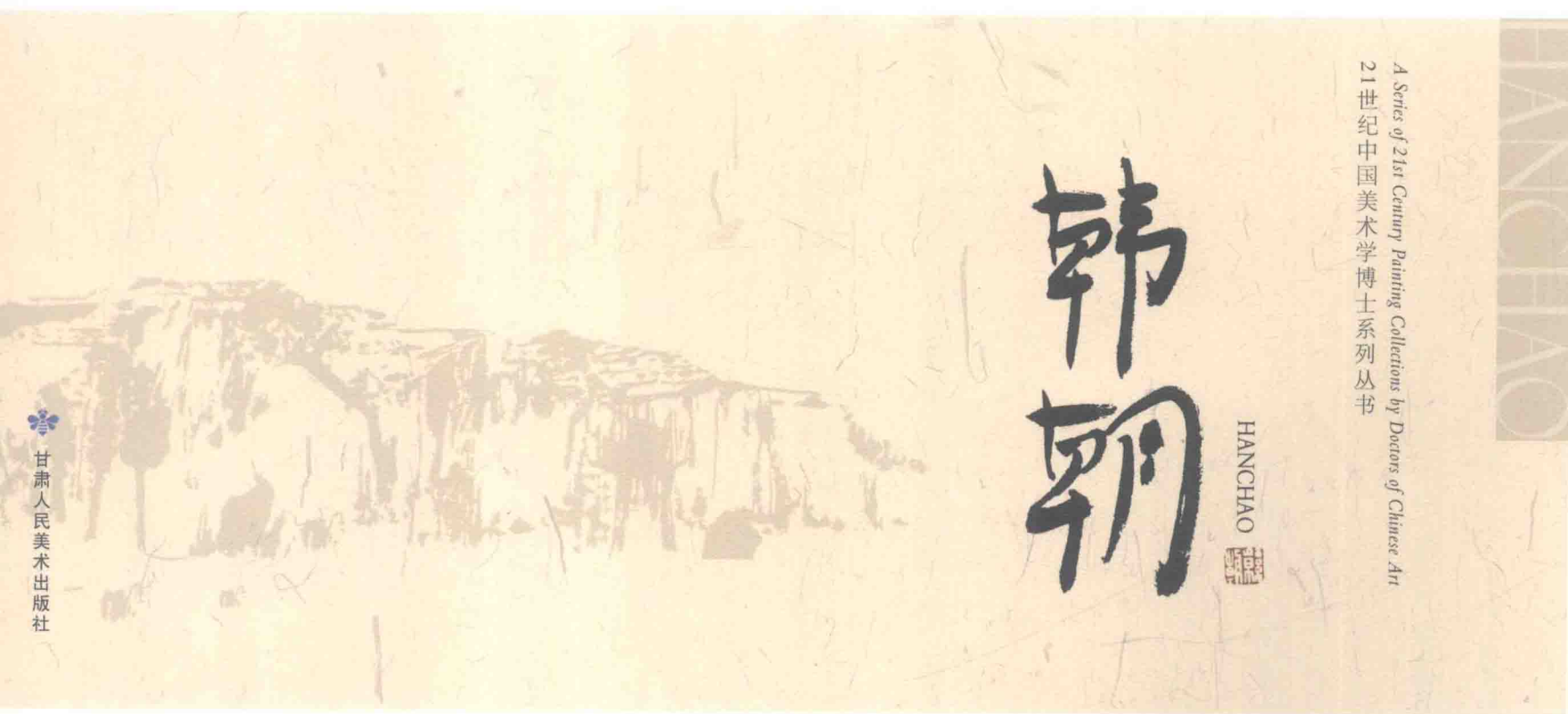


HANCHAO

A Series of 21st Century Painting Collections by Doctors of Chinese Art
21世纪中国美术学博士系列丛书

韩朝

HANCHAO



甘肃人民美术出版社

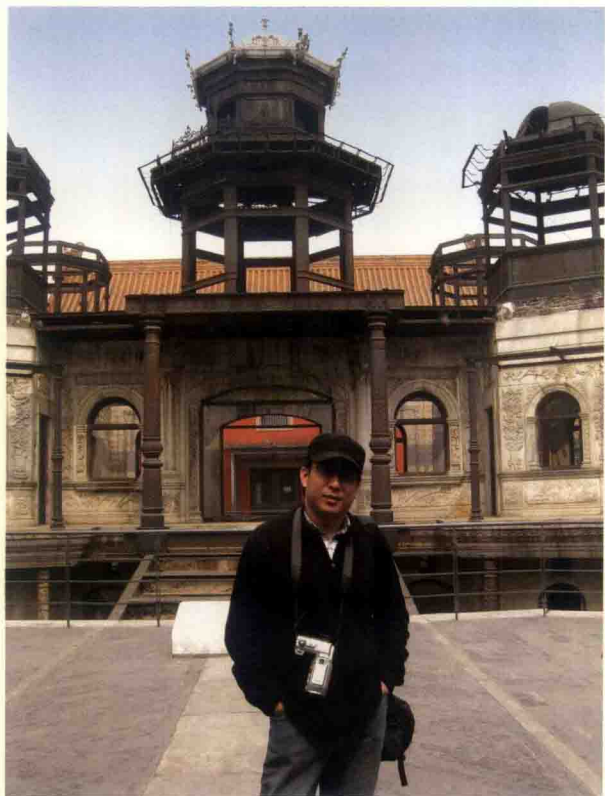
A Series of 21st Century Painting Collections by Doctors of Chinese Art
21世纪中国美术学博士系列丛书

韩朝

HANCHAO



甘肃人民美术出版社



画家近照

韩朝 艺术简历

韩朝（本名韩立朝），1970年生于河北。1992年、2001年先后毕业于河北师范大学美术系、首都师范大学美术学院中国画专业。现为清华大学美术学院绘画系博士，吴冠中艺术中心特约研究员；北京林业大学园林学院副教授；中国美术家协会会员。作品多次参加国家级美展和学术邀请展并获奖，部分作品被有关机构或个人收藏，出版有《中国当代青年画家——韩朝》《特质·意象：中国当代青年国画家韩朝》等个人作品集及合集多种，出版文集《涵观别秀》。

主要参展

1997年《后援》参加中国艺术大展·当代中国画展（上海美术馆）。2003年《晚照》等作品参加传承与开拓——70年代出生水墨画家联展（炎黄艺术馆）；《秋亭》等作品参加当代水墨动态展（首都师大美术馆）。2004年《玉米地》《快乐的日子》（插图作品）参加第十届全国美展（南京美术馆）；《梦里吾乡》参加庆祝中华人民共和国成立55周年北京美术作品展暨第十届全国美展北京展区预展（中国美术馆）；《梅雨》《秋亭》参加中韩青年画家邀请展（中央美术学院陈列馆）；《梦里吾乡》系列参加“新经典·重提学院派”全国高等美术院校中国画名师展（国家博物馆）。2005年《支前》参加纪念蒋兆和诞辰100周年暨第二届全国人物画展（炎黄艺术馆）。2006年《翠微》等参加水墨新锐邀请展（炎黄艺术馆）；《初静》之三、五参加第二届今日中国美术大展（中国美术馆）。2007年《担架队》参加庆祝中国人民解放军建军80周年美展（中国美术馆）；《风物》等作品参加破·格——山水画邀请展（炎黄艺术馆）；《秋山初静》参加一方水土——河北籍中国画名家邀请展（河北省美术馆）。2008年《大风景》系列参加中日艺术交流展（日本福山美术馆）；《千绿》等作品参加2008首届《画语者》中国画名家邀请展（河北省美术馆），《风物》系列参加“走近学院——全国高校中国画名师作品邀请展（中国国家画院美术馆）。2009年《山水日记》系列参加原点·漂浮——河北当代学院艺术邀请展（河北省美术馆）；《山水日记》系列参加天工开悟——学院艺术家作品联展（中国美术馆）；《大风景》系列参加当代艺术作品邀请展（北京环铁·时代美术馆）；《山水日记》系列参加全国美术学十博士作品邀请展（天津·西洋美术馆）；《山水日记》系列参加海上心情——2009《画语者》提名四人水墨展（秦皇岛·上层艺术空间）；《大风景》系列参加以我观物——当代学院画家邀请展（北京·观音堂美术馆）。2010年《大风景》参加自然——当代山水画邀请展（南京·凤凰美术馆）；《山水日记》系列参加全国首届美术学博导、博士生书画大展（天津·西洋美术馆）；《大风景》系列参加意象·特质——北航艺术馆当代艺术邀请展（北京·北航艺术馆）；《山水日记》系列参加观·境——中国当代70后山水画家邀请展（宁波·天一文苑艺术馆）；《大风景》系列作品参加殷墟·水墨神韵——2010中国文字博物馆美术学博士绘画邀请展（安阳·中国文字博物馆）；《大风景》系列参加水墨纵横——当代水墨地域对话展（西安·陕西省美术馆）等。

韩朝作品

目 录

1 / 韩朝画语 ——兼谈艺术在中国当代语境 中所经验的多重焦虑	17 / 山水日记之三十五
7 / 幽栖	18 / 山水日记之四十
8 / 晓寒	19 / 山水日记之六十
9 / 山水日记之二十	20 / 山水日记之六十一
10 / 山水日记之五	21 / 山水日记之六十八
11 / 山水日记之三十二(四条屏)	22 / 山水日记之六十九
12 / 山水日记之十	23 / 山水日记之七十九
13 / 山水日记之十三	24 / 山水日记之七十一
14 / 山水日记之四十二	25 / 山水日记之七十三
15 / 山水日记之四十一	26 / 山水日记之七十八
16 / 山水日记之五十	27 / 山水日记之八十
	28 / 山水日记之七十

韩朝画语

——兼谈艺术在中国当代语境中所经验的多重焦虑

李同路

与画家韩朝相识有年，期间虽然音书不绝，闲话艺事，对他日新月异的画作，却唯有佩服，不曾赞一词。这不是虚心，是心虚：宋人严羽说，诗有别才。一般人文学科的批评模式显然不能完全涵括绘画艺术的独特性。然而细思之，我们虽然隔行，却也面对共同的处境：那就是人文与艺术在物欲横流的当代世界所经验的普遍焦虑。这些焦虑，我们挥之不去，抽刀断水，反复试图叙说而结果常常无言以对。从大环境看，实际也是中国文化在百年现代化过程中，面对自身身份的不确定性所产生的诸种症候之一，是艺术的，是政治的，是经济的，也是哲学的。

韩朝在对山水画这一传统深厚的代表性艺术样式在当代语境中如何“重生”的探索，可谓孜孜以求，锲而不舍。其所作诸种努力，不是试图青春躁动式地反抗，拒绝，或亵渎神圣，或以叛逆的姿态，体现、再现或放大诸种焦虑，而是通过将自身艺术创作有意识地置于理性观照与历史脉络之中，以艺术语言创新的方式消解诸种焦虑。因此，我通常喜欢将韩朝山水作为一般文化文本，而非狭义的“艺术”作品进行解读，获得启发，并流连于其作品中山水形态与其姊妹艺术诗歌之间的隐喻关系（当我们不能直接描摹事物本体时，隐喻往往成为最本真的表达方式）。这种解读艺术作品的方式，自然是外行的。然而无知者少了内在外在的约束，也就无所畏。现在，暂就韩朝的山水画作在反抗当代艺术所经验的内在焦虑感的几个方面，做一番无所畏惧的闲话。



初静 2005年 64cm × 48cm 纸本水墨



山水日记之五十一 2010年 34cm × 136cm 纸本水墨

二

对于山水画一类如此高度成熟具有强大传统的艺术门类，从事者所经常体验的，借用布鲁姆（Harold Bloom）的术语，便是影响的焦虑。以英美诗歌传统为基础，布鲁姆声言，后世诗人注定生活在以往大师的阴影之下。又说，我们对于经典的一切解读即是某种形式的误读。而在此阴影笼罩之下，创造性误读也正是后来者借以开拓自己想象空间脱颖而出的方式。自魏晋以降的山水画实践，数度变法，以至明清。从技巧、从艺术角度说，古人似乎已然穷尽了所有的可能，并总结出成套的范式。结果便是，山水画如后人眼中的唐诗般，一意一境，一笔一墨，一点一画，一词一物，都有所本。山水画以此形成了强大的“集体身份”，强大如如来佛的手掌：前有古人，后有来者，师古不易，出新更难。

韩朝反复提及，可以把古人遗留的笔墨打散，重组。此说貌似信手拈来，实则呵佛骂祖，离经叛道，非对传统有真知灼见者不能出此语。布鲁姆说，摆脱影响的方式有多种，如袭



山水日记之三十

136cm × 34cm 2010年

篱。然而结果往往是“白话”了，却不见“诗”。山水画没有如此简便的方式。而对于韩朝的做法，我深以为然，并以为可以从解构主义的角度深入探究。经典中的技术元素，可以作为词典中用以自我表达的单一词汇，却不必做为垂训经典范式的教科书来看。期望传统作为整体复活，犹如期待僵尸还魂。传统随风而化，成为泥土，却是真正的重生，使后来者得其滋养而无重负，也不必再四顾茫然，望洋兴叹。

面对强大传统而产生的影响的焦虑，韩朝可以说是基本摆脱了。通过此种“解构”式的解读，占据中心地位征服无数膜拜者的经典由神坛而下，成为画家用以自由表达的资源。从语言的角度，我们可以说，笔墨自身的意味，形式感乃是绘画创作的根柢。在这一点上，我非常欣赏韩朝近期作品（如《山水日记》）的尝试：其笔墨老道洗练，充满力度而不张扬，意态浓重而不滞拙；融抽象化的具象与具象式的抽象，似乎仍可以看出八大与石涛的影子而无怪异感；布局造境大气磅礴而节奏灵动有致，则不受传统山水格局藩篱；立意严谨而高度诗化，却也多了李贽的所谓童心稚气与轻盈的游戏感。宋代黄庭坚为首的江西诗派则提供了一个反例：讲究无一字无来历，结果其诗歌也不好看，因为我们只看见了来历，而没有看见诗歌：语言可以借用，诗境还得自造。

三

然而，艺术语言问题远非全部。如果做为经典的画作成为画家用以自我内在表达的词汇的一部分，那么表达本身就成为问题：因为表达就得考虑受众。自鸣得意是一个贬义词。画作中的“我”是什么？如何养成？自何而来，由何而安？不“行为艺术”，“我”的画作又如何以物化的形式成为受众接受的普遍体验？（鲁迅说，伟大也要有人懂）。这本来无定解的问题，在中国的特殊语境下，更加复杂。上世纪三十年代，鲁迅曾将表现性灵的小品文称为小摆设，而周作人反唇相讥，以文以载道的革命文学为“祭器”。新时期以来，商业主导一切，艺术一度无所适从。孙犁有言，文学由以阶级斗争为纲，转为一切向钱看，不能不说是一个大讽刺。在政治与商业的轮番滋扰下，艺术如何自处，成为无法逃避的问题。

在这些令人目眩的转变之中，韩朝能够不为所动，身处湍流而



山水日记之六十三 2010年 34cm × 136cm 纸本水墨

能坐而论道，是不容易的。这并非说，面对艺术的窘境与外界花枝招展的无穷诱惑，他全无艺术与艺术家对自身社会身份的焦虑，而是说，他一直是在用独特的艺术创造方式，去对抗由其时代所引起的焦虑。试观韩朝所画山水，不泥古，也不趋时，不媚俗，也不孤傲。他所追求的，不是艺术的工具化，而是工具的艺术化；他不再以笔墨描摹再现山水，而是使其笔墨成就山水。他所成就，既非圣山圣水般直白的宏大叙事，亦非剩山剩水的政治寓言，而是超乎地理，物理，甚至心理，以介乎似与不似之间，抽象化符号化的山石



清溪 2005年 68cm × 45cm 纸本水墨

树木溪流，随意（仅就效果而言）组合。亭台人物只是偶有点缀，大有不食人间烟火的意味，却又充满人间的激情与关怀。这种境界，不但是传统文人的，更是现代人文的。

韩朝所创造出的风格，有赋比兴，却非风雅颂，不是再现，也不是一般的表

现，而是一种具有高度象征性的艺术。拿诗来比喻，他的画没有杜甫“国破山河在”的沉重抑郁，不似李白“两人对酌山花开，一杯一杯复一杯”的直白豪放，也没有简单重复王维溶禅入诗以诗为画的平淡而深澈（王维自然也是南宗画派大家），而是颇似李商隐的高度象征性，充满意涵的不确定性与多重性。如追忆华年的锦瑟，蝴蝶杜鹃，青鸟夕阳，梦雨灵风，这许多意象，都是有所指而无定指，有所依托而无所执着。加之韩朝学养深厚，往往用非常诗化的短语为其画作命名，这就为其画作更增加了一重灵动的想象空间（而非限制），如白居易描述：花非花，雾非雾，来如春梦，去似朝云。此种艺术，受众仍能欣赏，却不必自觉受到画作的威压蔑视或吹捧。虽不能完全消除由时代所引起的焦虑，却与其形成一种创造性的张力关系。凭此一点，韩朝的山水，或许不会烈火油烹般的一时繁华，却会是一个长久的存在。

四

当代艺术面临的更大的挑战与所经验的更深层焦虑，也是本文重点所在，不是上述艺术传统的，政治经济的，而是哲学的，即是由近代以来普遍话语的丧失造成的焦虑。古代时候，中国的知识系统，包括艺术，做为一种普遍性知识存在。那时候，人们如董仲舒般，探索的是天地人的关系。陆王心学兴起，可以宣称心外无物，吾心便是宇宙。这是哲学的普遍话语。刘勰《文心雕龙》首篇便“原道”。近代以来，中国文化主体性渐失，中国的一整套知识系统，包括艺术，只能作为由西方普遍性理论来进行阐释加工的“特殊性”存在。一切表达，似乎都是，且只能是作为“中国”人对



山水日记之八十一 2011年 34cm × 136cm 纸本水墨

“中国”问题的表达，而非中国“人”对于中国“问题”的表达。而作为哲学观念的“普遍”与作为时间概念的“现代”，以及作为地理概念的“西方”完全重合。简言之：中国已经与普遍性无缘，由一个文明而成为一个“民族”。

在中国，弘扬民族性也算是符合主流意识形态以及各方期待的正统艺术理论。鲁迅提及，文学作品，往往越是民族的，就越是世界的。后来，“往往”被去掉，成为不刊之论。而“民族”又窄化为“民间”。上世纪九十年代，有过曾经非常后现代性的理论家忽然提倡“中华性”。美国学者詹明信（Frederic Jameson）也断言，所有第三世界的文学都是民族寓言。这些来自不同时代不同地域的声音，自然有其历史情境。根据福柯（Michel Foucault），知识与权力乃是不离不弃，莫失莫忘的金玉良缘。这虽然谈不上什么普遍真理，却也是历史现实的写照：正是中国根本处境的一落千丈与欧美的兴起，导致民族文学、民族艺术、民族电影、国画、国学、中医、国货这些说法大行于世。詹明信的说法，虽然看似武断，却也是欧洲中心论的当然产物。虽受到印度同行的反驳，可悲的是，他说出了部分事实。钱钟书所言，“南学北学，道术未裂；东海西海，心理攸同”，也只能是曲高和寡。

这种对于民族性的高度认同与提倡，可以说是官方、学界与西方主流话语少有的一致。从积极的方面说，此种提倡在历史上强化了中国的集体身份与自我认同，乃是弱者防止被强势文化同化的有效的生存之道。然而从消极的方面说，过度强调“历史化”，强调“民族特色”，这不能不说已成为一个藩篱，使我们在古今之外，徒生中西之别。更使我们对于普遍性问题或视而不见，或停止思考，坐等

答案，而汲汲于如何保持“中国”这一集体身份的焦虑之中。更为严重的，是有意识地将自我疏离，异化为他人眼中的期待之物：或耽于古典女性之美的前朝遗韵，或暗示历史创伤经验中大家庭血脉殷殷的政治隐喻，或赤膊上阵直接挑战政治秩序的行为艺术。人一被注视，就要表演。很多时候，在中国的艺术实践，自觉不自觉成为西人注视下，中规中矩的疯狂表演。这种自我的他者化，“部落化”，不能不说，是殖民侵略在后殖民时代的后遗症。而时下的后殖民研究，往往不但并未弱化这一趋势，反而使之强化。



青暖 2005年 68cm × 68cm 纸本水墨

五

当中国人的集体身份不再是一个问题时，我们应该考虑，重建在文化领域的普遍性话语。山水画不必再满足于作为民族艺术的一员，而应深入探究形而上的哲学问题，从人与自然的根本关系来（重新）界定山水画的哲学基础。冒昧地说，此种哲学层面的思考，乃是山水画的“元语言”——用以描述与界定艺术语言的语言，是画作艺术深度的一个标尺。此种根基，我以为是不能靠移植“拿来”的，必须自我创造。这需要我们超越民族这一集体身份的藩篱，舍弃中西畛域之别，将八大、石涛与高更、梵高放在同一“传统”的平台上。将家国意识暂且放置一旁，建立个体与人类整体的直接沟通，以及个体对人类整体所面临处境的表达。艺术只是艺术，其价值不由其民族属性决定或限定。对此，上世纪二十年代吴宓等新人文主义者已有所发明，不过他们向往的理想乃是融合中西古典主义的普世境界，在以全盘接受西方近代文明为导向的现代化潮流中并未取得多少话语权（新儒家更是边缘化）。张旭东2010年应《中国社会科学报》“中国道路”特刊之约所作的一篇访谈提出，要“把‘中国价值’定义为当代中国人探索和创造普遍意义和普遍价值的集体实践。”我以为是一个不错的开端，但也不必以国别命名价值。因为如维特根斯坦所言，这语言的误用会导致无休止的问题。

当代艺术要消解自身身份的焦虑，彻底治愈由失语症引发的焦虑，必须通过创新艺术的元语言，介入事关现代人生存的本体性焦虑，在熙熙攘攘的繁华浮世提供一片形而上冥想的空间。在这一点上，当代山水画大有可为，画家韩朝大有可为：学院派哲学研究休眠，知识分子成为知识贩子的时代，艺术创造往往可以为我们提供新的哲学灵感，引导我们去探寻被遗忘的普遍性问题。众所周知，在古代，山水画具有深厚的哲学基础。无论是孔子的仁者乐山，智者乐水，陶潜的采菊东篱的归田原居，还是嵇康的游山林，观鱼鸟之乐，以及老庄的天道自然，都可以归结为天人合一的基本精神。董仲舒有言，世间万物，天生之，地养之，人成之。李白一篇记述子弟宴饮的《春夜宴桃李园序》开篇则说，“天地者，万物之逆旅”。这种包容天地万物于心中的精神，融合儒道与禅意，而不单

属于哪一家，可以说是贯穿山水画史的根本精神。我们今天的思索，可以认为是这一精神的流变。

山水画所关注的，不是人与自我（欲望，梦境），人与人（伦理，风俗，社会责任），而是重新审视人与自然如何相处的根本关系。这一关系，自工业革命以来受到了

越来越多的挑战。人类乘坐自然这具独木之舟漂浮茫茫海上，却肆意钻木取火。自然不再具有形而上的神秘神圣，而是成为可以任意开发的形而下的“资源”。人类往往刚刚经历了与天奋斗与地奋斗的无穷之乐，接踵而至的便是无量之苦。如今生态危机四起，然而很多人对于生态，还是以一种居高临下的心态去保护，就像保护一个弱女子般。此种“保护环境”的意识远远不够。老子说，天地不仁，以万物为刍狗；自然并非一直是我们可以予取予求而无怨无悔的母亲，也可以是威严暴躁随时毁灭一切的传统父亲形象。它不需要我们去保护，而需要尊重。

山水画的艺术创新实践为我们提供了重新思考人与自然关系的最佳媒介。人对自然，应具有基本的敬畏，表现出根本的谦卑，体味自身存在的渺小与有限。用康德的术语，这是一种面对超越人类力量之上的自然时而生发的崇高感。只有如此，人与自然方能常相厮守。这并非自然神论的翻版，而是自然哲学的翻新。如果说，我们对天人关系的理解比古代可以多出些什么，那便是根植于此种



云雾初开 2006年 68cm×45cm 纸本水墨

敬畏与谦卑的深切危机感。山水画自然不必变成关于生态意识的图解观念的宣传画，也无力改变资本主义的逻辑，却可以在一个自然造物迅速消隐，都市丛林茂密生长的时代与地方，为现在身处横流物欲之中的受众描绘一个想象的家园，为未来怀旧慕古的受众留下一段刻骨铭心的记忆。一个例子，韩朝曾经有一组画，取名《梦里吾乡》，乍见之下便觉似曾相识，深得我心。当代山水画的主旨所在，不必再是文人习气浓重，林泉高致的隐逸之所，也可以是（却也不必尽是）我们梦想重返故园的漫长朝圣之旅。心与物游，境由心造，这一故园，或许从未存在过，而只能依赖画家去创造。换句话说，即是以重返故园的姿态去创造故园。

六

画家韩朝舍人物而就山水十年来，风格一直稳中有变。而其艺术语言基于传统的创新，其画作的高度象征意味，加之其理论修养的丰厚与思索的深度，或许可以最终导致其对绘画“元语言”的突

破。自然，哲学层面的根本创新，非他一人之力，也非一日之功。然而对于他来说，这也并非不可能的任务。因为许多年来，他是在一步一步扎实前行。青原惟信禅师有一段被引滥了的语录可作说明：

“老僧三十年前未参禅时，见山是山，



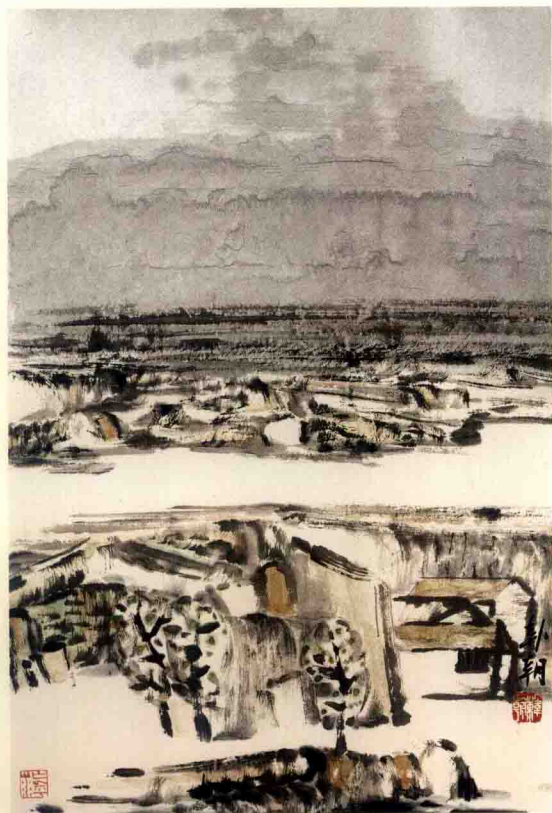
青空 2006年 68cm × 68cm 纸本水墨

见水是水。及至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水”。这第一重无分别的境界，属于外行如我辈。这第二重妄生分别的境界，韩朝恐怕早已透过。这第三重不再分别的境界是何模样，我们只能从韩朝日后不断推出的新山水中继续慢慢体会。

李白诗云：“众鸟高飞尽，孤云独去闲，相看两不厌，只有敬亭山。”浮华烟云过后，可以不离不弃相知相悦的，只有深厚静谧而又充满灵动的生命的永恒之物。韩朝所一贯展现的，不是一种愤激的对外在文化霸权的挑战，而是对艺术本体的探究，是对艺术语言的锤炼，是只问耕耘的自信，是不立一法也不舍一法的包容，是万古长空，一朝风月，在尺幅之间凝聚的对普遍与永恒的追问。我以为，韩朝山水的过去现在未来，当作如是观。

二〇一一年四月十一微雨之夜于待雨轩

（文作者系美国爱荷华州立大学世界语言文化系助理教授，文化学者）



野旷天低 2006年 68cm × 45cm 纸本水墨



幽栖

2010年

45cmx96cm

纸本水墨



晓寒

2005年
45cm × 96cm
纸本水墨

山水日记之二十

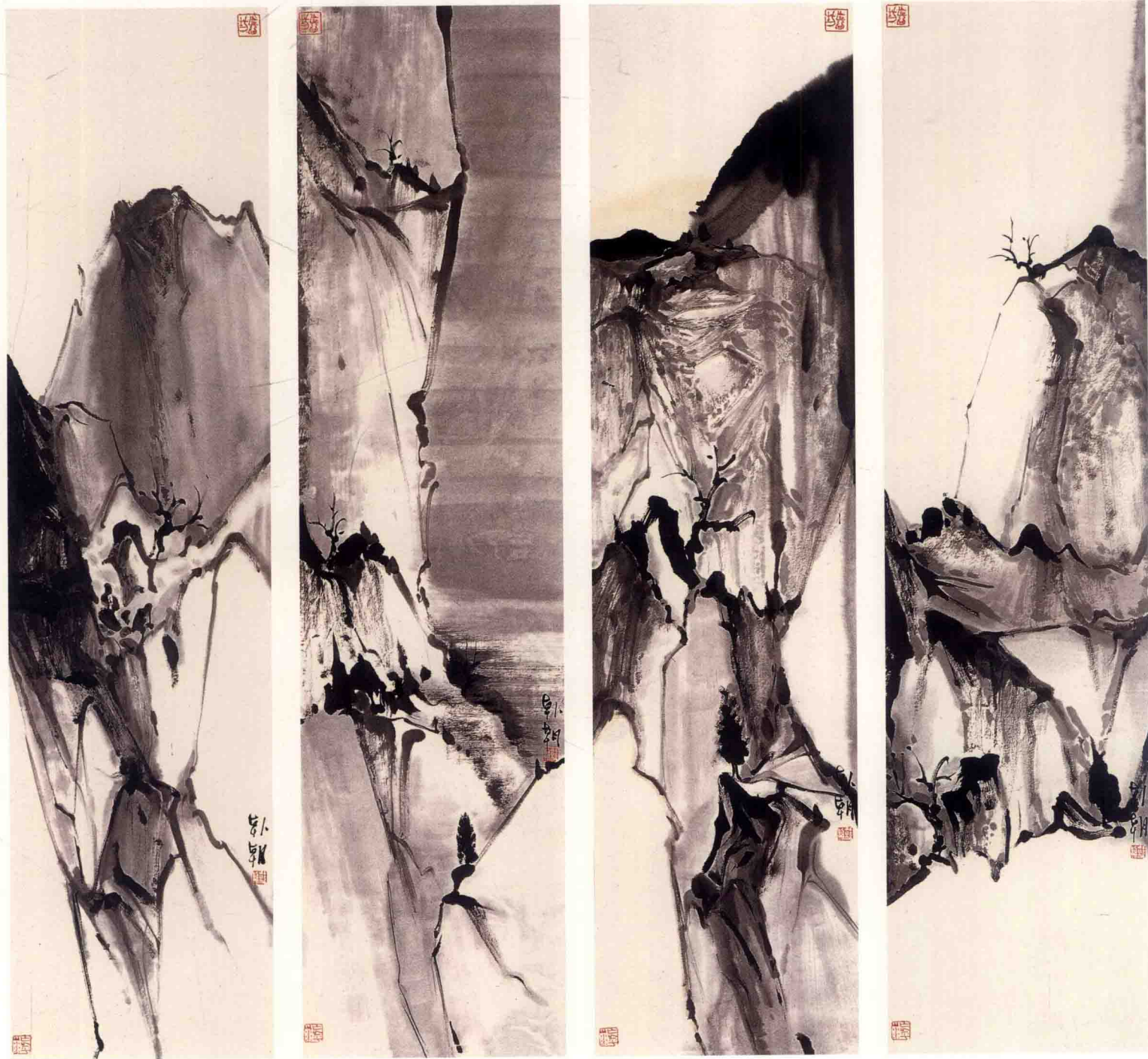
2006年
68cm × 136cm
纸本水墨





山水日记之五

2008年
68cm × 68cm
纸本水墨



山水日记之三十二 (四条屏)

2009年
136cm × 34cm × 4
纸本水墨



山水日记之十

2008年

180cm × 90cm

纸本水墨



山水日记之十三

2008年
136cm × 68cm
纸本水墨