

水墨研究



丛书

1

中国画研究院 主编
民族出版社 出版

图书在版编目 (CIP) 数据

水墨研究丛书 .1/ 中国画研究院主编. - 北京: 民族出版社, 2003.1
ISBN 7-105-05382-8

I . 水... II . 中... III . 水墨画—艺术评论—中国—文集 IV . J212.05-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 002650 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)

太白兴业机照排

山东新华印刷厂潍坊厂印刷

各地新华书店经销

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张: 8 字数: 70 千字

印数: 0001-20000 册 定价: 38.00 元

名誉主编：刘勃舒

编辑委员会（按姓氏笔划为序）

王迎春 刘勃舒

张江舟 陈履生

赵力忠 赵 卫

舒建新 谢志高

詹庚西 胡宝利(特邀)

理 事 会

理 事 长：解永全

副理事长：徐永斌

理事单位

中百美术馆 北京画店 《收藏界》杂志社 烟台画院

主 编：张江舟

副 主 编：黄显辟

责任编辑：徐冬青

徐建霞

特约编辑：陆赞仁

装帧设计：张芳设计工作室 / 蒋玉强 常丽娜

编辑部

地址：北京市西三环北路54号 中国画研究院《水墨研究》编辑部

邮政编码：100044 电话：010-68479020

目 录 第一辑

中 国 画 研 究 院 主 编

水墨论坛

- 机遇与挑战同在
——对当前中国画问题的思考 刘勃舒 4
“发展国画艺术座谈会”在北京举行 冬 青 7
当代华人水墨新疆
——人间邂逅江湖 高千惠 8
从自卑与依附走向自主与创造
——中国水墨画的困境与前景 何怀硕 12

水墨记忆

- 我的艺术生涯 何海霞 14

水墨视点

- 致参展画家：关于“水墨本色·2002” 范迪安 21
展的学术考虑
范迪安就“水墨本色·2002”展 徐冬青 23
答本栏记者问 26
水墨本色·2002作品选 26
作为问题的陈惠彪
——“陈惠彪水墨展”研讨会摘要 罗一平等 33

水墨族群

- 河北画家作品选 39
大巧若拙——韩羽其人其画 黄苗子 39
艺术形式 艺术思想 艺术灵魂 季酉辰 42
源于心灵的创造 赵洪生 45
向虚幻掘进 贡冬鸣 48

- 自然而然 陈传席 50
说点什么…… 崔 海 53
新文人画五人展序 陈绶祥 56
新文人画五人展作品选 57

水墨人物

- 仲山稽耀嘉 起水动声仪 王 霖 67
尊受居画谈 孔仲起 68
石梦 行 客 75
文化的自觉与言说
——读李洋人物画 徐思存 83
画与文的对话 许宏泉 梅墨生 89
法由我变
——谈邢少臣的写意画 戴青山 95
写意画随笔之我见 邢少臣 97
盈满心灵深处的生命倾诉
——画家袁武作品印象 雄青之 101
田园牧歌 钟 捷 107
“风格是作者的背影”
——记浙派画家徐君陶 高 蓁 113

水墨新作 117

民间藏画 125

J225-15
Z284



水 墨 研 究

机遇与挑战同在

——对当前中国画问题的思考

■ 刘勃舒

当前中国画艺术的发展,正处在一个重要的时期。随着我国综合实力的极大提升,人民群众的物质生活水平的不断提高,人民群众对文化生活的需求的日益增长,文化建设怎样跟随时代的发展,怎样顺应人民群众的精神需求,就成为新时期文化工作者的重要课题。中国画艺术作为中华文化的重要一支,怎样在新的历史条件下回应时代的精神呼唤,怎样不负人民的文化期待,就成为我们中国画创作研究工作者的时代课题。

江泽民同志在党的十六大报告中指出:“全面建设小康社会,必须大力发展社会主义文化,建设社会主义精神文明。”并再次旗帜鲜明地提出了用“三个代表”重要思想统领我们的文化建设事业。这是中国共产党在新世纪、新阶段文化建设上的理论自觉,是建设有中国特色的社会主义文化事业的理论纲领,同时也是我们中国画创作研究工作者研究和梳理当前中国画存在的问题,调整和把握新时期中国画创作方向的行动指南。

一、独具特色的历史华章

中国画艺术,是中华文化的重要组成部分。中国画的历史是一部独具民族特色的历史,其丰富的人文内涵、独特的审美视角、完备的价值体系,蔚为壮观的历史积累,已成为人类文化史中一部不可或缺的文化史章。特别是新中国成立以来,中

国画家在党的“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针指引下,坚持为人民群众服务,坚持为社会主义建设服务的文艺方向,积极深入生活,投身祖国建设的第一线,紧跟时代的步伐,积极探索研究中国画新的表现方式,发展和丰富了传统中国画表现生活主题的能力。创作出了一大批精神充盈、情感真挚、主题鲜明、思想内涵丰富、颇具传统特色、又具时代风采的艺术水平极高的中国画作品。其中黄胄的《洪荒风雪》、李可染的《万山红遍》、王盛烈的《八女投江》、石鲁的《转战陕北》、刘文西的《祖孙四代》、方增先的《说红书》、郭全忠的《万语千言》、周思聪的《人民和总理》、贾又福的《太行丰碑》、李伯安的《走出巴颜喀拉》等作品,都是这一时期时代精神、民族精神的艺术体现,其纵横的精神空间、深切的人文关怀、浓郁的民族特色、深厚的历史积淀、鲜活的现实风采和多样化表现形式,无不表现出中国画艺术在社会主义文化建设中积极向上的时代风貌。

二、喜忧参半的现实境遇

改革开放以来,各国间的文化交流日趋频繁,各种文化思潮、艺术观念相互激荡,使中国画创作研究领域出现了前所未有的新局面。多样的形式探索、多元的价值取向,成为这一时期中国画创作的突出特点。

当前,我国社会转型的速度大大加

快,反映到中国画发展问题上的争论也愈加激烈。论点集中指向传统与现代、东方与西方、民族与世界这些历久弥新的、关于中国画发展的关键问题。而由此引起的中国画创作实践上有关语言与心灵、形式与内容、继承与创新的深入探索,使相对稳定的、呈线性轨迹发展的中国画艺术,在新时期展现出多向度价值追求的开放式构架。

值得庆幸的是,一批坚持正确学术方向的中青年画家,已然通过自己的辛勤探索,取得了骄人的创作业绩。他们不为当前世俗化、平庸化的时风影响,不为眼前利益所驱动,坚持人类崇高的文化理想,主动把握时代脉搏,积极探索中国画发展的未来之路,创作出了一大批较少功利色彩、较多艺术个性、较强独立品质、较深精神内涵的且对当代社会诸多问题有着严肃思考的探索性作品,为新时期中国画艺术新的发展奠定了坚实的基础。

然而,由于社会变革所引起的价值观点的动荡而造成的中国画创作研究人员思想上的混乱,确也成了困扰当代中国画艺术健康发展的首要问题。我们看到,在当前部分中国画作品中,或多或少有着价值失衡、理想滑坡、精神苍白、责任感淡漠的倾向。那种曾使我们为之激动的民族风骨、时代豪情少了,沉浸于个人情感的吟吟哦哦的多了;我们曾引以为豪的社会责任感、文化使命感少了,逃避现实、调侃人生、玩世不恭的多了;我们曾为之倾情



刘勃舒近照

的崇高、神圣、美好的审美情怀少了，消极颓废、寻求官能刺激的多了；独立的精神品质少了，跟风随流、亦步亦趋的多了。在五彩斑斓的西方文化面前，部分中国画创作研究人员表现出卑微茫然的殖民心态。他们无视博大精深的中华文化传统和其中蕴含的现代基质，将现代化等同于西方化，将西方现代艺术视作改造和拯救中国画的祛病“良方”，“接轨”、“转型”成了这一时期在媒体上出现频率最高的词汇。我们看到，正是在“接轨”、“转型”的幌子下，许多人丧失了独立思考、独立判断的自信，把对当代中国画发展中存在的有违艺术发展规律的现象的质疑，变成了亦感亦疑的臆语。

“接轨”、“转型”成了某些急功近利者游戏艺术、愚弄观众的十足理由。

转型是中国画发展的历史必然。我们反对的是以鄙薄自身文化传统，复制照搬西方艺术样式的所谓“转型”。民族虚无主义历来就是附庸风雅、不求甚解者的历史通病。

接轨的目的在于对话。接轨是一个民族的文化寻求更大更广阔的发展空间的自然途径。一味攀附的所谓接轨，只会主动放弃其民族文化在世界文化舞台上的历史席位。

历史证明，中华文化有着海纳百川的博大胸怀。中国画艺术也正是在广收博采、兼容并蓄的文化激荡中，建立起了具有东方民族特质和独特审美范围式的文化

形态。吸纳异类文化，目的是壮大民族文化的肌体，增强民族文化的自信。近百年的中国画发展史，正是在不断地借助各国文化精华，将其融汇贯通，从而形成中国画的发展动力，催促着中国画艺术新的形态的诞生。

一个民族文化的发展，离不开民族文化的互补与滋养，各民族文化间的互动与碰撞，正是人类文化发展的动因。狭隘的民族主义有碍民族文化的发展，而民族虚无主义则是对民族文化身份的主动放弃。

随着市场经济的启动，某些人对物质利益的追求已成为干扰当代中国画创作的另一个重要因素。

艺术创作是高级精神活动，艺术创作一旦受物质利益的驱使，或者说，如果艺术创作的目的是为了换取一定的利益回报，那么艺术创作中精神品质的滑落就成为意料之中的事了。

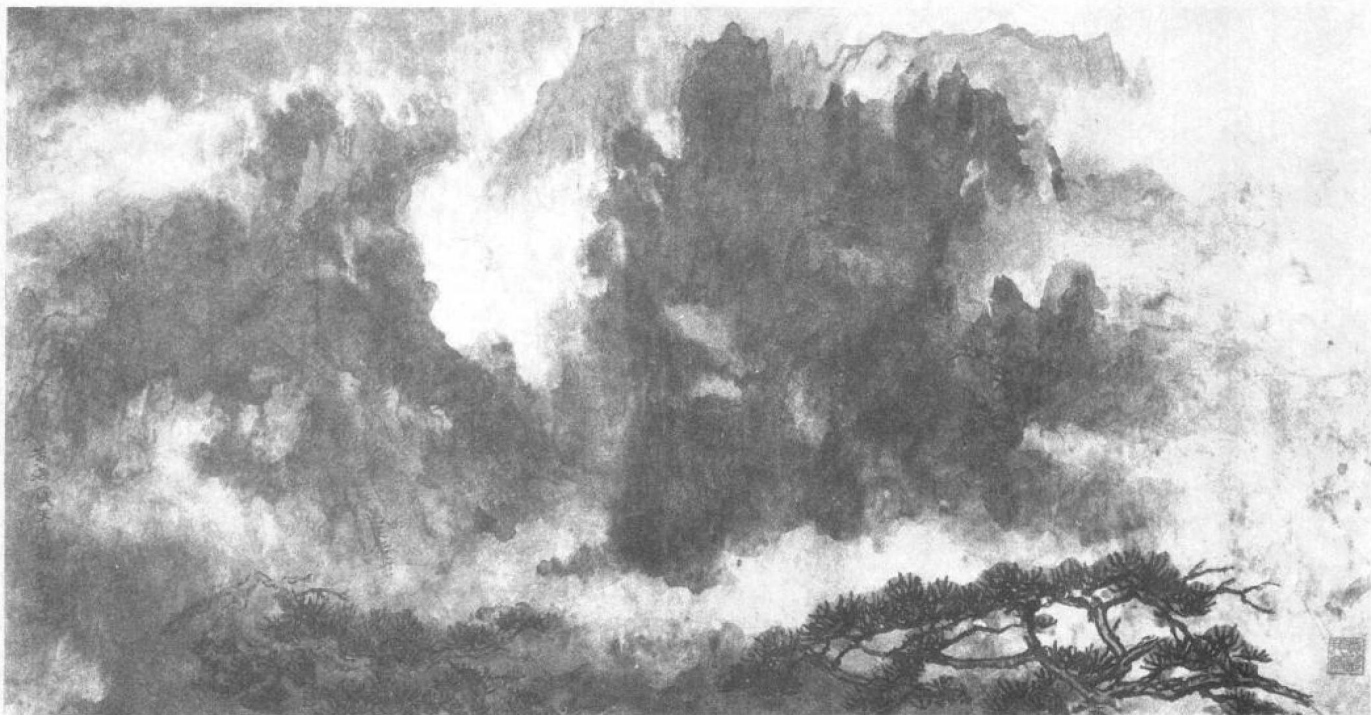
我们从不否认绘画市场对中国画创作人员创作热情的驱动作用。一个成熟的绘画市场应该是艺术家和收藏家良好的心灵默契，是艺术规律与市场规则之间的相生互动，而且是相互间的制约。市场作用的产生应该是艺术作品诞生之后的事情，也就是说，艺术家在创作过程中，不应受市场的干扰，更不能以市场价值作为自己艺术追求的价值判断。值得深思的是，当前的中国画领域，市场成了部分画家创作欲望的惟一动力。于是，献媚的、艳俗的、迎合的、讨巧的、追时尚的、娱悦感官的作

品便大量出现了。一旦某种画风在市场得宠，便有大量类似风格作品随之涌来。由此而派生出的用市场标准取代艺术标准，用对市场的行情判断取代复杂的学术判断，用大生产式的重复制作，取代艰辛的创作性劳动的倾向，自然便使部分中国画作品滑向了媚俗、粗劣的谷底。

成熟的市场需要我们精心培植，收藏家的艺术品位、鉴赏能力需要艺术家们细心引导。如果我们的艺术创作只是一味地迎合市场，如果我们的艺术创作只能被市场牵着鼻子走，那么，作为艺术家的独立人格、精神品质的让位，只能使当代中国画艺术在市场经济的喧嚣声中失去其独立的文化尊严。

更令人担忧的是，市场运作手段向艺术创作研究领域内部的渗透。部分媒体、艺评家在物质诱惑面前，放弃了艺术判断的基本原则。花钱买掌声、花钱买叫好声在当前的中国画领域里已不是个别现象了。部分媒体、艺评家已成为沽名钓誉者谋求私欲的催长剂。此种现象直接影响了学术研究的严肃性，损坏了认真求实的学术风气，并在文化传播领域起到误导视听的作用。

处在社会转型期的中国画艺术所面临的问题还有很多。诸多问题的产生已不仅是艺术理论问题，也不仅是文化问题，而是与社会发展密切相关的价值观念问题。只有正视和认真研究存在的问题，方能更好地调整和把握中国画艺术的未来发展之



刘海粟 黄海一线天奇观 69.3 × 134.1 cm 1979年

路。

三、机遇与挑战同在的未来之路

今日之中国，正值改革与发展的的大好时机。今日之中国画艺术，同样面临着严峻的挑战和绝佳的发展机遇。宽松的创作环境与自由的学术空间，为中国画的探索与研究提供了基本的条件保障。活跃的艺术氛围为中国画的探索发展提供了展示与相互交流的平台。作为中国画创作研究工作者，以与时俱进、开拓进取的精神状态，认真研究新问题、新观念，创作出无愧于时代的中国画作品，是我们的根本任务。

艺术作品从来就是人类灵魂的重要载体。通过多样的艺术手法，多样的形式探索，艺术地呈现人类精神之光辉，是艺术创作的立命之根。

江泽民同志在党的十六大报告中有关社会主义文化建设的论述中指出：“民族精神是一个民族赖以生存和发展的精神支撑。一个民族，没有振奋的精神和高尚的品格，不可能自立于世界民族之林。”“面对世界范围各种思想文化的相互激荡，必须把弘扬和培育民族精神作为文化建设极为重要的任务。”江泽民同志的讲话高屋建瓴、鲜明准确地指出了整体提高文化建设水平的基本思路，同时也是我们解决当前中国画创作研究上存在的症结问题的重要途径。

民族精神是一个民族性格气质的集中

体现，是民族发展史中精神文化的历史积淀，是时代精神的精神血脉，是一个民族赖以发展壮大的精神之动因。同样，也是艺术创作中振聋发聩的审美形态的精神之源。江泽民同志说：“在五千多年的发展中，中华民族形成了以爱国主义为核心的团结统一、爱好和平、勤劳勇敢、自强不息的伟大民族精神。”艺术创作如何弘扬民族精神，直接体现了创作者的民族责任感、历史使命感和社会良知。我们要理直气壮地弘扬民族精神，理直气壮地倡导以表现民族精神为本的艺术创作的时代主旋律。

在中国画创作中表现民族精神，不是标语口号式的说教，不是政治概念的图解，而是画家通过自己的艺术创造，将民族精神艺术化地、情感化地、个性化地融汇于艺术作品的审美情境之中。将民族精神通过艺术创造的审美转化，呈现为艺术作品的生命之力。

倡导表现民族精神，对作为创作主体的创作者的民族意识、民族情感的培育是极其重要的。努力挖掘和研究民族传统文化中的优秀精神资源，将善良、美好、真诚、平实、勤劳、勇敢、自强、自立的民族精神品质融汇于当代文化的深刻体验之中，从而构建自己的人格座标，是中国画创作研究者培植情感、储备精神、完善人格的必由之路。

真诚地感悟时代，感悟身处变革时代的人们精神面貌，细心体会他们在传统

与现代、民族与世界、东方与西方的观念冲撞中的心路历程，体悟他们因价值观念的转换而涌动着的炼狱般的心灵阵痛。中国画创作研究者的人生价值、文化贡献就在于对民族与时代精神之基质的深刻感悟与表现之中。

客观冷静地面对西方。研究和吸纳西方文化中的先进因素，将其融化在中华文化的血脉之中，生成中华文化蓬勃的动力。研究和借鉴西方艺术创作中的积极因素，将其融化在中国画传统艺术的审美与表达方式之中，创出中国画艺术独具魅力的民族特色。

正确认识和处理继承和创造的关系。学习和吸纳各民族文化中的优秀精神和形式资源，踏踏实实地研究传统文化，挖掘传统文化中所蕴含的丰富的现代之因，认真研究和继承传统中国画艺术独特的审美视角和思维表达方式，将其对时代精神的感悟、民族性格的表达和自我心路历程的传达一同融汇于富于创造魅力的、独具个性色彩的、颇具现代精神的中国画创作之中。一种有着深厚民族传统文化基因，又具有强烈时代品质的现代中国画，正在继承与创造的相生互动中孕生。

这是一个呼唤伟大画家和不朽作品的时代。历史为我们提供了施展才智的机会，有理想、有责任、有才华的当代画家们应不辱使命，让我们以自己辛勤的创造，回应时代的精神召唤吧。

“发展国画艺术座谈会”在北京举行

■ 冬 青

由中国画研究院和北京画院联合举办的“发展国画艺术座谈会”于2002年12月24日在中国画研究院举行。

传统的中国画是民族精神的视觉表现和形象体现，它在近现代面向世界的各种思潮的碰撞中，开始了现代化的发展历程。但是，在以往的发展历程中，中国画如何发展和怎样发展，一直没有停止过争论，而整个发展过程也有许多值得总结的经验和教训。在21世纪的社会现实中，在面向建设小康社会的时代要求中，中国画的发展如何体现时代的要求，如何反映先进文化的发展方向，是当前中国画创作研究工作者面临的现实课题。

这次“发展国画艺术座谈会”以学习、贯彻十六大的精神为宗旨，系统总结了国画50年来的发展经验，研讨论题直指当前发展中国画艺术的关键问题，其主要论点集中在以下几个方面：

①党和政府对文化建设的重视是中国

画发展的直接动力，也是社会主义文化建设的独有优势。新中国成立之初，文艺创作表现现实生活的时代要求，为传统中国画的发展起到了积极的推动作用。江泽民同志在党的十六大报告中有关社会主义文化建设的论述，为新时期我国的社会主义文化建设提出了更高要求。我们应把握时机，认真梳理当前中国画创作研究中存在的问题，推进中国画艺术的健康发展。

②中国画艺术是独具东方特色的文化艺术，其巨大的魅力正在其浓郁的民族特色与独有的审美情境之中。在庞杂的西方文化面前，中国画幽远、纯静的审美意境卓然独立，中国画所体现的中国文化精神是世界文化中的一片净土。中国画艺术必然会随着我国国际地位的提升和对外交流的发展而受到世界各国更多人们的喜爱。目前西方学者对中国文化研究的兴趣升温，反现了中国文化的独具魅力。

③中国画艺术的教化功能不能回避。

在当前中国画创作中有价值滑坡、精神苍白的倾向。我们应积极提倡表现民族精神与时代品质的艺术创作的主旋律。

④要客观对待西方文化。上个世纪上半叶，徐悲鸿等人将西方科学写实的传统引进中国画，为中国画现实主义创作起到了推动作用。面对西方现代艺术，我们应采取冷静的态度，取其精华，去其糟粕。

座谈中见仁见智，还有观点认为，中国画是中国文化中的一支涓涓细流，不必也不可能成为社会的主流文化。目前谈中国画的发展是一件“危险”的事情，因为在博大精深的传统面前，我们只是刚刚踏入门槛，对传统的研究和挖掘应是这一代画家和理论家的首要任务。

座谈会上与会画家和理论家发言踊跃、观点鲜明，体现了当代中国画创作研究工作者的历史使命感和发展中国画艺术的强烈责任意识。



座谈会现场

编者手记：近日，“水墨画一百年——2002·纽约：国际艺术研讨会”在美国纽约举行。

一个纯粹东方的水墨画的研讨会在西方现代艺术极其活跃的美国纽约举行，其地点和内容的巨大反差本身就具有了极强的文化针对性。坐在内壁挂满西洋画的西式会所里，嘴里嚼着西餐谈论水墨画问题，其角色的些许错位，是否能够带来文化思考上的新鲜视角，这是引起本期“水墨论坛”栏目关注的兴趣所在。

本期首先刊发了两篇台湾学者的文章。台湾地区因特殊的政治背景，较早地面对中西方文化的碰撞问题，其“现代水墨”的探索早于大陆地区20余年，丰富的观念与形式资源的积累为其问题的讨论提供了更为广阔的思想背景。今后还将陆续选发此次研讨会的部分论文。让我们共同期待着。

当代华人水墨新疆

——人间邂逅江湖

高千惠

在临界点与归零之间，历史被拉成180度的基面，我们能看到什么？世纪末华人艺术的展现正处于如此状态。非沉寂，反而是锣鼓紧密，犹如胡笳十八拍的远行与回归，新声旧曲齐争鸣，在这平面上拉出历史的经验与历史的记忆重叠。人间邂逅江湖，是一种出世与入世交会的情境，红尘烟雨，有令人说不出暧昧的面貌。当代水墨，似乎就有着这一份侠骨柔情闯入人肉市场的尴尬，怎么称斤卖？怎么贴标签？人间与江湖，两难。以1998年的华人艺术活动为例，我们看到一种人间邂逅江湖的混沌现象，正冲击传统与当代的华人艺境。

（一）

1998年2月，美国纽约古根汉美术馆举办了“中国五千年文明艺术展”；4月，加拿大温哥华的“江南计划”，提出江南当代艺术家的海内外作品；6月，中国台北双年展策划出“欲望场域”；9月与10月，在纽约有“蜕变·突破：华人新艺术展”与巡回至此的“移动中的亚洲城市”；10月，在法国台北故宫博物院推出的“帝国的回忆”，与台北之“张大千·毕加索东西艺术联展”；11月，中国北京有“当代中国山水·油画风景展”，上海有“水墨双年展：融合与拓展”与“赵无极六十回顾展”；12月，深圳有“第一届水墨双年展”。

从1998年一年的展览上看，由域外策展者所主导的展览，侧重于后现代文明与后殖民地地理处境中，去国族与区域色彩之后的亚洲人文问题；而域内策展的方向，则注重了东西艺术形式上的比较与融合，

其间，当代水墨艺术的复兴与拓展，更是被视为捍卫文化根本的命脉。

在世纪交替之间，水墨艺术的问题，正面临着临界点与归零的终极与开拓困境。在水墨元素、笔与墨达到精神颠峰之后，整个20世纪的中国水墨画就不断挣扎在笔墨符号的解构与形式构成上的问题之中。

例如，“当代中国山水·油画风景展”，从8000多件作品里精选出314件代表作，提出的是有关当代艺术家自然观的摸索；上海与深圳的“水墨双年展”，所欲延伸的是水墨媒材的拓展与未来性。“水墨”的概念，从“国画”到“水墨画”，再从“水墨画”到“水墨艺术”，如何再博大精深地成为国际艺坛上的一支耀眼流派，是东方传统人文思想意欲振兴的梦想。而此梦想，是要从“临界点”出发，还是“归零”之后再出发，水墨的宿命，在保守与激进的拉锯战中，至今尤在激发出混沌迷雾中的种种火花。

观念的解放，首先在于水墨画与水墨艺术的未来性想像。1998年9月，由台湾《艺术家》杂志主办的“台湾当代水墨”座谈会，提出了水墨画在台湾的沉寂，而结论倾于“水墨画是优良深沉的老人文化”。1998年11月，在北京的“东西艺术比较研讨会”，张仃先生就吴冠中先生的“笔墨等于零”，提出了“守住中国画的底线”与“笔墨不等于皴法”等见解。较折衷的邵大箴先生，则以“新保守主义”作为抵御现代化与西化的新护盾。至于，在上海水墨双年展里，看得出主办单位企图以较大宽容度接纳以水墨材质作为浮雕、肌理的形

式改革，虽然部分作品已失去水墨的气质与味道，甚至以厚肌理油墨作出山水内容的作品也出现了。

从“老人文化”到“守住中国画的底线”，显示出水墨画领域里的悲观，甚至，亦有人主张把水墨画的制作过程，视为一种“养身功能”，换言之，水墨画承继了一贯文人画的精神，常要被放在怡情养性的避世情感里讨论。“水墨画”从“国画”的定义衍生之后，其面临的问题，其实很接近抽象表现绘画，惟独笔墨的传统精神意义，成为招架新潮构成主义的利器。笔墨里的山水观与构成里的宇宙观，此界定与历史长河遥相呼应，今之古人，正面说，是具历史情怀；负面看，则是脱离现世精神，是明朝人画元画，元朝人画宋画。从未来的视野回溯，当今水墨画的一大困境，仍摆脱不了历史文人品味的高压笼罩。20世纪水墨画的发展，在中国艺术史的标准规格里，有欲振乏力的现象，而其品格一旦民间化、世俗化、现代化，则又要被视为谪仙降格，失去士人文气与古味的神圣地位。

（二）

形式化的“精神意识”型可谓水墨艺术前进的首要障碍。在此，以“水墨艺术”取代“水墨画”，是一种水墨观念的转折，其意在以更广阔的讨论空间，探讨水墨材质、水墨精神与水墨内容在当代艺术所扮演的角色。

形式化的精神意识，死守着水墨绘画的品鉴标准，用大唐风采、两宋端雅、元明清秀等历史框架来衡量当代水墨，无疑

使孕生于最动荡的时代,体制、社会、政治、文化均遭受折变冲突的当代水墨,必须被设定成精神消遣品。另一方面,基于西潮的影响,水墨现代化的途径,几乎一直囿于符号、形式、构成变化的探索之中。1998年“张大千回顾展”与“赵无极回顾展”,在此正好提供了两种精神一式的东西艺术汇流版本,两位均以传统的艺术性,结合了西方的现代性。一是以东方泼墨山水为传神,二是以彩绘抽象作东西融合。“大千”与“无极”之境,虽然说是古已有之,但若没有西方抽象艺术的冲击,此境就不会不偏不倚地出现在20世纪中期之后,出现在战后最分崩离析的中国历史之中,出现在两位精神流亡于异乡的艺术家中作品里。

从“形式化”与“精神化”的角度来看,“大千无极之境”似乎已成功地完成了东西绘画融合的工作,他们达到在东西方鉴赏上,均能被肯定的平衡点,有东西精神,也有西方语境。其作品,代表了中国文化长期的面相与特征,是以群体概念中的美学标准,群体概念中的哲学领域,呈现群体认知中的理想典范。

然而,这种群体概念,是需要再思的。

是不是水墨绘画,必须囿于封建时代的知识分子处境?是不是水墨画家,必须使艺术与现实生活分隔,是不是水墨创作者都真的是不食人间烟火的矫情文人?“水墨”的复兴,如果没有群体人文风向的重新调度,水墨画将仅限于一种类似国粹、国术的特产,其苍劲的口号,只能拉长黄昏空谷中的回音。

当代水墨的定义,惟有从旧有形式符号与形式精神中走出,予以新观念的看待,合于时代人文生活的情境,才有可能在宏伟浩荡的水墨历史里,重新萌发出不断不亢的新机。水墨画在中国艺术史上被加重化之因,乃是长期士大夫观念下文人地位的过度提升;从语义逻辑上看,国画并不等于文人画,而今水墨画与文人精神的紧密关联,正说明中国绘画大观,排拒了中国近代史的演进。

中国绘画的山水、花鸟与人物的三分法,僵化了水墨发展的限度,在语文的意识分化之下,山水、江山、风景、景观,切割了画家使用水墨媒材的创作态度。画山水是虚拟造境寄情写意;画江山乃崇敬神州黄土,带着歌颂国土与国族的精神意识;画风景是再现自然风物;画景观则是描绘人文与环境的生态,这些被语文限制

的意象,使水墨画中作为主力的山水,一直是离土三寸,犹如离群自我逐放的离骚行者,在悲回风中的虚无精神漫游。

另外,“水墨艺术”一词,是否可以打破“水墨画”的旧有意象,而把“水墨”当做一种材质、一种观念,一种可以结合传统精神、现世生活,一种可以与过去文化与现时文明统合的艺术表现途径?水墨界是否可以不必死守笔墨江山,用更恢宏与包容的姿态,从缥缈的宇宙自然观中再尝人间烟火,重作红尘游?有容乃大,开拓人间邂逅江湖的可能?而解放水墨旧有定义之后,会不会使水墨走向非传统的不归路,亦是水墨艺术的课题之一。

(三)

水墨画形神上的挣扎,在于其神圣到世俗之路的颠簸问题。水墨的“危机感”与“复兴说”出现于20世纪80年代末期,对台湾与大陆两地而言,均是遭受了艺术领域分裂之后,文化经验多样性的冲击。

缺乏中心与寻找新中心,使曾经表征单一阶级观念的一统文化观,有关水墨的文化定位,逐渐失去生活现实的共鸣。水墨意境里的空间观因过度抽象广邈,巨大成空,无论是写实或写生,水墨的精神领域其实一直表征着文人生活的“信仰所在”,而此有别于西方社会宗教功能的“信仰所在”,在后工业化社会与全球化资本主义扩张的世纪末,成为最后一块东方精神的浮木。

用东方水墨传统精神来抗衡西方入侵的现代主义与资本主义,以及文化自体情不可禁地西化与现代化,实在是以文人山水之道,企图捍卫国族文化江山。从1998年,有别于在海外策展的几项属于本土的重点展览,“水墨”的再重视,一种有别于国际舞台上的本土牌“新东方主义”之呼之而出,可以说是新旧文化认同的矛盾。此“新东方主义”之沿用,并不在于西方思想格局中东西式的对照,而是,在此文化现象莫名之际,用来泛指一种思潮选择,或某一群体逐渐认同的文化观。但,无论我们如何排拒西方学者的观点,目前水墨领域里的文化现象,还是无法逃脱西式总体社会经济结构影响之下,全球化人文精神的接轨与自主问题。

商机的来临,便是促成水墨画成为国粹产品的一项因素。美国当代重要批判社会学家丹尼·贝尔(Daniel Bell)曾在《资本主义的文化矛盾》中提出:“技术文明不仅

是一场生产革命,而且是一场感觉革命”,这个“感觉”的变革,扭转了艺术家的精神定义。贝尔对近50年艺术之批判,所提出的尖锐看法是:“文化现代主义标榜自己的颠覆性质,但却在资产阶级的资本主义社会找到归宿。资本主义社会由于缺乏一种来自空洞信仰与干枯宗教的文化,便又反过来要求解放文化大众生活,以当自己的规范。”在他看来,现代主义真正的问题是信仰问题。

当代艺术家的信仰是什么?当代艺术家与资本企业家是共生共存的背对连体婴,表现上互相敌视对立,实质却在微妙的关系中逐步建立起与经济体制息息相关的“文化霸权”。许多非西方主流地区倡言的新国族文化复兴,经济要带着基本教义派似的色彩,但就实际现象而言,旧文化信仰其实也已经变成国有私用的文化资产。

20世纪末的东方精神是什么?这也是一个常被以传统为傲的今之古人所拒绝回答的问题,因为答案常是大音希声,无边无际,理论呈太极,市场走八卦。当代水墨的研讨会里,理论者与创作者不敢正视的议题,便是现代化的过程里,当代华人文化已逐渐情不自禁地步入西方体系。所谓“可以多样,不宜多元”的艺术发展论点,正是希望回避大一统文化精神分歧化的结果,形式可以多样,但精神不能分化。事实上,当代水墨艺术的表现,若是停留在脱胎不换骨,未来的后续发展,永远是在为防老化而做的“拉皮”易容工作,拉到有一天没有皮了,就只剩下“防腐”任务了。

但如果防腐成功,具有未来东方古董文物的国际市场价值,此夕阳的辉煌,算不算一次文化精神的胜利?复兴,是为内部人文状态之需,还是外在的注目肯定,这是关门自省的问题。20世纪的水墨课题,即在此形神的挣扎,脱胎或换骨,会不会影响到文化血缘的被稀释?惶恐被西化的悲观,似乎必须等待另一文化信心的出现。

(四)

水墨艺术与当代的接轨,战后到后现代,已有一大段探索的经验。20世纪末回顾战后以来的当代水墨发展,形式的融合,东方笔墨与西方构成的接轨工作,可谓为整个世纪中国水墨界所想要完成的最大工程。

中国人守中庸尚折衷的哲学观,使这项工程耗时百年,才达到水墨艺术现代化与形式化的接合点。以世界艺术史的年代发展而言,中国水墨艺术用更长的半个世纪,认真地思考了传统媒材与现代形式汇流的课题,西方则在战后,继抽象表现主义之式微,已鲜少再去思考东西方艺术形式的统合了。

战后50年代到70年代,大陆水墨画的题材在于为江山立传,浑朴荒茫的黄土高原,大江南北的风土人文与现代化新建——入画,以雄伟气势为江山标准,样板化了笔墨方寸之间的美学。笔墨与写实素描的统合结果,便是出现“点子皴”,细细麻麻,具有水印版画的拙趣,有别于前辈艺术家黄宾虹、傅抱石、李可染、陆俨少、张仃等人对传统笔墨的改良与留守。而后,水墨现代型的两大类别:笔墨与构成,面临的便是具象与非具象的主题分歧了。

具象水墨逐渐在经济开放的生态里步向以古意、幽情、笔趣为特色的中小品创作,笔墨不守章法,但尽管是蓬头粗服,国色已掩,却是水墨市场里的娇宠,似乎过去文人生活的浪漫性与世俗性,水涨船高地再度成为水墨世界里的难忘绵绵旧情。

笔墨中心论者向水墨现代题材开拓,而抽象构成主义者则继续着水墨形式与观念的革命工作。50年代后期,台湾地区刘国松、萧勤等人的现代水墨改革,意图将山水画与抽象观念结合,当时颇具的新意,到了90年代末期,在属于回顾性的上海水墨双年展中观其作品时,却不免让人觉得其空灵之境已趋于设计,并且带着东洋味与西洋味的另类文化气质。如果说,抽象水墨的东西合璧,诞生出的是40年后的如此风貌,时间,真的是最公正的评论者。刘国松等几位先生是现代型水墨之改革先锋,此历史定位是不容置疑的,但形式化的走向,则又使其理论与作品失衡。在焦墨、黑墨趋于满布格局的90年代当代水墨作品当中,其代表60年代的虚无,或许可视为另一存在过的水墨精神状态吧。

无论如何,当代水墨无法过河拆桥地拒绝西方艺术的冲击与影响。抽象水墨提出之后,也释放出其他与西化有关的现代型水墨。这些作品,在1998年的一些水墨展中也可以见到。

1. 立体派风格

上个世纪90年代,陆续出现一种形式风貌,是结合立体、变形、拼贴等效果所

产生的异化山水。就传统而言,这类风格可以衔接明末清初的变形主义画家,如陈洪绶、丁云鹏、崔子忠、吴彬等人作品。就现代角度,他们是采取了几何、立体与压缩平面的拼贴手法,图样化了山水的透视观与三环法。虽然个人面貌有异,但台湾的袁旃、大陆的林容生、王迎春、林天行、许俊等人之作,显然异曲同工地重新组合了传统的图象符号。西方立体派的造形是化整为零,从一个完善的物象逐渐解构成不同的切面组合,而这些立体变异的山水画家,则把几何元素——再归回山水片断里,用符号表征了布局的内容,于矫饰与通俗中各统异彩。

2. 超现实风格

水墨现代化的过程,第一步曾摄取了超现实主义自动技法的,但对于超现实主义思想之心理意识范围,则迟迟拒绝开发,原因之一是传统水墨精神之“内在真实”,是属于俗念被掏空之后的净化真空,中国传统画家生活可以放浪形骸,提笔创作却个个飘逸出尘。水墨艺术家的潜意识或心理探讨,对评述者是一项挑战,甚至,对绝大多数的阅读者而言,仍属于禁忌讨论,觉得不宜用西方理论套用在中国绘画精神上。水墨艺术家对于“人性”的规避或隐晦表现,或许是含蓄,或许是压抑,但忍不住精神出轨的作品,还是挑衅了观者的解读能力。

台湾何怀硕的“月河”系列,河流蜿蜒如女体的袒陈,苍苍白白幽幽异异,具有绮梦的诗情。80年代后期,大陆谷文达的早期大幅山水与文字水墨,虽然在观念上使用了颠覆语语义的达达行动,但其被简评为“超现实主义”的山水,却充满虚妄与欲念,其苔点如毛,土石的造型暧昧,也可归于超现实意境追求者。旅德的邱萍,烟云飘渺中,乳山点点,雾里藏花,有形无形地游走感官边缘,点到为止,让观者只能意会不能明说。这些笔墨山川拟人化的暗示,说明水墨可以做人本或人性的回归,也可以有些佛洛伊德的观点。水墨走造境,造境也是一种虚拟,当代水墨山水题材里,具“超现实”风者颇多,但作品可用来探索艺术家潜意识状态之作,还是有限。

3. 黑的象征风

将水墨视为一种媒材,是20世纪末当代水墨的一个走向,相较于以古意、幽情、笔趣为出发的新文人风水墨,90年代后期的另一支水墨新军,当属令笔墨中心主义

老将坐立不安的观念水墨。

观念水墨基本源于抽象水墨的概念,将笔墨视为一种肌理的表现,并观念化了水墨原有精神。数百年来,南宗山水重白尚虚,尽管笔墨语境在于灰黑系统,但实质追求的精神,却是自灰黑中提升的虚白部分。北派山水尚黑,但非中国所忌之黑气,而是玲珑剔透,具气象万千之黑。现代水墨之黑中,前辈艺术家黄宾虹与李可染也都尚黑,但各具黑的学问。如果水墨世界在世纪末能提炼出跨时空的文化研究,“黑色文化”,或许是一个值得探索的研究主题。海峡两岸的水墨,愈画愈黑,单色水墨里的色彩象征与独特个性,几乎以20世纪末东方深幽、纠结、混沌、神秘的代言姿态,在艺术上呈现文化色彩。

以“黑”作为一个象征、抽象或极限的表达语言,在90年代诸多新水墨创作里比比可见。杨诒苍的极限主义之黑,用中药媒材入画,黑出一股森严霸权之势。刘子建无序飘浮之黑,黑出混乱的心绪。阎秉会椅上江山之焦渴,具物象,是少数用象征主义入水墨者。张进的作品,结合民间艺术与表现主义,蒙昧丛林间也是荒诞与怪异的黑。张羽的灵光系列,走几何墨象,使远古的记忆与宇宙黑洞搭上了线,方土的水墨域面,氤氲幻觉中,浓墨天地接近了另一种热调的抽象表现。

扩张中国文化里的“黑”道玄思,对水墨特有材质与象征个性,有关枯笔焦墨、浓墨氤氲等情感再次诠释而出,也是一条表现路线。然而,此处面临一个问题,如果用炭笔、压克力颜料、油彩等,也可以表现出“黑”的力量,那么,水墨之为一种媒材,似乎也显不出特殊意义了。

在这些黑色山水里,更脱离“水墨”的表现方式者,是把浸过墨的宣纸揉搓出皱的肌理,造成一大片浮雕视觉效果胡又笨之作。另外,徐虹用多媒体质,突破二度空间局限,造出黑色的幽缈意境,似乎也被接受是一种类水墨领域的表现。

4. 水墨的概念延伸

从抽象水墨到浮雕皴,到引雕塑入画,以至于装置水墨的出现,都说明“水墨”原有定义的瓦解,甚至,“水墨”在当今所代表的意义,变成是一种“属于中国的感觉”。不管保守派的传统水墨支持者喜不喜欢,艺术家已不再把水墨的表现领域只定位在山水、人物或花鸟,而是以另一个更大的野心,用水墨来呈现文化的感觉。例如,中国王川的墨点装置,没有笔

墨，仅以场景呈现精神意境。

上世纪90年代，台湾的墨潮会曾倾向于游戏论，在画写行动中变化自娱。大陆的观念水墨艺术家，则往往带着更尖锐、更擅于挖坑创根的颠覆文化手段，一刀双刃地游走于传统与当代、东方与西方的文化课题上。对西方而言，水墨艺术扮演了满足西方人对于东方文化好奇中的异国情趣；对东方来说，水墨艺术象征了东方文化精神的历史精华，但这两种角度，均无法将水墨语境带领到与全球对话的领域。虽然，旅居海外的黄永砅与蔡国强，分别曾在日本与加拿大都装置过水墨画里的情境，但那种山水风情，若在中国境内，则就不那么有时空异境的感觉，至于蔡国强在温哥华的水墨展，由水墨画家制作，他放云雾，其实重点已在创作观念的颠覆，而水墨只是挪用的文化表现工具了。

在尝试与世界现代文化接轨外，水墨界又产生了另一种思考趋势，即独立水墨领域，将其视为东方特种文化产品，并企图摆脱西方当代艺术理论的干扰，不考虑接轨，不考虑参与。此“独立宣言”无异反诘了过去中西合璧之“统一论”者。然而，将水墨置于自主化的范围思考，却无法规避当代文化艺术，本身已交流着交相渗透的文化因子。游戏论也好，文化批判也好，颠覆水墨的传统意义，已成为颠覆文化精神旧制的表达途径，同时也反映了时潮思想，这些现象，均与当代区域文化如何在全球化中自处的议题有关。

是故，颠覆水墨文化精神，应视为一个观念的提出，如同杜尚的《喷泉》，提出之后，艺术家便完成了工作，如果继续利用破坏来生产、制作，无异又进入了安迪·沃荷的普普领域。1990年之后，水墨装置者多走后现代多媒体实验，或是复古风情，亦可视为艺术与文化的呼应，而较常见的古今中外并置手法，也显示出迈入消费年代，从艺术作品里泛出社会机智性格。

在这瓶颈与出口的时空下，我们可以综合水墨三种异论：“纯种水墨论”、“混种水墨论”与“异种水墨论”。

1998年的水墨艺术活动，大抵回顾了20世纪水墨现代化的努力。其间水墨世界，可归类出坚持笔墨精神的“纯种水墨论”、主张中西合璧的“混种水墨论”、实验中的“异种水墨论”。此三元分化，如三头同体的当代水墨怪兽，互相挣扎出头，也彼此消耗体力。

“纯种水墨论”所能做的努力，是复兴水墨传统精神，否则水墨领域将逐渐成为中国文物的一个标本，成为历史精神的回忆收藏品。在21世纪，水墨传统精神还能影响实质的文化生活多少，已成为纯种水墨论者文化绝地反扑的胜算评估。

“混种水墨论”所面临的困境与西方抽象表现主义一样，在游走于形式主义、装饰主义、虚无主义之后，这些点、线、面、肌理等符号的转译、表征，在被不断组合拼用之后，能否再生新意，不落俗套，成为混种水墨论者的挑战。而当这些元素由群体所共识的精神领域，被分化成个人生活的诗篇时，水墨是否会变成一种东方抽象表现绘画，成为泛抽象领域的支流？此中西汇流之结果，水墨之被消融，并与抽象表现共生共存，恐怕也会使中国水墨史改河换道。

“异种水墨论”视水墨为一种材质、一种概念、一种工具、一种文化的感受，可以在单纯纸与墨上大作文章，也可以与多媒材拼造结合，因为创作者皆具中国文化背景，可以把历代文化与当代生活拆拆解解作后现代拼贴。如果创作者传统笔墨的根柢稳健，个人思想体系深厚，对当代文化、生活感觉敏锐，尚有可能透过见山是山、见山不是山、见山又是山的解构与建构过程，重创水墨的新语境，否则亦可能只是涂炭水墨，玩弄文化资产。而另外一点，水墨材质的不可替代性，应当被视为一个原则，否则便无“水墨”一辞的存在意义了。

无论是纯种水墨、混种水墨或是异种水墨，水墨艺术因面临挑战，反而证明拥有未来的战场。正因为涉及过去、现在与未来的文化，老干新枝，东风西潮，无力感的背后，是种绵绵掌风的推送。艺术已被判过无数死刑，艺术还是活着，水墨的存亡与其他当代媒材一样，都在等待穷途末路的转机，相较于其他材质的文化历史背景，水墨曾经拥有的辉煌，代表了文化的根性，如果根性深厚，根本难动，那表示已不符合时代人文所需，但也不意味着其文化价值的灭绝，正如同西方文艺复兴已过500年，而其艺术价值仍历久不衰一样，成为西方艺术史的精华之一，而此文化养分，在后现代世纪末艺坛的经典挪用中，又再度复活。

水墨本色·2002作品选



从自卑与依附走向自主与创造

——中国水墨画的困境与前景

■ 何怀硕

一、百年的回顾与省思

中国水墨画在20世纪的表现,大概有四种情况与方向。第一是崇拜古人,走传统的旧路,这可以追溯到更早,明清两朝除少数有觉悟、有创造力的画家之外,大多数画家都在因袭传统已有的成果。20世纪上半期多半延续遗绪。到今天,只要说起“中国画”,还是离不开山水、花鸟、人物;水墨、浅绛、青绿;工笔、写意这些“主泉”。基本上是复古派。第二条路是从传统中求超越,追求个人独特创造。第三个方向是追随西方艺术思潮,以西方的观念与规格来改变中国水墨画;或以中国材料去模拟、依附西方现代主义。第四个发展方向是立基于传统,努力汲取外来营养,致力于融汇贯通、创造开拓的工作。

走第一条路的画家如蒲华、萧谦中、郑午昌、贺天健、张大千、溥心畲、吴湖帆、唐云、黄秋园等等一大群卓越的传统大师,也包括为数众多的许多同类型的优秀画家。第二条路的画家虽然与前者同样是传统大师,但大大超越传统,有开创新时代审美意义的自觉,也建立了有强烈个人独特性的风格。最重要的如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等。第三条路是20世纪下半叶以后的新潮,基本上是革命与颠覆。大陆以吴冠中、香港以吕寿琨、台湾以刘国松为代表。第四条路是自19世纪鸦片战争之后中国美术的觉醒,一方面是摒除传统的因袭,大量汲取西方的营养,一方面坚持民族文化的特色与主体性,不以革命为手段,走融汇、创造的方向。他们各自所凭借的传统各有不同的选择,所接受、采纳的外来画派画风也各有差异,

但同样走融汇创造之路,典范的画家如徐悲鸿、林凤眠、傅抱石、李可染、蒋兆和、石鲁、周思聪等等以及许多后来者。

四种类别、四个方向之中,当然以第二与第四条路才是近现代中国水墨画应走的理想的方向。因为第一条路基本上是依附传统,复母视于时代的变迁;第三条路民族文化的主体性与中国艺术独特审美意识薄弱甚至丧失,是文化自卑。而且这一派普遍缺乏传统的根基(所有西化派、革命派的传统艺术修养与功夫相对于第二、第四类都极有限,甚至只有皮毛),一味附骥西方现代大潮,与第一条路一样都有致命的偏失,当然无法迈向自主与创造。

二、当前的困境与“全球化”的反思

中国水墨画的当代困境,大概有下面各点。

1. 在国际上,对中国水墨画除小部分外国学者、专家、收藏家、美术馆、画廊有各种不同程度的认识、重视、爱好之外,普遍是没有认识,不了解其历史传统、美学观念与表现技法的种种独特性。这其中的原因,一方面是西方文化中心主义数世纪以来的膨胀,除欧美之外,其他民族文化与艺术都得不到普遍的重视与关注。另一方面是水墨画的艺术思想、审美情趣及表现技法与东方悠远的文化、文学、金石画法等有密切的关系,其博大精深不是少数学者专家与对中国艺术特殊爱好者之外的外国人士所能认识、了解、学习、品鉴、欣赏,所以在国际上缺乏知音。再一方面,近现代西方挟其科技文明之声威,经济、

政治、军事、文化力量之雄强,造成了西方现代文化就是“国际性”、“世界性”的霸权与骄傲心态。西方现代艺术也同样以主流睥睨天下,自然目无余子。水墨画在现实世界画坛之“边缘化”、“地方化”,良有以也。但这只是阶段性的时代现象。

2. 在中国社会文化艺术界心理上,慑于西方强势的威力,相对地造成文化上的自卑,再加上崇洋思想的流行(近代以来从思想、观念、科学、技术、教育制度、知识、宗教、生活方式等等都不可讳言有仿西现象、艺术岂能例外),与民族文化精神血脉相连的美术,不必说不受外国重视,就连中国社会与文化艺术界本身也相当普遍地疏离轻视。以油画、交响乐、芭蕾舞、歌剧等源自西方文化的品类为上乘、为主流、为“世界性”艺术,水墨画地位的下降与某种程度的没落,当可理解。

3. 在中国画坛中,追随所谓“世界性”的西方现代艺术者众,愿意好好学习、专研中国艺术的后生,一代不如一代。长久以来,而自小学开始,都以西画的基础为功课,热衷素描(铅笔画)、水彩、油画,年轻一代所学习的都是西方的观念、技巧与材料,对中国的传统(书法、笔墨、篆刻等)相对地陌生或疏远。一部分稍有传统训练的画家,为了靠拢“世界性主流”,从题材、构图、造型手法、色彩运用,大量模拟西方现代派,完全丧失本土、本民族水墨画的特色,无异以水墨画去模仿西画。许多本来传统艺术训练与修养大不足的画家,以西方现代主义的拓、贴、喷、锯等“新技巧”为得计,大革水墨之命。典型的如“革毛笔的命”与“笔墨等于零”等妙论。总之,部分中国画坛成员本身欠缺自尊自信,在西方强势的威压之下,自然溃不成

军。

如果我们相信以西方现代、后现代的前卫艺术为“世界性”、“国际性”的全球化主流,中国的水墨画必然变成依附在这个“主流”之下的“支流”,在材料与形式上保留了“水墨”的皮毛,在思想、精神、感情、美感情趣上都是西方的,那是中国水墨画的异化,令人忧心。

三、中国水墨画的前景

许多人谈过了这个题目,也有不少言论。在我的看法,始终认为中国艺术的振兴(以前我一直用“中国艺术的现代化”),不能自外于中国文化的发展(“中国文化的现代化”)。而中国的现代化,不应理解成向西方看齐。现在看到上海的发展,一则为其带动中国经济的提升喜,一则也为中国文化、中国社会另一种“异化”忧。

如果中国人以为经济、技术、市场、通讯等都向“全球化”的方向迈开大步,文化、艺术与人们的生活也必向“全球化”的方向发展,那么中国文化便会逐渐消亡。文化消亡的话,还有什么中国水墨画的前景可言?

我近年来常常引用英国自由主义思想大师以撒·柏林(Jsaiah Benlin 1909-1997)有关民族主义的观点。说到“民族主义”许多人会痛恨,民族主义的确在政治、军事上造成许多罪恶,应该批判。它有时成为民主自由的障碍,甚至是恶魔。西方启蒙运动与自由主义对它嗤之以鼻,中国近代知识界也普遍认为它是中国现代化的绊脚石,便因为“救亡压倒启蒙”,正是民族主义的罪过。但柏林为我们理清了两种民族主义的分野。他赞同18世纪德国诗人兼哲学家、也是狂飙运动的先驱赫尔德(Jonathan Gottfried von Herder 1744-1803)的观点,民族主义有“侵略性的民族主义”与“无侵略性的民族主义”两种,后者是应该维护的。他否认任何民族优于其他民族,每个群体都有其文化上的民族精神,各文化的独特价值是应该同样得到尊重的,其差别不应该也不可能消除。文化的民族主义是人性“归属感”的要求。他和赫尔德一样认为“世界主义”是空洞的。文化与生活模式不应该全球划一,文化单一就是文化死亡。

上面柏林的话来自1991年他接受美国杂志主编的访问谈话。而我在1974年发

表过《文学艺术的民族性》(收入拙著《创造的狂飙》,台北立绪出版社,1998年),文章开始便论及“民族主义分为两种:一种是政治上的民族主义;一种是文化上的民族主义。”我一向主张民族特色是所有艺术的价值不可忽视的重要组成部分(其他还有“时代精神”与“个人独特的风格”,三者合成“艺术价值”的评判基准)。我的观念二三十年来一直是孤独之音,直到1991年柏林逝世,我才有机会读到许多介绍他的思想的译文,才明白我的见解并不孤单。

如果中国文化能够在未来,因为中华民族自己的自信自强,批判性地继承传统与批判性地吸取其他文化的优长,经由融汇、创造开拓了新的局面,而为世界他民

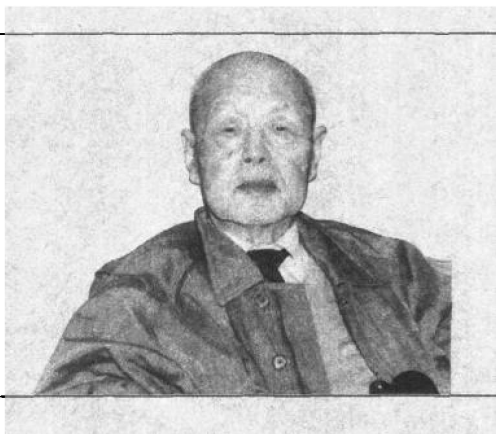
族、他文化刮目相看,那么中国的水墨画在相应的努力中必有光辉的前景。如果不是如此,不论当代中国水墨画如何在形式与技巧上变花样,努力追求“与国际接轨”,只有丧失民族文化独特的精神与风格,谈不上前景。

中国文化百年来饱受外忧内患,尚未得到复原的机会,而西方霸权文化挟经济全球化的形势,西方主流文化的沙文主义更加猖獗。在这个时代,有理想的中国艺术家,应沉下气来,朝着你自己的信念努力创作,不趋时潮,能忍受寂寞,不在乎一时的得失与荣辱。中国水墨画与中国文化的新生命必有重现光辉的一日,则今日坚毅有远见的文化卫士,才是明天的希望之所寄。



王赞 人物之一 68 × 90 cm

我的艺术生涯



何海霞

我的艺术生涯大致分成早期、中期、晚期。早年学徒需拜师才能学艺，得艺技才能生活，启蒙就是个匠人，这也是受家风的影响，画画就是为给别人看的，就是为了满足爱好者和画商的要求，没有自我欣赏的心理。那时候，我常说，找到我家要画，没有我不会的。所以画像、山水、人物、花卉，无所不能。

又由于去琉璃厂字画店接触较多名人字画，欣赏水平得到一些提高，但是由于年轻没名，画的画没有人要。

为了生活，加上个人又有一点点小聪明，便走上了仿画这条路。仿画不仅可以吃饭，有趣的是，临摹别人的字画，以达到几乎可以蒙人为能事。临摹时以明清各家名迹为本，有原作，有照片，又可练习书法，何乐不为。记得那时写一个画的题款，我收入3到5块银元。临几张古画，一年的生活费就解决了。但是人总不能满足于吃饭，天天和画商打交道，在心灵深处留下了一种不光彩的心理，那就是假、应付。失去了学画初期，为学袁江山水，把生活中的节余用来买一张照片，加以研究学习的那种真诚朴素的心情。

画商在剥削之余也给我做了一件媒介好事：一商人叫我画一张《饕鸟图》中的人物形象(作假画)，此画打动了张大千先生，因此得到大千先生的教益，被大千师欣赏允为弟子。

1935年春天，我从一个普通人列入张大千先生门上，因此在北平艺坛中名噪一

时，这是何等的幸运啊。

我是中国画研究会成员，曾经参加过画展，并且得周挚祥、金北溥的培养，画有一定提高，今天拜师于张大千先生，引起徐燕荪大为不满，并在《大公报》上说，何生自有手段，何必拜张髯门人……语中认为不该。

我的绘画启蒙受宋院体画影响，严谨写实。在功夫上有初步基础，由于文化很差，渐渐认识到自己薄弱之处。有一次老师叫我回一封给友人的信，半天才写好，请老师看，老师说，北宋有个巢章甫，文学好，向仲坚词人的学生，也是你同行，你俩人要是一个人多好。意思说，论画我比他下功夫，但是没有他的文学修养。巢出身书香门第，我出身于手艺人的家庭，这对我是个鞭策。又一次与老师一同去琉璃厂古玩铺，回来时老师问何绍基的对联下联是什么，上联又是什么，我一时结结巴巴只记得头两字，下五个字记不起来了，老师脱口而出，并念给我听。此事深深感到先生的过人之处，天资之高，无法追随。

老师时常给我讲些做人的道理，老师对太老师和二老师很尊重，那种尊师重道的精神，使我受益很大。他曾给我一对对联，说是曾农髯太老师给他写的，老师又写给我作为铭言：“努力重明德，随时爱景光”。语意深长至今铭记于心。

老师的友人，洛阳李铭三先生，那天突然叫我画张美人。《天女散花》是老师新作，原画六尺整纸，上边重色勾金。李老

拿了张原作照片对老师说，叫你学生给我画一张吧。老师答应了。李老花16个银元买了赤金泥送给我。经过老师答应，我才肯动手。画时有些过分的逞能，因为看了先生画的过程，半工半写，题上款，在边上写了我的名字。李老拿去给老师看，并请他老人家在上边题词，老师碍于友情，全词写上，最后写款的时候，老师看了李老一眼哈哈大笑，名字写完只添上一个题字，不言而喻了。

我由宋元画法入手，仰慕先生潇洒飘逸的风格与画法。先生总在朋友面前对我的古代传统颇加赞赏。参加先生画展时也是以风格各异来评论我的功力。那时不加思考的是：轻率的摹仿对先生是不够尊敬



1929年时的何海霞