

## 精神性艺术的复归

Return to the Spirituality in Art

◎赵青



纵观西方艺术发展脉络,我们会发现各种主义、流派变化多端地发展与更替,展现的是西方内在精神的演变、消长,透过每一阶段呈现的形态样式,可以把握到西方文化精神的演变过程。

### 精神性的溶炼与滑落(从现代主义到后现代主义)

西方精神在古希腊精神与希伯来精神合一之后,在文艺复兴到来时呈现出了西方文化最具潜力、最大限度地把人的终极本质和灵魂内涵彰显出来的可能,神的精神构成了基督教文明中的人类精神的最终依托。这种神性的精神也即西方古典精神的核心,人是作为神圣家族中的一员展现出来。人是神灵、天空与大地的儿子,而西方现代主义艺术恰恰打破了这一结构,首先强调的是人的自我,提倡做超人,一个西西弗斯式的英雄,从尼采的查拉斯图特拉到瓦格纳的音乐中所张扬的精神,经过存在所倡导的“荒诞英雄”便成为一个绝对“自在自为”的个体自我。到19世纪末二十世纪初,艺术作为一种不再从属于精神的单纯事物被剥离出来,使得这一时期的艺术体现出积极和消极两个方面。在内容上,这一时期不再以精神为神圣,不再以人的内在灵魂和人的终极关怀为表述对象,只是把自我心灵的感受、见解、兴趣作为表现内容。如“印象主义”以愉悦于感观的艺术在走向平凡、日常、真实的同时,将人从神性中拉出,而变得灰暗无光了。又如立体派、构成派、抽象主义等眼中的世界,则是新科技、新理论撞击人类心灵的产物,虽然炫目,但却破碎不堪。唯有表现主义以最激烈的手法,表现了人类心灵在精神荒芜的原野中的独自苦闷,在战乱动荡中的绝望,以及在物质异化中的焦虑。从形式上看,这时期的最大特点是把以往精神艺术时期那种艺术形式与精神一体化抛开了,倾向于把形式本身作为关注的焦点。自此,艺术形式在现代艺术作品中获得了绝对意义。对于现代艺术来说,它的积极之处在于对以往精神艺术中固定模式之规的打破,变成了扩散性的多维度的探索,使多种艺术形式在没有精神性重负的规限中具有了独立的不可互相取代的独立性,让人们进一步认清这个受无意义威胁的时代真相。就其内在的危机来说,相对于精神性艺术,现代艺术的自我为中心的内容的基础是虚无。也就是说,在现代艺术的大多数流派中,其艺术家的自我无一不被笼罩在虚无的挣扎和认可之下,恰恰在现代艺术的断裂虚无的状态中,后现代艺术走上了历史的舞台。

后现代艺术的生产首先是因后现代主义的哲学思潮,利奥塔在他著名的《后现代状况》中将“后现代主义”定义为“对元叙事的信任”,

这里所谓的“元叙事”就是指启蒙运动关于“永恒真理”和“人类解放”的故事。正是这种对启蒙故事的不信任,导致了后现代主义的造反。因而具有了革命性,如果要用一句话来描述启蒙哲学的本质,那么我们可以借用尼采的名言:“上帝死了。”如果同样用一句话来表达后现代主义的实质,那么我们可以引用福柯的思想:“作为主体的人死了。”后现代主义的核心任务就是终结关于人的神话。启蒙运动之前,基督神学是最高权威,评价一切的标准是上帝,而不是人类制定的,所以它们是“客观的”。尼采宣布“上帝死了”之后,其位置由人来代替,评价标准是作为主体的人确立的,从而它们也就变成“主观的”。后现代主义消解主体之后,任何标准都没有了,无论是“客观的”还是“主观的”,由此必然陷入虚无主义和无政府主义。在其视线内,艺术和现实由于新材料的注入有了新意义,艺术和现实合为统一的景观,但同时,现实与艺术两者都异化为虚幻,在短暂的视觉印象中,随着没有精神上升的形式把玩,失却关注大地的审美情怀,心灵陷入艺术形式的虚幻之中,这就是后现代艺术所面临的一个根本问题。然而,随着后工业社会的全面到来,全球经济一体化进程的加剧,从而赋予“艺术的实验性”,使后现代主义的视野更加开阔,呈现出一个材料和内容的全新建构。而信息、交流不断的扩大和深入,使启蒙时期西方中心主义逐步被消解,地域地貌和行为观念合成一个新的全球图像,这也给既不主观,又不客观或既主观、又客观的后现代主义者一个广阔的空间走向虚无与无政府状态。

### 在表象的背面

上个世纪初圣哲们就指出人类可怜的处境,并给现代社会下了定论,指人类栖身的理性的、科学的社会乃是一片荒原,空前丰富的物质生产和物质生活并不能使精神荒芜的人类获得幸福,主动离弃上帝的人的灵魂成为无家可归的游魂,飘浮于荒原之中。灵魂的沉沦已构成了当代世界的主潮,因人类自我意识的觉醒,从神到人是历史的必然进程。人在与自然宗教的互动中意识到了自我的独特性,于是作为主体的人开始摆脱人神的纠结,进而抛弃神。刚开始人在对神权的斗争中,其自身的价值和意义还凝聚着无穷的力量,真诚的光荣,但随着人的胜利,那种真诚和力量也就丧失了,人感到为神所弃置的恰恰是人性的东西,神所否定的,又恰恰是人肯定的,人性在此阶段的斗争中放射出内在固有的光辉,成为真正神性的精神。面对那一时期的大师们,我们的敬佩与其说是他们的作品所宣扬的具体内容,倒不如说是他们体现在创造过程中坚毅的努力和卓绝的真诚。

现代的荒原世界中,横亘其间有两条浊流:一个是功利主义,一个是虚无主义。功利本身并非是丑恶的,它应该是生命成长的基本条件,当资产阶级革命以来,功利主义才占据了主导地位。我们看到,一切满足感性欲望,激情冲动,一切导致所谓个人幸福,集体福祉的东西;无论是科学技术和文学艺术,只有它们为人所利用时,才是可以接受的。因而,我们的世界便是这样一个以感性欲望为轴心旋转的世界,只有现世的幸福才是真的,虚无主义是一种伟大的思潮,可谓人类觉醒的典型形态。虚无不是指物质的有无,而是根本的虚无,是真理的虚无,神性的虚无。没有基本信赖的虚无,感性的自我在追寻自己的本质时所感受到的他以前曾盛赞的感性之欢乐与幸福,其实乃是最为虚幻不实的东西,最为空荡无物的虚灵。虚无主义所提出的世界才是真正的荒原,它构成了我们现代人内在灵智的出发点。在虚无主义看来,无论是功利主义,还是神性意识,其结局都是毫无意义,毫无价值,既然生命彻头彻尾是一个虚无,那么这种追求的过程也是空荡无物的。因此,在虚无主义为虚无的推进中,荒谬就呈现出来了,生命就是一个荒谬,世界是一个荒谬,一切的一切都是荒谬,虚无的结局便是荒谬。从功利主义到虚无主义,从虚无主义到荒诞意识,从荒诞意识到原始欲望的宣泄,这是人类的自我意识的必然进程。应该看到,这就是表象后的真实,不但我们处在一个神性被毁的时代,而且魔鬼也被摧毁了,但最可悲的不是虚无,而是对虚无的嘲弄。其实,宇宙的真谛与生命的大道不在别处,就在虚无之后的另外一极,或者说,就在生命之无与生命之有相交合的超越之地。

### 艺术与现实

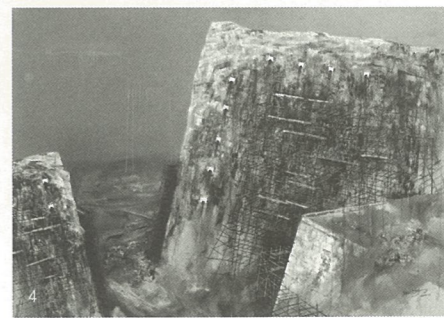
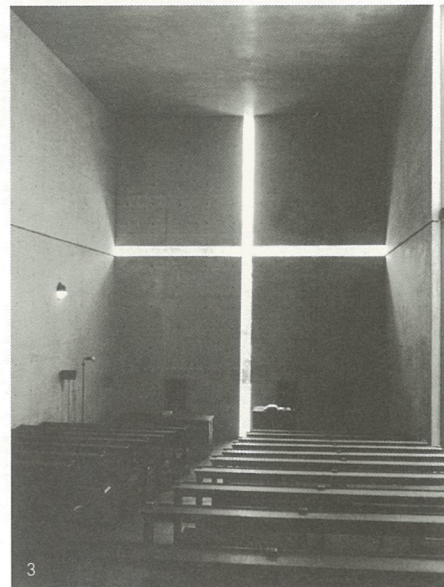
西方艺术从古典到后现代这一过程所展现的亦无外乎是精神艺术和特定现实的关系。就中国的现实背景来说,中国现代艺术承担了西方现代艺术所无需考虑的使命感,而这些使命感又是原本意义上的“艺术”所不能和无法承担的,这就使得艺术有悖于自身而呈现出表面热闹的虚假性,这种虚假性表露出以下三个特征:1、虚幻的表面意味的混合,不根据本土内容发掘形式的原创,而以一种“中国式的智慧”,用洋酒瓶装土酒。比如形式上以欧洲学院派写实风格、表现主义风格、波普艺术风格及吕西安·弗洛伊德、大卫·霍克尼,再加上中国特产掺杂弱化后的翻版。2、风格置换,快速流变。因此种“东方智慧”的产物天生缺钙,随着人们的审美情趣或个人在现实生活遭际的变化而飘荡。3、虚假意义上的“早熟”和“早衰”。中国现代艺术仅用十来年时间大致走过了西方大约一百年走过的历程,它从一开始就不是一

个正常而坚实成长的生命力充沛的艺术形态,似乎是成熟于一夜之间,并在此虚幻基础上试图展现历史与现实,社会与文化的方方面面。然而这种早熟由于其虚幻性,由于其没有坚实根基的流变性,终究难逃肤浅的结果。因而,西方现代艺术中那些令大师们殚精竭虑,苦痛煎熬的根本性灵魂问题,在中国现代艺术历程中并无什么显现,现实的急功近利、粗制滥造,便是中国现代艺术早衰所必然呈现的症状。那出路在哪儿呢?

### 精神性艺术的呼唤

不可否认,作为第三世界发展中国家,大力推行西方现代主义,使文化进程始终处于以西方为中心的离心的边缘。在这种情况下,真正的艺术必须是一种批判,但它决不是浅表性的,哗众取宠式的,而应建立在艺术灵魂本质性上的内在批判。应具有足够的深度,既能展示历史的意义,又有生存之根的批判。如博伊斯的社会雕塑、基弗尔的绘画,以艺术的箴言、诗意的表达去追问当下现实灵魂的无根性。

无论是在东方还是西方,无论是对过去的艺术还是现代的艺术,都应当以属于人类共有的精神性指向的价值依据为标准。一种民族文化并非它独特的民族性构成她的价值所在,而是在民族性中所展示的真正的人类性才是其价值所在。从此意义上说,当前具有所谓“后现代意味”的中国“前卫艺术”并不真正能代表中国当代文化。中国艺术的真正前途并不在于它所表现出来的民族的、地域的独一无二性,以及在这种独一无二性中对一切的不屑与消解,而应在当代艺术里深藏的“精神性艺术”的潜流中,在溶于对人类普遍精神的当代追寻中,也只有体现了这种精神回归与灵魂追寻的艺术,才是现代艺术的希望所在。精神性艺术真正具有人类普遍意义的绝对的艺术精神及潜在本质,并不在现代艺术的潮流翻新中,更不在后现代艺术的消解样式中,真正的精神性表述为灵魂重新回到对生存终极本质的关怀的基点上。“一件艺术品到底能否穿透历史时空而重生,到底越过多少个历史朝代还能保持住它的生命力,就应看它本身所蕴含人性的圆满程度。”(瓜尔蒂尼《现代世界的结束》)因而,这个时代中真正的艺术家的使命,乃是在黑暗中重访神圣,呼唤精神的力量。■



1. 大雕像 油画 赵青
2. 世纪风景—圆明园 油画 赵青
3. 光的教堂 茨木
4. 混沌初开之五 油画 赵青