



教育部师范教育司组织编写

中国画

第二版

主编 韩玮



高等教育出版社

教育部师范教育司组织编写

中国画

第二版

主编 韩玮

编委 张毅 吴磊 韩潇



高等教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画 / 韩玮主编. — 2版. — 北京: 高等教育出版社,
2009. 8

ISBN 978-7-04-027574-2

I. 中… II. 韩… III. 中国画-技法 (美术) —
师范大学-教材 IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第073803号

策划编辑 梁存收 责任编辑 蒋文博 封面设计 梅 西 版式设计 盛 楠 陆瑞红
责任校对 张 颖 责任印制 韩 刚

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
总 机 010-58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 中原出版传媒投资控股集团
北京汇林印务有限公司

开 本 787×1092 1/16
印 张 16
字 数 410 000

购书热线 010-58581118
咨询电话 400-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
畅想教育 <http://www.widedu.com>

版 次 2002 年 7 月 第 1 版
2009 年 8 月 第 2 版
印 次 2009 年 8 月 第 1 次印刷
定 价 38.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 27574-00

第二版 前言

本书作为教育部师范教育司为落实《面向 21 世纪教育振兴行动计划》高等师范院校本科美术专业系列教材之一,自 2002 年出版发行以来,在高等院校美术专业的教学实践中,广大师生对本书中国画基本理论与各科艺术特点的概括以及技法特征的讲述给予了充分的肯定。根据读者的反馈信息,在此次再版时,编者对本书作了如下修订:

(一)校勘全书,字句错误处予以订正,缺漏处予以补充。

(二)在技法介绍部分,增加了“岩彩法”。“岩彩法”是中国画的工笔重彩法在古代传至日本后,经日本画家改良并发展起来的一种新重彩法,版面材料与技法特征都与中国传统重彩法有着明显的不同。在 2002 年本书出版时刚引进至我国,经过数年的发展、探索、改进,“岩彩法”已融合为中国工笔画技法的一个组成部分。其技法程式增加于第五章,以期使本书更具有时代性。

(三)中国画的造型观自成体系,与中国画的艺术观、观察法共同构成了中国画的艺术特征,在原版中分述于各画科。为加以强调,在此次修订版中将其与笔墨观并列。

(四)原版插图除古代经典名画外,现代绘画作品以当代名家经典为主。为配合讲述,也引用了部分当代画家与文意相符的作品,再版时对此作了部分调整。

(五)此次再版改为四色印刷,以全新的面貌使学习者对书中绘画作品有更清晰的认识,也使本书更具有实用价值。

(六)附加了数字化配套资源,在原书内容的基础上,增加了部分步骤图和 200 余幅当代画家作品。作品全部选自近几年来国家级大型专业美展获奖和入选作品。作品新,涉及面广,有代表性,基本上能体现当代中国画创作的时代面貌,以使学习者尤其是青年学生对当代中国画的发展有一个基本了解和认知。上述资源将以免费赠送光盘或网络配套等形式提供。

在本书的修订过程中,高等教育出版社艺术分社刘建先生、蒋文博先生,给予了很多指导性的建议,在此一并致谢。

限于本人水平,本书增订后未必达到完善,敬祈读者不吝指正。

编 者

2009 年 3 月

第一版 前言

本书是教育部师范教育司为落实《面向 21 世纪教育振兴行动计划》而组织编写的。

中国画作为中华民族的传统绘画形式,历史悠久,博大精深。本书的编写,立足于学习者艺术素质的提高和教学的实用性。中国画是一门艺术科学,它的学习理应理技并重,作为教材更应如此。本书力求突破一般中国画技法书籍重技轻理的不足,加强了理论知识的系统性与相对完整性,使读者从人文观念、艺术思想到各科的艺术特点,对中国画有一个相对完整的了解和把握,全面提高学习者的艺术修养,以适应教学需要和人才培养的要求。

本书在可操作性方面也作了一定的探索,如书中基本舍弃了各科画法的步骤示范,而重点介绍艺术特点和技法程式。既为教育者提供了可操作的空间,也对教育者的教学实践提出了要求,教学相长,共同提高。

作为一本综合性的中国画教材,虽然有较强的针对性,但与单科教材相比,不够周详之处在所难免。它的优势是通过本教材的学习,可使学生对中国画有一个相对完整的认识,有利于学习者在对中国画各科的艺术特征与技法程式的相互印证中有一个宏观的把握,并从中理出脉络,举一反三。这对于艺术修养与技法能力、创造能力的提高都是不可或缺的,尤其是对承担着教育责任的学习者来说更是如此。

本书力求以经典作品与当代优秀作品为范例,以提高学习者的艺术鉴赏能力,同时也有助于提高学习者的艺术修养。

在本书的编写过程中,承山东师范大学美术系胡桂香副教授帮助翻拍了所有图片;高等教育出版社刘建先生对本书的编写自始至终都给予了关键性的指导,在此一并致谢。

限于编著者的水平,本书不当之处在所难免,希望读者在使用中提出批评和建议,以便本教材今后进一步修改与完善。

编 者

2002 年 2 月

目 录

绪论	001
第一章 中国画的艺术特点	003
第一节 写意性的中国艺术观	004
第二节 “外师造化, 中得心源” 的创作原则	010
第三节 线性结构的语言表现	016
第四节 “以形写神” 的意象造型观念	020
第五节 “计白当黑” 的构成形式	025
第六节 以“程式”为工匠手段的技法体系	029
第七节 以诗意入画的意境追求	031
思考与练习	035
第二章 观察方法	037
第一节 观物与观我	039
第二节 宏观与微观	041
第三节 透视与空间	043
思考与练习	048
第三章 花鸟画	049
第一节 工笔花鸟画的艺术特点	050
一、线	050
二、色彩	051
三、装饰性	053
第二节 工笔花鸟画的技法程式	054
一、白描法	054
二、工笔重彩法	057
三、工笔淡彩法	059
四、没骨法	061
五、鸟类与草虫的工笔画法	063
六、工笔花卉的其他技法	066
第三节 写意花鸟画的艺术特点	067
一、创作方法上强调意在笔先	068
二、造型上似与不似, 遗貌取神	069
三、构成上计白当黑, 以少胜多	069
四、表现上以书法入画, 强调笔意	070
五、形式上诗书画印融为一体	071

第四节 写意花鸟画的技法程式	072
一、兼工带写法	072
二、勾染法	072
三、没骨法	074
四、勾花点叶法	074
五、点花勾叶法	074
六、破墨破色法	075
七、泼墨泼彩法	075
八、鸟类与草虫的写意画法	075
思考与练习	078
第四章 山水画	079
第一节 山水画的艺术特点	080
一、辩证的艺术观	080
二、意象的概括方法	081
三、程式化的技法体系	084
第二节 山水画的技法程式	098
一、青绿法	098
二、浅绛法	099
三、勾皴法	100
四、破墨破色法	102
五、泼墨泼彩法	103
六、积墨法	104
七、宿墨法	105
思考与练习	106
第五章 人物画	107
第一节 工笔人物画的艺术特点	108
一、造型特点	108
二、形式特征	109
三、赋色规律	111
第二节 工笔人物画的技法程式	112
一、白描法	112
二、工笔重彩法	119
三、工笔淡彩法	121
四、浓淡相间法	122
五、岩彩法	123
第三节 写意人物画的艺术特点	127
一、意象的造型原则	128
二、以线为主的形式特征	128
三、笔墨互助的表现手段	129

第四节 写意人物画的技法程式	131
一、白描法	131
二、勾写法	132
三、水墨法	137
思考与练习	138
第六章 中国画的笔墨观与造型观	139
第一节 用笔	140
一、笔意	142
二、笔法	142
三、笔势	147
四、笔力	147
第二节 用墨	148
一、墨质	150
二、墨性	150
三、墨阶	150
四、墨彩	151
五、墨法	151
第三节 墨与色	152
第四节 新技法的运用	159
第五节 笔墨、色彩与新技法运用的基本原则	164
第六节 中国画的造型观	165
一、个性化结构形态	166
二、典型性结构	169
思考与练习	170
第七章 中国画构图的基本规律	171
第一节 中国画构图概述	172
第二节 中国画构图的形式美规律	173
一、S型律动	174
二、起承转合	181
三、开合呼应	183
四、三线交叉效应	188
五、画眼与构图中心	191
六、幅式变化	196
七、综合运用	200
第三节 题款、钤印与中国画构图的关系	204
一、题款的形式	205
二、题款的方法	208
三、印章的分类及其使用	212

第四节 中国画构图的常与变	214
思考与练习	220
第八章 中国画的临摹、写生与创作	221
第一节 临摹的意义与方法	222
一、选画	222
二、读画	222
三、对临	223
四、背临	223
五、意临	223
六、临古、临今与临专、临博	223
七、变体	224
第二节 写生与临摹及创作的关系	226
一、手写心记	226
二、把握物态	227
三、总结规律,概括提炼	227
第三节 中国画创作的一般规律	228
一、构思立意	228
二、构图	229
三、具体制作	229
四、意境创造	230
思考与练习	231
第九章 中国画的鉴赏	233
第一节 中国画的传统品鉴标准	234
第二节 中国画鉴赏的基本要求	236
一、审美感受能力	236
二、艺术性的鉴赏观念	237
三、比较与深化	237
四、现代审美意识的介入	238
第三节 中国画鉴赏的一般规律	239
一、气韵	240
二、构图	241
三、造型	242
四、笔墨	242
五、色彩	243
六、综合印象	243
思考与练习	244
参考书目	245

绪 论

中国画历史悠久,源远流长。经过历代变革,以借物咏怀作为展现民族文化思想与审美观念的理论基础,并在创作实践中积淀了丰富的经验,造就了精工细丽的“工笔”与洒脱洗练的“写意”两大样式,更有纯以彩色图之的“没骨”、“运墨而五色俱”的水墨以及洗尽铅华的“白描”,可谓悠情远思、千姿百态,在世界艺坛独树一帜。

中华民族的绘画创造来自意象,与“天人合一”的传统哲学观念一脉相承。“天地与我并生,而万物与我为一”、“穷天地之不至,显日月之不照”等写意性艺术观,构成了中国画物我交融、主客合一、既观物又观我的宏观思维方式,使中国画的表现达到了既超越表象、跨越时空,又默契着客观法则的幻化境界。

“外师造化,中得心源”是中国画最基本的创作原则。而由此奠定的“写生”传统,使中国画的创作具有高尚的人文精神,不仅重视对生活物象的表现,而且更注重传达“登临览物之有得”的审美感受。中国画以物抒情、以情表意,既强调生活物象的典型性,又使生活物象的表现带有明显的个人痕迹。

意象的造型观念使“外师造化,中得心源”的创作过程不仅仅拘泥于形似,不以摹拟自然为能事,而是更强调以自然物象作为传情达意的中介,强调对自然物象内在神韵的把握,使自然与人、客观与主观、外在美与内在美融而为一。虽然经由了从“以意表形”至“以形写形”、由“以形写神”至“形神并重”的漫长变革过程,其间也产生过“论画以形似,见与儿童邻”的矫枉过正之语,但“贵在似与不似之间”却最终成为意象造型观念最好的注解。

程式是中国画的核心结构。它是中国历代画家对艺术规律探索与总结的结晶,是特定的历史文化积淀以及画家对生活长期的观察、提炼与积累的结果,是“大匠授人以规矩,不能教以巧”的完美体现。先贤们的不断创造则使程式具有强大的生命力。程式的运用,使中国画淡化了空间、纯化了形象、强化了意趣、突出了格律,使千变万化的自然物象条理化、单纯化和理想化,构成了中国画特有的形式美。

程式的运用不仅使中国画的笔法、墨法、章法由无序变为有章可循,而且使中国画成为一个相当普及的画种。程式是中国画构造艺术形象不可或缺的骨架,它既与前人的创造骨肉相连,也蕴涵着个性化的灵魂,对于中国传统文化的继承和发展都具有十分重要的意义。

程式来源于生活。生活的源泉既是笔墨与章法变化的依据,也是程式创造与发展的源头。可以说,程式是画家在对生活的体悟、总结的基础上而形成的对自然的升华。掌握与借鉴程式,仅仅是一个继承传统的过程。而既借鉴前人,又以造化为师,创造出既符合自然物象的典型性又具有个性的新程式,才是中国画程式的本质特征。

书法的书写性与表意性不仅使以线造型成为中国画最基本的表现语言,而且使线的审美价值远远超出了自然物象本身。中国画家对线的运用并不完全依赖于直观,而是在尊重客观的基础上,以作者的内在素养与审美观念作为创造的依据。对由抽象而来的线,经过更多的内心筛选与感情上的重组,既达到了物象典型上表意性与意象上概略性的统一,又表现出强烈的“造物在我”的主观意识,从而使线这种特有的艺术语言,经过长期的历史沉淀,成为中华民族对中国绘画艺术共同的视觉界定。

诗情的融入则使意境的创造成为中国画的灵魂。意境是绘画各种要素的综合反映和整体展现,是绘画借匠心独运的艺术手段所熔铸而成的物我贯通、超越感性物象与自然形态的人生真谛,是以“言不尽意”而至“得意而忘言”作为最初的理论基础,以“超以象外,得其环中”而发展起来的,由“触景生情”至“寓情入景”,最终达到“情景交融”的艺术创造过程。“诗中有画”、“画中有诗”不仅使中国画的意境创造超越了表象而使观者心驰神往,而且体现了中国传统的美学观念。诗在意中,意在画中;高远深广,其味无穷。

在历史悠久的中国画坛,彪炳画史的卓越者灿若星河。人物画自顾恺之为始,隋唐、五代、宋元代有巨匠。山水画皴法的创立,更是千姿百态。“徐黄异体”使花鸟画走上昌盛,成就特异者代不乏人。而文人画的兴起,更是推动了中国画的发展。虽然它们在漫长的发展过程中各有昌盛、式微和复苏的变异,但其英才济济,却是不容置疑的事实。当代中国画坛,艺术思想的开放,纠正了中国画功能的褊狭,突破了创作模式的单一。而西学的再度东移,更使其向多元化发展。虽然并非毫无负面作用,但却使中国画开阔了眼界、活跃了思想。向古代传统与民间美术的求索与吸收西方绘画观念同步,对表现形式的大胆尝试,更加拓展了中国画的空间。肌理的创造虽应用得尚不尽如人意,色彩的运用却已超越了前人,显示出突破传统局限的生命力。这许许多多的分离与重组、强化与改造,虽尚未形成成熟的面貌,但却表达出了真诚生动的现代审美感悟。

震古烁今的中国画,虽然有着衍生千年的庞大身躯,却具有历久而常新的生命力。随着时代的前进、艺术观念的更新,人的主观能动性必定会在中国画创作中发挥得淋漓尽致,中国画绚丽多姿的前景必定会得以呈现。而当今画坛庞大的中国画创作队伍,正是中国画进一步发展与完善的深厚根基。

第一章 中国画的艺术特点





图1 《女史箴图》(局部)东晋 顾恺之
《女史箴图》是顾恺之根据西晋张华所撰《女史箴》所作。张华的《女史箴》是以封建妇德来“劝”贾后南风的,顾恺之的《女史箴》同样也寓有“明劝戒,著升沉”的道德使命,有其政治作用和丰厚的道德内涵。

中国的传统绘画根植于中华民族深厚的文化土壤中,经过历代不断革新变异,形成了融会整个中华民族独特文化素养、哲学观念、审美意识、美学思想和思维方式的完整的艺术体系。它是中华民族智慧的结晶,也是中国文化的重要组成部分,具有独特的中国作风与中国气魄。而它在历史悠久的发展过程中留下的无数旷世杰作,不仅可以与西方任何时代的艺术作品相媲美,而且越来越为当今世界所瞩目。它以其鲜明的民族风格自立于世界艺术之林,成为世界艺术宝库中震古烁今的明珠。

学习中国画,首先要从总体上对中国画的艺术特点和基本原理有一个明确的认识。中国画的艺术特点和基本原理,不仅具有鲜明的民族文化特征,而且体现了心理、画理和物理三者之间的关系。自然界中变化万千的种种矛盾因素,在中国画中都得到了辩证的统一。(见图1)

第一节 写意性的中国艺术观

写意性的中国艺术观是形成中国画艺术特点的本质内涵,而中国画作为中国传统人文思想的载体,儒、道、释三大哲学思想是构成写意性艺术观的基石。

一部中国文化艺术史,充满着儒家思想的折光。历史上的著名画家及其作品,都或多或少地受着儒家思想的熏陶浸染。儒学的思想核心,是以尊崇社会的道德精神为其根本。它基于入世的“仁学”体系,决定了它对人生的关注。孔子的仁学思想产生在血缘关系的亲子之爱的基础上,将奴隶社会中所残存的氏族时代的原始人道主义和博爱精神,进行了发扬光大和系统化,从其血缘关系的“亲亲”,推而及于众而“爱人”。在孔子看来,“仁”并不仅仅主于自修,而在于由己及人。但仅仅能够克己自守还不够,还要推己及人,而后者才是最重要的。前期儒学的人道主义、博爱精神与人格修养的倡导成为文人雅士们立身行事的准则。而孟子的“仁学”说在于性善,对道德修养从自觉约束到完成。他将孔子所倡导的无谄、无骄、乐道、好礼、勤事、慎言、甘贫、守贱、坦荡、公正、正身、笃学、忠诚、刚毅等优秀品德提升到人格与道德责任的高度。他以“仰不愧于天,俯不忤于人”为乐,充分表达了由个体的人格完善所得到的精神愉悦。孔孟的儒家学说,在其发展过程中,广泛深入地渗透到人们的思想观念、思维方式、行为习俗等领域而成为中华民族特有的文化心理基础。儒学思想中的人道主义与人格精神,对文艺思想的形成产生了深远的影响。艺术创作的责任在于“成教化,助人伦”,艺术情趣的追求在于“乐而不淫,哀而不伤”,这就要求艺术情感的表现,必须由道德伦理的理智来节制。其中荀子所谓“以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐”(荀子《乐论》)则是对此最为明确的诠释。

在艺术创作中,艺术的价值在于德操的表现,艺术审美亦以道德为价值判断的基准。

从绘画本体来说,对中国画特有创造方式的形成,儒家学说所产生的影响不像道家与禅宗那么直接、明确,因此,人们有时会忘记儒家学说对中国画艺术的影响,尤其是对中国画艺术本体的影响。但实际上,儒学对中国画艺术本体理论中的和谐精神和其所具有的浓重道德内涵的影响,在中国,绘画不仅被当成修身养性的手段,负有崇高的道德使命,而且由于道德观念的永恒性与广义性,使中国画所表现的自然物象因其道德使命而成为一种观念化的自然,并带有了特殊的价值内涵。儒道互补才构成了中国艺术的基本思想,从而使中国画在构成上对客观物象的表现,具有脱离客观物象以及自然形态制约的思想基础。

中国画之所以成为中国画,取决于中华民族特有的写意性艺术观,而这种艺术观念的形成与完善,与道家学说的出世观和禅宗的推动是分不开的。

道家学说与儒学主于人世的人道、人格精神完全不同,其基于出世的哲学思想。在老子“无知无欲”为理想人格的基础上,由庄子将这一学说发展到了极致。

庄子对伴随着社会文明而来的人类恶德不满,同样主张回到“民知其母,不知其父,与麋鹿共处,耕而食,织而衣,无有相害之心”(《庄子·天下》)的原始社会中去。但历史无法倒退,在严酷的现实面前,庄子学说的出世观终于超逸了现实,以“独与天地精神往来”的方式,以“逍遥游”的幻化理想,追求与儒学理想人格完全不同的另一类理想的人格境界,即“无情”、“无己”、“无为”。

庄子的“无情”说,不是自我封闭,而是不以情伤身,以理化情,是对人世、欲念、情感的超脱,这是理想化了的、脱俗的人格,追求的是精神上的绝对自由。

与“无情”相关的是“无己”。这更是一种超乎现实、全身心地进入审美活动的心理状态。

图2 《步辇图》(局部) 唐 阎立本
此图呈现出了一种独特的构图形式与结构关系。画面结构以强调尊卑、主次、正侧、大小等伦理性作为审美准则,而不是外在比例关系的准确。图中唐太宗以尊者的形象大于他人,而群女环绕以使其突出,吐蕃使者禄东赞在造型上小于唐太宗,但较之其他形象略大,同样也体现出一种尊卑关系。





图3 《帝王图·晋武帝司马炎》

追求理想的人格与精神上的自由,是庄子出世哲学观念所崇尚的审美理想。超越了自然物质的审美本体,使人的精神从一切实用的因果关系的束缚中超脱了出来,而对世间万物的把握也就超越了感官的感受,达到了“无为”的境界,即“天地与我并生,而万物与我为一”(庄子)。

这种“天人合一”的境界,正是唐张彦远在《历代名画记》中所说:“凝神遐想,妙悟自然,物我两忘,离形去智。身固可使如槁木,心固可使如死灰,不亦臻于妙理哉?所谓画之道也。”作为宇宙的本体,“道”正是老庄哲学追求和探索的核心。宗炳《画山水序》中的“应会感神,神超理得”,与黄公望“终日只在荒山乱石、丛木深筱中坐,意态忽忽,人不测其为何”(明·李日华《六研斋笔记》),以及云巢画草虫时“不知我为之草虫耶?草虫之为我耶?”(南宋·罗大经《鹤林玉露》)的感悟,正是由“无”而导致的“独与天地精神往来”的“天人合一”、“物我两忘”境界的具体体现。这种心与物浑然一体的审美体现,从本质上实现了对一切客观现实的超越而进入到“淡然无极而众美从之”的审美境界。

魏晋时期,社会秩序崩溃。玄学作为老庄哲学的新形式,一方面是不重功业,以追求内在的精神本体为时尚;另一方面在纵情山水中感受自然的愉悦与人格的超逸,求得在自然界中的真正感悟。在摆脱、超越外在的规范、束缚,确立个体价值的同时,庄子的“无情”、“无己”、“无为”衍生成一种高雅、适意的精神追求和生活方式。而其“得意忘言”的审美体悟,后来更得到禅宗的推动,使中国画写意性的艺术思想发展得更为完善。

禅宗与庄学有着千丝万缕的联系,但较之庄学的“无为”,则更强调“冥思顿悟”。“禅”的本意为“静虑”,就是指用静坐思维的方法,以期彻悟自己的心性。禅宗以参究悟法,彻见心性本原为主旨。它主张排除一切外在干扰,甚至包括所有感觉器官对客观事物的感觉,进行纯直觉的体验和内心的反思,以空灵澄澈的“本心”体验为中心,在直觉的观照中,“我”(本心)与“物”(自然)融为一体,使“我”的清静本性与大千世界往复交流,领悟到本心清静、一切皆空的终极真理,从而达到顿悟。

它所突出的是近乎神秘的悟性,是一种在沉思冥想中,将通过感官所得到的对客观世界的认识,再度形成的一种新的表象,这种新表象不是客观世界照相式的反映,而是一种心理再现,并在“顿悟”中将这种心理再现,依照自己的审美要求重新组合,这就是禅宗的“梵我合一”。这种思想不仅与老庄哲学的“天人合一”的思维方式和审美境界基本一致,而且对中国画写意性艺术观念产生了直接而巨大的影响。

每一个民族的文化艺术都必然要受到本民族哲学思想的引导和影响。老庄哲学衍为玄学,玄学又与禅宗相通,庄禅哲学在归化自然理想上的一致性,为艺术创作主体的超越自然、自我解放提供了理论上的依据。而儒学与庄禅在追求人与社会、人与自然和

谐的精神向往中虽有人世与出世的表面矛盾,但在实质上,却互补性地共同构成了中国传统审美理想的整体结构。就中国绘画而言,儒家哲学对人们的社会理想人格进行了塑造,让人们把绘画作为修身养性的手段,同时也在绘画创作中塑造出了带有中国人特有价值观的幻化自然。而庄禅哲学中“天人合一”的超然性品质,则实现了有限的个体心灵与宇宙生命节奏的审美交融,从而为中国的绘画艺术提供了一个超越时空的广阔创作空间。儒家哲学为中国绘画的艺术创作提供了社会实践的活力,庄禅哲学则使中国绘画具有“超以象外”的东方特质。而且也正是由于中国哲学特有的宇宙观作为主导,才形成了中国画独立于世界艺术之林的绘画美学观念、创作手段与技法形式。

正是基于儒、道、释特别是庄禅哲学思想,让中国画家在认识世界时,一开始就排除了时空序列性的制约,使中国画家对客观世界的把握,成为一种经过心理综合的、带有超然的主动性、宏观的、辩证性极强的类相性综合描述。它不仅使用貌似偏颇的黑色和简练的、抽象的线结构来表现宇宙万象的变化,而且使崇尚主客统一、体悟内在联系、力求于静观寂照中表现万物本质的中国画的写意性应运而生。

中国画写意性的产生,是基于庄禅哲学观念影响下艺术创作自觉性的萌发。艺术创作是一个主观与客观相统一的过程,当官能的视觉审美将绘画导向捕捉物象形态,但“实事难形而虚伪不穷”(《后汉书·张衡传》)时,人们已不满足于对世界客观的外在物象的直接描摹,而企图作心灵上进入,以寻求和建立与传统人文哲学相统一的绘画观念。因此,中国画写意性的形成也就成为历史的必然。

所谓写意性,并不是相对工笔画而言的技法体系,也不是指在绘画中简单地描绘似是而非的图像,而是建立在画家对民族文化、时代精神、自然物象深刻体察之上的“天人合一”的至高境界。它是一种思维、一种意识、一种精神、一种高度凝练的情感,是贯穿于整个中国画领域的一种艺术思想。

中国画写意性的艺术观念远在两晋时期即已基本成熟,并在理论上不断充实、发展与完善。创作思想上的“迁想妙得”、“缘物寄情,物我交融”、“外师造化,中得心源”,造型上的“以形写神”、“形神兼备”等写意性理论的精华,其思想内涵与审美取向构成了中国绘画写意性的思想基础。

写意性贯穿于中国画创作的全部思维与运作过程之中,并相互依托,互有渗透。这使中国绘画的创造方式既是主观的,又是客观的;既是抽象的,又是具象的;既有再现客观物象的因素,又有表现主观情愫的内蕴。这种既观物又观我,物我兼容、主客统一的创

图4 《帝王图·陈后主》

图3中的晋武帝司马炎乃开国之君,故而形体高大,英明神武,气宇轩昂。图4中的陈后主乃丧国之君,造型上虽与臣子也有尊卑之分,但反差较小,且神态萎靡,容止鄙俗。使观者感受到的正如三国时曹操所言:“见三皇五帝,莫不仰戴,见三季异主,莫不悲惋”的劝戒作用。



