

师苑精粹

师造化

邓益民 著



西北大学出版社

师苑精粹

师造化

邓益民 著



西北大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

师造化 / 邓益民著. —西安: 西北大学出版社,
2006. 3

(师苑精粹)

ISBN 7-5604-2118-0

I. 师... II. 邓... III. ①中国画—艺术理论—文集
②中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J212-53
②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第016808号

师苑精粹 —— 师造化

出版发行 西北大学出版社
电 话 029-88302590
经 销 新华书店经销
版 次 2006年3月第1版
开 本 787×960mm 1/16
字 数 120千字
书 号 ISBN 7-5604-2118-0/J·30

社 址 西安市太白北路229号
邮政编码 710069
印 刷 西安煤航地图制印公司
印 次 2006年3月第1次印刷
印 张 4
印 数 1—1 000
定 价 50.00元

教学与学术研究看似两种不同的职业,但在现实中,两者并不总是分得很清,常常是畸轻畸重地结合起来,以其互助互补而相得益彰。

青年美术教师、国画家邓益民是一个例子。最近读到他寄来的关于中国绘画理论研究的论文和他的画作图片。这些表明,他在教学的同时,还坚持阅读中国美术史论著述,并悉心钻研,写出了具有一定理论深度的论文,这对于他的创作实践,对于他本职的教学工作,是大有裨益的。

邓益民的文中有两部分分别是对绘画“六法论”的阐释和对工笔画与写意画关系的考察。

魏晋南北朝时期是中国绘画理论奠基基础的时期。东晋顾恺之的“传神论”和南齐谢赫的“六法论”可以作为标志。它们集中体现了中国绘画思想和中国艺术精神,千百年来成为中国画创作的圭臬。益民认为,“六法”中的第一条“气韵生动”是提挈其他五法的核心和统领。进一步分析“气韵”为“气”和“韵”所构成,“气”代表阳刚之美,“韵”代表阴柔之美,合为两种极致美的统一。余者“五法”大多为“气韵”的具体体现。“骨法用笔”强调中国画表现的第一要素“笔墨”的重要性,它为后来提倡以书入画作出了理论铺垫。“应物象形”之“象”亦非指外形之似,是指以“气韵”为归宿的“神似”。“随类赋彩”不是指物象自身呈现的所谓固有色或环境色,而是一种艺术化了的富有感情的观念性的色彩。至于“经营位置”和“传移模写”,也都是倡导要有使画面充满生机、富有动感的“构图”和应该有颇具创造性的承传。总之,“六法”中的第一条统率了其他相互保持着内在联系的五条,而构成有机的理论体系。从益民对“六法论”的阐释和理解中可以看到,他援引了魏晋、唐、五代、宋、元时期的画论,说明他对中国古代画论是下过功夫的,而且,他在前人研究的基础上,又经过自己独立思考,提出了个人的见解。

益民对于工笔重彩画的考察是将其置于中国美术发展的历史长河之中,并使之与后出的写意水墨相比较而言的。他在论述了二者各自的表现特征、审美追求以及相互关系后,一再叙说,写意水墨并不如有些人所理解的仅仅是“逸笔草草,不求形似”主观编造的“墨戏之作”,水墨写意同样离不开师法造化,也是源于生活,源于自然的。

从书名的标题选用“师造化”来看,作者的意图十分明显,他对当下创作中片面强调绘画的“自娱”“适兴”和“墨戏”而轻视生活,作品缺乏生活内涵的倾向颇不以为然。任何时代,生活都是艺术创作的源泉,正是出于此,他不避片面之嫌,书名只取唐人张躁“外师造化,中得心源”中的前半句,以针砭时弊。

书中收入的画作,是对其艺术观点的佐证和创作实践结果。这些作品大都是描绘西北黄土地上农民生活的主题性创作。作者生于斯,长于斯,从而他的画笔饱蘸了自己独特的感受和深深的情感。这一幅幅充满浓郁地方色彩和生活气息的图景,既质朴、温馨、浑厚、欢快,又沉重、旷达、漫长、甚至苦涩。一种充满入世情怀的现实主义精神贯穿于作品之中。

我认为,像邓益民这样,把绘画创作与理论思考结合起来,把教学与学术研究统一起来,使之相互吸收融合,相互促进,远远胜于“单打一”的做法。

文化部中国艺术研究院学术委员会副主任
中国艺术研究院研究员 博士生导师

邓福星

乙酉年末于北京红庙北里

丹青尽抒黄土情

——记青年画家邓益民

中国艺术研究院美术研究所研究员

黄远林

青年画家邓益民近年在国内外重大展览中连连参展频频获奖,引起我国美术界的关注。如他的《遥远的歌》《厚土高秋》《寒天》《壮歌》《山音》等,分别入选第八届、第九届全国美术作品展览及国内外多种美展、画展,并获北京中国书画博览会中国画二等奖,首届、第二届全国教师书画大赛一等奖,(东京)第三届国际书画展国际大奖,(多伦多)第二届国际水墨画创作展优秀特别奖等国内外作品奖共 17 项。在东京都美术馆获日本“产经新闻奖”,该奖邓益民是至今中国首次获得者第一人。益民君赢得如此殊荣,得益于生养他的那片黄土地,是黄土之情在艺术上辛勤耕耘获得的初步收成。

邓益民 1962 年出生在陕西临潼一个偏僻小山村,家境贫寒。他的童年和少年时代都在农村度过。他说:“从我记事到高中毕业身上穿的衣服都是母亲织的土布,由母亲和姐姐缝制而成。上小学和中学几乎没有开学就能交清学费的历史,总是父亲领着我 去学校 赊账,学期末才勉强补交。”他自幼喜欢涂涂画画,痴情于丹青,后来靠助学金完成了在西安美术学院的学业。现为西北大学美术学科教师、中国美术家协会会员、国画家。也许正是这种生活环境和成长经历,造就了他真诚质朴和坚韧不拔的性格,也决定了他的艺术追求一直遵循长安画派所倡导的“一手伸向生活,一手伸向传统。”

“生活是艺术的唯一源泉”、“自然即是法”是他崇尚的箴言。他认为“画什么”和“如何画”都应到生活中去观察、体验和感受。他常常把人们看惯的生活中极平凡的物象作为自己的审美对象,从中挖掘出别人没有发现的美感和情感。如《东靠黄河西靠山》《山音》《寒天》《乍暖还寒》《遥远的歌》等作品中,无论放羊老汉或儿童、羊群或鸡、黄土高原或一草一木,都充满黄土地浓郁的生活气息,借此感染和打动读者使之产生共鸣。而有的作品根据内容的需要全然也以直观再现的方式表述,则具有一定的象征意义和较强的张力,如《壮歌》《清幽》《岁岁年年》《日出日落》《山道》等即是。邓益民的作品抒情而刻画细致入微,因而使人感到耐看并能得到视觉上的最大满足。他说,“画家应吃进生活然后吐出艺术,如蚕食桑叶而吐出丝,我的画属现实主义,画法上主

张写实,同时并不排除吸收浪漫主义和自然主义的某些有益东西。”

同当今画坛上某些不愿在基本功训练上下功夫而又急于求成的青年作者相比较,益民君的扎实传统绘画功底和严肃的创作态度,显得很可贵。中国传统绘画之人物、山水、花鸟分科由来已久,益民君没有走专攻一科之路,而是具有全面的造型能力,这使得他在运用传统笔墨技法反映丰富多彩的生活上,有着广泛的适应性。他说:“我对什么有感受就画什么,什么能打动我,我就画什么,不能说能画花就画不了人,能画山就画不了水”。因此,他的许多作品完全打破了人物、山水、花鸟的界线,而是将三者有机结合起来,形成自己独特的艺术面貌。他的画从来没有哪一幅是“一挥而就”的,他每作一画,都苦苦思索,尽可能调动生活积累,在立意上苦下功夫,不厌其烦地反复推敲修改,方始定稿。他在创作“人情”时废寝忘食、“三更灯不灭,五更灯又明”是常事。可以说益民君的每一件作品既寄托着他对家乡父老乡亲的一片深情,也是画家的才华和心血的结晶。

邓益民在成绩面前头脑很清醒,他说“在艺术上,我只是一个小学徒,我将永做一名好学生好好学习”。目前他准备动笔创作一套系列作品,以他熟悉的故乡为对象,画故乡的父老乡亲、故乡的山水、故乡的花鸟、故乡的变迁与兴衰。表现黄河文化、传达民族精神。画幅可大可小、不拘一格,只求主题统一,不求风格样式统一。将从继承传统到探索创新,从形式、材料、技法、视觉效应等多方面进行试验,力图进一步创作出更富有自己个性的作品。愿益民君像他的名字那样从他的笔下创作出更多有益于人民大众的精神食粮。

这是已故著名美术史论家黄远林(1940.4~2005.6)研究员生前为邓益民先生所写评介文章中的最后一篇,文中所传达出的师造化精神与该书的内容具有一致性,它还展示出了邓益民与此精神相关的一些艺术观和创作实践的另一面,所以,在此试作序二。它与我国著名美术理论家邓福星博士所作序言,相得益彰,相信对该书的解读是有益的。

编者

在我看来,“外师造化”不单是中国绘画的创造原则组成,也是中国画画论、画理、画法创造与发展的原则构成,有谁能说不是呢?

文章中,南齐谢赫的“六法论”,作为中国画的最高审美标准,也是“外师造化”的产物。且不说他与东晋顾恺之针对客观生活对象提出的“传神论”之间的发展渊源,就说他“六法”中的“气韵”、“骨法”、“应物”、“随类”等,没有一个不是直指客观生活对象,无不是“外师造化”,而后“中得心源”的结果;再说工笔画与水墨画的审美差异,从宏观上的“以形写神”,到微观上一点一划的用笔方法,无不是对客观生活对象由内而外的直接摹拟。如划中,工笔里的“钉头鼠尾描”、“行云流水描”等十八描法,写意水墨里的“屋漏痕”、“凝里行车”等,如点中的“高山坠石”、“凝里把钉”等等的用笔方法,无不是客观生活对象的“造化”之功;至于元代文人画的形似与笔墨表现,就拿最具这个时代特征和代表性的“元季四大家”来说,他们的艺术无不成就于“外师造化”。“四大家”虔诚认真尊重客观生活对象,认真观察记录,一丝不苟地追求形似而后神似。他们对客观生活的形似,甚至达到了“绝似”的程度。单从倪瓒的“折带皴”来看,它就是从太湖岸边的水层岩中观察得来,既准确又别致,使笔墨与生活形象准确完美地结合与统一。倪瓒说自己“郊行及城游,物物归画笥”,可见其态度和用功。其实,“四大家”无不如此注重“外师造化”,也正因为如此才创造出中国绘画史上“元季四大家”的辉煌。

再说,从中国画“天人合一”、“物我结合”的创造思想与方法,到“传神”、“写意”的中国艺术精神与目的,它们有着一个共通的特点,那就是首先直指客观生活世界,没有艺术表现客体自不存在这样的名词。所以,只有“师造化”,努力观察、研究、感悟客观生活与自然,才是中国画得以创造发展的保证。

当然,中国画艺术的创造与发展既要“外师造化”,也要“中得心源”,这是一个艺术的客体、主体、本体相互作用的过程。但“外师造化”是基础,是保证。

中国画艺术的创造与发展,理论也好,画作也好,既要“心源”,也要“外师造化”的“根源”,只有“二源合一”共同作用,才是科学的创造发展观。可是,当今关注“心源”的主观创造作用矫枉过正,以至使我们都快走到了唯“心源”论的危险边缘。我们不能忽视,如果失去了“师造化”的“根源”,那将一无所有。

“问渠那得清如许,为有源头活水来。”只要我们遵循中国画艺术的创造与发展规律,“师造化”,“得心源”,不厚此薄彼,有序地探索与开拓,才有可能创造出鲜活的理论和画作。

邓益民

丙戌年正月初九于西北大学

目 录

序	岁岁年年...../35
丹青尽抒黄土情	家园 /36
前言	记得那是秋天...../37
师造化 /1	无所思 /38
厚土高秋...../17	老民工..... /39
厚土高秋(局部)...../18	青年 /40
好日子...../19	人之初 /41
温暖的河(局部)...../20	秦兵 /42
温暖的河/21	还寝梦佳期 /43
遥远的歌(局部)...../22	秦腔 /43
遥远的歌...../23	秋 /44
金声...../24	秋思图 /45
日出日落...../25	杨柳青青江水平 /46
暖冬...../26	日暮乡关何处是 /47
山音...../27	醉听清吟胜管弦 /48
壮歌...../28	不畏浮云遮望眼 /49
寒天...../29	大吉图 /50
清幽...../30	月圆 /51
山道...../31	好猫 /52
吉祥人家...../32	邓益民常用印选..... /53
日当午...../33	邓益民艺术简历..... /54
童年记忆/34	后记
藏女...../34	

师造化

——试论中国绘画的审美标准、审美差异和文人画的形似与笔墨表现

“六法精论，万古不移”，从古到今“六法论”成了中国绘画艺术的最高美学标准。中国画没有不以“六法论”为指归，也没有任何一个新的理论可以取而代之。“六法”以“气韵”为中心，为了达到“气韵生动”的目的，就必须重视其它五法，因此，“六法”缺一不可。对“六法”既不可只从字面直观认识，也不可单从某一法去孤立理解，而应从其文化精神的角度进行整体把握。否则，就难以正确理解中国画独特的审美特点，就会造成许多误解。

工笔画是水墨画得以产生的艺术基础，水墨画从工笔画中走来，它的艺术审美思想，理论基础，造型原则都出自工笔画，其艺术表现技法也是从工笔画基础上发展而出。如果离开了工笔画的理论支撑，水墨画将成为无骨之人，其本体是不能立足的。因而，工笔画与水墨画之间的审美联系自不待言。工笔画与水墨画的审美差异，总体来说是大同小异，大同的是审美思想和审美追求；不同的是艺术表现形式。貌似艺术表现的不一致性，仅是表象，其实二者的艺术审美精神还是统一的。

对“形似”与笔墨表现态度的认识，关系着画家从客观生活形象到画面形似和笔墨表现的态度及结果，也关系着这一审美判断的标准。“形”是绘画的语言和灵魂。中国画的形似与笔墨表现观深受文人画的影响和制约，而士大夫的言说事实上含有多种理解的可能，但立体地看，后来对文人画“形似”与笔墨表现的言说，在认识上显然存在着有意或无意的片面理解，以至造成了对这一审美判断的误解，进而微化了中国画艺术的严肃性，将中国画推向了“把玩”的尴尬层次和境地。

一、中国绘画六法的审美意蕴

在东晋顾恺之的《论画》《魏晋胜流画赞》《画云台山记》中提出“传神论”的基础之上，南齐谢赫又在其所著《古画品录》的序言中发展性地提出了“六法论”，到此形成了中国画理论的完整体系。从此，中国画的审美原则、审美追求、画面的审美构成准则则得到了确立。从古到今中国绘画没有不以“六法论”为指归，也没有任何一个新的理论可以取而代之，“六法论”成为了中国绘画艺术的最高美学标准。正如宋代郭若虚在他的《图画见闻志·论气韵非师》中所说“六法精论，万古不移”。谢赫的“六法论”内容，有下面几句话：

虽画有六法，罕能尽该，而自古至今，各善一节。六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。¹

由于“六法论”的重要性，从古到今人们对之多有论述，但也是“自古至今，各善一节”，论述角度不尽相

同。鉴于“六法”的重要性,我仅从认识的角度谈一下自己对“六法论”的理解,好在谢赫本人未就“六法论”作过专门解释,这既是遗憾同时也给我们今天留下了非常广阔的研究空间。

(一)关于六法论

南齐画家、评论家谢赫所著《古画品录》,在评论自三国吴至梁朝三百年间二十七位名画家的成就和风格时,据其艺术造诣,将这二十七位画家的作品分为六品。又提出了绘画“六法论”,从古到今为历代画家所宗,此后“六法论”成了中国画批评与鉴赏的典范,也是中国绘画史上第一部系统化理论化的重要著作。“六法论”既是中国绘画的审美原则,也是中国绘画的审美标准。“六法论”以六法之首“气韵生动”为中心,是继顾恺之“传神论”之后的又一道重要的美学命题。“六法论”是对“传神论”和以前的绘画方法的发展和总结,其中蕴含“传神论”,但比之更加全面,更加精密。“六法”中一至五法主要是讲画面的审美构成与要求,之六是讲绘画的学习方法。“六法”以达到“气韵”为目的,为了“气韵生动”,就必须重视其它五法,因此,“六法”缺一不可。凡画中国画者无不知“六法论”,“六法”早已成为绘画的代名词。善画者即被人称为通“六法”。

(二)对“六法”的理解

六法另有一种断句法,能使我们对其内涵有一个比较直观的字面认识,即:“六法者何?一气韵,生动是也;二骨法,用笔是也;三应物,象形是也;四随类,赋彩是也;五经营,位置是也;六传移,模写是也。”^②以上断句方式显然比常用的谢赫“六法”原文更加明晰和易于理解其旨意。但其仍处在原文的字词范围内,为了进一步认识再作以下简要阐释:气韵生动——原指描绘人的精神气度要生动,今多指整个画面表现的气势、情致和风格与韵味生动有致。骨法用笔——指用笔描绘对象的骨干笔力,不但要表现人物的皮肉外貌,而且要重在表现对象的骨相。应物象形——指根据人或物的形象特征创造出画面形象。随类赋彩——指按照不同绘画对象对你不同色彩感受着上不同色彩。经营位置——指酝酿构思安排整幅画面的结构布局,画面形象的位置,类似西洋画的构图。传移模写——临摹学习传承前人的优秀传统,是中国画的学习方法。以上这些虽是对“六法”处于字面上的非常微观而直接的理解,但它对我们深入研究“六法”有着非常重要的意义,最少可以使我们对“六法”有一个轮廓性的认识,能使我们走近“六法论”。

(三)以“气韵”为中心的“六法论”

在“六法”中以“气韵”一法最为重要,其它五法都是为了达到“气韵生动”而存在。“气韵”一词的提出是谢赫对前人艺术经验的积累和概括,他在其《古画品录》中自说:“虽画有六法,罕能尽该”,可见“六法”的存在。“气韵”一词在画中含有气与韵二层意思。如五代荆浩在他的《笔法记》“六要”中说:“一曰气,二曰韵”,^③又说张璪员外的画:“气韵俱盛”。^④宋代郭若虚《图画见闻志》卷五评张璪画:“经营两足,气韵双高”。^⑤这都说明气、韵是有别的。

韵本是玄学风气下,人伦鉴识所用的观念。韵本指人的精神状态、风姿、气质所显露出的美感和令人敬慕的气度,它不是物质的存在,而是一种无法具体触及和指陈的审美感受。在玄学风气下人伦鉴识中常以气、风、骨论人,气骨、气格、风骨,都是形容由人的骨相表现出相应的精神、性格、情调。气、韵既有区别又有联系,有韵就会有气,有气必有韵。否则,如枯骨死草,无韵的气是死气,等于无气,凡韵必会有一定的

气为基础,否则无韵可言。“气”代表一种阳刚之美,“韵”代表一种阴柔之美,“气韵”代表两种极致美的统一。所以,谢赫在“六法”中并不采取偏一的说法,而将“气韵”合为一词,可谓准确而又科学。至于“生动”,宋代郭若虚在《图画见闻志》中说:“气韵既以高矣,生动不得不至;所谓神之又神而能精焉。凡画必周气韵,方号世珍;不尔,虽竭巧思,止同众工之事,虽曰画而非画”。^⑥“气韵”说后来由专指人物扩大到中国画的各种题材,再后来扩大到笔墨技法,画面上的笔墨效果也非常讲究气韵。总之,中国画无处不讲气韵,气韵早已成为中国画的艺术之魂,“六法”中其它五法无不是围绕以“气韵”为中心而展开。

(四)关于“气韵生动”之后的五法

1、骨法用笔 六法之二“骨法用笔是也”,它是历代进行中国画审美的重要标准。“骨法用笔”内涵精深,但主要有两大含义:一是指从物象形骨中流露出的不可指陈、而可感受的神韵。画中的形要抓住,这揭示了物人的最真实最本根的神韵、风骨、骨气。要让画中形貌表现以传神为中心展开,即“以形似之外求其画”。^⑦二是指描绘形象骨干的笔力和线条,不但要表现人物皮肉外貌,而且要着重表现对象骨干结构。“骨法”中,最重要的精神是要求画中的形体和用笔要传达出艺术客体的神与气韵。可惜谢赫本人对此未作过专门解释。但是张彦远在《历代名画记》中说:“夫象物必在于形似,形似须全骨气,骨气、形似,皆本于立意而归乎用笔”。^⑧由此可见,“骨法用笔”不仅要用笔书写生动之线条,还要有画家和艺术客体气骨的表露与传达,同时更要有深层次的审美价值,要“骨气”为先,“运思挥毫,意不在于画,故得于画矣。不滞于手,不凝于心,不知然而然”。^⑨“意存笔先,画尽意在,所以全神气也”。当然,“书画用笔同法”^⑩的线条勾勒自在其中了。“气韵生动”、“骨法用笔”相呼相应,既相互紧密联系,又有微妙的区别,是中国画审美的精论和共同追求的至高标准。“六法”互为一体,为了达到“气韵”和“骨法”的目的,六法缺一不可。

2、应物象形 是指根据被描绘对象的形象特征去画对象的形象。这是字面意思,然而,只就字面理解,那就有背离中国传统艺术精神的危险。因为仅从字面去把握这“应物象形”是无法与西洋画的写生相区别的,只有从“气韵”角度去把握其形体才是中国绘画象形的审美理想,才能得到“传其真”的艺术象形。所以,张彦远在《历代名画记》中说“存形莫善于画”,又说“今之画,纵得形似而气韵不生。以气韵求其画,则形似在其间矣”,还说“若气韵不周,空陈形似,谓非妙也”,^⑪可见“应物象形”在这里并不全是一种形似,而是以一种“以形写神”的“神似”,是以“气韵”为归宿的“意象造型”。

3、随类赋彩 类似“应物象形”,既有字面含义,也有精神要领。“随类赋彩”从字面来看也是要根据所画物象的不同颜色进行着色。但这只是一种非常狭义的认识。其实中国画的“随类赋彩”是民族色彩审美心理的表现,是根据不同对象不同情感类型的需要而进行着色,是一种主观与客观结合的“表情”色彩。它根据“情感”的需要对色彩进行大胆的艺术处理。“随类”既是客观对象的色彩分类,又是色彩审美心理、色彩“情感”、色彩表情在画家头脑中的分类。并非是单纯的通常意义上的单线平涂赋彩,这是一种充满了情和意的色彩观。正是因为这种重情和意的色彩观,后来发展成了一种独具特色的色彩认识,认为墨即是色、墨分五色、墨用得恰到好处可不必着色。正像张彦远在《历代名画记》中所说“草木敷荣,不待丹碌之彩”,“山不待空青而翠,风不待五色而絳,是故运墨而五色具,谓之得意”。^⑫总之“随类赋彩”不是具象写实的“写生色彩法”,而是得其意的“意象赋彩法”。它不斤斤计较于对象的固有色,而是以情的不同“随类赋彩”,以意的到达为标准。意足不求颜色似,不追求与客观对象色彩的相酷性,不追求光影的丰富变化,而是既源于生活又以表现作者的审美情思,追求完美的视觉构成性和情意的表达为目的。

4、经营位置 指酝酿构思安排整幅画面的结构与布局,画面形象的位置,类似西洋画的构图。这只是通常的理解方式。其实,“六法”中的“经营位置”与西洋画的构图概念是有较大区别的。中国画的“经营位置”既重视画面的结构、画面的布局问题,又要讲求美的法则,还要合乎自然规律以及画面气韵的贯通。正是从这几方面出发,张彦远在《历代名画记》中说:“至于经营位置,则画之总要”。谢赫在《古画品录》中评吴睐说:“体法雅媚,制置才巧;擅美当年,有声京洛”,评毛惠远说:“画体周赡,无适弗该”,评顾恺之说:“格体精微,笔无妄下”。可见经营位置在一幅画中非同一般的重要性而为“画之总要”。要“才巧”,要“无适弗该”,要“笔无妄下”,于是中国画造出了具有符合自然规律,又有审美价值的,丰富多端的构图形式。由此发展出了人与自然独特的沟通与关照方式,如边走边看的运动观、面面观,在关照自然的同时,建立了艺术上的独一无二的民族艺术个性,画面构图讲求气韵与气势的表达,是艺术与人的生命信息相贯通,从而与自然融为一体,进而发展为画即人、人即画。使整幅画面充满了流动的感觉,充满了生机。这才是中国意义上的构图。

5、传移模写 中国画有着与西洋画不同的独特学习方法,那就是“传移模写”。中国画非常重视传承,通过心追手摹来继承前人的优秀传统,这既是共识,也是通常的认识。但是从谢赫的画评中,我们可以进一步看出他的“传移模写”的本意,还有着继承与创新的内涵。如他在《古画品录》中评刘绍祖说:“善于传写,不闲其思。至于雀鼠,笔迹历落,往往出群,时人为之语,号曰移画。然述而不作,非画所先”,“明确是说刘绍祖只知“移画”,而缺乏创造,分明是不赞成这样的“传移模写”方式的。评顾骏之时说“变古则今,赋彩制形,皆创新意”,从中明确可以看出他是赞成继承与创新的。由此可见“传移模写”并非一般意义上的单纯的心追手摹,传承的目的在于创造,而不是泥古不化,师古人迹更要师古人之心,尤其不能忘记师法造化。

(五)结论

六法精论是一个完美的整体,缺一不可,被誉为“万古不移”的中国画最高审美原则。六法论以“气韵生动”为中心。“气韵生动”“骨法用笔”相呼相应,既相互紧密联系,又有微妙的区别。“气韵”是阳刚与阴柔、生命与艺术美的统一,它包含着“传神”和“骨法”。“气韵”与“骨法”早已不是人物画的特指,它已成为广义的绘画审美概念。对“气韵”以下的五法不可孤立理解,而应从其文化精神的角度进行整体把握。否则,就难以正确理解中国画独特的审美特点,就会造成许多误解,就不可能创造出“方号世珍”的作品。



母亲给了我艺术细胞



《大队猪场》发表于1976年第6期《延安画刊》,这是画家少年时期的作品,也是画家首次发表作品。

有人认为,“六法”是成法,它束缚了画家的创造,而应“我有我法”,但静心思考一下,又有哪一位画家不是在这“六法”中兜圈子呢?试想作画不要气韵生动,不要骨法用笔,哪还是中国画吗?作具象或是客观变形的画离不开以客观对象为依据,即使作抽象的画也离不开客观对象的启发,看来,应物象形也不能不要。不画色彩当然可以不随类赋彩,但是,中国画用色主观成分很强,绿叶可作黑色,墨具五色可替代任何色彩,随类赋彩的灵活性也很大。经营位置是任何一幅作品都要首先考虑的,没有它哪能产生画面?至于传移模写,显然是更不可少,没有继承,哪会有发展呢?这是艺术得以发展的前提。当然,从理论上讲,从历史的角度看,事物应该总是发展变化的,不变是相对的,变化是绝对的,从来没有一成不变的标准。因而,我们也期望能有更高、更美、更人性化的新的中国画审美原则出现,但是,从目前看,还没有一种新的法则可以取代“六法”的迹象。

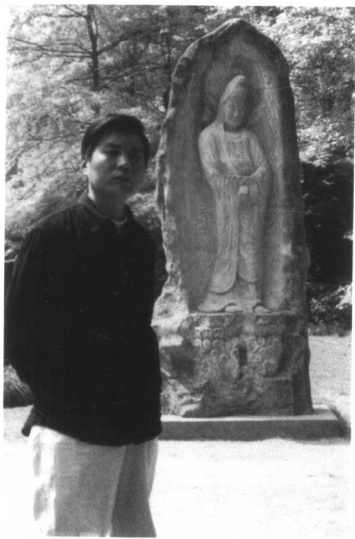
二、工笔画与水墨画的审美差异

工笔画与水墨画是中国画的基本内涵,其二者共同构成了中国画之整体。中国画作为民族文化的精粹和有机组成部分,从古到今受到中华民族的广泛喜爱。但是由于工笔画与水墨画外在直观上的审美差异,使人们容易看到它们之间的不同而忽略二者在审美原则和审美追求上的一致性。由此而导致一系列诸如工笔画是写实的水墨画是写意的,工笔画是低俗的水墨画是高雅的审美误区和思想混乱。下面从工笔画与水墨画的艺术本体角度,就其内在审美联系和审美追求以及外在的审美表象方面的差异试作探讨。

(一)工笔画与水墨画的审美关系

1、工笔画是水墨画之母

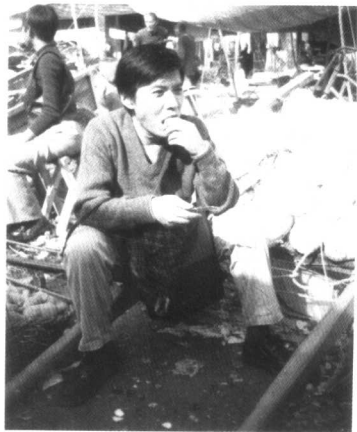
(1)如果没有工笔画是不可能出现水墨画的,工笔画是水墨画孕育、形成和得以产生的基础。在中国画中,先有工笔画而后出现水墨画。水墨画是在工笔画发展到唐宋两代达到鼎盛时期时才逐渐形成的。唐代之后,到了宋代水墨画的发展日臻完备,以至到了元代水墨画得以脱胎而出成为真正独立的画种,这是毋庸置疑的。水墨画是工笔画发展的必然,事物的发展有其内在的规律,艺术也不例外。“日中则偏”,当工笔画发展到唐宋两代达到前所未有的辉煌和高度时,在上千年工笔画一统天下的背景下,在“十日画一水、五日画一石”的传统操作模式下,人们非常自然地会产生一种思变的文化心态,静而思动,收而思放,笔墨形态和画法上的变革也是情理当中的事。水墨画的出现是艺术发展规律的必然。



立足传统



深入生活



生活的滋味

(2)工笔画的理论及审美意识,也是水墨画形成发展乃至兴盛的理论支撑。东晋工笔画家顾恺之的《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》等著名的画论文章,提出了“以形写神”的主张。在继顾恺之的理论之后南齐工笔画家谢赫在他所著《古画品录》中提出了著名的“六法论”。构成了中国画理论的完整体系。在这一理论指导下,“神似”成为最高追求目标,“气韵生动”“骨法用笔”等成为作画、论画的主要标准,为后来水墨画的形成从思想上潜藏了意识,从理论上提供了准备。其后唐代画论家张彦远的名著《历代名画记》更是促使了水墨画的形成与发展。他在书中提出“书画同体而未分”,“意存笔先,画尽意在”,表达了书画同法和写意的观点。他的观点是对顾恺之、谢赫等前人理论的发展和总结,为后来水墨画的形成发展奠定了理论基础。

(3)水墨画技法是工笔画技法的继承与发展。从唐代张彦远《历代名画记》的记述“近代之画,焕烂而求备;今人之画,错乱而无旨”,可以看出这个时期从色彩艳丽的工笔画到“错乱而无旨”不拘成法的大胆创造,绘画处于演变前的探索和无序的时期,同时带来了绘画技法的新发展。泼墨法、破墨法这些后来水墨画的主干技法已经在工笔画的新发展中出现。书写感的用笔隋唐时代已发展到一个自觉的高峰。作画强调画家个人的审美情思和精神气质,画圣吴道子就是这方面的代表,“吴带当风”就是对他运笔的著名概括。这些都直接与后来的水墨画的技法和笔墨趣味相联系。以上迹象正是水墨画的雏形。

两宋的工笔画在唐代蓬勃发展的基础上继续向前推进,并且逐渐形成了细笔和粗笔两大流派。后者无疑成为了后来水墨画的雏形。在这个时期有一个承担了工笔画与水墨画承上启下的角色,他就是使工笔画得以蜕变,开水墨画先河的代表人物——南宋大画家梁楷。梁楷的用笔早期受北宋工笔画家李公麟晚期减笔人物的影响,后又学李唐粗犷厚重、方折硬劲的粗线条,开创了南宋一代画风。梁楷又在粗放泼辣的用笔基础上,进而发展成为大笔泼墨法。他以粗阔而有变化的笔势和浓淡干湿的墨色、概括简练的线条,自出新意,为水墨画的发展开创了先河。从梁楷艺术的发展过程和他的《泼墨仙人图》及《李白行吟图》两幅作品,可以看出他的技法从工笔画走来,至此水墨画已露头角。

2、水墨画依附于工笔画

水墨画从工笔画中脱胎而出,真正的成为一门独立的艺术,其发展主要是在元、明、清时期。如果从1271年忽必烈建立大元帝国算起,远至清政府的灭亡,近至民国初年吴昌硕一辈的去世,文人水墨画从发展、兴盛到衰落至消亡也不过五六百年的历史。现代水墨画自兴起至今也只有几十年的时间。而工笔画从湖南长沙马王堆出土的西汉T形帛画这个最近处算起也已有两千多年的发展史。这是两千多年与五六百年



收集研究素材



作品的诞生



领略吴越文化



感受大海情怀

之比,而且在水墨画出现之前中国画是工笔画的一统天下,在水墨画出现之后,虽处低谷而后又复兴一直发展至今。水墨画从工笔画中走来,它的艺术审美思想、理论基础、造型原则都出自工笔画,其艺术表现技法也是从工笔画基础上发展而来。如果离开了工笔画的理论支撑水墨画将会成为无骨之人,其本体是不能立足的。因而,工笔画与水墨画之间的内在审美联系自不待言。

(二)工笔画与水墨画的审美异同

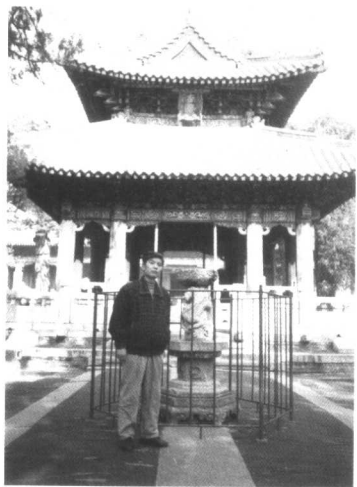
1、工笔画与水墨画共同的审美追求

(1)以形写神 顾恺之在他的《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》中提出了中国画审美意识的重要观点“以形写神”、“迁想妙得”。要求作画以“传神”、“写神”、“通神”为中心,注意刻画人物的内心活动与表情动态的一致性与复杂性。他认为描绘“手挥五弦易,目送归鸿难”,相传他画人物,有时数年不点睛,人问其故,他说“四体妍蚩,本无关妙处;传神写照,正在阿堵中”。^①可见他对传神的重视程度。“以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。一象之明昧,不若悟对之通神也”。^②顾恺之的观点认为艺术必须是客观现实的反映,画家只有通过现实的认识,而后才能达到“以形写神”的艺术效果。顾恺之认定“空其实对”就会产生“大失”的错误。要求画家通过人情事理,熟悉生活,了解人的内心世界,是不可忽视的问题。对于画的表现,要以神为中心,而不是以形为中心,写形的目的是为了传神。因而,此后无论是工笔画还是水墨画,也不论是什么题材的画,艺术的优劣等次莫不以传神为指归。“传神”已成为中国画不可动摇的传统。顾恺之的“传神论”给后来的谢赫总结中国画的美学原则树立“六法”论奠定了理论基础。

(2)气韵生动 谢赫提出著名的“六法”论,为历代画家所宗,被誉为“千载不易”、“万古不移”,是中国画最高的审美原则。在“六法”中,以“气韵生动”为核心。然而,“气韵生动”的具体指陈,谢赫未做专门说明,但是他在《古画品录》中品评画家的作品时提到了,有“壮气”、“神气”、“生气”、“神韵气力”、“神韵”这些关键词,从中我们基本可以领悟“气韵生动”的基本审美内涵和要求。唐代张彦远在谈到“气韵生动”时说“今之画,丛得形似而气韵不生。以气韵求其画,则形似在期间矣”。^③从中我们可以进一步看出一副形象完整的作品,并不一定有“气韵”就“生动”。只有“传神写照”、“以形写神”才有可能表现出被描绘对象的“神韵”和内在生命力。总之,中国画无处不讲气韵,无处不把气韵生动列为第一要义。南宋画论家邓椿更直言:“画法以气韵生动为第一”。^④因而,“气韵生动”成为了历代工笔画家和后来的水墨画家作画、论画努力追求的共同目标。



感悟大师,在徐渭和陈洪绶的故居



杏坛朝圣



洋为中用

(3) 骨法用笔 “骨法用笔”是历代进行中国画审美的重要标准。

它主要有两层含义：一是指从物象形骨中流露出的不可指陈、而可感受的神韵，形象的刻画要抓住，这一显示人物最真实的神韵，以传神为中心展开，即“以形似之外求其画”。^③二是指描绘形象骨干的笔力线条，不但要表现人物皮肉外貌，而且要着重表现对象的骨干结构。“骨法”中，最重要的精神是要求画中的形体和用笔要传达出形象的神与气韵。张彦远在《历代名画记》中说：“夫象物必在于形似，形似须全骨气，骨气、形似，皆本于立意而归乎用笔”。^④由此可见，“骨法用笔”不仅要用笔书写生动之线条，还要有画家和艺术客体气骨的表露与传达，要“骨气”为先，做到“意存笔先，画尽意在，所以全神气也”。当然，“书画用笔同法”^⑤的线条自在其中了。“气韵生动”、“骨法用笔”相呼相应，既相互紧密联系，又有微妙的区别，是工笔画和水墨画共同追求的至高审美标准。至于六法之三“应物象形是也”的形似方法，之四“随类赋彩是也”的着色方式，之五“经营位置是也”的古今画家苦心经营的构图这一画之总要，之六“传移模写是也”的学习基础，它们与以上两法是互为一体的。为了达到“气韵”和“骨法”的目的，六法缺一不可，“六法”论既是伟大的中国画精论，更是所有中国画种类共同追求的审美高峰。

2、工笔画与水墨画不同亦同的审美特征

(1) 不同亦同的色彩观 在共同的“随类赋彩”审美原则下，工笔画和水墨画又呈现出不同的色彩个性而各具面貌，使其各有外在的审美直观。工笔画赋彩手法严谨细腻，色彩丰富，一丝不苟，其画面色彩或富丽堂皇，或金壁辉煌，或大青大绿，总之其色彩跳跃、强烈而富有装饰感。即使以淡彩表现的工笔画也给人以满眼是色的感觉。因而，色彩的表达是工笔画的基本语言和面貌。而水墨画则着色手法含蓄洒脱，“以墨帅色”或墨即是色或色墨并重，水墨淡彩。给人以墨气扑面而来，色彩简练而概括的感觉，因而，以墨代色或色简意繁是水墨画色彩的基本语调和特征。这种不同的色彩表征，既是基于各自对色彩不同的理解和审美追求，亦基于各自不同的笔墨形态限定。但是，其核心仍是人的审美情思，是“外师造化，中得心源”的结果。色彩的工笔画是传统审美心理的定势，古人谓“画，挂也，以色彩挂物象也”，^⑥可见在古人心目中画是以色彩为主要构成的。而水墨画的色彩观，是一种特具哲理的色彩认识，它对用墨极为重视，以“水墨为上”，认为墨即是色，墨分五色、墨用得恰到好处可不必着色。正如张彦远在《历代名画记》中所说“草木敷荣，不待丹赭之彩”、“山不待空青而翠，风不待五色而缛，是故运墨而五色具，谓之得意”。^⑦总之无论是工笔画还是水墨画其色彩都不是具象写实的“写生色彩法”而是得其意的“意象赋彩法”，都不斤斤计较于对象的固有色彩，而是根据审美对象在画家头脑中的分类，将对象色彩作大胆的艺术



美的绽放源自生活



师生情深



青山存友谊



《遥远的歌》工程