

中国当代新乡土艺术的知觉延展

——黄润生极多主义乡土绘画的具身知觉与延展心智

支 宇

(四川大学艺术学院, 成都 610207)

摘 要:

与许多前辈乡土画家不同, 黄润生并没有直接图绘西部广袤大地上乡土农村的劳动场景和田园风光, 而是用一种极具个性的“繁密街景”来呈现中国西部乡村在现代性社会语境中的城市化进程, 从而给人留下难以磨灭的视觉印象和生命记忆。从真实到幻象、从乡愁之诗到城乡现代化进程, 再到后形而上学存在之思, 黄润生的所有作品都致力于将当代人的视觉想象力从已经固化的知觉方式中解放出来, 并通过观看方式的具身化转向来延展和提升数字时代审美主体的自由知觉能力。

关键词:

新乡土艺术; 黄润生; 极多主义; 具身知觉; 延展心智

The Perceptual Expansion in Contemporary Neo-Rural Chinese Art

—Embodied Cognition and Extended Mind in Huang Runsheng's Maximalist Rural Paintings

Zhi Yu

(College of Arts, Sichuan University, Chengdu 610207, China)

Abstract:

Unlike many predecessors in rural-themed painting, Huang Runsheng does not

基金项目: 本文系 2024 年度国家社科基金艺术学西部项目“中国当代新乡土美术思想研究”(项目编号: 24EF242) 的阶段性成果之一。

作者简介: 支宇, 文学博士, 四川大学艺术学院教授、博士研究生导师, 主要从事文艺理论与认知审美文化研究。

directly depict labor scenes or pastoral landscapes in the vast rural areas of western China. Instead, he employs a highly distinctive “dense street view” to portray the urbanization process of western Chinese villages within the context of modern society, leaving an indelible visual impression and life memory. From reality to illusion, from nostalgic poetry to urban-rural modernization, and further to post-metaphysical existential reflection, all of Huang Runsheng’s works strive to liberate contemporary visual imagination from solidified perceptual modes. Through an embodied shift in viewing methods, they extend and enhance the free perceptual capacity of the aesthetic subject in the digital age.

Key words:

Neo-rural art; Huang Runsheng; maximalism; embodied perception; extended mind

0 引言

在中国新生代艺术家群体中，黄润生可以被称为数字图像时代探索架上手工绘画的艺术价值与审美方位最执着的画家之一。很多时候，人们会觉得，乡土对他而言，不过是题材而已——或者再往深处说，是他从乡村走向城市的人生经历中不可切割与分离的一个部分。其实不然，对黄润生这样一个生于 20 世纪 70 年代的艺术来讲，中国当代城乡日常生活景观及其现代性进程的视觉叙事不过是他用以探索绘画技艺和知觉表征技术的手段与途径而已。通过具象绘画语言可能性的探索，尤其是从 AI 数字图像技术与软件系统中获得架上绘画的手感、具身性和视觉想象力，进而获得知觉与心智上的自由、愉悦与成就感，这才是黄润生的终极追求。当然，我认为，这也是黄润生“新乡土绘画”在中国当代艺术史上所具有的启发性意义与价值。

1 繁密街景：新乡土绘画的极多主义图像与知觉游戏

回顾黄润生的艺术生涯，一个难以否认的事实是，中国当代乡土美术思潮对其绘画题材与艺术观念产生过重大的影响。作为成长并长期生活于四川的画家，黄润生除了 2009 年至 2012 年短暂赴北京清华大学美术学院攻读硕士研究生（师从王宏剑教授）外，大部分时间在川渝地区学习绘画并从事艺术创作与教学工作。2001 年，黄润生从四川美术学院油画专业毕业以后，在西华师范大学美术学院任教 7 年有余，现

一边在成都画院任专职画家，一边在四川大学艺术学院师从程丛林教授在职攻读美术创作理论与实践专业方向博士研究生。众所周知，黄润生的硕士研究生导师王宏剑教授在中国美术界以诗意乡土的图像表现备受赞誉，而他的博士生导师程丛林教授不仅因《1968年×月×日·雪》被誉为“伤痕美术”的代表人物，而且在《大地史诗——迎亲的人们、送葬的人们》等书中对西部高原地区彝族群众聚居地民俗场面进行过精湛而富有人类学内涵的史诗性描绘。无论从川渝地区整体性的艺术氛围还是从艺术家个人的师承关系看，黄润生都必然会受到中国当代乡土绘画直接而且深刻的影响。

事实上也是如此。进入21世纪以来，黄润生以中国西南地区的乡土生活为对象和题材进行艺术创作，紧紧抓住了当代中国乡村与场镇日常生活空间的城市化变迁这一极具时代特色与东方性的视觉母题，多次参加中国美术家协会和中国油画学会等专业学术组织与机构主办的“全国美术作品展”“全国小幅油画展”“全国少数民族美术作品展”“中国体育美术作品展”和“全国水彩、粉画展”等重要美术展览，并先后获得“中国西部大地情中国画油画作品展”的金奖与铜奖、“四川省文华美术奖”一等奖和“巴蜀文艺奖”金奖等重要奖项。与许多前辈乡土画家不同，黄润生并没有直接图绘西部广袤大地上乡土农村的劳动场景和田园风光，而是用一种极具个性的“繁密街景”来呈现中国西部乡村在后工业化社会语境中的城市化进程，从而给人留下难以磨灭的视觉印象和生命记忆。仅仅基于“以图证史”或“观物如实”的再现性艺术观，黄润生的这些新乡土图像也将注定进入中国当代视觉艺术史中。

不过，如何从中国当代乡土绘画既有的视觉机制与表达模式中挣脱出来，创造属于自己的独特乡村图像和话语方式，这一直是黄润生进入创作状态之后念兹在兹的重要课题。《万家灯火》（布面油画，120cm×400cm，2012年）的出现表明，黄润生经过十余年持续尝试最终找到了这个问题的答案。这是一件可以称为其个人绘画图像语言的集大成之作。在这件“繁密街景”代表作中，黄润生不仅聚焦于当代中国民众在建筑空间与生活方式上的现代性变迁，而且着力探索并最终形成了自己意象繁复、强调新旧认知图式冲突和画面正负空间自由切换的独特审美个性与视觉表征机制。《万家灯火》长达4米，采用一种类似超广角的镜头语言来描绘一幅黄昏前后的城市街景。从图形与背景的关系上看，画面的主体是两栋临街多层住宅。夕阳的余晖洒落在左边楼房的墙面上，暖洋洋的色调与画面下方阴影中的黑色路面形成强烈的明

暗对比关系；均匀分割的一个个窗户里，影影绰绰的住户们像在一个巨大舞台的不同空间里上演着不同的人生戏剧，其中，几个凭窗眺望者将大家的视线引向熙熙攘攘的街道。如果说两栋楼房是画面的主体，那么，《万家灯火》的前景则是街道上的行人、车辆和行道树。在这里，过街人群行色匆匆，人流如织，自行车、三轮车与小轿车等各式交通工具几乎将街道路面完全占据，灯火通明的沿街商铺与路边摆摊的行商走贩共同组成了当代中国最为常见的城市街景。画面上方尚未变黑的天空则无疑是这件作品的背景。在巨大的尺幅里，黄润生用他极富表现力的画笔不厌其烦、巨细靡遗地描绘出斑驳的墙面、窗台上的花卉、沿街商铺引人注目的店招和射灯……即使在画面上两栋小高层楼房中间那狭小的缝隙处，黄润生也往里塞满了数不清的行人、屋檐、灯火和树木。在这里，极尽繁多、密集甚至琐碎的视觉元素显得比真实街景的生活空间更能够典型地表现中国当代热闹、拥挤和喧嚣的城市景观——当然，我们在这里再次看到了中国乡土写实主义绘画“典型化”艺术观念和创作手法给黄润生留下的印迹。同时，这样的视觉效果也是此前“旧楼”系列作品的符号化探索的必然结果。在中国乡土绘画史上，无论在罗中立式，还是孙为民式、河南二段（段建伟和段正渠）抑或沂蒙王沂东式的乡土画面上，我们都还没有见到过黄润生这种绵密和繁杂的乡村图像。在这个意义上，我们可以将黄润生写实主义“繁密街景”作品命名为中国当代“极多主义”新乡土绘画。



图1 黄润生：《万家灯火》，布面油画，120cm×400cm，2012年

《万家灯火》值得进行深入分析的不仅是街景图像的繁复与密集，还有图像内部“正负空间的自由切换”及其蕴藏的知觉现象学内涵。从整体上看，与黄润生绝大部分的新乡土油画作品一样，《万家灯火》维持了“前景—中景—后景”的稳定性图像

层次与空间结构。但仔细分析，黄润生更痴迷的可能在于多重视觉图像内部“正负空间”的翻转与自由切换。从格式塔认知美学“图形—背景理论”(figure-ground theory)看，作为《万家灯火》“中景”的两栋楼房在图形—背景关系上并不稳定，事实上它同时兼具了多重空间属性。一方面，楼房的墙体从画面的“背景”也就是天空中凸显出来，它应该属于“图形”——在此意义上，它是“正空间”；另一方面，相对于作为“前景”的街面行人、车辆和行道树，这两栋楼房又成为“背景”(负空间)。单以色调论，这样的安排就明显违逆了人们审美体验中习以为常的视觉认知机制：一般而言，为了突出前景，“图形”的色调应该更鲜明，其色彩也应该更明亮。但在黄润生这里，作为前景的街边树木与街面行人和车辆都使用了“重色调”——也就是很深很黑的色彩来进行描绘。显然，“重色调”繁密街景采用了一种颠覆式的色彩方式来重新配置人们对乡土图像“前景—中景—后景”的感知惯习，从而在很大程度上形塑了黄润生独特的个人视觉风貌。更复杂的是画面上每个窗口所描绘的室内空间——相对于墙体，它们因为更亮而被突出为“图形”(正空间)；但同时，这些室内空间又与同样明亮的天空而在知觉上融为同一个层次，从而转化为“背景”(负空间)。《万家灯火》不是个案，它在黄润生的“繁密街景”图像谱系中具有很强的代表性。仔细观察，我们不难发现黄润生在包括“旧楼”系列、《飞跃》(布面油画，180cm×190cm，2009年)、《深秋南街图》(布面油画，180cm×140cm，2012年)、《高天厚地》(布面油画，210cm×160cm，2014年)等在内的所有绘画中都体现出对“正负空间的自由切换”的强烈兴趣。

特别是在创作静物画和钢笔画时，由于处于一种相对更为放松的状态中，黄润生会轻而易举地将这种多重图像的视觉游戏推向极致。2021年，在成都了了·艺术传播机构举办的小型展览上，黄润生展出了一批令人叹为观止的素描作品。在众多精致细腻又充满天马行空想象力的作品中，《标本·三》(纸本钢笔，10.1cm×17.7cm，2019年)可能是视觉元素最为单纯的，却也是最能够体现黄润生对格式塔式日常视觉认知机制进行解构与嬉戏的一件作品。画面上，一条鱼的前后两半被他用了截然不同的表现手法：鱼头和前半身用密集的排线进行勾勒，而鱼尾和后半身则用简洁的线条和空白来表现。为了将作为标本的鱼从“背景”中凸显出来，黄润生分别对鱼的前后两个部分采用了不同密集度的线条来形成鱼的“背景”。这样，画面形成了两组完全不同的“图形—背景”(figure-ground)关系。而就鱼本身而言，鱼前后半身线条的

疏密度同样也存在着—组紧与松、密与疏、黑与色的对比关系。如果再考虑作为背景的那些线条，黄润生同样采用了不同的线条和笔触让它们带上了不同调式与韵味：有的地方紧致，有的部分松弛。综合起来，画面形成了多重“图形—背景”关系，它们一起组成极为复杂的视知觉层次与意味丛林。从这个角度看，这件貌似简单的作品其实并不简单，它以—种很直观的方式呈现了黄润生基于具象写实绘画语言对—流俗观看机制与“图形—背景”知觉方式的解构与—重构。“艺术作品的出现恰恰是在这些遭到破坏之时：这种经济、这种作用、这种修辞、这种无形的习惯作法被—颠覆之时。”（阿尔瓦·诺伊，2020：218）在这里，美国认知艺术理论家阿尔瓦·诺伊（Alva Noë）所谓“习惯作法”就是艺术作品赖以存在的知觉“背景”，而艺术家的任务就在于利用独特的艺术语言和感知技术来—颠覆“习惯作法”——其实也就是将受众从—长期以来习以为常的“心智定式”中解放出来。

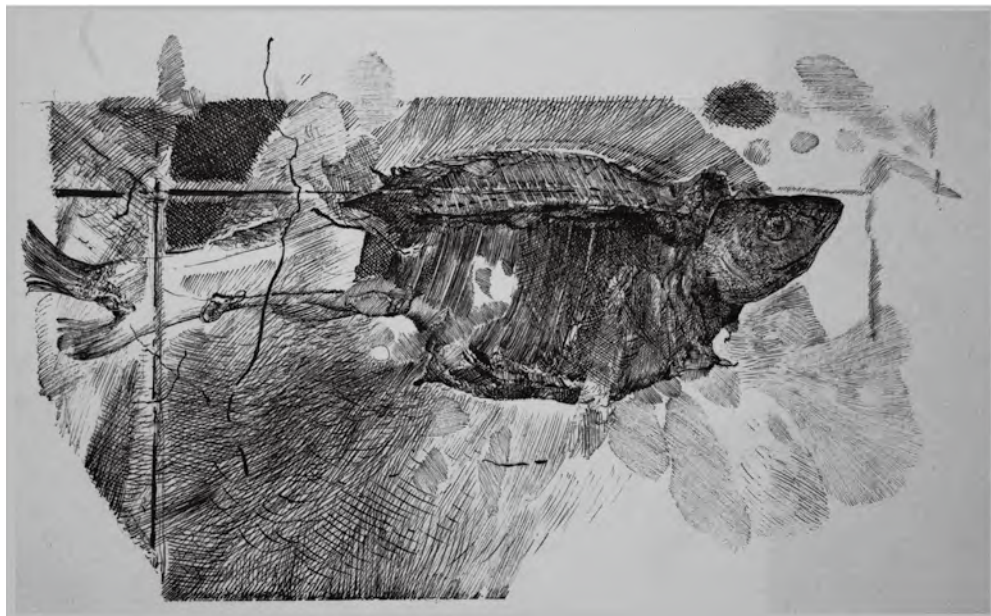


图2 黄润生：《标本·三》，纸本钢笔，10.1cm×17.7cm，2019年

2 知觉延展：视觉想象力与意识“多重草稿”的竞争

与英国大卫·霍克尼（David Hockney）等西方前卫艺术家不同，黄润生没有使

用平板电脑等数码电子设备来绘画，也没有直接采用摄影和其他现成图像来创作后现代性拼贴作品，而是坚守架上绘画的手工性与具身感。无论是素描、水彩还是油画，黄润生的作品都致力于将当代人的视觉想象从已经固化的知觉方式中解放出来，并通过观看方式的具身化转向来延展和提升数字时代审美主体的自由知觉能力。要深入阐释黄润生对知觉的延展和对视觉想象力的捍卫，我们不妨联系当代著名心智哲学家丹尼尔·丹尼特（Daniel Dennett）的“多重草稿”意识理论来思考。

针对传统中心论和直线性心智观与知觉理论，丹尼特在《意识的解释》一书中提出了另一种在当代哲学界影响十分深远的意识理论。“按照多种草稿模型，各种各样的知觉（其实就是各种各样的思想或心智活动）能在大脑中完成，靠的就是平行的、多轨道的、对感觉输入的诠释和细化过程。进入神经系统的信息处在‘连续的编辑修改状态’。”（丹尼尔·丹尼特，2022：136）在丹尼特看来，包括视知觉在内的人类意识过程并不遵循传统意识理论的直线性信息加工秩序，而是一种多知觉和多心理因素之间综合性的、并发式的编辑与处理过程。也就是说，不同的知觉内容和心智活动在大脑中同时处于一种“平行的”和“多轨道”的状态，神经系统对这些知觉信息与思想内容进行“连续的编辑”。对这些信息的每一次编辑都在大脑不同的区域和神经皮层形成不同内容和性质的“草稿”。只有经过持续不断的“编辑”和“修改”以及这些“草稿”之间的冲突、叠加和竞争，大脑才能生成最终可为人类意识所识别和知晓的心理文本。

引入视觉研究，丹尼特的“多重草稿”（multiple drafts）理论也极具启发性。对于黄润生这样的艺术家来讲，他们对传统具象写实主义透视语法和知觉模式的反抗，从心智哲学的角度看，其实就是对传统知觉理论执着于稳定性和直线性感知过程与信息加工方式的不满和革命。如果说前述《标本·三》还显得有些简单，那么，在黄润生视觉元素更为丰富和饱满的铅笔素描作品“留守”系列和“大山山里”系列等作品中，丹尼特式“多重草稿”理论就更具有阐释力。从构图看，《留守·一》（纸本铅笔，41.5cm×37.5cm，2016年）对画面进行了对称化处理，展现出了黄润生绘画创作心智高度理性和讲究分析性秩序的一个侧面。在长和宽都仅为40厘米的画幅里，黄润生用留白的方式径直分割出了14个大小不一的区域，每个区域中的图像都取材于川西彝族生活的场景和事物。最先吸引人视觉注意力的似乎是画面正下方那三个彝族妇女形象：中间那位女性身着民族盛装倚门远眺，左边那位坐在街边的女性戴着头

巾流露出低头沉思的忧伤情愫，而右边的区域则表现一位撑伞的彝族妇女，看上去好像是站在寒气逼人的村寨口迎接远方来客或是归家亲人。这里有视觉叙事的直线性时间线索吗？或者说，这里存在着视觉的中央“控制器”吗？回答当然是否定性的。按丹尼特的阐释学视野，意识过程在这里显然不是线性的，而是“平行”和“多轨道”的。其实，日常生活本来如此，视觉感知也本来如此。与其说黄润生遵循了丹尼特的“多重草稿”理论，不如说他们两人都不约而同地重返了人们的原初知觉和心理过程，以一种现象学式的“回到事情本身”的本真态度挑战了现代逻各斯理性中心主义和透视主义的虚假神话。如果将视线再往上移动，我们将看到还有更多的“视觉草稿”不断地从画面深处涌现出来——画面正上方最大的那个区域里，再次出现了黄润生式的极多主义繁密街景：无数彝人拥挤在狭小局促的街道赶集。也正是在这个区域里，前景—中景—背景等正负空间关系一如既往地不断翻转和互换。再看看那些平均分布的8个小方块，它们不时以长镜头或特写镜头的影像语言无规律地将凉山彝族地区的肖像、碉楼、动物、纹样和风景等形象并置性地投影到参观者的意识平面上。显然，由于并不存在一个统一的视点，这14个视觉区域在我们意识中的呈现也就不会是中

中心化的，同时也不会是线性化的。每个观者都会从一个自己感兴趣的局部开始观看，然后再移动到下一个区域。在不停的视线游移中，观者不同的神经活动和心智内容必然会被不断激活。不仅14个视觉区域会形成14个不同的视觉草稿，而且每个区域本身由于其内部原本存在着复杂的视觉元素和正负空间切换关系，也必然会随着每一次感知而在大脑神经皮层上形成更多不同形态的视觉草稿。进而，这些草稿之间还会形成相互叠加、交错、矛

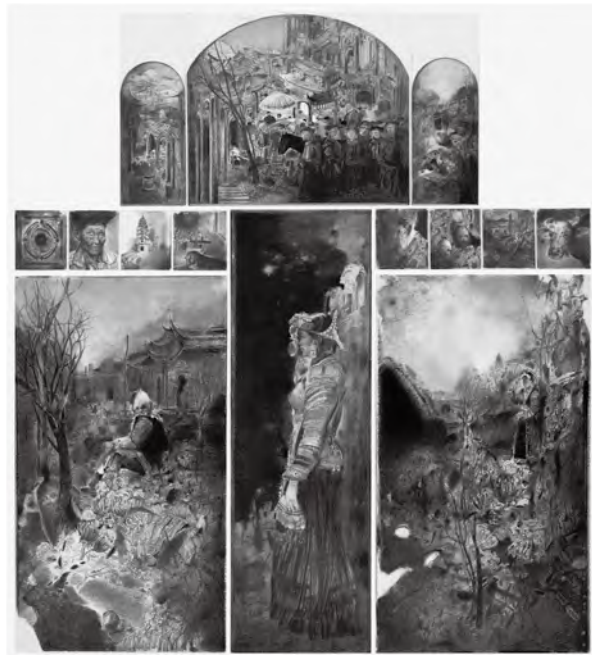


图3 黄润生：《留守·一》，纸本铅笔，
41.5cm × 37.5cm，2016年

盾和竞争的复杂关系。其结果必然是，观者在数字时代被流行图像反复规训之后形成的知觉惯习逐渐溶解和坍塌。

丹尼特将传统意识理论形象地称为“笛卡尔剧场”(Cartesian Theater)。根据笛卡尔身心二元对立论的看法，人的大脑心智类似一台结构精巧的机械设备，意识按照严谨的逻辑推理运行，就像是一台古典主义三一律戏剧一样根据早已经定稿的脚本在大脑中的神经皮层“剧场”里以固定的幕次上演。通过“松果体”(pineal body)的作用，意识就像射灯照亮舞台一样，在注意力认知机制的帮助之下经过整理和编辑将意识内容从五官所获得的外部信息和其他杂乱的的心理内容中呈现出来。与丹尼特相似，黄润生在绘画创作中同样尝试着帮助人们逃离惯常审美活动的“笛卡尔剧场”。与繁密街景油画创作基本同步，黄润生很早就开始了静物创作。黄润生早期静物多取材于日常生活中目之所及之物，像备受好评的两组“椅子”系列(每组12张，分别创作于2002年和2009年)、《迷蒙之物》(布面油画，110cm×60cm×3，2003年)和《杂乱的工作台》(布面油画，60cm×48cm，2005年)等。后来，随着“桌上静物”系列作品的大量出现，静物开始成为黄润生训练和拓展视觉想象力的重要领域。



图4 黄润生：《迷蒙之物》，布面油画，110cm×60cm×3，2003年

尤其从2014年创作出“玳瑁之音”系列的第一件作品《玳瑁之音·一》(布面油画, 31cm×45cm, 2014年)以来, 黄润生更是在有意无意中强化对传统静物绘画“笛卡尔剧场”的解构效应。在这些作品中, 匪夷所思的异域之物从画面中涌现出来, 它们既不是对景写生的真实对象, 又不是借自摄影图片的现成图像, 它们来历不明却又栩栩如生。与许多静物作品不同, “玳瑁之音”系列以貌似真实的器物形象来戏仿“静物”这一绘画体裁——第一眼看去, 这些作品完全符合西方油画静物绘画的审美认知图式; 再仔细打量, 则立即会产生既真实(真实之物)又虚幻(心像之物)的矛盾性双重美感。不仅如此, “玳瑁之音”还可以进一步持续激发出“多重草稿”的视知觉文本与意向性。从透视关系看, “玳瑁之音”在总体效果上保持了近大远小和前后器物之间的透视遮挡关系。不过, 从色彩和光线来看, 无穷多的“视觉草稿”在观者的大脑皮层和心理意识层上都会形成此起彼伏明明灭灭的错综关系。对于画面前方作为“前景”和“图形”的杯子和罐子, 黄润生使用了“重色调”的颜色来画, 而对于那些被遮挡的碟子和盘子, 他却反而用极为鲜艳的色彩和高亮度的光源效果将它们从背景中“前景化”。这种独特绘画语言必然不断刺激欣赏者进行视点与视线的移动与转换, 而每一次偶然发生的视点与视线的移动与转换都必然会产生相应的“视觉草稿”。显然, 在每一次鲜活而生动的审美经验里, 画面中没有哪一个器物会成为当仁不让凝固不变的视觉中心, 也不存在任何传统静物绘画所惯常遵循的平衡性构图原则



图5 黄润生:《玳瑁之音·一》, 布面油画, 31cm×45cm, 2014年

和规范化视线运行轨迹。简言之，隐伏在传统绘画观看模式后面的“笛卡尔剧场”在这里悄然崩塌，“林中空地”所蕴含的海德格尔式“天空/大地一去蔽/遮蔽”本源之争和后形而上学生存论诗性感受则被直观化地显现为黄润生所谓的“它们之间是其所是又如其所是并彼此成就的画面关系”。

3 结语

近年来，黄润生的油画创作脉络开始分叉，逐渐向着两个不同的方向发展，许多作品越来越难以归入乡土美术范畴。如果说《逢秋归故里》（布面油画，120cm×60cm，2018年）、《故土难离》（布面油画，120cm×60cm，2018年）和《四时田园 八》（布面油画，35cm×25cm，2018年）等作品开始偏离了乡村城市化反思主题而变得更加抒情和诗意的话，那么，《梦见前世》（布面油画，60cm×40cm，2018年）、《梦见通天桥》（布面油画，45cm×30cm，2018年）和“想象的异域”系列等作品则开拓出更加神秘化和更为形而上学的另一条艺术道路。《牵念于心》（布面油画，60cm×40cm，2018年）依然有着黄润生式“重色调”乡土绘画的视觉风貌，被厚厚地层覆盖着的洞穴释放出幽深而玄冥的氛围，而在地表上面，艺术家用凌乱而书写极强的表现性笔触画出一些只有梦魇或幻境中才存在的既像宫殿又像楼宇的建筑物。这里，既有象征凋敝、坍塌、废墟、溃烂和毁灭的视觉形象，又有新开垦的土壤、怒放的花卉、生机勃勃的树木和奋力向上隆起的丘峦和穹顶等悲欣交集的生命意象……黄润生在深沉阴暗的基底上尽情挥洒着绚烂的油彩，仿佛在指挥着世间万物协同演奏一首气势恢宏的存在之诗交响乐。从真实到幻象、从乡愁之诗到城乡现代化进程，再到后形而上学存在之思，黄润生执着地坚守着架上绘画的审美具身性，通过不断重构惯常知觉方式来回应数字时代的艺术挑战。

在这个意义上，我们也可以说，伴随着知觉方式更新和延展的，除了心理活动的丰富和生命情态的饱满外，黄润生新乡土绘画最终想开启的可能是数字化生存境遇中当代人心灵世界和精神境界的拓展与升华。

参考文献

- [1] 阿尔瓦·诺伊. 奇特的工具: 艺术与人性 [M]. 窦旭霞, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2020.
- [2] 丹尼尔·丹尼特. 意识的解释 [M]. 苏德超, 李涤非, 陈虎平, 译. 北京: 中信出版集团, 2022.