



The Chinese Fine Arts Education Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛 美术与设计理论卷【6】

辽宁美术出版社

Liaoning Fine Arts Publishing House

The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛

美术与设计理论卷【6】



辽宁美术出版社

序

美术教育是一种有目标、有计划的文化传递方式，它所完成的任务有两个方面：一是要传承美术知识和技能；二是提高受教育者的审美情操，进而使受教育者在为社会创造财富的同时实现自身价值。

然而，长期以来我们的美术教育模式一直未能跟上时代发展的步伐，各类高等院校在培养艺术人才方面也一直未能找到理论与实践、知识与技能、技能与市场、艺术与科技等方面的交汇点。先行一步的美术工作者已经在探索一条新的、更为有效的教育方法，在对他们以往的美术教育模式进行梳理、分析、整合的过程中，辽宁美术出版社不失时机地将这些深刻的论述和生动的成果集结成册，在国内首次推出了这套具有前沿性、教研性和实践性且体系完备的美术教育学术论丛。

该论丛最大的特点是理论与实践相结合，配以大量的中外经典美术作品，以开放的学术观念深入研究各学科产、学、研的发展态势。论丛涵盖了美术教育的主要门类，重点论述了美术理念、创意思维、绘画要素、艺术设计及表现方法等内容，丛书由《教学研究卷》《美术与设计理论卷》《艺术设计卷》《建筑与环境艺术卷》《造型艺术卷》《民间美术卷》六大类共 68 本图书构成。

该论丛是在提取、整合现有相关学术论文及教学改革成果的基础上，针对当下美术教学的特点和要求编写而成的，紧扣现代教育理念，体现基础性和学术性，满足当今美术教育创新发展的需要，具有很强的实用性与参鉴性。

Contents

总目录

山水画构图的对立统一规律 郝亦均	001
浅析中国工笔画色彩装饰与线形结构 陈尚勇	005
连林人不觉 独树众乃奇——谈意笔人物画写生与创作中的“迁想妙得” 刘德宾	007
内省的静谧——墨彩手稿日记 田艺珉	009
浅谈中国风景油画的多元化发展 柳玉	013
中国油画风景民族性的思考 ——论油画风景对中国传统绘画艺术精神的借鉴 胡林辉	017
浅析“澄怀味象”之境 丁常青	021
浅谈泰山与泰山山水画——泰山写生与创作体会 赵婉如	023
论中国元素与现代设计 王典	026
浅谈中国画中“空白”的意境形成及美学意蕴 张天爽	028
试论中国山水画中的道家思想 闻静	032
浅谈中国画的民族特征 彭建华	036
浅析传统工笔人物画的形式语言 方建军	038
工笔画色彩失落原因探析 赵德聪 文俊鸿	040
在场意识与水墨语言 白雪红	044
形与意的生动交融——论传统工艺美术中吉祥图案的意境美 赵敏	047
浅析国画山水与自然和谐之关系 李东刚	051
美的永恒——华夏文明的守望 张强 罗凯	053
论“根”与中国的现代设计 杨润 王桂莉 姜占贺	055
“实”出有因——浅谈中国绘画的写实精神 曹司胜	057
因心造境 体悟山水——浅谈道家思想对山水画的影响 王保安	059
试论民国时期中国静物油画之图式 叶扬秋	061
谈中国画创作的几个基础环节 鹿雪	063
全球化浪潮中中国当代艺术的潜在问题 李一夫	065
精骛八极 心游万仞——论“以形写神、迁想妙得”思想 马勇	069

水墨人物表现程式解析 林晓静 李 琨	073
读俞剑华《石涛画语录研究》有感 阮 立	075
谈中国原始艺术的创作意识 汤海英	079
试论中国山水画的意境及其表现模式 刘俊霞	081
谈中国人物画的演变 吴学峰	083
当代花鸟画色彩表现的拓展 徐 辉	085
解读“计白当黑” 李光华	087
在抽象的色彩和具象的造型中探索工笔画创作的新语言 李 群	089
中国古代艺术风神札记	
——庄玄、禅宗思想对中国古代艺术精神的影响 熊 伟 王海明	092
中国传统人物画单元式空间图式与审美表现分析 王青灵	094
当代工笔人物画之我见 陈濯非	098
传统工笔人物画之装饰韵味 尚 进 尚 英	100
《林泉高致》中的“三远”与中国山水画的空间审美意识 华 丽	104
东方五行默写素描在奇石创作中的应用 孙玉德 孙翰颖	106
论笔法的演变与中国画的创新 张立翔	109
水墨·丹青 李劲松	111
置阵布势意在笔先 李新民	115
论中国画之传统文化之美 孙建军 杨敏哲	117
夫画者，从于心者也——工笔人物画中情感的表达 郭 玲	121
在继承中创新发展的当代水墨人体画 孟明磊	123
师法自然的意境 方 宇	127
近现代美术史书写方式与建构初探 杨红红 丁 雪	131
现代艺术流派对装饰画的影响 陈泳洁 黄育松	135
浅析后现代主义艺术在中国 李达林	137
走进“大地艺术”——由熵类学引发的有关艺术的思考 吴林忆	139
找寻原始艺术 徐淑革	141
美国抽象表现主义绘画艺术及其演变 丁凌云	143
心之造物与健康之美——对柳宗悦《日本手工艺》一书探议 姚 刚	145
中日传统绘画的交流与影响 田 淼	147
浅谈塞尚写生中直觉与理性的综合之——自然观 陈 元	149
巴比松画派的艺术探索 刘国芳	153
塞尚艺术思想探析 郑贵祥	156
艺术创作与鉴赏 李 璟	159
论审美过程中色彩“真实性” 白志刚	161

试论曲线相切的导引——知觉中的流畅性	杜春涛 闫启文	163
有意味的形式——浅论中国画线条的审美特性及其形式美	于亮	165
谈如何教会学生发现美	吴泽军	169
在生活中强化形式美营造能力	彭飞	172
谈“摄影艺术”与“艺术摄影”的视觉文化	韩锋	174
音画之间	张维萍	176
浅谈人像摄影的艺术境界	韩锋	180
从接受美学的角度浅谈艺术欣赏的相对独立性	刘凤霞	182
超现实主义摄影的经典之作——麦克贝恩《自拍像》浅析	吴晓娟	186
论中国学院派摄影的形成	贾拉结	188
人文精神与美术教育	魏育龙	190
论艺术家的学养	周艳芳	194
从视觉思维谈到美与美感	白瑞亮	197
美育——实施素质教育的重要途径	李金山	201
艺术短片的视听文化表现研究	杨琳	203
关于“第七艺术”的综合性之表象	南政	207
谈道家美学思想对中国绘画艺术的影响	史宏	210
论美术对医学审美实践的意义	王俊民 包柏成	212
想象思维的心理描述	李歆	216
艺术样式之时代特征	林勇	220
如何培养学生的审美情趣和审美能力	张鹤峰	223
新旧电影特技在电影中的应用比较——以电影《金刚》为例	赵东阳	226
温故而知新——学习传统美学，提高艺术家人文素质	岳德功 王晓玲 石军利	229
“宁方勿圆”否定了曲线的审美	毛环成	233
谈当代语境下美术学研究的复杂性	郭森	235
情感投入与情感需求在广告摄影创意中的作用	董春阳	237
小家庭·大时代——美术与电影在影片《向日葵》中的暗合	张旭	239
浅谈儿童审美与创造能力的培养	薛雯	241
浅论审美意象	米雪	243
美育的本质	刘宁	245
浅谈艺术的统一性问题	程越	247
审美要素在审美教育中的应用	孔维艳	249
目前中国影视艺术的发展方向	王大鹏	253
浅谈忻东旺的人生与艺术	邵士德	257
论形象辨别能力的客观存在	牟平	259

浅论中国画与中国戏曲	王 硕	263
浅谈琴、棋、书与绘画的关系	李宁宁	265
论山水画美学取向的重建	潘 攀	267
论线条的构建与信息媒介对个体审美的影响	浦家红	271
浅谈数码儿童摄影	高海洲 陈琦昌	273
平面构成要素在摄影创作中的应用	曾湘平	276
浅析中国电影艺术中的色彩表现	刘溪尧	278
浅析当代中国中小成本电影的现状与困境	高 昕	280
论动画电影与传统文化的关系	刘 洋	282
诗画与禅宗	郭 舒 陈金清	286
传媒对当代艺术的影响	俸金彪	288
马王堆一号汉墓漆棺画中蛇与神怪图像新考释	刘瑞连	290
佛像起源与弥勒造像起源探讨	刘 慧	292
试论现代设计中的重复之美	郑婉琪	297
现代设计中的悖论图形	王亚竹	300
浅析明式家具设计的说服力	王 静	305
汽车形态设计中的色彩与安全性	杜立鹏	308
新价值需求下的创意“活”设计	张子健	311
浅析包装设计中的文化特征	田 淼 聂 阳	313
形式设计中的图像思维与逻辑语言	汪振泽 高赛赛	315
浅谈艺术设计中的逆向思维	冯建华	318
包装设计中的文化审美价值	赵 勤	321
简析工艺美术运动在设计史中的地位	廖 峰	324
浅析中国百家思想对服饰文化的影响	孙 迎	326
浅谈艺术设计的意象	李 全	328
浅谈平面设计中的阶段性呈现方式	唐 宏	332
社会理想与民生设计	尹 丹	335
浅谈中西方绘画中的“意象”	王 戎	338
印象派和后印象派对卫天霖油画艺术的影响	叶 敏	342
视觉的发展	陈燕琳	346
重构·再生——传统装饰与现代构成融合的形式探索	韩高路 刘志瑾	348
论平面设计的静与动	姜蕾歌	352
浅析拼贴手法在现代主义艺术中的演变	张 斐	354
试论功能主义在设计中的延续与发展	廖亦彩	356
传统 形式 设计	张燕丽	358

线的空间性在中西方绘画中的表现	王彬 梁昭华 李渭涛	360
浅谈装饰画的审美特征	刘君博	364
艺术设计的文化性分析	阎评	368
造型艺术设计中形态构成要素探讨	闫启文 英浩	372
以中国文化为本, 启迪创意, 心手合一		
——艺术设计人才培养模式改革与实践	韩然 方若虹	374
线条——绘画艺术中跳荡的音符	谢朝玺	378
论中西方绘画中线条的价值观取向	刘国芳	382
中西方现当代油画平面性风格比较刍议	易苗苗	386
试论20世纪80年代内蒙古油画的审美取向	高鹏	388
多维时空的扩展——实验水墨	任美平	392
现代艺术的原始精神	王豪东	394
用绘画来悼念绘画	李本	398
灵感来源于自然——浅谈作品的创意	张宁宁	400
东风再起——欧洲现代装饰设计中的“中国风”	晏彦	402
传统与现代在艺术设计中的碰撞融合	刘彦勇 曹原	405
浅谈艺术创作中的偶发实效	李言成	409
油画创作——生活与艺术的关系	李秀鹏	411
当代工笔人物画的意象特征——观全国美展作品	蔡晓满	413
小论线条在绘画中的作用与魅力	马彦	415
浅谈美术创作的意识问题	杜元翁	417
关于技术与艺术之间的思考	方园	419
比较之中看发展——概述中外藏书票不同的风格韵味	魏志荣	421
数码艺术对架上绘画的影响	何是旻	423
从符号学角度思考艺术的价值——读罗兰·巴特《符号学原理》	来洁	426
西方油画中的东方语境	李剑南	428
寻找空间的艺术——抽象绘画	张强	430
浅析构建具象绘画的画外因素	张杰	432
“线”在中西方绘画艺术中的比较	严慧	434
论绘画中的“形俱而神生”与“形俱而神无”	韩克涛 毕延美	436
切入心灵去创作	万弘巍	438
她们	铁锐戈	440
邀请“光”参与创作	刘赛男	442
精神的栖息——八大山人与劳特累克的艺术比较	李伟力	444
浅谈中西绘画对线条的理解	任俊杰	448

艺术与生存 刘明	450
艺术设计——无悔的选择 李异文	452
实用艺术设计的受众认同分析 李睿焯 李香会 李朝晖	454
“全球化”语境下的民间艺术与中国当代设计 刘朝晖	458
浅析中西方设计思想的融合 周增丽	462
生态设计中的产品生命周期评估方法 金海林 蔚	464
谈艺术教育中的感性认知 徐琳哲	466
造型艺术的语言特征问题 周敬	468
浅谈跨界思维在产品创新中的特征表述 田野 高阳	470
中国当代女性架上绘画的图像修辞学微观 朱锦兰	472
中国画之中西方艺术比较探析 周艳芳	476
绘画作品的视觉冲击力 肖亚平	479
论中西绘画空间意识的差异 周如俊	481
浅析中国当代艺术设计的“波普”表象 冯少玲	483
艺术创作之我见 王海明 熊伟	485
油画创作的当代性 贾小飞	487
谈艺术设计的表现形式 蒋国良	489
设计为谁服务 李岩 马莹	492
浅析香味在现代设计中的应用 李文凤 弓太生 李国志	494
绘画中色彩的“信、达、雅” 陈千	496
传统国画与古典油画色彩情感比较 徐夏林 袁媛	500
《溪岸图》辨伪——中西绘画鉴定学窥测 汪俊林	502
论中西方古代艺术的“诗画一律”说 张咏谊	505
偶发因素与艺术创造力 王海萍	509
非物质语境下设计的发展趋势 姜敏 冀婷	513
自然的线条 郑丽琴	515
漫谈中外文化的嫁接与融合 艾得胜	517
青春的镜像——数字时代的人与生命、类像、画框和导师 崔江月	520

山水画构图的对立统一规律

文 / 郝亦均

在中国山水画的构图中，非常强调规律性和辩证法，山水画构图要运用对立统一规律，并始终贯穿于创作中。构图中体现出的动与静，黑与白，主与宾，大与小，疏与密，聚与散，隐与现，繁与简，长与短，浓与淡，线与面，色与墨等即反映出中国绘画美学中的辩证关系，这种关系处理不好则很难形成完整有序的画面。掌握、运用好矛盾对立统一观点是解决构图规律的关键。

古人说：“一阴一阳之谓道。”《易经》以太极图阐释的阴阳对立统一规律是中国古代朴素的辩证法，它涵盖了宇宙万事万物的普遍规律。而中国画构图的传统观念也与此相合。中国画论对这个问题有很多记载和很深的研究。宋代韩拙《山水纯全集》中说：“天地之间，虽事之多，有条则不紊；物之众，有绪则不杂，盖各有理之所寓耳。”清代方薰《山静居画论》中说“画无定法，物有常理，物理有常，而其动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙”。石涛在《会址和尚画语录》中说：“得乾坤之理者，山川之质也，得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣……画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。山川，天地之形势也。风雨晦明，山川之气象也；疏密深远，山川之约径也；纵横吞吐，山川之节奏也；阴阳浓淡，山川之凝神也；水云聚散，山川之联属也；蹲跳向背，山川之行藏也。”

“开合”、“聚散”、“放收”等对立因素是构图中经常碰到的一个规律。有开必须有

合，有聚必须有散，有放必须有收。画要外张得势有气魄，内敛传神有精神；外张“切出”得势，内敛“化入”含蓄，“切”是露，“化”是藏。“张”是力量的外伸，有动势，使“画外有意”；“敛”是力量的内涵、深化，有静感，使“画内有神”。“外张尚气”扩大空间以求势，“内敛尚神”集中主体以传神。画要外分内合，形断意联，外松内紧，内外相应，在开全对立统一的关系之中。中国画讲究“疏可走马，密不通风”，“密集”要注意凝聚，“疏散”要注意秩序，要处理好开与合的辩证关系。

开与合，即分与合，是相对的矛盾。有矛盾的对立因素，画面才生动。但矛盾而不统一就会由开的动势而产生不稳和散乱之感。有开就必须以合的力量加以制约，才能相对稳定下来，使人从视觉心理产生安定稳妥之感，看起来感到舒服。

作文有起有结，作画有开有合，“开”就是开头、开局、开笔，把景物铺开，逐一描绘点染。合是收合，把过散的东西加以气脉连缀，集中，收拢，把主体突出，最后点题落款。沈宗骞在《芥舟学画篇》中说：“千岩万壑，凡令浏览不尽，然作画时只需一大开合。”开头和结尾必须呼应，转承部分要求曲折变化，形成所谓的“龙脉”或称“脉络”。脉络要有起伏跌宕，要有松紧，要有虚实，要有浓淡干湿，要有韵律。清代画家王原祁《雨窗漫笔》认为“画中龙脉，开合起伏”，并说“龙脉为画中气势源头，有斜有正，有浑有碎，有断有续，有隐有现，谓之体也。开

合从高而下,宾主历然,有时结聚,有时淡薄,峰回路转,云合水分,俱从此出。起伏有近有远,向背分明,有时高耸,有时平修,欹侧照应”。沈宗骥《芥舟学画编》也认为“千岩万壑,几令浏览不尽,然作时只需一大开合,如行文之有起结也。至其中间虚实处,承接处,发挥处,脱略处,隐现处,一一合法,如东坡长文,累万余言,读者犹恐易尽,乃是此法”。由此可知,所谓“开合”应包括斜与正,浑与碎,断与续,隐与现,虚与实,繁与简,疏与密,纵与横,彼与此,主与宾,动与静,黑与白,刚与柔等等的相济相生,前呼后应,辩证统一。

聚与散,疏与密和开合的概念有区别又有联系,仍属外张与内敛的矛盾范畴内。中国古代画论中有“疏可跑马,密不透风”之说是强调疏密对比。潘天寿说:“无虚不易成实,无实不能存虚。无疏不能成密,无密不能见疏,是以虚实相生,疏密相用,绘事乃成。”“密集”要注意凝聚,“疏散”要注意秩序,仍然要求处理好开与合两种力的辩证关系。常常有些画面出现小气(无气势),原因主要是不知以“开”求“势”的道理。有些画面出现花、乱、散,原因主要是不知以“合”取“神”的道理。清代蒋澄在《读画纪闻》中说:“山水章法如作文之开合,先从大处定局,开合分明,中间细碎处,点缀而已。若从碎处积成大山,必至失势。”清代郑绩在《论景》一则中提出“凡布景起处直平淡,至中幅乃开局面”,这是指开始布局之后,必须注意展开局面,既经展开之后,郑绩又认为要“有分有合,一幅之布局固然,一笔之运用亦然”,沈宗骥把这比作下棋,“国手对弈各不相争,亦各不相让……于此可悟画理”,他所指的是大的开合和争让,认为。“低手扭定一块,所争甚小,而大局所失已多”。在国画章法布局中,必须避免这种小的开合和小的争让。李可染的山水画往往以大面积的、极度的黑,衬托很小面积的白。这些往往是表现流泉、瀑布、云烟、天空、屋宇等。而齐白石的画往往又以大面积的白来衬托小面积的墨,起到黑白对比强烈的效果。一张画的

构图如果显得散,不集中,往往就是没有强调阴阳对立这对矛盾。当你在密处加得更密,或者在黑处加得更黑,或者白处提得更亮,这样一来构图将会马上改观。

要善于借虚以见实,前人曾提出“大抵实处之妙,皆因虚处而生”是很有道理的。密处在构图中要更集中,更精密地刻画,使墨、色、线充分发挥效果,对比下感到白的更白,密处更密,更突出,更加强烈地给观者留下印象,从而发挥造型艺术的特长。虚与实不可分割,是构图法的两个方面,孤立强调任何一个方面都是不恰当的。

密与聚是画面上的实处,疏和散是指画的虚处。我们试看八大山人的花与画,常常只画一花一鸟,单纯之极,纸上留出了大面积的空白,整幅画面空虚处,让读者自己去发挥想象,可以想象为天空,为白云,为水波,造成极大的回旋余地。但只有空白不能成画,所以还要有密处说明问题,最忌的是平均布置。

自然界物象有远有近,有明有暗,景物有强有弱,有清有浊,故而必然产生虚实变化,反映在构图上必然有虚实、隐现、明晦、藏露。山水画的一个特点是要表现“大”和“多”的感觉,要求在一幅有限的画面上表现无限的景与情,表现丰富的景物和大的境界气势,这就要非常慎重地利用有限的画面。要在斗方小纸中表现万水千山,层峦叠嶂,仅靠实实在在的罗列是绝对不行的。必须“以一当十”,“以少胜多”,“以无胜有”。

构图上的虚实。山水画往往山重水复,层峦叠嶂,以积墨反复递加,追求厚实、凝重的效果,但厚实中要空灵,景实而意虚,实而不塞,要透气,要有“活眼”。虚的地方要合情合理,虚而不空。虚实相变相生,虚中见实,实中见虚,实有据,有理。清笈重光说:“虚实相生,无画处皆成妙境”。中国画在处理虚实方面有相当大的回旋余地,这与中国画的线描表现和虚拟手法有重要的关系。什么是“虚拟手法”?我们

看到中国戏剧中以鞭代马，以桨代船，以灯代夜就是一种虚拟手法。在中国画中以纹代水，以白代云，以月代夜，以势代风，也是一种虚拟手法。所以，中国画表现黑夜并不像油画那样画得一片漆黑，而只在天空勾一弯明月，就表示是黑夜了。天、地、水、云都可以留白表现，这是最虚的部分。实的部分是用墨、用色、用线表现出的实物形象，墨有浓淡，色有深浅，线有粗细，前者实后者虚，这是实中之虚。虚实是一对矛盾，没有虚就没有实，没有实也没有虚，它们是互为对比，互为依存的。所以在构图时对虚实安排要互相衬托，互相对比，或上实下虚，或上虚下实，或左虚右实，或左实右虚，或虚中有实，或实中有虚。

艺术表现生活，总是通过有限形象表现无限情感，只能以少胜多，以无胜有。所谓“此时无声胜有声”，中国画中的空白，即是这种以无胜有的高明手法。“虚”、“空白”是中国画形式美中的极重要的表现方法。李可染先生的《牧牛图》，仅用寥寥几笔画出牛背，其余全为白纸，但给观众的感觉却是一片茫茫的河水。这是“空白”、“虚”留给观众想象余地的妙用。

中国画的构图总体效果要服从于意境的深邃与外延。在表现上，物象要注意上下左右向背六个空间的完整性，同时还要注意意境的外延，即所谓的第七空间的延伸，让观者移情于画外而联想翩翩。空灵是产生联想的主要手段，因此，“布白”是中国画构图学中最重要而又是最难的一环。“白”从字义上看是“没有”，但白却是中国画画面不可或缺、不可分割的重要部分，是中国画独特的表现方式。在中国画中，白既是天也可是地，既是云也是水，既是有也是无。白是虚，黑是实，白的含义完全是黑的外延，白与黑相并存相依赖。白不可能单独存在于画中，它必须与具象联合而存在，其艺术解完全依赖于具象的延伸，以及对意境的逻辑推理，而对画面的理解和逻辑推理，又会因人而异因时而异，如此说来，白的寓意变化就非常复杂，其意味无穷，妙

不可言。这又是中国画意境空灵高明之处。大概可以说，“白”是中国画对境界的最高追求，它的哲学基础应当被认为源于老聃的“道”：“道生一，一生二，二生三，三生万物”，“天下万物生于有，有生于无”白是无，又是有。

一幅画，黑色的分布是处理“黑”的问题，如何留出空间是处理“白”的问题。黑与白互为对比，使画面强烈、醒目，有力量。而黑与白又是互为依存的，黑得不够白处就亮不起来，没有白的衬托，黑就不够精神。疏密也同理，中国古代画论中有“疏可跑马，密不透风”之说是强调疏密对比。潘天寿说：“无虚不易成实，无实不能存虚。无疏不能成密，无密不能见疏，是以虚实相生，疏密相用，绘事乃成。”潘天寿说：

“我国绘画，向以黑白二色为主彩，有画处黑也；无画处，白也。白即虚也，黑即实也，虚实之联系，即以空白显实有也。”又说：“实，画材也，须实而不闷，乃见空灵；虚，空白也，须虚中有物，才不空洞，即是实者虚之虚者实之之谓也。画事能知以实求虚，以虚求实，即得虚实变化之道矣。”太极图中白色图形中有黑点，墨色图形中有白点，正是反映了黑中有白，白中有黑，虚中有实，实中有虚，疏中有密，密中有疏，即互相渗透，互相转化。王维画论中有“山腰云塞，石壁泉塞，楼台树塞”、“水阔处则征帆，林密处则居舍”之说。《松壑画忆》云：

“丘壑太实，须间以瀑布，不足，间以烟云，山水要宁空毋实。”这都是处理虚实、藏露、疏密关系的要领。一片繁密的树林中穿插几间房子，石壁上画点流泉，山腰留出云彩，都是实中求虚。黄宾虹的山水画，勾染、皴擦，画得重叠繁密但不感到闷塞，是因为他常常在大密之中安排或白色小路，或流泉、小桥、人物等，借以破实，求得空灵变化。他曾说过：“一烛之光，通室皆明。”国画的大黑大密中以一点一线之白，便使画幅空灵起来，就是实中求虚的道理。老子有“知白守黑”之说，中国古代画论中也有“计白当黑”的说法，清代华琳在《南宗抉秘》画评

中所说：“于通幅之留空白处，尤当审慎”。白就是留出空白。中国画构图中很讲究留白，就是善于抓“阴”与“阳”这对矛盾。西方油画往往把天空、水、地面如实地表现出来，整个画画全部画满。而中国山水画中往往把天空、水面、地面处理成空白，花鸟画、人物画中也常常把背景处理成空白。石谷与南田评云：“人但知有画处是画，不知无画处皆画。画之空处，全局所关，即虚实相生法，人多不着眼空处，妙在通幅皆灵，故云妙境也。”清蒋和《学画杂论》云：“大抵实处之妙，皆因虚处而生，故十分之三在天地布置得宜，十分之七在云烟断锁。”《桐阴论画》云：“章法位置，总要灵气往来，不可窒塞，大约左虚右实，右虚左实，为布置一定之法，主变化错综，各随人心得耳。”

中国画的空白并不是空中无物，而是空中有物。空处可为云或雾，可为地或天，可为烟或水。没有画出来的东西，可以引导观众去想象。古人有诗曰：“我自画鱼不画水，此中亦自有波涛。”

潘天寿曾说过：“画中不画天空，即为空白，云和天同样是虚，则感觉不同。倘若天空中画一排雁，而天空格外空旷，感到空处是天，引人注意了，即为虚中有实，空而不空也。”这里讲天空中有飞鸟、水阔处有征帆、荒芜处有行人、空角处有题款，都是中国画虚中求实的传统处理手法。

中国画构图还有藏有露，既不能全藏，也不能全露，这样才能画外有画，不致一览无余。然而何者该藏，何者该露，这要看主题内容而后决定。一般说来，主要对象应该露，次要对象应该藏，主要情节应该露，次要情节应该藏。

藏景是为了画面的含蓄，宋代毕史良的《溪桥策杖图》，策杖之人物则露，小亭则藏，这样以示隐士所去的地方——一竹林中的幽静小亭。画船只画布帆，画酒家只画酒帘，画大城市只画楼顶或高塔之尖顶，其余的用云断法或藏于绿树中，这样比全部托出，更饶有画意，所谓言有尽

而意无穷，国画家最深知其中之妙趣。但藏景不可尽藏，白居易《长恨歌》中“犹抱琵琶半遮面”，有遮有露，更显出演奏人的不凡和神韵。一味藏景，易使画面潜晦不明，一味露景则索然乏味。中国画的山水常常是亭显一角，船出半复用隐柳梢，石没半边，构成景物有限，味之无穷的境界。

还有正和偏、板和活、强与弱、齐和不齐、均衡和不均衡、对称和不对称等都是艺术表现形式的对立统一规律，与以上道理基本相近，在构图时要随时注意它的辩证关系，从主题出发，从主要的构思去寻找主要的构图之路。才能创作出好的、新的构图来。

浅析中国工笔画色彩装饰与线形结构

文 / 陈尚勇

中国工笔画是我国传统绘画的重要表现形式之一，它源远流长，是由工艺装饰发展而成为独立的画种的，而它的色彩装饰与线形结构又是工笔画的主要构成之一。它以优美的线描、富丽典雅的色彩、细腻的手法、精密不苟的画风，塑造出生动的形象和富有魅力的境界，形成鲜明的艺术特色，长期为人民所喜爱。中国传统工笔画很重要的民族特征便是以线造型和色彩装饰性，研究中国画的发展演变过程，关注人们对色彩装饰及线形结构的审美要求，是保留和发展我们民族文化特征的重要途径。

中国工笔画的主要表现语言就是色彩和线条，它们始终是构成画面的重要因素，也是给人视觉冲击力的重要手段。在中国绘画史上，新石器时代的彩陶上就已经出现了以线描形式表现的花草、鸟的图像，战国时期的楚帛画给我们透露了一个重要信息：中国传统绘画以线描为主的造型手段的艺术特征已经形成，它不但能准确表现对象的外形，而且还能体现出对象的质感，它的运用已达到了一个相当高的水平。如帛画《人物驭龙图》中的那些婉转流畅、飘逸潇洒的墨线笔致已有明显的工细特点。马王堆一号汉墓出土的帛画构图严谨完整，造型既写实又夸张，显得刚劲雄浑，线描匀细而强劲，色调沉着典雅而又庄重鲜明，已经运用了工笔重彩的形式，具有浓郁的装饰意味。敦煌壁画、永乐宫壁画在线条色彩的处理方面集中体现了绘画的色彩装饰美感。在山西永济永乐宫的壁画中，人物的衣纹线条从唐代的细密和宋代的顿挫变为圆浑，沉着有力，吸

收了“吴带当风”的神韵，线条流畅挺拔，式样丰富，色彩绚丽，衣纹的取舍，不但继承了前代道释人物画的传统，并进一步从实际生活中领会衣纹的转折与内部肢体的运动关系。在整个色彩方面，作者又有计划地分散使用了青绿、石黄、朱砂等矿物质颜色，用白色和其他单纯的色调间隔起来，用堆金沥粉来重点加工细部，色彩装饰美感极强。整个永乐宫四壁五光十色，金碧辉煌，达到了惊人的整体统一风格而又富于节奏旋律。

至宋元时期，有一大批富有创作精神的工笔画家，顺应时代的审美要求，将工笔画推向了一个艺术高峰。这个时期的精品在风格上都体现了强烈的色彩装饰美感。宋人名作《出水芙蓉》把荷花花瓣脉络细致有规律地描绘出来，在形神兼备的同时，注重了形式的装饰美感；五代的黄筌，继承传统，创新精神，在表现技法上用“妙在赋色，用笔精细，殆不见墨迹，但以轻色染之，谓之写生”的色彩装饰和勾勒填色画法，使画面形象准确生动，色彩浓艳，线描笔致工整细腻。他的风格在一定程度上反映了宫廷贵族地审美趣味。

近代绘画史上任伯年的《群仙祝寿图》，是他艺术成熟期的代表之作。他用强烈的色彩装饰变形手法将整幅长卷画在金碧辉煌的泥金纸上，画面的形式与纸张的色泽统一构成了和谐的色彩装饰美感。陈之佛的工笔画宁静淡雅，高标出尘，他以双勾着色为主，在古旧里出新，继承了宋朝时期的造型意识，以工整写实为主，在传统

的技法基础上将图案的装饰手法和日本的绘画勾线及设色特点相结合，画面追求唯美，表现雅静与淡泊的美。于非闇的工笔画造型严谨，线条挺拔有力，用色富丽典雅，自成一家。他所作的《玉兰黄鹂图》，用石青作底色，画出的白玉兰洁白高雅，娇嫩，艳丽的黄鹂一飞一落，与大片石青对比，映照出“玉树临风”的精神内涵，在浓厚的装饰意味中，不乏跃动的生机，显得无比纯净而典雅。他喜用中国民族色彩规律，用朱砂画红叶，金粉勾边，石绿点苔，体现了民族化的色彩装饰美感。

现代中国工笔画的语言形式在近几年随着我国对外联系的日益增长，在各国与我国的文化交流频繁中已经不可避免地受到西洋画的冲击。画家不仅要延续古代民族优秀传统技法，更要对这一画种进行创新开拓，赋予色彩与形式的独立审美价值和表现性功能，使中国传统绘画与西洋画很好地结合。画家林风眠的画，综合了中国古代绘画和西方近代绘画的视觉经验，创造了一种既不同于古代也不同于西方的新的绘画结构和风格，他对中国传统艺术的吸收，避开了元明清文人画的基本模式，而远溯到汉代画像砖、石和宋元瓷绘，同时又将马蒂斯、毕加索、卢奥和中国民间剪纸、皮影的变形和简化方法结合为一，蕴育出以丰富的色彩和迅疾、刚健、流动的笔线相结合的方法，在水墨底色或中锋勾勒的基础上，把外光表现和情感宣泄融为一炉，赋予作品以绚丽的色调、强烈的动势、明快多变的光感和浓厚的情绪性。中国工笔画不再拘泥于传统绘画的有限色彩和以线描为主的构图形式，开始结合中国的成熟墨色，融会西方色彩运用找寻现代中国工笔画的独立语言。受西方透视画的影响，我国的许多绘画作品开始着力于实现纵深的层次，有的从工艺美术及民间艺术中汲取营养，追求一种带有构成因素的抽象意味，在写实与装饰之间求平衡。从色彩上来看，现代工笔画画家开始努力避免色彩的单一性和模式型，更新了“随类赋彩”的观念，改变了传统的以“分染”“罩染”为基

本手段的“三矾九染”的作画过程，开始吸收西洋画的用色方法，以统一色调处理整体画面，注意色相对比、冷暖对比、物体有立体感等，使画面丰富而又统一。中国传统工笔画一直追求的是人们在情感上的共鸣和满足，它的色彩被赋予了主观意识，而不是追求绘画对象的现实性。这就与西方追求的写实性绘画相反。由于现代工笔画在题材内容、表现手法以及工具材料等方面创新开拓，使得新的审美境界逐渐形成，以画面的感染力与表现力扩展空间，变小情趣为感人意境，通过视觉冲击力触动心灵。

总之，现代的画家大都获得了前所未有的写实再现能力，提高了工笔画汲取现实性地视觉能力，再加上对色彩的感悟能力，促使了传统工笔画的色彩和线形结构向现代工笔画发展的格局。现代工笔画家对传统的继承与突破已形成了现代工笔画的好开端，为以后中国工笔画的发展提供了坚实的基础。

连林人不觉 独树众乃奇

——谈意笔人物画写生与创作中的“迁想妙得”

文 / 刘德宾

东晋著名画家顾恺之在《魏晋胜流画赞》中提出了“迁想妙得”的创作思想，这一理论言简意赅地点明了艺术家在创作过程中应持有的对自然的态度、作品制作的历程以及中国画创作的基本思想，这对当时及后来的中国画创作产生了很大的影响。在当代的意笔人物画写生与创作中，画家能否充分进入“迁想”的作画状态对于能否产生优秀的作品同样起着至关重要的作用。

“迁想”是画家艺术构思中的一种思想活动，是将其主观感受“迁入”客观对象之中，把握对象的精神状态与性格特征及其与外在形象的关系，以取得明晰的艺术感受；“妙得”是“迁想”的结果，是通过画家的情感活动、审美关照，发挥创造性的想象，使客观之神与主观之神通过作品生成生动感人的艺术形象。可以说，“迁想妙得”是成功的意笔人物画写生和创作中不可或缺的过程。

意笔人物画写生中的“迁想”可理解为画家根据客观对象，从个人的生活阅历出发对所要完成的作品进行的艺术构思与想象活动，进而通过观察，在写生时注入自己的创作意识，以独具个性的笔墨语言和表达方式进行创造性的写生。在写生的过程中主动融入“迁想”的作品，则更能体现出作者的个性和独到之处，取得“妙得”的艺术创作效果，进而在艺术上有所突破与创新。

要自觉地达到“迁想妙得”的艺术状态并不是一件简单的事。它要求作者首先要研究自然，能够发现美；同时，还要求作者具备过硬的基本

功，能够驾驭足以应对更高要求的艺术语言，具备概括取舍、以形写神的能力，善于捕捉能够表现对象本质的最生动的特征，进而结合主观感受塑造出别具情趣的艺术形象。著名画家黄胄的写意人物画作品就是极具代表性的例子。其作品《日夜想念毛主席》一画中的维族老人库尔班·吐鲁木的故事曾深深感动画家；经过数易其稿，他终于将这位善良朴实的老者形诸笔端。画面上，作者以流畅的线条，明快的色彩和生动的笔墨，塑造了极富时代特色的崭新的人物形象，作品鲜明地传达了主人公朴实豪爽的人物性格和对幸福生活发自内心的无比欢快之情，揭示了老人心向北京、对新中国无限感激的内在情感，以形写神，达到了艺术的完美。这幅作品来源于生活，高度提炼概括，具有极强的艺术感染力，正是“迁想妙得”的理论在实践中的生动体现。这里既蕴涵着画家生活的内容，注入了画家对客观的真切感悟，又突出了所表现对象的神韵特征，欣赏者从中更能使深切体味到“象与神全”的至高审美境界。

在艺术实践中要做到“迁想妙得”，画家还应该努力探求造型的个性化语言，发掘对象中所蕴涵的更多美的形式。无论是写生还是创作，在关注人物精神的同时关注作为物象本身的外在形式所具备的审美属性。画家要能够从审美的角度研究对象，探索隐藏其间的富有美感的形式结构，分析形式美的规律，进而将这些对现实的发掘和领悟归纳整理，加工提炼，使之转化为作品本身的艺术之美。这样，就会使“妙得”的艺术

形象不但因融合了主客观之“神”而达到形神兼备，而且，由于在创作过程中作者“迁想”层面的拓展和加深，使作品更加主动地糅入新的视觉元素。这些元素是艺术家透过具体形象，进行抽象的形式美的思考而获得的，它排除了对象的自然属性、社会属性，将画面上的形状和色彩归结为单纯的视觉元素如点、线、面、黑、白、灰、不规则的几何形、不同明度和纯度的色阶、不同的肌理以及它们在空间占有上的位置、方向、大小等。所有的客观真实或艺术的真实状态的表现，体现了画家“迁想”的创作旨趣。画面上，那些包含着抽象因素的形式之美本身也将会给人留下别样回味的余地，创作者则在一定程度上摆脱了表现对象的羁绊，通过对形的提炼、组合与重建，在描写客观的基础上着力于构成更高级的艺术传达，建立起新的艺术的和谐——这可以理解为是对“迁想妙得”的创作思想又一方面的解读。画家周思聪的作品在这方面可谓典范。其作品《遗孤》在表现手法上采用了“意识流”的合成方法构成画面，图中人物的符号化动态与表情通过画家苦涩悲凉的笔墨表现出来，画面的形式内涵丰富而严谨，大块水墨的渗化和黑白对比展示了扭曲的灵魂和处在贫穷状态下的人物绝望的形象。整个组画笼罩着悲悯和恐惧的气氛，揭示和传达了深刻的社会意义，震撼人心。

在艺术创作中要达到“迁想妙得”的至高境界，最根本的还是要求画家热爱生活，真心关注和体验人生。只有对生活有深切的感受和体悟，才能从更高层面理解生活，从而更深刻地表现生活。艺术家应该善于有效地发掘生活积累并将这种积累升华为创作的动因和审美的对象，进而与深层的心理体验、缜密的理性思考、新颖鲜活的形式语言进行创造性的融合，“迁想妙得”，创作出优秀而深刻的艺术作品来。透过画面，应该能够使欣赏者看出，艺术家不但真正热爱生活，真诚表现生活，而且深切地关注着人生与艺术的兼容性，能够运用艺术的语言反映社会和人的生存状态，表达对生

活的感受和对生命的审美体验。

晋代陶渊明的著名诗句“连林人不觉，独树众乃奇”蕴涵着深刻的道理，就艺术创作而言，这句话所强调的即是需要有“独树”的精神，要有个性，出“奇”制胜。“迁想妙得”的思想为意笔人物画写生与创作指明了一条行之有效的表现道路，具有很强的现实意义；同时，它也是促成画家个人艺术风格形成的重要因素之一。我们应该深入研究和运用这一重要艺术创作理论，继承和发展优秀的艺术创作传统，在新的历史条件下不断探索、实践，努力彰显作品中的个性与风格，通过“迁想妙得”，创作出更新、更“妙”的意笔人物画作品来。

参考文献：

1. 田川流. 艺术美学. 泰山出版社, 1998
2. 高师编写组. 中国美术史及作品鉴赏. 高等教育出版社, 2007
3. 贾德江. 中国现代人物画全集. 河北教育出版社, 2003
4. 尚可. 走向多元——中国工笔画艺术的新表现. 北京工艺美术出版社, 1990