

我为丹青 · Wowei Danqing (第三辑)

李月秋国画作品选

李月秋 著



湖南人民出版社

男媒之 女青 親后 家人 往 臉

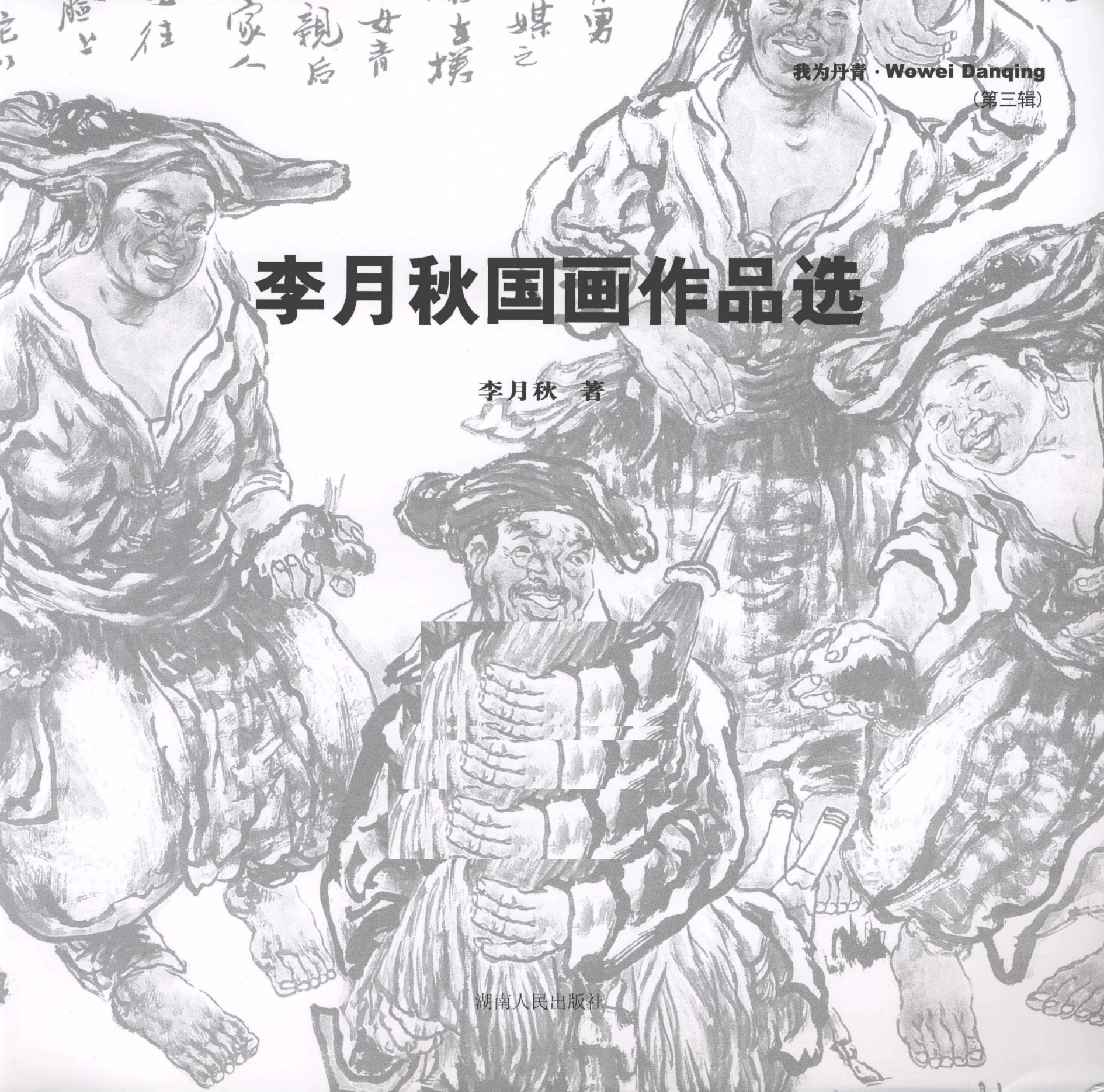
我为丹青 · Woweì Dānqīng

(第三辑)

李月秋国画作品选

李月秋 著

湖南人民出版社



图书在版编目(CIP)数据

李月秋国画作品选 / 李月秋著. — 长沙 : 湖南人民出版社, 2010. 6

(我为丹青. 第三辑)

ISBN 978-7-5438-6620-1

I. ①李… II. ①李… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第115576号

我为丹青 (第三辑)

李月秋国画作品选

出 版 人: 李建国

总 策 划: 龙仕林 蒋 烨

丛 书 主 编: 蒋 烨

本 册 著 者: 李月秋

责 任 编 辑: 龙仕林 杨丁丁 彭 霞

编辑部电话: 0731-82683328 82683361

装 帧 设 计: 蒋 烨 杨丁丁

出 版 发 行: 湖南人民出版社

网 址: <http://www.hnppp.com>

地 址: 长沙市营盘东路3号

邮 编: 410005

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 湖南新华精品印务有限公司

印 次: 2010年6月第1版第1次印刷

开 本: 787 × 1092 1/12

印 张: 40

字 数: 1500 000

书 号: ISBN 978-7-5438-6620-1

总 定 价: 480.00 元 (全10册)



李月秋

1959年生，湖南新宁人。1985年衡阳师院美术系专科毕业，1996年湖南师大美术学院本科毕业，2000年湖南师大美术教育研究生班结业。中国美术家协会会员，中国版画家协会会员，湖南省美术家协会会员，湖南版画艺委会主任委员，湖南藏书票协会副主席，邵阳市第十届政协常委，邵阳市文联副主席，邵阳市美协副主席，现为邵阳学院艺术设计系系主任，副教授。

1987年起开始发表作品，其中发表论文10万字，在国家核心刊物、专业刊物等发表作品一百多件。十几件作品入选全国大展，参与国外交流展。其中，版画《新刻老鼠娶亲》、《闹洞房》、《顶牛节》、《山煤》等七件作品赴美国、德国、日本、英国、法国、澳大利亚、加拿大及新加坡、中国台湾地区等参加交流展、巡回展，并被外国多家专业画廊和私人收藏家收藏。

主要代表作：

1. 1989年，连环画《勇士》入选全国第七届综合美展。
2. 2004年，版画《山歌》入选全国第十届综合美展。
3. 2004年，连环画《瑶区梅山文化》入选全国第十届综合美展。
4. 2005年，《山寨奥运》入选全国第六届体育美展。
5. 1990年，《闹洞房》获全国首届青年版画展铜奖。赴美国、

日本参加交流展。2009年入编“《春华秋实》1949—2009中国版画60年”文献大典。

6. 1991年，《顶牛节》入选全国第十届版画展。
 7. 1992年，《山煤》入选全国第十一届版画展。
 8. 2000年，《望果节》入选纪念“延安讲话七十周年”全国美展。
 9. 2001年，国画《秋实图》获“湖南省第三届群众艺术节”省政府银奖。
 10. 2006年，版画《夏夜》、《晚风》等十四件作品参加湖南省首届青年版画大展。
 11. 2008年，国画《生命赞歌》入选《大爱如砥》湖南省抗震救灾专题展。
 12. 2009年，国画《山泉》入选《共庆辉煌》民进中央全国美术展。
- 有二十几件版画、国画作品被美国开普敦大学、美国欧文斯里波罗设计学院、威士里安学院、布里西尔大学、加拿大红叶美术馆等十个专业机构、画廊收藏。2000年11月11日《中国文化》对作者及作品作了专题介绍。

作者联系方式：

手机：13874211668

网址：www.hnaq.net

电子邮箱：liyeuqiul668@163.com

序

我自幼喜欢画画，画了几十年，现在要出一本国画集子，这让我感到压力很大，因为我不喜欢装腔作势，画画亦如此。早先画连环画、刻版画，成为中国美术家协会会员后，为了实现童年的梦，开始学习中国画。老老实实在地读书，认认真真地作画，是我生活中的一项乐事。本质决定了做人的性格，就我而言，人厚实，且少天分，在绘画这块田地，只有精耕细作，也许还能有些收获。回顾自己几十年来所走过的工、农、商、学、兵、教的路，总是与绘画联系在一起，其中所遇到的艰难与坎坷，只有自己才能体会个中滋味。绘画深似苦海，我犹如苦海中的一叶孤舟，常在波峰浪谷中抗争，面对命运，我没有权利选择，是命运将我推到一个又一个风尖浪口，何时能找到避风的港湾，是我的奢望。画画的活儿倒是像一盏希望的航灯，尽管很微弱，但每当我绝望的时候，它能点燃我一点生命的希望。生与死的历练，画与不画的痛苦，画不好的煎熬，时常缠绕于心。“我从哪里来，要到哪里去”，我像只迷途的羔羊，老老实实在地读书作画，是我唯一的坚持，也许能走出一条路来……

我是1966年进小学、1976年高中毕业的“文革生”。十年文化大革命耗去了我最宝贵的求知时光，我没有读多少书，文化底子薄，而后大学到研究生课程班结业的几年，是在极端的努力刻苦中煎熬过来的。本集子的文字是我几十年来读书学画的心得的一小部分，部分作品是我近几年来学习中国人物画过程的痕迹，现以酒文化选题匆匆纠集付印，算是学习过程的一个小结，如果能得到同行和专家的批评指正，那是对我的一种鞭策，我将更加努力地去学习，去探索……

在集子付印的时候谨向我初学画时的两位启蒙老师杨世友、陈吉昌道一声谢谢，向一路上指导和扶植我的恩师李习勤、陈延、陈白一、朱训德深鞠一躬，感谢您们在我学画路上耳提面命，使我有今天的长进，并对我的爱妻谢朝玲、爱子李麦说一声谢谢，有你们的支持，我才有潜心读书作画的时间和环境。

李月秋

2010年5月

目 录



关于酒文化与新文人画的思考 / 2

中国画之“画味”摭谈 / 4

于无声处见精神

——浅谈中国花鸟画创作的精神内涵 / 10

书法中的意境美 / 16

黑白中激扬的赵延年版画 / 22

劳特累克画中的女性形象 / 24

生命礼赞 / 1

戏媒人 / 3

山泉图 / 5

瑶山播酒歌 / 7

远方的客人进山来 / 9

喜讯传到北京去 / 11

赏秋图 / 13

大江东去图 / 15

桂花酒 / 17

煮酒论英雄 / 19

送子 / 21

应邀嫦娥桂花酒 / 23

疯酒乐图 / 23

清赏图 / 25

秋江吟唱图 / 26

山野醉仙图 / 27

赏荷图 / 28

松风图（一） / 29

偷闲图 / 30

果子酒 / 31

祈福图 / 32

送别图 / 33

天边闷雷 / 34

铁拐李 / 35

听松图 / 36

为观日出卧松眠 / 37

应知故人来 / 38

信天游 / 38

重阳游 / 39

醉里乾坤 / 40

松风图（二） / 41

羲之小像图 / 41

苏武牧羊图 / 42

逸仙 / 43



生命礼赞 150cm × 160cm 2008 年

关于酒文化与新文人画的思考

近年来，笔者以中国酒文化为主题，创作了一批写意水墨人物画作品，这与笔者近年来对中国传统绘画的学习和研究有关系。

纵观历代杰出的中国画作品，酒文化是画家们创作的重要题材，诸如文会、雅集、夜宴、月下把杯、蕉林独酌、醉眠、醉写……无一不与酒有关，无一不在历代中国画里反反复复出现。饮酒有时能对绘画产生相应的艺术效应。醉酒，可使画家精神放松，激起豪情、冲动、想象力和创作欲望，产生灵感和幻觉。醉，是睡和醒之间的状态，它让画家能作画，又无顾忌，使笔墨运转更为轻松自如，想象力比清醒时更为丰富，以至于使画家胆气过人，纵情潇洒，使笔墨达到出神入化的境界。如吴道子酒酣后往往“醉抽秃笔扫秋光，割截匡山云一幅”，后来的徐渭、陈洪绶等人都在酒文化题材上有过卓越的成就。

在《疯酒乐》与《应邀嫦娥桂花酒》两件作品中，笔者吸收了傅抱石式的散笔画法，运墨用水上注意手法的多样性，泼墨上特别注意墨色的干湿程度，力求以线条的拙实枯辣、造型的沉雄凝重，表现出人物的生命灵性。《羲之爱鹅图》表现了晋代书法家王羲之爱鹅的故事。笔者在画中尽量把王羲之那种自我解嘲的襟怀、乐天达观的精神、自由高尚的人格表现出来，以体现文人画情趣的“逸”。

笔者也从汉代说唱俑等画像石、画像砖艺术中汲取人物造型的方法，用水墨写意给予表现，创作了《逸酒图》、《清逸图》、《钓归图》、《赶早图》、《浪游图》等作品。目的是表现酒与生活情趣的关系，人物形象具有幽默滑稽、憨厚可爱之感，而在人物旁配以鸡、鹅、狗、竹林、山石等，则是为突显生活气息的浓郁。

笔者创作的《老子出关图》，通过表现背挂酒葫芦的老子带着书童骑牛出关传播《道德经》，宣传“谦下”、“无为”、“不争”、“无为而不为”的思想，来表达他追求自由人生的理想。这是笔者受中国传统文化影响而创作的作品。类似的还有《竹林七贤图》、《贤集图》、《醉酒图》、《松风图》等。竹林七贤指三国魏时七位名人嵇

康、阮籍、山涛、向秀、刘伶、阮咸、王戎的合称，他们常集于山阳（今河南修武）竹林之下，肆意酣畅，故世称竹林七贤。他们大都崇尚老庄之学，不拘礼法，生性放达。在这里，笔者以人物画为中心，兼有山水、花鸟图式。在创作这批作品时，特别是在创作《醉酒图》、《贤集图》的过程中，笔者对竹林、野山的表现主要采用花鸟技法，而山坡则使用古拙敛约的水墨写意语言。在这些作品中，笔者想以仿佛毫不经意、偶然得之的艺术语言，达到物我为一、心手相忘的境界。当然这个“偶然”、“自来”，只是笔者在艺术创作中追求平淡天真、不假做作、超越自然、不囿于物而自然形成的一种努力。

在创作这些与酒文化相关的绘画作品时，考虑到与酒的关联性，笔者在风格上受梁楷、徐渭、石涛、扬州八怪等人的影响，追求纵姿奇崛的视觉效果。石涛认为绘画时应心手解放、变化生发，使山水画创作达到让人快心、畅神的地步。生拙、古拙，贵在敛约，而敛约更合乎儒家“中和”之道。黄庭坚说：“凡书要拙多于巧，近世少年作字，如新妇梳妆，百种点缀，终无烈妇态也。”（《山谷题跋》卷三，《题李公佑画》）笔者的画则也是为了体现这种境界，终极目标是完善人格，净化心灵。

在运墨用水上，笔者尽量做到变化多端，泼墨上特别注意墨色的干湿程度。如在《纵酒放歌图》中，对近景一般要等墨干七八成才会泼之，让那些洗泼过的大芭蕉产生自然的浓淡层次。醉酒人物身着白袍，露出双肩，弹琴摇扇，“解衣盘薄须肩掀”，“破祖秃颖放光彩”。其在质感上具有形体的筋骨力度，使人读后有似醉非醉的韵味。在这里笔者想真正体现出“人生难得几回醉”的那种高雅人有目的的醉、艺术的醉和醉得令人回味，醉得令人难以忘怀的艺术效果。

通过这些把水墨人物画的创作与酒的文化主题结合起来的尝试，使笔者在一种想象性的体验中，深切感受到古代文人“雅好山泽嗜杯酒”的情怀。

戏媒人

湖南隆

回元

豫有男

人说媒之

习俗古

合里女青

去定親后

女方家人

就要往

媒人脸上

涂泥泥以

示慶賀

庚寅歲春月
何秋玉



戏媒人 123cm × 123cm 2010年

中国画之“画味”摭谈

在观赏和品评一幅中国画时，人们总喜欢谈论作品的味道如何，是雅味还是俗味，或者说画面还缺少点什么味。那么到底什么才是中国画中的“味”？这个“味”又意味着什么？字面上的“味”有三种解释：一是味道、滋味、舌头尝东西的感觉；二是口味、对事物的喜好；三是辨别味道。中国画的“画味”是什么？我认为它应该是在欣赏中国画时体验到的各种美感。与意境一样，它也是中国绘画艺术实践与理论、中国文艺创作与批评的一个重要美学范畴。

“画味”，作为笔、墨、气、神、韵的集合体，诗、书、画、印的神龛，它涵盖了画面的趣味、笔味、墨味、构图中的旋律美和意境美。“画味”也是画家在创作过程中气质、学识和修养的流露，更是画家的笔痕墨迹“灵气”的凸现点。每一个画家因身世不同、经历不同及气质上的差异，其作品就会流露出不同的画面态势，呈现的“画味”也截然不同。徐渭的“画味”在于抑郁与苦闷；八大山人的“画味”在于苦涩与愤懑；陈老莲的“画味”在于夸张变形与怪诞；白石先生的“画味”在于天趣；潘天寿先生的“画味”在于奇险和野逸；今呼声颇高、突崛画坛的我省花鸟画家王愍山的“画味”则在于憨厚与率真。

在中国画的发展史上，“画味”在不同时代不同画家身上体现得各具神韵。

一、从“气韵生动”的中国画六法中理会画中之“味”

南齐人物画家谢赫(479—502)在总结前人的绘画经验后，提出了“中国画六法”，从而基本上确定了中国画传统的审视标准。在中国传统绘画里，人物画的核心是“情节”，山水画的核心是“情景”，花鸟画的核心是“情调”，概括起来都是“传情”。这情、韵、神正是我们要探寻的“画味”。无论是创作还是品评，“中国画六法”的确是具有历史意义的美学理论。这六法是：(1)气韵生动；(2)骨法用笔；(3)应物象形；(4)随类赋彩；(5)经营位置；(6)传移摹写。整个六法是不可分割的，每一法都不是孤立的，它包括内在和外在的构思，既要看到对象本身的作用及其结构和格局，又得苦心地加以选择、取舍和组织，使其联结成为一个整体。当一定的事物形象激发一定的艺术思想进行创作时，便意味着这一过程必然是艺术意境(画味)的产生及其体现过程，或者说内容指导形

式，形式为内容服务的过程。一幅画的优劣成败跟画面是否有生气、所表现的对象是否栩栩如生、意境是否深邃、神态是否活灵活现有直接关系。气韵生动则“画味”充盈。一幅优秀的中国画自然是线条流畅，节奏明快，墨、色润畅，构图灵活而不呆滞，物象具有生命力，人们不难品味出其“画味”。我们细细理解，反复回味，可知每一幅成功的作品无不涵盖了谢赫的六法之精髓，也就是说一个优秀的画家在追求画面的意境、味道时，气之韵、精之神早已潜入画家的脑海，融入画家的笔墨之中了。板桥画竹，首先想到的不是竹而是“阳光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之中”，所以他笔下的竹是经过反复提炼、无限升华了的艺术品，而绝不是索然无味的、没有生气的竹的标本。这就是画的魅力，画的品位了。

“气韵生动”用情与境托起“味”，把“味”融入对物象的感知，一切都从生命中去理会，把所要表现的物象带入生命的空间，融入生活的情境之中，这样所创作出的作品就必定具有强劲的生命力，就永远经得起人们的品评与玩味。

二、工整、艳丽、丰腴，品唐宋时期的工笔画之“味”

追溯中国画发展的历史可知，起初的中国画都是崇尚工整的。中国传统的欣赏习惯也就是以画面的工丽、好看为审画标准，即“中和美”。所谓“丹者之妙，最推工者”，我们看先前作品，如晋代顾恺之的《女史箴图》，其描绘就是相当工细的。这种样式到唐代依然兴盛，并且着色更加绚丽，李思训、李昭道父子的《青绿山水》就是一个范例。

唐代，人物画科、工笔重彩的画法一直是比较兴盛的，这是“内因决定形式”的结果。因为唐代仕女题材大都是选自宫廷贵妇人，她们本来就浓妆艳抹，衣饰华丽，用工笔重彩的技法是十分相宜的。唐代张萱的《虢国夫人游春图》、《捣练图》，其人物都是衣着华丽，长襦裙、窄袖口，半袒胸，双肩着长披巾，线条流畅沉着、赋色明丽雅致，具有雍容华贵的特色。周方的《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》中的贵妇人都盛妆，衣饰华丽，色泽鲜艳，面容修饰入时，充分展现了锦衣玉食、奢华的贵族气度，特别是整个画面所表现的贵妇人都呈现出一种冷寂而惆怅的神态，带着懒散的和略带惆怅的举止及淡淡的愁闷情绪，



山泉图 62.5cm × 247cm 2007年

反映了画家对人物内心世界的洞察力和出色的艺术表现力，真实体现了当时“丰肌之美”的时代审美标准。再看南唐人物画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》对南唐中书舍人韩熙载的描绘，作者明显是以同情和尊重的态度始终把他作为正面人物来表现的。在纵情乐舞声色的场合中，画中人物神态郁悒，眉宇间含有沉思与隐忧，使他既置身夜宴环境之中，而又超脱欢乐气氛之外，“乐而不淫，艳而不俗”，反映了一定的深度。画面展现给观众的是一种富丽堂皇而不低俗的雅味。

宋代是花鸟画空前发展的时期。精工富丽的院体花鸟画的繁荣，与宋朝历代皇帝特别是宋徽宗的大力提倡是分不开的。以黄氏的花鸟画技法风格为标准，那种求工整重设色的金碧花鸟画法就成为“黄体”的特点。宋代绘画追求“理”趣，花鸟创作也不例外。所谓“理”主要指表现对象要合乎“物理”。譬如宋人批评唐人戴嵩画的“斗牛”夹着尾巴是不合“理”的，还指责黄筌画飞鸟颈足不统一，有违于事物本来的规律。再是赵佶考核画院画工，要求画孔雀登高先举哪只脚，画月季花开花是哪个时辰都要一一详明。这些要求虽然有些过分，但如此一来，却也促成了宋代花鸟画刻画严谨、造型准确、赋色真实的特点。另外，宋代人物画中一个特别值得注意的现象就是风俗画获得了前所未有的发展。张择端是宋代风俗画高度发展时期的杰出代表。他的《清明上河图》长卷，描绘了北宋都城汴京清明节汴河及其两岸的风光，并以全景式的构图、严谨精细的笔法展现了12世纪中国都市各阶层人物的生活状况和社会风貌，街道纵横交错，各种店铺鳞次栉比，车水马龙，热闹繁华。这幅画所表现的是对承平时期汴梁生活的赞美和怀恋。在这幅画中作者采用了中国画特有的散点透视，剪裁微妙，疏密有致，自然和谐，笔墨技巧极为精熟，线条遒劲老练，兼工带写，设色朴素，现代美术史家称它是“中国古代的现实主义杰作”。

三、以怪诞、丑美的形式追求画中之味

美术作品的美与丑同属艺术美的范畴，为此“一切都可能是美的，而且一般意义上的美不一定是美的，一般意义上的丑并不一定是丑的”。有时看似丑的作品甚至会产生令人震撼的效果，给人以特有的美感，也许基于这种逻辑，当画坛在唐宋绘画达到工丽秀美的高峰时，有时画家另辟蹊径，以丑拙甚至怪诞的造型作为绘画艺术创作美的追求，寻找另一种画“味”。其中，很有代表性的是南宋画家梁楷（东平人，居钱塘，生卒年不详），南宋嘉泰年间（1201—1204年）为画院待诏，他好

饮酒，性格豪放不羁，不耐画院规矩。皇帝曾赐予金带，但他不受，将金带挂与院中，离职而去，人称“梁风（疯）子”。他山水、花鸟、人物均精。其画分二体：一种是“细笔”；另一种是“减笔”。其豪放的笔墨开创了减笔写意人物画的崭新局面。他的《泼墨仙人图》以饱和淋漓、简约夸张的笔墨传神地表现出仙人步履蹒跚带有幽默感的醉态。其人物造型奇特，形体充实，一改传统人物画的瘦弱习气，富于整体感，极具感染力，对明清的徐渭、八大山人、石涛、金农、李鱼等，以致近现代人物画均有很大影响。

北宋中后期文人画的兴起，形成了独特体系。画家们绘画抒情寄兴，状物言志，不拘泥于形似格法。到明后期则出现了独抒性灵的写意花鸟画及人物画，其最具代表性的画家要数陈老莲。陈老莲（1598—1652），名洪绶，浙江诸暨枫桥镇人。他对人物、花鸟、山水俱工，亦善诗、书法，与同时的北方画家崔子忠齐名，具有“南陈北崔”之称。他还是我国明末清初一个继承传统又开创新局面的卓越画家，其绘画艺术尤其是其人物画有着独特的审美价值。他的人物画造型的最大特征就是怪诞，他为《西厢记》、《离骚》、《水浒叶子》、《博古叶子》所创造的形象，通过人物变形夸张，强调其精神气质，线条朴实、凝重。他的人物画追求一种生拙高古的意境，有很强的形式特色。怪诞与装饰一体，是基于其理性与非理性一体的创作理念。因而它的怪诞正如他的装饰，有着特异的审美价值。奇怪却近理，迂拙而生动，陈老莲将中国绘画史中存之久远的“怪诞之美”发展到了一个更高的层面。

任何事物必有它的对立面，审美理念也是如此。除了“和”为美的典范外，依然有不少艺术家及艺术理论家追寻、倡导着另一种与之对抗的怪中见美的审美理念。显然，在陈老莲的人物画中，怪诞作为一种富有生命力的美是回避不了的，也是不可一味否定的。这种“怪诞”的造型形式，是他从传统（包括同时代和民间）的造型中抽样、提炼而得的一种新的结晶（怪诞）。他在源远流长的中国传统绘画中踏出了一条新路，在他之后，“海内传模为生者数千家”，从而也影响了300年来的中国人物画坛。

以丑为美作追求，寄情花鸟画，中国文人画代表人物八大山人的花鸟画正体现了这种风格。八大山人（1626—1705）姓朱名耷，号彭祖，明宗室后裔，江西南昌人。明朝覆亡时，朱耷才19岁，带着亡国丧家之痛，同时也为躲避政治迫害，23岁时他便皈依佛门，佛事之余，奋



瑶山插酒歌 218cm × 100cm 2010年

发书画。他有很多别号，书画常以“八大山人”署名，四字相连，似哭似笑之。其画面意气纵横，有一种难以伸展的抑郁之气。“墨点无多泪点多，山河仍是旧山河，横流乱世杈杈树，留得文林细揣摩。”生活上的艰难、精神上的折磨，形成了他为人和艺术上的独特风貌。他画山多有荒寒萧索之气，画花鸟虚疏淡泊、冷逸逼人，这是其凄凉身世、冷落情怀的表现。他画鸟时，把自己的精神世界寄情花鸟表现中，多画无名鸟，似鸟非鸟，作翻白眼状，以鸟的神态表露出自己的愤恨与不满，使整个画面充满荒凉凄惨之味。

绘画强调主观臆造。美术作品不是客观物象的再现，所以在同一物象面前，因作者的修养、感受、审美趣味的差异，导致仁者见仁、智者见智的现象也不足为怪。再则因作者的追求不同，技法的高低有别，情况也会变得多样，其所采取的夸张和变形的绘画语言也就千差万别。

依托变形传神与突出美术特征在效果上有些类似，但绝不是一回事。在中国画里以形写神，以神写形，形神兼备对我们来说并不陌生，且神似比形似更有价值，因为对“神”的强调，势必要突出物象的某些特征。所以画老寿星身躯矮小，额头突大，如小儿般可爱稚气，脑袋占全身1/2等，都能使观者自然接受，并认为合情合理。

因表达的需要，夸张和变形是可以的，符合中国画的“意象造型”和“似与不似”的理论。似的部分是建立一个便于人们认识、理解、欣赏的平台；不似部分是必要的夸张。变形是宣泄情感、追求笔墨趣味的结果。所以，对神似的追求，对美感特征的夸大，没有具体的标准，主观臆造更是无边无际。当然，在创作时，需要掌握好尺度，不要让人反感，要让作品中“丑”的形象既具有美感又能传神，才符合“美是艺术的法律”这一原则。当然，以丑为美只是艺术上的一种新奇现象，并不是所有称得上丑的东西都是美的，都是画家所要追求的“味”，更不应认为，丑即是美，都是画家所绝对要探寻的“味”。

四、品赏儿童画图，咀嚼天然“画味”

20世纪80年代中期，美术批评者不约而同地喊出“美术‘要一手伸向原始，一手伸向童年’、‘要返璞归真’”等。一手伸向原始，是指绘画要返璞，要归真，要回到真实的现实手法中去；一手伸向童年，就是要回到自然，要在绘画领域里寻找儿童乐趣与儿童画味。儿童绘画本来就充满着乐趣，如果让儿童用中国特有毛笔黑墨在宣纸上作画，水与墨的渗化分合，更会产生无穷的趣味。每当笔者站在儿童的绘画作品前细

心品读时，就会发现一个朴素的道理，即儿童画的率真。他们心底无羁，作画时无拘无束，他们会毫不掩饰地把自己所看到的东西，或者想要表达的事件直接地表达出来。笔者在儿童国画班上课时发现，儿童画国画时是笔墨不分的。即使一些儿童掌握了用笔方法（主要是中、侧锋等），懂得一些水墨知识（水调墨使墨变淡），但他们绝不会过多地考虑笔的力度、线的变化及水墨的浓淡干湿，怎样处理墨色的变化，怎样勾好线条的抑扬顿挫等纷繁复杂的问题。他们基本上是省略一切的所谓技法、墨法，画出最简单、最单纯的图像。也许正是这种单纯和率真所创作出来的作品才有较强的视觉冲击力，从而产生画面的趣“味”，更合乎“似与不似”之理论的审美情趣。笔者在观察儿童绘画时还发现另外一种现象：儿童在绘画时观察对象是直观的、表象的，他们不会去琢磨物象结构、比例、明暗、调子等因素；他们不会去分析物象的来龙去脉及物象的疏密、曲直等对比关系；他们没有构图的概念，认为情节大于形式，于是把许多细腻的、生动的或者是纷繁复杂的东西缩减成一个简单的符号（男人头发短或光头，女人头发长或加画两条辫子或大眼睛等）；他们画猫或狮子时往往头比身大好几倍（在儿童心目中，猫和狮子头是最重要的，身子则可有可无）。有一幅儿童画名为《漓江捕鱼图》给笔者的印象很深，画面的中央是一条大鱼，占据画面的3/5，鱼的周围是鸬鹚和捕鱼船，画面给人以强烈的视觉冲击。笔者问小画家：“为什么鱼比鸬鹚大，你不怕鱼把鸬鹚吃了？”小画家告诉笔者：“鱼是不吃鸬鹚的，只有鸬鹚吃鱼。”的确，画面给人的感觉还是鸬鹚捕大鱼，而不是鱼吃鸬鹚。这种顺势纵向夸张更能体现出儿童画的趣味。在儿童绘画过程中，我们可感受到很多有趣的东西，他们的笔法、墨法是简单的，但创造出来的形象却是天衣无缝的。他们不像成人画那样具有繁复的套式、寓意和讲究用笔用墨的程式，但他们的画具有平朴的格调和浓厚的自然气息，简括疏朗、率真雄健。把笔墨的风格转变为生命的健朴，为简洁的线条注入生命的张力，这就能使儿童画更具有浓烈的“画味”和生命气息。

关于“画味”，在中国画创作中，画家们往往不会去刻意地表现和寻找，也无法单个地将其提出来。因为“画味”与“意境”一样本身就包含在创作的各个环节之中。笔者在本文中单独地提出来加以讨论，主要目的还是呼吁和鼓励科学欣赏，让欣赏者在欣赏作品时能以宽容的心态对待各流派（或表现形式）的中国画，并能给予公正的评点；让欣赏者能



远方的客人进山来 123cm × 123cm 2010年

从中体会中国画的内在美,以便使我们的这一国粹更能深入人心,流播久远,发扬光大。

于无声处见精神

——浅谈中国花鸟画创作的精神内涵

【参考文献】

- [1] 中央美术学院美术系,中国美术史教研室.中国美术简史[M].北京:高等教育出版社,1990.
- [2] 伍蠡甫.中国画论研究[M].北京:北京大学出版社,1983.
- [3] 姜今.画境[M].长沙:湖南美术出版社,1982.
- [4] 李路明.陈老莲人物画[M].长沙:湖南美术出版社,1986.
- [5] 张道一.美术鉴赏[M].北京:高等教育出版社,1998.
- [6] 宋术成.中国画:夸张和变形[J].美术研究,2000,(8).
- [7] 国家教委艺术教育司.中国美术史及作品鉴赏[M].北京:高等教育出版社,1997.

中国画的独特语境以及“对神、意、气韵的崇尚,决定了中国画独特的审美观”。^[1]从历代流传下来的绘画作品中我们可以看出,中国画几乎一开始走的就是对自然“摹仿”与“表现”之间的中和美学之路,重“神”而轻“形”是它的基本脉络。中国花鸟画在这方面显得尤为突出。

中国画在表现对象时与西方不同,中国花鸟画所表现的花鸟是活生生,有思想,有情感的,它能表达作者的喜怒哀乐,使人浮想联翩,给人以强劲的心灵冲击、怡然的心情愉悦和生命昂然的审美情境。而“西画在表现花鸟时只是把它当一个结束生命后,冷浸世界的静物或标本”。^[2]这就是中国花鸟画与西画的静物花鸟画的本质区别。可以这么说,一幅优秀的花鸟画作品,犹如一位美丽如画的少女,而欣赏者正是那坠入爱河的少男,她能激发起他各种美好的想象,创建令人浮想联翩、丰富而美丽的世界。蜂飞蝶舞,鲜花朵朵——春天来了;绿荫如蓝,青翠欲滴——夏天到了;红果串串,金叶满枝——正是秋;雪花飞舞,红梅傲立——乃是冬等等。特别是在写意花鸟画中,或寥寥几笔,或瀚墨烟岚,都能表现出一种特殊景象,烘托出优美意境,这就是中国花鸟画的独特意韵及精神内涵的反映。

一、中国花鸟画是诗化了的精神产物

中国花鸟画的形成与中国人文精神的演进有着千丝万缕的联系。随着文人画的兴起、诗与画的结缘,诗在花鸟画中承担两层意义:一是将诗直接题在作品之上,起到了充实和丰富画面的功效;二是将“诗情”融入“画意”之中,赋予了花鸟画更高更深的文学品味和酣醇的意境之美。《尚书》就有“诗言志”之说。《广雅·释言》训为:“诗意也。诗是抒发怀抱的东西。”^[3]如从“踏花归来马蹄香”可以看出经诗人观察后其着意经营生活景象的诗情画意,孕育着诗与画的共同美感——意境。意境美是中国画的艺术本质,也体现了中国花鸟画不同于一般静物画而表现出的精神内涵,是中华民族对事物、对宇宙本体的传统认识的一个特殊闪光点。在传统的中国文化中,一个极为重要的观点“人即自然”认为人类一切高尚的行为及思想都是自然本身的表现,人与自然、主观与客观是和谐统一的。“庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃”,不知周之梦为



喜讯传到北京去 136cm × 68cm 2009年