

张羽

水墨的现代主义终结

广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

ZHANG YU

The Modernist End
of Ink-and-Wash

Zhu Qi

朱其
编著

CTS | 湖南美术出版社

ZHANG YU

The Modernist End of Ink-and-Wash

Zhu Qi

张羽：水墨的现代主义终结

图书在版编目（CIP）数据

张羽：水墨的现代主义终结 / 朱其编著. — 长沙 : 湖南美术出版社, 2015.6
ISBN 978-7-5356-7443-2

I. ①张… II. ①朱… III. ①水墨画 - 艺术评论 - 中国 - 文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第246032号

张羽：水墨的现代主义终结

Zhang Yu: Shuimo de Xiandai Zhuyi Zhongjie

出 版 人：李小山

编 著：朱 其

出版策划：陈荣义

责任编辑：陈荣义 文 波

特约编辑：简 枫 刘 如 袁 钊

设 计：简 枫

中文校对：侯 婧

英文翻译：Archibld Mckenzie 文 载

作品摄影：张潇雨 杨 超 赵智勇 吴帮光 陈锦潮 张 羽

出版发行：湖南美术出版社（长沙市东二环一段622号）

经 销：湖南省新华书店

制版印刷：北京图文天地制版印刷有限公司

开 本：787×1092 1/16

印 张：47

版 次：2015年6月第1版

印 次：2016年3月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5356-7443-2

定 价：468.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

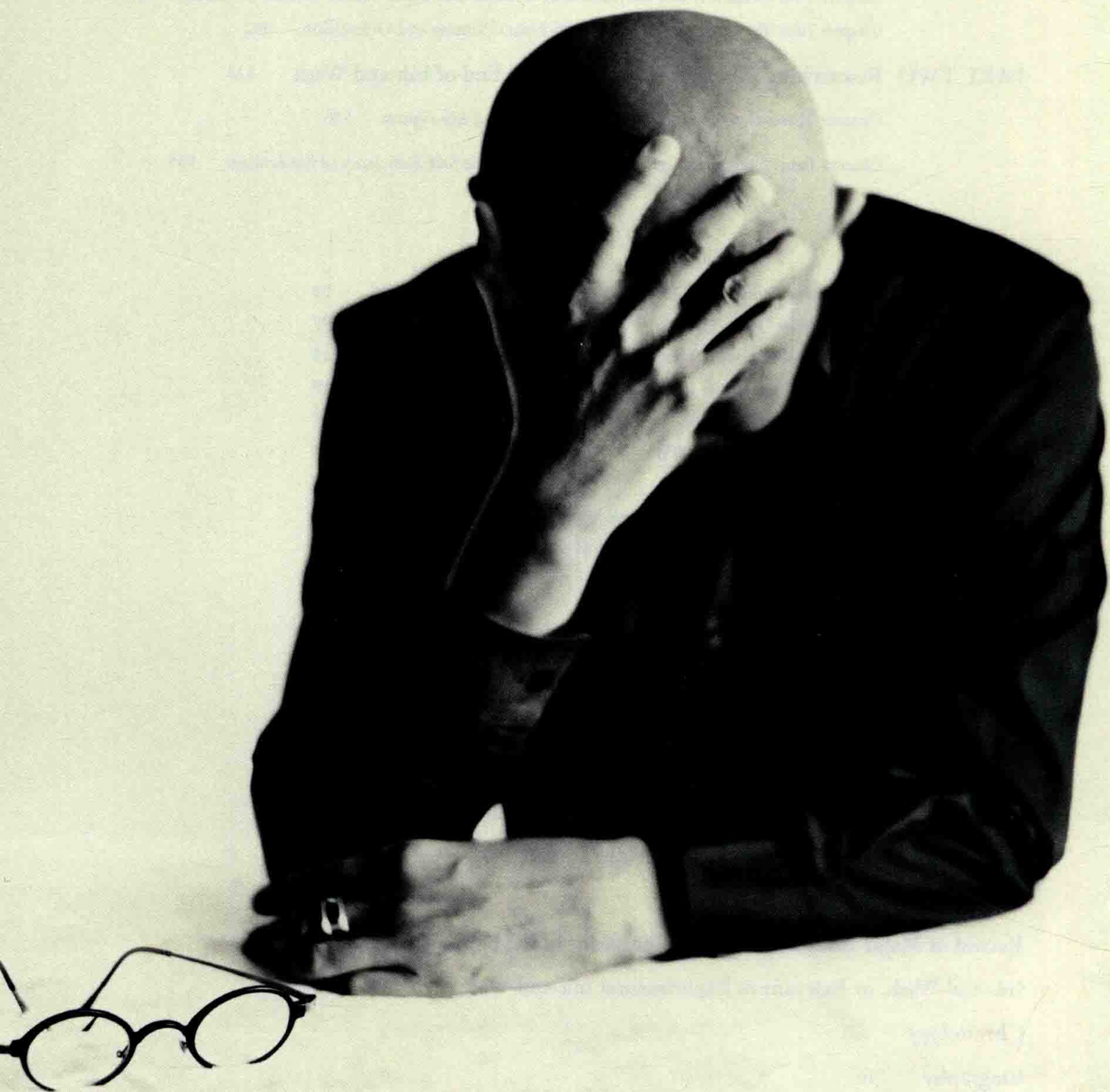
邮购联系：0731-84787105 邮编：410016

网址：www.arts-press.com/

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与出版社联系调换。

联系电话：010-84488980



摄影 / 吴明
Photographer / Wu Ming

目 录

导言 1

上篇 晚明以来的水墨现代性 5

第一章 文人画的笔墨自治与现代性 7
第二章 文人画的正统与东方主义 27

下篇 张羽研究：水墨的现代主义终结 57

第三章 新水墨：“灵光”及“墨象” 58
第四章 意念、自然与现代主义的自足性 183

图版

扇面系列（1984—1989）	89
肖像系列（1986—1992）	97
随想集（1993）	111
墨象笔记（1986—1994）	119
灵光（1994—2004）	139
每日新报（2001—2003）	173
指印（1991,2001—）	197
在马爹利干杯——水墨（2013）	295
指印—青花瓷与马爹利（2013）	307
发生（2013）	315
上墨（2013—）	325
上水（2014—）	389

张羽与朱其的对话 571

水墨、自然与抽象形式	572
当水墨遇到张羽	602
水墨的终结——雅昌艺术网（视频）专访张羽、朱其	616

1985 年以来中国新水墨发展的“实验水墨”相关大事记 633

张羽年表 675

简 历 701

CONTENTS

INTRODUCTION	463
PART ONE The Modernity of Ink-and-Wash Since the Late Ming Dynasty	467
Chapter One: Modernity and the Autonomy of Brush-and-Ink in Literati (Scholar) Painting	467
Chapter Two: The Orthodoxy of Literati (Scholar) Painting and Orientalism	492
PART TWO Researching Zhang Yu: The Modernist End of Ink-and-Wash	523
Chapter Three: New Ink-and-Wash: Divine Light and Ink Figures	526
Chapter Four: Notion-Thought, Being Natural and the Self-Sufficiency of Modernism	555
WORKS	
Fan Painting Series (1984-1989)	89
Portrait Series (1986-1992)	97
Collection of Random Thoughts (1993)	111
Ink Image Notes (1986-1994)	119
Divine Light (1994-2004)	139
The News Daily (2001-2003)	173
Fingerprints (1991,2001-)	197
Drinking a Toast at Martell-Ink-and-Wash (2013)	295
Fingerprints-Chinese Blue-and-White Porcelain and Martell (2013)	307
Occurrence (2013)	315
Ink Feeding (2013-)	325
Water Feeding (2014-)	389
DIALOGUE Between Zhang Yu and Zhu Qi	571
Ink-and-Wash, Being Natural and Abstract Form	586
When Ink-and-Wash Met Zhang Yu	608
Record of Major Events Since 1985 Significant in the Development of Chinese Ink-and-Wash, or Relevant to Experimental Ink-and-Wash	659
Chronology	675
Biography	710

导 言

直到 1990 年代初，张羽及整个“新水墨”群体还不是太明确自己所努力的艺术最终要到达哪里。他们要让水墨画这个有一千年历史的体系改变一个方向，但又不愿完全与这个体系决裂。

在整个 1990 年代，当中国一部分前卫艺术在西方走红时，“新水墨”还处在一个边缘化的位置。实际上，1990 年代的“新水墨”已经使用了装置艺术、行为艺术、波普艺术等形式，至少在手段上一部分已经涉及了西方 1970 年代的总体艺术的手段。在 1993 年中国新艺术参加威尼斯双年展之时，张羽等人的水墨实验也已经取得了惊人的突破，他的《灵光》系列打破了“新水墨”持续徘徊不前的混沌状态，在语言上取得极大进展。

1980 年代的水墨实践在于抽象化的现代主义实践，亦被称为“现代水墨”或“抽象水墨”。1993 年以后，“实验水墨”一词应运而生，作为艺术家的张羽在 1999 年一篇有关“实验水墨”的宣言中正式提出了对“实验水墨”一词的解释，他试图将《灵光》系列看作一种“非具象”的图式实验，将其作为与 1980 年代的“现代水墨”或“抽象水墨”的区别。他认为“实验水墨”虽有抽象性因素，但与西方的“抽象绘画”中的点线面没有直接的承续关系，因为“实验水墨”中还有中国画的“意象”成分；除了避免使他的《灵光》系列成为西方意义的抽象艺术，“实验水墨”的另一个重点是避免以文人画为中心的笔墨规范或笔墨中心主义，在传统水墨体系之外另外开辟一条新的途径。¹

1. 《中国实验水墨 1993—2003》，30 页，《我们的话》，张羽策划，皮道坚主编，黑龙江美术出版社 2004 年 4 月第 1 版。

张羽将“实验水墨”看作一种在传统的基础上实现语言的现代转换的艺术方式，这一转换的方式是“新材料的开发与运用，非具象图式、图像与新技术语言的同步生成”²。张羽在二十世纪八十年代初始终在有灵的形象与硬边几何之间交替实验，1993年前后，他试图提出一个超越具象和抽象的语言方案——《灵光》系列。这个系列仍以硬边几何的叠加块面作为画面的图像结构，这也是1980年代末之后“新水墨”的一个常用图式，即在硬边几何或者有机几何的抽象结构中，在几何块面上或抽象结构的间隙，植入表现主义的水墨笔触和笔线或者浑浊、错杂的晕染墨迹，呈现晕染或笔触的透明性的墨色分层。

但《灵光》显然超越了这种在几何结构的框架中加上抽象笔墨的模式，张羽在几何结构中将块面交接处处理为类似于光的边缘带，使得紧密的硬边交接线脱离了形式主义的抽象，形成一种暗喻性的宇宙图式，呈现了一种灵光的存在，但这种《灵光》图式又是高度形式化的图像空间。在语言形式上，张羽解决了中西体系的两个图像转向的难题，在中国画的意义上，他将宋代至晚明的文人画有关诗境的“意象”转向不再依赖自然形象的有关灵性的“心象”；在西方现代绘画的意义上，他解决了形式主义在具象/抽象二元语言上的二分问题，使图像建立在具象与抽象的一种“中间”形式上。

1980、1990年代的“新水墨”将西方的形式主义艺术作为对话的体系，如果说，“新水墨”在1980年代倾向于在水墨中引入抽象性，1990年代则开始超越对于抽象的单一植入，张羽的《灵光》显然做到了这一点。在2000年以后，张羽的步伐走得更远，他试图完全抛弃毛笔这个最重要的语言中介，直接在宣纸上蘸水点出“指印”。这相当于一个“后水墨”的阶段，即张羽的《指印》试图保持宣纸这样一个平面媒介，但它不是绘画的概念，而是一个仍保留“心一手”行为的纯粹的平面作品。

毫无疑问，“新水墨”试图将水墨改造为一个开放性的语言，但大部分艺术家没有走出东方主义或民族主义框架。尽管张羽一开始也是处在1980年代以来的东方主义诉求下，但显然他找到了一个可操作的语言策略，即“新材料的开发与运用，非具象图式、图像与新技术语言的同步生成”。这一表达方式将其导向一种语言形式上的突破，事实上，在没有从语言实践上导引出一种新形式之前，很难在观念上假设一个新的语言模式是什么。

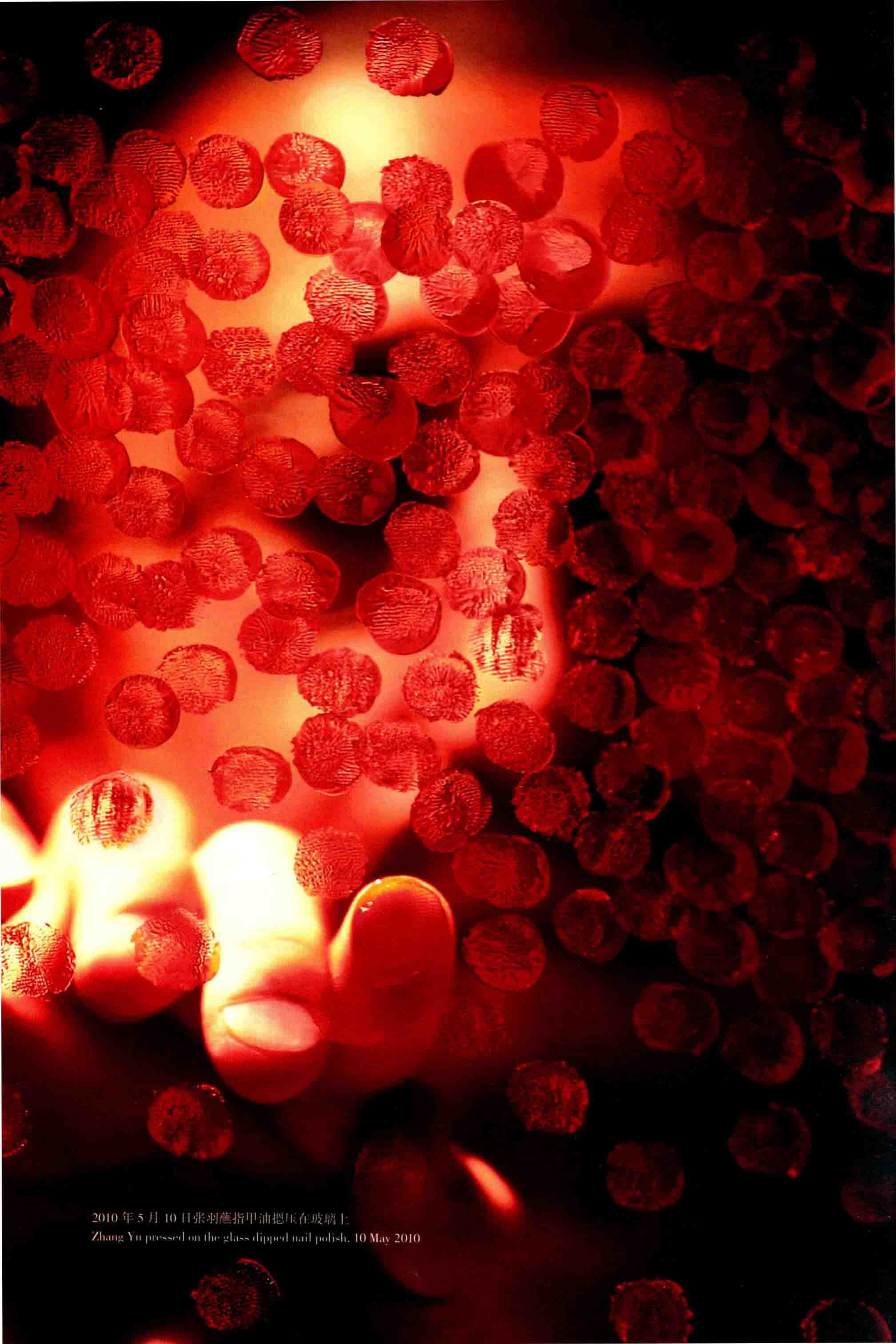
2. 《中国实验水墨 1993—2003》，30页，张羽策划，皮道坚主编，黑龙江美术出版社2004年4月第1版。

关于水墨画向何处去，这个议题自二十世纪二三十年代起就在讨论，这一讨论交织着写实主义和现代主义两条线索。在1949年之后，关于写实主义的探讨占据了1950、1960年代的主流话语的位置，1980年代以后则以现代主义议题为中心。“新水墨”并不否认自己以现代主义或形式主义为对话的对象，他们将几何结构、表现主义的墨迹和压抑性的混浊的现代情绪注入水墨画。有关水墨与现代主义关系的探讨，可以追溯至1920、1930年代，这一进程于1949年中断之后于1980年代重新延续。

1920、1930年代有关水墨与现代主义的议题，日本的冈仓天心等人的新日本画群体在20世纪初有过更早的探讨。1920年代末，丰子恺将这一在“东方主义”背景下的讨论引进国内。事实上，无论最终是否恪守“东方主义”，“东方主义”确实是1980、1990年代“新水墨”主要的思想诉求。水墨画在20世纪不仅聚焦了西方的形式主义艺术对中国画的挑战，而且还使中国画面临一个现代性问题，即这个体系是否还有向语言现代性转换的可能。

东方主义和现代化的文化政治的叙事，成为20世纪中国画讨论的主流话语，但这一话语都未从语言史的现代性视野来探讨。西方自19世纪后期的风格史学派至20世纪艺术史，艺术史被看作一种语言史，其现代性是指从形式主义到概念艺术这一先锋派体系。尽管中国画是以形象作为一个诗学载体，但北宋以后的文人画的核心是以语言自治的笔法体系为中心的，它实际上是一部自治性的语言史。因此，中西艺术的语言史观及其现代性实践将是本书的一个探讨重点。

这本书以张羽作为一个研究对象，不仅应该在20世纪的艺术史框架下探讨中国画的现代改造涉及的所有议题，对其作品中存在但又没有言说出的内容做出表述；同时还应该放在晚明以降的近现代艺术史的框架中，重新探讨中西艺术比较视野下中国画所遭遇的现代性问题，这是本书的诉求所在。



2010 年 5 月 10 日张羽蘸指甲油摁压在玻璃上
Zhang Yu pressed on the glass dipped nail polish, 10 May 2010

上篇 晚明以来的水墨现代性

第一章 文人画的笔墨自治与现代性

20 世纪初以后，中国的水墨画引入了诸多称呼，“中国画”“现代水墨”“抽象水墨”以及“实验水墨”“新水墨”。这些词无疑想指涉一个基本的议题，即水墨的现代性。

水墨的现代性涉及中国艺术与西方艺术的关系。在艺术史的意义上，迄今所讨论的“西方艺术”是在风格史学派后的艺术史观所认为的“艺术”定义，即文艺复兴至今的艺术才是真正意义的西方艺术。正如阿瑟·丹托在《艺术的终结之后：当代艺术与历史的界限》一书中，认为西方艺术应该从意大利文艺复兴开始，之前虽然也有视觉作品，但不属于一种具有独立的艺术意识的艺术，比如中世纪的艺术是依附于宗教的。

这实际上是将艺术看作一种自治的艺术史的艺术，这样一种艺术属于它自己的自治性的语言史。因此，艺术史首先被看作一种语言史，这是 19 世纪后期迄今形成的艺术史观。丹托将自治的艺术史大致分为三个阶段：第一阶段，从 14 世纪左右的意大利的文艺复兴至 19 世纪后期的法国，这个 500 年属于写实主义的体系；第二阶段，从 1910 年代前后法国的立体主义到 1950 年代美国的抽象表现主义、极简主义，这个大约 50 年的阶段属于形式主义体系；第三阶段，自 1960 年代末的波普艺术之后的艺术，属于当代艺术阶段。

丹托将当代艺术看作一种“后历史”的艺术，即脱离艺术史之后的艺术，

这个“后历史”的历史是指从写实主义到形式主义的语言自治的艺术史。当代艺术的诸多语言手段，实际上都诞生于1920、1930年代的现代主义时期，诸如杜尚的现成品组装和为现成品命名的观念艺术，达达主义的拼贴、偶发表演，情境主义行为，超现实主义的形象重组，曼·雷的装置及超现实摄影。当代艺术在语言上实际上是一种“总体艺术”的概念，即将各种语言手段集成在一件作品中。

所谓的“西方艺术”因此分为两个概念，一个是从写实主义到形式主义的自治的语言史，另一个是不再按照自治的语言史框架发展的当代艺术。但丹托在《艺术的终结之后》中对当代艺术的认识有些模糊，他忽视了二战后一部分符号学或语言学的先锋派作品，这一部分作品是战后先锋派的新一阶段，像格林纳威、居伊·德波的电影，马修·巴尼的情景表演。20世纪的先锋派包括从形式主义到符号学文本两个阶段，后者是1960年代波普艺术以后的当代艺术的重要成果。

（一）八大山人以后：笔墨的自治形式

20世纪的中国艺术很大程度上是在跟从写实主义到形式主义这个艺术史对话。作为一种自治的语言技术，写实主义早在明代晚期就随着传教士进入中国。

到清代中期的郎世宁，写实主义作为一种技术被融入中国画的一部分特定形象的表现中，比如空间透视、动物、花卉或者一些日用器物，这是中国近代绘画对物象进行精确的实体化表现的需要。郎世宁时期的宫廷绘画形成了之后的“中西融合”的模式，即在一幅画中同时使用几种绘画技术，比如没骨、皴法、工笔、写实等，这些技术本身实际上也是一种“风格”，尤其是几种技术并置时，构成一种独具风格的拼贴。康乾两任皇帝重用传教士画家，中国的画家像冷枚、丁观鹏等在自己的水墨画中有限吸收了写实技法，事实上并未将写实主义视作一种挑战。

清代中期的绘画吸收了写实技术，年希尧翻译了意大利的《视学》一书，并跟传教士讨论了写实技术的问题，但并未形成对写实主义的意识形态和美学探讨。直到20世纪初，写实主义才成为一个文化政治的意识形态议题，这个

开端自陈独秀、康有为等人始。陈独秀在《新青年》杂志发表了抨击清初“四王”的文章，开辟了一个之后延续近一个世纪的话题，即认为文人画发展至“四王”，成为一种以临摹为基础的“图像的图像”艺术，失去了倪瓒、石涛以来的“外师造化”的生气。康有为对中国绘画前途的认识受到清末实学思潮的影响，将写实主义看作一种“科学主义”的先进方法，认为若不吸收写实主义来改造中国画，则以文人画为代表的中国艺术将逐渐在世界主义的现代文化中衰落。康有为的有关绘画方法的现代化的实学观念，影响了徐悲鸿后来有关中国画改造的实践。

在讨论张羽的绘画历程之前，有必要回顾一下中国画传统在语言方法上几次重要的转折。张羽那一代人学习水墨画的训练方式，已经是以西方绘画的素描写生等造型为主，当然像杭州、南京、天津等地还保留一些传统的临摹训练。总之，这一代人接受的是以西画的写实主义为主的一种混合训练，但他们的临摹训练又使其不能成为现代主义的一个变体。张羽最终成为一个“峡谷”现象的新例，即他在两个体系“之间”建构一种差异性，这一方式超越了“中西融合”的合成主义模式。

毫无疑问，1980、1990年代以后水墨的现代主义实践，主要是与西方20世纪初的表现主义和抽象主义对话。但这一代艺术家当时无法评估晚明时期徐渭、八大山人绘画中的抽象性和简约主义的前瞻价值。从艺术比较史看，西方在现代主义时期出现过的所有语言上的形式特征，中国早在500年或800年前都有更早的萌芽，但中国艺术似乎总是开了个头，就不再将其发展成一个体系或者将其极致化。

无论陈独秀、康有为或徐悲鸿、林风眠，以及1980年代的“新水墨”，或多或少都强调绘画的世界主义视野或者语言自身的自治特性，但实际上都是一种广义的“东方主义”，即如何在艺术比较史的视野下，找到一种东方的现代性。因此，这就归结到一个根本问题，即到底有没有一种东方现代性？这种现代性的特征在中国近代艺术中是早已有之，还是产生于20世纪初的中国画改造进程？

迄今为止，晚清的赵之谦、浦华、吴昌硕被视为中国画近代艺术史的开端，他们之后的徐悲鸿、林风眠则被看作中国画现代艺术史的开端，后者之所以成为一个艺术史节点，在于他们对中国画进行了写实主义和现代主义的改造。但

事实上，19 世纪末 20 世纪初文人画的所有重要改变都是从晚明开始的，比如写实主义进入中国，清代中期的宫廷绘画形成的“中西融合”，晚明才是中国画近代艺术史的开端。

晚明绘画史上发生了三个重要事件：董其昌以“南北宗论”对唐宋至元四家的文人画体系做了理论总结，徐渭、八大山人将元四家的“写意”模式推向“大写意”，利玛窦等西方传教士将基督教的绘画和写实主义带入中国。这三件事成为 20 世纪艺术变革的转折点。以基督教为主题的写实主义绘画进入中国，直至郎世宁、王致诚在清代中期任宫廷画师，并促使西画的写实技术被吸收入中国画，这只是一个技术层面的影响，在艺术观念和文化意识形态上尚未对中国画构成任何体系性的冲击。

董其昌的“南北宗论”和徐渭、八大山人的“大写意”，是中国绘画史的重要节点。文人画由徐渭、八大山人开始形成了中国绘画史自身的一个重要转折。这涉及文人画的两个议题：一是图像诗学，二是笔法体系。文人画实际上分为三个阶段：一、在唐宋时期形成图像的诗学及其以毛笔的书写为主的笔法。二、由赵孟頫、元四家正式形成“写意”模式。三、徐渭、八大山人向“大写意”转型。北魏至唐、五代，中国的诗歌、绘画、书法受佛教的影响，最终在唐代发生了转折。首先在诗歌领域，禅宗的“境”的观念进入了唐诗，形成“诗境”的概念，即借助以山水为主的自然景致来表达禅意，由此，所谓“诗境”被定义为诗歌中的一种“意境”。这一强调自然之境的有关空灵的禅意的诗歌成为唐诗中的重要一支，其代表是王维、柳宗元等人。

王维同时是一个画家，他在绘画创作中将“诗境”的观念带入了山水画，由此正式形成了文人画的图像诗学，这奠定了文人画的美学观念。随后北宋的苏东坡延续了禅宗与诗歌的关系，但他在山石和树木的描绘上，将毛笔的书写笔势作为绘画语言，将书法的笔线变为一种回转的粗宽笔迹，形成了没骨笔法，这一笔法取代了之前绘画以构线塑造物象边沿或交界线的工笔方法。另一个诗人、书法家米芾，则用毛笔的笔触以及墨点的水性扩散的点染作为造型的笔法。

在笔法上，从唐代至五代，以构线填色或白描交界线的工笔方法在长安和敦煌的寺观壁画中达到高峰。由于长安、敦煌失去了政治中心地位，以吴道子等为代表的这个笔法体系到北宋实际上失传了，北宋文人以毛笔为媒介的书

写性笔法由此成为一个新的语言体系。苏东坡、米芾将书法的笔线和笔触的形式用于水墨画的笔法，这一方式至元四家达到高潮。宋末元初的赵孟頫在笔法上并无创新，他主要是通过承接唐宋的诗学使王维的山水画的“意境”呈现为一种更专业的图像形式。

使文人画的笔法成型的是黄公望、倪瓒等元四家，他们在山水画中山体纹理和褶皱的表现上，通过毛笔的皴法，将笔线带离了与物象的对应关系，不仅使山水画形成了以书写性为主的笔法，而且使笔线成为半自治性的表现形式。从语言史的角度看，宋元实际上重新开辟了一个笔法体系，并与唐代形成的图像诗境结合，形成文人画的“写意”模式的第一个阶段。所谓“写意”，简而言之，即以书写的笔法表现诗学的意境。

到了晚明，董其昌的“南北宗论”主要总结了文人画的“写意”的第一阶段，即在诗学上，由魏晋至五代的董、巨、荆、关的道家的自然之境，到唐宋的王维、赵孟頫的禅境；在笔法上，以毛笔的书写性开辟了绘画史上线条的相对独立的自治性表现，为后面的徐渭、八大山人进一步的笔线、笔触和纹理化的墨迹等笔法形式的自治奠定了基础。

魏晋至唐宋的绘画重心是山水画及其图像的诗学建构，这一诗学的观念来自庄子到禅宗的从天道到意境的文人地理观。到了明末，虽有石涛、龚贤继续致力于山水画，但文人画的重心由山水画转向花鸟画，这显然受到宋明理学的物之心性论的影响。在题材上，以徐渭、八大山人为代表的晚明绘画，由唐宋元取境于山水，转至宋明之后取象于花鸟，由超个人视野的诗境的营造回归个人视域所及的咏物涵性，或者物象的心性化。

花鸟画的咏物涵性始自北宋。宋代花鸟画的重要贡献是解决了物象的变形及其禽鸟在形象诗学上的“静气”。花鸟画的初步成型始于五代，西方可能至今仍未找到花鸟形象在诗学上的最合适的形式，但徐熙、黄荃的花鸟画演变至宋帝赵佶，在形式上找到了一个“变形”尺度，即花鸟形象介于写实主义和形式主义之间，若倾向写实主义，则花鸟类似一种僵化的插图；若偏向形式主义，则形象过于具有装饰性。宋代的花鸟在图像上接近一种扁平的“掠影”，但未完全平面化，因为水墨的材质使其脱离了物质感。

从五代的徐熙至宋赵佶，画家们完成了花鸟画的诗学形式，即从一种宋元山水的道释意境，完成了向花鸟的图像诗学的转化。这一转化的核心在于，