

# 重审水墨的现代性

朱其 著



西泠印社出版社

# 重审水墨的现代性

朱其 著

西泠印社出版社

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

重审水墨的现代性 / 朱其著. — 杭州 : 西泠印社出版社, 2019. 8

ISBN 978-7-5508-2822-3

I. ①重… II. ①朱… III. ①水墨画—绘画研究  
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第180384号

## 重审水墨的现代性

朱其 著

---

出品人 江 吟

责任编辑 刘远山

责任出版 李 兵

责任校对 刘玉立

装帧设计 王 欣

出版发行 西泠印社出版社

(杭州市西湖文化广场32号5楼)

经 销 全国新华书店

制 版 杭州如一图文制作有限公司

印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

开 本 889mm×1194mm 1/16

印 张 16.25

印 数 0001—2000

书 号 ISBN 978-7-5508-2822-3

版 次 2019年8月第1版 第1次印刷

定 价 68.00元

---

版权所有 翻印必究 印制差错 负责调换

西泠印社出版社发行部联系方式: (0571) 87243079

# 目 录

明代以后的水墨现代性·····	001
对20世纪中国画转型的重新认识 ·····	065
20世纪80年代的水墨和现代主义实践 ·····	077
20世纪艺术中的现代主义和东方主义 ·····	083
抽象主义与书法性：20世纪中期中西绘画的书写现代性 ·····	099
书写的现代主义：从井上有一、李禹焕到张羽·····	111
自然的现代性及其现代形式·····	129
自然与抽象形式及其中国画未完成的现代性·····	145
重申水墨的近代性及其再出发·····	159
沈忱：20世纪80年代的水墨抽象主义 ·····	171
张羽：意念的形式·····	177
东方涂钦：意义的清空：从写经到洗经·····	207
海外中国艺术史研究概述·····	225
林语堂有关《笔法记》的英译问题·····	245

## 明代以后的水墨现代性

关于水墨画向何处去？这个议题自 20 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，1949 年之后，写实主义的探讨占据了 20 世纪五六十年代的主流话语，80 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作为对话的对象，它们将几何结构、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 20 世纪二三十年代，它在 1949 年中断之后于 80 年代重新延续这一进程。

二三十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。20 世纪 20 年代末，丰子恺将这一在“东方主义”背景的讨论引进国内。事实上，无论最终是否恪守“东方主义”，但“东方主义”确实作为八九十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性。

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文的一个探讨重点。

## 第一章 文人画的笔墨自治与现代性

20世纪初开始，中国的水墨画引入了诸多名称，“中国画”“新水墨”“现代水墨”“实验水墨”以及“抽象水墨”。这些词汇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与西方艺术的关系。在艺术史的意义，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《艺术史的终结之后》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，这个五百年属于写实主义的体系；第二阶段，从20世纪20年代法国的立体主义到50年代美国的抽象表现主义、极简主义，这个大约30年的阶段属于形式主义体系；第三阶段，20世纪60年代末的波普艺术之后，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，即在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自治的语言史，当代艺术的诸多语言手段，实际上都诞生于20世纪二三十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、偶发表演和情景主义行为，超现实主义的形象重组，曼雷的霓虹灯管的电子媒体。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，一是从写实主义到形式主义的自治的语言史，另一是不再按照自治的语言史框架的当代艺术。但丹托在《艺术史的终结之后》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的两个阶段，后者是60年代波普艺术以后的当代艺术的重要成果。

## （一）八大以后：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，写实主义被作为一种技术融入中国画的一部分特定形象的表现，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”，尤其几种技术并置时，构成一种风格的拼贴。康乾两任皇帝重用传教士画家，中国的画家像冷枚、丁关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。

清代中期在绘画中吸收了写实技术，年希尧编译了意大利的《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，这个开端由陈独秀、康有为等人发起。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。

毫无疑问，20 世纪八九十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、八大绘画中的抽象性和简约主义的前瞻价值。那一代人学习水墨的训练方式，已经是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促使其不能成为现代主义的一个变体。这样就构成一个“峡谷”现象，即要在两个体系的“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。

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。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极致化。

无论陈独秀、康有为或徐悲鸿、林风眠，以及 20 世纪 80 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？

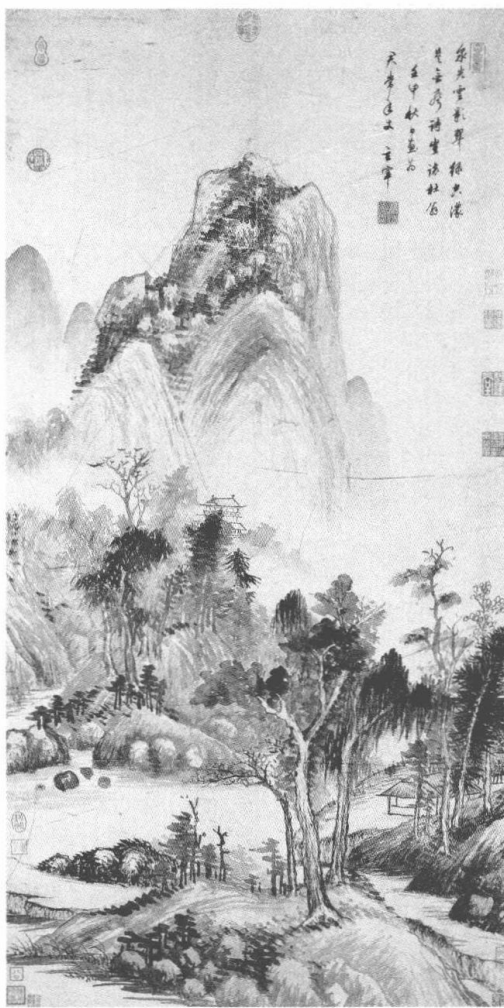
迄今为止，晚清的赵之谦、浦华、吴昌硕被视为中国画近代艺术史的开端，他们之后的徐悲鸿、林风眠则被看作中国现代艺术史的开端，后者之所以作为一个艺术史节点，在于他们对中国画进行了写实主义和现代主义的改造。但事实上，19 世纪末 20 世纪初文人画的所有重要改变的起点都是从晚明开始的，比如写实主义进入中国，清代中期的宫廷绘画形成的“中西融合”，晚明才是中国近代艺术史的开端。

晚明艺术史上发生了三个重要事件：董其昌以“南北宗论”对从唐宋至元四家的文人画体系做了理论总结，徐渭、八大将元四家的“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、八大的“大写意”的成型，则是中国绘画史的重要节点。文人画由徐渭、八大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的诗学及其以毛笔的书写为中心的笔法。二、由赵孟頫、元四家正式形成“写意”模式。三、徐渭、八大向“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，即借助于山水为主的自然景致来表达禅意，由此所谓“诗境”被定义



明 董其昌 封泾访古图



明 董其昌 泉光云影图

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、谢灵运、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，他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勾线塑造物象外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，从后汉、唐代至五代，以勾线填色或白描交界线的工笔方法在长安至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，由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”实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皱褶的表现上，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，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，形成第一个阶段文人画的“写意”模式。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，这个模式由魏晋至五代的董、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，由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、八大进一步在笔线、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、八大为代表的晚明绘画，由唐宋元取境于山水，转至宋明之后取像于花鸟，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。

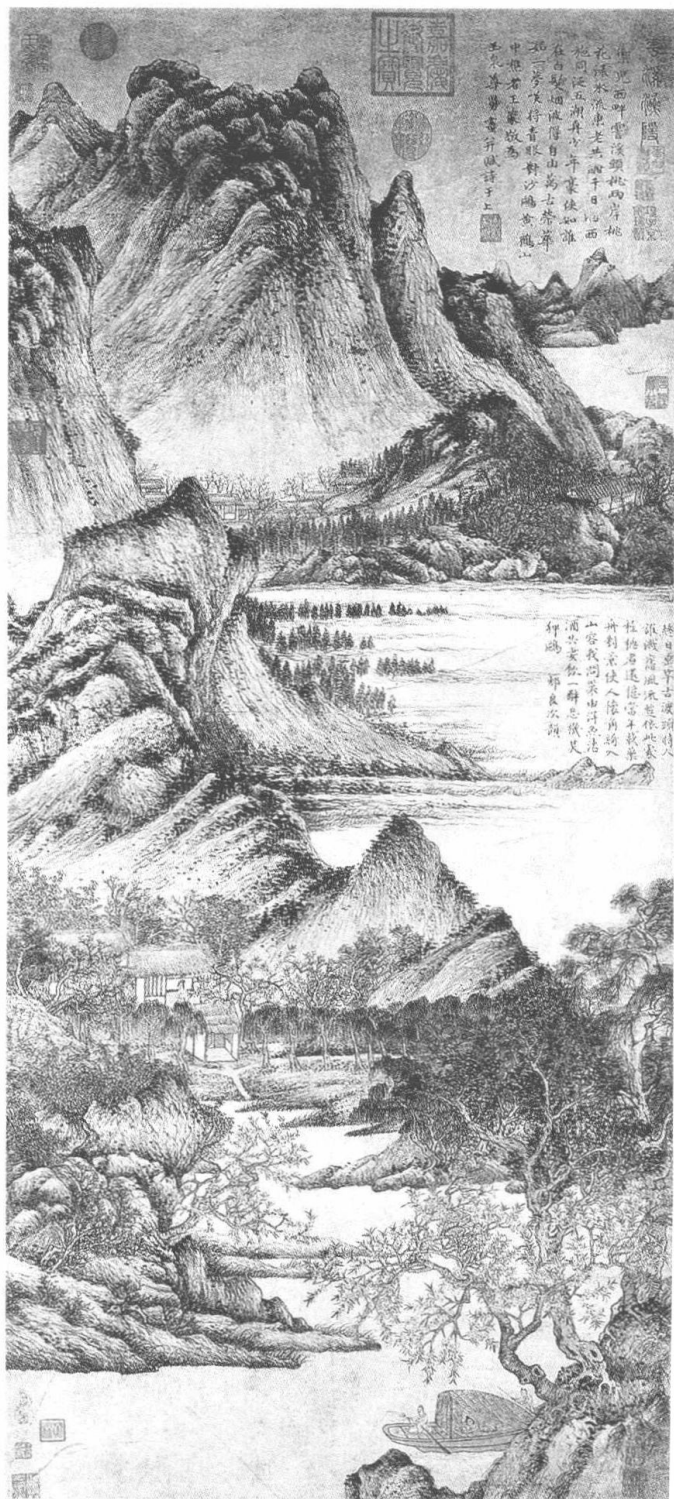


元 黄公望 富春山居图局部

花鸟的咏物涵性始自北宋。宋代花鸟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，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，宋明之后花鸟不再依赖宋元山水依托地理气象的造境，而是通过扁平化和脱物质化的变形，将形象“图像化”。而14世纪的意大利文艺复兴则还停留在将形象“物象化”，着重于物象再现的物质感和形体的精确性。在诗学上，宋明的花鸟画以“野逸”和“静气”的诗学为主，影响了此后历代花鸟画的格调。

但宋代的花鸟在笔法上没有放开，仍是勾线填色的工笔，或以递变的墨色表现禽鸟的肌体起伏以



元 王蒙 花溪渔隐图



明 徐渭 花竹图

及羽毛的饰纹。至晚明的徐渭、八大，水墨画的语言总体上转向简约主义：一是简化物象的细节，二是简化笔法，并将草书引入“写意”的笔法。语言上，晚明延续了宋花鸟的“野逸”，但由于在笔法形式上的草书化，使得宋花鸟画的“静气”转向近代艺术的情绪跃动。晚明将草书和简约主义的形象引入文人画，从而使图像诗学的重心由形象的变形转移到笔线、墨迹和画面构成，而不再依赖山水等自然的整体意境。

徐渭、八大无疑将笔线、笔触的自治性进一步放开了，并且不限于笔迹的草书性，还使花卉叶面表现为平展的墨象以及深浅不一的墨迹，由此产生了“大写意”的形式。“大写意”不仅使笔线走势转向更纯粹的延展性笔迹，而且借助物象的形体线在画面上建立了构成形式，后者在八大的荷叶题材中尤为明显。在图像结构上，徐渭、八大的画面中亦出现了自觉的构成形式，这意味着文人画以毛笔为中心的自治形式达到了成熟。

笔墨的形式自治在元四家产生萌芽，到了晚明的花鸟画有了全新的格局，尤其是动势的笔线直接勾勒物象的轮廓或者花卉的根茎，或者以延展的墨像作为叶瓣或叶面，

根茎、叶面和山石外沿线的简约主义风格。笔迹、笔线和墨象成为晚明绘画的形式自治的基本元素，它们不仅作为表意性的物象而存在，而且作为一种形式自身的自治性表现，这在世界绘画史上是开创性的。

## （二）图绘与类像中的形式自治

中国绘画史上，唐代以后的绘画（包括一部分寺观壁画）中对形象的表现，分化出两大语言体系：一是由形象向“图像”的转化，所谓图像是指一种形象的图绘，主要以勾线工笔的绘画为主；二是由形象转向“类像”，类像的形象结构中，在笔法及墨迹上存在自治的形式，主要指自元四家至八大。

形象之向图像转化，最终实现为一个图绘形式。它不是物象原有的形式，而是经变形后被描绘在一个平面上；图绘化的物象也不具备原生气息，而是被赋予一个情性格调，如“野逸”或“静气”。这是中国画对于图像的定义特征，即像宋花鸟画看起来仍保持一个物象形体的基本形，甚至一定的形体的体积感，但它整体上被扁平化了，却不允许过度地走向装饰主义，后者属于“图案”的概念。在图像学的



清 朱耷 荷花双禽图

意义上，中国画的“图像”诉求，是使形象的图绘形式介于“物象”与“图案”之间，它不能成为写实主义的物象，亦不能成为装饰性的图案。只有在两者之间，图像才可能作为一种形象的诗学形式。

类像是指一种基本形的类形象。它不是一种严格意义上的物象。与图像相比，类像只是具有一个基本形状，尤其在从苏东坡、米芾、元四家到龚贤、徐渭、八大，这一“写意”体系（大写意仍是写意在笔法上的延伸），元四家的山水画只是一个有关山水的基本形的框架，它山体、山石、树木的皱褶及其纹理上，不仅脱物质化和去体积化，甚至没有一定程度上写实的物象细节，这一部分完全被自治的书写笔势或晕染的墨像所取代。对于类像而言，它甚至不需要达到一个物象的扁平化的图绘特征，它只是需要一个形象的基本框架，但它不需要让形象具备物象的最低限的形体特征及体积感。

这种依托一个类像的形体框架，在其结构和基本形的局部实现笔墨形式上的自治表现，这个传统源自汉至魏晋的书法体系。从苏东坡、米芾到元四家，实际上实现了在类像上的笔势、笔触的形式自治，到徐渭、八大进一步实现了笔线、笔迹及墨象的自治。南宋以后，中国画的工笔及其青绿填色逐渐衰落，即图像的中国画让位于类像而具有部分语言自治的“写意”体系，历代画论轻视“图像”意义上的青绿工笔的中国画，指其“虽工犹匠”，不仅指笔法及图绘形式，有时还指画面上缺乏一种图像诗学的气韵。但宋的花鸟画并不乏图像诗韵，大部分不具野逸或静气诗韵的花鸟画，主要原因在于其未能把握形象变形的图像尺度，使形象偏于物象写实或图案装饰，而不是工笔本身的笔法问题。

中国画的图像与类像的区别在于是否存在语言的自治形式，这是区分两个语言支系的核心因素。语言的形式自治更早出现在书法体系，即依托一个程式化的视觉结构，在结构的形体变形、笔线走势及笔触等方面保持一种形式的自律，书写的笔法及结体的变形跟文字的意义系统无直接的表意关系。从元四家到徐渭、八大，“写意”作为一个成熟的语言体系，植入了书法的形式自律的模式，绘画与书法属于同一模式。所谓“书画一律”，不仅是指书法的笔法与写意绘画中的笔线是同一形式，更重要的是指依托图式的结构，在形式上单独成为一种自律的创作，这一部分与所依托类像的图式结构不发生表意关系，它只是一个形式主义的做法。

与西方的形式主义相比，从元四家到八大，在艺术作品的诗学类像中藏身于一部分单独的自律形式，构成了一个依附性的形式主义模式，只是画面上尚

未走向一种彻底的形式主义的形式。这个模式到八大达到了完美的程度，但也意味着走到了尽头。清末民初的“大写意”绘画，像吴昌硕、潘天寿、齐白石等人，从母题到笔法、风格，无不出自八大的原构，但无人出其总体，在绘画上突显技术主义的匠气。其问题在于，将“大写意”理解为一种书法入画的形式植入，及其在笔性上的炫技。总体上，不是强调笔墨形式上的自治，而将书法性单独作为一种风格主义。

事实上，八大的绘画中的形式自治，并非一种无节制的形式主义或书写的风格主义；相反，他的绘画只是一种“写意的简约主义”。在技术上，中国画的基础训练是书法和临摹，前者是在笔线的走势和墨迹成像上对毛笔的控制，后者则是对类像结构的图式记忆。八大的绘画表现出了相当好的书法和临摹功力，总体上，与其说他在设计一个画面结构或者自由书写一条笔线，不如说，他是在严谨地按照临摹记忆中以往的书法和绘画的类像图式走笔，因为对于经典的图式及笔势过于熟知，因而他实际上是在不断减笔，即他熟知哪一部分可以省略，那一部分稍加修改会使笔迹及图形产生一个更好的效果。

八大的绘画因此更像在跟一个临摹体系的对话，它不是一种形式主义创作，而是对经典模式的简约主义的改动，或者说做一种对经典原作的“修剪”。他的绘画因而也可看作对临摹体系改良性的简约主义的再创作。这类似19世纪法国的马奈对前辈画家的图式挪用，即他的创作是一种对原有的经典图式及在形式细节上的“改良”。八大并不是要越出经典的模式，他只是对经典作最减省甚至改动性的处理，让经典留下点到为止或恰到好处的该留的部分。在笔线形式上，并不完全是在临摹，而是具有一种自我的笔触或笔迹风格，为此他只是在笔线所依托的原有轨迹上，使笔势的节奏和笔迹的情绪按自己的情性行笔。

除了一些自己独创的母题，比如蔬果；或者一些笔法，他创造了一种皴擦的横扫墨迹，用以表现巨型石块的剖面，以及鱼肚的表现性墨迹。八大几乎将写意的经典“化简”至不可再简的地步，可以说，作为一种对经典的简约主义再创作，八大是“大写意”最后的集大成者。实际上，大写意的模式到八大已没有做至更好的余地。赵之谦、吴昌硕、蒲华、齐白石、潘天寿直至李苦禅，清末之后的“大写意”画家的母题及其笔法，大都源自八大的绘画中某一条线索，比如草书笔线表现植物的根茎，侧扫的片状墨象表现阔大的叶面，笔势直接沿着巨石的外沿线造型，鱼鹰的野逸的眼以及鱼肚的墨迹等。

吴昌硕等后人即使只沿袭某一类八大的笔法形式及形象的母题，也并没有



清 吴昌硕 湖石芍药图

比八大做得更好。这意味着从写意到大写意，中国画对类像的附着性的形式自治本身，到八大以经典和书法的临摹为基础的简约主义，作为一个绘画体系，这一模式到了无可施展的终结地步。无论是中国、日本或朝鲜的 20 世纪水墨，都将变革的视野转至与写实主义和现代主义的对话。到 1960 年代，黄宾虹、张大千的创作仍属于元四家的模式，即在一个类像的结构内，在山体的部分进行形式自律的语言革新，比如黄宾虹的山体皴法部分的“乱草”，张大千使用大片的晕染墨象表示一种抽象的山体的体面。除了局部的自治形式向抽象转化，作为一种创作模式，黄、张仍是在苏、米、元四家的框架中，所谓的“重返宋元”。

清末民初，在中国画的正统体系内部的保守主义变革，主要有两大派系，一类是吴昌硕，他吸收了乾嘉学派复兴汉学的金石学余绪，以金石入画成为一时之语言策略；另一类是黄宾虹，强调恢复宋元文人画写意体系的正统训练，但他的重心不在于笔法的形式自治，而是在整个类像与笔意的内在关系，黄宾虹更强调的是“笔意”，即笔势要配合整个类像的气格，而非笔法作为单独的自治形式。笔意是宋元

绘画的核心，某种意义上，黄宾虹代表的是一种“重返宋元”近代保守主义，接近于赵孟頫在宋元转折之际的守成派角色。

民国初期有关中国画改造的讨论被置于一种中西绘画比较视野下。抛开其背后作为合法性的一种文化差异论的东方主义话语。这类谈论涉及了一些有关线条在绘画中地位的中西比较，尤其论及了一个关键议题，即从书法到文人画的写意体系中的线条，至今仍是中国画核心且为世界首屈一指的语言形式。但当时画界显然更关注黄宾虹的议题，即线条如何在一个类像气格中达到完美的“笔意”，而不是在类像之外的形式自治的领域。

笔意和笔线的自治的区别在于，笔意强调笔线是整体类像的一部分，后者则寻求笔线本身的美学自治的意义。到了大写意阶段，由山水转为花鸟为主的题材，其主要作用在于缩小类像的视觉格局，将山水这种经营甚力的庞大物象简缩为庭院甚至视线一角的花鸟物象的格局，由此产生的变化是形式自治的部分在画面上占据了更大的比重，在徐渭、八大的画中，笔法的形式甚至左右了类像本身的形状及气格。

真正由中国传统另辟蹊径的是日本的现代书法家井上有一。他使书法向抽象主义的“图像化”转型，实际上是以中国的草书为出发点，将草书向抽象主义演绎，直至文字的结体达到散架地步，难以辨认字体的表意特征；书写的笔势则进一步转向表现主义的狂放特征，直至笔画的笔迹、笔触放大为一种乱草的不定形墨象。井上有一选择由书法体系向抽象主义转型时，正值西方从立体主义至抽象表现主义的阶段，形式主义绘画类似中国的从写意到大写意，这一模式正在宣告进入了无可再进余地的终结阶段。

与冈仓天心、衡山大观以及林风眠、徐悲鸿不同，井上有一是在跟形式主义这一完整的体系对话，前者试图对文人画（或者日本所称的“南画”）进行革新，但所对话的形式主义只完成一半进程。不幸的是，井上有一之前所有画家出身的现代革新都是剑走旁门，虽花开招展，但实质上创作无果而终。只有井上另辟蹊径由书法溯源而上，自正堂而入，直指八大以后的可能性。

黄宾虹在绘画上的发力是在1949年以后，但他的书法、金石学和以汉赋为主的诗学训练于早期就很见功力。他本来可以从中国画的书写领域做得更好，但止步于后期的皴法“乱草”成果。黄宾虹属于赵孟頫式的复古主义革新，其探索重心是以新的笔法创造新的“古意”，由此“笔意”成为其绘画的中心。由于强调以“华滋”为中心的古意，因此忽视了中国画的有关形式自治的现代