



水墨画与后水墨画

Chinese Wash Painting and Post-Chinese Wash Painting

□卢辅圣 Lu Fusheng

Chinese wash painting are sometimes referred to as traditional Chinese painting. This extension applies well to the parallel principle; on the other side, it helps with the modern exploration of national painting.

水墨画发展三阶段

水墨画是中国美术史的独特产物，从新石器时代的彩陶墨绘，到战国时期的帛画线描，再到晋唐宋元异彩纷呈的屏扇卷轴，可以看到水墨画发生、发展和成熟的清晰轨迹。它作为中国人观察和表现世界的一种重要而独到的方式，作为中国人承载其观念意义的形式结构自律化发展的结果，作为中国人赖以休养生息的文化传统楔入现实情境的有机组成部分，不仅参与建构中华文明的灿烂光辉，为世界美术的多元格局提供了自立和自足的一极，而且以其不可替代的特殊文化品格，渗透于当今绝大多数中国人的血液中。

当然，上述过于概括的叙述，其实混淆了水墨画与中国画、传统水墨与现代水墨之间的重大区别。

如果把中华民族区别于世界上其他民族的绘画形态称为中国画，那么，水墨画仅仅是中国画的一个分支。在本世纪中叶以前的漫长岁月里，水墨画一直是指用纯水墨或辅以淡彩制作的中国画。随着西方油画、水彩画等外来画种逐渐普及中国大地，以及中国画本身的现代化和国际化需求，水墨画在一些场合被用来指称中国画。水墨画外延的扩大，一方面顺应了画种称谓上的平行性原则，另一方面也有助于民族绘画的现代形式探索，用媒材的物质规定性，来约简过于庞大、模糊和精神价值化的中国画内涵，对于该画种的从业者减轻历史压力、

摆脱习惯心态和嵌入现实情境，具有不容忽视的优越性。这也许是 90 年代以来作为一个画种的水墨画概念日趋流行并且更多地为年轻人所接受的内在原因。

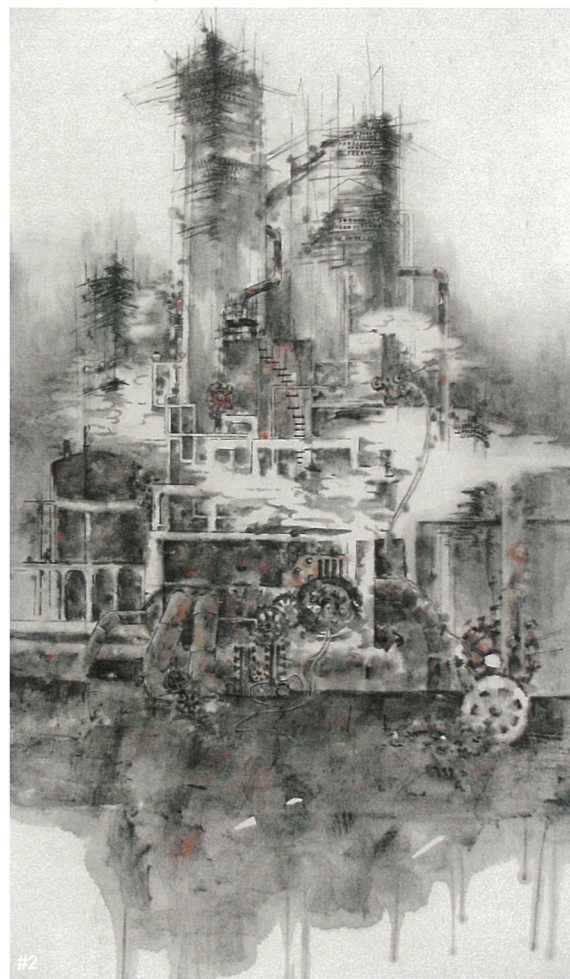
与水墨画概念的变异相联系，传统与现代的对立化倾向也逐渐纠缠到当代中国画的创作思维与理论思维之中。当人们摆脱了中国画存亡之争的阴影，共同从水墨画作为一个画种的意义上获得前进的动力时，忽然发现面临着两个截然不同的选择：一个是由特定的行动规则和表达方式、特定的学科意识和理性精神、特定的文化品味和人文内涵所引领的话语系统，需要当事人站在前人肩膀上攀援新的高度；而另一个，则把水墨画理解为一种不同于油画、版画、水彩和水粉的媒材构成，一种为中国文化所孕育、为中华民族所擅长的思维与操作方式，因此完全可以不受拘束地站在新的起点上，奔向新的自由和新的可能性。于是，传统水墨与现代水墨的分野、互动和交叉，构成了当代水墨画坛的纷繁景观。

鉴于以水墨画为概念依托的绘画艺术蕴含着历时性和共时性的巨大变化乃至质的不同，为了下文的顺利展开，有必要为之增设特指的前缀——前水墨画、水墨画、后水墨画。

在水墨画的学科特征尚未确定，文化氛围尚未形成，代表画家尚未涌现之前的中国绘画形态，我们将之统称为前水墨画。从现存材料看，唐以前的绘画史亦即前水墨画史，尽管水墨作为一种绘画媒材已被广泛使用，纯水墨制作的绘画作品也不乏其例，但那只能算是水墨画的前奏曲，随着王维和张璪的破墨山水、荆浩和徐熙的笔墨构成，董源和米芾的图式趣味相继成为中国绘画史的主角，水墨画时代的帷幕才被正式拉开。

有趣的现象是，水墨画家往往与文人画家相重合，水墨画史的盛衰与文人画史的荣枯亦存在着紧密的联系。宋元之后，文人艺术家居于主流地位，从元四家、董其昌、徐渭、四王、四僧、扬州八怪，直到吴昌硕和黄宾虹，都以文人画家的素养支撑着水墨画艺术的高度成就。画品的人格化、画艺的人本化、画家的文人化过程，将水墨画锻造造成一种融汇诗书、涵咏情怀、讲究形式趣味的精英艺术，而在民间彩绘、宫廷院体等诸多绘画形态的映衬下，代表着中华民族绘画的最大特性和最高水平。

本世纪以来，这一态势发生了急剧的变化。救亡图强、经世致用的时代需求，使文人画价值观成了中国画首当其冲的革命对象，水墨画在面临油画等外来画种的挑战下，经受了通俗、写实、叙事性等艺术原则的强迫改造。蒋兆和的人物、李可染的山水以及盛行一时的浙派新人物画，作为中国画创新的标志，有效地消除了水墨画的人文情愫。85 新潮后，新文人画之类的反思浪花虽然此起彼伏，却无法扭转水墨画剥离其精英意识和高雅情趣的总体趋势。正是基于此，对水墨画的现代化追求，被顺理成章地引向了媒材开发、媒介实验和形式解构，长期来与之交融共生的价值依凭，与之豁然通贯的精神投射，也就不再具有内在的约束力，伴随层出不穷的画家、铺天盖地的新作而日趋繁荣的“家族扩张”现象，水墨画变成了一座无墙的收



容所，不管是泥古不化的遗老，还是胡作非为的狂徒，抑或勤勉有成的园丁，全都来者不拒。这就意味着后水墨画时代悄然莅临了。

前水墨画、水墨画和后水墨画，既是中国主流绘画的历时态表现方式，同时也处在共时态的不断互渗之中。尤其是当今这个中西并协、古今杂陈的多元化时代，水墨画和后水墨画与其说是两个先后相继的阶段，不如说是同一艺术事业中的两种彼此相携的活动，因为正是相互补充的不同变态，壮大和延长着该艺术表现方式的生命力。

剪不断的水墨情结

对于镶嵌在具体时空中的艺术家来说，其时代、地域的综合情境和文化背景无所不在的作用，总是使个人行为的多面性打去种种折扣，而趋向某种单一性，成为内化为知识结构和外化为权力结构的主体自律行为。与此同时，这种行为约束趋向又总是在种种超越意识的催化下，

#1 长沙寓言·哈利车手 纸本水墨 邹建平
#2 城蚀之一 纸本水墨 万蕊



#1



#2

表现为从单一走向多样的观念解放过程，使个人深层心态发生自我中心主义的冲动。主体自律行为与自我中心主义冲动的双向展开，默默酿造着艺术家所从事的课题的内在矛盾——创造形式与表达情意，亦即形态学与价值学之间难以两全的对应关系。水墨画之所以区别于前水墨画，后水墨画之所以无法圈限在水墨画里，都有其自律行为所保障，这是一方面。然而在另一方面，自律行为对于自我中心主义冲动毕竟是一种强制和异化，前者越是自觉、规范，后者便越是躁动、逆反。这也就是水墨画脱胎于前水墨画，以及后水墨画与水墨画分道扬镳的初始阶段，后者总是充当对经典规范的反叛角色从而

表现出前卫色彩的内在原因。当前水墨画作为稳固的绘画形态造就着日益固执的主体自律行为，又在无形之中贬损、压抑着自我中心主义冲动和主体价值体现时，水墨画以其“媒介创造”的异军突起之势，宣告了智慧论对本体论、人本主义对形式主义、自我中心主义冲动对主体自律行为的挑战，同时也启动了自身的“语言创造”进程，为水墨画所特有的本体论、形式手段和自律行为，由此跃居为水墨画定于一尊之后被绝大多数水墨画家共同遵奉的价值标准。后水墨画对水墨画的叛离，也基于同一道理。在水墨画作为稳固的绘画形态重新以其固执的自律行为压制着自我中心主义冲动时，对自律行为和

对从事课题的修正或破坏，就成了自觉的超越者们藉以凸现自我价值的首要依据。在他们那里，对水墨画的意义守护和形式创新除了证明当事人的个人能力外，已不再成为艺术创造力的标志，真正的创造转向了在独立精神启示之下对既有的和正在产生的各种水墨媒介潜能的广泛发掘与自由运用，其指归既非水墨的精神本体，亦非水墨的语言模式，而是关于水墨的思维方式和智慧水平。从抽象水墨、实验水墨到观念水墨的发展，正是这样一个自我中心主义冲动逐渐超越自律行为的过程。

不过，与水墨画取代前水墨画的历史不同，后水墨画渐成气候，基于一个全球性的现代化时代和后现代的国际文化秩序。如果说，中国自设或被设的现代化进程不可避免地蕴含着第三世界国家所共有的身份焦虑，故将现代化与民族性的融合统一作为自己的唯一选择，那么，作为中华民族文化标志的水墨画的现代化，则在经历短暂的迷惘后，从“文化相对论”这个西方后现代思想最重要的理论洞见中汲取了抵制西方话语强权的勇气，而致力于自我身份和自身话语权力的建构。现代水墨艺术家既“敏感于当下人的生存状态，重视个人直接艺术体验的表达，艺术因而更加贴近急速现代化的中国现实生活”，又“不打算以牺牲自己的水墨特质来赢得西方标准的认同”，而“力图在传统的艺术语言与借来的艺术语言之外寻求某种新的表达的可能性”。(1) 但不容忽略的是，这一切仍然在很大程度上依托着一个源于西方的后现代文化情境。经由对传统的“理性”、“历史”和“人”的三大批判过程，西方后现代文化一方面以前所未有的扩展性输送它的“解构游戏”和“价值平面”，一方面又以空前广泛的包容性揭示着它的“多元价值取向”。既想超越传统又想消解西方中心主义的后水墨画，或者更确切地称之为后水墨艺术，即便不能说是以西方为背景的话语强权入侵而导致的结果，也至少透露出遵循后现代主义逻辑的思想理路——以一种媒介方式楔入当代艺术这个普遍主义的艺术语境，除了剪不断的水墨情结，亦即通过对水墨媒材和水墨性表达的执着追求以对抗后殖民主义之外，已经无法像传统水墨画一样保持其独立不羁的“能指”和“所指”了。

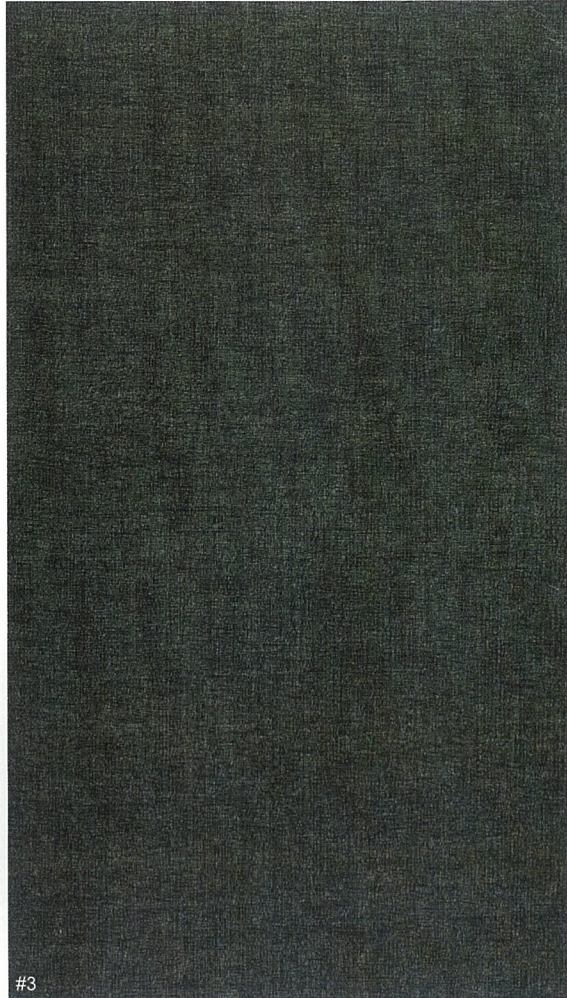
一边是自我中心主义冲动压倒自律行为，一边是剪不断的水墨情结汇入后现代文化语境，内和外的双重变异，使日趋成型的后水墨画时代显得浮躁、动荡、缺乏边缘性，而

水墨画、后水墨画乃至前水墨画作为绘画形态上的共生现象，又加剧了后水墨画作为时代存在性质上的复杂化及其悖论状态。这与同样具有剪不断的水墨情结，却在本体论和中国中心主义的意义上把握其存在价值的传统水墨画时代，是不可同日而语的。

走出西方的眼光

我们无法设想，如果中国仍然羁留于农业社会和儒学文化圈的话，后水墨画现象是否会发生。但毋庸置疑的是，以有机宇宙观为基础的和谐稳定倾向作为水墨文化的精神内核，虽然也会出现“媒介创造”与“语言创造”的交替振荡，却不可能构成对水墨画所依存的“道”的威胁。“道”统摄着生命态度、艺术本质、价值理想等等终极关怀的形而上层面，水墨画之所以以文人画家为主体，并且在历史发展过程中相继锻造出隐逸情怀、淡泊内涵和笔墨趣味，而将与之相反的世俗情怀、绚烂境界和形式魅力留给了金碧重彩和民间绘画之类的前水墨画，就因为它那韵味绵邈的黑色视觉效应，以一驭万、有无相生的玄根玄机，以及随机渗化、重过程而轻结果的媒材物质，恰到好处地为形而上的“道”实现了形而下的物性匹配。然而，不争的事实是，20世纪的中国历史抛弃了文人这一文化主体，抛弃了为文人所承传守护的“道”，同时也就导致了水墨画形而上精神的失落。正是基于此，在汹涌澎湃的思潮艺术面前，水墨画似乎成了一种过去时的存在，视其为一个自足的精神本体的语言模式，故有理由与当代文化艺术中的西方中心主义相抗衡的本体论者，由此而显得迂阔保守。也正是基于此，从西方现代、后现代艺术引来新的“道”以发掘水墨媒材新颖表达方式的后水墨画，不仅获得了发生发展的空间，而且被赋予了民族文化符号的载体和传统文化批判的主体这不无悖谬的双重职责。

过分看重西方文化的外因作用，固然有乖史实。由于中国从未沦为殖民地国家，尽管面对殖民主义作出被迫选择，仍然具有“拿来”的主动性。因此，即便从业已成为中国历史的一部分并直接影响到水墨画创新和转型的中国油画等西方主义艺术景观着眼，也不难发现，西方在中国人这里已经被筛选、过滤、褻读和变形，成了借他山之石以攻玉的筹码。但与此同时，我们更不能忽视这样一种现实：正因为引进了西方，借助了发现中国问题的西方眼光，中国的问题才成了真正的问题。如果没有西方科学精神和写实主义的眼光，中国传统水墨画的弊端就不会被认定为“两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕，竟尚高简，变成空虚”。(2) 也未必会出现“衰弊极矣”(3) 和“革王画的命”(4) 的社会学命题。如果没有西方现代主义和后现代主义的眼光，中国水墨画的现代转型，就不会尾随中国的西方主义艺术，在形式、观念、抽象、行为、装置和政治波普、玩世现实主义、艳俗艺术的多元道路上左冲右突，同时也就无缘领略与之相应的困惑，诸如如何保持民族身份、如何确证东方精神、如何在走进当代艺术这个普遍主义的艺术语境时又不至于坠入后殖民主义的陷阱等等。事情的两面性，使西方的眼光既成为中国近现代



#3

水墨画在不同的阶段发现问题、解决问题从而推动其走向现代形态的催化剂，又成为中国近现代水墨画在不同的层面消解本体、转换意义从而导致其背离民族根基的麻醉汤。

绘画作为诉诸视觉的艺术，从原始时代到现代的演化流行过程，在西方，大抵是逐渐剔除附加其上的巫术、宗教、文学、哲学、科学等因素，而向着较为纯粹的视觉形式转变。但中国，则以在文人士大夫“归去来兮”的心路历程中获得独特发展机会的水墨画为代表，反而融合文学、哲学、书法等因素，强化人格、趣味、象征等原则，朝着综合艺术的方向舒展其精神根基。这一历史发展的反差，到了20世纪末，已经基本上给填平了。无论坚持本体论的水墨画还是乞灵媒介论的后水墨画，都在现代社会这个多元的、重视个人价值的、容忍无数个真理并存的年代需求面前，将视觉形式的建构视为一己职责。区别仅仅在于，后水墨画的视觉形式建构着眼于普遍主义的形态学特征，其可读性、可观赏性在中国人眼里与西方人眼里均通行不悖，而水墨画的视觉形式建构则着眼于本土主义的形态学界限，其可读性需由特定的文化素养和人文背景来维系。在失落相应形而上精神的情况下，后者的保守色彩

#1	深水	纸本水墨	丁蓓莉
#2	米友仁潇湘奇观图之五	水墨	张权
#3	0403(局部)	水墨	李华生



#1-2 彩色时代系列 纸本水墨 张正民

决定了其作为将是有限的，但是，只要水墨画继续作为中国人意义世界的一种体现，它那份与西方化和世俗化相抗衡的超越性，恰恰是该艺术表现方式赖以不断发展的生命之源。这是因为环境条件的改变，以及原本附着其上的诸多伦理性功能的丧失，使得当代水墨画蜕化成一种“为艺术而艺术”的存在，从而有可能进入相对独立、相对冷静、相对超脱的思考，以非功利性的关切和对本体规律的执迷，深深楔入纯粹化的艺术状态。而对于富有批判精神和改革开放胸怀的后水墨画来说，只有与这种相对立的艺术状态构成张力场，才不会在走向现代化的文化转型进程中失去文化自身的深层冲动，失去超越于即时性、现实性和社会性之上的对终极追求的内驱力，才不会迷失在西方的眼光中而无力自拔。

在艺术自律的形而上信念日趋式微，民族文化的未来利益又往往屈从于现实需求和即时效应的当今时代，做一个水墨画家要比做一个后水墨画家困难得多。前者非但要承受不移不屈、安贫乐道和耐得寂寞的考验，而且必须在拒绝社会化的孤高寡合状态中剔除信而好古的迂腐气，通过跨越古人已有的成就而成就自我。不过尚可欣慰的是，历史已经给我们提供了一个新的起点，由西方眼光带来的将理性与信仰、社会功能与艺术规律分而治之的二元化价值观，使建立在“独善”和“自娱”等消极意义上的“为艺术而艺术”，被建立在对艺术本体规律的渴求与献身精神上的“为艺术而艺术”所取代，水墨画学术追求的纯正性由此提上了议事日程。收缩横向的社会学价值而潜心于纵向的艺术学科价值，这对自律和自足的艺术家的，恰恰是一种难得的机遇。黄宾虹可以作为此类追求得风气之先的例证。

总之，拒绝西方眼光的水墨画与顺应西方眼光的后水墨画一道，不仅构成了当代水墨画坛对立互补的整体艺术机制，同时也是这一机制顺利走向自己的未来性的切实保障。我们必须从更深远的意义上看问题，才能为已经变异并将继续变异着的中国文化减少一些事后的遗憾。

注：
 (1) 皮道坚《水墨性话语与当下文化语境》，载《美苑》1995年第1期。
 (2) 鲁迅《且介亭杂文末编·记苏联版画展览会》。
 (3) 康有为1917年手书《万木草堂藏画目·国朝画》。
 (4) 陈独秀《美术革命——答吕澂》，载《新青年》第6卷第1号。

最新
艺术资讯

艺术展览 观察

事件
深度分析

要做就做最有影响力的

学术观点
交锋

99艺术网
www.99ys.com

艺术生活 贵在品质

电话：010-51374001/2/3 67419088
 邮箱：xinwen@99ys.com(新闻部) art@99ys.com(商务部)
 QQ：924420353(新闻部) 867686230(商务部)
 地址：北京市朝阳区酒仙桥2号798艺术区01商务楼401室 邮编：100015