

刻

畫心

主編 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

# 笔墨清吟

## ——谈刘懿和他的水墨花鸟画

文 / 查律

中国花鸟画基本上可分为勾染、没骨、写意三大类型。据画史资料及作品遗迹知道勾染、没骨两法在宋代已经成熟，而这两类画法对于色彩的运用极为重视。花鸟写意一法行世略晚，元代有不少写意佳作传世，较少用色，乃至于纯粹水墨。至明代写意一法演至青藤、白阳，创出花鸟未有之新局面，水墨大写意即成为花鸟中一个不可缺少的门类。人们在讨论水墨写意时往往将源头溯至五代的徐熙。沈括《梦溪笔谈》载：“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。”苏东坡有《王晋叔所藏画跋尾五首·徐熙杏花》：“江左风流王谢家，尽携书画到天涯。却因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花。”因此后人又常称徐熙所画为“落墨花”。因无明确画迹可证，谢稚柳和徐邦达对于“落墨”有笔墨上的争执，但是我们可以明确的是在徐熙的创作中既有用墨也有用色的，还有两者结合的，而其对于用墨的重视，以及将用墨方法独立出来的做法，对花鸟画以后的发展产生了巨大的影响。北宋郭若虚《图画见闻志》载：“徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁。多状江湖所有，汀花野竹，水鸟渊鱼。今传凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝，园蔬药苗之类是也。”人们将徐熙的精神追求和水墨表现方式联系起来思考，往往将其作为文人恬淡、旷达艺术追求的典范来对待。在笔墨表现的发展中，文人画家必然地选择以较为直接的大笔触来描绘内心中的花鸟情态，绘画在其工致减弱的同时表意性增强。但是画毕竟不是书法，对于所绘物象的尊重及与其共谱也是一种境界的衡量，在这个度上的把握是艰难的。

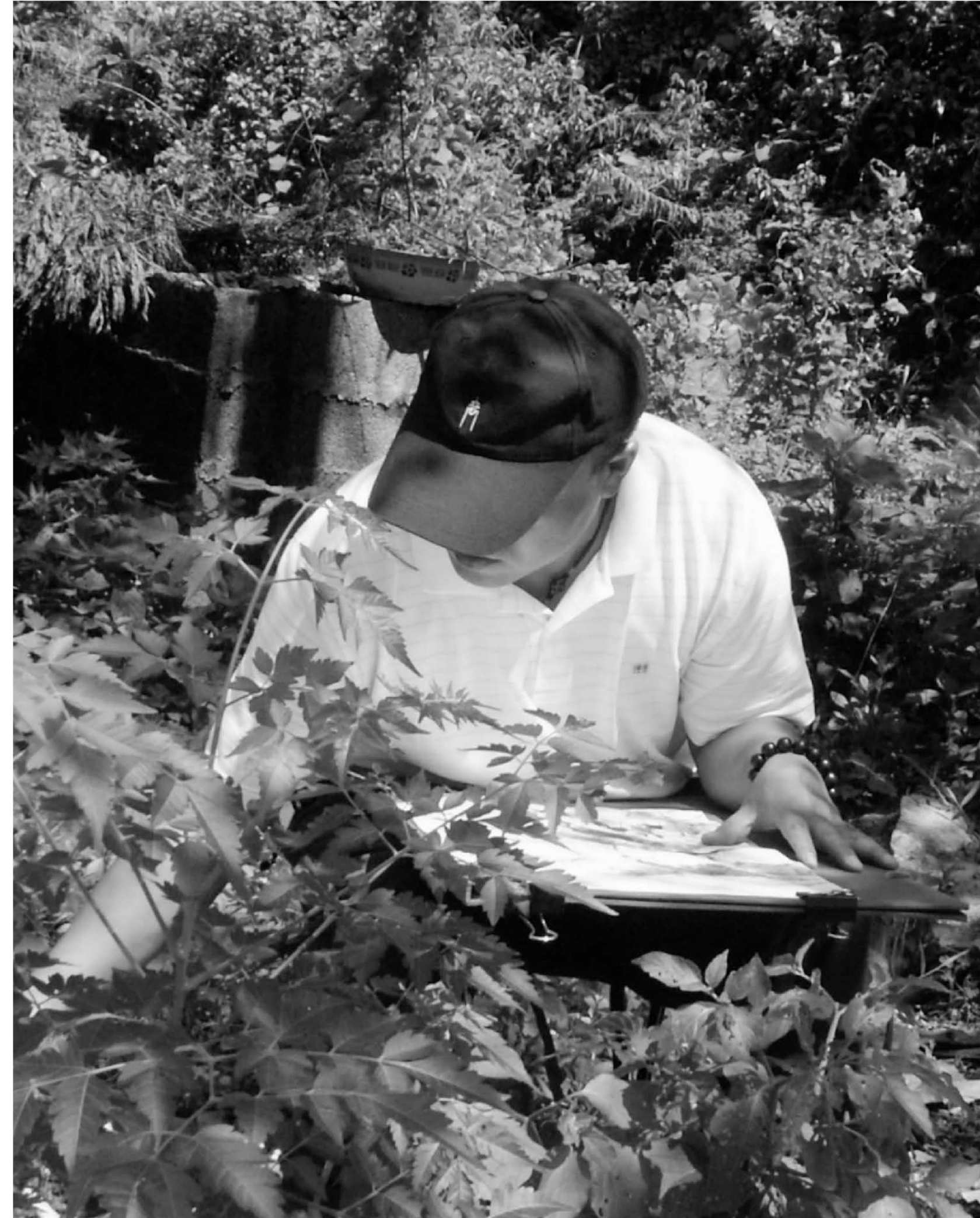
刘懿是人物画的硕士，而在其毕业后越发钟情于水墨花鸟，这自然与他的秉性及内心的审美理想密切相关。有必要回顾一下他的人物画，他的人物画主要有山民及道释两大类型。前者往往属于大幅作品，后

者则多小品。刘懿山民系列的作品，人物往往取静态，在笔墨上注重沉厚、朴茂，与历经沧桑的人物形态相协调，其表现人物背景既丰富又极为整体，并且使人物融于山、树之中，成为浑然一体的画面景象，在画幅上展现了凝重与静穆。而释道类作品则多为册页、手卷、扇面等形式，道释人物着古装，因而在形象上更加简洁、清朗，对于头部也多作艺术处理，其配景则以常见的竹、石、松、草为主，以轻松、宁静为基调，而在笔墨上则于严整中略加意趣。在刘懿的作品中静穆是基调，这是其处事用心平和、专一的体现。这宁静在画面中是一种整体的氛围，也是画中每一个物象的秉性，是画者所赋予的。笔触的直率和沉厚也是基本的特征。直率即率意和率情，是创作中真情的展露；而其沉厚是发自生命根底的属性，是其人本真的呈现。这些在人物画中的基本特点同样在他的水墨花鸟中得到展现。

作为题材，花鸟与人物、山水不同的是表现对象的差异，但是在花鸟画的历史演变中，除了对象差异外的其他变化成为其作为画种的个性。在中国绘画史中，人物是最先发展的，而后山水成为大宗，尽管花鸟画的发展与人物、山水同时，但其作为独立的画种更显示独特的个性风貌则是在写意花鸟的成熟之时。这正是花鸟画与画家内心表达的密切契合过程。当然我们不得不看到，写意花鸟画发展中的主体主要是文人，而今与之相应的阶层已经不复存在，画家更是倾向于一种职业的生存方式，而这使得当今的画坛更加纷乱，对画家来说更是考验。在古代，工写不同的绘画形态中各有不同的意蕴，画家对此的把握体现在形与意的表现上。度的把握是艰难的，过于工细逼真的勾染和过度放肆的写意是花鸟画表现的两端，危险就在其中。刘懿的花鸟画很好地把握了这个度，他保持了“静”的基本特征，在静中抒写胸臆，那是一种自然

的流露。中国花鸟画创作需要画家对所画物象“似”的超越和对“真”的追求。“真”体现了对物的尊重，物与我同在而成其为世界，然而在画中只有物而无我。并非真的无我，我在对“似”的超越中得以展现，超越了我对物的被动表现，使其在我的画面中由我而生成。这时物和我便得到了共生，此时的物因我而“真”。

刘懿的画表明了他对此的理解，尽管这种表现在更深层面上讲还有诸多不足，但是他把握了中国花鸟画的根本所在。作画应该在倾心的同时避免过度的表现，因此我将这种水墨的挥写状态称之为“清吟”，对于“吟”需要用心去听。相信刘懿的“吟”会渐入佳境，而听者将会有更多的收获和共鸣。





# 游园（节选）

文 / 刘懿

我视作画过程为一个体验与发现的过程。这或许是我的思维方式所致。我甘愿花费大量的时间在绘画前的观照之中，在与自然的悟对之中体味万物之生命，正是在这种状态中形成了属于我自己的认识角度与表达方式。我的思维是在画面的制作过程中根据墨、纸、笔的运作而展开的。离开这些媒介，似乎一切的想法均是飘浮游离而不着边际的，只有进入具体的描绘，才会感到情绪所托，有一个实在的着落点。

在漫长的作画过程中，我总是以平淡为基调，所以总是将自己的情绪调整到一种安静、坦然的状态，那种创作之初的冲动，逐渐转变为对画面的把握与控制。它需要以具体的细节、平淡的描述作为铺垫，某种感觉的突发正是因为有了具体的细节，才能散发出如星星般的点点光辉。这种漫长的作画过程，是我消化平时生活积累的一种方式。我崇尚古人闲散而淡定的生活，于是在表述上我企望通过笔墨调和着感受与表达之间的隔阂，联想着自然界一草一木的风姿。对自然界更深层次的认识，正是通过描写过程中一点点的修正、一点点的发现而趋于完美。从画面细微的变化之中辨认其潜在的美质和感受，以期望达到神与物共游这样一个至高的境界。

寒塘之一

纸本水墨

65cm × 35cm

2007年

寒塘秋來早  
丁亥秋 劉懿



### 寒塘之三

纸本水墨

65cm × 35cm

2007年

疏荷秋寂  
王季深秋菊  
寤漫筆



## 罗汉之三

纸本水墨

65cm × 35cm

2007年



## 罗汉之四

纸本水墨

65cm × 35cm

2007年



## 罗汉之五

纸本水墨

65cm × 35cm

2007年