

## 中国画笔墨的文化特性与创新

任敬彬

尽管中国画在发展过程中不断地汲取东、西方元素,但是其精神内核和美学标准一直秉承中国文化血脉,中国画笔墨的根基一直在民族文化的体系中。笔墨作为中国画写意语言,其文化特质包括三个方面:笔墨技术、笔墨的精神和笔墨的历史特性。

### 1. 笔墨之特性

从技术层面看,它包括材料的规定性、表现形式与技法、笔迹的独立审美价值、笔迹之间的动势联系、墨线与墨块的关系、笔画表现客体形神的准确度及诗意化追求和书法用笔理念等。

其一,材料的规定性即中国画须以毛笔和宣纸、墨、国画色为材料。其二,表现形式与技法。中国画具有稳定性极强的各种程式,其技法包括笔法、墨法、色法、水法等,而山水、花鸟、人物各类绘画又各有许多具体法式。其三,笔迹的独立审美价值。笔墨在宣纸上留下的痕迹要有独立的审美价值,笔画要有起、行、收的用笔蕴涵,行笔要有力且要内敛。其四,笔迹之间的动势联系,即通过动势变化给人生动的感觉并达到对立统一。其五,墨线与墨块的关系。线条与不同的墨块、墨团之间,既有区别又要相互包容、包含。其六,笔画表现客体形神的准确度,表现出作者对客体形神的把握和再创造的水平,好的笔墨技法,既要画家注重笔迹本身独立的审美价值,又要使这些笔迹准确地表现客体之形神。其七,诗意化追求和书法用笔理念。写意笔墨一个重要的审美要求即是造型的意象化与整体画面的诗意追求,书法用笔则利于这种效果的实现与作者的主观能动性的发挥。

就技术层面而言,评价画家笔墨的水准主要综合审视画家对以上几点的理解及锤炼程度。在中国画传统美学里,笔墨就是艺术语言、艺术形式、艺术品位,是中国画历经千余年形成的意象审美精神的体现。对于中国写意画来说,笔墨是具有决定意义的因素,是最为重要的文化和艺术特质的体现。

从精神内涵上说,中国传统绘画美学,体现着传统哲学辩证统一的内涵。老庄的机智辩证启发了无限丰富的笔墨表现和主体的主动性;儒家的“成教化,助人伦”有助于中国画注重主观情感与社会功能

的双重意义。禅宗的直觉妙悟被艺术家融入人品、修养、笔墨创作的整个过程。传统哲学、美学的精神实质贯穿在笔墨语言的锤炼过程之中,传统的哲学精神影响着笔墨的发生和发展。

就时代特性而言,笔墨作为中国画意象造型语言经过了历代画家的思考与实践,将其表现力推向了一个又一个高峰。写意笔墨滥觞于唐代王洽、王维等人;五代则是由“荆关董巨”树立北派、南派丰碑;宋代向法、理深度开掘,范宽、李唐、梁楷等大家将写意笔墨推向中古时期的高峰;元代文人画繁荣,进入“尚意”时代,笔墨独立审美意趣得到充分重视与发展。明清以降,革新家尽情地挥洒笔墨的语言,使写意笔墨达到能够抒发强烈情感的艺术境界。“文沈唐仇”及陈淳、徐渭等名家辈出,“四王”、“四僧”、“八怪”等高峰迭起。晚清任伯年、吴昌硕或以金石入笔墨或从西方寻营养,纵横排募,异军突起。传统笔墨的历史长河中后浪推前浪,奔腾不息。由于笔墨语言的功能在于传达不同时期人们的不同思想感情,而不同时代的艺术家又有着不同的生活环境与表现对象,因此笔墨随时代变化是自然而然的。时代性是笔墨语言的最本质的属性,它与其他属性一起共同决定着传统笔墨的特质。

### 2. 偏颇与盲点

近现代以来,对笔墨的认识有许多偏颇与盲点。梁启超“如果之极熟而至烂,如血之凝固而成瘀”(梁启超《清代学术概论》))的说法,即是对传统绘画哀其不幸、怒其不争的焦灼造成的盲点所致。

中国画发展到明清,文人画写意笔墨硕果累累,八大山人的画作与石涛的《画语录》互为表里地矗立于世界艺术之林,写意笔墨各种程式也各具面貌,被画家运用自如。

然而,石涛、八大山人之后二三百年来,又有赵之谦、吴昌硕、任伯年、齐白石、黄宾虹、潘天寿、傅抱石等巨匠,但他们并未改变原先程式的特性,只是在新的环境下加进了自己的认识,开创了崭新的程式。成熟的传统程式,正有助于加速发展。梁启超的说法,只是看到了发展中的某些侧面或低潮时的现象。

从历史与发展的角度看,中国画在经过低潮之后,自然呈现出更加雄伟的高峰。

此外,也有人认为写意笔墨已发展至“完美”,再无拓展空间。“传统的中国画走的是一条程式化的道路,不但其积累系统丰厚得无与伦比,而且其形式更是成熟、完美得无以复加,在这种情况下,昔日的优势,必然成为当下的劣势,过去的骄傲,只能变成今天的负担”(曹玉林《历史的回馈与现实的挑战——从中国传统文化的程式化倾向谈起》)。应当说,“丰厚得无与伦比”是其从某个角度观察所见,“完美得无以复加”恐怕只是想当然而已。况且艺术之事只有更好,完美断无。如沿此至高至美的思路,当然不会有符合客观实际的结论。传统程式经过长期发展的确已有着较成熟的模式,已取得瞩目的艺术成就。以文人画写意笔墨来说,明清高峰林立,其格高境大者堪与世界任何民族的艺术比肩,但是无论如何也不能因此称中国画已“完美得无以复加”。中国画熟也熟矣,美也美矣,但既没“熟烂”也没“完美至极”。其仍然有着旺盛的生命活力。其各侧面的审美品质无论从量的涵盖还是质的高度上,无论其作为绘画本体的自我完善,还是表现客观对象的力量深度方面,都仍然有着极为广阔的拓展空间。因熟而烂,因完美而成负担之说纯属个人想象;因转型而导致变种的担忧,更属多虑。

### 3. 发展创新

中国画创新是一个常新的课题。因为创新所包含的内容不但非常宽泛,其纵向发展的道路也很漫长。创新可以是程式,也可以是体裁、题材、工具材料、笔墨技法以及思想内涵等,不一而足。创新贯穿于中国画的整个发展过程,每个里程碑都是继承和创新链条的互换与衔接。彩陶图形之于岩画,秦汉帛画之于彩陶图式,唐、宋、元、明、清的大家之作无不是对其前辈的不断创新和完善的结果。这些继承和创新的递换和衔接之间,无数次出现过末流的泛滥和品质的回降,但那只是历史进程中不可避免的现象,更多的则是前进与上升。

中国画历史上这些或快或慢的进展,都在相当程度上继承和丰富了传统,在其进展的幅度较大时,会出现某些令人不能接受的现象,因而便有人称为变种。如王维初创渲淡破墨之法时,在看惯了大小李将军的青绿图式的人们眼中,自然显得怪异和另类。而当时人们对他的嗔怪与不解却没有影响其美术史

上的地位。王维之于大小李将军,就是明显的转型和创新,若有方家抨击其离经叛道是青绿图式的变种,在当时恐怕也会有许多应和者。山水画在经历了魏晋“人大于山”、“水不容泛”的稚拙期后,经隋至唐有了一个大变化,这个变化始于吴道子,成于大小李将军。在李氏父子金碧辉煌之画风之后,“右丞将军”又以随意“寒酸”的破墨之法点簇挥写,实则是基于其全面修养基础上的质的飞跃,是中国画发展史上有着非同寻常意义的大创新。

王维之后的中国画又有一个很大的发展,陆续出现了“荆关董巨”、“黄王倪吴”、“文沈唐仇”及徐渭、“四僧”、“八怪”等,英雄辈出高峰时现,气象万千。其后千百年的写意浪潮,开创了成为中国画代名词的写意文人画笔墨。如此之大变,中国画不但没有变种,而且使其民族特色更加鲜明和纯正。此创新实例,足以证明中国画的生命力和耐受力。如此之大的创新幅度与力度尚不能对其“种”有着丝毫的改变,更何况那些区区小变?

想当时,王维自己也恐怕未曾想到中华文明中极具代表性的士人情结,竟会在其凝思挥写的水墨形式中得以发扬光大,并由此不断推新和完善。而其所创水墨渲淡之法的时代,刚好是始于吴成于李的盛唐山水大行其道的年代。其受吴、李之影响是可想而知的。可以想见其当时创举不但要有丰厚的自我修养积累,还需要有冲破已有图式束缚的信心和胆量。

这样的史实证实中国画笔墨的生命力和耐受力。写意笔墨作为中国画的杰出代表,其诞生之时,生命的组成元素已经决定其文化涵量的广度和深度。其在中华民族博大精深的哲学思想统领下的“写意”品格,既不会成为描摹自然的奴隶,也不会成为违背自然的怪胎。其内含的生命特质有着与生俱来的随时代发展而发展的内在动力,写意笔墨的前进与上升是永远不会陷于阻滞的,其程式的结构与面貌也不会定格在永远不变的图式之上。其血脉久远,但不会老化而中断。它不但有着极强的生命力,还有着适应环境的本领,有汲取东西方营养为我所用的包容精神。

(作者单位 济南大学艺术学院)

责任编辑 韦平