

当代艺术9

蒲国昌—— 贵州人文景观 的当代样板

PU GUOCHANG —
A MODERN EXAMPLE OF
HUMANISTIC LANDSCAPE
OF GUIZHOU

湖南美术出版社

HUNAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE OF CHINA

5.2
6.5





《雉》系列之二
布、蜡、染料色
130×130cm
1992 年

J205.2
Z966:5
:9

《当代艺术》系列丛书 9

CONTEMPORARY ART SERIES 9

蒲 国 昌

——贵州人文景观 的当代样板

PU GUOCHANG

A Modern Example of Humanistic
Landscape of Guizhou

策 划: 萧沛苍

主 编: 邹建平

责任编辑: 李晓山

装帧设计: 竹 青

出 版 社: 湖南美术出版社

中国湖南长沙市人民路61号

邮政编码: 410011 电话: 0731-5556729

Advisor: Xiao Peicang

Executive Editor: Zou Jianping

Acting Chief Editor: Li Xiaoshan

Designer: Zhu Qing

Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House

No. 61, Renmin Road, Changsha, Hunan,
P.R.China.

Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729



目

录



CONTENTS

(NO.9)

- 从心所欲，不逾矩
——序蒲国昌专辑..... 邵大箴 (3)

- 蒲国昌艺术世界叙论..... 张 Jianjian (4)
- 蒲国昌画意析读..... 张 Jianjian (9)
- 国昌说艺..... 张 Jianjian (23)
- 蒲国昌：形象的变异..... 殷双喜 (28)
- 自由的门槛
——蒲国昌艺术中的自由精神..... 管郁达 (30)
- 蒲国昌艺术简历..... 竹 青 (31)

- 彩色图版..... 蒲国昌 (33)

Doing what want to do, not Breaking the Customs

- Preface special Issue of Pu Guochang Shao Dazhen (3)

- On Pu Guochang's Art World Zhang Jianjian (4)
- Analysing and Understanding the
Meaning of Pu Guochang's Art Works Zhang Jianjian (9)
- Guo Chang Talking About Art Zhang Jianjian (23)
- Pu Guochang:
Variation of Figures Yin Shuangxi (28)
- Threshold of Freedom
——Free Spirits in Pu Guochang's Art Guan Yuda (30)
- Pu Guochang's Art Resume Zhu Qing (31)
- Color Plate Pu Guochang (33)

从心所欲，不逾矩

——序蒲国昌专辑

中国文人水墨画的革新有多种途径。引进西方的经验（或古典写实造型或现代表现语言）是一种；在更广泛的传统艺术中汲取精华是另一种；从民间艺术的造型中汲取养料又是一种。只是，不论采用哪种手法，都不应只局限于形式与技法的完善，而应该主要是为了水墨画更具时代精神，更能表达现代人的观念、思想、感情和趣味。“五四”之后，中国水墨画在吸收西画的写实造型和关注现实方面有长足的进步，缺点是路子窄了些，“左”的文艺观念导致形成较为凝固的模式，束缚了艺术家的个性和才智的发挥。近十多年来，中国水墨画创作乘着开放改革的东风，冲破禁锢，出现了前所未有的活跃局面。许多中青年画家走在革新的前列。在这批画家中，蒲国昌君是较为突出的一位。早在80年代初，他便开始结合民间艺术（特别是蜡染）的造型语言作创新中国画的尝试。80年代末、90年代初，他迷恋于现代蜡染的艺术创作。之后，他又试验综合材料的创造。总之，这几年来，他的革新热情一发不可收拾。这些试验和探索使他愈来愈接近艺

术的本质。他的艺术更加触及现实的主题、关注社会与人生，更直接、坦诚地表达内心的感受与体验。他说：“我觉得作为一个现代艺术家用什么工具并不重要，只要有话说，找一种甚至创造一种语言方式，得到一个圆满的传达便好。关键不是把工具或语言本身作为目的，那就成了弄小巧耍花招，将是十分乏味的事情。”这几年他创作的二度空间的平面绘画，不论是单纯的水墨、彩墨，还是水墨、彩墨与蜡染结合，都有充实的精神内涵。他的艺术更自由、更通达了，也更具理性精神和超越形式的表现力了。我想，国昌的画与其说给我们提供了一种范本或一种选择的可能性，毋宁说给我们以思想和观念的启迪。我以为，想来国昌也是这样认为的，那就是他走的这条路并非是平坦直道，而是荆棘丛生的曲折小道。为人真诚，对艺术事业执著的国昌一定懂得，走这条崎岖小道本身就包含了一种精神，一种力量，这是一种难以言状的美。所以他乐在其中，苦也在其中。他会沿着这条道走下去，走向更高的境界，做到“从心所欲，不逾矩。”是为序。

邵大箴

1995年12月

蒲国昌艺术世界叙论

● 张健建 ●

导言

本专集汇集了蒲国昌最具有现代意味的艺术作品，其中种种形式、种种类型、种种形态，无不是画家艺术心路的展示，亦是画家精神世界的呈现。蒲国昌的艺术世界，其意象丰饶，情感浓烈，境界深邃，最具感性刺激力和具想象的启发力，在当今中国画坛，自有其独特的风采和价值，在当今全球性的文化潮流之中，亦有其独特回应的方式和对话接轨的方式。探讨蒲国昌艺术世界的精神理路，亦将对反思当今艺术格局有许多启发，或能激起许多有趣的论题。一画之中，万有赅备，当我们以智性去把握之时，其所面对的将是一个完整的世界，并且，展开其精神理念的描述并给予价值的评定，亦要涉及许多理论的问题，在此专辑里或有不宜之处。因此，本文拟对蒲国昌艺术世界只作其精神旨趣的描述和叙说，希望通过简短的叙述，展开其理念的基本面貌，并附有一些简短的评论，以期在引导读者进入蒲国昌的艺术世界之时，亦有一些价值性的考虑，是为叙论。当今世界，处在一个相互阐释的话语纵横的时代，图像与世界，也与我们眼前的叙论话语，在发生有趣的阐释循环，希望读者作如是观想，亦在自己、图像、叙论之间进行新一轮的阐释性介入。

文化选择

艺术是文化的重要内容，艺术世界亦是文化世界的一个缩影，艺术作品在当今文化生活中发生的重大影响，亦可在整个当代文化史中看到其精彩的身姿。同时，艺术作品也是凝聚了多种文化要素的统一体，艺术品的制作过程，亦是文化要素进入艺术世界的过程，正如当今理论所揭示的，每一次艺术品的制作，亦是许多过往的叙述成规而支持的。在这个意义上，一切艺术品都是已经被已有的艺术所制作过的，艺术史的意义在此呈现出来。我们从文化选择的领域来叙述蒲国昌的艺术世界，是要通过描述其艺术世界的文化品质，从而能够对于蒲国昌艺术作品所蕴含的文化传统和文化精神有所理解。

在蒲国昌的艺术世界，我们尤能观察到其对于中国传统艺术精神的继承性引用，以及同时是一种扬弃性引用的姿态。从其彩墨作品来看，其中意象营造、笔墨畅情、色彩渲染等等，皆以畅神写意的中国精神为依托，由此才有其作品中挥洒自如、意蕴浓烈的局面和气氛，可以说，蒲国昌艺术世界的精神底蕴，是建立在中国传统艺术精神的基础之上的。可是，就在其墨色淋漓、意象奇诡的画面中，我们可以观察到，其在笔墨深致和结构营造诸方面，以及在精神意趣、艺术境界诸方面，艺术家表现出异常强烈的突破传统、表现自我、消除虚灵、返归生命的精神趋向，传统艺术中的

种种法度，乃至种种追求超然象外，不著一字尽得风流的虚灵空濛的写意境界，被其画面充实、意象繁复、狂烈激荡的生命境象所替代。笔墨不再只是追求无限的蕴藉含蓄，而是纵情恣意的生命性投入，意象不再只是过去传统中的端庄典雅，而是奇形异样，鬼诡神怪的意象的狂欢。在人物画领域，不仅一反其庄重典雅的传统仕女人物画的格局，亦一反其优雅妍美的当代彩墨人物画的格局，这个格局最具代表性的艺术风格，可以称为“林风眠式的”风格。由此可知蒲国昌的艺术世界里，中国艺术精神的写意，被予以了狂荡激烈的生命性改造，从而在更深刻的意义上，被予以了扬弃性的作用。

蒲国昌的艺术世界另一重要的文化策略，即是论者多有指出的以俗化雅，化俗为雅的品格。在当今文化格局之中，再现大众化物象和流行事物的意味，成为一种主要倾向，但是在蒲国昌这里，大众化文化的含义是充分地地域性的和本土的，其具有某种程度上的原初性和原生性，在此意义上，俗文化的选择乃是一种生命文化的选择。在其艺术作品的世界，我们观察到，许多独具风采的物体、形象和事物，都具有浓烈的风俗物象的性质，其中尤注重对于一些少数民族的形象的作用，不论是形貌、服饰、身姿动态、生活场景，都予蒲国昌的艺术世界以崭新的刺激。而其对于傣文化、戏曲表演、山乡风物的选择性引用，皆使传统人物画的题材和主题发生了重大的改变。这种作用在蒲国昌这里，还渗透在其技法、色彩、笔墨、造型等等绘画要素里面，其中大红大紫的热烈响亮的色彩，其放荡恣肆的笔触，其怪诞奇异的造型，其动荡摇曳的身姿，等等，无不得益于俗文化的世俗精神。其中深度，还不仅仅是题材、主题上的意义，而是借世俗生活的亲切自然的精神，来张扬一种现实热烈的生命情怀，俗文化的引用，有反叛传统雅艺术观念的意义，也有创造新的精致艺术的意义，前者可说是以俗化雅，后者是化俗为雅，两者都表现出蒲国昌艺术世界里的一种当代性很强的文化品格。这也就是蒲国昌的艺术作品，被论者称为“高原神话”的主要缘由，我们当理解，其中并无意说蒲国昌在继承一种文化深层中的事物。譬如说一种神话，而是说，蒲国昌之引俗入雅，正是一种反叛文化深层意识的行为，其意义在于抒发艺术家对于一种生命理想的憧憬，亦是以图像的方式在构建一种完全个人化的神话。

可以这样说，蒲国昌艺术世界中的文化话语，是一种对于文化体系，对于文化深层控制的反叛性话语。这一点，同样反映在他对于西方艺术文化的引用之中，在蒲国昌的作品风格和个性里，我们更多地观察得到，西方艺术文化传统的形象是由西方现代艺术家们所已经改变和反叛过的形象，就

是说,蒲国昌站在西方现代艺术的立场,展开了对于西方艺术文化的引用,因此其形象是完全现代意义上的,是经由了毕加索、马蒂斯、康定斯基、塞尚、米罗、克利、恩索,乃至当代的劳森伯格、塔皮埃斯、基弗尔等等艺术家所重新组合和构建过的形象。这种引用,在蒲国昌的作里,造成了其中意象、色彩、造型意识、经营结构等等深层面的绘画语言的彻底的自由不羁,其中诸如色彩的反调性,形象的变形化和抽象化,结构的离心和解体,乃至一种反结构的散乱,多种形象的并置重叠,多种媒体的并置重叠,以及消除对于生活世界的精神关注等等,都表明西方艺术形象被以一种“碎片”、“片断”和“零星辞汇”的方式被加以利用,虽然其中也不乏西方传统艺术精神——譬如对于形象整体性的追求——在其艺术世界中的偶尔一现,但是这一切均被一种“引用”的话语方式予以了讲说和表达,甚至西方艺术中追求艺术作品的“精神光晕”(类似中国传统艺术精神中的韵味神情),在这种反叛性的引用之中被予以清除,代之以直观抒泄的生命气质。

从中国传统士大夫艺术精神,到广大民间生活精神,再杂以西方现代艺术精神,蒲国昌的艺术世界展开其大规模“引用”种种文化要素的策略,不论是主流性文化,还是非主流性文化,不论是精致雅美的文化,还是粗俗质朴的文化,都在其艺术世界里成为“引用”的片断。如此一来,所有体系性的文化都被予以解构,其体系性所具有的强制性亦被予以消除,一种在个人话语支配下的文化自由被展开在画面之上,蒲国昌式的狂热激荡风格,从而具备了一种文化的品质,这种品质具有充分的个人性,和直观的生命力量,即使是其中所“引用”的当代性的色情、粗俗之类的文化要素,也在这种充分个人性的和直观的生命力量的陶冶之下,而被改造为另一种狂欢性的“精神光晕”。虽然这种“光晕”并没有一种内在的形而上学的成分,亦不是另一种文化的系统的“伦理或道德核心”,但是其中诗意的充盈,在一种终极的意义上,仍然指喻出一种文化的理想主义。所以我们愿意用一种诗学的标准来描述蒲国昌式的文化选择,这样说,或许是指明了蒲国昌的艺术世界,应当被描述为是一种诗性的文化世界。蒲国昌便是以此诗性的方式,来回应当今文化的种种变相。

意象流变

所谓意象,是说明绘画中的形象语言等等,皆是心灵的图像投射,不论是仿真性形象,还是虚构性形象,都是心意志的产物,是精神性的表达,中国画论所说畅神达意,最契合意象的内涵。应用意象这个概念来解说和观照绘画的形象性,也是在视觉的意义上,来谈论绘画的形象性,可以说,视觉的实现,及其在绘画中的表达,皆是以意象作为中介,因其内中蕴涵了视觉的品质的缘故,如此而言,诗性视觉的实现,也就是绘画中意象的实现。在此意义上,意象即是精神化和感官化的形象,意象又是绘画存在的显现。所有绘画形象之外的东西(哲学、社会、生命、文化等等),皆不复存在,还归给意象的纯粹性。所谓“一画之法立而万物著矣”(《苦瓜和尚画语录》),正是说这种纯粹性的意象作为绘画存在的方式,以其纯粹的感性和形式化,又表达了绘画之外

的一切事物,诸如哲学、文化、生命、社会等等,只是这种表现,是在意象的组织、排列、类型、形貌等等的象征意义上来说的,说的也是这些事物的意识形态通过描述意象的存在方式,可以获得许多绘画之外的事物,所谓绘画的意义和精神,皆由此意象而能够涌现,所谓绘画的制作和理解及至阐释,都不得不从绘画中的意象开始。

当我们注目于蒲国昌的艺术世界,其丰富的意象成为视觉的焦点,时时都在发出其强烈的声音,似乎在清晰地宣称自身的涵义给我们,综观蒲国昌的意象世界,其品类及其流变跌宕之间,仿佛便是清晰鲜明的话语,在给我们讲述其艺术世界中的许多奥秘。

正如前节所说,蒲国昌的文化选择是“辞汇”性的引用,反映到意象的特征这里,我们也观察到,蒲国昌的品目繁多的意象,也是一种充分自主性的意象,这些意象或许来自许许多多不同的事物,但是它们并没有保持在原本事物那里的特性,而是以一个单独发展和成长的意象种子的身分,而成为画家意象世界的一员的,我们且称这种意象为“无母系的意象”,它们就像是无母亲、无血缘承传的单性物质,被自由的混入到任何场景之中,去参与新生命的狂欢。在开始的时候,这些意象或许是有其“原本”的,例如人体形象,例如风物、服饰,例如戏曲脸谱、傩戏的面具等等形象,可是在艺术家重组事物的过程中,这些形象开始在笔迹、色彩、线条、造型等等因素的侵入之下,纷纷从其“原本”中脱离出来,其强度和深度,甚至已完全看不到其“原本”的痕迹,我们在蒲国昌的意象世界中,所观察得到的,多是这样的情形。譬如人体形象最后变形为“类人”形象,服饰、风物等形象,最后被简化为色块、墨迹、脸谱、面具等等,最后只是些笔墨肌理的展示,而一些在“原本”中只是细节的事物,如手指、脚趾、乳房、饰物等等,在后来却成为其意象世界的主要事物,等等。这些意象的性质,在此时已经不再为其过去的“原本”承担意义的累赘,从而自身展开为意义的源泉,成为蒲国昌意象世界中独立自主的形象“样式”,为其展开精神的世界提供了有力的支持。

在艺术学的意义上,这些意象的逐渐独立自主,也是一个从具象,到变形,到抽象,从而符号化的过程。我们正是从蒲国昌的意象世界的这种情形,才能最终判断其符号化意象的内在指喻的。可以说,这些意象的流变,其内部均有一个母题的延续痕迹,从而亦指示出这些意象的意义的承传和变形的历程。在其彩墨画初期,蒲国昌曾经引用了许多民俗性的形象,例如服饰、人的面貌、脸谱、面具,等等,随着其形象的被夸张,被变形,再加之笔墨的挥洒运转,这些形象逐渐地抽象化,成为“写意”性形象,成为写意性的笔墨。在蒲国昌的意象世界里,曾有过许多形体丰硕的人体形象,随着变形,乃至抽象化,最后演化为一一些几何形符号:圆圈代表乳房,圆点代表饰物,点线或螺旋形代表动势,红点加上线,代表手指、手臂,等等。符号化是形象简化的结果,与直接引用一些文化符号的意义不同,这里的符号具有其生长和演化的基础,即它们仍然是有源可溯,而不仅仅只是起到替代作用,所以我们仍然可以理喻这些符号的内在涵义。到了最后,这些符号化的意象,已经完全演化成为另外的形

象,譬如,向所谓“机器时代”的物象演化,此时,我们应当意会到,这当中所内涵着的一些母题的延续,从而为全面解析蒲国昌的意象世界,提出一种象征性解读的途径。蒲国昌意象世界的流变,是其形象自身的流变,同时也是形象逐渐脱离“原本”,向着自身无限可能性的流变,从艺术的意义来看,这种流变,表明艺术家掌握形象的奥秘的娴熟技能,并且使得形象更深刻地展示精神的智慧能力。

意象的形态方面的流变可以说是“辞汇”方面的流变,不同阶段之中,某一个辞汇的语义发生了不同的变化。而意象世界的组织、结构方面的流变,则是“语法”方面的流变,这是在不同的语言场景中,不同的语言表达方式发生了不同的变化,从而带来语义的不同。可以这样说,意象的结构语言的演变,直接呈现出艺术家的艺术智性的演变和能量。亦可以说,如果没有意象的结构语言的演变,也就不会有真正意义上的艺术精神的演变,亦不会有深刻的精神意蕴的演变。正是在结构性语言方面,蒲国昌的意象世界,以其展现出来的从整体性意象,到解构性意象,又回复到整体性意象的历程,为我们提供了一个结构的往复演变的有趣图景。蒲国昌早期作品,形象具有结实的和全面的完整性,基本上是仿真写实的整体性,进入彩墨作品之后,形象的整体性是与其它如色彩、笔触等等渲染因素的丰富多彩并置的,因此对整体性形象有所削弱,接着,立体形象的变形化、简化使形象的整体性进一步削弱,而一些附属的要素则进一步加强,从而形成了多种意象并置的形象体制,此种情形发展下去,则是主体形象的消失和瓦解,代之于种种碎片化的意象,这些意象或结构化为叠置的、平置的、散处的、交叉的,种种结构方式,或在一种陶醉的光晕之中,达成一种平面交置的复杂局面,成为根本上是反结构的意象安排。如果说结构语言是理性安排的表现,那么,从意象的经营结构可以看到,蒲国昌的艺术理念经由了一个从理性到非理性的历程,其中意义,不仅仅是艺术领域的,亦可以是文化价值的。我们当称蒲国昌的这种艺术智性,更具有后现代文化的精神,即所谓“反结构”的精神,作为后现代文化的智性象征,在蒲国昌的意象结构图式这里,亦有明白的显示,即使是其后来努力探询的“新物象”的构建,在其虚构形象的意义,亦可说其是“反结构”的。

不论是其意象的独立,还是这些意象自身的流变,乃至意象结构的“反结构”化,在最近的作品之中(彩墨蜡画《机器时代》、《呼吸》和《石榴》等作品),皆向着一种“新物象”的建立而演变。不论这种“新物象”是否蒲国昌的意象世界的最后的演变,我们亦可观察得到,这些种种“类人体”的物象的建立,乃是蒲国昌意象世界的一种总结。不论怎么样,艺术家总要去探询一个可知可觉的世界,抑或说,不仅是艺术家,全体人类的探询,都在向着一个可知可感的世界而进行,这或许是艺术家的宿命。因此,我们一方面看到,蒲国昌的新形象的成立,是其意象世界从建立,又解散,再建立的流变历程的一次总结,亦是其精神探询一个“物”的世界的迫切渴望之所致。正是这样一种迫切,可以说是一种“形而上的焦虑”,推动蒲国昌在后现代文化氛围之中,实现了一种真正后现代式的超越,这就是说,虽然这里的新物象

是由过往许多意象、意识、观念等等“拼贴”为一个整体的,其具有对于过往一切的历史的遗弃,但是其仍然在“寓言”的意义上,表达出另外一种观念,我们不可能在这一堆没有历史的意象中找到某种固定的意义,但是我们知道这些新形象遗弃和放逐了历史中的哪些东西。就此而言,我们称这些意象最终回到新物象的建构的行动,是艺术家力求再次返回价值世界的一次“寓言运动”。

快感模式

在一个现代批评家看来,经由了弗洛伊德的洗礼之后,一切艺术形式,以其形式的表层,如要素、辞汇、结构等等,到其形式的深层,如意义、实体、社会、世界等等,无不是一种欲望的产品。传统美学为艺术形式作所谓“感性”的表层和“理性”的深层的划分,以及种种关于“风格”的划分,在这样一种“欲望美学”的视野里,不得不泄露出其二元对应的立场,如此则不能解释艺术作品的形式所具有的生命意识的性质。正如罗兰·巴特所说:“文本是一个物恋对象,这个物神渴望着我”,又说:“有多少欲望,就有多少语言。”正是因为艺术形式的生命性的本质,我们才有可能谈论一种人类感性生活的可能性,才可能有一种最后的理想——艺术。在这个意义上,我们认为艺术形式是欲望的展示,亦是一种遵循快乐原则而表达出来的快感模式。以快感模式来概括艺术形式的特征,既有从艺术家生命投射于形式的角度,也有以欣赏者的生命投射于形式的角度,两种角度的融汇是艺术形式的生命性含义的最终体现,在这种情形下,不论是艺术家,还是欣赏者,都在心理感受上与艺术形式相遇,亦都在心灵的感受上,无意识的深度上,与艺术形式相遇,“我抚摩着我的语言,它也抚摩着我,仿佛言语代替了手指”(罗兰·巴特),艺术形式的感性化,在我们欲望的凝视中得以实现。由此可知,艺术形式的呈现,亦是快感的呈现,一切不同的艺术形式,都分别传达出不同的生命快感。在当今感受力得到充分发展的文化当中,艺术形式仍然充当了快感发展的引导者。不论是当今的音乐、美术、文学、诗、广告、时装、卡通、建筑、汽车、酒吧,还是哲学、政治、宗教、家庭等等,一但他们都可视为是一种形式的话,我们不期然地,立刻就会产生某种快感的感受,在一种以快乐原则观察世界和表达世界的艺术家看来,这一切都是某种快感,都代表着某种快感的模式。艺术形式,就是在这样一种意义上,成为某种快感模式的表达,我们观察它们,也就是去感受它们所指涉到的整个文化、社会深层的欲望的真相。这就是一种“欲望美学”的视野。

绘画艺术的诸形式要素,由于其不同的形态和安排,亦形成种种不同快感的模式,在这个意义上,我们叙述蒲国昌艺术世界的快感模式,也就是在叙述他的艺术世界的形式的风格,只是我们希望从其风格的变化中,分析出其在“欲望美学”中的意义,由此而能启发我们能够关注到当今艺术的生命性的意义。

对于蒲国昌来说,一种写实的或具象的形式,是对欲望的一种压制,因此,即使是在早期彩墨作品,他也不愿意以一种理性的模式来替代生命的跃动。那么,画面上风俗性的题材,变形化和写意性的人物造型,以及色彩和笔迹对

于画面肌质的充分感性化的表现，在相当大的程度上消解了由于写实性风格所带来的理性之冷漠。由此，从一开始，我们即观察到艺术家的智性，将艺术形式实现为一种冷漠和激情的二元对立的模式。他既不愿意取向于西方艺术传统中写实仿真的路向，亦不愿意取向于东方艺术传统中写意畅神的路向，前者倾向于理性的偏执，后者倾向于精神的超迈，两者都远离欲望的澄澈直观，都远离一种生命的快乐原则，所以在这种情形之下，一种分裂式的、并置和对立式的快感便被表现出来。在这种模式的刺激下，我们不可能得到完全的生命投入，也不可能经由隐喻和象征的方式，去把握这类风格中隐含的更深邃的含义，就象通常的写实艺术所能提供给我们的“文学性含义”。这里面所具有的二元冲突，无疑是一切快乐原则所初起之时，都要发生的智性的迟疑所致，正如我们面对冲突的道德情景时，所必然要发生的智性的迟疑一样。这样一种快感模式所带来的，自然是现代主义艺术的一种典型，其风格上的代表，即是艺术上的表现主义。

在蒲国昌的艺术世界，其解决二元对立模式的方式，是多种多样的，这些方式在画风上的实现，便是一种后现代风格的逐渐突出。

幽默是其中的一种方式。在蒲国昌的艺术世界，幽默表现为造型的奇诡怪诞，表现为色彩上的以俗化雅，表现为笔墨上的不拘法度，亦表现为世俗生活题材的充分引用等等。当然，这里的幽默也不是指画风的漫画化，而是指其以“游戏”的态度，大量消除物象的具体性和优雅，甚至也不表现为画风的暴烈和紧张，如此便能在整体性很强的题材和主题之间，实现其任意或嬉戏一般的穿插，就像一个孩子在大人严肃的场面自在地游戏一样。这样来看，蒲国昌式的幽默，固然有其赤子般的个性作为驱动，但是其风格上的意义，便有着反形式的后现代风格的作用。

“色情”式的语言，亦是解决二元对立模式的方式之一。在蒲国昌的艺术世界，人体性征图象的运用，达到了丰繁充盈的程度，虽然我们可以作为是生命意识的象征性表达，但是以形式的角度来看，我们有必要视为是一种“色情式话语”的表达，这是从其艺术形象中许多肉感的形象，许多性征的细部刻画，许多生殖性意象等等可观察得到的。当然，在后来的发展历程，这些“色情性话语”不再只是隐私性的展示，而是使其向着符号化和抽象化的隐喻性表现发展，在这种情形之下，“色情性话语”则表现为笔墨、色彩、意象等等绘画要素的恣肆放纵，表现为使用某种隐私性材料（例如卫生纸）进入绘画的世界，表现为一些夸张和虚构性的性图像（例如其《石榴》系列的“准生殖情景”、《呼吸》中的性符号）等等。由此而指示我们，“色情式话语”是充分世俗的话语具有消解一切优雅的、精巧的、审美的等等现代或传统的唯美主义的精神的巨大冲击力。“色情式话语”同时又是一种充满活力的、喧闹的、欲望化的话语，其具有对于一切冷漠的、阳痿的、偏执的、呆滞的和严峻的精神模式的巨大挑战。“色情式话语”也是一种高度感性化的话语，它的引用使艺术形式在其结构内部发生历史性的颠覆，就像其泛滥于社会生活而使得道德结构发生溃散。然而，必须指出，作为一种话语或形式语言的“色情”，仅仅具有艺术学意义，它或许

在象征性的意义上反映了社会道德的进程，然而在独立的艺术形式这里，它仍然只是一种后现代精神的形式化实现。我们在此意义上，解说蒲国昌艺术世界里“色情”语言对于二元对立模式的消解性功能，解说蒲国昌的艺术世界所具有的后现代主义式的“反美学”的特征。

形象的扁平 and 空间解体，亦是蒲国昌解除现代主义艺术的二元对立快感模式的重要策略之一。在蒲国昌的艺术世界，其中形象在经由短暂的“三维幻觉”风格之后，即转向了形象的平面化、几何化、抽象化的风格，一切可以暗示某种确定的物体的细节，很快便被杂乱的笔墨，怪异的意象所掩盖掉，或许，这当中含有艺术家追求新物象的努力和渴望，可是在欲望快感的驱使下，这些努力皆溶化在意象的平面并置之中，让位于一种无深意的意象世界的放纵。在这种情形下，放弃物象，即是放弃精神、理性深度，企图在更深沉的意义上恢复浪漫主义的自我。随着物象解体，意象扁平而来的，则是绘画空间的解体。当一个物象是整体之时，当某种结构意味着有一个“中心”之时，绘画空间是存在的。绘画空间的存在，意味着绘画形式具有某种可以理喻的精神理性。然而在蒲国昌的艺术世界，其空间的模式处在一种既解体、又建立，既建立，又解体的循环之中。我们观察得到，这里的空间，在扁平意象的推动下，忽而是散乱无中心的，忽而是多平面交叉的，忽而是多空间叠置的，忽而是多平面平置的，如果说其有空间性的样式，那么也是在马蒂斯所说的“隐喻的空间”的意义上来说的。可以这样说，多空间，即是“不确定性”，又形成了一种“零乱性”，而这些特征则是后现代哲学家哈桑所描述“后现代景观”中的两种特征。在美学上，可以称其为是一种“反结构”的风格。

蒲国昌艺术世界的“反形式”、“反美学”和“反结构”的后现代特征，全面展开了一种生气充盈，活泼放逸的快感模式，我们将用“狂欢”这个词来形容之。在哈桑看来，“狂欢”指示出艺术形式的一种喜剧式的和荒诞式的精神气质，它是艺术形式的所谓不确定性、支离破碎性、无我性、种类混杂性等等特征的集大成状态。由于“狂欢”即意味着“一符多音”，所以艺术形式即在这种情景之中，具有了欲望的大泄露，一切事物相互渗透，相互参与，相互欢悦的快感大呈现。“狂欢”式的快感模式，由此具有賡续万物的气象，由此又具有颠覆一切模式的冲击力，内中充满了“笑的内在性”（巴赫金语），在此，与蒲国昌对于一种艺术理想主义的乐观期待，发生了直接的关联。又与蒲国昌在“狂欢”之后再次进入理性的氛围，以诗性的想象，创造一种新物象的内在自由和自信，亦发生了直接的联系。正如巴赫金所预见的那样：“人类在彻底解放的迷狂中，在对日常理性的反叛中，……在无数次的蒙羞，衰败，喜剧性的加冕和罢免中，发现了它们的特殊逻辑——第二次生命”。狂欢即是意味着“生成、变化与甦生”，因而作为“狂欢”的逻辑，蒲国昌进入了新物象的构建的领域，这才是我们对其新物象的一种逻辑的理解。我们这样认为，依循着“狂欢”式的快感模式，蒲国昌创造了一批充分诗性的，亦是充分无意识的和充分后现代风格的“新物象”。

生命境界

在蒲国昌的艺术世界，经由“狂欢”而诞生的“第二次生命”，是一个莫可名状的存在，正是因为其是“狂欢”之后的产物，我们对其新的生命的含义才是不可定名、不可理喻的。我们对于后现代艺术精神的感知，对其诞生新生命的感知，我以为，仍然只能从其中所放射出来的“精神光晕”这里获得。这就是说，对于蒲国昌艺术世界的生命境界的叙述，依然是以其艺术形式的方面而得到隐喻性的，或象征性的解说。在此意义上，我认为，尽管后现代艺术在极大的程度上消除了意义的深度，放逐了对于世界的阐释，乃至混淆了一切精神、事物的理性、感性的边界，但是从形式的快感模式，从形式的直观存在之中，我们仍然可以直观到艺术家对于世界图像的绘制，对于一切精神境界的设计，乃至对于一切现实事物的回应，这就是形式。在这里，形式以一种生命投射的方式发表它的内在精神性，因此，我们用生命境界来描述蒲国昌艺术世界的内在精神性，并希望对后现代艺术重建精神深度的方式，亦有一些观察和了解。

正如一切现代主义者，蒲国昌艺术世界对于生命境界的呈现，开始时还处在题材的表层，出于一种理性的关注，许多文化边缘性的素材、题材等等被他一一引入，这些材料从一引用之始，就被艺术家予以了生命意识。什么民间艺术、非洲艺术、民俗材料等等，在他的理性注视下，被予以了主观性的引入，反映在形象上，则是这些材料所带来的新的精神性，新的生命意识的直接的引用。对这些材料，蒲国昌亦有理性的说明，他在《艺事杂论》中说：“我喜欢原始艺术，通过它我感受到了历史沉重的价值，我似乎看到历史在神秘的、永恒的黑暗之中，迈着巨人的步伐向我走来。”如同他此时的图像和形象的特点，此时蒲国昌的生命境界，充满了一种对于另一种文明的渴望和冲动，但是它还不是纯粹生命性的，它的涌出，是裹挟着“历史的价值”而涌出的，正如他的艺术里充满许多民俗性的形象，充满笔墨的力量，充满一切可以辨认其精神含义和文明含义的符号一样，此时的生命境界，还担当了许多纯粹感性的艺术所难以承担的精神重负，这里面充满了理性的关注和偏执，仿佛这些形象具有一种“恢宏的历史”的深度感，在容纳这无边无际的生命存在似的。此时，生命是“在神秘的、永恒的黑暗之中”，并没有彰显出来，而“历史巨人”则作为生命的替代物走来，在蒲国昌的这句话中，结合蒲国昌的艺术作品，我们目睹此时的生命境界还处在“历史”的阴影笼罩之中，未能显现，但是是一种生命的意识已经开始努力去把握它了，虽然它是那么的神秘。因其是一种理性把握的生命意识，我把此种生命境界，称为是“理性的生命境界”，说明它是一种关注生命和文明的协调发展的精神性主题。

当蒲国昌进入到后现代话语氛围之中，全面展开其“反形式”、“反美学”、“反结构”的艺术世界之时，我们观察到，这当中的种种分离，片断的形象，种种对立的、偶然的、无中心的形象，种种混和的、杂处的、无叙事的、不确定的、含混的形象，以及种种变幻莫测的风格、材料、形象、理念等等，无不围绕着形象的自主性而发展。这就是说，蒲国昌的艺术世界成为了另外一个“物”的世界——精神图像的世

界。实现意象的独立性，而不是绘画的观念性，实际上是放纵了“物”的无限可能性，这时候，一切意识、观念皆让位于意象的狂舞，精神的深度让位于意象的浅浮却拥挤的空间，而“历史”亦被一群群偶然的意象予以冲散，“巨人”的雄姿在小丑们的狂欢之中消失了身影，即使是那些具有亲缘性的意象，具有母题传承的意象，亦在狂荡之舞的艺术世界里，抹去了它们身上“历史”的痕迹。这自然便是一种后现代式的精神氛围。在这个意义上说，后现代式的精神氛围，便是一种生命境界的氛围。在这个境界，一切意识与观念的进入，都立刻被予以消解，一切意象都在变动，一切事物都与其“母体”和“原型”脱钩，而成为立刻呈现的“物”，一切意义的阐释，在这“物”的面前皆化为烟雾而不知所措。因此，这就是一个欲望的世界，在欲望照临之下，一切事物都具有生气，把万物有灵式的精神状态展示出来，但是却又没有一丝毫的禁忌，夹杂在这当中，从而与一切对超越之物的信仰划分了界限。在这种氛围，精神的展现即是欲望的展现，精神的品质也就是欲望的品质，其肉感、色情、放荡，其迷狂、灵性、沉醉，几乎便是尼采所说的“酒神精神”的写照。依此而言，我称这种境界，为“欲望的生命境界”，说明这种境界是对于文明的整体性进行分裂的一种精神性主题。

蒲国昌艺术世界的最后一个生命境界，我称为是“精神的生命境界”。在这个境界，理性的和欲望的境界融汇一体，并列着超迈进入精神的智域。这是由于蒲国昌一系列以生命作为主题的作品表达出来的境界。在这些作品里，新物象的构建，亦是新精神的重建，对于生命的关注，既扬弃了过去的一切历史的观念，也陶冶了即兴性的欲望生命的粗放和躁动，表现了一种超然于历史和欲望的深邃平静的精神气质。反之亦然，精神性的重建，亦是新物象的意义和价值的重建，并不是普遍艺术学意义上的“新写实”风格的构建，于是，一种超然于一切现实世界的稳定而细腻的新物象，才得以建立。对这些新物象当中所蕴含的生命意识，我们可以作多种的解说，譬如作生殖的解说，作生态的解说，作生命起源的解说，作“类人”的理想化的解说，等等。这是因为，新物象是整体性的重建，是意义深度的重建，是空间理性的重建，或者，亦是另外一种恢宏的历史的重建？不论怎么说，这些重建，都不是对其所扬弃了的一切的恢复，而是对于另外的世界的一种希望，一种想象。在这里，我们看到了一种从后现代主义精神氛围里超迈出来的精神气质的展开，就其特征而言，这种气质是从容大度的，是平静深邃的，亦是圣洁灵思的，一切欲望、意识、冲动、理性等等，都被包容其中，陶熔其间，其自然便呈现为一种莫可名状的、陌生的，于是便也是一种超越的和神秘的境界。是为“精神的生命境界”。

蒲国昌的艺术世界，其最初的精神性主题，便是生命，纵观其生命境界三层面的更迭，我们感知到其艺术家灵魂不停顿的追求，以及他的智慧的不停止的颖悟力量。当此“精神的生命境界”与艺术家所追求的精神性主题，最终相遇之时，不就是艺术家个人实现了精神世界的圆满境界吗？艺术家及其作品，精神与生命，在此真正实现了生命的回归。

蒲国昌画意析读

● 张健建 ●

(注:赏析以蒲国昌各时期作品为对象,选取其中典范品类,分别释读其中的题材、主题、技法、趣味、境界等,以期作为国昌绘事的意趣深致的导读,其中画意精神等,待

另行著文论之述之,不在此赏析之列。又,此赏析依国昌先生画作的创作时间先后为序,如此亦可把握先生画意画法等的流变脉络,或可有迹可寻,非为妄测臆断耳。)

之一早期彩墨作品

蒲国昌早年所学是版画专业,在其专业之中已有卓著成就,1966年即有版画作品入选《中国青年版画展》赴原苏联、德国等十二国展出,1984年、1985年又有版画作品入选《中国版画邀请展》、《中国青年版画家作品展》、《中国现代木刻版画展》等,在美国、瑞典、日本、香港等地展出,获誉多多。其版画风格凝重沉著,意象萧爽,技法精湛,饶有情味。80年代初,国昌先生又以毫代刀,挥翰染素,一路超人到了彩墨画的领域,从此一发不可收拾,穷10数年工夫,潜心钻研,矢志究竟,其中起伏跌宕,于中西画意切磋琢磨,于内外精神涵养培育,于远近源流探幽鉴明,终于有眼下新颖画风获得世上的赞誉。

这里所析读的即是蒲国昌早期彩墨画之典型作品,其作画时间当在1982—1983年间,其时,国昌先生已在中国西南边陲的贵州高原上生活和工作了20多年,于这里的山川人物、风俗民情多有熏染,每有会心。又能对境出悟,采俗入画,澄观默察,化俗为雅,在现代中国人物画的格局里,独能采撷到民俗风物中的特形异彩,以充盈自己的墨意笔情,由此走上其形制奇诡,笔墨洒落的民俗题材的彩墨画一路,为此后之笔墨创意写下了丰饶的第一笔。

此期作品的题材对象,多选自贵州高原诸少数民族山民

的形貌、服饰或风物用品等等,选定这些题材,是因为其中人物形体和情貌皆有许多朴素和拙趣,从而一反画坛当中理想构造出来的那许多俏丽仕女和媚情容貌,此中返朴,意在归真。试举《侗女》之朴拙容貌,《过节》中苗女们奇诡的牛角梳头饰,以及《牧》当中由苗族背褡的造型等等所带来造型风格的转变,其中种种夸张表现,与其说是造型意识的转变,毋宁说是对象的转变所带来的结果,自然这当中不无画家心慧的努力,然而在题材与主题这一隅,亦可见到画家对于高原风物之倾心所向和移情会意的赤诚。

《过节》这件作品,尤能表示蒲国昌此期画风特色,其中造型皆删繁就简,人物聚集亦错落有致,容色就在点、线之间,所谓“神似”,就在不经意之笔墨浓淡和疏密松紧的写意之中,逸然透出。这件作品,也称得上是蒲国昌后来以大绿大红为色彩创意之基调的先河,在当今彩墨人物画中,算得上是大胆而又新颖之作。此件作品的画法及材料皆是传统彩墨画的继承,其意境构思则已超出朦胧虚灵一路,反而在实践之中达至一种超越的意蕴境界。这当中画风的种种朴拙之美,透出了画家赤子情怀,正如古人所说,“自非天真烂漫,牢笼物态,安能匠心独妙耶?”(明·吴宽语)

之二 雕版彩画

或许是不能忘情于刀刻刀凿的木刻版画，在初试彩墨画法的同时，蒲国昌仍然钟情他所娴熟的版味和韵味，其中高低凸凹，刻痕凿迹，似乎与他所发掘的民俗风物有着更加密切的亲缘，那些木肌刻纹，似乎更宜藏匿画家所知所感的高原深蕴。带着题材的新近发现，国昌先生再次拿起刻刀，伏向木版，又一次沉醉在木质刀痕肌理的快乐之中。于是便有了这一批引起更多赞誉的雕版作品问世。

这批作品在1984年—1985年间制作，在1985年举行的个人展和《十人半截子美展》上展出后，引起极大反响，并且，以此为契机，蒲国昌的创作理念发生了现代性的转型。

所谓雕版彩画，是用刻刀在木版上直接作画，凸雕凹刻，点线毕现，其刀法刻理，本与刻版印制的木刻和版画并无异样，只是以版作为完成的画作，在观念上则取消了印制这一环节，似乎又是将版画的原刻木版直接裸呈，献木刻之“隐秘”于众人眼底，再敷以彩色，隐约之间木质肌理便具有了更多一层的趣味，仅此一变，木版便幻化为木版，一种新材料制作的绘画得以完成。就技法言，这种方式在民间早有产生，民间许多日常用具上常用的线刻是其源泉，甚至在更早更久远时代的诸如泥质雕版（例如楔形文字雕版）等方式那里，亦可找寻到它的承续之源。另一方面，贵州民间许多乡居宅屋的门窗板壁，常年风雨驳蚀，便现种种斑剥狼藉，画家慧心灵巧，感其肌质细腻，纹理有趣，于是便拿来与刻痕凿迹融洽一片，当雕版完成之时，这些斑驳浸蚀之迹便组成画面肌质之一部分，似乎便有了风雨年华逝者如斯的慨叹渗透在当中。

在这批作品中，风土题材与风土性很浓郁的技法浑然一体，皆由于材料的选择而获得，于是，我们在这批作品面前，既感山民形象的淳厚笃实，又感刻痕的雄浑苍凉，同时被这里面木质肌理的难以理喻的快感所深深吸引（参见《召唤》系列及《节日》、《晨》、《新娘》等作品）。在《花妹》和《召唤》作品中，题材和材料、技法的融洽更推动画家向更自由的境界迈进。其充分应用阴刻阳现之刀法，亦充分展示木质本色和彩绘效果的对比，既在线形与面之间造成浓烈的紧张，又以夸张变幻之造型使种种紧张获得统一，于是便推涌出新颖的形象创意，再以实物镶嵌其间，一种说不清道不明的气息便荡漾在作品中间，这当中有泥土的芬芳，亦有古朴的灵性，既有幽默的妙趣，又有深重的忧郁，莫可名状，试以“神魅”名之，我们在当代绘画中找到这种魅力作品，例如塔皮埃斯（西班牙）、基弗尔（意大利），虽然材料、造型、技法不同，然而其中求其深重和神魅者则大有共鸣。在《花妹》和《召唤》这两件作品中，蒲国昌今后作品中一些主要的意象图形已有展露，如圆形符号、螺旋形符号、类似种族记忆的图腾符号，以及具有生殖含义的符号等等，皆隐示出蒲国昌不仅在材料、制作方法上，而且在整体的造型观念上，迈进了极富原创性的领域。

一种繁富的文本在《花妹》这里展开，预示着蒲国昌未来画作放荡不羁的精神气氛，此情此景，或可如李日华（明代）所言：“古人绘事，如佛说法，纵口极谈，所拈往劫因果，奇诡出没，超然意表，而总不越实际理地，所以人天悚听，无非议者。”



《召唤》

木绳、丙烯、墨汁

360×90cm

1985年

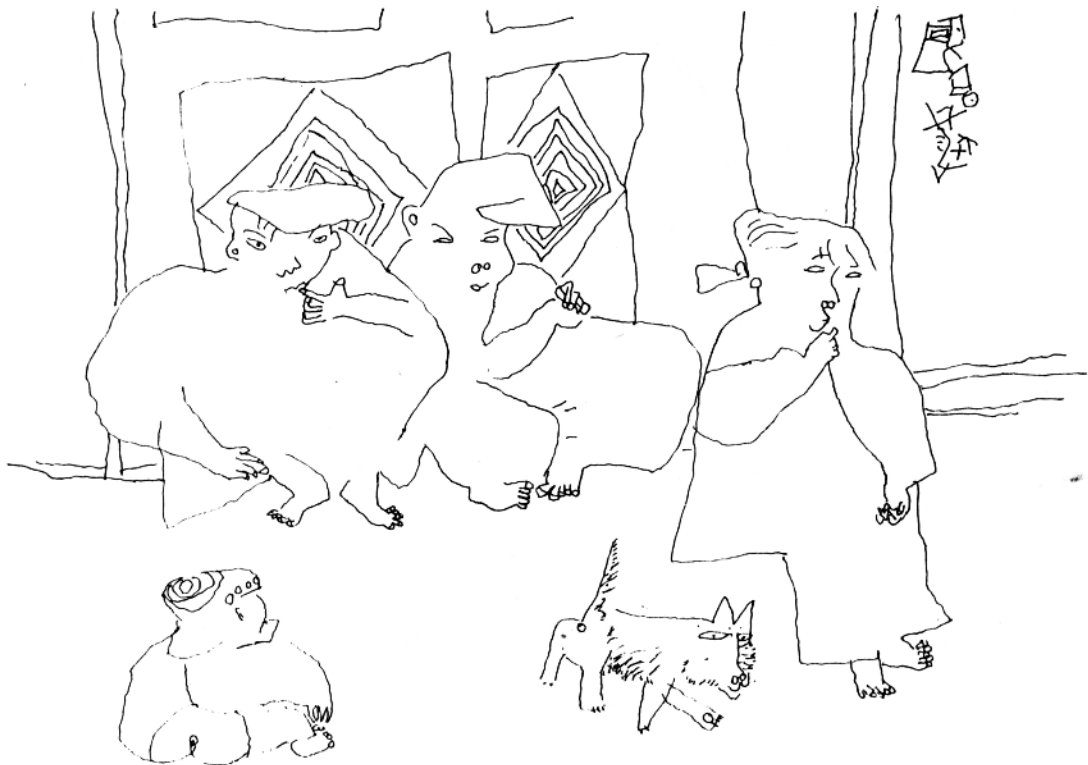
之三 线描 (I)

艺术理念的变化和转型既已确立，便是一个长时间的沉潜把握、反复涵玩的过程，如何进入新的境界，既是知性需要认真揣摩，亦是性灵需要陶冶，绘事未易，便在性灵廓彻者难得，所以必得“荡尽浮沙浊土，则灵窍自呈，秀色自现”（明·李日华语）。1988年—1990年间，蒲国昌所画大量人体速写和构思草图，便是这种涵养性灵功夫的结晶。这批线描作品题材广泛，意象丰饶，生气磊落，全面展开了艺术家的澄澈襟怀和他对于现代艺术观念的从容把握。

线的艺术是中国传统艺术精神的本色，在中国人看来，一线之中，便有“奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝崖颓峰之势”（唐·孙过庭），一切飞动纵横，圆润潇洒之美，尽在这线的风流蕴藉之中。蒲国昌的线描作品于此每有兴会，虽是速写、草图之类，亦凝神贯注于线的流荡畅达之境界，这当中写形遗意，皆不忘线的起动止息的节律和动势，疏密宽猛之间似得书法艺术的精神，许多含义皆化在全篇结构的气韵之中，这是线描艺术与中国艺术精神相融洽之处。另一方面，线描亦是速写艺术发展而来，其中线之

动、滞软、硬等，都为形的塑造而生，与中国线的精神有不同意义，此中个性各有分殊，各有趣味。在现代艺术中，线的蕴含日益得到发掘，从毕加索的作品，到米罗的作品，又有马蒂斯、克利等现代艺术家们皆对线描艺术或线的造像有伟大贡献，他们皆能在这形与线的对立和融洽之中找到一块精神栖息之地，亦为画苑添置许多秀色。蒲国昌的线描大致属于这类，或许由于文化之熏染，他更擅长在线、形之间达到和谐，以线带形，其形其状皆具有了线之流动圆润之意，如此则形由线生，线随形赋，形与线之飞动纵横为艺术家探讨表情达意的形象世界，提供了极好的示例，所以说，这些线描作品为日后的创意提供了形象、构思的丰富资粮。

这里析读的线描作品，在题材方面未离开民俗性主题，艺术家采撷许多风物场景作为对象，用线、形使之凝聚画面，一幅之中，世象丰繁，线的游动一以贯之，使得种种形象联成一气，线与形相得益彰，其中许多饰物、用具、人、畜等等，成为线、形的发挥之处，琳琳琅琅，点、线、圈、条，皆显妙趣（参见《先祖》或《蒲国昌黑白艺术·大地的赐予》一节许多作品）。就这类题材和画风而言，其中精神便是对于风土中之生命力量的感触，以及线形的形式生命的追寻，在这里，题材与线形双双展开为精神气势，一种“纯粹绘画”的取向呈现眼底。



《娃娃》线描 17×24cm

之四 彩墨画《傩戏系列》和《傩戏构成》

在1991年，蒲国昌完成了彩墨作品《傩戏系列》和《傩戏构成》，这批作品载入《蒲国昌画集》（1991年出版，上海人民美术出版社）。

傩，发音núo（罗），是中国远古即有的一种以驱鬼逐疫为其目的的文化事象，这种文化事象至今仍然存在于乡风民俗之中，主要分布在贵州、湖南、江西、广西、山西等地区的农村，近年来，由于民俗研究的发展，这种文化事象被发掘出来，引起国内外广大文化研究者的关注。与其相关的许多文化现象，皆被名为“傩文化”。傩文化是古代中国的一种祭祀文化，其形态粗犷古朴，间有仪式、歌舞、戏剧等夹杂一体，祭祀者皆头戴面具，作鬼作神，且歌且舞，鸣锣响鼓，气氛森然，此情此景，在《周礼·夏官》里即有记载，曰：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，（傩）以索室殴疫，……”。由此可知，傩文化是一种鬼神崇拜文化，其内在精神亦是神秘生命意识的抒发。经学者考察，流传迄今的傩戏表演，在其结构和形态上，与上古形态并无多大差别，其原始粗朴可想而知，其中最显著特征，但是引起大家关注的傩面具艺术。此处蒲国昌所作《傩戏系列》和《傩戏构成》，即是以傩戏表演时所用面具、用具、衣饰，以及且歌且舞之身姿形态为绘画题材，从中吸取诸多造型因素、色彩因素和运动因素，以之与自己的创意结合起来，为一种新的主题营构了特异的气氛。从题材来看，这批作品仍然是民俗性题材的发展，可是，傩戏题材的引入，由于其粗朴狂烈的内在精神之故，亦推动画家在很大程度上改变了画风，从笔墨、气势、造型、色彩、结构诸方面都有了很大的改变，观其气氛和境象，用古人的形容来说，便是“如骏马之下坡，若铜丸之走板”（明·王绂语），在当今中国彩墨作品领域，自有其狂荡纵横的豪猛之气。

《傩戏系列》一组计有10幅，其中或豪猛，或妩媚，或爽朗，或阴诡，都因画家灵思巧构而有不同，也因画家造像写意的方式而有差异。在《傩戏系列之一》这幅作品中，面具作为素材，使画家应用毕加索的立体画风而有新裁，夸张变形的造型以面具为素材而有其合理性，而面具与面容的立体化构成，则使面部造型的变形化显得自然。如此巧妙心裁，则又较中国画传统的戏曲人物画有了很大区别，一切面部造型犹如面具，任画家自由挥洒，可谓是素材对于造型观

念的推动。其余数幅作品，其造型都依这个理念而进行。表演中运动的身姿和种种道具、衣饰的入画，亦使色彩和精神气势发生强烈冲击力，看《傩戏系列之二》、《之五》等作品，便会被其中笔墨淋漓的挥洒，色彩鲜亮的效果深深感染，德·库宁式的动感融进中国画的墨色渲染，产生出蕴藉深厚的动势气氛，中西合璧，相得益彰，这些作品都有一种生命精神的深致跃动在当中，如傩文化内中精神气质那样，这些作品中的精神气质亦是画家与傩文化在精神上的相激相荡所致，“当其下笔风雨快，笔所未到气已吞”（宋·苏轼），豪慨之气，尽在画家精神兴会之时。

《傩戏构成》也是以傩戏表演中许多事物为素材，与《傩戏系列》不同的地方，是这些作品尤为突出色彩、物象、笔致、结构等等因素之间的结构性关系，而不仅仅注重笔致、造型、色彩的情感抒发，所以名曰：“构成”。所谓“构成”，是说绘画中种种要素的安置都依某种结构性关系组织起来，从而产生一种深层面的秩序，这种秩序即有运动性的、静止性的，有谐和的，有冲突的，有全体要素的谐和或冲突，有某些要素间的冲突或谐和等等性质。这里作品所说的“构成”，在读者看来，是强调造型、色彩、线形等等所具有的平面性、块面化的特征和抽象化的特征，以及这些特征所具有的结构上的意义。直观地看，在《傩戏构成之一》这件作品中，许多物体皆作几何形处理，色彩与块面等共同构成某种平面的和具有深度感的结构性关系，因而使画面的热烈气氛平息下来，向着一种更加精神性的形式转化，我们可以称这种构成是一种多平面叠置的构成，是一种具有深度精神性的更纯粹的形式，用康定斯基的话来说，这是一种交响型的复杂构成，在形式上，它与康定斯基、克利等艺术家的风格更加接近。其它如《构成之二》、《构成之七》等皆属这种画语体系，而《构成之七》则在自然挥洒的图像表层，用剪贴的方式插入一些图形，从而截断形象的完整，在视觉上造成多平面交叉叠置的效果，这亦是一种有意味的复杂构成。其实，在这组作品中，不仅仅是几何形的多平面交叉叠置的构成，还有在这些相对完整的图像之上施以国画的笔致墨迹的另外一个层面，如此两个层面的图像交相叠置，可以说形成了一种中西合璧的交响型构成。此中潇洒深秀，层峦叠嶂，用古人话来说，即是“独任一见而得万物之兼，情备诸体而擅众作之美”（宋·刘学祺）。

之五 线描 (II)

人体速写是蒲国昌线描作品的重要一节,其中一部分是人体模特速写,其主题表现人体形貌的丰满健美,尤为突出人体之特征,以及运动中的人体姿态之意味,或立或跪,或卧或坐,或行或止,种种视角,种种细节,都在显发艺术家生命情怀之热烈,对于天之造物之热情礼赞(参见《蒲国昌黑白艺术·老天的赐予》一节)。这里的美感既是生命情感所赋予,也是以线写形之流畅传神而赋予,一点一线中间,并无任何阻遏,仿佛一气呵成,人体的形神便在不经意间显发出来,“妙处正在生意浮动耳”。其中生命的符号、人物之特征使人一触视之下,便有灵肉浑成的美的感受,如此安排,既豪猛,又柔情,以澄彻之情思驾驭豪猛之情欲,其中都无任何壅塞和羞怯,从容写来,使其肉性之躯浑化如“冰壶澄彻,水镜渊淳”,又能“洞鉴肌理,细现毫发”,可见落

笔都无尘俗之气。

另外一部分是想象性人体线描,是艺术家艺术创意的初始意象写形。这些作品以人体为对象,间杂以种种风物畜兽之类,人、物混杂,场面多彩,是自由创意的广阔领域(参见《蒲国昌黑白艺术·老天的赐予》一节)。在这里,人体的组合更加自由,其写线写形更加放荡不羁,人物造型突出特征,有浓烈的符号化趋向。更加简略的形体塑造,为整体结构和线、形提供了更加广阔的余地,对于生命热情的表达,由于符号化倾向,和画风向纯粹绘画的倾斜,而具有了观念化、思想化的特征。也就是说,蒲国昌这里的绘画理念,已经日趋显明,便是形式之美与生命之美的交响共鸣,其中精神,似乎可以在现代生命意识之中找到自己的定位。浪漫的,与深重的生命思考,在这里仿佛达到了深邃的一致,都表明这里面有天人浑成,形神兼备的作画理念,不仅已经形成,而且已经成熟。蒲国昌往后的一些线描作品,就是这种艺术理念完美的表达。



《人体》 线描 17×20cm

之六 彩墨画《始》系列、《万花筒》系列和《招财进宝》系列

继90年代所作许多人体线描作品之后，蒲国昌的绘画理念里贯注了非常浓烈的生命情怀，人天相融，人神相荡，激动起来的是对于生命原生力量的礼，如果说“惟戏”系列表达了画家自身生命力量的张扬和抒发，那么，在人体速写和这里几个系列作品里，则已涵蕴了画家对于生命冲动力量的一种理性的回应。1992年—1993年间的一系列彩墨作品的画风与精神，皆在此艺术理念背景中形成和展开。

《始》系列作品，顾名思义，便是对于生命原初状态的一种记忆性的回应。不论画家是从生命起源性角度来回应，或者是从对于他所注目于斯的民间生活形态的原初性角度来回应，抑或是从画家个人内在生命冲动的角度来回应，实现在画面上的，皆是蒲国昌追求原生性、原创性的生命意识和绘画语言的结果。由此来看这些作品，我们便能充分理解那许多生命性符号的排列组合，这些符号所具有的特别的形象力度，其与人体素材在更大程度上的分离和解散。为了一种强烈的生命意识，蒲国昌会敏锐地重组人体符号，并且对这些人体符号施于极富表现性的表达，在色彩、形象、块面和笔墨之间，形成一种既分离，又叠合，既散乱，又综合的构成方式。其中气度洒落，襟怀澄彻，便是充满着生命冲动，又充分理性把握的画风所达到的形式的境界。所谓形式的生命感，所谓艺术的原生性，在这里获得了内外一致的透出，或许可以说，蒲国昌这些作品毕竟以一种非常现代的方式实现了非常传统的中国艺术精神。此期蒲国昌所作彩墨作品，大抵不离这样一种创作的理路。

在《始》这组作品中，人体处在解构的造型观念之下，然而离散的人体符号又在一种精神充盈的笔墨律动之中，被给与了重组（参见《始》之一、之二）。在《万花筒》这组作品中，人体的符号逐渐向许多日常用具形象转化，这就预示着对于生命原初力量的记忆，更多地被画面上形象的生命感和表现性所替代。可以看到，《万花筒》之一这件作品里人体形象与其它物象杂处混存，猫、手、壶、面具等等，拼贴叠置的符号，预示着生命的冲击力并不只以一些生命性符号才能加以表达，如果一些形象处在一种相激荡的结构里，便能从中产生出生命力量的冲击，这便是一种内在生命冲动的图像化表现，全在艺术家个人生命直觉对于形象的把握之

中。《万花筒》系列其他作品亦可如此看。尽管这些作品中出现了许多替代的形象，例如线描的人形、鸟笼、麻将牌、种种人体符号——手、眼等等，这些形象都被画家生命直觉的把握给与了重塑和重组，一时显得画面上意象繁冗，笔墨纵横。意象的堆积近乎发狂，却有厚重沉郁的气氛，形象的塑造近乎荒唐，却又让人觉得痛快，此中幽默精神，正是面对沉重的生存压抑，一种澄彻的生命意识所必需的。这种效果，全赖画家在意象繁复之中独能以气统贯才能达到，又赖画家能在当今表现主义气势之潮中，独辟蹊径，以中国传统气韵理念去实现自己的意图，才能繁而有序，序而有势，融会中西，此中才识兼明，襟度洒落，虽然繁复重叠，满纸云山，可是“望之飘然，知其有蓬莱道山之丰俊”。蒲国昌的生命境界，又当如是理解。

《招财进宝》系列和《万花筒》系列一样，皆作于1993年。在这组作品，以人体符号表达生命意念的方式已被完全放弃，许许多多世俗形象成为替代形象，正如表现主义画家恩索所作那样，在题材上具有大众化、世俗化倾向。亦如恩索那样，此时生命原生力的表达充分展开在形象和笔墨的感性模式之中，拥挤的场景，自由的造型，强烈的色与墨，以及怪诞的组织，这些细节，直接呈现出生命压迫和涌出的面貌。表现主义的画风和中国画的神形理念在此恰到好处，融会无间（参见《招财进宝》之一、之二、之六）。这一组作品的结构方式，更富有中国画的精神，所谓“天地浑然一气，再分风雨四时，明暗高低远近，不似之似似之”，作画要素之间的关联，重在自然浑然，并无明白的深、浅、重、叠等等。于是便为画家生命直觉的把握和挥洒提供了更大的空间，看《招财进宝》之三、之四、之五等作品，便知画家已入自由境地——自由的选择素材，不辩其雅俗，自由的铺排结构，不拘于法度，自由的调配笔墨，不畏其浑散，自由的变幻境界，不异其高低等等。

以对于生命原生力量的直观表达，经过对于笔墨意象、结构组织生命直觉式的调制，再达到一种自由的生命呈现，蒲国昌此期彩墨作品，几乎完成了其表现主义式的精神历程，并且亦完成了其以中国艺术精神与西方当代表现主义、新表现主义艺术精神的对接和综合。



《招财进宝》系列之六
宣纸、墨汁、水墨画颜料
68×68cm
1993年