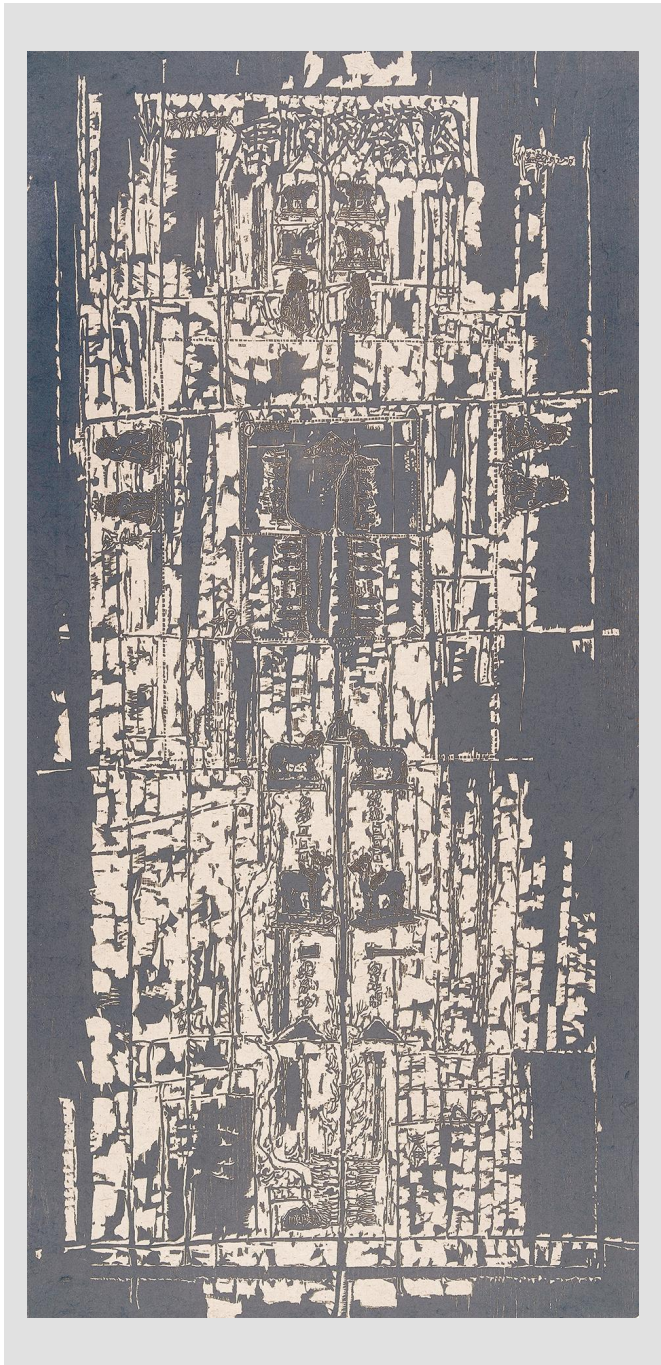
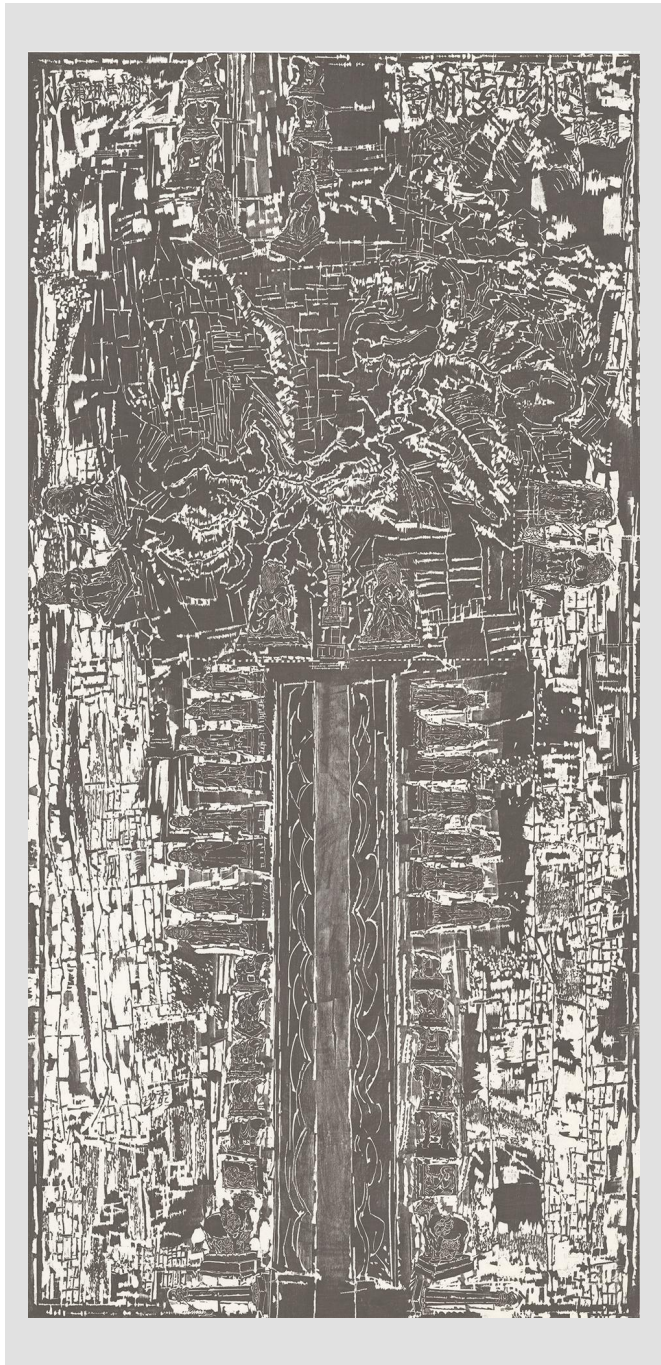




刘益春《唐建陵残存石刻图》138cm×69cm 2020 年 11 月



刘益春《唐顺陵残存石刻图》138cm×69cm 2020 年 11 月



刘益春《唐端陵残存石刻图》木刻 1.5 兆 138cm×69cm 2023 年 10 月



2021 年 5 月 10 日,在西安美术学院版画系文化考察课程中,学生们在西安碑林博物馆临摹唐献陵南神门外西侧石虎(骑虎)



2020 年 11 月 6 日,刘益春对《唐陵石刻图》版面进行调整



2020 年 11 月 9 日,刘益春进行版画印制

(上接 T02 版)

这种认识也成为我后来从田野写生走向图像重构,再进入木刻创作的重要起点。

四、石刻精神的木刻表达

在具体创作中,我并不孤立地描绘单体石刻,而是将石刻置于帝陵整体空间结构之中重新组织。

每一处帝陵的创作,都以实地考察为基础。我通过田野调查记录石刻的数量、体量、分布位置,以及陵山、乳台、阙台、神道、四门等空间关系。在此基础上,再将现场写生所得的石刻重新置入陵山及其周围地形之中,使单体石刻与帝陵整体空间建立关系。

画面中呈现的也不只是唐代遗存本身,还包括今天仍然存在于帝陵周围的树林、麦地、草地、小路、杂树,以及道路、花坛等当代环境。历史遗存与现实环境同时进入画面,使帝陵不再只是一个被观看的历史对象,而成为今天仍然存在的“历史现场”。

在图像构成上,我借鉴中国传统舆图的观看方式,以全景俯视的视角组织帝陵空间,同时结合近距离观察所得的石刻细节。既要看到一座陵,也要看到其中的一件石刻;既要表现帝陵的整体关系,也要让每一件石刻具有自身的造型特点。

在艺术语言上,我进一步探索碑刻与木刻之间的关系。石刻以刀凿在石面上留下痕迹,木刻则通过刻刀在木板上形成黑白关系。我有意识地将两种语言结合起来:在大面积黑色块

面中以阴刻线条展开形体,同时在大面积留白中运用阳刻线条,使黑白、线面之间形成不同的节奏和张力。碑刻的粗犷、沉着,与木刻线条的灵活、精细,在同一画面中相互作用。

唐代帝陵石刻体量巨大,而木刻作品的尺幅相对有限。如何在有限的画面中表现巨大石刻的力量,是创作中始终存在的难点。我没有试图通过不断放大画面去接近石刻的体量,而是希望通过线条的概括、结构的组织和黑白关系重新建立这种力量感。

在这个过程中,“木刻刀”与“石刻刀”形成了一种特殊的对应。唐代石刻以刀凿在石材上留下痕迹,我则用刻刀在木板上重新建立形象。材料不同,但都依赖手与工具直接作用于材料所形成的力量感。汉唐石刻所具有的金石气,在后来的雕版传统中又发展为木刻的刀味,而今天,我试图通过木刻重新面对唐代石刻。这不是简单的形式模仿,而是不同历史时期之间的一种对话。

毛笔写生,是这一过程的重要基础。面对荒原、农田和村落之间那些已经矗立千年的石人、石狮、石马,我首先通过观看和写生去理解它们的形体、比例、姿态和精神状态。毛笔所留下的线条,是我对石刻的第一重认识;进入木板之后,刻刀又将这种认识重新组织为黑白、线条和印痕。石刻的雄浑、凝练和博大,并不是直接复制到木板上,而是在观察、写生和刻制的过程中逐渐形成木刻自身的力量。

长期的田野考察,也使我产生了更强烈的时间意识。关中平原从蒲城至乾县,绵延一百五十余公里,唐代帝陵及相关遗存分布其间。一次次行走在帝陵之间,面对那些已经矗立、凝视千年的石人、石马,我常常想到王羲之《兰亭集序》中的一句话:“游目骋怀,足以极视听之娱,信可乐也。”

这种“游目骋怀”的状态,与我的田野考察有一种特殊的呼应。它并非单纯的游览,而是在行走、观看和描绘中不断建立与历史的联系。

《兰亭集序》中还有一句话,对这次创作给我的触动尤其深:“后之视今,亦犹今之视昔。”一千多年前的唐人面对这些石刻,一千多年后的今天,我们又面对这些石刻。我们看到的已经不是唐代人最初看到的样子,而是经过时间不断改变之后的石刻:或残或损,或毁或灭,或盗或埋,或移或倒;有的轮廓依然清晰,有的已经逐渐模糊。

因此,我所描绘的并不是一个想象中的唐代帝陵,而是今天仍然留存在关中大地上的唐代石刻。《唐帝陵残存石刻图》并非单纯的图像记录,而是在千年时间尺度中,对历史遗存进行的一次当下观看和当代表达。

五、木刻唐帝陵石刻图

经过多年的实地考察、毛笔写生和木刻创作,我对唐帝陵石刻的认识也在不断发生变化。最初面对这些石刻时,我更多关注的是它们的造型、体量和雕刻技法;随着考察的深入,

我开始注意到,不同帝陵、不同历史时期的石刻,其面貌并不相同。这种差异并不是简单的优劣之分,而是唐代近三百年历史发展在雕塑艺术中的具体呈现。

《唐帝陵残存石刻图》共完成 23 幅,涉及唐十八陵以及与唐陵石刻相关的陵墓遗存。每一次考察、写生和创作,都是对一座帝陵、一组石刻的重新认识。它们有的雄浑,有的凝重,有的体量宏大,有的形态简朴;有些保存较为完整,有些已经残损不全。正是这些差异,使我逐渐意识到,理解唐代石刻,不能只从某一种理想化的样式出发,也不能只以盛唐时期的作品作为唯一尺度。

谈到唐代帝陵石刻,人们往往首先想到盛唐。盛唐石刻的雄浑、饱满和恢宏,确实代表了中国古代雕塑艺术的重要高峰,但如果只以盛唐作为标准,初唐、中唐和晚唐的石刻就很容易被放在一个简单的“盛衰”关系中加以判断。

实际上,唐代近三百年的艺术发展,本身就是一个不断变化的过程。初唐有初唐的饱满与力量,盛唐形成雄浑恢宏的艺术面貌,中唐在变化中呈现出沉厚与凝练,晚唐则形成了更加多样的造型状态。它们共同构成了完整的唐代。

中唐、晚唐同样属于唐代。它们当然不同于盛唐,但这种“不同”本身就是唐代艺术发展的历史事实。以晚唐靖陵等帝陵石刻为例,部分作品的体量已经发生变化,雕刻方式也与盛

唐有所不同,但从残存的石人、石兽和石刻整体形态中,依然可以看到唐代艺术所具有的厚重、博大和生命力。

因此,我越来越关注的,不再只是某一件石刻是否“精美”,而是这些石刻在近三百年的时间中如何变化,以及这种变化本身如何构成我们今天所理解的唐代。

这也是《唐帝陵残存石刻图》对我而言最重要的意义。它不是为了寻找一个所谓“最标准”的唐代石刻样式,而是试图通过不同帝陵、不同石刻的观看,把唐代艺术在时间中的变化呈现出来。

从这个意义上说,唐代石刻的价值,不只在于它们曾经达到过怎样的艺术高度,还在于它们经历了怎样漫长而丰富的变化。那些完整的、残损的、宏大的、简朴的石刻,共同构成了我们今天面对的唐代。

我所做的木刻,也是从这些具体的石刻出发。通过田野考察、毛笔写生、历史图像和木刻实践,我试图重新建立自己与传统之间的联系。石刻已经在关中大地上沉默了一千多年,而今天的观看和创作,则使这段历史再次进入我们的视野。

对我而言,这既是一次关于唐帝陵石刻的创作,也是一次持续多年的传统追问。

用中国的方式画中国的雕塑,用中国雕版木刻的方式刻印唐陵。

这可能就是“木刻唐陵”最终想要表达的东西。