

艺术·随想·画理·感悟·杂文

闲看秋水心无事

韩玮 著

艺术·随想·画理·感悟·杂文

闲看秋水心无事

韩玮 著

图书在版编目 (CIP) 数据

闲看秋水心无事 / 韩玮著. — 济南 : 山东美术出版社, 2014.9

ISBN 978-7-5330-5325-3

I. ①闲… II. ①韩… III. ①美术评论—中国—文集
IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第197856号

责任编辑: 徐昱 徐嫣

主管单位: 山东出版传媒股份有限公司

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印务有限责任公司

开 本: 880mm × 1230mm 32开 7印张

版 次: 2014年9月第1版 2014年9月第1次印刷

定 价: 30.00元



作者简介：

韩玮，1955年12月生，山东省诸城市人
山东师范大学美术学院教授
中国画硕士研究生导师
中国美术家协会会员
山东省美术家协会理事
山东花鸟画艺委会副主任兼秘书长
山东画院艺术委员会委员
济南画院特聘画家
山东省政协第九届、第十届、第十一届委员
著名中国花鸟画画家、美术教育家

目 录

自序	1
01 工具材料与绘画风格	2
02 印章的红色	4
03 造化与心源	6
04 由苏东坡画竹说起	8
05 宣纸与水墨	10
06 不可少的两个烧饼	12
07 图式与韵致	14
08 关于笔会	19
09 说静	21
10 悬挂字画的“学问”	23
11 京剧的道具与中国画的虚实	28
12 书画与面子	32
13 写生与创作	36
14 善画者不择纸	39
15 身轻一鸟过	43
16 好画无大小	45
17 千万别当真	48
18 本质与常态	52
19 眼中之竹、胸中之竹与手中之竹	54
20 宏观与微观	56

21 没事别找事	58
22 中国画的写意性	60
23 宽宏与精研	65
24 顿悟与灵感	67
25 画画的感觉真好	69
26 画院的渊源	71
27 八面出锋	73
28 赝品江湖	75
29 清与浑	78
30 关于题款	80
31 画面的搭配	84
32 质与量	87
33 书画家的润格	89
34 立象与尽意	92
35 中国写意画的用水	95
36 读画与听画	98
37 真迹	103
38 个性与文心	105
39 少买胭脂画牡丹	109
40 意象	112
41 “好名”时代	114
42 中国画的“致广大”与“尽精微”	116
43 绝妙的设计	118
44 茶与道	120
45 论侵让	121
46 做饭	123
47 创作与心态	125
48 有一个小山村	127
49 浓淡之间	129
50 闲章不闲	132
51 计白当黑	137
52 胶的特性	139

53 中国画的空间	141
54 中国画的程式	143
55 开合与呼应	146
56 观物与观我	149
57 起承转合与布势	151
58 中国画的形式美	154
59 绘画的视觉心理	157
60 大师云集	160
61 形与神	164
62 线的性格化	166
63 应物象形	168
64 中国画线条的可赏性	170
65 画中有诗	172
66 人文精神的缺失	174
67 淡墨的灰色	176
68 意境	178
69 “孔雀升墩”及其他	181
70 一字之差	184
71 画兰杂感	186
72 教学手记	188
73 无意成书	190
74 关于速写	191
75 关于速写	194
76 藤长千丈束 移入纸上香	197
77 形意两俱足 乃知造化灵	201
78 画笔传神总是春	205
79 写在前面	209
80 《人体与写生》序	211

自序

这本集子，成于无意。数年前，省内两家报纸为了充填版面，约我开设专栏，每周或两周一篇。当时觉得好玩，就答应了下来。闲时写写文章，本就为书生分内事，兴之所至，随意为之，但一旦成了任务，就不觉得那么好玩了。画意正浓时，也得放下画笔；外出前得先为报社准备好，以免误事；就渐渐觉得厌烦，开设了近两年时间，就停了下来。

前些时整理旧稿，又看到这些文字，有70余篇，东西已经在那儿啦，还是弄成个集子吧，也算是无心插柳之举。

因是专栏文章，受版面限制，篇幅都不太长，或为画理，或发发感慨，除三两篇外，都已在报纸上发表过，当时曾收到过十余封读者来信，其中即有建议编辑成册的，可见还有些许影响。这次整理时，去除了几篇发表于不同报纸但内容有些雷同的文字，增加了几篇自觉内容尚可，已出版过的书籍或画册的序言文章。所有的文字只是整理成册，还是原来发表时的样子，只是修订了一下错别字而已。

画余弄弄文字，只为修身养性，其心也还纯正，其意也还淡然，只能算是绘事微言，画外闲谭。虽然淡于白开水，也算是记录了一个过程。

韩玮

2013年仲秋于泉城

特定的绘画材料往往可以成为艺术造型观念与表现手法发生演变的原发点。艺术实践早已证明，不同的画家使用不同的工具材料，或对工具材料予以改进，往往会创造出不同的艺术风格。而且，绘画材料的演变与人类文明，艺术发展有着密切的关系。以往由于政治因素的影响，我们在探讨艺术发展规律时，过多地注重了政治、经济等社会性因素对艺术本身的审美情趣、技巧的变化演进与风格形成的影响，而忽视了另一个重要因素——在人类文明的演进过程中，工具、材料、质料的变化与发展，对艺术的审美观念、表现技法和风格形式的变化所起的重要作用。

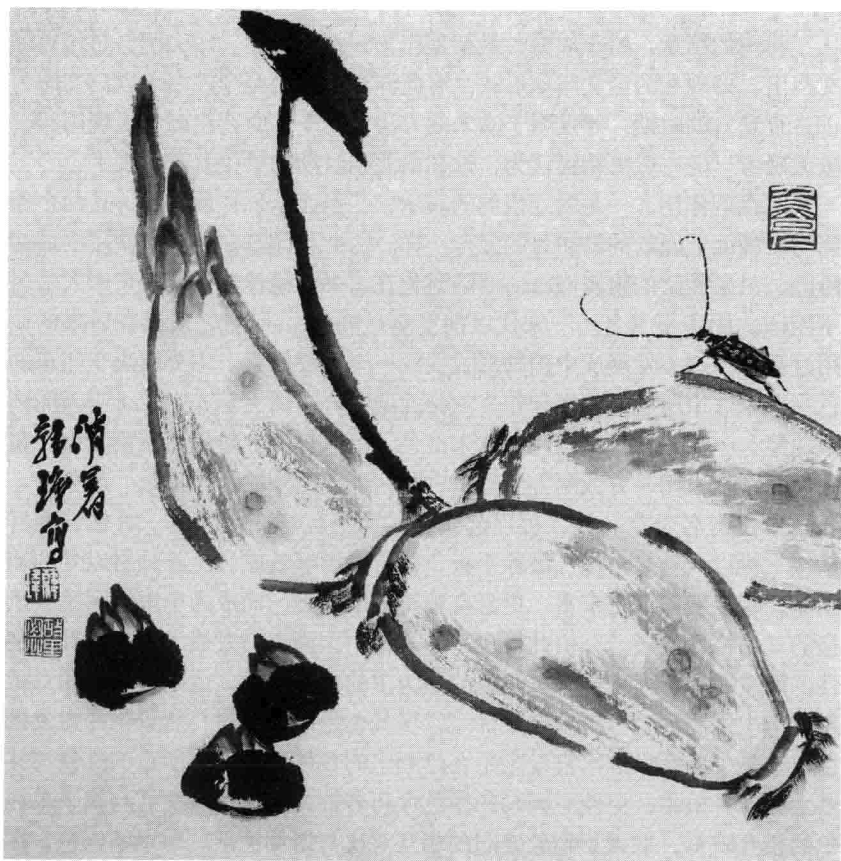
毛笔作为中国绘画的重要工具，奠定了中国画线性形态的绘画特征，就不必赘述了。因所用材料不同而风格各异，最为典型的例子，莫过于中国花鸟画的“徐黄异体”了。

“徐黄异体”是中国花鸟画风格形成的源头。生活于五代时期南唐的徐熙与西蜀的黄荃，绘画风格的不同，导致了后世不同流派的产生。当代人通常的说法为，黄荃作为宫廷画师，生活舒适，接触的多为达官显贵、观赏的多为珍花异果，故而绘画风格工整精致、富丽堂皇。被称为“黄家富贵”。而徐熙为江南布衣，多与下里巴人、闲花野草为伍，故而绘画风格淡逸、简约。谓之“徐熙野逸”。这种说法不仅广为流传，而且见于诸多教科书。但北宋大书画家米芾却不这样认为。他在《画史》中谈道：唐至宋初宫廷绘画所用之绢“入粉捶如银版，故作人物精彩入笔。”“南唐（五代十国之一）画皆粗绢，徐熙绢或如布。”可以设想一下，徐熙在其粗“如布”的绘画底子上作画，受材料特性所限，即使想工整富丽也不可

能。客观条件的制约，使他形成了质朴简约的绘画风格。而宫廷画师所用之绢的光洁细密，却为黄荃工整富丽风格的形成提供了最大的可行性。米芾生活的年代与徐黄相距不过百年，其说法是可信的。

绘画所用材质的不同，对徐黄绘画风格“异体”的形成，产生了直接的原因是可以确定的。虽然一个画家的审美情感，与他生活的人文环境也有着直接的联系，但绘画风格的产生与所用材质的关系也是不容置疑的。

消暑 34cm×34cm 2012年



我国的图章，始于周秦，最初是作为封泥使用的。印文凹，封印后印文凸出。即现在的白文印章形式。有此渊源，故而至今姓名印以白文印为正。直到六朝时期，才发明了濡朱的方法。至于何时在绘画上出现用印，虽无确考，但一般史籍皆认为，远在南北朝时期的梁代就已出现了。

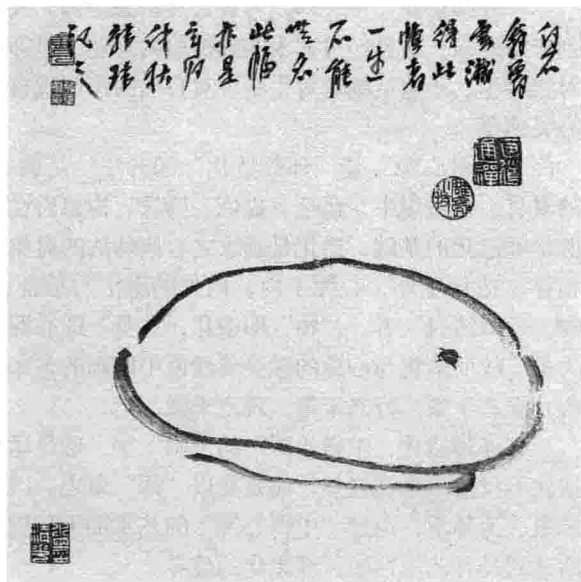
印章的作用，一是明守信约的表示，二是表示创作所有权，这两个作用与在画面上题款的最初目的完全一样。因此，印章在绘画上使用的最初阶段，只是题款的附属而已。清陆时化在《书画说铃》中说：“宋人书名不用印，用印不书名。”宋代以前更应是如此。印章之所以在后来的使用过程中，逐步发展成中国画形式美的一个重要因素。主要取决于印章的色彩在章法中所起的作用和印文与画面的配合。潘天寿先生在《听天阁画谈随笔》中谈道：“中国印章的朱红色，沉着鲜明。热闹而有刺激力，在画面的题款下用一方或两方名号章，往往能使全幅的精神提起。起首章、压角章也与名号章一样，可以起到使画面上色彩变化呼应，画材与画材承接气机以及补足空虚、破除平板，稳定平衡等效应。这是画材以外的辅助品，却能使画面更丰富。更具有独特的形式美，而成为中国绘画民族风格的又一特殊发展。”由此可见，印章在中国画上的发展，红色是其决定性的因素之一。而中国画以黑色的墨为主的色彩属性，也是红色的印章得以成为中国画形式美的重要条件。以墨代色是中国画对自然景物的意象概括，这是中国哲学的宇宙发生论在绘画中的具体表现。而印章的红色与其产生的互补效果，更使中国画的墨色大巧若拙，返璞归真。红与黑于单纯中的相互映衬，取得了物象之间的相互对比与谐调关系。印章的红色，在

以墨为主的中国画中，是其他色彩皆不能替代的。

中国画印章的红色也有很多变化，大致可分为朱红、朱磬、大红、深红、朱砂、胭脂等，其中以朱磬色最为亮丽，朱砂则有几种不同色阶的色相，特别适合于全部以水墨完成的画面。而胭脂色与沉朱色最为沉着，于淡雅的画面上钤印几方沉稳的胭脂色或沉朱色印章，其提升画面效果的作用是很难言喻的。

印章不同的红色，会产生不同的视觉对比效果，在使用中当视画面的意境与具体变化而定。但就常规而言，制造对比，提神醒目又不失高雅，是其选用不同印色的要务。胭脂色，尤其是沉朱色如使用不当，反而会失去了其高雅别致的效用。

我国也有彩色印泥，以绿、黄、蓝为主，但不可乱用。这在传统的印章用色中，是画家为父母守孝期间作画所用印色，类似于守孝期间春联不用红色。记得某电视台曾推介一位走江湖的所谓画家先生，介绍其成就时，最主要的一点，说是其创造了在画面上根据不同的色调，使用不同色彩的印泥，十分滑稽。人想出名是可以理解的，但为父母守孝是大事，无知到天天守孝而不自知，如果父母俱在，别人见面时请他节哀顺变。就有点儿好玩了。



清趣 34cm×34cm 2011年

“造化”是生活中的形象，是绘画创作的原型，它包括了大千世界的天地万物。“心源”是指以心为源，是创作者作为创造主体的思想、意念、情感与修养。“造化”与“心源”的关系是以借自然形象表现人的主体创造精神为主导，以造化为源，以心源为本，合二为一而形成意象。将心中的意象落实到画面上即成为创作。故而“外师造化，中得心源”（唐·张璪）成为中国画最基本的创作原则。

“外师造化”——即以客观自然物象为师。大自然与人类生活是艺术创作的源泉，这是经过艺术实践检验的真理，但师造化并不仅仅是指对景物写生，还包括画家对生活、对自然的深刻观察、研究与体悟等独特的心灵感受。

“中得心源”是“外师造化”的升华。是画家将“外师造化”所得的素材，通过集中、概括、提炼、筛选、构思后在心中所形成的意象。心源是师造化的基础，造化是画家之心所师法的对象，二者相辅相成，相依相存。造化于外，心源于内，内外的融汇与结合，即庄子所谓“远取诸物，近取诸身”者。“物”即造化，“身”即心源，“物”“身”融合而为象。故而造化与心源的融会贯通使中国画的艺术创造外观于物，内发于心，立之于象，行之于笔，现之于画。

“外师造化，中得心源”的“师”字，确是运用得恰到好处。“师”造化不仅仅是重视自然，而是要以“师”事之，以自然、生活为基础、为源泉、为师承，通过“中得心源”的艺术加工与提炼，使客观的自然与生活达到具有艺术性的、理想化的境界。

因此，中国画创作所表现的物象，不是单纯地描绘客观事物的外在表象，而是融合了画家主体思想意识与情感的意象形态。这种意象形态的形成与作为创作主体的画家本人的学识修养、人品素质、审美情趣以及艺术技巧都有着有机的联系。“中得心源”的过程，实际上是把客观世界中的“物”，与主观世界中的“我”予以统一、交融的过程，而由此所产生的中国画创作，既反映了客观生活物象的特性，又表现出了画家的情感因素，从而具有了鲜明的个性化色彩。

家家有菊映斜阳 96cm×90cm 2006年



清方薰《山静居画论》载，苏东坡“兴到以朱笔画竹，随造自成妙理，或谓竹色非朱，则竹色亦非墨色可代。”此段文字用现代话来说，即为苏东坡兴之所至，以朱砂色画红竹，旁观者曰：“竹子怎么可能是红色的呢？”东坡反问道：“你见过黑色的竹子吗？”竹子无红色，这是人人皆知的，但竹子亦无黑色。旁观者之所以认可黑色竹子，只是因为中国画以墨代色，以黑色画竹对观者而言已习以为常。苏东坡以朱红色画竹，本是一种新的创造，鉴赏者却认为不妥。导致鉴赏者失误的原因，是其以约定俗成的习惯来品鉴艺术创作，而忽视了中国画物有常形而无常理的艺术创作规律。潘天寿先生对此评价曰：“画事原在神完意足为极致，岂在彩色之墨与朱乎？”

中国画对色彩的认识和使用原理，源自于中国画写意性的艺术观，它是一种主客合一的统一体，既不是客观物象自然色彩的复制，也不是纯主观的臆造，而是建立在以主观创造意识为主体的基础上，以客观自然色彩为参照的异质同构。南齐谢赫“六法”的“随类赋彩”与南朝宗炳的“以色貌色”，概括了中国画用色的基本原则。中国画的“随类赋彩”与“以色貌色”，并不是纯客观地、自然主义的描绘物象的色彩。所谓“随类赋彩”所随之“类”，既包括了客观物象的自然色彩属性——即固有色，也包括蕴含着画家的创造情思与艺术追求、为作品所设计的特殊色彩属性。

“以色貌色”与此同理。这种色彩运用方式，客观的固有色彩属性只是主观艺术创造的参照，它虽然可以对主观创造有所制约，但当其与能够揭示物象本质的形态结构相比时，色彩属性则成为一种表象。以东坡画朱竹为

例，对竹子的表现，本质是其形态与结构，当其本质表现到位时，朱红色只是客观色彩的主观化而已。当这种主观化的色彩，与其被人为赋予的精神性内涵相融合时，所表现出的视觉冲击力，是远非物象的自然色彩属性所能比拟的。这种赋色规律，在中国画中被称为“妙超自然”。

妙超自然的赋色规律，使中国画的用色，在尊重客观的基础上超越了时空的限制和客观物象色彩的约束，更加着眼于艺术构成与审美价值的本质体现，使色彩的运用在中国画中具有了独立的品格与特殊的观赏性。

乱藤横墙秋风老 68cm×68cm 2006年



造纸是我国四大发明之一。中国纸的材料，大体上可分为树皮纤维与竹屑两种。树皮造纸，以宣纸最佳。宣纸产量最丰处在安徽省泾县，隋唐时属宣州，宋、元、明属宣城郡。历代均为安徽各地以及川、浙等地中国纸的营销集散地，宣纸的名称即由此而来。宣纸始创于何时、何人，虽有传说，但其实无从稽考，但唐时始有宣州产纸的记载。

我国用墨的历史也很早。如果说石器时代彩陶上的黑色纹样尚不能确定是何种矿物颜色，那么商代甲骨文的墨书与战国时期的竹木简，所用之墨则是用天然碳素矿物——石墨加工而成，这也是我国最早的墨。现在确有确切记载普遍使用烟墨作书画是在汉代。魏晋时期，为现在“锭子墨”——墨块的前期阶段，当时称为“墨丸”。（见元代陶宗仪《辍耕录》）唐墨以其制作精良，名重于世，有“落纸如漆，色泽黑润，经久不褪，舐笔不胶，香味浓郁，丰肌腻理”之誉。时至今日，宣纸、水墨已成为中国绘画的代名词。但就绘画而言，与今日之水墨密切相关、具有渗化功能的生宣纸，在我国造纸史上，只是一种半成品。

古时，宣纸制成晒干后，若专供书画之用，尚须加蜡，（如作为工笔绘画用纸，尚需加胶矾）用石研光，或涂以米浆。用锤捶之使其坚实，史称“煮捶宣。”这是一种半生半熟的纸质，吸水、吸墨，但渗化功能较弱。我们现在看元代以前的写意画，少有水墨淋漓之作即因于此。中国绘画生宣纸的使用，虽在元代已很流行，但清代才是真正的生宣纸时期，正是由于生宣纸的真正用于画坛，才使中国写意画的“水墨淋漓”达到了登峰造极的境界。