

中国画笔墨材料的美学研究

江 渝 著

ZHONGGUOHUA BIMO CAILIAO DE
MEIXUE YANJIU

长江出版传媒
湖北人民出版社

本书得到了2017年湖北省教育厅人文社会科学研究青年项目“笔墨的媒介美学研究”及三峡大学科学基金项目“当代艺术中的媒介材料研究”资助

中国画笔墨材料的美学研究

江 渝 著

ZHONGGUOHUA BIMO CAILIAO DE
MEIXUE YANJIU

图书在版编目(CIP)数据

中国画笔墨材料的美学研究/江渝著.

武汉:湖北人民出版社,2017.2

ISBN 978-7-216-09154-1

I. ①中… II. ①江… III. ①中国画—笔墨—艺术美学

IV. ①J212.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第040120号

责任部门:高等教育分社

责任编辑:刘天闻

封面设计:刘舒扬

责任校对:范承勇

责任印制:王 超

出版发行:湖北人民出版社

印刷:荆州市翔羚印刷厂

开本:787毫米×1092毫米 1/16

版次:2017年3月第1版

字数:173千字

书号:ISBN 978-7-216-09154-1

地址:武汉市雄楚大道268号

邮编:430070

印张:13.75

印次:2017年3月第1次印刷

定价:28.00元

本社网址: <http://www.hbpp.com.cn>

本社旗舰店: <http://hbrmcbs.tmall.com>

读者服务部电话: 027-87679656

投诉举报电话: 027-87679757

(图书如出现印装质量问题,由本社负责调换)

目 录

导 论.....	1
第一节 20 世纪中国画的笔墨实践及其理论反思	1
第二节 本书研究方向与写作框架	17
第一章 笔墨的观念	24
第一节 笔墨观念研究整理	24
第二节 书法笔墨与绘画笔墨的比较	42
第三节 以“材料”定义笔墨	51
第二章 笔墨本身	73
第一节 笔、墨、色三方的矛盾关系	73
第二节 运动的笔墨与运动的身体	89
第三章 笔墨运用.....	110
第一节 笔墨临摹与笔墨程式.....	110
第二节 书画同器论.....	131
第四章 笔墨效果.....	152
第一节 笔墨材料视野中的中国画意、笔关系论.....	152

第二节 笔墨材料的审美风格.....	180
结语：笔墨的当代命运.....	196
参考文献.....	202
后 记.....	215

导 论

第一节 20 世纪中国画的笔墨实践及其理论反思

汪晖先生曾有一个“短暂的 20 世纪”的说法，而这里所说的“20 世纪”，从近代中国算起，一直包括到当下，可以说是一个漫长的 20 世纪。这期间，中国画的笔墨实践层出不穷，也多有理论思考，但它们的共同点，就是都要面对西洋画学的挑战，求取中国画学的生存与发展。

一、20 世纪早期对传统笔墨的批评与维护

近代中国，西方打败了中华。国人从承认器物不如人，到用功学习西方技术制度，乃至最后崇拜西洋思想文化，一步步地，西方优秀中国衰弱成为了通例。自然，在艺术领域情况同样如此，一个被打输了的民族，他的绘画当然也不会好。正是在这种背景下，“（元）明清绘画衰落论”产生了，康有为、高剑父、李可染、徐悲鸿等大家都持有这种观点，正如林风眠在《中国绘画新论》中所说：“元明清三代，六百年来绘画创造了什么？”

比起前代来实是一无所有；但因袭前人之传统与模仿之观念而已。”^①李可染在《谈中国画的改造》中说：“远在六七百年以前，中国画就跟着封建社会的没落，走着下坡路。”^②

科学技术，是西方强大的法宝，凭借科技，西方造就了机器与枪炮，靠着它们打败了国人的“四书五经”。合于科学的，就是好的、先进的，否则就是落后的、错误的。在西方的“赛先生”眼中，中国绘画实在是不“科学”。西洋绘画重视写实、写生，采用焦点透视法，描绘光影明暗、色彩质感；相形之下，中国画既不营造立体感也不讲明暗肌理，既不画人体也不出外写生，似乎只是一味在笔墨程式中闭门造车，自然全无科学性可言。于是，20世纪初的新文化思潮，以西方艺术的科学标准、写实主义对中国画展开了大力批判。在中西比较大框架下，传统绘画是否科学，是否有足够的写实性之类成为了讨论的焦点，在其中，笔墨不过是附带被人们注意到。

对中国画笔墨的发展产生了巨大影响的，有三股力量：一股力量，是陈独秀、康有为（及其弟子徐悲鸿）等思想家对中国传统绘画的理论批判；再一股力量，是高剑父、林风眠、徐悲鸿等艺术家的笔墨改造；第三股力量，是当时中国绘画教育的改革活动。

1917年，康有为发表了《万木草堂所藏中国画目》，推崇五代两宋绘画，贬斥元明清绘画；主张绘画应求形似，贬斥写意画。康有为认为：“中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也。”“……追源作俑，以归罪于元四家也。”“摹写四王、二石之糟粕、枯笔数笔，味同嚼蜡。岂复能传后，以与今欧、美、日

① 林风眠. 艺术丛论. 正中书局, 1936, 122.

② 李可染. 谈中国画的改造. 人民美术, 1950, 1.

本竞胜哉?”“若仍守旧不变,则中国画学,应遂灭绝。”^① 1918年,陈独秀在《美术革命——答吕澄》的通信中,同样对极端重视笔墨的王石谷展开了批评,认为他的画“是倪黄文沈一派中国恶画的总结束”^②。1918年,康有为的学生徐悲鸿演讲《中国画改良之方法》,进一步明确地批评中国画:“艺术复须借他种物质凭寄,西方之物质可尽术尽艺,中国之物质不能尽术尽艺,以此之故略逊。”^③

高剑父等人大多留洋归国,故而特别借重西方绘画技法观念,希望以此来改造中国画落后的笔墨语言,他们的笔墨改革对后来影响巨大。高剑父(1879—1951),早年曾师从居廉,后数度东渡日本留学,不光尽力参加政治革命,而且致力于中国画的革命、创新,开创了岭南画派;其画风融合传统现代,注重物象固有色,尤其发展了居廉的写实画风,又借鉴了日本画、西洋画技法,重视透视法和立体感。林风眠(1900—1991)也曾于1919年至1925年间在欧洲学习素描、油画,其绘画综合了西方印象派光色、表现派乃至立体派结构,以及中国汉唐线描与民间艺术;特别重视用笔的非书法性,开创了水墨结合水粉、水墨结合油彩、彩墨画等多种表现形式。徐悲鸿(1895—1953)曾留学日本、法国等地,深入学习了欧洲的古典现实主义、印象主义绘画技法,他希望把西方的艺术手法融入到中国画里,提倡“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方绘画可采入者融之”^④。

旧时中国画的学习,尤为重视师承脉络,采取的是临摹仿效

① 康有为. 康有为全集(第十集). 北京:中国人民大学出版社, 2007: 441-451.

② 陈独秀. 美术革命. 新青年, 第六卷第一号.

③④ 王震. 徐悲鸿文集. 上海:上海画报出版社, 2005: 3.

的教学方式，看重笔墨技法程式的继承。1906年，南京两江师范学堂图画手工科开始招生，采取了新式教学手段，并不在意师承学派，兼学中西绘画，首次颠覆了过去中国画的笔墨学习方式。^①1925年冬林风眠回国后，先后担任了国立北京艺专校长兼教授、国立杭州艺专校长等职务；同样，徐悲鸿回国后也历任上海南国艺术学院美术系主任、国立北平艺专校长等职——以林、徐二位为代表的留学生，受西方画学影响极大，他们在中国艺术教育体系建设中也作为深远，在教学上重视素描功底、光影造型、写生透视，大力提倡对西方绘画技法与理论的学习，在中国彻底地建立起来了一套西式绘画教学体系，中国画传统笔墨形式成为了西方绘画语言的附庸。这一笔墨学习、教育方式的变革影响极为深远，在实质上截断了中国画笔墨发展的源头活水。

面对其时对中国画学的攻击，自然也有维护传统笔墨的国人为其辩护。1910年，金绍城就创办了中国画学研究会，反对标新立异，反对融汇西法，提出“作画者欲求新者，只可新其意。意新固不在笔墨之间，而在于境界。以天然之情景真境，藉古人之笔法，沾毫写出，发挥时气韵流露。气韵流露，则艺术自然臻高超矣”。^②1930年婴行在《中国美术在现代艺术上的胜利》中，认为“和线描出，已经足以表现对于其物的内心的情感了”^③，对国画线条、笔墨的抒情表意特性十分赞赏。这两方面（重视绘画的写实性与注重笔墨的抒情性）的对立争议，是为第

① 于此之前，在华的西方教会学校也曾有过一些西式美术教育实践，参林木《二十世纪中国画研究》，广西美术出版社2000版，附录3《清末·民国初期的美术教育》。

② 王伯敏，任道斌. 画学集成（下）. 石家庄：河北美术出版社，2002：950-951.

③ 婴行. 中国美术在现代艺术上的胜利. 东方杂志，第二十七卷第一号（中国美术号上）.

一次中国画大讨论，其观点总括在 1932 年出版的《中国画讨论集》中，但笔墨问题在其中并不显要。

同时，许多画家也开始主动从传统中寻觅力量源泉，吸取艺术营养，但他们也与那些批评传统笔墨形式僵化腐朽的人一样，对以清代四王吴恽为代表的“正宗”笔墨传统持反对态度，故而刻意借重的是清代“四僧”、新安派、扬州画派、海派等非正统的笔墨传统资源。这些人有吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、张大千、傅抱石等。

吴昌硕（1844—1927），从传统书画资源中受益良多，将金石书画融为一体，惯于“写”画，构图也类似书法布局，将石鼓文书风融入笔墨是其一大特色。齐白石（1864—1957），早年有过十多年的民间雕花艺匠经历，学画过民间神像、人物肖像、山水、花鸟等，诗词、篆刻、书法无不精到。他临摹学习过徐渭、八大山人、金农、扬州画派等人，后来“衰年变法”，将写意花卉水墨与工笔草虫色彩挥洒自如地结合起来，笔墨集合雅俗，自成大家。黄宾虹（1865—1955），擅诗文、书法，兼长金石文字、篆刻等艺术，对山水画笔墨的总结性考察贡献最大，他 1933—1934 年发表《画法要旨》，其中提出了著名的“五字笔法”与“六字墨法”（后来又发展为“七字墨法”），是这段时期最为重要的笔墨理论成果。潘天寿（1897—1971），书法学习钟、颜，上至秦汉、魏晋碑文，笔墨浓重豪放，富金石风味，绘画笔法上以隶体笔意入画；其指头画上接清代高其佩，“为求指笔间，运用技法之不同，笔情指趣之相异”^①，最有创造性。张大千（1899—1983），非常看重传统画学资源，重视临摹古人画作，60 岁前，他临摹过各类画种、各个流派，石涛、朱耷，徐渭、陈淳以及宋元诸家、敦煌壁画，均十分推崇，广泛研习；晚

① 潘天寿. 潘天寿美术文集. 北京：人民美术出版社，1983：36-37.

年画风工写结合，融重彩、水墨为一体，尤其是泼墨泼彩画法，特别出色。傅抱石（1904—1965），原名长生，因为崇敬石涛的关系，后自名抱石，他强化了石涛桀骜不驯的笔墨，取秃笔作散毫，随山石结构肆意涂抹，意趣自然，创成“抱石皴”。

二、中华人民共和国成立后第二次笔墨讨论

中华人民共和国成立后，一方面，中国画的笔墨被视为“形式主义”，继续受到写实主义、科学性艺术标准大力批判，如1954年王逊在《对目前国画创作的几点意见——北京中国画研究会第二届展览会观后》中说：“传自古人的笔墨技法不能听从我们的自由指使去如实地反映现实，而相反地，使我们相当地离开了它。……生活的真实感被淹没在古老的构图和笔墨中间了。”^① 另一方面，就是国内中国画艺术在苏联美术体系的推波助澜下为“写实性水墨”所支配，写实水墨产生于20世纪30年代，盛行于50—70年代，徐悲鸿、蒋兆和、杨之光等为其代表。徐悲鸿对中国画笔墨的改革影响巨大，将西方素描轮廓线与中国画线条结合，线条不仅准确造型，而且能够表现光感。其画面形象严格依据模特写生而成，形体比例准确，明暗造型生动，再以焦墨勾勒，用水墨淡彩晕染，力求形神兼备。徐悲鸿更是提出了“新七法”绘画理论，要求：位置得宜、比例准确、黑白分明、动作或姿势天然、轻重和谐、性格毕现、传神阿堵。蒋兆和（1904—1986），受徐悲鸿影响很大，他将中国传统水墨技巧与西方造型手段结合起来，以素描明暗作为水墨人物造型的基础语言，融通写实、写意，汇合中西。写实水墨成为了中国画教育体制、艺术实践和笔墨理论的主导势力。

与此同时，钟情于中国画传统笔墨的艺术家也并未停止为其

^① 王逊. 对目前国画创作的几点意见——北京中国画研究会第二届展览会观后. 美术, 1954, 8.

张目正名。1962 夏，美协机关刊物《美术》编辑部化名“孟兰亭”发表了一封读者来信，声言“我国绘画传统之精英，要在笔墨”“真正的传统国画，一笔一画皆要有出处”，^①由此掀起了第二次中国画大讨论。这次的争论由评价画家石鲁的作品而起，辩论的焦点却是中国画笔墨传统的继承与创新。争论持续到 1963 年初，参加者众多，观点不一各抒己见，《美术》杂志 1963 年第一期《关于中国画的创新与笔墨问题》的文章对此进行了总结。

石鲁（1919—1982），为长安画派主要创始人，原名冯亚衍，因崇拜石涛、鲁迅而改名。1959 年他创作了《转战陕北》，打破了过去不是画江南山水云烟就是图北方高山巨石的题材类型和表现手法，创造性地尝试以中国画笔墨在写实意义上再现黄土高原和陕北风情。但石鲁绘画基本凭靠自身情趣和天分，强调抒发真情，发挥个性。于是高度评价他，赞赏其艺术创新、勇于探索的人有之；还有很多人却是批评他传统笔墨功底不够深厚，言其笔墨野、怪、乱、黑。争议的关键还是艺术评价的尺度问题，“笔墨技法能否当做艺术批评的唯一标准”^②，换言之，即是如何继承与发展传统笔墨的问题。以往，无论是主张继承传统笔墨者，还是希望全盘接受西方画学者，其实践理论都有所本：或者如南派山水画 [可以陆俨少（1909—1993）为代表]，继承“四王”的传统；或者如北京画家群 [可以金城（1879—1926）为代表]，重视宋代写生、描绘的传统，继承北派重视功力而非韵味传统，主张以工笔为正宗，以写意为别派；吴昌硕、黄宾虹、潘天寿诸人，是吸收徐渭、石涛等明清非正宗的传统资源；高剑父、徐悲鸿、林风眠等留洋画家，是从西画中获取创造力量……而石鲁的作品，首次让人们不得不做出断然的两难抉择：或

① 孟兰亭。来函照登。美术，1962，4。

② 关于中国画的创新与笔墨问题。美术，1963，1。

者接受传统笔墨，或者放弃；试图折中中西的打算在根本上是行不通的，其下场或是最后退归传统，或是选择西化，否则就只能被看做不中不西“野怪乱黑”。但是这一次笔墨论争的理论逻辑还没有推进得这么远，最后人们的共识仍然没有摆脱当时的精神风气，还是不温不火地认为要在继承中国画笔墨的基础上来推陈出新。而如何才能实现这个目的呢，周韶华、刘纲纪两位先生1963年发表的长文《略论中国画的笔墨与推陈出新》^①对此谈得最充分。该文区分开笔墨技法、笔墨技巧与笔墨风格三层笔墨涵义，认为笔墨技法只是纯粹被动的工具，而技巧就是艺术家如何主动地、创造性地使用工具；如果工具运用得法，饱含生命力，使其与艺术家个人性灵相融合，就可化为具有独特审美价值的笔墨风格了。而要如何才能做到灵活、富有新意地运用笔墨进行艺术创造呢？对于这个关键问题，该文采用了那个时代的现成理论来回答：遵循艺术反映现实的原则。这个含糊的答案给出了“艺术反映了现实”的事实陈述，提出了“艺术需要反映现实”的应然要求，却没有着力于解决“艺术如何作才能反映现实”这个实质性的关键问题。

三、20世纪末第三次笔墨论辩

20世纪80年代，改革开放，西洋画风重新强势涌入中华，这次来的已是20世纪中后期的现代、后现代艺术浪潮，大量新鲜生猛的表现形式、技法观念刺激着人们的神经和皮肉，现代水墨、表现性水墨、都市水墨、实验水墨、设计水墨、装置水墨等花样在中国艺术界此起彼伏，古灵精怪，异彩纷呈。西风又一次压倒

^① 周韶华、刘纲纪. 略论中国画的笔墨与推陈出新. 美术, 1963, 2, 3.

了东风，1985年，李小山先生《当代中国画之我见》^①已然断定：“中国画已经到了穷途末日。”于是并不奇怪，在西方现代艺术语言形式的花团锦簇中，中国传统笔墨似乎显得古旧不堪，垂垂老矣，其势岌岌可危。但1989年的时代转变，让情况起了变化，现代水墨重整旗鼓，先后打出了两个新的口号：回归中国文人画传统，回归“现实主义新传统”。当然，他们对传统也并非照单全收，其实创造远过于学习，在这一点上似乎更接近西方艺术形式；但无论如何，这股风气与依旧在国内赓续的西洋风相互作用、影响、碰撞，笔墨问题处在风口浪尖，正是焦点关键。经过两方面各自数年的发展，面对笔墨问题态度日渐分歧，矛盾日渐激化，终于成就了20世纪90年代著名的第三次笔墨大论辩。

爆炸的引线在1992年就由吴冠中先生的文章《笔墨等于零》^②埋了下来，但当时学界对此观点并未多加关注，数年间仅有少许零散的批评。1997年，《中国文化报》转发了《笔墨等于零》，不久《中国画研究通讯》再次全文转发。1999年，张仃先生发表了《守住中国画的底线》^③，对“笔墨等于零”提出公开批评，该文随即为《美术》杂志转登，引爆笔墨论战。接着，吴冠中借由文字、访谈，对张仃的批评作出回应。而《美术》《美术观察》《江苏画刊》《北京日报》《光明日报》《文艺报》等报纸杂志，或转载文章或组织讨论，论争由此激化。

这场不仅在学术界内部引发大规模讨论，而且也被新闻媒体大肆炒作渲染的笔墨论辩，参加者熙熙攘攘，文章数目在历次笔墨讨论中也最多，但多为谈话、随笔、心得之类的文字，其理论深度并不令人满意。所幸有一会、一刊、一书，对其予以了较为

① 李小山. 当代中国画之我见. 江苏画刊, 1985, 7.

② 吴冠中. 笔墨等于零. 美术, 2010, 9.

③ 张仃. 守住中国画的底线. 美术, 1999, 1.

全面的理论分析与总结：一会，是2000年5月在香港太空馆召开的由香港艺术发展局主办、香港大学和香港中文大学承办的“笔墨论辩：现代中国画国际研讨会”，该会荟萃各家观点，集中展示了学界对于笔墨问题的研究状况与理论创见；一刊，是著名的《朵云》季刊，在第54期特设专辑“关于笔墨的论争”，将这场论争有关各方的重要文章汇于一册，指导性地描绘出了笔墨论争的原始脉络；一书，是林木先生在2002年出版的专著《笔墨论》，该书有史有论，既有理论深度也有现实关怀，前所未有的从各个方面研究了笔墨问题。

此次笔墨论辩，吴冠中先生极具情绪性的观点不过是导火索，支持他观点的人并不多，而这些支持者也多从侧面帮腔，并不正面辩护，例如周韶华先生在《传统与发展互动促进——再论中国画的发展》中说：“吴冠中先生发表了《笔墨等于零》的文章，单从字面上看，似乎有懈可击，实质上是对定于一尊的价值标准的反拨。”^① 这种观点与60年代那些石鲁支持者的话语大体相似，都只是在精神上鼓励，赞扬其探索、突破旧框框的勇气而已。实际上，吴冠中先生的观点本身也同样仅停留在（甚至还没有达到）60年代的理论水平。《笔墨等于零》一文，首尾反复表达了自己的核心论点，“脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零”，对于这个本身就含混无力的观点，赵力忠先生的《析“笔墨等于零”》^② 一文对其批判得十分清楚。吴先生认为，“任何手段”只要它“果真贴切地表达了作者的内心感受”，就有价值，因为“价值源于手法运用中之整体效益”；笔墨并不特殊，它也不过是一种手法罢了，“笔墨只是奴才，它绝

① 周韶华. 传统与发展互动促进——再论中国画的发展. 光明日报, 2000-3-30.

② 卢辅圣. 朵云 (54). 上海: 上海书画出版社, 2001: 109-122.

对奴役于作者思想情绪的表达”；笔墨没什么特别需要关注的，“真正该反思的应是作品的整体形态及其内涵是否反映了新的时代风貌”。总而言之，吴先生不过是指出：艺术作品好不好，真正重要的标准就是看它是否反映了现实时代的风貌，笔墨无足轻重。但是这个“艺术反映现实”的观点，早在 60 年代周韶华、刘纲纪两位先生的文章《略论中国画的笔墨与推陈出新》就已经提出过了。并且，30 年后吴先生还将周、刘两位先生已经丰富地解析过的笔墨内涵重新又简单化，认为笔墨仅仅是“手段”“奴才”，这一点正是他观点的致命缺陷。

吴先生的“笔墨奴才”论并非空穴来风，其实正是时人笔墨实践的产物。80 年代以来，许多中国画家希望对笔墨材料加以创造性运用，比如关注于制作表现画面肌理的无笔画，典型者如刘国松（1932— ），他完全改造了笔墨材料，采取水印、拓印、拼贴、喷洒等手法造成形似山水的肌理效果，在他看来，“笔墨就是点线面和色，皴就是肌理”^①。1989 年以后的现代性水墨复兴，据贾方舟《现代水墨的趋势与前景》^② 的归纳总结，大致可以分为表现型水墨、抽象型水墨和非架上水墨三类。这三种类型的现代水墨艺术，各自刻意地、极端地发挥了笔墨情趣意韵、笔墨技法形象、笔墨物质材料三个方面，可以说是对笔墨的极度夸张变形。这些笔墨实践虽说意在求取传统笔墨的新生命，实际上却放弃了中国画笔墨的根本原则；表面上是在试图突破中国画笔墨的局限性质，却恰恰断送了中国画笔墨的个性生命。

张仃先生的文章《守住中国画的底线》，正是有见于刘国松

① 20 世纪中国画“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集. 杭州：浙江人民美术出版社，1997：206.

② 贾方舟. 现代水墨的趋势与前景. 南京艺术学院学报（美术及设计版），1999：3.

等人对笔墨的简单化、片面化发挥，高屋建瓴地从一个世纪以来“中国画和西洋画的关系”出发讨论笔墨问题，得出了一个极富理论深度的结论：“100年的交融，虽然中国画处于守势，但最终使人们认识到一个道理：所有艺术门类都有局限性。局限性不是坏事，局限性就是个性。笔墨就是中国画的局限性，就是中国画的个性。”这一笔墨个性不仅表现在中国特有的笔墨工具，它还是一种“工具文化”，这种文化“实际上包括笔性、笔力、笔姿、笔韵、笔格这样一个分析和评价体系。……它是认识中国画的最根本的立脚点，是中国画最终的识别系统”。即是说，笔墨更重要的还是一种观念存在，它是“一切中国绘画的审美认识、审美评价、审美实践”的根本出发点和基础。张先生之所以能够得出这样一个与吴冠中先生截然相反的结论，正是由于他没有把笔墨仅仅当做简单的工具、“奴才”来看待。

实际上，张先生看待笔墨的理论方向和他“局限即个性”的深刻结论代表了整个时期笔墨论辩的最高成就：林木先生的《笔墨论辩：现代中国画国际研讨会纪要》^①一文，以逻辑性极强的理论话语对当代各家笔墨观点进行了归纳考察，将它们分为了笔墨根本论、反对笔墨中心论、扩大笔墨范畴、主张多元格局四种类型。笔墨根本论坚持“笔墨乃中国传统绘画之根本”，“大多崇奉笔墨的一些基本原则，如以书入画，中锋运笔，以及一些基本笔法墨法规范模式等”，这一类型不出张仃先生论点的范围。其他三种类型，都是在尽力远离吴冠中先生简单化的笔墨工具论，试图扩展笔墨的观念内涵，采用的都是张仃先生的研究思路。反对笔墨中心论者以林木先生为代表，认为“我们今天所说的‘笔墨’，并非绘画史一直具有的概念，它主要是古代绘

^① 林木. 笔墨论. 上海: 上海画报出版社, 2002: 250-258.