

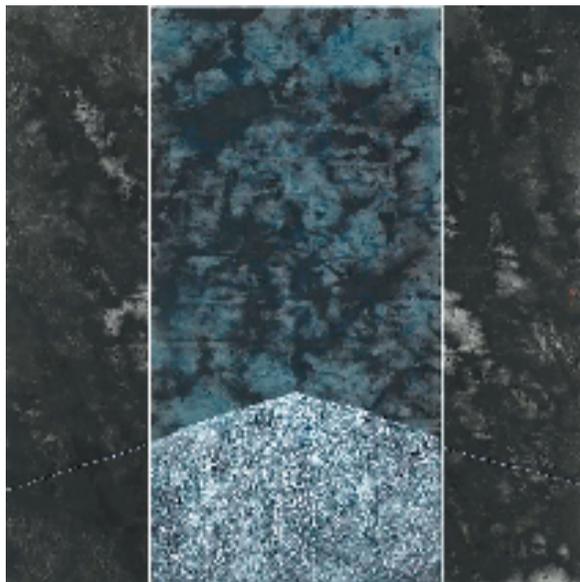
东方美学与传统水墨的当代实验

■杜松儒

水墨画作为中国文化和艺术表现方式的重要表征之一,承载了中国数千年的精神特质和审美内核,以至于许多艺术家都参与到水墨的拓展与研究之中。客观讲,20世纪以来中国画就一直处在转型过程中,围绕这一过程也发生了无休止的争论,产生了各种艺术主张。

当前,我国的自然乃至人文景观随着工业化社会的推进发生了很大变化,现代化进程中已然造就了新的现实生活和文化情境,导致了人们的观念发生了比较大的变化……艺术家面对新的文化景观自然生成了一种新的认知。基于这样的背景,中国艺术家则应发现水墨传统语言进入当代的种种可能性,通过对水墨材质、表现性、图式表达的可能性不断实验甚至完成水墨的当下表达。进而讲,水墨画表达也要站在当下的基点去借鉴消化传统。作为一名水墨画家,如何在传统中国画的基础上,通过艺术形式、文化价值认知与探求取得进展,且与西方当代艺术拉开距离,创造出既有本土性又有当代性的水墨艺术,是我一直在思考的问题。

在我看来,基于当下水墨画应该通过当代形式表现出东方的文化精神,这一点最核心的问题还是人的问题,其要旨是用中国人自己的语言阐述国人当下的某种心性。另则,无论从二维平面的抽象,甚至发展为类似装置的制作,都根基于文化性的当代表达,在观念的表达上突出理性思考。我在日本学习艺术那段时间,收获了很多不同于曾经的东西。其间,我一边打工一边学习,那应该算是现代人的当下感受;而日本对东方文化契而不舍的追求也让我不断生成新的思考。回国后,一直以表现雄浑、厚朴作为我艺术的追求目标,因为这是中国文人追求的极致美学之一,自然也成为我的审美追求。画理上讲,水墨更为关注个人生存体验的表达,也凸显了画家艺术观的真实。在保留文化根性的前提下,中国当下水墨的确需要不断汲取营养,并不断进行传统与当代的实



杜松儒 无名山 247x242cm

验转换,进而形成中国水墨自身的理论逻辑。

近些年,我在艺术创作过程中一直思考如何将材料的表征从经验中获得解放,使材料的物质属性在表达中与创作主体平等;也努力将视感知被触发的现象置于作品构思之前来牵引自己的绘画。因为这种行为特别像我们祖先从最根本的行为去发现世界与自我,尔后发现了在此之上的建构。在不断寻求突破的前提下,也一直试图打破传统水墨的边界,因为我不断关注这个时代人的生活环境和生存意识,目的在于实现当下文化情感的共振。毕竟笔墨是个人与社会自然承接后产生的心象,也是人的心理外化和精神的缩影。就此而言,恰恰说明传统文脉在我艺术观念上的体现,也可以说是我更加强调整传统水墨精神的延续。具体到我的创作中,尽量体现水墨表现与表达的静穆感,不断回避既定概念的干扰,

而非简单的形而上思考。在创作过程中更多注重结构组合,点、线、面以及某些并非实际的物带出视觉结构的演变,画面形状与无常渐进构成融洽,充盈和空旷彼此同构,使画面空间被激活却不失内在的精神质感,不断体会时间的不确定性和空间的转换过程,并且可以通过墨色之间的张力打开一个活化的既是精神的也是意识的空间。在艺术语言上,我不断思考如何生成画面的陌生感,如何突破中国画的程式法则,将有序的形态升级为偶然形态,所以画面中尽量淡化固有的秩序,而通过不断实验发现新的画面秩序。好友在谈到我的绘画时曾经这样讲过:“你的画面中潜藏着某种重量的移动,一旦感受到相应的体块有了某种回应,画面生成的绝非一个向度,而是体块向空白的铺开与游弋,但同时它们也是静默的。”就这一点可能是我探求中点滴的收获。

当下来看,水墨艺术创作的可贵之处在于一种实验性意识,艺术观念及语言图式的变革也是其重要特征。在我的创作过程中,并不拒绝使用某些新的艺术创作手法,目的是为了更为宽阔地表达自己的某种艺术观念,这些都是很难用法则界定的,唯有以开放的心态,打破模式化与既定概念的限制,实现感性与理性的统一等,作品才会逐步趋向该有的艺术境界。当下水墨首先要解脱经典对水墨艺术创作的束缚,并沿着新的理论与实践去探索。再则,水墨不仅是代表中国文化精神与特征的语言,也是全球当代文化艺术的重要语言,这也是水墨艺术的意义与价值所在。如此而言,水墨艺术其前景一定是无限的,发展空间也是巨大的。

的确,在我的成长过程中,父亲的艺术创作观一直影响着我,老人家的身心实践让我对形而上的艺术精神有了一定的感悟。所以,我的艺术创作逐渐明白了什么叫内韵含玄、返虚入浑、平衡互渗,如何可以达到玄之又境。(作者为中国美术家协会理事)

武氏祠汉画像石中的吉祥图像寻迹

■韩建萍

吉祥图像是我国先民生命意识开启以来,在祈愿生命的繁衍、生命的保障及发展过程中形成的图像艺术。吉祥意识源于先民对人类瘟疫、疾病和死亡充满畏惧,需要借助神与物帮助人们驱鬼逐邪、保佑平安,因此,创造出自认为魔鬼恐惧的形象,作为家庭、氏族的保护神。如原始社会初民在岩石及陶器等物品上刻划符号和绘制纹饰,一方面是为了美观,但更重要的是带着对兆纹吉相的信任而精心刻画,这样的纹样已包含了广义的吉祥寓意,因为在他们看来,这种由纹样装饰的器物具有神性,能给自己带来好运,体现着希求吉祥的意义。夏、商、周的青铜器装饰中,吉祥主题使礼器规范下的装饰开始呈现出世俗生活形式,如欢愉生动的凤鸟纹、鱼纹等都蕴含着吉祥的生命。秦汉之际,宗教神学是哲学的主流,强调天人感应,追求长寿、富贵及厚葬之风,因而装饰也都有较为切身的寓意,如青龙、白虎、朱雀、玄武的“四神纹”,长宜子孙的“大吉羊”等。汉代是吉祥图案发展的鼎盛时期,也是装饰整体上脱离夏、商、周三代天命神学的灵物崇拜进入祖先崇拜的一个转变时期,吉祥文化甚至进入一个从文字转换为图像的时代,根据各种神仙方术的传说,人们在石头、砖瓦等载体上刻制、绘制了各种辟邪或者祈福的图像,如龙、凤、“四灵”等。这应是淡化其宗教神秘性而将生命保障的形式世俗化、表象化的结果,是中华民族吉祥观念集成的时代。

由此可知中国吉祥文化源远流长,东汉时期山东嘉祥武氏祠汉画像石中出现了大量的祥瑞图式。武氏墓群石刻,是东汉时期武氏家族墓地上的一组石刻建筑艺术珍品,这里既有祠堂又有坟墓,最终得名“武氏墓群石

刻”,武氏家族墓葬的双阙和四个石祠堂的装饰画画像包括了汉代画像石中流行的题材,布局有严格的方位意义,顶部刻天上神灵、日月星象和祥瑞图像,侧面墙壁上部安排西王母和东王公等仙人画像,而祠堂其他部位依上而下依次刻出历史故事和生活场景等。武氏祠汉画像石中的吉祥图像从内容上大致分为两类:一是天上的神仙,描写的是墓主人死后祈求步入的仙境;二是人间的现实图景,描写的是墓主人生前的享乐生活。为求得墓主人在阴间平安无事,画像石墓中常刻有铺首衔环、朱雀、青龙、玄武、白虎等吉祥物。之所以出现这些神人异兽、嘉禾灵器等,究其渊源无外乎是对福祉的企盼,对美好生活的憧憬,对邪恶的诅咒,对灾难的逃避。这应该就是吉祥图像中祥瑞思想在汉画像石上的艺术表现,其中阴阳系列的日月、男女都是主宰人的生命、繁衍的象征,顺尔借助象征达到转变自然及命运的目的。所以,自然动物的形态在工匠手中产生了变化,鸟类为三足鸟,稳步于太空象征太阳;五头鸟居墓室顶镇墓避邪;凤为展翅的朱雀,虎为有翼的白虎,马为飞翔的天马,它们都变成了神兽呈祥御凶。在人神合一的武氏祠汉画像石中,蕴含着人是世界的主宰,人是社会主体的信息。这样看来,吉祥文化已深深地植入中国人的传统文化与生活之中,以至于具有凡物皆可为吉祥的特点。吉祥对于中国人而言,就像水之于鱼、空气之于人的意义。这样看,了解了吉祥文化等同于了解了中国文化很重要的部分。

武氏祠汉画像石中出现了专题的“祥瑞图”,雕刻了二十余种祥瑞图型,并皆刻有榜题。莫英:《宋书·符瑞志》说:“莫英,一名历英,夹阶而生,一日生一叶,从朔而

生,望而止。十六日,日落一叶,若月小,则一叶萎而不落,尧时生阶”。狼井:《宋书·符瑞志》说:“狼井,不凿自成,王者清则应。”六足兽:《宋书·符瑞志》说:“六足兽,王者谋及众庶则至”。玉英:《宋书·符瑞志》说:“玉英,五常并修则见。”银瓮:《宋书·符瑞志》说:“银鹿,(当为瓮)刑罚得共,民不为非则至。”比目鱼:《宋书·符瑞志》说:“比目鱼,王者德及幽隐则见。”白鱼:《宋书·符瑞志》说:“白鱼,武王渡孟津,中流入中王舟”。比肩兽:题榜曰:“比肩兽,王者德及矜寡则至”。比翼鸟:题榜曰:“王者德及高远则至”。

武氏祠汉画像石产生的时期,信奉祥瑞的人数,在社会上达到空前的数量,祥瑞思想也深入到人们的思想生活深处。甚至官方修的史书中,专门列出祥瑞的篇章。嘉祥汉画像石中的祥瑞图型对后世的影响是深远的,它的出现和传播,不仅体现了汉画及汉画以外吉祥文化的成型,而且促进了后期各种吉祥文化的发展,对人类文化的发展起到了积极的推动作用。武氏祠汉画像石所体现的吉祥文化,流露出对人情人性的理解,构建了汉代人的艺术精神和人文气质,成为一种对神的信仰和内心观照双方交流所获得的精神旨趣,标示着人生的情趣意象。

武氏墓群石刻是中国建筑、艺术史上划时代的杰作,其艺术风格蜚声中外,它既反映了汉代人的日常生活又包含了对幸福生活的祈愿。汉画像石中的吉祥图像反映了汉代人求吉辟邪、羽化升仙的愿望,充满了人性化的色彩。随着祥瑞观念的进一步泛化,画像石中的吉祥图像变得丰富多姿,显现出中国吉祥文化历史的遗迹,且形成了一套范式流传至今。

(作者供职于浙江传媒学院)