

霍春阳花鸟画教学

主编：孙飞

刚柔相



济是艺

衍之三昧

乙酉孟冬

春陽寓意



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

霍春陽花鳥畫教學

春陽自署



图书在版编目(CIP)数据

花鸟画教学/霍春阳著. —天津:天津人民美术出版社,

2007.11

ISBN 978-7-5305-3553-0

I.花… II.霍… III.花鸟画—技法(美术)—教材

IV.J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第162983号

天津 人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编:300050

电话:(022) 23283867

出版人:刘子瑞

网址:<http://www.tjpm.cn>

北京雅昌彩色印刷有限公司

全国新华书店经销

2007年11月第1版

2007年11月第1次印刷

开本889×1194毫米 1/12 印张:15

印数:1-5000

版权所有,侵权必究

定价:138元

霍春阳，1946年生于河北省清苑县，1969年毕业于天津美术学院并留校任教，现为硕士生导师。中国美术家协会会员、中国书法家协会会员、天津美术家协会副主席、中央文史研究馆书画院院部委员、天津文史馆馆员、中国青年美协顾问、《人民日报》神州书画院特聘画家、新华社新华书画院特聘画家、中央电视台书画院特聘画家，享受国务院特殊津贴。霍春阳倾心元、明、清以来的文人画传统，经过对中国传统文化深刻领悟及对自然之美的悉心体味，潜心追求虚静空灵的艺术境界，以“净化人的心灵”为创作宗旨，主攻写意花鸟画，有多幅作品在国内外展出、发表、获奖或被收藏，出版画集多种。





此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com



生气孤高 100 × 108cm 2007年

不以無人而不芳
不因法寒而萎頓
氣若蘭兮終不改
心若蘭兮終不移
丁亥仲夏 壽山心



当代逸品

——感受霍春阳的艺术

文 / 薛永年

30年前，雨狂风骤的十年“文革”刚结束，天津一幅描绘迎春花绽放的作品，成功地表现了人们的心花怒放和无限生机，在全国美展中赢得普遍赞誉。两名作者都是天津人，其一是画界耳熟能详的孙其峰，另一便是开始崭露头角的霍春阳。霍春阳是孙其峰的学生，那时只有30岁。此后，随着他不断推出新作，不断悟入艺术的真谛，不仅产生了广泛影响，而且在艺术思想回归深层传统后，渐渐形成别具一格的独特风格。十余年来，这种风格日益完善，不脛而走。可以毫不夸张地说，在当代中国画坛上，霍春阳是一位很有影响的中年实力派画家，虽然实力派画家也不下数十人，但有的实力在造型，另些实力在笔墨，而霍春阳的实力是全方位的，尤以讲求境界的小写意花鸟为胜。

“文革”后的小写意花鸟，有两个引人瞩目的现象。一是改变了传统的折枝布局，画林间花草的原生态，层次丰富，茂密繁盛。二是改变传统的水墨为尚，推进晚清近代以来对色彩的发挥，追求不同于前人的视觉效果。而霍春阳的小写意花鸟，却以简净的特色卓然自立，不但形简神完，笔情墨妙，尤擅淡墨干笔，而且简约疏淡，疏花简叶，或只鸟片石，空灵虚静，幽秀清远。一切历历如在目前生动形象，都无例外地隐约在光风霁月之中，清如水洗，静如天籁，似有若无，欲显还隐，真可谓“若恍若惚，其中有象”。可以看出，在他的心目中花鸟生命和宇宙自然是融为一体的。他不满于讴歌鸟鸣花放的生韵，而是积极引导观者去品味淡而有味的太虚玄酒，去感悟充满光明与智慧的精神之光，特别致力于作品精神境界的深远清明。这正是霍春阳的独到之处，也是相当一部分画家忽略的。

如今，随着城市化的迅猛进程，流行文化的追波逐浪，许多画家为了引人注目，每每着意开发眼球效应，笃力追求视觉冲击，尚繁复铺陈，讲平面构成，崇色彩渲染，甚至以刻画为工，以躁动为美。为此而花费心思引进西方的观念，在不同程度上疏离了传统的奥义。对于前人所讲的“赏心悦目”四字，得其悦目而失其赏心。霍春阳作为具有独特代表性的

小写意花鸟画家，他的艺术不仅好在赏心而且贵在养心；实际上，多年来他的艺术探索一直围绕着一在花鸟里表现前人很少致力的中国艺术精神的一个重要方面，这个方面就是超越自我与大同一己的超越精神。所以我说，霍春阳是当代少见的逸品画家。

中国的艺术精神，有两个重要方面。一个是群体的执著精神，或以艺“载道”，着重反映并介入生活，“成教化，助人伦”，发挥其教育认识职能；或颂品节情操，讴歌心灵的升华，影响受众的精神品格。旨在避免内忧外患造成的基本价值观的失落，促成社会进步以及和谐安定的发展，过去称之为神品，另一个是个体的超越精神，旨在面对困境与异化的现实，发挥其畅神——也就是精神逍遥的职能，艺术地营造一种摆脱异化、远离困扰、进入天人合一的宇宙诗境。旨在表现一种被过滤了的现实，一种活泼泼的生命意识，一种升华了的精神境界，过去称之为逸品。

自古以来，人物画更多承担了第一种职能，文人山水花鸟画更多呈现了第二种职能。然而，霍春阳的花鸟逸品，却把个体的畅神与净化升华群体的神境界结合起来。他的花鸟画，题材是古已有之，“四君子”占了很大比重，造型属于“妙在似与不似之间”，一般画鸟形似的成分多一些，画花木形似的成分少一点，非常适合早已自觉不自觉接受了传统既成图式的中国观众。笔墨严格恪守前人规范，但运用得生动自由从容不迫。他的每张画都不画太多的东西，都以水墨为主不用浓火火爆的色彩，偶尔利用灰黄的纸色，恰当地点染白粉，画里疏淡和悦的花鸟仿佛融进了生生不息的宇宙之中，呈现出虚静空明的灵光。

自古以来，画中逸品的阐述者，都强调了三个方面。一是精神的超越，二是笔墨表现的简约，三是境界的深静。对此，清代的恽寿平指出：“逸品其意难言之矣，殆如卢敖之游太清，列子之御长风也。”“画以简约为尚，简之人微，则洗尽尘滓，独存孤迥，烟鬟翠黛，放容而退矣。”“造化之理，至静至深。”前辈美学家宗白华，更把深静看作中国艺术表现的文化的精神，他指出：“它所表现的精神是一种深沉静默地与这无限的自然以太空浑然融汇，合为一体。它所启示的境界是静的，画家是默契自然的，所以幅幅中潜存着一层深深的静寂。”霍春阳的艺术恰恰具有上述的三个特点，可谓默契造化，简约深静，“幽情秀骨，思在天地”。

正如前贤所述，在传统哲学思想的陶融下，中国艺术虽然无例外地作用于感官，但从不能满足于感官的刺激，而是千方百计引导观者超越感官，在体味“内美”或称“逸趣”中，进入“与天地精神相往来”的境界。而只有深沉静默之境，才足以使内在的精神活动，在物我两忘中，达到一种超越艺术语言和物质世界的自由安详。对此深有体会的霍春阳，他的艺术正是有意疏离刺激人眼球的色彩线形，在表现对花鸟情境的微妙感动

的同时,努力把欣赏者的神思引向悠远无际的大化。他的画里着重表现的是一种“象外意”,是与天地精神相往来的群体精神,是在更高的没有烦扰、没有困惑、没有利害的宇宙诗境中获得的灵魂净化和精神自由。

霍春阳的艺术,从描写灿烂绽放迎春花的《山花烂漫》的有我之境,走到如今的无我之境,关键在于上世纪八九十年代之交大变。在80年代中后期,他像许多画家一样地向旧传统、曾取法明清个性派的大写意,表现旺盛的激情,张扬创作的个性;也曾学习黄永玉富于构成意味的荷花,还曾把西方的构成手段、石涛式的山水与日本的少数数字结合起来,追新逐异,力求“语不惊人死不休”。但自从他探索新文人画以来,便开始追究中国画艺术精神与传统哲学思想的关系,抓住了在传统文人画里表现得比较充分的以畅神为依归、以净化心灵和提升精神境界为目标的努力方向,为此挖掘传统,发扬光大,没有只在笔墨上、图式上、肌理上、表现主义式的感情发泄上下表面的工夫,既排除了盲目西化的干扰,又从深层挖掘并激活着传统,我看这更是一种由技进道的追求,是他比一般钱学画家高明的地方。

当代的中年画家,包括霍春阳在内,大多出于美术学院,所有的美术院校又都是西学东渐的产物,虽然学的是国画,但殊少国学基础,思维方式与创作方法也接近西方的艺术家,常常把创新与传统对立起来,对于传统是传承明清个性派多,对北宋元元的所谓正派流弊如敝屣。霍春阳的转变由个性派泼辣纵横的大写转入超越个性派境界空间的小写,首先得益于对传统文人画的深入,新文人画作为西溯彭湃中的对立面,比较重视衔接近代几百年断裂的传统底蕴,讲老庄与禅学、艺术创作中个人的精神自由为多。大约在参与新文人画运动的过程中,他理解了老庄和禅学的超越精神,当时写给我一幅书法,写的就是“禅意”二字。

然而进一步领会传统艺术文化的博大精深,则得益于随后而来的国学补课,他主动参加了北大汤一介主持的“中西文化比较学习班”,以及其后的“中国文化比较高级研修班”。在班上,他首次接触了国内一流学者,了解了梁漱溟等新儒家大家的思想,甚至买来梁氏的《人心与人生》《中国文化要义》,反复研读,同时他又拜访了吴玉如,吴玉如说传统的《文心雕龙》还属于词章,《论语》《孟子》才是经典。其后他牢记梁氏的一席话,用很多时间去研究儒家的经典,并且在领会中国的文化思想中打通儒道禅。古人说“极高明而道中庸”,以往的研究者大多以为逸品、超越精神渊源于个人解脱的庄禅,但霍春阳的逸品画,还有一个渊源,那就是兼济众生的儒学。因此他的逸品画与某些古代画家的高蹈远志的出世志趣不同,他是以貌似出世的超逸,做着“为天地立心为生民立命”的入世事业,是在异化的威胁中重建着充满自信的精神家园。

当代商品经济的迅猛发展,科技文明的飞速进步,商品价值的极端追求,功利效用的精打细算,快餐文化的流行,人与自然的疏离,一方面极大地丰富了人们的物质欲望和感官享受,另一方面也导致了不少人内心世界的浅薄、空虚、苦闷、无助和精神家园的失落,弱势群体未必强在文化,随着钱财的增多,压力也与日俱增。弱势群体缺乏支配力量,尤觉困惑烦恼,除去政府政策对科技与文化强势群体与弱势群体的宏观调控外,发挥艺术精神的两个方面的互补作用,也成为持续发展不可或缺的需要。对于花鸟画而言,发扬表现超越精神的传统,以升华国家的精神品格为前提,以艺术地营造有品位精神境界的作品为依归,以陶冶人们的情操,提升人们的精神,使国人的价值观、创造与精神自由在艺术中得以实现就显得十分重要了。

我见过一副对子,写的是“立脚不随流俗转,宅心能到古人难”。霍先生正是一个不随流俗守护传统的画家,他在倡导逸品画的创作与教学中,提出了若干拒斥发聩的见解,比如他引用禅学著作《青言集》“无异言而见清净心”的主张,指出不应该把花枝翻新与否视为衡量画优劣的标准。他还指出,“有风格并不代表有质量”,“艺术应该淡化个性,把艺术的共性和容纳越多,艺术的个性才越有价值”。他的这些与时下话语很不相同的看法,尽管未必获得致思周密的理论家的完全同意,但深刻地揭示了20世纪以来艺术认识上的一些误区。

站在20世纪里边看20世纪,就像在庐山里看庐山一样,不容易看清楚。只有把20世纪的中国文化艺术放到世界范围的历史长河里去看,才会发现整个20世纪,中国文化一直在西方强势文化的挤压之下,一直在科学主义的批判之下,中国画也一直在西方标准和科学而非文化的标准的改造之下。霍先生可以说是为数不多的在庐山之外看庐山的智者。尽管对绘画与现实关系的执著与超越,对传统的因与革、对艺术的个性与共性、对绘画的视觉特点与文化内涵的关系,还可以深入讨论,从理论上阐述得更有分寸,但霍先生的看法是切中时弊的,是抓住了要害的。他致力于提高精神境界的逸品画,无疑已经取得了突出的成就,但他正在思想艺术成熟的壮年,我相信他会围绕这弘扬传统给自己提出更高的目标,他已经着手上路了,任重道远,我和大家都期望他的潜力得到进一步的发挥,为21世纪中国艺术的复兴作出更大的贡献。现以《观霍春阳画》小诗一首结束这篇短文:

桃花淡吐泛青光,虚静空明意味长。

造化观生神自逸,津门常忆霍春阳。

目 录

●国画讲议	2
草木精神	2
——霍春阳写意花鸟讲议	
文字整理：徐飞	
●春阳论画	26
中国画要有中国的艺术境界	26
文：霍春阳	
感应生命的经纬	28
文：霍春阳	
抱瓮覃思	30
文：霍春阳	
抱瓮者说	32
——名画的误区	
文：霍春阳	
春阳九辨	36
文：霍春阳	
●论家集评	38
静虚通大道	38
——谈霍春阳的花鸟画	
文：张经纬	
画贵简淡	40
——读霍春阳的画	
文：梅墨生	
与道适往 著手成春	42
——解读霍春阳的文化精神底蕴	
文：李 岩	
立足“形而上”寄情“形而中”	44
——霍春阳绘画审美分析	
文：梅墨生	
道心禅意 天养人和	46
——霍春阳写意花鸟叙议	
文：李 岩	
●霍春阳国画艺术研讨会	50
●专家评说霍春阳	62
●作品欣赏	66



白蓮香清
80cm x 45cm 2007年

草木精神

——霍春阳写意花鸟讲义

文字整理 / 孙 飞

□ 境界第一

境之有无

对中国画的研寻首先是对中国画的境界的研寻。宗白华说：“就中国艺术方面——这中国文化史上最中心最有世界贡献的方面——研寻其意境的特构，以窥探中国心灵的幽情壮采，也是民族文化的自省工作。”所谓境界者，也就是“境”之边界、次第，境界有次第、层次的不同。概括而言，境界有“有我之境”与“无我之境”之分别，又有物境、情境和意境三种不同的次第。

物境

物境者，以物观物，物皆不着我之色彩，古人所谓“见山只是山”便是物境。物境求真，是一种对景物真实的纯客观的再现描述。西方绘画自文艺复兴直至印象主义本乎科学，科学求真，所以西方画多物境，比如文艺复兴对解剖、透视等造型方法的运用，又比如印象主义对光色原理在绘画中的运用，皆为再现视觉错觉的物象真实。中国绘画中有所谓真者，是得物境者，与西画颇相类，然而此非中国画之主要方面。近世以来，西学东渐，多有指斥国画不科学，不重物象之真者。又有以来人绘画之真为相类西画之真者，皆不知国画原理者也。宋画之真，本于人文，格物使之然耳，又非西画之真。清宮意大利籍画家郎世宁以西洋画法融入国画，画物皆准确逼真，然而史评“虽工亦匠，不入画品”，不入画品即是俗品，所谓俗品，也就是工匠之画。这种得物境之真的匠画，在中国文化观念、绘画观念中是不入品评的，宋代苏东坡诗云：“论诗必此诗，定知非诗人。论画以形似，见与儿童邻。”也就是说，对物境的逼真描述不是中国画的高次第的境界追求。

情境

情境者，以我观物，物皆着我之色彩，甚而物象淹没于我情，古人

所谓“见山不是山”者。人生际遇浮沉，譬如天地四时，荣辱升降，郁于中区，发而为情，以我情而视物，则物又非物也。阴风怒号，榆槐逆旅，淫雨终朝，寂寂萧条，风骚群怨，皆我之浮沉大块，杜工部所谓“感时花溅泪，恨别鸟惊心”者，皆曰情境。情发于外，必中乎理，悖于理则玄灵鬼怪，离经叛道，是所谓怪画者。北宋邵雍尝言：“以物观物，性也；以我观物，情也。性公而明，情偏而暗。”古人常言情理之中，便是这个道理。画史中有所谓促黑气、阴寒气者，盖画者际遇萧条、心境沉落、意气难平、偏执伤和，流露于画中，或激越，或冷恶，有失中正光明、浩然气象。这种情境是心灵离开物象的直接反映，屈原式的缠绵悱恻，然而中国艺术境界的创成又须得庄周式的超旷空灵。情境一住情深，可谓“得其寰中”；意境超旷空灵，故能如木中之月，镜中之花，羚羊挂角，无迹可寻，所谓“超以象外”。

意境

白云山头月，

太半影下松，

良夜无狂风，

都成一片境。

——白云演和尚偈

意境是中国艺术中意蕴丰富的艺术理论范畴，它是人与自然、物与我、情与景的和谐统一。意境主要是意与境两个范畴的统一。境是物象方面，是形与神的统一，意是艺术家的情感理想方面，是情与理的统一。形、神、情、理，互相渗透，相辅相成，无间融合，形造乎神，情合乎理，情景交融，情理交至，这种物与我的浑然统一的意象便是意境。

物境是直观感性的摹写，情境是活跃生命情感的激越表达，意境才是最高灵感的启示，是一种与众生同体，与万物归一的庄周梦蝶般的物我双化的大化境界。石涛曾说：“山川与余神遇而迹化也”，画家以心灵映射万物，生命情调与自然景物交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活波玲珑，渊然而深的灵境。这灵境就是构成中国艺术意境的圆成。

意境的阐发是“道”，这形而上原理，和“艺”，能够体合无间。“道”的生命进乎“技”，“技”的表现启示着“道”。中国艺术自六朝以来，艺术的理想境界便是“澄怀味道”，在拈花微笑中领悟色相的微妙玄境。腾踰万象，澄怀一心，是艺术意境创造的始基。

故而，意境的创造，需要创造者的自我情感的淡出，不以物喜，不以己悲，于龙脊皆忘处，实现对道与理的参悟、体验，完成执天之道，顺天知命的生命造就。“生命本身”体悟“道”的节奏，是中国哲学境界与中国艺术境界的特征。“道”具象于“艺”，灿烂的“艺”赋予“道”以形

象和生命，“道”给予“艺”以深度和灵魂。画家以开生面的手眼，审视万物的自然生命，以“追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”，挥写一花一鸟、一树一石、一山一水的宇宙万形的诗意。艺术意境，既使心灵与宇宙净化，又使心灵与宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。这种净化使得艺术创作的“我”隐藏于“物”后，融化为万物，没有激愤，忘却怨恨，不争强，不张扬，一切自然而然地合乎天道，顺乎天时。人淡如菊，诗若清泉，文比春风，意境自然而然地显现。宋欧阳修论境界时说：“萧条淡泊，此难画之境，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴者之事也。”这“萧条淡泊”与“闲和严静”的意境，正是画者心燃气象在混沌中放出的光明。

艺术的生命通过道、理的凭恃，通过“克己复礼”的磨洗修成，必将促成“从心所欲而不逾矩”的自由之境，这也是一个生命揣摩事理、练达人情、自自然然的“知天命”历程。

艺术境界是人类的最高精神活动形式之一，它诞生于一个最自由最充沛的深心的生命，譬如英国诗人勃莱克诗云：

一花一世界，
一沙一天国，
君掌盛无边，
刹那含永劫。

□笔墨第二

所谓笔墨，即是用笔用墨。而两者之中，墨主要记录笔之运动，留下痕迹，是服务于用笔的，所以用笔尤为重要。南齐谢赫所著《六法论》于“气韵生动”一法后，即论“古法用笔”，说明“用笔”是国画重要法则。古人论画云：“远观其势，近取其质。”一幅画的“势”与“质”，归根结底须从笔墨之气韵生动得以体现。

中国画重视笔墨语汇的沉潜深入的千琢百磨，古人云：“有笔有墨谓之画”，故而笔墨语汇既是中国画的表现语汇，又是中国画的本质精神特征。笔墨语汇的精神涵容，决定中国画意境容量的深浅，“骨气、形似皆本乎立意归乎用笔”。笔墨的问题究其实，实为用笔用墨的问题。近世及当下的国画，多重形似、形式而设，确少有洞察笔墨之理者，不知笔法，既无笔韵，更复无笔意，此诚不知画者，不必与之论神韵之短长。

笔性

性即理也，笔性即用笔之理，欲明笔法，必晓乎笔之性理，理法不悖。

笔性即心性，笔性是画者的天性、禀赋、学养等诸多因素的综合体现。一个人精神气质的好坏主要通过笔性得以彰显，比如我们常说有人笔性不佳，有细弱、尖薄、板刻、僵硬、粗野、甜俗、霸悍等弊病，这其实是对一个画者精神气质的品评与判断。古语云：“心正则笔正”，笔性的锤炼，实为画者心性的琢磨与修持，杜甫诗云“非人磨墨墨磨人”便是这个道理。故而，笔性虽关系到一个人的气质个性，然而也有可移改处，要在读书养气，清静修心，敛虑凝神。唯有固本培元的精神内省，方能成就真率上訴，痛快淋漓的笔墨化境。

王冕曾有画梅诗：“不要人夸颜色好，只留清气满乾坤。”

所谓“清气”，是清静无为的心襟气象，“无异味而生清静心”，破除我执，抱常守一，不求异言，得智慧慧，笔性自然中正圆融。

总言之，画有笔性，因人而异，笔性既是先天禀赋，又是后天养成，画品次第具体体现于笔性上，所谓：“人品既高，画品不得不高。”好的笔性，圆活而不板滞，敦厚而不尖薄，华滋而不偏枯，奔放而不粗野，文质相生，刚柔相济，如此方称得笔性空明。

笔法

天之道，分阴阳以生万物；画之理，谐文质而媚天道。笔墨者画文之文也，道生而法立，是故笔墨亦有法存焉。

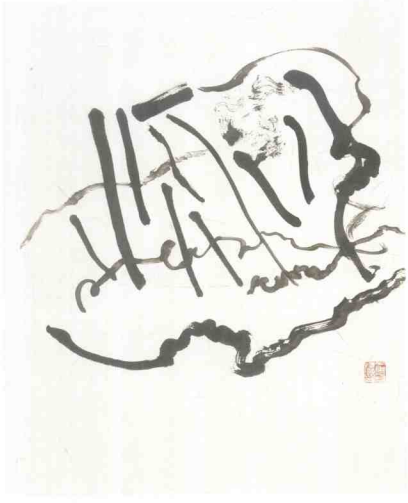
笔法首重气力，运毫之际，对纸凝神，解衣盘礴，虚心实腹。“气沉丹田，以全身之力，灌注笔颖，凭腕运指，回旋往复，进退顺逆，沉着痛快，要在力能扛鼎。

用笔须狠重，杀锋入纸，入木三分，如屋漏痕，如锥画沙，如印泥，如折钗股。笔虽柔物，下笔如刀切，笔痕边缘如有“口子”，故谓之能“杀”，笔之能“杀”，免去甜、赖、疲、瘠诸病。“杀”锋之法，谓笔能重，用笔能重则留得住。重则能按得下，又须提得起笔，好画迹用笔无有不重者，粗拙者一按到底，直至笔颖，间亦用笔根；即是如丝发细笔处，亦似有雷霆之力，虽细亦重。今人多未明乎是理，辄以轻、薄、浮、弱为文逸秀雅，此又大谬也。李智超先生云：“古今画品高下，视其一笔道知矣。”

用笔须齐，齐则万毫齐力，中锋用笔，务必使笔毫常在墨痕中行，如此则笔力圆厚而不轻薄。然又不必笔笔中锋，又有侧锋、顺锋、逆锋，开花散笔、交替用之，自然水墨清华。

用笔又须圆活，笔力相反相成，无垂不缩，无往不复，欲提必按，欲行还留，六面受力，八面出锋，则笔气必圆。顺方面识圆，宇宙人生之理，亦笔墨之理也。圆通则周全，圆融而无碍，笔能圆融，自不安生主角，玲珑通脱。指捺管息，使转顿挫，虚实动静，轻重快慢，以灵通流畅之笔，

界破太朴玄茫之象，直入烟云海化之境。



霍春阳笔法图

使笔有三味曰：柔刚。老子云：“坚强者，死之徒；草木之生也柔脆，其死也坚强，人之生也柔脆，其死也坚强。”天生万物赖阴阳以活命，笔类万象凭刚柔而生活。阴阳相生，刚柔相济，是笔之法，亦笔之道也，形而媚道，媚乎是哉。古人云：“金刚伴，化为绕指柔”，或曰“离刚健于婀娜”，岂笔墨之理乎？抑或性命之理矣。是故，画者，化也，化宇宙大象为笔墨烟云；化人情事态为丹黄骨血；通天人，类众生，穷物理，安性命，散烦襟，破孤闷。文而化之，生而活之，文中之极也，岂以小技视之？

□摹写第三

所谓摹写又称临摹，即南齐谢赫《古画品录》“六法论”中之“传移模写”。晋国绘画自六朝来，始辩道明理，譬如宗炳言：“圣人含道映物”，“山水以形媚道”。然而道理必依法传，是故方有谢赫之“六法论”。法式的确立，使得国画得以通过法式学习传承，而对法式的学习主要通过“临摹”，这是中国画特殊的学习方式。

师古人之迹

临摹主要是通过对古人画迹的转移，从而学习古人的具体艺术语汇与表达方式，体味古人如何通过法式语言表达主体心源。艺术需要艺术语言实现最终的表达，所谓“道近乎技”。离开精熟的绘画语言，即使有深远的立意，有泓澈的心境，皆无从表现。在国画的悠久历史发展过程中，因循创造了丰富的表达经验，这些经验汇成国画丰富而成熟的语汇法式，对这些法式语汇的研习成为我们学习国画的捷径。如明人唐志契曾言：“画者传移摹写……此法遂为画家捷径。”

笔以立形质，墨以分阴阳，国画语汇主要体现于笔墨语言。对前人绘画语汇的学习，主要是对笔墨语言的学习，以及如何通过笔墨语言以立形象的学习。

在临摹的过程中，应着重体味古人之笔法、墨法、笔意、笔性、笔韵、笔象，这种体味的过程也是对国画本质的认识过程。

对笔墨语言的解读，首先是画者工用质感的解读，比如画用纸本或绢本，纸绢的粗细秉性，笔毫的刚柔、笔尖的厚薄、笔锋的长短，诸如此般皆影响到表达的效果。比如倪雲林所作枯木树石之景，虚妙空灵，我们须解读其如何用笔，用如何笔，用如何纸，如何用笔，如何运墨，用何种气力，以何种用笔速度，方可获得云林那种虚中有实、实中有虚的华滋的笔墨气象。

临摹是学习古人绘画语汇的方法，在学习过程中应着重古人绘画语言尤其是笔墨语言的积累，这种积累使得我们获得丰富的表达语言，因此不必求脱太早，不必急于事功地追求个性的表达。

师古人之心

临摹非独是师师古人之迹，尤其须师古人之心。毫无疑问，国画之所以区别于其他艺术形态，对于其艺术本体而言，首先是其独有的绘画语汇，也就是说国画的本质是由绘画语汇所决定。而国画的品格却是由画者的心境决定的，心境成为绘画语汇中承载的主要文化信息。解读并掌握语汇中所承载的文化信息，成为我们学习语汇的主要目的，古语云：“潜移默化”，就是这个道理。心境是作者所处时代的文化追求沉淀而成的心理空间，它独特而典型，不因时代迁移而消亡。在历史文化中普遍会有一种心境的社会效应，所以，在国画中通过对绘画语汇承载的画者心境的识别、理解与判断也离不开整个文化对心境的解读与“以古鉴今”的基本原则。

中华民族有着丰厚的历史文化积淀，艺术上较为成熟，艺术语言丰富而厚重，表现于历史进程中形成的群体文化共识。这些共识，制约和检验我们艺术个性的表达。所谓前进与发展，并非是浅薄的“与众不同”。应

当是在不断地“温故而知新”的态度下，对绘画即其依赖凭恃的文化逐步深入的解读与认识。中国人将“看画”称为“读画”，那么所谓“读”，“读”出的是中国画语汇系统所指示的著者的“心境”，及孕育这种“心境”的时代文化共识。在这种解读的过程中，我们“心同此心，理同此理”，潜移默化地实现自我心境的文而化之的修成造就。孟子云：“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，是中知识精英敏而好修的品质追求。

“腹有诗书气自华”，迎得古人那深邃远阔的心境，悄然无声地滋润我之心田，涤荡俗尘，发扬胸襟，变化气质，放光手眼，转而图绘丹青，单得神通，不复以形迹求矣。

写生第四

观法

南齐谢赫在《六法论》所说“应物象形”，属于国画中写生的范畴。古论云：师古人亦师造化，“造化”也叫“造物”，也就是天地，即所谓自然。造化是一切物之生的根源，没有造化也就没有了一切。《易经》中有“仰观天象，近察地物，近睹鸟兽之迹”的论述，从中我们可以看出，中华先人于天地间极目所视的特有“视方式”。他们将“象”、“物”、“迹”作为关注的“视对象”，可即之物曰“物”，不可即，有态势而无常形，可名之为“象”；变化隐现之“物”，“象”通常称为“迹”，通过诸如“观”、“察”、“睹”等多重“视方式”，从而获得近于“觉”、“省”的“视结论”。在这种特殊的视方式中，思维的作用就显得尤其重要，比如汉语中诸如“看法”、“观念”等词，“看”、“观”便与“法”、“念”相联系。

写生实际上就是画家主体通过即物审美，来获得艺术表达形象的方法与过程。那么，在这个审视过程中，“看法”、“观念”便显得尤其重要。俗话说：“西施千面，各有一见”，每人的心中首先已有一个对美人的“认识”，所以才对美之所在有着不同的“见地”。中国人在讨论“看法”时常说：“独具只眼”，又有“心不在焉，视而不见”的经典结论，《论语语》从中可以见出“心”对“眼”的思维作用，通过对视觉反映的心灵剪裁，最终获得得心手相应的艺术形象，这便是张璪所说的“外师造化，中得心源”。

“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”。由于国画写生特有的视方式，故而特别注重对物象姿态情势的检取剪裁。比如古人在国画写生中，常使用所谓“移花接木法”、“张冠李戴法”等具体而形象的方法，即剪裁美丽的花朵与袅娜的枝叶等，组织成最具情态的形象。石涛说：“搜尽奇峰打草稿”，所言“搜尽”当然并非对特定一山一水的描写，而是剪裁千山万水的胸中丘壑。

国画之写生，素称“写物之真”，然而这“物真”是物象性理情态的

真实，并不同于特定事物的形质真实。换句话说，所谓“真实”不过是合于情理，这情理超乎具体物象的形貌之外。更何况中国特有的视方式，除了关注空间存在的可即之物，更关注于时空变换中，不可即之象的态势变化，比如对花卉、山川风雨雨露等情态的描绘，以及对诸如鬼神梦灵的心象描绘。唯其如此，中国画方才能够“超以象外，得其真”。

近现代以来，西学东渐成为思潮，学界多指斥国画不科学，死临摹，不写生、不写实等等。这诚确指責，均未深入研究国画原理与西画原理之不同。长期以来，中国美术教育以西方古典绘画的方式，作为一切美术理论的原理参照。理论家们又把此种绘画方式，进一步解释为所谓的“写实绘画”或“现实主义”，于是绘画变成单一的着眼于“空间存在的现实物体”，采用固定不变的视点，描绘现实物体的特定角度与特定光线、色彩（或称焦点透视）的造型艺术形式。其实这种视方式虽依赖于“科学”，但是其视结果却并不能够如其所言地发现、表达事物的真实，也不过是在精心的描绘视觉的错觉。（所谓透视原理，不过是视觉错觉原理）由于原理上的单一参照、检验，我们又将与之不相谐的方式，统统以“变形、夸张、抽象、意象”等来说解，于是我们就有了种种看似合理，实为悖论的结论。比如说中国画不写生，不科学等等，“科学”与“写生”居然成为我们品鉴国画、判断画之品第的标准，忘却“画是从真来，不受真所限”的经论。

观物之生

我们通常在古画上看到诸如“写物之生”、“观物之生”等题跋，这阐明中国画的“写生”不独是写物之形貌，而且关键是写物之“生命”。从这一点来看，国画写生是不同于西画的“对景作画”。（长期以来我们把“对景作画”翻译为“写生”，“写物之生”也就是在即物中，觉悟造物的生命之理，也就是所谓觉悟物之“性理情态”。禅家有句话说：“一花一世界，一叶一如来”，一花一叶的性理情态中，蕴涵着造物生成的天道、天理。故而，“格物”的目的是为了“致知”，也就是在即物之“格”中，把握天道、天理、天性、天命。

国画写生史重宋人，比如赵昌便自称“赵昌写生”，又有易元吉“尝游荆湖间，入万守山百余里，以见猿猴踞崖之属，遍诸林石景物，一一心传足记，得天性野逸之姿”等等，诸如此般，画史、画论多有见之。近现代以来，笃嗜西学，多有学者借此以论所谓“宋画之现实主义”与“宋画之对景写生”，实为大谬也。

宋代是理学家昌明的时代，吾国画论自六朝来多论道器、形神，宋代以后则唯重性理。“道”混茫无际，玄之又玄，不宜把握言说，然而道是理与气的合一，是故，宋人援佛学入儒，转而论性理。张载说：“万物皆有理，若不知穷理，若梦过一生”，只有在穷事物之理，尽事物之性的过

程中,才能把握道的原则。程颐说:“性即理也”,理是天理,性为天性(或云本性),本无甚不同,不过性近本质,理近规则而已,事物之理蕴涵于事物之性中。我们说,写生实际是写事物之性理情态,也就是说在对事物之性的仰望俯察中,写事物生命之理。《说卦》云:“将以顺性命之理”,“穷理尽性,以至于命”。

理正则人心正,正心诚意是人生修业的根本。《大学》中讲道:“欲修其身者,先正其心;欲正其心者,先诚其意;欲诚其意者,先致其知。致知在格物。”可见,格物致知乃是穷理尽性的重要方法。所谓“格物”无非是亲临事物而深入地研究物性、物理;所谓“致知”也就是达到最深刻的认识。朱熹曾说:“所谓致知在格物者,言欲致吾之知,在即物而穷其理也。”明白乎此,我们才真正明白何以重视“宋人写生”,以及国画“写生”之学理所在。譬如清代尚有恽寿平开创之常州派即称“写生正派”,却又依傍宋人,辄题画云:“仿北宋人法”,此亦理学观念使之然也。

因为国画写生,即物穷理,故能“气韵生动”(气的生动者,六法之首也)。二程说过:“有理则气有”,朱熹也曾言:“有理便有气,流行发育万物”,“理与气本无先后可言”,又说:“理又非别为一物,即存乎是气之中,无是气则理亦无挂搭处。”可见,“理”与“气”本是一体,天下无理之气,更无无气之理,俗话说:理直则气壮。“气”是生命之本,比如俗话说称死亡为“咽气”,称呼吸为“气息”,我们又通常品评一幅画的“气息”好坏等等,这说国画“写生”之“生”,是指“生命”之“生生不息”而言,故而有“栩栩如生”、“别开生面”、“气韵生动”、“生气远出”等等论述。

总而言之,国画的写生,不仅仅写物象之形貌,并写物象之性理,由物之性理求得物之生气,并且由物之性理反观我之觉性,省得我之元气,这便是“外师造化,中得心源”的整个过程。

□品藻第五

品藻释义

古人所谓“品藻”,是观者对艺术作品的艺术品评活动,从现在观点看,品藻相当于今人所谓“艺术批评”。通常来说,品藻更重视艺术品自身的“鉴、赏、品、评”,具体而言,不外乎“求真伪、赏境界、品味道、评优劣”四部分内容。但是现代一般理论家更普遍使用“批评”作为对国画品评理论的概括。他们认为批评更能对“艺术环境与整个社会氛围”作更多的综合把握。这种一般性的普遍认识,恰恰是将所谓“现代科学”方法套用于社会科学、艺术科学之中,误解中国古代基础理论,更得出的结论。“批评”使我们过于关心国画之外的或非国画的“关系学”,更容易产生过

分的“糊涂”,反而消减对艺术本体自身的品评。

“品藻”源于汉代“九品中正”的人才推举制度,魏晋以来逐渐形成“品藻人物”的风气,由于中华文化“知人论艺”的原则,进而成为艺术的品评方式。所以,“品藻”不但应用于已经成为艺术品的作品,同时还广泛地包含了对艺术家、以及与艺术创作有关联的艺术活动与艺术行为的重视与赏析。由于国画始终重视“中得心源”的本质,故而“品藻”更重视“品评活动”中的互动,这种互动主要表现为一种心灵上的拈花微笑般的“心领神会”。

根据中华文化,进一步对“品藻”进行释名,“品”字从口,三个“口”字的罗列组合,表示“众口”,表达一种规律被发现与提示后的规则认同(即一种文化共识);“藻”则释为“辞藻”,是纹样形成的固定样式与结构,引申为“文辞”之义,它更强调“文(纹)化”的判定规律与原则。因此,所谓“品藻”,顾名思义即为“众口一词”,是对艺术品优劣以及艺术规律的共识判断与文化掌握。故而,国画的品藻重视共识、共性的文化原则,艺术家主体的个性只能通过对这类共性、文化的解读与运用体现出来。人们通过品藻的艺术活动,从而提高欣赏、认识的品位次第。

由于国画品藻重视的是对文化共识性的品评判断,所以品评的结论——品格,便与社会共识的道德文化准则相联系,从而形成了中华文化“成物(艺术创造)成己(人品造就)”的修成特征。艺术品格的高下以人品德性的共识为基本判断标准,这是中华文化中艺术成为一种文化形式存在的根本理由。从这一点来说,品藻不同于西方、现时代的艺术批评,因为艺术批评通常更加强调艺术的纯个性原则,比如所谓“原创性”、“独白”等等。这种纯个性的所谓“精神原创”,往往将诸如“温、良、恭、俭、让”等道德共识,以及“文质彬彬”等文化共识,践踏得体的无完肤。于是艺术家变成了众叛亲离的、纯自我的歇斯底里症患者,与“原创”精神病人。

作画今品

对国画品藻所得出的结论,形成“画品”,成为中国画始终坚持的品评标准。东汉、魏晋以来人物品评的盛行,影响到文艺品评,南北朝时期成为风尚。文学品评有刘勰之《文心雕龙》与钟嵘《诗品》,画之品评则有南齐谢赫依据南齐高帝萧道成所藏古画所著《古画品录》。此后,画品论著代不乏陈,举其要者,有姚最《续画品》,宋景文《唐画明录》,刘道醇《五代名画补遗》和《宋朝名画评》,黄休复《益州名画录》、张彦远《历代名画记》,清代又有黄钊仿司空图《诗品》体例著《二十四画品》,又有潘曾莹著《十二画品》专论画之气象。今会意古人,于古画品中,拈出十品,表之与文,观者品味精熟,自能会心深远。

典雅——赵信《瑞鹤图》



此图画以工界之笔写汴梁宣德门，彩云缭绕，瑞鹤成集。两立鸣吻之上，顾盼相望，群鹤云间盘旋，体态曼妙。气象严静，势态闲和，玉宇琼殿，祥瑞庄严，比之如器，则若周鼎宋瓷，是富贵而雅逸之品。

高古——郑思肖《墨兰图》



是图以淡墨写幽兰一丛，无水无土，不间杂木，简古平匀，疏朗高洁，是所谓无人之态。诗题亦精妙：“向来俯首问羲皇，汝是何人到此乡，未有画前开鼻孔，满天浮动古馨香。”对之如入太朴混茫之乡，犹如聆夫子亲抚《幽兰》之音。

中正——柯九思
《墨竹图》

此图画通书意，笔力绵厚，如同楷法。写湖石如蹲，姿态敦厚，绝不玲珑，如威如重，譬古之君子，又无刻露圭角。竹本两竿，一正一偏，然偏者绝无横斜俗态。枝叶以浓淡分阴阳，不复交错偃仰，横叠叠杂，乱漫无序。通幅气象严和，古儒所谓文质相谐，堂正磊落者也。



空灵——倪雲林
《琪树秋风图》

写拳石坡面，乔柯一两棵，幽篁三两茎。苍古秀润，萧疏瘦硬，疏疏落落，悄无人影，殊无市朝烟火尘埃气。近视其笔墨，则笔笔空灵，带润方燥，含秀作枯，虚室生白，通道味玄，界破太宇，渺入茫茫，是境之深耶？抑或心之远哉。

