

当代学院派书系

本期关注：李宝林
伍海成
范 扬

—— 中國山水畫大家

北京工艺美术出版社

学院派名家丛书

臨墨集錄

荆大为书



谈谈书画同源及骨法用笔

文/李宝林



作为中国传统书画理论中的一个重要观点，书画同源包括两方面的涵义：①指中国文字与绘画在起源上有相通之处；②指书法与绘画在表现形式方面，尤其是在笔墨运用上具有共同的规律性及审美标准。经过上千年发展，中国的书法和绘画源远流长，互相影响，交相辉映，构成极具特色的艺术形式。往深里说，脱离中国书法的审美趣味谈中国绘画的艺术性，几乎是不可能的。书与画在用笔上，有着惊人的一致性，其中最主要的一致性表现在对骨法用笔、笔精墨妙的推崇上。而骨法用笔、笔精墨妙，不仅需要下苦功练习，更需要坚守内心操守，体会“生死刚正谓之骨”的精神境界。

李宝林 中国国家画院一级美术师、院务委员，中国美术家协会中国画艺委会副主任，中国美术家协会河山画会会长，李可染艺术基金会副理事长、中国城市艺术专业委员会主席。

1936年生于吉林省四平市。

1963年毕业于中央美术学院中国画系，在校期间曾任北京市学联副主席。

1963—1990年任海军专职画家。

1990年任中国画研究院专职画家、创作研究部负责人。

先后出席第四届全国文学艺术家代表大会，第三、四届全国美术家代表大会，作品入选6—10届全

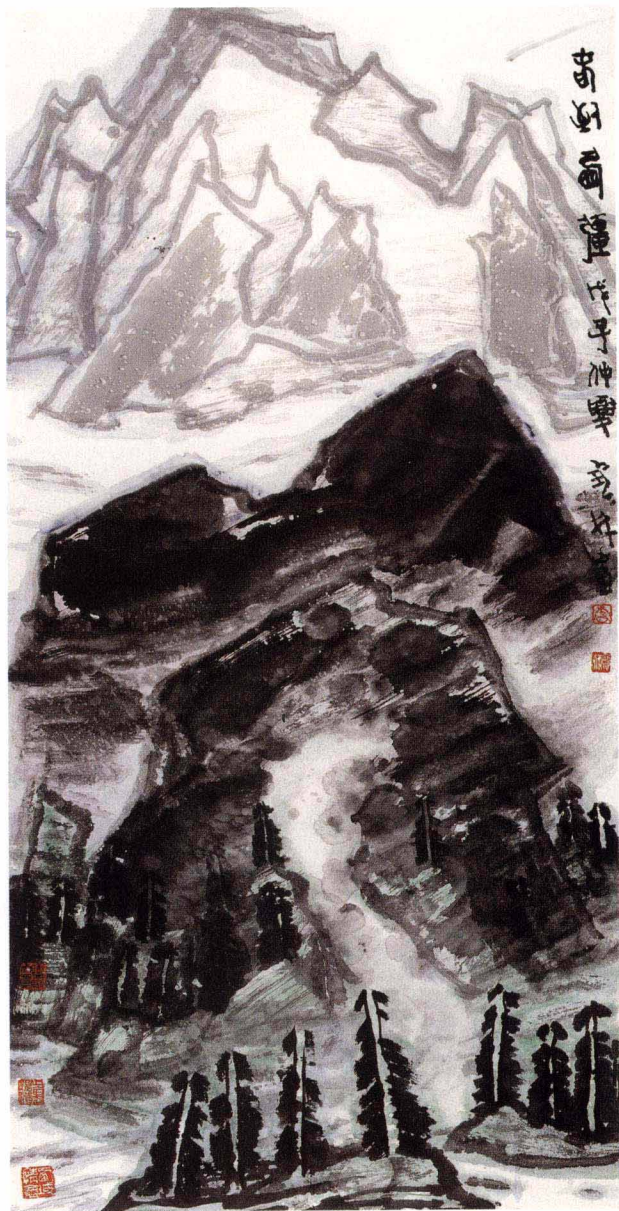
国美展，担任8届全国美展北京展区评委，第9、10届全国美展评委。

曾任国务院文化部高级职称评审委员，享受国务院授予的有特殊贡献的政府津贴。

入选百年中国画展、“北京当代国画优秀作品展”。

作品被中外收藏家广泛收藏。

出版有《李宝林画集》、《李宝林人物画集1958—1988》、《北京当代国画优秀作品集——李宝林》、《中国近现代名家画集——李宝林》、《大山回响——李宝林画集》等，入编《中国现代美术全集》国画人物、山水卷。



春到新疆 138cm×68cm 2008年 /李宝林



大山回响 245cm×122cm 2005年 /李宝林

书法的线条是中国画构图的基础

中国书法艺术的审美趣味与中国文字的象形特点是分不开的。文字起源之初的象形特点本身就具有绘画性。

唐代张彦远在《历代名画记》卷一“叙画之源流”中,第一次从理论上阐述了书画同源的问题:

“……书画同体而未分,象制肇始而犹略。无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。”也就是说,造字之初,书画同体而未分。书(文字)、画的区分来自目的的不同。文字的作用在于传意,绘画的作用在于见形;到后世绘画与文字分离,绘画的作用才得以充分发挥,绘画的形象作用超过了用

文字书写的记传与赋颂。张彦远的论述反映了早期对于书画同源的认识。

其后经过不断的演变,书法成为主要研究线条美的一门艺术,而绘画则既重视线条的美感,又重视笔墨的精妙。线条是基础,故学画者必先学书。赵孟頫曾有诗云:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通。若也有人能会此,须知书画本来同。”在中国画中,线条的作用远远地超过了西方绘画对线条塑造形体的要求。中国画讲究笔墨的书写性,写是笔行纸上,有疾有徐,有轻有重,有气有势,有韵律有节奏,笔下千变万化,却追求无一笔无来历的境界,因此,中国画家在作画时,常称之为写画而



高山村寨之一 116cm × 52.5cm 2008年 / 李宝林

不说画画。近代的书画大师黄宾虹将这两者的关系更加明确地提出来，他说，如果不以书法来论画，就没法与你讨论绘画的问题。书法是中国画完成构想的基本媒介，对画来说，笔墨精妙是关键，而笔墨精妙的关键一是书法用笔，二是墨法华滋。干裂秋风，润含春雨，笔苍墨润，韵味盎然。

书法所强调的均衡间架的行气，适用于中国绘画的开会与布局，而中国绘画讲究的“气韵生动，骨法用笔”亦为书法之要旨。至于行笔、运笔内含张力的大小，一直以来同为书画两界判断作品的重要标准。在中国书画历史上，善书者往往能画，赵孟頫、倪云林、沈周、董其昌、石涛、金农等，都是书画并重的大家。中国画的笔墨问题始终与中国书法的发展紧密联系，如清代碑派和金石学派的兴起，对绘画有直接而深远的影响。金石书法的兴盛是清代笔墨发展的重大贡献，金石画派对后来的创作起到了很大作用，金石学对书画的影响是一场笔法革命。比如吴昌硕学习研究金文、篆书，他第一次见到任伯年时已经50多岁了，而他在这之前从未画过画。任伯年在看重他深厚的金石书法功力，就鼓励他画画，吴昌硕当场作画就让任伯年拍案叫绝。论画的技巧，任伯年要高出一筹，要论笔墨的格调，吴昌硕就要比任伯年高出许多了。这充分说明了金石书法对绘画的重要性。绘画格调的高低与书法修养的高低有直接的关系。黄宾虹有很高的书法修养和金石修养，这对他的国画创作有着极重要的作用，正是书法金石方面的积淀成就了他在绘画上

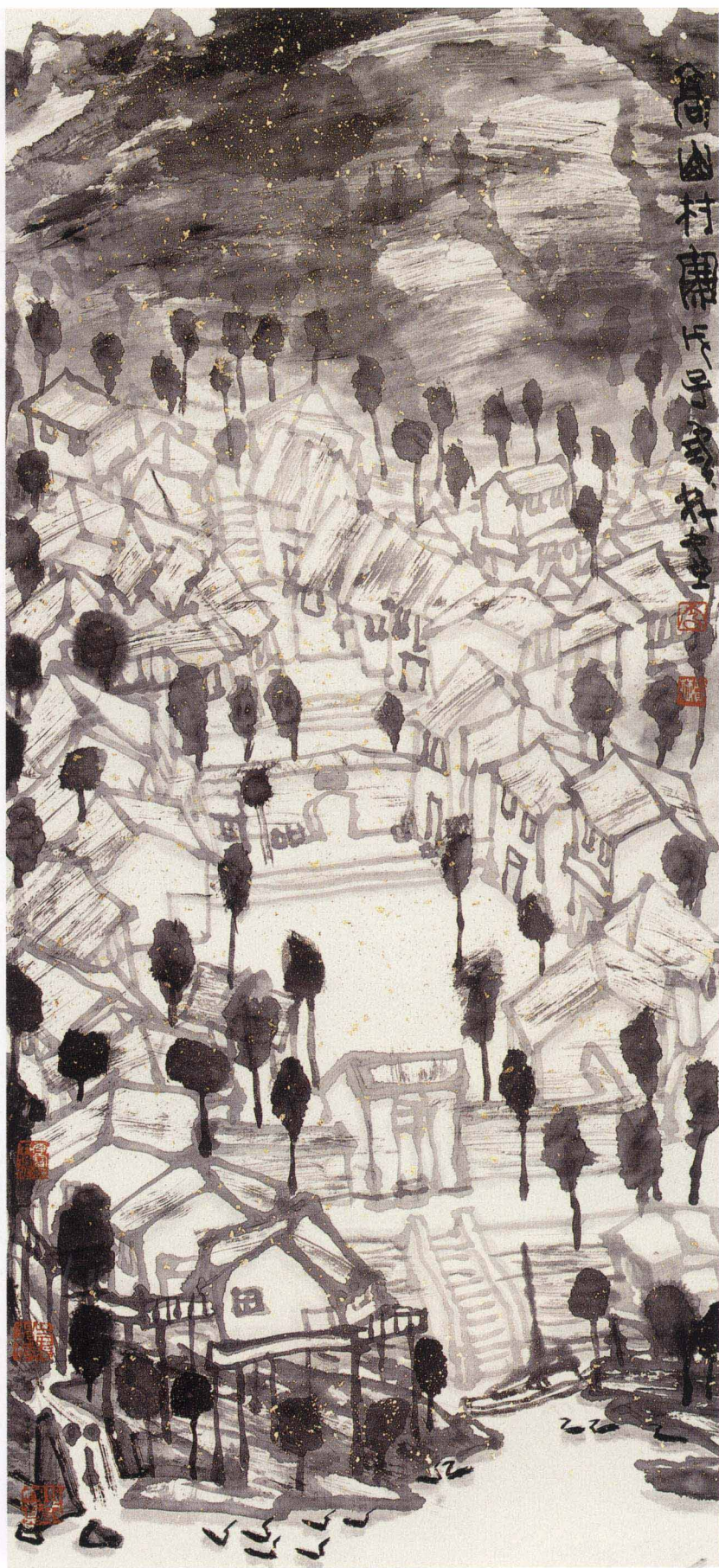
的成就。他从笔法把画家分为庸史、名家和大家。“法备气至”这个法就是笔法。他还将笔法总结为平、圆、留、重、变五法，这也是对笔性的要求。平如“锥画沙”，圆如“折钗股”，留如“屋漏痕”，重如“高山坠石”，变即方法创新、富于变化。这五个要求是衡量线条质量很重要的标准。我们知道，凡是好的书法线条质量都是过关的，有了这五种笔法自然会使作品风骨劲健、超凡脱俗。中国画中的人物画、花鸟画、山水画，都强调用笔，笔墨的关键是用笔。书法结构、线条之间疏密变化、刚柔并济都是画面优劣的决定因素。李可染先生曾对我说过，对中国画家来说，线条用笔是非常重要的。在中国画历史上，真正在线条上过关的画家并不多。所以我在55岁以前一直在线条上下功夫，所做的画面造型也以线为主。很多时候，虽然只是简单的几根线条，就能包含许多内容，用笔讲究文质功性，线条要体现筋、骨、肉，要有平、圆、留、重、变的要求，要有内涵，要有方圆、疏密、刚柔、轻重等等变化，不像西洋绘画那样，对线的要求只是流畅。一条线对中国书画家来说要修炼一辈子。

笔墨贵在体现出
“生死刚正谓之骨”的
风骨，骨法用笔，不单
是勤练的结果，更取决
于绘画者精神的高度

为了画出更好的线条，我一直对金石书法有很浓厚的兴趣，看了大量的拓片，也下过很多功夫。金石学修养包括



高山村寨之二 116cm × 52.5cm 2008年 / 李宝林



高山村寨之三 116cm × 52.5cm 2008年 / 李宝林

很多方面，有甲骨文、金文、大篆、小篆、石鼓文、汉画像石砖、汉碑、魏碑、墓志铭、篆刻等等。当年我刚一考入中央美院，就在李可染先生的教导下学习书法，他引导我们多读汉碑和魏碑。我临摹过《张迁碑》、《礼器碑》、《张猛龙碑》、《爨宝子碑》、《郑文公碑》等等，我还对石鼓文、青铜器上的铭文那种斑驳厚重、古朴自然、巧拙相间的结构与线条特别感兴趣，汉画像石砖和篆刻在很小的空间里布置很大的天地，那种线条组合体现的味道都对我的绘画创作起到了积极的作用，我的画里有汉砖的成分。我学书法主要是思考线条本身的韵味、组合、呼应和表达能力，以线来营造画面。中国画素来重视笔法、重视笔性，从表现形式上看，笔往往表现为具备高度生命力的优质线条，但其文化内涵，远非西洋画的线条可以比拟。我认为，浑厚华滋、苍润并济是中国画笔墨语言的最高境界。苍，表现人的骨气、品格；润，反映了一个画家的感情和生趣。这种绘画语言形式上的矛盾，完美结合起来，画面就富有张力的气韵，不刻板也不流于轻浮甜俗，蕴含着中国独特的审美取向和审美趣味。

张仃说，笔墨问题是中国画的底线。这句话说得已经非常直白了，就是说如果没有了笔墨，中国画也就丢弃了非常重要的审美趣味，失去了基本语言。中国画家不可越过书法的练习。前面说过了，我为了过线条关，曾下过很大功夫，对金石、古篆和汉砖上的线条进行了多年的细心揣摩，以线为主的绘画我磨练了二、

三十年时间，用来锤炼自己用笔、用线的功夫。用心体会和实践后，我才说出了“汉砖和魏碑滋养着我，融入我的灵魂，伴我成长”这句话。55岁以后我才更深入地研究墨法，用墨虽然是块面问题，还是要由用笔的方法来完成，墨法中不可能少了笔法。

南齐谢赫六法首倡“骨法用笔”，唐以前中国画以铁线为主，还没有出现表现水墨韵致的作品，此处的骨法，主指画家凭己之学识、修养、气质，以线条描绘人物骨相之清奇、脱俗、刚健。到五代荆浩明确提出“生死刚正谓之骨”，骨非但指向作品本身表现形式之精准、严密、有力，内容言之有物，亦关乎创作者的人格高尚，画家在作画之外，修身养性，力求内心完善，刚正不移，不因世风移而心生浮躁，居闹市而心安然，画作自能传递山水力量之骨气、骨力。我认为，在当代强调“生死刚正谓之骨”的原则非常重要，因为在重视经济效益的商业社会，在书画之外有许多诱惑，你是否能坚持你的追求和原则，坚守一个艺术家的节操，对你所能抵达的艺术高度是非常重要的，我也是近十年才有切身体会。中国画除了笔墨技巧层面以外，还有精神层面的问题，书如其人、画如其人就是这个意思。笔墨到了高级层次，不仅是形、质、功力的问题，同时也是修养、品格的问题，黄宾虹先生甚至提高到“法就是德”这样的高度。传统文化中的“风骨”一词，经过长期的演绎，具有非常丰富的内涵。“风骨”概念影响着后世的审美取向，对风骨的强调，也就是对内在理念



家在高山烟云中 180cm × 98cm 2007年 / 李宝林



水墨疆山 138cm×68cm 2008年 / 李宝林



雪域奇峰 138cm×68cm 2008年 / 李宝林

和“力”的强调。没有“骨”的作品，缺乏“骨”的支撑，情感的表达就显得空虚、软弱。每个画家因个人气质、学养、悟性、品格不同，对技法理解与把握也会不同，艺术家的创作，应该顺性而为。所谓顺性，就是顺从自己内心的个性、独特的情感和多年来形成的人格特点，画心中的所思所想。创作的最高境界，应该是“以不似之似似之”，在

于追求和表现“寄兴于笔墨，假道于山川，不化而应化，无为而有为”（石涛语）的境界。一支毛笔可以表达一个人的修养、品格、心胸，这在书法和绘画上是一致的。书法讲究人品与书品的统一，绘画也讲究人品与画品的相通。书画理论是相通的。

我认为中国山水画有三种艺术境界：第一是有能力来表现自然丘壑，即画什么像什么，这



铁骨柔情 138cm×68cm 2008年 /李宝林



峰高图 210cm×116cm 2008年 /李宝林

是作为一个画家最基本的条件；第二是画出意境，有要笔墨的修养；第三是把山水当人来画，通过画来反映画家的人格力量，从画里能够看出你的修养与人品。这才是画的最高境界。画者的心胸、气量与画的境界息息相关。特别是山水画，心胸不开阔、气度不大，画出来的画必然缺乏博大的气象和磅礴的力量。如潘天寿、李可染等大师，画中就充分体现了他们的人格力量，有独到

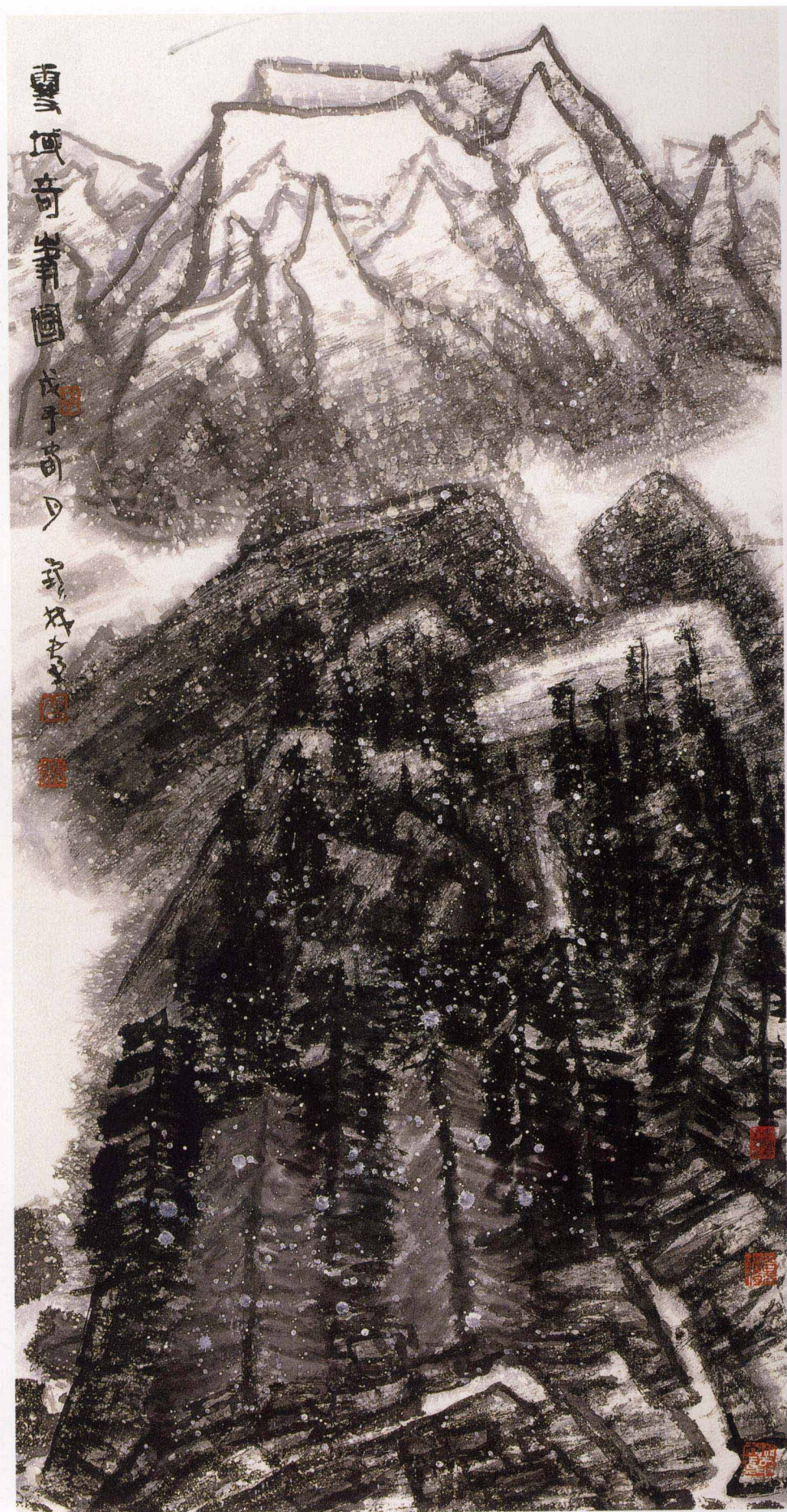
的语言和创造，而且可以反映出他们的人生。齐白石、黄宾虹等的艺术主张和对艺术的理解都在他们的画中有充分的体现。这些大师在艺术上还充分体现了变革的探索精神。黄宾虹所处的年代还是“四王”画风占统治地位的时期，而他却完全以书法用笔来构造画面，用非常潇洒、非常浑厚的笔法，以乱而不乱、无法中有法的方法做画，这在当时有很多人理解甚至反对。但他没

有迎合时尚，在各种困难和非议下依然坚守自己的风格，终成大家。中国山水画正处在过渡时期，李可染先生从青年时代就有变革中国画的理想。山水画发展到清代“四王”，用儒家美学观点入画，在山水画技法继承以及在理论的总结上都功不可没。但是“四王”在山水画创作上脱离了生活，偏离了中国画“外师造化、中得心源”的创作理念，使山水画的创作走向了极端。为了

扭转这种极端，使生活和丘壑能够真正进入山水画中，李可染先生1954年开始外出写生，实践“外师造化”这一中国画的文化精髓。这条路可染先生走得很艰难，开始也不被那些保守的画家认可，说他这不是中国画，文革中还批判说他画“黑画”，经历如此艰难，可染先生毫不犹豫，坚持自己的艺术追求，不改变做人原则，在传统型的山水画向当代型的山水画转变过程中做出了自己的贡献。他的山水画审美趣味能够被当代人所接受，所喜闻乐见。并且笔墨精妙，具有强烈的时代精神，他一生立志为祖国河山作传，完成了自己应该完成的历史使命，成为中国当代山水画大师，他对事业的献身精神和对艺术的执着追求是很感人的。在转型工作上，齐白石、黄宾虹、李可染、傅抱石等都做了开拓性的工作。我们这一代应该沿着这种改革道路，在“外师造化，中得心源”上实践得更好。各个时代的书画都有不同的特点，都有自己的艺术主张，笔墨精妙是我们追求的目标，要抵达这样的目标，不从思想深处对自己有要求是不行的，精神高度决定作品的高度，我们这个时代，无论大环境还是小环境，对书画家创作都是非常好的。创造更加完美、更加有时代特征的作品来丰富人们的精神生活，陶冶情操，开阔眼界，是艺术家的历史职责。



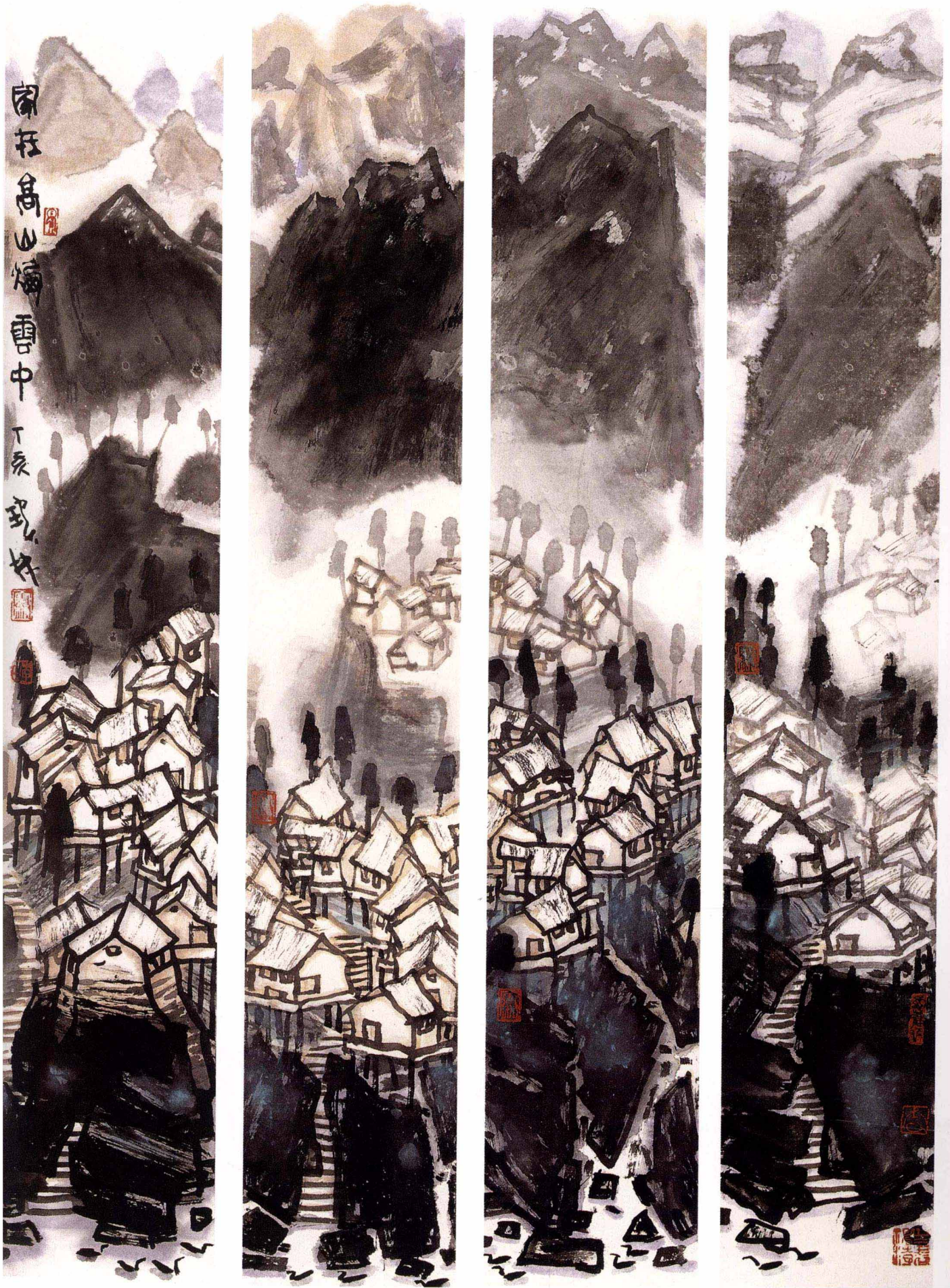
江山铁铸 138cm × 68cm 2008年 / 李宝林



雪域奇峰图 138cm × 68cm
2008年 / 李宝林



新疆晓月 136cm × 68cm
2008年 / 李宝林



家在高山烟云中（四条屏） 100cm × 17cm × 4 2007年 / 李宝林



月夜奇峰图 138cm × 68cm
2008年 / 李宝林



雪域争流 138cm × 68cm
2008年 / 李宝林



铁骨柔情 180cm × 98cm
2008年 / 李宝林