

水墨沉思

李铎艺术论文集

李铎 著

图书在版编目 CIP 数据

水墨沉思 / 李铤著——海口·海南出版社, 2006.5

(海大美术文丛)

ISBN7 5443 1723-4

I. 水… II. 李… III. 美术理论—文集—中国—当代 IV. J270.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 214016 号

海大美术文丛

水墨沉思——李铤艺术论文集

作者: 李铤

出版: 海南出版社

地址: 海口市金盘开发区建设三横路 2 号

邮编: 570216

电话: (0898)66830932

责任编辑: 周平

版式设计: 海南柏年广告有限公司

印刷: 海南永安印刷业有限公司

发行: 全国新华书店经销

开本: 889x1194 1/32

字数: 140 千字

印张: 4.8

版次: 2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

书号: ISBN7-5443-1723-4/J.34

定价: 88.00 元 (全三册)

LI BEN ZHU



作者 李铸，1948 年生，毕业于四川美院附中，西南师大美术学院，中国美术学院人物画高研班。法国 CITE INTERNATIONALE DES ARTS PARIS 访问学者。现任教于海南大学艺术学院副教授，优秀专家，享受政府津贴。

出版著作：

《百杰画家——李铸》

《李铸水墨画》

《捷什尔与盲画》

《让感觉说话》

《水墨沉思》

我的一点想法

有人认为美术家和非美术家的区别主要在于美术家可以运用高超的技术将自己的观念表达出来,但同时又有人认为美术家最大的特征在于它有与众不同的观念意识。不可否认的是,当美术创作由对劳动和生活的无意识妆点转变为有意识的独立的审美文化活动之后,美术创作观念及理论连同美术创作技法就成为“美术”活动不可分割的两翼。好的艺术家的标准即就是通过良好技法表达良好观念的人。

但长期以来我们将美术创作和美术教育仅仅局限在“术”的层面,造成了对美术理论研究的缺失,或者理论研究和美术创作的分离。这无疑阻碍了中国美术的繁荣和变革进程,也造成了美术文化对人民生活贡献不大的现状。

我院一批具有长期美术创作和美术教学经验的老师经过长时间的研究,从理论、创作、教育一体的角度出发,编写了一套“美术学理论丛书”。他们或关注“雅艺术”的创作与变革,或关注“使实用艺术”现状与未来,或关注美术教育的进程和策略。形成了完整的学科研究体系和具有实效具有实效性的理论构架,相信会对美术创作和教育的发展提供理论依据和知道方略。

海南大学艺术学院院长



目 录

水墨沉思

- 001 引言
- 006 第一章 水墨与用笔
- 013 第二章 笔力、线、笔墨
- 020 第三章 阴阳观与黑白
- 028 第四章 水墨溯源
- 037 第五章 画史上的笔墨结构
- 044 第六章 创作状态的浪漫情怀
- 052 第七章 绘画材料的巨大作用
- 059 第八章 文人与水墨的幸会
- 071 第九章 巨星们创造的辉煌
- 084 第十章 永远的石涛
- 092 捷什尔画法与中国书法狂草
- 093 一、捷什尔素描写生训练简述
- 098 二、中国书法中的狂草
- 101 三、捷什尔与中国书画精神
- 105 谈速写
- 109 素质教育与儿童画教学
- 112 无愧于时代的作品
- 115 造园断想
- 120 访巴黎 话艺术

水墨沉思

引言

艺术创造的本质在于不断追求人的内心世界与时代节律的和谐与共振,在于追求符合时代规律的审美理念和印证时代特征的艺术形式。它不同于一般物理意义上的零件磨损和彼此更换,更不同于换汤不换药式的行为游戏。对于一切顽固的、腐朽的、停滞不前和自命不凡的所谓正统艺术都予以质询、追问和怀疑,甚至是不同程度的破坏。

要发展水墨,必须解构笔墨!解构陈旧的观念中聊无生气、迂腐干瘪的审美意识。在艺术创造的意义上,它应始终以人的进步和时代的发展为参照文本,并对人的自然属性作出实际性的回答,推动艺术向人的本体回归。现在必须对以往一切僵化的东西解构,实际上意味着新的水墨形式的诞生。旧的水墨所使用的一切工具、手段,将会在我们对期解构的同时焕发出新的、与众不同的、具有强烈时代感的精神和活力。

“解构笔墨”在过去的很长一段时间里，曾经被广泛地应用于人们对传统水墨绘画的评判，它曾经使我们中的很多人产生了莫大的恐慌、愤怒和麻木，甚至不知所措。一些人将解构笔墨的提法视为洪水猛兽，认为“全盘否定”、“毁灭一切”的态度将造成传统艺术的颠覆和湮灭，甚至会葬送我们民族在漫长的历史中沉淀积累的艺术精神。也有一些人对继承与创新的问题本来就事不关己、态度木然，他们既不关心传统，也不期盼未来，水墨艺术的命运似乎与他们没有任何关系。他们喜欢做的唯一一件事就是人云亦云、随波逐流。再有一提到变革就当街谩骂，好像惟有自己是救世主一样，只要你同祖宗留下来的东西稍有不同，就要骂你不仁不义，荒径野路不正统。鲁迅先生曾经创造过阿Q这样一个艺术形象，我们今天读来似乎仍能感觉到阿Q就在身边。莫非这挥之不去的阿Q真要永远跟了我们不成？看来这不仅仅是担心，而且是事实。一见到别人剪辫子就要当街大骂，这样的人虽然不多，但他们换了一种活法，不断地兜售陈俗鄙琐的笔墨老调，仍然让我们哑口无言、尴尬无奈。

新时期水墨革命的实践告诉我们，从前人们对“解构”的理解和解释过于偏狭和单调，同时，我们也感到有必要重新申述我们解构笔墨的理由，我们对“解构笔墨”这一关乎民族艺术问题的最新主张是：解构的最终目的是为了建构，是为了中国传统的水墨艺术在新的历史条件下焕发青春、实现新的理想。其实，从宏观上讲，中国传统水墨从古到今，一直在实现着多层面、多血质的解构与建构，只是由于近现代以来，中华民族在政治上的腐败和软弱，经济上的落后贫穷，帝国主义列强的欺辱和侵略，加之我们的思想过于迟钝和僵化，才忽视了对这一问题的探讨和研究。但是，局部的、

孤独的艺术革命一直不绝如缕。当整个民族沉浸在强盗的淫威和生冷的文化景况中时，任伯年、吴昌硕、虚谷、蒲作英等海派四家，齐白石、徐悲鸿、林凤眠等人的呐喊就显得孤愤和壮烈。这时，整个民族的觉醒还没有形成一股强大的力量，整个民族在文化艺术上还没有这种必然的要求。所以，历史上每一次、每一层面上的解构，都只能是局部的、力量微弱的革命，它没有从根本上动摇人们的传统笔墨观念，大多数人还仍然徜徉在前人圈定的笔墨方阵中孤芳自赏，踟蹰爬行。

当然，任何一种革命都不可能是呼之即来的，尤其在我们这样一个长期处于封建社会历史的国度里，要创立一个全新的历史样式，树立一种全新的审美观念，决非一日之功。在人类还未进入现代文明之前的时代里，宗教、迷信、蒙昧迷漫一切。中世纪以后，欧洲的文艺复兴由十三世纪的彼得拉克、但丁等人开始，用了几个世纪的时间才最终形成了一场波及欧洲的全面文艺复兴浪潮，推翻了长期以来束缚欧洲的神学统治，使艺术找回了人性的尊严。找回人的尊严的代价是巨大的，因为要拨开中世纪的宗教理念对于人性的扭曲和戕杀，就当时的历史环境来说绝非易事。科学家、艺术家及其一切革命人士，付出了沉重的代价。文艺复兴思想在十六世纪的全面成熟，直到十九世纪末二十世纪初，整个欧洲乃至世界才出现了全面观念更新。人类完成了由古典精神家园向现代精神家园的真正跨越。

中国现代艺术的变革，已经进行了一个多世纪，期间经历了太多的民族灾难，真可谓九死一生，才有了今天这样百花齐放的大好局面。百废待兴的中国，面对世界政治、经济、文化迅猛发展，要想尽快摆脱落后的现实，重复欧洲人的做法，用几个世纪的时间来

慢慢演绎中国当代艺术的文艺复兴，是不可能和事情。我们必须觉醒，当机立断，找出不足，确立目标，迎头赶上。否则，我们将无法与时间同步，与世界同步。世界艺术的历史进程以及中国艺术的自身发展不能容忍我们滞后。我们必须面对的事实是，“水墨画”作为中华民族传统艺术形式，在当下政治民主、科技发展、全球经济一体化的条件下必须作出选择，要么洗心革面，来一次从观念到实践上的彻底变革，要么厮守如旧，背离时代潮流。这是事关民族艺术的生存、发展的大问题，而非绘画自身的是是非非问题。这一历史性的革命比以往任何一次都显的迫切、全面和具有针对性。

改革开放初期，中国封闭已久的国门刚刚打开，来自西方世界的价值观、艺术观纷纷涌入我们这片长久贫瘠的文化土壤，那些令人眼花缭乱、五花八门的艺术观念、艺术形式，撞击着每个中国人的心灵，善良的艺术家怀着惴惴不安的心情，使尽浑身解数来读解这些年来未曾相识的陌生的符号，在好奇与惧怕中实现着思想的转折并开始回望传统，反思历史，规划未来。也就在这时，民族艺术“水墨画”这一古老形式及其内在的语言和结构，第一次成为与当代对立的对象被挑战，被冠以“没落的”程式和“完全失去活力”的艺术语言等头衔，传统水墨画第一次面临着生存的危机和被解构的风险。为了使传统的水墨焕发活力，走出困境，艺术家们从笔墨程序、绘画材质和形式因素等多方面进行了全面的实验和探讨，水墨开始崭露生机，并慢慢实现着自身的嬗变。

解构水墨，是新时期立志改革者对复古停滞不前的传统笔墨形式的态度和情感选择，是在历史的特定条件下勇于否定过去、推崇创造者的决心和誓言。虽然这种强烈的想法在当时看来有些过头，甚至让人难以理解，也缺乏强有力的历史认证和对未来水墨实践的

理论建树，甚至就中国当代文化变革的大背景来说，它也仅仅是一些探索者和改革者的观念实验，但矫枉必须过正。“解构”对传统水墨的大胆否定和对当代水墨艺术的勇气和自信，使我们不得不这样认为，这还只是一种历阅苦难之后无奈的呐喊，是一批激越的人们对故步自封、夜郎自大、沉闷心态者的大声呵斥和呐喊！

我们将从初始悲天悯地的狂热情感中回到慎重思考、整体观照的理性中来。所有的关于水墨的问题，将不仅水墨本身的问题，而是关于民族的、历史的和人的问题，是一个民族高扬人性、不断死去和不断再生的问题。

水墨与用笔

当下我们对“水墨”本质的理解，并非是今天才有了与以往不同的看法。在这个数码和观念几乎代替了一切的世界里，总有勇敢的人们希望与传统的艺术样式、美学思想决裂，这就难免会让人们造成这样的印象，好像一切勇士式的实践都聚集在今天。其实不然，如果我们翻开中国几千年的绘画史，如果我们不是怀着固执的、怀疑的态度来解读古人曾经创造的一幅幅闪现着文明之光的画面，我们就会发现，在千百年来的绘画实践中，我们的古人自创造传统绘画的民族样式起，就一直追寻着民族绘画的理想境界，直到实现对“水墨”这一特殊语言的灵活驾御。传统水墨画从无到有，从茫然到必然的发展过程，其实就是古人追寻民族艺术本质并不断地对以往的笔墨形式进行解构和重构的过程，是古人不断实践“水墨”的无限可能性的过程。“水墨”的问题，就是水墨自身的释入和水墨解放画家的问题；“水墨”的问题，就是水墨的不断伸展、不断确立、不断否定的头等问题；是关于民族艺术精神

如何进一步走向成熟并被锤炼和发声的问题。

在过去的时代里，水墨离不开“笔”的驱动，总是同笔的概念连在一起，是因为自从春秋以后，中国步入封建社会，自给自足的小农手工模式就成为古人普遍而重要的生产方式。封建时代的手工

西晋
牛耕图



式生
产模
式，
使人
们无
法摆
脱对

于“技艺”问题的依赖，人们在思想中始终将“技”的问题看成是把玩生命高度的最重要的问题，所以，可怜的古人在这一怪圈中转来转去。中国人重技艺轻思维跨越的习惯就成了一条不变的信念，尽管历史上也曾有过大唐盛期时的“开化”，但它只是像流星一般，在如海如烟的封建社会中划过一道亮光，尔后消失了。在欧洲，文艺复兴之后，人们即开始探讨工业革命对生产力的解放问题，而封建的旧中国直到二十世纪中后期还有大多数人没有摆脱手工作坊。所以，水墨不仅仅是指水与墨，它祖上的含义应该是笔、墨、水和宣纸四位一体所构成的行为迹象，其核心问题在于如何用笔，也就是说，用笔的轻、重、缓、急，可以使墨色晕现出浓淡、干涩、粗细等层次不同的变化，因而造成不同的视觉效果，产生异样水墨渗化的审美趣味。除此之外，“水墨”还应包括人的行为对其实施的操作，例如泼墨、洒墨、渗墨等。归根结蒂，“笔”是墨与水的直接驱动者。所以，唐人张彦远认为：“象物必在于形似，形

似须全其骨气，骨法形似皆本于立意，面归乎用笔。”张彦远只是站在文人绘画的一个层面上对其所作的总结，而非水墨实践的全部。这里张彦远固然将笔看得极为重要，但“笔”的问题却仍然是物质的、被动的，没有目的和没有方向的。从艺术创造的本质意义上总结规律，创意于先于用笔，答案是“意在笔先”，“画尽意在”。张彦远将笔的物质含义完全赋予了生命的精神，使其超越了笔作为工具的物质特性，笔的内涵大大丰富和充实。“笔”的问题从此同艺术学中的心理问题站在了同样的美学舞台上，中国传统绘画中的用“笔”的要领从此具有了“人”的意义。这就又使“笔”的概念，包含了广泛的“精神”含意。不过，“笔”仍然制约着水与墨内核的外化和延伸。笔的意义向前走了一步，但它的惯性却并未使其行之深远。

正因为“笔”的用途很早就被纳入规范化的程式中，在此后千百年时间里，它几乎没有什么物理上的变化，而墨色的变化愈来愈呈现出无限的可能性，这种直观可视的形式美感，在不同的时代和不同的艺术家笔下，以具有活力的平面视觉效果，征服了一代代的人们。隋唐时期的工笔手卷及立轴画至元以后发展成文人写意画并成为整个民族绘画主流，就是最好的例证。然而，“水墨”在经历风风雨雨的“笔墨”实践中慢慢代替了其他画种的推广和普及，并以主体的形象走在了诸艺术样式的前头，慢慢地夹带着文人士大夫的诗兴画趣和政治、宗教、情感等因素浮上水面，它成为首先被欣赏者认知的形式，而且还成为人们交流、欢娱、显示社会地位和思



盛唐
敦煌莫高窟壁画

想品位的必不可少的佐证。这不仅符合了历史上文人士大夫阶级及其社会主流人群的艺术追求即所谓的“澄怀观道”、“天人和一”、“诗情画意”，也符合了中国古老哲学中的美学命题。“笔墨”的这种文艺性发展终于演绎成中国古代文人士大夫的自觉的创作符号，先贤们将丰盈充溢的文心挚情依托于水墨无尽的润泽中，水墨成为中国古代文人士大夫泼洒生命与颐养心境最直接、最典型、最适意的媒介。

“笔”对于“墨”的制约，还根源于中国人早用笔的历史。自从古人在劳动与文艺中创造了最原始的毛笔，古人在毛笔的使用中，体会出很多的关于用笔的技术性技巧，当然也包含了用笔者本人的情绪。南齐谢赫“六法论”中第二即倡导“骨法用笔”，这里的“骨法”显然是指用笔的规矩。虽然，古人对于用笔所造成的迹象有过很多丰富的描绘和倾力的追求，如“如锥划沙”、“行云流水”、“寓刚于健于婀娜之中，写遒劲于婉媚之内”等等，但从整个绘画学的历史来看，一支毛笔的功能也仅是这些变化，不可能再超越这些范围。历代以来，论乎笔的人居多，而论乎“墨”的屈指可数。远的只看谢赫的《古画品录》中之六法，重笔而无墨；近的看黄宾虹，他谈论绘画的语录，几乎无一不



北魏
历代列女故事图

宋马远
雪滩双鹭图



是谈用笔的道理。我们认为，黄宾虹既是中国传统文人水墨画的最后集大成者，又是中国传统文人画的终结者，他的画对于用笔的要求已娴熟至极至，他将传统用笔发挥之至，几近尽终。散布于黄宾虹画面中的每一条线，都是学养极深的先生对于一种既定程序的解释和展开，理性的作用已经完全控制了人的丰富的感情。他在八十九岁自己所作《湖上晓烟图》中题云：“作画落笔，起要有锋。一笔如此，千笔万此，无不如此”（《黄宾虹话语录》王伯敏编）。黄宾虹对于用笔的要求是贯穿在作画始终的。所以，读黄宾的画，几乎是在读古人笔下的千字文，一幅如此，百幅千幅亦如此。艺术在这里成了极端理性的规则和程序。人的情感，人的血色生命，都化做了笔与笔之间的横竖摆设，而全无感情跌宕起伏的激越较量。当然，黄宾虹先生也谈到了很多用墨的问题，但那只是在强调“笔”的同时不得不谈的话题，换句话说，那是把“墨”看作了“笔”的佐料。比如，“起要有锋，转要有波，放要留得住，收要提得起”等。所以，我们不得不这样想，“墨”虽然很早就被文人注意到，但在水墨画整个的发展过程中，“墨”却一直没有得到应有的重视，人们对“墨”的思维，一直被控制在只有“笔”才能有墨的限性中。传统用笔的基本要求，从古到今，成了任何一个艺术家在绘画之前必须牢记，在绘画实践中必须贯穿的“天律”，否

则即是“大逆不道”。

“水墨”之被忽视，究其根本在于人们的意识中对于用笔的习惯性依赖，这种惯性的依赖并入封建的政治、宗教和文艺的观念中，便形成了固执守旧、不敢越雷池一步的所谓“正统”思想。所以，古人在欣赏和学习前人的时候，凡谈论绘画必谈及笔墨。宋代郭熙讲到自己临习古人画作的感受时认为：“人之学画，无异学书”。讲绘画与书法相同，其实是在讲用笔的规则。“书画同源”，首先是由文人提出，这里边包含了两层意思：一是指绘画的审美准则意同书法，因为汉字书法的象形意义在其本质上与绘画的审美准则相同；第二就是指用笔的状态。在传统的中国书画实践中，用笔的状态是一种恒定的状态，非如此而不能称其为文人笔墨，这成为人们认定此种绘画最基本的也是最重要的尺度。《桐阴论画》评价石涛与髡残的绘画成就时认为：“盖石溪沉着痛快，以谨严胜；石涛排例纵横，以奔放胜；师之用意不同，师之用意则一也”。说来议去，还是看其用笔的方法如何。黄宾虹作画，以用笔称道，他对笔的嗜好甚至超过了一切，即便是分析前人的作品，也多从用笔入手来解索古人的用笔之妙。他说：“景无有不可画，在于如何画的妙。三笔两行是为简，千笔万笔也是简。画的多是丰富，画的少也可以丰富。一以当十是为妙”（《黄宾虹话语录》王伯敏编）。前人对于用笔的要求虽然千人一面，但也不尽然。从文人驾驭笔墨时情感的身心注入程度，我们仍然可以从历代画家的作品和画论中看出他们如何善待生命、图写真情的艺术精神。明代王夫之说：“墨气所射，四表无穷；无字处皆其意也。”从表面上看，他是在说画境的虚实问题，但其字里行间对于“墨”的喜好和肯定，已经跃然于话语之间了。的确，中国传统水墨画中的虚实问题，很大成分上是因为唐代王

维、王洽等人提倡的“诗中有画，画中有诗”之绘画意境而被列为上等追求的，有了这一重要追求。才合得文人士大夫在画中寻求虚实艺术逻辑，水墨的渍化效果，从此不断地成为一些性格出众者的注视对象。于是乎，民间传说中和史书记载中那些不拘规范、狂涂乱抹的“画者”，才有了被人品头论足的语言空间，虽然不入主流，却也暗示了倔强的生命之灿然。

笔与水墨，在传统水墨画中是辩证统一的关系，是虚实相生的艺术逻辑，是修造万物的规律和轮廓，但它同时也勒住了古人与今人的咽喉，使多少代艺术家虽付出极大的努力，但却往往收效甚微，深深地陷入了这种世代造就的逻辑怪圈中，即便是18世纪以来“海派四家”和“岭南画派”以及林凤眠等人的极力推动，也没有让大多的人们从根本上改变。如果我们解构了笔与水墨的逻辑，如果我们回溯笔、线、墨的历史演变，我们就会认可这样的逻辑，即，笔与水墨本无程式，因为艺术的创作过程本不需要程序。而今天的艺术所以要走出传统，追求水墨的自由发展与延伸，就是要首先解构传统的笔与水墨的逻辑，使水墨摆脱已经形成的必须由笔来驱动的技术性操作，真正建构自由的水墨空间。