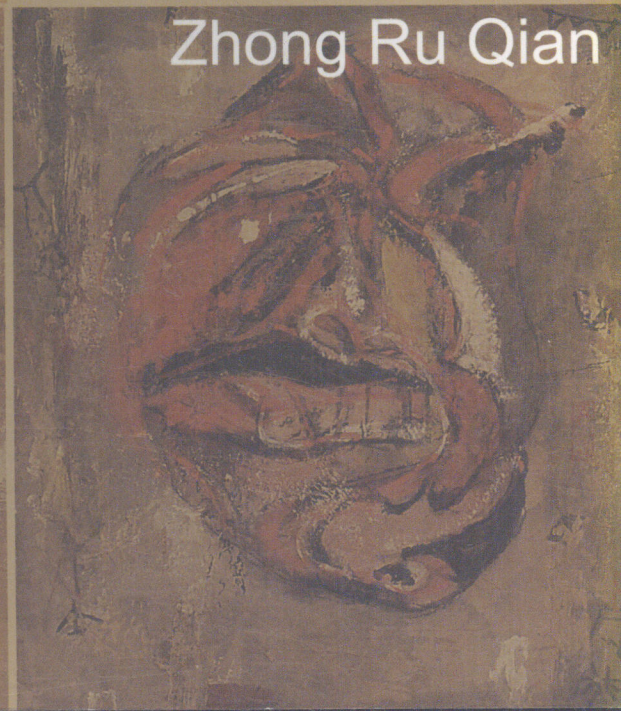


Zhong Ru Qian 钟孺乾

Zhong Ru Qian



湖北长江出版集团
湖北美术出版社

策 划：谢鸿辉
责任编辑：何金祥
整体设计：王祥林
作品摄影：彭年生
英文翻译：周捷峰

图书在版编目(CIP)数据

钟孺乾 / 钟孺乾 著
— 武汉：湖北美术出版社，2007.3
ISBN 978-7-5394-1979-4
I . 钟… II . 钟… III . 中国画—作品集—中国—现代
IV . J222.7
中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第038855号

钟孺乾

© 著 钟孺乾

出版发行：湖北美术出版社

地 址：武汉市雄楚大街268号 湖北出版文化城B座

电 话：(027)87679520 87679521 87679522

邮政编码：430070

h t t p : www.hbapress.com.cn

E-mail: fxg@hbapress.com.cn

印 制：武汉精一印刷有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/12

印 张：17印张

印 数：1000册

版 次：2007年3月第1版

本册定价：280.00元



12/25/21

迹 · 象 · 境 · · · · ·

Zhong Ru Qian

迹 · 象 · 境

湖北长江出版集团
湖北美术出版社

心手合一



迹·象·境通融的世界

——钟孺乾作品集序

范迪安

可以说，钟孺乾是从二十世纪80年代发展起来的中国当代水墨艺术中一位有代表性的画家，在社会变革和文化意识变迁的时代大背景下，他很早就自觉到在继承传统艺术的基础上拓展水墨艺术语言表现力的必要性和必然性，也始终不渝地沉潜探索，朝向水墨艺术表达的深度和难度，通往属于自己观念与语言一致性的境界。他长期以柔术杂技为母题，并与社会万象相联系，“以赋比兴的古老文法”表达他对历史和现实的“所觉所悟”。由于象征和隐喻的需要，逐步形成了一种属于他自己的视觉形态和语言风格。无论在形式上还是在精神属性上，钟孺乾的艺术都深受中国文化中尚虚的哲学和文化传统的影响。他总是沉迷在一个虚构的世界里，但他笔下的虚构世界不是一种直接的比喻，而是一种整体的对生命或生活现实的感受方式。他运用杂技柔术这种特殊的符号秩序与游戏规则进行经验的重建，使之成为“幻想”与现实叠合的图景。在这个联接了“虚”与“实”的通途中，他从容地、甚至是有意延宕地享用着悬浮游荡的快乐，把各种变异的、碎片般的形体组成一种形象的集合，描绘的过程如同一次次蓄意的自我流放。正如他自己所说：“形象的辨识有赖于你对常识的超越，因为它犹如被风化的古堡，虚实莫辨正是它的魔力所在”。

钟孺乾艺术的“虚构”性质支配了他的语言方式和绘画技法，他所以能够大胆地突破水墨与彩墨的边界，充分调动绘画媒介的功能，综合的技法使作品中的形象显出神秘与丰富，就

在于他完全有充分的自信，无须顾及材料与技法成规。他越是充分地将自己的意识放入“虚构”的逻辑之中，他就越能把握到自身内在的自由，在神思恍惚但指向明晰的状态中走向一个未知地点，作品最后生成的效果不是先有的，而是自然而然的。他的作品中那些浮游的团块和漂忽的线条，不是用以“塑造”形象，而是使形象“零散化”、“非中心化”，让笔墨与形象化生一体，弥漫成一种他之所谓的“迹象”。

浓重的色彩是钟孺乾探索性绘画的标志性特征，他对色彩的改造和运用基于对美术史的独特认识。他认为：文人水墨所标榜的“墨分五彩”除了道家“崇素”思想的影响之外，还由画家群体的非专业性质所决定。由于长期放弃对色彩的实践和研究，造成了能力的逐渐丧失。他之所以致力于“写意重彩”的语言实验，就是要重拾丹青绘画的大传统，同时又以色彩为突破点为水墨的现代化提供新的理念和经验。因此，他将民间的感觉色彩、宫廷的礼教色彩与西方的科学色彩、构成色彩相结合，造成浓烈不俗、色墨融洽、兼具象征性和表现力的现代彩墨。也许这与他生长和生活的地域拥有“楚骚”文化的脉络渊源有关系，他的作品总是充满着生命和精灵交织的神秘与热烈。

钟孺乾是一位重视学养而且长于思考的画家，这使得他的艺术在胸次和见地上迥出同侪。虽然革命现实主义、文人意象水墨以至西方抽象表现主义绘画都对钟孺乾有过影响，但他始终坚持“迹+象+X=画”的奇特认识，在疏离绘画的写实性之

后，他的意识没有滑向西方式的抽象，却在接近抽象的边缘止住了步，返身回旋在自己的创造趣味中。在近期的作品中他更加自觉地从民间艺术和上古艺术中攫取灵感；同时，将柔术与驯兽的母题延伸到自然与生灵的主题上来，以寄寓他对天界与灵界关系的深重关怀。他说过：“艺术是有负载的心灵的自由之翼，它有表达我所觉所悟的无限可能性”。

如果说钟孺乾的开拓性实践得益于长期的理论涉猎，那么，近年来他直接投入到现代艺术的基础理论的研究，则得益于包括他本人在内的艺术实践。这使他成为当代鲜见的“双管齐下”的美术家。他敏感地觉察到，自从社会开放以来中国艺术的整体面貌发生了巨大的改变，而理论的进展，却远远不能与日新月异的艺术形态和艺术现象相匹配。他认为，中国现代艺术特别是绘画，尚缺乏与实践相适应的基础理论，各种创新实践往往被古人和洋人的成说所解释，难免方枘圆凿，格格不入。话语的不对称，规则的失范，使许多琐屑的争论失去支撑和实对，显得疲弱而无稽。他于是在实践探索的同时又沉入理论的探索，经过十余年的准备，他完成了融史实考订与理论思辩、西方画论与中国义理为一体的《绘画迹象论》，这正是一个实践者基于切实的感受和缜密的思考所做的自觉介入。《绘画迹象论》首先受到理论家刘骁纯的充分肯定，他认为，这个理论具有填补空缺的意义，是美术理论的“新的一页”（刘骁纯《绘画迹象论书序》）。随后，在艺术高校和画家群体，乃

至一般艺术爱好者中间也引起重视和认同。这说明以中国自身文化历史和现实为依据，兼容古今中外，又与时代进程相同步的基础理论，的确有着急切的需求，钟孺乾以他的尝试性的工作证实了重视理论“基本建设”、重构新的审美话语体系的重要性。

迹象论的意义不仅在于它应运而生的时效性，更在于它的独特视点和坚实的立足点，使之成为有历史凭借和现实依据的真正的理论建树。所谓独特的视点是这个理论选取了视觉艺术创造环节中与发生学、图像学和实际生产过程相联系的“基本元素”问题，作者以基因为比喻，意在提出和解决艺术产生、发展和变异等一系列重要课题。迹象论的另一难能可贵之处，是它把立足点放在中国文化的一系列原初理念和经典词汇上，诸如迹、象、境等。从而进行举证式的梳理，并在梳理过程中，重新解释包括西方艺术在内的既有学说和实例，最终落脚在“中国当代艺术的创新实践”。纵横捭阖，切中肯綮。在举证中作者不囿于一己的个体经验，而将论说的触角尽量深广地延展开去，使迹象论具有普遍适用的容量和品格，作为画家，这种努力值得称道。尽管钟孺乾所初创的迹象论还有许多需要继续深入探讨的问题，但是他在实践和理论上的探究成果确是带有启示性的。在艺术日益全球化和市场化的背景下，他的这个集子以及近期在中国美术馆举行的以“绘画学术研究”为主题的展览也因此有了特殊的意味。

卷首弁言 008

1

对话与自述

- 本色话语中的迹象与境界 013
我与绘画 029
为《美术观点》写的观点 032
现代绘画在中国 035
画着，三十年 041
自述之三 048

2

柔术的象征

- 正反解柔术 059
柔术的迷宫 063
嘲讽的眼睛 068
神奇的梦幻 069
肉身异动的观感 074
“百戏”异想 075
见习非礼 076

3

重彩写意

- 画迹与心印 080
彩墨、迹象及其它 088
关于写意重彩 093
迹象之间 096
线描零语 100
深层的探究 106

4

迹象论

- 迹象与境界 112
关注当下与人性升华一再论迹象与境界 116
迹象学：当代绘画无法回避的课题 122
新的一页 130
迹象论是绘画理论的创新 138
探究绘画的基因 142
《绘画迹象论》小引 150
迹象论与中国画 156
关于绘画审美诠释的话语重构 172

钟孺乾艺术活动年表 182

卷首弁言

从业余到专业又到高校教师，三十年来做着同一件事情，就是画画。凡事做得久了就会出现两种倾向：一是在事体内部建立稳定的兴趣和规则，从而成为这一行当的行家里手；另一种情形就是久而生变，渐渐离开来时旧路走入别的蹊径。我自认是一个偏于思虑又不大守己的人，故而在第一类中游弋，而在第二类中有些收成。今年四月要在中国美术馆举办个展，须得对历年的作品来一次清理和选择，这使我不能不检点过往，以为日后的自鉴。又因展览的需要，有了这样一本集子，编完方知有些异样：文字居然有六万，其中大部分和拙著《绘画迹象论》有关。作为画家，这显然不合时宜；虽然在从前，画论书论都是由从事者来做的，但毕竟现代分工已经将理论约定给了职业理论家，我的“越位”看来已是无可辩驳。不过以我对当今艺坛的看法，的确存在这样的事实：与实践相应的基础理论受到了不应有的忽略。其中的原由，首先是由于中国现代艺术以西方为参照，重视观念而轻视方法，对于基础理论缺乏深入研究的兴趣，加上因袭风气炽烈，实践者对于理论少有更新的欲求；再者，出于信息吸纳和消化的需要，理论工作者在译介西论、诠释古典以及组织与批评方面所做的工作卓然有成，反而无暇顾及眼前的“基本建设”。实际上，近二十年来在中国绘画领域的确出现了不少全新的实践，对此，古人和洋人的成说已经捉襟见肘，无论是创作者，还是接受者，对新的基础理论的需求都急迫地存在，这也正是拙著甫一问世便受到关注

的原因。不过这些都是在进行的过程中逐渐意识到、领会到的，作为实践者，我把积蓄已久的经验和思想记录下来、发布出去，并非老早就怀有什么宏愿。于我而言，所谓理论，未必一定是先于实践、指导实践的东西，同时发生甚或后于实践也是常有的事。当我提笔来做的时候，其实也和作画一样是一种发散和表达，一样的“畅神”，一样的有迹、有象、有境界。至于迹象论本身，这本册子选了一部分文章，以供讨论和批评，兹不赘叙。

绘画作品仍然是这本画册的主要部分，收录了从1989年到2006年以“写意重彩”为主的140件作品。作为这本集子的卷首语，本文对这些由我亲手炮制的东西无可置喙，若要提供一个长期以来被大家议论的大体线索，倒是可以开列一个常用词汇的单子。诸如：杂技、杂耍、柔术、魔术、驯兽、通俗娱乐、随意、扭曲、幻化、虚构、粗野、宏肆、放浪、浑沦、厚重、浓烈、荒率、荒诞、怪异、神秘、暧昧、迷宫、无中心、写意、重彩、书法、黄色、涂鸦、表现、抽象、非实象、楚文化、石窟壁画、民间……褒贬还会继续，因为我的画还会继续。

展览、画册和书的再版，同时进行的三件事其实是一体的。策划和学术主持范迪安先生把展览定名为《迹·象·境——钟孺乾绘画学术研究展》，分明要将我的画作与画理合盘托出，接受鞭策，我感到压力巨大。但既已至此，也就无可虑及了，唯有勉力为之，以就教于识者同道。

钟孺乾

2007年3月20日于武昌

PREFACE

Over the last three decades, I have been doing the same thing, i.e. painting, first as an amateur, then as a professional artist, and now being a college teacher of art. As it always would be, working on the same thing for a long period of time means either to become an expert in that trade with a strong interest developed and certain rules established, or to change oneself by going away from the course and following a new way. As far as I myself am concerned, I seem to be somewhere in between, for I have been both building my expertise and making some achievements over the new course.

My paintings are to be on a solo show at the National Art Museum of China in the coming April. For that exhibition, the present painting album is being edited, with my own retrospective look at my paintings created over the past few decades. But the album surprised me in that it includes, in addition to my painting works, some texts with as many as sixty thousand words, most of which are about my monograph *On Painting: Trace and Image*. As a painter, that is obviously not proper because I am undoubtedly "standing in an offside position" ---- in modern times it is supposed to be the duty of professional art theorist, although traditionally in ancient China that was done by the painters themselves.

The "offside", however, can be excused by my belief that the basic theory in response to practice is somehow unduly ignored in the contemporary Chinese painting circle owing to an emphasis on concepts rather than techniques in light of western art, and a lack of interest in the basic theory and thus of updated theories, and owing to Chinese art theorists' emphasis on translating western art theories and on art criticism. In fact, those foreign and traditional Chinese art theories seem to be unable to cope with completely new approaches to Chinese painting in the recent two decades, while a need for new basic theory lies in not only the artists but also the viewers and critics. Probably this is why my monograph has been paid so much attention to since it was published in 2004.

Furthermore, the "offside" actually resulted from my gradual awareness and understanding as a practitioner of painting. All those views in my painting theory are indeed a recording of my practice and experience. As to me, the so-called "theory", has not to be something that precedes practice and guides the artist's practice, but more often, it is something which occurs while or after practicing painting. In this sense, writing is for me the same thing as painting, both as the means of my expression. As to the trace and image theory proper in my monograph, I shall not repeat here again for excerpts of the monograph have been included in this album for discussion and criticism.

The main part of the album, however, is not the part of those texts, but that of my 140 paintings, which spans from 1989 to 2006, and most of which being in the style of strong coloring in freehand brushwork. When adding the preface to the album, I am not supposed to exaggerate my own paintings. Instead, I would rather quote some art critics' key words of comments on the subjects, style, influences and other aspects of my painting: acrobatics, variety show, jujutsu, magic, tamed animals, popular entertainment, unrestrained, twisted, illusory, unreal, aggressive, heavy, passionate, weird, mysterious, ambiguous, de-centered, freehand brushwork, strong coloring, calligraphic, yellow, graffiti, expressionist, abstract, non-figurative, Chu culture, fresco painting in caves, folk----just to name a few. I believe there will be more positive and/or negative comments on my painting works, for I am still painting.

Mr. FAN Di'an, the curator and academic host of my solo show, named the exhibition "Trace, Image, Realm: ZHONG Ruqian's Paintings and His Academic Studies on Painting". It seems to be designed to present both my paintings and my theory on painting, which I feel is more like a kind of encouragement as well as pressure, and which will urge me to greater efforts. The exhibition, the painting album and the publication of the second edition of my monograph, all those three are to be done concurrently as a whole, through which I am greatly honored to have the chance to ask all those in the same trade for advice.

ZHONG Ruqian
March 20, 2007
Wuchang, Wuhan

因为在这本书的构思中，我所画的线条也就常常被忽略。但是事实上，一个词的含义又常常受应用环境和条件所制约的，“~~天地~~”一词的本身是无限的，但是某人的“艺术天地”总是有限的。天地
品是有范围的。同理，艺术依然广大，而“~~艺术~~”，“作品”总是有限的，有限的。问题的更进一层的问题或许更加重要：那就是艺术的审美境界（如果可以这样说的话），或说“审美标准”。如果艺术的审美正对艺术发生作用，~~那么~~这一词也就然是无限性的。因此我在书中再三再三的指出“艺术的‘量’”，并且开发和诠释了“中国特有”的“审美原理”，称为“体观念”。依我的看法，关于艺术的量是一个复杂的、流动的、因人因时因作品而异的问题，极而言之，对于作品的各个元素并不存在固定不变的恒定标准，更为切实的标准是“适才不造”。尽管如此，我还是以举例说明的方式，对西方的塔西埃斯和中国的黄宾虹作了个案例分析，尤其是黄宾虹关于笔墨之道的影响的巨大的论述进行了精介（譬如被称为五字诀的“平圆流重变”线条原则，——
实际上在讨论这一理论的时候我们也不要忽略了一个事实，五字诀也存在着明显的个人性质的局限性，这非“标准”，就拿其中的“圆”的标准来说就不能被徐渭、~~唐天寿~~甘书用侧锋所接受，因为他另有侧锋；“平”标准也不能被唐天寿所认同，因为他提倡“霸悍”。总之，这些理论作为基础理论应该解释和廓清“艺术”问题，但并不能成为艺术的规律。故这些理论、术制，生民之学柄，关于艺术的量。当然，审美既然是一个复杂而艰

1

对话与自述

本色话语中的迹象与境界
我与绘画
为《美术观点》写的观点
现代绘画在中国
画着，三十年
自述之三

2

柔术的象征

正反解柔术
柔术的迷宫
嘲讽的眼睛
神奇的梦幻
肉身异动的观感
“百戏”异想
见习非礼

3

重彩写意

画迹与心印
彩墨、迹象及其它
关于写意重彩
迹象之间
线描零语
深层的探究

4

迹象论

迹象与境界
关注当下与人性升华——再论迹象与境界
迹象学：当代绘画无法回避的课题
新的一页
迹象论是绘画理论的创新
探究绘画的基因
《绘画迹象论》小引
迹象论与中国画
关于绘画审美诠释的话语重构

