

水墨研究



丛书 **2** 中国画研究院 主编
民族出版社 出版

图书在版编目(CIP)数据

水墨研究丛书.2/ 中国画研究院主编. —北京: 民族出版社, 2003.3
ISBN 7-105-05452-2

I . 水... II . 中... III . 水墨画—艺术评论—中国—文集 IV . J212.05-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 022578 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)
北京雅昌彩色印刷有限公司印刷
各地新华书店经销

2003 年 3 月 第 1 版 2003 年 3 月 第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张: 8 字数: 110 千字

定价: 38.00 元

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换
(第一编辑室 电话: 64271908 发行部电话: 64211734)

名誉主编：刘勃舒

编辑委员会（按姓氏笔划为序）

王迎春 刘勃舒

张江舟 陈履生

赵力忠 赵 卫

舒建新 谢志高

詹庚西 胡宝利(特邀)

理 事 会

理 事 长：解永全

副理事长：徐永斌

理事单位

中百美术馆 北京画店 《收藏界》杂志社 烟台画院

主 编：张江舟

副 主 编：黄显辟

责任编辑：徐冬青

徐建霞

特约编辑：陆赞仁 陈 君

装帧设计：张芳设计工作室

蒋玉强

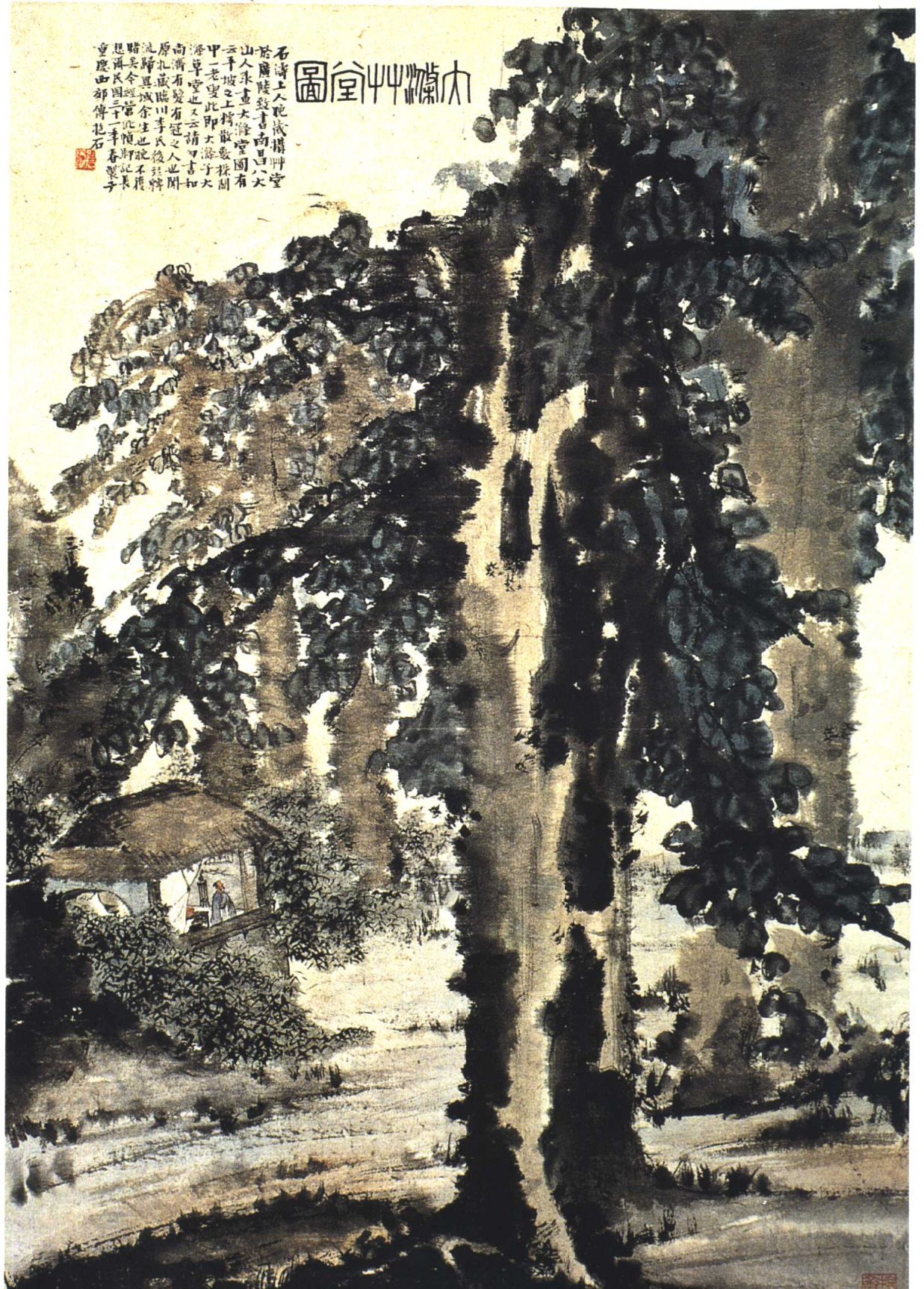
编辑部

地址：北京市西三环北路 54 号 中国画研究院《水墨研究》编辑部

邮政编码：100044 电话：010-68479020

元氣淋漓 真宰訴

八大山人
大漆草堂圖
未名於世
子知今必
難加乎此也
悲鴻懷素
贊寧題
壬子之秋



石清上人晚歲攝神堂
於廣陵對書南昌八大
山人亦畫大漆草堂圖有
云千堵之上特散數株間
中一老叟此即大漆草堂
澤草堂也又云請書如
尚清有髮有冠之人也聞
原九歲臨川李氏後於韓
沈歸其城余生也脫不罷
思其令經管此慎記長
宣統四年二月春製子
宣統四年二月春製子

大漆草堂圖

傅抱石
大漆草堂圖

目 录

第二辑

中 国 画 研 究 院 主 编

水墨论坛

- 比较：意境·情景，透视·远近 刘骁纯 **4**
- 颠覆与解构：后现代水墨的文化特征 贾方舟 **10**
- “业余性”的魅力 鲁虹 **12**

水墨记忆

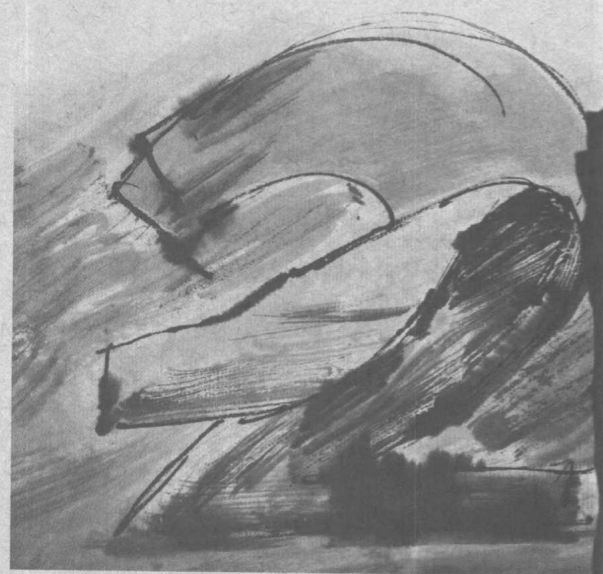
- 壬午重庆画展自序 傅抱石 **14**

水墨视点

- 春风又绿江南岸 谢志高 **21**
——谈当代国画优秀作品展
- “第三届深圳国际 深圳画院双年展研究部
水墨画双年展”综述 **26**
- 关于“深圳国际水墨画双年展”的思考 董小明 **32**
- “第三届深圳国际水墨画双年展”作品选 **34**
- 儿童天趣相逢传统水墨 白金 **44**
——就“中国少年儿童水墨画邀请展”采访
中国美协少儿美术艺委会主任何韵兰
- “中国少年儿童水墨画邀请展”评委感言 卢沉等 **47**
- 笔墨见精神 刘勃舒 **49**

水墨人物

- 诗画梅缘 刘曦林 **54**
——读于希宁先生梅花集有感
- 论林曦明的中国画 柯文辉 **62**
- 抱瓮斋覃艺 霍春阳 **70**
- 灿烂文章 范迪安 **78**
——读吴冠南先生画作有感
- 园林画刍议(节选) 郑力 **82**
- 王颖生：取精用弘的实践 范迪安 **88**
- 关于系列肖像“大学” 王颖生 **90**
- 乐道 刘曦林 **94**
——简评沈光伟的花卉世界
- 至道自然 刘大为 **96**
——沈光伟和他的画
- 艺术之大 宇宙之小 周怡 **100**
——兼论时振华的山水画创作
- 在山林中陶冶情怀 时振华 **104**
- 大觉和大梦 韩雨 **106**
- 常青之树 吴自忠 **112**
——谈中国画问题
- 迟静华心中的世界 徐虹 **116**
- 水墨新作 **120**



水 墨 研 究

编者手记:

对水墨画问题的思考,离不开“全球化”文化环境这一思维基点已成为今日学术界的基本共识。东西方文化的相生互动,是100年来东西方绘画变革与发展的基本动因。今日水墨画的基本形态,正是在中国传统美学之基质与西方文化精神的碰撞与互渗中产生的。

本期“水墨论坛”继续选发了“水墨画一百年——2000·纽约·国际艺术研讨会”中西篇中国学者的论文。刘骁纯先生的文章,从东西方美学概念、审美方式的比较研究入手,深入论述了“意境”这一独特的中国传统美学概念对中国绘画的审美方式与语言形态的形成所产生的根本性作用。正如刘先生所言,“我对‘意境’感兴趣并不是因为它为中国所特有,而是因为它在当代以至未来的中国艺术发展中仍具有活力。这种活力表现在它可以随着艺术的发展不断获得新的解释和新的生命。”——这也正是刘骁纯先生《比较:意境—情景,透视—远近》一文的当代意义。

贾方舟先生的《颠覆与结构:后现代水墨的文化特征》一文旗帜鲜明地提出:全球化文化环境中的中国水墨画应成为沟通东西方文化的“使者”,而不是一座对抗异质文化的“堡垒”。而对“长期以来,水墨画都是在一个游离于当代语境之外的自足天地中完善自己,却很少以一种当代的方式关注当代人的精神问题”的思考和针对有些人将有着“后现代”文化特征的“非架上水墨”视作是“后殖民主义的例证或西方主流艺术的副本”的言论所断言的“任何文化表层(形态)的趋同并不能消除文化深层的异质。”的观点,均是当代水墨艺术发展中应认真面对和思考的问题。

鲁虹先生的《“业余性”的魅力》一文,从部队画家杨兴文作品的“业余性”中所彰显的鲜活、激情的“原生艺术”的精神特质而引发的“专业化”的价值观对当前中国画创作的危害的思考具有极强的现实针对性。(江舟)

比较: 意境 - 情景, 透视 - 远近

■ 刘骁纯

对中国的当代文化建设来说,传统是指在当代国际交流的文化语境中重新提取、改造了的传统。传统中的某些因素被提取出来的理由无非两点:①它具有鲜明的独特性。②它具有重新被激活的潜在能量。

意境论,便是如此。

思考的出发点

借用老子的话来说,中国美学概念与西方美学概念的最大不同是外延“惚兮恍兮”,内涵“其精甚真”;外延“窈兮冥兮”,内涵“其中有信”。①这种内涵的真信和外延的恍惚,使之成为难以进行逻辑界定的概念,成为不同视角、不同语境、不同层次可以获得不同解悟的概念。“意境”亦然。

意境一语,最早见于唐代诗论,后广及传统艺术的各门类。它或指有意有境(主客观统一),或指意中之境(主观中之境象),或指含意之境(客观化之境象)。场合不同所指亦不尽相同。

在绘画中意境一语和山水画的关系最为密切。但“意境”并不专属中国山水画,伦勃朗(Renbrandt Harmensz Van Rijn)的人物画、透纳(Joseph Mallord William Turner)的风景画、基弗尔(Anselm Kiefer)的表现主义绘画,都有很高的意境。1998年7月,我在巴黎的现代艺术博物馆看到

波尔坦斯基(Christian Boltanski)的大型装置艺术,亦被其深邃的意境所打动。

区别主要在观念上。我们说欧美某位艺术家或某件作品意境深邃,是我们以中国人的眼光、用中国的美学概念来判断的,欧美学术界未必使用意境作为评价标准,他们或许用另外的概念,如内容、形式、造型、空间、意味、情致、韵律等等,与我们肯定了同一件作品。

既然中国有这样的美学概念,那么它就会对中国艺术产生影响。中国艺术对意境的追求更自觉、更持久、更广泛、更高远。中国的意境观念在世界绘画史上独树一帜。

我对“意境”感兴趣并不是因为它为中国所特有,而是因为它在当代以至未来的中国艺术发展中仍具有活力。这种活力表现在它可以随着艺术的发展不断获得新的解释和新的生命。在今天,不仅山水画家可以追求它,而且其他水墨画家也可以追求它;不仅水墨画可以追求它,而且油画、版画也可以追求它;不仅具象艺术可以追求它,而且抽象艺术也可以追求它;不仅绘画可以追求它,而且综合材料的艺术、装置艺术也可以追求它。尽管在多元时代意境不一定是普遍要求,但它可以成为中国艺术与欧美艺术拉开距离的策略之一。

何谓意境?

王国维的《人间词话》、特别是宗白华的《艺境》,都是在现代语境中重新解释意境的奠基之作,我的论述仍以此以及80年代以来新的研究成果为基础。王国维多称“境界”,②宗白华多谈“意境”,③集中到绘画,“意境”一语似更有针对性。

绘画“意境”,大约可以概括为五个字:简、情、远、静、玄。

简者,万取一收、单纯凝练而不驳杂也;情者,情真景惬、一切景语皆情语也;④远者,虚实相生、空虚深远之气韵也;静者,以静制动、凝神寂照而物我两忘也;玄者,妙造自然、拟太虚之体⑤以澄怀观道也。⑥

五点浑然化一,即象外生境、画中有诗。⑦在绘画中,诗境即指意境。

情景交融、诗情画意,是对意境最一般的解释,这种最一般的解释道出了意境的两个基础要素:单纯凝练、情真景惬。

但意境又不止于情景交融、诗情画意。西方的文艺理论也强调感情,有“移情”、“表现”等著名理论,他们也主张感情与物象默然相契、主观与客观和谐统一,中国在情景之外另设意境概念,必因二者有别。最早使用意境概念的唐代诗

人王昌龄(698-757)在提出意境时,已经指出了意境与情景的区别。

与画论中形、神、意三层次概念对应,王昌龄针对诗歌提出了“物境”、“情境”、“意境”的“三境”概念。一境“故得形似”,二境“深得其情”,三境“则得其真矣”。⑧由是观之,意是对情的提升、境是对景的提升,意境是对情景的提升。意境浑圆是比情景交融更高的品位,当情景深邃隽永到一定程度时,才便于称为意境。

画中与象外

画中有诗、象外生境,两句话相反,但相反相成。

苏东坡(1037-1101)称赞王维的画“画中有诗”,指的便是有意境。王维是把情景升华为意境的转折性人物。

唐人刘禹锡说:“境生于象外”。⑨但如果要谈“画中诗”,就必须补充一句:境生于象内。境生象外,即生于神、气、骨、韵、才、质、道,生于“得意”。得意则忘象、则不拘形似,“取其意气所到”而生出新象新境。此说针对僵、死、匠、拘于形似、“无一点俊发”、⑩无一点超逸而言。境生象内,则指境存在于具体的象中,无象则无境。

“画中有诗”有两种,一种是画中题诗,另一种是画本身具有诗意。苏东坡所云“画中有诗”与画中题诗是两码事,后世兴起画中题诗之风与苏东坡并无多大关系,不少文人画作有题诗,但画本身并无诗意、并无俊发,这是不是与曲解“境生象外”有关,不得而知。苏东坡所谓“画中有诗”指的是“有形诗”、“无声诗”。“有形诗”即形本身就是诗,“无声诗”即可观览而又不可读吟的诗意。何为有形、无声诗?意境而已。

谈到意境,我们自然会想到王维、董源、范宽、郭熙、某些宋人册页、黄公望、倪云林、董其昌、弘仁、朱耷等等一批艺术家,其中尤以王维、范宽、倪云林、朱耷为突出。纵览他们的艺术可以看到意境的两个高层要素:远、静。

画论中首用“意境”概念的清人笪重光(1623-1692)在谈实境、空境、真境、神境时特别强调了空和虚:“空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多属赘疣,虚实相生,无画处皆成妙境。”⑪这里点出了意境和空间的关系。

在绘画中,意境对情景提升的入口处

在空间境象,在主体对境象的纵向空间高度投入的精神体验,有空、虚、远、深才有意境。意境中空间体验的基本心理物征是凝神寂照,有静、幽、穆、寂才有意境。意境体验,是由近及远的进入、由实及虚的观照、由有及空的忘对。谈意境不谈空间永远摸不到边际。宗白华多篇文章研究空间,用意在此。谭德晶以大量实例证明诗歌中的意境亦离不开空间,认为:“在诗中,只有通常所称的‘意境’才是与画有‘一律’相通的因素。而意境正是诗中最具空间艺术特性的因素。”⑫

“意境”概念虽至清代才正式引入画论,但意境追求的真正高峰却在五代两宋,那么在当时意境追求的理论支柱是什么呢?一是郭熙(北宋)的“三远”论,二是苏东坡的“诗画一律”⑬论,三是宗炳(375-443)“澄怀观道”和王微(415-453)“拟太虚之体”的理论。

郭熙在《林泉高致》中使用过“境界”一词:“境界已熟,心手已应,方始纵横中度,左右逢源。”联系他那“诗是无形画,画是有形诗”和“可行可望不如可居可游”的论述,特别是联系他的《早春图》和“三远”论,此处的“境界”即指“意境”。⑭

远近与透视

中西绘画都讲空间,但理论系统不同,一以远近为系统,一以透视为系统。体系不同,实践结果也不一样。

南朝宋人宗炳在《画山水序》中论述过固定视点的透视原理,这比西方的透视学要早得多,但中国画论并未由此产生透视学;⑮李成曾尝试以固定视点画仰视飞檐,却遭到宋人沈括(1031-1095)的激烈批评。⑯这说明中国绘画只有远近法而没有透视法的选择是自觉的。

中国绘画远近法的重点是“远”,所谓“折高折远自有妙理”(沈括)。

“可居可游”的要点在纵深,有纵深方可进入,可进入方可“可居可游”。郭熙说:“山有三远。自山下而仰山巅,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。”⑰

高远者可以范宽为例,平远者可以倪云林为例,郭熙《早春图》三远兼用而以深远胜。

元四家之一的黄公望(1296-1354)也有“三远”之说,叫平远、高远、阔远。⑱如果将郭熙之说称为“前三远”,黄公望之说则可称为“后三远”。⑲“后三远”

去掉了“深远”而增加了“阔远”。“阔远”可以董源《潇湘图》为例。

黄公望为什么要修正郭熙的“前三远”?为什么要去掉“深远”而增加“阔远”?这个问题放在中西比较中考查尤其有深意。

若对高层的艺术创作进行比较,西方绘画特别发展了深远的空间意境,中国绘画特别发展了渺远的空间意境。前者可以伦勃朗为代表,后者可以倪云林为代表。伦勃朗人物画的空间意境在西方绘画中鹤立鸡群,他画中的人物大都画于深境的背景中,从上面照射下来的散光,既使人物明亮突出,又造成了阴影部分的空间气



明 董其昌 晚菴波穽圖



荷兰 伦勃朗 夜巡



宋 范宽 溪山行旅图

韵。它实际上是画室中虚实情境和空间韵致的高度意象化和精神化。这种意象有一种教堂里的幽深意味,这种精神有一种宗教般的神秘情境。类似的光线设置和背景处理,在西方绘画中十分普遍,但达到伦勃朗之意境者却凤毛麟角(这又可证明“境生于象外”了)。中国古代艺术家注重云烟气雾的虚实,伦勃朗则注重光迷影幻的虚实。伦勃朗超越了技术性,是善于在光影中塑造出幽深意境的大师。

在中国传统水墨画中,这种幽深意境不发达,即使在郭熙的《早春图》中,深远也只是局部因素。但中国绘画却发展了深远的反相缈远,而且把淡泊、飘逸、虚无、清雅、恬静、缥缈、萧散、冲融、简远、空灵、疏旷、寂寥发挥到了很高的极境。世界上没有一个民族和地区的绘画在缈远意境达到的高度、深度上能够与中国绘画比肩。

西方的深远比中国发达与西方的文化精神和油画的材质特性有关系,而黄公望去掉深远,也与中国古代文化精神和水墨材质特性相吻合。黄公望在中国的文化氛围中有意无意地忽略了“深远”。

黄公望增加“阔远”也很有意思。郭熙搞了一个“高远”,只有竖向的没有横向的,显得不周密,所以增加“阔远”,以与“高远”对应。

问题是,高和阔、横向和竖向,都不是“远”,均属第二度的平面空间,而远却属第三度的纵深空间。郭熙所谓“高远之势突兀”,主要是二度空间的间架结构,即清人华琳(1791-1850)所云“局架独耸”。②③范宽的立轴《溪山行旅图》中的高远实乃以远托高;董源的横卷《潇湘图》中的阔远实乃以远托阔。有了缈远的空间气韵,潇湘山水的开阔境界才表现了出来。如果画得很实很死,再长的横卷也不会有什么阔远。

如果意境不局限于山水,甚至不局限于具象艺术,那么今天我们可以将空间境象概括为两极,或曰“两远”:缈远和深远。缈远者愈远愈淡,深远者愈远愈暗;缈远者空淡而无迹,深远者幽深而莫测;缈远者淡泊之境,深远者幽冥之境;缈远者悠悠仙去之境,深远者森森神秘之境。郭熙所云:“平远之意冲融而缥缈缈缈”,“深远之色重晦”,正可对应这两极。

烟晕与推递

西方写实绘画中的空间,主要靠形体、色彩、光线、空气的透视,而“因心造境”的中国绘画却不讲固定视点的焦点透视。那么中国绘画如何求“远”呢?华琳说:“盖有推法焉”,“高者以卑推之,深者由浅以推之”,“平则必不深,亦须于平中之浅处以推及深”,“以阴可以推阳,以阳可以推阴”。②

黄宾虹主张:“运实于虚,无虚非实。”

相反的说法同样重要:运虚于实,无实非虚。所谓“真境逼而神境生”、“粉碎空虚,全由实诣”“虚处非全从实处极力不可”②③即是。钱钟书云:“若诗自是文字之妙,非言无以寓言外之意;水月镜花,固可见而不可捉,然必有此水而后月可印潭,有此镜而后花能映影。”③

中国绘画中的“远”,用意在于虚而落笔在实,在十分具体的笔墨的层层渲染和形象的层层推递中形成意象性的空间。层层烟晕得虚,层层推递得远。董其昌(1555-1636)认为“始用渲染”者乃是王维,④这种技法变革使王维在烟晕和推递中

创造了独特的平远诗境。

不管是缈远还是深远，若处理为由淡到深或由深到淡的平滑过渡，绝难达到神远、意远、气远、韵远的境界。因此，在渲染和推递时，“层”特别重要。层，即一层一层地向纵深推递，不时中断渐浅或渐深的平滑过渡，中断后又继续向纵深推递，由此形成峰回路转、山重水复、柳暗花明、虚实相生的无穷意味。在中断再到接续的转折部位的微妙处理极为关键，稍有粗疏则意境全失，这里需要意远而心细。

范宽《溪山行旅图》的主峰之所以显得特别雄伟突兀，仅仅靠把人物画小是绝对达不到这种意境的，作品最关键处在于对近景的层层推远，由于每一层推远的转折处都处理得精确微妙，因此每一层都推得非常遥远，推至主峰山麓时，已经缈不可测，当我们的视线从极远、极虚的山麓转向画面上部的主峰时，主峰成了由远处逼向我们的庞然大物。观者越是体验山麓远的无限，便越是感受到山体大的无限。这是近托远、远托高的极佳实例。

远与玄

中国绘画中的“远”之所以隽永醇厚、意味无穷，一个重要的原因是它的形而上指向。“远”与“玄”通，汉许慎《说文解字》称：“玄，幽远也”，“玄向幽而入覆之也”，^{②⑤}远由此带上了玄学色彩，指向了远尘、隐遁的人格境界；“远”在画面处理上离不开“虚”和“空”，而“虚”和“空”又指向了太虚、无限；平远离不开渲染，而“淡”又转化成了淡泊、清淡、无念；在意境中作为空间体验的心理特征是“静”，“静”又指向了“致虚极，守静笃”。^{②⑥}由此，意境必不可少的虚、静、空、灵等形而下要素，统统转向了形而上精神。

魏晋时期玄学之风广泛影响了当时的文论、诗论、书论、画论，在这种背景下产生了宗炳的“澄怀观道，卧以游之”和王微的“以一管之笔，拟太虚之体”的理论。中国山水画还在它萌芽时期就已经成了形而上精神的载体。

有关意境的种种理论之所以大多出自山水画，山水画之所以越来越不拘形似，写意山水之所以一步步成为画坛盟主，就是因为山水不是风景，而是天地、造化、自然、太虚。了悟庄禅与驰怀山林互为表里。

有人认为“拟太虚之体”即“写心论”，^{②⑦}谬矣。庄子云：“道无问，问无应……是以不过乎昆仑，不游乎太虚。”^{②⑧}唐成玄英疏：“昆仑是高远之山，太虚是深玄之理。”从王微《叙画》“以图画非止艺行，成当与易象同体”等上下文看，“太虚”与宗炳所谓的“道”同指。

刘勰说：南朝刘宋初年文坛“庄老告退，而山水方滋。”^{②⑨}所谓“庄老告退”并非玄风衰落，而是说教式的“玄言诗”告退，“庄老”找到了入诗入画的最好的形式山水，故而“山水方滋”。谢灵运草创山水诗，宗炳草创山水画。

山水画、文人画、写意画，南宗画、水墨画，在中国画史上是内涵不同而外延常常重合的概念，谈论这些概念往往要溯及宗炳、王微、王维。

宗炳何人？居士也。东晋末至刘宋初朝廷多次征召而不就，被史书编入《隐逸传》，师慧远，崇庄老，“每游山水，辄忘归”，及“老疾俱至”，画山水于壁以“卧游”，草创了山水画。著有《明佛论》，以老庄解佛，主张“神不灭”。^{③①}

王微何人？“奇士”也。对仕途“素无宦情，称疾不就”，



荷兰 伦勃朗 有尖塔的风景



明 沈周 庐山高图



元 王蒙 青卞隐居图

自谓“岩穴人”，“龙居深藏，与蛙虾为伍”。
③通诗、书、画、乐、医及阴阳数术。其诗被钟嵘列为“王言之警策”。④

以意境将禅、诗、山水画、文人画、写意画、南宗画、水墨画融为一炉的宗师是王维(701-761)。

唐以降，以禅入诗、以禅入画、诗僧画僧、文人居士之类的风气颇兴，维即一例。维，字摩诘，仅从名与字即可看出他与佛禅的关系。初入世，晚年在人生的巨大遭遇后耽信佛老，隐居蓝田辋川，与南宗之祖慧能曾有交往，并撰有《六祖能禅师碑铭》。其诗被称为“诗佛”。其画，第一个提出“士人画”概念的苏东坡以抑画圣吴道子的方式扬王维：“道子虽妙绝，犹以画工论，摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊。”⑤第一个提出“文人画”概念的明人董其昌称：“文人之画，自王右丞始”。荆浩说：“水晕墨章，兴我唐代”，⑥那始作俑者又是唐代何人呢？董其昌创南北宗论时说：“南宗则摩诘始用渲淡，一变钩研之法”，⑦将文人画、南宗画、水墨画均推始于王维，王维确实明确主张：“画道之中，水墨最为上”。⑧水墨对应于青绿、重彩，它更突出了静空素雅。

意境以远静虚空最终打通了诗境、画境、禅境。所谓“弦外”、“象外”、“景外”、“文外”者，心也、性也、禅也。

蔡小石在《拜石山房词抄序》中谈到读诗三境：“始读之则万萼春深，百色妖露，积雪纡地，余霞绮天，此一境也。再读之则烟涛飒洞，霜飙飞摇，骏马下阪，泳鳞出水，又一境也。卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而淡，翛然而远也。”⑨此三境者，一境观景，二境畅神，三境融禅。

中西宇宙观的差别不在“天人合一”，而在“天人合一”是以人为本还是以天为本。西方文化极重自然规律，何为自然规律？天道也。西方宇宙观的轴心是依照自然规律去征服自然，即依天道以治天，也就是以人为本的“天人合一”。中国宇宙观的轴心则是顺应自然的“天人合一”。

中国绘画中这种以“顺应自然”为哲学基础的形而上观念，反过来又使缈远之境的追求愈加深邃隽永，形成了对虚缈淡远的空间境象高度投入的精神体验，而郭熙所说的重晦深远之境，在中国绘画史上则远不及疏淡简远之境发展得充分。

“三远”属法，它本身并不等于意境，意境是“远”的精神化、情感化。当“过”

成为意远、情深、神超、禅悟的寄托形式时，“远”才真正成为意境的构成要素。

现代阐发

在20世纪中国美术中，对意境进行现代阐发最可称道的成果，油画以法籍华裔画家赵无极、朱德群，水墨画以齐白石、林风眠最为突出。

“文革”后之中青年艺术家，油画对意境的追求还没有取得足可称道的成果，这方面的成果主要在水墨画领域中，突出者有周思聪等人。周思聪的《荷》系列以缥缈空淡胜，《矿工图遗孤》以幽深重晦胜。缈远、深远，两极俱佳。

当前中青年艺术家新意境的创造显示出一些重要指向：他们对意境的追求已经不限于山水画而扩展到了传统绘画相对薄弱的其他领域，不限于发展虚淡缈远之境而开拓着传统绘画相对薄弱的幽冥神秘之境。郭熙的“三远”论、苏东坡的“诗画一律”论，以及宗炳“澄怀观道”、王微“拟太虚之体”的理论，经过现代转义后仍然是新意境的理论支柱，同时，由于西方现代绘画已经不再拘泥写实和焦点透视，增大了中西艺术的互通和相容，因此中国艺术家们又自然而不勉强地借鉴了西方现代绘画造型结构、平面结构、色彩构成的表现力，从而强化了拉近和推远的两极张力。他们作品中的“远”依然指向玄，指向形而上精神，但这种对现世的超脱中已经带上了更多的现代人的忧患意识、人世底蕴，因此沉静中藏着更多的动荡，玄远中带着更多的神秘。

注：

(1)《老子》第二十一章：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。”见任继愈主编《中国哲学史 第一册》(北京，人民出版社，第1版第14次印刷，1985)第46页。

(2)王国维《人间词话》：“沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字，为探其本也。”见《蕙风词话 人间词话》(北京，人民文学出版社，第1版第4次印刷，1982)第194页。

(3)宗白华《中国艺术意境之诞生》，见宗白华《艺境》(北京大学出版社，第1版，1987)第150—165页。

(4)王国维《人间词话》：“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。”见《蕙风词话 人间词话》(北

京,人民文学出版社,第1版第4次印刷,1982)第225页。

(5)王微《叙画》:“以一管之笔,拟太虚之体;以判躯之状,尽寸眸之明。”见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,新1版,1982)第16页。

(6)张彦远《历代名画记》:宗炳“以疾还江陵,叹曰:‘噫!老病俱至,名山恐难遍游,唯当澄怀观道,卧以游之。’”(北京,人民美术出版社,第1版,1963)第130页。

宗炳《画山水序》中有类似说法:“圣人含道应物,贤者澄怀味象。”“夫圣人以神法道而贤者通,山水以形媚道而仁者乐。”见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,新1版,1982)第14页。

(7)苏轼《书摩诘蓝田烟雨图》:“品摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”见《中国美学史资料选编 下》(北京,中华书局,第1版,1981)第37页。

(8)王昌龄《诗格》:“诗有三境:一曰物境。欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似;二曰情境。娱乐愁怨皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情;三曰意境。亦张之于意而思之于心,则得其真矣。”见郭绍虞主编《中国历代文论选 第二册》(上海古籍出版社,第1版,1979)第88页。

(9)刘禹锡《董氏武陵集纪》:“义得而言丧,故微而难能,境生于象外,故精而寡和。”见郭绍虞主编《中国历代文论选 第二册》(上海古籍出版社,第1版,1979)第90页。

(10)苏轼《跋宋汉杰画山》:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到;乃若画工,往往只取鞭策、毛皮、槽枥、刍秣,无一点俊发,看数尺便卷。”提出了“士人画”概念。见邓椿《画继》(北京,人民美术出版社,第1版,1963)第25页。

(11)笪重光《画筌》中自谓著书宗旨:“其天怀意境之合,笔墨气韵之微,于兹篇可会通焉。”见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,第1版,1982)第310、312页。

(12)谭德晶《意境新论》(北京,《文艺研究》1993年第6期)。

(13)苏轼《书鄠陵王主簿所书折枝二首》:“论画以形似,见与儿童邻;赋诗必此诗,定非知诗人;诗书本一律,天工与

清新。”见李福顺编著《苏轼论书画史料》(上海人民美术出版社,第1版,1988)第78页。

(14)见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,第1版,1982)第65、71、72页。

(15)宗白华认为:“宗炳在西洋透视法发明以前一千年已经说出了透视法的秘诀”。所据材料为宗炳《画山水序》中的一段话:“今张绢素以远映,则昆阆之形可围于方寸之内,竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之还。”宗白华说:“那‘张绢素以远映’,不就是隔着玻璃以透视的方法么?”这是宗白华的发现。见宗白华《艺境》(北京大学出版社,第1版,1987)第107页。

吴甲丰曾引一千年后欧洲文艺复兴三杰之一的达芬奇(1490—1513)《笔记》中的一段话进行了有趣的比照:“透视法夫非是从一片光滑透明的玻璃后面观看某一物件。在玻璃平面上可以描下它后面的一切形体。这些事物形体形成一个锥形而射入眼帘,而这锥体则被玻璃平面所切割。”“谁能相信这么小的空间内可以容纳整个宇宙的形象呢?”见吴甲丰《游目骋怀——山水画空间处理手法的再认识》(北京,《美术史论》1984年第1期)第94页。

(16)沈括《梦溪笔谈》:“又李成画山上亭馆及楼阁之类,皆仰画飞檐。其说以谓‘自下望上,如人立平地望塔檐间,见其榱桷’。此论非也。大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见?兼不应见其溪谷间事。又如屋舍,亦不应见中庭及巷中事。若人在东立,则山西便合是远境;人在西立,则山东却合是远境。似此如此成画?李君盖不加大观小之法,其间折高折远自有妙理,岂在掀屋角也?”见《中国美学史资料选编 下》(北京,中华书局,第1版,1981)第27页。

(17)见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,第1版,1982)第71页。

(18)黄公望《写山水诀》:“从下相连不断,谓之平远;从近隔间相对,谓之阔远;从山外远景,谓之高远。”见郑午昌《中国画学全史》(上海书画出版社,第1版,1985)第311页。

(19)另宋韩拙《山水纯全集》有阔远、迷远、幽远三远之论,不成系统,故不论。见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,

文物出版社,第1版,1982)第135页。

(20)华琳《南宗秘诀》。见宗白华《艺境》(北京大学出版社,第1版,1987)第211页。

(21)华琳《南宗秘诀》。见宗白华《艺境》(北京大学出版社,第1版,1987)第211页。

(22)赵志钧编《黄宾虹论画录》(杭州,浙江美术学院出版社,第1版,1993)第125、126页。

(23)钱钟书《谈艺录》。

(24)董其昌《画禅室随笔》,见《艺林名著丛刊》(北京,中国书店,第1版,1983)第43页。

(25)许慎《说文解字》(北京,中华书局,第1版,1963)第84页。

(26)《老子 十六章》。见朱谦之撰《老子校释》(北京,中华书局,第1版,1991)第63页。

(27)陈传席《中国山水画史》(南京,江苏美术出版社,第1版,1988)第33页。

(28)《庄子 知北游》。见曹基础《庄子浅注》(北京,中华书局,第1版,1982年)第336页。

(29)刘勰《文心雕龙 卷二 明诗第六》。见范文澜《文心雕龙注》(北京,人民文学出版社,第1版第6次印刷,1978)第67页。

(30)《二十五史 3 宋书 隐逸传》(上海古籍出版社,第1版,1987)第1886页。

(31)《二十五史 3 宋书 列传第二十二》(上海古籍出版社,第1版,1987)第1818页。

(32)钟嵘《诗品》。见何文焕辑《历代诗话》(北京,中华书局,第1版,1982)第5页。

(33)苏轼《凤翔八观》。见李福顺编著《苏轼论书画史料》(上海人民美术出版社,第1版,1988)第40页。

(34)荆浩《笔法记》。见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,1982)第51页。

(35)董其昌《画禅室随笔》,见《艺林名著丛刊》(北京,中国书店,第1版,1983)第43页。

(36)王维《山水诀》。见沈子丞编《历代论画名著汇编》(北京,文物出版社,1982)第30页。

(37)见宗白华《艺境》(北京大学出版社,第1版,1987)第155页。

颠覆与解构：后现代水墨的文化特征

贾方舟

由我们中国人自己组织的关于水墨画的研讨会由中国移到了美国，由北京移到了纽约，这本身就是一件富有象征意味的事。窗外是森林般的摩天大厦，曼哈顿的上空高耸着的是自由女神像。在这样一个非常西方的环境下讨论一个十分东方的地域性话题——中国水墨画在新世纪的发展，让我感到的不只是开会的环境变了，水墨画面对的问题也变了。它自身的发展与它不能无视的国际文化环境发生了如此密切的关联，把一个讨论地域文化的会议搬到纽约来开，充分说明，关于水墨画未来前景的讨论，已无可选择地深嵌在国际文化的大背景之中。

水墨画与它面对的国际文化环境

在这样一个大的文化环境中，任何国家的、民族的、地域的和本土的文化问题都不再是一个孤立的局部问题。如果离开“全球化”这个文化背景来讨论水墨画自身的问题，我们就很难找到一个正确的答案。水墨画在经历了一个世纪的变革后，如何应对全球化风潮这个无法回避也无法抵抗的现实，是它面对的最严峻的挑战。如果说在上个世纪中国水墨画在面对西方文化冲击时，还可以持一种立足于本土的应变和对抗姿态，那么，在今天，以数字化、信息化、网络化以及经济一体化为前导的全球化已经模糊和瓦解了所有地域文化的边界，摧毁了所有“院墙式”的文化“防御工事”，无限制地敞开了地域文化的生存环境，使其成为多元化的全球文化的一个组成部分。

全球化的文化环境应该理解为一种多元并存又相互渗透的文化环境，而不是一个以西方为中心的、以强(强势文化)凌弱(弱势文化)的文化环境。不同文化之间不仅应该寻求相互沟通的可能性，而且应该保持自己对艺术的阐释能力和判断标准。全球化与本土化不应该成为一

种对抗的关系，相反，全球化为本土文化的发展和多种文化之间的沟通带来新的契机。全球化也可能成为民族主义的强烈兴奋剂，从而引发一场本土化的抵抗运动，例如拉美和阿拉伯世界就曾出现过这种“抵抗式的文化景观”，它们试图以一种固有的神话和封闭的本土主义来维系残余的认同，却不能奏效。这种“抵抗”，曾被一位西方理论家揶揄为“为了走路方便的拐杖”，它虽然可以让人勉强行走，但却无法走得更快。如果我们能以一种积极的态度面对这一新的文化环境，我们就会对水墨画的未来前景(即使它以被解构的形式出现)保持一种乐观态度〔1〕。

中国水墨画的发展前景，以最乐观的估计或者说是我们最大的愿望，就是它能够得到世界性的认同和传播，至少它应该成为国际艺术的一个重要资源。但是由于东西方艺术价值取向的不同和文化的隔阂，这一最能代表中国人文精神的水墨画却很难在现有的状态下通过交流的方式达到沟通和理解。因为在西方人的眼里，水墨画不仅是一个“非西方”的“文化他者”，甚至是一个与当代文化没有关系的“过去式”，从而只能作为一种还“活着的传统”而存在。但从我们自己的角度看，水墨画是从我们自己的土壤中滋生的最具原创性的艺术，它不仅有着深厚的传统，而且有着无限发展的可能性。如何消除这种隔阂，正是我们面对的问题，如果我们仅仅把水墨画看成是东西方文化冲突中必须坚守的阵地和抗衡的武器，那么，水墨画就不仅难以成为沟通东西方文化的“使者”，反而成为一座对抗异质文化的“堡垒”。

我们共处于一个多种文化存在的地球上，不同文化之间既存在对峙与冲突，也存在交流与沟通的可能。过多地强调不同文化之间的对抗，不利于不同文化之间的交流。要使自身文化得到世界性的扩散，就必须首先考虑如何实现不同文化之间的

交流，而交流的第一要义，就是要接近对方而不是远离对方；而接近对方的过程，就是一个了解、接纳、兼容与渗透的过程，一个“均质化”的过程。而文化上的相互“兼容”和“均质化”，正是“全球化”在文化上的一个显著特征。“全球化”对各种文化具有一种“兼容性”，但兼容并不可怕，不经过这样一个“兼容”的过程，不同文化之间就很难获得一种真正意义上的交流与认同。

从新写实水墨、现代水墨到后现代水墨

20世纪是中国水墨画经历多次形态转换和变革的世纪。每一次重大的社会变革，每一个重要的思想运动，都曾给水墨画的转型带来深刻影响。历数上一个世纪中水墨画在形态上曾经发生的变化，我们不禁会发出深深的感慨：水墨画在一个世纪的变革中，一直是以西方作为参照系，甚至是以西方为楷模的。先是以西方古典写实为模式，从写意转向写实，接着又以西方现代艺术为模式，从传统转向现代。到90年代，又以西方后现代艺术为模式，从现代转向后现代。

第一次转换是在“五四”新文化运动的背景下，虽然在倡导科学与民主的“五四”新文化运动中水墨画还是一个无声无息的角落，但“美术革命”的口号已经提了出来，而这个口号正是针对传统文人画而来的。徐悲鸿从法国回来后，正式开始了这场从写意到写实的变革。50年代后，这场变革更是得到了官方的全力支持，使艺术在为政治服务的宗旨下，成为社会主义现实主义的一统天下。直到70年代末，水墨画变革的经典之作大都在“新写实水墨”(当时名之为“现实主义新国画”)之中。其先行者是徐悲鸿、蒋兆和，后继者有方增先、刘文西、周思聪及同期和此后的一大批中青年水墨画家。

水墨画的第二次变革和形态转换发生在实行改革开放的80年代。80年代以后

的中国水墨画，一个基本趋向是从传统（文人写意传统和新写实传统）转向现代，从传统主义、现实主义转向现代主义，从而实现水墨画的现代转型。在不超越水墨材料的前提下融入现代因素，进行形式拓展和精神探索。这一取向以表现型水墨与抽象型水墨为代表。其先行者是林风眠，后继者有吴冠中、刘国松、周韶华、周思聪及一大批中青年水墨艺术家。

此外，还有一种倾向是，从写实水墨重新返回到传统文人画的笔趣墨趣之中，以传统水墨画作为自己的价值取向。这就是出现在90年代初的“新文人画”。新文人画只是想寻回新写实水墨丢失了的东西，而对水墨画的未来走向并没有作出多少新的有价值的提示。

90年代以后，水墨画领域又出现一种新的转型迹象，即从“现代形态”转向“后现代形态”。这一次转换与上述两次转换的最大不同在于，它不是对传统水墨取“顺延”发展的姿态，而是取颠覆、解构与调侃的姿态。只将水墨画作为一种文化资源或文化符号来利用，通过“颠覆”与“解构”来改变水墨画的存在方式。这一取向以“非架上水墨”（即以水墨为主要媒介的装置、行为和多媒体艺术）为代表。它们处于水墨画的边缘或临界地带，甚至除了对水墨材料的借用之外，与水墨画的传统样式已毫不相干。这一反向性的转换虽然在“形态”上远离了水墨传统，但它们之间的渊源关系却是一个明显的事实。

中国水墨画的后现代形态还只是一个雏形，还处在极为边缘的位置。由于它采用的是后结构主义的解构方法，由于它的目标不是为保全一个画种，而是采用颠覆性的策略，所以，还很难得到“水墨主流”的认同。但它作为一道引人瞩目的边缘景观，却表现出一种从未有过的开放姿态和“兼容性”特征。或许正是这个原因，它们才更接近了当代文化语境，进入了一个世界性的话语空间，从而获得了一种在国际间平等对话的可能性。这种临界状态，使它在西方主流话语与中国水墨话语之间建构起一个“中间地带”，一个以“兼容”为特征的“第三空间”。它将这两种语境的边缘衔接在一起，创造出一个能够相互沟通的“中间地带”。在这个中间地带，传统水墨以一种当代国际文化易于接受的方式确立了一种对话关系。

从水墨的“现代形态”向“后现代形态”的转换所引起的变异是多数水墨画家

无法接受的。但是，长期以来，水墨画都是在一个游离于当代语境之外的自足天地中完善自己，却很少以一种当代的方式关注当代人的精神问题。因此，新的观念、新的方式、新的媒介的引入，就是一件不可避免的事。然而，任何新的观念、新的方式、新的媒介的引入，就画种而言都可能是一种异己的威胁，但就艺术的进程而言，却意味着一场变革的开始。当一些艺术家将水墨画从平面转向空间时，它原有的形态和存在方式也随之而发生改变。“非架上水墨”的出现，与水墨画的传统形态彻底拉开了距离，甚至把观者带到一个全然陌生的视野。从传统水墨的角度看，这类作品从形态到价值取向都已越出了作为一个画种的范围，但它的目标却是试图通过“新观念”的介入，为水墨画找到一种能够融入当代的新的思路和新的可能性，从而将现代水墨转化为一种具有“后现代”特征的当代文化形态。

一些生活在西方的中国艺术家也敏感到水墨、宣纸作为一种媒介所具有的文化意义。当这些艺术家试图与国际主流艺术对话时，深感自身文化背景和文化身份的不可忽视。而宣纸、水墨这些渗透着深厚民族文化内涵的媒介，正可作为一种有效的文化识别符号，为他们的艺术频添一种本土化色彩。如果说采用西方的呈述方式是出于文化语境的需要和对话的方便，那么，采用富有民族文化内涵的媒介则是出于文化身份的需要。有些人把这种现象看作是后殖民主义的例证或西方主流艺术的副本，其实是一种片面而浅表的观察。因为任何文化表层（形态）的趋同并不能消除文化深层的异质。后殖民主义的肆虐所导致的更不是“文化的归顺”而是“文化反弹”。只是这种“反弹”的有效方式不是“对抗”而是“兼容”，在兼容中显示自己的文化气度和文化尊严。

“全球化”是一个不可阻挡的事实。英国学者约翰·汤林森说：“全球化处于现代文化的中心，文化实践也处于全球化的中心，它们是一种互动的关系”〔2〕。在当代，没有能够孤立于全球化以外的文化实践。全球化过程不仅会改变文化本身，也会改变我们的文化观念。如果我们不想攀附在西方强势文化的骥尾，又不打算与全球化风潮取对抗的姿态，那么，我们就既需要对异质文化的“兼容”，

又必须坚守自己的文化身份，在我们自身的文化背景中建立精神支点。而水墨作为一种文化符号和文化资源，正可以使中国艺术家在国际文化环境中获得一种身份和“家园感”。

注：

（1）参见南方朔《从文化结构观察台湾艺评的文化关怀》（台湾艺评档案1990—1996，帝门艺术教育基金会，1997）

（2）转引自王逢振主编：《全球化症候》第2页，（天津社会科学院出版社，2001）。



朱青生 水墨3号 100 × 100cm



刘子建 宇宙中的纸船 240 × 140cm

“业余性”的魅力

■ 鲁虹

年初,接到程征老师与赵力忠老师从北京打来的电话,说是中国画研究院将要为军旅画家杨兴文举办画展。作为展览的主持人,他们欲请一些批评家、艺术家到中国画研究院参加研讨会。主题是“从军旅画家杨兴文的水墨探索,谈现代水墨的现状与发展”。由于能借此机会见到一些老师与朋友,同时能了解各方面人士对现代水墨发展的看法,所以,我于展览开幕的前一天赶到了中国画研究院。那是一个下午,北京的天气比我居住的深圳要寒冷得多,堆着积雪的大街上行人极少,但杨兴文那较少受传统与外在束缚,力拔陈腔乱调的作品却不禁让我心头一热。应该说,这是近年来少有的、让我十分感兴趣的水墨画展。

有专家认为,杨兴文的艺术之所以让人感受到不同一般的新鲜气息,并深深打动了观众,原因就在于其是地地道道的原

生艺术。的确,杨兴文的艺术已经明显超越了传统文人画的表现模式,但我认为其很难说是原生艺术。根据原生艺术提出人杜布菲的定义,原生艺术常常产生于作者一股强烈的内在表达需要,这些作者大多未曾受过专业训练,因此从主题到创作材料的选择,从画面到图像的创造,都是从作者的内心,而不是从古典或流行艺术的表现惯例中掏出来的。(1)事实上,杨兴文的从艺经历并非这样。为了学习传统画,他曾经花过很大的气力临摹齐白石、吴昌硕、八大、黄宾虹等艺术大师的作品,也对西方表现主义进行过认真研究。(2)而且,他还从中借鉴了不少东西。这些,我们无论进行技法分析,还是进行图像分析,都可明显地感受得到。

究竟是什么使杨兴文的艺术能从众多的现代水墨中脱颖而出呢?

在我看来,关键是在杨兴文的艺术中沁透着许多专业人士一向看不起的“业余性”。据我所知,他们有时也会对杨兴文式的画家大加赞赏,但那是居高临下的态度,就好像会画画的成人赞赏某个小孩画得不错一样。

“业余性”这一概念是后现代理论家赛义德在《知识分子论》一书中提出的。在书中,他是希望用“业余性”的价值观来对抗“专业化”的价值观。他曾深刻地指出“业余性”的动力就来自关切和喜爱,而不是利益和自私、狭隘的专门化。”所以,“今天的知识分子应该是个业余者”。(3)毫无疑问,若从赛义德制定的标准出发,杨兴文的艺术肯定具有“业余性”的特点,因为长期以来,他从一个农民到一个部队的师级干部,更多时间是通过实实在在的生活,积累着自己不平凡的生活阅历,并通过自己的不断思考,逐步形成了既独特又深刻的灵魂生活。这使他对生活始终充满着激情与发现感,而他的全部艺术都是在为这独特的灵魂生活寻找

恰当的形式。用杨兴文自己的话说,他的画是“哭出来的,喊出来的,吼出来的,骂出来的,苦出来的,怒出来的,是不安中的产物。”(4)正是站在这样的基点上,他作画时,既不受外在利益(如卖画、参展、评奖、占领风格空档等)所干扰,也不受行业规范的约束。例如,他为关注人类生存问题而画的《沙尘暴系列》,就在画面的构成与笔墨处理上,形成了鲜明的个人风格。与一些“专业化”艺术家作品的区别是:他的作品是有话要说,不吐不快;而后者则是为形式而形式,为笔墨而笔墨。

从历史的角度看,杨兴文做法应该得益于文人画的悠久传统。熟悉中国文化史的人都知道,受儒教的深刻影响,中国的文人士大夫历来就反对将绘画作为一种纯粹的职业。对于他们来说,为政做官,经世济民乃人生之要事,画画不过是修身养性、愉悦性情的手段。有趣的很,他们中的不少人,例如苏轼,虽然在政治上并不成功,但从政的经历却帮助他们在艺术上成就了一番了不起的事业。这足以表明,不平凡的艺术常常与不平凡的人生阅历、不平凡的灵魂生活、不平凡的艺术转换能力有关。一个成天把自己关在画室里的人,决不可能创作出感人至深的作品来,更不能成就大的事业。

以上谈的是文人画的例子。最近看了美国作家库尔特·辛格写的《海明威传》,深深感到中外艺术家的经历惊人相似。从书中我知道,作为职业作家的海明威一向瞧不起坐在书斋里玩弄语法词句的“职业化”作家。他的一生经历就是一部传奇。他曾身历两次世界大战和西班牙内战,也曾涉足非洲丛林,险遭不测。他还做过斗牛士、拳击家、猎手、渔夫。而这些坚实的生活基础正是他取得成功的重要原因。曾有一个小伙子问他的小说是怎样构思出来的,海明威这样回答他



杨劲松 都市节奏 200 × 160cm

说：“我不是在桌子上想出来的，我常到体育馆里看拳击，我到体育馆里去和拳击手一起研究，我在那里和他们打成一片。我从体育馆回来，便写下我在那儿的全部感受。我必须看到、感到、闻到才行。”(5)细想起来，你会发现：文学创作如此，绘画创作亦然。可惜的是，我们一些艺术家却一直执著于“职业化”的价值观，这也使得他们的“艰辛探索”总是劳而无功，我猜想，他们甚至会落得个竹篮打水一场空的下场。

在这里，有必要说明，赛义德提出的“专业化”概念，决不是指一种建立在体制上的行为，而是指将艺术与文化、历史完全割裂开来的狭隘思想意识。在《知识分子论》一书中，赛义德对满口专业术语，一点也不关心圈子之外事情的分子进行了十分激烈的抨击，不过他也明确指出，仅仅因为一些知识分子在大学或为报纸工作谋生，就指控他们是不妥当或无意义的，这也太过于简单化了。由此我们似乎可以得出下面的看法，即那些虽然不在专业性单位（如美院与画院）的人，如果完全受限自己所从事的专业领域，而将其他领域的事整个排除在外，他就是一个持有“专业化”价值观的人；反过来看，一个身在专业性单位的人，如果始终关心本专业与大文化背景的整体关系，同时努力在火热的生活中铸造独特的心路历程，他就是一个持有“业余性”价值观的人。

这些年来，通过各种途径，我接触到了各种各样持有“专业化”价值的艺术家，我深深感到，对于他们来说，影响艺术事业发展的正是顽固不化的“专业化”价值观。

那么，“专业化”的价值观究竟有那些危害性呢？

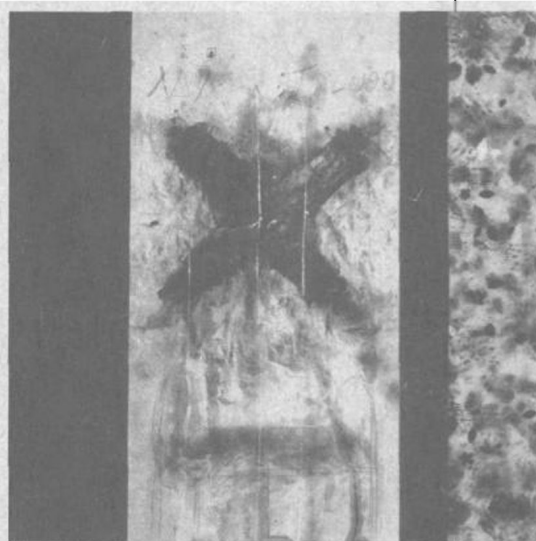
第一，由于眼光与思路狭隘，一个过分“专业化”的艺术家在进行艺术创作时，决不可能从当代文化的发展中去十分主动积极地寻找适合于本领域发展的新问题，因此，他必然更关心抢占一种风格空档。而为了达此目的，他往往是单纯地对传统或西方经典作品的表现元素进行嫁接、转换。一旦自认为有了个人面貌，就会没完没了地复制自己。十分糟糕的是，一些曾经激烈反对这种情况的现代水墨画家也走上了相同的道路。尽管他们那近十年一贯制的作品已经多次出现在各种地方，可他们还要不停地办展览、出画册，以推销、炒作自己。

第二，由于过分“职业化”的艺术家自觉不自觉地把他自己作画的过程当作生活本身，所以也失去了创作的活水源头，这使得他们在进行艺术创作时，已经缺乏一个艺术家必需的兴奋感、发现感，正如一些人指出的那样，虽然他们的作品有时笔精墨妙，但因为缺乏灵魂与心肝而失去了艺术的感染力。

第三，与上面两点相关的是，长期持有“专业化”价值观的人，必然会形成对本专业知识或古典大师的特别崇拜。最为极端的做法是，处处引经据典，笔笔讲究来处。生怕越雷池一步和违反公认规范与限制。除了只会援用传统的陈词滥调，一点也没有独立思考与艺术创新的能力。当然，这样的人愿意用以上的信条指导个人的创作毕竟是他们个人的事情，麻烦在于，作为传统的卫道士，他们喜欢动不动用诸如“不专业”、“没笔墨”的言辞指责别人的创作，这对那些多少有点盲目的艺术新人，的确会造成不小的压力，也毁灭了一些人。我便认识一些曾一度极有活力的画家，他们就因为要规范自己的专业行径，结果变得不知该怎样画画了。

第四，在新的形势下，过分“专业化”的态度还会导致一些艺术家更关心个人的利益，如参加大展、评奖、评职称、卖画等等，这使得他们的研究课题往往不是发自内心，而是来自体制与市场。由此他们变得投机、迎合与庸俗。我肯定还可以指出专业化更多的危害性，但仅是以上四点足以证明，过分“专业化”的问题已到了不反不行的地步。

此外，我还认为，今天的艺术家，无论他在专业性单位与否，他都应该想办法积极融入当今社会，当个不折不扣的“业余者”。作为一个有使命感的艺术家，在需要的时候，他应敢于结合新时代的文化问题对最具技术性的专业行径进行某些改革，并不怕人们的非议。要反对一切为专业而专业的例行做法，使其活泼而具有新的生命力。对于许多长期以来必须如此而为之的画法都要问一个为什么，重要的是，采用什么画法乃是为了连接上个人的创作计划和原创性的思想。从这样的角度看，我认为杨兴文和当前活跃在水墨画坛上一批“都市水墨”画家的作法是十分值得称道的。他们的作品产生于深刻的内在感受，是真正从内心里流淌出来的东西。比起那些虽有笔墨却无想法的模式化作品要高很多。生活还在进行，我们的大多数



魏青吉 记忆的属性 180 × 195cm



蒋国良(玛夫) 无题.2 122 × 122cm

画家依然会画画。在此我想向画家们提出一个建议：当你铺开宣纸的时候，请你想一想，画画究竟是为了符合某些外在标准，即迎合权威、画展与市场，还是为了表达一颗忠实于自己良心的心。我觉得搞清了这样的重要问题，一个画家就必然会改变人云亦云的做法，进而确立一种十分适合个人特点的创作路子。

注：

- (1) 见《原生艺术》，洪米顿，《读书》2001.5。
- (2) 见《心本宽而画大气》，罗宁，《西安中国画院院讯》杨兴文专刊，15——22页。
- (3) 见《知识分子论》第四章。
- (4) 见《西安中国画院院讯》杨兴文专刊，13页。
- (5) 见《海明威传》，58页。