

中国
画
观
念
更
新
与
技
法
新
探

薛宣林 著

沈阳出版社

中国画观念更新与技法新探

薛宣林 著

沈阳出版社

责任编辑：孙世同 冯守哲 张君华

特约编辑：俞永康

封面设计：薛宣林

责任校对：李 雪

中国画观念更新与技法新探

薛宣林 著

沈 阳 出 版 社 出 版

(沈阳市和平区十三纬路2段19号)

辽宁省新华书店发行

沈阳七二二印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 字数 98,000

印张3.7 彩图16幅 印数1—4,000

1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷

ISBN 7-80556-223-7/J·15 定价：6.50元

引 言

当现代西方文化强烈地洗刷着我们灵魂深处游弋着的民族传统意识；当时代的巨澜突破了数千年来艺术冷峻的法则和递进、平稳、温馨、神圣的氛围之时；当既有的艺术本体已不能涵盖或满足宇宙的本体、生命的本体之时，一度曾使我们仿佛沉浸于数亿年前的茫荒梦幻之中声息全无。强烈的不安和困惑，伴随着心理潜意识变革的骚动，亦曾使我们感到失意、消沉，甚至发出绝望的悲叹。然而，驱使我们民族传统艺术存在和发展的力量，则在于发现，则在于创造。正象我们的祖先起初创造了我们的民族绘画艺术那样。我们无需对古人的艺术观念、审美方式、方法，以及艺术的表现形式神圣地膜拜，更无需重新佩戴上西方人的“眼镜”，而应当坚信我们自己民族的艺术。相信“自我”的感觉，从否定中继承，从反思中创造，从时代和超时代的审美需要、审美方式中去建立。在“自我”及不断地“超我”中前进。

本着对美执著的追求，对民族绘画艺术无限的爱，对“新”、“奇”浓烈的兴趣，早在70年代，我就开始了中国画探索的生涯。起初我并没有把问题想得过于复杂，并试图从“文人画”中找出路。可是，经过多年的辗转曲折，在徘徊之中，我渐渐领悟到了艺术创造的真谛。即决非小修小补，而应当把形式的冲决点选择在被视为“神圣”的、不可侵犯的“禁区”。因为，只有这样的变革才符合艺术特殊性的本意——变化的美及创造、发现的美。只有这样，才能做到更多地表现出自我的感觉、观

念。也只有这样，才能促使中国画美的形式根本的更新或大幅度地跳跃。

我曾认为中国画发展到“齐白石的时代”已到了极限。但历史和现实使我逐步懂得，那不过是中国画两大阶段：即守旧与变革的转折期。徐悲鸿的变法，尽管未能完全如愿，但它却标志着古典中国画和现代中国画两大格局开始形成。从目前看来，无论是“古典”，还是“现代”，中国画就总体说来，艺术观念上均未能摆脱“道”、“气”、“虚”、“无”等审美倾向。从处理艺术与现实的关系上看，中国画仍未能从“默记思维”中走出。从形式上看，中国画总未能超出“书画同源”或者说“笔墨黑线条”的轨道。论及“气韵”、“默写”、以及“笔墨”线条者，往往都视之为中国画的本质特征，并将之置于神圣不可侵犯的地位。因而，一种逆反的心理就在自己的头脑中萌生了，促使自己开始了对“相对”等新的造型观念的追求以及对“非笔墨线条”形式的研究，进而导致“白线”或“非笔墨线条”中国画的诞生。但是，这一神经纤维的震颤又必然会牵动着整个美的形式神经系统，引起新形式因素的变化。此即本书所要叙述的主要内容。

诚然，我的探索实属初探，目的只想启示人们“三戒律”是可以打破的，“非笔墨线条”的中国画之路是可行的。新流派、新观念、新形式的中国画是可以确立的。我并不认为自己的发现是非常合理的，也不敢肯定它是否有永恒的生命力，更不知道将来的“自我”又是什么样子（其实在我现在的作品里，作为“非笔墨线条”之一的“白线”已远不是开始的样式）。可我想，大胆地尝试新的思维空间以及由此而决定的新的艺术形式，总比重复他人（包括重复自己）要强得多。正因为如此，我也就不怕因

作品的丑陋和思想的浅薄而见笑于世人。如果说，我的观念，我的探索以及我的作品能给大家带来一点点启迪和审美快感的话，对我来说，那将是最大的欣慰了。

目 录

第一部分 反思中继承

一 艺术化地对待艺术

- (一) 中国画两大分支…………… (1)
- (二) 流派的形成…………… (11)
- (三) 中国画艺术的“章法”只有历史
借鉴性,不应有确定性、模式性…………… (14)
- (四) 无中生有…………… (22)

二 中国画造型要素的反思

- (一) 线条 笔墨线条与非笔墨线条…………… (32)
- (二) 形 准中求质…………… (34)
- (三) 结构 笔墨线条结构与非笔墨线
条结构以及明暗结构…………… (42)
- (四) 明暗 暗线条(笔墨线条)主体
与明线条(非笔墨线条)主体以
及明暗造型的对立…………… (48)
- (五) 空间 平面重叠与立体,客观现
实宇宙空间(第一现实宇宙)与
心理、想象的“现实”宇宙空
间(第二“现实”宇宙)…………… (50)

- (六) 色彩 重墨色、轻颜色与重颜色、
轻墨色。色彩从单一的墨和国画
颜料中走出…………… (52)

三 中国画造型观念的反思

- (一) 造型观念的形成和表现是画家的
显著标志…………… (55)
- (二) 建立自己的造型观念…………… (56)

第二部分 求索与新技法介绍

一 造型观念的异变与“相对”

- (一) 睁开自己的眼睛，去寻找“自我”…………… (67)
- (二) 相对…………… (70)

二 新技法—介绍以反面绘制为主的“白 线”或非笔墨线条中国画形式、技法尝试

- (一) “白线”或非笔墨线条中国画的确立，
基于对古典中国画表现形式的补
充与反思…………… (77)
- (二) 几点具体形式的变化…………… (80)
- (三) 技法、程序的开拓…………… (91)
- (四) 作画过程…………… (104)
- (五) 几点说明…………… (108)

源……………封面

第一部分 反思中继承

一 艺术化地对待艺术

(一) 中国画两大分支

我们无需面对一些“骇世惊俗”的中国画而怅然若失，历史或许会得出截然相反的结论。当一种古老的传统绘画艺术形式，因恪守而长期处于停滞阶段时，那么，它自然就不再成为顶礼膜拜的对象，神圣的光环亦将随之退去，新的、能代表时代新潮流的艺术形式必然会应运而生。艺术只有在不断地发现、不断地创造中获得勃勃的生机。对于这一点无论是古典派，还是现代派都将如此。

1. 产生

西方绘画早在“巴罗克”艺术时代，也就是古典绘画顶峰的“文艺复兴”时代之后，便开始出现了两大分支——“古典派”和“现代派”（当时的现代派）。以贝尼尼、波若米尼、考尔都和鲁本斯为代表的“现代艺术家”重新选择了色彩奢侈华美、线条曲折多变的绘画形式，从而把西方绘画艺术推向了新的阶段。此后的西方绘画历史一直就是“古典派”和“现代派”互相促进、共同发展的历史。大概到19世纪末叶，“现代派”艺术才占据了主导地位。可是，当新的“流派”一旦形成之后，起初的“现代艺术”就又成为新艺术形式的对立面……至于西方绘画艺术的两大分支为什么会产生于古典绘画的鼎盛时代，即“文艺复

兴”之后的16世纪末，我想，最根本的原因则在于当时古典绘画形式本身已发展到了最高峰，以至于使得后来者难以逾越。从而，使西方古典绘画形式在它处于顶峰的同时，也就发展到了古典绘画形式的极限。此外，重要的原因还取决于新知识、新文化、新科技的发展和进步。我们知道以“文艺复兴”时期“三杰”达·芬奇、米开朗基罗、拉菲尔为代表的西方古典绘画艺术，运用自然科学所提供的精确数据以及娴熟的写实技巧，融合了古人的艺术经验，将“写实派”绘画艺术推向了艺术的巅峰，创造了人类绘画历史上的奇迹。然而也正因为西方古典绘画（包括古典雕塑等）艺术的成熟，又使它走向衰落。同时，这种衰落的本身又意味着古典绘画艺术改革的开始；意味着新的、更能够反映时代艺术精神的“现代派”艺术的诞生。应该说，整个这一过渡或变化的过程则是由艺术本身的特点所决定的。所谓艺术，无外乎是用形象去反映现实，并比现实更概括、更具有典型性的一种特殊的思维形式。不过请注意，它是一种反映，是一种概括的、典型性的、特殊的思维形式。它的内容是现实或者说“两个现实”（其中包括客观生活现实和思想、文化、科学技术所能提供的知识文明、心理、幻想等“第二现实”），可又是比现实更典型的、更具有特殊性的形式。一旦既有的艺术形式不能完全反映或者说不满足时代现实审美需要时，不能反映“第二现实”，不能适应时代发展以及审美的规律，形式的本身已缺乏新颖性、信息性、变化性，只是对古人“现实”的内容、形式的重复，那么，这种艺术的观念和形式，就会自然失去了它本身应具有的、现实的时代性，新的、变革的艺术形式其产生就可能成为必然。生活的现实（包括“第二现实”）是不断发展的，这就决定艺术观念、形式的不断地变化、不断地更新。因此，艺术观念、形式

的存在与发展的本身、根本，取决于自身的完善程度以及现实（客观现实与心理、理想的“第二现实”或宇宙与心理宇宙）变化的本身。归根结底，艺术形式的变化实际上是生活现实变化的一种特殊反映。这种反映的实质就是对客观物质形态的折射。可见，艺术永远也不可能离开现实或“两个现实”。现实的不断发展、变化就决定了艺术观念、形式的不断地变化、不断地发展。因此，我们似乎可以这样说：任何不能够突破或不能够不断突破“自我”观念、形式的艺术，本身就失去其艺术的性质，就意味着艺术与现实的脱节。任何艺术从起源到成熟、完善的过程，实际上就是人们在不断地追求其完美的形式与现实（包括“第二现实”）相适应的过程。如果人们能够按照前人的观念、经验、技巧、工具、材料等，越来越能够取得比前人更完美的、并能正确反映或适应时代的现实（包括“第二现实”）的艺术形式，那么，这种艺术的种类及其表现形式就存在着极大的发展潜力和极强烈的、时代现实（包括“第二现实”）适应性。反之，如果人们运用前人的经验、技巧，以及前人所规定的工具、材料去创造，却无法达到或超越前人，更无法找到与新现实相结合的最佳方式，那就意味着这种古老的艺术观念和形式已不适应时代现实发展的需要。此时，变革就由可能性而转化为必然性。这恐怕就是艺术进化的规律。当人们按照前人的经验、程式、方法再也无法或暂时无法找到比前人更完美、更能反映眼前以及未来现实（如客观宇宙现实的扩大，心理宇宙的开辟及扩大等）的艺术观念和形式以及自己的独特的艺术语言时，就将预示着古老的、陈旧的、过时的框架形式，在古老的艺术形式外壳内已调节到了极限，标志着新的变革的开始。新的现代派艺术就可能，也只能在这种情况下诞生。当然，艺术的特殊性还决定艺术形式的

“回归”现象。同上所述，当所谓的现代派艺术也出现极限迹象时，那么，新古典“回归”又将成为新的现实可能。不过，这种“回归”绝非象有些人所说的那样即“返朴归真”，而是一种新的进化。虽然，在某些形式上，新古典派绘画艺术很象过去，可在新的恍似过去的形式之中又必然包含着作者在新知识、新文化、新观念支配下的新形式成分。这种新古典形式是比过去更高的、更完善的，又能适应于新时代的、美的形式的升华。

或许，正因为西方绘画艺术（包括雕塑艺术等）发展到文艺复兴后期，人们运用“传统”已难以找到超越前人的办法，难以寻求、难以表现出新时代的新知识、新文明。于是，人们只好重新去寻找新的艺术个性，或者说去寻找新的、变化了的、更能够反映“两个现实”生活的思想观念、审美倾向，并能够引起时代审美快感的、新的艺术观念和新的艺术形式。确实，有时这种新观念、新形式会在相当的一段时间里同传统审美习惯发生矛盾和冲突，但冲突的结果，只能是新知识、新文明迫使旧的审美习惯的改变。或许，正是由于这些原因才促使西方古典绘画的最终完结。同样，也才有后来种类繁多的“流派”，才形成长期以来的“古典派”和“现代派”的两大阵营。然而，一种奇怪的、发生在我国绘画史上的、令人迷惑不解、同时又不得不引起我们深思的事实是正当西方艺术已历经了数十次的否定、变化、跳跃的时候，而我们民族的绘画历史，却仍然是一条沿着直线前进的历史。更令人痛心的是我们从来就不承认、也不接受我们中国画古典派的顶峰已成为过去。甚至迄今为止，还有一些人顽固地坚持一切都是“古人”或“大师”的好（这里主要讲在艺术形式上的仿古、仿师）。就我个人看，古典中国画在传统造型观念支配下的花鸟画发展到“八大山人”、山水画发展到黄宾虹、人物画

发展到任伯年的时代，已经发展到了中国古典画的顶峰，即古典中国画最高阶段。“齐白石时代”已标志着古典中国画最高阶段的结束。徐悲鸿则为现代派中国画的重要倡导者或先驱者之一，是承上启下的重要人物。此后，国内又出现了不少“现代派”的代表人物。但就总体说来，大多数终因不敢做大幅度观念形式的变化，而仅仅是在不与传统的思想观念、形式对立的前提下、在保持古典中国画的造型观念不变的前提下的小修小补。在原有的形式外壳（坚持笔墨等造型要素不变，以研究笔墨技巧的变化为主）内做小范围地调整。古典中国画发展到20世纪80年代，面对新知识、新文化、新科学技术，原有的古典造型观念、原有的古典艺术形式外壳内部出现了“危机”。随着人们视野的开阔，思想文化的开放，现代派中国画的浪潮才真正掀起。两大派别，两大阵营才在中国古典绘画发展到“顶峰”之后而形成。从“未来学”的角度而言，中国画要想摆脱长期缓慢前进甚至徘徊的困境，就必然也必须允许“现代派”艺术的诞生和发展，否则，中国画的最后命运将只能是走向完结。目前，中国画正处在最困难的、矛盾最激化的阶段。我们必须尽量缩短艺术“高原”期。尽快地认识到这一点，使中国画早日走向新的、全面振兴的、多方位、多空间的未来。

2. 趋向

关于中国画的趋向问题，我要强调的是，从总的发展趋向上看，中国画将会呈现出两大趋向——古典和现代。两大趋向的主次关系将随着时间的推移而发生转化。首先，当我们肯定地确认了古典中国画的最高阶段时，我们还应当清楚地看到它还存在着发展的一面。正象西方古典主义绘画艺术的后期也出现过杰出的古典主义代表人物（如安格尔）那样，中国画有可能还会出现新

的、杰出的古典主义绘画艺术代表人物或叫做古典中国画大师。但是，我们亦应当找到古典中国画其发展的主要方面。我们知道，古典中国画主要是以山水、花鸟、人物为主，分为工笔、写意两种。由于古典中国画在选择的角度、表现对象空间等方面比较规范化、程式化，在透视关系上，所立足的方位、距离、视点似乎都有一种界定的“视觉”，这样就必然导致古典中国画在立意、构图以及表现对象等方面的大同小异，在对作者与现实关系的处理上也显得单一，并倾向于写实即所谓的“似与不似”等。那么，这些就可能成为古典中国画发展或改革的主要方向。古典中国画在审美倾向上也都倾向于“道”（无）、古，或者说，都与传统的封闭型的民族文化思想意识和民族潜意识心理、审美倾向、习惯紧密相联。与现代生活、现代全方位开放的知识、文化思想意识、现代文明程度和现代人的审美倾向不相适应或联系不够，如此等等，对于绘画艺术而言，是非常重要的、容不得我们忽略的大问题。

此外，现代中国画必然将以越来越大的冲击力，逐步取得中国画艺术发展的主导地位。我们说，应当感谢我们所处的时代——改革、开放、求新、求异、飞速发展；还应当感谢西方“现代”绘画艺术的创始人以及我国中国画坛上众多的开拓者、改革的先驱者们为开辟现代中国绘画艺术的新观念、新形式所付出的代价。感谢他们为艺术的历史和人类的文明所创造的价值以及已被时间所证明的事实。中国画“现代派”艺术的形成虽然阻力重重，但与当时西方“现代派”艺术初次分娩相比要容易得多。因为，现代绝大多数人的思想观念，再也不会象过去“古代人”那样保守。那么，现代派中国绘画艺术的生命力将归于哪些呢？笔者认为，对现代派中国绘画艺术不能做简单的理解。应当绝对弄

清“现代派”所包含的内涵和外延。现代派中国绘画艺术，不是指当代或以往世界艺林里早已存在的“流派”的派生或变种，也不是指不能引起人们视觉和心理美感的纯怪诞、离奇的形式。现代派中国绘画艺术应当具备以下几方面的条件：（1）艺术。它必须是美的形式。具体地讲，它必须是首先能够满足人们美的视觉（能被现代大多数人所接受的、至少是具有现代思想意识、审美观念等方面的人所接受的），并能给人以心灵“快感”或震撼的、美的视觉艺术形式。就艺术本身而言，它又应具有典型的、特殊的反映时代现实思想的艺术形式，而不是重复的、旧的、已成为过去的形式。（2）现代派中国绘画艺术，不是把西方一些“现代派艺术”全盘地或部分地（如，本来是油画形式的某种流派）搬到中国绘画艺术形式中来，只是变了变材料、构图形式、表现对象等。就“流派”的本质而论它首先是观念以及由此而决定某种变化了的独特的艺术表现形式。现代派中国绘画艺术，它必须是代表某种新的思想观念、新的艺术表现形式。既不是古人的“框架结构”，也不是西方人的“视觉”，而是独特的、自我的感觉。（3）现代派中国绘画艺术应当具有自己的造型观念和思想体系，并不是毫无意识的“打哪指哪”。因为，任何严谨的艺术之诞生，都不是毫无根据的、毫无美的规律以及毫无任何意义的捏造。只有符合“两个规律”即客观事物本身或“两个现实”本身所固有的规律和艺术美的规律的艺术，才称得上是艺术。（4）现代派中国绘画艺术的审美倾向，应当倾向于“现代人”，即具有现代思想观念的人。有的尽管已年过花甲，但却具备现代人的思想特点；有些人虽然正值青春年少，但思想保守、观念陈旧，仍未能跨入现代人的行列。因为，不具备现代观念的人是不可能也无法欣赏现代艺术，更谈不上去创造现代艺术。

现代派中国绘画的诞生将有一个过程。形成后的现代绘画艺术，不可能仅仅是一流、一派，而应该是多流、多派。可有一点是共同的，即都想试图不采用或尽量不采用古典中国画的某些传统的观念和形式，而是立足于现实、立足于未来，试图找到能够冲破旧观念、旧形式，并且有另外一种赋有时代个性的、自成体系的、美的艺术语言。可见，现代派中国画的诞生，必然要历经坎坷，经得起磨难，而后冲破重重困难。然而，代表未来的新生的现代派中国画艺术，如同冰山上的春泉，必将能够冲破岩屋的裹夹，汇成涓涓溪流，绕过重峦叠嶂，最后，化入不可阻挡的艺术洪流。这是必然的，毫无疑问的。

3. 共同去创造传统

两大营垒的对立，难免会出现强的一方压制弱的一方的现象。可有一点，我们必须清醒地认识到，即古典派中国画与现代派中国画，它们之间的关系是互相补充、互相促进的关系。所谓传统，莫过是世代相传的、具有特点的社会因素。传统的中国画这一中华民族古老的绘画艺术，如果不是因为它自身具有自己的特点，并在世界艺林中享有独自的特点；如果不是千百年来一些开拓者，创业者不断地创造并增添它的特色，那么，哪里还会有今天的传统可言。反之，如果我们所做的一切都不能够超出前人所开拓的圈囿，并且不乏其惰性，甚至还把仿古、崇古、拜古的做法视为自然，试问，我们目前的中国画还会有什么时代特色可言，我们给后人又会留下些什么呢？传统又从何谈起呢？

艺术家的美德、艺术家的本质，就在于不断地有所发现、有所创造。而与之对立的陋俗或大敌便是守旧。中国画在其漫长的历史演化过程中，在通往“一、大、统”的古典绘画观念、形式的最高阶段的过程中，曾有过一些崇拜古人大师的历史。显然，从

当时的实际情况看，当时的这种做法不仅可以理解，而且很有必要。因为，在生产水平低下，信息交流困难，知识经验封闭，古典的中国绘画艺术尚未臻成熟、完善的前提下，似乎只有这样，才能使学者寻找点文明“流通”的捷径，从而去弥补信息、知识、交通、交流之不足。大师在当时起到了“信息网”或“知识库”的作用。学者可以从大师那里直接获得许多行之有效的、当时的生产水平又无法使学者通过书本等手段得到的经验和方法。可是，自清代末期以后，一方面，古典的“一、大、统”的中国画已形成了颇为系统的观念、形式、体系，并且已发展到了最高峰；另一方面，随着生产水平的提高，信息、流通手段的丰富，个人、大师的知识、经验，完全可以通过书本等“窗口”获得。此外，完全拜倒于一人的脚下，显然，已有碍于自己知识、信息的积累。可事实上，自清代及中华人民共和国建国以来，这种“名师出高徒”之风不仅未能减弱，而且越演越烈。尽管齐白石大师早就指出“学我者生，仿我者死”，可大多数人仍甘愿曲膝跪拜于“神”——大师的脚下，并以“大师”的“门生”、“弟子”引以为傲。使得中国画近百年来发展缓慢。一害了艺术，二害了自己。许多人到了花甲之年悔恨已晚。正因为此，近年来，人们才发出“名师脚下无高徒”的慨叹。法国著名雕塑家罗丹指出：“真正的艺术家总是冒着危险去推倒一切既存的偏见，而表现他自己所想到的东西。”“拙劣的艺术家永远戴别人的眼镜”。问题就是这样的简单。我们可以是“大师”的信徒，但前提是我们必须具有超越“大师”的能力，只有在这个前提下，我们的崇拜才有可能存在其合理性、真实性。假如我们自己明知无法超越“大师”，而总想借助于“大师”的名气来提携自己，那就千错万错了。历史或时代不会因为你缺乏特色的艺术而记住你的“创造”。