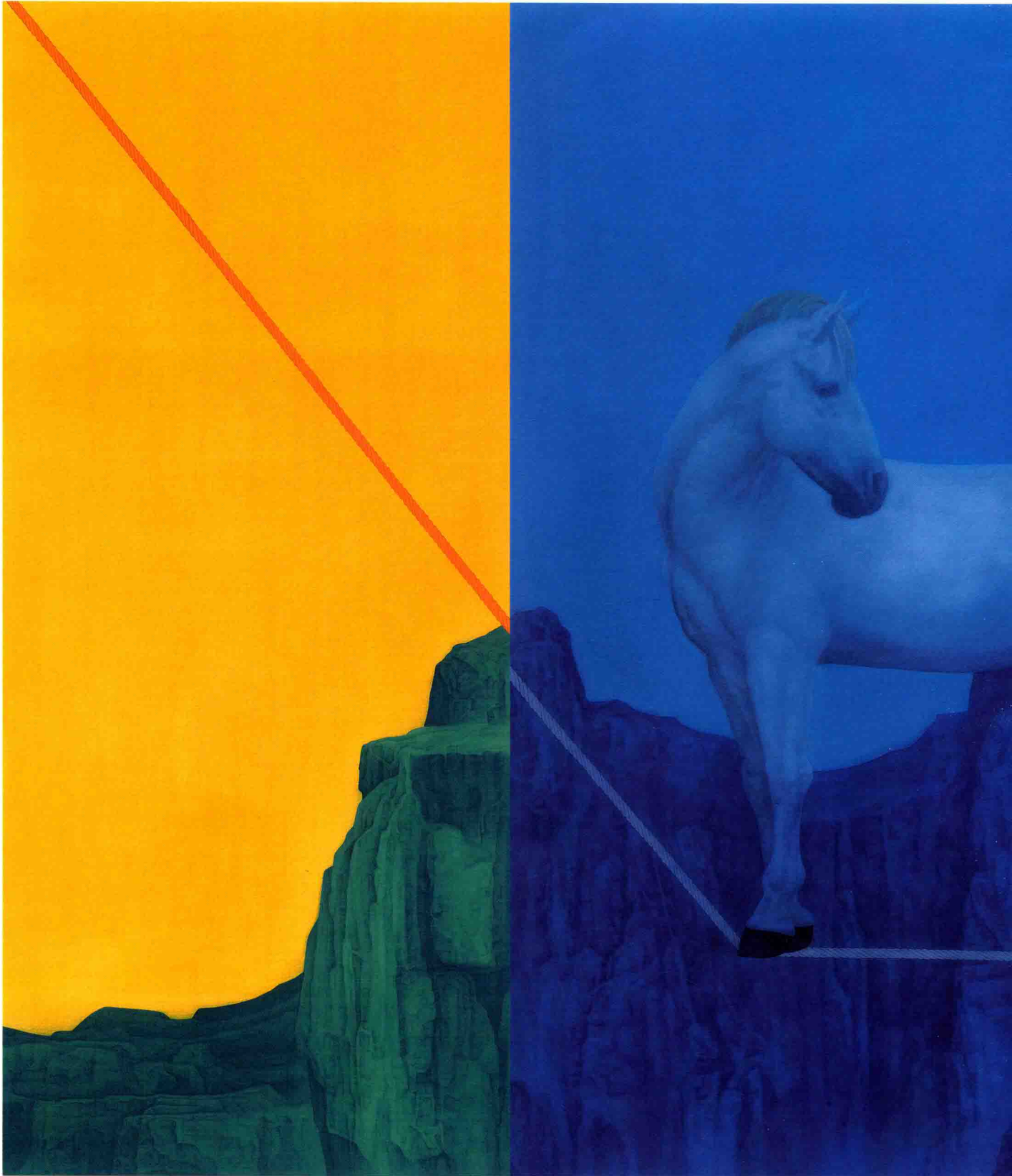
中国传统画论以“平远”“深远”“高远”设境，诗论亦主张“诗家之景如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前”（《困学纪闻》引戴叔论语）。徐累善于“错综古人”，然化古而不袭古，形式上常逆向而为，他以微缩法从事“距离的组织”《空城的追忆》《世界池》《世界观》《世界的尽头》《虚惊》《蝴蝶志》等画中的堪舆图元素的援引和再造，富有装饰性，这种手绘地图对大地的抽象因失去实用性而蜕变成纯形式，它的山形纹与波浪纹、它的河流曲线被传送到新的画幅中，尤其当出现在移动立面上时，更给人以斗室乾坤、山河入梦之感，徐累将此方法诗意地表述为“让貌似天涯的东西咫尺化，给他们穿越幽会的理由”。绘事亦如情事，情与景遇，赫然现前，“悠然心会，妙处难与君说”。幽会可以说即是徐累绘画中最重要的主题，他为悲哀而短暂的情人们设计的幽会现场总留下慌乱的痕迹，但那痕迹最为销魂，令人想起秦观的词。《虚词》系列和《诰命帘》等画的遮蔽法似乎是隐而愈显之喻，并非为了使可见世界变得不那么容易看见，而是基于世界在本质上不可见的理念，他自己曾多次强调：“重要的是看不见的。”此处我们再次遭遇了悖论。

艺术家就像卡夫卡的小说《城堡》中的 K.，其真实身份是匿名的，意识到描绘世界之不可能又陶醉于对世界的描绘，此即职业性的宿命。但在卡夫卡世界的隐微寓言里，“土地测量员”与“弥赛亚”的偕韵却暗示着古代救世论的复活，弥赛亚作为土地测量员的灵魂就隐藏在 K. 的象征行动中。巴什拉在谈论法国画家鲁奥的画时说：“灵魂具有一种内部光线，‘内部视觉’，认识这种光线，并且在色彩绚丽的、阳光照耀的世界中将它转化出来。”（《空间的诗学》）但那光线如今暗淡了，故策兰悲叹：“光，曾经有过。”徐累多年来致力于东方式的对前世的招魂，他在述作中颖悟反观，透过反观还原物自身的灵性，或许庄子的“天均”和萨满的“万物有灵”观念能给予他继续从事视觉拯救工作的勇气。

从晚近的作品中，我感到他的视觉经验又得到新的拓展，似乎从幽暗的迷楼过渡到了明媚的蜃楼，画面弥漫着氤氲之气，湛然壮美。“乃知点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气，自然凑泊，笔下幻出奇诡。”



“徐累精品展”现场
中国国家博物馆 2016





如梦令

绢本

263cm x 460cm 2015

011

笼中对
纸本
63cm × 51cm 1994



马笼
纸本

87cm x 65cm 1997



偶遇

纸本

85cm × 65cm 2004



徐永製