

2010 上海新水墨艺术大展

2010 Shanghai New Ink Art Exhibition

水墨时代 论文集

朱屺瞻艺术馆 编

上海书画出版社

2010 上海新水墨艺术大展
水墨时代 论文集

朱屺瞻艺术馆 编

上海书画出版社

ZHU QIZHAN ART MUSEUM

图书在版编目(CIP)数据

2010 新水墨大展：水墨时代论文集 / 朱屺瞻艺术馆

编. -- 上海：上海书画出版社, 2010.12

ISBN 978-7-5479-0159-5

I. ①2… II. ①朱… III. ①水墨—艺术评论—中国—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 234172 号

2010 上海新水墨艺术大展《水墨时代论文集》

编委会名单：

编委会主任：张永林

编委：张永林 陈九 王国文 张纫慈 贺亚民

卢星 曾玉兰 盛青

主编：陈九

副主编：张纫慈

执行编辑：曾玉兰

文字校对：盛青 章清

装帧设计：管国栋 马海平

水墨时代论文集

上海朱屺瞻艺术馆 编

责任编辑：朱孔芬

责任校对：周倩云

技术编辑：杨关麟

出版发行：上海书画出版社

地址：上海市延安西路 593 号

网址：www.shshuhua.com

印刷：上海盛涔印刷有限公司

经销：全国各地新华书店

开本：1/18

印张：8.5 字数：150 千字 印数：0,001-1, 500

版次：2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5479-0159-5

定价：27 元

前言

有鉴于“水墨”在当下越来越成为一个牵涉到中国当代艺术转向、身份焦虑、民族话语权等多方面问题的重要学术话题，2010年5月15日，由朱屺瞻艺术馆、上海多伦现代美术馆主办的《水墨时代——2010上海新水墨艺术大展》在朱屺瞻艺术馆开幕。以此作为实践背景，2010年5月16日，在上海朱屺瞻艺术馆举办了主题为“水墨时代”，核心话题为“反思现代水墨”的学术论坛。论坛邀请批评家王南溟策划主持，分为四场，第一场《回顾水墨传统》由林木、马琳、舒士俊参加；第二场《现代水墨与传统水墨》由卢辅圣、朱青生参加；第三场《反思现代水墨》邀请了黄专、刘骁纯、鲁虹、皮道坚进行主题演讲；最后第四场《水墨与中西艺术史比较》的讲演者为沈语冰、蒋奇谷。论坛与会专家回溯了传统水墨的历史，并对中国1980年代以来的现代水墨现象进行了回顾和梳理，同时对目前的水墨现状提出了重要的思考话题，给当下中国艺术问题提供了重要的参考维度。作为此次论坛的学术成果，这本论文集里主要收录了与会学者的专题论文，也有部分是曾经发表过的文章，高名潞先生因故未能参加本次论坛，但提供了他的论文，特此感谢。

目 录

一 回顾水墨传统

- 林 木 从天道象征到士气标志
——水墨的文化意蕴在古代美术史中的演进 4
- 马 琳 从传统到当代：中国画的教学方法与实践 11
- 舒士俊 当代中国画的创新趋向及其学术参照 21
“水墨时代”论坛现场发言：中国画的发展与城市化进程 26

二 现代水墨与传统水墨

- 卢辅圣 水墨画与后水墨画 31
“水墨时代”论坛现场发言：现代水墨与传统水墨 38
- 朱青生 再论第三种抽象——与“笔墨”的关系 41
“水墨时代”论坛现场发言：当代水墨所反映的文化问题 48

三 反思现代水墨

- 黄 专 谷文达的水墨炼金术 57
“水墨时代”论坛现场发言：关于实验水墨图像研究的几点设想 63
- 刘骁纯 墨象论 68
- 鲁 虹 对水墨当代性问题的反思 77
- 皮道坚 再谈水墨性、水墨精神与水墨方式 81

四 水墨与中西艺术史比较

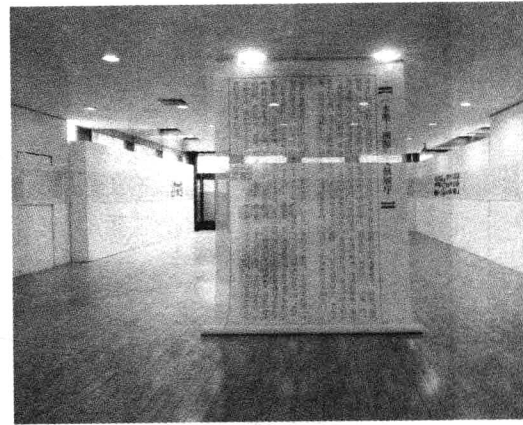
- 蒋奇谷 水、墨、彼岸 89
- 沈语冰 笔触的价值：罗杰·弗莱论线条在现代艺术中的地位 103

五 附录

- 王南溟 在“水墨的边缘”中的六个案例
——徐虹、陈光武、潘缨、张诠、刘永涛及刘超的绘画与观念 117
- 高名潞 回归“痕迹”本身：一个没有办法的办法
——关于水墨空间的策展想法 135



上：中共虹口区区委常委宣传部部长宋妍女士在开幕式现场发言
下：论坛嘉宾、理论家刘骁纯先生在开幕式上发言



2010 上海新水墨艺术大展现场（朱屺瞻艺术馆）

一 回顾水墨传统



林 木

四川大学教授，四川师范大学美术学院院长，中国美术家协会理论委员会委员，全国美展评委。长期从事中国美术史和中国现当代美术研究。著有《论文人画》、《明清文人画新潮》、《笔墨论》、《二十世纪中国画研究》等十余部著作，发表论文及评论 700 余篇，百余次出席国内外学术会议，著述 700 万余字。

从天道象征到士气标志

——水墨的文化意蕴在古代美术史中的演进

林 木

远古的中国画其实并不是水墨画，而是彩色的。不论是6000年前彩陶上的纹饰，还是商周壁画上的彩色图像，都是彩色的。汇集3000年前文献而成之《尚书·益稷》说虞作绘：

予欲观古人之象，日月、星辰、山龙、华虫、作会，宗彝、藻火、粉米、黼黻、絺绣，以五采彰施于五色作服，汝明。

而记载远古礼仪规矩之文献《周礼》亦说：

画绩之事，杂五色：东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑。天谓之玄，地谓之黄。……青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，青与黑谓之黻，五采备谓之绣。……

可见当时的绘画的确五彩斑斓。这种情况一直到出现战国秦汉时的壁画、帛画，依然如此。

魏晋南北朝阶段的绘画仍然如此。此阶段的绘画现象主要是新疆地区如克孜尔，西北地区如敦煌的大量佛教壁画、帛画、卷轴画，各地墓室壁画，也都无不是彩画。这个阶段最重要的，也是美术史论史上最早最完整的文献如顾恺之的《画云台山记》和中国历史上第一部评论标准的著述《画品》也都对色彩的问题有着详尽的记载。如东晋顾恺之《画云台山记》载“清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日”；“西连西向之丹崖……东面丹砂绝罅及荫，……后一段赤斫”等等，都可见当时色彩上的表现。而在中国历史上第一部评论标准的著述《画品》中，齐梁时的宫廷画家谢赫首列中国第一部绘画评论标准的“六法”，“六法”中第四法即为“随类赋彩”，而完全没有谈墨的问题。而号称梁元帝所作的《山水松石格》一文中“或格高而思逸，信笔妙而墨精”，“或难合于破墨，体同异于丹青”，“高墨犹绿，下墨犹赭”等句，但恰恰因为这些涉及水墨的句子，使时代出了错误，因为当时根本就没有水墨的普遍运用，因而暴露出了作伪的痕迹。因为墨法的运用不能早于中唐，故此文作伪的年代应为中唐之后。

的确，到唐代，整个绘画系统都是色彩的天下，以致当时绘画的代名

词就是“丹青”。中唐时的张彦远作中国第一部画史，就是以丹青作绘画的代名词。如《历代名画记》卷第九《唐朝上》中，张彦远就经常使用该词“阎立德，父毗，在隋以丹青知名”。“立德弟立本，……朝廷号为丹青神化”。“立本唯善丹青，时人谓《千字文》语曰：‘左相宣威沙漠，右相驰誉丹青。’”可见“丹青”（色彩）与绘画的密切关系。唐代诗人杜甫有《丹青引》一诗驰名文学史，也可为一证。宋代初，画院流行黄筌风格，仍以工笔设色为主，直到宋徽宗宣和庚子年（1120）作《宣和画谱》御制序时谈到墨竹一门，才说“草木之秀，无以加此。而脱去丹青，淡然可尚”。然“脱去丹青”的墨竹，仅十门题材中的一门而已。

那么，水墨后来又是怎么成为传统绘画的主流样式呢？

这个过程是从盛中唐之际开始的。

明人胡应麟有诗句称，盛唐之句为“海日生残夜”，晚唐之句为“人迹板桥霜”。由于安史之乱导致唐代社会由盛至衰，也因而形成中国古代社会由盛至衰的转折。社会动荡导致人心的动荡，为适应此种动荡的社会，道家哲学与禅宗思潮崛起，文学风气与绘画风气亦为之一变。王维（701-761）是个典型。这个被明代画坛领袖董其昌称为“南宗”——文人水墨类型之山水画——宗主的诗人兼画家，最初是以豪强雄浑的边塞诗著称的。诗人一度唱“大漠孤烟直，长河落日圆”的盛唐之音，安史之乱后，只好吟“明月松间照，清泉石上流”的禅诗，并与和尚们打得火热了。绘画上，这位一直画青绿设色山水画的画家，也一变其画风而转向水墨，传为他的《雪溪图》，其清冷孤寂让人想到柳宗元“千山鸟飞绝，万径人踪灭。江边蓑笠翁，独钓寒江雪”的禅宗境界了。

水墨画的历史从此开始了。

唐代画水墨的画家还不止王维一人。另一位叫张璪（782年前后）的画家以一种中国气功的方式作画：

员外（指张璪）居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若流电击空，惊飏戾天，摧挫斡掣，拗霍瞥列。毫飞墨喷，捩掌如裂，离合恂恍，忽生怪状。……观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。（《唐文粹·观张员外画松石序》）

唐代还有一位画水墨的王姓画家干脆叫王墨，朱景玄《唐朝名画录》载：

王墨者，不知何许人，亦不知其名。善泼墨画山水，时人故谓之王墨。多游江湖间，常画山水、松石、杂树。性多疏野，好酒，凡欲画图障，先饮。醺酣之后，即以墨泼。或笑或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。

中国绘画史上水墨画的历史就这样开始了。唐代的美术史家、理论家们是这样评价水墨画的。那位第一个写美术史的张彦远是这样说的：

夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化无言，神工独运。草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，风不待五色而绛，是故运墨

而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。

这是典型的以道家哲学道生万物，“玄化无言”的观念去称赞单纯宁静的水墨得道之“意”的论述。这与老子“大象无形”，“五色令人目盲”的观念一脉相承，又与庄子“夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之至平而道德之至”，“虚静恬淡寂寞无为者，万物之本”（《庄子·天道》）的思想相生相发。与王维撰写有关的《山水诀》说得更直接：

夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。

什么是“肇自然之性，成造化之功”呢？当然是那个“道生一，一生二，二生三，三生万物”的“道”了。正是这个“道”在自然而然中生出整个世界——“造化”——来。难怪古人把此种水墨绘画叫“画道”，这与西方绘画是手艺（例如达·芬奇就是这么认为）就是两回事了。中国的水墨画是从哲学中生出的。另外，这种最为单纯最为自然最为简洁最为宁静因而也最为元初的水墨画样式又与禅学相通。因为“禅”即“静”之意，即静中修炼，静中思虑的意思。故后世的禅画也只能用水墨而不能彩色即此。

这样，以水墨为基本表达方式的全新的绘画样式就在中国古代社会由盛至衰的转折中，在人们心态的转换中，在由崇高向优美，由辉煌向清冷，由灿烂向平淡，由华丽向单纯的审美风气的变化中诞生了。晚唐朱景玄把这种包括王墨泼墨画风在内，超脱于传统设色画法的新画风称作“逸品”，且称此为“非画之本法，故目之为逸品，盖前古未之有也”。（《唐朝名画录》）而晚唐、五代后梁的画家荆浩著《笔法记》也说：“夫随类赋彩，自古有能。如水晕墨章，兴吾唐代。”可见，盛、中唐交际之时，的确就是水墨画法诞生之时。

这种根源于中国传统哲学深厚根基的新画法一出现，的确就迎来了士大夫文人的热烈欢迎。荆浩自己画庐山作《匡庐图》用的就是水墨样式，五代南唐董源及学生巨然作山水是用水墨，五代石恪画《二祖调心图》也是水墨，号称“三家鼎峙，百代标程”的北宋李成、范宽、关仝三家山水，用的也是水墨。文同画墨竹，米芾作米点山水，当然也是水墨，自称“墨戏”。水墨画开始在北宋画坛崭露头角。尽管北宋初年的宫廷院画时兴的仍然是黄筌一路工笔设色的严谨画风，“丹青”仍然是主流样式，但北宋末年，水墨在文人一路画风中已开始流行。其影响也逐渐涉及宫廷。

的确，到南宋时，就不仅是文人士夫用水墨，南宋画院领袖们也开始大用其水墨。例如梁楷画《泼墨仙人》、《李白行吟》用水墨，南宋画院的“南宋四大家”“李（唐）、刘（松年）、马（远）、夏（圭）”更以“水墨苍劲”画派闻名于画史。这还是文人画未占优势之时。等到文人画开始占上风的元代，文人画一统天下的明中期、清代，所有的画坛名家几乎没有不用水墨作画者。

如果水墨画在唐宋，乃至元及明中期基本都是沿着中唐以来的水墨脉络在发展，那么，到了明代中后期，水墨画却开始了另一种脉络，即逐渐

地淡化了水墨的哲理内蕴，而在“笔墨”的新路数下，开始与“笔”联姻而生出了另一类型的绘画美学新趋势。这就是墨与笔构成“笔墨”的组合，而成为文人画家个人身份、修养、品格与气质的象征与标志。

徐渭是明晚期的画家，大写意水墨花卉画的创始人之一。他的用墨就主要不再是对天道的象征，而偏重于对个人超然品格和孤傲个性的象征。例如，他画牡丹用水墨而不用色彩就是如此：“牡丹为富贵花，主光彩夺目，故昔人多以勾染烘托见长。今以泼墨为之，虽有生意，终不是此花真面目。盖余本寒人，性与梅竹宜，至荣华富贵，风若马牛，弗相似也。”（《徐渭题花卉》，见《虚斋名画录》）这里就既无“玄化”之道，亦无“造化”之功，而仅仅是个人高雅超脱身份之象征。

水墨这种身份象征的意蕴，和明晚期才开始的“笔墨”的高度倡导，成了在明晚期文人画之文人身份的标志。

董其昌是中国画史上一个转折性领袖，正是由于他对“文人画”和“南北宗”的倡导，工笔设色的倾向才受到严重抑制，水墨、笔墨的崇高地位才得以最终确立。因为不论是“文人画”或者是“南宗画”，都是以水墨或笔墨为基本特征的：

“禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家，亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。”（《画眼》）

而董其昌的朋友陈继儒也是从此角度界定文人画的性质的：

“世人爱书画而不求用笔用墨之妙。有笔妙而墨不妙者，有墨妙而笔不妙者，有笔墨俱妙者，有笔墨俱无者。力乎巧乎？神乎胆乎？学乎识乎？尽在此矣。”（《妮古录》）

“文人之画，不在蹊径，而在笔墨。”（《妮古录》）

你看，力、巧、神、胆、学、识这些个人心性的因素全与笔墨连在了一起。最后，墨与笔连在一起，干脆成了“文人画”所以为文人画的最高标志：“文人之画，不在蹊径，而在笔墨。”

董其昌“南北宗”说一锤定音。一则肯定了水墨渲淡之法的确始于唐代；二则也指出了色彩作画的倾向与水墨的兴旺发展成反比的衰颓进程；第三，此种崇南贬北的倡导其影响一直到今天。从董其昌时代到今天，传统国画系统罕有非水墨的大师，也罕有以色彩胜的名家。“四王”、“四僧”、“扬州八怪”，“海派”赵之谦、虚谷、蒲华、吴昌硕们哪个不是水墨画家？20世纪齐白石、黄宾虹、潘天寿、徐悲鸿、刘海粟、张大千、傅抱石、蒋兆和们又有哪位不是画的水墨，就连更晚的李可染们，也无不如此。这或许是中国文化在古代社会后期，乃至其延续期的时代之必然？今天之水墨画与中国画几乎画了等号，原因也在于此。

把笔墨当成文人修养与身份标志的做法，在董其昌衣钵的承传者“四王”之首王时敏那里同样如此：“有笔妙而墨不妙者，有墨妙而笔不妙者。能得此中三昧，方是作家。”（《西庐画跋》）这就如同文人之画全在笔墨一样，笔墨之好坏已成画界身份修养气质人品高雅低俗的标志。也只有在这种笔墨氛围中，我们方能理解董其昌论文人画论南北宗且贬北扬南之倾向。他的“若马、夏及李唐、刘松年又是大李将军之派，非吾曹当学也”（《画旨》）。这里的确就有个高低雅俗的价值判断，而与天道玄化关系不大了。而且，这种价值判断的倾向就一直持续到今天。今天中国画坛那种认为设色画倾向不健康，水墨写意画当为正脉的时流，就与这种明清以来的南北宗文人画价值判断有着直接的承传关系。

水墨或笔墨在明清还经常与“气韵”直接相联系。例如董其昌说“画山水惟写意水墨最妙。何也，形质毕肖，则无气韵；彩色异具，则无笔法”。而清人方薰评董其昌用墨亦同一角度：香光（即董其昌）“墨法之妙，尤为独得，随手拈来，气韵生动”，也是把墨的运用与气韵的表现联而论之。其他如明人汪砢玉有“画用焦墨生气韵”；明顾凝远有“墨太枯则无气韵”；清华翼纶“墨以破用而生韵”；清布颜图“气韵出于墨，生动出于笔”；李修易“米氏之淋漓吞吐，有气韵矣。而倪氏之渴笔俭墨，仅尝无气韵耶”？如此等等。亦如恽南田“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵”。明清时人通过笔墨与“六法”最高境界之气韵相联系，为墨与笔墨被推至传统绘画美学之极致打通了道路。

.....

水墨这种由天道象征向人品气质个性身份标志的转换是怎样一个演变的过程呢？

水墨象征天道，水墨的文化内蕴自然高尚超然，比之专心于造化形色的倾向当然不可同日而语。岂不闻“形而上者为之道，形而下者为之器”么？加之中国古代社会从来有君子小人之分，画史上亦有士夫画工之对立。北宋郭若虚《图画见闻志》称：

窃观自古奇迹，多是轩冕才贤岩穴上士，依仁游艺，探蹟钩深，高雅之情，一寄于画。

凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。

这就把画家分成了士夫画工两种截然不同的身份。而两种身份的绘画，其区分之法，水墨又是重要的标准之一。北宋徽宗朝的《宣和画谱》说：

绘事之求形似，舍丹青朱黄铅粉则失之，是岂知画之贵乎？有笔不在夫丹青朱黄铅粉之工也。故有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作。盖胸中所得，固已吞云梦之八九，而文章翰墨，形容所不逮，故一寄于毫楮……

正因为文人身份的画家作画不能专在色彩形器上下功夫，而“淡墨挥

扫，整整斜斜，不专于形似”就成为文人身份画家作画的造型特征。反过来，具此特征的绘画当然也就当属文人士夫之气质特征了。事实也正是如此。在董其昌的《容台集》记录了宋末元初画家赵孟頫与钱选的一段对话：

赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：“隶体耳。画史能辨之，即可无翼而飞。不尔，便落邪道，愈工愈远。”

《唐六如画谱》也记载了同样的事：

赵子昂问钱舜举曰：“如何是士夫画？”舜举答曰：“隶家画也。”（《佩文斋书画谱》卷十二）

这两段话都是把隶体书法的用笔意味等同于士气和士夫画的意味。因为只有文人才与这些书法打交道。同样的，伴着超然洒脱的哲理意味的水墨也具备同样的性质。赵孟頫的学生黄公望在《写山水诀》中说：

吴妆容易入眼，使墨士气。

画一窠一石，当逸墨撇脱，有士人家风。才多便入画工之流矣。

可见，从宋到元，水墨除了以前的天道象征的意蕴外，还被当成一种体现士人氣质的绘画手段而被倡导。尽管从宋一直到明代中期吴派止，绘画思潮基本是一脉相承的，即通过真实的描绘自然场景，呈现出情境交融诗画相生的意境来。但水墨在这段时期（主要是南宋以后），也的确是画坛最时髦的最有文人氣的一种追求。水墨后来与“笔墨”一起成为文人个性气质品格的标志，其倾向也的确是经董其昌、“四王”们高度推崇之后逐渐形成的。这种倾向一直延续到今天。在今天，笔墨仍然被不少人视为具有中国画“底线”、“根本”一类崇高的地位，但今天的画家们却仅仅记住了笔墨之文化意蕴演进的结果。人们不仅忘掉了他们何以会成为“底线”与“根本”，甚至连它们与古代士大夫们的种种联系知道的也不多了。

2010年3月15日于成都东山居竹斋



马琳

1972年生。2001年上海大学美术学院美术学专业硕士毕业。2006年南京师范大学美术学院美术学专业博士毕业。现为上海大学美术学院史论系副教授，副主任，上海大学美术学院99创意中心艺术总监。出版有《周湘与上海早期艺术教育》、《艺术管理概论》、《中国书法史》等学术专著。

从传统到当代：中国画的教学方法与实践

马琳

内容提要：中国画的教学方法由来已久，但有严格意义上的教学，是在 20 世纪引入西方学院教育体制以后的事情。本文着重探讨了中国画的教学方法与实践，从传统到当代的转换。第一部分：论述了传统中国画的教学方法与实践，分析师徒传授、临摹古意、参考画谱三种教学方法的优缺点。第二部分：分析 20 世纪中国画的教学方法与实践，主要是学院派的教学方法与实践，着重探讨了徐悲鸿的教学体系与潘天寿教学体系的优缺点。最后论述了当代中国画的教学方法与实践，指出目前在中国画的教学实践中存在的主要问题，也就是如何将传统派与实验派相结合，而培养出可以调和表现社会、传统和实验派相结合的年轻艺术家。

一、传统中国画的教学方法与实践

传统的中国画教学，大致有三种方法：一是师徒传授。二是临摹古意。三是参考画谱。郭若虚《图画见闻志》认为：绘画六法，骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写五法可学，可学自然也可教；而气韵生动一法则不可学，不可学自然也就难教或者不可教。因此，在古代，中国画的教学主要也是围绕怎么处理骨法用笔、应物象形等五法而展开的。

师徒传授

在中国画教育的初期，最早的教学方法是“师徒传授”，也就是师傅带徒弟。张彦远曾提过：“若不知师授，则未可议乎画”。^①如潘天寿所说：“学习中国画，自古以来都是师徒传授加自学”。^②师徒传授的优点在于手把手的教，学生能够心领神会。另外可以因材施教，诱发学生的领悟。另