

童中焘国画解析

高校美术类专业参考教材 ● 山水

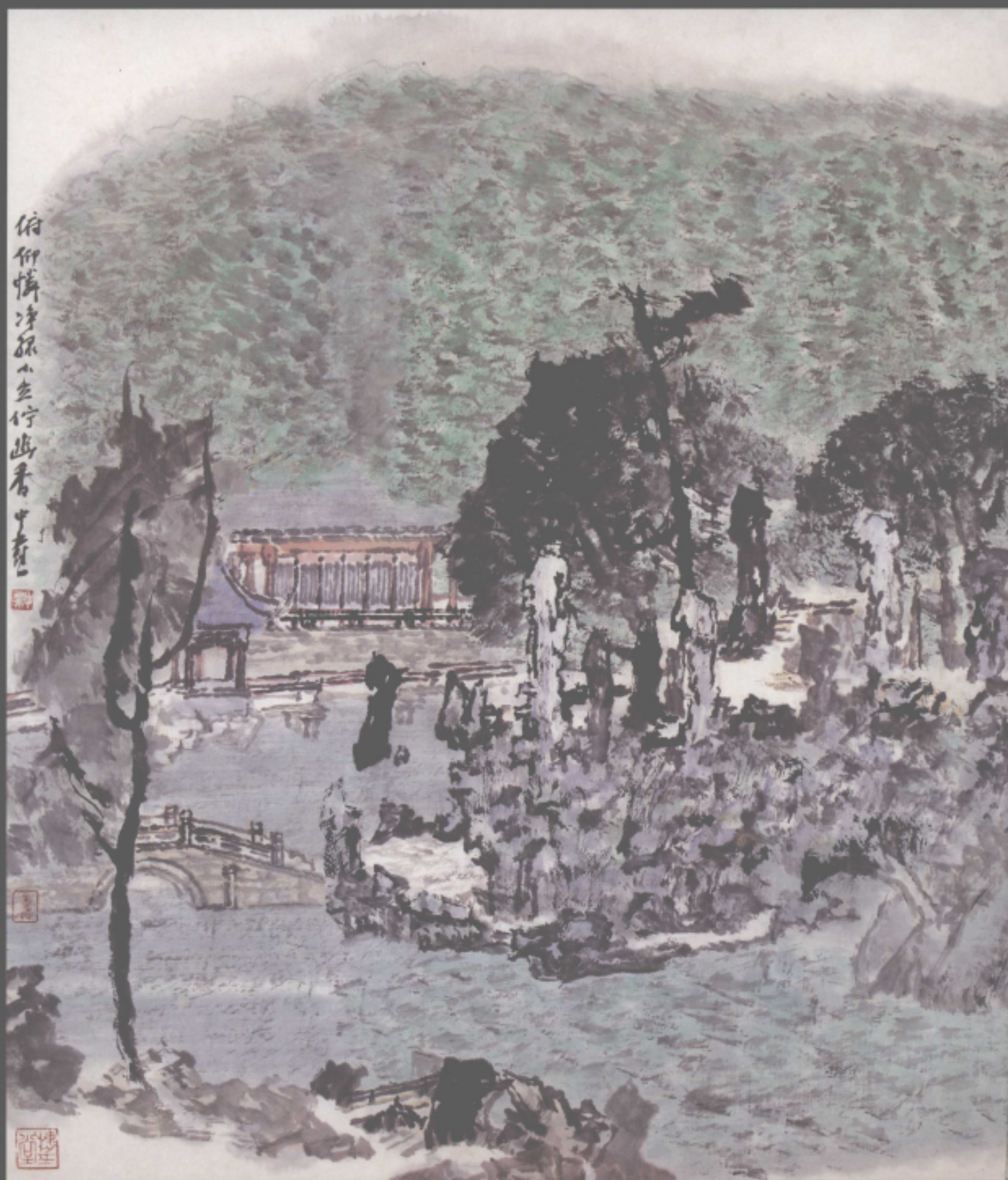


李白诗意 1992年 (29 × 35.6cm)



浙江人民美术出版社

CAN KAO JIAO CAI



春满园 1999年 (115 × 105cm)

ISBN 7-5340-1215-5



9 787534 012150 >

责任编辑 林洁莲
特邀编辑 杨德康
装帧设计 吴 奇

ISBN 7-5340-1215-5/J·1063 定价: 20.00 元

笔墨开生面

● 童中焘

中国文化崇尚生命、气象。写“心目界之所有”，以传神、写意、取韵、有味为终始对象。中国画在漫长的历史演进和丰富的文化意蕴中，形成独特的光彩。艺术贵在同中求异，一个民族的艺术相对于另一个民族的艺术如此，一个人的作品相对于他人的作品也如此。在当今开放、融合的时代，取长补短，大异大同，才是真前途。

“我有神灯，独照独知，不取亦取，虽师勿师”（袁枚《续诗品》）。前人为我们留下许多好东西，对后人“有用”；然对于一己，“受用”才是真有用。作画无非性情，性情所至，画出自己的世界。性情关乎境界。境界有高低，惟有不断向上，才显人生本色。作为画家，有性情还不够，还要有表达的技巧，以成作品。中国画表现的技巧，基于生活，根本之点，则在笔墨。在“技”的层面，“笔墨”包括两个义项，一为用笔、用墨；一为表达意象的笔、墨的关系结合，即结撰或结构，有无、黑白、浓淡、干湿、疏密、繁简、隐显、参差、断连、错叠、撞让、折搭、乘承、完破、聚散……虚虚实实，而达化境。有什么样的笔墨，“见”出什么样的意象；有什么样的笔墨，具有什么样的意味，表现出什么样的气象：所谓“言即是物，表即是里；舍言求物，物非故物”。作为表现形式，“笔墨”兼本末、包内外，是“表里心物最凑泊的和谐，一种精神的具体化”。中国画的技法，即笔墨技法；中国画的表现，是笔墨表现；中国画的形式，乃笔墨形式，“画理之得失，只在笔墨之间焉”。不重视笔墨，中国画无以在世界艺林中立“异”，必致失势褪色。

“笔墨”是变化的、发展的。有唐人的笔墨，有宋、元人的笔墨；有范宽的笔墨、倪云林的笔墨、八大的笔墨，有黄宾虹的笔墨。生活在变，笔墨随之而变（而其中有不变者）。中、西艺术的交流、比较，中国画的笔墨也要吸收可吸收的外来有益成分，融化整合成为自己的东西，用以适应时代的需要。随着人的意问，“笔墨”必将不断充实、扩大、加深，但笔墨表现的独特境界，不可能为别的艺术形式所替代。它仍是自立标准的，它是独立的美的样式，含有独特的意义，它立民族之异，也将标时代之新。

清人布颜图说，山水不出笔墨情景。情景者境界，境能夺人，而笔能夺境。画无境界，不可以畅观者之怀；笔墨庸弱，则不足供高雅之赏鉴。必“笔境兼夺”为上。我追求
乏于才、力；虽不能至，必向往之。孔子曰：“
不同科，古之道也。”惟无愧于己而已。





龙井问茶
1993年
(84 × 51cm)

“龙井问茶”是景，也是境——境界和意境。它当以幽深入之，画眼在“问”之中。“问”是进入茂密丛林的途径。而实景又恰恰是以茂密的丛林见胜。实则虚之，是茂密之中见空灵的妙法，也是妙的“问”法。

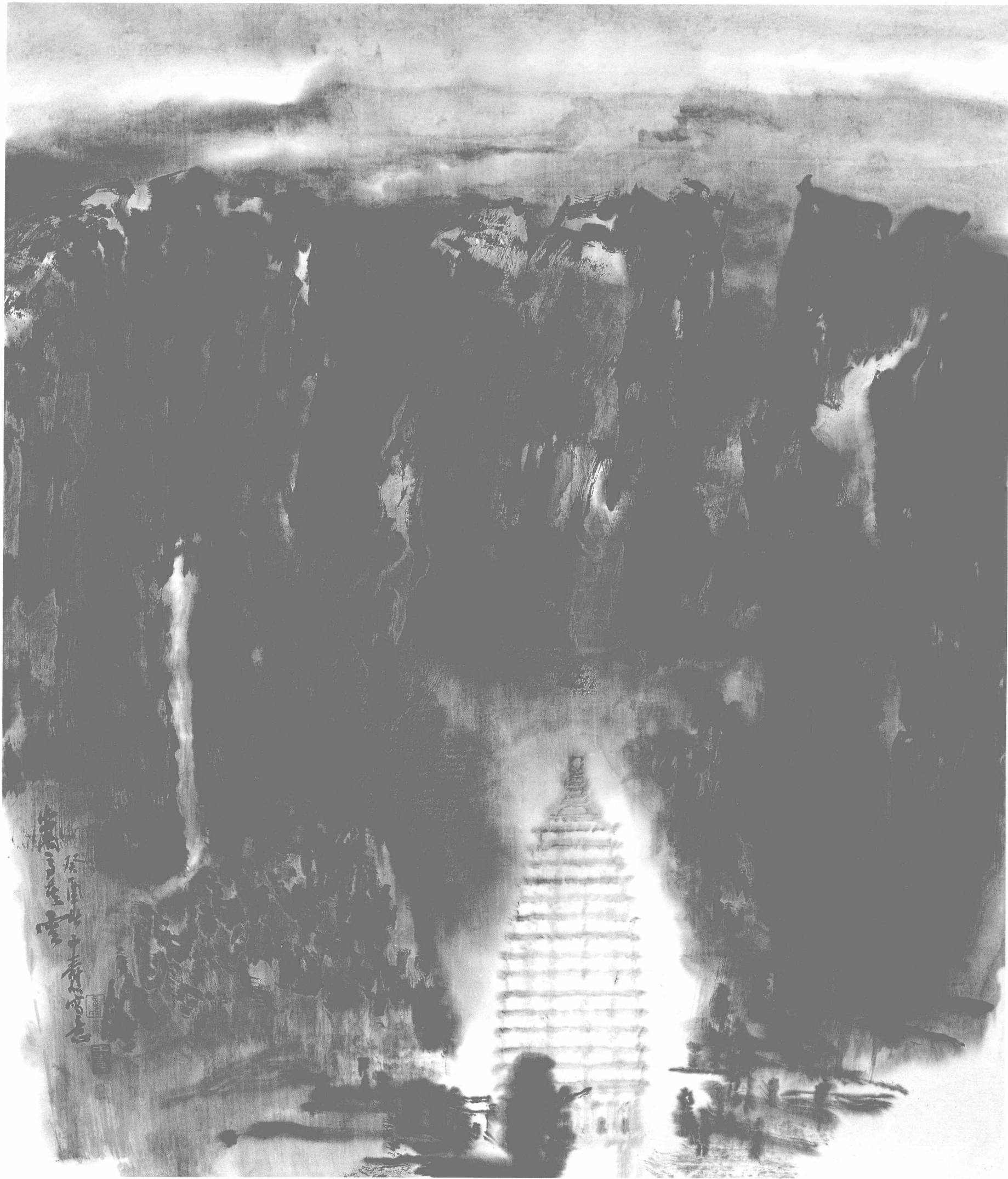


和烟雨上楼来 1994年 (57×48cm)

画的是“烟雨楼”，烟和雨是楼的主题。而烟和雨是虚之物，以温润之笔墨唤来，虚以实之。“虚”是意，而“实”是虚之气弥漫全幅。而“气”又全体现在一个“上”字。



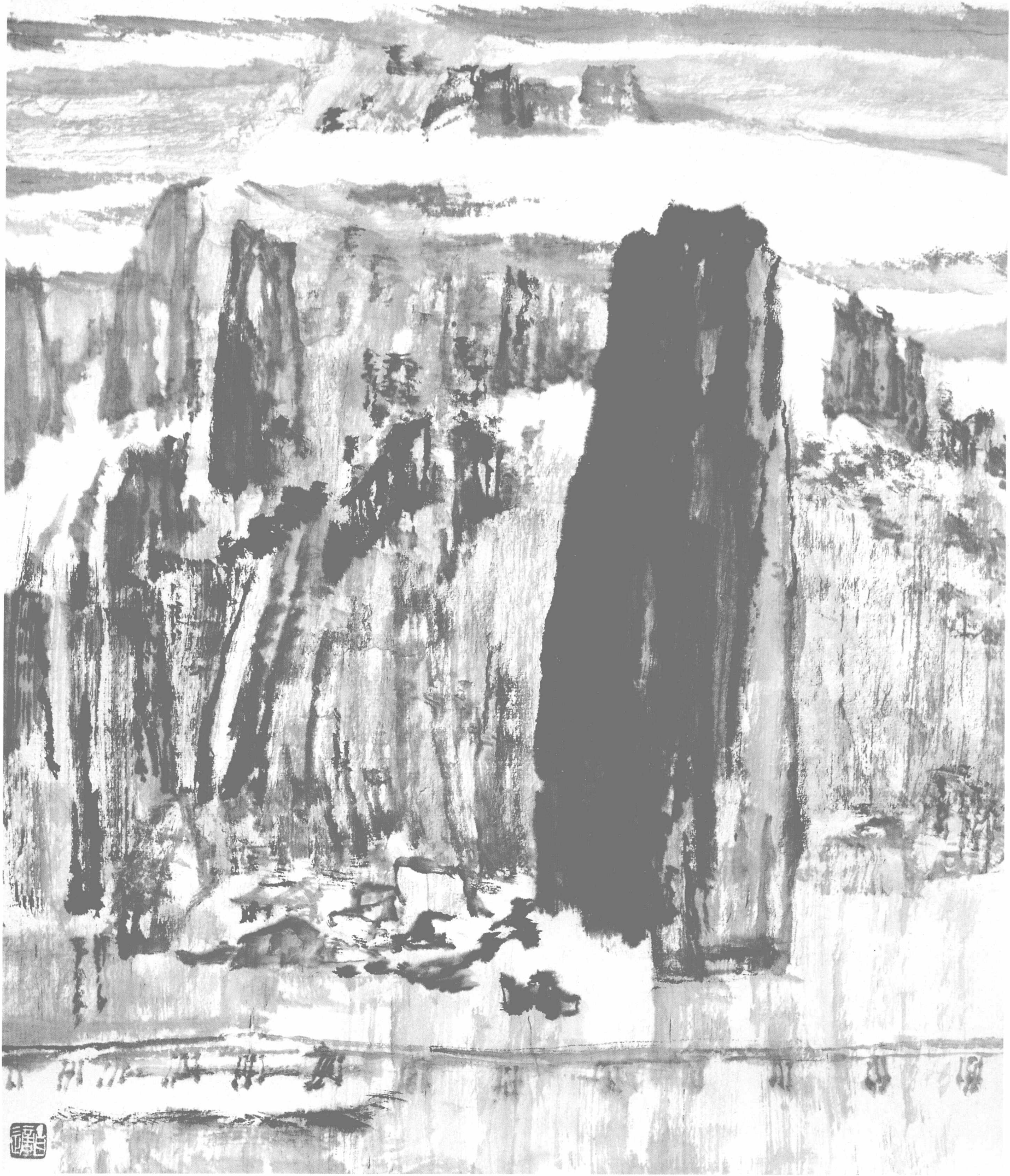
早春 2000年 (68 × 45.5cm)



嵩山暮云 1993年 (82×70cm)

暮色苍茫，却是通体透亮。那是因为塔的一炬之光。黑而能亮，黄宾虹先生发其精髓，李可染先生后继之。请注意此画云、泉与塔在暮色中用光的应答。

仙都云峰 2000年 54.5 × 44cm



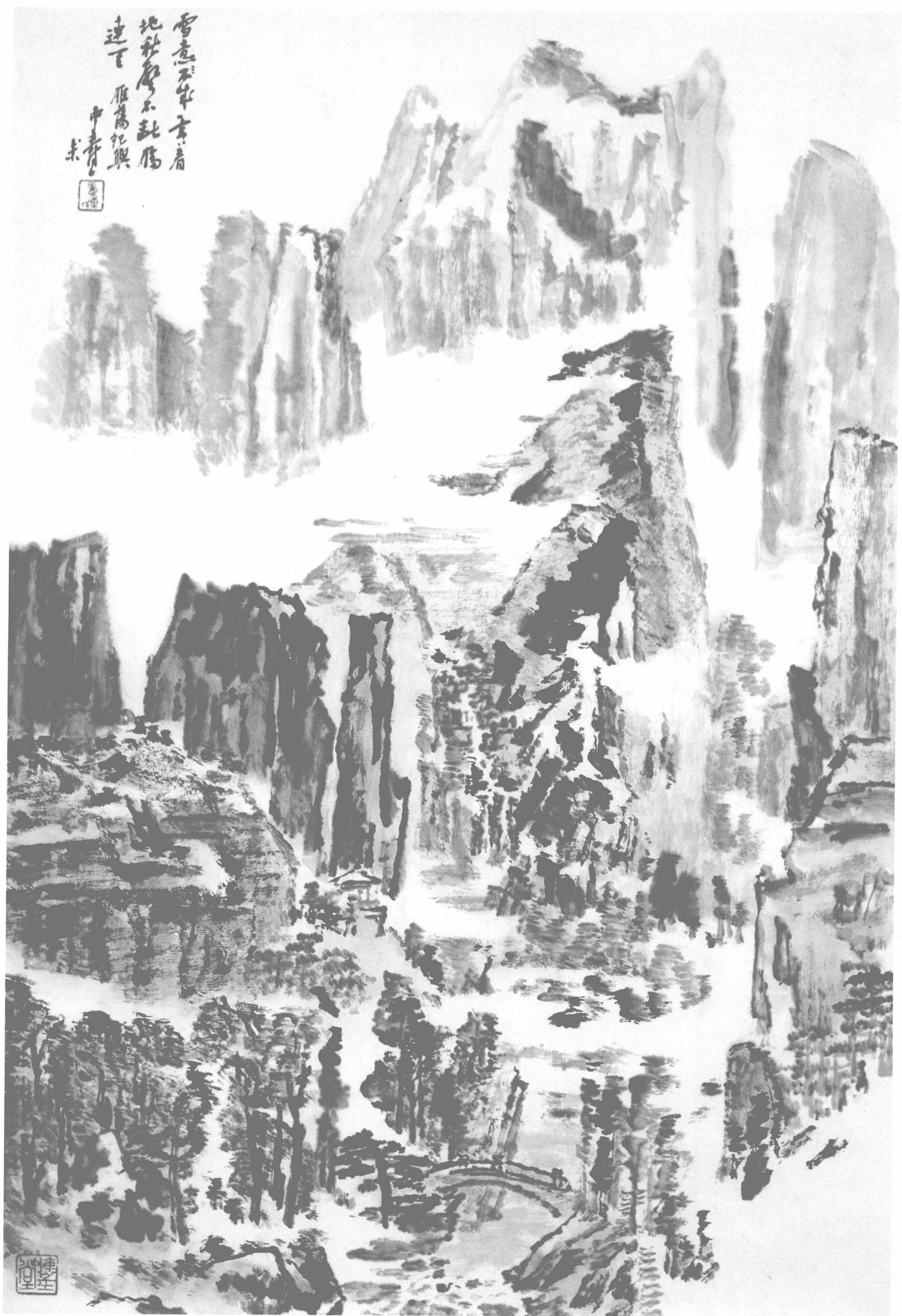
仙都云峰 2000年 (54.5 × 44cm)

兀然一巨石，从天而降。此石之势之力之量都已在浓墨重笔之中，“险”也在其中了。破之法，在前后之景中。前之长桥与后之浮云，以横破直，以淡破浓，以轻破重。但横直、淡浓、轻重的强烈对比则是另一“险”也。再破之者，当借穿插其间的山石云树。

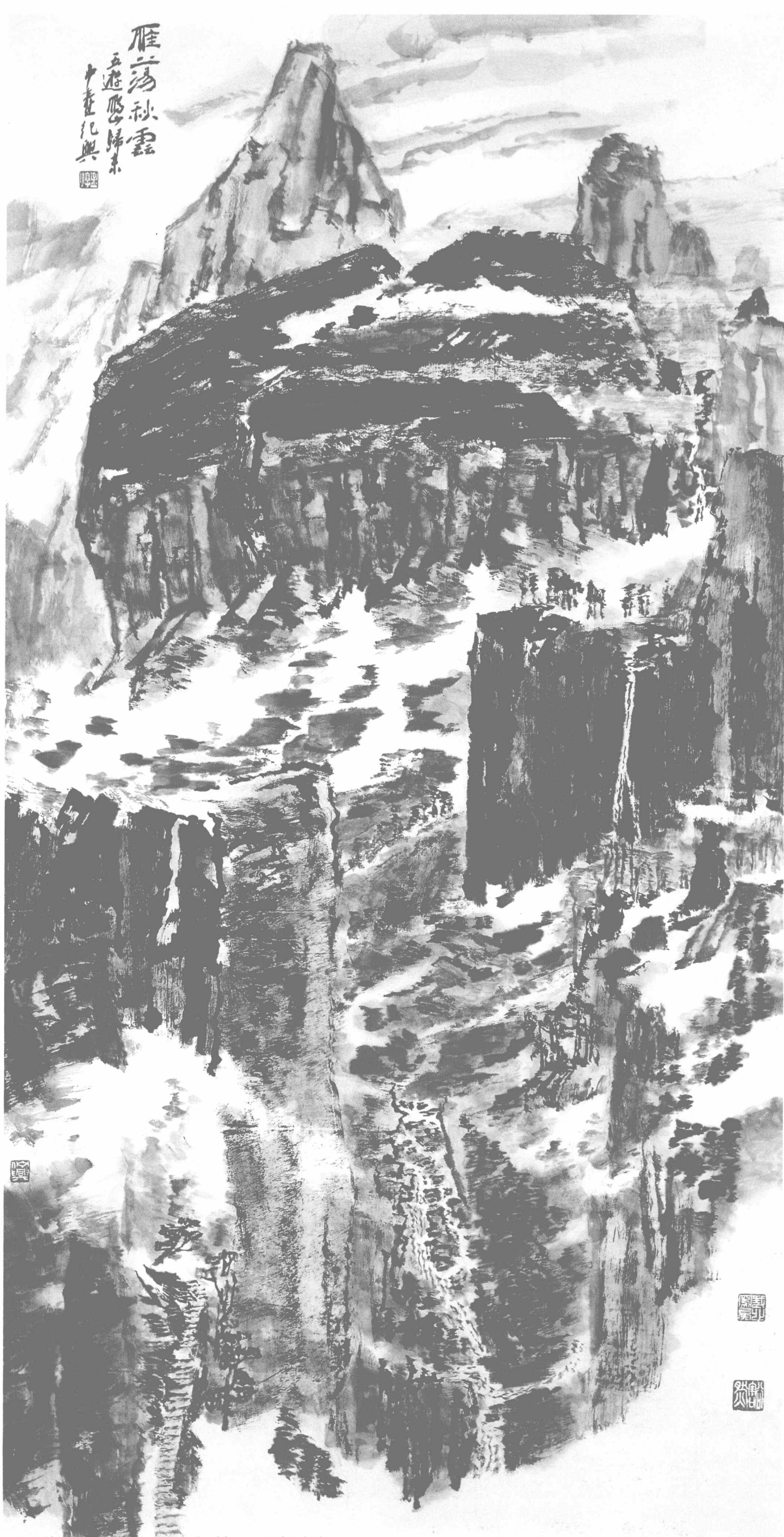


石梁翠微 1987年 (70×62cm)

在视觉图式中追求听觉效应是一种至高的境地。关键在用笔之“势”。飞瀑挟风直下之势，林木环绕摇动之势。得“势”则得“气”，得“气”则得“声”，所谓“气势”、“声势”是也。



雁荡霜清 2000年 (68 × 47cm)



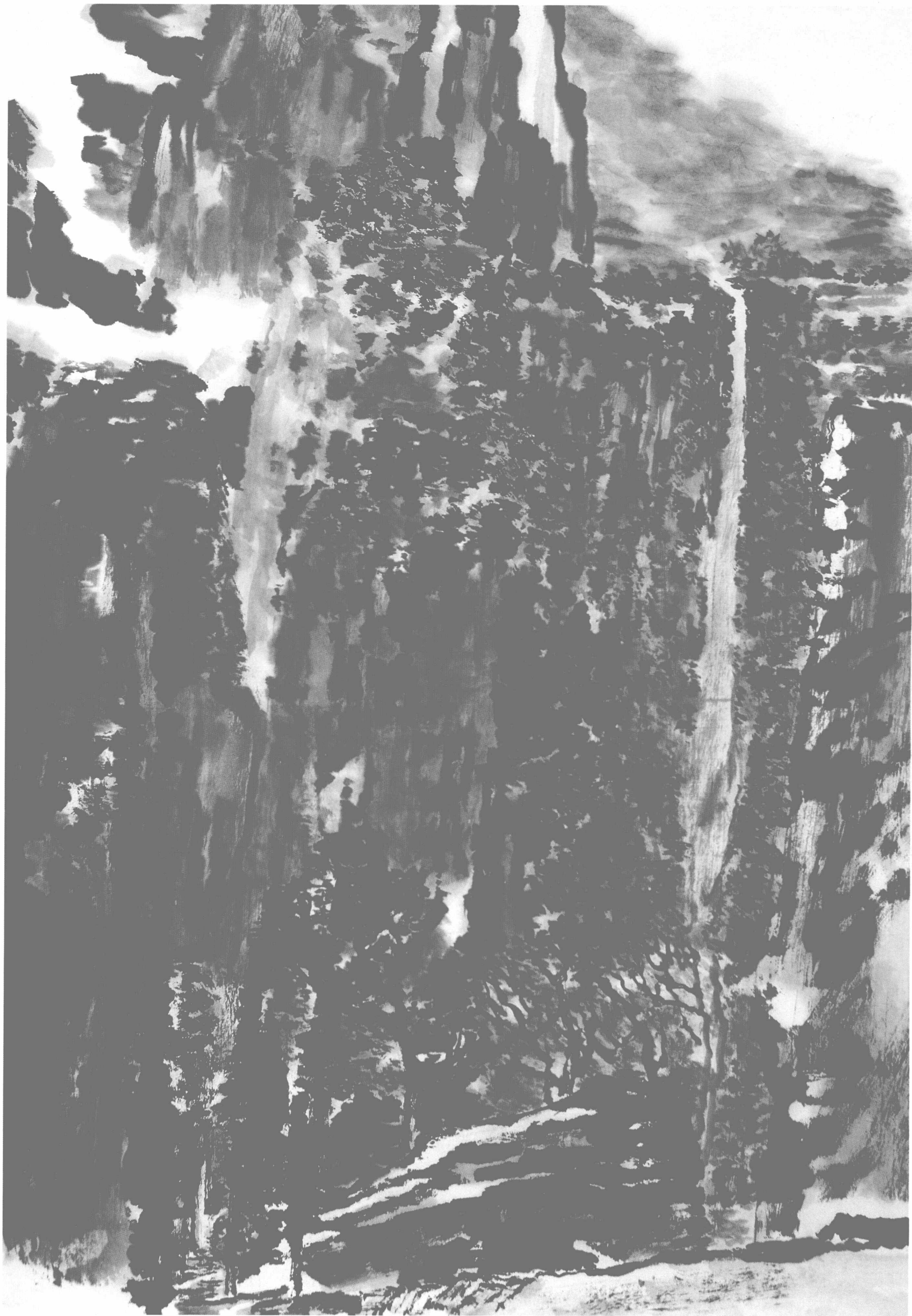
雁荡秋云
2000年 (136 × 68cm)

高远之景意不在高远而景自高远方是高手。所谓意不在高远者，是布高远之景时着意于深远。平面的向上下拉开景色并非不易，而向画中深入则难矣。但深入又并不在于画多画少，而在笔墨之变化与意匠之用心也。



星湖雨霁 2000年 (68 × 68cm)

群山耸立，皆以纵向之笔勾勒皴擦之，以助其势；并以整体密集布置，以沉其量。在云气之穿插与摇曳其间，得灵动之湖光霁色。



互答有泉声 2000年 (68 × 47.5cm)

武英天風 辛巳 畫 興





武夷天风 2000年 (69.5 × 83cm)

辽阔之景象当以辽阔之心胸出之，方能得其真辽阔，所谓“咫尺有千里之势”是也。画幅再大比之实景也只是九牛之一毫，“千里之势”不在于景象而在于意象。天风如何画得，当借之于云之状态，所谓“风起云涌”是也。



瓯江云深 2000年 (60 × 52.5cm)

画云，是以不画画之。所谓“知白守黑”是也。古画论云：“无画处皆成画。”“云深”与墨深在同一处聚合，以黑墨聚合白云。味得聚散之法，方可与之言“黑白”。



空山无人 2000年 (86.5 × 69cm)

空山不空，无人有心。不空，在空中有物，而空中之物是以有限显无限。有心，在心里有境，而心中之境是以无限隐有限。飞鸟虽小，是为点睛。一发之牵，动了全身。于是乎，水流花开，一派生机。