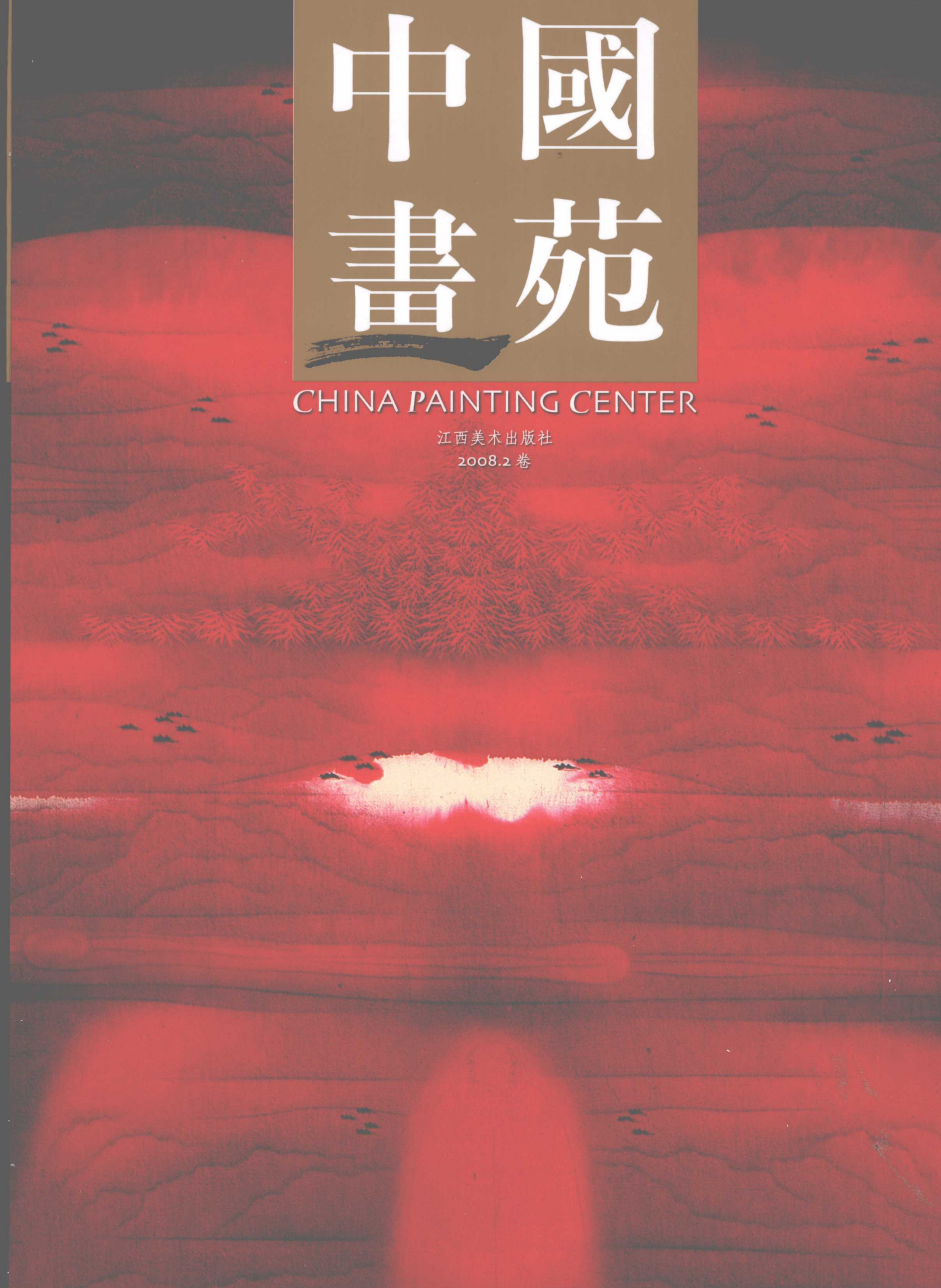


中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2008.2 卷





CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2008·2卷

向内的延伸



徐加存 王金峰
水墨作品展
Xu Jia Cun & Wang Jin Feng
Art Exhibition

指导教师：刘进安

北京
BeiJing

2008.5.18—23

开幕
Opening

2008.5.18/10:00am

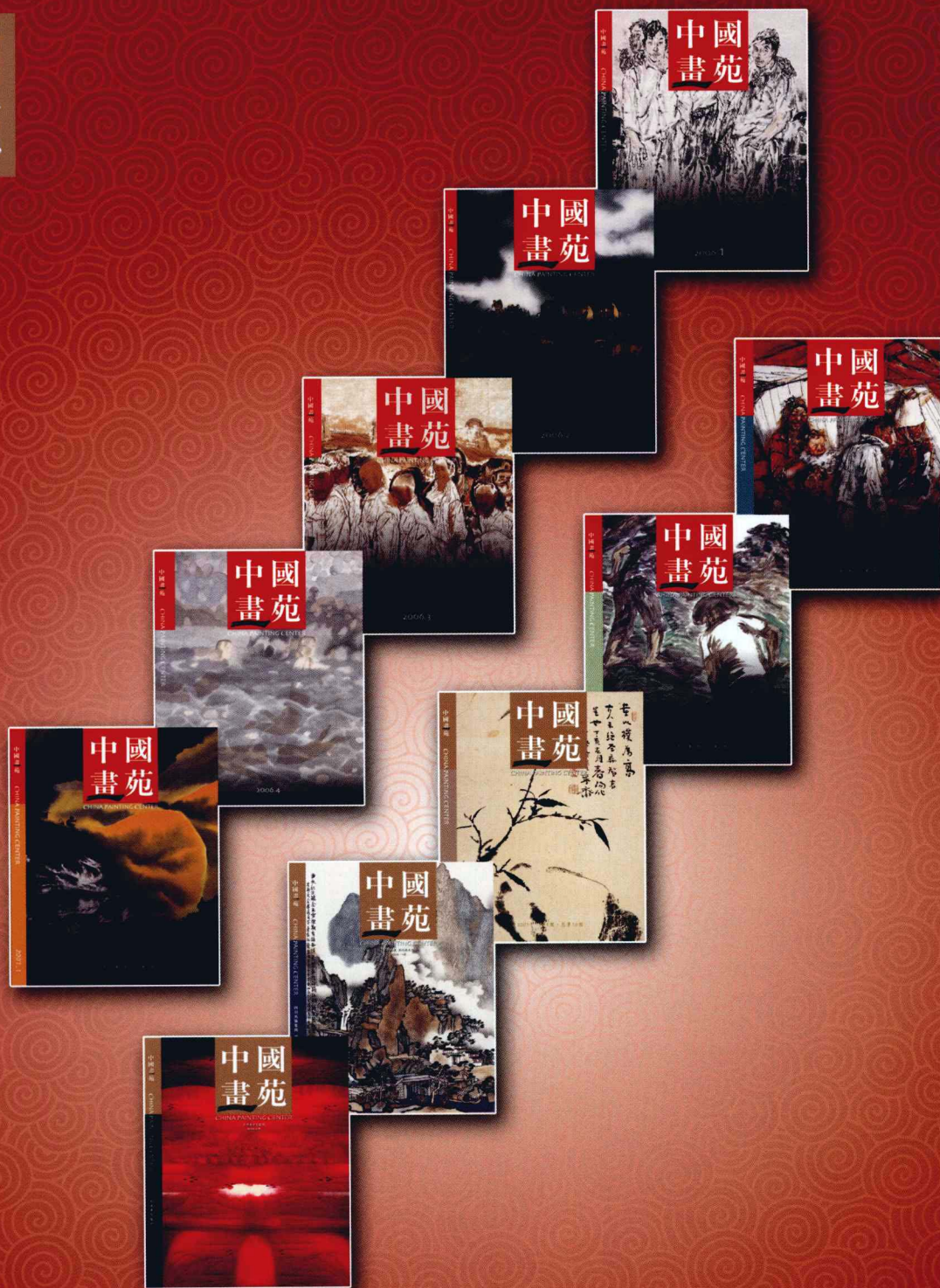
地点
Address

首都师范大学美术馆



【一种中国人的方式】 98cm × 98cm 2008年 徐加存作品

中國畫苑



编撰宗旨 > > > >

《中国画苑》自创刊以来，始终坚持“学术至上”的宗旨，无论是在画家选取还是文章撰写方面，一直秉承“高学术”、“高水准”、“高质量”的创作理念，力求以“最真实”、“最全面”、“最准确”的报道，将当代中国画坛及当代中国画教学、创作过程中所密切关注和高度重视的各种课题以理论与实践相结合的方式呈现出来，以期为当代中国画的发展贡献一己之力。

“梳理画家艺术发展脉络，挖掘画家艺术创作中的思维理念，推介有潜力的中青年画家，将画家的具体实践与理论家的学术观念有机结合”成为《中国画苑》的主要特色。

目 录

CONTENTS

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑 / 付京生主编. — 南昌: 江西美术出版社, 2008.5

ISBN 978-7-80749-487-4

I. 中... II. 付... III. 中国画—艺术评论—中国 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 067136 号

新视点

- | | | |
|----|------------------------------------|---------|
| 6 | 中国画造型基础教学研究
——线描、线性素描及其相关问题的思考 | 文 / 唐勇力 |
| 12 | 寓物取象 心与象合
——中国画写生教学中所引发的相关问题的思考 | 文 / 田黎明 |
| 18 | “笔墨语言”的当代性阐释 | 文 / 梁占岩 |
| 24 | 当代中国水墨人物画技法语言分析研究 | 文 / 袁 武 |
| 30 | 都市与水墨
——社会结构变革及其文化转型中的当代中国水墨人物画 | 文 / 张江舟 |

艺术人生

- | | | |
|----|---------------------|------------|
| 37 | 向祖国汇报 | 文 / 卢禹舜 |
| 38 | 试论卢禹舜书画印三位一体的艺术特色 | 文 / 芦海娇 |
| 50 | 八荒通神
——卢禹舜的山水画艺术 | 文 / 康 征 |
| 70 | 卢禹舜绘画类型风格内蕴审美分析 | 编辑整理 / 孙国华 |

翰墨名家

- | | | |
|-----|----------------------------|---------|
| 77 | 超以象外 得其寰中
——纪连彬绘画中的精神家园 | 文 / 陈春晓 |
| 99 | 追求精神的家园
——读纪连彬的中国画 | 文 / 王同君 |
| 109 | 彩色的生命赞歌
——李蒸蒸绘画的审美意蕴分析 | 文 / 孙国华 |
| 118 | 触摸凹凸 | 文 / 陈雨光 |
| 127 | 在发现中选择
——李蒸蒸彩墨新作读后 | 文 / 徐恩存 |

画苑撷萃

- | | | |
|-----|------------------------------|---------|
| 140 | 江流天地外 山色有无中
——毕可燕绘画中的虚幻镜像 | 文 / 孙国华 |
|-----|------------------------------|---------|

艺术行踪·披图览胜

贾浩义 方 骏 郭石夫 崔晓东 老 圃 范 扬
卢禹舜 贾广健 刘 波 叶 芑 徐光聚 王冠军

更正启事

《中国画苑》2008年1卷第70页，
由于编辑选图错误，致使发表作品
【秋风细雨江南】1986年 方骏作品
为赝品，特此更正，以示歉意。

策 划: 韩 峰

主 编: 付京生

执行主编: 郑洪明

执行副主编: 孙国华

学术编委: 刘曦林 陈传席 付京生 康 征

霍春阳 方 骏 唐勇力 田黎明

刘进安 梁占岩 尉晓榕 付廷煦

袁 武 周京新 卢禹舜 张江舟

责任编辑: 王大军 陈 东

特约编辑: 陈春晓

美术编辑: 刘 建

设 计: 盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [2]

Zhongguo Huayuan

出 版: 江西美术出版社

地 址: 南昌市子安路66号江美大厦

经 销: 全国新华书店总经销

印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限公司

开 本: 210mm × 285mm

印 张: 12.75

字 数: 110千字

版 次: 2008年5月 第1版

书 号: ISBN 978-7-80749-487-4

印 数: 1-4500册

定 价: 38元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010-64974504

中国画造型基础教学研究

——线描、线性素描及其相关问题的思考

文 / 唐勇力
整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract): 在中国人物画专业造型基础教学中,素描是一个长久以来争论不休的课题。执不同观点的教授、学者都有自己的主张,各美术院校的中国人物画素描教学也呈现出学派纷呈的状态。在此,我将结合自己在教学与绘画实践中的一些所思所想,以理性的形态展现出来,供大家交流与思索。

关键词 (Keywords): 线描 素描 全因素素描 结构素描 线性素描



顾恺之作品

一、线描在工笔画与写意画中的应用及特点

中国传统绘画,特别是人物画,一直注重线条的表现,强调以线造型,用线来塑造物体的轮廓,在对物体形象界定的同时,体现出物体自身所具有的质感、动感和量感,“一画(线)之法而立,万物著矣”(石涛),线成为中国画最基本的造型手段及审美特征,主要表现在:一,线条自身所具有的美感及其抽象性,线条自身

长短、粗线、疏密等的变化,可以引起人们视觉感受上的变化,唤起欣赏者对现实生活中各种物象形态美的联想;二,线条的书写性,即在线条的书写过程中,人们可以通过线条的轻重缓急、抑扬顿挫来宣泄自己的情感,抒发个人意趣,灌注个人思想。可见,线的作用和功能是毋庸置疑的,它的表现力是无限的。“牵一根线条去散步”(克利),线条所具有的这种“意象性”色彩,使很多的文人雅士痴迷留恋,乐此不疲,并由此衍生出很多有关线条运用的表现手法——线描。

线描是中国绘画中一种极为重要的艺术语言。它的鲜明特征是以书法勾勒的方法,勾描墨线作为塑造艺术形象的基本手段。中国线描艺术的发展源远流长,从认识到实践再到理论的飞跃,已有两千年的历史。在长期的历史发展中,古人根据社会现实中的各种自然现象,总结出描绘人物形象与服饰的“十八描”,基本囊括了人物画造型的全部基础方法,根据这十八描法中线条的具体应用及表现,又可分为以下三类:第一,线条无粗细变化,瘦硬而绵长,铁线描、高古游丝描等属于此类,代表性作品有顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图卷》,发展这一线法的有唐代阎立本的《历代帝王像》、五代贯休的《十五应真图》、明代文徵明的《湘君·湘夫人图》、唐寅的《孟蜀宫妓图》、清代费丹旭《十二金钗图册》等;第二,顿挫鲜明、起落有致、行笔有方圆粗细变化;兰叶描、枣核描、柳叶描等属于这一类型。代表性作品如唐吴道子《天王送子图》、宋李唐的《采薇图》、元代《永



吴道子作品

乐宫壁画》等；第三，粗犷厚重、简练明快，此类线描实际是随着国画一部分向写意而发展的变体，折芦描、竹叶描属于此类，代表性作品有梁楷的《六祖砍竹图》、石恪的《二祖调心图》等。基于此，我们可以看出这些线的勾勒法大都是画家根据不同对象及个人情感、心性而提炼创造出来，进而成为中国传统人物画中经典性表现手法，其实还可以总结出其它描法。

纵观中国人物画发展史，线描的历史较为悠久，而且也最为成熟。唐代是线描发展的高峰，在这一时期出现了很多人物画大家，如顾恺之、吴道子、阎立本等，然而就其线条的表现来看，此时期的线描多属于工笔风格的密体，各种风范的线描为我们留下了可学习和继承的无限宝库。直至人物画发展到南宋，画家梁楷在原有线描样式基础之上，变细笔白描为简笔写意，粗犷灵动、洗练而具韵律，虽草草数笔，但神情动态毕现、意趣横生，具有更大主观性的简笔描。至此，工笔与写意两种不同样式的线描方法形成。

工笔与写意两种线描形式存在于中国人物画发展的全过程中，但在几十年美术院校的教学中，只有工笔性线描，即白描写生被列入教学规程，意笔的水墨人物写生的线描基础被误入工笔线描中去完成，这是一个学术上的误解。实践表明，工笔线描并不能替代意笔线描的功能，工笔和意笔是两种不同审美形态的线描形式。工笔线描线条的个性风格寓于严谨的一笔一画的勾勒之中，需在不断的修正中去实现预先设想的艺术效果；而意笔线描要求即兴发挥，将主观的情感、修养融入到笔线之中，用笔自由、变化丰富、外象疏灵；虽讲究用笔，

但更注重总体形象的准确、生动、洗练。

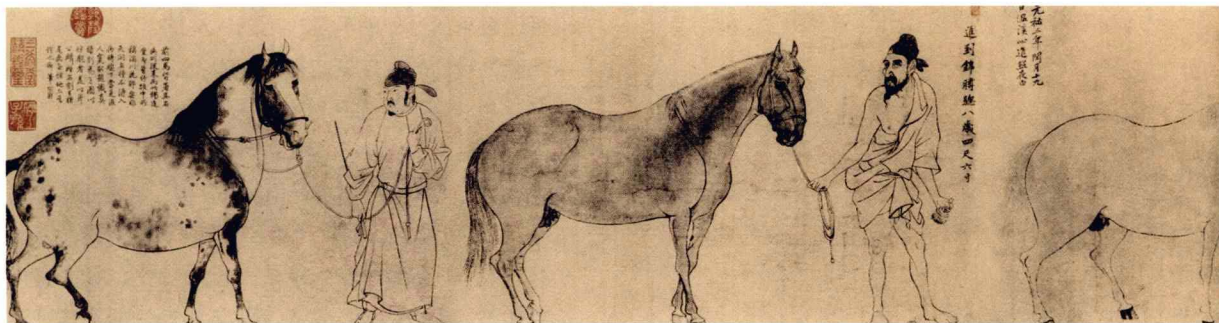
意笔线描的表现形式是多样的，意笔线描的重点应放在对基本规律的认识与基本技法的训练上，贯穿于技法与规律的学习之中。其中，对笔性、笔力的训练则是重中之重；同时也应注重对笔势、笔趣、笔意的培养与研究，在经验与功力的深化中，逐渐形成既有传统学养又有艺术个性的意笔线描基础。笔势、笔趣、笔意是用笔形式美的组合因素，它融入到意笔线描的训练过程中，熟能生巧、巧而生势、势而生趣、趣而生意。意笔线描的手法是以浓墨为主，不求墨色深浅水分的变化，极有利于用笔线塑造形体，既单纯、简洁明了，又便于研究与思考，是课堂教学中进入水墨写生前的重要环节。

取法传统的线描发展至今，为表现写实人物造型提供了丰富多彩的线的样式，然而传统人物造型的线描法和现代写实人物的线描法尚有极大的不同。写实人物的线描，不具有程式化或很少有程式化，在现代人物造型线描体系中，线描仍具有其规律性。工笔线描写生教学正是要掌握密体严谨的线条组织规律，掌握线组织的千变万化以及不同物象的形象特征。形体结构都是有差别的，服饰的样式形形色色，线描技法也就相应的不同。没有扎实的线描写生基本功训练，进入工笔人物画创作就犹如没有骨骼的人，是立不起来的。工笔线描的教学强调观察研究是第一位的，要依赖客观的存在派生出线条组织的本源。线的产生又是主观臆造的，如一个着衣模特儿坐在那里，其衣纹线条客观是不存在的，见到的只是衣服的皱褶，在一定的光线下又产生明暗，依次分析推理。衣纹实际又是衣服形体变化产生的面，而这些转折的面随活动之后又回复原状态就有了新的变化。作为一名教师，我们要正确分析客观与主观之间的关系，教给学生一种方法，使他们学会寻找诸如“线条变成衣纹”的组织规律。

工笔线描、意笔线描在中国人物画发展史上都取得了极大的成就，在当代中国人物画教学中仍有

法常作品





【五马图】李公麟作品

其不可忽视的作用。但是,无论是“工”还是“写”,仍建立在传统绘画主观意象的造型观念和心识默记的造型方式之上,仍然是在传统“十八描”法基础上的变异与发展。随着时代的发展,外部环境、人类自身审美情感的变化以及人们对社会现实的关注,传统的十八描法,线描样式在表现当代人的衣饰装扮、精神情感时已不能尽兴。中国传统人物画线描的造型风格——“逸笔草草”、只求“神似”、“聊写胸中意气”,失掉了对人本体直接研究和对人的造型能力的理解与掌握,使人物画创作对人物形象的描绘大多沿袭前人的造型样式,从前人成熟的造型“临摹”而来,使造型程式化,人物形象出现“千人一面”的效果,绘画不能与现实结合,脱离时代轨迹,我想这也是人物画自唐以来至明清以后逐渐衰落的很重要的一方面原因;另一方面,以线造型的表现手法,使中国画平面性极强,只有线,没有明暗体积,很容易导致单薄之弊。因此,中国传统线描的表现范围及手法、样式也必然会产生变异与新体。

二、线性素描的提出及其特点

19世纪末20世纪初,以康有为、陈独秀为首的有识之士纷纷提出“变革中国画”的要求,要求学习西方的写实主义,在这一号召的响应下,徐悲鸿将西方的素描方法引入中国,并借此来改良中国画,以此来弥补中国造型绘画中的缺憾,进而开辟了近代中国美术教育的先河;后来在蒋兆和先生的完善下,形成了对当代中国画教学有深渊影响的“徐蒋体系”。至建国后,前苏联的素描教学逐渐在我国产生深远影响,我国学院素描教学几乎被契斯恰科夫式的“全因素素描”所垄断。

“全因素素描”又称光影素描,它强调造型的科学性与严密性,有一套科学的、完整的造型手段,如解剖、透视,光影等知识。光影素描是依靠光线对物体的影响所形成的光影色调规律来研究、塑造物体的形、质、色,

画面主要以运用光影效果为主。线条在光影素描中是没有实在意义的,它被理解成从表面转移到与视线重合的形体边缘的“面”,即体面的压缩。严格地说,形体上并没有线的存在。光影素描的特点是画面抒情细腻,对空间情境和物体的质感、色感的表现力强。应该说,光影素描有其科学性和完善性,但是由于当时人们过多的注重光影影响,注重明暗效果,从而忽视了物体的形体结构,作画者只能一层一层添加调子,只加不减,画面没有改动的余地,画面感僵化,在一定程度上也限制了学生理解力和感受力的发挥;特别是对线条表现的“可有可无”,更使中国画的表现力大大减弱。为此,潘天寿先生提出“把脸洗洗干净”,以此来批评中国画专业素描的过于注重光影。

于是,在上个世纪90年代,结合自己的素描教学和绘画实践,我提出了一个有关素描教学的观念——线性素描,将中国画中的线与西方的调子相融合,使其弥补传统中国画以线造型和全因素素描忽视形体结构的缺陷,以期促进中国人物画素描教学的发展。当然在此之

【六祖砍竹图】局部 梁楷作品





达芬奇作品

前,中国素描教学中还存在另一种素描方式——结构素描,讲究形体结构、讲究骨架,但是严格说来,结构素描在中国画的实践当中只能做为一个中介,它最终的落脚点还是要落实到线性素描上。而且“结构素描”一词的说法不是很确切,其专业性并不清楚,油画领域也可以使用。而且结构一词,究竟是指人的形体结构,还是骨骼结构,或是其他方面,没有很明确的指向。

“线性素描”这一概念是建构在结构素描基础之上并吸收光影素描中的某些明暗因素,其基本内涵就是把中国画中的线和西方素描的体面相结合,以线感性的浮雕式造型表现物象。其根本体现是线条的表现力,色调是为了更充分、更深入、更细微地刻画物象,两种手段相融互补,丰富了中国画“尽精微,致广大”的美学思想。对于线性素描,我们可以借助西方众多优秀画家的作品加以分析,如拉斐尔绘画的优美高贵,米开朗基罗的强劲博大,安格尔的典雅精致,米勒的朴素自然,塞尚的理性和秩序,凡高的苦涩热烈,蒙克的梦幻和忧郁等等都是与画家对线条的独到运用分不开的,也是我们线性素描教学中可吸收借鉴的典范。只不过中西方绘画中的线有所不同,中国绘画中的线注重传达对象的神情和线本身的美感,西方的线则注重表现对象的物理特征;中国画中的线多变化,西方的线多单纯。线性素描的面貌是多元的,它容纳了结构素描、意象素描、全因素素描的有益因素。作为研究造型、磨练功力、训练观察能力、调整造型观念和造型方法,培养中国人物画内在素质而生成绘画风格,线性素描是最有效的途径。

线性素描以线的审美形式训练和培养学生坚实严格、

灵动准确的造型基本功,必然有其自成一体的科学而系统、完善的教学程序,由简入繁、由浅入深、由慢到快、循序渐进。从教学方法上,它包含三个理论方面的内容:观察方法的理论、认识方法的理论和表现方法的理论,主要特点有:

1.强调以线为主,注重线面结合的表现方法。我们学习绘画是要学习掌握一套绘画艺术语言,而绘画艺术语言最本质的就是形,绘事之本,即是绘形。学习线性素描,线和面就是绘形语言,表现形体结构是关键,而明暗调子是为绘形服务的手段,这样有的放矢,从形体结构出发,调动其他因素,主要精力放在研究物象的内在结构上,不为表面模糊不定的光影所左右。

“线性素描”中很重要的一点就是线性表现。通常大家所理解的线是指,物体的面的边缘所形成的边线。在给学生上课分析物象的时候,我就讲物体在光线的作用下产生了形体的变化,这种形体的变化本身是不存在线的,它的存在是由面的转折构成的,我们画一条线,很大程度上是在找面与面衔接构成的边,这个边就是它的形体的一个面。所以我们找边的时候,不要把它理解为边,要把它理解为形体的一个面。当画这条边的时候,就要想到它是形体的一个转折面,形体自然转折的过程中可以产生边,自然就可以产生线。当然,面转折的时候它有的时候是边,有的时候就是明暗交界线。也就是说,一条线的产生,首

米开朗基罗作品



先是形体转折形成的边,其次,边即是线,由于这些边会产生线,所以这种线可以组成一种形体结构。这种形式关系的组合,既是形体的又是形式的,既是客观的也是主观的,形式既依附于形体,又从形体产生形式。

2.排除光影的影响,平面性、立体式、多视点的意象观察方式。线性素描和其他绘画一样,眼睛的“看”决定了“画法”,怎么看即是观察,观即是观看,察即是察觉,用什么样的方法去观看、去察觉,在线性素描中极为重要。比如,客观事物有其自身存在的形体状态,有其自身所具备的自然属性,这一属性必须处在光的环境中才能看到,但是当我们用主观意念的方式去感知物象的存在,用主观审美判断的态度去认识物象时,物象又具备了自然属性之外的“看不见”的东西的内涵。因此,当我们用线的观念去观察物象时,我们看到的永远是物象的“边”——由形体结构转折而产生的边,而这个“边”在主观中即变成了线;当然,当我们用线描性的平面式的观念去观察物象时,我们就看不到光影,看不见由光影作用于物象而产生的明暗感,在主观意向中即变成了色调形成的面——各种不同形状、大小深浅的面,使我们在观赏时于思维中不知不觉的形成了线与面结成的图像。这图像的生成仍然是朦胧的、不清晰的。线和面是从物象的形体变化中分解出来的抽象因素,因此这只是认识方式,而不是认识的客观物象。研究物象具体细节的过程,就是培养提高分辨力的过程,就是使自然存在的物象从整体到局部都转化为一种

方式,使这种方式再转化为画家表达情感语言的过程。在这一过程中,我们需明确情感的表达才是我们追求的目标。否则,会把技巧语言当做本质而陷入“方法”的误区,这是非常危险的。

“线性素描”最大的一个特点就是排除光线,不用光线的眼光去观察对象,而是用自己的眼光去看对象——所谓“用自己的眼光”看对象就是看形,就是光线从这边来照到一个形上,肯定会因为迎光和背光形成光影,而我们观察对象的时候,就是要排除这种明暗关系,从平光的角度,只看它的形,通过“形”,看结构的转折衔接,看形体的衔接变化。“线性素描”的观察方法,除了这种平光的观察方式以外,还需有一个立体性的观察方式。所谓立体性的观察同样是排除光线,不能站在一个角度上去看物体,虽然表现时是这样的(60度视野所见对象),但是观察方法却不是这样的,要前后左右地去看。比如一条线的产生,如果从一个角度上看,看的肯定是明暗,但是从多角度看,看的就是形体,明暗的产生是由于形体的转折造成的。这样,画的时候就这条线是从形体哪个地方出现,到哪个地方消失,什么地方应当虚,什么地方应当实,既从科学的角度,又从意象的角度,从“面面观”的角度,观察对象、分析对象,这种观察对象的方法和在一个点上观察对象不同,这就是平面观察和多点观察,和西方绘画在一个点上看对象的本质区别。从客观世界转向主观世界,画家更多强调的是个人体验、个人感知以及独到的见解,进而使其服务于主观情感的表现。

【人物素描】安格尔作品



三、线性素描在工笔画与写意画中的应用

线性素描的意义在于它具有中国画的专业性,其训练的总目的、总任务是有序、分阶段进行的。中国人物画从表现技法上大体可分为工笔与写意两大门类,限于两种绘画技法语言、表现方式的不同,素描基础教学在工笔画和意笔画中也就有些细微差别。鉴于此,结合自己长期的教学实践,我将线性素描在工笔素描和意笔素描教学中的不同表现以理性的形态总结出来,供大家思索,在一定程度上也可印证“有什么样的素描基础就决定有什么样的绘画风格”的绘学理念。

工笔线性素描的教学要求及目的和其他素描没有本质的不同,从观察方法到认识方法都统一在线性素描方法之中,惟一不同的是表现方法,线和面的结合更加严谨。关于这一点,我们可从西方素描资源中借鉴一些。譬如,安格尔是一位强调用线的新古典主义大师,他所



【人物素描】安格尔作品



【母亲】丢勒作品



【肖像】荷尔拜因作品

画的小提琴家《帕格尼尼》像，每根线条都十分准确、生动，充分体现了这位大师严谨的治学态度和卓越的用线技巧。他曾不只一次地告诫学生“要画线条，多画线条，线条就是素描，就是一切”。同时，又指出在刻画人物时“如果基本线条未能揭示出个性特征”，所取得的只能是“似是而非的形象”，“在塑造人物时，光的效果应从人物的中心点产生，然后有层次地加深各部阴影”。《泉》是安格尔比较重要的代表性作品，在这幅作品中，安格尔把他心中长期积淀的古典美与写实的现实美完美地结合起来，特别是对线的运用更是趋于完美：画面左边以高举手臂的转折处为顶点，身体的轮廓是一根略有变化的倾斜线；右边，水罐与抬起的手臂组成圆和三角的几何结构，胸部和腹部的转折起落也形成波浪式的曲线，正好与左边的单纯、宁静形成对比，同时也体现出少女美妙的S形曲线美。这种身体的曲线与那些从水罐里流出来的直线水柱形成鲜明对比，从而使少女的形象更加具有活力。在这幅作品中，安格尔对线的运用方式与表现方法无疑为我们提供了重要的资源给养。西方素描中类似的例子还有很多，如荷尔拜因、席勒、萨金帕·费钦、霍克尼的作品都可称为具有线感的素描，是我们线性素描教学中可吸收借鉴的典范。这种素描造型训练也将为学生进行工笔线描学习打下基础，为他们今后的工笔画创作道路奠定扎实的造型基本功。

如果说线性素描在意笔画中，更重要的在于抓住一种“味儿”，在于迅速敏捷地捕捉物象的形象特征，瞬间发现、瞬间分析、瞬间综合、瞬间相面的功夫；工笔线性素描则在于慢工细活、仔细观察、深入研究，线条

组织结构要工整、严谨，一丝不苟，任何一点的形体结构都要交待清楚，来不得半点含糊。意笔的线性素描造型的原则是简洁，然而简化不等于简单。简化指的是用笔概括而准确，粗细缓急的笔线体现了其书写性，单纯的形式中蕴含着深刻的意义。线与面的结合使其表现语言和手法与水墨写生中的笔墨契合。调子的运用犹如用墨有干、湿、浓、淡的变化，有质、色、肌理的体现。而炭笔之类的硬笔更容易掌握，也更便于刻画形象中的细节。

素描是开启艺术之门的钥匙，素描包含了一切造型艺术的根本特征，造型艺术的各种形式门类都无法摆脱素描而直接进入自己的领域。素描既为造型艺术基础功能，又为独立意义的艺术形式。在我们教学中最大的意义在于艺术造型训练，研究造型规律，研究表达对象的各种可能，技术性和创造性融为一体是素描的全部意义。

目前，在中国画系的教学中，素描教学争论一直存在。似乎有一种观念，凡是人物画教师都能担任素描及线描教学。因此，排课的随意性出现了，大家轮流上课。在我看来，这一现象是不合理的，中国人物画的造型基础教学应设立专门的教师任教，这样才能保证素描教学的严谨性与完善性。因此，培养或引进专业性线性素描及线描教师，把造型基础看作人物画专业教学中重中之重的主课，应成为当代中国画教学急需解决的问题。

（唐勇力，中央美院中国画学院副院长、教授）

寓物取象 心与象合

——中国画写生教学中所引发的相关问题的思考

文 / 田黎明

整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract): 中国传统绘画一直比较注重意象造型方式,将这种方式融入到个人的写生体会中,我将其总结为“寓物取象,心与象合”,即借物赋心象,意在通过这种方式传达出中国画的特殊性、中国文化的本质内涵以及文化理念和取道方法。“寓物取象”,对象是物,但选取什么样的象,完全取决于个人的心体和认知方式;它并非简单的对物体形象的借取,而是在生活空间与文化空间找到载体,并使之与自己的心性相统一。

关键词 (Keywords): 写生 文化空间 生活空间 心性 意象 气象 心象 自省

一、从生活空间和文化空间中 总结出符合心性的符号

在中国画教学中,对写生问题的思考应包含三个层面:自然、文化、心性,这三个层面相互补充、相辅相成。老子曾说“道法自然”,其大意即是规律存在于自然中。那么如何在自然中发现艺术的规律、找到自己的心性所在,以及通过何种载体(这种载体必须借助自然规律)表述自己的理想境界,已成为现代中国画教学中尤为重要的研究性课题。

中国传统绘画一直比较注重意象造型方式,将这种方式融入到个人的写生体会中,我将其总结为“寓物取象,心与象合”,即借物赋心象,意在通过这种方式传达出中国画的特殊性、中国文化的本质内涵以及文化理念和取道方法。心象在中国画中是一个很重要的载体,包含了个人在自己心性中所积淀的思想情感和文化修养,以及将其转换为一种自然形象的方式与方法。“心与象合”前提是赋物,采取以物赋物、以物观物的方式。具体到山水、山石的结构,它首先是指一方地域的特点,当然这并非意味着完全照抄其客观原型,而是由作者从生活空间和文化空间中总结出符合心性的符号。这种方法是通过文化的传承由远及近演变而来的,“远”是一种方位,“近”是一种体验,对于这两者之间的联系,作为一个画家,需要通过对传统文化的厚积与古典作品的解读,及自己写生中一些课题的探索和体会慢慢积累。所以,“寓物取象”说起来容易,做起来却很难。

可染先生曾说“把人当山水画”,就是说把自己融入自然中,其内包含了很多的文化内涵,孕育着把人当

作自然画的理念。即客观物象中的某一特点一定是自然中的某一特点,既有普遍性又有特殊性,而我们所要做的就是在特殊性中找出普遍性。中国文化比较注重“天人合一”的思想,“一”既是客观对象中的“一”,也是自然规律中的“一”,若我们将“一”的这种理念运用到写生中,便可从中发现某种形式内涵。譬如,当我们在课堂上描绘一个模特儿时,很显然他穿棉衣与穿夏装时给我们的感觉截然不同,因此当我们去表现他的时候,在方法和语言选择上也会有所不同:棉衣的厚重,夏衣的清爽,在形式表现上有很大的差异。我们能不能把棉衣所包含的这种冬天寒冷的感觉,以及它自身的衣纹结构与山水画创作中的某些理念联系起来?能不能将模特儿自身的基因存在融入到中国传统山水、雕塑形式表

【八十七神仙卷】局部 吴道子作品



现中等等问题,都需要我们在写生中深入思索。而这种思索必然会带有个人的心性体验,进而形成属于自己的个性化理念。而这种很强的个性化创作理念(因为写生包含了很强的创作理念)一旦形成,那么它的形式结构和被发现的形式语言也会随之显现,进而由物质的形式转换为文化的存在方式,而此时的写生也已不再是客观对象的表象翻版。

当然,在将物象的物质形式转换成文化方式的时候,需明确以下两点:一、造型问题,二、衣纹线的空间组合方法,即衣纹所产生的空间意识。比如传统绘画中的十八描法,皆是从现实生活现象中提取而成——“寓物取象”,有一定的形象感,带有一种空间的体验意识。正因为有了体验和心性的融入,在表现物象的时候,就不能采用简单的“拿来”或者“模仿”的方法,而要通过传统经典作品的分析,或面对具体的对象去提取自己体验到的感觉等方式来加以演绎,进而形成属于自己的、带有自己个性体验的表现方式,比如对衣纹的处理,我们可以采用山水中山石的处理方式,从中抽取自己所需要的给养,形成属于自己的变现方法。当然,这一方法的变现取决于感觉中文化空间所赋予对象的属性,人的感觉受外界影响很容易发生变化,而感觉



石恪作品

微妙的准许度取决于个人的文化修养、个人性情以及气质。所以,并不是每个人之间所画的东西不重复就说明他们的风格和语言不同,真正的风格和语言潜在于个人的心性中,关键在于在物象中如何挖掘属于自己的性情,使其既尊重客观对象又能反映艺术的本质和规律。

沈周有一篇杂文《雨打芭蕉》(收录在一本明文选里):“夫蕉者,叶大而虚,承雨有声。雨之疾徐,疏密,响应不忒,然蕉何尝有声,声假雨也……”作者借助蕉和雨声的描写来表达自己的感受,并感觉到一种形象的产生——象(也就是我们所说的“得而象之”)。这种形象既不是蕉也不是雨,而是内部生存的一种经验。比如“如僧讽堂”、“如珠倾,如马骧”,都是作者亲身体验过的,但从其描写来看又与具体对象有所不同。它既不是对象又是对象,是从对象里换转而来,没有这两个对象就预见不到这种“象”,这种互为转化、互相渗化的关系,只可意会不可言传。有时候我们创造一种形象,“心”和“象”合一的时候,一定是多年的感觉忽然被找到,就像一个诗人突然想到一两个好句子——这个句子肯定是在他所体验到的属于心性空间的环境里找到的,但又不是在描述特殊的环境,可又得知于这种特殊的环境,这种感觉就是在芭蕉和雨中合体而生的“象”,这个“象”既不是蕉也不是雨,而是二者之合产生之象,我们称之为“一体”。

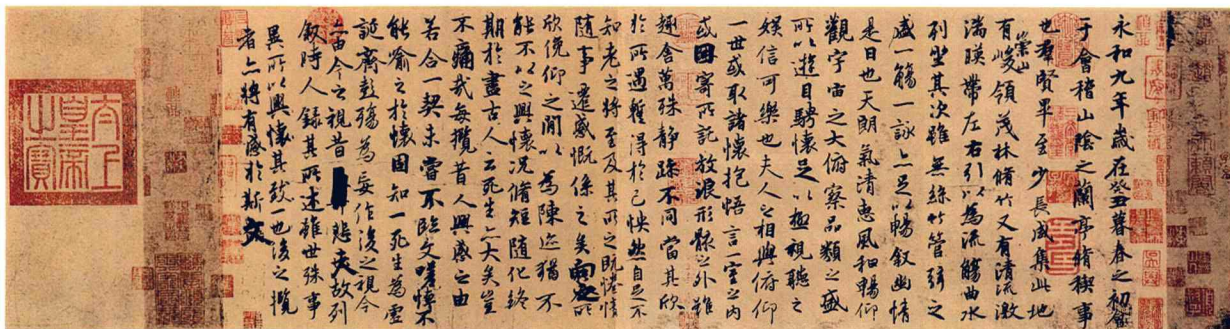
写生就是要找到这种“一体之象”,由“听”引出感觉,又由感觉来引出“象”,最后“象”又复归到“听”的空间,使之从原有时空引发出多元时空,或者是自己经验的时空,这个经验的时空此时就被转为意象了。“如马骧、如僧讽堂”,沈周找到了这个形式,并转为了

【六祖砍竹图】梁楷作品



法常作品





【兰亭集序】王羲之作品

这种心体。在这里，“听”是一个原体，他听到了这种声音，感发的时候，正是在寻找自己曾经经历过的东西。而“象”引出的形象更多的是一种空间的体验，这与绘画是同一个道理。绘画的对象应该是一个原体，我们可以把物象作为一个原本体，外象为一个异体。当“外象”是我的“心象”的载体时，两者是合一的，对原本体的这种认知和感触的方式借助于外象又回到了心象中，外象即是心象。心象始终不是空的，它一定是“有”，这个“有”就是在“无”中生有。外象相对于心象，它本身原是“无”，不存在我们的心象之中，只有在我们的体验中借助一个特殊的空间进而生发出一种“有”。

“寓物取象”，对象是物，但选取什么样的象，完全取决于个人的心体和认知方式。因此，“寓物取象，心与象合”在一定程度上也是心体“知行合一”的过程。王阳明的“知寒必已自寒”，道出了体验必须在生活与文化之间来把握。明代曹端“事之万变，是万物形著之象也”，事之多变是借助于万物之形的特点形成多种感觉，揭示出不同感觉体悟同一物象时也会产生不同之象。如王羲之“天朗气清，惠风和畅”与陶潜“山气日夕佳，飞鸟相与还”。



【龙宿郊民图】
董源作品

“知行合一”、“心与象合”，并非简单的对物体形象的借取，而是在生活与文化空间找到载体，使之与自己的心性相统一。借取只是一种方法，并没有达到“圆融”的层面。如果你能在任何一件生活锁事和日常现象中做到“点石成金”，这也是中国文化体验和个人心性体验中的一个重要命题。我们对一件事物认识、认知的方式从哪里开始，就像画一幅画从哪里起笔一样，中国传统绘画中存在“一笔画”的理念，“一笔画”意味着有了第一笔，就有第二笔、第三笔……所以卢沉老师在上課的时候曾反复强调“下笔就是创造”，完全贯通了传统文化理念“一笔成形”的深刻含义。

在中国绘画史上，经过长时间的积累，人们对某一固定物象的描绘逐渐形成了一系列完备的理论著述或者口诀，如传统画竹子、二笔飞燕、五笔惊鸭等，而这种口诀是古人在生活中发现并加以提炼、总结、印证了的，它已作为一种文化的符号载体进入到人们的心体之中。所以，“一笔成形”的方式在写生中如何体验？如何从一个物象里找到这个“一”就显得十分重要。这个“一”也可以化为一种形式，但这种形式和文化是连为一体的，这种形式一旦找到，它一定和现代文化与传统文化息息相关。它可以很抽象，也可以很具体，既是一种大文化的空间、一种“道”的方式，也是一种造型或某一笔法。“一”的这种理念应该含在物象之中，其本身也可以叫作“象”。像八大、金农、虚谷的绘画，都取决于他们的笔法，但这种笔法与造型、与画面整体笔墨气息的结合成为形象的气韵时便产生“气象”，这个象可以用“一”来概括。但起笔和落笔（第一笔）的时候，在笔法上，虚谷的枯笔方法、金农的“漆书”一笔下来，我们便可知道他后面的笔法是什么样的结构。再比如王蒙的山水千笔万笔，虽是吸收了范宽的很多笔法，但又有创造，如牛毛皴、披麻皴，他创造的这些皴法跟传统衔接时，又使人感觉到这种感觉似乎又可在北宋山水画、元代黄公望、倪瓒的作品中找到。这种衔

接的方式就是气象为一，是文化气息与内外相通，所以这个“一”非常重要。

当我们从一个物象中找到这个“一”的同时，我们的心体便已经和这个“一”合二为一了，“天人合一”即是此理。实际上每个人在写生中，他的艺术气质都贯通着“一月印一切水，一切水映一月”的理念。基于此，可以说“心与象合”的过程，也是如何把“一”发展成像老子所说的“一生二、二生三”那种衍生方式的过程。陶公的诗以质朴、温厚、淡定取胜，强调返回自然，他的诗从文化层面反映出中国人“自省”的观察方式和体悟方式；反映的都是最原本、最古朴和人心中最真实的东西，即人格的一种表现方式。弘仁有诗“雪余冻鸟守梅花，尔汝依栖似一家”，我觉得这个“一”，就是在精神层面上引出的相应的载体之道。

二、中国文化中所孕育的“自省式”的观察方法和体验方式

中国画是一门自省的艺术。儒家文化，特别是“修身齐家治国平天下”，首先强调的就是人的自我完善。所以，我们需要不断地修炼自己，不断地在事物中观照自己，去发现事物的变化、提升自己的品格。

世界的不停变化可以完善人的理想定格，但并不是改变。我们看陶渊明的诗，他所追求的质朴的自然就是在完善他的一种理念，是提升而不是改变自己，他能够把自然的东西放到自身中来，不断地完善自己的心体，找到自然的规律，并顺着自然的运行规律走。对于这种人与自然的本质关系，一旦找到了这种理念，中国画的很多问题也就解决了。比如齐白石早期人物肖像采用了凹凸法，后来用书法的形式形成、用书法的笔法表现，把他的人物画和他的山水、花鸟等同起来看，再把他的人物画和他的生活状态和修养结合起来看，完全是一体化的，也就是说，他已经不仅仅是画一张好画了，而是把艺术与生活圆融了，平常的生活成为心中的境界，平凡物成为心中的真言。所以，中国画强调的还是在文化的层面上，进入到人文的高度，这要知难而进，靠反省慢慢体会。当中国画真正进入到自我反省的阶段时，其表现的方式就比较纯粹了，犹如一个孩子刚出生时的那种纯真。



【溪山行旅图】范宽作品



【万壑松风图】李唐作品

中国传统宗教里经常强调打坐、入静，强调心的单纯，但真正纯净的灵魂不是与生俱来的，而是在不断地滤除杂质的过程中逐渐变澄澈而进入到一个极简、极纯的空间，但此前肯定要有个“知行合一”的过程，这个过程非常重要。譬如李公麟的马，造型就简单的几条线，但仍然给人栩栩如生的感觉，可见这几条线中所蕴涵的容量之强大，而这正是我们要在造型中体会和努力精进的。又如我们作品中存在的一些浮躁气息，真正有修养、有作为的人一看便知，但如果我们自己首先看到了这一点，并在创作过程中把这些浮躁的东西逐渐去掉，作品就渐趋完美了，因为人们对真善美的追求有其共识性、直觉性。绘画讲究的是视觉的直觉，一幅画是否让人感觉到纯净，不是靠画面的浓或淡来判断的，它不是简单的形式问题，而是靠它所透出的气息。

三、中西方绘画中认知方式之区别

冯友兰先生在《中国哲学简史》中谈到了四个境界：自然境界、功利境界、道德境界、天地境界。其中自然境界是初始阶段，主要是指“一个人可以按照他的本能或社会习俗而生活”，在这一境界中他还没有认识到“自我”的价值存在；天地境界是一种大的境界，在这一境界中，人们认识到人所具有的自然属性、社会属性，意识到“我”应该做有利于人类的事情，同时又能明白自己为人类所努力付出的意义，这种境界为“无我”之境。这四种境界基本上把中国哲学的东西都包含



【清明上河图】局部 张择端作品

进来了，因为哲学的认知方式是研究事物规律，研究世界变化和事物的内在规律，这种规律又是通过对自然现象的体验来发现的，虽然它是思辨的、很理性的东西，但借助自己所能体验和感知的生活层面来思考，这种思考有一个传承的关系。

西方古典哲学家苏格拉底提出“认识自己”的理念，实际上，西方人正是按照这样的轨迹，始终在人本中寻找着自己和自然、社会之间的关系。但中国人与西方人不同，老子讲“道法自然”，我们的先人始终在人文的、自然的空间里寻找自己的本体。如果说，西方人的认知方式是一种理性的、思辨的方式，中国人的则是一种理性的感性显现，是一种感性的生发，不管是思想的深度还是质朴的精神，都是通过对自然的观照而生发出来的；而且通过这种途径，在自然中找到了人和自然存在的逻辑和对生命的体验，人与自然合和为一。

另外，中国哲学中“厚德载物”的理念强调的是伦理，重视平常心的人生境界。西方的本体论把逻辑性和思辨性推向极致，总结出许多规律。而中国文化的规律都化在自然之中，在体验的心性中把内象与外象圆融起来。西方人的思维进入到对自我的、对人的本体的思辨和人的智能、彻底性的剖析，并在这一精神层面达到了一个极致、一个高度。与此不同的是，中国人始终没有把这种东西作为一个极致来对待，而是将其置入一种“澄怀观道”的方式中。因为在我们的潜意识里，始终觉得这种方式能解决人的困惑，禅宗便是很好的明证。

正是中西方认知方式的不同，决定了中西方绘画语言、写生方式之差异。中国古代绘画中的写生有边走边看、默识心记的方式，如顾闳中的《韩熙载夜宴图》；“读万卷书、行万里路”，有先体会后落笔的卧游式，如石涛的“搜尽奇峰打草稿”；也就是说，中国画的写生方式借景写心、化物为象，从宇宙的角度去观照，从心性的主体来体悟，从自然的气象里来生长，画家一管之

笔拟太虚之体显示气象，如《淮南子·天文训》中所说：“道始于虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生气……”强调胸中有意，意在笔先，把所见之物象转化为自己之心象，在“有”中寻找“无”的道境。

中国画中所体现出来的这种观照事物的方式非常重要，它为我们提供了在客观对象中如何解决客观和意象之间的关系，如何生发意象的方式。在写生中，意象方式的观察方法至为重要，有了这种观察方法，就能引出相应的表现技法和技法中的表现方法以及落笔的方法。如果对这个层面模糊不清，就可能会受到西方文化的影响，相应的水墨写生也会靠向西方文化，其意味就不在中国文化之内了。传统文化这种深奥的内涵与丰富的意味，在今天看来，仍是需要体验的，它非但没有过时，

【归舟图】黄慎作品

