

BY 毕建勋

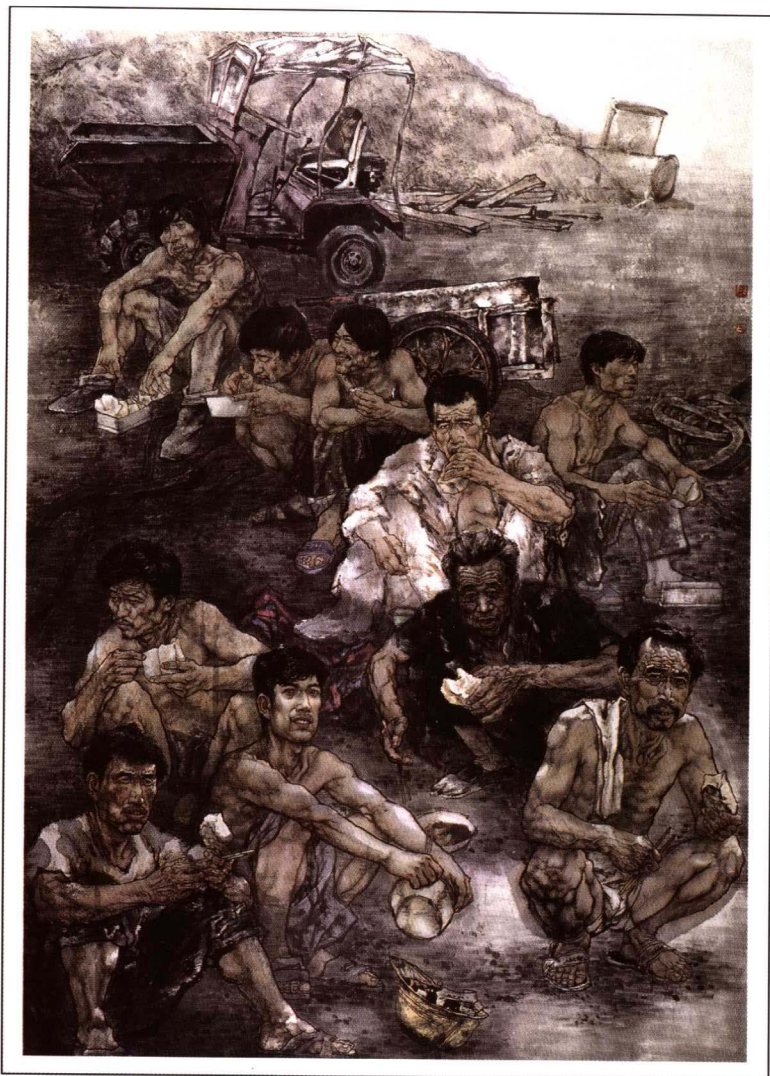
辽宁美术出版社



毕建勋论中国人物画创作

毕建勋论中国人物画创作

B I J I A N X U N L U N Z H O N G G U O R E N W U H U A C H U A N G Z U O



毕建勋 著

图书在版编目 (CIP) 数据

毕建勋论中国人物画创作 / 毕建勋编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2003.

ISBN 7-5314-3003-7

I. 毕… II. 毕… III. 中国画: 人物画—技法 (美术)
IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 066259 号

《毕建勋论中国人物画创作》

著者

毕建勋

责任编辑

王易霓

装帧设计

界面设计事务所

王嵘 + 解勇 + 王林

出版发行

辽宁美术出版社

制版印刷

辽宁美术印刷厂

版次 / 2003 年 2 月第 1 版

印次 / 2003 年 2 月第 1 次印刷

开本 / 889 × 1194 毫米 1/16

印张 / 7.5

印数 / 1 — 2000 册

书号 / ISBN 7-5314-3003-7

定价 / 56.00 元

原书缺页

原书缺页

作品年表 6

8 中国画理辩证说

壹

貳

简述水墨素描 15

23

写意人物画述要

叁

壹

水墨人物画种备忘录 36

貳

以人为本 47

叁

面对现实——《改革之年》创作及相关问题思考 53

肆

创作问题 一、二、三 58

伍

《天坛·天心石》空间解构尝试 69

陆

重返真实 创作札记 71

74

向蒋兆和致敬

柒

捌

画家与厨师 76

77

怎能画好画

玖

拾

艺术的价值 81

86

画外的字

拾壹

拾貳

笔痕墨屑——关于中国画的思考点滴 89

拾叁

关于我的创作的述职报告 92

96

现代中国画的文化处境及发展策略

拾肆

拾伍

为什么画、画什么和怎么画——《以身许国图》创作点滴 101

艺术简历 115

后记 118

技法谈

创作谈

FIRST

SECOND

O
U
Z
G
N
A
U
H
C
A
U
H
U
W
N
E
R
O
U
G
G
N
O
H
Z
N
U
L
N
U
X
N
A
I
J
I
B

目录

CONTENTS

《石灵》组画十幅 1985 → 《黎明》1986 → 《死鸟》1988 → 《镜泊湖》1988 → 《残雪》1988 → 《黄项链》1988 → 《牌卦》1988
→ 《两姐妹》1988 → 《弄箫少年》1988 → 《岁月》1988 → 《天心石》1993 → 《夫子像》1993 → 《西部旧梦》1995 → 《大好时光》(又名《野宴》) 1995 → 《丁香》1995 → 《唐僧师徒》1995 → 《诗人像》1996 → 《友人像》1996 → 《乡愁无限》(又名《父亲酒》) 1996 → 《人在路上》1996 → 《西部旧梦》(又名《西部》) 1996 → 《祝您快乐》1996 → 《春之声》1996 → 《开饭》1997
→ 《魂别帅府园——徐悲鸿像》1997 → 《魂兮归来》1997 → 《天下为公》1997 → 《中国队》(又名《奋勇拼搏》) 1997 → 《玛曲牧人》1998 → 《人物头像》1998 → 《生命的能量》1998 → 《老舍像》1998 → 《艾青像》1998 → 《臧克家像》1998 → 《郭沫若像》1998 → 《叶圣陶像》1998 → 《张志民像》1998 → 《巴金像》1998 → 《雪域》1998 → 《深谷》1998 → 《太阳雨》1998
→ 《篱笆·女人·狗》1998 → 《英俊的曼日玛青年》1998 → 《大情侣》(又名《小凤与大栓》) 1998 → 《哪里、哪里》1998 → 《仁者爱人——为孔子造像》(又名《大哉孔子》) 1999 → 《知我者不多,爱我者尤少——蒋兆和肖像》1999 → 《老人像》1999 → 《无产者》(又名《我的工人兄弟》) 1999 → 《谁将一石春前酒,漫洒孤山雪后坟——为石涛上人造像》1999 → 《仲哥》1999 → 《改革之年》1999 → 《藏女》1999 → 《寂日》1999 → 《南国之梦》1999 → 《世纪之光》2000 → 《以身许国图》2000 → 《中国,一路平安》2001 → 《黄河儿女》2001 → 《以身许国图全图》2001 → 《高原》2001 → 《岁月如歌》2001 → 《千里之行》2001 → 《光线》2002 → 《面对面》2002

中国画画理辩证说

壹

貳

简述水墨素描

写意人物画述要

叁

技法谈

HSRHE

中国画论不只是一种技法理论，更重要的是一种方法理论，然而由于画论中关于具体画法的论述十分细致繁复，往往使人忽略了时隐时现于其中的理论精髓——画理的论述，因此，将画论中关于画理的论述从庞杂的画法论述中整理出来，探求它的理论根源和丰富的内容，并使之在理论体系上更臻于完善和系统化，乃是中国画学界一个不容忽视的课题。

作画只是个“理”字最要紧，那么作为“理”第一要紧的问题是区别画理与物理的本质上的不同。一般的理解，理是客观对象所呈现出来的物理，这种理支配着物象并影响着画面形象的形成。但是物理却取代不了画理，物理只能规定物象却绝对支配不了画面的创造，这二者只是在一种更高的层面上微妙地关联着。由于万物的产生与绘画的创造的某种类似，画理摹仿了物理；物理支配着自然中的大千气象，在绘画的创作中，也必然有一种类似的内在规律存在着。物理为画理提供了完善的样本，而画理则为绘画提供了创作的正确途径，并防止了任意的艺术创作。

第二个要紧问题是要说明画理与“哲理”的关系。当然这个哲理不是指中国画所表现的思想性。许多中国画论开篇都要宏论天地宇宙，中间还要论道讲易，很多绘画上的理论亦直接借用中国的哲学原理，人们对此或许不以为然，因为这很难唤起明确而特殊的思辨兴致，其实这正是中国文化的一个普遍现象。《宣和画谱》云：“画亦艺也，进乎妙则不知艺之为道、道之为艺。”中国的先哲们认为宇宙的真理和具体到每个事物的道理是一致的，它们的关系正如“明月印万川”，“道”是无所不在的。中医学用阴阳五行来直接阐述医理，同样，中国画学在阐述“哲理”的时候，实际上就是在阐述画理。中国画到达了一定的高度，它的精神价值也就远远地超出了绘画本身，而上升到一种哲学的境界，那就是对于“道”的体验。同样，中国画的画理作为一种方法论，也和中国哲学上的关于阴阳五行的朴素辩证思想紧密地关联着。纵览古今论画典籍，人们会不难发现这种源于周易和老庄道家的思维方式。许多历史上的画家、理论家（诸如石涛等人）都在自觉地使用着这种相互联系的对立统一的绘画观。虽然中国画论在历史上可能没有明确系统地阐述这种朴素的对立统一思想的画理体系，但是用朴素抽象的辩证的思维方式去阐述具体的画理，却是中国画画论的一个很明显的特色。中国画画理的全部理论根源就是以这种阴阳五行为基本内容的中国古典哲学思想，这一点将在后面的论述中得到不断的证明。

第三个要紧问题是要弄明白画理与画法的关系。长时间以来，画论中关于画理与画法的论述是交织在一起的，画理在画法的深处显示着它深邃的内容。然而这二者却不能混为一谈，画理是使用思维的方法，画法则则是使用技术的方法；技法取代不了方法，画诀取代不了画理，而理论本身又不能直接操作，画理也剥夺不了作画过程中的那种奇妙的技术快感。画理和画法既不能混为一谈，但又不能分开来谈，因为画法和画理是相辅相成的。画法是画理的画法，画理是画法的画理；画理通过画法体现出来，画法又是画理的具体实施；没有画法，画理则无所寄托，没有画理，画法就会六神无主。西方人说中国是技艺的中国，精于刀枪棍棒，这只是看到了中国艺术重视技法的传统的一面，而像庖丁解牛、纪昌学射一类的寓言，却从另一面阐明了中国艺术所特有的经过纯熟技法达到“道”（亦即理）的高度的技术观。越是高级的艺术操作，所使用的思维的比例就会越高，而越是深刻的理论理解，越会促进技术的尽情发挥。中国画的工具材料本身就



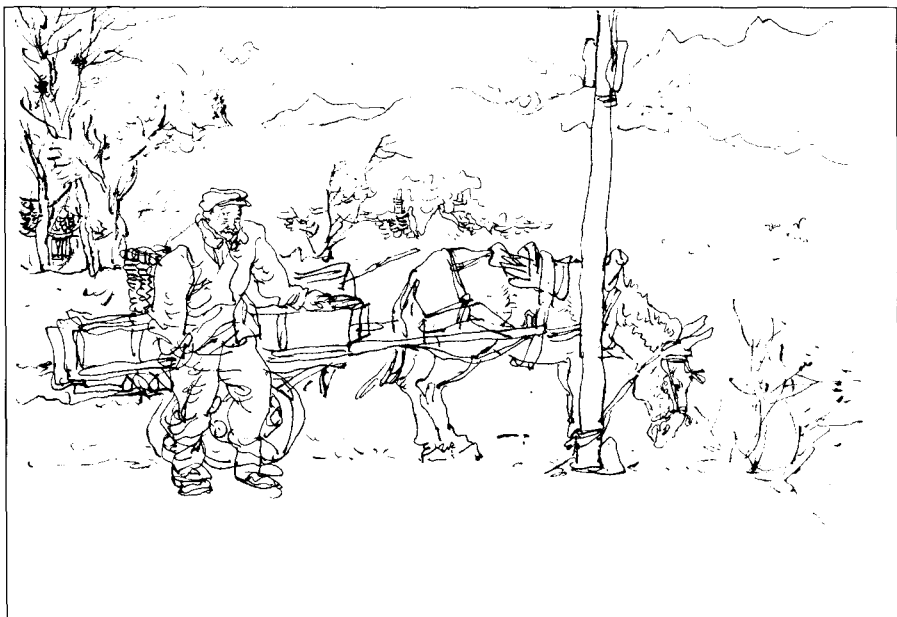
要求很强的技巧性，如果不相应地加强画理的挖掘与建设，那么就势必导致一种极不平衡的现象——用技巧甚至是用特殊技法来取代全部绘画过程。另一方面，中国画画理有着它深刻而博大的哲学背景，如果对于这个背景有着过分的兴趣，那么也势必会使画理的建设脱离具体的画法内容，这就意味着将要否定因这种难于驾驭的独特技法而形成的中国画的独特面貌，中国画画理如果不是这种具体画法的具体画理，那它就失去它的全部理论意义。

为此，对于画理的独立阐述的理论价值是很明显的，因为中国画画理是相对于中国画技法的方法，应用这种方法可以从理论上解决现存的技法和有待于发现的一切技法

问题。它具体地消融于每一画材的处理，体现在一笔一墨的使用中，是中国画画学的根本大法，是中国画一切对立范畴中的至上原则。

二

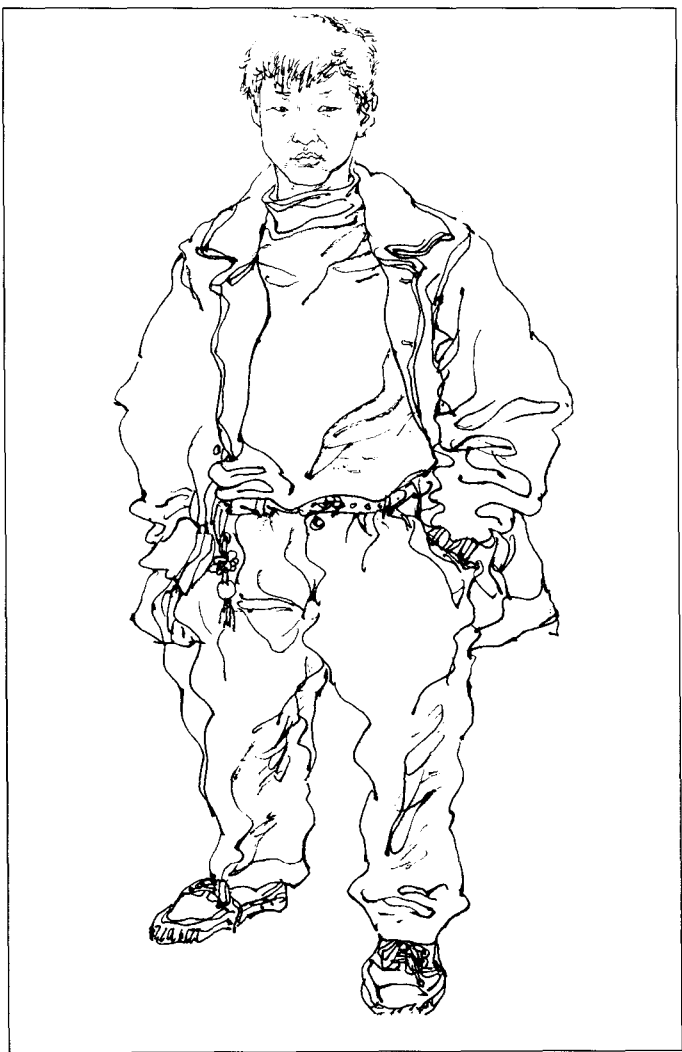
中国画画家并不靠极端的状态能力去表达其画意，也不靠远离人类视觉习惯的符号化的画面元素去做一种抽象制作，然而又包容了这二者，在更高的层面上将它们辩证统一起来。事实上，中国画画家是靠使用这样一种与自然和人类思维相类似的辩证关系去状物写意，在画面上设置各种对立因素，然后设法把它们统一起来。这样，透过笔墨的运行，中国画所体现出来的不仅是具体的物象或抽象的思想，同时还表现了宇宙的“道”的精神。



一阴一阳之谓道，天尊地卑定乾坤。在中国画中，每一个特定的画面因素是指参与画面物质创造的最基本的单位。而绘画因素则指全部绘画中的一个最基础的组成单位或范畴。绘画因素都有极为明确的相对质与量的规定性，对这种局部绘画因素的个别性质的专注，使中国画形成了一种独特的鉴赏方式，那就是每一种画面因素或绘画因素都具有一种相对于其周围关系中的其他因素的独立可赏性，因而就具有了一种相对抽象的审美价值。观赏者可以从一块墨痕中去玩味其中的意蕴，从一根线条中去体会其中的节奏，也可以从一个苔点中体会出雷霆万钧的力量，从画面的一块空白中体味出无穷无尽的情愫。这种相对独立的欣赏价值的确立，就要求中国画的每一绘画因素都应具有与其他因素相对独立的意义，因而每种因素也因为这种特质的相对确立而提供了参与画面辩证统一运动过程的可能。



《周易》讲反者道之动，刚柔相推生变化；《老子》讲有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾。表现在中国画画理中是使具有相对独立性质的绘画因素布陈在对立统一的关系中，任何一种对立的绘画因素都依赖于这种对立统一的关系而存在。笔是相对于墨的笔，墨是相对于笔的墨，笔中有墨，墨中有笔，它们都在自身之中包含着它所对立的因素。即使两种墨色的微妙的差别，都能形成一种十分精致的对比关系，截然不同的浓墨与淡墨的相破，也会制造浑然无迹的画面统一。太极图的阴阳两仪的对立统一是注释中国画画理的恰当图示，仅从中国画的一画之起笔收笔的处理方式上就十分完美地体现了这一点。这种对立统一其大无外，其小无内，互为其根，互为其用，存在于构成中国画的一切绘画因素中，通过许多具体的对立范畴表现出来，诸如虚实、疏密、刚柔、苍润、形神等不胜枚举。中国画强调这些对立范畴所包含的潜在统一性，同时，又十分地注重这种统一性中所包含的相对差异性，千笔万笔复归于一笔，又由一笔化生出绝不重复的千笔万笔。从抽象的个别造型符号，落实到具体的统一境界，这种统一并不是简单的形式上的整合，而是差别



着的具体的画面因素的充满活力与性格的统一。

统一阴阳的对立在中国哲学上有着几种不同的方式：第一是中庸，定义为执其两端、用之于民，这是一种平衡阴阳对立两端的调和方式。表现在中国的艺术上就是一种“中”字，如在拙与巧的对立中，最理想的是折中这两个范畴，即拙中巧、巧中拙。如果控制不了这种适度调和，那么就宁拙勿巧；如果真的达到巧的极至时，那就是大巧若拙。第二是合，这是阴阳对立因素的合二而一。强调阴阳对立中的亲和性，使矛盾着的事物双方变成同一种东西的两个方面，如天人合一、意境、意象等概念的本质即属此类。第三种是“和”，万物负阴而抱阳，冲气以为和。和是将差异的绘画因素适当地安置在统一的画面关系之中，从而使对立的因素取得统一的一致性格。正如《左传》中论及：“和如羹也，以声亦如味，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。”和使对立着的因素形成了差别的统一，又使这种统一有着差别。它既不消除对立，又使这种对立统一于整体。和是不同事物的结合。和的观念反对淫、激、太过，讲究乐而不淫、哀而不伤，刚柔相济、虚实相生。所以中国画的发展一直没有像西方艺术那样，从一个极端走向另一个极端。中国画本身具有符号性，但它却用符号组织了具体的画面形象。在具象和抽象的争执中，中国画画理稳定地坚持着意象的辩证立场。讲造化为师，却又必须中得心源；既反对媚俗的太似，又反对欺世的不似，追求不似之似，似而不似。将两个截然对立的极端辩证地统一起来，是中国画区别于西方绘画艺术的一大特征。

列贵贱者存乎位，齐大小者存乎卦。中国画画理的主从、尊卑、宾主意识，与八卦的序列方式遥相呼应，代表了中国画在处理局部绘画因素之间关系的辩证方式。这种把各种局部因素与整体之间的各种复杂的阴阳消长关系整理为有序排列的方法，也是中国画画理的辩证组成部分之一。

周流六虚、上下无常、刚柔相推、唯变是从的观念也被用到中国画画理上来，用于画面运动规律的解释。阴阳的相互作用，化生宇宙万物，同时也是中国画创造的根本动因。这种以阴阳的绝对消长和相对平衡为内容的发展观主要体现于下述的两个方面：一是绘画发生观，二是绘画发展观。

太古无法，太朴不散，太朴一散则法立矣。法从何立，立于一画，而在这一画中就包含了根本对立的两种要素。中国画画理把绘画作品的产生视作绘画要素之间的矛盾对立的必然展开，由于画家与自然的根本对立、与画面的根本对立而产生的走向合一的过程，就是中国画创作的整个过程。因此，在这种前提下，每一独特的天人合一的冲动使得每一次作画过程都是一个独特的阴阳消长过程，每一幅作品都是这种过程的独特结局。太极中阴阳对立，具有无限可分的演化性质，数之可十，推之可百，数之可千，推之可万，万之大不可胜数，然其要一也。千古无同一盘棋，真正的中国画写意作品也极难被完全准确地复制。中国画画理所持有的这种发生观，最大限度地提供了每幅作品之间的无限差别的可能性。石涛“一画”的理论之要旨也正正在此：一生二，二生三，三生万物，此一画收尽鸿蒙之外，即亿万笔墨未有不始于此而终于此。一画如同一粒种子，在画面上发芽、成熟，最后这种生长的轨迹沉淀成为画面的运动感。

面对这种画面的无限推演的可能性，确实需要中国画画具有一种节欲能力或审慎的克制力，如果不是对适中的辩证思想如此崇尚，每个画面必然走向无限制的否定和变化的怪圈，从而坠入一种庸俗的阴阳推演观念之中。中国画画理把变化莫测之谓神的神品，排在无变化的变化之逸品之下，就是出于这种周密的考虑。画理认为，变化不宜太多，多则奇，奇则不免小方，显得小家匠气。同时阴阳对立因素在画面推演的结果，也并非是每个绘画因素的特殊规定性的最后消失，更不是混沌沌沌的大象无形。无论各个画面因素如何相生相克，它们的特质都应该被包容到绝非空洞的画面结构之中。

在中国画画理上，一种艺术形象的形成被解释成了一种三段式的辩证发生观。在从眼中之竹到胸中之竹，胸中之竹到手中之竹这样

一种连续的发生阶段里，画面的最后落实阶段被提高到了异乎寻常的重要地位。画什么显得并不重要，题材在历史上不断地重复着和保留着，画家和鉴赏家们所关注的是如何画和怎样画——即绘画最后完成的方式和质量。因为中国画绝不是那种再现自然的摹仿，而是通过提炼的程式对精神自然的二度创造。

在绘画境界的描述上，中国画理则持有一种三段式的辩证发展观。如关于明秀与浑朴的两种风格，中国画画理认为要先追求明秀的风格，然后才能追求浑朴，不能一开始就钟情于浑朴。待等艺术造诣及功力到了极为高妙的境界时，浑朴与明秀这两种风格又浑然无迹地融和在一起，浑朴中有明秀，明秀中又见浑朴，使人无法分辨出究竟是明秀还是浑朴。另如平正到险绝，险绝复归于平正；不工求工，继由工求不工等等。即使在对绘画最高境界的品评上，也同样体现出来了这种观念。中国画源于外师造化，经人力而后成，然而它的最妙的结果却是巧夺天工，妙造自然，出神入化，恍若天成，使笔无痕，用墨无迹。造化一轮擎在手，生天生地任由它。穷面拳心，白骨苍根，琢而不磨，天斧无痕，一阖一张，神鬼之门。这种使绘画创造达到与自然创造异曲同工的火候，就是中国画的化境。

中国画画理在传统的继承与创新的发展观上，也不失为一种步步为营的生长趋势，画理讲首先要能用古，其后才能创古，最后方能达到自我做古的境界。如果不能够把传统的精华吸收过来的话，是没有办法在其基础上发展的。先要结茧，结茧后又又要破茧，对传统要以最大的功力打进去，然后还要以最大的勇气打出来。所以历史地看，中国画的发展呈一种连续可信的轨迹，每种画法画风及门派的发生和发展都有一个渐进的过程，而不是天翻地覆的突兀出现。

三

中国画不同于西方绘画使用光影、线面、体块、冷暖、远近等画面对立因素，它有着自己独特的阴阳对立范畴。依着这些范畴的特殊规定形成了中国画自己的独特风貌。

气韵生动为六法之第一法。在这里，我们姑且不论气韵在其产生时的确切含义和在其概念发展过程中的演变含义，只从绘画实践的角度来看，气韵概括了绘画中的内在原创力和外在形式化的两个方面。因为韵使气成为可感而动人的实在，同时也因为气使韵变得充实而有生命力。俗气未尽者，皆不足以言韵。所以为了求韵，首先须炼气、养气，有余味曰韵，也正是韵使气风格化艺术化了。意境尚可被语言描述，而气韵则是寓无形于有形，是一种微妙而不可言说的存在，既充盈于全幅画面的虚实空间中，又深藏在每一笔触的脉脉跳动中。有气韵，则画面就有了生命；无气韵，虽具四肢五体七形，则恍如死尸。气韵通过贯气，将意境、情景、笔墨等对立范畴连接为一个有机的整体，气韵可发于墨，可发于笔，可发于意，也可发于无意。所以，在这种角度上，气韵生动的“生动”做动词解，意即由

于气与韵的阴阳相作用而产生画面运动，气为里，韵为表，气不足者当求以韵胜，韵不致者则求以气行，气韵相交阴阳合一形成了不可分割的画面生命观。

意境的概念同样是一个将对立的双方合一的命题，它并不等于主观的意和客观的境的相加之和，而是在精神与自然的对立中寻求一种天衣无缝的结合，在心灵与物质的碰撞中达到完美的交融。意境是中国画在造化与心源的对立中的最终升华，是画家与物象的相互交媾产生的宁馨儿。意境的基础是非纯物质的视觉中的物象，非纯主观的物象的视觉，这样，客观的境与主观的意的对立就有了一个共同的基础点。境并非独指客观景物，境生于象外，是象外之象，是象与罔，有限与无限，虚与实的统一。岩岫杳冥一炬之光，有眼有点通体皆虚，虚中有实便可悟出画境。客观的物象不等于境的全部含义，画境乃是客观之境的提升。由客观的物境到达画境，须经过意匠之刻意锤炼，造境，写境，有我之境，无我之境，境方能与意结合成为一个完美的统一体。境界熟时，心手相应，纵横中度，左右逢源，然后付诸笔墨，最后又将忘却笔墨。意和境一样，是个自身对立的范畴，“写意”两个字，不是一



个技法或画种的一般概念，却道出了中国画的美学本质。“写”是方法，一方面中国画的纸笔墨材料要求中国画不可能是种描述的方式，另一方面写是意的清晰而直接的迹化手段。这就要求意的含义绝不局限于纯粹的个人情感的起伏，它是充满内在矛盾的统一体，是情与思、志与趣、个人精神与宇宙精神、气与道、抽象的理与具体的情绪的辩证统一体。写意在这一点上严格地区别了表现而带有了一种普遍意义。它超越了个别性与片面性而具有了一种共同认同的精神价值。写意既是写情，又是写景，既是主观的移情，又是现实的人格化。意象是对象，又是想象，是对象的想象，想象的对象。张之于意而思之于心则得其真。意与境虽然可以如上分别地论述，而事实上，意与境是一种完美的交融。在意与境的统一中，分不出意与境、情与景的绝对对立。写情就是写景，写景就是写情，意在境中，情在景里，景以情会，情以景生，实处求虚，化景物为激情，情景交融，意气风发。音乐上讲究弦外之音，中国画讲究象外之象。超以象外，得于环中，无中生有，虚中有实，言有尽而意无穷，无画处皆成妙境。意远在能静，境深尤贵曲，隐显叵测则意趣无穷。中国画的意境往往使人觉得却似人间世，又在梦中识，心所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色，观物取象，立象以尽意。既写真景物，又写真感情，物境与情境统一为意境。意于境中，犹如灵之附体，合二而一，其审美意义陡增，正如把水和粮食酿成了酒，把酒变成了醉，真是妙不可言。

形与神又是中国画画理中的一个对立统一的范畴，也是画论中长期讨论的焦点。重形说与重神说的争论似乎永远也不可能使问题最终消失。首先应该说明的是形与神的概念，形与神并非是一个孤立的概念，形既是物象之形的视觉整理，又是画家的心象在画面上的具体组织落实。神的概念也不单指对象之神，而是对象之神与画家主观之神的统一。无论以形写神，或以神写形，形毕竟是传神的物质基础，得意忘形，却不能真的大象无形，形存神存，形亡神亡。一个生命如果形体消亡，那么它的灵魂又从何寄托？而另一方面，神又是形的主宰、形的生命、形的目的。不为了神的形，确是毫无意味的形。形神兼顾是画理上的一个折衷的观念，要想真正地处理好形与神的辩证关系，却远远没有这样地简单。以往对形与神的思考，一直囿限于是以传神还是写形的形而上学的绝对对立的观念中，而忘却了这是一个统一的对立概念。形就是神，神就是形，神形不可分割，神形互为其根，相得益彰，每个形都是神的形，而神须是有形之神。不是注重画形，神就没了；也不是要画神，非要先把形弄得曲扭才行。越是着意于形的刻画，则神就越是活灵活现；越是强调神的主导性，形就越是真实可信。似与不似之间的妙论，实质上是讲述了不似之似，似之不似，而非在似与不似之间采取绝对对立或者绝对调和的立场。

笔墨作为描述中国画形式规律的一个对立范畴，典型地表达了中国画画理的阴阳辩证观念。首先，我们先研究一下笔法的蕴含。正如武术中的剑术刀术棍术，中国画也是一种笔术，是用笔的艺术。没有任何一个画种像中国画这样，把用笔抬高到了如此重要的位置，使用笔的方式几乎成了中国画的表征。用笔的独立艺术价值与技术价值的统一，是中国的由技达到道的独特哲学观念的具体体现。毛笔作为一种工具，具有任何其他画笔所不能比拟的丰富变化性，笔毫有软硬、新旧、尖秃，笔锋有中、侧、立、卧、顺、逆等多种形态，各种不同的笔和笔的不同用法名目繁多。中国画十分强调用笔，认为若徒稽凹凸苍黄白晳红润之色，不过得其形似而已；若得其灵魂，须凭借用笔的变化统一。用笔是在作画过程中的唯一一个动作性因素，因为用笔将画家与画面在运动中关联起来。这样，中国画不但在另一端走到了物我相忘的境地，在这一端，也同样地是个画我两忘的作画状态。在中国画中，若用笔欠佳，绝不可能成为大家。这就要求在作画中要主动有意识地用笔，而非为笔所用。因此像雷诺阿那样将画笔缚于手上的作法，在中国画里是不可想象的。同时，中国画的功力深浅，也相当重要地体现在用笔上。中国画的用笔讲究写，这是来源于书学的一个概念，与描相对立，写是一种一板一眼的讲究套路的直接抒发方式，是在规则变化的抒写中体现整体的生命感的绘画方法。它通过运用笔形的方圆曲直，笔量的粗细长短，笔质的肥瘦光毛，笔性的



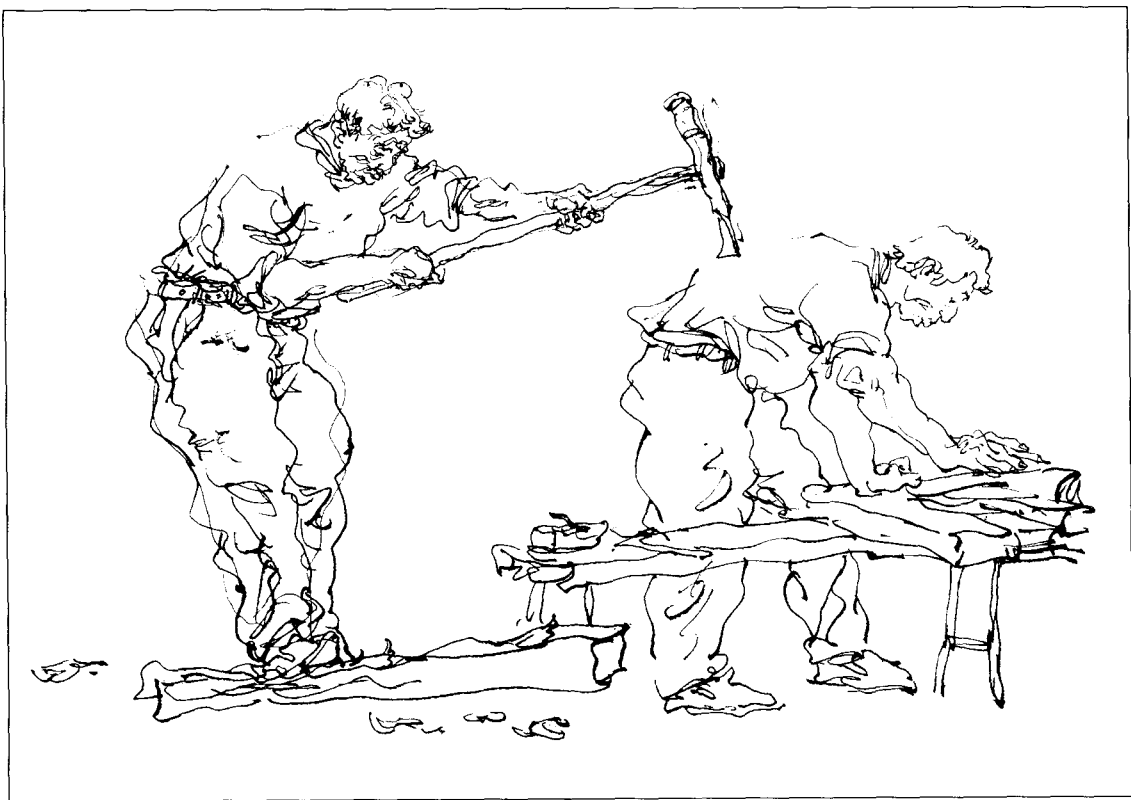
刚柔巧拙，笔路的隐显起伏、行走回复，笔力的抑扬顿挫、提按转折，执笔的搦管捻管，运笔的裹毫铺毫、疾徐擒纵，用笔的笔根笔肚、正锋偏锋、顺锋逆锋等对立因素，打、砍、坠、挑、抹、钩、旋、冲、切、削、抢、让、积、留、蓄、顿、挫、捻、补的无限变化方式，中锋直取，侧走横行，骨法用笔，一波三折，万毫齐发，八面生风，达到外夺造化天工，内取灵台方寸的画面的完美的境界。画理中用笔的表述充满了辩证的思想，讲究起讫有法，如棋布局，万流归海，松起紧结，结而未结，尽而未尽，无往不复，无垂不缩，不齐之齐，乱而不乱，虚实刚柔，疏密繁减，纯绵裹铁，入木三分，重若崩云，轻如蝉翼，天马腾空，老衲补衣，非迟非速，亦疾亦涩，柔而不弱，刚而不脆，动静断续，擒纵收放，五态俱全，八面用锋，出之阴阳，用之五行，合以八卦，笔笔相应，妙处生花，无始无终，变幻无穷。以高古游丝、钉头鼠尾、琴弦铁线等十八描，披麻雨点、牛毛细索、大小斧劈等十数种皴法和多种点法，点勾皴擦染、渲刷衬飞白，使得历

史上任何画家都无法真正达到尽用笔之精微，致使笔之广大的集大成境地。这里，各个对立的范畴又都是相互联系在一起的，点与线是对立的，那么就要积点成线，在点线与擦染的对立中，又以皴来衔接过渡，皴是干染，也是擦勾。同时，用笔又与其他对立的范畴互根互用着，笔者心之助也，意在笔先，气在笔后，喜画兰，怒画竹，象物必在于形似，形似须全其骨气，骨法形似皆本于立意而归乎用笔，用意而不经意，以意使笔，笔断意连，意到笔不到，笔有尽而意无穷，向上要指实掌虚，腕平掌竖，执笔紧而运腕活，向下要力透纸背，而力透纸背也仅是这种矛盾处理方式的一种，在笔与纸的关系中，既要力透纸背，又要行笔平圆，使人对笔痕产生如同剑脊那样的微妙凸起感，既要两端裹锋藏锋，又要两边咬住纸，软毫硬使，力能抗鼎。中国画画理对每一笔触都有很严格的质量要求与保证，如锥画沙，如折钗股，老屋漏痕，枯藤坠石，筋骨血肉，五脏俱全。毛笔就是毛锥子、金钢杵，入后跳，死后活，奔马绝尘，元气淋漓，显豁之

中不失圆润意，浑融之中不没清朗气。以一管之笔拟太虚之体，需要把本领变成本能，醉中不以鼻饮，梦中不以趾捉，由生到熟，熟而复生，最后达到使笔无痕的化境。

墨法作为和笔法相关连的一个命题，在中国画画理上历来与笔法作为一个整体来谈。虽然画理上对墨法本身也有许多详尽的阐述：墨法是用笔动作的物质落实，墨法通过墨色与墨质的丰富变化，运用浓墨法、淡墨法、干墨法、湿墨法、破墨法、积墨法、泼墨法、惜墨法、新墨法、宿墨法、退墨法、埃墨法，以虚实强弱等阴阳辩证的法则来体现笔法本身及笔墨相谐后的无穷变化。然而比笔墨二法分别论述更重要的是笔墨二者的统一，这也是宣纸这一特殊材料所要求的一种独特的表达方式。宣纸生性柔薄脆弱，有很敏感的渗水性，要想驾驭它，不仅要大气磅礴，还要小心谨慎。这样，倘若笔墨套路没有相当的章法，那么无论如何也是不成体统的。虽然一幅好画要使人忘却画面的笔墨经营，然而这正是经营之极的结果。在手为笔，落纸为墨；墨

随笔出而五色俱，笔在墨中而八法判；笔以立其形质，墨以见其阴阳；论用笔法，必兼用墨，墨法之妙全以笔出；笔与墨会，是谓细蕴，细蕴不分，是谓混沌；笔者墨之帅，墨者笔之充，墨以随笔之说，超越了纯粹的明暗深浅之刻画。若用笔不妙，五墨俱在而无生气，墨色不分，穷极用笔而无神韵；墨气中见笔法，则墨气始灵，笔法中有墨气，则笔法始活；以笔为质，以墨为文，质其内而文乎外，则文质彬彬；笔墨以形天地万物，并咏志抒怀，墨之溅笔也以灵，笔之溅墨也以神；墨受于





天，浓淡枯润，笔操于人，皴擦点染；既不能有笔无墨，亦不能有墨无笔，笔墨相辅相成，交映成趣。笔不同于枯骨，墨不类于墨猪，清中有浑，浑中有清，苍润适宜，破积得法，远视墨气浑然，近视笔笔不乱，用笔随机生发，用墨由缘而定，以实求虚，柔中有刚，无笔之笔，无墨之墨，笔墨浑成，笔亦墨，墨亦笔，无墨无笔，全是笔墨，纠缠满纸，难解难分，最后统归于画面的太虚意境之中。

中国画画理的鉴赏原则也是受辩证之理所支配的一个重要方面。神妙能逸的四种画品的品评观同样体现了对阴阳相推的状态的品味，能品是一种最规矩的变化方式，故虽然历历在目仍属最下品；妙是变化方式到了可以捉摸的极至状态，为中品；变化莫测谓之神，故神为上品；而逸品则是消除变化、消除对立，逸笔草草使之归于太虚的无极之中，所以为上上品。在鉴赏中，讲究松而不浮，虚而不漂，拆看合看，尽精微致广大，重不失板，轻不失浮，枯不失稿，肥不失甜，熟后生熟外熟，巧不离乎形，拙亦存乎质，气格奇，笔法正，狂怪求理，细巧求力，偏涩求才，粗鲁求笔，寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，壮里有韵，秀中有骨，寓真于诞，寓实于玄，充实与空灵，幽深与浏亮，奇奇正正，曲曲直直，虚实不离，吞吐成浑，笔少画多，境显意深，出新意于法度之中，奇妙理于豪放之外，精能之至，反造疏淡。种种辩证的观念，使中国画的正反得失有一种明确的鉴赏标准。

上面仅选择了中国画画理中的几个富有代表性的对立范畴作一表述。事实上，中国画画理从整体到每一个局部都浸透了这种辩证思想，上至它的造化观、心源观、迹化观或材料观、鉴赏观，下至它的具体方法论，都莫不如此。比如墨色法的色不碍墨，墨不碍色，墨即是色，色即是墨，以墨分六彩；用色法的石色和水色；水法的干与湿；纸法的生与熟；程式中的先与后；遍数的多与少；章法中的开合、宾主、呼应、计白当黑，布墨与布白；造型法的方圆曲直、松紧疏密等等不胜枚举。而且这些范畴并不是孤立的，它们之间都以某种方式交互关联着，对一个画材的处理，从这种角度看是这种问题，从另一角度看又是另外一个问题，各种对立法则都从不同角度以不同方式制约着这一具体的画材的处理。

不言而喻，这种无所不在的阴阳观念在某种程度上可能会导致一种固执而因循守旧的庸俗绘画观和思维方式，也必然导致用法与破法、继承与创新的对立，导致画家内在的原创力与固有的绘画法则的最终对立。法无障，障无法，有法必有化，无法之法乃为至法。纵观中国绘画史，这种对立总是在不断产生着，又不断地在被调和着。中国画画理既然是以这种辩证思想为基础的，那么它必然也要以这种绘画观的自身对立统一为最高指向，只有破才有生气、有性格，只有和才能达到完美，才能有继续发展的可能。中国画家绝非是那种只知道学会画树石的艺人、只知道舞笔弄墨的术士，而是用画笔吟诵的诗人，在尺幅天地中明察思辩的圣哲。

一、水墨素描的理由

我把这种不伦不类的东西叫做水墨素描，因为它介于白描、水墨和素描之间。现今白描与素描之争大有升级为民族主义对西方入侵的抗战的苗头，问题搞得越大，问题就会变得越复杂，其实问题本身并不复杂：过去绘画十三科原本没有什么共同的造形基础，近百年来，中国画开始现代转型并纳入了学院教学，于是好像应该有一个统一的造形基础。徐悲鸿先生提出以素描写生作为一切造形艺术的基础，但在中国画的具体实施过程中，将素描写生误解成了素描形式——以素描形式作为中国画的造形基础。当素描形式移植到中国画上之后，焕发了中国画的许多生命力，对中国画有相当的激活作用，同时也产生了一些排斥反应。针对这种排斥反应，有人又主张以中国画自己的白描形式作为造形基础，可惜白描又无力独撑局面，这就是水墨素描的第一个理由：它可以解决素描永远无法解决的中国画造形的一些关键问题。首先，水墨素描可以解决造形给笔墨留有余地（不滞笔）的问题，因为水墨素描就是用笔墨直接造形，这种造形方法必然“发笔”，为笔墨发挥提供最大最直接的可能，而不需要笔墨对造形的推敲对位，碍手碍脚；其次，水墨素描无须像素描那样，在向中国画表现方式过渡时进行笔墨语言的二度翻译，这样既不会造成造形讯号的丢失，也不会导致初学者的两难状态；再次，消解了素描与中国画之间在观察方法、理解方式、表现方法、工具材料乃至技术手段之间的对立与相互磨损，进而使造形更加适合笔墨表现，更加具有中国画的特质。同时，水墨素描还可以强化中国画白描的骨架和容量，丰富其语汇和方法，使之成为有望同素描比肩的科学的系统的训练体系。

水墨素描的第二个理由是：由于素描白描在中国画造形基础上的割据状态，再加上大约有六七门左右的基础课（笔墨训练、书法、速写、临摹等），使中国画的造形基础训练成为了一种“拼盘式”的格局，这种拼盘式格局导致中国画基础课每门的绝对授课时间都相对不足，每门课都无法深入地解决问题；同时，每门基础课的学科性质与学科来源都不一致，平摆浮搁，缺乏有机联系，无法指向一个共同的中心和终极教学目的，各自为政；再者，学生由素描向中国画专业过渡，而且要在具有相当学科跨度的各门基础课之间频繁地变换思维方式，具有相当的难度。水墨素描可以将中国画基础课之中的一对最根本的分裂矛盾合一，使学生过了这一关之后，就可以顺利地滑入中国画专业。而且当素描与白描这一矛盾化解合一之后，可能引发中国画基础教学设课的单纯化，使之可以像油画的基础课一样，只有素描和油画两门，单纯而有必然的递进联系。

第三个理由，从中国画的实际出发，中国画各科不能一概而论，中国画不过是后来相对于西画而使用的一个笼统的名称。其实就山水和花鸟而言，尤其是以山水花鸟所主要构成的文人画画风，笔墨的比重远远大于造形，历史上许多没有经过造形训练的文人皆成一代大家，



