

水彩形神论

——以周刚水彩为例

黄永生

(集美大学美术学院, 福建 厦门 361021)

〔摘要〕形与神的关系是传统绘画深层的问题, 受到历代画家的关注, 它们的统一渐渐成为传统绘画的标准, 但是当代画家已经把形神问题看得微小了。以水彩画家周刚为个案, 以现代审美的视角为着眼点, 分析、研究不同时代画家对形神问题的不同理解, 以求继承发展传统绘画的精神。只要有人的存在, 绘画仍在继续, 形神问题的讨论就独具意义。

〔关键词〕水彩; 形神; 五性之境

〔中图分类号〕J 205

〔文献标识码〕A

〔文章编号〕1008-889X (2013) 04-108-07

最早提出形神问题的是南齐谢赫, 但其渊源可追溯到魏代曹丕的“文以气为主”。古人认为万物以气为生, “阴气主为骨肉, 阳气主为精神”, 因此, 谢赫说绘画要“气韵生动”。画家把骨肉理解为形, 而把精神理解为韵, 形交汇的意象关系显现为韵, 就是谢赫所说的气韵。气韵指的是, 水墨画以水为媒介促使墨的变化所形成的意味, 这种意味的审美是属于画家的经验形成, 被画物原本没有这种所谓的审美意味, 是画家体验了笔墨变化之后感受到的意象, 而意象所呈现出来的意味是画家的审美创造。基于同样的以水为媒介, 水彩的呈现同样存在形与神的审美问题。水彩画诞生在英国, 但传入我国已有百年, 水彩画是否接受传统文化的洗礼, 能否在外来绘画种类中彰显出传统绘画的精神, 是画家具备自觉的文化意识的表现, 也是传统绘画精神具有强大包容性的表现。笔者以周刚^①的水彩作品为例, 分析传统的形神问题, 特别是形神如何被融入水彩画之中。形神二字并不概括周刚水彩作品的本质, 或许绘画艺术妙就妙在似无言又无所不言, 这或许是画家沉浸在绘画之中不能自拔的原因。比如周刚就以自己绘画的体验谈论“五性之境”, ^{[1]94-97}不少人纳闷他的创造性感觉来源

于何处, 对五性之境的探索大概是他绘画感觉的源泉, 其实, 自然才是画家创作的源泉。五性之境的思索, 多少给我们指出解读他作品的路线图。但如果我们循着周刚的五性之境去欣赏, 是否限制了对他作品的理解空间。其实周刚的水彩作品就像贝多芬的乐曲一样, 不同人都可能有不同的理解, 甚至出现截然不同的解读, 这不是曲解了他的创作观念, 而恰恰说明周刚的水彩作品具备一种五性说之外的张力。周刚的水彩画好看, 其本人更有魅力, 这里不谈画家本人的外在的表现, 而是他那种睿智的学术层面, 表现在他绘画情绪乃至绘画的经验交流中, 他总是盯着某种神秘的东西, 胸中怀着虔诚的好学之情, 以古人为范, 专注于佛教式的阅读。近期周刚的水彩画面多了某种神秘感, 粗犷的线条架起的形体似乎刺破了画面的神秘, 这种近似矛盾的气氛好像是画家有意驱使粗犷的笔触去追寻那神秘的踪影。并不是画家“画”不由衷, 而是画家预设了一个水彩语言的陷阱, 我们来到陷阱前不得不往井里观看, 陷阱深处倒映着画家内心的禅悟。画家五性之境的体验以此含有某种抽象性, 从人性、诗性、禅性、佛性、鬼性几乎构成了画家严密的逻辑思维, 虽然我们从画面看不出任何的抽

〔收稿日期〕2013-06-03

〔修回日期〕2013-07-04

〔作者简介〕黄永生 (1957—), 男, 福建永春人, 副教授, 主要从事水彩画及其评论研究。

① 周刚, 中国美协水彩画艺委会副主任, 中国美院设计学院院长。

象，抽象性思索与具象的描绘在周刚的水彩画里是如何被转换的，这是一个值得思考的问题。

从周刚的五性之境思索水彩的形与神问题，似乎还存有某种抽象性的虚幻，如果以他的一句挂在嘴边的唠叨话“像来了，神跑了”切入我们的考察，或许更容易构架形与神的系统思考。这是现代水彩画家作画的感悟语，更像是画家体验五性之境的水彩禅语，但其中的像与神却联系着那个久远的问题，即谢赫的形神论问题。在周刚看来，像与神被绝对化对立起来，把被画物画像了，神韵就跑掉了，那么反过来神韵来了，像就不会像了，像与神在周刚的水彩画里被思为矛盾的悖论。要真正理解水彩的形与神问题，那我们就认真考察周刚水彩的“像”与“神”具体是什么，它们为什么会构成矛盾的悖论。

一、像与形

当然周刚并没有对“像来了，神跑了”作具体的解释，像与形是什么关系，或者说，形与像之间有什么差异，也许解释就乏味了，就失去了禅语的深刻，周刚对“像”“神”不作任何解释不等于追问是没有必要的。画家话语里没有具体的像与神的解释，只好求诸于其水彩作品的直接解读，虽然作品不直接等同于观念，但所有作品肯定是在画家观念的指导下被创作出来的，就像海德格尔追问艺术的本源问题所指出的，艺术作品源于艺术家，艺术家源于一个第三者即艺术，或者说艺术的理念。^{[2]4}要进入第三者的思考，还真的很难跳过像与形的问题，“像”在画家那里倾向于外在可观的模拟，通过模拟的描绘尽可能把被画物绘制到画面，以求证的方式认出被画物就是某个“被画者”，按理说到此为止画家的工作就完成了。但从艺术的角度看，画家的工作并没有完成，因为画家绘制了一个属于上帝（自然）的作品，从一幅很“像”的作品里看画家，作为画家的人是不在场的，因为作品里没有真正属于画家自己的东西，相反，只有画家按照自己的理念组织的语言，并从所绘制的像与形的关系里辨认出某种不属于被画物的东西，我们不知道如何称呼这不被辨认的东西，正是这些多出来的东西构成了某种美妙的意味，这些美妙的意

味呈现出某种审美性，好像审美性的意味依附在一笔一划的整个形体之上。这种审美意味就是谢赫所谓的气韵，就是周刚所说的“神”。因此，水彩画就意味着从被画物的已知出发，朝着画家以自我体验并超越已知的方向趋向未知的索取。未知是不可捉摸的空无，是哲学家绕不过去的古老问题，空无是老庄思想的核心。当水彩画家触及空无问题时，空无疑就像是一个无形的容器，画家以绝对的毅力体验内心所感并以笔墨语言辅之以自己的观念，这一感觉恰恰如福柯所持观念“绘画不是确认”^{[3]75}所表现出来的艺术态度，不仅是一种态度还是一个评判的标准，绘画不是对已知被画物的确认，而是如何把独特的绘画感觉投入那个空无的容器之中。

在周刚绘画体验里，有一个形而下的层面，就像他那篇五性之境的文章里那个寻牛的人，“得牛”仅仅是忘我的基础，寻牛只是为了忘牛，“忘牛”最终是为了忘我，经历这一寻牛过程的人完成了一个由物质到精神的升华，由失牛、寻牛、得牛、忘牛，进而达到忘我的状态。周刚显然认为“像来了”，说明自己的画面还停留在物的层面，他怎么会满足于此呢。因此，在周刚的绘画语言里，像与形并不是一回事，“像来了”差不多是走过寻牛无踪迹的阶段，得到形似相当于寻得牛的状态。但这样的理解还仅仅是囿于他的五性之境，对于他作品画面的解读并无任何裨益，循着他的五性之境阅读他的作品画面，无疑建立起一个很高的境界，从这个境界俯瞰画面的色彩笔触所构成的水彩语言，得到的是无限的精神感受，似也筑起一道由形而上通往形而下的通途，因为作品毕竟是画家精神的果实。但是这种精神果实的品尝却是一种秩序的理解，或者说，只有在秩序的理解层面上我们才能够解开他的五性之境的玄奥。其实他所告诉我们的真、境、定、空、破即是五性之境的真谛，从某种内在的体验是能够理解他的抽象性真谛，但是要从画面的具体形象体验真谛的抽象性就没有那么容易。难就难在色线形过于具体，把画面所要传达的抽象意味驱走了，因为所谓“真、境、定、空、破”状态的体验都属于“才握时有，一松手无”的感受，而每个人对这种感受又很不同，因此，在周刚的画面就更多凸显出异样的

秩序。我们是从周刚的画面秩序认出他语言的独特,这一秩序不同于别的画家也不同于被画物的秩序,看来是周刚画面的一条通道,顺着它或许可以寻觅到他水彩的解读方式。

周刚认为绘画体验由“染”而“净”,画家先感受自然的秩序,诸如被画物的结构、大小比例以及色彩关系,所有这些都是画家认识的基础,也可以说画家在这些基础上建立自己的语言起点,正是在这一点上画家窥察到自然的秩序。生活中的人依循自然的秩序去理解所看到的,画家不一样,画家要用眼看,然后用心去理解自然的秩序,而后创造属于自己语言的作品,因而必须升华到“净”的层面。当画家发现将被画物画像了,也就意味着陷入自然的秩序,自然否定了画家理应属于自己的语言。虔诚的面向自然又不陷入自然中,不仅是个悖论还是一个极其荒诞的召唤,画家面临着两难的困境。摆脱自然秩序的束缚难,再建画家自己语言的秩序更难,或许这两难的困境是不断召唤画家的永恒力量。在周刚的画面以及五性之境那里,我们没有看到任何的荒诞字眼,也看不出画家别有用心的荒诞性语言的思索,或许,荒诞性思索被“净”所净化了。从画面的视觉角度看,画家的语言秩序与自然秩序的差异已经预设了某种荒诞性,这种荒诞性被一个“不似之似”的像所笼罩,如他的《戏剧人物》系列并没有任何五官的刻意塑造,却从那些“不似之似”的形辨认出戏剧人物的典型个性,以至于形成某种非自然秩序意境的趣味。周刚的水彩画面没有把我们的注意力引向荒诞性思考,就因为“净”在他的语言范围内构成无有边界的书写。不管是入画不入画,不管有景无景,不管有境无境,周刚都能够充满激情立即进入作画的状态,能够透过表面的自然之纱窗看到被遮蔽的本质。此刻我们更理解周刚所说“净”的概念,那是经历过一番眼睛观察、心灵感受、由眼到物、再由物向心的蝶化。从这一过程看周刚的水彩绘画,“像”是画家从此到彼的出发点,“像”也可以说是柏拉图所谓的现象世界,那么形就是所谓的理念说吗?好像也不是。相对于“像”来说,形有某种抽象性,隐藏在现象的背后,当画家将其显现出来后才发觉形抽象得难以被接受,这就是我们前面所说荒诞性意

味,但荒诞性并不是周刚水彩语言的主流,因为他并不停留在形的满足上,形在周刚的语言中也不过就是一块跳板,一块想要跳到彼岸的跳板。用“彼岸”概念理解周刚的水彩作品并不适合,周刚也从不触及这一明显带有柏拉图之恋的气息,他更倾向从染到“净”的净化,或许,从他的五性之境去理解他的语言更为相宜。

但是,水彩作品作为绘画艺术,还是要经得起绘画艺术的思索,当我们面对周刚的水彩画面,还是回避不了绘画的真实性问题。既然周刚水彩的语言秩序并不是自然的秩序,那么,他的水彩画艺术真实吗?谈论绘画的真实一下子就陷入这种悖论式的陷阱里。我们从自然的秩序辨认出自然的真实,但周刚的水彩画面是“由眼到物、由物向心”的语言秩序,经由这一过程当然已经不再是自然的真实,那么画家的激情换来的就是这种不真实吗?尼采说:“真实的世界,无法达到、无法证明、无法许诺,但被视为一个安慰、一个义务、一个律令。”^{[4]29}难道有一个真实的世界等待着画家去追寻去探取吗?我们在这里看到画家追求艺术的虔诚,就像尼采所说艺术家不为自然而工作,周刚也不为自然画画,也不为别人画画,也不为卖画而画画。可能有人怀疑“画家不为功利”的说法,但画家老带着功利的情绪,肯定难以达到周刚所说的五性之境,从周刚对画面专注的角度看,他没有任何取悦他人的媚俗趣味,也没有任何追赶潮流的时尚,真有一种“忘牛”“忘我”的真诚。他通过绘画去体验生活,从生活去体验绘画,并在这双重的体验中悟到五性之境的崇高,又能以“五性之境”颐养自身的浩然之气,也许,这是周刚水彩语言所要追寻的“境”。

二、形与神

凝视周刚的水彩作品,忽然记起克尔凯郭尔在《或此或彼》里说过的一句话“太阳光到不了的地方,音乐仍能到达”,^{[5]29}很多景对一般画家来说是很不入画的,怎么在周刚的眼里皆有画意诗情,好像也富有音乐感,公园的普遍化遇到周刚的眼神化为特殊化,寺庙的灵境碰上周刚的心静化为淡定的意境,在他的眼里从没有不入画

的景与物。只有像克尔凯郭尔那样拥有“那只永远年轻、永远炽热地到处看见‘可能性’的眼睛”，^{[5]29}根本不存在没有灵性的景与物，只有没有灵性的画家，周刚的绘画激情始终源于我与物的交流，“五性之境”养画家之性，经颐养的气所遇之物都能够激起画家的绘画情绪。周刚的水彩现象是特殊的个案，但对他绘画语言的观察却触及很普遍的形与神问题。形与神的问题可以说是很古老的了，自有绘画就有了形与神的问题的思索，应该说关注形与神的问题更准确。最早关注这一问题的是南齐谢赫的著作《画品》，“画有六法：一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写”。^[6]虽然概括但也全面，即是绘画的要点，更像是绘画艺术的评判标准。这一标准里直接提到应物象形，没有出现神的字眼，但第一条指出“气韵生动”，在传统绘画那里“气韵”指的就是神。将“神”置于首位是很值得思索的，位于第一的“气韵”表明极为重要，后面的所有标准都是为了这个气韵。“骨法用笔”是承上启下的，它直接为气韵服务，又引出具体的形，“形”是骨法用笔的直接结果，更是“气韵”抽象性的具象显现。后面的随类赋彩、经营位置乃至传移模写都是为形所用，而形却是为了整个的气韵。

谢赫所指的“气韵”“形”这些概念具体是什么呢？至今仍是疑惑重重、悬而未决的问题。谢赫的六法论并没有标点符号，也让后人判断不一，不管后人对六法论取什么义，其关涉绘画的内容是很明确的。笔者不敢任意揣测谢赫的用意，但如果可以做某种假设的话，六法论不会是简单的顺序排列，而是存在某种必然的逻辑关系。那么“气韵生动”的气韵，是一个要求的条件呢，还是一个骨法用笔乃至随类赋彩、传移模写的结果？应物象形的“形”，是应物象形还是钱钟书断句的“应物、象形”，“形”是应物的结果还是气韵的结果，因此，形是来源于物还是来源于气韵，“气韵”是对物的感受还是石涛的“尊受”的必然。这样的疑问完全由于谢赫最后的传移模写的“模”，传移模写是对物直接的模写还是模仿自然的精神。要做出严格的考证其实很难，也没有太多的必要，但对形与神的思

索还是很有必要。《易·系辞上》中说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”谢赫的六法论有没有受“易”的影响，没有任何证据说明，但也不能说不受“易”文化的影响。“道”指的是那种还没有形成可见的某种感觉、某种力量、某种精神，那么在谢赫的审美判断里，绘画所呈现着的某种品味被言说为“气韵”，对于每个画家来说，气韵都是某种不可预见、只有经过画家内心炼狱历程才能够得到的某种精神。

那么，“气韵”来源于何处？真的源于画家内心炼狱历程吗！

气韵是绘画技法纯熟的体现，还是某种超乎技法之外的什么。历史上的画工画和文人画对气韵问题看法就不一样，也因而导致截然不同的作品风格，画工画强调娴熟的绘画技法，文人画崇尚内心的修养而各行其是，但能否以此决定他们之间谁高谁低？绘画之妙就妙在各行其是，各有各的道理，谢赫不对“气韵”“形”“模”这些概念作具体诠释是很有道理的。不管如何解读谢赫的六法论，有一点是明显的，画工画的画家倾向于朝外，朝向外在事物的描绘，遵循被画物的秩序，把自己内心丰富体验所凝聚的气，倾注到那个被画物上从而转化为气韵。相反，文人画的绘画灵感则是朝内的索取，朝向内心的体验并以此作为绘画灵感的来源，朝向整个身心对于身外之物的综合感悟，文人画家对那个被画物不感兴趣，那个被画物只是一个引子，只珍惜被画物激起内心某种深沉的意会。因此，在画工画的理念里，“气韵”的精神感悟更多来自被画物的启示，而文人画对“气韵”的琢磨更多来自内心的熔炼。画家那一笔有顿挫感，另一笔很空灵，再一笔富有禅味，都是一种文化上的理解。问气韵来自哪里，还真的说不清楚，但绘画肯定是人灵魂的作品，肯定是画家内心的写照，尼采更为直接的认为艺术是形而上的补充。内心或许是某种秘而不宣、深不可测的什么，正因不知道是什么，所以不可辨认也无穷无尽。这种不可辨认、深不可测的东西被魏晋时代的思想家名为“气”，无形的气被画家固定在画面上是为谢赫的“气韵”。经常要陪南宋皇帝玩玩的诏令画家梁楷，他的《泼墨仙人图》形象怪异，生活中人的真实性已经消失殆尽，起而代之的是庄子笔

下荒诞人物的现象的影子,人们很喜欢梁楷笔下略带悲剧、嶙峋的荒诞形象,只因形象的描绘蕴含着一种笔墨的力度,这或许就是梁楷所要的水墨韵味,这里不能泛论梁楷水墨人物有一种人性关怀,但他的水墨人物是否如梁楷的内心写照,不得而知。而另一唐五代画家贯休是个僧人,也是诗人,他笔下的《十六罗汉图》所表现出来的形象,可以说是在观察生活基础上作了个性化超越,被凸显、强调、扭曲的形象结构也不遵循自然的真实,更像是笔墨处理需要所激发出来的书写。值得研究的是,梁楷画笔下那些看似莫名其妙实则潇洒脱尘的墨韵,以及贯休对头部凹凸的强化,并不是自然秩序的真实启示,而是画家对庄子逍遥诙谐文化下被创造的形象的理解,反映了画家综合生活观察与庄子文化的理解基础上的独特感受,在此画家更重视某种文化的体验。

就像周刚面对许多并不入画的景,就在那个瞬间,被画物在那一瞬间激发画家潜在的灵感;就在那个瞬间,画家与那被画物结下情缘;就在那个瞬间,画家选择某种感觉;就在那个瞬间,画家选择某种语言;就在那个瞬间,画家偶然挑了那块色彩,都在那一瞬,瞬间入定,瞬间铸就永恒。克尔凯郭尔也坦言说:“审美呈现始终都要求在刹那间聚精会神,这种聚精会神越是丰富,审美效果就越强。”^[7]关键是周刚面对“并不入画”的体验,他在“并不入画”那里看到了什么,他是否像文人画家那样并不在乎那被画物,只是从并不入画那里看到画家自己的内心,或许可以表述为某种空无的感觉,或许就是禅悟意义上的明心见性,画家内心空无的瞬间有画的意会。但是周刚与古代画家不同,因为他的绘画形式是水彩,来自英国贵族的西方画种,也因而多了些西方绘画的理性,我们仍可从画面上瞥见富于理性的痕迹,但这些痕迹已经无助于理性语言的建立。他的人物、风景水彩作品,都以粗犷的黑色线条构架浓烈凝重雄浑的画面,他的矿工系列作品及风景系列作品,都有独特的沉着顿挫的暗灰色调倾向,这些倾向性很强的作品似乎都披上一件弥漫着禅意气息的缁衣,特别是新作《冬之园》系列,和他1990年创作的《俞源村口》相比,《俞源村口》还停留在技法的层面,而《冬之园》系列则是心灵的歌。这些以“冬”

命名的系列作品,已不是简单的风景写生作品,更像是一首首散发绵绵禅意的诗,黑色的树干三三两两,孤独冷僻,挺拔顿挫,浓荫蔽天处佛寺静卧,透出不断的幽香,这样的画面,心中无禅悟是难以得到的。这些作品所描绘的不可言说的禅意,使我们加深了对五性之境的理解,周刚不断强调的“染”“净”“忘”的非我状态,大概就是苏格拉底所论证的诗人代神言说的状态。对于周刚来说,他所强调的“破”就是代神言说,让自己的感受融入自然的变化之中,并在体验变化莫测中创造自己的精神图式。

三、形神能否兼备

困惑并没有因形神问题的讨论而减少,最主要的原因之一是,周刚绘画的媒介是水彩画,水彩是源于西方的传统绘画,而我们讨论的形神问题则是建立在传统绘画的理解之上。因此,我们讨论形神问题的“形”,形的理解对东西方绘画来说是截然不同的。在西方画家的眼里,形的理解是经由眼睛观察得到自然的形态,具有诸如比例、色彩、体积、空间、质感及量感等要素,因此,西方画家的“形”是观察的结果。而古代画家不同,他们所理解的形是他们对自然被画物的认识,他们除了眼睛的观察之外,还强调对被画物整体的感受,但整体的感受不是为了整体的获取,而是把对被画物的感受上升到一种语言的层面来理解,语言规定了语言的属性,因而传统画家所抓取的“形”并不是被画物的形,“应物象形”也不是直接描摹,应不是照搬对象的“应”,是画家对自然观察之后的反应,即使是石涛所强调的“尊受”,也是强调尊重画家对自然的感受,而不是强调对自然的尊重。形也不是被画物的具体的“形”,而是内心对被画物的综合感受所得来的既源于被画物又有别于被画物的体验。因此,传统画家所理解的“形”,是画家对被画物认识的结果。由此看出,用眼与用心所引起的绘画观在认识论上的差异如此之大,但不能因此简单肯定某一绘画也不能否定另一画理,关键在于绘画被定义为人的行为,以心体验绘画是我们传统绘画的精神,如石涛说“夫画者,从于心者也”。^{[8]26-27}

至此，仍然可疑的是这个怪物“神”，神的内涵是什么？在西方绘画那里，甚或西方的绘画批评，并不以“神”作为艺术作品的评判标准，“神”指的是人所感知的“灵性存在”，也指上帝的存在，并没有在绘画领域里将“神”与“形”建立某种关联，以理解评价某一作品。即使绘画作品因准确的描绘达到生动的人物表情，也是指那个被描绘人物的神情，而不是指整幅作品的整体面貌，因此，传统画家所诠释的“神”，是一种很高的品相，是画家境界的某种外现，更像是一种“握之有松手无”“感时有言之无”的飘忽不定的妙有。就因为“神”具有这样的性质，所以那种以眼睛观察所得来的形是不可能直接通往“神”的，相反，以内心体验得到认识的“形”是用心发动的，其必然就是“神”。因此，“神”是用心体验的必然结果。

但是，形与神是悖论，还是必然，说不清楚。以形的描绘开始，以神的结果结束，不可能，至少我们不轻信。看众多的西方绘画多么重视形体的塑造，并没有直接导致所谓“神”的境界，传统绘画也不是以形的描绘就可以得到神的气韵，“形”与“神”不是划等号的关系，也不是一种对立关系。不管是从审美的角度，还是从辩证唯物主义的视角，精神只能与物质对立，神不可能与形对立，即使在西方绘画那里，形只可能是某种物理的外露，如我们之前所分析的那样，形是一种体验的结果，体验只能是理性的内心活动，那么，从某种意义上看“形”，也只能是通往神的必经之路。就像“神”是一个很高的目标，很多画家朝着目标走去最后到达了，有的画家根本就不知道目标在哪里？有的画家望着目标太崇高以至于中途停下来。从这里的讨论看出，古人力推“行万里路，读万卷书”很有道理，读书是知识世界的行路，行路是大自然的体验，都是画家必要的涵养。海德格尔在《林中路》的《艺术的本源》里探讨艺术作品是真理的显现，强调认识是绘画的自体，这一点和古人的绘画观是相一致的，因为海德格尔的认识带有体验的性质。最重要的问题是，认识在人这里，也可以说画家只有解决了认识问题，在内心里获得某种对绘画的独特体验，其作品才有可能达到最高的“神”的境界。正是在这一点上，我们

才真正读懂了周刚所论述的五性之境的内涵。但是，认识问题很少被引进绘画领域之中，认识属于人的理性范畴，而绘画则是感性的甚至被很多人看成是反理性的，好像理性应被排除在感性之外。我们不太清楚如何界定人的感性与理性的边界，而且人的内心体验、心灵的感悟是属于理性活动还是感性活动，绘画是单纯的感性活动还是人性的综合活动，较而不真，不必较真。

形与神的问题是古老的问题，古老在它触及一个传统文化的深沉问题，“神韵”的索取与体验乃至最后的视觉呈现，都将遇到那个空无的容器，魏晋南北朝时代把这种空无的容器称为“玄学”，因为艺术家的创造总是出现某种不可辨认的东西，出现某种完全属于艺术家自我体验的某种审美趣味，独特的审美趣味前无古人后也许有追随者，它的可贵之处恰在于它属于艺术家的创造性劳动，正因为创造性劳动才给我们一个不属于自然的绘画世界，才丰富了我们的精神文化历史。形与神的问题又是现代的问题，之所以现代，其意旨在于形与神的体验直接触及绘画作品的原创性问题。绘画已经告别柏拉图的模仿理念，绘画更加关注画家精神的注入，这一点对于现代绘画艺术来说已经变得很重要，也可以说一幅作品有没有灵魂，一幅作品是否能够把“作为画家的人”与“被画物”综合为一个第三者，即克尔凯郭尔所认定的“人是精神”，^{[9]419}或者如海德格尔所追问的艺术的本源问题，已经变得比简单模仿自然更为至关重要。问题是我们如何理解精神，克尔凯郭尔认为精神是自我，是某种画家自己经由自然的否定，某种自己与自己发生关系的关系，从绘画的体验出发把自己独特的体验揉进可辨认的形体之中，站在自然的基础上触摸那妙不可言的空无怪物，或许这样的绘画追求就是一种文化的归属，具备文化归属的绘画作品必将具有某种气韵的品性，画家这种乐于将绘画归属到文化的理解上来，继承传统文化的精神，接受传统文化的洗礼，并在文化的自觉与绘画的体验中寻求画家自己的语言，持如此观念的画家本身就秉承着崇高的境界。周刚以此在“真、境、定、空”的状态上体验“破”的极乐，破既是背叛又是忠诚，既是继承又是创造。唯此，形与神，才能兼备。

[参考文献]

- [1] 陈坚. 中国当代著名水彩画家写生作品集 [M]. 福州: 福建美术出版社, 2012.
- [2] 海德格尔. 林中路 [M]. 孙周兴, 译. 上海: 上海译文出版社, 2004.
- [3] 福柯. 这不是一只烟斗 [M]. 邢克超, 译. 广西: 漓江出版社, 2012.
- [4] 尼采. 偶像的黄昏 [M]. 李超然, 译. 北京: 商务印书馆, 2009.
- [5] 克尔凯郭尔. 非此即彼 [M]. 京不特, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2009.
- [6] 董其昌. 画禅室随笔校注 [M]. 屠友禅, 校注. 上海: 上海世纪出版股份有限公司远东出版社, 2011: 95.
- [7] 克尔凯郭尔. 或此或彼 [M]. 阎嘉, 译. 北京: 华夏出版社, 2007.
- [8] 石涛. 石涛画语录 [M]. 杭州: 西泠印社出版社, 2009.
- [9] 克尔凯郭尔. 致死的疾病 [M]. 京不特, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2013.

On the Issue of Appearance and Spirit of Watercolor Paintings: A Case Study of Zhou Gang's Watercolor Paintings

HUANG Yong-sheng

(College of Fine Arts, Jimei University, Xiamen 361021, China)

Abstract: The appearance-and-spirit relationship, the key issue of traditional painting, has been the focus of all the painters in different periods. The unity of both appearance and spirit has gradually become the criteria for traditional paintings. However, the current painters tend to belittle the issue. The paper, taking as example Zhou Gang's watercolor paintings and from the perspective of modern aesthetics, analyzes the understandings of painters of different times over the appearance-and-spirit issue, aiming to inherit and carry on the spirit of traditional paintings. So long as man exists and painting continues, the argument over the appearance-and-spirit issue is of enormous significance.

Key words: watercolor painting; appearance and spirit; five-level realm

(责任编辑 陈蒙腰)

(上接第107页)

Modern Transformation of Taiwan Visual Communication Design ——From the Perspective of the Concept and Notion of Design

ZHAO Ping-yuan

(College of Fine Arts, Jimei University, Xiamen 361021, China)

Abstract: The design in Taiwan after World War Two is an important part of the history of modern Chinese art and design. From the perspectives of changed concepts of the art design, visual language analysis, visual communication education idea transformation, the paper probes into the development of the art of visual communication design in Taiwan from the traditional "arts and crafts", "pattern" towards the modern design. The paper discusses the offbeat expression of the modernity of Taiwan art and design: from "aggressive modernity" during the Japanese Occupation, to "Westernized modernity" in the period when Taiwan was aided by the USA, and to the modernity of visual communication design education and practice.

Key words: Taiwan; visual communication design; modernity

(责任编辑 陈蒙腰)