

笔润墨泽 妙得其玄

——简谈意笔写生

王剑武

我们在写生或创作时，对笔墨的运用是以代替对象的形体为目的。分析画面中具体某一块笔墨的作用，它应是对象的外形，亦是对象本身。通过运用不同的笔墨之法，形成疏密、长短、虚实、急缓、松紧、枯湿、浓淡不一的笔墨，以这种不同笔墨的对比关系，在视觉中产生不同的质感。梁楷的《泼墨仙人图》既有干净利落脸部用笔，也有浑然一体的衣物泼墨，梁楷对不同笔墨技法的运用和表现，为我们在创作与教学上提供了借鉴与深思，是一个绝佳的笔墨案例。

所以，中国画的用笔、用墨不只是用来描绘对象的外在轮廓，或者表现对象之间的相互关系，还涉及到如何用笔墨本身描绘出自然的本真。这使得传统的笔墨不仅发挥着勾勒对象轮廓线与再现对象黑白关系的作用，同时，笔墨本身就是艺术表现的本体，笔墨本身便具有丰富的表现力。

在中国传统绘画艺术里，无论是人物画、花卉画还是山水画，皆强调用笔的重要性。在谢赫的“六法”理论中，“骨法用笔”仅仅排在“气韵生动”之后。“应物象形”（造型）则排在“气韵生动”（传神）与“骨法用笔”（线条）之下。可见，他非常强调把握对象的神韵以及线条的表现力。张彦远在谈论形似与神韵两者间关系时说：“夫象物必在乎形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本乎立意、而归乎用笔。”这说明，造型的关键全靠用笔，仅有对象形象上的再现，没有笔法上的表现，这样的绘画是谈不上“气韵生动”的。因此，我们要讲究用笔的力度，使线条的表现要遒劲如“屈铁盘丝”。此外，在下笔之前，艺术家需要充分把握对象的形与神，进入到“胸有成竹”的状态，这样，他的下笔就有“紧劲联绵”之势。笔与笔之间要有呼应，行笔要有自然的连贯之气。就此来说，画家的每一笔都应该有自己的起笔、收笔，它们之间的气息不断、气脉相连。当然，这并不是说中国人物画可以离开具体对象的造型与特征，而是说我们的造型与结构法则一直体现在“气韵生动”与“骨法用笔”之中。我们在意笔人物画的写生过程中，由于造型因素的制约，往往不一定能做到“笔无妄下”的境界。在发挥笔墨之前，需要以木炭或者淡墨来起稿，待形体霸定之后再放笔取其形、意。这样的写生过程既能把握住对象大致的形体，又能自由发挥笔墨的表现力。

意笔人物画中必须要有强劲的线条来支撑画面，即在用笔上要有“骨法用笔”。“骨法用笔”强调的是用笔的腕力要有刚劲，表现出来的线条要有“骨气”。“骨气”亦即荆浩所云“筋肉骨气”，用笔如果不具备“筋肉骨气”的力度，则画面线条就会显得软弱无力。此处的线条，即古人所谓的“笔”“用笔”，盖线条乃用笔的外在表现形式，有怎样的用笔就具有怎样的线



王剑武 永嘉·林坑古村 纸本设色 65×39厘米

条形式。无论是线条还是点，两者皆强调用笔要有“骨法”，归根结底就是以中锋用笔为主，形成如“棉里针”“棉裹铁”的线条感。唐以后的山水画、花卉画和工笔人物画在用笔上是有些许差异的，盖工笔人物画以中锋用笔为主，而山水画、花卉画的笔法则更加丰富。“骨法用笔”在唐以前主要针对人物画线条描绘的力度而言。当然，中锋用笔对于现在的意笔人物画只能作为一种笔法要求，满幅中锋用笔的写意画肯定是呆板无趣的。就像本文开头所列举的种种笔墨的对比运用一样，画面依赖笔墨元素的多样化而生动。

中国绘画艺术里的书画同源理论是立足于用笔之上的，就纯粹的用笔而论，书法是绘画的根本。书法用笔的功力技巧就



王剑武 高原神祈 纸本水墨 139×80厘米

不可避免地影响到绘画，甚至不同的执管姿势、运腕技巧都会影响线的表现质量。在实际创作中，古代书画艺术家也的确更关注用笔技巧，石涛在《画语录》中甚至动用了一章的文字来阐述不同的运腕技巧对画面线条表现效果的影响：“腕若虚灵则画能折变，笔如截揭则形不痴蒙。腕受实则沉著透彻，腕受虚则飞舞悠扬，腕受正则中直藏峰，腕受仄则欹斜尽致，腕受疾则操纵得势，腕受迟则拱揖有情，腕受化则浑合自然，腕受变则陆离裔怪，腕受奇则神工鬼斧，腕受神则川岳荐灵。”

很大程度上，“骨法用笔”融入了书法的用笔意味，这使得绘画的线条凸显出其独立的审美价值。或如童书业所云：“中国画的讲究线条美，似乎是起于魏晋以后，这和书法的发展有着密切的关系，假使中国没有书法这样的特殊艺术，中国画或许会走上纯粹像真和讲究光线色彩的路。”张彦远在《历代名画记》中也谈到书画同源理论：“昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行

不断。唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世所谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。张僧繇点曳斫拂，依卫夫人笔阵图，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。国朝吴道玄，古今独步，前不见顾、陆，后无来者。授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”可见，书画用笔的基本道理是一致的，但也有差别。

张彦远写作《历代名画记》的时候正是中国人物画发展的鼎盛时期，其时人物画的一般作画程序是，首先以白描勾勒形体，其次以墨色渲染黑白关系，最后根据“随类赋彩”原则来染、敷画面色彩。而像画圣吴道子这样的名画家，一般不参与上色绘制的工作。所谓“时将军裴曼厚以金帛，召致道子，于东都天官寺为其所亲将施绘事。道子封还金帛，一无所受，谓曼曰：闻裴将军旧矣，为舞剑一曲，足以当惠，观其壮气，可助挥毫。曼因墨缣为道子舞剑，舞毕，奋笔俄顷而成，有若神助，尤为冠绝，道子亦亲为设色”。在这个故事中，吴道子为了一睹裴曼将军的舞剑，不但事前不受金帛，而且勾勒完毕以后还“亲为设色”。由此可知，他平常是不参与画面上色工作而只负责白描的，而白描强调的“骨法用笔”和书法讲究的中锋用笔在理论上大体是一致的。

书画同源，但二者有不同的侧重点，对于笔法有不同的运用法则。五代《神骏图》的线条是没有侧锋用笔的，它的起笔、收笔严谨，线条如春蚕吐丝，一丝不苟。行笔虽然纤细婉转，但线条的力度仍然是遒劲有力，和笔法一直是中锋行笔不无关系。而梁楷的《泼墨仙人图》则是笔锋四出，侧锋、逆锋一气呵成，发挥毛笔各个部位的用笔效果，使得画面笔墨酣畅淋漓。若将《泼墨仙人图》用笔的方法全部改成中锋用笔，就会失去侧锋泼墨形成的笔墨交融、形神合一的生动效果。梁楷的泼墨仙人是笔亦是墨，是笔墨亦是对象。

写生时，对用墨的表达上不仅仅是依据“墨分五彩”的规律来表现墨色之间的区别和简单的根据对象物体之间的固有色上深浅的差异来描绘对象。它要借墨法的表现来传达出画面的形式与气韵，在这种前提下，对象在真实环境中为黑色的在画中往往可以转换为白色，而为白色的可以根据表现的需求处理成黑色。墨法的表现、安排上，是遵循对象之间的各种关系而自然表现出来，即得之自然，浑然一体。如果不注意在用墨度上的把握，一味刻意地借用墨来表现对象的形体与色彩，往往会产生刻板与过度的立体感。

墨的厚重感不是墨本身形成的厚度感觉，而是画家通过几次的渲染后在画面上形成的视觉效果。在形体结构的表现上有笔法无法达到的地方，使用墨的渲染可以进一步明确形体之间的关系，二者之间笔是主，墨为辅。二者的运用之妙存乎一心，有长短、正侧、顺逆等变化，亦有浓淡、枯湿、焦润等对比组合。就此而言，画家用墨应该先有整体上的安排，即明了何处用浓墨，何处用淡墨，这样一来，随着用笔的展开，墨的变化就自然而然生发出来。墨法的表现应该随着笔法而自然生发，既要有渗化生动的墨韵，也要有多次积染的厚重之墨，这样的墨法能极尽变化之妙。所以善用墨者，得画之气韵，纵笔之下即有满幅浑厚、淋漓、润泽、生动的“气韵”之墨。□

王剑武 1974年生，中国画创作实践与理论研究博士。现为中国美术学院副教授，中国美术家协会会员，浙江省美术家协会会员。



王剑武 春来万物生 纸本设色 136×68厘米