

画坛掇英·刘益春

个人简介



刘益春

版画艺术工作者

1980 年生，浙江嵊县人。2003 年毕业于中国美术学院版画系，2003 年至今任教于西安美术学院版画系。

现为西安美术学院教授、博士研究生导师、版画系副主任。

中国美术家协会会员、陕西省美术家协会第六届版画艺委会副主任、陕西三秦英才特殊支持计划（哲学社会科学和文化艺术领域）领军人才、“陕西百名青年文艺家扶持计划”人选。



刘益春《唐桥陵石刻图》水墨 35cm×45cm×28 2022 年 2 月



刘益春 2021 年 4 月 20 日—6 月 14 日创作的水墨《唐帝陵石刻》(50 幅)入选“长安之音”西安青年艺术家水墨展

一、长安之梦

我对西部的认识，最初来自书本，也来自那些不断进入中国西部、寻找古代文明遗迹的外国人。19 世纪以来，李希霍芬、斯文·赫定、沙畹、伯希和、谢阁兰等人先后进入中国西部，在他们留下的文字、地图和影像中，西部成为一个充满历史遗存和文化想象的地方。20 世纪以来，王子云、刘文西等中国艺术家和学者，也曾深入西部，在山河、遗址和民间生活中寻找艺术创作的源泉。

西部对于我而言，并不只是一个地理概念。它有群山、荒原、河流、戈壁，也有农田、村落和漫长历史留下的遗迹。那里辽阔、苍茫，时间仿佛以另一种速度存在。那些散落在大地上的古代遗址，使今天的人可以直接面对历史。

后来，我越来越意识到，所谓“西部”，对于中国文化而言，是一个非常重要的精神空间。比尔·波特在《江南之旅》中谈到“江南”，它已经不只是一个地理区域，而成为一种文化和精神上的想象。对我而言，长安也有类似的意义。我从“江南之梦”醒来，开始追寻自己的“长安之梦”。

长安并不只是今天的西安，也不只是唐代的长安。周、秦、汉、唐以来，这片关中土地上曾不断出现新的都城、陵墓、道路和聚落。从西犬丘、秦邑，到雍城、周原、栎阳、咸阳，再到丰镐和长安，数千年的历史层层叠加在关中大地之上。今天的西安，只是这条漫长文明地理中的一个坐标。

当我真正开始走进关中大地，寻

找这些遗存时，“长安之梦”也逐渐从一个历史概念变成了可以触摸的现实。尤其是那些散布在渭北平原、山塬之间的唐代帝陵，以及陵前仍然矗立的一组组石刻，使我第一次如此直接地感受到长安与唐代之间具体而坚硬的联系。

每一座帝陵，都是一座被时间保存下来的“长安”。

从那以后，我开始不断走进唐十八陵，走近那些已经沉默了一千多年的石人、石马、石虎、石柱，也开始尝试用毛笔记录它们，并思考怎样用今天的木刻重新面对这些古代石刻。

二、苍茫大地中的唐代帝陵石刻

唐代帝陵石刻，是辽阔大地上的艺术。

它依托陵区原有的地形、地貌进行布置。陵山、神道、阙台以及陵园中的各种石刻，共同构成一个完整的空间。它们不是孤立存在的雕塑，而是与山体、土地、道路和周围环境发生直接关系的艺术。

今天再走进唐陵，眼前所见已经不是一个完整的唐代陵园。许多石刻散落在平原、荒野、土丘和沟壑之间，也有有的在农田、果园、土墙、村舍和道路旁边。石刻周围的植物也随着季

木刻唐陵

——唐帝陵石刻艺术精神

○刘益春

节不断变化：春天有麦田和油菜，夏天有玉米和杂草，果园里有树木，荒地上生长着荆棘。有时一件石刻就在一片农田中央，甚至与今天的道路、花坛和村落生活相邻。

这种景象给我留下了很深的印象。

这些原本属于唐代皇家陵寝、具有最高等级的雕塑作品，在一千多年以后已经离开了原来的皇家空间，进入普通乡村，与农田、土墙、果树和道路共同存在。它们不再只是历史书中的文物，而成为今天关中大地的一部分。

石刻也在这一千多年中不断发生变化。水土流失、地震、风雨、烈日、严寒、冰冻以及植物根系，都在持续改变石头状态。有的石刻依然站立，有的倾斜、倒塌，有的被掩埋，有的发生断裂，有的表面已经严重风化，原来的细节逐渐消失，只剩下厚重的轮廓。

时间并没有简单地“保存”这些石刻，也在重新塑造它们。

石材本身的性质，使许多大型石刻得以留存。它们体量巨大，不易搬运，与金银、玉石等贵重物品相比，也较少受到直接的经济性破坏。但能够保存下来，并不意味着它们保持了唐

代最初的样子。今天我们看到的唐陵石刻，是石材、自然、时间和人为活动共同作用后的结果。

也正是在一次次考察中，我开始意识到，唐代石刻并不是一个固定的样式。不同历史时期的帝陵，在造型、体量和雕刻方式上都有变化。真正面对这些石刻之后，单纯以“盛唐”作为唐代石刻的尺度，似乎并不能解释眼前所看到的一切。

三、历史图像的启示

唐代帝陵石刻距今已逾千年，许多作品的细节已经模糊，甚至残缺。今天面对它们，如果只是依照眼前的形态进行描摹，难免停留在外形的记录上；而如果完全按照西方学院式的素描方法去观察和表现，又似乎难以充分表达这些石刻所处的历史空间，以及它们自身的造型意味。

这使我重新思考一个看似简单的问题：我们究竟应该怎样观看和表现中国古代的雕塑？

近代以来，中国美术教育长期建立在西方素描体系之上。人体结构、体积、明暗和空间关系的训练，为造型学习提供了重要方法。但面对中国古代石刻，它并不只是一个可以孤立观察的雕塑对象。石刻与陵山、神道、

陵园布局以及周围土地共同构成一个历史现场；它的造型也不只是对体积和光影的追求，而包含着中国传统造型中对于线、面、形体和整体关系的理解。

在多年的考察过程中，我逐渐从一些古代图像遗存中获得启示。北宋游师雄《昭陵六骏碑》、元代李好文《长安志图》，以及清代毕沅为关中帝陵、名人墓立碑等实践，使我看到，中国古代并非只有一种观看和记录雕塑的方式。从石刻原物到线刻、绘图，再到碑刻、雕版印刷，中国人一直在探索如何将立体的形象纳入平面的图像之中，并通过不同的图像方式保存、观看和传播它们。

这些历史实践，为我探索“用中国的方式画中国的雕塑”提供了重要参照。

北宋《昭陵六骏碑》尤其让我受到启发。原本具有体积和浮雕关系的昭陵六骏，被重新组织为平面的线刻图像。元代《长安志图》中的帝陵图，则从更大的空间关系出发，将陵山、建筑、道路和石刻纳入同一幅图像。这样的观看方式，并不只是记录某一件雕塑，而是把雕塑重新放回它所处的历史空间。

这使我逐渐认识到，传统中国的图像并不总是站在一个固定的位置观看对象。它可以远观，也可以近看；可以表现局部，也可以同时交代整体。它关注的不仅是一个物体“像不像”，还关注这个物体在整体空间中的位置，以及它与其他事物之间的关系。

（下转 T03 版）