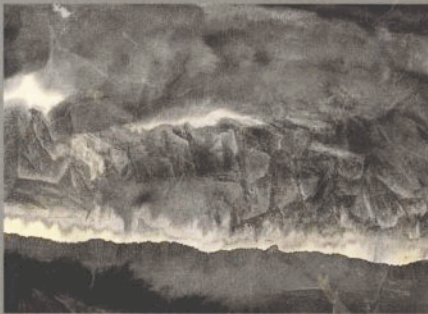




叶建新

画集

北京工艺美术出版社



叶建新

叶建新，1958年6月26日生，1985年毕业于江汉大学艺术系，同年分配到武汉电视台任美术设计，1995年考入湖北美术学院攻读中国山水画硕士研究生，师从邵声朗教授，1998年6月毕业。中国美术家协会湖北分会会员，中国展示设计委员会会员，中国电视美术研究会会员，湖北省文艺理论家研究会会员等。1989年在深圳举办个人中国重彩画展，1990年在武汉举办个人中国画展，1991年在北京画院举办画展，1992年在北京举办画展，1993年在香港举办个人重彩画特展。1992年国际文化出版公司出版《叶建新画集》，1995年香港出版《重彩画家·叶建新》台历，武汉电视台制作三集电视专题片《叶建新与新花鸟画》在中央电视台、香港卫视中文台、深圳电视台、武汉电视台等先后播出。作品在《人民日报》、《中国日报》、《中国文化报》、《美术》杂志、香港《文汇报》、《大公报》、《华侨日报》、《星岛日报》等发表。不少作品由德国、日本、韩国、新加坡、台湾、香港等国家和地区收藏机构或个人收藏。

这本画集记录了叶建新三年研究生学习与创作的探索。

叶建新艺术上主张中国画创作：应面向传统得心源，而向生活得造化，道不可终静，静之以动；性不可终动，养之以静。

目录

- 序
- 论中国山水画之气
- 溪山行旅图临本 206 × 103.3cm 绢本
- 山雨欲来 176 × 135cm 纸本
- 旱天雷 176 × 135cm 纸本
- 山眠 135 × 135cm 纸本
- 梦游唐宋境 420 × 72cm 绢本
- 暮鼓声声 95 × 70cm 纸本
- 禅 95 × 70cm 纸本
- 飘过圣山的那朵白云 95 × 70cm 纸本
- 后记



叶建新与他的中国山水画

邵臂朗

叶建新是1995年入学的，攻读中国山水画硕士学位。入学前，他擅长花鸟画，并出版有《叶建新画集》（花鸟）。

叶建新的中国山水画大体经过了三个阶段，第一阶段，主要是学习中国历代山水画大师的理论和技法；第二阶段，体验生活，搜尽奇峰打草稿；最后则是师造化得心源。

这三个阶段可以从这本画册中展现出来。

《梦游唐宋境》是他长期对中国山水画大师们作品细读研习，用心体味前辈大师的艺术精髓的结果。山色空濛，云烟飘渺，长达420厘米的奇山异水，似乎是一曲柔和的“月光曲”恍惚古人在向你召唤。

常言道，寻找得持久，寻找得痴迷，就一定领悟得深刻。《早天雷》就是这种领悟的心得。这幅作品不是体现冷冰冰的技法，而是透过淋漓尽致的水墨境界，显示出山水画作为精神产品，而能抵达心灵的丝丝感受。

《山雨欲来》可视为叶建新得心源的作品。我以为他在追求山水画的意境方面有自己的灵性，在表现方法上有自己的个性。

导师给学生作品写序，古以有之，然而在我来说是第一次，也是最后一次。

1998年3月7日于湖北美术学院



中国山水画之气 · 叶建新

中国山水画以气主生

中国山水画是中华民族用以表现自然环境的一种形象语言，是传统文化的重要组成部分，有着十分突出的区域性文化特点。其中最突出的就是对气的理解、认识和应用。

中国古代哲学中，“气”是一种很宽泛的概念，抽象一点的说，是指组成宇宙万物和人身的物质性元素，有类似古希腊哲学家“原子”的概念。《周易·系辞上》：“精气为物，游魂为变”。唐孔颖达疏：“谓阴阳精灵之气，氤氲积聚，而为万物化。”西汉刘安《淮南子》：“天坠（地）未形，冯冯翼翼，洞洞漏漏，故曰太始。太始生虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生元气。元气有涯垠，清阳者薄靡而为天，重浊者凝滞而为地。”古贤们认为“天地万物”都是由“元气”“阴阳精灵之气”积聚而生。这种以气主生万物的概念，在汉

代的纬书中被普遍采用。东汉唯物论者王充在其所著《论衡·自然》中云：“天地合气，万物自生”，更是把元气当作万物生成的基本要素，并扩展到社会历史观和伦理领域中。

六朝曹丕又将元气学引入文学艺术。

曹丕《典论·论文》：“文以气主生，气之清浊有体，不可力绝而致，譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄不能以移子弟。”曹丕不仅认为“文以气主生”，而且认为气的质量好坏“清浊”会直接影响文章的“巧拙”，提出要加强“引气”的修养，“不可力绝而致”。这种认为文章以“气”为主，“气”因人而异，巧拙有分，不能遗传的概念，对于中国文人注重修身养性，形成自己独特的艺术气质有着非常重大的影响。

曹丕提倡“文以气主生”主要是要求艺术家要表现出独特的、优秀的个性气质，没有这种优秀的个性气质，艺术也就丧失了灵魂。

中国山水画独立于其他画种而趋于成熟也正是在这一时期。可以说中国山水画从一开始就受“气”的影响。

南齐谢赫《古画品录》曰：“六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”谢赫是中国古代著名美术理论家，其六法的论述被历代美术家奉为经典。

细品谢赫的“六法”，大致概括为两个层面：第一个是精神气质层面，也就是气韵生动；另一个是技术层面，就是用笔、象形、赋彩、构图和模写。

谢赫提出统揽作品的是“气韵生动”，并将其作为绘画技法中的第一要义，可以看出当时的绘画理论对气的认识已有一个相当的高度。

谢赫以后，荆浩《笔法记》、张庚《图画精意识》、方薰《山静居画论》、汪珂玉《珊瑚网》、笪重光《画筌》、恽格《南田画跋》等都有对“气”

的专门论述。

在这些理论的光照下，加上由玄言诗演变为山水诗的影响，佛教禅宗与传统的老庄哲学对大自然的亲近，中国山水画呈现出以气主生、流派纷呈、气象万千的局面。

从我国现有的最早的山水卷轴画隋代展子虔《游春图》来看，桃红柳绿，青山白云，阳光明媚，游人潇洒。“暖风吹浪生鱼鳞，画图仿佛西湖春”，一种和煦之气从一开始就弥漫于中国山水画坛。

中国山水画中气的美学特征

美术创作是画家个性才华的表现，因画家气质才性相异，作品的风格也不同，并由此形成不同的美学风貌，即所谓“吐纳英华，莫非情性”。

我们既然认为山水画的品位、美学风貌是

由画家气质才华所决定的，是行气的结果，反过来说，气在中国山水画中有哪些美学特征呢？

中国山水画中气的表现形式，实际上是由笔墨来体现作品的精神状态。这似乎听起来有点玄乎，但是我们仔细分析，就不难发现作品中流溢的气，充分体现作者的个性与气质。为了便于阐述，我们还是先谈文学现象。《古诗归》论曹操“诗歌中有霸气”；《古诗源》论曹丕“诗中有文士气”；《古诗归》论曹植“柔情丽质，不减文帝，而肝肠气骨，时有块磊处，似为过之”。曹操的“霸气”、曹丕的“文士气”和曹植的“肝肠气”分属差异较大的美学范畴。三曹为同时代之人又为父子、兄弟，由于才气风格各异，形成不同的美学特征。再以画来论，吴道子的作品有“吴带当风”之称，时人誉之“出新意于法度之中，寄妙理与豪放之处”，是为雄奇的美学风格；与之对应，则是曹仲达的“曹衣出水”，时人称为“曹之笔，其体稠叠，而衣服紧窄”。这两种

画法都是强调线条的表现力，然而宽窄相悖，形式感不同，可见美学上差异。

那么，中国山水画中气的美学特征又是什么呢？我们不妨依照中国传统的分类习惯，将其归纳为大气磅礴、清气婉婉和气韵风范。

大气磅礴，通常指一幅作品所表现出的阳刚之气，即刻意谋求整篇的恢弘，不斤斤计较一笔一画之得失，跌宕连绵，大璞不雕，一气呵成。相传吴道子在画嘉陵江时，边画边饮酒，并趁着酒兴，一日画就。《唐朝名画录》说他画“嘉陵江三百余里山水，一日而毕。观画者为其大气磅礴所慑服。当其下手风雨快，笔所未到气已吞。”可惜吴道子的《嘉陵江图》未能流传下来，但是这种大气磅礴的画风在当今画坛并不鲜见。黄宾虹、刘海粟、李可染、石鲁等，都可归为这一画风。

李可染先生的中国山水画当首推当代大气磅礴画风之代表。郎绍君先生在《论中国现代美术》中说“李可染先生的山水，有‘先声夺人’

的效果，能在第一眼抓人。好象有一种强韧的内力，使初看时就感到新鲜、惊奇和喜悦。”这种强韧的内力，实际上就是先生身上的阳刚之气；所谓“先声夺人”就是这种气的感染力。李可染先生在教学中也一再强调“注重整体感”、“要先看大形势”、“整体感是画家一辈子的事”，无一不是对“气”的诠释。

清气婉婉。这里的清气乃指一种秀美的阴柔之气。相传唐代王维的画，水墨清淡，画中有诗，诗中有画，其山水画清、雅、淡、远。荆浩评论说“笔墨宛丽，气韵清高。”传王维《雪溪图》、《江山雪霁图》确实有种雅气，那雪溪上的小桥、游舫和岸边的酒肆，似乎沉静在一种梵音之中，给人一种遗世之感。虽然鉴定家们并不认为这是王维的原作，但并不影响我们判断王维的画风。这种婉婉的画风，几乎是中国传统山水画的主流。这与中国历代帝王喜欢歌舞升平多少有些关系。我这里对这种画风并无贬意，而

是将其作为大气磅礴而对应的美学形式来论述。继承这一画风的画家主要有郭忠恕、马远、夏圭、倪瓒、蓝瑛、高翔、戴熙等以及现代大师张大千（主要指早期作品）、吴湖帆、白雪石等。

气韵风范。这类作品主要介于大气和清气之间。如果要想将画家归纳一下，我想介于上述二者之间的画家，大约都在这一范畴。

我喜欢这一类画风，崇拜那种“观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态”的大气势，也欣赏“随风潜入夜，润物细无声”柔美之气，更喜欢得“阳刚之气”兼“阴柔之美”者，气也流畅，意也润雅，墨亦精，笔亦妙，给人的感觉是阳刚的力感中流露出阴柔的情趣。我想把这种画风称之为气韵。

张彦远《历代名画记》：“以气韵求其画，则形似在其间也。”《艺苑卮言》也说：“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中。”讲的都是神形兼备，神是第一要义，

形也不能忽视。

荆浩《笔法记》说得更透彻：“画者，画也，度物象而取其真”，“似者得其形，遗其气，真者气质俱盛”。提出了外在的形似并不等于真实，真实就是要表达内在的气质韵味。作为美学标准，这就要求作品，一方面要有对大自然真山、真水详尽的观察和记录；同时又要求有很大的概括性，能“见其大意”。是一种移入情感的形象想象中的真实，而不是直观性的形体感觉的真实。《林泉高致》：“看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也”。

另注一笔，正是这种形象想象的真实的审美趣味，中国山水画并不采取平行透视和成角透视，而是根据作者的情感需要，形成自己独特的“散点透视”。这是后话。

气在我的山水画创作中

传统理念中的气，能否对现代山水画发生作用和产生积极的意义呢？回答是肯定的。

一般来讲，气是非物质性的，属精神范畴。山水画本身是物质性的，由笔墨和附载的材料构成。非物质的东西如何转换为物质，这是一个复杂的过程。

朱熹《文集·答黄道夫》：“天地之间有理也有气，理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之器也，生物之具也。”朱熹“理”、“气”说，将天下之间的“生物之本”纳入“气”，这个大的美学范畴，以气帅理。

如果用“以气帅理”来解释这一转换过程，我们就可以将气在山水画创作中的作用概括为：气动而景生，气扬而彩飞和气聚而神动。

气动而景生。中国山水画在创意之初就强调对事物的观察，所谓“搜尽奇峰打草稿”。当你胸有万里“奇峰”时，便会激发创作的欲望，我以为这便是气的运动过程。张彦远《历代名画

记》：“书画之艺皆须意气而成，亦非儒夫所能作也。”这就是说，书画艺术要依靠作者自身意趣和豪气才能完成，不是一般的人可以做的事。只有从充满生气的现实生活中吸取创作动力，来充实精神世界，落笔自然气动景生，没有丝毫疲塌和脆弱。

1996年9月我与导师邵声朗先生进藏采风，那是一片古老而神奇的土地，雪域那特有的古朴的民风，玄妙的宗教，那博大、逶迤、雄奇的雪峰，透着神秘和荒蛮，深深地打动着我，从心底派生出一种气流，非让你一吐不可。借着这股气流，我一连画了数幅西藏高原的风情画，心情才得以慢慢平静。

气扬而彩飞。中国山水画讲的就是一种张扬，当画家有创作激情，有了气的运动，还必须把气张扬起来。中国山水画以线条为造型的基本要素，“一画之间，变起伏于锋杪，一点之内，殊衄挫于豪芒。”线条的抑扬顿挫乃是作者精神

状态的外化符号。五代、北宋的画家对此有独到的体会。范宽一派，点线厚壮沉重，有一种雄浑感；董源一派以线为主，用披麻皴和密点法，有苍郁秀润感；李成、郭熙则居二者之间，线条深厚而秀润，气象萧疏，清旷多姿。

吕凤子先生在《中国画研究》“凡属表示愉快感情的线条，无论其是方、圆、粗、细，其迹是躁、湿、浓、淡，总是一往流利，不作顿挫，转折也不露圭角的。凡属表示不愉快感情的线条，就一经停顿，呈现一种艰涩状态，停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。有时纵笔如‘风趋电疾’，如‘兔起鹘落’，纵横挥斫，锋芒毕露，就构成表示某种激情或热爱，或绝念的线条。”吕凤子这一论述，讲的就是气在张扬的过程中会使画面的组成形式外化出一种特殊的状态，并使读者感到振奋。

将气的张扬来控制中国山水画的线描方法，因画家气质各异，变化无穷，对现代山水画意义

特别重大。传统的十八描早已不够涵盖千山万水。吴冠中先生曾云“笔墨等于零”，这不但是对传统笔墨的否定，更是一种超越。传统山水画的各種皴法，早已被他融化生新，成为无法之法。吴先生的画虽仍为点、线、面构成，但画风却显露出一种气的张扬，色彩的飞动，也使吴先生的作品获得了一种新的生命而别具一格。

气聚而神动。一切艺术的最高境界就是“神”，没有“神”的艺术，就是死的，是没有生命的东西。而神的形成必须仰仗艺术内蕴的力，通过气来达到。其动静与万象同轨，其气如仙；如勇夫扛鼎，壮士拔剑，山摇地动，何其雄哉！

具体到如何聚气，就是将调动起来的精神情绪聚集在所要表现的意境方面，才能使作品有生气。中国画的线条有弹性，能跳跃，多变化，非常灵活。要使线条统一起来服务于所要表达的境界，只有用气来贯穿，将气有目的地聚集起来调动到最需要的地方，整个画幅才能神彩飞

动“忘笔墨而有真景”，才能借技巧之力流露出人格修养，思想情怀。朱屺瞻《癖斯居画谭》中说：“陆放翁草书诗：‘提笔回顾天地窄，忽然挥扫不自知。’提笔之前，胸中有浩然之气，塞乎天地之间。动起笔来，竟是笔动我不动，在创作得意时，物我浑忘，其乐融融如也。”

画家以胸中浩然之气去观慕自然山川之气，将二气集聚，“洗心”“澄怀”升华精神、涵养品格，气聚神动，然后以气帅理，再运用传统的笔墨技巧，返虚入浑，积健为雄，方可“具备万物，横绝太空。”

气在山水画中的作用，我个人的体会颇深。

入学之前我的画多偏重于肌理，喜欢意象的东西，因苦于无法，画面总有一种苦楚感，入学后，导师邵声朗先生开始对我“洗心”“澄怀”。

临摹范宽的《溪山行旅图》是我化静入禅的开始，这个冷板凳一坐就是一年。唐人的森严法度，宋人的放肆放纵，明人的明净内敛，清人的

甜俗，我一一领悟，在认真品味古画的立意、结构、用笔和技法中，感到一种气的外化。反观自己过去的作品，画面呆滞的东西就一目了然。有了这种禅定，我感到自己的确向前跨了一大步。

开始触动我的是唐宋画坛中那种大气疏朗和空旷灵动。“山牵别恨和肠断，水带离声入梦流。”这种境界萦绕着我吃不香睡不甜，不知不觉《梦游唐宋境》。

这幅六联长卷，画一中山一水，一草一木，一片坡地，一条溪流，一弯小桥，都寄托了我对古贤的思念。那朦胧的月光，潺潺的流水，沟壑中散发着的泥土清香，空气中弥漫着氤氲的气流，是山边月下淡淡的哀愁，还是如泣如诉充满人生凄切悲凉的乐章……，总之，它使我想到了中国山水画的童年，似乎这荒寒中蕴藏着强大生命力的气场，使远去的唐宋境也向我们走来。

如果说《梦游唐宋境》是我对传统的一点理解，那么《山眠》可视为食古化今的一种尝试。

在这里，我必须把唐宋境界中带来的梦想和故事统统放下。

自从孔子提出“仁者乐山”，国人对山的理解可谓透彻，可是很少有人描画山的睡眠，尽管《林泉高致》中有“冬山惨淡而如睡”，而我们几乎看不到这类作品。也许是大自然的法则，无论人与山川，几乎有一半的时间是睡眠。只有经过睡眠，第二天才会生机盎然；只有睡眠，山的灵魂与精神才能游荡；只有此时，我们才能透过山的雄浑大气看到山的沉静和凝重。在行气与笔墨关系上，主要是通过线的沉涩，墨的枯湿，点的稠稀纵横，皴的披麻斧劈、以气行笔、托出气势、以表达眠的意趣。《山眠》中大山、小山、峰峦、兀岩相聚在一起，回环着一种天伦之气，一种力的积淀。这种睡意，带着一种哲理，一种憧憬，给人一种幻想，一种希望。

《旱天雷》是我越雷池的第二步。

天空中有种声音，或者是夕阳沉入远山草

丛的声音；或者是大山带着疲倦翻动着身躯的叹息。在坡地频频晃动中，我的心境动情地碎裂，呈现出一派优美的童话色泽。明人觉同诗云“寒谷未秋先落叶，阴崖不雨自生雷。”画中气云如絮，山则沉着安泰，一动一静形成对比。横亘画中的两大笔浓墨如意象中的大回环，用以增加画面音乐感，少许飞白，似乎让人听到了旱天雷声。

日子就是这样善解人意，要么晴得脆响脆响，要么阴得不露声色，它仿佛知道，收获时节，人们忌讳宿雨敲窗，而希望一声惊雷，一阵倾盆大雨。

黄宾虹先生有“画中山川，经画家创造，为天所不能胜者”的名训，我斗胆将《山雨欲来》比附这种境界。

在《山雨欲来》动手之前，我尽量让自己处于一种平静的状态，养静、养神，以便胸中养成浩然之气，以气谋画。在章法布局上既有经营意

识，又无经营之感，以气用笔，行笔爽利；笔阵纵横，伸缩有序。通灵气于一脉，揽大千于笔端。在用墨上更要贯气，形态跟随意念、激情伴着艺术家的气质流溢。竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。“运夫墨，非墨运也；操夫笔，非笔操也。”在墨的层次上，分别采用水冲，白粉合水冲等技法，造成多层次。左下部空出的飞白，尽可能显示其苍劲，对比云的流动，更加酣畅，表现出一种净化了的审美趣味和理想，线条自身的流动转折，墨色自身的浓淡，以及通过它们表达出来的情感、意向，要充分大胆地显示出气势和力量，即所谓气扬彩飞。

大局界定后，我审视良久，再聚气而动，对山的结构或皴或擦进行收拾。对云则或洗或补，所有这些都强调了一个分寸感，切不可冲淡画面淋漓之气，浑厚华滋之妙，空幻朦胧之胜，使画的神韵、张力得到最好的外化，真正起到气聚而神动的效果。

我对气的体会是在探索中求异，在自我完善中求精。对作品要求，不刻求形似，又始终把握住山水形象暗示的意境，多层次地提供现代人俯视大千的视觉经验。同时，在用气的过程中，要特别注意瞬间的感受和经验，要把握住不能让其肆流。切不能以为有些东西是恒久不变的、永驻心田的，其实蓦然回首，它们会不知不觉消声匿迹，如果你不迅捷地正视，赶快伸手去抓，你便将永远失去它。

郑板桥曾自述：“奋斗数十年，神将相之，鬼将告之，人将启之，物将发之。”作画无他途，唯勤观察，勤思考，勤感受，勤动笔，才能有所收获。

现代中国山水画冲气为和

老子论道云“万物负阴抱阳，冲气为和。”老子的原义是指天下万物都依赖阴气和阳气，因

为二气在交泰过程中，能产生出非常和谐的自然环境。中国文人也喜欢论道，《中庸》“道也者不可须臾离也。”中国山水画也称道，这便是“味道”。古人称张璪的画“非画也，真道也。”这种道也是自然秩序的和谐和协调。

现代中国山水画要发展，必须要遵循自然和谐这个“道”，也必须遵循“冲气为和”的原则。

要做到“冲气为和”，先要有气和如何使用气，才能冲气。《管子·内业》：“气道（通）乃生，生乃思，思乃知，知乃止矣。”说的就是气有生有思有知才能有行有止。

如何做到绘画之前“气道”有生有思和有知呢？这就是养静、养神。所谓养静，并不是什么都不想，只是相对动而言，在画家“读万卷书，行万里路”后，静下心来，思索自己收集到的素材，冷静分析所要描绘的东西；所谓养神，也非闭目休闲，而是要在冷静分析素材的基础上确

定自己主要表现的东西，以及如何强调这些东西的精神实质。

通过养静、养神，才能达到养气。

当然，这种气也非一般的气。《孟子·公孙丑》：“吾善养吾浩然之气”。孟子这种浩然之气就是至大至刚的纯正之气，是画家修养中的一种精神境界。文天祥《正气歌》：“天地有正气，杂然赋流形，下则为山岳，上则为日星，于人曰浩然，沛乎塞苍冥。”这种浩然之气充满了世界。以画家来论，当以郑板桥最能说明此类现象。同是画竹，古人要求“胸有成竹”，然后再下笔，画自然有神。可是当我们认真拜读历代画家传世的竹画，你很难体会到这种神韵，唯独郑氏画竹有一种特殊的风貌，使你透过“韵味”“神韵”而看到郑板桥的人品。“新栽瘦竹小园中，石上凄凄一两丛。竹又不高峰又矮，大家谦退是家风。”（郑燮题《竹石图》刊《书画留真》）“一二三枝竹竿，四五六片竹叶。自然淡淡疏疏，何处重重

叠叠。”（郑燮题《墨竹图》上海博物馆藏画）“细细的叶，疏的节。雪压不垂，风吹不折。”（板桥题《墨竹》对屏）从这些画论中我们可以看到呈现在郑板桥浩然之气中的道德修养，心理素质和审美观念。切实感到“四时不谢之兰，百节长青之竹，万古不移之古”的背后，赫然站立着一个有骨有节“千秋不变之人”的伟岸形象。

同时，浩然之气又与社会所提倡道德规范是紧密相连的，这种规范就是一种进取向上的时代精神。

当我们养成了这种符合时代潮流的浩然之气，就能“闲观物态皆生意，静悟天机入玄冥。”进入一种以心照物，妙悟天开的审美境界。

此时无论我们面对什么样的景观，什么样的新鲜事物，或什么样的艺术形式，它们都会沉浸在画家辽阔无垠的精神空间中，就能用这种浩然之气去冲和外来的新东西。而画家本人又从这些新荷中吮吸灵感，寻求感悟，并感受其内

含之理,达到精神上的放达超脱,然后再把这种感受转化出来。

由养气、运气和冲气达到和谐。

冲气为和也是中国山水画融入世界艺术之林的一个艺术原则。

改革开放以来,西方艺术潮流的涌进,致使中国艺术发生了巨变。中国画在变,这无疑是一种进化,但如何使中国山水画更具现代感呢?生搬硬套西方现代艺术,拼凑外来艺术都是行不通的,这里有一个融合的问题。

中国人的现代心理有自己的结构层次,中国人的现代感是以汉文化为代表的知识结构和黄种人的精神特征相一致的审美经验,这种经验来自与我们朝夕相处的现代生活和与之互为表里的艺术品的气质和风格。

是民族的也是现代化的,这几乎是被所有艺术家所接受的原则。但是,民族的东西不都等于现代化,还有一个形式问题,即形式要现代

化,要使之成为现代情感的形式,同时要注意借鉴外来形式并将其赋予民族特色,使之成为中国人情感形式,这也是一种“冲气为和”。

这里的“冲气为和”,我以为有三个方面值得注意。

首先,中国山水画作为中国文学艺术的一个组成部分,在传统的文学艺术向现代化转换时,要参照其他姊妹艺术中成功的例子,要将自己优秀的东西和外来精英的结合工作做好,这个“冲气”从对我有利出发,有的吸收,有的嫁接,有的改造,不好的就予以拒绝,才能达到“为和”的目的。

其二,仍要坚持“中学为体、西学为用”的原则。从康有为开始,中国的改革家们就一直苦苦寻找一条能适宜中国国情的变革方针。这条方针随着时代的发展已不太适应社会实践,但就中国山水画来讲,这条方针仍是十分正确的。因为中国山水画的基本构成,西方是没有的,也

就是说这个体系只能是中国，也只有用中国的体系去冲和，才能注入新的活力。

三是要以发展的眼光来对待中国画。无论是西方文化，东方文化，还是中国传统文化，都是一个动态的概念，继承、发展、完善和丰富是文化发展的一种必然，传统文化的生命力不仅来自遥远的过去，更在于它一定要使自己适应每个时代的要求，适应新的发展。因此，不断聚集新的“气”，不断“冲气”是中国山水画向前发展的唯一途径。

中国山水画走向现代化是一个综合性的问题，涉及面很多，本文所提及“气”的观念，是想在整体上把握，只不过是个人的一些不成熟的想法。当代中国画坛的苦恼，不是来自绘画技巧的障碍，而是源于独立的、深谋远虑的理性精神的贫乏。有感于此，拙文作为引玉之砖，虽遭口诛笔伐，亦引为欣幸。