

Chinese

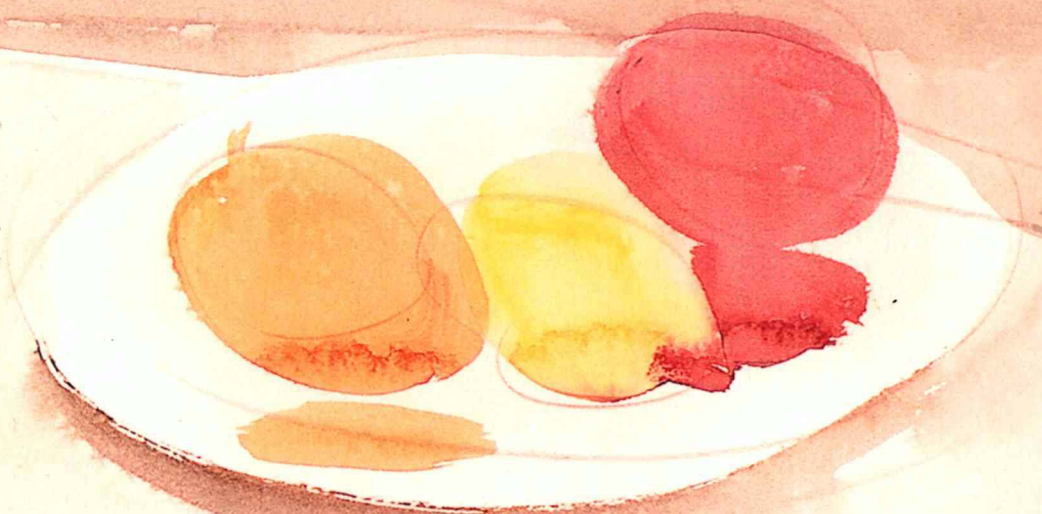
Top Watercolourists'

Academic Activities in Dong
Minority Villages

水调歌头

中国水彩名家广西侗寨研究性创作行

胡敬德 主编



中国美术学院出版社



Chinese Top Watercolourists' Academic Activities
in Dong Minority Villages

20087K

中国水彩名家广西侗寨研究性创作行



胡敬德 主编
中国美术学院出版社

责任编辑：孙丽英
装帧设计：林谋章
陈 熙
责任校对：余 音
责任出版：葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

水调歌头：2008中国水彩名家广西侗寨研究性创作行/
胡敬德主编.—杭州：中国美术学院出版社，2009.1
ISBN 978-7-81083-809-2

I. 水… II. 胡… III. ①水彩画—创作方法—研究②水彩画—作品集—中国—现代 IV. J215 J225

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第001426号

水调歌头——2008中国水彩名家广西侗寨研究性创作行
胡敬德 主编

出 品 人：傅新生
出版发行：中国美术学院出版社
地 址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002
网 址：www.caapress.com
经 销：全国新华书店
制 版：深圳华新彩印制版有限公司
印 刷：深圳华新彩印制版有限公司
版 次：2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：13
字 数：56千
图 数：300
印 数：0001-1700
ISBN 978-7-81083-809-2
定 价：208.00元

版权所有·翻版必究

总策划

张庭杰

总顾问

黄铁山 王维新 刘寿祥

主编

胡敬德

学术主持

胡敬德

视觉总监

林谋章

视觉执行

陈熙

摄影

杨庚 林昆龙 罗帅 胡敬德

文字统筹

苏邦桦 陈芸艳 黄珊珊

行政统筹

苏明程 林昆龙 王水钦 林兴俊 谢碧秀 胡小志

主办单位

冠亚集团 / 华彩艺术

协办单位

广西冠亚房地产开发有限公司

机构电话

0595-22119198 0595-22118918 (传真)



王迅



刘敬辉



陈



苗振云



周刚



胡雪冰



窦迪



刘亚平



郭宁



杨娜



王辉宇



关于"水调歌头2008"

"水调歌头"

在绘画界的出现

现,虽才一年多,竟广为传开,这多半是由于它本是词牌,比较上口。因为这个词牌所蕴涵的文化性向和分量,作为活动组织者,我们不敢不用心。从学术主题的选定、画家的提名、地点的选择、书籍的编辑和出版、费用的足量投入,乃至后勤保障的周密筹划等等,无不全力以赴。客观效果怎样,只能由局外者评论,主观上努力如何,一定是我们考量的重点。这应该是"水调歌头"的做事风格。

为什么是水彩?这是许多其他画种画家的疑问。感谢他们关注"水调歌头"。对此,我们只能报以反问:为什么不是水彩?古希腊的先哲



们在探讨世界的本源时,就出现过著名的泰勒斯的"水是万物之始基"的说法。这也许与绘画的关系太遥远了,但是中国的书画不离水的媒

介乃是不争的事实,中国的画家在用水运色上所展现的非凡慧性更是有目共睹的,于此深厚的积淀所可能产生的创造力是不该低估的。凡是与根性深契的艺术,必定有为,必定长久。水彩与我们心性亲和,这是我们对水彩特有的文化信念。我们对水彩的这种信念,又因亲见许多见地高迈,求索不止,建树卓越,行事低调,人品高尚的水彩艺术家而得以坚定。

因此,华彩艺术愿尽绵薄之力,为水彩艺术搭建一个平台,它祈望纯粹精神,它提倡学术品格。真正的学术不都是纯粹的吗,哪怕它还是一涓细流。

既然专注于水彩画,我们便不得不思考它与当代文化的关系,不能不探究它在图像学意义上的种种问题。我们主张视觉优先,换言之,视觉构建理应具备自己的主动性或能动性,对世界有所揭示,并达至视觉元语言的境界。让中国水彩艺术还原到这个核心项来展开自己的工作吧。我们一直在关注、寻找这样的水彩艺术家。

胡亦德

[illegible]

張蔭，
趙城
七旬
賀和

有也

气而活力。宗教的证
 二、也谈对宗教的总事
 别依此唯得人间其
 源于此世此境
 证为实证历史32
 3。
 教家广西侗寨
 每个人都
 性也许家
 性的学平
 的作用。

于上海

序

■ 我们一行十余人，来自全国各地：有哈尔滨、长春的画家，有武汉、泉州、汕头的画家，有北京、上海、杭州的画家，有从更远的呼和浩特来的画家等。大家在“水调歌头”的相邀下，聚集于广西柳州，然后又一起驱车来到边陲的三江侗族自治区，并在侗寨的程阳桥畔安营扎寨。十来天的艺术实践活动，使我们各人收获颇丰，体会良多。

这次艺术活动的特点是：在生活中边写生、边构思、边创作。正如李可染先生所说：“在写生中进行创作。”因此，各位画家直面生活，在积存了许多写生作品的同时，并有相应的创造性的作品产生。

艺术源于生活。在现场记写中强化了感觉，也锻炼了描绘能力。在实地，大家非常尊重自然生活，与生活坦诚相待，真诚地接受生活的启示。我们每人都十分看重面对自然而生发出来的感悟，并努力将激情之中的感悟转化成个性化的艺术语言。大家感到面对大自然的时刻是画家创作生涯中最为愉悦和放松的时刻，也是最富创造性的时机。

几天下来，远离大城市的喧嚣，大家不约而同地感慨：边陲村寨，静谧清心，令人思维活跃，灵感勃发。正如顾炎武在《日知录》中所感怀：“近日人情，弥亲弥疏，弥厚弥薄，弥近弥远。”在边陲侗乡我们感到眼前的事物，看起来越是近者实则又很远；反之，越是远者，则感到又很亲近。在此陌生的生活中常能引发和浮现画家过去不曾察觉的某些深秘的知觉和不同寻常的形式语言，真是可贵之至。

因对实际有不同感悟，作画时就有种种不同，有人作平面化的形式处理；有人拉大前后空间，强化景深的语言表达；有人如此忘我地投入创作，有人保持距离而平行地如实描绘。有超越自然的借题发挥，有作比喻性的旁描侧绘。总之，各位画家在丰富的感受中，采取各自不同的表达方式，抒发胸臆，利用各自笔墨讲述着三江侗乡的乡土人情与自然景物，并从中努力反映各自的艺术创造性和价值取向。

在自然的景物面前，每个人内心充满着爱，充满着对侗寨的一种深深的理解，可贵的激情常能引发出创造性的火花。内涵之美和外溢的形式之趣总是相应并存。在艺术探讨之中，大家认为艺术形式语言，同样是一个独立体，是一个富于无限变化的发展着的生命体，在创作的过程中，艺术家必须分外重视它，并竭力地把对形式的研究注入艺术实践的各个阶段，我想这也许是将水彩艺术推向现代的一方良策。艺术由情缘而催发，不疏离生活地进行艺术创造终究是永恒性的原则。

生活让人充实，也让艺术创造充满活力。清澈的三江源头之水，提供艺术创造无限的生机。边陲村寨的人与事，如此情真意切，留下永恒的回味。离别依依，难得人间真情在，艺术之源当源于真与情的深度之恋，源于此情此境之刻骨铭心也。愿这本实验性的画集如实地反映三江程阳桥畔的侗寨，反映各人的真情实感。

“水调歌头——2008中国水彩名家广西侗寨研究性创作行”是一次有意义的艺术实践活动，每个人都有不同的收获就是证明。如果活动时间稍长些，也许获益更多。感谢“水调歌头”提供了这样一个实验性的学术平台，它为水彩艺术在学术层面上的推进，发挥了重要的作用。

是为序。

王维新 2008年10月

目录CONTENTS

序 /王维新

001. 后图像时代的图像祈望 /胡敬德

010. 线的文脉传承和线的表现语言/作品 /王维新

030. 关于水彩画材料美感/作品 /刘寿祥

048. 感悟/作品 /陈坚

060. “走马观花”之我见/作品 /蒋智南

076. 画来话去/作品 /蒋振立

086. 水调歌头走三江/作品 /周刚

106. 写生在当代绘画中的价值和意义 /赵云龙

124. 画外絮语 窗外的风景/作品 /奥迪

140. 文化全景式审视下拓展艺术空间的思考/作品 /刘亚平

154. 走近心中的风景/作品 /郭宁

168. 视域的转换/作品 /杨培江

184. 浅谈“笔墨”/作品 /王辉宇

后记 /刘寿祥

胡敬德

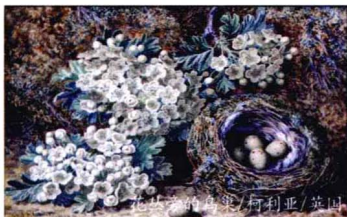
后图像时代的图像祈望

■ 当下，架上绘画整体地受到非架上的当代艺术的强力挑战，而我们却要谈居于架上绘画边缘地位的水彩画，似乎相当不合时宜。从杜尚将那个标着《泉》的小便器往展厅里公然一摆，绘画的一尊地位就注定般地开始土崩瓦解了。这是共睹的事实。然而它是不是事实的全部呢？而且，为何有这样的发问存在呢？看来，这才是值得追究的根本性问题。哪怕是极少数人的发问。

一、架上绘画的后图像时代与视觉元语言

绘画作为手工绘制的图像，它的确遭遇到便利性替代品——技术的繁殖性图像的挑战。作为人类认知与表达的重要手段之一的图像，一向是颇费画者脑筋但相当有效的手制之作，它曾经拥有的尊崇地位正是因此而获得的。可现如今在“KO-DA”（柯达/咭）之间，就由机械、数码设备完成了图像的生成。从终极的向度考察，手制的图像，其存在的理由何在？粗略地巡视近百年来的图像史，技术图像确实越来越充斥我们的生活。从报纸书籍，到广告、电影、电视、互联网，它们无处不在；而手制的图像竟退隐了一般，甚至可以说，它居然退隐于这个被称为“世界的图像化”（海德格尔）时代的背后。事情显得有些吊诡。我们不得不面对既成的现实：手制图像的许多功能早已让渡给技术图像。这是杜尚们得以解构架上绘画的时代背景。当杜尚告别《下楼的裸女》后，与美丽而性感的现实中的裸女对弈时，他玩的是自己不心跳而让观者心跳不已。绘画，其实是被逼迫到一个死地。而今，也远非谈论绘画的“置之死地而后生”的时候。

于是，疑问丛生：画乃为何？画乃何为？画与像/相是何种关系？图像的手制历史真的可以终止或已经终结？绘画之本质还能不变如一吗？或者情形能如中国书法所规定的“笔法千古不变，妍质因时纷然”？事情显得悲观而沉重。



但是，我们不妨回忆手制图像曾有的迷人之力。从梁元帝萧绎的纵身入书画之火焰堆，到隋炀帝的不惜国帑收罗天下名画乃至沉毁运河，再到宋徽宗的因画废江山，及至乾隆爷的一部《石渠宝笈》几乎每画必题咏，耽迷沉醉，直是粉黛失色、熊鲍无味……贵为人尊，天下江山、声色犬马之后，还要什么呢？是求书要画，只有它们能使其实现“顶上翻身”的愿望。绘画不过世界虚拟之图像也，然而入人心者竟如此，必有其理。

然则理居何处？

我们必须从另一个角度看绘画。画者，界定也，即，对世界的有所收拢和揭示。绘画史上，画虽多以再现现成对象的方式出现，然其实质毋宁是人对世界的关系的认定和确立，是人自身精神活动的视觉映像。在中国的图像史上，从像到相，我总觉得是一个不断深化和企图达到本质之真的过程，虽然，它们多半是共存性地存在着的。据《说文解字》所解，像者，似之也。既为似，还非是。是其所是当如何？于是，就有对图像本质之问与要求；于是，我们要考察何以有相。当释迦于《金刚经》中说“众生相、寿者相”时，其中的“相”，虽包含了“像/象”的那些

主要内容，但更多的乃是对内在精神之状貌的所指了，虽然，它是与“性”互为措置的。因为，此“相”，非仅目接物也。此

“相”因了审察之自觉和驱动，而走向质（《毛传》云：相，质也）。结果，它成为人的一种反观自照，它以极端感性的方式满足了人的对深刻精神性把握的渴望。在此意义上，由“像”求“相”，自古已然。因此，拥有了图像，便拥有了精神自我在其中舒展颐养的场所。所以董其昌谓其有“顶上翻身”之功。但是，那“顶上翻身”之功必需“像”中有“相”可求取。图像曾有的历史表现一直如此。今天的现实乃是：当下高频的技术图像繁殖，已经给手制图像以致命一击。手制图像/绘画已不得不让渡了形象记录、历史镜像还原等等绝大部分视觉传达的功用，让渡了设计、装饰等等基础性职能，甚至让渡了美感来源和精神信息存储的诸多通道……因此，我们完全有理由说：对于架上绘画，这是一个严峻的后图像时代。在绘画的后图像时代，我们必须思考：手制图像/绘画还有什么剩余？它那凛然不可让渡的职责是什么？在我看来，这是时代给任何有责任感、有才华的架上绘画艺术家提出的首要课题。

我们试着以如下的提问来廓清后图像时代关于绘画本质的一些基本问题。后图像时代有可能彻底地使手制图像退出人类视觉的舞台吗？手制图像的操作者能轻易地放弃这一祖地吗？后图像时代手制图像是否应该是：它有可能成为一种具有哲学般打开视域的纯形式？作为视觉语言，它本身的至明性、启示性、饱满性、纯粹性、创造性如何呈现？当具备了此种性能，绘画作为视觉元语言是否可以成立？当它超越了古典与现代，也扬弃了写实性和写意性，更放弃了具象性与抽象性诸如此类的二元对立的方法和态度之时，那个元语言之“元”是否就是绘画之“相”——本质，是否就是“绘事后素”之“素”呢？从而是一切一般性图像之源？在我看



海风/王维新



神秘的纪念碑/王维新



北方三月/赵云龙



湖边景色/王维新

来，架上绘画的艺术家在心灵深处如此自问时，就是后图像时代图像的根本性超升的发端。这个开始，它的方向是朝着人类视觉文化的源始处，所以它必然地是一个漫长而艰巨的返乡的历程，而他的坐骑必须是创造，他的指南针必须是至善、至真、至美之关切。

二、后图像时代对图式的必要考察

后图像时代的画家，内心深处存在着不同程度的焦虑：手制图像的价值究竟如何重新确立？因为，他们的确感受到来自当代艺术中非架上艺术的有力的挤兑。在诸如蔡国强的火药视觉暴力的压迫下，在媒体的无定见的追捧或某种利益的共谋操作下，尤其是在真正具有视觉观念性革命的当代艺术面前，手制图像显得不堪一击。许多人对于图像的文化信念发生根本性动摇（当然，也许其中的许多人根本就不曾有过真正的图像之文化信念，他们的摇摆就更加难免了）。其实，当我们真切地觉悟到手制图像所具有的非可让渡的那一维度是什么时，事情只是有了一个初步的开端，真正的手制图像的信念确立却必须经历一个更加复杂的内核找寻的过程，即，

把握那似乎是深不可测的、却又显然地主宰着手制图像的视觉元语言的至明性、启示性、饱满性、纯粹性等一系列使其具有成为其他任何图像、特别是技术图像产生之源泉的素质。（当下的问题恰恰是一个颠倒性的错位：技术图像成为手制图像的源泉）那么，这个源泉性的素质究竟

是什么呢？它藏匿于何处呢？我觉得它就是图式，它隐匿于先验性的想象力之中。不过，

“图式”实在是个被错用的概念。也许，这跟贡布里希的名作《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》的引进与流行有一定的关系，但根本的原因是我们的理论界缺乏严谨的、究竟的学术态度。在《艺术与错觉》中，贡氏使用“图式”这个概念时，将其局限于相当狭隘的范围。比如，他在第五章“公式于经验”中，是如此使用的：“希腊革新可能已经改变了艺术的功能和形式，但并不能改变制像的逻辑，不能改变这个简单的事实：没有一种媒介，没有一个能够加以塑造和矫正的图式，任何一个艺术家都不能模仿现实。我们知道古人把他们的图式看作什么；他们把图式叫作准则（*canon*），即艺术家为构成一个似乎可信的人像不能不知道的那些基本几何关系。”（见该书P107，林夕、李本正、范景中，湖南科学技术出版社2007年版）把图式定格为准则（*canon*）并如此使用时，他又提出了“图式与修正”（*schema and correction*）的公式来说明图像生成的规律。这么一来，贡布里希虽然切入到图像内部支撑的那关键性的一度，却将图式放置于一个静态性的律则的性状上来调度。

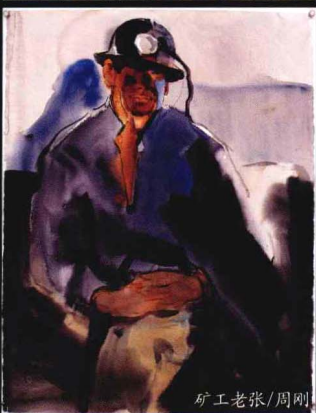
但事情应是：“图式”一词在图像的生成问题上，远非只是一个静态的准则性的现成之物，它毋宁就是人类把握世界的一种极其内在和先验的机制；反映在图像生成这个人类把握世界的重要方式上，图式乃是对世界进行秩序化、结构化和视觉化的先验能力。这个能力的调动和使用是视觉力量现身的关键，它始终处于动态性的积极主动的构建态势中，是想象力开展创造工作的场域。在这个意义上，图式是视觉真理敞开之钥。但是，不幸的是，“图式”这个不得以而采用的译词，在我们许许多多



圣维克多山/塞尚/法国



威尼斯船工/王维新



矿工老张/周刚

想当然的使用过程中，竟坠至一个“图画样式”的理解层面上。

我们在对图式这个颇受误解的术语做一些基本厘清工作时，发现：

图式（*schema*）表征特定概念、事物或事件的认知结构，它影响对相关信息的加工过程。

在皮亚杰的认知发展理论中，图式是指一个有组织、可重复的行为模式或心理结构，是一种认知结构的单元。一个人的全部图式组成一个人的认知结构。

“图式”这一概念最初是由康德提出的，它在康德的认识学说中占有重要的地位。康德把图式看作是“潜藏在人类心灵深处的一种技术，一种技巧”。因此，在康德那里，图式是一种先验的范畴。当代知名的瑞士心理学家皮亚杰通过实验研究，赋予图式概念新的含义，成为他的认知发展理论的核心概念。他把图式看作是包括动作结构和运算结构在内的从经验到概念的中介。在皮亚杰看来，图式是主体内部的一种动态的、可变的认知结构。他反对行为主义 $S \rightarrow R$ 公式，提出 $S \rightarrow (AT) \rightarrow R$ 的公式，即一定的刺激

（*S*）被个体同化（*A*）于认知结构（*T*）之中，才能作出反应（*R*）。个体所以能对各种刺激作出这样那样的反应，是由于个体具有能够同化这些刺激的某种图式。这种图式在认识过程中发挥着不可替代的重要作用，即能过滤、筛选、整理外界刺激，使之成为有条理的整体性认识，从而建立新的图式。皮亚杰认为，图式虽然最初来自先天遗传，但一经和外界接触，在适应环境的过程中，图式就不断变化、丰富和发展起来，永远不会停留在一个水平上。他用图式、同化、顺化、平

衡四个基本概念阐述个体认知结构的活动过程，形成他具有自己特色的建构理论。

近代以来，人与世界关系的重新确立，很大程度上要归功于康德的哲学，主要地是其“三大批判”的完成，即，《纯粹理性批判》、《实践理性批判》和《判断力批判》的问世。《纯粹理性批判》是奠基性的工程，它主要解决“我（人）能知道什么”，从而为“我（人）应该做什么”和“我（人）能够希望什么”开辟一个方向、一种可能，在此基础上解决“我（人）是什么”这个最根本的、始终令“我（人）”梦萦魂牵的问题（高更的“我们从何处来？我们是什么？往何处去？英译Where do we come from? What are we? Where are we going to?”则可看作人类在这个问题上的视觉解答的一种努力）。在《纯粹理性批判》中，康德提出“纯粹知性概念的图式说”，即schema说。schema是其“先验分析论”中的一个重要概念。人类知识的产生过程中，离不开范畴和直观。依康德之见，在先验范畴与直观间，有一个不可或缺的联接，它就是schema。知识是人类自我确认和自我确立的支柱之一。从直观到概念，或从现象到知识，它必须经过什么样的一座桥梁呢？换言之，是什么将缤纷的现象界有序化、结构化、逻辑化？schema在其中的劳作决非可有可无。schema，这个德语词，在中文里其实没有完全的等值词。有翻译成“图型”的，如蓝公武译《纯粹理性批判》，（杨祖陶、邓晓芒亦取其译）；有译作“构架”、“格局”的（见皮亚杰《认识发生论》中译本），还有将其翻成“图几”（张祥龙）。这里，我们不妨引张祥龙关于schema“图几”译法的解释。他认为：一般将schema译为“图型”——这种译法的弊病在于“型”字的意思太僵板，无法表达出处于感性



知性“之间”的“纯象”（rein bild）的微妙含义。将schema译为“图几”是取《易·系辞》“几者，动之微，吉之先见者也”、“知几其神乎”之意，尤其要利用“几”与“象”在《易传》中的密切关系，以彰显schema与rein bild（纯象）的内在联系。此外，“几”在《系辞》中也有一种非概念的、向前投射（言之先见者）的认知意味。参见张祥龙《海德格尔思想与中国天道》（修订版，生活·读书·新知·三联书店，2007北京3版 P89）首先将schema翻为“图式”是谁，限于资料，我尚无法肯定，但将schema翻译作图式，与蓝公武的具有筌路蓝缕之功的译作——康德的《纯粹理性批判》不可能一点联系也没有。从schema的“图型”、“图式”到“图几”之译，可以看出有一点是不变的，那就是“图”。而那所异的“型”、“式”、和“几”，恰恰透露出schema的深邃性和复杂性，从而也表明，就“图”的纯像本质要求而言，它从来都是变动不拘而又格局自在的，结果所彰显的力量是既感性又理性的，是人的固有禀赋中能够充满想象力地发现和创造的一种动态性结构，是视觉在先或视觉主动性的一种表现。当我们说绘画的视觉元语言时，首先是在这样的格位上来体现的。

至此，我们还有一个问题应该探讨。为什么肇始于哲学的schema，竟以“图式”的译名落实至图像学而大行其道，甚至造成想当然的泛用？我想，首先是因为它在康德哲学中的建基的极端牢靠和深刻，从而成为元知识，使引申成为可能。其次，schema中“图”的那一部分，是人类精神活动的主要驱动器之一。现代科学已经证明：人类70%的感知来自视觉。这也说明，为什么人类

认知活动最终会被归纳为两大形式：图像与文本。对图像的这一功能，东方中国早有慧悟，魏晋时期的王微于其《叙画》中就说山水画（图）与“易象（知之道）同功”（虽然，《易》首先也是以类像的面目出现的，但从其为中国哲学的源头并且越来越文本化的实际来看，我宁愿把它看成文本类型）。如此理解，“图式”托底的几微特征就是对锁闭的一种打开。因此，我们藉schema可以洞察一切手制图像的本质，当图像的制造者偏离了图像本质轨道时，图像价值贬损就上场了。此外，由于schema以译名“图式”面世时，它符合了绘画界和绘画研究者对图像的诠释期待，由此将其视为图像解释的有效工具。然而，这种具有误读倾向的“图式”，也可能模糊或搅乱了图式本身最为重要的构建和打开的性状。在我看来，对“图式”的领会，宜回到视域的敞开这一本真的维度上。

三、我们对水与彩可以有何期待？

无论是英语的watercolour，还是汉语的译名“水彩”，它作为明确的水性媒材的指向几乎是一目了然的。从词法构成上看，都是实词的平行相加。但是，从water与colour实现其相加从而成为一独立画种，并不是一个简单的过程。它是欧洲人，主要是英国人，通过不断的摸索、实验、实践，总结出这种水性媒材的透明性、流畅性、不确定性三大绘画美学特征，而得以确定的，而且，是通过风景画这个形式，成功地使地其成为资本主义



上升时期人与自然关系重新确立的视觉表达。此前，人与自然是农牧业与自然的相对温和、被动的依存关系。人类到了资本主义时代，人与自然便反转成为一种带征服性的主动对待关系。这种关系对人自身的改变也是巨大的，它从根本上重新塑造了人看世界的眼睛：以往对世界之观更专注于神性的伟大，而人乃因有能力支配自然，而转向人之自我、人之主动性和征服性。应该指出的是，英国的艺术家们是以怀旧的、重新审视的、同时结合了实用目的（地貌纪录的方式，实现了水彩画种的建立（参阅The Great Age of British Watercolours 1750-1880, by Andrew Wilton, Anne Lyles 1993）。由于历史的特殊机缘，水彩画于英国成熟后，出现了一系列水彩画大家，如柯仁斯、科特曼、格尔丁、康斯泰博、透纳、温特、刘易斯、亨特等等，水彩画成为英国民族文化的骄傲，被称为人与世界新关系的英国式视觉表达。但无论如何，水彩画在画种地位上，从来不曾达到与油画并驾齐驱的境地，而且，19世纪末以后，渐渐淡出英国美术主流视野。在美国这个由英国殖民地发展出来的，在文化上与英国有着深刻的渊源关系的国家，水彩画的情形也大致相同。

介绍以上情况不是本文的重点，笔者希望强调的是：狭义的水彩画的出现，是一个动态性的过程，此意义上的水彩画完全是西方绘画中的一分子，它的成像方式是西方造型观念造型观念和造型方式的产物，它出现于资本主义工业化肇始时期，它的文化性质是人与自然之现代性关系的视觉确立。

中国人接触水彩画大约始于广州口岸对外开放时期的18世纪,并且以外销画的方式制作水彩画(参阅《清代洋画与广州口岸》,江滢河,中华书局,2007年第一版)。据该书介绍,2003年9月,中山大学历史系、广州艺术博物院、广州博物馆和英国的维多利亚·阿尔伯特博物院联合举办了“18-19世纪羊城风物——英国维多利亚·阿尔伯特博物院藏清代广州外销画展览”,展出了收藏在维多利亚·阿尔伯特博物院的200多幅反映清代广州市井风貌和社会生活的外销水彩画,包括丝绸制作过程16幅、瓷器制作过程16幅和茶叶制作过程12幅,以及一批花草鸟类、船舶画和各种行业情景画等作品,充分展现了广州外销水彩画丰富的主题……,“水彩画是外销艺术中最令人兴奋和典型的种类”。水彩画在中国的接受和传播是西方文明以坚船利炮迫使中国从封建社会向近代的工业社会转型的一种结果,是对西方文明整体学习消化的一个小部分。考察水彩画,如果不从这个大背景入手,对水彩画在中国整体的现代化转型中的文化意义便不可能明了,虽然它后期不得不以小画种的身份面世。中国之走向现代社会既已成为必然,则对西方文化之整体学习和消化就不可避免。对科技的学习与追求,其意义和急迫性不言而喻;而对作为西方文明内支撑之人文学及其元思维的学习以及对其的自觉,则是一个相当痛苦、周折而漫长的显露过程。譬如,从1840年迄今,在哲学这个思想领域,虽然我们民族精英们殚精竭虑而话语权基本还是在西方人手里,哲学操的主要是德语,其次是英语、法语。事实上,在世界的整个主导性的创造工作中,情况就基本如此。我们中华民族对西方文化的学习和消化,是一个整体的精神再



画/王维新



马厥/约翰·沙金特/英国



空洞的十字架/蒙克/挪威



多尔汉姆大教堂与城堡/格尔丁/英国

造过程。学习和消化西方的美术,实际上是这个整体的相当重要的一部分。在此部分的展开中,民族特点的发挥,显得相当充分。而在对西方的油画、雕塑、铜版画、水彩画等等画种或美术形式进行同时、同步吸收的过程中,中华民族对西方的水性媒材的造型理念和方式,消化得最为无碍畅快。就中国的油画来说,尽管我们紧追急赶,可是拿不出具有原创图式力量的杰作与西方的灿若繁星般的经典作品相较量,今天那些在场面上轰轰烈烈的油画,不客气地说,基本还是对西方大师图式的挪借或灵活吸收。我们看到的是大大小小的李希特子息、基佛徒孙、贾克梅蒂私生子、阿利卡甥侄、杜玛斯表亲……大凡对西方近三百年油画历史有所了解的人,于此不可能没有同感。当然,油画是西方美术的重头戏,涉及的因素太多,消化不易,遑论超越。遗憾的是,人们却因炒作似的热闹,而忽略了油画这种真实的境遇。雕塑的状况亦大抵如此,版画的状态则要好很多,而真正值得注意的倒是水彩画,中国可以拿出三五个水彩画艺术家与西方水彩画大师同台对播。就中国油画而言,第一流的中国油画家恐怕不及西方二流甚至三流的同行,只要将各自的画册摆在一起对比着看,就能了然原委(我们为了说明问题,不得不采用图例的方式,参见本文所附图例)。

为什么中国的水彩画能有如此的突破?除中国人对水性媒材的特殊的慧性外,水彩画在中国的基础面非常大。正常的学校绘画色彩训练,从学前班、中小学,基本是以水性颜料导入的,及至美术专业考学,色彩考试项目也多是水性媒材。可以说,我们从小到大,亲手接触水

彩的机会,远远大于油画、雕塑等外来艺术形式。这个庞大的基础是学习和消化西方造型观、色彩观、艺术观和审美观最有效的证明。在此基础上,出现大师级人物应该是顺理成章的,哪怕只有不多的一流人才参与其间。反观油画与雕塑,因为缺乏这样的基础,虽然参与的优秀人才多,但成绩很难在同样的时间段内显现出来。对于大多数中国人,油画、雕塑等美术形式,依然缺乏像水彩画那样的广泛度和必需的亲和性。事实上,水彩画在近现代中国图像的转化和出新的历史过程中,扮演了非常关键的角色,它对塑造中国人新型的色彩观、造型观,对融合和打通中西绘画,提供了绝好的切入点。没有水彩画的大规模的和基础性的介入,中华民族整体的现代性视觉方式的培养和进步肯定会受牵制。如若那样,在色彩的感知方式上,也许今天我们依然过分地胶着于“墨分五色”的审美惯性上。

水彩画的突破,虽是所谓的小画种的成绩,但是我们必须珍视这样的民族艺术慧性的运行方向和发挥方式。也就是说,中国美术的架上绘画这一块,如何做出世界性的贡献,她的突破点的定位是相当关键的。打一比方,佛教的引入,若没有禅宗的出现,中国人谈不上有何等高超的宗教慧性,谈不上对佛教的创造性贡献。恭迎鸠公的译经,僧肇的作论,法显、玄奘的印度求法,各式苛严的判教之举,终于还是汇归成禅的出口。这是民族根性使然。中国的水彩画是中国美术类似的出口之一吗?在我看来,于今日世界架上绘画这个已愈来愈逼仄的领域,我们必须深入思考这个问题。就油画和中国画的实际来分析,这两大高度发展的



解语 / 郑起妙



一大块草皮 / 丢勒



生命 / 陶世虎

画种,均已呈显瓶颈症状,它们在各自图式资源的挖掘和开拓上,已呈某种趋极之状,无法进行更大的自我敞开。当看到倪云林、八大、黄宾虹、伦伯朗、毕加索、马提斯、贾克梅迪、基佛等等大师的绘画中所呈现的图式的极致性力量时,我们不由得感叹:我们还能做什么?而水彩画呢,她其实是一个并未充分发展的画种形式,它有致命的自身系统功能不充分的问题,它在满足当代社会公共性空间的精神生活上不自觉,即使有所意识,也显得力不从心。然而这或许正是机遇的隐藏之处。那么,水彩最值得珍视的真赋是什么呢?我认为是它的宽泛性。这种宽泛性对于水性媒材悟性极高且积淀极厚的中国人,是真正的用武之地。从图式生成图像的观念性和实验性求取方面,以造型的方式,水彩可以从油画那里没有障碍地吸收丰富的资源;从水性调度、民族艺术精神表达、图式构建的出新等方面,水彩能够从中国画那里理所当然地获得启迪、滋养。唯当人们这样思考问题、如此展开实践时,狭义水彩画种的观念将趋于泯灭,伴随实验性行为的大量导入,将会是水与彩的再度分离。因了那样的分离——水彩超越与重生之

“隐秘渴望”(胡塞尔)所必需的裂开填充思想和精神能量打开孔道,从而,一个获得充实和扩大了的艺术形式就能够出现,一个自觉地以彰显图式的构建性和视域的敞开性为鹄的、以手制图像为像中之像作旨归的水性媒材的艺术时代就能够降临。



Wang weixin

王维新

我常感到，一幅动人的绘画作品，就犹如一首悦耳动听的乐曲。
其美妙的旋律如清泉般，不断地从作品的线与线、线与色之间涌出，
其势是那样的激荡，那样的流畅和通达。