

中國書苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2008.4 卷



孤峰夕陽後
翠嶺秋天外
繼早丁亥
寫於金陵





CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2008·4卷



【依恋】 47cmx47cm 2008年 李戈晔作品

李戈晔，1976年生于江苏省苏州市

1999年毕业于中国美术学院国画系，获学士学位

2007年毕业于中央美术学院国画系，师从唐勇力教授，获硕士学位

现为上海美术家协会会员、林风眠研究协会会员、北京工笔重彩画会会员

作品由北京荣华堂文化传播有限公司提供



【醒不来】 47cmx47cm 2007年 李戈晔作品

中國書苑



编撰宗旨 > > > >

《中国画苑》自创刊以来,始终坚持“学术至上”的宗旨,无论是在画家选取还是文章撰写方面,一直秉承“高学术”、“高水准”、“高质量”的创作理念,力求以“最真实”、“最全面”、“最准确”的报道,将当代中国画坛及当代中国画教学、创作过程中所密切关注和高度重视的各种课题以理论与实践相结合的方式呈现出来,以期为当代中国画的发展贡献一己之力。

“梳理画家艺术发展脉络,挖掘画家艺术创作中的思维理念,推介有潜力的中青年画家,将画家的具体实践与理论家的学术观念有机结合”成为《中国画苑》的主要特色。

目 录

CONTENTS

新视点

- 6 中国画造型基础教学研究(二) 文/唐勇力
——线性素描相关问题的思考
- 12 中国画的意象思考 文/田黎明
- 18 论当代多元文化语境中个人风格的形成 文/梁占岩
- 24 传承与发展 文/袁武
——新文人画所引发的相关问题的思考
- 30 现实主义创作方法的当代文化意义 文/张江舟

艺术人生

- 37 画余之话 文/朱道平
- 38 中国画文化启思录 文/朱道平
——朱道平访谈录
- 70 朱道平艺术编年图像审美分析(20世纪70年代至今)整理/孙国华

翰墨名家

- 77 从造型史的角度诠释现当代中国水墨人物画 文/王晓辉
——由具象水墨人物画所引发的相关问题的思索

名家教学

- 108 唐勇力中国画教学思路及其成果 文/付京生
- 109 艺术与积淀 文/袁玲玲
- 115 工写结合 传神达意 整理/孙国华
——唐勇力谈张猛
- 122 以形写神 尽其精微 文/袁玲玲
- 126 古典口音下的都市体验 文/马骏
- 130 选择性的记忆 文/孙浩宁
- 137 中西合璧 推陈出新 整理/孙国华
——唐勇力谈杨斌
- 142 多义的关系 文/孙磊
——读杨斌的画

艺术行踪·披图览胜

贾浩义 方骏 郭石夫 崔晓东 老圃 范扬
卢禹舜 贾广健 刘波 叶芑 徐光聚 杨斌

封面作品 朱道平
封二、折页 朱道平
封三作品 徐冰
封底作品 朱道平

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑/付京生主编,一南昌:江西美术出版社,
2008.9

ISBN 978-7-80749-583-3

I.中... II.付... III.中国画—艺术评论—中国 IV.
J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第147794号

策 划:韩峰

主 编:付京生

执行主编:郑洪明

执行副主编:孙国华

学术编委:刘曦林 陈传席 付京生 康征

霍春阳 方骏 唐勇力 田黎明

刘进安 梁占岩 尉晓榕 付廷煦

袁武 周京新 卢禹舜 张江舟

责任编辑:王大军 陈东

特约编辑:陈春晓 徐家玲

美术编辑:刘建

设 计:盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [4]

Zhongguo Huayuan

出 版:江西美术出版社

地 址:南昌市子安路66号江美大厦

经 销:全国新华书店总经销

印 刷:北京方嘉彩色印刷有限公司

开 本:210mm × 285mm

印 张:13

字 数:110千字

版 次:2008年9月第1版

书 号:ISBN 978-7-80749-583-3

印 数:1-4500册

定 价:38元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话:010-64974504

中国画造型基础教学研究(二)

——线性素描相关问题的思考

文 / 唐勇力

整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract):线性素描是当代中国画造型基础教学在长期实践中选择的结果,其基本内涵就是把中国画中的线和西方素描的体面相结合,以线感性的浮雕式造型形式表现物象。因此,它结合了其他素描种类的优点,在强调“以线造型”的同时,既不排除结构,也不排除透视和色调,使绘画者完全可以根据自己的需要加以适当的取舍。它适合当代中国人物画造型基础的需要,是当代中国画创作需要的产物。

关键词 (Keywords):光影 结构 线性 意味 基础 意象

引言:

中国美术史上,人物画的发展在唐代达到鼎盛;至宋元以后逐渐式微,次于山水与花鸟,而处于边缘状态。这是因为,宋元之际重视情感抒发与主观意趣表达的文人画的兴起,使创作者更寄情于山水、花鸟等自然万物,以期在自然中找到自己的精神寄托。于是,自宋元以后,延至明清,在很长一段时间内,文人画家们建立起一套较完整的有关形体结构、笔墨技法、形式语言等理论体系和“重质不重表、重意(主观)不重形(客观)、重情不重理”的造型理念,遵循“畅游”、“适意”的从艺状态,从而弱化了造型艺术对人物形态传神写照的塑造功能,忽视了绘画最基本的属性——技艺,于是,人物画发展到明清逐渐陷入脱离时代特色、对古代绘画不断重复与临摹的窘境,图式出现程式化、僵硬化,其发展的空间也受到阻碍。

进入20世纪,随着新文化运动的兴起,陈独秀、梁启超、蔡元培等有识之士纷纷提出变革中国画的主张,要求引进西方的写实主义来改造中国传统绘画忽视人体造型的做法。于是以西方素描造型体系为基础的科学而严谨的写实主义绘画被引入中国,并在中国绘画领域产生了深远影响,为中国画造型基础教学奠定了良好的基础。

如果说,西方素描体系的引进,一方面是为了颠覆传统写意画重意不重形,忽视人物形体技法所带来的程式化格局;另一方面则是为了适应社会变革发展的需要,使绘画更好地贴近民众,真实地表达当时人民的生活状态。虽然西方写实主义绘画,素描教学体系最初是针对传统写意画重神不重形而引进的,但这种科学、严谨的造型手法却对以工整、细致为主的工笔画带来了深远的发展空间,使其在新的语境中茁壮成长。毕竟工笔画是一门技艺性很强的艺术,是宋元以来的文人画所不齿的,因此在很长一段时间内处于压抑状态。而素描的引进,无疑为工笔画提供了有力的辅正,为其在形式、技法方面提供了更好的给养。上个世纪五六十年代“徐蒋体系”的确立,很大程度上肯定了西方素描在中国画造型体系中的基础地位。就当代中国人物画家而言,大多也是在接受西方素描训练的基础上发展起来的,这已经达成一种基本共识。

一、素描的种类及其特点

素描的种类有很多,但就目前的情况看,人们比较熟悉的不外乎三种:全因素素描(光影素描)、结构素描和线性素描。此外,还有人提出过“表现性素描”或“意象素描”等。

全因素素描,又称光影素描,主要是受苏联契斯恰科夫素描体系的影响,讲究物体的明暗效果,依靠光线对物体的影响所形成的光影色调规律来研究、塑造物体的形、质、色。曾在上个世纪五六十年代的中国画教学,特别是中央美术学院的中国画教学中起到了重要作用。但由于它过分注重物体的明暗效果,任何事物的表现都要在“假定光源”的影响下才能进行,与中国传统绘画的平光性及平面性造型观念不一致,因此很难完全过渡到中国画中。另一方面,由于过多的注重光影影响,注重明暗效果,从而忽视了物体的形体结构,作画者只能一层一层添加调子,只加不减,画面没有改动的余地,画面感僵化,在一定程度上也限制了学生理解力和感受力的发挥;特别是对线条表现的“可有可无”,更使中国画的表现力大大减弱,很难适应中国画以线造型的审美要求。为此,潘天寿先生提出“把脸洗洗干净”,以此来批评中国画专业素描的过于注重光影。

结构素描,讲究物体的形体结构。20世纪60年代,浙江美院(中国美院前身)曾请与契氏素描体系在观念上迥然不同的罗马尼亚教授博巴来教“结构素描”,但严格说来,结构素描在中国画的实践当中只能作为一个中介,它最终的落脚点还是要落实到线性素描上。毕竟“结构素描”一词的说法不确切,其概念本身是模糊的。



【阿尼莫斯·佛罗伦斯】



【放线人】 阿尔尼作品

结构作为物体内在的组成部分,是我们对所表现物象的一种结构认识,或者说了解物象、表现物象的一种方法,它不是一种可独立存在的形式。结构只是一个基本因素,是素描种类中的组成部分,不能单独作为一个概念来定论。

对于结构素描,我们可以将其用在工艺设计上,因为结构素描讲究空间透视,要求把你能看到的和看不到的通过结构分析一一表现出来,而这一点对于绘画来说是不太适用的,绘画无法用“透视法”把看不见的部分也表现出来。而结构素描却是通过透视来分析它所看不到的部分,譬如画一个圆柱体,它一定是把圆柱体里面那个看不见的圆也画出来——两条线,两个圆;其实这种分析更多的是一种结构知识,如果把这种结构运用到素描中再去表现物象,所画出来的作品就不能称之为“画”了,而成为设计图纸了。

至于“表现性素描”,或者“意象素描”,在我看来,两者基本上是一致的,只不过是两种不同的说法。与其说它们是素描的一种样式,不如说是画家审美的精神表现更确切一些,它们更多的是画家主观情感的表达,不是技术性的,而一个概念落实到最后应该是技术性的内涵。其次,表现性素描我们既可以借用光影的方法去表现,也可以借用线、结构的方法去表现;因此这个概念没有明确的限定,完全是画家个体的精神表达,如同西方的表现主义绘画,可以用各种绘画方法、各种材料技法去表现,而不像油画、版画、雕塑那样固定——油画的媒介就是颜料;水彩的媒介是水;版画的媒介是印刷;雕塑的媒介是雕刻。



【线描肖像】毕加索作品

于是,在上述探讨的基础上,结合自己三十年来的教学经验和自身实践,我提出了一个有关素描教学的观念——线性素描,将中国画中的线与西方的调子相融合,使其弥补传统中国画以线造型和全因素素描忽视形体结构的缺陷,以期促进中国人物画素描教学的发展。

“线性素描”其基本内涵就是把中国画中的线和西方素描的体面相结合,以线感性的浮雕式造型形式表现物象。因此,它结合了其他素描种类的优点,在强调“以线造型”的同时,既不排除结构,也不排除透视和色调,使绘画者完全可以根据自己的需要加以适当的取舍。

二、线性素描是中国画创作需要的产物

素描的属性有很多种,如平面性、立体性、光影性等;而我所强调的便是“线”的属性——线性。因为线不仅是中国传统绘画的主要表现形式、中国画最基本的造型手段,更是中国传统文化精神的外延和载体。而线性素描中对线的运用,线性的强调无疑是对传统的继承与发展,即它不是脱离传统文脉的,不是无本之源、无根之木;也不是胡乱地“重换血液”。它体现了中国画家对客观形象的概括、提炼和理解能力,体现了我们能否驾驭物象的巨大创造力。

当然,这里面还有一种理解上的不同,即对线和线性的理解,两者是有所区别的。线,大家通常的理解是物体面的边缘所形成的边线。我们在分析对象的时候,往往会注意到物体在光线的作用下会产生形体的变化,而形体变化本身是不存在线的,它的存在是由面的转折而构成的,一个转折处就会产生一条线。因此,我们通常所说的找线,很大程度上是在找面与面衔接构成的边,这个边就是它的形体的一个面。所以我们找边的时候,不要把它理解为边,而要把它理解为形体的一个面。当画这条边的时候,就要想到它是形体的一个转折面,形体自然转折的过程中可以产生边,自然就可以产生线。当然,面转折处有时会产生边,有的时候就是明暗交界线。即一条线的产生,首先是形体转折形成的边,其次边即是线,由于这些边会产生线,所以这种线可以组成一种形体结构。这种形式关系的组合,既是形体的,又是形式的;既是客观的,也是主观的;形式既依附于形体,又从形体产生。

线性素描中线是主体,从功能上看,可分为三种类型:轮廓线、内形结构线和主观表现线。①轮廓线,顾名思义,是指造型中物象图形的边缘。②内形结构线,



【休息的农夫】库里希维滋作品

是指造型中的整体物象并联的内部结构边,形体、形状的结构线。其中以结构为主结合光成为认识点,分析结构、形体、明暗等结构间的关系而生发的线,并能表示出笔迹感和质量感。③主观表现线,它蕴含着画家的情感因素,是审美的,具有总结性,可随着画家对物象感受的不同自然而然地生发。即使它本身并不存在,但我们可以主观加上去,只要它符合形势的感觉就可以。英国艺术家克莱夫·贝尔在他的《艺术》一书中提出:“在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式的关系,激发我们的审美感情。这种线、色的关系和组合”这些审美的感人的形式,我视之为有意味的形式。有意味的形式就是一切艺术的共同本质。”如果说“意味”是指那种不同于对自然物的美的感情,而是一种特殊、神秘、不可名状的审美情感,“形式”则是指艺术的核心,是艺术品之各个部分和因素构成的一种纯粹的关系,意味与形式存则俱存,亡则俱亡。而我在前面所提到的找物体面的“转折线”、“边线”,就是为了更好地突出所表现物象的形式感,把“线”加进来之后,就能更好地创作出有意味的形式。

总之,线依附于形,形又回到线的形式,既是形的,又是形式的,就是说既是线的,又有一定的体、面关系。线性的形成,其实就是另外一个面的表现,这个面的表现我们可以借助于调子,有时候我们画素描的时候,为了更充分地表达意象、表达形体以及表达对象的特点,也要使用一定的调子。在线性素描里,调子成为一种辅助性的方式,借助它能把线性素描做得更加深入、细致。但这里调子的运用是极为讲究的,它不受光的抑制,不受黑白的局限,而是抓住其物象的本体部位使用。并且它更具主观性,是画家对自然物象认识分析之后进行表现的主观感受。在分析调子的使用时,应注意六点:①调子的类比营造结构感;②虚实、明暗的关系,营造气象感;③物体转折部位的色调变化;④透视、结构的空間位置,营造体量感;⑤调子变化可映衬出神韵;⑥调子可作出肌理感使画面更加深邃。

线性素描中的“线性”只是它的一个属性,它具有中国画造型的规律,是平面性与专业性的结合。众所周知,当代中国人物画造型较之过去有了很大差别,大家所直接面对的是实实在在的人物,是对真人的一种写生;而古代则是讲究“默识心记”,讲究“卧游”,是“横看成岭侧成峰”式的整体印象中的一种“意象”把握,因此无论是人物还是山水已不再是自然中的真实存在物,而是一种“自然之象”与“心中之象”的结合,而这种造型观念很容易



【安瀚君之像】万木俊子作品

形成概念化。即当画家在以古代的方式进行人物画创作时,他的人物形象塑造就很容易形成自己的模式,就是说无论画哪一个人物,不分性别、年龄、种族,几乎都是一样的,特别是在人物外形或者某一器官的表现上很容易概念化,使所描绘的对象在创作中丢失了自身所具有的独特属性,人物画创作又会回到明清“千人一面”的程式化困境中。

当然,如果就个人风格而言,我们可以将其归结为个人特点,这无可厚非;但如果归结到中国画造型基础训练中,所有的学生都是如此训练,上千上万人都是如此表现人物,最后的结局是大家的作品都像一个模子里出来的,中国的人物画创作又会陷入另一个困囿、另一种程式化的窘境——明清时古代人物的千篇一律变成现代人物的千篇一律,从一个困境陷入另一个困境。

综上,可以看出线性素描是当代中国画造型基础教学在长期实践中选择的结果,它适合当代中国人物画造型基础的需要,是当代中国画创作需要的产物。线性素描作为一个文化概念,是和传统文化精神相融合的。因此,对线性的理解应上升到一种体悟或体验的方式,通过对自然界各种物象的视觉触摸,使其与心中的感觉相碰撞,进而产生新的意象。

三、线性素描是中国画造型基础之基础

对于线性素描的理解,有人曾提出这样几个问题:

(一) 线性素描是西方素描体系的产物,用它来作为中国画教学的造型基础,最终所创作出来的作品会不会被“西化”了?

(二) 对线性素描的理解与把握,究竟是将其放到中国绘画的发展脉络中还是西方绘画中?

(三) 西方具有线性的素描为什么能够借鉴过来,这之中有没有一个统一的标准?

毋庸置疑,线性素描的提出得益于西方的素描教学体系,即它是在西方素描基础教学的基础上,融入中国化的元素,或者说对西方的素描进行“中国化”的演绎之后而形成的符合中国画教学的造型方法。线性素描的素描基础决定了中国画中的“西方”元素,因为造型的基础源于西方,但我们并非全盘吸收与接纳,而是有一个转化、变异的过程。

线性素描在中国画造型基础训练中,是作为一种基本的技能、一种认识事物、表现事物的能力而存在的,它不具备明确的属性。即我们学会并掌握了线性素描的基本方法之后,既可以用这种方法、这种能力去画油画,也可以去画版画、国画,尽管这种方法画出来的油画和版画与用光影素描所表现出来的国画和版画有所不同,但它们都有自身的审美价值,相互不能替代。虽然,我一再的强调线性素描对中国画的适用性及存在的合理性,但这并不意味着线性素描就是中国画的艺术品种,将其归结到中国画里面去,也不能把它的概念外延扩大

化,将其提升到一个很高的艺术高度,这根本没有必要。线性素描本身并没有那么大的精神承载量,只能是作为中国画教学的造型基础而存在。它对线、对结构、空间与时间的认识,能更好地融入人物画创作中,能训练并提高中国人物画创作的基本技能,既可弥补传统人物画造型过于单调、呆板的绘画样式,又可使人物画的造型更严谨、科学,更好地表现当代生活。

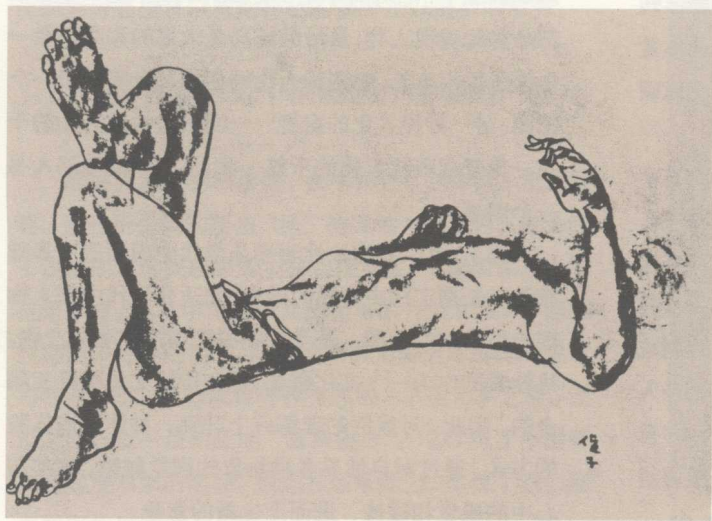
中国人物画自宋元以来一直处于边缘状态,山水与花鸟一直处于主体地位。但无论是花鸟、山水还是人物,都应该是一种体验式的创作。如果说山水与花鸟更多是与自然界进行“交流”,人物画则是在人与人之间进行——观察其周围的生活空间、文化空间;了解其生存状态及生活情感等。即当我们用自身所积累的知识结构、用线的表现方式去表现人物时,它的创作理念,所依据的美学思想、哲学理念,与山水、花鸟基本是一致的,当然这之中也有些细微的差别——技术点的不同。人物画的技术点着重于造型,山水画的技术点则着重于笔墨。山水与花鸟来源于自然,其表现形式有其可塑性,即它可以变换,形体可以转换;而在这之中,人物形体的转换是需要技术能力的,即技术的造型能力,没有技术的造型是很难成立更无法走远。犹如足球场上的运动员,虽然有射入球门的机会,但是没有强有力的技术准备作支撑,很可能就会错失良机,而这个人画的技术能力就是线性素描的训练与培养。

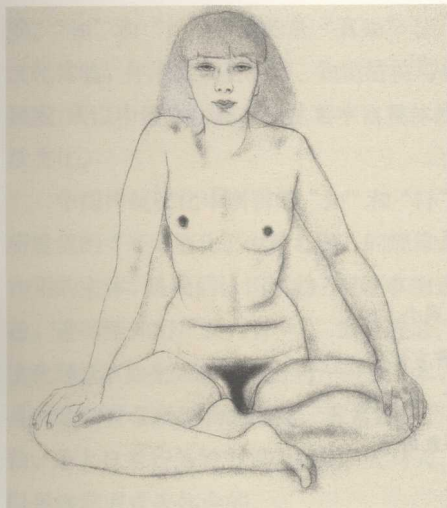
此外,造型的技术难点与笔墨的技术难点也不尽相同。笔墨的技术难点在功夫,它需要不断进行重复性训练,进而由物质上升到精神的层面;而人物画则是需要通过一定的训练达到某种技术能力之后,再将这种能力转化在“主客同体”的表现之中,显然两者学习的途径

不同,这也是为什么当今很多艺术类院校的人物画训练讲究写生的原因。写生的对象是面对实物直接进行,而山水花鸟却是先通过临摹,然后再去写生,这个写生可以是面观式的,我可以把这个山头放到这儿,也可以搬到那儿,而人物画却不能把鼻子搬到眼睛上面,否则就很难提高你自身的观察能力。

线性素描既有线,又能深入理解客观对象的结构及其特点,进而形成认识对象、表现对象的能力。但在训练并掌握线性素描这种方法与能力过程中,会交叉进行传统中国画方法与能力的训练,如工具(毛笔)的使用,笔墨感知力的训练等,使其不断地去适

【仰卧的人体】 万木俊子作品





【素描】唐勇力作品



【素描】唐勇力作品



【素描】唐勇力作品

应中国画的表现手法，两者交叉进行，互为补充。所以说，我所提出的线性素描，并没有说它就是中国画，而是把它当作过渡到中国画的基础，通过对这种线性素描的理解与把握，能够很容易地将素描转化到人物画训练当中，它符合中国画的规律，符合中国画的美学思想。

西方素描作品中也有很大一部分是讲究线性的，中国画具有线性，西方的素描也有它的线性。世界上的艺术是相通的，从这个角度而言，西方素描中平面性的组合与中国以线造型的平面性处理是一致的，它们有相同的地方，也有一些细微的差别，就是审美的内在精神不同。即西方线的基本要求是“形”，是真线、实线；而中国的线条却是从外在的边线化为内在精神表现的线。因此，这个线条便具有了审美的个性或自身的价值体现，有自己的审美在里面，而且在起笔、运笔与收笔之时都有自己的讲究。如卫夫人在其所著的《笔阵图》中云：“横如千里之阵云、点似高山之坠石、撇如陆断犀象之角、竖如万岁枯藤、捺如崩浪奔雷、努如百钧弩发、钩如劲弩筋节”，一笔一划之间都有很多的学问。而西方的线却是简简单单、实实在在的线，以“形准”为目的。因此，我们在借鉴西方有关线性素描的作品时，基本上遵循两个原则：一是平面性的，光线是比较柔和或是正面光源的素描作品，如荷尔拜因、达·芬奇的一些肖像作品；二是以边线为主，如丢勒的素描作品。

在有关线性素描初级训练过程中，我们必须注意主客体之间的关系，即我们在主体训练时，是以客体为依照的，经过一个由客体进入主客体，再由主客体转向主体这样一个递进式的转化过程。线性素描是主客体的统一，既不强调主体也不强调客体，主体表现自身的精

神，但它又依赖于客体。因此，在线性素描的初级训练过程中，西方文艺复兴时期或者近现代一些大师的经典性素描作品，就非常符合我们训练的一些方法，但这个训练方法并不等于是中国画的，它的审美也不等于和中国画有沟通的因素，而我们所要做的便是把这些符合中国画训练的西方因素借鉴过来，譬如线的表现，西方素描在训练时一开始找的是边线，那么我们一开始也是找边线，找到边线之后再将其提炼，使其变成具有独立审美价值的中国传统绘画中具有“意象”色彩的线。如果说我们连基本的边线都不能找到，就更不用说对线的提升能力了。

所以说，当代中国人物画基础造型教学中，线性素描是基础、是基本能力。而这种基本能力在西方很多优秀大师的作品中可以看到，我们完全可以先借鉴过来，通过借鉴与学习，培养并训练我们观察对象、认识对象的能力，然后在表现对象时进行中国化的提升，而不是停留在这个阶段。而这个提升过程就是通过笔墨的训练。审美判断力的培养，包括对中国传统文化精神的体悟得以实现的，最终使线性素描揉到中国画的创作中来。也就是说，它是一个基础，最后消融在中国画的表现中，是看不到的。犹如盖高楼一样，在建楼房之始，先要挖很深的坑打地基，只有地基结实了、打完了，我们才能进行上面楼房的建设；但是当我们盖完一座楼房之后，下面的地基却是看不到的。线性素描在中国画中的作用与此相通。

（唐勇力，中央美院中国画学院副院长、教授）

中国画的意象思考

文 / 田黎明

整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract): 中国传统绘画一直比较注重意象造型方式, 将这种方式融入到个人的写生体会中, 我将其总结为“寓物取象, 心与象合”, 即借物赋心象, 意在通过这种方式传达出中国画的特殊性、中国文化的本质内涵以及文化理念和取道方法。“寓物取象”, 对象是物, 但选取什么样的象完全取决于个人的心体和认知方式; 它并非简单的对物体形象的借取, 而是在生活空间与文化空间找到载体, 并使之与自己的心性相统一。

关键词 (Keywords): 写生 文化空间 生活空间 心性 意象 气象 心象 自省

引言:

中国画一直秉承着“意象”的方式, 既不主观也不客观, 而是主客观、似与不似的完美结合。追本溯源, 中国画的文化方式就是中国传统文化精神的意象显现, 特别是儒、道所强调的“中庸之道”、“崇尚自然”等思想, 对中国画起着宏观的指导作用。

“意象”作为中国画很重要的一个理念, 一直为许多学者所关注, 并且不同的画家在长期的实践中形成了自己不同的体会。就我自己而言, 中国画意象方面的思考更多应围绕传统文化来体验, 在传统文化源头上做努力, 从传统文化中去感发心性对时代、自然的体会, 也力求在日常生活与文化精神的交融中达到一种境界。因此, 如何在中国传统文化整体性中来体悟“道”的规律, 并将之运行于中国画文化中, 便成为现代中国画学子所普遍关注的课题。

一、映印合一的文化体验

众所周知, 中国文化遵循的是一种自然的文化, 即把自己生活、思考中所遇到的各式各样的困惑放到自然文化中思考, 程颢说:“仁者以天地万物为一体, 莫非己也。”我们的先人将自己看成自然中的一体, 以儒道释文化为基础理念, 进行自我梳理、自省与体验, 而这种体验很大程度上是通过“知行合一”的方式来实现

【雨后空灵图】倪瓒作品



的。“知”和“行”强调的是“真知”与“必能行”的文化体验，并注重人生经历、知识结构与心体、自然的圆融，所以中国文化是一种注重宇宙整体性体验的自觉性文化。

中国传统文化中所讲的“知”和“行”与中国画中所提倡的“外师造化，中得心源”的规律是相通的，而作用的主体，是我们认识事物、超越事物表象的体认方法，进而延伸出“天人合一”、由技进道、由道解物的文化理念。如先人总结出五行——金、木、水、火、土，是对我们日常所见物的概括。五常讲仁、义、礼、智、信，是人日常行为的方式。由此，天与人、知与行是可以映印方式来体会的。

中国禅语中有“一月映一切水，一切水印一月”，这是一种很重要的文化方式，强调用“映”与“印”的方法来把握传统文化对自然、对社会、对自我的超越和“进境”的方式。“映”是自然的本体，“印”是主观的本体，映和印的关系涉及到一种意象，其中意象的内结构是“天人合一”与“知行合一”。如果说“真知”是映，那么“必能行”就是印，这也使我们从体验的意义中来理解王阳明先生“真知即所以为行，不行不足谓之知”的内涵。什么样的意象才能产生“映”和“印”之间的贯通？老子说的“夫物芸芸，各复归其根”就是这样的一种理念。若把月作为大文化，水为万物的象征，通过水能够印出月，这在中国文化里强调的便是气象。月作为一种气象、一种品格，水作为主体融入其中，才有自己的方位。中国画特别注重气象与意象，两者可产生境界。因此，体验“气象”与“意象”，其实是体验境界的问题。那么，在境界中如何来呈现意象呢？慧源法师提到“一即一切，一切即一”，“一”可以理解为“道”，可以很具体；以“道”来把握万物，必须要有内在规律。所以，我认为在中国画里必须有方法，要通过观察方法和自己身体力行的体验，来加强对文化认知的深度和把握。古人所谈到的“一”都经过先人的体验，我们今天也应该通过这样的方式体验它的内在精神。

汉代董仲舒提出：“正其谊，不谋其利，明其道，不计其功。”即是说中国人面对事

物的时候要讲究行为，讲究道理，追寻道而不问其功，这是很重要的中国文化内涵，这个文化理念能够透彻人的心境。所以说，首先“明道”是“一即一切”的源头。中国文化在这里对于一种文化的把握，首先是从意境上取象、立格，这对于追究怎么写、怎么画奠定了一个基础。

传统《六书》中的象形、指事、会意、形声属于造字之法，即汉字结构的条例；转注、假借则属于用字之法。特别是其中的象形、会意，对于中国文化的方式产生了很大影响。“象形者，画成其物，随体诘屈……”，强调的是观物成形。对会意而言则是用两个或几个物体的图形组合起来，拼出字义。这种方法可以把一些无法直接描画的事、动作、状态表示出来。比如三人成“众”，北是两人相背，物象相融而谦让等。以象形、会意把握一种观察方法，在古人意象中表现的最为明显。

东汉蔡希综云：“……比欲结构字体，未可虚发，皆须象其一物，若鸟之形，若虫食禾，若山若树，若云若雾，纵横有托，运用合度，可谓之书。”这里讲的便是古人在写字时一定要有一个“作意”在先，即意象的思维。而以此我们可以引出古人关于竹子的画法，“一笔片羽、二笔飞燕、四笔惊鸭”等都是从生活中直接观察并归纳出来的。这个方法首先要取象，要目击象存；其次便是意合。这样的“作意在先”，对我们理解传统绘画和自己在生活中如何把握对意象的一种体验方式是至关重要的。以此类推，由画竹方法再引申出书法中的“永”字八法，永字八法主要是八种力的体验，八种意象空间的体验。永字八法之力是借意象空间，形成了力

【山居图卷】（局部） 钱选作品





【高飞孤燕】



【惊鸥振翼】

的方位、归属，以此由技进道，以具体笔力，形成笔法，又形成笔意而上升为一种气韵，所以谢赫六法第一句是气韵生动。用什么样的力把这个结构合起来，通过对传统文化强调的意象方式的体验，对中国画创作非常有启发。

在书法里，先辈们千变万化都离不开“体”。这个“体”归结为一种心体，书法心体对中国画的影响，可以借“法”来体验中国画的造型法则、用笔法则和气韵法则。其中，重要的问题是我们如何展开对这些字的体验；如果去体验，又是如何在发力当中体现。任何一种笔法都内含有中庸的法则，向内是立道，向外是取象。所以通过书法发力和结构的认识，可以概括有关中国画创作的一些结构方法，而这些结构方法，首先强调的是意象。

宋人的梅图有很多种图式，而每一幅图式里都有一种境界。如《遥山抹云》这幅图，画的虽是梅花，但是在选择空间的时候，已经把它们作为一个山体，梅花俨然成为一朵白云围绕山体；又如《燕尾》，花的造型不仅是宏观的还有微观的，并通过描绘角度的不同形成意象——“雄浑之象”，“具备万物，横绝太空”。汉刘邦诗：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”作为对其体验的再现，此时的大风、海内、猛士、四方，意在雄浑中产生合谐之势。关于“冲淡”，“犹之惠风，荏苒在衣”，使我想起陶潜《归去来辞》中的“舟摇摇以轻飏，风飘飘而吹衣”之句，实是陶公放下形役而内心真正领悟到本然的生命意义，就有了一种“风飘飘而吹衣”之感，不知不觉中光阴与自然生于内心的明朗。而“实境”则“忽逢幽人，如见道心”，也使我记起朱自清的“朗照”，这是朱先生心底的光明和中国文人骨气借助荷塘产生的文化沉郁之美，令人感慨万千。此刻，我感到在他们身上具备的中华文化所倡导的温柔敦厚之美、之德，使他们映印出中国文化的大气象，体会到了真、善、美的载道方式和生命承载的意象空间。体会先人的经典作品之时，是以生命的体验来参与，此时，古代人发现了这样的造型，并为这样的造型确定了立品、取象，像宋人梅谱中野鹑翻身、蜻蜓欲立等，既是以微观之式来取象，也是对空间的心性所注，达自然天成之境。所以，古人在取象方面解决了如何在自然中把文化的观照赋予物的载体，实现了映印合一的理念，这也正是我们今天所缺少的文化体验。

二、“格”与“象”的自然精神

对于中国画意象方面的思考，更多可借助于古典诗词加以理解。如秋风，古人写了很多有关自己对“秋风”感悟的诗与词。秋风原是一种自然的形态，借四季如何把自己对社会、对文化的一些认知转换为自然形态，反映自己心境实为重要，而古人却是以体道方式来秉承的。秋风可以引伸出素风、凄风、高风、凉风、激风、悲风、劲风等各种不同的关于文化深层的体验。而这些关于风的体验，实是关于人与社会、人与人、人与自然的体验，而终以自然为

上、放下小我，回归自然来慰藉心灵。如描写秋景的诗句中，有朗景、澄景、清景；草木里有衰草、疏木、衰林等，强调的都是主体的一种体验。庄子云：“大块噫气，其名为风。”云气飘浮，变幻无定，是天地间生生之气的显现，庄子以自然宇宙之躯来呼吸，这种体验很感人。

关于劲风，乃人格之立，前面所提刘邦《大风歌》指的便是劲风。将“海”和“四方”进入到精神本源，是刘邦胸襟和立格写照的一种方式。汉武帝《秋风辞》：“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波。”通过秋风的变化，栖志于心格所向。中国人对字意的理解，以精神之志超越自然之物，又返回自然空间深化自己的心性。燕丹子：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。”一种悲风不仅道出了“壮士”的坚韧，也更能让人体会到悲风中所蕴藏的文化精神。可以看出传统书体强调的取象结构和风格结构，实际上是靠意象方式和立格决定的。每个人对自然、生活认知的体验方式不同，产生了自己独到的立格方法和自己所理解的自然空间。我们都看到过霍去病墓雕塑，它们的精神载体与《大风歌》、《秋风辞》是一体的。因为这种大气磅礴的精神强调的是写意、写胸怀、写境界、写气象，而这正是中国文化的核心结构。我们读陶潜的平常心都不是日常中看到的自然平淡的东西，一定是经过文化的淘洗，经过个人的阅历和宽阔的精神历练，产生了自然天真的心性，才能赋予平常物以境界。所以自然之格作为中国文化是一种非常重要的载体，并以温柔敦厚的心体来把握和体验“天人合一”、“知行合一”、“映印合一”的人文境界。

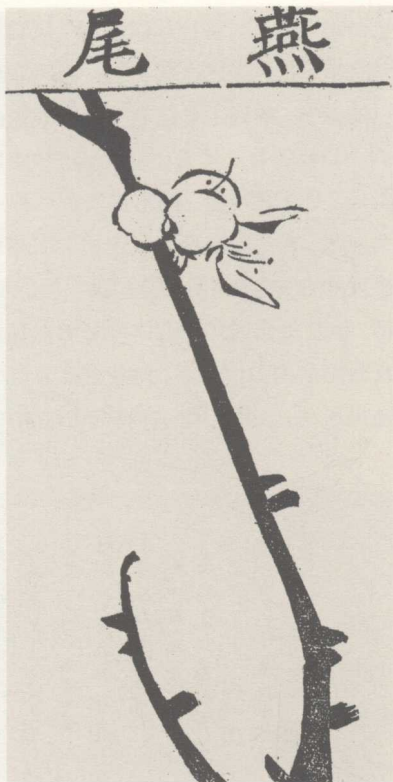
关于“象”与“格”，可通过一些诗句来体会中国画的笔墨之贵，也可以定格在某一层面中来把握人之经历的不同清音与空回。譬如，画一张平远山水，我们可以从中国绘画史上找出很多关于平远山水的作品加以参考、借鉴，并通过观照方式找到对平远山水的一种体悟和方法，将其定格在文化精神的体验中，以体验古人风范来把握画格。如董源的平远山水、倪云林的平远山水、黄公望的平远山水等，由于各自人生经历、阅历等不同使他们关照对象所产生的感受不尽相同，这里有深厚的文化理念和个人体验。所以董源进入了平淡天真的境界，黄公望进入了平淡寂静的境界，而倪云林则进入了平淡空回之境。他们在追求品格之时，通过笔墨载体，反映出对文化的体认、对精神的观照、对自然的品逸，借自然之格来赋予人。人在自然中的体悟，不受时代的限制，借助文化空间与人性、心性空间和自然空间

来体会“一切即一切”的文化理念，体会诗句中的平常心和平常景才更有意义。

王维的许多诗以“空”的感觉把自己理想境界写出来。他特有的平常景语概括出了这种文化的空间，并在中国一直持续了千年。“独

坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照”，这种空的感觉已经不在于物质，而是对心性的生发，他可以走到某山某水的任一空间都能发现这种感觉，找到这种感觉，因为他的心性为空，具备了精神层面的空灵，当他在自然空间中便可随时随地引发他的境界，而不是一定要找到一种山清水秀的空间。宋人周敦颐（《爱莲说》）有：“菊之爱，陶后鲜有闻；莲之爱，同予者何人？”也是体现了一种人格的立足，它不受环境的限制，也不受时间和空间的拘禁，所以在这样的“生有立象”中才有人格风范并生发出这样的诗句。嵇康诗：“微风清扇，云气四除。皎皎亮月，丽于高隅”。单纯几句话把这种气象传给了后人，显示出中国文化的旷达，意象的觅处也在于此。所以我们看书体与画体、诗体的形势必须要承载意象的方式。

陶渊明诗《归去来辞》：“归去来兮！田园将芜胡不归？既自以心为形役，奚惆怅而独悲？悟已往之不谏，知来者之可追；实迷途其未远，觉今是而昨非。舟摇摇以轻飏，风飘飘而吹衣。问征夫以前路，恨晨光之熹微……”家园都长满了荒草，还不赶紧回来，这不是写实的，而是写意，他面对现实任何一个空间，都能够写意。此诗陶公对自己以往感觉悲哀，觉得耽误了自己的时光，想到了自己的追寻和目标，觉得前面的路跟昨天比起来仍然宽广而明朗。他要追求自己心中的境界，这



【燕尾】

个时候产生了“舟摇摇以轻飏，风飘飘而吹衣”的，挺节之境，把“实迷途其未远，觉今是而昨非”提升自己的意气，找到了自己心境所归的空间，这个时候眼前的一切物随着心境发生变化，这种变化使我想到“吴带当风”是一种境界，而不仅仅是一种画法。形式和内容为一体，光是内容没有载体，再好的内容也不能给人以感发和启迪。陶渊明的诗句虽然写的都是自己乡村的生活，但是里面形式的载体却是值得我们研究的。这里面反映出向内如何思考，向外怎么汲取的问题，即心性不随风所动，强调取象与立格为人之本的一种单纯的形式



【绝涧寒窠】弘仁作品

法则，这与天人合为一体。所以我们对风的体验、对水的体验、对山林的体悟或者对某个形势的体验一定都要介入“道”的载体中有感而发，化遭遇为境遇。

三、敦厚的文化心性

古人的诗，往往以自然之状来隐喻关于本源的问题。孟浩然的诗表现了一种空旷的感觉：“夕阳度西岭，群壑倏已暝。松月生夜凉，风泉满清听”不仅给人以空旷的感觉，而且还注入了许多关于人生经历和遭遇的问题。中国古典文化中的很多诗词，像王维、陶渊明的作品都能够借助一定的载体把诗人自己内心所感受或体验到的东西一一表现出来，而这种载体是中国人心灵最美善的东西，是中国人心灵最纯朴空间的体现。这种文化理念，这种载体是通过一代一代的文人，通过自己坎坷岁月的历练磨难才生发出的。我们的先人，一代代诗人在遇到困境的时候，在他自身或者国家遇到困难的时候，仍然把最美好的空间奉献给后人，这体现了中国文化的伟大。

南唐后主李煜，作为一个皇帝，他无疑是失败的，把江山都丢掉了；但作为一个诗人，他又是伟大的，他把那种丧国之恨转化成了一种温润的文化空间，留给后人很多宝贵的财富。

所以，当我们面对平常心、平常景和非平常心、非平常景时都要认真体验和思考。尤其是已成为经典的传统文化，更需要通过我们自己真实的感受来体会。老子云：“夫物芸芸，各复归其根”，讲的也是本源的问题。如何把日常的体验化为一种技能、笔力或笔法，并将其提升为境界，这是我们学中国画所面临的一个课题。陈良运在《中国诗学体论》中论述“诗言志”的规范引荀子一文，我感到文须立其所象，立其所品，文质然大道有理法，小道有技能，而不同形式与文思载体之迹将各复归道。荀子说：“《诗》言是，其志也；《书》言是，其事也；《礼》言是，其行也；《乐》言是，其和也；《春秋》言是，其微也……”其中，《诗》与志，《书》与事，《礼》与行，《乐》与和可引为映印中的“境”与“象”。杨成寅著《王羲之》一书，内有书象论，引王羲之在《书论》中“凡作一字……或如虫食木叶，或如水中蝌蚪；或如壮士佩剑，或似妇女纤丽”。道出意象是很重要的方法。而意象方式又与主题性情相关，感觉一种形象，首先要积累自己很多内在的经验，然后再通过载体把自己的经验和阅历反映出来。我们在笔墨中用笔的方法和用笔的规矩，还有墨法，怎么去“得”，这个“得”是