

当代文化情境中的

水墨本色

范迪安 编著

河北教育出版社

当代文化情境中的

水墨本色

范迪安 编著

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代文化情境中的水墨本色 / 范迪安著: —石家庄: 河北教育出版社,
2001.3

ISBN 7-5434-4140-3

I. 当… II. 范… III. 中国画—作品—现代
IV. J424

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 10928 号

当代文化情境中的水墨本色

编 著 / 范迪安

出版发行 / 河北教育出版社 石家庄市友谊北大街 330 号

责任编辑 / 张子康 康 丽

特约编辑 / 岳洁琼

装帧设计 / 郑子杰 邱特聪

制 作 / 北京颂雅风文化艺术中心

制 版 / 时尚兴裕制版有限公司

印 刷 / 利丰雅高印刷(深圳)有限公司

开 本 / 787 × 1092 1/16 13 印张

出版日期 / 2001 年 4 月第 1 版 第 1 次印刷

统一书号 / ISBN 7-5434-4140-3/J · 223

定 价 / 150 元

目 录

引言：本色即精神属性

1

龙 瑞：风骨与气韵	/6	罗平安：浓郁的华章	/16
范 扬：悟道与机缘	/24	陈向迅：知、情、意的融合	/34
张 捷：学理的家园	/42	王 赞：迫近的肖像	/52
田黎明：智性的光影	/60	刘进安：叠印的影像	/68
周京新：感性的张力	/78	王辅民：超越表象	/86
刘庆和：“在场”的文心	/96	张江舟：感觉灰色	/106
王颖生：坐标与深度	/116	王彦萍：多重的意绪	/126
武 艺：现代逸品	/136	钟孺乾：柔术的迷宫	/146
安 林：神秘的家园	/156	王天德：以水墨为方式	/164
阎秉会：精神的极地	/172	方 土：网络时代的水墨	/180

画家简历

189

引言：本色即精神属性

尽管我们的脚步已经踏上了新世纪的里程，但是，我们的身影却从20世纪90年代一路过来，没有因为时间上的世纪交替而马上转换了姿态。在水墨艺术这个领域，这种情况更加明显，它在近十年所表现出来的丰富性与活跃态势，无疑构成了它在新世纪的发展基础。

把90年代以来的水墨艺术称为“当代水墨”，业已受到理论和实践两个方面的认同。所谓“当代”，不仅指水墨画创作在时间上的“当下性”，同时也指各种各样的水墨语言作品在内涵上的“当代性”，后者尤其体现了艺术家的文化自觉。这是90年代水墨艺术对80年代的发展，也是它重要的新的特点。从表现内容上看，80年代的水墨艺术总体上尚处于经典的传统题材和一般层面对“生活”的“反映”上，整个艺术观念仍然停留在相对封闭的领域。90年代的水墨画家、特别是大批中青年画家的艺术观念出现了调整，他们开始以“当代人”的感受方式贴近现实，思考的锋芒和感觉的角度“切入”了当代社会的变革。整个社会在

面向市场经济的转型中演化出来的种种表征,诸如社会空间的复杂、社会心理的丰富和视觉文化的更新,都在水墨图像里得到了反映。因此,90年代的水墨画所呈现出来的题材的丰富性是前所未有的,体现了画家个人意绪与社会现实之间真实的对应关系,也反映出水墨艺术积极参与文化现实的进取精神。从艺术样式上看,90年代的水墨画家较80年代更加明确地提倡“探索”,也更多地打破了语言的禁区,朝着建立个人艺术样式的目标进发。这使得90年代的水墨画坛持续地出现了类型性的、专题性的、群体性的、个人性的展事和研讨活动,大有与原先在观念和形态上居于领先地位的油画及其他艺术门类平分秋色的架势。

水墨艺术所表现出来的活跃景观还不仅仅是题材与样式的丰富,由于传统的深厚带来思想认识上的历史重负,水墨画家需要着力解决的是对传统的“当代认识”问题。在90年代的画家那里,这方面有了质的深化,那就是不再线性地追溯传统的轨迹,在狭窄的风格流派上去做传统的香火传人,而是从“面”和“点”两个角度体认传统,分别解决思想认识和语言经验问题。从“面”的角度,他们凭借由现代教育体系培养出来的新的知识结构,对传统进行整体式地观照,把传统看成增加自己学问与修养的空间,力求把握传统中国画在艺术功能、思维方式、语言经验等方面因素合成的体系性特征。这种对传统的认知方式改变了以往接受传统的被动,使传统变为一个知识资源,进入自己的思想;从“点”的角度,90年代的水墨画家旨在联系自己的表现意识,从传统不同时代的库藏中“同时”提取出与自己会心的技法技术,并以“实验”的方式将它们转化为自己的经验。这种由“理性”带动的感性的“方法”,使静态的传统板块成为“活”的传统源泉流入自己的心田,浇灌出今日的创造花果。

90年代水墨艺术探索的动力实际上还包括画家们对国际艺术交流与对话的理想。由于水墨语言十分强烈的“本土性”与“民族性”,在相当长的时间里或被动地等待国际画坛的赏识,或在国际交往中缺乏当代文化层面的平等对话,这种文化上的“失衡”已经积为某种“文化焦虑”。为此,如何以中国艺术语言与当代文化内涵的统一体反拨国际画坛的“西方中心主义”,成为当代水墨画家的文化目标。正是由于有了一批相当深度的个体艺术成果,这种理想在90年代后期开始得以实现,无论在国内举办的国际性画展还是在域外举办的展事,中国水

墨艺术已经成为浸染着当代文化色泽的新生力量，在“地方性”与“全球性”的衔接上充分地展示出自己的活力。

传统文脉、现代感受、中国现实这三个特点的结合，可以说构成了当代水墨的基本内涵。但是，对当代水墨发展状况的评价并未一致，到目前为止，至少有来自两个方面的意见：一种观点认为当代水墨画得太快，突破“边界”太多，有可能失却自身的传统在“全球主义”背景下的文化化解。另一种观点则认为水墨艺术的出路就在于自身的彻底蜕变，只有放弃对水墨语言“边界”的驻守，加强其观念性，才有可能成为真正的当代艺术。笔者认为，对当代水墨所表现出来的生机的评价不足或在理论上放纵观念对语言的消解，都有碍于当代水墨的健康发展。当代水墨的意义在于它是当代文化情境中的产物，它的价值——无论是宏观整体还是微观个案，都应放在当代文化情境中来考定。整个中国艺术文化的发展有其自己的逻辑性，不应以西方的标准厘定，也不应以守成的态度指责，而应当在自己的文化情境中进行梳理和评判。

二

艺术理论参与艺术建设，是中国艺术呈现活跃局面的另一个重要学术动因。90年代水墨艺术的发展，离不开理论家特别是批评家的参与。同行们不仅极敏锐地“发现”水墨画创作中新的画家、带有实验性或前卫性的新作和群体活动特征，给予及时的肯定甚至辩护，而且还从理论角度排开现象表面多种迷团，直指水墨艺术发展中的许多共性问题。另一方面，许多水墨画家也是理论学习与钻研的自觉者，他们或重读经典写出读史心得，有时更多是评史心得，或结合自己的创作阐发艺术观念，至少是带有新鲜思想露水的“想法”。就像西方现代艺术借助宣言、告示开辟新途，但接而由“历史”来总结经验一样，水墨艺术领域有意识“张扬”的许多见解也为激活理论思考铺垫了道路。这种理论家的话语实践和实践家的理论思考结合起来，使得当代水墨的整体存在不是建立在“手高眼低”的学术沙漠上，而是建立在创造与沉思的学理层面上，这是当代水墨持续发展的

后劲所在。

但是，笔者也注意到，在水墨与整个文化艺术的关系上，目前的理论思考角度还不够丰富，就个别现象而言，理论的分析往往或表现出一定的“封闭性”，对某些作品初始的新鲜经验作了不适当的夸大式评述，或在审视其价值时缺乏与整个文化情境的联系，克服这些问题并不困难，可以通过不断的认识和学术争鸣，使个别现象在整体格局中的位置与价值逐步清楚起来。但近些年有两种有关当代水墨整体的意见值得注意，其一是认为“现代水墨”已经在样式、语言、形态上超越了水墨的传统边界，正在走向（甚至是走成）一个独立的新的疆域，因此，提出将“水墨画”与“中国画”分离，变为两个种类，各自按自己的标准发展。再则，与这种“分离说”有关的意见是，当代水墨在发展中的走向应该是“现代水墨”或“实验水墨”，只有这一体例中的画家和作品才代表了当代水墨的精神和价值，甚至是惟一的走向。对此，笔者不能苟同。当代水墨作为一个整体，正在经历着历史性的变革，从“长时段”的视野往后看，传统中的经验告诉我们，“笔墨当随时代”是一个历史的必然过程。当代水墨的发展就是中国画在当代的发展。在某一时段，它可能在某些方面体现出一定的超前性，但这种超前性将对整个中国画的观念变革起到激励作用，同时，它也会很快经过审美接受的过滤，成为整个中国画的有机组成部分。从当代水墨中许多画家的风格已被广泛地接受并变成一种新颖的经验实际来看，不应该产生水墨脱离中国画轨道的忧虑。但与此同时，也应该看到，水墨的当代发展是多向度、多形态的，并非只有抽象形态，或非具象的形态才是惟一的道路。在理论上匡定了当代水墨的“惟一”走向，就意味着实践上走入狭窄通道的危险。就像城市立交桥提供的表象固然是立体交叉的多种前行方向，但它根本意义在于扩大了城市的疆域。

三

“水墨本色”一词刻下由笔者撰用。将“本色”与“水墨”合称，试图指涉“水墨”作为一种艺术语言或方式的属性。如果有前人用过，则恕我查访未详。

近十年以来，美术评论界同仁已经为水墨艺术发展的特点起用了许多名词，例如：“水墨状态”、“水墨张力”、“现代水墨”、“实验水墨”、“抽象水墨”等等。可以理解这些名词都是为了从某个角度阐述水墨画创作中出现的新的样式、风格与观念，特别是为了把住这些新现象的性质之脉。因此“本色”这个词也是这样，其用法的准确与否并无关宏旨，比起当今在民间大众话语或网络话语中选出的“生鲜”词汇，它可能更没有什么新意，甚至只是一种稳当的说法。

“本色”这个词本用以指人的特质，例如我们以往所说过“英雄本色”，时下影视艺术中也称那些以个人性格显示魅力的演员为“本色明星”。将“本色”置于“水墨”之后，主体从人变成了现象或一种存在，这就有可能变得复杂。笔者的意思是，当代水墨作为一个拥有充分主体意识的客观现实，有其自己鲜明的本体生命。因此，这个本体生命就有它的基本属性，也就是精神属性。在笔者看来，当代水墨画家极大地扩展了水墨语言对于社会现实和人类生命景观的描述能力，从多角度贴近现实，感知生命，扫除了以往附丽于生命本体之外的虚假表象，直接切入人类灵魂的核心层次，这是非常有价值的一种当代意识。当代水墨对古代到现代、本土到西方的各种艺术经验进行着初步的整合尝试，又在这个过程中弘扬中国传统文化的精神要义，以形成“中国经验”的当代呈示，这是建立对应当代文化发展的新语言系统的积极姿态。这两方面的结合，有可能使新世纪的中国水墨艺术成为一个充满活力的开放领域。

“水墨本色”作为一个展览的主题，无法避免其局限性。近十年来在水墨艺术领域用功并作出成果的画家绝非一个展览所能容括，但笔者在展览结构上的思路是，集合不同风格样式的探索成果，以形成可供观察和研讨的对象。“水墨本色”作为一种理论表述，是力图超越既成的水墨标准和界线，提示人们注意当代水墨艺术的生命乃是它的精神属性。

龙瑞

◎ 水墨本色 ◎

风骨与气韵

龙瑞在当代画坛称得上是一位“稳健派”画家，在画坛各种艺术观念纷呈、思潮涌动的时候，他没有陷入盲目的冲动；在他自己已经获得艺术探索的初步成功时，他也不固步自封、作茧自缚。他的艺术发展与整个中国绘画 20 年来在变革中形成的文化特征有内在的联系，那就是既尊重传统又不断突破传统，既尊重现实又不断提升精神质量，以绘画的时代新质作为自己艺术的目标。龙瑞长时间以来保持这种与时代同步的状态，这是十分重要的。这催孕了他艺术上常新的成果，也为艺术的“承古开今”作出了榜样。

作为李可染先生的学生，龙瑞无疑经历了“废纸三千”的练笔过程和“搜尽奇峰”的写生经历，这两方面的积累对于山水画家都是重要的，也应和了从传统中来和从生活中来的统一这个明白的道理。所谓龙瑞的“稳健”，首先指的是他的艺术发自一个稳健的认识基座。他深知无数的传统精华在等待着他去吸取，也有无数山川在等待着他去描绘。自己必须在每一个阶段都把握二者的关系，像构筑金字塔一样，从每一层坚实的夯筑中趋向个性



王屋山记游（局部）

的顶峰，所以他的山水画一路发展过来，每个阶段都有自己内在的、稳定的结构，从观念到感觉、从丘壑到笔墨总是相辅相成，构成内在的自然天成的境界。

直取黄宾虹的笔墨特征，是龙瑞在师法李可染之后进一步探向传统的选择，他知道李可染的笔墨是一种从传统中提纯的结果，今天的创造既要以亲近师长的成果为基础，更要从更大的传统中去获取营养。他转向黄宾虹的世界，就是对“李家山水”认识的再发展，在黄宾虹丰富的笔墨库藏中，他感悟到更多“原生”的笔墨语言，尤其在笔线和墨色的相互关系、份量比重等方面达到了超过别人的体悟。

龙瑞的山水世界，是一个苍茫丰富的自然生态世界，从山川的气脉、草木的葱笼、云气的流畅等方面看，他的画深得自然世界的奥秘。但是，他又以今人之心去体察万千气象。在丰富的自然景色中投射上生活的印记。所以他的山水一方面是大山大水的奇观，另一方面总有人间的生活气息，这种“自然”与“生活”的结合，在山水肌体与农舍、小桥、院落以及点景人物中都体现得很充分，由此构筑成极为明净又极富人情的境界。龙瑞的山水画在结构上特别明显的特征是有一种内在的圆浑，这大概可以视为他稳健心态的下意识反映。他画中的丘壑、树木、道路、流泉看似得于自然的实象，实际上是经过他的感觉情怀酿化后的心象，这是他很不同于前辈师长的个人面貌。他在作品浑然怀抱的结构中，倾注了对超越自然的想往，这表现在他特别注重山水远景形象的塑造中。古人说“画峰难画头”，龙瑞笔下的山峰就有千姿百态的峰头，有时候它们形成极为抽象的态势，层层叠叠，遥接云汉，使山水形象与天宇大气有着视觉上的联系。

龙瑞在黄宾虹那里学到了多种笔线和墨法，在创作中，他则努力使这些笔线和墨法变成自己的语言。在这个转化过程中，他极大的依靠了画面布势，特别是营构一种属于他自己构造的山水“气脉”，他借助山峰的重叠、岩石的纹理、树木的主干、瀑布的飞白等等自然形象，形成自上而下、自下而上贯穿幅面的气脉。这种气脉在视觉上具有很大的抽象性，也因此具有很强的现代感。龙瑞曾经有一段时间极为迷醉西方现代绘画中的构成主义，也分析像塞尚风景画这样的作品内在的结构。尽管把西方的风景和抽象绘画的构成法引入山水画不是一件容易的事，但塞尚对龙瑞确是有启发的。塞尚画中风景的体面关系，结构的几何形状都



王屋山记游 180 × 90cm 2000年



燕山秋晴 136 × 69cm 2000年

有很强的观念性，而龙瑞正是看到塞尚绘画中的这种观念，把它悄然的引入到自己的山水结构中。由此，他画面上那些委婉走动的气脉，既有内在雄强的风骨，又有极富张力的韵律。

百花山雨霽圖
 己卯年夏月
 遊京西房山縣
 境內百花山
 過雨山青如
 畫雲開雨
 霽晴空澄
 明山村如
 洗百泉
 爭流
 使人心
 爽神
 而忘
 返歸
 家作
 斯圖
 于辛酉
 府
 石堂
 并記



百花山雨霽圖
 137.5 × 69.5cm
 1999年

桂林記遊
 青滿山水林
 壁爭霞孤
 峰限日幽
 谷深
 溪舊翠
 水皆標碧
 千丈見底
 游魚細石
 直視無碍
 急湍甚箭
 猛浪若奔
 夾峰高山
 千百成峰
 泉水激石
 泠泠作响
 有沉郁
 幽峻气
 象
 己卯歲
 朱誠瑞



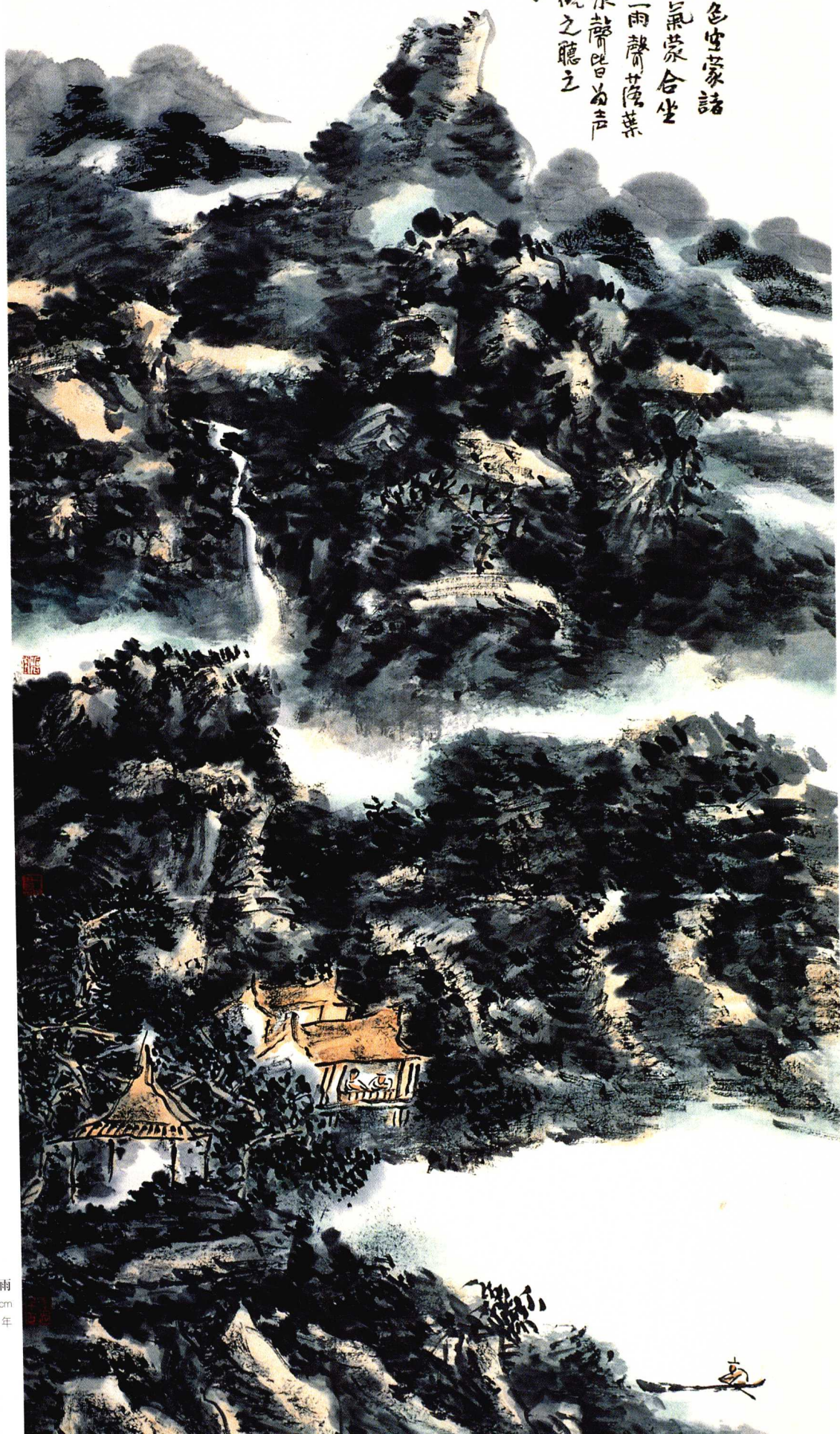
桂林记游
 138 × 69.5cm
 1999 年

蜀中細雨山色空蒙諸
峰環列嵐氣蒙蒙合坐
室中可聽一雨聲落葉
聲船行于水聲皆為聲
中清韻觀之聽之
實為一樂也

二庚子年

仲夏大暑

張瑞芳記



蜀中细雨
137 × 69cm
2000年

燕山圖

立天之道日陰與陽立
地之道日柔與剛立人
之道日仁義禮智亦
同作北方水常剛中
有奔騰厚朴詩
己卯年桂月 融端

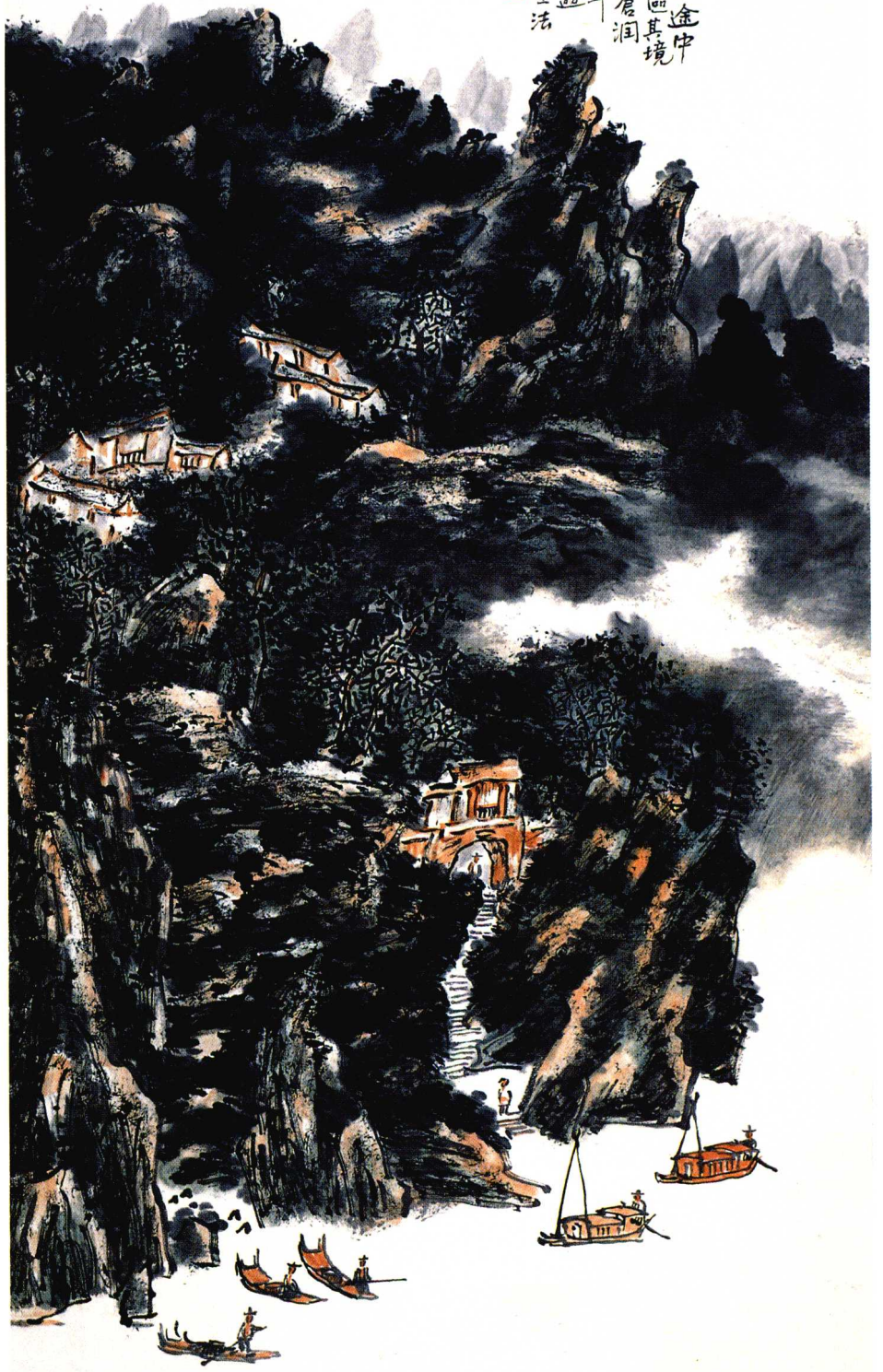


燕山图

180 × 97.3cm

1999年

桂林至陽朔途中
有冠岩景區其境
清幽深秀年
春月余重遊
此地用積墨法
寫之



阳朔冠岩
137 x 69cm
1999 年