

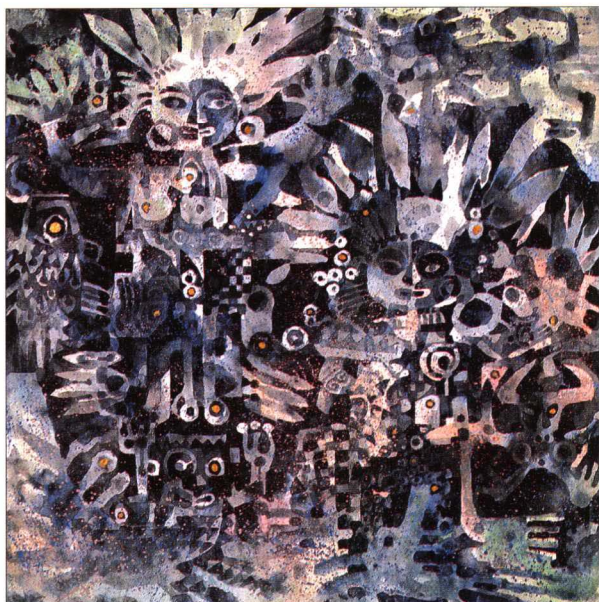


马寒松

现代彩墨画技法

劉炳森 署

天津人民美术出版社(全国优秀出版社)



共享的世界

马寒松

现代彩墨画技法

刘炳森 署



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

图书在版编目 (CIP) 数据

现代彩墨画技法 / 马寒松编著. —天津: 天津人民美术出版社, 2002. 1

ISBN 7-5305-1704-X

I. 现... II. 马... III. 彩墨画—技法 (美术)
IV. J215

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第077979号

编 著: 马 寒 松
责任编辑: 诸葛增仁
装帧设计: 马 陶
摄 影: 支 养 年
技术编辑: 李 宝 生
封面题字: 刘 炳 森

天津 人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平

天津美术印刷厂印刷

2002 年 1 月第 1 版

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3

版权所有, 侵权必究

新华书店 天津发行所经销

2002 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-4000

定价: 20 元

理论探讨

继承和发展传统 创造新的绘画语言	1
我的创作思路和技法谈	5

作品图版

回家 60cm × 60cm	9
赛马节 (局部)	
赛马节 95cm × 88cm	11
夜路(局部)	
夜路 95cm × 88cm	13
公主 (局部)	
公主 95cm × 88cm	15
秋歌(局部)	
秋歌 95cm × 88cm	17
真言 (局部)	
真言 95cm × 88cm	19
无名花(局部)	
无名花 95cm × 88cm	21
山道 (局部)	
山道 95cm × 88cm	23
红竹叶 68cm × 68cm	24
红尘 136cm × 68cm	25
九歌 (局部)	
九歌 95cm × 88cm	27
云河 68cm × 68cm	28
天籁 95cm × 88cm	29
流泉 68cm × 68cm	30
山铃 68cm × 68cm	31
遥祝(局部)	
遥祝 95cm × 88cm	33
如锦的夏 68cm × 68cm	34
渔归 68cm × 68cm	35
望春 (局部)	
望春 76cm × 95cm	37
心曲 68cm × 68cm	38
山鬼 68cm × 68cm	39
荷香 95cm × 88cm	40
满塘金风 176cm × 95cm	41
野菊 68cm × 68cm	42

继承和发展传统 创造新的绘画语言

日益发展进步的现代中国,随着改革开放的深入进行,与世界的接触日渐频繁,各民族之间的交流促使经济文化得到全面的发展。现代信息技术在我国大规模普及应用,使中国人轻而易举地推开世界的窗户,了解中华民族以外民族的生存状态和文化状态。随着现代工业文明在中国大地上迅速发展,人们的生活方式、思维方式及审美方式都在发生着巨大的变化。中国人站在前所未有的更高视点,以博大的胸怀审视世界,也审视自己民族的传统文化。中国传统绘画是世界民族艺术之林中的一棵大树,它深深地植根于中国五千年文化的土壤之中。从古代先民画在岩壁上的简单图形,历经汉唐、宋元、明清几个重要时期,不断地发展、变化,成为各个历史阶段政治、经济、文化的折射。传统中国画在长期的发展过程中,艰难地确立了自身的创作理论系统和形象语言系统,以鲜明的特征区别于世界其他民族的绘画艺术。

应该说,还是由于政治和经济的原因,即中国长期的集权制度和落后的农业生产方式,反映在绘画上,从一开始便走进注重精神性而漠视物质性的境地,一开始便把活生生的三维物体归纳为铁丝般的线条。并非祖先艺术家们缺乏对生活的观察,更不是缺乏灵感和才能,他们不会不想将激动人心的人物景物描绘得客观准确栩栩如生如临其境,实在是因为科学的不发达,他们无法找到实现目的的科学观察方法和有效的绘画材料。因此,中国绘画便无奈地走上了精神性愈加发展、物质性愈被抑制的道路。艺术家们只能在有限的简单材料制约下,最大限度地发挥着主观能动性,偏重于表达内心的感受。“天人合一”、“法心源”这些描述中国绘画博大精深的理论恐怕不单是源于中国传统哲学思想,其实,中国的传统哲学思想说到底还是源于中国的政治、经济形态。

中国的传统绘画其实一直不是独立于政治、经济之外的,也如世界上许多民族绘画艺术一样,是依

附、寄生在宗教和权力之下的。我国东晋顾恺之的《女史箴图》、《烈女图》,唐阎立本的系列帝王图,张萱的《虢国夫人游春图》,周昉的《簪花仕女图》等,无不是功能性质的作品。它宣扬道德规范、帝王的文治武功、贵族的舒适生活,五代时顾闳中的《韩熙载夜宴图》据说也是政治斗争的产物。我国许多著名的古代石窟壁画是为宗教和宗教的传播服务的。

这些绘画作品具有共同的特点,基本以线条敷色的形式完成。严格地讲,虽然都是描写真实生活的场景,但也只是描绘了场景的整体精神,并不能再现真实的人与物。归纳、装饰的处理增强了作品的可视性和感染力,但也表明了中国绘画的主观性和精神性。在缺乏科学的观察方法和表现方法的中国古代社会,应该说这已经是相当程度的“状写”,即写实意识了。

发端于宋代的水墨画,将中国绘画的精神性推到了一个新的境界。苏轼等人倡导的一场文人画运动,大大地冲击了原先的工笔画形态。水墨画的“意写”状态使文化人能够充分地宣泄、表达内心感受,包括对自然现象和社会现象的感受。

这种轻形而重意的“写意”形式求神似不求形似,强调主观世界的状态,物象随着作者的心态和情绪被不同程度地改变,并将诗文、书法、印章等非绘画类的艺术搬上画面。从内容上、形式上造成一种张力,一种足以满足和感染自己与志趣相投者的力量。由于这种“意写”状态与文学及多种艺术密切相关,由于它的抒发性、随意性甚至是自我游戏性,便十分自然地为历代文化人所接受和喜爱,并且成为表达他们思想感情的一条新的途径。写意水墨画风行起来,被冠以“文人画”的定义。在写意水墨画长期的继承和发展过程中,艺术形式和绘画技巧得到充分的完善,并形成了一套相关的理论和技巧经验,作为中国绘画的传统,一直影响到近现代,影响到今天。

传统中国画遇到的问题

应该看到,发展到21世纪的今天,中国社会生活发生了巨大的变化。人们的生存观念、活动空间、习惯的审美观念也随之改变。所需要的精神愉悦和视觉愉悦也将追求多元化,传统的中国绘画面临许多难题。

日渐发展的功能完善的都市,成为现代人们的主要生存空间,中国传统绘画的技巧和手段在它面前感到空前的束手无策。专门描绘风景的山水画家似乎有劲使不上,勉强加在画面上的现代建筑显得那么蹩脚,最大的大师也没有解出这道难题。那场著名的关于笔墨的讨论在现代艺术思想界应该是一个明显的信号。

中国传统绘画的形式美感在相当程度上依赖着笔墨的程式。毋庸置疑,中国笔墨是长期以来绘画实践形成的语言,是中国文化中智慧的一支结晶,是中国传统绘画精神的外在形态之一。书法用笔入画,是中国文人因其特质而形成的一种式样,而古往今来形成的一套构图法则、操作法则都形成了传统中国画独特的外在面貌。

但是,把这些经验之谈作为不可逾越的固定模式,并作为衡量标准,就会束缚和限制了创造力。有人认为不合这些古法便不是中国画,不是十八描便没有传统。这些看法都是片面的,真正的艺术家是创造的。他们在继承和发展这个原则下行进。不了解前人,便无从知道前人的思想轨迹和实践的经验,每一个艺术家的独创形式都不会是凭空杜撰,那是人生观、历史观、价值观、艺术观及生活阅历、思想阅历的总和。艺术的价值在于它的个性化和独创性,人云亦云是模仿,相似和雷同是大忌。

常有这种情况,当一位画家某段时期形成一种特点后,大家觉得不错,于是一招鲜吃遍天,吃一辈

子,再也不思改变,一直画得自己索然无味,还在毫无激情地不停复制。毕加索不是这样,他一生都在努力地寻找,他每个时期都会大幅度地改变自己的风格,让自己永远都处在创造和探索的状态之中。学习前人,继承前人,也要善于否定前人不合理的东西。发展自己,正是不断否定自己的过程。

曾有人提出过“旧瓶装新酒”的观点,其实现在的酒已经有些装不下了,装了新酒人们也不会认可了。由于传统中国画产生发展于落后的农业生产环境,其长于表现的题材大部分与现代人的生活产生了相当距离。有这样的现象,画家深入生活时,常常首先想到去那些最原始、最落后的,尚未被现代文明进入的地方,似乎越原始越未加修剪便越能发挥中国画的长处,作品才能有画味。作者只能用回归自然、与天地共呼吸、甚至说保护环境生态等来自圆其说,实在很勉强,也很无奈。

传统中国画长期形成的程式作为文化成果和智慧结晶被异化了,这是因为在经济不发达的中国社会里,由于社会需要的功利目的。这种落后状态下产生的思维方式,使这些美好的东西成为阻碍发展的包袱。

中国画的发展确实需要创新意识,应该呼唤和赞美创造,趋同和雷同被淘汰,个性被张扬,盗版被唾弃,艺术必须反映时代精神。

关于肌理的问题

中国画需要随着时代的前进而发展,这是确定无疑的大前提。处于转型期的现代中国社会对于艺术创作的多元化产生要求,人们需要更多式样的艺术作品满足不同阶层、不同人群的审美趣味,单一的题材和单一的形式将被真正意义上的百花齐放所取代,艺术作品的价值个性原则,逐渐深入人心,题材、内容、

形式与技巧的价值判断更趋宽松。社会呼唤更富有时代精神和民族精神的艺术家与艺术作品。

大家看到，题材方面的丰富，已经超越了以往任何时代，艺术家可以充分地张扬个性，表达对世界的感受，表达人与自然之间的息息相关，对于真善美与人性良知的呼唤，对假恶丑及社会矛盾的揭露，或大声疾呼，或闲情逸致都成为艺术家的作品主题，表现形式美的无主题绘画也占了不小的比例。现代人审美情趣的多元化促使艺术家在形式多样化方面做出努力。

中国画中关于肌理的运用，争论一直在进行。其实，中外绘画的实践都没有离开过工具、材料和技法问题，很大程度上是工具材料确定了作品的式样。中国画毛笔的使用决定了中锋和侧锋两种勾线方法，其实这已经是肌理了，画山画石时的皴法，便是制作的肌理。指头画营造出的不同效果，泼墨泼彩，利用其不可预见性产生的出人意料，古人的吹云弹雪法，都是肌理。不能因为只有古人所为便是传统，今天的创新就是明天的传统。

我们走进敦煌莫高窟，走进西藏古格旧王宫遗址，当你站在那些无与伦比的精美壁画跟前，你会感到艺术的力量。我曾想过，在这些壁画面前，大约每个人的感受也不尽相同。比如古人站在这里，他看到的是宗教，历史学家和考古学者在这里可能看到历史，而今人，看到的可能更多的是艺术，是其古朴的形式感。当年这些壁画大多出自民间艺人和工匠之手，刚刚完成时不会是现在的样子，色彩应该鲜亮、纯净、简单和杂有许多今人看来的不协调色。但是岁月的侵蚀，大自然的风化，鬼斧神工地改变了它的面貌，赋予了它沉着宁静的色彩和和谐统一，画面的局部剥落造成的若隐若现、扑朔迷离都为它加上一层古老厚重的沧桑感。我们从它斑驳破裂的画面看到了大自然创造的现代残缺之美，在时间大师制作的和谐肌

理中找到与现代艺术相通的美感。

现代人的审美心理有着强烈的自然回归意识，比如喜欢天、云，喜欢花草树，欢喜天然的木头纹理、石头纹理、各种自然生成的纹理以及水墨在宣纸上的不拘形态的渗化生发、虹染布无法预知的冰纹等等。这些抽象的图形式样其实与人们的审美知觉活动相关，见到它们会感觉到内心由衷的舒适。

无须再讨论肌理在绘画作品中的运用可否问题了。运用得当，只能使中国画的语言更加丰富，表现力更加增强，审美式样进一步拓宽，并为明天建立一个中国绘画的新传统形式。

关于材料

在中国传统绘画的应用材料上，已经许久没有得到改进了，还是用着化腐朽为神奇的手制中国宣纸，传统的颜料还是那么简单、原始地炮制（甚至现在普遍使用的国画颜料质量远不如从前），没有一支接近原色的纯净些的颜色。科学技术似乎与这个领域无缘，现代颜料制造技术和科学的色彩分析几乎丝毫没有在这门色彩的艺术应用。今天的文人画大都保持着千篇一律的不够鲜亮的黑灰色调子，不加托裱很难还原作画时想达到的效果。即使是以色彩为重要塑造手法的花鸟画，也不能随心所欲地表现大自然的靓丽景物。不少立志创新的画家在这种单调贫乏的材料面前显得力不从心，转而去求助西洋画色彩材料，如水彩、水粉、丙烯等。

中国绘画艺术不是技巧，而是文化。它所携带与传达的所有信息都应该是中国文化的信息，具体应用何种笔墨技巧，选择何种材质材料并不重要，重要的是这门艺术必须以中国文化精神与时代的人文精神相互关照，才能获得发展的空间。

关于抽象和相互渗透的中西绘画

在打开国门看世界的今天，华夏民族不再视自我为世界中心，真正的实事求是精神使我们运用比较的方法，科学、全面地看清了事情的真相，一方面大胆、理智地清理着几千年来老祖宗留下的这笔巨大的文化遗产，去伪存真，那些优秀的民族文化积累将得到空前的珍视并被发扬光大；陈腐和不利发展的因素在前进中被认清和剔除。另一方面，研究世界其他民族的绘画和造型艺术，为中国画的创新发展提供参照，发扬我们自身优势，更大力度地加强民族性，丰富我们的精神内涵和表现手段。

西方绘画艺术的发展一直受着科学技术的影响，更把科学与艺术形容为一对孪生兄弟，即表明它们在现代文明中互相推动的作用。应该承认中国传统画中有抽象因素，例如“神韵”的追求，但与西方抽象的性质完全不同。西方抽象绘画可以完全不需生活中的物象为形式载体，可将视觉感受、色彩逻辑作为主要内容，但中国传统绘画中始终是有着描绘对象的，只是这个形象随着“中得心源”而变形了(客观地说，由于没有科学的观察方法与相应的绘画材料，也无法客观地再现真实)，作品旨在抒发作者的心理感觉，“造化”是“心源”的借托物。在这个问题上，包括许多大师也只是讲到“似与不似之间”、“太似则媚俗，不似则欺世”的模糊程度，也从来没有说清楚如何是个界限。尽管如此，我们的前辈艺术家将这个课题演绎得有声有色。借景抒情，以物咏怀，成为中国传统绘画的特色和优秀的传统精华，成为民族文化的一种象征和优势。创新和发展应该遵循中国绘画是精神绘画这个原则，然后不落古人思维的窠臼，把精神绘画的外延扩大，适应现代社会人群的心理需要，确实在理论上要把这个问题搞清楚。

近代绘画史上，我们看见许多东西方文化相互渗透的现象。许多西方艺术家的作品中明显地吸收了中国绘画中的一些理念和装饰风格，许多中国画家也学习了西画的观察方法，将以光为塑造原理的素描引进了中国画创作，尽管这种比较机械的融合尚在初期阶段，作品显得生硬，并且失去了中国传统绘画原有的一些优势，但是求新求变、力主创新意识作用不可低估。值得深思的陈逸飞作品现象可以这样解读：旅居美国的陈逸飞以油画见长，但是他的作品里无论是描写中国民风民俗内容的《浔阳江上》，还是他描绘西方金发碧眼吹奏长笛的妇女肖像及人物肖像系列，都洋溢着一种浓烈的中国文化情结。虽是西方人惯于接受的油画形式，但是画家除了画面主体人物优美流畅的黑白与色彩节奏之外，背景处理为黑色调，这不难使我们领悟到这是作者将中国画计白当黑手段的反用，无限的内容与联想尽在无画之处，此时无声胜有声。他的油画实际上渗入了中国文化的理念，才能创造独树一帜的东方视觉感受。

随着中国社会进一步开放和前进，民族间艺术相互渗透的意识和观念将越来越趋明显，中国绘画的内涵将进一步被拓宽，制作材料的界限被打破，极力丰富中国画的绘画语言，调动一切表现力更强的因素表达中国绘画精神，有理由相信中国绘画发展的繁荣局面就会到来。

我的创作思路和技法谈

从少年时代就酷爱的中国画艺术，在我心中一直是个美丽的梦，觉得传统的博大精深和优美的表现形式是无与伦比的。80年代新文人画的兴起更是使我大大地兴奋了一阵。在长期一片严肃的主题性绘画氛围里，吹入了如此轻松饶有情趣的一股清风，怪不得它有那样的吸引力。那时候，我一面画着连环画，一面以极大的热情投入这股浪潮，并且为此踏踏实实地读了些书，认真地研究了一通传统中国画理论。

在持续了比较长的一段时间后，我发现了当时普遍出现的一个问题：这些作品虽然很可爱，笔墨情趣有很大的自我表现的空间，又具有娱人娱己的功能，但画小品它很有优势，却很难出现有分量的大幅力作，而且表现大题材并不顺手。尤其是当时画家都在挤这一条巷子，面貌也出现雷同，拉不开距离。这件事让我思索了好一阵子。

一次请两位朋友去看一个画展，展览厅里作品全部裱成立轴，我请他们谈谈感受。一个说，我看大同小异，一律黑乎乎灰塌塌。另一位说，装潢形式太旧，挂在家里气氛不对劲。他们的话给了我启示：这些作品没有从形式感上宏观地拉开距离，只注意微小的差别，行外人较难辨别作者的不同；千年不变的装潢形式千篇一律，而且与环境产生了不协调。

要解决这个问题，必须打破这些作品的一个共有的模式，建立一套不同的绘画思路和程序。我做了一个逆向思维试验：文人画中共有的白纸墨画被我反用。我先将纸染成重色或黑色（后来采用了高丽纸），用金勾线，借助了光的作用产生了较大的反差，文人画的淡彩被我换成了重彩，我使用了粉彩颜料。作品出来的效果有些像汉代出土的漆器，又像碑刻的拓片，甩上不规则的石绿点子，如同青铜器出土见到的锈斑，很有些庄重古朴的味道。我非常兴奋，还不知天高地厚地起了一个名字叫做“金碧重彩人物画”，由于在当时感觉新颖，立刻在香港的拍卖市场上赢得一个好价钱。

这件事给我一个启示，思维方式的改变会产生飞跃性的变化，它可能使你从习惯的思路和无激情的操

作中解脱出来，出现新的亮点，启动你的创造力。此后，我大量吸收民间美术的造型和民间美术中强烈的色彩，形成了那段时间的绘画式样，这种式样，在90年代初，促成了我在香港、美国、日本和台湾的画展。

那时候作画，随着每一笔的颜色有致地画在有颜色的高丽纸上，随着蜡染般效果的出现，我都会产生一种莫名的兴奋，这种近乎悸动的兴奋鼓动着我不知疲倦地去体验那种创造的快乐。大约两年多时间，我发现这种激情渐渐地减弱了，麻木了，后来几乎消失殆尽。我知道，敏感的高峰已过，必须寻找新的创作兴奋点。

在此期间，我一面实验着自己的重彩画，一面还在画着水墨。很快，我又发现了水墨在中国宣纸上多变的渗化过程，是使我长期感到心理舒适的东西。并且，这种传统的水墨肌理，有着符合中国人审美习惯的因素。我把水墨画法和重彩结合起来。强调色彩感受的半水墨半重彩的彩墨画从此又使我恢复了创作的激情。经过几年的调整，对传统中国画的借鉴，对国外艺术的借鉴，对民间艺术的借鉴，经过大约三次形式上的反复实验和比较，一次次积累，一次次否定，让自己始终保持在创作的兴奋状态里。

灵活运用传统技法 创造新的绘画语言

继承和发展是最常谈起的内容，如何继承和发展是真正的最大话题。纵观中国绘画史，使我们清楚地看到这门民族艺术继承与发展的脉络。创新总是在前人成果的基础上随着时代不断地完成的，社会的前进和变革成为艺术发展的水之源、木之本。漠视传统会导致虚无，不了解传统便不知道自己的坐标，拘泥传统又会使自己失去创造力，这是发展的规则。传统中国画艺术有太多的理论精华和技巧精华有待我们去灵活运用，现代信息科学打开了观察世界的窗户，各民族创造的艺术经验我们可以随时借鉴，现代科技的发展提供着运用更多材质的可能。中国画的长足发展将

是必然,新一轮的绘画创新运动不久便会进入繁荣期。

在这本画册的作品中,我始终保留着中国传统线条的运用,甚至是写意线条的运用。中锋侧锋并用,点、线、块、面大都保留着传统中国画的特点。构图变了,意境和感受都跟着变了。背离了传统的色彩,装饰意味的加强,都给作品增加了新颖的感觉。一扫传统中国画尤其是明清文人画那种孤芳自赏的情绪,取而代之的是健康、积极、参与的现代意识。努力寻找并恰当运用自然肌理是丰富作品艺术语言的好方法。现代人群对大自然创造的痕迹历来就有一种好感,人们喜欢天、云、山、水、花草等这些自然状态的形与色,也喜欢天然的木纹、石纹等纹理,这些并无任何含义的抽象图形式样其实与人类内心审美息息相关,见到它会感觉到由衷的舒适。回归自然,保护生态已成为这个时代重要的内容命题,因此,何须再去争论可不可以借这些自然状态的纹理入画的问题,为人类扩大审美式样是件好事。

其实自然肌理之美早就是艺术大家庭的成员,古代绘画中的笔墨、描法、皴法,无不是在制作一种欣赏式样、一种肌理,指头画、吹云弹雪、泼墨泼彩等,哪一件不是在制作肌理呢?

创造新的绘画语言并恰当运用,增加作品的表现力与时代感,必须打破传统观念的束缚,调动一切因素,为创作时代气息浓厚的作品服务。

关于构图与造型的创新

中国画传统的构图形式一直影响着后人。山水画科总结的平远、高远、深远及散点透视方法,都造就了自身的特点,巧妙地运用空白以表达意境等都成为中国传统画的长处。但是死守这些法则而不能灵活地变通和应用,就会限制创作的灵动性和多样性。常常遇到这样的情况,许多外国人由于不习惯我们的欣赏习惯,总是不能理解中国画中的大面积留白,他们认为那里并没有我们感觉到的水、天和云。这与欣赏习惯和文化心理有关,这里并不存在谁对谁错的问题,但

我们灵活地改变一下思路,可能就会有新的感觉出现而创造新的意境。我为了避开传统构图造成的一种习惯性趋同,常常把画面画满。我认为,只要是将虚实、节奏处理好,将联想留在虚化的部分里,一样可以收到计白当黑的效果。引进平面构成的原理,可以在节奏上找到新感觉;增加装饰的成分,可能开掘新的形式感思路。

艺术作品中的景物造型是经过加工提炼而成的,这里的造型不单单指人物的面部形象。经过夸张、概括的形象才具有张力,具有感染力。夸张变形绝不是简单地把形象拉长压短或随意变动了事,与写实绘画一样,多一点过分,少一点不足。应该说,一个好的夸张变形的创作体现着作者技巧以外的智慧,体现着作者的艺术感觉和文化素养。

中国的民间造型艺术,是非常值得我们学习和借鉴的。这些艺术长期在民间流传,经过无数代人的千锤百炼,它们大多造型夸张,色彩强烈,装饰性很强。合理地吸收民间艺术中的造型特点,也是我们继承传统的一个重要途径。一件作品,立意之外,构图与造型是操作的第一件事,这是创作精神物化的最初构架。创造个人风格的构图和造型式样,是中国画创新的重要一环。

我曾在80年代画过大约70部连环画,其中大部分采用了夸张与变形的造型方法,深知夸张变形不是件简单事。中国古代绘画中许多造型经验给我以启示。秦汉的雄壮与古朴,唐宋的庄严与缜密,明清的潇洒和闲逸都表现了不同的精神特点。以唐代丰满的妇女形象为基础的造型,经过归纳我画了好几年。这张脸会使人联想到大唐的贞观盛世,那个中华民族历史上兴旺的时期,象征着繁荣,这个形象隐喻着一种昂扬向上的意义。同时,她的造型富有装饰性,这在《遥祝》和《望春》中表达得很明显。

让创作激情贯穿始终

作品主题确定之后,我常常先画一幅小小的构图稿,然后毫不犹豫地把它否定掉。为什么这样呢?我画连环画的实践,大量的构图创作而不能雷同,追求构图的多变和奇崛,一直是创作的主攻方向,因此,那时候便有一个理念,即主题在大脑中反映后,第一次构图通常是最直觉的、最简单的,也通常是最常被大家采用的,没有新颖性,一般没有什么价值,应该舍去。再深层地想一想,拿出动过脑子的方案来。当构图大致确定之后,是形象的处理。我一般都是没有放大稿的,有了放大稿在下面容易束缚手脚,放不开笔墨。还是感谢这70本连环画的锻炼,手比较听大脑使唤,一般不会出现偏差。主要形象完成后我会考虑画面气氛的处理,这时候,我并不知道画面将来是什么效果,一切都是边走边看。这样做也是有一个理念去支持:我想把创作的感觉贯穿于整个制作过程之中,从头到尾都在思索,因势利导,随时都体验着创作的激动,一直到作品完成。其实这种观念是我们前辈艺术家们曾经极力主张过的,西方的现代绘画思想也能清楚地看到这种倾向。它避免了那种毫无激情的重复。因此,每当需要复制我自己的作品时我常常感到索然无味。

中华民族和世界上绝大多数民族一样,素来有审美的习惯。他们接受和谐的新颖,很少喜欢恶臭的气味和刺耳的噪音。这就为我们提出了一个原则,艺术家的活动应该遵循这个原则,一切手段都应该围绕这个目的。无论是偏于“意写”还是偏于“状写”。我在创造中都比较强调形式美感与浪漫色彩。当下许多人常用“苦”与“甜”来品评一件作品或一种风格,未免过于简单化。“苦”的表现未必高雅,“甜”也未必一定媚俗,晦涩不代表含蓄,流畅也不表示轻浮。作品格调的高下应该在于它的观念与文化含量。

一些新技法的探索应用

为使作品具有新颖性和现代感,我力图寻找新的绘画表现手段,对自然肌理的引用,我反复做了一些实验,并开始谨慎地融合在传统技巧中。

一、揉纸法

所谓的揉纸法或叫做皱纸法,就是将绘画用的纸用手揉皱,画纸全部或局部发生凹凸不平,然后用大笔或排笔在上面凸起的部分着墨或着色,使纸面呈现不规则不可预测的痕迹。这种痕迹自然而变化不定,辅以画笔的整理、归纳,可以成形,也可以渲染气氛,收到意想不到的效果。实践多了,便可以活用,也可以与其他技法并用。在《公主》一幅作品里,我先将人物背景上的壁画用水墨和部分重彩画出,形象和笔触较为松散,许多地方不具体,目的是为了表现壁画的年久、虚幻感觉。之后,我把这一部分纸揉皱,用深棕色的颜色(随着整体调子)在纸背后轻重不同地涂刷(注意只能涂在凸起的纸面),宣纸立刻被染透,画面上出现大小不同、深浅不同、密度不同的斑痕,这种痕迹,极自然地表现了壁画经年、斑驳脱落后的感觉,比用笔经意地描绘轻松自然,效果更真实。并且,在很大程度上将松散的笔触和颜色的不衔接处统一起来,浑然一体,收到事半功倍的效果。

揉纸的画法掌握熟练,可以产生多种效果,在作品《夜路》里,地上的石头和背后的山石用了不同手法的揉纸作法,石头用大块墨迹为主塑造,并且追求一点类似传统中国画中小斧劈皴的感觉,兼顾素描感觉,效果凝重且结实,这在《无名花》中也可以看到。熟练运用,控制着墨的多少、湿度的大小、斑痕的走向、形象的密度等,运用恰当都会收到意外的效果。《天籁》是直接用笔在纸的正面制作的,打开你的想象,这些斑纹不仅画山石用得上,许多地方用了它,会使作品耳目一新。在《望春》中应用,背景呈现装饰效果,它把画面统一起来,使繁复的细线显得很精致。可以说,方法很简单,但是用起来却是艰难的创作,真正

的构想还是在你的脑子里，这只是工具，是手段，是语言。

二、拓印法

这也是我常用的方法。用不同材质的底板(如木板、玻璃、各种布、纸……)，将墨或颜色涂在上面，把画纸覆在上面，再把获得的纹理加以整理。灵活地运用在作品中，别有一番视觉感受。其实这种方法古已有之，清供式的文物画就是这样作成的，不同的是，它是将文物用古代碑拓的方法，将宣纸放在上面捶出墨迹。其实我的方法只是它的活用。《红竹叶》一幅，我用了这种方法，把浓淡不同的墨加一点颜色涂在一个厚纸上作为底板，然后将画面稍微揉皱(这里与揉纸方法并用)，印出的效果便很自然，再用水墨与之衔接，造成干与湿的反差。它的自然效果是传统笔墨所不能达到的。作品《流泉》则是将水粉调稀在玻璃上面印制而成。它所有的肌理都预先在玻璃板上完成。印成后不满意的地方可以稍做修整，也可以反复印、不同颜色印、干印、湿印，效果都不相同。作品《真言》中墙的处理也是揉纸与拓印结合的效果。无论是墨色或是彩色，无论是用水彩还是粉彩，都可以进行修改，人为地调整它在画面上的节奏。用淡的颜色拓印，可以收到渲染气氛，避免平面感、光滑感的效果。《九歌》的石壁，是事先有了形的大致描绘，几条深的沟纹先画，然后用拓印的方法制作石壁的效果。这个方法表现的石壁，显得厚重，有质感，与豹子身上的松软墨团(其实也是肌理)形成了对比。在这一幅里面粗细线条的变化运用，色彩的夸张，人物变形产生的张力，以及特技产生的效果，多种手段的并用，大大地增强作品的表现力。其实，这种效果还是传统中国画的审美式样，但这样的表现方法常常为画面的黑白灰处理丰富了层次，“疏可走马，密不透风”，拓印法的灵活运用，可以为实现这个绘画造型理论，提供新颖、多变的方法。

三、撒盐法

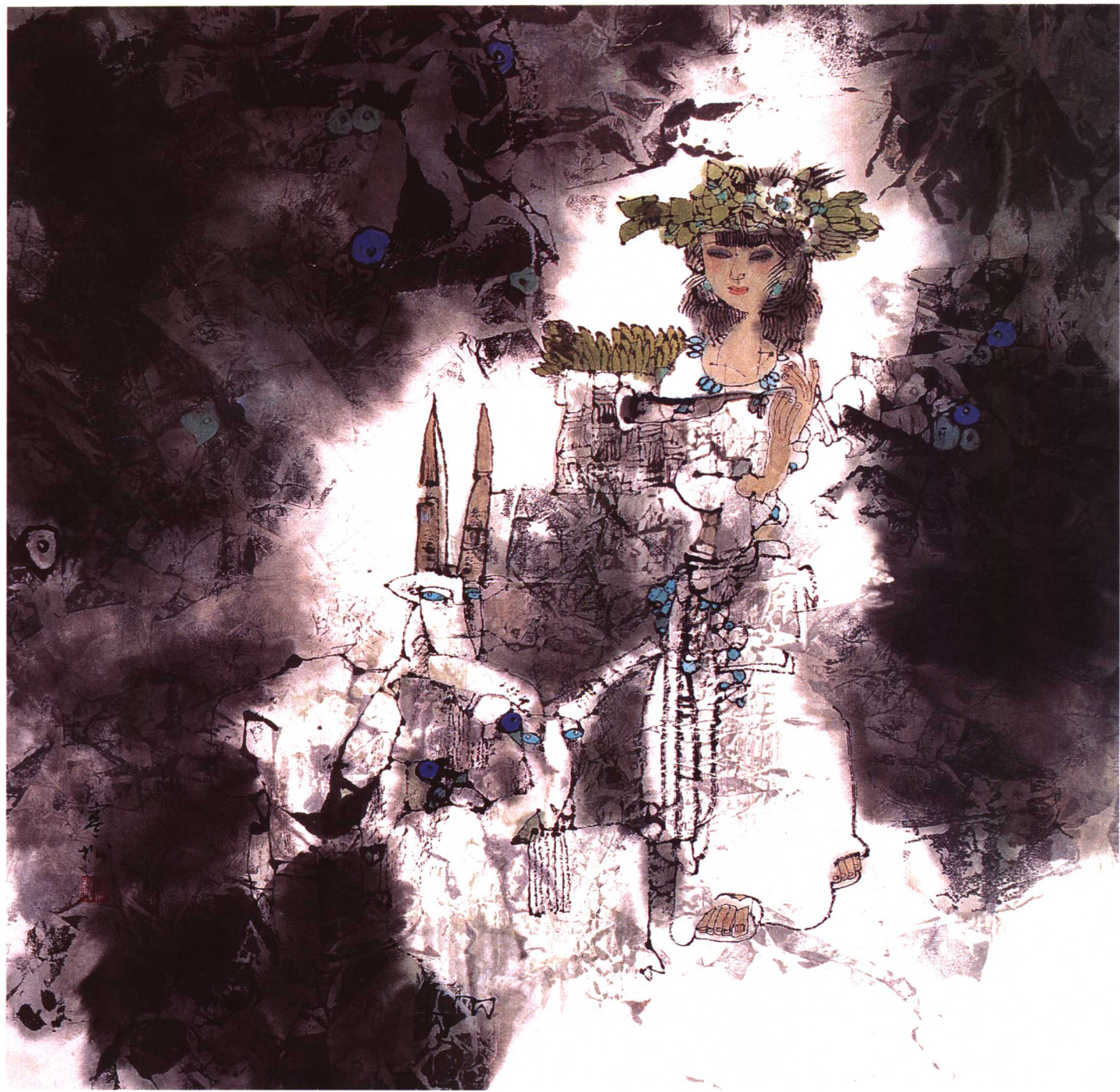
这个方法曾经有许多人用过了，不少人将它运用到传统的文人画中，也收到了别具一格的效果。运用得当，的确有一些新颖的感觉。这种方法产生的效果很具有装饰性。我把它用在装饰成分较大的作品构图中。具体做法是先将水墨或淡彩(含水量较大)中掺入少量的碱成分，如各种洗涤液，调匀，画于需要的地方，待到纸上不汪水时，用干燥的盐按照意图撒下去，然后等待它的变化。待到画面达到效果要求时，用干燥的纸压上将图形定住。盐不能过多，过多反而起不到作用。撒盐的手法可以提高作品的新颖性，但是有的作品满篇通撒，效果反而不好，手段毕竟不是目的，要恰当使用。我在《遥祝》中，用做背景处理。

四、蜡画法

这个办法受启发于贵州蜡染美丽的肌理，自然流畅的“冰纹”至今人们还是觉得它富有现代感。它的制作原理引进现代水墨画中，可能会出现新的视觉效果。我在《渔归》中尝试了一下。先将固体的蜡按想法或有形或无形地画在宣纸上，然后用墨色或彩色(水彩、粉彩均可)涂在上面，凡沾了蜡的地方都没有被染，颜色被统一在蜡的自然纹理之中了。另有一种方法，即用加热后液体的蜡涂上，干后用手掰碎再涂颜色，做法与真的蜡染一样，也收到很好的效果。

此外，冲水法、积彩法、水拓法、胶矾画法，许多方法制作的肌理都很有特点，恰当地运用在作品中都是很好的表现手段。

不同的思维方式，创造不同的风格样式，继承和发展中国传统绘画精神，丰富绘画语言，提高表现力。艺术与当代社会生活密切相关，适应现代人群的审美多种趣味，让现代科学技术和科学思想与当代艺术携手，弘扬和发展民族艺术，将是未来日子里艺术家们的重大课题。



回家 60cm × 60cm

画一个清清纯纯的小女孩，采了满筐的青草，在习习的晚风中带着两只小羊，吆吆喝喝地走在回家的路上，我一直觉得挺有诗意。我用拓印的方法将画面的环境处理得不具体，而是充满装饰意味，在浑然一体的肌理效果中，似乎洋溢着一种优美的乐曲节奏。

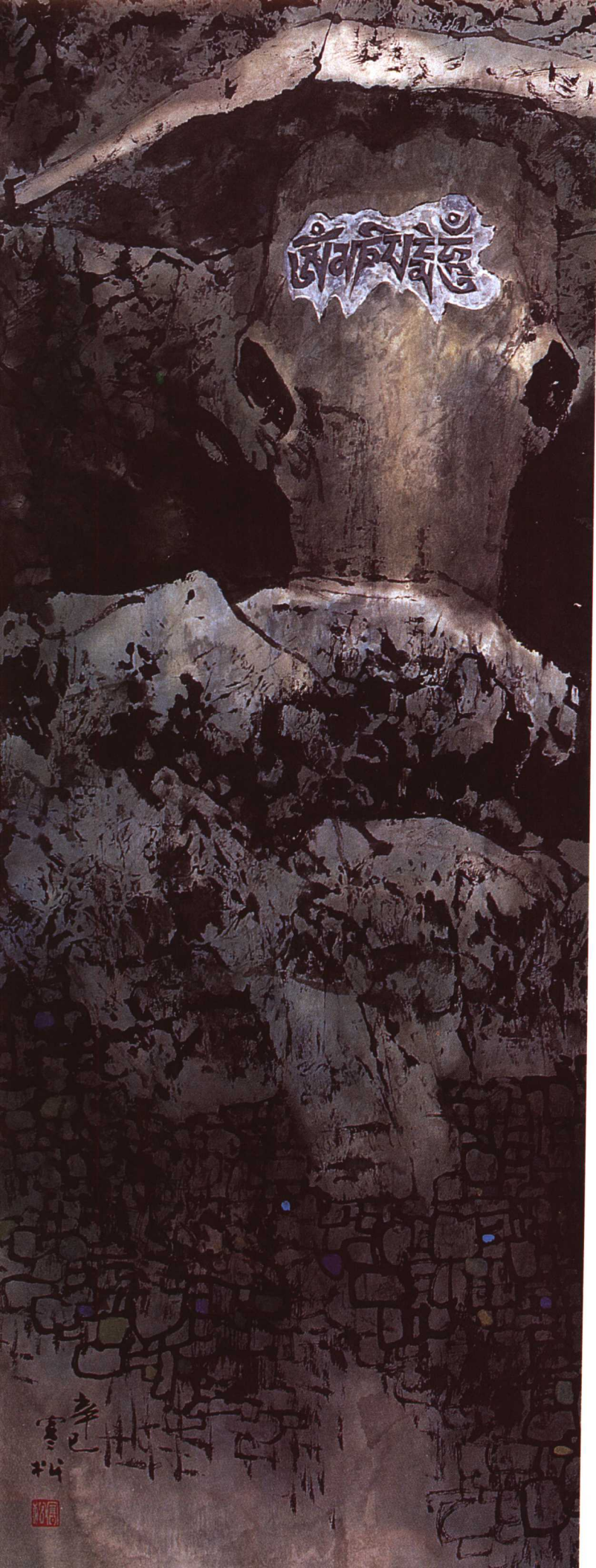


赛马节（局部）

这是我在西藏深入生活时亲眼见过的场面。微朦的晨曦，凛悍的骑手，精壮而装饰的马匹，色彩斑斓的跳动，群情振奋的喧腾，是这幅作品创作的初衷。画面里着重刻画三个藏族汉子，十分具体地表现他们的漂亮的服饰反而会显拘谨，概括、象征地描写反而得其精神。相对严谨的造型更显得笔墨放松时的趣味，有藏有露的构图欲达到那种骑手奔来时的扑朔迷离。暖色调子表现气氛的热烈。



赛马节 95cm × 88cm



夜路(局部)

少女背着水走过山梁，一束月光给她引路。生活的艰辛难以泯灭她对美好生活的渴望，在皎洁的月光下，她会思绪万千地展开少女的情怀。



夜路 95cm × 88cm