

YI SHU YU SHENG HUO

郎绍君

张修佳 主编



艺术与生活⁴

郎绍君

ARTIME

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与生活·第4辑·郎绍君/张修佳主编. —合肥:
安徽美术出版社, 2009.12
ISBN 978-7-5398-2132-0

I. 艺… II. 张… III. ①中国画—作品集—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV. J222.7 J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第202415号

艺术与生活·郎绍君 ④

主 编: 张修佳

责任编辑: 马 涛

责任校对: 司开江

装帧设计: 大 可

出 版: 安徽美术出版社

(合肥市政务文化新区翡翠路1118号14层 邮编: 230071)

网 址: <http://www.ahmscbs.com>

经 销: 全国新华书店经销

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江兴发印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 36

版 次: 2010年1月第1版

印 次: 2010年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5398-2132-0

总 定 价: 288.00元(全套九册)

YI SHU YU SHENG HUO

郎绍君

张修佳 主编



艺术与生活⁴

郎绍君

ARTIME

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

艺术与生活

中国画的基本现实是什么？是样式、风格的多样化，以及边界和评论标准的相应模糊。大体说来，较多画家坚持或基本坚持笔墨方法，较少画家放弃或基本放弃笔墨方法（不完全放弃笔、墨工具），如果承认后者属于中国画，就不能只用笔墨的眼光和标准，也必须用笔墨以外的眼光和标准去衡量它们。反之亦然——也不能纯以非笔墨眼光和标准衡量讲究笔墨的中国画。当下的诸多批评，大多还守着单一标准，或以此衡彼，或以彼衡此，近于文学界说的“异元批评”。这与不承认中国画的多样化现实有关。

ISBN 978-7-5398-2132-0



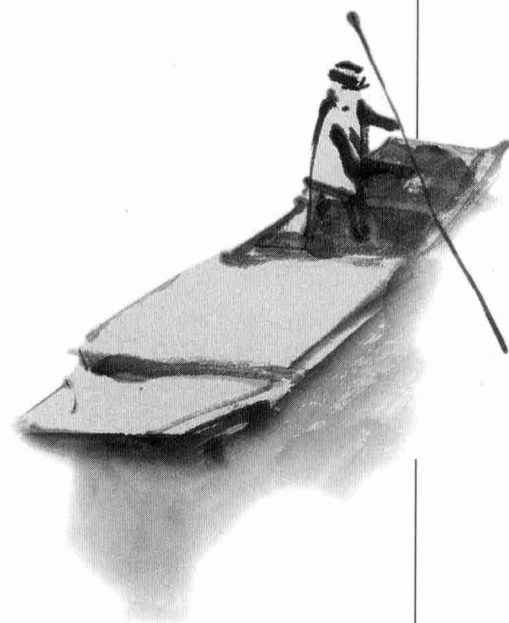
9 787539 821320 >

总定价：288.00元
(全套九册)

69
4.6

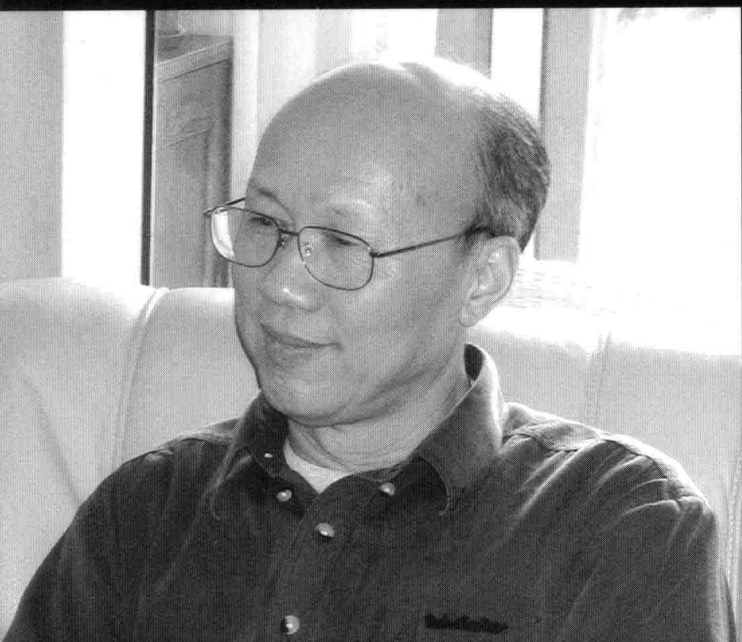
艺术与生活 ④

张修佳 主编



【郎绍君】

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



郎绍君

1939年生于河北定州

1961年毕业于天津美术学院并留校任史论课教员

1981年起供职于中国艺术研究院美术研究所，历任研究员、近现代美术研究室主任

现为该院博士生导师、国家文物鉴定委员会委员

笔墨问题答客问

——兼评『笔墨等于零』诸论

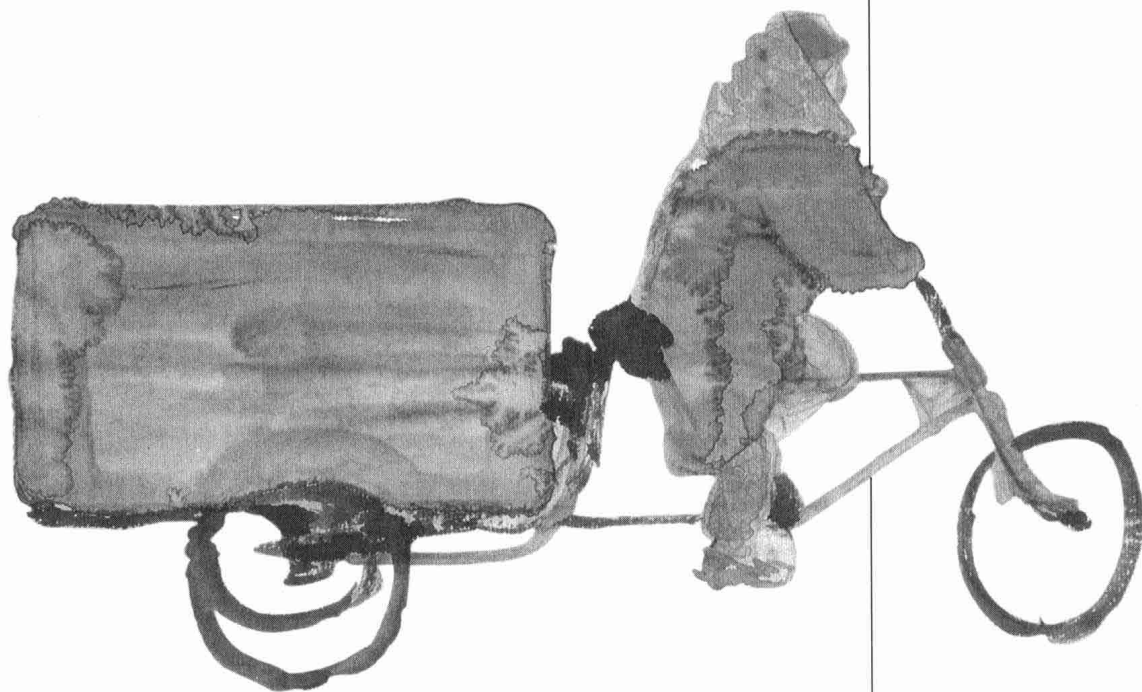
郎绍君

笔墨论争回顾

问：关于笔墨的论争似乎很久了，它的发端、大致过程与背景如何？

答：笔墨问题是有关中国画讨论的分支。在多数情况下，论争多围绕中国画的命运、传统与现代、革新与保守一类大题目，不涉及像笔墨这样的具体问题。从上世纪初到40年代，参与中国画讨论的著名人士如康有为、梁启超、蔡元培、陈独秀、吕澂、鲁迅、陈师曾、金城、潘天寿、刘海粟、徐悲鸿、林风眠、秦仲文、傅抱石、邱石冥等，都不曾就笔墨问题进行论争。即便20年代后期广东国画研究会与岭南派的那场激烈论辩，也没有谈笔墨问题。那时期，

人们谈论最多的，是传统中国画特别是文人画还有无价值，对历代中国画的重新评估，对清代以来正统派的批判，要不要以及怎样借鉴西方绘画，中西绘画形态与价值的比较，中国画怎样才算“新”和“现代”，中国画教学中的写生与临摹等等。虽然这些问题都与笔墨有关，但大家的视点都高远宏观，又鉴于讨论者（特别是发起论争的人）较少国画家，讨论本身与绘画实践的直接关系不大，不讨论笔墨问题是很自然的。当然有人谈论笔墨，那是像黄宾虹、齐白石、金城、冯超然、潘天寿、张大千、吴湖帆这样的画家，其所谈也是笔墨。（参见《广东现代画坛实录》，黄



小庚、吴瑾编，岭南美术出版社，1990年。）而从没有过“笔墨有没有用处”之类的问题。概言之，一般文化人或西画家（包括融合中西的画家）不大懂也不大能谈笔墨，或视笔墨为些末小事；多数国画家则以为笔墨为中国画之本，天经地义、无可怀疑，所谈只限于行内、圈里或作题跋这样的自说自话而已。整个前半个世纪，传统中国画在画坛（包括博物馆、收藏、市场、出版、展览各方面）占据绝对优势地位，涌现了像吴昌硕、齐白石、黄宾虹、陈师曾、金城、萧俊贤、萧谦中、王一亭、冯超然、潘天寿、陈之佛、张大千、溥儒、陈少梅等一大批杰出画家。融合中

西的新国画还很不够成熟，影响也不够大。中国画讨论还涉及不到具体的技巧层面，笔墨问题没有成为论争的话题。50年代初，由于社会的大变革，文化艺术都由国家统一管理，而管理美术的革命美术家，一度把中国画看作“不科学”、“不革命”的画种，美术院校也取消了国画系，只留下为连环画、年画打基本功的“勾勒课”。以苏式或徐悲鸿式写实方法改造中国画，不仅成为教学的基本方针，也成为评价中国画作品的权威标准。这引出了两个讨论话题：中国画的特点是什么？怎么画中国画？笔墨遂成为论争的一个焦点。1954年，美术史家王逊著文评论北京中国画研



究会画展，说“单纯以笔墨为评判艺术价值的至上标准的时代已经过去了”，认为“古人的笔墨在我们的手中不是武器，而是阻碍了我们接近真实的自然景物”。他开出的药方是，用“科学的写实方法来整理传统的技法，保存其准确、精炼、巧妙的优点，把死方法变成活方法”，“科学的写实技术是应该，而且也有可能为今后的国画服务的”。著名国画画家秦仲文反驳这种看法，他说：“在国画创作中笔墨是重要问题。从习惯上鉴赏或批评一幅国画都以‘笔墨’二字衡量其品格，但是也从来不忽视处理题材等有关问题。因为‘笔墨’的涵义包括广泛，所以它是我们传统技法中绘画构成的重要条件，也就是我们绘画民族风格特点根源……无视国画创作技法的历史发展的优点，和民族形式与西洋形式绝不相同而且不应该相同的特点，生硬地要把西洋画的科学技法来替代他所谓的‘古老的’传统技法。像这样的步骤无疑会全盘采取了西洋画创作上应有的一切以改造国画，说的甚一些就是有意识地消灭国画。”（《国画创作问题的商讨》，《美术》1955年4月号，第42—43页。）尽管王逊后来同江丰一起被错划为“右派”，但他的符合主流意识形态的主张却得到了推行——50年代至70年代，中国画教学与

创作被苏式写实主义所主宰。秦仲文们对传统绘画的维护态度虽然在1957年的政治运动中受到支持，但他们和他们的意见始终被目为“保守主义”。

1962年夏到1963年初又有一场笔墨论争，是由美协机关刊物《美术》杂志精心策划的：编辑部化名“孟兰亭”发表一封信，声言“我国绘画之精英，要在笔墨”，“真正的传统国画，一笔一画皆要有出处”，并据此“批评”革新派画家石鲁“无继承传统的实际功夫”、“充其量而言，有墨而无笔”。这封假造的信，意在挑起论争，引起批评，支持革新探索。但在论争中支持孟兰亭的，是几个不知名的小人物，深谙笔墨三昧的著名国画家如潘天寿、吴湖帆、贺天健、傅抱石、陈半丁、秦仲文，美术史家俞剑华、童书业等都没有参与论争。其原因，一是历经50年代的文化政治批判运动，大家有了恐惧心理。二是孟兰亭的极端保守观点，在画界已没有市场；老画家们即或对革新派的笔墨有指责，也不会有孟文“一笔一画皆要有出处”的要求与批评。作为主流意识形态代言人的《美术》编辑部，对20世纪以来的中国画传统和大多数老画家并没有切实的了解，在他们看来，“保守派”不过是些言必称“马夏”与“四王”、一心与革新为敌的人而已。

支持中国画革新没有错，但这种支持建立在有意无意地曲解传统绘画、打击传统老画家的前提下，就不正常。耐人寻味的是，作为革新榜样的石鲁、李可染、黄胄等，在这场争论之后，不是疏远而是进一步靠近了笔墨传统，有的甚至成为新一轮反传统、反笔墨论者批评的对象。

这场讨论在1963年戛然而止，因为“文革”的风声已飒然作响。直到80年代中期，中国画的论争才重新爆发。这是由年轻一代画家和理论家的创新思考所引发的，争论首先回到中国画命运这个大议题——它是否已经陈旧过时，已经“穷途末路”？不同的是，激烈的批评否定已非来自“左”的革命派，而来自用西方现代观念武装的激进思潮。大致说，这场讨论持续若干年未断，并由大议题向小议题、具体议题转化。80年代后期，刘国松在多次演讲和文章中，以“水墨画现代化”为由，提出把笔墨理解为“肌理”，提倡笔墨以外的“肌理制做中”。作为刘国松的朋友，我率先回应，认为肌理作为笔墨的补充，“可以丰富中国画表现力”，但反对以“肌理制做中”取代这一争论以首届深圳国际水墨展学术会上的公开辩论为高潮。这以后，我在许多文章中都讲到对笔墨和肌理的看法。一些持不同看法的

朋友，也不断在他们的文章中谈及笔墨问题，但没有形成集中的论辩。笔墨讨论与中国画创作与批评的多样化密切相关，涉及中国画历史与现实中的诸多重要问题，但引起媒体和美术界关注的，却不是学术层面的对话探讨，而是像“笔墨等于零”、“笔墨是奴才”这类决绝的惊人之语。

问：看来“笔墨等于零”的讨论，是新一波论辩了。它是怎样发生的？你对这场争论怎么看？

答：“笔墨等于零”是吴冠中于1992年在香港《明报周刊》发表的一篇文章的标题（后收入其文集），是他和香港大学艺术学系教授万青力在席间就笔墨问题争论后写的文章。不久，万青力回应了题为《无笔无墨等于零》的长文，观点针锋相对，但通篇谈论的是虚白斋藏画，回避了与吴冠中直接对话，争论没有继续下去，也没有引起美术界的广泛注意。但两种对立的意见并不只是个人看法的冲突，也反映了中国美术界两种根本不同的价值观念，迟早要进行学理上的论辩和清理。1997年初，厦门大学教授洪惠镇在两篇纪念潘天寿的文章中，对吴冠中的观点和作品有所批评。他写道：“主张放弃笔墨者苦于笔墨规范的束缚，渴望更自由地纵笔墨驰骋，然而其结果是画中的点线完全西画

化，力斥笔墨等于零的吴冠中就是典型例子。”1997年11月13日，《中国文化报》转发吴冠中《笔墨等于零》的文章。1998年初，我送交上海艺术双年展的论文《论笔墨》，实际是回应“笔墨等于零”之说的，但回避了“笔墨等于零”这个论题本身。同年第2期《中国画研究通讯》，继《中国文化报》之后再次全文转发《笔墨等于零》一文。11月份，在“油画风景画、中国山水画展览”学术讨论会上，张仃发表了《守住中国画的底线》一文，对“笔墨等于零论”提出公开批评。1999年1月号《美术》杂志立即转登。接着，吴冠中通过文章和媒体采访，对张仃作出回应，并进一步阐发他的观点。《美术》、《美术观察》、《江苏画刊》、《北京日报》、《光明日报》、《文艺报》等报刊，或转载或组织文章，把讨论推向高潮。关山月、潘絜兹、王琦、邵洛羊、姚有多、张立辰、童中焘、陈绶祥、陈传席、董欣宾、江洲、林木、王林、祝斌等，都就笔墨问题发表了意见。其中中华天雪采访吴冠中的《下午·客厅·逆光——听吴冠中教授传“道”授“业”解“惑”》一文，江洲《断线的风筝》《与吴冠中先生商榷》两文，引起了较大反响。这是一场有益的学术论争，是历次笔墨讨论中规模最大、发表文章最

多的一次。可惜媒体多着眼于争论的炒作性，并不很关注学术本身，讨论还缺乏学理性深度。

笔墨问题涉及绘画史、批评史，关系中国画创作，人们对它的关注不是偶然的。“笔墨等于零”固然是吴冠中个人的观点，也与新时期参照西方现代艺术改革中国画的实践分不开，表达了一部分人（包括画家和理论家）的思想现实。洪惠镇认为，这是“为了中国画尽快被世界所接受而自我降低难度与艺术标准”的“削足适履”。但也可以说，它是在艺术现代化的口号下，力图以西式语言方式改造、取代传统语言方式的产物。讨论的实质，是在全球化浪潮中要不要以及怎样珍视民族艺术语言价值的问题。

对话的基本前提

问：学术讨论需要确定有共识的前提，否则无法进行真正的对话。在你看来，笔墨讨论的基本前提是什么？

答：有两个前提：一是对中国画现实的基本共识，二是对笔墨概念的基本共识。没有这两方面的共识，是很难对话的。

中国画的基本现实是什么？是样式、风格的多样化，以及边界和评论标准的相应模糊。大体说来，较多画家坚

持或基本坚持笔墨方法，较少画家放弃或基本放弃笔墨方法（不完全放弃笔、墨工具），如果承认后者属于中国画，就不能只用笔墨的眼光和标准，也必须用笔墨以外的眼光和标准去衡量它们。反之亦然——也不能纯以非笔墨眼光和标准衡量讲究笔墨的中国画。当下的诸多批评，大多还守着单一标准，或以此衡彼，或以彼衡此，近于文学界说的“异元批评”。这与不承认中国画的多样化现实有关。

20世纪中国画可分为传统型与融合型，评价这两类艺术家，应以同类比较为主。我提出吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿为“传统型四大家”，即是通过同类比较作出的。各类型还可分出不同派别，对这些派别的评论，也应同派别中的比较为主。不同类型与派别的画家也可以比较，但要用涵括不同类型派别的共同性标准，而不能用某类型与派别的特殊性标准。不同评量采取不尽相同的标准，对艺术批评是至关重要的。传统型讲笔墨，但具体讲法并不同；融合型不讲笔墨或不完全讲笔墨，情况就更加复杂。笼统说“笔墨等于零”势必否定传统型中国画，甚至否定中国画历史传统，笼统说“无笔无墨等于零”势必把融合型画家划出中国画疆域。两种批评，在方法上都有以偏概全之病。

概念前提也十分重要。“笔墨”一词有特定意指——画史形成的对“笔墨”的基本共识。有了概念上的基本共识，才不会造成范畴和论理上的混乱。这意味着不能任意赋予笔墨非约定俗成的涵义。吴冠中在论争中，一会儿是说吴道子、梁楷、齐白石的笔墨，一会儿是指达·芬奇、拉斐尔、提香的“笔墨”，一会儿又是指自己的“笔墨”，笔墨有时是“技巧”，一会儿又成了“泥巴”……究竟笔墨是什么？他始终没有清楚的回答。好比讨论“鸡蛋是不是还有价值”，如果谈论者大谈“乌贼蛋也是鸡蛋，鸵鸟蛋也是鸡蛋，石头蛋也是鸡蛋，而且是更现代的鸡蛋”云云，你怎样去对话呢？

“到处是食古不化的陈词滥调”吗？

问：吴冠中提出“笔墨等于零”，是基于对中国画创作现状的估价。他在接受朱虹子采访时说：“这个观点的提出，是当时感到国画没有出路，看到国画领域到处是食古不化的陈词滥调……”又在接受华天雪采访时说：

“我记得李小山当年讲‘中国画走向穷途末路’，当时得罪了不少人。但是从中国画陈陈相因的现状来说，我认为他的说法没有错。再按老样子走下去绝对是一条穷途末路。我们把传统抱得太厉

害了，我认为这是一种错误。”对此，你有什么感想。

答：吴冠中对朱虹子说的“当时”，是20世纪90年代初，对华天雪说的“现状”，指的是李小山文章发表时的80年代中期。总之，他指的是80年代至90年代即新时期的中国画。那么，新时期中国画，真如吴冠中说的“把传统抱得太厉害了”、“陈陈相因”、“到处是食古不化的陈词滥调”吗？谁都知道，新时期中国画不仅有激烈的革新论争，也有空前丰富的革新实践和成果。有成就的老年和中年画家，如朱屺瞻、李苦禅、陆俨少、谢稚柳、林凡、李可染、程十发、黄胄、王盛烈、杨之光、周思聪、卢沉、周韶华、张仁芝、贾浩义、吴山明、刘国辉、卓鹤君、张立辰、贾又福、李世南、张桂铭、石虎、郭全忠等等，哪个是“食古不化的陈词滥调”？更年轻的一代如田黎明、陈平、常进、周京新、江宏伟、尉晓榕、李孝萱、何家英、王赞、徐乐乐、卢禹舜、海日汗、王彦萍，以及90年代以“现代水墨”著称于时的石果、刘子建、阎秉会等等，哪个又“陈陈相因”了？如果说新时期中国画有诸如流行制作、追逐肌理、迎合市场趣味、模仿时髦风格一类倾向，人们可以理解，说它“食古不化”“陈陈相因”，简直

是不可思议。为了证明“笔墨等于零”说得正确，硬要造出一个“陈陈相因”的“现状”，来否定中国画蓬勃发展的现状，实在并不高明。至于他批评的“笔会表演”，其主要问题在于商业性操作和自我重复，而非笔墨的“陈词滥调”，因为参加笔会的，有讲笔墨者，也有不讲笔墨者。而且“笔会表演”并不代表中国画创作的主流，不能把它等同于中国画的现状。

民初至现今，凡批评、否定中国画传统者，无不先对中国画现状进行坚决的否定。从康有为《万木草堂藏画目序》（1917年）到陈独秀的《美术革命》（1918年），到徐悲鸿评《四十年来北京绘画略述》（1950年），再到吴冠中《笔墨等于零》（1992年）。他们对现状的否定，在方法、口气上，几乎如出一辙。对康南海执弟子礼的徐悲鸿，重述康氏之论可以理解；一贯对徐悲鸿持批判态度的吴冠中，在四十多年后却步其后尘，也以激烈否定现状的办法来证明自己的正确，也许连吴冠中自己亦未曾想到！这并不奇怪。作为留学海外学西画的美术家，作为力图融合西中的探索者，他们本来就有共同之处。如都喜欢以感情化的态度来表达自己的见解，都以西画为基本出发点寻求对中国画的改造，都接受了激进反传



统主义思潮的影响，都遭到传统型画家的某种批评等。而他们共同的思想逻辑是：不反掉传统、传统派或某些传统派对立面，他们的主张和艺术就难以被充分肯定。当然，徐、吴的正面主张并不同，他们对传统绘画的态度也有很大区别（徐对传统绘画的了解、把握远胜于吴）。徐推行的是写实主义并形成了一个写实学派，有大批追随者；吴强调形式但没有形成主义和学派，虽有影响但没有真正的追随者，他极力维护的是他自己和自己的画。

在20世纪中国画的发展历程中，激进反传统主义大多处在主流地位。如五四时期，抗战初期，50年代至80年代。在不同时期，它们的表现形式、理论言说与行动口号不尽一样，前后有“中国画落后”、“中国画不能为抗战服务”、“中国画不科学”、“中国画不能反映现实”、“中国画是封建主义”、“中国画没有现代性，不能走向世界”、“笔墨等于零”等等。但本质没有大变化，都否定或基本否定中国画的价值与意义。这种状况到90年代有了巨大改变。经过对文革和世纪历史的反思，人们逐渐变得更清醒、更理性了。在今天，无论是谁，无论怎样宣扬反传统，都不会有很多人响应了。吴冠中的知名度不可谓不高，媒体对他的“反传

统”言论宣传不可谓不及时、不充分，但在美术界，却没有几个真正支持者。也许，他以为这孤立是“光荣的”，他仍可以理直气壮，说“真理在个别人手里”！

问：说到“反传统”，吴冠中有他的理由。他说：“你不反掉传统，儿子不反掉老子就没有办法发展出来，这是一定的，几千年来的美术史就是这么过来的，就是反传统、反反传统、反反反传统，不断地反，一直反下来的，不反掉旧的就不会有新的。”这话虽充满火药味，是否也有一定的道理？

答：吴冠中说话容易冲动。但上述“反传统”言说不是言词语气问题，而是他的心声。江丰在50年代对中国画的否定态度，曾被批评为“虚无主义”，吴冠中比江丰的否定更决绝。吴和江的身份、背景、动机、论据、说法、环境和影响都不同，但在否定中国画传统这一点上却惊人的相似。“文革”以“无产阶级革命”为理由对传统文化包括中国画传统的否定批判，首先是一场政治运动，在性质上当然不同于吴冠中以艺术革新为理由对中国画传统的否定，后者只是一种学术看法。但“不反掉旧的就不会有新的”这一观点，与“不破不立”的信条和言说逻辑，没有本质区别。20世纪的激进反传统主义思想，就

是这样渗透在各个领域和范畴。

吴冠中谈到西方艺术时说：“西方的艺术是希腊罗马体系发展下来的，他们始终是在自己的传统逻辑里。”那么，中国的艺术是不是按照中国的体系发展下来的？是不是“始终在自己的传统逻辑里”？如果是，它首先就是继承的结果，继承中当然会有弃取、修正和新创，但不可能是“反反反反”！反掉传统，还会有什么“传统体系”和始终一贯的“自己的传统逻辑”？

吴冠中多次以美术史为根据来“证明”他的言说的“正确性”。如：“从吴道子到梁楷，都证实是反反反的结果。”果真如此吗？吴道子的真迹没有留下来，但从记载可知，他主要是画佛教壁画的，一生创作不下“三百壁”作品。我们知道，从魏晋南北朝到隋唐，以人物为主的佛教绘画（尤其壁画）是主流，以至被美术史家郑午昌称为“宗教化时代”。在这几百年中，先后出现了像曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇、杨子华、展子虔、阎立本等大画家。吴道子天才超凡，但也是在继承晋唐宗教人物画传统的基础上成长和成熟起来的。《历代名画记》、《唐朝名画录》等书记载说，他曾师从张孝师，又从大书法家张旭学习过笔法。他的“笔

才一二，象已应焉”的“疏体”画，首先从张僧繇的“疏体”承继而来，他的创造性的“兰叶描”笔法，也是由匀细的铁线描和短、粗而有变化的“莼菜条”描法发展而来的。请问，他彻底反掉了什么传统？吴道子创立的线描淡彩和白描风格，得到后人的学习继承，北宋初的武宗元、北宋后期的李龙眠便是这一流派的继承者和光大者。南宋的梁楷把减（亦写作“简”）笔人物画风格推向极致，但传为梁氏作品的《李白行吟》和《泼墨仙人》，前者的草书式飞动笔线，正是由吴道子画风一路演变出的，后者的大泼墨，则是从晚唐王洽以降的泼墨法脱胎变化而来。梁楷并不是反掉了前人传统才自创了新法，恰恰是继承了吴、王传统才可能自创、才获得成功的。艺术上的任何创造，都是在前人基础上进行的，所谓“创造”，首先得有对传统的学习把握，而后才是对前人画法、画风的修正、补充和变异，而绝不是先把传统反掉，再凭空去“创造”。吴冠中一再提到石涛，其实石涛一点也帮不了他的忙！石涛对宋元明绘画如董、巨、米氏云山、赵子昂等都下过相当功夫（前几年在中国美术馆还展出过他早年仿赵文敏笔法风格的山水条屏）。他也从大体是同代人的梅清、程穆倩、戴本孝等吸取营