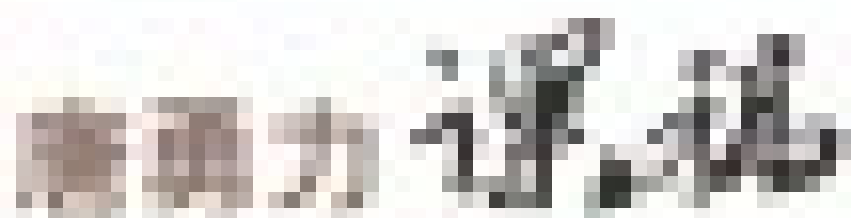


当代高等院校中国画名家教学系列

唐勇力 课稿

湖北美术出版社





当代高等院校中国画名家教学系列

唐勇力课稿

唐勇力 著



湖北美术出版社



目录

论画	01
虚染法	11
人体艺术观念	20
脱落法	27
创作教学随笔	33

鄂新登字 06 号

图书在版编目 (CIP) 数据

当代高等院校中国画名家教学系列

—唐勇力课稿/唐勇力 著

ISBN 7—5394—0794—8

I: ①当…②唐…

II: ①唐…

III: 艺术理论——艺术创作方法和经验

IV: J04

当代高等院校中国画名家教学系列

唐勇力课稿

主 编: 聂干因
责任编辑: 谢鸿辉
美术编辑: 姜晓鹏
装帧设计: 刘福珊
编 审: 贺飞白
督 印: 李国新

出版发行: 湖北美术出版社
地 址: 武汉市武昌黄鹄路 75 号
电 话: (027) 86787105
邮政编码: 430077
经 销: 新华书店
印 制: 深圳华新彩印制版有限公司
开 本: 880cm × 1230cm 1/16 开
印 张: 3 印张
印 数: 1—5000 册
版 次: 1998 年 12 月第 1 版
1998 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7—5394—0794—8/J·704

定 价: 23.50 元

论 画

立意

中国美学“意”的理论源远流长，流派纷呈。在传统的中国画中“立象”是尽“意”的手段。东汉王充在《论衡·超奇篇》中有这样一段论述：“实诚在胸臆，文墨书竹帛，外内表理，自相副称，意奋而笔纵，故文见而实露也。”这里“实诚”与“意奋”是指情感意境。唐代张彦远第一次提出绘画表现不是单纯地表现客观、单纯地表现主观，他主张主客观统一，并明确名之为“意”，其论：“书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能为也”，“骨气形似，皆本于立意”。指的是画家内在的审美情感。杜甫《丹青引》中说：“意匠惨淡经营中。”即指意与法、审美意识与美感表现聚于“意匠”：立于意，思于心，得其真，强调的是审美意识的主导作用。而“挥纤毫之笔，则万类由心”，“意在笔先”，“画尽意在”，则都是指画家主观的情思。其实，意的本源是自然、现实，但意的产生则是靠生活、物象对情感的刺激和心对物象的感受，以致情景相撞、情景交融来完成的。

明清两代人均主“意”而尚“趣”；讲“天趣”、“人趣”、“物趣”皆是画家情感的呈现，明确表现出尚“意”的审美倾向。

历代画家对“意”都有精辟之论，当代的各家各派亦不乏自己的见地。“意”的含义深奥而又广泛，作为画家应对此有具体的可操作性的认识。画家为了追

求“意”，就要凭自己的才能，到生活中去体验人生、认识人生，从而使自己的情思化为“意”。画家之品格、胸襟、气质、素养、情感只有熔铸于现实，才可能丰富“意”之内涵。

对于“形”或“形似”的问题，姚最强调“立万象于胸怀”，明确“形”和“意”之间先立“意”，形为神似，形意兼顾；倪瓒云：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”；陈与义说：“意足不求颜色似”，他们都主张“意”的主导作用。但这并不是说“形”就不要了，“不求形似”不等于没有形，“不求颜色似”不等于没有色，这里主要的是怎么把握形的问题。齐白石先生讲“似与不似之间”，这是白石老人把握形的观念——“形”和“意”之间形是为了达意。如此看来，形似或不似，或似与不似之间，就都要看“意”的需要与否了；反之，如果没有形的把握能力，“意”也就很难表达了。

古代画家在尚意、创意、意重于形的审美思想指导下，以读万卷书、行万里路为创“意”的条件，不求形似只求意足，并将创“意”出新，当成自己毕生的追求。“意”只有在生活中才能求得，而情感就必然是其核心，无情感则不能产生“意”。在绘画的实践中只有妙悟“意”的存在、培养创“意”的主观精神、破前人之藩篱、立新意于画中，以及凭着高超的造型技法、丰富的艺术想象力和“搜尽奇峰打草稿”的毅力，才能实现创“意”的目的。

画中之“意”均寄寓着画家的情思。所谓雄浑、



铅笔线稿

创作手稿



铅笔写生线稿



素描写生

典雅、俊丽、高古、自然、含蓄、豪放、清奇、悲慨、飘逸等等，无不是情感迸发的表现。情感与想象相融合，又推动想象之神韵。

只有想象力极强的画家，才能“立万象于胸怀”——刘勰“神用象通，情变所孕。情以貌求，心以理应”的观点，是对这种艺术想象力作用的简要而深刻的概括；情远难“意”，心远难“形”，“意”是物我合一的结果——顾恺之所谓“迁想妙得”，说的正是想象与意境完美结合的佳境。

张彦远的“象物心在于形似，形似须全其骨气，骨法形似皆本于立意，而归乎用笔”，阐明的就是以“意”使法、法为“意”用、法在“意”达在绘画中所产生的重要作用。凡能卓然成家者，无不是善于以意使法、笔墨之迹全为意用的，他们的选材、造型、构图、色彩等均因为情思所牵，也无不是以意运法、使法就意的。

造 型

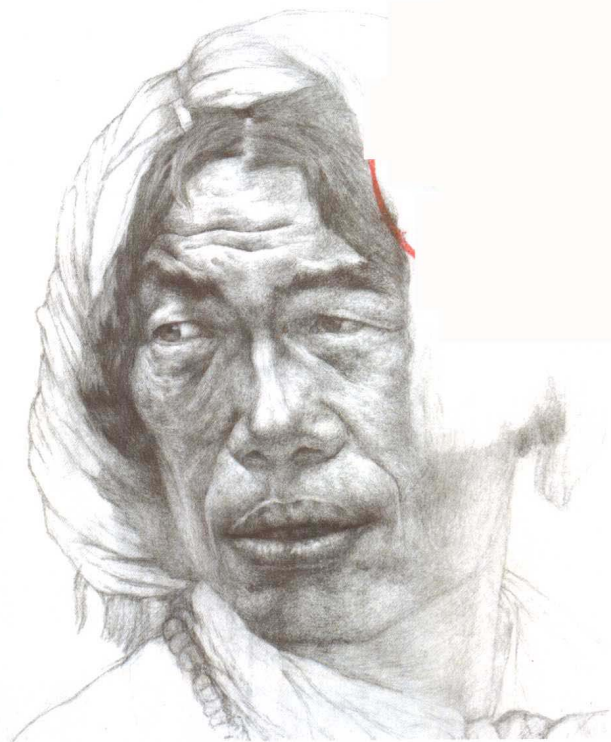
所谓“论画以形似，见与儿童邻”、“有似而不似，不似而似之意”、“乃神似，非形似也”、“妙在似与不似之间”、“不似之似为真似”等等，均为历代名家对

意象造型的论述，它们充分体现了中国画造型的审美观。如何理解认识“不似之似”，又怎样在绘画中做到“似与不似之间”，画家们在实践中的体会就各不相同了。而研究其中之奥妙以求其真谛，则应是摆在每位中国画家面前的重要课题。

“写意”论是中国画传统的美学观念，它的要求是“似”与“不似”之间。山水画和花鸟画在历代画家的不断实践和探索中，其发展已达到了巅峰状态，而人物画自唐代之后，因宋文人画的兴起，形成了重笔墨，轻造型，重山水、花鸟，轻人物的局面，致使人物画的造型讳偏俏弱和人物画家的寥若晨星。从中国绘画史来看，对笔墨的研究，是以牺牲造型为代价的。为了改变这种状况，自本世纪起，人物画家开始研习素描，重新确立造型的重要地位，并取得了一定的成就；但又多少有矫枉过正之嫌，加之现代西方艺术潮流的冲击，结果使得“意象”造型观念再次陷入了模糊状态。

对“意象”造型，我认为应重新加以认识，廓清其内涵。“意象”之灵魂是人的“情思”，它不应受物象本身的质量、形态、结构、时间、空间的约束。画家是用心灵、人生去感悟认识对象，把握客观实体的；造型作为一种移情的媒介物，是画家在感悟对象时产生的视觉形象，这个形象既是中国传统美学的

素描写生





水墨写生(局部)

“不似之似”，更是现代审美观念的产物。就造型的过程而言，我认为大致可分为下列六种情况：

(一) 情感造型 艺术是情感的体现，没有情感就没有艺术。客观物象作用于画家的直觉，引起心灵的震动，头脑中就会产生对物象的认识，“由物生情，由情生象”——造型由此产生在直觉和情感之中。我们对形、形状、形象这样的名词，要有一个明确的认识：“形”指外在的形，如一个人、一张桌子、一座建筑物、一棵树等，是从表面得到的一种概念；“形状”指的是同一类物体的变化，如胖人、瘦人、高人、矮人、大树、小树等；“形象”是指形和形状综合呈现的具体的形态。因此画家在对客观对象观察、分析、认识、理解的过程中，要明确地把握和运用这些基本的概念。

画家在面对客观对象的时候（比如模特儿），通过视觉会产生一种认识，并会和他当时的情感很快地联系起来；而因对象的职业、性别、年龄、高矮、胖瘦、丑俊的不同，也必然会使画家产生不同的情感。在造型时是实写对象，还是夸张对象，这需要画家善于觉察和把握情感的流动，将客观对象融入自己的情感之中，使其成为情感抒发的媒介物。画家不应被动

地描绘对象，而要积极主动地将主观和客观巧妙地结合起来，把握住形体的夸张取舍和线条的粗细变化，以求准确地表达出自己的情感。

(二) 理智造型 中国画的观察方法是心、性、情、理相结合的；它要求画家在感悟客观对象的时候不止是一时冲动，同时还有冷静的思考，头脑要清楚，要保持静观的思绪，要深刻而理智地感悟客观对象所呈显出的“有意味的形式”。古人讲“观象悟道”，就是指画家在观察时，应从客观物象中悟出其中的道理来，将情感净化并融凝于理智，从而表达了一种理智造型的观念。如何对客观物象作艺术的表现，“视点”是画家最先需要考虑的。直观的观察方法可以是多样性的：囫圇地看、整体地看、环视体察，以及立体的全方位的分析判断等。这样做的目的就是要透过表象抓特征，把握住对象的整体形和结构形，并充分刻画细节，近取其质，远取其势，逐渐深入，最终形成自己独到的造型风格。“理智造型”运用得好坏，取决于画家自身艺术修养、人生体验以及艺术技巧等多方面的因素。

(三) 随意造型 古人绘画尚意，讲究的是“外师造化，中得心源”；“立意”是求理足，虽无常法但有常理，故画面“气骨”、“神韵”并存。绘画在不断的

水墨写生(局部)





水墨小品

发展过程中，“意”增加了另一种含义，那就是造型的随意性。在表现客观对象时，不以精心思索的理智状态为主，而要的是对客观对象观察判断的彻里彻外；视觉角度不在一点上，而是作环行整体观察，然后即兴纵笔。“随意造型”对不同物象可以各取所需、拼接组合、互相渗透、随意而成，从而显出造型的不确定性。西方绘画大师如毕加索、达利等也都具有这种造型的随意性。

将不同的物类特征融合一体，把不同时空的对象重新组合，不求常理而求通艺理，呈现出造型的灵活性，这是“随意造型”的主要特征。只有借鉴西方现代艺术，并将其与中国传统“意”的造型观念相融合，充分发挥艺术家的想象力，才能创造出多样的“有意味的形式”来。

(四) 象征造型 象征手法是中国传统人物画中贯穿始终的审美表现形式之一。古人一般不作写生，多采取对客观对象追忆或默记的方式来作画；这种方式虽能抓住大的形体特征，整体造型性极强，具有象征寓意，但也因此丢失了深入细致的客观描写，显出了雷同化、程式化、概念化的弊端。恽南田题画诗云：“老树如奇士，修篁似美人”，揭示了绘画中的寓意。当然，现代中国绘画中的象征造型和古代的象征手法是不可同日而语的。我说的“象征造型”是对视觉形象作直接的“象征”性的描写，是以客观对象整体形态和构成为出发点，抓住其本质特征，来进行“象征”

刻画。比如对一位老人作古树般饱经风霜的描画，对一位山里人作山石般的描画等等。这不仅丰富了作品的内涵，而且也丰富、加强了作品的表现形式及深度。“象征造型”运用得好，会获得极强的艺术感染力。

把握好“象征造型”这个具有浪漫主义色彩的审美表现手法，可使你在实践中放开手脚，更加强象征的意义，如采用象征式的构图、象征式的色彩等等。画家应该力求培养超乎寻常的感知能力，以便把现实中的形象塑造成为具有象征意义的艺术形象。

(五) 灵感造型 画家运用天生的悟性和感知能力，对客观对象这个灵感媒介进行联想，进而使之转化为可视的艺术形象，并运用巧妙的技法表现出来，这就是灵感造型。

潘天寿在《听天阁画谈随笔》中说过：“无灵感，即无创造；无技巧，即无绘画，故灵感为绘画之灵魂，技巧为绘画之父母。”此论把绘画中灵感的地位作了无比准确的阐述。画家要不断地修炼自己，认识灵感，不断地在绘画实践中显示灵感的作用。灵感可能在艺术家一生的创作中一直居重要地位，但只有长期深入艺术实践，加上思想成熟和修养深厚，“灵感造型”才能真正灌注于作品之中。

水墨小品





水墨小品

画家本身要善于在生活中寻找灵感。如你见到一块怪石，或听说一件什么事，就会引起你的情绪变化，潜意识中会现出一种形象来，这都是灵感的火花。各种不同的客观对象、生活中的各类事物都会引发不同的灵感，这就需要画家善于抓住灵感，运用自己的艺术技巧，使“灵感造型”得以实现。

(六) 比较造型 俗语云：“差之毫厘，失之千里。”艺术形象的高雅与平庸、博大与狭小、精深与粗浅等也都在毫厘之间。形象的差异，指的是一种涉及到典型形态的细微差别，有这点差别和没有这点差别是完

全不一样的。进行画与画之间、造型与造型之间互相比较，是画家寻觅正确表达的最佳方式；比较还是画家提高修养、提高对造型认识水平的极好办法。人物形象造型的比较应是广泛和深入细致的，而经常性地进行比较，就会发现不同人的作品之间造型的差异来。将古画和今画相比、西画和国画相比、大师作品与大师作品相比、自己的画与别人的画相比……通过不断地比较、观察、体悟、研究和品评作品的差异，就能获得高品位的造型观念。

在写生造型中，找对象差异，主要是靠观察、分

析客观对象本身存在的不同特点来完成的。如正常人左右半部应是对称的,然而实际上每个人都有不同程度的差别,这些都要靠画家用眼睛去找出这种细微差异,并加以着重刻画出来才行。凡世上万物,没有绝对一样的,因而画家就必须具备灵性和天赋去感知、把握这种差异。

在创作中,寻求造型的差异变化尤为重要,不可忽视。只有仔细研究分析所要描画的人物形象,充分发挥自己的个性风格,寻求造型的差异,并在造型感觉、造型意识和造型趣味上进行比较训练,才能创造出精细入微而又独特的艺术形象来。

中国民族的“意象”造型观,包括形、色、质等物化形式上都完全不同于西方。为了显示民族文化的特征,保持民族艺术的特色,应重视天人合一的传统理念,努力把客观对象纳入主观意念的秩序中,使客观和主观和谐统一起来。

构图

构图即讲画面的形式美;绘画中的构图是一种形式概念。构图受“立意”的统领,要充分达“意”,就必须创造出“有意味的”的构图形式。中国传统绘画讲“立意”、“为象”、“章法”三者结合,同步表达,方可呈现统一和谐的效果。古代绘画的“章法”有其规范性和程式化,先不论其优劣,仅对今人而言,广博览、精吸收,借鉴学习就是必须的。中国画构图极讲究“势”。如造险绝之势、造祥和之势、造平稳之势、造动荡之势、造热烈之势等等。深入研究构图的规律及特点,从全局来看一点,又从一点回到全局,以“气韵”为内在核心,就会得到妙绝的构图,并使作品产生出新意和高格调来。

以散点透视法组成的画面,其独特的构图形式,构成了中国画的风格特征。传统中国画的画面生动有节奏、情景相交融、对比而调和、动静能互衬等等优势,都是与古人在虚实相生的主观理念下所产生的构图章法分不开的。在艺术实践中不断地领会古人的构图方式,认识民族文化的深奥,提高自己的艺术素养,并在创作中重视形式美,就有可能探索出具有个人风格的构图形式来。

构图在绘画中呈现的格局可以是千变万化的,这就给予画家充分自由的选择余地,以创作出众多适合

自己“意”的构图来。不同形状的组合,相同形状的结合,以及物类的对比、运动、态势、节奏、对称、排列、分割、变异、纵横、凝聚、疏散、虚实、平衡、比例、主次、高低、前后等等,都是构图中的重要因素。

画面的黄金交点是凝聚视觉的审美的接合点、中心点,它既是观赏者的自然关注视点,更是画家借以抒发情感的焦点,故不能掉以轻心。要在此精妙之处做足文章,表现出构图的严密、精致,使之意味无穷。

西方现代机械立体主义画家莱热曾说过:“现代人越来越多地生活在高度的几何秩序中,人类的一切创造,机械的或工业的,都是依据几何设想的。”此言准确地概述了现代绘画构图的原理。可以这样说,现代绘画的构图大都可以用几何学进行分析,因此几何形式美是当代绘画构图的一大特征。画家对此不能熟视无睹。依据“立意”的需要,一幅作品可以通过几何式的设计,有意造成比例的不合理、透视的反差,从而产生一种错觉,打乱观赏者的平衡感,引起其心理上的振荡。在参观敦煌壁画时,我就有深切的感受:敦煌壁画的画面构成、人物大小、远近安排等相互之间的关系,由于尺度比例的失调(人物按等级秩序排列,建筑物的大小比例则是根据壁画图式的需要来设计的),而使人一进入石窟就感受到了博大精深的宗教气氛。

观众可能不喜欢艺术家所创作的作品,画家也不一定会迎合观赏者的审美趣味,但艺术家应该创作出能引起观赏者强烈视觉感受的作品,并使观赏者在你的作品面前,不需要任何解释即能得到满足——这样的作品就是成功的。

色彩

潘天寿云:“色凭目显,无目即无色,色为目赏,不为目赏,亦无色也。故盲子无色,色盲者无色,不为吾人眼目所着意者,亦无色。”无疑道出了色彩的重要性。几千年来,中国传统绘画之色彩演变和发展,有着自己独特的规律,它使得色和用色都有其法度可寻。中国古代绘画有淡色和重色之分:淡色为水性植物色,其性质为“微加点缀,不求晕染”,雅致清致;重色为矿物质色,其性质为“色意浓烈”、“富丽堂皇”、“厚金古朴”。直至今日中国画仍然使用这

两类天然颜色，这也算是东方艺术精神的体现吧。

中国画的色彩与线条相融合，便产生了情调高雅的独特面貌，如敦煌唐代壁画的描绘佛教经变的《净土变》，色彩上以赭红色配合绿色调，又与深土红、石青、石绿、铅粉等色并列组合，平细匀称，互衬对比，从而在强烈的色彩对比中，渲染出富丽堂皇、气象万千的极乐世界。

唐代绘画用色浓厚华丽，宋、明、清以后，因受文人画审美思想的影响，人们大多使用植物色，于是风格就渐趋雅致清新了。就画种而言，壁画浓烈，卷轴画淡雅；从国画和西方绘画对比的角度讲，西方传统绘画的色彩是依据光学原理来确定的，科学性强，对色彩的研究也颇为精深，而现代抽象绘画的色彩以主观确定为主，强调视觉感官刺激。中西绘画都有自己的独到之处。国画家在艺术实践中，不仅要深入研究中国传统色彩，还应了解西方的色彩观，以加强自己的色彩修养；更应纵观中国画色彩，横览世界绘画色彩，在对比中建立起自我绘画之色彩观。

画面的意境决定着绘画的最终完美与否。画家应在艺术创作中发挥自己思维、意念、情感和想象力的作用，在具体的、有限的颜色中组合出无限的色彩旋律来。天地间自然之色为“古源”之色，画家心中之色直接和情感相关联为“心源”之色。中国传统绘画中的“随类赋彩”乃是对物类表面之色的描绘，追求的是色彩表现的类似，这成为中国画特有的色彩表现观念。对现代画家而言，色彩就是现实与情感相融而产生的心理图像，任何印象都可以是画家抓住色彩感受的契机；每个人都有自己的色彩意识、喜好，以及把握色彩和谐的尺度；在不同的时代色彩都呈现着不同的个性，对色彩的追求也随时代的变迁而不同。

潘天寿云：“吾国绘画，一幅画中，无黑或白，即不可画矣。”“黑白两色为原色”，正体现了中国画的重要色彩观。但关键是如何认识使用的问题，黑白两色使用得好，能强化绘画的视觉感受，会有出人意料、“妙超自然”的效果。艳而能深沉、淡而能清雅、浓而能古朴——这正是黑白两色的长处。

拥有丰富的色彩知识和深厚的修养是画家的基本功之一，而情感意识是使用色彩的灵魂。如何将色彩恰如其分地运用到作品中去，这对每个画家来说都是不容易的。最好的方法是始终按照自己的意念和想象，始终依靠自己的知觉、感受，大胆自由地使用色彩，探索自己的色彩观念，创造出自己的色彩旋律，

去呼唤观赏者的共鸣。

技 法

技法的探求直接关系着艺术形式的完美及出新，而重视笔墨功夫，强调长久训练实践的重要性，也正是为了这一目的的实现；但技法必须表现精神，同时最终使绘画作品也成为精神的载体。

方薰云：“有画法而无画理非也，有画理而无画法亦非也。画无定法，物有常理。物有常理，而其动静变化机趣无方。”这说明古人极讲究“法”与“理”的关系，主张“法”服从理。但明清以来中国画技法的发展日趋凝滞，人人学习笔墨而又在成型的技法中脱不出来，以致制约了“法”的创新，也阻碍了“理”的表达。

清代之后的绘画无甚进展，只是一味地讲究“笔墨”，在小趣味上做文章，脱离现实，脱离人生。百十年来，多少画家在墨分五色、见笔见墨，以及干、湿、浓、淡、擦、点、染上苦心经营，其结果却往往是本末倒置，始终也没明白笔墨究竟为何物。技法是必须在继承的基础上不断创新的，唯有不断体验人生，不断钻研创新，才能有生命力。

石涛推崇的是“无法而法，乃为至法”。我们当代的画家更不能拘泥于古人的笔墨程式，而是要创新，法自我立，要在自由自在中尽心尽力地表现对象，使作品情真意切。

具体说来，技法的探求和绘画的材料、工具等直接相关。材料不同，“法”也随之不同；工具不同，“法”更不相同。“法”无常“法”，“理”却是常“理”。学习中国画，除了掌握传统笔墨技法之外，还必须寻求其它的表现技法，比如通过对自然界、现代工业文明、传统文化及日常生活等多方面的体验观察，从中受到启发，以探索出新的技法来。“法”的发现与创造有时也靠悟性和灵感；“法”不创新，艺术生命也就停止了。

绘画技法千变万化，变到后来，是否就再也变不出什么新招来了呢？其实技法的探索和运用是有一个相对稳定期的，这也就意味着一种风格的形成和成熟。风格成熟与否，取决于画家对画面意境的表达是否深刻。技法是历代画家共同努力探索实践的结果：如古代的披麻皴、斧劈皴、折带皴等均是经过反复实践后才得到肯定的，它们至今仍在被使用，成为常法。

而今天的中国画同样面临着技法创新的难题,怎么才能解决呢?我想,只要我们努力在继承传统的基础上大胆创新,在绘画实践中从有“法”到无“法”,再从无“法”到有“法”,不断尝试,不断进取,就一定能够找到解决这个难题的“金钥匙”。

肌理

肌理是用主观意向创作出来的一种“形式语言”。它在中国画创作中的作用,现已渐渐为人们所熟悉,其画面效果也被大家所认同。肌理的作用归纳起来有以下几个方面:其一,使描绘的客观对象更具质感,刻画上更具体入微;其二,营造意境,增加气氛,使画面更加生动多姿;其三,丰富了画家的表现技巧,扩大了观赏者的审美视野;其四,肌理语言本身具有的诱惑性,能大大增强作品的趣味;其五,可弥补笔墨所无法表现的效果,并与笔墨相得益彰。

艺术语言的探索应是画家的责任,但如何使用艺术语言则是画家艺术功力的体现。肌理作为一种形式语言,我们可以在实践中驾驭它、强化它,使之变成“个性语言”。一些人不赞成使用肌理甚至对它反感,认为肌理不是笔墨,这种看法是狭隘的。肌理来源于画家对生活的细腻观察和对自然美的热爱,它是对人类共同拥有的众多文化遗产的吸纳与补充。画家从古老的文物上、山中的青石裂纹中、在自然界的动植物身上发现了这种美,并巧妙地运用到自己的作品中去,的确大大地丰富了中国画的表现形式。肌理作为一种情感符号的表现形式,如果运用得适当巧妙,会使作品产生绝妙的效果;但若无选择无目的地滥用,只能适得其反。

肌理作为绘画语言在运用中应当注意以下几个方面:一、不能仅仅花样翻新,只顾工具、材料的变化而造成杂乱无章、顾此失彼、本末倒置的后果;二、以不脱开中国画的传统技法为前提来使用肌理语言才具有生命力;三、使用肌理应当和创作的意境相符,不能每画必做肌理、为肌理而肌理,因为肌理的运用,也是需要功夫的,它和笔墨功夫一样,都离不开画家长期的实践修炼。

线条

线本身就是艺术,书法即是最好的证明。

对中国画来讲,线直接作用着造型。线条的组合是艺术形式美的体现,线的千变万化则象征着画家表达的情感。

古人的“十八描”、“十八皴”已经远不能适应当今艺术发展的需要了,所以画家在对线的认识和运用上,都应努力拓展新的层面。这样,研究线的可操作性就变得十分重要起来。

这里简单阐述以下三个方面的问题。

线与造型:一般来说,初次描绘客观对象的时候,总是先看对象的边缘线,从外形轮廓入手。因为任何形体所显出的轮廓剪影是人们第一眼就能看到的,从初学者线描的练习中,我们可以了解到这一点。然而成熟的画家对线的认识就不能是单纯的轮廓线了,而必须要和造型联系起来才行。在面对丰富而充满内涵的客观对象时,首先要考虑的是如何用线来表现其造型的优美和准确。

线的粗、细、曲、直、钝、挫、长、短等都是画家在造型实践中,从客观对象中提炼出来的。这些线条便是画家情感的琴弦,是主观与客观统一的结晶。

随着画家运用线的熟练程度的提高,在进行艺术表现时,首先要做到的是造型准确、描画充分、线条组合谐调,这是对画家第一步的要求;第二步,即要求画家充分研究客观对象,将客观对象与主观情感完美地结合,使作品上升到一种较高的精神境界上来,这时线条也就变成了画家的个性语言——画家不仅要用线来造型,而且要用线来思维,要靠它来传达出丰富美妙、千变万化的心声。

线的组合形式:一个人用毛笔划一条线是很容易做到的,一位画家用线勾勒一个形象也是不困难的,但当画家想用线条组成自己绘画的个性语言时,就十分不容易了。衡量一位画家绘画作品水平的高低,线条的个性风格是最基本的标准之一。

形成画家个性语言的灵魂是线的组合形式,最能说明这一点的是中国传统的绘画:如“吴带当风”、“曹衣出水”、“高古游丝”、“春蚕吐丝”、“屋漏痕”、“折钗脱”、“锥画沙”等等,都表现出了丰富多彩的线条组合形式。

成熟的线条组合,能使画面上所有线条互相之间构成一种韵律;它组织严谨,不可分割。而且线条之间的空白、线与线的组合就如同交响乐的旋律一般,给人以美的享受。

我们要善于学习古人的线描成果，从中体悟出线条组合的韵味；同时借鉴国外艺术中线的表现形式，在实践中为中国线描这一古老的艺术形式开辟更为广阔的道路。

线条的绘画感：线条在绘画中应传达画家的情感。然而有些画家对客观对象不加研究，甚至很少对照写生，只是从别人的作品中抄来抄去，或者在作画时过于理性，造成了线条的设计感过强、画面僵化。这就大大削弱了画家情感的表达，致使画面无韵、无神、无味。

线的绘画感是画家才华与实践相结合的产物。只有博采众长，向古今中外学习，并融自己的情感于其中，才能形成个人独特的风格。

对线的研究有三条途径，一是通过大量的写生来研究客观对象；二是博鉴古人杰作，掌握传统的线描技法，同时学习国外艺术家用线的技巧；三是加强书法练习，在书法中体悟线的美。

作为画家，要善于了解自己、认识自己、发现自己，更重要的是要正确估价自己。若能依据对人生的体验和必要的艺术才华找到自己的位置，再加以不懈的努力，你就一定能创造出好的作品来。

虚染法

在传统工笔技法中求创新
虚中见实·实中见虚

中国画强调主观抒情,其审美意识的物化形态就是“写意”。这种精神不仅体现在酣畅淋漓的水墨画中,同时在造型严谨、制作精细的工笔人物画中也有所表现。古代先师们创造了各种技法,如范宽的豆瓣皴、董源的披麻皴、倪瓒的轻墨法、黄宾虹的积墨法等,无疑都是后人学习的楷模。在当今的中国画坛中,探索新的绘画语言,创造新的表现技法,是这一代画家的天职。“虚染法”就是根据“写意”的观念引申而成的。

用虚染法渲染对象时,常带有极强的随意性。它着眼于对对象点、面、结构的渲染,并可配合染高染低法的穿插运用;技法灵动而自由,不受线的束缚。

在运用虚染法时,有时可有意地将墨或色染出界线外,不留笔痕而造成虚茫飘逸的效果,并使画面透出一种空灵感来。在这里特别要指出线的重要性:游丝般的、圆中见方的细线描和虚染法是相辅相成的;成熟的线条组合形式构成了画面的韵律,而线与线之间有变化的空白,则形成了内在的节奏。虚染法在有节奏的旋律中,犹如进入了一个自由的天地。若充分发挥出虚染写意的功能,可为全画营造出一种虚实相生的艺术效果。



