

傅中望：坚持挖一口有水的深井

■ 本报记者 胡立辉

在中国当代雕塑史上，傅中望是一个绕不开的人物。他不断突破雕塑的定义和禁忌，将自己从时代赋予的身份认同中解脱出来，建构着新形态下的精神空间。

15岁就为邻居做家具、16岁时制作出了一把木制小提琴(虽然拉不出声音)……对艺术与生活的炽热追求与黄陂泥塑的文化熏染、知青生活的磨砺、博物馆事务的理性要求，共同铸就了这位精通材料语言、善于思考、总会带来意外之喜的创造性艺术家。30多年执着于从中国传统建筑文化中生发出的“榫卯结构”并沉潜其中，他将自我对于现实生活的领悟和深度思忖转化为对作品多样材料与空间的对话。

在一个传统美学惯性与艺术创新思维间存在巨大反差的时代，在一种艺术本体课题与文化取向间容易产生断裂的现实条件中，傅中望既清醒地着意于创作观念以勾连当代，又脚踏实地建构个人符号化的艺术呈现。也是在这个过程中，他收获了自身的艺术逻辑和语言方式。

近期，“开物”傅中望个展在京亮相，忙碌的湖北美术馆馆长以艺术家面貌出现时，他行云流水般的细致与流畅，在那些不断走向多元成熟的榫卯中，生发出更加深邃和迷人的色彩。铺满地面的似榫又似卯的木之造物，凝聚着艺术家人到中年的圆融与智慧。《美术文化周刊》专访傅中望，聊聊他开掘艺术的这些年。

美术文化周刊：此次展览不仅呈现了一个造物的世界，也让观众看到了你艺术的世界，你是对形而上的思想观念的图像阐释。请你谈谈如何同观众进行对话？

傅中望：展览主题“开物”取自明代宋应星著述《天工开物》，这其中包含着我对榫卯结构及艺术的理解。通过榫卯结构的“开”，才构造出了我所需要的艺术形象，也就是“物”。

上世纪80年代中后期，将榫卯元素引入我的创作之初，我对中国古代建筑、南北方的宫廷建筑，甚至湘西巫农村吊脚楼的民间建筑都做了全面的了解。同时，从中国传统建筑古籍、建筑史例如《天工开物》、《营造法式》等著作中，我也记录下很多很好的结构。像《大木作》这件作品中的构成元素，并不是收集来的现成品，而是我制作出来的，观众看到的这些带有粗糙感的元素，其实是作品本身的需要，我有意识地使它们显现一些历史感、伤痕感。

在呈现出榫卯结构的作品之前，实际上我首先对这些元素进行了解构。榫卯结构本身是两个元素构合出的一种对应关系，这种关系是



大木作(装置) 尺寸可变 2014年 傅中望

自然的，同时也是社会的。当下社会，关系越来越复杂，我在《大木作》中用众多单独的结点分散呈现，而非把它们拼装组合到一起，意在表达其中包含的各种可能的关系。当然，这种可能性是开放的，需要观众自己去预设、思考和解答。

美术文化周刊：众所周知，你在数十年的创作中对榫卯这一题材钟情始终。能够在年轻的时候就探索到自己喜爱的创作题材，像有些艺术家或许要花很多年遍寻契合自身的艺术元素，在这一点上，你是不是也觉得很幸运？

傅中望：是的，艺术家对于题材的坚持还是要有信念，就像挖井，不能这个地方挖一下没水，又换另一个地方，最后可能时间也花了，却没有收效。你就坚信你呆的这个地方，一直挖到底，这里面就一定有水。这也是艺术家要有的一种力量和自信。当然，这其中有一个价值判断的前提。如果你明明白白就知道这地方不可能打出水来，非要去干那肯定也不行。所以，这些年我也坚持在挖一口有水的井，并且力图在这样一个基础上求变。

美术文化周刊：说到求变，你在多年的艺术实践中，不断寻找形体与观念间的对应关系，那么，在寻找的过程中，你在艺术观念的理理上有哪些突破？这些突破又分别受哪些因素的启发？

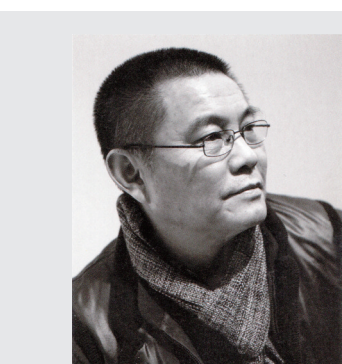
傅中望：上世纪80年代，通过对传统建筑的关注，我发现建筑结构与其他艺术完全不同，它

是把结点转换成一种立体的艺术语言。这一发现，让我之后的创作得以区别于其他雕塑形式。从1989年开始，我做了很多榫卯结构的作品，主要以木质材料为主。在不断创作的过程中，我发现不能用榫卯去造型，因为榫卯存在的状态是一种现实的对应关系。

因此，从1994年开始，我提出了“关系艺术”的概念，在创作中强调对榫和卯关系的建立。这段时期，我创作了一些相对自由、无序状态的作品。逐渐地我意识到，仅仅用木材作为创作材料还不够，观众看到的可能只是中国几千年的一个形而上的文化符号，它没有明确的指向，同今天的现实生活缺乏可触碰的关联性。由此，我就思考自己的创作和这个时代的关系在哪。

从2000年初，我提出“异质同构”的概念，指的是关系不变，但材料发生变化。这个概念提出后，我的创作从材质、表现方式、内涵上都获得了极大拓展。我用榫卯结构的方式把石材和木材、金属、不锈钢、现成物品等不同材料结合，一下子就将过去作品中榫卯结构所带有的传统文化符号与当下生活产生了现实的对接。

在这个过程中，我意识到在现实生活中充满了太多榫卯结构的物体关系。比如，穿衣戴帽是身体和服饰的一种榫卯关系，建筑和土地是一种榫卯关系、大家蜂拥进地铁的时候，也产生了一种榫卯的关系，油田钻井、火车运行



人物名片

傅中望，1956年生于湖北黄陂，1982年毕业于中央工艺美术学院(现清华大学美术学院)，现为湖北美术馆馆长，国家一级美术师，中国美术家协会理事。作品曾入选第六、七、八届全国美展，并在美、法、德、日、奥、俄等多国展出，代表作品有《嫁接》、《地门》、《榫卯结构》等。

等等都是一种榫卯关系，应对或吸引、逃避或排斥、相聚或离散……这其中也有很多不和谐的关系值得大家去反思。所以，这是一个大的关系概念。后来我的很多看起来和榫卯没有关系的作品，其实背后都有我整个创作的逻辑关系在里面。

美术文化周刊：通过刚才对你艺术创作逻辑的梳理，不难发现你的艺术观念根植在本土艺术和文化的传统土壤中，但表现形式又呈现出不断扩大化的当代性探索，这种当代的表现方式和传统思想文本的碰撞很有意思，请谈谈你对传统题材文化价值的表达与一种先锋的艺术表现形式相结合的经验感受。

傅中望：这其实关系到我最初创作的切入点。实际西方很多现当代的雕塑家、装置艺术家我都很喜欢，但是他们的那种方式是否适合自己？艺术家最终还是要立足本土文化、自己熟悉的事物。在这个基础上，我关注各种新的形式语言的发展，同时用更国际化的视野去考虑如何将中国的传统文化资源转换出来和国际去对话。

榫卯结构作为我创作的母体，它是一个文化资源，但它的结构、技术、形态在我看来都是媒介，只是它打上了具有本土文化痕迹的烙印。那么，如何把这样一个文化现成品转化成今天有意义的载体？就在这样思考、创作的过程中，我慢慢脱离造型，不断深入到相对隐蔽的关系美学中。当下社会资源的极大丰富，为提

示这些内容提供了更多的可能性手段，比如我会用多媒体去表现，有些是实体，有些是装置，所有这些方式都最终统一到用榫卯的关系去看待过去、看待今天、看待未来。

美术文化周刊：提到不断求新的艺术形式，你在这方面有很深的体会。30年前，你也是“85新潮”的实践者，那么，现在你怎么看“85新潮”那样一项具有先锋意识导向的运动与你创作的关系？

傅中望：今天看来，自己的确是“85新潮”的经历者和参与者。但实际上，我做艺术这么长的时间，从未想过自己要 and 哪个艺术潮流勾连到一起。那样的一种环境下，大家自觉不自觉地就处在开放的状态中，其实当时也并没有说刻意去发起一项美术运动，只是后来的美术史总结1985年前后无形中生发出的一种潮流。

当时正处在改革开放初期，面对西方的当代艺术，大家觉得豁然开朗，都在思考如何去学习、吸收，甚至是模仿。所以从上世纪80年代中期直到90年代初，西方所有的艺术门类、艺术的语言形式和表现方式在中国都有体现。但艺术家还是要面对社会、面对人去思考问题。那样一种情况下，如何回到自身，建立起个人化的语言表达就变得很重要。无论是在雕塑、绘画还是其他方面，我们学习别人不是目的，最重要的还是要建构自己。

30年来，我不断在思考创作，想要做些首先让自己觉得有意思的作品。现在到了一个更开放的环境下，我仍然按照自己的方式在创作。不管这种方式是前卫还是后卫，我个人始终还是觉得自己在前行。

美术文化周刊：今天大家看到你的展览，也会不自觉地关联到你作为湖北美术馆馆长的双料身份，这一点对于无论是风生水起的美术馆建设，还是你个人的艺术创作都应该有着双向的影响，这种影响是什么？你是如何去权衡并向前迈进的？

傅中望：做馆长是一份社会责任，做艺术是相对个人化的事情。以艺术家的身份来做美术馆，我有艺术家的判断力和眼光，但承担美术馆建设这样一份公共事业，不能将个人的审美经验和喜好强加给观众。我要站在公众需求的基础上去做馆长，就要满足不同层面公众的精神文化需求。

作为国家美术文化的公共平台，我们要以怎样的艺术眼光去收藏作品，为后代积累文化？如何向普通观众推广艺术、传递美，这些都是做馆长要思考的问题。美术馆是我人生第二个大雕塑，但这个雕塑是一个公共雕塑，它要符合更多元的审美趣味。

虽然美术馆的工作缩减了我创作的时间，但我有了更多机会看到作品，更多时间去思考问题，这个过程无形中影响着我的创作。我会去试验更多样的创作方式，而非局限于雕塑领域的专业表达，这就同原来仅仅作为雕塑家的课题不一样了。所以，做美术馆馆长是我很棒的一个人生体验，我没有什么后悔的。

造化皆从心源来

■ 陈明

对于中国水墨画家来说，如何在当代语境中重构传统是无法回避的重要课题。自晚清至今，对于传统的改造和变革一直就是中国画探索现代形态的重要途径，而这种变革无一不是立于传统文化立场的。20世纪以来百余年的山水画探索亦是如此。不过，与人物画相比，山水画创作的笔墨语言难以突破既有规范，而对于意境又有高要求，这使得创新更加艰难。即便如此，现代山水画家仍在孜孜不倦的努力中获得累累硕果。老一辈山水画家如黄宾虹、潘天寿、李可染等人在笔墨范式和语言风格上所建构的新体系，为后继者提供了更广阔的视野。在当代山水画创作中，利用传统矩范来重构自己的艺术是创造山水画新体的不二法门，这就要求画家既要谙熟前人的绘画语言和风格，又要熟悉当代人的审美取向。在当代山水画家，业已出现一批颇有成果的年轻画家，王晓便是其中之一。在数十年的艺术追求中，王晓的创作逐渐形成既有传统品格又不失当代意味的艺术风格，体现出具有个人特色的山水格调。

王晓早年在中国美院、广州美院求学，学院教育为他的山水画创作打下了坚实的传统基础，而他在西画方面的研究，又使其艺术视野不局限于东、西某一端，可以更放达的心态来看待山水画艺术。在传统方面，他钟爱明四家，同时也或多或少受到元人的影响。因此，对于明人重土气、重心性抒发的审美意识，与元人逸笔草草的审美情趣，王晓是深谙其味的。总体而言，在王晓的山水画中，绘画语言厚朴沉着、沉郁华滋，而意境则偏于苍古奇峭、圆浑苍秀一路。他将北方丘壑的峻峭与江南山水的圆浑交融于一炉，因此所呈现出来的审美气象十分独特：既有危岩峭立、巨岭横开之气势，又有野渚飘渺、山色空蒙之韵味。

明人王履言：“吾师心，心师目，目师华山。”在山水画家心目中，造化的形态离不开“心源”的影响，在王晓那里，南方的山水精神是其无法割舍的“心源”。在他的很多作品中，虽描绘的是北方的大山大水，但仔细琢磨，总会体味到浓厚的南方味道。以《山

涧飞瀑图》为例，此作绘高山大川中，密林翠色重叠，有一泉自山间流而下，烟岚云霭，或有或无。画家以厚重有力的披麻皴法，浓墨点苔，色调层次变化丰富。而夹杂其间短笔皴，为画面增添了苍劲、浑厚的气质。在用墨上，王晓以淡墨研染，辅之以淡彩，造成氤氲的艺术效果。类似这样的作品在《秋韵图》、《重山叠岭图》、《雨后清山图》等作品中亦可见到。特别是《雨后清山图》一作，描绘的是雨后青山之妙境。画面当中，高山流水，林木掩映，雨雾山翠，岚气欲滴，观之有脍炙然之感。在笔墨上，画家的用笔十分沉着，在层层点皴、渲染的基础上，以华滋雅健的墨色进行积染，营构出醇厚古雅的艺术效果。

在王晓的山水画作品中，直接描绘江南山水的作品也不在少数，如《山水》系列作品。在这些画作中，或是水阁幽奇，或是平沙渺渺，或是平林秋色，或是近漱鹭飞，总之一派平淡天真的雅趣。在《春意》中，画家描绘了江渚一景。画中芳草萋萋，沙水穿插，潋洄石间，远处一客小舟停泊江岸。近处沙石以粗笔勾勒点染而成，辅之以淡彩，皴擦不多。远处船客以寥寥几笔勾成，行笔简淡却并不草率。这件作品在笔墨上虽惜墨如金，但因干湿得当、不枯不燥，而显得气韵淹雅。另有《雨后山泉》，以秀雅润泽之笔墨描绘了一幅秀岭重峦、草舍林泉的景色。在此画中，用笔粗放苍劲，点画渲染皆不拘小节，神气古澹，笔力不露于外，笔墨之外别有一番疏朗之气。

在色彩上，王晓吸收了现代绘画的用色方法，并将之融入写意性的色彩当中。这在《春曲》、《观瀑图》、《故乡春色》、《秋居图》、《秋韵图》、《南国风》等作品中皆可见。这些作品的设色浓丽，虽渲染得很简滴，但有一种厚重之气。在《秋韵图》一画中，画家以赭石色与墨色相融相交，再以红、绿等色点苔、勾叶，造成漫山斑斓的艺术效果。与前几幅作品相比，《南国风》的色彩悄然融入了写实性色彩，棕榈叶与果实的色彩根据造型的变化而呈现出冷暖的变化，十分恰当地表现出植物的结构。这样的作品虽少，仍体现出王晓扎实的写实技巧。实际上，对于一个山水



人物名片

王晓，专职画家，现为香港画院副院长、三奇堂美术馆馆长。从事山水画创作已30年。早年求学于中国美院、广州美院，学院教育为其山水画创作打下了坚实的传统基础。近年师从当代花鸟画名家那少臣。其作品多次参加各类学术邀请展，出版有《王晓山水画集》、《意韵——小写意山水画集》等。

画家来说，具有一定的写实能力是必要，也是有益的，而这一点在王晓的这类作品上体现得淋漓尽致。

石涛云：“古之人寄兴于笔墨，假道于山川。”又说“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。”以山水为媒介，书写胸中之逸气，是中国山水画创作的核心精神，人的精神迹化山水之中，赋予山水以人格化。以此观王晓的山水画创作，也可感受到这一点。尽管在笔墨技巧和敷色上，王晓融汇了中西艺术的技巧，但其中国传统的品质是显而易见的。他立足于传统艺术立场之上，依据个人心性，构建了既有传统艺术素养，又符合现代视觉特征的语言结构。在王晓看来，北方山水的雄峻与南方山水的韵致，也是完全可以熔于一炉的。甚至可以说，这样的山水就是他心中的圣地和精神家园，因为，在这些故园般的山水图景里，我们可以清晰感受到元曲般的平和、散淡，感受到中国山水画特有的醇和与安详。



故乡春色(国画) 48× 39厘米 王晓