

画

山论剑

王志军 著

近现代国画的拍卖与收藏



专

家谈拍品

文物出版社

④

家
谈
拍
品

画

山 论 剑

王志军 著

近现代国画的拍卖与收藏

文物出版社

封面设计 涵 之
责任印制 张道奇
责任编辑 许海意

图书在版编目 (CIP) 数据

画山论剑：近现代国画的拍卖与收藏 / 王志军著.
—北京：文物出版社，2007
ISBN 978-7-5010-1987-8

I. 画… II. 王… III. ①中国画—拍卖—中国近代
②中国画—拍卖—中国—现代 IV. G894

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 101437 号

画山论剑

——近现代国画的拍卖与收藏

王志军 著

*

文物出版社出版发行

(北京东直门内北小街2号楼)

[http: //www. wenwu. com](http://www.wenwu.com)

E-mail: [web@wenwu. com](mailto:web@wenwu.com)

北京安泰印刷厂印刷

新华书店经销

787 × 1092 1/16 印张: 13. 25

2007 年 1 月第 1 版 2007 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5010-1987-8 定价: 38. 00 元

目 录

序	(1)
---------	-----

一、艺术篇

(一) “病树前头万木春” ——近现代国画的回顾与展望	(3)
(二) “横看成岭侧成峰” ——优秀绘画作品的认知与评定	(14)

二、市场篇

(一) “东边日出西边雨” ——近现代国画的拍卖滥觞	(17)
(二) “一半海水，一半火焰” ——画家与市场	(26)

三、辨伪篇

(一) “假作真时真亦假” ——鉴定摹仿国画作品的心得	(29)
(二) “半江瑟瑟半江红” ——“鉴定家”与“理论家”	(42)

四、收藏篇

(一) “芝麻开门” ——艺术评判指引下的收藏投资	(46)
------------------------------------	------

（二）含英咀华 “画山论剑”	（59）
1. 近现代山水画家点评	（59）
2. 近现代人物画家点评	（120）
3. 近现代花鸟画家点评	（153）

序

对于收藏者来说，没有比在价格低谷时获得艺术价值的高峰更为畅快的了。

当年 20 法郎买到梵·高作品的人恐怕没想到会出现今天的天价。

左右着艺术品市场发展的不仅仅是市场规律，那些历史、文化、艺术等多方面冲撞所引起的浪花，有时会形成我们的快乐。

这是一个跌宕起伏、暗流涌动、变化无常的市场。

更是一个充满生机、无限风光、再造辉煌的市场。

让艺术丰富人生，让财富改变人生，应是每一个收藏者斑斓的梦想。

只有深入这个市场，去科学地、客观地认识它，研究它的发展规律，才能使激情与智慧结合，使放飞梦想变成现实。

拍卖市场的出现，把艺术品收藏带入了金钱涌动的大潮中。

绘画艺术和商品市场相结合的巨大魔力，引领我们走过千年的时空，恍如隔世般地穿过拍卖市场的殿堂。中国画在海外 26 年与在内地 14 年的拍卖，槌起槌落，伴随着市场的风雨，就像是昨日盛宴，既历历在目又恍如隔世。

我们试图用文字和图表，探索往事的余韵，寻求艺术的精华，描绘风雨中彩虹的遗痕。

愿绘画艺术的美好——

燃烧我们收藏投资的激情，

放飞我们人生成功的梦想。

一、艺术篇

什么是真正的艺术？千百年来围绕着这个主题，人们激烈地辩论着，争夺着绘画艺术裁判者的光环。

刚刚走出黑暗笼罩着的中国近现代绘画对艺术的真谛，依然崇尚着官员说、权威说、传统说等错误理论，而拍卖市场的出现和火爆，又催生了市场说的膨胀。

市场真是主宰一切的万能之所吗？

市场在有些人眼里永远是对的，认为它至少代表了一定时间内社会公众艺术标准取向和审美需求。但是，市场取向代替不了历史评判。有多少画坛的风云人物虽一时为市场所尊荣，最后却还是被时间所淹没。短暂的辉煌只不过是历史短短的一瞬。

无数历史证明，梵·高总是首先出现在忽视他的公众眼里，而不是拍卖市场的“天价”排行榜中。艺术品只有倾注画家的至真、至诚、至爱，才可谓真正的艺术。

(一) “病树前头万木春”

——近现代国画的回顾与展望

近现代绘画艺术如何评价，争论很多。从20世纪20年代徐悲鸿提出的“中国画学之颓败，至今日已极矣”的惊人之语，到20世纪后期李小山的“中国画穷途末路”之说，已有越来越多的有识之士在反思中国画的千年历程和未来方向。

只有20多年历史的中国画拍卖市场被描绘成“十全十美”、“欣欣向荣”，毫无颓败之象，早期国外和港台地区对艺术品的投资意趣，成为参与拍卖人士的意识主导。当14年前绘画拍卖首现内地并迅速发展后，拍卖中投资的理念得以认知和强化，并在近几年里向着投机的方向迅猛发展。

人们把绘画作品比喻成“挂在墙上的股票”，以同幅绘画作品拍卖价格逐年翻倍为鹄的，津津乐道。殊不知，我国首开绘画拍卖先河的香港，既有上百港元一股的“汇丰银行”股票，也有几厘港币一股的“仙股”。中国内地股票市场中百元一股的“亿安科技”，早已跌入尘埃、风光不再，那么中国的绘画艺术作品会像哪一类股票呢？

绘画作品的拍卖价格，并不能代表其艺术价值。尤其是现阶段，拍卖市场中的成交价格严重扭曲，人为炒作的迹象十分明显。错误的投资理念，谋取暴利的诱惑，不仅对拍卖业产生了伤害，并直接影响到画家们的艺术观念和创作动力。

收藏者和创作者的功利追求交织在一起，愈演愈烈，不可避免地将会导致绘画艺术价值的流失，画家良知的湮灭。

我们并不反对拍卖。相反我们认为，一个健康向上的拍卖市场将能促进绘画艺术的发展。学术价值、文化观念与拍卖价格的契合，将是先进文化的市场体现。

纵观中外历史，推动艺术发展的是人类思想文化的进步，而不是任何艺术商品价格的上升。

我们欣赏和收藏近现代中国画，靠的是客观的学习和认识，而不是拍卖成交

的数字变化。所以,无论是收藏还是投资,对这一时期绘画艺术进行深层次研究都是十分必要的。

1. 传统中的守望:近现代国画发展的主流

鸦片战争的隆隆炮声,打开了清王朝闭关锁国的大门,在给中国社会带来巨大政治变革的同时,也深深影响了国画艺术的生存和发展。

近现代的中国社会动荡多变,画坛也充满变革的风云,它既是中国画艺术的终点,也是中国画艺术创新的起点。当我们展开近现代中国画的历史画卷,无不众多人物的艺术成就所感叹。谁是绘画艺术旧时代的终结者?谁是绘画艺术新时代的开创者?这需要我们站在历史的高峰上客观、公正地去审视和评判。

近代中国画坛仍笼罩在复古遗风中,“家家一峰”,“户户大痴”,所谓“文人画派”仍掌握着画坛的话语权。而千百年来中国画就是在创新与保守的冲撞中,追求着真理和理想。

近现代的中国画坛,这种冲撞与追求更加直观、更加激烈。它让我们站在百年历史积淀的今天,看到的不只是拍卖场中漫天飞舞的钞票和钞票里的笑脸,不只是画纸上纵横交错的笔墨和斑斓的色彩,而是思想意识的交融和画家人性的操守。一幅幅绘画作品所勾画出的一个个鲜活多姿的画家影像正呈现在我们面前。

近现代大多数以传统为美的国人思想中,传统绘画思想是必须坚守的底线:中国画的发展必须是中国传统绘画的发展,中国画艺术的改良只能是传统绘画艺术的改良。

民国时期的传统绘画代表人物金城、周肇祥等人,在当时的总统徐世昌支持下,在北京成立了“中国画研究会”,以“精研古法、博取新知”为宗旨,开展了一系列对传统国画的创作、研究、展示、教学等活动,其目的是为了排斥已有所影响的西方绘画艺术的传播,宣扬传统绘画艺术的“国粹”。

这部分画家师承古人传统,群体庞大,笔墨功力深厚,对京津地区乃至全国的画坛产生了很大的影响。

北京从金代开始一直就是政治、经济、文化中心。尤其是明代以来,许多著名的书画家、艺术理论家、收藏家长期寓居北京,并有大量皇家和个人收藏的书画作品的传承。这对近现代绘画艺术的发展是十分重要的。从溥儒、金城、胡佩衡、陈师曾、陈半丁、秦仲文等人的山水画,徐燕荪等人的人物画,于非闇等人的花鸟画中,可以明显地体会出正宗的传统艺术,他们传承着京师

画家的王气风采。

从某种角度上讲，他们的传统绘画艺术水准完全可以雄视海内。但与他们所宗的古人相比，笔墨功力却普遍稍逊一筹。强弩之末不穿鲁缟，中国传统绘画艺术的大旗在他们手中已经是摇摇欲坠、陈旧不堪了。

他们代表着官方的意志，代表着守旧的立场。可想而知，为什么他们在后来的绘画艺术领域中逐渐消失了。如果中国内地没有文物艺术品拍卖，他们的绘画作品只能在文物商店中扮演着出口赚汇的角色。

他们的绘画地位，在今天也只能位居二、三流之列。论创新，他们没有建树；论传统，他们不仅难比宋元古人，就是比起“四王吴恽”也难及项背。尽管他们在近现代绘画史上影响很大，但从美术史来看，他们画中许多东西，也是仅具欣赏价值。因为在中国传统绘画历史上，或开宗立派，或思想独到，或技艺超群，才有一席之地。他们毕生推崇某家某派，则意味着自身艺术生命的完结。

当时画坛崇尚传统，以传统为唯一发展方向的现象不仅存在于北京的画家，像天津的刘奎龄擅画传统工笔花鸟走兽，陈少梅擅画山水、人物。上海地区的吴湖帆、郑午昌、贺天健、谢稚柳、陆俨少皆以明清山水画家为本，上溯宋元诸家；唐云、江寒汀、张大壮、朱屺瞻皆从任伯年、吴昌硕入手，略加变化。

上海是中国的金融资本中心，形成了独特的“商埠文化”。其绘画艺术，或多或少地吸收了西洋绘画的影响，形成了甜俗雅丽的“海派艺术”。它既不像京津的画家那样死守传统，也不像徐悲鸿、林风眠等人的画中充满了对传统的反叛。“海派艺术”的发展是以市场需求为根本，作品中有传统，但不生涩；有引进，但不热烈。思想性较少，世俗性较多。通俗地说，就是雅观、畅销。这一点在“海派”的中后期发展中十分明显。我们不能说江寒汀的设色不雅，不能说郑午昌的笔墨不精，不能说吴湖帆的山水不传统，但若细品，他们只是被动地表现形式上的雅、精和传统。

浙江地区有着悠久的历史传统和深厚的文化积淀，明清以来，画坛名人辈出。尤以林风眠、潘天寿、黄宾虹的影响巨大。

林风眠虽曾习传统绘画，但早年的赴法留学，对其影响更大。徐悲鸿和林风眠都曾赴法学习西方绘画，徐悲鸿的绘画艺术是画家自身意识与公众思想的结合，他既画出自身的感受，更力图表现出民众的心声。而林风眠的绘画作品更像是用中国画材料画的西方绘画，他画出的是个人内心的苦闷与傍

惶、愁郁和无奈。

潘天寿的绘画艺术源于传统，受明清花鸟画家影响较大，构图、笔墨、设色均十分精到。

黄宾虹的山水绘画早期受新安画派影响较大，后受元人及龚贤、石溪等诸家影响，形成了“白宾虹”、“黑宾虹”两种风貌，尽管其晚年画风挥洒黑密，但仍未跳出传统绘画的藩篱。

南京的画家以傅抱石最为出色，早年留学于日本，对其继承发展传统艺术产生了一定的影响，其山水、人物画作受石涛影响，并开创了“抱石皴”法。

广州是中国内地最早开放的通商口岸，外来的思想意识与艺术影响纷至沓来，高剑父、高奇峰、陈树人赴日学习西方绘画艺术，融会中西绘画技法，创建了“岭南画派”。其中以高剑父的艺术成就最为著名。

上海与广州同为通商口岸和商品绘画艺术集散中心，两地的绘画艺术都是传统艺术的改良。“海派”画家多受晚清上海的虚谷、赵之谦、任伯年、吴昌硕等人影响；“岭南画派”的画家则以晚清的居巢、居廉为宗，并受日本绘画艺术影响较大。面对着文化品位不高的权贵商贾市场，他们的绘画题材都表现吉祥喜庆，绘画技法均通俗甜美。

总体说来，“岭南画派”的画家们受外来艺术影响比“海派”画家更深一些。但“海派”任伯年的绘画艺术却为两派之首。

与此同时，日后的两位画坛大师，正处于画艺大成前的萌动与积累。徐悲鸿远赴法国，开始了八年的西方写实绘画探索之旅；张大千则游走于千年间的传统画艺中，上追唐宋，下达明清，锤炼着自己的传统笔墨技法。为他们在日后能独步现代画坛，创开宗立派之地位，进行着坚实、广阔、深邃的修炼。

1949年10月1日新中国的诞生，拉开了现代社会的前进序幕。中国画艺术迎来了空前发展的新纪元。

中国画传统与西化之争，并没有因此而停止。齐白石留在了北京，张大千赴印度，经巴西，定居美国，晚年迁往台湾。张大千留给内地国人的印象主要是充满传统气息的各式仿作和一个跑到台湾画家的背影。他众多的学生和子女在画坛建树甚微，张大千晚年所创“泼彩”之法，虽有大成之誉，但喝彩者寥寥。其作品真正进入内地，让国人一睹风采，还是近几年拍卖热所带来的。

张大千的绘画思想和艺术在1949年以后对中国内地的画界影响甚微。而独

领风骚者，非徐悲鸿莫属。惜徐氏英年早逝，但他的绘画思想，他中西合璧的绘画技法，他创办的绘画教育体系和管理架构，他遍及天下的桃李，对中国画坛都起了举足轻重无可替代的作用和影响。

徐氏“素描是一切造型艺术的基础”的理论，在争议中提出，在怀疑中发展，在完善中壮大。素描成为美术院校的必修课，任何班系，必学素描，还引入了前苏联美术院校中素描教法。直到上世纪80年代恢复高考后，美院国画系招生时在考素描、色彩外才加考白描，而此时的考生，知白描为何物者屈指可数。考美院的学生中，能画白描者更是凤毛麟角。北京，虽为金、元、明、清四朝的传统绘画的中心，但在20世纪70年代时期的青少年美术教育方面，只有北京市少年宫和东城区少年宫两家培训中国画的学习班。这种扬西抑中的教育方法，在某种意义上消解了传统美术继续发展的动力。传统绘画中许多画种面临着消失，有的已经消失。山水画中的工笔山水已很少有人能画，真正意义上的金碧山水、青绿山水亦无人能行，界画早已不见了踪影，工笔花鸟的整体水平和个体功力不及古人，改良后的工笔人物画和花鸟画更加趋向世俗化。

但徐悲鸿倡导的以素描为基础的中西结合的绘画却得到了很大发展。毛泽东《在延安文艺工作会议上的讲话》对这个时期中国画坛的发展方向起着决定性的指导作用，“文艺为工农兵服务”、“古为今用，洋为中用”成为绘画艺术的发展方针。这种强大的政治影响使许多已成名的画家们改变了画风，这个时期的中国画只是将传统绘画艺术和西方绘画艺术机械地糅合在一起，如作品中画上了许多表现现实生活的图景，以示反映生活的深入。

这时的山水画家，开始注重写生与笔墨的结合。江苏的傅抱石组织的“写生万里行”，北京的李可染、张仃、罗铭倡导的“对景写生”，均对画坛产生了很大的影响，傅抱石、亚明、宋文治、魏紫熙、钱松岳为主体形成了“新金陵画派”。他们或在传统笔墨中加上写生构图，或在作品中直接加上新生事物，像傅抱石画的毛主席诗意和南京长江大桥，钱松岳等人画的革命圣地，宋文治画中的轮船等等，这些尝试虽然有益，但多趋于形式。

李可染则尝试用西方绘画技法融入传统绘画艺术之中。从五六十年代的山水写生到八十年代的山水创作，可以清晰地看出李氏在追求西方绘画光作用下物象变化的表现形式，并影响了相当一部分画家，形成了独特的“李家山水”。虽然李可染的山水还不完美，但在同时代的山水画家艺术成就还是很突出的。

这个时期,提出“一手伸向传统,一手伸向生活”的石鲁、赵望云和方济众逐渐形成了描绘西北风情的“长安画派”。与“新金陵画派”、“李家山水”一起,成为了中国画坛革新画派的主流。

“岭南画派”的后起之秀关山月、黎雄才、赵少昂,也是这个时期山水画家中的佼佼者。

由于强调文艺为工农兵服务,人物画得到空前的发展,并将西方绘画中的素描技法引入人物画创作中,形成了这一时期的独特风格。除早以创作《流民图》闻名于世的蒋兆和外,叶浅予、程十发、刘旦宅、姚有信、黄胄、刘文西、扬之光等人,成为这一时期人物画坛中坚力量。他(她)们画重大历史政治题材、画领袖人物、画英雄人物、画工农兵学商,甚至参与了少儿读物连环画的创作。

花鸟画仍唯齐白石马首是瞻,李苦禅、朱屺瞻、唐云、王个簃、钱瘦铁、王雪涛、郭味蕅、卢光照、许麟庐等人笔下也出现了生活中常见的动植物题材。许多饱含政治寓意的题材纷纷入画,像“犹有花枝梢”的梅花、报春的迎春花、战地黄花、“颗颗红心向太阳”的向日葵以及农作物中的粮、棉、蔬、果等等。

绘画艺术的发展推动了绘画人才的培养。国家在1949年以前的“北平艺专”、“国立艺专”的基础上,创建了中央美院、中央工艺美院和浙江美术学院等专业美术院校,并成立了全国美协及各地的分会,成立了北京画院、上海中国画院和“南京画院”等。“文革”后,又成立了“中国画研究院”等美术教育研究机构,北京的荣宝斋和上海的朵云轩则成了中国南北两个专门出售绘画作品的著名画店。

这个时期是中国绘画史上最独特的时期,是接受外来艺术影响和深入生活最深最广的时期。虽然有些变革带有半强迫和半自发的性质,但轰轰烈烈的变革主流推动了画坛发展。对这个时期的评价与争议一直延续到今天。

它的政治影响自不必说,对其后中国绘画艺术的发展影响,亦是巨大而深远的。

这一时期官方意识的偏重,弱化了对传统绘画艺术的传承,促进了西方绘画艺术在中国的发展,使中国画艺术走上了一条充满荆棘但前景光明的中西交融之路。但传统艺术之花逐渐萎缩了,失去了千年绘画艺术原有的光泽。这既是历史发展的必然,也是社会、公众对思想意识需求变化所产生的必然。

“笔墨当随时代”,应是中国画艺术永远的前进方向和追求目标。

2. 躁动中的创新：中国画发展的未来

中国的绘画艺术必须变革。但变往何方？革除什么？众说纷纭，莫衷一是。但从历史的高度回顾，还是可以看出一个大致的脉络。

主张坚守传统的日渐式微。社会的变更，儒学的没落，使他们既失去了社会民众的支持，又因自身笔下工夫不济，不用说发展，就是继承也有心无力。值得注意的是，一些人假传统外衣，行图利之便，玩起了理论游戏和笔墨形式，拣起了所谓“文人画”的垃圾。更有一些画界中的“投机派”，视书画市场价格变化及收藏界好恶而变幻着自己的标签。宋元时期中国画那种辉煌成就，只能是让我们仰慕的历史了，已不可能再现。

主张全面否定中国传统国画、用西方绘画体系来代替的观点，自出现后不久即向中西两种艺术结合的方向转变。随着中国国力的强盛和发展，公众从清末以来徬徨的阴影中走了出来，民族自豪感不断增强。不断发展完善的先进文化底蕴，已经使我们具备了自我取舍完善之功。

另有力推中西两法并行、互相承认、互不否定的主张，在经过多年的绘画创作实践和市场检验后，已与全面西化论衍生出的中西结合论合流，发展了中西绘画艺术相互借鉴、相互融合的新理论。

在各种理论的冲撞交融中，中国画艺术在实践中不断摸索和完善着自身的表现形式。

清初，比较完整地把西洋绘画艺术传入中国的是意大利传教士郎世宁，他曾给当时画坛带来了新意。但从其存世作品上看，与其说是郎世宁用西方绘画艺术影响了中国传统绘画艺术，倒不如说是在清朝统治阶级思想意识的主导下，中国传统绘画艺术影响了郎世宁的西方绘画艺术，使之变成了一种中化的西画。郎世宁的早期绘画着重体现物象在光作用下的表现，随着时间的推移，画中逐渐出现了中国传统绘画用笔的线条，到后期则把光、色反映与线条和墨染结合于一起，形成一种新型的中国画。当然，郎氏把中西两种绘画艺术结合得还比较生硬简单，用笔、线条和墨染的变化较少，更没有通过线条和染墨之轻重、粗细、顿挫、提按等变化所表现出来的情感，只是机械地结合在了一起。

郎氏绘画对当时及其后画坛产生的影响并不大。这说明其绘画艺术在当时并不被主流思想所认可，况且学习郎氏还需要很高的西画功底和解剖学知识。主客

观的原因使西方绘画艺术初次传入中国便成了令人瞻仰的标本。

鸦片战争后,西方绘画艺术又一次传入。今天我们还能看到一些水平不高的商品油画,就是当时的职业画家所画,从中可以窥见西方绘画艺术传入中国后的演化脉络。

晚清著名画家吴历,曾学过西方绘画技法。从存世的绘画作品中,可以明显看出吴氏绘画虽仍用中国传统绘画笔墨勾勒染点,只在画面构图和设色方面受了西方绘画的影响。

任伯年是一个集花鸟、人物、山水于一身的全才画家,他有意识地把西方水彩绘画中撞水、撞粉之法融入国画创作里,不仅形成了新的风格,还直接影响了后代画家对西方绘画技法的摄入。

徐悲鸿、林风眠、高剑父等人赴海外留学,接触到了大量的国外绘画艺术的理论和作品,开始倡导反思与变革,催生了绘画史上西学东渐的春天,中国近现代绘画自此进入了多元躁动的时期。

从20世纪二三十年受法国、日本等外国绘画艺术的影响所产生的初期改良性变革,到1949年以后受前苏联绘画艺术影响产生的中期交融性变革,再到80年代后的主动探索学习欧美绘画艺术精华的主动性艺术革命,短短的80年里,中国画艺术跨越了千年传统的束缚,打破了元代以后画坛尊古的陈习陋规,焕发出了五彩缤纷的光辉。

中国画艺术在千年发展历程中,出现了两宋和近现代两个艺术高峰。千年前的两宋时期,第一次把中国古代绘画艺术从符号图案化的抽象性艺术向写生全景化的具象性艺术的转变奠定了系统性的发展模式 and 基础。华夏民族绘画艺术在经过了史前时期的积累与商周到隋唐之间的磨砺,在两宋时期,终于如一轮红日喷薄而出,傲立于世界之林。中国画艺术出现了完整体系性艺术思想,并与绘画技法同步发展到了高峰。这个高峰的某些方面我们今天仍难以逾越。

西学东渐,又让近现代画家们站在了两宋以来巨人的肩膀上。这是一个融贯中西、推陈出新的时代。思想意识的冲撞与交融引导着艺术实践的发展,本土艺术与外来艺术融合,现代艺术与传统艺术合璧,形成了一片新天地。经过了近百年的冲撞、交锋和市场磨砺,中西绘画艺术的结合已经成为了发展主流。中西绘画艺术的结合,经历了第一代任伯年、虚谷等人的开创,第二代徐悲鸿、林风眠等人丰富,第三代李可染、吴冠中等人的传承,正在由第四代宋涤等人发扬光

大，并在实践中走向完美与辉煌。

徐悲鸿凭借着自己对两个文明的艺术悟性，凭借着自身的传统绘画功底和对西方绘画艺术的深入学习，把当时中西绘画艺术的结合进行得最彻底、最有成就。

林风眠的中西绘画艺术结合，其思想意识方面的探索多于艺术形式方面的探索，结合得比较生硬，或者说他在追求着一种自我陶醉式的艺术。

高剑父等人的绘画艺术既带有西方绘画艺术的内涵，又融有日本绘画的特点，而市场需求却给他们的绘画打上了浓重的商业烙印。

所以，在中西绘画艺术结合发展的第二代画家里，以学术价值衡量，应首推徐、林二人。其中徐悲鸿绘画思想的开创性贡献，将永载史册。

李可染的成功，填补了大多数人热爱中国传统绘画艺术的遗憾。走遍山河写生立照，是李可染的绘画艺术信条，但他更偏重用传统的技法来构成作品的基本要素。以最大功力打进去，再以最大功力打出来，成为李可染对中国传统绘画艺术的理论基点。在对西方绘画艺术的吸收上，他 60 年代的写生作品中较为明显和直白，有的就像是在用毛笔和墨色画的素描。到 70 年代后期，才突出强调了光在物象中的作用和反映，形成了独特的“李家山水”。而同时期的山水画家傅抱石、石鲁等人也进行了不同程度的改革。

吴冠中的艺术成就，以其新颖的中西结合的表现形式后来居上，超越了许多画家，这是中国画艺术发展的必然。而在同一时代中，中国画与油画、水彩、水粉画各行其道，互不相融，既少有国画家学西画，又鲜有油画家学国画，凡能横跨中西绘画两种表现形式者，自然能有所成就。吴冠中正得益于此。他不仅继承了前人思想上的结合，还推进了艺术形式的结合。尽管对中国传统绘画艺术的浸淫稍嫌不足，使他没能真正圆融两种绘画技法，但他是一个聪明的画家，能扬长避短，把林风眠先生的艺术形式继承过去，并加以改动和完善，再借助西方绘画艺术中光、色变化所产生的视差，在宣纸上排线布色。看了吴冠中的画，不禁令人想起了他写的《笔墨等于零》一文。在吴冠中的国画艺术中，形式美多于内在美，西方绘画形式多于传统表现形式，这很容易让大多数人理解成缺少传统的内涵。

虽然市场是最好的试金石，但站在历史的高峰上，我们还是可以看到市场运行的偏差与扭曲。校正它的只有时间，就像吴冠中的画早年无人喝彩，今天又市

场极度过热一样。

而人物画家蒋兆和、黄胄、李斛、周思聪等，花鸟画家李苦禅、潘天寿、刘继卣等人，都善于吸收西法，并进行突破了中西合璧技法的尝试。

但由于各自艺术思想不同，各自绘画技法的差异，遂形成了两大绘画艺术流派：一派以吴冠中为代表形成了以西画为主、中国传统绘画为辅的风格特点；一派以李可染为代表形成了以国画为主、西画为辅的风格特征。

这两派虽各有偏重，但多是在绘画表现形式上的游离。两种不同的绘画艺术如何从内在思想与表现形式上形成自然契合，化彼为我，成为共同的难题。中西两种绘画艺术的材质差异、技法差异、思想差异及接受人群的民族、文化、历史、意识形态差异，都在深深影响着中国画艺术的发展方向。从徐悲鸿到林风眠，从李可染到吴冠中，每一个大师的嬗变，都桎梏在两种表现技法的有机融合处。

宋涤的出现给中国画艺术再一次腾飞带来了曙光，他变革了原有的中西绘画技法简单复合的形式。这是一种革命性的变革，他打破了中西绘画艺术材质和技法之间的壁垒，古老的宣纸洁白柔软，并有着任何一种绘画材质所不可比拟的独特的吸附力，和随着水仿渗化而产生的奇妙效果。中国画家们把宣纸当成民族绘画的根，以期从中生长出灿烂的艺术之花。宋涤开创性地把传统国画中骨法用笔和墨气生韵，与西方绘画光影色的三维空间变化自然融合于水渗化作用下的生宣纸上，力求形式美、内在美、思想美的统一。从宋涤的山水、人物、花鸟画中，可以看出他向两宋写生唯美艺术的回归，画家的思想在墨色森林的两宋山水绘画和苍山如铁的祖国山河间飞舞跳跃，寻找着一种最完美的笔墨语言。

不做别人的重复，只画自己的创新，鼓舞着宋涤进行着艰苦的创新与尝试。为了捕捉光作用下的色彩自然变化，他开创性地在生宣纸上用复合色画人体，尝试色彩在生宣纸上的细微变化控制，利用鲜亮透明的色彩渗化突破了他人用粉性或油性色彩覆盖出的西式中国画模式。

为了探索光作用下的色彩变化与纸材渗化感应，宋涤开创了在生宣纸上画工笔花鸟，直接以色墨入画，吸收了西方绘画中光、色变化，并将水彩画中“撞水”技法与生宣纸的渗化功能结合，巧妙地弱化了传统工笔画中线条繁密、凸出画面的呆板感觉，使人观后，画中花草“其影婆娑”，画中禽鸟“其鸣悠悠”。

如果说宋涤的人体画是理性的创新，花鸟画是感性的创新，那么他的山水画