

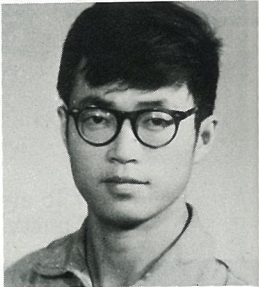
OBTAINING ARTISTIC VITALITY FROM THE PULSATIONS OF THE IMPRESSIONISTIC TIMES

— ARTISTIC CREATIONS AMID GREAT SOCIAL CHANGES

DU ZHESEN

在感受時代的律動中獲取藝術活力——處於社會大變革中的美術創作

杜哲森



撥亂反正後的短短的幾年內，我國的美術創作在時代洪流的推動下迅速地擴展着自己的層次和提高着自己的時代品格，新、老藝術家們以空前的創作熱情與革新胆識開拓着自己的藝術道路，他們的生活感受不同，認識生活的角度，把握現實的能力不同，藝術素養也不一樣，因此作品的思想性、藝術性也就存在着種種差別，但他們都在不同程度上從感受時代的律動中獲取了各自的藝術活力，從而構鑄成新時期伊始美術創作的初步繁榮的局面。

“天行健，君子以自強不息”，如果說前一階段藝術家們基於各自的審美理想，並通過富有個性的藝術語言在追隨着時代的步伐的話，那麼，當前席卷全國的改革大潮所帶來的新的生活節奏和時代律動，又向藝術家們發出了新的召喚，崛起、奮飛的社會現實使已往的藝術觀念和審美理想又面臨着再次挑戰，作家張一弓在發自農村的報告中向人們傳達了激奮人心的信息：“正處於偉大的歷史變革之中的我國農村，在打破了八億農民一天兩响聽敲鐘的被動局面之後，又打破了八億農民長期以來主要是‘土里刨食’的落後狀態。越來越多的剩餘勞動力正在離開土地，去從事多種商品生產和商品流通，是名符其實的向生產的深度和廣度的歷史性進軍。新的欲望，激發着新的追求，產生着新的矛盾。但也正是在新的追求和新的矛盾中，造就着新的人物，產生着新的畫面……古老的田園牧歌，正受到汽車喇叭和收錄兩用機的挑戰和破壞，村姑們不是坐在清澈的、叮咚作響的泉水旁浣紗洗衣，而是一下子鑽進了汽車駕駛室呼嘯而去。她們正在破壞着古樸的詩意，却又在創造着新時代的詩意，當然也產生了新的懊惱。”（張一弓：《聽從生活的絕對權威》見《文藝報》1984年第6期）。

現實再一次出現了“農村包圍城市”的形勢，社會心理結構又發生了巨大的錯動；新的精神需求亟待藝術開拓新的疆域、鋪展新的層次。那些浮光掠影式的照抄生活表面現象的作品，那些冷冰冰的說教式的作品，那些矯柔造作缺乏真情實感的作品，那些只知重複他人（包括古人、洋人和今人）而不見藝術個性的作品，那些違背了民族的審美理想詭譎迷離的作品……都將由於與時代的律動相悖逆而失去征服人心的力量，都將在時代的強光下失掉層次的鮮明性而讓位於閃耀着時代光彩的新層次。藝術創作真正出現了“自由競爭”的格局，而“競爭”就意味着淘汰。在藝術創作受到左傾思想禁錮，層次被一一削減時，一些藝術家會因藝術個性的被鉗制而陷入過苦惱，而在充分解放了藝術生產力，藝術層次空前拓展，藝術個性有了廣闊的發展天地的今天，藝術家們又遇上了新的難點，產生了新的困惑——因為憑着自己的力量去開拓出一條通往藝術峯巔的道路，這要比以往合伙走一條規定的老路困難多了。藝術創作中有多大的主動權，就意味着需要付出多大的努力，誰不把自己的全部蓄能發揮出來，不使盡渾身解術，誰就有被淘汰的危險。現在一幅美術作品要想抓住人心——不管是哪個層次的作品和抓住哪個層次的人心——較之以往，都要格外不容易，因為時代把人心和藝術標格都提高了。例如，隨着寬敞明亮的瓦房或樓舍的出現，中堂畫和油畫（乃至是油畫原作）獲得了農民的喜愛，迫使原來的年畫必須重新考慮自己的出路；全國城市規劃的實施，為雕塑家們打開了一個廣闊的天地，將雕塑創作從工作室和展覽館中解放出來，園林、街道和廣場使雕塑工作者必須盡快找到自己的藝術語言以適應這新的空間需要；面對“一個被電和齒輪運轉的世界，一個用信息、導線和管道聯系和編織起來的世界，一個向停滯、匱乏和迷信進擊的世界”，迫使油畫家韋啟美不得不動用了尺子，因為非如此不足以表現出“比例嚴密的高層樓房、垂直的塔式起重機、平行的電綫、緊張的海輪上的鋼絲繩”，也就是不足以表現出這個時代的律動，這個“以其特有的綫條、形體和色彩組成的‘新世界及其’新的價值觀念”（韋啟美：《為了與時代同步》，見《美術研究》1984年第4期）。

時代向藝術家們提出的挑戰也體現在某些美術展覽會上，如四川美術學

院的師生創作第一次赴京展出是1982年，那次展覽不但在美術界，而且在社會上產生了巨大的反響，崛起的一批新秀（如羅中立、何多苓、程義林、秦明、王川、高小華等）在創作中以主題的嚴肅深沉和表現手法的新穎獨到振動了廣大觀眾的情思，悸動了他們的心，如羅中立的《父親》展出後在社會上激起的強烈反響，在美術創作中還是不多見的。當時，四川美院師生們的創作被公認為是走在了全國美術創作的前面。所以會如此，根本的原因就是當時四川美院的師生創作反映出了他們對生活的思考，對人民命運的關注，以及在表現這種思考和關注時在藝術觀念上的大胆突破，而這一切努力又都是與當時剛剛從“劫難”中掙脫出來的時代情緒相一致的。時過兩年，師生們又向社會提交了一批新作，這些作品在創作用心上肯定不比上屆作品差，但展出後，在社會上引起的影響却不如上次展覽，給人們的總體感覺是缺少悸動人心的力量。有人說看四川美術學院油畫時“感覺很累”，但產生累的原因究其因並不是因為作品“雕琢氣太重”，而是由於第二次展出的部份作品在藝術節奏上與時代精神有着某種“格拗”。如高小華的《初春·老林》，有人評論說：“看到了枝條交錯的老林，就如同看見了人類的洪荒時代……不要以為作者在環境的刻畫上花費了太多的功夫，其實，畫家的正是從環境的描繪中去襯托人物的處境和心情，《初春·老林》的主題也正是居住在深山老林中勞動人民。”（蔡若虹：《探索的探索》見《美術》1984年第6期）。這當然都是對的，但也正因為作品使欣賞者“如同看見了人類的洪荒時代”和“深山老林”中勞動人民的情狀，在感受作品中那位年青的放豬姑娘的“處境和心情”時，就如同兩年前欣賞何多苓的《春風已經蘇醒》中的那位姑娘一樣，擺脫不掉藝術形象投射在欣賞者心頭上的抑郁的陰影。這“陰影”如果說在劫難剛剛過去的歲月能夠在大多數觀眾的心靈上引起共鳴的話，那麼在今天，由於響徹人們耳畔的是改革大波的澎湃聲，這“陰影”也就失去了強大的感人力量，從而使滲透在作品中的情蘊與欣賞者的心理產生了某種時空差距及情緒障礙。

這種現象的出現，實質是創作落後於時代的反映。我國正處於民族奮起的偉大歷史時期，生活充滿了希望和活力，同時也充滿了矛盾和鬭爭；摧枯拉朽的改革大潮，拼搏以進的時代精神正與因循守舊的習慣勢力和盤根錯節的醜惡關係進行着激烈的鬭爭，並在取得勝利。能否並在何種程度上把握這一時代脈搏，這不但決定着一個藝術家的生活洞察力，同時也決定着他的藝術表現力。創作緣於激情，激情來自信念。個人的創作能否與時代同步，能否具備時代品格（當代感，時代精神等），一是要看它的藝術語言，二是要看這種語言負載了何種信息。只有體現了當代最新的審美理想的藝術語言並折射出時代精神最強閃光的作品，才配稱走在時代的前面，也才有可能在人心攪起波瀾。

當前，有些美術作品所以顯得蒼白無力，有些展覽所以平平，最根本的原因就是時代的強光還沒有投進畫面，藝術肌體內還沒有輸進時代的新鮮血液。一些藝術家時代的認識還停留在觀念上，理性上認可的東西所形成的框架還缺乏豐富而生動的感情材料的填充。因此，意在表現偉大農村變革的美術創作，出現在某些畫家筆下時，不過是熙熙攘攘的集市貿易，或是新住房內添置了電視、錄音機；不少畫家還是以獵奇的眼光到少數民族地區去捕捉那裡的風土人情，並把那裡的民族美加以“漢化”，即人物的服飾和生活環境是少數民族的，而人物的心理氣質却完全是漢族的審美理想了；更有少數畫家在竭力搜尋勞動人民身上的“原始味”和“呆滯氣”，或是把人物外表的“摩登”派頭作為時代美加以渲染……在今天，這類作品固然也能獲得自己的生存權力，也能在社會上找到自己的欣賞層，但它却代表了我們美術創作的未來。

這樣講，並不是說題材決定藝術層次的高下，而是說一個藝術家應該通

過深入生活，將所捕捉到的創作素材進行提煉加工時，要進行更高層次的哲學觀照，即在自己的腦庫中輸入時代的最新信息，並通過這些信息的“編排處理”，認識並把握住當前億萬人民正在進行的偉大社會實踐的本質意義和他們紛紜複雜的精神狀態的基本趨向，做到了這一步，他才能把時代脈搏化為自己的藝術氣質，也才能使自己的創作無論表現什麼以及如何表現具有時代品格。當前，不少銳意進取的藝術家們已經在朝着這個方面努力。山水畫家周昭華可作為一個例子。他帶着“回答不清的苦惱”，以時代的兒子自居自動，行程三萬五千里探蹟索隱，沿流討源，幾經思索，終於感悟到了：“藝術創作要珍重直接經驗，而直接經驗又要以強烈的未來意識作指導。只有對生活體驗得最深，情感如一團熾熱的烈火，主體內積聚起來的能量洶湧騷動，藝術作品才能凝聚着深沉的民族精神和恢宏的宇宙意識，”（周昭華：《大河尋源》，見《美術》1983年第3、第8期）。一些青年畫家也意識到了這個問題的重要性，如揚雲飛寫道：“人總要追求一種崇高的東西。沒有信仰是可怕的。但是不要強迫我們去相信什麼，也不要因此就說我們不可救藥。我們在觀察，在思考……真正有時代精神的藝術家決不是隨着一時的風向跑，而是時代的主人，時代的精華，走在時代前面的人。”（楊雲飛：《作者的心靈，精神與人品》，見《美術研究》1982年第4期）。

對現實的認識深化了，就會帶來藝術觀念上的突破，也只有藝術觀念上出現了突破，才會賦予大變革中的美術創作以鮮明的時代特色。當前歷史題材繪畫的創作中出現的某些迹象可以印証這一點。長期以來，歷史畫（尤其是反映近百年來革命鬭爭史的畫作）多是選取重大題材和突出領袖或英雄人

（上接49頁）

感性形象的表現中為自己雕塑着觀念裏的天堂，並儘可能在對象中刻上自己長期壓抑在心中的委屈、絕望、恥辱與痛苦的情感。因此，這一時期的石窟藝術不但是當時社會生活的曲折的反映，而且也是它的創造者們的情感和理想的反映，是北朝美學思想最有代表性最集中的體現。

從題材來看，這一時期的石窟造像和壁畫，很少見到當時中國南方比較流行的維摩變，而主要表現的是釋迦本尊、三世佛、菩薩、佛本生故事和佛傳故事等。這些故事的“真正內容就是對酷刑的忍受以及出於自願的拋舍、犧牲和艱苦生活，——硬要自己忍受困乏，招致苦難、酷刑和痛苦，從而顯示自己的精神，感覺到自己是自己的天國裏享受着協調的、稱心如意的幸福生活。對於殉道者來說，苦痛這種消極的（否定的）東西本身就是目的，人所忍受的痛苦愈可怕，他也獲得愈大的神的光榮。”（黑格爾語）為了達到冥頑不滅和大覺大悟的境界，那些殉道的國王和王子們可以捨棄自己的身軀，供獻自己肉體、眼睛以至頭顱，犧牲自己的妻子和親生兒女。例如：

敦煌254窟的《捨身飼虎圖》（圖五），在一幅長方形的構圖中描繪了許多連續的情節：薩埵那王子與二兄同行到一山崖，見崖下有一只將要餓死的母虎和幾只初生的小虎，於是頓生憐惜之心，立願犧牲自己以救餓虎，遂自刺流血，投崖餵虎，二兄悲號，埋骨造塔，等等。其中投崖餵虎的場面最為突出，充分體現了薩埵那王子自願拋舍和自我犧牲的精神。捨身飼虎是佛經中的一個非常有名的本生故事，但只是大量地出現在北朝時期各地的石窟壁畫或浮雕上，隋以後則極少見到。

敦煌275窟的《毗楞竭梨王本生圖》（圖六），在尸毗王割內寶篋畫面的右側，描繪的是國王毗楞竭梨為求說法甘心情願讓一婆羅門以利釘釘其身體。畫面通過婆羅門一手扶釘一手揮錘向毗楞竭梨王胸部用力釘打的情節，着意表現國王甘心忍受酷刑、招致苦難的殉道精神。

鹿王本生故事是宣揚因果報應的，說的是一落水者被九色鹿王救上岸，溺人長跪拜謝，後忘恩負義，貪賞而帶領國王馬獵捕九色鹿，鹿王乃將救溺人的經過告訴摩因國王，於是得免於害，而溺人則滿身生癩，口發惡臭。這個故事可在敦煌257窟見到（圖七），情節雖離奇却描繪得娓娓動人，使人不得不在這虛幻的善惡分明的天國裏安份守己，保持自己的愚昧和對宗教的虔誠。

這種荒誕的反理性的題材被大量地表現，這除了宣揚因果報應、忍受痛苦和自我犧牲的主題之外，還旨在以幻想出來的形象証明幻想本身是真實的。人們就在這幻想而又實物中欺騙別人也欺騙自己，尋求安慰又在這空虛的安慰中麻醉自己，努力掩蓋和忘掉現世中的一切苦痛。這正是統治階級造神的的目的之一，這也正是當時悲慘世界的曲折的反映。人們狂熱的宗教信仰和愚昧的絕對虔誠，從根本上說，是當時那個黑暗的社會現實造成的。

佛傳故事是佛本生故事的繼續。悉達多太子痛感人生有老、殘、病、死的苦惱，於是千方百計尋求解脫，解脫的辦法就是隕城出家，苦修苦行，思維覺悟，成佛降魔，說法布道，最後涅槃而得以永生……。這類題材在敦煌的壁畫或雲岡的浮雕中到處可見，這似乎是在給人們指出一條道路，一條擺脫現世苦惱、追求來世幸福的道路。而生活在當時人間地獄裏的北方人民，在他們的反抗遭到統治階級殘酷的鎮壓和屠殺而走投無路時，佛的一生就成了擺在人們面前的一條路。儘管這條路只通向虛無，人們還是願意走它，與其在現實牢籠裏束手待斃，莫如到虛無的幻境中狂吸精神的鴉片。在石窟藝術中所表現出來的這種反理性主義的宗教迷狂，正是北朝佛教美術的基本美學特徵。

物為主，這些作品以主題的嚴肅與畫家情感的真誠賦予我國五、六十年代歷史畫以鮮明的時代特點，起到了它應有的認識作用和教育作用。而近年來的歷史畫創作又有了新的發展，一些作者開始注重民族精神的總體體現與英雄人物的立體化描繪。如青年畫家田黎明在《碑林》一畫中，通過恢宏的時空跨度，採取象徵手法，試圖在畫面上表現出整整一個歷史時期的民族的血與火的鬭爭史，不是為一個或幾個知名的英雄人物立傳，而是為整個民族精神樹碑；這種藝術構思，是基於作者“奮我民心，興我中華”的創作動因。作品盡管還存在着一些不足之處，但出自一位青年人的手筆，還是應該予以鼓勵的。

崛起，奮發的時代必將引發文化上的巨大變革，當前，依循時代總設計的宏偉藍圖，藝術家們正在進行着自我設計。有的注重生活底蘊的發掘；有的專志於人物心理深度的開鑿；有的對描繪的主題採取宏觀的思維方式，然後用微觀的表現手法加以描繪；有的在借鑒民族傳統文化和西方現代派的某些表現手法的基礎上，探索一種更富有表現力的繪畫語言……這些探索有的側重於思想內容，有的側重於形式風格，但在創作中“找到自己”，並努力使自己跟上時代的審美理想這一點上則是一致的。這也是我們時代的要求——讓每一個人充分地發揮自己的聰明才智，並將這些聰明才智匯攏成一股強大的合力，共同奔赴振興中華的偉大目標。這是我們時代的主導精神，這種精神不但規定了我們美術創作的本質，也規定了它的總體趨勢。（該文作者為中央美術學院碩士研究生，現為《美術研究》編輯）

從表現形式來看，北朝佛教藝術有以下一些為其反理性主義美學思想所規定的特點：

第一，由於宗教的迷狂，也是由於統治者為了象徵自己的權力，受人無限崇拜的佛就被表現為十分高大，以使得它那本來空虛的內涵借助形象的高大性變得充實起來，變成一個人們可以憑感官感覺得到的實實在在的龐然大物。雲岡著名的曇曜五窟，主佛形體無不高大雄偉，高達十數米，佔據了窟內大部分空間。因為只有這樣的表現才能滿足感官和精神上的需要，人們在這種高大的形象面前才會抱有一種虔敬的感情，才會感到恐懼與驚訝、害怕與崇拜，才會感到佛的無邊的威力和不可企及的威嚴。

第二，由於題材及主題大都是宣揚因果報應、忍受痛苦和自我犧牲精神的，要把這種抽象的概念內容表現在具體的感性形象中，形象就表現為概括、粗放而神秘。無論是敦煌的壁畫還是雲岡的雕刻，都帶有這樣的特點。這時期形象的目的在於表達理想，表達觀念的廣度和普遍性，因此它不表達個性，不表達人物的特殊精神狀態。形象本身就是觀念，就是目的。

第三，由於佛不是現實中的人，而是觀念中的非人，因此信仰佛的作者就不能完全按照現實中人的形象去表現，而要在很大程度上按照幻想中的非人去重新創造一個最適於表達觀念的形象，以區別於凡人。於是，這形象就無需像真，就可以誇張、變形，身體各部分的不合比例，豐富的想象，繁褥的裝飾等，就都成為合理的和必要的。但同時，又由於佛教教義本身的某些形象性，作者又不能脫離形象本身完全依靠抽象的概念，而必須按照人的一般形象去表現至高無上的佛，即從半抽象半形象的教義出發，經過現實形象的選擇和摹仿，最終走到抽象的觀念中去。

從以上的初略分析中我們可以看出，南朝和北朝在美術傳統和藝術思想上的差異是非常大的，因此就有截然不同的美學表現形式和藝術風格。造成這種差異的根本原因，既是由於各自審美實踐的內容和對象不同，更是由於兩方經濟、政治、哲學、宗教等特點的不同。但是，南朝與北朝，既然是同處於一個大的社會變革的時代之中，不同中也會有某種共同的東西，在不同的美學表現形式中也會有某些共同的社會內容，不同的美學形式造成的不同藝術風格也就有相互影響、相互吸收的可能。北朝孫暢之的繪畫理論著作《述畫》，山西大同北魏時期司馬金龍墓的木板漆畫，以及顏之推的《顏氏家訓》，等等，體現出南朝美學思想對北朝的影響；而南朝畫家張僧繇等，在藝術創作中也多少受到北朝藝術技法的影响。

然而，中國南、北方文化藝術上的真正交流與融和，則是在隋統一中國以後，經過一個時期的準備，到了唐代才實現的。唐代的藝術是中華民族最為輝煌燦爛的藝術，唐代的美學則是中國美學史上的高峯。

附圖：

- 圖一：東晉《女史箴圖》（局部），傳顧愷之作，大英博物館藏；
- 圖二：東晉《列女仁智圖》（局部），傳顧愷之作，故宮博物院藏；
- 圖三：東晉《洛神賦圖》（局部），傳顧愷之作，故宮博物院藏；
- 圖四：南朝《竹林七賢及榮啓期》（局部），南京西善橋墓室磚印；
- 圖五：敦煌254窟《薩埵那太子捨身飼虎圖》（局部），北魏；
- 圖六：敦煌275窟《毗楞竭梨王本生圖》，北涼；
- 圖七：敦煌257窟《九色鹿王本生圖》（局部），北魏；
- 圖八：雲岡20窟主佛，北魏；