

胡敬德，男，1961年生，南平延平人。1980年畢業于南平師範專科學校。出校門後至60歲，生活由兩綫構成，謀生與游藝。謀生，從事過教育、金融、藝術編輯與策劃等；游藝，即讀書、寫字、作畫。60歲開始，生活單綫成單純地游藝。

八閩文化藝術 海外推介

其一 姿勢與姿式

身體是自己的，但身體于自己卻是不能徹解的謎。有誰敢說對自己的身體了如指掌？哪怕一個解剖專家。

凡是謎的東西，反倒增加了興趣。此是人情。人情的關注，帶來表達的衝動。繪畫的人體母題生產性極大，尤其是在西方繪畫。而女體的題材百代不衰，從西向東，形成畫式的流變。

中國古代繪畫由于文化觀念的作用，對女性人體多隱晦的表達，直面的塑造則視為洪水猛獸。然而重壓之下必有反彈，那結果便是密室里的春宮畫。可那些又上不得臺面。

我這里要說的是西方的女體繪畫，而且祇說其中的一種形式，即，橫陳玉體，以及它進了現代中國美術的一兩個例子。

我們不說太遠的，就從喬爾喬多開始吧。他的《躺着維納斯》，能不能當作玉體橫陳式的先河，無法說，但在西方繪畫經典里是占地位的。此後委拉斯貴支《鏡中的維納斯》，以側臥掉頭望鏡，作一個反向橫陳。這兩幅作品，表情都是寧靜的。到了馬奈，其《躺着的奧林匹亞》，人物的眼與手就顯示出動靜來，或者說暗示出她的某種不遜。準確地說是畫家對流俗之不遜。馬蒂斯的《粉紅女體》，身體的肉感化作圖案般的扁平，卻有一種單純中豐富與幾何般的結構和諧與平靜。他與畢加索大不同，後者總有一種狡獪的智慧與手段，在怪異的呈現中，貌似把女體推至不可見處，實在是憑借前景的種種暗示，將觀者的眼睛更高度地導向女體。

在差不多相同的時代里，莫蒂格理阿尼是橫陳式女體的偉大高手了。毫不誇張地說，對世界近代美術史稍有了解的人，誰會忽略他的橫陳玉體畫呢？那種莫名的挑逗性眼神與姿態，那種末世頹廢的酒精一般的氣質，總是要滲入你的感覺里去的。面對他的畫，我常要問，需

要多少美酒與美人才能熬出這一碗橫陳的上等高湯呀。到了博納爾，高湯好像是循例而為的，但細品之下，味道卻是憂鬱里夾着樸厚的骨質。他刻意不出靚湯的外表，任湯沫飄浮。

西方繪畫的龐大體系中，橫陳女體雖系小小一支，卻精彩紛呈，充分體現西人的生命觀法與態度，至少是男性眼中生命之美應有的體式與情態。說它暗含了對女性之慕念與崇拜，似也不為過。

西風東向，吸引了眾多敏感的東方才俊。常玉在我看來，天生要接續這一橫陳之脈。這個奇杰的川人，把成人後的整個生命泡進了巴黎的一池藝術醇液里，否則哪來的能量將西方的女體繪畫來一個脫胎換骨？在極簡的單純里，有體有色，有香有韻。仿佛巴黎最上等的香

敬德游藝



《花徑》

耐兒，不經意間從他衣袋里滑落，瀰漫四圍。那些粹取的香花美草的精魂被解放了一般，歡舞歌唱于無聲的大地。

也是與巴黎有深緣的林風眠，歷經生命的種種坎坷，卻始終葆有赤子之心。他的橫陳女體，精純到幾根流暢卻有骨相的毛筆綫條中。它們如此抽象近乎幾何形態，卻在弧綫上吐納着生命的氣息，彈性着生命的溫潤，渴望着生命的親密，細膩着生命的感動。這樣的綫之表現力，絕非程式的操練所能想望。沒有將生命的鮮活與打開溶入大千世界的極深之地，如何能辦得到呀？

到底以姿勢還是姿式，來表達橫陳的繪畫人體情狀，我是經過一番糾結的。就圖式的邏輯要求言，人體橫陳畫面中央，自然是一種體式。但是，直面每一具體的畫作，那姿勢皆同中有異，甚至逾察逾異。此時，姿勢凸顯。當閉目縱覽此一體式的繪畫流變，則式的恆常性認識揮之不去。也許，這就是圖式的歷史依據吧。

其二 雨窗

雨下了一個多月了吧！本地老農也說罕見。

住樓房，雨天幾乎都呆在家。情緒是濕透了的，望窗外時，情緒可捏出一溜溜的水來。

總得找些事做。畫案上的工具閑置了許久，那就畫幾筆吧。

雨窗的意象奔到筆底。望窗，玻璃上的水珠密匝匝的，小球積大珠，就滋溜下去，一道水綫。穿過小區的小溪，水漲到一米高了，而且每天似乎都在這樣的水位。往年，祇有特大暴雨時才會如此。

如簾之雨，沒有歇息的意思。

也許雨天鼓勵畫畫，一張又一張，有興致地畫。水墨或者水性媒材，在雨天顯出其時機的稟性，特別滋潤，墨與彩交融，較晴日，不知順暢幾多。反復疊加、衝撞、潑灑，立而破，破復立。該留下的，該埋藏的，該強該弱，該大該小，該直該曲……總之要的是畫面感。構成性的畫法，在無形中立形，力戒現成性的因素，比如器皿、花朵、樹木、山丘等等。在構形的過程中，提取現成形象是有害的。太現成，直接使用，你的創造的意識被悄然排擠了，你會被虛假的詩情畫意之像迷惑，它們未經根本的轉化與再生。你祇不過是行走時路過一片風景而已，未入其中。好比栖居，你在洞穴、樹上什麼的當然可以住下，但那不是理想的居住。詩意的栖居，得造房子。房子的理念，蘊釀于心；房子的結構方式，樁卯、夯土與砌石，皆是思想、試驗和研究的產物。木、土、石雖是現成的，但離不開工匠加工，使其合乎工程力學和居住美學的要求，好將房子的理念實現出來。這是創造性的營造，是無中生有。

構形性繪畫，也是無中生有。它不是自然物的組合，甚至不是自然物的衍生。綫與綫的結構，綫與面的互動，點的安置，大局存焉；明與暗、冷與暖、輕與重，韻味的生成；快與慢、往與返、靜與動、直方與圓曲，節律的根本。它呈現的乃是審美的理念之相。它無法直接使用現成

物像。它的實現過程，仿佛是樂曲的生成，動機萌動，旋律蕩起，上行下探，對位配比，復調盤旋……這是挑戰、應對、冒險、控制、等待……很耗心力的勞作。自己未必良工，心苦確是實然。

在厚夾宣上，以水性媒材，做構成性的工作，尤其需要耐心，耐心就是等待那個心心念念的契機的到來。畫面濕漉漉的，你當然可以用電吹風或電熨斗來速成。但我害怕它們幹預了自然沉澱、定形才有的韻致。讓痕迹迹化出質素感、時間感，讓疊蓋與衝洗顯現出沉寂與鮮活，讓書寫性運筆昂揚本質的力量，讓色與墨對撞出意識的質地，如此等等，循環往復，似無止境。兩天喜歡將一幅真作品產生的過程延續得特別漫長，而且結果未必就是理想的，契機性的東西往往避不見踪影。

但你還得不厭其煩地試探、修改、等待！

那靈光一閃的一次揮筆，幸運的話，鬼使神差地降臨了。生機頓起，全局盎然。長嘯一口氣。再望雨窗，心情卻是晴朗的。

將雨窗落實到一張畫紙，我將它當成兩天派給我的一件工作。

其三 書寫主義的有限離散

東亞的書寫主義視覺傳統，以書法為核心，是極其強大的。它所表徵的文雅、柔性力量和程式生命，自有其超常的文化價值。然而，一個強大的傳統，其遮蔽力量也是顯然的。任何越出其規範的行為都會遭到無情的壓迫。20世紀80年代的現代書法，抬頭則亡，其後的各種批判延續至今，仍不罷休。所謂醜書，實為極端有限的界內審美嘗試，也不為所謂的正統容忍。這其實折射出這個系統對真正的創造行動的恐懼。

先哲造漢字，遠觀近取，不離自然萬物之存有。從無到有，沒有卓然大識，沒有感通天地人之秘機的能力，是斷然不行的。因此，我們贊美古哲的偉大。但我們沒有理由躺在古哲的遺產上，作啃古後代。若古哲地下有知，不會罵如此後代為不肖子孫？

六書以形聲為主幹，這是可以肯定的。因此，形聲字是漢字的主體構成。形聲字，其形旁，乃象形符號。從純粹的形式角度來看，它一直保留着形象的痕迹。或者說其形式化相較于拼音字母所組成的文字，不夠徹底。這個形象痕迹，好像古哲有意留的一個隱形入口，為後人進入藝術的其他維度提供可能。

我們如果視其為端口，本着先哲的創造態度，先大膽進入，也許會找到開出新世界的秘鑰。那些經古哲提煉的象形符號，已經是我們的文化基因。我們採用解蔽的方略，通過提取、打散、磨顯、甚至覆蓋，有可能感知到新的方向、新的思維、新的形式構成，以表達人在這個高度變化的世界之種種感受，如懷疑、擔憂、恐懼、壓抑，當然更重要的是希望。

我們有沒有希望，很大程度上靠的是我們自己，即，我們能否渴望并義無反顧地投入希望的找尋行動中。

胡敬德

2022年于秀山望湖居



茶山

藤山調

