

“中国笔墨”研究的一点体会

潘公凯

摘要：中国书画的创作者和鉴赏者，作为知识精英，注重解决自身的精神安顿、人生修养与社会文化的关系等问题，并将书法和绘画发展成了一种以笔墨为形式语言的个性化精神追求表征系统，其中的要点是“解”与“悟”，“像”与“图”，“图”和“像”、“笔墨”与“人格”，“中西间距”和“两端深入”，尤以“体悟”为要。这种中国笔墨的文化结构在世界视觉文化宝库中独一无二。

关键词：中国书画 笔墨艺术 人格修养 精神追求 文化结构

我从事的专业领域是中国画创作和中国绘画史论研究。在国际学术交流中，一直有一个难解的困惑：欧美学者对中国绘画的研究，近数十年来，成绩斐然，尤其以图像学的方法、社会学的方法、考古学的方法，研究中国古典绘画，取得了许多细致深入的成果，有目共睹。但是，他们在中国书画领域中有一个独特区块进不去，往往不重视、不理解，鉴赏不了，也不好评论，这一个区块就是中国书画艺术中的核心概念——笔墨。两千年来，所有从事中国书画的人都知道笔墨非常重要，但到了20世纪中西文化交汇的语境下，要说明笔墨为什么重要，却成了一件十分困难的事情了。这与中医在世界医学领域中的处境很相似。在全世界的人类文明进程中，中华文化一直是一条独立的发展脉络，这一点是中外的汉学家们包括更大范围的文史哲学家们基本上公认的，而且这个文化发展脉络一直没有中断。也正因为中华文化是一个独立的脉络，与西方古希腊、罗马以来的欧洲文化，虽然互有一些交流，但总体环境而言仍是隔绝的。所以中国文化当中的

一些核心的成果与遗产在面向中国以外的研究者的过程当中，都存在着文化背景的隔阂，存在着一个如何去研究对方、如何去深入理解对方的角度和方法的问题。显然，不同文化的大背景大结构是有很大不同的。

中国的书画，从世界范围来看，笼统地说，我们也可以把它看成是“视觉文化”，或者称之为“视觉艺术”，但是“视觉文化”和“视觉艺术”这个概念用到中国的书画艺术当中虽然有基本的共性，但是又有很大的结构性差异。这种差异，很多研究学者们都已经注意到，但没有充分地重视与深究，而是泛泛地相信西方当代的对于“视觉艺术”的解释角度和方法，应该也能适用于解释中国文脉中的视觉艺术的。这个观点现在看起来只是对了一半，虽有共通之处，但到目前为止我们对于这两个文化体系当中的“视觉艺术”进行比较时会发现，二者的文化结构差异相当大。由于中国传统文化中缺少上帝/真主的一神教崇拜，中国书画的创作者和鉴赏者作为知识精英，为了解决自身的精神安顿和人生修养问题，就将书法和绘画发展成了一种以笔墨为形式语言的人格化精神追求的表征系统。将书画艺术建构成了共同爱好者小圈子的人格修炼活动。而且对于笔墨，历来不作长篇大论的解释，而是强调“体悟”。正是这一特殊的文化结构，使得笔墨的现代阐释成为了困扰多年的难题。

具体些来说，在中国书画艺术的演进历史中，文字性的经验总结其实是开始得非常早，而且成果非常丰富。这种文字性的总结，就是书论或画论，虽然总量很大，但是对于一个中国文化环境以外的外国人，或者是对于当代的年轻学生来说，会觉得这些书论和画论大都是一小段一小段的简约文句，既不连贯也不具体，并非像现在世界通用的论述方式，重视分析和综合的逻辑推理、深入细致的论证过程，而是点到为止的感性总结。其中既有技术上的经验概括，也包括各种各样的画理画法。拿到当代的语境来看，往往只是些格言、比喻，或者评鉴纪要，缺乏深入系统地分析、研究和推论的完整性。连美术学院

的中国学生要深入理解也有困难。所以，有必要把中国书画艺术当中的核心问题，即我们目前集中研究的笔墨问题，在当代学术语境中重新拿出来加以审视，而且重新对其进行反思和建构。要完成这个任务，首先对笔墨研究的传统方法必须有一个彻底的审思与改变，转而进入当代的阐释和建构。我的主张是：中国书画笔墨的研究，要“改变方法，还原结构”。我想强调的是：这种审思、梳理、阐释和建构，在今天必须放在一个全球化的共享的知识学平台上，也就是说，我们要在全球通用的学术平台上建立中国书画艺术领域中的笔墨研究的新的方法系统，或者说是要建立一个新的笔墨学方法理论。所以这个任务是非常艰巨的，虽然已经有人尝试在做，但是要真正做好，都觉得非常不容易。不妨举例来说：

1. “解”与“悟”

在传统的经验描述和文字概括当中，有一个重要的词叫作“悟”，中国古人不太强调思辨论证，但是非常重视“悟”。“悟”一直是中国文化在延续推进过程当中的一种非常重要的一种传承学习方法，或者说是一种特殊的心智、心理的运作贯通过程。“悟”这个词只在东方文化中占有特殊重要的地位，不仅在中国，在印度的宗教中，“悟”也是非常重要的。在中国传统的对于学术和艺术的最高理解当中，“悟”所起的作用十分巨大，尤其是受禅宗影响，可以“不立文字”，“直指顿悟”。但在当下的信息社会中，年轻人所受的教育已离“悟”越来越远。学生们越来越习惯于“解析论证”的方法。以往通过“悟”可以学到的东西，在现代教育系统中，却不得不借助于“解”。在我们重新提出“悟”的重要性的当下，我们也不得不求助于现代知识语境当中的拆解分析和实证，这个转折就是我们当下要做的课题的难度所在。例如，中国早期画论中的“写神”、“气韵”、“畅神”、“逸气”的等等概念，都是难以解析与论证的，以往只能靠学习者的“悟性”与实践中的感性体验。所谓“悟者自悟”，“悟”不了也只好怨自己。苏轼说的“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”，董其昌分南北宗，主张“一超

直入如来地”。这类议论，都是知识精英对艺术本质的透彻感悟。后人解析起来却很困难。然而，正是这些最难解释与论证的简洁语句，是中国绘画理论中最核心的东西。

而西方文化历来重逻辑演绎，通过理性的分析与推理去认知客观世界，解析和论证就是最基本的学术研究方法。再加上严谨的实验可以证伪。就形成了当今国际化的十分有效的方法论体系。这就是上面提到的当代知识学平台。近现代科技的迅猛发展，就是以此平台为基础的。人文学科的现代成果，也是以解析、推理、论证为基础方法的。此种与“悟”相对比的现代思路，我简称之为“解”。

“解”和“悟”这两种方法在我现在正进行中的“中国笔墨”的课题当中，我认为都是需要的，不能偏废任何一个。而且我认为还要找到一种结构，把这两种方法密切地结合起来。这种密切的结合是不容易的，因为它是两种方法、两种思路，是两种心理过程，或者说是两种心智的运作方式，其中许多地方是矛盾的，会打架。但即使如此，我们为了把中国传统书画的核心部分让年轻人更能够理解，让中国以外的学者更能体会，“解”和“悟”这两者又必须结合起来，才能适合于中国古典文化的重新审理和现代阐释。

感知是依靠人类的大脑神经网络产生的，“悟”是各种不同的感知之间的融会贯通。“悟”的过程，以往都是不可言说和不可分解的，很难用思辨的语言把它说清楚，也很难把一个统全的感悟分解成一个结构，或者分解成多个思辨的部分的组合，这种拆解非常困难。但是到了当代有一个全新的有利条件，就是现代科技的发展，尤其是大脑科学、认知研究和脑神经科学，包括由此而带动的视觉心理学的研究进展，都是突飞猛进的。这些进展对于把“感”和“悟”如何来分解并加以解释和论证，有非常重要的支撑作用。所以，以前不可言说、不可理解的这个“悟性”，如今在现代科技的面前也正在被解密，神秘感正在被揭开。比如说，近几十年来在美术学院的教学，很少有人能讲清楚中国绘画不同于西欧绘画的本质性差异究竟何在，独特性的价

值何在。对这个问题，学生们也基本上是“悟者自悟”。由此造成中国画专业的教学质量一直充满争议。这种情况逼迫我去寻找更为“科学”的解释方法与路径。在“中国笔墨”课题中，我从视觉心理学与脑神经科学切入，提出了“具细表象”与“概略表象”一对概念，试图将传统中国画与传统西洋画的心理基础解释清楚。我希望将“解”与“悟”结合起来，也算是洋为中用。我认为我们必须从古代单向度的感性经验当中走出来，走向对于感性的综合分析和把握，这当中是要包含拆解、实验、推理、论证的思辨性的研究的。只有这样才能在当代的知识学平台上，在当代年轻人的文化语境当中，去把握传统的感性的称之为“悟”的认知方式，将“悟”与“解”联合起来，结合起来，看看能否建构起新的方法论。

2. “像”与“图”

近百年来，我们只是在谈论：笔墨是中国绘画特有的技法讲究和鉴赏标准，在西方是没有笔墨这一说的。中国人似乎也没有希望让西方人看懂或搞明白。但当今时代不同了。我们中国的艺术家和学者应该有一个共识：中国画特有的笔墨语言，不仅是中国文化的珍贵遗产，更是全世界人类文化的共同遗产。而且这一遗产是可以服务于未来全人类的精神生活的。所以这种特有的地域性的文化成果如何放到全球化的语境当中，放到当今世界的共同的知识学背景、知识学平台上面来陈述、讨论和研究，这就成为我们当代人笔墨研究中遇到的挑战性难题。在这其中，中国书画艺术是以书法、绘画这两种视觉艺术形态紧密纠结在一起的，而西方艺术是绘画跟雕塑紧密结合在一起的。从当代全球视野的艺术研究角度来看，东西方艺术传统之间到底有什么共性，又有什么差异，两者的文化结构到底有什么不同？是我们这一代人应该深究的课题。举例说，我在进行中国笔墨研究时，为了对比二者在视觉语言表达上的深层差异，我借用了视知觉心理学的方法，提出了“像”与“图”这一对概念。

“像”是指的眼睛所看到的，真实的物像映入视网膜的映象，包

括光线、色彩、形状、空间深度、动态结构等等。它是一个综合性的极为丰富、极为复杂的从眼睛到大脑的输入与统合过程。也是大脑所面对的，大脑所能够从外界接收到的客观世界，在大脑中所呈现出来的表象。这个“像”是跟照片很接近的。但是人眼在看客观世界的时候，其实没法如同照相那样，可以用迅速的、几十分之一秒的时间把镜头视域当中的所有可视信息都平均地记录下来。眼睛看到的这个像，第一它没有照相机那么快，第二，它不可能同时把视域当中的所有细节都扫描到。眼睛看东西是有一个集中注意点的，在视域中心比较清楚，周边比较模糊。这个注意点是在不断地迅速运动过程当中的，所以眼睛面对这个客观世界所看到的，跟照相还是有很大的不同。但是从“像”这个词的理解来说，“像”的特征跟照片很接近，可以做到具细不遗。

另一个词是“图”。“图”简单地说是用手工画出来的繁简不同的符号。当然并不是所有的“图”都是用手画出来的，电脑也可以生成。只是说“图”的最初的起源是用手工画出来的。手工画出来的东西是不可能一下子就具体到跟眼睛所看到的照片那样的“像”。要把这个“像”画出来，画到比较逼真需要非常高超的技巧，这种高超的技巧是西方艺术发展到文艺复兴达·芬奇那个时代才比较完备的。在此之前，都无法画得太像。也就是说，在很长的历史阶段，人类还不可能把这个复杂的客观世界完整地在一个画面上表达出来。那么“图”就不一样了，“图”跟照相不一样。“图”是手工画出来的简略形状，“图”是带有象征性、寓意性的一种“能指”，它的重点在于和“所指”之间的关系。“图”并不需要把眼睛所看到的“像”统统反映出来，“图”是对于客观对象的理解。图是关系的表述。人类画“图”，只是要把人们大脑中的理解能够通过图形表达出来就可以了，不需要逼真与肖似。一旦人类在大脑当中建立起一个“图”（图形）和客观对象之间的稳固关联，即建立一个稳固的“能指”和“所指”之间的脑神经关联，“图”的功能就建立起来了。比如说我们常看到的儿童画，3岁、4岁

的小朋友就开始可以画“图”了，比如说画一个脑袋，不管是叔叔的脑袋还是阿姨的脑袋，还是小朋友的脑袋，都被他画成一个圆圈，还会画上两个眼睛，至于鼻子和嘴巴，只要能够画对相互的位置关系就可以了。只要把这几个简单符号画出来以后，几乎所有的小朋友都能知道，画的是一个人脸，连大人也能看懂。再比如说，画一个女孩子，就要穿上一件裙子，裙子被画成是一个很简单的三角形，但是这个很简单的三角形在所有的小朋友和大人的眼中，都能被认知为是小女孩穿着的一条裙子，这就叫“图”，它带有示意性。“图”是一种符号，“像”是一种映像的显现，这是两者的根本区别，“图”是关系的表达，是象征性的符号，可以非常简略，其本质是理解的结果。

“图”和“像”是视觉艺术的两种主要表达方式，或者是主要叙事方式。那么这两种主要的表达方式在西方的文脉当中，是不是都有呢？当然也都有的。最早的时候，西班牙洞穴岩画是“图”，但是也带有“像”的成分，因为它并不完全是用线条勾勒的，而是有一点颜色，有一点明暗，画得也相当准确，所以这个时候的岩画，实际上已经是非常有经验的原始人画的。但是其他地方的一些岩画，就仅仅是用线来表达的，简略的线。这些简略的线勾勒出的图形，“图”的成分是绝对主要的，几乎没有“像”的成分。所以在古代原始绘画当中，其实“图”仍是占了很大比重的。发展到后来，绘画技术提高了以后，尤其是罗马时代以后（罗马时代留下来的绘画作品非常少，主要是雕塑作品），一直到文艺复兴，这个“像”的表达，才真正达到了比较完备的技巧层次。从文艺复兴到19世纪末的四五百年中，整个西方的古典艺术，它主要的表达语言都是“像”。直到19世纪末20世纪初，西方绘画才发生了一个重大的转折，就是后期印象派以后的现代主义运动。西方现代主义运动有一个基本的取向：向原始艺术学习，即重新回到原始审美的某种状态。在这个现代性趋势当中，包含着一个最根本的变革，就是从文艺复兴以后的古典主义绘画的巨大成就和非常成熟的写实主义高峰期，突然转向了一种原始趣味或东方趣味的图式。也就

是说，放弃对于“像”的再现，突然又回过头去接受符号性语言的启发，重新走上了“图”的象征性和寓意性的这么一条路。这就产生了一种非常有趣的现象，即现代主义发展的整个过程，可以说是在向原始艺术回归，向线描平涂的东方艺术倾斜。例子不胜枚举，比如毕加索如何去借鉴非洲雕刻，马蒂斯如何受到日本浮世绘的影响等等。回顾现代主义一百年的发展过程中，显然是重新回到了以“图”为主的视觉艺术状态。这是在西方文化脉络中，从“像”到“图”的回溯性现代变革。

中国最原始的绘画，我们现在能够看到的最早的就是汉墓的帛画，或者更早一点的，是彩陶或玉器雕刻的简单纹样等等，这些最早的视觉艺术表达都是“图”。这个“图”，跟世界各地的原始状态、早期状态有比较大的相似性。人类的原始绘画都是“图”，各地域都差不多。但是中华文脉中早期的“图”，是跟书法紧密联系在一起，所以中国一直有一个说法叫作“书画同源”。所谓“书画同源”，同在哪里呢？同在“图”这种视觉符号上，即“图”这种表达观念上。中国文字的一个来源是“象形”，所以称为“象形文字”。“象形”这个概念就是“图”，“图”的功能主要是象形，它是人们对客观对象的一个理解，是寓意符号，它与客观对象有点联想的关系，但又不是客观对象的“像”的模拟，它是带有指示功能的一种符号。中国的方块字最早的时候就是出自于象形，象形同时也是中国绘画的原始动机，所以这二者的原始出发点是一致的。正因为如此，书和画在两千多年的历史发展当中，一直是紧密地纠缠在一起的，是互生互动、互相影响地纠缠在一起的。中国文化在两千年的发展过程当中，“图”作为绘画的源头主要用于青铜器纹样，画像石、墓壁画等等。顾恺之画山画树还是很概念，还是简单程式。魏晋时期一直到唐代，绘画技巧不断进步。这个时期的发展过程是中国绘画从“图”向“像”演进的一段历史。魏晋时期基本上是“图”，“像”的成分比较少，无法画得很写实。发展到唐代，技巧经验不断积累，画得越来越逼真了。尤其到宋代，

已经可以把客观事物画得很真实，写实的技术已经比较成熟。在中国，唐宋基本上被公认为是中国绘画写实能力的高峰。

但是中国绘画写实能力的高峰如果跟西方绘画写实能力的高峰，即文艺复兴之后的那一段时期的技术相比的话，中国绘画线描为基础的写实技巧，仍然不如西方绘画的色彩摹拟写实能力，作为“像”的精确性还是有一些差距的。中国绘画的写实能力长期在向平光勾线的方向发展，而西方绘画的写实能力主要表现在光线和色彩的运用以及解剖、透视上，取向不同。光线、色彩和透视，包括解剖这几个因素是西方写实绘画的技巧支柱。而中国的写实倾向，仍然在线的勾勒的基础上进行填色和渲染，色彩运用少，而且带有比较概略的倾向，古人称之为随类赋彩。它不是针对对象的个别特性赋彩，而是随对象的所属类型赋彩，这就与西方很不一样。所以，中国绘画在色彩明暗、透视、解剖这些方面都无法达到文艺复兴之后的西方古典学院派达到的那个摹拟自然的精准度。

但中国绘画在另外一个方面是达到了西方绘画所没有的高度：唐宋时期，虽然是以“像”的成分为主，但是这个“像”是以白描为基础的，用笔线勾勒来把握和展现形象的。西方绘画也用线，达·芬奇、米开朗琪罗之后的古典主义画家，都有铅笔或者是炭笔的素描，这些素描都是由线构成的，但是他们的线和中国绘画的线在本质上是有很大的不同的。所以，在线的使用的技法多样性上，如何用线来表达客观对象和抒写主体情感这个思路，中国绘画的两千年发展是走得最深入、成果丰富、最复杂最高深的。所以从这个角度来看，至中国唐宋时期，虽然中国绘画的写实技巧也是一个高峰，但是中国绘画的写实技巧是建立在线描的成就上，而不是建立在色彩明暗和透视、解剖的成就之上。总体上说，两大文明脉络当中，都有一个阶段是绘画从“图”向“像”的方向发展，在此方向上，由于“像”的再现和表达要求绘画者具备高超的技巧，所以，这是一个写实技巧逐步积累的发展过程。这个发展过程西方绘画有，东方绘画也有。但是西方绘画的历

史中，这个发展过程的时间很长，一直到19世纪。而中国绘画的这个过程至唐宋，就已经到达了高峰，抵达高峰之后中国绘画就开始转向了：对形似的要求减弱，对笔墨的要求加强，笔墨成为独立的视觉语言。作品转向了以线为主，减少渲染和色彩，以墨为主，以“图”为程式语言的发展道路。而在西方绘画中，这个转向是在19世纪末到20世纪初的现代主义转折过程中才出现的。我曾在复旦大学的一个美学研讨会上有一个发言，名为《宋元之变与后印象之变的可比性》，谈的就是中国绘画从宋代到元代是经历了从“像”到“图”的转折，而西方绘画发展到19世纪末到20世纪初的后印象之后的现代主义的兴起，也正是经历了从“像”到“图”的转折，这两个转折发生的时间差距还是比较大的，中国转折更早，而西方转折比较晚。这二者之间的比较，其实是一个深层次的研究课题。这个转折研究不仅直接关系到如何理解和解释中国绘画发展的独特道路，而且是中国书画艺术当中的“笔墨”这个核心结构之复杂性的一个根源。

3. “笔墨”与“人格”

在中国绘画两千多年的发展历史中，书论与画论出现很早，从中可以看出中国的文化精英对于绘画、书法的实践与研究是很早就介入了的，中国书画早已成为文化精英的生活方式。在世界范围内比较，中国的书画是非常精英化的艺术，它的记载与理论非常丰富、复杂，而且着眼点很高。中国的书画理论是中国文士精英创造积累的文化遗产的宝库。这里面有一个非常重要的核心观念，就是书品和人品之间的关系，画品和人品之间的关系。准确来说，是书画笔墨和人格理想之间的表征关系。这个关系是中华艺术所特有的，是一个特殊的文化结构。泛泛的理解，可以说，精英化的艺术作品里面都有某种文化精神内涵，这在西方的整个脉络当中，不仅也有，而且也是主导性的。西方绘画的背后也是饱含着文化精神，但是西方绘画饱含的文化精神有一个统摄性的特征，即是以“一神教”的上帝为指引，或者说以上帝的光辉，神性的光辉作为整个视觉艺术的统摄和引导，它的

文化精神是导向外在的人格化的上帝这样一个彼岸的对象目标。上帝的存在在艺术中表现为一种光辉，表现为一种神性内涵，表现为对未来社会的美好想象，艺术的精神性都是以对上帝的信仰这样一个统摄性的背景为前提的。而中国由于整个文脉当中没有西方的唯一的上帝，中国是一个以儒学为主导的，泛神论的东亚文化结构。这种泛神论的文化结构，虽然也有神，却是多种神混合在一起的。除道教佛教之外，还有中国的古代家族观念中的祖宗祭拜，还有雷神、火神、河神、地藏菩萨之类的各种各样的祭拜对象，这些加起来显然是属于泛神论的偶像观念。在中国整个社会文化中，其实是处于比较次要的位置。

中国文化主要是以儒学为代表的对于现世的、伦理的、个体的人生理想为主轴的世俗化结构。这种文化结构的精神性导向，不是万能的上帝，而是贯穿两千年的文士阶层的人生理想。此种人生理想是代代相传的，文化精英们都普遍认可和崇拜的典范人物的人生榜样体现出来的。比如说魏晋时期的代表人物王羲之、顾恺之，唐代的王维、颜真卿，宋代的苏东坡、米芾，元代的黄公望、倪瓒，明代的徐渭，包括后来明末清初的八大山人等等。这些典范人物不是神性的偶像崇拜，也不是虚构的神话，他们就是生活在现实世界的人，是历史上确实存在过的。他们的一生不仅是要有重要的功绩，对于中华文化的发展，对于社会进步曾有重要的贡献，而且他们的人生还带有曲折的传奇性。他们的整个人生和多方面的成就被后来的中国知识阶层、文士阶层所敬仰和崇拜。这些代表性的典范人物，他们对于中国文化，尤其是中国书画的精神追求起到了在西方文脉当中的上帝的光辉所起到的那种引领性的作用。所以，中国的书画艺术，在文士们的参与主导下，精研笔线的复杂性、强化笔线的表征性，建构起“笔墨”这个语言核心，形成了一种特殊的能够表达中国文士阶层的人格理想和才情学养的一套“能指”和“所指”互动互成的语言结构。这个语言结构的核心，就是通过毛笔在纸面上的运动痕迹固定在纸面上以后，所形

成的独特的视觉形态来抒发文士们的修养与情怀。这个视觉形态的背后是一个创作和鉴赏结合在一起的文化结构，这个文化结构把书画作品当中的笔迹墨痕，跟创作者内心所要表达的文士阶层的人格理想之间，在脑神经心理学层面，建立起了稳固的、复杂的关联。而对于当下学术语境中的笔墨研究课题而言，如何解释和论证这一稳固的大脑神经关联，自然就成了最大的难点。我在课题中用脑神经运作模式的“拓扑性同构”来解释论证其中的复杂联系，即是一种大胆的尝试。这个联系是中国绘画和中国书法的核心，是中国审美学的研究核心，也是绘画心理学的研究核心。所以，中国的书画笔墨在中国文士阶层的生活中，是一种行之有效的个人修炼的手段，是一种实现自我超越的途径，是在没有万能的上帝的文化语境中，知识精英的精神寄托之所在。这一点是在西方的，或者是全世界的其他地域文化当中都没有的值得特别关注的文化遗产。所以书画笔墨和人格之间的关系，是一个特别重要的课题。上述“像”与“图”、“笔墨与人格”两组案例，仅仅是举例。是想探讨如何在当代语境下建构一个适合于中国笔墨研究的新的方法论。

4. “中西间距”和“两端深入”

近些年，法国有一位重要的学者，弗朗索瓦·于连，他来过中国很多次，不仅是一位汉学家，而且是一位以研究古希腊哲学为主业的哲学家。在他和我的多次交谈中，他都强调了他的一个观点：他认为不同的文明、不同的文化脉络之间是有重大结构性差异的，不同的文化脉络各自形成了自己的复杂的文化结构，就像植物的枝干和根系，纵横交错。这些文化结构是各种不同因素互相嵌套在一起的，互为因果，互动生长，是很难被分拆的。所以，相距比较远的两种文脉互相发生碰撞的时候，于连主张不要简单地表面地去把两种文脉中单个的因素拿出来，想当然地捏合在一起，而应该是要把二者都看成独立的整体，要首先各自深入地研究，深入地理解，然后才可以探讨能不能融合起来，变成一个新的东西。他认为不同文明之间首先应该保持

互相之间的距离，用了一个他自创的词来称呼，他称之为“间距”，二者要保持“间距”。于连认为，两种文化之间的这个间距应该保持很长的时间。当然他也强调，这个间距并不是互相拒绝联系，或者互相不交流，而是应该相反：互相之间要不断地见面，不断地沟通，不断地理解，不断地互相做解释。这其中有一个重要的工作是翻译，强调二者之间要不断地互相翻译。因为两种文脉是两种文化结构，构造形态与语言表达都不一样，所以翻译从本质上讲是永远没法做到完美的，即使永远都可能做不好，也要永远做下去，仍然要一直不断地翻译，无数遍地翻译，只有这样才能够不断加深互相理解，这个翻译的过程，互相了解的过程，其实是最重要的。于连在这方面的观点我很赞成，看法很一致，我们都主张在当下，在艺术上，仍要强调二者之间的间距，而不要简单地去将两者嫁接，简单地去捏合或者凑合，这会造成结合的结果水平会下降，会把两种文化简单化与矮化，会掩盖两种文明的各自的成就。

于连这个思想跟我父亲潘天寿先生在半个世纪前的学术主张几乎是完全一致的。潘天寿先生在20世纪50年代各艺术院校都推崇苏式素描的时候就曾明确地提出，“中西绘画要拉开距离”。这个拉开距离不是说双方互不见面，互不沟通，而是要保持各自体系的完整性，在不断地沟通和互相了解的同时，要保持各自的独特性和体系自洽性。我自己，在20世纪80年代也提出过一个学术主张：“中西绘画要互补并存、两端深入。”理解中西绘画的差异与共同点，应该从西方现代和中国传统两端去分别深入，两端要并存，要互补。我强调我们应该对中西绘画这两端都要进行深入研究，没有深入研究，就不知道对方艺术中最精华的东西在哪里。于连的观点、我父亲的观点和我的观点，三者总体上是相当一致的，都已经感悟到了中西绘画之间互补关系的重要性，都充分地承认两大文化系统都具有巨大的文化深度，都是人类最值得珍视的文化遗产。也正是出于对这两大文化体系的高度的尊重和对于全人类文明成果的敬畏之心，我们一定不要把这二者曲解和

庸俗化，我们一定要深入地去研究，互相启发。不管是“中西间距”的观点也好，还是“两端深入”的观点也好，其实都在表达对这两大文化系统所获得的成就的高度肯定，而且始终带着谦卑的崇敬之情。

越研究中国书画传统中的精粹部分，越觉得中国笔墨背后的文化结构在世界视觉文化宝库中独一无二。从全球艺术史的大格局来看，中国文士精英们的这项创造性成果，由于其出发点和目标都是为了解决在没有万能上帝的社会环境中，文化人在此岸此世的有限生命途程中的精神安顿问题，因此，笔墨背后的这个创造性文化结构，在经过适当的现代转型之后，是完全可以面向未来的，而且正是未来高科技信息化的异化社会中，所需要的返璞归真的审美超越之途。