

李
宁 / 著

水墨语汇 规则与解构



吉林
大学
出版社

「本國台」 規則·解構



／ 李
宁
／ 著

[水墨语汇 规则与解构]

吉林大学出版社
JILIN UNIVERSITY PRESS

吉林省教育厅『十二五』社会科学研究项目

图书在版编目(CIP)数据

水墨语汇：规则与解构 / 李宁著. — 长春：吉林大学出版社, 2013.12

ISBN 978-7-5677-1152-5

I. ①水… II. ①李… III. ①水墨画—绘画研究 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第002204号

水墨语汇：规则与解构

作 者：李 宁 著

责任编辑、责任校对：宋睿文

吉林大学出版社出版、发行

开本：787×1092 毫米 1/16

印张：12 字数：200千字

ISBN 978-7-5677-1152-5

版权所有 翻印必究

社址：长春市明德路501号 邮编：130021

发行部电话：0431-89580026/28/29

装帧设计：孙 群

长春科普快速印刷有限公司 印刷

2013年12月 第1版

2013年12月 第1次印刷

定价：110.00元

网址：<http://www.jlup.com.cn>

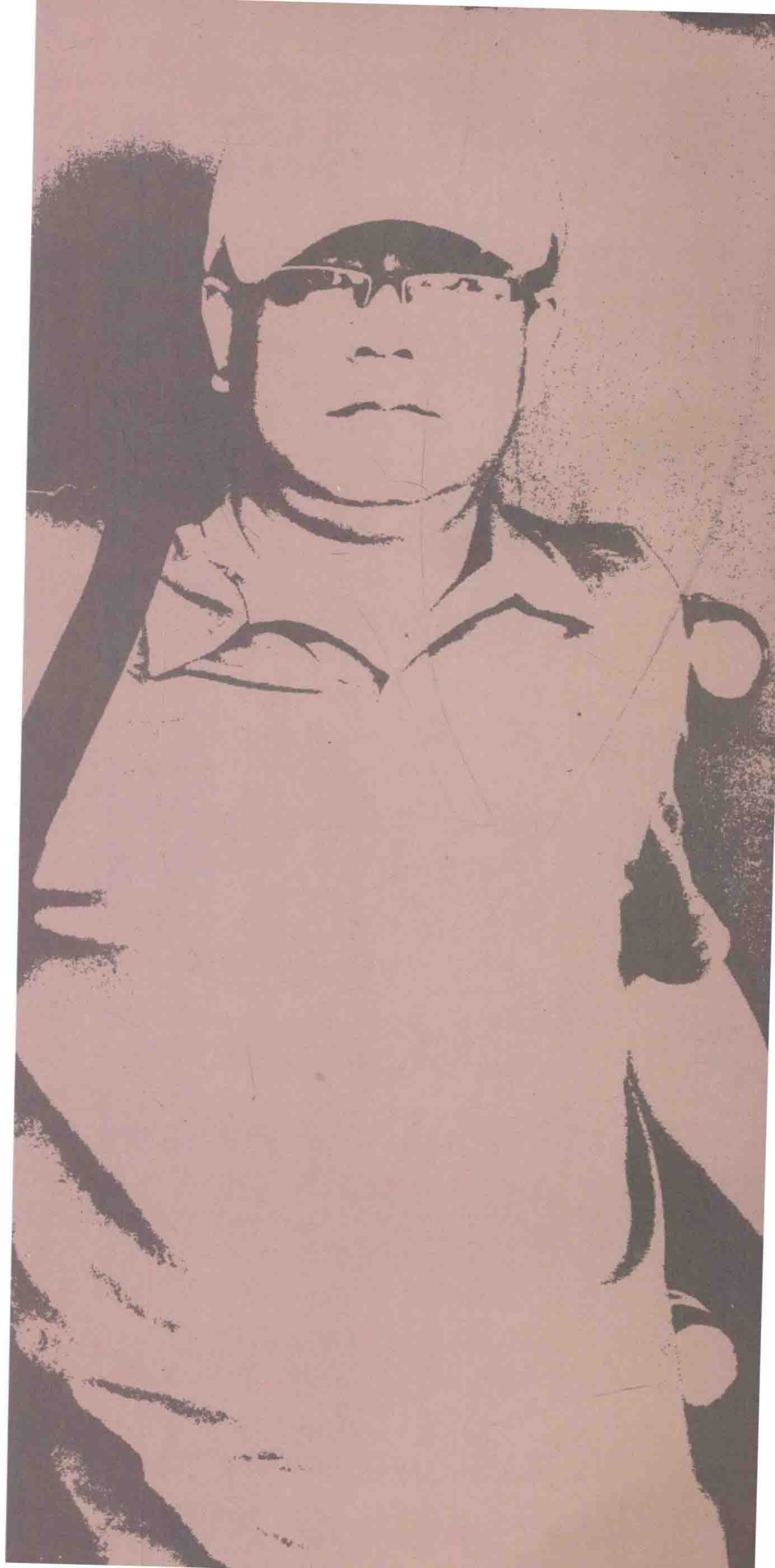
E-mail:jlup@mail.jlu.edu.cn

引子：艺术对于我们现代人已是过去的事了。因此，它也丧失了真正的真实和生命，已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高地位，毋宁说，它已转移到我们的观念世界里去了。现在艺术品在我们心中所激发起来的，除了直接享受以外，还有我们的判断，我们把艺术作品的内容和表现手段以及二者的合适不合适都加以思考了。所以艺术的科学在艺术本身就可以使人满足，今日艺术却邀请我们对它思考，目的不在把它再现出来，而是用科学的方式去认识它究竟是什么。

——黑格尔

作者简介

李宁，字清坪，辽宁省丹东市人，籍贯重庆。东北师范大学美术系国画专业文学学士，中国艺术研究院美术学研究生，清华大学美术学院艺术硕士，主要从事中国画研究。现任清华大学美术学院山水画高研班授课教师，长春工业大学艺术设计学院副教授、硕士生导师。



清子叔言書生待學連
東歸定無然不任子天厚

地一詩曰江上魚書潮陽平
合在云龍百尺樓
意匠如神變化多平端有力從橫
浩氣力我胸中出且且隨人脚

後以 曾以吟過則古人詩家
集象集象者故彈 朋鍾太
過傳於以權故惟定始近鄰
自今之塵埃我自知向素

諸君誤知期 揮毫當得江山
功不到滿湘豈有詩 書於

文章天下傳至今已覺不新鮮
乃以代百才人出冬秋風驟幾

可百年 尋章摘句老雕蟲
曉月當簾掛玉弓已九年

年遠漢上冬草何上毒更秋
風 未及前賢更有窮遠相視

述後先誰別裁休體親會
所轉意多即是汝詩 從後計

筆見多情何物能流換墨干老阮
子知誰會得出山一笑
大江橫 只元唱罷又元知
操衣懸珠夢得多知愛絕塵

本遠 個驕前 修言竹枝歌
君詩何以解人愁初日紅
集瑤水流未始元劉好獨笑
每思開謝與同遊 賜

佳暫解簿書圍醉中草書頗
微手絕濃醇秋露重
蕭瑟如子瘦腰花臨池勤古
今安有漏壁工夫古已移

和之問系新始為教言直臨池天機
右錄古詩數首 庚寅之寒夜後三日李鴻坤書

目 录

对话为序	\1
规则基础	\11
形态重构	\65
实践思考	\133
参考文献	\180
后 记	\183

对话为序



1. 你指的“水墨语汇”是什么？

答：语汇是一种语言所使用词的总和，也是一个领域所使用构件的总和。我们汉语是由字、词、句、篇组成，由古汉语演化而来。和绘画是有关系的，早期的每个字几乎都是实物的摹写、一幅生活场景的缩影，古代“六书”中的象形、会意等，中国最早的文字伴随时间的推移具有不同的指代意思，《说文》从“文”字通“纹，错画也”，可以说明是字义的演变过程。“文”字的构造框架是模仿母畜的生殖器，意思是指母畜发情。在当时的社会母畜发情意味着繁殖，是农耕社会的头等大事，后来引申为美、善之意，以至于有“周文王”之溢美称谓。另外从母畜发情时的重要特征，生殖器色彩的加重由此引出了“文”字的华丽、纹理之意，至此以后，开始了“文”字丰富多彩引申义的发端。通过母畜生殖器图案的纹饰、文字的演变过程来看，既是文字发展的发端也是绘画的发端。所以中国的字是由“六书”文字演变而成，说字是中国最早的抽象画一点也不为过。所以中国汉语语汇和“水墨语汇”在血缘上是相通的。“水墨语汇”就是在当代用水墨作为语言的一种表达方式。孕育于中国画的母体，是中国画的当代引申。每个画家都有自己个性化的水墨符号和相应的符号组合，就像汉语中的短语一样，共同构成“水墨语汇”的符号化词汇。

2. “水墨语言”和“水墨语汇”的关系

答：“水墨语言”是相对比较宽泛的表达方式，造成语言相通又独具特色的区别在于采用水墨符号的个性化表达。所以，从微观上看，语汇更直接，语汇的选择取向决定了语言的性质和状态。既然叫语汇，那么和文字语汇相对照的文字和词汇、短语便是水墨符号和水墨符号的组合、组合之后产生的审美意境。所以“水墨语汇”的丰富性和外延性决定了“水墨语言”的基础和可持续性，同时也具有规则与解构的实践空间。

3. “水墨画”和“中国画”是什么关系？

答：单独谈“中国画”是没有意义的，“中国画”的名字是有了西洋画以后为了与之区别才出现的，也就百年的时间。而“中国画”是千百年来中国优秀的传统文化的重要组成部分，继承和创新也是永恒的任务和目标。“水墨画”也是绘画门类的一种形式，更多时候，水墨画被视为中国传统绘画，也就是国画的代表。基本的水墨画，就是水与墨，黑与空白，但发展到现在的“水墨画”也有色彩绚丽的工笔画，也有称为彩墨画的。“水墨画”是用“中国画”特有的材料——墨为主要原料，以加入清水的多少，表现浓墨、淡墨、干墨、湿墨、焦墨等，画出不同浓淡层次，而形成水墨为主的一种绘画形式。其独特的韵味被称为“墨韵”。水墨画是根植于中国画的沃土，汲取的养料更广泛，相对中国画而言，更少了条条框框，没有包袱。“水墨画”的出现丰富了中国画的外延，是更适合有独立思考的画家进行耕耘和尝试的画种。当代水墨画从林风眠始，很多画家更愿意在这个领域开疆拓土，水墨画研究实践得到空前的发展。就目前看，关于前一阶段社会热议的“笔墨等于零”和“坚守笔墨的底线”的争论，如果用“当代水墨画”是否是“当代中国画”，是什么样的“中国画”这样的问题来代替，就能厘清“水墨画”和“中国画”的关系。

4. “规则”是什么？

答：规则是共同遵守的合乎法则的一定方式。同时是有时间性的，不同时代有不同的规则，不同地域有不同的规则，所以是相对的。中国的语言文字形成也是逐步发展的，从记事绳符到象形文字，从简到繁，从大篆到小篆再到隶草真行的书体变化，从单音字向双音词组的演化，都属于一个规则被解构成另一个规则的过程，直至今天对外来语汇的吸收和网络词语的通行，无不在规则与解构之间交替徘徊。本书研究的基点始于中国画的继承与创新。笔墨风格的

演化与语言演化规律是相通的，当文字语言发展到一定阶段，必有民间诗歌的出现，经一系列发展、演变，最终成为中国文学中一个独立的范畴。水墨画实践研究不是也能说明这样的道理吗？

5. “解构”是在此基础上的实践吗？

答：“按照德里达的解释，解构不是理论，不是方法，更不是概念。解构，它仅仅是一种策略，是一种实践活动，其目的在于颠覆传统理论和方法论，同样也颠覆一切靠语言规则建构起来的逻辑体系。”德里达称解构不能受困于语言规则和逻辑体系，重在显示它的自我创造精神。所以什么是解构，至此而已，因为无法对解构给出一个概念性回答。对我而言，提出问题后解决问题的方法有多种，兵法有36计，“擒贼擒王”是计，“围魏救赵”也是计，都是解决问题的方法。在现阶段，我们不如先放下一些纠缠不清的概念争论，尝试探讨如何在水墨画的领域完成规则与解构的实践研究，未尝不是一种解决问题的办法。

6. 在“水墨语汇”研究上，解构的基础在哪里？出路在哪？

答：王弼在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可以寻言以观象；象生于意，故可以寻象以观意。意以象尽，象以言著。”“象”是表“意”的，“言”是明“象”的。尽“意”的，没有比“象”更好；尽“象”的，没有比“言”更合适。“言”由“象”生，因此就可以循着“言”来体察“象”；“象”由“意”生，因此就可以循着“象”来体悟“意”。“意”因“象”而能得以表现，“象”因“言”而能得以明示，这是中国古人的理解。如果按照西方的解释，对于解构的理解来源于结构，社会中的很多不恰当的权威表现为结构性，

这种结构性就体现为重复性，虽然不恰当却一再重复出现。解构具有破除这些不恰当权威的企图，如果某个不恰当的权威被解构了，原来的具有结构性的不恰当权威就被解构了。解构的“构”就来源于不恰当权威的结构性，也就是消解之后必然会有新的结构。新的结构中还会有新的不恰当权威，所以解构是没有最终状态的。长期以来，中国画坛具有那种“习气”很重的思维惯性，那种因循守旧、了无新意的画我们见得太多了，我们习惯地称其为“啃老”现象。刘进安说得好：“不能因偶然的‘可以这样画’进而变成‘必须这样画’的理由，甚至成为一种体制。”所以实在需要解构因素，需要一些打破常规的东西介入。“五四”文化运动以后，以“四王”为代表的中国画坛被来源于西方文化的冲击解构了。不管异质文化被我们主动接收还是被动接收，我们已经不可避免和回避不了。有意突破这些“结构”，这些“表象与实质之间的映射体系”，给大众以心理冲击，这就是我认为的解构。解构者往往创造一套新的映射体系，比之前的沉闷建构更有解放性。这是我认为的解构背景，或说解构基础。在当代水墨画的实践探索中，已经有一大批这样的作品出现，采用自己的水墨语汇与传统拉开了距离，他们往往也是这样做的，具体表现在：一、图式的独特性。随着水墨画题材的不断扩展，越来越多在过去不入画的东西被运用到创作中，随之带来的是新鲜的图式，打破过去的“起、承、转、合”式的构图，出现了西方绘画的构图方式，也出现了平面设计的经营效果，甚至借鉴摄影广角的奇特构图，这在传统的图式中是绝对不可能的。如张桂铭、刘庆和、方向等的作品。二、色彩的装饰性。传统的色彩是极具民族性的，特别反映在唐宋以前，随着“文人画”以后过分强调“墨”的哲学意义，传统色彩日益退化，过去的朱砂、石青、石绿等颜色渐渐被墨色融化，这些宝贵的东西如今只有在少数民族的民间美术中“化石”般的留有遗迹。而这一现象直接的结果就是民族性减弱，阳刚大气的审美气质也日渐远去。我们只有向传统学习，向民

间美术学习，向西方绘画的色彩观学习，才能恢复中国画的金壁恢弘的阳刚气质。三、符号的自我性。既然大家处于同样的文化语境，那么水墨符号就是画家根本性的语汇元素，如周京新的“水墨雕塑”，就是自我的，排他的。就像杜大恺所说的“不与古人同，不与别人同，不与自己同”一样，新观念的不断涌现，使每个画家和水墨画实践者都在通过不同的方式方法努力尝试自己的独特语汇，以便融入到当代语境下。四、材料的尝试性。现在的宣纸种类已经为水墨拓展提供了无比宽广的实践舞台，生宣、熟宣、半生熟宣还有无纺布，甚至很多画家也在使用独立制作的纸张。当下的材料的使用直接决定了语言种类的选择和驾驭。比如董小明创作的一系列新媒体水墨作品，以各种材料方式表达他对于“荷”这一题材所负载的中国传统文化的理解，其中甚至包括金属版蚀刻墨荷作品、水墨书法流水声像合成的影像作品、布上水墨综合媒介墨荷作品、金属装置铁荷屏风作品等脱离纸媒介的创作。从中国传统文化资源入手，尝试拓展水墨画的表现力和表现领域，从而使传统艺术转化为当代形态，引发对水墨画语言本体的更彻底的解构，甚至过渡到其他独立的艺术门类，这是特例。

7. 语境与当代语境、水墨语境的关系

答：语境即言语环境，它包括语言因素，也包括非语言因素。上下文、时间、空间、情景、对象、话语前提等与语词使用有关的都是语境因素。从语境研究的历史现状来看，各门不同的学科以及不同的学术流派关于语境的定义及其基本内容并不完全相同。语境这一概念最早是由英国人类学家B.马林沃斯科在1923年提出来的。他区分出两类语境，一类是“情景语境”，另外一类是“文化语境”。也可以称为“语言性语境”和“非语言性语境”。站在水墨语境的角度，我们理解的语境先是“文化语境”，即文化艺术发展的坐标。纵横

坐标之间有古今之别（时间性）、中西之别（地域性）。后是“情景语境”，英国语言学家莱昂斯把它解释为从实际情景中解放出来的，对语言活动产生影响的一些因素。例如语言行为总是在一定的情景中发生的，发生语言行为的实际情况可帮助确定语言形式所表示的意义。按我的理解，语言表达不光是语言本身的意思，还有另外附加在语言之上的意思，即话外话，画外音，有一定的暗示作用。例如中国的诗词，通篇没有说此事一句，但说的就是这个事，“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”是形容雪，并不是说梨花，这是文学语法中常用的暗喻、借代手法，更有托物寄情的说法。在水墨画的创作实践中画面所传达出来的审美意境靠水墨语汇来构建，所映射出的诗味隐含在笔墨的营造中，最后依靠观画者的共同参与升华到感官到精神的统一，这是所谓水墨画的语境之一。

当代语境是在经历“五四”文化运动、新中国成立后“文化大革命”以及改革开放后形成的中西文化碰撞的过程中逐步建立起来的，在异质文化的对垒中激活对中国传统文化的反思。文化的基础是教育，中国当代的教育是构建在西式教育结构之下的，在这样的文化语境下，中国的文化必然产生变化，这是谁也回避不了的。那么，在此情况下，中国文化是否就缴械投降了呢？显然不是，中国文化在被动中的反抗显示出强大的包容性和自信力。在与异质文化的对抗中显示勃勃活力。在中国绘画的领域中不妨把水墨画作为两种文化力量融会的前沿阵地，去实践，去尝试。所以水墨画语境服从当代文化语境毋庸置疑。

8. 如何理解“书法用笔”？

答：我先回答在当代水墨画中对线条的理解。对任何事物的理解都要服从价值观的认定，即价值判断。不管是现代的还是当代的，作为当代的水墨画

中重要的语汇构成——线条符号，它的定义首先要服从画面的需要，也有一定的规矩和规则，灵魂是秩序。绘画语言新秩序总是伴随时代精神而变化的。这其中显现出人的智慧、灵性和情趣，也反映出对时尚价值的判断，是具有先验性的，任何原有的结构与规则被解构都是需要付出勇气的，而勇气的信心来源于对原有规则思维定势的惯性和懒惰的批判。水墨语汇要有语言秩序的逻辑排列，势必要对原有规则的语言要素进行重新定位。对于“书法用笔”而言，书法入画是古典中国画的精髓，古人总结的“骨法用笔”也是说明书法性用线在中国画的巨大作用。毛笔工具的共通性造成书与画内质相同，中国古典绘画在这一领域已经积累了大量对于书法入画理论的研究成果。如中锋用笔是中国古典绘画艺术的灵魂等等。不可否认，这些都是中国画的优秀传统，前提是古典的，传统的；中国画的，并不是全部代表当代水墨，不能完全折射当代的文化语境的全部，这可能也是引起对吴冠中作品最激烈评价的地方。应该知道，不同语境产生不同的价值判断是规则与解构的重要原因。2008年的《美术观察》刊过题为《笔法的失落》的文章，文中把中国画的衰落归咎于书法在中国画中的作用降低，甚至把林风眠作为中国画的衰落的始作俑者，这完全是脱离了当代水墨画的语境，悖离当代水墨画价值观而做出的自我判断。在当代水墨画中讲究线性，所谓线性，就是毛笔在宣纸上产生的条状痕迹，具有质感、量感、弹性等，它是画家个性化传达人文化情感的一种基本方式。选择什么样的线性就选择了什么样的情感，线性的选择取决于画面的整体诉求，画画要杜绝千篇一律，同时也就不可能要求一个画家只用掌握熟悉的一种线条去创作多幅画。同时也无法解释“反技术”的实验目的。在这里，我不否认画家具有良好的书法修养更好，会给画面带来一种文人画的书卷气息。如果目标相左，笨拙甚至涂鸦的线条难道不能传达出其他的情感吗？刘进安、武艺的“反技术”水墨语言不管是在图式上，还是在内容上，甚至在线条的重构方面都进行了当代