

## 作为笔记的绘画

刘礼宾

如果仅仅用惯常的方式审视盛天泓的作品，那么 70% 的元素会从你的眼下溜走，因为盛天泓的绘画态度与许多画家大相径庭。如果说很多艺术家的创作是集中式的、沙中淘金的话，那么盛天泓的创作是散步式的、海滩捡贝壳式的。对于盛天泓来讲，绘画可能和吃饭一样，是一件与生俱来的事。于是他的绘画更像是“笔记”，一件件作品记录着他一个个时刻的即时性情与思索，他的绘画和书写属于他自己！这个“自己”又是形成了一套独有的理解艺术和生活的艺术家，我想这正是盛天泓创作的可贵之处。

盛天泓的绘画一方面轻松记录了他的即时性情的抒发，又体现了他对诸多问题的深入思考。感性和理性在他的创作中交汇，此中又贯穿了他腾挪、疏离的看待问题的态度，这使他的作品不同于时下一些貌似沉重、苦大仇深的主题创作，也不同于故意装嫩、嬉戏调侃的卡通绘画。于是，分析盛天泓创作首先要分析他的看待世界以及看待绘画的态度。

盛天泓在他的文字中写道：“我的‘风筝’在长期自由的飞行中，慢慢的，不知不觉的，终于被欧陆的风吹断了线。或许他正朝着一个方向，寻找一个新家。”我想这段文字可以启发我们理解盛天泓的状态。“断线风筝”这个意象是如何形成的？“断”之前有怎么样的“线”？线是如何“断”的？现在的“新家”又是如何建立的呢？

最早“接触”到盛天泓是整整 9 年前的 2001 年秋天，当时我作为中央美术学院新生刚刚入学，我的室友梁刚是他出国前的好友。初结识的梁刚送给我整套《走遍美国》以及盒带，这套资料就是盛天泓出国前留给他的。我翻开书，看到的是清秀、规整的字体，体味到的是他深入、细致的态度。后来盛天泓的旧友都成了我的朋友，从他们那里听到盛天泓很多逸闻趣事，慢慢获知他的另外一面：天真、可爱、率性、执着。

9 年后，旧友各忙各的了，我却见到了盛天泓本人。看他的系列作品，又读他的“作品自述”，和此前旧友的一次次闲聊趣谈联系在一起，不得不感慨：造化弄人，却不一定物是人非——春秋大笔扫过，盛天泓趋向本真的生活状态以及艺术状态保持到现在。

从盛天泓的简历来看，他从童年时期就开始了与绘画的纠结。借助作品《习武少年》（描绘李连杰参加武术比赛），他表达了对幼年习艺的切实体验。他写到“当人们赞叹李连杰高超的武艺的时候，不一定知道，对他而言，从小练武是一场噩梦，是以牺牲童年的快乐为代价的。而当年的物质贫乏，不消说，尽在气氛中了。”盛天泓对“绘画”是否有同样的记忆呢？这样的记忆对他后来的“绘画”有何影响呢？“绘画”进入盛天泓的童年世界，有顺其自然的部分，是否有揠苗助长的成分呢？

由于早年成长在浙江美术学院，盛天泓少年时期便接触到了“八五美术新潮”。在中国当代艺术运动的这重要一幕中，盛天泓坐在了观众席的最前排。可以推测他当时看到“八五美术新潮”作品的反应，其中一定包含了理解上的茫然以及对绘画何为的质疑。但随后他便考入了中央美术学院附中，后考入中央美术学院油画系。在对传统绘画功力要求甚高的学院氛围下，他的第一要务就是用心提高自己的技法能力，但早年的对“绘画”的记忆以及“茫然”又一方面使他保持了一份“清醒”（或者是对所学技法的“疏离”）：既钻研绘画，又与主流保持距离，开始认真思索绘画对于他的个人意义何在？因此他毕业后去了德国，去看看油画发源地欧洲如何处置这个问题。

出国留学后，盛天泓用“完全陌生”和“茫然”来形容他当时在西方艺术体系中的处境，殊然不同的文化背景使他开始对自我、对艺术本身进行新的思考。在德国期间接触到的当代画家的作品，20世纪80、90年代西方对摄影的推崇以及对绘画的回归，都给了他重新思考“绘画”这一艺术形式的契机。

在与绘画的亲近与疏远中，盛天泓形成了现在的绘画态度和生活态度：即以绘画的方式记录日常思索和生活状态，以“天真”的心态去触摸、理解世事以及过往的艺术流派。盛天泓的“天真”源自何处？他看似未经遮蔽的“纯真之眼”又是基于怎样的心态？这样的心态又是如何获得呢？

读盛天泓的文字，欣赏其文采之余，时刻能感受到其文字背后闪动着一双好奇的眼睛，这使我想起了罗斯金对“纯真之眼”（Innocence of the eye）（指不带任何先入之见地观看，类似赤子，也正如突然有了视力的盲人的观看一样）的推崇。此外，罗斯金是用欣赏把玩“梳妆盒”的细腻方式去看自然界的万事万物以及哥特式建筑的，他相信，“细节”与广袤的宇宙同构，处处体现了上帝之存在。在他看来，“纯真之眼”这样一种观察方式包含了对上帝的敬畏和笃信。罗斯金宗教信仰与其观察世界的方式一脉相承。罗斯金在《建筑的七盏明灯》“前言”中写到“假使我们把上帝排除在我们的思想之外，而不是在小事情上谈论他的意愿，那才是对他的不敬。上帝的权威和智力是无限的，不怕任何小事。世上没有任何事小得使我们不能请求上帝指点以示对他的尊重，小得只要我们一经手，就足以构成对他的侮辱；凡是适用于上帝本人的也都同样适用于他给人类的启示。”可见，罗斯金认为无论多小的细节都凝聚着上帝的精神，并非福音派教徒的盛天泓又是如何获得这一看待世界的方式的呢？盛天泓此前所接受的学院教育给了他反思的具体对象，少年时期所看到的“新潮美术”、出国留学经历、对既定事物的保持距离的态度都是促成他这一观看方式形成的原因。除此之外，我们还能从他推崇拜雷石涛的推崇中理出另外一个诱因。

盛天泓的既往经历中，有一个脉络便是对中国传统绘画以及理论的喜好和浸润（他的兄长盛天晔便是中国美术学院国画系教师，是早期带他进入艺术殿堂的主要人物）。但如何在中西方艺术理论建立有效连接，而不是生硬的嫁接？这也一直是盛天泓关心的一个问题。石涛在《苦瓜和尚画语录》中，强调“一画之法”。作为佛教徒的石涛，对万法之宗的阐述其实是强调无法之法。佛祖偈言“法本法无法，无法法亦法。今付无法时，法法何曾法。”到石涛那里，变成了“昨日说定法，今日说不定法，我以是悟解脱法门”，他的这一“苦瓜法门”，就是无住、无相、无念的自由法门，而其基点便是“空”。

有趣的是，盛天泓在作品《中国涂鸦》中，展现了他特殊的观察方式——以一个空“我”（像我这样刚毕业就出国的人，回国的时候仍有“青春相伴好还校”的情结。）去面对这个世界。在这样的状态下，即使描绘是带有符号象征意义的事物，也能洞其本真，去除一般的指代意义。盛天泓的绘画除了展现出新的视角，也启发了多种表达可能性。在作品《往天堂之路》《姹紫嫣红》中，他通过“把玩”绘画，将石涛和通布利、克里格的绘画气质和语言进行了沟通，去体会东西方绘画的万法之宗。“密不透风，空可跑马，干湿浓淡，相得溢彩”。东方的书写笔触，西方的涂涂画画，如一层窗户纸被他捅破，如此轻松地实现了中国山水画和西方抽象画的默契。

除此之外，盛天泓有别于其他诸多当代艺术家的地方在于，他并不太注重“突破”，或者自立一说。他认为自己仍然属于所承袭的脉络，他也不去设定这一脉络的终结点，而是把对这个脉络的理解通过绘画表现出来。溯其渊源，去除见惑。或许单件作品并不明显，但当作品集中在一起时，他的这一态度变彰显无遗。从而使他的作品始终涌动着对生命以及艺术的真切感悟和生动记录。我想也只有“空”，才能让一个艺术家如此看重“有”，也才能眼睛如此纯洁，心灵如此洞察。

除了上述他腾挪、疏离状态的呈现，盛天泓的几件作品体现了他冷静、理性思考的另一面。正如他写道“不过他面对历史的勇气，却好比君特·格拉斯在《剥洋葱》一书里面，直面自己的纳粹青年军历史。”通过这一方面，我们又体会到盛天泓一直以来的“游离”的更深层原因，便是质疑和反思。这类作品中最典型的便是《一九七四年钓鱼台国宾馆的晨曦》和《鲁迪叔叔》。这些人物和事件经过盛天泓的视角和语言被转述。一张图像（或者作品，如《鲁迪叔叔》）被重新表达，并进行时空重置的时候，这个图像的意义就发生了变化。与流行的图像画家不同，盛天泓领悟到的则是这一方法背后的哲学支持，即对“形象”的重新挖掘。在这一支持下，他通过还原江青——这一历史反面人物的照片，重新使她形象“丰满”，为观众提供一个视角，从而对我们所知道的、被抽象化的历史进行反思，更深层则是他对惯常的“二元对立”的价值判断模式的质疑。

如果把生活以及艺术视为一本书，那么盛天泓便是一个用心读书的人。其实在时下中国用心读书的人已经很少，更何况这本书是生活和艺术。在一个大家都期盼奇迹和幸运降临在自己身上的时代，太多的人都像被打鸡血，兴奋于流光溢彩和巅峰时刻，或者期盼这样的时刻与自己有关。在这样的氛围中，盛天泓的平常心一方面显得不合时宜，一方面又显得弥足珍贵。相对应的，多数的解读漂浮于他作品风格样式的表面，而未能触及他这一创作历程的意义。这既是盛天泓的悲哀，也是这个时代的悲哀。