

刘庆和水墨的“现实主义”内转与存在论建构

“Realist” Inversion of Liu Qinghe's Ink Painting and Ontological Construction

于广华/Yu Guanghua

摘要：刘庆和试图以敏锐的水墨触手，捕捉人生在世原初性的存在信息。“白话”“同尘”等系列作品，所揭示的正是“沉沦”这种基本存在要素。刘庆和绘画中所谓的“社会议题”，所阐明的正是“操心”这种存在的源始性结构。正是在当下存在的力量之下，刘庆和笔墨形式发生了某种变形，既是对水墨物质本体存在的揭示，也是对此在存在的揭示。刘庆和基于水墨具象造型不断生发在场性与当代性，彰显以水墨书写当下现实存在的必要性。

关键词：刘庆和；水墨；当代水墨

一、水墨“现实主义”的内转

在刘庆和的绘画中，日常生活中“人”的问题重要起来，他要描绘的是生活中的人，有着他切身感受的人。

“与其他新生代的画家不同的是，他好像不关心画画的技术，只关心画什么东西。”^[1]刘庆和始终考虑水墨的“牢靠性”，即水墨如何牢靠地表达他的所感所知，表征当下现实与存在，刘庆和考虑的不是造型如何精确的问题，他考虑的是他所遭遇的人和事，以及他的当下存在本身。

刘庆和的“气象”系列，《安全地带》《残垣》等作品，显示出对环保、人当下生存处境、人的异化等现实社会议题的关注。随后，刘庆和的《C夜游——浮》《C夜游——尽》《夜游临界》《懒水》《汤池》《影乱》《有鱼》《临池》等作品，人物的背景进一步虚化、抽象化，远处夜色下空洞的河流，没有任何现实指向。年轻女性置于水中，抑或水的更深处，这些女性两肩削瘦下垂，裸体抑或穿着吊带，在水中嬉戏，抑或坐在岸边观望，这些女性没有了任何表明她们身份的服饰，没有摆拍姿态，刘庆和消解了人物的社会身份。刘庆和2007年推出的“隔岸”展，集中阐释他关于岸与水的理解，彼岸、此岸、置身水中等等，将他的水墨人物逐渐推向形而上的意味。刘庆和所描绘都市男女的背景开始虚化与自然化，从都市景观的现实场景描绘，逐渐转移到对人的存在境遇的关注。“现实主义在这儿拐了一个弯，现实的形象不等于真实的形象。”^[2]刘庆和对于周遭生活的关切，对自我感知觉的确证，导致他的“现实主义”出现一种向内的回转。

刘庆和以水墨的方式隔岸观夜色、观水、观女性，抑或让他画中的女性亲自涉水，刘庆和的绘画愈加陷入某种不确定性，我们看到他笔墨形式意味的放大，背景与人体的墨色相互渲染，飘浮不定的线条大致勾勒形体，整个画面在水墨的渲染中也逐渐晃动起来。水墨形式的这些变

化，与他对生活和周边的感知有关，与刘庆和关注的“主题”与“现实”有关，“提取某些与今日感觉相契的语素，使笔墨效果能够恰切地附着于所表现的物象，并且使其透露出‘有意味的形式’”。^[3]他的形式是极其贴合当下感觉，附着于物象上的“有意味的形式”。

刘庆和的“夜游”系列（图1），也没有追求某种艺术崇高或现实主义意义，也没有人的生存困境、环保议题的指涉，刘庆和在这里仅仅展示的他关于夜色、女人、水的某种心境。夜色中的女性在水中嬉戏，这本为一个普通的日常场景，但刘庆和却深深地沉浸在这个场景之中，小时候的夜游经历，现实中海河的灯火阑珊、音乐、年轻女性、酒醉等诸多意象交错起来，这些不稳定的回忆与现实场景片段，在夜色中，在水的轻微的涟漪下更加模糊起来。这种感知融合着既往的记忆，夹杂着现实生活的所看所感。“多年来，在我的脑子里总有不少的景象重叠。当心情和背景重叠后，形成的气氛反过来感染了自己。让自己堕入到这种气氛之中不想自拔。”^[4]他敏锐地捕捉到细微的生活感触，然后沉浸其中，将细微的感知觉放大、发酵，最后通过水墨的方式表现出来。

刘庆和始终关注他当下的感知觉，沉浸在碎片化的感知与记忆里，然后放任、陶醉，强调随机性与偶发性，放任意义的流失，随后情绪氛围达到某个程度之后，再收集各种信息，以游离性的水墨晕染，将这些感知碎片暗示出来，制造某些痕迹。刘庆和并不先行确定绘画主题，任由个人碎片化的情思与水墨的游离性相互浸染，始终让我们感觉到强烈的“在场”意味，“让主体性始终活跃在创作与欣赏的各个环节，体现‘当下性’与‘在场’的种种共有关系”^[5]。他所描绘的人物，无论是失落、迷茫，还是憧憬，这些并非抽象的情绪，而有着刘庆和自身的亲在性的感知。刘庆和以水墨的方式，逐渐将水墨转化为一种日常



图1 刘庆和 C夜游——浮 纸本水墨 136×68cm 2003年



图2 刘庆和 粉墨——幕后 220×750cm 纸本水墨 2018年

化的生活状态，使他的艺术技巧能够牢靠地符合他当下的存在感知，生活感性等因素也逐渐晕染在水墨肌理上，人物的墨色与周围环境的墨色更加气氛性地融合在一起，这些景观与人物更像是心理向外部的投射，通过外部世界去展现心理世界。

没有任何现实与意义指涉的“夜游”系列，最终指向了存在与日常本身。在黑夜中，我们陷入了某种无穷的“黑”，但刘庆和的《夜游》并非完全指向某种对“黑夜”的恐惧与威胁感，而是更多揭示的是此在的“畏”的存在论建构。海德格尔在其《存在与时间》中提出，“畏”是“作为基本现身状态属于此在在世的机制”^{[6] 225}。“畏”的生存情态是一种在世存在的基本方式。“畏之所畏不是任何世内存在者”，畏的生存论建构，并没有任何现实的所害怕畏惧的对象，“畏之所畏者（das Wovor der Angst）就是在世本身”。^{[6] 225}“畏”被海德格尔视为本真此在（领会与追问存在的状态）的基本现身情态。

刘庆和描绘关于夜色中水的记忆，并非渲染一种夜游的恐惧，而更多的是记忆与现实感知觉的交错，这是一种畏惧又温暖的复杂心境，刘庆和想把这种感知揭示出来，可能只有在夜色之中，在水纹波动下，抑或只有亲自入水，方能真切地感知。夜的黑洞将世间诸多概念与知识、文化与技术全部吸入不见，仅仅剩下的就是沉醉于夜的碎片感知，在此时，刘庆和“茫然失其所在”的境遇中，“畏将此在从其消散于‘世界’的沉沦中抽回来了”^{[6] 228}，人在世界中存在的那种“畏”的基本现身情态出现了。人生在世，也必然就是沉沦于世，太多的话语概念，可能会让人忘记“人在世界中存在”本身，刘庆和的“夜游”系列，正是在无任何现实意义的层面，将人暂时性地从“世界”以及诸多“公共性”见解和概念中抽离出来。正是以无任何现实功用的画面，将人“抛回此在的本真的能在世那儿去”^{[6] 228}，由此真实地触及到了人在世存在的诸多源始性的情绪性的东西，触及存在本身的真实感。

刘庆和的“夜游”和“隔岸”系列，不是某个具体事情或场景的记录，这些物象景观更像是极其强烈的内心向外的投射，偏向某种“主观”或“心理”，但是，这种“内转”更多的是以其敏锐的水墨触手捕捉人生在世的这些原初性存在的信息。刘庆和始终立足当下直接的生命体验，开始将对现实的关注，对诸多社会议题的关注，上升到对人的存在本体的理解，以水墨的方式探究存在的意义。当代水墨的“当代”应当是指向当下，指向人的生存本体和生命经验。在水墨书写现实的过程中，当下现实与存在的力量，逐渐消解既有概念的界限，消解既往二元对立话语模式。刘庆和不断地领悟自我所操心的那些人和事，探究存在的源性整体结构问题，刘庆和的注意力发生某种转变，开始了某种“现实主义”的内转，当然不是转向内心的无意识，而是转向对此在存在的原始境遇的揭示。

二、《白话》《同尘》与“沉沦”的存在论建构

在苏州装置艺术展之后，刘庆和经过一场费尽心力的装置“营造”后，他开始释怀，准备将以往取得的诸多技术性的东西，逐渐卸掉，刘庆和想打破技术的熟悉感，隔断麻木的艺术惯性与重复，“重新回到生涩和惴惴不安的状态”^[7]，刘庆和此前穷尽一切艺术技巧捕捉他对生活的感知，如水墨、丙烯、雕塑、装置等，经历笔墨画面的营造与扩张之后，“随之而至的，是一种极度之后的虚无和空洞，促使他产生一种强烈的回归心态”。^[8]刘庆和逐渐意识到感受的涌现是自然而然的，非技术所能为，他开始崇尚生活感的自然流露，在水墨中形成时间化的痕迹。刘庆和的回归心态，实际上是试图回到人的存在问题本身，每个人都存在于世，每个人都早已领会而且已经存在于世，这是一个不言自明的问题。“他通过碎片来整理生命的内在逻辑，看起来是松散的，甚至是荒诞的，却时时昭示出一种恒常之理。”^[9]刘庆和的“回归”具有了某种存在论建构属性，他试图以水墨的方式，表达他对存在的思考。

任何存在问题的探究，均以此在为基点，刘庆和的人生过半百，他也是更多的是回头看，2013年，刘庆和在蜂巢当代艺术中心举办了“向阳花”个展，开始回望自己的一些过去。2014年北京画院举办了“白话”个展，继续梳理自己的成长史和家族史。刘庆和一向关注最为本己的存在，他不断地探究他自己生活与存在的意义，以及造就他目前生存状态的过往的生成性与过程性因素，历史、政治、阶级斗争在他身上交织，塑造和影响了他之所事。年近五十的刘庆和的状态，考虑更多的不是艺术技法，而是他自己的存在，最为切己的此在。他的作品并非将意义指向历史与政治等概念话语意义，而仅仅因为，他在探究最为切己的自我时，必然涉及了某段与他存在相关的历史与政治，话语概念已经融入个人存在的某个因素。

海德格尔在《存在与时间》中，一再阐明他所谓的“沉沦”，“不表示像此在的‘黑夜一面’这样的东西”，“也不是关于‘人性之堕落’的任何存在者状态上的命题”，“沉沦揭露着此在本身的一种本质性的存在论结构，这种本质性的结构殊不是规定黑夜面的，而是组建着此在的一切白天的日常生活”。^{[6] 215}刘庆和的《白话》，并非批判“文革”带来的人的异化，揭露“文革”中出现的人性的堕落，而是始终在关切人的存在的本体性问题。刘庆和以水墨的方式，试图触及“存在”的本真性问题，但是愈加发现，“本真的生存并不是任何飘浮在沉沦着的日常生活上空的东西，它在生存论上

只是掌握沉沦着的日常生活的某种变式”^{[6]217}。存在的本真性并不与日常性沉沦性相隔离，非本己性与本己性本身就是原为一体。

人最为原初性的事实性的就是已经存在于世，必然“操劳”他所关涉的事物，面临着与诸多他人之间的“操心”，人事实性的生存于世，存在的形式就是“操心”，人必然“沉沦”于他的生存之中，人的生存首先领悟的就是最为此在和本己的生存，但诸多的“非本己性”，诸多的历史、政治、先见、概念等，最终又融入人的“本己存在”之中。刘庆和忽然发现，对于人生而言，无论是积极进取，还是那种“无意义”的方式，这都是人生，甚至刘庆和父亲这种“无意义”的人生可能更接近生存的真实，有着某种生存的保护，人早已领悟和理解存在，人都“会”存在。

刘庆和2018年的“同尘”展（图2），他想表明人生在世，在“同尘”的路上，“生活越来越像一个旋转舞台，需要精心设置布景、安排灯光道具，表演也越来越戏剧套路，各种角色、扮相‘粉墨’登场，生活的假象让我们模糊了焦点，辨不清来路”^[10]。刘庆和的“同尘”取老子“和其光，同其尘”之意，不是站在某个高度，去俯瞰和批判人生的这种诸多异化状态，他自己本身也处于尘世中，细细地品味人在尘世中的种种生存行为和遭遇，探究人生存于世的种种面向，他反对加之生活与社会的种种概念和言说，而是真实地面对他的内心，他的所遇所感。刘庆和的《同尘》试图揭示，人生在世，总是不能完全地面对最为本己的自己，因为人的在世存在，就是沉沦和事实性存在，存在的“被投性”，存在于世所习得的先见、概念、话语，人生在世所需要掌握的与事物、与人打交道的规则，由此他突然发现，这就是人生，这就是存在，人也好像只有粉墨才能登台，也只有粉墨才能存在于世。

刘庆和“同尘”展，继续拓展水墨的空间维度，将他的水墨画人物和物象轮廓剪贴下来，悬置在墙上，仍然是二维平面的水墨画，但是每个人物都在灯光之下，暗暗投下人的剪影，当我们走进这个展厅，二十余个人物分布在四周，围合为一个空间。《粉墨》不怎么像装置，仅仅是水墨画的悬挂，别无他物，但粉墨又不同于以往的架上绘画展，因为《粉墨》所有的人物被剪贴、悬置在墙壁之上，刘庆和采用铁丝细线关联这些人物，诸多人物之间营造出一个整一性的气氛，水墨的空间感得到了重塑，但不是既有的装置方式。我们被围合在诸多“粉墨”人物之中，有抱头捂住双耳的年轻女子，有躺坐着的中年大叔，有保安的无聊与呆滞，有着女性侧面的脸部，也有几个蹲坐在墙角的年轻男女，上面出现巨大的石块，几个年轻时尚的女性置于红色帘幕之下，显得暧昧和妖娆，一条蠕动着巨大青虫，这些形象被若干铁丝相连在一起，好像铁丝在不停地建构着一些网，无论是掌握权力者，还是地位卑微者，将所有的生存于世的人都网在一起，任何人都无法逃离。

当我们直观这些粉墨登场的人物，看着社会中各个阶层的人物众生相时，突然总是感觉，这些人物的目光也在注视着他们，他们是不是在反问我们的生存，是不是也如他们那样“粉墨”才能“登场”？顿时，我们发现，面具已经成为我们每个人的生存法则，面具及其背后的“沉沦”性已经构成人的存在要素之一，即使此在在其日常性中丧失了自己，在沉沦中远离本己性的自己而“生活”，此在还是此在，还是关心它的能在那个存在者。刘庆和的水墨作品揭示出，“沉沦”就是以世内存在者的方式存

在的现成存在。

三、水墨的社会议题与“操心”的存在论建构

刘庆和早期描绘都市男女，展示现实都市的人性“冷”与压抑的一面，随后画面人物的背景开始变化，出现了高空、河流、山川、云烟等意象，某种程度上刘庆和也暗示了都市化进程所带来的环境、文明及现代人精神层面的变化，我们可以从都市水墨的视角阐释刘庆和，我们看到刘庆和将水墨介入现代生活的努力。但后来，刘庆和的画面再次出现变化，他不太喜欢“都市水墨”的提法，他的水墨人物与背景也更加抽象，脱离现实具体指向，他的“夜游”系列，《响水》《风水》等作品，女性置于夜色，抑或若干女性围坐岸边，抑或水中，我们开始难以用都市水墨题材和主题来界定这些作品，刘庆和的水墨重点开始了转移，他开始关注人的存在本体性的一些问题，客观世界或都市景观、人物的写实性，不再是他关注的首位性因素。但与此同时，刘庆和的2014年的“白话”展，2018年的“同尘”展，好像是对“社会议题”的一个回归，但这次社会议题的回归，具有了另外一些存在论建构的意义维度。

从《白话》《24节气》《新发地》《粉墨》等作品中，我们很容易从刘庆和的绘画中看到一些“社会主题”，比如现代都市人内心空虚、冷漠以及人性异化、社会矛盾、人与自然矛盾，抑或“白话”中的“文革”给人性带来的精神扭曲等政治历史问题。但对刘庆和而言，他总是通过切身所感，领悟和阐发他遇到的那些社会议题，并将其上升到对人存在的源始性的整体结构性的把握，海德格尔将“先行于自身已经在（世）的存在就是寓于（世内照面的存在者）的存在”视为“烦”或“操心”，将与物打交道视为“操持”，与人打交道视为“操劳”，因此，“操心”一词被海德格尔阐释为构成存在的基本结构。^{[6]233}因此，与其说刘庆和在描绘社会问题，不如说刘庆和还是在描绘自己的人生所牵涉、操心、操劳的一些人和事。

刘庆和的水墨之所以涉及一些“社会议题”，只是因为他的存在，离不开与此共同存在于世的那些人和事，任何存在问题的揭示，必然以此在的存在为路径，也必须在此在中，“存在”问题才得到揭示。刘庆和在撕开历史与时间之皮，反复地询问内心，探究自我的存在时，必然涉及其他存在者，以及个人最为当下存在的过往及历史，最为本己的存在离不开他对世界与人的操劳与操心，他总会遇上些什么事情，并影响他最为本己的自我，虽然他试图以“畏”的方式逃离这存在的日常性与沉沦，但无可奈何的是，他只能深处日常存在的沉沦之中反身探究这些问题，他逃避不了存在的事实性和沉沦，也必然操心于世。

刘庆和一以贯之地反对绘画的某种主题性追求，反对将他的作品贴上某种标签，他的“白话”系列，不是将自己的“文革”经历当作艺术资本或某种标签，他只是探究切己的感受，表现一种既想逃离又始终逃离不出生存本身的那种状态，“反映这些现实时，看似我跳了出来，其实沉浸在时代给我的烙印上”^[11]。这些烙印和“文革”经历塑造了刘庆和的当下存在，对于“文革”的记忆，他更多的是一种平实的态度，而不是极力地彰显或去除这段历史，正是这些过往对它当下存在产生影响，所以他才去画这些，他没有陷入对于“文革”的激进批判。他从不思考任何脱离他实际感受的社会主题问题，他总是在细细地领悟他的当下生活，他思考究竟何为“当下”的问题，他发现，他的当下就是他所处的具体的生活世界网络，与他相关



图3 刘庆和 “新发地”系列（局部） 纸本水墨 2013年

涉的那些人和事。

刘庆和开始饶有兴趣地思考社会、历史、文化在他存在中的位置和影响，他在思考世界中的先见、概念、规则，即所有的这些人所操心 and 沉沦于世的因素，探究它们究竟如何构成了人的存在本身。如“同尘”展览中的《限行》，一少年坐在一堵高墙之上，高耸的墙就这样矗立在画面中央，画面尺幅也尽力拉高，以配合墙的耸立之感，题目《限行》与面前的这堵墙关联在一起，这一次刘庆和水墨画的形式发生了变化，形式此时变得更加抽象，有着某种虚构和强烈的象征意味。我们可以从中找到某种社会议题，比如人的生活所面临的诸多限制与规则，社会、法律、文化、道德告诉我们的禁忌，但他不是站在某个文化道德高度，将水墨与现代社会问题拼贴起来，以增加他水墨的“现代”意味，也不是为了添加都市水墨主题标签，“限行与规则”等社会议题，是刘庆和自我生存所切身遭遇到的，他自己切身地感知到规则与限制对人生的影响，小时候的经历，社会就已经告诉他哪些能做，哪些不能做。“白话”中，刘庆和的父亲给他上了一课，让刘庆和更加领悟到了人生与社会规则之间的复杂关系，所以他才以水墨的方式将这种人生的理解表达出来。

刘庆和仔细领悟在世存在中的那种不安稳感，以及对于规则的抵抗抑或服从，人生在世，也总是面临着驱赶，由此，刘庆和想到“新发地”的那些人（图3）。2018年，刘庆和以长轴的形式，创作了12幅“新发地”菜市场民众的画像，极为庄重的长轴尺幅，画的是一切底层的，犹如“城乡接合部”的“非主流”“杀马特”的年轻男女，刘庆和的创作与所谓的“工业化”“都市化”主题无关，新

发地的这个“主题”，“新发地”的这些人的生活，更接近“人生”存在的真实，所以他要去画这些人。新发地的那种“追赶”，让他想到他的家庭以及他自己的经历，刘庆和更多地通过描述他人，完成自己存在的确定。2020年初北京新发地的新冠疫情暴发，一夜之间瞬间关闭，时至今日，让我们对“新发地”主题添加了更多的思考。对于规则与限行，刘庆和也并非完全有无可奈何的失落之感，有时候，刘庆和也在思考，他现在的地位和所得，部分地也是源于这些社会规则，刘庆和再次逆反性地看待规则与限制问题，人在世存在所面临的诸多话语与规则，最终又回到了存在本身时，存在与规则的两可，又陷入难言的阐释之中。

“同尘”展中，深处某个夹缝中的《深深的》，高耸的一堵墙《限行》，坐在墙头若有所思的《墙头》，临着深渊的《灼日》，所有的这些，刘庆和也不是故意追求崇高与深刻的哲理，也不是要揭发与批评什么社会问题，“作品的思想表达并不深刻，就像常识性的哲理，却包含着人生的感悟”^[1]。刘庆和的作品意义很直白，总是他自己的切身的所思所感，刘庆和的思考并不深刻，他不是站在某个高度，看似脱离凡尘地打量这些在世存在的人的生存现状，但是刘庆和的作品“像常识性的哲理”，这种“哲理”毋宁说是刘庆和对于人“存在”问题的揭示。每个人都存在于世，也都“会”存在，但人们往往沉沦于世，忘记本己性的存在，很少去反心叩问何为“存在”。刘庆和“不深刻”但又像“常识性的哲理”，是深处同尘之中的刘庆和对基于自我的切身存在状况所揭示的感悟。

从“太阳花”到“同尘”，刘庆和心态发生了一些变化，不再力图作证明之类的事情，此时，他回望过去，以水墨展开对存在本身的理解，试图在某个时刻将自我抽离，逃离自己必然无法逃离的存在，领悟生活或生存意义本身，这些成为刘庆和关注的重点。他开始更加细微地体悟他所遇到的那些人和事情，感知与他共同存在于世的那些存在者、环境、自然，找到他自我的如其所是。

2016年，刘庆和继续以白话的方式展出《二十四节气》，开始思考人的身心与自然的应和关系。刘庆和通过古人的二十四节气，以天人合一的姿态领悟自然之理，蕴含着古人处理人与自然关系的哲学与智慧，他想通过二十四节气的水墨创作，去捕捉他自我的当下存在与自然环境的应和与交互性关系，刘庆和重新牵连起人的存在与自然万物变化轮转的关系，已半百的刘庆和更多地透露出对于自然的“畏”。当前的工具理性社会，对于自然的剥夺与功利性取用，导致了过多的人与自然的对立，刘庆和的《二十四节气》，提到了自然问题，但是又并非倡导环保主题，而是他自身对于自然的本能的感知与应和。细微体悟四季轮回之际，他感觉到当下任何意义性的追求，人对于自然的控制与掌握，可能会引发很多灾难性后果，刘庆和想要表达他对“知天命”的人生领悟。

人生在世，必然面临着诸多既有的准则、先见、概念、限制，必然“操心”着与自己相关的一些人和事，只不过在某个时刻，刘庆和以“虚无”的状态，以水墨的方式，以“畏”的心境，回避既有的公共的见解和看法，在他的艺术创作的“畏”的心绪中，他此刻一无依傍，茫然若失。但刘庆和之所以能够领悟凡尘与存在的种种意义，不是因为他超脱出来俯瞰这些在世存在的人，正是因为刘庆和身处于存在之中。任何历史、政治、概念言说，总是对



图4 刘庆和 离岸 纸本水墨 210×500cm 2017年

原初性存在的人的言说，刘庆和试图回到存在本身，探究存在本身多样的面向。我们所谓的刘庆和水墨的“社会议题”，其根源就在于他无法逃离在世存在。刘庆和在确证其生活存在本身的丰富性，他总是探究与自我存在的相关的那些感知，人生而存在于世，自然会面临和操心着这些社会上的人和事，当某些事件、人物、环境、自然时令等触及自我存在的心境时，刘庆和敏锐地捕捉到这一点，然后以水墨的方式表达出来。这些是有着他自己真实生活感知的“主题”，他从不脱离自我的生活探究空洞的历史及现实主题问题。

四、“存在”力量下的水墨形式变形

刘庆和选择以水墨的方式表现存在问题，也就注定了他与水墨的游离性、晕染性、随机性联系在一起，他一直在探寻水墨物质与他要表达的存在问题之间的关系，他一直在磨合水墨形式与叙事、水墨物质与意义感知的关系，直到他的苏州装置艺术展，他费尽心力的诸多技法营造之后，开始了某种回归，刘庆和的注意力开始转移。对刘庆和而言，“形式的变化往往是由题材的变化决定的”^[1]。这里的“题材”指向刘庆和对自我存在问题的思考，在当下生存，生命的在场性的力量之下，他的水墨形式方面再次发生一些变化。刘庆和水墨的“变形”，同时展开对艺术与存在的双重揭示，他试图在凸显水墨艺术物质存在的同时，揭示他对存在的理解。

刘庆和再次回归笔墨的叙事表达，线条框定形体的属性。刘庆和的“白话”展，可能于水墨艺术的造型和技巧发展无用，他的“文革”记忆于历史史料意义无用，于揭示批评某段历史也无很大用处，“瞎白话”，不仅指代刘庆和在“白话”展作品下标注阐释，也指他的水墨也是“白话”方式。刘庆和的《白话》，对于存在性问题的思考是首位的。他的“白话”作品刻画的就是他自己和家人，他又回到了写生，线条大致勾勒出某个人物形体，能够达到叙事的目的就够了，“做一个平实的演员，画家将这平实演出的体验表达出来，就够了”^[9]，所以这一次，刘庆和更多的是用线，而不是仔细考虑墨色层次、造型、结构等诸多问题，画面几乎就是人物，没有了背景，更谈不上人物与背景的关系。线有着最为原始的标记的勾勒大致物象的本能，刘庆和主要以“线条”来圈定物体，标识界限，他突出了连环画中“线”的叙事能力，所有的笔触与线条均具有明显的叙事与意义指向，与此同时，线有时候像心电图一样，能够直接传达艺术家的细微感触，体现出人内心朴素而真实的情感。笔墨与宣纸的结合，笔墨的晕染与游离性，宣纸的浸染性，都能够很好地记录艺术家感知觉的瞬间，所有的意义与存在性的思考，在水墨物质留下印迹，表明主体在墨线运动中的在场。我们看到“白

话”展中的作品都是一些小尺幅的画，线条断断续续，人物稚拙质朴，透露出漫无目的、随意、懒散的氛围，有些作品犹如发黄的老照片。他不需要思考绘画主题，也不需要思考笔墨技法、造型与构图，刘庆和只需要跟随记忆的涌现，然后以墨线标出，叙述出，他的目的就达到了。

刘庆和还是对墨的本色的回归。刘庆和的《离岸》（图4）、《塔》等作品，只是采用单一的墨色，墨色暗含着去除一切色彩之后，剩下的最为本源性的色彩——灰，灰即“无”，是“空洞”，去除诸多意义性阐释的“灰”，却有着某种存在真理的揭发，水墨画，也是用最为基础的灰与黑揭示“道象”，因此，灰与黑，力求一种回归本源的状态，蕴含着某种去蔽的力量。《离岸》少了水墨的大量渲染，也没有以往的撞水、撞彩、浓淡干湿、背景与人物结构关系的诸多考虑，他仅仅以墨、以线描的方式去塑形，线在进行过程中的那种起伏变化，记录着刘庆和当时的某种思绪。

刘庆和走出水墨与现实景观都市题材的割裂，在显示水墨存在的同时，找到了表征自我真实存在的表达方式。刘庆和集中于当下与现实存在，导致他所有的笔墨形式发生某种变形。刘庆和开始回归线条圈定形体的功能本体，回归墨色之本体，回归水墨之柔性、晕染性、模糊性特质。水墨物质的游离性能够抓住作者的存在性因素细节，他在艺术物质性与现实存在之间取得了统一。因此，刘庆和的作品是对水墨物质本身存在的显现，也是对此在存在问题的揭示，物质存在与人的存在问题获得了某种意义的整一性。

五、现实存在的具象性表达与水墨的当代性重塑

都市水墨诞生之初面临着一些质疑，“油画可以画的，水墨也可以”，在理论阐释上，我们始终看不清以水墨描绘社会图景与现实生活的意义，诸多都市主题已经相当完善和成熟，我们也在始终担心“水墨”表达现代生活及图景的必要性。当代水墨领域中，采用具象与造型方式面临着更大的矛盾与困境，因为艺术家需要找到水墨介入现实图景的理由，找到水墨具象造型方式在当下语境中的意义，而且又不能陷入既有的笔墨造型范式。水墨的当代性，不是来自概念演绎以及既有造型传统的重复，而是来自艺术家对当下自我的确证，正是在当下现实与存在的力量之下，水墨造型及形式开始发生某种“变形”，在这里蕴含着艺术的创造性与水墨的当代性之谜。

西方抽象艺术早已打破写实造型传统，谷文达也早已打破艺术具象问题，将水墨视为当代观念表达的手段媒介。刘庆和同时期的实验水墨，探究去除任何再现性因素，去除任何传统笔墨程式之后的水墨物质性问题，虽然抽象并非中国当代艺术主流，但终有着现代艺术媒介论以及抽象论的理论支撑。此外，刘庆和还面临着数千年的笔墨传统，以及近百年的笔墨造型传统，当刘庆和以水墨的方式继续“写实”与造型时，他面临着更大的矛盾，他得找到在当下以水墨再次写实造型的必要性。如若以水墨造型描绘都市景观、现代人物、周遭生活，很容易陷入与油画同质化处境；如若采用水墨造型，近百年的水墨写实造型也已积累了很多经验，水墨造型方面也难以创新。但最后，刘庆和坚持了他最初的选择，逐渐找到了水墨介入现实生活的方式。

水墨的游离性难以把握到造型的精准，但却意外地契合刘庆和的个人性格特质，刘庆和始终在诸多层面之间游离，

未陷入一个确切的领域，他总在逃离诸多既有的准则和技术，但另一方面，他又极其安分守己，过于激进的绘画方式始终不是刘庆和所追求的，他不太喜欢过于强调“营造”，所以在苏州的“浮现”装置展之后，他又回到了他能自由驾驭的方式——水墨，因为他本能地觉察到水墨更能契合他的表达。他回到了水墨，水墨的那种游离性、随机性、柔性，反而契合刘庆和的个人性格，契合他对人生的感悟的表达。

刘庆和最初描绘的都市人物及景观，有着一些西化痕迹，但随后，笔墨形式意味逐渐凸显，水墨的晕染和游离性，反而使得他画面中的人物与背景取得了气氛上的统一，此后，刘庆和将他的都市人物置于高楼顶端栏杆边，背后是高空、山水、浮云，通过水墨的晕染，画面意义的不确定性因素逐渐增加，也打开了诸多意义阐释的可能性，如环保、对现代文明的反思、现代人精神处境等等。接着，刘庆和直接将人物推入水中，抑或岸边，人物裸体抑或吊带，人物形象目光呆滞，年轻女性与那夜色中的水联系起来，此时，都市水墨的主题性已经被大大地消解，水墨的晕染与随机性，人物造型的不准确性与游离性，女人、夜色、水的那种柔性化统一化的氛围感知出现了，刘庆和以水墨的方式描绘水、女性、夜色，水墨晕染的随机性，恰好契合他那段夹杂着过往记忆的片段感知。

刘庆和逐渐将注意力转向他生活与存在的意义，但是最终陷入了时间的糊涂账，存在的意义难以阐明。他逐渐意识到，故意追求艺术技术的意义是错误的，追求人生的意义可能也是错的，刘庆和对于人存在的意义愈发陷入某种不可解，但正是这种不可解的模糊状态，这种空虚的“畏”的状态，反而有着触及“存在”本己性的可能。水的晕染与流动，墨色的单一与灰度，水墨的自身柔性力量，这些都在抗拒着现实存在中的诸多话语与规则，他总是沉浸在对存在、历史、时间、生活、自然的体悟中，然后不可自拔，最后通过水墨的方式将这些感知暗示出来。游离、随机性、色彩单一的水墨与刘庆和，逐渐生成出某个契合点。刘庆和回避水墨传统与现代的抽象论争，以具体的作品回应着水墨的现代性之谜，当他以“白话”的方式回归到他的最为本己的存在，回望建构当下自我存在的那些过去时，当他试图触及他的当下生活与存在问题本身时，水墨成为他最好的方式，水墨贴合着他当下的生存状态。

六、结语

当代水墨探索水墨的当代形态，而这里的“当代”应当是指向当下，指向人的生存本体和生命经验。西方当代艺术、中国画传统、当下社会、所有的概念与阐释也均落在艺术家个体生存之中，由此发生某种一致性的艺术变形。在水墨书写现实的过程中，当下现实与存在的力量，逐渐消解既有概念的界限，消解既往二元对立话语模式。刘庆和不断地领悟自我所操心的那些人和事，探究存在的源始性整体结构问题，他的注意力发生某种转变，开始了某种“现实主义”的内转，当然不是转向内心的无意识，而是转向对此在存在的原始境遇的揭示。刘庆和集中于当下与现实存在，导致他所有的笔墨形式发生某种变形，这种“变形”既是对水墨物质本体存在的揭示，也是对此在存在问题的揭示，他在艺术与“存在”议题之间取得了统一，逐渐消解着西方传统艺术的写实与现代艺术抽象、个人主义的对立。刘庆和在探究水墨具象造型的在场性与当代性，“这种‘出离’状态的前提却是‘返回’，可谓本

真、本位或说是原点”，^[12]当代水墨中国经验的生成，既往叙事话语的“出离”，某种程度上源自我们接近本真的努力，源自艺术家对当下存在的确证。

参考文献：

- [1] 易英. 白话的启示——再谈刘庆和的艺术 [DB/OL]. (2015-10-17) [2022-03-12]. http://tcam.artron.net/index.php/articles_models/index_a/1593.
- [2] 易英. 内转的视线——从刘庆和的艺术谈起 [J]. 文艺研究, 2007 (11): 109-115+184.
- [3] 范迪安. “在场”的文心——论刘庆和的艺术 [J]. 美术研究, 2003 (01): 28-29.
- [4] 刘庆和. 浮现——关于刘庆和的苏州计划 [J]. 东方艺术, 2010 (10): 8-11+2-3.
- [5] 郑工. 如何从中国出发——论中国当代艺术的历史境遇及发展趋势 [J]. 中国美术, 2013 (04): 23-25.
- [6] [德] 海德格尔. 存在与时间 [M]. 陈嘉映, 王杰庆, 译. 北京: 三联书店, 1987.
- [7] 刘庆和. 假若时光倒流, 我将忘记所有绘画技术 [DB/OL]. (2015-10-22) [2022-05-09]. <http://www.cafa.com.cn/cn/opinions/interviews/details/547922>.
- [8] 李军. 在永恒轮回中醒来——读刘庆和“同尘” [J]. 美术观察, 2019 (03): 100-103.
- [9] 朱良志. 观刘庆和先生水墨人物的三点感受 [DB/OL]. (2018-06-06) [2022-02-17]. <https://news.artron.net/20180606/n1005869.html>.
- [10] 刘庆和. 关于“同”尘 [J]. 美术观察, 2019 (03): 104-107+161.
- [11] 刘庆和. 刘庆和——“水墨之路” [DB/OL]. (2018-6-2) [2022-03-11]. <https://v.qq.com/x/page/c0674ybg06z.html>.
- [12] 郑工. “再写生”与“再批判”——论21世纪写生与新传统的关系 [J]. 美术, 2015 (10): 112-114.

基金项目：本文为中央高校基本科研业务费四川大学专职博士后研发基金“中国传统意象理论的符号美学阐释”（skbsh2022-50），国家社科基金重大招标项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（20ZD049）的阶段性成果

于广华：四川大学艺术学院助理研究员 四川大学艺术学理论博士后流动站研究员

（责任编辑：蒙佳亮）