

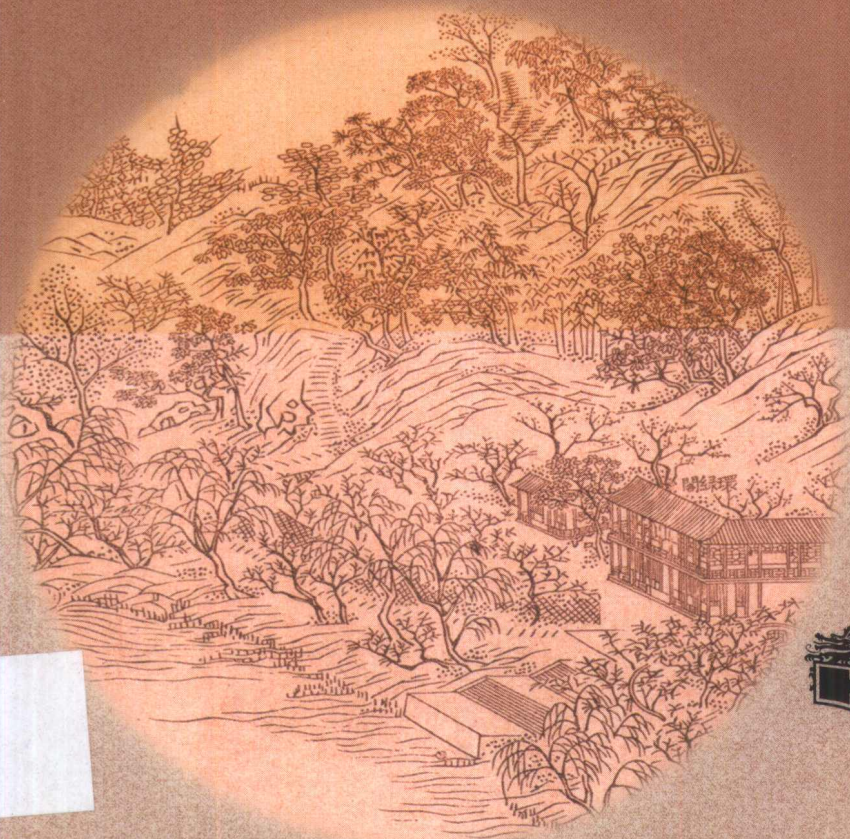


专升本

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

中国画

韩 玮 主编



高等教育出版社

795

5212-43
H18

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

中 国 画

主编 韩玮
编委 韩玮 张毅 吴磊

高等教育出版社

内容提要

本书系中学教师进修高等师范本科(专科起点)美术学专业的必修课教材。全书共分九章,分别介绍了中国画的艺术特点、观察方法、中国画的笔墨观、构图的基本规律、临摹、写生与创作、中国画的鉴赏与花鸟画、山水画、人物画的艺术特点和技法程式。系统地阐述了中国画画理与画技的关系以及技法特征,讲述深入浅出,并配有大量的图例,具有较强的理论性、实用性与可操作性。

除专升本学员外,本书还可供高等师范院校本、专科学生及广大美术爱好者学习使用。

图书在版编目(CIP)数据

中国画 / 韩玮主编. —北京:高等教育出版社, 2002.7

ISBN 7 - 04 - 010629 - 9

I. 中… II. 韩… III. 中国画—技法(美术)—
高等教育—自学考试—教材 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 000255 号

中国画

韩 玮 主编

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号

邮政编码 100009

传 真 010 - 64014048

购书热线 010 - 64054588

免费咨询 800 - 810 - 0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所

印 刷 北京二二〇七工厂

开 本 787 × 1092 1/16

印 张 14

字 数 330 000

插 页 15

版 次 2002 年 7 月第 1 版

印 次 2002 年 7 月第 1 次印刷

定 价 28.70 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

前 言

此书是国家教育部师范教育司为落实《面向 21 世纪教育振兴行动计划》，全面提高中学教师和教育管理人员的艺术素质，以适应中学教育改革与发展的需要编写的专科起点进修高等师范本科美术学专业的系列教材之一。

中国画作为中华民族的传统绘画形式，历史悠久，博大精深。本书的编写，立足于学习者艺术素质的提高和教学的实用性。中国画是一门艺术科学，它的学习理应理技并重，作为教材更应如此。本书力求突破一般中国画技法书籍重技轻理的不足，加强了理论知识的系统性与相对完整性。使读者通过本书的学习，对中国画从人文观念、艺术思想，到各科的艺术特点有一个相对完整的了解和把握，全面提高学习者的艺术修养，以适应教学需要和人才培养的要求。

本书在可操作性方面也作了一定的探索，书中基本舍弃了各科画法的步骤示范，而重点介绍艺术特点和技法程式。既为教育者提供了可操作的空间，也对教育者的教学实践提出了要求，教学相长，共同提高。

作为一本综合性的中国画教材，虽然有较强的针对性，但与单科教材相比，不够周详之处在所难免。它的优势是通过本教材的学习，可使学生对中国画有一个相对完整的认识（当然要包括专科已学习过的部分），有利于学习者在比较中对中国画有一个全面的了解，在对中国画各科的艺术特征与技法程式的相互印证中有一个宏观的把握，并从中理出脉络、举一反三。这对于艺术修养与技法能力、创造能力的提高都是不可或缺的。尤其是对承担着教育责任的学习者来说更是如此。

本书力求以经典作品与当代优秀作品为范例，以提高学习者的艺术鉴赏能力，这对于学习者艺术修养的提高也是一个重要方面。

在本书的编写过程中，承山东师范大学美术系胡桂香副教授帮助翻拍了所有图片；高等教育出版社刘建先生对本书的编写自始至终都给予了关键性的指导，在此一并致谢。

限于编著者的水平，本书不当之处在所难免，希望读者在使用中提出批评和建议，以便本教材今后进一步修改与完善。

目 录

绪论	1	五、点花勾叶法	63
第一章 中国画的艺术特点	3	六、破墨破色法	63
第一节 写意性的中国艺术观	3	七、泼墨泼彩法	64
第二节 “外师造化,中得心源”的创作原则	6	八、鸟类与草虫的写意画法	64
第三节 线性结构的表现语言	10	第四章 山水画	68
第四节 “以形写神”的意象造型观念	12	第一节 山水画的艺术特点	68
第五节 “计白当黑”的构成形式	16	一、辩证的艺术观	68
第六节 以“程式”为意匠手段的技法体系	19	二、意象的概括方法	69
第七节 以诗意入画的意境追求	21	三、程式化的技法体系	70
第二章 观察方法	31	第二节 山水画的技法程式	87
第一节 观物与观我	32	一、青绿山水画法	87
第二节 宏观与微观	33	二、浅绛法	88
第三节 透视与空间	34	三、勾皴法	88
第三章 花鸟画	43	四、破墨破色法	89
第一节 工笔花鸟画的艺术特点	43	五、泼墨泼彩法	91
一、线	43	六、积墨法	91
二、色彩	44	七、宿墨法	92
三、装饰性	45	第五章 人物画	93
第二节 工笔花鸟画的技法程式	46	第一节 工笔人物画的艺术特点	93
一、白描法	46	一、造型特点	93
二、工笔重彩法	51	二、形式特征	94
三、工笔淡彩法	52	三、赋色规律	95
四、没骨法	53	第二节 工笔人物画的技法程式	96
五、鸟类与草虫的工笔画法	54	一、白描法	97
六、工笔花卉的其他技法	56	二、工笔重彩法	106
第三节 写意花鸟画的艺术特点	58	三、工笔淡彩法	109
一、创作方法上强调意在笔先	58	四、浓淡相间法	110
二、造型上似与不似,遗貌取神	59	第三节 写意人物画的艺术特点	111
三、构成上计白当黑,以少胜多	59	一、意象的造型原则	111
四、表现上以书法入画,强调笔意	60	二、以线为主的形式特征	112
五、形式上诗书画印融为一体	61	三、笔墨互助的表现手段	113
第四节 写意花鸟画的技法程式	61	第四节 写意人物画的技法程式	114
一、兼工带写法	61	一、白描法	114
二、勾染法	62	二、勾写法	115
三、没骨法	62	三、水墨法	119
四、勾花点叶法	63	第六章 中国画的笔墨观	124

第一节 用笔	124	一、选画	197
一、笔意	125	二、读画	197
二、笔法	126	三、对临	198
三、笔势	130	四、背临	198
四、笔力	130	五、意临	198
第二节 用墨	131	六、临古、临今与临专、临博	198
一、墨质	132	七、变体	199
二、墨性	132	第二节 写生与临摹及创作的关系	201
三、墨阶	133	一、手写心记	202
四、墨彩	133	二、把握物态	202
五、墨法	133	三、总结规律,概括提炼	202
第三节 墨与色	134	第三节 中国画创作的一般规律	203
第四节 新技法的运用	139	一、构思立意	204
第五节 笔墨、色彩与新技法运用的 基本原则	142	二、构图	204
第七章 中国画构图的基本规律	145	三、具体制作	205
第一节 中国画构图概述	145	四、意境创造	205
第二节 中国画构图的形式美规律	146	第九章 中国画的鉴赏	207
一、S型律动	147	第一节 中国画的传统品鉴标准	207
二、起承转合	152	第二节 中国画鉴赏的基本要求	208
三、开合呼应	156	一、审美感受能力	209
四、三线交叉效应	160	二、艺术性的鉴赏观念	209
五、画眼与构图中心	164	三、比较与深化	210
六、幅式变化	169	四、现代审美意识的介入	210
七、综合运用	173	第三节 中国画鉴赏的一般规律	211
第三节 题款、铃印与中国画构图的关系	177	一、气韵	212
一、题款的形式	178	二、构图	213
二、题款的方法	178	三、造型	213
三、印章的分类及其使用	187	四、笔墨	214
第四节 中国画构图的常与变	189	五、色彩	214
第八章 中国画的临摹、写生与创作	197	六、综合印象	215
第一节 临摹的意义与方法	197	参考书目	216
		彩色附图	

绪 论

中国画历史悠久,源远流长。经过历代不断的革新变异,以借物咏怀作为展现民族文化思想与审美观念的理论基础及实践建构,积淀了丰富的经验,造就了精工细丽的“工笔”与洒脱洗练的“写意”两大样式,更有纯以彩色图之的“没骨”,“运墨而五色俱”的水墨,洗尽铅华的“白描”附丽其间,可谓悠情远思,千姿百态,在世界艺坛独树一帜。

中华民族的绘画创造来自意象,与“天人合一”的传统哲学观念一脉相承。“天地与我并生,而万物与我为一”,“穷天地之不至,显日月之不照”的写意性艺术观,构成了中国画物我交融、主客合一、既观物又观我的宏观思维方式,使中国画的表现达到了既超越表象、跨越时空,又默契着客观法则的幻化境界。

“外师造化,中得心源”,是中国画最基本的创作原则。而由此奠定的“写生”传统,使中国画的创作具有了高尚的人文精神,不仅重视对生活物象的表现,而且更注重转达“登临览物之有得”的审美感受。中国画以物抒情,以情表意,既强调生活物象的典型性,又使生活物象的表现带有明显的个人痕迹。

意象的造型观念使“外师造化,中得心源”的创作过程不仅仅拘泥于形似,不以摹拟自然为能事,而是更强调以自然物象作为传情达意的中介,强调对自然物象内在神韵上的把握,使人与自然、客观与主观、外在美与内在美融而为一。虽然经由了从“以意表形”至“以形写形”,由“以形写神”至“形神并重”的漫长变革过程,其间也产生过“论画以形似,见与儿童邻”的矫枉过正之语,但“贵在似与不似之间”却最终成为意象造型观念最好的注解。

程式是中国画的核心结构。它是中国历代画家对艺术规律探索与总结的结晶,是特定的历史文化积淀和对生活长期的观察、提炼与积累的结果,是“大匠授人以规矩,不能教以巧”的完美体现。先贤们的不断创造则使程式具有了强大的生命力。程式的运用,使中国画淡化了空间,纯化了形象,强化了意趣,突出了格律,使千变万化的自然物象条理化、单纯化和理想化,构成了中国画特有的形式美。

程式的运用不仅使中国画的笔法、墨法、章法由无序变为有章可循,而且使中国画成为一个相当普及的画种。虽然对其是非得失见仁见智,各有不同,但有一点是肯定的,程式是中国画构造艺术形象不可或缺的骨架。它既与前人的创造骨肉相联,也蕴涵着个性化的灵魂,对于中国传统文化的继承和发展都具有十分重要的意义。

程式来源于生活。生活的源泉既是笔墨与章法变化的依据,也是程式创造与发展的源头,是画家由对生活的体悟、总结而形成的对自然的升华。对程式的掌握与借鉴,仅仅是一个继承的过程,而既借鉴前人,又以造化为师,创造出既符合自然物象的典型性又具有个性的新程式,才是中国画程式的本质特征。

书法的书写性与表意性不仅使以线造型成为中国画最基本的表现语言,而且使线的审美价值远远超出了自然物象本身。中国画家对线的运用并不完全依赖于直观,而是在尊重客观的基础上,以作者的内在素养与审美观念作为创造的依据,对由抽象而来的线,经过更多的内心筛选

与感情上的重组,既达到了物象典型上表意性与意象上概略性的统一,又表现出强烈的“造物在我”的主观意识,从而使线这种特有的艺术语言,经过长期的历史沉淀,成为中华民族对中国绘画艺术共同的视觉界定。

诗情的融入则使意境的创造成为中国画的灵魂。意境是绘画各种要素的综合反映和整体展现,是绘画借匠心独运的艺术手段所熔铸而成的物我贯通、超越感性物象与自然形态的人生真谛,是以“言不尽意”而至“得意而妄言”作为最初的理论基础,以“超以象外,得其环中”而发展起来的由“触景生情”至“寓情入景”,最终达到“情景交融”的艺术创造过程,“诗中有画”、“画中有诗”不仅使中国画的意境创造超越了表象而使观者心驰神往,而且体现了中国传统的美学观念。诗在意中,意在画中;高远深广,其味无穷。

在历史悠久的中国画坛,彪炳画史的卓越者灿若星河。人物画自顾恺之为始,隋唐、五代、宋元代有巨匠。山水画皴法的创立,更是千姿百态。“徐黄异体”使花鸟画走上昌盛,成就特异者代不乏人;而文人画的兴起,更是推动了中国画的发展。虽然它们在漫长的发展过程中各有昌盛、式微和复苏的变异,但其英才济济,却是不容置疑的事实。

当代中国画坛,艺术思想的开放,纠正了中国画功能的褊狭,突破了创作模式的单一。而西学的再度东移,更使其向多元化发展。虽然并非毫无负面作用,但却使中国画开阔了眼界、活跃了思想。对表现形式的大胆尝试,更加拓展了中国画的空间;向古代传统与民间美术的求索,与吸收西方绘画观念同步。肌理的创造虽应用得尚不尽人意,色彩的运用却已超越了前人,显示出突破传统局限的生命力。这许许多多的分离与重组、强化与改造,虽尚未形成成熟的面貌,但却表达出了真诚生动的现代审美感悟。

震古烁今的中国画,虽然有着衍生千年的庞大身躯,却具有历久而常新的生命力。随着时代的前进、艺术观念的更新,人的主观能动性必定会在中国画创作中发挥得淋漓尽致,中国画绚丽多姿的前景必定会得以呈现。而当今画坛庞大的中国画创作队伍,正是中国画进一步发展与完善的深厚根基。

第一章 中国画的艺术特点

中国的传统绘画根植于中华民族深厚的文化土壤中,经过历代不断革新变异,形成了融汇着整个中华民族独特的文化素养、哲学观念、审美意识、美学思想和思维方式的完整的艺术体系。它是中华民族智慧的结晶,也是中国文化的重要组成部分,具有独特的中国作风与中国气魄。而它在历史悠久的的发展过程中留下的无数旷世杰作,不仅可以与西方任何时代的艺术作品相媲美,而且越来越为当今世界所瞩目。它以其鲜明的民族风格自立于世界艺术之林,成为世界艺术宝库中震古烁今的明珠。

学习中国画,首先要从总体上对中国画的艺术特点和形成中国画的基本原理有一个明确的认识。中国画的艺术特点和基本原理,不仅具有鲜明的民族文化特征,而且体现了心理、画理、物理三者之间的关系。自然界中变化万千的种种对立的矛盾因素,在中国画中都通过其艺术特点和基本原理得到了辩证的统一。

第一节 写意性的中国艺术观

写意性的中国艺术观是形成中国画艺术特点的本质内涵,而中国画作为中国传统人文思想的载体,儒、道、释三大哲学思想是构成写意性艺术观的基石。

一部中国文化艺术史,充满着儒家思想的折光。历史上的著名画家及其作品的展现,都或多或少地受着儒家思想的熏陶浸染。儒学的思想核心,是以尊崇社会的道德精神为其根本。它基于入世的“仁学”体系,决定了它对人生的关注。孔子的仁学思想产生在血缘关系的亲子之爱的基础上,将奴隶社会中所残存的氏族时代的原始人道主义和博爱精神,作了发扬光大和系统化,从其血缘关系的“亲亲”,推而及于众而“爱人”。在孔子看来,“仁”并不仅仅主于自修,而在于由己及人。但仅仅能够克己自守还不够,还要推己及人,而这才是最重要的。前期儒学的人道主义、博爱精神与人格修养的倡导成为文人雅士们立身行事的准则。而孟子的“仁学”说在于性善,对道德修养从自觉约束到完成。他将孔子所倡导的无谄、无骄、乐道、好礼、勤事、慎言、甘贫、守贱、坦荡、公正、正身、笃学、忠诚、刚毅等优秀品德,由倡导进而提升到人格与道德责任的高度。他以“仰不愧于天,俯不忤于人”为乐,充分表达了由个体的人格完善所得到的精神愉悦。孔孟的儒家学说,在其发展过程中,广泛深入地渗透到了人们的思想观念、思维方式、行为习惯等一切领域而成为中华民族特有的文化心理基础。儒学思想中的人道主义与人格精神,对中国文艺思想的形成产生了深远的影响。艺术创作的责任在于“成教化,助人伦”,艺术情趣的追求在于“乐而不淫,哀而不伤”,这就要求艺术情感的表现,必须由道德伦理的理智来节制,荀子的“以道制欲,则乐而不乱,以欲忘道,则惑而不乐”(荀子《乐论》)则是对其最为明确的诠释。

在艺术创作中,艺术的价值在于德操的表现,艺术审美亦以道德为价值判断的基准。虽然从绘画本体来说,儒家学说对中国画特有创造方式的形成,影响不像道家与禅宗那么直接、明确,因此,人们有时忘记了儒家学说对艺术的影响,尤其是对艺术本体的影响。但实际上,儒学对艺术

本体理论中的和谐精神和其所具有的浓重道德内涵的影响,不仅使绘画在中国被看作修身养性的手段,负有崇高的道德使命,而且由于道德观念的永恒性与广义性,使中国画所表现的自然物象因其道德使命而成为一种观念化的自然,并带有了特殊的价值内涵。儒道互补才构成了中国艺术的基本思想,从而使中国画在构成上对客观物象的表现,具有了脱离客观物象自然形态制约的思想基础。

中国画之所以成为中国画,取决于中华民族特有的写意性艺术观,而这种艺术观念的形成与完善,与道家学说的出世观和禅宗的推助是分不开的。

道家学说与儒学主于入世的人道、人格精神完全不同,其基于出世的哲学思想在老子“无知无欲”为理想人格的基础上,在庄子手中发展到了极致。

庄子也对伴随着社会文明而来的人类恶德不满,同样主张回到“民知其母,不知其父,与麋鹿共处,耕而食,织而衣,无有相害之心”(《庄子·天下》)的原始社会中去,但历史无法倒退,在严酷的现实面前,庄子学说的出世观终于超逸了现实,以“独与天地精神往来”的方式,以“逍遥游”的幻化理想,追求与儒学理想人格完全不同的另一类理想的人格境界,即“无情”、“无己”、“无为”。

庄子的“无情”说,不是自我封闭,而是不以情伤身,以理化情,是对人世、欲念、情感的超脱,这是理想化了的、脱俗的人格,追求的是精神上的绝对自由。

与“无情”相关的是“无己”。更是一种超乎现实、全身心地进入审美活动的心理状态。

追求理想的人格与精神上的自由,是庄学出世哲学观念所崇尚的审美理想,超越了自然物质的审美本体,使人的精神从一切实用的因果关系的束缚中超脱了出来,而对世间万物的把握也就超越了感官的感受,达到了“无为”的境界。“天地与我并生,而万物与我为一(庄子)。”

这种“天人合一”的境界,正是唐张彦远在《历代名画记》中所说:“凝神遐想,妙悟自然,物我两忘,离形去智。身固可使如槁木,心固可使如死灰,不亦臻于妙理哉?所谓画之道也”。“道”,作为宇宙的本体,正是老庄哲学追求和探索的核心。宗炳《画山水序》中的“应会感神,神超理得”,与黄公望“终日只在荒山乱石、丛木深篠中坐,意态忽忽”。(明·李日华《六研斋笔记》)云巢画草虫“不知我为之草虫耶?草虫之为我耶?”(南宋·罗大经《鹤林玉露》)正是由“无”而导致的“独与天地精神往来”的“天人合一”、“物我两忘”的具体体现。这种心与物浑然一体的审美体现,从本质上实现了对一切客观现实的超越而进入“淡然无极而众美从之”的审美境界。

魏晋时期,社会秩序崩溃,玄学作为老庄哲学的新形式,一方面是不重功业,以追求内在的精神本体为时尚;另一方面在纵情山水中感受自然的愉悦与人格的超逸,求得在自然界中的真正感悟,在摆脱、超越外在的规范、束缚,确立个体价值的同时,庄子的“无情”、“无己”、“无为”衍生成一种高雅、适意的精神追求和生活方式。而其“得意忘言”的审美体悟,后来更得到禅宗的推助,使中国画写意性的艺术思想发展得更为完善。

禅宗与庄学有着千丝万缕的联系,但较之庄学的“无为”,则更强调“冥思顿悟”。“禅”的本意为“静虑”。就是用静坐思维的方法,以期彻悟自己的心性,禅宗以参究悟法,彻见心性本原为主旨。它主张排除一切外在干扰,甚至包括所有感观器官对客观事物的感觉,进行纯直觉的体验和内心的反思。以空灵澄澈的“本心”体验为中心,在直觉的观照中,“我”(本心)与“物”(自然)融为一体,使“我”的清静本性与大千世界往复交流,领悟到本心清静、一切皆空的终极真理,从而达到顿悟。

它所突出的是近乎神秘的悟性,是一种在沉思冥想中,将通过感官所得到的对客观世界的认

识,再度形成的一种新的表象,这种新表象不是客观世界的照相式的反映,而是一种心理再现,并在“顿悟”中将这种心理再现,依照自己的审美要求重新组合,这就是禅宗的“梵我合一”。这种思想不仅与老庄哲学的“天人合一”的思维方式和审美境界基本一致,而且对中国画写意性艺术观念的影响是直接而且巨大的。

每一个民族的文化艺术都必然要受到本民族哲学思想的引导和影响。老庄哲学衍为玄学,玄学又与禅宗相通,庄禅哲学在归化自然理想上的一致性,为艺术创作主体的超越自然、自我解放提供了理论上的依据。而儒学与庄禅在追求人与社会、人与自然合谐的精神向往中虽有人世与出世的表面矛盾,但在实质上,却互补性地共同构成了中国传统审美理想的整体结构。就中国绘画而言,儒家哲学在对社会理想人格塑造,并把绘画作为修身养性的手段的同时,也为绘画创作塑造了带有中国人特有价值观的自然。而庄禅哲学对待人与自然关系“天人合一”的超然性品质,则实现了有限的个体心灵与宇宙生命节奏的审美交融,从而为中国的绘画艺术提供了一个超越时空的广阔的创作空间。儒家哲学为中国绘画的艺术创作提供了社会实践的活力,庄禅哲学则使中国绘画具有了“超以象外”的东方特质。而且也正是由于中国哲学特有的宇宙观作为主导,才形成了中国画独立于世界艺术之林的绘画美学观念、创作手段与技法形式。

正是基于儒、道、释特别是庄禅哲学思想对中国画艺术观念构成的决定性因素,中国画家在认识世界时,一开始就排除了时空序列性的制约,使中国画家对客观世界的把握,成为一种经过心理综合的、带有超然的主动性、宏观的、辩证性极强的类相性综合描述。它不仅使用貌似偏颇的黑色和简练的、抽象的线结构来表现宇宙万象的变化,而且使崇尚主客统一,体悟内在联系,力求于静观寂照中表现万物本质的中国画的写意性应运而生。

中国画写意性的产生,基于庄禅哲学观念影响下艺术创作自觉性的萌发。艺术创作是一个主观与客观相统一的过程,当官能的视觉审美将绘画导向捕捉物象形态,但“实事难形而虚伪不穷”(《后汉书·张衡传》)时,人们已不满足于对世界客观的外在物象的直接描摹,而企图作心灵上进入,以寻求和建立与传统人文哲学相统一的绘画观念。因此,中国画写意性的形成也就成为历史的必然。

所谓写意性,并不是相对工笔画而言的技法体系,也不是指在绘画中简单地描绘似是而非的图像,而是建立在画家对民族文化、时代精神、自然物象深刻体察之上的“天人合一”的至高境界。它是一种思维,一种意识,一种精神,一种高度凝练的情感,是贯穿于整个中国画领域的一种艺术思想。

中国画写意性的艺术观念远在两晋时期即已基本成熟,并在理论上不断充实、发展与完善。创作思想上的“迁想妙得”,“缘物寄情、物我交融”,“外师造化,中得心源”,造型上的“以形写神”,“形神兼备”等等写意性理论的精华,其思想内涵与审美取向构成了中国绘画写意性的思想基础。

写意性贯穿于中国画创作的全部思维与运作过程之中,并相互依托,互有渗透。使中国绘画的创造方式,既是主观的,又是客观的;既是抽象的,又是具象的;既有再现客观物象的因素,又有表现主观情愫的内蕴。这种既观物又观我,物我兼容、主客统一的创造方式,来源于写意性得以生发的主要思维方法——意象思维。

意象思维作为思维方式,是人的意志与自然形态的统一。作为审美意识,是美感形成的根源。作为构成要素,是人的主观意识作用下自然的人化。意象,构成了人与物象的交融。使画家在感知世界时,不仅以感情逻辑作出推己及物式的审美判断,使之“吾心自有造化,静而求之,仁

者见仁,智者见智可也”。(清·戴熙《习苦斋画絮》)又在感知世界的过程中反视自身,使自己的精神世界得到升华,达到“登高山则情满于山,临苍海则意溢于海”。(宋·郭熙)使作为表现对象的物象,经过作者情感禀赋的熔炼,归属于既源于客观物象,又体现了主体审美思想的写意性构成之中。

中国画写意性的意象思维构成观念,并不特别看重自然形象的视觉真实,也不执著于物象的自然属性,只是把物象作为在艺术创造中“缘物寄情”以表达作者意念的中介,从而使中国画的艺术创造摆脱了时空观念的限制和自然属性的约束,而去追求艺术表现的自由。在构成上强调“以大观小”,从宏观上把握世界,“穷天地之不至,显日月之不照”(唐·朱景玄《唐朝名画录》),“天地与我并生,而万物与我为一”(《庄子》)。在这种写意性艺术观念的指导下,天地造物,随其剪裁;阴阳大化,任其分合。春夏秋冬可绘于一卷,南北景物,可自由组合;四季花卉,招之即来,挥之即去。使中国画在构成上达到了既超越表象,又默契着客观自然法则的幻化境界,这正是绘画艺术创作至高的自由之境。

中国画写意性的艺术观念还使中国画成为一个融汇性很强的画种。文学、诗词、书法、篆刻;抽象、具象、抒情、表意等等皆可融为一体。使中国画精湛的笔墨技巧与传统的人文思想、哲学观念、画家对自然独特的感悟理解、自身的品性学养合而为一。这种艺术创作的自由,不仅使中国画可以超越时空地表现永不可及的幻象,同时又借助物象充分地揭示画家的心理世界。使绘画既相对真实地反映了客观物象,又与观者产生联想与共鸣,最大限度地发挥了艺术作品的效应,使现实主义与浪漫主义达到了完美的结合。从而也构成了中国画艺术创作的指导思想与理论基础,使中国绘画艺术本身一切不为外行者所理解的现象迎刃而解,不但使中国画这种独特的艺术形式以它特有的魅力在东西方艺术之林卓然而立,而且也构成中国绘画最基本的艺术特征。

第二节 “外师造化,中得心源”的创作原则

“外师造化,中得心源”是中国画最基本的创作原则。

中国画写意性的艺术观,是以客观物象作为基础的,只有把两者有机地融为一体,才能在中国画创作中达到以景抒情,以情表意,物我两忘,天人合一。故而早在魏晋南北朝时期,南陈姚最就在《续画品》中提出了“心师造化”与“立万象于胸怀”。而唐代张璪进一步明确地将其表述为“外师造化,中得心源”。这不仅一语道出了中国画写意性的真谛,而且成为中国画艺术创作千百年来所遵循的最基本的创造法则。

“造化”,是指作为绘画创作的原型,它包括了天地万物的客观物象。所谓“师造化”是说画家的艺术创作应以“造化”——即客观自然为师。大自然与人类生活是艺术创作的源泉,这是经过艺术实践检验的真理。但师造化并不仅仅指写生,还包括画家对生活、对自然的深刻观察、研究和体悟等独特的感受。

“中得心源”是“外师造化”的升华。“心源”是指以心为“源”,心之源乃创作者本身作为创造主体的思想、意念、情感与修养,是画家将“外师造化”所得到的素材,通过集中、概括、提炼、筛选、构思后在心中的所形成的意象。心源是师造化的基础,造化是画家之心所师法的对象,这二者相依相存,相辅相成。造化于外,心源于内,内外的结合即老庄所谓“远取诸物,近取诸身”者。物即造化,身即心源,物身融合而为象。造化与心源的融会贯通使艺术的创造观之于物,发之于心,立之

于象,行之于笔,现之于画。因此,中国画创作所表现的物象,不是纯粹地客观事物的外在表象,而是融合了画家主体思想意识与情感的意象形态。这种意象形态的形成,与作为创作主体的画家本人的学识修养、人品素质、审美情趣以及艺术技巧都有着有机的联系。“中得心源”的过程,实际上是把客观世界中的“物”与主观精神的“我”予以统一交融的过程,由其导致的中国画创作,既反映了客观的生活物象,又表现出了画家的感情因素与鲜明的个性色彩。

任何一个画家的中国画创作,其创作的主体精神,都离不开作为生活实践和素材源泉的“造化”与作为胸襟学养、审美品位的“心源”两大要素。以高雅的品性学养去观察自然、师法造化,可以体悟与发现一般人所无法感受到的美感情趣。性灵与激情所得到的陶冶与冲动,使艺术获得了创造的源泉。而师法造化,与天地同参的同时,也使创作者的心胸得到了净化、开拓与升华,从而使心源得到了进一步的发掘。潘天寿在《听天阁画谈随笔》中谈到:“画中之形色,孕育于自然之形色;然画中之形色,又非自然之形色也。画中之理法,孕育于自然之理法;然自然之理法,又非画中之理法也。因画为心源之文,有别于自然之文也。故张文通(璪)云:‘外师造化,中得心源。’自然之理法,画外之师也。画中之理法,心灵中积累之画学泉源也。两者融会之后,进而以求变化理法、打碎理法,是张爱宾(彦远)之所谓‘了而不了,不了而了也’。然后能瞑心玄化,造化在手。”

“外师造化,中得心源”,其“师”字确是运用得恰到好处。“师”造化不仅仅是重视自然,而且要以师事之,以自然、生活为基础、为源泉、为师承,通过“中得心源”的艺术加工与提炼,使自然与生活达到具有艺术性的理想化境界。这个过程即东晋顾恺之所说的“迁想妙得”。

“迁想妙得”与“外师造化,中得心源”本质上是一致的。有点近似于西方美学中的“感情移入”。潘天寿对“迁想妙得”的解释是“迁想妙得,乃指画家作画之过程也。迁:系作者思想感情,移入于对象。想:系作者思想感情,结合对象,以表达其精神特点。得:系作者所得之精神特点,结合各不相同之技法,以完成其腹稿也。然妙字,系一形容词,加于得字上,为全局之关纽。”“迁想妙得”提出了作者主观的思想感情在艺术创作中的重要作用,并显示了唯物思想与辩证观点。“迁想”既指由此物象联想到另外的物象,又指画家将自己独有的思想感情迁移入对象的表现之中,与物象融合。“妙得”是指画家通过对物象深刻的认识,运用充沛的感情和丰富的想象,在创作中表现出独创性与典型性。只有通过“迁想”的“凝想形物”,画竹则“其身如竹化(北宋·苏轼)”,画草虫则“不知我为草虫耶?草虫之为我耶?”“登高山则情满于山,临苍海则意溢于海”,物我相融,主客统一,才能“妙得”物象的气质神韵。“迁想妙得”不仅是一个运用形象思维的全过程,而且就绘画的创作而言,也恰好表现了从感性认识到理性认识,再从理性认识回到感性认识的艺术创作的构思过程。

郑板桥题画竹曰:“江馆清秋,晨起看竹,烟光日影露气,皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。”(清·郑燮《郑板桥集·题画竹》)他所说的“眼中之竹”、“胸中之竹”与“手中之竹”的关系,概括了绘画创作从认识生活到表现生活,由感性认识到理性认识的全过程。亦即“外师造化”通过“迁想妙得”而“中得心源”的过程。

“眼中之竹”是“造化”——即自然中的生活形象。它作为自然物象的客观存在,在同类物象中其结构、形态是没有十分明显地差异的,但画家在寻找与自我精神相贯通的自然外物——即“外师造化”时,对自然形象的选择即已体现出了画家的个性精神与艺术要求,这种个性精神与艺

术要求,同时也导致了对生活认识上的差异。而通过对有所选择的生活物象的观察、认识、研究、体悟等客观认知后,通过写生把握、记录其感受和发现客观的自然物象具有本质价值的特征,绘画创作即由“眼中之竹”转化为“胸中之竹”,从而进入“中得心源”的过程。

无论自然物象如何生动感人,绘画艺术的创作最终还是要通过画家主观精神对自然物象的熔铸和提炼,在胸中对所要表现的物象以自然认知(眼中之竹)为依据,对其进行重新的组构与营造,最终达到以某种艺术语言来显化画家抽象的人格精神与可视的具体物性这一表现目的。因此,“胸中之竹”通过“中得心源”而“迁想妙得”的过程,与画家本人的艺术修养密切相关。古人所谓“人品不高,落笔无法”,“笔墨小技耳,非情操卓行则不工”,(明·李日华《紫桃轩杂缀》)都说明了在“胸中之竹”这个对自然物象进行艺术加工的过程中,作者的人格情操、文化品位、审美好恶、艺术追求等内养对提炼客观物象的影响。北宋范宽说:“前人之法未尝不近取诸物,吾与其师其人,未若师诸物也;吾也其师诸物者,未若师诸心”。(《宣和画谱·卷十一》)“师其人”是摹仿他人创造之迹,这是别人嚼过的馍,师承者无论摹仿得多么像,也只是拾人牙慧而已;“近取诸物”是师造化,较之摹仿他人的创造已是还源为本,但仍是知其然而不知其所以然;其所以然来自于“诸心”的艺术加工与创造,要知其所以然,只有“师诸心”,才能正本清源。范宽的论述,明确地强调出了画家在艺术创作中主观精神所起的主导作用。而不同的画家,即使表现的是同一自然物象,由于主观精神的差异,在表现自然物象中所体现出的主导作用,不仅在对自然物象——“眼中之竹”的选择时因人而异,而且在“胸中之竹”的艺术加工过程中,由于主导精神的差别,使其所创造出的艺术形象——“手中之竹”,既不同于生活中的自然物象“眼中之竹”,又不同于描绘同一自然物象的他人所创造的艺术形象,这正是“师其人”与“师诸心”的根本差异。

“手中之竹”是经过“中得心源”而“迁想妙得”后主观与客观的融合,是由感性认识到理性认识的结晶。它既保留了客观自然物象的基本属性,又经过了作者的概括、提炼和艺术加工。它表现出作者所赋予的带有抽象意味的主观意象,具有与作者的内在学养密切相关的独特性与典型性,它概括了中国画观察自然、认识自然、妙造自然的艺术创作规律,这也正是艺术创造由理性认识回归到感性认识的再现。

造化与心源的关系以借自然形象表现人的主体创造精神为主导。而主体精神的展现,由中国画写意性的艺术观导致的中国画特有的构成形式则是使其具体化最重要的拓展途径。可以说,造化、心源与建立在中国画写意性基础之上的特有构成形式是中国画艺术创作的三大支柱。造化为源,心源为本,而写意性的构成则是将心源的意象予以落实的手段。没有了师造化,绘画即失去了创造的源泉和依据,势必走向摹仿他人创造的死胡同。郭熙在《林泉高致》中批评北宋后期山水画坛说:“今齐鲁之大,惟摹营丘,关陕之士,惟摹范宽,一己之学犹为蹈袭,况齐鲁关陕,幅帙数千里,州州县县,人人作之哉?”南宋末年,也同样出现过“人人马远,个个夏圭”的类似现象。而明清之际,“家家一峰,个个大痴”的摹仿之风更甚,此所谓“死守旧本,终无出路”。如此发展,中国画也就失去了个性特征。

但以单纯的写生——亦即师造化作为惟一的支撑,绘画创作则不仅成为生活物象的翻版而失去了灵性,而且也违背了中国画艺术创作“天人合一”的基本特征。因此,“中得心源”的“迁想妙得”,作为对造化的提炼与升华,就成为“造化”由自然物象转化为艺术形象的阶梯。

造化与心源相融合的直接结果是意象,而意象的创造如果没有了造化的启迪与制约,则又会走向唯心的极端。过分强调主观的作用而随心所欲,其结果只能导致艺术创作的无标准性与盲

目性。造化与心源,失缺了任何一方的支撑,都无法完美地承担起中国绘画艺术创造的骨架。

造化与心源和写意性的构成方式的三位一体,导致了自然、修养、意象与样式或方法在结构上的紧密无间。如果没有了中国画特有的写意性的构成样式的最终落实,中国画创作的整体结构就会发生倾斜,就会缺少方法,更无法通过意象形态的迹化来达到形式美的要求。中国画的艺术创造,只有同时完美地解决造化、心源以及掌握写意性的构成规律这三大环节,主客之间的矛盾才能得以完善与统一。这三者之间相依相存,没有了相应地写意性的构成形式,心源对造化的升华就没有了具体展现的可能,但没有了受造化陶冶而产生的心源意象,构成形式也就失去了写意性及其相应的价值。这是一种具体化了的因果关系,我们不能认为有了造化才有了心源,就像庸俗的唯物主义观点那样,认为有了生活才有了艺术。而正确的理解应该是没有了生活就没有了艺术,但生活并不等于艺术,有了生活也不一定有艺术。造化、心源、写意性的构成形式三者之间同样如此,有了造化,没有了心源的熔铸,造化仅仅是自然物象而已;既有造化,又得心源,才能创造意象,而仅有意象没有写意性构成形式的具体落实,意象也仅仅存在于思维感悟之中。造化不等于艺术,心源不与造化结合也创造不出艺术,构成形式没有了造化与心源的依托,同样也没有了构成艺术的写意性与生命力。

写意性的构成方式,作为一种既具有共性化特征又带有个性化语汇性质的艺术表现手段,从根本的意义上来说,它同样可以归属于心源的范畴,但“心源”虽取决于画家本人的整体学养,却更带有先天的因素特征。宋代郭若虚在《图画见闻志》中说:“六法精论,万古不移。然骨法用笔以下,五者可学,如其气韵,必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月到,默契神会,不知然而然也。”明代董其昌也曾言道:“画家六法,一曰气韵生动。气韵不可学,此生而知之,自有天授。然亦有学得处:读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,立成陬鄂,随手写出,皆为山水传神。”(明·董其昌《画禅室随笔》)郭若虚与董其昌所说的“必在生知”与“生而知之”,虽然有唯心论的色彩,但对这种说法予以全盘否定,也不是实事求是的态度。绘画创作的最高境界是气韵生动,而气韵生动决不是仅仅指绘画技巧的纯熟与高超而言,它包括了人格情操、胸襟气质、审美品位、文化修养、绘画技能等各个方面的因素,它是画家学养的综合显现。画家所需具备的先天素质是人所共识的事实,不少先天不足的以绘画作为终生职业的人,所付出的后天实践努力,远远地超过了具有先天素质的画家,但却仍然画不好画,品位与格调低却不自知,这样的例子比比皆是。虽然“生而知之”者要具有学养,同样需要“读万卷书,行万里路”。但“心源”的内养带有先天的因素,却是不争的事实。

而写意性创作方式的把握,虽然也要基于“心源”的创造,但它却有法可依,有规律可循,它在很大程度上更是“读万卷书,行万里路”的结果,既可“以巧密得”,亦可“以岁月到”。它作为造化与心源的具体化,有着在历史发展中逐渐形成的为观众所接受的语汇形式,时间的积淀,使这种语汇形式成为事实,成为传统。中国画的艺术创作,就是要既接受这种传统的语言规定,深化、发掘这种语言规定,同时又力求创造新的语汇形式,并使这种带有个性特质的新的语汇创造,在整体的构成语汇环境中获得认可并得以流通。而在师法造化的基础上,利用心源的体悟,创造出新的构成语汇形式,则是中国画的学习与研究根本性的任务。

“外师造化,中得心源”的创作原则以及建立在写意性的中国艺术观基础之上的、同属于“心源”范畴的中国画特有的创作形式,概括了中国画艺术创作观察自然、认识自然、妙造自然的艺术创作规律,并在实践中强调形象思维与学识、人品、修养对绘画创作的重要作用,它作为中国画艺

术创造的根本与传统的精华,不仅历经千年而不衰,时至今日,则更具有重要的现实意义。

第三节 线性结构的表现语言

线是中国画最基本的表现语言。

客观世界中并没有线,线是人的主观创造,是从客观对象中抽象出来的。中国画的初始时期,绘画就以线的形式出现了。虽然那时的绘画还没有上升到艺术的领域,但人类在对客观物象的感知中,受到线的启示,对线有天生的感受能力。

用线造型构成了中国画的特点。任何种类的绘画都有自己特定的表现手段,这种表现手段无不受到绘画所使用的物质材料的制约。中国画以毛笔、水墨这些物质材料作为绘画语言的物质基础,使线在中国画的发展中表现得淋漓尽致。笔墨这一人为设置的物质材料,使用线成为中国画主要的表现方式。毛笔的特殊性能,为用线提供了十分有利的条件,而笔墨形态的本身在某种程度上亦可看做是线的扩展。中国画在近千年的发展中,把线提炼成一种成熟、高超的表现语言,使中国画的用线既非主观的随意行为,又不是客观的摹仿过程,它是经过历史沉淀形成的中华民族共同的视觉界定。中国画的线并不完全依赖于直观,而更多地是在写意性的艺术观指导下运用意象思维的方式加以提炼,在尊重客观的基础上,经过更多的内心筛选和重组,既表现出强烈的造物在我的主观意识,又达到物象的表意性和意象的概略性的统一。

中国画用线的特点首先在于它的造型功能。在中国画的表现过程中,线是落实意象惟一的造型手段。中国画的造型能力也就是指用线来表现物象、落实意象的能力。中国画家运用线直接在物象的结构中找出他们的客观原型,表现出物象形体状态中最本质的东西;并运用线的各种变化表现物象的各种特殊状态;运用线在人们视觉上的差异,表现物象的质感;运用线的不同结构方式产生的不同张力,表现物象的量感;运用线的不同线型和浓淡干湿变化,表现物象的层次与深度;运用线的穿插、重叠、疏密、虚实,表现节奏与韵律等等,使中国画的用线具有丰富的表意性和切意性。

由于线的使用,导致了中国画的典型性,使写意性的意象思维和用线造型的形式基础得到了统一。

西方绘画也有用线表现物象的方法,但用线的方式与中国画有着本质的差别。在西方绘画中,用线的主要功能是界定物象的轮廓——即界型功能。它造型的主要因素是利用明暗、色彩的语言来表现物象的结构形态,线在表现语言中处于从属地位。在这种状态下,线只是轮廓的边缘,即使没有线的界定,其造型的构架依然能够成立。

中国画的线同样也具有界形的功能,但线的运用与西画的界形有着本质上的不同。中国画界定物象边缘的线条,与物象的内部结构形态有着直接的联系,它既是物象结构的边缘界定,又是结构骨架的一部分。抽掉了界定边缘的线,结构就要受到破坏和影响,造型也就无法成立。

与西方绘画以明暗、色彩表现物象内部结构形态相比,中国画则完全抛弃了这一切。它通过互相类似、互相关联,按一定组合规律的小单位重复,以严谨的构成和排列来描述物象、表现形体,使物象的形体结构具有了可视性和再造性,并通过系统化的处理,营造了画面的空间。它的表现因素来自于物象结构本身的形态动势,并从物象形态中提炼出最能表现结构形态的形式因素,进而发挥线的特质所给予的表现性因素。它不仅是整个艺术创造过程中最重要的语言和手

段,又是以主观的审美意识为主导对客观物象进行的一次形式再造,并打破了所谓透视、光线、明暗、色彩等种种限制,而按主体审美意识的趋向对物象进行了形式的重构。

西方绘画中也有完全用线完成的绘画形式,但由于思维方式的不同,用线的着眼点仍以明暗作为依托。线的运用是客观形体的重合,线在运用形式上虽也进入了轮廓之中,但仍然停留在结构的边缘上,只是由外轮廓进入了内轮廓而已;是一种没有多少感情因素的明暗与色彩的衍生状态,仍然属于轮廓界定的范畴。而中国画的线是造型惟一的手段,线与形体结构息息相依。它既不是其他形式的衍生状态,也不是完全从客观中来;既表现物象的内外轮廓,又由轮廓延伸于内部结构;线既是形体结构的骨架,又具有独特的形式美感;既表现了物象,又不受制于物象。因此,中国画的线与作为非造型主要因素的西画中的线,在造型功能与审美价值上不可同日而语。

中国画用线的作用还远远超出了造型本身,成为作者感情表露的媒介,具有传情表意、抒发性情的主观抒情功能。画家可以在凭借线表达物象的形态、结构、精神的同时,表达作者的情感与意念,使线具有了性格化的特征。

中国画的借物抒情,是借助于对客观物象的描写,寓兴于客观物象,表达画家的情感意念,线条也就成了这些情感的载体。线所展现的是画家的个性,线条的种种变化实际上是画家情感的外化。宋人工笔花鸟画的线条流畅圆润,渗透着他们对自然花鸟之美的欣赏与赞叹;徐渭的花鸟画线条老辣枯涩,表露了他悲愤的内心世界。“高古游丝描”的圆润流畅,流露着顾恺之对贵族妇女的赞美与喜爱;《历代帝王图》中表现英明神武之主用线的坚韧和表现陈后主时用线的纤弱,实际上表达了作者的思想感情与对历史评价的认可。古人所谓“喜气写兰怒写竹”等等不胜枚举的例子,都说明了线条可以表达不同的情感。正因为如此,画家在表现客观对象的同时,通过线条不同的迹化形式来表现不同的生命感悟、审美观念和韵味意趣,使线的表现功能与作者的心灵和审美情趣融为一体,因而,线的性格化自然也就带有了强烈的个性特质。

线的性格化可以使中国画的用线完全脱离客观物象的外部特征,而在画家主观意念的支配下与物象的内在神态合而为一,从而使性格化的线变成客观物象的艺术特征。陈老莲的人物与八大山人的花鸟就是最好的例证,陈氏与八大笔下所表现的人物与花鸟,其用线已远不是客观物象的生活形态,他们创造性的性格化的用线方式,为他们的作品打上了明确的陈氏与八大的印记。此种现象,在历代优秀画家们所创造的中国画作品不乏可以印证之例。

线所具有的气质,构成了中国画的品位与格调。而这种品位与格调,来自画家根据自己的审美情感、学识修养和对线的形式法则的认识所创造出的性格化的线条,特别是中国画与中国书法不仅同宗同源,而且工具材料也完全一致。书法线条的表意性历史更为悠久,当它自然地融入中国画用线中时,更有利地拓展了线条性格化的发展,使这些或庄重典雅、或洒脱飘逸、或灵变松活、或刚健挺拔、或雄浑苍劲、或质朴古拙、或圆润秀美的线条,不仅成为画家心灵情感世界的迹化,而且使线本身获得了独立于物象之处的审美价值。

同时,书法笔法的介入,使线的情感特质具有了节奏与韵律的美感,使作者从各个角度审视并重新设计各个物象之间的组接关系,在中国画的制作过程中不断发现新的潜在的图式美感和众多生发的可能性。这种多变的因素被发掘并通过节奏使其形成韵律而得到统一。

中国画的线在运用过程中,按照艺术美的法则,对生活物象加以概括、提炼、夸张、省略、取舍、变形,将自然物象的无规律变为有规律可循的程式化和定型化。这是对自然物象特征加以主观强调的结果,也是中国绘画解决艺术创造与自然对立关系的一种巧妙手段,并由此带来了中国