

中国
岩彩绘画
语言研究
系列教程

中国 岩彩绘画 概论

An
Introduction
to
Chinese Rock-Color
Painting

胡明哲
主编
卓民
编著

高

中国
岩彩绘画
语言研究
系列教程

胡明哲 / 主编 卓民 / 编著

An
Introduction
to
Chinese Rock-Color
Painting

中国 岩彩绘画 概论



图书在版编目(CIP)数据

中国岩彩绘画概论 / 卓民编著. -- 北京: 高等教育出版社, 2016.11

中国岩彩绘画语言研究系列教程 / 胡明哲主编
ISBN 978-7-04-046634-8

I. ①中… II. ①卓… III. ①中国画-绘画研究-教材 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第255563号

中国岩彩画概论

ZhongGuo
YanCaiHua
GaiLun

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市西城区德外大街4号

邮政编码 100120

印 刷 北京信彩瑞禾印刷厂

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 17

字 数 320千字

购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>

<http://www.hepmall.com>

<http://www.hepmall.cn>

版 次 2016年11月第1版

印 次 2016年11月第1次印刷

定 价 54.00元

责任编辑
朱学忠

责任校对
刘丽娟

书籍设计
王 鹏

责任编辑
杨小兰

策划编辑
梁存收

邵小莉

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,
请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物料号 46634-00

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》,其行为人将承担相应的民事责任和行政责任;构成犯罪的,将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序,保护读者的合法权益,避免读者误用盗版书造成不良后果,我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人进行严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为,希望及时举报,本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话 / (010) 58581999 58582371 58582488

反盗版举报传真 / (010) 82086060

反盗版举报邮箱 / dd@hep.com.cn

通信地址 / 北京市西城区德外大街4号 / 高等教育出版社法律事务与版权管理部

邮政编码 / 100120



回归原点 重新发现

——中国岩彩绘画专业课程建设思路

“岩彩绘画”是站在当代艺术语境中，采用国际的惯例“以材质归纳绘画种类”的分类方式，对于以天然岩石微粒为媒介进行绘画的语言方式的一种称谓。“岩彩绘画”根植于深厚的中国的传统文化，具备在当代时空中多向延展的可能。一方面是传承：有着一脉相承的内在的语言逻辑；一方面在生长：已经置身于全新的宽广的文化阐释空间。

从“岩彩”的角度重新梳理中国绘画历史脉络，可以找到一个已尘封千年的传统绘画基因，可以传承一些曾经失落的汉唐绘画语汇。以“岩彩”的角度展开相关艺术思考，可以提交一个以回归东方文明为前提，立足于本土地质和本土文脉，探寻本土绘画当代新形态的可实施方案。以“岩彩”材质作为形式建构的基础和形式转换的通道，能自然而然地变异艺术创作的叙事方式——既可以延展中国传统绘画和东方审美意象，亦可以转换为“材质物语”的当代创作思维以及当代创作的独特视角。“岩彩”具有开放的多样的未来空间。

岩彩引导我们走出都市雾霾，回归大自然的怀抱对其进行天然采集，使我们切身体会：人是大自然的一部分，要放下“以人为本”的立场，虚心解读宇宙信息，理解并顺应自然规律……经由一个平凡独特的材质，可以重新发现脚下的大地，引申出生存危机的觉醒和对文化反思的觉悟，这是“岩彩”的核心价值和现实意义。

一、为什么要创建中国岩彩绘画新专业

众所周知，由日本的遣唐使从中国带给日本的佛教美术是日本绘画的根源，以岩彩材质为媒介的日本绘画也由此而诞生和发展。20世纪末，一群“中国画”出身的

留学日本的中国青年画家，在日本发现这个唐代流传到东瀛并在异乡发扬光大的古代的经典绘画方式，他们怀着溯源求道的质朴心愿和薪火传承的热切希望，努力学习并将其带回祖国。未想到，在当时的中国画坛引发了巨大争议并遭到明确排斥。历经种种争议和再三思考，在1996年，他们终于下决心脱离“中国画”的狭隘定义范畴，回归“以材质归纳绘画种类”的国际惯例，自我命名为“岩彩绘画”。

20年后，中国画坛的思维方式和艺术观念都产生巨大的改变，已经认识到这种以有色岩石微粒为媒介所形成的“色面造形”“层面叠加”的语言方式，缘起中国古代佛教石窟壁画，是“曾经很精彩很成熟的”中国绘画的经典语言方式，也成就了亚洲诸国的主流绘画方式。中国画家们似乎突破了迷障——自己心目中的“中国画”和日本画传承的“中国画”，有着历史时空的错位，根本不是同一个体系。所谓的“日本画”的语言核心源自中国隋唐壁画体系，而中国画家们所熟知的“中国画”则是唐宋之后的纸绢体系。

中国本土绘画的理论研究及美术教育一直以宋元明清的绘画为主要对象，对盛唐及盛唐之前早期绘画的开放博大的精神气象以及浓郁独特的色彩语言极少涉及，即使涉及，也是从宋元之际建立的价值体系出发进行评判——站在后期的小型柔弱的纸绢绘画之立场，解读早期的大型辉煌的壁画语言。这是一种本末倒置的研究方式，也是对于不同艺术语言形态的严重混淆，可以说，这是中国文化历史传承和当代复兴的一个重大遗憾。岩彩绘画的重建，是以实物考证为方法论并对于中国绘画史的重新构建——重新审视中国古代原创期的绘画史论，重新确认中国的多元文化结构在绘画中的具体体现。对于岩彩绘画所代表的本土绘画色彩体系的研究以及本土绘画当代形态的拓展，不仅仅在学术领域具有拓荒意义，也是今日中国画家立足于当代的文化视野，对什么是“中国文化”，什么是“中国绘画”的深刻反思。岩彩绘画纳入中国美术教育体制，是中国文化历史传承的必然。

历经20余年的洗礼和实践，中国岩彩绘画自身已有了非常大的发展。可以说，岩彩绘画的概念已被公众普遍认同；相关的材料技法被公众普遍喜爱；对于工笔重彩画、彩墨画，油画，综合材料等绘画，甚至装置艺术，都有着积极的影响。岩彩绘画作为短期课程还陆续进入过一些高等美术学院。然而十分遗憾，岩彩绘画始终未进入高等美术教育专业课程体系，因此，岩彩绘画的整体创作水平和创作理念也处于低端的业余水平。在部分人看来，岩彩绘画只是绘画表层材料转换，并不涉及艺术语言本体的深层结构。或者把岩彩材质作为一种“表象肌理”或“化妆品”，拼贴于各种画法之上，或者将“岩彩绘画”仅作为一个材料课程，孤立地引入不同学科，为其服务。这些误读误判，导致一些不伦不类的平庸化作品出现。所以创建

一个独立自主的岩彩绘画专业，搭建一个系统和规范的岩彩绘画课程体系，将其纳入中国高等美术院校本科教育系统，十分重要。任何一种艺术方式都是自成体系，都是形式与内涵的高度统一，有着完全不同的创作路径。岩彩绘画也不是雕虫小技，其自身的丰富内涵足以构成一个独立专业；也只有成为一个独立专业，从理论到实践，从基础到创作，自我建构一整套研究体系和课程体系，岩彩绘画才能改变20年来徘徊于材料和技法层面的业余状态。

岩彩绘画有自己完整的语言体系，需要独特的造形能力、色彩修养、材质质觉，需要对于传统绘画的深刻理解。对于当代艺术的潜心探索，不经历本科4年制的培养，不可能产生青年创作精英，也不可能出现划时代力作。岩彩绘画被纳入中国美术教育体制，是岩彩绘画自身发展的必然。

所幸的是，在20余年的创作实践和教学实践中，中国岩彩画家在追溯源头和探索未来的两极之间，已经发现一些十分有价值的点，已经形成一套循序渐进的课程体系，完全可能建构一个应运而生的新专业。

二、中国岩彩绘画新专业建设思路

艺术创造的核心价值是艺术观念的不同和表意方式的更新。新文体的诞生不能依赖旧文体的改编和拼凑，新文体代表一个新视角。新视角产生于：回归原点，重新发现。岩彩绘画追寻的是中国本土文脉的源头，回归的是绘画语言的原点。

龟兹石窟壁画和敦煌石窟壁画是中国岩彩绘画语言建构的源头。当代岩彩画家与一千年前古代画师使用的创作材质、语言要素、语法结构、审美取向一脉相承。“岩彩绘画”超越中国美术教育中现有专业设置，解构和还原所有的绘画样式，返璞归真于绘画语言的原点——图形、色彩、材质、空间；重新发现，重建体系。

新文体是否成立，在于其是否具有清晰的内在逻辑——语言要素、语法结构、语义内涵及语境针对内在逻辑。

岩彩绘画的语言方式和内在逻辑：

语言要素——平面形态，物质本色，晶体微粒。

语法结构——立体多层，色面构成，异质共构。

语义内涵——以物载道，道法自然，自然而然。

语境针对——本土地质，本土文脉，当代言说。

岩彩绘画实践课程体系：

语言要素研究课程：

平面造形、色彩配置、岩彩质觉。

语法结构研究课程：

龟兹壁画摹写、敦煌壁画摹写、岩彩写生。

语义表达研究课程：

大地采集、平凡物语、载体拓展。

东方艺术考察课程：

印度考察、日本考察、伊朗考察。

岩彩绘画理论课程体系：

① 岩彩绘画历史文脉研究。

② 岩彩绘画材质技法研究。

③ 岩彩绘画当代意义研究。

岩彩绘画作为一个独立的不可取代的语言方式，有自己明确的语言要素和语法结构，这是岩彩绘画的创作基础。现有的中国绘画课程体系：油画具象写实模式、中国画水墨模式和工笔模式，都不能成为岩彩绘画的创作基础。所以，岩彩绘画需要回归绘画语言的原点，追溯中国岩彩绘画发生的源头，自我创建属于“岩彩”的“当代”的课程体系。

岩彩绘画语言要素研究课程：

“平面造形”课程

平面造形是一切绘画的本质。平面图形是岩彩绘画的造形特征。

课程要点：理解造形基本要素及组构关系；理解东方绘画平面特征。

“色彩配置”课程

梳理色彩的语言结构，初步实现运用色彩语言言情表意之理想。

课题要点：理解色彩基本要素及组构关系；理解东方色彩审美特征。

“岩彩质觉”课程

从材质采集到材质体验，格物致知。理解岩性，接收岩意。

课程要点：理解材质的物质属性和文化属性；理解岩彩的材质特征。

岩彩绘画语法结构研究课程:

“敦煌壁画摹写”课程

悉心解读岩彩绘画源头——敦煌壁画的呈象方式。

课程要点：立体，多层，色面，结构。

“龟兹壁画摹写”课程

现场体验岩彩绘画的“本土关联”“空间思考”“层面叠加”。

课程要点：追根溯源，面壁悟道。

“岩彩写生”课程

以写生教学方式进行综合的语言训练，培养岩彩绘画的观察和表达。

课程要点：物象观察的丰富与材质表达的丰富，相互激活。

岩彩绘画语义表达研究课程:

“语素”和“语法”的明确，是为了更独特、更恰当地言说。言说的内容从自我的向度发掘；言说的媒介到大自然中采集；言说的方式追求独创。

“大地采集”课程

运用自己亲手采集的五色土，创作一幅自己最想画的画作。

课程要点：全新视界，大地采集，抽象表达。

“平凡物语”课程

借助平凡的事物，表达不平凡的寓意。

课程要点：回归自我；尽精微，致广大。

“载体拓展”课程

引导学生对于岩彩绘画的物质载体及空间场域进行深度思考。

课程要点：彰显岩彩材质魅力的同时，探寻突破方形载体的可能。

东方艺术考察课程:

将岩彩绘画还原于其缘起的东方的地理环境、历史时空和文化情景中，研究其自身的文化基因、审美取向、言说方式、相互因缘……观察其必然性和偶然性，从而找到其中最宝贵的闪光点。

“东方岩彩 梵境巡礼”

考察印度的阿旃陀石窟、埃罗拉石窟等著名的佛教历史遗迹，博物馆藏印度细密画，民间创作工房。研究东方绘画的渊源流变和审美特征。

“东方岩彩 东瀛见学”

访问东京艺术大学、多摩美术大学、京都市立艺术大学，参观当代美术馆和文化古迹。从传统与当代两个层面考察与中国文化同根同源的日本艺术和教育。

岩彩绘画课程体系始终坚持“十字穿插”的思维路径：一方面是对岩彩绘画文脉始终如一的关注和研究——追寻东方文明的遗迹，在真实的历史情境中摹写和思考；解读“岩彩绘画”这个特定的艺术形态与特定地域和特定文化的必然因缘，并研究其在东方文明中的价值以及在世界文明中的意义。一方面则以横向比较和多元并列的研究方式前行。所谓横向比较，是将岩彩绘画与西方的油画和综合材料创作，以及中国的工笔画、水墨画等平置观察，找到相互之间的共性与区别，从而确立岩彩绘画的独特价值。“多元并列”是指岩彩绘画自身有可能产生的多种变异，可以是具象的语言形态也可以是抽象的语言形态；可以是强调“色彩的中国画”角度，也可以是凸显“材质的当代言说”方式。岩彩绘画课程的终极目的是培养当代的创作思维和创作方法，探寻中国本土绘画当代转型的可能性。

纵观艺术史的渊源流变可以看到：绘画创作中色彩语言的自我独立，曾经引发了现代主义思潮；艺术创作中材质语言的自我独立，已经构成当代艺术的特征。材质不再是为他者服务的工具，其自身就是作品的主题，并具有审美价值，就可以直接寓意。当代岩彩绘画创作材质从古代的矿物色及日本的岩绘具，已扩展到大自然的有色砂岩和五色土。岩彩材质不仅仅具有物质的属性，还具有文化的属性，它是东方世界观的载体与象征。借助岩彩，我们理解道器同一、道法自然、自然而然的东方哲学理念；也走出西方当代艺术的价值体系。岩彩绘画，这个以地球的基本物质作为原点引申而出的绘画方式，不仅具有独树一帜的审美价值，也引导我们重返大自然，重新关注人与自然的关系——这个当代社会最重大的问题。

2014年9月，由中央美术学院主办的“中国岩彩绘画创作高级研修班”首次系统实施了岩彩绘画课程体系，并于2015年10月在中央美术学院教学展厅举办了“本土·萌芽——岩彩绘画实验课程汇报展览”。展览以教学文案、考察影像、实物采集、学生作品展示等方式，探讨一个自然的媒介可否引申出一种艺术语言的方式；系统化地呈现具有创新意义的岩彩绘画课程体系；阐明岩彩绘画在当代语境和学院教学中的意义。展览获得学院内外一致好评，课程体系被誉为“具有文化自觉、文

体建构、文化生态底蕴之价值”；课程实践被称为“是运用现代方法论，成功转化传统原点的一个可实施方案”。

“岩彩绘画语言研究”系列教程是中国岩彩绘画专业建设实践档案的概括，记载着“传统绘画当代转型”的学术理想具体实施的相关程序。我们衷心期盼：岩彩绘画这粒饱含中国传统文化基因，有待培育的种子，能够在中国高等美术教育的学术沃土中得到培育、发芽并结实。唯有如此，才能完成传承文明和培育精英的神圣使命。

2016年3月写于中央美术学院

中国岩彩绘画专业建设的意义

“天命之谓性，率性之谓道，修道之谓教。”（《中庸》）天命，乃为天赋，谓其自然生成。此之于岩彩绘画，可有新解？我以为，天地万物，各具秉性。尤以岩彩，直接取于矿土，能顺其本性，便可得道。而在绘画中，此道片刻不离：“莫见乎隐，莫显乎微。”（《中庸》）能从微尘颗粒中发现大千世界，并赋予其存在的新意，与人道相沟通，善莫大焉。得天命而顺乎自然秉性，在物与我的各种关系中理解艺术表现的真义，从而修道而传教，完成其天赋的使命。岩彩画家们似乎就是这样推动并成就着一门新的绘画样式，乃至发展成为一门新的专业。“岩彩绘画语言研究”系列教程，就是岩彩绘画在学科化进程中一项开创性的成果。

1996年“岩彩画”概念提出之时，也许就已经将现行的“中国画”领域分解了。尽管胡明哲认为岩彩绘画源自中国绘画更古老的传统，那是宋元水墨画兴起之前的中国画主流样式，但之后式微了。在当代文化语境中重提岩彩，其意图就很明确——重构中国绘画史，不仅因为“岩彩”在绘画品质上衔接着汉唐传统，更重要的还在于其当代性的转换，如对材质语言的深入研究，对画面构成的重新定义，对本体问题的再度阐释，进而与实验水墨一起开创当代中国绘画的新局面。1985年李小山提出中国画的“穷途末路”，实际上针对以笔墨问题为核心的“中国画”，包括以造型笔墨为核心的“新中国画”或“中国画”的新传统，或者说，其针对的不过是“中国画”这一概念，而不是中国绘画本身，即不指向大系统的中国绘画，甚至还代表了中国画大传统的复兴。因为那时，国内实验性的新水墨已经兴起，如谷文达等人的创作，之后便一发不可收拾。李小山没有否定这一类的创作，甚至还以为这是当代中国画发展的方向。“中国画”或“国画”以民族国家的文化意涵作为内在的规定，流行于20世纪初，为了与外来的西方绘画相区别，自然也对应了当时中

国画的主流样态，如写意性的笔墨系统，沿袭了一套相应的评判标准。在民国初期的新文化运动中，有人对写意性的文人画有过批判，但并没有将其等同于“中国画”，至1950年兴起的“改造国画”运动，“中国画”的内涵才被进一步限定，“新中国画”的概念也随之产生，这与国家的文化意识形态有关，与民族国家意识有关。如曾一度作为学科概念的“彩墨画”为“中国画”所取代，其原因也在于此。

二

如果说实验性的新水墨画是从元明清以来的文人画笔墨系统中衍生变异出来的现代形态，那么，岩彩绘画则穿越了这一时期，承续汉唐壁画，采用矿物质颜料直接研磨，并加调和剂作画，从材料、技艺到思想观念的表达，重新建构了一套当代绘画的新形态。或者说，岩彩绘画突破了“用笔为先”的传统中国画的绘画理念，与新水墨画共同构成了当代中国画领域的两大系统。

岩彩绘画是以“岩彩”命名，这就涉及学科分类的标准设定问题。如油画、漆画、蛋彩画、水彩画、水墨画等，还有瓶绘、绢画、壁画等，其分类标准都落在绘画媒材上。以绘画媒材论，通常有三个层面：一是颜料的物质属性，二是调和剂的物质属性，三是画底的物质属性。但不同的画科，其命名的侧重点都不一样。有的偏向颜料，有的偏向调和剂，有的偏向画底的材料属性。就颜料而言，又可分为可溶性颜料与不可溶性颜料，或无机颜料与有机颜料；就调和剂而言，又可分为油质的、水质的及胶质的；就画底而言，又可分为架上的与非架上的，又可分为纸本、布本、木板与泥灰墙面等。其中，以调和剂类型为分类标准的较为普遍，因为调和剂本身与颜料有对应的关系，并与各种绘画工具一起，构成一系列的操作技术，能够形成系统的表现方式。水墨画用的材料主要是墨，墨分油烟或松烟，前者多用于绘画，后者多用于书写。但在制成墨块或墨水时都掺了胶，而在作画或书写时又以水化开。岩彩绘画用的材料是矿物质和砂岩，粉状，颗粒大小不等，只是在创作时才使用胶作为调和剂。无论如何，烧成烟而后制成的墨，其颗粒十分细微，且胶性小，主要靠水来化解，而岩彩磨制后的粉末，其颗粒相对较大，主要靠胶来黏合。“化解”是扩散性的，“黏合”是聚合性的，二者之间的区别，也就决定了这两大绘画系统在语言表达方式上的根本差异。对于绘画的底本，水墨则以吸收性强的宣纸为主，岩彩以经过处理的不吸收颜料的画布为主，在布与颜料之间有一介质层（画底），所有的岩彩都依附在这一层面上，不透到画布背面。所以，水墨有渗透性，而岩彩有凸浮性。由于这些材料的物理特性直接影响了绘画语言的品性，造成各自不同的审美趣味。渗透是扩散性的，以吸收为主，表现出来的笔痕、墨痕由浓而淡，或湿或渴，这些印迹都会带走人的思绪，展开想象；而非渗透的颜料却在胶的作用下自然

黏合堆积，在肌理与色层关系中让颜料能自由地呼吸，人的各种感觉都在种种涂抹关系中带入了，并在视觉的特定场域发生作用，心理上也容易产生爆发力。

材质的不同直接导致绘画语言的表述方式与人的接受状态，物质不仅仅是物质，通过人的感受与精神世界发生密切的作用。可在传统问题上，岩彩绘画却将我们的视线拉回到汉唐，与以矿物质为基本材料的“壁上绘画”联系十分紧密；而水墨画则延续了自宋元以来的中国绘画，与以纸本、绢本为主要材料的“案上绘画”联系十分紧密。近代以来，以纸本水墨为媒材的绘画发展了，以壁面岩彩为媒材的绘画被忽略了。故“岩彩画”的提出，在传统与当代的问题上建立了新的联系，开拓了一片新的艺术表现领域。

三

过去，人们将工笔重彩与意笔水墨相对应，以为两者能构成中国画整体的话语谱系，在目前的中国画学科中依然如此，并渗入山水画科、花鸟画科与人物画科。工笔重彩画的传统比较深厚，战国时期出土的楚帛画就是工笔重彩。在笔墨话语方式上，无论线的勾勒或色的晕染，工笔重彩画均可衔接秦汉、魏晋乃至于唐的壁画与卷轴画系列。岩彩绘画就脱胎于这一系统，同时也吸收了意笔水墨中的意象性表现因素，但与二者不同的是，岩彩绘画从材料出发，不受笔法限制，甚至也不受对象世界的形象制约，既溢出笔法的话语系统，也不再拘泥山水、花鸟与人物的分科。岩彩绘画学科建设的自由度与开放度，正在于其能回到绘画的自体，回到语言生发的原点，将后来被重重设定的语言域界完全消除，容纳不同的艺术个性以及表现手法，当然，笔墨线型依然保留，但只是其中之一而非全部。

岩彩绘画之所以能脱出工笔重彩画的专业限制，发展出一整套属于自身的绘画语言体系，进而建构一门新的专业，关键就在于它将材质上升到绘画语言的层面。如在“语言要素研究课程”中设置了“岩彩质觉”，在“语义表达研究课程”中设置了“大地采集”与“平凡物语”，在“拓展课程”中设置了“载体拓展”等，这些都是核心课程，决定了作为一门新专业的岩彩绘画自身的特质，并由岩彩的材料属性进一步引导出其绘画的核心理念，即“色面造形”与“层面叠加”，且不受具体事物形象的制约，回到二维的平面上，强调“构成”，这一切努力都指向人的绘画意识生发的原点。什么是原点？在数学里，二维或三维直角坐标系中相互垂直的坐标之交点，坐标为(0, 0)或(0, 0, 0)。返回原点，就是重新建构，重新设置，原先所有的价值判断都归零。在绘画上，这种原点意识是新创造的开始，是一个学科开放度的体现。岩彩绘画追求的“回归原点”，我以为其中的一个轴向就是材质语言，而另一个轴向则是人的个体性，

两轴相交为原点，所有的正负值都归零。归零意味着清理，先清理后延展，延展中重新设定。比如材质语言是一种限定，人的个体性也是一种限定，每一位岩彩画家都在这两种限定中寻找各自的定位。当然，我们还可以引入另一轴线，即创意性，并再行设定一套衡量的指标。这样，既训练学生把握岩彩性能及个体的创造力，也培养或强化学生的创造性意识，在教学方法论上形成一个三维构架。

正是基于岩彩材质语言的原点思维，促使岩彩画家们的学术视野不断扩展，学术思考不断深入。他们不断摆脱某些东西，又不断吸纳某些东西，因为摆脱是为了更广泛的吸纳。譬如，在当代全球化的语境中，以岩彩为中心，注意摆脱人的认识的局限，尤其是因历史或地域所形成的文化限制。他们先东渡日本，深入研究岩绘与日本画，后沿着河西走廊一路行走，深入研究敦煌与龟兹壁画，并多次到印度考察细密画。然后，从地域文化的“本土性”入手，到福建、广西、四川、云南、新疆等地四处采集矿石标本，不断地吸纳各种信息，特别是在接触性的体验中，感受并解读隐藏在土地中的种种文化密码，将一种生气带入绘画。我甚至认为，岩彩画家们试图描绘一个中国岩彩材质分布版图，并从自然属性中探寻文化的属性。前后两相对照，显然出现了两套系统，一是历史形成的某些特定的绘画样式，一是没有预存图式但与其生存环境密切相关的自然物质。那么，如何处理两者之间的关系，又如何从材质本身建构一个具有无限发展可能的绘画系统？结论必然是以前者为参照，以后者为根本。或者说，既成的文化图式都只是参照，而所运用的材质之“岩性”与“岩意”才是艺术家创作新的话语形态的第一触点。

四

任何一种绘画样式及相应的技术都具有文化内涵，既与材料密切相关，也具有相对的独立性，形成特殊的话语系统。所以，样式与技术一旦完善，就可以在不同的材料上移植。所谓的独立性，其实也意味着一种封闭性，在内涵与外延上都具有一定的规定，否则就会造成人们认知上的困难。如中国的工笔重彩画或意笔水墨画，还有印度的细密画或日本的大和绘等，只要图式不变，使用的颜料或画的载体变了，并不影响人们对一个既成画种的判断，最多是认为因材料的变化而出现些许“变腔”“变调”或“变味”。如果回到材质语言本身，是否意味着对既定的绘画样式及其技术都面临着一次清洗，在既成的图式上也面临着一次去经验化的过程？

记得几年前，有一次小型座谈会上，胡明哲说她希望岩彩绘画是一个完全开放的系统，不设任何边界，也就是没有话语的规限。在绘画史上，岩彩使用的范围十分广泛，从欧洲史前的洞窟壁画到新石器时代的彩陶、岩画，以及后来的壁画，大都是

使用矿物质颜料，但在不同时期不同区域所表现出来的样式却大不一样。个中原因，是文化在起作用——因为文化的多样与多元导致图式多变，并形成诸种不同的绘画概念，形成了我们认识上的各种“格”。在这些概念中，文化因素大于材料因素，或者说，材质仅仅是材质，而无法上升到语言的层面。比如油画，虽以材质命名，但依然以15世纪在意大利形成的一整套写实性话语为基本图式，甚至延续了之前湿壁画的造型话语。在心理学上，图式（schema）指的是主体能够对外部信息进行分类的认知系统，是人脑中已有的知识经验网络，是从经验到概念的中介。在美术史上，谈绘画中的图式，主要指在相关概念中已经生成的知识框架，在形式表现与图像结构上具有相对的稳定性，或类似计算机科学中的模式识别系统（system）。在绘画语言系统中，图式的识别度高且传承性强，与概念相伴随。如果以媒材为核心建立一套话语体系，并且是绝对开放的，那么，这套话语就只能提供某种发展的可能性，并且在话语结构中预留各种空间，让主体在创作实践中不断地被陌生化，成为动态的可变的心理认知过程，以利于新形态的产生。

没有既定的图式而着眼于可能性的开发，就是旨在培养学生艺术创意的教学。从事美术教育的人都知道，技术性的内容可教，规范性的程序可定，因为有一套现成模式，唯有创意难教。从事艺术创作需要天分，天分就在于一个人对外界事物有着特殊的敏感，并能引发想象，从而创造一个新境界。美术学院的专业教学，通常都在技术层面上解决材料与图式之间的关系问题，无论哪一画种，莫不如此。有关创意性的教学比较缺乏，如创作与构图的课程，也就是让学生如何从生活素材中提炼有关的创作主题。在艺术设计学科，创意性的教学环节才比较突出，有“三大构成”（平面构成、色彩构成、立体构成）作为专业的基础课程，探讨形式语言自身的组合变化规律，解决视觉心理上的审美问题。形式，是设计学科的核心概念，同时也引发了现代艺术运动中有关人的创造性思维的一系列问题。譬如，我们如何去感知对象世界，如何赋予材料以一定的形式，如何摆脱一切心理预设，如何去呈现对象的本质？而通过人对材料的直觉把握能够解决这些问题吗？当代艺术家比较喜欢谈“在场”，即人与人或人与物在瞬间的片刻共在一个场域，所有的发生都是偶然的，但也具有内在的联系，即应激性的反应。创作的共时性状态和文本产生后历时性的意义变换，都是岩彩画在开放性语言结构中需要面对的。或者说，共时性的在场关系利用一种偶发的可能性去建构作品的意义框架，也预留下了可以被再度阐释的画面空间，如同德里达所说的“自由变构”，以“身临其境”的方式去弥补所指的缺失。那么，创意性思维能力的培养，有两大关系亟待解决，一是个体感觉与材质之间的关系，二是材质与形式之间的关系。2008年，岩彩画家们策划了一次大型邀请展，主题就是“晤对材质”。

作为当代绘画的一门新专业，岩彩绘画具有跨学科跨地域的文化属性。在语言方式上，岩彩绘画并没有完全离弃绘画的形象，也没有完全沉迷于抽象的形式，而是介乎形式与形象之间，以各种灵活多变的形态出现。形态只是一个类概念，不存在特定的图式，也不存在与材料工具捆绑在一起的成像技术。这对于纯粹以媒材为命名原则的画种，可能是一个问题。如漆画，因漆料而命名。漆是一种黏性很强的涂料，多髹饰于木器，历史上也形成一套髹漆技术，正由于这种技术自身的完善而不在意于图像，以致如今图像还处于载体与漆面中的“夹层”，难以与漆料融为一体，有关“漆本体”问题在漆画界争论不休。对岩彩绘画而言，材质语言的本体性存在已不容置疑，绘画的图像及呈现方式与材料和技术的关系也十分融洽，本来就属于传统的中国绘画，且在汉唐之间已有过发展的高峰。如今随着艺术观念的转换，作为“自在之物”的岩彩，不再只是一种颜料，它还与人的形象认知之间脱开了关系，引起人们新的审美兴味。如范迪安在评论朱进的画时，提出“材料生态主义”，说他“观念的意识孕育了语言的意识，语言的意识则凸显了观念的意识”。（《朱进：原生像或一些散淡的风景》）可见，岩彩绘画语言的意识与观念互为生成，换言之，作为语言的材料已成为与人互动的主体。

另有一例，为胡明哲的一次经验实录。她谈的是如何画鱼缸中游动的鱼，思考的问题却是“物象的观看还是形态的观看”，其最后结论是：如果依据“游鱼”的概念去观看，“对真实现状反而视而不见”，而排除了先入为主的概念，依从直觉的观看，就可以看到“实体虚体不分，错觉幻觉交融的形态世界”，画出变动的不具功能意义的形态碎片。她以为后者是真实的存在，而前者只是概念的认知。在绘画领域，如何观看决定了事物呈现的样态，同时也找到相应的艺术形式。其实，胡明哲在直觉的形态中已经意识到观念的先起作用，不然她看不到那些隐喻的抽象的内在结构，也不能为那些抽象的结构寻找生动的外观。当我们讨论一门绘画专业的语言系统是否独立成型，并试图建构一套教学的方法时，必然要先解决观看的引导问题。不受概念束缚的开放式的观看，在保持对事物的敏锐观察和真切感受的前提下，能够培养一种洞察力。但消除概念本身需要一种认识，知道自己必须怎样去做，需要另一套理论的支撑，使其明白问题的所在。改变观念，让新的观念意识引导自己重新观看，才可能有新的发现，看到以前看不到的东西。视觉直观不等于完全的无理性，清空也不等于就是一纸空白。当胡明哲将视觉直观的训练作为岩彩画教学的重要环节，甚至要求作画者回到直觉的状态中，只是在新的观念意识中摒弃陈见，去除普遍性的知识而强调个体性的自觉。在绘画教学领域，这不啻于一次革命。因为在学校，我们已习惯于传授知识，帮助人们从繁杂的现象中提取概念，从感性上升为理性，而不是返回。这种逆向性的教学理念必然导向一种全新的课程布局，让学生养成批判性的