

清园
文丛

马良书 / 著

回到元点

从一个画家、艺术创作者的角度看待艺术创作问题，
其观察问题与得出结论的方式与职业的美术理论家是有很大的不同的，
这主要在于对艺术创作问题的认知是与直接的表达经验相对应的。

作为画家，

一方面对视觉史上经典文本的形式语言需要深刻的解析，

另一方面，对现时代的语言、

对自我的创作语言需要深刻的反思与判断，

这种多维的比照下，

并经由自身实践的操作与体悟而得出的认识与看法，

是十分有意义的。

清园

J-53
27

J-53
27

清文
园丛

马良书/著

回到元点



河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

回到原点 / 马良书著. — 石家庄: 河北教育出版社,
2009.12

(清园文丛)

ISBN 978-7-5434-7465-9

I. ①回… II. ①马… III. ①美术-文集 IV. ①J-53 ✓

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第241215号

主 编 / 韩 朝

策 划 / 刘 峰

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市联盟路705号, 邮编 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

北京市朝阳区北苑路172号3号楼2层

邮编 100101 电话 010-84853332

文字总监 / 郑一奇

责任编辑 / 刘 峰 栾小超

装帧设计 / 王 梓 刘博扬 吴 鹏

制 版 / 北京今日新雅彩印制版技术有限公司

印 刷 / 北京今日风景印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 12印张

出版日期 / 2009年12月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-7465-9

定 价 / 228元 (共6册)

版权所有 翻印必究

J-53
27

J-53
27

清园丛
文丛

马良书/著

回到元点



河北教育出版社

本世纪初，中国部分高等美术院校的艺术教育体系，相继由教学型转为教学并研究型，各单位教学与研究互动互补，双向并进，形成了新世纪艺术教育与艺术研究并重的新局面。特别是在高等美术院校的研究生培养工作中，增设了艺术学博士点，为培养研究型的艺术人才奠定了宽阔的平台。

《清园文丛》就是在上述背景下所产生的几位博士所学、所思、所识的部分研究成果。多为从艺随笔、美学思考、艺道探微、专题研究或艺术评论等，显现了他们以文明道的理想与复兴中国文化艺术的愿望。

博士的称谓，通常是指给予那些真正有创造性研究成果的人的奖励。为此，许多大学都给社会上有创造性研究成果的人士授予博士学位。不同的是这六位博士是学院或研究院分别专门培养出来的艺术学博士。他们之间虽然研究方向不同，所取得的研究成果各异，但均有出蓝之能，都有文化担当与自觉的思索，都有勇于自己提出问题、自己解决问题的学人精神和状态。今天，他们为艺术走到一起，编著出版《清园文丛》，应该说这是新兴青年一代艺术人文精神的突显。

他们六人中，有三位博士从事纯理论研究，另三位博士从事理论与实践并重研究，各有自己的文化积淀和构想。我们知道，中国历代画论名著都是实践者和理论家一起撰写的。如何理解和复苏中国画论的生命力？如何体悟其中“神”、“意”、“理”、“气”、“韵”之说？特别需要有身心实践体验的人做出解释并体现其活力。这说明时代需要史论理论家，也呼唤实

践知识和理论知识一体化的实践家。

另外，在中国传统文化中，图与文是相得益彰的两种平行的知识表述，如同仓颉造字与伏羲画图都属于中华民族的文化和智慧。图像也有独立表述或蕴涵某种知识的能力。所以，对于人类文化、历史和社会的认知研究，目前都提倡从图像和文字的史籍中双向着手。这说明培养理论与实践并重的视觉艺术博士也是人类文化自身的累积与拓展的需要。

当然，中国目前这类博士生的培养还处于起步阶段，实践经验与理性思考积淀尚少，但有关这方面的国际学术研讨会正在国内陆续展开。随着中外美术院校博士生教学的交流与研讨，必将会促进中国高等美术学院博士生培养模式的完善。

今天，商业化的浪潮无孔不入，作为博士生的研究环境，却是一个人文的个性自由发展的空间。《清园文丛》的出版，反映了这种学术研究的自由与独立，也象征了中国现代视觉艺术博士们对人类艺术生命及处境的认知与关怀。

2009年11月于清华荷清苑

自己要出一本书，关于所出的这书，是有一些话要说的。

这本书辑选了我近年的二十多篇文章，主要涉及的是中国画创作的一些问题、一般绘画创作的问题、画家创作状态的问题。

写这些文章，有一个我自己的出发点，即，不是为了发表而写，不是为了评什么职称而写，不是为了每年所要完成多少篇的任务而写，也不是受某一方面的约稿而写，总之，写这些东西不是要完成任务，同时，也不是为了做理论研究而写；也不是为了学术的目的而写，也不是为了宣讲一种自己的观点而写，总之，写这些东西对于我确实没有一种学术研究、理论研究的考虑。纯然，写这些东西完全是由于自己好动笔写点什么的缘故。

这些文章多半是自己画画之余所写的。画画是自己的主业，像我这类的人，往往把画画这种本来在当下人的眼里看得很单纯、很消遣、很个性、很情绪、很时尚、抑或很功利的事，搞得十分的神圣、十分的复杂、十分的学术。这或许是我这类人的毛病吧。既然那么的神圣，就容易搞得很复杂，于是就制造出这许多的文章来。

画画是自己的主业，不能说不动用全部的精力去做这件事，除了全力地画画以外，总免不了去读很多书，看很多画。与绘画有关的文、史、哲的书，中国的、外国的、古代的、现代的看得很杂。时间久了，看的画多了，读的书多了，对一些问题就有了看法，于是也就有了这些文章。

据说，画家看画，就像理论家看书那般地仔细，理论家看画就像画家看书那般地……。那么，画家写文章，写书，如何呢？

至少有一点可以肯定，画画的人总有这么一种习惯，这就是不管理论书上怎么说，只有在画上看到了才算数。看理论书，头脑中总要有绘画图像来印证。那么，写文章不管怎么写，只有在画中找到了感觉，才写得出来。

对画画的人来讲，关于绘画的一切文章只有落实到画上，心里才是踏实的。这也是我写画画文章的一种出发点吧。

画画是自己的主业，因此，心中有许多问题是必须要回答的。为什么画画？怎么才能画好？怎么去选择自己的价值取向？长远的路怎么走？在绘画史的长河中怎么给自己一个定位？怎么去看待当下的一些问题？这些问题是我心中所无法回避的，只有在自己的画里去找答案，并小心地记录下来，才能释怀。

为什么脑子里总会有这么许多的问题呢？这在于我这类人做事情的态度，对待自己生活的态度，看待自己的态度。做一件事情又有什么价值呢？本无所谓有无的；做一件事情又有什么神圣的呢？本无所谓有无的，做一件事情又有什么意义呢？本无所谓有无的，那么，画画又有什么神圣的呢？其实也是本无所谓有无的；可是，我们总是要设定我们的存在是有意义的，我们所面对的事情、所要作的事情是有意义的。我们的每一天，不管所面对的事情、所做的事情是多么的琐屑，我们却要神圣地去面对它，因为这就是我之所以存在的意义。

我想我们这类人总是逃不了一种宿命，这就是认同一种神圣价值的存在，我们的存在总是会指向这一价值。我们往前走的路，总是会指向这一价值的方向，虽然会没有结果、没有成功、走不到终点。不用管这些，只需走向这个方向，一路向前。

2009年5月10日

于养闲斋

目录

回到元点	009
谱系的绵延与回到元点——中国画生息的两条线路	010
重构与演进——中西绘画语言体系的建构	028
程式与形式	042
中国画形式构成的类型分析	056
儒道精神对中国画艺术精神的建构	068
格物致真，求“理”兴“意”——中国画的“理意说”	072
维度的置换——中西绘画比较的方式与取向	080
共用语汇与个性语言——关于绘画艺术创新中的语言问题	093
画余自话	105
视觉阅读——绘画作品评价的视觉介入	106
绘画艺术的形式分析与研究	114
艺术创新的现实高度与艺术史高度	118
人生境界与艺术境界	128
艺术创作方法论的自觉	134
略论对当代中国画的收藏	142

吴画之可传与不可传	148
身历华岳千寻秀 手植垂杨十丈丝——郭味蕖的艺术之路	154
后记	161
丰茂朴真 端穆静远——读韩国画家朴能生的画	164
以我观物——学院画家邀请展序	165
跃向灵境寂空的绽放——与蔡劲松艺术作品晤对	166

画余闲话	171
画什么？怎么画？——一个已经作答和无法作答的问题	172
如何理论	175
取向的焦虑	177
借“新知识分子艺术家”说点什么	179
总是在活得不好与活得很好时搞艺术	184
艺考热闲话	187
邀请展与“邀请展”	189

后 记	191
-----	-----

回到元点

回到元点

中国画作为一个保持着自身完整性与独立性的绘画形式，特别是自身语言体系又极具特性的艺术形式，是如何演进、生发、不断出新，并可随着外部文化情境的变化而变化的呢？任何一个艺术形态，其精神层面的人类情感与精神的普遍价值是超越时代变迁的，超越文化形态差异的，但其艺术形态面貌是会随着时代的变化而变化的。某一艺术类型的外部形态在特定文化条件下，经历特定的发展状态，形成了特定的构成方式、特定的形态面貌，但在时代的变迁中，这些面貌必然发生变化，从而发展自身。问题的关键是，在时代的转型中它并不因此而失去自我形态的认定性。那么，其中必然有一种内在的逻辑与方式在支配着这一切的发生。这是一个很值得思考的问题。中国画历经数千年演进，是一个系列的、连续发生的艺术创造过程，其中必定有一种内在的逻辑影响着其演进的轨迹。中国画形态之流变，艺术家风格形态的生成，是离不开这个内在的逻辑与方式的。那么这个方式与逻辑是什么呢？这对于中国画而言，是一个关乎中国画如何应对时代转型的根本性问题。

一、谱系的绵延

中国画的历史，实际上是一个各家各派序列延展的历史。我们有理由将这一历史过程看作是流派风格个体相互交织、不断转化、不断演进的历史。由于中国画流派传承有序，各个时代都形成较为系统的法式，因此，可以说中国画的历史绵延是以一个连续的谱系系统而存在的。强大的传承力量序列展开，使得中国画以谱系绵延的方式，顽强地向前更迭推进。因此，中国画形态的流变，风格之更迭，首先是以谱系绵延的方式进行的。

纵观中国画的历史，我们不难发现，中国画某一谱系的确立是以下列的几种方式来体现的：

1. 造型语言以典型性的方式确立起来，形成一种程式化的语言，即，造型方式是从表达的对象中高度提炼，转化成为形式化的符号性元素，既可以组合表达物象的形质，又可以象征和传达精神的意涵指向。这种符号化的造型元素以笔墨范式的方式固定下来，它不是外在对象的直接对应物，而是物象凝练的形式和情感凝练的形式。这种形式范式在其诞生之初，便带有强烈的个性化的色彩。其本质就是象征性的符号元素。这种象征特性，就必然以独立的个性化方式存在。

中国画的形式语言在表现对象、实现绘画意图时，逐步在对对象的认知、提炼、转化的过程中，被浓缩成为确定的形式而固定下来，这样

程式就形成了。从最基本的执笔法、运笔法到最基本的用水、用墨，都有一定的规范；根据不同的山体石质而创造的不同皴法，根据不同的树叶形状而创造的点法，如“苔点”法，“夹叶”法，甚至细致到流泉水口、滩头矶岸、屋宇桥栈，等等，都在某家某派中形式经典的结构方式。

能够成为程式化的语言规范必须具备下列特征：

首先，必须是从客观对象中提取，是对表达对象的“质”的揭示，而非不稳定的表面现象的描摹。

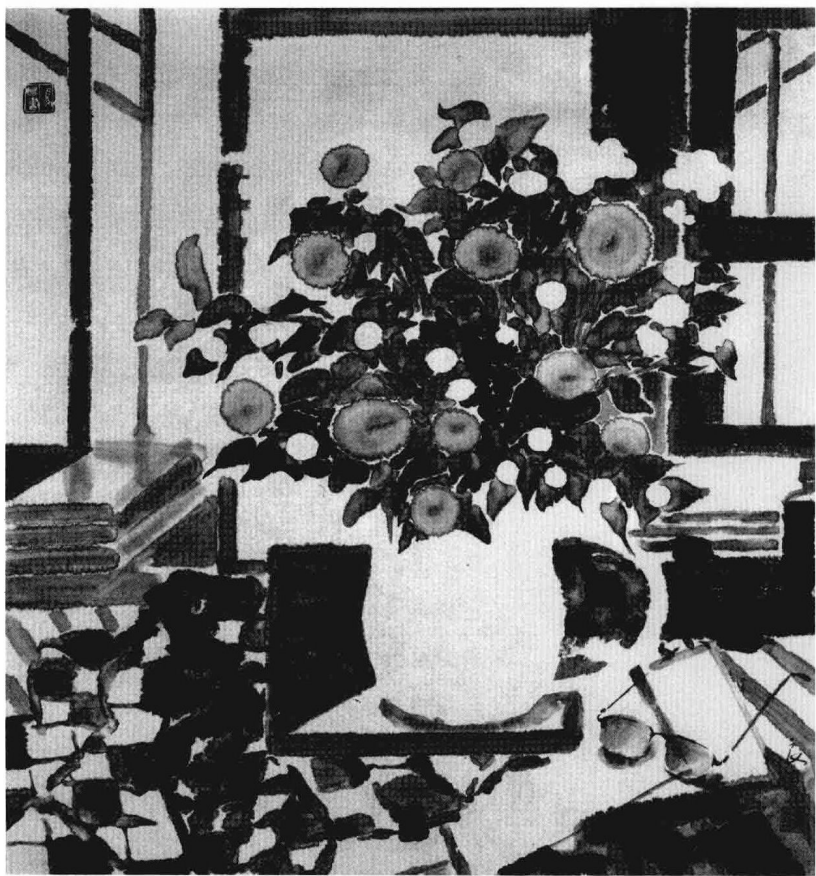
其次，必须是符合特定的艺术理想，是特定的艺术表现手段和艺术目标的高度结合，也就是说，一定的程式规范结合了工具材质的特性，表达对象的特质，审美主体的理想特质等多种因素而形成的语言方式。

再次，一旦成为有效的程式，在运用时，就具有了相对的形式独立性，也就是说，一定的程式，可以作为一个语言的基本单位使用，和其它基本语言单位形成组合来表达新的语义。这就是为什么中国画注重临摹的原因。通过学习一定的程式，获得语言表达的基本词汇，进而开拓自我的语言方式。

2. 造型语言是与特定的表达对象相关联的。斧劈皴是表达岩石裸露之山的范式，披麻皴是表达土质丰厚之山的范式。什么样的树，就用什么样的树形、叶形、笔法样式来表达。画石之法，画水之法，画云雾波涛之法，都用一种程式方式固定下来，而这种样式的总结是与物象构成的基本“理”法相一致的。中国画造型语言体系的建构首先是建立起来一整套与物象对应的符号化语言元素体系。那么，一个范式就必然对应一个特定的物象。中国画的造型语言体系就必然以历史上的积累与沉淀下来的连续谱系方式而存在。

3. 造型的语言范式是与特定的风格化样式相对应的，并且这种风格化样式是以个人化模式确定下来的，即以大师的经典样式确定下来。中国画的语言形式，一旦被公认为有效的表达手段，便会被后人使用和效仿，从而被凝练成为经典范式加以遵循，被纳入谱系内的经典范式，都会被作为有效的表达方式被传承。反过来说，一个成功的大师则必须建立一种新的范式，才能成为谱系中的一员。中国画的历史，就是由无数经典大师的范式所串联起来的谱系。一个艺术大师要想成功，必须在语言与精神的图式上寻求特定的方式，甚至需要寻求特定的描写对象，创造出特定的语言方式，从而形成一个相对封闭的小系统。比如，马“一角”、夏“半边”、八大的鸟、郑板桥的竹、黄公望的富春山、范宽的太行山、徐悲鸿的马、李可染的牛、白石的虾，等等。各自的法式自成系

淡香
68cm × 68cm
宣纸水墨
2005年



统以完满自足的状态而存在，相互之间存在着不可取代，不可置换性。

4. 中国画作为一个大的绘画体系，最值得注意的是，绘画形式语言分为工笔、写意和兼工带写，题材又划分三科，人物、山水、花鸟，花鸟又再分翎毛，走兽，鱼虫……。这种分法的意义何在呢？这不能仅仅看成是简单的分类学上的问题，这是与中国画的创作取向有关联的，也就是说画家只有寻求一种新的表达范式，才会产生新的创造。题材的细分，内容的专属，使得创造性的范式被看作经典而进入谱系。这种趋势几乎走入极端。有人专画兰，有人专画梅，有人以鹰名世，有人以虎名世。这也从另一方面表明，中国画的演进以谱系的绵延方式向前推进。这种现状可以说是一物一法，一家一法，一科一法。中国画的体系很难用西方各种主义的方式去划分，但却可以用“吴家样”，“陆家样”，“马一角”、“夏半边”，以及更多的东坡竹、文同竹、板桥竹等等各自不同的语言形态来加以描述。显然中国画的演进以谱系的序列方式形成一个连续的整体。

经由这一系列方式的转化，一种范式便被确立下来，成为可宗可传的

样板，中国画正是由于这种形式语言的特性将绘画史分割成系列的谱系，因此，中国画形态流变的历史可以看作是不不断绵延的连续谱系系统。如果我们考察中国画的创作活动也不难发现，这种谱系的绵延是贯穿始终的。

中国画的艺术创作如果得以进行就必寻求与原有谱系的延续。我们都是通过学习而获得某种艺术语言的表达方式的，事实上，我们一开始就进入到了一个特定的系统，自然而然就会用一种特定的艺术语言来进行表达。因而，这也就限定了你的一系列表达，总是在一定的规范下进行的。否则，将无可交流与传播，无法认知与解读。中国画的学习，首先是从各家法式的研习开始的。要求遍采各家之长，这实际上就是续谱行为，是认祖归宗。为什么说是续谱行为呢？

中国画的学习是一个相当漫长的过程，打根基的过程是十分艰苦的，这主要包括对所有范式的研习。因为，以谱系方式而存在的语言表达技巧与方式，必须一物一法，一家一法，一科一法的逐法研习，只有这样，才能洞悉中国画的基本表达语言。学习这种法式既要操持招式，又要领悟招式中所隐含的意涵，修形与修心是同步的。事实上这就提供了典型的入门庭、拜宗师的基本方式。虽然，各家法式在文化形态上是统一的，但，各家法式在一定程度上是一个自足的封闭系统，各家之间在程式上，在操作方式上，在构建方式上存在着很大的不同。因此，中国画的学习，是以遍修众法而参得画理为基本认知方式。所修得的认知经验，又以极个性化的方式表述出来、传达出来。

习画是习心的过程，是不断走进大师心灵的过程，习画是修道的过程，是不断走向真理的过程。习画是各个门庭的进入，而后会集于我一心，经我之个性体验，又以个性化的方式表达出来，所谓遍采众家，而后自成一家。当然在这个过程中，除了法式的研习之外，还包括诗、书、印等方面的研习，诗、书、画、印相互关联。诗的修炼可以看成是涵养画家的情怀胸襟，书的修炼可以看成是涵养画家的手头技术功力，印可以涵养画家的经营布陈的功力。但总的来说这些都是习画续谱的固本正心性质的工作，经由这些途径，画家就进入到了中国文化的精神世界里，使画家能够调适身心，颐养心性，从而为画家习练法式，提供内涵性的支撑。这是一个有机的过程，习法式、养诗情、操笔墨是不可拆解的整体行为，成为画家日常生活化的行为。

相对西方绘画来讲，绘画能力的学习，是学习造型法则，是学习普遍遵循的一套科学的方法，学习各家各派都共同遵循的一套造型体系，研习素描造型中的明暗、体积、结构、比例、形态、空间、质地等的表

达方式，学习色彩造型中的固有色、环境色、光源色、色调、色阶等色彩造型规律，这在任何一个画家的眼里是统一的，是普遍共用的手段。西画着眼于物象造型的基本规律的学习，而非个性经验的学习。虽然也强调临摹，但最终都归结到真实对象的如何观察和表现上。所有的造型方式都直接依赖于在真实对象上找到对应，因而，它始终开放了画家的眼睛和感受，开放了对无穷无尽的自然造化万千情态的感受。到了西方的抽象性绘画，又重在对抽象语言的形式构成规律的总结，而非画家个人经验作为范本的一一罗列，一般规律的普遍开放性又强烈地体现出来。在西方现代艺术里，强烈地反对他人经验的共用和重复，表现出对“共用语汇”的激烈反叛，“共用语汇”不等于普遍规律，所以，其语言形式呈现出极大的开放性。

而中国画则不然，没有绝对统一的一个中心系统，一个普遍遵循的造型科学系统，而是以各家法式的整合，从而形成造型的语言体系。比较这两种形式语言的学习方式，可以看到，一方为对个性经验图式的追摹和操控，另一方则为对共同规律、原理的把握和运用。中国画古代的技法书主要是画谱，往往在造型基本原理的总结上不够系统和深入，在技法一般规律总结上不够细致深入，而整篇却是对某家描法，某家皴法的一一罗列，是各种具体的、细微的、分门别类的、各种经验的一一罗列。技法书就是技法家族的“续谱”书。《芥子园画谱》是中国画集大成的形式技法理论书，基本原理只占一小部分，大量的是“续谱”。画谱的功能十分强大，大到一座山，小到一块石，一棵树，一个水口，范例都十分齐全，从画谱学习入手，又快又实用，为文人闲暇之余，书斋练笔之捷径。

中国画生息发展的基本方式是这种谱系延续的方式，中国画的艺术创新要求必须通过进入谱系，认祖归宗，入门入派，通过法式的习练而获得中国画基因的正常延续。中国画的基因主要是以法式为载体的绘画形式范式，以及以这种范式为载体的文化精神。唯有以这种谱系绵延的方式，方可将这种基因很好地传接下来。

中国画新形态的创生，基本上按照两种模式进行：一种是归宗式的，另一种是开派式的。

归宗式的就是整合各家各派之长，而获得中国画优秀基因的保存，而后自显面貌，自成家法。但这种面貌与风格主要基于原有谱系的形态，是一种整合，是一种持续与深化。这在中国画的每一历史阶段都以主流的地位而存在着。