



## 我的大学·在人间·童年——易鹤达艺术实践的历史三段式

My University · In the world · Childhood —— Three Respective Parts of Yi Heda's Art Experience

● 吴鸿  
Wu Hong

### 前

苏联作家高尔基的三部曲自传体小说《童年》、《在人间》、《我的大学》相对于上个世纪六、七十年代出生的人来说，是伴随着自己成长的人生教科书。作者通过一个逐渐成长的孩子的眼光来描写他周围的世界，展现了世纪之交广阔时代背景下一代人的成长经历。

当我想通过一个比较宏观的方式来评述易鹤达的艺术实践过程的时候，也自然地联想到了这种三部曲的结构方式，只不过要正好要把高尔基三部曲的名称颠倒过来，依新的顺序表述为“我的大学”、“在人间”、“童年”。——何以如此？请看如下分解。

#### 我的大学——自然主义时期

自然主义 (Naturalism)，一种文艺思潮和流派。形成于19世纪后半叶的法国，后来波及到欧洲一些国家。它以孔德的实证主义哲学和泰纳的实证主义美学为理论基础，在左拉的《实验小说论》、《戏剧中的自然主义》、《自然主义小说家》等理论著述中得到最充分的体现。概括起来，其主要特征有：一、准确地按照事实描绘生活，而不需要进行任何主观评价；二、使用自然科学方法即“实验方法”进行创作；三、从生物学的决定论出发观察、描写对象。

易鹤达出身于北京的一个文艺家庭，其青春期又恰逢中国自1949年以来思想和文化艺术最活跃的时期。这似乎注定了他其后坎坷的人生经历和孤寂的艺术之旅。

易鹤达出生于1964年，他的父亲是中国青年话剧院的干部，这使他有可能会在少年时期就接触到了大量带有人文主义和启蒙主义色彩的思想。这些，来自于他的那些父辈的朋友圈子。这些人都是在京各大文艺单位的业务骨干，他们内心还残存着的那些基本的价值判断是非常顽固的。充满了革命的、想象的激进主义思潮与相对滞后的现实之

间的反复的冲突、妥协与磨合，就构成了上个世纪七十年代末、八十年代初中国社会中政治、经济、文化、教育等各个层面中的游戏规则。

少年的易鹤达就是生活在那个时代的这种社会氛围中，并且是生活在那个时代的中心——北京。

如上所述，少年的易鹤达因为要学习绘画的缘故，在他父亲的引领下结交了一批可以称得上是他的父辈的朋友。易鹤达与他们之间建立了一种亦师亦友的关系。在这些人的影响下，易鹤达除了绘画的技法得到长进之外，少年青春期的那种源自生理的本能冲动便迅速转化为与现实的冲突。但是，一个少年还无法建立起一个属于自己的全面的价值判断体系。所以，这种冲突所带来结果除了使他自己体验到一种与那个时代的氛围相吻合的带有理想主义悲壮色彩的心理体验之外，更多的是那种源自力比多的盲目冲动。少年的易鹤达做出的最极端的行动就是在每天上学的时候，挎着一个用来拾粪的筐子，里面放一块砖头，以此来表达他对于当时的嘲弄和不屑。在多次触犯了学校的忍耐底线之后，易鹤达便被宣布为一个“不良少年”，而彻底放逐于学院之外。这是他父亲所始料不及的，也是易鹤达在成年后多年来仍对他的父亲怀有愧疚的原因之一。

这种在人生的少年时期受到的伤害，一直易鹤达内心的一个巨大的阴影。多年后，在我接触易鹤达的时候，仍然奇怪一个有着良好的绘画基本功和家庭关系背景的人，怎么会没有机会经过大学的正规专业训练？其实，这正是那些心理阴影给他带来的后果。此后，他也是本着这样一个立场，与一切有可能成为制度化的东西小心地保持着审慎的距离。

此后，因为易鹤达身处北京的文艺圈子之故，结交到一大批后来成为国内文学、美术、电影、音乐等领域堪称新文艺中坚代表的朋友。实际上，这个朋友的圈子也是易鹤达在从懵懂而盲目的少年时期向寻

求建立自己的价值判断体系的青年时期过度中的“社会大学”。这些人一方面代表着当时文化界的精英；而另一方面，也与那个时代庞杂而无头绪的思潮特征一样，他们的知识结构也代表着西方自文艺复兴以来（或者可以上溯到古希腊时期的民主理性传统），人文主义、启蒙主义、理性主义，乃至现代主义思潮的一切东西。这些影响都能够反映在他那个时期的作品中。在这个阶段中，他尝试过各种表现的方法，从写实主义、印象派，到后期印象派，乃至表现主义和抽象派。但是，这些对他而言，仅仅是一种画面的表现方法而已。

而在易鹤达的内心，在他的幼小而单纯的心灵中烙下的人文主义与启蒙主义的印记是那样的深刻。对他而言，这些几乎是从价值判断转变成为了精神依托。这种近乎于本能的人文关怀加上“不良少年”的心理阴影，使易鹤达在那些习作阶段的作品中不自觉地流露出了一种悲天悯人的自然主义式的悲剧色彩。

对于现代艺术思潮，易鹤达同样是保持了审慎的距离。在时代的洪流中，他采取了一个欣赏而旁观的态度。这种态度，也贯穿了他其后的艺术实践道路。

在易鹤达的那些充满了自然主义的宗教感的作品中，我们可以发现几乎没有按当时学院派关于“创作”的标准而虚构出来的东西，一切都是依照自然主义式的“真就是美”的逻辑而进行的对景写生。在这种寻求“真实”的过程中，他一直是在和自己内心的那些心理阴影在做抗争，而这背后的动力，就是那种已经转化为精神依托而存在的人文主义关怀。这种贯穿在每一天中的风景写生已经演化成了他的一种精神需求。正因为它的个人内心化的精神特征，我们可以将这些作品看作一个少年处于青春期的心理转型过程中的图像日记。也正因为它的自然主义的特征，所以，它是真实的，而不是像现在那些“青春××”那样充满了商业化的做秀成分。我们今天回过头来解读这些作品的时候，可以看到一个敏感而孤独的少年，其内心所感受到的一切。

#### 在人间——结构主义时期

结构主义 (structuralism)，共时性的结构主义将象征系统、无意识、社会关系等置于首要地位，强调“主体性”和“意义”的被衍生性。“主体”是被语言系统中的“关系”所构成的。语言行为 (parole) 是由语言规则 (langue) 所决定的。语言可以不必参考历史的演化，而由自身的运作规则来分析，由感官元素的能指和概念元素的所指组合。结构



主义者要追求的是一个客观、稳定、确定的结构基础，并从中找出科学根据。

如上所述，在易鹤达与少年时期所受到伤害的心理阴影所做出的长期的抗争中，他一方面画了大量的风景写生，以此取得一种内心的平衡之外；另一方面，他还试图通过与他当时的年龄不相符合的自食其力的方式，来证明自己的价值。这样，在别人刚刚进入大学校门的时候，他选择了参加当时的《西游记》剧组做美工。正是电视剧拍摄剧组的那种流动性的、带有波西米亚精神气质的氛围和工作、生活方式，使易鹤达再次把自己放逐。他再也不能适应那种刻板的、程序化的工作方式了。在连续放弃了几个有着“单位”背景的职业之后，他把自己彻底地变成了一个没有固定职业的边缘人。

即使是在上个世纪八十年代的社会氛围中，如果失去了“单位”背景仍然是绝大多数人的一个噩梦。“单位”对于生活在这个社会中的个体而言，不仅意味着有一个稳定的收入，还决定着一个人的社会身份归属。因为长久以来，我们已经习惯了在集体感中去寻找每个人的社会身份认同。而一旦失去了这种归属感，个人的自我社会身份认同以及群体身份认同就会发生困难。——所有的结果都将说明，你将是一个身份和面貌模糊的人。

我相信，易鹤达这次的自我放逐在他的心理中再次留下了巨大的阴影。因为这是个主动而又无奈的选择，所以他必须要独自承担这种放逐所意味着的代价。而作为这个阶段的总结而创作于上个世纪九十年代末的拼贴作品和一些画面上像九宫格式的块面组合作品，恰恰是可以视为他想平衡自己内心中的那种梦魇般的心理体验而出现的。

在易鹤达的社会身份自我放逐之旅中，他尝试过各种谋生的职业，并为此而出没于各种阶层和圈子中。这期间，他做过舞美设计和建筑设计，尝试过经商。这种经历，一方面增加了他自己的社会阅历和社会经验；而另一方面，他也自然地产生了因这种频繁的职业变化而带

- 1、黑 2004 白水 作品第 12 号 综合材料 110 × 80cm 易鹤达
- 2、黑 2004 白觉 作品第 36 号 综合材料 110 × 80cm 易鹤达
- 3、黑 2004 白觉 作品第 6 号 综合材料 110 × 80cm 易鹤达
- 4、黑 2004 白水 作品第 21 号 综合材料 110 × 80cm 易鹤达
- 5、黑 2004 白觉 作品第 49 号 综合材料 110 × 80cm 易鹤达
- 6、黑 2004 白觉 作品第 51 号 综合材料 110 × 80cm 易鹤达



来的身份认同混乱的苦恼。

那么作为结束这次漫长的自我放逐之旅的上述的拼贴作品和块面组合作品就可以视为源自他内心的这种需要而产生的。

在这些作品中，各种拼贴的字符和块面被严格规定在画面上的秩序之中。同时，这些看似随意的字符和块面也可以作为一个共时性的无意识的象征系统。在这个象征系统中，主体性被不断的衍生和增殖。这实际上也是对他上述的自我放逐的过程中的一些片段性的社会体验，以及那种混乱的身份认同的隐喻。

在这种对结构（规则）的敬畏中，我们可以发现易鹤达在这里还喻示了一个事实，就是在个体和群体之间的关系中，实际上是一个个体的主体性被不断规范和解释的过程。也就是个体在不断选择的过程中，这种“选择”也正是被体制所设计和解释的过程。这个过程也恰恰可以反过来说明，个体因为源自追求选择的自由而引起的苦恼也正是因为内心对于宿命式的需求的悖论。

可以视为同一个时期的作品的还有一些带有超现实主义色彩的绘画。在这些作品中，超现实的时空安排仅仅是一个表象，作为画面的主体而出现的仍然是那些不可冒犯的结构和规则。

#### 童年——心灵现实主义时期

心灵现实主义 (mental realism)，法国心理学家 G.H. Laquet 曾从心理学的角度出发，把绘画分为“客观的现实主义”(objective realism) 和“心灵的现实主义”(mental realism) 两种。“客观的现实主义”不难理解，也就是我们平常所说的现实主义。而“心灵(心理)的现实主义”则有很多种解释。超现实主义的潜意识联想以及表现主义等，都可以看作心理现实主义来表达。但是这里用“心灵的现实主义”来表述易鹤达的第三个时期的绘画作品，则是另外一层意义。

如上所述，在我们上面提到的他的第二个时期的绘画作品实际上是他关于自己的一个人生阶段的总结。在此前后的一段时间，易鹤达还尝试过一些带有表现主义和抽象风格的作品。凭心而论，在他的这些作品中，易鹤达都显现出了非常敏锐的艺术感觉，以及对于画面语

言和材料的控制能力。以我的经验来看，不管他按照哪种风格坚持下去，现在的易鹤达在艺术市场上能够取得的成功都是可以想象的。但是遗憾的是，此时的易鹤达对于艺术的终极意义的理解已经发生了变化。而且，这种变化的更深层的原因是来自于他对人生意义理解的变化。

2003年易鹤达皈依了佛门，这对于易鹤达的人生轨迹和艺术实践而言，都是一个极具转折性的变化。从少年时期因为受到伤害的心理阴影而带来的悲天悯人的性格特质，以及成年以后自我放逐的动荡生活所引起的内心苦恼，在此时都找到了一个恰当的心灵归宿。易鹤达在完成了自己的这个人生转折点之后，从一个愤懑的少年、一个焦虑的青年，又回到了人生的起点，回变成了一个单纯而安静的“儿童”。这种像儿童般纯粹、安静的心理状态，正是我违反常规编排他的人生阶段顺序的原因。

他的这个人生转折用他自己的话来说就像突然开了“天眼”，用慧眼来看世界，人生观变了、价值判断的标准变了、美学观也变了。我们此前所替他遗憾的那些五彩斑斓的颜色以及万千变化的形象，在佛家的眼中看来都是一种“业障”，是一种人生的负担。所以，易鹤达毅然放弃了那些已经比较成熟的绘画语言、风格和材料的尝试，同时也放弃了那种表象式的对于客观世界的描述方式，转而向自己的内心寻找一种更加本质的真实。

促使这个变化的还有另一个重要的因素，就是易鹤达此前还有幸结识了著名的武学大师于承惠。于承惠在习武的过程中把道家的辩证思维融会到武术之中的心得，给予了易鹤达以极大的启发。

而在佛学东传的过程中，来自印度本土和西域的佛教也是不断地在中国传统文化融合的过程。所以，上述的两种因素在易鹤达身上所发生的作用是一致和谐的。

在这里需要特别说明的是，我针对易鹤达的在2004年之后的作品所提出的“心灵的现实主义”的意义，是因为我坚持认为他在这个阶段所创作出来的作品与我们所惯常理解的“抽象绘画”有着本质的不同。



众所周知，所谓抽象绘画是西方艺术按照理性分析的逻各斯传统发展的必然结果。中国传统知识的核心是“道”，而西方知识的源头——希腊知识的核心是“逻各斯”。道与逻各斯的差异反映了中西文化的差异。“道”的原意是“具有一定方向的路”，引申为必须遵循的方法。孔子说“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，道是原则，德是道的实际体现，仁是主要的德，艺是仁德具体的表现形式。老子提出了关于道德经典看法，认为“道可道，非常道，名可名，非常名”。道是不可言的，所谓“大道无名”。“道”只有在懂得沉默的时候才能保存其完整，所以知者不言，言者不知。20世纪初，语言学家索绪尔 (Saussure) 提出，语言问世之前的意义和声音世界都是浑沌不清的，是语言将意义和声音转换成一系列音义对应系列，从而构成了语言系统。而“道”是不可编码的。“逻各斯”的希腊文原意为“采集”。采集的活动需要对物体进行分类和辨别，同时在分类和辨别上又要有相应的标准和尺度。所以逻各斯最初有“分理”的意思。逻各斯又有言说的意思，即词或内在思想借以表达的东西，又有理性的意思，即内在思想本身。赫拉克利特用它表示“说出的道理”，并认为正确的道理表达了真实的原则。今天，我们常用“理性”、“道理”来翻译“逻各斯”。“道”和“逻各斯”的不同实际上反映的是中西之间思维模式的差异。即一种整体、混沌的思维方式与另一种分析、条理化的思维方式之间的区别。而上述的“抽象”的概念，正是这种分析、条理化的思维方式发展的必然结果。

而按照中国“道”的传统所发展而来的关于世界的解释则有着另外一种截然不同的结果。所谓“大音希声”、“大象无形”，这个“形”只不过是无法被抽象分析的形；而另一方面“无形即有形”，这个“形”又是一个实在的、浑然一体的形。

释道合一之后，易鹤达便用最简单的方式、最朴素的材料、最纯粹的过程来描绘这个最根本的“形”。这个形也可能是道，也可能是气，也可能是往生极乐世界。正因为这个形不是抽象分析而来的几何形，也不是可以通过肉眼可以观察到的表象形，而是要经过打开天眼，或者藉由圣言量才能观察或体悟到的“实在”界。所以，我把他的这些作品的风格称之为“心灵的现实主义”。这就是他在2004前后用自制的白色颜料和黑色铅笔在压力板上所绘制的作品。

在面对这些作品的时候，我们以前所依据的知识背景都将失去意义。构图、色彩、明暗、层次、肌理、笔触、块面等，这些都是我们相对于已知“世界”的视觉经验而言的。而对于易鹤达的这些新作品，我们似乎只能是把它作为一种心灵轨迹来做另一种经验意义上的视觉体验。

#### 结语

综观易鹤达近三十年来的社会人生轨迹和艺术实践过程，我们可以发现这二者之间的竟是如此的统一和吻合。因为对他而言，艺术的实践过程也是他人生的体悟的另一种方式，或者人生的体悟更是他的艺术实践的主要内容。他由那种源自内心的人性的追求而愤懑、而自我放逐，并进而达到内心的平衡和纯净的过程，是他个人的个体化生命体验的过程，也是他的艺术实践个性化演变的过程。

王国维在他的《人间词话》中曾说过：“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界。‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度，回头蓦见那人正在灯火阑珊处。’此第三境也。此等语

皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”在《文学小言》中，他又把这三境界说成“三种之阶级”：“未有不阅第一第二阶级而能遽跻第三阶级者，文学亦然，此有文学上之天才者，所以又需莫大之修养也。”在十九世纪末，德国的物理学家和生理学家亥姆霍兹 (H. von Helmholtz) 也曾指出人的创造性思维会经历三个阶段，第一个阶段为“饱满 (saturation)”，第二个阶段为“酝酿 (incubation)”，第三个阶段为“顿悟 (illumination)”。在这里，他们所揭示的都是通过个人的人生体验和知识积累所达到的生命和学问最高境界的过程。它既是一种生命境界的求索过程，也是一种知识境界的求索过程。而且，他们还揭示了在这个过程中曲折性和个人化的特征。

所以，也正是在这个意义上，我认为易鹤达的艺术实践的价值更在于：在关于中国当代艺术发展史的宏大叙事之外，给我们提供一个个人化和个性化发展的研究个案。圣言量：佛教因明学范畴，以三种标准作为说服人的方便：现量——用事实证明，比量——用逻辑推论，圣言量——佛在经中所说。☞

1. 中国墨 2001 阶 作品第 130 号 综合材料 110 × 240cm 易鹤达
2. 黑 2004 白觉 作品第 53 号 综合材料 80 × 110cm 易鹤达
3. 黑 2004 白水 作品第 22 号 综合材料 80 × 110cm 易鹤达

