

20706651/55

中国 现代水墨艺术 传 呼

主 编 宦栋槐（木鬼）
副主编 孟庆谷

新 华 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代水墨艺术传呼 / 宦栋槐主编. —北京: 新华出版社, 1997.9

ISBN 7—5011—3740—4

I.中… II.宦… III.中国画: 水墨画—作品集—中国—现代 IV.I222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 17902 号

J225

26

中国现代水墨艺术传呼

宦栋槐 主编

新华出版社出版发行

深圳濠景艺印刷实业有限公司印制

ISBN7—5011—3740—4 / J·181

新华书店经销

1997 年 8 月第一版 1997 年 8 月第一次印刷

开本: 850×1168 毫米 1/16 印张: 5·5

印数: 0, 001—2000

定价: 80 元

目 录

李炜鑫 (策划人)	5
刘晓纯 (文章)	7
范迪安 (文章)	9
贾方舟 (文章)	11
马勒威 (文章)	13
朱振庚	15
蒲国昌	17
赵俊生	19
刘进安	21
李孝萱	23
邵 戈	25
周京新	27
黑 鬼	29
宦栋槐	31
阎秉会	33
刘子健	35
陈铁军	37
王天德	39
王 晋	41
肖 丰	43
方 土	45
张温帙	47
钟孺乾	49
海日汗	51
李 洋	53
邹建平	55
杨 刚	57
张志中	59
刘庆和	61
朱新建	63
姚鸣京	65
岳黔山	67
张 浩	69
武 艺	71
郑玉珂	73
任 之	75
董克俊	77
杨 彦	79

ISBN 7-5011-3740-4



9 787501 137404 >

ISBN7-5011-3740-4/J·181

定价: 80 元

20706651/55

中国 现代水墨艺术 传呼

主 编 宦栋槐（木鬼）
副主编 孟庆谷

新华出版社

目 录

李炜鑫 (策划人)	5
刘晓纯 (文章)	7
范迪安 (文章)	9
贾方舟 (文章)	11
马勒威 (文章)	13
朱振庚	15
蒲国昌	17
赵俊生	19
刘进安	21
李孝萱	23
邵 戈	25
周京新	27
黑 鬼	29
宦栋槐	31
阎秉会	33
刘子健	35
陈铁军	37
王天德	39
王 晋	41
肖 丰	43
方 土	45
张温帙	47
钟孺乾	49
海日汗	51
李 洋	53
邹建平	55
杨 刚	57
张志中	59
刘庆和	61
朱新建	63
姚鸣京	65
岳黔山	67
张 浩	69
武 艺	71
郑玉珂	73
任 之	75
董克俊	77
杨 彦	79



我不懂绘画,但这并没有影响我对这门艺术的喜爱。我国绘画艺术博大精深,在世界艺术殿堂中享有崇高的地位。然而当代艺术的情境与经济的发展和并不合拍。和西方相对成熟的艺术市场相比,我国艺术品收藏、拍卖状况多不尽人意,艺术家的作品价位偏低。这不仅不公平,而且令人顿足。究其原因非艺术本身的问题,我想只有在我国经济更加发展、文化更加繁荣、综合国力更加强盛之时,一切方能进入良性循环。对当代的艺术家来说,不仅要创造出无愧于时代的优秀作品,而且更肩负着文化的使命和时代的责任。这方面他们早已志存高远,目标坚定。邀请收录在这本画集里的艺术家便是这一时期的代表人物。他们以各自丰富的艺术想象力和创造力构筑了当代中国画坛水墨艺术发展与变革的特殊景观,他们是潮流的创造者,同时也是奉献者。

我有幸与主编宦栋槐先生相识,多年来他对艺术的执著精神令我十分感佩。策划画集非我所长,但通过这一有意义的活动,我得以结识这么多才华出众、风格迥异而又成就斐然的艺术家,不禁万分高兴。为弘扬我国的文化艺术,我有机会尽我所能,感到由衷的欣慰。借此良机,我衷心地祝愿他们的艺术实践迈入更广阔的空间,硕果连年。衷心感谢新华出版社大力支持,同时还感谢北京星座文化艺术研究中心的通力合作,感谢为这本画集倾注心力的所有朋友们。

愿当代艺术探索前程似锦。

李炜鑫



当代水墨变革的文化价值

范迪安

美术批评家、中央美术学院副教授、院长助理

今天,文森特·梵高的《向日葵》已经借助现代传媒跨越国界几乎家喻户晓了,无论人们是否懂得从近代到现代的西方艺术发展史或者了解梵高的身世,对《向日葵》这样的作品,都不会陷入审美的盲区,因为作品本身足以唤起人们对生命的向往、对自然的热爱和自由的憧憬。然而《向日葵》问世的1887年和1887年的巴黎,却是西方油画从古典向现代急剧转换的时期,在拥有悠久历史的西方画坛,如果没有梵高这样一批精神探险者所作的努力,将仍然停留在文化内涵和审美样式都比较单一的古典状态之中。百年之后,水墨画在中国的命运也有如百年前的西方油画,处在时代所召唤的历史性变革之中。如何从深厚而悠久的水墨历史之中走出一条变革之途,中国画家遇到了“梵高精神”未尽的课题。

看待当代水墨变革的价值,不能仅仅从现代水墨丰富了水墨样式这个角度。当代水墨变革的内在动力固然是多方面的,但它首先是当代画家遭遇当代文化变革的一种反映。巨大的中国社会变革为画家提供了丰富多彩的现实景观,也强烈地撞击着画家的精神世界。水墨变革因此首先是当代画家精神内在需要,由此才有了现代水墨在主题、题材上的多样化和丰富性。相比起传统水墨的几大主题,现代水墨所表达的内容是更加复杂的走出了狭隘的历史范畴,对应了当代社会丰富多彩的现实,这就具有积极的文化价值。更重要的是,当代水墨在表现性上开拓了新的空间。无论是画家感受社会变革所带来的冲击或是痛苦,无论画家是直接地描绘现实景观、人生状态还是表现自己的心理情绪和精神状况,思想的锋芒都十分尖锐地呈现出来。也许,传统水墨本来就蕴含了独特的表现性因素,当代画家将这一东方艺术的特点发挥得更加淋漓尽致。当代水墨较多地背离了写实性和描述性,集中地突出了表现性,使当代水墨在表达内容的丰富性基础上形成了表现力度的尖锐特征。这种状况和百年前西方油画的历史变革相似,在拓宽题材和内容的同时,张扬了艺术家的个性精神与情感,尤其凸现出艺术家对社会、自然、生命等文化命题的新的关切。当代水墨在景观上的丰富性,展示了

当代社会人的精神世界丰富性。

当代水墨变革总体上说是在传统水墨体系中发生的,因此它的语言发展取向离不开它自身深厚的传统,但是当代画家走的首先不是一条单向的继承的道路,而是分析、抽取某些传统语言因素,进行强化式的研究,甚至走着一条逆向于传统的道路,因此当代水墨带有很大的实验性。如果说“实验”二字在当代具有积极的文化意义的话,水墨语言的实验就成了新的艺术形态的基础和新的文化形态的标志。当然,变革的水墨不完全是一种渲泻的水墨、夸张某种技法的水墨,而是运用更加单纯和集中的语言突出笔墨的价值,扩展水墨语言的原有界限。在现代水墨运动中确实有一些画家把“实验”视为可以迅速成功的捷径,浅尝辄止、虚张声势,使水墨语言的探索成为一种表面的、夸张的和浮浅的样式,但是更多画家在经历了传统语言的解构之后,找到了表达与表现的统一。他们更加关注笔墨自身独立的审美价值,关注某种笔墨因素被强化之后的视觉力量,也更加关注运用综合的手法形成不落俗套的笔墨结构,有的甚至采用综合媒介使笔墨特性在更广阔的背景中呈现出来。经过近10年的努力,画坛拥有了一批新的水墨新语言的个例,这对于水墨艺术在当代的发展是一种建设性的姿态。

在当代国际艺术的发展中,水墨画如何参予国际艺术交流也是历史性课题。正如今天西方艺术正在谋求与东方的接触一样,中国艺术也正在参予更多的国际交往。中国水墨自足的体系性价值在人类文化历史上拥有独特的地位,这是不言而喻的,但是,水墨语言长时间处于封闭状态,也影响了它在当代文化层面上的国际交流。当代水墨变革的价值就是要在当代文化层面上表现出一种开放姿态。当然这个过程不是以牺牲水墨具有的中国和东方艺术特点为代价换取当代国际交流资格,而应该在对传统扬弃的过程中更加集中地展示水墨语言的民族文化特性,更加深厚地展示水墨语言内在的生命力量,使当代水墨以鲜活的生机在当代文化对话与交流中焕发出光彩。

在梵高的《向日葵》问世10年之后,才有评论指出它表达了一种“新的生命感受”。水墨变革在自觉层面上发生的历史仅不过10余年,匆忙的肯定和赞誉并无益于它的健康发展,反之,在认识它整体上具有的文化价值的同时,不断从理论上和实践上深化学术,提倡在这个领域里的严肃探索,才能使它不致于成为昙花一现的观念游戏,而成为不断生发与积累的文化成果。



结构第一

刘骁纯

中国艺术研究院研究员、美术批评家

这里讲的结构，主要指画面总体结构，类似我们常说的画面构成，也类似传统画论中讲的章法布局、经营位置、布阵列势。

旧话重提

“结构第一”并不是新主张。

李渔针对明清剧论过度重音韵、重词采而轻结构的状况明确提出：结构第一、词采第二、音韵第三。以致日本汉学家青木正儿说：“论结构者，笠翁外，未之见也”（注1）。画坛重布局的历史较早，唐张彦远论六法时就曾强调“至于经营位置，则画之总要”（注2）。由此画史上形成了范宽、李唐、米芾、倪瓒、渐江、朱耷、龚贤、吴昌硕、齐白石、潘天寿、李可染、石鲁等人重大结构、大阵势、大块构造的脉络。但元明清文人画的主流却不断强化着重笔情、重墨韵、重品玩的传统，至清代文人画入继大统后的正统派而达到极端，导致了画坛总势衰竭、婆婆妈妈的萎靡风气。方董一针见血地指出：“凡作画，多究心笔墨，而于章法位置，往往忽之”（注3）。邹一桂则与李渔相呼应，明确提出“当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在内，而气韵则画成后得之”（注4）。

我之所以将批评精力大量投入现代水墨艺术，原因之一在于它是水墨画界最重视大块构造的一支，总结他们的实践经验，应该提出：

结构第一、造形（注5）第二、笔墨第三；

气势第一、骨力第二、韵致第三；

远观第一、近察第二、细品第三；

胆识第一、修养第二、功夫第三。

结构第一

提出结构第一,有两重含义。

首先,结构第一是对重章法布局、经营位置、布阵列势传统的延续,又是对这一传统的发展和改造。

布局、章法、位置、阵势等等强调的是平面构成,而结构则包括立体构成、色彩构成。简言之,它指画面中的以一治万、以万归一——一切复杂造型要素有机综合的大块构造。

我认为,现代风格和现代形态的水墨画将是水墨画的最后一个高峰,这座高峰正在发育、正在成长——正在隆起。虽未臻成熟,却前景可观。它终将出现一批与传统文人画对峙,并具有与传统文人画抗衡力量的大师。而现代水墨画与传统文人画最重要的抗衡力量,不在新的笔墨规范,而在总观大势时大块构造的精神震撼力。

其次,结构第一是对笔墨等造型要素的重新解释,即以结构的观念对待造形和笔墨。由此,“结构第一、造形第二、笔墨第三”,可以从更深的层面上解释为“总体结构第一,造形结构第二,笔墨结构第三”。

“第三”并非不重要,恰恰是针对笔墨的重要性,我写了数篇论“非文人笔墨”(注6)的文章。而“非文人笔墨”中“笔墨”一词与传统意义相距甚远,它背离了“书法用笔”的一整套规范,而仅指在随机的堆刮挑抹、勾皴点染过程中艺术家精神投入的深度和文化积淀的厚度,以及对笔墨运动的控制能力。控制什么?控制堆刮挑抹、勾皴点染在画面留下的一切轨迹相互关系的结构。这种结构从微观看可称“笔墨”,从中观看可称“造形”,从宏观看,可称“大结构”。实际上,结构是一以贯之。

“结构第一”是一种观念,而非艺术家的创作过程。就创作过程而言,人人不同,但粗略可以描述为:总势在胸,而后由笔墨起、由造形转,终归于大构和总势。

感性结构

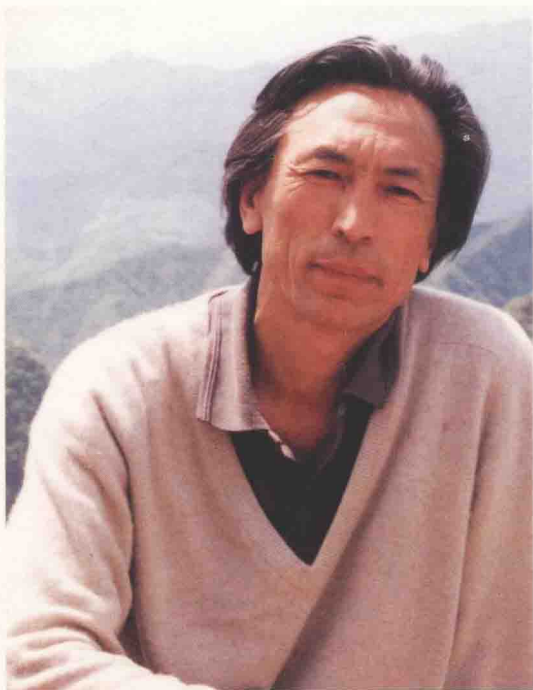
对结构,我强调直觉控制而不强调理性设计。我想,这是中国绘画受书法、诗歌影响而来的结构观念,与西方绘画受建筑、雕塑影响而来的结构观念的最后分水岭。一为寓刚于柔的结构、一为寓柔于刚的结构;一为感性控制的结构、一为理性控制的结构;一为无为而为的结构、一为有为而为的结构。在朱耷、齐白石与塞尚、毕加索的比较中可以鲜明地感受到这种差异。

现代水墨画在创造新的结构,因此它不同于朱耷、齐白石的结构。所以,在很大程度上,这种新的感性结构还仅是一种可以从水墨现状中见出希望的理想。它最终不是一种法的驾驭而是人格力量的显现。

1997.7.6. 于北京

注:

1. 引自《文艺研究》1996年第1期李万钧《从比较文学角度看李渔戏剧理论的价值》。
2. 张彦远《历代名画记》,人民美术出版社1993年版第15页。
3. 方熏《山静居论画》。引自沈子丞编《历代论画名著汇篇》,文物出版社1982年版第584页。
4. 邹一桂《小山画谱》。引处同上,第454页。
5. 《辞海》中只有“造型”一词而无“造形”一词。但由于美术又称造型艺术,这种广义使用的“造型”,不可能不包括色彩。美术界一些人之所以使用“造形”一词,是为了区别广义概念的“造型”而专指“形象塑造”、“塑造形象”等较窄的意义。
6. 关于“非文人笔墨”,可参看拙文《笔墨——黄宾虹与林风眠》。刊《20世纪中国画——“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集》,浙江人民美术出版社1997年版第179—207页。



寄希望于出走与回归

贾方舟

内蒙古美协付主席、美术批评家

充满着冲撞、动荡、变革的 20 世纪,已经接近了它的尽头,一个充满希望的新世纪即将来临。回想世纪之初,多少先辈经历了“创榛辟莽,前驱先路”的艰难困顿,在世纪风云中做了种种弃旧图新的努力,目的都是为着在传统与现代、东方与西方这个时空交汇点上寻求生路。时至今日,几位开创派大师和许多具有代表性的画家均已作古,这个事实意味着,他们把未尽之业留给了健在的诸君,留给了下一个世纪。

活跃在当代水墨画坛的中坚画家,大多出生在 40 到 60 年代。本世纪末、下世纪初,正是他们的艺术走向成熟的时期。其中一些更年轻的画家将成为跨世纪的人物,甚至他们的艺术将可能主要属于下一个世纪。水墨画以传统形态向现代形态的转化、蜕变,以及新旧交替,也将可能在他们这一代人中完成。

纵观 20 世纪水墨画的变迁与发展,不难看到,它与传统水墨画已拉开相当距离,从形式到精神内涵都有了许多不同。就主体而言其基本取向是:由出世趋向入世,由隐退趋向进取,由远离现实趋向亲近生活,由无为趋向抗争,由高雅趋向通俗,由单一趋向多元。至今,水墨画已成为一个敞开的空间,水墨画家也不再因循守旧、划地为牢,将自己限定在已有的规范之中。特别是,水墨画家不再把“传统”置于自己的对立面,而是把它当作一个巨大丰厚、取之不尽的艺术资源;也不再把水墨画当作一座必须固守的“东方城堡”,而是把它当作一个可以接纳任何新观念的实验基地。至少收入这本画集的多数画家会持这样一种开放的艺术态度,而不会去坚守一种无谓的画种观念,因为他们已经具备了这样一种文化视野:判定一件作品,不是看它是否具备了水墨画必须具备的要素,而是看它是否具备了艺术必须具备的要素。也就是说,重要的是“艺术”,而不是“画种”。虽然到目前为止,我们常常不得不以画种分类,艺术家也常常不得不以画种聚集。但一

种特定的材料和在这材料的基础上形成的特殊技法终不会成为艺术家相互沟通的藩篱。材料的意义,对于艺术家的创造,仅只是一种感觉和经验的需要,而不是必须顺从的桎梏。水墨作为材料,既不是水墨画家的专利,也不应是水墨画家的枷锁。在艺术的进程中,语言的转换和风格的变迁在多数情况下都是由材料的改变引起的。青铜无法重复彩陶的语言,钢筋水泥的梁架结构更无法效仿古典的木结构和石料建筑,材料的拓展与语言的推进永远相伴。从这个意义上讲,任何新材料的引入,就画种而言可能会带来一种异己的威胁,但就艺术的进程而言则未必是坏事。

也正是在这个意义上,我对于这本画集的编辑者所集结的画家群表示赞赏。画集所“传呼”的并不是一支纯纯的水墨队伍,这里有以装置艺术家为身份的王晋、肖丰,有以陶艺家为身份的张温轶,以及以版画家为身份的董克俊、以版画形式创作的张志中,也有兼作油画的蒲国昌、杨刚,还有闯入装置天地的水墨画家王天德,即使一些始终操守水墨的艺术家,也绝非循规蹈矩之辈,这些鬼头鬼脑的“家伙”,说不定什么时候会突然跳将出来,变成另一副“鬼脸”。

水墨画从一个封闭的天地,到一个敞开的空间,经历了整整一个世纪。正是世纪之初,一帮从西洋从东洋饱学归来的年轻人,不知天高地厚闯到水墨领地大谈革新、融和。到世纪之末,他们都先后带着革新派开创派大师的桂冠谢世。他们的功绩正在于他们以自己的勇气和才能打开了这个空间,虽然这中间的曲曲折折,功过是非至今难断,但“水墨”不再是一块有领主的领地却是事实。艺术家可以自由出入,出走与回归,不需要报关,也不需要绿卡。

正是在这种出出入入的流动变换中,我看到了水墨的新希望,看到一条条柳暗花明的生路。

一九九七年七月三日
于北京 3A 书屋



我看中国水墨画

——为《中国现代水墨艺术传呼》画册所作

【联邦德国】马勒威 Lutz Mahlerwein

德意志电视一台资深编导 中国北京电视台顾问

和艺术打交道就要冒不公正的危险。因为人们总是带有各自的主观偏好,故而对各种艺术行为的表现形态进行观察、思考和评判的投入程度并不相等。这种情况是不容排除的。但是,这也是没有令人更为讶然,因为并不存在赖以接近艺术的客观标准。所以在评价艺术品的时候,除了那些在漫漫艺术史中逐渐为人们普遍认同的标准起作用以外,主观因素也一直举足轻重。而后者可能并不公正。它经常通过这样一名简要的论断表现出来:“我就是喜欢这种艺术品,不喜欢别的。”这样,一切业经训练获得的标准都无济于事,再字斟句酌的理由也无法剔除属于个人的因素。从主观接收的角度来讲,某一对象看起来就是好于另一个对象。对于未受青睐的艺术品或创作它的艺术家来说,唯一聊以自慰的是,另一位观察者可能有着不同的切入点,因而会在心中更为喜好这件作品。

我之所以先说这些,是因为我在中国绘画的庞大领域中只偏好某些画,而且我偏好他们的理由无法令每个人尽皆信服。我心仪于中国现代水墨画。

我是在和古典绘画打了数年交道之后喜欢上现代水墨画的。自从我于1980年第一次踏上中国的土地以来,传统的立轴就让我激动不已。其中,山水画以其丰富的形态和对时间的超越向我施展了最为迷人的魅力。

然而,我在中国呆得越久,越是断定这些画中缺少了一些本质的东西。

这些艺术作品表达的都是逝去的往昔。山水画家远在唐代就达到了第一次艺术高峰,但最后的高峰也就出现在宋朝。自此以后数个世纪中,前人的画作一再被复制。后代画家以古代大师为衡准,模仿之,甚至经常优而胜之。但这种对

古已有之之物的敬畏阻碍了大胆的创新与发展。于是,表现力枯竭了,原创力不复存在,新的推动力阙如。直至今日,还有艺术家一味摹状古人,仅仅稍加变化而已。从这些人的作品中可以明确地看出,他们并不去探讨当代,他们在回避我们这个时代。我觉得,这是一种不能容忍的缺陷。因为从事艺术决不是要逃往过去。

尤其是中国眼下正处于的这个时代——中国已开始成为一个现代化国家——和这个时代所有的背景,所有的进展,所有的矛盾冲突都更值得用艺术的手段去表现,去评判,去改变。

无疑,在几乎已经不可胜数的中国画家群体中,已有不同年龄的很多画家理解了这一历史境遇,从而开避了新的道路。他们尝试着去发现能够负载新内容的新表现形式。在这个过程中,他们很是幸运,可以在广阔而自由的天地里驰骋。和过去相比,他们不仅可以更多地接触中国的古典典范,也可以更多地接触西方艺术的至佳代表。这样他们就可以实验,创新,纽结传统与现代,以西方人之视角丰盈东方之绘艺。

对一位对中国艺术感兴趣的德国观察者来说,扩展如斯的活动领域已给了他足够的理由,去全方位地研究艺术领域的现实现象。

中国的画家不仅掌握了传统的绘画技巧,也掌握了取自他国画家的技艺,这一点已是不争的事实。就是在造型艺术的其它领域,中国人也达到了很高的水准,比如在雕塑和装置艺术领域,中国人绝对前卫。所有这些艺术形式都拥有内行的观众。即使异常出格的作品也不仅能为人所容忍,而且还有人欣赏。

我却有一个牢不可破的印象,那就是中国艺术家还是在水墨画方面拥有最大限度的表现可能。这种制作方式的长处不容小觑:运用笔墨可以进行最大胆的艺术表现,而中国式的特性却不会丢失。

经常有油画家和装置艺术家宣称自己的作品富于中国传统,但这大概更多只是声称而已,它可以帮助那些糊涂了的观察者进行艺术定向。我却常常看不出这些所谓的“中国式特征”——一种无中生有的称谓,在我看来,这些作品无非是西方模型的翻版。看这些画的时候,我偶尔还会有种不快的感觉:这位画家以迎合某种时髦而去争取易受诱导的买主,那些人会出大价钱买上那么一幅或几幅时髦之作挂在墙上。

艺术也许在任何时代都曾迁就过雅士阶层的口味。为此画家有他们明晰易懂的理由,但这却不能从艺术上去找寻。因为并不只有真正的艺术爱好者才能保障艺术家的生存。优秀的艺术也需要优秀的顾客。那些只是为了增值这一简单目的而喜欢某幅画的资助者和赞助人不只在西方有,在中国也为数日众。当代画家的作品中,油画的价格最高,这一点不是什么秘密,这在众多的拍卖会上表现得明明白白。只要是拍卖某位享有名望的艺术家的作品,报价声就会毫不犹豫地此起彼伏,直破百万大关。

当然,画家应当靠艺术工作获得丰厚的酬劳,即使在中国也是这样。可是这并不意味着,一位艺术家应该让自己的选题和技法唯最大利润马首是瞻。

“心随笔运”,实际是“笔随心运”,唐末五代之际的著名美术理论家、画家荆浩在其理论著作《笔法记》中这样说道。这种“心”、“笔”之间的互动在水墨画中表现得最为直接。哪怕是内心最细微的波澜都将经手臂、手指传至笔端,落笔即无可更改。画家的思想感觉转输至宣纸或丝帛上,没有比这种现象更能表现绘画中的中国特性的了。

这种特别之处的另一长处是易于辨认。但并不仅仅因为如此就应该把它加以发扬光大。在造型艺术领域里,水墨画是中国对世界文化的贡献。坚持这一传统,根本就不是思想贫乏或缺少灵感的表现。

如果不仅运用古代大师的技艺,而且沿袭其题材,那才是毫无想象力。因为他们所画的山水已不复存在,他们当年添附在山水之上无足轻重的小人如今看来也全然是另一副模样。当代人的衣着异于昨日,思想、问题和期冀也起了变化。而他们的面容——我们藉以认识他们的面容——已在反映当代的情势。这对于昔日的山水画家显然是无关紧要的。后者因为屈从于“天人合一”(人是宇宙之一分子)这一禁忌,而没有赋予人以任何个性特征。如今,画家要是想表现人与环境之间的张力,就必须摆脱这些窠臼。再去效颦昔日田园诗般的山水风光,再去画一位老者端坐驴背横过画面,已经远远不够了。今天的要务是展现自然中的人,而这自然正在被成长中的城市吞噬,被街道分割,被吞云吐雾的废气管和烟囱侵害。

当国外的影响日渐扩大时,那些自传统中发展而来的中国特色还能保留多少呢?对于类似的问题,我几年前在孟买从一个印度艺术家那里得到了坚定的答复:“每个能够接触其它国家艺术的人,都失去了孩童的稚雅无邪。但是他可以运用新知识,更丰富、更具表现力、更真实地表达他的艺术意图。”

中国传统的绘画技艺中,毛笔、墨和颜料所能表达的种种细致入微的变化还远远没有发掘完毕。恰恰相反,诸种表达的可能性可以不断在全新而自由的组合中有着全新的发现。如果中国的画家想让人理解自己或自己的国家,那么他们所能涉及主题将是无穷无尽的:中国在一个变化了的世界里发生着日新月异的变化,这实在是一处广阔的天地。

每一位艺术家都必须自己提出任务,自己明确目标。他必须可以自由地接触他最喜欢、也是最有天分的绘画技艺。他的创作意愿应该能够表达出他所有的印象,塑造出所有曾经塑造过他的一切。我主观认为,墨色的毛笔笔触无论是对具象、还是对抽象都极富表现力。

在当今思维全球化的时代中,艺术观念所受的约束宽松了许多。但是,要想把握这一时代的精神则并不会因此而简单多少。

远在三百年前,著名的艺术家、思想家石涛就把这些艺术家必须一再面对的任务总结为一句话:“笔墨当随时代。”

胡春春 译