

庆 祝 中 国 政 府 恢 复 对 香 港 行 使 主 权

中国艺术大展作品全集

中 国 画 卷



中国艺术大展组织委员会编 上海书画出版社出版

1346304

J221/041

庆祝中国政府恢复对香港行使主权

中国艺术大展作品全集

中国画卷

重庆师大图书馆

重庆师范大学
学前教育学院
图书馆

J221
041

中国艺术大展组织委员会编
上海书画出版社出版



CS1521893

中国艺术大展作品全集编辑委员会

总编
卢辅圣 田 丹
副总编
李维琨 何 冰
委员
薛锦清 柴 宁 夏硕琦 曾晓田
茅子良 诸 迪 何耀华 卢 炘
徐庆平 林 木 张 胜 王兆荣
张桂铭 金尚义 广 军 贾方舟
曹锦炎 王瑞霖

中国画卷
执行主编
卢辅圣
封面设计
肖 勇
责任编辑
薛锦清



中国艺术大展作品全集·中国画卷

中国艺术大展组织委员会编

上海书画出版社出版发行

(上海市钦州南路81号 邮政编码 200233)

各地新华书店经销 北京利丰雅高长城印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/8 印张24 字数 50千字

1997年5月第一版 1997年5月第1次印刷

印数: 1-1 500

ISBN 7-80635-131-0/J·925 定价: 398.00 元

(精装) 印数: 1-1997

ISBN 7-80635-134-5/J·928

(1-15卷) 全集定价: 5680.00 元

中国艺术大展组织委员会

主任

刘忠德

副主任

李源潮 徐文伯 潘震宙 张百发 胡昭广 万嗣铨 龚学平 曲维枝 徐志纯

肖祖修 窦瑞华

委员

谭 斌 王 华 曲润海 陶纯孝 孟晓驷 孙维学 尹志良 程天梁 王 琦

于长江 邹祖烨 叶厚荣 钱林祥 姚 欣 田军利 侯湘华 田 丹 干树海

高传河 连晓鸣 李中贵 肖 峰 雷正民 杨力舟 曾晓田 何 冰 袁 彬

卢辅圣 姜一冉 刘泽源 关 兰 陈秉义 王明旨 陈冬亮 廖静文 徐庆平

夏伊乔 杜乐行 卢 忻 曹锦炎 王长寿 徐 雄 何天祥 郭汝魁 王川平

展览总监

田 丹

艺术总监

何 冰

行政总监

曾晓田

办公室主任

曾晓田

办公室副主任

金克弘 李建民 李延轩 邵 彬 柴 宁 吕 林

秘书

姚志华 冯 宇 黄 啸 陈 浩

法律顾问

赵晓鲁 吴一丁

中国艺术大展策划人

田 丹 何 冰 郑柯军 曾晓田 柴 宁

中国艺术大展艺术委员会

总顾问

吴作人

顾问

蔡若虹 王朝闻 华君武 王 琦 李少言 黄永玉 秦 征 张 仃 彦 涵

刘 迅 黄 胄 潘絮兹 李 琦

名誉主任

关山月

主任

吴冠中

副主任(以姓氏笔画为序)

卢辅圣 刘文西 刘勃舒 白德松 许 江 李焕民 肖 峰 何 冰 李中贵

宋源文 张桂铭 陈钧德 袁运甫 徐庆平 曹锦炎 常沙娜 曾竹韶 靳尚谊

雷正民 詹建俊 潘公凯

委员(以姓氏笔画为序)

广 军 马一平 王世潮 王兆荣 王宏建 王纯杰 王受之 王复羊 王续希

王曾纬 王蕴强 韦尔申 韦启美 水天中 文 楼 方增先 尹定邦 邓平祥

邓福星 卢 忻 叶毓山 叶毓中 田金铎 史超雄 白澜生 皮道坚 司徒兆光

朱乃正 全山石 刘大为 刘文湛 刘国华 刘春华 刘骧纯 刘曦林 孙为民

牟 群 苏秋平 李 翔 李天祥 李毅峰 杨 尧 杨力舟 杨必位 杨夏蕙

杨悦浦 邱瑞敏 何孔德 妥木斯 沈柔坚 宋惠民 张 昌 张 胜 张 骥

张丁木 张夫也 张宝玮 张祖英 张绮曼 陈汉民 陈幼坚 陈秉鹏 陈绶祥

邵大箴 范迪安 林 木 林兴华 林衍堂 林磐耸 尚 扬 金尚义 周长江

赵 萌 郑叔方 单国霖 郎绍君 胡昌建 柳冠中 施大畏 俞晓夫 哈孜·艾买提

闻立鹏 祝 斌 祖绍先 姚有多 贾方舟 夏伊乔 夏硕琦 柴 宁 钱绍武

徐文彬 徐世荣 徐昌酩 高 虹 高济民 郭北平 唐小禾 诸 迪 曹春生

盛 扬 符易本 章永浩 梁明诚 梁 栋 屠舜耘 陶如浪 隋建国 彭 德

葛维墨 韩书力 程十发 程允贤 靳埭强 简召全 廖炯模 廖静文 谭权书

熊 明 缪鹏飞 黎 明 潘 鹤 潘行建 潘昌候 潘锡柔 潘嘉俊 薛永年

秘书长

刘骁纯 邓福星

副秘书长

邓平祥 叶毓中 陈绶祥 刘国华

学术秘书

柴 宁 谢晓全 黄 啸

目 录

前言刘忠德 1

序吴冠中 3

思潮与情境

——当代中国画概论卢辅圣 郎绍君 皮道坚 5

图版 15

图版索引 167

作者简介 173

前言

1997年7月1日,我国政府对香港恢复行使主权,这是中华民族一洗百年耻辱的重大事件,是实现祖国和平统一的重要里程碑。包括港澳同胞、台湾同胞在内的全体中国人民和海外炎黄子孙无不为之扬眉吐气。

为了庆祝香港回归祖国,文化部主办了“中国艺术大展”。这个大展,以爱国主义为主题,以中国人民百年来反抗外来侵略和争取收回香港的斗争为题材,表现和反映了人民群众庆祝香港回归的喜悦心情。因此,它既是一项大型美术创作展出活动,又是一项具有重要意义的政治活动。

“中国艺术大展”在中国美术家协会、北京市文化局、上海市文化局、天津市文化局、浙江省文化厅和重庆市文化局等单位协助下,经过近一年的筹备,组织创作和征集到一批庆祝香港回归祖国的美术作品。从总体上看,这次大展比较全面地展示出近年来我国美术创作的艺术水平。

在香港回归祖国这一伟大历史时刻来临之际,“中国艺术大展”隆重地开幕了。大展组织委员会把在“中国艺术大展”中展出的作品汇集成册,是一件有纪念意义的事。

在此,我代表文化部向协助举办“中国艺术大展”的各有关单位,向热情赞助这项活动的各实业单位表示衷心的感谢!向积极参与创作的美术工作者,向为组织这项活动付出辛勤劳动的有关专家和同志们致以崇高的敬意!向所有关注和支持“中国艺术大展”的朋友们和各界人士表示诚挚的谢意!

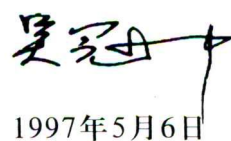


1997年5月

序

改革开放以来，中国的美术创作进入了建国后最活跃的时期。在北京，即使天天看美展也看不过来，这种群众性的美术创作热潮是提高和发展中国美术创作的巨大基石。香港回归，是全世界炎黄子孙都欢欣鼓舞的大事。为庆祝这个重要的历史时刻的到来，由政府主办“中国艺术大展”，并以“体现爱国主义、歌颂祖国统一、弘扬民族文化”为主题，以“展现中国当代艺术家及海外华人艺术家的艺术成就”为主旨，大展在开始筹办时就提出了“时代性、经典性、历史性”的目标，是顺乎人心、合乎民意的，因此得到了广大美术工作者的热烈响应。

中国美术有值得骄傲的古代传统，但我们的现代美术创作还在探索和发展的过程中。为了中国美术的发展，乱封“大师”、“精品”的风气不值得提倡，搞歪门邪道进行自我包装更应该抵制。这些只能降低中国美术的水准，不利于中国美术的提高。中国现代美术要以自己独立的作风和中国气派自强于世界现代美术之林，还要通过一代一代的美术家坚持不懈的努力。对此，我们应该有十分清醒的认识。



1997年5月6日

思潮与情境

——当代中国画略论

卢辅圣 郎绍君 皮道坚

值此1997年香港回归祖国之际，由文化部主办的中国艺术大展，是富于特殊意义的盛举。香港蒙羞的一百年间，正是中国艺术发生巨大变革的非常时期，东西方文化的冲撞，民族解放运动和现代化建设事业的需求，以史无前例的深广度，触动着中国艺术生存和发展的根基，演绎出一幕幕波澜壮阔的悲喜剧。作为中国艺术大展的分展之一——中国画部分，由于肩负着弘扬民族艺术和推进其现代转型的双重历史使命，无论承受的压力还是激发的火花，都显得更为集中和典型，因而也就更能凸显出时代脉搏的强劲跳动，引发人们对过去的一个世纪和即将到来的又一个世纪的回顾、反思、展望与憧憬。

作为一个画种

20世纪中国画与其既往历史相比较，最大的变化，是失去了涵盖中华画苑的一统性质，而退居为与诸多外来绘画形态共享天下的多元局面之中的一个画种。中国画创新之所以成为本世纪初以来无可回避的时代课题，不仅缘于中国画家们面对剧变着的中国社会和世界格局之时自觉或不自觉的顺应行为，同时也是中国画这一曾经占据广袤空间、曾经焕发恒久光彩的垄断性存在方式不得不向一个画种作出自我调整，或者说，中国画作为中国人观照世界最为有效的方式这一千古定律面临着重新定位的历史命运使然。

纵观近百年形形色色的中国画创新方案，可以发现一个共有的思想内核——维护中国画文化种姓的合理存在。无论视中国画的现代化为要义，还是认中国画的民族性为根本；无论诉诸激进主义的革命行为，还是采取折衷主义的温和方式；无论致力于援洋兴中的创造性尝试，还是钟情于借古开今的再造性努力，都不约而同地以谋求中国画在现代社会条件下的生存和发展为己任。即使是那些看起来持民族虚无主义或者全盘西化观点的人，仍然对中国画保持着深切的命运关怀。譬如：民初康有为说近世国画“衰弊极矣”的悲观判断，应合着“合中西而为画学新纪元”的乐观希冀；^① 50年代，江丰毅然宣称中国画“必然淘汰”，却又积极推行以改良中国画为宗旨的彩墨画运动；^② 80年代李小山的“穷途末日”论，则伴随着“传统保留画种”的策略选择，“目的就是要将中国画限定在它该限定的那个范围内，使它的存在具有合理性”，由此“为中国画家寻求一种创作上的自由”。^③

在画种的意义上海卫中国画尊严，意味着原先定于一尊的独断论价值系统趋于瓦解，从而一方面造成了解放思想的客观环境，一方面又产生了重建现代性民族价值的迫切需求。后者作为20世纪中国画的宿命，其实隐含着巨大的悖论。正如我们曾经指出的那样，^④ 中国画概念的成立，是以国度和民族文化畛域为思维基点



吴昌硕 芙蓉

的，当它作为“过去式”行使规约功能时，能够恰到好处地整合形上与形下、内涵与外延，以“无执故无失”的优势，捍卫民族绘画传统的独立自主性。然而，一旦在“现在式”尤其是“未来式”的意义上使用，中国画就变成了先验的命题，相关的信条、原则和规范也都从这先验的命题中演绎而出，因为只有使中国画概念具有一个本质主义的内涵，才能保持命题的永恒性。如此一来，概念本身所同时具有的内在否定性也就在肯定性的单向度思维模式中丧失殆尽。中国画概念本质规定性的被强化，及其内在否定性的被取消，势必带来“执者失之”的苦果——中国画现代转型的根本性障碍。在现代化那里，被视为永恒性的概念本质所呈现的形态已不再是它的真实，只有否定这种既定的概念，在概念认识上实现其理性的批判特征，使现实发展中的中国画对中国画概念的解构成为可能，才会获得新的真理意义。中国画越是现代化，其现实需求就越是会对传统的信条、原则和规范作出名存实亡的阐释，越是用文化进化主义的纵向规定去取代文化相对主义的横向规定，越是为中国画概念本身的内在否定性增加份量，从而也就越是背离中国画的既定形态。反之，对中国画特性的强调，则逻辑地决定了既定传统的无终极性，这种无终极性又必然表现为对民族特性的无休止追求，表现为忽视乃至抹煞概念与现实的非同一性，从而导致中国画发展机制中自我批判精神的萎缩。民族性与现代化联姻，这一自设同时也是被设的命运，把一种依据于特定文化畛域的生存状态，置于另一种消泯这种畛域的生存状态之中，也就从根本上决定了两难选择的悲壮色彩。

“丧乱之后多文章”。正是上述两难矛盾，催发了百家争鸣时代的来临。在中国绘画史上，从来未曾像本世纪这样，价值多元，思潮丛生，热情高涨，流派纷呈，其间所蕴含的生机、活力、分歧、冲突、骚扰、困惑，及其对立互补、盈虚消长的动态变化，构成了一幅光怪陆离、斑斓多变的历史图景。

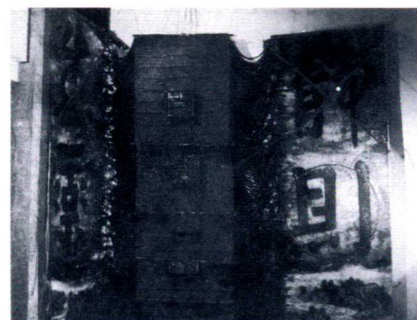
激进主义思潮

激进主义思潮是这幅历史图景上最为强烈的色块。对待中国画的激进主义态度作为整个始于世纪初的文化激进主义思潮的具体表现之一，从“美术革命”、“中国画改良”，到“改造中国画”、“破四旧”、“批黑画”，再到80年代的“新潮美术”和90年代的“架上解构”，波澜叠起，轮回不绝。

形成这些思潮的直接原因，固然与当时的政治气候、当事人的个人趣味以及事态演进过程中偶然性环节的加入相关联。例如，中国画变革的序幕不仅由画家也是由变法维新人士所揭开，长期来又由反封建斗士、政治革命家、留洋画家充当了发现中国画问题和探索其变革道路的主角；新文化运动带来的科学主义思潮，不仅以反文人画传统的写实途径建立起经世致用的功利主义基点，同时也拒斥了艺术追求上与中国传统艺术观相类似的西方早期现代艺术的影响；周扬在1949年文代会上所作的将文艺服务于政治具体化为文艺服务于政策的报告，规导着此后30年间中国画发展问题的探讨；刘国松借助肌理效果的抽象化尝试，谷文达诉诸荒诞手法的观念性变革，以彼此对立的反传统方式，提出了中国画精神层面的现代性要求，但他们



徐悲鸿 群奔



谷文达 青争则生灵



刘海粟 黄海锦绣图



吴湖帆 秋山图



林风眠 芦雁图

所漾起的涟漪，却更多地体现在对中国画笔墨语言的破坏上……倘若透过这些纷繁的事象而直抉其所以然，那么，我们的视线将会触及一个更为连贯和内在的问题——恰恰是中国画的现代转型充当了激进主义思潮的逐鹿场。

与凡圣二元的西方基督教文化和日本传统文化不同，中国传统文化以儒学为骨干，一身而二任地兼管社会政治秩序和文化价值秩序，当“西风东渐”引起中国上层建筑的困境并累及其整个价值符号系统之时，对儒学意识形态霸权的反叛，往往成了人们的自觉选择。近现代中国画的境遇亦复如此，其功能泛化的综合型结构，经由文人画的陶冶，以沉重的历史负荷和严酷的价值标准滞碍着自身的应变能力；当汹涌的西潮迅速改造着中国人的生存方式和审美需求，传统的调适性变迁已不敷应对这一挑战时，针对中国画的革新运动也就渐趋激化。与此同时，另一个尤为重要的因素是，中国画的现代转型并非基于内部现代性因素的累积生长，而是肇源于西方现代性的外部挑战。正如以民族危机为背景的中国启蒙运动因为救亡所驱策而不可避免地具有强烈的目的论和功利性色彩，人们赋予中国画的现代化情结，更多地表现为富强主义的泛政治化倾向，故极易滑入模仿西方和叛离传统的激进轨道。中国画的现代转型之所以会由谙熟西画的人来推动，并且多数情况下还要附丽于政治人物或政治思潮，与其说，是其特具的保守性窒息了人们从内部冲决罗网的努力，毋宁说，现代转型这一加诸中国画的理念设定就是为中国现代革命大背景所裹挟的产物。中国画面临的挑战，不仅在于其艺术形式与它所陈述的内涵——变革着的当代文化、当代社会相脱离，并且更突出地表现为被变革所驱遣着的人们将变革本身作为一种重要乃至首要价值的心理期待。而后者，既是激进主义的激进程度每每与中国画改革的挫折成正比的客观依据，同时也是激进主义的历次文化批判指向往往发生重大歧异的内在缘由。

民族主义和传统主义

相对于激进主义思潮来说，民族主义思潮和传统主义思潮都以其保守性而构成对立面。20世纪中国画作为激进与保守双方一进一挽所构成的文化变迁的历史连续体，大部分篇章倒是由后者提供的。且不说徐悲鸿、林风眠等人的激进行为中蕴含着极强的民族主义动机，也不说在潘天寿这样的自觉传统捍卫者背后有着无数被动的传统承担者，单就视中国画为画种或者以改革、发展中国画为己任的普适性前提而言，便足以显示民族主义和传统主义的优越地位。

由于中国画现代转型的外激性质，“五四”以来的激进主义往往将古今与中西等同起来，因此传统主义与民族主义也就经常被含混使用。其实，两者非但在出发点上有很大距离，而且各自所起的作用和导致的后果也不可同日而语。

简而言之，传统主义是对现代性的反应，属于“传统—现代”的纵向矛盾；民族主义则是对国际化的反应，针对着“本土—外来”的横向座标。落实在本世纪中国画中的传统主义，则是更多地着眼于中国画的人文价值，视其自律意识和历史特性为第一要义；而民族主义更为注重的是中国画的文化种姓，更多地以工具理性的

态度来对待其变化。借用酒与瓶的比喻，前者关心的是酒的品质，后者关心的是瓶的功用，老瓶抑或新瓶，新酒还是老酒，虽然也会在具体的绘画实践中形成分歧和对抗，但瓶与酒的区别毕竟尤为本质。

明乎此，就不难看到发生在传统主义与民族主义之间的攻守转换迹象。

面对滔滔新潮的诱惑而埋头走自己的传统道路，无疑是一种勇敢的选择。和西画拉开距离，从传统内部寻找发展基点，不仅在宏观上构成了对西化倾向的反拨，同时也以其对历史的领悟，对中国画自律性的把握，对民族艺术体系未来前景的信念，开拓着古人未曾涉足的思维空间和价值维度。这与以往许多个世纪里中国画家们“不知有汉”或者别无选择地绍述传统的情形，具有截然不同的意义。对此，可以从陈师曾、黄宾虹、潘天寿、陆俨少乃至八九十年代的某些新文人画家身上获得印证。

然而，在异质文化碰撞交融、社会生活日新月异的变革时代，传统主义的动机与效果之间毕竟容易发生偏差，除了资质学养兼优的少数成功画家，坚持传统常常被异化为刻舟求剑。于是与文人画受批判、写意传统遭唾弃的激进主义思潮殊途同归，大多数传统主义者在不知不觉中将自己的艺术品位下降到通俗的、共性化的、经世致用的水平上，成为庸俗社会学和政治功利观的囊中物。每到这种时候，民族主义的工具理性反而比传统主义的价值理性更有利于中国画的自尊自强。

相对灵活的立场和相对宽泛的阐释，使中国画的民族主义取向有可能摆脱沉重的环境压力，而让一套形而上的理念同外来绘画的普遍原理相通约，从而把民族传统纳入新的框架以发掘其潜力。在改革的时代母题已经从“中国画向何处去”演变为“中国画如何实现现代转型”的前提下，这无疑比传统主义更容易为大多数人接受。事实上，自从作为中国画张力结构之一极的超越于即时性、实用性、道德性之上的形而上精神随着文人画解体而丧失以后，有能力对中国画的终极关怀作出合理性辩护的，也主要靠民族主义那种赅古今、混雅俗、合义利的灵活立场。当然，只制瓶，不酿酒，有时候也会装些始料未及的东西。如果说20世纪中国画经历了一个脱雅返俗的过程而渐趋大众化，那么，恰恰是民族主义，为某些相反的艺术追求提供了可乘之机。对此最有趣的例子是八九十年代的抽象水墨和实验水墨，前者作为反传统风气下谋求与世界对话的策略，后者作为后殖民主义情境中进行文化身份认可的抓手，以加速消解民族符号的方式对抗着民族传统的消解趋势，透露出强烈的英雄孤傲感。

借用“笔墨中心主义”的提法，或许能对民族主义与传统主义的异同增加一些具体认识。尽管将传统主义笼统地归为笔墨中心论有失武断和偏颇，但可以肯定的是，笔墨作为传统主义切入当代视觉经验和生存经验的文化载体，是在价值本体论的意义上体现其合理性的。也就是说，在表现双重经验的同时又自觉自愿地设定一个传统的心理空间。民族主义也将笔墨作为自我确证的重要载体，然而这种确证主要体现为民族文化的识别符号之意义。因此，它既可以纳入传统的心理空间，也可以纳入非传统甚至反传统的心理空间。顺应笔墨规律的前提下传达当下视觉经验，与保持笔墨媒材的前提下以违反笔墨规律的方式传达当下视觉经验，对于民族主义来说并无原则性的区别。某种意义上不妨认为，笔墨中心主义或传统主义的致命大



黄宾虹 乌尤寺纪游



潘天寿 映日图



陆俨少 雁荡岩壑



张大千 携犬图



齐白石 松鹤图

敌，其实并不在于国际主义或西方中心主义的外部冲击，而在于民族主义那种以国际主义或西方中心主义为语境的开明态度。民族主义之所以与激进主义判然两途，是因为前者能够超越意识形态的对立，将民族的利益空间安置于激进的革命纲领之上，以反对殖民主义文化霸权和消除后殖民主义文化处境作为自己的努力目标。

传统主义与民族主义之间所隐含的矛盾，促使世纪末的中国画创新运动分离出一股新的激进主义思潮，姑且冠其名曰“水墨艺术”。

从中国画到水墨艺术

对中国画这一概念进行重新命名的学理要求，本世纪以来曾被多次提出。滥觞于三四十年代而至50年代被官方确立正统地位的“彩墨画”，以及兴起于80年代的批评界并受到绝大多数年轻画家青睐的“水墨画”，是两次最具影响力的中国画改名运动。

彩墨画和水墨画有一个共同的思维基点，即通由绘画媒材来把握画种内涵。这与中国画着眼于民族特色和文化价值的命名原则恰好相反。“五四”新文化运动带来的科学主义思潮，不仅以极大的力度诱导着中国画话语系统的变革方向，同时还深刻地改造着中国人的思维格局和思维逻辑。它使得我们一方面再也不可能用单性状的原则去处理问题，另一方面又总是难以摆脱自我确证的急迫心态，在自觉或不自觉的分裂化心理阴影中徘徊冲撞。1957年以中国画称谓的全面复辟来消除彩墨画运动的副作用，可以看成上述分裂化心境的冲撞。而现今由中国画与水墨画两种并行的称谓所建构的宽松氛围，则显示了分裂化心境的徘徊。

倘若将问题简化，从中国画的庞大话语系统中抽绎出“水墨性话语”这一便于讨论的观照对象，^⑤ 将有助于窥视改名运动的积极意义及其面临的难题。

水墨性话语是依托毛笔、宣纸等民族性绘画媒材经由中国人文精神培育并在文人画的艺术殿堂中焕发出奇异魅力的一种感觉、体验、思维和表达的方式。由于现代生活摧毁了这套话语系统赖以生存和发展的社会机制，如何进入当代文化语境，就不由分说地成为水墨性话语“保种自救”的思维焦点。本世纪的中国画论争不断重复“笔墨”、“时代”、“传统性”、“民族特征”等课题，与水墨性体验的感悟本能既存留于相当一部分当代人之中，又造成了更多人对当下感受的遮蔽紧密相关。这种遮蔽，一头表现为无视或漠视于对当下真实感受的传达，另一头表现为掩盖了虚假体验的空洞和苍白。五六十年代以喜庆、鲜亮、口号式、标志化为特征的绘画语言革新，80年代以游离或反拨激进主义为旨趣的新文人画创作倾向，分别隐含了两种不同的遮蔽效应。随着以西方知识为背景的话语强权和与世界接轨的缥缈理想日益刺激着中国人的民族情感，传统文化的建设性转型对于这个有着巨大历史遗产的民族显示出越来越重要的意义，祛除遮蔽与纯化语言的努力，就以构成张力的方式，充当了水墨性话语在传统沿袭型语言和西方假借型语言之外寻求新的表达可能性的主力军。

纯化语言与祛除遮蔽，代表着一对正题和反题。

正题：水墨性话语作为一个“在者”，是以拒绝外加的异己标准，或者说面对已然世界化的西方艺术语词规范确立自己的艺术语词规范为前提的，其存在理由就是以自己独特的本文和理论洞见向世界发出独特的声音。因此，促使它切入当下文化语境的关键，在于扭转正在扩大并将继续扩大的庸俗社会学倾向及其主观恣意性行为，使民族的本文从缺乏阅读和阐释价值的殖民处境中解放出来。

反题：水墨性话语的存在意义取决于它对当下的参与和表达，或者说作为解决问题的方式具有某种负载力。但传统方式极大地妨碍了语言向实在、能指向所指的敞开，能指被虚幻化、自我指涉化而变成了一种远离当下生存状态的陈腔滥调。因此，需要改变的恰恰不是贴近现实的愿望及其批判精神，而是传统观念和传统形式的贵族化态度及其玄学思辨方式。

正是这个反题，支持着中国画向水墨画的概念转换。

用媒材的物质规定性来约简过于庞大、模糊、精神价值化和历史情感化的中国画内涵，对于解放传统束缚，祛除双重遮蔽，进而在语言层面和精神层面的统一性上切入当代文化语境，具有不可低估的意义。尤其是与油画、版画、水彩画等等相协和的生态秩序得以建立，更有助于民族性与现代化的内含悖论减轻其自设使命时的心理眩惑。顺着这一思想理路，水墨性话语被迅速泛化，摆脱了中国画笔墨枷锁和品性紧箍咒的年轻画家们，不仅把艺术探索的触角伸向传统中国画的拆卸重组，伸向纯粹观念性和图式性的水墨实验，而且大胆地越出了绘画边界，尝试起以水墨方式进行立体制作的行为和装置来。对情境逻辑的匠心处理，已成为人们从受支配、被命名的客体一变而为有独立意志和命名能力的主体的重要语汇，至于技法和技巧之类的传统基本功，则被贬低到了最无足轻重的地步。水墨画由此被转换成更加宽泛的概念——水墨艺术。

水墨艺术的确前所未有地拓展了水墨性话语叙述当代中国人精神状态的空间。然而在充分肯定其积极意义的同时，不能不看到为之付出的沉重代价：割断了与传统中国画的联系。由于其自我确证的基点建立在工具和手段的意义上，水墨性话语也就沦为失去了“说什么”之后的“怎么说”的单翅鸟，从所指的“意义”高空坠落到能指的“操作”平地，在对传统的对抗性承续中，阉割了经典历史与期待视野的再生能力。当水墨作为被重新理解和使用的材料发出形形色色的新声音时，不仅与中国画，就是与已经缩小内涵的水墨画，也失去应对关系了。

边界问题

中国画与水墨艺术的歧异纠葛，向人们提出了一个严峻的问题：中国画的边界何在？

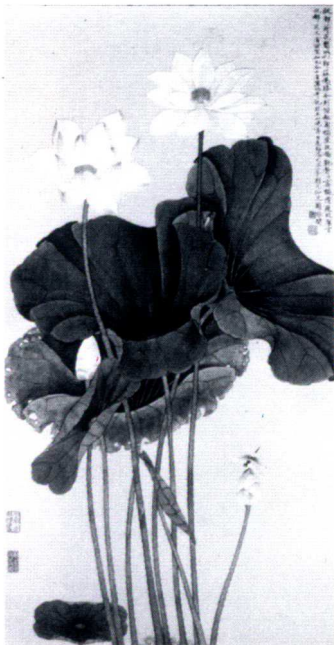
不言而喻，所谓边界，只能在相对的、动态的意义上成立。是中国画还是非中国画，永远处于一种随着信仰、经验、传统惯例的积累变异而不断改变的开放性区分之中。数十年前引渡或借鉴西法的越界尝试，到了今天已经成为中国画的重要组成部分——足以与传统派分庭抗礼的融和派。这是历时性变迁赋予人们的新认识。



傅抱石 山水



蒋兆和 人物肖像



于非闇 红白莲花



张其翼 猴

与此相应的是存在于共时性的差异变化：有些人理解的中国画是传统的价值形态，依然强调笔墨、意境等等东西，而另一些人则将其无限扩大，甚至可以抹平画种之间的区别。尽管边界的这种弹性和游移度，与本世纪中国画向着画种作自我调整、面对世界作改革开放的特殊情境分不开。但必须看到的是，边界只能从它既敞开又封闭的双重关系中凸现出来，只能是在对其提供的意义认可的同时所确立的一种相对标准。人们之所以需要它，与人们需要住房同一道理。一方面，住房作为在无限的外部空间中开辟出来的一块有限的内部空间，使得人们挣脱混乱、被动与异己的包围，赖以安身立命，恢复和舒展自己的本质力量。而在另一方面，倘若仅仅为了逃避外部空间的危险，那自为的秩序与安全和平的保障，就立刻会演变成一座永恒的牢狱。因此，人们又必须凿牖开门，与外界交流信息，并且时时走到深不可测的外部空间去，跟异己、生疏、混乱打交道。自我封闭的内部空间与伸缩出没的外部空间，不仅以彼此对立与渗透的辩证关系勾画着边界本身消长沿革的不确定性，而且它的不确定性正是它的合法性理由。

那么，中国画边界是否就是一个无从讨论或者毋须讨论的假问题呢？答曰：否。

谨从中国画迷失边界的地方谈起。如果在中国画与非中国画的交界处构筑一道历时性的纵向栅栏，可以发现，这道栅栏越是向着水墨艺术延伸，便越是容易发生争议。虽然水墨的物理性质还在，却成为以一种媒介方式楔入当代普遍主义的意义系统和形态系统的产物，东西方二元对立的差异性被模糊了，中国画相对于西方当代艺术的“他者”形象，连同同一个多世纪以来因不平等待遇而蒙受的“他者”窘境，也都渐趋消解。尤其是当水墨与其他材料结合，并且通过观念、行为、装置等等方式体现其现代主义或后现代主义的话语特征时，标示中国画边界的栅栏，就再也无法构筑下去了。在这里，中国画因为切入当代艺术这个普遍主义的艺术语境而进了现代性的门槛，同时又因为放弃了本体的自我确证——画种，而沦为普遍主义形态史的一种媒介——材料。尽管人们也可以通过挖掘“材料性”而与隐喻性的文化渊源挂上钩，但那至多是发生在个体间的一种有意味的经验，只能作为对类的共通性的否定去体验它和描述它，所以正好以其对待中国画“二我分离”的态度宣告了对中国画的取消。

由此我们得出两个结论：其一，边界与本体互为因果，或者说边界是画种的依据和确证；其二，边界不仅表现为形态学的规定，还必须是价值论的规定。中国画的存在与发展，是以人所自我设定的限度为前提的，这种限度出自于人对中国画契约关系的寻找，出自于人企望在现实的、具体的时空位置上印证自己的自由理想和自由能力，出自于人与人所面对的对象之间不断嬗变着的那层微妙关系。20世纪中国画既然作为一个画种而存在，并且又被视为有义务、有权力去与当代西方中心主义抗衡，这就规定了它只能在“有限定的弹性边界论”中实现其现代转型，只能在形式趣味和精神内涵两个层面的连锁与协调中去获取当下性。⑥ 遵循这种规定的内在逻辑，是发掘中国画深度资源的重要保证。世纪初的汉字改革热潮中，曾有多少人呼吁废除汉字而改用拼音文字，然而时至世纪末，汉字却表现出前所未有的优越性，尤其是进入电脑系统的应用更为显著。面对当前西方文化中涌现出来的东方化浪潮以及第三世界边缘文化反对西方主流文化独断论的形势，谁又能断定，随着东

西方文化相互了解的深入，随着强势文化与弱势文化的消长变化，中国画不会在类似的意义上发挥其潜能呢？

在健全的社会机制下，中国画边界的存在并不妨碍水墨艺术的大胆探索，正像它既不构成对油画、雕塑的威胁，也不构成对偶发艺术或者架上解构潮流的妨碍一样，更何况边界本身消长沿革的不确定性始终为人们提供着可允度。与此同时，跨出边界的尝试尽管不一定能为中国画提供合法的新生代，却以其特有的批判意识和原创精神，建构起富于意义的另外一极，促使中国画在这个保证多元求索因而洋溢着创造契机的张力场中不断汲取新的生命源泉。经过整整一个世纪的折腾、困惑、渐变与冀求，这一宽松的艺术格局，正在成为越来越多的人加以悉心呵护的伊甸园。

采撷历史的一页

收入本届画展的140余幅作品，是从近3000件来稿中遴选出来的，具有广泛的代表性。它们主要出自于活跃在当今中国画坛上的中青年画家之手，展现了90年代中国画创作的各类风貌及其多元色彩，也展现了中国画自设和被设为一个画种以来历经文化争论、思想分歧、政治变革、市场起落的交叉影响而逐渐形成的新一轮艺术习尚。当然，由于应征范围、展品数量和评选标准的局限，不仅难免存在遗珠之憾，还很有可能忽略了某些更有意义的风格类型与价值取向。但即便如此，作为被采撷的一页历史，仍然像有幸留存至今的许多历史片断一样，以其携带的独特信息，给人们提供品味思悟的契机。从中可以看到，中国画的传统价值结构已为价值相对论的多元格局所取代，不同价值的争持消长，不仅将昔日的异端吸入精神世界，同时也使统一意识形态、画派领袖和习俗规范失去了权威性。从中也可以看到，面对重新开放的国际文化和艺术市场，面对激进主义、民族主义、传统主义以及现代、后现代等等交错迭现的社会思潮，人们拥有了选择与创造的自由，中国画家的生存方式、艺术观念、创作态度也因此发生了新的分化组合，而演绎为种种共时和历时的人文景观，新奇、创造、激情、冲突、经典、解构、返祖、弄潮、狂妄、执守、困厄、繁荣……林林总总，层出不穷。从中还可以看到，接受对象与环境功能的变化，推动着中国画走出案头供养的私密氛围，而成为普通公众和公共场所的对应物。由此引起的创作方式与接受方式的移易，一方面对笔墨的正统地位构成了严重威胁，一方面又使标新立异、即时原则、规模效应之类的商业趣味悄然滋长，与中国画现代转型过程相并协的两难情境，已逐渐由中西之辨和美用之争转向了本体与媒介、目的与手段、属人性与非属人性的矛盾对立。从中更可以清晰地看到，围绕着中国画的现代化目标，人们推出了形形色色的艺术方案，展示了空前的丰富性和惊人的创造力，同时也暴露出不同程度、不同意义上的浅薄、幼稚、盲动和投机心态。于是，建设与破坏共生，理性思考与偏激行为共存，反对保守、祛除遮蔽的善良愿望与丧失规范、引发争斗的混乱现象互为纠缠，虔诚、自律、守道不移的从艺态度与矫饰、恣意、哗众取宠的经商作风相与错杂，对视觉力度、图式意蕴、人本精神、高雅格调的追求与对包装方式、制作效果、功利目的、低俗情趣的迷恋难分难解……



李可染 万木横翠微