

名家讲学笔记

朱颖人编著

广西美术出版社

目录

003	缘起
005	笔墨
019	笔法
049	墨法(附用色)
061	构图及画面分析
141	画禽鸟及动物杂谈
161	书法与绘画的关系
169	诗与画的关系
173	杂论
191	从潘天寿先生和吴茀之先生绘画中得到的启示
194	怀念吴茀之先生
197	消得尘氛医得俗
201	借古开今
204	画里春风岁月长
207	补遗
210	朱颖人和《潘天寿、吴茀之、诸乐三课徒画稿笔记》
213	后记

缘起

朱颖人

我在50年代初就读于杭州国立艺专，后改名中央美术学院华东分院，现名中国美术学院。当时国画大师如黄宾虹、潘天寿、吴茀之、诸乐三等先生，均在校执教。他们既是杰出的艺术家，又是杰出的教育家。我有幸亲承指导，无论在艺德艺技诸方面均蒙熏陶，虽然深愧未能得大师们于万一，而门墙桃李之恩，未能或忘。

现在老先生们均已逝去，而且大都去得不是该去的时候。这种历史悲剧，更增添我的彷徨思念。或当风晨雨夕，更有一种空廓失落之感。

今我亦垂垂老矣，唯恐往昔得之于大师们的教言，亦随流光而俱杳。为此深感有将他们的指授整理出来的必要，以便弘扬他们的精神，供有志于中国画的同道们参考研究，这是我的一点心愿，也就是这个册子的缘起。

有必要说明的是，这里所依据整理的大都是当年学习时的笔记，记的是平时老师们对某一主题的随题论述。有的是片言只语，有的是事后追忆，加上记

述者的水平有限，肯定在诸多地方不能全部传达老师们的原话。而且当时只考虑自己的备忘，没有想到今天的需要。好多地方也没有标出当时讲课的老师和时间地点，时日已久，现在更难标定。好在这几位大师，他们在画风上虽各卓犖不群、形神独具，而对中国绘画的大要则所持略同，或对具体某点稍有偏重，实亦非关宏旨，想读者自能辨之。

其次，笔记所写并非都按当时老师的口语录出，而是记述了他们所讲的主要精神，有时还夹杂进自己的一些感触与随想，所以不能按语录体来整理，仍以笔记称之。由于作为笔记，在时过境迁的今日，在整理中又加上我的一些看法，以便更好地给同道们参考研究。这样，其中若有差错，责任完全在我，祈读者鉴之。

笔墨

笔墨是中国画表达形式的最主要手段。这里所记录的是老先生们论述笔墨在中国画上的作用与地位,以及对此道的要求与理解。

潘天寿先生说,绘画在原始时期,不分中西民族,都是以线条应物象形。线条本非客观物体所固有,而是人们为区分大千世界而抽象出来的,也是艺术再现世界的最有力手段。其后,西方绘画因崇尚自然科学的规律,从而发展到对光与色及视觉形象的模拟上去。而中国绘画,用潘天寿先生的话来说,走的是“艺术科学”的道路。即在把握线条性能的基础上,作高度提炼、沿着自身感受的方向上发展,从此确立了东方绘画体系。优秀的中国绘画,在东方绘画体系中,起到了旗手的作用。

潘天寿先生说学技巧,大部分就要接受传统,接受传统有几个方面,同时受人的影响(包括老师等),古人的画与画论,时代生活形象的所见所闻。接受传统,光听光看不行,不管接受传统或

接受自然形象,都应经过实践的探索才能选择成为自己的笔墨形象,笔墨在中国画中是基础的东西,因国画中以笔线为主体,故一谈中国画就以笔墨为主要技法。

粗毛笔含水量少出水快,细毛笔含水量大出水慢。古代人用狼毫用得,马夏是用退笔(秃笔),李公麟用锋很尖的笔画的,王—亭常用玉筍笔,笔锋不尖钩线粗壮,作点着实。米家山水也是以线为骨的,无线则软而无骨了。以线为主,故石涛强调“一划”,对中国画的线所以重视它的功效,常与书法有关,故工画者都善书。

有一老先生说用笔应轻松,轻松会有朝气,林风眠的画出自西洋画基础,但他的用笔轻松,我喜欢。潘天寿的画老气横秋,此与用笔有关。潘天寿画松树

用笔是好的，但用此笔法画花则感到质感不够妥帖。可是潘天寿先生创造性地继承传统的技法，形成了独特的自成一家风格，在绘画艺术上有很高的成就。

老先生们经常强调中国绘画最需要讲究笔墨技巧又并非光指手头功夫，诸凡个人品性、学养、才情均能于笔墨上透露消息，其所包容真可谓既深且广了。

潘先生认为绘画成就的高低，虽有个人素质为基础，而正确的锻炼，则是关键所在，不能去搞一些似是而非的魔术般手段，要靠真功夫。一切艺术都有它本身的轨道，你可以开辟或延伸轨道，但不可以脱轨。老先生这番话，真是掷地有声。有些人曾认为只要达到效果，可以不择手段，这些话猛然听起来似乎有理，而实为欺人之谈，因为手段与效果是紧密的因果关系。刷子只能是刷子的效果。滚筒只能是滚筒的效果。当然前面所提的效果二字，是规范在中国画这一个要求上的，假使你所预期的并不在这一规范之内，那尽可“凭君覆雨翻云去，莫问神州自有天”。

吴笈之先生说中国画的主要工具是笔和墨。然而以笔墨联称，成为中国绘画上的专有名词，这主要是指画面上的笔踪墨迹，以及寄寓于这里边的笔情墨趣。如说某幅画的笔墨好否，其实几乎包括了作者表现在绘画上的全部技巧。

老先生们说中国画，尤其是文人画首重画面的意境，而意境的表达全靠组成画面的笔墨，这两者之间是相互依存的。正如人的灵魂和肉体是两个方面的统一体，也就是形神关系，若有形而乏

神必属痴呆；反之，若肢体不全亦难称形神兼备。从绘画的角度来说，很少有意境平凡格调低下而笔墨独具高超的；相反，也很少有平庸的笔墨而能表达出高超的意境的。作为一个专业画家，各方面的修养，容许有其参差，但其相距，不会过远的。因为最后是互相促进和制约着的。

老先生们所讲的意境问题，涉及面很广，通常被称作画外功夫，对此难以用语言达其意。如何使意境高超，谁也不能说个具体。至于笔墨技法，历代画家积累有丰富的经验，而且留下了大量的优秀作品，足资后人借鉴和探求。大家知道绘事“六法”，首重气韵。吴先生说：气，指的是生气，亦即运转不息的生命之力；韵，指的是情韵，亦即千姿百态的生命节奏。这虽很难在某一画面具体去指实，但可以为人所感知，亦可为笔墨所显示。中国画笔墨所追求的也是以此为最高标准的。如果强而析之，则以笔取气，以墨取韵，其中以笔为主导。因为在一般情况下，墨还是要以笔来显现的，也只有笔底之墨，方能称之为笔墨之墨。这好像节律是附着于运动走向的力线上是始能表现的道理一样。

吴先生说，古人称某些笔墨为“有骨无肉”，或“有肉无骨”。所谓“有骨无肉”是指笔踪没有浓淡干湿的墨色变化，那就枯而乏韵；另一种“有肉无骨”，是指水墨一滩，疲软无力，看不出笔路，当然也难言气之所在，或被讥为“墨猪”。由上所言，我们可以体会出，笔墨是画面气韵的唯一载体，笔踪过去，墨彩随

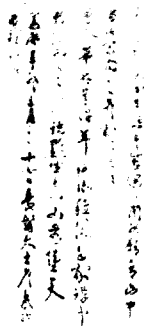
之。笔有迟速、顿挫、转折、偏正之姿以显其活气；墨有枯湿、浓淡、渗化、积聚之变，以显其韵味。所谓笔墨之道，浅而言之不外于此矣。当然这些都不能孤立地来讲，在具体画面上，具体对象前，以及作者心意之所寄，情趣所托，各当其画，运用之妙还在存乎一心。

老先生们强调在作画过程中要做到“笔被人使”，不要“人被笔使”。这两者的区别，一是胸有成竹，拈笔挥毫收纵自如，传物之神，写己之意，由我差遣；或超于象外而尽得环中，这样的用笔过程，叫做“笔被人使”。一是心中无数、毫无主张，或拘泥于物象，或计较于锱铢，笔墨不随自心，当然无气韵骨法可言；又一种是神情茫昧，随笔涂抹，既乖事理，更无法度，是谓“人被笔使”，不得谓之真画。细审古今成功的画家，他们的笔墨都是顽强地做到了“笔被人使”这一十分重要之点。各家风格也在此中显现。

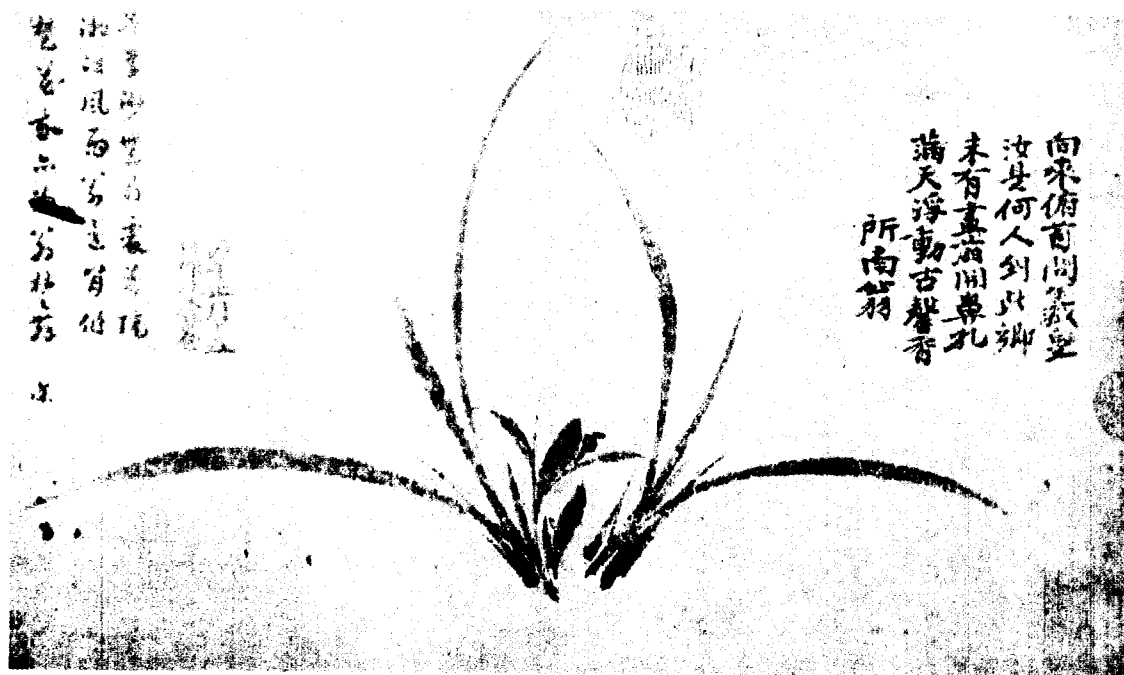
老先生们上面所讲的，简言之就是“意在笔先”，亦即所谓“人使笔”，当然这不是容易做到的事，必须经过艰苦磨炼方能得到。

笔墨二字是相对又是相济的，明代莫是龙《画说》中有“古人云有笔有墨，笔墨二字人多不晓？画岂无笔墨哉”之说。确实，所谓笔墨是有其特定含义的，且看明代顾凝远的《画引》中所讲：“以枯涩为基，而点染蒙昧，则无笔而无墨。以堆砌为基，洗发不出，则无笔而无墨。先理筋骨，而积渐敷腴；运腕深厚，而意在轻松，则有墨而有笔，此其大略也。”

当然时日不同，人情也异，现代人们的生活与古人不同了，今日生活节奏加快，商品经济意识增浓，一般人不可能有更多的时间，欣赏品味所谓笔墨情趣，所以有一些人热衷于搞“一眼惊人的视觉刺激法”，不少作品就是这样应运而生的，这看来是个大趋势。因为观者心态如此，作者心态不能不随之相合。前些日子的文坛、艺苑中的形形色色表现，都有异曲同工之妙。不过什么样的笔墨，就能达到什么样的效果，彼此的原理是相通的。所以，不管你画什么，作为中国画对笔墨一道总是首先要研究的。



1 这是元代吴镇所画的墨竹，用笔中锋直挥而下，干净利落，劲挺有致。



2 此画为宋末元初的郑所南画，笔墨爽朗，情致雅逸，据史料记载，画无根兰为郑所南创始。



3 这是明代徐渭画的萱花局部，与前面吴镇、郑所南两张画比较，各有情意，但徐渭的笔墨显得奔放而多变。

4 这是元人画的墨竹局部，竹姿有致，用笔劲挺而有变化，很得生气而又在法度之内。



5 王一亭画《松鹤图》与吴昌硕齐名于当时沪上。



6 这是明代沈周所画的《斑鸠图》，用笔深厚，甚为厚重而有古朴之感，以笔墨之沉着显现其内在的刚健之意。



7 这是宋代杨补之的《四梅图》局部，笔墨深厚之中能得枯润变化之致，又恰当地显示了早春梅枝的质量感。



8 这是清初八大山人的《荷花图》，笔墨情谊很浓，很能得到池馆荷花的意趣。所画荷杆长线条，显示了作者情意与气势的旺盛，大块荷叶，墨色变化非常恰当。



9 这是清末民初任伯年的白描人物画局部。用笔流利挺健，衣纹被大风吹动的情状处理得非常好，很能吸引观者。从所画衣纹、树干、细草的笔意变化来说，说明作者的技法非常熟练。



10 这是近代吴昌硕的画，所用线条浑厚古朴，得书法石鼓和大篆的功力，用墨得破墨法的奥妙，所画均能显观其力度、重量所在。



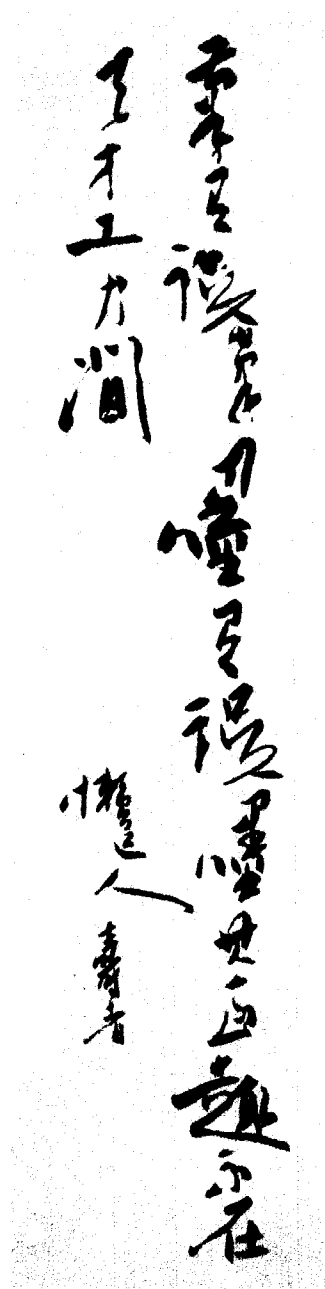
11-13 潘天寿先生的这几幅画的局部，从中可见他的用笔特点。此中的方笔圆笔、轻重虚实等等，正是研究潘先生笔法的好机会。



15 吴茆之《篱菊图》



16 吴茆之《五果之图》



14 这是潘天寿先生的行草作品，若能参看潘先生更多的书法必能理解他对书画之中的美学观点与存在价值。

15—18 吴茆之先生作画全凭性灵，学吴昌硕而能化，门户自立。他的构图自有天趣，行笔爽朗、挺健，情谊自在。墨色相映富有浓郁的生活气息，这在老一辈画家中是难能可贵的。



17 吴荃之《公鸡图》



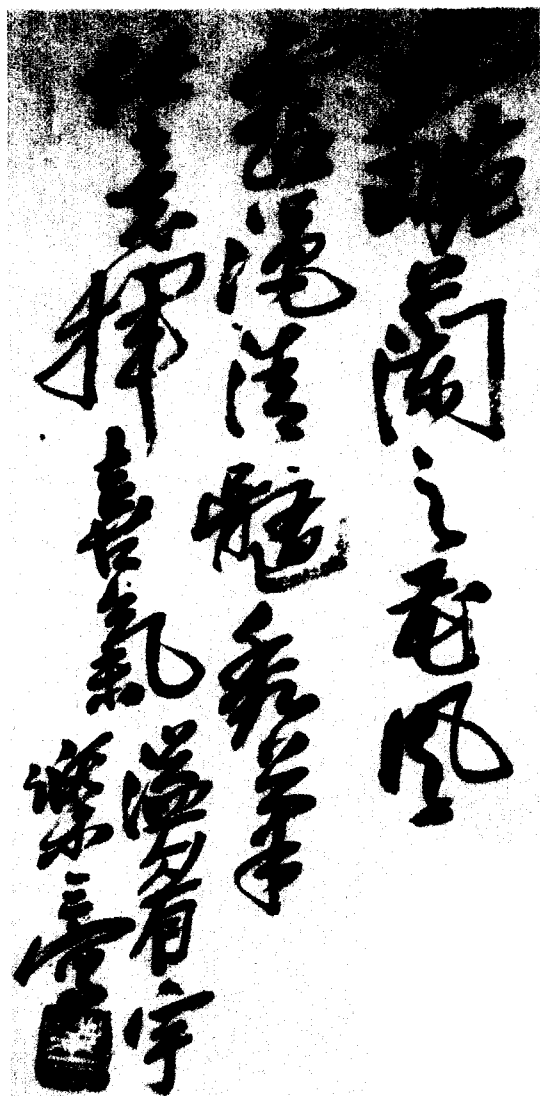
18 吴荃之《蓖麻图》



19 诸乐三《红梅图》



20 诸乐三《凌霄花》局部



22 诸乐三《兰花图》题跋



21 诸乐三《菊花》局部

19—22 诸乐三先生画风继承吴昌硕先生而来，画面更显精到而见法度，用墨用水也极为讲究。



23 这是当代陆抑非先生的画(局部),描绘蜻蜓的笔墨恰到好处,所谓轻若行云,薄如蝉翼者仍能有笔情墨趣为上。读此图当会有启示。



24 这是八大山人的《荷花》局部,借此想说明线条的用笔变化,以及与荷叶阔笔泼墨之中的笔意对比效果与情致的感人程度。



25 这是当代张大壮先生所画海虾局部,此中笔墨方法与笔墨情意,可以与齐白石画的虾结合起来看,这样可以更好地认识他们之间不同的风格与审美意识。

为了更好地理解几位老先生对笔墨的意见，似有必要先略述他们在笔墨上的成就与异同。潘天寿、吴茀之、诸乐三几位老师，是浙江美术学院在中国绘画教学体系的台柱子。他们在绘画教学上作出的巨大贡献，形成了浙江美术学院在中国绘画方面的一个鼎盛时期，在全国确立“新浙派”就是证明。潘天寿、吴茀之、诸乐三先生早期在上海都受到近代花卉巨匠吴昌硕先生的启导，也都崇拜明代的徐渭、陈淳，以及清初的石涛、八大。然而诸乐三先生较多地保持了昌硕先生的精髓，使自己绘画上的笔墨更加净化而稳重。用余任天先生的话来说是“更少失笔”。吴茀之先生以其天资聪颖、才思敏捷和机灵见长，在逐渐脱离吴昌硕先生的影响中，从恣纵的笔墨中力求天趣，笔法既多变而复归于统一，这是他人一般情况下不易做到的。唯独天寿翁“我行我素”，似“强其骨”为总宗旨。他的笔墨，无论粗细，直以钢筋铁骨、力能扛鼎的气势见于画面。先生强调线的作用，就是画荷叶的大墨块，也以“阔笔线”一词来指导我们，使人理解即使在大块泼墨中也须有笔的意味，以此方能显出中国画的精

神。但三位大师的笔墨形式，在各具风貌之中，又都能符合石涛提到的那样“始于一画而终于一画”的原则。更可贵的是他们数十年来相处一起，经常切磋技艺，在绘画道路上做到“和而不同”。这些方面留给我们的印象是“人各有志”。他们从自身的秉性、品德、修养等诸方面出发，含辛茹苦地走自己的路。既不违背中国绘画的本体轨辙又各创出自己的道路。按潘天寿先生的说法就是“不做洋奴隶，不做笨子孙”，这对有志于中国绘画的后继者来说是有极深刻的教育意义。

三位老先生中，诸乐三先生的笔墨线条，属温柔敦厚的趣味，柔中见刚，浑厚古朴，行笔不迟不缓。吴茀之先生思维敏捷，秉性爽快而憨直，强调天趣的自然气势，行笔从吴昌硕的慢速度转变为快速度；笔线刚中见柔，极有韧性；笔墨变化非常丰富，又不失统一的原则，为一般人所不易做到。潘天寿先生除了他的线条以钢筋铁骨称誉以外，在用笔使转等方面，圆笔方笔参用，因而线条转折有力，变化多端，使人体味无穷。对于潘天寿先生画面上的一点一画，都可以显现他的惨淡经营与技巧的高度纯熟。他的指

墨线条更有“折钗股”、“屋漏痕”的拗劲古拙之味，充分表达了大朴不雕这一方面的境界。正因为潘先生的笔墨技巧从他的这一路讲已经达到了高难度的顶点，使后学者有望而生畏之感，于今学之者寡，可说不无这个原因。

老先生们都不赞成用一些“特技”式的手段，去代替笔墨技法，认为这样会失去中国画的最基本精神。当然为之者仍要寻寻觅觅煞费苦心甚至秘不示人，对此潘先生曾以讲笑话的方式作比喻说：讲笔墨好像下围棋全公开，靠真功夫；而另一种是打扑克玩麻将，碰机遇、弄欺骗。于此亦可窥见先生在为人处世上亦高人一筹。

老先生们对中国绘画中笔墨一道的珍视，根源在于中国绘画笔墨中寓有自身的审美观念与审美价值。近时有些不明道理的人，不加分析地喊着要排斥绘画中优秀的传统笔墨功力。其实这主要是懒于做踏实真功夫，只想觅得一些巧妙办法，去达到目的。当然这样也许能够出现某个新花样，但尚不足以比昙花一现，因为它没有丝毫植根之处。从历史上有成就的画家来看，都是“功之成

非成于成之日”。从认识到实践，都是从长期积累中得来的。陆俨少先生继潘天寿先生之后说了一句重要的话：“凭聪敏也可以画出一张画来，但要真正画好画，没有传统功力是不行的。”这话确是真知灼见。

老先生们一致认为应当认识自己脚下是一片中华沃土。在由本民族心态所形成的审美观念指导下的中国绘画，从绵绵历史中走来，既稳实地沿着自身的步伐发展，又大胆吸收外来姿式融入自身血脉，从而不断开出东方特有的艺术奇葩，同时也使世界艺坛更显丰富。因此我们既不能固步自封，更不可妄自菲薄。如果消失了自己最基本的精神，亦必为人所唾弃。有志于中国画的应该懂得：价格不等于价值。

作画的步骤是从一笔一墨开始的，但是笔墨仅是个表现形式，犹如音乐中的符号。只有当这些组合起来的音符，表达了作曲家的情谊，奏出了它的主题和情节，并使听众产生共鸣，那么对于这些音符的组合，才能说是恰当的。绘画上的笔墨也是如此。当你所画的笔墨，表现了画家的感受，能做到“及物传情”了，在观众的心目中同样勾起种种

思恋，这时的笔墨才真正有了艺术价值。潘天寿、吴茀之、诸乐三等老先生，他们经常在学生面前提的不外是笔墨问题，但根本的落脚点却在教学生理解、创造自己的风格，突出表达自己笔墨方面的情谊，所以不管你怎么研究学习老先生们所讲的笔墨，若仅将笔墨理解为一个可随便借用的程式，那就是没有完整地认识到老先生们的原意。潘天寿先生经常说绘画上的造型问题，要自己创造的，不能仅是生活现象的再现，或者是着眼老本子，落到老套里去。这是至关重要的。因为一个画家的成就高下，全在于其有无独创风格，在其所创风格中透视出作者的修养、品德、功力以及整个美学观念。假如我们在研究笔墨的问题上离开了出发点与归宿处，那就失其所在了。

书画艺术，始终有个形式问题，我们研究笔墨，也是为了获得形式的基本构件。谁能找到最理想的形式，谁就是成功者，这是被古今中外无数事例所证明了的，也是毫无例外的。人们心中也都证明了这点，实在是毋庸讳言的。问题在于你用什么方法去找到那个形式。这不是碰运气所能获得，也不是

猖狂妄行所能达到，必须遵循的就是老先生们反复讲的内外修养。笔墨也不过是这些修养所显示的形迹，也就是作者神会天地的抽象意念，给予具象化的手段，没有另外什么神秘可言。

总之，我们对中国画笔墨的认识，应该理解为是中国绘画的主要表现形式，离开了中国的笔墨特征与形式，那么也就无所谓中国绘画的技术可谈、可研究的了。

中国画笔墨的表现形式，是情谊的寄托所在，所以中国绘画的笔墨与情谊应该互为表里，不能拆开或割裂。假使硬是将它拆开割裂，那么中国绘画的笔墨的发展就毫无民族情趣可谈了，这样就必然不能自立于世界艺术之林中，以致丧失它的应有光彩。

当然，研究笔墨是为了表达作者所需要的意境，是作为表意的工具而存在的。我们研究笔墨，也正是为了这一目的，在学习时需要研究别人的经验，为自己的表达能提供借鉴，这是重要的。但是对中国绘画的学习，仅局限在笔墨一道上，也不是我们的原意，愿有志于此道者留意焉！