

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 史论研究

more

笔墨论稿

<http://www.msppj.com> 作者: 中国美术批评家网 专稿 时间: 2007-7-24 01:04:00

文/ 郎绍君

提 要

笔墨是传统水墨画的主要“语言”与技巧方式，是唯水墨画才有的特征。作为艺术话语，“笔墨”有一定模糊性但又可以释说、理解和把握。它原生于对特殊材料的技术把掌握又超越了材料与技术。作为视觉艺术语言，它有结构性、程式性、有独立而悠久的传统和深厚的精神背景。笔墨不同于“肌理”。它受制于造型又超乎造型之外，它是手段亦是目的。画史上，笔墨高于并重于色彩。有无笔墨与笔墨高下是衡量笔墨的两个层面，其中“高下”更有意义，而“高下”标准，一向有传统共识。笔墨形态丰富而精微，笔墨风格有常有变，笔墨格调是对风格及其所体现的人格、精神和艺术品位的价值判断，体现着笔墨的最高追求。

水墨画是近百年中国美术关注的重心，而笔墨又是水墨画讨论与实践的焦点之一。画家谈论笔墨，大多在“庐山”之中，偏于经验性；理论家谈论笔墨，则多在“庐山”之外，偏于空泛。本文尝试对笔墨的主要问题作一思考性清理，但限于篇幅，仍有许多重要方面不能涉及。[1]

一、对笔墨的基本理解

“笔墨”二字向来没有、也不可能有“科学”的解释。这源于中国学术的综合性和艺术概念的模糊性。但笔墨是看得到，能够意会、可以把握的，美术史上的释说虽不尽一样，却大同小异，具有相当的一贯性。

笔墨乃由传统水墨画工具材料性能所规定，在长时间的技巧训练中形成的造型、写意、表趣方式和手段，是唯水墨画才有的“话语”。毛笔、水墨依照一定程式在纸、绢、壁上作画时产生的点、线、面、团、叠加、渗透、摩擦、转折，行笔疾徐、轻重、粗细，用墨运水多少所产生的光涩、枯润、曲直、方圆、厚薄、齐乱种种效果，这些效

果引出的刚柔、遁媚、老嫩、苍秀、生熟、巧拙、雅俗种种感受，画家内在世界、外在操作与这些效果、感受的诸种关联，以及人们在创作、欣赏过程中形成的对它们的感知方式与习惯，都凝结在笔墨话语之中。一些“现代水墨”作品，通过呈现水墨材料本身的质、量感，或对水墨材料的特殊处理，暗示某种文化意味，表达人与材料间的某种关系。此与笔墨只在使用原材料这一点上有相关性，别无任何共同之处。[2] 笔墨具有结构性。笔与墨、笔与笔、墨与墨的排列、组合即结构。这种结构因水分、含胶量、含矾量、纸性、笔法、墨法的不同而不同，也因题材、描绘对象、作画习惯、造型追求、风格塑造、意趣爱好之异而异。笔墨结构的核心因素是用笔——笔是笔墨结构的“骨”，是变化多端的笔墨“力的样式”的根本来源。笔墨结构没有定形，具有自身的逻辑性，在相当程度上是抽象的。无定形使它自由，逻辑性限制这自由不流于任意胡涂，抽象性则令其不受制于物象的造型原则——它们不即不离，相关但不同一：有时服从于造型，有时与造型重合，有时独立于造型之外。

笔墨具有程式性。笔墨程式是笔墨结构逐渐规范化的结果，也是画家对物象进行综合、概括、简化、节奏化、意趣化、形式化的产物。笔墨依存于程式，程式为笔墨的载体。在画史上，笔墨程式的成熟标志着水墨画的成熟。程式即规范，有规范才能有效承传。所以笔墨程式是水墨画得以久远传承的重要条件。程式具有很高的稳定性，但也会随着创作客体与主体的变化而变化。程式如果被固化、被千百次无生殖力的重复，就会失去活力，变成僵壳。明清近代一些画家因远离大自然的滋润，缺乏内在创造动因，死守程式，导致了水墨画阶段或部分性的衰落。[3]但把笔墨程式视为“魔鬼”，把它等同于“保守”“旧趣味”，敬而远之或轻易抛弃，或以西画方法代替它，又导致笔墨和水墨画本性的迷失、丧失。[4]

笔墨不是孤立的。凡形成绘画的内部外部因素，如造形、构图、风格，画家的书法、诗文、篆刻、美术史论修养，画家的个性、情感、品操，乃至时代风气、相应的文化历史情境，中国人的智慧特色等等，无不与笔墨有千丝万缕的联系。用当下流行的评论术语说，就是笔墨也有它的“语境”和“上下文”。唯有综合地看它、用它，将它视作整个水墨艺术、中国文化有机生命的一部分，才能对它有真正的理解与把握。这是笔墨问题的难点之一。不从强化修养和整体上把握笔墨，仅把它看作一种技术上的功夫，只能练出个有技无道的画匠、画家。

笔墨是水墨画的主要“语言”。作为传递绘画内涵的媒介与手段，它本身也具有文化符号性和一定的精神意义——作为特殊的传达方式和接受方式，它凝聚着中国文化独有的气质与性格。无声的视觉语言具有世界性，但这种世界性也有限——东西方绘画“语言”背后的深层意蕴、情致、趣味、文化个性和精微绝妙之处，是很难被对方感觉和理解的。由于西方文化的强势传播，西画已为更多的东方人熟悉，但真正理解西画微妙处的人并不多。中国水墨画则始终不为西方人所理解（西方对水墨画的部分接受，主要是海外华人和极少数汉学家。）这种不理解主要不在媒材，而在它的笔墨形式、笔墨表现与文化意蕴。有人认为，水墨画的现代化，必须回到“纯材料”，即把“现代水墨”看成无国界、无民族文化特性、无纵向传承与横向联系的纯材料性艺术；不论是谁，也别管怎么画——即使完全不懂中国传统绘画的西方人，只要用水墨材料作画，就同样是水墨画。这种主张，大抵出自放弃传统以换取与西方同步、取得西方认可的动机，是“现代化就是西方化”观念的产物。而对传统绘画和传统文化的无知，则是这类观念产生的内在背景。

制造肌理可否等于或代替笔墨？否。“肌理”这个词，也象“皴”字一样，原本指人肌肤的纹理。以物理和化学的方法（揉纸、拈贴、油拓、水拓、在水墨中注入洗涤灵等各种非水墨材料等），制造出某种类似自然形象与自然肌理的效果，始自60年代海外画家的现代水墨探索。但制造肌理不是笔墨，其原因：

第一、肌理是对水墨媒材进行物理或化学性处理得到的偶然效果，不管画家对效果有怎样的预料，肌理本身都具有不可更改的先定性。这也就是说，只有材料与材料处理而非人的思想、才情、技巧，才是形成肌理的决定性因素。笔墨是画家掌握、使用并创造性地发挥材料特性，表现人的感觉、趣味、心理和思想的过程。人的因素是决定性的，材料和材料处理对未来效果的先定性影响微乎其微。

第二、制造肌理是一种缺乏难度的技巧，与技巧难度很高的笔墨有天壤之别。难度意味着可能性，唯有充满可能性（沟通内与外、心与物、心与心）的难度才具有巨大的魅力。历代大师契而不舍地追求笔墨的完美和独创，与它具有极富吸引力的难度和可能性分不开。制造肌理靠得是窍门和利用物性，即使一个没有经过任何美术训练的人，也可以轻而易举制造出肌理奇异、乍一看让人感觉有趣的无笔画。80年代以来无笔画的泛滥和迅速冷却，正是肌理制造太过容易、人们很快就看腻的缘故。无难度而出效果的无笔肌理画适合了急功近利，希图马到成功的人的需要。在一定意义上，难度差异是区别艺术品质的试金石。难度高的技巧虽未必确保艺术的高品质，但高品质的艺术一定包含着难度高的技巧。对技巧难度的追求，是人类进行艺术创作的基本动力之一。它以有难度的美的形式的创造检验和证实人自己的力量，让人体验到自我实现的愉悦。中外传统艺术都是讲究技巧难度的，现代艺术虽弱化了技巧的难度，但大多增加了表达观念、显示智慧和科技含量的难度，其与单纯肌理水墨的不同也是显而易见的。

第三、肌理效果靠的是外在的偶然性，只要按照一定的程序和方法制造，就会出现所要的效果，艺术主体总是滞于物性，处于被动地位；笔墨表现要求笔笔写来，心物湊泊、内外谐和，不滞于物、不碍于情，能够最大限度地发挥能动性 with 创造性。

第四、如前所述，笔墨在漫长的历史过程中凝聚了特定的文化与心理内涵，已非单纯的方法技艺。制作肌理只是造效果的工艺，其历史不过几十年，没有任何的文化积淀。

说肌理与笔墨在性质、获得方式与价值各方面的不同，并不是一概否定它的作用和意义。在水墨画趋于多元的今天，肌理水墨画理应有自己的一个位置；作为一种技巧，它丰富了水墨画的表现力，如果把握得好，可以成为对笔墨的有益补充。而把笔墨方法与肌理方法适当结合起来，可以更有力地表现某些场景、物象、情调和气氛。这方面已有诸多探索和经验，不细述。

二、笔墨与造型

今人所说“造型”，相当于古人说的“象形”“取形”。传统绘画中最早成熟的形神论，很突出“骨法”[5]。就对象而言，骨法指与造型密切相关的“骨相”结构；就主体而言，则专指用笔。在“六法”中，“骨法用笔”排在“气韵生动”之后，地位比“应物象形”重要。这说明早在六朝时，中国绘画艺术就不把笔法视为造型的单纯从属物了。至唐代，张彦远《历代名画记》总结说：“夫象物必在于形似，形似须全

其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”书中还特设《论顾陆张吴用笔》一章，与《论画六法》章并列，讨论经典性笔法的形态和意义。[6]元以后，纸（尤其是含矾日益减少的生纸）取代绢，“书画同源”之说比“诗画一律”之说更加流行，[7]笔墨在绘画中的地位空前提高。[8]明清将最高的造型称作“不似之似”“离形得似”，与造型越来越迁就、适应笔墨的要求有密切关系。即只有“不似之似”的形象，才适宜笔墨栖息，并充分发挥它的表现力。这在把笔墨看作绘画最高表现的董其昌山水画中得到了集中体现。但随后，出现了摹古风气，重笔墨、轻造型演为重古人笔墨、轻师法造化，更进一步演为对自然和人生（包括精神世界）本身的忽视和遗忘。被复制、重复而非被活用、发展的笔墨程式，也就失去了它曾具有的描绘与表现世界的活力。[9]

20世纪以来的中国画革新，向写实性猛烈倾斜，出现了徐悲鸿学派和被作为正统样式的写实水墨画，对景描摹、重理性轻感觉的素描方法成为培养水墨画家的主要途径。[10]画家写生造型能力空前加强的同时，笔墨能力迅速减退了。水墨写实派画家和革命理论家在批评辗转摹仿的同时，有意无意地回避了笔墨，或者把重视笔墨与“封建文人趣味”联系在一起，或者将笔墨看作“保守”的根源——这在20世纪后半叶的中国画教育和中国画问题讨论中，都是有据可查的。[11]水墨写实派在否定“四王”和“保守派”的同时，却全力肯定“革新”画家石涛、八大、八怪、任颐、齐白石、黄宾虹、陈师曾、潘天寿和张大千，殊不知这些艺术家无一不是重笔墨、有很高笔墨修养与功夫的。这一矛盾现象不难解释。以素描为根基的水墨写实画家大都来自西画阵营，缺乏笔墨观念、修养与功底。他们对石涛、八大等的肯定，并非在笔墨而主要在题材、造型或思想、立意方面。在革命理论家看来，“笔墨趣味”乃有闲阶级所欣赏的东西，不是人民大众“喜闻乐见”和革命宣传迫切需要的，轻视以至抛弃它理所当然。

那么，写实造型与笔墨表现究竟是什么关系？半个多世纪的画史表明，写实造型特别是光影素描造型有碍笔墨的充分发挥——笔墨相对自由的书写性、水墨在宣纸上的渗透性及其控制、笔法及其丰富的力感与趣味等等，都与逼真的造型要求有矛盾。齐白石画虾、蟹和蛙，作到了真似与笔墨的高度统一，但齐白石自己，也没有把真似与笔墨的高度统一贯穿到水族题材以外的写意作品中去，其大多数作品（包括山水、花鸟、人物），仍遵循着他推崇的“妙在似与不似之间”的造型原则。第二，即便是齐白石的虾、蟹形象，也不是用毛笔直接对物写生得来的，而是把视觉记忆加以简化，通过高度程式化的笔墨刻画出的。换言之，没有造型的简化，笔墨的程式化，齐白石的的水族也达不到真似与笔墨的高度统一。黄胄画驴、吴作人画骆驼也在一定程度上达到了这种统一，但黄胄有笔有墨，吴作人有墨无笔。黄胄、吴作人都是画速写的能手，在简化造型上，吴作人高出一筹，在笔墨功底上，黄胄则胜吴多多：前者力透纸背，后者平摆浮搁。在“高度统一”这点上，他们又都逊于齐白石。但齐白石晚年，却慨叹自己在笔墨上没有超过吴昌硕。[12]这在一定意义上是对的，吴昌硕的书法和笔线质量胜过齐，也不象齐那么重视造型的真似。理解造型与笔墨的关系，不能不研究这些耐人寻味的现象。

重视写生甚至崇拜写生，是20世纪中国绘画和绘画思想的一大特色。这大约很难用“进步”“退步”一类词汇作简单评量。尊崇写生，与20世纪中国无处不在的“科学主义”有密切的关系。“科学的”就好、就正确，“不科学的”便不好、便错误，是“五四”以来普遍扎根于中国政治界、知识界的思想。在美术界，则有科学透视，科学解剖，科学素描……总之，只有符合科学，才算得上艺术成功。50年代美术界的权威人

士说中国画“不科学”，便源于此。这种观点虽在后来受到了批评，但批评者的理由，是说中国画符合“科学”，而不敢说“不科学”恰恰是艺术、是中国画的特点乃至优长。造型讲“科学”，笔墨只能讲可意会而难以言传的“力”“气”“韵”“味”，后者难免以“不科学”而被蔑视和嘲笑。徐悲鸿在一首题画诗中嘲笑吴昌硕的画“芦”“竹”不分，便是典型一例。[13]

与此相关的，还有对唯物主义和机械“反映论”的尊崇：认为一切艺术都是艺术家对外在世界的摹写和“反映”，一切“正确的思想”都是对客观世界的及其规律的“正确反映”，艺术也不例外。这种观念大大忽视了人的意识、情感、个性、心理、想像、幻想对艺术的巨大作用，而艺术也很难用“正确”与“错误”来衡量。在这种观念的主导下，素描与写生被视为一切艺术（包括工艺设计与中国画等）的基础，临摹可有可无甚至被认为是有害的。对学画的人，其直接结果是导致了对写生的依赖。50-70年代美术院校的学生和毕业生，大都练就了面对真人实物写生的能力，却大多不懂书法，不大明白传统绘画的基本规范，笔墨技巧普遍较差。更严重的是，一离开实景实物就手足无措，就跳不出摹似对象的“写生状态”，而乏于想像和创造，不能变形、造境、创意。一味临摹会泯灭创造性，一味写生会从另一方向泯灭创造性——这也许是近三百年中国画史最值得重视的经验。[14]

三、笔墨与色彩

传统水墨画（包括在笔墨的基础上施以单色或淡色的作品），在唐代后期就已成为中国绘画的主流，就有了“运墨而五色具”之说。[15]稍后，又有了“画道之中，水墨为上”之论。[16]重视颜色的工笔重彩画，也大多含有笔墨勾皴的因素。笔墨几乎无处不在、无处不与造型、结构、骨架、表现发生关系。除重彩花鸟、大青绿山水外，笔墨总是比色彩更重要，总是处于支配地位。“画以墨为主，以色为辅。色之不可夺墨，犹宾不可溷主也。”[17]之所以如此，有观念、习惯的原因，也有技巧、技术的原因。从技巧层面说，最难处理的莫过于笔墨与石色的关系——前者透明，后者不透明，而透明与否，关系到作品的格调与趣味。如何在覆盖大面积青绿的同时，还保持笔墨的透明性，做到“青绿斑斓而愈见墨采之腾发”，[18]要大费周折。古代画家对笔墨的修练，远远超过了对色彩的研究，是不争的事实。与西画相比，中国画最突出的特征与特长在笔墨，西画最突出的特征及特长在色彩。基于此，弱化乃至放弃了笔墨的中国画革新者如高剑父昆仲、陈树人、林风眠、吴冠中及当今诸多中青年画家，大都把探索的着眼点和期望值放在借鉴西画色彩、力图改变中国画“贫色”状态的方面。

在水墨写意画中，让色彩唱主角，大约有两种选择。一是把笔墨降至次要地位；二是放弃或基本放弃笔墨，让色彩取而代之。林风眠的鹭、秋鹭等，大体属第一种；他的多数风景、静物、人物，大体属第二种。林氏画鹭鸶等鸟禽，全以中锋笔线勾勒造型，其笔墨主要是富于动势、近于汉唐壁画或民间瓷绘的迅疾笔线，与明清画家主要体现于皴擦点染的笔墨不同。整个作品的环境、气氛描写，还是以色彩为主。他的绝大多数风景、静物作品，引入西画的光色方法，使用丰富、明艳、覆盖力很强的水粉颜料造型并表现空间、结构、光感和情调。墨色在大多情况下作为底色或黑色使用，用笔的方法近于油画的笔触而远于传统笔法。我把这一探索称作中西融合的“西体中用”式，即指它以西画色彩（及构图等）为体、以中国画笔墨（主要是墨及其韵味）为用。林风眠有良好的西画根柢，杰出的色彩感觉和甘于寂寞耕耘、肯于为艺术献身的精神，他的作品所达到的深刻、完美和动人程度，在中西融合型的绘画中最富启示性，迄今无人能与之比

肩。[19]但“西体中用”式可以代替从传统自身出新或相对重视笔墨的“中体西用”式吗？显然不能。中国画的革新，更须强调中国自身的传统，否则就会走上自我取消的路。早期受教于杭州艺专和国立艺专的吴冠中，也把引自西画的色彩表现放在首位，他借取更晚近的20世纪形式派如抽象主义，以色墨点、线、面描绘源于写生、造型简化的风景。其风格与表现上的轻松、灵动、富于诗意，对色彩的悦目、和谐、雅俗共赏性的追求，无疑是极富个性的，但其水墨作品是“画”出而非“写”出，笔力与墨色软、薄、巧的特性，与力透纸背、韵味悠长的传统水墨画、内涵丰富而又刚健绚丽的林风眠水墨画都相去远甚，也是有目共睹的事实。追求色彩势必弱化笔墨，但完全放弃笔墨，须有其它方面（如西画）的强势相支撑，并付出在相当程度上失掉传统风格的代价。

强化色彩表现，是当代许多中青年画家所致力探求的。有的强调色彩渲染，但大面积、多层次渲染会挤掉笔墨表现，或导致过分的装饰性；有的在保持笔墨表现的同时，留出一些局部染以重色，使整个作品造成色与墨的强烈对比，但怎样使两种效果（色彩平涂的“光”与笔墨的“毛”、大块的笔墨与大块的色彩）完美的统一，仍有待解决；有的适当把丙烯色与国画色结合使用，先以墨笔充分勾勒，再层层染色，力图既强化色彩又保留笔墨及水墨本身的透明性，但笔墨的损失总是显而易见的；有的改变笔线的画法，使它在形态上与丰富的色彩融为一体；有的用笔墨的方法画色，有皴有擦，有泼有积，既见色又见笔，所谓“以色当墨”，还有的以平面构成的方法安置色块、墨块……这些，在陈向迅、王赞、海日汗、王彦萍、陈平、卢禹舜、朱振庚、唐允明等画家的作品中都能清晰地看到。他们让色彩担任主角，又保留了相当的笔墨性，从而使作品在描绘与表现上都达到一定的深度。这些画家有一个共同点，就是除了色彩修养外，还都有较好的笔墨功夫。

传统绘画的笔墨已经高度完美，以笔墨为主、色彩为辅的传统路线，还能有很大作为么？我的回答是肯定的。传统笔墨的高度成熟，早在元代中后期就出现了。从元四家、明四家到董其昌，再到清代四僧、四王，四百多年间，中国画的笔墨不仅高度成熟而且高度完美了。但后来还是出现了扬州画派、海派和更近的吴、齐、黄、潘、张大千、傅抱石，他们在笔墨上都有不同程度的突破与推进，都创立了自己富于表现力的笔墨风格。艺术的“高度成熟、完美”，并不象跳高运动那样有一个可以准确测量的标准，也不象某些“发展论”、“循环论”说的必有一个“成熟—衰败”的宿命。笔墨的“高度成熟”是从两方面衡量的：一、与材料工具特性相联系的技巧成熟程度，二、笔墨风格与个性的成熟程度以及它们与整个作品风格的和谐关系。前者作为一种基本的、客观性的因而也是颇为稳定的因素，可以为一切后来的画家所用，后者作为一种个人性、时代性较强的可变性因素，大体属于艺术家独创的范围。我们指的可传承笔墨，主要是前者。这即是说，在古人手里成熟的笔墨程式与技巧，可以为今人所用，但能否在此基础上创造出自己的、时代的笔墨风格，并以此表现新的内涵，则主要看画家的能力、条件与可能。这正如始创于欧洲的油画亦已高度成熟与完美，后人仍能大有作为，继续创造出动人的风格与作品，是一样的道理。

四、笔墨有无与高下

衡量笔墨有两个层面，一是笔墨的有无，二是笔墨的高下。“有笔墨”指画家有传统笔墨训练，具备一定笔墨功力。“无笔墨”则指完全没有笔墨训练，当然也谈不上什么笔墨功力。在非笔墨因素（空间结构、造型、创意等）水准相近的情况下，有笔

墨一定比无笔墨显得有力、有气、有神。不过，笔墨的“有无”只能模糊度量，人们的具体度量，可能会千差万别。单纯以“有笔墨”或“无笔墨”评价作品，以偏概全，是不可取的。我们重视笔墨，呼吁研究笔墨传统，并不是要简单地以“有无笔墨”衡量水墨画作品。特别是在当代，出现了各种非笔墨、弱化笔墨而寻求其它表现的水墨画（可称之为“非笔墨类型”水墨画），对它们的价值，我们不能以有无笔墨来衡量。只有尊重水墨画多元这个事实，并主要以非笔墨标准如立意、传情、造境、空间处理、形象塑造、抽象表现、色彩个性、观念表现等等进行具体衡量，才是合理的态度。当然，用不尽相同的标准去衡量，不是说有笔墨作品与无笔墨作品不可比，或比不出高下。但这种比较须以兼容两者的尺度、在更为宽泛和“抽象”的意义上进行，如生活的深度，各自在艺术语言上达到的高、纯度，对传统的承继与推进如何等等。任何人都会有对某种艺术、某种风格、某种语言手段的偏爱，正是这种偏爱构成了创造与欣赏的无比丰富性。但如果把偏爱变成偏狭，或在评论中以偏爱取代理性的、公正的分析，无论对己、对人就都是有害的。在“有无笔墨”这个问题上也是如此。

笔墨是有高下的。而且“高下”之比“有无”之辨重要得多，有意义得多。历代画论对笔墨高下的认识虽有歧议，共识却是主要的。黄宾虹总结的“平、留、圆、重、变”五种笔法，以及笔墨要“刚柔得中”、“浑厚华滋”，要重“内美”等论述，可以概括对好的、高的笔墨的共识。[20]五种笔法实际是以现代语言译述了自唐代以来书画（主要是书法）用笔要“如椎画沙”（平，用力平均，笔笔送到，且含蓄有力）、“如屋漏痕”（留，笔迟滞，力透纸背，且出之自然）、“如折钗股”（圆，无往不复，无垂不缩，且转折浑劲，如玉筋铁线），以及“点必如高山坠石”“努必如弩发万钧”、“含刚劲于婀娜”“化板滞为轻灵”、“粗而不恶”“肥而能润”之类的经典性话语，是历代书画家和艺术史家所公认的。因此，五种笔法讲的并非单纯的用笔方法，也包含着象“含蓄”、“有力”、“自然”、“举重若轻”这些理想性的传统审美要求。

“变”不是指具体笔法，而是指对程式性传统笔墨与风格的革新，如黄宾虹自己所说：“推陈出新，如岁序之有四时，泉流之出众壑，运行而已，而不易其常。”[21]这也出自“有经必有权，有法必有化”的传统画论。[22]只知摹仿、重复而不知变不知化的笔墨，不是好的笔墨。但这种变化不是任意的、没有限定的。黄氏以“运行而不易其常”说明这种限定。何谓之“常”？应即是“规范”。笔墨最基本的规范是“不易”的。

“刚柔得中”、“内美”向来是中国艺术追求的目标，并可以从传统哲学找到深层根据。只有“浑厚华滋”，带有黄宾虹强烈的个人风格爱好的色彩，但也是从传统画论中转借而来的。[23]品质低下的笔墨，被传统画论称为“病”与“忌”。如宋郭若虚《图画见闻志》说的“板、刻、结”，元黄公望《写山水诀》说的“邪、甜、俗、赖”，清笥重光《画鉴》、沈宗骞《芥舟学画编》、王原祁《雨窗漫笔》等说的“躁动”、“纤巧”、“浮滑钝滞”、“重而滞”、“明净而腻”、“丛杂而乱”等等。这些“病”与“忌”，在特殊情况下也能成为一种“病态美”，但绝非“不易”之“常”。当今一些作者和评论者把这种病忌当宝贝热炒，也算世纪末现象吧！

笔墨高下的传统共识，在近千年水墨画历程中形成，反映了中国人对水墨艺术深层的认识和审美要求，即便到今天，依然是有效的。现代的艺术实践会对它们加以丰富和充实，但这种丰富和充实绝不是取代和取消。还有什么别的标准能把它取代吗？在笔墨大大被弱化的今天，首要的事情是能否坚持它们并真正付之于应用。

近代以来，人们常常把笔墨高下归于“功力”，而“功力”概念的模糊性，又足以遮蔽那些决定笔墨高下的真正本质性内容。掌握笔墨是有难度的，非长时间的练习甚至

苦功不能得。提倡笔墨的功力，完全是应该、必要的。但这并不意味着下了功夫、有了笔力就一定能得到出色的笔墨。单纯摹仿前人，与特定对象、内涵相悖，有力但板结无生气，纵横外张、毫无含蓄之意，有韵味但过分甜俗的笔墨，都可能有一定的功力。单纯以“功力”判断代替内涵更为丰富的高下分析，违背关于笔墨高下的传统共识。历代艺术大师的笔墨，都是有生命有灵性的，唯有不但学其功力，还要得其给笔墨以生命灵性的奥秘，才能获得真正高品质的笔墨。

引西画以改革传统水墨画的画家，大多只关注笔墨的“有无”而不太理会笔墨的高下。他们的思路是，改革中国画的关键在引进“新”而非把握“旧”，于是不在笔墨上用力用意，甚至把讲究笔墨简单地等同“保守”而予以拒斥。如果完全放弃笔墨而另寻他途，可作别论；如果并不完全放弃笔墨，这种态度就大可怀疑。理解与把握笔墨的质量，才能深入地理解与把握传统，未能掌握传统最出色的东西，如何将它改革好？人人都熟悉“不入虎穴，焉得虎子”的道理，但真正愿意并能够进入虎穴的，却百不见一。从岭南派创始人到当今一些著名的中国画革新家，他们艺术上的不足如笔墨过分躁动、张肆、刻露、浮薄、轻滑、俗媚、肿胀、脏乱、呆板、空虚等等，都源于缺乏高笔墨意识、未深入笔墨“虎穴”这知、行两方面的原因。改革中国画，既须用心于引进“新”，也须用心于把握“旧”。这个道理，近百年来常被人忽略。

五、笔墨形态、风格、格调

笔墨有形态之别。不同形态能唤起不同的视觉心理感受。传统画论有一套词语系统，来描述笔墨形态及相应的感受经验。如生、熟、平、留、滑、涩、方、圆、轻、重、薄、厚、苍、润、筋、骨、肉、老、嫩、刚、柔、清、浑、巧、拙、朴、华、甜、辣、生、拙、物趣、天趣、浮薄、甜熟、苍润、生拙、荒率、苍莽、遁媚、雄劲、娇憨、飘渺、剥落、蹲跳、潜伏、嵯峨、奇峭、平朴、险峻、熟后生、熟外生、荒率苍莽、荒率生拙、微茫惨淡……等等。这些笔墨话语，看似模糊，却恰当地传达了笔墨操作和欣赏的经验，是可以充分意会的（当然，欣赏者的意会有深有浅，需要相应的素养与条件）。它们所表达种种感觉，是经过知觉、观念加工，富于心理内容和生命体验的。似乎笔墨变成了人，变成了千姿百态的人生和世界——人对大千世界的丰富感觉，凝缩在其中；人对生命自身的种种体验，通过它得到了“复现”——以一寸之管在纸绢上对生命感觉的复制和创造。其细腻丰富，精微深湛，只有西方古典音乐才能相媲美。

现代的水墨画，不需要对感觉的这种精微表现了吗？我们需要强化结构、效果、视觉张力，但这绝不意味着放弃对丰富形态与精微品性的追求，把笔墨变成粗率简单、浮薄狂肆、夸张俗艳、大而空的货色。以致广大、尽精微见长的中国水墨画，不能盲目追随抽象表现主义式的张狂，波普式的粗俗，极少艺术式的简单，结构主义式的冷酷，而轻易放弃自己借以立命、能够永恒的东西。[24]

笔墨风格指画家或画家群在笔墨上的总体风貌，属于画家或画家群艺术风格的一部分（常常是主要部分）。笔墨风格是由客体对象的形质、结构、自然与人文背景，创作主体的气质、精神、修养、艺术传承诸因素综合决定的。不过，主客体因素如何起作用并相互作用，并没有一定之规。

譬如，影响笔墨风格的主客体因素会因时间与空间的变迁而变迁。画家年龄，社会、历史、时代与自然环境，语言、风俗的不同，直接间接影响到笔墨风格。笔墨风格

还会随着水墨画艺术自身的演变而不同，如五代宋元绘画，笔墨风格与造型风格有着紧密的联系；明清绘画，造型风格弱化而笔墨风格凸显，近现代绘画，造型与色彩风格突出而笔墨风格淡化等。各种风格发生、演变的历史及其内外原因，极其复杂而微妙，始终是艺术史研究的基本对象和课题之一。但近百年来，探索笔墨风格的论著，关注并能够进行笔墨风格分析的美术史家，如凤毛麟角。[25]这与20世纪中国重政治轻艺术、重内容轻形式、重新轻旧、重当下轻传统、重外来艺术轻本土艺术的大环境，与美术史学的贫乏薄弱分不开，而绝不意味着笔墨与笔墨风格没有研究价值。

风格有传承性。传承相近的画家多有相似的笔墨风格。画史上的“董巨派”、“李郭派”、“马夏派”、“四王派”、“岭南派”等等，均如是。传统绘画既强调承传的统系与脉络，又强调转益多师和风格的独创。所谓风格的独创，常常不是强调拉大笔墨风格的距离，而是强调笔墨风格的特殊品格。不懂或不熟悉传统水墨画的人，往往只看到图象的不同，而辨不出笔墨风格的差别。当今一些画家基于展览效果之需，努力扩展水墨画的视觉张力，但全以西方绘画“视觉冲击力”的标准要求水墨画，一味强化图象的奇特与对比，而无视笔墨风格讲究细微品味的特点，甚至放弃笔墨的传承性，使水墨作品变得外张而内虚，势大而质空，大有舍本求末的危险。[26]

“品”、“格”、“格调”也许是笔墨乃至整个水墨话语中最值得重视的概念。“品”、“格”二字均有度量等级之意，“画品”便是给绘画定高下优劣，如谢赫所言“夫画品者，盖众画之优劣也。”[27]。最初的品级以“一、二、三”“上、中、下”标示，宋以后习用“格”字，诸如“神、妙、能、逸”四格。[28]《词源》释“格调”云：“指作家或作品的艺术风格。也指人的风格品质。”——“风格品质”四字，似最接近“格调”本意，最值得思味。同一条目释文中所引韦庄“人言格调胜玄度，我爱篇章敌浪仙”、秦韬玉“谁爱风流高格调，共怜时势俭梳妆”二诗中的“格调”，指的既非单纯的艺术风格，亦非单纯的人品，正是作品的“风格品质”。那么，作为“风格品质”的“格调”具体指什么？我在一篇文章中曾试着这样释说：

如果说艺术风格是艺术家把握世界的一种态度和方式，艺术格调便是对这种态度和把握方式的价值判断。人们可以勉强说风格无优劣（假设都是有个性化的风格），却必须承认格调有高下。具体言之，格调是透过形式风格、语言和技巧运用折射出来的人格价值——寓于美中的真与善的程度，业已形式化、物质化的精神品位。在中国艺术里，格调是判定雅俗优劣和最终价值的主要尺度。

——《现代中国画论集》第201页，广西美术出版社，1995年，南宁。

这段话强调了格调品评中的“价值判断”，对艺术本身品位的内容有所忽视。后来，我在另一篇文章中作了补充，并再次强调了传统格调理论“坚持与画家人品、人格相一致的原则”。[29]“艺术本身品位的内容”指相关于自然性的合规律性的程度，价值判断指相关于道德性的合目的性的程度。两者随着历史环境变迁，但始终会保持那些能穿透时空的内容。

笔墨格调，是水墨画品藻中最重要也最微妙的部分。它抽象模糊，又具体而微。倪云林、浙江、查士标均属“逸”格，笔简意繁，但又个个不同。倪侧笔出锋，清刚幽淡，一尘不染，如张浦山所谓“刊尽雕华”；[30]浙江出自云林，但中锋勾画，将笔意融入山石结构，一变而为森奇冷峻；查士标远绍云林，近宗浙江，笔墨落拓，一派散淡荒寒之气。他们都是有道、禅修养和超越性精神追求的士人，或孤高绝俗，或贞于气

节，这种种笔墨格调，与他们独立兀傲的人格、意气相表里（或曰“异质同构”）。

不妨再以成熟期的现代画家为例：

齐白石——笔墨平直刚健、拙朴苍劲，融于形质之中，神而妙，雅兼俗。这源自他农民兼诗人的气质，由艺匠入士林的经历，以及他对明清文人画和民间艺术的广泛汲取。

黄宾虹——用笔一波三折，刚柔得中，浑厚华滋，既在形质之中，又在形质之外。画家深厚的国学修养，超乎世俗的士人精神，采自山川造化的生生活力，都凝入近乎纯笔墨的形而上追求。

潘天寿——以至大至刚之气操笔，强其骨线，拙其墨迹，进而霸悍其势，怪丑其形，至其极，将水墨画的优美变作了水墨的崇高。这和画家入世的社会理想、拙朴刚正的人品，他所喜欢的明清个性派绘画及韩昌黎、李长吉诗歌，是吻合一致的。

张大千——或以卓越的仿摹把个性掩藏在他人风格之中，或以恣肆汪洋的泼彩泼墨藏古风于奇幻的新景之表，倜傥风流而不远风雅，自恃才高却肯于用功，亲世玩世又超然于纷争之外。这些都镌刻在其俊雋多变、时雅时俗的笔墨上。

傅抱石——其散锋皴擦，勾泼结合，气势盈满、神采飞扬、含精致于豪放，纳古意于今情的笔墨，恰与他的诗人气质、对晋人风度和石涛的偏爱相契合。

李可染——其融于造型、层层积染、自成一体、深秀浓重有时不免沉滞的笔墨，跟他醇厚执着的个性、以“深入生活”求创新的理念、对景落墨的写生经验，有着无法分割的联系。

古人有“人品不高，用墨无法”之说。这里说的人品或人格，应作广义的解释：即人的气质、道德修养、精神追求综合塑造的品格。人品的高下与笔墨方法及其熟练程度并无必然联系，但与笔墨风格特别是笔墨品质、气息一定相关。平庸的人格难免笔墨的平庸，飞扬跋扈的人品必有某种外张的笔态，这种必然的连带关系，决定了高格调笔墨的追求，必然伴随着对完美人格与超越精神的追求，对庸俗、低劣、市侩、无灵魂和丑陋灵魂的拒斥。

人性完美永远是一种理想，但不媚俗、不势力、不张狂、不萎靡、不虚伪、不贪婪、不猥琐等等，总是体现着一种崇高的人格追求。传统绘画对笔墨格调及其与人品一致性的强调，正体现着中国艺术对真与善尤其是善的极大关怀。应该说，这正是中国艺术传统的本质特色之一。

超越精神，是指中国艺术对世俗物欲（地位、金钱等）的超越，对真纯高尚的精神理想的追求。它与西方观念中近于上帝的超验性、神性有一致之处，但又很不同，因为这种超越性始终不失人性的温暖与辉光。对笔墨格调的追求，是这种追求的特殊形式。

中国艺术的这一传统，我们没有理由不重视、不继承、不发扬。

注释：

[1]如研究笔墨问题的前提与意义，笔墨的有限性、现代性，笔墨欣赏中的精英化与大众化，“笔墨中心主义”的由来与误解，笔墨完满性及其超越可能性等，本文都暂不涉及，待另文专述。

[2]单纯地呈现工业材料或自然材料本身的特性，或通过对材料的某种处理来表现一种感觉、一种观念、一种人与物间关系的暗喻，在当代西方艺术中颇为流行。国内一些“实验水墨”画家和旅居海外的华裔画家，只在材料的意义上取用水墨、宣纸，以创作绘画、综合材料绘画、装置、浮雕、软雕塑等。如旅法画家杨诒苍以“极少艺术”观念所作绘画作品，上海画家王天德的观念性作品，徐虹的综合材料性作品，河北画家胡又笨的纸浮雕性作品，广东一些画家的抽象水墨作品等。它们无论在观念上、技巧上、制作上都脱离了传统的笔墨，属于做材料或仅仅利用水墨媒材的、非笔墨的“水墨艺术”。

[3]对明清近代水墨画的评价，有单纯“衰落说”，如康有为、陈独秀、徐悲鸿和50年代的一些美术史著作（如李浴《中国美术史纲》等。）有单纯的“繁荣说”，如林木《明清文人画新潮》等近人著作。“衰落说”或“繁荣说”都过于简单和情绪化。事实要复杂得多。分门别类看，人物画在整体进一步衰落了，山水画在明代后期、清代前期有很大发展；明代前期、清代后期相对衰落；花鸟画在明代和清代前期都有较大发展，清代后期相对衰微。

[4]20世纪特别是20世纪后半叶以来，由于过分强调艺术的“科学性”和实用功能，中国画被视为“不科学”和“保守”，必须用西画加以改造，必须要向通俗性、大众化靠近，于是出现了以素描为基础、弱化或取消书法基础、笔墨基础的写实中国画，以及中国画向年画、连环画靠近、弱化或取消文人画诗意与修养的通俗中国画。不加分析地把视笔墨为“形式趣味”，把重视笔墨视为“形式主义”“保守主义”甚至“封建主义”。以苏式写实主义为主要参照的写实水墨、以西方现代主义为主要参照的“现代水墨”，都在一定程度上丢弃了传统水墨的本质特性。

[5]顾恺之《论画》中，多次使用“骨法”“骨趣”“天骨”“奇骨”“骨俱”“隼骨天奇”等词。“骨法”出自相法，通过看人的骨骼结构判断人的天资、福分、命运之类。晋人引入画评，则指象形特征，其中主要是人的结构特征。

[6]《历代名画记》卷一（第13页）、卷二（第23页）。秦仲文、黄苗子点校，人民美术出版社，1963年，北京。

[7]郎绍君《苏轼与文人写意》，《中国艺术研究院硕士学位论文集》，文化艺术出版社，1984年。北京。

[8]董其昌《画旨》云：“以境之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水决不如画。东坡有诗曰：‘论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。’余曰‘此元画也。’晁以道诗曰：‘画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画外态。’余曰：‘此宋画也。’”这段话，生动地区别了宋画与元画，即一个重形似，一个重笔墨。

[9]参见郎绍君《论现代中国美术》第137-138页。江苏美术出版社，1988年，南京。

[10]流行于50-70年代的“写实水墨画”，不只来自徐悲鸿学派，也与接受苏联“社会主义现实主义”的影响有极大关系。徐氏学派的影响主要是写实一方法上的，苏联的影响主要是情节性、正面歌颂等思想艺术观念上的。此外，还有近代中国通俗绘画如年画、连环画在大众化方面的影响等。

[11]参见郎绍君《非学校教育》，《美术研究》1998年第三期，第16-18页。中央美术学院美术杂志社。北京。

[12]参见胡佩衡、胡 著《齐白石画法与欣赏》第 页。人民美术出版社，1959年。北京。

[13]徐悲鸿题一幅吴昌硕的画，有此嘲笑。原画藏中国艺术研究院美术研究所。

[14]同[8]

[15]张彦远《历代名画记》卷二（第26页）。秦仲文、黄苗子点校，人民美术出版社，1963年。北京。

[16]出自王维《山水诀》（传）。《山水诀》一般被认为是宋人的画诀，托名王维。

[17]盛大士《溪山卧游录》，见俞剑华编《画论类编》第262页。中国古典艺术出版社，1957年，北京。

[18]同[17]。

[19]参见郎绍君《慰藉人生的苦难——林风眠艺术的内涵》、《创造新的艺术结构——林风眠对形式语言的探索》二文，见《现代中国画论集》第73页、99页。广西美术出版社，1995年。南宁。

[20]黄宾虹《画谈》，作于77岁。转引自孙旗编《黄宾虹的绘画思想》第121页。台湾天华出版事业股份有限公司，1979年。台北。

[21]同[20]。

[22]见石涛《苦瓜和尚画语录·变化章》，转引自俞剑华编《画论类编》第148页，中国古典艺术出版社，1957年。北京。

[23]董其昌自题其画曰：“川原浑厚，草木华滋。”与黄宾虹“山川浑厚，草木华滋”仅一字之差。参见沈宗骞：《芥舟学画编》卷一。

[24]发端于50-60年代台湾、香港的“现代水墨”，最初主要取鉴于美国的抽象表现主义。80年代以来大陆和旅居海外的“现代水墨”（亦称实验水墨）画家，除借鉴抽

象主义之外，还借鉴表现主义、超现实主义、波普艺术、极少艺术和观念艺术等。其中，借鉴抽象主义、表现主义、超现实主义的画家较多，也较有成绩，如刘国松、吕寿琨、周绿云、曾佑荷、李孝萱、王彦萍、海日汗等。但许多画家并不很了解西方艺术，又放弃了中国水墨画的笔墨等长处与特色，以为另起炉灶才是出路，画大画，无笔画，造肌理就好，画得粗野、放纵、怪诞、浓艳、强悍就“新”，就“现代”，就“与国际接轨”。这实在是一种很悲哀的现象。

[25]近百年，论述笔墨较多的美术家有金城（《画学讲义》）、黄宾虹（《古画微》及大量题画、书信）、潘天寿（《潘天寿美术文集》等）、傅抱石（《中国的人物画与山水画》等）、童书业（《南画研究》）、谢稚柳（《水墨画》等）、郭味蕖（《写意花鸟画创作技法十二讲》）等。不难看出，他们主要是有实践经验又熟悉美术史的画家，所论多带有经验性质。从美术史与美术理论的角度研究笔墨，几乎是空白。

[26]传统水墨画特别是明清水墨画，讲究案头欣赏，多小幅（如扇面、册页、长卷），宜近观其质，不宜远观其质。这样的水墨画悬挂在空间高大的美术馆或公共场所，确实太弱。针对这一不足，许多画家在为展览会和厅堂馆所制作的作品，都扩其尺幅，强其结构，厚其笔墨，鲜其色彩，以增强视觉效果。这种努力本来很有意义，无可厚非。但很多人缺乏笔墨功力而又急于求成，只以大面积铺陈墨色或制做性工艺取胜，造成有其势而无其质、只有制作性而无书写性的板、刻、空作品泛滥。

[27]谢赫《画品》（亦称《古画品录》）。见俞剑华编《画论类编》第355页。中国古典艺术出版社，1957年。北京。

[28]南齐谢赫《古画品录》按第一、第二、第三分品级。唐李嗣真《续画品录》分上、中、下三品；李在另一著作《后书品》又提出“逸品”说，唐张怀 作《书断》，始立“神、妙、能”三品；唐朱景玄《唐朝名画录》合李、张之说，分为“神、妙、能、逸”四品；宋黄休复《益州名画录》将四品重排为“逸、神、妙、能”，改称为“四格”，后人认同并承之。

[29]郎绍君《现代中国画论集》第434页，广西美术出版社，1995年，南宁。

[30]清·张庚《浦山论画》。见俞剑华编《画论类编》第226页。中国古典艺术出版社，1957年，北京。

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定

