

# 中国当代水墨研究文献I

主编 王显东

## 水墨地图

中国当代水墨研究文献I

安徽美术出版社  
全国百佳图书出版单位

# 多元呈现的必要性

——写于《水墨地图——中国当代水墨研究文献 I》出版之际

文 / 崔灿灿（批评家、策展人）

安徽美术出版社策划了这样一套水墨研究文献，笔者受主编王显东先生之约为丛书撰写序言。

在今天这样一个图书市场泛滥拥挤的前提之下，大量的低级庸俗类的文本知识充斥着我们的视野，我们不得不面对这样一个庞大的知识读本体系，并无法作出明确的判断。于是我们总是彷徨于对文化的选择之中，具有良好的判断力成为我们获取知识的有效途径与方法。但假若我们面对的是一种单一的阅读途径，那么我们又不得不去埋怨阅读的自由性和知识能源的枯竭。正是在这样的前提之下，带有学术策划导向的书籍成为图书必要的选择方式，如何在多元的文本之中脱颖而出，并提供可供参考的知识读本成为摆在每个出版机构面前的问题。

从上世纪初开始，水墨艺术经历了多次改良及转型，并全面地向现代多元形态发展，组成了具有良好建构性的层次结构。从唐王维的水墨自觉到宋元文人的写意觉醒，至1949年以后的大众化、政治化，到今天这30年来的现代转型以及多元共存，这样一个改革的变奏形成了多次有关水墨材料、文本价值、精神指向、本体与超越、外延与边界等实质性问题的讨论。进而我们则将问题集中在这样几个方面：一是作为传统精神延续的水墨如何面对当下的现代环境；二是作为中国独有的艺术形式，水墨如何面对东西文化的转换。例如在概念的梳理上，早在五四期间，为区别于西方艺术的进入，将其称为“国画”；在进入新中国之后，为强调国家身份与民族身份，使之变称为“中国画”；而在近三十年之中，作为理论范畴研究中的“中国画”显然已无法全面概括它在时代背景之下发生的现代转型，以及有关材质及文化观念实验性的介入，于是一种新的称谓“水墨艺术”便呼之而出。

这样一个历史脉络之中，凸显出以下几个较为突出的理论及实践问题，例如笔墨本身的价值，形式主义的介入，未来的发展及延伸，表达的方向及特性，无法逾越的边界及必然面对的改良，等等。当这些问题从理论化的层面进入实践之中，我们发现水墨自身的逻辑价值变得模糊与不确定起来。然而正是这样的未完成性和无整一性使得水墨艺术出现了空前的多元形态，这种多元形态正是今天中国文化本身所面临的问题。我们处于一个多元交叉并边界模糊的场域之中，前现代、现代、后现代在中国这样一个大的文化背景之中共生共存，而其中各文化立场之间形成了一种对峙关系；与其说是对峙关系，不如将其理解为作为自我的他者。一种在场的缺失，使得传统水墨、现代水墨、实验水墨等艺术形式之间形成了一种相互依赖关系，并针对他者从而实现自我本身的价值转型及文化诉求的不断完善。这种不断的交叉冲突也使得各自在通往必然发展的途径中不断地受到来自其他文化的侵袭与拷问，完成一种不断的修饰与重写。

作为传统形式的水墨山水画在面对诸多问题的同时，也同样陷入了一种尴尬之中。20世纪的山水画改良是一部完整的现代观念改良史。在20世纪初由科学改良派提出的对传统玄学意识的反抗中，写实主义与形式主义水墨作品进入了我们的视野，徐悲鸿等人借用西方绘画体系中的素描写实理论对山水画进行改良，直到建国后，以表达意识形态和歌颂祖国建设的新现实主义山水开始达到巅峰，使得水墨艺术成为社会文化观念表达的工具之一。而另外一个有关形式的改革进入了水墨艺术发展的主体之中，林风眠、吴冠中等人开始了有关形式与抽象的纯粹形而上审美变革，对新现实主义水墨中的一个巨大的弊病（逸品的缺失）进行了改良与重构。但问题同样在于，形式主义的改革使得笔墨本身的能

力受到伤害，这种伤害同现实主义一样使笔墨踏入了一条将不复存在的屈服西方体系的边缘之路。于是在这样的前提之下，一些以山水作为题材的画家进行了对传统的回归，强调传统精神中的“注重水墨渲染，主观大于客观，挥洒容易并带有表现意识的传统价值诉求”。不难发现，这30年中有关水墨的讨论的重要文献无非出于对水墨改良中现实主义和形式主义的探寻，例如吴冠中的“形式美”、“抽象美”、“笔墨等于零”，李小山的“中国画的穷途末路”，郎绍君的“中国画与水墨”，等等。这样一些讨论同样触及了关于水墨山水题材的发展与改良。而另外一种边缘途径也在此时将问题进行深化，例如“实验水墨”中的水墨装置、水墨行为，等等。在这样一个发展之中，我们可以发现今天的水墨山水题材的画家多是采取以下几种策略与方法：一是继承水墨现实主义的改革，强调水墨表达中的写实方法介入及写生的必要性（大批学院及官方画家）；二是继承水墨形式主义的改革，强调画面的制作手法和形式美感等（湖北的新材料及新表现主义、抽象水墨）；三是作为观念性的介入，将水墨材料降至为作为研究文化问题及个人意识的工具（实验水墨、观念水墨）；四是选择一种对传统精神进行继承并变体或者其他相对复古的水墨山水表达方式（新文人画、浙派山水）等。当然这样的划分严格来说是不合理的，也是无法全面概括的。比如新文人画中既有对传统水墨精神的继承，也有对水墨形式本身的探寻，一些艺术家较强调制作手法和画面装饰性等。而作为形式主义的改良中，一些艺术家虽然在材料上运用了一些综合媒介，但其在审美及文化趣味上却和“新文人画”有着异曲同工之处。而浙派山水中的一些短小笔触及园林场景等既是对传统文人雅趣的延续，也在形式及笔墨上进行了拓展与延伸。这样纷乱的关系，使得判断产生了很大的困难。而这却也正

是今天我们所应期盼的一种现代性，这种庞大的现代性强调了作为艺术家个人创作的无限空间及可能。但同样棘手的是，多元在一定程度上也使得大量的无趣、无聊作品混入其中，于是前文中所提及的一个问题便在这样的语境中产生：水墨山水题材的作品在未来应该采用何种方式才能使之在艺术史的判断中行之有效？它理应由我们所思考。

这样一套丛书的出现，客观地呈现了水墨艺术多元中的一元，提供了一种作为分类研究的可能性和生态考察的有效性。局部的呈现间接体现了一个整体的面貌，也间接地印证了水墨艺术在这30年之中所出现的一种现象。此套丛书中的艺术家多以山水或花鸟为其创作题材，同样有关中国水墨艺术的文献梳理则正是需要关注这些中青年艺术家的走向。作为文本，图书提供了一种现场，而这种现场必须由读者来判断，从而生成一种价值。我期望在未来的一系列中国当代水墨研究集中可以更为广泛深入地提供给历史更多的现场，使之成为历史文献研究中的一员。

同时也预祝安徽美术出版社的这套丛书能够为大众介绍更多的优秀艺术家，并在读者中产生一定的效应。我们在此拭目以待。

2009年11月22日  
写于金陵秦淮河畔弄香居

# 耕耘快乐，收获惊喜

文 / 毕宝祥

说实在的，我是很怕写文章的。一方面，我是画家，以画说话，很少搞文字；另一方面，写文章没有作画好玩，还不出活，半天也忙不出几行字。如果量化起来，写一篇文章比画十张画的工作量还要大，而且还得苦思冥想，劳心费神。不过，这几年还是写了不少文章，但大多是因为“人在江湖，身不由己”。

这次董金良出画集，嘱我作序，我还是很高兴地应允了。这主要是因为我对其为人与为艺比较了解。

先简单说一下他的为人。这里，我不想用班主任式的评语来评价他，只想举个例子：董金良擅篆刻，硕士在读期间，很多同学向其求印，但是他们大多不知道篆刻这门艺术是在方寸之中经营天地，需要精心构思，劳神、费力又耗时。就这样，他还是对同学的需求来者不拒，有求必应，他为同学所刻的印章可以说不计其数。现在的学生大多比较实际，能像董金良这样乐于助人、无私助人，又克己助人者实属不多。董金良为人厚道，善于为他人着想，也十分懂事。记得我曾对他说，他是我学生中最懂事的一个，这是我的由衷之言。我想，用“最懂事”来评价他，已经能说明一切了。这也是我乐意为他写文章的原因之一。

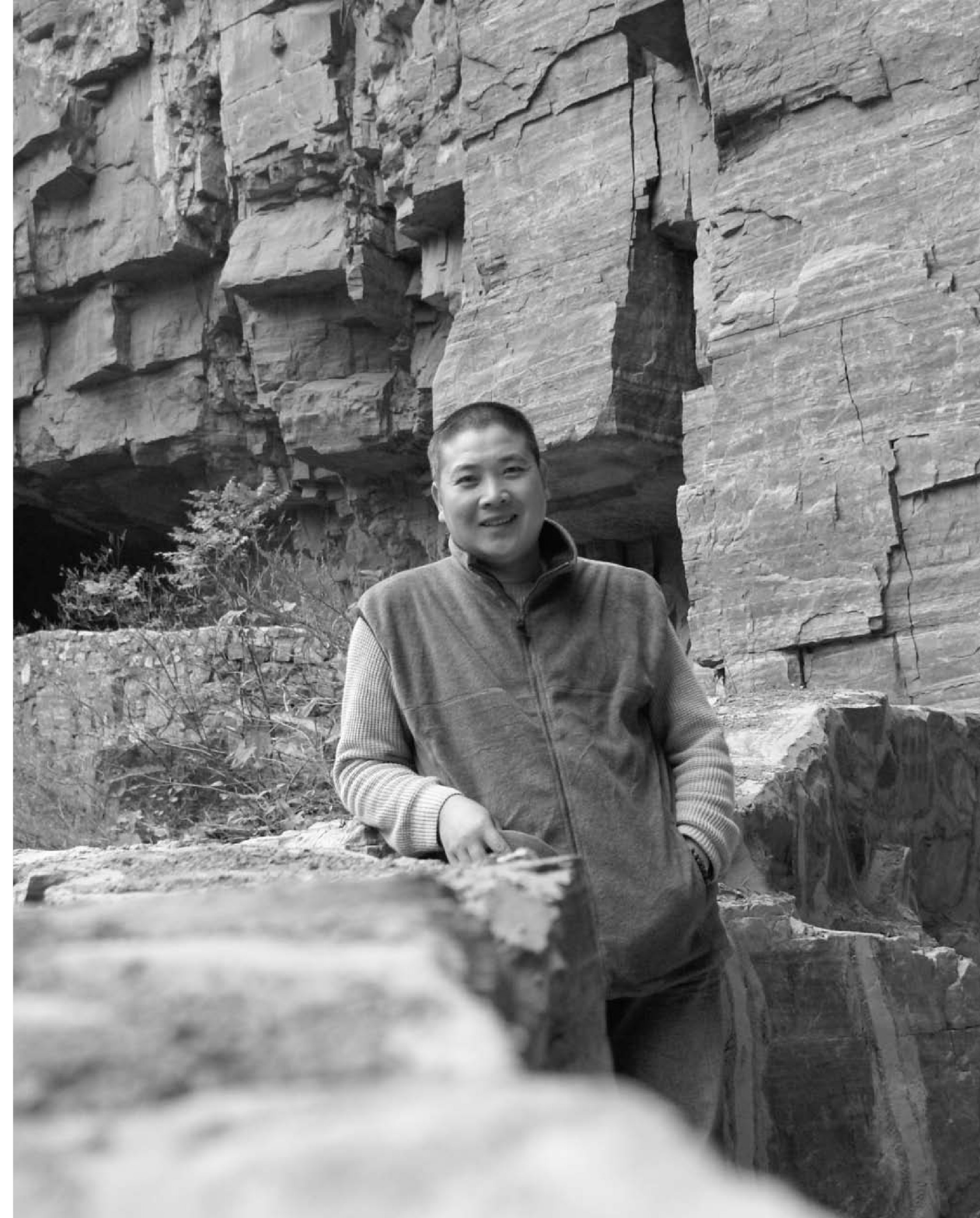
再重点说说他的为艺。董金良在读研前钻研过书法、篆刻，读研后专攻山水画，临摹过很多古代优秀作品，特别是对龚贤很有研究。其临摹的龚贤《千岩万壑》长卷作品，耗时数月，笔墨精到，气息醇正，说明他在对原作笔墨的驾驭上和气息的把握上已达到很高的水平。通过一个时期的临摹后，董金良又进行了一段时间的写生。三年内，就我所带出写生的地方就有蒙山、庐山和婺源，他自己又跑了太行山等一些地方。通过大量的写生，董金良增长了见识，积累了感受，锻炼了技巧，并在写生过程中逐渐找到了自己的绘画语言。进入创作阶段后，董金

良分别创作了《残片》系列、《苍山》系列和《寒林》系列。《残片》系列是一些“幻象”的作品，他把传统山水画描绘于残片之中，并使其飘忽、游离于虚幻的景象空间里，画面反映了作者对传统山水画处境的思索和对传统山水画程式的打破。《苍山》系列是一些比较“具象”的作品，他以自然山貌为原型，表现出山峦的雄浑、苍茫；这些作品大多为全景式，场面宏大、开阔，表达出作者对自然山水的敬畏之情。《寒林》系列，可以说是相对比较“心象”的作品，因心而造境。大凡艺术作品，荒寒的、悲凉的情调总比欣喜的、欢快的情调更具有感染力、震撼力。人们总是情有喜悲，意有暖寒。喜情暖意有太多的方式可以表达；而悲情寒意，人们大多“有泪不轻弹”，只能借助艺术作品来抒发了。董金良选择寒林作为表现对象，并将寒林置于更加单纯、空旷的背景之中。这就折射出董金良内心所具有的“寒意”情结，或者说是其内心“寒意”情结的一种释放。

董金良的绘画，总体来说单纯、朴实、纯净的，既重笔墨功力的展现，也重情感的抒发和观念的表达。特别是董金良具有比较强烈的探索精神和创新意识，除了其他作品外，董金良在较短的时间里就创作出三个系列的作品。三个系列，无论在观念和意境上，还是在造境和手法上均迥然不同，可见其是个勇于探索、勇于创造的人。探索精神和创新意识，对于画家来说非常重要。好多画家一旦形成风格就画地为牢、作茧自缚、不思进取。实际上，自我风格的不断重复就会使艺术生命丧失活力。这种活力并不是某一幅作品的活力，而是画家艺术生命的活力。我曾在文章里说过：不断的重复意味着江郎才尽，意味着懒惰成性，意味着缺乏激情，也意味着艺术生命的终结。

还是那句老话：“一份耕耘，一份收获。”董金良在学习和创作过

程中通过辛勤耕耘，换来了很多好的作品，其中有的发表，有的参展，有的获奖。说到耕耘与收获，其实有时并非是一份的耕耘就有一份的收获。如果不把教训算在内的话，劳而无获的事也是经常发生的，这就是有时人们不愿冒“耕耘”之风险的原因所在。但是，如果我们学会把“耕耘”当做一种乐趣，那么也就不在乎有什么收获了，如有什么收获，就成了意外的惊喜。如果我们真的能把耕耘当作快乐，把收获当作惊喜，那么人生将其乐无穷。董金良是个乐观的人，很难见到愁容，我想他是能参悟其中道理的。他在帮助别人时能助人为乐，在绘画创作时也能乐在其中。有这样好的心态，是人生之大幸，也是艺事之大幸。





# 麻将与画

文 / 董金良

每逢过年，在老家，除了鞭炮、饺子、春节晚会之外，总少不了一桌麻将。

一年打一回的麻将，至今我还弄不清里头到底是什么道道。我只知道揭牌、出牌、凑牌，往往是自己还在绞尽脑汁拼牌时，人家早已经胡了。打了这么多年麻将，总还是有所得的，即在规则范围内，把有限的牌排列组合成最佳格局便胡了。牌中之道与画中之道有几分契合处。

## 一、“取”与“予”

打麻将时是揭一张牌，出一张牌；绘画的观念、素材、技法等诸多因素在创作时会一股脑涌到你面前，这就要求画者学会“取”与“予”。

## 二、“和而不同”

不管是胡了也好，不胡也罢，摆在面前的每一副牌从来都没有重过样，这也是麻将的魅力所在。画画亦然，好的画家是在自己的风格中不断求变，不断创造惊喜；而有的画家自甘沦为一台复印机。

## 三、“平淡天真”

大凡是所谓制胜的奇牌、绝牌、好牌，往往叫做“清一色”、“一条龙”、“连六”、“七对”等等。这些组合看上去都是最简单、最单纯的排法，而非那些七凑八凑而成的杂牌——貌似花花绿绿，很热闹，但终非好牌。画的境界以“平淡天真”为高。

## 四、“小天下”

这里说的是掌控全局、运筹帷幄的至高眼界。牌局中有这样的人，他不仅关注自己，更重要的是他知道全局的动向，并能通过全局来调控自己。画画的人也要这样，画画是必须的，而“读万卷书，行万里路”才是通往“小天下”的途径。

## 昊天罔极

纸本水墨

180cm × 180cm

2008年



## 太清系列之一

纸本水墨

68cm × 46cm

2009年





## 太清系列之二

纸本水墨

68cm × 46cm

2009年



太清系列之三

纸本水墨

68cm × 46cm

2009年

## 太清系列之四

纸本水墨

68cm × 46cm

2009年



## 太清系列之五

纸本水墨

68cm × 46cm

2009年