



翰墨理论

翰墨风采

简谈“功夫在画内”

刘三齐

宋代诗人陆游关于如何学诗时说：“尔果欲学诗，功夫在诗外。”主要指学诗除了掌握文字、诗词格律之类的基本表现技巧和能力之外，还需要有丰富的生活阅历、人生感悟等“诗外”的综合素养，这样方能作出好诗。当代画家齐白石说：“如果做画，功夫在画外。”中国传统绘画中，唐代以文人士大夫为主体的“文人画”开始兴起，特别至宋元以后，“文人画”盛行，区别于崇尚规矩法度、造型严谨、形神兼备的院体（宫廷）绘画，通俗浅白的民间绘画（工匠画），“文人画”特别强调“功夫在画外”，提倡诗画结合，诗书画印一体，讲品位格调，重表现，借笔墨抒发情感和胸臆。“忘形得意”（宋·欧阳修），“论画以形似，见与儿童邻”（宋·苏轼），“逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”（元·倪瓒），“书画之妙，当以神会”“不必拘泥形似”（宋·沈括），等等有关“文人画”的创作理念、价值追求等对后世画坛影响深远，并成为推动传统书画艺术发展的重要力量。

应该说，任何艺术门类都有其特定的表现符号或表达形式，也存在了“内与外、表与里”的相对关系。“功夫在画外”中的“画外功夫”，大多指画家在具体画种上所掌握的如造型、笔法、样式等技巧、手法之外的，包括画家的美学理论、文学、历史、哲学等文化修养，乃至画家人品、德行等为人处事的其它方面综合能力，可说是艺术本体语言之外的，属思想文化层面，虚、抽象、形而上的。而“功夫在画内”，多指艺术本体语言，技术操作层面的，实、具象、形而下的。借用中国传统哲学思想所说的“技”与“道”的关系，“画内”属“技”，“画外”为“道”。

“画外”与“画内”之间轻重主次，关系如何把握，常常成为很多画家论证和争议的话题，也考验和判断一个画家的水平和能力，对这两种关系，也经常会出现两种彼此相互比较或针对批评的现象。喜欢强调“画外功夫”者多为文人学者型，认为有较好综合文化、学识、名望的优势和特点，也多“半路出家”或“业余为之”，或文而优则画，人闻达乃书，喜欢“重文轻技”，强调兴之所至，信笔拈来，泼墨挥毫，性情自得。“缺点”是相对缺少系统全面的造型、技法基本功训练，不太注重遵循法度规矩和程式继承，不屑专注于持续深入“画内”技巧研究和琢磨，“技术不够，文化来凑。”谈画喜欢论格调、文化、哲理大道之类，避实就虚，天马行空，容易出现轻率、粗糙、嬉戏、浅显等“毛病”。近些年推崇“功夫在画内”者渐多，多为绘画专业科班或师徒式习艺者，因为接受过较严格的美术造型基本功和技法程式训练，擅长具象写实和综合技巧表现能力。不过，急于求成者很容易满足于小技巧、小手法的画面，甚至过于重制作而缺少率性和情绪化表达，内涵不足，格调和境界不丰。

画画可以说首先是一门操作技术，画家其实也是手艺人，干技术活。画家必须能掌握使用工具和材料，以及造型和技巧表现等能力，才能把想法、情感、追求更好落实在画面上。如中国画，虽心有所感，兴之所至，但下笔瞬间，技、笔、墨、纸能否真正随心运行，点、线、墨色如何掌控运用，布局构图怎样才更好，能否达到充分和极致，这些都需要一定的技巧和方法。只有经过不断尝试的一笔一画、一招一式的反复练习和琢磨推敲，才能掌握领会其中奥妙，继而技巧形式语言更充分准确地表现。被宋代美术史家郭若虚评为：“六法精论，万古不移”的南朝画家谢赫所提出的绘画品评标准“六法论”：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移摹写。”具体强调了“画内”技巧和法度等要素，以及要具备的基本条件和能力，从而达到“气韵生动”的综合意象呈现、效果状态。当代文艺理论家王朝闻提出关于文艺作品的创作形式：“生动的表现”“技术的掌握”等，对“画内”本体语言的重要性也进行了论述。

“术业有专攻”，没有具体技术和方法支撑，再好的想法也只是想法而已，很难落实。谈论“功夫在画外”，应该是建立在足够“画内功夫”基础条件上的，才有其价值与意义。没有真正掌握并达到较高的手艺能力水平，“眼力”也很难高，往往“手高”才能“眼高”。“艺高人胆大”，“手低”也会阻碍其判断和创造力。《卖油翁》中“徐以杓酌油沥之，自钱孔入，而钱不湿”，《庖丁解牛》中“臣之所好者道也，进乎技矣。”“无他，惟手熟尔。”元代“文人画”代表人物赵孟頫工书法，精绘艺，其绘画十分强调基础和实操，取材广泛，花鸟、山水、人物皆能，善于对细节的观察深入描绘，技法全面，这也是其所以能取得突出成就原因所在。吴昌硕大笔如椽，中锋运转，力透纸背，老辣非凡。当代黄宾虹对于笔法、墨法的研究运用精妙深刻。齐白石能工善写，生动真趣。取得非凡艺术成就的艺术大家，并非只重“画外功夫”或天赋超人，都是需要真正做足“画内”基础功夫。纵使是“观念艺术”，更需要有能直达本质，与之完美匹配，极致吻合的形式手法，而这似乎对“画内功夫”要求更高，难度更大。

今天随着社会商业化、信息化迅猛发展，人们生活、学习模式不断发生变化，审美也更趋多元、个性。艺术标准、高度、深度，行业、专业之间的界限和门槛呈现的低平化、模糊化，容易导致浮躁浅尝即止或避重就轻、强调“自我”。走捷径，立竿见影，一蹴而就，不重技法不重下苦功夫的也是大有人在的。

强调“画内功夫”是对“画外功夫”完善和升华，“画内”与“画外”都应该是画家必不可少的重要能力，是互为依存，辩证统一，相得益彰的，不能顾此失彼。身处新时代的画家，继承发展优秀传统文化，是伟大的时代赋予的责任和使命。真正潜心研学优秀前辈大师和经典名作的精湛技艺，不断提高“画内”工夫，做到得心应手的同时，要时刻注意加强“画外”综合素养学习，做到学识深厚，格局视野开阔，如此必会将中国绘画艺术推向新的高峰。

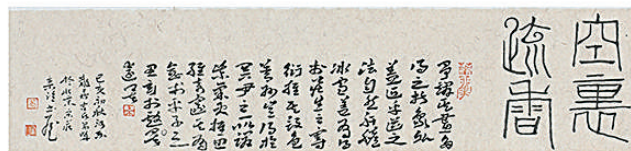
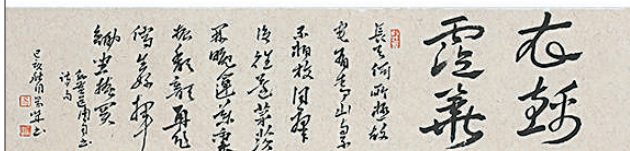
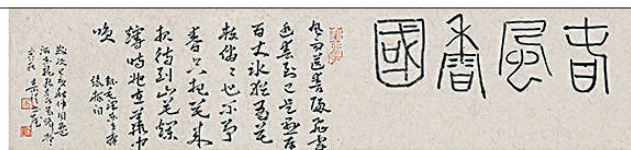
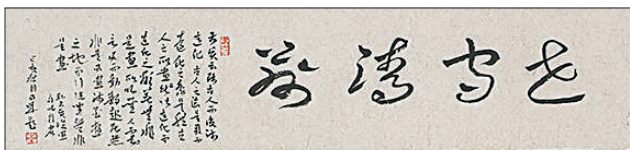
（作者系广东画院理论研究室主任、广东省青年美术家协会副主席）



《南山秋色》 中国画 刘三齐 作



《河山处处引豪情》 中国画 刘三齐 作



《春风南国、世守清芬、空里疏香、衣锦沾华》系列 中国画

易峰 作

从海派画学到明清笔墨的转化

——易峰的花鸟画

尚辉

易峰的大写意花鸟画从时间跨度上可划分为两种。早期他专注于研习海派画家吴昌硕的金石大写意绘画，借鉴并融入了北派碑学的书法体系，在用笔上追求厚重与苍茫，用色亦非常浓烈，因此得名“金石重彩大写意花鸟画”。易峰这类花鸟画是在笃定自信的笔墨色彩中追求老辣、遒劲的金石之味。他的另一种风格是近些年以20世纪海派画学为根基，上溯明清文人花鸟画体系的系列作品，尤其是追随徐渭、吕纪等人的经典力作。而且我观察到，易峰把很多吕纪工笔描绘的仙鹤、鹭鸶等用水墨写意的方式进行转化，并在转化过程中改变了原来金石大写意的书写方法，取而代之的是以草书入画，追求率意、飘逸、淡雅的笔情墨趣。

同时，易峰的花鸟画中还留存着一份古朴稚拙的意趣，这与当下众多画风鲜亮、描绘真切的花鸟画恰恰相反。他在对古代文人花鸟画转化的过程中又将这种古朴稚拙的意趣和他对于水墨的感悟有机地结合起来。所以，在易峰的花鸟画中，对于某些局部的塑造便采用了没骨法和皴擦用笔，例如他的“鹭鸶”题材，鸟身上的翎毛完全是用写意的方法点到为止，将笔墨的灵活性与物象的鲜活感结合得恰到好处，这也说明了易峰在创作中追求的是一种写意情怀与文静之气。

易峰的笔墨转化对当代花鸟画的发展有着重要意义，因为20世纪以来学习和模仿吴昌硕金石大写意花鸟技法的画家太多，基本形成了一种公式化、概念化的绘画模式，只有极少数画家能够在此基础上画出新意。所以，易峰能够从吴昌硕大写意花鸟画的角度追溯到明清文人花鸟画的高度，不仅在笔墨特点上呈现出格调不俗的气象，而且为当代花鸟画的发展引出了新的探索方向。

另外需要提及的是，易峰的花鸟画创作没有离开文人绘画的传统。其一，他的作品仍旧表现的是文人的情志与心境，所以花鸟画中流露出来的淡雅、高洁、冷逸都属于文人追求的境界和格调，这种绘画主旨与20世纪五六十年代和80年代花鸟画的现代性变革有着

很大的区别。其二，易峰笔下花鸟画主题多为表达画家的精神寓意服务，与诸多当代画家千方百计不断拓展可入画题材的趋势相比，他显然是有意识地持守了传统花鸟的经典题材，这在某种意义上来讲，亦是体现了当代花鸟画回溯传统的潮流与现象。

易峰以大写意花鸟作品来体现画家的人文关怀与精神诉求，其实是在回归传统的过程中避开了现当代花鸟画的陈旧模式与固定思维，更好地体现出传统文人画在笔墨与思想上的修炼和修为。

（作者系中国美术家协会美术理论委员会主任、《美术》杂志社社长兼主编）

易峰，原名吉跃峰。中国民主促进会会员、中国画学会理事、中国美术家协会会员、荣宝斋画院教授、中国人民大学画院教授、中国艺术家生态文化工作委员会委员。



《唐·郑惟忠诗意图》 中国画

易峰 作



《玉瘦香寒领袖华》 中国画

易峰 作