



广州美术学院中国画系硕士论文集

一九八一年——一九九五年

岭南画学丛书

1

丛书编委会 编

岭南画学丛书

广州美术学院中国画系
硕士论文集

(1981——1995)

《岭南画学丛书》编委会 编

岭南美术出版社
1995年9月

广州美术学院中国画系硕士论文集
(1981—1995)

岭南画学丛书编委会 编

岭南美术出版社出版、总发行
(广州市水荫路11号)

广东科普印刷厂印刷

开本 850×1168毫米 1/32 8印张

1995年9月第1版 1995年9月第1次印刷

ISBN 7—5362—1336—0

J·1209 定价16.00元

广州美术学院中国画系
硕士论文集
(1981—1995年)

岭南画学丛书

广州美术学院 中国画系

岭南画派研究室

中国画理论研究室 编

顾 问: 杨之光 于 风 梁世雄 陈金章

主 编: 陈振国

副主编: 李伟铭

编 委: 方楚雄 王大鹏 李伟铭 李劲堃

陈 侗 陈振国 陈章绩 林丰俗

《岭南画学丛书》缘起

广州美术学院中国画系建系已40年。1985年和1993年，“岭南画派研究室”和“中国画理论研究室”相继成立，使中国画系在教学的基础上又加强了理论研究。为了回顾、总结我们在教学与研究过程中积累的经验，增进与学术界的广泛交流，我们决定以《岭南画学丛书》的形式，陆续介绍中国画系师生在教学、创作与理论研究方面取得的成果。当然，《岭南画学丛书》中的“岭南”二字只表明我们所处的地域，并不意味我们关注和思考的问题的界限。我们殷切希望丛书的出版，将有助于当代中国画学的建设。

《岭南画学丛书》编委会

1995年9月

序

广州美术学院中国画系是1983年国务院批准招收硕士研究生的全国三个中国画学科之一。至今，已培养了25名硕士生。从老一辈的美术教育家到现今执教的硕士导师，无不以极其投入的精神，耕耘着这片教育的苑圃。十多年过去了，几代人的努力总应该是有所收获的。当年的研究生，如今已成为硕士导师。接力捧一代代地传递着，新秀不断成长，不仅在艺术创作方面呈现着勃勃生机，在理论研究的领域，同样留下他们的足印。为了反映这个时期硕士导师及研究生在理论上关心的问题，我们编辑出版了这本集子。

这是一批从事艺术创作研习的研究生们的论文。显然，这批文章与理论专门研究者的文字相比，有着自身明显的倾向。艺术实践者在他们从事艰苦的艺术创作的同时，期望在理论的研究与表述上有所作为的时候，无不表现出两个鲜明的特点：其一是艺术实践者对于理论研究介入的角度，有时会是理论专门家不曾预想到的；其二是实践者在理与论等方面的局限，必然带有艺术实践者的痕迹。

由此我想到，新时期美术教育中的某些专业，当它们从原来一种操作型的教育，转变为一种素质型的教育的时候，我们必须对以往的教育模式及学生的知识构架，作一番深切的反思。绘画专业硕士研究生教育，是目前国内非美术学史论方面

层次最高的学历教育，同样也面临着从原来培养纯艺术创作人才，逐渐转变为培养艺术创作与理论研究兼备的人才的问题。这无疑对导师及研究生提出了新的更高的要求。从宏观的角度来看，本科生是一种素质型的教育，硕士研究生同样是一种更高层次的素质型的教育。从文化的继承与开拓的意义来看，硕士研究生的层面无疑肩负着艰巨的任务，在社科类的教育方面尤其如此。

因此，对硕士研究生理论研究教学方面，提出更高的要求，应该是合理的，也是必须的。我们正在这样做，做得还远远不够。也因为此，我们编辑了这本集子。我想它的出版，应该有利于研究生指导教学的总结，应该有利于推进中国画学科的理论研究。当然，更应该恳切地听取专家同行们的指点。

陈振国

1995年9月于广州美术学院

目 录

- 风格即“我”浅议(1981) 陈振国(1)
- 工笔画的写意
- 试论传统工笔画的写意特点(1981) 梁如洁(12)
- 变形·传神
- 试论中国人物画的造型特点(1981) 阳 云(23)
- 花鸟画细节描写中的感情作用(1981) 陈永锵(32)
- 宋初山水画的发展与范宽的崛起(1982) 刘书民(44)
- 漫谈“似”(1982) 陈新华(55)
- 得意忘象
- 初探写意花鸟画的“意”(1982) 张治安(61)
- 工笔花鸟画出新初探(1982) 周彦生(67)
- 谈“形”(1985) 黄一瀚(79)
- 浅谈绘画的审美与创造(1985) 王大鹏(85)
- “似与不似之间”
- 谈中国画造型特点(1985) 孙小波(94)
- 宋人扇面花鸟画初探(1986) 万小宁(99)
- 试论“意”是工笔花鸟画的灵魂(1987) 苏百钧(108)
- 试论传统笔墨技巧与新的创作意念(1987) 李劲堃(114)
- 传统山水画造型初探(1987) 朱永成(125)

- 从笔墨谈现代山水画(1989)·····(香港)蔡海鹰(136)
- 空灵超逸,疏简澹远
- 论元代山水画的审美特性(1990)·····方楚乔(147)
- 文人画的“读书卷书,行万里路”(1990)·····(美国)刘云山(166)
- 规矩在我
- 艺术传统规范的启示(1991)·····叶耀才(174)
- 西汉《鱼山刻石》之我见(1992)·····马新林(185)
- 物我合一,借我绘情
- 论宋代绘画艺术的审美特性(1992)·····(澳门)霍志钊(197)
- “随类赋彩”与“妙得活用”
- 中国画色彩问题初探(1994)·····陈湘波(211)
- 逸品审美思想浅析(1995)·····杜觉民(224)
- 吴镇山水画风格及其艺术思想析论(1995)
- (台湾)司徒锦鹰(232)
- “我用我法”简论
- 对传统画学一种发展机制的诠释(1995)
- (香港)黄玉平(242)

风格即“我”浅论

陈振国

指导教师：杨之光

王国维在《人间词话》中说：“有有我之境，有无我之境。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”

虽然这是论诗之说，但就艺术创造来说，有“我”之境是一定的，无“我”之境是不存在的。欧阳修的《蝶恋花》中“泪眼问花”的描写，不仅以人格化的手法把词中女子的感概和悲苦生动地表现出来，而且寄托了作者深切的同情。这种触景生情的写法，感情色彩强烈，当然“我”是很明显的。而陶渊明《饮酒》诗中的“采菊”，“悠然见南山”，不仅写出了悠然的物态，而且寄托了作者因“鸟倦飞而知还”所引起对辞官归隐的感触，显然是有陶渊明之“我”在的。可见“无我之境”还是有“我”的。作品中的感情色彩是否强烈，或是否出现我，都不能是艺术创作中“我”的主要标志，事实上，凡成功的艺术创造，作品与“我”是同在的。而且，艺术中的“我”的充分体现，是从对生活态度的感受开始，至艺术表现的完成告终的。

如就作品中是否出现我而论，那绘画艺术则大都是无“我”的了。“我”的概念应该是：画家在长期艺术实践中逐渐形成的

对客观现实的认识及其独特的审美在艺术上的表现，是历史地、社会地出现的一种创作个性，是其整个的艺术风格。

从认识论看“我”

作为精神生产的绘画艺术，没有“我”的存在，也就失去精神生产的认识及表现的审美价值，也就没有真正的艺术品。

美术作品是现实生活在画家头脑里反映的产物，是画家的主观与客观统一的产物。画家认识世界，同样必须遵循着实践、认识、再实践、再认识这种循环往复的认识形式。画家在观察、研究、分析社会生活的种种形式的同时，还必须分析、研究艺术这种精神生产的特殊形式。而在认识艺术的特殊形式的过程中同样地遵循着认识论的基本规律。在分析、研究艺术的普遍规律性的同时，还必须分析、研究绘画艺术的特殊规律。在分析、研究作为形象思维的艺术的观察、思考方面规律性的同时、还必须掌握运用形象思维进行艺术表现的绘画技巧方面的种种形式因素的规律性。

美术作品是客观现实通过画家头脑加工的产品。这种加工既有对感性材料进行抽象的概括，从而经过推理、判断，得出某种概念，同时又有对生动活泼的现实生活进行典型化的提炼和浓缩，从而在可视形象的形式及鲜明的艺术个性中自然的流露出某种判断和概念的成分。由于画家个人的思想倾向、性格特质、艺术手法等等方面的差异，在对现实生活的判断及艺术表现上，必然地存在着差异，这种差异表现在作品中就呈现出五光十色、绚丽多彩的艺术风格。这种差异既是对客观认识的差异，同时也是主观表现的差异。刘勰在《文心雕龙》中说：“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。”辩证地阐述了物与情、客观与主观统一的观点。精神生产中的主观因素，也就是

艺术实践中的“我”的因素。

从实践的观点看，艺术活动同样是一种劳动生产。这种生产的特殊性在于它是一种运用形象思维进行艺术创造的精神生产。艺术的生产活动，特别是绘画艺术活动往往是以个别的形式进行的社会劳动，个人的艺术劳动产品也即作品，必然区别于机械性的大工业生产而会刻有个别劳动的痕迹，这种痕迹也就是产品之间的差别，在艺术的世界里这就是作品风格的差异。这种差异也就是“我”的差异。正因为艺术创造必然有“我”，所以才必然产生这种差异。

同是封建文人的倪瓒与郑板桥，虽然都酷爱画竹，却有着风貌迥异、意趣各具的艺术个性。倪云林在《荅张藻仲书》中说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。又在自题《墨君图》中说：“以中每爱余画竹，余之竹，聊以写胸中逸气耳。岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉。或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹，真没奈观者何！但不知以中视为何物耳？”倪云林家资巨富却遁迹林园，修道参禅，好洁迂僻，人称“倪迂”。他的“胸中逸气”的“自娱”，在其萧条淡泊、荒凉寂寞的画意中能得到很好的佐证。郑板桥却另有胸怀，他在一画中题道：“咬定青山不放松，立根原在破岩中；千磨万击还坚劲，任你东西南北风。”在另一画中题道：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”他在其生意盎然、兀傲清劲的墨竹中，抒发了对统治者不合作的清高、幽洁的思想情操和体切民间疾苦的尊农精神。

虽然同样是画竹，胸襟不同，画风亦殊异，可见竹中也有“我”的。当然，如果是对画家进行深入的研究，还必须除了对其思想倾向及艺术风格的一般分析外，对其性格气质，审美意趣，艺术主张等应进行详尽的探讨。

艺术创造中我们还常常看到一种有意思的现象：如一个剧作中的某一角色，由两位演员分别担任AB角。尽管导演在角色的挑选上充分地施展其对独特个性在表演方面的鉴别力，尽管两位演员力图准确掌握原剧作的人物精神，按照导演的指导和启发进行深入角色的表演，然而，结果或多或少的使人感到两位演员塑造的同一剧中人，仍然有不少差别。显然，这只有从演员在人物塑造过程中必然流露出“我”的成分来找到答案。

“我”存在的普遍性，不仅表现在艺术创作方面，而且表现在艺术的欣赏方面。

艺术作品的社会功能，是靠作品中的“我”与欣赏者的“我”产生思想感情方面的交流，或者是艺术形式美感方面的共鸣来实现的。观众面对作品，都是在其自身的生活经历、思想感情、审美情趣等基础上去品味和进行形象的再创造的。在一定的意义上说，欣赏的过程也是一个不自觉地发现自我的过程。一般的情况下，风格接近的艺术家会有更多的共同语言，正所谓公诸同好，一见如故。

由此可见，“我”的存在是艺术这门精神生产的特殊性。“我”不仅存在于艺术家观察、认识世界的过程中，同时也存在于艺术家艺术实践的过程及其作品中。

风格即“我”

中国有句老话：画如其人。风格就是其人，风格即“我”。

风格是一个整体的概念。指的是画家整个的艺术面貌。是画家思想倾向，性格气质，个人经历，思维习惯，文化修养，艺术技巧，兴趣尚好，生理素质等等方面的一个综合体。风格又是内容与形式有机的统一。在内容倾向性基本一致的情况下，风格又主要地表现为性格气质和艺术技巧方面的创作个

性。

艺术创作是带有强烈感情色彩的思维过程，画家的风格，不是一成不变的，也不一定只有一个面目。精神世界是丰富的，风格也有可能是多采多姿的。在长期的创作活动中，风格常常表现为一种复杂的情况：既有着重于传统手法的学习和借鉴的作品，也可能有大胆探索、别出心裁的作品。既会有创作风格一致的作品，也可能有偶而为之、不拘一格的作品。甚至会既有情绪饱满、健康向上的作品，也可能有流露出低沉和消极的作品。这种艺术现象是客观存在的，也是应该允许和理解的。艺术风格上出现的五彩斑驳的复杂景象，决定于画家自我的复杂性。

风格的形成是个长期的探索过程，是努力寻找自我的过程，是对“我”的自我认识逐步明朗、强化的过程。从这个意义上来说，艺术的实践除了对于各种艺术营养的兼收并蓄外，还必须坚持一种艺术的排他性。愈是坚持自己的独特的创作个性，风格就愈见鲜明，画家自身的“我”在艺术上表现愈是强烈，其艺术风格就愈见鲜明。反之，风格就愈模糊。要使风格鲜明起来，就必须主动地在艺术实践中寻找自我、认识自我，寻找一种“我”所特有的艺术表达方式，寻找一种“我”所特有的艺术形式及艺术技巧。

石涛在一题画中写道：“今问南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用法。”明确的主张要有自己的艺术手法。齐白石也主张“要我行我道，下笔要我有我法。”他们都认为要有自己的艺术风格，必须追求探索一种自己独特的表现方法。强调寻找“我”的主动精神。把寻找“我”的主动精神作为一种艺术主张提出，是符合艺术发展的科学性的。因为艺术史已证明，“我”不仅存在于艺术实践之中，而且只有主动地认识和强化这种“我”的创作个性，才可能产生风格各异、琳琅满目

的艺术品，不然，就很难认识石涛、齐白石的艺术风格与其艺术主张的关系。然而，艺术中“我”的表现与流露，又往往是不期然而然的结果。王国维的《人间词话》中说：“古今之成大事业、大学问者必经过三种之境界：‘昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度，回头蓦见，那人却在，灯火阑珊处。’此第三境也。”这里的第三境，指的就是那种成熟期的自然流露的独特艺术境界，这境界是“我”的水到渠成的体现，是独特风格的完成。

《颐园论画》中说：“吾辈处世，不可一事有我，惟作书画，必须处处有我。我者何，独成一家之谓耳。”这就是风格即“我”的观点。风格的完成是画家成熟的标志，画家“我”的充分流露又是风格成熟的标志。

求知欲的倾向性是一个心理学范畴的问题，其结果，表现为继承的选择性及知识结构的特殊性。继承的选择及知识结构均带有“我”的鲜明色彩，因而成为风格变化和形成的一个十分重要的因素。

从绘画史来看，对于传统的艺术手法的学习继承，从来就是有选择性的。“元四家”对于五代董源、巨然画风的继承，明代浙派画家对于南宋画院传统的继承，清“四王”对“元四家”的继承和摹拟，近代花鸟画对于“扬州八怪”的继承等等，说明继承从来是对某个别画家或某派别画家有选择的继承。这种继承的选择性，除了社会的、历史的原因之外，画家个人的心理状态、性情习惯、审美好恶等都起着很大的作用。选择之中无不流露出“我”的个性色彩。

《芥舟学画编·摹古》中说：“法同则性情无以异矣。故仿古正惟贵有我之性情在耳，假舍我以求古，不但失我，且失

古矣。”这不仅指出“法”与“性情”的统一，即风格与“我”的统一，而且强调了在学习传统的过程中，必然、也必须有“我”，必须有有“我”之“性情”，有“我”对“法”的选择，不然，则古我俱失。

学习传统的哪些方面，同样也是以“我”为取舍的。清人毛奇龄在《陈老莲别传》中说：“莲画以天胜，然各有法。骨法法吴生，用笔法郑法士，墨法荆浩，疏渲传染法管仲姬，古皇圣贤孔门弟子法李公麟，观音疏笔法吴生，细公麟，诸天罗汉菩萨神馗鬼丑法张骠骑，衣冠法阎右相，士女法周长史昉，几幃尊卤瓶罍什器戎衣夸庐番马骆驼羊犬法赵承旨，勾勒竹法刘涇，折枝桃牡丹梅水仙草花法黄检校钱选，鸟睛花须点漆凸厚法宣和，蜂蝉蛱蝶蛴螬螳螂螂法宣和。亦杂法徐黄父子，莲法于莲。”这种罗列和分析，有其机械、牵强的一面，但也反映了陈老莲在对传统的学习中，既广泛继承，又吸取某画家某一方面的经验，即取法其中，为“我”所用的主动精神。这种为“我”所用的选择性的继承，在绘画史上是屡见不鲜的。就算以“模拟”为最高宗旨的清“四王”，似乎在追求一种无“我”的境界，然实际在笔墨上仍然有不少新的发展的，也仍然掩盖不了他们在总的风格一致下存在的不同倾向。

选择性的继承，其结果表现为文化修养、知识结构的倾向及侧重。知识结构的自我设计，对艺术家的创作个性有十分重要的意义。中国的“文人画”，从苏轼开始，不少画家均以诗、书、画“三绝”著称，到近代吴昌硕、齐白石更能篆刻。这种多才多艺的知识在作品中常表现为互为促进的作用，是很有意义的美学现象。诗、书、画三方面的结合不仅是“文人画”形式美的一个组成因素，而且因为画家们的长期实践，至使人们在欣赏方面形成了一种相对固定的审美要求，认为三者是缺一不可的。也至使后学者不仅着力于绘画本身的学习，