

# 走向未来的中国画

洪惠镇

**内容提要** 一、中国画即将在困惑中跨入 21 世纪, 困惑来自西方艺术的冲击。二、中国画必须破除“西方文化中心”观念, 坚持自己的现代化标准。三、中国画的不同画种各有不同的现代化任务及其前景, 人物画若无足够的写实能力来表现中华文明, 将被中国油画取代而自我灭亡。山水花鸟画必须以其固有的“天人合一”精神, 和现代人类日益高涨的环保意识相适应而为之激励, 才有光明前景。中国画应该宣传推广它特殊的养生功能, 使越发重视保健的全人类共同受益。同时开发适应时代变化的新画科, 争取发展成为国际性画种。四、中国画在未来时代不应人为区分主流非主流。无论如何演变, 都需坚持最基本的几种“物种”特色, 才能和世界其他画种拉开距离, 保持自己的艺术价值而永存。

**关键词** 中国画 人物画 山水画 花鸟画

**作者简介** 洪惠镇, 1946 年生, 厦门大学美术系副教授。

## 一

中国画即将度完艰难曲折的 20 世纪, 在困惑中跨入 21 世纪。困惑主要来自西方文化冲击下国人对自己文化的信心不足。只有排除困惑, 才能使中国画在下一世纪重建辉煌。

西方文化随着殖民主义流布世界以后, “西方文化中心”观念也随之在被蹂躏过的民族和国家中滋生。曾经创造过与西方文明同样伟大的文明的东方国家, 在科技、军事与经济落后的历史阶段中, 不得不转向西方寻求富国强兵之道。同时, 往往也误以为自己的整个文明统统不如西方, 于是趋之如基督徒朝拜耶路撒冷, 穆斯林朝拜麦加。100 年来的中国画, 就是在以西画为标准的自审和效

颀中, 进行了一场场改良或革命, 有成功者, 也有失败者。

西画对中国画最大的冲击来自以下几个方面:

首先是高度的写实性。世纪初康梁等人赴欧考察面对“栩栩如生”这个中国成语所体现的准确含义的写实性油画时, 立刻替中国画自惭形秽(至今遗传未绝), 大力扬彼抑己。为此引发了持续六七十年之久的国画写实性改良, 结束了以文人画为代表的写意性在国画中的统治。不久, 三四十年代的抗日救亡运动以及 50 至 70 年代的社会主义革命, 恰好需要写实主义作文宣工具, 中国画(特别是水墨人物画)的写实性受到空前重视, 自然也达到空前水平。但随着 70 年代末“文革”的终结, 写实性受政治牵连, 遽被一古脑儿抛弃。

此时正逢第二拨西画冲击波，那就是现代主义的各种艺术观念。西画自印象主义及其后的各种现代流派，虽在 20 世纪上半叶就传至中国，但被 50 年代后定于一尊的“革命现实主义与革命浪漫主义”彻底拒斥，至 70 年代末国门洞开后才有机会重新涌入。这次涌入与上回传播不同，上回传播主要靠留洋画家，人数与势力有限，不能同写实派相比。此次则是写实派刚被厌弃，全国如同干渴的沙漠，突然饱吸现代主义新鲜水液，画家人数之多，势力之大，正好与上回相反。

这一拨冲击波的力度与幅度比写实性冲击大，同时对中国画有多方震撼：第一是对传统的挑战，这是现代主义的宗旨，往往很容易被简单地理解为否定一切传统。写实性改造原本已对文人画传统进行过挑战，几十年后它也成为传统，两种传统都在新时期受到否定。在大多数当代青年画家看来，80 年代以前的中国画传统已严重阻碍中国画的现代化，必须予以否定。这种观念的极端化便是“中国画末日说”，给中国画发出癌症诊断报告。这已不仅是否定国画传统，而是从根本上取消中国画种了。

第二是视觉性的挑战。现代主义注重绘画本体自律，在表现形式上富有创造性，重视视觉性，文学性情节性被视为破坏绘画性的罪魁祸首。影响到中国画，是开始重色彩，重肌理，重平面构成，重形式感，重视觉效果，展览作品越画越大。而同时却是中国画固有的精神性的空洞化虚无化。形式决定内容成为金科玉律，为国画家远离生活闭门造车提供理论支持。于是视野萎缩，又造成创作小品化、艺术功能游戏化。

第三是艺术个性的挑战。中西古典绘画的个性都不明显，现代主义对个性化的提倡正好适合中国国情。但个性化往往被误解为自我发泄的必然收获。自我发泄什么？自己的艺术个性是什么？许多画家并不清楚。这

不像儿童情绪发泄那么简单，也并非像确定自身性格属于何种类型那么容易。于是出现效仿西画、矫情造作、互相抄袭的风气。

在寻找个性的躁动不安中，同时迎来第三个冲击波，即后现代主义。改革开放使国人在极短的时间里把西方自古典至今的各种艺术思潮都作了一次巡礼，也仿效了一遍。后现代主义的“非艺术”观念，对一向作为精英艺术代表之一的中国画威胁极大。此时文化上的现代化标准，被想当然地认定如同经济科技军事现代化一样，也以西方为标准。于是与西方后现代艺术接轨的要求，被提到当代中国画面前。但这分明是两种不同物种的拼接，结果可想而知。水墨画材料的性质脆弱简单，决定了它的语言无法同西方注重材料性的后现代艺术接轨，因此以水墨画为代表的中国画遂被前卫理论家直接宣判进不了现代，只合藏进博物馆。而一些画家还不甘心地苦撑着作种种西式现代化试验，于是搅起一个停不下来的探索漩涡，日新月异无休无止，不辨方向没有归宿。没有一个画家来得及成熟，就又被迫进入新的试验。而所得试验品又大多不中不西或有西无中，谁也不满意，谁都不需要。中国画向何处去？20 世纪末的困惑莫过于此。

## 二

当人类生产力还很低下时，世界各地无法交往，于是诞生了各种文明，各种文化，它们像地球上的物种一般千姿百态，特点各异。地球物种在西方工业化以后急剧减少，近年来平均几乎每天灭绝一个物种。其中主要原因是人类过度掠夺挥霍，破坏生态平衡，使物种无法生存。还有一个原因是西方为了扩大产量，进行择“优”汰“劣”，把不适于大量生产却有特点的物种牺牲掉，只保留足于满足人类生存需要和经营盈利的物种。如今西方才

发现物种多样性受到破坏,已经危及地球生物链而开始威胁人类的生存,不得不思考如何保护物种。

对待人类文明和文化,西方也一直犯与对待物种相同的错误。他们自以为文明先进,在几百年的扩张殖民中,毁灭了南北美洲、非洲、大洋洲以及世界其他地区的土著文化。直到现代才反省人类文化多样性的重要,开始在联合国的主持下,做些保护挽救工作。然而许多有特色有价值的文化已无可挽回。对于文化的保护,常常只着眼于大文化。文化中的因子如一个画种,世界议事日程还不会把它们正经地列入保护名单,它们全靠画家与人民自我保护。

世界各民族当中,有能力独创一种与众不同的画种者并不多。在四大古代文明中,米索不达美亚长于雕刻,埃及与印度长于雕刻和壁画,只有中国长于纯绘画。随着殖民主义流行世界的西洋画,多是西方各民族共同创造和完善的。一千多年来,世界的东西两方以欣赏人口计足以并峙的绘画只有两种,即中国画与西洋画,这是何等伟大的文化景观。它们各有优劣短长,中国画如月,西洋画如日,各行其道,各司其职,互相借光,不可替代。可是到了今天,中国有人觉得月不如日,需要向日看齐了。犹如西方人觉得有些物种产量不够大,将它们进行嫁接或基因移植,美其名曰“改良品种”,结果毁灭了许多物种一样,中国画实际上也面临这种被牺牲(还是自我牺牲)的危险。中国画如向西画靠拢,也就丧失其堪同西洋画并峙的固有特色和优点,其结果便是“优胜劣汰”,被从地球上彻底挤掉,如同玛雅人只剩下古代的辉煌遗址供人怅然凭吊。从我们可以接触到的西方人来看,他们还是很尊重中国画这种东方艺术的。他们不一定理解中国画,但也没有多少人会要求中国画必须改良成符合他们文化口味的画种。不断对中国画作出轻视、挑剔、嫌恶、

厌弃表示的倒多是中国人,从世纪初至今余孽不绝。使我们感到悲哀的不是中国文化不敌西方文化,而是中国近代崇洋论者太多,时不时出来蛊惑人心,搅乱画坛。世纪末的崇洋论者拿着“西方文化中心”的尺子来矮化贬低中国画,比他们的前辈更具有欺骗性。因为国人正急于进入现代化社会,企盼文化也现代化,因而误以为中国画的现代化无疑也须以西洋画的现代化为参照系,于是各种“拉洋片”的话语便把当代国画家搅得眼冒金星晕头转向。

其实,所谓“西方文化中心”只是一种假设。经济、军事、科技可有中心,文化没有量化标准,中心就是一种虚妄。人多喜爱具有特色的事物,包括工业化产品在内,所以产品设计的特色化乃是企业成功的秘诀之一。在地球日益显小,人类交流日多的时代里,文化最怕的是同化、标准化。“西方文化中心”说即是力图把世界文化标准化——以西方为标准。这即便是种理想化的美事,也无法达成。作为人类交流的重要工具的文字语言,曾经试图国际化,但“世界语”发明至今一个世纪,依然无法取代各种语言。相反,受到某种阻遏的语言如法语,还在力争发扬。绘画也是一种语言,它本就可以跨越国界流通,何须标准化?标准化的结果是使人类生活在可怕的单调乏味之中,无论从哪个角度看,都是错误的。未来世界的文化艺术应该是更加多元化,更加丰富多彩才对。

西方世界在近现代由于流派纷呈,不得不分化出主流与非主流艺术。这种文化现象纯属西方世界,但也被“西方文化中心”观念推行成国际性,似乎不介入主流,一切艺术便无价值。于是中国画也因进不了主流渠道而被粗暴判定无法实现现代化。这就牵涉到现代化的标准问题。站在“西方文化中心”立场,自然认为现代化的艺术必当以西方主流艺术为标准。可是,文化艺术的现代化,不像

经济现代化那样可以定出各种指数来作标准,因此各国艺术的现代化标准,应当各依本民族的艺术特点与发展情况而定,也就是不同特色的艺术应各有不同特色的现代化标准。如以西方主流艺术为标准,必有电脑联网般的接轨要求,电脑联网只能使用一种通用语言,与西方主流艺术接轨的各国艺术同样必须付出不能使用本民族语言的代价。这里的语言,是指画种。环顾当今日韩等国的东方艺术家去同西方主流艺术接轨,除了用现代、后现代主义油画、装置、观念、行为等学自西方的艺术外,日本画韩国画何曾也去接轨?没有接轨的日韩画并没有因此进博物馆,为什么中国画就命该入土?日韩画的现代化标准是什么?他们有否以西方艺术为准绳?为何中国画一提现代化便六神无主如走夜路?依我看,中国画的现代化标准无他,唯有更加坚持自己的“物种”特色,合理吸收融化世界不同艺术“物种”之长补己之短,使之既不同于古代,又和其他艺术保持距离,继续充当“月”的角色,并把它的光辉洒遍整个世界,使西方同沐。

### 三

认识和坚持中国画特色,是中国画家破除困惑的关键,也是走向未来的能源补充。但是中国画的特色也不是一成不变的,它在历史流程中,不断吸取消化外来营养,显示出成熟文化所具有的包容性与自信。20世纪西方文化的冲击,从正面的影响看,同样也是一次中国画强化吸收消化外来营养的机会。取长补短,扩大表现力,是中国画百年来的主要收获,特别是写实性人物画,不论工笔重彩还是水墨,都是填补历史空白。

中国人物画的最盛期在唐宋时代,但即使是最盛期,鉴于写实性的发育不足,人物画直接反映时代与生活的表现力不够强,真正

贴近人本身的佳作不多,这有中国历史的社会的美学的诸多特殊原因,是一种局限性。人物画虽在本世纪大大提高了写实能力,但惜过于图解政治,同样未能真正反映国人乃至全人类方方面面丰富无比的物质与精神生活。西画在写实性上强于中国画,它在历史上以至今天,都能非常到位地再现人类生活的真实,充分完成人物绘画的本质任务,这是最值得中国画学习的方面,中国人物画必须补好此课以弥补历史上表现生活真实之不足。对于中国画来说,不是应该趋步西画从写实到写意再到抽象的路子,而是从写意向写实和抽象两端拓展,三头并进。这是东西绘画两大体系历史演化的不同曲线,不能搅混,东西绘画应有不同的现代化标准理由即在此。中国画的写实性程度,限于工具材料技法语言及画种固有特色,不可能也不必追求西画的高逼真程度,但必须有较高写实力,尤其是人物画。当今人物画错误地以西画历史为参照,以为世界上一切绘画,凡写实皆已过时,于是弃之犹恐不及。没看到我们有史以来“栩栩如生”的人物画太少了,人家却是太多了,人家不需要的我们恰恰需要。写实性的受贬,直接牵连到生活真实的表现也遭贬。于是当今中国人物画只有两大主要倾向:一是变形的矫饰的搔首弄姿的古装人物,一是变态的虚假的自我表现的现代人物。前者远离时代,后者远离生活。在整个20世纪中,中国人物画没有几件记叙重大历史事件的杰出作品。中华民族有史以来最惨烈的一次反侵略战争——抗日,也只有两件脍炙人口耳目能详的杰作《流民图》与《八女投江》,而两者都不是直接描写战斗。甚至被奉为宗师,引进写实性西画有功的徐悲鸿,也未能在水墨画中正面表现抗日战争。比比前苏联那无数的震撼人心的卫国战争油画,中国画家可曾有一种历史负疚感?我们至今犹未反省,还在借助西方现代后现代主义来为自

己辩解和自我迷醉,唯恐没把写实人物画扔得够远。在我看来,中国人物画走向未来世纪,如果仍然缺乏写实性,中华文明仍然缺乏具有足够写实能力的自家的人物画来表现,那么中国人物画让写实力强得多的中国油画取代而自我灭亡,便不足惜了。

当然,我并非主张所有中国人物画都搞写实。写意性人物画在未来仍应发展。当今水墨人物画仿效西方表现主义几成时尚,因此西画化的趋势不容忽视。未来写意性人物画最好在学习西画某些语言的同时,保持自己的特色,即学习传统又有所突破才有价值,否则同样会被更直接地从西方移植的中国表现主义油画所取代。事实上,有些醉心表现主义的中国人物画家已改行画起表现主义油画来,正证明着我的论断,不是杞人忧天。

研究中国画,不分具体画科笼统为论,是现当代理论界的一大遗憾。中国画不同画科情况各异,理应区别研究才具科学性。走向未来的中国画,山水花鸟比人物前景更迷人。

西画一直以人物画为主流,风景画与静物画副之。在现代主义时期,风景静物比人物更适于形式试验,从写实到变形,又从变形到抽象,最终消亡。除保留在不居主流位置的个别具象画家的创作中外,西方现代主流绘画已难见风景静物。如果中国画非走西画老路不可,山水花鸟画也必然有此命运。当今实际上端倪已现,许多探索性山水花鸟画已仅仅成为中国式的点、线、面、形、色的平面构成。(有一套山水画库甚至把谷文达的文字系列水墨画也当作山水画郑重收入)它们距离山水花鸟的画种特色与应有价值愈来愈远,这是简单地把山水花鸟画类比西画风景静物画的结果,也是山水花鸟画误以为需走西画风景静物画现代化之路的必然。

山水画从古至今,都与风景画有着本质区别。它是中国人关于人与自然关系的认识的一种艺术表现,不是简单地对景写生、欣赏

与再现自然之美,它包含着更为深刻的内蕴。简言之,第一是包涵人类生存对自然的依赖所产生的热爱、依恋、虔敬及将它理想化的心情。第二是中国人对自然规律即所谓“道”的认识,人只有投入自然的怀抱,像它一样云卷云舒,才能获得心灵的恬静,摆脱尘世的困扰。这就是山水画成为中国人精神家园的根本缘由,也是为什么中国画长期以山水画为主流,却从来不把长于建筑的界画发展成“城市山水画”(这是当今的一种不科学提法,山水与城市是对立的两种人生价值观的体现,应称为“城市风景画”为妥)的原因。第三是文人画家在基于上述两种山水内涵的同时寄寓笔情墨趣,它们是另一种反映中国文化精神的艺术成份,带有抽象意味,很有特殊性。

花鸟画同样无法与静物画对应。静物是死物,是物质性的表相美感在吸引西画家作长期的直观再现和形式变化试验。花鸟画则是中国人崇尚自然的另一重要表现,它与山水画的基本精神相同,但二者又有分工。山水用于反映道家的出世观念(不能简单目为消极避世,从人类发展史与现代环境科学的角度看,出世的生活态度有利于生态环境的保护),花鸟用于反映儒家的入世观念,在活生生的自然物——花鸟中寄寓人格道德精神。两者比人物画更能体现中国文化精神,故特别发达。当今花鸟画创新探索很难从西方静物画借鉴什么,就在于二者有着完全不同的“物种”特性,无法嫁接。

山水花鸟画后来发展成诗书画印综合体,多方式多层面地表现中国文化精神,成为中国人几百年中所宝爱的民族艺术。20世纪前半期出现吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四位山水花鸟画大师,便是因为他们的艺术能够高质量高水准地体现山水花鸟画精神。20世纪后半期没再出现山水花鸟画大师,原因很多,其中最重要的一条,是山水花

鸟画受西画潜移默化的影响,轴心移位了。山水画先是被加上它负荷不了的政治使命,成了人类改造自然这一同山水画本质精神反对的行为的宣传挂图。后来虽然卸掉这副套索,也只是成为和西画风景并无二致的唯美地表现自然和形式不停翻新探索的工具。它原有的精神家园的价值沦丧了,画家很少能再对它投入代表中华文化的精神,它在功能上已降格为悦人眼目的客厅装饰品。花鸟画与山水画殊途同归。先是精神性损失于写实性改造,写实的描绘很容易将绘画目的指向物质性与功利性,从而背离花鸟画原有的精神性。此后,精神性再次损失于加强视觉效果的形式改良中。尽管有些作品仍保持诗书画印结合,但这种形式已只是蝉蜕一具,全无生命活力。因为反映在诗书二绝中的文化修养,是当代画家的普遍之短,所以即使坚持文人画特色,也徒具外壳,只有装饰画的品位与价值。再这样下去,山水花鸟画就有消亡的危险。它们走向未来时,最重要的不是外在形式的不断翻新,倒是需要拨乱反正,正本清源,找回它们原本宝贵的精神,因为这些精神符合 21 世纪人类的共同利益。

山水花鸟画所反映的人与自然关系的思想,在人类环保意识大觉醒的下个世纪,是笔世界性财富。如果西方人更早几个世纪就认识中国哲学,认同“天人合一”而不是以自然的征服者自居,处处和自然作对,懂得不暴殄天物而珍惜自然之赐,今天世界就不至于物种灭绝,资源枯竭,生态环境恶化,土壤沙漠化,淡水不足,气候反常……难题丛生。山水花鸟画不是宣传画,它不靠强化的口号与视觉效果震撼人,而是通过对自然的亲切表现出来使人欣悦地皈依她、热爱她、保护她,这是中国山水花鸟画具有特殊生命力的奥秘所在。人类需要这样的“绿色”艺术。过去只有中国拥有,将来中国国力如能强盛,将促使世界各民族对中华文化的兴趣增加与认识深

入,一如过去的一个多世纪东方人对西方文化的兴趣与认识过程。那时,山水花鸟画传布世界,并非空想。

在西方人觉悟到他们的生活方式已危及地球的同时,也发现危及自身健康。与之相反的中国传统生活方式对环境及健康却具有保护作用。山水花鸟画因为体现了人与自然的精神交流获得心灵平衡,具备了一种养生功能,这是其他绘画所无的特质。在保健意识不断加强的未来时代里,中国画的这一特殊功能,应该通过宣传推广,使全人类共同受益。山水花鸟画的养生功能体现在对作者和观者都产生心灵抚慰,使人精神放松,尘虑净化,获得宽和平静的心理健康。这种功能既出自哲学观念,也同中国画特别是水墨画的相对单纯的工具材料与技巧相关。相比之下,以色彩和丰富表现力见长的西方绘画具有宣泄功能,并和以人格的自我修持与完善为宗旨的中国画不同,主要以人性(尤其是性爱)的表现作为艺术创作的动力和目标。近代以来,不少国人认为中国文化压抑人性,转学西方的人性发泄。从中国哲学看来,放纵人性是对生命的自戕。实质上,中国画的抚慰功能,在温和与典雅的形式中已经疏导了人的积郁,因此国画大师都是宽和温静的寿者。有识的西方人也承认,中国文化像个成熟的老人,西方文化的任性则像儿童。可惜中国古老文化中的这一优点(包括上面所述另一优点)不但不为当代中国人充分认识,甚至视如敝帚。艺术只有对生命有益才有价值。人类发明艺术的目的,不会全是为艺术而艺术。审美不能单纯娱悦或刺激感官,它应该深入心灵,使人得到精神滋补而致健康。西方现代艺术已把人的感官刺激过度使之几近麻木,正受到自家人的谴责,这正好应了老子的智慧名言:“五色使人目盲,五音使人耳聋。”中国画的现代化不能盲从西方,应当发扬自己的优点,何庸多言?

中国画从一开始就以意象性为造形指导观念,它本身具有抽象基因。书画同源的源头,都是抽象性原始符号。书法也是一种抽象性艺术,书法入画又把笔墨点划的抽象因素带入意象性绘画。只是由于中国根深蒂固的“中庸”思想影响,既不可能把中国画推向写实的极端,也不推向抽象的极端。同时又受实用主义思想限制,抽象绘画不能发挥古代所重视的艺术教化功能获得社会效益,故亦不可能由书画的抽象性发展出抽象画。今天,西方抽象画通过展览、画册、影视多渠道地传入中国,国人对之已从疑惑排斥逐渐转为接受,这便为中国画创立新画科——抽象画奠定了社会基础。在走向下一世纪的历程中,中国画不应一味搬弄传统画科,而应开发新的领地。现代水墨抽象画在日韩台港早已有人在探索,大陆落后了数十年。境外现代水墨画家有一大雄心,即想把以抽象画为主的现代水墨画发展推广成一个国际性画种。抽象画在西方作为现代主义的一个重要画派已深入人心,水墨抽象画作为中国画挺进世界的先锋,适得其选。可是扪心自问,大陆画家至今尚缺此等抱负,也缺乏同境外画家的通力合作,这和建设21世纪强盛中国的时代责任颇不相称。中国画的有志之士应当及时抓住机遇,投入共创新画科的事业,这正是中国画现代化的一项工程。

同时,随着中国现代化的深入发展,城市已逐渐成为中国社会的主要风景,生活在城市里的画家有责任运用中国画表现都市景观,这就出现了“城市山水画”的创新意向。但因山水画的本质与城市文明对立,二者不可勉强凑合,理应将“城市风景画”作为一个新的中国画科来建设,使它也成为中国画现代化的另一项工程。这两项工程都需要解决许多问题,例如抽象水墨画如何既摆脱对西方抽象画的摹拟,又具备不同于日韩抽象水墨画的民族特色?“城市风景画”如何不和西

画街景混同?它是否应当包含某些精神内蕴,以免流于简单肤浅地描绘高楼大厦等等。

#### 四

必须指出,中国画在未来时代里,不要像西画人为地分什么主流非主流。他们这种分法大多受史论家与画商操纵,结果画家必须不断变戏法,疲于奔命,艺术生命如同运动员一般短暂。西方一些不屑盲从主流因而被排斥的画家,默默坚持信念,最终成就辉煌,应当给中国画家一个启迪。中国画在今后的发展中,宜坚持多元并进的方针,无论写实写意与抽象,都顺其自然,随其缘份(这才合乎中国文化精神)去发展。

同时,在不能避免地吸收借鉴西方以及其他国家与民族的艺术之际,还须坚持同它们保持一定距离。这是潘天寿先生早就提出的警告,今天以及今后,更具意义。前文也反复申明保持中国画特色的重要性,那么最需要保持的特色是什么?依我浅见,无论中国画如何演变,它有以下三个特色最好明智地保持:

一个是精神性。前文已多处提及,它是区分中西绘画的重要标志之一。除因它包含与显示了中国文化精义外,还因为中国画本身需要它。中国画的材料不足于像油画那样充分表现物质性,油画无论是由高度写实技法乱真地再现物象的物质性,还是以抽象手段表现材料自身的物质性,都具备极强表现力。中国画笔墨纸张和所有技法,产生不了可与相比的效果。如果中国画不保持精神性,只以草草逸笔,似是而非的仨兰俩竹就可成画哄人,便会成为全世界最简单浅陋谁都能玩的画种。

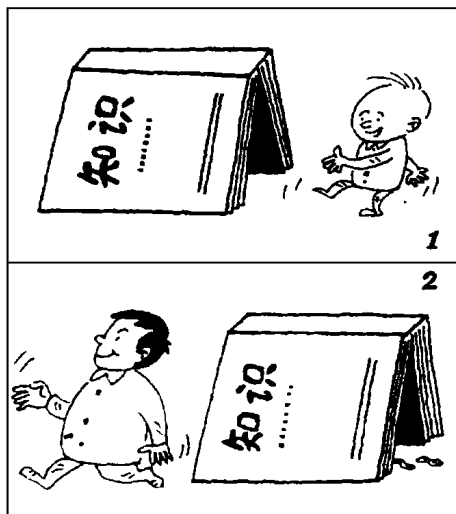
另一个是水墨为尚。这不是对墨的偏爱,而是因为墨包涵着中国文化的特殊精神,体现了儒佛道三家哲理。三家都提倡“静”的

境界，以墨色为象易达静境。道家又提倡“恬淡”修养，由彩色的绚烂之极归于墨色的平淡，是一种精神境界的升华。佛家讲“无相”，由彩色画成可以乱真的物象便是它所忌的“著相”。而水墨画既有“相”又不像色彩画“著相”，正合“无相”的含义——“于相而离相”。儒家以阴阳交替为宇宙根本规律，黑为阴白为阳，墨色的两极正合自然之性。这样就创造出一个与西方由彩色构成的绘画世界互补的墨色世界。我前文称西画如日，国画如月，即包括色的热烈与墨的平静两种文化区别，它们是互补关系，不是对抗关系。（西方先发明黑白照片，以后彩色照片繁荣至极，非但没有淘汰黑白照片，反倒视其更有艺术性。将来西方对水墨画亦当有此认识。）中国画如果转而追求彩色，不但无法和以彩色为本的西画比美，还不如先行一个世纪的日本画。日本画只能算作色彩画的一个亚种，中国画难道去坐第三把交椅？难道拱手把作为世界两大绘画体系之一的地位让掉？中国画的现代化，无论怎样借鉴西画色彩，都最好保持以水墨为画种主干的地位，才能保住特色与价值。（当今境外试验令人忧虑，许多所谓现代水墨画根本无墨，与色彩画无异。）

还有一个特色是笔墨，这里不是指工具材料，而是中国画语言。笔墨的价值在于它是根据中国画材料特性创造的语言，渊源久远，包融着中国文化中的一套审美观念，很容易和西洋画及其他国家民族的绘画语言判别。（甚至也可以同日韩水墨画区别，日韩人始终没有真正理解和掌握中国画笔墨精义，中国水墨抽象画欲同他们区别，即宜加强笔墨特色。）笔墨操作中的书写性技巧又是中国画之所以具有养生功能的一半原因。笔墨书写时既保持身心的积极性，又相对放松，使气息深匀，意念集中，有利于精神和肌体的平衡谐调，这是笔墨的另一个具有中国特色的价值，不应轻弃。当然，全部坚持书写性也有碍

国画语言的开发，只能既保持写的部分语言，又适度借鉴其他画种的语言，二者比例如何调适，依画家个人情况而定。我的意见是，书写性传统语言多者，精神性应有新内容才不至于陈腐落套。新语言多者，精神内涵需保持较多传统，方可避免异化。无论哪一种中国画科，在走向未来之际，都不宜超出这两种状态。变革是中国画自身发展的需要，但任何事物的变革都有临界点，跨过它，该事物便变种或灭绝，中国画也是如此。中国画别的可以变，例如只要有本事达到笔墨要求，毛笔可以改为刷笔。墨与彩色可改用或添用水彩、水粉、丙烯颜料。宣纸也有人以西画纸取代。中国画的其他特点如平面性表现可适度增加立体性。时空自由改作稍为集中固定的透视与结构。装潢方法也多改裱褙装轴为西画式装框等等等等，都不至于伤害画种的根本。唯独精神性、水墨为尚和笔墨最好不要变，它们是使中国画保持东方特色，在世界艺术之林中永具独立地位与特殊价值的染色体。

责任编辑 达 公



成熟

郭世鸿