

全国美术院校实用教材精选书系

水墨画新论

ON INK AND WASH

钟家骥 编著

厦门大学新世纪教材大系



人民美術出版社

33

全国美术院校实用教材精选书系

J212-43

Z68

水墨画新论

ON INK AND WASH

钟家骥 编著

厦门大学新世纪教材大系

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

水墨画新论 / 钟家骥编著. —北京: 人民美术出版社,
2002.11

(全国美术院校实用教材精选书系)

ISBN 7-102-02625-0

I. 水... II. 钟... III. 水墨画—技法 (美术)—
高等学校—教材 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 064367 号

水墨画新论 钟家骥 编著

出版发行: 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号 邮编 100735)

制版印刷: 北京嘉彩印刷公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/32 印张 6.5

2002 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-102-02625-0

印 数: 1-5000 册 定价: 24.00 元

第一章 无法回避的历史——现实命题	
——开篇明意	1
第二章 伦理学感觉与认识论感觉	
——中西方传统绘画语言的视觉成因	7
一 视觉节选与绘画语言	7
二 “以线造形”与本能视觉节选系统	9
三 伦理学感觉与认识论感觉	15
第三章 “中国画”拆解与“水墨画”重建	
——不可推卸的历史责任	24
第一节 “中国画”概念的逻辑误区	
——中国社会的历史折射	24
一 “中国画”概念的逻辑误区	24
二 中国社会的历史折射	29
第二节 “水墨画”界定与逻辑定位	
——“中国画”概念的拆解	32
第四章 对“笔墨”的当代思考	
——“笔墨”问题的历史性聚焦	38
第一节 “笔墨”问题新视角	
——析传统笔墨与非传统笔墨	38
一 “笔墨”的重新界定	40
二 传统笔墨的短与长	42
三 非传统笔墨的短与长	45
四 余言	46
第二节 “笔墨”的历史视角	
——书法“隶变”与书画“笔墨”	48
一 书法“隶变”与笔墨	49
二 “笔墨”历史辩证观	51

第五章 中国传统水墨画语言特征

——“类相”与“笔墨”的时空同一 56

第一节 类相形象与伦理学感觉

——传统水墨画程式的空间意义 56

一 “类相形象”内涵及形态特征 57

二 象形文字——类相形象的伦理化 59

三 对伦理学感觉的描述 66

第二节 节律形象与笔墨价值观

——传统水墨画程式的时间意义 69

一 节律与节律形象 70

二 笔墨——类相形象的历史选择 72

三 笔墨的节律张力 74

四 同律与笔墨“三节律” 76

第三节 “传统笔墨”的美学特征

——“笔力”的蕴涵美 82

第六章 水墨画创作的相关问题

——择要释疑 93

第一节 水墨画整体造型观

——画面氛围与“调子” 93

一 画面整体氛围 93

二 氛围与调子 95

第二节 “具象”、“抽象”之间没有鸿沟

——绘画视觉心理探奥 100

一 行云流水描”的启示 100

二 视觉感受与视觉认知 102

三 视觉感受的深层机制 105

四 “具象”、“抽象”殊途同归 108

第三节	对“意象”的解读与思考	
	——兼论中国传统水墨画的“意象观”	111
	一 解读“意象”	111
	二 中国传统水墨画的“意象观”	114
	三 从抽象绘画谈“意象观”的转型	120
	四 对“意象观”的现时性思考	123
第七章	水墨画创作练习教学法	
	——科学切入 以情为师	125
	一 水墨画创作练习的定位与切入	125
	二 以情为师——水墨画创作练习的主导	127
	三 情感命题——水墨画创作练习的启动	129
	四 科学编程——水墨画创作练习的保证	132
	五 水墨画教学效果	134
图版	学生水墨画作业与任课教师作品选	
	一 学生水墨画练习作品选	
	● 学生简单命题练习	138
	● 学生自选命题练习	158
	二 水墨画任课教师作品选	
	● 钟家骥作品	176
	● 何士扬作品	184
	● 李文绚作品	188
	● 潘未泉作品	191
	后 记:	195
	《厦门大学新世纪教材大系》出版说明	196

第一章 无法回避的历史——现实命题

—— 开篇明意

自上一世纪80年代以来,随着我国美术事业的全面繁荣,作为绘画式样之一的水墨画,也取得了空前发展。它不仅突破了文人笔墨的狭隘情怀,引进、创造出许多新技法,丰富了传统水墨画语言,并将其拓展到设计、装置等领域,而且创作出许多令人振奋的优秀作品,引起国内外的广泛关注,博得业内人士的普遍赞誉。尤其可喜的是,它深受美术院校在校生的欢迎。

厦门大学美术系正是在这种形势下,作为一种尝试,在本、专科三、四年级增开了“水墨画”课——专科选修、本科必修。此前,中央美术学院、中国美术学院等少数兄弟院校,曾经或仍在以不同形式尝试“水墨画”教学,试图建构一套符合科学精神的教学体系。在初见成效之时,却引发了许多无理非议,致使有的中途夭折、有的坚持摸索。对此,可以坦言:他们的初衷仍是我们的追求的目标。

通过两年多的教学实践,我认为在“水墨画”教学中,最根本的问题,是理论体系和教学方法论的建设。而其中最棘手、最头痛的莫过于所谓“中国画”与“水墨画”的纠葛了。因为照习惯看法,“水墨画”是难有归属的异类,就连热衷于“水墨画”者也无法说清它的定位,无奈之际,只好冠之以“实验水墨”、“现代水墨”。然而,何为“实验”?何为“现代”?前者指向主体的“行为”性质,后者指向“水墨”载体的“文化”时空状态,但这又与“水墨画”界定及逻辑定位何干!说穿了,还不是为了躲闪来自“中国画”的“明枪暗箭”吗?事实证明,躲是躲不过去的。深究其因,只缘“中国画”概念自身存在问题,是它引发

了近百年的太多纷争，乃至深陷其中，不能自拔。这正是“水墨画”教学困惑难行的焦点所在。

兴师动众、旷日持久的张（仃）、吴（冠中）“笔墨”之争，聚焦了“中国画”与“水墨画”之间久已存在的矛盾，其激烈程度人所共知，争论的意义深刻且深远。暴露出的诸多问题，不论是文化层面的，还是专业自身的，无不与“中国画”、“水墨画”的如何界定相关。实际上，类似同等性质的争论早已有之，只不过当上一世纪二三十年代西方水墨画传入之后，争论日趋激烈罢了。仅后者言，蒋兆和、林风眠、李斛，乃至黄永玉、吴冠中等，有谁没有经历过这种争论的洗礼呢！然而，如果不能解决“中国画”、“水墨画”的概念纠葛，这种争论不仅还将择时、持续进行，而且会时常冲击“水墨画”教学，更不要谈什么“水墨画”理论建设了。

自意大利传教士郎世宁（Giuseppe Castiglione）于1715年“旋任清宫画家”^①以来的两百多年间，“中国画”与“水墨画”之争时起时伏，延续至今。从争论的重心看，可分为两个阶段：改革开放前，主要集中在“以线造形”还是“光影造形”上；因为那时我们所能见到的，还只是西方“模拟写实”的水墨画。改革开放后，由于摒弃了模拟写实的“西方现代水墨”的观念，争论的焦点便转移到了“笔墨”。

殊不知，“国画”一词，是在“康（有为）、梁（启超）变法”前后才出现的；前面的“中”字，是建国后由毛泽东主席题写刊名时加上去的^②。此前的中国绘画史上却只有“水墨画”^③、“文人画”、“士大夫画”之说。

两百多年的史实证明，从“洋务运动”到兴办“洋学”，从“反帝反封建”到“新文化运动”，从“中学为体、西学为用”到“拿来主义”……在如此汹涌激荡的历史背景下，中西绘画之争，

只是两大文明碰撞出的一股浪花。如何在东方与西方、民族与世界、传统与现代之间摆正位置，这是一切学术人不能不思考的问题。

不管你愿意不愿意，这样一个既牵扯到社会学术层面、又涉及美术课程设置的重大学术问题，总要反映到教学中来，堵是堵不住的，惟一的办法就是：解决。

当学生一拿到课程表，开口便问：“老师，什么是水墨画？水墨画和中国画到底是什么关系？”面对学生的提问，我一时无从答对。是呀，“中国画”是指中国人画的画（油画、壁画、文人画等）都算中国画，还是专指具有“传统笔墨”特征的画才算“中国画”？那么，不讲“传统笔墨”的“水墨画”又算什么？……面对这些看似简单、实则复杂的问题，一言半语哪里说得清。但作为任课教师，当然有责任尽其所能给学生一个明白交代。惟此，才能把水墨画教学引向深入，在确保技巧训练的同时，提高教学的学术水平。

身为教师，理当站在学术前沿，坚持“以教学促进科研，以科研推动教学”。这便是我写这本教材的动机和目的。如果说它还能对画种分类学或绘画发展提供借鉴，那将是我求之不得的。

画种名称，可以让人理解为工具、材料，也可以理解为绘画样式。总之，它展现给我们的，无非是由材料技法构成的绘画语言。既然是绘画语言，其中无疑蕴涵着或多或少的文化因素——不同的历史文化背景，哺育出不同的绘画语言；不同时代的文化背景，造就了与时俱进的语言形态。绘画本体论意义上的所谓“民族性”、“时代性”，均由此出。

“水墨画”问题不是孤立的，中国有，西方也有；“水墨画”中的“传统笔墨”、“非传统笔墨”，现在有，古代也有。所以，在进行“水墨画”界定时，势必要在比较宽阔的背景下展开，它既

要观照中国古今的纵向时空跨度，又要观照中西的横向时空跨度；既要重视直觉语言形态，又要关注隐匿其中的文化底蕴；既要审视绘画的历史传承，又要直面中西绘画的当代交融。惟此，才能给“水墨画”一个符合科学精神、令人信服的界定，把“传统笔墨”与“非传统笔墨”置放在同一对话平台上。任何形式的“崇洋媚外”、“民族主义”，都不是严肃的治学态度，也无益于问题的解决。

概念界定不是文字游戏，它需要体现所在逻辑框架的整体意义。“水墨画”界定是牵一发而动全身的系统工程。

尽管“水墨画”不一定都与“笔”相关，但凡用“笔”绘制的水墨画，必然涉及极为敏感的“笔墨”。对它的界定又成为界定“水墨画”的关键，张、吴之争的要害和意义恰恰在这里。毋须讳言，张老的笔墨“底线”论，无非是想保持所谓“中国画”的纯正，把未守住“底线”的“水墨画”拒之门外。殊不知，以张、吴为代表的一切“笔墨”画作（含“有墨无笔”之作），均统属“水墨画”的涵盖之下。只是因为泛指不明、特指不清、含糊其辞的“中国画”概念从中作梗，才使得问题异常复杂。居然把水墨语言表述方式的不同，演化为有你没我、我优你劣的殊死之战。

“中国画”只能被读解为“中国绘画”。否则，它必然成为狭隘民族主义的栖身之所，迟早还会惹出麻烦。所以在理论层面，对“中国画”的拆解与“水墨画”的重建，已势在必行。

通过上述，不难看出，若想把握“水墨画”的逻辑定位，绝非易事。然而，缺乏逻辑定位的“水墨画”又怎能顺利付诸教学呢？这大概就是“水墨画”执教者的困惑所在。出于此，本书面对现实，在尽可能严谨的前提下，对“水墨画”界定及逻辑框架的建构进行尝试。它要求我们尊重史实、潜心研究、把握整体、

机敏思辨，以博大胸怀，站在历史的高度，建构“水墨画”逻辑体系。

作为可实践性教材，不但要有理论意义，还要具有实践价值。同时还必须顾及所处教学环境的整体教改步伐，并且逐步拓展。无所作为或急于求成，都是错误的。

鉴于目前的教学体制及我校的教改速度，“水墨画”教学只能从高班入手，并定位在创作或创作练习上。这样可以避免与原有课程设置产生不必要的冲突，靠教学效果说话。

本教材包括两方面的内容：理论讲授、自读；教学方法论。前者既为传播知识，更为启迪思路；后者确保教学实践的成功。努力促成技能、学术间的相辅相成。

美术教学不同于理工科教学，它不一定要时时遵循“循序渐进”的原则，绘画实践不是理论的翻版。它要求教师必须首先融会贯通，结合不同时间、不同学生的作业，择其所需、恰逢其时地“点击”。

基于上述原因，本教材虽有系统，却仍属疏松结构；虽有主题，但涉及广泛。总体上有违于教材的常规写法。好在“法”由人定，只要利于教学，违背“常规”恐怕不算“大逆不道”。更何况这种“无法之法”的体例，可以扩大社会读者群、有利而无害。

目前，本课四周80课时，三、四年级分别安排，只限于“水墨画创作练习”，故本书夹有与之相关的章节，所附学生作业也仅在佐证教学法。

两年多的摸索、实践，为时甚短。书中所论，必存疏漏，旨在抛砖引玉，共同搞好水墨画教学建设。

这一章就算作本书的“开篇明意”吧，复杂的问题还有待悉心论证。

注释:

① “郎世宁 (Giuseppe Castiglione, 1688 — 1766) 天主教耶稣会修士、画家兼建筑家。意大利人, 出生米兰。1715 年 (清康熙五十四年) 来中国北京传教, 旋任清朝宫廷画家, 曾参与增修圆明园建筑工事。擅长肖像、花鸟、走兽, 尤工画马。所作参酌中西画法, 注意透视和明暗, 注重写实, 刻画细致, 而止于形似。” (见《辞海》第 449 页, 上海辞书出版社 1980 年版。)

② 见“北京中国画院”院刊《中国画》创刊号。

③ “水墨画——专用水墨而不施色彩的画。宋范成大《石壺集》十五〈虎牙滩〉诗: ‘倾崖溜雨色, 惨淡水墨画。’” (见《词源》第三册第 1713 页, 商务印书馆 1982 年 1 月第二次印刷。)

第二章 伦理学感觉与认识论感觉①

——中西方传统绘画语言的视觉成因

为了能科学、系统地把握“水墨画”的历史、现实定位，彻底澄清历史遗留问题和现实偏见，我们不得不首先从中西方传统绘画语言的视觉成因，用比较的方法，去探寻它的本源。以克服时下“信口开河”的浮躁学风。

众所周知，世界上主要存在两大绘画体系：一个是以中国为代表的东方绘画体系，一个是以欧洲为代表的西方绘画体系。前者以“象形文字”为起点，哺育出“伦理学感觉”；后者以“古希腊文明”为起点，培养出“认识论感觉”。此前的原始绘画，则建立在本能同一的视觉基础之上。可以说，包括“水墨画”在内的一切传统绘画，都无法游离它所依附的宏观历史框架及与之相应的感觉方式。

视觉感觉方式的不同，造就了东西方不同的传统绘画形态——“不似之似”的“程式造形”体系和“模拟写实”的光、色造形体系。中国传统水墨画、欧洲传统油画，分别占据中西方传统绘画的主流地位，浓缩了各自“传统”的精髓，创造出无数历史的辉煌。

被我们称作“中国传统水墨画”的“程式”语言，正是在与西方截然不同的视觉“人化”进程中逐步形成的。

一 视觉节选与绘画语言

绘画，是基于视觉的一种艺术实践活动。不同的文明进程，培育了不同的感觉方式；不同的感觉方式，决定了不同的绘画语

言形态。由视觉本能派生的伦理学感觉与认识论感觉，决定了中西绘画从同到异的过程。中国传统水墨画自在其列。对视觉艺术来说，所谓感觉方式，就是主动的视觉取向——视觉节选。

视觉节选，是绘画语言产生、发展的生理、心理基础。所以，对“视觉节选”的探讨将有助于对绘画历史与现实的宏观把握。

心理学研究成果告诉我们 视觉同其他知觉一样，属于生理、心理过程。人的眼和耳，比其他感官具有更为积极的心理感知（感受、认知）特征。眼球的生理机制是视觉反映现实的生理基础，客观物象是产生“视觉映象”的现实依据。“形、光、色、线、体”同属于客观事物所具有的多种外在形态，通过眼球的信息摄取，获得“视觉映象”。然而，视觉摄取不同于镜子般的机械物理成象，它与遗传本能、人类文明、心智水平以及神经系统紧密相关。反映在视觉活动中的这种选择性，造成了“视觉映象”的复杂成因——视觉节选。即是说，大脑的视觉分析系统随时有选择地从视网膜上提取“映象信息”，物理的光效应只有经过生理转换，并依靠大脑的控制和调解才能成为“视觉映象”。不难看出，“视觉映象”是客观刺激与眼睛相互作用、视觉与大脑视觉分析系统相关作用的双重结果。所以“视觉映象”永远无法达到与现实物象如一的水平。更何况眼球本身还是有生理阈限。“总之，视觉与照相是绝然不同的。它的活动不是一种像照相那样的消极的接受活动，而是一种积极的探索。视觉是高度选择性的，它不仅对那些能够吸引它的事物进行选择，而且对看到的任何一种事物进行选择。”（[美]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》第49页）“视觉节选”是人类的一种“常规性”视觉活动，“视觉节选”犹如变色眼镜，使人们获得的“视觉映象”不同程度地染上了主观色彩。从这种意义上说，任何“精确”的眼睛所看到的世界都是有别于客观实在的另一世界。即使我们以为属于真实的景物，也只是感

觉上的真实，绝达不到客观实在的真实程度，因为人类永远无法摆脱“视觉节选”。

从绘画看，尽管它是主观与客观、社会与个体、材料与技巧等复杂因素的集合，但一切成功乃至失败的绘画作品，论其造型，无一不是“视觉节选”的物化形态。“视觉节选”是所有具备视觉能力的人的一种普遍的生理、心理活动。主体的自觉程度只影响“视觉节选”的趋向和水平，却无碍于“视觉节选”活动的进行。

“视觉节选”的潜能是巨大的，永远不会停留在一个水平上，它不仅伴随着人类社会的发展逐渐被开发，而且伴随着年龄增长、心智水平的提高不断显示其潜在能量。作为“人”的“视觉节选”，或多或少都有“情感”和“意识”的参入，情感、意识或观念的成分愈多、愈复杂，就愈显示出“视觉节选”的能动性 with 复杂性。也就是说，人类文明和心智发展从总体上制约着“视觉节选”的趋向及水平。人类越原始、生命越幼小，越呈现出“视觉节选”的共性化、单一化的本能倾向；反之，“视觉节选”就越带有地域文化、民族文化及个性化特征。不同的“视觉节选”方式在各种层次上规范着不同的“绘画语言”形态。

“视觉节选”具有两重性：一是遗传本能，一是后天习得。

二 “以线造型”与本能视觉节选系统

中国绘画发展史证明，具有特定内涵的造形“程式”②，无疑也是中国传统水墨画“以线造形”的基本单元，并由此形成水墨画别于其他绘画式样的表现方法和视觉效果，具有强烈的民族个性特征，我们把这种“以线造形”称为狭义的“以线造形”。与之相对的广义的“以线造形”，作为一种普遍的绘画现象却非中国所独有，它是建立在人类普遍的生理、心理基础之上的、在某

一历史时期和人生阶段中所共同采用的基本造形手段。我们如果不能把“以线造形”从“广义”和“狭义”的层次上加以区别，就无法阐释中西绘画从“同”到“异”的演进过程。

翻开世界美术史，即可看到这样的史实：从已经发现的原始岩画、壁画、陶绘来看，对于“形”的感受和“线”的运用，中外有着出奇的近似，基本上都是以“线”为表现手段。另外，在儿童绘画中也无一例外地存在着“以线造形”的大量事实。对此，我们试图从“本能视觉节选”的角度寻求解答。

“本能视觉节选”包括“整体性、恒常性及线的视觉节选”三个方面的内容。

从进化论的观点看，人的种种本能是从动物演化而来的。“猿人”，是动物与人的临界概念。在生产力低下的原始社会，人无力抗拒“适者生存”的自然淘汰法则，弱肉强食、相克相生构成了“自然淘汰”的基本内容。人类为着自己的生存，从来没有停止过对动物界和大自然的血与火的搏斗，随时可能危及生命的严酷现实，及人类文明、心智发展缓慢，使生活在不同地域的人类的“视觉节选”，处在一个极为相近的水平——对客观物象的“整体性、恒常性及线的视觉节选”成了他们赖以生存的“武器”，即在瞬间必须能够判断出，视域内的物象于自身的“有利”或“有害”。这种属于生存本能或遗传本能的视觉节选，至今仍是人类适应日常生活环境的一种“不习而得”的生理、心理机能。

“视觉节选的整体性”（或整体性视觉节选）主要表现在对物象“完形”的感知，即对物象“轮廓”的“节选”能力。

鲁道夫·阿恩海姆[美](Rudolf Arnheim)，从造形艺术的角度研究了视觉节选的整体性感知。他认为，视觉并非如概念的抽象过程一样循着从个别——一般、局部——整体的程序进行，与此相反，视觉是从一般——个别、整体——局部的感知活动。比

如：“一个幼儿还在他能够把这只狗同另一只区别开来之前，就已经能够把握住狗的完形特征了。”“在视觉经验中并不包含在视网膜投影中包含的那有关物体的全部细节。”（《艺术与视知觉》第53、223页）不难看出，“整体性视觉节选”含有两层意义，即对某一具体“完形”感知的同时，就等于对这一类“完形”的把握。换言之，当你看到了一只狗的“完形”特征时，就如同看到了凡属这类狗的“完形”特征了。由此而获得的“视觉映象”被称之为“类相”^③，或称为“视觉概念”。所谓“视觉概念”是指某类“视觉映象”的符号感，它是通过“整体性视觉节选”的抽象、概括所获得的“物象完形”，是一种远离了某一特定物象次要局部特征的“类相”完形。由于“整体性视觉节选”是人类的一种本能，“节选”的结果必然十分近似，在原始绘画和儿童绘画中充分显示出这一视觉节选成果。尽管他们还不善于把诸多的物象完形组合成有机画面，但就某一造形本身来看，他们对物象的整体把握（亦即对“类相”特征的把握），无不令人赞叹。他们极少刻画特定物象的局部特征，表现出来的只是该类物象整体特征的“视觉概念”，因而，“就形状的视知觉来说，对象的轮廓具有很重要的意义，轮廓确定形状”（杨清《心理学概论》第205页）。所以说“整体性视觉节选”主要是对物象轮廓特征的把握。

从绘画实践效果看，对物象轮廓最为简捷的把握手段，莫过于“以线造形”和“剪影式画法”了，两种方法却无不建立在对“轮廓线”的视觉感受基础上。所以，“整体性视觉节选”与“视觉线节选”实际上是同步进行的视觉活动，甚至可以说：离开了“线节选”，“整体性视觉节选”是无法实现的，只不过“视觉线节选”往往被一般心理学家所忽视罢了。孰不知，这一点对“以线造形”的视觉成因有着重要意义。

“视觉线节选”并非只有文明人才具备的能力，这是人类“视