心性轨迹

梁占岩 著

Essays on Contemporary Chinese Painting Art

当代中国画艺术论著

中国画苑学术研究书系 | 主编 陈政 付京生 | 江西美術出版社

中国画苑学术研究书系

当代中国画艺术论著

心性轨迹

梁占岩/著

江西美術出版社

中国画苑学术研究书系

当代中国画艺术论著

心性轨迹

梁占岩／著

江西美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

心性·轨迹/梁占岩著. —南昌：江西美术出版社，2009.7
（当代中国画艺术论著）
ISBN 978-7-80749-855-1
Ⅰ.心… Ⅱ. 梁… Ⅲ.中国画－艺术评论－中国－文集
Ⅳ.J212.05-53
中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第109691号

策　　划／韩　峰　郑洪明
主　　编／陈　政　付京生
执行主编／郑洪明　陈春晓
责任编辑／王国栋　陈　东
美术编辑／刘　建

当代中国画艺术论著

心性轨迹

梁占岩　著

出品／陈政
出版／江西美术出版社
地址／南昌市子安路66号江美大厦
经销／全国新华书店总经销
印刷／北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开本／787mm×1092mm　1/16
印张／11
版次／2010年1月第1版　第1次印刷
书号／ISBN 978-7-80749-855-1
印数／1-5000册
定价／38元

目录 Contents

序一

中国画是一个非常独特的领域。

首先，它没有概念上的古今传承关系。中国古代管中国画称之为丹青绘画，中国画这个名称，是近现代因为西方绘画的传入而名，当然这个名字取得比较好，犹如中医中药、中国功夫。

其次，这个领域最容易雅俗不分，鱼目混珠，是历朝历代重文轻匠使然，又是“工匠们”话语权的匮乏使然，还是整个民族的审美判断使然。的确，画家们多重技巧、少重人文，煌煌数千年，找出品行高，既能画，又能说（写），还能说（写）出许多道道的画家实在是凤毛麟角。

再次，当代中国画的传承方式到目前还只有两条通道。一条仍然是“茶马古道”，或青灯寒窗临摹自学，或衣钵相传、师傅带徒弟。一条是进美术院校学习、深造，从几何素描、结构素描等西画的基本造型方法学起。殊不知这条道是人家西方人发明去跑人家西方自己车马的，一旦跑中国的车马，不是轨道不对，就是车轮不配，反正摸索—适应—融合的三段式，想绕也绕不过去。

好在大多数明白人明白：文化的建构，对上苍而言，是需要时间的，而对人而言，是需要耐心的。

我们姑且撇开乱世——当代中国画概念的确定恰逢乱世，也撇开新中国建国的前三十年——当代中国画这个时段基本上属于为时代频频献花的童稚。20世纪80年代后，由于社会秩序的正常化，中国画也进入了正常的发育生长期，当代中国画的艺术形态在与西方艺术思潮，与中国古代绘画传统的一次又一次的双向碰撞与混合揉搓中，已经发生了差异巨大的质的变化。如果用“人生不能两次踏入同一条河流”来套现，那么，此时的“中国画”已经不是彼时的“中国画”了。由是我们萌生了一个自以为是的想法：梳理与总结在当下文化语境下，中国画在嬗变过程中的一些探索成果，多角度地对频频出现的新的中国画笔墨语言进入理论分析与探讨，未尝不是对中国画——这门中国特有的艺术样式的一种有意识的推动。

我们的想法得到了很多有识之士的热烈响应，尤其感到欣

慰的是，这套丛书的作者，在当代中国画艺术领域均是得道之人。

能画出令人欣赏的中国画，已经了不起了，而能在进行艺术创作的过程中，勤于思考，善于思考，且能把思考的结果总结、归纳、展现，把不可说的奥秘说出，让更多的人受到影响，就更加了不起了。

正是在这一批得道之人的倾力支持下，这套丛书已成为当代中国画领域精英群思考探究之后的结晶体，成为有关于当代中国画“道”与“器”双向智慧的升级版集群。

田黎明有关中国画教学的思考，立足点就非常令人信服。他在文中不断放大中央美术学院的基础教学强调两个基础——文化基础和绘画基础，比较完整地解决了“文人画说”的“匠心画说”的问题。他还再三借鉴了“意象”这个词，汲取中国古典诗歌美学精华，从自己的教学实践出发，从自己的切身感悟出发，把临摹课、创作课、教学传统、写生空间、文化体验等等个中奥秘和盘端出，应该是让人“开卷有益”的。

唐勇力对古代“行家与戾家”的分类进行了思辨，对传统工笔画的“某某制”的“制”、理解为工匠的制作，提出了质疑。他还提出“工笔画的写意性”这一看似悖论的新命题。这一命题有两个方面的理论意义：一是丰富了工笔画的绘画语言，扩大了工笔画的内涵，摆脱了工笔画在一般意义上“写实”、“工整”、“严谨”、“细密”等传统思维定式的束缚，使得工笔画的艺术自由空间得到极大扩张；二是将“写意属性”赋予工笔画，对中国传统绘画写意精神在这领域的吸附，有指标性意义。

张江舟从当代中国画的创作现状出发，以文人画的语言规范和审美特点为参照指数，非常悉心地分出“新水墨”、“新传统”、“新古典”三个新的画种概念。这非常有意思，也很有史论价值，应该是当代中国画在新历史形态、新文化语境中的新产物。

梁占岩更多地表达出对艺术创作实践的忧思，提出了“主体、客体、本体”是艺术作品内涵的三大要素，认为中国画的本

质建立在中国文化三大支柱（哲学、道德、艺术）之上，还认为“中国画的艺术特征与中国古典诗词的艺术特征有极为相似之处”。他对传统绘画的笔墨语言进行了“当代性阐述”，如“线的独立审美价值”，如“笔墨语言的当代性转换”等等。这种“阐释”，已经不是澄清，也不是拷问，而是让人们体悟，如何从中获取启示性营养，以便对笔墨的当代走向做出更为正确的理性判断。

袁武则从“新文人画”出发，在肯定“新文人画”艺术成就的同时，从表现形式、审美趣味等方面，对传统文人画与新文人画两者加以比较，进而指出两者乃为“不同时期的不同绘画样式”，并通过对这一现象的透析直指本质，对“传统与当代”、“笔墨与造型”两组概念重新解读，进而借助现象学还原的方法，从上个世纪百年发展史出发加以论证，独具匠心且很有说服力。

无论如何，我觉得他们已经明确了中国画的审美取向，也清晰自身的文化定位。这种寻找问题并以渐进方式解决问题的状态，正向着中国艺术的人文境界迈进。

艺术是一个永远说不完的话题。

中国画也是一个永远表达不尽的话题。

如同面对一座巨大的矿山，我们这套丛书，仅仅是对这座矿山动了几镐而已。埃默森说：处处发现美好，这是测量精神健康的尺度。从这个意义上说，中国画可以不是一种技巧，可以不是一种精神，而是一种态度。正是这种严肃的、活泼的、认真的、诙谐的、调侃的态度，决定了中国画世界的多元。

欢迎更多的道中之人加入这个团队。

陈　政

2009年12月28日于南昌

序二

一

吴昌硕曾说："自立成家，要半世辛苦。"收入本丛书的五位作者，都是经过近30年艺术探索之路，在当代画坛具有特殊影响力的领军人物。这五位画家，风格取向不同，但有一个共同的特点，即他们都是在高等美术教育领域或是在国家美术创研机构，一方面，坚持20世纪以来的学院写实新传统教学，另一方面，则是在自己的创作实践中，不断追求高格调、高品位，且目标坚定，大胆创新。把他们的经验挖掘、整理出来，对活跃当前中国画的学术创新，无疑大有裨益。

2003年以后，在与画家的交流中，逐渐发现许许多多的优秀画家，都有令人意想不到的理论深度。他们的理论，一方面，是在同行对其艺术探索质疑的张力中，坚持特立独行的思考而逐渐成熟起来的；另一方面，则不单单是建立在对理论思维的兴趣，而更主要的则是依据自己创作的需要而在"无心栽柳"的积累中，逐渐建构起属于自己的独特的创作思维模型的产物。譬如，袁武先生从注重技法形式语言表达出发，立足教学和创作需要而进行的结构主义形式语言建构；梁占岩先生立足中西绘画传统资源的开发，而对绘画在当代社会变革中的人文指向的思考；田黎明先生在注重传统文化精神现代转换的前提下，率先在时代大潮中辨析出了既属于自己又属于时代的崭新的发展方向；张江舟先生在不反对吸收文人画营养、但绝不局限于现实主义的写实手法方面所作的探索和取得的成就；唐勇力先生在注重20世纪学院基础教学重要性的前提下，对具象写实语境中的工笔画所做的极为深入细致的文化思考于他的实践所达到的高度。无疑，都是20世纪以来的学院派"写实新传统"在当代汹涌的多元文化合流成的大浪潮中不会翻船的基本保证。

以上五位画家的理论探索之路，是1917年康有为在《万木草堂藏画目》中因"中国近世之画衰败极矣"，故主张"以15世纪以前的中国画"为体，"取欧画写形之精，以补我国之短"这一理

论影响下的近世“新文化美术”所走路径“接着走”的产物。他们的思考、探索和实践经验，也就有了特殊的现实意义。

二

20世纪70年代末80年代初，以传统水墨或绢帛工笔为载体的中国画，开始突破此前以“红、光、亮”、“高、大、全”为特征的创作轨道，出现了以抵制既有的被神圣化了的创作方法为标志的“85’美术思潮”。此期，中国画之路如何走，成为当时的画家绕不过去的大问题。

在这样的情况下，收入本套丛书的五位画家都能审时度势，立足“大中国画”立场，以开放精神，在实践探索中，拉开了凸现民族精神的序幕，并为当下探索中国画的创新之路的思考与实践奠定了图像学基础。现在，依托江西美术出版社提供的平台，他们以“全景式”的方式，为关心、研究中国当代文化繁荣发展的专家学者和画界同仁，提供了与他们的思考和探索息息相关的尽可能全面的图文资料，同时，也为关心中国画今后的战略发展有关的艺术史、艺术美学研究者，提供了一个全新的视域。于是，就是在这样的语境，在当今世界一体化的多元时代，反观他们的艺术思考与实践，一些相应的问题也即开始形成：

首先，是当代中国画的生态问题。纵观当代中国画现状，当今的中国画画家较之古典时期的画家，极易彷徨，易于失去自信。这种情况的出现，主要源于当前的画家们正处于一个新思想不断滋生、新的视觉信息不断地进入画家视野，以及，包括画家本人在内的审美受众正处于多元文化景观互相干涉、互相影响所使然。

其次，在当代，曾经有过的那种整齐划一的审美标准已经成为人们遥远的记忆，任何一种艺术形态的审美标准都不再具有普适性，我们正处于一个审美需要多中心、需要标准多元化的时代。形成如是景观的原因，至少有三：第一，以往的“宏达叙事”式的主题性创作渐渐地远离了一部分画家们的艺术视野，个性

化的风格张扬，普遍成为这一类画家们的艺术激情、艺术灵感的温床。第二，另有一部分画家则以个性化的方式，或在现实世界中因受社会现实生活感动，而把自己的创作做为维系社会情感总动势健康发展的精神枢纽，或者是以恣肆宣泄的方式，使自己的创作成为社会个体抵制社会各项压力的可供自我受抑的情感喷薄而出的出口。第三，在一个因物欲横流而自我的生存方式成为他人镜像的时代，人类曾经有过的自适的生活态度和生存方式，也会在一部分艺术家敏感的心灵中复活。

于是，就是在如是意义上，我们认为当前的任何一种绘画的风格类型，其文化基因的丰满和纯粹，只有在大的艺术生态系统中才能得以体现。袁武在他的著作中说，学习素描并不是为了追求文人画主张的“一笔定乾坤”，而是把握客体再现和表现的“结构”能力，以便更好地体现创作者的主题意图。在他的专著中，他还说：近代学院的传统，是从写生开始（不是翻拍、照相式的写生，是观察对象、理解对象、认识对象、再现对象），而以创作结束（写生的“生”，有生长之意，即从表现对象到脱离对象、创造对象以表达内心感受），这个过程对画家成长是极为重要的。

总之，本套丛书五位画家的艺术实践有着共同的特点，这就是“在重建中继承、在创造中重建”。所以，他们每个人都有属于各自的“新技法”值得我们参考和借鉴。譬如，田黎明遵循着卢沉、周思聪等先生的教诲，走上了“立足现代文化语境发展”（卢沉先生语）的道路。为此，他创造性地探索出了“融染法”、“围墨法”、“连体法”等独具个性的水墨技法。例如他的《小溪》、《草原》等作品，即是以“融染”的方式，表现出了人与自然和谐而一的意象，由此，而使欣赏者面对如是画面，瞬间即能有着进入一种“生活于文化”一般的高层次的审美体验。

三

中国画这一概念，发展到20世纪80年代以后，其概念本身在演变中仍在沿用，但已经分支出了立足“水墨”的材料特性而

定名的“现代水墨画”这一概念。本套丛书的五位画家作者，既是“中国画”这一概念阵营中人，又是“水墨画”这一概念阵营中人。因为，他们既是20世纪以来徐蒋体系“新传统”的真正的继承人，又是20世纪80年代以后水墨画新风范的开拓者。

20世纪80年代以来，我国的现代水墨画实际上是分为两大生态阵营的。一个阵营是“水墨实验”生态系统，另一个阵营是“水墨探索”生态系统。“实验水墨”阵营中的人，大多抱有社会文化批判精神，以迥然传统的风格样式和手法进行“现代性”的创造；在某种意义上说，如是的所谓的“现代性”，实际上就是以西方现代主义美术的风格和样式为参照的一种“原创”式的水墨形态实验。而我们这里所说的“水墨探索”阵营中的画家，则侧重对以往的“徐蒋体系”的水墨画的成功经验的继承与融合基础上的探索与重建。

在原则上，“水墨探索”阵营中的画家，继承、融合的乃是20世纪初由借鉴西洋绘画写实手法而建立起来的以反映社会现实为核心的这样一个接续传统形式语言的画家集群的总体经验。而如是的对传统的接续，因在50年代、在80年代，都有一些崭新的发展和变化，故尔，逐渐成为了一种新传统。但它的主要特征，还是以将从西方借鉴而来的古典写实手法融入中国古代传统绘画语言（即两宋院体绘画和元明清的文人绘画语言）为建构方向的这样一种崭新的风范样式。经过几十年的努力，逐渐形成了经20世纪初延至20世纪80年代以降而形成的一个不同于中国古代的崭新的绘学生态系统。它可以分为三大方向：

(1) 立基于20世纪以来中国美术学院写实教学而形成的以“徐蒋体系”为核心的因面向现代社会生活需要而不断发展着的表现现实生活感受的“新传统”方向。

(2) 从这样的“新传统”背景中走出来的受到世界文化前沿思潮影响并力图“接轨”于世界前锐文化且具有中国现、当代文化思潮属性的“新生态”方向。

(3) 回归中国传统文化语境而在风格手法上接近中国古典绘画图像样式形态并讲究“笔墨”技术传统乃至精神风范的“新

古风”方向。

目前，这三种风格样式虽互相对峙，但同时也互相借鉴、互相影响，由此而形成了一种有张力的互补性的生态平衡。这已经是当代水墨画坛发展现状中一个不言自明的事实。

总之，当今，冷战结束，文明的冲突却日益明显，世界仍然不安宁。在这种情况下，中国文化的历史资源开始重新受到国际社会高度尊重，不少国内画家也开始从关注世界文化的历史和发展，转向怎样阐释自己的历史文化精华。事实上，当代的许许多多的中国画画家已经在开始认真思考如何立足中国当代文化语境，利用中国文化的历史资源，为世界多元的文化走向共同的和谐与共同的繁荣做出自己应有的努力了。为此，真诚感谢江西美术出版社陈政先生自始至终关心本套丛书的顺利出版，这部丛书的付梓印刷，无疑是中国美术界的一件幸事。

最后，还要感谢陈春晓小姐。自本套丛书立意到付梓印刷，正是她陪伴着这套丛书的成长，度过了许许多多的不眠之夜，这才使得这套丛书能以今天的面貌及早与读者见面。再一次感谢她的勤奋、忘我而有成效的劳动，相信她也会随着这套丛书中的思想和精神在文化长河中的发展，而不断成长。

付京生

2010年元旦 识于北京

第一章

回归艺术本体

——创作中的忧思与实践

◎引言：

主体、客体、本体是构成艺术品内涵的三大要素。一般来讲，艺术本体的独立性越强，体系越完善，艺术表现得就越成熟。在中国画创作中，主体是艺术家自身，客体是艺术家描绘的对象、事物(以形象呈现于画面)，本体则是造型、用笔、用墨、设色、构图等技法和形式。说到底，艺术本体就是艺术本身的生命存在，它包含看得见的由技法构成的形式语言和看不见的技法以及形式语言背后的精神原理和意旨——这两个组成部分互为表里，紧密相连。艺术本体是相对独立于客体和主体之外的存在，若过分依附于客体，只是如实地再现客体，性质类似于照相机的功能，其在当代艺术创作中也就失去了存在的意义；若过分依附于主体，过分强调画家自身的精神情感，把客观事实夸大也是不可取的。两者都是比较远离艺术本体的，这与中国画的艺术精神不相吻合。中国画中的艺术本体是既不绝对建立于艺术客体，也不绝对建立于艺术主体之上的存在。

现代新儒家学者熊十力先生曾说："亡国族者常先自亡其文化。"在某种意义上，对中国画艺术精神的忽略，就是对中国文化的忽略。中国画的艺术特征与中国

古典诗词的艺术特征有极为相似之处，都讲究一定的规范性，例如程式化的语言构成方式以及对形式语言节奏的重视等等，当然更重要的是它们都在终极价值上追求精神表达的深度。譬如，清代学者张惠言的《词选序》强调作词要“兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情。”意即为作词要把儒家那种难以言诉的抽象的义理、体悟、修养之情感用美丽的词和意象微言表现出来——这就是中国古典文艺中的“天人合德”的境界。

在中国古代，历来有诗画相通之说，所以中国古人创作绘画，同样讲究“以天地之心为心”而“万物皆备于我”，以及极为注重在“与天地合其德”之中表达“天行健，君子以自强不息”式的文化精神，而我们通常所说的“笔墨”的“腔调”与“韵味”，即它的“意韵”、“气息”、“境界”和“格味”，其实都是筑基于中国画的文化精神之本中的。在如上意义上，可以说中国画本体是民族文化传统的变现，即中国画本体是由民族精神、生存意旨以及审美心理等诸多要素构成的。所以，它所反映的文化心理既非古希腊以三度自然空间为视界的对外在现实的再现，也不是近现代西方文化背景下的以怀疑和否定为美学基础的无止境的颠覆形态。中国画自始至终坚守“天人合德”的宇宙观，其本质特征是儒释道相参相渗而以人为本的艺术精神，追求的是民族精神层面的艺术之“大道”——在宇宙生命与自我生命，自然大美与小我至乐双向沟通意义上实现和谐统一，使个