

崔建社 著

ZHONGGUOHUAYISHUSHIMEN ● SHINU

中国画艺术十门

仕女

2
0



辽宁美术出版社

LIAONINGMEISHUCHUBANSHE

崔建社 著

ZHONGGUOHUAYISHUSHIMEN ● SHINU

中国画艺术十门

仕女



辽宁美术出版社

LIAONINGMEISHUCHUBANSHE

策划：吴成槐

图书在版编目(CIP)数据

中国画艺术十门·仕女／崔建社著，—沈阳：辽宁美术出版社，2000.7

ISBN 7-5314-2449-5

I.中… II.崔… III.写意画：人物画—技法（美术）
IV.J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2000）第 29929 号

辽宁美术出版社出版

（沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001）

辽宁省印刷技术研究所印刷 辽宁省新华书店发行

开本：889 × 1194 毫米 1/16 字数：18 千字 印张：4

印数：1501 — 4500 册

2000 年 7 月 1 版 2001 年 2 月第 2 次印刷

责任编辑：李蒸蒸 阎义春 责任校对：李蒸蒸

封面设计：阎义春 版式设计：李蒸蒸

定价：27.00 元

崔建社 1952年生人

1. 1984 年《太行小兵》连环画入选第六届全国美术作品展。

2. 1992年《纳凉》、《拒马河之秋》两幅国画参加了在香港举办的《中国连环画大汇展》。

3. 1994 年在北京国际艺苑画廊举办个人国画展。

4. 1994年《游乐图》(国画)获中央电视台举办的“新铸杯”中国画、油画精品展优秀奖。

5. 1995 年参加了中国文联首次组织的文艺家万里采风活动。

6. 1997年两幅国画作品入选了由文化部、中国展览交流中心主办的《北京首届国际扇面书画艺术展》。

7. 1998 年《马蹄声碎震长安》(国画作品)获中国美协《中亨杯》全国书画大展铜奖。

8. 1999年《若待上林花似锦》入选中国美协《中国画三百家》作品展览。

9. 1999年《我们的队伍向太阳》获中国文联主办的中华人民共和国建国五十周年中国画作品展优秀奖。



(作者近照)

《平生最爱清幽事》 69 × 69cm 1999

子全
最重
清心
素
肯惜
凌波
染曲
廊
己卯
冬歲
一老
畫





《残照林梢》数枝 178 × 95cm 2000

残照林梢
丁巳年
丁巳年
丁巳年

目 录

一、概 论

- (1) “仕女画”的产生
- (2) 中国传统人物画的历史发展过程
- (3) 证实过去、放眼未来

二、艺术的源动力

- (1) “仕女画”的动人之处不容忽视
- (2) 听古人说、得古人意
- (3) 现代意识为我所用
- (4) 画家的心理准备阶段

三、仕女画表现技法

- (1) 基础训练的真实意义
- (2) 头像造型的实现
- (3) 写意仕女衣纹的表现方法
- (4) 场景、人物如何实现和谐统一
- (5) 古典仕女画欣赏

编后语

一、概 论

(1) “仕女画”的产生

世界上还没有任何一种形式的绘画能象中国传统绘画那样历史悠久、门类繁多、体系完整、内容丰富、影响至深。中国画就其门类可归结为三大类即：“山水画”、“人物画”、“花鸟画”。其中就人物画又可分成：工笔人物画、写意人物画、没骨人物画，而各种表现技法的人物画中，仕女画都占有重要的位置。每种形式的人物画都各具特色，并有据有序地发展到今天。可以肯定地说：中国画这门艺术是人类的骄傲，也是世界文化的瑰宝！

中国仕女画也可称为“美女图”，所描绘的多是古装美女，这其中也包括历史上确实存在着的但并非美丽的真实妇女形象。欣赏是绘画的根本特性，既然称为“美女”，自然而然这种美也就是通体的、美轮美奂的。不仅仅是面容、体态、服饰、器物、环境要体现美，她们的思想，情感同样要产生美的感觉。

《回首烟树暮云中》69 × 69cm 1999

回首烟树
暮云中
丁巳冬
丁巳冬
丁巳冬



“仕女”一词，原为“顾名思义是指封建社会上层人士及其妇女们。后因在绘画上形成一种题材，以区别于传统人物画的笼统分类，故以名之为‘仕女画’，或写成‘仕女画’”。“仕女”一词源于封建社会辞汇，但较之“美人”，则显得庄重、素雅。

在我国古代文学作品中形容美女的辞句不胜枚举，早在商周时期就有称赞女人丽质的诗句。《诗经》首篇这样写道：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”（周·《诗经·周南》）。另有一篇：“野草蔓草，零露漙漙。有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮”（周·《诗经·郑风》）。再有：“彼泽之陂，有蒲有荷，有美一人，伤如之何。寤寐无为，涕泗滂沱”（周·《诗经·陈风》）。第二首“有美一人”是指女性，而最后一首“有美一人”则指男性，只是到了后世“美人”才成为专指女性的词语。在封建理念支配下，诗的内容必然浸润着男性对女性的褒贬意识。

仕女画是从盛唐发展起来的，直至宋代之后仕女画所能表现的题材大为拓展，从原先仅描写贵族妇女拓展到社会各个阶层，凡举村姑、仙媛、闺秀、渔妇、丫环、歌妓都进入了画家创作的题材中。

(2) 中国传统人物画的历史发展过程

中国画的发展过程，是“线”在传统意义上不断完善，出新的过程。在我国本土，史前象征图腾意义的岩画，即是以线的形式表现这种图形。历史和考古学家研究发现：史前这种图腾绘画的作者不是全靠本能的努力，很大程度上是靠传授掌握这门技艺。所以线的内容就显得单纯，更显出纯粹。“语言是从劳动并和劳动一起产生出来的”（恩格斯·《劳动在从劳动到人转变过程中的作用》）。中国象形文字同绘画有着密不可分的姻缘关系，都为善画者的智慧结晶，所以善画者又可称为知识人。

战国楚墓古帛画《夔风妇女图》中的妇女形象，是以线的形式勾勒出来的，可谓仕女画最早雏形。

最早的卷轴人物画应首推东晋的顾恺之，世称“虎头三绝”（才绝、画绝、痴绝）。他最大的成就表现在绘画方面，对于笔墨在绘画中的运用起到了承前启后的作用。顾恺之存世的代表作品有：《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》、《列女仁智图卷》和《斫琴图卷》。他在画学理论等方面也卓有成绩，《论画》、《魏晋胜流画赞》及《画云台山记》等论画名篇对后世产生了积极影响。

传统的仕女画是从中国人物画中分枝出的一个特有画种，究其渊源可追溯到唐代。唐代由于政治、经济的空前发展，同时也推动了技术进步、文化繁荣，并涌现出一大批卓见功力的画家。另一方面，占社会主导地位的统治阶级也为画家们提供了良好场所。被“朝廷号为丹青神化”的阎立本，身为“右相、正品，时已位列星郎”。一个画家能如此荣耀在于“异国来朝”太宗皇帝“诏立本画外国图”。时有英雄，“诏立本写英雄貌”。“太宗与侍臣泛游春苑”更“急诏立本写貌”。可见阎的工作类似今天的新闻记者，其实他是个图形史官。因此绘画就同政治、礼教紧密联为一体了。阎立本绘画师承随代的杨契丹、郑法士等人，并上溯张僧繇而“变古象今”，代表了初唐中原地区的风格。留传至今的代表作品有《步辇图》、《职贡图》、《历代帝王图》和《萧翼赚兰亭图》。

唐代还有一位值得一提的是“好酒使性”的人称画圣的吴道子，他独创出“离披点画，时见缺落，笔不周而意周”的“莼菜条”线形。这种兰叶般粗细变化的线条极具节奏感，使所绘物象具有运动式的立体感。正如苏东坡所言：“画至吴道子，古今之变，天下之能事毕矣”。吴道子的作品由于久远已不多见，据传《送子天王图卷》是他的作品，现藏日本。

包括唐代和唐以前的绘画，基本是以人物画为主干的，人物画的功能很大成份为“道释”所用，这在所有藏画和图本中不难发现。那时的山水、花鸟只是作为人物画的背景出现在画面上，只起画面的辅助作用。中唐（开元、天宝间）年间有了以王维为代表的人物兼山水画家的出现，才实现了真正意义上的山水画独立。同时又出现了专攻画马的韩干和专攻画牛的戴嵩，即“韩马、戴牛”，这两位可称得上是花鸟画的开山鼻祖。最具表现意义的是，又出现了专门描绘妇女形象的“仕女画”。张萱和周昉正是这一画种形成的开创者。

张萱，京兆（今陕西西安）人，开元年间曾任史馆画直。他是我国人物画，尤其是风俗画发展的杰出画家，并以描绘贵族妇女、婴儿和鞍马而名重一时，特别在揭示人物内心心理状态方面尤为突出。

据画史记载，张萱的画迹流传不少，代表作有《乳母将婴儿图》、《妓女图》、《赏雪》、《望月》、《宫中七夕乞巧》、《藏迷》等，其中存世并为人所熟的作品有《明皇合乐图》、《捣练图》、和《虢国夫人游春图》。《虢国夫人游春图》所描绘的是唐玄宗时的虢国夫人和宫女们春天乘马出游的场景。全卷构图气脉连贯，人物面额颇具情味。人物线条作游丝纹，细劲有力，设色匀称明净，反映出唐时仕女画的高超水准。

继张萱之后仕女画的代表画家首推周昉。周昉，字景玄，又字仲朗，曾任宣州长史，京兆（今陕西西安）人，出身显贵。

周昉工人物，对仕女画情有独钟，他初学张萱，其艺术成就较之张萱更高。他的仕女画体态浓艳丰肥，颇具风姿，

成功地表现出仕女的内心精神世界，堪称一绝，并有“周家样”之誉。据《宣和画谱》记载的传世作品有一半以上是仕女画，代表作品有《杨妃出浴》、《游春》、《宫骑》、《纨扇》等。至今尚存的有《簪花仕女图》和《执扇仕女图》。《簪花仕女图》所描写的是贵族妇女春夏之交赏花游园的情景。全图分为四段，分别描写妇女们采花、看花、漫步和戏犬的情景。人物线条简劲圆浑而有力，设色浓艳而不俗。据传，此卷经重新揭裱后发现是各自独立的四幅屏风画。

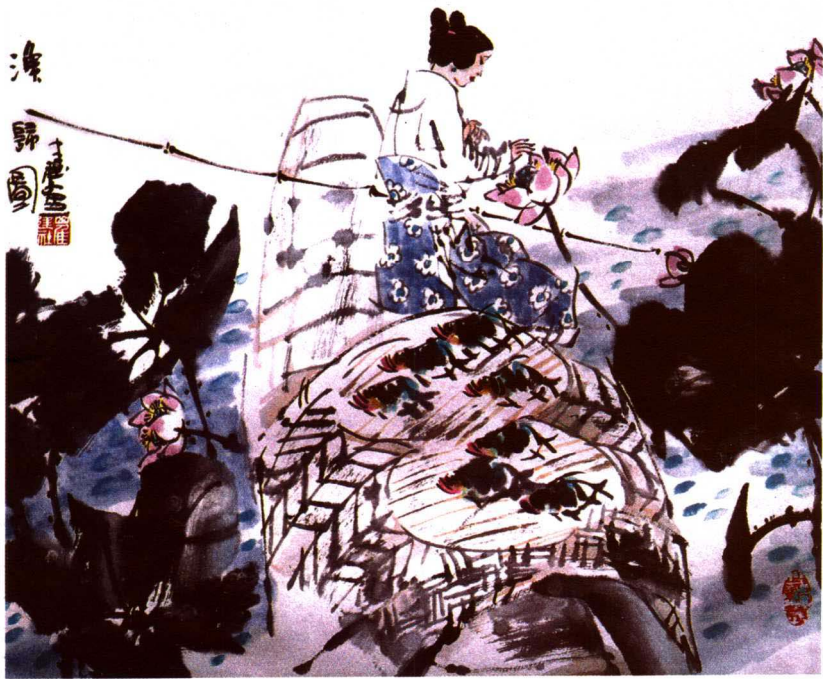
唐代较有名的仕女画家，还有王定、周古言等人。师承周昉的更是不乏其人，其弟子就有程修已、王拙、赵博文等。

促进唐代仕女画发展另一因素是，上层统治阶级追求奢华纵欲享乐生活，处于被封建势力所压迫的广大妇女也随之成为这一社会的牺牲品。诗人白居易在其名篇《长恨歌》中就记述了贵妃杨玉环受帝王专宠，其同族升天的这一历史图像：“云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。春宵苦短日高起，从此君王不早朝。……姊妹弟兄皆列土，可怜光彩生门户。遂令天下父母心，不重生男重生女。”君王不理国政，家出美女的心理状况，即是仕女画能应运而生，并在唐代盛行的心理准备和形成基础。

如果说唐代绘画给人的感觉是全方位的启动，就是说各个画种的逐步形成。那么到了宋代，宫廷画院经过近百年的努力形成了“院体画”，使之更具规模，并取得了辉煌成就。在北宋中期以后，由于文学艺术与绘画艺术的互浸，文人士大夫以绘画这一形式抒发胸臆，进行了自我表现式的艺术探索，就又形成了与“院体画”迥然有别的“文人画”。“文人画”如异军突起，日盛不衰，和“院体画”交相辉映，成为我国绘画史上两个截然不同的重要艺术派别。

宋代画家有相当多的人不仅仅画人物，而且山水、花鸟无所不能，类似全才。而山水画这时已渐成为创作主题，“院体画”的成就也正是在山水画上所体现的。这种成就，当时的文人士大夫画家也给予了充分肯定和热情的褒扬。如黄庭坚对院体画家崔白的作品评价：“近古崔白笔墨几到古人不用心处”（《山谷题跋·题李汉举墨竹》）。至于对郭熙的赞颂之词就更多了，他写诗称道：“玉堂卧对郭熙画，发兴已在青林间”、“郭熙官画但荒远，短楮由折开秋晚。”苏东坡也每每写诗盛赞郭熙的作品，他题郭熙《秋山平远图》说：“木落骚人已怨秋，不堪平远发诗愁。”苏东坡还写诗赞美过赵昌、崔白等人的作品。对于院体画，文人士大夫不仅颂扬推崇，而且争相求之。宋代画家影响重大的，固然有院外的，而大部分还是院内的。如黄居采、崔白、易元吉、郭熙、张择端、李唐、刘松年、马远、夏珪、李嵩、梁楷等人，他们都是画院造就出来的。

宋代文人士大夫画家，本身具备丰富的艺术修养，因此强调绘画要有书卷气。黄庭坚评论赵大年年轻时的作品时指出：“使胸中有百卷书，便当不愧文与可矣”（《山谷题跋》）。文人画家理论上也不局限学某一家，而是兼收并蓄。李成、



《渔归图》45 × 45cm 1998

重此真龍一洗萬古凡空馬 杜甫詩



《斯須九重出真龍》



范宽是宋初具有文人士大夫思想的杰出山水画家，他们自命清高，不愿加入画院。但由于他们的绘画成就影响很大，所以院内画家也纷纷向他们学习。如院内学习范宽画风的就有：高洵、李唐、刘松年、刘坚、林俊民、夏珪等人。

文人士大夫和画院画家之间也存在着矛盾，最主要原因是艺术观念的不同，但画院内画家间的矛盾也一样存在。“文人画”和“院体画”矛盾的背后，最主要的还是彼此间的交流和学习，艺术的趋向还是有进步意义的。宋代统治者对“院体画”和“文人画”一视同仁，均给予培育和扶持，并以自己的艺术思想审美观积极指导这两大流派，是宋代绘画艺术繁荣的一个重要成因。

仕女画在宋代由于山水渐成主导，故而人物画整体略比唐代逊色，仕女画当然就有了一种见衰的感觉。宋代有影响的人物画家有梁楷、苏汉臣、牟益、李嵩、李公麟、僧法常等人。其中梁楷创大写意人物画之先河，成就尤为突出。他的人物画先于山水画提前进入了绘画书法化的领域，真正悟到了草书中的真谛，并使之溶入人物画用线的创作中。其代表作品有《八高僧故事卷》、《六祖劈竹》、《六祖断经》等。

进入元代，元朝统治者对文艺并不象汉族皇帝那么重视，客观上放松了对艺术的钳制。在异族的统治下，汉族文人士大夫基于民族气节，以隐居不化表示对异族统治者的反抗，许多画家通过山水画或具有象征意义的梅兰竹菊等题材，抒发自己的亡国之痛。诸种因素，促进了元代文人画的长足发展。

历史上民族间的矛盾斗争表现得十分尖锐复杂。蒙古族灭宋、满族灭明，对于汉族的广大民众不甘奴役，进行反抗的爱国之情也是有目共睹的。基于这种因素，元代的知识分子个人理想和奋斗目标都化为泡影。如诗人柳永所写：“忍把浮名，换了浅斟低唱”。画家倪雲林逃向自然，也可看成是一种民族气节在画家身上的体现。“富贵不能淫，威武不能屈，贫贱不能移”这一民族精神，不仅指导着知识分子，同时也影响了广大民众的爱国热情。

倪瓒，字元镇。别号云林子等，是元“四家”中最具代表，而且是影响最久远的画家，被后人奉为文人画之楷模。只可惜倪雲林生不逢时，命运多舛，所以在绘画中标榜“自娱”，这也正是倪云林的内心有难言之隐，他的画看来缺乏“激情”，这正是知识分子有作为而不能作为的悲剧式思想感情，这种思想感情使倪云林的艺术同样存在着生命力。其代表作品有：《竹枝图》、《水竹居图》、《渔庄秋霁图》、《江岸望山图》、《春山图》等。

元代成就最大书画家当推赵孟頫，赵孟頫，字子昂，号松雪，浙江吴兴人。赵孟頫书法与绘画兼优，而且山水、竹石、人马、花鸟无所不能，“悉造其微，穷其天趣”（见《松雪斋文集》外集，杨载·《赵公行状》）。他的绘画思想是“学唐人”和“作画贵在古意”（明·张丑·《清河书画舫》酉集）。他以自己的理论和实践，为元代绘画发挥过巨大作用。

赵孟頫精于画马，并享有盛名，这类作品有《人骑图》、《秋郊饮马图》等。而《百尺梧桐轩图》、《红衣罗汉图》、《幼舆丘壑图》等图，则证明赵孟頫在花鸟、人物、山水诸方面同样也有很高的艺术造诣。

古语有：“凡画，人最难，次山水、次狗马”。花鸟又应次之。“若论佛道人物仕女牛马，则近不及古；若论山水林石花竹禽鱼，则古不及近”（郭若虚·《图画见闻志》），这是北宋之后乃至元代的明显趋势。人物画发展到元代已不如人意。仕女画更显得贫乏。“智者乐水，仁者乐山”（孔子·《论语·雍也》）。元代画家们对山水、花鸟情有独钟，是社会因素和画家心理因素所造成的。

值得一述的还有，元代的绘画最终实现了“诗、书、画、印”四者合一的表现形式，在东方乃至世界上成为别具特色的艺术风格。

元代之后，明清时期的文人画在阵势上发生了根本变化，由原来在野的位置，逐渐上升到被官方认可的正统地位。明代没有设立画院，但仍有宫廷画家，宫廷画家一律编入锦衣卫，授予武职，归太监管理，地位较宋代院画家低下。而且由于滥施皇威，稍不称旨即杀头弃市，故而人物画创作反不如山水花鸟为盛。明代中期“吴门四家”（指苏州地区四位画家：沈周、文征明、唐寅、仇英）画风大震，无论朝野画家都以文人画相标榜，从形式上看他们的作品也有着文人画的表面特点，但是文人画的分化也就是从这时开始。明清时期的文人画，明显地出现了两种艺术倾向，一种是一味摹古仿古，没有了艺术家本身的艺术个性；另一种则是在借鉴前人经验的基础上，同时注重师法自然和发展自己的艺术个性，创作中嬉怒笑骂，借助笔墨把抒写个人的情愫胸臆。徐渭、陈洪绶、“四画僧”、“扬州八怪”、朱耷等就是代表。正是这后一种力量，使我国的传统绘画在封建体制日趋僵化的末季中得以葆其精华。

明清两代“文人画”之风大兴，也就形成了写意画为主流的绘画趋势。就人物画而言，自元代至清，中间有了一段空隙，直到清代前叶才出现了几位写意人物画家，如石涛、高其佩、金农、罗聘、黄慎、华岳、李方膺、闵贞等人。因为清前期是花鸟画成熟期，所以写意人物画是跟随花鸟画成长起来的。古今写意人物画中大都或“写”得不够，或有“写”无“意”。写意人物画在三百年来的不曾成为人物画的主流，是由于它的局限性所定。

明代中后期的人物画多仿效吴派唐寅、仇英，人物造型细丽流于柔靡，笔力不健，细眉小眼仕女千人一面，又弱不禁风，毫无生气。在时习日深的情势下，直到明末才涌现出几位人物画家，他们是陈洪绶、崔子忠、丁云鹏与吴彬，他

们精研古代佛道作品，同时敢于创新，并且揉合了晋唐五代传统与民间艺术，在当时浙吴两派之外，独树一帜，开辟出一条“宁拙勿巧，宁丑勿媚”的艺术之路。其中陈洪绶的艺术成就最大。

陈洪绶，字章侯，号老莲，后又自号悔迟，诸暨人。陈洪绶少负奇才却屡试不中，一度入宫，又厌于酬奉，慨然赋归。他的人物画面容奇古，形态伟岸，衣纹排叠遒劲，设色水石并用，以艳衬雅，尤擅“易圆以方，易整以散”的装饰方法，具有丰饶的想象力和超平时辈的艺术意匠。正如秦祖永所言：“至其力量宏深，襟怀高旷，直可并驾唐（寅）仇（英），追踪李（公麟）、赵（孟頫），允为画人物之宗工”（秦祖永·《桐阴论画》）。陈洪绶与徽州版刻名手黄氏合作的插图或页子，歌颂了具有反封建意义的水浒英雄与西厢人物。其艺术成就在中国美术史上留下了不朽的声誉，对清代特别是清末“三任”产生过深远影响。其代表作品有《何天章行乐图》、《调梅图》、《对镜仕女图》、《水浒叶子》、《博古叶子》等。

清代与明代相比，“师古人”依然是创作的主导思想。如前清“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）之一的王原祁所讲：“画不师古，如夜行无烛，便无出路，故初学必以临古为先”（《麓台画跋》）。人物画不抵山水花鸟，整体水平也未发生质的变化，前景不容乐观。但是清代仕女画却存在着题材广泛这一有利因素。宣传宗教和封建的内容已不多见，反映贵族妇女游乐生活的画面亦相应减少。代之而起的是各种丰富复杂的社会内容和各个阶层、不同身份地位的妇女形象。由于文学作品的繁盛和图书出版的发达，为戏剧舞台也为仕女画创作提供了新的文学内容。取材有历史故事、才女佳话、美女肖像、神话传说等。插图、画册、年画不仅给画家带来施展才能的空间，也给画家带来了参照物。当然世俗陋习的濡染，画家也塑造了不少风花雪月中的美女形象，脱离现实，追求闲逸情趣的倾向。这是由于所处的时代环境和阶级地位所决定的。随着封建制度的日趋衰朽，画风也进一步走向纤弱不振。由于城市商品经济的发展，市民意识的兴起，及其它复杂社会原因，仕女画空前风靡。这一时期的代表画家有焦秉贞、禹之鼎、费丹旭、改琦、王素、任熊、任颐（部分这一时期的画家前段已述，不再另提）等。清代最具权威的人物画家当属任颐。

任颐，初名润，字小楼，后改字伯年。任伯年幼年在其父严督下练就一手描绘人物、肖像的硬功夫，青年时期流寓上海卖画，后被任薰发现并拜其门下学艺，数年之后画名大躁于海上，开一代画风。任伯年的绘画成就是他吸收源自西方的写实方法、速写能力和中国画以线造形的虚拟平面、意象式手法相融和，有机地吸收西方艺术的可融点而独创一格。他的人物画受陈洪绶影响，其花卉直溯扬州画派的代表人物华新罗、山水则受石涛影响。据传吴昌硕向任伯年请教如何学画时，任伯年就以吴氏极为深厚的书法功底相勉励，堪称一段佳话。文人画、宫廷画及民间画也给任伯年带来启迪，也为中国画的发展起到了巨大的作用。任伯年无愧于这一历史时期的成功典范。任伯年的代表作品有《三友图像轴》、《巨头牡丹图》、《群仙祝寿图》等。



《停车坐爱枫林晚》 69 × 69cm 2000

(3)证实历史、放眼未来

纵观我国的绘画史，能给予我们一种积极向上的感觉，因为它代表着民族文化的一种崇高精神，它确实也为人类文化的发展起到了积极的指导性作用，正如贡布里希的《艺术发展史》中非常衷肯地指出：“如果不是有两个帮手帮助十九世纪的人用不同的眼光去看世界，这场斗争也许不会那么迅速、那么彻底地获得胜利。一个帮手是摄影术……事实上，如果没有这项发明的冲击，现代艺术就很难变成这个样子。……第二个帮手是日本的彩色版画。日本艺术源于中国艺术……”

在极其广阔的宇宙空间，人类历史的进步只是刚刚启步，我国的绘画历史虽有过辉煌，令世界为之瞩目，也只能算作瞬间的事，过去的辉煌并不等于你将拥有未来，历史将赋予你更高的责任。今天的社会在发展，科技在进步，物质上为画家提供了方便，但精神上也给画家带来新的课题。每一历史时期，相对地总会有一些有成功经验的画家崭露头角，他们的共同之处在于：善于实践、懂得借鉴、意识超前、推陈出新。懂得历史的发展规律，并在极其广阔的发展空间中，寻找出一条真正属于自己的绘画之路，才是你实现理想的最终目的。



二、艺术的源动力

(1) “仕女画”的动人之处不容忽视

在中国,自周秦而至唐宋,人物画都曾占有重要位置,人物画的主要作用是“助名教雨翼群伦”。其功效不仅是为封建体系制度服务,同时也成为束缚劳动人民的精神枷锁,仕女画也不例外。明代学者吴宽(文徵明的文学老师)所讲:“古图画多圣贤与贞妃烈妇事迹,可以补世道者,后世始流为山水禽鱼草木之类,而古意荡然”(吴宽·《匏翁家藏集》)。从某种意义上我们可以把古人所说的“贞妃烈妇”恰如其分说成:宫女、民妇的忠诚和贞洁典范,可以“净化”社会,为上层阶级服务,这也正是古人的悲哀之处。而古代仕女画所能表现的大都是妇女们游玩、赏花、弄琴、下棋、乘凉等闲情逸事,很少有妇女们对旧的传统观念进行抗争的题材出现,这不仅仅是仕女画不易表现,更主要的是社会不利因素所造成的。“古自红颜多薄命”意味着古代妇女所处的社会地位是极其低下的。清代知县天子所编著的《香艳丛书》中许多天才女子的呻吟足以令人摧肠。“燕啄香泥葬落红、片片桃花鬼夜哭”。“薄命之人薄如纸,吹落彩云作飞灰”。“生瑜生亮扼英雄,错恨佳人我薄命”(指三国时周瑜、诸葛亮及大乔、小乔两美女)。“香消玉碎铁骨铮,重瞳目中自有情。美人真不枉钟情,洒将碧血化舞草”(意指楚霸王项羽兵败、美人虞自刎,葬身处生草能舞,故称其草为虞美人)。宋代著名女词人李清照在其《漱玉词》中也唱道:“绝代红颜化黄土”(意批唐代杨贵妃)。在历代文学作品中以女性为题材的千古绝唱不胜枚举,不再提及。

人世间有阳刚之美,亦有阴柔之美。仕女画中的阴柔美形式是多样的,苦乐酸甜尽在其中。在仕女画创作中不可能削弱任何一种表现形式,阴柔美即向征着女性美,历来有许多艺术家无不为之倾心。雕塑大师罗丹在他的信札中这样写道:“对于我们艺术家,温柔的女性是我们和上帝间的媒介者,她在她的圣洁里让我们的力量和我们天才从心坎里流出,使我们千百倍地在形象里把上帝表达出来。我们生命的美的外壳是用最灿烂的、最光亮的、最高傲的、最处女性的繁花盛装着。完全心灵地,不时构思里的伟大快乐、不是人类的一个优点,即它发明了‘文艺’,这个强有力的唤醒者,象但丁的比尔特丽丝吗?每个人在他的生命里有一种力量守护他”(《宗白华美学文学译文选》197页)。尽管东西方两种文化背景有着传统意义上的差异,但是在体验美的过程中,艺术家们却有着共同的观点,即女人让这个世界美丽、生动起来!

画家陈子庄曾讲过一句话:“古人人老实画俏皮,今人人狡猾画呆板”。这是说古人在绘画过程中一丝不苟的治学精神,现代人则比之有愧。如现在所谓的红叶题诗、黛玉葬花式的仕女画给人以画滥的感觉,万般无奈之下又有什么“四美图”,后又搞出个“百美图”来,令人啼笑皆非。古来在其文学作品中不乏妇女中的皎皎者,我们都可做参考,去其糟粕、取其精华,画出具有传统和现实意义的仕女画来。

(2) 听古人说,得古人意

学习传统绘画,必然要研究南齐画家谢赫的“六法”论,“六法”中占第一位的即是“气韵生动”,依次为“骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置和传移模写”。这是我国传统绘画的美学准则。“六法”论中“气韵生动”是为重点,他在《古画品录》中品画家时,即与“形色”、“形似”相对而提到“参神”、“入神”、“神采”、“神韵”、“神气”等,可见谢赫是把“气韵”作为“神”来看待的。稍早于他的东晋大画家顾恺之首先提出了人物画要“传神”论,要求画家在体察对象思想感情的基础上,塑造能提示客观对象精神本质的艺术形象。从某种意义上可以看出“气韵生动”与“传神”有异曲同工之妙,实质上是一脉相承的。凭心而论,“气韵生动”是主观因素在起作用,但这一主观因素是由客观因素触发出来的,如韩干“以厩马为师”,郭熙倡导向“真山水”学习,而石涛“予脱胎于山水”等,都是在生活基础上达到“气韵生动”的。“笔非生活不神、墨非生活不化”,历史的经验要引以为鉴戒。

中国画“笔墨”是第一位的,好的笔墨可给人以强烈的视觉冲击,产生丰富的艺术效果,让人获取美的享受。早在我国魏、晋、南北朝时,古人就有了这方面的见解,但真正对于用笔、对线条在绘画中所起的作用,是到唐代才让画家们在创作中产生这种强烈的思想意识。从阎立本、吴道子到王维、张璪等人的作品中所体现出的各种风格的线条美,震动了画坛。晚唐张彦远以他特有的禀赋归纳综理成为理论,写成了《历代名画记》,并被广誉为“画史之祖”。在他的“论画六法”一章中即写道:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意,而归乎用笔,故工画者多善书。”他首先阐明的是立意和笔墨的从主关系,二是说明墨从笔出,三是强调书画同源。中国画以线为本的主张与实践已存在了两千年,而西方绘画近代才意识到用线,并且知道了用线作画是最好的方法。

古人在论及学画方法时说:“师古人之迹而不师古人之心,宜其不能出一头地也,冤哉?”(石涛·《大涤子题画诗跋》)

古人在论及学画态度时说:“学习规矩而已,规矩尽而变化生”(沈宗骞《芥舟学画编》)。“学习须从规矩人,神化亦从规矩出”(蒋和醉《学画杂论》)。

古人在论及创作之始时说:“作画须先立意,若先不能立意而遽然下笔,则心无主宰,手心相错,断无足取,……先



《尽显风流人物》 137 × 140cm 1999

立意而后落笔，所谓意在笔先也。”（郑绩·《梦幻居画学简明》）

古人在论及人物画特性时说：“写照非画科比，盖写形不难，写心惟难，写之一尤其难也。”（陈郁·《藏一话腴》）

古人在论及画家学养时说：“要得腹百十卷书，俾落笔免尘俗耳”（王绶语）。“绘事，请事也，韵事也。胸中无几卷书，笔下有一点尘，便穷年累月，刻画倭研，终一匠作耳，何用乎？此真赏者所以有雅俗之辨也”。（方亨咸语）。

综上所述，只不过记述了古人习画过程中的只言片语，真正要想达到传统绘画的最高境界，还需要画家不懈地探索和努力！

（3）现代意识为我所用

改革与开放，伴随着的不仅仅是市场经济的考验，同样也面临着多种文化倾向的纷扰。在二十世纪最后的二十年里，

中国的传统绘画即经受了从未有过的考验。部分艺术家意识形态的活跃是造成这一状况的主要原因。思想活跃是艺术家心理素质所决定的,而艺术家表现形式的改变最重要的是意识的改变,绘画工具的改变首先服从于意识,最后才是为形式服务。

任何因素的形成都是由环境因素造成的,绘画也不例外。城市现代生活的节奏在加快;信息产业拓宽了人们了解知识的空间;部分人的欣赏标准也发生了根本的变化;一系列的客观现象充斥着我们这个社会。所以更具个性的艺术作品必然随之出现,艺术家已不满足传统绘画中的一招一式,很大程度是被替代上来的现代西方绘画观念和审美标准所左右的。画家是充满非凡感受能力和理解能力的个人,这种能力又体现在绘画圈中形式多样的水墨试验上。初期给我们的感觉是杂乱无章,又好像是“勇敢者”在做游戏。如同法国印象派,之后,在短时间内即出现了野兽派、立体派、未来派、达达派、超现实主义、构成主义、抽象表现主义、波普、超级写实主义、观念艺术、后现代主义……。切合实际地讲我国的绘画领域正处在相对不够稳定的时期,包括学院派在内的许多画家,尤其是年青画家都试图突破传统绘画的束缚,实现独具个性的美术实践。但绘画毕竟要经得起时间的考验,最后的终结者还在等待之中。

不仿我们再举例说明一下,清代意大利人郎世宁只身到中国学艺,可谓用心良苦,最终却落得个不伦不类。而西方的马蒂斯、毕加索等人只是领悟到东方绘画的精髓,并把这种精髓融入到他们个自的作品之中,却让世界为之惊叹。两种结果说明一个问题:对东方文化了解前者是表面的,而后者却是本质的。前者失去了个性,而后者使个性更具鲜明。

成熟的艺术家是善于理智地把握自己的,他们可以在成功的画家身上找出榜样的力量,可以在西方美术经典之作中探出适合自己的绘画语言,并毫无根据地照葫芦画瓢。赫伯特·里德就告诫我这样一条规律:“任何艺术家的作品都存在着两个方面:它的外在技巧性(或技法)和它的内在真实性(或表现性)”(英,赫伯特·里德,《艺术与社会》)。惯性容易让人们在观赏某一精神产品时忽略精神的实质。

“没有冲破一切传统思想和手法的闯将,中国是不会有真的新文艺的”(鲁迅·《坟·论睁了眼看》)。尽管鲁迅是对文坛之士所说,但在绘画意义上讲,传统中也有不健康因素的存在。所以我们要根植于好的传统基础之上,对外来的绘画及其理论关注探求的越多越深就越有创造奇迹的可能。

(4)画家的心理准备阶段

唯物主义世界观把认识事物的共性与个性视为对立的统一。画家所能提供给我们的视觉艺术,是画家个人形象思维的产物。形象思维属于艺术范畴,不定式,并有伸缩性,它与自然科学的逻辑思维存在着本质的差异,逻辑思维是存在于客观规律中的推理行为。既然是画家个人形象思维的产物,我们就要把画家与普通人群加以区别,因为两者在观察事物的能力上存在着差异。高明的画家不单单是技法的纯熟,更在于他能更深层地揭示事物的本质。我们在这里可以批判地接受古希腊哲人苏格拉底所说的一句话:“绘画的任务——表现活生生的人的精神与他们内在的东西”,它“是人类为提高勇气而创作的产物。”(色诺芬:《回忆苏格拉底》)

画家的产生取决于人的个性的发掘。立体派大师毕加索儿时的习作即可与成人媲美;我国古代画家王冕少时就以画荷闻名乡里;王勃少时即可出口成章;孔融少时即显得聪明过人。这正应了一句古语“自古英雄出少年”。故然聪慧少年都有超乎常人的特殊之处,但初期的培养和他们最喜欢接触的事物不无关系,否则岂不成了无本之木。毕加索的数学小时候就很差,但他丰富的想象力却非人能比,这就是他本身的素质差异。所以我们在从事某种事业时,就要正确地认识自我,完善自我。如果你对你所选定的事业产生畏惧或厌倦情绪,那么你肯定不会在你的事业上取得成绩,古往今来无人例外。

做为画家,尤其是中国传统意义上的画家,自身的修养尤其重要。自身的修养不是任何人先天具有的,聪慧有先天因素,而修养则要靠后天的培养才能实现。“勤能补拙”是人们在学习过程中克服不利因素的规劝语,也是有志者的行为准则,大器晚成不正是人们实现自我价值的最终目标吗?

古人在绘画实践中非常注重来自画外的悟性,画外的悟性取决于知识的积累,知识丰厚的人就能养心、养画,反之,知识贫乏的画家只能重复别人所走过的路,不如称其为艺人。明代大书画家董其昌就告诫我们:“学画须读万卷书行万里路”。又道出:“哲学使人思想、史学使人明鉴、文章使人达观”。清代书画家石涛也讲:“墨虽蒙养不灵,笔非生活不神”。从古至今凡成大器的画家,都是通古博今的远见卓识者,这使得他们的思想豁达、感情专一、画业大进。

无法——有法——无法,这是每位画家都要体验的绘画过程,达到最后的“无法”才是进入了最高境界。齐白石老人六十变法则引人注目;黄宾虹八十变法之后才第一次举办他的个人画展并引起轰动。“无法”相对意义上讲,是一种驾轻就熟,正如董其昌所讲的“熟后生”。最终的“无法”要经历一个相当长的实践期,这正是中国传统绘画的精髓所在,如果画家心理准备不足,就很难实现真正意义上的绘画突破。宾虹老人在他的论画长札中记述着这样一段话,令人刻骨铭心,学画:“必须如蚕之为蛹,三眠三起,吐丝成茧,缚束其身,最后必须钻穿脱去,栩栩而飞。”



《无边落木萧萧下》 69 × 69cm 2000