

## A Description of Generalization 以点带面的一种描述

◎杨卫

### (一)

整体来看重庆、四川的艺术家似乎普遍存在着一个心理疙瘩。这种心理疙瘩作为一个区域文化的集体症候，也几乎无一例外地被这些重庆、四川艺术家反映在了他们最初成形的作品语言中。从罗中立的油画作品《父亲》、程丛林的油画作品《1969年x月x日》开始，再到张晓刚较早时期的油画作品《手记》等系列以及俸正杰早期的油画作品《皮肤的叙述》系列等等，所形成那种疙疙瘩瘩的凝重画风，疙瘩情结就已经纠缠住了大多数重庆、四川艺术家的感觉神经，使他们在厚重的肌理与笔触间尤其感受到了现实背后深在的一些疼痛与苦难，因而，也无形当中树立了他们借助于艺术释放内心苦闷，寻求思想解脱等等这样一个思维传统。之所以在现代美术的思潮迭起、花样翻新中，重庆、四川艺术家均都守口如瓶，依然留恋于架上绘画，就是因为有这么一个传统存在。就如同笔墨构成了“文人画”的表达中心一样，油彩与画布也直接成为了大多数重庆、四川艺术家吐露心声的核心。而多数重庆、四川艺术家将意识逗留于油彩与画布之间，一次次地叫板叫劲，最终所要解决的就是要得到心神的安定，使长期纠结的心理疙瘩得到有效的纾缓。这也是为什么重庆、四川艺术家一旦成熟以后，尤其是走出重庆、四川以后，画面均都由凝重而转向于平涂，诸如张晓刚、庞茂琨、陈文波等等艺术家画风的后期转变。画面平涂方式的盛行，也是重庆、四川艺术家最后获取成功的一个标志，这个标志所实际表明的心里内涵是自身对自身调整后的一种内在超越。平涂方式毋宁说是一种

适合于表现当代现实质感的表达方式，不如说是一种自我内心解放的象征，是一种从山川走出，一跃而获得了某种平原感受的心理缓冲。

正是因为有了这个难以化解的心理疙瘩，使重庆、四川艺术家的艺术探索具有了内在的针对性。所以，在不断变化着的各种社会思潮中，他们能够针对自身的痛疾而作出历史性的回应。这也是重庆、四川艺术家为什么能够不断参与到各种美术思潮当中，一代复一代，人才辈出的原因。因为重庆、四川艺术家所普遍回应的是一个内在的心理痛症，而这个痛症又在某种程度上象征了开放后普遍中国人由于不断告别过去而造成的种种心理纠葛。因此，作为一种历史性凭吊，重庆、四川艺术家才能在他们一代一代的沿袭中，用他们的画笔回应着剧烈转型时期的中国社会，深刻地揭示由于社会转型而导致的种种心理落差，并因此而使他们作品负有了时代空间的启示与联想。正如重庆、四川美院最具代表性的艺术家张晓刚后期用历史的老照片为绘画原素，以疙疙瘩瘩的笔触开始进入，最终获得平涂的启示，呈现出了一种颇具历史覆盖的伤感画面一样。在一篇论述画家马格利特的文章中，张晓刚给我们留下了这样的一段文字：“一个艺术家在他的成长过程中，总是不断地要与一些曾经迷恋的大师忍痛告别，然后又重新地认识另外一些与之沟通的前辈。在这条不断认知不断验证自己的道路上，最后能成‘知己’的，已越来越少。”（摘自《艺术世界》2001年5期张晓刚文“我的知己——马格利特”）

我们完全可以把张晓刚的这段文字看着是二十多年改革开放对过去固有顽习的一场历史性告别，尽管这种情绪被艺术家张晓刚隐舍在了对二十世纪初叶超现实主义绘画大师马格利特的个人情感纠葛上，但作为一段心路历程的表达，对于最终解开了自己心理疙瘩的张晓刚，无疑还是吐出了自己获得某种自由后解放的心声。

### (二)

由于特殊的地理关系，地处青藏高原与长江中下游平原过渡地带的四川省，有巫山与巴山相环绕，形成南北高、中间低，从南北向长江河谷倾斜的地貌，构成以丘陵、低山为主的地形状态，使这里具有了各种抵御外界侵袭的天然屏障。所以，巴蜀之地历来都被视着艰险之地。诗人李白早就有感叹：蜀道难，难于上青天。正是这种路途的艰难割断了自由的沟通，从而也使得长期生活在这里的人群能够保持住生活上相对的自足性。所以，尽管四川很早便已经开通了去往中原的水路，但因为地势艰险的缘故，这里仍然不能成为一个自由往来的中心，而往往只是作为朝廷贬谪官员，流放罪犯的场所。无疑，这种殷实而自足的意识形态制约了巴蜀之地开放的视野，造成了他们内心难以摆脱的思想疙瘩。因此，走出四川就几乎成了古代巴蜀之地的文人志士们获取辉煌腾达的唯一出路。

1978年以来的门户开放即是对传统意识形态的一次历史性敞开。开放就像是吹来了一缕春风，由浅至深，由沿海逐渐波及到内陆，最后深入到四川盆地，诱发了最为激荡的情绪。之所以重庆、四川艺术家能够在门户开放中首当其冲地跃上历史的大舞台，并非由于重庆、四川艺术家思想解放早，观念意识新，而是因为思想解放与地域封闭的强烈反差，带给了他们最为深切的沉痛，使他们能够站在这种内心疼痛纠葛的深处去揭示文化失落的伤痕。

“伤痕美术”的出现正是在这个时候确立了重庆、四川美术朝向开放领域打开内心疙瘩的逻辑起点。虽然，“伤痕美术”所直接针对的是“文化大革命”的伤害，但更为深处的心声却是对一种自由解放的诉求。面对开放的未来，艺术家一方面表达了对过去时代的某种控诉，另一方面也或多或少表现出了对过去难以割舍的留恋之情。正如“伤痕美术”思潮中的艺术家，诸如罗中立、何多苓、高小华、程丛林等等，仍然是以继承过去传统的现实主义手法，并以此为表达的依据来对过去的历史进行揭示一样。在门户开放之

初，新旧交替之即，四川艺术家以他们那种疙疙瘩瘩的画风，表达了种种矛盾纠葛的心理。

罗中立的油画《父亲》出现，可以说是这种矛盾纠葛的集中体现。在谈到这幅作品的创作缘起时，罗中立曾经这样写道：“除我平常对农民的了解、接触之外，这张画构思的产生，是从看到一位守粪的农民开始的。……夜深了，除夕与嬉闹的声浪逐渐安静下来。我最后一次去厕所，只见昏灯之下，他仍在那儿，夜来的寒冷将他‘挤’到粪池边的一个墙角里，身体缩成了一团，而一双牛羊般的眼睛却死死地盯着粪池，如同一个被迫到一个死角里，除了保护自己以外，绝不做任何反抗的人一样。这时，我心里一阵猛烈的震动，同情、怜悯、感慨……一起狂乱向我袭来，杨白劳、祥林嫂、闰土、阿Q……生活中的、作品中的、外国的齐糟糟地挤到了我的眼前。我不曾知道他今天吃了些什么度过的。事情常常是这样的，老实的农民总是吃亏，这我知道，我要为他们喊一下，这就是我构思这幅画的最初冲动。”（摘自《美术》1981年2期罗中立的“信”）

将这样一种冲动下创作出来的作品最后取名为《父亲》，无疑包涵了一种对记忆的缅怀之情。而在创作手法上刻意强调其凝重感、厚实感，又进一步刻画出了那种被挤压、被纠葛的思想情绪。当然，所有这一切最为关键的地方还在于作者能够把这种感觉给呐喊出来，这是只有在历史性开放以后才会有的一种嗓门，没有这种开放性的回眸，就不会有这种历史性的焦虑与冲动。

### (三)

“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”这是北宋大诗人、大画家苏轼被贬之后再遇春风时留下的诗句。从这里我们能感受到苏东坡某种开放的心境，而这种大化的心境却是经历了长期的压抑，经历了许多痛苦的人生历练后而得来的。这就像弹簧的作用力，越是挤压，反弹力越大。

毫无疑问，正是由于门户开放解开了捆在重庆、四川艺术家身上的绳索，使他们终于能够借助于这股开放的春风从山丘深处拔出自己，并清楚地看到因为地域的封闭而长期积淤在他们内心的这个思想疙瘩，以至于当他们纷纷拿起画笔去释放这种情绪时，又约而同地集中在了对这个历史疙瘩的控诉与医治上来。

应该说，90年代以后出来的重庆、四川艺术家，比如庞茂琨、忻海洲、何森、赵能智、郭晋、郭伟、俸正杰、谢南星等等这一代人，并没有像罗中立、何多苓、高小华、程丛林等那一代“知青艺术家”的人生体验。那么，为什么这一批改革开放后成长起来的艺术家也都纷纷效仿于他们的前辈，在他们早期作品中刻意强化那种疙疙瘩瘩的笔触，强化那种痛苦纠葛的画面感呢？有充分的理由相信，这里含有一种苏轼回看山川的情感，即刚刚走出大山以后，还保留着自己对突破重重困境的惊叹与联想。关于这点，我们似乎还能从这些艺术家最开始纷纷选择创作一些带有自画像的人物题材中再次找到意向上的关联，尤其是他们在表现人物时所充满的那种扭曲、无奈和矛盾重重，仍然带给人一种强烈的对过去时代挣脱的痕迹。

面对更加开放的未来，一切都是未知，一切也都无从把握，而对于开放所带来的心理冲突，艺术家们却能最为直接的感受，也最能客观的反映。

二十多年的改革开放所激发出来的重庆、四川艺术家的创作热情，应该说，正是因为地域的长期封闭所导致的。没有这种开放，重庆、四川艺术家走不出自己的困境，自然也发不出像苏轼那样“只缘身在此山中”的感慨，而没有曾经的封闭，没有那曾经在大山里的安逸、自足与围困，出走后的四川艺术家也同样不会将目光投向自己曾经痛苦的历史记忆，去揭示那最为内在的生命激情。

1. 梦魔之七 丙烯 庞茂琨
2. 嬉戏的孩子 油画 郭晋
3. 镜子 油画 忻海洲

