

清园
文丛

韩朝／著

涵观别秀

无论是涌动的激情，还是淡然的心境，
总会以触动为起点衍生出诸多莫名其妙的想法和情绪，
其中的愉悦与孤独又总在一次次抵达与流失之后重新启程。
时间一长，我幻想着从各种感动中跳出，超脱于事物流行的面具，
豁然捕捉到了那句经典话语的另一种解释——在别处才看得更清，
任何的观看与感触将因此被赋予深邃涵义。
即使望文生义，也醉心于一种胸襟和情怀的获得。
于是观看和体味他者的秀色便合情合理，不期而至了。

清园

图书在版编目(CIP)数据

涵观别秀 / 韩朝著. — 石家庄: 河北教育出版社,

2009.12

(清园文丛)

ISBN 978-7-5434-7465-9

I. ①涵… II. ①韩… III. ①美术-文集 IV. ①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第241214号

主 编 / 韩 朝

策 划 / 刘 峥

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 峥

编辑助理 / 杨 健

装帧设计 / 王 梓 刘博扬

制 版 / 北京今日新雅彩印制版有限公司

印 刷 / 北京今日风景印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 13.5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

献 给 我 的 母 亲

清园丛
文

韩朝／著

涵观别秀

比较视域中的东西方美术



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 with 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

行进在路上，总能想起老米兰·昆德拉说的一句话：“生活总是在别处的”。其实每个人都或多或少被一个叫做理想的东西牵引，任何方向的确定与迷失均与之相关。然而，只要是行走，目力所及的便不在触动之外了。无论是涌动的激情，还是淡然的心境，总会以触动为起点衍生出诸多莫名其妙的想法和情绪，其中的悲欢又总在一次次抵达与流失之后重新启程。时间一长，我幻想着从各种感动中跳出，超脱于事物流行的面具，豁然捕捉到了那句经典话语的另一种解释——在别处才看得更清，任何的观看与感触将因此被赋予深邃涵义。即使望文生义，也醉心于一种胸襟和情怀的获得。于是观看和体味他者的秀色便合情合理，不期而至了。

所谓他者，是一个当代中国画家站在东方和当代立场所感知到的中国画传统和西方艺术，这种一定距离之外的观看，包括了时空的迁移变换。既为秀色，必带有欣赏和爱慕之情。比较视野中的传统与现代、东方和西方常常忽远忽近、乍明乍暗，模糊了我的判断，其中的关联和差异似乎迁就于时空和心灵的变化而不再绝对和确然。我努力确认着同与异、变与常构建世界的全部轨迹，让那些规则之外的所在都得以显现，有朝一日得以贯通。

从缺少语境意识到强调语境意识，我经历着自觉的颠簸和反复，也将自己捆扎在未来的期待之中。空泛地面对大而无当的知识域，问题意识反倒被消解，很难确定相对稳定的研究对象，也难有建树。深入骨髓的包罗气概和永恒情结，阻止着我的瞬间停留，似乎从点到面的扩散是一种必然的游移，我一次次否定这种游移，又从游移中获得完整与充实，在修辞与释义的缝隙里呼吸到的新鲜与快感，已渐次逼近自以为是的真切与精微。我知道，单从画面去解析画家的心迹难免武断，从各种文献和他们的文章著述中所得到的补充，也只能是一种参照。我努力还原其中最原始的关联并使之吻合：思想与技艺在各自的观照与阐释中如何塑造一个完整的艺术概念，又从其中生发出多少与之对应的形态。从画面形态和风格的角度去切入，同样源自我的角色，而我的优势与局限都将因这种分析影响到创作。或许，形式的意义是有限的，我期望在这有限中窥测到无限可能。

在此过程中，必须有基本的立场和转换的角度来切入，以获得“远望庐山”的明晰和透彻。这个立场和角度就是：站在中西融合和当代的立场看问题和谈问题。

阅读文献和创作实践能使感受渐次深入。从中西比较的角度看各自的理论体系和表述方式，存在着很大的差异和互补。中国文艺理论是宏观探道，以形象化语言进行种种概说，对艺术本体、形式结构、层次空间、语言样式等具体而微的问题要么统而论之，要么一笔带过，分析远不及西方来得充分和深入。

而关于具体画法的论述却颇为可观，比如各种笔法、墨法、皴法、描法等。以此观之，中国画论中有些问题尚未进入理论研究的层面。当然这与中国画论的表述方式不无关系——与西方表述方式之区别有极大关系，中国式画论常常与所述对象处于一种若即若离的关系中。如果说西方画论是贴近和还原对象，中国画论则以超离和通观对象为尚（这又有些像中国画和西洋画的区别），似乎缺少深入的学理性探究，却自有内在的逻辑合理性，而此方式与中国文艺追求的美学境界极为符合，其展示的印象空间比西方要宏阔得多，在理论上横向的联结胜过纵向的深入。而在实践层面，中国画的形态变化更有一以贯之的品格。为什么中国画论喜欢用形象的比喻却少推理和演绎，因为藉此才能最完整地还原事物本身，以超离求完全是也。由此看，西方画论所竭力做的还原工作却只是部分还原。艺术的全部不可能被理性的推断和逻辑所能证明。“诗无达诂”，《淮南子》亦云：“夫物类之相应，玄妙深微，知不能论、辩不能解”。确然！艺术之特殊性同样在维特根斯坦所说的不可言说的那一部分之中。

这本集子所收录的文章，基本围绕我近几年感兴趣的问题展开。中西融合和艺术生命精神是我攻读博士学位期间的主要研究方向。这个方向不仅是我个人的学术兴趣所在，更是重要的时代课题之一。第一部分是专题，后面两部分为评论和随笔，其中篇什在不同的要求中存在表达上的差异，如专题侧重学理式的分析与推导，文字风格宜冷静、硬朗和客观；随笔则信笔述说，随时成咏，相对自由，学理和思想隐在声色的述评中，求机趣、温润与灵活；评论介乎两者之间，着重当代有影响的画家，这些画家又是我的师长，多有感而发。我对绘画形态的关注由来已久，因此文章不是心理的解释或故实史料的铺陈，而重在形式分析，就篇章顺序而言，大致依写作时间排列。有些观点虽有变化，却基本遵循当时所写，并未改动。有些地方只做些小的语言的修饰变更。从远至近地显现一条逐渐深化的线索。

古往今来，我感兴趣的佳作、大家难以悉载，在感情认同中的迷惘与摆动令我行行止止，我庆幸此中获得鼓荡胸襟的种种快感，感知在比较中相资为用的道理。其中篇章无论是即兴阐发，还是精心包罗，其微旨大义，自当有所裁别。这是我的第一本文集，虽得意之作亦尚在别处，却可由这次检视审问其优劣，沉潜反复于思想和语言之间，用一点微薄的思辨力推演艺事，剔除俗浅，得到一个活脱境界。这实在是固守书斋者用以应对这个众声喧哗世界的方式。期许不经数年，纷扰不休的问题必在这涵泳中得以灼然透彻。喧嚣引退了，我与读者或将相会在理想的边界。

第一辑 | 专题研究 011

- 确立与延展——20世纪90年代中国画概述 012
- 从水墨与工笔的比较看两者在当代语境中发展的互补关系 021
- 装饰性与中西融合——林风眠绘画风格分析 030
- 刍议中国画的民族性、现代性及其路向 035
- 求理与入时——当代工笔人物画创作概观 043

第二辑 | 艺术评论 047

- 找寻与体验——李爱国水墨人体画探微 048
- 回归直觉——读何家英的工笔人物画 053
- 理念革新与形式变异——解读刘进安的水墨近作 056
- 匠心自然——读孙志钧的水墨艺术 061
- 落叶如花——议金鸿钧的《榕根》系列作品 065
- 浓妆淡抹总相宜——解读张仁芝的山水画艺术 069
- 精神的回归——解读王玉良的水墨造像艺术 072
- 一个必然：诗意地隐喻——析滕英的艺术 076
- 还原生活的纯美——读王有政的人物画 079
- 散淡的诗意——读蒋世国的水墨作品 084
- 烟雨牧歌 清音独远——读戴顺智的《牧放图》系列作品 087
- 郁拔超逸 自然为之——读北鱼的水墨艺术 090
- 雅静与清虚——解读刘临的工笔画艺术 093
- 疏离与融会——刘一原的“心象风景” 096
- 静水流深——刍议刘巨德水墨艺术的美学思想与语言创造 100

第三辑 | 随笔漫谈 111

- 大众与小众——“美国艺术三百年展”观后杂感 112
- 爱上常玉 116
- 像雾一样弥漫——读达·芬奇 119
- 克里姆特的速写 122
- 向凡·高致敬 126

苍厚与坚硬——读基弗	130
说说关良	133
散议“流行书风”	137
也谈当下美术批评	140
梅清和虚谷	142
达比埃斯的禅意	145
功过《芥子园画谱》	148
石鲁的腔	153
散论艺术的生意	157
我画山水	163
摆布的快乐——读莫兰迪	168
向日葵效应与码头意识——析媒体时代的“客京”现象	172
读郎绍君的《守护与拓进》	174
想想速写	177
在梦中游走——品读夏加尔	181
宋画之魅	185
线与空	189
阻断与贯通	194
看点	197
林风眠与齐白石	201
风景？山水？	204
笔墨是非	209

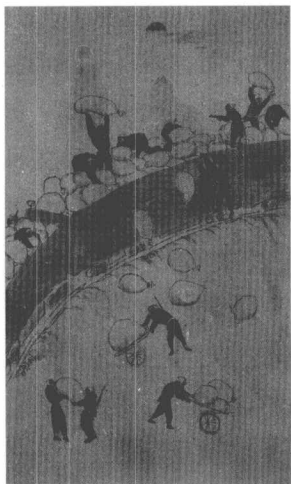
后记	214
----	-----

第一辑 专题研究

涵观别秀

20世纪90年代中国画各种思潮和风格的碰撞、交融使它比以往任何一个时期都要丰富、活跃、复杂与多变。——无疑，这是20世纪初中国画变革思潮的延续与深化。如果说80年代随着社会现实的巨变而发生转型的中国画刚刚踏上现代行程，那么在90年代则有相当数量的中青年艺术家已经确立了具有鲜明个性和现代意蕴的艺术风格，并在此基础上不断向深度挖掘。而其后70年代前后出生的年轻画家，也在前人搭起的平台上向广度延展，有的已初步显露出不同凡响的发展态势，创作出了不少优秀的作品。与此同时，各种形式的展览、研讨会、博览会、拍卖会目不暇接，各种风格样式的盈虚消长此起彼伏，看似一派繁荣景象。但不应忽视，由于种种非艺术因素的介入，诸如创作者的急功近利、评论家缺少标准的吹捧、画商的盲目炒作、艺术市场的无序与混乱等，使中国画实际上处于优秀与低劣同存、繁荣与萎靡并置，鱼龙混杂、良莠不齐的境地。随着现代科技的飞速发展和人们生活节奏的日益加快，画家们的创作理念和价值取向以及实现价值的方式都发生了很大的变化，“各领风骚没几天”的求变、求新、求速的运作方式在一定程度上对创作所依赖的平稳心态与沉静品质构成了冲击，对艺术家保持深沉稳健而又富于活力潜力的创作心理也构成了严峻的考验。不论如何，时间最终会过滤一切，淘尽泥沙，显出真金。在此我想强调的是，看不到目前存在的问题与不能肯定中国画近年来取得的成就，同样无益于今后中国画的健康发展。

上述情形是在中国改革开放的社会大背景下展开的，国门打开，画家们有机会博览古今中外优秀的艺术作品，新一轮的“借古开今”、“借洋兴中”为打破自身局限寻求发展找到了途径。新的思想主题、审美取向、话语方式、文化情绪、运作机制被置入到当代语境之中，使世纪末的中国画产生了深刻的变化。从集体无意识传承到对个体生命体验的强调，从大而全的语言状态转向自觉解构纯化语言，从单纯在笔墨中寻找形式到着力于图示个性化，从形式与内容的主从关系到两者的并重关系，画家们一步步确立起新的审美规范和语言样式。此时“中国画”只是作为一个画种概念，事实上其表现形态早已延展到一种边缘位置——只是在工具材料上还保留着中国画的画种特征。随着实践的深入，其内涵与外延还在不断扩大。中国画的单一格局走向多元与多样，各种形式间的交流融合乃至对抗，成为“多元共存”格局不可忽视的存在前提。每一个元在建立自身艺术规范的同时，这种规范又被不断打破，从而产生

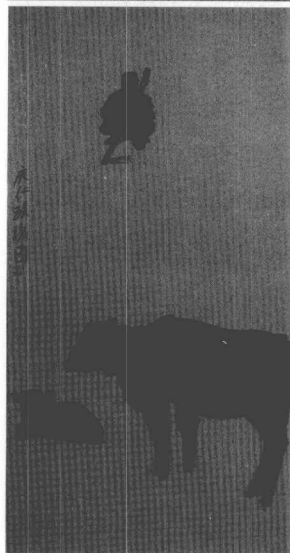


武艺作品

更多的子系统，中国画的流动性和不易界定性特征也因此而彰显。这种多元局面一方面使画家获得了空前的创作自由，一方面中国画又处在边界模糊、缺少标准与规范的边缘，不少人面对日新月异、错综繁杂的局面而无所适从，也有一些人混水摸鱼、投机取巧。没有人怀疑文化背景的不同造成了西方价值观和中国传统价值观的对立、并存、消长和融合的客观矛盾存在，随着时间的推移，正由对抗并立转入互渗和融合，中国现代化和全球一体化进程的加速将弥合东西方意识与观念的差别。画家强调现代社会和科技发展带给人们生存状态与意识需求的转化，重视对当下心态和意识的表达。他们综合动用尽可能丰富的语言手段来表达当代人复杂多变的心态。同时我们必须承认元明清以来文人画的一整套模式深深影响着人们的审美认同，水墨画语汇很难完全摆脱文人自娱性的具有完美与封闭特征的范畴，这使传统水墨的现代进程显得步履维艰。最近有关“笔墨等于零”的论战就是笔墨传统在构建中国画当代形态所持立场的一次交锋。既不失去中国画笔墨性质的存在，又要逾越传统模式——这确是两难的处境：一方面要走出中国画自身所带来的文化局限，一方面又要警惕成为西方绘画体系的俘虏——而这恰是90年代中国画的最真实写照。

二

与80年代的中国画相比，90年代尤其是90年代后期中国画的一些特点，首先是创作主题的转移与扩大，画家更加注重对个人体验、日常经验的发掘。80年代的绘画主流尚未完全摆脱以往宏大题材和重大主题的限定，它虽然也有以日常经验为表现主题的作品，但到90年代则把日常经验的挖掘引向了更加精微和深入的层面。90年代很多画家完全认识到从个人生命体验进入历史和现实的意义：只有在具体的特定的形式中，历史才能得到恰当的呈现并超越形式本身，从而把观者引向对形式所包含的特殊的历史境遇的关注。理解现实并非对现实世界的简单认同和客观描摹，而要求画家在一种崭新的历史境遇中完成个性化的理解。于是，宏观叙事和泛泛的、空洞的表现被多数画家所摒弃。画家所关注的题材越来越具体，都试图圈出属于自己的“地盘”。他们力图表现出特定历史语境、特定题材中人的生存和精神状况。可以说90年代画家以个人感知为出发点，这个特点不仅体现在较早注意到日常经验领域的中年画家身上，而且也体现在青年画家的作品中。他们的创作实践都和具体的历史语境发生了微妙的关联。因为融入了其他画种的语

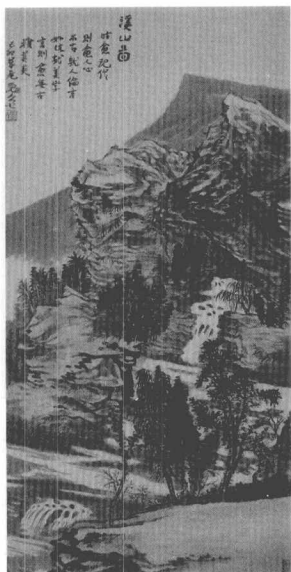


上 / 刘庆和作品

下 / 邢庆仁作品

言技巧和表现形式，90年代中国画作品的特征变得复杂，也更具活力。更具开放性和包容性。题材的拓展和主题的开掘，从一个侧面说明中国画表现力的增强。几乎没有什么题材是画家所要回避或不能表现的，题材本身不再是价值判断的依据。其次是作品个性化的彰显，它主要体现在个性化表达方式的推进和深化。大致有以下几个方面特征：一、在不失中国画材质特点的情况下，画家们强调形式的现代意味与传统美学内涵的统一；二、纯化语言要素，将之从气质表现的隐匿状态提取出来加以明确化；三、着力于个人体验与感受的真实性表达。它由原来单纯呈现笔墨、个性向着两者并重发展，因而更加富于视觉张力与易记、易识性，内容即形式，形式即内容，内容与形式相互交叠，合二为一。从语言形态的转化看，则从三个方向切入：笔法、墨法、构成。中国画的造型是以线条为基本构架的，在传统水墨画中，线条以结构为依托成为表现的主体。千百年来，线条的丰富性几乎被挖掘殆尽，所剩空间已经不大。因此很多水墨画家将对墨法的拓展放在突破传统的关键位置。构成是受西方现代绘画的影响，它增强了画面的结构意识和语言张力，有效地强化了中国画的视觉冲击力。另一方面，画家们都不约而同地从东西方艺术中汲取许多有价值的东西，同时对西方艺术中物质性表现力的关注逐渐转化为寻求中国画材料的物性与当代人内心精神与情绪的对应性表达的新的可能性。因此，对传统材料和绘画元素的创造性组织运用成为中国画从传统向现代转换的一个重要转折点。同样运用笔墨，作品的效果却截然不同，一边是现代意义上的，一边是传统意义上的。这说明中国画的表现能力和可塑性是巨大的，只要它的姿态是开放的，就具有很大的兼容性和延展性。

经过“八五新潮”狂热的形式探索，到90年代开始面临对传统比较沉静的反思甚至对回归的召唤，画家们进入了一个更加开阔和成熟的境界。这一时期创作意识的转换恰是以获得某种必要的传统性特征为支撑的，这正是90年代中国画创作区别于80年代的一个显著特征，也常被人们所忽视——80年代大家都巴不得逃出传统之“围城”。因为很多作品存在着西方绘画翻版的嫌疑，作品的独立性自然受到无法避免的质疑。80年代中国画在原有的风格中掺入了制作的因素，笔墨中心主义受到了空前的挑战。书写性在减退，绘画性则在增强。但不是说绘画性完全遮蔽了书写性，事实上，书写性的保留正是传统的有力延续，也是民族气质和情感的认同。只是绘画性、制作性作为一种重要手段被引入，增强了作品的可读性与现代感。90年代画家们追求的是在绘画性和书写性之



梅墨生作品

间达成某种微妙的平衡，形成更加精微的样式，这种趋向体现在很多画家的作品中。80年代所具有的革新激情在90年代转换为平和的对绘画形式语言的深入探究，自然也加重了一份理性与思辨的色彩。画家通过从自身创作出发对作品的现代性和民族性等诸多问题有了更深切的体会和更充分的认识——这是90年代中国画最大的收获之一。

三

为便于阐述，我们不妨按照中国画两大形态：水墨与工笔的分类分别加以分析。

先说水墨。水墨画三足鼎立的态势构成了90年代中国画最壮观的风景。它大致为：一、坚持在传统笔墨范围内开拓出新的传统型水墨，它重视语言元素的现成性和书法用笔等笔墨规范的承继。二、坚持西方现代绘画语素与传统水墨本性相融合的现代型水墨，它重视异域与本土的融合性表现。三、借鉴西方现代、后现代艺术经验并利用中国画媒材进行创作的实验型水墨，它强调观念意识的前瞻性和激进的对传统的反叛性。这三种类型的水墨形式主要根据两方面因素来决定：一是它与美术史的关系，体现在与传统的承继和延续关系上；二是它与当代现实生活的关系，体现在对现实生活的反映与关注程度上。众所周知，任何艺术形式都不是天外来客，都存在横向借鉴与纵向继承的问题，正是其中价值取向、操作方式的不同决定了其语言形态上的差异。中国传统绘画和西方现代绘画是两个对比鲜明的参照系，而对于这两者的选择、吸纳与疏离过程中所表现的不同态度以及具体的拿来什么、抛弃什么的不同切入点则直接决定了作品风格和面貌的归属。

传统型水墨一直维护传统笔墨的尊严和其延续性，其笔墨的结构关系、组织关系都是传统意义上的。它强调在一定的笔墨体量感中呈现出的个性差别。这种差别常常体现在用笔的轻重缓急、曲直刚柔，墨色的浓淡干湿、润枯亮暗等传统变化方式，构图与空间透视仍遵循传统的“三远”法则。相对来讲，传统型水墨的表现题材比较狭小，只是重复人们熟知的那些范围。既然是人们熟悉的题材，便有着积淀深厚、丰富多样的表现方式，自然这给突破与超越增加了难度。在反映现实生活方面则给人以回避现实的印象，事实也恰是如此。所以即使传统型水墨画家的新的创造，其变化也是极为微妙的。传统型水墨基本是在文人画的笔墨规范中完成法古变今的审美追求，其实质是以笔墨中心主义的方式对抗西方中心主义。这种纵向继承传统的方式一开始就注定了它具有相当广