



LIAONING FINE ARTS PRESS



姚舜熙【著】

XIANDAIGONGBIMINGJIA
TESHUBIAOXIAN

现代工笔名家特殊表现

TALKING ABOUT

画家谈艺

ARTISTRY

6

图书在版编目 (CIP) 数据

现代工笔名家特殊表现·6 / 姚舜熙著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2001. 6

ISBN 7-5314-2791-5

I. 现… II. 姚… III. ①工笔画—作品集—中国—现代②画家—生平事迹—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 034821 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)

沈阳七二二工厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 字数: 26 千字 印张: 5.5

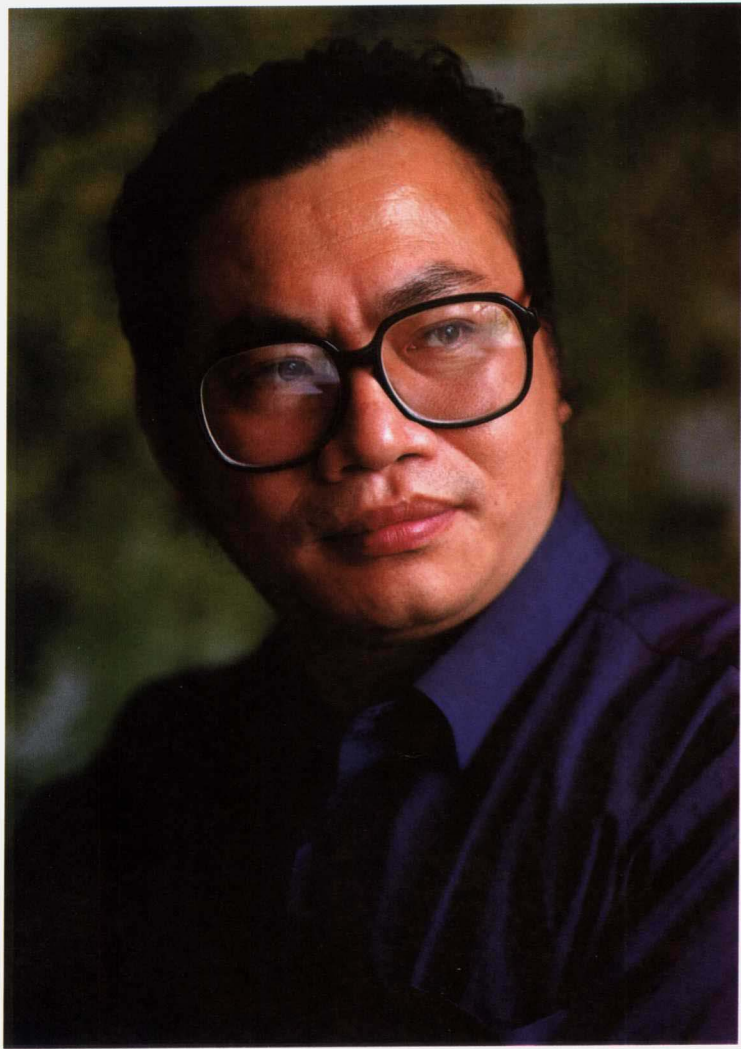
印数: 3001—5000 册

2001 年 7 月第 1 版 2002 年 7 月第 2 次印刷

责任编辑: 李 智 责任校对: 孙 红

封面设计: 李 智 版式设计: 李 智

定价: 35.00 元



序 言

喜新恋旧

——我的学习历程

成长的过程也是学习的历程，而每个人的历程又不尽相同。

我学画较晚，记得上高中时，由于我的家庭出身，决定了我在“分校”劳动期间，必须干赶羊放牛的活。当时在中学“分校”里有一位专管喂猪的老人，大家都称他“猪伯”，听别人介绍他字写得很好，画也画得好，尤其对清初伊秉绶的隶书有独到的领悟，书体有自己的风格。大家都是“圈内人”，就有了较多的接触，由于同样的处境，也就特别投缘。从此这一老一少就开始了私下的教学活动，这就是我初涉书画的开始。在这位“猪伯”——章友芝先生的指导下，我开始从铁线篆和双钩白描花卉入手进行严格的训练，后在章先生的引荐下，有缘拜识了八闽画家陈子奋、郑乃珣两位前辈，并得到他们的教诲。我的学习很快有了长进。

中学毕业后，我去北岭吉丰村插队落户，那时知青点没有电灯，为了不断充实自己的基础，白天苦干田间的一切农活，晚上在油灯下用旧报纸坚持练字，同时也开始临摹一些闽籍前辈的书画作品。那时，章先生时常来信勉励。有一次，章先生告知福建省工艺美术学校招收新生的事，更坚定了我求学的决心。经过几个月的努力与强化训练，我如愿以偿地来到坐落在厦门鼓浪屿的福建工艺美术学校，接受正规的现代美术教育。在三年学业中，受到两位老师很深的影响。一位是经章先生介绍，身居厦门本岛的著名画家、篆刻家张人希先生，他是弘一法师的最后一位弟子，亦是当年新加坡的著名记者。在他那里，我开始读到了元、明、清的一些著名古贤以及当代名流的作品真迹。在先生的启发下，开始体悟人生的一些哲理。另一位是郑景贤先生，他那时刚从北京中央工艺美术学院学习归来，为人很爽朗。也许有缘，所以他对我特别好，指点也特别尽心。除绘画专业知识外，郑先生还介绍了中国的美术状况及中央美术学院这一全国美院的最高学府，是出人才的地方。为此，奠定了我以后更进一步进京深造的信念。

记得章先生在世时，曾鼓励我一定要走出福建。在诸位老师的关心和鼓励下，我经过两年的努力与准备，才成为中国美术最高学府的一名学子。我开始尽心研究中国画优秀传统，阅读古贤的绘画理论，揣摩古贤的笔墨技法，总结中国花鸟画发展的规律，并在临摹实践中加以体会和领悟。

那时任课的外聘教师姜宝林先生有一方印章，其“不与人同”的印语对我影响极大。他在课中常说，画的好坏，固然有悟性与勤奋之说，但是在艺术上没有个性追求，人云亦云，基础再好，无非是大师的眼睛、巨匠的手，没有自己的生命与精神是可悲的。其次，是史论系主任薛永年先生。我那时常带画求教与他。薛先生总是很细心品评，并讲授许多理论与实践关系的知识，鼓励我要有系统、有选择地研读美术理论及文史知识，注意培养对古代绘画的鉴赏能力。从中体悟古人之心，领悟与掌握古人的一些艺术法则与表现手法。要学会变古为今，

做一名学者型画家。

大学四年,是我艺术上真正有所追求的开始,同时,也是我从事花鸟画这个专业的开始。在学校的“临摹、写生、创作”三位一体的理论与实践并重的教学方针指引下,在工作室教师的辅导下,我开始作了有计划地学习与训练。那时故宫博物院绘画馆、中国美术馆、中国历史博物馆、北京图书馆、王府井书店、荣宝斋、北京画店等都是我常常驻足之处。学校每年都规定学生下乡写生。于是,我从西双版纳到海南岛,从闽北山区到各地的植物园、自然保护区及名山大川,从细微的局部到整体的把握做了大量的写生与生活积累,使我对师法自然有了明确的认识。同时,也常参观各地博物馆,阅览地方名流的藏品,从大量的古人画迹比较中,逐渐领悟出师古人,师造化再到得心源的过程。深刻认识到师造化的本质在于表现作者对景、对物、对特定时空的一种领悟后的再创造。作为一个学习视觉艺术的人,如果没有这一方面的心理追求与思想自觉,单靠画谱上的旧程式是难以创作出有人生境界的作品。为此,我在自己的创作实践中,从技巧的运用,到物象的塑造以及画境的形式表现与把握上,都力求寻找属于自己的个性范畴。当时,我从云南写生归来,创作的《南回归线》就采用了宽银幕的视觉手法来取景表现热带雨林,这在当时的花鸟画创作上,是不曾有过的尝试。在宁静的雨林之间,一抹骄阳闪过,掀起无限的生机。二是《静静山谷》,这幅作品是我对知青生活的回忆。画面借用五代山水画中以龙脉为格的手法,极大地夸大了荷叶的造型特点,并进行重新的组合,使其更合乎于特定画境的画理需求。在色彩处理上,以随情赋彩的准则,因理、因情所需而大胆变色。三是作品《清》的尝试,我开始运用重彩与冲墨、积墨揉合在一起的方式完成对物象的塑造。叠嶂起伏之间渗合着似有似无的水墨浑淡,使作品达到了化境要求。这一时期的作品,薛永年先生作了题为《形奇、境阔、意远》的短文,给予我莫大的鼓励。

毕业留校后,在教学之余,又从著名画家、中央美术学院教授郭怡琮先生,攻读水墨花鸟画的硕士学位研究生课程。在此期间,与薛永年、刘曦林先生一起饱览了著名画家郭味渠先生的“知鱼堂”,藏宋元明清及近现代名家精品百余幅,通过这次的学习,开阔了眼界,拓宽了胸襟,从而进一步提高了认识。其后,在大量的习作与创造过程中,我完成了《走人与走出花鸟画的特定空间》、《现代花鸟画创作三议》等学术论文,提出了自己在学习花鸟画过程中的理论观念。

近几年来,除大量的教学任务之外,我又转入巨幅花鸟画线描创作的探求。在继承与开发福建这一区域艺术资源的基础上,结合北方绘画中的雄魂、坚毅等特点,完成了一批白描新作。在千禧年的“实入虚出——姚舜熙作品汇报展”学术研讨会上,中央美术学院副院长范迪安先生称我的线描作品的描法为“海带描”,形象地总结了我多年来的追求与创造。在水墨画的创作与研究上,我一贯坚持艺术创作的各方面因素含金量成正比的主张,形式美感固然是诗意的表现,但画画的人,不通笔法、墨法、水法,一切形式都不可能表现得很充分,很到位。艺术的思想性是重要的,但支撑这一大厦的螺丝钉一样很重要。二十余年的艺海生涯,惟有勤为径苦作舟方能到达彼岸,惟有个性化的思维活动,才不会失去创造新法则的动力。在学习上如果没有特殊的思维,不可能有独特的探索与研究,不可能在失败中见到光明。画画是性情中的事,是心灵感悟而转化为视觉的表现,离开真情,无病呻吟的作品是苍白的。世上的路很多,走一条适合自己的路最为重要。

作者简介

姚舜熙

1961年生于福建省福州市。1982年毕业于福建省工艺美术学院。1989年毕业于中央美术学院中国画系获学士、硕士学位。现执教于中央美术学院中国画系，为中国美术家协会会员、中国美术家协会中国画艺委会学术秘书。

1980年《欣欣向荣》参加第二届全国青年美展。

1982年书法作品获福建省书法比赛一等奖。

1983年《故乡》获福建省榕城之春美展二等奖。

1985年《江南采莲图》获中央美术学院学生年度成绩展三等奖及奖章。

1987年《静》获中国美协主办的“中华杯”全国书画比赛二等奖。

《幽谷》获香港·博雅中国画大展优秀奖。

《房山即景》获中央美术学院学生年度成绩展二等奖及奖章。

1989年《圣火》参加第七届全国美展。

毕业创作《南风》为中央美术学院收藏。

《东坡赤壁图》参加全国书画名家作品展，并被黑龙江省博物馆收藏。

1990年《黄土地》、《静静山谷》等七件作品参加中央美术学院四十年校庆，作品为德国尤森博物馆收藏。

1992年《夕》参加当代代表性画家赴韩国作品展，作品为韩国国家画廊收藏。

1993年《闽山情》参加首届全国山水画展，获铜奖及奖章。

1994年《南回归线》参加第八届全国美展，被评为优秀作品。

《苏醒》澳大利亚·悉尼国际水墨画展金奖及金质奖章。

1995年获中国艺术研究院颁发的'95中国画学术精诚奖。

《盛夏》获中日水墨画交流展三等奖。

作品《苏醒》之二及传记等编入《中国工笔画1900-1995》。

《黄土地》及传记编入《中国美术全集·现代卷》

1996年《苏醒》为中央美术学院收藏。

《春光》为中华人民共和国文化部收藏。

《长城》、《漓江水清清》为中华人民共和国民政部收藏。

《夏至》、《秋分》及传记编入《中国当代杰出中青年画家作品集》。

《静静山谷》、《初夜》、《佛音》编入《中国工笔画精英作品集》。

1997年获中国美协颁发的“中国画艺委会奖”。

获中国文联授予的“当代画坛百位杰出画家奖”。

《佛音》获世界华人书画展三等奖。

1998年获中国美协等机构颁发的“国画家”奖。

《苏醒》编入《世界华人美术名家年鉴》。

1999年《乡音》参加首届全国写生画展。

2000年深圳美术馆举办“姚舜熙工笔画展”。

福州画院举办《实入虚出——姚舜熙作品汇报展》及学术研讨会。

甘肃省美术馆举办《关照自然——当代著名中青年花鸟画家作品展》及学术研讨会，并出版画集及论文集（与莫晓松先生共同策划）。

《骄阳》入编《今日中国美术》。

《版纳阳光》等六件作品编入《百杰画家水墨画技法举要》。

河南洛阳市博物馆博物院举办“百杰画家——姚舜熙近作展”。

2001年《版纳阳光》组画参加法国巴黎“中华世纪之光”画展，并随中华人民共和国文化部代表团出访欧洲八国。

第六次赴云南西双版纳及金三角地区写生考察，完成《寄生系列》组画及《空中花园》图卷。

出版有《姚舜熙作品》（岭南）、《古代画谱·山水卷》（荣宝斋）、《百杰画家·姚舜熙》（辽美）、《中国人物画线描》

第一章

以心感物与心手相应

——花鸟画写生和创作

何谓写生？写生是以所认识及观察的视觉物象为蓝本而进行描绘的作画方法。它因不同专业的需求亦采取不同的手段来完成对视觉物象的表现或再现之感受与认识。它的表现手段是可以通过一定技术训练而达到要求。但这并不重要，关键在于是否因此而启发出艺术创作的新思想、新思维、新的艺术语言体系。因而是说，艺术源于生活，而艺术的表现问题即由此开始。其中包含着作者对生活的观察和认识两个方面。所以，如果没有一定的思想及文化知识的积累，没有较全面的艺术修养，没有审美上的高要求，没有独特的思维方式，那就无法摄取生活中动人、动情、动心的形态情致、艺术内容及由此产生的形式美感和与众不同的艺术语言与主观意识。因此说，如何正确对待艺术生活将作用于绘画的创作。同时，亦提示了画家研究自然、钻研自然的根本目的是从中分析与掌握其艺术规律，发现新的绘画原理，并由此丰富自我内心世界，而将生活中观察、体悟与发现的自然之美升华为艺术美，创造出表达自我情思的视觉艺术作品。所以，我们在认识与观察生活时，要通过目视、分析、研究、归类、取舍、联想等一切手段，直接地体现出作者主观与客观视觉物象之间的关系，从而达到绘画创作及技术表现手法的统一与作品的完整。中国画的写生，尤其是花鸟画的写生，其本质在于以心感物，而且必须充分做到这一点。因为花鸟画所言的写生与一般绘画术语所言的写生不同，它不单是要描绘自然结构规律一面，更关键的是要借此表现自然的生命神韵。无论其手法有多少变化，或取整体、或取折枝、或写实、或抽象，其目的都要求表现动植物的无限生机，都是要借此变化自然，通过自然形态情致及其之间的组合、穿插与塑造来抒发作者的心灵感悟，并将此转化成视觉形态，以求予观者美的享受。因此，写生是学习中国画时必须掌握的一门技法。古人称写生为“师法造化”，在唐代的绘画理论中未见“写生”二字提法。北宋刘道醇的《圣朝名画评》中始用“写生”一词。到以后的郭若虚《图画见闻》及《宣和画谱》中谈写生就更多，从文中亦道出有意强调写生的重要性，如身入无人之境，观察、研究、探讨鸟兽天性的作法，表现了宋人崇尚写生的传统。纵观画史，大凡杰出画家都十分注意对自然生活的体悟与表现。中国画写生之法，古今有异，与西洋画的写生方法也不同。国画写生以散点观察方法为核心，分直接写生与间接写生两种形式。而中国古代画家一般多取间接写生的方式，即参照自己所作的速写稿或取观察自然后默

忆方式加以取舍提炼来绘制作品。现代画家受西方美术教育体系的影响，除继承传统外，亦有用宣纸或其它画材面对生活中的物象，通过观察与分析以笔墨的方法来完成视觉作品。其绘制的难度及所表现的视觉物象的形似及形似之外的精神追求，环境氛围的感受，笔法墨法的提炼及笔墨的偶发性利用以及创作过程的情绪抒发上，都是间接写生无法比拟的。当然这只是从方法上论述写生为出发点。写生作品的价值并不在于作品的完整或写真，关键在于是否记录了画家在特定环境下的感受，哪怕是一些符号的东西，只有真正储备了充足的资料，创作的容量才会大。有着真切而生动的感受，才能真正有益于学习的进程。为此，我们将从如下几方面继续阐述有关花鸟写生的课题。

第一、花鸟画写生在教学中的作用

我们对花鸟的写生应从两个层面加以认识。第一是对花（鸟）的具体写照，应了解和掌握其形态特征、生长规律、生活习性及其周围的自然生态。第二是借花鸟的写生，描绘花鸟的生意与生机，也就是说以作者主观的情感方式去表述大自然这个客体的某一方面所带来

《鹤望兰》写生 1999年 190 × 310cm





《鹤望兰》写生 局部



写等形式,创造出有时代特征的人生画境。

第二、写生的方法

什么是花鸟画的范畴?生活中花卉、翎毛、走兽、蔬果、鳞介、草虫、树石、器物等,还包括与动植物生存生长有关的一些环境。如坡石水口、林莽草地、危岩巨石、池沼溪潭、篱落棚架、藓苔葛藤,以及四季、日、月、阴、晴、雨、雪、晨、夕等等。

自然界一切几乎都属于花鸟画艺术表现的范畴。所以说花鸟写生面临的是多方面的内容,如何切入教学与实际的创作需求,并做到写生的实践能达到事半功倍的效果,的确需要有一定的分辨、组织、创构、综合、联想等能力的培养。也就是说要全面细致地研究对象的空间感、环境氛围、不同时间及季节等变化。通过对细微处的了解,掌握局部及整体间的具体形态和变化规律。同时亦要求避免片面的自然主义描写方法,强化主观对待写生与创作之间的关系。所以,在写生中如何善于捕捉和发现美的价值、美的规律,并以此反映出

时代与民族,哲人与艺术家对未来精神世界的知觉与传道,并把思想意识转换成艺术的视觉形式,其关键在于心灵,在于你是否独具慧眼,在于你是否有一定的能力与手段。

(1) 手写与心记的结合

中国画“外师造化、中得心源”的基本理论,决定了中国画写生方法是手写与心记的结合及互补。

心记是中国画写生的一个重要手段,可以说没有心记,就不可能有活泼生动的中国花鸟画。譬如,鸟的飞鸣食宿的不同动势,花之迎风带露的不同情态,单靠手写是解决不了的,只能靠心记。特别是写意花鸟画,毛笔一落纸,形象、动态、结构全要靠形象记忆来完成。没有清晰的、灵动的记忆便不能一气呵成。当然,在强调心记的同时,也应十分注重手写的训练。因为,花鸟画的体裁十分丰富,造型结构也各不相同,体裁的可塑性限度也很大。光靠心记有时也是力不从心。而且往往随着时间的推移而淡漠其形态特征。只有结合手记方





风中花枝摇曳的瞬间



可较长时间地保留原始记录并引发原始记忆和想象。大家应该知道，有些生动的写生是只有在当地当时才能表现出来，这就是在特定时空、环境下画家的感受和

情绪构成某种审美契机，触发情思的有感而发的结果。这是彼时彼地难得的获取与再现，应是当时情感的物质显现，也是心记和手写结合的产物，是极为珍贵。所



以两者结合与互补,以达到对形象、线条、色彩、构成乃至画境的反复提炼、概括,做到目到、心到、手到,并持之以恒,不断在生活中养成练手、练眼、练心,只有这样才能在创作上达到情景交融之境。

(2) 形态结构的认识与提炼

上面已经谈到花鸟画的内容在现实生活中是十分广泛而且造型特征也十分复杂,我们要想把每一种形象都做到十分具细的了解,恐怕精力上也不允许。因而如何学会抓住重点,抓住规律,以点代面,举一反三,活学活用,才能达到事半功倍的效果。下面我们试拟几个方面加以解决:

A、注意选择形象与角度

自然界中的花鸟形象千奇百怪,哪些是可入画,哪些是不可入画的,这一点将涉及创作者的艺术主张与文化素养。所以如何选择好具体类型的花、鸟等一切视觉形态的角度以确立典型视觉形象,首先在于作者视点的高、低;其次是建立在作者对视觉形象全面认识的基础之上。只有这样才能得到清晰结构、美观造型、合理穿插、别致布局,奇特同时又符合审美的视觉习惯与特定画境。譬如,古代艺术家写生花头时常采用俯视角度,认为这样画出的形象才符合民族欣赏习惯。因为人们喜欢看到花的前脸,看到花蕊等最精彩之处。而画枝干及叶子时又喜欢采用平透视的方法,其道理是这个角度观察到的叶与枝的变化最多,也最适合不同艺术手法的发挥与表现。

B、以结构入手找出规律特征

花鸟画体裁虽然十分复杂,但是在结构特征上还是有许多的相似之处。鸟类可分为涉禽、鸣禽、水禽、攀禽、猛禽等等;花卉中也有草本、木本、藤本之分。在这一基础上还可以再分得很详细。如花卉,一般由花托、花萼、花蕊组成,但形状很不一样。有球形、蝶形、漏斗形、钟形、筒形、不规则形等。这些不同形状的花又生在不同花序上,又分为聚伞花序、总状花序、穗状花序等,有的成团、有的成穗、有的攒簇在一起,有的个个分明。花瓣花蕊的形状更是千姿百态,如果我们在写生前能够认真观察及体悟,把握其结构特征,那么画起来就会迎刃而解。

C、分门别类、以点代面

大自然的万物,我们不可能样样都通过写生加以解决。所以有经验的画家往往采取分门别类,找出典型、以点带面,运用比较的手段找出其规律,通过对其共性和个性的认识,求得解剖一种花卉而达到理解和掌握数种同类型视觉形象的目的。如花卉中的百合、萱草、金针、五簪、山丹等就有很多共同之处,它们都是多年生的草本花卉,属中型花,花形呈漏斗状,花瓣都为六瓣,分为两层排列,三前三后,三大三小,雄蕊六,雌蕊一。所以只要选择其中一种,认清结构,组织好笔墨的表现,就等于认识与掌握了这一类花卉的基本结构与表现方法,然后就重点记住它们之间的差异。百合花呈大喇叭状,花瓣丰满圆润,花瓣中央有一条很鲜明的主筋,无副筋;相比之下萱花喇叭口更大,筒短,有主筋也有副筋;玉簪花是长漏斗状,花形和花瓣都细



自己的艺术情操。中央美术学院自建校以来一直十分重视社会实践课及下乡写生课的教学。前者侧重于对社会文化及艺术现象与古代文明遗迹的考察，后者则注重培养学生面对社会生活时，培养其独特的观察方法与艺术表现手段。就我个人而言，在美院的学习与教学中亦积累了许多的写生画稿，有手卷、册页，或巨幅的线描画稿，或水墨的现场写生及创作。但这些基本上都是围绕着如何巧妙地抓取动植物的生动形态，并由此而感悟出的情态特征而展开。同时注重把握视觉对象的环境气氛，使之予人有生气、生机之感。这也是写生的本旨。

(1) 什么是艺术形象

天地万物都属自然形象，这是客观存在，是花鸟画创造艺术形象的依据，是画家经过艺术观察后思想意识情感的熔铸而表现出来的独特形态，是主观情思借景物发挥的结果。在强化、概括、取舍、集中、虚化、联想等手段处理上，突出地表现了情绪、气势、氛围等属于“意”的范畴。比如，我的创作《静静山谷》这件作品源于我在美院读书时，利用暑假回到昔日生活的吉丰村所看到的景致，当年的“农业学大寨”时的大水库依然是荷叶连片、花朵迎风摇摆，在夕阳的映照下，渐入黄昏时的美好感受，当时是很动情的，通过几分钟的静坐与沉思，再加上面临着三面的群峰环绕，这件作品的形象特点由最初的写实感受逐步转向了山川岩石般的意象假借。这一变化的结果是作者在此时此点由于情感的诱发而产生的众多联想，这就是由特定的自然形象引发的艺术形象，它虽是瞬间形态的产物，却是注重发现事物特殊规律的以物观物法的应用，是在师造化的基础上强调主体心灵进行艺术再创造的表现。只有这样对其艺术创造才具有决定性意义。同时，我们亦要清楚艺术形象的确立，一定要符合表现的要求。艺术形象的真实是不能以自然形象的真实为衡量的标准。



所以艺术的创造与自然形象是不同的，是超越自然的一种“灵奇别构”。

(2) 形象表达与笔墨发挥

笔墨的各种程式形成经过了千余年的锤炼，在某些方面已十分成熟。而且每个历史时期的大师都有十分完善的、独特的个性艺术语言。但面对现实社会生活千变万化的自然界生态现象，我们不能只继承传统的手法而拒绝吸收任何有益的、新的艺术表现语言。这是每位当代画家应有的心理准备。所以在写生的过程中，要努力调动自己的情感，哪怕刚开始探索时出现不成熟的形象表达与笔墨发挥也不要灰心。要全方位地考察存在的问题，是基本笔法或墨法的应用？还是笔法、墨法与水法在运用中存在的侧重点问题？还是形象夸张变异时与笔法、墨法之间的处理与衔接过渡问题？还是笔墨的表现来抓住形态的主要特征问题？笔者在作品《骄阳》写生中有此深刻体会。《骄阳》的素材是热带植物，称尼古拉鹤望兰，高三丈，成群生状，花期长，色彩素雅，叶片厚实，生命力极强，为散开式生长，怎样来表现这一前人未涉及过的体裁而进行创造？这就需要作者调动以往的生活体验与知识积累，在确定最佳角度进行造型选择及综合外，最重要的是如何运用水墨手段来表达内心的感受，借此充满无限生机的新植物而达到艺术手法的训练及新素材在画面上的调

和统一。当时，我首先是定势，由势生态，由态生情，笔墨的走势也由规律而动。在组织笔法上始终不敢忘却那充满阳光的尼古拉鹤望兰本身，不敢忘却那蒸蒸日上生命，一切的有法都从无法开始，而无法的反复运用，到达纯熟时不但有法而且还会产生巧，有了巧，一切的变化都无端了。这正如石涛所说“无法之法，是为至法”。所以我们在运用笔墨表达视觉形象时要胆大心细，要抓住主要形象，用集中、概括、强调、提炼的方法去表现，使有限的画面上所塑造的景物能引起人们的联想，达到“象外之象”、“景外之景”艺术效果。为此，花鸟画主张写生，既要研究自然，更主张艺匠心裁，欲与造化争奇斗艳为目的。对待自然不是简单的抄写，而是内心新奇的收摄、内心新奇的铸造，这才说得上带着精神理想而言艺术。所以，通过三次对《骄阳》一画的写生，我掌握了笔墨写生时的一些基本要点与手段，读者可以从图例中得到印证。

(3) 天道自然与气韵贯通

绘画的目的是创造画面中的合理性。写生画亦然，它不是指自然生长中的合理性，这种合理性是组织意境的有效手段。它包括对画面形象的笔墨变异，视觉形象生长环境的加工、综合与创造，不同场合下的物象联想，笔墨法则回绕实际画面的需求进行的增减、虚化、突出与色彩的变异，是主观的，也就是说绘画作品中形



态之间的处理所带动的结构重组及其配合、呼应、相互作用则关系到能否展现出视觉观察后富有生气的意境。我在水墨写生《版纳阳光》中开始这一实践。西双版纳之所以被称为热带雨林，它包括了六大特征，如板根、老茎开花与结果、寄生腐生、植物绞杀、独木成林及望天树等。而《版纳阳光》所摄取的是寄生、腐生的石斛兰景观，在热带地区称之为“空中花园”。在阳光的照射下，花朵光彩夺目，耀艳无比，为能够表达出这一自然景观的同时又带有作者的主观理解与精神上的寄托，又要在极为复杂的自然形态中归理出合乎画面笔墨表达的程序方式，既合乎于中国画讲究笔墨及画理上的气韵贯通，又不失地域文化环境的特定现象，把情感与现实、情感与艺术表达合乎画面的构成。所以，我在艺术处理时，夸大了描写石斛兰花朵的作法，不但使其形象突出，而且在组织上把所要表现的花朵相应集中，在色彩上组成了一个强烈块面。在虚化的寄生主体上，把

树干化作一种贯穿气势的山川龙脉作法，以重墨衬托，似乎是合情合理的自然特征，实际上是完全按照画面构成的要求进行了主观创构，力求做到天然浑成。对于这一手法的艺术处理，还可以结合同一题材的以往优秀作品进行比较、印证，从中发现与研究美的规律与创造手法，并真正有益于绘画创作。所以说艺术创作应注重从生活中体悟作品意境、画理运用与发挥、技巧与时代的变化，才能做到创作的一气呵成，才不会让写生成成为一种单一的技法表现。

第二章

笔精墨妙与意趣心契

——水墨花鸟画的研究与表现

中国画的学习除师造化外，很重要的一点就是从临摹入手，从传统的艺术规律入手。那么临摹的对象是什么？这就涉及到了传统。然而传统又是什么？大家都在讲，可说法不一。有人把它归在外在表现形式上，即各个时期的笔墨等表现特点；有人把它归到诗、书、画、印这一综合体上。应该说这些都是比较表层的东西。如果把华丽的外衣看成内容就糟了。应该说传统是一种民族的精神，是不同朝代所遗存的民族特殊的文化心理结构。它包括了哲学、美学、政治、伦理道德、审美情感、价值观念以及具体的艺术表现手段等等。所以说传统应该是民族风尚的综合体，它并不形成非常鲜明的形象。正如钱钟书先生所言：传统就是一种风气。艺术传统就是当时的创作风气。现在回头看当时的风气，就形成了传统。传统永远是保守的，但又永远是长生不死的。在革新传统的斗争中传统就变得虚化了，并且把所有的东西都包含进去，亦包括着当时所利用的人的心理状态。所以说如何学习与研究传统花鸟画这一领域，其切入点需要很明确，应根据自身创作与研究的方向并且也得有一定的方式与手段，只有这样才能在研究与继承传统的同时有所作为、有所创造。

第一、如何寻找线索

作为一门学科的研究，首先是要找出线索并掌握线索，通过线索寻求文化史上的某种现象，以及艺术史上某一画派或画家在创作过程中谁影响谁的一个过程与信息。虽说这是一种个案形式的研究，但这种研究是十分有意义的，可以说是研究传统学问的开始。对于花鸟画研习来说应是如此。

中国绘画的演变，自成熟的魏晋绘画史以来，绘画的发展有许多明确展开的脉络，就画种的研习而言，如能切入对具体画家、画派作深入了解并摸清其师承的关系以及由此师承而所引发的拓展方向，及其画法、画派的传人等。这就是研究与学习的线索开始。

花鸟画自独立成科以来，产生过多次重大的突变。如何通过横向与纵向的联系比较，找出他们的独特创造点，以及这一创造与前贤智慧之间的融合关系，并由此继续深入研究。如，清代山水大家袁江、袁耀画风的形成，正是由宋代佚名画作中得到的启发，并在此基础上加以发展。这说明了一种画风的完善与否与继承的关系，并由此传承过程中通过一代又一代人的艺术加工与变异得到了新的发展。所以在学习与研究中，有必要以断代式的方法分析每个时期的艺术语言对境界表现的作用，并弄清楚各个不同时期艺术语言之间的转

换关系。尤其花鸟画这样十分注重保留情的表露与延续，以及情的冲动与控制画境的情之生发。对此，通过把握艺术规律与情的关系，真正理解传统、理解创作过程的主观幻象。因此说，中国花鸟画不管是传统的，还是现代的画风，都具有许多作者的思想、知识、生活的积淀，再加上都有各种不同的书写性表现手法来进行，完善画面的抒情性效果。因而，从艺术语言的角度来讲，人具有很强的能动性。从这个观点来探讨对传统的学习与研究，就不能只停留在某种材料媒介的变革，应该注重创造的观点与绘画的品格。并从现存的文献中寻找出线索与研究方向以及有益于我们研究的课题。

第二、能力的培养

作为画家除有一定的文史知识及艺术理论基础与良好的心理状态外，还必须切入实际的绘画技能实践与探索，真正领悟传统文化遗产对现代绘画的作用，同时领悟现实生活对绘画艺术的作用。所以画家需要有多种的综合能力面对日新月异的各种冲击与变化时才

《初雨》 1995年 178 × 97cm



能确定自己的方向,发挥出自我创造,这是现代艺术家应具备的最主要条件。

(1) 钻研能力的培养

中国绘画的表现既主观又客观,但都离不开生活与思维这两个极点。这是中华民族文化思想、社会道德诸方面因素的视觉体现,是对自然深入体察之后的一种情感总和的视觉转换形式。更注重在度的把握上求稳,是一种螺旋上升的形式,表明了中国画在讲求再现的同时,又不失原有风貌的表现。总是求得把所见、所思的一切都归于画面。所以培养自己独特的钻研能力,对绘画研究的深入十分重要。首先,要从横向的比较中了解时代特征,了解作者与其艺术审美表现上的共性与个性。其次,还必须在纵向的比较中结合画家、画派的个案研究,寻求其艺术语言的表现特性。中国画的发展历史悠久,其间的创造十分丰富。所以一定要通过选择,抓住核心,抓住特色以利于学术的展开与深化。同时,可以避免习惯性的学习与研究方式,注重意境、构思、技巧与时代的变化及需求,从艺术生活、艺术精神与师造化中体悟绘画创作,强调艺术形式应该多元、应该有强烈的独特个性思维与民族文化的体现。

(2) 表现能力的培养

从艺术作品的表现而言,画面的视觉载体均源于作者对社会生活与大自然的理解。画家深入自然生活最首要的在于是否有敏锐的观察能力,如果面对生活的体验,而谈不出独特的感受,哪是典型特征,哪是普遍现象。那么,艺术家的思维与情感



《乡音》 1995年 268 × 68cm



《焦土》 1995年 268 × 68cm



《楚泽之畔》 1996年 268 × 68cm



《雨潇潇》 1996年 268 × 68cm

乃至艺术的表现都将是很麻木的。所以说培养画家明确的直觉感悟能力与否？将决定了画家是否有能力将生活中自然美变化为艺术中的形式美。否则作品就失去了创造意义。就写生而言，我们面对大自然的客观存在时，首先是抓住整体气势与气氛。这就要有大胆的取舍与概括。保留最基本的大势与大感觉，注意从情感、情绪出发，而不是从固有的形式出发，因为艺术表现图式中的一切内容，应是情感的抒发，亦包括笔法、造型、构思及构境的发挥。其次，要善于把握与整体气势相关的细节结构，不管是写实还是抽象的艺术表现，都不能忽视对细节的概括与体现。细节是作品的局部、是作品的血肉，如果缺乏细节，那么作品的艺术处理将是空洞的。所以对于细节的艺术处理，必须经过认真的提炼加工，使其更具鲜明生动，力求于真实生活的状态下，加强艺术的激化。甚至为了艺术的真实，而部分违背了生活的真实也是可以理解的。艺术激化的目的在于更突出主体形象的典型特征。因此，如何发现规律，找出新的艺术秩序，发现新的绘画原理，可谓是艺术家的使命。因此，表现能力的培养就显得十分重要。它包括创构能力，这是现代艺术家必须具备的条件。所谓的创构能力，指的是情感经验在表现过程中，用什么样的形式倾向进行表达。这里包括很多抽象的内容，如通过均衡、对



《国魂》 1999年 268 × 68cm



《日丽风平》 1999年 268 × 68cm



《六月红》 1999年 268 × 68cm

称、奇正、虚实、韵律、节奏等手法进行处理。其次，创构能力还讲究发挥潜意识的思维活动在绘画上以象征手法加以表现。要求既要表现视觉摄取到正在变化中的自然各种形态，同时还应觉察并表现出自然中即将发生的变化。总之，绘画的目的在于用现代人的眼光、审美情趣的变化去发现自然中的美，领悟出自然的涵义，并以此创造情态结构的表现来考查自我艺术才能的体现。为此，在自然中寻求表现其精神和气质，虽说是重点，但没有对生活的感悟与艺术的表现，没有新的审美意趣，何谈有新的创造。

(3) 鉴赏能力的培养

艺术鉴赏是艺术活动的重要组成部分。从丰富的前贤传统中，领悟艺术表现手法上的许多样式，以及章法上的视觉张力。那种疏简处的空灵开阔，精微处的严谨法度，并由此领略到的时代艺术信息，为画境的拓展与艺术修养的提高提供先导的作用。由此所表现出的深厚的文化、历史、人文思想的积淀，有时将影响画家的一生并成为其艺术的转折点。因此研习传统，有人只

能从中认识理解，而不能与今融会贯通，而学贯中西是现代学子不可避免的选择。这里的关键在于如何调整与改变自身的知识结构，使其更富有思想，更善于思考问题的出发点与切入点。鉴赏一件古代艺术品的来龙去脉，收藏过程的典故，以及收藏家的印章、别号、室号、题记以及天干、地支等都需要有各种的文史常识，但更重要的是从中体会前贤如何讲究对自然法则的研习，注重作品创作过程中的心态表述与过程的演化，以及不同视觉形象或同一视觉形象的不同理解与艺术表达的手段。只有这样才能体会艺术与技术关系这一十分有趣的话题。所以说鉴赏能力的培养对传统与创新都是一种直觉的笔墨修养与艺术敏感性的锤炼。

第三、笔墨的理解与训练

笔墨程式的形成已经历了千余年的锤炼。笔是线的范畴，墨是渲染的范畴。笔墨的表现很多方面已十分成熟。而且每个历史时期的大师都十分注意完善自己独特的笔墨语言样式。并有许多系统的理论表述与训练秩序的过程。作为信息时代的艺术家，我们应具备