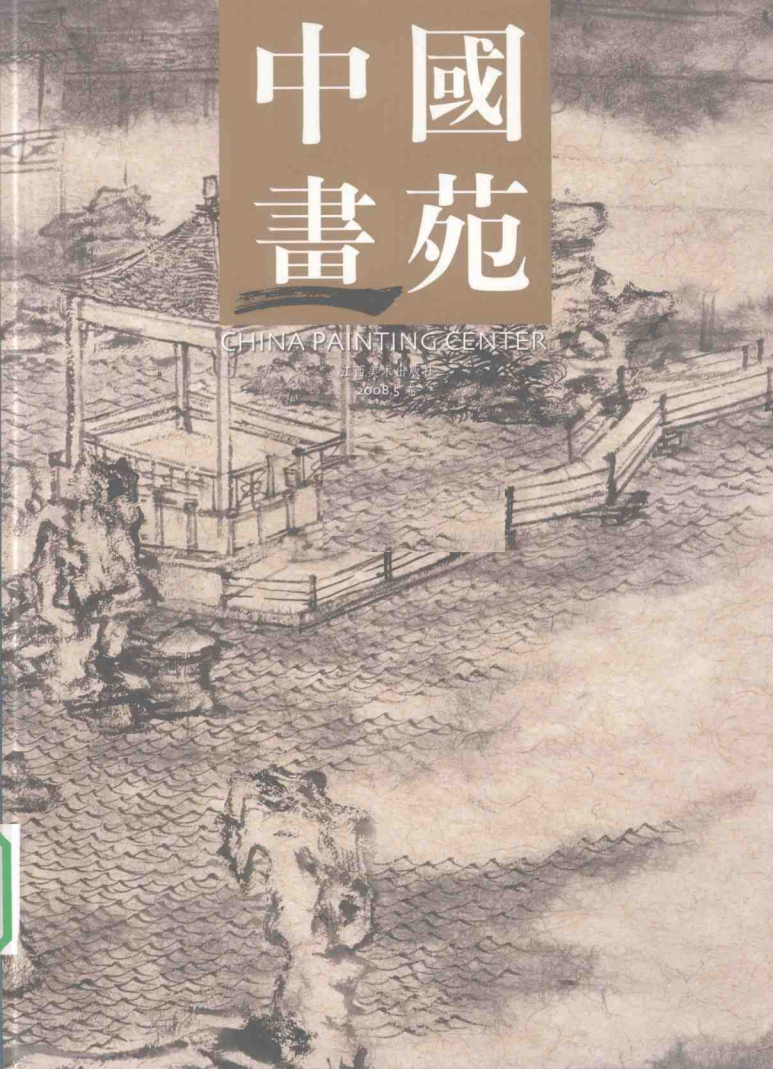


中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2008.5



中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2008·5卷

《当代中国画文脉研究》

本书系力求建构当代中国画文脉的纵横坐标，从历史脉络、世界语境中来考察当今中国画的艺术位置，



即将出版……

全国各大新华书店发行

研究》大型文献书系

学术性 · 史料性 · 可读性

同时将收录画家的整体艺术面貌做一个阶段性的展示。



2009-2010年
将陆续出版



《中国画苑》编 · 江西美术出版社出版

中國 畫苑



編撰宗旨 > > > >

《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 拓展工笔画绘画语言 文/唐勇力
——写意性工笔画及其实践意义
- 12 化物为境 心生自然 文/田黎明
——从自然空间中体验中国画创作
- 18 人物画创作 文/梁占岩
——当代中国水墨人物画的精神指向及文化意义
- 24 传承与发展(二) 文/袁武
——由新文人画所引发的对中西方艺术的重新审视
- 30 当代中国画创作形态分类与辨析 文/张江舟

艺术人生

- 37 山水写生自序 文/丘挺
- 38 中国画的回归与创新 文/丘挺
——丘挺访谈录
- 57 怀山水精神 写物象本真 文/张仃
- 60 从心灵深入回归传统与自然 文/范迪安
——范迪安谈丘挺

翰墨名家

- 77 超越自我复归宇宙的生命精神 文/孙国华
——徐冰花鸟画底蘊分析

名家教学

- 108 工笔人物画教学之我论 文/唐勇力
- 110 单纯与深刻 整理/孙国华
——唐勇力谈袁玲玲
- 120 唐勇力教授硕士研究生培养教学思路的认识和体会 文/袁玲玲
- 132 在优雅与恬淡中漫步 文/杨斌
——品谈玲玲和她的画
- 142 传统性的现代表现 整理/孙国华
——唐勇力谈张小磊
- 146 工笔画与素描 文/张小磊
- 151 写意性琐记 文/张小磊

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 丘挺
封二、折页 丘挺
封三作品 徐冰
封底作品 丘挺

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑/付京生主编. —南昌:江西美术出版社,
2008.12

ISBN 978-7-80749-668-7

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194473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 刘瑞林 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 付廷熟

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 [5]

Zhongguo Huayuan

出 版 江西美术出版社

地 址 南昌子安路66号江美大厦

经 销 全国新华书店总经销

印 刷 北京万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12月 第1版

书 号 ISBN 978-7-80749-668-7

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

拓展工笔画绘画语言

——写意性工笔画及其实践意义

文 / 唐勇力

整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract): 写意性工笔画是针对传统工笔画绘画技法的改造而提出的, 它具有两方面的特点: 一是修正性, 在创作过程中, 感觉不对劲或者是感觉不太好时可随时调整, 一是生发性, 在绘画过程中可衍生、发展出意想不到的艺术效果。探讨写意性工笔画的实践意义, 就需从中西方资源中借鉴、融合, 两端深入、双向学习, 并加以比较, 这才是画好中国人物画的唯一道路。

关键词 (Keywords): 工笔画的写意性 写意性工笔画 修正性 生发性 随性 可融性 修悟 体悟

“工笔画的写意性”是我在多年的中国画教学中, 结合自己的创作实践和教学经验提出的。一方面, 它丰富了工笔画的绘画语言, 扩大了工笔画内涵, 摆脱了工笔画一般意义上的“写实”、“工整”、“严谨”、“细密画”等外衣的束缚。另一方面将“写意属性”重新在工笔画中提出, 对中国画中的写意精神重新归位, 回归写意传统; 同时又赋予其新的内涵——将中国传统写意画中的写意精神与西方表现主义绘画中的表现因素相结合, 既

有主观, 又有客观。

与此同时, 我又在“工笔画的写意性”基础上, 结合二三十年以来工笔画的创作经验和创作思想, 提出“写意性工笔画”这一概念, 目的在于从理论与实践(技法)的角度重新解读工笔画, 促进工笔画在当代中国画中的发展。“工笔画的写意性”与“写意性工笔画”犹如一个问题的两个方面, 两种观点相辅相成, 只是在侧重点方面有所不同: 前者强调的是理论性与观念性——

从画论的角度, 为工笔画的属性寻找理论依据, 使其上升到理论层面, 有理有据; 后者强调的是语言与技法, 从实践的角度丰富工笔画的绘画语言。

一、写意性工笔画及其特点

无论是“写意性工笔画”, 还是“工笔画的写意性”, 都离不开“写意性”这三个字。而所谓的“写意性”, 就是随意、随性、随感。具体到工笔画创作中, 意即为在绘画的过程中, 比较随性的、随意的去画, 笔随心性, 是情感与思绪的自然流露, 包括技法, 而不是严格按照一种程式去画。如若仅是按照一种程

【东十二街】1946年 夏甄作品



式去画就犹如工匠做工一样，没有思想，按照程序去做就行了，只要按照程序做到严格，没有瑕疵就可大功告成，但是这样创作出来的作品由于没有精神和思想在画里面作支撑，往往就会显得刻板、空洞，没有趣味、意味。

写意性工笔画即是针对传统工笔画绘画技法的改造而提出的。实际上不管是绘画还是文学，真正建构它们的是语言。试想，如果当代画家除了在体裁、内容方面有所区别之外，语言特点千篇一律，中国画也就失去了其创新性，观众也会感觉乏味，产生审美疲劳。正是基于此种意义，我们也可以看出工笔画的发展要顺应时代，不断地“求新”、“求变”，在传统基础上探讨新的绘画语言，使传统工笔画在当代展现出新的闪光点，使工笔画辉煌历史重现。

工笔画的创新主要是指拓展工笔画的绘画语言，即在继承传统这一主线的基础上拓展对传统的认识。譬如，传统样式中卷轴画以线为主，勾染添色的方法，这种基本的技法仍是我们创新的基础，是我们进行工笔画创作的基本能力来源，不能舍弃。开拓工笔画的绘画语言不是乱来，不是想怎么画就怎么画，还是要借助于传统。当然，传统工笔画不单纯是卷轴画、仕女画，其传统的内涵也非常广泛，是非常庞大的艺术宝库，如壁画、漆画、民间绘画等等也包涵其中。所以，我们都要好好的去领悟——领悟中国传统思想和传统绘画的语言技法。

目前，工笔画创作还处于一种不明确、不清晰的状态，只要是某个人的画在大展中得了大奖，在社会上产生影响，紧接着就有一批人去跟风模仿，这说明很多年轻的工笔画家还没有自己的学术思想，对当代工笔画的发展还没有一个合适的定位，更多的拘泥于模仿，想突破又找不到出口，总是被工笔画细腻、严谨、工整的笔触所拘束，举步维艰，于是很容易人云亦云，这是当代工笔画创作中存在的一个很明显的问题。

具体到实践中谈工笔画语言的拓展问题，即是工笔画怎么去借鉴、融合不同领域里的绘画语言。其实，工笔画的艺术语言发展到现在已经丰富多彩了，尤其是西方艺术进入中国后，更是打开了一个窗口，使中国工笔画绘画语言的拓展道路更加宽阔了。中国工笔画兼容西方绘画的容量是非常大的，或中西结合，或中西融合，或中西借鉴，而问题的关键是如何运用与借鉴？以我个人的艺术创作为例，当我去敦煌考察壁画时，我能感受到它的文化气息，特别是千年以来自然风化所打造出的斑驳的艺术效果更是深深地触动了我，在这种强烈情感的感召下，我将这一视觉效果和艺术思绪融入到工笔画创作中，将千年风化的古代壁画与现代审美情趣相融



【画彩画】1952年 夏何作品

合，进而创造出一种有源可寻、可操作的技法——“脱落法”。这也是我以前经常讲的“发现”，其实在某些意义上“发现即是创造”。所以，在工笔画的创作过程中，尤其是工笔画的中西融合上，最重要的便是“发现”和“体悟”各种绘画语言的可融性——什么样的绘画语言对工笔画是可融的，可以直接吸收的？什么样的绘画语言又是需要转化，加以适当变化？这需要靠我们自己的感觉去体悟。

谈工笔画的写意性，开拓工笔画的语言是一个大前提。开拓工笔画语言的中心思想就是提倡创作的自由空间，就是要使工笔画创作得到更多的自由，并且画家进行创作的时候也非常随意。如《敦煌系列》作品中我所采用的“虚染法”——着眼于对对象、面、结构的渲染，并配合染高染低法的穿插运用，虚中见实，实中见虚，技法灵动而自由，不受线的束缚。当然自由是相对的，没有绝对的自由。不自由的地方在哪儿？譬如勾线、构图，这些相对来说就比较严谨，但是在整个制作过程中我还是相对自由的，在创作过程中有可修正性。如在制作过程中有些地方画坏了或者画错了可以修正，又如某些地方染色染重了或者染浅了，或者染出去了，染得不对等等，都可以利用其他的方法辅助调整过来。写意性工笔画最大的特点就是在创作过程中可随时修正。在创作过程中，感觉不对劲或者是感觉不太好时

可随时调整,这一点上传统的工笔画修正性是最弱的。包括写意画也有修正性,这里勾得淡了,可重新勾一下或者再修改一下。

写意性工笔画除具有修正性以外,还有一个很重要的特点就是生发性。即画面有的时候出现意想不到的效果,这个效果不是我们事先设定好的,而是在绘画过程中衍生、发展出来的,这与传统写意语言有许多类似的地方。纵观传统绘画理论中“生发”这两个字是非常重要的。“修正性”、“生发性”这些都是我这些年来在创作和教学里面所体会到的。

虽然工笔画发展到现在形成了多语言、多样式的局面,但是大部分的画家是盲目的,没有自己的思想观念,这一点需要我们警惕。一幅绘画作品,它的绘画语言、绘画形式以及线条、造型等都掌控在我们的手中,关键是我们如何把它运用得恰到好处,而不是去想这幅作品像不像工笔画?是不是工笔画?我们没有必要在这些表面形式下苦功,而应多考虑如何用自己的语言把这幅画表现的非常丰满,从技法、形式、色彩、勾线上达到一个丰满的境界。传统绘画技法的掌握仅是我们学习的一个方面,在今后的创作中,我们要打开思想,展开想象,打破固有的观念,摆脱固有的界线与束缚,把全部才智发挥出来。如果,只是将自己的视野固定在某一个简单的模式上,这个简单模式的固定等于给自己画了一个圈,有时候这个空间跳不出来,就可能一辈子在这个狭小的空间中,很难有大的突破。

【洛特·弗兰德斯】1909年 科柯什卡作品



二、结合图像探讨写意性工笔画的实践意义

(1) 对西方资源的借鉴与吸收

A 科柯什卡

科柯什卡是一位瑞士表现主义大师,他所创作的众多作品,我们都应该去欣赏、研究、吸收、借鉴。我们可选择他的一些写实表现性作品来赏析,有如下特点:

①造型上,写实中带一点变形,手法似在写实与夸张之间,直观感与内心的艺术悟性合一,手的画法更为巧妙,让人几乎忘记了它与工笔画的界线,可以借鉴到工笔画写生中。特别是整个形式感的处理,包括人物造型,人物塑造都有一种细微的感觉。如果把它用线勾起来,然后跟着它的外形随意渲染,效果会更好,这些细微的地方可以借鉴到工笔画染法中。

②整体色彩的处理以黄、蓝、赭三个颜色配合,并以黄色为主调。画面色彩的单纯是突出主题,格调高雅的主要因素。

③人物形象背后及人物身体背后大胆的深赭色、蓝色的处理,是使人意想不到的象外之象的创造。整个画面呈现在观者眼前是一幅使人感觉奇异而高雅的作品。

在工笔画创作中,我们可以根据客观对象的边界、结构和形式产生自己的艺术语言。在他的作品中我们又发现了什么呢?发现了局部微妙如果运用到工笔画中会产生既丰富又有随意性的视觉效果,并且还保留了线的感觉。在此基础上,我们又可根据自己的需要适当变化,如把这些线再提一下,让线的感觉更加突出等等。

借鉴不等于照抄,而是要把它融合进工笔画中,也就是我前面所强调的工笔画的可融性。而平常生活中我们所强调的多看画,就是看你有没有找到那一点点的小门道。这个小门道如果找到,就犹如小钥匙能开大锁,开启了成功之门。如果再把这一点东西吃透,扩展到整个画面中就相当于建立了自己的绘画语言。

每一幅好的作品都有它可借鉴的地方,不是说一定要这幅画特别像工笔画,而是每一幅画里面的局部点有没有工笔画的可融性在里面。

【日本艺妓】1864年 詹姆斯·提索斯作品





【朱莉肖像】1878年 詹姆斯·提索斯作品

B 詹姆斯·提索斯

如果将詹姆斯·提索斯写生作品中的一些特点运用到工笔画中,就会产生既有平面、又有线性的感觉,如若再粗放一些就更具有随意性。詹姆斯·提索斯最值得借鉴和学习的角度在教学课堂写生之中,虽然画面有背光处理的因素,但并不影响其对工笔教学写生的学习和借鉴。如作品——《朱莉肖像》的注视点,其一是整体动态的微妙与经典之处,服饰上古典的贵妇人裙的皱褶与沙发的布置、后面的窗子等,都是工笔人物写生中极好的学习点;其二是人物写实造型惟妙惟肖,透视上的正确关系强调了作品的观赏感。如果工笔画课堂写生是画女孩子,那么,这幅作品大有欣赏、分析、借鉴之用。当然我们在染的时候可以借助于光线、结构、形体边缘来处理作品,也可以放弃一点线条的感觉,毕竟传统工笔画中线的运用是非常严谨的。

传统方法描绘对象已经形成了一个程式化的方法,现代人的服装款式、质地与前人完全不同,加上人的观念变化、生活形态的不同,现代生活的处境使我们的审美观念发生了巨大的变化,所以在线的处理上也应摆脱传统固定模式。如果完全按照传统的模式去描绘对象难免会变得牵强。

C 伯恩·琼斯

伯恩·琼斯是英国画家,他的画风深受波提切利的影响,色调缓和朴实,实而不华,具有装饰性。伯恩·琼斯作画手工工细,善用线条,能够组成既有韵律又统一的画面。作品《赛伊达》使用的是树胶水彩,整个画面手法平光、平面,线性感极强,从整体气息上有工笔画特点,包

括里面这些染法的感觉,虽是油画,但是工笔画完全可以染出这种感觉,关键在于我们能不能从艺术语言的角度上去研究、去感受,进而转化。这幅作品中有许多细微的地方,都可以去提炼,进而吸收到工笔画中。这样的作品、这样的感觉其实特别多,包括这个女孩的形象特点,这种形象的染法,如果要画现代的女性完全可以吸收这种染法,这种染法染出来非常美、非常现代,艺术感觉也非常高,可以说是西方式的现代工笔画。

绘画的关键性有两点:绘画的语言和审美的感受。审美感受关系到一个画家的品格问题,而绘画语言正是建立于审美品格基础之上。因此,提高自己的审美品位很关键。

D 但丁·罗赛蒂

但丁·罗赛蒂出生于英国维多利亚时期意大利裔的罗赛蒂家族,是英国重要的画家之一。作品《少女》虽然只是头部肖像,但画面的色彩、形象刻画都值得我们学习。白色的面部皮肤,脸部略带红润之色,与传统工笔画的高染法相通。头发的塑造描写虽然略有高染之感,但头发和形体结构组织的生动有序,给人疏松流畅之美。整体的色调沉和而秀润,尤其是在色调及颜色上的高雅格调是我们学习、借鉴的重点。如果我们把它临摹下来,把线性的感觉强调一下,基本上就是一幅很地道的工笔画。

对于接受过正规学院教育的工笔人物画家来说,已经有传统的因素在里面,因为他们都曾不同程度的临摹过许多传统作品,又研究了很长时间的线性造

【少女】1864年 但丁·罗赛蒂作品



型，所以他们再去这个工作的时候，不会“覆盖”原来的基础。我们不用去担心会不会失去工笔画的本质，而是在其他艺术里面去发现工笔画可融性的东西。如果这样做的话，我们的悟性就可能在瞬间开启，作品马上会有个新的面貌，别开生面。

E 契塔奇

契塔奇的作品非常具有工笔画的可融性。在《东方人》这幅作品中可以找到工笔画的特点。看这件“红衬衣”的染法，表面是平的，里面却有染的感觉。契塔奇的这幅《东方人》强调了一些光的感觉，桌子的处理不是均匀的色块，而是有变化的。在中国传统工笔画人物画中强调均匀的晕染，涂得越匀越好，但是太“均匀”画面就机械了，不均匀反而有自己的感觉在里面，我可以这儿重一点，那儿淡一点，也可以反过来随意的产生变化。如果完全的“匀”，画面就没有变化了。又如传统技法中，线必须匀的粗细均匀，染的时候必须按边线染，填色必须填的很均匀，按照机械的程序去画，那个地方稍微有点不均匀那就感觉画坏了，这样导致了画面的刻板。契塔奇对作品的处理方法是吸收工笔画创作中的。

(2) 对传统绘画资源的借鉴与吸收

A《人物御龙帛画》

通常认为，工笔画既精致又细密，一丝不苟，其实这是一种误解。从这幅《人物御龙帛画》可以看出，以线条勾勒，却不斤斤计较于每个细微之处，整个画面十分丰满，尤其是墨色的渲染，着重于大体而不拘泥于线的桎梏。深浅浓略随心象而画，是工笔画最本质“工笔意写”的作画观念，这一观念我们要重新认识、理解，从“工笔意写”绘画的高峰——晋唐绘画中寻找最本质的东西。

B《舞乐图屏·女侍》(局部)

从这幅墓室壁画《女侍》可以看出唐代绘画艺术品位高而雅的艺术境界。形、神、韵的意象造型，侍女的形态达到了完美的境地。这里谈论、分析一下线条勾勒和渲染色彩的形态与手法。工笔意写的唐代绘画，从这幅壁画中可以看到淋漓尽致地看出。线的勾勒、形象描绘精而不密，该勾勒的结构、形态都交待得十分清楚：从头发的发型，脸部的眼、鼻、口，到身上的服饰，都极为精确、简略。前后层次关系也都恰到好处，给染色留下极大空间，然而渲染色彩也是就大体而施色，并由于墓



【人物御龙帛画】战国



【舞乐图】唐

室千年，又赋予作品肌理的效果，给我们带来更多启示。

C 周昉《簪花仕女图》

通常认为唐代人物画是中国人物画的顶峰，也是工笔画学习的经典。《簪花仕女图》是学工笔画必临的经典之作，是中国工笔画教学中不可取代的摹本。学生在学习期间，精心对临，临得好的就如复制一样。在临摹过程中，大多注意和研究的是制作技法，很少从中国画的源起和发展的角度、中国画审美本质上考虑，尤其忽略工笔画的本质是什么。今日再来分析《簪花仕女图》，我们应该从写意的角度品析，从作画的态度上分析，“精”而不工，“精”而不密，格调极为高雅，是“大于笔”的画法，是“工笔意写”的经典之作。

D 敦煌壁画《维摩诘经变·帝王与群臣》二二〇窟

敦煌壁画是我国伟大的佛教文化遗产，灿烂的敦煌壁画是中国美术史的重要组成部分，给我们提供了无限遐想、欣赏的空间，给美术家提供了学习的知识的宝库。中国传统绘画中，壁画是重要的领域，学习传统，继承传统，壁画是不能忽视的。从这幅《维摩诘经变·帝王与群臣》的画面上来品赏，构图上主次排列有序，稳重而大气，人物造型是中国审美精神的心象类型化形式，但又各有特点，充分显现了不同人物的神情面貌。从画面现实的效果来看，千年的风化，使得表面脱落，颜色变异，形成了一种接近于现代审美的肌理感，增添了一层更加神秘而奇妙的绘画效果。大块石绿与白色的协调使用，加之土蓝与朱砂色的互补，墙面底色的显露，更加使画面呈现出静穆、高雅的格调，是当代工笔

画追求的最高境界。

《七佛药师变局部·蟒神》二二〇窟

这幅敦煌壁画局部《蟒神》给人以震撼，给人以激励。画面中人物造型的强化，线条勾勒的写意化，施染色彩的大手笔，不拘小节的手法，都是我们工笔画家感悟的要点。

用笔流畅的线条，轻松而富有变化，点、线、画的关系搭配得当，如同写意用线。施染颜色虽是厚涂但不拘泥小节，有厚有薄，随形象自然用色，有的地方颜色冲到线外面而后复勾线并不修正，工笔意写的精神得到充分的体现。推敲、研究这些画的局部效果，从局部的小方位来欣赏敦煌壁画的语言技法，从每一块的肌理效果中寻找你能够感受的东西，可以得到一种特别。

我们学习古人，学习传统是吸收，不是照搬。照搬古人的东西，即使画得一样，也不会达到多高的品格。现代人要好好学习古人，临摹古人，但是必须要用现代人的审美来进行创作，因为人的生存环境、心理状态、审美情趣较之古代都发生了巨大的变化，我们是无法回到古人那个时代的审美境界中的。我们在研究传统人物造型时会发现古代的审美标准和现在的审美标准相冲突，正是这种审美标准的不同造成了不同时代不同的审美风格和造型特点。

我们现在看传统绘画，在学习过程中，要特别注意中西方两端深入、双向学习，并加以比较，这是画好中国人物画的唯一道路。在对传统文化资源吸收与借鉴的问题上没有统一标准，主要问题就是正确的学习方

【维摩诘经变·文殊利】初唐



【七佛药师变局部·蟒神】初唐

法——既要学习传统，也要学习西方，吸收适合自己的东西，“殊途同归”即是此理。在对国绘画、人生道路、艺术道路的感悟中不断“修悟”自己，这个“修”如同“感动”一样是不同方面的，不是能够用一句话定义的。因此，在今后的工笔画道路上，我们要不断的提高自己各个方面的修养，对传统绘画的认识也好，对传统思想、审美艺术精神，对传统道、佛的文化思想的认识也好，包括对西方哲学、西方美学、现代生活的认识等等，都是我们学习的重点。因为我们毕竟是现代人，这些东西我们都要接触、要学习、要领会、要思索、要分析。这些东西归根结底就像营养一样，会滋养我们的艺术，让我们在艺术的道路上走得更远。

绘画的道路确实很艰难，我们在学习过程中，从学习技法到写生，再到创作。都是一段段非常艰辛的历程。在一定阶段可能会完成不错的作品，但这只是一方面。从人的一生来说，除了基本的学习外，还要求大家修悟自身，在今后的创作中有明确的目的。比如爬山，我认为爬山这个过程也可以是目的，即使爬到半山腰下来了，也很满足，觉得只要是爬过山，锻炼的目的达到了就可以。但有的人非要爬到山顶，看看四周山下的景色才觉得达到了目的。所以每个人的目的是不一样的，领会绘画的目的挺重要。那么，什么是“目的”？以什么为“目的”？为什么要达到“目的”实际上又是一个人生哲学的问题，需要不断地去思考、体悟。

(唐勇力，中央美院中国画学院院长、教授)

化物为境 心生自然

——从自然空间中体验中国画创作

文 / 田黎明

整理 / 陈春晓

内容摘要 (Abstract): 中国文化特别强调在自然之中发现艺术的规律, 发现事物运行的规律, 发现人类应该遵循的方位规律, 并借自然之景把自己的文化观点和情感诉诸出来。借平常物抒平平常心。古人所总结出来的自然规律和创作规律对于后人进行体验非常重要。然而不同时空会产生不同的感知。由感触时空、感知物象来引发和作为人文心性的载体。需要我们在自己的艺术形式和传统文化之中找到衔接。而这一衔接唯一的途径便是体验。

关键词 (Keywords): 自然 心性 观物取象 以物观物 诗之三境 内识 本源 真体

一、从自然之中生发本然之境

周易《说卦传》：“昔者圣人之作《易》也，将以顺性命之理，是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”我理解为这几句话是中国画立道、立格、立意、立笔墨、立语言之法则。而对今人对自然、生存的思考与体验，自我是立道、立格的启示。中国画笔墨创作是立足于自然的笔墨、立足于心性的笔墨、立足于文化的笔墨、立足于社会的笔墨，这是我们从传统经典绘画中感受到的。

从殷商时代的青铜巨鼎至北魏佛雕的瘦骨清像，从北宋范宽、李唐、郭熙的高山仰止到元代王蒙、倪雲林、黄公望的残山剩水……无不生长在深厚的文化传统和时代赋予的文化土壤中。从“声一无听，物一无文”到“见素抱朴”、“观物取象”，以及“心斋”与“坐忘与齐物”至“道与技”的人文思想，都在追寻“与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶”的天人合一之境。由此可以看出，对物象本源的追寻，对自然之本的体验是中国画创作中非常重要的理念。

先人有“音乐之所由来远矣，生于度量，本于太一”。这里讲的是由“音之生”到“器之生”的过程，进而又到“音之生”的朴素辩证之理。对于朴素的源头，对于事物本源的探寻，也正是把自己生存状态融入其中的过程，而这一方式本身就与立格、立意互为一体。《诗

经》有：“葛之覃兮，施于中谷，维叶萋萋。黄鸟于飞，集于灌木，其鸣喈喈。”描写的是之象，而这一派美好的自然景象，我们也可以从五代徐熙的《豆花蜻蜓图》、黄荃的《写生珍禽图》、唐希雅的《古木锦鸡》中体会到，这些古朴、鲜活、自然的花鸟草木，虽为自然之象，实为朴素之象，看似平常，却存乎文理之中。

晋人有葛洪著《抱朴子外篇》中谈到：“或难曰：夫在天者垂象，在地者有形，故望山度水，则高深可推；

【溪芦野鸭图】册页 黄荃作品



风起云飞，则吉凶可步。智者睹木不悴。则悟美玉之在山；蝼岸不枯，则觉明珠之沈渊。”其以“观物取象”的方式，把平常自然物与文象、心象置于自然物象之体，看徐熙、黄筌花鸟作品意在其中。又《诗经》有：“殷其雷，在南山之阳。何斯违斯，莫敢或遑？振振君子，归哉归哉！”这段以雷声喻“振振君子”，意又还原为自然之音，此与宋人《梅花喜神谱》中以梅花之端述之自然物象是以格论梅，如《向日》、《顶雪》等。当自然之体成为心象之形是顺应了心物之理，达到“以天合天”，这其中所蕴含的甘苦之乐是在返璞归真之途中来体味的。

庄子有：“天地之鉴也，万物之镜也。”周易《说卦传》第二章有：“动万物者莫疾乎雷，挠万物者莫疾乎风，燥万物者莫燥乎火，说万物者莫说乎泽，润万物者莫润乎水，终万物始万物者莫盛乎艮。故水火相逮，雷风不相悖，山泽通气，然后能变化，既成万物也。”古人总结的自然法则是按照自然规律运行的，并通过“以物取象”的方式体会万物、体会万物之象。当一个物象的功能被发现、应用、感知时，它已经与自然的本体相连、与文体相连、与心性相生、与境界相融，其形其态，物我合一。这个本体在艺术里是对道、对境界、对格的体验与升华。当一个时代之思想产生的审美品格可以直接观照出人们的生活方式和主体时，“观物”与“取象”就会成为人与生活、生存条件相关的部分，大到宇宙，小至草木、山石和人间事理，它们始终在自然生存中延续、生长；在变化中被品评、体验和发现。

“玄远”是魏晋时期文人所倡导、追寻的精神之象，当“玄远”、“玄子”成为一代文人清谈、清言之时，它们的文化内涵也已经注入到一代文人的生活方式之中。只有这样的行思，才能够满足他们的生活状态。这里上溯本源虽然是以玄学来主导自己的行为方式，但是“率真、虚灵、疏淡、凝远”等等格调引导了整个南北朝的文化意趣，也引导了文人的生活方式和他们所追寻的人格品操”。可以说，魏晋文人的自我觉醒正是以这样的心源来把握自己生活方式的。

王弼的“寻言以观象”、“寻象以观意”到“得意而忘言”、“得意而忘象”皆是以“意”的方式来把握物象本源的特性，而这一思维过程同《周易》中所言是一体的。以物观象，以象取道，目击道存都需融入到日常生活情景中来把握。陶公的“但识琴中趣，何劳弦上声？”之意影响了后人无数的感怀，李白在《赠临洛县令皓弟》一诗中将老子“大音希声”之说同陶渊明“无弦琴”的意象相融合，从而进一步开拓了“无弦琴”深远的内涵。诗云：“陶令去彭泽，茫然太古心。大音自成曲，但奏无弦琴。”陶公在“识琴”时，对于本源所托的“弦上声”是形式所在，而“识琴”这两个字是对本源的把握。魏晋人“以无为本”的认知方式，首先是因为有“识”而放怀于物外，在“象外作境”。这其中的“识”是以境界处世体会自然精神与心



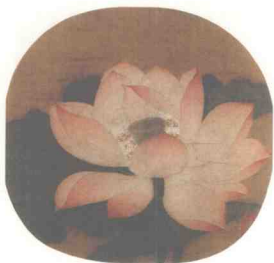
【豆花蜻蜓图】37cm×23cm 徐熙作品



【石雕妙持菩萨像】残高36cm 东魏



【北魏永安二年韩小华造张葛像】通高55cm 529年



【出水芙蓉图】23cm × 25cm 吴炳作品



【古木巢鸠】24.7cm × 26.1cm 唐希雅作品

性文化所注为体，以此也便成为立格之本。“识”既是实践，也是修行，是认知、是体察、是思想。“识”还道出了“以物观物”的观察方式，宋人程颢说“仁者以天地万物为一体，莫非己也”，“把宇宙每一部分看作与自己有直接的联系，甚至就是自己的一部分。也就是说，有了这种境界的人，他所了解的‘我’或‘己’不再是个体的小我，万物都是‘我’的一部分”。

二、“诗之三境”对中国绘画的启发及引导

陈良运先生在《中国诗学体系论》中曾论述：“唐代诗人王昌龄提出诗有三境之说：物境、情境、意境。”“诗之三境”的辨析对我很有启发，它不仅是中国诗词

的理论基础，也是中国绘画的理论基础，两者思维方式有相通之处，可以互相渗透、连接。

物境：陈氏谈到物境与司空图《诗品》中的“实境”之说——“取语甚直，计思匪深。忽逢幽人，如见道心”有异曲同工之妙，真切道出了直接写所见所感而达到的境界。而如何达到“实境”，则是“情性所至，妙不自寻”，这不由得让我们联想到刘勰《文心雕龙》中谈及的“是以诗人感物，联类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊”。刘勰在强调了诗人写景要含蓄隐约，追求“象外之象，景外之景”后，不忘“贵在时见”，即“吟咏所发，志惟深远，体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥”。这与《二十四诗品》所说的“实境”之作亦同理，都注重直观性与可见、可感性。而这些放到物境之中同样适用，是生活中所感、所遇、所动的一种现状。当我们被一种现状触动之时，或借物直接描述这一物象，或通过此物象把自己的文化心性释放出来，所以物境的方式是由景深向“目击象存”转化，与此同时它也是一种时态、时空的状态。唐代常建《题破山寺后禅院》中诗云：“清晨入古寺，初日照高林。曲径通幽处，禅房花木深。山光悦鸟性，潭影空人心。万籁此都寂，惟闻钟磬音。”前四句仍然为实境，由景而生境，感发而来。“古寺、高林、曲径、禅房”这是诗人所在的实际空间，而后面的“山光、潭影、万籁、磬音”则为意境，这种物境既要有常态，也要有常态所引发的诗人对自然的感悟和心性所注。当我们读到某一首经典古诗词或具体到某一诗句而让我们内心感动、激情澎湃之时，这首诗、这句话一定是诗人自己心性与时空合二为一，只有这样，才能产生激动人心的力量。也就是说，在物境中，作者往往会寻找到一个实境为基点，在这个基点的基础上来引发自己蓄长或修养已久的返璞归真似的人生感受。

唐代王昌龄提出的“诗之三境”之说奠定了中国古典诗词理论基础；唐代齐己的《风骚旨格》提出诗有三格之说：上格用意，中格用气，下格用事。中国传统文化强调用意，“意”的精神与人的精神所向是一体化的，“气”很大程度上是一种气象、一种高远、一种感动，或者一种慧心；“事”就是写实。如魏晋陶公的《桃花源记》意在高远无尘，而刘桢的《大暑赋》则在缘事而发。

情境：陈氏将其划为三部分：“第一种是寻找一个对应物；第二种是情境形态；第三种是直抒胸臆。”其一对应物，可借物抒情。如宋人张先的《酒泉子》：“人散更深夜，堂上孤灯阶下月。早梅愁，残雪白，夜沉沉。”

借景、借物言孤愁之意象，通过参照物“孤灯”、“阶下月”、“早梅”、“残雪”，借题把自己的感受和心绪传达出来。特别是“孤”、“愁”、“白”三字更添悲凉意味，表现出作者自己所处的状态——恍惚不定，显示出宋词用字、借物的微妙之处。从中也可以得知，古人在选取参照物时，一定是借助物来透彻（透彻有内在的形式，这个形式又是由感物来定位的）心绪，道出人生的惆怅与忧患。这与作者所处的时代环境及其特殊的立足点和个人身世与文化体验有关，上述各种因素决定了其诗句的情境与格调。

其二是情境形态，即体验与空间的融合，感觉与物我的合一。宋人叶梦得《点绛唇·三》：“山上飞泉，漫流山下知何处，乱云无数，留得幽人住。深闭柴门，听尽空檐雨。秋还暮，小窗低户，惟有寒蛩语。”诗人看到飞泉，顺着水的流向，借题兴物，景和境一体化。又如在南唐后主李煜的《虞美人·春花秋月何时了》：“春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中！雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。”也是一种情境合一。全词由问天、问人而到自问，通过凄楚的曲折回旋，使作者的忧患之思渗透在每句、每字、每行之中，由感物化为知音，情与境在形与意之中由一江春水而不堪回首。

古人是很讲究形式的，这种形式通常于自然中与人情感相溶，进而借自然之景把自己的文化观点和情感诉诸出来，借平常物抒非平常心。谈起来能感动我们的都是非平常心，回到物的时候又都是平常物。从这一点可以看出，文人的高度、文化的厚度在于发现。又如王维、范宽笔下的终南山，至今仍然存在，当我们今人观看于前时，仍能感受到它的雄浑之象。但是当我们试图借助于画笔把它描述出来时，却往往显得力不从心、无从下笔，归其原因就在于形式载体的缺失，我们无法找到一个载体将我们内心的感触表达出来，因此就需要我们从生活中不断发现，不断寻找能感动我们的形式，而形式的深化正是文化的深化，文化的深化又是传承的深化。

其三是直抒胸臆，是以“寻象以观意”的方式而“得意在象意”。直抒内涵着“直觉意象”在体验着物象品质与主体品格时的和谐。陶公诗《饮酒二十首》其八：“青松在东园，众草没其姿。凝霜殒异类，卓然见高枝。连林人不觉，独树众乃奇。提壶抚寒柯，远望时复为。吾生梦幻间，何事继尘羁。”陶公以物观物，将松与己为同类，注重内心所向，直观“高枝”意在高古之节。

心体之格向自然回归，在咏物中发现与体味文化之格、心性之品。其方式多以缘物观照、解喻结合来通达事理、立象尽意。郁龙余谈解喻结合指出古人释“浑”，用各诗来指称“何为‘浑’”，如“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“江上柳如烟，雁飞残月天”，以此我感觉“浑”是诗人体验的一种文化情怀，它也成为一种直觉，当诗人在自然中突然发现“浑”之意象时，眼前物象均已点化成“浑”之形、之象、之意。这其中借物、解喻都融入形象中，而此中之象即为自然之象、心性之象、品格之象。

南宋《出水芙蓉》看上去完全是一直观式的图像，荷花造型也使我们在日常观荷中似曾相识，但细细品味其荷花形态，荷叶之托映，完全从笔墨文化方位来观



【山水图册之七】
董其昌作品



【水墨山水册之四】
董其昌作品



【松下芙蓉图】23.5cm×82.3cm 沈周作品

照。每一片荷花之叶都是一个生命体，形态自然与笔墨自然托出一个平淡天真的本色，应该说作者的“直抒式”方式已蕴含着平淡天真之心体，只是作者在自然生活中通过荷花形象来承载平淡天真之文理。文理与心体融为形象，宋人周敦颐的《爱莲说》：“予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植，可远观而不可褻玩焉。”文若其人，读此文章心性净洁，人即物，物即人，二者都融格中之境，物以为解喻，实为人生体验文化高度之旨。

意境：陈良运在书里提到“意”为更深沉、更深刻的一种思绪。意境蕴含了人对客观世界的理性认识，即佛家所谓的“内识”。在三境之中，位置最高（王昌龄语），是前两者——物境、情境的升华与深化。陶公的“但识琴中趣，何劳弦上声”中的“识”是一种修养、一种意境、一种定力、一种品格。佛家所讲的“内识”和陶渊明“的”是一致的，知行合一即为“识”。

意境是超然物外、联类无穷的，它不能“仅凭一事一物所触发的感情，没有记忆、联想、想象以调动思想意识库里更多‘意’的参与，要出万人之境，望古人于格下是不可能的。”（陈良运语）这里面已不是单纯的看到一个物象马上就能感受，它已超越了物境和情境的空间。魏晋嵇康《赠秀才入军》：“息徒兰闥，秣马华山，流觞平泉，垂纶长川。目送归鸿，手挥五弦，俯仰自得，游心太玄。嘉彼钓叟，得鱼忘筌，鄙人已逝，谁与尽言。”前面四句讲的是人在草原上休息、放牧，在水边垂钓，都是实景，人在宏大宇宙中的自然状态。后面为“内识”，是心性自由的放达，这种自由完全符合魏晋人“解衣盘礴”、“旁若无人”的性情以及“以无为本”的状态。从古人对自然的认识和体验来看，古人把自然看的既平常又神圣，主要原因在于在他们心中已把自然作为自己人格的化身，譬如“以物观物”是很难做到的，把格赋

予物象，而自己是否真正从物象中发现格之所在，也决定着自己对文化精神的向往与体验是否能与格相融、相识，并在自然之中才能找到自己，嵇康是以空间的清气与无限来意味自己。王维《山居秋暝》：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”写晚秋雨后山景，寄托着诗人高洁的情怀和对理想境界的追求，一切物、一切景皆境界，这首诗意的境界在空濛中流动着人间的笑语，人与自然的生命同等的明澈而瑞闲天然。

由此可见，古人所总结出来的自然规律和创作规律对于后人进行体验是非常重要的。因为这一规律古人虽然已经总结出来了，但是后人在不断的体验之中又可以发现新的规律、新的东西。

三、在自然之中发现、把握、体验物象

《诗经》：“大风有隧，有空大谷。”这是人对自然空间的一种感知，由此使我想到了吴道子所创造的“吴带当风”画体，其风如隧，其空如谷。这是因为古人体验一个空间的时候一定要通过一个形式、载体描述出来，犹如书法要通过一定的载体来表现人的心性一样。

“大风有隧，有空大谷”形容风的速度，就像《周易》中所谈到的“润万物者莫润乎水”，在总结这些东西的时候一定要有一个高点。如“吴带当风”这样的画

【山水册页】八大山人作品

