

中國現代水墨畫

中國現代水墨畫

主
編
李
志
強

天 津 楊 柳 青 畫 社

(津)新登字(90)008号

中國現代水墨畫

天津楊柳青畫社出版

(天津市河西區佟樓三合里 111 號)

河北新華印刷二廠制版印刷※新華書店天津發行所

開本:850×1168 1/16 印張:6.25 ISBN7-80503-102-9/J·102

1991年12月第一版 1991年12月第一次印刷

印數:0,001-2,500冊 定價:45元

● 中國現代水墨畫

創立新規範

劉曉純

文人畫的現代蛻變，是20世紀中國水墨畫所面臨的基本課題，在這個蛻變過程中，相對形成了以黃賓虹、齊白石等人為代表的“借古開今”和以徐悲鴻、林風眠等人為代表的“借洋興中”的對立互補的兩大取向。隨着時間的推移，兩大取向都不同程度、或速或緩地發生着由古典形態向現代形態的偏移，並在80年代中期出現了閃動式的突跳。民間風、原始風、新文人畫風沿着“借古開今”的路順向蛻變，從西方現代藝術入手的藝術家則沿“借洋興中”的路逆向回歸。由於兩大取向都或隱或顯地存在着向現代轉型的內在指向，以致兩極對抗的“新文人畫”和“現代水墨”總是難解難分地膠着在一起。這正是許多曾在新文人畫展上露面的畫家又被編入這本“現代水墨”畫集的根本原因。不是編撰者的分類混亂，而是傳統與現代的“怪圈”為分類帶來了無可逃避的困境。有鑒于此，本文也只能將“現代”一詞作為模糊概念和直覺概念來使用。

生機勃勃的現代水墨探索當前面臨的突出問題是創作機制的混亂。現代水墨決不意味着任性地塗抹、杜撰、發泄和丑怪，它有規律可尋。套用規律固然未必成功，但違反規律則必定失敗。

“反傳統”、“破壞即創造”均是激進的口號而非科學的表述，它的合理因素隨時都在被狂躁浮泛的吶喊引上邪路。在逆反(反叛、破壞)古典規範中建立(創造、重塑)現代規範，才是現代水墨的精意。現代水墨的直接前導對象是傳統文人畫，它對文人畫的態度不同于齊白石的在延伸中求創造，不同于林風眠的在融合中西寫意藝術中求創造，也不同于徐悲鴻的在以退為進的反叛中求創造，它是沿着從古典到現代的趨向在反叛中求創造。這種反叛性是現代水墨脫穎而出的邏輯起點，但它不是胡為，而是十分復雜的解體與再造、破壞與重建的過程。在破壞舊規範中建立新規範，同時便意味着以新規範的確立來對峙舊規範。如果我們着眼于新規範的創立，那麼現代水墨的生成便不是“破字當頭，立在其中”，而是“立字當頭，破在其中”了。無規範的反叛和無建設的破壞，均與現代水墨的內在本質相左。

新規範不是杜撰，它脫胎於傳統規範，並與傳統規範呈負相對應之勢。因此，不了解傳統規範不可能對現代水墨做出有價值的貢獻，對舊規範的精深博大缺乏洞見不可能真正了解建立新規範是怎麼回事。這裡需要的不是歹徒而是學養和功底深厚的建設者。

石魯後期的書畫，在文人畫現代蛻變的過程中具有轉折的意義。在精神上，他逆反於傳統美學的“中和”規範，赤裸裸地揭示了心理空間中被文人畫幾乎掩蓋或遺忘了的痛感的一面，創造了慘烈之美的獨特境界，但他不是拍桌子，而是虔誠地將生活情感上升到了美學情感。直率地面對生命的血肉之軀，揭示心理空間中被古典藝術掩飾了的部分，是現代藝術的

特征之一，石魯藝術的現代意義首先便表現在這裡。他將徐謂、朱耷藝術中的“書憤”精神推向了表現主義，這是一種強烈個性化的東方式的表現主義，一種深懷着對社會革命理想熱切追求和對儒家道義精神執着伸張的表現主義。在筆墨上，他逆反于不可“妄生圭角”的訓戒，頂着“野、怪、亂、黑”的抨擊逆行而上，創立了自己的筆墨風格。站在舊規範的立場上看，他的筆墨法度全無，但站在新規範的立場上看，他的筆墨確如他自己所云：“無法之法法更嚴”，他創立了“狂怪求理”、“僻澀求才”的個人規範。他的成功着實得益于“一手伸向傳統，一手伸向生活”的信條。

谷文達80年代中期的大型水墨，標示着文人畫現代蛻變的又一個轉折。在精神上，他將消極退避的舊莊禪精神改造為積極超越的新莊禪精神；在造型上他打破了物理時空的自然秩序，在各種符號的自由重組中結構了神秘博大的精神時空；在筆墨上，他逆反于骨法用筆和勾皴為至，破壞了傳統文人畫的筋骨，將水墨綉繡推向了極端，創烘染為本的一格。烘染是谷文達解體傳統的邏輯起點，但重建的要點卻不在烘染而在如何烘染。淺薄的反叛是沒有任何實質內容的反叛，這種革命從來也不是真正意義的革命。谷文達之所以能產生深廣的影響，關鍵在他在反復摸索中創立了一套水墨烘染的新規範。新規範能否成立的一切規律都存在于舊規範之中，正是由于谷文達深厚綜養和功底，才使他獲取了建立新規範的悟性和能量。“以最大的功力打進去，以最大的勇氣打出來”，李可染的名句對現代探索同樣有效。否則一切都只能是空談和空喊。

當谷文達在“達達”心態的影響下開始耗費自己的才華時，水墨綉繡的現代探索越來越流行，突出者是陳向迅的《課徒系列》，他另闢蹊徑創立了更嚴謹的規範。

對於“借洋興中”的取向來說，“打進去”首先意味着打入西方藝術傳統，然後脫出來，尋求與東方傳統現代蛻變進程的對接，以完成融合中西的課題。林風眠和吳冠中的水墨探索便是實例。吳冠中可以視為林風眠的後繼者，他將“林吳系統”合邏輯地一步步推到了抽象的邊緣。林風眠將壁畫和瓷繪中流暢、濕潤、迅疾的露鋒線移到水墨中，受到了“錐畫沙”、“屋漏痕”、“逆入平出”等一整套千年古訓的巨大壓力，為此，他小心地將這種具有強烈反叛性的線藏到了意境和造型的從屬地位。吳冠中在新階段的中西對撞中對現代藝術的本質有了更深刻的洞察，由此他大膽地接過林風眠的線加以改造，逐漸把它拉到前面而成為造型主體，借着古木老林的外殼，使狂草和大寫意在他的自然抽象（與自然物象保持“不斷線”關係的抽象）中發生了劇烈蛻變。吳冠中面對人們的嘲弄之所以敢于獨立前行，在於他對媒介物質走向自覺的現代規律有了深層把握。也就是說，現代水墨必須以材料自主的態度對待水墨性，而不是以技法、技巧、肌理意味的態度對待水墨性。油畫不易流暢而水墨極易流暢，偏偏文人畫的一整套規範又抑制了流暢品性的盡興發揮。於是流暢成為解體和再造傳統的重要切入點，而濕潤、迅疾的露鋒線，恰恰是揭示流暢的最佳形式。吳冠中的新規範的建立尚未最後完成，在如何擺脫浮滑傾向的課題面前，他正在為暢而不浮的更高境界繼續探索。

抽象藝術是現代形態的重要方面。中國抽象藝術的生成有兩種可能，一種是在西方抽象藝術中融入東方神韻而不考慮與民族傳統藝術現代蛻變進程的對接，它的終局是為西方抽象藝術增添次要黃種成員；另一種，也是更根本、前景更宏大的出路，便是沿着民族藝術蛻變進程自然而然地走向抽象。這裡有眾多的可能性，如果說吳冠中是在反叛傳統筆墨規範中逼向抽象，相反的可能則是強化傳統筆墨規範，并在抽離筆墨的過程中走向抽象；如果說

一些畫家從傳統繪畫的解體再造中轉向抽象，另外的可能則是在傳統工藝、書法的解體再造中走向抽象。對於這後一種可能，一些現代書法家正在嘗試。書法不同于文字的本質在“書意”，而不同于繪畫的本質卻在“文意”，因此書意與文意的契合便構成了書法的完整本質。縱觀整個書法史，“書意”的自主地位在不斷升值而“文意”的地位卻在同步退隱，這種情況在狂草中被推到了極端，過了這個極限，品書的要點便在於品評書意了。這就必然潛伏着書意離開文意而獨立的內在趨力，並最終導致“偽書法”的產生。從書意的最徹底發揮的意義上說它是書法，但從文意消失的意義上說它又不是書法而是抽象繪畫。這種保留書法外殼的抽象繪畫，是中國十分特殊的抽象繪畫，它如果從筆勢蛻變而來將生成抽象表現傾向，如果從結體蛻變而來將生成抽象構成傾向。這裡的關鍵同樣不在寫“不可識書法”，而在如何寫，大手筆與小手筆不可同日而語，而大手筆必有深厚的學養與功底。

具象(形象的自覺)、意象(主體的自覺)、抽象(“外形式”的自覺)、物象(媒介物質的自覺)，構成了由古典向現代轉換的形態史進程。在這個進程中，①前導形態的充分發育是後繼形態自然生成的前提，中國水墨畫目前處在新意象形態的發育期，抽象、物象形態出前衛性和不成熟性；②形態轉換僅意味着新形態的產生，而不意味着舊形態的消亡，但舊形態會隨着後繼形態的發育而不斷發生逐級性變；③這個藝術自者化的過程同時又是藝術自我解體並最終還原為非藝術的過程，在這個過程中外在的精神負荷逐級減少而內在的精神意義不斷突現，它好比一個正數的數值不斷減少的數軸，杜桑的“現成品”是這個數軸上的“零點”，過了零點，藝術便在各種形態的自由綜合利用中重新開始逐級堆加精神負荷，由於意義已經不同了，故可比喻為負數絕對值的不斷升值；④形態無高下，形態轉換是立足點的轉移而非品位的升格；⑤總過程的必然是通過無數的逆動、橫移、滯留和突跳的偶然來實現的；⑥藝術家只能憑直覺進行創造，妄圖通過對進程的計算進行創作，引來的將不是成功的喜悅而是一無所獲的苦惱，方向不明和方向太明構成了中國現代水墨一體兩面的困境，二者的共同點在於創造性的直覺力不足。

肖惠祥由於長期和工藝材料打交道，對形式和材料表現出特殊的悟性，因此她從“物象”形態的角度發現了現代水墨的“零點”。她的《壹形系列》、《環形系列》、《折帶系列》的立足點，不是借助水墨性完成抽象造型，而是尋找一個最恰當的形式來揭示水墨在宣帛上所特有的分離品性(兩筆淡墨疊壓後自然分離的物質特性)，同時揭示物性內在的“分與合”、“時與空”的哲喻內涵，“零點”即“最低限”，即將水墨推到繪畫與綜合材料的最後邊緣。從其着眼于物性的意義上說，這些作品應屬綜合材料類；從其保留架上繪畫的外殼的意義上說，它們又屬現代水墨畫。肖惠祥後來不斷增加文化內涵的作品(如《圖騰系列》)，是“零點”之後的不斷增值，她又返回了架上繪畫，但觀念和語言都發生了脫胎換骨的蛻變。

與上述對傳統提出極強的針對性課題的藝術家不同，中國現代水墨畫家一般都是在“現代感”、“現代風格”的意義上進行着探索。恰在這個意義上，“現代水墨”與“新文人畫”出現了難分難解的交叉。交叉即契合的智慧，它比簡單移植高出一個層面。

如果說現代藝術特別強調叛逆精神的話，那麼它是有高度規範性和建設性的反叛；如果說現代藝術常表現為大逆不道的話，那麼它是有嚴格運行邏輯的大逆不道。在“新潮”之後，我們必須確立這樣的認識，否則現代藝術發展無望。



《二人圖》56×53cm 1989年

石虎



《一人圖》110×68cm 1989年

石虎



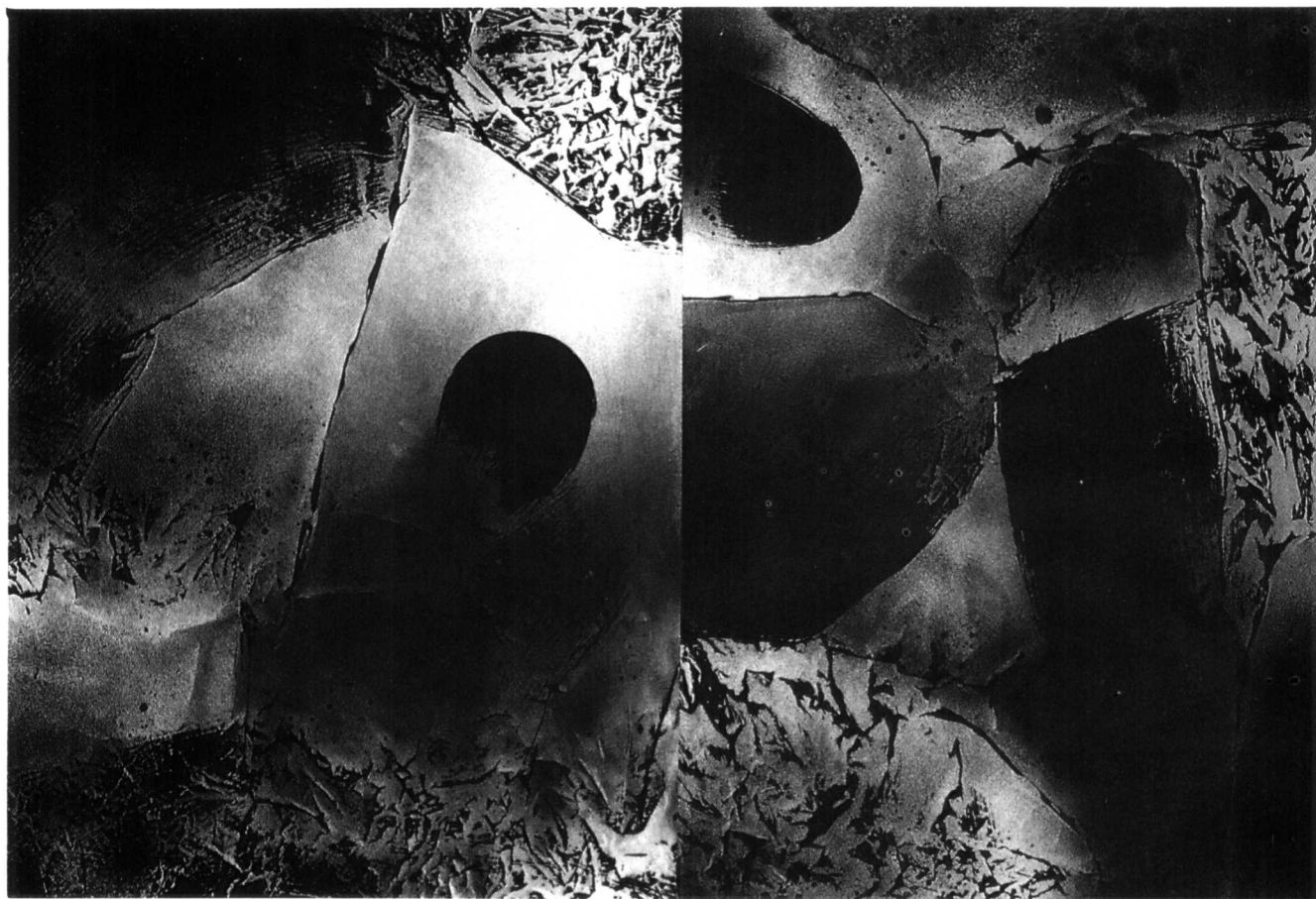
《竹林圖》130×68cm 1989年

石虎



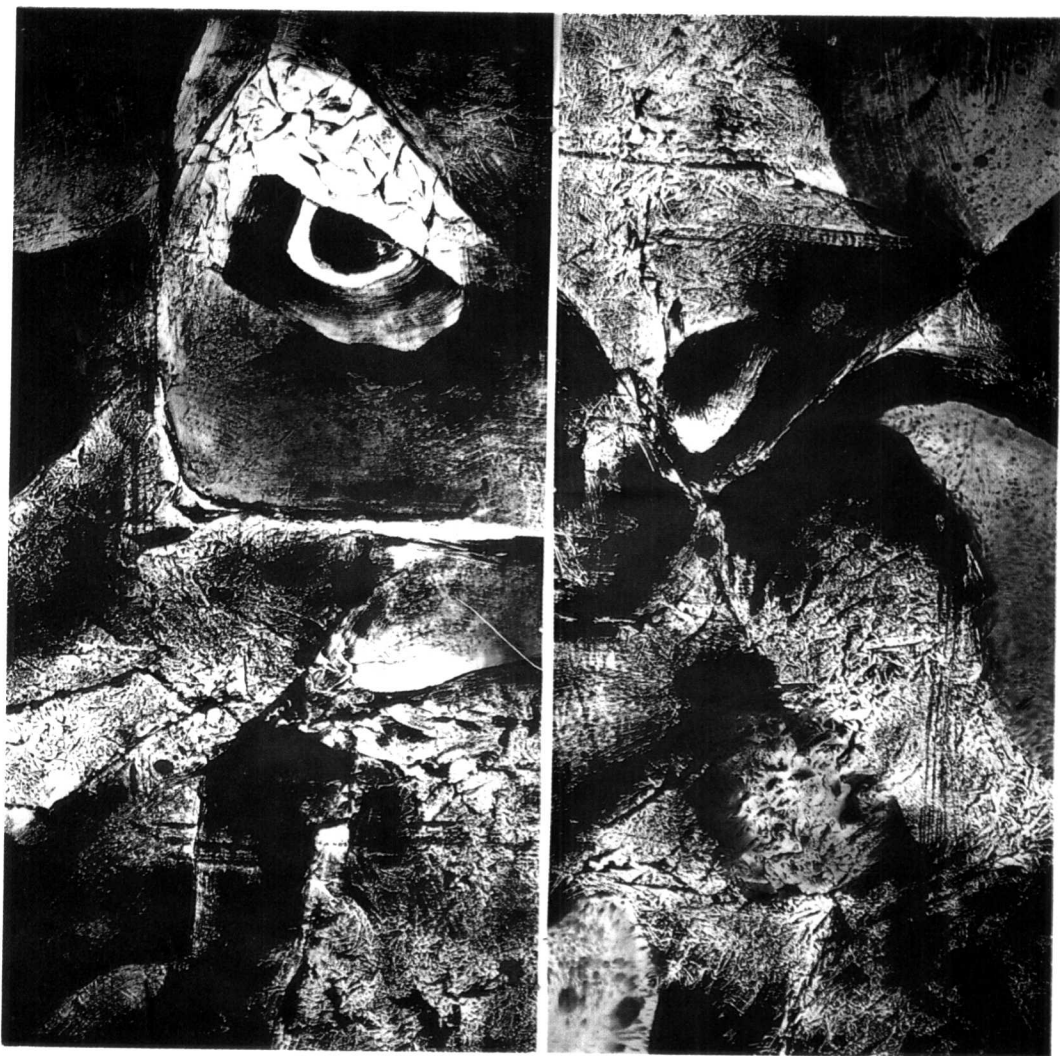
《人體》68×120cm 1989年

石虎
畫



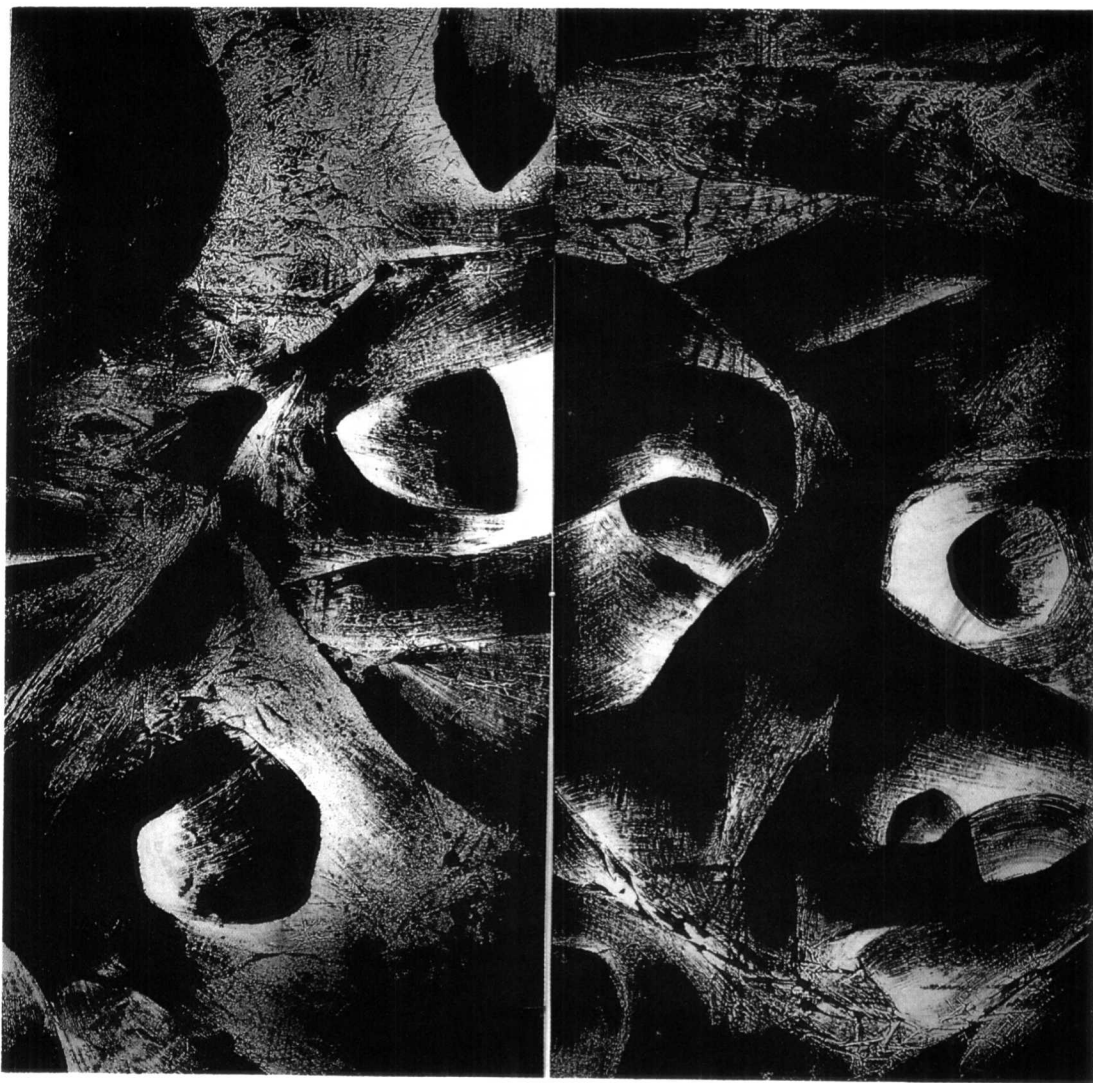
《作品一號》102×204cm 1988年

朱艾平



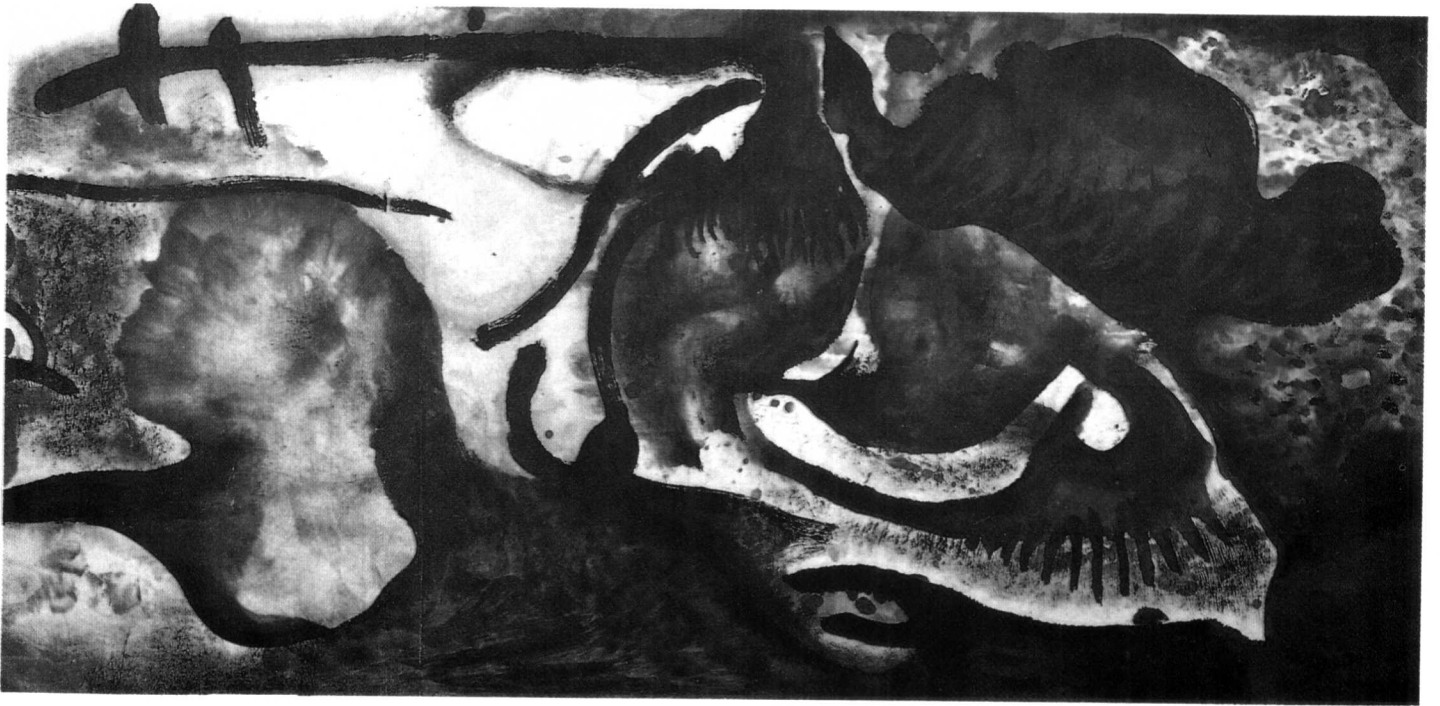
《作品二號》136×136cm 1988年

朱艾平



《作品三號》 136×136cm 1988年

朱艾平



《圖騰時代》局布 1987年

谷文達



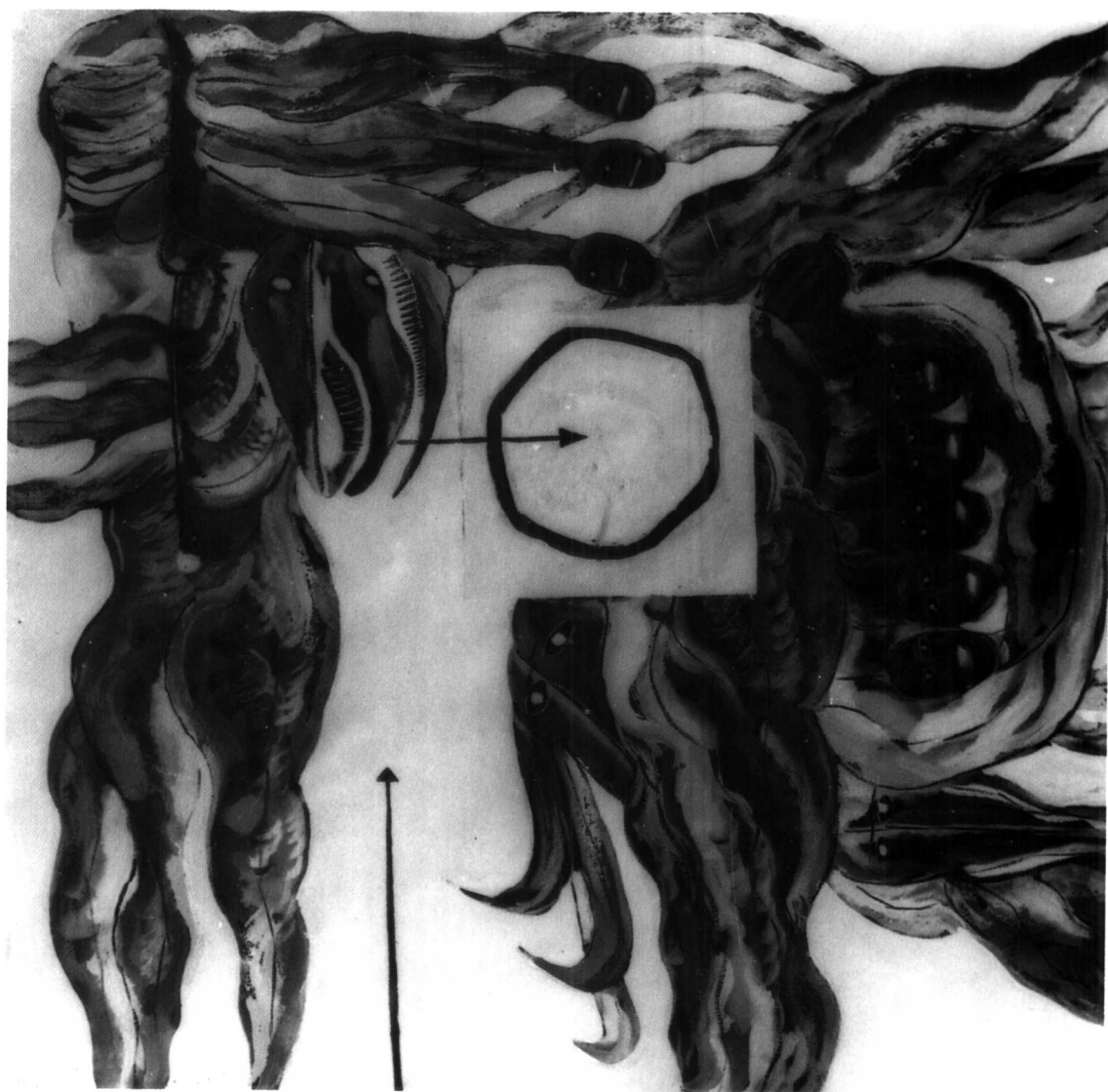
《牛與孩》 局布 1987年

谷文達



《夜》作品九號 45×75cm 1989年

曾曉峰



《夜》作品三十號 45×75cm 1989年

曾曉峰