

現代風格的興起除了呂壽琨的作用外，王無邪亦擔當了重要的角色，特別是在發表文章方面，他為香港新一代的中、西藝術家建立了歷史的地位。自六十年代以來，他在報刊發表的文章，不單推介現代藝術在香港的發展，更把其現代主義的思潮與東方文化匯合，強調香港的特殊歷史時空所造就的藝術環境（香港的雙語化、中西文化融和、交通資訊發達等）。此外，他更修訂了對傳統和創作的偏見，在《香港年輕一代的藝術家》¹²一文中，分析了整個藝術現代化過程中由各種對立的元素中摸索出自己的道路，這是一條由中到西，又由西回到中的道路，也是這一種取向，使「新水墨運動」能植根於本土文化，且能迅速成長。

新水墨的發展在「元道畫會」及「一畫會」成立後陣形更加強大，在呂壽琨的倡導下，畫家如鄭維國、吳耀忠、周詠雲及徐子雄等亦各自建立有如個人標籤的風格；再加上王無邪、靳埭強等以設計意念入畫，使本土水墨發展首次抽離傳統模式。六十年代是新水墨的成長期，「元道畫會」代表過渡期，「一畫會」代表全盛期。呂壽琨在1971年獲英女皇授勳，又代表香港在世界博覽會中展出作品，儼然成為香港藝壇的代表，也象徵著其新水墨超越了傳統的中、西繪畫。新水墨亦成為首個純粹本地誕生的藝術潮流。對本土藝術發展有著深遠的意義。特別在七十年代整個華人藝術圈中（包括中、港、台及海外）更有著重要的地位——其時國內受文革的餘波影響，藝壇猶未復甦，台灣的現代水墨健將如劉國松及前「東方畫會」部分成員亦已在香港及海外發展，其時的香港水墨畫可算是一枝獨秀。因此，無論本土的傳統繪畫界如何輕視新水墨，站在歷史的角度，新水墨運動的成就是無可置疑的。

自1978年後，中國在改革開放的新風下，文化環境亦急促轉變。據1986年的統計，由七十年代末期到八十年代中期，國內的藝術界對政治藝術的興趣大幅下降，而學院派藝術卻迅速增長。與此同時，對國內外現代藝術的興趣則近乎同步激增，均可以反映國內藝術亦呈現現代化與多元化的方向發展。¹³ 在國內書畫界，最先是近現代傳統的復甦，即指近現代畫家如吳昌碩（1844—1927）、黃賓虹、齊白石（1863—1957）、傅抱石（1904—1965）、李可染（1907—1989）、潘天壽（1898—1971）、陸儼少（1909—1992）、錢松岳（1897—1985）等。而較新銳的畫家如石魯（1919—1982）、吳冠中等的創作則引發對繪畫實驗的興趣。步入九十年代，抽象水墨也在國內流行起來。國內畫壇的嬗變，後又漸次影響本港的發展。

八十年代香港國畫壇的變化端倪，早在1981年已經出現。由1981至1983年，梅創基在《雄獅美術》逐年發表的每年總評當中看到新水墨漸由高峰轉向平淡。而傳統派中，則以嶺南風格首先復甦。¹⁴ 香港藝術館先後主辦了楊善深與高奇峰展覽；較早前後有高劍父（1978）和趙少昂展覽（1979），再加上1983年香港大學馮平山博物館主辦的「嶺南畫藝：趙少昂、關山月、黎雄才、楊善深合作畫展」，恰好聯成一個嶺南系列。梅氏在1983年的評論中用了「風水輪流轉」來形容新水墨與嶺南派的此起彼落。¹⁵

1985年可說是新水墨發展的新低點，先後發生了譚秀牧發表批評新水墨的文章及劉國松被指抄襲的風波，¹⁶ 這些不利消息均對新水墨發展構成打擊。除了嶺南派的再興外，梅氏還注意到國內畫家作品被介紹到港這一特殊現象，指出了國內風格為香港