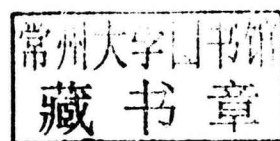


許
繼
壯



中国近现代名家画集

许 继 庄



人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近现代名家画集. 许继庄 / 许继庄绘. — 北京:
人民美术出版社, 2011.3

ISBN 978-7-102-05506-0

I. ①中… II. ①许… III. ①工笔画—作品集—中国—现代 IV. ①J222

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第036834号

中国近现代名家画集

许继庄

编辑出版 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号 100735)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部: 010-65252847 65256181

邮购部: 010-65229381

责任编辑 李 翎

总体设计 李文昭

责任印制 赵 丹 文燕军

制版印刷 浙江影天印业有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2011年6月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 25

印数: 0001—1100册

ISBN 978-7-102-05506-0

定价: 350.00元

版权所有 翻印必究



许继庄

朴质而有创意

——读许继庄的工笔花鸟画

邵大箴

艺术家有两种类型，一种为才子型，另一种为苦学型。当然，这是相对来说。“才子型”的艺术家如果没有一点苦学精神，是成不了气候的。同样，“苦学型”的艺术家如果没有一些才气，也很难造就成才。不过，不论怎么说，艺术家大致有这两种类型，大概是不会错的。

许继庄君，我以为是属于“苦学型”的画家。他的才气并非超人，可他为人老实忠厚，性格温和，做事勤勤恳恳，一丝不苟。他热爱艺术，也有悟性，主要靠自己的诚实劳动，在艺术领域里耕耘，取得了丰硕成果，他的作品朴实而有创意。对自己在艺术创作和教育中取得的成绩，他不愿意并且也不善于大事宣扬，一直保持着可贵的谦虚品格。

许继庄1956年考入北京艺术学院美术系，1962年毕业后留校任教。1964年转入中央美术学院国画系任教，现为中央美术学院教授。几十年来，他一心致力于工笔花鸟画的创作与教学，潜心深入研究民族绘画传统，思考和探索工笔花鸟画的推陈出新。他深知中国画创造理论“外师造化，中得心源”之重要，一面勤奋地深入生活，研究客观对象，积累生活经验与艺术实践经验；一面读书思考，提高自己的修养，领悟艺术创造规律。他的造型基本功很扎实，尤为善于把造型能力纳入中国画创作的轨道。在观念上，他领悟中国艺术之精妙在于“天人合一，物我两化”；在绘画实践中，他把“写意”视作中国画的基本特点，并进而认为以线抒情达意是构成这一特点的基本属性。他写过几篇颇有学术性的文章如《中国画中的“线写意”》《中国画的写意特点》《中国画出新小议》等，对这些问题做了较详尽的阐述。由于他在理论和实践两方面的勤奋探索，他的花鸟画创作水平不断提高，其作品多次参加全国重要展览并获奖，如《春韵》入选第六届全国美术作品展览，获北京市美术创作奖；《南国情》入选第七届全国美术作品展览；《翠微秋意》入选“纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年全国美展”，获北京市优秀作品奖。《鹤望兰》入选第八届全国美术作品展览；《鹤舞》入选“全国首届中国花鸟画展”，获佳作奖。曾出版画集《许继庄花鸟画》。

许继庄的工笔花鸟画作品格调朴实、高雅、清新，画面气势宏大，构图充实饱满，由于艺术处理手法得当，特别是注意了趣味的淡雅以及统一了局部与整体的关系，画面很耐看，经得起琢磨。他充分发挥线的表现力，并且巧妙地将线与色彩和墨韵合为一体来写意抒情，使画面和谐、统一和充满生机。近几年来，他尤其注意工笔与写意的融合，使作品兼有工笔的严谨工整与写意笔墨的潇洒自由，作品越来越受到同行和观众的关注与好评。

值许继庄君寿逢六十甲子举办个展之际，我们向这位诚实、勤奋的艺术家和艺术教育家表示衷心的祝贺！我们相信，这位正处于创作旺盛期的艺术家，一定能在已有成绩的基础上迈出新的步伐，取得更大的成就。

1998年10月于中央美术学院

（邵大箴：中央美术学院教授、博士生导师、中国美术家协会常务理事、理论委员会主任）

工笔花鸟画的继承、开拓和发展

——记许继庄及他的工笔花鸟画艺术

董 玉 龙

我国的工笔花鸟画艺术源远流长，自古代花鸟画分科以来，从五代史称“黄筌富贵”、“徐熙野逸”。从徐、黄异体之两大艺术流源的形成，到北、南两宋工丽院体花鸟画艺术高峰的出现，直至元、明、清文人画兴起和发展的同时，双勾填彩、没骨花卉、勾花点叶和水墨写意之逐渐变化，即说明工笔花鸟画自古以来曾经有过的辉煌历史。近现代以来，植根于中华民族传统文化和审美情感上的工笔花鸟画，在列强侵扰、战乱颠扑之旧中国，已沦落到在风雨飘摇中挣扎生存的地步。新中国建立后，工笔花鸟画艺术才大步跨进美术院校的专业课堂和画院创作室。在新时代的历史风雨进程中，工笔花鸟画重新开始了对其辉煌传统的继承、开拓和发展的新历程。

中央美术学院国画系工笔花鸟画教授许继庄，正是新中国成立初期，在对绘画传统的继承、开拓和发展之新时代，踏进新中国的工笔花鸟画坛的。早在20世纪50年代中期，北京艺术学院的前身——北京艺术师范学院建院伊始，许继庄考入该校，先后在有于非闇、王雪涛、高冠华、俞致贞等著名花鸟画家以及吴镜汀、陈缘督、梁树年、白雪石、张大国等著名人物画、山水画名家执教的美术系国画专业学习。毕业后即留校任教，并专攻工笔花鸟画。之后，他于1964年又转入中央美术学院国画系任教，从师李苦禅、郭味蕓、田世光等著名花鸟画家研修，后同系执教。教学相长，时光匆匆，至今已过了三十多个年头……

许继庄作为老一辈花鸟艺术名家的新时期薪火传人，已经成长为有着几十年教龄和创作经验的工笔花鸟画教授，同时也是全国著名的花鸟画家。他几十年如一日，默默耕耘在“工笔花鸟画”这块园地上。他治学严谨，以认真负责的教学态度教书、教画、育人。教学之余，他创作了大批既具有传统精神和现代美学品格，又具有时代风貌的新花鸟画，为有着辉煌传统的工笔花鸟画艺术的继承和新的崛起做出了不懈的努力。特别是在各种思潮、商潮喧嚣杂陈的复杂背景下，许继庄能淡泊名利，不为时风所惑，既安心于教学，又潜心于创作，坚持其工笔花鸟画在继承传统基础上的开拓与发展。他既重视传统，又重视生活，坚持“外师造化，中得心源”，从古今中外艺术精粹中汲取营养，以大自然的风情雨露陶冶胸怀，在不断的艺术探索中积累经验，从而在长期的教学与艺术创作中，不断开拓进取，并不断取得新成就，可谓难能可贵。

许继庄所创作的大量作品主要是在教学之余进行的，尤其还创作了不少巨幅工笔画作品，许多费时费力的作品都是他利用休息时间，甚至是在牺牲个人健康的情况下完成的，这与许多画院专业画家的情况很不相同。以其历年来被选送至海内外展出的作品，还有先后被国家和地区以及诸多单位收藏、选刊或編集出版的大量作品来看，我们既可以看到他在业务上的刻苦努力与执著追求，又可以看到他的传统功力和审美

情趣：他的作品既能让画面淡雅清新，又能让内蕴厚重深沉；既能发挥线的力度、节奏、气势，又能适当运用墨色韵律的抒情，力图突破某种僵化的程式，致力于创新绘画语言，构成一种欣欣向荣的新时代风貌。他不囿古、不崇洋、不媚俗、不造作，不论是从往昔少见的作品《热带雨林系列》中的奇异花草、蜿蜒藤蔓，或是在传统题材中常见的如《朝辉》中的白孔雀、《鹤舞》中的仙鹤、《竹林锦鸡》中的锦鸡以及其他作品中的牡丹、牵牛花等等，都可以看到他那学院派坚实的造型功底和崇尚大自然“外师造化”的生活基础。他能以传统技能结合现代手法，如作品《鹤舞》之动人画面，对飞舞、鸣唱之白仙鹤的动势把握，对情绪夸张式的强调，对其芦荡背景的整体处理，以及淡紫色彩的铺设，使前后景物形成巧妙的对比效果。如作品《白牡丹》中，白牡丹花的潇洒造型、生动线条，素描式的笔墨刻画，混沌背景的肌理效果等，使白牡丹浑然散发素雅高洁之感。再如《晨馨》、《蝶恋花》、《鸡蛋花》、《三角梅》、《羊蹄甲花》等作品，对画面中花、叶、枝、干的疏密搭配、穿插安排、明暗处理，以及对色彩、色调的不同运用等等，都可以看到作者在工笔花鸟画创作中那种寓传统于现代、融“造化”于“心源”的着意，在发挥传统写意之丰富表现力的同时，又能强化或弱化其色彩与墨韵，使工笔中有“写意”笔法，既描写大自然，又驾驭大自然，把作者的情意化入“工”与“写”之中，从而进入“天人合一，物我两化”之艺术境界。

作为了解许继庄的同行，都知道这位画家是一位少言语、多静思、居清廉、淡名利的性格内向之人，而且他在艺术上肯下苦工夫、笨工夫。他自己也常说“我不能算是一个聪明人”，但他尚“渐悟”，是一个很有自知之明并能安于坐冷板凳做学问的人。他能以冷静思考的正常心态，刻苦修炼了几十年而不辍。在工笔花鸟画艺术的开拓与发展中作不懈的努力与追求，所特别需要的正是这种难能可贵的精神。他曾说：“画画要靠自己有点‘悟’性，‘拉开’是必然，你画你的，我画我的，关键是画面品位的高低。”当然，画作品位的高低与画家的素养有着密切关系。许继庄是一个注重人品、画品和人格、画格的人，是注重素质修养的人。他为人淳朴无华，尊重学问，这也是他对工笔花鸟画艺术继承和开拓发展的可贵品格。

谨以此文祝许继庄在花甲之年所举办的画展取得成功。

1998年10月于画室

（董玉龙：中国美术馆研究员、原研究部主任）

中国画中的“线写意”

许继庄

“写意”可以说是中国画的基本特点，唐代张璪的“外师造化，中得心源”之说，不仅总结了唐朝以前的中国画创作经验，而且继唐朝以后一千多年来已经成为中国画写意理论的核心。

中国画强调“写意”，并不是一味地强调“写意”。“写意”和“写实”本来是两种不同的概念，但是在中国画中，则要求二者能有机地、恰当地融合在一起，从而形成“外师造化，中得心源”的“写意”效果，既得其“缘物寄情”、“借景抒情”，又能有“物我两化”、“天人合一”之妙。

中国画的表现手段向来是强调以线为主。唐代张彦远说：“骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”更有南齐谢赫在《古画品录》中提出“六法”，其中“气韵生动”和“骨法用笔”最为重要，气韵、骨力，皆是通过生动而有力的线来支持画面形象与意境的。吕凤子在《中国画法研究》中写道：“没有力或力不强的线条及点块，是不配叫做骨的。”又说：“山脉法又通作骨气，是中国画专用术语。它是指作画中形象骨干的笔力，同时又作为形象内在意义的基础或形的基本内容说的。”骨有气韵而活，骨有气力而刚，骨体不散而健。因此，线表现在中国画中当然起着极其重要的作用。在中国画中，“骨法用笔”所产生的线，实际上承担着画面意境的主要“写意”任务。“外师造化，中得心源”，不仅从绘画或造型角度看是中国画的“写意”特点，而且从用线的角度看，中国画中的主要表现手段——线，也是缘于“外师造化，中得心源”的“写意”特点的。

单从造型角度看，为区别于西画的团块造型特点，可以说中国画是以线造型为主。然而就中国画用线的深刻意义而言，它不止起到了造型的作用。即使画面中的线有着表现形象的形体感、质感、量感、空间感等写实因素，甚至更能进一步达到“形神兼备”的造型目的，然而线抒情达意，是它更为不可忽视的作用。具体地说，即是通过笔力、笔速、笔势以及用水、用墨等的运笔技巧，使笔触——点、线，在用笔的抑扬顿挫、疾徐提按和用墨的浓淡干湿中，在疏密聚散、轻重粗细的对比及波折变化中，显示出力感、动感、节奏感和韵律感。以线抒情达意，乃使笔触尽可能地提高和拓宽其艺术表现力，能够在写实的基础上融入形而上的精神属性，诸如苍劲、刚毅、挺拔、激烈、稚拙、高雅、甜润、轻松等等。当然，感情线条是很难用笔法来规定的，但是从笔触——点、线的节奏与韵律变化当中能够看见画家心声之流露，包括他的情绪、意趣，乃至其个性、品格与学养。石涛所说“不似之似似之”，齐白石所谓“画妙在似与不似之间”，皆指出了中国画的“写意”特点。同时，作为中国画的主要表现手段，线也应是“不似之似似之”或“似与不似之间”。似，指线有表现画面形、神、质、景、境等写实性的一面；不似，指线又有表现形而上的精神属性的一面，既包括画家构想的意趣、意境，也包括画家的情绪、个性、品格与学养等诸因素。吕凤子在《中国画法研究》中写道：“作者在摹写现实形象时，一定要给予所摹写形象以某种意义，要把自己的感情，即对于某种意义所产生的某种感情，

直接从所摹对象中表达出来，所以在造型过程中，作者的感情就一直和笔力融合在一起活动着，笔所到处，无论是长线短线，或是短到极短的点 and 由点扩大的块，都成为画家感情活动的痕迹。”这段话清楚地说明了中国画“线写意”的特点。

“书写用笔”是中国画“线写意”的特点

许多国画家在画的落款中总要写上一个“写”字，这在其他画种中实为少见。谈中国画的“线写意”特点，我想还得从“写”字谈起。

一般地说，用笔作字为写，描绘图像为画。文字与绘画有别。原始的象形文字（或称为“绘画文字”、“文字画”）随文明历史的发展，已逐步形成便于书写的点线结构。文字的使用，也都受到语言的影响，按一定的语法、字意、词意、文意顺序排列。书写这些文字，也须遵循语言顺序和字的笔画顺序连续进行。而一般的绘画以描绘图像为特点，图像就不一定是点线结构，而且可以用块、面、光、影表现。在绘画制作时，强调的是画面的整体感觉和总体把握，可以分步骤、分层次进行，也可以这儿一笔、那儿一笔，不必强调笔画的顺序性与连续性。唯独中国画，虽然它也有绘画性的一面，但在表现手段上特别强调以线为主，画家作画也同书写文字一样，比较强调笔画的顺序性和连续性。这里不难看出中国画的作画方法，从用笔用线的角度来说特别近似写字的方法。那么，中国画是以平常写字的方法作画吗？从写的一般意义上可以这样讲，但是更确切地说，也并非如此简单。在中国几千年的文明历史发展中，差不多与中国画艺术相继产生，并且彼此有着深刻影响，与绘画艺术同样特殊和发达的即是中国式的写字艺术——中国书法。从起源到自成体系，中国的书画艺术就像一对孪生兄弟一样，相依发展，你中有我，我中有你。更明确地说，中国画艺术中所强调的“写”，更近乎中国书法艺术中的“写”，而不是一般的写了。

唐代张彦远《历代名画记》曰：“骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”又曰：“顾恺之迹，紧劲连绵，循环超忽，格调逸易，风趋电疾，意在笔先，画尽意在，所以全其骨气。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草，书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断，王子敬（献之）明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微变作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。”张彦远所言乃是总结了唐以前“书”与“画”的相互关系。他不仅指出了“书画同法”，而且进一步指出“书写用笔”中的连续性，以及笔画与笔画之间的相互衔接与搭配关系等“写”的特点。宋元以来，随着文人画的发展，形成了“书法入画”的理论，即以书写的一定笔法用于描绘一定的物象。元代赵孟頫诗云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”明代董其昌说：“善书必能善画，善画必能善书，其实一事耳。”又说：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”明代宋曹说：“文人画笔墨得生拙之味，学书则有深助焉。”明代蒋乾更有“书中有画，画中有书”之说。以上援引诸说表明，随着书画艺术的日益发展，“书”与“画”之间的相互影响与渗透也愈发深入。由于“书法入画”理论在实践中的普遍应用，明人不仅明确提出了“写”与“画”的区别，而且把“写”广泛地应用于花鸟画、山水画和人物画中，提倡“写”，反对“作”；提倡士气，反对匠气。

中国的“书”与“画”都是“写意”的。“写意”在中国画中叫“写意”，在书法艺术中叫“书意”。其实从“写”的意义上讲，“书”与“写”是相通的，只是专业习惯上的称谓不同。但从“线写意”的角度看，书法艺术中的“线写意”性更强。书法艺术没有借助形象与色彩来抒情达意的绘画性的一面，尽管它有时也

可以借助字形（尤其是象形字）、字意、词意或文意来表情达意，然而它主要是靠“书写用笔”所产生的笔触——点、线的衔接搭配及其粗细大小、浓淡干湿、虚实强弱中所显示的力度、动势、节奏、韵律等感觉，以达到“线写意”的目的。

李泽厚在《略论书法》中说：“书法一方面表达的是书写者的‘喜怒窘穷，忧悲愉快，怨恨思慕，酣醉无聊不平……’（韩愈），它从而可以是创作者有意识和无意识的内心秩序的全部展露，另一方面，它又是‘观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书’（韩愈）……书法艺术所表达和所传达的，正是这种人与自然、情绪与感受、内在心理秩序结构与外在宇宙（包括社会）秩序结构直接的碰撞，相斗争、相调节、相协奏的伟大生命之歌。”中国画艺术之所以总是注重与书法艺术间的相互关系，或是强调“书写用笔”，其目的也正是在于增强中国画艺术中的“线写意”性，从而提高中国画艺术的表现能力。

“意在笔先”是中国画“线写意”的需要与特点

古人论画“意在笔先”，其实书家作书也是“意在笔先”。“意在笔先”是“书写用笔”的需要，也是中国书画中“线写意”的需要与特点。

一般的绘画在创作之前，都要有一个构思、构图阶段，这在中国画中叫“立意”。一张画的“立意”如何，当然重要。古人讲“意高则高，意俗则俗”，正是这个道理。在中国画创作中，不仅要注意临时的“立意”，注重构思、构图的推敲与确立，而且更要重视画家平时的生活深度、造型能力、笔墨技巧与学养等诸方面的修养与锻炼，借此逐步提高“立意”水平。由于中国画强调“写意”，尤其是强调书写式的“线写意”特点，这就要求画家能够善于处理“总体立意”与“书写用笔”进程中的“笔意”相结合的表现关系，即“总体立意”与“意在笔先”的关系。

在中国画的制作过程中，由于强调“书写用笔”之笔画的顺序性、衔接性和连续性的“线写意”效果，遂使中国画更接近书法艺术创作一次挥运性的用笔特点，即在“书写用笔”的挥运进程中，连续不断地以笔触——点、线抒情达意。这种书写式的挥运中的“线写意”，就必然地突出了“意在笔先”的重要性。笔离开意的指使当然不行，笔离意太远、时间太长也不行，出笔踌躇、犹豫会造成误笔、败笔。若因此缺乏笔画的衔接和连续，就会丧失气势、节奏、韵律，自然达不到“书写用笔”之“线写意”效果。

能做到“意在笔先”也并非易事，它要求画家既要“胸有成竹”，又要思维敏捷，且有机动灵活之应变能力；既要有坚实的“书写造型”能力，又要有“书写用笔”之成熟的基本功，这样才能得心应手地达到书写式的“线写意”目的。作书作画都不能寄于涂改，要笔笔相生、相应，笔笔合意为佳。作者手中之笔，必是在作者心意指导下，施用笔墨技巧，借笔力、笔速、笔势的抑扬顿挫、往复疾徐、朝揖相属、虚实轻重、粗细大小、疏密聚散、浓淡干湿，使其笔触——点、线之节奏和韵律相应而生，从而达到画面意境“气韵生动”之完美构成及其书写式的“线写意”效果。为此，书画家们既要把握每一笔的质量，又要把握书写进程中连续衔接效果及全局安排。如有哪一笔坏了，不影响大局或可连作下去，能破误为奇、破险为夷，反败为胜之应变也是可取的，所谓思维敏捷、机动灵活。书画家应有这种书写进程中的及时应变能力，否则就得弃纸重新开始。熟练的用笔、用线基本功，是成全书意、画意以至笔意的手段，所以历代书画大师无不在用笔、用线上下大工夫。石涛说“无法之法，方为至法”，至法得来谈何容易，无法是从有法中磨炼而来的。吕凤子在《中国画法

研究》中写道：“用笔练习主要是构线练习，被认为是中国画的基本练习，而构线技巧，即是使每一有力线条直接显示某种感情的技巧，也就是中国画特有的技巧。”书画中“线写意”特点，“意在笔先”很重要。“意在笔先”还需要熟练的书写基本功来成全，意笔融合，才能在书写进程中得心应手，运笔灵活，笔情墨趣才能随意而施，从而达到书与画的“线写意”目的。

正确运笔是中国画“线写意”的需要

中国画强调“书写用笔”之“线写意”，自然特别讲究在运笔进程中笔力的使用。画家在运笔进程中，笔力的使用是促使笔触——点线变化，产生节奏韵律，寓以意趣，成为“线写意”的动力基础。因此，强调“骨法用笔”就愈发重要，正如吕凤子所说：“没有力或力不强的线及点块，是不配叫做骨的”。运笔中讲究用力很重要，但是不能单纯地讲用力，用力也只是正确运笔中的一个环节。正确运笔应该是意、气、力、笔四个环节有机融通。心意合于笔力，笔力合于气力，气力发于丹田。要做到这一点，首先应要求画家有正确的执笔运笔姿势，合理的执笔运笔姿势对于合理地运气、运力起着疏通和根基的作用。意、气、力、笔四个环节中，“意在笔先”最为重要。意是画的灵魂，意是气、力、笔的主导，以意领气，以气发力，以力贯笔。气功中的心与意合、意与气合、气与力合的“内三合”论，也说明了意、气、力的内在关系。“大周天”、“小周天”等功法亦是如此，气、力均在意念中进行，意动气动。气力贯笔，才能使笔从于心合于意，才能意、气、力、笔相融为一。笔无意领，必是出笔踌躇犹豫，无所适从而败。出笔无气无力，必使笔触软、散、流、滑、飘、浮、轻、薄，或是死、板、结、滞。以意、气、力运笔，则可意到笔到，亦可意到笔不到，可以笔连意连，亦可笔断意连。只有正确运笔，才能笔笔相生、相应，紧劲连绵，朝揖相属，循环超忽，格调逸易。意畅、气畅、力畅、笔畅，从而使运笔效果慢而不滞、不结、不死、不板、不膀，快而不滑、不流、不飘、不浮、不轻、不薄，才能使书写笔触——点、线节奏韵律相应而生，达到得心应手、心意随畅的气韵生动之“线写意”效果。

“真力美”也是中国画中“线写意”表现的重要因素

“情”是美，“真力”也是美。广大的宇宙运动，世上一切事物的发展变化，都离不开“真力”的推动，其中当然包含着“真力美”的体现。中国画中的“线写意”特点，不仅强调线，强调笔力的运用，而且从笔力的变化中显示“情”与“力”两种美的内涵。中国画中的“真力美”表现，一是强调“书写用笔”中的笔力，通过笔势、笔速，在抑扬顿挫、提按疾徐、粗细大小、虚实强弱中，加之用墨的浓、淡、干、湿，以显示笔触——点、线的力度、气势、动感等。二是讲究“书写用笔”中的笔触——点线的衔接关系、搭配关系，并包括线条与形象的穿插关系，角度配合也能形成画面的动势、气势，以显示出“真力美”。一幅画如果缺乏真力美感，只能是软、弱、松、薄，无向荣之气，更会因此而缺乏艺术吸引力。

在画家的运笔过程中，画家的感情当然是与笔力融合在一起活动着，但是绘画不同于表演艺术或体育竞技，不一定要看画家感情与笔力活动的动作，最终是要看画家感情与笔力活动的痕迹——笔触、点、线以及点、线中显示的节奏、韵律所构成的形象、意境、意趣，也包括动势、气势所显示出的“真力美”。

一般地说，色表现容易主“情”，线表现容易主“力”，主情、主力，画家可以自辟蹊径。中国画在两千多年的发展中，线表现已经成为主要表现手段，强调“骨法用笔”、“书写用笔”已成为其用线特点，也就是

更突出地强调表现“真力美”，这也可以说是中国画的“线写意”特点。

中国画“线写意”中的“一波三折”

在中国画的用笔中，也和书法艺术一样，有讲究入、行、收的用笔方法与技巧，从而形成寓于一画中的“一波三折”之变化程式。

“一波三折”最先出自王羲之的《题卫夫人〈笔阵图〉后》，言钟繇弟子翼“每作一波，常三过折笔”。更早有东汉大书法家与理论家蔡邕在《九势》中指出：“藏头护尾，力在字中，下笔用力，肌肤之丽。”“藏头护尾”也是“一波三折”之用笔的一种。通过文字记载和出土文物来看，秦代虽统一秦篆，但也有秦始皇支持隶书创用之事，大批秦简隶书的出土也能证明这一点。目前我们见到的书法墨迹，最早的当是商代陶片上的“祀”字，它看来既不像甲骨文，也不像篆籀文，却很像隶、楷书体，而且有明显的“一波三折”之毛笔书写味道。大量春秋、战国时期的帛书、简书、玉朱书的出土，字体并非统一，可见秦代以前的手写书体已是真、草、隶、篆各有胎息。可以说中国的书法艺术，经过夏、商、周以至秦、汉二千多年的实践，已经进入有序的发展阶段。东汉是我国书法史上步入繁荣期的第一次高潮。清代王澐在《虚舟题跋》中说：“隶法以汉为极，每碑各出一奇，莫有同者。”汉隶书体即以波磔仰俯最为明显和突出，作为隶书大师和被誉为书法史上第一位书法理论家的蔡邕，以及蔡邕的崇拜者，并由隶创楷的楷书创始人钟繇，能够体悟和指出“一波三折”笔法的深刻意义，当然是不足为怪的了。

中国绘画用笔的“一波三折”更早于书法。据潘天寿先生考证：“彩陶画中的黑色线条，运线长，水分饱，线条流动圆润、粗细随意，点画之落笔收笔处，每见蚕头鼠尾，且见屋漏痕意致，证其毛笔所画无疑。”这说明6000年前新石器时期的彩绘，不仅在用笔中已初具“一波三折”意致，而且也可以证明中国的早期绘画，就先于书法而使用了毛笔，并采用了近似“写”的用笔方式。当时的毛笔可能很粗糙，但已初具今天毛笔的形式，即毛质、圆头、有锋，而不是刷。可以说，这种中国式毛笔的使用，比较容易产生出波折效果。笔是反映书画家心灵的工具，中国的制笔工艺也随着中国书画艺术的发展而发展，直至今日，中国式的毛笔种类繁多，质性丰富，以适应书画家们更为深刻细致地在“书写用笔”及线条的波折变化中，达到“线写意”的目的。

再看湖南长沙出土的战国时期的《龙凤人物图》和《御龙图》，不仅人物刻画生动，而且线条匀细挺劲，更见入笔、行笔、收笔之“一波三折”变化，也很讲究线条的衔接与疏密搭配效果，已经能够明显看出以毛笔勾勒造型为特点，以“一波三折”之“书写用笔”的线表现形式为主的中国画画风。

从新石器时期的彩陶画到战国帛画，近四千年中虽尚未有绘画原作出土，但可以肯定是有笔绘发展的。一方面，彩陶、青铜、玉、石、瓦当等出土文物可以佐鉴当时的笔绘画之艺术水平；另一方面，诸如商代伊尹画九主、武丁梦画、周时画纣之事杂五色、绘周公像于明堂之墉等文字记载及传说，也并非全是无稽之谈。

从绘画理论上看，南齐谢赫“六法”之“骨法用笔”，传为唐代王维的《笔法论》中提到的“意在笔先”，都是与“书写用笔”相通的。特别是唐代张彦远提出的“书画同法”论，更是从“写”的意义上拉近了中国书画之间的亲密关系。近代中国画大师黄宾虹说：“勾勒用笔，要有‘一波三折’，波是起伏状态，折是笔的方向变化……王蒙善用解索皴，即得此法。”又说：“落笔应无往不复，无垂不缩。往而复，使笔沉着不浮。”（《黄宾虹画语录》）这与蔡邕见解相似，可见“一波三折”是发挥笔力、笔势，在“书写用笔”中抒

情、达意“线写意”的最佳程式。寓线以节奏、韵律，并能以线的节奏、韵律抒情达意，线中的波折变化当然是不可缺少的。“波”是传达信息、表达感情不可缺少的媒介，声波、光波、电波等，无不是在波折变化中产生效应的。石涛《苦瓜和尚画语录·一画章》说穿了中国书画中“一画”用笔的深刻意义：“太古无法，太朴不散。太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人。”又说：“立一画之法，盖以无法中生有法，以有法贯众法也……行远登高，悉起肤寸，此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此。”此“一画”说，既含理，又含法；既通万象之神，又通作者之心。一笔无法，笔笔无法；一笔有法，万笔通灵。石涛的“一画”说，正是注释了中国书画中“书写用笔”寓于一画之“一波三折”意致之真谛。从石涛的“一画”说，不难悟出“一波三折”之曲线审美，也是缘以“外师造化，中得心源”之结果。这“一波三折”之“一画”，既是山峦叠嶂的起伏、大海的波涛，也是蜿蜒的江河、迂回的路径，既是众有之本，又是万象之根。

这“一波三折”是中國人在长期丰富的民族文化蒙养中形成的一种特殊的曲线审美特征，它并非只存在于书画艺术之中，它通于诗词中的格律、韵律，通于音乐中的运指与揉弦，通于歌唱中的吐字与行腔，通于舞蹈中的秧歌步，通于建筑中的飞檐与斗拱，通于武术中的八卦、太极之拳、掌、步、云手……这“一波三折”是中华民族龙图腾的化身，是太极图中的阴阳分界线，是清宫中尚存的“如意钩”，也是今天公共汽车上乘务员给乘客准备的“方便钩”。

太极图中“S”形的一画，即是破开混沌，界出阴阳，刚柔相济，阴阳相生，天地万物对立统一的变化规律。薛永年先生在《书法入画之我见》中写道：“从书画两者相通一方面来讲，就是笔法的运动变化要像运动中的客观世界一样丰富多彩又对立统一。为此，与阴阳相生、虚实相承联系，疏密、聚散、方圆、曲直、收放、大小、轻重、粗细、黑白、强弱、干湿、浓淡等一系列对立统一的要求出现了。这要求不仅贯穿于一笔的‘无往不复’、‘无垂不缩’、‘一波三折’上，也渗入笔法挥运的韵律、节奏的顾盼映带中，换言之，即渗入了笔画与笔画的关系及总体结构中。”薛先生所论更为全面，他一方面谈到笔法挥运中通过韵律节奏的顾盼与映带，使笔触——点、线具有鲜明的“一波三折”之“书写用笔”特点，而且从“一画”谈及总体结构，即书法中的“笔势”、“行气”和中国书画共有的章法或构图中也有“一波三折”之意致。阴阳相生，刚柔相济，都离不开“一波三折”的审美意义。因此，在中国书画中的笔墨运用，总是在对立统一的“书写用笔”中借用阴阳变化规律，在笔法的挥运中抒情、达意，使笔触——点、线萌生出节奏、韵律、笔情、墨趣，从而达到“天人合一”、“物我两化”或是“借景抒情”、“缘物寄情”的写意的最高境界。

（本文原刊于1994年5月《美术研究》第2期）

图 版

喜报频传
己未年
张永德
画于北京

