

造形本源

毕建勋 著

中国传统雕塑的复制与
当代中国美术教育体系的建立
系列丛书



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

造形本源



毕建勋 著



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

造形本源 / 毕建勋著. —北京: 社会科学文献出版社, 2013. 11
ISBN 978 - 7 - 5097 - 5216 - 6

I. ①造… II. ①毕… III. ①中国画 - 绘画研究 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 248459 号

造形本源

著 者 / 毕建勋

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮 政 编 码 / 100029

责任部门 / 人文分社 (010) 59367215

电子信箱 / renwen@ssap.cn

项目统筹 / 宋月华 张倩鄂

经 销 / 社会科学文献出版社市场营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

责任编辑 / 刘 丹

责任校对 / 李秀军

责任印制 / 岳 阳

印 装 / 三河市尚艺印装有限公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

版 次 / 2013 年 11 月第 1 版

印 次 / 2013 年 11 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 5216 - 6

定 价 / 89.00 元

印 张 / 23.5

字 数 / 384 千字

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社读者服务中心联系更换

▲ 版权所有 翻印必究



自序

《造形本源》一书，是关于中国画造形的一种形而上的研究，目前，此书出版在即，匆忙之中，写成此篇文字，目的在于为本书提供一个理论背景与学术思路，以便读者更好地深入本书的主题。

100年前，随着中国的现代化进程，中国画也开始了它的现代转型的过程。近100年来，国画圈里的言语一直很活跃，争论从未曾平息过，讨论也未曾停止过，谈的都是“古与今”“中与西”“传统与创新”等大问题，并且重复地谈论“古与今”“中与西”“传统与创新”等大问题，言语的内容没有本质性的变化。几年不参加研讨会，再参加时听着还会耳熟。大谈有大的好处，但也确有大的不足。大的不足就是自己把自己绕在了别人或自己用言语圈定的“古与今”“中与西”“传统与创新”等大问题的小圈子里，缺乏把一个具体问题研究深入的大工夫。在中国画中，与其说毫无结果的大谈问题，还真不如一步一个脚印地做一些具体问题的建设性研究。

我所指的具体问题的建设性研究，即是中国画基础理论的研究。什么是基础理论？我个人理解，基础理论即是研究一个事物的基本性质、原理、形态结构与方法的理论。这样的工作，枯燥、乏味、没有名利、没有效益，因此在中国画的研究中，十分缺乏。

中国画是什么？中国画的基本性质是什么？我们知道，绘画以绘画语言及工具材料的方式来区分画种，中国画所使用的工具是毛笔，材料是水墨宣纸，而人们通常以笔墨作为中国画的绘画语言——极为特殊的是：中国画笔墨的绘画语言恰恰产生于它的工具材料方式，它是经过两千年历史积淀而成的一种程式性的“密码”。笔墨本是工具材料，这种独特的工具材料是完成中国画作品的物性因素。当文人介入中国画之后，笔与墨的地

位发生了根本性地变化——由原来的工具材料升华到中国画形态的中枢位置，特别是书写性笔墨成了传统中国画标志性的概念。在文人画中，书写性笔墨几乎成了唯一的品鉴标准，其具体体现在两个方面。第一方面，工具升华。笔墨的工具升华，并非是笔与墨这种工具材料本身性质的提升，这和现在搞材料艺术的概念是不同的。在笔墨工具的升华中，笔墨本身的属性并没有改变，所提升的是使笔运墨的方法。当笔法、墨法从“笔与墨”这种工具材料性质中剥离出来并独立提升后，笔法与墨法也就具备了独立的审美品质。笔墨的工具升华，通过两个途径完成：其一是工具的使用方法即笔法、墨法独立，并形成相对稳定的“套路”规定，即程式；其二是引入书法的动作性笔法，作为中国画用笔的基本法则，此即笔墨的“书写性”。第二方面，将能够入画的各类物象，整理成为笔墨表述的点画符号。这些各种类型的笔墨符号，比如“个字点”“介字点”等，很像中国的象形文字，带有很强的指代的示意性和传承的稳定性，这些点画符号的组合，形成了中国画画面的最基本的造形单元，我们称之为书写性笔墨的点画符号语言。中国画为什么要以书写性笔墨的假定性点画语言作为造形方式呢？这是因为：书写性的动作，只能书写点画符号，而不能塑造形象。因此，后来的以书写性笔墨作为内核的文人画，基本颠覆了早期中国画的绘画六法之“应物象形”的绘画性造形方式。

笔墨的工具升华和假定性点画语言表达了书写性笔墨的相互依存、互为表里又相互矛盾的两重性质：它的使笔运墨的书写性质，要求笔墨表达最好是符号性点画语言，而符号性点画语言的实现，也依赖于笔墨工具材料升华后的使笔运墨的书写性质。此二者的合一，就使书写性笔墨变成了一种“暗语”、一种“密码”。

文人画传统的核心即是笔墨的“密码文化”。一种很有意味的表述：笔墨符号性点画语言必然导致一种程式化的规定，石鲁曾说中国画是程式，这句话用在文人画上一点都没讲错。而工具用法的超常独立，也一定会产生笔墨用法的套路及套路约定，这在古人传下来的各种画法中已经有非常清晰的表述。尽管笔墨是由工具材料的用法提升而来的，但其书写性内核的重点，却是在工具材料用法——即使笔运墨的动作方法上，而这种方法并非来自绘画性用笔本身，而是来自书法书写的笔法。它不但要求“笔笔有出处”，更以书法动作作为用笔的基本方法，因此，欣赏文人画，

并不像对待真正的绘画那样，欣赏其立意、造形、用笔、色彩、构图、形神及综合关系等绘画性因素，而是要通过笔迹的隐现欣赏其中隐含的动作性，更高级的则是欣赏其动作性中所含有的“气”的因素，甚至是“古意”。由于书法在中国古代只是少数知识精英的事情，所以，文人画中的书法用笔往往是连真正画画的画工们都看不明白的动作语言，更何况不会画画的圈外人？语言程式、用笔套路，再加上源于更加特别的书法用笔，使笔墨成为了一种地道的文化“暗语”。

书写性笔墨的“密码”性与“暗语”性，乃是出于书写性本身的原因。书写性是一种程式化的笔法规定动作，这种动作性即便不通过书写的规定性，在中国画的“骨法用笔”的造形方式中，也同样可以表现出来，这就是中国画早期的“绘画六法”的“气韵生动”方式。“气韵生动”在具体的画法中表现为是用笔之“骨气形似”的“气运生动”。而用笔的“书写性”有其历史过程，至少要到元明时期的文人画作品才可以见出，表现为明确的程式性与规定性，因此临摹成为了学习中国画的一种必须。

笔墨的“密码”性与“暗语”性，首先在于它是文人圈子里的语言，它在一个特定的文化圈内传播，具有很强的排外性，是文人阶层自觉疏离“圈外人”的一种“加密”的话语，就连画工这种职业画家，也被排斥在圈子之外，而不具有解读这种语言的资格。外行看热闹，更不会读懂这种语言，笔墨成为了文人画家隔离包括画工在内的广大民众的一道绘画语言的屏障。比如黄宾虹就曾说过这样的意思，正宗的笔墨，不是“市井”“江湖”所能明白的。笔墨是文人画家圈子里的一种辨识系统，是特定人群的特定语言，通过你出手的几招几式，人们就能辨识出你学的是哪家哪派，是南宗还是北宗，作品之“神、妙、能、逸”在什么段位，由此不难看出，笔墨“暗语”是文人圈里的“生物讯号”与“动作语言”。笔墨不单纯是技巧，更是人生体悟、世界观和价值观的印记。对于笔墨高下的品评，绝不亚于魏晋时代对人物神采的品鉴热情，品鉴的标准绝对是圈子里的标准，因此，象明代职业画家吴伟那样的笔墨，也就自然被视为不入流或反面教材了。

笔墨的“密码”性与“暗语”性，又表现在它特有的传承方式上。笔墨符号性语言由积累而成，由承传而在，笔墨的动作性需要代代相授，言传身教，所以中国画非常讲仿古、讲师古、讲贵有古意。世界上的绘画，

只有中国画这样讲传统。传统有两层含义，一个是“传”，一个是“统”。“传”的含义有两个，即上要承传，下要传承，要由老师亲授，以使文脉不断，所以在中国画里，没有老师的大家非常少。“统”的含义也有两个，那就是上要承传正宗，对下传承要正统，界限分明，泾渭分明，不入“邪魔”。而文人画传统传承的载体，就是笔墨。笔墨是一种工具语言的“程式”与“套路”的“书写”，以程式性的“日课”方式，由老师传给学生，并由学生刻苦修炼而成。在中国传统文化中，比如京剧、中医、武术等，皆有此传承特征。武术有“武功秘籍”，中国画也有“秘要”“抉密”“心法”“指要”一类“秘籍”，将笔墨程式“秘法”与“密码”一代代地“传灯”下去。如果你未得到真传，那么你天分再高，充其量也就是一个“野狐禅”。所以说，文人写意画传统最为本质的核心，就是书写性笔墨的“密码文化”。

书写性笔墨是文人画的内核，但不一定是整个中国画的唯一内核。从纵向看，中国画可以分为三段：宋以前的中国画可以叫做“原旨”的工笔中国画，其基本美学追求是“以形写神”和“形神兼备”，并以线造形为主要方式，并不讲求书写性，笔墨语言的方式为绘画性笔墨；宋元以降，文人画兴起，山水花鸟遂成为画坛主科，间或也有少数人物画大家出现，如陈老莲、黄慎、任伯年等，文人画以书法用笔的笔墨为主要方式，可称作文人写意中国画。写意中国画的基本美学追求是“以书入画”和“书画同源”，在当时的中国画中占主导地位。由于写意画的书写性笔墨压抑了中国画中的绘画性造形方式，使得造形面貌呈现为“不求形似，逸笔草草”的特征，同时，书写性笔墨也使笔墨的独立性得以空前的强调，使得写意山水、花鸟这两种受形限制较少的画科，从一个颠峰达到另一个颠峰。然而，由于人物画受造形、形神关系以及相应的社会性内容的限制太多，不太适应文人画的“作画第一论笔墨”的形式要求和点画符号的造形方式，所以，人物画的创作逐渐由民间画工的宗教绘画等所取代。因此，对比山水花鸟来讲，人物画的发展受到了相对的抑制乃至衰落。同时，由于书写性笔墨的程式化陈陈相因，缺乏师法造化，因此，以文人画为代表的中国画，这一时期总体上呈现为一种衰微的趋势。20世纪以来，尤其是“五四”新文化运动以后，康有为、徐悲鸿等引进西学，用西方的造形方法来强化中国画的造形，并由此引发了一种新的中国画形态，我们或可称

之为水墨中国画。恰逢一百年来中国社会的风云际会，这种新的中国画画风便得以充分的成长，这是中国画的第三阶段，其成就主要体现在人物画上，当然在山水、花鸟中也有充分体现。

在写意中国画中，书写性笔墨是其第一形式追求，而水墨中国画却没有把笔墨抬到至高无上的程度，笔墨、造形与色彩等形态因素，相对来讲具有大致相同的相互关联和相互依存的形式地位，因此，水墨中国画和写意中国画之间有着明显的差异，它们同属中国画，却是两种不同性质的中国画。从横向看，除了继承宋以前的“形神兼备”的美学传统和文人写意画的笔墨资源外，水墨中国画还具有一定的引西济中的成分，这种成分最初表现在文人写意的笔墨语言和经过民族画法改造的西方造形方法及相应的色彩学方法相结合的方式之中。经过几代人的学理探索和创作积累，水墨中国画已经初具现代形态，因此，它是一个具有悠久的人文传统而又非常年轻的、一个有待于更加成熟的新中国画。同时，水墨中国画又是中西两大绘画的焊接点，20世纪中国画的中西结合，主要表现在水墨中国画之中，写意中国画则表现出强烈的“排异反应”。应该这样评价，由于水墨中国画的父本和母本的深厚文化渊源及可能具有的形态容量，它应该是一个充满希望的新中国画。

从比较学的意义来看，以油画为代表的西方绘画，由于在哲学思想上的主体、客观及本体的分离观念，物象被理解为一种实在之表象，绘画从对这种实在之表象的视觉模仿中发生。它所使用的绘画语言，是从这种表象中抽取的色彩、明暗、光影、形体等客观性因素，因此，当由照相术所引发的各种图像技术不断发展之后，这种绘画存在的理由受到根本质疑，面临“下课”和“下岗”的危险。整个现代艺术的革命，其实质是由于对小小照相术的恐慌而引发的大逃亡：逃向抽象，逃向表现、逃向象征，乃至摧毁绘画，走向行为、装置、观念。从其性质上看，西方传统绘画已经成为一个在不断地尝试着新的就业机会的失业者；而中国传统绘画特别是文人画，则使用着一种“非客观性”的绘画语言，这规定了它相对于客观物象的独立品质，因而绘画的大萧条似乎并未波及到它。然而，这种书写性的笔墨语言又具有另外一种特性——它必须依靠临摹、临贴和背字，以程式化的“密码”和“暗语”方式传承，“个字、介字”，师傅传徒弟，代代相传。天长日久，它存在的合理性当然不用质疑，然而它的功能却在

逐步退化。从清末的文人画中，我们可以看到这样的景象：千篇一律的招式与图式，不再与真相发生关联，也不再与个性创造紧密关联，不再触及内核，也不再打动心弦，它逐步萎缩成为一种日课、一种消遣。

什么是中国画？一般来说，中国画造形的根本是线，笔墨语言的根本是笔，二者合而为一，即是石涛所说的“一画”。而由“一画”这个受精卵长成的画种，就叫中国画。这是中国画所以不变的性质，正如石涛所云：“一画者，众有之本，万象之根”。在这个中国画的简单定义中，我们可以看出，笔墨与造形的形式价值同等重要，然而即便如此，写意中国画仍然有理由从两方面指责水墨中国画，一方面会指责引西润中的水墨中国画的血统不纯正，按照比较恶意的说法，即是马和驴杂交的“骡子”，没有再生能力——尽管写意中国画也不算血统纯正，它也是诗、书、画、印四者杂交的后代；另一方面，指责水墨中国画所强调造形，是一种“形似”的低级追求，是用毛笔“画素描”——尽管写意中国画的书写动作性之层面并不比造形的“象”性更高，尽管素描的学习并非比书法的学习容易多少。

随着水墨中国画与写意中国画在概念上的分离，水墨中国画有可能在一定程度上脱离传统文人写意画的审美规范而相对独立地发展，这对水墨中国画的学科建设是有益的。为什么水墨中国画要相对独立地发展？因为当人们说中国画如何如何的时候，他们头脑中出现的是文人山水、花鸟的图式。当人们说中国画应该怎么怎么的时候，他们思想中出现的是写意中国画的审美规则，因而，他们自然忘却了在文人画之前的“原旨”工笔中国画的基本原则，就是“以形写神”、就是“形似”“神似”。文人画的理论标准、技术方法和审美规范可能更适合山水、花鸟画的发展，而对水墨中国画的发展是有遏制作用的，宋元以后“原旨”中国画、特别是人物画的断裂便是明证。现代水墨中国画，是在以文人画为代表的传统写意山水花鸟画和西方绘画的交织的氛围中发展起来的，它的技术方法来自双方：西方的造形方法的引入与中国写意画的笔墨语言方式及其连带的似与不似的造形标准。由于技术引入，便不免携带了双方的理论标准与审美规范，双方对峙不下，又作用于水墨中国画。如果按文人写意画规范，水墨中国画便会重新屈就于山水花鸟画；如果按西画的规范，又不是中国画。于是，一个严肃的课题摆在了水墨中国画面前：水墨中国画要不要另起炉

灶，建立既有中国特色，又区别于传统文人画的图式，走独立自主的发展道路？

水墨中国画的本位意识应该觉醒。水墨中国画必须独立发展，独立地面对问题，独立地解决问题。作为中国画的现代形式，水墨中国画大的发展方向，应该成为一个既区别于中国画旧有的传统，又不同于西方绘画的美学规范，既具有民族气派、又具有时代特征，能够被大多数各种文化背景下的欣赏者比较顺利地解读，不论位置高低，在世界大文化舞台上能占有一席之地的现代画种。在充分吸收民族传统和西方造形优秀成果的基础上，从文人画趣味和山水花鸟的技术规定中解放出来，同时也从西式的素描造形方法中分离出来，上承宋以前的“象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”的原旨中国画传统，完善现代水墨中国画的新画风。

上述的中国画的复杂性现实问题，要求加强中国画自身的学科建设。每个学科都有其自身的学科基础，中国画特别是水墨中国画的学科基础，应该包括学理基础和应用技能基础两类，它们之间的关系，恰如理论物理与应用物理之间的区别，而我们在大多数时候，谈的主要是中国画的应用技能或者是技法问题。那么，水墨中国画的学理基础应该是什么？对于这种学理基础的研究，即是对于水墨中国画的基础理论研究。在这样的基础理论研究中，是应以造形为基础还是以笔墨为基础？如果以造形为基础，那么是应以写生为基础还是以临摹为基础？如果以写生为基础，那么是以素描为基础还是以白描为基础？如果兼而有之，相对于油画只以素描、色彩为基础的模式来讲，我们将面临着一个十分复杂的学理基础，我们是否需要对中国画的学科基础进行整合？是否需要建立水墨中国画自身的学理基础？这一切都尚在摸索之中，不过有两点是明确的。

首先，加强中国画尤其是水墨中国画的基础理论的研究。中国画的发展，应该是创作、研究等诸方面综合平衡的发展。近百年来，尽管我们已经在中国画创作、中国美术史研究、中国画评论、中国画技法研究等多方面取得了相当的成就，然而与此繁荣相比较，中国画基础理论的研究工作，还是相当贫困的。究其原因，这种基础理论，也就是“画论”的阐释工作，在过去基本上都是由画家本人亲自担任的。现在这样的工作，画家们不去做，职业理论家们又做不来，因此，中国画基础理论研究领域在目

前几乎成了一片荒地。而中国画的长足发展，不可能离开其基础理论建设的直接支持。本书所进行的正是这种意义上的理论研究，旨在对中国画基本原理与方法的探索与重建，其目的是为了中国画最终的自我超越与自我重塑。

其次，加强中国画基础理论中的造形问题的研究。什么是中国画的造形？“造形”在某种程度上常和“造型”一词通用，但“型”往往有某种“类型”的含义，指的是造形与笔墨、色彩综合成型后的画面形象；而“形”则专指形状，造形就是通过一些有规律的造形方法来制造形状。^①造形行为的本质意义与价值首先在于造形本身，假如画一个人像，这个形状的魅力如果不在造形本身，而仅仅是使人想起某位美女，那么这个造形的意义不过是一个“中介”（照片也许更好一些）。而作为一个水墨中国画画家，必须努力使造形本身发生意义，通过对形状的制造与处理，使形状本身具有独立可赏性，即使在非常形似的状态下，也要具有独立的品格——绘画到了这个层面，就不在于是否画了美人，画什么都一样。

基于多年的研究、教学和创作实践，正如前述的一系列复杂问题，笔者深深地体会到，中国画特别是写意中国画中的笔墨范畴对于造形范畴的抑制，以及由此产生的对于中国画全面发展的制约。当然，书写性笔墨也是中国画中的珍贵传统财富，这种制约的性质，乃是基于双方各自的性质与相互关系的错位上。因为，水墨中国画有两大基本问题：其一是造形问题、其二是笔墨问题。这两大基本问题，连带着三个基本关系：其一是造形和笔墨的关系、其二是形神关系、其三是墨色关系。其中，笔墨和造形的关系，是水墨中国画的基本关系。造形则连带着形神关系，笔墨连带着笔墨和色彩的墨色关系。水墨中国画的基本范畴和课题，就基本上涵盖在

① 笔者发表于《美术观察》2002年第7期、第8期的论文《中国画造形基本原理》（上、下），曾在注解中解释过型与形的语义不同，认为：造形的“形”字没有使用“型”字，是因为我个人理解只有当中国画的造形与笔墨、色彩等因素契合为一的时候，才可称之为造“型”，而该文中的“形”字则是指“形状”一义。在本论文中，之所以没有采用造型而是采用了造形二字，最重要的原因是：在中国画古代画论中，只有“造形”这样的用法。造型是西方概念，不像形只限于平面，特别是绘画，造型还可以是立体，甚至是发型、服装。基于上述理由，本书使用了“造形”二字，不但用以描述造形的形而下与形而上的问题，用以描述造形的视觉性与色、线、形三者的造形、造色与造线辩证关系，同时，也特别用以描述中国画的形的范畴与关系。

此三大关系之内。其中，造形和笔墨的关系，是所有其他关系的基础，而形神关系是其他关系的主导。就目前水墨中国画的创作现状来看，解决造形问题是当务之急。长期以来，在中国画学界，大家对于笔墨问题的研究要远大于造形问题的研究，有关对中国画造形问题的研究，还未形成一整套有体系的理论，对于水墨中国画造形的独特性质也缺乏更富于学理性的研究，而水墨中国画又是一个必须讲究造形的画种，没有造形作基础，笔墨问题就会没有着落。

水墨中国画所使用的专有绘画语言是中国画的笔墨语言，不论这语言是传统的“文言”书写性笔墨，还是现代的“白话”笔墨，笔墨这一基因是不可以被置换的，也唯此，水墨中国画的民族艺术性质才不可能发生变化。但笔墨语言不是一种“客观性”的绘画语言，它是由毛笔水墨这种工具材料的使用而产生的一种以笔法为特征的工具性语言，是历史积淀下来并代代相传的一种程式性的符号系统。因为笔墨语言的这种特殊性，表现光影、体积、明暗、色彩等物象某些具体因素不是它的长项，它必须寄生于一种具有适合它自己表现的造形宿主之上，这种具有独特性质的造形就是线造形，它比较适合于笔墨的“骨法用笔”。由于不同性质的笔墨的特殊要求，而成就了中国画的不同的造形样式：书写性笔墨要求造形必须点画符号化，而“应物象形”则可以使用绘画性笔墨方式。因为笔墨和造形之间的关系，笔墨是动作性的表述，造形是从天地万物中经画家的“观物取象”而来，它们二者根本就不是原配，因此在历史上笔墨与造形之争最为激烈，从“象物必在于形似”到“作画第一论笔墨”，这种斗争几乎持续了上千年。写意中国画在这个矛盾中，以造形作出了让步，笔墨获得了相当程度上的独立表现力。然而在水墨中国画中，这种矛盾就十分复杂了，如果让造形作出让步，那么造形所连带的独特内容将会丢失，水墨中国画的存在意义就失去了；如果要笔墨作出让步，则中国画的特质与表现力将要减弱。旧有的文言笔墨向现代视觉文化中的白话笔墨的转化（也正如格律体诗向自由体诗的转化），为解决这个长期的矛盾提供了某种契机，这种转化既能使水墨中国画线面造形保持传统的独特的造形风貌与文化品味，又能够为造形表现力增容并为笔墨的进一步发挥提供更广阔的天地。

无论是哪一种类型的中国画，都必须注重造形。因此，本书造形问题的研究，并不是特别地针对水墨中国画的研究，而是具有普遍意义的研

究，所以，在本书中没有特别地强调和使用水墨中国画的概念，而统以中国画概而称之。加强中国画造形问题的研究，其目标在于建立中国画造形学的基本学科构架。中国画目前并没有造形学，不但中国画没有，所有绘画都没有。西方绘画有色彩学、解剖学、透视学，但是没有造形学。现代的视觉传达理论建立起了完整的形态学，但不是手绘绘画的造形理论。在原来没有造形学的时候，人类有着数万年的绘画造形实践的历史；然而当我们试图研究建立造形学的时候，“绘画死亡”的预言却已经充满了世界。如果造形学的研究与建立正好出现在“艺术史终结”的悲剧时刻，它还会有意义吗？如果有，它的意义何在？

众所周知，绘画是只有人类才具有的一种造形行为，造形是绘画的基本内核。所以，即便在未来的某一天，绘画真的死亡了，对造形的研究仍然具有价值。恐龙早已灭亡，但这一事实并不妨碍对于恐龙的研究，何况，中国画目前并未出现濒死的征兆。细细分析中国画的构成内质，可以发现造形只是中国画的基本内核之一，中国画的内在形态结构要远比一般绘画复杂。但无论如何，造形对于绘画包括中国画非常重要，因为对造形问题的探究，从某种角度上说，也就是对于绘画的存在意义与理由的探究。中国画是绘画艺术的一种独特形式，那么，对于中国画造形的特别研究，或许能为一般绘画的生存困境提供一种独特的学理基础以及生存理由。但是通过造形研究能够为中国画自身找到一条长足发展的道路，则完全具有可能，进而，中国画造形学也同样具有存在的充足理由。

有必要再次强调认识形的重要性。形是绘画艺术中的普遍性问题，形之于绘画，就好比音之于音乐一样，造形行为直接关联着我们个人对世界的感受、生命经验甚至更多。由视觉作为基础的造形审美是人类眼睛的一种高级属性，眼睛是距离大脑最近的感受器官，人类大脑的四分之一区域与眼睛有关。而手绘的造形方式更是人类作为有灵生物的标志性属性，因为他不仅使用视觉功能，而且同时使用包括感受与内心、心智与情感、手绘与双眼控制等多种功能及其相互协调作用。远古时候从生食向熟食的变化，是人类的进化，而人的视觉从直接观赏到造形后观赏，也是人类文明的一个大进步。从这种低级的模仿冲动转化为更为高级的主动造形过程，培育了人类日渐成熟的灵魂。现在人类不但能够模仿形状，而且已经能够

根据自身的审美需要制造形状，来满足视觉丰富的观赏要求。论及这一点的宗旨，是为了给绘画这种非实用造形的合法地位一个简单的辩解：看看我们每天为了我们的肠胃做了多少工作，对从自然或人造自然中获得的食物经过多少道内外加工程序，那么，我们为眼睛与心灵做多少工作都不为过。因为，在一个艺术家的心目中，眼睛是灵魂的器官，肠胃是身体的器官，老子讲“圣人为腹不为目”，这句话还需要反过来说。单纯从自然中撷取的食物或许显得粗糙，非自然的纯人造食品（指那些离开自然的原料的纯粹人为合成的食品）又显得有些乏味，造形也是如此，而在这二者之间，相对确立了造形的合法存在地段和它的双向标准。

我们正处在一个“图像时代”。图像取代了真实存在，切断了我们通往实在世界的窗口并取而代之。绘画的仿像造形能力，无论在速度上还是在真实程度上都已经远远落后于现代图像技术，绘画的意义、手绘造形存在的理由以及其在图像时代结构中的位置，成为了以绘画为职业的人必须面对的问题。图像时代的艺术不但被宣布与生活没有边界，绘画似乎是不再必要了，因为什么都可以成为艺术，人人都是艺术家。而且，我们也注意到：图像时代在用机器复制制造大量的仿像、拟像之外，同时也制造生产出大量的符号性的图像，这些极具视觉震撼力的真实图像与简洁的符号图像，让具象和抽象绘画都相形见绌，在这种情况下，更需要认真思考绘画本身以及它本体之中的关键因素是什么，因此，造形学研究显得很有必要。

古代中国的美术，固然讲究存形，为存形而造像，但也有形似、神似，传神与写意之区别，所造之像，不但有应物象形和画符成象之不同，亦有工写之异。在这种丰富的表象中，蕴涵着人必然绘画的深层理由，这理由深刻得象人类歌唱与跳舞的理由一样单纯。如果我们找到了观念、图像、行为与实物都无法取代的绘画造形的本质与本体性意义，也就意味着我们重返绘画并真正地进入了绘画之途。张载说过四句话，“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”，中国画造形学的研究，其实也是为中国画“立命”的一种研究。面对与我们生命越来越隔离的世界，通过人的造形方式与天地万物重建直观的联系，以使我们得以多种方式“诗意的栖居”，正是中国画造形学学理研究的意义所在。

尽管中国传统理论对于形的问题也予以了相当的重视，认为画与形是

一种必然关系，比如《广雅》云：“画，类也。”《尔雅》云：“画，形也。”《说文》云：“画，畛也。象田畛畔，所以画也。”《释名》云：“画，挂也。以彩色挂物象也。”比如张彦远云：“无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”又云：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”如颜光禄云：“图载之意有三，一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也”等。而且，许多画论也认为应该注重造形，比如郑绩认为：“学山水固当体认家法，而形像尤须考究。今人多忽略于形像，故画焉而不解为何物，岂复成为绘事耶！盖画必先审夫石与山与树之形，其间阴阳向背，远近高低，气脉连络，宾主朝拱，一一分清而后别之以家法皴法，究之于笔，运之于气，由是春融夏翳，秋肃冬严，烟朝月夜，雨雪风云，可随手而生腕下矣。是形像乃为画学入门之规矩也，焉能忽之？”然而不可否认，造形问题事实上在中国画中晚期的历史中几乎没有地位，特别是文人画产生后，形被“神”“笔墨”“心”“写意”“古意”“气韵”等等几乎所有的相关范畴遮蔽，造形与丹青一样，成为了传统中国画里的一个逐渐萎缩退化了的器官，尽管它在历史上曾经很发达。

应该注意到这样一种十分明显的现象，在中国画历史的几个大的争论中，几乎都可以找到形的影子，都与形的问题相关。第一个是形神关系的讨论，在汉代已经开始，并持续到今天。汉代对形神关系的讨论尽管似乎是在哲学范围内，与后来几次在绘画领域形神关系的讨论不同，但其对于画论的形神关系问题的提出以及后来的中国画形神关系讨论确有相当影响；第二个论争持续的时间比较长，从唐代开始持续到元代之后，至今依然存在，这个论争以苏东坡的“论画与形似”为代表，实际上是形似与写意的矛盾之争；第三次是丘壑与笔墨的论争，抑形扬笔墨，明清最甚，本质是造形与笔墨的主导性地位之争；第四次论争是现代的中西结合论争，相关的还有素描引进中国画的问题。而素描只是形式，本质上还是造形的方法论问题。特别是近一百年以来，中国画争论的落脚点基本是造形和笔墨这两个问题，这两个问题的本质是以什么作为中国画的本体性范畴的争论，折射出来的问题十分深刻。但是奇怪的是：在中国画中其它领域却少有争议，比如中国画并不反对实验水墨，中国画也没有去反对油画，或反对装置与观念艺术，反而是在中国画内部，一个形的问题争论得如此持久而波澜壮阔。这也是我们研究中国画造形问题的兴趣所在——造形范畴被

持久地遮蔽的结构性问题究竟是什么？

遮蔽或者是忽略造形的作用产生了某些消极后果。在中国画结构性范畴中，造形不但是物我关联和形而下与形而上关联的纽带，同时也是中国画笔墨存在的载体。如果再把“形”这个物、我及道、器关联的纽带斩断，那就意味着中国画的形而上性质的实际消失，中国画就退化成为了笔墨的技艺，只剩下了“进乎技”的方式，从而丧失了“澄怀味象”观象体道的直接进道的方式。因而书法这一笔墨意味下的同门兄弟，在道的取向上高出了中国画，因为书法比中国画更抽象，同时书法并未隔断与造化的联想式的关联，中国画作为一种具象的书法，反倒不如书法纯粹。

不得不引用一个美国管理学家曾提出的一种理论，其大意是：由多块木板围合而成的木桶，其盛水量的多少取决于最短的木板。最短的木板决定木桶里装多少水。若要使木桶的盛水量增加，必须将短板加长。准确的说，形就是传统中国画最短的一条木板。色彩不是中国画的短板，因为可以“以墨代色”，用墨的木板取代色彩，而且，墨的木板一点都不比色彩的木板短，并且别致。造形的木板则无可替代，没有造形，中国画的木桶永远也盛不满水。

为什么造形是中国画木桶中最短的一根木板？除了被笔墨、气韵、被神、被书写性等其他范畴抑制的外在原因之外，其内在的原因也是显而易见的：首先，中国传统的认识论不发达，“混论思维”、主客不分等皆是内在的原因，尤其是写意方式对于视觉本性的贬抑，“五色令人目盲”，更是造形取象的方法论盲区；其次，传统中国画有从临摹途径学习和获得造形样本的传统，这种捷径在晚期中国画中则变成了主要方式，所以，中国画造形的本体论建构始终不曾发达；同时，中国画中的写意文人画所采用的是一如中国文字“象形、会意、指事”的点画造字之法造形，后学画画，可不必通过写生及提炼形状，记背笔画字符就行，由此，中国画造形的日渐萎缩是理所当然的。

20世纪以来，强调造形的现代人物画取得了超越传统人物画的很大发展，这一点有目共睹。除了人物画是生长点之外，20世纪大凡强调写生、注重物我关系，特别是注重对于客观物象研究的中国画画风，也就是重视造形的画风，都产生了不同于传统的新面目。20世纪以来，不但现代人物画强调造形，山水、花鸟画理论也开始重视造形的本体论研究，比如齐白

石的“似与不似之间”的造形理论，黄宾虹的“不齐之齐”的造形主张，李可染的“采一年炼十年”的写生造形转换理论等，都非常具有代表性。这一百年，对于长期摹古的国画家来说，中国画获得的最大的财富，就是睁开了双眼，看到了一个令人耳目一新的现实世界，一种当下的普通人民生活，并把它表现为绘画。事实证明，中国画造形及相关范畴的关联研究是传统内部的一个生长点。

本书的研究对象即为中国画造形问题。关于“造形”一词，古诗有之。如《庄子·徐无鬼》云：“形固造形，成固有伐，变固外战。”清末学者王先谦集解为：“无形之形可以造众形”；南朝梁钟嵘《诗品·总论》云：“岂不以指事造形，穷情写物，最为详细者耶”；《宣和画谱》卷一“道释叙论”载：“画道释像与夫儒冠之风仪，使人瞻之仰之，其有造形而悟者，岂曰小补之哉”；刘勰《文心雕龙·丽辞》篇云：“造化赋形”；谢赫《古画品录》第二品评顾骏之云：“赋彩制形，皆创新意。”刘道醇《宋朝名画评》载：“江南绝笔，徐唐二人而已。极乎神而尽乎微，资于假而逼于真，象生意端，形造笔下……故列神品。”“士安下笔清劲，造形完备，最为长也。”就中国画而论，造形是指在画面内制造形状，包括有形形状和空白的无形形状两类。一般说来，绘画具备四个层次：第一层是表层物质，包括笔迹、墨迹、色彩、肌理等；第二层是图与形的层次，包括形象、形式等；第三层是画面的内在结构，结构是有喻意的，是画面的骨骼，也是支撑画面并将图形与笔迹联系为一个整体的最本质的框架；第四层是精神内核。我们所说的造形范畴，存在于画面的第二层和第三层之中。中国画的画面的造形来自“观物取象”，通过“立象以尽意”的造形过程显现为形状。当然，形状的产生一方面得益于“外师造化，中得心源”，另一方面也依赖于笔墨的“以一管之笔，拟太虚之体”的迹化过程。

造形问题在中国画的历史上不是显学，所以，有关造形的论述零星散见于画论之中，并未形成体系。从上述已经提及的中国画四个论争之中，无论是形神关系、形似与写意，还是丘壑与笔墨、中西问题，我们可以看出，中国画有关造形的思考，主要集中于造形与其他范畴的结构矛盾关系上，比如造形与物象的形似问题，形似与神似的形神关系问题，形似与“逸笔草草”的写意问题，笔墨与丘壑的形态地位问题等，上述问题均未触及“以形写形”的造形本体性问题，而关系的问题即在于本体性问题。