

繪畫語言的自我取向

黃山

· 重要的層面形態

繪畫語言在作品的整體架構中，顯現為一種層面形態。貝爾的《美學假說》把這種層面形態解釋為“有意味的形式”，認為它是喚起人們審美意識的符號牽導。不過，把這種語言的功能絕對化地抽象到“純形式”的狹地，本人不敢苟同。

這種“層面形態”一般地直覺於觀者感觀的有如下因素：1· 綫條（的差異律動），2· 點和面（的迴同），3· 色彩（的情感擴張），4· 黑與白（的陰陽隔斷），5· 用筆軌迹和畫家作畫方式的個性習慣，以及材質屬性的特征和組合等等。（我把上述因素權且稱為繪畫語言的基因），同時還包括以這些基因經由畫家整體把握所構築的畫面架構、物象造像特征和運造的張力、總體氛圍等。這些層面形態直接端呈於觀衆，既是導向人們審美心態的符號，亦是暗示和明示畫家的心象軌迹和運思結果，以及藝術指向和意志偏執所構成的原發初衷。因之，形式的“意味”必須是“生活的真實和藝術家審美理想及審美趣味的表現”，（錢谷融《關於藝術性問題一兼評有意味的形式》）我把這種“意味”稱之為藝術作品中的“內核”。繪畫語言，作為文化範疇中的藝術表達手段，其重要性應無爭議。

· 實際運作中的思考

就繪畫創作而言，語言的掌握與運用是一個極其複雜和重要的課題，其中涉及許多方面的問題。今天，當現代科學的目光已投向銀河系深處時，呈現在我們面端的，早已不只是偉大的哥倫布發現歐洲新大陸所產生的驚奇和滿足。無論是科學家、畫家還是詩人，人類智慧空前發展，未來藝術的輝煌規模，將無比耀眼奪目。作為繪畫語言，其表達範圍和容量，隨着歷史的進程早已發生令人歡心的變化和發展。單綫平塗、高古游絲、朦朧的沒骨和詩意微茫的疊復暈染等傳統技法，遠遠不能滿足和適應當代藝術家表達物象和內我心境的需求。不少畫家懷着對藝術的虔誠之心，進行了和正在進行着許多艱難而有益的探索，取得了不可否認的成就。就工筆畫而言，七十年代后期特別是“85思潮”過後，面貌大有改觀，多元并存和多樣化真正得以體現。其中主要的形態有如下幾種：以王盛烈、何家英、趙奇等為代表的“寫實主義畫派”，他們的作品擺脫了傳統工筆畫中“粉本”傳遞的陳舊路子，藝術心態和人畫題材、角度、內容等都不再是文人雅趣式的描繪。他們的目光直接投向現實生活，在語言上借鑒西畫構圖和深入刻劃手段而又不失東方意度；“盛裝飾風繪畫”，這一派畫家以西南中青年為代表，丁紹光可謂積大成者。在構圖和色彩處理上注重設計，山水、花鳥、人物溶為一體，色彩濃重，圖象多來自民間，在架構上又吸收了許多西方現代繪畫的特點，注重綫、面、點的抽象組合和心象表述，具有較強的審美意味和現代意識；“布上丙烯繪畫”，這一派畫家雖未形成流派，但正呈上升趨勢，不少佳作已引起世人關注。其特點是首先在材質屬性上一改過去絹本和色彩單調的面目，色彩強烈、豐富、造型嚴謹，既有古典油畫細微的刻劃和表現，又有中國美學傳統“意象”的韻味。這類畫家多是美術學院培養的學生，具有較強的基本功和創造力；“超級照相繪畫”，這是一類與現代科學成果密切相關的繪畫，其特點主要是運用照相手段收集素材，在畫紙上追求深入微妙的刻劃描繪，達到照片的效果和超過照片的效果，講究構圖的哲理意味和“超現代意識”，具有真實、神秘的意味。上述概述，權作管見。

今天，紛繁的藝術思潮與各種藝術現象以及多元并存的觀念形態紛至踏來，迫使畫家在具體的實踐中不得不進行形而上的認真思考。如何運用語言？如何選擇和界定語言？哪些形式與技法適于自己？哪些形式與技法已不

能用以表達或宣叙我們內心的呼聲？我們該向何處去？等等。一系列的課題擺在我們的面前。在實踐中，常有這樣的例子，即某種形式和技法被我們掌握和運用一段時間以後，便會使人產生單調和不滿的感覺，這種不滿的情緒導向我們去尋找和探索那些新的甚至是未知的語言，以獲得新的表達自由和心理平衡。同樣的問題，對於另一類藝術家似乎并不存在。這就是畫家類別的問題了。藝術家大致分為兩類，（當然，絕不止兩類）。第一類畫家屬於“多變型”。這類畫家由于自身心態和意志的超常活動，心理指向異常活躍，循環周期相對較短。“潛形態”的多變必然導致層面形態的多變。“1919年，當馬蒂斯在世紀初已走向‘野獸派’之後，畫了一幅肖像《白翼羽毛》，造型方法的寫實性，與他同期作品比較判若兩人”（白德松《繪畫藝術造型訓練程序系統》）。畢加索的早期繪畫以及後來的“三個時期”，各階段面貌差異較大，涇渭分明。中國的齊白石晚年尚在變法。在不斷的探索和進取精神促使下，許多嶄新的繪畫語言誕生於他們之手。另一類畫家屬於“穩固型”，他們的命題和目的明確，堅守着自己的陣地並為之奮斗終身，不為時尚所動。如達芬奇、倫勃朗等大師，始終耕耘在古典寫實主義繪畫的田野上，取得了世界公認的成就。他們在語言上的變更是局部的，整體上始終如一。無論是多變和不變最終取決於畫家的“潛形態”，即意識和內我精神。

· 形而上與形而下的自我取向

在當今中國，國門洞開之後四面涌來的藝術思潮和繪畫流派五光十色，令人目不暇接。魯迅美術學院的王盛烈在幾經思考和實踐之後，面對莫衷一是的現代藝術熱潮，堅定地打出“寫實主義繪畫”的旗號，頑強地實踐着。對於一個忠實的藝術信徒，無疑是一明智之舉。問題的關鍵在於，如何判斷和界定自己的藝術取向。作為形而上的思考，首先是弄清自己的藝術本心所在。“藝術本心”這個概念很玄，我看它不外乎是藝術家經過長期的藝術實踐之後，從思想意識到審美格調以及由人的“自由本質”所確定下來的一種對藝術的真誠信念。它一方面以一種純粹的品格認識歷史與現實世界之面貌而存在着；另一方面它還得通過自身的不斷進取與完善而獲得改造，以求得自身的完備、堅定和生命延續。因之，它本身仍處於運動發展的狀態之中。據此，確定藝術本心只能是一種相對時空中的“相對狀態”。

根據這種“相對狀態”（形而上的），確定某段時期自己對藝術語言的擇定，並進行具體的實踐（形而下的）。這種認同有時并非如此“約定俗成”，形式、格式、技法、程式、章法等語言，往往又會直接影響或升華乃至改變畫家的“潛形態”，二者之間，很難找到那個光明的臨界點。這就是辯證法所指示的“相對論”，事物的發展，總是這樣令人捉摸不定。

在浩瀚的藝術語言之海中，我們不可能也無用涉足每一個海角，而只能有選擇地摘取那些美妙而又能為人們所用的部份。如對“傳統”的學習，既可“整體承傳”、“局部改造”，也可以“局部突破”、“整體放棄”。這只是方法問題，目的都是學習。從造型法則的角度來考慮，“具象”、“意象”、“抽象”以及“物象”、“無象”，哪一種與自身心態吻合？哪幾種能為自己綜合所用？以形式與技法角度思考，那種程式、章法、意度、格式、用筆、透視、空間維象等適合自己？單綫平塗還是純粹沒骨？兼工帶寫還是一味暈染、單染、分染、背染？注重架構的物象之理還是心象表達（空間的二維、三維還是多維）？用既定的傳統技法表現現實生活？抑或現現代技法表現遠古意味？等等，等等。何家英的“十九秋”，徐啟雄的“新嫁娘”，胡勃的“靜影沉碧”，顧生岳的“南國之舞”，葉毓中的“唐人風彩”，及至傳統文化寶庫中的“韓熙載夜宴圖”，“八十七神仙卷”和“群仙祝壽圖”等，都成為我們探尋藝術奧秘的參照系座標，給我們有益的啟迪和思考。

藝術創造的過程是一個“試錯”的過程，誰也不可能為誰開一個“萬靈藥方”。齊白石一生都在求變，這種偉大的進取精神以及對藝術的殉道勇氣值得我們每一個藝術學徒膜拜與學習。事實上，藝術家一生都在為藝術語言苦苦探索和艱難奮鬥。因為我們不能設計未來和明天的圖象，“藝術不重視所見的，而創造可見的”。（馬克）正是這種創造性神密的誘惑，吸引和促使人們去為之投入。就我個人的實踐而言，“試錯”的過程遠遠沒有終極，為此，也許要付出畢生的心血。從畫“多情的土地”，到“川江號子”，以及近期的“故鄉行”和“情調系列”等畫作，繪畫語言就大不一樣。有時，我也要自問，為什麼不能象有些畫家那樣，有一種比較固定的繪畫語言？藝術需要的是真誠，我無法將自己固定。這也許並非優點，我也不敢妄自自見于偉大，但這是真實！哪種語言符合表達彼時彼此的我內心境，就用那種。然而，就初習繪畫而言，迅速掌握和運用一種或幾種語言是至關重要的，因為他最迫切的課題是“起步”。也有這樣的學生，他們從入門習畫之始就無法穩定自己的選擇，換句話說，就是站在“起跑綫”上就躍動不止。因為他們無法將自己的心境表達出來，所以，從一開始就在勇敢地找尋表露心聲的語言。可見，藝術的“個性化趨向”是多麼明顯，因人而異，不可一概而論。

· 語言的個性意義

對於藝術語言的個性意義，著名花鳥大師崔子範有一句精彩的論斷：“每個畫家必須‘一花獨放’”。只有“千萬獨放”的花朵聚集與組構，才能形成“百花”的“齊放”。因之，藝術語言的“我自用法”（石濤）這個既淺顯而又嚴峻的課題，就無可迴避地擺在每一個藝術學徒的面端。那種盲目模仿他人，不加苦心思考和錘煉之舉，僅能學得眾家一點皮毛而已，不足為取。然而，個性的形成和產生決非一枕黃粱，它需要我們為之付出畢生的心血而苦苦探求。即使這樣，并非所有藝術家都能學有所獲，都能達到那個輝煌的頂點。這就是大師與俗輩的區別。但我們必須去做，這是我們的使命和本心所在。

個性語言的形成我以為有如下幾個方面：1、廣博精收。“師古人之心”，

“具古以化”，對傳統的承傳當為首要，學習的目的在於發展和擴充自身的張力。大千先生“師石濤之心”而自成一派，可謂典範。2、蒙養生活。陶冶自己的情操和提高自身藝術修養，熱愛和關注大自然以及我們所生存的環境、空間，即所謂“讀萬卷書，行萬里路”，才能達到“虛實中度，內外合操，畫法變備，無疵無病”，“一盡其靈而足其神”（石濤語）的境界。3、慘淡經營。外在物界的自然昭示與內我本心的神遇覺悟，必然導向心靈本源的巨大沖動，從而追求和尋找那獨樹一幟的語言表述。自然，這種“縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在”（石濤）的藝術語言決非一日之功，它需要藝術家有甘清貧和百折不撓的鬥志，需要一種為藝術獻身的勇氣和如痴如醉的一貫熱情。以上幾點，僅是個性語言形成的大概要素，其中包含着許多的內容和課題。就中國畫而言，“筆墨”二字就可讀一輩子，而我們的生命有限，光陰如梭，如何在盡可能短的時間里展示自己的才華，釋放自身的生命光輝與熱能，的確是擺在我們每一個藝術學徒面前的一道“哥德巴赫猜想”難題。而“筆墨”具體講又包含了一切中國畫藝術語言的廣意。如物象結體的特征，綫條曲直、疏密的意味、行筆方式的神密軌跡、色彩濃淡與平面享受等等，都可以構成藝術作品的“層面形態”。如我自己在近階段的追求，就是在圖式中強調“綫”的主旋律動，充分展示平面的一度空間，物象結體以“意象造型”法則為度，多用民間圖象、裝飾、道具點綴其間，滿滿實實，紅紅綠綠，貫以黑色為最愛之彩布滿其間，力求達到一種完美的境界。在這層面形態下顯露的，正是作者渴望生活，贊美生命和造物主的不竭熱情以及對藝術女神頂禮膜拜，始終如一的痴迷形態……

綜上所述，我認為應把握如下三個重要環節：其一、不斷充實和完善自己的藝術本心；其二、不斷豐富和矯正自己的參照座標；其三、不斷地進行形而上的思考、學習和形而下的實際運作。或許，我們面對的未來藝術輝煌圖案，正基於今天我們如醉若狂的踏實編織。就我自身而言，尚需一種對藝術的真誠和純粹的投入，需要清理那些為功利所左右的混濁而骯髒的心理河流……

對於藝術，“我的願望是：愛她直到永遠，最終她會愛我。”（凡·高）

對中國畫情緒性和隨意性的認識

國畫系九一級學生 孫可卿

一種藝術形式的產生，都以具體的歷史條件，具體的歷史背景為前提。而中國畫之所以形成這如此特征，“就在于中華民族的原始定勢所決定的。”（王新偉語）這種中國的原始定勢在於回顧自身對萬物認識和體驗的感受與觀念。而在這種感受觀念中又包含着哲學美學的觀點，對人生向往的觀點，也包括了自我價值態度的一種體現，並在審美過程中，強調自身內在情緒與物之間共通的感知過程。莊子曰：“若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣，聽止于氣。心止于符，氣也者，虛而待物者也，唯道集虛，虛者、心齋也”（莊子，人間世）。由此可以看出，中國傳統的審美立足點，不在於傳統西洋畫取悅於視覺的快感，而在於自身與物之間發生認識的一種情緒性表達過程。這種審美的心理同時也影響到詩的意境，書法的表現，達到“以神遇而不以目視，官知止而神欲行”的精神內在活動。由於這種傳統思維定勢的指導下，中國畫不謀求形的準確與和諧，而重“以形寫神”、“以氣感物”的精神勢態。由此出現了“畫中有詩”、“詩中有畫”的精神意味，形成了中國畫獨特的情感面貌和表達方式。而在這種特殊方式中所傳達的“神”、“氣”、“韻”、“逸”，按一種簡單而明了的話說：就是注重藝術家自身情緒性的一種傳達過程，一種自身與物之間情感的交換過程，是一種地道的情感表現。

這種情緒性的表達方式，經過歷史長期的整理發展，從中原寫實、吳楚浪漫到“暢游”與“神思”的審美格局，從宋畫恬靜之美的人生樂趣到明清淡泊飄逸的表現象征，都始終圍繞着情緒性這條脈絡來變異與發展。在這里，我想着重說明明朝徐渭的繪畫風格，因為明朝是中國畫情緒性表達的一個高潮，徐渭也是這一時期繪畫的鼎力代表之一，從而可以進一步證明中國畫注重情緒的表達。

繪畫風格發展到明朝，審美觀點更趨于抒寫“靈性”、“崇尚”、“童真”、“人巧不如天真”的直抒胸臆的審美心理，而徐渭的畫，顯然是在這種思潮的影響下所成大者。徐渭，字文長，號天池或青藤道人。曾在仕途中遭受挫折，但他未有陶淵明式的恬靜自居的心理。後曾殺妻入牢，入獄後五十餘載致力繪畫，所以情緒中包含有一種悲憤與狂放灑脫的精神勢態。生命的不幸導致了其在藝術上的極大成功。徐渭以抒發為先導，創造了與自身生命情緒相結合的真正的以生命寫畫，以胸臆情態為形，集合潑辣激越的筆法，實現了他對感性生命價值的認識。在繪畫理論中他也強調心的運動，以心為第一的重意輕形，這充分體現了中國畫通過各種比興象征、寓意等手法，實現自身情緒性再現的繪畫格局。所以說，情緒性在中國畫的理論與創作中占

着重要的地位。

中國畫在體現情緒時，還注重了另外一個重要現象——隨意性。在我的理解上，隨意性應該是中國畫體系中的重要組成部分。隨意性，顧名思義，一種行為自由、思想平和的精神勢態。古往今來，這樣的精神勢態在中國畫中得到充分的體現，敦煌莫高窟壁畫中奔放灑脫的綫條、米芾朦朧、迷離、撲朔不定、任意揮發的墨點，八大姿意揮放的冷逸，以至現代齊白石寓意質樸，極其概況的表現，都體現了隨意性在中國畫創作中的重大作用。但是，這種隨意性同一種不明目的的胡亂塗抹有着本質上的區別。任何畫種、畫派，它都是以傳達自身的精神狀態為根本出發點的。只是隨意性這種重要而特殊的繪畫表現形式，中國畫中得到充分的體現和發展。它是情緒性再現的最好總結和表現，是情感表達的重要提煉和升華手段。

對此，我們可以做出這樣的判斷：中國畫產生、演變、以及未來發展的決定性因素，仍然是情緒的再現性和情緒波動的即興性，即隨意性。說到這兒，有人可能會嘀咕：“是否在當今的時代，也要尋求一種退避草舍、閉門謝客之舉。”“否！”對此我能十分肯定的回答。在畫理中，我強調情緒性與隨意性的交合，並不是追古論昔，而是強調追求當代精神生活價值的目標性。石濤曰：“筆墨當隨時代。”這句話仍具有現實意義。當今時代，交通便利，訊息快捷，人們面對變化莫測的電視、五光十色的霓虹燈，內心充滿着一種不安與燥動，根本就不可能有那種恬靜自適的精神勢態。所以說，中國畫的情緒性應從過去消極的精神狀態中掙脫出來，以適應當代生活價值的需要。就這樣，當今中國畫壇就展開了一系列關於中國畫的爭論。有的認為應給中國畫更名，有的認為應“中西結合”、“洋為中用”，更有甚者認為中國畫應進博物館雲雲。其實這一切的一切，儘管包含某些肯定、簡單和過激的因素，但我認為這一切都是皮毛之解，並沒有深入到骨髓中去探討中國畫的本質。按我獨立的理解，中國畫的發展，還是在於所再現的情緒性、隨意性與時代精神狀態的適合性。李可染先生山水畫中“逆光”的意境、崔子範先生光彩照人的花鳥，以及現今田黎明陽光斑斕的精神面貌，都給了我們一種啟迪與暗示，似乎在告訴我們應該怎樣去做。當然這一切也未必是模式，更重要的是藝術家通過千錘百煉，去感受自身對世間萬物的情緒性，找到一種適合自己的心理、觀念、修養的情感表現。“藝術是一種有意味的形式”，越是具有自身的情緒性，也越具有個性性；越具有自身的情緒性，也才越具有自身創作狀態的即興性，即隨意性。