

# 微象亦無形

賈方舟

討論瞿倩梅的藝術要從趙無極(Zao Wou-Ki, 1921-2013)說起。

瞿倩梅青少年時代曾在故鄉溫州學習繪畫，之後又有二十多年旅居法國的經歷，從她歸國前的作品看，明顯受到趙無極的影響。這是很自然的，因為趙無極是最早獲得成功的旅居西方的中國藝術家，她作為後輩，又同在一座城市，常有機會看到他的原作，自然會以他為楷模。但討論瞿倩梅的藝術要從趙無極說起恰恰不是因為她受他的影響有多大，而是她走的是與趙無極完全不同的另一條抽象之路。

我曾在《冥想的藝術：論趙無極》一文中對趙做過如下分析：他曾經在保羅·克利(Paul Klee, 1879-1940)的符號語言中獲得啟示，從中意識到與他內心尋求的意象的某種契合。而克利的藝術又曾受到中國藝術的影響，因此，克利的符號語言打開了他通往對自身文化理解的一扇窗。而且，較之於克利，他對於東方文化的理解無疑有著得天獨厚的優越條件。因為對於一個中國畫家而言，那是一種揮之不去的、已經溶解在他血液中的文化基因。於是，趙無極開始了他從“具象描繪”到“符號化表現”的轉化，完成了從“克利式的形象符號”到神秘的“傳統文化符號”(甲骨文、青銅器文飾)的轉化。但這兩個轉化均是在平面上展開的，也即都是以平面化為基礎，放棄了對空間深度的表達。而在第二轉型期，趙無極又把他從傳統資源中發掘的這些抽象符號還原到一種詩意的時空之中。在隨後的幾年中，他在嘗試把這些抽象符號融入空間的過程中，也同時將這些神秘符號加以解構，演變成一些細碎的筆痕，將它們化解到他獨創的詩意境界之中。從平面上自由自在的“線”的散步，逐步過渡到神秘時空的聚散、隱現之中。至此，我們愈加感到一種東方精神的凝聚。巴黎的評論家說趙無極的藝術體現了中國人特有的一種“冥想的精神”。而趙無極本人也認為：“隨著我思想的深入，我逐漸重新發現了中國”。“這種向深遠本原的歸復，應該歸功於巴黎”。無論是巴黎的評論家所說的“冥想的精神”，還是他本人所說的“向深遠本原的歸復”，均可以理解為是在宏觀境界上對“道”的觀照。而“道”是什麼？就藝術表現而言，“道”就是“無形”之“大象”；就是“至小無內、至大無外”的一種抽象境界；就是中國先哲所建立的一種宇宙觀，也是中國山水畫的美學綱領。因此，從最深層的意義上看，趙無極的藝術所表達的正是這種“無形”之“大象”，正是中國先哲所建立的這樣一種對宇宙的觀照方式。它不再是對一山一水、一樹一石的具象式的觀照，而是一種對大氣盤旋的宇宙大象的宏觀理解和冥想。趙無極的成功，就在於他借助了西方的抽象方法，將中國的這種“冥想精神”和“道”的觀念表達了出來。

就大的方向看，瞿倩梅的藝術與趙無極是異曲同工的。但瞿倩梅走的不是“至大無外”的宏觀抽象，而是“至小無內”的微觀抽象，是“近察”的抽象，是把局部放大後的抽象。上世紀80年代我就曾在一篇文章中說，把一幅富有形式感的山水畫的某些局部截取放大，就是一幅抽象畫。傳統畫論有雲：“遠觀其勢，近取其質”。瞿倩梅的作品在方法論上正是“近取其質”，即把自然的局部放大後顯示其強烈的物質感和由這物質構成的千變萬化的形態、結構和肌質。在這個意義上，“至大無外”與“至小無內”都能抵達抽象境界。瞿倩梅的作品獲得廣泛認可，可見她為自己開闢出的這“另一條抽象之路”是成功的。從畫面效果看，她的作品與趙無極的畫一樣，沒有一處是描繪性的或陳述性的，沒有任何具象的蹤跡。但他們的畫卻總能讓人感到與傳統藝術有著千絲萬縷的聯繫，這種“聯繫”具體體現為向著傳統山水畫的“兩級”延伸，一極延伸到無形之“大象”，一極延伸到無形之“微象”。趙無極“遠觀其勢”可以創造出一種宏大境界，瞿倩梅的“近取其質”同樣也可以創造一種宏大境界。究其原因，“至大無外”是一種“無限”，“至小無內”也是一種“無限”。而所謂“宏大境界”正蘊含於無限之中。

從表面上看，瞿倩梅的藝術與傳統山水畫並沒有多大關係，但她的作品與山川大地的關係卻是確定無疑的，而這也正是她的畫與山水畫的同源關係。格林伯格(Clement Greenberg, 1909-1994)說，藝術史的邏輯關係不是由時間順序而是由不斷“辯證的轉換”所構成的。艾略特(Thoms Stearns Eliot,

1888-1965)也認為，個人才華不能離開傳統，否則他的創造性就缺乏氛圍，成為孤零零的事件，從而缺少歷史意義；個人才華只有參與到對傳統的理解中，從而啟動傳統，創造出新質，才能顯示出它的意義。而這種“新質”則“決定性地打亂了傳統原有序列性，並重新排定它”。因此，在艾略特與格林伯格看來，“過去”的意義在於它對“當下”施加的重力，迫使當下的藝術家以一種與過去相關的方式參與傳統，從而改變傳統的格局。在這個意義上，任何一種與過去不相關的東西，就進不了歷史，就無法構成歷史的鏈條。因此，這種“相關性”就成為藝術史轉換的邏輯關係。瞿倩梅的藝術與傳統的關係，正在於她創造了一種“新質”，並且在於這種“新質”“決定性地打亂了傳統原有序列性，並重新排定它”，從而改變了“傳統的格局”。

在傳統山水畫中，不乏“遠觀其勢”的經典之作，但“近取氣質”的作品並不多見。原因就在於“圖像的完整性”這一觀念使其不可能去截取一個不完整的局部來表現，在於沒有想到可以從不完整的局部中創造出一種“完整”的可能性。因此，就傳統山水畫向“近取其質”這一極的延伸而言，還沒有誰比瞿倩梅做的更好更徹底。高嶺土及其他材料的直接借用，使她的藝術更接近物質本原，她在“物性”這個“微象”世界中創造的“宏大境界”，正是一種“小中見大”的方法。而瞿倩梅正是在“一沙一世界”的意念中開拓出她的藝術新天地。

我曾在為瞿倩梅寫過的一篇文章中重點強調她發自內心情感的那種驚人的爆發力。但這種情感的內蘊如果沒有外力的引發，就如永遠不見天日的“礦藏”。而這種“外力”的來源有二：一是感悟自然的能力，一是表達感悟的能力。情感的內蘊只有接通了對外部的感悟，並且具備了可表述的語言能力，才能導入藝術的現場，構成藝術的現實。瞿倩梅在歸國後的短短兩年中，完成了這一“外力”的儲備，所以才引發出蘊藏多年的情感內蘊。而也正是這種“裡應外合”成全了她富有個性的藝術創造。

如果說，在如火山噴湧般的最初幾年中瞿倩梅在藝術表現上還保留了過多生命激情的外射，那種或凝重、或深厚、或沉鬱、或苦澀、或蒼涼的悲劇氛圍一直縈繞在她的作品之中。在她初次個展獲得成功之後，她的作品又從原有的悲情中出走，以大面積的紅色、綠色和黃色表達她內心無法壓抑的另一種激情：充滿春天般明媚的陽光和內心的喜悅，畫面基調豁然明朗，恢弘的氣勢猶在，但已不再有昨日的創痛。而在近期的一些作品中，瞿倩梅的作品又有更成熟的表現：它們不再像過去那麼“張揚”，那麼“咄咄逼人”。它們變得沉靜、內斂，更趨向內心的深厚、蘊藉，更有一種文人水墨般的恬淡和冥想的內在力量。因此，瞿倩梅在她不斷的求索中不僅更接近她的內心，也更接近東方傳統的審美趣味和高遠的境界。

一位西方評論家這樣評論趙無極：“一些歐洲潑灑派畫家自稱受到禪宗和遠東書法的啟示……西方人模仿一種存在的結果，但是既不諳其精神也沒有細緻的學習過程。原已在這種教育下成長的東方人，則在抽象藝術中找到他們所熟悉氣氛的延伸。趙無極是這些人之一，歐洲無疑為他帶來某種自由，但他不忘祖上深刻的教義”。這段話，同樣也可以移用在瞿倩梅身上。

2013-1-16 於京北槐園，2014-3-12 又改