

何多苓

中国当代名家 | 第一册  
Contemporary Chinese art Collection  
何多苓 He DuoLing | 册

1982~1991 第一册

# 序

林明哲

山艺术文教基金会  
董事长

1987年起，山艺术基金会开始接触和认识中国大陆艺术，从探究关注大陆杰出艺术家、支持大陆艺术家的创作；到参与和支持、推动大陆艺术的发展，迄今已近30年。

从八十年代中期开始，中国美术界开始了一场观念变革、艺术变革的美术运动。山艺术基金会以一种包容和顺应时代潮流的态度和精神，促进和支持了大陆艺术家和艺术史的探索性尝试，并在横跨八九十年代及新世纪之间的艺术事件中，收藏了大量珍贵的历史重要艺术文献。山艺术基金会在台湾出版了30多种与中国大陆现代艺术相关的艺术书籍（其中包括艺术家画册，艺术类杂志、艺术批评集，艺术专辑、散文集等）。在大陆和台湾主办过近80次大陆相关艺术展，多次为艺术家策划和主办个展及联展。并努力发现和提携年轻的艺术新锐。培养艺术学院学生和关心艺术新秀，也是山艺术基金会多年来视之为己任的态度，并为此成立山艺术“罗中立油画奖学金”。这些在大陆和台湾进行的一系列艺术活动，正是山艺术基金会当初推动的目标之一～『中国艺术海外推广』。

立足大陆、面对历史，放眼世界，我坚信21世纪是中华民族汉唐以来发展最迅速、经济最繁荣，艺术最辉煌的时代。在中国全面实现现代化的大背景之下，中国当代艺术正在发生前所未有的重要变化，这样的变化也势必参与到全球化进程之中，并形成与世界的对话关系。中国具有深厚的、无可比拟的文化艺术传统，中国当代艺术在形态、形式和观念变革上，正处于厚积蓄发之阶段。并且，中国拥有全世界最多的艺术工作者与艺术人才；我相信应该产生一大批迥异于西方审美观、独具中国民族特性和艺术性的杰出艺术家与艺术作品。

近年来，中国社会各界以及世界视野之内，已开始有更多人关注中国艺术的整个面貌及发展，中国的美术文化产业正呈现蓬勃发展之势。山艺术基金会有幸躬逢盛时、将进行更深入更精致的艺术推广计划～『中国艺术—深耕大陆，推向世界』。参与并主办一系列在国内的出版计划与展览活动；介绍和传播本土艺术家与他们的艺术创作，提升和吸引社会及世界对中国现代艺术的关注与理解。

何多苓的绘画风格  
与伦理的形成<sup>1</sup>

钟 鸣

害怕时，我们蜂拥阻挡这门，  
我们死去时，则又敲打它，  
门开了，泄漏了一些机会，  
丑陋的艾丽丝看见一片  
阳光下等候她的奇境，  
微弱的朴实使她哭的起来。

奥顿：（门）<sup>2</sup>

## 序曲

1993年，我与何多苓同机飞上海，去参加一个建筑师事务所发起的「二十一世纪新空间」会议。

飞机黄昏前向虹桥倾斜时，我蓦地想到徐志摩坠机的旧事。其实，作这文明工具牺牲的不啻徐志摩。1911年，第一个把飞机开到上海表演的法国人维龙，也机坠命陨。在江湾跑马场和静安寺路之间这段距离上，当年的目击者，早已消失，机器却仍发展着。似乎是个隐喻。1923年，柯波西埃<sup>3</sup>就提醒人们，建筑应该像飞机一样，为完善其功而斗争。他劝人们，不要把飞机看作是一只鸟，或一只蜻蜓（有意思的是，何多苓的作品常出现神秘的飞鸟），而应该看成是一架飞行的机器。就像房屋是居住的机器一样。这似乎导致了一种合逻辑的看法。

会议在上海美术馆有个展览，由建筑草图、方案、模型、照片、诗歌、文稿、说明构成。楼下凑巧是吉尔伯特和乔治画展。主持者并不知道，1936年，在同一个城市，也曾搞过一次规模庞大的「中国建筑展览会」。观众多达好几万人。相隔半个世纪，生活发生了许多变化。若在家里，你会发现人们为电视机紧紧吸附。在航空港，你会看到，双翼飞机换成了「波音」。1987年，电车首次开通，上海妇孺害怕触电竟没人敢乘坐。「达达」、「折衷主义」、「抽象」一类，1922年到1930年间，已出现在汉语中。当蔡元培把陶冷月的作品命名为「新中国画」<sup>4</sup>时，中西合璧便开始在画家心目中成为永久的企图。这算是信号。类似的还有1917年，由刘海粟引发的「模特儿事件」等。

其实，整个新文化运动，在早期，人们只注意到它的时代呀、阶级呀、新旧呀，或生活方式的冲突，而并未深究社会学意义上都市化这一必然过程。而却正是它，决定了绘画乃至整个文化最大的一次突破。所以柯恩在八十年代说：「中国要实现现代化，看起来很难回避城市这个都市生活的现实，如果中国年轻的艺术家用新现实主义精神作画，避开这个主题，也将是十分困难的。」<sup>5</sup> 所以，当何多苓在上海，用了特别的眼光，观察了这东方门户的特征时（他专门去看了波特曼<sup>6</sup>的建筑作品），便有着特别的意义。不久，建筑遂进入了他的创作。

从1979年到1989年，这10年间，如果说「何多苓的艺术一直呈现出一种持续推进的状态」，那是对的，而如果说，在现代艺术潮流中，他「竟未受影响而得以延续下来」，便有失准确。如果所谓「时代风格」再限定义上（第一限定义为「各种思想形式的总形式」）存在的话，每个画家都受其影响，因为「现代主义已经成为一种无形的社会风格」<sup>7</sup>，皮尔、卡登为中国空中小姐设计的服装，和他在巴黎设计的巧克力，哪种更现代化呢？奥本海姆那著名的毛皮杯子，和杜克海姆更为简单的小便槽，那个更能刺激我们的联想呢？其实，潮流之中，真正有意义的是艺术不同的个性反应，画家选择不同的方法——遂有了自觉的风格。故有使命感的职业批评家，一般都不从第一限定义去理解「现代主义」这个词语，因为它包含着抽象化和高度自觉的技巧这一特质，这种特质，「把我们引到熟悉的现实背后，使我们放弃熟悉的语言功能和传统形式。可以说，这只是它的始动，只是第一阶段的运动，它引导我们大家一同进入现代主义，」<sup>8</sup> 而倒更普遍地认为，「现代主义是我们在第二种意义上所说的风格，是由于现代思想、现代

经验而产生的艺术形式」9。而这恰恰是通过每个画家具体素质和潜力来决定的。现代主义的多样性是最基本的事实。

或许正因为如此，在评估他时，除不值一提的二分法（此法以庸俗进化论为基调，然后红是红，黑是黑，去其细节，对批评对象作阉割和定论），批评家赋予了他许多的观念：如「守旧性」，或「固执地将自己置身于中国现代艺术的种种潮流之外」，「优雅的、贵族化的乃至颓废主义的形象方式」，这显然是些经不住推敲的即兴说法；有的最多也只将其纳入「现实主义」考察，附上「哀伤」的形容词，而这是最不能说明什么的。因我们也可以问，毕加索「哭泣的女人」哀不哀伤呢？杰克梅第的「狗」哀不哀伤呢？如果，作品含义特别丰富，便又述为「已经从单纯的现实主义脱离出来」而像「遵循弘扬自我的信念」一类，都是极空洞的。在日本个展时，日本人命名的是「深度现实主义」…。各路评家，或许有各自的理由与角度，就随它去好了。但由此可见，在当代绘画中，他的重要性是不可忽略的。柯恩八十年代就断言过，他是南方魔幻现实主义画家中最成功的一个。而要说明这点，则必须对其作品，以及相关经验和风格之递嬗作特别的考察。

## 二

七十年代末，无疑是新美术发轫之际。它距毕加索的「黑人时期」已逾70年，距罗兰、巴特标榜的现代意识的分水岭「1850年左右」更远。他提供的坐标是福娄拜，「风格对他来说，是一种纯粹的、无限期而也无用的痛苦。」10 这痛苦——可理解为文本的欢乐激情、为艺术秩序所兼具的理想主义态度，对整个现代艺术都至关重要。无论印象主义、表现主义、立体派、未

来主义、象征主义、达达主义、超现实主义……没有一个不留下相似痕迹的。传统崩溃，文学艺术的语言便在度成为难题。对于中国现代绘画来说，难度更大。不光因为时间问题，还有先天不足的心理素质。徐悲鸿、吴作人、刘海粟、林风眠、傅抱石一代，许多人最后重拾国粹，说明东方画家，在风格上，较西方画家，有更多文化与心理的轴线，写实或抽象，东方或西方，构想的或形而上的，玄妙的或绝对的等等，更见选择的两难。但油画最终占了绝对的优势。除上代人的努力，七十年代末的崛起者，则起着决定性的作用。

新美术运动，发轫于贵州、北京、四川。其时间与方式值得注意。后被笼统称为「中国油画艺术的觉醒期」，开始是民间团体，以街头方式展出的。著名的有「星星画展」和「贵阳五青年画展」<sup>11</sup>。很少有人注意到，在重庆沙坪公园，也曾举办过名为「野草」的画展，时间是1979年元月。影响不大，若把八十年代头两年，四川画派震动画坛和后来现代美术纵深发展联系起来看，它的意义却非同寻常。不光因为它首开街头画展的方式。而且，其参与者，又都是后来南方学院派最为强劲的一群，包括罗中立、何多苓、程丛林、王亥、王川、张晓纲（周春芽虽未参加，但也属于这个群体）等。他们在画技和人文精神的思考上，显然更甚一筹，对纯艺术，也有相对持久的耐性（瓦雷里曾说，机器消解了忍耐性）。现代绘画意识之增长，从长远考察，确实必以两者为支撑点。

我以为，由此探讨何多苓风格之演进最为可靠。现代主义即都市的艺术，这已毋庸置疑。这并不在于画家采用什么素材，而在于被他们浓缩的城市经验：「都出自于一种疏远感……疏远了本乡本土，疏远了阶级的忠诚，疏远了那些具有内聚力的文化中、起确定作用的人们的特殊

义务和责任。」<sup>12</sup> 这种独立，比过去任何时候都更充分，给艺术风格带来的变化，也格外丰富。足以使我们相信，都市主义，不在于是写实的或抽象的，是艳俗的或高雅的，更不在乎那人为的代与代的划分，那种划分，因语义不明，便没多少实际上的意义。

因为，现代主义产生的是一种纷繁复杂的艺术运动，若单依某条轴线（表现再现，写实抽象），给不断变化综合的风格以定义，那「实在是几近鲁莽的行为」<sup>13</sup>。故里德，更情愿在阐明现代艺术「写实」与「抽象」两种极端性风格的基础上，去探索具体的「共鸣方式」。这共鸣，固然涉及艺术潮流，但也涉及时代、个人素养及相应的伦理。这被怀特海十分权威的概括在《科学与近代世界》里：「人们一方面相信以机械论为基础的科学唯实论，另一方面又坚信人类与高等动物是由自律性的机体构成的。现代思想的基础上既存在着这种极端的矛盾……」<sup>14</sup> 在这矛盾中，都市主义的艺术风格得以融合。写实与抽象选择的两难，也由此成立。

何多苓是那种多才多艺的人，和许多画家不同，他对自己获致风格的方法、途径，不光有敏锐的直觉，也都可作极专业的说明。似乎比谁都更早明确这代画人的使命：从传统的、农业型社会的绘画风格，向都市主义的现代风格转型。若看了他的近作【庭园方案】，再想他说过的一段话：「如果，我发现走向了一个完全相反的方向，这个陌生的终点，正是出发的地方，是生命在混沌之初就建立起的不可逾越的边界。那就是我的风格、长处与缺陷，是那种使我从一开始就有别于『四川画派』其它画家的东西」，那你丝毫不会怀疑这点。

画家自觉的「区别」，显然不完全是风格上的。注意，从八十年代到九十年代，凡「现代派」

火爆十足的画展，你见不到他的参与。这是他常遭人误会的原因。你不在运动之中，便在运动之外。殊不知，我们的现代主义，本身就是个内在精神未得以长足发展的玩艺，泥沙俱下，虚浮得很。对此保有相当的距离和警觉，不说天份，至少也是涵养。这是他众多出发点中的一个。气质上，他有传统德性的承袭（德性在二程理学当中，就是天赋天资，也谓之美才）。明晰的风格是以「凡立言，欲涵蓄意思，不使知德者厌，无德者惑」为基础的。从大的方面——即绘画意识就不难看出这点。何多苓明显的综合倾向，很深地源于对现代主义庸俗化的反感，就像怀特海在渥滋华斯身上看出的那种「道德上的反感」。诗人针对的是十八世纪，人们从表面价值接收科学的思潮。美术同理，故何多苓说：『只有很少人意识到，『无限制』正是他们的作品令人厌恶的原因。现实主义是烦琐不堪的，而超现实主义是廉价的罗列，波普艺术是业余的游戏。』此话虽有些偏颇，但考虑到我们历史激进主义的灾难，考虑到当代，庸俗趣味成为毒素渗透到所有艺术之中（阿多诺语），我们是明白画家用意的。

### 三

何多苓享誉画坛，始于【春风已经苏醒】。这是他为人谈论最多的一幅作品。时间是1980年。这之前，可视为习作期。有大量的肖像画和人体素描。后为美评家们注意到的「阴柔之气」，已初露端倪。此作品的成功，一方面，是他正值南方画派崛起之际，罗中立的【父亲】，程丛林的【1968年x月x日雪】，王亥的【春】，王川的【再见吧，小路】等作品，随【伤痕文学】和【新写实】之争，引起了不小的撼动。尤其【父亲】，当时已达无人不谈的热闹境地。尺度的陡然转移（从偶像到凡人），浪漫主义世袭的苦难感，是主要因素。就农业痼疾而言——从中世纪的兵燹蝗灾荒年，到亩产万斤的虚饰，再到现在农业人口向都市迁移，良田荒废，水

土流失等等困境，【父亲】仍算的上美学有力的提醒。但以社会学眼光来看，却多少含了契诃夫揶揄的那种「宝贝儿」精神<sup>15</sup>。难怪有人很快从【金秋】就已经看出了【父亲】的反词，和历史对画家开的玩笑。【父亲】之获奖，许多人只注意并附会了克洛斯之类，却忘了，那其实是对传统意识延续的奖励，而不是对超现实主义。许多人忽略了这点。王亥的【春】差点落选，是个反证。因它有种「可能受到批评的中间倾向」，毛泽东时代那特有的「主题性」，首次开始淡化，相比之下，【春风已经苏醒】其纯绘画的特征更甚一筹。它以唯美的意图和精湛的技艺，加速了现代绘画与传统绘画的分裂。

正因为其独特的技巧与美学特征。此作品，在送全国美展预展途中，因多义性而在本埠受阻。幸慧眼者发现，拍照带回北京，发表在【美术】1981年12月号封面。遂成为绘画经久的话题。围绕此画，当年许多细节，是需加以说明的。当时不啻南方，乃至整个画坛，在好几个方面，何多苓都是突破性的人物，但因暗遭狙击被削弱了。

其一，十年动乱后，何多苓首开裸体画的禁忌。这幅题名为【在收获后的土地上】（1980）的作品，表现的是女知青，劳作后在溪中沐浴的景象。7个女子，姿态各异，在剥蚀的青春下，肌肤毕露的生命自有一种惊悸。画中女性人体与画外历史氛围的较量，更给人惨痛感。画家曾忆及，他本想在最后油画完成稿上，给一裸体刻画累累青痕。但作品在素描阶段，便被校方扼杀了。后有人言及，若此画侥幸获通过展出，必引起惊天的震动。此话不假。因当时，许多「伤痕」类作品，都较观念化，从绘画语言本身给予解决的很少，由裸体画破除意识的禁忌者更少。1988年「人体艺术大展」引起轰动，可算公开的突破，但较之「在收获后的土地上」，时间却

相距甚远。即使那时，裸体画也都为传统静态画法，手都纷纷习惯交叉遮挡着私处，如林妹妹伤心便晕厥过去。而「在收获后的土地上」却显然跳出了室内画的旧窠，融入了大自然和本土现实。构图也非矫饰。此特征在他后来的人体画中，有不同的延伸；其二，「我们曾唱过这支歌」一向被视为数人合作的作品。其实，那是何多苓一人所为，其它均为挂名。此画色彩造型、平易而见情绪的经营，较之王亥获奖的【春】等伤痕作品，都更见方寸间的成熟，最后却因「多义」而未能送展。正好反面说明其领先意识；其三，自八十年代起，边缘题材，作为都市题材的补充与反衬，在当代绘画已占相当比重，而滥觞者却是陈丹青、何多苓等。前者取材藏族，后者彝族。细辨两人风格，陈取写实（【西藏组画】）何多苓象征（【带刺的土地】和【天空下的男孩】）；其四，他还被公认为「怀斯风」的发端者。其实，最早介绍怀斯的，是张隆溪的翻译（《世界美术》1981年1月号）。而从中悟出魅力所在，并赋予实践者，确实是何多苓。

但当时，许多人只能识别「草地形象」这一符号最层面的意义，却忽略了，风格取向上，历史、个性与伦理的照应——这三者决定着画家发展自己风格时的品味。他对怀斯敏感，有诸种因素：首先，怀斯的边缘风格（或称作感伤而浪漫的写实风格），与他和陈丹青发滥，而后蔓延至整个画界的「新边疆风格」有不谋而合之处；再者怀斯冷僻中的神秘高雅，源于一种狭窄性的关怀——近似小说家福克纳的风格，极富心理幻想，关于土地传说，非精细微观而不可得。怀斯不无狡狴地说：「一幅关于烟囱的画，就是烟囱本质，然又非本质展开的杰作。我采用聚焦的方法，超越它，道路穿过它。一幅画透过黑暗之门，回到自然、自由、和知觉的感官」<sup>16</sup> 这种精确捕捉对象，而又抽象到既真又虚的画境中的方法——怀斯特别强调这绝非照相，对刚刚步出空洞意识形态神话的一代人来说，自有内在的呼应；就风格而言，在线的运用上，怀斯

以透明简洁不无忧郁地表现出一种抒情性，这正好与他唯美的气质，和追求绘画「减法」及诗意的禀性亲近；另外——也最重要的是，怀斯在综合的风格中，对「美国可疑的抽象艺术而言，再现了『旧的价值』」。就是说，对于现代主义的潮流，他不像多数画家，无条件地追随。若就此说写实保守（恰好有人也用这种话来描述何多苓），那不免偏执。怀斯在跟托马斯·霍温的对话中，曾谈及自己调和的风格：「为何不是两者呢？为什么不能既抽象也写实呢？结合两者，产生新的传统，便不再放弃。我相信，无论如何，我是不想让一种替代另一种的。我力求两者的平衡。」<sup>17</sup> 我们看得出来，这也大致是何多苓要尝试的。「怀斯风」的关键在这里，至少开始在何多苓哪里，非常健康。到后来，当其在更多人那里，变质为技法乃至「新边疆风格」的矫饰时，其有效性便一去不再复返。

难怪【春风已经苏醒】在他看来，既是一种开始，又是结束：「它是我的『写实主义』风格时期的第一件作品，同时却是以写生为基础的作品中的最后一幅。」此话其实包含许多深义。但就作品本身而言，无论用当时或现在的眼光来看，都不愧是承前启后者。它是在传统与现代、写实与意像、不饰雕琢的淳朴与形式主义之唯美、信仰的甜美与宿命的哀惋、现实与学院技法之间形成其美学特征的。对他个人来说，风格上选择的两难暂告一段落。「草地」中，隐藏着对第三世界灾难性的现代主义的冷静与调和的可能。对后来的现代绘画来说，它释放了一枚很高很亮的信号。从农业型的社会结构，转向工业文明背景下的都市主义，在欧洲艺术必先有浪漫主义「自然之中和」的过程<sup>18</sup>，它包含在渥滋华斯（西敏寺桥上）那著名的诗句中：「我从未见过和感到，如此深沉的宁静！河水沿着它甜蜜的意志流淌：上帝啊！鳞次栉比的屋宇恍惚在沉睡；如此伟大的心仍在敛息！」<sup>19</sup>。

在诗人看来，工业文明的产物——铁桥、城市、人群，与河流这可见的自然和不可见的神的意志，有着新的和谐。何多苓有段话与此惊人的相近：「一个重建起秩序、克制和自我约束的理性时代必将到来。人将在新的、健康的文明基础上与自然重归于好。理想将重新出现在人与自然的本质和谐的观念之中。」不管这是否仅仅是一种信念，艺术又能作什么呢？我们都能看出，画家理性的一面。【春风已经苏醒】也不例外。他表明其「浪漫倾向贯穿始终」。鉴于后来的风格，在玄秘世界观和科学经验双重影响下，不断朝着一个虽时隐时现，但仍不失为总的方向发展，此话便特别有趣。那显然是趋于「自然中和」前一个小小的停顿。评家说他结束了「伤痕」艺术，并非没有道理。或许从意识考察，此过程比想象的要漫长。但他给自己标明的方向，却非常明确：「田园诗的美学寿终正寝，代之而起的是『都市』与『超级都市』的美学，即机械文明所造成的新的生态环境中新的审美观念与价值。」而这观念与价值，在其风格的演变中，有极丰富的取向。

#### 四

我们必需注意这样的情况，风格的演绎，在何多苓迄今为止的创作中，是非线性发展的。写实、印象、象征、表现等等手法，无不给以矫正加以清晰的利用。再加上题材，既有生活的痕迹，又有文本的参照，两条轴在线，又都有非规则的错列与艺术的混淆，变幻莫测，又很南给与精确的评估。这或许是禀赋极高的画家共有的现象。贯穿他绘画总的轴线，无疑顺延都市主义「自然之中和」的趋势。它分为两个较明显的阶段。两阶段其实又各有交融与暗中的递嬗，故只作大致的划分。

从1982年到1991年，为第一阶段。标志性的作品是〔春风已经苏醒〕和〔乌鸦是美丽的〕。值得补充的是，此画角色，经过多次调整。开始为知青，后确定为农村女孩。这样避免了当时题材的重复。女孩造型上，咬手指的细节，耐人寻味。此动作也出现在后来〔村庄〕中。按常规，可视为艺术的移情。画家把个人癖性，转移给艺术对象。不过「手的陈述」，有点不同寻常，它带有分析的成份。而分析，则是现代主义最中要的元素之一。因为它是建立在科学经验基础之上的。手行为在心理学的意义，无庸赘述。但在何多苓画中，它明显成为过去漫长岁月寂寞、落拓、虚耗青春的标志。

手的陈述，在他稍后来的〔第三代人〕、〔青春〕、〔蓝鸟〕、〔小翟〕等作品中，有不同的语义延伸，也都有事实的依据。可视为画家「站得住脚的物质框架」实践之一种。尤其是〔青春〕，画家对「手」所作的精彩解释，最能证明现代绘画分析性的加强：「在蒙克那里（指「青春期」），她被浓重的阴影包围着，她的美是孤立的、短暂的、紧张的。而我要让她置身于大自然中，置身于被她的手段所耕耘而与之结合的土地上。她的手没有夹在双腿之间，为未来的摧残的预感所紧张着；她不是裸体的，带有烙印的衣服抹杀了青春的柔和，她因此是属于特定时代的；而她坦然面对天空的双手是典型模式化的，她因此获得了广义的象征意味。」<sup>20</sup>。

这象征，正是此阶段他所倚重的。1985年，他赴美讲学，在纽约看了〔克里斯蒂娜的世界〕原作：「我发现〔春风已经苏醒〕和它毫无共同之处。」言下之意是，过去的议论强附会多为蜚语；另外，风格之建立是个不断变换的过程。随此行而来的变化，是迅速从写实转向写意（有说象征）。

先是〔狼〕和〔蓝鸟〕，接着，又引申出〔小翟〕、〔乌鸦是美丽的〕、〔生命〕、〔走向树〕等简洁寓意深刻的作品。此阶段大都以处理「新边疆风格」的题材为主。显然，他没有滋长自己深度写实的可能风格。风格的选择，无不是分析性经验、历史、伦理与个性所使然（罗兰·巴特：历史像是在若干语言论语中的一种必要选择的降临）。他仅〔春风已经苏醒〕一幅成功之作，便迅速朝象征的风格推移，对写实风格的轻车熟路并不恋栈，此正是艺术活力的证明。

故〔青春〕一幅，不能单以「伤痕」定评。因它既有特定时代的痕迹，又内蕴久远的含义：即文明至却又相反导致赤贫。土地只是个象征性符号。他称为「风格化的土地」。这在艾略特〈荒原〉中，有明白的表达：「养育出紫丁香的死亡土地，混合着记忆与欲望」<sup>21</sup>。但那是工业文明背景下的贫瘠。而〔青春〕由于特定时代的痕迹，则提供了另一背景下的荒芜。它在好几个层面显示出重要性来：主题上，它把狭隘的「伤痕」意识，拓展为广义的悲剧意识，对知青情结，确实是「一个里程碑似的了断」；在艺术的抽象性上，它真正给予美学的解决。有意思的是，它和罗中立〔父亲〕都涉及「土地」的符号，就现在来看，客观而论，显然〔青春〕对传统观念更具有超越性；另外，就个人技艺和意识演进而言，它给予此阶段风格以明确的基调—朝着都市主义风格最终转移。〔老墙〕中那堵与天空平行分割的墙壁，受了摄影的影响，似乎成为后来在风格上屏蔽客观真实、而只印象式、或象征式获取效果的界线。

如果说〔老墙〕与〔青春〕为同一路数，那从它开始，延续至1991年〔红色天气的马〕，其间主要作品，均有超现实的特征。但鉴于其综合的意图—「我选择了最复杂的道路，企图熔巴洛克式的纪念碑性、抽象主义的超验性、世纪末艺术的神秘与优越为一炉，或者说，重建具有古

典的庄重、现代的惶惑与浪漫主义激情的艺术」<sup>22</sup> 一便很难用固有的什么术语作概括。

综合看，此阶段人物造型多取写实，但背景、光色、协同物（狼、乌鸦）一类，则是幻想与象征的。极简主义倾向和大面积白色基调的发挥，表现最为充份。如〔乌鸦与女人〕、〔冬日的男孩〕、〔午后〕、〔向树走去〕、〔被惊醒的女孩〕等。何多苓把空白背景，当作「产生幻觉的主要场所」。〔行走的女人和跳跃的狼〕最说明此种特征。整幅画恍惚笼罩在神秘的强光中，除怀孕的彝族女人，一只朦胧的狼，就再没什么了。而「行走的女人是现实的，狼则仿佛来自远古。在瞬间相遇，然后永不重逢。」这似乎关系神画故事，又暗涉光的传说。形式内容和谐统一。这种大空档使用，在当代油画，尤其商业行画，几乎没有可能。〔乌鸦与男孩〕送展时，就曾以「空白太多，观众绝不会为一大片什么也没有的画布而付钱」为由被拒。关键不在画家变了，而在商业设会的标准变了。而这恰恰是「纯绘画」最客观的证明。因为，画家在利用空白时，并未迎合市场，纯出于艺术自身的目的。罗兰·巴特在称伏尔泰为「最后幸福的作家」时言及，幸福在「他恰如其份地忘记历史，而只片刻地维持着。秩序即幸福。伏尔泰悬置了时间；假如他有种哲学的话，即固定不变的」<sup>23</sup>。秩序、美感和两者所带来的艺术的伦理之乐，正是何多苓此阶段的特色。

## 五

秩序在此阶段风格形成的过程中，有两方面的表现：一方面可谓纵向的。绘画历史性演变的痕迹（现代主义之席卷，带来空前的贫乏和小市民趣味），到他这里，因个人色彩的加重而被悬置，换句话说，流行性被中断了，而更具「自然中和」后、势必形成的克制—技艺依画家分析力的加强和绘画自身规律潜移默化而趋自然成熟。所以，此阶段作品，在选材、技法、个人风

格与意识的解决上，有极内在的延续。如从1985年的〔蓝鸟〕到1988年〔乌鸦是美丽的〕，唯美主义纯形式的解决得以加强。无独有偶，从〔蓝鸟〕开始不断出现的乌鸦，受到玄学诗人史蒂文斯的影响。〔蓝鸟〕几乎是对〈观察黑鸟的十三种方式〉中，「河水在流，黑鸟一定在飞」，以及「二十作雪山中，唯一动弹的是黑鸟的眼睛」的一种美学图解<sup>24</sup>。同时，也是对汉语中乌鸦为不祥之物的一种应证。若我们从〔青春〕到〔乌鸦是美丽的〕再做跨越，也不难发现超自然意识的延伸。只是后者更精致，更具可视性，也更抽象平面化。〔乌鸦是美丽的〕可说是七十年代末到今天，「新边疆风格」一类作品中的极品。

就「都市主义」一路而言，〔小翟〕、〔塔〕、〔生命〕和〔偷走的孩子〕，都带朝下阶段过渡的痕迹，气氛诡秘而略为怪诞（谈及〔蓝鸟〕时，画家曾使用过这个词），写实风格的自然蜕变为纯粹想象的背景，较浪漫的情绪转为冷静的理念，构造上有明显的后现代拼合的特征，如〔小翟〕中，火塘、村舍与都市形象的融合，〔偷走的孩子〕里，俄罗斯似的悲苦之途与迷惘孩童的搭配。这幅作品，可说是最富诗意也最多义的表达。远可涉及人类纯真年代的丧失—画中的孩子，就是叶慈诗里的「人类的孩子」，近可涉思文明的两难和幸福苦难的辩证，孩子手中的红苹果（让人想到亚当夏娃）与消失点上的黑太阳，有着理念性的偷换。列维坦那流放犯人的〔符拉季米尔路〕延伸到这里，有更抽象的意义。它的难解，亦如叶慈的本意—「因为世界太多的哭泣然而你不懂」<sup>25</sup>。再则，除〔偷走的孩子〕外，几幅作品都涉及建筑空间意识在绘画上的运用。这正是下阶段，他致力于个人意识突破的领域。秩序之功效，远非可有可无者。

至于秩序的横向表现，他显然处于特别强调独创性。因而，每幅作品都力求尽可能纵深的表现

力与完美，单幅作品间距较大，这源于俄罗斯美术传统教学的影响。它势必要求画家，得不断有所中断，才能保持题材的新鲜，同时，也要求风格之建立必依赖高超的技艺。这与快速变换节奏与观念的现代社会、务实的风尚、持局部审美的态度、趣味的多元建立与流通、艺术策略等等，都极为冲突。在现代主义的趋势中，由于分析性较「浪漫主义」时间和「现实主义」时期更甚，故单幅经营法，很容易因求其深遂复杂化，反落入观念的陷阱和僵持。如〔塔〕便面临这样的问题。观念强化而造型缺乏说服力。另外，以每幅作品为单元的构造意识（用画家自己的话说，就是题材和气质的孤立），有碍于题材多元而重复的处理，及在风格趣味上连续性或平面而多元表现的可能。而欧洲现代主义伊始，便以工艺和披量予以突破。这固有深刻的社会学背景。安狄·沃荷在〔玛丽莲·梦露双年展〕中所运用的重复性，可谓对班雅迷机械文明复制时期艺术直接的说明。印象主义或许最早看出绘画倾刻性和主题冲突而又可作调合的一面，所以他抛弃了主题的绝对价值，但并不反对主题性，及作为手段，主题反复延伸的可能。所以费尔南·莱热认为，「一件作品的现实主义价值与模仿的性质毫无关系」<sup>26</sup>。纵观何多苓的创作，风格驳杂又时时放弃的痕迹较重。风格与趣味在意向相互关联的拓展中相对难以稳定和展开。这固然与他敏感和对浮华的现代主义持怀疑态度有关，而多少也与传统的构造手法和艺术策略有关。而这在下阶段的创作中，有根本的突破。

作为过渡，〔小翟〕无疑是最重要的。作为「心理肖像」，他显然是对翟永明最着明的长诗〈静安庄〉的再理解。它的历史背景是感伤的「知青时代」。但绘画中，就连在〔青春〕中那点蛛丝马迹也见不到。一切时代、文化、心理的特征，都隐蔽到绘画纵合的技艺中。无论造型、构成或变异，都极有说服力地为光的双重运用（自然光和从物体自身透出的光）、摄影术的参照、

象征对比之魅力所笼罩，给人一种和谐而又封闭的刺痛。它提醒我们，现代主义经过乌七八糟的模仿紊乱后，仍将解决最基本的问题——那就是如何回到一幅画来，一种观察方式上来。「整个艺术史是一部关于视觉方式的历史。关于人类观看世界所采用的各种不同方法的历史。」  
27。动机方式虽不同，却仍然引人入胜。我只能说，这是极难得的作品。它集中了何多苓气质与风格最机警也最丰富的层面。

另外何多苓整体风格中，唯美抒情的特征，除来源于生活与气质，也来源于一种精神文本——那就是俄罗斯绘画的传统。这点使他区别于许多人。连环画【带阁楼的房子】为此提供了重要线索。这之前，尚有【雪雁】（连环画，1984年）曾获「第六届全国美展」银奖。它的成功，远远不啻当时评语所谓「逼真的写实技巧，高雅而有些灰暗的色彩，以及某些电影手法」<sup>28</sup>，最重要的是，画家的孤傲和阴郁——宿命之悲戚，与故事有着天衣无缝的融合。另外，里面多多少少有些斯坦尼斯拉夫斯基说的「旧俄罗斯」的影子。也就是评家意识的「悲剧色彩的抒情」。当然「俄罗斯影子」远非这点。在杜斯妥也夫斯基，或许是「一种腐烂的、甜腻的气味」，在果戈里却是装在都市化「套子」里的阿卡基耶维奇，而在普希金却是「急匆匆地生活，来不及感受」，而最后，又都汇集到契诃夫所针贬的「宝贝儿精神」上来。

何多苓和我们一样，十分钟爱这「带阁楼的房子」，并非它更有转为绘画的可能，而在于，它隐含了「忧郁之美」这俄罗斯的文化基因，还在于，这是关于一个画家的故事【雪雁】主角也是画家，其影子就是俄罗斯十九世纪后期，风景画最后的大师列维坦。契诃夫和他是朋友，同属一代，就像托尔斯泰和列宾同属一代。列维坦曾因契诃夫在小说【蝉】中，用了他和情人的

原型而决裂，后重归于好。契诃夫认为列维坦若非夭折，注定要引发一场艺术的变革。注意，列维坦是「巡回画派」

后起承转合的人物，他的风格诗意般抒情，在俄国式的历史风景画中有印象主义的综合。与俄国另一位画家谢洛夫有相似之处。恰恰是这两人，对何多苓影响甚剧。何多苓在处理类型题材同时，伴随有大量的女性肖像画和人体素描，就单方面看，这可是他对俄罗斯传统的亲近。因为「温柔的欧罗巴女子」，一直就是俄罗斯艺术的传统题材；另一面，出于社会学的厌恶—攻击性很强的社会往往这样—疏远男性题材，也由此见出他敏感脆弱的地方。【带阁楼的房子】正好营造了这样一种温馨的气氛，一个「命中注定了经常闲散的」画家，破落的庄园、马车、碧柳、花间荫下的乡间小路，两个性格截然不同的女性，一个是「温柔的欧罗巴女子」米修司，而一个则是带有「宝贝儿」气质的莉达。显然，契诃夫对前者有着伦理的偏爱，跟小说中画家一致。何多苓的偏爱不言而喻。微妙之处在于，在诗情画意的描述之下通过莉达貌似胜利，作家显然对「宝贝儿精神」（通俗点说，就是我们平常所说的「左的很」）有暗暗的谴责。契诃夫的小说风格，明显有印象画派的烙印。这是托尔斯泰发现的。这「真实到了虚幻地步」的风格，使契诃夫、谢洛夫、列维坦在心灵上最为靠近。而无独有偶，何多苓「带阁楼的房子」，正好用了谢洛夫「印象」似的笔触，画家形象，也取舍于谢洛夫肖像画中列维坦原型。这组连环画，优雅、空灵、沉郁、感伤而美的寄寓，正是原小说最后那句「米修司，你在那儿啊？」的真实写照，但似乎还多了些什么。

## 六

进入九十年代后，「新边疆风格」在他虽仍有延续，但为数不多。「红色天气的马」、「舞蹈」、「正午的微笑」、「两个盛装的女人」、「两个下山的女人」、「秋天的风景」属这类作品。有余兴之感。较之「乌鸦是美丽的」一类，少了机警和综合的考虑，更偏重趣味。技法固然不弱，但在意境与想象方面，却弱了激活的力量和内在的丰富性。看来，题材在社会、技艺与情绪诸多变量中，若延续过久，容易因老化而呈式微之兆，另一面，许多题材又必给予长久多层面的关注，「天真的大众（也）希望艺术家能『前后一贯』」<sup>29</sup>，此种两难，是可作为考察风格变化资据的。因为，这基于人的感觉与情绪无时不在变化，而又无时不给予对象真实或抽象看法这样的事实。里德道：「创造的自由，可以说是确定与强化生命过程之自由（生命过程含有写实派的艺术），或是创造写实之新秩序的自由，此与生命过程有别，但是提高了人类孤立意识的独立精神力量（含有抽象派的，及形而上的艺术）。选择可以根据某一艺术家的处理而实施。可能选择含有相反情感的态度，或采取完全的辩证法过程。」<sup>30</sup>显然，何多苓在美学上取法辩证的态度。

1991年，何多苓再次赴美办画展。此间，有【今夕何年】问世。这幅作品，可说是他第二阶段之始。首先，它结束了「新边疆风格」必涉猎的少数民族题材。它既是乡村的，也是都市的（若联想知青岁月）。有浓厚的人文旨趣。与【青春】似乎异曲同工。两者都想给时间以特别的诠释。

【青春】切入的是人和自然，【今夕何年】则表明破译东方内寝的企图。前者更秉承社会的意义。后者则富艺术趣味。何多苓性格偏阴柔，敏感多疑，对偏复杂或简单的两极事物，同样有极细微的解析力。故艺术手段之采用也最精到。就绘画来说，它往往从光与色的运用表现出来。

就总体风格看，他属擅长补色运用中的佼佼者。从理论讲，补色之混用，彼此会变的沉淀，最后达到中性的灰色，没有一色占优势。故有人把补色称做是「互相完成」。这方面，何多苓可以说游刃有余。【生命】、【乌鸦是美丽的】、【偷走的孩子】、【小翟】等代表作，都见出这手法的特征。【今】也不例外，但似乎更丰富。女孩的红袄，使整幅画形成一种冷暖对比，而他偏爱的白色（蚊帐被单）又给以缓冲，就更见层次的丰富与色彩的饱和，荡漾着一种前凸勾人回忆祥和而忧郁的气氛。

在光的表现方面，由于补色的运用和酷嗜白色基调，加上构图平面化的倾向，光在何多苓那里日趋主观。它来自于一种寂静，一种既是伦理的，也是生里的寂静。同时，也来自历史的死荫谷——这点尤其该注意【生命】在光线表达上提供的线索：「寂静不是黑暗。寂静为光扩散，等待着凝结于光，语言之光。」<sup>31</sup>光的凝结，在他有许多方式：如【青春】单一的自然光；【小翟】中，自然光和物体漫溢之光的折射；【被惊醒的女孩】表面受制于现实，实际完全主观化的光线；【乌鸦是美丽的】对光实行平面抑制；在【今夕何年】，光同时来自内空间和外空间。这一切运用，都出于极内在的需要，便证明着【光不被『使唤』】<sup>32</sup>，却能创造的原理。

另外，构图上，他试图解除隔离和透视的魔障，以双重空间背离了焦点透视的法则。床从茅舍剥离，人从床剥离，脸和镜子月亮折射，层层分离，又层层制约，内景外景共存造成平面构图的效果。也就此萌发了对剖析纯粹空间形式的兴趣。其中，被隐去的房屋梁架，呈仕女画特征的手势，被男性社会对象化了的、女性的历史性幽怨，在后来的画中，有更深入的发挥。【今夕何年】用他自己的说：「比以往任何时候都更充满乡愁。」异国飘蓬，思念故土，是一层。而「美

国经验」的结束，为第二层。

记得，回国后，曾听他说过，在西方，他去过不少展览馆和博物馆，见了诸多大师级作品，无论技法与方法，都趋于极至。尾随其后也只有重复的意义。因此，和画坛其它最聪慧者一样，他深知在中国传统绘画寻找机缘的意义。这里，我们看到，若以徐悲鸿一代重拾国粹为参照，选择的两难，便再次幽灵似地徘徊出来。艺术的陷阱往往就设于此地。是重蹈前辙而歿，还是多少给予艺术新的机能，或局部加以改造，这既取决于历史氛围，又取决于画家综合的能力与方寸间的忖度。有人就曾对【乌鸦与男孩】中大面积的空白，」的戏谑。其实这既是诋语，又是一种恭维。就现有作品看，何多苓与其它有类似困惑的画家，较之徐悲鸿那一代，显然是进了一大步。

从【今夕何年】到目前为止，何多苓在第二阶段中有两类作品产生。一类是即兴作。如由「美国经验」诞生的一批油画速写，都大致用了印象似的画法。这些画，最能说明他瞬间捕捉光色的能力和轻松洗练的笔法。这和刚从国外回来有关。风格时有互渗。这是他贯有的特征。其中「奔跑的女人与马」谁见了谁喜欢。因他表现最无拘束，酣畅淋漓，身得印象派的精髓，也是他「『静止』是绘画的最大缺陷，又何以不能成为最大的优点」之实践。可惜，这随意而见工的匠心，因情绪中断，为给予足够的延长。而「少女与马」（「嘉德」拍卖）则明显流露出油画国画综合技法的痕迹。不过较之【迷楼】和【庭园方案】，这些都还只能算作练习。因后者才是他真正的题材、意识、技法上给予都市主义综合突破的。

【迷楼】由四幅风格既关联又独立的作品构成。分别命名为【春】、【夏】、【秋】、【冬】。这里已见出，尺寸与方法的改进。第一阶段中，他的作品，尺寸偏小，且以独幅为创作单元。而到九十年代，他意识到其中的局限，故画【迷楼】时，租用了较大的画室。而从题材单一的处理到同时并列多元地处理，乃是方法和都市主义意识的根本突破——因为，现在都市的生活经验，是明显分裂与综合的。故现代主义严格意义上，以艾略特〈荒原〉和毕加索【少女们】为分水岭。因他们都「帖瑞西斯」<sup>33</sup>式地创造了分裂综合地形象。

「迷楼」典出唐代韩愈的〈迷楼记〉。小说描写著名的隋炀帝，住「壮丽显敞」的宫殿不过瘾，又让工匠经数年之后之久造了「楼阁高下，轩窗掩映，幽房曲室，玉栏朱栅，互相连属，回环四合，曲屋自通，千门万牖」的迷楼。这个原型故事，提供给何多苓的，仅仅是经现代意识折射后的一些人文观念；如空间与隐私、美人的符号学意义、被旁观和窥视形而上化的园林闺事、与人对立的动物图腾等等。何多苓赋予这组画的是唯美的形式主义和人文精神的双重拆解。四幅画，就像一个虚设的人，通过一个虚设的境位——迷楼，观赏到的外面的四季光景。或者说，是一个旁观者（艾略特正好也称「帖瑞西斯」为旁观者），画家自己穿过时空的迷雾看到的、也暗示给观众的四种迷楼光景。这种光景，又都透过对中国园林建筑设计一般的心理分析，进入到静态的人文景观，表现出东方（这里可见美人的广义性）内向的精神生活与物质生活。文化分析的动机非常明显。而你又不得不承认这是纯美学的。这里有个潜隐的文化契机需加说明。欧洲人自十八世纪以来，对这种文化便倾慕已久，而且也获益匪浅。本世纪初，就有欧洲学者说：「我们欧洲人在开始接受古代中国的教育了。」<sup>34</sup> 这里的教育与影响，显然是指建立在东方华贵、浓艳、效法自然、重情主义之上，整个的人文成果，包括含蓄寂静的民族性，瓷器、丝绸、纺织、

漆器、话本、影戏、园林建筑等。哥德《浮士德》中出现的「结晶人」——荷蒙库路斯 35，封闭空间的人工制品，就是指中国人。从十八世纪盛行于欧洲的洛可可装饰之风，到狄德罗和托尔斯泰，从民间瓷器到皇室漆柜与法国缋画，从启蒙主义的莱布尼滋、伏尔泰到重农学派的魁奈，再从惠勒斯、比亚滋勒、哥德到〔印象派绘画，从英国的中英式花园到德国的中国桥…哪一种未遭中国文化，直接或间接的辐射呢！而现代艺术中，能由此审视绘画之渊源与潮流，以及个人可能风格的人并不多，所以当何多苓在现代绘画意识的沁润之下，以熟捻的技法，对古风进行滑稽模仿，通过建筑破译文化寂静的形态时，我们便该觉察他特别的用心。

「迷楼」无疑是何多苓艺术生涯中的重大转折。它有以下几个明显的特征：首先，这组作品里，人文景观经抽象后，取代了他以往最擅长的自然景观，为摒弃抑制传统透视、轮廓与明暗对比及时空之表现，重建构图秩序，寻找新的风格提供了非常重要的契机：第二，作者赋予了绘画浓厚的建筑美学的趣味。当代画家，见过融汇雕塑或中国木构建筑中斗拱一类，但把园林建筑空间造型诸事物（如亭、榭、台、胡梯、粉墙、风窗、屏门、楼山等）和手法（相地、立基、野筑、委曲、隐现等）用来实施绘画意图，及敷彩施色者，却极为少见。这些阁、梯、桥、墙，在画中，不光起着划分空间的作用，也暗寓着某些古代也好，现代也好，都主宰着我们时尚的人文观念。向隐思呀、思春呀、色情与青春、媚俗和幽怨等等；再者，每幅画中，那种人的生存的孤独和寂寞感，有很深的社会学意义，尤其对现代日益分裂的都市人来说，而这又以动物（原始生命力和动力之象征）和呆板封闭的窗户、墙壁、石阶之对峙加以反衬。请注意，老虎、豹子、唐马、水獭，在汉语符号中，与色欲、踏春、丰艳、争宠、孤寂、生殖和植物崇拜有关。这三方面的综合，显然在不失画家贯有的素质前提下，使作品因多义和神秘构成了新的趣味，

风格也因这趣味的确定而建立。

建筑入画，在他形成风格——或用贡布里希更准确的话说是「选择情境」（Choice situation）绝非偶然。我已经说过，何多苓的感受性与分析力极强。长久生活在都市里——在他还是各种各样的都市，就难免不关注建筑这都市的外套。作为物质，它是实际的存在，作为符号，则又是精神的延伸，显然是最富于时代变化特征的。它具有一种客观规范我们生活方式与行为能力。所以，也就最具攻击性——就专业而言，它表现为布鲁诺说的「建筑规划学」与实际的冲突，1993年，上海商业繁华地段书店搬迁（何多苓当时正在那里），引起公众舆论哗然为一例，足见社区设计，不光涉及功能，也涉及不同阶层的利益；另外，它表现为一种焦虑，由对理想城市（有人称它幽灵）的渴望而引起。用马尔库塞的话说，就是「富裕社会的紧张和负担」。就具体的社会形态而言「富裕社会」既是现实，同时又是现实的一个目标，一个允诺，尽管它很深地影响着公众意识，但条件不成熟时（现实中常发生），便多少属于卢卡契所说的「虚假意识」。但建筑本身却不虚假。我们每天都感受着它，且异常敏感。它实体而客观地存在着，并不亚于都市人眼中日益淡漠的大自然。用了波特莱尔「象征的森林」来形容它，再恰当不过。或许正因为它这样的结构性，作为「富裕社会」的象征，也就最容易为大众意识所分析。不光建筑师，城市规划人员，都市首脑，社会学者在那品评着，其实，这对一个普通人影响更甚。包括不断让位于高楼大厦的市民阶层，甚至清垃圾者。在一味追求庄严宏伟，欲置社区于静态、沉闷而非人性结构之下的改造中，存在极危险的冲突：即古典城市封闭格局的拆散，与大众传播之扩散反聚集的人口过剩，加速了获得安全感与疏离感之间的分裂。

同时，我们还该注意「选择情境」的成立，除了社会的影响，还迁涉艺术上「风格」(Style)的术语特点。因批评中，它可有许多的指向，稍有差池，就会混淆。而批评中，又恰恰以<风格>断裂的意义优劣、论主流、或论重要与不重要者颇多。这无助认识问题。故严谨者，一般都在溯源基础上给以描述和限定。雷利<风格>一书就是这样开头的：「风格的拉丁语，原指一种书写工具 iron pen，这已表明两个意思：充满新鲜活力而敏捷的手艺，演说的流动因素。」很明显，贡布里希在使用风格一词时，在词源学意义上有相似的发挥。照他的意思，风格做为「表现或创作的独特方式」有相对的稳定性（手艺），但在某种压力（由言语、思想、时间构成）下又具有可变性—艺术家在风格的选择上，非常自由，跟随时尚与拒绝时尚（贡布里希称之为变相的介入者）只有相对的意义。有时，后者往往比前者更突出，甚至可能导致不落俗套的新风格：「不赶时髦者的反应能提供衡量风格的潜在魅力的最佳标准」。其实，这些都不过是在肯定艺术总的变化上，强调差异性罢了。

何多苓显然属变相介入艺术潮流者，影响到他的更是一种技术性的东西，「了解较好的方法，就可以改变艺术作品的风格」，如已谈到的都市空间的剧变，绘画的程序、方式与策略，建筑设计四维分法的带入（【庭园方案】就受其影响）等。当然，我们也该看到，现代生活，竞争意识，无不对每个人发生影响，它和寂静的民族心理（这里又显示出伦理的意义来）时时发生冲突。或许要几代人，最终才能完全协调为健康的机制—也有人悲观认为这几乎没有可能，班雅明就是最突出的一个，除非我们把文化，仅仅看作是客观世界和主观意识之间不断的调整。近来学术所谓的「帝国话语」，其实，就是西方运动进化的辩证意识—库思以「范畴」的概念，将其表达得最为精确，对东方寂静的处世态度所构成的威胁。这恶化了当代人文两难的选择。

行为意识的悖谬，人人在所难免。包括何多苓。但就艺术而言，得体的原则（贡布里希：即风格要合乎场合时宜的原则）或许能起一定的调剂作用。这点在【庭园方案】里非常明显。就纯符号的诠释，它与「波普」有某种程度的相似性——仅仅相似。在汉米尔顿十一条「波普」原则中，它至少涉嫌「诡秘狡诈」、「有刺激性和冒险性」及「性感」三种。但实际上，它与「波普」却截然不同。

就风格变化的驱动而言，中国「政治波普」一类，竞争意识显然占主要因素。我们已看到，伴随绘画革命的，也是今天对大众影响最剧的传播工具的发展。麦克鲁汉早断言：「照片与电视亦已经把我们从文学和私人的观点，带入了复杂的团体意像。」现代广告和现代绘画，在波普类型绘画中的媾合，便是最现身的说法。王光义「大批判」一类，可视为代表。一个旨在说明「富裕社会」的可能，而一个旨在说明「后现代主义」的可能，但在夺取魅力上，两者高度一致。所以，我们一点也不会奇怪，批判者最后让被批判者收购。因为，对于双方来说，观念并不重要，重要的是实际的效益。此正符合汉米尔顿「大生意」的原则。但没人会出高价来购买【庭园方案】。因为，它毕竟不是波普。它既不会使一栋房子升值，也不会促销某公司的花园别墅。「竞争往往会导致出现一些超越技术目的需要的过分发展」，而「这些过分发展属于时尚范畴而不是风格范畴，就像方法改进属于技术范畴那样。」而后者却正是【迷楼】和【庭园方案】的特征。关于【迷楼】与【庭园方案】的不同之处，画家自己有很明白的解释：「在【迷楼】中，作为大背景，仍然是过去的荒野主题，只是作了中国式的人文处理，在背景上，用线条重迭了一种抽象的『楼』。而在【庭园方案】中，我则使建筑以体量的方式进入画面。在空间上，保持了【迷楼】中采用的平行透视，以表示对东方精神的尊重。」构造上，两者同样采用组画的方式。但区别很大。

首先，「建筑」已不再是趣味性的点缀或衬景了，而它既作为一种物质手段，进入绘画，也作为一种观念，改变绘画的意识——至少对画家自己是这样的。我们知道，科波西埃曾表述过这样的意思：建筑由于对基本要素、体块、平面和基准线的永远运用，故较其它职业，更为持久的职业。而【庭园方案】可说就是对这些基本元素的运用。在纯蓝色背景下（单色运用，在他尚属首次），我们看到预制板似的水泥体块，像被掀掉屋顶的房子，赤裸裸地露出墙与地的结构。庭院中的人体、树、水池、石头，用了极简主义的表现手法——也是限制或抽象的手法，简化为一种类似原素的符号，和水泥一般枯燥冷漠。如果，我们到现实中去看看，许多城市社区，在批量建筑中，日益消失着东方寂静的风格，从而助长了实用主义和拜金主义，以及病态似的疏离感，和个人主义至上必然产生的冷漠感，那我们就更能理解【庭园方案】的意义。它一面阐释人与建筑物质在整体与局部上的纯粹关系，给东方庭院建筑以抽象的表现，同时，又对情欲化甚至自恋的都市抱以客观而不无嘲讽的分析。建筑通过切割与局部放大，规定着我们的视线，甚至是不大情愿的视线。就像我们去看一座城市，它隐藏着什么，而恍惚又什么也没有。这是我们每个人抱以理想去体验城市、建筑必然发生的。

多幅面的表现，如标题所暗示的，像实际建筑方案设计一样，有总图、分图、草图之别。但这些手段，在这里转为绘画的结构。较之【迷楼】，它倒反更让人迷惑。因为，它要观者非参与而不能得其要领。但在这之前，他几乎全部的作品，都可视性极强，赏心悦目儿参与性的一它的寂静，保护着你的审美态度。而【庭】却似乎是双向的，它既向你发出一种邀请，跟真得进入一栋房子似的，而同时，它又以被剥光了的感觉，对你加以拒绝。这已经见出，【庭园方案】在分析上的变化：「如果说，我过去的画，是对忧闭恐怖症的消解，那么现在却显示出现代人的广场

恐怖症。『楼』具有私密性，人可以用各种姿态向外对『院』进行窥视，而『院』表面上是公开私密的，它的暴露只是针对『楼』而言，实际上，它们仍然都处在一种共同的封闭的状态下。」这里，最能看出非「波普」的特征，因为它的表现动机，是根植于我们历史经验之上的。

到这里，我们已不难看出，他第二阶段的风格——尽管还难以预料地发展着，但较之第一阶段，它几乎来了一个大的逆转，从高贵、神秘，风格含混而可理解的品质，转而为极端反讽、风格明晰、非介入而难以理解的品质，微妙而富于动感的，转为积淀而相对静态的；浪漫主义激情，转为理性的冷静分析；愉快的叙事性和抒情性，转而为观念游戏，和几乎所有现代画家所说的那种「愉快的骗局」；单纯性也转而为复杂性；另外，就纯技术而言，从「今夕何年」开始的透视解放，更具有双重意义——它和许多作品一块证明着绘画风格之演进，伴随透视的变革这一基本事实，「运用透视法的每幅画图都在提醒观赏者他是世界唯一的中心」<sup>42</sup>，但这中心，被照相机和电影打破了；同时，它又特别说明建筑与透视的渊源——我们尤其不该忘记，油画本就是建筑的一部分，它靠装饰协同建筑其记忆，而建筑的透视，与绘画的透视一样，既享受过它纵深感，也受制于它的老化和僵持与突破的必要。而也正由于这诸多方面的变化和新意，我们才敢确切肯定，「庭园方案」在风格演进中那潜在的魅力与可能。

较之许多画家，我甚至可以，某些方面，何多苓走得比许多批评家想象的要远得多。从他的〔春风已经苏醒〕和〔青春〕到〔乌鸦是美丽的〕和〔小翟〕，再到〔迷楼〕与〔庭园方案〕，我们如此清晰地看到都市主义形成的轨迹，也使我们看到艺术有时也如履薄冰。因为，当画家在表现勇于探索的气质时，也可能就面临某种危险。事物具有两面性，这正是「帖瑞西斯」的象征意义。这使我想，何多苓曾预言的「田园诗的美学寿终正寝」。这无疑是正确的，现实

也表明如此。但对于这个加明显的「同时性审美」的时代来说，它会不会又是个吊诡呢？历史的经验告诉我，在一种不可能的现实中，却往往又含有可能的现实。对许多人来说，巴哈与莫扎特，并未妨碍听佛洛伊德·品克，或麦可·杰克逊。同样，我们也可以像珍爱丢勒似的，去珍爱库贝尔或马格利特。他的〔梦境之钥〕，或许就在说明，绘画不过是引诱人去观看——这就使我们，又不得不回到里德「整个艺术史是一部关于视觉方式的历史」的观念上。新也好，旧也好，中世纪的也好，鼻子底下的也好。艾略特的「时间现在和时间过去，或许都存在于时间将来」<sup>43</sup>，这样的观念，我们早就暗暗接受了。我们或许应该公平看到，就绘画来说，哪怕在很狭窄的限定义上，它都遵循着人类语言的童年习性，先观看，后辨认，再说话。如果我们确认这基本的功能，那它无非就是引诱我们去观看。

注释：

1. 英语的伦理 (ethic)，源于希腊文，有禀性与习俗两层意思，个人生活于社群，必受制于此，故伦，也就是人际关系，理，则为道德特别的规范，故伦理学又称道德哲学，艺术从社会学角度来看，不过是人的诸多行为中的一种，自然也要受这两方的制约。而在中文，伦理还特别有以艺术陶冶性情而至道德的意思，《礼记》所谓「乐者，通伦理者也」。故伦理在本文是一综合的概念。

2. W.H.Auden, The Quest.
3. 勒·科波西埃 (LeCorbusier), 法国建筑师。
4. 陶冷月, 上海旧时画家。原名陶善镛, 字咏韶, 喜绘夜景, 每月皎月, 被外人同事呼为 Cold Cold Moon, 遂署名「冷月」。其作品国画兼用西法补之。
5. 科恩 (J.L.Cohen), 《新现实主义》, 台湾《九州岛学刊》, 1988 年。
6. 指著名建筑师波特曼在上海设计的「上海商城」。
- 7.8.9. 布雷德伯里, 麦克法兰《现代主义的名称和性质》, 见上海教育出版社《现代主义》。
10. Roland Barthes, Flaubert and the Sentence.
11. 「贵阳五人画展」包括尹光中、刘原、于牛、旷洋、曹琼德。
12. 布雷德伯里, 《现代主义的城市》。见注 16。
13. 赫伯特·里德《现代艺术哲学》。台湾东大图书公司。
14. 怀特海《科学与近代世界》。商务 1959 年版, 74 页。
15. 《宝贝儿》是契诃夫十分著名的短篇小说, 里面塑造了一个女子, 因命运而不断地丧夫, 而又不断爱她新的丈夫。故事显然隐含着「契诃夫似的嘲讽」, 这里借用来表明不究事物之根本, 而只沈醉于此一时、彼一时的正义之类。

- 16.17. 托·霍温：《怀斯的两个世界》。H.Mifflin 公司，1978 年版。
18. 这是英国学者艾·阿·理查德兹在其《科学与诗》里提出的理论。  
所谓「自然之中和」(Nertralization of Nature)，就是从玄秘的世界观转为科学的世界观。
19. William Wordsworth, Composed Upon Westminster Bridge。
20. 何多苓〈信念，人的自然与自然的人〉，《美学新潮》，1985，1 期。
21. T.S.Eliot, The Waste Land。
22. 同 20。
23. Roland Barthes, The Last Happy Writer。
24. Wallace Stevens, Thirteen Ways of Looking at a Blackbird。
25. Willam Butler Yeats, The Stolen Child。
26. 费尔南·莱热〈从传统到现代绘画〉，《新美术》1993 年，第 4 期
27. 赫伯特·里德〈现代绘画简史〉。上海人民美术出版社。
28. 晓迪，〈动之以情〉，《连环画报》，1984 年，5 月号。
- 29、30. 同 13。

- 31、32. 马克斯·皮卡德《人和语言》。S. 戈德曼英译。
33. 「帖瑞西斯」(Tiresias)原是希腊传说人物。艾略特把他用在《荒原》第三章中,是个两性人:「我,帖瑞西斯,虽然瞎盲,抽动在两条生命中间,皱着女性乳房的老男人,能看见紫色黄昏,在归途挣扎,把水手从大海带回家的时刻……」。
34. 利奇温《十八世纪中国与欧洲文化的接触》。商务版。
36. Walter Raleigh, Style. London, Edward Arnold & Co. 1929
- 37、38. 贡布里希《论风格》。范景中编《艺术与人文科学,贡布里希文选》
39. 马歇尔·麦克鲁汉《传播工具新论》,台湾远流公司。
- 40、41. 同 37。
42. 约翰·伯杰《视觉艺术鉴赏》,商务版。
43. T.S.Eliot, Four Quartets。

作品



春风已经苏醒  
布面油画  
95cm×129cm  
1982



青春  
布面油画  
150cm×187cm  
1984



1970年慧星与火把节之夜

布面油画

67.5cm×97.5cm

1970



第三代人  
布面油画  
177cm×187cm  
1984

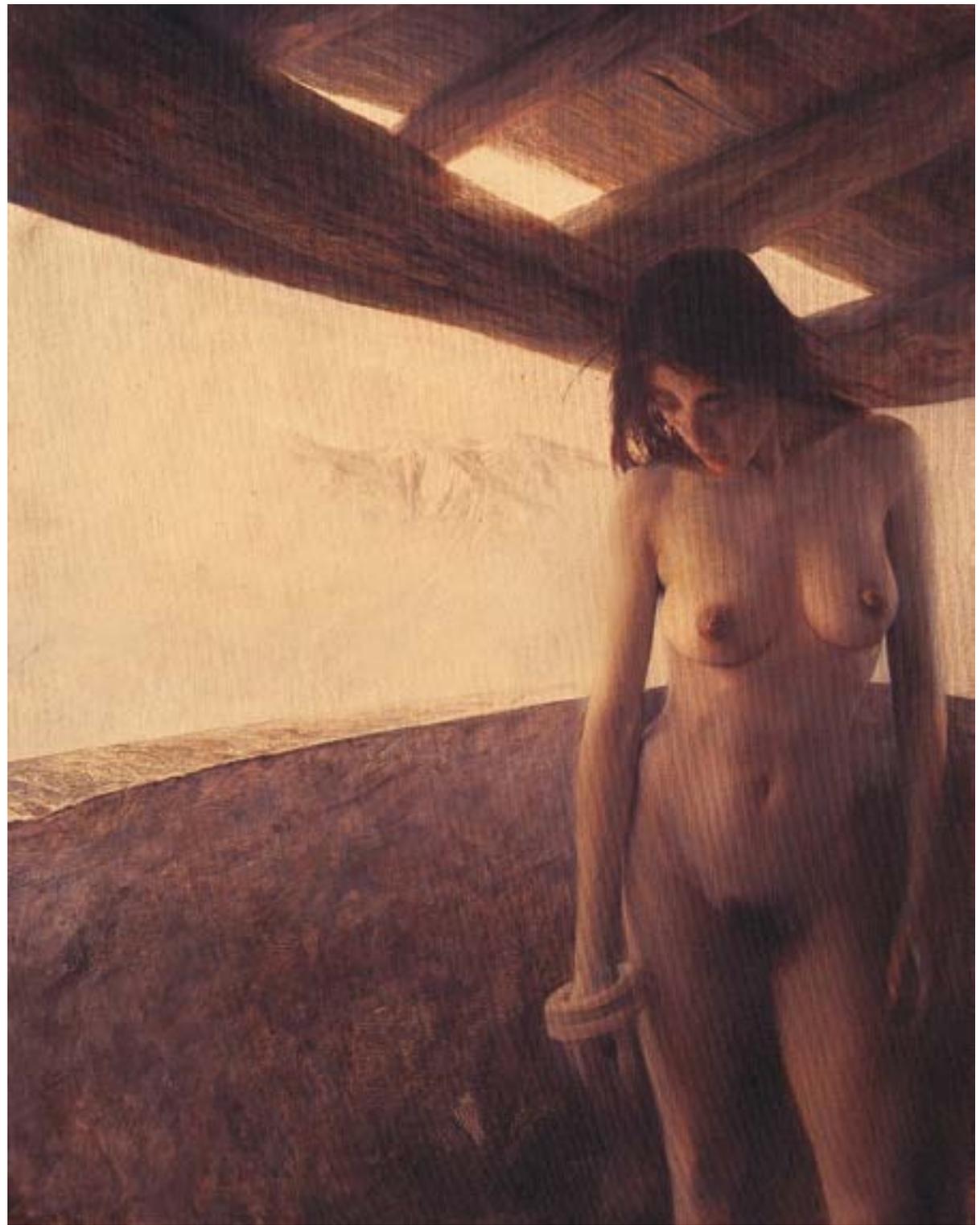


蓝鸟  
布面油画  
78cm×197.5cm  
1984

A 小姐  
布面油画  
107cm×90cm  
1985



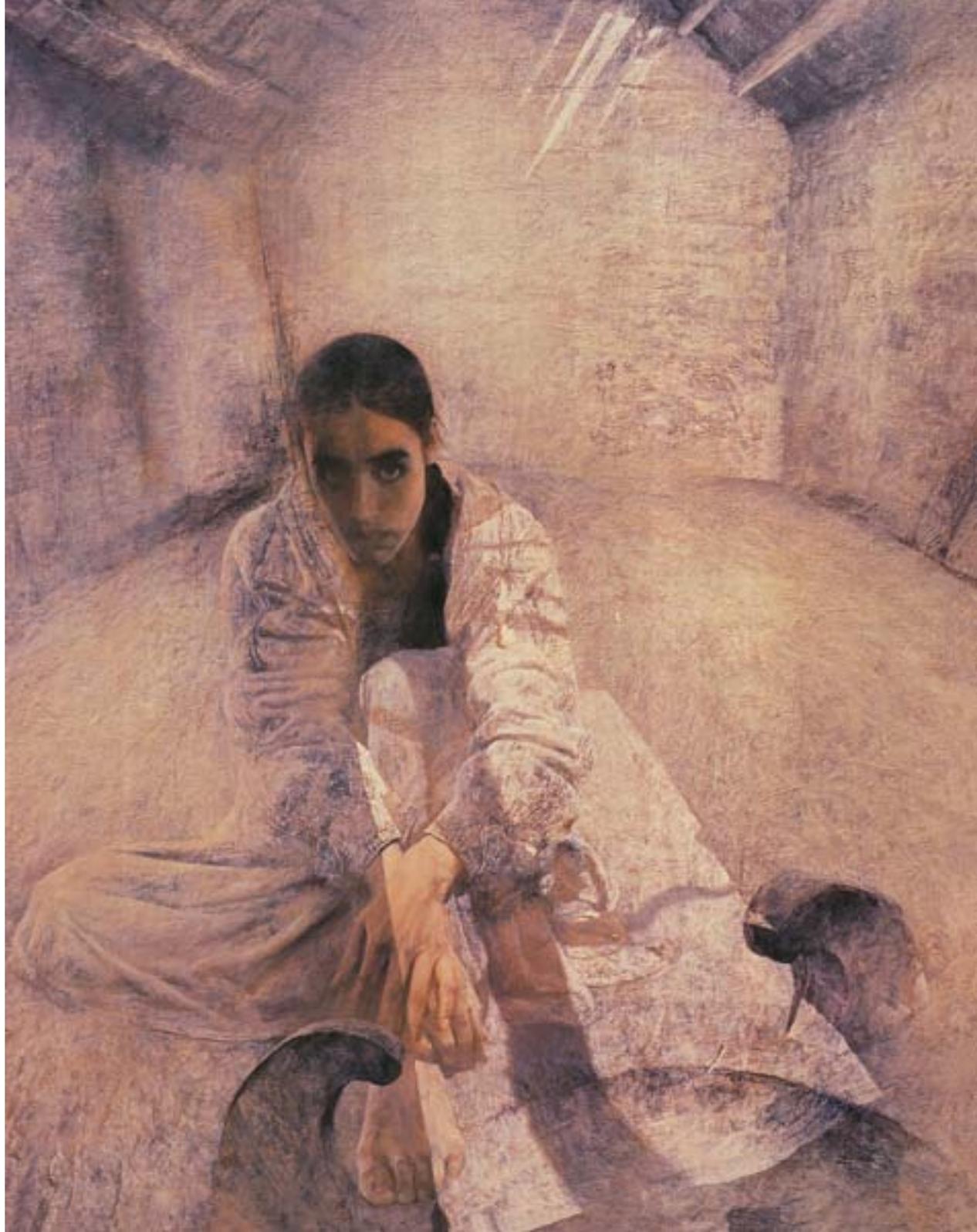
塔  
布面油画  
100cm×90cm  
1985



坐在沙发上的女人  
布面油画  
73cm×64cm  
1985



小翟  
布面油画  
167.5cm×110cm  
1987





生命  
布面油画  
80cm×100cm  
1988

乌鸦是美丽的  
布面油画  
1988

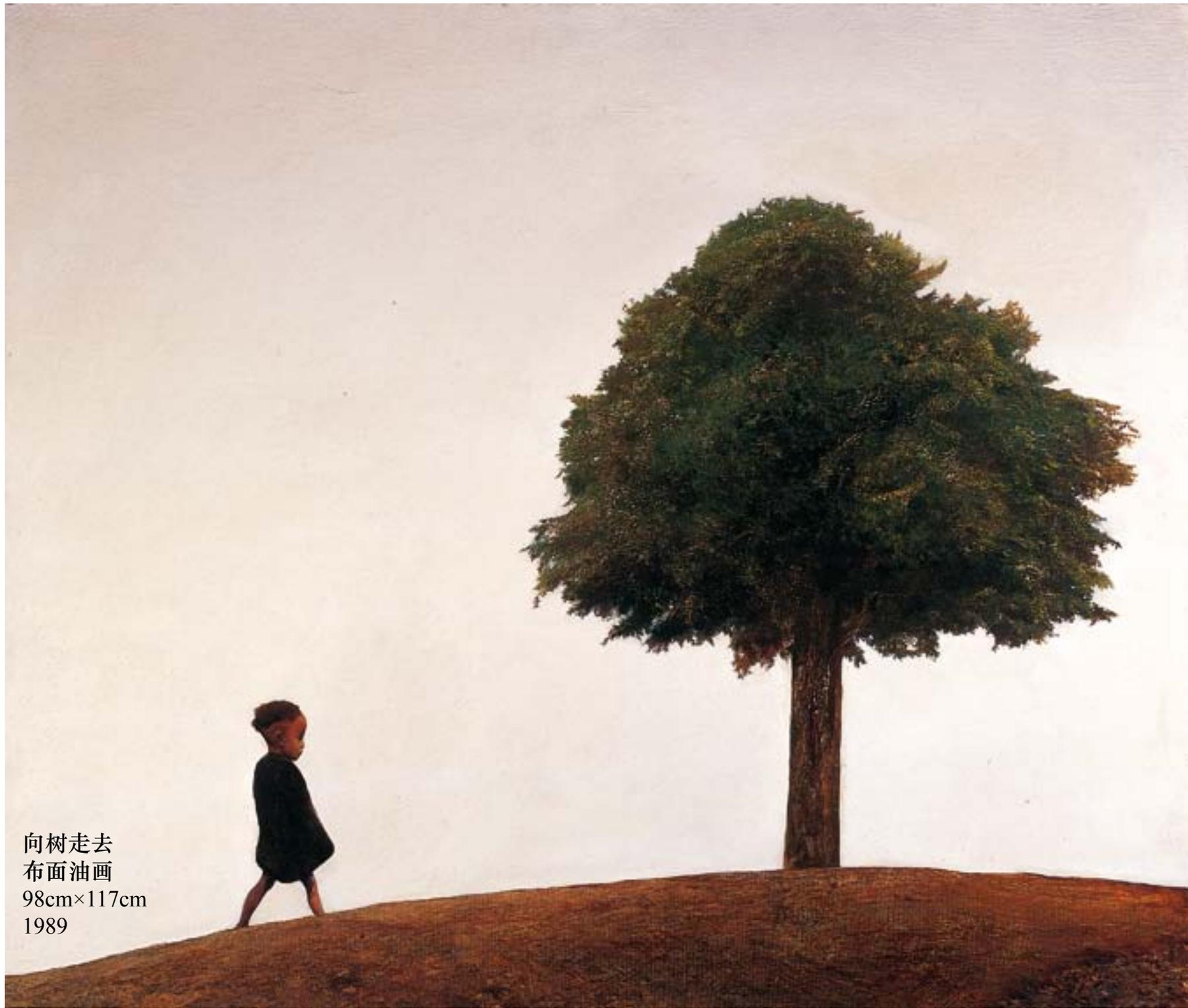




偷走的孩子  
布面油画  
100cm×120cm  
1988



六月  
布面油画  
100cm×120cm  
1988

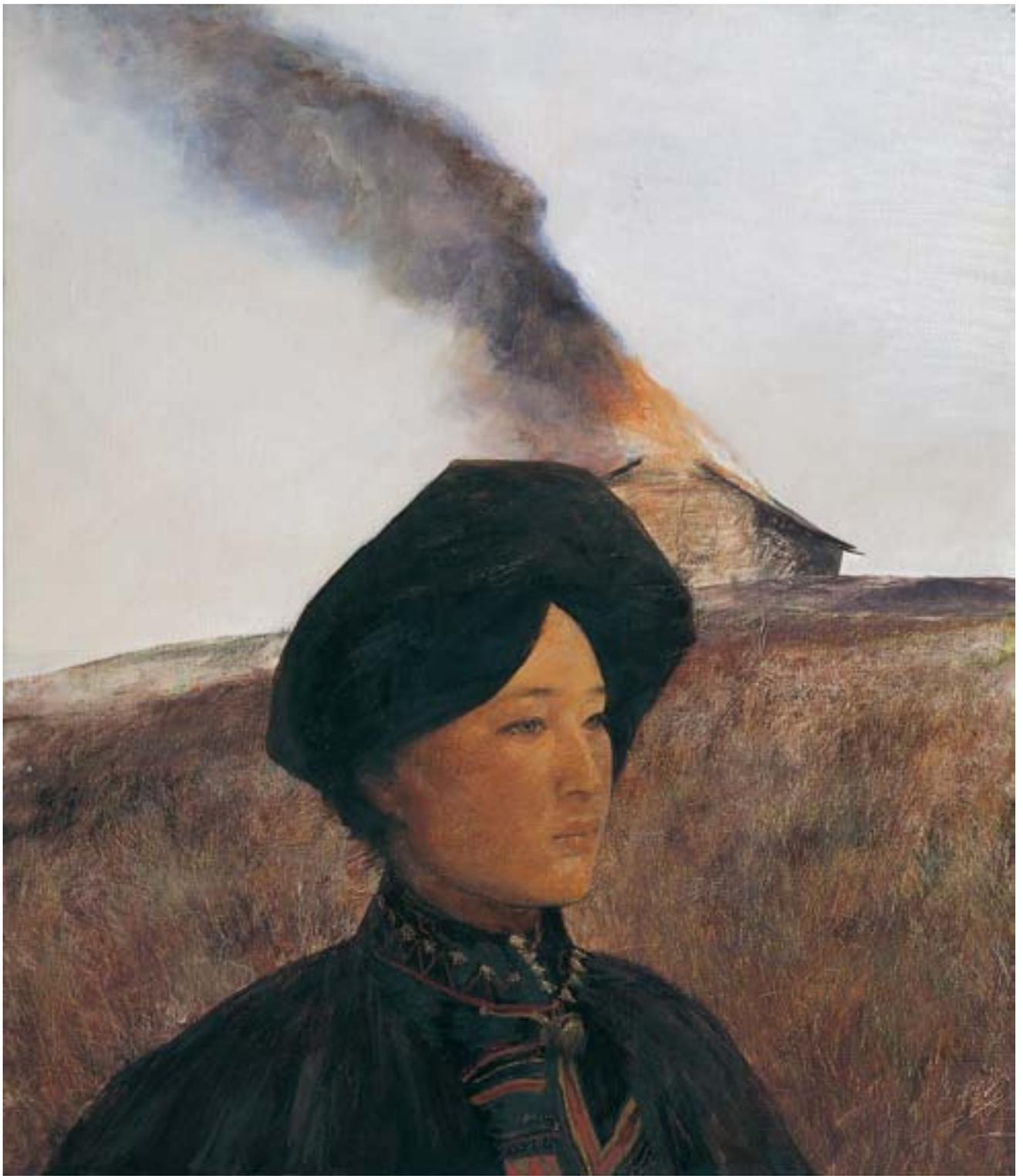


向树走去  
布面油画  
98cm×117cm  
1989



行走的女人  
与跳跃的人  
布面油画  
93.5cm×108cm  
1988

秋天的风景  
布面油画  
74cm×64.5cm  
1989

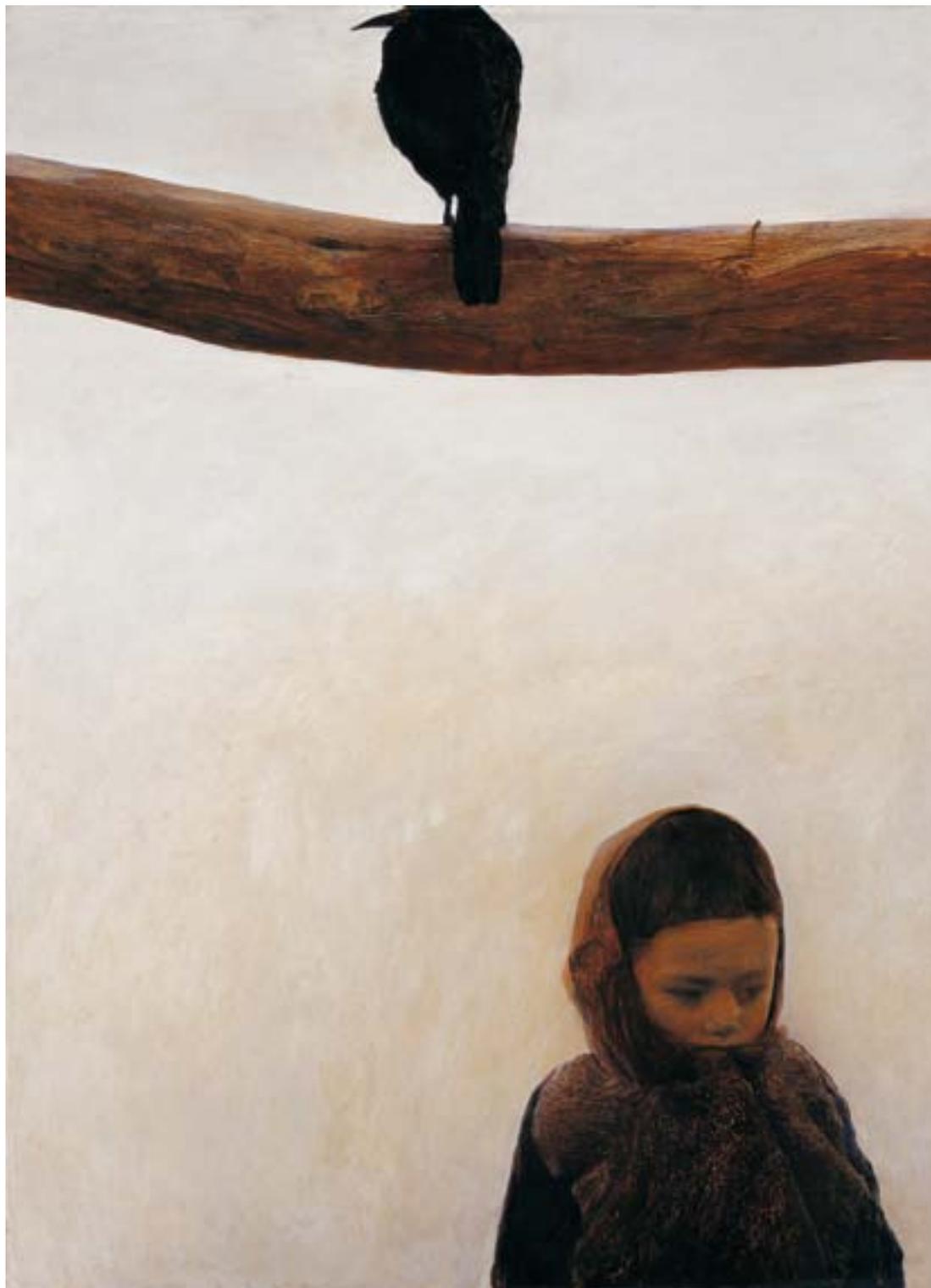


午后  
布面油画  
92cm×78cm  
1990



窗前的女人  
布面油画  
99.5cm×805cm  
1990





冬日男孩  
布面油画  
96.5cm×71cm  
1991



红色天气的马  
布面油画  
76cm×106cm  
1991



肖像  
布面油画  
77.5cm×91cm  
1991

中国当代名家  
Contemporary Chinese art Collection  
何多苓 He DuLing

---

第一册 1982~1991

---

Publishing Date: January 13 2013  
Publisher: Frank Lin Art Center

Production: Frank Lin Art Center

Organizer: Frank Lin

Editor: Ray Zhao

Designer: Ray Zhao

Text: Emily Ding

出版: 北京林正艺术空间  
监制: 北京林正艺术空间

总策划: 林正

责任编辑: 赵成雷

设计: 赵成雷

校对: 丁洪

出版日期: 2013年 1月 13日

著作权所有·违者必究  
**ALL RIGHTS RESERVED**

Mountain Art Beijing & Frank Lin Art Center

山艺术·北京林正艺术空间

Address: JiuXian Qiao Rd. No. 4, 798 Art District, Chaoyang District, 798  
East Rd. Beijing, 100015.

地址: 北京市朝阳区酒仙桥路4号, 798东路, 798艺术区

邮编: 100015

网址: [www.mountainart.com.cn](http://www.mountainart.com.cn)

E-mail: [service@mountainart.com.cn](mailto:service@mountainart.com.cn)

TEL: +86 10 5978 9558

FAX: +86 10 5978 9557

