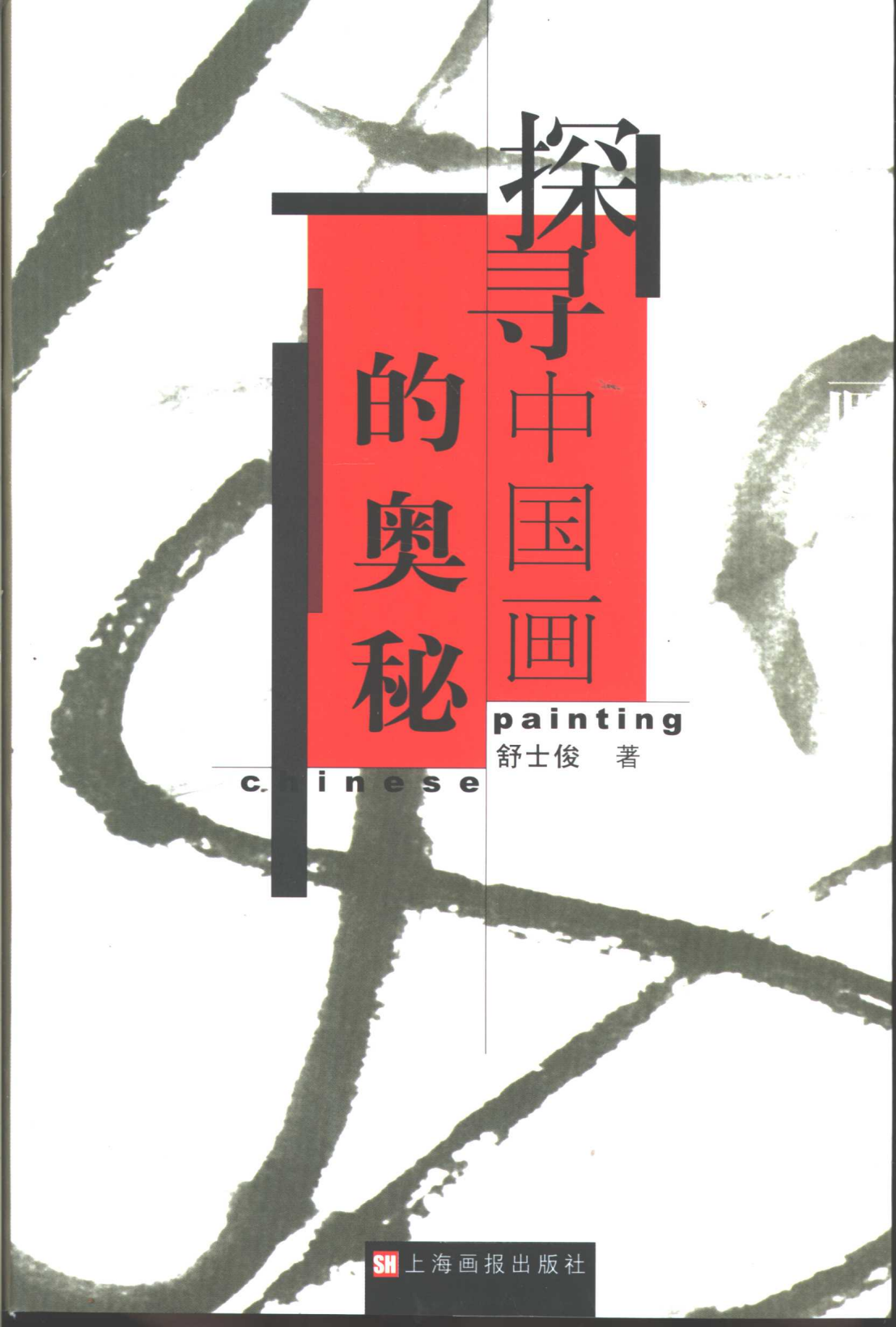




探寻

中国画

的奥秘

painting

舒士俊 著

c.h.i.n.e.s.e

SH

上海画报出版社

探寻 中国画

的奥秘

painting

chinese

舒士俊 著

图书在版编目(CIP)数据

探寻中国画的奥秘/舒士俊编著. —上海: 上海画报出版社, 2002

ISBN 7-80530-903-5

I. 探... II. 舒... III. ①中国画-绘画理论
②中国画-基本知识 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 010797 号

责任编辑:高 艳

封面设计:许尤佳

探寻中国画的奥秘

舒士俊 著

上海画报出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

全国新华书店发行

上海市印刷七厂一分厂印刷

开本 889×1194 1/32 印张 8.25 印数 0001-3100

2002 年 6 月第 1 版 2002 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7-80530-903-5

J·904 定价:18.00 元

目 录

另一角度的探讨	1
附：陆俨少先生给作者的信	38
论笔墨之气	40
论中国画笔墨的写意化历程	120
文论与画论	
——从历代文论、诗话看文人画修养	130
从传统文人画到现代水墨画	182
如何推进新传统之我见	193
现代水墨与传统：形式突破与精神回归	200
《山水画刍议》与陆俨少的山水画风	209
黄宾虹笔墨探微	234
林风眠对中国画创新的启示	242
以史为鉴看上海画家的机遇	250
后记	257

另一角度的探讨

正如卢辅圣先生在《历史的象限》一文^①中所指出的,中国画在近代趋于衰微,几乎是一个不容否认的事实。已有不少文章从史学、哲学、社会学、美学、比较学乃至物理学等各个角度来阐述这一问题,可惜我学识浅陋,对有些文章之间尚存在的见解歧异惘于辨析。这里仅想着重于中国画作为一门中学的特殊性这一角度,对所谓“式微”的原因作一些探讨。

—

从总体发展来看,相对历史发展的繁盛期,应该承认不仅是中国画,中医、武术乃至京剧等等这些被人们称为国粹的东西,在一个时期以来都存在着程度不一的不景气趋向(为了慎重起见,这里不把“衰微”一词统加于所有这些门类之上,同时需要指出的是,这种种不景气的趋向在以前“左”的政策之下、特别是在十年动乱年代里尤甚,而在党的十一届三中全会之后已有所改观,中国画的命运亦是如此)。因此我们若把中国画同中医、武术以及京剧等等这些具有传统民族性的国粹联系在一起进行考察,对于问题的剖析

^① 卢辅圣《历史的象限》,刊于《朵云》第9期,此后《朵云》展开了有关的讨论。本文为参与这次讨论而作,发表于《朵云》第16期,发表时用的是笔名。事后陆俨少先生知是我所写,给我写来一封信,附于后。

也许不无意义。

很久以来,美术院校的中国画系和中医学院,在培养学生方面有一个共同的苦恼,那就是通过课堂教育培养毕业的够格的专业人材,实在是太少了。这显然是中学的特殊性所致,与中国在历史上长时期处于科学不发达的以小农个体经济为主的社会环境有关。对于传统国粹的学习,前人往往极注重老师的亲炙(师傅带徒的方式),似乎这是流派继承的最佳途径。尽管已经出版了不少学习气功的书籍,尽管练气功连一个最简单的工具也不需要,但光凭看书就学会了气功的人恐怕是绝无仅有的。学中医和中国画也是如此。不是有许多绘画理论书籍对中国画的气韵进行种种解释吗?其实齐白石一句话就把它说穿了:“人知笔墨有气韵,不知气韵全在手中。”这操运在手中的绝技,当然也不是单凭看书就能获得的。

传统的国粹就是如此:从局部看,无论中医的一方一脉,武术的一招一式,还是京剧的一板一调,书画的一点一划,似乎都很死,很简单;但从整体看,则往往都极讲究气、味之类虚冥玄奥的东西,其中经过参差变化,却是微妙无穷。沈周在《沧州趣图卷》题跋中,曾把董源、巨然以水墨表现山水之操运,比作名医仓、扁之用药,要求达到“得其性而后求其形”。在中国画中这种类似中药配伍变化的整体运用,就好像苏轼称赞吴道子画人物的所谓“如以灯取影,逆来顺往,旁见侧出,横斜平直,各相乘除得自然之数”。很显然,倘若没有专一的师承并付诸大量苦功,要想获致其个中三味是难于想象的。

局部的“死”和整体的活,这是一些传统国粹所共有的矛盾。单味方剂的药性一般来讲是固定而有限的,若把单味药组合调配成多味方剂,其药性就会因配伍方式的不同而产生种种变化,有的甚至药性完全改变(当然,若不善配伍以对症下药者,刻舟求剑,结果也会差之毫厘而谬以千里);董源的披麻皴拆开来从局部看,其

皴笔也极为简单,而他通过这些简单皴笔的交搭配合,在整体运用上却可以把山峦表现得极其浑厚苍茫(同样,若画者笔墨运用呆钝,不善交搭组合——将具体山峦之性与抽象笔墨之性相悟合,往往亦是胶柱鼓瑟,支离破碎,充其量亦只能达到貌合神离而已)。对中国画来说,局部的“死”和整体的活这一矛盾统一,其实也正是工笔与写意的矛盾统一。局部的“死”,表现在中国画家对一丝须发、一根芦苇乃至一条叶筋之微,往往都一一加以表现而绝不马虎。这对工笔画来说比较好理解,而对写意画,尤其是水墨大写意,可能有人会不以为然。其实前人的画论和实践都已证明,“写”由“工”而来,大写意其实是作者用心工而用笔松的结果,归根到底其底气(内在的气质)是工整的。这一点,尤其当我们有机会观高手作画时,更容易体会得到。因此黄宾虹先生讲,“粗笔之画,远看如工笔”,“工笔之画,远看如粗笔”,这正说明了“死”与活的矛盾统一,也正因为存在着局部的“死”和整体的活这样一对矛盾,临摹——这一乍看起来似乎很死的工作,最容易产生谨毛而失貌的弊病。对于真正有神韵的作品来说,在临摹时纵然你从局部的一点一划上去力求逼肖,但整体临完后却仍会觉得与原作相去甚远。

既然局部往往太死(对于要求近取其质的中国画来说,局部的死正是反映了物象内在的机理),而抓紧了局部未必就抓住了全体,是否干脆从全体入手,由全体推及局部呢?实际证明也许更糟糕:一些中医书籍可以告诉你某些处方治则,但一当你以这些治则去诊治病人,就会发现自己进退失据以至手足无措;一些中国画论也可以告诉你虚实用笔以及章法上的大空小空之类,但一当你对纸下笔,便会发现自己运笔尚不听使唤,哪里还顾得上什么章法!正是由于认为只有充分地深入局部并达到贯通,才有可能完全地把握全体,中国画家课徒总是要求从一树一石做起,从训练用笔的质感开始,以后再逐步争取灵变。在中国画论中有以“呼吸”二字来论述笔墨气息的,只有当每个局部的笔墨都达到气息调

畅醇和,也就是如黑格尔所说的,“在每一点表现和曲折上只显出整体的理念和灵魂”(《美学》第三卷),全体才会达到一种气象高华壮健的境界。

这是很难以想象的:凭着似乎极简单的呼吸运动和纯粹的意会活动,通过不断重复而深入细致的意会体会,当局部的运动通过持之以恒的反复努力而终于贯通了整体时,气功居然能使人体释放出那么巨大的功能!中国画的笔墨功能与气功有某种相似之处,因此老一辈画家下笔往往主张气沉丹田。正因为中国画极注重局部与整体在内部气息上的贯通,极强调整体受制于局部和局部对于整体的能动作用,画家对于表现对象不光要在视觉理念上进行分解和组合,更需要在手和心的切实感受运用上进行分解和组合。

为了达到这一目标,不少有成就的中国画家总是不惮重复,反复地操运苦练。徐悲鸿先生曾说,要他画荷花,得让他画完二十万宣纸才行。李可染先生主张不惜以最大的精力来对待最小的问题,对山水画的某个局部如点景人物,甚至不惜专画它一年,画上几万个点景人物。其实不光是酝酿创作,纵然是最初的临摹入门也须如此。钱松岳先生自述早年学山水,一个石溪手卷竟也反复临摹达一年之久!

二

从个体特征上加以考察,中国画和中国的文字一样,都具有表意符号的特点。尤其是中国山水画的一些程式如皴法、点法等,就如同中国的象形文字,只要这类程式一出现,就对于树石等形象具有某种表意功能。这种程式化的表意符号的特征表明了中国画是极重形式、极重装饰性的,这无疑是中国画的一大优点,但同时也给人们因袭前人,将表意符号搬前移后搞图案笔墨游戏带来了便

利(同样,中国的象形文字也有利于人们搞文字游戏)。

其实真正的中国画的艺术生命却是在于其内在的精神气质,就如同真正的语言艺术也并非文字游戏而具有内在的精神气质一样。中国画的创作实践证明:只有笔墨在内部气息上达到贯通一致的力度,画面的空白处才会显出精神饱满;只有个体的运动融会为整体的生命的律动,才能使画面从笔墨和空白两方面都透露出龙脉蜿蜒的奕奕神采。正因为中国画极注重局部与整体在内部气息上的贯通一致,要求个体的运动能融会为整体生命的脉动,甚而要求笔墨的律动能与作者的整个生命产生某种共振的谐趣(当然,能真正做到这一点的必然是不朽的杰作),因此,倘若单从偏重形式——作为表意符号的程式可以丝毫不作改动便被搬前移后这一点来看,中国画有定法可依,其法式似乎是死的,有人因此而认为中国画的本质是图案画,认为追溯中国画的传统渊源应从彩陶时代开始而非只是元四家(我们不妨把这称为中国画的“第一层次”。中国画的这一外在倾向使它与版画、印刷套版这类形式十分貌似,事实上连像陈洪绶、朱耷这样的大画家,也都吸取过某些版画风格);但是从重内在气息的贯通一致,甚而要求笔墨与天地宇宙生命融洽一致,即所谓“天人合一”这一特征来看,中国画又似乎很难有定法可循,其法式实在又是很活的,从这一点看,只有真正的写意画才能算作中国画的传统,当然含写意的工笔画也包括在内,而那些貌似写意而实为拼凑,毫无气质意蕴可言的设计画则与之相去甚远(我们不妨把这称为中国画的“第二层次”。中国画的这一内在气质,使得陈洪绶、朱耷虽然在形式上受到版画的一定影响,但其笔墨生气之盎然却表明它们绝不是版画)。

作为艺术,如上所述,中国画艺术和语言艺术同样,都是由一定的表意符号所组成。由于口语的产生先于文字,文字以口语为雄厚的基础,因此,作为语言的表意符号文字,从它开创产生起便数量极其丰富,且在其运用中时时得到口语气息的暗中扶持。擅

写文章者往往善于利用口语的暗中扶持,把文章写得流畅畅达,虽然也有可能因对口语气息的过分倚仗而致行文粗率浮浅,缺乏凝练深沉的意蕴;不擅写文章者则往往因不善于利用口语气息的暗中扶持,而对于文字作为表意符号的某种固定功用过于拘泥踟蹰,致使文章显得细碎而钝滞。中国画的表意符号——程式,相对中国语言的表意符号文字来说,显然要贫乏得多,这是由于绘画相对于语言而必然存在的特定局限性所致:因为绘画“语言”的创造主要由历代的画家来承担,而社会语言的创造则由历代的社会民众来共同承担,后者无论在使用的广度还是在遗传继承的强度上都要大大超过前者。因此很显然,中国画的表意符号——程式,不但在数量上远不及语言表意符号文字来得丰富,在具体运用时也不具备像书面语言拥有口语气息暗中扶持那样雄厚的基础。这也就是说,尽管中国画和中国语言同样都具有使用表意符号的特征,但后者的发展条件却要比前者优裕得多,反过来讲也就是前者的发展局限性要比后者大得多。

著名美学家朱光潜先生曾指出:“严格地说,各种艺术都要有全身肌肉的技巧。……要想学一门艺术,就要先学它的特殊的肌肉技巧。”(《朱光潜美学论文集》)一般人对于讲本国语言总不太感到吃力,因而对运用语言也需要肌肉技巧颇不以为然。其实这是由于得之先天的遗传和后天的环境熏陶,周围人们的口语对我们掌握语言有一种暗中支持,因而我们在童稚时期就已通过耳濡目染而不太费力地学会了一定的语言技巧。如果再学一种外国语,情况就大不一样。尽管年资要比孩提咿呀学时高得多,对外国语的表意符号单词也可通过努力而一一记住,但要自如地把单词贯串成一句话或一篇短文却谈何容易,——当我们在记牢单词的基础上要学讲外国话时,便会感到张口结舌的肌肉活动之艰难!这种学外语的情况,与中国画练功力有某种类似:尽管某位老画师可以把一些树法、石法一点一划极为仔细详尽地向你示范,但一

当你自己展纸挥毫，便会觉得臂、腕、指的筋肉都是僵硬的，竟一点不听使唤，纵然是依样画葫芦，笔迹也总不免纤弱而不连贯！

在“四王”中论功力可称为三折肱的王原祁，曾在一则画跋中谈到：他有次见到黄公望的大幅山水画，想以其体裁拟作二轴，但深感自己“腕弱思浅，动而辄止，未能与之鏖战”，因“怯于作大帙，迟回久之”，直到“迩来功力稍进”，才“经营惨淡者一载余”，将拟作完成。临摹、拟作尚且要受到筋肉技巧的如此掣肘，创作当然更不用说了。雄居明四家之首的沈周，在他 40 岁之前也只是画些一尺上下的小幅，直到 40 岁之后才拓笔画大幅，虽是用笔粗放，却经几十年的功夫火候始敢如此。

由此可见，我们若要操运中国画“笔墨语言”，由于不像操运实际语言那样会有熟悉的口语气息在暗中支持，筋肉技巧对人的巨大掣肘作用绝不亚于学一门陌生的外语（古画论中把这种筋肉技巧对人的巨大掣肘作用叫做“用笔中碍，心手相戾”）。尤其是当你在宣纸上鏖战时，更会深深地感到，诚如李可染先生所喟叹的——头脑离手看来不远，实际上真像隔着万重关山！（《李可染画论》）

三

强调筋肉技巧乃是中国画家获得最高成就的决定性因素之一，可能会使一些眼界高超的人不屑一顾：按照生理学常识，筋肉技巧只须通过小脑活动来调节，几乎无须大脑活动参与，这不是等而下之的匠人的劳作吗？文人画极讲究雅逸，高尚脱俗的艺术又岂可与工匠画比肩并称？他们对朱光潜先生所说的“各种艺术都要有全身筋肉的技巧”颇不以为然，纵然勉强承认各种艺术都需要筋肉技巧，也认为这种筋肉技巧不过是在大脑统辖下的配合行动而已（所谓雕虫小技），只能居于无关紧要的地位。

之所以会产生以上偏见，正如上文所述，他们主要是被一些现

象迷惑了。他们从自身体会和观察他人创作——尤其是语言文字的创作中,并不感到筋肉技巧掣肘之累,其实却是忽视了有周围人们的口语环境以及文风气氛对自己暗中支持这一事实。实际上正是这种暗中支持,使他们这方面的筋肉技巧在无意之中已受到训练,因而在运用时便可招之即来,再通过大脑进行调整撮合便不甚吃力(当然,若从严要求,要达到“语不惊人死不休”,打破常规语言习惯,那还是非吃力不可的);而若将那种暗中支持全然撤去,要他们以一种完全陌生的语言来进行创作,没有筋肉技巧操运娴熟作为基础来配合,那大脑的调整撮合必然会显出疲于应付而窘蹙不堪。同样,也有一些人学习传统中国画并不感到太吃力,这也并不是对他们来说不存在筋肉技巧之掣肘,而是因为在学画之先已受过一定的环境熏陶(如经常有机会观看著名书画家挥毫等),有的人已经掌握的某种其它的筋肉技巧(尤其是书法的技巧),与中国画的筋肉技巧有着某种暗合。金农与吴昌硕学画时间都较晚,但却成就卓著,其重要原因之一,就在于他们在学画之前对书法已有极深厚的功底。

优秀的中国画创作往往具有一种力量的体现,对画家来说离不开筋肉活动的技巧,因此毋庸讳言,艺术创作离不开小脑的调剂功能。但这并不是忽视大脑的支配作用。强调筋肉技巧和小脑的调剂功能,恰恰正是为了使大脑活动从繁冗琐碎之中解脱出来,以发挥更高的效率。

从人体生理机制来分析,大脑确是具有意识的思辨功能,而小脑则调节着机械的筋肉活动,当然后者要受制于前者。但由于小脑所掌握的机械的筋肉活动一旦经坚持日久而获致惯性,其工作效能就会显著提高。这时因为筋肉活动由有意识转入下意识而持续下去,由于这种下意识的、游刃有余的筋肉活动无须大脑再费神去一一监督调整,笔放而心闲,实际也就大大减轻了大脑的工作负荷,使它能从局部的琐碎繁冗之中解脱出来,腾出更多的精力去应

付全局的变化。古人所谓下笔宛若神助,有不期然而然之妙,这个“神”,其实正是下意识功能的作用。

相反,搞艺术创作倘若忽视对小脑调剂功能(筋肉技巧)的经常性训练,其工作效能必然很差——点线无法达到适当的表现力。这样小脑所掌握的筋肉活动无时无刻不须大脑通过监督去调整偏差,不是在全球上显得支离破碎,力竭而笔困,就是笔笔有意鼓努其气,因恃才使气而显得斧凿痕过露。在全盘指挥上往往由于大脑负荷过重而顾此失彼,当然也就谈不上应付裕如了。

再从审美角度来看,艺术创作若对于大脑有意识的指挥过于倚重,往往也会使作品过多地流露出一种人工雕琢的痕迹;而倘若擅于利用小脑调剂的下意识作用,功到自然成,则合于造化自然之谐,反而会使作品陡生有意无意相成之意外巧妙。这对画家的修养来说也是不可忽略的极为重要的一点。

四

中国画笔墨所具有的“气”,既与宇宙造化的苍茫浑厚之气相通,又与生命呼吸吐纳之气相谐,就其形态而言虽是简单却是纯粹的,而其中又包孕着丰富的美学内涵:它要求在笔墨修炼之中能将痛快与沉着、动与静、遒与婉、劲与逸、雄与浑、苍与润、黑与白、实与虚等诸多相反相成的因素熔铸于一炉,还要求在笔墨挥洒之中不知不觉流露出作者特具的至性深情。深情必须缠绵往复,虽然创作受情感的影响大半在下意识中,而作者通过有意识的注入,通过无数次有意识的重复动作,便自然可以将情感融化于其中。

这里尤其值得注意的是:中国画笔墨功夫的修炼,既须利用小脑调剂的下意识作用,又不能使这种下意识作用显得粗率、油滑或僵硬,因缺乏意蕴内涵而浅薄,否则便可能堕入魔道。所以无意的生成还须通过无数次有意的实践去熔铸,笔力修炼之中还须有

笔性之修养,培养小脑调剂的下意识作用,在训练确定方向开始发动以至训练得以持续深化的过程之中,离不开大脑思辨悟性的介入。可以这么说,艺术创作中的下意识作用,只有通过筋肉技巧和大脑悟性的交融积淀,才能显得既厚重又灵动。有些学画者忽视了这一条,操笔时急功好利,急于求成,纵然通过较短时间的抓紧训练,也可能形成小脑调剂的下意识作用,但同时粗率、油滑或僵硬、过火等恶习也就终身相随,无法摆脱,其实是欲速反而不达。

中国画笔墨功夫修炼的上述特征,说明它虽然也是一种筋肉活动,其难度却显然要大大超过一般的筋肉技巧活动,其训练轨迹较之一般筋肉技巧训练也要漫长得多。由于受到筋肉技巧兼心性修养的双重掣肘,给中国画驾驭题材带来了极大的局限性。在中国绘画史上,从李成寒林、范宽雪山、王诜烟江……直到郑燮的墨竹以至齐白石的虾、黄胄的毛驴,不少中国画家毕生所最拿手得意的题材竟只有一个(或一类),——这也难怪,徐悲鸿不是说,中国画家竟连驾驭荷花这样小小的题材,也要花去二十刀宣纸吗!当然二十刀也只是个大概数,对没有基础的初学者来说,要达到笔精墨妙,恐怕二十刀宣纸还是远远不够的。

优秀的中国画家心里很清楚:必须将笔墨运动的形式——包括程式组合的设计以及局部与整体的笔墨跨度等等,限制在某一个范围之内,就像工人浇铸一类产品必须使用一个模子一样,精神极其集中专一,通过反反复复的重复,在相对稳定的状态(模子)中去熔铸,这样笔路清而后气息醇,才能够求得笔墨在这一范围之内的贯通、韵味和充满生命跃动的谐趣。

中国画笔墨的修炼就像是钻掘油井。首先需要定向,认准一个井位(题材),然后就要立意坚定、绝不分心旁骛地深入钻掘。在钻掘中,一面要敏锐地进行探测——对表现对象、自身的潜能,感受以及工具的性能等,都须不时进行探测,并适时作必要调整,一面又要不惮钻掘劳作之单调、重复、机械,锲而不舍。这样达到了

必定的深度(古人画论中称之为“火候”),纯粹而闪光的“石油”(韵味),才会自然而然地喷涌而出!可以说,在历史上中国画之所以有分科,主要正是由于各科的筋肉活动技巧无法全然通融而互异所致,正是出于题材定向之必要。这一点西画与中国画正相反,搞西画只要精于素描,在表现对象上几乎没有什么局限。也正因为中国画家在驾驭题材方面有很大的局限性,倘若你不愿意忍受钻研单调重复之苦,或是浅尝辄止、见异思迁、忽此忽彼半吊子,那就永远无法钻井出油,抵达中国画笔墨精微的堂奥。

正由于对局限性有着清醒的认识,不少中国画家在题材上宁可“作茧自缚”,将它限定于某一个或某一类,以期全力突破之,而不愿或不敢轻易地转移阵地。

古人早就说过:“能精善用,虽寸长而尺短,自可成名。”当对某一类题材的熔铸火候臻于成熟时,中国画家往往喜欢将自己已操运娴熟的某一类笔墨符号的某种组合形式一而再、再而三地反复袭用,铸成一系列章法略异而实质相似的产品。这种情况,在当代最著名的一些中国画家身上,差不多都可找到印证,但只要真正理解中国画的创作规律,我们就不必苛责他们怎么老是“重复抄袭”自己,因为要浇铸出某一类题材的模子本来就是那么艰辛!过去为了浇铸这一模子,积年累月,魂萦情牵;而今一旦铸成,又岂肯轻易将它舍弃?再说,重复本来就是中国画笔墨功夫的一种重要熔铸手段,只有将笔墨修炼得极其精粹,才能够尽抉其微妙丰富的内涵,因此更高层次的重复,往往有可能达到更高层次的突破,这对孜孜追求最高境界的个别画家来说更具有一种不小的诱惑。

在这方面甚至可以元四家为例。在元四家中,倪瓒的面目较为单一,差不多都是枯树、坡岸、远屿之类的“重复”,而他正是专其心志开掘了这一面目的幽微奇妙,被后人评为“元画第一”。王蒙在元四家之中面目变化最多,但在明清一些文人画家的品评中却居于元四家之末。从这种评价上的差异,我们也可看出中国画广

度开拓对于深度开掘的制约性。

五

对于一位中国画家来说,对传统的浸淫必须有一个相当漫长的时间。这主要是通过反复临摹来领会笔墨内在贯通的韵味,通过原作对于临摹者的启发、提携和制约,使临摹者的筋肉技巧得到相应的训练。当这种训练达到了极其微妙的地步,实质上临作——或者更恰当一些称为拟作,也就是一种“借舍投胎”^①。也就是说,当临摹者通过反反复复的训练,以至引发筋肉活动产生了生命的律动而有会于心时,临作(拟作)与原作,便不再只是形貌的相似,而是一种借舍投胎,即在临拟者的笔墨之中亦有自身的生命律动(当然也包括情感)充溢于其中,因而纵然是临拟之作,亦合于造化自然之谐。如果按我们前面所说的中国画的两个层次而言,它已进入了第二个层次。虽然从纯创造的价值来说它与原作毕竟不可同日而语,但无可否认这样的临拟之作亦具有一定的艺术价值,至少它的价值决不逊于那些与“第二个层次”了无相涉的所谓的“中国画创作”。

当然对于有志气的中国画家来说,参酌古法熔炉自铸而创新是更为重要的一步。如徐悲鸿先生所说的,用二十刀宣纸去练习画荷花;再如黄胄先生千百次地反复练习画毛驴,李可染先生一而再、再而三地画牛。这一步无疑比临摹更要艰难得多,它需要画家自己去设计程式和编制程序,再无数次地重复训练,在训练中亟须注意不时对程式和程序进行辨析和调整,因革损益。这种调整

^① 徐渭尝评倪瓒书法云:“从隶入,辄取钟繇《荐季直表》中夺舍投胎,古而媚,疏而密。”笔者甚欣赏“夺舍投胎”四字,以为这是一种极富创造精神之师法,故稍易一字而于文中引用之。

当然要构筑在无数次反复实践的基础之上。有时走了很多冤枉路才知调整；有时调整后一段时期又发现不对，再改回来。由于不像临摹那样有样本为依据，因此这种探索是很艰苦、很冒险的，极有可能中途夭折，前功尽弃。而它的终极目标，在笔墨精神上也要达到有生命律动充溢于其中，合于造化自然之谐，从而进入上文所说的中国画的第二个层次——这一点无疑亦与临摹的最高要求相一致，所不同的是其笔墨形式、意境是独创的、全新的，可以说这是一种“筑舍投胎”。

摹古和创新，虽然一为“借舍”，一为“筑舍”，其外观不同，但你中有我，我中有你，其胎息精神是一致的。为了达到“投胎”这同一目标，在功力修炼上都必须采用重复这一手段：要临摹得佳妙，必须反复、重复临摹某个本子；要创作至微妙，必须对自己设计的某种笔墨形式反复、重复操运之。这里无论临摹还是创作，之所以要采用重复冶炼这一手段，其目的不光是为了求其法，更应该是为了求其魂。只有这样，才能逐渐由外在形式上的重复进入内在气质上的重复，由笔路清而渐至气息醇，以求最终达到局部与整体在内部气息上的贯通一致，使画面上个体的运动融会为整体生命的律动。因此“重复”一词的含义，显然应该兼具“死”与“活”两个方面，就像对一个活人来说，既有肌体结构及重复循环吐纳之“死”，又有气血生命运行发展之“活”一样，二者相辅相成，不可或缺。明白了上述道理，我们对于有人认为画史上复古派与创新派并无本质区别的提法，也就不会感到奇怪了。

六

郑板桥诗云：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思；冗繁削尽留青瘦，画到生时是熟时。”前面提到中国画有两个“层次”，“第一层次”偏重形式的图案化，它是浅表的；而“第二层次”触及气息贯