

大写意花鸟发展任重道远，艺术家要不忘初心有担当

邢少臣

(中国国家画院 北京 100048)

中图分类号: J203; J03

文献标识码: A

文章编号: 2832-9317 (2022) 01-0085-05

本文链接: <https://www.oc-press.com/HA-01-085.html>

一、了解中国画史增自信，紧跟时代步伐强担当

创作意识是促使创作能力转化为创作行为的意识，主要由创作动机、创作预期和创作潜反射心态构成。简单地说，就是画家有画画的冲动和想法。没有创作意识永远创作不出新作品。因此，增强创作意识是画家多出作品、多出好作品的必修课。作为画家、特别是作为大写意花鸟画家，如何增强创作意识？作为学习研究“大写意花鸟”已经六十年的画家，我的深刻体会是：要了解中国画，要热爱大写意花鸟。了解中国画才能增强文化自信，热爱大写意花鸟才会产生创作意识。

中国画的起源和发展与中国的历史密切相关，随着社会的发展而发展。中国画历史悠久，始于巢氏绘轮圆螺旋和伏羲氏画八卦，大体分实用、礼教、宗教化和文学化四个时期。当然，这种划分是相对的，期间有相互交错重叠的部分。唐虞以前为实用期，先民作画多用以记事状物，不在乎美不美；三代到秦汉为礼教时期，通过绘画达到“成教化、助人伦”的目的；到汉末时期，随着印度佛教传入中国并兴起，印度绘画也随佛教而来，促进了中国绘画的长足发展，一直延续到唐宋时期，宗教对绘画的影响都很大，故把汉末到唐宋的这个时期称作宗教化时期。唐代是中国文学史上的一个鼎盛时期，文学的发展很大程度地促进了绘画的发展。这个时期的绘画已经讲究笔墨，崇尚气韵，要求画里有书卷气，当时的典型代表有王维，画中有诗。到宋、元时期更加讲究，及至明清，此风更盛，随着绘画的文学化，顺理成章地出现了写意画、大写意画、大写意花鸟画，因此，把唐代以后时期称为文学化时期。文学化时期以来的绘画是作者情感的宣泄，是作者通过作品表达自己内心的思想和观念，是为了传递正能量、歌颂真、善、美。如果背离了这个主题，作品就无法得到大家的认可，更不可能成为流传千古的佳作。因此，“结构简单、主题集中、气韵生动”逐渐成为好作品的标准。

传统中国画讲究结构、讲究笔墨、讲究色彩、讲究意境和气韵，“大写意花鸟”是传统中国画的精粹。“大写意花鸟”的“大”是大气的大，大势的大，也是大

概的大，大约的大；“写意”就是通过不太具体的物像表达作者的情感思想；“花鸟”本意是指随处可见的花花草草及鸟类，中国画里的“花鸟”是泛指自然界中以动、植物为主的一切物象。因此“大写意花鸟”成了最好的情感宣泄和寄托。“大写意花鸟”作为中华文明发展的产物，与中华民族几千年来逐渐形成的兼容并包的性格有关。“大写意花鸟”画的不是物而是人，是作者对社会、人生、艺术、生命的把握和认识，是借物抒情，借物来反映作者的思想与情感，是可以通过画面看到人的精神。“一花一世界，一叶一如来”讲的就是这个意思，郑板桥说的“一花一叶总关情”也是这个意思。一个人要有骨头才能站住，“大写意花鸟”也是这个道理，要有筋骨、要有精神，更加注重“气”和“势”，只有气壮势雄画面才能立得住，这种“气”和“势”是作者笔墨语言和文学修养的一种综合体现。因此，要有一定的素养才能看懂“大写意花鸟”，画“大写意花鸟”就更如此，所以“大写意花鸟”是一门曲高和寡的艺术。特别是改革开放以后，中国画受西方美术的影响明显增大，一些颓废的无厘头的观点充斥着美术界，一些画家打着创新的旗号将传统的中国画弄得面目全非，不用心去锤炼笔墨功夫，而是投机取巧，各种制作成风，已经背离了中国画传统的主脉，步入了旁门左道。因此，实事求是地讲，相对于其他画科来说，现在的大写意比较薄弱，年轻的学者、后生对“大写意花鸟”缺乏足够的认识和理解，尽管我们这些老一辈的大写意花鸟画家还在坚守，可年轻人大多不愿去学习研究“大写意花鸟”，为什么呢？因为“大写意花鸟”是要费工夫的，这种功底不是三天两天的，也不是三年两年的，而是几十年的工夫，需要淡泊名利，需要耐得住寂寞。可现在许多年轻人一学画就想成名、就想卖钱，可你学“大写意花鸟”十年，也往往见不到明显效果，只有经过长时间的积累和生活的沉淀，才能领略“大写意花鸟”的妙处。因此，现在国内“大写意花鸟”正处在一个青黄不接、低迷徘徊的状态。

我是主攻大写意花鸟的画家，兼画山水、人物，

从学画到现在,已经学习研究了一个甲子的大写意花鸟,能够坚持到今天,缘于学画时的情有独钟,缘于内心的一种责任。针对当下中国“大写意花鸟”发展现状,我提出:重建大写意花鸟!呼吁广大艺术同仁以传承发扬“大写意花鸟”为己任,努力探索,开拓创新,为“大写意花鸟”的发展共同努力!

通过多年的研究思考认为,虽然现在是“大写意花鸟”的低谷,但其向前发展的趋势是不可阻挡的。因为,随着时代的发展,人民的生活节奏不断加快,人民的审美观念也在悄然变化,人民表达情感的愿望越来越强烈,在美术追求上不再满足于花红柳绿的简单描绘,希望能在作品中看到奋发向上的气势,看到令人振奋的力量;国家也从战略的高度越来越重视传统文化的发展,这些因素会很自然地推动着“大写意花鸟”向前发展。

一边是人民越来越喜欢“大写意花鸟”、需要“大写意花鸟”,一边是“大写意花鸟”状态低迷,这就需要艺术家们大力倡导和弘扬写意精神,搞好传承。要解决好这个问题就涉及创作意识的问题了,就是为什么创作的问题。对于这个问题,毛主席早在1942年的延安文艺座谈会上有过精辟的论述:为什么人的问题是一个根本的问题、原则的问题,我们的美术专门家应该注意群众的美术。习近平主席在2018年给中央美院的八位教授回信时也强调:做好美育工作,要坚持立德树人,扎根时代生活,遵循美育特点,弘扬中华美育精神。毛主席和习近平主席的话明确地告诉我们:艺术家来源于人民,要服务于人民,要用更优秀的作品来书写和记录人民的伟大实践和时代的进步要求,这是共产党领导下的艺术家的初心使命,也是我们的责任担当。

二、笔墨是“大写意花鸟”的筋骨

中国的“大写意花鸟”在世界绘画史上独树一帜,对笔墨的要求很高,要想画好“大写意花鸟”,首先对笔墨要有充分的了解。

笔墨由笔和墨两个部分构成,中国画中的用笔通常指毛笔,毛笔作为中国特有的传统书写工具,在中华文明的发展进程中具有举足轻重的地位。长期以来,对于毛笔在什么时候由谁发明的众说纷纭。多种历史资料记载毛笔由2200多年前的秦大将蒙恬所造,今浙江湖州一些地方也一直将蒙恬尊为制笔鼻祖而祭拜。可1958年在河南考古发掘春秋晚期至战国时期的古墓时发现了2500多年前的完整而精美的毛笔,随着对仰韶文化的研究表明,具有显著仰韶文化特点的彩陶上的花纹图案应为毛笔所绘制。可见毛笔的发明应该已有五六千年的历史。

任何一种工具的发明都是生产力发展所致,其最初的功效就是为了满足人民生产生活的需要,毛笔也

不例外,最初就是一个方便记忆的书写工具而已。随着人类文明的进步,书画作为传统文化的重要部分也不断发展,毛笔作为书画工具得到越来越广泛的应用,其功能被不断开发,人民对毛笔的研究也越来越深入。

初期的毛笔就是将毛质的笔头绑在细竹竿或小木棒的一端,比较简单,后来越来越讲究,种类也越来越多,根据笔头材质分成狼毫、羊毫等不同类别,根据笔头长度又分成长锋、短锋,根据书写部位分成中锋、侧锋,根据行笔方向又分为顺锋、逆锋,随着中国画的发展,又将绘画过程中的使用毛笔的技法称为勾、皴、擦、点、染。几千年来人民对毛笔的使用和研究是比较广泛和深入的。

笔墨问题是一个老生常谈的问题,笔墨有三个阶段:1.从无到有;2.从有到生;3.从生到无。

一个画家在初学绘画时是没有笔墨可言的,都是从临摹开始,临摹就是学习掌握前人或他人的笔墨经验,在临摹学习的过程中不断提升自己的笔墨技巧。有了一定的基础后,就可以去写生,写生后再临摹,来回反复中寻找属于自己的笔墨语言。

我很赞同吴冠中先生的一句话:“笔墨等于零。”吴老是八十多岁时讲这话的,这个时候的吴老出手就是教科书式的笔墨,别说是笔墨,世界万物都可视为零了。当然,对于初学者来说,笔墨很重要,必须天天练习,不断探索。没有对传统笔墨的反复锤炼,笔墨语言就是空中楼阁。

从有到生的“生”是生发的意思,生发是必须长时间去锤炼、去探索,我们很多画家临摹别人的水平很高,可自己的个人风格在哪呢?从学画开始就要思考个人风格的问题,必须寻找自己的笔墨语言和符号,这样才能看到自己特立独行的风格。齐白石、黄宾虹、吴冠中都有自己鲜明的笔墨语言。

传统上墨在中国画中就是黑色,古人把用墨的方法归纳为七种,即浓墨法、淡墨法、焦墨法、宿墨法、破墨法、积墨法、泼墨法。我认为中国画的黑就是亮,不是简单的黑,越黑越亮,故主张在大写意画里,墨分“浓”“淡”两色就够了。因为古人看画是三五知己拿出画来近距离把玩,墨分五色能有层次感,但现在大多都挂在高墙之上,变化太多,画面就花了,没有视觉冲击力。要减少局部变化,局部变化太多就没有风骨了。笔墨当随时代,要敢用黑墨,会用黑墨;敢用焦墨,会用焦墨。我反对用旁门左道式的“特技”,追求味道无需用特技,因为味道是宣纸特有的性能。

三、用雕塑性的笔墨语言表达写意精神丰富了“大写意花鸟”的表现手法

传统中国画的技法是指画家运用毛笔而产生的用笔、用墨的技法,包含“用笔”和“用墨”两个部分。这个方面前人已经有很深的研究,各种版本的关于中

国画技法的书籍多如牛毛,这里不再赘述,重点讲讲“大写意花鸟”的技法。

大写意花鸟的用笔,我主张要如铁牛耕地一样,要力透纸背、力能扛鼎。画“大写意花鸟”如同打仗,毛笔之于画家有如将军手中的武器,又似雕塑家手中的刀斧,结构布局有如将军布阵,动手之前必胸有雄兵百万,一旦动手,就一鼓作气,随心所欲地去表达,不仅可勾、皴、擦、点、染,还可削、砍、锤、砸、拽。如此创作出来的作品才会苍莽厚重而充满力量,宏阔、拙朴而不失灵动。

1997年,我提出了“雕塑性大写意”这一概念,主张用雕塑性的笔墨语言来表达写意精神。

强调“雕塑性”是为了丰富大写意花鸟画的表现手法。“雕塑性”就是画面要整而不碎、聚而不散,追求画面的空间感和体积感。这种追求与西画不同,它是用笔墨来表现的,就是用笔墨结构来完成对形象的雕塑,要求作品的笔墨结构要有铿锵之声,线条有力度,形象有深度,有笔与笔之间的间架结构;有线条、有块面,通过线条和块面的结合而雕塑出来的形象比用笔临摹出来的有力度得多;笔触要宁方勿圆、宁直勿曲,形象上通过一些棱角来增加张力。

“雕塑性大写意”不是无源之水,也不是空穴来风,传统山水画里的平远法、深远法、高远法,就是谈空间,“石分三面,树分四枝”说的也是体积与空间。八大山人的花鸟就具有雕塑性,他的一石、一鸟、一鱼,独立搬出画面都是一件非常精美的雕塑作品。吴昌硕的顽石、树干,也都具有雕塑性。现代大师李可染作品中的山、石、树、水牛,也极具雕塑性。

水无常形,兵无常势,绘画也是如此,不要拘泥于某些固定的程式,画画如画圆,从什么地方起笔都有道理,如果只会一种方法,那是入门水平,真正的画家要会举一反三,特别是花鸟画家,各种花各种鸟,必须都会画,当然这需要积累。

我主张画大写意花鸟时要将笔用到极致,我个人认为传统的中国绘画并没有真正将毛笔的功能完全发挥出来,毛笔是由柔软的毛质笔头镶嵌在刚性的笔杆里制成,具有刚、柔两面性,可以把毛笔细分为笔锋、笔腹、笔根、连接部、笔杆五个部分。毛笔各个部位有不同的表现效果,各个锋向用笔有不同的变化与趣味,要充分发挥其功能,就是要通过中锋、侧锋、逆锋、正、反、向、背、转等不同的运笔方式,将毛笔的刚与柔两个方面的功能充分发挥出来,换句话说就是“笔尽其能”。因此,执笔的方式和运笔的方法都不能拘泥于成法,简单地说就是拿笔的方式怎么舒服怎么拿,运笔的方法怎么需要怎么来。当然,笔尽其能是一种高超的绘画技法,需要经过千锤百炼的实践体悟,才能达到出手便是笔墨,出手就是意境。

四、构图是为主题服务的

构图是绘画创作不可分割的重要部分,构图的好坏决定作品的格局和境界,因此,构图要从创作的主题出发,紧紧围绕所要表达思想和情感而去构思和布置。众所周知,中国美术史上第一部绘画批评专著是南朝时期谢赫著的《古今画品》,谢赫在《古今画品》中提出的“六法论”成为中国绘画1500多年以来相沿遵循而难以改变的基本准则,六法论中第五论就是“经营位置”,指绘画的构思和布置,也就是构图,可见构图在绘画创作中的重要性。构图是绘画创作中的基础性工作,相当于建房子的工作,房子的四梁八柱分别立在什么位置?怎么连接才是最安全可靠而又美观的?都需要经过认真考虑和仔细计算,绘画的构图也是如此,例如,要创作一幅以牛为题材的作品,动笔前就需要考虑清楚:想表达什么主题?除了牛以外还需要补什么景才能表达出主题?各自的位置在哪?题什么款合适?款题在什么位置画面才协调?这些问题都需要认真考虑。

构图上我主张:泰然处之、顺势而为,讲求自然和谐不弄险。绘画的目的是让观者愉悦,让人一看就触目惊心的画面只会给观者不安全感,怎么能让观者愉悦呢?作画过程就是对立统一的过程,在制造矛盾、解决矛盾中来回反复,最终达到和谐统一,如打太极,讲究阴阳平衡,讲求刚柔相济。画画又如下围棋,必须有大局观。下围棋分布局、中盘、收官三个阶段,三个阶段都很重要,布局尤其重要,棋手必须以整盘棋为思考对象,如何布局才能使每手棋的效果最好,因此在迅速抢占“大场”的同时必须考虑以后的几手棋下在什么位置最好,才能确保整盘棋的前、后、左、右能相互呼应,不能只盯着局部成眼做活,画画的构图就相当于围棋的布局,主景画什么?辅景画什么?前、后距离多少?左右间隔多少?近景用什么色?远景如何表现?整体画面是否协调自然?这些问题在动笔前就要考虑好。要做到创作出来的作品画面震撼,但构图自然。

五、心中装着人民,写生做到“五勤”

世界上的一切艺术都具有阶级性,超阶级的艺术是不存在的,社会主义艺术,从本质上讲,就是人民的艺术。毛主席早在1942年的延安文艺座谈会上就指出:人民既是历史的创造者,也是历史的见证者,艺术家要反映好人民心声,就要坚持为人民服务这个根本方向。习近平主席在2018年的文艺座谈会上强调:文艺工作者要想有成就,就必须自觉与人民同呼吸、共命运、心连心,欢乐着人民的欢乐,忧患着人民的忧患,做人民的孺子牛。这是共产党对文艺战线提出的一项基本要求,也是一切文艺工作者的根本遵循。

广大劳动人民是艺术家最深厚的根基,是我们取之不尽,用之不竭的创作源泉,广大劳动人民的需要

是我们艺术家存在的根本价值所在。我们作为画家、作为艺术家要跟上时代的发展、把握好人民需求，密切联系群众，努力观察、体验、研究，并用手中的画笔去表现人民的心声，去表现时代的要求和进步，使观者通过我们的作品获得积极向上的正能量，这样的作品才是好的作品，才有可能成为传之后世的佳作。

我学习研究“大写意花鸟”六十年，深知大写意花鸟画家的艰难，要有个人的风格更难。现在科技进步很快，农村越来越城市化，花鸟画题材在不断萎缩。城里只有亭台楼阁、只有市井生活、只有公园式的经过修饰的花鸟。广大劳动人民在田间、在地头，花鸟在农村、在山野。

花鸟画家应该经常写生，写生是花鸟画家创作至关重要的阶段，他决定着最终作品的格局、精神和生命力，要使得写生有意义、有效果，就必须深入群众、深入生活，诚心诚意做人民的小学生，做到“五勤”：脚勤多走动、眼勤多观察、嘴勤多交流、脑勤多思考、手勤多创作。要全身心地投入，不能流于形式走过场，绝不能走马观花和蜻蜓点水。

要带着真情多去农村、山野和田间，用心去体悟生活，感悟那里人们的生活状态，用激情创作出更多人民喜闻乐见的精品力作，用现实主义精神和浪漫主义情怀观照现实生活，歌颂我们伟大的祖国和勤劳的人民，体恤基层民众生活的艰辛，抒发对美好生活热爱的情感，让人们看到美好、看到希望、看到梦想就在前方，激发人民前进的动力。如果我们远离广大劳动人民，就无法感知日新月异的变化，就无法了解广大劳动人民真实的生活和奋发向上的生活态度，就无法知道广大劳动人民的真实情感，那我们的创作就成了闭门造车、成了孤芳自赏、成了无病呻吟，其作品没有灵魂，缺少生命力。

六、造型无定式，结构有法度

传统中国画的造型重神似、轻时空、讲笔墨、求意境。要求前后、左右有呼应，虚实、疏密有对应，开合、起伏有节奏，繁简、聚散有法度。中国画在造型上提倡不拘于形似，形象塑造服从于作者抒情达意的要求，可以在抓住与对象本质特征关系最直接的骨法结构的基础上，舍弃对象形态的非本质内容而进行恰到好处的艺术夸张。

讲到绘画造型就离不开素描、离不开线条，因为素描是绘画造型的基础，也是学习绘画的基本功，通过素描练习来锻炼初学者整体地观察和表现对物象的形体、结构、动态、空间关系的能力。线条是最简约的造型元素，是一切造型艺术的基础，所有的绘画手法都离不开它，如何把作品表现得淋漓尽致，线条的作用至关重要。当然，线条并不完全是客观物体本身存在的线条，而是画家在观察、分析、理解和感受对

象的过程中提炼而成的艺术线条，是有“宽度”的线条，这个“宽度”不是物理上的概念，而是指线条的内涵，它包含了创作者的情感，具有艺术生命力。

一个画家要提高造型能力，就必须勤观察、多练习，对要表现的物体的结构与构成了如指掌。因为，任何物体都有他独自的结构和构成，都有内部和外部的构成因素和结构关系，各部分的互相连接和穿插、重叠、相离等决定了他的形体。要深刻理解透视原理，熟练掌握几何透视法和空气透视法的运用，要在创作中能自如地利用物体的透视变化产生距离感，借助远大近小的透视现象表现物体的立体感。

七、随类而赋彩，自然最合适

中国画是先有设色，后来才有水墨，而在设色中也是先有重彩，后有淡彩。现在的中国画虽水墨画居多，但并不排斥色彩，并有水墨淡色与重着色的画法，一种是以墨为主，以色为辅；另一种是墨不碍色，色不碍墨。之所以会出现这种情况，其实跟中国的文化传统有关，中华民族骨子里流动着的是低调却也张扬的血液，这种传承数千年的民族精神自然地影响着中国的绘画。

中国画在色彩运用方面最为普遍的就是随类赋彩，也就是根据事物的种类进行色彩的运用，跳出眼睛看到的实景，忽略一些自然的阴影、反光、周围事物色彩的影响，超脱出事物的表象，而是将注意力都放在了它的固有色上。简单地说，画家不是根据眼前所见而画，而是根据脑中所现而画。画家根据多年的生活经验和感情寄托而对色彩有自己的独特理解，并通过在作品上的表现而最终展现在世人面前，不是简单地模仿，而是赋予了特殊生命与内涵，观者欣赏作品的同时，也是在读一个故事。

色彩在中国传统绘画中发挥着独特作用，从中国绘画史看，影响中国画色彩发展的因素主要有三个方面：传统哲学影响、社会发展影响、绘画理论影响。两宋以前重视色彩的运用，两宋以后更讲究水墨。中国画色彩艺术的发展也是复杂多变的，如唐代盛行青绿山水却出现了王维的水墨山水，宋代盛行水墨时也出现了王希孟的《千里江山图》，即使到明清时期，仍然有不少人在绘画时喜欢用青绿色彩，并出现了任伯年、吴昌硕等把色彩用得很好的大师。

色彩艺术的发展能够追溯到远古时代，许多原始壁画、岩画都是用赭红、铁矿粉等描绘而成，原始时期的彩陶、彩绘就用红色、白色、黑色绘制古拙质朴的造型。战国时期五色体系已经成熟，《车马出行图》《王孙迎亲图》就是很好的证明。

魏晋南北朝时期，由于社会长期处于混乱状态，这时艺术创作摆脱了封建礼教的束缚，促进了绘画艺术的向前发展，出现了谢赫、顾恺之等画家，主张简约、

超然绝俗的艺术美,这个时期的佛教文化也比较发达,由此影响到绘画,用色更丰富,绿色、红绿、蓝色、蓝橙等色彩得到广泛应用。

隋唐时期社会安定、经济繁荣、绘画艺术也出现繁荣发展的态势,阎立本的《历代帝王图》,周昉的《簪花仕女图》都是这一时期人物画的杰作,这些作品多用朱砂、黑白、石绿等色彩,这一时期山水画多为青绿、石绿、朱砂等颜色创作的青绿山水,画面华美艳丽、金碧辉煌,如展子虔的《游春图》就是青绿山水的代表作。隋唐时期花鸟画也开始独立分科,有着勾线精细、设色浓重的特点。

两宋时期是中国画发展的历史高峰,用笔工整细腻、设色清新淡雅,人物形色超脱自然的境界,其作品言简意赅、气势奔放、虚实相生、水墨酣畅,给人无尽联想。

我一贯主张大写意花鸟要重墨轻色,能用墨解决的坚决不用色彩,增加色彩也是根据画面需要,起辅助、点缀作用,即使用色彩也坚持艳而不俗的原则。

八、多敬畏前人做好传承,少迷信大师搞好创新

传承中华文化,绝不是简单复古,也不是盲目排外,而是古为今用、洋为中用,辩证取舍、推陈出新,摒弃消极因素、继承积极思想。绘画也要有这种精神,我们画家、艺术家要有责任感,我们肩上是要有担子的,就是要传承、弘扬中国画精粹的东西。特别是我们国家画院的同志们,如果没有责任感,你在国家画院就是失职,因为你身上的担子就是国家赋予你的使命,你要有对中国画的发展、演变有自己的担当。如果没有这种责任、这种担当,我们画起画来不负责任,随手去画,那么我们的作品,是没有生命力的。特别是现在画大写意花鸟的这批同志,都应该主动的担当些什么责任。

艺术理论家们评论我的“大写意花鸟”有鲜明的“大、亮、厚、重、拙”的艺术风格,其作品不论是宏幅巨制还是咫尺小品都非常大气、敞亮,造型独特,结构简单却奇绝,笔墨凌厉老辣,气势霸悍却不张扬,与我锲而不舍坚持学习研究“大写意花鸟”六十年是分不开的,这可能与我练习太极几十年不止有关吧。

我一直喜欢八大山人的画,也深受其影响,在年轻时专门临摹过一段时间。出于对“八大”的敬意,我曾在一幅自己满意的作品上题:“八大山人不过如此”。我一位交往十几年的朋友见了说我年少轻狂,不再与我来往,其实他是误会了,我始终牢记老师齐良已先生和崔子范先生的谆谆教诲,师古不泥古,继承一切优秀的艺术遗产,批判地吸收其中一切有益的东西,在继承传统的基础上努力开拓创新,坚持人民艺术为人民的宗旨,主张用雕塑性笔墨语言表达写意精神,归纳了“削、砍、锤、砸、拽”的绘画技法;

独创了个性鲜明的“邢家皴”(八面出锋却随时改变锋向而处处见笔的一种皴法,是一种需要以深厚笔墨功力为基础的高超绘画技法。皴出的效果苍莽厚重,笔中有墨,墨中见笔)。深入学习研究已经取得突出成就的大师们的大写意艺术,舍巧媚,去甜俗,将青藤的狂放、八大的简约、吴昌硕的朴茂、齐白石的天然、潘天寿的霸悍有机结合起来,努力构建自己个性鲜明的“雄浑大气,自然真率”的风格。为大写意花鸟的向前发展贡献自己的一份力量。

九、天道酬勤多自律,功到自成得妙品

我曾经创作过《餐桌系列》,并在多次展览上展出过,在展览时,有很多人那“金蟾”画绝了,当知道我是用普通餐巾纸画的后大呼神异,纷纷问我怎么想起用餐巾纸画画的?是怎么画的?其实我也是偶然为之,是不经意中发现用餐巾纸画画和用宣纸画画的味道的味道很接近。创作时我一般用餐巾纸舔笔,在一次创作舔笔的过程中,突然觉得这几笔太妙了,这个墨色有变化,太有味道了。当时我不舍得扔,随手勾了几笔,画了一只金蟾,画完后,感觉很好,觉得餐巾纸这味道很妙,不比宣纸差,吸水性很强,一沾水就收缩,和宣纸不一样,宣纸沾水是平整的,但餐巾纸一沾水就皱,所以笔墨要控制好。我一看在餐巾纸上画,确实有难度,我又画了几幅。后来呢,感觉越来越有意思,一周左右,画了二百多张,成了一个系列,托裱完以后效果还不错,不仔细看,看不出是餐巾纸画的。餐巾纸和宣纸有区别,但是味道上差不多,餐巾纸比宣纸更粗糙一些,因为它体积小,面积小,有些小品可以在这上面尝试。这个偶然为之而得到精品的事带给我一个深刻的体会就是:一个画家在用笔用纸,甚至用墨用颜料上要能够随机应变,要能够顺其自然,要能够充分掌握各种纸的性能,笔的性能,颜色的变化,墨的变化,不要刻意非要用一种纸画画,离开一种纸就不会画了。作为一个画家来讲,我觉得去多方位尝试是应该的,不要仅仅在一个方面上下功夫,多尝试也会意外收获很多乐趣。

“大写意花鸟”是条修行苦路,要画好太难,没有几十年的锤炼体悟是不行的。因此,画“大写意花鸟”要耐得住寂寞,守得了清贫。我在国家画院工作将近三十年,几十年如一日,我每天早晨五点钟起床,六点之前到画院,别人九点多上班的时候,我已经画完三张画了。现在也是每天五点起床,活动一个小时,然后回来冲澡,吃早点。一般在上午画画,从早上七点半左右画到十一点,下午就是和朋友喝茶、聊天、下棋。我喜欢下围棋,年轻的时候还喜欢打篮球,现在篮球不打了,但是每天的运动不少。晚上八九点还要出去散步,大概四十分钟,每天坚持走12000步的运动量,既锻炼身体,又放松心态。