



水墨·类抽象·东方宇宙观

Ink Abstract Eastern and Cosmology

周彦 Zhou Yan

尽管水墨在这三十年的中国艺术情境中作为一个画种一再被提出讨论，我却相信水墨和其它媒材一样，只是艺术家用来制造作品的一个媒介。二十世纪中国的美术教育基本上是按照媒材来划分科系的，先是有西洋画和中国画的区分，然后是国油版雕的科系或者专业成为标准的艺术院校设置。可是在二十世纪之前，水墨几乎是美术媒介的唯一，油画还没有系统的输入，雕塑和版画被归入工匠的技艺类，或可称之为“次媒介”。这里可能有文人画在近千年来的形成和发展的原因，它把水墨“中心化”的同时将其他媒材“边缘化”了。可是，如果进一步深入思考的话，我们要问，为什么单单是水墨而不是其他媒材被中心化了？

日本艺术家长谷川三郎（1906—57）对东方抽象说过一段精辟的话，“抽象”乃寻求“绝对（或神）”的现代西方态度。而许多世纪以来，东方在形而上、哲学、宗教、文化与艺术中的思维方式，以及东方的生活方式本身，就一直是通过“抽象”去追寻“绝对（或神）”的。

按照长谷川三郎的理解，“抽象”是一种人的主观态度，它出现在西方艺术中是十九世纪到二十世纪的事情，但在东方人那里，“抽象”是一种思维方式和生活方式，千百年来它贯穿于东方的哲学、宗教文化和艺术，乃至日常生活，东方人通过抽象通神，通过抽象把握绝对及世界的终极本质。

一、东方类抽象的本质或核心是形而上的“道”

抽象一词是从西文abstract和abstraction翻译而来，原意为取、提炼、抽取，用于艺术，它是与具象figure, figurative相对的范畴。西方的抽象进入中国最早可能是三十年代现代艺术运动中对立体主义的借鉴，而直到八十年代才有系统的、大规模的进入，这一次包括康定斯基和蒙德里安、抽象表现主义，以及介于抽象具象之间的立体主义、表现主义乃至抽象表现主义，不

但被介绍，且有一批艺术家借鉴运用。媒材则从油画、丙烯发展到了水墨，于是所谓的“东方抽象”或者“中国抽象”成为话题。这样的发展和解读，实际上屏蔽了一个重要的事实，或者说忽略了一个重要的方面，那就是，类似的抽象其实有其中国的渊源。今天我们所看到的所谓的“中国抽象”其实不完全是西方抽象的逻辑继承，更准确地说，它是两个逻辑的延伸，即西方抽象和中国类抽象的当代结合。这里使用的“类抽象”一词是一个不得已的选择，因为它既不是西方意义的抽象，中国艺术的字典中又没有可以用来指称这一对象的术语。这种类抽象不是蒙德里安似的从具象的树向本质的树的抽象，不是康定斯基的寻求音乐节奏、韵律、旋律等的视觉化，也不是波洛克的彻底“绘画化”的动作绘画，在我看来，它的核心是一种超乎经验而同时又渗透于经验的东方宇宙观。

其实不光是这种类抽象样式的作品，中国艺术没有西方意义上的现实主义的传统，即从内涵到技巧的现实主义体系，张择端的《清明上河图》和清朝的界画即便不是特例，也是处于边缘的类别。而即使是《清明上河图》，如我在下面将要讨论到的，也蕴含着“宇宙之片段”的东方艺术思路。因此，那些有具体、可辨识形象的



画，背后的美学仍然是一种东方宇宙观。

东方（准确地说是东亚）思想的一个基本或最高的概念是“道”。之所以这样说是因为儒佛道三家中，儒学是偏向于社会和道德哲学，基本上不关心世界的来源和本质；佛教涉及宗教的本体论，但是舶来的本体论；唯有道家是本土的本体论和认识论思想。

关于世界的本原，最具代表性的言说是老子《道德经》42章中的“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳。冲气以为和。”“一”即是整体的实体，由此产生“二”，天与地，“三生三”，天地人，进而万物滋生。万物皆有阴阳两面，以气为中介而成为和谐的一体。这种本体论带有强烈的宇宙论的特点，它与西方本体论的差别之一是，“道”这个本原又充当了万物回归的终点，就是说，“生”或者“分”是一个过程，虽然万物可以无限分下去，但是它是被统摄在“道”之下的“分”，“分”不是目的，“合”才是常规，才是最终的目的和结果。如果说西方的各种本体论基本上不脱一种单线发展的模式，东方的“道”则强调循环，由此天地人在一个大循环中运转，生生不息。

道是存在的本质，因此所有在时间中无障碍地展开的自然运动和事件都是道的样式。运动，流动，自然的活力本身，都是道的显现。乔治·若利（George Rowley）说，“中国人依据的是一个大胆的道宇宙性原则，即一种力量渗透

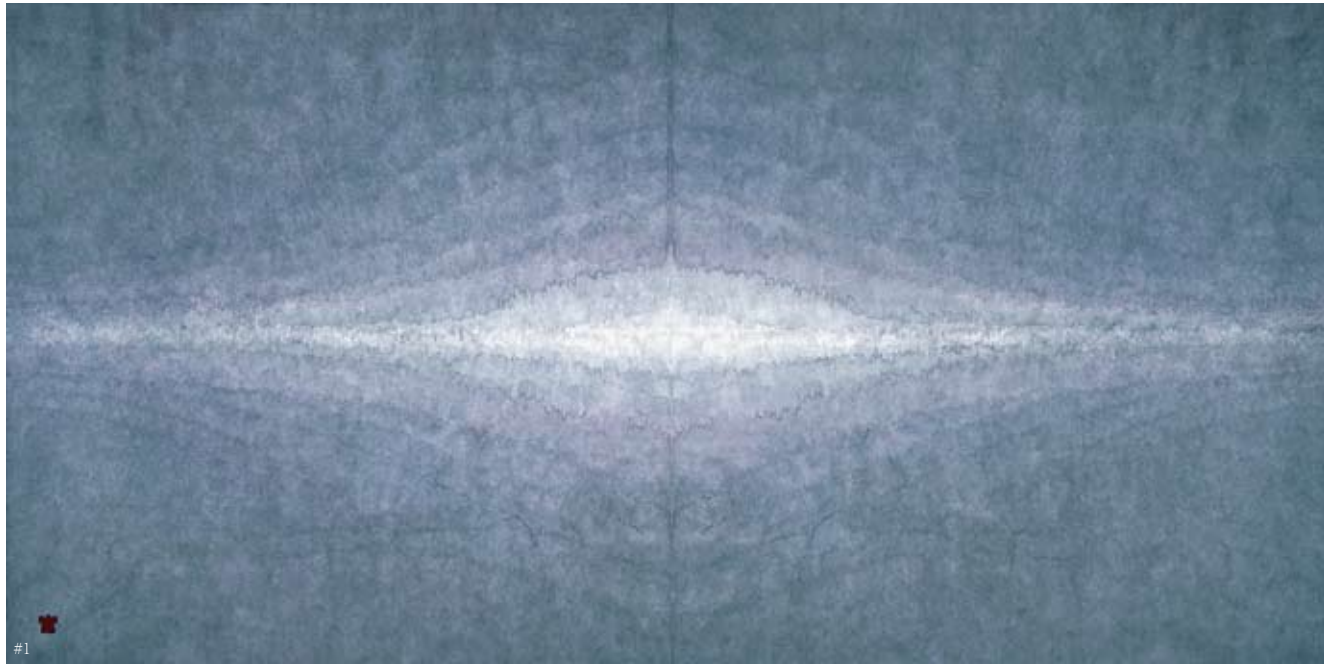
整个宇宙，而非西方强调的精神与物质、造物主与被创造者、有生命的与无生命的、人与非人等等的二元论。这种道的观念是中国画的基石，它影响了中国画的创造性想象。”（《中国绘画原则》，第5页）

整一性的“道”关乎一种世界观和自然观，也是一种认识论，看世界从一种整体的观点看，不是一分为二，而是合二为一。有二元，如阴阳，如向背，但是二元是相对的，互动的，交相作用的，最终是统一在统摄万物的道之下的。如果说这样的一种含混或者混在如今已被所谓的科学世界观“洗过脑”的大多数人来说是一种非科学的、不可分析、无法实证的思想，或者仅仅是一种假说的话，它在艺术上的运用和方法论上的启迪却是实实在在地存在于上千年的东方艺术中的。

人如何能将“道”视觉化？对“道”的描述是超越字词的，因为“可道”的“道”“非常道”，就是说“道”是不可言说的。对“道”的描绘则是超越图像的，即是说描绘“道”很难用具像的手段，具像的物体是道的体现或实现，而非“道”本身。旅居纽约的无锡籍艺术家陈至（Cheng Chi, 1912—）在画老子和《道德经》的时候就遇到了这种难题。他认识到“无法用物来再现‘道’，‘非存在’的主体需用抽象来画。”他画了一个六幅的水彩系列，题为“大道无欲，日月入轨”。画面基本上是沸腾的斑驳的黄色调，除了右上角的黑色团外，其他部分都是“非物质”的，而黑色团本身也漂浮着并融入了涡般的大气，或许是暗示道的核心性。色彩的染成为画面的主体，它的流动传达的是“气”的运动，很像传统工笔的金色表面，代表无始无终的，包围着我们的无限的空间，延伸到日月之外的宇宙空间。左右两边的中文字用的是古体（篆书），强调了道与中国文明的源远流长。这像一幅场域画（field painting），但是一幅抽象思维的场域画，有效而逻辑地运用了传统笔墨技巧来揭示现实的未知的核心。

#1 93-82 纸本油画 申凡

#2 格子 水墨 李华生



上海艺术家陈（1955—2000）在1980年代中画的“气游图”是一种试图沟通自然大宇宙和人心小宇宙的尝试，这是符合“道”贯穿天地人的思想的，贯穿的渠道即是“气”。吴亮用了“升腾、款款下降、相互缠绕、四处弥漫、流动无序、变换无形、凝聚固化、回旋周游的混之气”来描述“气游图”系列，这便是将“道”与物理的“气”相连，再将其视觉化为抽象形式的画面的一个典范。在陈看来，这与其说是以形释道，不如说是以抽象求道，他说，艺术的内在生命力凝聚在“太虚”之中。在我的心里，“元气”是一股“生命之流”；“时空”是一种“进进之流”；心灵是一股“真情之流”。宇宙永恒、无限、运动与人类内心活动的“图形动机”是“线状的”。那是永恒的“一瞬”或“片断”。它们流向画外，延至无限。

陈以他所谓的“域线画”来实现他的对终极的追寻，域是场，是空间，线是流，是时间，场和流的结合，即是空间与时间的结合，这就是“道”，在宇宙之中，在天地人之间，发生，流动，运动，回归，循环，生生不息。这既不是分析性的冷抽象，因为它没有直线的量化的点线面的分析与构成；也不是抽象表现主义或新表现主义的热抽象，因为它不是个人主义的或社会性的宣泄或移情。它是东方的抽象，东方艺术对终极的追寻，基于东方对宇宙的整体观照的哲学，基于东方艺术对这种宇宙整体观视觉化的方法。

二、东方类抽象的方法探讨

由此，我们可以进一步讨论，什么是或者可能是东方类抽象的方法，换句话说，东方艺术是如何或者可以如何将一种东方宇宙观视觉化为可感知的图像。在此，方法是可以共享的，无论是用水墨、油画、丙烯还是摄影都可以使用这些方法。

1. 画面是宇宙/自然的一个“链条”或“断片”

东方类抽象更多的是一种整体性自然观的体现。当西画常常构造一个自足的世界时，或者说是五脏俱全的结构时，东方的类抽象更多地把自己视为自然或宇宙的一部分，所以画面可能是自然的延伸中的一个链条，或者是往外延伸的一个起点，或者是自然中的一个断片，所以无始无终的画面变得很自然。在这里空间是无限的，时间是不断流动的。自然也好，人的智

慧也好，都是“浑然一体，天衣无缝”的。孔子说过，“四时行焉，百物生焉，天何言哉？”意思是说，四季的运行，万物的生长和循环，并无间断，一以贯之，没有像人的言说，只是生生不息地运行而已。一旦有言，便生间断，生逻辑，生具象。山水中黄公望的《富春山居图》，马远的《洞庭秋月》，皆有这种视自身为宇宙或自然的一个“链条”或“断片”的观念贯穿，即使是张择端的《清明上河图》也是可以向两个方向延伸的。马远的《洞庭秋月》很有些早期类抽象的特色，那些水纹的绵延，一直流向画外，似乎明白地告诉观众这是洞庭湖的一角，而在艺术家的眼里，洞庭湖则是自然宇宙中之“沧海一粟”。甚至当代的邢丹文在制作她的《绝缘》系列摄影时，那些错综复杂、缠绕旋转、你中有我、我中有你的绝缘线，似乎也成了“道”的现代视觉化，暗示了“道”的混与无始终。而花鸟中的“折枝花”无疑也是自然整体的片断，“折枝花”也有生命短暂、朝生暮死的自然生命法则的象征性。

2. 水基颜料的透明和渗透性与无处不在的“道”

东西方绘画材料和相应的操作方式先天地决定了二者的某种本质的区别。西画和中国画材料上的最大差别便是颜料的不同：中国画是使用以水调和的植物和矿物颜料，加上水与墨磨制的墨，称为水基颜料；西画基本上是使用从蛋彩颜料发展而来的以油调和的研磨得极细的有色矿物质，称为油基颜料。前者基本上是透明的，可渗透的，覆盖性不强的；而后者不透明，基本不渗

透，覆盖性极强。相应的，水基颜料用于纸面或丝面，油基颜料则施于布面。水基颜料基本上非常单纯，颜色与颜色或颜色与墨的调和产生有限的复合色，而油基颜料的相互调和可以产生大多数自然界所具有的颜色。或许由于易于流动和渗透性的关系，中国画是垂直握笔在水平的平面上作画，而西画是倾斜甚至水平握笔在基本上垂直的布面上作画。

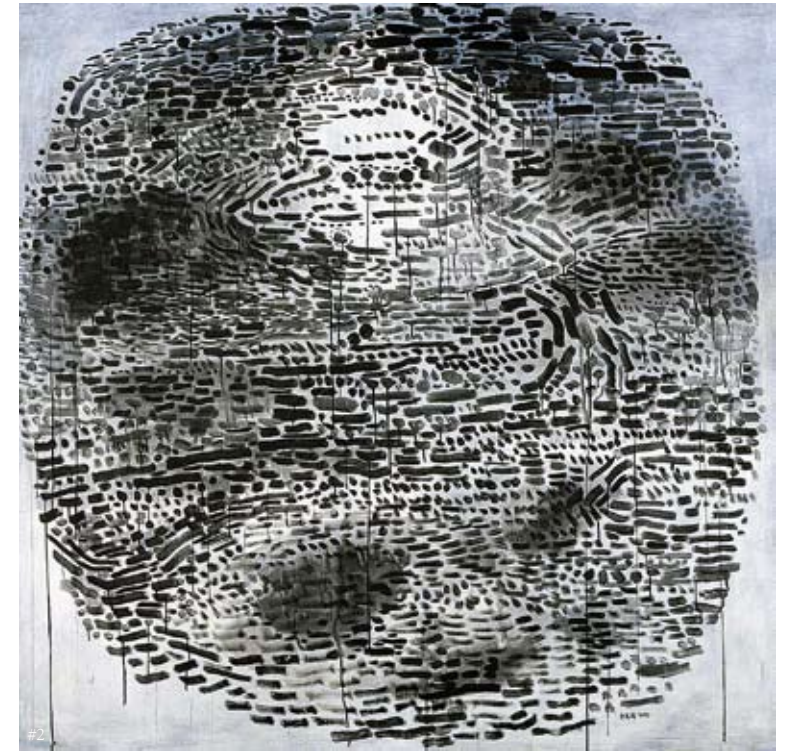
这种颜料的特性似乎和抽象有着先天的联系，这就是水墨画颜料的透明和渗透性与宣纸尤其是生宣的结合，以染的笔法造就了流动、渗入和绵延的效果，而这种效果与无所不在、无始无终的“道”，流动、漂浮、无孔不入的“气”先天吻合。“水”为什么成为中国绘画的主要媒材和题材是一个很有意思的话题。泛泛而言，水的无色、透明、流动性、渗透性、无始终、可塑性（随容器而成形）、两面性（如“可载舟亦可覆舟”，是生命之必需却又可以置人于死地）、无处不在（地球上十分之七的表面被水覆盖，人体内有十分之七是水），似乎是“道”的直接物化形式，光是这一点，就说明了中国艺术家和艺术史选择了水与墨（墨也是液体）有其天然的合理性。

而到了现代，在格林伯格那里，绘画与生俱来的美学特质就是来自于绘画的材料和制作过程本身，即颜料和画平面的使用，因此艺术制作的材料而不是艺术再现的外部世界成为绘画的主体。因此他对海伦·弗兰肯沙勒·莫里斯·路易斯·肯尼斯·诺兰的“染色画”（stain painting）大加赞扬，这种将油彩渗入画布的作品被视为先锋，因为它强调了颜料和布面的关系，凸现了“画”的过程。而水墨画在纯粹意义上说，墨与色的染是最重要的技巧之一，“力透纸背”的技术要求又把笔墨和纸的融合提到了美学的高度。黄宾虹总结的“用墨七法”——浓墨、淡墨、泼墨、积墨、破墨、宿墨、焦墨——是在墨法上保证墨与纸的完美结合的措施。而且，水墨画的“力透纸背”还提供了一种可能性，那就是，它使得一件作品向第三维度延伸有了可能，而这绝非“染色画”画家所关注和思考的问题。

3. 飞白·一画：虚空与气

水墨画的水墨和颜色的流动性和渗透性，以及透明和半透明的特性也导致了水墨画笔墨技巧中的“飞白”和所谓的“一画”概念。前者和水墨画“虚空”的观念有关，后者则强调“气”的一以贯之和不可逆。

东西方艺术对于画面的空白抱持的是然不同的态度。西画中的空白就是空白，要么是构图的需要，要么是打破构图的平衡的需要，空白是与实在相对立的虚无。而东方绘画中的没



有可感知形象的虚空可能实际上是一种形而上现实的视觉化，所以虚空并非空洞，它是充满道的充满能量的实在，它是阴阳二元的一半，与可视可触的客体共同构成一个整体。故而没有虚空之另一半的客体是不完整的。老子曰，“凿户（窗）以为室，当其无，有室之用。”（《道德经》第11章）只有有墙和屋顶围起来的空间才能当成房屋使用，如果全部塞满杂物，屋就不成其为屋了。虚空是鲜活的有意义的实体。在美学上它赋予构图中的开敞空间以极大的图像意义。一方面中国画的构图上常常会有意留白，山水画尤其如此；另一方面用干笔焦墨快速在画面运动带来的“飞白”成为赋予画面活力和所谓“透气”的技巧。李华生和申凡的以日期为题的抽象作品《2000.3.9.》和《93-67》都是在繁复的覆盖一切的画面中留白，一方面是画面透气的需要，另一方面是以虚对应实来完成“合二而一”的东方式完美与完善。

说到“透气”，这是西画和水墨上一个因着形式的考量而体现各自不同的美学乃至世界观的话题。在写实的西画中，一座山是实实在在的固体，所以留白是不可思议的；而在山水画中，留白是为了透气，常常是一种必需的处理。之所以要透气，是因为以“道”为根本的宇宙观有着“泛神论”的特色，即所谓的“万物有灵”的观念，不光是人有灵，动物有灵，植物有灵，就是一山一石也是有灵的，故而需要呼吸，需要透气，需要从这种气中吸收能量。所以在西画中那种十分重要的“实体”描绘在水墨中不但不重要，而且常常会被视为画得不透气，画“死”了。这种“万物有灵”不光在描绘实体的对象上体现，也会延伸到非具象乃至类抽象上，因为不管是有形的实体还是无形的对象都是被统摄在“道”之下的有灵之物。

我们都知道在水墨画中下笔后是无法改动的，这是墨与水墨画颜料的透

#1 颖湿缚 擎 宣纸水墨 田卫

#2 圆系列1986-8 布面亚克力 余友涵

明性和半透明性决定的，它不像油基颜料可以层层覆盖，一笔下去必须准确地描绘出所要描绘的对象，传达出所要传达的意味，或者表现出所要表现的情感。这种调谐在绘画时首先是心与手的调谐合一。与此相对，克莱茵的画看上去即兴性很强，实际上却是精心计划后将小稿放大，而且反复和覆盖的地方很多。也许是从这种“心手合一”发展出了所谓“一画”的概念。《石涛画语录》中晦涩的“一画论”有其以“一”释道的立意，他说，“太古无法，太朴不散，而法立矣，太朴一散，法立于何？立于一画。”这里是一种艺术本体论的表述，但是它也可以做美学的解读。一画首先是指技巧上的“一笔成形”，进而是指艺术家通过手执笔的运动与“神”相通。玄奥的文人画曾经有所谓“运气于丹田，而发乎一端”的讲究，讲的是画画之前有如打坐的“静心涤虑”而后将气运于指端，如此才能“下笔如有神”，一画即臻于完美。这里固然还需要长期的练习，才能“形神兼备”。维赫斯勒把这种不可逆过程导致的东方水墨的“一画”概念和抽象表现主义的方法作了比较，认为这种对画画时手动动作的即兴性和偶发性的适应和尊重在艺术中有着重要的美学意义。差别在于，后者的基础是个人主义对个性的尊重，以及对身体动作在艺术中的意义的发掘；前者则是基于“道”的哲学的“一气呵成”，一画一方面是“下笔通神”的境界，另一方面是“气”在身体和画面之间的贯穿。

4. 曲线与直线，圆与方

东方的哲学在艺术上的视觉化虽然也有点线面的使用，但是点多为圆点（如椭圆状的“米点”），线多用曲线（界画是例外），面则是圆多于方。这种形式上的偏好说到底还是和对“道”的理解和解释有关。

老子《道德经》虽然没有直接提到线条和形状的句子，但是有所暗示。比如，“上善若水，水善利万物而不争。”（《道德经》第8章）水在自然状态下是流动的，遇障碍是会转弯绕道而行的，这里形成的自然是曲线。又曰，“曲则全”（第22章），虽然讲的是“委曲则能保全”的人生哲学，字面上则是“以曲求全”，弯曲而有韧性的线或形方能整体性囊括。再则，“大直若屈（曲）”，指的是正直的人格在外表上是弯曲或委曲的，或者是“委曲求全”而不是“剑拔张”的道理，“曲”是真正的“直”的外在形式，所谓“柔中见刚”、“绵里藏针”是也。直线和方形（包括长方形）以及相关的角是西方分析的符号，曲线和圆则是东方综合和整体的象征。

1980年代上海的艺术家李山、张健君和余友涵不约而同地以曲线和圆画的抽象作品可以说是国内较早的东方式抽象或叫类抽象的探索。李山在他的“扩延”系列中延续他对生命的关注，在他看来，生命是世界的存在方式，这是一种“万物有灵”的思路。他说，“世界是由生命组成的，而一切生命都和自己一样是有知有灵的，人和非人是无界限差别的，是不可分离的。”这种天地万物和人同一的观念正是“道”的整体性观念。“扩延”中悬浮在空间中的毛茸茸的“圆”是他创造的“生命符号”。我在《中国当代美术史：1985—1986》中这样写道。

这个符号的成功之处在于它既是对生命缘起、发展（扩张，延续）的微观具像的表现，同时又是一种宏观的抽象：孕育的躁动、发展的基因、文化的起点似乎都包容、潜藏在这静穆、神秘而不可捉摸的团块之中了。它使人想起有无相生、周而复始的东方观念。

所以这里的圆最大地包容了以生命为主体的宇宙，很难想象以方形、长方形或其它带角的多边形可以胜任这种功能。

张健君的“有”系列多达70余幅，“有”在这里显然有一种哲学上“存在”的意义。虽然使用的是油画材料，张建军却合了东西方的抽象观念和技巧。他使用了圆、半圆或扇面的形状，又在画布上使用了沙子、卵石和玻璃等自然和人工的材料，平涂、晕染和表现的笔触自由地运用，目的在于用各种可能的手段描绘他对存在的体悟。我在同一本书中这样讨论他的这组

作品，“存在”——人，自然，时空，宇宙——给人类留下了世代的困惑，逻辑的理性的语言在它面前常常捉襟见肘，超验的感悟、艺术的方式则常常与之相通，透过“有”系列那被分割的方与圆的条块，整体单纯而微观丰富的色彩，细腻与粗率参差的笔触，凹凸起伏的或凝重或斑驳的肌理，我们能否与某种终极实在获得一种深层心理的沟通？或者这只是作者某一瞬间顿悟的“定格”？抑或这种自身体悟中的“小宇宙”与“大宇宙”本是一种同构的存在？

我记得在看“有”系列的原作时确有一种“通神”的感触和感动。李山以生命把握“道”，张健君以“存在”感悟“道”，用的都是圆转的曲线和圆。而心境和画境更接近道家的余友涵在同一时期则直接以圆的形和题来追寻一种“道”的宇宙精神。他找到了“圆”这个极简洁又极丰富的符号，他说。

具有安定性感觉的圆表现了物界的亦始亦终和无谓始终。它是循环不已的运动之象征，……它的内在及外延兼有自在与博大的气度，静静传动出“瞬间”与“永恒”的体味与安宁。

“圆”是对宇宙及其精神的感应与体现。画面的“质”暗示了“圆”这一与道相联系的恒定形象，与宇宙中物界的同在，也就是有与无的统一。它所表现的境界，是一个与宇宙精神有神交的个体，在画面行为中实现了自我价值，并且由此穿透画面，在妙悟之下所体验到的无象之空界（道）和画面本身（质）。

直接以“圆”指称“道”，余友涵是第一人。在他看来，画面上的圆和其中的道是小有与大无的关系，它有始终，又无始终，它有边界，又无边界。我在书中这样讨论到，这组“圆”系列始于1984年，用丙烯颜料以水墨技法完成，圆，椭圆，近乎方的圆等多种圆形悬浮在沉寂，幽深的空间中，密码般的颗粒呈现出各自不同的运动趋向，排列有序，结构井然，或如指纹，或如微观的细胞群，或如某种不可译解的符号，欲隐又显，似动实静，悠悠然又恍恍乎，呈现出一种有无相生，循环往复，清澈而流畅的宇宙景观，显出作者对于存在的独特把握，也暗示了作者对一种与宇宙精神相同的人生境界的追求。

在向宇宙精神接近过程中注入圆融的人生观，也是余友涵东方抽象的有别于他人的特色之一。在这点上，他的思路 and 老子说的“曲则全”和“大直若屈（曲）”是遥相贯通的。

5. 书法与文字入画

除了签名和标注日期之外，文字入画在西方是立体派最早进行尝试的，艺术家——例如勃拉克——将字母、数字入画，要么写上去，要么

用拼贴，旨在强调画面的二维性，以及它是一个“物”而不是幻觉的真实，这是与格林伯格强调绘画是二维的平面——即绘画是绘画自身而非三维的外部世界的幻觉性再现是一致的。水墨画将文字入画则有了上千年的历史，所谓“书画同源”即是对以文字为主体的书法和以图像为主体的绘画的共同性的描述。从历史的观点看来，“书”（在这里是文字）来源于“画”（在这里是指象形文字），而从美学的观点看，“画”又是来源于“书”，因为画的用笔来自于“书法”，所谓“骨法用笔”是也。王季千说，“所有中国艺术都是书法的延伸。”应该就是在“骨法用笔”的意义上说的。显然这里的“画中有书”并无所谓以二维对抗三维的意义，而是对书画工具的相同导致的笔法的相通的总结，和中国文字最早的象形起源的确认，至于诗与印的入画则是文学与艺术的联姻。金农的画甚至侵入到画的中央，而陈至则将老子的语录写在他的无限的宇宙似的空间中。

中国的书与字因着其象形的来源天生有着抽象的本质，或者说它们天生是一种抽象的图形。当谷文达在1980年代以分解和重组的文字作画时，书与画的界限更有了当代的模糊性，换句话说，人们可以把它看成解构了的书法，也可以把它看成抽象的绘画。“书画同源”说有其艺术本体论的意义，如果放在宏观的角度看，又可以看成是图像和文字在本质上的相通，与东方宇宙观的整体论暗合。

在以文字入画而达成类抽象上走到极致的是徐冰。他1980年代末做的《析世鉴》是以文字作为图像的典范。如果说西方现代主义是以文字来协助恢复绘画的二维性，徐冰则是以无意义的文字回归东方图像的类抽象本质。首先，他的文字不是书法，因为他用的是印刷上的仿宋体；进而，他的文字本质上不是文字，因为除了偏旁和结构的形似以外，这些“字”没有“指称意义”，即没有“所指”。自然，它们也不是具象的图形，不再现任何外物，甚至也不表达任何私人的感觉或情感。当它们铺天盖地迎面而来时，那一个个的小方块图形无异于宇宙间的一个个元素，盘桓于我们周遭，充塞我们的眼睛，窒息我们的呼吸，似乎从远古流到了当今，又从当下流向古。这种时与空的交叠不正是“道”的存在方式么？

结语

东方类抽象不可避免地带有神秘的特征，但是神秘并非虚妄，更不是东方文化的原罪。神秘出自于精神的不可言说性，即老子说的“道可道，非常道。”不可道的终极无法作科学的实



扩延 布面油画 李山

证，然而不可实证的东西不等于不存在，也不等于不可亲近。艺术的类抽象便是亲近道的途径。“大象无形”指的是没有具体的可认知的形状，或者可视可触的物体，类抽象便成了通神的渠道。正如长谷川三郎说的，“东方在形而上、哲学、宗教、文化与艺术中的思维方式，以及东方的生活方式本身，就一直是通过‘抽象’去追寻‘绝对（或神）’的”。说到底，中国类抽象和东方宇宙观的血缘关系还是源于形而上的“道”的统摄性，在这个意义上，艺术和哲学源于同一个本体。这很有些像黑格尔的“精神”，高高在上的“精神”从“主观精神”（逻辑学）到“客观精神”（自然哲学），最后发展为“绝对精神”（精神哲学），一以贯之。只不过老子的“道”与“自然（天地人）”是一体的，黑格尔的“精神”则是漂浮在自然之上的纯粹观念。所以很难想象从黑格尔可以发展出可以悟道的抽象艺术，而这在东方艺术和宇宙观那里则是天经地义的事情。

回到起初提出的那个问题：为什么单单是水墨而不是其它媒材在中国美术史上被中心化了？雕塑、版画、陶瓷、漆器等等媒材在近千年的美术史上都没有水墨的这种中心地位，自然有它和文人士大夫的密切关系使然，而更重要的，在我看来，是这种媒材与东方宇宙观的天然契合，水、墨、水基颜料、宣纸与“道”的这种天然契合，是其它媒材所不及的。其实无论是具象描绘的山水、人物、花鸟还是非具象的类抽象，其精神内涵是一致的，那就是贯穿我们生活、思维、文化和艺术的自然观或宇宙观。