

忘言一意派系列展

藝術門，香港

高名潞

中國古代文藝理論把詩、書、畫稱為三絕。這裡的「絕」不單單是指詩、書、畫各自獨立的完美性，而是指三者之間的互相交融，即「你中有我，我中有你」的關係。所以，藝術乃是集冥想、文字概念與視覺形式為一體的創作活動，

所以，主觀概念和視覺形式不能走極端，而冥想則是平衡語詞和形象的必要因素。因此，中國傳統繪畫和書法都有「寫意」一說。「寫意」常常被誤解為某種狂放的風格，比如狂草或者潑墨繪畫。其實「寫意」的真正核心是「忘我」和「忘言」。「忘我」和「忘言」是冥想的重要方法。藝術家的冥想與思想家或者出家人的冥想不同的是，藝術家的冥想必須與某一物化(Materialisation)過程同步。制作行為、媒介材料與「忘我」和「忘言」的冥想狀態自然結合為一體，就形成了藝術境界，在這個境界中的物象就有了天然自在的靈性。

比如，宋代牧溪的《六柿圖》就是這方面的范例。我們無法僅僅從人的角度去解讀畫中的柿子，我們必須同時站在柿子的角度，才能理解牧溪所畫的柿子。這些柿子既不是概念的，也不是柿子的形，它是藝術家對柿子的靈性的還原。單一地賦予它一個普遍的定義概念，或者模仿它的個別樣子，都不能還原這個靈性，必須用自己的冥想，讓自己的意念「空」和「靜」，才能體味到柿子的靈性。

這也是為什麼中國傳統詩歌、繪畫和書法中都主張「得意忘言」，或者「意在言外」。意思就是要擺脫掉對某種先天規範的依賴性，只有這樣才能獲得高境界。所以，傳統繪畫的「寫意」就是「忘我」和「忘言」，忘我是忘掉自己頭腦中那些教條的概念陳述，「忘言」則是忘掉任何形式規定，比如，讓那些所謂的抽象、觀念和寫實等束縛我們的規範和框架消失。只有無預設前提和無既定形式，而后才能獲取出其不意的境界。這種境界可以擺脫當代藝術中或者極端語詞陳述或者極端圖像直觀的偏執。

所以，「忘言」與傳統哲學的「空」和「虛」有關。在藝術創作中，對待媒介材料，對待技法，對待表現對象，對待外在自然都要本著空、虛的態度。然而，「空」不等於徹底虛無，「空」是指與作品，或者作品中的「物」對話的態度。也就是說，我們不能把藝術中的形象（比如山水、樹、石、人等）和材料（比如色彩、畫布以及現成品等）僅僅當作陳述自己觀念的工具語言。相反，放棄或者部分地放棄「控物」妄念，讓藝術家的任何功能性念頭，不論是社會功能還是形式功能的實用性念頭均「不在場」。只有這樣，藝術家才能真正進入意念自由(Free Will)的狀態之中。才能從「物我兩忘」，到「物我相生」。

參展藝術家

我用「忘言」概括展覽中六位藝術家的藝術思維和藝術創作狀態。同時我也注意到，這幾位藝術家都非常關注「物」，無論是把樹、石作為形象，還是把大漆、宣紙或者炭條作為媒介材料。但是，他們既不是用物表現自己的理念，也不是再現物。相反他們是「以物易物」，就是讓「物」自在地

呈現自身靈性，「易」是變的意思，但不是強迫它去變，而是在某種條件下它自己去變，這個條件就是藝術家的忘言狀態。

比如，朱金石多年來用宣紙做作品。他把手揉過的紙疊在一起。或者，把幾千張宣紙疊成方形，從而挑戰了現代主義的，比如賈德(Donald Judd)等人的幾何概念。這個幾何概念是靜止的、封閉的、一元的。但朱金石的宣紙「立方」則是一個人性化結構。因為每疊放一層宣紙，這個立方體的時間性、空間性都發生了變化。這個宣紙方形不是承載某一概念的物，就像現代主義的立方體一樣，而是融入重複勞作和人與物對話過程的有靈性的物。它不展示物理直觀的形式美，而是含蓄的、「虛懷若谷」的美。朱金石的「厚繪畫」其實也是對媒介材料自身魅力的展現，這些多色混雜的厚重油彩，有點像中國畫的筆觸。只不過水墨的筆觸是透入紙背的，而朱金石的「厚繪畫」把油彩筆觸收集在一起。二者展現的都是筆觸的力量，其次才是它們暗示的形象。

秦玉芬多年來喜歡用竹子、扇子和紙等自然物做作品。她的作品很難被定義為裝置，因為，她總是自然地擺放物品，讓這些自然物的美得以充分呈現，並不試圖賦予它們什麼意思，而是呈現它們與人的共生關係。此次《忘言》展中展示的包括有她近期的幾幅大型彩墨繪畫。她不斷重複地在宣紙上層層渲染水墨或者色彩，目的是讓色彩和水墨留下不可預期的痕跡，就像年代久遠的敦煌壁畫上所留下的那些痕跡一樣。痕跡是物形，也是物性，它是歷史、時間和文化的合成之美。

相比之下，蘇笑柏對媒介的專注程度可能比任何當代藝術家都痴迷。蘇笑柏把有上千年歷史的傳統大漆工藝轉化為當代藝術。他要發現和呈現的是大漆的品質，而不是用大漆作為媒材去表現什麼，比如裝飾美、抽象意義或者什麼別的東西。通過塗漆、打磨、觀察、鑒別這一過程的反覆循環，漆最終呈現出美玉般的品質。蘇笑柏作品的當代性在於，它讓漆脫離了古代藝術的象征性，現代藝術的結構性和后現代以來的符號性宣示。蘇笑柏的大漆作品是沉默無語的大漆自己，它們是真正的可看、可想、可觸摸的一個具體的物體，但它們具有美玉的性格。當然這是蘇笑柏二十年裡日復一日地觀察、打磨和品味大漆的結果。蘇笑柏用沉默和勞作換來了大漆的美。這是一種「物我相生」的修行。蘇笑柏做藝術有點像禪宗的漸進修行。

繪畫的題材和功能不重要，重要的是享受畫的過程。這是一種業餘畫家(Amateur)的心態。正像古代文人畫家，比如，蘇軾、錢選和趙孟頫等人一樣，他們首先是文人，其次是畫家。所以，作畫只是一種修身養性的自娛。雖然，當代藝術家的文化氛圍與古人相差甚遠，但是，當代藝術承受的觀念重負和市場壓力一方面造就越來越多的職業藝術家，另一方面也有少數藝術家有意與「職業」疏離，追求文人的自娛境界。

譚平、蘇新平、楊志麟都是上世紀八十年代開始活躍的藝術家，他們都是學院教授，並都前後擔任過美術學院的院長和副院長的行政職務。工作和創作都繁忙。但是，他們近年的創作均呈現了上述「業餘」性特點。他們的繪畫題材主要是樹、石這些簡單的自然物。他們象古代文人那樣寄情於物，畫物的過程乃是畫自己的心境。所以，筆觸就是運思。

我們看到蘇新平的「樹」都有性格，或者一股氣，欲開張，欲扭結，欲沉寂。這並非蘇新平有意塑造的形式效果，也不是蘇新平有意為樹造型，是蘇新平的心境自然書寫出來的形象。工作繁忙，蘇新平只能用零碎而分散的時間畫畫。但是一旦面對畫面，心境頓時超脫，進入一個純粹的世界。有一股延綿不斷的「氣」把這些在零碎片斷的時間中劃畫的筆觸連接為渾然一體的整體世界。

楊志麟畫中的「石頭」與蘇新平的「樹」類似。「石像」即是心像。但楊志麟的石頭具有更多的書寫性，部分因為他用水墨、宣紙和毛筆這些傳統媒介。他的石頭不是現實中的哪一塊石頭，更像是《芥子園》中的「石譜」，把石頭分別列在紙上。楊志麟說這些石頭是他「吐」出來的，一塊一塊地吐出來的，楊志麟把他的石頭叫「塊壘」，正如宋代蘇軾所言，作畫乃吐我胸中塊壘。所以，這

裡的「吐」乃是一種即有視覺直觀，也有意念聯想，甚至更有行為參與的經驗描述。這些石頭是獨立的，自然地排列，沒有關係，沒有中心和邊緣，沒有背景，但有個性。

譚平的繪畫總是追隨自己的情緒和感受。所以畫中的形象是純粹的情感流露，與音樂的節奏類似。這似乎延續了格林伯格(Clement Greenberg)的現代繪畫觀念。但不同的是，譚平作畫很象寫書法，他一邊寫，一邊在讀自己正在寫的線條。換句話說，他不是用線條輸出自己的情感，而是從線條的痕跡中還原自己的情感，所以，盡量要慢，比如弘一法師寫一個字要用六分鐘的時間。讓意念完全專注於筆墨和宣紙的互動，去除任何雜念，這有如念經一樣，重在冥想過程。倘若太快，就會走極端，一方面可能會讓自己的主觀情緒立刻投射到畫面上，另一方面會強迫自己設定一個最終形式。譚平盡量讓炭筆線條在紙上的運行更加自在和獨立。它們的強弱、緩急、濃淡等是線條自己自由運行的結果。當然，這些運行終究來自藝術家的控制，但是，正如譚平所說，在作畫時盡力讓藝術家自己「不在場」。

總之，《忘言》展覽中的幾位藝術家都有意識地把東方的冥想傳統轉化融入他們的當代藝術創作之中。

當代藝術在過去的半個多世紀承負了過重的觀念和語詞陳述的負擔，幾乎成為文化政治語言學的代言。另一方面，一些當代理論片面強調圖像力量（即圖像的語意功能），從而導致當代藝術面臨著在語詞和圖像的二元極端之間搖擺選擇的尷尬境地。而藝術原本旨在表現人性中的智慧境界的目的逐漸被侵蝕，智慧不總是實用的，不論政治實用還是經濟實用，智慧不是陳述能表達的，也不是形象可以模仿的，它是一個純粹的境界。「意派」試圖在當代藝術中重新發現這種智慧感知和詩意聯想，平衡彌合概念和圖像、抽象與寫實、政治話語和美學感知的二元分裂性，擺脫在線性時間基礎上建立的「前現代、現代、后現代和當代」的歷史敘事。當代藝術一個重要的工作是挖掘和轉化非西方的傳統資源，補充當代藝術的智慧，從而使當代藝術更包容和更自在。