



## 第1章 引言

笔墨是传统中国画的特殊语言方式，它不仅是中国画的主要表现媒介，更传达着中国画的精神内涵。笔墨之所以成为一个问题而被讨论，是因为它是在 20 世纪中国画讨论的范畴内自然生发出来的，而对于 20 世纪中国画的讨论则离不开一个现代性的大背景，“笔墨”问题也就涉及中国画现代性的大前提。中国画的现代性问题不是一个简单的对西方艺术观念冲击的回应的问题，更是一个在这种危机和矛盾下如何面对和处理传统文化与传统资源的问题。作为民族绘画艺术的标志性特点“笔墨”，在现代性语境下所面临的复杂性便成了一个关键的概念，故而对于笔墨的讨论与探究是极为必要的。而当人们回顾 20 世纪中国画论争的时候，几乎所有具有影响力的论争都是围绕着笔墨与造型之间的关系来展开的，20 世纪水墨人物画成为变革的主要领域。本书通过对 20 世纪中国水墨人物画“笔墨”问题的梳理和讨论，分析现代性语境中“笔墨”实践的各种可能性，在中国画现代转型进程中寻找突破口，进而探讨在当下背景中，“笔墨”如何通过造型语言和文化建构上进行创新，以此来实现和推动当代水墨人物画观念与实践的创新发展。

现代性成为当下中国画无法回避的一个前提，始自清朝末年，西方民主、科学、革命等观念的传入，引起了一套政治、经济、社会乃至文化的变化。在西方强势文化的冲击下，以西方的文化框架来改变中



## 2 笔墨之变

国的传统文化形态，成了当时一种新兴的学术潮流。中国画作为中国特有的传统绘画形态，成为这场历史大变革中的一个关键性的对象，中国画的创作实践对西方艺术观念和艺术实践的回应便成了中国画现代性的起点。为了能够说明中国画的现代性构建问题，就必须对“现代性”这一概念的基本含义和逻辑范式进行讨论。现代性在中国语境下存在的复杂性，可以从两个维度来进行理解：其一是“传统和现代”的关系问题；其二则是“现代性”中天然包含的“西方和东方”的问题，而中国画中“笔墨”问题即是从这两对关系上产生的。实际上，由于西方艺术观念的介入，中国画在现代性语境中一直是一个寻求合法性和正当性的过程，当人们思考这一问题的时候，应该想到如果在中国画本身的纵向逻辑序列中，其存在的合法性问题便不会成为一个问题，但是在“现代性”这样一个新的时代语境中，中国画存在的意义和价值便成了现代性建构中所需要思考的问题。与此同时，笔墨自然就被推到了讨论的风口浪尖上，“笔墨”问题在现代性语境中显得尤为尴尬。20世纪20年代，吕澂和陈独秀在《新青年》杂志上开始了关于中国“美术革命”的讨论<sup>①</sup>，将中国画拉入了一个现代性的语境中，以“四王”为对象，以中国画的盲目守旧和因袭临仿为理由，宣布中国画已经脱离了社会现实，笔墨程式化使得中国画失去活力，无法再承担起提升中国人精神世界的责任，中国画存在的合法性就成了问题。为了回应现代性的这种质疑，20世纪水墨人物画所能肩负的“为革命服务”的历史责任要比山水画、花鸟画更重要一些。主要表现在：其一，以徐悲鸿为代表的水墨人物画家，利用科学主义的

<sup>①</sup> 吕澂：《美术革命》，载《新青年》，1918-01-15。“呜呼！我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不极加革命也。”陈独秀：《美术革命——答吕澂》，载《新青年》，1918-01-15。“王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束。”

精神来对传统人物画进行改造，还有林风眠利用西方的现代艺术观念进行改造；其二，以陈师曾、齐白石、潘天寿等艺术家为代表，通过对中国传统的笔墨语言的坚守，结合现代体验来实现对中国画现代性变革的推进。这些实践引发了学术界对于笔墨问题的持续探讨，无论是徐悲鸿还是林风眠对于中国水墨人物画的改造，都是借助西方艺术观念，在对笔墨的反驳和内容改造的基础上，对现代性语境做出的反映。

进入 20 世纪八九十年代的新时期，西方形式主义和现代形式主义依然是中国画现代性改造的重要途径和策略，特别是吴冠中的“笔墨等于零”的提法，更是将西方形式主义对中国画的现代性改造推向了极端。而事实上，中国画在现代性语境中追求合法性和正当性的过程是通过不同的途径与策略来完成的。如从“中国画”到“水墨画”再到“非笔墨类型”水墨画命名的转变，便可以看到中国画对现代性所做的另一种反映。如果说“中国画”的命名是对民族国家的文化身份进行认同来实现现代性构建的话，那么，“水墨画”命名对“中国画”的更替则是从对民族国家文化身份的消解方面来实现该诉求的。又如，李小山的“中国画已到了穷途末日的时候”的说法，试图通过艺术观念的更新来带动中国画的现代性改造。实验水墨只是将中国画中的笔墨作为一种材料资源，一种东方式的文化策略，一种对西方的现代、后现代艺术观念等进行实践的方法来获得中国画在现代性中的合法性身份。这种合法性身份从本质上来说，还是在西方世界的这种“他者”的规则标准下得以实现的。甚至在 20 世纪八九十年代，崭露头角的一批水墨人物画家进入创作上的稳定期，他们还是在延续此前的现代化进程的基本逻辑范式下创作，其实当下创作的语言形式基本还是在一个现代性语境下来进行的。

对于中国画在现代性语境下为其合法性所做的努力中，笔墨做出的



反映是最具代表性的，而水墨人物画则是讨论笔墨之变的典型。在水墨人物画的笔墨之变中存在着三种趋向：其一是写实主义转向，即是中国传统艺术观念对西方科学主义的艺术观念的一种反映，通过科学的写实主义对中国画进行现代性构建；其二是社会学转向，中国画舍弃了原有的文人画传统，转而通过对现实的介入和表现现实题材来实现对中国画的现代性构建；其三是形式主义转向，主要是借鉴西方艺术中形式主义和表现主义的理念来改造中国画原有的艺术表现形式。其中社会学转向作为中国画获得现代性的一种文化策略，并不排斥笔墨应用，但也不排斥形式主义或表现主义的艺术理念，实际上这种对于外在物象的关注正是笔墨得以发展和创新的关键，因为外在物象是造型语言的基础，在笔墨对外在物象的不断关注中，才能够实现推进与创新。

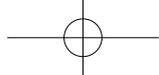
上述讨论已经对于笔墨问题产生的现代性语境及相应的笔墨讨论和实践做了解释，但是人们会发现“笔墨”作为中国画传统中所形成的独特且完整的绘画语言体系，成了在中国画现代性讨论和实践中的一个非常重要但却成了被误读了的概念，这种被误读了的概念通常是将笔墨放在现代性的对立面来看待的，而正是这种情况才成为本书探讨“笔墨”问题的立足点和出发点。那么在现代性语境下，到底如何实现中国画“笔墨”的创新？是继续以往探索出来的道路还是寻求新的出路？有没有一种可能性能够避开现代性语境来谈这个问题？这将是本书主要探寻的方向。通过上述分析，实际上容易被忽视的是“现代性”所遮蔽的“传统”一派，他们在坚守传统笔墨语言的基础上，以笔墨的自律性进行探索。然而无论是从现代性语境下产生的中国画实践还是以传统笔墨为基础的传统一派，他们对于笔墨的探索实际上由于笔墨本身具有的这种自律性已经成了一种新的创作方式，笔墨的价值因此具有了讨论的必要与

重要性。实际上，如潘公凯所说，对于 20 世纪中国美术的反思性研究，在“现代性”的判定下还没有跳出“现代即西方，传统即中国”的思维模式。<sup>①</sup> 本书同样也看到了这一点，从现代性的角度出发审视中国画的发展，同时也在试图跳出这样一种思维模式，跳出西方式现代性的框架，重新认识中国画的发展与创新。这便得益于对于“笔墨”的独特价值的反思性界定，因此本书将会对传统意义上笔墨概念的物质属性和观念属性进行叙述，以此作为后续探讨的逻辑起点。“笔墨”实践中的“笔”“墨”工具材料本身的特有属性，“用笔”“用墨”的排列组合结构，使得“笔墨”具有了独立的审美价值，同时笔墨语言在发展中程式化特点的形成，以及“笔墨”语言与中国文人文化、精英艺术之间的关联都使得“笔墨”成了一个中国绘画中所独有的、其他绘画形态所没有的艺术语言体系。从历史的角度来看，“笔墨”经历了从早期的“有笔无墨”的阶段，发展到“笔墨”作为造型语言和审美要素获得独立性的阶段，直到文人画体系中，笔墨成为绘画中最高艺术表现形式，“笔墨”一直处于一个自给自足的状态。事实上，通过对中国画传统笔墨因素与西方艺术的表现技法的相互对照，便可以发现笔墨本身包含着自足性和自我性特征，与全球化背景下的现代艺术的步调相一致。在新的时代条件下，中国画完全可以不再受到现代性语境的制约，重新回到自给自足的精神状态之中。从笔墨本身出发如何实现中国画的创新发展，是本书探讨的重点内容。

### 1. 现代性研究

讨论中国画的现代性就不得不对“现代性”（modernity）这一概念有一定的了解，本书主要涉及的是现代性的基本逻辑范式，以及现代性

<sup>①</sup> 潘公凯：《自觉与四大主义——中国现代美术之路》，1 页，北京，北京大学出版社，2012。



在中国语境中的阐释。在西方关于现代性的研究中，就现代性话语而言，从 18 世纪后期开始，现代性就已经成为“哲学”讨论的主题。<sup>①</sup>如马克思、韦伯、西美尔、哈贝马斯、吉登斯、卢曼等学者就对现代性的起源、特性和实质从不同角度进行了揭示。美国学者詹姆斯·施密特编著的《启蒙运动与现代性——18 世纪与 20 世纪的对话》围绕着“什么是启蒙”这一主题收录了从 18 世纪晚期到 20 世纪这一阶段中相关思想家的重要文献，既对启蒙运动进行了深入反思，又对与启蒙相关的现代性问题进行了深度审视；德国社会学家哈贝马斯的《现代性的哲学话语》《现代性——一项未完成的工程》等关于现代性的论著中，阐明了他对于现代性的定位、性质与态度以及对于现代性与后现代性之间问题的思考，针对现代性面临的复杂问题，他站在后现代性的角度承认现代性所带来的各种负面影响，但是他认为现代性仍然是一项未完成的工程，还需要进一步探索。而吉登斯则是立足于社会学的角度对现代性问题进行分析，在他 1990 年出版的《现代性的后果》及 1991 年出版的《现代性与自我认同》中，对现代性的制度维度进行了较为详细的阐述，在看到现代性的负面效应之后，也希望在后现代性的冲击下尝试重建现代性。另一位德国社会学家卢曼从 20 世纪 60 年代起就致力于现代性理论的构建，在《现代性观察》中卢曼认为现代性是对借助自我与异己、过去与现在之间指涉的差异来认定，而非通过共性和统一。

新时期以来，学界关于现代性问题的讨论范围和内容不断扩大，而问题本身便存在着复杂性和巨大的张力。自 20 世纪 90 年代中期以

---

<sup>①</sup> 哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东，译，1 页，南京，译林出版社，2004。

来,“现代性”问题成为中国学界关注的焦点,与现代性相关的研究文章有上万篇,对现代性的界定问题、性质问题、特性问题以及与他者的关系问题都做了各种研究探讨。其中由汪民安主编的《现代性基本读本》将现代性进行了分类,并提供了大量的现代性经典文献,基本上可以对西方现代性问题的源流有个基本的把握;在中国语境下现代性研究的重要学者以汪晖为代表,他的长篇论文《当代中国的思想状况与现代性问题》则对中国语境中的现代性源流和含义的复杂性进行了梳理与讨论。他的重要学术成果两卷四册《中国现代思想的兴起》是研究现代性问题的代表之作,汪晖描述了中国现代思想漫长而曲折的兴起过程:上溯至宋代,下迄于抗战前夕。他认为所谓的现代性其实源远流长,这一过程不仅涉及不同历史时期思想的变化,同时也涉及文化的论争、政治的动荡和经济生产形态的变化,并以此意见打破以往史学叙事的二元对立结构模式。在《韦伯与中国的现代性问题》一文中,汪晖进一步深入现代性概念内部进行了剖析,并指出现代性是一个涉及政治、经济和文化各方面的具有内在张力的整体性概念。在《现代性问题问答》的访谈中,他又明确指出,现代性概念首先是一种时间观念,还是一个启蒙的方案。另一位学者刘小枫的专著《现代性社会理论绪论:现代性与现代中国》也很重要,该书主要通过德、法、英、美等国经典社会学理论的拣选、评述,将现代现象的结构分为现代化、现代主义和现代性,揭示出现代性的真正本质,现代性社会的一切现象就是它的本质,它通过对现代性概念的解构,将整个时代的精神状况与其关联起来。此外,陈赟、陈嘉明、谢立中等学者在现代性的界定、相关概念等问题上从不同角度和基础出发提出了一些自己的观点。如陈赟承接了汪晖的思想观点,在《困境中的中



国现代性意识》一书中从中国现代的危机入手进行剖析，从而给予现代性以中国式回答，视现代性（现代化）的总体叙事为中国一百多年来最大的意识形态，认为中国现代性意识在肯定现代性的同时，也包含着对于现代性的反抗。南京大学教授周宪在其《审美现代性批判》一书中对现代性问题出现的原因进行了分析，着重讲述了启蒙现代性和审美现代性，并从审美或者美学的角度出发，对审美现代性在历史发展过程中的作用做出了分析论证，以此来解释现代性问题出现的原因。

## 2. 中国画的现代性研究

自 20 世纪 80 年代以来，中国画的现代性问题便成中国美术理论界所关注的一个焦点问题。各个时期围绕着吕澂和陈独秀的“美术革命”出发或展开的相关论著，关于徐悲鸿、林风眠、刘海粟、高剑父以及吴昌硕、齐白石、陈师曾、黄宾虹、潘天寿等人的个案研究，以及关于现当代中国水墨画中的论争的专题研究论著和文献，不胜枚举。对于中国美术的现代性研究，中国艺术研究院美术研究所的郑工在他 1997 年的博士学位论文《演进与运动：中国美术的现代化（1875—1976）》中，对中国美术的现代性进程进行了总结和梳理，并说明了中国美术从传统走向现代的基本的内在逻辑。另外，中央美术学院的潘公凯教授主持的课题“中国现代美术之路”，已出版了一系列著作，如《中国现代美术之路》《“四大主义”与中国美术的现代转型》等，他主要从“自觉”与“传统主义”“融合主义”“西方主义”“大众主义”这“四大主义”的角度，对中国美术的现代性进行了反思和理论建构。郎绍君、万青力与潘公凯等学者的见解在中国画现代性这一主题的讨论中，可以被看作是比较具有代表性的人物，基本上都是从 20 世纪

80年代便开始关注这一问题的。郎绍君、万青力以及潘公凯三位先生对于中国画的现代性问题的态度应该说是现在学术界已经形成的比较系统的理论观点的代表。其中，万青力的观点可以被认为是主张“中国中心观”的代表，他认为中国的艺术史发展需要在中国画的语境中定位和理解；潘公凯的观点和思想结构则是通过对西方话语体系的认同，将中国绘画的近现代发展历程放置在一个西方化的艺术史语境之中建构和思考；郎绍君则将中国画在近现代的发展看作是一个中西艺术和思想观念相互影响、相互竞争的过程。对于中国画现代性的讨论同时也离不开变革最大的中国水墨画的讨论，这些学者的论著中也都是将中国水墨人物画视为十分重要的讨论课题。在讨论的过程中，由于每位学者所持的立场不同，立论的逻辑基础也不同，因此，各自发展出来一套彼此不同的观点系统，从不同的角度来解读和阐释中国画现代性的问题。

### 3. 笔墨研究

对于笔墨的研究随着笔墨问题的争论越来越多，在20世纪前半期主要是诸如黄宾虹、齐白石、潘天寿等画家在笔墨内部问题和风格层面上进行探讨，进入新中国时期，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》成为中国画进行改造的新依据，在20世纪50年代的王逊与邱石冥“关于国画创作与接受遗产问题”的论战中，中国画笔墨的科学性话题再次成为讨论的问题之一。其结论是中国画的笔墨不像西方写实绘画那样具有“科学性”，不能如实反映现实生活；中国画内容主要以帝王将相、花鸟鱼虫为主，缺少对新时代的人民建设新社会的反映。20世纪90年代吴冠中的《笔墨等于零》一文引发了一场规模最大、发表文章最多的讨论，张仃的《守住中国画的底线》将讨论推向高潮。并且在随后有陈传



席的《笔墨岂能等于零——驳吴冠中先生的“笔墨等于零”之说》、朱虹子的《解读“笔墨等于零”：访吴冠中先生》、薛永年的《境象与笔墨——对当下笔墨之争的思考》，还有张立辰、王林等人纷纷写文章做出回应。20世纪末对于笔墨问题最多的论者是郎绍君，他的《论笔墨》及《笔墨论稿》等文章对笔墨的媒介材料特征、结构性、程式性、表现力以及独特的文化符号意义进行了全面的讨论和分析，这些重要的文章都被收录在《中国现代美术理论批评文丛——郎绍君卷》之中，《一个常新的话题——笔墨经验和“笔墨经验”展》是郎绍君对于2006年的一个以“笔墨经验”为主题的展览的评述，再次强调笔墨探索和总结的重要性；2002年出版的林木的《笔墨论》一书是中国现当代画史上第一部笔墨专著，它从传统绘画史的考证出发，探讨笔墨作为传统绘画元素与中国传统绘画整个体系的关系，在整个历史进程中的各个方面的变化，为笔墨研究领域填补了空白。2009年潘公凯撰写的《谈中国画笔墨》一文则从与西方对照的语境对笔墨中所包含的中国性特质进行了抽离，讨论并说明了笔墨作为中国画语言本体的基本意涵。除了这些有影响力的著作之外，还有大量的硕士、博士论文对于笔墨有所探究，这里就不一一列举。

#### 4. 研究方法

本书以现代性理论作为讨论的基础，以中国画中的“笔墨”问题作为切入点，结合中国画在近现代历史上的现代性建构进程中的水墨人物画“笔墨”实践和讨论，运用“传统与现代”“东方与西方”这样的分析逻辑模式，对中国画的笔墨进行重新审视，并试图打破这种思维模式来对“笔墨”这一造型要素在当下中国画创作实践中的作用进行客观的评价，探寻笔墨自身的价值，实现对现代性的超越。

本书试图通过在对相关历史文献的梳理和研究，力求建立起各个