

2008·中国美术家协会表彰

卓有成就的美术史论家论文集

中国美术家协会理论委员会 岭南画院 编

山东美术出版社

2008·中国美术家协会表

卓有成就的美术家论文集

中国美术家协会理论委员会 岭南画院 编

江苏工业学院图书馆
藏书

山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

卓有成就的美术史论家论文集 / 中国美术家协会理论委员会, 岭南画院编. — 济南: 山东美术出版社, 2008. 10
ISBN 978-7-5330-2623-3

I. 卓… II. ①中… ②岭… III. 美术史 — 世界 — 文集
IV. J110.9-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第151345号

出版发行: 山东美术出版社
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail:sdmscbs@163.com
电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185
山东美术出版社发行部
济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)
电话: (0531) 86193019 86193028
制版印刷: 东莞市东仁纸品印刷有限公司
开 本: 787×1092 毫米 16 开 21.5 印张
版 次: 2008年 10 月第 1 版 2008年 10 月第 1 次印刷
定 价: 66.00 元

中国美术家协会关于表彰 卓有成就的美术史论家的 决 定

经中国美术家协会理论委员会提名，中国美术家协会决定授予以下32位同志“卓有成就的美术史论家”奖（以年龄为序）。

邵洛羊	汤 麟	杨 辛	叶喆民	平 野
黄能馥	杨伯达	薛 锋	王靖宪	孙 机
吴 山	张同霞	吴步乃	孙美兰	毕克官
王崇人	马 克	王玉池	沈 鹏	龚产兴
朱龙华	李 松	徐书城	张道一	薄松年
佟景韩	王 震	李树声	汤 池	刘纲纪
陈兆复	晨 朋			

中国美术家协会
2008年10月

说明：1、本次表彰的卓有成就的美术史论家为健在的75岁以上者（1933年以前出生）。

2、2004年首次表彰的卓有成就的美术史论家为18名。

引言

薛永年

新时期定名为“美术学”的学科，包括了美术史、美术理论和美术批评。二十世纪中国美术史论批评的发展，始终处于民族振兴社会变革的大背景下，既与美术创作、美术运动和美术思潮直接关联，又离不开相关的社会科学和人文科学的发展。最早从事美术史论与美术批评的先驱，出现于五四新文化运动之后，有作家中的学者，有留学归来的专家，也有兼事美术史论与批评的历史学家、哲学家和文学家。他们继承传统而使之现代化，引进西学而立足于中国化，奠定了中国现代美术史论的基础。

新中国第一代美术史论家，大多出生于新文化运动兴起之后，在共和国成立前后完成了学业并走上了专业工作岗位，或专门从事美术史论，或兼及美术史论，但无不以信仰的光辉、忘我的热情、执著的努力、不断的进取，承前启后，历尽曲折，为现代中国美术学的创生和发展做出了不可磨灭的贡献，也为新中国的文化建设和学术的传承发挥了无可替代的作用。特别是改革开放以来，他们无论在专业领域的拓展上，还是在新一代美术学新人的培养上，都与时俱进，不遗余力，开拓进取，取得了比青年时代更加显著的成就。他们无愧于新中国美术史论批评之学的奠基者与开拓者。

今年适值改革开放30周年，明年即是新中国成立60周年，中国美术家协会决定继2004年表彰了十八位健在的老一代美术史论家之后，再表彰三十二位75岁以上健在的美术史论家。提议并承办这一表彰活动的中国美协理论委员会，在邵大箴主任的领导下，发动委员多次提名，认真组织严肃评选，特别注意哲学、美学、史学、文化史学中对美术史论作出突出贡献的专家。经中国美术家协会批准后，又得到山东美术出版社和岭南画院的大力支持，得以出版上述三十二位卓有成就的美术史论家的文选。编入文集的论文均由作者自选一篇。尽管限于篇幅，自选的论文只能反映作者著作的九牛一毛，但连同编者扼要介绍各家的简介，大体可以使反映他们治学的辛劳与功绩，贡献与成就。

三十二位美术史论批评家，多数毕业于美术院校或艺术院校，也有的受教于综合大学的历史考古学系和哲学系。有的很早就投身于革命，有的稍后走上新中国文化建设的岗位。有的一直执教于高等学府，有的任职于出版编辑部门，有的工作于研究所或书画院，有的服务于博物馆。几十年来他们在不同的岗位上，或者专门从事美术史、美术理论批评，或者兼事美术史论批评，或者从事历史、文化史、物

质文化史的研究，无不与世纪同行，与时代共进，在美术基础理论研究、造型艺术美学研究、中国艺术美学研究、中国美术史的钩沉与研究、外国美术史的译介与阐释，以及深入而敏锐的美术批评方面，做出了超越前人的贡献。

他们对美术史论的建树，既反映了鲜明的时代特点，又有着不同的侧重方面和个人的特色。有的比较宏观，有的具体而微，有的偏于钩沉和考证，有的偏于论述与阐释。但引人瞩目的突出特点，是以新的观念、新的方法和新的材料，重新研究古代的画家画派与画论；探讨前人语焉未详的夏商周美术、汉唐美术、雕塑艺术和石窟艺术；从文化学、美学的高度研究具有中国特点的工艺美术、建筑艺术和书法艺术；以强烈的使命感研究 20 世纪中国美术特别是新兴的版画艺术、漫画艺术；以自觉的主体意识译介和讨论外国美术中具有可资借鉴意义的文艺复兴美术、印象主义美术、俄苏现实主义美术、欧美现代进步美术；与大陆艺术血脉相连的台湾美术。

其中共同的特点是，从时代的需要和学术的建设选择研究课题，坚持严肃认真实事求是的治学态度，保持融通史论批评甚至跨越学科界限的开阔视野，有理论联系实践研究新问题、探讨新方法和开掘新材料的识见，有探讨中国艺术文化美学特色以推动中国美术与学术走向现代的自觉，更有与时俱进不断反思不断精进的宝贵诉求。惟其如此，他们在比今天艰苦得多的条件下，开拓了学术领域，深化了艺术研究，奉献了丰富成果，为大众提高审美素养承续民族文化精神，为美术创作者了解艺术规律甚至明辨创作方向，为美术史论后学树立了楷模。他们中的许多人都曾担负着学术岗位和教育岗位的领导职务，是卓有成就的学术带头人和艺坛师首，经他们训练栽培学而有成的后一代美术史论学者，也是他们成就的一个重要方面。

我们的祖国已经在世界上崛起，“东方既白”的愿景正在实现，历史的经验告诉我们，在新世纪文化建设的高潮中，为了实现民族美术的伟大复兴，在全球化的环境下，美术史论学者固然要置身于现代的世界语境，但尤其需要文脉的传承，需要继承发扬饱蕴民族思想精髓和价值追求的中国文化，弘扬民族精神，以增强中华文化的国际影响和竞争力。在这个意义上，思考前辈治学的与时俱进，学习他们文化身份的自觉，吸取他们的治学经验和理论智慧，对于美术学者素质的提高、学科的建设、交叉学科的互动、理论的创新、发展战略的思考，推动艺术创作的健康发展，无疑都有着具有非常重要的意义。

2008年9月

《卓有成就的美术史论家论文集》编委会

主 任：邵大箴

副主任：薛永年 黄泽森

委 员：（以姓氏笔划为序）

丁 宁 方旭东 马鸿增 王 仲

水天中 刘传喜 刘曦林 李 一

杨之鹏 邵大箴 范迪安 黄泽森

薛永年

目 录

薛永年	引言
邵洛羊	1
中国画应该姓中	
汤 麟	9
白居易《记画》、《画竹歌》评析	
杨 辛	19
关于天坛的美学思考	
平 野	27
我国绘画的现代化转型	
叶喆民	31
古代工艺美术与传统文化	
黄能馥	41
中国龙文化	
杨伯达	59
历史悠久而又永葆青春的中国玉文化	
薛 锋	73
扬州八怪的审美特色与艺术成就	
王靖宪	81
唐代雕塑家辑略	
孙 机	95
固原北魏漆棺画	
吴 山	105
庄重 绚丽 明快 谐和——谈宋、元、明、清的工艺配色	
张同霞	117
肯特	
吴步乃	125
从黑到白——纪念弗朗士·麦绥莱勒创作生活四十年	
孙美兰	131
贾又福山水画精神景观	

毕克官	139
小中见大 弦外余音——《子恺漫画》学习札记	
王崇人	151
丝路石窟壁画的探讨	
马 克	157
时代的脉搏 人民的心声——编后札记	
王玉池	165
生命的意义在成败之外——回忆熊秉明先生	
沈 鹏	171
对审美特性的把握——有感于工笔画近作	
龚产兴	177
绝技如君天下少——杨启舆的青绿山水画	
朱龙华	185
意大利文艺复兴：社会变革与艺术创新	
李 松	191
文·素之变——夏商周美术略论	
徐书城	211
介乎抽象与具象之间——中国绘画的传统观念	
张道一	229
深沉雄大的艺术——汉代石刻画像概说	
薄松年	243
试谈梁楷画中的禅意	
佟景韩	251
现实主义和印象主义概说	
王 震	261
也谈徐悲鸿与林风眠的交往——读谭雪生的《徐悲鸿与林风眠交往曲曲折折……》	
李树声	273
近代著名画家陈师曾	
汤 池	279
中国古墓壁画的发现、研究及保护方法概述	
刘纲纪	289
关于“六法”的初步分析	
陈兆复	313
岩画——人类早期的视觉表达	
晨 朋	325
俄苏油画中现实主义的演变	
李 一	后记



邵洛羊

男，字青溪，1917年2月生，浙江宁波人。1937年毕业于上海新华艺专。50年代即受命参与筹建上海中国画院，离休后任画院艺术顾问，兼任上海美学学会名誉会长、上海交通大学教授、黄宾虹研究会顾问等职，为一级美术师。擅长山水画，得黄宾虹、汪声远传授，并上溯宋元。擅梅竹、书法。

平生致力研究中国美学及画论。辑有《洛羊论画》及历代著名画家传记十余种。有《丹青百家》等书，并主编《十大画家》、《中国美术辞典》、《中国名画鉴赏辞典》、《中国美术大辞典》等，并任《辞海》编委兼美术分科主编。

中国画应该姓中

邵洛羊

十几年中，在全国性或地区性的中国画展览会上，新人叠出，新作如林，却发现有不少被评为优秀作品的，其创作思想和艺术形式，并不是从中国画自身的内在演变发展，适度地借鉴外来艺术，持其特有的民族艺术形式来进行创作的，而是基本上用西洋绘画技法及观念来改造中国画，有的还辅以特技手段，说这是当代的新中国画。

据有些作者说，这一类画容易入选，美展的评委诸公看中这一类画，遂使具有民族气质、中国气派的中国画作品，难以在全国性的大型美展中入选了，这是一种“倾向”？“上有所好，下必效之”。无怪乎在八十年代中期，流行一种美术思潮，说中国传统味重的中国画作品已届“日薄西山，奄奄一息”了。“应该像人力车一样放进历史博物馆”。更有甚者，说“中国画要革新首先要革掉这根毛笔”。说：“齐白石、黄宾虹、潘天寿等几个人所以还能在绘画史上占有一席之地，因为他们是刚刚身处边缘的幸运儿……”总而言之，“过时了。”

我不受“云云”的时潮所惑，冷静地分析情况，盖洋味重的画或特技制作的画，当然可以自由创作，不应受人为限制，但它们是属于另一门类的绘画，内质上不是“中国画”，我明明白白地正面提出“中国画应该姓中”。

内出性灵 外亲风雅

在当代中国画创作中，若用“洋”技法来改造中国画，此乃当今盛行的“外打进”一派的做法，其结果，作品中主要是洋味道，而东方情趣的中国味儿稀薄了，甚至没有了。这不是“推陈出新”，而是“以洋代中”。我从来主张创作中国画应该循“内出性灵，外亲风雅”，走“内打出”的途径。明代李日华主张：“绘事不必求奇，不必循格，要在胸中实在吐出便是矣”，（《味水轩日记》）是明确主张“内打出”的。

溯顾历史，东方（主要是中国）和西方的绘画，早就历史地形成了各自的特征特色，各有完整的艺术体系，成就上毋须分轩轻，判高低。但我认为“科学技术可以引进，文化艺术只能借鉴”。东西方绘画两者之间须保持距离，分

庭抗礼，相互借鉴，可必须各走各的路，各闪各的光，各缔各的美，“越是民族的，越是世界的”，有距离地相互发展，才能导致世界绘画千姿百态，曙光闪彩。“中国画”应该旗帜鲜明，态度严正，以自己民族的独特风姿，昂首阔步地跨入世界艺林。

中国画之美就美在“笔墨”

中国画源远流长，自成体系，早已成为东方绘画的主流，积聚异常丰厚，中国画最显著的特色，就是持有民族绘画所独有的“笔墨”，这是应该异常珍惜和慎重对待的。

“笔墨”一词向被视为中国画技法的总称，甚至当作中国画的代名词。

“笔墨”本身即是艺术，有相对的独立性。中国书法艺术和绘画，是同源、同核、同理、同法的。书法，中国人视作人格修养的体现，因仅具点线构架，得形易，得神难，更显得美在“笔墨”了。黄宾虹说“面目屡变而精神不移”。这“精神”就是指“笔墨精神”，指发自灵台的“内美”。故作书作画，均应是悬腕使笔，灵气荡漾中有个性，倾注着真感情，力主“写”而反对涂抹拖刷。如能将三代铜器的凿款、汉代石刻画像和玺印线条融入绘画，更可得金石气，大增东方的情味。

在五代，旧题荆浩撰写的《笔法记》中正面阐述了画中之“笔”：“凡笔有四势：筋、肉、骨、气。笔绝而不断谓之筋；起伏成实谓之肉；生死刚正谓之骨；迹画不败谓之气。”清人沈宗骞归纳出“笔”的要求：“用笔：尚挺拔，贵轻隽，致沉着，亲风雅。”（《芥舟学画编》）明确指出：“笔墨”是中国画中精核，绝不可丢！

当今流行画坛的除“外打进”的“内打出”两大派之外，还有一种舍弃“笔墨”而专靠使用种种工艺手段的特技画。工艺性的制作手法人人学得会，制作出来的作品老师和学生模式一样，艺术上无个性。当然，创作自由，谁爱如何作画不能去干涉，但这种舍弃“笔墨”用工艺手段制作出来的画，应叫“特技画”，不是我之所谓的“中国画”。

中国画中的“笔”和“墨”，相为表里，笔为墨之经，墨为笔之纬，作画时放笔施墨，在其内在的艺术规律，处在不断发展、不断变革之中，一部中国绘画史，无不在代代变革中，“变”，才有活力；“变”，才见生命。故石涛说“笔墨当随时代”。我鉴于当今美术界现况，不得不颠倒过来提醒一句“随时代而不忘笔墨”。

六法中的“气韵生动”是对国画创作的质量冀求。“气韵”从何来？黄宾虹点出“气韵来自笔墨”。简括言之“气在笔力，韵在墨彩”。用笔呆板滞阻或

浮躁浅薄，施墨昏暗蹙黑或依赖工艺性烘染，气韵就生发不出来。纵观历代大手笔，通过放笔施墨，赋予描绘对象以生命和性格，充分渗入了作者情感，作品追求达到物我两化，情景交融，渐入有相——无相——无相之相的艺术高境。

且具体探讨一下用笔之法。

用笔出锋，大抵有中、侧、偏、顺、逆、拖、倒、掣、滚、拗、颤等锋，根据作画需要，和各人的使笔习惯而择用之，未必拘泥某种用笔，但我主张“骨法用笔”宜以中锋为主，在众多笔峰中，只有“中锋”最圆浑，最劲挺，最有弹性和立体感，中锋最立得起，留得住。六法中的“骨法用笔”，骨？主要是指“中锋”。环顾近现代诸家，如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、汪声远、吴湖帆、贺天健、潘天寿、唐云、陆俨少、张大壮等，都重视中锋，宜其作品能恒久不朽也。

讲到“墨”，墨从笔出，笔上纸绢会出现干、湿、浓、淡、光、毛，笔上功夫到家，才能出现“墨分五彩”的艺效。黄宾虹晚年总结出“七墨之法：浓、淡、破、泼、渍、焦、宿”，多墨汇聚呈现“积墨”状。清人林纾将定量墨汁分贮在五只碗里，掺入不同分量的水，蘸以施墨，这样来理解“墨分五色”就未免机械了。用墨之妙，人各有自己经验，怎能规定死板的准则，主要是能把墨用活，用得“活色生香”。前人文字阐述，我最信服清人沈宗骞的一段话：

“‘笔墨’两字，得解者鲜，至于‘墨’，尤解之鲜者矣……笔不到处，安得有墨？即笔到处，而墨不能随笔以见其神采，尚谓之有笔而无墨也，岂有不见笔而得谓之墨者哉？用墨之妙，须取元人或思翁妙迹，细参其法：大痴用墨浑融，山樵用墨洒脱，云林用墨缥缈，仲圭用墨淋漓，思翁用墨华润，诸公用墨妙谛，皆出自笔痕间，即如米老、房山烟云满幅，实其点笔之妙，而以墨晕助之。今人为之，全赖墨晕以饰其点笔之丑，自以为墨气如是也，将毕生不能悟用墨之妙者矣！”（《芥舟学画编》）

讲到用墨实例，有清一代当推石涛，现代可数黄宾虹，明代用墨最鲜活的要算董其昌，林琴南赞他“董思翁一生长处，全在用墨，一段墨光，浮出纸外”。

（《春在斋论画》）对前人用墨之妙，要多看画迹，细细参悟。

中国画“笔墨”之最见完备的是在山水画。布颜图在《画学心法问答》中写道：“山水画学，始于唐，成于宋，全于元。”笔墨之道到了元代，确实是庶几大备了，明清两代，只是延伸发展，无大的突破。今人要努力做出成绩，画出“前无此品”的划时代作品来。

现在有不少画人不肯在“笔墨”上下苦功，认为学吴昌硕大写意容易。解放前就人扬言“学三个月大葫芦大菊花就可以开个人展览会”。殊不知昌硕走的是一条扎实的路，他工笔入门，逐渐放开为简笔小写意，兢兢业业，七十岁

后才拓放为大写意。他坚持悬腕中锋，指实掌虚，淡墨有光，浓墨见活，敢用重彩，注重达意。昌硕的“笔墨”得来并不容易，外人怎能轻易学到手？况且他还有难以攀比的画外学养。

附带一说，中国画也重程式，重形式美。西洋绘画近似现代话剧，中国画近似其姊妹艺术——京剧，文人画的品趣接近昆曲、七弦桐琴和江南丝竹。概言之中国画重品藻、重内涵、重自然、重性格、重意象、重境界，悉以通过“笔墨”体现之。美学界前辈宗白华教授曾说：“中国的画、瓷器、书法、诗、弦琴，都是精光内敛、温润如玉的意象。”（《艺术与中国社会生活》）用“玉”来比喻，确是切中要害的行家语。

坚持“自高自大”的精神

一个国家、一个民族的艺术，都希望具有自己的民族精神和本土特色。周谷城先生有一段精彩论述：“没有哪个国家不自高自大的，只有你自高自大，我也自高自大，这种自高情绪用得好，就能保持本民族的文化特色，世界因此才平等。”（《世界是多元的整体》刊于1988年3月6日上海《文汇报》）

中国画的“笔墨”，是画中灵魂，舍弃了“笔墨”，中国画就会“失魂落魄”。我们要“自高自大”地珍惜它，保卫它，坚持“自高自大”精神。我理解，这“自高自大”四个字，乃指民族的自尊心、自信心和自豪感。随着我国社会主义经济建设的改革开放，经济日趋兴旺发达，中国画艺术具有民族特色，也必然会兴旺发达，走向世界，大可为中国的经济建设、国家富强“锦上添花”。

东西方绘画间保持距离，才能产生殊美

每一画种有自己独特的使用工具。中国画乃用中国特制的兽毫笔作画，中国毛笔有“尖、齐、圆、健”的四大性能。尖，笔头锋尖；齐，笔毛用手指头夹压使毫毛扁敞，内外毫能平排铺开；圆，笔身圆壮饱满，像支出土新笋；健，正副毫健挺到尾，不致身强而腰软锋弱。使用时能转换自如，变化多端，和西洋绘画的油画笔、水彩画笔、粉画笔、炭精笔、铅笔、钢笔、油画棒、刮刀等不一样。中国画运笔过程中，重线条，重点簇，和练笔的功力有关系，传统执笔采用“五指执笔法”，指实、掌虚、腕悬、肘助，不怕尺幅大，古人有运线逾丈的记载，画人运笔可轻可重，能徐能疾，可提可按，能粗能细，能放能留，把笔的尖部、腹部、根部俱用，其笔性、笔势、笔趣又各因人而异，和西洋画工具的使用，大异其趣。当笔头接触纸面，须不断移动角度（樊少云前辈作画，有时兜着画纸四围转，贺天健画山水有时将画纸倒过来画），因指、腕、肘控制，自然会出现不同的韵律，其轻重、快慢、巧拙、转折、顿挫、粗细、干湿、湿润等变化，故有

人说中国画一下笔就是一个判断，是“形质成而性情见”的（《艺舟双楫》）。中西绘画其用笔之方式方法不一样，就会在艺术技巧上出现巨大差异，差异存在，必有距离，有距离就必然产生不一样的艺术形式和艺术性内蕴。

积极而有度地借鉴外来艺术

民族艺术的发展规律应是“推陈出新”。舍弃体内的糟粕，就是“推陈”；摄取新养料，生发新血液，茁长新肌体，就是“出新”。历史连续，不能割断；“书画同源”，不允否定；借鉴外来，不可排斥。中国画史的演进证明，她是勇于摄取外来艺术之长的，但从来也不受外来艺术的摆布改造。魏晋南北朝、唐、宋、明、清之际，中国画先后接纳佛教艺术和西方古典绘画艺术，汲取以丰实自己。唐人靳智翼向具有西域画法的人物画家曹仲达习画，而勇于出已新意，变革旧貌，唐释·彦仁在《后面画录》中称赞他：“祖述仲达，改张琴瑟，变夷为夏，肇自斯人。”古称“变夷为夏”，今叫“洋为中用”，目的则一：消融净化，丰满自己。

明代利玛窦来华传教，兼带来写实性很强的西方古典绘画技巧，肖像画家曾鲸学习了，对肖像脸部层层渲染，但他始终没有丢弃墨骨线条，识者评他“犹有宋人浑穆之意”。清初山水画家吴渔山，笃信外来的天主教，舍身信仰，做了传教士（司铎），但他在山水画创作活动中始终头脑清醒，仅酌用了透视原理和若干色彩上的借鉴，还是遵循“骨法用笔”和中国式的画境缔造。1715年（康熙五十四年）意大利人郎世宁来中国传教，他是天主教耶稣会修士（比神父下一级的传道人），工画马，旋得康熙赏识成为宫廷画家，他是西画中写实高手，对当时中国画坛起了一些影响，但正统的“四王”和创有新貌的高手如石涛、新罗和扬州派中国人并未受其影响，而郎世宁到了后期却慢慢注视起中国式的“笔墨”来了，1735年（乾隆元年）郎世宁作《羊城夜市图》（现藏美国史丹佛大学美术馆），画树皴山，格近“四王”笔墨，有了中国画的味，可予明证。这叫“到哪个山头唱哪个山歌”。有头脑有修养的中国画家应懂得“源不可忘”。

上海中国画院有两位老画师的话甚可一听，唐云说：“中国画家要懂得透视，目的是在创作时能摆脱透视。”他称赞林风眠的风景画，色彩敷用上要比中国的山水画来得丰富。唐云作的“山花烂漫”、“棉花谷子”就适度地借鉴了油画色彩。谢之光说得风趣：“作画时别人的东西，外国的东西，都可以拿过来，但要善于‘偷’得漂亮、惬意（上海土语），不落痕迹，要不被人家捉住。”谢之光放手使用各种特技手段作画，但始终没有忘记他的老师钱瘦铁的“写”字诀。

现在画展中有不少展品，明明是西方式的素描、水彩画、镶嵌画、硬笔画、装饰画或特技制作画，却偏偏要硬贴上“中国画”的标签，国内人七嘴八舌，你尽可掉头不顾，殊不知给懂行的外国人看了，他们在学术上提出质疑？岂非要闹笑话？

“中国画”依然具有强大的生命力

世界绘画艺术是多元的，“中国画”是多元中的重要一元，它的延续性非常强，民族的优良传统具有深厚的生命之源，绝非“日薄西山，奄奄一息”。任何艺术的发展变化，在历史上总有快慢，有时迅猛，有时还难免停滞，有其政治、经济和大文化的背景因素，并不以人的意志为转移。纵观一部绘画史，艺术上出现大的突破，往往要花上二三百年时间，现在若花上百年左右不算长吧？多头竞赛，适者生存，群策群力，开掘前进，努力创制出符合时代，具有中国气派、民族精神、民族特色、切合时代的二十世纪的中国画来。

对当代中国画的发展，我曾归纳为二十四个字诀：“源不可忘，流不可断，继承有绪，发展有律，借鉴有度，出新有据”。请同道们批评指教。

未了，得作一段说明。有人会问：“你只讲笔墨，难道不要注视外师造化？不要深入生活？不要学习社会？中国画还讲究气韵、意境、诗书画印结合……也都是中国画应具有的特征特色啊！”我点头称是。但这所讲及的乃是一切绘画可有的共同点，我就不讲了，因为只有“笔墨”才是中国画所独有的，故得不厌其烦，不怕重复缕述之，借以说明为什么“中国画”应该姓“中”。

（原文发表于1990年5月22日《文汇报》，后采用现名发表于1992年4月10日新加坡《联合晚报》）

