

严 渊◎著

绘画技术学

Huìhuà Jìshù Xué

绘画不是一种教义，它不是一种关于画家作品已经发生过的和将要发生事情的理论，而是对画家生活中实际发生事情的描述。因为，绘画本身是一个真实的事件，不管是否有人要给它戴上其他什么样的光环。



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社



绘画技术学

Huichua Jishu Xue

严 渊◎著

J21
32



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

绘画技术学 / 严渊著. —杭州: 浙江大学出版社,

2014. 4

ISBN 978-7-308-13011-0

I. ①绘… II. ①严… III. ①绘画技法—研究 IV.

①J21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 053021 号



绘画技术学

严 渊 著

责任编辑 王 波(wb123@zju.edu.cn)

封面设计 续设计

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 浙江云广印业有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 13.25

字 数 200 千

版 印 次 2014 年 4 月第 1 版 2014 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-13011-0

定 价 39.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

摘 要

很显然,对于画家来说,不是看他能“想”到什么,是看他能“做”出什么。而“做”是一种行为。这种行为过程对于画家来说是一门学问——它有着特殊的知识系统。我们把这个行为过程称之为——绘画的技术。

在学术研究中对于绘画技术的反思很少,人们在研究之中常常忽略技术。尽管画家们无时无刻不在“提醒”这一点,然而,作为实践者的画家却很少在学理上阐释“绘画技术”这一“事实”的存在。

画家在“做”什么?是怎样的行为过程?这些过程由什么样的因素组成的?意味着什么?有何属性、效果和意义?是怎样互相关联的并建构绘制的行为呢?画家又使用什么手段整合和有机地运行这些行为?重要的是,这一切可以研究吗?是知识吗?它的知识构成是什么?以及对画家意味着什么?……

本书的叙述是通过问题的推导进行分析描述的,它分为三个部分:第一部分从绪论开始到第1章讨论了本书的思路、研究方法以及对画家的“新”认识;第二部分包括第2、3、4章,是全书的核心部分,主要是对画家在绘制过程中所产生问题的现象描述、剖析和反思;第三部分是结语,讨论了画家技术的独立性质和笔者的一些思索。

事实上,画家拥有一个在学理上还没有被发现的“绘画技术”的知识领域。这是个重要的现实存在。这将意味着:画家的知识具有相对独立的性质,并且有着自己核心的价值运行系统。这就是说:画家将不仅是宏观意义上文化、社会、经济的注脚,更为深刻的是,他们还存在于中层意义上的技艺“族群”和微观意义上的“身体”技巧。而这些又是共建

和关联起来的,并构成画家的“知识”系统。

需要强调的是本书是一个反思性质的讨论,我们既不是工具、材料史也不是唯技术论式的研究。这一点将在书中展示出来。

关 键 词: 画家;绘画行为;绘画知识;绘画技术

引言

绘画不是一种教义，它不是一种关于画家作品已经发生过的和将要发生的事情的理论，而是对画家生活中实际发生事情的描述。因为“绘画”本身是一个真实的事件，不管是否有人要给它戴上其他什么样的光环。

本书讨论了绘画绘制过程这样一个“真实”的问题。这给作者和本书的写作带来了巨大的误解和风险。因为，没有什么完全有效的方法论和认识论可以“安全”地揭示这种真实——绘画的技术到底意味着什么？其次的风险是，把绘画当成真实事件的人群，是一些数量并不多的实践性质的画家和少部分的研究学者。事实上，“创造”着的“活”的绘画过程是不作为一个问题而存在的，这个领域被绝大多数学者认为是形而下和不可研究的。

本书要区分的一个基础问题就是：画家的知识不是美术的知识。画家拥有某种自洽的知识结构、认知方式和行为过程——它是某种只有在过程中才能被激活的知识模块，而不是用语言固化以后所叙述出来的、其他学科的文献注脚。重要的是，这种知识的存在是具有特有的学术价值和独立性质——画家的知识模块，本书把它称作绘画技术学。

无论画家作为群体还是个体，在以往的学术研究中只是美术史学和美学研究者的“大历史”、“大文化”或者“思想”之下的注脚而已。画家及作品证明了他者和社会的价值，却证明不了自己的独立性存在。画家的作品不是作为自己而是作为他者才产生学术价值的——这是多么荒诞。反过来，画家作品也只有进入到他者的学术系统中才能证明自身。两者

的特质往往是以排除了画家作为个体的、具体绘画制作当中的独立价值为起点的认识,以至于画家作为自身存在的理由和价值不被重视,没有研究甚或是不可研究——成为现实。

本书的疑虑是——除绘画制作当中,其之前语境和之后的价值判断,被阐释的可能性几乎是无穷的。而用这种无穷的阐释来解释画家的目的和作品,并把这种目的镶嵌或泛化到文化的、历史的、民族的等等大背景之中的价值是否牵强?

没有依据说明搞油画的人不能搞国画,画人物的不会画山水。常识是,没有去做,不代表着不能去做,一个画家可以做自己喜欢的任何画种和形式,强行地把画家固化为某种类型的研究,有着显而易见的缺陷。传统对画家和绘画方式分类的研究存在明显的“学术陷阱”。

将问题展开,就会发现我们只有在绘画行为的具体过程之中才能对画家及作品进行较为有效的把握和理解。画人物时就是人物画家,画风景时就是风景画家……这些问题看起来不可研究,但正是本书写作和反思的起点。

本书试图解释和论述所发生的问题,并以这些论述为起点,将这些问题相互关联形成一个整体的学术视野——绘画技术学。所以本书基本是在以摆事实讲道理的方式进行的写作。

摆事实,就是分解画家绘制行为的事实——这也是个常识行为。画家绘制行为的事实因为其本身的私密性和个体化一直以来被研究者所忽视,但这牵扯到本研究存在的合理性。重要的是:其一,画家个体——绘制行为——产生作品,这个链条缺一不可。而这三个要素在所有的关于美术的讨论中也是缺一不可的,但是以往的学术研究对于绘制行为的讨论却一直被视为简陋和形而下的问题而不被重视。问题是——绘制行为的整个过程到底包含了多少未知之谜?其二,对于画家个体本书也不同于以往的画家概念。首先,它是个相对的概念,相对于艺术家来说,画家必须亲身操控与自身有关联的技术行为来完成作品。其次,画家的存在的第一位不是社会学或美学意义上的而是个体意义上的——他能够做什么。即从作品创造而不是作品所生发出来的价值判断作为标准

的。其三,绘画在绘制当中存在着“熟练”行为的事实是绘画技术的要害所在:①创作的技术,把创造作品归为情感或美学因素的说法使“熟练”行为的技术本身变得卑微起来。我们的误解在于把学习的技术当成创作的技术。②有多少种画家就有多少种类的“熟练”技术。③本书提及的绘画技术是指某种有方向的序列或顺序的渐变行为方式,而不是指某种固定的技法。

讲道理,就是对上面所说的事实现象进行缜密的讨论、追问和解释,这牵扯到本研究的合理性。把我们常常熟视无睹的现象演绎或归纳起来形成一个可以认知的表述系统,这一切可以说是对以往的美术研究绘画问题的一个反思过程,是从对画家个体、绘制行为和作品的三重追问当中建立起来的讨论。

本书由于是一个类似经验性质的学术研究,所以,主要依据技术哲学的有关知识作为认识论支撑,文中有详细的论述。需要说明的是:技术哲学是经验研究的重要途径,与传统的形而上哲学大相径庭,其本身被引入绘画绘制行为——绘画技术研究就是在以往美术研究的认识论上的一次突破。

如果说,画家的学识是按照由内而外做同心圆方式分布的话,绘画技术是距画家个体最近一环的知识,而本书作者的长期绘画实践也是成为本书最原始的素材。本书试图说明绘画技术并不是卑微的没有价值的东西,事实恰恰相反,绘画技术暗示了画家本身的合法性存在;掌握某种技术,便理解某种技术下的审美。而绘制行为事实的内部系统、基本架构、运行方式等都与绘画家创造有着相当深刻的关联。

下面将分章节简述。

第1章 画家与技术

画家:物以类聚人以群分。作者反思了在以往的美术研究中,把画家按照作品类型或绘画材质来分类的不完善性,这不是画家的事实。按照所使用的工具或者风格来认知的研究,是以丧失理解画家个体整全性为代价的,这导致我们不能理解一个山水画家同样在花鸟画领域有卓越的表现,甚至中国画家可以画很好的油画这一显而易见的事实。

以往的研究忽视了画家作为人本身的能动性。对画家的误读在于割裂、静止、孤立地解读画家导致单科研究的盛行,花鸟画家史、山水画家等诸如此类,使人们对画家的认识越来越局限,问题越来越无法追问下去。我们知道,画家一辈子不会只使用一种材料、一种题材或一种风格。事实上,不同的材料、不同的题材、不同的风格对一个优秀的画家有着无尽的吸引力。没有那样画,不表明不能那样画。徐悲鸿就是明显的例子,由于他很难被规划到某一类别之中,至今对他的风格、形式研究定位依然模糊不清。问题的要害在于,画家不能按照类别来划分,本书在第1章第1节讨论了其他方式的群体来划分,讲述了人以群分的道理。

但问题并不到此为止,画家怎样按照群体分类、又如何活动,这个群体的性质、运行及其与画家的联系、影响等等一系列问题,本书在第1章的随后几节里进行了探索,主要是从社会学和人类学的角度给予了讨论和辨析。

根据人的群体来划分个体性质这一特点,本书提出了重要的新命题,画家只有在绘画制作的过程当中——即技术操作之中才能得到认识和理解。对一个不再绘画“场域”或“情景”行为中的画家的研究会导导致作品意义的多重释读,使绘画作品的讨论不再限于具体绘画作品本身,从而溢出边沿。这本身没有什么对错,但它忽视了作为个体的画家,并部分抛弃了绘画本身,使绘画成为某种规范学术的注脚,间接边缘了画家个体,导致绘画行为和画家个体成为整个阐释过程中最不重要的细节。

实际上,我们能理解某种绘画,是因为了解了某种规则,而规则则暗示着某种技术的存在。不了解某种技术,也无法理解某种绘画。从技术哲学的角度来看:你是什么样的画家,取决于你采取什么样的技术;你如何理解画家,你就如何理解技术;你怎样看待技术,你就会怎样看待画家。所以说,我们进行的不是画家社会层面地位的研究,而是对画家个体的本身的讨论。从这个角度来看,技术不再卑微,它使画家的存在得到了理解,就是说画家的存在是通过技术来完成的。我们在技术之上认知画家,而不仅是在内容、形式、风格之上。

第2章 开放的“作品”

形式、风格只是画家创作的起点,不能视为绘画的结论来研究,因为如果那样的话,我们将很难理解画家一生中的作品变化和突破这一基本的事实,也无法解释那么多相似的形式、风格的作品和画家(这种现象在古典的画家之中相当常见)。本章一方面反思了这种把作品的形式、内容作为认知绘画的唯一方式,显然这种认知既简单又泛化,从这种认知基础上所追问的结论可想而知;另一方面提出了新的认知作品的方式——作品呈现的是画家行为过程的结果——即技术的痕迹。作品只有在生成过程之中才能得到理解和释放。例如在中国的书法中,我们欣赏的不完全是线条长短粗细的书写内容和形式,而是提按顿挫、使转腾挪,这就是行为过程,它暗示了某种技术的痕迹。我们对技术痕迹的理解和释读远高于我们对形式和风格的理解和释读。事实上,在中国的传统画论中,对形式、内容的描述远低于对画家人——品质的描述,其中的要害本书在第3章将重点提到。

美国技术哲学家伯格曼(Albert Borgmann)发展了经验研究“范式”的学术路径,其逻辑起点就是技术物。这解决了本书开始的难题——即对作品如何认知的问题。简单地说,将以往被认为是既定的绘画作品看做是生成的东西。它是画家技术的生成物。并分析和讨论其具体的发展和形成过程中的复杂性和丰富性。

当然,画家的技术并非在任何地方以任何方式都会产生作用的。它需要上下文关系,只有在关系中才能存在。在本章中还分别讨论了绘画技术的上下文关系——即画家的日常世界(借鉴了现象学对人存在的论述),来说明绘画技术的局限性和画家的创作来源,即所谓“师法自然”中国画家的“自然”到底是什么。那是画家的日常存在的栖息地。画家存在于自己的周遭世界之中,这个世界实际上是由画家的“日常生活”与绘画关联着的几个要素构建在一起的:

1. 技术的维度

画家在创造的时候总会展示出某种倾向,但并非有“良好的愿望”就可以达到“胜利的彼岸”。显然,作品创造有着不可预知的因素,并非画

家的主观能动就可以解决一切问题。故而,讨论这种外在于画家而又影响创造的不可知的因素,是需要置放在一个更大的背景之下才能得到理解的。这个大背景就是技术作为画家创造行为的“世界”。

绘画作品与画家的“日常生活”是通过绘制行为(绘画技术)这一中介过程而实现关联的。在弄清绘画创造的源泉之前,要对画家赖以存在的——“日常生活”的世界进行必要的讨论和追问。显然,画家无一例外地都是以他们所特有的生活世界为基础和平台来构成、想象和创造艺术作品的。

通过对胡塞尔的“生活世界是一切视域”的观点来论述绘画也是在“一切视域”中的“生活世界”里才具有背景意义,这一讨论来完成本章对画家个体创造力和创造能力源泉的讨论。

在作品被制作的过程中,生活世界的各个因素都在不同层次地限定着作品可能被创造出来的空间。这些限定用可经验到的“物”的形式表现在绘画技术上来。可以说,画家的创造作品的过程实质是在寻找一种技术物的“可能性的空间”,画家技术过程乃是其生活世界诸要素“合力”的结果,甚至是“斗争”的结果。

画家在绘画实践过程中,所有的思考都需要绘画技术的“物化”过程才能成立。绘画技术既是画家“主体”的物,也是相对于画家之外的“客体”的物。这两者的属性都不是画家个体单方面所能控制和决断的。所以说,我们认识绘画在创造中不确定的因素也必定要通过对绘画技术的属性的理解来认知和经验到。在这个意义上,绘画也暗示了自己与观念艺术有着本质的不同。

2. 绘画的生成

从技术哲学的角度来看,画家绘制作品是与技术物来打交道的过程。它并非人使用工具的过程,而是人与物质相互作用的过程。所以,绘画生成有三种方式需要详细讨论:

(1)选择的方式。显然,在绘制过程中要想操控工具材料,选择或者被选择都是非常复杂的人与物的相互作用的过程。那些认为工具被动的说法,是无视人与物之间的动态关系。绘画技术的生成活动,首先是

一种人与物的相互作用过程(对于人与物的关联我们在文中有详细的讨论)。

(2)设计方式。如果说上一环节主要是讨论了“用什么”的问题,那么,设计方式则主要是针对更加具体的“怎样用”。在这里画家的目的是将画家的行动、工具、材料以特有的方式与规则表现出来,画家的目的在此转化为一种绘画的操作。

(3)调整方式。是将绘画作品已经表现的结果与画家所预期的结果进行比较。绘画作品的生成是画家的目的与客体规律性的整合过程。由此我们可以获得关于绘画技术的一种新的认识,这就是绘画技术并非是实现画家目的之工具,而是画家把自己的目的通过一定的手段整合到自然规律所提供的“可能性空间”中的过程。绘画技术就是实现了的画家的目的性预期与客体规律整合的统一体。所以说,我们讨论的绘画技术不是某种技法,而是画家绘制的规律,一旦违反这些规律,作品的创造将出现停滞甚至是失败。简单地说,作品的生成是:画家的目的和某种规律相互“妥协”以后,所出现的一种不能用主观来确定的新的预期。

关于画家创作实践的学术著作在国内外都很缺乏,这是因为这些研究从来没有把画家技术当成研究的对象,只是简单地认为绘画技术是被动、卑微和没有地位的,显然,这不是事实。所以,本书是以对绘画技术的讨论作为突破口,来寻找和讨论画家在创造意义的独立价值,这种价值不是社会学和历史学也不是美学上的。本书试图讨论一个问题——画家的创造本身之意义和价值才是他独立存在的价值核心。

当然,绘画的技术实践并不是孤立和中性的,它本身的产生、发展、变革也会给画家们带来深层次的改变。作为“主体”的画家和同样作为“主体”的观众之间从来都不能化为一体来理解绘画作品,但他们之间却可以通过绘画的技术关联起来。我们掌握技术,技术改变了我们。例如油画家观察事物是用色调的眼光看,而中国画家观察感知事物则是用线条和笔墨等等。画家的作品就是技术的反映,对于技术的理解完全可以体现在画家的作品之中。所以在本章中详细地论述了画家与技术的关

系构成、依据的要素,即形式语言、肌理、体验、整体感、表现力等等基本的绘画语汇。但它们都与往常的学术研究不同,是重新反思的结果。——人们对作品理解来源于:把欣赏作品的标准等同于某种绘画作品的形式,这种形式则暗示着某种规范的技术系统。其必然结果就是,人们欣赏的标准是建立在欣赏某种技术系统的规则之上的。

这种讨论意味着画家和创造有可能摆脱被形而上美学和类型化的学术认知所固化的一些观念,并开始构建属于自己特有的学术理路。我们实践类的研究者,由此才有了研究的根据。

第3章 动态的“行为”

本章和第4章是本书中最核心的两章。这一章的要旨在于揭示了画家的创作来源以及创作路径。

为表述得简单明了,本章以中国的传统书法为例:中国人都知道在书法中是以提按顿挫、使转腾挪为法度的,而书法的形式和内容则是第二位的。书法的线条优劣评判也是超越内容和形式的,仔细体悟书者的提按顿挫、轻重缓急,以技术行为在过程中所留下的痕迹为考量对象。这些技术痕迹所对应的不是美学思想而是绘画时身体运行的轨迹。这种轨迹在中国书画中体现为笔墨的造诣,在西方绘画中体现为笔触、个体的线条特色,等等。从某方面看这些就像签名一样,深深地打上了个体存在的“烙印”。这是一个重要的命题,它不是形而上学的观念所能涵盖的。中国书法通过反复的有意识的身体训练才达到我们观赏的最高价值,并将其对应在绘画当中。

书法中所展现的提按顿挫,暗示的是个体身体行为过程之中的特有的节奏和韵律。我们用内容和形式的方式欣赏一幅书法作品显然是表面化的。有趣的是,英国画家兼学者布列逊先生说过“中国绘画更是一种行为艺术”。事实上,中国绘画艺术是世界上最早认清楚这一重要事实的文化体——绘画艺术不是思考、不是视觉而是行为模式,并很早地把身体训练专门化——书法艺术作为中国绘画基础的重要性中国的画家很了解。书法本身,显然超越了形式和内容,甚至在一定程度上超越了视觉意义,要害在于人本身的某种律动。而在中国传统绘画中线条、

笔墨作为一个单独的绘画元素很早就出现了。而欧洲绘画中的笔触、线条作为一个单独的绘画语言却是近现代的事情。内容和形式只是初级判断阶段,最后的精微优劣鉴别则是由身体语言来完成的结果——在鉴定作品时常常以笔法(身体)而不是内容、形式来鉴别真伪。

“没有人能完全控制未发生的行为,要想获得自己希望的结论,需要持续的行动。”当然,我们是在用身体去行动。对于画家来说这种行动微妙而细腻,就像高明的书法所表现的那样一样。只有如此,绘画才能精微到个体层面,才是创造赖以独立存在的缘由,因为,毕竟对画家来说身体的而不是思想的差异确立了我们的独立存在——正如罗曼·罗兰所说“我和你的差异是身体之间的差异”。

我们知道,司机的身体不是方向盘,而是最外围的车轮;当然画家的身体也不是指头而是笔尖上的锋毛、颜料盒中油、色甚至纸的厚薄,这就是“物”与我们身体交互的结果,也是身体带给我们的感知变化。

所以,下一个追问就是——什么是身体?身体又是怎样和绘画联系在一起的?这里本书借鉴了三个学科不同侧重的研究来支撑身体与思维的关系以及其独立性存在和与画家绘画创造过程的关系,即认知科学、技术哲学和现象学的身体理论。

身体的来源并非独立存在,而是相对于思想而言的。二元论认为人分为两部分,身体和灵魂,后者控制前者,前者更为卑微和形而下。甚至发展到身体不重要,可以被替代的地步。根据这种传统的认识,绘画的研究也是如此,学术界把美学和美术对立起来,重视前者的结果使人们不再对绘画技术感兴趣。而今,绘画成为点子艺术,绘画抽去行为过程的严谨性而变成某种观念的表达。失去绘画技术的平面二维的“观念绘画”在某种层面终结了架上绘画,这不是传统与前卫的争斗而是美学与美术的争斗,暗含着二元论的身体可以被灵魂所替代的“原罪”。

正如刘小枫教授在《个体信仰与文化理论》一书中所说:“在现代哲学演化中,‘身体’观念的本体论和认识论地位的提升,是重要的哲学事件……如果说,在当今的哲学思考中还有什么值得认真对待的问题的话身体有限就是其一”,“身体不同于肉体的知觉”,“身体是一切空间感知

觉的中心,身体为中心的发散是空间延伸和空间层次的源发地。身体的‘在场’和感知是一切的源头”。当代认知科学在 20 世纪 70—80 年代的研究表明,传统的二元论观点有着巨大的缺陷:身体可以被替代,是机器人研究的出发点,但科学证明机器人研究的最大瓶颈就是——身体是不能被替代的。这便促使了身体认知哲学的产生和发展。与此同时现象学和技术哲学也在不同的角度揭示了这个开启性的命题——身体是什么,对我们意味着什么?

这种开启性在于把视知觉、感知觉和身体行为作为整体的系统联系在一起研究。这突破了很多学术领域的禁忌——人的身体不光只是看、听、触,还有行动的自主性。本章从对于身体和躯体的区分开始讨论,深入地挖掘和整理了一种新型的绘画语汇,并通过大量的作品释读和实践经验,讨论了身体在绘画创造之中的参与度是举足轻重的。其中讨论了身体语言、身体空间理论、姿态行为理论等。这是一个开启性的研究。这些依据都在文中有详细论述。

另一方面,绘画技术的构思是一个解决绘画进行的过程问题,主要针对的是人与绘画的关系,而不是人与社会的关系。“过程”是一种包含着绘画实践与时、空概念的建构。本书将绘画技术过程的理解做三个层次的划分:宏观意义的抽象化绘画技术即“技法”;中层意义上的“技艺”的群落概念;微观上的个体技能。从行动的视角来探讨技术在这三个层次上的表现:

1. 宏观层面上

画家的生活、创作与社会的发展、绘画技术的发展紧密相连,在这个意义上,绘画技术是一个抽象的整体——技法。

技法在时间维度上体现为绘画技术的不断进化、不断进步;空间维度上体现在一方面不断改造材料、改变绘画情境,同时绘画技术也受到来自材料与绘画情境中各种因素的规定。

绘画技法的构成:(1)绘画技法进步的衡量标准中包含着人的价值判断。(2)绘画的技法发展方向与程度受到社会因素的影响与制约。(3)绘画技法的控制承认画家的理性与公众的判断。

2. 中层群落上的“技艺”

单一的技艺不能完成绘制,它必须与一系列绘画技艺整合在一起,形成一个系统化的合体,从而达到画家的最终目的,这个系统化、规范后的技术就是上面所说的宏观层次“技法”,这就是说:技艺的群落构成技法。

“技艺”是技术在中层意义上或者说发展到实体操作层次上的存在状态,也即我们通常理解的画家在绘制时控制整幅绘画过程的“办法”。

绘画技艺从结构上可以划分为基础技术、主体(核心)技术、共性技术、相关技术的技艺群落。主体(核心)技艺往往是最能产生优势的构造,也是暗示画家“风格”、形式的“最高”价值的技术结构。但主体(核心)技艺并非孤立产生和存在的,而是与基础技术、共性技术、相关技术等相互链接、相互作用。作为“过程”的绘画技艺,其基础技术、共性技术、相关技术往往超越了单纯绘画制作本身的界限,不再只为单个技艺所运用。

在绘画技艺的内部存在着技术创新、技术融合、技术跨越的过程,外部的社会、文化、美术等知识的创新加快了绘画技艺的发展进程。

3. 微观个体的技能

微观意义上的技能,是一种在画家个体层次上的具体技术。

对于画家个体的绘画技术,应该被分解为图形技术与过程技术两种。图形技术表现在最终作品的图像、形式语言之中,过程技术表现在工具、材料或技巧方式的应用上。

画家的个人技能创新过程可分为初始阶段、转型阶段和精微阶段。

(1)初始阶段。绘画过程集中在“图、形”技术而非过程技术(即形式内容之上)。(2)转化阶段。主导技能出现,绘画过程从以“形式”创新为主转向以行为过程创新为主(讲究笔墨、超越形式内容)。(3)成熟阶段或精微阶段。创新的重点在于对过程技术的改进和对图式创新的融合。

第4章 绘画的“知识”

这一章也是本书的重要章节。对于画家来说,赖以生存的绘画技术不能作为知识系统进行认知,除了自身不重视以外,还间接导致了学术

研究忽视画家个体经验的现象。忽视了画家在“做”的当中才可能“是”画家这一第一位的事实,使对画家“学问”的研究和追问难以持续。前面说过画家只有在行动过程中才能得到真正的理解,而说明这一行动过程的就是要把这种经验知识化——即画家的知识系统(它的价值来源于把画家知识与美术知识进行区分)。也只有把画家的绘制行为进行知识化结构以后,画家的创造和画家的知识才可以真正地从以往的美术史或艺术史的附庸地位中独立出来。需要强调的是,本书是第一个触及这个问题的学术研究。

画家的“做”在以往只是一些简单的体验和感受而已,根本谈不上学问。画家们的识见常常用感想和随笔的杂论形式表述出来,这当然不是严肃学术研究的路径,主要是因为它没有由系统和条理的语汇形成,更重要的是它没有被知识论的研究所关注。

知识分为两种,明言性知识和意会性知识。前者可以用数据、图表、曲线等数字化、文本化描述出来。后者“意会知识是不能用语言来完全解释和说明的,只能通过行动示范证明其存在,具有高度的个体性和局部性,难以普遍化和符号编译化,往往植根于特殊的环境和背景中,并停留在实际行动的层面上”。画家的知识是什么?是——做。做就是本书反复讨论的——绘画技术,而“画家技术知识的特征在于强调直观和体悟,其技术知识存在的形态可分为明言知识和意会知识两类,两者共同构成画家知识的整体存在。前者可以用文字明确表达,后者往往‘难以言传’,需要意会才能把握。更为重要的是,画家的意会知识在绘画过程中占据了相当大的比例。事实上,画家的主要工作都是在操作意会性知识和领悟意会性知识的过程中绘制作品的”。这种论述是从引入波兰尼的“个人知识”开始的(波兰尼的个人知识结构的经典图示,见本书相关部分)。

作为绘画实践的“知识”类似于某种“信息”,或者说这种“信息”是作为一种绘画实践后的可编译的知识而存在的。绘画技术在某种方面是以“设计”如何绘制为准则的,即画家将自己的主观需求、知识储备、经验技能、客观物质条件等等程序化为一系列的绘画技术方法,以配合自己