

- 当代中国画还有评判标准吗?
- 透视龙瑞
- 贾又福山水画精神景观
- 刚柔相济——读谢志高的人物画

水墨丛书(一)

中国画研究院艺术交流中心 编

人民美术出版社

J222.7
7

水墨丛书(一)

中国画研究院艺术交流中心 编
西苑出版社 出版

106107

HACR/05



图书在版编目 (CIP) 数据

水墨 / 中国画研究院艺术交流中心编. —北京: 西苑出版社, 2001.7

ISBN 7-80108-519-1

I. 水... II. 中... III. 中国画: 水墨画—作品集
—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 041037 号

水 墨 丛书 (一)

编 者 中国画研究院艺术交流中心
出版发行 西苑出版社
通讯地址 北京市海淀区阜石路 15 号 邮政编码 100039
电 话 68173419 传 真 68247120
网 址 www.xycbs.com E-mail aaa@xycbs.com
制 版 北京华新制版新技术有限公司
印 刷 北京新华彩印厂
经 销 全国新华书店
开 本 889 × 1194 毫米 1/16 印张 8 字数 70 千
2001 年 7 月第 1 版 2001 年 7 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-80108-519-1/J·109

定 价: 38.00 元

妙墨精文绘丹青

经典传世铸品牌

西苑

西苑出版社倾情奉献



目 录

| | | |
|------|-----------------------|-----|
| 汤 静 | 当代中国画还有评判标准吗? | 6 |
| 范迪安 | 本色即精神属性 | 11 |
| 李 峰 | 以水墨求当代: 我们的选择 | 15 |
| 水墨本色 | ——当代中国画邀请展作品选 | 19 |
| 许宏泉 | 透视龙瑞 | 33 |
| 孙美兰 | 贾又福山水画精神景观 | 36 |
| 范景中 | 卓鹤君的山水世界 | 46 |
| 邵大箴 | 刚柔相济——读谢志高的人物画 | 56 |
| 安 林 | 画室手记 | 64 |
| 孙亚光 | 刘昆其人其画 | 70 |
| 胡寿荣 | 互通有无 | 76 |
| 岳黔山 | 走出贵州的画家 | 82 |
| 夕 木 | 我读李桐的水墨人物画 | 88 |
| 夏 风 | 今日中国画研究院 | 94 |
| 伊 默 | 与甘肃画家对话 | 107 |
| | ——中国画系列(甘肃地区)邀请展研讨会综述 | |
| 张 楠 | 从容与睿智 | 108 |
| | ——甘肃当代中国画创作评述 | |
| 刘曦林 | 20 世纪初年的美术革命与论争 | 116 |
| 感谢西部 | | |
| 谢志高 | 漫步高原 | 122 |
| 姜宝林 | 外师造化 中得心源 | 123 |
| 张 捷 | 走近山寨 | 123 |
| 王颖生 | 西行述怀 | 124 |
| 张修竹 | 感受生活 | 125 |
| 张江舟 | 感谢西部 | 125 |

社长、总编辑: 杨宪金

艺术总监: 杨宪金

技术总监: 王永升

主 编: 张江舟

副主编: 伊 默

责任编辑: 刘兴厚

特约编辑: 张 捷 岳洁琼

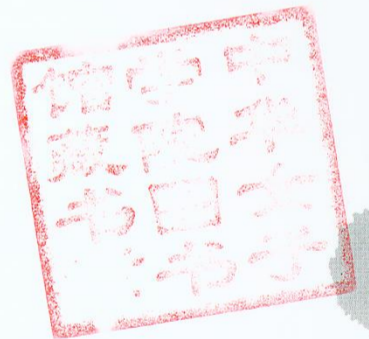
J222.7
7

水墨丛书(一)

中国画研究院艺术交流中心 编
西苑出版社 出版



106107



HAGP/05

卷首语

水墨艺术是中华民族文化的瑰宝。千百年来，它以独特的形态，丰富的神韵，奇妙的魅力流淌在世界文化的长河中。

近十年来，水墨艺术的发展呈现出多元、复杂的情势，各种学术观点，各种风格流派，异彩纷呈地突现在中国画坛，《水墨》正是在这种文化背景下应时而生。

《水墨》丛书的推出，无非是想提供给大家一个展示自身、相互交流、自由对话的平台。它的终极意义也许会超出台面上的所谈所论，更何况彼与此的架设、通达，其本身已完成了文化传播的意义。

出版这样一套全面反映当代水墨艺术的学术动态和创作成果的大型丛书，是我们的一次尝试。在推动当代水墨艺术向前发展的进程中，我们只不过尽了一分微薄之力。《水墨》属于所有致力弘扬中国文化的人们。在此特别感谢给予我们大力支持的中国画研究院艺术交流中心的同仁们，没有他们的参与，《水墨》丛书的面世，也许只是一个愿望。

妙墨精文绘丹青，经典传世铸品牌。

西苑出版社社长兼总编辑 **杨宪生**

2001年6月

与本书有关的话

■ 张江舟

也许是因了近年来中国画领域活跃的学术状态与日渐深刻的学术品质之故,《水墨》丛书的面世就有了它十分充足的理由。

一种紧随当代文化脉动,密切关注当代中国画发展态势的中国画专业丛书的出版,起码具有以下意义:

1. 为当代中国画业已发生和正在发生的问题提供一处讨论的场所。2. 为当代中国画创作提供一个展示的平台。3. 为今后美术史的研究提供一部资料文本。4. 为当代中国画的社会认知诉求架设一座互通的桥梁。

由于改革带来的机遇和挑战,不可否认的是,今天的中国正经历着一场空前的社会变革。而由此引动的中国画领域的有关中西文化碰撞中的当代中国画的自主身份问题,中国画本体语言与当代文化的互动关系问题,“当代水墨”与传统文脉的亲疏关系以及社会结构中文化与政治、经济的复杂关系等等问题,对这些问题的讨论和由此引发的种种争论,表明了当代文化背景下的中国画正面临着前所未有的复杂境遇和绝佳的发展良机。与此同时,由于“通俗文化”弥散于社会生活的各个角落,人们对严肃艺术探索和由此生发的复杂思考的不耐烦,对有可能存在的权力话语取代严肃的学术探讨,市场标准取代复杂的学术判断的倾向的警惕,又为当代中国画研究凭添了些许使命的色彩。《水墨》正是基于此种背景编纂的。

显然,当代中国画的发展,需由一批坚持学术志向的中国画画家和理论批评家的共同参与。十余年来的中国画实践表明,正是创作实践与理论研究的相生互动,使得当代中国画始终能够保持创造与思考的学

术层面。在我们看来,今天的中国画领域格外需要理论的支撑。此种理论期待应包含两层内容,一是用理论的缜密,梳理当代中国画的宠杂与无序,以期透视出当代中国画发展的基本脉络。二是创作实践中的理性思考,这种多以创作心得、艺术见解、读史随感等形式进行的理性活动,可使当代中国画创作实践不至于滑向技艺的底谷。

基于以上考虑,《水墨》对艺术理论特别是艺术批评的诉求应是其特色之一。我们从不怀疑“纯粹学术”意义上的理论研究对当代文化的建设意义,而《水墨》对一种贴近创作实践,踏踏实实的研究问题的平实文风的期待和对不着边际的华词丽语以及不负责任的概念游戏的敬畏,想必能够得到学者专家们的认可。因为,就创作实践而言,理论批评的现实作用,在今天显得尤其迫切。

当代中国画的前趋式构架,有赖于新人、新作、新观念的填充。对“新”的发现应该是《水墨》的另一特色。“新”也许稚嫩,唯其稚嫩方显鲜活,当代中国画研究正是在不断的发现中呈现着活性的学术特色。

有感于目前复杂的学术环境,我们希望《水墨》中的作品,能够少一些“功利”,多一份“纯粹”;少一些“矫情”,多一份“真诚”;少一些“胡为”,多一份“用功”。

摆在大家面前的第一本《水墨》,是我们第一次努力的结果,虽有诸多方面不尽如人意,但它应该是我们走向理想座标的起点。

恳请大家批评参与。

编辑手记：伴随新世纪第一个春天的来临，20世纪有关中国画的话题并未因时间的跨越而戛然而止。继承与发展、语言与心灵、东方与西方，这些历久弥新的话题仍将是新世纪中国画领域接续的思考。

本期刊发的《当代水墨画还有评判标准吗?》是不久前由中国画研究院艺术交流中心和西苑出版社共同召集的相同题目的“中国画问题恳谈会”的发言述要。问题的提出，显然是对传统评判标准的当代意义和“当代水墨”对传统的跨跃式承接之说提出了双向质疑，即面对庞杂的“当代水墨”现状，传统品评标准还有作用吗?“当代水墨”是否就是中国画发展的未来模态?与会专家们观点鲜明，针锋相竞的论辩，不仅是新世纪中国画领域持续活跃的象征，更将中国画问题的讨论引向更为深层的，事关中国画未来发展前景的层面。有关当代中国画的评判标准，不可能是由一次研讨会或几个专家的讨论能够解决的问题。我们期待更多关心此问题的专家学者们参与我们的讨论。

当代中国画还有评判标准吗?

——中国画恳谈会述要

■ 汤 静

中国画恳谈会会场 (朴文光摄)



2001年6月7日下午2时30分,中国画研究院贵宾接待室中,由中国画研究院艺术交流中心和西苑出版社共同召开了一个小型的“中国画问题恳谈会”。届《水墨》即将出版之机,与会理论家、评论家、画家及相关人士围绕“当代中国画还有评判标准吗?”“评判标准的建立到底还有多少意义?”的问题展开了热烈而严肃的学术探讨。参加此次恳谈会的有中国艺术研究院研究员郎绍君、中国美术馆研究部主任刘曦林、中国画研究院研究员赵力忠、李可染艺术基金会秘书长王鲁湘、中央美术学院教授邹跃进、中国画研究院画家龙瑞、舒建新、陈平、赵卫、刘昆、清华大学美术学院教授姜宝林、中国美术出版总社编审陈履生、刘龙庭、西苑出版社社长杨宪金、西苑出版社总编辑周凡英、王寿彭、中国戏曲学院副教授许俊等。张江舟(中国画研究院画家)主持了本次恳谈会,并说明了组织本次恳谈会的动因。他认为:面对自90年代以来相继浮出水面,并已日趋成为当代中国画创作学术主流的“当代水墨”作品,传统评判标准的无奈与无为,而新的评判标准又未必呼之欲出的批评现状,是造成“当代水墨”认知渠道不畅的主要原因。价值认知的游移、模糊,文化理想的多义与失衡,使置身当代的中国画创作的审美理想和精神诉求多有一份迷惘与失落之感。而如此批评现状导致的直接后果,一是对与传统评判标准日渐疏离的“当代水墨”现状的梳理缺乏理论依据。二是对中国画创作领域中严肃的学术探索和以“学术”的名义的“胡为”行为的识别缺乏学理层面的判断。这正是我们期待一种新的评判标准出现的理由。虽然这种期待带有某种急切的色彩,但就中国画创作而言,此种期待恰也证明了我们对于美术批评信心尚存。

一、庞杂的文化背景:新标准的建立有待时间的积累和技术的成熟

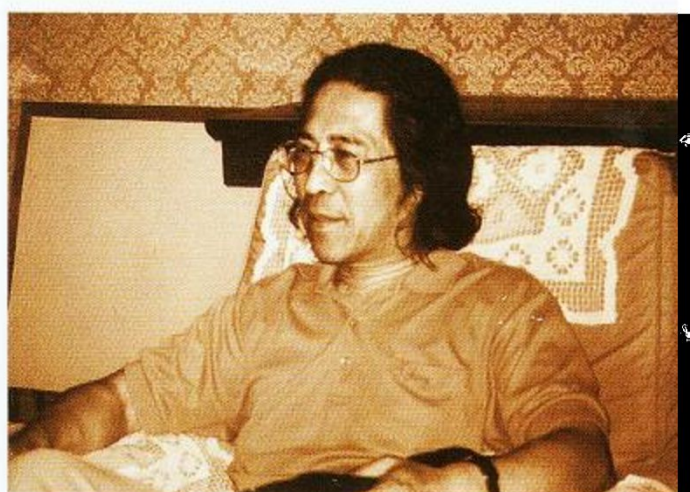
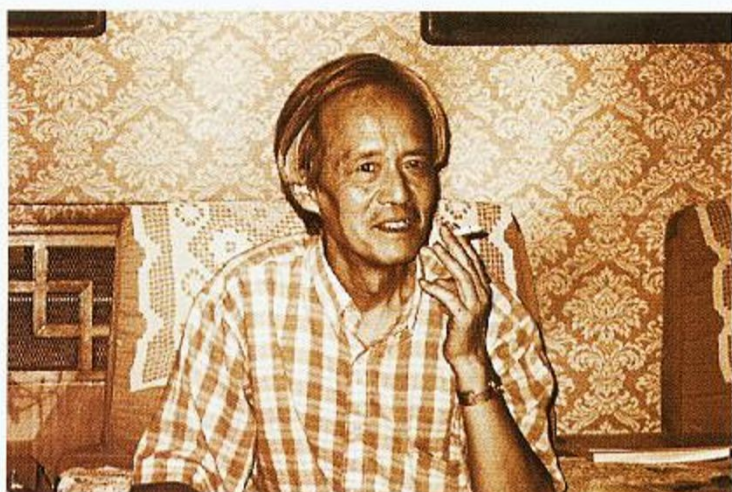
与会专家认为,一个不争的事实是,传统中国画有一个明确完备的艺术标准。它是根据社会的审美时尚和整个文化背景的要求发生的。王鲁湘认为:从先秦时开始,中国文化就已经奠定了它的哲学基础和所有人文关怀的终极目标,随后的任何艺术活动均超不出这个目标,这个终极关怀就是所有人文活动的标准所在。郎绍君、邹跃进、刘龙庭、赵力忠、刘曦林也同样认为,中国画的标准就在传统的中国画中,它自己独特的哲学观念,有自己独有的语言表达方式,也有非常确定的和可操作的品评标准。传统的中国画标准,正是中国画这一独有的东方艺术延绵至今,仍具有顽强的生命力的根本动因。

在我们赖以生存的文化环境发生了质的变化时,

这个标准还适用吗?时至今日,我们为什么会提出“当代中国画还有评判标准吗”这样的质疑呢?刘曦林认为,在面临世界经济一体化,世界艺术的同化和冲突不可避免的新背景下,一些年轻的画家的新尝试,体现了他们对传统中国绘画,包括20世纪以来西方艺术进入中国后形成的新的中国画传统的一种不满足。今天,当我们谈论标准时,面对的往往不是同一个种类、类型的中国画,如果我们仍用传统中国画的标准来解释不同的、甚至是相互矛盾的绘画样式,那么,批评标准的失效就是必然之中的事情。邹跃进认为:我们之所以很难找到一个评价当代中国画的统一标准,原因有二:首先,我们正是因为有一个非常完备的古代中国画标准的存在,所以才妨碍了后来所有标准的建立,也使后来所有关于中国画标准问题的讨论变得复杂了。因为所有对传统中国画的改良和革命,都是对传统中国画标准不同程度上的偏离,当我们没有找到新的标准之前,仍然只能以传统的中国画标准为评价新的中国画形态在艺术和审美上的标准的参照系数。换句话说,传统中国画的标准成了所有维护它、改良它或反对它的人都必须利用的东西。比如,不论是反对还是拥护吴冠中“笔墨等于零”的观点的人,都非常奇怪地基于同一个理由,那就是传统中国画是讲笔墨的。所以当我们感受到当代中国画批评标准的混乱时,实际上是对引进西方艺术后改良了的中国画,人们很难为它们找到一个统一的评价标准,而给这种评价标准的建立制造困难的,正是那个存在于传统中国画之中的品评标准。第二,对应于近年来相对活跃的“当代水墨”现象,我们应该建立新的评价标准。然而,绘画标准即来自艺术实践的內部,也来自当时的文化价值体系。这就意味着,要为所有与传统不同的中国画建立完美而又无可争议的评价标准,实际上是不可能的,并且也是没有必要的。我们现在所面临的所谓中国画标准的混乱,实际是不同流派在探索中国画创新的可能性中必然出现的现象。它说明中国画仍有极强的生命力,我们应该把它视为一种可喜的现象。所以,新的中国画标准应该是开放的,仍然处在竞争与建构之中的一个过程。

陈履生则明确提出,无论东西方何种艺术,其中包括行为艺术,其评论者都有一个标准,此标准虽不一定成文,但彼此间可能有一种沟通。我们正是在某些权威评论家对某种“当代水墨”样式的积极推崇中,看到了这种标准存在的可能。

与会者普遍认为,制定标准的目的是,最终是为了提高艺术品位,而不是限制艺术的发展,但这需要时间的积累和技术的成熟为基础。



参加恳谈会的部分人员（从左至右）姜宝林、赵力忠、刘曦林（朴文光摄）

二、梳理现状：建立新标准的前提

郎绍君认为：要谈当代中国画的标准，首先要对中国画或水墨画的现状进行分类。回顾20世纪，中国画基本有两种大的形态，一种是“以复古为革新”（康有为语）的形态。它借助复古的口号，借助对古代艺术的发现研究，推动中国画的革新与发展。这种革新是渐进式的革新。吴昌硕、齐白石、黄宾虹、傅抱石都是此种类型的代表人物。还有一种是突变式的、原创性的革新，此种革新是把传统的标准抛掉、打乱、重造（当然彻底割断是不可能的）。它直接借鉴了西方现代艺术中出现的突变、断裂式的革新方式，强调把原创性摆在评价标准的第一位。刘国松等一批从事现代水墨创作的画家是此种革新方式的积极实践者。两种不同的革新方式形成的是两种截然不同的语言方式和形式类型。它们的评价标准不可能，也不应该相同。

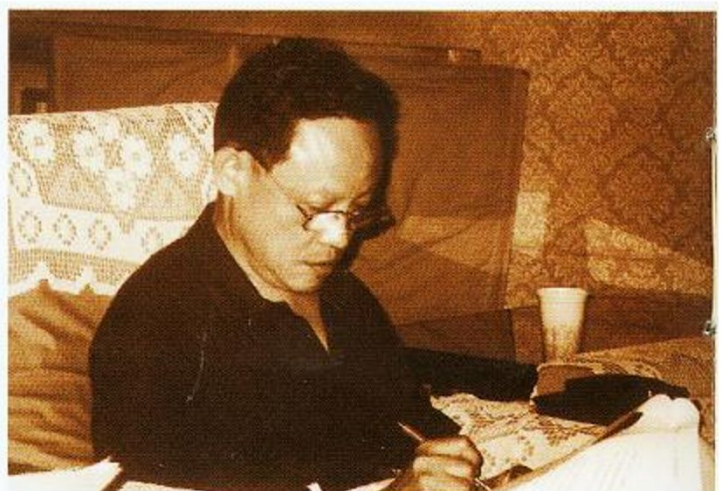
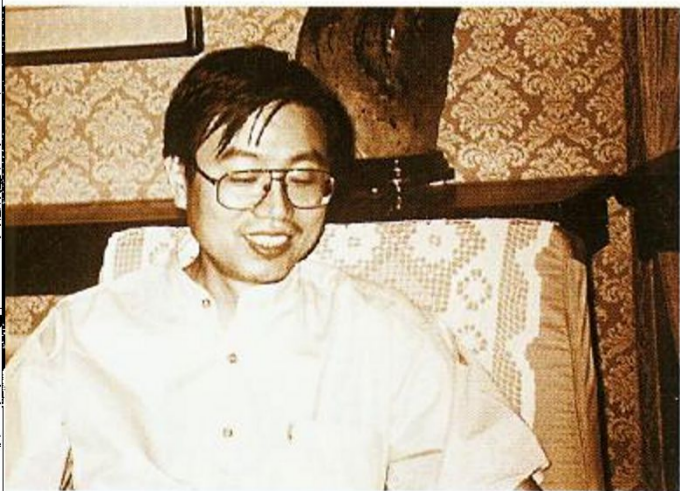
具体到标准问题，刘曦林与郎绍君一致认为，应该首先确立中国画与水墨画的界域，这其中有三个概念需要分清：水墨艺术是个大概念，其中包括水墨画，也包括新近出现的水墨装置。而水墨画一定是平面的，是用水墨画的画。这一点古代早有定论。而目前对水墨画的称谓在很大程度上等同于中国画的概念，这其中又包括了用色彩画的画和工艺重彩画。这种概念上的混乱，对我们讨论标准问题是一种障碍。“中国画”肯定不是一

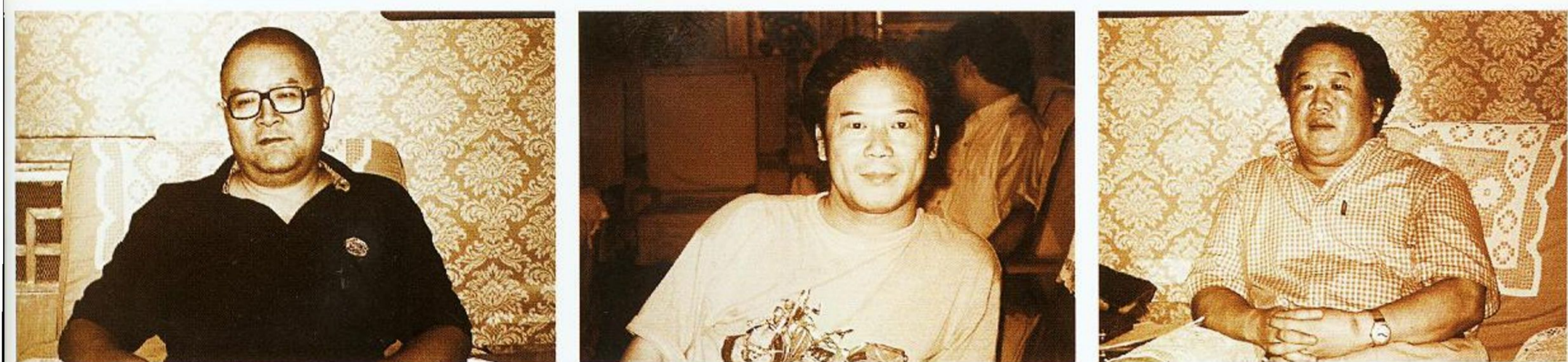
个科学的概念，但已经约定俗成，我们不可能重新用材料的概念加以界定。但在讨论标准问题时，科学的界定是我们展开问题的前提。

三、整合传统：一个对应当代的策略

与理论批评家们不同，作为中国画创作的实践者们，龙瑞、姜宝林、陈平则坚定地认为，经由几千年形成的传统中国画标准，仍有其强大的生命力。姜宝林在肯定中国画的现代化是历史发展的必然趋势的同时认为，产生于改革开放以后，由工业社会到知识经济的一段时期内的“现代派”中国画作品，大致可分为两类：一类是向外看，另一类是向前看。前者更多是借鉴了西方现代派的观念和手法，后者则按照传统中国画自身的发展规律向前推进，是中国的现代派。他认为，传统中国画标准是一个永恒不变的标准，按照这个标准发展的中国画，才是中国的现代派。笔墨标准，是中国画的根本标准，离开了笔墨，就失去了谈论中国画标准的前提。龙瑞在肯定了任何民族的现代文化都是其古代文化的延续，评判标准也应随着历史的演进，不断地发展完善的同时，指出，现在的一些水墨作品，更多的是在用水墨材料演义西方现代艺术，此种殖民化倾向，已使现代水墨画游离在中国文化的边界之外。在目前中国画创作中出现的淡化民族文化内涵的情况下，重新整合中国画原有的规则，强化原有的评判标准是发展当代中国画的迫

参加恳谈会的部分人员（从左至右）王鲁湘、杨宪金、周凡英（朴文光摄）





参加恳谈会的部分人员（从左至右）龙瑞、邹跃进、刘龙庭（朴文光摄）

切问题。陈平认为，古人的诗、书、画、印四为一体，相互借鉴，是中国画的最高标准。赵力忠同样认为，建立新标准，离不开以中国传统哲学为依托，传统中国画十分看重精神内涵，画面的形象是一种寄托情感的载体，是一种心灵的外化。传统西方绘画是以自然科学为依托，追求的是对自然再现的准确到位。它们各自都有一个完整的语言 and 标准体系，不可相互替代。因此，我们谈论的标准不是狭隘的民族主义范畴，而是全球经济一体化背景下，多元文化的一支。与姜宝林、龙瑞、赵力忠不同，王鲁湘则提出，正是西方现代艺术，在某种程度上拯救了中国画。他认为：如果我们不否认绘画从对自然的描摹转向对内心的表达是绘画艺术从古典形态向现代形态转变的界限的话，那么，从宋代的苏东坡、米芾、黄庭坚开始的现代意识萌芽，到元、明、清文人画家的语言实践，中国的一些文人画家们已经认识到绘画不是描写一个客观的形，而是表达人格和内心视象。而由此发展出现的“神、逸、妙、能”四格之说，就是传统中国画的标准。这种标准后来之所以含糊了，是因为20世纪初年，徐悲鸿等一批居于高等教育核心地位的留洋归来的学者们，将西方艺术和文化带入中国后，一种以认识世界能力的高下和表现世界的技能的高下来判断修养的高下的科学的传统和客观主义的文化取得了“意见领袖”的地位，正是此种文化，对中国传统绘画的标准体系产生了一种颠覆性的威胁。但恰恰又是19世纪末

期以来的西方现代艺术的标准与我们宋代以来的绘画标准的不谋而合，使我们看到了传统绘画标准的现代性，找到了传统绘画与西方现代绘画进行精神对话、语言对话和各种层次对话的可能性。

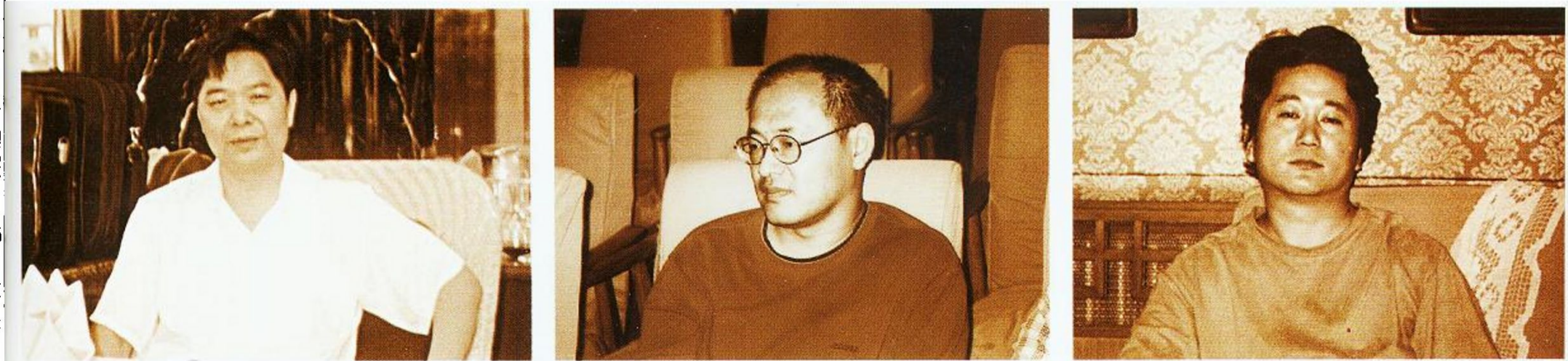
刘曦林则从民族情感出发，认为，事实上喜爱中国画的人仍大量存在，人们并不希望中国画被同化而变成一种国际性的水墨与绘画的符号。所以我们还是要保持中国画品评标准的相对稳定性和继承性，必须对传统中国画的审美标准进行再度的梳理或重新认识。

四、高技术：一个不容忽视的标准

有感于现代水墨创作中仅谈精神忽视技术的倾向，与会人士均从不同侧面强调了高技术仍应是评判当代中国画的重要标准。龙瑞在呼吁强化传统标准的同时，认为只有语言的精到、讲究，才能将中国画创作提拔到更高的层次。姜宝林对传统笔墨标准的强调；陈平对“李家山水”（李可染）中对传统笔墨技巧的创造性继承的高度赞扬，都不同程度地说明了高技术在当代中国画创作中的根本作用。王鲁湘则明确提出，绘画最终还是要落实到物质形态上面，如果无法解决其高技术问题，就无法从中制定标准。

张江舟认为绘画艺术应包括艺术和技术两个层面。艺术事关精神，技术事关作为物质形态的笔、墨、纸的性能把握，即我们通常说的笔墨技巧。精神的传达，有

参加恳谈会的部分人员（从左至右）王寿彭、陈平、张江舟（朴文光摄）





参加恳谈会的部分人员（从左至右）赵卫、刘昆、许俊（朴文光摄）

赖笔墨的铺排演化。如果绘画艺术仅只是观念的图解，而忽略了自身语言的磨砺，那么我们对此种绘画存在意义的质疑就有了十足的理由，因为对哲学观念和文化现象的阐释，文字和演说远比绘画详尽深刻得多。

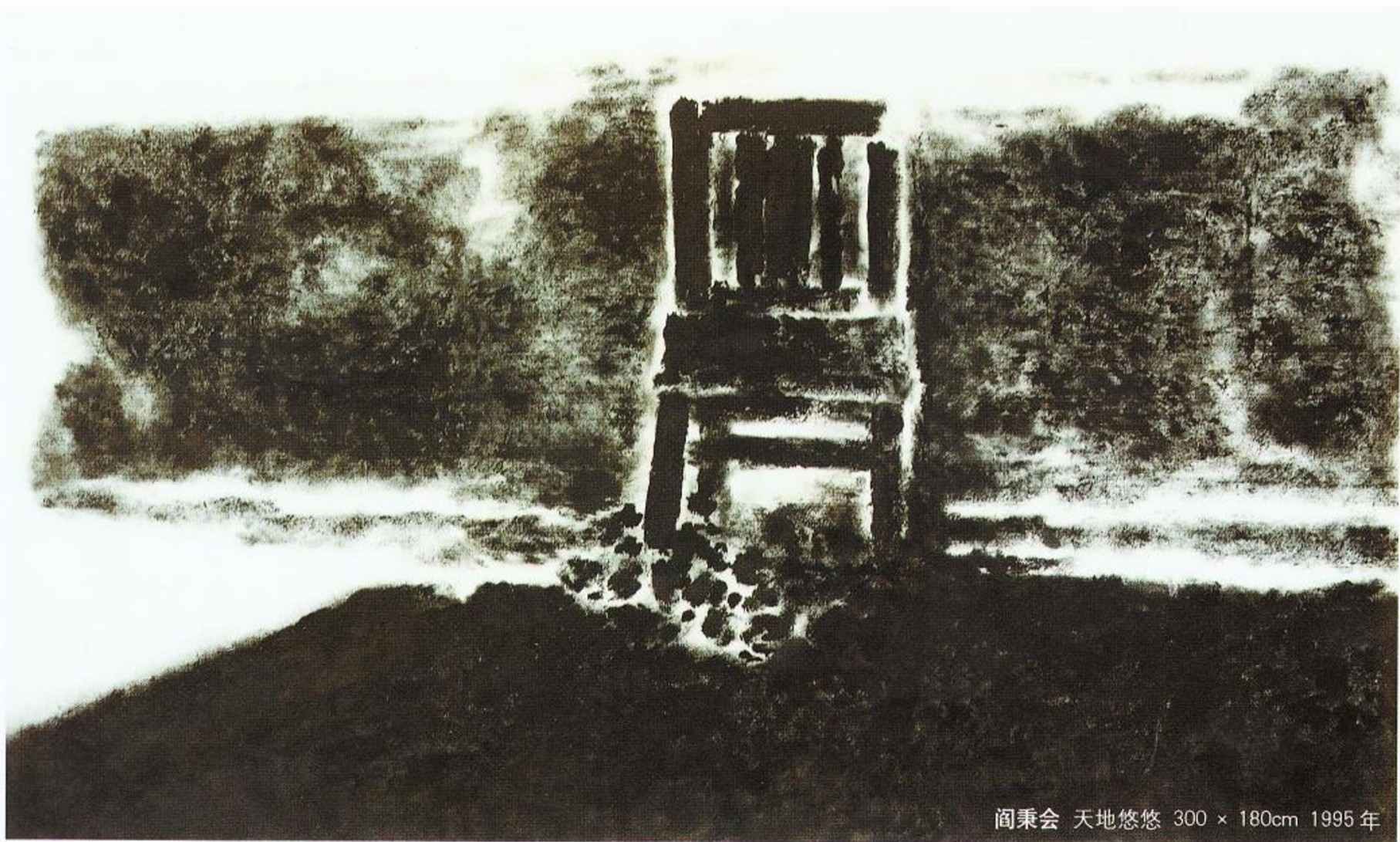
我们从不怀疑当代水墨作品在拓宽审美空间，关注当代文化，表达生存境遇中的现实意义。而那种不屑技术，认为技术为匠人所为的唯精神论倾向，正是阻碍当代水墨健康发展的症结所在。我们正是在部分当代水墨作品图解观念、贴标签式的语言方式中，感受到了提出高技术仍是当代中国画不容忽视的标准的必要性。

我们之所以提出“高技术”而不仅是“笔墨”，是因对“笔墨”一词的历史成因和现实误解，“笔墨”一词似乎限制了笔墨自身的发展。“高技术”的提出，预示了笔

墨发展的无限空间。我们也正是在当代水墨探索中的一种新的笔墨方式、笔墨规则中，看到了此种发展空间的巨大潜能。

破坏的意义在于重建。而重建需有能力和毅力的双重磨砺。我们对那种以颠覆传统为前提的现代水墨的忍耐，正在于对颠覆之后的重建的期待。

总之，有关当代中国画标准的讨论和由此引发的对当代中国画现状的深刻思考。说明了当代中国画正面临着前所未有的复杂境遇，而其中每一个环节的解决都牵扯和依赖于其他问题的明晰。正如大家共同感受到的一样，即使是一个很小的节点，也需要不断的研究和几代人的摸索以及历史的验证。所以，一切都只是刚刚开始……



阎秉会 天地悠悠 300 × 180cm 1995年

编辑手记: 今年春天,由中央美术学院研究部和兰州雅居楼艺术中心联合举办的“水墨本色——当代中国画作品邀请展”,集合了当代水墨画领域颇具代表性和探索水准的20位中青年画家的一百余幅新作。此展以作品的集体陈示,为当代中国画问题讨论提供了可资观察的对象和研讨的资料平台。展览开幕的同时,召开了“水墨本色研讨会”。本期将范迪安先生为本次展览所编著的《当代文化情境中的水墨本色》一书的引言:《本色即精神属性》一文和本次研讨会述评同时刊出,以期提请人们注意:无限的可能,乃是当代水墨的基本现状。

本色即精神属性

■ 范迪安

尽管我们的脚步已经踏上了新世纪的里程,但是,我们的身影却从20世纪90年代一路过来,没有因为时间上的世纪交替而马上转换了姿态。在水墨艺术这个领域,这种情况更加明显,它在近十年所表现出来的丰富性与活跃态势,无疑构成了它在新世纪的发展基础。

把90年代以来的水墨艺术称为“当代水墨”,业已受到理论和实践两个方面的认同。所谓“当代”,不仅指水墨画创作在时间上的“当下性”,同时也指各种各样的水墨语言作品在内涵上的“当代性”,后者尤其体现了艺术家的文化自觉。这是90年代水墨艺术对80年代的发展,也是它重要的新的特点。从表现内容上看,80年代的水墨艺术总体上尚处于经典的传统题材和一般层面对“生活”的“反映”上,整个艺术观念仍然停留在相对封闭的领域。90年代的水墨画家,特别是大批中青年画家的艺术观念出现了调整,他们开始以“当代人”的感受方式贴近现实。思考的锋芒和感觉的角度“切入”了当代社会的变革。整个社会在面向市场经济的转型中演化出来的种种表征,诸如社会空间的复杂、社会心理的丰富和视觉文化的更新,都在水墨图像里得到了反映。因此,90年代的水墨画所呈现出来的题材的丰富性是前所未有的,体现了画家个人意绪与社会现实之间真实的对应关系,也反映出水墨艺术积极参与文化现实的进取精神。从艺术样式上看,90年代的水墨画家较80年代更加明确地提倡“探索”,也更多地打破了语言的禁区,朝着建立个人艺术样式的目标进发。这使得90年代的水墨画坛持续地出现了类型性的、专题性的、群体性的、个人性的展事和研讨活动,大有与原先在观念和形态上居于领

先地位的油画及其他艺术门类平分秋色的架势。

水墨艺术所表现出来的活跃景观还不仅仅是题材与样式的丰富,由于传统的深厚带来思想认识上的历史重负,水墨画家需要着力解决的是对传统的“当代认识”问题。在90年代的画家那里,这方面有了质的深化,那就是不再线性地追溯传统的轨迹,在狭窄的风格流派上去做传统的香火传人,而是从“面”和“点”两个角度体认传统,分别解决思想认识和语言经验问题。从“面”的角度,他们凭借由现代教育体系培养出来的新的知识结构,对传统进行整体式地观照,把传统看成增加自己学问与修养的空间,力求把握传统中国画在艺术功能、思维方式、语言经验等方面因素合成的体系性特征。这件对传统的认知方式改变了以往接受传统的被动,使传统变为一个知识资源、进入自己的思想;从“点”的角度,90年代的水墨画家旨在联系自己的表现意识,从传统不同时代的库藏中“同时”提取出与自己会心的技法技术,并以“实验”的方式将它们转化为自己的经验。这种由“理性”带动的感性的“方法”,使静态的传统板块成为“活”的传统源泉流入自己的心田,浇灌出今日的创造花果。

90年代水墨艺术探索的动力实际上还包括画家们对国际艺术交流与对话的理想。由于水墨语言十分强烈的“本土性”与“民族性”,在相当长的时间里,或被动地等待国际画坛的赏识,或在国际交往中缺乏当代文化层面的平等对话,这种文化上的“失衡”已经积为某种“文化焦虑”。为此,如何以中国艺术语言与当代文化内涵的统一体反拨国际画坛的“西方中心主义”,成为当代水墨



(上图) 方 土 IT分子之五 123 × 246cm 2001年

(右页图) 陈向迅 兰江记忆 162 × 125cm 2000年

画家的文化目标。正是由于有了一批相当深度的个体艺术成果,这种理想在90年代后期开始得以实现,无论在国内举办的国际性画展还是在域外举办的展事,中国水墨艺术已经成为浸染着当代文化色泽的新生力量,在“地方性”与“全球性”的衔接上充分地展示出自己的活力。

传统文脉、现代感受、中国现实这三个特点的结合,可以说构成了当代水墨的基本内涵。但是,对当代水墨发展状况的评价并未一致,到目前为止,至少有来自两个方面的意见:一种观点认为当代水墨画得太快,突破“边界”太多,有可能失却自身的传统在“全球主义”背景下的文化化解;另一种观点则认为水墨艺术的出路就在于自身的彻底蜕变,只有放弃对水墨语言“边界”的驻守,加强其观念性,才有可能成为真正的当代艺术。笔者认为,对当代水墨所表现出来的生机的评价不足或在理论上放纵观念对语言的消解,都有碍于当代水墨的健康发展。当代水墨的意义在于它是当代文化情境中的产物,它的价值——无论是宏观整体还是微观个案,都应放在当代文化情境中来考定。整个中国艺术文化的发展有其自己的逻辑性,不应以西方的标准厘定,也不应以守成的态度指责,而应当在自己的文化情境中进行梳理和评判。

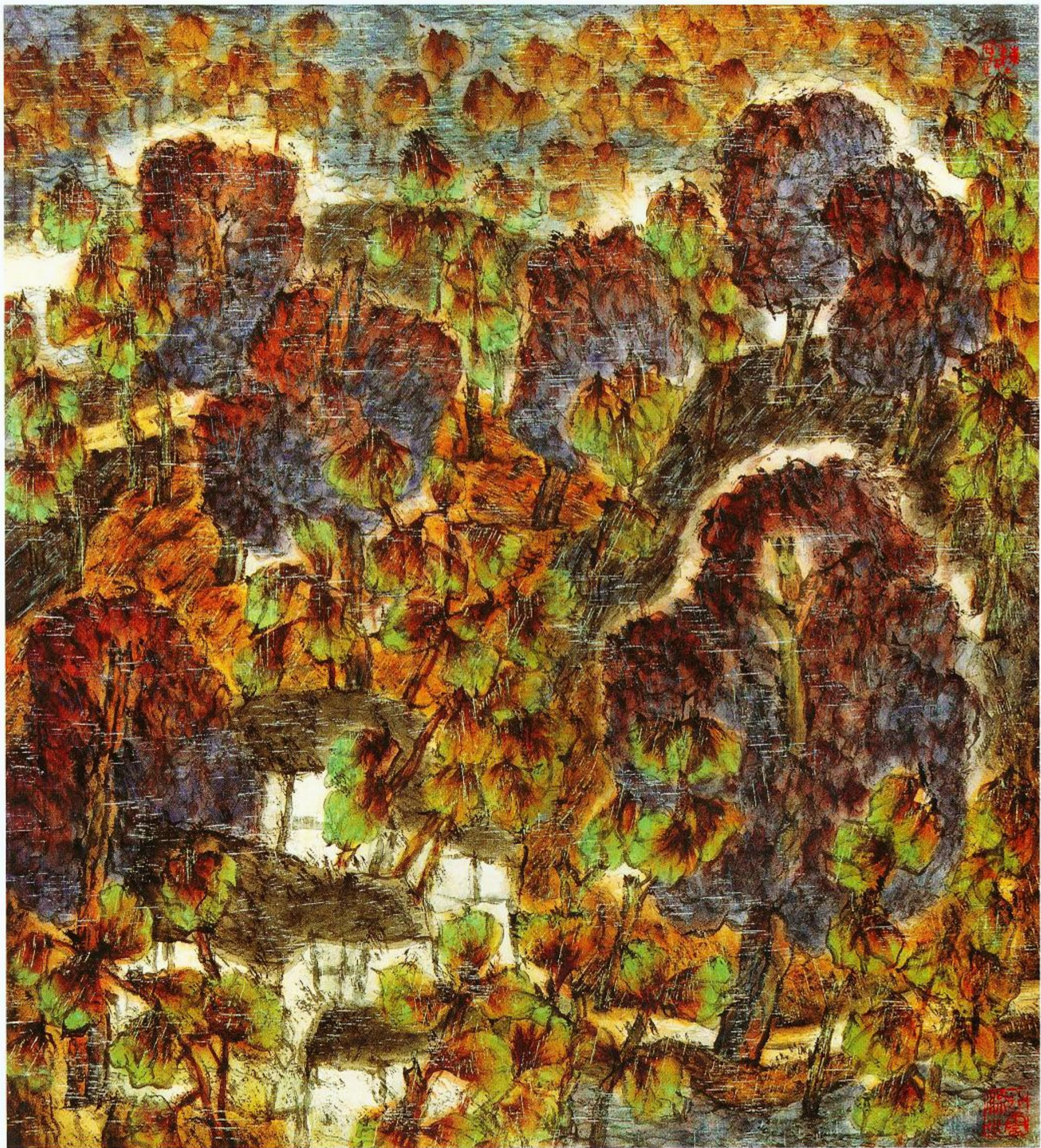
二

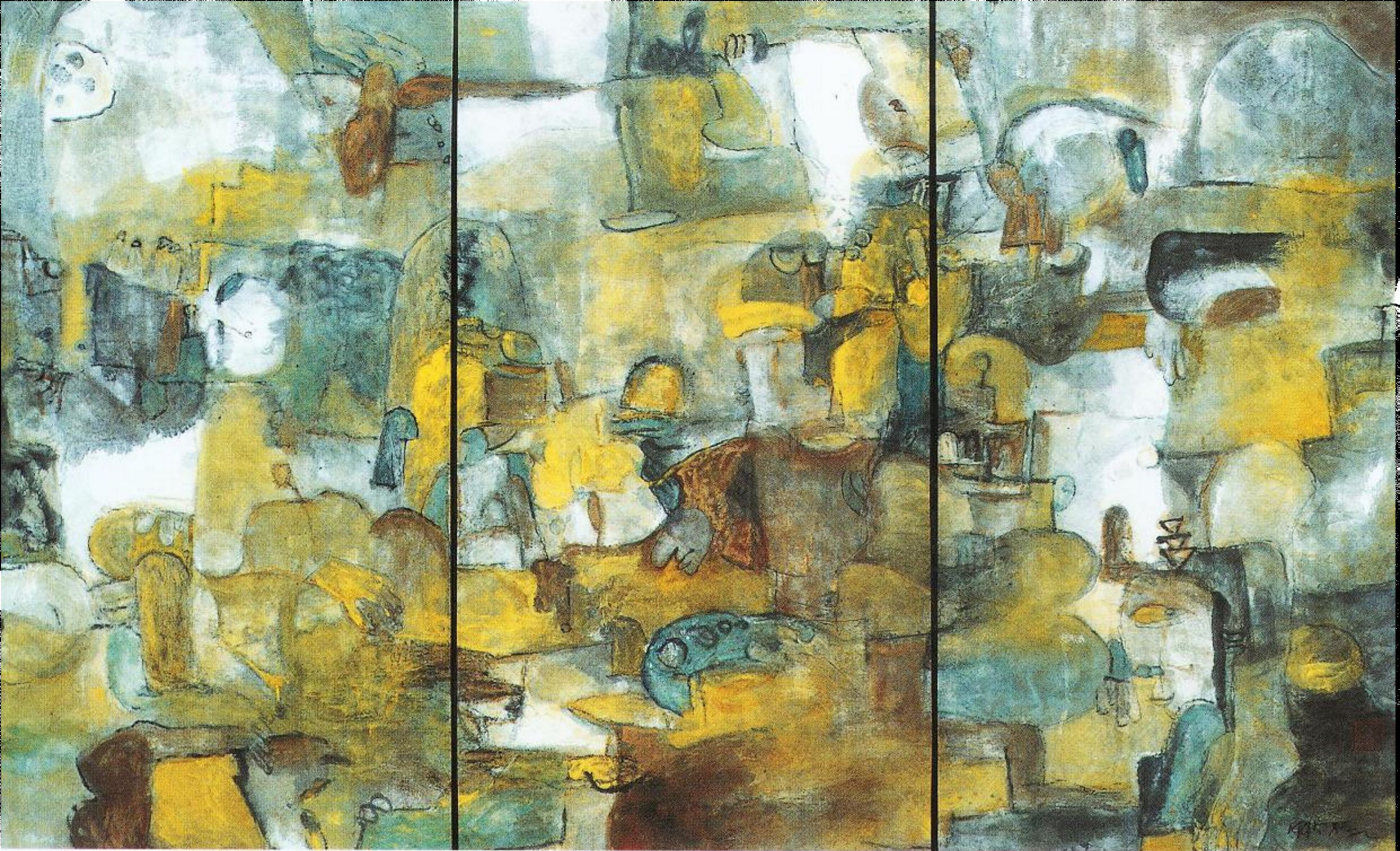
艺术理论参与艺术建设,是中国艺术呈现活跃局面的另一个重要学术动因。90年代水墨艺术的发展,离不开理论家特别是批评家的参与。同行们不仅极敏锐地“发现”水墨画创作中新的画家、带有实验性或前卫性的新作和群体活动特征,给予及时的肯定甚至辩护,而且还从理论角度排开现象表面多种迷团,直指水墨艺术发展中的许多共性问题。另一方面,许多水墨画家也是理论学习与钻研的自觉者,他们或重读经典写出读史心得,有时更多的是评史心得,或结合自己的创作阐发艺术观念,至少是带有新鲜思想露水的“想法”。就像西方现代艺术借助宣言、告示开辟新途,但接而由“历史”来总结经验一样,水墨艺术领域有意识“张扬”的许多见解也为激活理论思考铺垫了道路。这种理论家的话语实践和实践家的理论思考结合起来,使得当代水墨的整体存在不是建立在“手高眼低”的学术沙漠上,而是建立在创造与沉思的学理层面上,这是当代水墨持续发展的后劲所在。

但是,笔者也注意到,在水墨与整个文化艺术的关系上,目前的理论思考角度还不够丰富,就个别现象而言,理论的分析往往或表现出一定的“封闭性”,对某些作品初始的新鲜经验作了不适当的夸大式评述,或在审视其价值时缺乏与整个文化情境的联系,克服这些问题

并不困难，可以通过不断的认识和学术争鸣，使个别现象在整体格局中的位置与价值逐步清楚起来。但近些年有两种有关当代水墨整体的意见值得注意，其一是认为“现代水墨”已经在样式、语言、形态上超越了水墨的传统边界，正在走向（甚至是走成）一个独立的新的疆域，因此，提出将“水墨画”与“中国画”分离，变为两个种类，各自按自己的标准发展。再则，与这种“分离说”有关的意见是，当代水墨在发展中的走向应该是“现代水墨”或“实验水墨”，只有这一体例中的画家和作品才

代表了当代水墨的精神和价值，甚至是唯一的走向。对此，笔者不能苟同。当代水墨作为一个整体，正在经历着历史性的变革，从“长时段”的视野往后看，传统中的经验告诉我们，“笔墨当随时代”是一个历史的必然过程。当代水墨的发展就是中国画在当代的发展。在某一时段，它可能在某些方面体现出一定的超前性，但这种超前性将对整个中国画的观念变革起到激励作用，同时，它也会很快经过审美接受的过滤，成为整个中国画的有机组成部分。从当代水墨中许多画家的风格已被广





钟孺乾 柔术天地 180 × 270cm 1995年

泛地接受并变成一种新颖的经验实际来看,不应该产生水墨脱离中国画轨道的忧虑。但与此同时,也应该看到,水墨的当代发展是多向度、多形态的,并非只有抽象形态,或非具象的形态才是惟一的道路。在理论上框定了当代水墨的“惟一”走向,就意味着实践上走入狭窄通道的危险。就像城市立交桥提供的表象固然是立体交叉的多种前行方向,但它根本意义在于扩大了城市的疆域。

三

“水墨本色”一词刻下由笔者撰用。将“本色”与“水墨”合称,试图指涉“水墨”作为一种艺术语言或方式的属性。如果有前人用过,则恕我查访未详。近十年以来,美术评论界同仁已经为水墨艺术发展的特点起用了好多名词,例如:“水墨状态”、“水墨张力”、“现代水墨”、“实验水墨”、“抽象水墨”等等。可以理解这些名词都是为了从某个角度阐述水墨画创作中出现的新的样式、风格与观念,特别是为了把住这些新现象的性质之脉。因此“本色”这个词也是这样,其用法的准确与否并无宏旨,比起当今在民间大众话语或网络话语中选出的“生鲜”词汇,它可能更没有什么新意,甚至只是一种稳当的说法。

“本色”这个词本用以指人的特质,例如我们以往所说的“英雄本色”,时下影视艺术中也称那些以个人性

格显示魅力的演员为“本色明星”。将“本色”置于“水墨”之后,主体从人变成了现象或一种存在,这就有可能变得复杂。笔者的意思是,当代水墨作为一个拥有充分主体意识的客观现实,有其自己鲜明的本体生命。因此,这个本体生命就有它的基本属性,也就是精神属性。在笔者看来,当代水墨画家极大地扩展了水墨语言对于社会现实和人类生命景观的描述能力,从多角度贴近现实,感知生命,扫除了以往附丽于生命本体之外的虚假表象,直接切入人类灵魂的核心层次,这是非常有价值的一种当代意识。当代水墨对古代到现代、本土到西方的各种艺术经验进行初步的整合尝试,又在这个过程中弘扬中国传统文化的精神要义,以形成“中国经验”的当代显示,这是建立对应当代文化发展的新语言系统的积极姿态。这两方面的结合,有可能使新世纪的中国水墨艺术成为一个充满活力的开放领域。

“水墨本色”作为一个展览的主题,无法避免其局限性。近十年来在水墨艺术领域用功并作出成果的画家绝非一个展览所能容括,但笔者在展览结构上的思路是,集汇不同风格样式的探索成果,以形成可供观察和研讨的对象。“水墨本色”作为一种理论表述,是力图超越既成的水墨标准和界限,提示人们注意当代水墨艺术的生命乃是它的精神属性。(本文为范迪安先生为“水墨本色”展所编著的《当代文化情境中的水墨本色》一书的引言)