

徐建明 著



国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科

南京艺术学院美术学院学科

教学·科研·创作研究丛书

水墨·丹青日月年

四川出版集团 四川美术出版社



教学·科研·创作

■ 徐建明 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科 南京艺术学院美术学科教学、科研、创作研究丛书

水墨·丹青日月年

四川出版集团

图书在版编目 (C I P) 数据

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

/ 徐建明著. — 成都: 四川美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5410-2828-2

I. 南… II. 徐… III. ①中国画—作品综合集—
中国—现代②油画—作品综合集—中国—现代
IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 004490 号

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

责任编辑: 陈时全

特约编辑: 张友宪

封面设计: 谢燕淞

技术设计: 祁箭峰

责任校对: 培 贵

出版发行: 四川出版集团

四川美术出版社(三洞桥街 12 号)

邮政编码: 610031

印 刷: 南京文博印刷厂

开 本: 889mm × 1230mm 1/32

印 张: 5

图 片: 93 幅

版 次: 2006 年 6 月 第 1 版

印 次: 2006 年 6 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5410-2828-2/J.2040

定 价: 68 元

■ 著作权所有·违者必究 举报电话: (028)86636481

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: (025)84515233 地址: 南京六合区晓营村

前言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来，本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家和艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中，本学科秉承“闷约深美”的教育理念，在积极倡导创新精神与务实学风的同时，始终注重将理论与创作研究交融贯通；将科研与教学实际紧密结合，形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气，在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力，自上个世纪90年代至今，本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设，坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略，在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果，并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色，从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长
2005年7月于黄花园

丹青

目 录

也论笔墨	1
平林居 题跋	15
巴黎艺术城笔记	
巴黎的艺术博物馆	100
巴黎拉雪兹神甫公墓	106
不变的巴黎与变幻的巴黎	108
布德尔博物馆	112
写在蒙马特高地	115
在欧洲感受造型艺术多样化	118
走遍巴黎	123
欧游写生絮语	126
山水画工作室里的思考	129
当代中国画教学的立足点问题	144

也 论 笔 墨

我画了近三十年中国画，可以说从学画的那天起就是与笔墨打交道，笔墨是什么，起初并不介意，只不过用毛笔蘸水墨在宣纸上运行，或线条，或点子，或氤染。后来看古人作品，点划之间觉得很传情的，视觉中的墨线，浓淡、干湿，点的苔点有长有圆，组合在一块儿成了一幅幅画作，似乎感到了超乎物象形状之外的精神气息，古人称之为“形而上”。近来有学者争谈笔墨，有说等于“零”者，一时鼓噪四起，搅动画坛。我作为与笔墨打交道的人，有感而发，写下一点自己的看法。

知笔墨

对世界上的事物，人们都有一个认识过程，对于“笔墨”也一样，从无知到有知，是一个渐进深入的过程，而认识“笔墨”必须经过实践。

中国画从墙壁上的壁画开始，再到丝帛纸张上的卷轴形式，先以线立象，以线传神，通过兽毫笔运墨色，划出各种线条痕迹，唐以前的画几乎都是属于这一类。“六法论”中的“骨法用笔”所提到的就是以笔勾线的方式，掌握了笔法的基本原理，其中未及用墨，是因墨法于当时还不是画画的技法。强调“骨法”则是用笔的一大特色，认为是画出生命气息的必由之路，也是笔法的实质性体



秦岭雪
180cm × 96cm

现。人无骨而不立，不立则不见其活气，所以“强其骨”才能现其气，所谓气骨俱备，生动之形象始出。

吕凤子先生在《中国画法研究》一书中说：“骨法又通作骨气，是中国画专用术语；是指作为画中形象骨干的笔力，同时又作为形象内在的基础形的基本内容说的。因为作者在摹写现实形象时，一定要给予所摹形象的某种意义，要把自己的感情即对于某种意义所产生的某种感情直接从所摹形象中表达出来，所以在造形过程中，作者的感情就一直和笔力融合在一起活动着；笔所到处，无论是长线短线，是短到极短的点 and 由点扩大的块，都成为感情活动的痕迹。”这一段话基本说出了用笔在中国画中的重要位置，由此而见笔法的确立是使感情转化为艺术形象的技能。而不是附属于物象形态之上的某一种“工具”。唐代张彦远说：“骨气形似皆本于立意，而归乎用笔”，就是这个道理。用笔的历史就是中国画发展变化的历史，由用笔到用墨，使中国画形成了形式体系，游离此体系，只能说明对中国画法的无知。

用笔的方法在中国画中分为中锋、侧锋两类，又有逆锋之法，其实是用笔的方向，不能与中锋、侧锋两类用笔相提并论。中锋运笔，笔锋始终在线条的中央运行，不偏不倚，产生的线条圆浑、饱满，如书法中的篆隶用笔，中锋又分圆笔（裹锋）、方笔（铺锋）两类，前为篆，后为隶，再加上提按、顺逆等方法，变化多端。能够状物，写意，极线条之浑厚、朴茂之至。侧锋用笔，舒展自如，锋毫铺散，聚合皆宜，锋向一边，笔管斜侧，运行之后，线条粗细悬殊极大，可以形成块面，状物取意，多为张扬个性，有塑造感。中锋、侧锋，都可以逆顺使用，又增变异，加之轻重、缓急，墨水干湿、复加层次，用笔之变化尽矣。以上所谈实为千百年来中国画法的最最基本的用笔方法，可是

能正视此法者不多。一为初学而不知其中内涵，二为学过而不能悟解其中内涵，更有甚者，以己之不为而视用笔等同于一般意上笔的使用。以至对用笔的基本方法不屑一顾，或者是初尝即止，不能深入，也就谈不上优劣之分了。其实最基本的方法，也是最高层次的方法，只不过是各有理解的层面罢了。中国画笔法的魅力就在此中。有了笔法，再有墨法的运用，二者的完美结合，形成笔墨。

如前所说，用笔的变化，笔的运行形态，状物的线条，都是以墨的痕迹显现于纸上的。墨色的变化深浅，都借于水，水的多少，在于笔的吸附的多少，这是一个完整体。而“用墨”需在运笔的先决条件下进行的，笔不运，墨不显，这是一个基本道理，如何运笔显出各种墨的变化。墨与水融合在笔，笔在运行之时，其速度的缓急，笔的提按轻重皆随人意，其人情感的波动，技能的生熟无不予墨痕中透出。墨痕的形式语言就是笔画出的线条，中国画线条的造形规律经千百年积淀已成为它的一大特点，历史、时代、民族、个人已经在线条中有机的统一了。无论什么样的线条都归为笔墨的表现中去了。

石涛《画语录》中笔墨一章谈到：“墨之溅笔也以灵，笔之运墨也以神。墨非蒙养不灵，笔非生活不神。”运墨的法度是在用笔的基础上发展的，墨的运用要靠“蒙养”，就是训练有素，笔要靠对生活认识，造形的熟悉程度，否则就不会“灵”和“神”。墨与笔其实是不可分开的。

到了笔墨的高级阶段，艺术的魅力才迸发出来，是形是神，二者皆通过笔墨自然结合在一起，如同优美的乐章，流畅的文笔，使人心灵上产生独有的愉悦。这种对笔墨的视觉反映，是在认识了笔墨，并对笔墨的欣赏积累了一定的经验之后才可能产生的，对于视笔墨为陌生的人，可能很难会有这种视觉反映，故知笔墨者，方可能在笔墨

清風蕉影圖 庚辰年八月 徐達明寫於金陵黃瓜園中



清風蕉影

138cm × 68cm

中获得快意和美感。

笔墨当随时代

时代的变迁会产生属于那一时代的笔墨，这是中国画笔墨发展中的一个非常典型的现象。石涛的“笔墨当随时代”道出了这一现象，也提出了笔墨的时代性问题。有时代烙印的不仅仅是笔墨，但是笔墨的时代烙印是存在的，这主要在于时代变革和发展的结果，当时的审美特征、审美要求，促使笔墨的表现趋从于此。另外就是笔墨的自身发展变化的结果。

唐以前，笔墨让于色彩，线条多为勾描，墨法稚嫩。宋以后，笔墨从造形的附属中逐渐解脱出来，经过各种笔法、墨法的创立，一展笔墨的丰富性与抒情性。宋代的笔墨是多层次的、严谨的，具有理性的思考而成的。随心所欲的放笔涂抹是很少的，即便是梁楷、牧溪的大写意，其理性的刻划痕迹是存在的。下笔必有其理，落墨必成其法，是宋代笔墨的一大特点。宋代画院与在野画家们都无粗制滥造之习，画者都尊其意，追求完美的艺术境界，无论繁密的院体，还是疏简的在野体，笔墨的取精用宏，施展博大情怀。此时代的艺术思潮使然。时代的笔墨对于后人是明显看得见的。对某一个画家则是自己创造的结果，是在他所处的时代中的创造。他可能看不到明显的时代特征，但他必须是抓住了笔墨的创造规律，这个规律就是笔墨立意成象的表现，并且折射出时代审美特色。

元代之后，笔墨的意象化特征更加突出了。几乎游离于造形的桎梏，在追求笔墨情趣中获得超脱。最典型的就算倪云林了，他的“逸笔草草，不求形似，聊以抒写胸中逸气。”之说成了文人笔墨的高层次的表现。由此而产生了深远的影响，元代画家的笔墨比之宋代画家，可谓大解



潭清疑水浅，
荷动知鱼散

45cm × 43cm

放。形状物象的精神气质，反映在笔墨的痕迹当中。这一时代的特点大多是士大夫压抑的内心与社会现实的矛盾。士大夫画家的逃避避俗，与外族统治者的精神对立恐怕是一个重要的原因。时代烙印之深，显而易见。

明代的商业兴起和市井的风俗，都对笔墨产生了重大影响，吴门画派的浓重、飘逸，浙派的豪迈，一时间都成了时尚，他们继承了宋元笔墨的传统，重新认识前代的笔墨，从模仿中获得形式上的满足，虽笔墨精妙，然少原创，其中有集笔墨之大成者，而无前突性笔墨创意。展现出明代这一历史时期特有审美特征。

明末清初时，历史似乎重演了宋末元初的情况，外族

的长驱直入，汉族营垒的土崩瓦解，使得一批遗民画家，寄情笔墨，沉沦于不可自拔的亡国之痛，个人的、家族的命运，一下使这些人落入了绝望的深渊。八大山人的沉着淋漓，石涛的放纵，石溪的苍浑，龚贤的深厚，渐江的冷峻，笔墨这一表现手法，已经化作人生的情性，自然而然的流出，失去了笔墨，已经没有什么必要再面对世上的物象了。这时候是没有兴致去作丹青重彩的。笔墨点点，丝丝柔痕，或干裂，或滋润，或苍毛，或酣畅，一道笔墨，抒写一段人生感悟，这时代真会捉弄人啊！

清代的复古思潮，满清统治下的社会的封闭与平稳，笔墨所表现的是笔墨本身的形式发展，一批画家模仿前人，在笔墨的圈子里反复深研，最有代表性的就是董其昌以后的四王。董其昌生于明末，他的主导思想是提出笔墨在画中的相对独立，“以径之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水不如画。”从笔墨形式出发而发掘笔墨自身形式美，提高到与山水溪径同样的高度，这是与宋代的笔墨表现丘壑、元代的笔墨抒写性情都不同的。以我之见，这样的认识首先是笔墨发展的必然，带来两方面的影响，一是发展笔墨形式美，达到笔精墨妙；二是走向形式主义套路，使之脱离原创精神。四王的画完全是按这样的笔墨形式去发展的，笔墨的形式被四王推到相当的高度。其美学价值显而易见的。

近现代以后，笔墨受到西方绘画影响，西方理念的介入，使笔墨形式处在两种文化背景的评判之下。一种是本土的，一种外来的，笔墨出现多元化发展趋向，前代传承的笔墨已经多少解体。现代人以现代的审美趣味，审视前人，追求与世界总艺术流向一致的表现语言，对笔墨进行大刀阔斧的改造。尤其是进入20世纪末以后几乎是对笔墨进行了最后的审判，尽管审判的结局还没有，但是“笔

墨官司”打得热火朝天(不过只是在关心笔墨的圈内)由此而来的创作思潮,卷进了一个以制作效果来代笔墨的漩涡,最为明显集中反映在九届全国美展中,这次中国画展几乎成了无笔墨的大展,笔墨的时代表现也几乎无存了。而只是以其它理念加上制作手段来代替笔墨,可怜“笔墨形式”走到如此地步,其为国学之沦丧乎?!然而,物极必反,这可能是艺术无法违反的规律。笔墨的现代化被提出来了。有一句话颇有道理:“传统是过去的流行,流行是以后的传统。”笔墨现代的流行,才是笔墨随时代之后的传统延续。现代笔墨必须具备多项条件才能“现代”,一是观念的更替,复古的、形式的、外来的等等,必要包容宏观思考。二是民族文化的弘扬与世界的交流,要有机统一;三是创造笔墨的时代感,要符合人类的基本审美需求,反人性的笔墨非笔墨。否定笔墨的存在与发展是虚无主义的表现。笔墨作为中国画的形式主体,当随着时代的变化而变化,这是必然的。

笔墨个性与共性

艺术创作必具个性而可称创作,众多的个性,组成了共性特征,笔墨也是如此。笔墨的高级阶段是充满个性意味的痕迹,它记录了画者创作过程中感情的律动,因此有个性的笔墨是独到的结构,点线之中如同一缕缕富有节奏的音符。这种抒情意味由衷而发,兴尽而止,中间无有雕琢的痕迹,如天成一般。

社会对于每个画家提供的思想空间是共同的,每个画家的生活经历、生活圈却不尽相同,其中交织着各种矛盾,包含着喜怒哀乐。寄托在笔墨之中,呈现出丰富的内涵,变化无常。拿山水画来说,元代以前笔墨多以表现客观物象为宗旨,虽具个性,但不张扬,不明显,丘壑之间,



菜根譚一則入畫

68cm × 34cm



骨中清气

68cm × 34cm

多留刻划痕迹。元代的抒写胸臆，笔墨放纵，从而显现出较为强烈的人性意味，假物抒怀，物象隐于笔墨之间，而笔墨的轻重、粗细、文野等等，非常个性化，由衷地抒发了画家的个性取向，从每一笔中透出一个情绪的归结点。不知这一点，可谓不懂元画，不知古人的用心良苦。元四家中的倪瓒与王蒙，他们的笔墨，一个趋简，简到极致，向不着色；一个极繁密，密到幽深。一个笔墨松灵，飘逸，一个笔墨圆润，精到。两种个性，都显露无疑，创造出两种不同的用笔用墨方法，其格调也分别不同。另外如黄公望与吴镇也是笔墨各异。

他们的共同处只在于笔墨中都透出隐逸之气，不落俗流，无献媚取悦于人的作风。

笔墨的个性化还表现在对某一种笔墨的强化与追求，这点在明末清初遗民画家们身上尤为明显。石涛是以恣纵的笔墨见长，山川物象尽兴抒写。他题画道：“万点恶墨恼煞米癫，几丝柔痕笑倒北苑。远而不合不知山水之萦回，近而多繁，只见村居之鄙俚，从窠臼中死绝心眼自是仙子”这是对笔墨自我把握的颂歌，不从古人的圈子里徘徊，以己之意挥洒，所以石涛的画风因笔墨而奔放，往往产生了痛快淋漓的感觉之后，又有一种草率感。正是这样才是石涛笔墨的个性特点。八大山人的笔墨，沉着而潇洒，这本是一对矛盾，沉着了难以潇洒，潇洒了又难以沉着，一个容易板，一个容易浮。在八大山人笔下统一在一起了。八大山人的笔墨个性特征在于，含情而不露，纵有千种韵态并不以外露而张扬。物象的，表象的形态，经过八大山人独到的锤炼，化成的笔墨，重神气而轻刻画，重大象而轻雕饰。因而笔中的提按、使转，游行化迹，一如天成。有时以极简的笔墨写出非常丰富的内涵，隽永而蕴藉，展示了八大山人个性化人格化的造形意识与表现意