

■ 学术性 ■ 针对性 ■ 理论性 ■ 发现性

- 中国画和中西文化交融大背景  
——略论 20 世纪中国画的主要走向
- 一个不能回避的问题——关于后现代艺术的讨论
- “实验水墨”前途未卜
- 北京画院作品选
- 赖少其八十后新作选
- 生活印迹——中国画研究院画家写生作品选

# 水墨丛书(五)

中国画研究院艺术交流中心 编

西苑出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

水墨. 5 / 中国画研究院艺术交流中心编. —北京:  
西苑出版社, 2002. 9  
ISBN 7-80108-644-9

I. 水... II. 中... III. 水墨画—作品集—中国—  
现代 IV. J222. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 060371 号

## 水 墨 丛书 (五)

---

编 者 中国画研究院艺术交流中心  
出 版 人 杨宪金  
出版发行 西苑出版社  
通讯地址 北京市海淀区阜石路 15 号 邮政编码 100039  
电 话 68214971 68247078 传 真 68247120  
网 址 www.xycbs.com E-mail aaa@xycbs.com  
制 版 北京华新制版新技术有限公司  
印 刷 北京新华彩印厂  
经 销 全国新华书店  
开 本 889 × 1194 毫米 1/16 印张 8 字数 70 千  
2002 年 9 月第 1 版 2002 年 9 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 7-80108-644-9/J·126

---

定 价: 38.00 元

(凡西苑版图书有缺漏页、残破等质量问题请与西苑出版社邮购部调换)

# 经典传世铸品牌

---



中国画研究院艺术交流中心  
西苑出版社

# 目录

策 划：杨宪金  
艺术指导：刘勃舒

社长、总编辑：杨宪金  
艺术总监：杨宪金  
技术总监：王永升

主 编：张江舟  
副 主 编：彭兴林  
编 辑：徐冬青  
责任编辑：刘兴厚  
特约编辑：张 捷 岳洁琼

《水墨》丛书编辑部

中国画研究院艺术交流中心

地 址：北京市海淀区西三环北路 54 号

邮 编：100044

西苑出版社

地 址：北京市海淀区阜石路15号

邮 编：100039

电 话：010-68479020

010-68247078

010-68214971

# 水墨 丛书（五）

中国画研究院艺术交流中心 编  
西苑出版社 出版

- 4 中国画和中西文化交融大背景  
——略论 20 世纪中国画的主要走向 □邵大箴
- 
- 9 一个不能回避的问题 ——关于后现代艺术的讨论
- 9 后现代艺术在中国的走向 □王岳川
- 10 摧毁后的虚空 □秦露
- 11 后启蒙精神的艺术 □何金俐
- 隐蔽的陷阱 □程小牧
- 
- 12 后现代艺术的眼睛与世界 □戴登云
- 
- 13 “实验水墨”前途未卜 □李小山
- 
- 大匠之门 ——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 60 周年  
北京画院作品展
- 17 实力·合力·活力·外力  
——《大匠之门·北京画院作品展》观后 □赵力忠
- 
- 20 北京画院作品选
- 
- 32 他与神灵交谈 ——读《赖少其先生八十后新作》有感 □罗一平
- 
- 38 本土张力与开放向度 ——透视安徽省书画院“黄山风”邀请展的精神景观 □李健锋
- 
- 43 安徽省书画院“黄山风”邀请展作品选
- 
- 47 透视刘进安 □孙金韬
- 
- 51 本辑推介画家
- 52 “疙瘩延”与“铸剑堂” ——试写杨延文 □刘曦林
- 60 感受喜马拉雅 ——《苍生》创作札记 □冯远
- 66 水墨交响曲的现代乐章 ——论李魁正“白描”、“工笔花鸟”、“没骨花鸟”、“现代泼绘”系列 □孙美兰
- 74 阳光融融 诗意融融 ——读马国强国画人物新作 □乙丙
- 82 融合山水人物的努力 ——舒建新的创作历程 □平生
- 88 云里山光林中水 尽是心缘美画成 ——读画家胡宝利的山水画 □王铁
- 96 中国语言的生命之门 ——邹明彩墨、陶艺研讨会纪要
- 102 为花忧风雨 ——徐冬青现代工笔花鸟画解读 □邓平祥
- 108 都市情怀 □丁密金
- 114 山水精神与绘画情境——段新明访谈 □张楠
- 
- 118 生活印迹 ——中国画研究院画家写生作品选 □刘勃舒
- 
- 123 民间藏画



当代水墨艺术集萃

**本文提要** 20世纪中国画的发展离不开中西文化交融的大背景。西学东渐和西画被引进，是对“国学”和“国画”的挑战。“国画”经受了严重的考验，它一度受到冷遇，但在风风雨雨中仍然得到了发展。面对中西文化交融大思潮，从事中国传统绘画创造的艺术家的们不得不在中西绘画的比较中进行思考，并采取相对应的策略。西方写生的造型观以及写实的体系与方法对中国画尤其是对人物画产生强烈的刺激，如何在保持和发扬民族优秀传统基础上从西画中吸收营养，是从事中国传统绘画创作的艺术家们要处理的课题。20世纪的中国艺术家们出色地完成了他们的历史使命，但留给后人的任务仍然很重。中西文化艺术交融大思潮，是我们中国艺术家在今天和未来相当长的一段历史时期要面临的局面，我们应因势利导，使其朝着有利于中国画健康发展的方向前进。

# 中国画和中西文化交融大背景

## ——略论20世纪中国画的主要走向

■ 邵大箴

今天我们讨论中国画的问题，离不开一个世纪中国画的历史，它当时面临的许多课题，它经历的风风雨雨，它积累的丰富经验，它留下来的不少教训，这些对我们来说都是宝贵的财富。如果我们认真研究了20世纪中国画的历程，我们大致上会对今日中国画的现状和它未来的前景，有较为清晰的认识，从而使我们认清方向，在21世纪迈开更大的步伐，取得更优异的成绩。

—

20世纪的中国面临的机遇和挑战都和西方世界有密切的联系，“西方”这个概念，在我们的心目里有时如同是“魔鬼”，有时又如同是“天仙美女”。因为它对我们来说，确实有两面性，它给经济落后的中国带来了先进的科学、技术和物质文化的同时，它的价值观又不时地影响甚至强加给中国人，给中国带来混乱以致灾难。讨论与西方的这种复杂关系，不是本文所能担负的任务，这里只从中

国画这个角度，扼要地说说在西方文化全方位地渗透到中国，西方艺术的概念和技巧直接影响中国美术时，中国画如何解决面临的课题，采取应对的措施，争取新的生存和发展空间。不用说，西画的引进，给中国原有的绘画带来了不少可资借鉴的新东西，也给中国画家们带来了困惑。困惑主要不在于我们对西画的观念和造型方法如何理解，虽然解决这个问题也需要时间，也经历了艰难和痛苦的过程。困惑主要来自实践中遇到的难题，如何使这两个不同的体系的造型糅合在一起，形成新的创造而又不失中国民族传统的特色。20世纪以前，有人做过这方面的尝试，如郎士宁。虽然人们对他的评价至今仍有分歧，但在他的作品中缺乏中国民族绘画的格调和趣味，这一点大家的认识比较一致。造成这种状况的原因很多，其中主要的原因是，西方传统艺术的体系是写实的，和中国民族传统写意的艺术体系之间存在着不少差

异，要使两者做到有机交融，绝非易事，非驴非马现象的出现在所难免。不同特色以至不同体系艺术之间的交流使彼此得益而出现新机，在中外美术历史上屡见不鲜，中国古代汉唐艺术受西来艺术影响发生变化而面貌一新，是众人皆知的史实。世界各民族的艺术历来是在相互交流的情况下发展起来的，彼此的共同性是根本的，因为人们在物质与精神方面的要求本质上有共同、共通的一面，在艺术上都是在追求思想和感情的真实流露和表现，追求真善美。从艺术语言来说，不论在写实或写意的体系中，都有“形”的概念，都是通过形来传达内在精神，这是可以相互交流的基础。不同的是，彼此基于不同的文化传统和审美观，对形的理解和表现手段各不相同。就整体语言来说，写实与写意两大体系没有高下、优劣之分，也更没有科学与不科学之别。它们各有优长，这在严肃的学术界是没有疑问和争论的。不同民族的文化

艺术交流本来是个自然而然的过程，但又不都是在平静的状态中进行的，原因是在文化艺术后面各民族有政治、经济强弱的区别，这种区别有形无形地影响着交流双方的心理与心态。举例说，汉唐时期中国国力强盛，我们的祖先对西域文化态度宽容大方，不会出现畏惧心理，由“容纳”到“融化”不是人为地做出来的，而是自然形成的过程与结果；同样，外来传授的一方，和中华民族基本上进行是平等的交流，这种交流结成了丰硕的果实。而到了19世纪末、20世纪初，中国国力衰弱，西方列强持经济、军事之优势企图瓜分中国，西方文化艺术以居高临下的姿态进入中国，在这种情况下，中国人中间也出现两种并非正常的心理。一种是卑躬屈膝，视西方文化艺术高我一等，将其崇高化和神秘化并顶礼膜拜；另一种是“自负”，拒绝的心理，对“舶来品”不屑一顾，不学习、不研究，仅凭感觉便做出种种不切实际的判断，这些人思想的基本点是惟我独高、独好，他们可以担心民族优秀传统文化在与西方的接触中被人家吃掉，“化”掉为由，主张拒西方艺术于门外，虽然这种人的心理在“自负”的背后有虚弱的一面，产生这两种心态的基本原因是自鸦片战争之后中华民族受尽了列强的欺凌与侮辱，使一些人得了软骨症，而又使另一些人产生民族主义情绪，拒绝正视现实。具体到美术领域，20世纪初先进的人们在批判中国的旧制度、旧文化时，把传统的文人水墨画也放在“旧文化”的范围之中加以批评。尽管有不少有识之士如陈师曾等，以反潮流的精神为文人画辩护，大声疾呼保存和发扬这一艺术传统，但社会主流的认识，是提倡中西融合的艺术，对传统文人画多有微词。

文人画自元代之后成为中国绘画的主流形态有其复杂的社会和文化的的原因，它赖以生存和发展的美学思想是以张扬创作者主体性格即个性为基础的，文人画家用水墨手段率真地表达自己的内心世界，抒发自己真实的情感，它包含的写意性与抒情性，是中国传统绘画美学思想的发挥。它把以书法入画、以线为造型基础的表现方法发展到极致。这些都使文人水墨画具有很高的审美价值，而且它所包含的审美观念和表现方法与社会发展的步伐不谋而合，呈现出某种超前性。这一点在将文人水墨画与西方现代艺术做比较时，就更明显地表现出来。从表现样式来说，文人水墨关注的语言表达的直接性、书写性、随意性以及表现性与抽象性，都是西方现代艺术孜孜以求和望尘莫及的。从这里可以看出，东西方艺术发展到一定阶段，都追求更自由、更真诚、更富有人灵性的表现语言。这一点是我们在研究和评价传统文人画时必须充分估计到的。当然文人水墨画自身也有其“不足”，它回避、超脱现实，讲究儒雅之风，缺少抗争意识，等等，这些“不足”在某些特定的历史条件下成为人们关注的焦点，而对其审美价值产生怀疑，这是可以理解的。“五四”运动以来不少文化界的先驱人物如鲁迅、陈独秀等，在其言论和著作中，对写意的文人画多有批评；20世纪一些杰出的艺术家、艺术教育家 and 活动家，如徐悲鸿、林风眠等，也从不同的角度分析了文人画的这些弱点。20世纪主流形态的中国美术教育是按照西方模式建立起来的，主要培养有写实造型能力的人才，传统文人画的传授方法当初未得到应有重视，只是到了有一定发展阶段，才提到讨论的日程上来。

在20世纪传统文人画之所以受到不公正的对待，原因是复杂的，主要原因是社会大变革（政治运动、革命、战争）需要带有启蒙作用的、与现实生活联系密切的美术，相对来说传统文人画在直接反映现实生活这方面显得无能为力。虽然人们的审美物件应该有很广阔的内容，既包括带有社会功利目的、与现实生活联系密切的艺术，也不排斥表面上看似与现实距离较远，但实际上是通过表现人们心灵世界而折射客观现实的艺术。但是当人们为了自身的生存而抗争时，审美的需求明显地偏向带有现实功利的一面，那些为时代、为人民群众疾呼的艺术，因为描绘的内容贴近人民大众和语言浅显易懂，更能为人民大众所接受。而经过历史沉淀、含有较高审美格调和趣味的高雅艺术，如文人水墨画，一时为社会大众、为社会舆论所冷淡，不得不退居次要地位。从这个角度看20世纪大半时间里，水墨画（实际上即我们现在讲的“中国画”的主要部分）一度受到的委屈，与其说主要是“人为的”因素，毋宁说主要是“时代的选择”，是那个时代占主流地位的认识。不用说这种认识含有片面性，在张扬一些事物的同时，“遮掩”了另一些事物。对这些片面性的再认识或者说“反思”需要时间，因为真理总是在过程中显示出来，尤其是在人们片面性认识所造成的不良后果表现出来之后，才能为大众所领悟、所接受。我们对水墨画“问题”较为辩证的讨论之所以在改革开放之后的20世纪80年代才开始，而且这种讨论还在随着思考的深化继续进行，原因也正是在这里。

## 二

20世纪从事“中国画”创作的艺术  
家，不论是坚持什么艺术“路线”和风格

的，都面临着“西画东渐”这一事实。除了较小一部分中国画家对西画不理解并横加指责与批评外，真正在艺术上有造诣、有成就的艺术家，莫不采取慎重观察、思考和研究的态度。因为他们从本身的艺术实践领域到艺术原理的规律，从原理和规律的角度，能尊重和理解西方艺术，即使这种艺术的表现方法与传统写意水墨有不小的差异。这些已经在传统水墨画领域有卓越表现的艺术家，不会因为欣赏西方艺术而使自己改弦易辙，也不会因此动摇对传统水墨价值的认识。但是西方表现体系不可能不对他们的思想产生微妙的影响。这影响表现于两方面：一是从西方绘画语言的“琢磨”中更进一步认识到中西两大表现体系各有优长，彼此应该互相尊重，也可以取长补短；二是从比较中更加认识到中国民族绘画遗产之丰富、深厚，中国传统美学思想之博大与精深，更坚定自己弘扬祖国传统艺术的决心。当我们阅读那个时期一些卓越的艺术家的言论时，我们可以明显地感觉到这一点。

举例说，齐白石在1928年12月中旬参观由油画家梁以休、王钧初、徐振鹏、高莫宗组成的“糊涂画会”的展览会时，曾有以下题字：“白石山翁，素喜此种画，惜不能为。倘年为六十，非学不可。白石谨观题记。”<sup>[1]</sup>在此后的艺术生涯中，齐白石在传统水墨领域的创造愈来愈精进和有创造性，不能不承认这和他广阔的胸襟有关。他接受“洋画”承认其价值，他肯定也从中得到某种启示，在自己的水墨创造中追求更高、更完善的境界。在中国画论中，有许多关于“似”与“不似”、“形似”与“神似”的评说，从顾恺之到张彦远，从苏东坡到以后的许多文人画家，都发表了许多精辟的见解，有不少

人提出绘画应该在“似与不似之间”的主张，而齐白石在他的艺术生涯中也多次反复强调这一他认为重要的创作原则，多次阐述太似为媚俗、不似为欺世的见解。很显然，齐白石之所以如此强调这一观点，看来一是与晚清以来文人画传统过分强调笔墨趣味、强调摹仿前人、忽视造型的片面主张有密切的关系；二是注意到了有人把西画的写实造型不加变化地都用到中国画创作之中，片面地追求形似，迎合大众的口味。总之他的这些言论是有针对性的。

看看黄宾虹当时的观点：这位杰出的艺术家一方面坚守传统的国学、国画的立场，另一方面以开放的胸襟对待西来的艺术。他认为中西艺术“所不同者面貌，而于精神，大同此心，心同此理，无一不合”；又说，“中国之画，其与西方相同之处甚多，所不同者工具物质而已”。他甚至说，“欧风东渐，心理契合，不出二十年，画当无中西之分，其精神同也。笔法西人言积点成线，即古书法中秘传之屋漏痕”。黄宾虹还看到19世纪末、20世纪初西画发生的变化，看到西画向中国走近的动向。他在一封书信中写道：“画无中西之分，有笔有墨，纯任自然，由形似进于神似，即西法之印象抽象，近言野兽派……野兽派思改变，向中国古画线条着力。”<sup>[2]</sup>有人根据一些当事人的回忆著文说，黄宾虹晚期画风变化曾受到印象派和后印象派浓重着色和粗犷线条与笔触启发，对此说我们可以暂时存疑，但从黄宾虹上述言论中，我们可以看到他在中西美术交流和碰撞中的思维很开阔、很活跃，这是肯定的。

潘天寿同样十分关注中国画在西画东渐过程中的命运，他鲜明地提出，各民族各具特色的艺术应该拉开距离，不要

人为地抹煞自身的特色相互靠近。他说：“各个国家、民族、各个作家之间有突出的不同，这就好……应该同时并存各个画种，各个流派，让它们尽量发展，不要去取消特点。”<sup>[3]</sup>但是潘天寿并不完全否定各民族绘画之间相互吸收长处可能性，最能代表他观点的有下面一段话：“东西两大系统的绘画，各有自己的最高成就，就如两大高峰，对峙于欧亚两大陆之间，使全世界‘仰之弥高’。这两者之间，尽可互取所长，以为两峰增加高度和广度，这是十分必要的。然而决不能随随便便的吸取，不问所吸取的成分，是否适合彼此的需要，是否与各自的民族历史所形成的民族风格相协调。在吸收之时，必须加以研究和试验。否则，非但不能增加高度与广度，反而可能减去自己的高阔，将两峰拉平，失去了各自的独特风格。中国绘画应该有中国独特的民族风格，中国绘画如果画得同西洋绘画差不多，实无异于中国绘画的自我取消。”<sup>[4]</sup>

上面这三位艺术家都坚持继承文人画传统并致力于在新时代将其发扬光大，他们的基本立场是一致的，不反对吸收西画的观念与技法，将其用于中国画创作，但在保持本民族绘画风格与特色的基础上加以吸收，也就是说吸收的目的是为发展中国民族绘画，而不是削弱它、消滅它。至于他们的艺术实践，主要是通过自己对中西艺术的比较，领悟艺术规律，提高艺术修养，在传统文人画的道路中开辟新径，这是有深厚传统艺术造诣的画家们面对引进西画时经过深刻思考后所做的自觉选择。

### 三

在中西文化融合的大潮中，另外一些艺术家们起了“弄潮儿”的作用，在他们当中最有成就的是徐悲鸿和林风眠。



他们曾留学欧洲，深受西方文化熏陶，同时他们也都与“五四”之后一些主张革新中国文化、教育、艺术的人士如蔡元培等人的观点一致。事实上徐、林二位留学法国均得到蔡氏的提携与支援。主张用西方绘画的写实造型来改良中国绘画的还有康有为、陈独秀、鲁迅等人，他们对晚清以来文人画一味摹仿前人、陈陈相因的批评是尖锐的，他们期望用写实艺术来推动社会的进步和有益于人生。关于他们的观点和言论已为我们所熟知，这里不再引述。大家知道，徐、林等人关于要改革中国画的主张和当时社会进步舆论是一致的。关于中西艺术融合、融会、调和，他们两位发表了不少意见，虽然徐、林之间对于从西方艺术中要吸收哪些东西有明显的意见分歧。在对文人画的批评和对“中国画”的期待中，这两位艺术家有一点是共同的，那就是他们都指出文人画的主要弊端是脱离现实、脱离自然。徐悲鸿批评“末世文人画”是“言之无物”，他说：“夫有真实之山川，而划云方可怡悦，今不把握一物，而欲以笔墨寄其神韵，放其逸响，试问笔墨将于何处着落。”他一生都反对那些“舍其真实以殉笔墨”的文人画。林风眠批评“国画”最大的毛病“便是忘记了时间，忘记了自然”。所谓忘记了时间，是指专事摹仿前人，不表现个人的、时代的真情实感。所谓忘了自然，就是“只看到古人的笔墨气度，全不见画家个人的造形技术了”。他还说：“试问，一种以造形艺术为名的艺术，既已略去了造形，那是什么东西呢？”徐悲鸿、林风眠的这些论述代表了那个时期主张革新中国艺术、重振中国艺术雄风一派人的意见。他们从“形”的角度批评中国文人传统水墨画，在当时美术界颇有影响，由于他们是美

术教育界举足轻重的人物，他们的意见在很大程度上决定着中国美术教育的方向。从30年代初到40年代末的美术院校中，中国画专业尚未形成体系，可以说是“八仙过海，各显神通”。那么到了50年代，全国美术教育逐渐形成规模，院校中的中国画教学如何形成自己的特色这个课题被提到日程上来。对传统笔墨的关注自然引起关于在国画训练中要不要把素描作为基本练习的争论，因为传统中国画坚持的是笔墨造型观，以平面的笔线、墨韵为基本因素，不同于西画的素描造型观，以具有三维空间感的立体写实造型为基本因素。此外，传统文人画的训练与教育是从临摹古人模板入手，而西画则从写生入手。要使这两种不同的方法相互交融在一起，必然要经过一段“磨合期”，其间矛盾以至“冲突”是难以避免的。在这个过程中因为观念不同和实践经验有别，形成不同派别（教学的和创作的），也在情理之中。事实上，由于曾经在杭州国立艺专和浙江美术学院主持中国画教学的潘天寿的长期努力，在那里形成的偏重于传统笔墨的中国画教学体系有别于徐悲鸿主持的北京国立艺专和后来基本遵循徐氏艺术主张的中央美术学院，后者对素描造型要求更为严格，在此基础上注重笔墨练习。当然，这两个院校的教学方法并非截然不同，它们遇到的问题也颇相似，因为包括在这两所学校任职教员在内的所有从事中国画创作的艺术家，无非是两种类型，一种人从临摹古人模板入手走向中国画创作，而另一种人先掌握了一般的绘画造型基本

“中国画”因为融进了西画的造型而具有“新”的特征，被人们称为“新国画”。

中国艺术自古以来受儒道释思想影响早就形成特色鲜明的写意体系，前面说过，写意艺术并非完全排斥写实造型，但晚期文人画因社会原因过分忽视形似，使艺术逐渐丧失现实的品格，这在人物画中表现得尤为明显。而20世纪的社会现实恰恰需要能使大众能够欣赏，能够鼓舞人们斗志和激励人们前进的人物画。为这种新人物画创造可提供的资源有以下几个方面：我国文人画以前的人物画传统，文人画和欧洲美术中的人物造型。在当时的社会文化环境中，人们普遍的审美心理是偏向写实的艺术，对欧洲文艺复兴以来的绘画造型尤感兴趣，甚至认为由于它运用了自然科学（解剖学、透视学、光学等）的成果在创造上是“科学的”，而高于包括中国美术在内的东方美术。现在看来这种浅显的观念很可笑，但在“五四”前后一段历史时期崇尚西方科学与民主的热情中，出现这种状况又是可以理解的。这种观念上的偏颇必然带来实践上的偏差，西画高于中国画、写实高于写意，一度成为美术界普遍的看法，由此带来的对中国画的某种压抑可想而知。但传统中国画仍然有广泛的群众基础，因为有深刻的民族审美心理积淀这一最重要的因素，它在逆境中仍然勃勃生机。举出一个事实就是说明这一点，在所有20世纪的中国美术家当中，最为人民大众欢迎、影响力最大的，不是别人，而是从事水墨画创造的齐白石。

这样，20世纪的中国画便在中西融合的大背景下沿着两条路线——沿着传统文人画这一路线和沿着引进西画以“改良”中国画造型的路线，两条路线的

目标又是一致的：使中国画具有时代性和民族性。在指出这两条路线的同时，也必须指出，它们之间没有截然的鸿沟，互相既保持着距离又不时地互相接近。还有，每条路线中又因地区和其他因素形成不同流派。

#### 四

对坚持中西融合和中西调和路线的中国画的成就不可低估，尤其在人物画领域。蒋兆和、叶浅予、黄胄、周昌谷、方增先、杨之光、王盛烈、刘文西、周思聪、卢沈、姚有多、刘国辉、吴山明等是其中成就比较突出的。这些艺术家既认真学习 and 掌握了西画的造型（包括人体比例、解剖、结构和构图）的知识与技能，又下苦功夫钻研了中国写意绘画传统，尤其在笔墨上做过许多磨练。把形的塑造纳入中国画的线形结构中，把造型视做手段，将其用来为写意的艺术创造服务，从而改进和完善民族传统的写意表现体系，为表现现代生活服务，是他们工作和追求的重点。这体现了鲁迅提倡的对外国美术取“拿来主义”和毛泽东一再主张的“古为今用，洋为中用”的方针，也显示出中国艺术家在当时具体历史条件下的主流选择。

许多艺术家，尤其是人物画家，在实践中有深切的体会，从他们的心得中可以明了他们何以做如此执著的追求。老一辈的徐悲鸿、蒋兆和自不用说，一些在人物画中有突出贡献，其创作能代表当今中国人物画水平的艺术家的经验，更雄辩地证明这一点。黄胄在《生活创作技巧》一文中写道：“谈到中国画的笔墨、技法，诸如用线、用笔、用墨、用色等，我有这样的体会，生活是创作的源泉……要在中西结合的基础上，通过长期的生活实践与创作实践逐渐形成自己的风

格。”黄胄是从速写、素描走向中国画的，他自己说，他对笔墨的运用有个熟悉的过程，他对传统的东西，一边画，一边学。<sup>①</sup>在“浙派”人物画方面有建树的方增先以及在现代人物画创新方面做出突出成绩的周思聪、卢沈等人，都在研究中国水墨传统和西画人物造型（包括西洋解剖学知识）两个方面花了很大功夫。可以这样说，缺少其中一个方面的研究，也不能取得如此杰出的成就。

与人物画相比较，山水、花鸟的情况稍有区别，因为写意山水、花鸟对形的要求不那么严格，但不能说山水、花鸟的创造中不能适当地吸收西画的一些因素。实践证明，只要掌握以中融西的原则和在方法上运用和处理得当，山水、花鸟在这方面仍然可以走出新路来，李可染、李苦禅的艺术道路生动地说明了这一点。他们，尤其是李可染，在自己的艺术中创造性地运用了西画的素描造型和明暗法，把这些造型和表现的因素糅合在中国画的写意体系与笔墨语言之中，从而开辟一条创新的途径。

综上所述，20世纪中国画所走的道路离不开中西文化交融这一大背景。正是西画东来和中西文化交融这一大态势，激发起中国人的思考，启动了中国艺术家们的思维，有作为的艺术家们分别采用了不同的策略以对应，或以西画作参照系，在对比中更加深入认识和掌握传统方法，发扬其优长，做“以古开今”的努力；或尝试在中国画的创作中有机地吸收和融会西画的某些观念和方法，以补充和改进中国画的表现语言。不论前者还是后者，他们都是以我为主地对待西画对中国画的挑战，他们认定的方向 and 所走的道路，至今仍对我们有启发意

义。一个民族的文化艺术最怕一潭死水，停滞不前，文化、艺术是流动着的，推进其流动的力量主要是现实生活，其次是外来的、他族的文化艺术的刺激。正如前人早就说过的，我们中华民族之所以伟大，不仅在于它乐于和善于把自己文化艺术中的好东西授予别人，还因为乐于和善于接受别族优秀文化艺术的影响。在与别的民族文化艺术交往以及交融的过程中，重要的是我们的立场和态度，以及采取的方法。总之，我认为，20世纪中西文化交融大潮既是对传统中国画的挑战，同时也给予了它发展的良机，并在这一大潮中得到了洗礼，获得了更大的发展空间。

注释：

① 参见李燕：《白石老人爱油画——史料新发现随想》，载《人民政协报》，2001年8月10日。

② 《黄宾虹论画录》，第12~16页，赵志钧编，浙江美术出版社，1993年。

③ 潘天寿《在浙江美术学院附中做中国画讲座的记录》。

④ 潘天寿《谈谈中国传统绘画的风格》，<sup>①②</sup>均见《潘天寿谈艺录》中“艺术之民族性”部分，潘公凯编，浙江人民美术出版社，1985年。

⑤ 《新艺术运动之回头与前瞻》，见徐伯阳、金山合编《徐悲鸿艺术文集》下册，台湾艺术家出版社，1987年。

⑥ 《我们所希望的国画前途》，1933年。见《林风眠》，朱朴编著，上海，学林出版社，1988年。

⑦ 转引自《画展专刊·情系西部·中国画邀请展》，黄胄美术基金会编印，2001年，北京。

# 一个不能回避的问题

## ——关于后现代艺术的讨论

**编者手记：**后现代主义是困扰当代中国艺术创作的一个问题，同时又是一个不能回避的问题。

后现代主义在中国产生了正面和反面两种明显的影响。正面的影响是使人们从一元论模式或二元论模式中走出来，领会了多元氛围的重要性，以及个体选择的合法性。在后现代氛围中，一个人不可能去干涉或训导他人的选择，而只能通过对话达到沟通与理解，然后逐渐走向某种价值认同，并且，求同存异，保持个体思想的独立性。这无疑使得一切试图改造人、制约人、牵制人的自由思想的那种话语丧失合法性。

但是，后现代主义由于将消解僵化之物作为它的基本存在方式，而且具体施加在文化的结构策略上，使得后现代主义精神又有扩大化之嫌。即将它的价值虚无主义置于整个文化精神上，使得文化游戏主义、文化游击主义、文化冒险主义风行一时，尤其是粗俗的、暴力的、虚无的文化观颇为流行。可以说，后现代艺术吸收了“空无”的思想，价值“平面”的非深度的思想，从而形成自己独特的“欲望—平面—边缘”的思想特质和艺术形态，而回避价值的追求和意义的呈现。

为了更好地了解后现代艺术，借以思考当前中国画创作所面临的问题，以期更加明晰地选择中国画艺术的未来之路，我们邀请了北京大学文艺理论专业的著名学者、博士生导师王岳川教授及其博士生、硕士生做了一次关于后现代艺术的笔谈。

### 后现代艺术在中国的走向

■ 王岳川

后现代艺术在西方经过半个多世纪的发展而门类众多。在诗歌领域，有奥尔森1950年到1958年开始的后现代诗歌思潮；在建筑方面，有詹克斯在建筑中张扬的后现代空间和后现代建筑精神；在音乐方面，有约翰·凯奇的偶然音乐和之后摇滚乐的兴起；在文学理论方面，有解构思潮、接受美学、女权主义、后殖民主义、生态文艺等后现代谱系。在美术方面流派更是众多，诸如POP艺术、后POP艺术、行动主义、偶发艺术、观念摄影、

地景艺术、新写实主义、时尚美学、身体艺术、女性主义艺术、公共艺术、装置艺术、新意象、涂鸦艺术、新表现主义、挪用艺术、媒体艺术、高科技艺术以及后现代声音艺术等。这些艺术形态中最重要的或对中国影响最大的可能是装置艺术、地景艺术和行为艺术。尤其是行为艺术，情况相当复杂。

这些年来，行为艺术的发展在中国有正面、负面的影响。一些艺术家通过身体摧残的方式显示了自己在社会空间存

在中的感受，并对社会加以自己的另类言说。当然也有一些是带有游戏性的，甚至是将西方的性与艺术、造反与艺术、权力与艺术、反抗与艺术贯彻在自己的行为艺术中，出现了一些以丑恶、肮脏、恶心头来展示身体的极端方式。比如新近出版的《不合作主义》、《后现代谱系》，以及最近一次带有国际性的艺术家行为艺术活动中，都出现了诸如自我伤害、暴露身体，对身体恶心的涂抹，甚至是吃死婴等极端的表演方式，使得审美离人们越

来越远。先锋日益变成了非先锋，他们为自己过度失当的所谓创新而激起内在的恶的欲望。但这种“创新”、这种“激欲”不能正面地传给他人，只是传给他人恶心和精神压力，这也许是中国一批艺术家在挪用西方后现代艺术过程中失范、失当的结果。

在我看来，后现代艺术在中国应有两个新维度，才具有自身的合法性：

其一，运用高科技传播的网络将自身的思想、艺术创作不断地良性传播，通过人们的理解、反理解，阐释、反阐释和自己的再阐释，达到一种作家、理论家和大众的网络上良性传播和深度对话。这种真正的对话性的艺术不仅可以修正读者、观众的艺术观，反过来也可以修正艺术家的艺术观，使得公共空间成为今日艺术家生存的真正空间，而不是一部分人为了在国外获奖以引起老外的注意，为了老外而表演行为艺术的穷途末路的后殖民艺术模式。

其二，要以一种宽阔的人类眼光、一种生态文艺学、生态艺术观的思想，将人类亘古以来所有美好的有价值的能够引起人们共鸣的艺术要素抽离出来，使它非空间化而置换到自己的艺术创作空间中。不应一味坚持线性的时间观，用反抗和丑学的激进艺术来一味对抗、拆解这个社会和世界，因为这类被西马和解构主义用过的方法已经显示出消解时代的局限。如今，应该进入新世纪建构生态学的更大的历史语境中，即天地人的全面协调、外在世界与内在世界的协调、语言和行为的协调、精神和物质的协调、生活与体验的协调。只有这样，艺术家才会真正地寻找到自己的艺术尊严，才可能真正地寻找到自己的读者，艺术家的生存才不会是故作先锋的孤立，因为真正孤

立的艺术家往往脱离了公众。但是公共领域中的公众今天已经不是庸众，他们每个人正在成为日常艺术家。艺术家的专业界限和独特身份正在被改写。这才是后现代艺术精神的真正意义。

其三，中国的后现代艺术不应该一味地挪用、照搬西方的创作方式。比如说西方的大地艺术在海滩上画了几个圆，中国的艺术家就在海滩上画几个钱币，画几个阴阳八卦图，西方艺术家钻进箱子里，中国艺术家再钻一次，西方艺术家在装置艺术中有什么新手法也横向照搬过来。这是一种非原创性的第二手低水平重复。我认为是一种拙劣的模仿。人类的艺术史总是标举原创性，而这种原创性不能仅仅是与人的本能和恶心感相联系的。相反，应该和人的生活的温馨、内在的感动和无穷的精神拓展紧密相关。艺术毕竟是一种不断拓展的精神模式，艺术还没有完全沦落到人的形而下的本能模式中，因此先锋艺术家不应该推进这种沦落化和本能化的过程。相反，真正的艺术家应该当之无愧地在形式上创新，在结构上拓展艺术时空，在精神上—往无前地拓展出人类全新的审美空间，这个新世纪艺术空间当使人们叹为观止。

愿后现代艺术在新世纪找到自我批判的真正之路。

## 摧毁后的虚空

■ 秦露

在谈到“后现代艺术”的时候，我再想到阿多诺对于现代艺术的判断。现代艺术之乖戾、诡异、冷漠乃至丑陋背后，有着很深的批判诉求：不是艺术如此，而是世界原来如此。艺术以如此自贱，乃至自杀的方式做杜鹃啼血式的绝望的悲鸣。因此，现代艺术对现代社会的

诊断，和背后的价值关怀是非常深厚，且具悲剧色彩的。

那么现代之后，后现代艺术的出场，则彻底地将这场悲剧化做了喜剧。喜剧的开场可能要现代艺术被收编开始。或许我们会很困惑，现代艺术和后现代艺术之间到底有什么区别，因为它们们在艺术风格上太相近了。除了模糊的后现代艺术反叛得更为彻底，艺术形式更加极端，更加实验化这样一些抽象的说法之外，在面对一部具体作品的时候，我们真的说不出它们更为本质的差别。特别是，一些现代派艺术的经典之作同样被后现代艺术视做开山，乃至代表之作。既然两者有差别，而且这种差别还不象达达与超现实主义这样的微不足道的话，问题究竟出在哪里？

可能问题还是在后期现代派作品本身。反叛的价值在于它的不被主流的认可 and 边缘的姿态。当一些现代派的各作被喜好时髦的收藏家视做珍宝之时，边缘就开始成为主流，反叛和被反叛的双方成为商品的供求双方，艺术背后的批判浮化和抽空成纯粹的风格，成为双方合谋的卖点。从这时起，悲剧就开始变成喜剧。后现代艺术就是在这样的背景下出场的。如果说现代艺术的批判是以否定来暗示被摧毁的某种价值，还是一种肯定的话，后现代艺术乃是为了摧毁而摧毁，并且摧毁了就什么也不肯定，这样就挺好。所以，现代艺术在进行摧毁的时候，是痛苦的，绝望的，焦虑的；而后现代艺术的摧毁则是快乐的，狂欢的，宣泄的。没有价值诉求就是它最大的价值诉求。

这里，我们可能不禁想问：摧毁了之后要干什么？当各种价值已被涤荡一空、无可摧毁的时候，下一步干什么？因为

只留一个虚空是不可能的，地方被腾空了，就得有东西进来。让什么样的东西进来，我想是后现代艺术应当自问的一个问题。我能想到的一个可能回答是，什么都不让进来，进来什么就摧毁什么，后现代反的就是那些主流和权威的东西。不过这里的另一个问题是，当大家因怕被打而不敢走向主流，甘居边缘的时候，边缘就成为新的权威。那么，反叛和批判的边缘姿态如何能继续下去呢？

后现代艺术打开的无权威、无“规矩”的艺术尝试和创新之门一旦打开，就不太可能合上了，在被夷为平地的一片空旷之上，除了一无所有的悲从中来，同时或许还有豁然开朗的敞亮。无所凭依的时候，或许也是前所未有的自由的时候。这就是作为现代人的悲哀与幸运。

## 后启蒙精神的艺术

■ 何金钢

对后现代艺术有这样一种描述：漂亮的和痛苦的。它是生活在全球性的消费文化、国际资本主义体制和虚拟的信息社会所构识的“红色天堂”（朱其）中的当代人对自身处身性的思考。

当古今、东西、南北、灵肉这所有的价值冲突都共时态的呈现，“等候阳光”的单一热情无法解决许多困惑，现代主义纯形式方面的进展更是用精致、封闭和矫饰窒息着艺术的生命与活力，后现代艺术以其对我们这个时代的新的表达方式和理解方式，描绘这一“红色天堂”的镜像。人类成了马修·巴尼电影中那个在巨型肠式的管道中痛苦撕爬的猪耳朵男人。一切都令人痛苦，但一切又找不到痛苦的根源。因此，时髦漂亮的色调、虚构的视觉形象、精神分裂的表现内容便被借以传达“要什么”和“逃避痛楚”的

焦灼思考。从这一意义上说，后现代艺术是具有后启蒙精神的艺术，它以其全部的反抗性去实践对生命存在和艺术的反思。

艺术最本质的特征就在于它是一种精神的行动。艺术本身的奇迹显示生命之思的奇迹。如同观念艺术的鼻祖杜尚的《泉》第一次引发我们思考艺术、表达与生活的界限，今天的行为艺术和观念艺术同样体现艺术家“行为授予”的价值，即艺术家通过他的“艺术性行为”提供一种观照世界和把握世界的方式，传达他对社会现实的介入和反思。以否定性思维为标志的后现代艺术的超越性意义就在于，它悬搁终极价值和永恒意义的追寻恰是为了更真实地理解现实中人的存在境况的特殊问题和寻找生命存在的基本规则。然而让我疑惑和担忧的是，斗狠、斗凶、比野蛮和残酷的极端而骇俗的行为艺术是否真具有反思的深意？大同行为艺术家张盛泉自杀前的遗言是否道出了暴力化非人化行为艺术背后真正的原因：“艺术已经成为一种故意，文化也只是一种策略，人被自己背离了。现在的问题是，要么成为大爷，要么什么也不是。”前卫艺术如果摒弃了它的精神实验的可贵品格，那么它的生命力究竟还有多少？

因此，在这个开放多元的时代，当过时的政治话语和绝对乌托邦的指责都无法对后现代艺术的合法性存在构成威胁，后现代艺术最致命的敌人只能来自其内部，来自于后现代艺术家的非艺术行为和那些缺乏辨识力的狂热追星族（他们对“后”这一词语的特殊好感使得他们有时更倾向去崇拜某明星逐臭的嗜好。）

我想起纪念凡高的歌曲《星夜》中的一句歌词：You suffered your sanity（你

为你的疯狂而受尽苦难）。在我看来，真正的后现代艺术家恰是最具有问题意识和忧患精神的。

## 隐蔽的陷阱

■ 程小牧

或许，可以这样描述后现代艺术——一个隐蔽的陷阱，一个宿命的悖论。它的彻底的观念性总是不可避免地呈现出思维本身的重重矛盾。

20世纪60年代以来，后现代艺术主要作为一种哲学社会学思潮，开始于对现代性误区的全面反拨，它消解了启蒙理性的本质主义、权威主义、二元论、乌托邦理想、主体性和形而上学的一整套价值模式，表现出一种前所未有的革命姿态。

在艺术界，后现代观念的到来整整提前了40年。当1917年杜尚把小便器以《泉》的名字搬进美术馆时，历史变成了另一种模样。这是人类思想的裂变在敏感的先鋒艺术家那里率先得到的回应。直至六七十年代，极少主义、波普—艳俗艺术、涂鸦艺术，从内部解构了架上艺术传统，现代主义开始降温；70年代以后，装置、行为、身体、事件等艺术潮流，从外部解构了架上艺术，后现代艺术迅速兴起，这一新艺术形态才占据了主流。它冲破了现代主义的基本内核，两者的对立为架上与非架上（现成品、表演）、原创与拼贴复制、艺术与反艺术、纯粹化与生活化、追求本质与解构本质、精英话语与大众话语等。对艺术观念前所未有的彻底颠覆，使得后现代艺术在思维论与价值论层面也暴露出前所未有的困窘。

后现代艺术取消深度性。它否认现象之下的本质或表象背后的意义，反对历史性的深度叙事，而将世界转化为一

种空间性的共时态的存在。从超验性的抽象思维还原到事物本身的丰富个性和差异性，人的生命感、非理性、肉体存在和当下体验。疏离日常经验的现代艺术家总要苦心孤诣地营造一个象征的国度，而拥抱俗世的后现代艺术家则要以破碎的寓言的方式说出一切，把物化的生活图景移植到内心事物中，在一个隐喻的意义上扑捉到世界的关系。“小隐于野，大隐于朝”，这一美学理想何其艰难，它总是因误解而被伤害，它最易成就混水摸鱼的庸人而自身受损。美女作家们津津乐道地暴露性和私生活，行为艺术肆无忌惮地戕害身体、沉迷肉欲，都使得后现代性的革命走向了反面，它填平了大众文化和精英文化的沟壑，成为每一个细节都在迎合的另类商品。它演化为小资们周末派对的一道点心，洋画廊窥视东方的一扇轩窗，也许它也令人兴奋和刺激，但那是抽空了所有艺术品质的刺激。花哨而平庸的形式之下是一无所有的空虚。

后现代艺术强调多元共生。它消解了二元对立的强制性逻辑，主张价值观念的对话和并置，通过差异和渗透互释意义。这一诉求的极端发展导致了对立的消失、界域的消亡，模糊了文学与哲学、诗与非诗、艺术与生活的疆界。“人人都是艺术家”的口号曾经那么蛊惑人心地宣告了新世界的到来，然而革命的话噪过后，谁来承担它的谬误？过度民主的代价在于，标准的缺乏使艺术成了人尽可夫的妓女，交流的失效使艺术变为自说自话的梦呓。在这个解构的废墟中，艺术真伪莫测，它是高智商者的诡辩，低智商者的哄笑。它的多元对话非但没有达成理解，反而加剧了孤独。

更无需多言思维的彻底否定性导致

的虚无主义，消解权力话语造成的新语言暴力，后现代艺术的怪圈在劫难逃。犹如一个难解的思维之谜，它最革命也最反动。它刺伤热情拥抱它的人，也围着漠视逃避它的人。

也许观念的革命只需一次。我们只需要一个杜尚，他既是开始，也是终结。而真正的艺术总有一些品质会抽空先在的理念，直接地穿透不同的时空，无论它以何种面目呈现，古典的、浪漫的、技术的、神秘的、政治的、色情的……也无论它在何时何地呈现。总之在当下的中国，它已隐匿多时，我们殷切期待着它的出场。

## 后现代艺术的眼睛与世界

■ 戴登云

后现代艺术是加速了艺术的死亡呢，还是确证了艺术的死亡？现代艺术曾通过宣称自己的短暂，是瞬间即逝，是偶然即永恒来保证自己在任何时候都可免遭终结。后现代艺术会不会像它那样，也宣称自己是永远的先锋，是颠覆，是踪迹来保证自己在任何时候都可免遭终结呢？

因此，如要谈论后现代艺术的终结，在我看来，要么为时过早，要么为时已晚。真正需要关注的问题是，艺术在当代为什么会发生如此重大的变迁或转折，究竟是否有着艺术本身，艺术究竟是什么呢，艺术家到底是一种什么样的人？

假设有这样一种理解，大艺术家、艺术世界的创造者和艺术手段的开拓者们是这样一种人——他们在从自己出发对世界说话的同时，也对我们谈到我们自己，使我们看到一个可能也属于我们的变化着的世界。他们在什么意义上触动我们呢？不是在我们的特殊性方面或我们的社会心理方面，而是在我们的存在

姿态与我们的体验状况之间的关系方面。他们在自己的作品中，以反省的方式表现出他们的存在姿态，并使这些姿态同时也可能属于我们。他们用这些姿态引起我们的注意，使我们看出，由于他们的原因，一些新奇的东西才源源不断地向我们敞开。如果这种理解在今天还说得过去，那么，今天的后现代艺术家，有多少人在谈论他们的世界的同时，也使我们感到这个世界可能也属于我们呢？

因此，情况常常是，不是世界遮蔽了我们的眼睛，而是我们自己的眼睛遮蔽了周遭的世界。后现代艺术在提供给我们一种新的看待世界、感觉世界的方式的同时，自身也遮蔽了世界。或许某种传统的艺术观念可能确已死亡了，但“艺术”本身仍然存在。因为，人与世界的那些基本关系要素，天地人神之间的那些关联形式本身仍然是存在的。只不过其形式可能还是未定的，需要一种灵思之眼才能把它说出来。

因此，我相信，后现代艺术之后，艺术仍然是某种迹化着的原初关系。这种关系肯定不仅仅是观念，也不单纯是行为，更不仅是欲望的感觉本身。它是在这个全球消费主义时代抵御欲望的过于膨胀、在这个普遍的无所依傍的时代战胜内心的焦虑、在这个轻飘飘的危机时代生出可能性的拯救、体验生命与生命的共同在世的一种确定性力量。后现代艺术，必须找回自己的眼睛，珍惜它，并体现出自己的力量来！

# “实验水墨”前途未卜

■ 李小山

## 一、关于概念

不知不觉中，批评家们似乎保持了某种默契，将“中国画”改名为“水墨画”，曾经为概念和名称争论不休的那些经历似乎烟消云散，现在大家热衷于追寻“水墨”的意义及可能性，对“水墨”这一概念确信不疑。作为一个既成的事实，原由不外乎两点：一是“中国画”概念与传统的纠葛太多、太复杂，概念和实践之间的矛盾难以逾越；二是“中国画”概念不像“水墨”那样具有更大的弹性及开放性，可以与许多可能性对接。很显然，“中国画”概念在发生学上只是一种应急的说法，它相对当时的“西洋画”，从范围和类型上做了似是而非的确定，时至今日，仍没有较为完整的在学理上能够理解清楚的解说。我在1985年写的《作为传统保留画种的中国画》那篇文章里这样说

道：“中国画的特殊性既不能以材料的构成来规定，又不能以创作方式来规定，更不能以它表现的内容来规定。它是多种因素综合而成的特殊的创作审美系统……”在形式上，中国画主要是靠线条来造型（世界上有不少国家和地区的绘画在某个阶段也用线条造型，但没有像中国画用线的历史那样长远和稳定，而且具有特殊的表现力），就规定了中国画在描绘物件时失去严格意义上的“写实”。不管运有何种线条（装饰的、工整的、写意的）都体现了画家对客观物件的规范化的审美理想。其次，中国画创作在思想内容上，也表现出了某种普遍性，不管是为统治者涂脂抹粉，歌舞升平的作品，还是逃避现实、消极反抗的作品，或是单纯表现生活情趣的作品，都明显地流露着画家对理想境界的追求和情感寄

托。完美地表达出所谓的“意境”是中国画要求达到的最高目标。再者，中国画的审美特殊性还包含着画家对时间、空间的独特理解和对视觉方式的独特领悟。形式上的理想化（规范化的理想）和内容上的理想（情感化的理想）是中国画的根本的审美追求。同时，作为中国画的物化媒介——毛笔、宣纸、墨等材料也是中国画系统中的重要的内在结构……中国画虽然没有也不可能明确的界定，但它却是由多种内在结构有机地组成的稳定系统。

2000年5月，我策划和主持了有海内外90多位画家参加的“新中国画大展”，在展览前言里我写道：“从相对意义上说，中国画如何存在已不是一个需要讨论的问题，自然，我用中国画这一名称时，概念的陷阱还是无法绕过，什么是中

国画。什么是中国画的限定，包括它的边界？就我的阅读范围而言，我从来没有读到一本书或一篇文章，很好地解决了这个问题……由于它混沌、笼统以及限定上的难度，越是企图将它解释清楚，就越是乱上添乱……”

舍弃“中国画”，改用“水墨”，是为卸掉多余的负担，使“水墨”这一媒介直接面对当下性存在。但是由于它是从传统中国画中演化而来，那种天然的联系是非常明显的。首先，画家都较为自觉地划定自己的身份，作为一个“东方的”特别是“中国的”画家，他们不约而同遵从一种叫做“东方思想”的东西。尽管谁也说不清其中的含义。其次，他们力求利用传统中的某些因素（例如线条、墨晕、宣纸的功能特性等）大做文章。

从“中国画”变为“水墨”，表面看不过是概念的转换，而实质却从“文化”逃避到了“材料”。我的这个说法引起了一些不同意见中，主要是对所谓“文化”的迷信，把“文化”看做形而上，“材料”看作形而下。实际上，当代艺术正是从对文化的反叛开始，从而达到一种对自身的自由。“水墨”概念符合它在当下艺术格局中的角色感，它简单化、纯粹化。在越来越复杂的现状中保留了相对的独立性。无论就技术、语言、表现手法的难度，还是素质、修养、学问的积累，都较之“中国画”大大不同。

## 二、“实验水墨”的现状

“水墨”加上“实验”，基本上勾画出了它的面貌。毫无疑问，没有西方现代艺术的大量入侵，“中国画”便不会在短短十几年演变出“实验水墨”。传统中国画从来不讲究实验性，而是要求延续、传承和某些新意。实验本身就是对传统的大胆挑战，然而这种挑战的武器来自西方

的现成的武库。大家知道，西方从20世纪初开始，艺术的一统性、美和审美的规律性、判断和评价的普遍标准性逐渐被瓦解，代之而起的是无休止的破坏、革命、无政府主义、彻底的个人主义及标准的完全混乱。许多新的艺术门类 and 品种涌现出来，许多艺术家是以反叛和挑战确立其艺术史的地位。——假使说，西方传统艺术是在普遍标准下力求完美，并且确实造就了无数完美无缺的作品，而在现代艺术那里，由于标准南辕北辙，根本不具有可比性，因此完美都是相对的，——甚至就本质而言，完美不再是目的。

没有一个个人化的个性的东西可称之为完美，而只能称之为特殊的品格。现代艺术即是无数的特殊构成的历史阶段。“实验水墨”受到西方现代艺术的催化，将矛头对准传统中国画，它是一种改造，一种修正，一种将过去时的代码翻译成现代术语的尝试，——这一点，正是西方现代艺术曾走过的路程。

把传统作品里的某些因素抽出来加以强化、夸大和渲染，却又不割断两者之间的命脉，这样的改良主义很符合我们当下社会的心理和态势。所以我宁愿将“实验水墨”认做一个过渡阶段的现象，或者将其当做一个实验过程，而不是终点和目的——如此，才能可能谈论它的得失。很显然，“实验水墨”的卖点是西化倾向，在为数不少的艺术家里，尽管口口声声要捍卫东方的和中国的“艺术”，但他们身不由己地靠拢西方，从各个现成的版本里吸取营养，象征主义也好，表现主义也好，抽象主义也好，极少主义也好，等等，都是西方的产物。并不是说，学了西方之后就一定解脱不了这种羁绊。我的意思是“实验水墨”目前还没有完成一种使命，即它与西方艺术的

现成经验划清界限，因此它的“实验”仅仅停留在工具性的范围，就观念的开拓和样式独创而言，谈不上骄人之处。

另一事例是“综合”，这是由当代中国社会的性质所决定，无论是国家形态还是文化事件，“综合”意味着对传统同时也对西方做出交代。“实验水墨”其实就是以误读的方式，以“郢书燕说”的方式所做的“综合”。上世纪初，许多有识之士和精英人物提出要“用西方艺术来改造”中国艺术，使其重新焕发生机和活力。这一点恰如拿马克思主义来改造中国社会一样，有一个“把普遍真理与中国具体情况结合起来”的问题。什么是西方艺术，什么是有益的西方艺术，哪种西方艺术可以用来“改造”中国艺术？诸如此类，问题的提出和解决，由中国现状来奠定基础。争论、压制、清洗、听天由命，等等，但是一切的一切，结果才是最好的说明。我以为，任何时代的艺术家都会犯错误——而所谓的错误，最显著的特征便是无视他所处的艺术环境，把无知作为旗帜，上面写满了荒唐的感人的口号、盲人瞎马，最终掉进历史的裂缝。

“一切历史都是当代史。”——这句话已经成了很多懒汉和权威的应景手段。无疑，我们面对历史问题时，都会身不由己站在当代的立场上，我们立足的知识平台必然地制约到我们的视野以及判断，然而这不说明历史可以被任意裁剪、胡乱修改。我们看到太多的机会主义和投机分子，在“当代”的名义下一切问题的历史原因连根拔去，似乎因为他们的出现而划分了全新的时代，——其实在中国，近现代史上的所有问题（当然也包括当代）都有其共性。“综合”即是折中，实质是靠拢，这是没有办法的办法。西方艺术的每个发展阶段都在正常的积累节奏



下进行，每个环扣之间存在着历史合理性，因为它后面的人的文化背景、它的价值系统始终是稳定的和渐进的，无论是以前，抑或是当代，文化价值系统的延续没有受到外力震荡而破碎；而中国艺术，自上世纪初起就一直处在外力的压迫之下，原因是整体性的文化价值系统分崩离析，失去了支撑，——我们现在已经很难区分什么是“民族的”，什么是“外来的”，什么是“经过综合以后的新形态。”

“实验水墨”的“实验”性不是没有节制的，如果我们仍把它当做一个艺术品种的话，它的限制正是它的特色。在这种情况下，“实验水墨”是一种妥协的策略，这一点，已被有的批评家揭示出来。我引杨小彦的说法为例：“所谓水墨实验的语言边界究竟在哪里，如果我们信守这条边界，把实验限制在边界内不越雷池半步，这样一来，对水墨的理解的确是清晰了，但成果似乎不能令人满意。我很难想像石果、刘子建走到这一步以后究竟还应该怎么走下去，假如他们停在这里了，比起传统水墨的成就人们自然会觉得不够，可再往下又如何走呢……近百年外来文化的冲击的确把传统文化逼到了一个危险的境地，以致在仓促的应战当中几乎连自身的后方在哪里都快弄不清楚了……”<sup>[1]</sup>

那么“实验水墨”的空间究竟有多大？——以我看，它的双重矛盾从一开始就显得非常突出，一方面，它从传统语汇中脱胎而出，更兼有对物质媒材的绝对依赖，所以它的目的非常明确，要解决本土艺术所面临的当代问题；另一方面，它的外观却是搬用的西方艺术的现成经验，而它对时尚审美的追求又从根本上决定了它的及格线很低，似乎“实验”本身成了品质低下的藉口。我看到了太多

的粗制滥造的“实验”作品，从某种角度说，许多对艺术毫无热情和信念的家伙，在“实验”的旗号下浑水摸鱼，至少说明“实验水墨”在目前的处境令人信心不足。

记得黄专在一次会议上讲道，上世纪有关中国画的几回重大争论，主题一同比一回弱化<sup>[2]</sup>——我觉得很有道理。20世纪初，陈独秀他们把改造中国画当成改造整个社会的一部分，其主题庞大而沉重；80年代由我一篇《当代中国画之我见》引发的讨论，主要是针对人的文化主题，是当时思想解放运动的一个分支；到了90年代末，要不要“笔墨”的讨论，已完全蜕变为枝节性的技术问题，与当代艺术面临的实际存在可说毫无关系，——甚至连“实验水墨”艺术家也对此嗤之以鼻。

笔墨，一直是顽固的传统卫士极力坚守的“底线”，按他们的逻辑，水墨画（无论是传统的还是实验的）表现力的最大魅力之一就是笔墨。不能说他们完全错了。笔墨是一个很复杂的概念，包含多方面涵养。吴冠中先生把它直接等同于表现力，是一个“大笔墨”的概念。多年前，我与刘国松先生交谈，我说他和包括他这一类艺术家的作品处于一种尴尬地位：和西方现代艺术比，缺少张力、新颖、刺激以及无拘无束的自由感；与我们自己的传统艺术比，又少了精妙、难度、意趣和深入的文化感。他则满怀信心宣称：新的中国画需要在这种探索中逐步完善，从观念到技法都要慢慢积累，才能成为新时代的艺术样式。——至于笔墨问题，表现力问题，刘采取了语言服从画面需要、为内容服务的策略，“技法”应该体现在新的感受和新的表现中，包括渲染、肌理、用笔，等等。80年代谷文达

曾以他的巨幅“实验”水墨震撼了当时的画坛，以至刘尧纯把“当今最具破坏性的艺术家”的封号赠予了他。回过头再看以往这些实践，我想有一点能使我们清醒：不是任何“实验”都会开花结果，一时的热闹很可能只是一场草台班戏。谷文达本人之后转向了装置和别的材料的实验，水墨则成了他的生存之道。可以追问，90年代后从事“实验水墨”的艺术家比他们的前辈走出了多远，比他们的前辈深化了多少？

水墨再怎么“实验”也不能变成别的什么东西，它的开放性及其疆域有一定的范围。我从较多的艺术家那里见到这种情况，在有限的空间内他们努力要做的正是为了破坏这个空间。观念、媒材、技法和手段，都在向别的地方肆意扩展，与别的艺术类别接壤，——这样一来，导致的后果是削弱或直接取消了“水墨”作为独立艺术样式的存在基础。换句话说，“实验水墨”到什么界限为止，并非全由艺术家的实践为准则，它有它天然的地界。我的意思不是画地为牢，硬实践套上笼头；相反倒是，我以为没有限制就是妨碍乃至消灭它的合理存在，——其实，“实验水墨”跑不出更远。抽象、具象、超现实、象征、极少，等等，肌理、渲染、拼贴、拓印、揉杂其他材料，等等，都统一在其中。说到底，它仅仅是一个“画种”，就像“中国画”一样，如果在创新和突破的口号下消弭其边界，实质就是取消了它的合法的“公民权”。

### 三、个案及其共性

“实验水墨”造就了一批具有活力的艺术家，在当今多元化的艺术格局里越来越显出其特色，一是他们沾了“民族化”和“本土化”口号的光，——他们是在“复兴”民族的本土的艺术，理应得到