

XINBIAN JIEZIYUAN HUAZHUAN

新编

芥子园画传

• 人物篇 • 现代重彩

编著者 刘绍荟



人民美術出版社

新

编芥子园画传

人物篇·现代重彩

人民美术出版社

刘绍荟 编著

图书在版编目(CIP)数据

新编芥子园画传: 人物篇: 现代重彩 / 徐震时主编: 刘著 - 北京: 人民
美术出版社, 1998

ISBN 7-102-01876-2

I. 新… II. ①徐…②刘… III. 中国画: 人物画
- 技法(美术) IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 34686 号

新 编 芥 子 园 画 传

人物篇·现代重彩

编 著 者 刘绍荟
出 版 者 人 民 美 术 出 版 社
(北京北总部胡同 32 号)

责任编辑 吴华仑
装帧设计 刘绍荟 张晓君
责任印制 张 京
印 刷 者 人 民 美 术 印 刷 厂
发 行 者 新华书店北京发行所

1999 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 8

书号 ISBN 7-102-01876-2/J·1529

定 价 35.50 元

再现生活的技巧积淀

——《新编芥子园画传》序言

沈 鹏

我国古代画学,有不少熔史、论、技法于一炉,三者兼容并包,堪称传统画学著作的一大特色。张彦远《历代名画记》综画之源流、兴废、六法、品评、名家、鉴赏、工用拓写以至跋尾押署、公私印记、装裱著评等论述罗列,虽然以史为主要线索,而在理论方面也有很高的价值。其中《论顾陆张吴用笔》、《论画体工用拓写》诸篇又较多地涉及技法。“运墨而五色具”提出了水墨画的理论基础,从技法上说是肯定了用墨的原则。

在艺术创作中“技”与“艺”是统一体的两个对立的方面。“艺”是矛盾的主要方面,“技”从属于“艺”,向着“艺”转化,在一定条件下技可以起决定性作用。任何高超的构想,如果没有相应的技巧与之结合,终究要落空。古代画论著述的特点也即优点之一,能够将“技”与“艺”的水乳相溶的关系作辩证论述。顾恺之的画语以及《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》可以看作是在这方面最早的成就。在人物的形与神的关系上提出了经典性的见解:“……若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节,上下、大小、浓薄有一毫小失,则神气与之俱变矣。”“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神,而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。”“一像之明昧不若晤对之通神也。”《画云台山记》详细叙述图绘云台山的构思、位置、设色、用笔,这是一幅山水中包含人物、鸟兽、树石的大画,由栩栩如生的设计中可窥见拟议中的模样,体会作者创作思想。傅抱石曾画出《云台山图》的大致面貌。

绘画的发展,从实用美术中蜕变出纯供欣赏的美术品,又在“纯美术”中分化出山水、花鸟、人物等独立成科的画种。绘画作为一门艺术学科,对技法的研究也逐渐专门化。《历代名画记》以后的郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》都承袭了史、论、技法结合的传统,并作了新的发挥。如《图画见闻志》中“论制作楷模”一节,就画人物、山、水、畜、兽、屋木、花果、草木、翎毛分别研究,实际是总结了《历代名画记》以后二百余年间的创作经验。同样《画继》作者“论界画法度绳尺”也是总结了唐以来的经验。邓椿强调界画“法度准绳,此为至难”,是突出了形的准确性,比之张彦远强调界画“用界笔直尺”为“死画”,强调“真画”要“见其生气”,从美学意义说略低一格,但又显示了“技”的更新。

绘画分科的专门化,技法的专门化,是历史的进步。荆浩的《笔法记》公认伪作或真伪参半,借以提高“北派”地位。托为王维的《画山水诀》,则是后人为文人画张目。称得起唐宋时代杰出的山水画学论著的是郭熙《林泉高致》。作者本着“天人合一”的传统观念发挥山水的人格化,山水之可行、可望、可游、可居的多种品位。画山的“三远”、“三大”奠定了透视法的基础。论墨法、笔法的具体运用也是发前人所未发。凡此都是在隋唐以来山水画成熟的基础上总结出来的宝贵经验。宋以后山水画技法与理论比较系统的著作有韩拙《山水纯全集》,饶自然《绘

宗十二忌》，唐志契《绘事微言》，笪重光《画筌》，方薰《山静居画论》等。宋元以后，与山水画学发达的同时，花鸟竹石的技法著述也兴盛起来。如宋伯仁《梅花喜神谱》，范成大《范林梅菊谱》，赵孟坚《梅谱》，柯九思《画竹谱》，钱昱《竹谱》，杜绾《云林石谱》，李衍《竹谱》等。以论技法为主的清人花鸟画专著中，邹一桂的《小山画谱》格外值得注目。其“八法”、“四知”之说，都从花卉性情出发，体察精微。又对一百十余种花卉的特征、着色用墨方法作细致的分析。所谓“欲穷神而达化，必格物以致知”。从技法书的编写体系、方法来说，《小山画谱》的完备性也是值得研究借鉴的。

人物画发源早，有顾恺之的画论在前，但系统研究人物画画理画法的专著却有些薄弱。元代王绎《写像秘诀》补充了历史的空白，“八格”、“三庭”、“五配”、“三匀”记述了长期积累的观察写真的经验。清代蒋骥的《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编》，一脉相承。后者是从曾鲸一派写真画总结出来的绝无虚妄的经验之谈。这里还要提到清代嘉、道年间郑绩《梦幻居画学简明》，是一部综论山水、花鸟、人物的画论、画法著作，系统完备。论述详实，过去流传较少。《书画书录解题》未列而值得珍视。

图谱形式的专门传授技法的书籍，由于近代印刷术的普及得到了发展。影响最广最深的图谱要数《芥子园画传》，此书一出，技法大备。名为“画传”含有画史的意味，并且也不乏理的阐明，但贯穿全书的则是技法的分解与综合。清初名士李渔（笠翁）为本书作序。李笠翁的女婿沈心友请山水名家王安节整理李长蘅画稿，后来扩充到梅兰竹菊、草虫花鸟共为三集。到嘉庆二十三年，将丁皋《写真秘诀》杂以《晚笑堂画传》编为第四集。《芥子园画传》尤其自晚清以来在画界几乎无人不晓，学者从中获益很多。人民美术出版社在胡佩衡、于非闇画师主持下，于1960年初出版四大册集勋临本《芥子园画传》，后又多次再版，深受读者欢迎。

现在我们奉献于广大读者的是以《新编芥子园画传》命名的一套全新的画谱。借用《芥子园画传》旧名，不仅因为它影响广，名声大，还因为《新编》继承了《芥子园画传》的优良传统：

1. 传授技法以图例贯穿全书，由少到多，由浅入深，有规矩可循，有成例资鉴。
2. 有详实的说明文字。技法以理论为支架，给人系统的规律性的认识。
3. 提供历史的纵向认识，从古到今，从传统到当代，使学者明了创造的由来与走向。

而《新编芥子园画传》比之旧有的《芥子园画传》又增添了许多新思维。首先是这套画传集中了当代近百位知名的专家，各以他们的擅长编绘专集。他们提供的创作步骤、创作方法具有权威性、可信性。由速写到写生到创作，基本上遵循着一条写实的道路，具有科学性，与此同时，又选择了与作者提供的示范作品数量约略相等的古今优秀作品，以扩大学习者的视野，附以一万五千字左右的说明文字，以提高学习者的理论境界。这等作法，比起当年旧编《芥子园画传》自然大不相同了。而画传的规模，以十二函囊括七十册，比之旧编也有了扩充，并且从选

题看即已显示新意。比如“人物”的部分,在旧编中是比较薄弱的,这一方面因为旧编“人物”第四集的编辑晚于第三集,缺少充分准备,另一方面也反映了清代人物画趋向衰颓的实际状况。现在的新编本在“人物”中即按当代流行的画法分为“线描”、“工笔重彩”、“工笔淡彩”、“水墨”、“写意”等多种门类,又在云南画派的实践基础上专列“现代重彩”。当代人物画中受重视的“戏曲”、“舞蹈”、“少数民族”列为专辑。全书在人物、山水、花卉、翎毛、走兽等几大类之外,再增书法印章、文房四宝等篇,成为学习中国画包罗齐备的画学技法全书。

《新编芥子园画传》是民族文化的积累工程,属人民美术出版社“九五”出版计划的一个重要项目。编辑者都是经验有素的老同事。主编徐震时,一九六五年毕业于浙江美术学院(现中国美术学院),兼工人物、山水、花鸟画,擅长摄影,是一位有丰富编辑创作经验的美术家、出版家。本书的出版工程,是徐震时将要进入老年之前,在人美社领导下联合有识之士对出版界的一项奉献。

《新编芥子园画传》传授技巧特点之一是沿用程式化的方法。各门艺术无论戏曲、舞蹈,也无论绘画,其程式都源于生活,是生活现象转化为艺术样式所采取的特定的概括手段。诸如画人物的十八描,树石的皴法、点法,屋宇的界画法,花鸟的勾勒向背法……无不是前人观察生活、再现生活的技巧的积淀。富有创造性的画家,善于吸收前人已有的成果。那种一切都从自己开始,从“零”开始,不顾前人创造的作法,并非真正懂得创造,也并不尊重群众的审美心理。真正懂得创造的画家尊重传统又不拘泥成法,理解群众审美习惯又深知群众审美习惯是一个发展的过程。成法本身并非死法。胶柱鼓瑟不知变通,成法便成了死法。风行二百余年的《芥子园画传》流播既广,也曾有一些学画者以画谱为不二法门,陈陈相因,不思进取的毛病由此滋生,因此也曾受到一些责难。但这与清代中后期整个绘画界尚古摹古的风习有关,学画者都以临摹古人为主要的手段,因此不宜简单的责备画谱本身。早在《芥子园画传》印行时,画家王安节便在序言中写道:

“余闲窗偶笔,竟若溪上桃花,不能禁其流出人世。自兹以往,不善学我之滋惧,即善学我我益滋惧。何以故?不善学我因以拙还我,善学我必遭巧窃,并不能剩还我拙矣。”

这里所说“善学”无非全盘照搬,囫圇吞枣,其实在王安节并不认为是真正的善学者。而“不善学”在“以拙还我”,所谓“拙”,可能包括“当学”与“不当学”的两个方面。如果是指创造性的学习态度舍其不当学者,倒果真又成为善学者了。今天我们从生活是艺术创作的唯一源泉这个观点看问题其理就更加自明了。

上述学习的道理,即使对于较之旧编增加了新经验的《新编芥子园画传》来说,应当也是适宜的。真正优秀的艺术品,总是来自生活,尊重传统,并且是不可替代的个性化的独一无二的创作。

以上,是为序。



作者简介

刘绍荟，湖南长沙人，汉族，1940年8月生，毕业于中央工艺美术学院，现任桂林中国画院副院长、桂林市教育学院美术系教授。为桂林市美术家协会主席、中国美术家协会会员。出版有《刘绍荟画集》等多部专著，其作品多次参加全国美展并赴美、日、德、意、香港、台湾等地展出。在长期的执教生涯中，较为系统地研究和探索中国传统装饰绘画和现代重彩技法，进而逐步地形成了自己的艺术风格。

目 录

概 论 ——现代重彩的源起	1
构 图 篇	
■ 两位大师论构图	5
■ 中国传统装饰画两种基本构图法	8
● 齐而不齐 平列式构图法	8
● 以大观小 鸟瞰式构图法	10
■ 康定斯基、蒙德里安与现代构成	13
● 抽象主义奠定了新构成	13
● 新造型主义的象征和精确性	13
● 现代构成——二十世纪现代绘画、工业设计、 建筑设计、商业设计的基本功	14
■ 现代重彩作品构图分析	21
造 型 篇	
■ 原始彩陶和三代青铜器	26
● 圆——主导母系氏族社会的阴柔圆浑之美	26
● 方——体现奴隶社会权威的阳刚凝重之美	26
■ 太极的美学智慧涵摄了方与圆的辩证统一	28
● 圆和方是从视觉造型角度对应阴和阳的对偶范畴	28
● 方中有圆的南北朝造像体现了超逸峻拔的时代风貌	28
● 圆中有方的唐代仕女显示雍容华贵的大唐之风	29
■ 变形、借形和错形	29
● 变形 飞天的启示	29
● 借形 龙的启示	31
● 错形 毕加索立体主义的启示	32
■ 现代重彩作品造型分析	33
色 彩 篇	
■ 色彩之源	38
● 彩虹 大自然还原了太阳的本来面貌	38
● 光是色之父	38
● 眼睛 特殊的光学仪器	38
■ 写生色彩与装饰色彩	38
● 写生色彩 感悟自然之门	39
● 装饰色彩 彩色相伴人生	40
■ 现代色彩的个性化表达及其表现力	42
● 莫奈 把阳光引进画面	42
● 梵·高 色彩是燃烧的生命之火	43
● 马蒂斯 色彩为了慰藉心灵和视觉愉悦	44

■ 色彩的基本训练·····	45
● 色彩构成三原素 明度、色相和纯度·····	45
● 色彩的认识度训练·····	46
● 空间混合效果训练·····	48
● 色彩与黑白灰关系训练·····	49
● 色调训练·····	51
■ 现代重彩作品色彩分析·····	53
用 线 篇	
■ 文人写意水墨画用线与传统民间重彩用线的比较·····	58
● 笔墨 文人写意水墨画最重要的表现原素·····	58
● 填与勒 传统民间重彩用线的程式化·····	60
■ 线与色彩交织的魅力 克里姆特、莫迪里埃尼、克利的启示··	62
● 克里姆特 写实与装饰的巧妙结合·····	62
● 莫迪里埃尼 色线结合具有东方式的和谐·····	63
● 克利 由色彩和线建构的自由王国·····	64
■ 以线造型 白描的基本训练·····	65
● 线的基本训练可以分为三个阶段·····	65
● 临摹·····	65
● 写生 单体训练 用线的观念结构形体·····	68
● 写生 构图性训练 用线的观念结构画面·····	70
● 想象性构图练习·····	72
■ 现代重彩作品用线分析·····	73
材料与画法	
■ 高丽纸 一种特殊的中国手工纸·····	78
● 湿画法·····	78
● 干画法·····	78
● 正面画法·····	78
● 反面画法·····	78
● 托墨法·····	78
● 揉纸法·····	78
■ 几种现代重彩画法的基本程序·····	79
● 示范图例:《乡风》·····	79
● 示范图例:《武将》·····	81
● 示范图例:《新嫁娘》·····	82
■ 重要的说明·····	84
图 例	
后 记	

■ 概 论 —— 现代重彩的源起



中华民族的美术传统，包含着两个系列：一是以南北朝以后的文人画为正宗的绘画传统，一是民间装饰艺术的传统。后者较之前者，历史更为悠久，范围更为博大，根基更为深厚。民间装饰艺术的长流，可以从五千年前新石器时代的彩陶文化算起，涵盖了夏商周三代青铜文化、汉代石刻、魏晋南北朝起始的敦煌、龙门、云岗、麦积山等石窟艺术、唐宋墓室壁画、元代寺庙壁画、明清版画、年画等，组成了辉煌灿烂的民间艺术宝库，为我们提供了取之不尽、用之不竭的民间传统艺术宝藏。

历史没有给予民间装饰艺术公正的艺术地位。由文人撰写的画史、画论对于民间装饰艺术不屑一提。然而，当南齐文人画家谢赫提出“气韵生动”作为文人画品格评定的最高标准时，君不见新石器时代的原始初民所绘制的彩陶装饰纹样中就已经体现了这种精神吗？回纹、旋纹的律动生动地宣泄了我们祖先对于和谐、节奏、韵味质朴的追求。绵延了四百余年，经历了十个朝代的数以万计的艺术工匠的努力和积淀建构的中国最具民族自豪感的敦煌石窟艺术群，至今仍是世界上最伟大的历史艺术博物馆之一。人们怀着朝圣般的心情来到敦煌石窟朝拜，它几乎和万里长城一样成为中华民族文化最有力的象征。而由明清版画所影响的日本浮士绘，在传入欧洲以后，则直接启迪了西方现代艺术的一场革命。

文人画传统和民间装饰艺术传统在体现民族精神内涵方面应该说是互补的。文人画是言志、抒情、达意的综合艺术，文人画家在笔墨挥洒中追求人格的完善，而最高的艺术则是人的性情品格自然的流露，它抒发士大夫文人雅士的“胸中逸气”，把人与自然的契合，超凡脱俗的出世精神作为写意的主导心态，包含着与天地万物交感的生命力。文人写意画追求一种很高的文化境界，其文化观念精神意蕴的阐发，实际上与中国儒、道、释的哲学观念紧密相连，而成为“笔”的“参禅”，墨的“悟道”。民间装饰艺术则很大程度上是儒、道、释教义的直接阐述者。无论是墓室、寺庙还是石窟，绘画和雕刻的任务一是

阐述宗教教义、教化人伦；二是装饰美化。宗教教义经过艺术的渲染将产生巨大的精神凝聚力，正是这种精神的力量促成虔诚的信徒和艺术工匠挖掘了自身的智慧和潜能，可以一代延续一代地建构诸如敦煌、云岗、龙门等这样超巨型的建筑、雕刻、壁画为一体的艺术群落，显示出时代和民族的大容量和大气魄。这一点，是着重于自我宣泄和孤芳自赏的文人画家们所望尘莫及的。在民间的艺术工匠里，固然缺少直抒心迹的名人大家的高品味，但民间装饰艺术大多不是个人的行为，而是无数代艺术工匠前仆后继的延续，人民大众文化心理的积淀，民族审美的价值取向，都在装饰美化的表现形式中形成规范的程式。一代又一代的锤炼，纯熟了艺术表现的技巧，大凡是能够遗留下来的艺术遗迹，无不是那个时代的民族风格的典型模式。以霍去病墓石雕为代表的汉代石刻，体现的是一种汉民族沉雄博大的气势，而唐代的敦煌壁画及雕塑则放射着绚丽璀璨的光芒，显露出唐代鼎盛时期国富民强的王者之风。文人画与民间装饰艺术的互补，揭示了自然宇宙与社会人生往复流转的大圆之美，成为建构中华美学智慧的基石。作为现代重彩之母的传统装饰绘画犹如中国古老的长城，绵延不断而又厚实雄伟，现代重彩从这里获得高起点。

二

十九世纪下半叶，西方照相摄影术的发明，使以再现和摹拟现实为己任的西方古典艺术的记录功能发生了漂移。而光学科学的新成果则直接被运用到绘画色彩的领域，引起了以印象派为代表的一场色彩革命，把阳光引进画面，是印象派最卓绝的贡献。但这仅是表面上的改变，更深层次的是以莫奈、修拉为代表的运用眼睛发现色彩自身并不依赖物象的自在规律，即色彩的纯粹性。由此而引发后期印象派在观念上的对古典精神真正的背叛。西方传统的绘画一向被视为凝固的戏剧，故事的断面和情节的瞬间，在描述客体和表现主体两者的关系上从来都是以描述为首。当摄影以更为优异的功能取代绘画时，绘画感到了自身的危机。应该说是东方艺术及时地启迪了后期印象派画家们。日本浮士绘版画的装饰感暗示了平面绘画形式自身的魅力。塞尚在呐喊出“万物因我的诞生而存在，我是我自己，同时又是万物的本元，自己就是万物，倘我不存在，神也不存在了”的同时，他所做的最重要的事情，就在于把绘画变成一个独立的宇宙，自在的结构，使一幅画成为一个人格化的世界。而梵·高则用自己的生命投入到画的笔触和色彩之中，一幅画就是一种生命的体验，炽热的阳光和燃烧的土

地代表的就是他自己。高更则宣告与现代文明绝交，投身到原始的塔希堤岛，追求一种生命对自然的回归。他们三人的共同点都是颠倒了西方传统绘画中固有的主体和客体的关系，把绘画当作抒发主体精神的形式载体，从而创立了自己的独特风格和极具个性的语言方式，而奠定其在西方现代美术史上划时代的地位。

当我们更深层地对后期印象派这种反叛精神进行探讨时，就会发现，西方现代主义对主体精神的倡导实际上是东方传统文化的积极精神在现代文明中的体现。早在二千多年前，东晋顾恺之提出的“以形写神”论，宗炳的“畅神”说，谢赫的“气韵生动”就已经把人的生命情态，人性的本体精神以及人品和画品结合在一起，追求“独与天地精神相往来”的“天人合一”的自在境界。在毕加索、马蒂斯、克利、米罗、康定斯基等西方现代大师那里，天才的智性品质得到了淋漓尽致的发挥，自我觉醒的心灵世界与个人生命的体验结合，实现了不同文化因素背景下的自我转化和超越，从而使他们有可能运用不同的视觉符号和语言形式来创造属于时代的但同时又是属于他们自己的艺术流派。从纯粹视觉的角度来看，从立体主义、野兽主义直至抽象主义，已经冲破东方绘画“似而不似”的中和境界，直至纯粹绘画视觉元素独立构成的极至，从而开拓了以揭示艺术内在规律为内核的现代艺术新篇章。

当现代艺术把精神显现和形式自身的魅力提到一个空前未有的高度时，反过来又为我们自省东方装饰传统时提供了参照系。民间艺术是人类艺术天性自然的宣泄，它可以勃发人的天生的创造能力，创作者天马行空，情意交融，所谱写的往往是最纯净的生命畅想曲。民间艺术与生俱来的稚拙、天真、纯朴、自由既构成美的金字塔最底层的基石，又是高踞于塔顶四射的美之光华。问题是民间艺术常常背负着宗教教义的沉重躯壳。假如我们撇开敦煌壁画的宗教外壳，展现在观者面前的以重彩技法表现的线与色彩交织的画面就是一阕绚烂、浓烈、厚实、沉郁的交响乐曲，它所奏出的则是中华古民族基本气质的最强音。令人拍案叫绝的是，这种线与色彩交织的辉煌，竟也同步共振在马蒂斯、克利、米罗等西方大师的作品中。

同是揭示、深化生命状态的线与色彩，一个是东方高层次的语言形式；一个则是西方现代画派的心灵窗户，如何让东方的线与西方的色彩联姻，建构起一种新的可以沟通东西方的公共语言形式，创造既是东方的，又是世界的中国现代新艺术，则成为新时期画家探索的一个具有深刻意义的学术课题。

三

当代的中国绘画已呈现五彩缤纷的多元化局面。现代重彩作为新时期涌现出来的一种新形式，经过了多年的理论建构、创作实践和教学经验的积累也自成系列。其基本特征是在以传统的线与色彩交织的重彩母体里植入了现代新理念。对于新时期现代人生活的反映，已不再停留于表面的模拟，而更关注于表现人的生命体验。以慰藉心灵，重新展现人的生命内在节律为精神显现的内核，看重愉悦视觉的装饰功能，强化绘画所特具的纯视觉效果，使得现代重彩作品面貌焕然一新。而观念的革新也就必然导致技法表现上的变异和新创造。本书即试图从技法的角度进行整理和总结，旨在铺设一条明确的路可以引导初学者入门。

本书前四篇分别从构图、造型、色彩、用线四个基本方面较为系统地剖析了传统装饰构图与西方现代构成、造型的方圆观念与形的变异、东方装饰色彩与西方色彩构成、线与色彩交织的表现力等。这里运用的是现代的比较学方法论，通过对东西方绘画诸多不同的特征比较以便使学者获得鲜明深刻的印象，最后落实到对现代重彩作品的具体分析上，从而引导学者领悟现代重彩在融合东西方艺术方面的综合性特征。另一方面，又十分具体地阐述了作为初学者应循序渐进的基本训练步骤，有法可循。最后一篇《材料与画法》中，则更着重对于初学者的辅导：通过对示范作品画法的程序剖析可以让初学者十分清楚地了解一幅作品创作的技法步骤，这也是本书作者多年创作经验的无私坦露。

从事现代重彩作品创作的画家遍布全国各地，且有相当一部分云集海外，每个画家都有自己的面貌，也有自己独创的技法，本书也只能是以一斑来窥全豹，以偏概全。不过需要指出的是，现代重彩作为一种新形式的产生决不是几个画家的偶然灵感，而具有时代的必然性。它是中华五千年传统文化的精萃在新时代的复苏；是三十年代以来具有革新精神的两代优秀艺术家孜孜以求为融合东西方文化所做的努力的结晶；是扎根于深厚的生活土壤中自然而然勃发的生命艺术之花。重要的是，艺术形式的美学价值是艺术作品创造的本质所在，艺术本身就是通过不断变化的手法，去寻求人类不变的普遍精神，技法是永远没有止境的。愿每个深入现代重彩堂奥的艺术家都为建构这座艺术大厦添砖加瓦，直至矗立在世界艺术之林。

构图篇

绘画作品的创作犹如生命的缔造。构图，是生命的骨架，基本框架和基本特性均由此奠定。

■ 两位大师论构图

中国装饰绘画大师张光宇：“构图本身就是装饰性。装饰构图就是不受自然景象的限制，往往服从视觉的快感，而冲破平凡的樊笼，是一种向上的或飞升的、能鼓起崇高超拔精神的一种形态。”

● 不受自然景象的限制

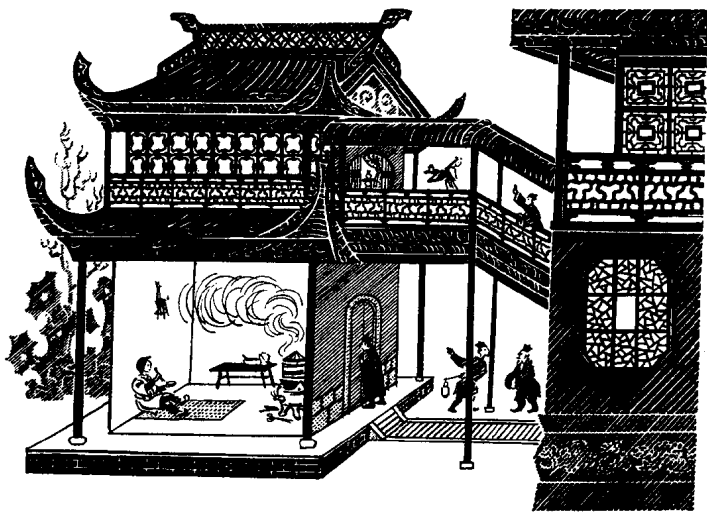
张光宇先生在这里着重于装饰构图在观念上的出发点。中国装饰画从来就不是再现自然的写实。不受时空的限制，不受透视、解剖的限制，不受自然色彩的限制。是表现的、象征的亦或是写意的。

● 服从视觉的快感

作为视觉造型艺术的绘画，一切内涵存在于形与色的结构之中。形式结构的美感引发视觉的快感。因而，重形式美的追求，乃是装饰绘画的一大特征。

● 向上的或飞升的，能鼓起崇高超拔精神

艺术，显露人的文化状态，是精神的飞扬和情感的传递。而装饰绘画所致力追求的乃是一种个性化内心理想的表达，它把人对真善美的追求引向极至。



《神笔马良》插图 张光宇

张光宇先生擅长作民间故事插图。在这幅画里，中国传统建筑的结构美被充分展示并成为基本骨架。建筑被推翻了第四堵墙，房里房外人物的活动一目了然。这种全方位的视角象征性开放式结构也是中国戏曲和传统装饰画常用的。

无独有偶。法国现代野兽主义大师马蒂斯对于构图亦有一番独到的阐述：

“所谓构图，即是将画家的要应用来表现其感情的各种要素（点、线、面、色）依照装饰意味而适当排列起来的艺术，在一幅画里每一部分都应该各自占据着最适当的位置。无论是主要的或次要的，一件艺术品暗示着整体的和谐。”

● 用点、线、面、色直接表达感情

此乃现代构成意识。不必借助自然形态作为载体，而直接用绘画本身的构成要素点、线、面、色来表达精神、宣泄感情，被称之为纯绘画。

● 按照装饰意味排列

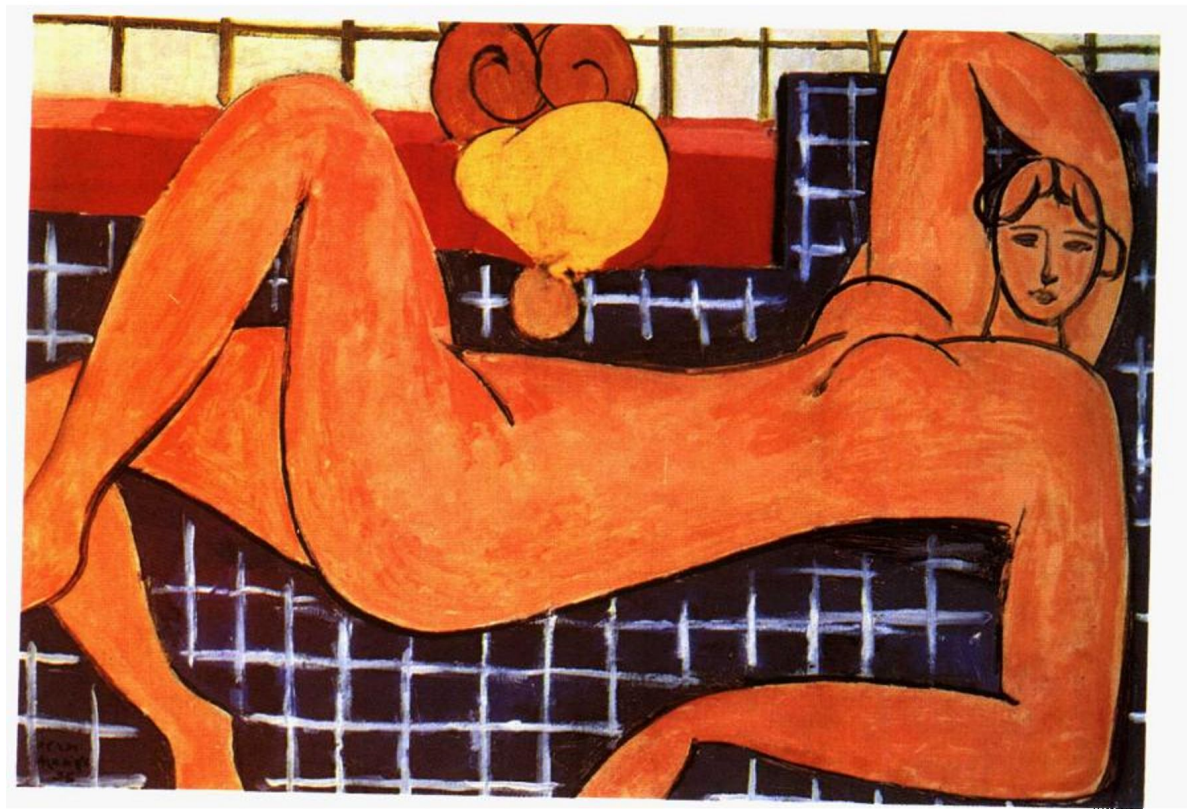
光宇先生讲构图就是装饰性，而马蒂斯亦强调要素的组合是要按照“装饰意味”。在这里，不能简单地把“装饰性”或者“装饰意味”狭隘地理解为一种实用美术功能。它实质上是指画家主观意念精神情绪情感表达和形式结构美感的合一，亦即“向上、飞升、崇高超拔精神”和“视觉快感”的综合。而“排列”则强调了画面结构的有序性和二度空间的平面处理。

● 占据最适当的位置

这里包含着画家对于形式结构反复推敲、苦心经营设计的匠心。安排位置是否合适，则关系到画者的审美修养。中国谢赫六法中有“经营位置”，两者异曲同工。

● 整体和谐

和东方的“气韵生动”相对应，马蒂斯亦提出“整体和谐”作为一件艺术品的最高审美标准。这是内涵境界美和外部形式美最完美的结合。在这里我们可以窥见东方装饰绘画和西方现代绘画某些方面的同一性。



裸女变体画 马蒂斯

马蒂斯对这幅画的主体裸女的形态变形、身体比例、姿态变化以及和背景的相互关系；黑白处理；点、线、面的安排和色彩对比反复试验，所作变体画有十数幅之多，最后才确定这幅为最完美的形式结构，比较典型地体现了马蒂斯在构图上的反复推敲和经营。

■ 中国传统装饰画两种基本构图法

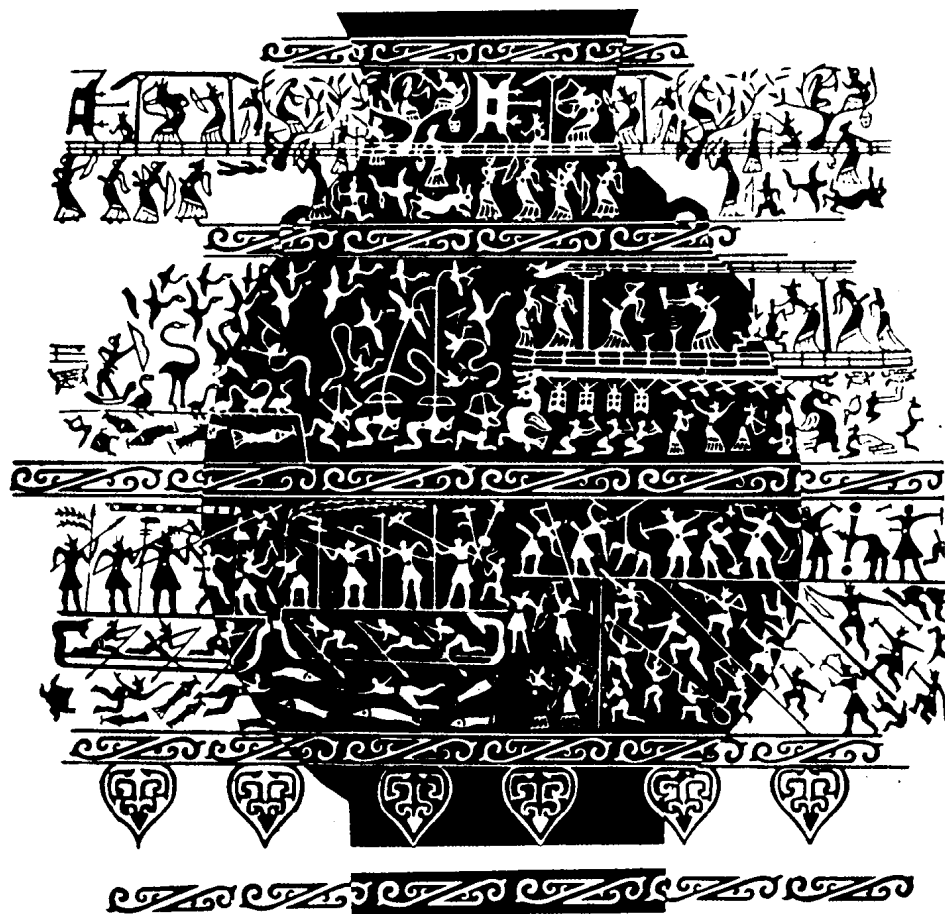
● 齐而不齐 平列式构图法

作为最古老的中国传统装饰画,《战国宴乐铜壶》是一种很典型的,也是最基本的构图样式,即称为“平列式”构图,又称“平视图”。

由四条图案组成的平行线把画面分割成三块平行并列的空间。采桑、射猎、宴乐、水陆征战等场景内容分别排列在平面空间之中。在这里,完全摒弃了时空、地域以及内容本身特质的差异,也完全摒弃了透视角度,以一种平视的剪影效果排列在三条平行带中。这种重复的平行结构所带给观者强烈的审美意向就是一个字:齐!

“齐”,包含着秩序:“齐”,意味着稳定。

宏观宇宙大千世界,微观原子粒子物质,无不按照一定的结构规律在有序中运行,反观生命自身,亦多呈一种对称结构来适应大自然的生态需求。人类通过对生存环境的自身体验而积淀出一条基本的审美感受:那就是由秩序和稳定组成的整齐美。而这,正是作为装饰所依据的基本形式法则。



战国宴乐铜壶装饰画