



- 黄永砢的艺术工作
- 面对历史的选译
- 论姜堃泼墨人物画的美学追求
- 风格·情感·个性
- 主体心理与现代绘画
- 迪·迪·阿内森作品
- 马克斯·贝克曼作品

PAINTER



PAINTER 第3期



画家



↑ 画布油彩 1986

黄永砅的艺术工作

5 · 6331 视野没有这样的形式

——维特根斯坦《逻辑哲学论》

黄永砅一般地反对称他的画为艺术“作品”，他在和我交谈中说到的艺术“工作”——这并非谦词。

和大多数人对当代青年画家的评说一样，对黄永砅，也可以冠以“思维型”。在美术学院念书时，他就有着摆脱被动式作画习俗的渴望，显然，他的基础作业和创作都会被当时的展览会拒绝。1982年，他的毕业创作是在工厂进行的，借助现代机械手段，用喷枪完成了《铸铁车间》。画中工人身影的无序状态既得自于对整体气氛的感受，更得自于他有控制的主观处理，画面的效果超过了对客观真实的摹拟价值。这幅作品在当时引起关于表现手法的争议，即完全地抛弃传统的工具材料是否能表示创新。黄永砅是固执的，他坚持现代社会赋予人以崭新的视域，而陈旧的艺术语言远远不足为取，在另一层意义上，也是他被动于思考的结果，因为当时他认为：“作为本土现代绘画的初级阶段，纯形式的探讨似乎获得最惠待遇，因为题材和主题被认为是难以接受的，并与政治观念和道德习惯有过于直接的冲突……而纯粹的形式被认为是可容忍和非危险性的。”

不作为主题的纯形式显然不可能存在，否则就成为偶然的冲动之举，黄永砅并不愿意做“旧酒新瓶”的游戏。为着形成自己的艺术观念，他在读书思考和绘画实践上同时下功夫，在思考艺术作为一种目的时，他困惑于意识对作品的肯定作用，“绘画是不应该也不可能载有什么深奥思想的，它总是含混不清的。”是直接感受的物化和被直接感受的实体。

经常被谈论的一个事实是：无论对于西方现代艺术表示了如何宽容的开放态度，中国画坛能够接受和吸收的只能是十九世纪末至二次大战前的艺术流派，即“前现代主义”，（属于有“人性”的如怀斯、本顿等的作品也可以算入此列）。在“自我表现”之前加上“情感”二字，成为创作的时尚，于是，那种克里姆特式的忧郁与悱恻、蒙克式的感伤与悲戚、怀斯式的孤独与冷峻，还有表现主义式的兴奋与不安，在我们的审美场上形成一股令人眩目的漩涡。当然，由于一方面是古老的生活方

式及其习俗对现实的影响，一方面是画家对于人性的自觉和把自然人性化的祈望，这类画风是心绪、情感的排遣。但就艺术性质而言，这类作品往往成为一种既定的围困，诱引着观者朝狭窄的思域里缓游，这个思域是画家曾经体验过的，又要传导给观众。一些作品中超现实主义梦幻形象再现，看似主题不明确，有令人暇思的空间，实际上能拓展的视域也是有限的，画面上离析的形象的契合照样给人提供既定的隐线，更且，在情感上是相当脆弱的。这股画风使视觉的造型仍然处于超负荷状态——在放弃“文学性”主题之后，又形成了“哲学意味”的经验主题。

“我期待着一种愿望的实现，但随之而来是破坏这种愿望的实现”。黄永砅的这句话不是发自偶然的感受，而是深思和实践两方面所得，与其说是他对自我能力的揶揄，不如说是对造型艺术功能的怀疑，在这里，功能表示为负荷。他认为试图赋予一件作品于深刻的“内涵”，试图给观众以某种联想的“诱发”的动机尽管善意，但意义却是苍白的：在创作者那里，可以表达思想的有抽象的则是清晰的语言——文字的词，而绘画这种媒介在语词抽象概括或客观描述之外，它存在于无语界，创作过程决不是朝着构思终点亦步亦趋的劳动，因为人的视线和思维没有界限；在观者那里，这类作品中个性的主观意图与它自身的实在性分离了，观者的想象超越了作品的实体，而使造型的真实价值丧失太多，用流行的说法，是在封闭系统之内的审美观照。黄永砅尊重作品作为独立于画家存在的意义，尊重造型自身具有任何语义不能代替的意义——它在离开创作过程之后，它就在画家的规划与企图之外。因而，画家应该注重的是创作过程，如前所说，注重的不是作品，而是“工作”或“一项活动”。

他进行过泼染的画法，进行过现成品的拼贴，他的材料是他自己改变着选择的，包括自己制作的各种色粉混合胶泥的颜料及非抗吸油的生布等等。利用原材料进行加工成型，他完成了《黑与白》、《梦》、《午餐》这一类作品，寻求偶发与机会，接受材料本身的启发又驾驭材料为自己创作状态的形象化，他获得形式时也获得了主题。比如，在《黑与白》中，那石膏和橡胶的固定模式不是预先构思的，实际上，在一个充有气的橡胶圆胎中孕含有无

黄永砅近照



黄永砅作品



穷尽的造型，他肯定了它的这一个造型，而使变化着的形态凝固为这一个实在。在《无题·1984》中，玻璃瓶、布和石膏这些物体的本来面目还留着，它们既不是真的实物也不是假的实物，对于这些材料——在作品中它们表现为形式，是无所断定的，它们既不包含意念也不包含谬误，只是表达了人与物发生联系的特征，表达了属于知识、判断、具体情感之外的性质。

为了使自我超越的可能更大，他一度进行了按程序规定的实验性创作：

对工作室中现有的颜料：墨汁、丙烯、油画、印油、油漆、涂料等所有的颜料进行编号；

制造一个分为八等分的带轴承的转盘；

在画布上划分潜在的和转盘对位的等分；

用抓骰子的办法选择已编号的颜料；

用转盘去选择画面布局；

用转盘八八六十四遍作为画面的完成时刻；

转盘和抓骰子基本上是随机的，以避免个人的色彩好恶和习惯常规的所谓形式规律的约束，按照各种不同性质的材料，不同色相可以并存的原则，按照各种布局价值均等的原则，这批创作产生了令人观之一新的非具象作品。

这种作法可以称为是非感性的、非表达的，它最大限度地拒绝任何先入之见，整个过程是无规律的受规律约束、受规律制约而又不重复述现的过程。所谓作品美不美，美感依据和特征是什么，是他面临的挑问，也是他不关注

的问题，他说：“一切美学理论、一切艺术理论都相对于实践中的艺术而独立，它的意义在自身，……思想对实在保持空白的地方就是绘画的开始”。作为一个画家，他努力去读书，去思考，去实践，思考的就用思考的方式——词语表达，余下的是行动和沉浸在行动中的观赏。

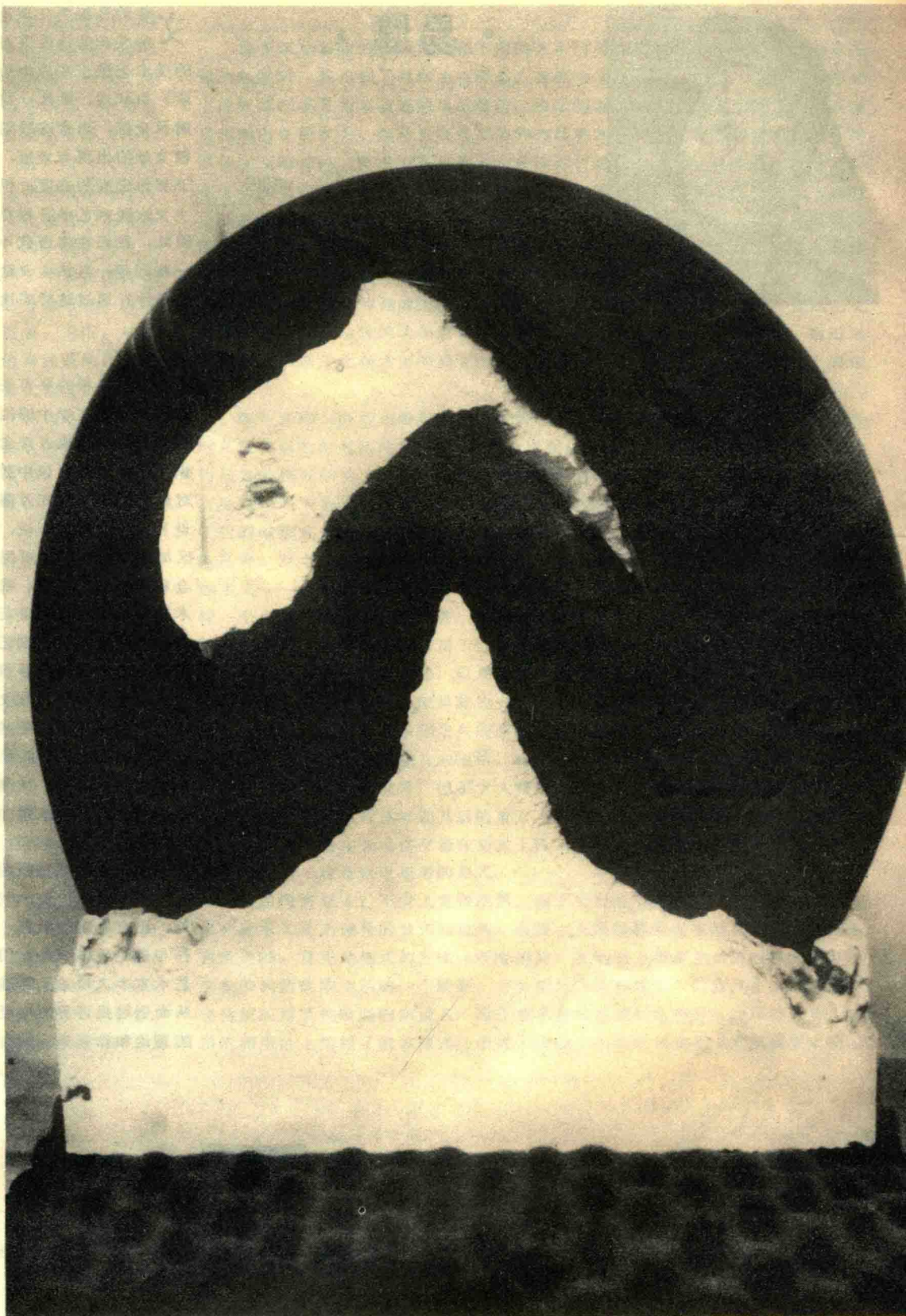
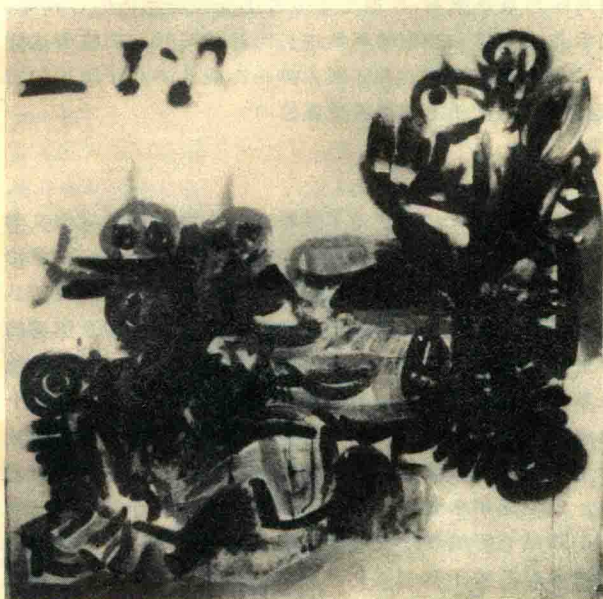
在艺术创作中，完全排除主观意志是不可能的，从各种实验性的做法中，黄永砅也意识到这一点。从“垂直下落的蓝色”组画到放弃转盘和骰子重新拿起笔，他也在努力培养、磨砺自己的敏感，也在努力使他的作品在人们眼中不是怪诞的、故弄玄虚的，而是可以激发人们新的感性的，更重要的是，他对时代与社会进程取的是积极而乐观的态度，使自己的心绪与我们这个迅速变革的时代节奏合拍，并唤起高亢的创作状态。

从马拉美说“人们并不用思想而用语言来写作”到现在已近一个世纪了，从维特根斯坦说“哲学的结果不是某些数量的哲学命题，而是使命题清晰”到现在也半个多世纪了，现代社会的发展使理论上的无界限视域愈发成为人们能接受的事实，原有艺术模式的危机感和新的世界观使艺术的意义更为多元。在西方，后现代主义的形成和变化努力证明艺术是一个具体化的过程，绘画有它自己的生命，它没有表达感情，但它的形式激起了感情，扩展了人们的意识，也推进了新的社会改革。同样，黄永砅不满足于一种固定模式，在实物与幻象的结合上，立体与平面的联系上，表现出很强的自主信念，他的作品使我们能够在艺术的界限之内观赏艺术。

1. 画布油彩 1986

2. 画布油彩 1986

3. 土布涂料 1883



← 森林 木板石膏 1983

↑ 黑与白 石膏橡胶 1984 3



· 易鹰 ·

文学的寻根热在理论上波及到了美术界，迫使批评家回顾当代美术的历程，从民族文化的高度重新评价美术创作的实践。然而，令人惊异的是，与寻根文学相似的美术思潮正在成为历史。1980年前后，以陈丹青的《西藏组画》和罗中立的《父亲》为代表，掀起一股自然主义（乡土现实主义）和原始主义的热潮，其影响之大遍及全国，当今这股潮流正在美术创作中消退，在音乐、电影中则方兴未艾，而寻根文学的出现与发展，可以认为是这股潮流的最后一个高潮，尽管与美术相比它处于更为宏观的高度，但我们不得不承认美术在这股思潮中的领先地位，同时从自然主义绘画到艺术寻根意识的兴起与衰落来看，寻根文学是否也会经历相同的过程呢？因此，我们在将当代中国美术与文学这一相似的现象进行比较的时候，面临着这样一些问题：自然主义绘画与寻根文学的共同点和区别在哪儿？彼此产生于怎样的历史条件？通过这样的比较怎样认识当代美术思潮的发展趋向？

（一）

文学寻根的要害在于“寻根”的含义，这决定了寻根文学作为一种特定的文学形态在当代文学中的地位及影响。韩少功认为：这种寻“根”，“不是出于一种廉价的恋旧情绪和地方观念，不是歇后语之类的浅薄地爱好，而是一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求和把握人世无限感和永恒感的对象化的表现。”郑万隆说得更加明确：“我的根是东方，东方自有东方的文化。但就世界是一个整体来说，科技革命已经对我们传统的思维方式提出了挑战，世界各个区域的文化已经不可阻挡地相互渗透，系统科学的方法论已经闯进了自然科学和社会科学的许多领域。我们的文学现实也应该用开放性的眼光进行研究，对自己的艺术把握世界的方式进行反省，也应该用未曾有过的观念与方法进行创作尝试。”（见1985年7月13日《文艺报》）。再结合阿城和郑义关于跨越民族文化断裂层的议论，可以清楚地看到，寻根文学的崛起是置于自觉强化民族文化意识的背景之前，是在现代工业文明和西方文化意识地冲击下，重新确定中华民族在世界文化中的位置，在批判与反省中，使被挑战者向毁灭民族文化的“全球意识”挑战。这样来看待文学寻根的现象，无疑是处于宏观与历史的高度。如果我们把自然主义绘画作为这个运动的起点的话，就能看到寻根意识成扇形展开的历史过程。但是自然主义绘画的产生与形成恰恰是横向渗透的结果，与当今的寻根文学形成鲜明的对照。这样也为我们提出了一个问题：自然主义绘画与寻根文学有没有内在的联系？如果有的话，那么关于文学寻根热的讨论除了对社会与历史的思辨外，是否还有审美形态的意义？

应该承认，美术创作的理论反馈远远落后于文学，这除了美术理论本身的贫乏外，还有客观的原因：文学创作与理论思维是运用的同一符号系统，而绘画雕塑创作与理论思维则是运用不同的符号系统，尤其在美术批评还没有形成独立的学科时，艺术家本人很难象阿城或韩少功那样，很快为自己的创作找到影响深远的理论依据，从而引起批评界的广泛注意。指出这种现象是要说明，不能孤立地囿于文学寻根热的理论和作家本人的言论，如果从文学形态本身出发，就会发现寻根文学与自然主

面对历史的

义绘画的共同点,而在成扇形展开的历史过程中,还要包括音乐、电影的中间环节,寻根文学作为这个过程的最后归宿,其起点之高除了自身符号系统的优势外,还得益于其他艺术门类的开拓与铺垫。正是这种共同点,也说明了寻根文学有其特定的规定性,它在理论上被称之为一个文学运动,在实践中则以一种特定的文学类型表现出来,如果把类型作为模式来理解的话,就会发现从电影《黄土地》、谭盾的音乐《风·雅·颂》直到油画《黄河船夫》(龙力游)与《父亲》(罗中立)都可以看到相似的模式。这种类型的小说立足于文明与愚昧的冲突时,都是着力描写偏远蛮荒的一隅,古朴憨拙的民风,民族文化在这儿还保存着原始的完整形态,纯朴善良与落后愚昧的交织构成了“根”的土壤,所谓寻根就是要从这种原始形态中发掘我们民族文化的优势,批判几千年来在国民心理中积淀的堕性。原始、古朴和愚昧的民风构成了寻根文学的外部形态,所以贾平凹才说:“我想着眼于考察这里(商州)的地理、风情、历史、习俗,从民族学和风俗学方面入手”(见1985年7月13日《文艺报》)。值得注意的是,当故事在这样的环境背景中展开的时候,原始与愚昧的状态在很大程度上成了欣赏的对象,韩少功的湘西色彩与郑义的太行民俗如果真正在文明与愚昧的冲突中随着后者一起消逝的话(就象电影《海滩》中一样),留给读者的只是迷惘与惆怅,因为读者已经跟随作家的描述进入了浪漫情调的审美境界,那个悠远拙朴的世界对读者而言恰好是对司空见惯的题材与样式的一种反拨。尽管韩少功指出“根”的含义不是出于一种廉价的恋旧情绪和地方观念,不是对歇后语之类的浅薄爱好,但古朴蛮荒却是寻根文学最重要的属性之一,从形态学的角度来看,作家的社会意识(全球意识与寻根意识的冲突),主题探求(文明与愚昧的冲突)、题材、情节、个性刻划,直到形式构成都是处于一个不可分割的框架构造中,不是各种重迭式因素简单相加的总和,在这个构架中抽掉原始古朴风情的模式,尽管是写历史题材(如白桦的《吴王金戈越王剑》)和探索国民心理的弱点(如高晓声的《钱包》等),都不属于寻根文学的范围。从文艺社会学的角度考察寻根意识就能看出这并不始于当前的寻根热。高晓声说:“当我探究中国历史上为什么会发生这场浩劫时,我不禁想起李顺大这样的人是否也该对这段历史负一点责任”,“他们的弱点确实是可怕的,他们的弱点不克服,中国还会出现皇帝的”(见1980年9月号《长江文艺》)。汪曾祺、冯骥才都曾有意识地在他们的作品中思考民族精神和批判民族的落后心理,但是由于他们不具备前面所提到的模式,因此在当前文学寻根的讨论中,基本上不属于分析的对象。这样,对问题的分析就接近我们所提到的寻根文学与自然主义绘画的内在联系了,内在联系就是这种模式所体现出来的共同点。回顾陈丹青的《西藏组画》,当年正是以其真实地表现了西藏地区粗犷、原始、以至愚昧的人情风俗而震动了画坛,罗中立的《父亲》以憨拙贫穷的农民形象向唯美的矫饰主义画风提出了挑战。确实,他们的创新距离传统的现实主义手法还只是迈出了一小步,今天我们在文学寻根热的启发下才发现,这一小步带来了多么深远的影响。

由于原始意味的模式先后在不同的艺术门类中出现,我们在追溯文学寻根热的热源时,就追到了自然主义绘画。自然主义在这儿是特指,主要偏重形式上的概括,不是指对自然的机械摹仿,而是指着力表现现代文明侵袭之前人与自然的内在凝聚力,陈丹青就曾把他的作品称为“自然主义”,这实际上是一种原始主义的画风。陈丹青在创作体会中谈到:“这些‘笨重’灵魂的美好爱情实在比公园里的恋人更打动我。我不知道牧人们的爱情在草原上是否老象一些画中的那样:男的吹着笛子,女的含羞而坐,假如真有那么文雅,我更喜欢这种粗鲁可爱的举动。想一想这些牧人们近乎原始的生活,他们豪放嘹亮的歌声常常使我们流下泪来”(见1981年第一期《美术研究》)。寻根文学是立足于民族文化的高度寻找民族精神的源流,在近乎原始的环境中寻找它的原型。自然主义与此不同,它所包含的美学意义可能更重于社会学的意义,反过来说,通过对自然主义绘画发生和发展的研究,也可能有助于对寻根文学在审美意义上的理解。

陈丹青的《西藏组画》问世的时候,美术界刚刚突破万马齐喑的局面,当时几种有影响的思潮同时存在,一种是以程丛林的《1968年×月×日,雪……》为代表的批判现实主义,以对十年动乱的沉痛回顾吸引了一代青年;另一种是有吴冠中关于形式美的理论在先,袁运生的《泼水节——生命的赞歌》(壁画)于后的唯形式美的倾向。这两类作品的影响当时都起了积极的作用,然而只有陈丹青、罗中立等人的影响最为深远,一条自然主义(乡土现实主义)——原始主义——寻根意识的脉络清晰可见,并波及到音乐、电影,直至寻根文学这样一个成扇形展开的历史过程。作为形式的绘画艺术并不是以图象对理性作出简单的解释,也不是仅仅作用于视知觉的和谐效果,而是以形式来思考,在形式中看社会心理背景的作用,以及艺术家本人对社会、历史的态度。《西藏组画》在美术史上的意义不能排除历史的偶合。七十年代末期正是油画处于徘徊阶段的时期,统治二十余年之久的苏派画法已经引起普遍的反感,成为阻碍我国油画发展的一种样式主义的桎梏。程丛林的《1968年×月×日,雪……》的历史悲剧引起人们的共鸣,但不少人指出此画在形式上仍然是俄罗斯画派的旧模式,这也是迫使程丛林在其后的重大主题的创作中也向自然主义靠拢的原因之一。至于唯美主义风格尽管在形式上给人耳目一新的感觉,但它局限于和谐的审美效果,这是缺乏思考的形式。

油画向何处去?不少人觉得茫然,由于当时眼界未开,对刚刚接触到西方现代艺术又缺乏理性的分析和批判。自然主义绘画恰恰是在题材和形式两方面有所突破。首先是形式的方面,《西藏组画》在构图上带有生活流的特征,以不完整的构图截取生活的一个断面,产生强烈的临场效果,其意义在于作者不充当传统的情节性绘画的解说人,而让观者直接感受到这种异乡的原始风情。在用笔和用色上摆脱了俄苏模式,引进了法国十九世纪现实主义农民画家米勒的

选择

——关于艺术的寻根回顾与思考

风格,有意避开那种堆摆式的笔触和银灰色调,代之以滞涩平抹的笔触和深褐色调,这无形中产生了一种拙朴神秘的效果,为多样化的油画风格走出了一条新路。现在看来这不足为奇,在当时则不得不使陷入传统模式不能自拔的画家刮目相看。应该指出,这些变化不能单纯理解为风格的探索,缺乏用形式来思考的对象,即内容与形式的构架式结合,就不会产生历史性的意义,这就牵涉到突破的第二个方面——题材与内容。长期以来,美术界并没有真正解决“美是什么”的问题,完整的构图、和谐的色彩、女性的苗条秀丽、男性的健壮英俊都成为不可逾越的规范。这固然和多年来政治宣传的需要有关,尤其是十年动乱的恶果已使这些规范死死地凝固在很多画家心底。美是无限的。悲壮、丑陋、恐惧和梦幻都可以成为审美的对象。自然主义绘画中的原始拙朴就包含了以丑为美的浪漫主义美学观念,这对于统治画坛的甜美之风无疑是一种反动。罗中立在谈到他的《父亲》题材来源时说过:“那是75年的除夕之夜,雨夹着雪粒不断地向人们扑来,冷极了,在我家附近的厕所旁边,守候着一位中年农民,早晨我就注意到他在雪水中僵直的动态,他用农民特有的姿势,将扁担竖在粪池坑边的墙上,身体靠在上面,双手放在袖里,麻木、呆滞,默默无声地叼着一支旱烟”(见1981年2月号《美术》),这与陈丹青的体会如出一辙。罗中立的《父亲》出来后,使那种“豪情满怀”的农民形象相形见绌,扩充了美的视野。另一方面,画家在形式上的突破也引起了观众超越形式的联想,这个形象成为中国农民性格的一个缩影,在他憨厚贫穷的外貌后面,是否也包含着高晓声所谓的李顺大式的弱点呢?以《西藏组画》和《父亲》为转折点,自然主义(乡土现实主义)的思潮迅速蔓延开来,一批又一批青年画家避开喧嚣的城市到最偏远的少数民族地区,到最贫穷、最落后的农业地区去寻找灵感,发掘题材。奇异的风俗、斑斓的服装、原始的祭典、愚昧的生活方式都成为表现的对象,象吴长江的《藏区组画》(石版画)、龙力游的《黄河船夫》和陈强的《甘南组画》(凹凸纸版)等有影响的作品都属于这种思潮的产物。如果自然主义绘画中主要包含着“真实即美”的乡土现实主义的特征的话,那么这种思潮的发展就逐步向另一种倾向转移了,潜藏在自然主义绘画中的原始主义开始以显明的外部特征表现出来。

原始主义是一种国际性现象,体现了传统的艺术样式在进入现代工业化社会时否定之否定的过程。现代派大师马蒂斯曾说过:“当方法(指艺术手段——译注)变得如此精致,它们的表现力变得如此贫乏的时候,我们就应该返回到构成人类语言的基本原则上去”(见林顿《现代艺术史话》[Lynton: The Story of Modern Art])。马蒂斯这是针对西方的古典主义艺术传统而言的。高度纯熟、完善的学院派艺术已经成为一种概念化的公式,成为精雕细琢的画室技术,限制了艺术家的想象力和创造性,窒息了艺术的活力,这时的艺术就应该摆脱传统的束缚,回到艺术的原始形态,重新开始艺术的进程。二十世纪初西方现代艺术的各主要流派都或多或少受到原始主义的冲击。原始艺术在粗犷单纯的造型中凝结着人类原始的创造力与想象力,这种力量在已经衍变为学院派技术的绘画中不复存在,在工业化文明以高度共性化的模式造成人与它的自然本质新的隔膜时,积淀着更多自然本性的原始艺术无疑具有不可抗拒的魅力。在后印象派与日本版画、立体派与非洲雕刻、野兽派与东方艺术,以及德国表现派与欧洲中世纪版画(广义的原始主义非单指原始社会的艺术)的横向联系中,都可以看到早期现代派艺术这一共同倾向。将这一倾向与中国当代的自然主义绘画及其发展相比较,更能理解其中的原始主义含义。

(三)

这是绘画艺术在走向现代社会的过程中出现的一种共同倾向,但不能就此说明自然主义绘画与西方现代艺术中原始主义观念有直接联系,不过可以看出中国当代艺术中的原始主义观念是当前寻根热的源头,但在自然主义(乡土

现实主义)阶段并没有包含寻根的意识,而恰恰是一种追求多样化的艺术形式与开拓新的审美视野的这样一种强烈的现代意识,尽管它完全是以写实的形式表现出来的。随着我国对外开放政策的实施,西方现代派艺术(尤其是形式感极强的各种风格)通过各种渠道影响到中国当代艺术,同时也冲击了具有写实特征的自然主义绘画。逼真地再现自然(哪怕是丑陋、苦涩的部分)已经不能满足画家要求表现自己的个性与激情。星星画会和北京油画研究会的部分作品试图将西方现代派的某些形式直接搬上画面,在理论上也开始了抽象美的讨论。

“拿来主义”的实验使自然主义绘画发生了重要变化,首先是不仅在题材上,而且在形式上也完成了向原始主义的转化,这种转化也不再单纯是把原始意味作为表现对象。其次是照搬西方现代派手法与照搬俄苏模式并没有本质的区别,一种向民族传统艺术形式的归复也开始出现,这是追求平衡西方艺术观念的冲击,在中国的传统文化中寻找自己的艺术语言,即建立中国自己的现代主义艺术。这才是一种真正的寻根意识,然而这也标志着这段不算漫长的历程的终结。

真正意义上的原始主义阶段是分两步完成的,由于这两步在时间上并不是承续的,而是交错的,实际上也是成两个分支发展,只在时间上略有先后。首先是变形与夸张的乡土与少数民族题材,即在自然主义绘画中引进了变形的概念。变形不是用装饰性手法表现少数民族的轻歌曼舞,而是在形式上强化带有原始意味的环境与形象的特征。这种倾向在82年以来得以发展,因为它承袭着自然主义的流向,也就不可能产生陈丹青和罗中立那种轰动一时的突变了。这种风格的特征是不再注重农民题材或少数民族题材中的理性内涵,而是着重于外部形态对观众心理感受上的影响。壁画《苗家风情》的作者曹力在创作体会中说:“苗族人民憨厚、朴素、热情,我们习惯说‘傻乎乎的’”,“在人物面部造型的刻画上,我没有强调具体的表情,而是追求了‘形’的表情。我认为这种打有深深的生活烙印的民族特征的‘形’的表情才是最永恒、最有说服力的,以致我画中的人与真人相比也许显得呆滞,但它是稳的,具有一种蕴涵的力,活生生地透出他们的内心世界”(见1982年第四期《美术研究》)。与画家的作品相比较,他在体会中所谈及的“透出他们的内心世界”并不一定确切,因为整个作品的说服力全部集中在“形”上,即对客体的变形与处理,强调和突出其“傻乎乎”的特征,离开具体的环境和时间,观者仍能从中感到一股逼人的原始粗犷的力量。值得注意的是,在这件作品中,凝聚着原始性的形式已成为一种特定的语言,环境道具也和人物形象一样以同样的方式在改变自身的形状。四川画家张晓钢的作品也是如此,他用粗重的黑色线条和平深的色块突出农民粗野的特征,五短身材,臃肿的衣服、妇女宽大的臀部等,而大地的构造和天上的云彩也用同样的线条和色块处理得粗笨和凝重。这种风格表现的是中国的农民和少数民族,形式上也具有浓郁的地方色彩,但观念则是外来的,高更画塔布提岛的土著,凡高画法国阿尔地方的农民都成为西方现代艺术的前卫意识,西方现代派的原始主义浪潮与形式主义观念是密不可分的。同样,中国当代绘画中自然主义向原始主义的转变也受到了西方形式主义的影响,“洋”的观念与“土”的题材是一种奇怪的结合,但在长期封闭的条件下突然面对一个开放的世界时,则是不可避免的。

面对外来意识的挑战,出现了中国现代艺术向何处去的问题,而对于“民族化”的传统解释面对着如此复杂的现实是无能为力的。不加分析地照搬西方现代流派的某种风格已经引起人们忧虑,原始主义如果满足于对民俗风情的夸张与变形,也很有可能汇入唯美主义的洪流,二者之间并没有一道不可逾越的鸿沟。在原始主义的基础上一个更深层次的运动开始形成,这就是去寻找我们民族艺术形式的根。艺术形式不可重复的规律迫使艺术家追寻一种新的形式来与新时期以来人们生活方式的急剧变化、经济体制的变革和社会观念的更新相适应,即要创造一种当代社会条件下的当代艺术。中国传统的封闭式艺术观念

体系与当代观念是不相容的，不能不经改造地利用；中国的现代艺术也不可能重复西方现代派的实验。西方现代主义运动的形成，除了横向的历史原因外，各个国家的现代艺术也是一种民族观念的承袭，在这个基础上形成的形式语言对其他民族来说是不可互换的。一个民族在艺术形式上的选择并不是自由的，它决定于历史的社会心理背景和民族的审美心理结构。中国当代艺术要跻身于世界民族文化之林，必然到积淀着中国民族审美意识的古代艺术、民间艺术等形态中去寻找，对具体的艺术家而言，他必须用中国能够从审美心理上把握的形式（能在其中观照到自己的文化特征）来表达当代社会的观念，如人与历史、人与自然、新技术革命、运动、节奏、时空转换等一系列新的主题。不可否认的是，五十年代以来，全盘苏化的学院派体系造成了这个传统与当代意识的断裂层，因此，向古代艺术和民间艺术的探源体现了建立不蹈西方现代艺术复辙，属于自己文化传统的现代艺术观念，就是体现了艺术寻根的意识。

与此相适应的现状是各省赴京的农民画和民间艺术展览受到青年画家的高度重视，美术院校的学生下乡实习也不再满足于拿着速写本猎取“傻乎乎”的农民形象，而是热衷于收集民间的剪纸、雕刻、玩具等工艺品，从民间的木版年画中发现新的形式语言，开始从中州的青铜器、西北的彩陶和魏晋隋唐的石窟墓葬艺术中领略中国古代文化的磅礴气概。从《前进中的中国青年美展》上来看，有些作品明显带有这种趋势的痕迹。曾希圣的《鸽子》（油画）虽然在题材上是服从标题展览的需要，但在效果上超出了标题的限制，象征喜庆的底色、剪纸式的拼贴色块都具有浓烈的民间艺术的特色，确实是带有中国意味的“抽象”。周少立和周少宁的《死亡里孕育着新生》（油画）是严肃得多的哲理主题，它具有双重的含义，一方面是对生生不息的人类文化的思考；另一方面是对原始艺术自身含义的猜测与联想，从形式上可以看出广西花山崖画的启示。值得注意的是，新时期以来在各种美术思潮和流派的交替出现和竞争中一直默默无闻的国画也加入到这个行列中，就寻根意识而言，国画一旦冲决了文人画的传统束缚，就具有其他画种无可比拟的优势。浙江美术学院谷文达的一系列作品代表了这种倾向，他将书法、金文、太极图的意念与远古的蛮荒、太虚的幻象统一在纯粹的笔墨结构中，创造出东方文明特有的神秘主义意境，实际上这就是千百年来一种文化在特定形式上的凝结，他力求使自己向它靠拢。

至此，自然主义——原始主义——艺术寻根的历程展示出一条颇为清晰的线索。在这条线索的原始主义阶段开始看到其他艺术门类的相似现象，青年作曲家谭盾在谈到他的作品《风·雅·颂》时说到：“那里（瑶寨）几乎跟现代文明完全隔绝，还保存着原始的生活形态。一家人晚上围在一堆篝火旁，全光着身子，在那里抓虱子。这种情景一下子把我们全镇住了。听到那里的歌，我们似乎才真正知道什么是民间的东西，才对音乐有了一个新的概念”（见1985年9月14日《文艺报》）。当然不能认为音乐受了美术的影响，这是一种群体意识的扩散过程。文学寻根的现象在时间上则属于这条线索的第三个阶段。如前面所指出的一样，这两种寻根意识由于各自门类的特点，表现出很大的区别，但有一个重要的共同点就是文学艺术上任何一个运动或一种思潮，总要依附于具体的文学艺术形态，否则就只有空泛的口号，或是批评家的主观臆想，从艺术寻根的历史变迁来看，这个形态本身也在发生变化，经历了写实——变形——抽象的过程，有高潮也有低潮，现在这股思潮是否接近尾声还不敢预言，但正接近低潮则是无疑的。随着经济体制改革向深度与广度发展，艺术家都产生了一种更新艺术观念的紧迫感，在力求以多样化、多层次的艺术形式和风格来适应当前社会时，一部分青年作者，尤其是在校的美院学生再次通过借鉴外来形式来强化当代意识，其中积极或消极的意义还有待分析，但作为一个新的现象正日益引起人们的注意。其中结构主义倾向暗示着现代生产和生活方式在人们心理上的投射；象征主义倾向则是在新的历史条件下对社会意识和人际关系的思考。这两种倾向已经汇成一股新的潮流取代了原始主义——寻根意识的绘画在当代美术思潮中的主导地位，这也充分说明全球意识与寻根意识的交叉发展，而这些意识所依附的具体艺术形态也随着思潮的涨落而兴衰。

艺术寻根（和文学寻根一样）的意识的关键还在于它毕竟是作为一种艺术现象和审美形态出现在当代美术史上，不管艺术家和批评家抱有多么善良的愿望，它都不可能对民族文化的根作出哲学与历史的解答，但它的贡献是不可否认的，其影响现在可能难以全面估价。寻根意识无疑使我们在走向世界时立足于民族的根基，以当代观念对文化的反思来填补历史留下的断裂层，它也为我们的审美领域开辟了新的视角。艺术寻根的过程是不会完结的，在当前创作中现代意识再次强化的形势下，我们期待看它的新的归复。

● 在深圳，由几个青年创办的大型摄影艺术季刊《现代摄影》，已经跨入了第三个年头。这本刊物与所有的艺术追求者们以朋友的真诚展开对话；象所有的探索一样，勇敢地充当着摄影刊物中的前卫派；它理解由于闭塞而带来的闷淤与狭窄，因此它尽力地给大家介绍国外摄影艺术流派与发展现状；它以精美的印刷不负创作者的辛劳；它以丰富的容量，不负读者的渴望。

欲订《现代摄影》者，请直接汇款至：深圳桂元路十三号二楼《现代摄影》编辑部。全年订费8.88元。

● 湖南“930画会”首届作品展览于五月二十日至三十日在省展览馆展出。这个画会的成员由省会二十余位青年画家组成，共展出作品近百件。展品指向多样，较典型地反映了目前混交期青年画家的现况。表现了他们各自在当代生活感召下对艺术的反思与探求。

● 五月四日至十日湖南工艺美术学校应届毕业生廖理志在

本校展览室举办了个人画展。共展出作品近四十张，表现了他在艺术上多向的追寻。此展的筹备与展出得到校领导的有力支持。

（阿 冥）

● 湖南美术出版社经研究决定出版《现代人体速写初步》一书，该书阐述现代人体速写审美观念之转变；分析人体速写美学思想的未来发展；详尽介绍现代人体速写的写实、夸张、变形的技法和各种工具的运用；并以大量篇幅刊登国内外现代人体速写的黑白图谱。

黄永玉 萧 勤

刘国松谈《画家》

黄永玉：（中央美院教授，中国美协副主席）

《画家》办起来不容易，既然办起来了就要继续办下去，并且要办好。 86.5

萧 勤：（意大利著名华裔画家）

《画家》第一期收到，目前在国内有这种新观念的刊物出现，真是值得欣慰的事。

86.4.4

刘国松：（香港中文大学教授、海外著名画家）

《画家》试刊号编得很好，内容一切很好。希望以后每期都能寄给我。 86.3.1



姜堃近照

“尽情泼墨，意在朦胧。”

这是画家姜堃在画上的题句。面对着他的泼墨人物新作，画面酣畅淋漓，磅礴古拙，倾注着虔诚、朦胧、博深、雄浑，驻目细读，逐渐领略了它高洁华贵的神韵。

也许，是苗寨瑶乡的风情太浓郁了，连画家的回忆都是湿漉漉的。也许，是人生太难认识了，使画家对现实不求全责备，而是充满了笃诚和同情。也许，是画家对过去的虚无缥缈的思念，对未来的冥想，寻觅之中带着朦胧。

山寨的奇异生活在画家随意的泼墨之中淳美地展示出来，呈现的是经过过滤的清新和明快。泼墨历时如脱缰野马，任意驰骋，不受限制地扩散，又

象涓涓花溪似地自由流动，浸润入微。在《夜雾》中读出，经过昼日太阳慷慨地施舍，长夜恣意而尽情的吞噬，在夜的迷惑下，世界变得含蓄而多情了，一种神秘的气氛震慑着每个审美的灵魂。《良宵》虚无莫测的背景衬托着红的炽热，欢乐的红色在墨团包围之中，红色显示了自身的价值，它的孤寂和坚毅构成了对昼日的一种互补。古老的山泉溪水是哺育山民的乳汁，山泉是无弦万古之琴，花溪是无尽生命之源。《花溪水》、《山泉》为现代人和自然创立了一种崭新的和谐。天人合一的理念渗透于泼墨之中，笔墨早已和画家自身融为一体。这些作品“尽情泼墨，意在朦胧。”比他早期的作品更为稳健，不谨慎，不娇饰，含蓄隽永、缥缈超脱。奔放中见规整，粗犷中见精致，神秘中见明朗。强烈的音乐律动，丰富的精神内容，加上笔酣墨饱，奇异雄浑的气势构成姜堃泼墨人物画的艺术风格。博大、神秘和永恒则是他的艺术追求。

古希腊阿波罗神庙中刻有一句箴言：“认识你自己。”我认为这句话不仅对于生活是真理，对艺术也是真理。艺术之所以是艺术，就在于它不是生活的简单模仿或复制，而是经过艺术家审美理想过滤后的再创造。艺术形象都是生活与艺术家自我的统一，是再现与表现的统一，审美客体与审美主体的统一。在这个二维结构中，生活与自我不是简单的相加，也不是所有的生活都能进入艺术形象的二维结构之中。在这个过程中，广阔、无限的生活受到艺术家有限自我的选择。尽管从总体上来说，无限的生活都可以成为艺术的表现对象，而就某一个艺术家来说，却只有与他的“自我”能够较好地媾合的客体才能转化为艺术形象。在艺术创作过程中，主体的选择性、同化力是至为重要的，失去自我，也可以说失去艺术。对于艺术家来说，不仅要能较深刻地认识生活，而且要准确地认识自我，只有找到了自我，认识了自己，才能很好地认识生活。

姜堃的泼墨人物画主要以湘黔边界的苗、侗、瑶等少数民族生活为表现对象，在这些作品中表现出深沉而灵秀的哲理意味，刚健酣畅的力量和气概。这与他在其独特的生活道路上所形成的艺术气质、个性、审美理想很有关系。这些作品的成功正是他充分发挥了主体创造的主动性、能动性，抓住人生的本质，力求表现这种本质的内涵所得。

姜堃生在湖南邵阳市，旧称宝庆府。这是一座小山城，地杰人灵，是长沙、衡阳、湘潭等地与湘西、滇、黔、川联系的重镇。资江由南至北绵延而过，南来北往的山民、船工、手艺人都在这里经过，云南人在此贩烟，江西人在此卖布，瑶、苗、侗族的草药滩，峨嵋山的耍蛇人也多在此争一席之地。此地人以勇敢、坚韧、机智著称，俗称“宝庆蛮子”。家乡的山水、风情陶冶了他的气质、性格。尽管他外表文质彬彬，沉默寡言，但坚毅、果敢奔放的气质充溢于内。自小对文学、音乐的爱好以及耽于哲学玄思的癖性，铸就了他质朴而又灵秀、刚毅而又隽永的性格特征。画家的性格、气质正好在他的泼墨人物画中得到淋漓尽致的展现。

童年对他具有一种亲切的感召力。回忆孩提生活，他的感情是细腻的，感伤中渗透着柔情和惆怅。画家曾写道：“童年在战乱中随全家长途跋涉到湘黔边界，一路上昏暗的野店伙铺、清澈的山泉水、甜酸的刺莓留下了永不消逝的回味。老人讲的异乡风俗，真是不可思议，原始奇特的风情听了叫人目瞪口呆。到小集市上看到穿粗布裙，戴帕子，扎着绑腿，露着赤脚，配有银饰的瑶家女是那样异奇古怪，令人坠入一种无法言状的世界，给人无限的遐想。小学老师常讲龙山苗族用竹筒做水桶，生吃酸肉，敬重神鬼巫术。故想去少数民族山区亲身体验和冒险的愿望终于深深蕴孕在心中。”可以说，

论姜堃泼墨人物画的美学追求

· 陈望衡 ·

正是这种童年的生活积淀不知不觉地在他心中播下了种子，形成心理定势，影响到日后他在艺术上的选择。

国画《山里新人》、《舵手》是他在湖南师范学院艺术系毕业前后的创作，一时在国内外多家报刊发表，并参加全国美展，逐在美术界崭露头角。紧跟而至他的作品源源不断，多次进入中国美术馆，跻身于中国画研究院，并得以收藏和出国展出。他是多产的，他热爱少数民族生活，足迹遍及湘、黔、桂的苗、瑶、侗山寨。生活孕育了他炽热的情感，情感，升华为艺术。亲切而质朴的情趣是他艺术气质的一方面。但多年以来，他从事和探索深沉雄大的历史题材和纪念性绘画，在那里寄寓了他人生的困顿、苦难、奋斗与希望。但艺术实质的背后却透视出一丝忧伤和迷惘。

然而在相当长的几年内，画家突然匿踪消逝了，仿佛离开了纷沓闹嚷的世界。人生如白驹过隙，当现代社会帷幕拉开，画家发现了理性的局限。感到传统的束缚力量，意识到全面归复人性的要求，画家独立地、深刻地反省自己，反省中对既有艺术的批判，发现了过去被自己的传统忽略的部分。画家的注意力已从外部转移了，他不再盯住自己的影子，放弃了同客观世界的对话，他在寻求桥梁，从“可见”通向“不可见”。他深居简出，辛勤的笔耕于画室。用整个心尽情地在画纸上发泄。他的触角深入到人生这个博大而复杂，清晰而朦胧，神秘而永恒的哲学主题。致力于复归东方古老精神的质朴，凝炼的风格。童年时积淀在心中对苗、瑶、侗风情的向往和兴趣，转化成他的创作契机，画家的情感以一种不朽的生命显示出来。

泼墨更能尽情地表现他内心的思绪，最容易刺激艺术的构思，使宣纸永远处于活跃、兴奋的状态，从而表达他诗人般的沉思，给人以无限的惆怅和咏叹。泼墨前的创作冲动，是一种不可言状的闪念，为了使这突入其来的“闪念”不致于瞬息即逝，借造型艺术的手段把它凝固起来，成为可以感受的视觉形象。他认为艺术似乎是一种精神催眠术，是倾诉内心活动，流露隐藏于意识深层秘密的得心应手的工具。

他在一篇论“气韵”的文章中说气韵是中国绘画的生命之所在，“画家作为创作主体所需要保持的特殊情感的心理状态及画家气质、个性、情感在作品中的自然流露和物化便是‘气’的表现。”我认为这是有创见的。这是合乎中国绘画传统的理论探索，又是姜堃自己创作经验的结晶。

他的泼墨人物画另一突出特点是浓郁的民族特色与深刻的时代精神的高度统一。所谓民族特色不在所画人物的外在特征，而主要在人物的民族性格、民族心理。姜堃笔下的人物不仅表现出苗、侗、瑶等少数民族人民的某些性格特征，而且从更高层次概括了我们中华民族的某些共同的重要的心理特质。我们中华民族向来是热爱生活，珍惜人生，执着现实，面向未来的。在开拓新生活的艰辛历程中，自然也有痛苦、呻吟、沉思和呼喊，但从来没有西方那种以灵与肉相分裂为特征的宗教迷狂，没有那种把希望寄托于飘渺天国的基督徒式的愚昧和虔诚。他们是那样纯朴真挚，那样注重实际，那样执着人生，那样勇于创造。姜堃泼墨人物画中生活的情趣正是从这浓郁的民族风韵中透溢出来，时代精神也正在古老传统中闪耀光辉。

目前，文艺界盛行“寻根”说。所谓“寻根”就是从我们民族的传统中寻找源头，吸取营养，着力挖掘并反映我们民族的心理特征及其在新时代生活中的显现。这种反映应该是将我们民族的有积极意义的传统意识与时代精神结合起来，而不是去偏爱那些消极的、落后的、野蛮的生活习俗及国民劣根性。姜堃的泼墨人物画画的是偏僻山区的少数民族，但并没有任何嗜旧猎奇的色彩，画中人物的精神气质既植根于深厚的民族土壤，又恰好与我们现在这个时代的内在本质息息相通。姜堃不去简单地表面地表现时代的外在特征，不愿给人物身上添加一点与人物气质、性格不协调而具现代物质文明色彩的饰物，他着力要表现的是人物的内心，是能透露出我们时代某些本质特征的整个艺术境界。象《夜雾》这样的作品，显示时代外在特征的视觉标志一点也找不出来，但人物的造型、画面的气氛都让人强烈地感到我们这个时代崇尚思考、

鸟乡



崇尚开拓的精神本质。要说外在视觉标志，它倒是更多地显示我们民族的某些传统特色，甚至人物的造型，画面构图还使我们依稀想起敦煌的壁画和汉画像石。

姜堃的泼墨人物画既有秦汉艺术浑厚、气势、沉雄的一面，又有南楚文化轻灵、秀逸、巧慧的一面，取刚柔相济之妙。在笔墨上他又从文人画中吸取了“求神似于形似之外，取生意于形似之中。”“以意趣为宗”的特点，所谓“有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨，潇洒风流谓之韵，尽变穷奇谓之趣。”（明·唐岱《绘事发微》）。在现代画家中，他喜欢石鲁的刚健质朴，欣赏张大千、傅抱石的雄浑博大。他颇为赞赏的是石鲁的：“拟金刚之画法颇有壮美之感，唯当色墨，浑然方见真有力也，写时当改之。”并引以为自己创作时的形式标尺，来度量自己不要失之大度和刚毅。

姜堃作画十分注意情绪培养，作起画来，有不可遏止之意，纵横挥阖，俨然是横扫千军之势。每当作画前，他审视宣纸，凝神结想，情思飞来，毫飞墨喷，纵意洒泼。这样作画，气韵自然贯通。他强调墨的运动，直接反映了画家的气质。而作为主体的情绪尤为重要，这是作品成败的关键。精力充沛而气血旺盛，正是泼洒之良机，此时展示的将是豁达、潇洒、飘逸。如在恍惚中把握不当，自然是迂腐、晦涩、萎靡。结

果，《山鬼》应时而生，由此自然联想到现代的抽象绘画，它或多或少刺激起我们触觉的意识，在某种程度上，展示了“远古和现代同构并存”，东西方文化现象在某些方面表现出间接的同步这一现实。《山鬼》可看到，画家本人早就意识到此种契机，从中领悟出现代灵魂面对着威严、古老而具有的那种神秘、奇丽、狂放、孤愤的境界。

笔墨是中国画的主要特征。笔墨为用，犹如骨之与肉，不可分离。有笔无墨，有墨无笔，都不能充分发挥国画的特长。然而要真正做到二者密切的融合，则很不容易。唐以前的绘画，专重用笔，北宋以后，文人画兴起，讲究书法入画，注重用墨。写意山水，没骨花鸟的兴起，水墨的妙用就更臻完备了。姜堃的笔墨技能经过长期的刻苦的磨练，真正做到了笔墨融为一体，笔中有墨，墨中有笔。墨因有笔而骨气凛然，笔因有墨而神韵无穷。他认为只有当笔墨和主体情感相并存，笔墨才有艺术的生命。他画《夜雾》，笔情恣纵，不拘成法，既浑朴酣畅，又明朗秀逸。整个画面给人以朦胧而又透明，宁静而又流动的感觉。这种感觉恰好是夜雾应该给人的感觉。

在人物造型上，他注重人体的韵律感，表现人对自身美感的认识，表现宁静、空朦、感人的内省神情，体现一种豁达、超脱的意境。他在学习中外传统的基础上，将



人物适当地变形,夸张,以求更好地表现画家自我。本来中国向来就有重表现轻摹仿之说,强调以形写神,神似重于形似。这种“神”其实主要不是客观对象的神韵,而是艺术家的自我。艺术家反映客观对象,总是要从自己的心灵的眼睛看出去,将客观对象转变成审美意象。这审美意象与审美对象就有一定的距离,它与审美对象的关系处于似与不似之间。姜堃的泼墨人物不去追求如何满足人们的感官愉悦,而力图超越这个层次去满足人们的理性欲求。他基本上是写实的,在这个基础上的变形相当审慎,恰当而又是富有创造性。他的泼墨人物画很多都没有点睛。这就和传统的画法大相径庭。顾恺之是十分重视画眼睛的,他认为“四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿睹之中。”姜堃有意识地放弃这一表现人物精神风貌的手段,而企图借助整个画面气氛、人物造型、笔墨技巧,从总体结构上去实现他的目的,以图将人们的审美注意引向人物背后,引向整个画面所寄寓的情感、意味,引向艺术家的自我,引向更广阔的画面以外的大千世界。

姜堃作为中国美术家协会会员,湖南美协专业创作人员,他是一个有才华有追求的中年画家,他和许多中年画家一样介于老一辈画家与青年一辈画家之间,忍受两方面

的压力和冲击。他不象有些人那样喋喋不休地埋怨那灾难的年月被耽搁的美好年华,也不自暴自弃地听天由命,而是更为发奋地探索、追求、创造。面对着各种新观念、新概念纷至沓来的时代,凭着他几十年的艺术经验,凭着他刻苦学习所获得的理论修养,始终保持清醒的头脑、明辨深思的态度、好学不绝的精神,有分析有选择有主见地对待各种形形色色的新观念,坚定不移地用自己的艺术实践去探索中国画的创新之路。

姜堃曾对我说,他很欣赏黄永玉在《太阳下的风景》一书中最后一段话:“我们那个小小山城不知由于什么原因,常常令孩子们产生奔赴他乡的献身的幻想。从历史角度来看,这既不协调且充满悲凉,以至表叔和我都是在十二岁时背着小包袱,顺着小河,穿过洞庭去翻阅另一本书的。”是的,要想有所成就,一定要眼界宽阔、志向远大,一定要去翻阅包括人类的历史、现状、未来这部大书。生活之树常青,思想之树常青,艺术之树常青。

一九八六年二月十九日



1|2|3|4|5

1. 月 夜
2. 拦路歌
3. 花溪水
4. 冬 雪
5. 黛 帕



风格·情感·个性

——你的一方题为“朝秦暮楚”的印章，除了表明你从陕西乔迁湖北外，还有其他含义吗？

——我想强调的是一个人的艺术思想应该不断变化。我们正处在一个艺术大变革的时代，任何一个思维正常的画家，都不会固守一隅，以不变应万变。有一段时间，我曾立志做中国绘画史上最后一名文人画家。现在看来，这种一厢情愿的想法，实在是主观大于客观、意志大于现实的结果。我固然脱胎于文人画，但我为什么要去做一个“类型画家”呢？我应该做一个“性格画家”，以独特的风格显示自己的存在。

——那么，具体地说，朝秦暮楚就是艺术风格上的不断更替？

——可以这么看。每一个阶段有每一个阶段的追求，每一个对象有每一个对象的表现方法，每一次情感的表露有它的特殊表现形式，每一幅画都有不同于另一幅画的探索——这就是朝秦暮楚的引伸义。

——这意味着风格的变化除了时间这个座标外，还有对象、情感等座标。

——有多少座标我不清楚。这是理论家的事。我关心的是作画时要忘掉过去的表现方法和表现形式，忘掉过去的我，留下此时此刻的我。只有这样，此时此刻形成的风格，才是必然的，也是自然的。

——请问，此时此刻的我，是一个摆脱了过去的我，还是一个从过去延伸过来的我？倘若摆脱了过去的我，那么建立在随机性上的此时此刻的我和其他人如何区别？倘若是从过去延伸过来的我，那么忘掉过去又作何解释？

——很简单，此时此刻的我，想摆脱过去又无法摆脱，过去的一切都已进入了潜意识，怎么摆脱？这种矛盾将是永恒的，除非丧失了创造性。

——摆脱不了过去，没有勇气还是没有力量？

——没有可能性。我可以永远更新，却不能永远年轻。

你能拔着自己的头发脱离地球吗？

——还是把风格问题继续下去吧。你赞同“风格即人格”这个流行的论断吗？

——我讨厌不着边际的理论。谁也没有讲清楚风格即人格究竟是什么意思。

——太好了！这个似是而非的说法，对于艺术没有任何实际意义，这不仅因为定义是不能用比喻来表述的，更要紧的是这个比喻把风格和人格笼统地扯在一起，把伦理的范畴同美学的范畴进行简单的对照，其结果抹杀了风格自身的规定性。沿着这条思路的消极方向出发，西方有的美学家认为，风格即人格的说法只有两个可能：如果它指风格就是具有风格方面的人格，那就是完全空洞无意义的；如果要想从作品中去推测什么，那就是错

1. 李世南近照

2. 墨点雨点泪点 3. 无无之境

4. 村 俗 5. 升 华



与“表情主义”画家李世南的对话

· 彭 德 ·

误的。从而十分轻松地取消了风格。他们认为，风格充其量只是表现的同义语。

——我不同意这个结论。“表现”一词不论如何解释，最终总要落实到具体的艺术家的身上。总会带有特定的艺术家此时此刻的色彩，这就自然涌现不同的风格。这风格是以一个个从过去延伸到现在的艺术家本人作支撑点的。换句话说，以特殊性作基础的“风格”，不同于以普通性作基础的“表现”。

——问题还可以深入一步。造成具体的艺术家各不相同的根本原因，是他们自身的局限性。这些局限性来自生理的、心理的、知识的诸多方面。各种单方面的局限组合成多方面的局限，它们将会体现出无穷无尽的形态。而这些形态又分别维系在每个艺术家——想摆脱过去而又无法摆脱的创造者——身上。很明显，至今被人们争论不休的风格这个概念，只不过是起源于艺术家的局限和表现媒介的局限而已。

——反过来也可以说明这个道理。凡是有鲜明风格的艺术家，他们自身的各种因素都是互不相同的，他们的艺术观点因而是有分歧的。正因为艺术观点不同，才产生了不同的风格。因此，艺术观点上的争执，永远也不会得出结论，也不应该有结论，除非消灭他们自身的局限。

——西方曾流行过风格主义，主张风格至上；目前欧美

的一些新表现主义者，也将风格看得高于一切，对此你有什么看法？

——我觉得比风格更重要的是情感。

——那就谈谈情感吧。

——我喜欢即兴创作，我不要求作品的完整和完美，因为灵感的火花是稍纵即逝的，强烈的情感由于灵感的火花的撞击而发出最耀眼的光芒，抓住这个瞬间最好的办法就是即兴创作。同时，即兴创作带来感情渲洩的快感，而刻意的制作，我认为是枯燥和痛苦的。

——那么你也反对在画画时做效果吗？

——我从来没有做过效果，假如做效果能带来即兴创作时的快感，无碍于情感的流露，也许我会心血来潮地做一做。

——你能不能把情感谈得更具体一些？

——首先，艺术家的情感是要真诚的……

——请等一等，是伦理学的真诚，还是所谓美学的真诚？

——也许兼而有之吧。总之艺术家不能虚伪。虚伪的人当不了艺术家。有的人画画时并不是艺术家，而是一个功利熏心的演员，他们的作品可以显赫一时，但却没有存在的价值。一些绘画爱好者想探究我成功的秘密，我多么想向他们呐喊：把你自己的袒露出来吧，艺术是不能做假的！



——大多数的画家画画，与其说是艺术创作，倒不如说是一种职业的需要。不过，真诚的还是虚假的、矫饰的情感在画面上并不是一目了然的。有些虚假丑恶的对象，可能会被人情真意笃地去加以表现，有些并不高尚的情感，我们也有可能真诚地去流露。

——如果孤立地就画论画，的确很难辨别艺术家情感的性质，但只要纳入具体的背景之中，我们就不会被欺骗。

——你自己如何通过绘画表达情感？

——近年来，我所画的一切对象，不论是古人还是今人，都只是我表达情感的符号。画的是屈原、达摩、李慧娘，表现的是我作画时的悲愤、坚毅、艾怨。很遗憾，有人在画同样的题材时，常常忘掉了自己，仅仅是表达一种类型化的情感，这样的作品难以产生魅力。

——你的这些想法和实践同表现主义有相似之处。表现主义艺术家的笔下没有事实，只有事实的幻象。他们观察而不观照，塑造而不再现，探寻而不拾取。

——我不太了解表现主义，用西方的流派来比附我的创作，这对我毫无用处。

表现主义给人的印象更多地是强调风格形式，但我自己注重感情。

——如果每个画家硬要冠之以某个主义，那么你应该称作表情主义。望文生义地看，表现主义关心的是作品的效果，表情主义关心的是作者自己的创作过程，这样解释如何？

——不仅如此，后者在创作过程中应该进入一种凭借情感去表达情感的同步状态。当别人在或喜或悲或怒或怨而不能命笔之时，却是一个表情主义者立即进入表达相应的情感的最佳创作状态的时刻。我自己的一些得意之作，差不多都是这类即情挥写的画，我把它们称为“情绪画”。

——请记住，“表情主义”与“情绪画”这两个生造的名词，将会成为近期未来的中国画坛中的流行术语。

——我从未乐观地预言未来，但我直觉地感到我的艺术追求是正常的。在相当长的一段时间内，我的探索得不到应有的理解，我的信条是：一意孤行。

——能把一意孤行说得具体些吗？

——即不做艺术把持者的奴隶，不作艺术欣赏者的奴隶，不作古今大师的奴隶，不作自身的奴隶，不做美术评论家的奴隶。

——那么，一意孤行必须具备两个条件，一是意志，一是才能。没有才能，就流于唯意志论；没有意志，才能则将无所作为。

——才能和意志并不是天才的附属物，它是后天的成果，因此，一意孤行可以而且应该成为任何一个开拓型艺术家的品格。

——我们的这番谈话，可归纳为三个问题，即风格、情感和个性。其实，对于真正的艺术家来说，都不过是吹毛求疵的废话，犹如向厨师修谈柴米油盐，向建筑师介绍砖瓦木石一样肤浅可笑。只有在缺少风格，缺少情感，缺少个性的画坛，这些肤浅可笑的议论，才会成为严肃的对话。最后让我们谈谈近年来流行的话题——中国画创新的问题吧。

——中国画创新这个提法，我现在越来越感到可疑了。创新后的中国画必须还叫中国画，那就意味着不能脱离中国画的工具、材料和表现程式，脱离了他们，油画、水彩、水粉等西洋画种，也可以按照中国画美学思想去加以表现，但中国画的基本特征将随之丧失；然而，要是沿用中国画的工具材料和表现程式去创新，那么永远只能在旧时代的成就上原地踏步。所谓的中国画创新，我们这一代人为了之奋斗了多年，最终大家发现爬上去的竟是一堵进退维谷的悬崖。

——那就往下跳吧！与其做旧艺术峰巅上的守墓者，不如做追求新艺术而献身的失败者。传统中国画作为特定时代的艺术样式，如同唐诗宋词一样，灿烂的历史已经结束。应该看到，集诗书画印为特点的中国画，已失去了它赖以存在的社会基础。当代没有一个国画家能写出一首象样的格律诗。一部分人的仿古题款只是拾古人余唾，另一部分则是东施效颦。当代最优秀的书法无法同西安和曲阜碑林中最次的作品比美。今天，尽管我们仍然可以用传统中国画表达我们的情感，正如我们仍然可以写格律诗词一样，但对于开拓者，这只能是消遣，决不是使命。



欲雪

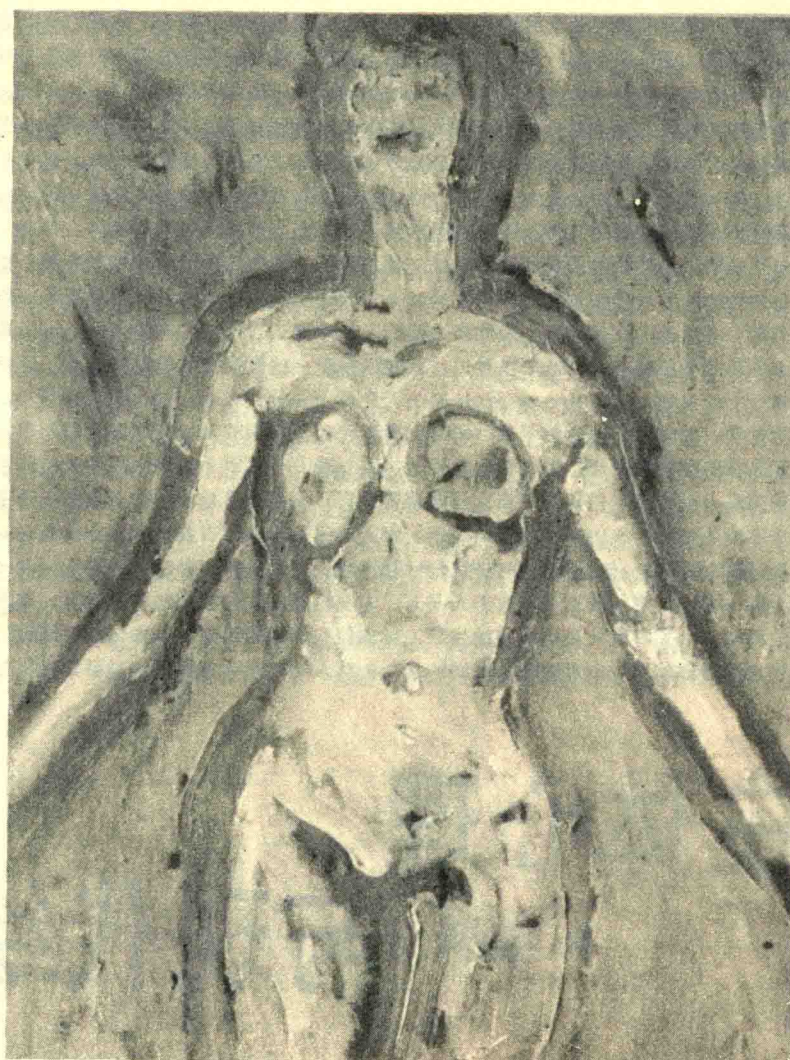


欲翔

——这在理论上讲或许是对的，但理论同实践常有不可企及的距离，现代绘画的变革，寄希望于后来者。我们这一代人能充当他们前进的桥梁，也就死而无憾了。



↑ 生命之源



↑ 生命之树



← 生命流注

方思聪作品