

先求异 再求好

——我看刘国松

◎刘骁纯

近日收到刘国松先生寄来的文稿《先求异，再求好——从事美术教育40年的一点体悟》^[1]，读后深受启发。对艺术革新者来说，“先求异，再求好”的主张既是有力的支持又是严格的要求，对现代艺术创作有极强的影响力和播撒力。它不仅是刘国松的教学主张，更是他数十年创作甘苦的结晶。

刘国松的艺术“异”在哪里？

文人画的现代蜕变，是二十世纪中国水墨画所面临的基本课题。由于刘国松及其同事们毫不妥协地艰苦奋战，终于在50年代末60年代初引发了这个蜕变过程的现代革命。刘国松是中国现代水墨艺术的拓荒者。这是他的最大“异”处。

文人画有两大基本规范：(1) 书法用笔的笔墨规范。强调“写”，强调“书画同法”，强调中锋为本和以线立骨，用笔强调一波三折、逆入平出、藏头护尾等书法规范，在强调力度时，重点强调的是线的力度，如：锥画沙、虫蚀木、屋漏痕、折钗股、万毫齐力、积点成线等。(2) 程序化。《芥子园画传》可

以视为文人画图像程序的总汇。这套程序符号的实质是将造型归纳为类字符，以便于发挥书法用笔。由此看来，造型程序是为笔墨程序服务的，程序化是为书法用笔服务的。文人画程序规范的核心是书法用笔系统的笔墨规范。

古典规范的解体势不可免，这点中西同理。

西方古典规范侧重对现实的模仿，中国古典规范侧重对程序的临、模、仿、拓；西方古典规范侧重对现实的再现性，中国古典规范侧重对程序的再现性。两者都突出一元至尊的集体规范。西方解体古典规范的要点在解体“模仿”论，中国解体古典规范的要点则在解体文人画的集体程序。

刘国松的艺术便是对文人画程序规范的叛离和解构。

他个性最鲜明的图式可以分为四大类，一是60年代以大笔运转为母语的图式，二是60、70年代的太空图式，三是70、80年代的“水拓”图式，四是以冷抽象为外框架的图

式。而抽纸筋形成的纹理则贯穿于刘国松艺术探索的始终。

在这些探索中，他义无反顾地抛弃了文人画的集体图像程序而创建了个体图像程序，甚至不拘泥“似与不似之间”而创造了独特的抽象艺术；他不拘泥写而画画由心，不拘泥书画同法而更热衷于书画异法，不拘泥中锋为本、以线立骨、一波三折等用笔规范，甚至擦起了炮刷子、喷枪，甚至描绘毫无笔意的几何图形，甚至索性抛弃笔而创造了“水拓”艺术。

从刘国松的艺术实践来看，“革中锋的命”、“革笔的命”是情急之下的呐喊，正如刘国松自己所云，那是对“病入膏肓”的中国画坛下的一剂“猛药”^[2]，而不是自设的死囚，更不是普遍的号召。刘国松说：“在行笔运墨之间，其学问之大、涵养之深，西洋画家是无法入其堂奥的。”^[3]他创造的那种充满激情的大笔运转，难道不是对毛笔中锋笔意的重新发现和全新意义的运用吗？这种中蓝边黑、带着抽纸筋的斑驳意味的大笔运

转，既可视作为传统大写意绘画笔意的改造、放大和抽离(脱离物象)，又可视作为大字狂草笔意的改造、放大和抽离(脱离文意)；既可视作为现代水墨画，又可视作为现代书法。加上彩、拓、印、染，构成了刘国松洋溢乐观精神和浪漫幻想的心灵空间和宇宙空间。他的一部分作品属抽象艺术，这类作品或偶似云水山岳，但往往不是笔就山岳而是山岳就笔。无论是抽象艺术见出意象，还是意象艺术趋近抽象，刘国松都与中国崇尚自然的文化精神一脉相承。

在材料拓宽方面，刘国松的突出贡献一是纸性的发挥，二是水色的发挥，前者主要表现为对纸筋意味的自由展示，因此他不得不抛弃宣纸；后者主要表现为水拓流纹的自由展示，因此又不得不抛弃毛笔——这才是“革中锋的命”、“革笔的命”的真正所指。

80年代以来势头强劲的大陆现代水墨浪潮，其直接影响来自西方现代艺术，但它转换西方现代艺术的基本方式却踏在了刘国松和其它先行者20余年前所开辟的大路上。这种转换西方现代艺术的方式的最突出的特征是两面作战。一方面反叛东西方古典和近代的传统规范以求解放现代人的创造性，另一方面又对抗西方现代艺术的巨大压力以求另辟蹊径。

如何对抗西方现代艺术？刘国松的基本策略是：在对中国文人书画的破坏与再发现中寻找新的可能性。如何实现对文人书画的破坏与再发现？刘国松的基本思路是以艺术家主体的自觉、点线面等纯造型要素的自觉、笔纸墨色等媒材要素的自觉等现代观念，对文人书画进行见木不见林地自由提取和彻底改造，以此形成自己新的世界。在这些方面，所有现代水墨画的后来人都受惠于开拓者。

反叛旧的，必须拿出好的。刘国松主张：“画作让人惊，不如让人喜，让人喜，不如让人思。”^[4]仅从“好”的角度看，刘国松的大笔图式第一，太空图式第二。

不能用文人书画的尺度衡量反叛文人书画的艺术，不能用古典艺术的尺度衡量反叛古典规范的艺术，甚至刘国松的四大图式之间也没有统一的尺度，现代艺术“好”的尺度就在自身，在一个艺术系统的自我形成和自我完善。这个看法，与刘国松主张“现代水墨画的基础或基本功，就在其本身技巧的重复锻炼，而不在传统功力的深厚”^[5]的见解是完全一致的。但“好”和“基本功”是两个角度，从刘国松的成就来看，“好”除了重复锻炼还需要才、胆、识、功力、学养、格

调、胸襟等综合条件。

大笔运转图式好在哪里？在众多的评介文章中，看得最准、最深的当属诗人余光中。他说：刘国松“融化了石恪的狂草飞白和克莱因的纵扫横刷，发展出一种遒劲而粗犷的不规则线条，其动力之强，犹似盘马弯弓，回而复旋，抑而复起，屈而更伸，最能表现大自然中一股生生不息循环不已的生命律动。而这一盘盘、一簇簇、蠕蠕有力的粗线条，在浓邃之中仍见层次。”^[6]

“刘国松的生命是流动的，因为它周行不殆，生生不息，无始无终，无涯无际。画面是有限的，可是予人的感觉是无限的，因为那是水的感觉，云的感觉，风的感觉，有限对无限的向往，刹那对永恒的追求。”^[6]余光中将大笔运转随机形成的川岳称为“玄学山水”，这山水中的形而上诗境，完全不同于苏东坡称赞王维的那种萧条淡泊的诗境，而是一种大气磅礴、神龙见首不见尾的诗境，因此他特意选择了李白、苏东坡的诗与刘国松的画进行比较。

余光中揭示了刘国松艺术中最可贵、最值得发扬光大的东西。

对于太空图式，楚戈先生一语中的：“他是第一个在中国感性式水墨中，融入了西方的知性形式，两种互相冲突的形式结合在一起而不觉得突兀，是刘国松了不起的成就。”^[7]

在热抽象语素中嵌入冷抽象语素，在抒情表现性图式中嵌入极少主义图式，在十分情绪化的运笔中嵌入硬边截割，在水墨天地中嵌入艳丽夺目的几何图形——这种感性、知性的并存，本身有两种可能的极端：一极相克不相生，一极相克相生。

所谓相克不相生，即大对立图式的强迫共存、不兼容要素的硬性并置。这种方式隐喻着万物内部某种永恒的悖论和冲突性，是一条可以走下去的活路。

由于刘国松的特殊品性，以及他对东方文化的崇尚，使他根本没有选择这条观念性较强的精神分裂方式，而选择了相克相生之路——在大对立中求大统一。这种方式隐喻着万物在矛盾中永恒的合一性，更是一条可以走下去的活路。

相克相生也有两种方式，一种是感知二性统一于知性，一种是感知二性统一于感性。统一于知性者，可以罗斯科为例，他将宗教情愫带入几何图形而使硬边柔化，但情感因素十分抽象且受控于理智。同样，由于刘国松的精神特质和对东方文化的崇尚，刘国松也没有选择这条路，只是偶然有少数作品滑入了这道门槛，例如《宇宙的秩序》

(1973)，由于横贯画面出现了一个半透明的白色的硬边宽带，大大冲淡了蔚蓝色的太空意象而加重了纯几何的理性意味。

刘国松的相克相生图式大多统一于感性。刘国松将不兼容要素统一于感性的最基本方式有二：(1) 将几何图形意象化。方形，刘国松常以“窗里”、“窗外”之类为画题使其增加感性情趣；圆形，刘国松则常以“日”、“月”为题而使其感性化为太空意象。(2) 利用统一的色调。

在刘国松的太空图式内部，仍有重情重理之别。重情之佳者如《午夜的太阳》(1972)，作品构成一种茫茫大宇的苍浑诗境，与以往大笔川岳的意境一脉相承。重理之佳者如今年4月在北京中国美术馆的5人展正厅中央的《19世纪20世纪21世纪》(1999)，11个条幅组合成一张画，11个太阳组合在上下两个巨大弧面之间，严格几何规范化的太阳红艳夺目，与抒情大笔和冷灰基调极不协调，正是这种不谐调使太空意象成了一种喻指的象征符号。日出大地常喻理想与新生，而日出东方则引出了东方与西方的隐喻。进一步的隐喻则在太阳的数和形上——为什么画那么多太阳？为什么两边的太阳是正圆的，越向中间越窄，正中一张形成了最窄的横椭圆形？看标题，方知作品是对东方文化由盛而衰、由衰而兴的预言，正如刘国松经常兴致勃勃所言：“21世纪将是东方的世纪！”而上下两个巨大弧面，刘国松的本意则是象征欧美两面的文化压迫。

大艺术家是“好”“异”兼具的，尽管杜尚之异不同于伦勃朗之异，杜尚之好不同于伦勃朗之好，但都是质量极高(好)的创造(异)。正因为刘国松在不断革新时从不放弃艺术质量，他的艺术才可能产生如此强大而又持久的影响；正因为他有“先求异，再求好”的明确主张，我们才有理由对他古稀之后的艺术产生更高的期待。

[1]刘国松为1999年6月母校台湾师范大学50周年校庆新撰写的论文手稿复印件。

[2]同注[1]第6页。

[3]萧琼瑞《刘国松研究》，台北国立历史博物馆，1996年，第114页。

[4]萧琼瑞《刘国松研究》，台北国立历史博物馆，1996年，第190页。

[5]同注[1]第3页。

[6]李君毅编《刘国松研究文选》，台北国立历史博物馆，1996年，第156页。

[7]萧琼瑞《刘国松研究》，台北国立历史博物馆，1996年，第220、222页。