

超逸:中国抽象艺术(二)

■ 黄笃

日本、韩国的艺术现象让人不得不立刻联想和思索中国抽象艺术的历史与现状。人们往往忽略一个存在的艺术史现象,即在日本“具体派”“物派”和韩国“单色绘画”之前,中国抽象艺术已经捷足先登,进入全球现代主义视野,巴黎的赵无极和朱德群、米兰的萧勤和霍刚等已形成了一个没有直接联盟形式的东方抽象绘画现象。

直到20世纪70年代末,抽象艺术才开始在中国真正安营扎寨,之所以产生抽象艺术现象,完全取决于当时社会政治系统趋于松动,即开始推行改革开放的政策,从而奠定了抽象艺术的社会基础。这个时期比较突出的是北京、上海的两个抽象艺术群体。

80年代中期,中国社会进入一个思想解放与“自由化”的时期。在这个背景下,抽象艺术处于发轫期,它表现出对西方抽象艺术的“误读式”移植,但显然缺乏主体性和个性的内涵,如同当时发生的其他艺术一样体现了一种“集体无意识”的创作心理,再现了一种文化“乌托邦”的假候。然而,即使在85年、86年艺术运动内部,与占主导话语的所谓的理性绘画相比,抽象艺术处于弱势状态。尽管如此,它的存在也构成了对僵化的学院主义和现实主义的冲击。

90年代,先后涌现了一批新的抽象艺术,其特征主要反映在艺术家表现方式的变化,既摒弃了80年代理性化的乌托邦意识,又表达了“选择性接受”西方抽象传统。艺术家转向关注日常经验和心理冲动的创作,并强化了个性和主体的意识,更是与后殖民“异国情调”

式的商业绘画形成了对抗。尽管他们把抽象的动机和行动看做是摆脱主流绘画约束的手段,但他们的观念已不同于(西方)纯粹抽象绘画。不可否认,90年代的中国抽象艺术并未因大量艺术家的“出走”而在区域内停滞不前,相反,作为东方传统大本营的中国,必然使倾心于书法、水墨的艺术家面对外来文化的压迫自觉寻求自身的艺术出路,以李华生、梁铨、邱振中和张羽等为代表的艺术家通过不断的艺术实验,发展了新的抽象水墨语言,代表了水墨现代性在本土文化中的演变和延展,并构成了“混杂”抽象现象的重要组成要素。

2000年以来,中国抽象艺术在整体上形成了比较成熟的状态,其表征恰恰反映了一种特殊的中国现代性,因为西方抽象艺术运动在20世纪五六十年代已完成,日本和韩国也在六七十年代完成,中国现在正处于完成阶段。近观中国抽象艺术,不免为其“混杂性”所惊异,而这种“混杂性”显然由充满曲折、复杂、艰难、斗争、发展、保守和开放的历史积淀和发展编织而成。事实也是如此,近代以来的中国社会发展就是一个杂交历史的进程。在这样的社会文化背景下,这些年龄在50岁与70岁之间的“老抽”艺术家的经验和思想也经历了不同历史时期的冲撞和变革(“文革”、改革开放、反自由化、80年代末社会动荡、国外留学、新千年中国融入国际社会等)。这一切无疑浸染了他们的人生观和世界观,也影响了他们的绘画思维,即带有个性化的意识和革命性的意志。

然而,在新的社会语境下,艺术家

以往革命性的集体意识被个性的自由表现所取代,同时也造就了今天每一个艺术家个体都是一个矛盾体的艺术特征。因此,正如我们所看到的那样,由于被视为“迟到的现代性”的抽象艺术是从中国历史脉络中迸发出来的,而又被抽象主义的坚固阵营所拒绝,这样的文化格局必然带来了中国抽象艺术“左冲右突”的现象,这的确易于产生雾里看花之感。这正是本文的思考所在,当眼前看到突发其来的“混杂”抽象艺术汹涌而来时,我们不应马上去寻找理论依据来确认其身份,恰恰相反,而是要以谨慎而严肃的批评立场出发抽茧剥丝,在众多现象中寻求本质,而提出以“超逸”概念来解读,即是表明了这样一种尝试性的分析,看看能否在混杂性中发现和辨别清澈透底的中国抽象艺术的美学内涵。

中国抽象艺术仍坚守着自身美学支点。正如罗素以幽微深刻之言所指出的那样,中国应在“自身传统”中寻得一种“有机发展”。也就是说,任何急速变化,社会必须在“自身传统”的语境和环境中进行。“有机发展”必须将外来文化与传统文化的核心价值观念兼容,才能构成新的发展根基。那么,中国出现的抽象艺术与自身文化之间的内在联系是什么,这的确值得认真思考和研究:中国过去和今天发生的抽象艺术的方方面面,其实正需要我们的思考和研究,“中国抽象艺术研究展”在今日美术馆的举办可以说是一个非常好的开端,我们需要去理性地梳理和解读中国抽象艺术的真正美学价值何在,即它在哪

些方面既不同于日韩又不同于欧美。因此,研究这一学术命题采用比较分析的方法至关重要。纵观中国抽象绘画之现状,其呈现非常丰富而多样的形态或样式,诸如以叠加色彩的物质性所凸显的质感,线条和色彩在画面上的简化,画面的整体性与借用书法中“势”的美学关系,在绘画过程中处理色彩与线条时的纠结和覆盖,等等。因此,如何在这些艺术家个案中去总结中国抽象艺术的价值核心,并升华到理论高度,现在我们要以历史眼光,应从具体的艺术家个案中进行深入研究和总结,将它放在语境中给以考察,并纳入到历史线索上追溯和分析其艺术的关联性和独特性——既有对传统艺术美学(自然观、书法“势”的美学)的当代性诠释,也有在物质与空间维度上的突破,还有针对纯粹形式语言的再建构。如此看来,这就是中国抽象艺术所形成的自身独特的鸿蒙美学,既不同于日本“具体派”和“物派”,也不同于韩国“单色绘画”。也就是说,中国抽象艺术并不具有像日本、韩国艺术那样统一或一致的美学调性,而是流露出中国抽象绘画的“超逸”表征:不以风格化界定,不受限制,自由奔放。更具体地说,尽管它像其他绘画一样表现了与具体物体无关的一种属性,但“超逸”的独特性具体反映在,既不同于西方抽象艺术的绝对理性精神,又不同于日韩抽象艺术的禅意或纯粹质朴感,而是表现出基于中国文化语境的个体存在感,既彰显出不拘泥于规矩或法度的活力,又呈现与中国艺术美学内核相关的叙事,集合蓄而内敛自然意

象、自由而超越逸兴而为或随意挥洒书写的动感及隐晦而悟性于一体的诗意语言。他们绘画中散发的诗性就如同哲学一样,不仅是人类感知世界的最高形式,而且是表现宇宙的本体和生命哲学的视觉语言。中国“超逸”绘画的如同司空图(晚唐)的诗论《二十四诗品》中主要强调的“思与境偕”“象外之象”“景外之景”以及“韵外之致”“味外之旨”。所谓“思与境偕”,就是说诗人(创作者)在审美过程中主体与客体的统一,理性与感性的统一,灵感与形象的融合;所谓“象外之象”“景外之景”,就是超越于具体有形描写之外而暗示出来的令人驰骋遐想、回味无穷的艺术意境;而所谓“韵外之致”“味外之旨”则是诗歌直接显示的风采韵味、韵味兴趣之外的余致余旨。这是对审美理想的表现富于形象性、思辨性和哲理性的论述。它是有无相生、虚实相形、诗思谐和的生动图景。

基于以上的分析和诠释,我们不难发现,不同于日本和韩国抽象艺术拥有相对一致调性的风格,今天中国抽象艺术家群体反映的是每个艺术家作品都是一个矛盾体的特征——作品充满或矛盾性,或批判性,或共生性,或二元性,或递进性,或对抗性,或自足系统的特征。

有人会问中国抽象艺术风格是什么呢?在我看来,首先它不是一个统一的样式、形态及思想动机,但什么样的现象集于一处?我之所以用“超逸”一词,在于以此概括这个强大、松散而又混杂的阵营,试图从更宏观的历史

角度探测这些风格各异的艺术家的个性深处的共性。所以,在这样的语境下,“逸”不仅指涉传统的纽带,而且暗示了这些艺术家走向殊途同归。然而,这个纽带是极为脆弱和敏感的,是无形无迹的,它可以随时被折断(事实上就是如此),随时又可能缝合,而这正是中国抽象艺术有别于他者(日本和韩国)的独特之处,是我们观察、判断、批评中国抽象艺术的最佳角度和窗口。

所以,不管我们赋予什么命名或许并非重要,或许时机未到,但是我们看到了一个前所未有的持续性的艺术现象正在发生,这些低调自得的艺术家没有任何张扬(尽管他们之中的某些艺术家在市场上获得了成功),他们仍旧我行我素,自在任性,或许这正是“超逸”之特征。逸于古人是为风度,而对今天的中国艺术家而言则是更加自由天性的释放。总体而言,海归抽象画家的作品更接近“超逸”形态,它们在视觉语言上完全不同于“物派”和“单色绘画”释放的单纯、简洁和质朴的东方调性,而集中强调把自由、冲突、激情、观念等二元性、共生性、矛盾性作为艺术表现的重要动机和手段,而带有身份性的东方传统美学则被有意识地搁置于内心的、生活的日常习性之中。

无论如何,不管我们期待中国抽象艺术能否走得更远,21世纪的中国抽象艺术已横亘于全球当代艺术视野之中,我们相信这些自信的艺术家的坚守个人信念,不断探索这个尚未被完全真正认同的抽象艺术。

(作者为策展人、评论家,有删节)

艺事微语

艺贵对立而统一

■ 朱天曙

初学艺术,不在个性,不在风格,而在共性与规律。共性与规律得于古人,故临摹是通向中国艺术必然之路。明王铎一日临习一日创作即是此意。个性与风格在于个人修炼,融通所得,不期然而然,选择性形成。共性在于会与不会,个性在于好与不好,未有不会而能好者。

余曾作小诗:碧涧清泉远,深山朗月华。遥知神自在,明境有莲花。艺之禅境,应作如是观。

晚清悲庵赵之谦书画印兼通,开一代新风。余以其印第一,次书,再画。其印面目多,堂虎大,开“印外求印”风气之先。其书篆隶端庄含流利,行书中碑行稿书尤见特色,茂密畅达而不失烂漫天真。楷书学北碑,开北碑大字之风。然求方折锋芒反易单薄孱弱,故康南海斥之云:“今天下多言北碑,而尽为靡靡之音,则赵揭叔之罪也。”余所见与康略同,然罪不在赵,应在学赵者不能化也。悲庵花卉,多古艳华丽,开海派一路,亦影响一时。

书有巧拙之别。清初傅青主称早年学赵松雪,“感三十年来为松雪所误”“医之者,推鲁公仙坛记”。松雪书清人多云“俗”,真“俗”乎?非松雪之罪,实学赵者所染也。清人尚拙抑巧,鲁公麻姑厚拙,故曰能“医”也。松雪书多富贵闲雅,湿润平和,非常人所能及也。其曾得元仁宗真赏,以为七全:帝王苗裔,一也;状貌美丽,二也;博学多闻,三也;操履纯正,四也;文词高古,五也;书画绝伦,六也;旁通佛老,七也。松雪书随人贵亦可见也。一人之书,求巧者誉之,求拙者毁之,各取其意。松雪之风代代相传,巧拙之间,自有风尚也。

书者,意也。由形生意,由意及人。以形表意本中国汉字之特色。形,形体形象也;意,抽象笔意也。两者相合,生书法一艺。后又生人文内涵,由艺生文,书如其人。历代书随人贵,即书法内涵深化之结果也。

赵悲庵开一代风气,于印影响后代最大者,一为齐白石,一为黄牧甫。晨起读牧甫印作,至为叹服,即兴成一小诗:贞石悲庵意澹然,吉金牧甫铸其间。周秦两汉得彝鼎,方峻平奇古穆然。

近游印尼巴厘岛,得实地观岛上木石雕刻。岛中居民以雕刻为业者甚多,终生笃好,每有新构。雕刻者固为谋生,然多为闲适笃好此艺者。题材多人物,菩萨,岛上植物动物,用于拜神与闲玩。所刻天然质朴,不求工细,色彩古艳而见含蓄。余购得老木浮雕,张于壁上,每见清新天工之美。又得一整木猫雕,长三尺许,通体黑色,而面部为石绿,口为白,唇为红,以墨胡须相间,虽非精工,而尤见古朴,不让名手之作也。

艺贵对立而统一。清湘道人论“运腕”有“实”与“虚”“正”与“反”“疾”与“迟”“化”与“变”

“奇”与“神”之辩证关系,可为笔墨之至论。“实”则沉着透微,“虚”则飞舞悠扬,“实”为本而“虚”为用也;“正”则中直藏锋,“反”则软斜尽致,“正”“反”互用归于正也;“疾”则操纵得势,“迟”则拱揖有情,“疾”“迟”相间得于节奏也;“化”则浑合自然,“变”则陆离荡漾,“化”而后“变”能得新也;“奇”则神工鬼斧,“神”则川岳荐灵,“奇”而有“神”,此天授所得也。

乡贤板桥论竹有眼中之竹、手中之竹、胸中之竹论,此以竹论艺,竹外求竹也。竹之题材,自文可以来,渐为文人所好,象征清节与品质。板桥墨竹拓而展之,以诗书画三合,赋予人文性、民本观与戏说色彩,故得耐人寻味,雅俗共赏。余曾有读板桥墨竹诗:修竹吾庐如子猷,板桥笑做得风流。每来潇洒出尘墨,枝叶萧萧满碧秋。

客问:古之墨迹或简、或札、或帖、或启,与文体相连,如何分也?余曰:古之墨迹,未必是法书,所书内容亦多文体也。如古之诏令,有诰、制、诏、敕、谕、册、令、教、书、檄等多种,奏议如书、章、奏、疏、封事、表、状、议、对、笺等,虽无法名作,然遭存敦煌和宫廷墨迹多此类也。魏晋以来历代墨迹遗存又有书、说、启、简、牍、帖等多种,“简”原为书籍,后指家篇于楮,书于木竹之上。“札”亦书于木,或公牍,或书信,故有“书札”之名。“帖”者,书于帛上,以别书于木者之“札”,魏晋后转为法书名迹,尺幅较小。宋以后刻帖盛行,清后又有“碑学”一词,历代墨迹、刻帖皆称为“帖学”。魏晋间人书后多有“启”于首尾,云某人启、谨启、启事等,此又为书牍之一形式。历代法书与文体密切相连,魏晋及宋人法帖上之平阙、另行、高低、起首、落款等书写形式实源于文体,值得留意也。

画法用书法,徐文长深谙其理。其诗云:“我昔画尺牍,人问此何鱼?我亦不能答,张颠狂草书。”徐文长以草法入画而得诗意,观其画作似观书,半作诗书半作画。

客问:“碑”之书法,康南海所论多矣,如何分“碑”之文体?余曰:学书人言“碑”,多指碑刻文字之书法。而“碑”之文体,亦应留意。“碑”之文,始于西汉之末,盛于东汉。“碑”之谓,可不言“铭”,“碑铭”或“铭”之谓,则定有铭文。“碑记”之谓即“碑”后无韵者,后复系诗铭,实变体也。所谓“碑铭”实为两类,古谓前之圆者为“碑”,方者为“碣”,今统称之。此外,如列于墓旁者谓“神道碑”,入土者谓“墓志”。另摩崖“刻文”之记录,“颂”之韵文秦汉时始见,名崖有“题名”记录者姓名等。此类非关书法笔法,然知碑名如《鲜于璜碑》《石门颂》《石门铭》《张玄墓志》《雁塔题名》等即知其文体,亦可深化理解碑之内容也。

(作者为北京语言大学教授、中国书法篆刻研究所所长)

文人间玩赏的雅媒

■ 张东华

唐代以前,书画多系卷轴。自唐起,有把卷轴割成单幅页子装成册的,取名“册页”。后来凡小幅画心,为了便于收藏保存、翻阅鉴赏而折叠成页的都叫册页,这种形式一直沿用至今。虽然画山水的观念产生于六朝时期,并略早于花鸟画走向成熟,但是,与花鸟画相比,册页形式的山水画并不早于花鸟画。在画史上,北宋徽宗时期扬补之的《四梅花图》在装帧形式上非常特别,虽然以手卷的形式出现,但有明显的分割迹象,好像一帧一帧的册页,而且其画幅的高度(37厘米)与当时的大册页的高度相仿,只是通过历代的收藏印迹把各段有机地联结在一起。扬补之的《四梅花图》的装帧形式可以看出北宋晚期和南宋早期正是从手卷向册页转变的时期,那时的画家在手卷里往往会考虑其册页的效果。换言之,如果高度为一尺左右的长卷,也可折叠成册页。

美术史学家普遍认为,社会政治环境的变迁是南宋小品画(册页)盛行的主要原因,唐、五代、北宋时期政治文化中心在北方,有成就的画家也多居北方,其所见多为悬崖峭壁,坡石裸露的大山大水,有丰富的褶皱可以描绘,这就是山水画中的各种皴法。但是,江南一带的山水,一方面表现是坡势平缓的丘陵山地,水波不兴的江河湖泊,另一方面茂林修竹,山石多为植被覆盖,山水的相似度极大。在这种情况下,如果表现大山大水,画中山水将千篇一律。而要表达山水的特征,故画家着意于在咫尺绢素中的惨淡经营,“马一角、夏半边”就是这种思维的体现。

当然,从装饰的角度讲,宋代的小品画多表现为团扇,也就是传统绘画不但装裱形式,也开始装饰如团扇等的日常用品。绘画材质的改变,也为册页的盛行创造条件。当然,其深层原因是观念形态的改变。

众所周知,两宋时期程朱理学走向成熟并盛行,格致思想深入人心。朱熹说:“须是今日格一件,明日又格一件,积习既多,然后脱然自有贯通处。”这就是格物致知观念。格致就是从观物察己开始,在万事万物中推导出人的道德心以达修身的目的。如果把



独夜游 宋 马麟 台北故宫博物院藏

这种观念推广到绘画领域,那就是赵昌式的晨起绕栏写生,山水画家则以山水的自然物理为研究对象,以一山一水、一草一木为描绘对象,把自然山水浓缩凝炼于册页之中,以册页形式出现的山水小品可以说是格致思想的一种视觉呈现。而小品画的流行又为文人践履“诗中有画,画中有诗”、游戏笔墨提供了方便。加上携带方便,册页逐渐成为文人墨客喜欢的一种装裱形式,成为文人间玩赏的雅媒。

从存世的作品看,大量佚名的团扇小品山水画主要是南宋时的作品,后被改裱为册页。南宋马麟的《芳春雨霁图册》描绘的就是春日雨后雾气弥漫的江南景色,一泓春水边只有几棵古树清晰可见,隐隐约约的树丛和远山营造了一个山色空蒙的江南美景。这是山水画家在体味了江南景致后的视觉表达,其空灵感是大幅山水无法表达的。而独钓寒江式的隐逸情怀也只有用册页的形式表达更恰当,如元代朱德润的《松溪钓艇图册》,古松虬曲,扁舟一叶飘浮于烟波江上,远处群山隐约,好一处隐居之地。

在元明时期,册页出现了新的样式,其代表形式是现藏于台北故宫博物院的明代董其昌《小

中见大册》(《仿宋元人缩本画及跋》),此册收录了22幅宋元名画的缩本册页,其内容是对古代大家画迹忠实的缩小临仿。换个角度讲,大幅的山水也可用小品册页的形式来表达。其原因是学画者的需要,还是收藏家的需要,抑或是当时文人观念的变迁,不是很清楚。有些作品如果不标明尺寸的话,我们很难判断是大幅作品还是小品,如现藏故宫博物院的佚名元画《山水图册》之四,画崇山峻岭,茅屋小院,下有渔舟小艇优游其间,“小中见大”的效果十分明显。

由此可见,作为一幅册页既可以是“半边”“一角”,也可以用“小中见大”的方式处理大山大水,画面内容并不影响画幅形式,关键是画家的构思和思想的表达。

明代是山水画发展的重要时期,也是大量山水画册页出现的时期。明代画家大都以传统基础开拓创新,其中以沈周最具代表性。他善于继承了宋元文人画传统性,注重笔情墨趣,讲究诗、书、画的结合,擅长江南风景和文人生活的描绘,抒写宁静幽雅的田园隐逸情怀,如沈周的《卧游图册》之一、二,自成流派,对后世影响很大。

处于考据学时期的清代山水

画复古倾向凸现,考据学的特点是对各种“理”的溯源,清代前期的“四王”山水画就是这种复古思想的体现。他们在创作巨幅大著的同时也创作小品册页,或为师友酬唱,或为课徒之作,形式十分丰富。王原祁是“四王”中,面目最突出、个性最强烈的一人。他的画巧中藏拙,浑厚质朴,是继董其昌之后,将文人山水画向前推进的又一位代表画家。而以弘仁、髡残、八大山人、石涛为代表的四僧,皆是明末遗民,以书画寄托人生,是主流之外的革新派代表人物,对后世绘画产生了极为深远的影响。石涛(原济)存世的小品册页很多,水乡野景,云山雾水,生态万象而又情趣盎然,似在写生中又寓写意、写情。至晚清,山水画渐离复古潮流,始现一丝生机,先有海上画派,继之者岭南画派,从此开启了近现代中国画的新生面。

虽然海派画家多以花鸟画名世,但虚谷的山水册页别具一格,笔法冷峻,画风清新劲秀。在技法上善于吸取宋元劲秀各家之长,推陈出新,以独创的“战笔”与浓淡墨色结合手法表现自然山水中的一山一水、一草一木,以独特的画风独步画坛。而在近现代的山水画家,黄宾虹的独特成就更为后世画家所推崇。他不但为我们留下了大量理论著作,他的山水画作品也不计其数,册页小品更是耐人寻味。他的小品如大画,或黑山黑水气势恢宏,透露出画家内心的寂静和自足;或勾勒点叶(如《黄山卧游》)空灵幽远,以小见大,在对大自然的描绘中感悟人生。而且,同一套册页会呈现不同的面貌,容量很大,反映了他的饱学 and 思想。

这套由浙江人民美术出版社编辑出版的《历代名家册页精编》分山水与花鸟两部分,是编辑与著名画家、学画者、鉴赏家多次研讨后精选的山水画册页大著。所编山水册页时间跨度大,上自两宋的团扇小品,下至近现代山水画大家黄宾虹;风格变化多,既有水墨写意山水,也有青绿山水;既有披麻皴,也有米点皴,皴法丰富,是读者了解山水画流变和技法演变的理想图集和教材。

(作者为中国美术学院博士,本文系《历代名家册页精编·山水画册页》序言,题为编者所加。)