

以古为舟,以虚为火

——解构韩美林《良月流晖》的创作密码

■关智丰

在良渚国家遗址公园的入口处,伫立着一件由清华大学文科资深教授、中央文史研究馆馆员韩美林的大型雕塑作品《良月流晖》。

《良月流晖》通高20米,以青铜与石构筑:底部矩形基座刻“良渚”二字点题;中部为琮形基座与融合古文变形的玉璧;顶部则是升腾的火焰。为了完成这件作品,韩美林曾多次赶赴良渚地区考察、调研,在不断查阅相关资料、不断设计制作作品小稿后,最终完成了这件“充分彰显良渚古城遗址的价值内核和精神延展”的地标性作品。

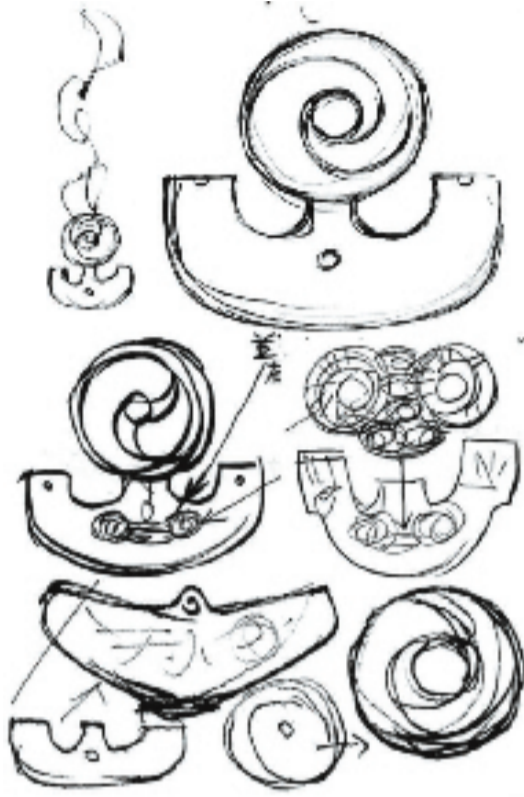
《良月流晖》从艺术创作手法的角度来审视,能够为我们带来诸多有价值的启示。

第一,以古为新。韩美林是坚定的“传统再创者”,他始终相信中国的就是世界的、传统的、现代的,因此,他的雕塑艺术创作始终植根于中国传统美术的沃土,孜孜不倦地从中汲取创作的灵感和风格的元素,走的是“以古为新”的创作之路。具体而言,韩美林“师古”,一方面是中国传统经典的雕塑作品和其他美术作品,如商周时期的青铜器、汉魏时期的石刻以及历代名家的雕塑和绘画作品,而另一方面则致力于对民间美术的探索与研究、从更广阔的范围“师古”进而“以古为新”。《良月流晖》就是一件“以古为新”的作品,从中可以看到作者对传统中国美术的激赏之情和巧妙化用。

第二,以虚为实。严格地说,韩美林并不属于传统意义上的文人画家,但是很明显,他的艺术创作包括雕塑在内,在某些艺术处理手法上与传统文人画家有异曲同工之妙,其中很重要的一点就是化虚为实、以虚为实。

传统文人画在创作的过程中总是会有大量的留白,这些留白不是真正的“空无”而是更加富有生机的云水、气息,它的存在让静止的空间流动起来、让无情的山石温情起来,因此,山水就有了生命、有了呼吸、有了灵性。受传统文人画家的影响,韩美林的雕塑艺术作品,不仅有“实”的物象,还极其注重“虚”的物象的塑造,赋予实体性、物质性的雕塑作品以更多虚灵跃动的生命节律和音乐之美。

就《良月流晖》这件作品来说,“虚”的部分,体现为作品顶部的火焰。事实上,以雕塑的形式塑造“火”,是



韩美林 良月流晖 草图

一件极为困难的事。韩美林说,“火的雕塑不好做,它不像画、能画出来,用雕塑的形式表现火焰有点自讨苦吃。火焰的形象在不断的变化中,它不像绘画一样可以用几根线条表现出来,在三维空间内,如何表现这种变化的丰富性是个巨大的挑战。”

尽管如此,“火”却是构成良渚文明重要的元素之一,也是能够赋予这件作品以灵魂的重要媒介,因此,当韩美林意识到“火”的不可或缺时,他开始以极大的精力探索如何赋予无形的“火”以特定的形状、如何化虚为实。经过不懈的努力,韩美林从传统漆器的纹饰中得到了创作的灵感,“漆器上的纹饰启发我用现代手法(钢笔)完成了这组创作。看上去他们之间有很大的连续性,风格趋于一致。这种契合是我意想不到的。它是良渚文化之一漆器的代表,也使这个主题有了豁然开朗的入

口”。再进一步看,《良月流晖》这件作品的以虚为实,不仅在于赋予无形的“火”以可视的形象,同时,还将更加无形的中华民族绵延不绝的永恒生命力、中国文化亘古永存的薪火相传以一种极富象征性的物质形象鲜明地展现出来。

第三,以合为美。以和为美、以合为美,是中国传统文化与艺术的基本价值观念之一。所谓“和”,主要指和谐,注重各种不同要素之间的平等、自由与协调统一,这既是一种美的状态,也是一种生存的价值观念,而“合”则更多地指向一种“方法”,是“和”之美实现的途径,因此,以“和”为美即是以“合”为美。韩美林的雕塑艺术从中国传统文化的深处走来,天然地承载着中华文明以和为美、以合为美的基因,《良月流晖》这件作品也不例外。《良月流晖》的中部,其意象原型是来自远古时代的玉璧,韩美林除了保全玉璧圆形的外观以及中间圆形的小孔这一基本特征之外,在设计的时候增添了诸多其他元素。比如,他将古文字“良”进行多次抽象化的变形,将之安放在“雕塑中间的黄金位置”,从外形上来看,经过抽象化处理的“良”字与良渚出土文物上呈旋转状的纹饰极为近似,同时也与作为中国传统文化重要视觉象征的“太极阴阳鱼”存在一定的渊源关系。抽象中有具象、具象中不乏抽象,两种完全不一样的美被其巧妙地融合为一体。当然,韩美林先生在这里考虑的还不仅仅是视觉的形式美,还有更内在的文化之美、哲思之美,具体来说,就是中国传统文化中“天人合一”思想观念的生动流露。圆形的玉璧象征着永恒流转的“天道”,而被韩美林置于“黄金位置”的“良”字则是远古先民的生命写照,天道护佑人道、人道呼应天道,天人合一、人文与自然合一,这一中华文明的古老智慧在《良月流晖》中再次得到印证。

韩美林曾说,“良渚遗址是文明古地,是文化高地,也是艺术圣地。我们应当把它保护好、发扬好、传承好,让沉睡在大地上的文化遗产,在我们的画本里、书法中、雕塑上,都重新活起来。”《良月流晖》正是这样一件让良渚文明“都重新活起来”的精心之作,其“以古为新、以虚为实、以合为美”的手法,无疑为当下民族风格的雕塑创作提供了宝贵的参照。

(作者系英国皇家艺术学院硕士研究生)

语言与图像的适意,在于与作者产生共鸣

■介子平

镰刀斧头、机器设备是工具,语言也是。

语言对于任何一种文体的写作,作为第一道门槛而存在,写作爱好者与专业作家的分野,也在于此。作为目的之存在,经济生产是实体性的创造,满足生存需求,文学艺术是虚拟化的创造,满足自我认证需求。夏承焘《作词法》认为,“凡一体文学,必有一体的长处,非他体所能替代,其体始尊”,在此范畴内,各种文体,尚有区别,汪曾祺《晚饭花集·自序》说:“散文诗和小说的分界处只有一个篱笆,并无墙壁。我一直以为短篇小说应该有一点散文诗的成分。”欲令诗语妙,无厌空且静,为拥有另一种人生、应结束第一种人生的布罗茨基,对诗人写散文不以为然,以为是思维或灵魂的降维游戏,但其本人在回忆时,也得借助散文的力量。

语言是工具,图像也是。任何图像皆承载着某种劝诫性的语言与观念,且以不同的修辞方式,影响受众的观念、信念、价值。

语言与图像相比,各有短长。和平时期,人文蔚起,服膺食德,吴冠中有“一百个齐白石抵不过一个鲁迅”之说,因为没有鲁迅,这个国家骨头要软得多,这个民族的心态就不行,齐白石少几个对于这个国家关系不是很大。战争年代,救亡图存,火急火燎,丰子恺有“百篇文



彦涵 军民合作 抗战胜利 木刻年画

章不如一幅漫画”之说,因为漫画是笔杆子抗战的先锋。对于图像,戈公振《中国报学史》总结晚清画报兴盛现象:“文义有深浅,而图画则尽人可阅;纪事有真伪,而图画则赤裸裸表出。盖图画先于文字,为人类天然爱好之物。虽村夫稚子,亦能引起兴趣而加以粗浅之品评。”欲迅速完成启蒙,自是越通俗越见效,乐而不及淫,哀艳悲壮,俗而不伤雅,富于感化,方为上佳。图像传达某种意义,此意义还能激发更多联想,为此,画家会不自觉地选取具有象征意义的视觉修辞元素,在图像符号中植入

某些隐秘象征,进而激发观者的联想。语言与图像的结合,大概就在连环画、插图等等,绘本则是绘画中的诗歌。语言与图像的适意,在于与作者产生共鸣,并超越感官的快乐,沉浸于所营造的虚幻中。

作家与画家不好比,文章与书画,一个是小道,一个属小技。文章以深刻性见长,意见较量意见,理性唤醒理性,高贵的敌人或许能够成为要好的朋友;绘画的直观,使下愚极蠢之夫、粗通文墨之童能解其意,显然比文章更具传播力。

图像非言语所能形容,观者失语,语言非图像所能譬喻,闻者得悟。二者皆作者的主观倾向,依据弗洛伊德的理论,自我认证本能为意识,生存本能则为无意识或潜意识。意识对无意识的干涉与过滤,赋予人以文化特征,是人类文化的根源。人的本能无差别,而寻求快乐的知识和方法有差别。

工具拓展了人类的生存方式,语言工具虚构了一个社会认同的观念世界,超越了动物的感官世界。作为主观价值判断,而非客观原因,感官世界无所谓是非善恶,虚构则带来观念冲突,不断改进虚构,即不断更新文化,否则作为工具的语言与图像,便会沦为工具的工具,被概念观念、思维方式所奴役,而丧失创造性。