



中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2009.6 卷

写生与当代

首届学院中国画学术邀请展

2009 · 人物

策展人：殷双喜

主办单位：中央美院中国画学院

中国美院中国画系

承办单位：《中国画苑》编辑部

开幕时间：6月6日上午10点

展览日期：6月6日—10日

展览地点：北京市朝阳区花家地南街8号

中央美术学院新美术馆

学术研讨会时间：6月6日下午14点

学术研讨会地点：中央美术学院图书馆报告厅

独家网络媒体：[雅昌艺术网](http://www.artchina.net)



参展艺术家 (按年龄排序)

蒋兆和	卢沉	姚有多	周思聪	杨之光	方增先	朱振庚	刘国辉	刘大为	唐勇力	孙志钧	冯远
赵奇	田黎明	梁文博	王彦萍	史国良	何家英	刘进安	尉晓榕	纪京宁	王大鹏	杨晓阳	李洋
袁武	王赞	李孝萱	王珂	王晓辉	王颖生	刘泉义	刘西洁	李宁			



【百花峪写生】局部 2006年 徐冰作品



CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2009 · 6卷

《当代中国画文脉研究》

本书系力求建构当代中国画文脉的横纵坐标，从历史脉络、世界语境中来考察当今中国画的艺术位置，同时

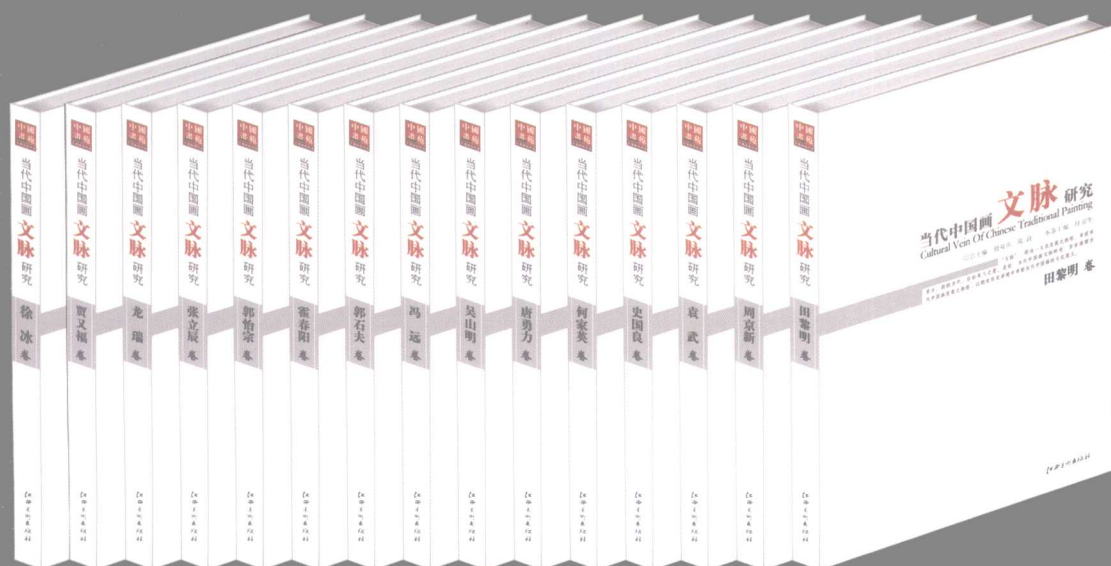


即将出版……

《研究》大型文献书系

学术性 · 史料性 · 可读性

将收录画家的整体艺术面貌做一个阶段性的展示。



2009-2010年
将陆续出版



《中国画苑》编著 · 江西美术出版社出版

中國書苑



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

新视点

- 6 关于现代中国画教学中的造型 文 / 唐勇力
12 意象与造型 文 / 田黎明
18 绘画中的形式与内容 文 / 梁占岩
——由主题性创作与小品画所引发的相关问题的探讨
24 写生、素描与造型 文 / 袁 武
——当代中国水墨人物画相关问题探讨
30 学术性、艺术性与市场化 文 / 张江舟
——金融危机下的当代中国画创作

艺术人生

- 37 画家语录 文 / 姜宝林
38 姜宝林先生大写花卉画图像解读 文 / 付京生
58 姜宝林画瓷 文 / 许宏泉
70 姜宝林绘画图像风格类型分析研究
(20世纪70年代至今) 整理 / 孙国华

翰墨名家

- 77 书法的姿态, 进入山水画“当代性”的另一途径 文 / 尚 辉
82 山色有无中 文 / 高士明
——浅论三凯画意中的“淡”与“幻”

名家教学

- 109 以心接物、薪火相传(一)
——中央美术学院中国画学院唐勇力工作室教学成果展研讨会
113 以心接物、薪火相传(二)
——中央美术学院中国画学院唐勇力工作室教学成果展研讨会

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 杨 斌

封面作品
封二、折页
封三作品
封底作品

姜宝林
姜宝林
徐 冰
姜宝林

更正

2008.5 卷第82页张雨桂应为
宋雨桂, 因编辑错误, 给读者造成
不便, 深表歉意!

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑·6 / 付京生主编. —南昌: 江西美术出版社,
2009.5

ISBN 978-7-80749-780-6

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(2009)第074654号

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 徐家玲

美术编辑: 刘 建

设 计: 盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [6]

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责任公司

开 本: 210mm × 285mm

印 张: 13

字 数: 110千字

版 次: 2009年5月 第1版

书 号: ISBN 978-7-80749-780-6

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: 010-64916297

关于现代中国画教学中的造型

文 / 唐勇力

整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract): “造型”二字可以说是伴随艺术家一生的，是每位艺术家一生中所要追求的艺术真谛，人物画家其根本是造型能力的造就。如何解决好造型问题是美术学院教学中最重要的一环，直接写生的素描教学为我们提供了行之有效的办法。回顾一下凡是有成就的人物画大家无一是造型能力的高手，近二十几年中凡是在校期间素描成绩优秀的毕业生，走向社会之后，经过自己的再努力，大多取得了可喜的成就。因此，对造型我们要有一个全方位的认识。

关键词 (Keywords): 造型 立象以尽意 似与不似 意象造型 有意味的形式 写生 造型感

引言：

20世纪初期，中国社会、政治、经济、文化领域发生了一系列变革，其中尤以新文化运动为盛，在这一运动中，以康有为、陈独秀为代表的知识分子提出变革中国画的主张，主张引进西方科学、严谨的写实主义绘画来改造日益凋敝的中国传统绘画，并在徐悲鸿、蒋兆和等前辈的积极探索与实践，建立起对现代中国画教学有深远影响的“徐蒋体系”，并确立起“造型”（西方绘画中准确而科学的造型体系）在中国画教学及创作中的重要地位。而对于“造型”二字究竟该如何理解？从哪几个层面去考虑以及西方科学造型体系与中国传统造型语言之间该如何把握等问题，对于人物画家，特别是工笔人物画家来说却是一个需深入思索且极具指导意义的课题。

众所周知，现在正规艺术类院校所采用的教学体系，大多是沿用了上个世纪中期“徐蒋体系”所确立的教学方法，即大多是借鉴或沿用了西方的教学语言。这样做的结果不仅使中国的教学体系更加完善，在表现物体或者人物形象时更加深刻、准确，而且在表现人物形象细微体征差别方面更加得心应手，使人物形象多种多样，更具个性化，从而摆脱了自文人画“逸笔草草”、“不求形似”以来所造成的人物画“千篇一律”的困境。但与此同时我们也应该看到，过分依赖西方科学而严谨的造型体系，会使我们局限于眼前的客观物象而失去自身

主观能动性的发挥，失去自身创作的积极性，进而很容易使中国画进入西方“写实”的怪圈，失去自身的艺术特色，我想这也是为何现在部分艺术家对中国画现有教学体系产生质疑或认为长此以往有西化倾向的原因。

在我看来，造型应包含两方面的内容：一方面是“造”，塑造或创造的“造”，包含有作者心性或情感的融入（感性）；一方面是“型”，对物体形状的掌控能力，能熟练准确地表现出所要描绘的对象（理性），两者结合才能使所要表现或创作的物体既写实又生动，且带有创作者个性化色彩或个人印迹。

一、中国古代绘画中的意与形

中国古代画论中常常强调“以形写神”、“立象以尽意”，也就是说“形”很大程度上为“尽意”服务的。中国美学中“意”的理论源远流长、流派纷呈。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，自相辅称，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，也不是单纯地表现主观，而是主客观统一，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：“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。

明清两代人均主“意”而尚“趣”；讲究“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”也不等于没有色，而是怎么把握形的问题。齐白石先生的“作画妙在似与不似之间”，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，“形似与不似”或“似与不似”之间，就都



【木兰辞】之四 局部
1989年
唐勇力作品



【无题】 100cm × 68cm 1985年 唐勇力作品

要看“意”的需要与否；反之，如果没有形的把握能力，“意”也就很难表达。

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，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、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“夫象物必在于形似，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。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,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各不相同。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。

二、对中国传统绘画中 “意象造型”的重新审视

山水画和花鸟画在历代画家的不断实践和探索中,其发展已达到了颠峰状态,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,致使人物画的造型偏于纤弱,人物画家也寥若辰星。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20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,了解其内涵。“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“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:

①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;而“形象”是指形和形状综合呈现的具体形态。因此画家在对客观对象观察、分析、认识、理解的过程中,要明确把握和运用这些基本的概念。

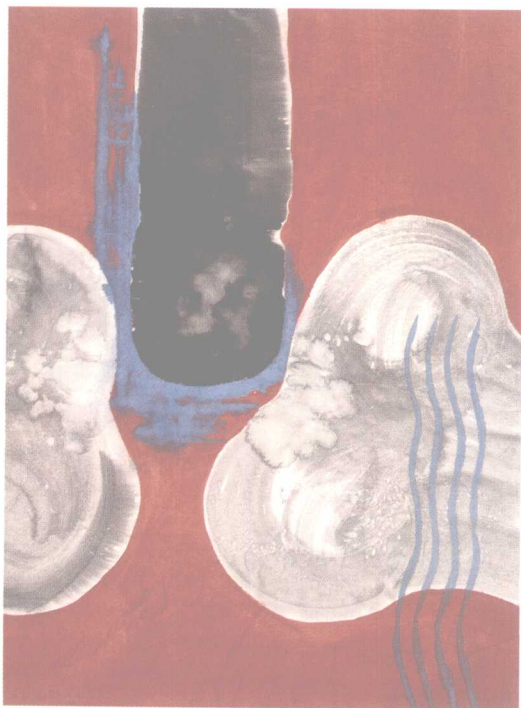
画家在面对客观对象时(比如模特儿),通过视觉会产生一种认识,并会和他当时的情感很快地联系起来;并因对象职业、性别、年龄、高矮、胖瘦、美丑的不同产生不同的情感。在造型时是实写对象,还是夸张对象,这需要画家善于觉察和把握情感的流动将客观对象融入自己的情感之中,使其成为情感抒发的媒介物。画家不应被动地描绘对象,而要积极主动地将主观和客观巧妙地结合起来,把握住形体的夸张取舍和线条的粗细变化,以求准确地表达出自己的情感。

②理智造型:中国画的观察方法是心、性、情、理相结合,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现出的“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,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,把握住对象的整体性和结构性,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”运用得如何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。

③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。绘画在不断的发展过程中,“意”增

【无题】 100cm × 68cm 1985年 唐勇力作品



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透彻;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、拼接缝合、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。

④象征造型:象征手法是中国传统人物画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”刻画的。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。

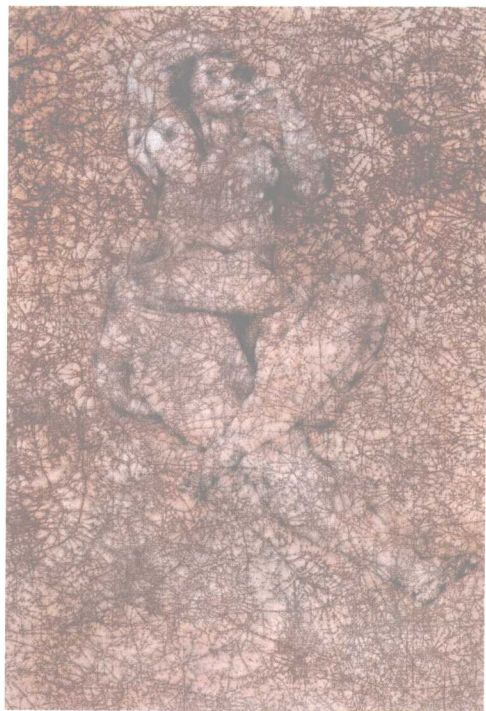
把握好“象征造型”这个具有浪漫主义色彩的审美表现手法,可使你在实践中放开手脚,更加强象征的意义,如采用象征式的构图、象征式的色彩等等。画家应该力求培养超乎寻常的感知能力,以便把现实中的形象塑造成为具有象征意义的艺术形象。

⑤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,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。

画家本身要善于在生活中寻找灵感,如你见到一块怪石,或听说一件事情,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。

⑥比较造型:俗语云“差之毫厘,失之千里。”艺术形象的



唐勇力作品



唐勇力作品

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、深入又细致的,而经常性地进行比较,就会发现不同人的作品之间

三、对“造型”的全方位认识

一般来说,人物画家其根本是造型能力的造就,山水花鸟画家其根本是笔墨灵性与修养。人物画家如何解决好造型问题是美术学院教学中最重要的一环,而直接写生的素描教学无疑为我们提供了行之有效的方法。回顾上个世纪凡是有成就的人物画大家无一不是造型能力的高手,近二十几年中凡是在校期间素描成绩优秀的毕业生,走向社会之后,经过自己的再努力大多取得了可喜的成就。

关于造型,大家可能会有一种约定俗成的概念,就是把人物画像画好,其实这只是一种基本的认识,并不全面。造型应是一个全方位的很美学的观念,绝不是把形画准这样简单的概念,需要大家深入全面地提高自己对造型的理解与认识。

中国的美术院校现在非常缺乏专门从事人物画造型研究和基础研究的老师,这个是很突出的问题。大多数教师都有自己成熟的绘画语言,或者都只是在研究专业的语言技巧,学生在基础和之间就会有很多迷惑:如古代的人物画有自己的模式和造型特色,其特点是什么?我们该如何借鉴、吸收?现代受到西方影响的人物画又是怎样的,如何将西方的优点“拿来”从而形成民族特色的人物画造型?人物画的基础教学怎样过渡到“专业”(工笔、写意)创作?造型应该发展到什么样的状态?中国画尚意,那么这个“意”是通过哪种途径可



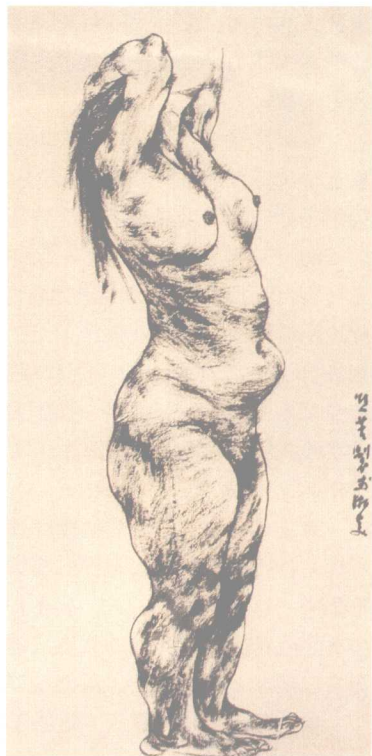
【人体速写】 50cm × 30cm 1987年 唐勇力作品

造型的差异。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。如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。



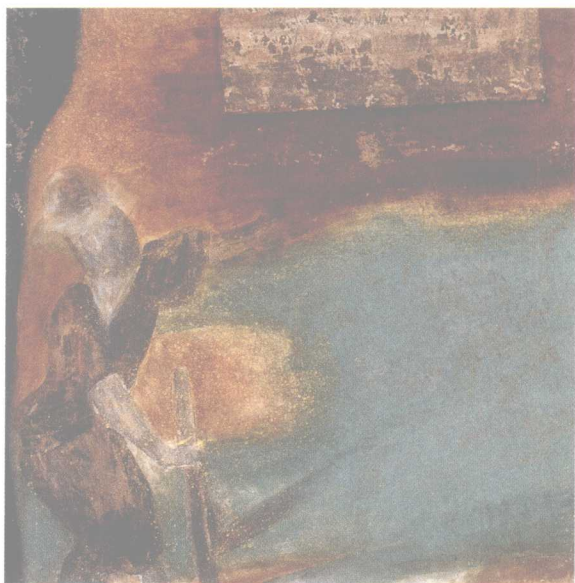
【人体速写】
50cm × 30cm
1987年
唐勇力作品

以达到?是通过“对景写生”、“默识心记”亦或两者融合等等都是亟待解决的问题。

“造型”二字可以说是伴随艺术家一生的,是每位艺术家一生中所要追求的艺术真谛。我们经常讲到“造型艺术”,就是把造型归结为一种艺术,也可以说是一种美学精神,它伴随着人类的起源到现在的发展;在科学、文化等各个领域里,造型都是人类赖以生存的物质和精神依靠,我们要对其有一个高度的重视。有时候一幅作品摆在我们面前,我们可能一下子很难说出它存在哪些问题,但往往能一下子感觉出,只是说不出来而已,这就牵扯到“造型感”的问题。

我们画面上始终存在着造型感的问题,但每个人对造型感的理解却不一样,这依赖于个人的修养。如安格尔画女人体的背部,库尔贝画的一个身在森林里的女人侧面,那样的造型感真是感人。中国传统绘画也是特别讲究造型感,像敦煌壁画里的帝王将相、观音、佛像,都做得非常完整,具有当时的审美意识。而如何培养造型感呢?这就需要我们平时在加强个人修养的同时,要与所表现的物象互动起来。譬如,当我们面对一个模特儿时,首先要有一个大体的感觉,第一感觉非常重要,因为如果画模特儿的时间长了就会渐渐麻木,这就需要不断地唤起自己的第一感觉,才不至于使作品画面呆板、僵硬。这种感觉包括对象的时代气息、精神面貌;其次是对对象及画面的外部形式表达。现在画写生有一个很大的问题就是用固有的思维模式去套,这是一种惰性思维,给人一种老套的感觉。艺术是不需要重复的,解决之径就是改变现有的观察方式,这是思维上的突破,而这种改变并不是大破大立。中国画上是不存在大破大立的,如画写实人物画,那么这种改变就是在写实的路线里生发(造型上的生发和突变等),如果是大破大立,那么就是或走变形的路线,或走抽象的路线,所以我们一定要在这方面下苦功(抽出几根线或几个形来)。

与此同时,我们也应看到:造型能力和写生能力是不同的。造型能力指在画上创造有意味图形(或形式)构成的能力,而写生能力则是指在画面上描写客观存在的能力。绘画是在追求精神,画家一定是通过自己内在的精神追求画面外在的形式。我们画人物,一定要研究人,追求人的精神,要有一种生命感,西方的人物画具有一种生命感就在于此。我能看到同学在追求形式,他在画面上将模特儿身后放置自行车这都可以,是一种审美的形式,但是对于画面上的老人,又是追求的什么样的本质?重要的本体追求在于老人的生命感。如果画的人内心产生了这种生命岁月感,那么其外在的形式表现都会围绕着这种感觉走。这张画画出来就会给人一种内在的岁月老人感觉,会有一种宇宙的循环感。它已不再



【敦煌之梦—西部石匠】 90cm × 78cm 1997年 唐勇力作品

是简单的线与造型的结合,而我们所要追求的就是这种艺术的、审美的、人的精神。

当然,造型能力的培养主要来自写生能力的提高。在我们的素描教学中,最重要的一环就是解决造型的基本结构规律。有一种现象只顾绘画表面效果,而忽视研究造型的基本规律,在许多看似很有效果的作品面前,稍加注意就不难发现造型中基本规律的缺陷,基本形体结构的不准确,就如平常说的一句话:造型不舒服。问题出现了,就要进行研究,我认为素描教学必须要严格,对基本形的结构规律要花大力气,教师要把好这个关口,不能松懈,要有方法来培养学生能够掌握基本规律。对一年级的学生来说要强调纯正的重要性。一年级入学的素描第一课,应要先教会学生的是正确的观察方法,用造型意识去感悟物象。学生要进行观察方法的硬性训练,用透视解剖的知识,从不同的点,焦点或者散点,近点或者远点,从感性到理性,再从理性回到感性,初始更强调的是理性的分析,然后强调感性的生动、鲜明。在训练过程中始终把基本结构规律作为重要原则,同时也要渗透形体之外的精神联想,对形式图形和抽象意识感受的引导。

(唐勇力,中央美院中国画学院院长、教授)

意象与造型

文 / 田黎明

内容摘要 (Abstract): 中国人物画基本功是以扎实的人物写实基础与传统文化的意象理念相融而成,造型包含着意象,意象又可印映造型的意义,两者互为一体,不可分割,而对中国画中所蕴涵的意象方式的认知,我们可通过对传统经典作品的解读和对传统文化的理解来获得。

关键词 (Keywords): 意象 造型 结构 形式 立象以尽意 整体 局部

中国人物画基本功,是以扎实的人物写实基础与传统文化的意象理念相融而成,两者相辅相成,缺一不可。关于意象理念主要是指它的内在结构能否成为人物画造型的辅助方法,并能上升为审美感受来把握人物的造型整体感。所以,对意象方式的认知,我觉得首先是通过传统经典作品的解读和对传统文化的理解来获得的。

意象人物画的造型研究应分两个方面:一要研究现实人物的造型,能扎实掌握写实造型规律,并在解剖知识、素描、速写功力上下功夫。另一方面要深入研究传统绘画造型观,如山水、花鸟、壁画、雕塑等都融入到造型的范围来思考——要研究传统绘画中的观察方法与造像方法,而传统绘画方法始终是与传统文化一脉相承的。所以,对传统文化和绘画规律的认知与体验是要下功夫的。意象与造型是相互一体的,二者互为作用。意象,指文艺家构思的意趣和物象的契合。司空图《二十四诗品·缜密》:“意象欲出,造化已奇。”(引林同华编《中国美术大词典》)由此,可以感到意象不仅是一种审美理念,更是一种关于审美的体验。意象是一种审美的空间,它需借助于物象,借助于造型来感知、体味。所以造型从宏观上讲,它是由文化的品质来决定的;从写生的方法讲是借助对象承载学生在对象和文化两者之间,所把握的量和品质之间的文化性灵来感知的,即我们培养学生既要有良好的技能,又要有高端的品象。这个过程是从人物画的写生基础上进行的一种有意味的结构分析。

从看一个对象开始,我们就进入了“寻象以观意”



【藏园老人像】 97cm × 61cm 1941年 蒋兆和作品

藏園老人
畫
1941年
兆和

的状态,“象”与“意”互为共存、相守不分。《易·系辞》在解释卦象与卦意的关系时说:“圣人有以见天下之迹,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”又托为孔子言“圣人立象以尽意”,开始把“意”与“象”联系起来,虽然说的不是诗,但是与诗学相通。钱钟书先生说:“是象也者,大似维果所谓以想象体示概念。盖与诗歌之托物寓旨,理有相通。”禹克坤在《中国诗歌的审美境界》著述中谈到:“古人好以‘比兴’论诗,‘比兴’含义历代解释不一,但是其中一个要义也是情与景的结合。如取象曰比,取义曰兴,义即象下之意。皎然《诗式·用事》中,在皎然看来:“比是取兴,兴是取象之意,比兴也即意象。”象作为想象、图像、万物之象,它应该以“其中有物”来承载,而“其中有物”又应归属在“尽意”之中。

意,中国古代美学范畴,指本意、意念、意识、意思、意义等。《孟子·万章上》已提出:“说《诗》者,不以文言辞,不以辞言志,以意逆志,是为得之。”又《庄子·天道》指出:“语之所贵者意也,意有所随。意之所随者,不可言传也,而世因贵言传书。”此中之意,是意在寻境。所以“意”成为一幅画的内涵,是一个造型的核心;所以我们画一个形,对一个形的理解和思考应立意为先。汤垕《画鉴·画论》:“画者当以意写之,不在形似耳。”清刘熙载《艺概·书概》:“书虽重法,然意乃法之所受命也。”“意,先天书之本也。”我想,汤垕所指出的“形似”是实体之形,而“以意写之”是心意之形,这需要一个转换过程,它需要“立象”。关于“象”,是美学范畴:或指审美现象,或指事物现象。中国的诗文化是:“托物寓旨,以物起情。”而其中所言之物是取象、立象或取象所包含的以上五个方面的方式,而第一个审美现象首先是取端正、立格之象,以此才有内容万物之象,而取或立之象是“随意所适”。蔡邕《笔论》:“夫书,先默然静思,随意所适为书之体,须入其形,若坐若形若虫食木叶若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之书亦。”蔡邕《笔论》形象的论述了意与象的结构。陈良运在《中国诗学体系论》中关于“言不尽意”、“立象以尽意”也有清晰的论述:“道之为物,惟恍惟惚,其精甚真,其中有信。”(《老子·二十一章》)陈良运解释为:“‘道’是精神之物,不是具体之物,是一种恍恍惚惚的存在,所以也就不同于现实生活中的万事万物各有自己的具体形象,但它既然是精神之物,也就一定有它不可具体形容的‘象’,这‘象’就是‘道’的生机、生命力的表现,是非常真实的存在,是可信不可疑的存在。”这个“存在”是“象”由物来托。陈氏又进一步谈到:“豫兮若冬涉川,犹兮若畏四邻,俨兮其若容,涣兮若冰之将释,敦兮其若朴,旷兮其若谷,浑兮其若浊。”(《老子·十五章》)这就是“道”的人化之象,也是老子在描述他对道种种独特的感受。《老子》关于“象”的表述,实际上就是现在我们常说的“意象”。陈氏对老子“象”与“道”理解为自然的规律,他们既存在于人们的感性经验中,也超越人们的感性经验。为此,魏晋人王弼从精神上体验和领悟了《老子》的“道”与“象”,他提出了“寻言以观象”、“寻象以观意”,进而“得意而忘言”、



【送子天王图】局部 唐 吴道子作品



【布袋和尚】局部 宋 梁楷作品

“得意而忘象”。对于绘画而言,参照一个对象或一方物象关键在于“取象曰比”与“取义曰兴”,取象须先观物,如何观察物象,感受所画对象。我认为尊重物象是“寻象”之源,将物象或对象与自己心性所感相通,能相通者是有感而发,有感则可取象,借物缘意。吴道子观裴旻舞剑则悟得“吴带当风”,《宣和画谱》也有记载:“裴旻舞剑,而道子解衣盘礴,因用其气以壮画思,落笔风生,为天下壮观。”我们从吴道子的《八十七神仙卷》感受到“吴带当风”的磅礴之气象,这其中人物的造型、人物的线结构与人物之原形构成了“立象以尽意”。“象”既为物有实可寻之象,也为有意气可寻。苏轼有言:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到。”此“象”为心象,为自然之象,“吴带当风”,“风”在此之象也为意之所在,它已成为一种品格之象。在吴道子的

《天王送子图》、《地狱变相图》中，我们好似能感受到有“大风起兮云飞扬”的气势与意气。在此，当我们面朝物象、对象，观的方式、体察的方式，我与物象的相通，理在什么方位是非常重要的。宋人邵雍认为：“观物有不同层次和方式，并由此得到不同的结果和达到不同的境界。‘夫所以谓之观物者，非以目观之也。非观之以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也。’”（《观物内篇》上）以目观物，见到的是物之形；以心观物，见到的是物之情；以理观物，见到的是物之性。”作为意象方式的思考，我们应在“物之形”、“物之情”、“物之性”的层面来有所体验。当我们在刻画对象的形时，怎样“以形写神”，我想需要把握这三层面，在“物之形”中深入到“物之情”而“物之性”——我理解为“物之意”，即你赋予对象特征环节中的某一种意味，这个“意”是确定所画形象的内质。民国学人林琴南说：“意者，心之所造；境者，又意之所造也。”所以“寻意”是人物造型中的核心，而寻意则是靠立象来承载所托。我的体会，造型包含着意象，意象又可印映造型的意义，造型与意象互为一体。对于水墨人物画来说，它们包含四个课题，下面就此做一个简要的概括：

基础型：结构比例，必修透彻，立足原型，造像端方。

感觉型：看形思意，以意借物，寓物取象，心与象合。

笔墨型：笔从意生，墨由象立，依意写形，形意相守。

品质型：诗文修养，品格为一，参古开今，崇尚自然。

四个课题综合起来能否成为水墨人物造型的基本功，只是我的一些感知，我想这是一个长久的课题，是一辈子的事情，只要我们能立足当下，对传统文化真有所学，有所体会，从写生开始、从创作开始、从临摹开始就有所进。譬如画一位老人，由于造型中要注重人物比例、动态、结构等写实技法要素并使之符合对象形象特点，因此，造型的表现力紧紧围绕写实造型的结构来

【愚公移山】局部 徐悲鸿作品



提炼关于造型意象与浅意象的内涵，而如果你能够在这种限制的“规矩”（人物造型的准确、科学、严谨）中展开你的意象造型方式，在一种有限的写实结构载体中将意象造型的意味、线的表现力上升为一种审美的空间，并以“品”的方式来把握形象的内涵，这需要很深厚的造型基本功，对于学生来说是非常困难的。但正因为难，你才能在这里面找到乐趣，找到它学术品质和体验价值。

回过头来，在画这位老人时，我们应意识到：从概念上看，老人经历了漫长的岁月，经过了时间与空间的双重磨炼，给人饱经沧桑的感觉。那么，他的这种沧桑感是通过一种什么样的方式来体现的呢？这里面是要靠刻画形象基本功的功夫和意象的内涵来体现。但与此同时，我们还应看到不同的老人形态——都市中的老人和农村中的老人肯定是不一样的，无论是他们所经历的生活方式、所处的时空状态都是不一样的。所以一些绘画中的元素，它附在每个具体的时空物象里，其特点和方法关键是你能否看见它们的存在，老人的造型是对象的形态来感知其特质与意象的体验，在形态的意味确定中并注重内结构的意象性。我们先设定老人的形态是写实的意象造型形态，这里我们从写实形态的内结构作一些分析。“当一条直线”或“一条弧线”能贯穿一种造型和一种结构的时候，它的意味一定与造型特点紧紧相连。所以，每一个对象都存在着它内在的形象与个性，外形中储存着内形，而内形是靠意象的方式来发现的，这在写生的时候应该意识到。如在画老人过程中，出现了一些弧线条，如果这些“弧线”能反映你对老人形态的总体感觉，你就应该思考“弧线”的意象或意义所在。有时候我们看到一个形式，如用经典作品中的弧线、直线来分析可能会明白其意义所在。但是，如果放到现实生活中，学生却不知道如何去使用了。那么，这个“弧线”在老人身上出现的时候，应该是你发现了它的意之所在。“弧线”本身就存在老人形象中——当然老人形象的形式内涵是有更多的可塑性，但“弧线”的出现证明它是你所感受到的并能够体现老人形象的特点，而且是由你对形象的感知，看到了“弧线”的意味存在于形象之“象”中。“弧线”如何成为造型中的一种审美应该有一种整体的关照。如果弧线意义从脸部开始，然后至下巴、脸、额头的皱纹。弧线在老人身上是一种骨骼肌肉的结构，也是一种头部形象的结构，还是一种特定的意象结构，如“弧线”形成了一种下垂意味。这种下垂的线条虽然是一种“弧线”，但放在老人身上就变成了一种松弛的感觉。这种松弛的感觉既可以成为人物结构的支撑点，也可以成为一种由意象引出的形式意味，它可以向松弛感和沧桑感转化，可以把它作为一个意象的切入点。如永字八法中每一笔法的出现都是借物还