

首页 >> 艺术学 >> 美术学

“都市水墨”的概念辨析及其现代品格

2019年12月06日 16:22 来源:《中国文艺评论》 作者:樊波

字号

打印 推荐

内容提要: 本文论述了“水墨”和“中国画”这两个概念的缘起由来,进而指出了“都市水墨”这一提法产生的时代文化背景,揭示了中国当代都市文明和文化的高度发展是“都市水墨”创作的现实根源,评析了“风景这边独好——都市水墨展”的艺术成就。

关键词: 都市文明/中国画/都市水墨

作者简介: 樊波,南京艺术学院。

“水墨”这一概念要比“中国画”概念古老的多,这一概念分别是由晚唐张彦远和五代荆浩提出并加以阐发的。按照荆浩的说法:“水墨晕章,兴我唐代”(《笔法记》)。这表明“水墨”作为一种绘画语言在唐代已经形成并逐步趋于成熟。而“中国画”概念是在明清之际因为西方艺术的引入,由于比较和区分两者的差异和特征而提出的。^①在20世纪初,中西绘画的比较和区分实质上使得“中国画”的概念在很多中国艺术家心目中已然成为陈腐、保守的代名词,成为以西画为尺度加以衡量、贬斥的对象。尽管有不少有识之士为中国画独有的审美价值和魅力作出了辩护和论证。但从总体的文化情境来看,中国画及其概念由于当时人们(如康有为、陈独秀、徐悲鸿、林风眠)的贬斥而蒙上了一层浓重的文化阴霾。20世纪80年代,由于西方现代艺术的再度涌入和广泛蔓延,中国画一度被排挤到文化边缘的境地,成为受西方影响而风起云涌的中国现代艺术之旁的一个侧影,这一时期的中国画似乎只有吸纳西画现代手法才能获得某种程度的文化关注和审美认可。而且人们又一次听见了与20世纪初期相似的对中国画进行抨击的声调,仿佛一切都在记忆链条断裂之中对中国画以喜剧化的争议和批评方式再度重演——但很显然,无论是时代背景还是文化情境毕竟有所不同,这种争论所产生的结果也与20世纪上半叶大相径庭。但有一点则是相似的,这就是有一部分画家对“中国画”以及相关概念产生了疑惑和鄙视。如果说,20世纪上半叶一些人视中国画为陈腐、保守的象征的话,那么20世纪80年代一些人则将中国画视为现代艺术发展的障碍,他们不是要改良或变革中国画(融合西画之法),而是要用具有西方色彩的现代艺术取代中国画,要将中国画送到承载传统艺术品的博物馆之中,使之成为一件文化化石的存在。但是正如曾有的历史情境一样,终究还有一批画家无论是在观念情感上,还是在习惯性的手艺传承上,或在艺术院校的教学体制要求下,中国画作为一个从传统渊源中破茧而出,经过民国的变革,复又承受新中国的文化洗礼的画种并没有真正成为一种远离现世的艺术幽灵,而是以一种驳杂的文化形态呈现在人们面前。加之主流的意识形态的肯定也使它依然保持着一种似乎合理合法的生存势态。当人们怀着复杂心态重新审视这一画种时,忽然觉得“中国画”这一概念成了问题,成了一个无法容纳新观念、新手法狭隘观念,成了一个似乎与西方现代艺术相抵牾的不合时宜概念,也成了一个无法实现脱胎换骨、更新自身的枷锁似的概念——正是在这种情境下,“水墨”的概念就脱颖而出了,以“水墨”概念替代“中国画”概念的呼应顿然成了学术界的一种理论诉求。很多人力求淡化“中国画”这一概念的文化内涵和身份,而以“水墨”这一貌似纯粹的艺术语言形式来表达对这一古老画种的超越意向。正如20世纪五六十年代一些人试图以“彩墨画”的概念替代“中国画”的概念相似,“水墨”概念似乎向人们展示了使这一古老画种重新焕发生机的无限可能,或者说人们在“水墨”这一概念中似乎看到了包容艺术发展多种契机的理论希望。20世纪八九十年代出现的所谓“实验水墨”就是这一概念争议和替换的最直接的产物。

但从严格的学术意义上讲,“水墨”一词不仅比“中国画”更加古老,而且也更狭窄。传为王维所撰《画山水诀》中说:“夫画道之中,水墨为上”。这一说法为后世历代画论所推崇,一个更重要的原因,就是“水墨”代表了一种文人趣味和格调。这一趣味和

格调不仅排斥民间的画工画，而且也鄙薄色彩富丽的院体画，元明清文人笔下虽也多有色彩见著的作品，但仍然透露出以“水墨”为底蕴的文人趣味和格调，或者说，“水墨”的韵味和意蕴仍是贯穿于元明清文人画的一个主脉。以逻辑上讲，“中国画”概念可以包含“水墨”的内涵，而“水墨”只是“中国画”的一种语言方式，只代表了中国画的一种特殊的美感形态，或者说体现了传统中国画的一种较高的审美境界^②，但却并不等同于中国画本身。然而到20世纪，“水墨”这一古老的语言概念以令人错愕的方式披上了现代的审美服装，扮演了一个可以包容诸种因素和面具的角色——不过我们还是暂且撇开这一概念辨析吧，我们权且认可“水墨”这一概念所释放出来的魅惑吧，不妨直接面对当时“水墨”概念重新提出时为中国画所敞开的各种可能性吧——“都市水墨”就是其中的一种艺术可能。20世纪八九十年代的中国画坛，有一大批画家仍然按照新中国所构建起来的固有图式进行延续性的创作；另有一批所谓“新文人画”则以不古不今的造型方式和笔墨趣味仿佛作为对涌入的西方现代艺术的一种机智的防御性反应，同时又是对新中国以来绘画模式的超越，不仅在题材上具有一种返古的迹象（主要是在人物画），而且在审美意向上表现出一种回归自然的势态（主要是山水画）。上述提到的“实验水墨”实质是西方现当代艺术在中国的替身，“水墨”概念只是他们的外在装饰罢了。尽管它曾一度风光，但最终却被更为激进的中国当代艺术所遮蔽而失去了短暂的享誉。这就是当时中国画坛的多元取向。其实这些取向在完成了它们的社会学使命（尤其是实验水墨）之后，他们对艺术史的贡献却是有限的。在审美性质上不是与变革的中国现实相脱节，就是与正在进行中的中国历史相背离。我们并不否定“新文人画”中的一些画家已然走出早期所设定的艺术视域，从而取得新的成就，并与新的时代文化情境相衔接，与新中国以来的绘画模式拉开了距离，在语言和境界上都表现出一种新的手眼和格调。

但中国社会正在变革中快速前进，这种前进的节奏在21世纪更是以前所未有的规模和速度展开，这集中地体现在现代都市的建设和外观的改变上，这就是“都市水墨”概念以及作为崭新题材形态产生的现实根据。首先是深圳，其次是上海浦东，然后就是席卷整个中国各大城市的建筑浪潮，现代“都市水墨”正是伴随着这样的浪潮应运而生的逐步风靡开来的艺术形态。表现都市景观是西方自印象派以来常见的题材，但对于中国画而言却是一个新的艺术课题。古代的绘画虽然也可以作为一种借鉴因素，但显然不足以胜任充分展示这一新时代课题的任务，在表现都市的建筑形制以及繁华、靡丽和灯光声色上，任何传统手法（如界画）都会变得捉襟见肘，这就是现代水墨欲求广泛吸纳各种西方艺术手法以及不断翻新艺术表现方式的现实动源。在我看来，在当时中国画坛的多元取向中，“都市水墨”乃是最贴合时代、最具生命力、也最具挑战的一个艺术发展方向，它虽然吸取了西方现当代艺术的某些因素，却没有沉落于过于晦涩怪诞的西方路数，也没有脱离中国文化的语境，它虽然还具备了传统的某些手法（主要是水墨），却使这些手法完全服从于新的审美表现需要。凡是不符合这种需要的则被自然舍弃而另辟蹊径。其实在当今“都市水墨”出现之前，中国画坛的前辈如吴昌硕、李斛和吴冠中就是表现当时都市风貌的探索者，而傅抱石、李可染的国外写生精品更是这种探索的艺术典范，“都市水墨”乃是这些前辈大师的合法而更为激进的继承者。

从社会学上讲，都市文明和文化，且只有都市文明和文化才是人类和人类文化发展的真正中心，这是整个世界经济发展和文明历程所显现出来的必然趋势，中国社会正在进行的城镇化过程进一步印证了这一趋势。这一趋势并不是要消灭乡村经济和乡村文化，而是讲现代都市文明和文化是领导和主宰乡村文明和文化的。现今的都市是高科技、信息化和金融聚集的核心，也是文化艺术得以发展和传播的主场，从而成为每个阶层人士的人生向往、幻想和才能彰显的中心舞台。乡村的自然生态虽然具有一种永恒的价值，但这种价值只是作为都市文明和文化的广袤背景而存在。都市文明和文化格局可以吸纳、包容乡村的自然生态因素，这种吸纳和包容在弥补都市文明缺憾时进而成为都市的延伸和“后花园”，成为都市人消解因各种社会原因引发异化和焦虑感的心灵休憩之所。或许都市与乡村并不应当是二元对立的关系，在未来的历史中两者的融合相兼或能成为一种遥可期待的远景——但现代都市的高度发展却是迫在眉睫的现实对象，也是以日益膨胀的形态展示在艺术家面前的感性世界。我们似乎不必将今天中国都市文化情境与19世纪末或20世纪初西方诗人和哲人（如波德莱尔、本雅明）身处巴黎的异化感受简单类比^③——这是一个完全不同的、需要重新审视、反思的存在，也是一个须以新的艺术方式加以体察、打量的文明之躯。当所谓中国当代艺术多以西方方式对此作出各种反应时——我认为中国的“都市水墨”应当按照自身的文化逻辑和艺术形态进行独特的审美观照，应当以既与自身传统遥相感应、又与西方艺术并行不悖的姿态彰显出中国都市“风景这边独好”的意象。

2018年3月在武汉美术馆所展示的“都市水墨”作品大约即可作如是之观也。展览的主旨大体是明晰的，但似有不少混杂的因素。当置身于深圳的董小明、宋玉明等人较早地

敏锐地捕捉了这一题材对象时，实际上江苏国画家在前几年也有类似的创作业绩。似乎并非是由于某种明确的理论观念的引导，而是因为堆涌在他们面前的城市景色使得固有的自然山水成为一种日益疏离和隔绝的对象，所以他们的笔锋就与都市矗立云天的建筑和光怪陆离的景观相遇相合。是迫不得已的美学选择，还是自觉自愿的艺术写照，在每个画家那里恐怕并不完全一致，但呈现出来的作品却共同地与20世纪五六十年代新中国造型明显不同，占据画面的不再是曲线条所描绘的自然丘壑，而是多以直线为主的水墨语言契合了都市的建筑形制。这里并没有沉淀了深刻的哲思内涵，而是以直观的艺术意象成为都市文明的表征，他们依然品享着水墨意趣在纸本上所宣泄的审美快感，但又显然意识到与传统某种程度背离的艺术决绝。然而这种决绝之中是否隐隐感到某种不安呢？是否在以水墨语言力求被这庞大的城市建筑群体或以尖锐的分割叠加的形式解剖都市的内在结构时总会袭来一种窒息之感呢？画家樊枫以奔纵的笔墨描绘废弃扭曲的共享单车场景就将这种不安和窒息直接表露出来了。而画家刘建笔下的化工废墟景象似乎将都市文明华丽的外衣撕开了一道裂口，足以引发人们对工业文明的历史反思；香港画家熊海则以迷蒙的水墨效果又将这一切刺目切肤的因素优雅而悄然地遮蔽起来，仿佛成为“都市水墨”的一道赏心的美学帷幕……令人惊异的是，画展中如周京新、林海钟的作品以其纯净、苍然的田园景色与都市文化形成一种别有意味的对比，力求另辟一种令人眷念的自然天地——哪一种才是真正的“独好”的风景呢？其实这里需要的不是答案，而是一种展示，是在展示中显露出来的无可克服的内在矛盾，画家正是从各自角度将这种矛盾的不同侧面展示出来。这就足以使画展获得一半的成功。

另一半的成功只能在仍然不断的变化、行进的历史中作为一种愿景，目前只能是混杂的矛盾的无解的状态。与已有几千年积淀的传统中国画经典品质相比，“都市水墨”当然还未能真正从纯粹艺术层面上与之颀颀，还未能真正形成一种相对稳定而统一的审美典范。这不是画家才华欠缺，而是时代的变化已然过多的挥霍并牵制了画家的精力。与传统画家所面临的相对恒定的自然物象相比，都市文明变化以及发展前景几乎是难以预料的，这就决定了画家创造的身心状态包括“都市水墨”这一概念都是不确定的。很显然，当今中国画家是处在一个比古代画家远为复杂多样的文化、政治、商业的环境以及外来的艺术因素的缠绕之中，它们既可以是启示和刺激，也有可能是干扰和损耗，因而画家似乎难以在这种状况中作出“独好”的创举，经典的品质只能在相对稳定的、持续的按照自身文化艺术逻辑发展的历史中产生。因而一方面是可变的，另一方面是稳定的；一方面是孤绝的，另一方面是开放的；一方面决意以自身文化为其艺术的逻辑定位，另一方面则是令人炫目的外来文化的诱惑；一方面是个体自由的诉求，另一方面是统一定制的压力。如果只选择某一方面，就可能被斥责为保守的、谄媚的、不合时宜的，或被视作一种毫无主见的、茫然失措的。这就是当今的文化矛盾和处于矛盾困境中的画家状态。这里展出的“都市水墨”在很大程度上投射了这种矛盾和困境，所以要求画家由此而创造出具有经典品质的作品可能是一种过度的审美奢望。

尽管如此，我们应当看到画家所做的努力和令人瞩目的成就，作品中凝结着他们的艺术才智和思想涵量是不言而喻的。相比之下，有不少理论断言（这十分类似经济学理论中的某些预言）往往是虚妄可笑的，包括我这里写下的文字。因为艺术和社会正如奔腾不息的河流，而理论家往往以同一种姿态和脚履涉足其中，古希腊哲人赫拉克利特的格言既是一种自警，也是对后世所有理论的预诫。武汉美术馆所聚集而来的画家可以认可“都市水墨”这一概念并在这一名义下进行创作，但他们的神思大约也能随时超越这一概念名义所设定的界限范围，而非仅仅流连于都市的灯红酒绿，并非仅仅满足于建筑表象的浮光掠影，更非沉迷于市井的奢靡繁丽，而能于喧哗沉寂之后聆听来自内心隐秘的悸动，感受身心俱疲而尚残剩的欲望——这一切还能形之于笔墨吗？还可诉诸于图像吗？如幻似真的梦正在大都市的夜空像云一样的聚集——但应确信，明天的太阳肯定又是新的。

注释：

①周积寅主编：《中国画论大辞典》，东南大学出版社，2011年，第1页。

②宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年，第38-39页。

③参见[德]本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店，1989年。

作者简介

姓名：樊波 工作单位：

分享到:

转载请注明来源: [中国社会科学网](#) (责编: 胡子轩)

相关文章