

姚舜熙 著

造型·笔墨与新画境

花鸟画的形式探索

2

福建美术出版社



Z A O X I N G B I M O Y U X I N H U A J I N G

造型·笔墨与新画境

——花鸟画的形式探索(2)

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

造型·笔墨与新画境 / 姚舜熙著. - 福州: 福建美术出版社, 2004.6

(花鸟画的形式探索; 2)

ISBN 7-5393-1440-0

I. 造... 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(2004)第056227号

造型·笔墨与新画境

花鸟画的形式探索(2)

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8月第1版第1次印刷

印数: 0001-2000

ISBN 7-5393-1440-0/J.1356

定价: 38.00元



目 录

造型、笔墨与新画境——花鸟画的形式探索·····	1
梧桐凤凰图·····	17
秋水图·····	20
苏 醒·····	23
南回归线·····	24
清 音·····	25
骄阳之六·····	26
祥 云·····	28
骄阳之五·····	31
苍生之五·····	34
南回归线之二·····	37
清·····	38
朝·····	40
热带兰之一·····	42
热带兰之二·····	43
热带兰之三·····	44
热带兰之四·····	45
鹤望兰之一、鹤望兰之二·····	46
鹤望兰之三、鹤望兰之四·····	47
十渡风光·····	48
闽山初雪图之一·····	50
闽山初雪图之二·····	51
春 光、艳阳天·····	52
初 雨·····	53
六月红·····	54
紫藤写生·····	55
芭蕉写生之一·····	56
芭蕉写生之二·····	57
梅林图卷·····	58
澜沧江畔·····	62
空中花园图卷·····	64
春光月月遍人间、一树独为天下春·····	66
盈盈一水闻妙香、日丽风平·····	68

造型、笔墨与新画境——花鸟画的形式探索

姚舜熙

这是一个开场白的命题，也是中国画教学中所必修的艺术课程，更是有作为画家在艺海人生的创造过程中必然要经历的课题。所以，做为画家如何通过自己的创作迈向更高的艺术殿堂，并成为其时代有作为的重要艺术家，对绘画中造型、笔墨、画境的系列课题之深入研究是无法回避的。也许，您会借用师承时所承续的“眼”、“手”及“形式”规则，或选择一条捷径去超越对“自我”这一艺术实践的积累与修炼，但最终穷其一生也难以找到艺术中的自我。所以说，对这一学术命题的探求是学业的起点，亦是画家平时必修的日课内容。它包含有前贤所创造的各种艺术程式及过程中的某种心态，也包含各个历史时期的人文思想的某种积累，这些也是我们常说的传统，而其表现的方式，可能是各种的技巧内容，但这些又都是绘画创作中艺术的观念及创作过程中技艺表现的根本，也是艺术观念于实践中最本质的视觉形式转化与体现，过去如此，现在也是如此。然而在当今的花鸟画创作与研习中，我们常常发现，一些画家或学子已存在着对这一课题深入研究上的疏离与个性化思维上探索的不足，只注重于某种固有技术形式表现上的盲目借用，而其学术上的表现已游离于人文思想之外的艺术表面之追求。或许作品在某一阶段内会引起部分“热闹者”的认可，但最终还是因为缺乏对此命题在学术上所作的最本质与个性的探索及创造，而背离时代的需求。

造型与笔墨是学术上一个问题的两个方面，若论笔墨技法，绘画中的每一道笔触、每一块墨韵的变化都是形态结构表现的一部分，其间的笔力、笔性、笔情、笔韵、笔势以及色彩上的干、湿、浓、淡、焦的变化，墨与色的交融等等艺术的表现，无不体现出画家的追求与个性特征。若论造型，可以说要画好作品，还得要经过造型观的系统训练，还得理解造型与笔墨的关系。所以说这是绘画上的两个基础，而且是有孰轻孰重的两个方面，一般的具象绘画而言，造型基础比笔墨基础重要，造型是笔墨的基础，是造型带动笔墨，而决非笔墨带动造型。它们之间是因果关系，不能并列，更不能倒置，不能丢开具体的画境中的形态物化而一味通过书法理念来练笔，两者要相互结合，只有这样才能直接提高毛笔的造型能力和表现能力，才能通过对现实生活的体验所得，而突破传统的一般造型程式。当然，优秀的笔墨表现能力的发挥，会使造型更加深刻与意象，同时，笔墨的表现也会因实践中不断有偶发的现象产生促使画家更加深刻与意象，同时，笔墨的表现也会因实践中不断有偶发的现象产生促使画家加以提取与总结，并作用于作品画境的表现，由此会因造型、笔墨的个性特异而产生出更多迁想妙得与奥理冥造的可能，这才是画家艺术创作上的重点。



作者姚舜熙于云南西双版纳展开“直接表现”的现场水墨写生。 1998年



西双版纳热带雨林中的“树瀑布”景观，并由此逐渐成长并形成“独木成林”的热带雨林六大特征之一的景观。

一、视觉形态的传统与个性表现

讨论中国画的创作，首先要遇到的是对造型上的“形”与“形似”的认识问题，同时也必然会涉及到“形”与“形似”背后“意”及“意会”的问题。这也正是中国画的早期就主张的应以形写对象之“神”，并在形、神的关系中以“神”为主，而所谓的“神”完全是一种“意会”的存在。故此，它是通过画家接触与感受对象后的认识与分析的结果，若没有这一过程及其主张的个性“偏见”，就难以做到所谓的“以形写神”，也难以将所谓的主观之“意”，极其巧妙地融入客观对象的“神”之中。这是一种极为务实的“含道应物”处理视觉艺术的手段。同时也是一种在主观引导下完成对作品精神追求的一个完善过程，这就是绘画创作上主客观统一的意境表现，也是以“意”主宰着“形”的结果，这一结果，若述其所源，早在晋代时其理论准备就已逐渐完善。而后，随着艺术的不断发展，唐宋时期的画风与追求都各呈其貌，艺术主张也不尽相同。如唐人虽主张形、意兼顾，而表现出了却是更加重“意”的倾向，有“画无常工，以似为工，画无常师，以真为师，故其措一意，状一物，往往运思，中与神会”之说。这种重“意”的倾向与主张到了唐末，则又有了“意存笔先、画尽意在、所以至神气也”的精神与个性表现。故此时的造型是受意境指挥笔墨而表现，是以“意”为主导下由“形似”的转化而完成。作品的审美意识也由此而体现出作者的主张。当然这种“意”的超越，在中古那个历史时期中也没有完全消除造型上对“形似”的追求，在宋人那里，宣和画院的画家在宋徽宗赵佶的提倡下，亦以崇尚写实而迎合时尚，讲求“形似”为院体画的标准，即使这样，文人与士大夫们也没有改变崇尚画中应有诗意、情思、意趣等的审美观，并使其逐渐在画面的艺术处理与追求中占据优势，且“意境”之说也被提升为画中追求的首位。这正如苏轼所言：“论画以形似，见与儿童邻”。即作画不是为了形似，而是要求画家写出自己的心意，表现出内心不得不吐的胸中之“意”，这种审美准则，到了南宋时代，又被拓展为“意足不求颜色似”的新主张，和画家倪云林的“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”的文人雅兴。当然，还有元代其他画家，如黄公望的“画不过意思而已”等等。如此观念的推进对中国画的造型变革也产生了重要的影响，再加上由南宋入元后，中国画的绘画媒材上有了新产品的出现，亦推动了对造型上新笔墨的认知。为此，也彻底地推动了明清文人画艺术新潮的展开，形成了中国画造型、笔墨、画境中的艺术分水岭。所以说，明清画家的表现，并非简单的墨戏画，或一味求工的院体画余风，而是调动一切造型手段达到借景抒情的目的。无论如何，甚至包括石涛的“立一画之法”等等见解，最终都归结为“画者从于心者也”的有我之境。这种“尚意”传统下的形态塑造正是中国画艺术的特色，也是研习中国画的学子必须掌握与彻底领悟的基本法则。因此，必须明白，在艺术形象的创造过程中，塑造形态只是手段，达意抒情才是目的。

“画是无声的诗”，如何在画中表现诗境，就得靠有一定主观倾向地重组形象、建构画境，故画家对视觉中“形”的感知，要超

越一般人的认识,而不是取一种简单的“俯首皆是”式的表现,可以说,凡是历代杰出的绘画作品往往都不可能产生于这种“容易的美”,而必定要经历一番艰难的寻觅,于突然间有着“回头是岸”的感觉。这种感觉往往是艰辛与艰难的,但其所激发出的艺术创造则是永恒的。由此可见,对“造型”观念建立于何种价值观的认识之上,完全取决于画家自身的修养。无论是具象、或意象、或抽象,这些都不重要,关键在于是否原创地传递出内心的感受,是否于视觉创作过程中表现出高韵的情致,是否能完善地处理局部与整体的关系,并使其赋有个性的准则,即能顺适局部的同时,又能反作用于整体艺术张力的发挥。由此而言,由“形”到“意”到“情”的过程,首先要合乎基本的“形似”规律法则,进而通过“情思”的作用,再进入“神似”的堂奥,从而由视觉表现的外部形态变化,而反映出具体物象本质意义的情状与特征,只有这种出自内心的世界的精神逍遥之视觉转化,才能言之已理解与掌握了艺术造型的原理。故在造型中如何做好写形、写心、传神,并将三者一贯为之的做法,正是造型中“传神”的主张。所以,从自然生活开始,发现、摄取、移花接木等手法中,最关键的不是徒求形似,而是抓住对象的本质,进而借物写心,这种打破时空局限的大胆创造,犹如古人“奥理冥造”之说,可使所表现的形态造理入神,并得天意,若以现代的用语而言,就是这种造型法则颇具新浪漫主义的色彩。否则,艺术与自然之间就成了无聊的“竞赛”。所以,借此学者将进一步分析造型的具体手法。

1. 造型的含义及性格

线是中国画的主要表现技法语言之一,也是中国画最重要的特点,更是中国画的基础。而创作则是以实物写生作稿,然后再根据己意布置画面,构成新的画境,故无论是水墨意笔或工笔重彩的传统,还是不断演进中的当代美术创作中的新理法,以线造型的作为及其含义与性格都透出了中国人观察事物的独特眼光,更是阐明了中国绘画艺术注重人的理性精神,注重人与事物之间的关系。若以具体作品而言,线造型的表现,则是以移动视角的态度来观察世界的一切,这种主观性,在学术上称为散点透视。所以说,中国人看待事物是既主观又客观,是善于讲究同时将几个视点及不同视平线内所观察到的物象综合在一起表现,并使人感到这种视觉感观上的舒服与满足。这种善于平面性处理事物的造型观正是源自中国的哲学、绘画上的工具特性及建筑的空间样式与形式的特点而逐渐形成的造型观念。而这种线造型的观察、提取及纵深感的空间意识,所体现的是通过线势、笔触、墨韵、润色及色墨的融合之微妙变化而达到,并体现出中国画造型的民族气质与风格。所以,以线造型其艺术长处表现为:一是体现了具有强大的视觉表现能力上的宽容性。二是易于客观对象的提炼与概括,并具有独立的审美价值和超越自然的绘画形式,并达到所创造的“第二自然”之理想境界。故线造型在水墨画与工笔画两种形式中则表现了不同的性格,其造型中用线的含义及艺术功能也各不相同。若以工笔画而言,“线”取自物象受光时起伏变化的特定位置与事物自身结构上的边缘及组合,如此产生的线造型,不但生动而且线性、线势符合艺术规律的表现。若以水墨画而言,水墨艺术形式的实质在于怎样表现的问



老树的枝杆上寄生着各种厥类的植物。



“老茎结口”是热带雨林的六大特征之一，是大自然的杰作，是一种奇物的自然现象。

题，线的提取与表现，更多的是个性的精神符号语言，讲究一笔落定百态相生，其观察与认识事物的思维方法更加主观与纯粹，这种造型更多地体现了中华民族的传统及精神内涵、立场与气质。所以说以线造型，无论在形式选择上如何有别，则无不表现出一种民族文化艺术的承传性，这就是线造型性格所产生之“言有尽而意无穷”的艺术效果及美学特征。

2. 线造型的学术要求

大自然的形态是无穷的魔方，无论如何从大千世界变幻无穷的各个角度中寻求新的艺术秩序，通过线造型的手段，予人有触目一新的形态表现，既有抽象的元素，也有具象的图形，又由于受时代、环境、时空、工具与材料的不同及变化，线造型的学术追求也是艺术家永远做不完的课题。所以，对于花鸟画家而言，如何不厌其烦地从大自然中寻找表现动植物形态的灵感，以不同的观点与视角的选择而追求别具新意的形态，可见证于历史上成功的画家，他们无不借形态的特征表现，而隐藏着对人生命运的思考和人性丰富情感的物化。所以说，造型的另一方面，就是要表现出非常规意义下的形态，并赋予其精神与生命，使之成为新的视觉艺术的启发点，并体现出其社会的功能及影响社会价值的作用。所以，如何运用以线为艺术语言手法来表现形态，使其自然、生动并赋有学术个性，而对线在造型上的发扬，有着各种要求，只有这样才能透出对动植物自身形态的生长规律而表现出线性、线势的个性特征，并赋予形态无穷的生机与力量，使作品的画境产生出超越时空艺术的张力。现拟如下三点而述之。

(1) 要求作者在深入了解对象的基础上，展开用线造型的形式表现的探索。这一学术课题，在两宋及元初花鸟画的线写实发展中得到过验证，也使元明清以后写意花鸟的大肆发展，这种美学上审美的转化及新技艺的表现与发展，使得中国绘画艺术从写生到写真的过程中进行了一次彻底性的革命，开创了有别于两宋传统的绘画新路。可见，在线的艺术表现中，如何调动艺术个性和内心情感，只有从观察、提取、夸张、变异及重组入手，才能开创出独特的线性风格。所以说，线的本质是个性的精神，这是其一。其二，中华民族的传统文化及民族的欣赏、审美习惯与造型风格是线造型表现的基础。其三，不同视觉的角度选择也是影响线造型的基础，这一点无论古今，都是一致的。

(2) 书法的发展影响了绘画中线造型的审美情趣，同时也促成了中国画用线造型的技艺拓展及水墨写意画形式的飞跃，这种飞跃的基点在于作者调动艺术个性和内心情感，使线与面之间的表现有着合理的融合，这种突变的产生，有助于运用笔墨表现形态质感的审美效果，否则作品中的面与西洋画中的面不同，中国画是非常主观的与注重情感的，这一点与其观察物体注重意象是一致的，所以其追求的面也是柔软与模糊的审美感觉。所以，于书法的变化中所产生出的不同的造型线性特点及审美追求，从而创造出中国画诸多的艺术流派，其间的曲线与S型线的表现形态是中国画艺术线造型的审美取向和以柔克刚性格的变异及拓展。

(3) 中国人的自然观是一种追寻天人合一、和谐相处的哲学特性与主张。其在承传中，多以横向式吸收与兼并的态度对待传统

绘画艺术中的线造型意识,使中国水墨画自产生始就是以意象来表现来完成对空间的建立。如果用现代艺术用语来说,就是创造出一种多维的空间样式,这种艺术的前瞻性创造对于西方艺术来说到了近现代才从焦点透视的空间样式中解脱出来。所以说以线造型拓展而成的物象意象空间表现,正是作者精神性与抽象空间相结合的统一体。由此说明了艺术并不是对大自然的简单再现,而是艺术家心灵中那种亲身感受的真切与初始的表现,是转化自然空间中的物质形态为心理空间中视觉心态的艺术再现。

3. 现代造型的形式探求

形式从哪里来?对于这样学术的问题,我们首先应看到现代绘画的多样性转变,是艺术家思维方法及社会审美意识变化的共同体现。无论是直觉地认识世界,还是从横向、纵向及宏观的多角度来认识世界,艺术最终的表现不是追求客观再现,而是为了主观心灵的精神表现。艺术形式中的白描、工笔、水墨、兼工带写等等形式,无不由点、线、面的基本要素所构成为最佳的形态组合。这样就有了几何形成为抽象绘画的造型与构成的基础之说。所以说艺术家对事物的主观认识态度与思维的方法及经验为主导的因素,正是产生艺术创造的绘画形式语言。这种形式语言,正是作者于客观事物的普通认识上抽取的最为抽象的概念,而又是最能代表事物普遍意义和为人所接受的象征语言符号,同时又是可以超越地域文化和民族文化为众生所接纳。故相比较之下传统绘画中所谓的造型,是再现客观的“现实造型”,是着重再现物象自然结构在物质世界中的表象形式。而现代绘画的造型概念是指由色彩、点、线、面、质感、动态、空间、个性理念等要素相互关系的构成,追求其隐藏着的自然结构本质和各种力量之间复杂关系的视觉重组与刺激,并体现艺术家的主观意念。因此,这是一种不只靠视觉,还靠“心眼”的个性的“观念造型”,是线造型的审美异化。可见,现代绘画造型,有“构成性”与“表现性”二方面,并包含着物象的造型和非物象的造型。若论花鸟画的艺术魅力,不只是由自然形态本身的素质所决定,而是取决于画家主观的审美意识与艺术手段,并赋予自然以新的生命。这是艺术美高于生活中自然美的表现,也是艺术品高于生活的标志。所以,艺术形式的表现,关键在于作品构成上的力感与动感。如果没有这两者的支撑,就很难表现出潜在的生命力量,尤其在花鸟画的创作上更是如此讲究,所以无论是取何种笔法线条,还是造型中讲究的方圆、曲折、直到构图上的倾势与起伏,递情与转接都需要有力感与动感的表现,只有努力探索出动极则静,静极则动的个性画境意识,只有这种高度的形式表现的巧妙运用,才能创造出生气勃然之时代气息的作品。

4. 花鸟画形态的写法原理及技艺表现

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、发现和变异的过程。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它的画种,这正是中国画在“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。所以花鸟画形态取舍与表现,通常是以透过对物象的本相与自身色,并有选择地利用散点视角及光影的变化法则,形成了花鸟画在创作中形式与理法妙理上的独特性,这种透过物质本体的普通规



热带雨林中的竹类有四五千种,其错综繁杂的自然生态中,无不显现出大自然的无限生机。



从非洲引种的热带植物“尼古拉鹤望兰”，在西双版纳地区茁壮成长。

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”这一恒古不变的常理。因此，花鸟画在形式与理法的艺术处理上，其视觉形态的表现则采用“装饰类相法”与“视觉幻想法”等写法原理予以概括，使其在创造视觉形态与作品神韵上的笔法、墨法、设色法及章法等提炼更具艺术程式化。如《竹谱》中所示的个字、介字、分字、破分字、破介字、川字等写竹叶概括法则，即为此理。如此表现出的优点，一能使画面完整统一，并易于研修；二能更好地创造一种视觉感受中习惯上的“幻觉中的酷似。”可以说这种创作理法正是符合中国画在其独有绘画媒材上笔墨效果的发挥及其所强调的“技”与“神”的融合。因而，常言花鸟画形态易入手，而难得神韵，其原因就在于取决何种角度切入对视觉物象的选择与表现，并以拟人化的表达手法，而借以表现出人之品格、意趣、取舍、体察，以及透过前贤的程式概念而得以解脱，然而，所谓的作品中形态表现的生机不足，往往由于缺少虚实相生和疏密相间的对比效果与规律转化，只有这样的巧妙处理，才能促使花鸟画形态赋予生机。所以花鸟画形态中的时代面貌与气质表现，就在于作者所创造的艺术形象是否反映出时代的需求与个性情感气质，故花鸟画形态的创造，应从写生入手方可避免食古不化，但也不要认为如此就可以走上形态表现的捷径，而忽视古已有之的成法，故应将此两方面结合起来进行思考与锤炼。如此，则会十分有益地指导我们掌握与创造表现生活的艺术语言。可见，写生的实质不但在于观察、分析、取舍物象形态，还应在此过程中注重介入对个性的思维、情感与主观判断，选择与表现的探索，变物质形态为意识形态的艺术创造，这亦是古今花鸟画形态的写法原理。

为此，我们还可以从花鸟画的工笔与写意两种技法表现上做进一步分析，进而探求出花鸟形态的独特艺术构成及其视觉的张力。

A. 工笔花鸟画技巧：

工笔花鸟画的技法出自古代工笔人物画，其用线规律来自对书法的审美发展过程及人物画的用线勾勒技巧中形态结构的“线”之假定。这种手法亦是生活与艺术的区别，亦是以“用线”的表现来分界生活形态与艺术情态，这里的美学及艺术的价值是不可忽视，无论是原始石刻，还是彩陶纹饰、以及青铜器的纹样、帛画上的图象等都没有离开“用线”造型为主体表现语言。由此可见，“用线”的骨法用笔在中国绘画中的地位及作用。

“线”的感觉来自画家对光源折射下物体起伏变化边缘部位的观察与提取，是一种由体面转为“线性”的描绘，这是迈向艺术的重要步骤，是极具个性的艺术表现。同时，由于不同物体所产生的不同质感。使其“线性”所表现的感觉亦不同。这一点在人物上表现的较为充分，故形成了画史上的“十八描”法。而花鸟画在此的表现就显得贫乏，常常用一种“线性”表现来概括所观察到的一切视觉物象。而忽视了对质感表现的苛求，再加上工笔花鸟画在发展过程中，形成了许多的独特规范，如设色法、笔法、墨法等，以及工笔花鸟画在历史上很早就达到了相应的高度，故后来的画家总觉得难以突破。为此，工笔花鸟画技巧的承传，无不生搬硬套，而不是有机地采取灵巧的“化合”，力求创造出新的程式，并摆脱旧有形式的翻版。

B. 写意花鸟画技巧:

写意画法的产生及成长的过程,除自身艺术规律在实践中的完善外,中国的哲学、文学、美学、理学都给予了大力支持,加之中国画媒材特性的不断变革,使中国画水墨技艺成为一种超越现实美的中国独有的理想化艺术形式。这一独有的特色,要求画家行笔落纸成型,不做更改、不可修饰、不许做作、不易模仿、不再重复、不讲解说,不善掩盖,取“有形”而表现其“无形之形”,以笔、墨、水、色各法的融合而赋以神韵的归结。同时亦讲究形态取舍中的比例、视角、轻重、大小、长短、浓淡等等对比变化,使其作品在完成后乃有千年不干的墨韵表现及书法的姻缘与个性风格,同时,亦忌在创作中的“板、刻、结”在造型及笔墨运用中的不良影响。因此,对于这一学术命题的未来走向,值得我们不断深思与进一步的实践。

二、笔墨的概念及其艺术性

对于中国画笔墨的认识,不能简单地看成线的轮廓、形态结构、笔触、墨韵或皴法、描法等,而是一种艺术的精神和精髓。尤其是用中国独特的圆管毛笔所描绘而出,且具有无限的多样性,历代杰出的艺术家无不以此工具进行创作,更增了其学术性与艺术性。可见,中国毛笔所划出的线条笔道是永远多变的,这里有行笔过程中的力量、情绪,有笔毫中的长短笔锋与含水、含墨的技巧变化,以及起、行、顿、挫、收与快慢、顺逆、左右、上下的笔法不同和变化。所以,研究中国笔墨首先应从其训练手法相联系,然后探求其形态的描述与夸张的艺术原理。进而,透过固有的程式规范逐渐探求个性化的“有我”笔墨的形态艺术规律。以及由此规律与画境表现相融合的时尚创造。所以说不同的材料工具对中国画的表现手法起一定的作用。但要想真正发挥出笔墨的功效,关键在于如何用笔,这是一种主观思维。分述如下:

1. “笔墨”技艺的常识

常言,中国画的用笔、用墨讲求要大胆、准确。但要做到这一点,首先要求对视觉对象的结构应十分了解,否则就落笔无法,因为中国画的造型是通过用笔、用墨中的线之笔触及面之墨韵组合来完成,加之用水、用色的技巧使其更加丰富。这是有别于西洋绘画的方法。用笔、用墨的实质是抽象的,而表现出来的造型却是意象的,并且更讲究这种意象的审美欣赏价值。所以在研习传统名画时,一方面,应注意各家各派的笔墨习惯及特点,并分析其行笔中的笔触与结构、整体与局部的关系,因为每一位画家的习惯及创作“偏见”和艺术追求,也就圈定了其笔墨形式的审美特性,这正是中国画笔墨的意识性表现,它包含了风格与“有我”的二个层面,所以其表现常常是透过这种意识而达到画面中诗意的表达。因此,对笔墨理解、吸收与研究要具体才能深入。可见,中国画用笔中的笔力、笔气、笔韵、笔性等表现都直接显示出情感的发挥。笔力,不是笔与力的结合,而是力与情与势的结合,并由此引发更多的个性用笔技艺,但其最根本的在于行笔的手势、速度、顺逆、轻重、顿挫、提按等的把握上,做到重不能板、轻不能浮,关键在于能弱



能攀善爬的附生、寄生植物是热带雨林中的六大特征之一,如图中的植物属藤木植物中的崖角藤、麒麟叶等。



热带雨林中的“无情绞杀植物”景观，是其六大特征之一，如图是桑科的榕属植物、五加科的植物等形成的绞杀现象。

中求力、刚中有柔是很难的，进而再讲究所谓的笔断气连、线断势连、形断意连的以气贯穿其中的笔气特点。而所谓的“气”正是中国画的血脉，“气”讲究在气势、气度与形态间循环反复的流转效果。正如苏轼评吴道子的画所云：“道子实雄放、浩如烟海翻、当其下手风雨快，笔所未到气已吞”正是此理。而笔性与墨韵的互化则是另一层面的要求。是属于一种玄虚和迷人的美学范畴，是指在运笔过程中的心态和毛笔结合在一起的互化节奏。通常画家的情感正是以行笔中的力和气及方向与指法、手势的变化而形成一种旋律和节奏。虽说这是音乐中的某一概念，但作品中有韵律的线条表现才能产生有如此强烈的艺术感染力，才有“气韵生动”的体现。而墨法表现的妙理极为重要，其作为中国画的基本要素，它与用笔之道的追求是一致的。历代绘画中墨法的实践，形成了积墨、破墨、泼墨、套墨、照墨、渴墨、焦墨、宿墨、褪墨、摆墨、拓墨、浸墨、冲墨、透墨、吹墨等等的用墨法则，而这些墨法的形成除了要求画家建立在善于用笔的基础上，还得学会灵变地用水的变化，并进行合理的调合，目的在于使墨气的变化及墨与水在纸张媒材上的随机生发。而有的画家为了追求特殊的画境变化，使用了所谓“肌理”的处理，其目的也都是为了追求不同效果的画面审美变化。可见一切法理源自心思与情思，源自不断实践的过程中的取舍与拓展。

2. 笔墨的理解与训练

中国画笔墨的各种程式形成，都经历了历代画家实践的取舍。笔是线的范畴，墨是渲染的范畴。笔墨的技艺表现，在许多方面已十分成熟，而且每个历史时期所产生的大师都有独自十分完善的笔墨语言样式，有的还有理论的著述，记录其技艺与思想的变化过程，所以对传统笔墨的研习，不但要掌握其基本的学术常识，还应把握自我的情感追求，选择与自身学术能力相近的笔墨样式作为训练的切入点与创新的起点，无论成败，其自我信心、想法、手段、方法与不断探索及积累都将随着阅历与实践难度、广度的增加并始终保持“有我”的意识，必定会有风格的体现，但面对风格，也要注意品味上的境界追求。所以说，就笔墨技艺而言，除了其自身各种法则的互化外，最重要的是要表现出时代的风尚，表现出独特的个性形式语言，没有这一点，就谈不上作品具有画境的艺术表现，也可以说此时的“笔墨”的概念等于“零”。

3. 媒材变革中的笔墨表现

在现代绘画的表现中，绘画媒材的变革已越来越引起画家的重视。就中国画的材料而言，传统的笔墨和纸张特性及其所追求的哲学理念，讲究的都是绘画中对偶然性及精致性的把握与发挥，这方面的例子，在传统艺术和现代艺术中都有过。从丝帛到硬黄纸，再到生、熟绢与生、熟宣纸的出现，这里的笔墨效果的变化可谓惊天动地，从勾勒重彩到金碧青绿，从白描没骨到水墨兼工，无不处处体现了绘画媒材革新所引发的新思考。这种变革虽说只是一种单元性的革命，但其可以激发创作上的重组，激发创作灵魂的整体表现与时代特征的形成。所以，当软毫毛笔开始使用时，亦开辟了绘画表现的新途径。因为，当羊毫类的毛笔在注入墨和水，或色和水时，笔尖的变化就因充满水份而扩展，故而当一笔落纸时，易于创

造出大的花瓣或叶子。这一点乃可以从十八世纪末到二十世纪的绘画史中找出许多例子。可以说,它激发了写意花鸟画的新审美张力。如八大山人、赵之谦、吴昌硕、齐白石等都是以羊毫笔为主进行创作的画家,他们的作品无不显示出独有的笔墨高韵效果。由此,可以得出,自十八世纪末开始,中国画在创作上已由硬毫笔使用过渡到软毫笔的使用,并促使了作品中笔墨意趣的审美变革,可谓画史上的一个重要事实。再如宣纸,在八大山人之前,画家使用的纸多数都是上过胶的纸,而至八大时,已经开始使用没有上过胶的纸,也就是常说的生宣,而赵之谦正是借用这生宣的特性,使用很湿的墨和水,或色和水描写花瓣从而产生出扩散的色韵与墨韵的新效果,再加以在生宣上使用的湿渲手法,使其独特的创造手法完成了对传统没骨表现的新影响,可以说是开辟了花卉表现的新方向,可见其突出的贡献和绘画媒料不断更新与利用密不可分,足见其艺术上的重要性。

4. 笔墨技艺与画境表现上的互动关系

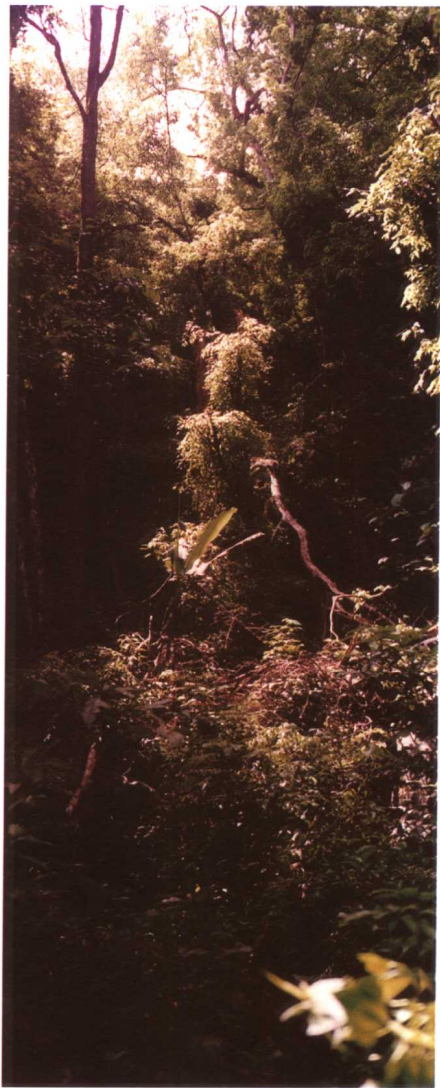
中国画的笔墨技艺不是单纯的表现工具或造型手段,是一种学术上的意识形态,是画家借以表现心灵情感的形式符号。如石涛所言的“墨非蒙养不灵,笔非生活不神”。以此道出了笔墨思想的内涵。所以说,杰出作者的优秀作品中无不透出其性格及情感的流露。如果游离开这一点,就等于否定了笔墨在中国画中的美学价值。所以说,笔墨在中国画上的作为,不是客观形态的产物,而是作者主观思维有意传递的产物,由于书画的姻缘法则,约定俗成了中国画笔墨表现上讲究的行笔不是“描”出形态,而是以心感物地“写”出形态,并以此借助笔墨的浓淡等变化,使造型的“有形”转化为笔墨上的“无形”,这才是所谓的“活画”与“活形”的笔墨之妙,只有这样才能远远超出形之“概念”对笔墨的拘束,才能产生有实质意义的笔墨技艺与画境中“有我”意识的互动表现。

三、画境思维与风格意识

画境当是画家于生活体验之后一种视觉表现形式上的综合虚构,是通过调动画家的想象力与个性、气质及艺术处理上的能力,而创造出一种虚拟的生活真实并以此来表现作者的襟怀,也就是晋顾恺之所言的“迁想妙得”。故无论是否借助“岩石”、“丘壑”、“春花”、“秋叶”等来表现心灵虚拟感觉,但关键都不在于被描绘的对象本身,而是借此传递出创造者的精神、品性、气质与艺术上的主观偏见。这种极其纯粹的个性发挥,虽然生活中本无此境,但乃可通过艺术的表现,而达到图安从生,并顺适自然,而又不事造作的“情境统一”之艺术目的,并以此用以唤起作者与观者共同的审美享受。这种爱过身之所容、目之所瞩、意之所游的随机生发之想象的表现手段,对于画境本身的追求与变化,也并非一成不变。故一般画家都遵循着生活实境——想象——笔墨综合——再塑形态的全过程,而这里的关键首先在于想象,虽说想象是可以随机生发,且并非只描写一境所见所得,同时还可以将另一处的所见所得,加以转移、嫁接,更可以通过所感、所思的手法将思维中潜意识的对现实生活与社会文化及政治现姿态的感觉和判断转化为



热带雨林中常常能见到寄生在树枝枝杈上的石斛兰景观,并由此形成了所谓的“空中花园”的特色。



“望天树”——是热带雨林的标志性特征。如图中左上角的树，即是望天树。
1996年作者摄于勐腊原始森林。

艺术的视觉图式。其次，在于通过形态表现时情思的自由抒发，而摆脱特定“境物”对视觉感知上的局限，如此才有可能进入所谓“一花一世界”的广阔空间，这也就是我们常说的“得之象外”之艺术表现。而这种艺术表现也正是中国画构成画境表达上的特殊形式与手法。至于对“得之象外”之解，如依照常识，即是象外，便是无象了。若以艺术想象而言，则又不尽然，因所谓的“无象”，是指对于虚、空的利用，在“行家”口中，则称为“以白当黑”之解，因此，我们常说空白处大有文章可做，无画处皆成妙境是也，所以此中之妙，尤如空中之音、镜中之影、有言有尽而意无穷之感。这种能于创作表现中取“象外所游”之法的艺术表现者，多为一画家的所思与所为。所以说，中国画在画境的探索中，无论是否追求画中有诗，或诗中有画，或迁想妙得、或奥理冥造等等，无不从实处入手，从虚处入境，一方面通过意与法的统一，调动想象力而构成新的画境同时，控制着笔墨和设色的手法，同时亦不断调控法与意在表现中的主从关系、有无关系、虚实关系、象与象外的关系、形与神的关系，使原本只属于物质基础的形象特征，通过画家的人为之情感、学识、个性、能力、偏见而转化为强烈的“精神意志”的生命之视觉形式体现。可见，草木关情，画境始于情思、情思正是人的想象力。这种于“有无”的辩证关系妙理上，才能完成对画境的寄托，这便是我们在传统与现实中对作品画境的艺术表现。

当然，我们必须明白，画境与意境不同，画境除了具备意境的基本特征外，带有明显的艺术语言的个性特点，包含着作者所施展的多种艺术才华的“空间”。因而，对于艺术的探讨，最关键的是要着眼于有创造性的艺术活动，而此活动不应受到传统成规的束缚，必须从有碍个性探索中先入为主地解放出来，并将传统中可继续发挥作用的客观规律作为新的艺术创作上的指导，而不是被其束缚，只有这样明智的选择，艺术创造的活动，才会是“画无定法”，“法无尽”也“意无穷”。

为此，实践的经验常常告诫我们，作品的画境确立，除需要艺术家善变的思维外，没有独创的艺术形式和确立独特的个性思维及风格意识，是难有任何作为的，毕竟艺术是一种社会现象，是意识形态，它的功能、目的、都离不开其所处的时代特定需求，所以选择什么样的形态重组及艺术语言形式来进行画境的建构，都是一种画家心境的表白与艺术语言之间的默契。所以，中国画创作中画境的构成，除自身的形态外，还应根据主题内容的要求，于画面空间上的分割、布列外，更离不开中国画特有的材料与工具发挥。虽然80年代以后中国画在材料及工具的变革与利用上为许多画家在艺术创作上开拓了新思路，但中国画艺术语言的本质，并未受到“时尚”的动摇，而失去其艺术表现力。另一方面而言，画境的艺术表现，不能简单地理解为只是一个时代的产物，它的完善性是需要悠久历史的磨炼与考验，以及人之情感所不断摆脱物境的困惑，而达到心境的表现，这些正是画境艺术表现的重要前提。

1. 以心感物的写生观

写生是寻求作品中新画境表现的起点，也是我们常言的体悟“自然”的开始。古人称写生为“师造化”。写生的要求是写出万

物的生机、生意，其所追求的关键在于表现出物象的精神与品格。通常，我们探讨画境的主题及形式变化，总会从画家“师法造化”开始，而研究其在创作上的成就，并从审美关系的角度上去深入探讨其成败之经验。可以说，现实中的动植物形象都可成为人类绘画艺术的审美对象，但都属于自然之美，其虽然与现实的人类社会文化艺术及精神生活存在联系，却又不属于社会美的范畴。所以艺术创作则是要通过生活这一把“钥匙”，以独特的画境表现而沟通作者与观者之间内心世界的途径，从而开启有如“揽物有得”或“身与竹化”的形式美感，并确立其开百代风气的审美表现规范。

“写生”一词，最早始见于宋人的文献，但这一新观念中的写生，并不崇尚再现目识的对象，而是注重心师目识，所以说中国画写生的本质在于以心感物，要充分地做到这一点，首先是要注意对观察方法的思考，不同个性的作者，用不同的方法，对其艺术创作活动必然有影响。一般而言，观察方法可分为注重事物一般规律的以人观物法，和注重发现事物特殊规律性的以物观物法，其两者的根本都是要在师造化的基础上强调主体心灵作用对其所进行的艺术再创造的功用。只有这样才有望发现与建构独特的画境表现，其艺术创作才具有决定性的意义。

为此，写生的目的之一是解决造型的欠缺，包括具象与意象，以及这两者之间的结合，二是验证了传统艺术中的形态规范，并以此寻求出新的笔墨原理的组合法则，在生活的观察与悟对中表现出有深度的、有意味的画境。这才是艺术生活的目的。

2. 空间幻象对画境表现的作用

画境的表现，需要心师目识后的各种形态表现与己意布置，也更需空间形态的变化，与穿插而传递各形态之间的组合所产生的艺术精神，这里的空间是有意识的，是虚也是实的，是动的也是静的，是五彩的也是黑白的。它是艺术创作中的形式，故艺术的创造就是寻求一种新空间的发现与形式上的表现。并通过其形式功能的充分表现，把作品的主题精神传递给观者，进而引起社会的共鸣。因此，我们常说，自然规律转化为艺术规律的实质就是形式规律表现。虽说，生活本身的内容也有其形式特征存在，但这只是客观物质存在的固有形式，而艺术的存在与表现正是由此提炼、概括而变为更加主观。所以画家若不讲究形式，就是不讲究表现方法，其对画境的表达来说就是很大的缺陷。绘画创作是一种视觉的空间艺术，通过可视的视觉形态，无论具象还是意象，无不以此反映对现实社会的见解、判断、选择与综合。它的“空间”表现手段是主观的、是意味的一种“藏境”式的艺术处理手法，可见巧妙的空间形态的穿插与处理，可使作品的画境更为含蓄，更加富有形式美感的诱惑力，而为了达到这种艺术效果，在视觉的空间表现上，就必须让画面中形态的虚实互化，而使之产生出强烈的节奏律动。所以说，画中的空间与自然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，它只是作为一种生活的存在场所，而画幅中的空间表现，是出自对自然空间的无限感受、判断与截取，是一种艺术幻象，其空间在选择、安排与表现上的意义而言，就不是单一的生存场所，而是一种心灵的空间，是一种与主题画境产生互化的表现，这也是造型艺术的基本规律与手段。生活是客观自然界的



热带雨林中竹类生长中的“包衣”特征奇特而壮实，常激发画家的创作灵感。



寂



甦

物质存在,受时空的变化或消亡或长流。而艺术是主观的、典型的、是人化的自然、是人的创造物、是意识的形态,是不受自然时空的变化而永恒存在。因此,探求独特的空间表现中的幻象规律才能表现出永恒的艺术。

3. 定势线作用于构图表现

花鸟画创作中的取势,于构图而言,其意识无论是从整个画面来考虑,还是从造型的形态之势来考虑,或论用笔用墨之法的贯穿与纵横,或讲究形态塑造中的魄力表现,或精雕画中各种形态的倾向间的传情等等,其表现都在自身的章法“亮相”上,并非只是在情节调动上做文章,无论哪一方面,它们都需要对物象角度取舍的透视问题上做出个性的判断。由于中国画不是主张以焦点透视来布局,而是以散点透视的灵动处理手法来表达画境,所以作者的创作意图并不受焦点透视的局限,可以充分发挥想象与构思的浪漫性。故一般在取物之形态上多用平视,在章法布局上多用俯视或仰视,犹如在青山深谷中仰视高山之巅一般,特别感到一种气势雄伟、险耸与挺拔。所以构图中物象的各种组合的视角,都必需符合艺术构思上的需求,如此妙法则扩大了章法的空间感觉与作品气势,其间的要害在于“定势”中结构线位置的形态选择与表现,其线条的粗细、长短、墨色的干湿与浓淡、形态的粗犷与瘦劲、以及比例中的拉长与缩短等,都是产生作品中气势上的变异。但如果以俯视极地而不透空处理画面的话,作品就会失去气势之感。因此,作品中的天——空——透,这三方面合理的处理,便是花鸟画构图中定势线表现的一种形式美。其次,中国花鸟画艺术是脱胎于古代的人物画与山水画,其章法变化及画中的形态取舍亦经历过山水画中“特写”的阶段,可以说,花鸟形态在初始表现时,都有具体的环境与背景,随着画科的不断成熟,便渐次摆脱了背景环境的约束,使其形态实质完全体现出了一个艺术精炼、夸张、典型化的学术进程,从而确立了花鸟画独立于各画科之中。而这种新的艺术形式的确立,使所塑造的主体形态在作抒情的过程中不受任何的干扰,于“实空”的形态中创造出许多“虚空”的幻象,也使作品章法的表现更加鲜明与气势通畅,这种强调主体屹立的净空表现,而又不依赖任何衬托的关键是由形态定势线的感觉支撑,由此形成了作品画境中有着“极目楚天舒”之感或顶天立地之势,其气魄撼人可想而知。其实,这种艺术上的追求与技巧表现,关键在于画境中取势的需要与否,可以说是作者在创作上的临见妙裁。所以由于定势的作用,使构图上产生了力感与动感,若缺少这两者的支撑,就很难表现出潜在的生命力量。特别在花鸟画的创作上尤为讲究,无论是笔法线条,还是形态塑造上的方圆、曲折,以致构成上的倾势与起伏,形态间的递情与转接都需要有所表现,从而探求出动极则静、静极则动的个性画境意识,只有这种高度的表现,才能创造出生气勃然的有时代气息的艺术品。

4. 风格意识与诗境抒发

中国画讲究“天人合一”的境界表现,艺术家在创作中对视觉形态的思考总是多方面的,作品在个性形式上的探索也是以“别出心裁”与“标新立异”为主要特征,并以此建立起重新审视生活、现实、人生、人性、形式、主题内容等实际问题,而这种个性思维

的极端表现,必然会引发艺术的新创造。因此,花鸟画的社会性及其艺术功能从本质上已同传统审美产生了区别,并拉开了距离。因此,作品所反映出的个性思维的风格意识的观念更新愈显重要,而其最重要的莫过于表现在作品画境的构成上。为了表达某一主题思想,把生活中看到的、感受到的事物,或潜意识的事物,通过一定的手段,将其按照自己的意愿与想法及艺术表现手法的需求而联系起来,使本来很平常的事物,或生活中瞬间的形象感受与感觉,通过艺术上的努力,力求塑造成个性的艺术形象,最后通过各局部间的重组,使其整体更具艺术创作上的审美张力。所以,艺术总是讲究独树一帜,并且追求丰富多彩,艺术的目的是通过作品的画境表现,反映出对社会生活形态的自控与个性反馈。它是作者的心境图象。探索个性,创造风格是有作为画家必须思考的课题,艺术贵在独创,也难在独创,若以花鸟画而言,较其与人物画、山水画的创新相比,是难上加难。就花鸟画的题材表现而言,从五代两宋已臻于完美的工笔风格,到元明清的写意及工写结合的殊姿共妍,千余年中,不知有多少花鸟禽兽的艺术身影,早已十分清晰地留在我们的记忆之中,这些艺术形象无不显示出各自的时代风尚与技能特色,同时也强烈地表现出画家的个性创造思维。所以,就我们今天的艺术学习而言,首先应把创造的出发点定在民族传统的精神本质之上,并系统研究与理解中国画自古以来所强调的所谓风神、写心、写意、抒情、气韵、诗意、造化等传统。同时也应刻苦实践并掌握中国传统的基本绘画技能法则,如所谓的笔、墨、色、水、章法布置的运用。如此这些大约构成了中国画艺术表现中独特的认识自然、表现自然与创造自然的方式方法,这也是作者个性创造中所需的最重要的组成内容。可见,对艺术的修炼、除下苦功去研究学习传统外、独特的个性思维及观察与研习手法也有助于自己达到事半功倍的学习效果,只有这样才有可能表现出个性特色的艺术形式语言,从而使作品的画境形态达到诗境的表现,故在艺术的研习中,若没有确立风格意识就难以言及作品中的诗境抒发。

四、区域文化与花鸟画创新

自中唐花鸟画独立成科以来,花鸟画史上产生了以江南徐熙创造的“野逸”风格,与西蜀黄筌创造的“富贵”风格并称的“徐黄体异”学术流派。由此可见,其成为古代花鸟画创作发展及转折期的标志,而此中无不有明显的区域政治文化与自然条件的影响所引发。为此,我们还可以从流传的画迹来论定花鸟画发展过程中这一自身体系的独特现象之传统的延续。所以我们在“师古人”及“师造化”中,不但要寻求大自然中前人没有发现的新艺术表现规律。更要探秘各个地域文化对花鸟画艺术的不同风格创新所起的推进作用。同时也应看出区域文化对画家个性思维的培养与思考。所以,当我们论述艺术风格、形式的同时,切记莫以为大胆、怪异的就是特点,其实这只是一种取巧,它并没有从艺术的规律入手,并没有承传传统的各方面文化基因。故而在体察大千世界时,只是按常规去表现生活的真实,而非以独特的视野、审美情趣去发现自然中的典型美,领悟由于区域文化与自然环境不同所引发的自然结构的含



幽兰之一



幽兰之二



幽兰之三