

走 近 画 家

王 赞



走近
画家

天津人民美術出版社

走近
書家

王 贊

天津人民美術出版社



王 赞

1959年5月生于江苏扬州。

2000年：毕业于中国美术学院中国画系研究生，获硕士学位。

2000级中国美术学院美术学博士研究生。

1989年：《辛亥七十八年祭》参加第七届全国美展。

1990年：在中国美术馆举办“王赞、刘文洁、何曦、徐默”四人画展。

1991年：在台湾长江艺术中心举办首次个人画展。

1993年：《出于幽谷，迁于乔木——蔡元培、林风眠》，获“首届全国中国画展”银奖。

1994年：《1923年——冰心》获第八届全国美展和浙江省美展铜奖。

1994年：荣获国家教委“霍英东教育基金会”三等奖。

1995年：《血浓于水——白求恩》，获“正义·和平，反法西斯战争胜利50周年国际美术作品展”银奖。

1996年：应韩国国际茶文化研究会邀请赴韩参加“国际茶文化美术作品展”。

1996年：应德国莱比锡国际展览中心邀请，参加“中国现代水墨画展”，同时赴法国、意大利、荷兰、奥地利考察。

1999年：《血浓于水——白求恩》，获第九届全国美术作品展览优秀作品展。

现为中国美术学院中国画系副教授，中国美术学院中国画系副主任，中国美术家协会会员，浙江省美术家协会理事，浙江省人物画研究会理事。出版了数本专著和画集，作品被海内外多家机构和个人收藏。

丛书总编：岳增光 责任编辑：姚重庆 封面设计：刘庆和

图书在版编目(CIP)数据

王赞/王赞绘、——天津：天津人民美术出版社，

2002

(走近画家，7-5305-1962-X)

ISBN 7-5305-1962-X

I.王... II.王... III.中国画 作品集—中国—
现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第(077510)号

走近画家

王 赞

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编：300050 电话：(022)23283867

出版人：刘建平

深圳市佳信达印务有限公司印刷

2003年3月第1版

开本：889×1194毫米 1/16 印张：3

ISBN 7-5305-1962-X/X·1962

新华书店经销

2003年3月第1次印刷

印数：0001-3050

定价：22.80元

■ 范迪安

迫近的肖像

依王赞人物画的尺寸，他似乎不是为自己而画，而是为展览馆、博物馆这样的公共空间而画的。他的画也只有在阔大的公共空间里，才显得出最佳的艺术效果，也就是震撼人的视觉力量。文人画的传统在本质上是一种个人的艺术和特定社会阶层的艺术，画幅的尺寸与形制乃至风格内涵与这种性质是相关的。近代以降，画家的社会意识日渐增强，才使文人的画意进入了社会的公共空间。当代中国画的煌煌巨制不少，人物画尤其越画越大，但以肖像人物画而言，像王赞这样的“大画”是不易见的，更重要的是，他的作画动机不是为了表现个人感受，而是为了联系集体经验和集体意识。因此，移用文化评论中一个时尚的关键词——“公用性”——来评价王赞的人物画，或可适合。

王赞在水墨画体例中猛攻人物画，是为自己选择了难题。无论在老传统还是在新传统中，人物画都是一个必须“当随时代”又难以做好的课题。难以做好的难，不是指从表象上描绘“时代风貌”的难，君不见各种有人的中国画、水墨画如何以庸俗之状、浮浅之识消解着中国人对“人”的感觉深度，也败坏了艺术感觉的口味。在人物画上的当代评



□长髯老者 136cm × 68cm 1998年



■ 2001年与导师刘国辉先生在北京中国美术馆。



■ 2002年与学者王元化、林毓生先生在杭州湖畔居。



■ 南北画家的相聚。

价标准模糊含混，不仅缘于此中的历史积累不足，还在于当代画坛尚缺乏大批有质量的人物画作。王赞自己大概没有想到要用作品匡正时风，但他在人物上投注的真切努力和实际成果，是起到这种作用的。这也是一种“公共性”。王赞在画上使用的语言，称得上一个“狠”字。在他数幅代表性的人物画中，这种“狠”的感觉和做法更是十分清晰，历历在目。作水墨人物使用超常尺寸的大幅，这就在篇制上体现了“狠”，这也是他对自己驾驭画面能力的挑战。大幅一旦铺开，他即没有后退之路，只能往前迎战。他在构图上的感觉是现代的，将所画的人物占据主要空间，有时候几乎占满画幅，这也体现了一个“狠”字。当然，最见他落笔之“狠”的是他的人物造型手法。他充分施展了自己的造型秉赋和造型兴味，用笔入纸三分，线条奇



■参加“水墨本色”画展与范迪安先生、王颖生同道合影。

倨似镌，墨色黝黑如漆，敷彩重叠浓郁，使得人物形象像用笔墨塑出来的雕像，十分醒目并且有沉甸甸的分量。他在语言上的这种“狠”劲用得充足，以至于使语言在纸上变成了观念，迫使人们不得不注视和接受那迫近眼帘的存在。

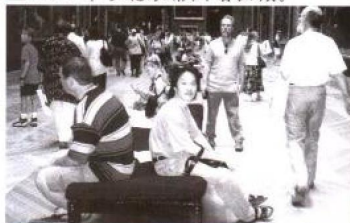
绘画风格总是与表现内容捆绑在一块的，在人物画上更是如此。王赞人物画的强悍风格，与他所画的肖像人物有直接关系。他的重头创作都是为20世纪中国历史的政治家、文化人和革命者造像，如孙中山、蔡元培、林风眠、黄宾虹、白求恩等人。这些人物的生平、事迹已为人们所熟悉，并与其他艺术形式反复表现过。王赞所以继续聚焦于他们，是因为他深切地感怀于百年中国所经历的苦难与沧桑，更在于对生命意义的理解上与先哲志士心仪冥契。在创作过程中，他扮演了双重角色，一方面从

极平凡的角度接近所画的对象，好像他和历史人物之间毫无距离，他就是进入历史“现场”的目击者，与所画的人物有直接的交流。这个角色的结果是他笔下的人物给人的感觉首先是平凡的人，他们的坐姿和动态，他们所处的空间以及笼罩他们的光线，都没有惊心动魄的事件。但另一方面，王赞又调动起笔的强力去围裹他们，让他们的精神与性格从历史的背景中浮现出来，以提醒观众“看这个人！”透过王赞的笔力，历史人物的精神光彩照亮了画中的世界和我们的世界。王赞这样的水墨肖像作品具有相当的独创性，也有相当的精神质量，使我们不用担心只有油画才能承担着肖像的创作和画出肖像的深度。在中国画画家的感怀中，同样有表现肖像的“春秋笔法”。

走近画家
●王赞



■2001年于北京慕田峪长城。



■1999年于法国卢浮宫。



■2002年于俄罗斯。



■1999年于意大利威尼斯。

■ 谢 海

大的笔墨·大的魅力

——王赞的水墨人物画随想

走近画家
● 王赞

水墨人物画发展到今天，所产生的社会影响和作用是显而易见的，从“成教化，助人伦”到揭示社会现实，再到折射画家创作欲望，反映艺术的独立品格，水墨人物画所承载的内涵正逐渐地、悄无声息地发生着变化。

这种变化不难找到对应，新时期美术的“伤痕美术”“星星画会”、乡土自然主义绘画偏重于社会性，即注重人和社会的问题，再到唯美主义着重视觉美感，将形式从题材中摆脱出来，一直到追求作品的独特面貌和个人的“风格”。这种变化直指艺术多元的环境，并直接显现在对当代画家的个案研究上。

稍稍浏览近十年的历届人物画展及一些全国重要的展事，我们注意到这样一个名字：王赞。自王赞从1989年《辛亥七十八年祭》的作品算起，直到今年刚刚完成的《黄宾虹》为止，显然的，他的作品面目素以大尺幅、大题材、大场景作为框架，毫不间断地一件件推出巍峨的、雄伟的同时也是精致的宏幅巨制。

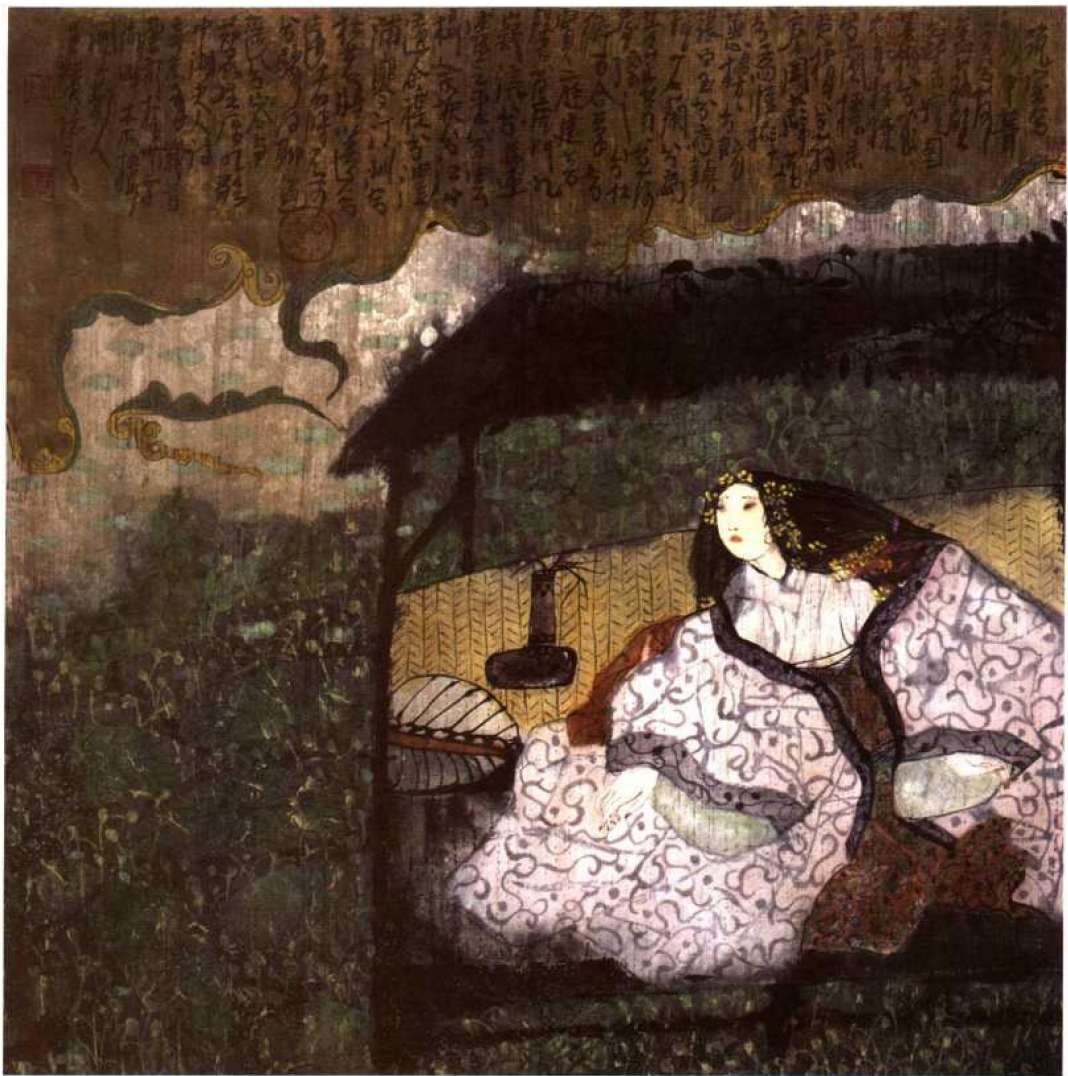
王赞在20岁的时候便开始在扬州国画院从事专业创作，1987年毕业于中国美术学院，留校任教后，除了正常的教学工作外，大部分的时间全浸泡在那

仅可容身的画室里，默默地锤炼着笔墨，静静地享受着艺术的馈赠。

1981年，王赞在台湾举办其画展，同时出版了《王赞画集》，如果就这个展览而言，他的作品明显地带有唯美主义倾向的。在这些作品之中，画家似乎还着力于对传统的挖掘上，朴实而浪漫，明快而典雅，是充满生活情致的诗的绘画。不可否认的是，在这个时期整个中国水墨人物画创作思路基本都不出其左右，王赞不是贤人，自然难免落入窠臼。不过，当时刚过而立之年的画家，并没有停止自己的思考，他试图涉猎各种创作手法，以期得到一种自我语汇的确认。在这个前提下，他的艺术风格是多样的，按他的说法是“既喜欢诗经中的朴实，又喜欢屈原诗意中的浪漫，同时还喜欢唐代人物的富丽堂皇”。不难发现，王赞在这段时期的作品所流露出对色彩的钟情，用勾勒积彩、反复渲染来作为走出毫无定数的困境的策略。

画画讲究悟性，悟性差的人常常使机遇擦肩而过，甚至经人点拨还执迷不悟，王赞却善于抓住机遇。

以《辛亥七十八年祭》为肇始，王赞的水墨人物画有了明显的变化。画家的作品中完全摒弃早期的抒情格调，将



□屈原诗意图 86cm × 86cm 1989年

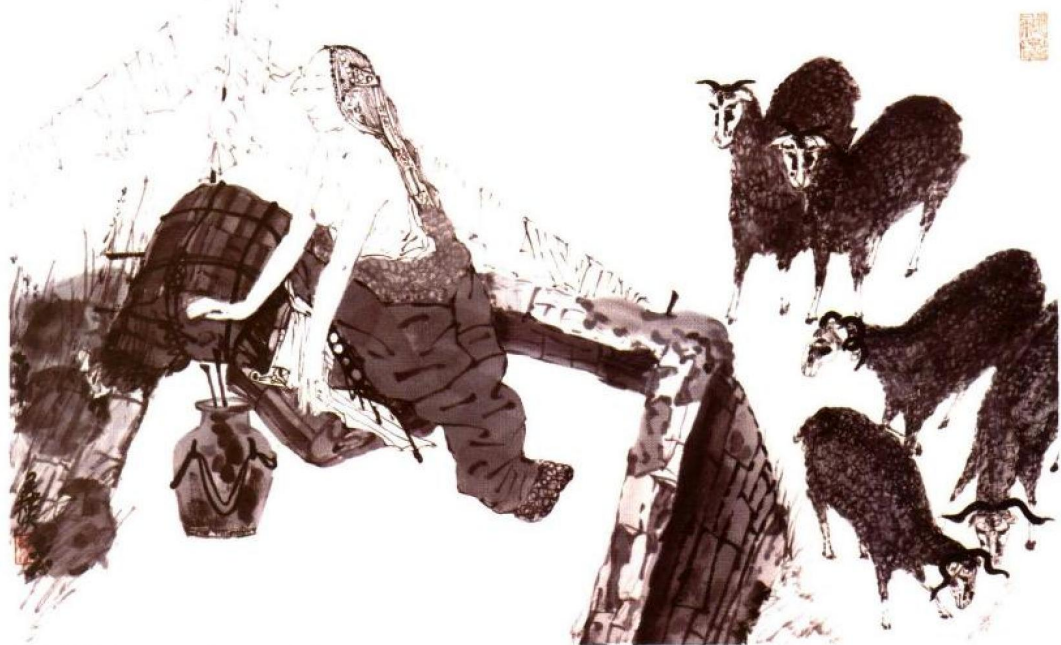
客观现实转换为“梦境的现实”，穿越时空的界定，在画面中描绘出一位位近百年来社会尤其是文化界的精英，比如孙中山、蔡元培、林风眠、李叔同、冰心、黄宾虹。同时也有一小部分他感所兴趣的人物形象，比如白求恩和少数民族人物。

有趣的是，同样是以《辛亥七十八祭》为开端，王赞的画幅尺寸急剧扩张，不少画面中的人物超过真人大小。这原本并不能作为衡量艺术优劣的标准，但是，正因为尺幅巨大，不停的作画过程使画家的想象和感受才会得到发挥。王赞的近几年创作证明这样的一种叙述，在一幅大画中，绘画的技能不应该是清

晰可见的，也就是说离技术性的行为更远，它在画家训练有素的内心里时隐时现，直到淋漓尽致之时，画家才会做出技法上的考虑。

王赞的大幅作品创作不介意将画出什么，而像在经历着什么。因此，对于王赞而言，这样的创作是对他自己能力的一种考验，考验他在创作全过程的每一步是否值得？不断的作画过程才会使画家与现实之间产生藕断丝连的联系，才会把艺术家过人的才华予以充分的阐释。这有点像足球运动员，只有在场上不停地奔跑，才会找到机会，拔脚射门。

王赞的部分作品中还有一个有意思的现象，就是画面的人物几乎都是正视



□青青草原 68cm × 68cm 1993年

着读者，并愈来愈重视光源对画面的作用。阳光穿过老式的门窗，具有难得的宁静，它有助于我们舒展自己的回忆。当人们在艺术品面前联想画中情景时，很快便涉及与那情景有关的阳光，在那假定空间里是谁？是谁的目光在现实的阳光下和我们的目光相对视。当人们转身而去，王赞跟我们开了一个小小的玩笑，他用他笔下的人物目送我们。

有人评价王赞的作品是一种“奢侈的创作”，“奢侈”的体现就是他把其超越常人的笔墨功力和才情，消耗在最不惊心动魄的场景营造上。而事实上，艺术并不仅仅关注的是震撼人心的事件，也包括日常生活中鸡皮蒜毛的小事，伟人和平凡的人最大的前提都是——活生生的人，王赞所做的努力就是“进入”现场，观察和目击，然后呈现给别人看，看人存在的真实。

王赞经过无数次的追问和摸索之后，

发现层层叠加笔墨的魅力，从此他的水墨作品步入这一方面的尝试，从此他的作品由对人文精神的缅怀转为更深层面的艺术探寻。

精神领域和笔墨语言同步涉猎，王赞的作品进入了相克相生的新阶段。

《出于幽谷，迁于乔木——蔡元培、林风眠》，这对亦师亦友的文化先锋被定格在尺素之中，通过严格的艺术手法描写了林风眠拜谒蔡元培的场景，画面不具备故事叙述性，没有情节，只是伫立在窗前两位贤哲的静静相视，像是督促日后文化变革的历程。《血浓于水——白求恩》，这位“洋”医生没有在手术台前紧张忙碌，却端坐在坐椅上乞求片刻的小憩，只是，太忙了，你看他的手中还在摆弄着医疗器械，却顾不上边上的那几粒枣儿。《复有玄路通思幽——阿炳》，那是一种谁也不敢小看的色彩体验，在阿炳眼前是漆黑一片的风景。



■ 2001 年与同学们合影。

却通过他的琴声诉说着无言的歌，那从竹帘中透过的阳光落到他的脸庞、落到他的琴弦之上，而那深邃的过道是阿炳通向艺术殿堂的必由之路吗？

.....

好了，不必再列举了。对文本的破译并不是画家亦或评论家的事。我们注意到王赞所营造的空间和场景并不是一般意义的，他和他的作品都带有一种哲理。他背叛了我们普通的思维模式，他的作品背叛了我们对艺术品藻的观念，即摆脱平庸的、文学性的联想。他的作品试图让读者首先进入他所设定的氛围，而后必须撤离解读，走进艺术本体，最终接受来自本体所赋予的阵阵悸动。

王赞是位谦谦君子，他自号木瓜子，他有一枚闲章叫“笨鸟先飞”，事实上，他既不“木”，也不笨，他是一个非常聪明的画家。很荣幸的是他的画室和我的工作室遥遥相对，我常常看到他那画室里通宵达旦的灯光，也能常聆听他对艺术的高论。记得一位圣贤说过，往往聪明的画家都不用功，而很多用功的画家并不聪明，聪明又用功的画家必然是大师。从这个角度讲，王赞的兼而得之，必然也是其一步步迈向更大成功的前提。



□ 所谓伊人，在水一方 136cm × 68cm 1990 年

■王 赞

试论当代中国画人物画造型的三个原则

走近四家
●王赞

我们对当代中国社会和文化的审视，目的是关心目前中国社会文化背景下，各种文化力量和政治、经济等外部领域复杂联系，以及力量之间的支配和被支配、中心和边缘等结构关系，进而解释中国文化的某些深刻内在矛盾及其彼此消长。

当我们指出中国社会的水平分化，以及文化内部垂直分化时，实际上已经触及到差异、自律和支配等问题了。无论从所有制、资源的配置还是财富的分配上看，平均主义和政治上一元性的特定模式消解了差别和利益分化。各个领域尚处在一种低分化高整合的统一之中。改革开放以后，中国社会开始了一个加速分化的过程，经济和文化与政治的相对自律以及更复杂的互动关系，导致了不同游戏规则和运作方式的差异。正是在这里，我看到了复杂的文化矛盾，特别是不同文化形态或亚文化之间的矛盾、妥协、交易和最终的合力状态。

这时我们看到了近代以来中国文化的——一个基本思路，那就是一方面以新来对抗旧，以现代来抗拒传统，以西方的范式来消解中国文化的定式，即不断批判和排斥传统文化，另一方面，在某些时期，特别是那些带有转折和变革、甚

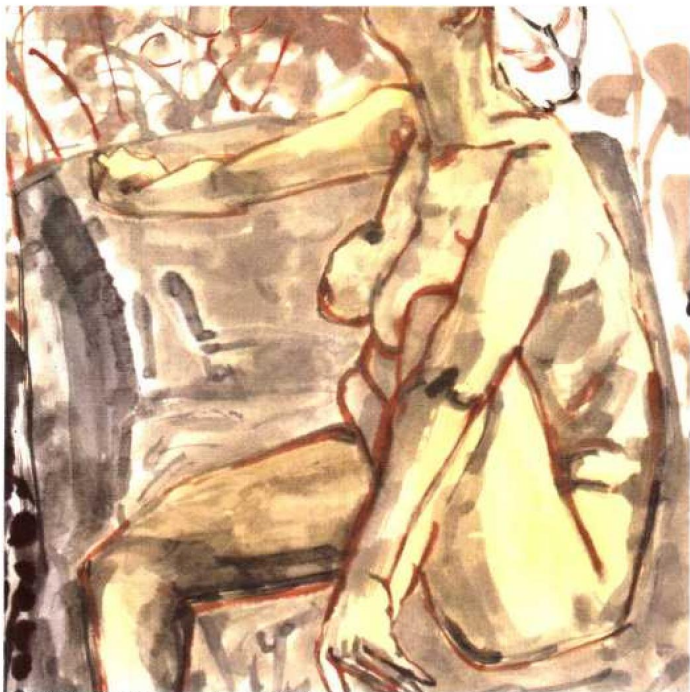
至危机时期，又会必然地寻求传统文化精神的支持，或是以传统文化的根据来确立某些权威或文化的“合法化”，就形成了现代中国文化的一个典型的二律背反现象：传统既是合法化的根据，又是合法化所排斥的对象；传统既是工具理性因素，又是本体论因素。

从“五四”新文化运动观念上对传统的声讨批判，到建国以后以体制化的力量来压制和排斥传统文化，再到改革开放对传统文化的复归，事实上就是各种文化力量互相抵触和妥协的过程。美术领域时常出现的表层理论的激烈争论，诸如“笔墨等于零”和“守住中国画笔墨的底线”争论，“中国画已经到穷途末日的时候”的争论等等，实则上正是文化不同层次的结构和力量构成的或妥协的合力结构的一个侧面而已。

在这种合力结构的侧面力量背后，一方面是传统文化精神支撑下的中国哲学思想，另一方面显然是以西方文化理论为主导的西方哲学思想和价值标准。

我们在当代现实生活的时代背景下，推演出绘画的基本职能，以及绘画最终以何标准划出它在世界范围的位置。是世界“全球概念”大拼盘中的特色小菜？还是东西方两极化的“鸳鸯火

锅”?如果是大拼盘是“特色小菜”，自然只能是被统一在某一标准化品评价价值观上的被动点击，这种点击中得者是对这一标准的认可，正因为这样的绘画行为是统一在某一标准下的审美趋向，也就带来了哲学思想的趋同。即以我们通常认为的西方强势标准为标准。显然这样的“迎合”是以反传统面貌出现的。对于我们具有深厚文化传统的民族来说，这样的结局无疑是不能接受的；如果我们认为当今绘画的总体趋势是东西方两极化的“鸳鸯火锅”，似乎我们只要在各自的范围内加入各自喜欢的菜，烧出的味道相去甚远，从而拉开东西方文化的距离以体现各具特色的独特风格，体现两两相对的两个艺术体系。(除了这两种大的艺术体系之外，实际上还有很多艺术范围，如非洲艺术、南美洲艺术、波斯和印度艺术等。)我们暂且同意这东西方两种艺术体系的说法，那么这样两极化主宰下的东西方绘画对峙情况是否存在？是否以人们所认为的感性对理性，写意对写实，形而上对形而下的这样一种对峙可能？其实这样一种对峙的可能也是不存在的，东西方文化的政治背景、经济实力是不对等的交流。只在存在着绘画为之绘画的基本职能的一致



□人体写生 68cm × 68cm 1999年



□人体写生 68cm × 68cm 1999年



性，和相互对话的最基本元素。

每一民族的绘画都表现了不同的审美趋向，体现了不同种族的发展状况，正如黑格尔所说：“世界历史表现为——对于自由精神的意识的进化过程——每一步都彼此不同，各有其既定的精神原则。在历史中，这样一种原则成为精神的决定因素——一种特殊的民族精神。只有在历史中，这个原则才具体表达了精神、意识和意志的各个方面，即它的整个真实性，正是这个原则赋予了宗教、政体、道德、法律、习俗和科学、艺术与技术以共同烙印。这些具体的个别特征应被理解为从那个一般特征，即那个独特的民族原则衍生出来。反过来，这个特殊性的一般特征必须从存在于历史的具体事实细节里推演出来。”注(1)

艺术与人类历史发展

的每一方面的联系并非偶然的或次要的，而是必然的重要的，可以说是有机
的。

中国现代艺术与世界历史发展的有机结合本身表达世界文化发展的全球化格局的推进过程。我们没有必要拒绝这样的历史进程,但决不是以牺牲本民族的特殊性作为进入全球化格局发展的条件,反过来,世界全球化格局也不会接纳一个没有文化深度、没有民族特征的文艺作品。

强调以中国传统文化理论为指导的绘画原则,是由于当今时代的发展经验告诉我们这样一个必须认真思考并且要加以研究的事实。冷战时期的两极化政治、军事对峙,以苏联解体为终结的格局被打破,单极化的强权政治、经济的进一步加强,以美国为首的西方经济战略、政治战略、文化战略都在各个层面向经济较弱的国家渗透,显然,他们企图用一种他们认可的价值标准统一在一个声音的发布之下,他们政治上以西方的民主、自由和人权为价值标准,经济上实行自由贸易、经济一体化,文化上以西方文化思想作为价值尺度,只要是不符合他们意愿的就对其国家实行政治上打击,经济上封锁,文化意识形态上





的演变。中国在这样的国际环境中提出“多极化的世界格局”、“多元化的文化发展”的思路，这符合中国的政治、经济、文化发展的战略需要。

艺术的“多元化格局”是当今政治、经济的要求，也是艺术保持可持续发展的基础。艺术不能用一种声音说话，也就不能是一个价值标准。

中国现代艺术的发展是建立在经济基础之上的发展，没有经济的繁荣，就有可能是其它经济繁荣国家推进全球化文化中的一个拼盘中的特色小菜，而且随着电脑时代、信息时代的发展，某些经济强国的扩张行为更为“嚣张”与“肆无忌惮”，“肯德基”、“麦当劳”文化，电脑处理系统与制式，每一件新工业产品的标准等等，都是由这些控制经济发展的强国在制定规范与准则。由西方国家控制的各大展览如：威尼斯双年展，圣保罗双年展、卡塞尔文献展等等，他们在展出的作品风格、形式、内容上规划出符合他们自己要求的审美倾向与审美标准，这样的要求有其合理的因素，因为他们出钱，他们也就有权利支配整个展览的行为。

艺术的发展又不仅仅是强国经济主宰的天下，艺术作品的品格高低也并不



■儿时王赞一家。

以经济的强弱作为品评的标准，这是因为艺术本身自己有一条可以遵循的发展规律，有它自己的品评、审美规则，在一定的文化背景范围内某一特殊的民族风格会表现出强烈的艺术特色。因可以这样说：艺术的发展有赖于经济的支持，同时经济的强弱不等于艺术的高低。正因为各个民族的特殊风格和艺术特色存在，才形成世界艺术的多样性。在文化艺术领域里，只有是民族的，才是世界的，我们绝不应当以民族虚无主义的态度看待我们的文化艺术传统，正确的态度应当是在继承和弘扬优秀文化艺术传统的基础上，努力吸收西方文艺的精华，不断探索，不断创新，中国的文化艺术才能跨入一个崭新的境地。

基于以上的观点，中国画人物画如何面对未来，探索中国画人物画造型的规律是摆在我们面前的任务，作者拟从以下几下方面阐述本人的一些粗浅看法。

传统的中国画人物画造型艺术上，在漫长的历史发展过程中，已经积累了丰富的经验，特别是在引进西方科学的造型艺术审美标准以后，更有了新的发展。但至今未能解决将传统理论的精华提升到现代的、系统的理论高度，并有



■ 1977 年于江苏溧水写生。



■ 1980 年在扬州国画院读书时与王板哉先生合影。



■ 1980 年于扬州国画院。



■ 1983 年就读时的同窗朱红、徐默、银小宾、王赞。



□阮籍吟诗图 68cm × 68cm 1990年

效地将此种理论转化为具体的实际操作这个关键问题。作者试图通过对中国画人物画造型中的“三个原则”的阐述,对确立中国画人物画造型艺术的新观念和中国画自己审美价值标准有所裨益。

一、中国画人物画造型的写意原则

写意,是中国传统美学的艺术观,是中国绘画艺术的表现方法,是迥异于西方美学的另一种美学体系。这里所解释的“写意原则”与水墨写意画法的概念是有区别的,“水墨写意画”是相对工笔画而言的一种表现方法,是狭义的用生宣纸表现追求特殊水墨韵味为手段的代名词。这里的“写意原则”则是关照整个美学思想的大概念。

“写意原则”在造型的研究与表现上,要求分为两个阶段:一是写形;二是写意。这两个阶段都很重要,在实际的操作者中形神的关系很难说孰重孰轻。中国传统文化中的那种写意原则只是将形神关系放在品评、衡量艺术作品的一个价值标准和审美尺度上,而形神关系事实为两面一体之关系。

我们对造型的研究首先是对造型观念的研究。作为中国画人物画基础造型的学习与研究方向,目前的大专院校都是采用西方文艺复兴时期以后的教育体



□嵇康鼓琴图 68cm × 68cm 1990年

系,而且我们在大的主导思想上也已经认同了这样一种教学模式,因为西方的造型方法在对待人物的基本形上确实有一整套比较科学的训练方法,这一教学体系加强了主体对客观对象的自然描述。这种方法具有普遍性规律和实际操作性规律。

对自然的描述是艺术的传统使命。描绘一个人、一山石或一束花,就是捕捉和创作出一种普遍的形式或一种结构骨架。这类实践在建立认识能力的感性基础方面,是极其有用的。

“太行山有洪谷,其间数亩之田,吾常耕而食之。有日登神镇山四望,回迹入大岩扉,苔径露水,怪石祥烟,疾进其处,皆古松也。中独围大者,皮老苍藓,翔鳞乘空,蟠虬之势,欲附云汉。成林者,爽气重荣;不能者抱节自屈。或同根出土,或僵截巨流。挂岸盘溪,披苔裂面。因惊其异,遍而赏之。明日携笔复就写之,凡数万本,方如其真。”注(2)

“郭汾阳婿赵纵侍郎尝令韩幹写真,众称其善,后复请写之,二者皆有能名。汾阳尝以二画张于坐侧,未能定其优劣。一日赵夫人归宁,汾阳问曰:‘此画谁也?’云:‘赵郎也。’复曰:‘何者最



□牧羊图 68cm × 68cm 1990年

似?’云:‘二画皆似,后画者为佳。盖前画者空得赵郎状貌,后画者兼得赵郎性慎笑言之姿尔。’后画者乃也。汾阳喜曰:‘今日乃决二子之胜负。’于是令送锦彩数百匹以酬之。”注(3)

中国传统绘画中立足于“师造化”的实践训练也是极其深刻而有意义的。

东西方在描绘自然目的的主导方向上没有很大区别,但是在描绘的审美趋向上产生了极大的分歧,分歧的结果导致东西方文化审美心理的相互不可替代。此种审美心理的直接作俑者即为东西方文化的哲学思想的精神指向。西方文化在继承古希腊哲学思想之后,经过文艺复兴的文化启蒙,无论是在哲学思想,还是美学思想都将模仿自然放在比较重要的位置,同时经过透视学、解剖学、色彩学等诸方面的新发现,西方绘画形成了独立的大体系。

当我们努力追求西方绘画中那种写实准确的造型能力时,我们是体会到了那种再现自然所带来的快乐,这种快乐是绘画者自身能力的象征,是立足于此种绘画规则,由此带来社会地位、学术权威的象征。同时也在一定程度上满足了社会审美需求。但是,有作为的画家当他具备写实能力之后,他猛然感觉到



□苗寨纪事 96cm × 88cm 1993年

此种能力之外的另外一个境界——“写意境界”。

在经历了写实主义造型风格之后,我们的笔墨通过近一个世纪的探索与实践,渐渐地具备了用东方笔墨再现西方教学体系下描绘客观自然的实际操作能力,这是解剖学、透视学给予我们的恩赐,也是西方美学思想、审美思想已经渗透到每一位从事人物画画家所能量化的一个尺度。然而这仅仅是一个开端,我们要把这样的一种开端变为跨进中国传统文化大门的标志,重新在这样一种造型基础上走入中国传统美学中去,走入中国传统的“写意原则”中去。惟如此才能化弱势为强势。那么“写意原则”通过什么样的途径建立起自己的审美标准呢?中国已经建立起来的以西方价值尺度衡量和评价的标准,如何再转换成以中国精神指导下的“写意原则”呢?

表现自然,但不是摹仿自然。对客观现实的反映,首先是“情动形言”,“感于物而动”。《易·系辞上传》云:“子曰:书不言尽,言不尽意……圣人立象以尽意……”

其中的“意”是指客体化了的主体思想,“象”是指艺术作品中主体化了的



□线描手稿

客体形象。“立象尽意”就是要在确立客体形象的同时，尽情表达内心的感受。

“玄妙之意，出于物类之表；幽深之理，伏于杳冥之间。岂常情之所能言，世智之所能测。非有独闻之听，独见之明，不可议无声之音，无形之相。”注(4)

“怀囊括万殊，裁成一相。或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀。虽至贵不能抑其高，虽妙算不能量其力。——是以无为而用，同自然之功；物类其形，得造化之理。”注(5)

“挥之墨之妙有，索万物之无精。以筋骨立形，以神情润色。虽浪迹在尘琅，而志出云霄，灵变虽常，务于飞动。”注(6)

可见“写意”之难，确实非“立象”所能企及。“写意”的造型观念仅仅立足于“写实”的层面上是不够的，它还需要更深层次内心品格的修炼，以一种自然而然的流露，尽显绘画即为“心画”的本质。

观倪云林，八大山人画。可作为理解“立象尽意”的法门。“写意”就是生命，就是内心活动。

“写意原则”或者叫“写意性”是方法论，是审美标准，是思维方式；而“写形”与“写意”是方法，是具体表现，是矛盾的统一体。它们不是对立的两个“阵营”。方法往往包含两两相对应的具体表现如：“写实”与“抽象”、“浓”与“淡”、“粗”与“细”、“枯”与“湿”等等。中国传统画论中的表述一般以方法论为主体兼顾方法，重在精神的指向，比如谢赫“六法”“气韵生动”是什么？显然不是方法而是方法论；“骨法用笔”是什么？“骨法”既是方法又是方法论，“骨法”所能对应的是什么？是像骨头形态的用笔？还是像骨头所包含的精神指向？显然“骨法用笔”也是方法论，但暗示了一种强硬的表现方法。又比如“应物象形”中的“象”字，“随类赋彩”的“赋”字，无法找到对应的表现方法，也



■ 2000年于云南滇池摸一摸龙门的天洙。