

從中國美術發展的歷程和美學特征談中國畫的變革

吳應騎

前期時期，隨著社會的變化，人們的心理結構和審美觀念也隨之衍變，中國畫界有人提出“中國畫已到了窮途末路的時候”，“中國畫不存在創新”……等等，等等。觀點壁立，各執一見，仁者見仁，智者見智。

“我不在故我思，我思故我在”。

沿著中外美術發展的軌跡，經過反復的思考，我認為中國畫的生命在於不斷的吸收和創造。

爲了闡述的方便，我將分爲以下幾個問題來談：

一、從歷代中國美術的發展來看中國畫是隨時代的政治、經濟、心理結構和審美觀念而變；

二、比較中西美術的異同，從西方藝術中吸收有益的營養；

三、從“嶺南畫派”到徐悲鴻的革新帶來的反思；

四、創新的關鍵在於觀念上的革新。

一、從歷代中國美術的發展來看中國畫是隨時代的政治、經濟、心理結構而變

儘管古人提出了“天不變，道亦不變”的封建綱常，從孔夫子到孫中山，恢恢二千年，驚人的相對穩定的社會結構，卻制約不了中國美術不斷變革，不斷創新的歷史進程。而新的藝術觀念和藝術形式的產生，也正是一個歷史斷代過渡到另一個歷史斷代的聯結維系，更是中國美術歷史進程中勃勃的有機生命。

過早的歷史已將它的藝術遺跡隨歷史的風塵淹沒了，我在這裡不想去談那些史料不足以佐証那段歷史真正面貌的藝術現象，只從有記載的歷史談起。

大量出土的各種陶器，從它們的紋式上足以證明新時期的“廟底溝文化”、“齊家文化”、“大汶口文化”、“半坡文化”、“龍山文化”……的特征，這些人面、几何、三角、網紋……等等紋式似乎是“純”形式的圖案，但對原始人們的感受來說，卻遠不只是均衡、對稱的形式快感，而具有復雜的心理觀念以及想像的意義在內，我們在觀察這些紋飾時也同時洞見到一種進入較緩和的農業社會的時代背景，因爲定居了，從百物的生長中知道的季節的更替、生命的從死滅到復生。這些紋飾除了圖騰符號的簡化外，又彷彿有一種靜下來觀察萬物的心情，這不僅僅是藝術形式的衍化，而注入了原始人的心理結構和觀念。

物質的發展，也必然帶來藝術形式的發展和觀念的升華。我們從“青銅時代”的“安陽期”的器物上，看出華麗丰饒已風靡于世，器物造型逐步脫離實用功能，附著了更多的宗教神秘和幻想，厚重繁縟的饗饗，傳達了巫文化中迷狂暴烈的血質性格。“有虔秉鉞，如火烈烈”（商頌）的年代，是仍然未脫離原始野性的年代，以生命原初沖力創造著詭異而華麗的器物，糾結著恐懼、庄敬、奇想的熱烈情緒，是對大自然的力量懼怕崇拜與畏懼之情的初民，在初狂的祭祀中對一切未知因敬畏與好奇而發出符咒似的頌歌，這也正是一個時代的藝術形式蘊藏著受制於一個時代的心理觀念的最好明証。

西周中期以後，如陝西扶風出土的銅器那種簡朴端莊的造型、充實而大膽的環帶紋，在簡朴中傳達了理性人文精神的建立，用冷靜均衡的氣質，平復了商的巫術之美中繁麗激越的部分。西周的理性精神成爲中國文明的基礎，也歸結著先秦的儒家哲學，“郁郁乎文哉！吾從周”，這一套理性而均衡的文明，進退揖讓都不失法度。這也是從巫的美到理性的文明從精神的激情到知性的平衡，“浪漫的”與“古典的”，構成了中國藝術風格交互不斷的兩個主題。

由於中央集權的下降，地方分封侯國力量的上升，春秋至戰國，是對權威挑戰的時代，嚴密的宗法制度在現實功利的目的下瓦解無存，而隨之衍變的藝術形式便反映了這一秩序更迭的動亂時代的特殊精神。拿祭祀的商周禮器來看，一旦中央集權的權力受到了挑戰，禮器中原有的庄重、權威特質立即減弱，代之而起的是純粹審美的、工藝上的巧思，禮物的玉璧變成君侯間饋贈的禮物，宗教性的禮器，降爲人間的器物。這都反映出從原始的自然形式逐步提高到政治形態。爲了爭霸，侯國間強調的是經濟、社會、文化的整體配合。當時的藝術形式也蘊含了複雜的政治、經濟、人文上的主觀意圖。秦的寫實是法家政治下的產物，楚的浪漫與楚辭如出一轍，美學思想一方面從各部族的工藝形式中歸納完成，另一方面，也以強大的主導姿態回過頭來指導藝術的發展。在此期間，隨著“百家爭鳴”，中國最初的美學思想也一起產生了。

漢完成了中華文化最完備的文明時期。

這一時期的石刻、壁畫、明器都表達了一個平凡而普通的庶民世界，四川畫像磚、畫像石中的漁獵、弋射、采桑、宴樂都是庶民生活的寫照，安份而得其樂，從莊園的生產到畜牧，從百戲宴樂到出行的車馬隊，不以生活中的特殊來做歌詠的對象，表露了漢代藝術的朴拙平實，

肯定“人情之常”的時代個性。這是在詩經方正平穩和楚騷的曲動飛揚中調和出來的情感。它也兼容并蓄地包容先秦各派的觀點而立足于自己方正規矩的人倫世界，以此去調整宇宙萬象。漢代藝術實踐了“道并行而不悖，萬物并育而不相害”的理想。反映了以農業爲經濟基礎，以儒家穩定的倫理秩序和人常之情爲基礎的美學觀。在藝術上呈現了“朴厚”的特色。

歷史步入到魏晉，這是名士風流的時代，也是唯美主義勃興的時代。到了東漢末，我們忽然感覺到一種“變”，似乎有一種不安的聲音起來，逐漸突破了“人情之常”的和音，高亢而激烈占據了歷史的主流，一般來說，是從原來比較落實在生活事實的描述，轉到了更多的內心本質的感嘆。從百姓之常轉到了個人心緒的哀吟，由“民間文藝”發展到了“文人創作”。格局在明顯的起著變化。

借助於長期土地兼并形成的莊園，大多脫離了一般大眾生產生活，專業化的文人，得以更專注於形式技巧的追求，也產生了更細致敏感的對自然與生活的情思，“名士”風潮帶來的猖狂、自傲、放任不羈的個性色彩，品藻、才情、教養乃至家世都炫赫四射。以纖細的情感和精致的技巧在美術史上刻下了新的烙印。顧愷之的《洛神賦圖》、《女史箴圖》乃至“竹林七賢”的畫像磚上……等魏晉時代的繪畫作品都深刻地反映了這一時代的藝術特色。

“五胡亂華”使漢族喪失了政治上的主導地位。在美術發展上，卻帶來了震撼與興奮。云崗石窟打破了漢代畫像碑、石在平面上微凹或微凸的陰陽刻法。而在十几公尺的巨大人像上顯示了結構的嚴謹性。在觀念上，中國的人像第一次和“巨大”、“崇高”、“權威”……等等觀念相結合，構成了中世紀中國藝術上的昇昇。喚醒了中國內在陽剛而威猛的精神。敦煌現存的北朝壁畫，如《尸毗王割肉飼鴿》、《薩垂那太子舍身飼虎》……，曠悍悲烈與靜穆之美相組合，經變故事的悲劇氣氛與強烈的色彩視覺使中國的美術經歷了一次悲劇性的洗禮，反映出魏晉南北朝時期戰爭動亂、人命如草芥，倫常敗壞，人們失卻了精神的重心，價值淪亡，歷史彷彿渡著一條歷史的黑河，一切價值和意義都被玩弄、踐踏，嘲弄理想的黑暗渾穢中升起了這澄明如淚的生命發愿，點滴微細的淚光，安慰著苦難中的生靈。陰慘狂厲的年代，孕育了悲劇性的藝術。

歷史透出了亮光，藝術也流光溢彩。喜樂、怡悅的“菩薩”，飛揚流動的“飛天”，金碧輝煌的殿宇台閣，展現了文明鼎盛的大唐世界。

唐代藝術塑造了完美的“人”的典型，外來的宗教形象與本土的美學結合，達到了雕塑史上的高峰，它抑製了北朝悲劇性的宗教情操，而出現沉思默想、內省與喜悅的表情，龍門的“盧舍那大佛”便是典型的范例。那爲千萬人供奉的“菩薩”，其實是人間凡人的典型提取，不僅有神性的莊嚴，也同時具備人間自在與從容，不僅是對天界幸福與喜悅的祈愿，也是對苦難人生無盡的懷心與悲憫；既是儒者的端正與無畏，又是老庄世界任情的逍遙與洒脱。這都說明正往世俗化過渡，又尚未流於宋元以後的現實平庸化，恰恰平衡了理想與世俗的兩極，升華爲藝術的形象。

初唐的人物畫泰斗閻立本，創作甚丰，流傳至今的《步輦圖》、《歷代帝王圖》、《職貢圖》……等，用勾勒與暈染相結合，尉遲乙僧的“凹凸法”，也刷新了美術技法上的一頁。

盛唐的吳道子，創造了“尊卑條”線描，脫離了印度的暈染法，而靠近了書法藝術，創造了一千年至今的白描書法。

晚唐的周昉，張萱筆下的人物，綉麗濃艷，“丰腴肥體”，這也正是人們的審美時尚。經濟的富庶，也帶來了審美觀的變化。

唐代是中國藝術史的高峰。然而，峰回路轉，中唐前後，也正是中國美術變遷的關鍵之處，貴族華貴之美在沒落，文人藝術要興起，人物畫遂于頹落，山水畫後浪推前浪。大唐正是波瀾壯闊，几道水流，綉鈕在一起，不容易看出歷史的派絡了。但是，不難看出，綉麗濃艷逐漸爲淡雅的美學替代。人物轉爲山水，色彩褪去濃艷而趨于水墨，意境從繁縟變爲空靈，技法從暈染轉爲流動的線，過度驕持自大的“人物”要重新被放回回到盛大的宇宙山川去衡量，雄偉、燦爛、繁復變成宋代的幽渺、內省、靜定。一切都在變局之中。

唐以前的山水，“或水不容泛”，或“人大于山”，“列植之狀，若仰臂佈指”，我們可以從顧愷之的《洛神賦圖》的背景山水看出一斑。展子虔的《遊春圖》以及李思訓的《明皇幸蜀圖》等仍是線爲主，“尚擾戾後，則務于離透，如冰漸斧刃……”。不難看出是處於待成熟的時期，但到了五代，從荆、關、董、巨的山水，看出了中國山水畫的起點。他們繼承了唐代山水畫的遼闊的視野和結構，又去掉了唐代山水畫青綠顏色的裝飾手法，從具體的寫生出發，用繪畫上的筆法與墨法去追蹤萬物的結構、質感、感覺。“遠取其勢”、“近取其質”、創造

了“皴”、“點”，更重要的是他們“凡數萬本，方如其真”，努力于寫生，觀察。從自然中去歸納、提煉，“外師造化、中得心源”，達到了主觀與客觀、物質與性情諧和。皴與點是放回到物質世界的山川土壤石質結構、肌理，把它們往抽象的精神表現發展，就是內心的情緒節奏，是主觀的心理流動，是筆的蒼澀、蕭森、秀潤或枯淡，是墨的沉郁、空明、濃重和淡遠。五代的山水是中國畫技法和觀念的重大變革，是中國山水畫發展的裡程碑。隨後的劉、李、馬、夏，把荆、關、董、巨的“全景式”變創為“馬一角”之類，更善于捕捉典型場景，這入畫的場景既不是哲學上的空間與時間，也不是物質的“江山”，而是十分象征的詩意符號，這充分的說明，中國畫早早地就步入了表現的領域。加上以“白”當“黑”的藝術處理等手法及觀念，把中國畫提到了更高的層面。更需要指出的是為了更自由隨意的渲泄詩意，在構圖上又發展了一些特殊形式，從中堂立軸發展到橫卷，冊頁、扇頁。

由唐入宋，中國畫的主流由人物過渡到山水。這“山水畫”不同于西方的“風景畫”，它不是外在客觀物象摹擬，而從自然物象中去歸納其本質。中國的山水，經由宋元人的靜觀沉思，已從繪畫升華為一種哲學。所以反寫實，反摹擬客觀，反形式，反色彩，使繪畫一步一步走向更純粹的觀念。

魏晉六朝人借助于書法，開拓了“筆”在繪畫上的豐富性，也使中國的繪畫，一起步就離開了對客觀物象的再現，追求主觀線條的飛揚流動效果，二王的書法，也就是顧愷之“緊勁連綿、循環超忽”的線條，吳道子的筆法得益于張旭，縱肆不羈，如天馬行空，使筆在紙帛上擦渲頓挫，造成濃淡干澀各種墨色的變化。中國畫同源於書法，脫離物象再現，又從“筆”拓展到“墨”。“筆墨”二字合稱為中國畫的主要核心，所以宋元的山水漸次褪去了色彩，而在“墨”上發生了一次重大的變革。

色彩，在任何一個民族的繪畫中都占著極重要的地位。唐以前的繪畫也是極重色彩的，“隨類賦彩”便是六法中極為重要的一法。中國畫的色彩不是印象派把色彩放在光裡做科學的、視覺的解析，而是把色彩從光中分離出來，在單一的墨色裡把色彩當作一種觀念來重新處理，“運墨而五色俱，謂之得意”，正是中國繪畫已成熟為一種意念思考的表征。當然，一種新觀念的產生，也是要和既定的觀念作一番鬥爭才能站立的，在張彥遠的《歷代名畫記》中有這樣的一段記載：“……有好手畫人自言，能畫云氣。余謂曰：古人畫云未為臻妙。若能沾灑素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之吹云。此得天理，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫”。這說明象張彥遠這樣具有很高見地的美術史、論家，在具有革命性繪畫變革面前，“故不謂之畫”，可見革命性的變革在當代是難以獲得肯定的。

值得特別提出的水墨革命的前衛人物梁楷、牧谿、玉澗。從他們的《二祖調心圖》、《潑墨仙人》、《山市晴嵐》、《猿》……等傳世作品來看，可以整體地說明南宋除了馬遠、夏圭等以外，有一支更為潑灑、更為要求畫面偶然性與自由性表現到極致的畫派存在。他們的影響所及，從“元四家”直至明清的陳淳、徐渭、石濤、八大山人。

“文人畫”僅僅是文同、蘇軾開其端倪，然而它的真正確立都是在“元四家”興起之時，完成了一個淪亡于異族、知識分子空前苦悶的時代。

“文人畫”是書法、繪畫、詩意、人品諸因素的結合。它的美學風格有二點：

一、許多文人原來并不一定要走向繪畫，因為現世的困頓、阻礙、挫折，轉而寄情于筆墨。這“寄情”的特點，便使元代的繪畫擺脫了宋“院體”形似的追求；又因為文人本身書法功底，在筆墨上不會流于過份的狂肆，只重哲理的禪畫一派，走出了一條其間的沖淡平和的路子。

二、幾乎大部分成為“隱士”的文人，在宇宙自然中尋找著他們寥寂心緒的安身之所，那自然的風景逐漸轉化成他們內心的風景，便使文人畫在山水主題下一步步“走向荒率、蕭疏、高曠、孤寂的美學特質中去了。”

一個繪畫史的演變，常常是對前代觀念技法的調整，構圖本身也有它發展的一定規律，有它自然發展的軌跡。“文人畫”在表現手法上往往是：一、明顯看到題款與印記；二、繪畫空白的處理，使中國畫更步入了觀念的、哲學的境地。這“白”裡有待開發的色彩與物象，更有待觀者的再創造意識的發掘；三，強調畫家的主觀表現，山水不再是自然客觀的山水，山水變成作者的內心獨白，或荒苦，或寂寞，或無限的延續，紙與筆在紙上拖滯、停止、移轉、堆疊，如同一些沒有形象的聲音的符號，組合著，排列著，形成了無聲的音樂。元代的文人畫把山水拆散，發展到更個性、更表現的地步，這時，山水只成以筆墨構造的抽象視覺經驗了。這與宋代的院體化相比，無疑是觀念、表現上的反動。

“文人畫”走向抽象筆墨的性格，在元末明初的繪畫中延續著，明初的宋克、王穉、夏昶、王履……都是元畫的遺緒。而徐渭等人卻在明代複雜的繪畫流派掩飾中仍不斷要求更徹底的筆墨解放。

明代市民文藝沖擊下的文人畫，即是在吳派畫家來看也頗不統一了，沈周以謹厚之風嚴守著元人的法度，有時竟有點刻板了；唐寅其實已沾滿了濃烈的市民趣味；仇英則是皇室貴族與市民繪畫的結合；文徵明也顯得風貌不一，時而是文人，時而是宮庭職業畫師……所有這些矛盾都說明著文人畫在市民文藝的巨浪前要起更大的變化，而這從明初開始的層層壓抑，要一直到徐渭的出現，才爆發了水墨新的解放。他幾乎是以叛逆的悲憤之情，用自己的生命試圖去沖撞那牢不可破的傳統的厚墻。他大膽的呼叫，似乎是用鮮血拼織成一幅幅淋漓灑灑的動人作品，那點滴流動的墨香，正是明朝那苦悶年代革新者的血淚。“半生落魄已成翁”的徐渭，預告著文人水墨美學將要奏出最後的挽歌。

在清初，把水墨解放的文人畫特點發展到了極至的是石濤，八大山人。石濤的“萬點惡墨卷”正是他“縱使筆不筆，墨不黑，自有我在”理論的實踐，使文人畫一脈相承的對形體的解放，對筆墨更自由由抽象要求，八大山人的“淚痕都比筆墨多”，也呼應著徐渭，是文人畫對空白的運用，筆墨抽象的最高形式。八大山人是中國文人畫水墨的最後一個

句點。他筆下的魚、鳥、風景，是洪荒初始的魚、鳥、風景，是厥初之後永恒存在的魚、鳥、風景的本質。他的畫完全是一意念和人生哲學，是一種絕對存在。他與同時代的浙江、石谿、石濤、查士標……等，共同在明亡之後再一次把文人畫的情操意境與書法用筆推到了文人畫最後一個高峰，也是中國畫技史上打破傳統的典范，爆發出名畫史的“創造力”。藝術上的“創造力”常常是時代壓力下不肯妥協而迸發的生命光彩。

“當文人畫的‘雅’已被保守、正統一派再重復而變成僵化的虛假形式；而在野的一批敏銳的畫家身上，都表現了新的時代精神，用真誠的‘俗’來對抗虛偽的‘雅’，當‘美’變成了一種附庸風雅，真正的藝術家便以‘丑’和‘怪’來替換人們的審美眼光。陳洪綬、丁云鵬、八大、石濤、龔賢……共同構成了這轉型時代的‘狂怪’畫風，而這狂怪中卻是真正蘊含了對‘美’的虔誠。

明末清初，城市工業、商賈的發展，加上西洋畫風的傳入，使文人從帝王提供的仕途淪為工商富有階級的養養者，畫家的社會地位有了改變，文人畫也從本質上開始鬆動，只是過渡到真正的市民美術，還有幾次迂回的過渡。

清初的揚州是作為城市風格繪畫形成的重鎮，是十八世紀中國市民藝術的大本營。“揚州八家”便是在工商實力發達的沃土中集聚的畫家集群，他們以繪畫進入了商品市場，已不以“清高”自詡，大膽以“俗”入畫，金農的梅花是開在世人院落的；李鱣的花鳥正是富人客廳的飾物，他們以溫暖的色彩歌頌著平常人家的生活，特別值得一書的是金農，他的畫風稚拙，書法從古索、魏碑以宋代的雕版字得到靈感，創建了“添書”，他把我們從文人宮廷的空靈精巧帶回到民間的朴素木訥中去，他的畫面簡單而有奇趣，是一種觀念上的大突破，他的美學品位自然也高鄭板橋等人一頭。

在總結那糾纏不清的文人畫，市民畫……等經驗的二十世紀，竟然由出身于湖南鄉間的窮苦人齊白石來伴演了最重要的角色，他從民間藝術中採納，又從文人畫中擷取，使他創造了總合文人、城市民、農村民間的畫風而創造了獨到的風格，文人在他的畫中看到了厚實的筆墨及詩文的意境。市民在他的畫中認出了日常生活題材，尋常百姓認同了他孩子般的稚拙與天趣，以及質朴與憨厚的作風。他是在中國畫發展旋乾轉坤的階段，波瀾洶湧，使人看不清“美”的前途的時刻，以赤子之心去寬容一切題材。在美術發展的歷史渦旋中，使人們看到了還有穩定的河道。他的畫風流瀉至今是文人畫金石派中的最後一個皎皎者。

綜上所述，我得出了這樣的結論，藝術觀念和審美心理以及技法的衍變是隨時代之變而變；在當代認為是反傳統的，在後世卻成了效法的傳統。“荆、關、董、巨”的“皴”、“斲”之法對展子虔的《遊春圖》以及李思訓的《明皇幸蜀圖》等隋唐以點結構的山水畫來說，無疑是反傳統的；徐渭、八大、石濤對宋元花鳥而言也無疑是反傳統的，而今天，這些都是我們為之研習的傳統典范，傳統也正是在不斷的採納、吸收，才顯得其具有新鮮的活力。

二、比較中西美術的異同，從西方藝術中吸取有益的營養

由于中西方對宇宙、自然的態度有所差異，觀察事物的方法和繪畫的表現也大相逕庭。以下所列的，只是雙方比較上較明顯的特點，并非絕對的：

(1) 中國繪畫的特色：

▲重“意”：中國畫重天趣，講心性，著重“意”。唐代王維在山水論中說：“凡畫山水，意在筆先”。清代方薰說：“作畫必先立意以定位置，意奇則奇，意高則高，意深則深，意古則古，庸則庸，俗則俗矣。”皆強調“意”的重要性，中國藝術偏心性，是感性的、直覺的。

▲傳神與氣韻生動：謝赫的六法論，第一法則是“氣韻生動”，可見其重要性。所謂的气韻生動乃是表現景物的生機和意態，以顯露事物的生命，藝術和宇宙生命一樣，都是在生生不息的自然演變中展現創造機趣，以表現充沛的生命活力。

▲外師造化，中得心源：中國畫家對外物的物象採取學習的態度，透過對自然的觀察與認識，產生外在的經驗，即是“外師造化”。其後將這種經驗再經由藝術家的理解分析，便組成藝術的形象，產生內在的經驗，也就是“中得心源”，如此內外合一，相輔相成，形成中國畫的一大特色。

▲玄學重于科學性：中國畫以“移動視點來表示空間，以廣大和諧的原則來表現萬物，以求其“全”與“大”、“通”與“廣”并不注重物理因素。

▲象征性：中國畫表現方式介于似與不似間，具象與抽象間，如樹葉的點法，山與石的皴法及各種線描，都是象征性的，它是以自然外物為基礎，再加上高度的變化、剪裁、概括、誇張、創造出理想的典型。

▲人品與畫品：中國畫強調畫家的修養與作品的關係，如郭若虛所論：“人品既高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至”。素質好，品格高的畫家，對自然的觀照必定用心入微，再加上學富力深，一旦手敏心運，必有佳構產生，如此將個人性情品格溶入藝術技巧之中，在創作上，不但呈現出畫家的氣度與胸襟，也形成獨特的格調與境界。

▲詩畫同源：中國古代文人多通書畫，尤其宋代畫院考試常以古詩句為題，如“亂山藏古寺”、“竹鎖橋邊賣酒家”、“踏花歸來馬蹄香”等，更促進文學與繪畫的關係，畫面的留白，不但是畫面神韻墨氣流轉之處，也可供文字題跋，使詩與畫相互輝映，相得益彰。

▲筆墨結構：筆墨為中國畫之神韻，它是表現“意境”與“神形”不可缺少的具體形式，也是中國獨特的繪畫技巧。

▲書畫同源：書與畫皆注重線條的節奏運用，其運腕之巧，用筆之妙是相通的。趙松雪詩：“石如飛白木如籀，寫竹應具八分通，若也有人能會此，須知畫畫本同。”

(2) 西洋繪畫的特色：

▲重“實”：由于科學精神的影響，西洋繪畫注重寫“實”，因而產生科學的透視法，比例、解剖學、色彩學等專門學問，重寫實，多作實質表現，重質感、量感，故西洋繪畫是知性的，重認知、理解、分析。

▲純粹性：西畫沒有詩、書、畫、印合一的現象，也沒有濃厚的道德色彩，而以物象為對象，抱著求知的態度，探索物象在視覺上的性質，因此，表現較純粹。

▲開創性與變異性：西方繪畫由希臘時代開始即與宇宙觀相連，隨著科學的進步，繪畫思想也不斷產生變革，因此西方現代繪畫較具體的兩個特征之一，就是因科技發達所帶來的新方法，新材料而導致多元媒體的結合，推展出新的藝術形式，另一個特點就是現代繪畫充滿拓荒、冒險、實驗的精神，因而形成畫派林立，百家爭鳴的現象。

總之，中西繪畫的差異根源有二：一是自然環境，一是人文思想。就自然環境而言，中國為大陸國，屬於平原文化（農業文化），人與自然和諧，使人體認自然秩序的完滿性。西方國家（這裡指最早產生西方藝術體系的國家）為海洋性地理環境，屬於海洋性文化，人與自然對立，形成知識的追求與理性的發達。就人文思想而言，在中國人看來，人與宇宙的關係是彼此相同情交感的和諧中道；在西方，人和宇宙的關係則是二分法產生的對立系統。因此，中國文化本質是以人生哲學為骨幹，也就是說，中國文化是心的文化，中國畫是心的藝術，因而形成中國畫重“意”、重天趣，是感性的、直覺的。西方文化則是自然科學為骨幹，導致重寫“實”，是知性，講求認知、理解與分析。

三、從“嶺南畫派”到徐悲鴻的革新帶來的反思

在近代中國畫發展的進程中，有兩次重大的變革：一次是高劍父創立的“嶺南畫派”，用日本畫及西法的經驗相結合的“折衷派”；一次是徐悲鴻以西法素描為基礎的“彩墨畫”。

高劍父（1889—1951）廣東番禺縣人，早年從師居廉，後東渡日本繼續學畫，他與陳樹人、高奇峰有“嶺南三傑”之稱。他在日留學期間，注意到日本畫從中國畫及西洋畫受到的影響，加以融合之後在藝術技巧上大為提高的特點，主張改良中國畫可以用日本畫“折衷”中國及西洋的經驗。他在山水畫中畫進了電線杆、飛機、汽車之類的現代事物。他認為這是獲得“新的和諧與美觀”。這種作品使人聯想到大躍進時錢松岩等人創作的一批“新國畫”，為表現其“新”，在傳統的筆墨中加進了“高壓電塔”、“火箭”之類，這不亞于托爾斯泰所說的“在音樂中听到了槍聲”的惡劣。因為是“折衷”，而沒有根本上從觀念上、從表現時代的氣質上去變，給人的印象是頭戴“瓜皮帽”，身著西裝之感。“嶺南畫派”流俗至今，感到不倫不類，缺乏中國畫應有的美學特征。從關山月等人的作品中不難看出有此弊病。

徐悲鴻是陳獨秀以西法寫實精神改造中國畫的最急進的實踐者，也是今天我們尊奉的“大師”。由於他對西方藝術強調“再現”而異于中國畫的“表現”美學的不解，把西洋素描及表現手法生硬地搬入中國畫中，不懂得“吸其氣”（觀念、氣質），我這樣說是否有不敬之嫌，還是讓我們來解剖几件他的代表作吧。

他的《愚公移山》從表現手法上，可以洞見到他的老師遠仰“理想化”創作原則的影響，用矯飾、造作來安排戲劇性的場面，這其實並不是他的“現實主義”主張達到的藝術效果，和真正現實主義是不能混在一起的，而是一種偽現實主義的產物。他的《山鬼》也是牽強附會地搬用“象征主義”實用的表現套式，和屈原筆下的人物也大相逕庭，產生這些弊病的另一個主要原因是和他的藝術觀念分不開的，他認為：“印象主義不注意內容，就應該歸在形式主義一邊”。（《徐悲鴻研究》P8）“他不喜歡馬蒂斯，認為他對藝術不嚴肅”。“認為畢加索的早期作品很好，但是有一個疑問……”。（P9）甚至警告呂斯白不要畫塞尚那類作品：（P2b）……等等，等等，可以看出徐悲鴻的藝術態度和理論問題上的修養，他把習慣性的那種命題式作品的主題當作內容；他認為只有僧侶式的精神才算“嚴肅”，我們看他的作品的時候，同時也看出了他作畫的過程十分艱苦，表現出的藝術效果也是令人勞累的，他的《巴山吸水》、《愚公移山》等都傳達出這種讓觀者疲乏的感覺。他筆下的馬和他的學生劉舒筆下的馬相比，劉的馬瀟灑不羈，具有詩人的氣質，在行筆上有草書的姿肆放縱，又省簡連綿，具有書法的筆墨結構，而徐的馬有物理而無物趣，用筆遲滯生澀，缺少韻味。這些原因的造成，均因他對中國畫的美學性格未能從本質上去把握。

四、創新的關鍵在于觀念上的變革

在中國畫發展的過程中，每一次變革其外在原因是社會、經濟、心理結構以及審美觀的變化，特別是文化大背景的影響；內在因素是不愿囿于現狀的藝術家對舊傳統不滿足，而呼喚或創立一種新的形式或開拓一種新的繪畫觀念，新繪畫觀念的誕生是推動中國畫向前發展的動力。那麼新的繪畫觀念指的是什麼？

繪畫觀念是一個歷史地演進、發展的範疇。作為理論形態，它來自畫家生活和創作實踐，它不是先驗的、頭腦中固有的東西。它是指一定的時代和社會構成中，人們對繪畫的認識，對表現對象的感受以及怎樣運用物質技術手段把這些感受呈現為感性的繪畫結果。

繪畫觀念是一個複雜的概念，它涉及到許多繪畫相關的要素。任何藝術作品乃至創作過程，都無不和藝術家的主體實踐（藝術感受、藝術構思、藝術傳達等方面相關）、藝術的表現對象和藝術的傳達手段相聯系的有機構成整體。具體地說，繪畫觀念是支配繪畫創作的系列構成因素：畫家對主題的理解，運用技術手段對所要表現對象的處理，如何構成獨特的不同于其它感觀刺激的“視覺語言”。

有人曾說，藝術風格與形式的演變，取決于人們對審美形式的消耗程度，任何一種藝術形式在人們的審美活動中都有一個從新鮮到厭倦的過程，而越是封閉的社會、消耗的越少，過程就越慢。在歷史的過程中，中國畫在繪畫觀念、筆墨規範、形式構成、時空處理方面，完備了一

套令人望而生畏的強大體系。中國畫家在繪畫認識和表現時，那種基于某種審美規範的先入為主的傳統形式心理，是造成一大保守性因素。由於它特殊的授受、師承等形式也帶來了因襲的弊端。在物質媒介、傳達手段方面，更是缺乏理性的研究和變革，再加上程式化表達手段，而後人去千篇一律的重復，這就造成了中國傳統繪畫的共性很強，而個性相對弱化。因而，中國畫在時代的呼喚面前總是緬腆不出，裹足不前。

縱觀近代中國畫發展，有兩條主線在交互出現，一種是以守舊面目出現，抱殘守缺，對一切創新都視為“野、狐、禪”。過份強調用所謂傳統形式表現當代人的感受，削足適履，把當代人豐富多彩的心理意識，勉強塞進古人的筆墨套式中；另一種則是以西洋畫為參照系，改造中國畫，試圖將中國畫的觀念、形式納入再現體系，忘卻了中西繪畫美學觀的根本差異，造成了內在的不協調，使中國畫抒發胸臆的表現特征受到了限制，失去了“過程”這個“情感的軌跡”的美學價值，也失去了中國畫的哲理性、善于表現意識和心態的優勢。

近年來，有人提出了“中國畫已到了窮途末路的時候”。由此引伸出的“危機論”和“懷患意識”，于是人們呼喚“創新”、“變革”。創新隊伍不斷擴大，也曾出現了好些頭頭，但是也出現了僅僅與傳統拉開檔次，回歸于別人的面貌為目的，狂熱地追求新奇，把情感渲泄的內在需求轉移到製作的技藝上去，使變革成爲一種異化力量。

我們的傳統，是我們的本土精神。本土精神的“合理內核”是我們那種精神與物質合一的有機宇宙觀和人生觀即天人合一。中國畫是本土精神的物化形態，它作爲一個超穩定系統，正如前面所談早在元代就完成了它主客觀結合的成熟期，此後，歷經明清，它的發展都是靜止的，恒穩的、自我完善的、封閉的。經過本世紀一段短暫的偏離，造成了中國畫發展的“假寐期”。

我們當前所處的時期，是我們文化史上一個空前、偉大的時空，具有本土文化史最廣泛、最強烈的一次真正意義上與外域文化混交的可能性，中國畫將以其內在精神走向世界，中國畫超穩定的局面急需停滯以後的變革。因閉守自守帶來的以守舊面目出現的迷茫和革新面目出現的迷茫雖然表現的形式不一樣，但後果相同。都反應出藝術思想的狹隘、僵化和平庸。因此外來的衝擊是必要的，沒有一個活躍的多元化的局面，要沖破沉悶的空氣，喚起中國畫的生機是困難的，因此，現代型中國畫的誕生，還必須將以西法現代藝術為參照系。

西方現代藝術雖然是西方繪畫體系的一個發展階段，但它又是世界性的現代觀念的產物，包含着相當程度的普遍意義。所以現代藝術爲一個發展階段是中國畫發展道路所不能完全避開或跳過的。而完全跳過現代藝術所代表的觀念變革和藝術表現的多方面開拓這個歷史的發展階段，沒有一種風格的大膽嘗試并允許失敗的生動局面，會造成時代心理的缺憾。

西方現代藝術是表現人類精神自由的產物，它流派衆多，它的審美範疇決非一個“美”能概括。它已擴大到“審丑”、“審刺激”等等。它的容量之大，思維之豐富，形式之多變，遠非傳統藝術可包容，正是豐富多彩，瞬息萬變的現代社會之寫照。從塞尚到康定斯基、到蒙克、到蒙德里安、到馬蒂斯、到畢加索。近百年來繪畫流派千變萬化，但在精神上不離其宗旨，即克利在《論現代藝術》中說：“它的傾向是表現精神世界，而不表現物質世界”，這是給我們的觀念性轉變的極重要的啓示。

我們所處的時代，是我們文化史上一個空前、偉大的時代。現代生活的特征是快節奏、高速度、多色彩；現代人自我創造意識強、個性鮮明、情感豐富，強調人的價值，由于現代科技文化的發展、信息交流快，人類活動的空間和時間在擴展，人們的審美意識在激烈的變化，用新的思維方式、新的審美角度來觀察社會、研究表現對象，不再用靜止的、平面的、單一的觀點和方法看待生活和事物，而把生活作爲一個不斷流動的、立體的、多元化的現象，運用多向思維、多層次、多側面地揭示事物的本質和底蘊。中國畫的傳統觀念和表現手法，在彩光迷離的現代社會、現代人心理結構面前就顯得蒼白無力了。作爲中國畫家，應重新調整自身與自然的關係。去尋找、去審度自己存在時空的立足點；去把握宏觀和微觀世界；去充分發掘內蘊深處的個性更自由的抒發，去重新認識狹隘的形式語言以及近親繁殖的危害；去以開放的胸懷，對各類藝術吞吞吐吐，既去尋找其中相異于己的特質，在各自互爲補充的過程中變化自己、完善自己。

現代型的中國畫首先應該從傳統中去擷取養料，在現代觀衆面前，古代的輝煌并未失去，只不過是換了角度去觀照而已。觀照的仍是作爲當代人的心象世界。中國的文化傳統，創造了“漢唐雄風”、“魏晉風骨”精神，也創造了“以形寫神”、“妙在似與不似之間”這些美學原則；更有“荆、關、董、巨”、“劉、李、馬、夏”、“元四家”、“明四家”、“揚州八家”、石濤、八大山人、齊白石、黃賓虹……這些彪炳畫史的巨匠；還有“層層痕”、“錐畫沙”……這些繪畫實踐中總結的與情感渲泄有著同步關係的筆墨范式……。這些都是值得我們借鑒的寶貴遺產。因而，我們渴求現代型的中國畫的誕生，我們深信，現代型的中國畫肯定會應時代之運而生。