



造型艺术 (13) 期

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街29号)

辽宁省新华书店发行

丹东印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 1/24 印张:  $3\frac{1}{2}$   
印数: 1—2,610

1991年7月第1版 1991年7月第1次印刷

I S B N 7—5314—0890—2/J · 209

---

[辽] 第2号 定价: 6.20元

**THE  
PLASTIC  
ARTS**



# THE PLASTIC ARTS

4	中国画“点”的审美意义	李秀忠
8	画面外的随想	潘 纓
13	砚边琐谈	庄先军
16	传统做根基 生活开新路	杨海滨
21	风韵清妹 和谐自然	
	谈林瑛珊写意花鸟画	亦 言
25	青年画家李爱国	杜哲森
28	学术与艺术的辨异	王洪义
31	油画材料与技法	
	法国著名画家克劳德·伊维尔油画材料、技法	
	研究班学习笔录	刘 明
41	美国的街头雕塑	贾树枚
44	美国垃圾箱画派	邱秉钧 编译
62	心灵的歌	宋德昌
67	谈谈连环画中的情节	顾莲塘
76	图案的基础练习	吴鑫城 译
11	潘纓国画作品选	
12	李一飞、孙晓国画选	
20	乔益松、徐甲英、刘阳、李振君、杭法基国画选	
40	伊维尔作品选	
75	杨春生、杜江、王鹏,速写、插图、金石作品选	
49	天池云急	王盛烈
	幽谷细流	王盛烈
50	梦 乡	潘 纓
	早 市	潘 纓

# 造型艺术 13 目录

51	秋 分	李爱国
	夏 至	李爱国
52	留得荷叶听雨声	林瑛珊
	瓜熟蒂落蜂送香	林瑛珊
53	瓜 实	孙 晓
	秋 色	孙 晓
54	画鸡图二幅	马天骥
55	山 水	李一飞
56	荷 花	栾录璋
	山 水	王忠年
	春点辽东	徐甲英
	向日葵	张 有
57	人物速写	杭法基
	仕女图	庄先军
	水浒人物张横、张顺	崔晓柏
	追 云	周小凤
58	鸡趣图	董春明
	北京时间七点整	李昇权
	冬天的孩子	张成思
59	幽谷响泉	孙晓东
	芳 草	王真真
	炊 烟	兰铁成
	远 古	周国军
	江畔人家	杨松杰
60	油画材料与技法图例	刘 明
	封面	故宫藏画
	封底	故宫藏画

## 中国画“点”的审美意义

**本**文所论述的中国画中的“点”是一个广大的概念，它是中国画的灵魂，也是一切造型艺术的最首要的因素。点是什么？点是线的开始，点是线的转折或停顿；点包含着面，包含着面的重叠；点本身可以代表一种物象，代表景物间的层次远近虚实；点可以恰到好处地展示景物的质感，点也可以调解章法的欠缺；点可以表示画面的复杂性，也可以发挥出“点到为止”的高度概括性；点可以增强作品的艺术感染力，使作品更富于韵味野趣，点可以包罗万象，好在似与不似之中。总之，“点”是中国画中尤其是写意画不可缺少的重要手段。对“点”认识的延深有助于我们更好地继承民族传统，有助于对其他民族精神、民族审美心理、民族文化的剖析。对发展和弘扬民族文化大有好处。

### 一、“点”是中国画造型语言的基础和传统技法的基础形态

在我国古代，男女画工们常常用柳炭起草图，然后用粉透到正稿上去，称为“打粉底”，粉底恰是由无数个点组成的。画家凭借这些粉点进入创作，把一个个点连成一条条线，或用点代表着一种潜意识，一种心领神会的符号等等。写意画，在创作中也是从一点开始，先发开去，构成洋洋大观的画图。点的数学意义“由点到线”，“两点可以连成一条直线”，或三点连成一个面的道理，在中国画创作中同样是最首要的条件，只是在绘画领域被画家运用得更灵活，更为得心应手罢了。

其实，说到“点”是中国画造型语言的基础是很不够的。无论是中国画、西洋画乃至建筑、雕刻等一切造型艺术，都离不开点。就连一个城市的规划，园林建设的设想，也必须从“点”开始。有了这一“点”、那一“点”的对照呼应关系，有了主“点”与次“点”之间的有机联系并不断完善下去，才会有体现作者或设计家构想的草图产生。在城市管理上，人们把那些“点”称之为“座标”，在艺术创作的构思阶段，被艺术家先行确定下来的或在创作过程中相继出现的那些“点”，构成了艺术作品的基本精神和造型特征。由此旁及其他，军事家凭借“点”指挥战斗，抢占制高点，消灭火力点，寻找主攻点或突破点等等。政治家、经济学家通过“蹲点”搞“实验田”来摸索经验，以点带面，把成功的经验推而广之。但是中国画中的“点”作为一种艺术现象，比起社会生

活“点”的应用要复杂的多，因为它已不再是简单的点，它已进入了主观意化的层次，进入了艺术价值之中。可以说，中国画乃至其他艺术作品中的“点”是艺术家心灵语言的一部分，感情的突发符号和艺术流淌的小舟或江流，也是欣赏者了解艺术作品，体察艺术家情感、艺术思维、心理骚动的向导和钥匙。不管一幅大作如何复杂，你总会发现是一个个点在起作用，由此及彼，融会贯通。可以说没有“点”就没有造型艺术。那么在艺术领域里，“点”是造型语言的基础，是艺术表现的基本形态，就是很自然，顺理成章的事了。就是在今天电子电脑艺术高度发展的时代，亦毫无例外。

## 二、“点”是中国画形式美的骨架

不同的艺术家和不同的作品，为艺术中的“点”开辟了种种不同的生态环境。人们在生活和艺术实践中对照归纳，找出了自然社会与艺术社会之间的主辅分明，客观环境与主观精神之间的亲缘关系的规律性，从中发现了美并赋予了“点”以直接的美学意义。

原始绘画包括儿童绘画，民间绘画常常因作者看到什么画什么，想到什么就表达什么。专家学者，以敏锐新奇的艺术嗅觉从中发现了散点透视或反透视的原始主义的美，现代的一些名家把这一质朴的艺术精神继承下来，发展下去，出现了许多具有原始情趣，返璞归真的现代主义绘画作品。人们在评论这些现代绘画时，常常从肯定它们的原始意味出发，就是很自然的了。人们从近大远小的生活观察中发现了“点”的重合和消失，总结出焦点透视。中国画中的戒尺画亭台楼阁等建筑物的出现和蓬勃发展以及在透视上的日趋科学化，就是一个很好的例证。中国画论中对中国山水画总结出三远理论：即平远、深远、高远，也是由对“点”的不断认识，最终规范为点透视的结果。“点”在艺术科学上有如此博大精深的学术价值，不但有益于纠正绘画过程中人的视觉观察的误差，使之理性化，同时也使我国土生土长的民族艺术向更高的艺术境界迈出了一大步，凭添了许多艺术感染力。当然“点”的作用和价值绝不只存在于中国画。但古往今来，对于“点”的应用以及“点”在中国画中所具有的多样性特征确乎是其他民族艺术所不能比拟的。这一点如果单纯地用“点”透视去概括中国画中的点现象，就很可能不得要领，甚至会丢掉最可令人叹服的民族艺术精神和民族审美习惯。中国画中的“点”具有多种审美属性。其一是假定性。即由一些“点”代表作者意象中的表现对象或者只代表作者的纯主观精神的瞬间行为。其二是行为的停顿性。画家在创作过程中常常处在思考状态，而手中的笔往往会超出作者的主观

控制，间或在画纸上信手点去，造成创作间歇，有承上启下的作用。其三是装饰性。在画面的适当位置点上一些“点”，不但有补于画面的景物，同时也对章法布局起调解、缓冲、松动松弛作用。使画面构图由过于对称、均衡变得富于变化，也可以使过于偏颇的构图走向适当均衡。其四是情感的延伸性。中国画中的写意画属高度的情感性绘画。画家创作常常因情感所致一发而不可收。虽然创作的主体形象可能已经完成，但画家的余香犹在，还不可能一下子冷静下来，这也常常造成出现一些“点”。这些感情的延伸“点”极为重要，甚至可能达到创作冲动的高潮，在此基础上戛然而止，常常会令人体会到艺术创作的真谛所在。其五是“点”的可塑性。许多点不一定有它特定的含意，它们往往具有多解的意味，给欣赏者留下了很大的想象空间。

米氏兄弟用无数细碎的点去代表朦胧的远山；石涛用堕石般的点去追求自然的原始情趣；李可染用一发而不能收的重墨散点，表明浓密的树荫；潘天寿、李苦禅以点代笔体现自然的苍茫繁杂和露气。以上古今诸家虽然都用点，但点的寓意，象征的意味大不相同，正是一点千钧力，点点见精神。在中国画技法中有“点苔”一说，其实古往今来，“点”早已超出了苔的范围。它可以起两笔相连接或转折作用，表明一种自然体的结构、关节；可以使笔墨色之成为有机的整体，而墨色浓淡干湿不同，点的大小虚实不同，还可以造成远近相应，虚实照应的效果。崔子范爱用大的淡墨点，在他的作品中寥寥数笔配上一些大小不等的点，大有三下五除二，以一当十的味道，十分洒脱，不拘小节，显露出大家前辈的风范。一些山水画家用点去组织近中远景物，并用点（墨点或色点）去取代传统的对树叶、花朵的繁杂点染勾勒，给人以繁茂兴旺、自然贴切的美感等等。

### 三、“点”的刺激作用

不同位置的点及它们的不同组合所形成的形式因素，会给人带来不同的感官刺激和不同的心理刺激。许多个分散点所形成的无序状态往往给人以活泼的感觉，而高度集结的许多点所造成的形式感，会让观众感到力的扩张。儿童画、农民画是自由的，随心所欲；梵高的作品给人以狂热、运动和升腾；柯里木特作品中的“点”始终围绕着一个中心展开，并呈弧线重复，给人以内在、深邃的启发；莫奈的作品，所有的点都在跳跃闪光，让人从中体恤出印象派崛起的自信和价值。而塞尚作品点的组合则更加明确地宣告印象主义的坚定、不容否认的毋庸置疑态度。北京天安门及许多中古建筑大多为点对称形式，给人以庄严神圣的美，象征着强权统治

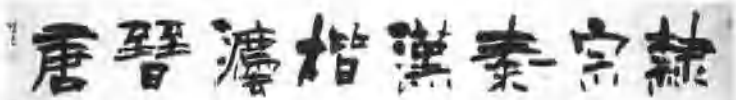


的根深蒂固，牢不可破：埃及的金字塔以正三角的造型，坐落在黄洋之上，给人以感召世纪的神秘感，让人从中得到历史性的启发；法国爱弗尔铁塔，以万点归一的力量，拔地而起，直刺蓝天，使世人尽可以从它的风姿中饱尝人的创造精神、力量和理想，它是工业革命和现代人聪明才智的象征。倒三角的物体或艺术形象给人以危机感；侧三角的造型给人以滑落和速度感；不规则的圆给人以魔力和颠颠感；正圆给人以稳健、快速滚动感；大仰角透视的艺术形象给人以倾倒、重压的紧迫感；大俯角透视下的艺术形象给人以一落千尺的跌落感，同时也能给人带来某种占有感；上述这些不同的感觉都是因“点”的方位不同，组合连接的走向不同，在感官上会给人带来了许许多多形式上的刺激作用。诸如：灿烂、丰富、单调、窒息、舒朗、郁闷、豪放、活泼、神秘、苍凉等等无穷无尽的不同刺激。这些不同感官刺激会同时产生心理效应。诸如：平和、紧张、恐惧、愉悦、悲伤、烦躁、愤怒、痛苦等等。

总之，“点”对于中国画乃至整个造型艺术都具有强大的普遍意义。但应当特别强调的是，本文谈到的中国画的“点”，绝不仅仅限于技法上的点，而是一个宏观的概念。



雁阵送里第风长



唐晋灏楷篆隶

## 画面外的随想

**我**觉得世界太大。即使是出现过许多惊人的画家对它做出过许多惊人的描绘之后，如果你又来做一个画家，你面前仍然会有无限的可能性。

但同时，我又觉得世界上最令人失望的事也就是这无限的可能性中将要出现的创造。你会发现，创造原来并不具有绝对的价值，创造不过是一种假设，期待着自然的证实与人类的认可。创造正如彻头彻尾的冒险活动，如果不是它的内容本身使人陶醉，恐怕剩下的就只有等待对其价值评判的担惊受怕，以至往往使它的终于来临的价值也变得索然无味。

但是，创造又似乎是唯一的积极手段。

当永恒的东西只能在偶然中显现，人们就只好先假设真理，然后再去发现和证实。

因此，创造不断出现，以至人类的仓库渐渐爆满，而创造的源泉和动力却仍然无穷无尽。这时，创造开始不象是一种自由的产物，而就象是一种被迫的行动。当它不再是一种需要，也会成为一种破坏。

也许，人本来注定都有各种潜在的而又强烈的需求。我不知道别人是否也象我一样经常感到眼睛的饥饿感。我的目光总是在生活中寻找；在尽可能阔大的视域中寻找；直到直接的感受化作画面上的可视语言，同时，化作我精神的食物。

一个人如果是饥饿者，就不会同时是苛求的美食家。我一拿起画笔，总是希望以最简单的方式获取最迅速的效果。我想，一个画家最终也许必须战胜这种模糊的饥饿感，而建立起某种纯粹而明确的追求，这时，他的笔下才可能出现某些精致的美感。他所做的一切，应该是不断地完善他的眼睛，使之能够直通精神的密室，明确地提出它的要求，直接地去寻找，去发现。

然而，我没有捷径。我越是去寻找捷径，就越是为经常的饥肠辘辘所左右。

往往，我会回过头去，寻找以往美的格式。这个往日的世界里倒是不乏我的心爱之物，但是不知为什么却无法充饥，使我无法留连忘返。即使我不惧怕自己对这些各有所属之物的偷盗行为的话，我仍然会有另一种惧怕，惧怕一种仿佛注定了的失望，那就是，美一旦有了格式，就好象变成了一种被架空的东西，它的价值再也不会重复显现。如果你不断地从中寻找，就会捡到许多这样的美的空壳，当你刚一庆幸发

现，就会尝到失望。即使这些空壳刚好能够盛下你的愿望和感受，但你又怎么能把还是活着的东西放入死了的形式里呢。

我发现，我的感觉常常和良心搅在一起。对此，我不知道是应该庆幸还是应该遗憾。但我就在这种状态下做出了一个决定，就是老老实实地用自己的感官来做世界和画面之间的媒介，也就是顺从自然；顺从自然状态中的我；顺从我的能力和局限、敏感和迟钝、激情和冷漠。这样做也常常会使我感到在走一条迫不得已的道路，但因此也就无需时刻抬出理智去做无穷而又无用的选择，而且这下终于感到了直觉的帮助。

在我的感受中，我常常感到某种缺欠，使我整个的感觉和表达过程伴随一种不由自主的困惑。比如，我永远无法把自然、具体的东西仅仅看做一种形象，我永远感到是身处一种环境，一切具体的东西都从属于这个环境，溶化在这个环境之中。我沉浸于对这个环境的感受，我的感觉飘游在我所置身的气氛之中。这使我有时为了享有某个形象所引起的感觉之纯净而不惜抛弃这个形象本身。而我再现这种感觉又依赖于形象语言，但是，当它们在画面上再次成为自然具体时，我却总是在希望，它不仅仅是它本身，而且还应当是一种象征、一种信念。当我沉浸于侗乡三月三的夜晚，那些流水，火堆，声部复杂的侗歌和闪亮的黑衣、花边组成了一个真实的梦，在这个梦中，我看见人们被火光照亮的脸上洋溢着似乎是发自内心的光辉。

我的感受总是引伸于一种愿望，这种愿望进而又主宰了我的感受，使我出于理解的再现欲望一向屈服于实际感受到的冲动，因而，对我来说，似乎只有感觉到的才是真理。

当我的画面开始给予我乐趣的时候，也许正是我开始如同重视我的能力一般重视我的局限；如同利用我的敏感一般利用我的迟钝；如同享受我的激情一般享受我的冷漠的时候。而一切我所不具有的东西，对我是多么望尘莫及，其实也就是多么微不足道。我想，一个人如果有所长，那么他拥有的是充实；一个人如果有所欠缺，那么他拥有的就会是空间。如果在一个人身上设想取长补短，可能永远也不会补出一样完美的东西，倒只能毁掉两样完美的东西。

即使是对于作为对象的世界也同样无法苛求。既无需以艺术来美化它，也不应为艺术而利用它。由人类追求完美的创造意识与永远也不会完美的真实存在双方经妥协而合成的东西，大概会成为艺术的活僵尸，而它们之间永恒的矛盾却是生命的迹象。

这也许说明，创造作为精神的产物需要自由；作为自然的产物却不得不借助命运，借助自然力。

每当我在这种对世界和自身都不太挑剔，并且也不把创造看得过于神秘和神圣的情况下，去看这个世界，几乎就会感到是在接受赐予。这时，我会感到能够直接用我自己的眼睛去感受，并相信我的感受和诉说着这种感受的语言。我想，这就是一种真诚。而由这种真诚，才产生对这个世界真实而自然的情感，以及能与他人共鸣的情感语言。

尽管感受不是一种能够被灌输的东西，但它一旦被一种语言记录下来，就可以开始静静地等待它被相信的机会。

事实上，相信一件事情对任何一个人来说，都将是一次用他自己的方式再发现和再创造的过程。当我作为一个观众站在一幅画前的时候，往往就是这种感觉，画只是一个答案，需要你推导出这个答案的方程式。这时，艺术并不是被人作为精神的产品直接来理解，而是需要被还原成它最基本的自然形式来感觉。正因为这样，每一次艺术上的创造都是迫使人们从头做起，来完成一个审美的全过程。也正因为如此，每当一种通用了的艺术语言变成了人类集体的精神默契，就反而很难再回到感觉的层次去充实新的内容。即使它可以使人们在精神的沟通上一跃而过，却也使人们在审美的路程中半途而废。

因此，新的艺术语言可能永远是人们自觉或不自觉的追求。当人们为着某种全新的情感内容，希望创造出某种新奇的，也许不易于理解的语言时，也就是同时在希望创造出某种更易于感觉的语言，以达到更完美的理解。

当一张白纸将要变成一幅画面的时候，我觉得它几乎成了有灵性、有生命的东西。它的矩形的边要求着一个里面的活力来支撑；它的白色的表面要求着一个内部的空间来延续。它要求某种形象为它创造出内容，一些色彩为它散布出光辉。如果它得到了，它就会成为一个不灭的希望；如果它没有得到，它就将是—一个被忘光的，支离破碎的梦。每一张白纸都曾经有过它们的机会，但我不知无意中毁掉过多少这样的灵性，虽然就在它们被毁掉之前，还在让我的眼睛透过它们整齐的四边，并在里面做出一个诱惑，好使我轻易地爱上这个世界。

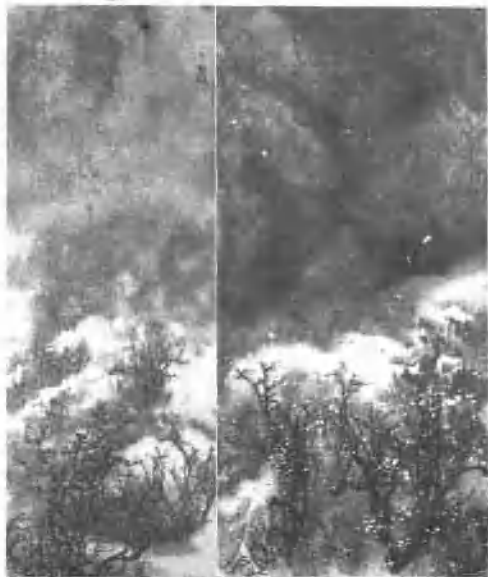


潘纓国画作品选

- 织
- 童谣
- 梳妆
- 远方
- 种子

● 李一飞国画选 ●

12



● 孙晓花鸟画选 ●



## 砚边琐谈

一阵急骤的暴风雨过后，画坛竟是柳暗花明，一派春光。画人们原本思春心切，一旦春风送暖，自然是心猿意马，情不自禁。有谁不想欸然抽出那淇绿的新枝，绽出那宝石般的光彩熠熠的奇葩呢！我虽已鬓发添苍，但怎奈得大好春光的逗引，意不揣粗陋，也抽出一枝嫩条，装点上一、二颗小小苞蕾，以壮春光之美。

生活之鼓越敲越紧，现代科学技术竟如白云苍狗，瞬息万变。作为社会观念形态的艺术，总是要随着历史的洪波奔流向前的。国画家掌中这支咸具四德的老笔，也必须随着时代的律动应节合歌，否则就将整进京剧那样的窄胡同。“变”是历史的必然。“变”不仅是艺术形式问题，也包括艺术思想、艺术观念等诸多方面。但中国画毕竟是中国画。万变不离其宗，也不应离其宗，离开了这民族绘画之“宗”，那将是另外一“宗”事了。



●庄先军作

●对弈图  
●怀素书壁  
●牧牛图

紧锣密鼓，阵阵催人。要紧的是赶快粉墨登场。生、旦、净、末、丑，各唱各的调，各做各的戏，齐心协力争得一声满堂彩。

一阵胡思乱想之后，我决定搞两个“遗传工程”。一个是文人画与民间美术“合登”；一个是草书与写意画“联姻”。其中一号“工程”别人也曾搞过，但绘画毕竟是个个人性灵和情感的产物，故此这对“伉俪”所生的“混血儿”，乍看起来似曾相识又不相识，似能相认又认不出，更谈不上“天生贵子”，也算不得我个人独出。稍愜我意的是还有点现代生活气息。

二号“工程”其实先人也曾搞过，如清人黄慎，就曾以草书入画，但因时代差异，个人理念、涵养、意蕴、情感、情趣、技巧都大相径庭，所以看起来却是面目全非，很难寻出什么蛛丝马迹了。

两个“混血儿”说起来亦旧亦新，亦新亦旧。《论语》云：“温故而知新，可以为师矣。”



- 打马球
- 西施浣沙
- 庄先军作



今人曰：“推陈出新”，既然“新”中不能无“旧”，就率谓之曰“新”吧！

两个“襁褓儿”现今看起来都还体态不够丰盈，蕴含尚欠深厚，不言而喻还需要极好的营养和精心的抚育。要育成得好，不仅依靠母亲的哺养，亦仰赖亲人们的关注。但愿它能出挑得如花似玉，一表“画”才。



● 送儿还故乡  
● 庄先军作