

旧梦的寻拾——关于贾鹃丽的油画艺术

Looking for The Old Dream —— About Jia Juanli's Oil Painting

冯博一 Feng Boyi

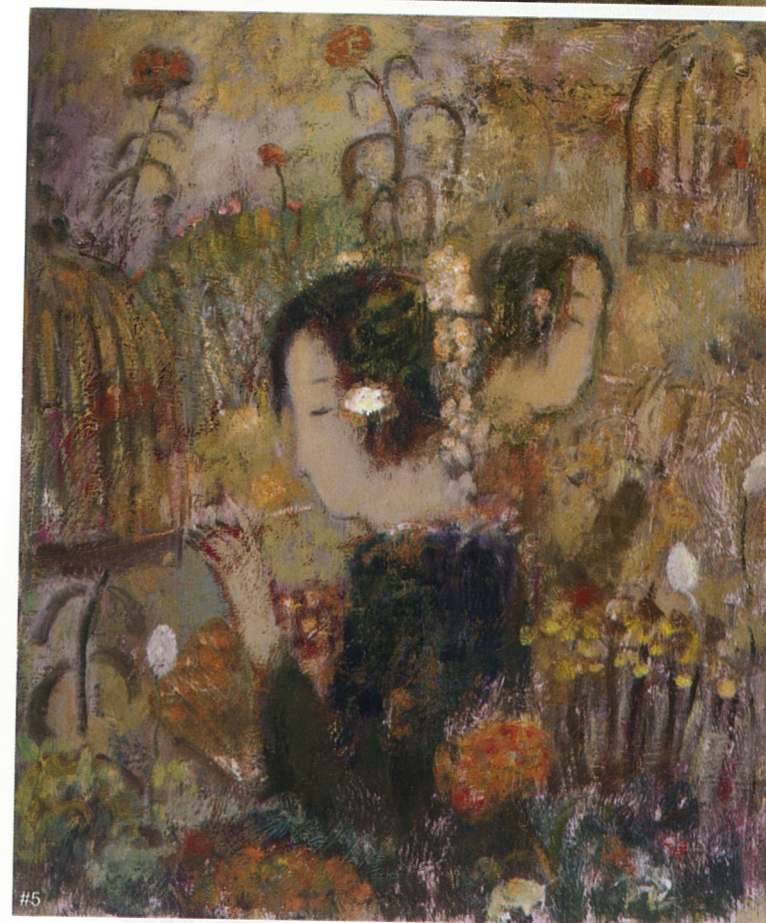
考察中国改革开放后的当代女性艺术创作的生态，贾鹃丽的绘画艺术自然忝列其中。我记得早在1988年她创作的《秋瑾》就开始受到中国美术界的广泛关注。那是上海展览馆，由中国美协油画艺委会主办的“首届中国油画大展”上展出的。因为我们这一代的正统教育中，秋瑾是一位革命女性，尤其是她手持匕首的历史照片是当时我们对她认知的直接视觉来源。而贾鹃丽将秋瑾描绘成一个大家闺秀的形象——端庄、娴慧、美丽，一如她以后反复画的肖像系列作品一般，完全没有女侠和烈女的感觉。我当时对这幅画印象很深，以为她是表现秋瑾作为女性阴柔的另外面孔，剔除了她社会与历史的身份，还原了秋瑾的自然属性，或呈现了贾鹃丽心目中秋瑾的想象。比较吊诡的是我们熟络后，我曾问起她的创作意图，她说：当时画完这幅作品时，没有起题目，应征参展时，由贵州美协负责人李慧昂临时加上的，没有特别的现实企图。我颇为诧异！因为这类官方展览是当时艺术家能够展出的唯一渠道，所以各地艺术家为能够入选这次大展，尤其是在作品题材上可谓绞尽脑汁，以迎合官方倡导的艺术标准及规范。提及这一段旧事，可以看出贾鹃丽不是那种很有直接现实感的艺术家，或者说她不愿意卷入所谓前卫、流行的“现实狂欢”，而是在温宁的传统“闺阁”里求得一种心灵的纯净，抑或象牙塔的情趣。于是她的艺术，她的生活态度与方式，包括所钟爱的花草，收藏的旧器物等等，宁愿保留着一份艺术家个人独属的园地。因此，她所追求的艺术是不受外在社会现实的制约而获得独立的创作。作品里既没有被中国当代艺术家泛滥地利用的政治符号，也没有所谓社会学方法被庸俗化了的一对一的现实反映，甚至没有一点当下主流艺术话语的痕迹。她的艺术血脉都是从中国传统文人画和对油画本身的语言、形式思考而来的。所以她在对中国传统文化的资源中，发现并表现着与女性直接相关的景致与境遇，绝非宏大的叙事话语，也不是私密的喃喃自语，而是寻拾隔世梦忆的精致、优雅、遣怀，没有流行的杂色，较之前卫艺术中强调视觉张力的作品，显得宁静而致远，从中看到的是历史、时代、现实另一侧面的女性操守。即使是她

从90年代初迁徙北京，到1996年开始客居巴黎，好像也没有受到不同地域文化的浸润，只是一以贯之地醉心于探古阐幽，以温婉，甚至哀怨的笔触，描述着古代女性生活的谨慎与向往。似乎甘愿本乎于心，顺乎于道，惟情所动，惟我而行，如此而已！

倘若将贾鹃丽的艺术作为个案，纳入到中国当代艺术的系统之中，自然涉及到中国女性艺术的历史与当下的现实状况。从美术史的角度分析，中国传统女性绘画所描绘的场景好像没有超出其室内闺阁和后花园的封闭环境，可以说是一种没有走出后花园的女性生活经验。然而，这种特别的经验使得女性内心的私密空间和心悸活动，尤其是闲寂而无聊的个人感受和细腻、羸弱的情感体验，得到了某种极端的发育。很多有才能的女性将这种“闺阁”、“宫闹”的体验抒发到诗词文字及绘画当中，她们往往与花鸟、缠枝、亭台楼阁等有着不解之缘。用笔工整精细，设色典雅亮丽，注重传达富丽、祥和、优雅的气质，与大家闺秀不露声色的教养规范一脉相承。这些具有一定精神性需求的风物，为我们提供解读古代妇女内心情感的视觉样本。而1919年的五四新文化运动，可以说中断了中国传统女性绘画的风格样式。争取平等，寻求解放，并以画笔书写女性解放的心声成为主流。其中既有对温婉母性以及平等性爱的呼唤，又有反抗世道不平的

愤懑之声。1949年新中国的成立，强调的是“男女平等”的社会风尚，女性艺术的特质几乎丧失殆尽。至于上世纪80年代中国社会转型的开始，女性意识的觉醒是借助于人性的复苏和思想启蒙而生发的。在对文革时期反思中，对人性的关照和抚慰成为男女艺术家所共同关注的主题。但她们以女性自身的情怀和际遇诉说着政治专制下对父权虚伪性的揭露却毫不留情。自90年代以来，中国受西方女性主义，乃至女权主义的浸淫，女性尤其是城市女文青们的话语空间不断扩大，女性艺术到了一个相对发展的成熟阶段。许多西方女性主义在发展过程中所遇到的问题与挑战，诸如躯体化、私密化等等都被中国女性艺术家有所触及。女艺术家们对自己的女性不再采取回护的姿态，无论是创作意识上，还是在题材、媒介的选择中，都有着显著的变化。这种变化体现在：一是注重女性本真体验，体现为生存环境对自身的刺激、感染、纠结、伤害等象征或隐喻性的反映。在表现对象的某些特征中找到心绪上的对应点，具有繁复、琐碎、细微的特征。而这种特征在我们以往的作品，尤其是男性艺术家作品中是很鲜见的。二是直接对应感觉。选定与自身体验的某种感觉又微妙对应的具体景物，并捕捉住这种感觉，再通过个人情感加以强化。长期积淀于个人体验中的生存感受便在这种强化中有意无意地渗透在作品中。然而在创作中物象本身所具有的性质往往被忽略，她们只是借于自己身心体验相对应的节点强调个人感觉而已。因此，她们特别在意于创作过程中的自我满足和得心应手。她们在创作过程中几乎变成孤独的自我中心者。这种倾向使得女性艺术家和其作品间的界限变得模糊而神秘，甚至毫无距离可言。第三是寂静的颠覆性和潜行的煽动性。由于创作方式的非理性的、本能的身心体验与细腻感觉的对应，因此她们的作品几乎都不具有明确的、直接的意义指向。看起来既含蓄又单纯，而事实上却在意想不到的地方显露出颠覆和煽动的意味，甚至有些内心狂野与视觉狰狞。这种图式正以一种潜隐的、寂静的语言方式，煽动着女性由本能出发的自我意识，颠覆着传统道德下女人的标准与规范。第四是当下女性艺术的创作力正是从这种殊异的经验中挖掘出来的，在艺术界大有与男性一比高下的无畏欲望。女性以女性视角直面自我的自叙书写，对商业社会游戏规则的把握更有穿透力，她们把笔触触及到女性最为幽密的内心世界，甚至将以往所禁忌的境遇给予公开，引起话题。这是

- #1 长考——棋之十二 布面油画 贾鹃丽
- #2 小花园 布面油画 贾鹃丽
- #3 无言歌组画之一 布面油画 贾鹃丽
- #4 冠 绢本水墨 贾鹃丽
- #5 秋笛 布面油画 贾鹃丽



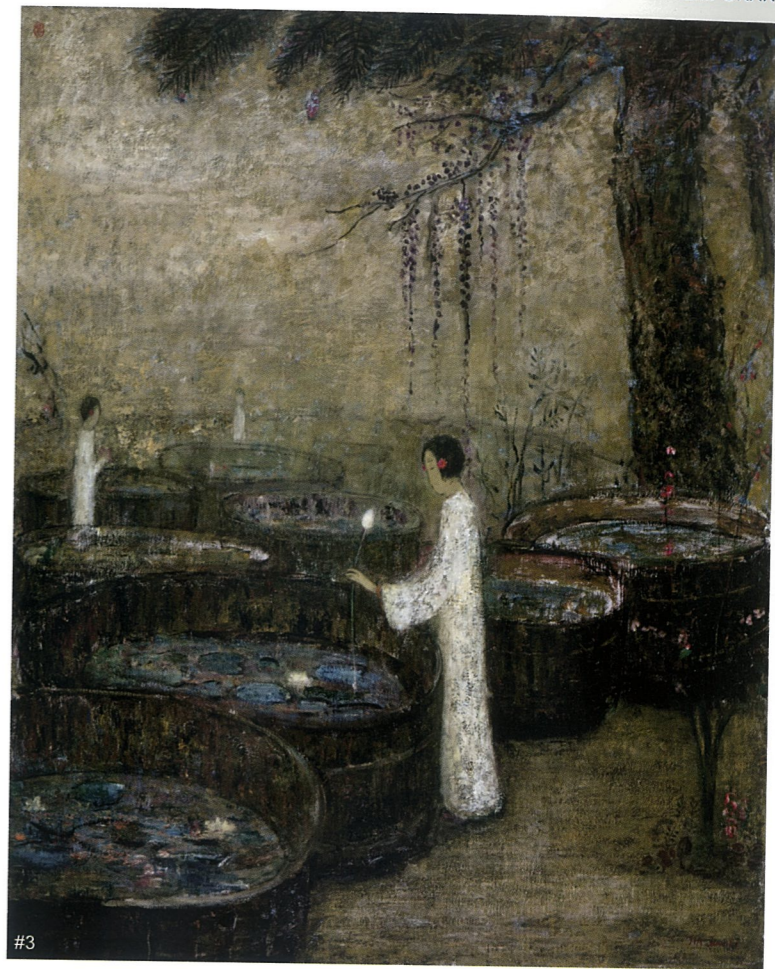


作为女性艺术的一种公开化展露的趋势。这种自主意识的不断觉醒，其意义在于她们已从传统道德下的女性“被遮蔽”的“失语”和在艺术创作中处于“被书写”的状态，逐渐改变为“自我书写”与“主动言说”的过渡趋向。因此，可以说中国女性艺术几乎在短短的30年里，完成了西方女性主义者用了近一个世纪才走过的历程。

贾鹂丽的创作基本上选择了“向后看”的态度，从传统文化资源中女性的境遇入手，以怀古的方式进入已逝的梦境时空。如果按我上述的梳理与判断，贾鹂丽大致属于第二类的典型代表。在她的作品中我们既能看出她油画语言的功力，又能看到她对古代女性的生存状态有一种“恋物癖”般的嗜好和对其生活琐细的一片痴情。其中长廊、宫闱、宫阙、床榻、屏风等等似乎是她长久的画题。这些封闭的景观，乃至举止形态，与其说贾鹂丽是钟情于她们的前朝梦影，不如说是在画她自己现实处境的流光碎影。因为她画中承载的意识形态，已成为时代变迁后的种种标识，只不过她是渲染着缥缈的虚幻性。画里的一切毫无疑问是“过去”，但却是如同自然之物的属性一样虚拟着过去的微澜与虚静。具体的情境被色彩、笔触的勾勒所笼罩是她油画展开的关键，尽管她不是简单地表现现实的复杂，但不过这也许反而成就了她的创作。因为远离现实使她的艺术保留了她的爱情的细末微节，凸现了油画语言的质感与神秘，我们在观看她的作品时常会遭遇到这样的细末微节。她是从现实的个人经历中剪裁古代女性的片断去排遣、释怀她的记忆与梦境，她们仿佛如真丝绸帛上勾勒出的淡影，呼应和营造了这种间离的效果，在怀旧、伤感中重新寻拾梦一般的自由与憧憬，呈现出凄美的风格。从这一点来说，她又是非常真实的，她真实地表现臆想状态下的内心世界，可谓是一种在内心折射的抽象现实。甚至对这种语言风格的迷恋替代了作品所画物件的兴趣，营造一座精致的虚幻，如七室楼台的宫殿成了她专心致志的工作。恰如孟晖在《花间十六声》一书中（孟晖著，三联书店出版，2006年9月版），拾检出古代女子生活的十六个碎片，并把它们拼接成一幅着墨于古代女性生活的斑斓的画卷，并力图还原历史中美丽的细节。正是细节使古代妇女生活中的妩媚，让今人能直接触摸到历史肌肤的细腻纹理。而贾鹂丽另一类繁花叠卉的作品，近距离地聚类附彩，实际是在隐喻性地显示着她本身的经历、记忆和趣味。显然她所营造的是一个色彩交杂富有颤动感与质感的结构。其背景是丛林或丛林边缘潮湿的空地，丛林里的树密密匝匝地挤在一起，使所有的树叶都绿得发黑。间或的还有花木、荷藕、缠枝、飞鸟、仙鹤犹如漂浮在云端。

这种背景提供了一种忧伤惆怅的神秘，这种神秘的震颤铺垫了主干的质地。她似乎有意打乱了视觉的次序，把它切割成无数片粼光闪闪的碎片，在色彩斑驳的背景上涂抹与连接。在真实中引进梦幻，使真实与梦幻产生间隔与交杂，使清晰的形态变成如梦似幻似朦朦胧胧的影像。通过这种影像与真实形态的叠加来衬托视觉形象的容量，形成升腾的弥漫性效果。然后，使用一个或几个背影或侧影的女性形象去感触与组织这些如梦如幻的视觉元素。这是一种相互关系玄念的感触，是一种相对应的吸附关系。在这神秘的感应中，她们之间的融合，使观者在这个结构中最终感受到的只是女人的悲伤与惆怅。这时，已不是具体的她们或作为观者的我们，而沉落在我们面前的是一个概括与强化的普遍化女性的悲剧意味：女人的欲望与女人清澈的爱，女人的孤独和女人无法排遣的压抑与悲伤，还有等待这孤独与悲伤之后的冷酷而又平静的死亡。在这样一个结构里，我想贾鹂丽最终所要完成的是一个脆弱的生命个体在茫茫要吞噬她的混沌背景中找不出她命途轨迹的神经质，是一种在重重挤压下默默压抑着自己蓬勃生命情感和关于女人的优美的意境。在这些作品中也可以说，它们既构成着非常具体的女人生活体验，又构成了非常抽象的关于女人的暗示。从结构布局上，应该看出贾鹂丽保持了一种比较自由的创作状态，这种自由的舒展弥合了许多跳跃所产生的缝隙，使结构基本成为混然的一个整体，提供的是一种感觉的综合。或作为一种心绪、情感的附加值，以及在喧嚣的混世里浓缩了贾鹂丽无所谓的自我表现与独领风骚。

说出这些感觉其实并不困难，问题在于或较为有趣的是，这样具有江南土风传统的趣味如何使贾鹂丽如此痴迷而难以自拔？并构成了她偏于油画语言与形式的内在基因，尤其是在所谓全球化、网络化的当下。也许，从中国传统的审美上讲，她的刻画作为隐喻和象征是中国传统文人意识的承载和延伸，也是一种生命投射、一种意象、一种符号。而以女性自况、以女性自喻来诉说着文人理想和对现实的隐逸，贾鹂丽不过是在此文脉上，命定自然地培养出女性本身所具有的敏感纤细的审美触觉。纤尘不染是作为对现实浮躁的“代偿”，她的审美趣味得到了寻常的发展，并形成了相应的唯美唯艺的“丽辞”，也构成了贾鹂丽自身经验的缩影。她毫不避讳地表现出自己对臆想中的古代日常生活场景的迷恋，并对那种旧式生活的精心的刻画，这种幽微、伤婉和轻而一举地酝酿出诗情画意，使画中的“她们”引发对庭院、闺阁、山水、花卉、桌几、棋盘的青睐，无言地透出一种近于闲适、慵倦、靡丽，甚至压抑、颓废的抒情心态。这似乎是中



国文人伤感主题和自哀自怜在中国当代文化土壤中的自然演绎。尽管当今早已失缺了江南温柔的秦淮梦乡的存在土壤，不必也不应该去比附新旧文人的生活方式和态度，但作为文人自创和承传的题材，她画中最终指向是通过封闭来达到自由的境界，似乎可以看出她接续着前代文人对女性和女性对自身的审美意趣。

当然这是我多年对贾鹂丽的了解，以及看她的画所生发出的感受与揣度，未必与她的创造动机相吻合。正如我曾误读她的《秋瑾》一样。不过艺术创造的主观设想与作品的效果总是存有距离，尤其是当作品最终作为一件文化产品与作者相脱离，任由其社会效果来评说的时侯。用美术史家帕诺夫斯基的话来说，对作品的阐释必将超越作者自己的构想。历史原本难以复原，时光既已流逝，那些真实的场景就永远地被埋葬在以往的尘埃之中了。如今，历史遗存下来的各种文本也敞开着无限可能的解读空间。历史也已经不可逆地演化为一簇美丽动人的怀旧梦境，正如贾鹂丽通过画笔触摸到乱花渐欲迷人眼的炫目和观者在她画面前的驻足联想。好在我们大多并非是严肃认真的考古学家和历史学家，发思旧之幽情，原本也不在于真的想回到那令人神往的历史文化情景之中，只不过是有所感谓，有所哀叹而已，最多也只是希望续上那恬静、完美而短暂的文化传统，在不完整的现实里重温中国古典的意蕴和精神贵族的旧梦，再现超凡脱俗的风采。因为，历史与现实与个人的处境，往往比我们想象和梳理的更为混杂和微妙。

#1 流行 纸板水彩+纸板水彩 贾鹂丽
#2 双箫 布面油画 贾鹂丽
#3 金鱼 布面油画 贾鹂丽