

## 传统资源转换与中国式当代艺术的创造——以“闽系”当代艺术家为例

The Transformation of Traditional Resources and the Creation of Chinese-Style Contemporary Art : Taking Min-School Contemporary Artists as an Example

谢慧英 黄清华 XIE Huiying HUANG Qinghua

**摘要** 从中国当代艺术四十多年的发展历程来看，如何调用传统资源始终是创作和理论界的核心问题。尤其是在中国式现代化建设的新时代语境下，这一问题成为中国当代艺术未来发展的前提考量。面向世界的中国式当代艺术，必须以富于当代气质和中国底蕴的创作展现当代艺术的“中国方式”“中国气派”，这可从两个紧密依存的向度展开。一、“世界性—人类性”的向度：着眼于普遍性的当代现实和人类境遇的关切与呈示；二、“本土性—中国性”的向度：着重于材质的“根性”激活与中国现实的“接地性”表达。本文以部分优秀艺术家在上述方面的实践为例，为中国式当代艺术的传统转换、更生提供启示。

**关键词** 传统资源，转换，中国式现代化，“闽系”当代艺术家

**Abstract:** Based on over 40 years of development in Chinese contemporary art, the creative and theoretical circles have consistently grappled with the core issue of how to utilize and creatively transform our national traditional resources. This issue has assumed heightened significance in the context of the New Era of Chinese-style modernization, emerging as a prerequisite for the

本文为福建省社科规划项目“传统资源转化与闽系当代艺术家创融研究”（项目号：FJ2021B196）研究成果。

作者简介：谢慧英，文学博士，集美大学海洋文化与法律学院教授，硕士生导师，研究方向为文艺理论、当代艺术研究、中国现代文学研究；黄清华，集美大学海洋文化与法律学院硕士研究生。

future trajectory of Chinese contemporary art. In facing the global stage, Chinese contemporary art is tasked with showcasing the “China’s way” and “China’s style” through the infusion of contemporary spiritual elements and the rich tapestry of Chinese history. This imperative unfolds across two closely interdependent dimensions. Firstly, the dimension of “globality-intercommunity” emphasizes a deep engagement with humanity’s collective destiny and the prevailing contemporary realities. Secondly, the dimension of “locality-Chineseness” focuses on activating the “roots” of materials and articulating the essence of Chinese reality. In recent years, some outstanding artists have embarked on fruitful endeavors within these realms, offering inspiration for the traditional transformation and rejuvenation of Chinese contemporary art.

**Keywords:** traditional resources, transforming creatively, Chinese-style modernization, Min-School contemporary artists

著名学者朱青生曾说过：“一个国家在复兴和崛起之时，无不伴随着他在艺术上的重大意义的原创性表现。而这种重大的原创性表现无不带有双重性特征。第一，它要超越突破所有现有世界的文化水平；第二，它的发展要与本民族的潜在文化内在资源一脉相承，遥相呼应，隔代传承，借力发扬。”<sup>[1]</sup>面向未来的中国式现代化建设，致力于将中国建设成为文明昌盛、全面发展的大国和强国，不仅要体现在经济和政治领域强大的国际影响力，还须体现在文化艺术领域持续产生重大意义的原创性成就。着眼于此，当代中国艺术则要能够向公众、向世界展示出鲜明的中国风范、中国气派，彰显出鲜明的本土内涵、民族品格，同时要具备能够与世界共享互鉴、交流对话的可沟通性和文化感染力。第一，它要体现出对于中国当下现实观察和体验的当代意识、当代思

[1] 朱青生：《水墨与民族文化复兴：从本民族立场对当代艺术问题的思考》，《荣宝斋》2010年第4期，第110—115页。

考，还要具备超越性的人类命运关怀的宏大视野，以区别或超越现有的世界文化艺术的既定形态，以彰显其内在的生命力和魅力；第二，它的发展要获得与本民族文化传统的“根”性联系，从艺术文化的传统积淀中获得滋养和动力，才能推陈出新，别开生面，充分蕴含可与世界沟通、共享的当代精神、当代价值和创造力。新时代中国式现代化的建设和文化强国愿景，使传统文化艺术资源的发掘、继承、激活和融通成为紧迫的课题。

自20世纪80年代末以来，以徐冰、谷文达、黄永砷、蔡国强、傅新民等为代表的一大批当代艺术家，以鲜明的个性和杰出的创造力活跃在当代艺术领域，在国际国内当代艺术界发挥着巨大的影响力。20世纪90年代以来，则有越来越多的中国艺术家将传统资源的领悟、转化自觉汇融于当代艺术创作，他们借重于对来自民族的、地域的、民间的传统文化艺术资源的深入研磨和探索尝试，以全新的当代意识和当代思考实现了对传统根脉的激活与再造，从传统资源的丰富滋养中获得持续不断的精神动力和创意支持，展示出鲜明的中国品格，彰显了中国当代艺术蕴蓄的强大潜力。其中，来自福建的一批“闽系”当代艺术家（此词宽泛地涵括了闽籍和在闽工作、生活的艺术家群体）的当代艺术探索很值得关注。他们或侨居异国（如黄永砷、蔡国强等），文化“居间性”的生存体验使得他们的创作对于本土资源的领会和化用生发出新的想象空间；而他们富有东方特色和中国底蕴的当代艺术创作，也给予人们耳目一新的“他异性”冲击，吸引了不少西方人从新的视角重新调整他们的“中国想象”。而另一部分生活在国内的艺术家的（如傅新民等），则密切感应着中国社会的瞬息万变，以各自的艺术积累将庞杂丰富的现实体验融汇于不断“破界”的艺术探索中，各自为当代艺术本土化的无限可能性提交了相当饱满的“作业本”。作为传统资源更生创化的出色个案，闽系当代艺术家的创作，展现了当代艺术的“中国方式”“中国气派”，提供了中国式当代艺术的一个“中国版本”，为我们思考该课题提供诸多的启示和思考。

## 一、传统资源如何转换：中国式当代艺术发展的核心问题

总体而言，关于当代艺术应否及如何化用传统资源的理论探讨总体呈现出历史性不断深化的过程。20世纪80年代，艺术界曾一度争议于“要不要传统”的问题，然而看似激进的主张和实验背后内隐的则是对于自身传统的某种焦虑。经历了拨乱反正的历史变革，随着国门开放，西方的现代和后现代艺术观念、艺术技巧等蜂拥而入，从“星星美展”到“85新潮美术运动”，中国当代艺术的发生期曾借助西方观念和技法表达对僵化的极左意识形态的反叛。然而其中最敏感的一些艺术家如徐冰、黄永砷等已经开始用类似“冷记忆”的形态借用中国传统哲学文化的思维和意象来承载具有当代立场的反思和批判。虽然中国当代艺术发端之初潜含着与传统之间的紧张，但在创作领域，自觉或半自觉地依托传统思想文化资源和文化符号的表意探索，恰恰赋予中国当代艺术初生期的底色。

20世纪80年代末至90年代艺术界的焦点转为在艺术实践中“要什么样的传统”。全球

化时代的到来，激发了文化本土性问题的反思。先是出现了“实验水墨”的创作热潮，一些探索“实验水墨”的艺术家如张羽等有意识地展开对水墨传统的反思，鲁虹则以批评写作和组织策展的方式不断推进着水墨当代转型的深度思考和实践，提出了水墨正在走向“观念表达”。<sup>[2]</sup>创作方面，除了水墨领域，这一阶段更多潜心创作的艺术家致力于探索本土化艺术路径，自觉运用传统文化的思维、意象、元素或形式用于对中国经验的当代传达。理论界普遍认同当代艺术应立足于本民族传统和本土现实情境进行新的创造，但如何将传统资源转化于当代艺术创作的实践路径，还是一个未充分展开的问题。

21世纪以来，随着国力提升和民族自信的增强，中国当代艺术家大多以“平视”的姿态和更明确的本土自觉面对西方，对于艺术身份“传统”的问题更深入到如何凸显“中国性”的讨论，以及创作实践中“如何取用传统”这样多元选择的探讨中来。在多元选择已经被充分许可的情境下，如何取用传统的具体实践则有良莠并存、鱼目混珠的迷乱之状。理论界在激烈争鸣中将议题聚焦于“本土精神”“文化身份”“中国经验”“中国方式”，表现出重建当代艺术主体性的强烈自觉。高名潞针对西方现代性的“撕裂”提出了中国当代艺术可寻求“整一现代性”的可能，<sup>[3]</sup>鲁虹认为当代艺术已从“去中国化”进入到“再中国化”的历程，<sup>[4]</sup>范迪安强调中国艺术所处的文化情境在于“全球”和“本土”两种机制之间的张力。他们都提出了辩证取用传统的观点：既要激活传统的有效性，又要吸纳西方经验将其本土化，达成能被世界认可的艺术经验。林木则高张中国当代艺术的文化自觉（审美自觉、精神自觉），呼吁要使中国“当代艺术”转变为“中国自己的当代艺术”，要冲破中国式的传达方式，“从我们自己的传统影响与现实表达需要而自主创造”。<sup>[5]</sup>周计武则强调“必须寻找自己的文化身份，建构以中国经验为主导的当代艺术评价体系”。<sup>[6]</sup>

从中国当代艺术四十多年的发展历程来看，如何调用传统资源始终是创作和理论的核心问题，尤其是在当

[2] 鲁虹：《走向观念表达的水墨艺术》，《艺术广角》2000年第4期，第22—24页。

[3] 高名潞：《西方的两种分裂的“现代性”和中国的“整一现代性”》，《美术论坛》2008年第2期，第22—23页。

[4] 鲁虹：《中国当代艺术中的“再中国化”问题》，《中国美术》2013年第4期，第18—20页。

[5] 林木：《中国当代艺术标准之我见》，《美术观察》2016年第11期，第13—15页。

[6] 周计武：《当代艺术中的中国符号与身份想象》，《艺术百家》2015年第6期，第108—112页。

下中国式现代化建设的新时代语境下，这一问题将成为中国当代艺术未来发展的前提考量，我们需要在充分汲取中华民族传统文化资源的基础上，立足于本土的社会、文化现实与全人类命运关怀的高度，以富于民族性、本土性的独特艺术表达，创作出具有国际影响力的作品。闽系当代艺术家中，黄永砵早在“厦门达达”时期即已将西方后现代精神会通于中国式神理意蕴，提出了“达达即禅宗，禅宗即达达”的宣告，已彰显出对本土传统文化精神富有深度的理解与超越，这使其创作总是散发着足以与西方前沿思想对话沟通的“中国智慧”和“中国意味”（图1）。蔡国强的成功表面上看来是凭借传统媒材技术性的精神还“魂”所构造的当代“奇观”情境，但其深层动力则源自个体性原初经验和文化记忆的激活，以此为“捻子”引爆对当代人类生存的问题场域。傅新民是从传统艺术实现当代“跨越”的出色个例，他从传统根艺和水墨的丰厚积淀中，凭借对于当代现实的敏锐观察和思考，用思想的力度超越了传统形式规约的框范，从而打开了中国式当代艺术的大格局，其创作主题是对自然、对宇宙、对生命和人类的生存状态的关注、思考。在观念和技巧上体现了非常强烈的现代意识和当代品质，另一方面又融汇了中国儒、释、道等传统文化的精髓，我们始终可以在他的作品中感受到这种中西兼容、古今并蓄、相生相克而和谐融通的境界。

## 二、“世界性—人类性”：普遍性当代现实和人类境遇的关切与呈示

就当代艺术的“当代性”（contemporaneity，英文有“同时代性”的意思）内涵而言，阿甘本对“当代性”（即“同时代性”）一词的阐释值得参考。他认为：“同时代性（当代性）就是指一种与自己时代的奇特关系，这种关系既依附于时代，同时又与它保持距离。更确切而言，这种与时代的关系是通过脱节或时代错误而依附于时代的那种关系。”<sup>[7]</sup> 这表明了“当代性”本身具有



图1. 黄永砵，《〈中国绘画史〉和〈西方现代艺术简史〉在洗衣机里洗两分钟》，装置，中国茶盒、纸浆、玻璃，76.8cm × 48.3cm × 69.9cm，1987/1993年，Walker艺术中心收藏（图片来源：搜狐网《1张圆桌，3场对话，12位与谈人——我们来聊聊艺术》[https://www.sohu.com/a/227190056\\_541698](https://www.sohu.com/a/227190056_541698)）

内在的悖论性：它与其所处时代的同一性关系，但同时又保持了与其时代之间的“脱节性”“非同一性”关系，即保持了某种外在式的、超越性的、他者化的立场来看待其所处的时代。这相反相成的两方面的合一，恰恰是理解“当代性”的精髓。因此，关切、回应、介入时代与现实正是当代艺术的基本立场。新时代中国式现代化命题的提出，正是着眼于中华民族伟大复兴的时代诉求，着眼于全人类命运共同体建构的宏大关切。中国式的当代艺术的发展，理所应当要担负起时代使命的召唤，既与时代脉搏同气相应，更要保持超越性的世界眼光、人类视野，才能兑现其“当代性”承诺。艺术家当然需要具备对于细节的敏锐感知，但是如果只是拘囿于细节体察而缺失了大的格局和眼光，最终也只能陷入“精致的平庸”。尤其是身处于这个充满了无穷可能性的大时代，在技术、媒介革命将人类命运联结成空前紧密的共同体境遇下，面向世界的中国当代艺术，应该体现出开阔包容、宏大深邃的超越性视野，能够积极回应并提出可供全世界共享互鉴、与他者沟通对话的问题，能够展示出中国艺术家对于人类命运的关切、思考，能够以中国方式和中国智慧为世界提供建设现代文明的新思路、新启示。

就此来看，闽系当代艺术家的创作可圈可点，也许是向海而生的地缘特性增强了他们在观念和意识上的开放性。比如，黄永砵的创作，在“厦门达达”时期所呈现出来的激进反传统姿态，虽然是来自西方后现代艺术的启发，但是却不能将其理解为仅仅是对于西方的追随和模仿。他在“厦门达达”（很大程度上也是“85新潮美术”中）时期不仅在创作实践上，而且在理论方面真正对中国传统思想诸如老庄、禅宗、周易、方术等做过深入体味和揣摩；对西方后现代理论和技巧不是生吞活剥，而是在自己的思维图式中进行自我消化和思考后的接受。在旅居法国的潜心修炼中，他将老庄、周易、禅宗、方术等具有神秘主义和辩证否定意味的“神理”意蕴与西方后学的不确定性、解构性、激进批判性糅合融通，以充满复杂隐喻修辞符号的装置景观达到了为西方

[7] 吉奥乔·阿甘本：《裸体》，北京大学出版社，黄晓武译，2017年版，第20—21页。

人所陌生却又能获得精神沟通的艺术形式。

他的一个空间—装置—行为艺术作品《诊所》，1997年在东京资生堂画廊展出，构造了一个中国古代道教方术式的“诊所”空间和情境，他还邀请著名方术师“坐诊”三天，让公众真实体验中国古代求医问药的场景。“诊所”的构造其实就是德勒兹意义上的一个“事件”。在德勒兹的语境中，“事件”一词的内涵渊源于斯多葛学派最先提出的aliquid（它包含了实在物和无形物两个方面），这是不同于柏拉图的“存在”（being）概念。在柏拉图的形而上学哲学中，“存在”是指事物具有明确形态、边界或性质的、可定量或定性分析的维度。而斯多葛学派则强调事物还有其“无形体”的维度，它是始终处于时间之流中的“Aion”，“是事态在过去和未来之间无限地使自身‘分裂’并总是避开‘现在’”<sup>[8]</sup>，“它既非存在于物之中，也不存在于精神之中，它既非物理实在，亦非精神实在”<sup>[9]</sup>，它其实是指向事物在动态生成过程中的可无限微分的未定点。他用事件（events）取代了事物（things）或事实（facts），强调“事件”与后者不同之处在于它是一个动词而不是名词或形容词，它“必须被充分理解为事物在流动性的当下的‘行动’以及应对”。<sup>[10]</sup>如果“树是绿的”标示了事物的确定属性，那么“树变绿了”则是指向那在时间的“绵延”中内隐于事物之中永远发生的变化。因此，德勒兹所说的“事件”恰恰不是“事实”本身，“而是蕴藏于事实之中那些‘虚’的维度”<sup>[11]</sup>，它是对事物的显性存在的超越。德勒兹正是基于“事件”的这一要义提出了“意义正是命题的第四个维度”。事件—意义由此成为他向柏拉图的形而上学二元论发起挑战的理论基石。黄永砅将东方古老神秘意味的“诊所场景”嵌入了高度现代化的都市空间，使其成为一个多元复合的悖论性命题，一个与其自身不断分裂、逃逸的“事件”。作为现代科学发展出的一个知识型装置，“诊所”这个名称潜涵了疾病、诊断、分析、治疗所依托的理性秩序和话语—权力关系，然而它同时又构建着以情感、伦理为基础的仪式礼节、医患

的心理互动以及宗教性、文化性的观念内容。黄永砅表示，“我之所以选择中国传统中的‘诸神回避’和‘此符压怪’两个压胜钱作为门关，是因为治病与‘神’有关，病则与‘怪’有关，人神怪相混是这个诊所的基调，这个诊所强调非科学诊断，非语言交流，非身体性接触，非药物治疗，与现代医学惯例形成一种对照。”<sup>[12]</sup>从这个方面看，他所构造的这个“诊所”呼应了福柯对现代性议题的批判，提醒人们发现和警惕现代医学系统和社会运行机制所具有的强大宰制力量。但该作品并不只是一种具有确定意指的象征和符号，它拒绝同一性的意义规定，同时看似漫不经心地加以嘲讽。尤其是当它以剧场化的方式将“诊所”所连带的社会关系、文化交际等过程加以“活态性”呈现时，其“事件性”意味得到了空前的强化。它既封闭又开放、与周边环境的格格不入，揭开了被严密包裹着的现实世界的一角，将其内在的参差斑驳展露开来。它所关联的疾病隐喻了存在于每个个体从肉身感知到精神之流的痛感体验，也映射出更广泛的社会整体结构和思维机制的失调与紊乱；它自然也可以被看作是多种可能的提示：人类关于现代性“驱魅”的信念或许只是假象，所谓的“神—怪—魅”总是以不可磨灭的活性蜿蜒流动；而被视为“蒙昧”的古老文化沉积中，神圣体验也承托着人类原初灵性的充沛与完整，来自信仰和情感的支撑、联结是否才会真正有效地“治愈”？“诊所”犹如当代社会和人类生存重重问题的簇集点，也如旋转、跳跃着的多棱镜，随着方位、光线的变化而闪烁明灭。如黄永砅所说：“作品之所以是作品，就是它给各种解释留下余地的同时，保持作品本身的沉默性和隐蔽性”。<sup>[13]</sup>黄永砅的作品总是以充满中国“气味”的要素，或者散发着丰富隐喻性的情境构造，抵达当代文化场域的诸多议题，在全球性视野中敞开我们的想象和思考。

同样作为具有国际影响力的艺术家，蔡国强更钟情于利用事件（facts）制造具有“事件性”（eventality）的艺术冲击力，甚至使自己的艺术呈现构成另一重“事件”。他充分挖掘了火药材质的独特属性——危险性、

[8] Gilles Deleuze, *The Logic of Sense* (New York: Columbia University Press 1990), p.5.

[9] 汪民安、郭晓彦主编《生产：事件哲学》（第12辑），江苏人民出版社，2017，第9页。

[10] Deleuze, *The Logic of Sense*, p.5.

[11] 姜宇辉：《德勒兹的事件哲学与当代前卫艺术》，《艺术时代》第33期。

[12] 吴美纯编《当代艺术与本土文化：黄永砅》，福建美术出版社，2003，第106页。

[13] 费大为主编《85新潮档案：2》，上海人民出版社，2007，第31页。

不确定性、轰动性、现场性、短暂性等等，同时又将“爆炸”置于现实场域与历史记忆、地方性标识与人类精神焦点的微妙互动关系中，将“爆炸”这一物态中的暴力性、民俗性转化为公共性的美学奇观。如范迪安所论，“他（蔡国强）开始意识到，为已有的艺术增添某些形式和类型并不是重要的，西方现代主义艺术的终结已经证明了这一点，重要的是将形式和类型投放于特定的文化环境之中，形成超溢艺术自身的文化效应。”<sup>[14]</sup>蔡国强的创作很大部分来自通过火药材料所能达到的一切可能，来制造当代艺术的“事件”意义。比如他自1989年开始所进行的一系列“爆破计划”，将“爆炸”现象所联结的战争、武器、苦难、恐怖等历史事件与苦难记忆做反讽性的模拟，在激活历史记忆的同时放大了难以言喻的荒诞性和悖论性，从而生发出巨大的想象空间和复杂性的暗示意义。这样的艺术形式具有极其强烈的感官冲击力和普遍沟通性。比如蔡国强最初进入美国之后所做的“蘑菇云”计划，就是在美军核试验基地进行的“爆破”，虽然是相当简陋的一次“爆破”，却被定格在《20世纪艺术史》的封面，成为世界当代艺术史的标志性事件。除了“爆炸”本身具有的视听震撼效果之外，蔡国强“爆炸艺术”其实也将当代艺术不断寻求解放自身这一底层逻辑推进到了新的阶段——因而，这就不只是一般意义上艺术家个人的创意，也不只是带有地方性的、民族性的风格化艺术，而是对世界性的当代艺术革新而言具有更深刻的意义。诚然，当代艺术在“破框”之后，致力于消解艺术和生活的界限，不断延伸、拓展艺术表达的疆界；蔡国强的“爆炸艺术”则使艺术的空间呈现从“大地”走向“天空”，这一点对于其能够迅速产生国际性轰动至关重要。相对于“大地”上物理界限的明确和牢固，朝向“天空”的艺术无疑最大化地释放出了当代艺术的潜能，体现出极致的自由状态，也最能达成公众的广泛参与和体验的艺术形态，因此它能给予公众前所未有的震撼体验。

傅新民的创作同样展现出“世界性—人类性”的向

[14] 范迪安：《蔡国强：否证的艺术》，《中国美术馆》2008年第8期。

度和内涵——即他的艺术视野既来自对中国当下现实的丰富感悟，同时又总是指向全球化时代人类所面临的诸多问题的忧思，又时时表达出从本民族国家到全人类未来的“美丽新世界”的憧憬和吁求。“在我看来，我们所处的时代是一个充满希望、高速发展的时代，但同时也存在着严峻的危机，比如人类对资源的疯狂掠夺，自然生态的恶化、传统文化在工业文明的禁锢中的破碎，人伦道德底线的沦丧，人类灵性的枯萎和精神的荒芜，还有现代文明、商业文化对人的异化等等。这些问题现在越来越严重，却没有得到更多人的重视。我的创作很多都是基于对这些问题的感受和思考而开始的。”<sup>[15]</sup>一方面，他的作品回响着对全人类命运的深切忧思，如生态危机、环境恶化带来的人与自然关系的危机，国家地区之间的利益争夺、社会动荡导致的冲突、矛盾和混乱，工业文明、技术理性一路高歌猛进造成的道德溃败、人性麻木、灵性萎弱的“非人”困境，对普遍存在的从自然到生命、到社会、到人的精神世界全面异化的焦虑和批判；另一方面，他热切呼唤着一个天、地、人相互依存、和谐共生的人类未来的美好愿景：它指向对中国传统文化天人合一境界的向往与复归，对生命原欲、强健创造力和丰沛灵性的张扬，从人类命运共同体意识出发对人类文明之“应然”和“可然”的探问，以及走出困境、重建和谐、渴望新生的强烈召唤。人类命运之思和“存在”之问在傅新民的创作中得到了深度思考和淋漓尽致的艺术呈现。

傅新民的作品有一种特殊的震撼力和强大气场，它们直击人心，使人迅速从凡俗日常中抽离，被兼具崇高与典雅的东方美感所吸引。它既宏大有力，有着交响乐般的磅礴气势，同时又有着古朴沉静的深邃，在力与美之间保持了足够的张力，使向来被视为矛盾关系的“现代感”与“历史感”能够相得益彰地互赖共生，甚至将之凸显为其作品的基本风格。它们不是以传统艺术的精致典雅见长，而是立意用思想的深邃和力度洞穿现实的表象和浮华，引领我们去关注充满了疑惑和创伤的地球、

[15] 傅新民：《傅新民：从“小我”走向“大我”》，《艺术虫》2013年第15期。

人类、自然、人文、传统、现实、历史、未来……让批评家们最为惊喜的则是“他将已经出现裂缝的古典规范的围墙整个炸开了”<sup>[16]</sup>，“在中国古老传统和现代艺术之间找到了自己的表达方式”<sup>[17]</sup>。

作品《感悟No.3(蛹)》(图2、图3)，由粗糙的红色麻布缠裹着的形体，以群像的方式默然肃立；悬挂于屋顶的一具“蚕蛹”，置于椭圆体网状铁筋的包围中，形体造型的同一性和空间装置的对比反差，使作品的空间感得到了延伸和强化，自然地生成一种宏大、深邃和庄严的氛围。这氛围同时令人很自然地想起人类远古时期盛行不衰的图腾崇拜和祭献仪式。暗红色光线的拂照下，这些高低分布的人形“蚕蛹”，像一具具无声的雕塑，也像一个个玄奥难解的谜，把我们带入了充满迷幻色彩的梦境中。“这些被层层包裹着的‘蛹’，它们隆起的腹部，极其自然地化形为孕育生命的女性。这无数没有面容和神情的女性以自己的身躯作茧，在沉重的束缚中，甚至是以鲜血和生命作为祭礼，将其呈奉给一个个新生命的诞生。”<sup>[18]</sup>人类文明的薪火相传，自然人文的互动和嬗递，悠久博大的中华文化，就是在这样的背负与解放、死亡与新生的更替中生生不息，源远流长……该作品含义丰富而富于张力的造型，将“蜕变”“新生”的主题蕴含其中，引领我们的思绪和视野延伸至人类文明浩瀚历史的遐思中。苍茫宇宙，漫漫时光，人类文明的每一个步履，每一个印迹，都凝结着死的绝望和生的欢悦；人类的庄严、神圣和伟大正在于，即使浸透了鲜血和泪水，也永不放弃新生的渴望，并在痛苦的煎熬和挣扎中破茧而出，化蛹为蝶，在痛苦的涅槃中奔向光明的圣境。与此相联，作品独特的造型和富于象征意义的色调、符号，留给观众丰富的联想空间，在充满神秘色彩和仪式感的庄严氛围中，让我们体会到人类文明从远古一直不曾断绝的生命膜拜，让我们重新领会生命的庄严和神圣。

这份对于人类命运和地球文明的宏大关切，使傅新民先生的视野延伸到了对无比广阔的地球、自然、宇宙、



图2. 傅新民，《感悟No.3(蛹)》，装置，直径1000cm、高900cm，麻布、树脂、钢，2002年4月—6月



图3. 傅新民，《感悟No.3(蛹)》(局部)，装置，麻布、树脂、钢，2002年4月—6月

[16] 刘骁纯：《对历史使命的承担》，中华美术网2009年9月21日。

[17] 殷双喜、刘骁纯、范迪安等：《“穿行·裂变”：傅新民现代艺术展览暨学术研讨会》，《美术学刊》2009年12期，第30—40页。

[18] 谢慧英：《传统的激活与中国当代艺术的“超越”：傅新民艺术创作的意义与启示》，《上海文化》2019年第2期，第115页。

人类和中国传统文化的现实与现代文明困境的观照。曾经，当代艺术在后现代的商业浪潮裹挟下消解崇高、鄙弃信念，宣称绝对自由，然而却难逃资本收编，逐渐坠入精神的委顿和破碎，丧失了对于纷纭现实的把握力。傅新民的视野是宏大开阔的，他时而追索宇宙天地、自然万象的生成运转，时而瞻顾地球、人类的重重危机和困境所在，时而期冀生命、世界在经历荒芜和碎裂的疼痛之后终能抵达和谐圆通境界……无论是感悟、凝视、沉思、追问，他总是以“及物性”的强烈问题意识和充满力量的艺术表达充分凸显着当代艺术的在场和介入。因此，他作品的宏大风格、强劲气场不只是来自作品体量的巨大，而更是来自其本身所聚焦的宏大命题的观照视野、其强大思想力度的支撑以及其内蕴的深邃与丰富。

### 三、“本土性—中国性”：材质“根性”的激活与中国现实的“接地性”表达

中华文明历经几千年历史动荡而绵延不绝，始终不曾断灭，这是世界文明史上罕有的奇迹；源远流长的民族历史积淀出传统文脉的博雅深邃，这是我们确认民族自立性（自体性、自我性）、重建文化自信的内在支撑。百多年前骤然启动的现代性进程使中华民族遭受了前所未有的劫难，在党的领导下攻克了重重难关和考验，最终取得了胜利。改革开放以来，中国社会经历了巨大的经济和社会转型，从封闭落后的国家转型为世界第二大经济体，创造了经济发展的世界奇迹。同时社会生活和文化、思想领域，包括每一个体的日常生活和精神构成，更是瞬息万变、纷纭繁复而难于洞观。这些崭新鲜活的“中国经验—体验”“中国问题—回答”，远远溢出了近代以来确立的、以西方经验和话语体系为准范的现代性框架。就当代艺术而言，它尤其需要置身本土现实，重返本土经验的原初感悟，从“接地性”的历史和现实的敏锐感觉走向艺术思维的提炼和创造，才能克服并超越西方概念和话语的历史惯性，在原创性意义上创造出中国式当代艺术的无限可能，而不止于细节性、符号性地展示所谓的“中国特色”。

就此而言，闽系当代艺术家的贡献尤其值得探讨。他们对“当代性”的表达所倚仗的不局限于表浅性的“中国元素”“中国符号”。某种意义上，他们保持了对传统文化（包括大传统—儒道释观念体系与小传统—地方性—民间文化传统）在精神上的“同一性关系”，兴趣浓厚，沉潜其中；但作为艺术家，他们的视野和感觉则敏感于当下时代性的重重问题的召唤，如何寻求“当代性”的回应与表达成为艺术创造的内在动力。这种问题意识和“在场”姿态是激发想象力、创造力的巨大源泉。闽系艺术家善于挖掘和释放传统媒材的潜在表现力，通过原创性的艺术形式使古老的材质本身所携带的丰富的历史感、鲜明的东方气质、本土精神内蕴自然发之于外，这种来自中国传统“中和”美学、相反相成的哲学智慧的支撑足以弥合长久形成的关于传统—现代、中国—西方二元论的割裂感，以带有中国本土精神底蕴和现实感的艺术形态创造出具有广泛共享性和可沟通性的艺术作品。

在激发传统媒材的表意潜能和当代效应方面，蔡国强无疑最具有冲击力。火药作为古老

四大发明之一，在传入西方后被改造成威力巨大的现代军事武器。这与惯常被归属于审美、情感领域的艺术领域本身构成剧烈的反差。火药最开始只是他借以探寻通向当代艺术的一种实验，但是他在反复尝试过程中却从中激活了联结着庞杂地方性文化和情感温度的故乡记忆，也逐渐领会出火药艺术与中国古代哲学、美学旨趣的通幽。火药的“爆炸”实验从他小男孩似的艺术冒险逐渐转向经由高科技驯化而构造的美学剧场。如汪晖所说：

“从选择火药作为他的主要创作材料之时，蔡国强就始终在探寻传统在现代艺术中的意义。火药是中国最为古老的四大发明之一，在‘漫长的19世纪’，中国常常被奚落为发明了火药却只会将其用于制造焰火、发明了指南针却只懂得旅行的文明。在蔡国强的手中，火药成为呈现世界的方式，它可以呈现为核实验基地的蘑菇云，也可以表现一个文明被重新激发出活力的欢欣（图4、图5）。当蔡国强在世界各地适应着不同的场景和主题的需要而引爆不同的装置之时，火药不再是古老文明的象征物，更不是一种异国情调的装点，而是一种描述、呈现、体验世界的方法。”<sup>[19]</sup>与天空的“爆炸”艺术相衍生互动的地面“爆炸艺术”——“火药画”，同样以二维形式捕捉和扩展材质本身的不确定性，把古典意境、当代体验和观念艺术融合于一体，制作的过程既带有类似行为艺术的叛逆，又勾连出中国易经老庄等思想中阴阳、虚实的辩证哲理意味。

尽管蔡国强曾因艺术界关于是否“打中国牌”的说法引来不少争议，但他本人从来不为这个问题所困扰。设身处地地想，作为从小接受了传统文化艺术熏陶、至而立之年起侨居他国的中国艺术家，这种文化“居间”的境遇，未尝不使其对传统、对本土文化自然激发出更深切的认知和思考。对于“本土”和“国际”的关系他作如是说：

“我们不要总以为自己的文化很不国际、很不现代，而非要去寻找一个国际性的话题。所谓的国际性是什么？其艺术形式有吗？任何文化的国际化都建立在对自身文化的深刻理解上，而追求艺术的现代性，达到语言的共享，才能



图4. 蔡国强，《空中花城：佛罗伦萨白天焰火项目》，火药艺术，2018年（图片来源：搜狐网《艺术就是爆炸：蔡国强「空中花城」(City of Flowers in the Sky) 现场\_佛罗伦萨》[https://www.sohu.com/a/276748414\\_756296?spm=smpc.content.share.1.1709081550544JUmX7ck#comment\\_area](https://www.sohu.com/a/276748414_756296?spm=smpc.content.share.1.1709081550544JUmX7ck#comment_area))



图5. 蔡国强，《空中花城：佛罗伦萨白天焰火项目》，火药艺术，2018年（图片来源：搜狐网《艺术就是爆炸：蔡国强「空中花城」(City of Flowers in the Sky) 现场\_佛罗伦萨》[https://www.sohu.com/a/276748414\\_756296?spm=smpc.content.share.1.1709081550544JUmX7ck#comment\\_area](https://www.sohu.com/a/276748414_756296?spm=smpc.content.share.1.1709081550544JUmX7ck#comment_area))

[19] 汪晖：《艺术与事件的辩证法——关于蔡国强艺术的随想》，载托马斯·克伦斯、亚历山德拉·孟璐编《蔡国强：我想要相信》，王春辰等译，人民出版社，2008，第53页。

确立国际对话的位置。”<sup>[20]</sup>这恐怕来自他首先遵循艺术家的本心和创作直感，因为旁观者尽可以凭己意评论作品，艺术家却必须始终孜孜于“赋形”：越是观念性的传达，越需要依赖于艺术形式和语言的支撑。蔡国强的作品之所以能引起巨大的反响，恰恰是在于传统媒介由于当代思维和视野的观照，被注入了一种具有颠覆性的力量，形式的更新不仅服从于美学原则，而且具有了一种思想的锐利，使其牵连当下重大现实的诸多敏感神经，在俘获观者的感官体验的同时陷入回味与反思，激发起公众对当代问题和人类处境诸多敏感问题的共鸣与沉思。

蔡国强对传统材料和观念的颠覆性的激活，同时来自他始终保持对当代现实的“在场”，不仅是其艺术的感官效果的“爆炸性”带来的公共影响力，其创作过程本身就追求并实现了强大的社会动员能力，他是一个相当“接地气”的艺术家。“……正在迅速膨胀的中国时代。新旧交替带来的破坏与建设，国内外关系的风风雨雨和复杂……世界等待看到，因此中国艺术创造了什么？面临这个价值观丧失的混乱世界，需要用形式和方法论说事，而不只是新闻报道式的图像。假如我们的艺术要针对今天说事，却找不到创造性的方法去说它，说再多也会被历史遗忘。”<sup>[21]</sup>1998年，古根海姆博物馆展出了蔡国强的装置《草船借箭》。他从家乡泉州打捞了一艘旧渔船，捆上草绳，密集插入3000支箭，船上插着中国国旗，高悬于博物馆的上方。该作品将《三国演义》的历史典故进行了当代性的重构，场景与语境的重置爆炸性地激活了其文化意指，满载记忆的古船承受了历史风雨的洗礼，“草”和“箭”的明争暗夺、相爱相杀，映现了现代性议题关于中西之辨的繁复微妙与巨大张力。它同时以质朴直观而引人注目的方式吸引着世界的目光，让西方领会天人合一的东方精神、相生相克的中国思维，它也启示人们去思考领悟一切有意无意被视作具有对抗性的二元关系。

黄永砅在“厦门达达”时期虽表现出激进的反传统姿态，但其创作深层内里却又贯通于禅宗的意蕴和易经的“常与变”之玄机。中西之别、中西之辩、中西之争的

[20] 韩小蕙：《蔡国强：我想要相信》，光明网 [https://www.gmw.cn/01gmb/2009-05/22/content\\_924752.htm](https://www.gmw.cn/01gmb/2009-05/22/content_924752.htm)。

[21] 蔡国强：《当代艺术，怎么样》，桂林：广西师范大学出版社，2016，第21页。

颌颌在他那里体现出一种见招拆招、化有形于无形的诡谲与深奥。“我在中国的时候，并没有把西方的发展看成中国未来发展的理想模式，我总是面临实际生活的问题，随手拿来各种思想和材料，融于我的工作。”他明确地表达了自己的立场：“我并不完全赞成西方社会中的一些普遍的成败标准、价值观念等等。”<sup>[22]</sup>在旅居法国的潜心修炼中，将老庄、周易、禅宗、方术、中医药理等具有神秘术、风水命理、阴阳相生相克、辩证否定意味的“神理”意蕴与西方哲学的不确定性、解构性、激进批判性相糅合融通，以充满复杂隐喻修辞符号的创意和装置景观创造了让西方人感到陌生却又能获得精神沟通的艺术形式。

在黄永砷那里，中国古代传统的潜流如周易、阴阳方术、占卜文化等所内含的随机性、不确定性、反理性等精神深刻地影响了他的艺术思维，他早期的艺术创作借助扔硬币、掷骰子、抓阄、抽签、转盘和占卜等手段，意在最大化地剥离艺术的理性传统，以呈现艺术自身的开放性和偶然性。而在后期的创作中，他习惯借助时事热点、历史事件、地方性文化因素和特定语境的碰撞等，将文化差异、冲突、战争、对抗以及内在的勾连、错综等汇糅嫁接在一起，“黄永砷通过自己的介入，将自己的作品作为一种异质要素，使得现场和在地性被激活了”<sup>[23]</sup>。2000年，上海双年展中黄永砷以1923年建成的英国汇丰银行的建筑为原型，构筑了一个巨大的砂砾建筑景观《沙的银行和银行的沙》（图6），呈现这一沙质殖民建筑在三个多月展期中的自然损坏和坍塌的过程。1949年后，这栋大楼曾成为人民政府办公楼，到了20世纪90年代则被改为了浦东发展银行总部。这栋建筑所经历的沧桑变迁隐喻了现代性政治、经济、文化诸场域内在的错综牵连。沙质材料的脆弱性、流动性既是现实性的重构，也是讽拟性的解构。这也是黄永砷以反讽视角对殖民历史的审视与重构。上海作为近现代以来承受了殖民霸权侵犯的通商口岸，同时是改革开放以来自主吸纳利用西方资源而引领中国潮流的摩登都市，围绕着殖民与反殖民、殖民与后殖民之间历史纠葛、疼痛、挣扎



图6. 黄永砷，《沙的银行，银行的沙》，装置，2002年，“第三届上海双年展”（2000年11月6日—2001年1月6日）上海美术馆展览现场（图片来源：格莱斯顿画廊（纽约/布鲁塞尔）提供 <https://ocula.com/magazine/conversations/huang-yong-ping/>）

[22] 吴美纯编《当代艺术与本土文化：黄永砷》，第11页。

[23] 汪民安：《黄永砷的“意义”》，《读书》2008年第8期，第104—113页。

和各种暧昧混杂的文化差异、文化互动等，以及驻足于这座沙的银行之前的每一个观者的眼光和联想，都构成了这庞大而脆弱的沙质银行持续展开的“事件”。“黄永砷的作品做到哪里，与之关联的总是那里的文化、历史与现实……他只是作为一个艺术家、一个有思想的人，对他生活的世界、对他面临的难题作出反应——通过感觉的智慧和智慧的感觉作出自己的反应。这是一种态度、一种对异域文化兼收并蓄的态度，是中国作为一个历史悠久的大国、摆脱弱者心理、直面世界文明和人类问题并视之为己任的一种态度。这种态度自唐宗宋祖以来，我们已经久违了。”<sup>[24]</sup>面对所谓中西、古今这些长期纠缠缠绕的巨大难题，黄永砷总是能信手拈来地借用带着中国“气味”的一些要素，或者散发着丰富隐喻性的情境构造，在独具一格的艺术构思中抵达当代文化场域的诸多议题，在全球性的视野中敞开我们的想象和思考。

作为能够充分彰显“中国方式”的当代艺术形态，傅新民当代艺术的根基则来自传统的根艺和水墨积累，而他能够挣脱传统规程束缚同样来自找到了媒材使用的突破口，使得材质本身的表意潜能获得充分的开放，以当代思维的活性力量实现传统文化资源的创化更生，蕴含着深厚文化底蕴，而又彰显出鲜明的“本土性—中国性”的当代艺术形态。

20世纪八九十年代傅新民已在根雕和水墨艺术方面硕果累累，是最早一批获得“中国根艺美术大师”称号的根艺界翘楚。然而，“（根艺）作者的创作冲动、意念、激情不是主动的，而是受动的——受动于对自然根材形态的观察和发现。不是你想创作什么就创作什么，主体创作意识要随着客体的根材的形态走”。<sup>[25]</sup>传统艺术积累既是财富，却也是枷锁。傅新民强烈感受到根艺固化规程对于创作表达的巨大钳制，立意要寻求更能切合心意的新的创作路径，其创作的当代转型最重要的突破来自异质性材料的结合。传统根材的造型技艺他早已烂熟于心，当他把现代工业材料如不锈钢、树脂、铁、铜等与自然的根材相结合时，如电光石火一般，通往当

[24] 王林：《重要的是智慧——读黄永砷装置艺术》，《当代艺术家》2002年第3期，第59页。

[25] 陈腐去：《中国根艺美学》，湖南文艺出版社，1998，第12—13页。

代艺术密室之门开启，一个崭新的世界敞开了。傅新民的创造性在于他并不只是一味制造冲突、夸大分裂，而是以中国式“相生相克”原则“执其两端而用其中”，在极端化反差中构造均衡与和谐的美学效果。

那些累积着沧桑历史褶皱的自然材料中蕴含着生命、历史、自然、天地等厚重的文化沉淀，而现代工业材料的光滑、明亮、坚硬则使人类当代生存状貌获得了栩栩如生的凸显。两相凑泊，冲突、对峙、反差却又紧紧依存，相生相克，回环往复，跃动不息的内在活性达于极致，碰撞出意蕴的多维性、立体性和无穷丰富性。这种异质性材料的构型中，根材成为“中国方式”“中国气派”和“东方美学精神”的完美载体，焕发出了巨大的文化涵容能量，“作为历史的‘物证’和自然生命的载体，材质自身就显示出深厚的历史感、沧桑感和生命蕴含。这种古朴、苍劲的历史遗物与中国深邃悠远的文化传统的气质、风格是最相契合的，蕴含着丰沛的中国传统文化底蕴和东方精神特质，是中国文化精神之‘根’的最佳载体。”<sup>[26]</sup>而工业材料则牵连着鲜活饱满的现代性内涵，使人从感性直观中获得人与自然、与世界、与社会、与传统之关系的反思性启示，令人联想到高度组织化的刚性的社会机制下人们的生存体验、价值追求、思维方式、审美旨趣和文化身份的根本性变化。它是中国改革开放40年社会、经济发展的生动凝缩，更折射了全球化时代不断推进的现代性境况中普遍性的人类境况。傅新民“每每能将作品的张力处理在一种居于临界值的平衡状态，因而作品既传达出强烈而充满动感的力度，又蕴含着内在的凝重，从而使作品走向一种博大、深邃和气势充沛的境界，蕴含着东方美学的独特气质”。<sup>[27]</sup>

如其“凝固的风景”系列作品，造型为光滑的不锈钢几何形体去包裹原生性的须根，镂空出中国地图、世界地图等形状。根材的自然质感、色调、肌理和原生状貌得到强化，不锈钢的光滑、简洁和现代感强化了工业文明的特性。坚硬有力的不锈钢，令人联想到现代社会的“理性铁笼”的强大宰制力量，而被重重围困的原生根须，其错结

缠绕的形态则使人感受到强大外力所造成的巨大禁锢下的揪扯、扭曲和挣扎。从世界地图、中国版图形象所呈露出的原生根须，直观地映射出了地球生态危机状况；由此会令人将视野探入中华悠久传统在现代化进程中的创伤和疼痛。这些由不锈钢和枯萎的树根所构成的几何体，使我们混沌的目光在灵光一现中看清了我们所处的这个时代，这些被坚硬的钢铁所囚禁的枯萎的、残存的根须让我们听到了地球母亲、自然生灵乃至悠久中国传统文化在历经磨难的窘境中发出的哀叹和呻吟。

这是以鲜明的本土气质和“中国风格”对现代性命题的沉思、领悟和回应。在他的创作中“根材”已经超越了材质的客观属性，使其成为了鲜活、生动而涵容了丰富的“中国符号”“中国意象”，材质本身蕴含的历史感和民族特性具有极强的文化表现力。与此相参照，不锈钢材质则拓展衍生出富于现实感和当代性的“共生性”体验和想象，联通起与他者的互动对话。傅新民通过一个个含义丰富的作品，把两个世纪以前由西方延伸至当下中国的“现代文明的困境”，进行了极其简约而丰富的呈现；同时傅新民并不像西方现代艺术所做的那样将分裂和反差极端化，而是将所谓的冲突、对立展示为两种各自倾向对方的动态调适、配合和支持，这种动态性的矛盾运动中使意义获得了无限“生成性”，从而又契合于中国的天人合一、“中和”之美、和谐共生的文化品格。

傅新民的创作不是对西方当代艺术形式和技巧的拼贴，也不只是对中国传统文化局部要素和符号的简单填充，而是对源于本民族历史经验、文化经验和艺术经验的积淀、感悟，流贯着整体性中国文化精神的气象。因此，其作品所彰显的现代感和“当代性”，完全异质于西方当代艺术那种“荒诞”“叛逆”“颓废”“虚无”等体验，自有一种深邃、刚健而富于包容力的中华美学精神和东方气质。我们曾经认为似乎是专属于“西方”的现代思想、当代观念，原来可以用“他异化”的艺术语言和精神内核，获得新的表达和呈现——这是傅新民为当代艺术贡献的“中国方式”“中国经验”“中国风

[26] 谢慧英：《传统的激活与中国当代艺术的“超越”：傅新民艺术创作的意义与启示》，第113页。

[27] 同上书，第114页。

格”，是其创作最有价值的一个方面。这正是傅新民创作原生性、独异性和原创性的内核所在，无论是在内容还是在形式上，他的作品总是以充满丰富本土意味的形态彰显了独具一格的中国式现代化的深厚内蕴。

栗宪庭在20世纪90年代曾对中国当代艺术发出了“大灵魂”的号召：“艺术家‘必须及时领会到比之他自己私人的精神更为重要的精神’……我强调的是个人人格中流淌着与人类命运共悲欢的血液。当整个时代价值体系动荡时，作为一个艺术家，他的敏感，他对新的生活理想的渴望和追求，必然体现为对社会乃至政治的热切关注与深沉忧虑的灵魂状态，这一切并不是社会强加给他的，而是他生命冲动的结果。这才是一个现代人，这才能创造出比传统艺术更博大，深沉的境界来。”<sup>[28]</sup>这个宏大峻急的时代，既属于中国，更面向世界，它正在激发、生成无穷无尽的新事件、新问题。中国当代艺术首先要立足于本土传统资源的丰富给养，保持对本土现实的敏锐感知和捕捉，读懂自我、理解自我才能表达自我，更准确丰富地向世界展示自我，以精神底蕴和文化生命的内在丰沛确立起当代艺术的“中国性”。

#### 四、传统资源转换与中国式当代艺术的构筑

余英时在《中国文化的重建》中从现代化和西化角度指出，“自‘五四’以后，中国人（至少是知识分子）逐渐建立了一个牢不可破的观念，即以为中国文化传统是现代化的主要障碍；现代化即是西化，而必须以彻底摧毁中国文化传统为其前提。”<sup>[29]</sup>百多年来在中国历史的跌宕起伏中，代表“富强”“民主”“文明”的西方文化与作为帝国主义西方霸权的两种“西方”认知，缩成了一个巨大的文化死结。而在文化思想领域“以西人为师”在相当长的时段内几乎成为一种集体无意识。然而从文化发展的角度，“任何一个文化系统都处于由历史（时间）的纵坐标和社会（空间）的横坐标所组成的时空坐标系中。从时间意义上看，一定的文化既属于特

[28] 栗宪庭：《时代期待着大灵魂的生命激情》，《艺术当代》2018年第8期，第56—59页。

[29] 余英时：《文史传统与文化重建》，上海：生活·读书·新知三联书店，2004，第503页。

定的历史的时代文化；从空间意义上看，每一种文化又都属于民族的地域文化。……文化系统是一个动态的演进过程，是时间因素的积淀和空间因素的影响共同推进着文化系统的生成—定型—转化。”<sup>[30]</sup>这意味着，谈论文化问题必然是以文化的差异性、特殊性以及其自身的历史连续性和内在逻辑为前提。文化可以互相影响，互联共鉴，却不可能以一方取代另一方或对其做人为的搬用。这也是观照中国当代艺术应有的前提。

中国当代艺术的发生和推进，很大程度上是在西方现代性和当代文化、艺术思潮的启发引导下而展开的，文化、艺术资源的共享互鉴也是开阔视野、激活思维的有效路径。然而，中国当代艺术与本土文化、传统资源的思考和实践日益丰富，尤其是新世纪以来普遍性的文化自觉、文化自信已成共识。这一点连西方收藏家都毫不讳言。英国收藏家萨奇的前夫人多丽丝·洛克哈特曾谈道：“中国当代艺术如果继续模仿西方或者说继续西化的话，无论是从理念上还是从创作上来讲都是错误的……民族文化当中最优秀的东西其实是最让别人欣赏自己的一种特质”。<sup>[31]</sup>对于具有悠久历史传统的泱泱中华大国，重返本民族优秀传统，接续并激活与自身文化传统的根性联系，从传统资源的丰富启示中寻找属于中国的当代原创性，这是新时代中国当代艺术的问题场域。

近来，“中国式现代化”命题的提出，不仅是国家在经济和政治领域的自觉自主，在文化、思想、艺术领域则更应走出“西方权威”的精神执迷，重新寻找基于本土传统和中国现实经验的中国当代艺术。如学者彭锋所言：“中国有源远流长的文化传统和波澜壮阔的社会实践，完全可以诞生强有力的中国版本的当代艺术。深厚的文化传统扮演当代艺术的常量，伟大的社会实践扮演当代艺术的变量。”<sup>[32]</sup>傅新民的创作，恰恰提供了我们所呼唤的当代艺术的一种“中国版本”，是“中国式现代化”命题在当代艺术领域富有启示意义的实践。

傅新民的艺术创作从早期相对单一的传统根雕、水墨艺术，到后期凭借思想穿透力和现代意识取胜的当代

[30] 张奎志：《论文化系统》，《求是学刊》1989年第1期，第48—51页。

[31] 赵力：《艺术不是赛马——对话收藏家多丽丝·洛克哈特（Doris Lockhart）》，《艺术财经》2008年第12期。

[32] 彭锋：《当代艺术的中国转向》，《中国文艺评论》2021年第9期，第4—14页。

雕塑—装置艺术，以及与当代雕塑—装置艺术呼应并不断衍生、扩展开来的当代水墨创作历程，生动展示出传统艺术的框范是如何借助当代思维、当代经验的敏锐在穿透中实现创造性转化的艺术蜕变。他的当代水墨创作同样体现了这种“创造性转化”的独特性：一方面是对当代现实丰富感悟的积累深化，另一方面是对传统水墨材质特性、灵动技法的深入领会揣摩，在思想力引导下对水墨话语表达的持久探索、经久试炼，终于使他获得了水墨创作的当代样式：他保留了中国传统水墨画的情趣韵致、意境美，却又通过大面积的色彩或点、线、面的抽象化处理，使情绪的表达与反思性的意识、观念相联通，以具象的弱化、变形或动态化处理增强其意象化的表现力，这样水墨语言的原质中所蕴涵的“神”则指向了多元生成的当代意味、当代风格（图7、图8）。这与西方现代艺术的符号化、象征化、抽象化技法又遥相呼应，获得了“异形同构”的精神沟通。

面对“中国式现代化”的时代课题，中国当代艺术的发展至少需要考虑两个互相联系、不可或缺的重要方面：一是面向世界、着眼于全人类命运共同体的承担，“中国式”的当代艺术需要彰显出世界性眼光和问题意识，要以超越性的全人类视野对当代现象、当代问题作出回应；二是我们始终要以对“历史连续性”的深刻理解重新反思中国现代性问题，立足于本土文化优秀传统文化的“根”性联系寻找原创性的基源，以此确立“中国式”当代艺术的“中国性”内质。学者陈来认为：“古典中国文明的哲学宇宙观是强调连续、动态、关联、关系、整体的观点，而不是重视静止、孤立、实体、主客二分的自我中心的哲学。从这种有机整体主义出发，宇宙的一切都是相互依存、相互联系的，每一事物都是在与他者的关系中显现自己的存在和价值，故人与自然、人与人、文化与文化应当建立共生和谐的关系。”<sup>[33]</sup>这种源于悠悠历史的精神内核其实是贯通古今，生生不息的。尽管在百年来历史动荡中受到冲击，但是传统的根性存在不是人力所能折断的。在今天普遍而强烈的中国文化



图7. 傅新民，《问天 No.1》，纸本水墨，68cm×68cm，2012年



图8. 傅新民，《问天 No.4》，纸本水墨，68cm×68cm，2012年

[33] 陈来：《中国文明的哲学根基》，《中国民族博览》2021年第24期，第37—39页。

自觉意识的推动下，她将以崭新的姿态获得修复和更生。

在傅新民的创作中，无论是内容、主题，还是形式和语言，我们都能看到这种“和谐共生”的中国文化精神的流动生长，以丰富多样的形态展示出中国艺术的鲜明气度。相对于西方现当代艺术中对个体性体验的强调、对冲突性、荒诞性、破碎性、疏离感的夸大，他展示了另一种兼容含蓄与张力的艺术风格，异质性材质和造型要素中的对立关系，形成了一种既参差分别又交互配合的动态生成关系，对立中的冲突并不是静止的，而是处于微妙的转化和互补之中，这也契合了“一阴一阳谓之道”的要义所在。当代文化的最大特征是，许多可供选择的世界观同时并存。我们确实生活在一个多种文化相互交融的多元时代。<sup>[34]</sup>傅新民作品使当代艺术走向大境界、大格局，说到底是中国文化“万物与我为一，天地与我并生”的包容性、共生性思想相齐。他的创作所具备的宏大人类视野，与中国传统观念中的“天人合一”境界和老庄“道法自然”的精神灵犀相通，这样构成了他创作中既具有连续性、统一性又以表现形态的多样性、丰富性而出胜的核心所在。同时，他的许多作品，可以看作文化现代性的反思和人类存在主题的一个寓言，也是在当下及未来的全人类视野下对人类命运的关切和反思。五十多年前，海德格尔曾经系统深刻地清理过技术对人类文明的严重威胁和荼毒：“人被框在里面，被一股力量安排着、要求着，这股力量是在技术的本质中显示出来而又是人自己所不能控制的力量。”<sup>[35]</sup>今天，当新技术发展已足以使人类担忧、焦虑于自己创造的技术本身时，海德格尔的担忧早已成为愈演愈烈而绝不减速的现实，人类再一次被抛掷到存在的边缘境地。在傅新民先生的作品中，对于人类处境和命运的这种担忧，则以无限丰富的艺术形式得到了呼应和呈现。

## 结语

“中国式现代化”命题是中国在下一个百年征程中新

[34] 诺格尔：《世界观的历史》，北京大学出版社，2006，第2页。

[35] 孙周兴主编《海德格尔选集：下卷》，上海：生活·读书·新知三联书店，1996，第1307页。

的历史起点。它使我们打破单一化、标准化的思考模式，在新的视域中回到我们自身，重新反思“现代性”的多样性内涵和巨大可能性。“每个国家和民族只有自己的现代化，没有普遍的现代化。现代化重在一个‘化’字，是现实的生存在国土风俗中的人的变化，而不是被率先进化的国家和国民所同化和奴化。现代化是一种文化，文化是生成的，而不是取代的。小国家、小品种文化尚且不容易被同化，中华文明要变成以美式文明为基准的普遍意义的现代化，那除非灭国。因此，现代化的真正含义是积极接受一切新进的刺激，在现实基础和文化习俗中创造出自己的新现实、新文化。”<sup>[36]</sup>中国当代艺术的发展也应在这样的新的历史认知中重新审量历史、现实、传统、现代、中国、西方、世界、人类的诸多议题并做出有力的回应。

在百多年来中国近、现代化的历史进程中，传统文化和艺术经历了剧烈的冲击和挑战，曾陷于持续的彷徨焦虑之中。我们引以为傲的传统，由于强烈的民族屈辱感以及西方现代性话语的规训，不可避免地遭到了贬抑和放逐。这种挥之不去的历史焦虑也恰恰显示着来自本土文化根性的巨大能量。随着中国社会经济的腾飞和全球化格局的推进，我们的认知已经回归理性，越来越清醒地意识到了传统历史文脉和本土经验的根性意义。今天，我们有幸站在一个崭新的路口，有充分的条件能够以更加从容的心态、开阔的视野和更富于智慧的方式，以“中国式现代化”的新视野瞩目未来、审思当下，厘清那些被遮蔽已久的本源性问题。如何将传统艺术（文化）资源与当代的现实和新的观念相融合，实现中国传统艺术的现代转化，实现具有原创意义和世界价值的中国式当代艺术的创造与发展，是摆在艺术界、文化界同仁面前的新的课题。闽系艺术家蔡国强等人的创作贯通了中西方文化精髓的观念、意识和艺术实践，展示了传统资源的转化过程中所潜孕的原创性力量，为中国传统艺术的当代转换，提供了一个非常重要的鲜活个案，充分展示出了一种极具生命力的、当代艺术的“中国版本”，是我们探讨这一问题的很好的入口。

[36] 朱青生、王林、王南溟：《中国当代艺术的国际处境》，《读书》1998年第11期，第107—116页。

## 地域文化视角下佛教壁画图示流变研究

### ——以克孜尔与莫高窟本生故事壁画为例

A Study on the Evolution of Buddhist Murals from the Perspective of Regional Culture : A Case Study of Kizil and Mogao Caves Jātaka Story Murals

卯旭虎 孙玲玲 MAO Xuhu SUN Lingling

**摘要** 本生故事画是佛教美术最为重要的部分，以其为题材的作品广为流布。各区域的本生故事画表现出艺术形式的差异性，这些差异性是因不同地域文化主导所致。本文通过剖析不同地域文化影响下本生故事壁画的图像及构图形式，深挖本生故事图式流变的影响因素，以期清晰认识本生故事画在传播流布过程中与本土文化融合的基本样貌，同时分析本生故事画为融入本土文化做出了哪些改变。克孜尔石窟与莫高窟是地域文化的优秀代表，也是对佛教本生故事具有艺术生命力的诠释，本文以二者为主要研究对象。

**关键词** 克孜尔，莫高窟，本生故事，图示流变

**Abstract:** The subject matter of Jātaka story painting, as a pivotal aspect of Buddhist art, enjoys widespread circulation. The consistency of thematic elements across different regions reflects varying artistic expressions. What factors influence the different artistic forms of Jātaka storytelling across different regions? By analyzing the imagery and compositional styles of Jātaka story murals in various regions, we can delve deeply into the factors shaping the transformation of these compositions. This

作者简介：卯旭虎，安徽工程大学美术学硕士，四川文化艺术学院美术设计学院助教，研究方向为美术学、公共艺术；孙玲玲，安徽工程大学艺术学院副教授，研究方向为美术学、公共艺术。