

心有灵，寄远山

黄洋

一

大概四岁左右，我学会了临摹月饼盒上的“龙凤呈祥”图案。有一次，我和爸妈在教堂里听牧师讲了很多关于“圣灵”的故事，由于潮汕方言的“灵”与“龙”发音相同，我一直以为他是在解释一种叫“圣龙”的动物。想象中，它应该跟月饼盒上的五彩祥龙长得差不多。然而母亲却说，“圣灵”是住在人心里的东西，它既不会腾云驾雾，而且也没有头。我心下虽然好奇，但一条被整齐地削去脑袋的无头龙孤独盘踞在暗如洞窟的内心——如此特别的“圣灵”形象，还是令我长久着迷。

之所以想到这段记忆，是因为十多年来，每次看到新骥的画，我总会惊讶于他把一种难以言状的内心之“灵”直接、坦率地推向观众的能力；新骥的画不仅使我看到了一个清澈而神秘的世界，而更使我相信：万物有灵且美。关于艺术家如何由“看”而“信”，其实有着曲折的历程可以探究。

二

众所周知，艺术家从事创作，需要一以贯之的信念作为支撑。历史上，宗教信仰或传统习惯，都可作为艺术家的信念资源；然而五四以来，信仰与传统都被逐渐拆解，取而代之的是官方对西方科学的信任。受此影响，艺术身上各种与神话、性灵、个体感悟相关的神秘主义属性也被剥离干净，它变得更象一门可以被逻辑实证和思辨分析的学问。特别是在完成了社会政治使命之后，艺术的工具性在美院的教学系统中，转为对国画、油画、版画等不同专业学科的分类研究。然而，作为个人观念和精神表达的载体，艺术创作又不同于学科建设，无论学术高低，只要有利于感受的精确表达、甚至你想打通专业自由发挥，都是不受限制的。这种概念的双重性使得那些好学深思的学生不得不发问：艺术创作的对象是什么？是反映时代精神还是表现自我感受？如果我内心的“圣灵”形象呼之欲出，那么它到底有没有表现的价值？

客观上，课程的规范与奖励制度都在暗示学生为了学科的完整性而创作，而个人才情的迫切发挥，又使他常有主观的“原始冲动”。譬如，当时我和新骥虽同时在版画系求学，但出于对电影和文学的喜好，我打算利用这两种艺术类型在时间维度上的优势，把实时呈现内心迹象的功能赋予木刻版画。然而问题是，假如版画学科因此而多出了一个叫“木刻动画”的分支，那么这难道是艺术创作的必然结果吗？人若口渴，打开水龙头直接喝水就是，又何必亲自动手开挖河渠？一旦习惯了学科型创作思维，学术原创性的焦虑便时刻折磨着他，以至于在连自己是否口渴、是否有创作冲动都分辨不出的情况下，就被怎样拦河筑坝的巨大野心折磨得丧失了常识。

反观新骥的创作，就显得放松许多：一个吃剩的鸡脑壳、一粒石头子儿，甚至是课堂写生的模特头像，都被他用毫无雕琢之感的笔触轻松表现出来，既有令人莞尔的意趣天然，又藏着某种未解之谜，惹人凝视出神。从他身上，我突然意识到自己有某些东西严重缺失了：是坦荡言说的创作态度？还是对原始感受力的自我保护能力？记得在山西写生的时候，在一个满天星斗的夜晚，哥几个睡在老乡的土炕上，不知是好几天没吃上肉饿昏了头，还是新骥的画偷偷在大家心里荡起了涟漪，总之我们竟为了艺术到底有没有标准而争得不可开交。把学科研究混淆成个人创作，把过往的“事后总结”当成了未来的个人拓展，这些问题的出现，都源于作为知识的艺术无法为我们培育信念之故。对宗教信仰中神秘体验的认可与尊重，形成艺术创作的绝对理由；而传统的延续则体现为一套习惯动作的低头重复，也是艺术家不问自

明的创作信念；惟有现代教育中难以避免的知识碎片化情境，使艺术家习惯将“问题意识”视为创作道路的铺路石，而实际上它却起着绊脚石的作用。

正如生命的成长需要时间，艺术创作也不是与物抗争的“问题解决”，而是符合特定时序的自然生长。然而，学科化教育、理论先行和市场影响，都在制造各种“拔苗助长”的现象。其中最明显的，就是艺术的哲学化。本来，学院赋予艺术家的理性分析能力应该运用到个人的创作思维上，现在却转变成一种希望通过节约创作成本、迅速出击以获得最高性价比的“观念经营模式”。对“观念”的追逐与鼓吹，使许多作品像是专为迎接学术的注入和意义的拆解而创作的。

实际上，所谓“观念”绝非教科书式的肤浅理解。例如，我们可以说汉代流行的得道成仙观念，导致了神仙形象的大量出现。但如果不是艺术家个体通过记忆与思维的作用“消化”了某些先在的美术形象，又如何创造出那些玉蟾、羽人、西王母等有趣的形象呢？如同我在开篇所说，人在儿童时期经常会把形象的真实等同于心灵的真实，从而构成每个人独特的生命经验。灵、龙音谬的误会结合祥龙传统图式，使无头龙成为我所认可的唯一“圣灵”形象，外人视为荒诞，我却言之有据。因此，如果艺术家在创作时不仅考虑到此时此刻的自己，而更把那些逝去的生命经验包括进去，袒露其不证自明的品质，那么那些古代文化形象遗产几乎就是唯一的向导。当我们欣赏山海经里的灵物神怪形象时，千百年的时间落差使我们不得不采取遥望姿态确认它们的陌生感与我们自身的关系。而当代艺术家大有作为之处就在于：他能够以作品去抹除历史图像对今人的陌生感，激活人们的想象程序，开启大家关于心灵本源的好奇与探究，从而对世界的复杂性和生动性进行善意的接纳。

新骥的创作就是绝佳的案例。地质形态的山林亘古永在，显示了渺然于世的意志。在高行健的描述中，山林是治愈的空间，患者一旦痊愈即可欣然出山，于是《灵山》更像是一份心灵的诊疗报告；托马斯曼的《魔山》虽把山林直接写成了疗养胜地，其实他更关注人在自然界现场中的哲学式反应。山林是自省之地，洗心之所，混沌之源，以其变幻莫测的景观，和繁茂勃舒的生机，对应着人的心理结构，一呼一吸间感应着生命的各种存在的可能。

三、

去岁，适当京城秋妆初染的早上，新骥突然一个电话打来，把我从梦中曳醒，开启了一段随性而至的巡山之旅：及至荒山野路、无名溪流，我们或驻足远眺，或逐泉而栖；拾级登顶之后，眼见众山巍然列座，不禁临崖长啸。不定期与山林相会，已成为新骥精神生活重要的一部分。如果我们在生活中保持着“行于野、踏于荒”的习惯，那么对于孔子“西狩获麟”、刘禹锡“有龙则灵”的典故，将会有更真实的体会。山中神兽虽然难觅行踪，但是那种生动的期待之情，却是神秘的山林给予我们的。对艺术家而言，细细品味这种幽微的心理，将有利于把历史还原于现场的思绪中，从而激荡出创作灵感。在新骥笔下，靛蓝夜色中悄然舒展的黑森林、撒开巨网幽然独坐的蜘蛛，或在雪后初晴的山脚下队列静游的小动物，都在为我们提示一种山中之“灵”的存在。例如，一片乱石堆砌的山野，清幽透亮的世界，紫罗兰色调四处弥漫，野树、小径、前景蹲坐的红眼猕猴，所有形象都被一道细细的黄线圈定，莹然可爱，并逐渐延续至山后的树丫，成为一种神秘莫测的能量，与天空交接共振。

山中无“龙/麟”，以心济之，所得之“灵”，是为“心灵”，此一经历，谓之“心济”——新骥以“心济山人”为号，可见他既领悟到生命行为与创作行为的高度合一，又十分敏感于山林作为混沌之地、对于培养创作行动力的重要性。或许，“灵山”作为众多艺术家穷尽一生追求的理念形象，正在他们各自行进的生命轨迹中以作品的形式局部显影，纵有珠零碎玉偶尔散落，也只能随缘拣取，力求在有生之年型构出远乡净土的全貌、得窥其生命源流的堂奥。