

穿透沙尘的强光

程征



程征近照

从东部传来的都是喜讯——特区+新潮!

从西部传来的却是忧患——沙尘暴+沉默?

这似乎就是中国的现状:中国当代美术的现状:

中国当代西部美术的现状。

台风永远也刮不到的地方,横着秦岭,当洋风裹挟着现代主义思潮在东部沿海摆天簸地汹涌肆虐的时候,这儿似乎是永恒的平静。

其实不然,炽烈烈的西部现代电影夺标了!沉甸甸的西部现代文学东征了!火辣辣的西部现代音乐竞相吼唱了!西部不等于封闭,不等于固守。

那么,西部现代美术何在?

—

经历了唐代的辉煌,范宽乃西部

古典美术最后一响,随后,800年沉寂,只有民间艺术活着,非主流文化的。

一直挨到20世纪30年代,终于有一拨画家来了,聚在延安。不过,他们心中所怀乃是全中国,身在西部,并不偏爱西部。

40年代又来了一拨,无论是被日本鬼子赶来的,还是怀着开发边疆热情主动来的,都真心关注西部,投身于西部美术本身。

记其名者:

王子云,留欧归来,中国西部传统艺术精华在他眼中放射彩光,其诱惑力令其弃置画笔与雕塑刀,改率“教育部艺术文物考察团”,遍游于西北苍茫之野,流连于古代遗存之间,作为用科学方法对本民族美术遗产进行系统考察的第一个中国人,为西部美术尽其毕生。

韩乐然,留法归国,擅长水彩,往大西北写生、举办画展、作古代美术

典与现代的互补,天府盆地绿毯式的大地与丘陵,彩云之南的明净与空灵,还有高楼林立的现代山城……在西部,你绝对可以体验到与东部相较的独特。你绝对可以在西部去寻觅和寄托在东部难以实现的理想与情思。

西部一度太封闭,也唯其封闭,才保留下那么多的原始、神秘,那么多的与东部的差异与独特。封闭当然是缺点,但同时又形成了特点。如果你能够把握住这种特点,西部往往可以具有东部所没有的优势。这或许也正是“长安画派”、“四川画派”、“云南画派”、“贵州现象”所以一度出现的原因之所在,也是全国的画家对西部趋之若鹜的原因所在。然而,在今天,西部的封闭,或许只是对西部偏远的山区而言,在西部的城市,却很难再与“封闭”相关。在交通通讯发达的今天,在媒体网络活跃的当代,今天西部的画家除非自己存心封闭自己,也很难再真正封闭起来。

在走向开放的今天,西部的画家们倒真有不少在存心封闭自己。他们不管时代的进步与发展,甚至也不太研究自己所处环境与时代的特点,他们往往按照地方惯性去思维,满足于局部的成绩与捧场。他们不太张扬,也无走向外地——当然更不用说“世界”——的野心,他们在特定的小圈子中自得意满,也自得其乐,外边的世界

对他们似乎不存在,他们是纯然西部的画家。因为这种平庸的“纯然”,他们也不被外界所了解。也有绝对开放的一类。此类西部画家以“走向世界”为终极目的,他们认定西方的“当代艺术”才是中国“当代艺术”的楷模和标准。他们善于利用当代信息之便利,潜心研究西方艺术的每一细节,研究西方大展和策展人的准确口味,研究西方对中国的真实需要和行情,他们以出口生产的严格国际性标准(其实往往是美国标准),生产出提供西方消费的产品。这就不仅自己民族与他们关系不大,西部与他们更风马牛无关,他们追求西方化的“世界性”,唯恐沾染“西部”与地域之嫌。或许,此种现象的产生,也就因为他们身处偏远的西部,他们必须惊天动地,必须惊世骇俗,必须做出东部尚有不及之举,方有走出西部,“走向世界”之日。

西部尚有不少艺术家,他们深知西部的财富,他们珍惜那些让东部艺术家都羡慕的西部自然与人文的财富。他们也深知艺术本身就是个性与共性的统一,是共性寄寓个性的产物。他们张扬自己的西部特色,丝毫不为自己的西部身分害羞。他们中的成功者,往往是深刻地研究了西部的自然、历史与文化,带着真正艺术家的感性的直觉,去发现和转化西部特色在美术中形成独特形式语言和个人风格的契

机与可能。中国西部对中华文化较为古老特色的天然保留,以及这种鲜明民族特色的现代转化。往往成为这批睿智而成熟的艺术家走向成功的基础,使他们与世界各国各民族的异质文化间友好地交流,而不是单相思般的同化于西方成为可能。

当然,热爱西部不等于能真正表现西部,甚至熟悉与研究过西部,也不意味着就能真正表现好西部。“不识庐山真面目,只缘身在此山中”,距离太近产生的视觉盲区反而容易形成美术创作中的平庸。带着独特的视角,带着敏锐的直觉,甚至带着新鲜的极度的好奇与热情,在西部人司空见惯的事物或现象中找出独特的意味与形式,这或许是许多西部题材美术的名家却有不少并非西部人的原因。

无庸讳言,今天西部的封闭更多地倒并非信息的封闭,而是远离文化与权力中心,尽管除北京之外,全国各地差不多都有类似的问题,但东部情况不太严重,它们各有各的宣传、评价和展出、销售渠道,但几乎整个西部却都缺乏此种媒介,即使可以在当地展出,西部艺术家们还必须依赖北京,依赖东部。这或许才是摆在西部艺术家面前最被动最麻烦的问题。

2001/8/22

於成都牧马山柳月湖畔

考察，1947年殉难于新疆克孜尔石窟艺术调查途中。

张大千，最后一位传统派水墨大师对敦煌壁画的现代性关注，震动余波，至今未泯。

常书鸿，留欧归来，投身敦煌，为莫高窟艺术宝库的保护、研究、传扬而鞠躬尽瘁。

潘絮兹、沈逸千、赵望云、关山月、张振铎、董希文、吴作人等画坛骄子陆续到河西与敦煌写生、临画。

其中，唯被誉为“二十世纪中国画坛艺术大众化之先驱”、“当代以国画反映现实生活的开拓者”的赵望云，心怀文化拓荒者的自觉，在西北深深地扎根，率黄青、方济众、徐庶之诸弟子，及西北画众，以平民化的审美意识，礼赞西北的自然山川与各族人民的劳动生活，开以水墨写大西北壮美之先河。西北中国画坛从此复兴。

50—60年代，来了一拨又一拨画家。其中，除了黄青在新疆大放异彩，吕斯白在甘肃栽培桃李，以聚集在大西北中心城市西安的两个画家集群最杰出。

其一，在西安美院开设的各个专业中，由邱石冥、陈瑶生、罗铭、郑乃王光、刘文西、陈忠志等组成的中国画系力量占据优势；而刘文西心怀圣地意识，为革命领袖和陕北人物造像，气概恢宏若交响诗，对当代中国人物画的发展亦产生推动意义。

其二，赵望云、石鲁、何海霞、方济众、康师尧等组成的美协西安分会国画研究室成为中国画坛创新势力的一支新军。其主攻山水，以新颖笔墨写西北之美，获“长安画派”誉称。这个新兴画派以赵（五四艺术思想）、石（延安文艺思想与传统文人思想合一）、何（传统笔墨）三杰为中坚，各扬其长，相辅相成，协力共建，而成大业，可谓“三足而立鼎”。

于是，中国画的主尊地位在长安画坛确立起来。耐人寻味的是，这个“西北”中国画军团的成员多数是艺术家移民，来自五湖四海：赵望云，河北人；石鲁，四川人；何海霞，北京人；康师尧，河南人；罗铭，广东人；郑乃珣，福建人；黄青，河北人；方济众，陕西（汉中）人；徐庶之，河南人；刘文西，浙江人；陈忠志，广西人……

西北地缘文化有一个特性：深厚与封闭共存。文化开掘者成份的多样，

大约是内外交通，启辟封闭的要素 聚首于斯，执着于斯，则是深掘厚积，合力创新之关键。

20世纪发生在长安画坛的复兴运动是以开拓创新为开端的，这为它，也为它的后续进程奠定了文化性格基础。

二

俱往矣，长安画派！

老辈子演完了威武壮烈的大戏，走了，空出的舞台任凭后生们玩儿。可是，人们总要比照着他们父辈的身段，看他们玩得转，玩不转？

长安画派有一句名言：“一手伸向传统，一手伸向生活。”世纪之交，时过境迁，艺术生态环境随改革开放亦大为改观。新一代长安画家们的艺术信条又较老一辈有所迁延，归纳起来可表述为：“一手伸向传统，一手伸向生活，一手伸向世界，一手伸向自我。”既不同于固守派，也不同于“途穷”派，他们属于一群既持守又变革，既重昨天，又重今天和明天的“积极保守主义”者。

“多元”这个词在西部也挺适用，

虽然不及东部来得狠。

“长安画派”之后的长安水墨阵营同样呈现“多元”景象。有以素描加水墨描写生活的，如王子武（迁居深圳）、王有政；有追寻笔墨意趣的，如王金岭、张之光、陈子林；有生活与传统并重的，如赵振川、苗重安、徐义生……他们各行其是。而最具有新颖学术价值者，是一种由写意水墨蜕变而来的现代水墨形态，批评家刘骁纯称之为“乡土表现主义水墨”。

所谓“乡土”，既指题材——画西北乡村和农民，缘于长安画坛的题材惯性；又指审美特质——土坷垃味与纯朴、粗犷与苦涩的气息。

所谓“表现主义水墨”，是借西方概念来指称萌发在中国西部的艺术现象，是否恰当，可以讨论，但对其美学属性的现代性指认，颇为中允。

这是一个没有组织，没有协议目标，并不为派，仅因地缘和心仪趋同而同向探索的松散群体。成员有：

罗平安，清晰的点条状笔触与半

石鲁 转战陕北 1959



西藏当代绘画展望

余珈



余珈近照

今年是西藏和平解放50周年。和平解放为西藏走向现代推开了大门,半个世纪以来,西藏发生了天翻地

覆的变化,赢得了社会的全面进步。其间,包括美术在内的西藏文化艺术事业的成就尤为突出。当西藏迈向新世纪,即将全面实施西部开发战略的时候,西藏文化艺术的未来前景及其面临的考验令人关注,在这样历史巨变的大背景上审视西藏当代绘画,也是一个促人深思的主题。毕竟,西藏是地球上最精彩、最神秘的地方,我们将经由西藏当代绘画的展望,触目西藏自然与人文的大风景,这一切都已经或

行将与时代潮流息息相关。恰当地应对机遇与挑战关乎西藏大局,西藏当代绘画一如既往,是在社会进步的列车上寻找自己的席位,以能与时俱进。其首要的进取目标,是寻求顺应社会变革的新的生存方式,继续维持属于自己的那一点精彩。因此,需要回望西藏当代绘画的过往来途,温故而知新。

直至本世纪50年代,西藏绘画仍固守着古典的宗教风范,从艺者仅有

抽象的景物相交织,主体形式因超越客观表象而实现了从写生型水墨向表现性墨彩的演化。

崔振宽,密集的笔触被执意夸张,被塞满的构图过于紧张,内在力度被极力强化,画面张力和神秘苍莽的理性情绪沉重地压迫了观赏的心理。

李世南(迁居深圳),笔欲狂而精雅,貌欲拙而清脱,意趣出于抽象之表,源于写意,胜似写意。

郭全忠,由素描的描述性转向了笔墨的表现性,由形式意趣的体验冲替了人物形象的认读,在坚定地水墨“写生”、“写意”向“表现”渐进的过渡状态中,感受苦涩的审美特质。

王炎林,多情的本性渴望着人体的外在之美与人性的内在之美,却满目充斥杀生的丑恶,迫其以神经质般颤抖的逆锋,仇杀“人”的丑陋灵魂。

张立柱,自认是“挤进城的农民”,儿时的记忆与梦幻化作了画中的碎片,墨色重浊若粘泥,好像沉重地背负艰涩命运的农民在缓足沉吟。

晁海,将人的实体极尽虚化,以极柔、极阴之象,隐极阳、极刚之骨,淡墨氤氲,团团似棉,而内藏杀机。

陈国勇、江文湛、张振学、赵益超、张明堂、余乡、邢庆仁……亦各有千秋,不一而足。

不同于某些地区敏感于西方现代艺术而发生的突变,反映在他们身上的是渐变过程。其艺术观念逐渐从学院的惯例中剥离出来,不仅要用水墨的眼光替换素描的眼光,更要由模拟客体形象以达意,转换为直接赋情感精神于抽象形式。这是更本体化,也更符合现代人审美需求的逻辑发展形式。

但实质上,他们的许多审美特性仍然是连贯于“长安画派”的。比照江南才子们“新文人画”的轻柔精巧,它粗犷厚重;比照娱悦的墨戏,它道义负担沉重;比照以往的“南派”、“北派”,它携带着北派的遗传基因。

宋人郭熙在《林泉高致》里说“西北之山多浑厚,天地非为西北偏也。西

北之地极高,水源之所出,以岗陇?肿之所理,故其地厚,其水深,其山多,堆阜盘礴,而连绵不断于千里之外,介丘有顶而迤迤拔萃于四达之野。”

当赵望云第一次下了骆驼,从河西走廊的大戈壁攀上祁连山雪峰,立即陶醉了。这里是“八月即飞雪”,“黄沙卷地”,“一川碎石大如斗,随风满地乱石走”,“崑岩骄阳,云暗雪峰,上无飞鸟,下无行人的寒荒之地;是在生与死的临界上跃动的生命。大西北是最能检验一切生命力的地方,也是最易唤起艺术家壮烈情怀的地方。不仅在唐诗灿烂的时代,从这荒野里生长出边塞诗;周、秦、汉、唐亦沉埋下中华民族上升期沉雄博大的精神。霍去病墓石刻中熔铸了汉民族倨傲世界之蛮风;秦兵马俑阵与唐乾陵石狮昭示着“普天之下莫非王土,率土之滨莫非王臣”的王者之气。西北地区古朴、诚厚、粗犷的民风,体现在民俗文化生活中——人文精神的阳刚对应着大自然的阳刚——令赵望云及后来者皆成为这里的一分子,无论是一棵草、一株树、一个人。他的笔下必然地流出西北人的内心体验,而不仅仅画了西北。

新一代西北艺术家须拿来新的观念,轰击积淀的美质,便可放出穿透沙尘的强光。尽管他们用水墨作秦腔般吼唱,主调苦涩,提出了“审苦”的命题。

程征

陕西国画院研究员



赵望云 重林苍翠 260厘米×116厘米 1964年