

中国画笔墨样式嬗变之道

张 岩

笔墨是中国画的灵魂,笔墨的应用,直接影响着中国画的生命,笔墨的好坏是判断中国画的成败的标准之一,对中国画的笔墨发展应从绢、纸、墙壁为载体的中国画谈起。

1. 人物画

从中国画的内容看,人物画是中国画最早的表现形式之一。出土的战国《人物龙凤帛画》、《人物御龙帛画》,从笔墨上讲,主要是以线造型,还没有墨的表现,可以说是中国画中最早的白描表现形式。

东汉前、后期的壁画,如内蒙古和林格尔汉墓中室东壁下部的宁城幕府壁画在用笔、用墨上,可看出中国画大写意的痕迹,这标志着人物画发展的新水平。

魏晋南北朝继承和发扬了汉代绘画艺术,呈现出多姿多采的面貌。那时,出现了专业画家队伍,以卫协、顾恺之、陆探微、张僧繇为代表。他们对题材的表现主要以线为手段,以墨赋彩,墨以染为主,无论是顾恺之的“春蚕吐丝”,还是张僧繇的“张家样”和曹仲达的“曹家样”,都表明以线来表达的笔墨形式已趋成熟,而且风格呈现多样化,“基本上确立了对风格气韵的追求,找到了它们与造型的联系规律,并创造出揭示这种规律的表现方法,确立了‘笔’在中国绘画中千古不移的基本地位。”(陈绶祥:《魏晋南北朝绘画史》)

隋唐人物画的笔墨表现,主要是延续魏晋南北朝时期的风格。此时期,著名的绘画风格流派有“吴家样”和“周家样”,这虽然是对吴道子、周昉两种不同风格的绘画流派的界定,但都是从用笔而言的。隋唐人物画比魏晋时期在内容题材上有了进一步的拓展,笔墨表现上却没有太大的差别。

到了宋代,人物画开始从两个方面演进。在绘画技法上,李公麟把白画发展为更具表现力的白描。白描的形式,表现为单一的用笔,利用单一的线塑造形体,强调用笔的顿挫、转折,在起笔上注重线的质感。白描画是宋代绘画独具美学意蕴的表现形式,同时也说明中国画仅靠线条表现,也同样具有较高的美学价值。从宋代的人物画中,我们可以看出人物画一派是

用笔为主。如武宗元、李公麟、张择端、李嵩等这一派的画法,采用以线为主,略加分染或皴擦,精密、严谨,这是宋代职业画家及宫廷画家的审美情致;另一路是以梁楷为代表的泼墨形式,以墨为主,以线为辅,追求的是一种淋漓酣畅的笔墨表现形式,淡化了重形,强化了重神、重意,饱含文人士大夫的精神意趣。宋代职业画家及宫廷画家多追求严谨、工细,注重写实;文人画则以写意为先,抒怀写情,用笔放逸而不拘常格。中国人物画的笔墨变化,到梁楷达到了极致。

2. 山水画

山水画在南北朝时显出了独立的趋势,初唐山水画以脱离人物故事而成独立的画科。展子虔的《游春图》以青绿勾填法写山川人物,尚无皴法。远山的小树,画得简炼概括,先用细线圈出,再填花青;山石用墨线勾勒,然后在阳面施以青绿,阴面用赭石涂染。“大小李”在章法布局上都有较大的进步,树木的表现显得细致而成熟,而石头的处理仍是空钩无皴,展子虔和“大小李”的山水画可以说是以笔为主而不见墨的表现方法,这是此阶段的山水画在用笔、用墨及造型上尚不成熟的表现。

王维水墨山水,在笔墨上出现了大变革。他简淡抒情的表现手法,是山水画在笔墨应用上的一次革命。他采用了破墨山水的技法,大大发展了山水画的笔墨意境,这一派山水画家是水墨抒情,墨重于笔,墨多于笔。盛、中唐之际,画家追求的目标,仍是再现客观景物,解决空间透视问题。张璪的“师造化”其实也是用笔墨来解决纵深的表现方法。他作画的笔触已经是点、线、面结合使用,并且使用得相当自由洒脱。墨法则有干有湿,带有即兴发挥的意味,追求笔墨形态在积累和渗透中形成丰富性和表现力。被朱景玄称之为“逸笔”的王墨(洽),他的绘画也是用墨多于用笔。

由展子虔、“大小李”的青绿及单勾填色法到王维、张璪、王墨的破墨、泼墨山水的出现,说明了人们的审美观念发生了较大变化。这些笔墨样式的出现,说明了这些人追求笔墨的宁静和画家求变精神,技巧上的不断探索,为晚唐及五代山水画的成熟奠定了基础。

中晚唐、五代的山水画,以荆浩、关仝、董源、巨然为代表,形成南北二派。荆浩曾指出:“吴道子画山水有笔无墨,项容有墨无笔。”(《笔法记》,引自俞剑华《中国古代画论类编》)并对自己的山水画作以自我评价:“吾当采二子之所长,成一家之体。”(同上)荆浩是第一个将墨作为创作要素写进理论著作的山水画家。他提出了山水画不但要“图真”、“搜妙创真”,还要注意气、韵、思、景、笔、墨诸要素的结合,发展了谢赫的“六法论”,其主题是解决山水画的似与真的问题,倡导山水形象要气、质俱盛,达到神形兼备。荆浩发展了唐代山水画的用笔、用墨理论。吴道子、王维在山水画的表現上,都有着不完美的一面。到了荆浩,可以说是笔墨皆重了。荆浩在用笔的皴擦上,采用的是短条子表现质感。这种短条子的皴法是用毛笔的中锋,明确地显示出线条的质感,表现出笔墨并用,这同盛唐山水画相比,有明显的区别。

关仝的山水画与荆浩有相同之处。从构图上看,都是表现山石的雄强、巍峨,但关仝的作品显得更为概括和集中,笔简景少而气壮意长。其画山石的用笔简劲老辣,气韵深厚;树形乱而精整,简而有趣。关仝的山水画注入了更多的抒情因素,使刚刚走向成熟的山水画,从“人化的自然”向“自然的人化”迈进了一步。他的《秋山晚翠图》更多地运用了长披麻加拖笔的擦,表现出关中山石的风貌,但在笔墨的表现及构图的处理上,完全不同于王维等人。

五代的董源、巨然,皴、擦、点、染并用,创造了披麻皴和点子皴等表现手法。沈括这样评价他们的作品:“大体源及巨然画笔,皆宜远观,其用笔甚草草,近视之几不类物象,远观则景物粲然,幽情远思,如睹异境。”(《梦溪笔谈》)米芾对董源的用笔、用墨也给予高度的评价:“董源平淡天真多,唐无此品,在毕宏上。近世神品,格高无比也。”用笔、用墨、笔墨并用所营造的山水意境,在文人画的风格体系中取得了坚固的地位。

到了宋代,山水画笔墨样式出现了以李成、范宽师荆、关一派和米家山水、“南宋四家”、燕文贵的界画山水等。

李成的山水作品继承和发展了晚唐以来水墨山水的技巧,形成了独特的造型语言——蟹爪枝和卷云皴,表现冬季的杂树枯枝。在用笔的过程中,中、侧锋并施,似乎在作画时将笔不停地翻动,形成有节奏的弧线组合,表现出云朵状的石块,创造出不同前代的绘画风格样式。李成的画作营造的画面大都是萧条的

秋冬景致,重用笔及润墨的表现方法,显示了笔润墨精。后来郭熙将李成的蟹爪枝、卷云皴技法推向成熟,趋于完善,将高度的写实性、概括性和抒情性统一起来,把北方山水画推向新的高度。范宽虽与李成同师荆、关,但与荆、关、李又有不同,他的皴法是豆瓣形的长圆点,表现主峰前景用的是短直条子皴,用笔逆锋向上,笔触排列均匀,靠笔触密度变化来处理明暗,整幅作品几乎全是中锋点墨而成。

米氏父子主要用简笔淡墨表现,以中锋卧笔作浓淡枯湿的横点,不求细节的相似而极为传神。“米氏云山”的出现,标志着中国山水画以简代密的转变,对元明清文人画产生了深远的影响。燕文贵的“燕家景致”,则是山水画和界画的有机结合,自成一派风格。

起于北宋时期的文人画,形成了其独具特色的风格体系。文人画成熟于元代,极盛于明、清。郭若虚就继承了张彦远的用笔观,赵孟頫明确提出了:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通,若也有人能会此,须知书画本来同。”(《秀石疏林图》,引自俞剑华《中国古代画论类编》)的书画同笔论。他在绘画上的主张与书法有近似之处,为文人画强调用笔找到了理论根据。由于北宋尚意书风,对绘画在用笔上有极大的启发。以苏轼、米芾为代表的文人墨戏,以书法入画,为中国画的用笔注入了新的活力。文人画的笔墨样式兴起,影响着元代画家。追求笔墨形式和诗、书、画相结合,除赵孟頫外,“元四家”沿着赵孟頫开创的道路,把文人画推向更为成熟的境地。黄公望以长披麻皴的组合,以草篆笔法入画,有时干笔皴擦,有时淡墨渲染;吴镇以草书笔法入画,简率劲拔,风格多样;倪瓒的折带皴,用秀逸缓慢的笔尖侧锋,拖出干笔淡墨,靠艰涩的用笔,营造出一种荒寒、惨淡的景色。

明清的山水画,在笔墨上没有多大的发展。这一时期的笔墨变化,应是以花鸟画最具代表性,不在山水画之列。但是完全可以说,石涛是中国山水画笔墨集大成者。他的笔墨样式具有鲜明的现代意味,以细笔勾勒,点线结合,线条飘逸而变化多端。有时整幅画面靠点烘托,繁而不乱;有时将点、线的组合,营造出山体的厚重,虽靠线塑造,但山体不松,坚实而空灵。他还善用湿墨,通过水墨的渗化和笔墨的融合,表现山川的氤氲气象和深厚之态。石涛这种笔墨样式影响着以后大批画家,他的这种野逸的画风对扬州画派影响最大。

3. 花鸟画

在中国花鸟画的历史上,从笔墨的发展变化中,

我们可以划分出这样几个阶段：初始时期的笔墨样式、宋代宫廷画院笔墨样式、宋元士大夫笔墨样式、徐渭样式等，初始时期的笔墨样式可略去不论。

宋代宫廷画院将山水和花鸟结合在一起。山石的表现以线勾勒加皴擦，这一路仍是以用笔为主，如黄居采、崔白等。宋代宫廷花鸟画画面中的物体刻画工致，体现出勾勒、皴擦，塑造出物体的厚重感。而文人画家则多以“墨骨”法为主，这种“墨骨”的画法更多地显示出了笔墨的并用，使宋代工致纤美、富丽细腻的水墨写意花卉及梅竹勃然而兴，昭示了花鸟画领域的巨大变化。

元代的花鸟画延续并弘扬了宋代文人画的遗风，而明清花鸟画的笔墨应用则达到极致。以沈周、唐寅为代表，运用水墨技法描写花鸟虫鱼，笔简意足。陈淳、徐渭对花鸟画的影响更多的是笔墨样式。陈淳的笔墨自由如意，比起沈周来更显得放逸。继陈淳之后，从根本上完成了水墨写意花鸟画变革的是徐渭，徐渭的花鸟画主要以花卉为主，他在墨中掺胶，显得墨色明亮空灵。他的用笔多不注重起、收，所以，他用墨是高于用笔的，墨的运用更容易发泄自己的情绪。徐渭在生宣纸上的表现同以往的画家也有不同。以往的画家多用半生不熟的绘画用纸，更适应于小写意。而徐渭常使用的生宣纸的渗化性能，更适应于大写意及个性的张扬，这也是徐渭花鸟画令人耳目一新的另一个

因素。他在生宣纸上充分发挥并随意控制笔墨的表现力，使之提高到前所未有的水平，成为中国写意花鸟画发展中的里程碑。

八大山人的花鸟画，显然受徐渭的影响，但八大山人的用笔不如徐渭淋漓尽致。八大山人的用笔非常注重起、收笔过程，体现了书法的用笔特点。注意把握线条的节奏及转折，有一种流动的美感，无论是荷干、石头、鸟的造型，皆以曲线为主，但往往又以直线画树，直线的运用，反映了他的创作是因心造境。他在立意、造型、布局、笔墨以至诗、书、画一体上，均有新的突破，达到了水墨大写意花鸟画的空前水平。

扬州八怪在用笔、用墨上并没有发展，令人不能忘记的应是诗、书、画、印相结合的不拘一格的题跋形式，这使扬州画派的文人画意味达到了极致。

从中国画的笔墨演变可知，中国画的画法离不开描法、皴法、点法三大体系，这三大体系主要还是中国画的笔墨关系。中国画的经典作品无一不是在笔墨二字上作文章，所以中国画的好坏主要是讲笔墨好坏；能不能成为中国画的经典，关键是会不会用笔墨。笔墨是中国画的脊骨，抽掉脊骨，中国画就无法立足。

（作者单位 陕西师范大学美术学院）

责任编辑 韦平