

开国大典

董希文作



当代研究

当代绘画应向敦煌艺术学习什么

□李安乐

当今书法界对民间书法的借鉴和学习,无不与其现状与困境有关。在当下以艺术视觉展示为主流的环境中,以书法假借学为传统,对之趋之若鹜,促使“二王”成为各种书法展览的宠儿。这固然显示出国人对中国书法优良传统的重视,但盲目跟风的现状又导致书法家们陷于展览套路而不能自拔,以至于形成千篇一律的“伪二王”流行书风。部分书法家开始探索一部被“书法正史”掩盖了的民间书法,研究秦简汉简、瓦当铭文、草纸遗书等,以期复古突变。

美术方面也面临着承古与创新的困境。除笔墨技法程式在优良美术传统中很难再创新外,还有一个更重要的问题:如何看待和处理民间美术与文人美术的关系。其实,民间美术是源,文人美术是流。但由于绘画发展的后期,文人掌握了话语主导权,文人画在上流社会得到广泛传播,逐渐形成了文人美术自五代以来一直占据主流的局面。陈传席《中国绘画美学史》认为,在唐、五代时期,中国审美意识沿着两条线索发展:一是文人思想意识渐趋雅化和阴柔化,二是南方审美意识渐居主流。这主要是由于文人意识的崛起,轻技巧而重逸气。绘画似乎早已偏离了其本来的涂画的特征,而变成了观念化的东西。由此可以作出一个大胆的推论:艺术史从来都是观念史。在文人观念的灌输中,传统艺术被附加了愈来愈多的文人意识,以至于广博的民间艺术成了阴暗的另一部艺术史,被忽略、被漠视。近年来,艺术的本土化、地域化问题尤为凸显。书法向民间书法的学习不失为当代美术可以借鉴的进路。对于美术而言,面临的困境比书法更为严重——不单有传统艺术图式、笔墨难再创新的问题,还有东西方文化艺术互相学习中的冲突、反噬,更有传统与现代的对立与弥合问题。

地区间的相互学习和融汇,逐渐消蚀着各地美术的地域特色;而甘肃经济的相对落后使这一地区的一些画家存有文化自卑心理,于是他们越来越倾向于模仿、借鉴,吸收其他地区的艺术形式和元素,形成千人一面的局面。正是在这样的背景下,一些具有艺术规模的地区提出地域画派的概念,如黄土画派、冰雪画派、新徽派、漓江画派、沙漠画派、南昌画派等。有些画派是自身发展的结果,有些是艺术家观念的聚合,有些是政府与领袖艺术家一拍即合的结果,还有的是政府文化宣传的招牌。但无论怎样,它们都是在一体化困境中寻求自身特色发展的趋势和产物。古代的画派,大多依赖于师徒技艺及艺术理念的传承,一群画家在卓越的领袖人物周围聚拢起来,在相对闭塞的地域中随着继承中的不断创新而丰富、辉煌着美术史。但如果后继乏人,画派也就衰落了。对于甘肃的敦煌画派而言,怎样才能形成自己的特色?魏晋墓画、敦煌艺术都是大宝库,是值得深入挖掘的。

敦煌艺术的形式要素

对敦煌艺术的学习,首先要清晰、透彻地掌握敦煌艺术的美学特征。敦煌艺术中的形式要素是非常值得艺术家借鉴、学习的。这绝非简单地写生敦煌地理、临摹敦煌壁画那么简单,还需要艺术理论的指导。敦煌艺术是以阐扬宗教信仰为目的的民间艺术模式,绝大部分是民间艺术家创作的壁画和雕塑。其艺术样式为敦煌艺术发展中不同时代的流行图式,体现了东西方文化艺术的交融,当然也暗合某些时代的艺术观点及共识,如谢赫的“六法”论。敦煌艺术的美学特征,整体来说是静穆、华美的宗教气质,用笔、设色无不以宗教信仰来考量,充满了浪漫而绚丽的艺术色彩。不同时期的敦煌艺术有不同的表现特征,如唐代的色彩华丽灿烂,喜用红、黄、蓝、绿等彩色,与唐代整体美学风格一致;而北魏喜用蓝、黑、赭,沉静肃穆。总体来说,敦煌艺术的美学是悲壮的崇高,到处投射出宗教悲悯情怀下的人文终极关怀。

中国传统绘画中,由于自唐、宋以来文人艺术

占据很高的地位,对民间美术采取了漠视、轻视的态度,因而很自然地拉开了与民间美术的距离。礼失而求诸野。中国传统绘画的近代发展遭遇难以创新的困境,不得不求之于西方技法以及其他艺术形式。对敦煌艺术的借鉴、学习是中国近代以来的事。张大千、常书鸿、董希文等艺术家均对其有过不同程度的借鉴。如张大千汲取敦煌壁画宏大的艺术风格,创作通景巨幅作品;董希文将敦煌壁画的装饰图案糅合到油画《开国大典》中,地毯上的图案刻意地借用了敦煌壁画中藻井的装饰图案,而且在整幅画的处理中应用了敦煌壁画色彩语言体系,使之显得富丽堂皇,颇具盛唐时代的风格。另外还有一些画家在工笔画中借鉴使用敦煌壁画的颜料、线条等。墨西哥画家弗里达·卡罗的作品,如《摩西》(宇宙,地球,我自己,圣圣戈和阅兵式爱拥抱)等,使人想起新疆克孜尔石窟第14窟窟顶的本生图,两者之间有一些相似的东西,如对生命、死亡、重生、信仰等的一系列表达。

敦煌艺术有一系列的艺术表现程式,如壁画中大量的云气、莲花、菩提树、飞天、供养人、线条、色彩等具体而又抽象的符号以及不同时代的美学表现形式,需要有专门的艺术理论家对其进行梳理,使之成为便于学习和借鉴的图式。比如对敦煌壁画的色彩流变、人物造型流变、山石花木的表现流变等进行梳理、总结和分析,便于艺术家在自身感悟的基础上进行有目的的选择和有意识的化用。敦煌艺术博大精深,单纯靠艺术家自身去感悟并外化为创新模式是比较困难的。简单的临摹和简单的一形一色的套用最终会使艺术家失去深入研究的兴趣,只能浅尝辄止。如果具备理论指引,技巧的东西可以演变为丰富的表现形式,恢宏的气势和深厚的内涵。

敦煌艺术的精神特质

我们要学习敦煌艺术所蕴含的精神。何谓“敦煌艺术的精神”?有人将其阐释为包容精神、创新精神、超越精神。这主要是从敦煌艺术的内容上来理解的,我认为它们对敦煌艺术的宏观把握不够全面、精准。敦煌艺术所包含的最主要的是虚静而务实的精神气质,即宗教精神、融汇精神、信仰精神。众心烦乱而思静,艺术创作尤其需要静心。当下,宗教情感应当引起艺术家的重新审视。此处所谓“宗教情感”,主要指忘我、献身、虔诚及信心。科技发展的今天,宗教信仰甚至被当作迷信、虚无主义,民众普遍缺少一种精神信仰。艺术创作所需要的精神信仰应该是对艺术的执着、对美好的坚定信念、对纯净灵魂的追求和向往。艺术不只是为视觉而生的一件作品,如果没有某种信仰做坚实的根基,那么其语言必定是干枯、乏味、苍白无力的,是缺乏摄人心魄的力量。直达心灵才应该是艺术的终极目的。敦煌艺术教给我们的最重要的应该也是这一点。

对敦煌地理意义的挖掘

董其昌的“南北宗”论依据南北不同地域划分出两种艺术风格。北派所表现的山水多苍茫雄奇、崇高辽阔,在技术上有所侧重,以至于李成时代的一些画家嫌其技法复杂,从而转学南派山水,似乎南派山水更符合文人情怀。对于地域性的表现是许多画家比较纠结的问题,许多北方的画家转而画那些空灵的南派山水。他们之前尝试过如何表现本土的山水特色,但大多很不成功。究其原因,大多数画家很难在师法自然中实现突破,也很难在师法古人中获取笔墨技巧的支持。还有就是文人画的强大传统优势,使之画必求高古放逸。其实北方山水多崇高壮美之气势,要突破,唯勇气而已。南方地理以韵闲,北方地理以气胜。气代表阳刚之美,韵代表阴柔之美。真正的气必显示韵,成功的韵必以气为基础。在气之中还要加入自己的思想意识。看画家丁方的风景油画,很受感动。他的作品表现雅丹地貌特征,但不是像旅游画派那样描摹自然,而是把自己对西北的文化认知及宗教情感融入作品里面,所用技法也是为画家的情感服务的。他做的肌理很厚重,将自然与人文、宗教信仰结合起来,所以他的风景看起来比较有震撼力、有气势,有崇高的美学特色。敦煌的雅丹地貌很突出,如敦煌雅丹地质公园所宣传的:“敦煌的雅丹地貌的形成时间之久远,地貌之奇特多样,规模之大,艺术品位之高,堪称世界仅有的大漠地质博物馆。”

但甘肃的艺术家很少有人去发现这块宝地,更有画家试图去表现它。黄土高原沟壑纵横,有许多画家去描绘了,但所绘大多只是风景而已,沦陷于地理图录的展现,缺乏深度,缺乏思想,缺乏能够打动人的东西。

元、明、清以降,鲜见如唐、宋画作的宏幅巨构和气势浩大之作,审美格调迁移,变雄浑为潇洒,化刚劲为柔和,几乎完全被南方语系同化了,以至于李小山高呼“中国画已经到了穷途末日的时刻”,或许我们真的被追求逸笔草草、伪自娱的文人画误了,形成了文人画一种格局的大发展局面。现在许多画家画江南小精致,这固然没错;但没有什么突破,只有

画坛精英 张力弓

敞开心扉写真情

□许向群

·乡土情结·

张力弓曾说:“我本身就是农民,到城市来生活是一个外来者。在城市里生活久了就会有厌倦感,回到农村会引发许多美好回忆,但内心知道自己再也回不到农村那种状况去生活了。这种同时被边缘化的感觉是很可怜的,我的画就是一些内心状态的描写。”

张力弓是个外粗内细的人。我曾以朋友的身份与他一起回过他的故乡——山东莒县。他是个非常称职的导游,对家乡的文化名胜如数家珍,对家乡的一草一木充满感情。他对乡人——老同学、老战友、老相识的热情,让我见识了他广泛的人脉的同时,也窥见了他对故乡怀念、眷恋的原因。他早期曾有画一幅《沂蒙乡情》的人物群像作品的

想法,草图我也见过。在他十分逼仄的画室里,成摞的沂蒙乡人照片散置在茶几、行军床上。张力弓缓缓地告诉我:“还有许多好的形象没有用上。”这幅作品最后没有完成,可能是他觉得还不够火候,有待积累吧!

故乡的山、水、屋、渠、人、碾、拖拉机、电线杆……张力弓将它们构建成为有趣的画面,使之充满民俗的质朴与丰富,又具有神秘意味和现代的表述方式。他的画中画着乡亲们对他这个从乡村走出去的“城市人”的反应以及他对“故乡人”的印象。他每年都要回几次故乡,但转型时期的社会变革,使他与他笔下的人物之间的纠葛变得复杂而矛盾。一方面,他与这方水土和人有割舍不断的联系,有着童年美好温馨的记忆,有着令他怀念与向往的质朴、简单的美;而另一方面,生活的压力、贫困的现实与外面“精彩”世界的反差与侵入,使他本以为熟悉的事物变得有些陌生……这种尴尬与困惑,既写在画中人物的脸上,更写在画家的心理。这些画似乎有着如泣如诉的情感意味。

虽然画家追寻的理想境界与现实的喧嚣、矛盾存在着巨大的反差,但正是这个反差证明了画家工作的意义和价值。一位作家在谈到农村题材的小说时说:“你不可能去写想象中的农民,只能去写农民的思想。”其实,画家也是如此。

张力弓

1964年生。先后毕业于解放军艺术学院、首都师范大学美术学院研究生班。现为解放军总政治部专职画家、中国美术家协会会员。作品“士兵系列”之四获第十届全国美展优秀奖,“城市系列”获全国中青年中国画提名展银奖,《异域空间》获首届中国水墨画展金奖。出版有《张力弓画作品集》《当代中国画家选品》《张力弓水墨画》等。



“城市系列”之一

张力弓作



“城市系列”之五

张力弓作

·城市情结·

张力弓常常会不自觉地跳到自己所置身的城市之外,用一种观察和审视的目光来观照现实。他的城市情结,不在于渴求或向往,而在于质疑或思索。他投身现实又与现实不睦,甚至格格不入。对于那些流行思潮、时尚元素、市井百态等,他通过图像来传达自己的观点和态度。他的“城市系列”具有深沉的人文关怀,揭示了现代人的复杂性和多样性。他执着于自己的视觉感受,在作品中融入了冷静的参与性和深刻的批判意识。

“城市系列”作品略带俯视的人物造型,顶天立地地塞满整个画面,匆忙的城市行人徘徊在凌乱、灰暗、诡谲的空间里。“城市系列”五幅作品排列在一起,有城市边缘人众生相的味道。他们的面目或者背对观众,或者隐在阴影里或帽檐下,有一种紧张和压抑的意味。他们既制造着冲突,又营造着氛围。在这些孤独的“巨人”面前,人们很难无动于衷。

张力弓笔下的城市生态,是直面而勇敢的。他不掩饰自己的态度,坦呈自己的所见,表达内心的感触。他希望揭示出当代社会的多重面貌和深层问题,所以他的画不轻松、不浪漫、不唯美。他的现代水墨人物画《异域空间》中,生活的多个碎片被组合在一个现实而荒诞的空间里,局部的写实与组合的荒诞大大增添了画面的信息量,人物表情的独立和隔膜,穿插而过的人、魔鬼面具、电器、断墙等带有符号意义的形象,与人物交织、充塞在画面中。他说:“我将各阶层、各行业的人物,通过零乱的空间组成一个臆想的社区,大家充满恐惧地生活着,互相窥探着、审视着,心里的不安是恐惧的最大来源。欲望愈强烈,压抑就愈强烈,整个社会就在这种欲望和压抑里纠缠着。”

张力弓的城市题材作品,能够让我们感觉到一种激情和斗志,带有对现实批判与修正的意义。他块面化的水墨运用和具有设计意识的组合,与他表达的内容与想法是基本吻合的;视觉上的强烈效果也显得发自内心的,不做作,不矫饰;超大的画幅尺寸,既是内心与题材的需要,更是对创作的一种自信和超越。应该说,张力弓的“城市系列”触到了当下中国城市的本质,揭示了人性的善与罪、美与丑。

张力弓始终关注社会和人。他对军营的深情,对故乡的眷恋,对城市的审视,都是以“真”为基础,以“情”为媒介的一种表达与宣泄。他把自己的内心敞开来,哪怕带着局限和偏见,他不能容忍掩饰和虚假。

“草草”之笔,缺乏文人情趣。文人情怀需要深厚的学养来支撑,还需要广泛的游学来丰富。或许对敦煌艺术的系统借鉴不单关系到敦煌画派的崛起,还是重塑崇高美学气象的北方美术的突破点。

关于重塑北派美术,陈传席在《提倡阳刚大气的民族绘画》中对明、清以来强化的“静”“净”最高艺术境界进行了批驳:“我并非不欣赏江南传统画中的那种清秀小巧画风。它抒情、潇洒、轻松,给人温柔的情感。但在温柔中也可能削弱人的霸气,灭灭人的雄心。”遗憾的是,陈传席1994年就警示的“阴盛阳衰,已经抬头,这不是一个好兆头”至今时隔二十



荷花图

张大千作