

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 批评家文章

more

记忆与忘却——文化哲学视野中的中国当代静物油画

<http://www.msppj.com> 作者: 吕品田 中国美术批评家网 专稿 时间: 2006-4-3 12: 48: 00

文/吕品田

20世纪90年代, 静物油画在中国油画史上达到空前的繁荣。可以描述为作品数量激增、技术及艺术质量大幅度提高的繁荣景象, 喻示了静物绘画艺术参与中国当代精神生活的重要性。与现代生存状态相关联的这种重要性, 并不取决于静物画作为一种绘画样式在造型技巧、风格面貌上的显著发展, 而取决于它作为一种审美方式所具有的方兴未艾的文化哲学价值。

静物画的文化哲学价值, 是寻绎中国当代静物油画心路的必要前提。在很大程度上、可以说20世纪90年代以来的中国静物油画创作, 其精神状态和价值取向可以在文化哲学的基本主题下予以把握。因为, 改革开放的现代化目标, 此际已把中国引入具有空前深度的现代文明情境。尽管画家本人或许未及深入思考, 抑或感性的艺术实践本不需要过多地纠缠于穷理思辨, 但他们在静物油画方面的实际作为, 已不同程度地涉入这种终归是美学性质的价值追求。

一、静物画的文化哲学价值

有必要从静物画产生的16、17世纪谈起。这是西方文化全面展开其现代形态建设的时期, 也是西方艺术确立其形态学的现代构架并全面发展的时期。

当时, 经过文艺复兴运动的狂飙冲击, 欧洲中世纪的神权统治和神学禁锢已经瓦解。崛起的自然科学和强调人的价值与世俗意义的人文主义思想, 逐渐把西方世界带入一个以工业文明为主要标志的资本主义历史阶段。本着探索真理、征服自然、追求自由和人的解放的热切愿望, 资本主义势力以非人格的“自然法则”颠覆了“神的法则”, 神话式的把握世界的感性方式被分析的理性方式所取代, 古代本体论的优先地位被笛卡尔式理性主义认识论的优先地位所取代。世界因此呈现主体与客体、精神与物质、思维与存在、理性与感性、现象与本质、有限与无限等一系列“二元对立”的普遍分裂。

与其说理性主义的光芒照亮了世界, 毋宁说随之而来的普遍分裂使人类陷入难以摆脱的困境。于资本主义工业化潮流步步推进的同时, 一系列冷酷无情的事实也相应对人类进行报复。在理性的技术力量似乎全面征服自然, 以至物质和实用价值急剧增长、人

个案研究

女性艺术研究

出版信息

网络交流

留言板

的物欲往往超额满足的今天，人们惊惧地发现自己面临着一个不属于他的、与自身灵性本质殊异对立的客观世界；深切地意识到理性既使他成为地球的统治者，也使他成为一个在此世界上没有永恒寓所和精神家园的漂泊者。控制自然的技术越发达，人的灵性就越丧失；物的价值愈增值，人的价值就愈贬值。文明世界普遍呈现的这种二律背反，使传统认识论所导致的一系列“二元对立”，于今天都集中到人的价值生存与现代技术文明这一双重对立上来。

出于对技术文明所造成的非人化境遇的反思和抗争，西方现代哲学经历了“认识论的转向”，一种超越实在本体论而强调生存本体论的文化哲学应运而生。它的基本主题就是：现代历史条件下的个体生命如何摆脱有限与无限的对立，把握永恒的生命意义。

然而，感性个体的生存是时间性的，是有限的。对自然生命时间的否弃，就意味着对人的生命存在本身的否弃。因此，有限个体如何才能超越时间的规定，使自己获得一种永恒性的价值，便成为文化哲学主题下的有限与无限的关系问题的核心所在。既然人的生存性就是时间性，那么，征服时间的出路必然要从主体自身中探求，以至最终诉诸人的感性，诉诸人对时间的理解和把握。问题由此进一步转化为如何通过主体自身的特定方式的“时间体验”达到一种“无时间感”的生命体验。这种生命体验，意味着与人的生命及其价值密切相关的对有限时间的体验化；意味着有限的感性个体，在一种解放的瞬间心意状态中，突破出于对自然实在的理性意识的时间结构。它摆脱了划分为过去、现在和未来的历史之流，消除了与这种时间结构对应的空间界限，使相对于“我”的一切外部的、现实的、历史的“物”，皆在主体心境中与人的理想交融同一。“物”“我”由此在一个超越性的新平面上，凝化成怀抱人类价值生活、贯通生命灵性、弥合普遍分裂的结构。心境中的这个新的“时空结构”，以它的处身性品格体现着感性个体的本真生存状态，亦以它的无限性品格接纳着自由无羁的精神和漂泊无依的灵魂。有限的生命主体则凭这种“时空结构”顿入豁亮的无限之境，刹那中感受到令人生充实和快乐的意义和价值，获得令心灵有所依持、寄托的归属感和贴亲感。

生存本体论所期望和探讨的“无时间感”的生命体验，其现实性归根结底取决于人的感觉方式的艺术化，诉求于艺术地把握世界的方式即审美的方式。随着现代工业文明的高速发展，以及作为一种批判力量的文化哲学思潮的普遍崛起，现代人看待艺术的立场逐渐由认识论转向本体论，从而引发了文艺复兴以来的又一次艺术观的革命。艺术问题与人生问题以及人的现实历史境遇问题空前地联系起来，艺术的价值不再被视为对自然本质或外部实在的探求。在文化哲学视野中，艺术秉有摆脱历史之流、弥合有限与无限的“神性”，其感性品质和审美魅力被赋予生存本体论的“超越”意义。

现代人对艺术和审美的革命性认识，使静物画被扭曲的原始意义或被抑制的潜在价值昭然若揭、发扬光大。

“神”的隐退、“圣光”的熄灭和人的“主体化”，作为体现普遍分裂的文化变革，使原先的艺术结构于文艺复兴之后土崩瓦解。绘画中那些曾经由超验的上帝和宗教精神所一统的事件、人物、环境和物体，被分解成仅仅体现非人格“自然法则”的孤立的存在物，成为只有凭认识主体的理性知识和逻辑力量才能深入其内在本质的客观对象或物质客体。这种零散化的世界现实，为西方艺术形态学体系的全面建设提供了历史契机，那些孤立的存在物似乎很自然地构成主题画、肖像画、风景画和静物画的形态学依据及其基本母题。

这一切，在那些生活于“17世纪标准的资本主义国家”的荷兰艺术家的开拓性实践中，得到了尤为充分的体现。就静物画而言，那些由宗教绘画结构中解散而出的蔬果厨物、杯盘碗盏等陪衬或点缀物，在他们的画面上以客观对象或物质客体的独立身份被重新加以组织，并拥有原先属于神圣“上帝”的造型空间和形式品格。从此，静物画成为

一种独立的绘画样式。

然而，即便在当时，这种艺术实践的开拓性意义并不局限于形态学，也不仅限于画家们在观察和描绘客观物体方面取得了惠益后学的技术突破。重要的是，在世界明显呈现普遍分裂的历史境遇中，在人类精神随“神”的消遁而无所依持的漂泊生存状态中，荷兰的画家们以创造性的审美方式的把握，表现出一种意味深长的价值追求。这种只有在今天才能更深刻地体味的价值追求在于：他们努力通过静态的物体重新构造一个怀抱人类生活的精神结构，以期为零散的、漂泊的生命灵魂提供栖居之所。他们的开拓性实践，既确立了静物画的独立形态。同时还奠定了它的可从文化哲学立场上体悟并深入发挥的原始意义。后者凝聚在内含特定的美学品质、体现审美“物—我”关系的“静物”中。

“静”的美学品质，在于中断历史时间的“非时间性”。就当时的具体情境而言，艺术家们力图挣脱以基督为出发点的上帝的时间(线性时间)，消除它对生命个体的限制，以反时间性的“静”逸出神学的历史，肯定世俗人生价值的永恒性。作为趋向“无时间感”的心理力量，这种“静”还需要转化为一种类似实体的东西，以便凝结成一种意义。“物”因此被这种心理力量所召唤、所浸润，获致退出历史空间的“非空间性”，成为任“我”自由建构，既超越现实又具有一定现实性(艺术形式)的精神寓所。对静物画艺术而言，以至最终对人的价值而言，重要的不是物本身，而是感觉的物的形式作为一种“空间框架”，具有支撑、容纳或象征等美学意义上的品质。在有限现实之中，“物”的这些美学品质为无限的审美感性提供了必要的依持，它本身也因人的自由精神的浸润而无限化为“永恒的静默”。这意味着“静”与“物”在审美的“物—我”关系中，交融凝结成既不是实质性概念，也不涉及外部“神的法则”或“自然法则”的特殊“时空结构”——“静物”，一种激发以至引领感性个体瞬间通达审美同一心境的介质，一种属于生存本体论而非认识论或实在本体论性质的介质。旨在“静物”的静物画，为人们在文明历史的有限性中重建自身提供了一种替代性方式。

这种诉诸“静物”的重建自身的方式，并不像文化哲学领域的激进主义所主张所期望的那样，能够现实化为颠覆现实的实践方式。它终归只有这样一种要求和目标：以审美体验和审美形式超越现实时空中的实在世界，返回到具有永恒无限性和非实在性的人的灵性世界，或者说返回到人的价值和意义得以生成的根本起点上，即所谓人的存在的本真状态。因而，静物画的美学属性中，似乎一开始就蕴涵着生存本体论所强调的“回忆”功能，或者说具有这方面的潜在倾向。就静物画的文化哲学价值而言，秉有这种功能是决定性的。诚如马尔库塞所言：“只要时间仍保留着对爱欲的权利，幸福本质上还是一件过去的事情。失去的天堂才是真正的天堂，这一极妙的格言肯定并挽救了失去的时间。失去的天堂之所以是真正的天堂，不是因为回想到的过去的欢乐似乎比眼下的欢乐更美妙，而是因为只有记忆才能提供一种无须忧虑其消逝的欢乐，因而也只有记忆才能使欢乐具有一种本来不可能具有的持久性。一旦记忆恢复了过去，时间便失去了其威力。”

面对荷兰画派的静物绘画，我们今天依然能感受到某种特殊的精神要素在其中回荡。它以或许不够崇高也不算清高的如归温馨感和可亲生活气息，无言地向我们暗示。那些为“回忆”而跃然画面的“静物”，在当时的历史条件下缄默地兑现着它对漂泊人生的审美关怀，并以其定型化样式为依然需要在受时间统治的世界中战胜时间的现代人提供了一种方式或图式。

遗憾的是，艺术史的显赫主流并没有一贯秉承静物画的原始意义。受西方近代认识论哲学以及功利价值观的影响，很长一段时期里，静物画的文化哲学价值几乎完全被探索客观世界、揭示自然本质的功利旨趣所遮蔽。“静物”被曲解成“静态的物体”，静

物画长期沦为画家或艺徒磨砺肉眼静观和模仿技巧的课堂习作。即便作为独立的绘画样式，也因为对新的上帝——人的直接描绘，而被实在本体论的人类中心主义排斥在绘画价值体系的边缘或底层。以“认识主体”自我确认的“人物”的“缺席”，以“认识对象”加以定性的“物体”的“充斥”，使静物画降解为机械认识论或实在本体论的教具或模型。在社会生活的现实中，它原先秉有的寻求人生价值和生命止泊乡关的基本意向，因普遍的忽视、遗忘或拘囿而失落，或没人不知不觉的潜意识或精神潜流中。这是静物画的悲哀，更是人类精神生活的悲哀。

然而，19世纪以来不断发展的文化哲学思潮，逐渐突破了理性主义、经验主义认识论的价值定位，将静物画由作为求知方式或工具的边缘地位，推向追寻人生意义和价值的生存本体论的中心舞台。塞尚等一批现代艺术家在具体的创作实践中，重新领悟了静物画的原始意义，并以洋溢画面的纯净美学风采，向现代人提示出它对人生的朴素而深刻的关怀。作为文化哲学领域中的一位哲人，海德格尔则由梵·高画面上的“农鞋”，洞察到感性个体进入本真生存状态的方式，并以他的哲学概念——“存在的澄明”启发现代人抹去认识论的蒙蔽，体味器物“存在”于静物画的文化哲学价值。

二、本土性的价值追求

静物油画作为西画的一种经典样式，于19世纪末20世纪初随西方现代文明的全球化扩张而舶来中国。在这块激荡着“现代化”理想追求的土地上，静物油画同样经历了由“边缘”到“中心”的价值地位的转变，也同样要涉及现代文明条件下谁也无法回避的文化哲学主题。然而，中国当代艺术家的现实历史境遇，毕竟包含着由特定的社会、政治、经济因素所造成的特殊性，这其中尤其还包含来自民族传统文化的特殊影响。因此，他们将普遍性的文化哲学主题，转化成切合自身生存状态和审美兴趣的具体追求，是自然而又必要的。

如果说普遍性的文化哲学主题，主要是在现代技术文明的基础上，为个体生命摆脱有限与无限的对立寻求出路的话，那么中国当代艺术家的精神追求中，还突出地表现出一种针对“意识形态”限制性的超越倾向。作为一般问题的具体化，这种意义上的“超越”具有鲜明的历史性，洋溢着强烈的本土气息。为此，尽管中国当代静物油画的精神蕴涵，不像西方一些同类型的作品那样显得相对“纯净”，却非常切合中国人的当下生存状态。静物油画于20世纪90年代的空前繁荣，甚至于艺术家选择静物画这种艺术样式本身，都具有很强的“文化哲学”意味。特定的历史条件和文化氛围，格外加强了静物画的形态学属性与文化哲学主题的联系，这是一种比较突出的当代中国特色。

20世纪世纪中叶，共产党人所选择的包括社会改造和文化改造在内的马克思主义现代化目标，全面地转向有统一国家政权保障的建设实践。针对建设一个社会主义现代化强国的理想目标，艺术被整体地纳入到国家政治的宏大社会实践体系。出于传播统一的行动思想、激发巨大的社会热情、培养新型的主体人格的社会实践要求，国家意识形态选择了现实主义的艺术。连同其写实表现形式一并意识形态化的现实主义，不仅作为一种创作方法而且作为惟一正确的创作方法，从此被要求以它叙事的客观性，来叙述建设社会主义现代化国家的共同主题。

建立在认识论和线性时间观基础上的现实主义，通常被认定为一种与历史发展的客观规律相联系的客观的创作方法。因此，作为反映客观规律的真实性要求，便构成现实主义的精神前提和基本原则。这在创作方法上就具体表现为以写实形式对现实生活作如实的反映。可是，从理论上说，仅仅真实地再现生活现象就必然排除任何种类的社会目的或宣传意图，排除对国家意识形态的共同主题的叙述。意识形态化的现实主义因此必

然要强调典型化原则，即必须按照社会现实应该有或将要有的状态来描绘，这就意味着现实主义艺术所反映的是一种由国家意识形态所描述的生活理想，其真实程度在于和这种“理性”接近的程度。它为国家意识形态而“工作”，具有显著的“工作性质”。在国家政治的宏大社会实践体系中，现实主义的这种“工作性质”被无限地加以强调，以致艺术只有“工作”一种本质，艺术创作及作品只有体现或阐释“时代精神”、“历史规律”、“社会理想”才算称职才算有价值。

在现实主义的视野中，“静物”的文化哲学意义一开始就被认识论和线性时间观所遮蔽。以其“工作性质”的艺术标准来衡量，静物画这种绘画样式似乎天生具有某些根本性的“缺点”。

它的“静”的美学品质，固然可以解读为便于艺术家从固定角度如实地把握客观事物的特征的“静观”，这似乎符合现实主义认识论对客观描写的要求。但是，如此把握的客体特征却以相应的“静止状态”呈现一种“天然”的脱离历史之流的倾向，以致与反映历史本质的典型化原则相违背。合格的现实主义艺术是透入历史时间的艺术，典型化原则就是要求艺术体现与历史时间相关的、作为历史本质的“客观规律”。这个“本质”是历史逻辑中的一个时间环节，“静止状态”的客体特征显然不能反映历史发展的连续性，既缺乏与历史发展同步的现实意义，更缺乏预示其未来趋势的理想价值。与

“静”密切相关的“物”的美学品质，“缺点”也很明显。从真实地反映生活的角度理解。“物”自然可以视为现实主义艺术的客观“对象”。但问题是，被视作生活现象的这种客观“对象”并不表现历史的本质，逸出连续性的历史时间，使它在现实主义看来不过是，毫无历史生机的“陈迹”或丧失思想内容的“空壳”。现实主义强调艺术源于生活的现实性，但它更强调艺术高于生活的理想性。在此最为关键，判断一种艺术表现是否理想，并不取决于生命个体的审美感性要求，而取决于它是否符合国家意识形态对“理想”的阐释。基于时间性的消解，“物”不可能触及与历史时间相关的历史本质，也就不可能为表现历史发展客观规律的意识形态化的理性要求提供依持。

不言而喻，对于国家意识形态所描述的生活理想，对于意识形态化的现实主义艺术精神，静物画要么是个天生够不着高标的侏儒，要么是个带傲骨的异类。因此，在国家意识形态控制一切、现实主义统领艺术的时代，静物画作为独立艺术样式的失宠、遭贬甚至被禁忌，是不足为奇的必然和事实。不过它没有销声匿迹，而是被“下放”到历史中心舞台的“幕后”或艺术正剧的“排练场”。在这里，它被派上了似乎非它莫属的用场，那就是为现实主义艺术登台亮相压腿吊嗓——训练画家的写实眼光和技巧，或配合画家收集生活素材。当时，这些基础性的东西，同样被意识形态化而不可或缺。于现实主义的这种功利态度和实用状态中，静物画由作为一种审美方式的特定艺术样式沦为丧失独立价值的“准艺术”的“习作”；“静物”则由指向审美同一心境的“介质”对象化为任凭实用眼光打探、度量的“静态的物体”。诉诸静物画艺术的精神寓所，因认识主体的心灵自闭而沉入冥暗。

在改革开放的10年新时期，西方舶来的现代主义对一统天下的现实主义构成强有力的冲击，艺术上的统一格局日趋瓦解。然而，如潮涌动的现代主义，在中国一开始就被中国化了，或很大程度上被现实主义化了。对于绝大多数依然站在认识论或实在本体论思想基础上的中国倡导者来说，现代主义以令人激动不已的形式革命的意义象征着西方现代文明的伟大进步。他们出于不知不觉的很现实主义的理解。把现代主义作为改造中国社会现实以至文化传统的神圣力量。形式革命的意义被悄然地“内容化”，成为追求者用以抗拒现实主义钦定内容和意义的新式火枪，他们装填的火药却是个人主义的“私语”。这些自以为是、野心很大的“反意识形态”的“私语”，也竭力想要切入历史时间，试图为天下制定新的精神原则，指引历史发展的新方向。不难理喻，这种意义上的

现代主义，在思维方式和思想认识上与现实主义如出一辙，同样是在认识论和线性时间观的基础上对待艺术并强调其“工作性质”的。因此，新时期10年的所谓艺术革命，也不可能理解、重视“静物”以至善待静物画。比以往更有过之而无不及的是，在竭力反传统、标榜“观念更新”、“方法更新”的新潮美术运动中，静物画甚至连呆“幕后”蹲“排练场”这份“下放”待遇都被剥夺了。依然要画静物的“前卫艺术家”，是会招同仁嘲笑的。

如同它早先在西方世界的处境，20世纪中后期，静物画于中国社会生活中的这般遭遇，体现了现代文明异化力量的普遍作用，显示了认识论哲学及功利价值观的广泛影响。其严重后果——对人(尤其感性个体)的生存意义和价值的窒息，在文化哲学的一般思考中多有深刻的揭示。令人根本“忘却自己”的异化生存状态，令人总是“不得休息”的功利价值追求，促使“恢复自己”、“摆脱苦役”的生命张力于心灵世界不断加强。这种力图超越有限现实、重建灵性自身的生命张力，在生存个体方面日益激发着他们对“回忆”的需要和渴望。它们最终的释放，于20世纪90年代不仅促成静物画的繁荣，而且恢复了它作为一种审美方式或艺术样式的独立性，并赋予它以深刻的精神蕴涵——当代创作实践以对静物画原始意义的肯定和强调，突出了与文化哲学主题相对应的生存本体论价值。

作为现代文明精神的表征，当代中国的现实主义和现代主义，莫不围绕“现代化”这个社会现实主题而深深地卷入社会学价值形态的角逐。在理想主义的高调下，在“大跃进”、“大批判”式的乌托邦追求中，狂热、激进以至畸变的“工作态”，严重侵犯和破坏了社会精神文化的整体生态格局；虚夸、僭妄以至爆炸的“工作意识”，严重扭曲和遮蔽了艺术的审美价值和感性品质。由于这种“工作性质”的艺术，人们不仅得不到精神的抚慰，反而加重了心灵的负担。疲惫不堪的心灵和肉体，再也承受不了持续强负荷的“工作状态”，人们终于在20世纪90年代以自娱自乐的“休闲姿态”，表现出对过度的社会学功利追求的抵制和逃离。这种尤其反映了当代中国特定社会现实问题的精神潮流，增进了人们对静物画形态学意义的关注和热情。人们似乎在这种长期处于价值体系的边缘和底层的绘画形态上，发现了一个相对而言尚未被功利价值追求所污染的净土。这里，没有争权夺利的刀光剑影，没有你追我赶的喧嚣骚动，也没有这般那般的宣理说教；有的是，赏心悦目的草木鲜花、平常朴素的家什器物、宁静温馨的室内即景。总之这是一块“休闲”的好地方。与无语的“静态的物体”作伴，耳根清静、心地安宁，不像当年守着一个“舌簧高音喇叭”，总让人心惊肉跳、神经紧张。

出于社会学意义上的刺激或压力，人们走上“休闲”之途，自然地选择了似乎天生具有“休闲性质”的静物画。这种选择的深长意味在于：当代中国人本着实际的经验、切身的需要和直觉的把握，涉及到了一个最终可以归结到超越有限现实的普遍性主题上的东西，即“忘却”。如同文化哲学所描述的“记忆”，“忘却”也是一种功能。它的文化哲学价值或许可以从两方面来看待。一则，以对那些可能构成持续性超额压力的苦难或不愉快经历的忘却，增进生活在世间的信心和勇气，这是追求生存本体论价值的现实基础；再则，以对文明中记忆培养的片面性(只记忆责任不记忆快乐)和记忆要求的一味性(惟问克制的规范不问满足的需要)的“忘却”，释放可使记忆趋向丰满平衡的被压抑内容，这是强化生存本体论价值的精神基础。如此意义上的“忘却”功能，或许不像西方浪漫哲人所期盼的那样——绝对的解粘去缚，却担负着守卫同一心境的重任。由于处在“边防”位置，一不留神，“忘却”就可能“越位”、“出境”而转化成现实的忘却，成为一种入侵社会生活的现实力量。实际上，艺术家往往不在意或者根本没意识到这道判分明显、性质殊然的“界限”，以致“越位”、“出境”在所难免。然而，即便实有这种“犯规”现象，也是合乎当代中国人的具体生存环境和当下生存状态的。在这

一点上，即仅仅把忘却力量诉诸不致于颠覆现实世界的绘画形式，显示了他们在静物画艺术领域所作的本土性的文化哲学价值追求。

本土性的价值追求，意味着普遍问题的具体化。在一定意义上说，一种价值追求，只有和特定的现实生存条件及生存要求相适应，才可能实现其目标使理想真正转化为现实。20世纪90年代的中国艺术，随同整个社会价值体系处在一种调整状态。其价值取向最重要的变化之一就是，理想主义的虚夸成分逐渐削弱，对自身问题和人生需要的关注则愈益增进。静物画渐由“边缘”进入“中心”的态势，便是一种具体化的体现。促进这种变化的根本因素，固然缘自随现代化程度的加深而加剧的基本矛盾，即人的价值生存与现代文明的双重对立。但是，在当代中国，现代人类所面临的基本矛盾，却被表面上更为突出的社会学问题所掩盖，或者彼此混杂交织，以至一时还不能完全离析。置身如此氛围，人们往往将一些深层的文化学问题与社会学问题相等同，并把关注的焦点都聚集到那个巨大的“意识形态”背景上，尽管这个背景已有很明显的变化并持续在变化。因此，作为普遍问题具体化的本土性价值追求，在中国当代艺术领域的具体表现就是或多或少地仍纠缠于社会学问题。尽管生性有“不管闲事”的特点，这时期的静物画依然难逃干系。艺术家们似乎还在担心：不来点实质性的“思考”或“思想深度”，区区静物画是否有资格进入绘画价值体系的“中心殿堂”。这种担心自有原因，不该一味嘲笑。因为我们依然生活在还很坚固的认识论的樊篱中，我们的“意识形态”情结毕竟不可能在一夜之间就完全松释，或者。我们的审美旨趣一时无法摆脱长期参与社会实践所形成的习惯。对本土性价值追求的这一方面，宽容和等待是应该的。不仅因为它不失现实依据，更因为它整体上毕竟正朝健康的方向推进，而且还在继续推进。

不难感觉到，本土性价值追求的这一方面，所集中展示的是一幅在“忘却”和忘却之间游移的精神景观，一幅或多或少地带有社会学色彩的精神景观，不妨就此再作些讨论，以便更深地潜入精神世界，沿心路趋向来对20世纪90年代的中国静物油画艺术的一般状态作进一步的判断和把握。

从文化哲学意义上看，“回忆”在感性个体的把握中自有无限的性质，于无蔽的生存状态中，由外而内的生存性便是无限的喜悦。力图返回这种状态、归入欢乐环抱的“回忆”，总是悖逆有限性现实而返身迎合无限的精神灵性。因此，诉诸“静物”的重建自身的审美方式，凭着“回忆”功能而拒绝浮现到有限的现实世界的浅表。与“回忆”的姿态相反，“忘却”所关联的生存性则呈现由内而外的倾向，这是一种势必与痛苦和失落经验相遇的倾向。它力图抵制威胁无限喜悦、破坏永恒精神家园的异己的力量，以至必须表现出秉有拒斥力的有限性并面对有限性现实。但关键的是，它只是在心境一边为守护同一性而“面对”外部实在，它绝不跨越界限，入侵现实世界，实施现实的颠覆。这种意义上的循规蹈矩，并不意味着它承认现实世界的合理性，反而是为加强人的心境对现实世界的不合理性的消解力量，增进其消解效果。因为只有这样，纯粹的审美能力、审美体验和审美心境，才得以真正的确立。

正是由于“忘却”具有相对外部实在的“面对性”，就有可能被认识论或实在本体论从另一种意义上加以理解、促进和利用。这在另一种意义上，“忘却”转化为忘却，转化为一种拘泥实在对象、追逐功利价值的现实的批判性力量，以至适用于对付社会学问题。况且感性个体在有限现实中所遭遇的问题多出自社会学方面，或以这方面的问题尤为深重。因此，“忘却”向忘却的转化，在一定程度上也受到生命感性的支持。

“忘却”的现实化，使心境的“边防”失守，“静物”不得不腾出部分“空间”来承受一些从外部侵入的实质性概念，以体现忘却的现实针对性。于是，“永恒的静默”被打破。“静物”对审美感性的无限承诺难以全面兑现，其导向“无时间感”的原始力量，亦在归返现实时间之意向的拉扯下大大地削弱。基于“静物”美学品质的受损，静

物画的文化哲学价值即其作为一种审美方式的深刻意义就不可能完满而充分地呈现出来。

社会学问题固然也是关系人的生存的重要问题。在社会生活的现实中，一个具有高尚品质和正义感的人，绝不该回避和放弃对它的思考与实践。但承担社会责任的高尚举止，对艺术家来说，并不总是表现在他能否把社会学问题带到艺术中来。这是两个领域或层面的问题，不应混淆。对社会学问题，当该用社会学的方式去解决，才谈得上解决。而艺术所要解决的问题，同样与人的生存相关，同样能体现艺术家的高尚品质和责任感。但这意味着他应该用艺术的方式，去解决文化赋予艺术的另一类问题。即便在特殊情况下，有必要帮助解决社会学问题的艺术，也应该首先要求解决方式的艺术化，以使解决问题的形式富有艺术性。本世纪的中国艺术实践，不乏这方面的成功范例，也大有拙劣之迹，更有因此造成的混淆一切的思想遗风。20世纪90年代的静物油画创作，尚未对此遗风表现出特别的抵抗力。

出于处理社会学问题之意向的批判性的忘却，在力图忘却现实的痛苦或苦恼的同时，也不同程度地忘却了静物画的原始意义，以至影响了关注艺术自身问题的充分性。对中国当代静物画来说、这种情形一方面为其留下了缺憾，一方面则构成它的富有时代气息的美学特色。而对意欲推进静物画艺术的中国画家来说，淡化以至打消这种认识论或实在本体论的忘却意识，便有可能赢得一个广阔的发展空间。显然，这条推进之路是一条筑于内心世界的心路，也是一条往人生意义和价值方面去追求的审美之路。在这条道路上，如何体悟自己，如何把握自己，是一切终归所在的关键。

三、无限的审美时空

打开20世纪90年代中国静物油画的现实画卷，迎面的气象颇有如临旷野幽谷的清新感和宁静感。亲历过往日坎坷颠簸、激荡躁动的社会生活的人们，肯定倍有这番感受。这种感觉不仅出于人们对艺术创作和作品的审美体验，也出于他们调整自身生存状态的审美参与。

20世纪理想主义高调追求的一再落空和失败，使一个个精神乌托邦于世纪末的90年代彻底丧失了迷人的炫光异彩，现出原先被幻想所掩饰的巨大空洞。被要求“工作”了“再工作”以至心灵早已疲惫不堪的中国人，最终看到的却是一个无所凭借无所依恃的破碎的世界。人们这才意识到自己依然“一无所有”，而且比以往更强烈地感觉到“一无所有”的痛苦和困惑。这些切身的现实体验，伴随社会意识形态调整而提供的一定程度的解放感，对长期被压抑的物欲构成强劲的刺激，并迅速转化为一种全民性、全方位的实用主义的物质追求，拜金浪潮势如破竹地席卷整个中国，现代商品经济得到空前规模的发展，社会日趋市场化，文化日趋商品化。一个与世界现代经济体系趋近的现代化景观，似乎迅速而清晰地呈现出来。

应该说，改革开放的现代化目标，把20世纪90年代的中国引入到了日益典型的现代文明情境。中国人梦寐以求一个多世纪的理想境地，似乎如雾退云散中的山岳而渐现眼前。解决生存的物质问题的努力和显著成果，是绝对值得肯定的。这将为当代中国提供一个新的发展基础。

然而，正是由于现代化程度的迅速提高，现代文明的普遍问题也在以空前的强度和密度急速地逼近我们。这不是解决温饱就能解决的问题，反而是温饱问题解决得越好它就表现得越强烈，它的答案写在实用主义物质追求的反面。

在现代市场经济和科学技术力量所构筑的华丽大厦中，人们比以往任何时候都深切地感受到心灵的无家可归。寻找生命止泊的乡关，便成为当代中国人日益强烈的精神需

要，并日益广泛地转化为具体的精神实践。这种精神实践以“泛审美”方式，在政治、经济、文化和日常生活的广阔领域全面展开。在此氛围中，静物画艺术迅速崛起，走向繁荣，是自然而然的事情。

现代文明的基本问题和特定社会现实的具体问题，作为谁也无法摆脱的精神文化因素，悄然化成画家的主观感受和思考，一并进入静物画的画面空间。交织着的文化哲学价值和社会学价值，以不尽相同的对比关系或各有侧重的具体追求，在静物画一上表现为丰富的画面形象和形式品格，这或许应该理解为中国当代静物油画的时代特征，精神价值追求的一定兴趣往往会表现为形态学意义上的相对趋同，诸如在题材选择、画面结构处理等方面呈现某种趋同性。不妨利用这种相对的趋同性，来对丰富的静物油画创作和作品作类归式的价值分析。有必要特别强调的是，下述类归及分析是相对的，涉及其中的每一幅作品都不宜从一般意义上作绝对化的理解或定位。

1. 生命的定格

这是把精神追求的一切，都诉诸“花”的艺术世界。

花，作为一种大自然的生命现象，以其绚烂瑰丽、明媚丰润的生机和姿态，而倍受人们的关注和喜爱。在人类的眼光中，它是草木生命进行曲中极尽华丽、大现辉煌的章节，是普遍的自然生命力喷涌勃发、流光溢彩的瞬间，也是天下生命概念最富感性魅力而无须理性阐释的一种。目光及之，人们每每会感受到一种被召唤的生命力由心底蓬勃升起，感受到一种被朗照的豁亮感从脑海透射而下。感之于人，它是人生的一种美丽境界，在这里，生命的质量和品格呈现它的圆满与高尚，感性的遐想和意象达到它的自由与浪漫。

然而，自然的花草犹如自然的人，即便秉有生命的灵魂，却终究扼不住时间的流逝。花的枯萎，花的凋谢与零落，每每会让文化的人为美丽生命的有限而无限伤感，这是由物及人的对人生无常，对自身命运的悲叹。

生活在中华文化中的先民，基于生生不息的循环时间观，不乏对永恒的精神体验。极其普通的一句俗语：“落花果就生”，便含着一份深刻的文化禅机，那是视宇宙自然为永恒生命的文化理念对感性个体的启喻和关怀。了悟个中深意的哲人，自会“以物观物”而求虚怀归物的“无我之境”，即以自然的方式对待自然，在不为人类的悲欢而改变的永恒自然时空中，感受生命灵性有所依恃的悠然快乐。诚因如此，中国花鸟画的“花”是不必“采摘”下来的。

西方文明的线性时间观，冷酷无情地杜绝了精神归依“永恒自然”的可能和途径——在直线运动、不可逆转的一维“时间”中，“自然”本无“永恒”。于西方文化土壤中生成的一切艺术样式包括静物画，注定创作主体会以特定的姿态，体现这种业已渗透艺术形态学本体的文化精神。其姿态的特定性，表现在艺术家须凭自我扩张和高扬的“生命意志”或“主体精神”、抗拒“非我”性质的历史时间，以至在“无时间感”的“惟我之境”中，在倏然而至的审美“高峰体验”中，获得生命感性无所拘束的酣畅快感。就静物画创作而言，这种姿态的特定性则具体地表现为“将花采摘”下来。

现实中的花，通过静物画家的“采摘”，转化为画面上的“花”。画中的“花瓶”或作为花瓶的“画”，提示了内中之“花”业已脱离现实时空。它被创作主体的审美精神所截取，并留作这种自由感性的载体。画面上的“花”，以其“非时间性”和“非空间性”，使花作为一种生命现象的最灿烂、最明艳、最丰润的生机勃勃的瞬间得以永恒化的“定格”。相对那个不断流逝的现实世界，“花”成为一种为感性个体而存在的永恒静默的“时空结构”。快乐、灿烂的生命，在此获得具有持久性的“定格”；失落、

伤感的生灵在此观照自己、体验自己、寄托自己，沉醉于解粘去缚的审美同一心境。这何尝不是对人生意义和价值的一种把握，何尝不是对永恒精神家园的一种顾盼。

花卉题材在20世纪90年代的中国静物油画中，占有相当大的比重。表现在题材选择上的这种兴趣，有多重精神原因。深层的方面，在于越来越“现代化”的现实生活体验，使人们比以往更切身地感悟到文化哲学意义上的人生问题，以及解决这些问题的自身需要。明显而直接的原因，则包括：花卉本身在色彩方面所具有的视觉效果，适合油画在色彩表现上的优势以及油画家通常具有的表现兴趣；花卉充满生气的自然品格，与画家受传统文化影响的审美趣味——讲究“生气”，有甚于一般器物的适应性；花卉绮丽柔媚的人文品格，与20世纪90年代呈现的淡化意识形态性和社会功利性的“休闲”精神倾向，具有某种内在的关联性。这些因素可以归结为：人们在新的历史条件下，越来越重视自己的真情实感，越来越强调平和、本色的自我价值定位。不难理喻，这和解决文化哲学意义上的人生问题的深层需要，在很大程度上是一致的、互动的。

2. 逍遥的陈迹

从生存本体论来理解，出于人类创造实践的器物，其存在不是对人的异在。它们以对应于人性的存在性或相应的姿态，在人与世界相接触的周边构筑起一个亲和的生活结构或氛围并表达着人与世界交流、交融的愿望。器物的存在性根本地体现着人的存在性，它渗透生命的灵性和活力，是能够倾听、理解并富有人情味的存在。在人生的进程中器物默默地承受着生命个体每一次或欢乐或痛苦的搏动、接触和倾诉；它们显著或细微的特征，粗糙或光亮的痕迹，记忆着生命存在的每一次自我呈现。

然而，在认识论的世界观中，在认识主体与认识对象的对立关系中，器物被视为一种对象化的存在物，沦为仅供人们利用、占有和剥夺的消费对象。急功近利、惟利是图的实用主义的态度，遮蔽了器物与人相亲、与人沟通的存在性质，一味追逐其物质质量、技术功能及经济效益，使之殊异、对立于心人的心灵世界。现代科技的突飞猛进，未曾改善反而加剧了人与自身创造物的这种分裂。被技术理性和利欲之心所控制的现代人，只能客居于高技术的金属环境，而无从获得在家般的归属感。器物在利欲眼光的打量中，丧失了它的灵性、活力和温情，像死寂一般冷漠而不再承受生命个体的心灵倾诉。

以器物为题材的静物画，深刻地表露出现代人的普遍生存体验。画面上的静物以某种人为布置或设定的组合关系，把人们从内心深处感受到的空虚和孤独，以及对摆脱这种人生困境的渴望溢于言表。根据器物在画面上的不同组合关系，大体可以辨识出这类静物画的两种略有差别的精神倾向。

一种精神倾向表现为画面上器物组合关系的相关性。它力图通过“复制”器物在现实生活中的功用、属性、形态或空间等方面的组合关系，在绘画上恢复或提示人与器物的生存本体论的关系。它的积极意义在于为“回忆”提供了一种亲近可感的审美框架。对创作者和欣赏者来说，一种持久性的欢乐可能获得于“回想到的过去”——曾经的幸福、自由和快乐。因为，“复制”的组合关系，为这些美好的体验维护了原始的记忆形式。当然，这种意义上的“复制”，也有可能叠合于认识论的复制及其复制形式，以至如同往日磨刀练枪的“习作”。在当代中国静物油画创作中，“习作”感实际上还是颇为普遍的。

另一种精神倾向表现为画面上器物组合关系的非相关性。它试图通过“淡化”甚或“改造”现实的组合关系，赋予具体的静物形象以某种陌生感。以呈现或提示人与器物的生存本体论的关系。与前者以及古典风格的静物画相比，这种精神倾向特别地强调了

现代人于当代历史条件下所体验的空前的空虚感和孤独感。作为一种结构性处理，偏离现实状态的组合关系，在当代静物画上构成一种极具时代感的形式品格——冷寂。它是无言的拒绝，也是无言的召唤。因此，带有这样精神倾向的静物画，其价值内涵往往显得不很确定，以至可供人们从更自由的角度去解读。它是否导向社会学的目标，与画家的原本旨趣关系不大，而更主要地取决于欣赏者自己的口味。

不难看出，无论哪一种精神倾向，在原型的选择上，大都热衷滞后于现时代的“陈迹”。这种现象固然表露了历史铭刻在静物画样式上的、作为培养认知能力之手段的痕迹——以较少现代技术炫光异彩的质朴形态来训练对“本质”的观察和表达，但是，其中可能蕴涵的文化哲学深意——“回忆”，却是更值得珍视和特别强调的。后者会赋予“陈迹”以超越现实的“逍遥”审美价值，会使“器物的架构”盛满人生意义。

3. 粲然的感遇

与前面两种类型有所不同，这一类型的静物画对原型所处着的实际状态，往往不加人为的处理或改变，也不对一定环境中的某种事物(如某种花草或器物)作专门的对待。它强调创作者日常感遇的处身体验和生活即景的整体把握，所呈现的往往是生活之中的一个包括“景”和“物”的实际片断，一个交织着复杂关系的“景观”。

在现实生活中，感遇总是一种处身体验，它随时随地、纷至沓来，却如昙花一现、转瞬即逝。然而，那种曾经令自己眼睛一亮、胸襟豁然、心凝形释、神驰魂销的粲然感遇，却会刻骨铭心、过怀不忘。这是日常生活中可遇不可求的诗心呈现，或者说是人生意义和价值倏入心怀的高峰体验。它作为感性个体激发于生活之中的处身体验，可谓生存本体论所崇尚的最高人生境界。

永远铭记这瞬间的高峰体验的意向，执著守护这最高的人生境界的愿望，为静物画创作提供了一个无比美妙以至总让人怦然心动的“题材”。对这一题材的静物画来说，激起粲然感遇的种种素材，无论是“主体”还是“背景”都是重要的。一束微弱的光线、一堆废弃的刨花或是一个凌乱的居室角落，连同其特定的环境、气氛、位置和组合形式，哪怕它们平凡细琐得毫不起眼，却因为与主体感性曾有的默契和神会，都变得重要而有意义。被“回忆”在静物画上的粲然感遇，意味着时间空间化，而所有的素材，则为“空间化”提供了具有记忆内容的框架。出于对日常感遇处身体验和生活即景整体把握的强调，这种类型的静物画通常具有一种平实的形式品格。有如速写一般写来的画面，显得平常笃实，没有什么人工布置、刻意处理的痕迹，也没有那种起伏迭宕、出人意料的戏剧性变化、所有的意味，无论显明的还是朦胧的，皆在即景的把握中。可正是由于这种“平实”，这类静物画才别有一种朴素而醇美、亲近而深沉、切实而空灵的艺术魅力。

粲然感遇作为富有生存本体论色彩的强烈情感体验，使画家全身心地沉浸在自己的精神世界之中，任凭解放了的心灵随处漫游。这是一个脱离现实时间管辖的无限之境，人生的意义和价值在此得到最充分的张扬。作画中，他会记得每一个跳跃着欢乐因素的细节，因为它们不啻处身的情感体验；他也会忘掉眼前景观的实在意义，因为它们不在情感体验的真实中，以至画面的每个色块、每道笔触、都可能关联着一次神与物游的超然审美体验。对画家来说，呈现于画面的形、色、质是自足自明的，它们出于对“存在”的回忆，并为“回忆”而存在。

即景把握的处身情感体验，具有很强的个人性和即事性。对画家本人而言，画中的一切都富有表情和意味。然而，对于欣赏者来说，碍于画家个人性和即事性的画面，很可能会变得表情呆滞、索然无味。于是人们有可能自然而然地专注于画面所描绘的那番

实在景观，以致与其中蕴涵的生存本体论价值失之交臂。不能完全埋怨欣赏者，这种类型本身有“先天的缺陷”。它无法根本改变，却可以有效改善。途径在于加强绘画性，增进语言形式的表现力。这种有待画家向内而求的功夫，会在画面化作强有力的审美召唤，造就最大程度的审美共鸣。

4. 封存的记忆

在20世纪90年代中国静物油画的整体格局中，最后所要描述的这种类型有着颖异的色彩。与其他类型相比它相对集中地烙印着这个时代的精神状貌。

直观地看，题材选择在这类静物作品中，没有呈现某种趋同性。然而，这种“特点”仅仅出于作者分类角度的根转。也就是说，在此作出的这种类型划分，所依据的不是表现在题材选择上。而是表现在画面结构处理上的一种趋同性。尽管完全可以不在乎这种内在特点，而把它们分别归入上述相对侧重题材选择性的类型之中。但是，这种趋同性所反映的精神倾向，尤其这种精神倾向所呈现的巨大张力，为了解静物画以至整个20世纪90年代的中国油画精神景观，提供了一个最有透视性的视点。

被特别地加以强调的这一点，即这类静物画在画面结构处理上的趋同性，表现在作为绘画素材的现实原型，皆被画家从不同意义上作了结构性的改变。譬如，从外观形态、空间结构、功能关系以及生态环境等方面，对现实原型作删减、夸张、扭曲、易位、错接或遮蔽式的主观处理，致使其状态、构造和性质出现陌生化的改变或畸变。最大程度的改变或畸变甚至成为非常主观的重构或虚构，即重新构建或纯粹虚拟一个作为绘画价值载体的“静物”。

进一步来看，所有这些不同角度、不同程度的改变或畸变，都可以归结为对原型现实关系——包括它处在现实情境中的实际空间关系和价值关系的否定。丧失现实关系的实原型，已然蜕变为一种非现实的东西，一种凭现实经验无从把握、无法理喻的陌生的东西。譬如，即便某种描绘于画面的东西还形似于现实中的某种东西，却由于一种与之毫不相干的东西的强行介入，或由于一个梦幻般的异样景致的唐突插入，而根本改变了据以判断其现实性的“关系”或“背景”。如此被描绘的东西，已不是现实中的那个东西，它陌生化了，具有非现实性的异质了。基于原型现实关系的否定而生成于画面的种种异质，使这一类型的静物画普遍呈现出一种令人凝神的形式品格——冷峭。

如果凝神的欣赏者细细品味，或许不难领略自己被“冷峭”形式品格所诱惑的心神，隐隐地受到两种作用方向的精神力量的牵引。一者引你顿入寂静渊默、超凡脱俗的无限之境，一者则让你左顾右盼、前思后想地欲琢磨出些许内在意思。人们面对画面很可能具有的这种审美体验，表明其中的异质本身就带有精神倾向的双重性，或者说它本身就积聚着一种精神的张力。

一种精神倾向自然应该从文化哲学角度来把握，即出于生存本体论的价值追求。对原型现实关系的否定，根本地体现出摆脱现实时空中的实在世界，返回感性个体的自身立场，以寻求具有永恒无限性的非实在性质的人的价值和意义的审美意图。由此而增进的“回忆”功能，势必将“时间性”、“非空间性”的异质注入画面，并具体表现为对现实时间性质的叙事性的和现实空间性质的模拟性的消解。它创造审美的介质——“静物”，以此激发以至引领感性个体去体悟内在于自己的审美同一心境。面对无拘无束、静默不语的“静物”，审美主体只能“回忆”自己，即静静地倾听自我、默默地倾诉自我。在这种意义上，绘画充分地呈现出它本该具有的“休闲性”和切实的审美关怀。

对原型现实关系的否定，自然也让画家摆脱了艺术之外的“杂事”、“杂念”的打扰，可以全身心地投入艺术创作，尽情地感受玩味于形式的单纯审美快乐。这曾经是个

被“封存”的天地，如今它已被打开。画家们欣喜满怀地“回忆”它，用油画的颜色和笔触宣泄封存已久的绘画兴趣。这种兴趣的作用，比任何学理概念强大且直接得多。如果说，20世纪90年代的静物画创作对文化哲学之境已有所涉，那么，可以说它实在缘自绘画自身的魅力。

非现实性的异质，同时还表露出一种涉向社会学层面的精神倾向，即对“记忆”的“封存”。在此而言的“记忆”，维护着当代社会生活的某些压抑性因素以及相应的生活体验。对这些不希望再出现也不愿继续保留的东西，人们努力地加以“封存”——忘却。这种具有现实针对性的精神要求，提出于备受磨难的人们，是自然的也是必然的。他们有权忘掉不愉快的过去，恢复或创造一种更加健康的生活。画家力图利用绘画手段和形式，来表达这一切。表现在绘画上，对原型现实关系的否定，便体现和包含着这样一份精神要求。他们往往采用如此的表达模式：对那些被精心选择的、具有特定象征意蕴的器物，施行一系列象征“忘却—否定”的符咒式的解构性处理，如捆绑、封锁、裱糊、融化、尘封、风干、肢解或覆盖等等。与此同时，画家多会考虑所选对象的“绘画性”，以吻合各自对绘画形、色、质的特殊爱好及其技术特长。后面这一点，在20世纪90年代的油画创作中是普遍的，它和以前的新潮美术作风大不相同。

不同性质和旨趣的“封存”，显示了当代画家精神倾向的双重性和内在张力。它朝不同方向滑动、施行的实际情形，使同样强调画面结构性处理或否定原型现实关系的这类静物画，实有不同的价值内涵或互相叠合。它有可能被单纯地导向文化哲学的“回忆”之境；也有可能受现实遭遇的影响，而由呵护心灵的“忘却”不加节制地向外扩张，以至现实化为对付社会学问题的忘却。就审美理想的追求和艺术本位价值的实现而言，后一种可能自然需要尽力避免。但具体到中国当代静物油画创作的现状，进而具体到中国人的当下生存状态，拘泥于一种理想则可能导致“水清无鱼”。

实际上，我们很难指望一种审美价值，会保持仙风道骨一般的超然。无度的理想主义追求，对现实对艺术都是有害的。我们不可能也不应该把远离社会学问题的要求绝对化，至少在当代中国情境中。然而，这并不意味着我们可以放弃必要的思考——对艺术理想和理想艺术的思考。（原载《中国当代油画精神景观：回忆与忘却》，广西美术出版社2000年版）

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定