

ZHONGGUOHUA TESHUJIFA 修订本

中国画特殊技法

董萍实 何云著



天津人民美术出版社

中国画特殊技法

(修订本)

董萍实 何 云著

天  反社

出版人：刘建平
责任编辑：潘恩春 张安吾
技术编辑：郑福生
装帧设计：张金星
校 对：王正余 丁淑芳

图书在版编目（CIP）数据

中国画特殊技法 / 董萍实，何云著. —修订本. —天津：
天津人民美术出版社，2001.7
ISBN 7-5305-1536-5

I. 中... II. ①董... ②何... III. 中国画—技法
(美术) IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字（2001）第031571号

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

山东滨州新华印刷厂印刷

新华书店 天津发行所经销

2001 年 7 月第 1 版

2001 年 7 月第 1 次印刷

开本:889 × 1194 毫米 1/16 印张: 10.5

印数:1-3000

版权所有，侵权必究

定价:27.80元

目 录

发展新技巧, 开创新传统 (代序 刘国松)	4
现代语境与中国画形态的转化	7
第一章 泛论	9
第二章 研究特殊技法的意义	11
一、时代意识与其语言的和谐性	11
二、自由多元局面与工艺文化的渗透	12
三、新语言的催化意义	14
第三章 与一般技法的比较研究	15
一、概念的模糊性	15
二、异同析	17
第四章 功能与应用	18
一、“大象”与情思的能动表现	18
二、独特的形式美	20
第五章 种类和制作方法	22
一、处理类:	
● 皱纸法	23
● 扎染法	24
● 油染法	29
● 蜡染法	29
● 纸筋法	33
● 腐蚀法	33
● 局部变性法	34
● 不均匀浆纸法	34
二、拓印类:	
● 水拓法	34
● 加油水拓法	42
● 刷版拓印法	42
● 画版拓印法	42
● 划版拓印法	55
● 印版拓印法	55
● 皱纸拓印法	55
● 凸凹纸版拓印法	55
● 对印法	55

● 渗透法.....	55
● 纸版遮挡法.....	55
● 纸版漏印法.....	55
● 杂物遮挡法.....	71
● 巧借纹理法.....	71
● 实物拓印法.....	76
● 杂物拓印法.....	76
● 软垫滚印法.....	76
● 加绳滚印法.....	76
● 滚版拓印法.....	76
● 瀚拓法.....	76
● 加油版拓法.....	76
三、催化类:	
● 撒盐排遣法.....	77
● 吸收沉淀法.....	77
● 洗涤剂冲化法.....	77
● 腐蚀冲墨法.....	77
● 局部脱墨法.....	77
● 清水点画法.....	77
● 水冲法.....	78
四、传统类:	
● 指画法.....	78
● 吹云法.....	79
● 弹雪法.....	79
五、其他:	
● 冰雪法.....	79
● 胶矾点画法.....	81
● 喷点法.....	81
● 一般拼贴法.....	81
● 原位拼贴法.....	82
● 穿插拼贴法.....	82
● 水墨调油法.....	82
● 洗衣粉泡落墨法.....	82

彩图（作品）目录

月球漫步·····	138
门窗系列之皓月冷长白·····	139
门窗系列之大匠之门·····	140
错音系列之山那边的风景·····	141
错音系列之春秋流变·····	142
不周山的传说·····	143
纠缠系列之今古传奇·····	144
纠缠系列之原色·····	145
纠缠系列之悠远的鼓声·····	146
青蛙竹石（指画）·····	147
滴翠鸣幽（指画）·····	148
冬韵·····	149
密林深处·····	150
人之初·····	150
窗外春山窗上雨·····	151
赤壁·····	152
交响长白组诗系列之长白幽谷·····	153
狮伏·····	154
山里的月亮月亮里的山·····	155
山衔好月来·····	156
真诗歌无声·····	157
交响长白组诗系列之梦乡·····	158
岁月无声·····	159
机器与人系列之二·····	160
大佛系列之佛门广大·····	161
大佛系列之佛之泪·····	162
大佛系列之普照·····	162

发展新技巧，开创新传统

(代序)

刘国松

历史悠久的中国绘画，今天已面临着一个新的转折点，许多热爱中国文化艺术的有识之士，都在为其繁荣发展而努力着。30年前，我即下定决心，要将阻碍中国绘画发展的病症所在寻找出来，以便对症下药。首先我发现，元朝以来的画家，都掉进了古人“笔墨”教条的樊笼里而不自知，哪里谈得上找寻发展的出路呢？因此，我不停地呼吁画家们，要从古人的教条桎梏中解放出来，把狭义“笔墨”观念开放成广义的“点、线、面、色彩”的新观念（也是原始观念），同时把“皴”还原到“肌理”的本来面目（请查字典）。这样中国画才有广阔的发展空间，才能达到新的境界。30年来，我身体力行，并将个人探索实践的心得，到处传播宣扬。至今，无论是大陆或海外的中国画家或理论家，都已普遍接受并确认，画中国画并不一定要用笔了，这是七百年来中国绘画史在观念上的一大转变。但是，现在我要特别强调，这只是改革中国画的初步成功，并非目的。接下去，是要看怎样去创造个人的风格，表现自己的境界，并进而建立一个中国绘画的新传统。

多少年来，我就有一个心愿，写本《中国绘画新技法》的书，但由于教学与创作的双重重任，始终无法实现，今日见到董萍实先生和他弟子何云先生经过多年来的潜心研究，为了促进中国画语言的革命而撰写的《中国画特殊技法》一书，心中非常高兴，有人代我完成了此一心愿。

该书形而下的经验阐释与形而上的理论思辨相结合，又注重深层次规律的揭示，颇为难能可贵，值得推荐。

萍实先生要我为本书写篇序文，但近来，由于工作往往忙到半夜3点，以致脊椎疼痛不已，无法静心特别撰写一篇，好在过去写过的文章，许多观点上都不谋而合，现将拙作《回顾过去，开创未来》的末段权充代序。

在人类的精神生活上，无论是学术、技术，还是艺术，都离不开工具、材料与技法的问题，然而这些问题在艺术的表现上尤其重要。

任何一位艺术家如欲表现，首先必须具备达到这种表现的技法；而技法的问题，也就是如何驾驭工具 and 如何运用材料的问题。因此，看上去，工具、材料与技法是三件不同的事物，事实上却是三位一体、永远也分不开的。

绘画的技法决定于所使用的工具材料，因为每种工具都有它的使用方法，每种材料都有它的特殊性质。用某种工具而能将所用的材料的特性发挥到最高的限度，既是艺术家的责任，也是应该做到的。中国绘画上的主要工具是笔，材料是墨与纸，所以许多技法表现上的问题，都集中在“笔墨”上。关于“笔墨”我不愿再多赘述，只想先简略地叙述一下过去中国绘画工具材料在运用上的一些转变，然后再仔细地谈谈“笔墨”以外其他的技巧问题。

各时代的画家由于在思想上的变迁与技巧上的改进，画风也随着不停地转变，当然与技巧和画风有着直接关系的工具与材料是不会一成不变的。早年实用时期的绘画因为无物可查，不敢妄加断语。礼教与宗教化的写实绘画多借用壁画或卷轴的形式留传下来。有的画在墙上，有的画在门扉上，更有的画在天花板上随后又画在布帛上、绢绫上、纸张上。写意画时期以后的绘画，几乎全部都是画在纸上了。纸张也因社会和制造技术的进步、新产品的不断增加而有所不同。再加上各地手工抄制的纸张在品质上很难保持划一，画家们又各有所偏好，都直接影响到画面的效果与风格。至于绘画工具——笔的发明与改进，也直接影响画风的改变与创新。过去，董源、巨然、黄公望与八大山人人都喜用羊毫；李唐、范宽、马远、夏圭和唐寅都喜用狼毫；金农好用秃笔；近人溥心畲与傅抱石爱用长锋狼毫；岭南一派则偏好山马笔；现代的画家所采用的工具就更广泛了。有人用麻绳，有人用布头，有人用滚筒，有人用喷枪……甚至有人把棕毛、苕麻、树筋、鸟毛以及塑胶纤维包扎起来作画。

其实，在传统中，除了我们所熟悉的用笔发展出来的各种线描与各种皴法外，仍然也使用过许多其他不同的工具和技巧。早在唐朝就已有直接用手作画和发明了泼墨画，这是大家所共知的事，至今仍有人沿用。尤其是泼墨的技巧，被张大千继承了并大量运用，遂形成他后十数年间真正属于他自己的画风，指画与泼墨画的产生，也就是因为画家用传统的笔法表现不出他特有的情感与思想时才创造出来的新画法。除此之外，古人也还用过许多其他的技法，如宋代宋迪在其论画法时即说：“画当得天趣为妙，先当求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之。既久，绢素见破墙之上，高平曲折，皆成山水之象，心存目思，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远；神领意造，恍然见人禽草木飞动往来之象，了然在目；则随意命笔，默以神会，自然景皆天成，不类人为，是谓活笔。”

宋朝邓椿在《画继杂说》中亦有：“旧说杨惠之与吴道子同师，道子学成，惠之耻于齐名，转而为塑，皆为天下第一。故中原多惠之塑山水壁。郭熙见之又出新意，遂令巧者不用泥掌，止于拖泥于壁，或凹或凸，但所不同，干者代墨随其形迹，晕成山峦林壑，加之楼阁人物之属，宛然天成，谓之影笔，其后作者甚盛。此宋复古张素败壁之余意也。”宋迪张素败墙与郭熙之塑画，均在取其隐显凹凸之意，于笔墨之外求其画，与今日厚薄不平的现代画，有何二致？

清方薰在其《山静居画论》中也有这样一段话：“画云人皆知烘熨为之，勾勒为之，粉渲为之而已。古人有不着笔处，如见空濛磅礴，蓬勃无际之为妙也。张彦远以谓画云多未得臻妙，若能沾湿绢素，点缀轻粉，从口吹之，谓之吹云。又陈惟寅与王蒙斟酌画《岱宗密雪图》，其雪处以粉笔夹小竹弓弹之，得飞舞之态，仆尝以意为之，颇有别致。”

凡笔墨不能表达者，必另选工具，另觅材料，另创技法，另辟蹊径，亦即大涤子所谓的“是皆智得之也”，非一般人所能了解的。

关于米芾作画所用的工具，在宋赵希鹄《洞天新录》中也有记载：“南宫戏墨不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房皆可为画，纸不用胶矾，不肯在绢上作。”

这些古代画家之所以如此，无非是想要表现其内心中所想要表现的情思而已。在这些不为前人法则所束缚的艺术家的创意，也绝非那些一味临摹古人的保守者所能想象或乐意知道的。

除了以上所举的例子之外，相传还有用头发蘸墨作画者，有以木工之墨齿作画者，又有所谓水画（如墨浮水，用纸收贴）、火画（点香画纸，如白描画）、漆画、绣画、缣丝等等。不过有的失传，有的又流为装饰工艺品了，很少为人注意。过去有这些文人画家对于这些具有特殊效果的技法以及其表现的多样性予以注意，并加以运用与推崇，但却很少有人将其继承并发展的。这当然还是受了一般文人画家们一再强调的一个“写”字的保守思想的影响，甚至明代王绂更武断地强调说：“画竹之法，干如篆，枝如草，而叶如真，节如隶。”至此，篆隶真草四体同时要进入画中。换言之，就是凡画一幅画不能有一笔不是“写”出来的了。也就因为写字是要用中锋，所以有些画家更走火入魔地说：“不用中锋是画不出好画来的！”这样一来，文人画家们用中锋一写就把中国绘画“写”到一条又窄又狭的死胡同里去了，怎样还有出路呢？他们

不明了，中锋只是用笔方法中的一种。用笔又是许多种技法中的一种，有天赋、有才气、有思想、有胆识的画家怎会甘愿把自己局限在这样一个狭隘的天地里去呢？所以我有鉴于此，曾经高呼“革中锋的命”，甚至要“革笔的命”，希望能将中国绘画从那些干枯的笔阵中解放出来，使中国画起死回生。我们从中国绘画发展史来看，由“描”变成“皴”是因为画家在表现上的需要，由“披麻皴”演变成为“折带皴”，由“雨点皴”发展成“斧劈皴”，随后又发明“牛毛皴”、“乱柴皴”、“鬼脸皴”、“米点皴”、“拖泥带水皴”等等，都是因为前人所用的笔法技巧已不敷使用，不能表现出后世画家个人的感情与思想，遂寻找新的方法，创造新的技巧。可是明清以来的画家，居然一成不变地沿用这些皴法至今。试问现今的社会比起宋元的社会已有了多大的转变？现代中国人的思想与感情又比六七百年前有了多大的差异？我们生活在这21世纪的新社会里，面对这复杂的人际关系，难道说我们就没有新的感受、新的思想和更复杂的情感需要表现的吗？那些有限的皴法怎能表现出我们现代人的一切呢？一个有独立思想有创意的艺术家，谁甘愿被古人所制造的皴法所困？笔墨所编织的樊笼对有理想有抱负的画家来说，并不是牢不可破的！我们到底要想做什么？现在是我们应该反省自问的时候了。

21世纪是一个文化交流非常频繁的时代，我们不能再固步自封，死抱着祖先的尸骨不放了。我们仍然要活下去，并要发展，找寻出路。时间已经把我们推到了现代，我们不能逃避，并要面对它。我曾不止一次地说，做人不可“不择手段”，因为不择手段即会伤害到别人；但作画为了表现上的需要，是可以不择手段的，因为这是个人的事，不会伤害到别人。就拿我用的纸来说吧，并不是古人或现在一般画家所用的纸，而是我与台湾棉纸厂研究出来而特别为我的需要所做的。笔也不是古人所沿用的那些笔，它是棕榈树之皮、纸筋的卷，或刷炮筒的大刷子。墨更不是用砚台慢慢磨出来的墨了，它是用来画建筑图的大瓶墨汁。纸笔不同了，技巧当然也要随着改变。由于我个人表现上的需要，创造了新的画纸，由于画纸的特殊性质，我创造了我个人的技法与画风，虽然不敢说后无来者，但却是前无古人的。我这种独创的技法与风格，是我思想心血的结晶，是与我的脉搏息息相关而又与我的生命合而为一的。

我之倡导水墨，希望有志于创作的现代画家，大家一起来共同研究，互相鼓励。因为我觉得，油画既然能够开辟出那样多的道路，产生了如此多的形式，水墨画为何不可以发展出无数条的道路、无数种的风格来呢？况且现代水墨画的领域还是一大片待开垦的新大陆，只要每位画家都肯去耕耘，必能开辟出一条自己的路子，发明自己的技法，创造自己的风格，一个灿烂光辉的未来，是可以预期的。建立一个21世纪中国绘画的新传统，也是指日可待的了。

现代语境与中国画形态的转化

——艺术是什么

董萍实

从一个特定的角度讲，艺术乃是创造，在独特发现基础之上的独特创造，新的审美境界及与之相关联的新的语言语境、新的图式结构、“大象”乃至新的传统等整合为一的全方位的创造。

这创造，对于一个中国画创作者而言，无疑应具有民族的、时代的、个性化的特征。

一个真正的艺术家，其存在的价值就在于创造。

但纵观中国画坛，尤其是明清以降，除一些领导标新迈越前贤的大师之外，大多数人（包括近几十年越来越多的业余画家）的艺术实践都被渲染上了或厚或薄的重复的色彩。人们津津乐道地重复古人、重复名人，也重复自己，于是，在重复的悲剧中，不仅形成了今古一面、千人一面的局面，也使得本就森森然的壁垒更加“众志成城”，磨灭了传统中极其宝贵的开拓与创造精神。而在历史的长河中，恰恰是那些风情各异的开拓与创造，保持了中国画艺术生生不息的活力，创造了一次又一次辉煌。

因此，在中国画的现代化方兴未艾、许多有识之士指出“全盘西化”不等于现代化亦不可为之之际，数以十万甚至百万计的中国画作者们，是否也应该反思一下自己所为是创作还是“临摹”呢？而那无休止的重复如何能使我们民族的艺术走向新的辉煌？

这里，且以与华夏民族同在、在世界艺术之林中独树一帜的“山水”而论，我们可以骄傲地说传统的山水画艺术作为我们民族传统文化的历史积淀，其探索发展过程可称为“第一次造山运动”，成果博大精深，价值永存。

然而，倘今天的人们仍为长期因袭形成的审美定势所囿，仍去重复描绘那既定的图式“风景”，显然就有悖于艺术创造之“道”了。因为，具有鲜明时代特征的人类文明之发展，犹如火热地心，又如深海涌浪，有着巨大的趋动力，新形态新“风景”的形成是必然的，时代呼唤着“第二次造山运动”。而这运动，将在传统与现代、东方与西方、精神内容与物化形式的矛盾运动之中，在众多开拓者以大气度、大综合、大突破逐渐实现的大超越中步入更高的层次。

倘如是，则可欢欣鼓舞地断言：在人类文明步入更高层次的今天，在世界各民族的文化交流越来越广泛、深入、方便的“地球村”时代，“山水”将与人类同在！

推而广之，中国画艺术的其他部分，亦将由传统形态转化为现代形态而与时代同声息。

中国画走向现代，尽管有着毋庸置疑的必然性，却也绝非易事，乃是一个十分复杂的系统工程。华夏民族文化的现代进程、变化中的民族审美取向、物质与精神文明的程度等等，均与之息息相关，中国画不可能游离于社会生产力和文化艺术发展的大环境，它的发展既有待于许多甚至是几代人长期的努力，也需要许多条件，更何况它那丰厚的传统除了为我们提供了宝贵的营养和启迪之外，也增加了变革的难度呢，所以说，摆在人们面前的课题多得很。

但是，首先要解决的，还是我们自己脑海里的问题——观念的更新。这道理很简单：如果一个人对某事物毫无兴趣、缺乏认识或判断错误，他就不会努力去做也很难做好。目前，虽然人们已经搭乘历史的列车进入了现代，但许多人的文化观念还是传统的，甚至是违背事物自身发展规律的。如果，人们坚持“不用毛笔画的就不是中国画”的观点，那岂不是要把传统绘画艺术中的指画开除出去才算纯洁了队伍？神奇的肌理与巧夺天工，在表现上颇为能动的制作手段岂不是都要被打入冷宫？如果，人们一直认为“一笔一划都要有出处”，我们的老祖宗们没有发现也没有能力表现的数不胜数的事物以及与之相适应的形式语言岂不都成了“不法分子”……相反，如果人们能够早一些树立具有开放、现代等突出特征的“大中国画”和“大笔墨”观念，使自己的艺术创作进入自在自由的境地，对于发展繁荣中的中国画来说，该是何等幸运！

中国画形态的转化，既要强调理论、观念的建树及其与现代文化的契合，更有赖于语言的现代转换，而最终，则须通过创作实践和作品来实现。

了解中国画者都知道，其形式语言经千锤百炼，已达炉火纯青之境，体系完备，法度森严，想“打进去”确实需要“极大的功力”，想“打出来”就更难，仅有“极大的勇气”是不够的，尚须有大智慧、大积累，才能在大破大立之中有所建树。萍实以为，此其时也，坚持以华夏传统文化为母语，开阔视野，吸纳百川，使古今中外各民族各画科的营养尽可能地为我所用，才能创作出与现代人精神结构相吻合、能够表达现代人新宇宙观新时空观以及新审美意趣的形式语言，形成有别于传统的语境。

新技法新语言的探索与运用，时“热”时“冷”，如同其他发展中事物一样，亦在发展之中。其间，仅在技法层面上做文章、一味玩弄技巧者有之；沉醉于肌理、墨韵、色相等单纯的形式之美中者有之；无视艺术创作的基本功、欲速不达者有之；不知所云者有之……结果，形形色色对艺术探索的亵渎与一些陈腐的偏见相呼应，给在新的形式语言建构中发挥重要作用的特技造成了一些消极影响。事实上，探索中出现的一些画之所以浅薄低下，错不在特技。

新的形式语言的探索与开拓，应以广阔的文化参照在“语境”创造的层面进行，力促“境界”的升华。而形式语言本身，不仅可以具有情感、意味，而且应该也可能赋之以生命。十几年来，我在“第二次造山运动”（亦即在新观念的导引下，以个性化现代化的形式语言去创造新审美境界的图式革命）的努力之中，很重要的一个方面就是让“语言”“活”起来，直接“说话”，使之富有生命活力，进而使形式与内容在更高的层面得到统一。事实证明：能动地与天机人意物趣共生共存内蕴充实的形式语言，自能进乎“道”而“文质彬彬”（孔子语），它完全可以生发出盎然的意境。在我的1997年1月深圳个展中正式推出的“语境艺术”作品，其语言均具有上述特质。

作为一个系统工程的中国画之形态转化，需要方方面面的人做方方面面的工作，天津人美的同道们以其远见卓识出版了我和何云合著的这本《中国画特殊技法》，有力地支持了这一课题。此书出版之后当年脱售，创造了出版社这方面的历史纪录。这自然是十分令人振奋的。但在一本书受到社会广泛关注肯定之外，人们还可以感受到：中国画由传统形态向现代形态的转化，顺乎潮流，顺乎民意，不仅将有愈来愈多的画家投入到“第二次造山运动”之中，而且已经形成了一定的社会基础，这很可贵。因为全民族都进入了“角色”，对于中国画乃至整个文化艺术的大跨度历史性超越的实现是十分有利的。

1997年春节于深圳大学艺术系

第一章 泛论

中国画有着悠久的历史、深厚的传统、鲜明的民族特色和恢宏的气度，同时，也拥有丰富的技法。

千百年来，艺术家创造、积累的数不胜数的笔墨技法，诸如“五笔七墨”、“十八描”、“皴”、“擦”、“点”、“染”乃至“没骨”、“双钩”、“工笔”、“写意”等等，在当今的中国画创作中，大都发挥着不可忽视的作用。

但是，睿智的人们并不满足于对传统技法的沿用承继，而总是执着地研讨追求着某种新的表现方法、新的意趣，追求着属于自己的个性化语言，并以此开拓新的境界。

这是因为，时代在前进，在物质文明日趋发达、东西方文化广泛交流及各个学科交相渗透的今天，人们的思想感情、审美意识及其情趣都在不断发生着变化。人类回归自然的心理态势不断加强，愈来愈需要一个更为广阔的自由翱翔的天地。而且，人们还可借现代文明之助，对过去许多不可深知的事物进行全方位的观照，从而获得与古人、前人迥然不同的感受。“从来笔墨之探奇，必系山川之写照”（笪重光《画筌》），艺术创作是离不开造化的启迪的。客观世界对于艺术家来说，也是同样慷慨的。虽然，无论是古代的大师，还是今天的探索者，面对着山川万物，能否在“物我交融”之中“迁想妙得”，都要靠自己的修养和悟性，但是，他们的思考与创作，都将打上时代的烙印。那么，今天的时代是不是还满足于艺术家们去作“老生常谈”呢？这个时代已经为中国画的发展提供了一定的物质与思想基础，可以断言，面对着丰富多彩的大千世界和现实生活，面对着现代人复杂难测而又渴望自由表现的心灵，面对着多层次的审美需求，传统的绘画语言及固有的一些工具、材料和技法已经不够了。

于是，不论是作为真正的艺术家，在他的艺术创作中，抑或是高明的观众，在他的审美欣赏活动中，不约而同地都在致力于一件事——新境界、新意趣的创造。这是十分值得称道的，因为，艺术的可贵之处即在于此。

于是，在工艺文化的渗透与影响愈来愈深入广泛的情况下，一些新的工具材料受到青睐，新的富有个性化的语言和一些特殊表现方法应运而生，以刘国松为突出代表的一批锐意改革者取得了举世瞩目的成功。在一些中国画作品中或折纸、或用矾、或拓印……造成了意想不到的神奇效果。那天然去雕饰的肌理，巧夺天工、丰富多彩的变化，妙不可言的情状和韵味意趣，尤其是它们所具有的视觉冲击力和“灿然在目、使骤见警绝”（欧阳修语）的视觉魅力，在强烈的心理效应中，无不给人以一种难以名状的愉悦，并作为一种桥梁，在审美境界的创造中发挥着重要的作用。

于是，这“神与万物交，智与百工通”（苏东坡语）的特殊技法一经问世，一经参与艺术创造，就引起了人们的注意，为在技法上囿于“笔墨”只是作一些充填变化游戏而缺乏飞跃突破的中国画注入了勃勃的生机。

当然，特殊技法的境遇，同其他一些新生事物一样，也是很复杂的。

对于特殊技法，有人独具慧眼，热情予以肯定；有人异想天开，视之为法宝，把当大画家的希望寄托于斯，欲挟秘技以惊天下；有人则嗤之以鼻，认为它们不过是雕虫小技；更有甚者，则斥之为歪门邪道，不可登大雅之堂。

特殊技法的种种命运提醒我们：应该就有关的一系列问题进行研究，以求得到较为正确的认识。

首先应该肯定，新的特殊技法的研究与运用，对于丰富中国画的语汇，同时使之走向现代，特别是在绘画视觉因素淡化而“文学化”倾向愈演愈烈的情况下，促使其进行“绘画性”的回归，均有着不应忽视的积极意义。

还应指出，技法本身及其创新不是目的。如同我们办事说话或者写文章，所使用的语言不过是达到某种目的的工具而已。也就是说，我们研究创造运用一些新的特殊技法，并不是为了炫耀它是何等的丰富和

精妙，而无非是要以更有力、更自由、更恰当的语言表达作者的主观情思和直觉感受，塑造艺术形象，创造意境，任何技巧离开了这些，都将变得毫无价值。反转过来，人们也不应该忽视对于技巧的研究。因为，画家的性灵、感受的物化以及意境的创造等等，又是离不开具体技巧的，否则无以出之。很难设想，一个心里像朵花但技巧平平的人，他的艺术创作会达到“我欲如是而得如是”的境地。这其间的辩证关系显而易见，毋庸赘述。

在我们的研究中，亦不应忽视这样一个现象：运用特殊技法创作的好作品，在它们刚刚与观众见面时，就受到了广泛的欢迎，一下子就把人吸引住了。那情形简直是“一见钟情”，就像《红楼梦》中贾宝玉与林姑娘初次见面时一样：林姑娘觉得“像在哪里见过，何等眼熟”。宝玉也觉得“像远别重逢一般”。他们之所以会这样，既因为对方确实是美的，同时也是由于对方给予自己的直觉感受与固有的审美观念相符。人们对于美的、新奇的事物大都有着浓厚的兴趣，而且生活中许多颇有意味的抽象表现形式都与人们的审美知觉活动有着关联，他们理解、想象和情感活动的基础是长期的心理积淀形成的。特殊技法所创造的艺术效果在广大观众中受到欢迎的原因就在于此。

上述观众中，也许大多数不是画家，他们不懂什么“笔墨”，也没兴趣管你的作品是用什么工具材料和技法搞出来的，这似乎是一种无知和浅薄。毋庸讳言，我们民族虽然有着辉煌而又深厚的文化传统，但很多人的文化艺术修养尤其是绘画知识确实是很欠缺的。不过，他们也有思想，有情感，热爱美，并且在审美活动中较少有什么框框，往往是抛开枝节而直接去看你作品的大效果和表现的是什么。从这个意义上来说，他们的负担比起我们这些“内行”来，显然是轻多了。有意思的是，较少有框框和负担者，倒比较易于接近事物的本质。即以对特殊技法的看法来说，“有意思，有味道，好看”“甭管怎么画，画出群众喜闻乐见的画就成”之类意见极多，当然，这是所谓“外行”的意见。

然而，在很多专业美术工作者的心目中，“笔墨”乃是正统的中国画技法。而大多数特殊技法虽可穷尽“墨”妙，却都在不同程度上离开了“笔”——这里的“笔”，有着工具与技巧的双重含义，如此下去，岂不会使中国画变得面目全非？实际上，这观点是保守的，这担心也是多余的。

首先应该肯定，工具材料的变化必然会给技巧乃至绘画的风格面貌带来影响，促使其发生变化。在我们看来，这不应该、也不会导致悲剧的发生，而可能为中国画真正走向多久，亦即走向百花齐放的繁荣起到有力的推动作用，促使其在争鸣中开创新的局面，步入新的历史时期。还应明了，虽然封建社会是一个封闭的社会，但我们的民族绘画由于它所独具的丰厚传统和恢宏气度，对于异域异族文化所持的兼容并蓄的态度，是颇令人欣赏的。而且，它也很具有很强的消化能力，古往今来，莫不如此。今天工具材料变化所造成的冲击波，同样也不能改变它的精神实质。倘若现代中国画在这个开放的时代、开放的大环境中却硬要维系那种半封闭的状态，那才是可悲的。更何况，在中国画历史的长河中，也曾有一些人，如唐代的王墨、清代的高其佩、现代的张大千等，在不同程度上脱离了“笔”进行艺术创作而获成功。他们的行为、他们的作品，并没有被我们的民族斥之为“离经叛道”而唾弃，相反却受到了高度重视，这是很值得人们深思的。

然而，必须强调指出，对于特殊技法来说，无论是在它们自身的研究创造与完善过程中，还是在它们参与艺术创造的活动里，自始至终都在，或者说都应该在民族艺术精神的观照之下而与民族审美意识息息相关。既然如此，无论它用不用“笔”，它所表现出来的物质，都仍将是民族的。在这里，至关重要的问题，是画家人格、灵魂的修炼。一个高明的艺术家只要从骨子里就生具华夏特质，那么“纵使笔不笔，墨不墨，画不画”，也就是说他无论用什么工具技巧，表现为何种形式，言为心声，都“自有我在”。诚然，民族精神在中国绘画中的体现，与“笔墨”有着密切的关联，但又不是离开了“笔”就无从体现了。有谁能断言，不完全用“笔”或不用“笔”“写”出来的画就一定不是中国画，就不能体现民族精神呢？

对于把当画家的希望寄托在玩特技的人来说，倘若在自己的艺术实践中忽视民族精神的陶冶升华与生活的蒙养，忽视思想内容的表达而一味玩弄技巧，那可就真的走上了歪门邪道。最终，完全有可能堕落为玩把戏的江湖术士，而不会成为忠诚的艺术家。而那些本来很精妙的技法，也将无辜地受到牵连而贬值，这正如爱因斯坦所云：“一切方法的背后如果没有一种生气勃勃的精神，它们到头来都只不过是笨拙的工具。”因此，在漫长的学习过程中，加强基础训练又是极为重要的。我们在这里所说的基础训练，是一个广义的概念，首先指造型能力的培养，同时也包括审美与形象思维能力、画面形式构成和把握整体和谐的能力以及思想修养等诸多方面。不少特殊技法，就其制作方法而言，是很容易掌握的。比如水拓，倘若不知其奥秘，可能捉摸十天半月也弄不清那神奇的效果是怎么搞出来的。其实，这不过是一层薄薄的窗户纸，一捅

就破。在既不保守又懂得教学艺术的老师指导下，很快就可以学会了。不过，如何运用它进行艺术创造，如何使那些特殊的效果升华为艺术美，却绝不是轻而易举就能办到的。倘若任凭在水盆里一捞就能捞成杰作，有此兴趣者岂不都可以成为艺术家了？异想天开，投机取巧，无疑是对艺术的一种亵渎，切不可为之。

艺术创作，重要的是意境的创造。这不仅指山水画，人物、花鸟亦然。而在意境的创造过程中，又是应该不择手段的。诚然，语言本身自有高低雅俗之分，但对于技法来说，一旦确认了其表现价值，关键就在于如何运用了。对特殊技法异想天开或者鄙视都是有失偏颇的。我们的原则是，研究它，驾驭它，为我所用，用于真正的艺术创造。

特殊技法，古已有之。早在唐代，段成式在他的《酉阳杂俎》中就有具体的描述：“范阳山人于厅上掘地为池，方丈余，深尺余，泥以麻灰，日汲水满之，候水不耗，其丹青墨砚，先后笔叩齿良久，乃纵笔水上就视，但见水色浑浑耳。经二日塌以绢四幅，食顷，举出观之，古松怪石、人物花木无不备也。”此即现代画坛所常见之水拓，古称“墨池法”。无独有偶，泼墨之祖王洽（即王墨）“凡欲画图幛，先饮醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化，图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓之奇异也”。（朱景玄《唐朝名画录》）王洽之法，虽名曰“泼墨”，一向被视为正统笔墨技法，但他“脚蹙手抹，或挥或扫”不也有几分特殊吗？而“吹云”“弹雪”，则完全是一种特殊的技法。清代方薰在他的《山静居画论》中谈道：“画云人皆知烘燉为之，勾勒为之，粉渲为之而已。古人有不着笔处，如见空濛磅礴，蓬勃无际之为妙也。张彦远以谓画云多未得臻妙，若能沾湿绢素，点缀轻粉，从口吹之，谓之吹云。又陈惟寅与王蒙斟酌画《岱宗密雪图》，其雪处之粉笔夹小竹弓弹之，得飞舞之态。仆尝以意为之，颇有别致。”除此之外，尚有趣独特的“指画”。

上述技法特殊的效果、意趣，与工具材料的特殊性又是密切相关的，可见，人们从来也没有忽视这方面的研讨。

据学者考证，中国古代绘画在汉代之前，是用麻、葛、棉等质地的布作为底子的，自汉末晋初之后，才逐渐地发生了多用绢，继而多用纸的变化，其他工具材料的发展史中，也不乏特殊尝试的先例。宋代的米芾，是极有创见的一位山水画家，所谓的“米点山水”即是他与其子米友仁对中国画艺术的突出贡献。“米点”自然是用笔点出来的，但是，宋代赵希鹄在《洞天新录》中有关“南宫戏墨不用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房皆可为画”的记述，却足以说明他与“掘地为池”率先运用水拓的范阳山人以及“吹云”、“弹雪”的创始者们都是很有创造精神的。

在当代，人们的思维更加活跃，视野更加广阔，为了随心所欲地进行艺术创作，在工具材料、表现手法等各个方面，进行了更为大胆和广泛的研讨，这是十分可喜的。中国画虽然是一种传统的文化形式，但它将永远处于生生不息的运动之中，它总是要随着时代的物质与精神生活的改变而不断地加以改造和变化，否则，就将失去生命力。

我们在这本书里论述介绍的，除了几种传统的特殊技法之外，大都是我们多年来研究所得和近人的创造。毫无疑问，许多特殊技法在形象塑造与艺术境界的创造中，既可以在一定程度上“穷造化之神奇”，又可以寄寓、表现某种思想意蕴，而且具有独特的形式美感，其审美价值是显而易见的。它们将愈来愈受到欢迎和重视，这自然是我们所期待的。然而，我们更希望人们通过特殊技法的研究与应用，去进行深层次的思索。倘若我们的研究，能够引发或者为中国画的“语言革命”推波助澜，进一步促进新时代中国画艺术的发展和繁荣，该是多么令人欣慰！

技法之于绘画，无论中西，都是重要的。然而，在艺术的峰峦间徘徊的人群中，受惠者有之，受害者亦有之。这中间，为什么会有如此之大的差别？实在发人深省。

“无法而法，乃为至法”，石涛此言，又是何等透彻，何等精彩！

第二章 研究特殊技法的意义

一、时代意识与其语言的和谐性

当人类的精神被物化之后，便出现了一个“容器”来装载它。自然的法则向宇宙中所有的事物提出了一个永不休止地追求和谐的要求，于是，人们对新酒外面的旧酒瓶的不满足和对新酒瓶的渴望便成为必然。

在人类寄居的这个物质世界里，物质存在决定着人们的意识，这毋庸置疑。作为社会意识形态和生产形态的艺术，其存在的形式与面貌乃至不同艺术形式的命运总要受到时代与社会生产力的深刻影响。正所谓：“时运交移，质文代变……文变染乎世情，兴废系乎时序。”（刘勰《文心雕龙》）

几千年来，以自给自足的农业和手工业为基础的封闭的封建专制社会里，人们习惯于以祖宗的遗训为标准来衡量和指导自己的实践。于是，人们为示其能行古道，便争先恐后地以承袭先辈大师为己任，终于得到了某种和谐。同样，一个开放的变化迅速的现代化工业文明社会，把人们推向了一个充满紧迫感的快节奏的生存环境当中，于是，人们的意识也不得不随之发生了变化，对于过去神圣不可侵犯的权威模式进行了毫不客气的质询、剖析甚至悖逆，力求在适应各种变异的否定和扬弃中去重构极具生命力的基因。其实，这同样也是为了追求一个和谐的必然而为。

因此，为中国画注入新的血液是历史赋予我们这一代人义不容辞的责任。

事实上！古今中外，每代人都在为情绪的自省和尽兴寻找着恰当的语言。禅宗画用墨色来表达“无色”的精神；马蒂斯则宁可被人称为“野兽”，而仍以他独特的形式创造着他的“安乐椅”。那么，我们怎样才能求得艺术语言与时代的和谐呢？抱着老祖宗留给我们的遗产，夜郎自大、墨守成规显然不行；修修补补、改良变化也无济于事。可以说，除了探索、开拓、创造，别无他途。当然，这探索、开拓与创造绝不应为民族虚无主义所左右而愚蠢地割断历史，也不应该拾西方现代派之牙慧而至西化，西化并不意味着现代化，而且，那也绝非创造。

在我们的探索中，会充满灵性与智慧；也会充满惶惑、惊喜、痛苦、疑忌和批判，但终究会取得成功，因为，此举顺应了历史发展的潮流，大方向是正确的。

让我们满怀对民族、对传统的爱，去拥抱这个时代，拥抱生活吧！

二、自由多元局面与工艺文化的渗透

时代的发展，使人们从偶像的祭坛下解放出来，对于社会的进步，这具有深刻的意义。人们渴望有一个更为广阔的天地，把自己的潜能充分自主地发挥出来，以体现自己的人生价值。多元化的经济体制将不可避免地引起文化上的多元趋势，大一统的局面将为百家争鸣所取代，而那单一模式统治画坛的时代终于成了历史。于是，在时代的召唤下，不甘受束缚的人们，便撇开了偶像努力地寻找着自由之路，这也是对历史潮流的顺应。

当初，人们每走一步，每画一幅画，甚至每一笔都要在古代大师的作品里找到根据，即所谓的“有出处”，否则，将被视为大逆不道而不予承认。尽管也有一些力主“我自用我法”、“笔墨当随时代”的叛逆者，经过一番拼命的挣扎，终于创出了自己的路而为后人承认。但可悲的是，这些后人们都仍然像对待以前的大师一样，只把成果奉为神明，而对于他们创新的精神却往往视而不见。于是，这些挣脱枷锁而获大成者又变成了新的枷锁，一部古老的悲剧又重新开幕。

然而，今天的要“识庐山真面目”的人们，已然可以飞上太空，潜居海底，把自己身居的地球收入咫尺荧光屏，进行全面的剖析和鉴别。当人们一旦发现之所以逃不出“如来佛”手掌心的秘密时，他们自由了，他们在传统中找到了真正的精粹的本身——不断创新的精神。而那璀璨的成果不过是这精粹本身的一个影子。就好像发现了银幕上影子的本身——放映机里的影片一样。银幕不过是影片得以呈现的一个载体，若是我们能得到影片，那么我们就可以使银幕上出现千变万化的影像，想看什么就可以看什么，这样我们便自由了。但是，这个自由却是相对的：第一，如果你想看的图像在影片里没有，你就将得不到满足。这说明，自由要受客观现实的限制，因此，它是相对的；第二，你若随心所欲地追求绝对的“自由”，把放映机和影片捣毁弄坏，那么你就什么也看不到了，你的所有自由也就随之都消灭了。因此，绝对自由将失去自由，而相对自由才是真正的自由。

前人的文化之所以辉煌，就是因为每一个光点都伴随着一次新的突破、新的创造。大师之所以是大师，就因为他是开辟他自由道路的“第一个”。《蒙娜丽莎》为什么不朽？难道后人就画不出比《蒙娜丽莎》还“蒙娜丽莎”的画来吗？能达到达·芬奇水平的后来者在世界上有的是，但人们不愿那样做，因为他的画再“蒙娜丽莎”也做不了“达·芬奇”，达·芬奇的位子已经被达·芬奇占了。如果聪明的话，就应该向达·芬奇学习，另开一条路，那么，人们就可以不在达·芬奇的奴役之下，而成为一个自由人。不仅如此，他还会成为一个新的“达·芬奇”。

每一次突破的成功，必然会留下一些成功的经验，若把每一次的经验加以总结，又必然会得出一些规

律，我们一旦掌握了那规律，就抓住了时代的脉搏，也就可以任意地往来了，那么，真正的“自由之神”也就降临了。

为了追求艺术上真正的自由，正在探索绘画语言的人们，便把触角伸向所有他们看得见、够得着的领域，广泛地吸收营养，全面地实行了“拿来主义”。“研究边缘学科的处女地，可以得到最大的收获”，这几乎已成为本时代各个领域所有追求自由变革人们的一致意见。各学科的互相渗透，是现时代发展的潮流，也是时代共振的脉搏。

多元、自由，乃是中国画特殊技法的一个最大的特征。而工艺文化正是它摄取营养的一个重要目标。这里所说的“工艺文化”，并非仅仅指工艺美术这一科，而是指包括于这一文化现象以内的所有内涵。它是一种融物质文化和精神文化于一体的文化，当人类成为地球上所有生命当中的一员时，他们有别于其他动物的最显著的特点就是使用和制造工具，工艺文化便伴随着这最初的精神思考和追求的被物化诞生了。因此，它是一切艺术的基础和本源，具有综合文化的性质，纯精神的美术文化就是从这里诞生并脱离出来的。而工艺文化由于受到实用价值的功利性的影响，在纯精神美术的面前，则被视为末流的百工之艺。但从整个美术的发展过程来看，在整体建构中，工艺文化始终与纯精神美术存在着内在的联系。

18世纪后期，工业革命在英国首先发生了，到了19世纪，欧洲其他的一些先进的资本主义国家也先后走上了工业化的道路。生产力的飞速发展和社会经济的根本变革，使社会生产和社会生活的各个方面，都随之发生了深刻的变化，工艺文化也在这新的层次上得到了增生和发展，充盈于社会生活的每一个角落。其审美知觉的开放性和突变性，引起了现代派艺术大师们的注意，使之成为艺术新生和变革的钥匙。野兽派画家马蒂斯说：“所谓构图就是把画家要用来表现其情感的各种因素，以富有装饰意义的手法加以安排的艺术。”可见，工艺装饰性在他的绘画当中，已成为他表现情感的手段，这直截了当的自白也道出了他绘画的工艺化观点。现代风格的艺术，似乎与实用艺术，如室内装饰、建筑装饰、印刷术、版画艺术等有着不解之缘。作为现代艺术先驱者的高更、蒙克、修拉、劳特累克等人则均属一时之俊杰。后来的马蒂斯、弗拉芒克、毕加索、康定斯基、蒙德里安等，更是把现代主义推向了高潮。尽管他们的风格和主张各不相同，却都倾向于工艺文化这一共同的方向，从而形成西方现代艺术的基本素质。当然，绘画的工艺化，并不是把绘画变成了工艺，因为绘画并没有因此而变成实用艺术，而是仍然保持其原有的纯欣赏艺术的性质。

中国当代美术的发展也已显露了这种趋势。这种纯艺术与工艺文化的合一的趋势，既是对原始艺术之根的回归，也是对外来意识的兼容。

我国目前正处在改革开放时期，由于生产力的提高，商品经济的发展，人民生活的改善，使工艺文化在人们的日常生活中的影响越来越大。随处可见的商品广告、精巧别致的商品包装和装潢、款式新颖的新潮时装、花样翻新的发式及饰物、鳞次栉比的新型大厦、安逸舒适的室内装饰和陈设，以及各式各样的民间工艺、手工艺装饰品等等，这一切无不体现着工艺文化和当今人们生活之间关系的紧密和默契。于是，一大批集工艺家与画家、雕塑家甚至建筑设计师，乃至美容师于一体的具有多种才能的艺术家便在这多元化的世界里诞生出来，居高孤傲的纯精神绘画在这无孔不入而且来势凶猛的工艺文化的冲击下，不得不屈尊俯就。工艺文化在这块古老的园地里一露头角，便散发出一股奇异的芳香。它那大胆的、别具一格的构思，那丰富、精致而且不拘程式、不择手段的制作技巧，立刻吸引了那些正在寻找新大陆的人们。于是，各种嫁接实验，分别以俊俏的、丑陋的、灵巧的、笨拙的、成功的、失败的等等各种姿态出现了。人们在构思和技法上探索着，力求把固有的构思或者材料，经过一番重新的组合和集成，改变其原有的意义，赋之以新的使命和价值。尽管在实验当中，其成功率的高低有别，却都不同程度地反映了这一时代的特色。因此，现代中国画对工艺文化的兼容与合璧，乃是处在现社会、现时代的一个必然现象。

传统中国画本身所固有的特质，在一定程度上与工艺文化大有相似之处，这就使得它与工艺文化的融会贯通比之于西方绘画更为优越。“形神兼备”、“得意忘象”、“大象无形”等观点，充分体现了中国画的审美追求，它反对对客观物象的抄袭和模仿，而是主张表现物象的本质之美与画家的主观情思。这样一来，所画出来的形象往往是变形的，并且在色彩的处理上也同样具有它的装饰性，虽然“六法”中申明要“随类赋彩”，然而却不是自然界色彩的还原，而是抛开一切条件色的影响，改变客观物象的自然色相，随着画家的心愿，依照一定的审美法则，独立地发挥着其色彩的作用。从这个意义上说来，中国画实际上是随意赋彩的。这一点似乎与西方现代派表现自我的观点大有异曲同工之妙，但若究其根源，我们就会发现这并不奇怪，因为当初的西方现代派之所以如此，就是由于它借鉴了东方艺术所致。中国的瓷器，日本的扇子、浮世绘等等都曾使他们一度迷恋和神往。任何一门新艺术都不是头脑中固有的，人类就是从今天你借鉴我，

明天我借鉴你的行程中才得以进步的。每一个外来的刺激，都会促进原生命发生一定的变化。

在章法布局方面，中国画的“散点透视”也具有着工艺装饰性的特点。西方古典绘画的透视观，讲究严谨的科学性，表现为焦点透视。而中国绘画则是遵循着一种不受时间和空间限制的自由的“四维空间”法则，来为画家所要表现的主观意识和中心服务。毕加索既然可以让《哭泣的女郎》在一张脸上同时长出两个鼻子；顾闳中同样可以在同一个房间，同时容纳五个韩熙载。在一些近现代的中国画中，平面构成的妙处更是发挥得淋漓尽致。

除此之外，在其他方面的处理上，也都不同程度地体现了其所具有的工艺性特点。不过，尽管中国画与工艺文化之间的关联，在某些方面和某种程度上，似乎有些得天独厚，但若是依靠这点“资本”高枕无忧，势必就会坐吃山空。像“四大发明”的现象一样，人家就会用你发明的“火药”摧毁你的“长城”。所以，我们既要走自己的路，不跟在别人的后面跑，也不能闭关自守，夜郎自大，视大千世界于不顾；而是要知己知彼，把握自己，做一个心明眼亮的人，用客观的眼光看待别人和自己，从而选择和调整自己的路。

西方古典绘画要借助工艺文化走现代绘画的道路，必须经过两个步骤：一是构思方面的工艺化；二是制作方面的工艺化（包括工具材料的改革）。然而在西方“现代派”的作品里，除了个别的作品和派别外，一些具有一定代表性的派别和作品，基本上还没有脱离开传统的工具及其制作方法，仅仅完成了构思上的工艺化。（这里所说的“现代派”是一个专用名词，主要是指“后期印象派”以后至“后现代主义”以前的这一时期的绘画。代表作品如塞尚的《玩牌者》、凡·高的《向日葵》、高更的《手拿芒果的女人》、毕加索的《亚威农少女》、马蒂斯《装饰背景前的裸妇》、蒙克的《呐喊》、鲁梭的《一辆汽车动势》、达利的《内战的预感》以及蒙德里安的冷抽象和康定斯基的热抽象等等。）“现代派”以后，西方绘画才渐渐地出现了各种喷绘、丙烯画等新的工具材料和制作方法，逐步走向了制作方面的工艺化。而中国画要借助于工艺文化，使其在原有的基础上向前迈进，与西方“现代派”相比较，大体上就可以省略构思工艺化这一环节，只须把工艺文化适宜于中国画表现的工具、材料乃至艺术处理上的某些手法，通过重新的演化与结合，便可以达到使中国画的语言得以丰富的目的。

三、新语言的催化意义

艺术作品乃是艺术语言的具体存在状态。艺术语言的品质，直接关系到艺术作品的层次。每一个真正的画家都在追寻着属于他自己的独特的绘画语言，而这种追求，又是与“自我”的发现与完善以及技法的研究和创新分不开的。

当一个画家产生了创作冲动时，他就会自然而然地拿起得心应手的工具材料，通过恰当的绘画语言来表达和抒发自己的情感，那情形实在是不吐不快、吐不出来也不快的。然而，随着时代的发展和我们在前文谈到的一些原因，许多人自觉不自觉地参与所形成的形式语言系统的规定性和封闭状态，与艺术思想的开放、观念的变革以及作品内容的大幅度丰富拓展，就成了摆在中国画作者面前的一个突出矛盾。长期以来，中国画的语言系统已经形成了在很多人眼里看来是不可逾越的边界，在较广的范围内形成了一种消极的心理桎梏，这就在很大程度上限制了人们的创造性。事实上，原有的绘画语言已经难以满足当代艺术所要表达的内容了。不错，伴随着中国画技法由幼稚走向成熟的，是它的不断充实与丰富，但由于时代审美意识所限，古人并没能——谁也不能提供“包打天下”的万能“武器”。在当前的中国画创作中，题材的拓展常常受到某种局限；时代气息不够强烈、现代人的生活与心理往往得不到满意的反映等问题，与语言的单一化也有着一定的关系。所以说，随着“时序”、“世情”的变迁，突破传统“笔墨”技法的束缚，不断扩大中国画的语言范畴，是势在必行的。

当代的诗歌之所以突破了作为传统文化精英的唐诗与宋词的格律程式，而更多地趋向于白话文，就是因为现代人的思想意识和语言习惯与古人大不相同了。今天中国画语言所面临的情境又何尝不是如此呢？尽管我们沿用的绘画语言并没有完成它们的历史使命，仍有着不可忽视的存在价值，但是，传统技法毕竟是古人顺应着已经过去了的时代和那个时代的人的思想感情之表现而研创的。它之所以也适于今天一些事物的表现，那是因为，作为一个民族，特别是一个传统丰厚的民族，它的昨天与今天、今天与明天，无论怎样变化，总还是有共通之处的。从文化学的意义上来说尤其如此。就精神世界而言，我们与古人显然存在着千丝万缕的联系，存在着某种共性，这共性是人性，又是民族性。举例来说，今天不少中国画作品的色调仍保持着蓝绿色、赭石色或黑色，而蓝绿色调往往给人以清新淡雅之感。在当时，正适合反映封建士大夫文人逃避现实的超脱心理，而浅绛色则给人一种古逸之感，与当时人们的怀古、拟古心理是和谐的。