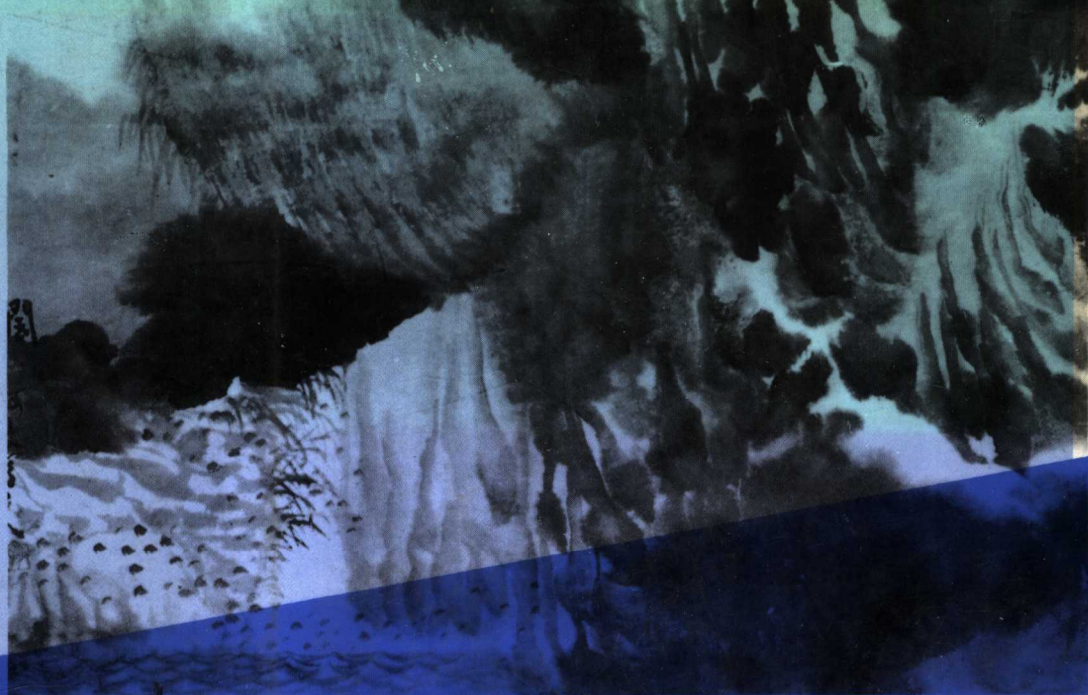


名家画艺挹秀 ZHEJIANG

PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



中国画水墨新技法

作者 郎承文



PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

名家画艺挹秀 ZHEJIANG

中国画水墨新技法

郎承文著



浙江人民美术出版社

(浙)新登字2号

责任编辑 俞建华
封面设计 袁乐平
图例摄影 马 鹰

中国画水墨新技法

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路347号)

全国各地新华书店经销

杭州之江印刷厂印刷

1994年9月第1版·第1次印刷

1997年5月第1版·第3次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 11

印数: 11,001—14,000

ISBN 7-5340-0431-4/J·376

定价: 28.00元

面对色彩缤纷、生生不息的大千世界,您的画笔能发挥出巧夺天工的能耐吗?本书就为您的笔墨打开了一个新的挥洒天地。同时也为您的思维引向了一个新的驰骋境界。诚如作者所说的,“传统是不死鸟”,因此当您的画笔和思维进入一个新的领域的时候,中国绘画的传统就在您笔底得到了一个新的飞扬起点,多姿多彩的大千世界无疑就属于您的了。

编者



作者简介

郎承文，又名阿文。1945年生，浙江平湖人。善山水，兼工人物、花鸟。作品风格独具，多出新机。现为杭州画院专职画师，并任浙江山水画研究会副会长。历年来在全国与省、市各级画展上获奖颇多。于当今画坛颇为瞩目。

目 录

上 编

一 泛论	一
二 对传统技法的再认识	四
三 工欲善其事 必先利其器	八
四 现代审美意识的介入	一八
五 借鉴其他画种和艺术门类的技法	五九

下 编

六 皴法再构成	七二
七 泼墨泼彩	七八
八 宿墨法	九〇
九 加剂法	九四
一〇 积色法	九八
一一 平涂法	一〇〇
一二 金银色	一〇〇
一三 多次晕化	一〇一
一四 洒落法	一〇一
一五 冲洗法	一〇三

一六 水拓法	一〇六
一七 拓印法	一〇七
一八 漏印法	一一〇
一九 刮擦法	一二二
二〇 湿擦法	一二三
二一 剥落(吸附)法	一二五
二二 矾纸法	一二五
二三 衬垫法	一二七
二四 两面作画	一二〇
二五 厚堆法	一二〇
二六 拼贴法	一二二
二七 文字印章介入	一二六
二八 遮盖法	一三一
二九 喷绘	一三一
后 记	一三八

彩色图例

一 泛 论

有一天，在九州大地上，一个尚未褪尽毛发赤裸着身子的初民，突发奇想，信手用石斧或一块彩色的软石在岩壁上一砍一划，以记录狩猎的喜悦或战争的辉煌，或祭祀的盛大，或繁延的渴望，或日月星辰的感召时，中国绘画就应运而生了。同时，绘画技法也跟着产生了。这大约是距今四万年以前的故事。

自此以后，人们就技痒难熬，一发而不可收。他们用刀、用笔、用炭黑、用彩色的矿石和植物汁、用漆等种种工具、种种手段在洞壁上或兽骨上，在毛皮、树皮甚至自己的身上脸上、在陶器、屋柱、在布帛、在纸上……大显身手。绘画也就日益发展成熟，成为人类文化现象的一种主要表征。这种文化，日积月累，深入我们的骨髓甚而胚胎，以至所有混沌初开的稚儿都会即兴涂鸦。

或许是中国入首先发明火、丝绸、纸的缘故，黄土地所孕育的艺术家们最终找到了得心应手的工具——笔、墨，应心得手的载体——纸、帛。

严格意义上的水墨画一般认为源于唐朝，桂冠则戴到了大诗人王维头上。今天谁也没有能见到王维的真迹，以印证这一传说，但想来是不会迟于这个时期的。

中国人对于线条、水墨的独特的感悟，以及儒道思想的启迪和制约，使得中国画家迷走于水墨天地数千年而乐而忘返。水墨画占着画坛的统治地位，成为正统。以

至后人形成了水墨画等于中国画的误解。

水墨画以其独具的风采，深入博大的内涵，神秘莫测的无穷变化，尤其是它纯正的东方意味傲立于世界艺术之林，並和中华民族共存共荣，延绵发展至今。

水墨画的大发展，自然也伴随着水墨技法的不断发展、发展和成熟。从某种意义上说，水墨画的发展是以水墨技法的发展为基础而成为结果的。如果说中国水墨画的发展脉络可以归结为自表物向表意写心的发展，那么其技法的进步也可视为对笔墨的表物、表意写心能力的认识和开发。

中国画应物象形的手段是线的勾勒。为表现不同人物而创造的铁线描、兰叶描、游丝描、柳叶描、颤笔水纹描等十八描正是对线的表现力的充分认识和总结。这种认识大约完成于唐朝。

山水画在北宋有了奇迹般的发展。原有的以人物画为基础发展起来的以勾勒为主的技法，在丰富多采的自然界面前显得苍白无力。宋人为表现物象而创立的各种皴法，是对线的构成效果的一大发明。他们用扁阔硬捷的短线组成斧劈皴来表现北方山岩的峭峻；用浑厚的中锋线交错组成网络般的披麻皴写江南山峦的丰茂；用舒卷多变的线纠结成卷云皴描绘黄土高原的土层变化，用圆点集合成豆瓣皴表现山石的坚实厚重。他们对物境的追求结果是

水墨烘染技术的发展，进而对水墨韵味有了崭新的了解。如董源的氤氲，郭熙的萧散，范宽的厚实，米友仁的流润，李唐的浓重，夏珪的淋漓……，无不以水、墨、笔间的相互生发，造就了万千气象。

文人画专注于意象的努力，导致了对笔墨形式的独立性的前所未有的关注。文人画家讲究笔墨妙，对笔墨形式的体味变得更为精致、更为敏锐。他们所推重的逸品，并非是因为有特别的描绘内容，或描绘效果的出神入化，而主要是笔墨的人格化体现。元人改湿笔为干笔，使得笔墨的变化更为细腻、更为丰富，同时也和封建文人的中庸观，讲究含而不露、宁静淡泊的人生态度有了更为紧密的关联。

写意画，尤其是泼墨画法的发展，是文人画家执迷于以水墨抒写性情的必然结果。绘画技法的十分成熟，导致笔墨的随意化、自由化。描绘对象越来越不重要，笔墨本身的情感渲泄能力，可鉴赏度和寓意性情、理法的宽容度一度成为水墨画的宗旨和最高审美标准。诗书画印的结合不但没有冲淡水墨画中笔墨的至关重要的地位，反而因他们共同的审美要求而起了推波助澜的作用。

随着西风东渐，写意没骨花鸟画的蓬勃发展，造就了水、墨、色、笔交融的新天地，色彩显示了自己的魅力。至此，传统水墨技法可谓达到了极致。

经数千年来成千上万个画家前赴后继般的辉煌努力，传统水墨画技法已如日中天，十全十美。就像一颗长满硕果的大树，使得后来人几乎只要伸手撷取，甚至俯身拾取便可享用不尽！

中国水墨画技法的发展，究其主要原因，一是表现对象的需要，是对描绘客观对象的写实手段的总结。二是

工具材料的应用和沿革，如由绢到宣纸的变革。三是对水墨程式本身审美的不断深入。由于中国绘画艺术的早熟，还因为中国封建社会超时间的稳定，更由于文人墨戏的畸形发展，使得中国画水墨技法处于一种既丰富又单一，既深入又狭窄的状态。无可非议，传统水墨技法已臻顶峰，但这仅对于表现传统意义上的境界和审美价值而言。对于一个现代画家来说，这个伟大的遗产却往往变成桎梏，变成一座很难逾越的神话般的高山，变成一种无奈。

一江春水向东流，中国终于结束封建社会的长期徘徊，而进入现代社会。当我们揭开眼前厚实的遮眼布，猛然发现世界变得十二分的广阔、陌生时，我们已无法再用祖传的笔墨技法去描绘这一切。我们发现这世界可用的材料远比原有的材料多得多，而且原有材料的另外许多特性不是没有发现，就是被有意无意的忽略。而对这多彩的世界，我们发现再也不能保持先人们数千年来津津乐道的那种神圣性情了，再也不能重复那种雍容淡雅的吟唱了。因为我们已不是那个熟知的我们，我们变得必须重新认识周围的世界，甚至重新认识我们自己。

如果说，传统水墨画只是人对于自然的一种回归，一种顶礼膜拜，一种人介于自然界的天人合一的努力，那么现代绘画更为注重的恐怕是人的自我价值的肯定，人对自然的驾驭能力。虽然传统水墨画也十分看重人性的表现，並因此形成了传统中国水墨画和现代绘画间的通道。但乐天知命和对生命的自我超越间毕竟有着根本的区别。

我们已经脱去身上的那件宽袍大袖，因此不必再踱方步，不必再捋须搔首，合上悲天悯人的眼睑。

经几十年探索，当代水墨画技法已有了长足的发展。广大水墨画家放眼古今中外，广为吸收，积极实践，极大地丰富了中国水墨画的表现力。应该指出，这种发展也意味着或多或少地走出了传统水墨画约定的审美范畴，但有谁又能断定这些努力不是传统发展的必然的延续呢！

纵观起来，近年来的努力主要有四个方面：一是对传统技法的再认识、再发掘、再发展。二是对工具、载体的改革或对原有工具、载体的表现力的在广度和深度上的开掘。三是引进现代审美观念及其相应的表现技法，如肌理效果、平面构成、光感等等。四是借鉴版画、水彩画、油画、壁画、民间工艺等其他画种或艺术门类的技法。这四方面互为表里，相辅相成，演出了一出壮阔多姿的水墨画创新的活剧。至于一些为扩展审美对象，表现以前未曾表现的题材，从而带来技法的相应变化的作法，也可分别归结到上述一个或几个方面。

应该指出的是，近现代的水墨画大师们，不管他们主观意向如何，都在不同程度上传达了水墨画及其技法的现代信息。他们固然是传统派大师，但恰恰又正是联系传统和现代间的桥梁，是水墨画现代进程中的必然纽带。他们的影响启迪了新一代画家，示以后来者传统的规范；也启开了某些通向现代的通道，起了开拓性的作用。这是时代所使然，也是他们之所以成为大家巨匠的一个重要方面。

黄宾虹先生的浑厚华滋、穷极变化的墨法，他的极度的疏密处理、黑白对比及由此而提出的画眼论，都直接孕育了后来红满大半个中国的李可染的光感山水。

潘天寿先生对于画面的单纯化追求，对于笔的力度

的强调，特别是因为苦心经营位置而获得的突出的框架结构，无疑使他成为最具现代感的中国画大师。

石鲁用花鸟画水墨技法作山水，他的色墨混用的方法，丰富了水墨山水画的表现力。他的代表作《东方欲晓》的隐喻性及用笔的金石味倾向，至今仍给我们以某种感召。

傅抱石先生作画多用泼墨和破笔皴，他的画十分注意大气氛的挥洒，也是主观情绪的直截的渲泄。这一方面告别了传统文人画含而不露、冲和淡泊的宗旨，然而又坚持着文人画的抒情寄兴的韵姿；另一方面又洋溢着比院体画更多的情致，透露了更多的文化内涵。他的一些和西洋构图法相近的作品，正是对外来艺术简捷的吸收运用，虽然近于幼稚，但由此正可窥见中国画家面向世界的胸怀。

张大千的泼彩可能得益于西方现代绘画的影响，但又是敦煌壁画印象的再现。这种传统的青绿色彩在画面上大面积流动造成的新奇视觉效果，或许在对中外传统的选择和张扬上给我们提供了某种经验。

林风眠先生对传统绘画式样及结构的突破，对于色彩在宣纸上表现力探索的影响波及至今。他由于更多地拉近了传统水墨画和现代绘画的距离，并且保持着中国意韵，而在中国现代水墨画中占有时代性的位置。

李可染的光感山水，他的严谨的画风，都拉开了与文人墨戏的距离。作为一种写实主义回归的结果，他应该是代表着一代画人的努力，带有显明的时代特征。另一方面，也似乎带来了今天画坛的制作倾向。

陆俨少对于点、线、面的内涵及其组合趣味的追求，好像又引发了对传统技法，特别是皴法等程式的重

新审视。他的云水的装饰化倾向也值得我们予以关注。

指出这些的目的，是为了再一次证明中国水墨画的创新乃时代的趋势。传统是发展的，就像一条源远流长的

大河，我们不可能斩断它的源头，更不可能堵住它的流向。同时也由此证明创新的结果必须是中国水墨艺术合乎规律的自然发展，必须是其中国品格的继承和弘扬。

二 对传统技法的再认识

传统水墨画的高度发展，导致了它的外在形式、笔墨技法的高度程式化、规范化。这种近似凝固的约定的艺术语言反过来又铸成了顽固的审美习惯。终于构筑成难以撼动的艺术巨垒，绵亘千年。

这种程式和规范最适宜于表现中国人静观的、内在审视式的传统审美价值观念。传统和笔墨不可分离。因为一旦离开这种长期选择的结果——笔墨程式，传统精神将如游魂，无所依附。而且笔墨程式本身也早成了传统精神的一部分。我们说传统，当然也包括笔墨程式，我们说笔墨，自然也兼及传统笔墨功力和传统审美精神诸方面。这种复杂的现象也导致了将笔墨功力等同于传统或者将笔墨功夫和传统精神分离的误解。

事实上，当笔墨正确体现了传统精神，或者说饱蘸了传统精神时，作为一种外在形式，它确乎就是可见的传统精神。当笔墨脱离它的精神内核，或者这种精神老

化，失去活力时，笔墨就仅是一个躯壳。

几千年的闭关自守，传统审美价值观念没有多少变化，也没有受到多少冲击，于是传统技法就凝固起来，显得至高无上。

一旦我们放弃中国就是世界的中心的幻觉，走上现代化的进程，因着社会结构、文化结构和物质结构的急剧变化，逼使我们重新审视这曾经神圣不可侵犯的传统。对传统中富有生命力的因素给以充分肯定，让它以新的姿态进入新时代；对传统中曾经有过生命力，但今天已经转化为苍白、僵死的因素，加以否定，进而认清借鉴的方向和创造的着眼点。

以往我们对传统的继承和理解往往只注重式样，漠视式样的内蕴；着重于膜拜，忘却严格的挑剔，结果是越摹越窄，越摹越死。对于流行大家风格的趋同，人亦云云，不求甚解，其结果是人为地削弱原本十分庞大的艺

术遗存。中国传统绘画，我们纵向综观时，确实丰富多彩，千姿百态，令人目不暇接；但若我们取其断面时，则会惊讶面目雷同太多，少有生气。其弊病正是缺乏重新审视传统的胆识和勇气。

传统的存在、积累，一开始就是时代的选择。各时代对固有传统的研究和理解，都是在有限的时空条件下的历史的有限认识。人们总是根据需要选择传统，合我者昌。而且这种选择往往只是对传统储藏的部分选择。这样看来，那些认为应掌握所有的传统技法，非达深厚功力，再言变法的观点只是一个美好的愿望。因为这不可能也不必要。关键不在于全面掌握，在于选择。

传统不是一个人的创造，而是历史的杰作。继承也不是一个人的继承，应当是历史的继承。我们每一个人只能在历史规定的范围内，站在某一角度，做某一高度的工作。所谓超时代，实质上是最本质地贴近时代，最切实地体现时代趋势。所谓众人皆醉，唯我独醒，是和身在此山中，不识庐山真面目相对而言的。

对传统决不能满足于自得其乐式的把玩，一味把玩的结果将是传统的古董化。真正的艺术家决不是古董玩家，决不是活化石，他应有更为重要得多的历史使命。继承传统应该要有一点功利观念，这个功利，就是要有将传统为我所用的气概，敢于把传统作为发展新传统的垫脚石，必须反对浅尝辄止、兴尽而返的名士酸腐习气。

当我们用习惯的传统审视角度去看待传统技法时，它确是完美的，以至一些武断的年轻人断言，因为传统已达到了今人不可能逾越的高度，传统将因着自己的过分完美、过分伟大而死亡。但是他们恰恰忽视了传统精神本身在几千年中虽然缓慢，但又千真万确的变迁，忽视

了传统技法和传统精神间的对应关系。不了解传统精神本身的变迁必将导致技法的改革这一规律，也忽视了任何传统的改革都离不开传统的历史沉积这一事实，没有看到传统的发展正是其本身的自然孕育过程。

事实上，中国绘画史中任何一次发展高潮期，都存在着对传统的再认识问题。再认识、再选择带来传统的发展，尽管往往打着「复古主义」的旗号。

这样，对传统的再认识，无论就现状或现实需要及艺术发展规律而言，都是十分必要的。

我们不妨试着对一些传统技法作些审视。

中锋线，浑厚内含，一直被传统水墨画视为线的正宗。确实，因其有变化而又含蓄，活脱脱正如冲和淡泊的儒雅君子。但是也因其过于沉稳，难以适合现代人开放的心理要求。中锋线有很强的内聚力，中锋线的力是延伸性的，给我们的视觉冲击是钝性的、软性的。这样对于渴望活泼、渴望生命力的跃动的开放的审美者来说，可能显得过于四平八稳，缺少强烈变化而老气横秋了。中锋线仍将在现代水墨画中扮演重要角色，中锋线的浑圆、厚重、丰实、壮健、含蓄的美仍为现代人所追寻所认识，但是所谓「笔笔中锋」的要求无论如何是显得迂腐的了。

传统水墨画讲究用笔用墨，推崇有笔有墨，追求笔意墨致。这是说中国画对笔，其实就是线条，和对墨的要求是同等严格的。在实际操作中，因往往是以笔带墨，故就有处处见笔的要求。陆俨少先生曾经指出，古人讲究线条，不注意墨块。这意思是说古人讲究线的笔意和线的墨致，不注意大面积墨块的表现。这在山水画中尤为突出。如果说李唐的阔笔山水尚有使用墨块的信息，随着元人的干笔皴擦风，尤其是董其昌的「南北宗」说，抑北扬南

及随后数百年的泛滥，墨块的运用被当然地忽略。一味追求墨随笔走，墨为笔服务的结果，只能是削弱水墨本身的表現力。我们承认笔与墨间的依存关系，但如果又大胆地将笔和墨视作两个可分的审美对象的话，又当如何呢！墨色离开了笔，真的就没有独立的审美价值了吗？如果有，这种审美价值可否赋予中国现代水墨画呢？或者说这种审美价值的引进难道真的会改变画的中国属性？抑或降低画的格调？近年来各种墨法的运用及其造就新的艺术效果是有目共睹的。

又如古人一再强调「笔笔有出处」，简直成为墨守传统者的「金科玉律」。他们一定要看出某笔来自某家某派，才放得下心来。其实这除了炫耀他们对某家某派的笔墨形式的熟知程度外，别无意义。因为某家某派的笔墨只有相对于某家某派的艺术灵魂，才最有意义。因此，这种「金科玉律」，早就被现代人搁置一边。但是如果我们将这「出处」理解为一种传统文化精神的自然流露，一种中国精神的延续，一种传统技法的上意识、下意识、超意识的表现，一种画家情感、观念的真切涌现，那么笔笔有「出处」的口号也就有了积极意义，同时反过来给那些专以展示传统躯壳而沾沾自喜的先生们以棒喝。

古画中强调留天地，还有所谓「高远」、「平远」、「深远」三法。在格式上多为条幅、长卷。究其质，无非是要造就一个笼罩一切的宇宙感，既置自己于天地之中，又保持着相当的观照距离，便于心灵感悟效应的生发。即使仍然为了保持这种心灵观照的需要，今天也已没有必要坚持这种留天地的格局了。长期来形成的审美定势，各种程式性技法早变成一种符号式语言，他们所包含所隐喻的意味为我们所熟知，就像我们完全可以凭藉熟知的

亲友的一个眼色、一个手势而把握他未言明的意思一样。一株树几块石甚至一片叶同样可以为我们造就层峦叠嶂的大山水所能提供的审美环境。我们完全可以无所顾忌地冲破传统定式，不留天地、压缩空间，由远距离观照到近距离感悟。林风眠先生的画大都用方构图、满构图，不留天地。借助墨、色的浓淡疏密、黑白对比及虚实手法，依旧给我们提供了驰骋联想的空间。並因为保留了一定的程式语言和渗入的西画意味，使这种空间感具有新的更为深入的层次。

散点透视是传统水墨山水画的骄傲。它的意义正在于提供了多方位观照的依据，使中国画家在表现时空上享有极大的便利。当我们跟着画家由山脚攀上山顶，由山前绕到山后，由村头走到村尾，登堂入室，煮茶清谈，然后策杖桥畔溪边，吟诵于岩石松下，甚至自江头行到江尾，扬帆迎风，遍历春夏秋冬时，画家事实上给了我们四维空间。散点透视是否可以视作许多焦点透视的有机组合呢？每个焦点透视在场景上和时间里都是一个逗留，整个焦点透视的有机集合，不仅是游的过程，也是一个时间过程。我以为古代画论中提出的步步看、面面观、以大观小、以小观大、走一看、取移视、合六远的七观就是这个意思。有了如此认识，则在散点透视的旗帜下我们完全可以真的如鸟瞰法中的鸟一样，长上想象的翅膀，在我们感兴趣的地方随心所欲地逗留一番，来一点甚为详尽的观察和描绘，有时又可以迅捷地一掠而过，纪录下朦胧的印象，有时也可任气流击荡，闭一会眼，作一番莫名其妙遐想。那么这种近乎浪漫的作法定会给我们带来更为广阔的空间和无垠的时间，使我们的作品大大改观。相形之下，西方未来主义在表现时间、表现运动上

的努力则显得肤浅。对于现代艺术中另外一些打破时空的努力中国画家会投以宽容的微笑。

墨色为五色之一，传统水墨画则特地将墨色从五色中选拔出来，赋予神圣地位。因为墨色更能传达文人士大夫无欲无为的精神要求。同样出于这种精神要求，用色被限制在淡彩范围，庙堂气重的重彩画势所必然地衰落。但是就水墨画的单纯性、象征性、自然性三要素角度看，事实上色彩也能达到这样的要求。没骨花鸟画的蓬勃发展已经证明了这一点。因此在水墨画中增加色彩的分量，扩展色彩的表现力成了创新的突破点之一。

要求色彩没有火气，也是怕过于刺激的色彩破坏水墨的和谐美，妨碍平心静气的内心省视，不利于达意畅神的艺术宗旨。久而久之，成为审美习惯和标准。现代的世界比之古代要广阔得多，真的是丰富多彩。人们的心理状态有了极大的变化，对色彩的承受力大大加强。一旦中国人从表现天人合一，从自然中寻找精神超脱和心理平衡的艺术模式中挣脱出来，色彩的火气论也将冰释。更何况，随着墨块的大量运用，尤其是浓墨块将会和许多有火气的色彩达成新的和谐，因为它对色彩的亲和力大大超过浓淡淡疏疏密密的线条。

对于上述诸如此类的传统技法原本的适可而止的，含蓄内在的，介于似与不似之间的品格，对其中隐含的现代意味，我们有意识地抓住一点，不及其余，穷其发展，不断强化、外化；或移用，举一反三，「移花接木」，「王顾左右而言它」；对其似乎和现代观念相悖的，则索性倒行逆施，另辟蹊径，反其道而行之。可以想

象，经过这样的「革命」，这些我们曾经司空见惯的传统技法必将呈现出另一番风姿、另一番境界，如董其昌所言：「解脱绳索，便是透网鳞也。」

如何再发现传统？郎绍君先生对此提出了再发现的前提，即必须从时代位置、民族位置和个性位置出发，是很有道理的。

时代位置和民族位置规定了再发现的时代标准和民族标准。舍此就失去了再发现的意义、理由及其属性。我认为个性位置问题尤应引起重视。传统本身就是个性的凝固，个性的积累。传统之所以丰厚，正在于个性的充分展示。我们研究传统，对传统的扬弃和继承最终都将归结为个人的创造。只有充分发挥画家个性的选择，再发现的结果才千差万别，才绚丽多彩。选择的结果也应当是个性的凝固，无非这个个性比之传统中的个性，其时代特征、文化特征、个性特征有了新的面目，也就是我们常说的风格。

个性特征离不开时代位置、民族位置的制约。我们提倡深入生活，其实就是要去真切领悟时代位置和民族位置。我们说「反思」，实在也是首先对时代位置、民族位置的反思。我们要表现自我，最终表现的仍是在一定的时代、民族位置中的那个我。

但是，作为艺术品，时代位置和民族位置最终只有借助于个性的表现才能体现。这就是我认为要予以更加重视的道理。另外，时代和民族的烙印并不是谁愿意就可以摆脱的，倒是个性位置极易被画家所忽略，以致生产出许多千篇一律，生搬硬抄的东西来。

三 工欲善其事，必先利其器

「工欲善其事，必先利其器」，这是谁都明白的道理。所以水墨技法的发展，往往伴随着工具和载体的改革、更新。反过来，由于新的工具和载体的新的特征，为水墨表现提供了新的天地，又促进技法的发展变化。两者是相辅相成互为因果的。宣纸的发现和普及，显而易见正是水墨画之所以能发展到现在的高度的物质基础。

但是，传统中国水墨画的工具和载体长期以来没有多大的改变。所谓工具、载体，无非笔、墨、纸这老三样。说细一点，也不过再加上水、不多的颜料、绢等等，简单得很。中国画家硬是凭藉这些近乎简陋的工具和载体，创造出了为世人瞩目的独特艺术。应该说这些工具和载体在营造传统艺术境界，表现传统艺术趣味上是足够了。古代画家对这些工具的驾驭能力几达出神入化地步，不能不令人叹服。所以中国水墨画的传统工具和载体跟中国画传统血肉相连，成为传统的有机部分。对这些工具和载体的驾驭能力当然也成为传统的一部分。我们今天经常念叨的传统功力，指的大约就是这种驾驭能力。

的确，无论是笔、是墨、是纸都具有极大的灵活多变的特性。同一管笔，因其柔软又有弹性，不同画家，甚至同一画家用起来，会产生轻、重、厚、薄、利、滞、活、板、雄、秀、毛、滑等等不同效果。同是用墨，有人用得明净秀逸，有人用得浑厚华滋，有人用得

鲜明夺目，也有人用得肮脏板结，用得了无神采，死水一潭。同是一张纸，因其渗化可以叫人神畅意酣，也可以叫人手忙脚乱，不知所措。三者加在一起，活上加活，如没有几年功夫花下去，实在只有望洋兴叹了。进而还要达到得心应手、率意为之的境地，即使有了这种本事，尚有高低雅俗之分。难怪许多人一生陷于此而不能自拔了。

在漫长的中国水墨画历史中，想对工具和载体作一些改良式革命的尝试不能说没有。如有用莲蓬，用瓜络，用头发，用手指手掌作画的。现在除了指墨画流传下来，并被承认外，其他的都只不过是画史上的逸闻趣事而已。究其原因，一是这些改革並沒有触及整个传统艺术精神。就表达传统精神能力而言，笔墨有更大的表现力。二是，尝试者本人也只是当作一时儿戏，酒馀饭后的风流行径罢了，作不得真的。至于其他名不见经传的小人物所作所为，在当时尚且碍人眼目，自然如同过眼烟云。

同其他问题一样，传统和创新的话题在这里也纠缠不清。一些观点认为笔墨宣纸及相应的对于笔墨效果的审美标准是中国水墨画的物质存在，舍此就没有中国画。鉴于笔墨和传统精神间的相互依存的关系，鉴于笔墨本身已是传统精神的一种存在方式这样的事实，此说是很有道理的。另一些观点认为传统主要是指传统精神，传统精

神不是一成不变的，将随着社会的发展而发展。因此，坚持传统精神，尤其是坚持和传统精神发展的趋同就是最好的继承，至于工具和载体作为客体，它的任何改革，只要能反映精神都是可以的。这也很有道理。

笔者似乎愿意采取一种折衷态度。笔墨当然是中国水墨画的物质存在，也是精神的一种存在方式。笔墨和墨水有着本质的区别。未受过训练的人，或者西方画家也可以用水墨，用毛笔在宣纸上作画涂鸦，但总归算不得中国画，关键是没有笔墨。中国画之所以成为中国画，我想有两条，中国精神和水墨。中国油画可以有中国精神，但没有水墨表现，所以不能叫中国画。外国人仅在宣纸上大施水墨，若没有一点中国精神，仍不能称为中国画。然而笔墨，恐怕不是指用笔用墨作画，而是笔墨中蕴含的意味，即中国人独倡的对笔线墨韵的审美情趣。因此，我想只要保持这种意味，改革一下工具、载体应是可能的。更何况原本的工具和载体的表现力并没有被发掘穷尽呢！再者，这种意味本身也将发生变化，明清流行的狂、怪、乱、丑的笔墨意味恐怕是元人所难以想象的，也并不是可以为今人所全盘接受的。

譬如用破笔散毫作画，就是对毛笔的表现力的一种发掘。散毫所画的线，具有中锋线没有的破碎美、重复美、含混美。这是否是传统的「飞白」说的极致形式，是否是传统中某些粗头乱服风格的继承？用散毫作画，不宜作细致详实的描绘，宜于大处着眼，放笔直扫，兴尽意酣则可。一管在握，往往欲其是，反不其是，欲其不是反如是。这显然增加了随机生发的挥洒意趣，正和传统水墨画的游戏性、怡情性相通，又易和现代艺术的表现性取得共识。

传统画家虽然提倡笔笔中锋，但又容忍扁薄的侧锋线。因为侧锋线的扁薄多变可以和浑圆稳定的中锋线相得益彰。那么我们为什么不可以比古人再宽容一点呢！或者说对线的审美趣味再宽泛一些呢！近年来有长锋越来越长的趋向，就是因其中锋细圆，侧锋阔大，在中侧锋交替使用时，易产生大的反差。同时笔锋愈长，所含水墨的浓淡枯湿变化也大，画出来的线条易有多变的墨色。用扁平无锋的底纹笔、排笔、油画笔刷出的线条往往具有中锋线的稳定和侧锋线的扁薄两重特性，应当承认，这类线也有其独特的审美价值。

除了继续利用指掌产生的生拙线条外，也可适当用竹笔、钢笔，揉皱的纸团，甚至木梳等工具作出刚性线条，以获得线的流利感、纤细感、光滑感、机械感等。这些工具的偶而使用，犹如弦乐队中的一支唢呐，交响乐中的几个不和谐音符，有非同一般的效果。

又如用墨，除了用油烟墨、松烟墨和由这类墨的液态书画墨汁外，还可使用黑色颜料，如广告黑、水彩黑、丙烯灰等。这些颜料颗粒细，重量轻，含胶量大，故在宣纸上的渗化能力强，变化更为微妙。这些颜料往往特别黑，浓度大大超过焦墨，在画面上可增加一个层次，起到亮墨、醒墨的作用，又有宿墨的一般效果，但没有宿墨的因为胶腐烂后的臭气。这类颜料色相偏蓝偏冷，但这并不妨碍其表现力，相反，与一般墨色有不同的色调而独具风采。其实，古人就有用赭石、花青等和墨混用的经验，分别取名赭墨、青墨的。也可将这类颜料与墨共用，各取所长，曲尽其妙，不妨一试。

是否可以用其他的纸来代替宣纸呢？问题是，是否应让一些虽不具备宣纸的性能，但却有宣纸不具备的性

能的纸或其他载体进入中国水墨画领域。这很值得探索一番。

铜版纸几乎一点也不会渗化，我们如若从泼墨泼彩的某种特定效果去衡量，正是这种铁板似的不渗化性，使纸面上的色、墨更易流动，留给我们更多的制作机会。另外因其不会渗化，也更易固定这种色墨流动混和后的痕迹。

利用绘图纸干时的不渗透性及打湿后的渗透性，是想使载体兼具宣纸和现代纸的性能。绘图纸可以避免宣纸吸色，干后色彩暗淡的缺点。绘图纸还因其不同的纤维组成而显露出和宣纸不一样的渗化效果和肌理效果。

用粗糙的布满草筋的纸，画的过程中逐渐撕去部分草筋，以打破造型的过分严谨和产生强烈视觉反差，是台湾画家刘国松的发明。

另外，曾见有人画在板上，画在布上，画在的确凉上，画在工艺用滤纸或日用皱纸上等等，目的都是希望借助不同的载体，获得以往不同的效果。

油画可以画在亚麻布上，也可画在纸上，画在板上，仍然都叫油画，顶多在油画前冠之以纸上、板上的说明。宣纸独具的性能已经跟中国水墨画传统鱼水难分。宣纸在中国画中的重要性，所占地位远远超过了亚麻布在油画中的地位，所以在载体上的任何开拓性尝试都应慎重。

在笔、墨、纸、色、水等常规领域之外，画家们为了某种审美需要，也时常使用各类工具，采用种种手段来刻意制作一些特殊效果。如水拓、模印、拼贴、刮擦、揉纸、喷绘等等。各人各法，争奇斗妍。这类日趋精良繁复的制作和传统笔墨表现有着越来越多的实质性区

别。我认为当这类制作还是笔墨表现的某种陪衬，某种补充，或者仍然带有一定的传统笔墨意味时，是可以被接纳的。它们在某种程度上丰富了水墨画的表现力和审美内容。但是，制作之风的深入和泛滥，或许终究有一日会冲破这道篱墙，是喜是忧，值得我们深思和关切。

工具和载体作为一个画种的物质基础，应当引起我们重视。它不但顺应了画种的审美要求，也规定和限制、促成了画种的审美趋势。在这里我们并不是能够为所欲为的。

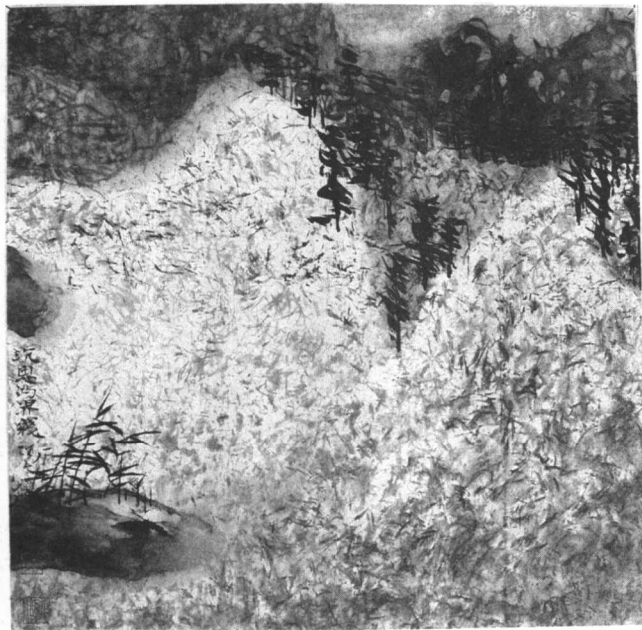
另一方面，工具和载体果然有其能动作用，说到底，它们总归是画家表达其感情、理念的媒介。只要画家本身对传统精神有全面深入的理解，那么借助石涛的名言，「我之为我，自有吾在」，「无法有法」，我们是可以悟得其中三昧的。

作为一种特定的工具、载体，当然有其局限性，有其极限。即使如孙悟空的金箍棒，碰到取经路上别有能耐的妖精，也得另求诸仙的法宝。中国水墨画的悠久、博大、深厚，似乎离极限更近了些，留给我们的机会也更少了些。

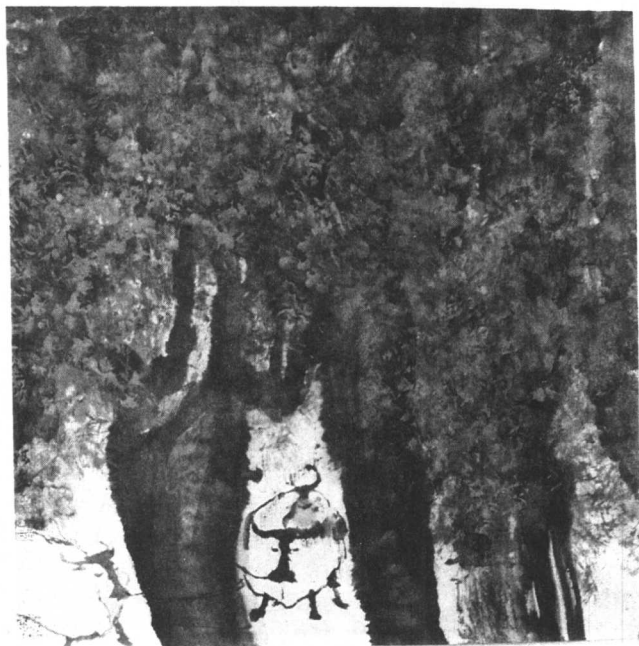
但当代中国画家日益开阔的眼界，这一点就是火眼金睛的孙猴子也不可比拟。画家们有更为深入新奇的理念，更为繁杂的感情，更为广泛的审美情趣要表达、抒发。这样工具和载体的改革及其表现力的再发掘是势在必行的。

我们不必耽心，以为某些工具、手法的改革会导致整个传统的消亡。因为传统是坚如磐石的。同样，我们也不能期望局部的改革会重铸传统。

传统是一只不死鸟。



沉思的界线



牧笛

《沉思的界线》利用宿墨的水渍特性而作。画时笔尖含较多水分，用破笔一气点去，既见笔又蔚成气氛。《牧笛》则在墨底上用短硬笔蘸粉色破笔点之，用此法点叶要注意松灵和贯势。《我的家》用柔软的长锋肆意挥洒，但仍牢牢把握疏密对比节奏。



我的家

笔的变化