

姚舜熙 著

概念·手法与再创造

花鸟画的形式探索

1

福建美术出版社



G A I N I A N · S H O U F A Y U Z A I C H U A N G Z A O

概念·手法与再创造

——花鸟画的形式探索(1)

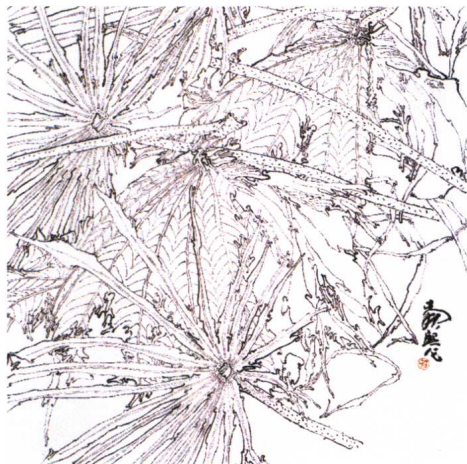
姚舜熙 著

H U A N I A O H U A D E X I N G S H I T A N S U O



福建美术出版社

F U J I A N M E I S H U C H U B A N S H E



图书在版编目(CIP)数据

概念·手法与再创造：花鸟画的形式探索 / 姚舜熙著.

—福州：福建美术出版社，2004.1

ISBN 7-5393-1360-9

I.概... II.姚... III.花鸟画—技法(美术)

IV.J211.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第112330号

概念·手法与再创造：

花鸟画的形式探索

姚舜熙 著

福建美术出版社出版发行

福州华彩印务有限公司印刷

开本 889×1194mm 1/16 4.5印张

2004年1月第1版第1次印刷

印数：0001-3000

ISBN 7-5393-1360-9/J.1327

定价：38.00元

作品《国魂》为北京大学收藏。

作品《苏醒》及传记编入《世界华人美术名家年鉴》。

- 1999年作品《乡音》参加全国写生画展。

- 2000年应邀于深圳美术馆举办“姚舜熙工笔画展”。

作品《幽兰》为深圳美术馆收藏。

应邀于福州画院举办《实入虚出——姚舜熙作品汇报展及学术研究会》。

策划与筹办《关照自然——当代著名中青年花鸟画家作品展及学术研讨会》。

作品《骄阳》入编《今日中国美术》。

作品《版纳阳光》等六件作品编入《百杰画家水墨画技法举要》。

应邀于河南洛阳博物苑举办《百杰画家——姚舜熙近作展》。

- 2001年作品《版纳阳光》组画参加法国巴黎联合国教科文总部举办“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。

作品《骄阳》选入“百年中国画展”，作品及传记编入“百年中国画展”作品集。

作品《国魂》参加莫斯科中央美术之家举办的“世纪之辰——中华书画艺术大展”金奖。

- 2002年受聘《家园》杂志社“收藏与欣赏”专栏作家。

受聘北京东方美术馆艺术委员会委员。

作品《朱光图》为人民大会堂收藏。

作品《春》为中国文学艺术联合会收藏。

应邀赴日本东京讲学，并于东京中国美术展示馆及横滨画廊举办画展。

- 2003年作品《苍生》获首届北京国际美术双年展序列展中国花鸟画艺术大展银奖。

作品《骄阳》参加闽籍中国艺术家学术邀请展。

作品《骄阳》之五参加第二届中国画大展，获优秀作品奖。

作品《骄阳》系列参加江苏省美术馆之“盛世宏图”学术邀请展。

作品《幽兰》组画参加广州艺术博览会之“传承与融合”艺术邀请展。

作品《清秋》组画参加深圳美术馆之“纵横水墨”艺术提名展。

受聘《管理与财富》杂志社“艺术与财富”专栏作家。

出版有《姚舜熙作品》(岭南美)、《古代画谱·吕纪卷》(荣宝斋)、《百杰画家·姚舜熙》(辽美)、《现代工笔名家特殊表现·姚舜熙卷》(辽美)、《争奇斗艳——姚舜熙论工笔花鸟画创作》(安徽美)、《雨林阳光——姚舜熙论创作性花鸟画写生》(安徽美)以及《南国榕树》、《版纳阳光》摄影集二部(安徽美)。



南风

目 录

概念·手法与再创造——花鸟画的形式探索·····	1
骄 阳·····	11
天 骄·····	14
清 音·····	17
佛 音·····	19
静静山谷·····	21
黄土地·····	23
苍生(一)·····	25
苍生(二)·····	27
苍生(三)·····	30
骄阳之四·····	33
和 风·····	34
秋 声·····	35
朝 霞·····	39
澜沧江畔·····	42
春光图·····	45
落 英·····	49
雨潇潇、楚泽之畔·····	50
雨林深处·····	51
雨林图卷·····	52
雨林图卷之二·····	54
雨林印象(一)·····	56
雨林印象(二)·····	57
雨林印象(三)·····	58
雨林印象(四)·····	59
雨林印象(五)、(六)·····	60
雨林印象(七)、(八)·····	61
朝霞、朱光·····	62
六月红、日丽风平·····	64
版纳阳光·····	66
版纳阳光之二·····	67
作者简介	



概念·手法与再创造——花鸟画的形式探索

姚舜熙

一、“写心”传统及审美思想

花鸟画是中国艺术的一朵奇葩，其历史早于西洋的静物画七百余年。花鸟画作为一门学科，为东方所独有，并盛行于太平洋东岸的诸多国家，从其审美表现的特征而言，若追本溯源，中国则是花鸟画艺术的发祥地。

我们可以从出土文物的考证中得知中华民族的先民在改造自然的同时，已逐渐形成对花鸟、虫鱼、禽兽等有较深刻的认识并将其作为视觉审美对象。如现存的新石器时代的“石鸟”、商朝青铜爵上的雀形盖等实物资料均可印证。可见先民的艺术创造已愈见精巧，除能把握视觉对象的主体动态特征外，许多细部中的形状、层次及其结构变化都有很多极其用心的刻划，以至今日我们仍可清晰地辨认出鸟类的品种。同时，我们的先民还创造出一种人鸟的混合造型——“仙人”，或以综合美化的手法将鸟类表现成为祥瑞并有灵性的“仙禽”，或将花鸟形态置于各种器皿造型表面的图案装饰之中，以此征得祥瑞与原始的图腾崇拜。

在绘画创作上，先民们已开始借《诗经》六义中的赋、比、兴的手法，通过对花草、禽鸟自然美的描写来比拟人事、兴起人意，以表现人在物质生存下的情感生活，其目的是力求“传神”地将画中的花鸟作为现实花鸟的替身加以描写，以使观者可以凭借这一视觉形态加以驰骋想象，从而进入更深层的审美思想活动。这就逐步形成了中国绘画艺术中“写心”的传统，同时在花鸟画创作中也逐渐得到了切实体现。因此，当花鸟画发展至唐代中叶又产生了一个重要的审美转折，在《历代名画记》中记载了画家张璪提出的“外师造化、中得心源”的艺术创作主张，并指明了艺术创作中客观形象——艺术形象——艺术意象形成的全部过程，由此成为千百年来的画理谛要。为此，在视觉艺术的审美上，以追求似与真，把“妙得其真”当作艺术的最高境界而努力追寻，并形成了中国花鸟画创作上的第一个概念——“写生”传统。这种以“妙得其真”为艺术追求引导的“写生”，与我们今日所言“对物写生”的意义不同。其更多的是注重寻求花鸟的精神本质及其外在形式表现中所追求的某种幻象的“酷似”。如此高起点的审美思想与艺术实践，对五代、两宋花鸟画的成熟奠定了基础。至此，五代、两宋花鸟画艺术探索也由“妙得其真”引导的“写生”向“寓兴”的艺术追求逐步演化。可以说，此时的画家已开始注重有意识地强调“我心即宇宙”，有意突出了一个“我”的意念。同时在创作的形式上更选择寄“寓”视觉对象的同时，使作品“兴”起于观者的感受而产生大异其趣的艺术效果。这种基于儒、释、道、法不同立场的“我”之绘画观念，使所创作的画面形态具有鲜明的表现性特征。因此，这一历史时期的艺术活动及其成果，亦“迎来”了中国绘画史上第一



苏醒



白描珍禽



白描珍禽

个高峰期与定型期。第一次产生了史称“徐黄体异”的两种花鸟画艺术流派。从南唐徐熙、西蜀黄筌及其流派的艺术活动与传世的作品研究而言,这种各自不同题材、不同志趣的选择也都力倡“诗中有画、画中有诗”的新审美思想,并在其作品中表现出发人浮想的诗情画意。同时也表明这一时期的绘画创作已不再满足已有的艺术追求与传统,更多的是在理法、情趣中寻求表现自我的感受,以及特定的花鸟形态与人类精神生活的深层联系,更表明绘画是心灵的艺术,是写心灵、抒逸气的一种精神上的视觉媒介。所以由花鸟的自然形态而联想到人类社会的精神与命运,更视为一种直面人生、直视社会变革的精神追寻,也标明了花鸟画艺术独特审美思想已成为“画者,心学也”的观念,并可视为五代、两宋及元以后画家们努力的方向。

随着时代的发展,自然科技与人类精神活动的不断推进,人类社会也产生了许多新的绘画媒材,成熟的绘画用纸,已部分取代了单一在绢素上进行绘画创作的需求。画家也不再满足已有的审美模式下的绘画创作,而更加明确的是试图探求有更强烈视觉张力的“胸中花木”艺术形态。这种以“托物明志”“借物抒怀”“缘情比兴”等方式,可谓是画家已清醒地在实际艺术实践中的变革,应变自然形态为视觉形态再发展成发自心灵的视觉心态,同时外加取法书道中草书的点画布局那种灵变,那种直抒胸臆及纵情造境、因意为象、因势造型,着重意足胜于形色,正所谓“心生即法生、心灭即法灭”这种审美变化及创作需求,使艺术活动逐渐形成了“尚意”与“重写”两大特色的中国花鸟画又一传统——“写意”的形成。这也为此后的花鸟画新样式的产生开辟了新的途径。所以说历代花鸟画作品无不显示出许多优秀花鸟画家的才智,无论其作品的艺术样式有多少的创新、艺术语言有多少的突破,大都是沿习花鸟画传统而进行开拓。

二、形式与技法概谈

事物的演化是一个历史现象。绘画艺术也有其产生、形成、沿袭、发展和变异的过程。就中国绘画中的花鸟画而言,其绘画形式与各种理法特点完全是有别于其他画种。这正是在中国画“写心”传统的审美思想引导下而形成的自身独有的最本质的创作方式。通常是透过对物象的本相与自身色,有选择地利用散点视角与光影的变化法则,形成了花鸟画在创作中的形式与理法的独特性。这种透过物质本体的普遍规律而进行不受时空所限的具体艺术实践,道出了“艺术源于生活”这一亘古不变的常理。所以花鸟画在形式与理法的艺术处理上,对视觉物象的形态塑造上则采用“装饰类相法”与“视觉幻象法”等绘画原理予以概括,这亦是中国画造型观的一大特色,并使其法则在创造视觉形态与作品神韵上的笔墨法、设色法、章法的提炼更具艺术程式化。如《高松竹谱》中所示的画竹叶的个字、介字、分字、破分字、破介字、川字等画法的概括提取法则,正是依据上述“装饰类相法”与“视觉幻象法”的绘画原理而创造的。如此表现的优点,一能使画面完整统一,且易于初学。二能更好地创造一种视觉感受中某种幻象的“酷似”。此类创作理法十分符合中国绘画在其独有的媒介材料上笔墨效果的发挥及其所强

调的“技艺”与“神”的融合，符合创造迷离变幻的美。这种发自心灵深处的视觉感受与人生经历、情感、意志相契合而产生的奇思妙想，完全能使创作者在宏观的层面上游离出技术的范畴去创造特定时空下的人文情感画境。创造出有风格意识与精品意识的视觉艺术语言的表现体系。

因而，我们常言花鸟形态易于入手而难得神韵。其原因就在于对形式与理法的正确考察，并能否以此主观表达其拟人化的品格与意趣，以及在笔墨写法中的人文个性与精品意识，同时能否从前人的艺术程式法则的概念中解放出来，创造出属于当代风尚的作品。为此，深入了解与重新组合传统花鸟画理法中的最基本的手法，则有助于花鸟画在本质规律上的拓展与技法概念的重组。拟分述如下：

1. 勾填法，即双勾填色，它是中国绘画史上最古老也是最成熟的一种艺术表现手法。即在线描图型的基础上，用墨或色填在已勾了的图形线框内，要求所填的墨或色不应侵盖已勾好的图形笔道上，但也不应有露白。这种手法于古朴中见灵变，在中国的早期帛画、漆画、工艺美术品、书画创作与复制中有上乘的表现。

2. 勾勒法，是在勾填法基础上的变化与发展。讲究用笔顺势称“勾”，逆势称“勒”，也有以单笔为“勾”，复笔为“勒”。讲究在敷完色后再以较重的墨或色重复沿原来的墨道“勒”出轮廓线。这种勒出的形象生动明快，而且装饰性强，并具富丽堂皇之美。在中唐、五代、两宋间的艺术创作中被广泛采用。

3. 白描法，即用线勾出物象的形状而不加敷任何色彩，或局部略施淡墨渲染的画法，古时亦称其为“粉本”。其实白描能从一种技法发展为一种独立审美价值的艺术形式，其中优秀作品的确在审美上达到了超然脱俗的境界。说明了古代艺术家无穷的创造智慧。

4. 没骨法，相传为南朝梁时画家张僧繇首创。讲究只用墨或彩色以浓淡点抹出物象。在手法上多力求有笔力骨气的面与面的对比或面与面交叠相对、相错所产生的线性感觉表现。因为古时把线称为“骨线”，故称此无“骨线”的画法为“没骨画”。其实这种称谓并不妥贴。可以说历代优秀的没骨法的作品都十分讲究体面，表现笔划骨气的内涵与行笔节奏的韵律。同时，此方法在历史的发展中演化为明清大小写意的画法，而且其手法尤臻精妙与多变。

5. 勾填法与没骨法的结合，这是画史上出现的第一个技法重组所创造出的新审美样式，亦称之为兼工带写法。此法始于北宋，明以后广泛流行。在实践中能十分灵活地解决各种在绘画中出现的技巧上难以表现的视觉形态的问题，是一种易于统一与表达画面神韵的一种行之有效的画法。

总之，上述五种的传统技法表现已延续了千余年历史，历代许多优秀的花鸟画作品的技法表现均源自其中的一种或一种与另一种的组合。许多艺术家在思考如何能表现出更具个性的艺术创作上，无不注意对技法中用笔、用墨、用水进行系统的考察与全面训练，其目的在于能更完善与充分地表现出画境精神。所以，就今天我们所从事的花鸟画研习而言，深入与广泛研究传统的同时，不应脱离对当代艺术创作规律的思考，要活学活用传统技术法则，这样才能用新的观念去阐述作品中的时代意识与风格意识，法源自于人的实



白描珍禽



白描珍禽



白描珍禽



白描珍禽

践与思考,人心是感觉的源泉。心生而法生,法源于心,心作用于法。因此,对传统技法的研习与重组,以及传统技法与现代技法的重组,东方与西方的某种观念,或手法上的嫁接,只要有益于艺术的创作,都是有意义的实践。切不可故步自封,时代的进步就是要依靠有新的突破,并确立新的概念与创造新的表现手法。

三、研习手法与个性修炼

“艺术源于生活”,而艺术创作上的诸多问题亦由此产生。它包含着观察、认识与表现诸方面的课题。可以说没有广泛的艺术实践、全面的艺术修养、高标准的审美要求、独特的思维方式,难有思想深度的个性化艺术创造。为此,花鸟画的研习手法与个性的成熟修炼将作用于实际的绘画创作。因为它是最直接地体现作者的主观与物象的客观之间的关系,而绘画创作中技术的表现手法与作品中艺术思想的个性体现也由此展开。

1. 正确的研习手法

(1) 寻找线索与扩大“史识”

就一门学科的研究而言,建立与掌握必要的学术线索并通过线索去寻求其在文化史上所产生的作用,以及对艺术史上画派、画家的文献进行个案研究,并以此取证诸多艺术创作上出现的相关问题与所引出的各种学术信息。往往这种研究的成果具有宏观的指导作用,亦可以说这是灵活学习与研究的开始。所以,应用考据的方式去研究绘画发展中的各种技艺演化过程,并从中提取各种艺术规律的共性与艺术家在创作过程中的艺术个性,其功用可以使我们在“探道”中有“明道”的作用。这是一种高标准的审美思想上共识与研习之道。

(2) 掌握程式与通晓“画理”

理解与掌握传统绘画中的各种程式产生与作用,就不难把握对技法的学习与表现。没有程式也无技法,程式是特殊的画理总结形式,是艺术家在长期的艺术实践与生活经历中的观察、提炼与总结的一种艺术经验、形式与情感符号。且程式的表现过程又必须遵循物质运动过程中的本质规律,才能使造型、设色、章法等法则用笔墨形式灵活与自由地发挥出来,并符合作品在创作过程的画理要求。也可以说传统中国画审美基础取决于程式这一技法形态的表现与传播。总之,对程式的掌握与应用,对画理的理解与否,将直接影响对中国画艺术基本规律的运用;将直接影响艺术创作中作品的思想性、艺术性;将直接影响在时代审美需求下程式的重组、开发与利用。这是画家不可回避的一个重要课题。

(3) “笔墨”的学习与再认识

讨论中国画,离不开对“笔墨”的讨论,无论是宏观角度,还是微观地切入,对“笔墨”的学习与再认识都是当今一个重要的研习课题。笔是线的范畴、墨是渲染的范畴。传统绘画中的笔墨表现在许多方面已十分成熟,而且每个历史时期的大师亦十分注意创立其完善的笔墨语言体系,并留传有系列的艺术论著来阐述其思想与技巧表现过程。所以如何用分门别类、以点带面、举一反三的手法去研习“笔墨”,才能拓展艺术学习与创作的视野,才能有勇气对已有的艺术传统进行重新梳理。可以说,一切技法的变革都是单元

性的,只有创作才是一种精神与技术的组合。技法的学习过程可以分解,创作则不行,它是作品的一个灵魂的整体表现。因而,以再认识的角度切入对“笔墨”的研习则有利于表现艺术的时代性特征。总之,如能透过笔墨的表象,从其本质规律入手,进行重组、嫁接、夸张、变异,对于学习进程的推进无疑具有积极作用。所以,一切有个性的“笔墨”表现无不如此得来。

2. 综合能力的培养

作为艺术家应具备一定文史哲国学理论知识与良好的心理状态,同时还必须融入绘画创作中技能的实践与探索,而真正领悟传统文化遗产对现代艺术教育与创新的作用,进而把握“写心”传统对现实生活的意义。所以培养综合能力去面对现实世界日新月异的冲击与变化,方可明确方向,并发挥独特的思维进行新的艺术创造。

(1) 钻研能力

中国绘画的艺术创造既主观又客观,但都离不开生活与思维两个极点。而且是中国文化、历史、哲学、宗教与社会诸方面因素的视觉体现所决定的,是对自然进行深入体察之后的一种发自心灵的视觉艺术形式。在创作的态度上更注重艺术表现中的天真、平淡、稳健与绚丽,并力求把所思、所见、所闻的一切都转化成创作的视觉心态。所以培养自我钻研能力,对深入与能动地研究及掌握中国艺术的真谛极为重要。首先可以从横向的比较中,了解时代特征,了解人生命运与其艺术在审美表现上的共性与个性。其次还可在纵向的比较中,结合画派、画家的个案研究,寻求其艺术语言的表现特性,由此抓住核心,把握特点,方可纲举目张,以避免陷入一般的习惯性的而无目的与个性的学习与研究方式之中。

(2) 感悟能力

就作品中艺术形式的表现手法而言。画面的视觉载体均源自艺术家对社会生活在物质上与精神上的判断与见解。画家深入生活最主要的在于保持敏感的观察、判断与发现能力,如果面对生活而无体悟,那么艺术家的思维与情感乃至心灵都将是麻木的。所以对感悟能力的培养十分重要,其包括分辨与直觉。如不能将生活中形式美感变成艺术中的创造美与个性图式美,那就失去了对生活体验的意义。所以艺术创作中形式的激化,其目的在于突出事物的特征,于一般的规律中发现新的秩序,创造新的绘画原理与学科体系,这才是艺术生活的使命。

(3) 创构能力

创构能力是现代艺术家必备的艺术才能。因而创构能力是讲究潜意识状态下,艺术思维活动在视觉作品中的象征手法与形式表现。可以说,创作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形式美,领悟自然结构的抽象含义,并以此创造出属于视觉形态结构的艺术图式来考查是否具备艺术创造的才能。为此,在自然中寻求表现其精神与气质,虽说是重点,但失去对生活感悟与艺术表现上新创构能力的培养,那就失去了新的审美创造意义,谈何艺术的时代性。

(4) 鉴赏能力

艺术鉴赏是艺术教育与艺术交流中重要的组成部分。从丰富的



紫藤写生



滇南秋之一

前贤传统中领悟出艺术形式规律的各种样式与手法,以及作品在造型、设色、章法上所传达给我们的那个时代的艺术信息。为艺术个性的修炼与艺术境界的展开提供先导的作用。同时,也由此渗透对传统绘画中的历史、人文、思想、形式与技巧的研究。如此的艺术活动亦可成为艺海人生的转折点。因此,学古人要融汇,更要贯通。这里的关键在于能及时调整与改变自身的知识结构,提高眼力,把握研究问题的切入点。所以,鉴赏一件古代艺术品的来龙去脉、收藏过程的典故,以及画家与收藏家的人生轶事,作品中特殊的艺术规律表现与技巧特点,各种印章、年号、别号、室号、天干、地支、题跋的诗文等文史常识外,更重要的是从中领悟出前贤艺术家如何透过自然法则进行视觉艺术形式的创造,只有这样才能从宏观的角度去把握艺术活动中技术与艺术的关系,所以说鉴赏能力的培养对继承传统与创新都是一种直觉的笔墨修养与心灵醒悟,这也符合中国画研习中的画外求画的学习法则。

3. 以心感物论写生

任何个性化艺术表现的创作都离不开对生活的体验,如何摄取生活中动人、动情、动心的形态情致、内容及由此产生的形式美感和与众不同的表现力,以及个性的主观追求和思想意识,至此,亦可称绘画为“人化的自然”。从中所体现出画家师法自然的根本目的是掌握其规律、发现其新的艺术创作原理,并创造出表达自我情感的人生境界的作品。

为此,写生是学习中国画的一门必须掌握的重要技法课题。古人称之为“师造化”,其要求是写出万物的生灵、生机与生意,其追求的关键在于把握视觉对象的精神性格。换句话说,“人离开了自然,就不可能有任何创造”。所以从“师造化”到“造化在手”是我们以心感物的变化与目的。中国画的写生方法与意义古今有异,与西洋画的写生方法也不同。中国画写生方法有直接写生与间接写生两种形式,而古人多用间接写生之法,即参照已有速写的生活草稿或生活腹稿,再加以笔墨取舍提炼而绘制作品。现代画家受西洋美术教育体系的影响,其手法与意义与古不同。所以通过写发现有审美价值视觉形态的同时,也可以此解决造型上的欠缺,包括具象、意象以及两者之间的组合。而其真正意义是通过亲身的生命体验来验证传统中的规范,并寻求新的笔墨原理的组合法则,同时也力求在生活的观察与体悟中表现出有深度的、有意蕴的造型。为此,写生不应局限于一景一物,要善于发现物象变化过程的各种形态及所引发的各种艺术问题,甚至所感受到的艺术形态与功能的变化,这便是写生,亦可谓之“写心”。

总之,以心感物,提取发自内心的视觉造型并从中体现出物象的本质及所蕴含的共性与个性的统一。这才是体现“一花一世界”的当代花鸟画写生理念与主张。所以“造化在手”在于从景中出发,以“心”造境,以敏锐的、现代的眼光去洞悉花性鸟情以及生生不息的大千世界,并将美的感受转化成有思想意识的视觉艺术表现形式。

4. 转益多师是深入中国画研习的根本

无论是旧式的还是新式的美术教育,对于学子来说,在有了一定的绘画基础后,如何拓展学业,接触更多的人文知识,开拓创新

的视野,即所谓“读万卷书、行万里路”是也。把一门的师承所得融入更多的艺术实践,或在大千世界的生活里深入到各方面有地域与文化差别的传统比较与研习之中,再把多方的师承所得进行重新的梳理、融合与贯通,乃是有志于深入研究中国画的学子,所必须亲历的研习之道。

单独的师承也许会得到所谓某种的亲传,但这种近亲式的再繁殖毕竟受许多思想与技术的约束,学习的思维受一家之见的局限,有可能变为“井底之蛙”。反之,如能在学习的过程中调整自己,把所学、所见、所思的一切融入艺术的交流活动之中,并主动与各方有成就的师辈与同辈进行有个性的有实质的学术交流,其学业或创作必定会有收获。二则,对于研习花鸟画的学子来说,如能在掌握花鸟画艺术的创作原理与基本的用笔、用墨、用水技法后,再涉及对山水画、人物画或西洋画的成果进行深入的探讨,并介入其成果之中,提取有益于花鸟画拓展的某种艺术规律与表现手法,这亦是善于学习的人所必需的思考与实践的学术课题。因此,转益多师是学子,也是有一定成就的人再攀高峰过程中所必需调整的修业计划中一项重要内容。如何选择有助于自己完成更高学业以达到所追求的艺术境界,所选择的师承以及所采用的文献或一切有利于学业的资料,其取法的高度十分重要。务必要博、深、精。切勿流于一般的而无个性与目的的学习方式之中。可以说转益多师的学习方法,有益于摆脱固有的某种学习概念与一般手法而求得更全面的提高。

四、花鸟画创作的当代意义

艺术创造不能只依赖于对技法的更新,技法本身的传承与提高在于不断艺术实践的总结与综合艺术修养的介入,这是符合中国画艺术创作规律与其所追求“天人合一”精神境界的表现范畴。传世的传统绘画中的精品,亦是当时社会与政治环境下精神的、人文的、文明的产物,并通过其对时代艺术观念变革与绘画媒材更新运用及新艺术语言形式的实践,而产生与之相对应的对社会生活中物质的、精神的深层体悟,再加以艺术家对其作品主题思想发自内心的再思考与形式美感在作品章法格局上的诗境探求。没有这些宏观主导,就难以言及艺术创造的当代意义。

1. 个性思维与风格意识

探求个性,创造风格是有作为、有智慧画家必需思考的课题。艺术贵在独创,也难在独创。就花鸟画的发展而言,五代、两宋的工笔画风格已形成了画史上的高峰与定型。元明清三朝的艺术审美观念的突变与绘画媒材的革新带动了没骨法及勾填、勾勒、白描与没骨法相结合等表现形式的再发展,形成了艺术审美情趣变革上的水墨意笔的新传统。可以说,在千余年的画史中,已不知有多少花鸟、虫鱼、禽兽形态的艺术语言符号已十分明确地留在我们的记忆与创作的实践过程中。这些艺术语言符号,无不显示出各自时代的风尚、性情与智慧的技能特色。同时也准确地渗透出画家的个性思维与独特风格。所以,就当代的花鸟画研习而言,其出发点就必须确立在民族文化传统的艺术本体构架之上,再通过亲身的艺术实践与系统的文史哲及社会现状的研究,才能正确剖析中国画自古以来



滇南秋之二



山 涧

所强调的风神、写心、尚意、气韵、诗情、画境、造化与重写等主观意念的传统，并掌握由此审美思想所引发的造型、设色、章法三大基本艺术规律，如此这些大致构成了中国画家在艺术表现中独特的认识。因此，在表现与创造自然的过程中，三大基本艺术规律则是画家个性思维与风格意识修炼所需的最主要内容。所以说个性思维与风格意识包含着创造性、综合性与多向性的变化。同时，在多层次的分析、比较与概括中，常以“迁想妙得”“别出心裁”与“标新立异”为主要特征，更重新审视艺术与生活、现实、人生、内容、形式乃至政教等问题。所以，诱发个性思维的极端表现，必然会引发艺术的再思考与革命性创造。为此，如何看待当今的花鸟画创作，应透过固有的花鸟画创作“概念”，也就是说，当代的花鸟画创作中的某些艺术思想表现已不再是传统花鸟画“概念”所能容纳的。人与人、人与社会的生存状态、现代文明与自然生态环境的平衡关系、传统文化与当代文化以及中国文化与西方文化的碰撞等等，都提出了新的艺术表现上的思考。可以说，花鸟画创作的社会性及表现艺术功能从本质上已经产生了巨变。因此，作品所要反映的个性思维与风格意识的观念更新，才是花鸟画研习的当代意义。

2. 视觉张力与审美需求

中国绘画是通过画面中的造型、色彩、布局三大要素，并以“笔墨”形式表现完成对视觉物象的组合及其创作观念的更新而产生的多维空间视觉艺术，而不是依靠单一的焦点视野来表现自然中明暗的深浅感觉，其讲究的是在“写心”传统的指导下，以散点的视野收集与综合有审美价值的物象形态，这就形成了艺术创作中对视觉张力探索的必要性。因此要求我们在创作上不要局限于一景一物，而是要综合展示对各种物象形态的组合，更应创造出能产生心灵共鸣的艺术“情态”与“心态”。这种以现实为依托，对自然物象进行调遣、嫁接、取舍、重组、集中、提炼与概括的艺术表现，也是符合艺术形式美原则下绘画创作上视觉张力的审美需求。

(1) “形态”与“心态”

“形态”存在于视觉物象之中。“心态”是主观的，是艺术家综合的文化修养与独特视角所创造的视觉物象造型。两者是造型艺术中的两个层次。前者是再现客观物象的现实造型，是着重描绘物象在物质世界中的自然结构与动态表象特征。后者是前者的综合与心灵升华。“心态”的造型是艺术家在主观意念下，综合各艺术造型规律中的点、线、面、色彩、动静、虚实、奇正等要素间的相互关系，是追求其隐藏在自然结构本质中，又有各种复杂关系交错下所激化的心灵感应后的一种观念造型，是追求物象的一种幻觉中的“酷似”。是想象的、综合的、个性的精神产物。所以说艺术创作中，一切视觉物象的创造应有所昭示，只有这样才能引导观者走进艺术家的内心世界并与其作品产生共鸣。才能避免创作中的视觉物象流于一般化与通俗化。所以说，在视觉艺术的表现过程中，对“形态”与“心态”的创造、理解、把握与发挥对花鸟画的创作与创新起先导作用。它是艺术家综合艺术积累与个性思维的总体表现，是让更多观者走进作品画境，产生联想、传达艺术信息的开始，也是绘画创作中“心态”造型表现的关键所在。

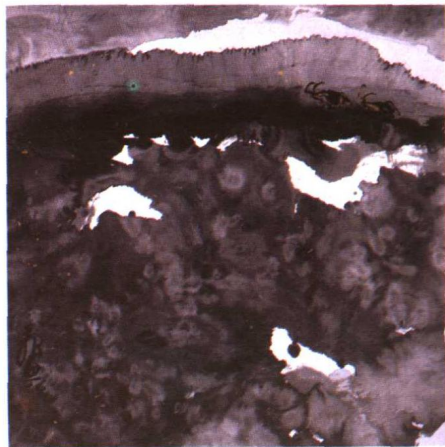
(2) “实空”与“虚空”

绘画创作是一种视觉的空间艺术。它通过所创造的视觉物象的“心态”作品而反映对现实生活的见解、判断、选择与综合。是一种“藏境式”的艺术处理手法,是对画面物态间的穿插、交叠、错落、并列、虚实互化等处理手法,使画境更加含蓄、更富诱惑力,从而创造出新奇视觉表现的艺术效果。所以说一幅作品的空间布局最初只是一片空白,因为画面上有了各种视觉形态的安排,其所显示出的不同比例的分割也就形成了不同的大小空间与题材内容间的画境变化,有了画境的变化,就意味着画面生成了流动的气感,虽说这只是一种视觉上的感觉,但它所产生的空间艺术表现与各种艺术语言形式变化,则完全体现了艺术家的品格、修养、文化与综合技能。因此说作品布局的关键在于巧妙的空间分割,其中“实空”是现实的自然空间,而“虚空”则是精神式的空间,是画面中视觉物象分割后产生的各种形态与大小的空白,它与现实的自然空间是不同的,自然界的物象空间是无限的,是无形态意味的,它只是作为一种生存的存在场所,而如何在有限的画幅中表现出对自然环境无限的感受及视觉形态的空间意味,可以取二维、三维、四维与五维的艺术形式变化,这种手法变化都是发自内心的,并表现出艺术家的智慧,所以说画面上“虚空”的表现,讲究气韵、意趣、画境、诗情的布局生发。正所谓虚实相生,无画处皆成妙境。因此,融物质现象与精神现象的空间艺术表现及其样式,正是艺术创造步入新境界的关键。同时也是智者必须认真思考的,是学术上创造新的极具哲理性内涵的一种审美法则与表现手段。

(3) 情境与色彩

色彩是绘画创作中三大主线之一。而且是视觉反应最快的一种。同时,色彩也是最能传出表现画家情感的艺术语言。因此,如何深入理解并熟练掌握色彩的基本规律与特殊规律,并在创作中起烘托气氛与情调的同时,更好地、更准确地塑造视觉主体、表现主题,以及体现出色彩的魅力与作为,从古至今都是一个重要的课题。

传统绘画理法中对色彩的定义是从六朝谢赫的《六法论》开始。而我们以现代人的视野来理解和诠释“随类赋彩”的实质,当是“随境赋彩”与“随情赋彩”,是艺术家从视觉物象内容的实质需要出发,并不是单纯追求真实物象的本色,所以现代绘画更主张把“情”“境”的色彩观念作为作品中主观造型的要素进行重组与创造,主张色彩是心灵深处的“情境”表现。并非是简单的对自然表象的描摹,因而画面上色彩的表现可依作品构成的需求游离出自然本相而大胆发挥,这也是绘画自律性的一种体现,亦是当代艺术发展的一个重要观念变革。所以说色彩不是彩色,其智慧在于艺术规律上的重组,在于对比与穿插中增强其艺术个性的张力。只有这样才能摆脱程式化的彩色观念与表现手法,彩色是视觉上简单再现物象的本色,而色彩是通过对自然情境总体认识后的精神产物,是主观性与情绪化的呈现,它不是为彩色而色彩,而是为情感、为作品精神内涵的充实与表现而彩色,是心灵的色彩。所以说,在现代花鸟画的创作中,色彩当随时代需求而变化、当随个性智慧的“情”“境”生发而变化、当随新的艺术观念而变化,否则是没有出路的。



山 涧之二



乡 音

3. 内容选择与形式表现

不论是什么时代,没有新的创造,就意味着停滞与倒退。一切的生机和活力均不能得到拓展。艺术创作也是这样,其应表现出强烈的时代风尚,这就是所谓的“传统”。所以画家如何使自己的作品具有时代的风尚,在绘画创作中,对内容选择上与形式表现的手法追求上显得极为重要,没有活跃的思维、没有个性的创造意识,就无法直视新生事物,画家也无法丰富自身的想象与审美内涵,更无法鲜明地创作出具有时代精神的作品,可以说这是一种时代的、文化的、心灵的需要。

为此,花鸟画创作中虽说视觉物象在时代的演变中变化甚微,有的物种品类在历史的进程中一成未变,有的则由于时代进展而逐渐地在自然界中消亡。所以,花鸟画创作中的视觉物象无法像人物画那样有明显的时代性,可以在主题上、在人物的服饰、道具以及社会环境等等变化上表现出时代的功能特征。因而,花鸟画应重视在题材内容上重点突破,在保留对旧题材内容进行新形式与境界的探求外,对生活中的新题材内容的观察、发现与表现,并能逐渐理出一定的程式规范,这也符合内容作用于形式是艺术创作中一般规律的观点。由于对生活中新题材的开发,必定会推动新技法、新样式的思考。这种来源于生活冲动的艺术原理表现,必然激发艺术实践中绘画媒材与笔墨技艺的偶发性发挥,自然会有难以预料的新艺术语言现象的产生。否则脱离生活或停留在画谱资料上搞创作,恐怕只能说是奢谈创新,其表现手法的形式美感也必定没有多少的生命力。为此,突破现状,拓宽花鸟画的道路,并从中引发出有积极意义的新艺术语言体系,并创立新的艺术原理,同时把艺术创作与当代文化现状、社会现实及科技发展结合起来进行视觉革命,是当代艺术家所应承担的艺术使命。第一,新题材的开发与表现,必定引发作品在形式构成上摒弃传统绘画构图的某种习惯的程式桎梏。只有这样,才能真正使花鸟画在多维空间中切入新颖的视觉构成表现,并通过所谓“内科式”与“外科式”的手段,提取其个性化特征,进行观念重组。所以新题材的开发与形式表现,必然带来新的艺术震撼。第二,在“笔墨”的概念认识上,新题材的开发,必然引起画家对新“笔墨”程式的思考与开拓,同时也促使有作为的画家通过不断的实践而摆脱旧观念。在发挥“笔墨”表现“形神兼备”的同时,使传统的笔墨焕发出新的艺术活力。所以,在内容选择与形式表现的探索过程中,其新的内容与主题,必然引发新的艺术思考与文化思考,画面各种艺术语言的表现与变异过程所形成的新空间形式的现象,无论是对“实空”或“虚空”,必定会引起更多哲理性思考与精神追求。第三,每一种动植物的视觉形式表现,都包含其民族的文化内涵,世界各民族的艺术表现无不如此。所以说,在“地球村”的今天,花鸟画的新题材与新画境的开发与表现上无妨接受其它民族文化与思想而重振当今的花鸟画艺术。何必让中国花鸟画只局限在中国传统的哲学范畴之中,这也是花鸟画走向世界的一步。这就是艺术创造过程中,思变与恪守之争所引发的新艺术形式及语境的表现,是赋予花鸟画研习者与创造者的时代使命。

二零零三年十月于中央美术学院之南湖轩





骄阳(局部一)

在花鸟画中,探索新的绘画题材的表现,是我多年来一直坚持的创作方向。对于新的视觉题材的归类、提取及艺术语言程式与画境的探寻与发挥,我个人以为是我们承传花鸟传统之外,一项有使命感的任务。在传统的花鸟画中,许多题材被赋予特定的文化含义。而今天,我们的艺术视野、情感以及科技发展所带动的创作思维、绘画媒材的再度变革,如果我们仍停留在满足旧有题材的新瓶子装老酒上,此与时代的使命则相背道。因此,我在美术学院的写生教学中,亦十分注重寻找与自己心境及艺术语言相关的一些古人未表现过的新题材,进行艺术上的创新,表

现出独特的诗情画境与艺术表现的手法,如作品《骄阳》中的主体视觉对象,就是热带的著名观赏植物,对新奇的尼古拉鹤望兰的素材写生及如何表现上,我的基本思路是由场境到画面,再带动心境的变化,用夸张的手法,截取视觉对象中有利于创作需求的各个局部进行重新的梳理、主观地作二维平面的设计与章法布列,在色彩的表现上,则纯粹是主观的一种表现,主张以情赋彩,以境赋彩,使绘画创作更加艺术的纯粹化。可以说,多年来我一直是这样努力地进行探索。