

茅小浪的非宣水墨

文/ 李心释

绘画形象的真实性的存在，无论哪种形象，在艺术中只可能是一个创造性的表意符号，当然也可能是很平庸的大众化符号，那么，真实就无从谈起，对真实存在的描摹或再现不是艺术的目的，而是手段，通过它们，或者仅仅是简单地通过它们，艺术的转化获得了表演的快感，呈现了艺术家自身的潜在力量，这才使艺术符号得以确立。逼真是一种炫耀，却与真实无关，所以若将注意力转向表意，艺术家可能对逼真不再感兴趣，而艺术依然是艺术。但是，形象总有真实性的指认一面，这种指认让观者赢得自己对形象的诠释权力，通过指认，绘画形象一部分画中，一部分到了观者自身的经验中，因此，真实性指认是观者的习惯性力量，与艺术的关联度不大。也许，艺术家需要这种指认，甚至有意无意去挑起这一指认，以便使作品较快进入观者的视野，不过这绝不是艺术家的目的，如同佛教徒对待大众信仰者的态度与佛理甚远。艺术的外形有取悦大众的一面，内里却渴求知音，艺术之所以是艺术，完全在指认之外。

中国人的言意之辨，成在将视线带离语言固化的概念意义，败在对意义的虚无化，轻视了语言本身作为象的地位。无意义不从符号出，然而，固化的符号却严重遮蔽了新的意义的出现，视觉艺术符号能对语言表意起到很好的反拨与更新作用。中国艺术中的诗画互动传统，对绘画有正反双重影响，它使中国画一开始就重意轻形，对形的指认一产生就偏离了，模糊与变形而呈现出绘画材质要素间的关系力量，占据为画面的中心，外部的真实变得可有可无，它只借助真实形象的一些元素达到形而上的境界；然而语言对绘画的侵蚀也存在，绘画中大部分形而上的内容来自语言，来自诗，来自儒释道的教义，山水画的理想模式大同小异，跟古典诗歌的因袭面貌甚为相似，创作与阐释的语言很成熟，但也很“文化”，往好的角度看，形成了后人难以逾越的高峰，往坏处说，从情绪、意境到语言（包括阐释的语言）都形成了约定俗成的封闭空间，拒斥任何新的现代性经验。

中国艺术在其开端就偏离真实，故没有西方艺术在悖论中的冲突与挣扎，自然也没有西方现代艺术倒向悖论的另一面那种极致与决绝。在中国古代绘画中真实从没有受到质疑，真实形象会自然地过渡到超越性经验，我们可以从古代绘画中发掘出很多近似于现代性的东西，却绝非就是现代性，就像有人谈论“古典诗的现代性”，反而误导人。比如南宋画家牧溪的《六柿图》的抽象、极简，与西方现代画有相通的地方，却不是从对真实形象的否定而来，而是背后有一个理念的模型，以禅宗的法门阐明一种世相。

悖论的另一面是非真实成为真实，其真实的内涵只能是心灵的真实，然而心灵的真实并无从证明，只能靠有效的呈现，靠心灵所创造的可感知的意义来呈现。形象的真实性的被一面镜子的反光完全穿透，剩下的只有原生的材质的碎片，不再有固化的语言系统使之重新完整起来，这彻底使形象的约定意义失效，而且使绘画的注意力转向材质的可能性与语境中的语言性上，

故而言，现代性绘画走向幻象或抽象，是一种必然。

雷尼·玛格里特的画作《形象的背离》标志着西方绘画走出了真实性纠缠，它以理性与直觉的双重方式宣告以往时代的结束，画中“这不是一个烟斗”（法文），被法国思想家福柯解读为语言与形象、相似与确认的矛盾，形象与事实的相似并不被语言所对等确认。这就意味着形象让位于表达，建立在相似性基础上的真实性是虚幻的。当然，绘画的表达永远不同于语言的表达，玛格里特的作品选择语言文字来否定形象的真实性的，显然是无奈之举，也是由于“尽象莫若言”。中国人经过半个多世纪可怕的现实主义革命后，从重意轻形中倒过来走不出追求真与美的困境，未被质疑的真与未被质疑的美，只能是伪真与伪美，为原始的相似律与流行美学观念所控制。

具有现代性意识的绘画读者已经出离画面的造型，因为造型表现很难进入现代性经验中心。绘画的表达仅在于其自身的痕迹，形象变得次要了，甚至会干扰它的表达，即便无意中产生的形象，也会被画家故意模糊或抹去形象，或出其不意地扰乱形象与真实之间的相似性。可是痕迹会很容易被处理成一种非常中国化的概念，画面笼罩着迷濛的虚幻的若有若无的景象，实则空洞的痕迹，至多成一种拙劣的观念艺术。整体景象是一回事，痕迹是另一回事，痕迹不必然导向“虚薄”，痕迹是差异性特征相当活跃的语言，也像乐句与和声之间的相应，痕迹产生于本质性力量牵引下的游走，“行于所当行，止于所不可不止”。

艺术创造选择哪一种材质，是艺术家的心性与天性中的亲近感，还是文化烙印占比更重？换言之，水墨艺术只适宜中国人做吗？世上没有哪种东西不是从特定的文化土壤里出来，然而为何有些东西会成为普世性的，有些东西不能，后殖民语境可回答之。水墨之所以是水墨，已非简单的绘画媒介，其有深远的哲学意蕴与人性回响，水无形，墨无色，若两仪之于太极，以水墨作画，具有天然的抽象高度，画境可达非有非无、不晦不昧，近于《庄子》之象罔。水墨艺术本来最有可能成为世界性艺术，却沦为颇著中国色彩的地方性艺术，不啻讽刺。

从水墨的内涵出发达到对真实的否定，与现实主义决裂，与一种传统的理想决裂，国人走不出来，意识不到背负所谓的传统，实际上是反传统。传统只可能是创造性的传统，何况水墨的哲学意蕴本就为其设定了开放的边界。85’运动及之后的实验水墨则转向了另一端，将西方绘画观念作为方法来改造水墨，忘却或者无视水墨的特质，貌似给水墨艺术带来无限多的可能性，实则背离水墨精神，如同新诗背离汉语精神一样，成就了西方绘画的一次远行而已。

从外部挪用的方法只是一种套用的假方法，由此方法转嫁而来的现代性也就成了假性现代性，在特殊的社会政治环境中，以反为正，土壤不足或营养缺乏，必导致畸形或生长停滞。西方艺术的演化有西方自身问题的逻辑，是艺术与社会思想、生活、重大事件之间的互动结果，其动力直接萌生于艺术内部的哲学追问。水墨艺术并非简单地按媒介划分的艺术门类，而内含哲学理念与方法，完美可以通过追问与还原，获得符合自身逻辑的更新与创生。水墨哲学表征为对水墨的形而上的追问与本源性的思考，而不是什么死的现成的观念，水墨艺术历史上的东西都只能被放入括号内，这是一种活的哲学，在反思与叛逆中形成一种独特的水墨精

神。

水墨痕迹的创生，深入现代性的自由经验，其探索趋于极致，“语不惊人誓不休”，这样的描述仅适用于兼具现代性意识与普世性视野的中国当代画家茅小浪。在水墨哲学之上才有真正的方法可言，茅小浪所走之路开启了中国艺术现代性的自主发生，他对待传统水墨有过一次嵇康“声无哀乐论”一样的去蔽，除了形而上的水墨，传统根本不存在，他使水墨造型的空间性大大削弱，而时间性，或者说水墨的过程与痕迹，成为艺术的中心。

现代艺术好不容易走到“形象的背离”的地步，艺术中空间与时间的对立面便渐渐明晰起来，主题从前者向后者漂移。从某个角度看，现代性集中于对存在与时间的关系的反思，与以往不同的时间体验及认知反映了现代性经验的本质特征。茅小浪的水墨创作已进入一种显著的时间现代性范畴，他对自己的艺术实践有完整而清晰的认知，其创作遵循如下轨迹：从水墨哲学到方法，从方法到痕迹，从痕迹到道路，其中，人的本质贯穿其中。他跳过了传统的理想的水墨观念及水墨伦理理想，有勇气不以这个世界为参照，只参照自己，“在自己的痕迹中开辟道路”。这不仅源于富有创造力的艺术家都会有的对新的现代性语境的敏感与投入，更是因为他对中国特殊的社会政治环境对文化土壤无可挽回的破坏有清醒的认识。在现代符号学意义上，痕迹属于一种差异要素的运行，由艺术家直觉所把握的差异关系的细节组成，意义与痕迹同现，而不是后者表现前者，连续的痕迹体现为运行在可感的差异形式之上的气息，可谓之艺术品的生命气息。

西方现代艺术无论变出什么花样，都有一个不可见的形而上的精神维度，没有它，艺术不可能称之为伟大。真正的艺术应是不可见性中的可见性，比如莫兰迪的静物作品、罗斯科的黑色绘画，有一种深刻的不可见性，那么中国有几个艺术家的作品是从“无”中获得作品的合法性的？由于历史语境不同，中国艺术家不可能从西方艺术形式中获得那种超越性，只能沉潜于自身的虚无中生发出精神维度。茅小浪的作品无不向“虚无之有”逼近，都是其生命状态的浸淫之作，创造了一种独有的“立象以尽意”的方式，而不只是出于创作的冲动，在中国，像他这样拥有不可见的精神维度与方法的画家堪称画家中之画家。

总之，茅小浪的水墨艺术解决了与传统、与西方的关系，已不仅仅属于中国，作为艺术家，他的作品也没有中国身份标识，它们熔铸他者的一切可能性，却从无偏离水墨精神。