

我看中国画

开栏语:中国画经历了漫长的演变,在当下已经到了一个新的阶段,如何与时俱进,学界也经常出现各种讨论,如传统与当代的关系、创作中的程式化问题、笔墨语言如何创新等等,十分有益于中国画的长期发展。同时,中国画也有着广泛的群众基础和受众群体,但基于美育普及程度的不足和精英教育的稀缺,大众能够得到高深教育的机会并不太多,更是无法探究学术堂奥。有鉴于此,我们希望那些长期浸淫中国画艺术,一生都在默默耕耘的有成就的艺术家,把他(她)们毕生的心血,研究的心得体会,化为主臬,播撒出来,并欢迎大家都能畅所欲言,这无疑是一件有益于社会的好事。



杜高杰,1936年12月31日生于四川省夹江县,1954年9月到浙江大学任教。现为浙江大学教授,杭州市文联名誉主席、中国国学会名誉会长、浙江省老干部美术家协会主席、浙江西湖书画院院长、中国美协会员、西泠印社社员、杭州国画院专家委员会委员、浙江省国际美术交流协会等艺术团体顾问。1991、2021年,浙江大学党委、浙大建工学院党委先后授予优秀共产党员称号。1993年起享受国务院政府特殊津贴。人民美术出版社出版《中国近现代名家画集·杜高杰》《杜高杰中国画小品选集》。上海·天津人民美术出版社等数十家出版机构出版个人中国画及水彩画、油画、油画棒专集40余种。他的大幅中国画陈列于多个重要公共场所。

中国绘画之精髓,是一个具有重大意义的命题。我们要“借古开今”、“化旧为新”、“推陈出新”,都必须首先认识清楚“古”、“旧”、“陈”中有什么精华,供我们用以“借”、“化”、“推”。持虚无主义主张的人,认为中国画已落后于时代,不能和世界当代艺术“接轨”,当然不会下功夫去研究中国绘画之精髓。带有保守倾向的人则忽视中国绘画改革创新的必要性,对传统中国绘画中的精华与糟粕缺乏明晰的判断与鉴别,满足于既有形式的承袭。近百年来,我国的不少哲人和画家,对中国画的继承和创新问题发表见解,其中不乏真知灼见。但对中国绘画的精髓,进行分析研究的文章,尚不多见,亟待就此凝聚共识,以推动中国绘画的继承创新沿着正确的道路前行。

中国绘画有悠久的历史,早在商、周时期的青铜器、陶器上就有多种动物图像和精美的花纹。春秋战国时期则出现了壁画和帛画。我们现在已能见到战国时期的“人物龙凤帛画”和“人物御龙帛画”,作品形象生动,线条流畅,画面富于想象,构图处理也十分得当。经过二千几百年的创作实践和理论指引,形成了具有中华民族特色,卓立于世界艺术之林的中国绘画。它所体现的创新精神,具有的精深理念、高致的审美要求,辩证的创作方法和技巧,以及历代的经典作品,构成了中国绘画之精髓。



生生不已的创新精神

首先,我们要继承和弘扬的是中国历代哲人和优秀画家所倡导的创新精神。两千多年前,我们的先贤就提出“革故鼎新”“苟日新,日日新,又日新”的理念。从汉、魏晋南北朝到隋唐是中国绘画的创立时期,画家们以社会和自然为师,作品大都具有原创性,因而尚不存在强调创新的问题。宋起,开临仿之风,提倡创新,就成为推动绘画创作顺应时代发展的重要动力了。苏轼响亮地提出要“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”,并首创以朱色画竹。同时期的米芾以大混点写云山,迥异时风。当代法国油画大家称近一千年前的米芾为十足的现代派。稍后,梁楷作“泼墨仙人图”创人物画大写意之先河。明代李应桢说:“破都是功夫,何至随人脚跟”。个性狂放的徐渭则更为鲜明地强调创作要有“真我面目”,“时露已笔者,始称高手”。他以其激情放逸的大写意花卉创一代新风,影响深远。至清代虽然盛行仿古之风,但石涛、八大、扬州八怪等画家仍然有不少创新之作。即使许多评论家认为是仿古派的代表“四王”,也有表现生活自具面貌的作品。其中尤以被称为“集大成”的王石谷,无论是构思、构图、造型及笔墨技法,都有异于前人,超越前人之处,他不仅领衔创作大型历史画“康熙南巡图”,而且创作了不少有生活气息、有生动形象的山画作品。他“随意点墨,天趣飞翔”、“自喜不复为流派所惑,而稍稍可以自信矣”。王石谷不应是“改良中国画的最大障碍”而应是中国画精髓的继承者,是学习中国山水画起步的良师。当然,最具创新意识的是石涛,他提出“借古开今”“笔墨当随时代”。他说:“我之为我,自有我在。古之须眉,不能生在我之面目,古之肺腑,不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑。揭我之须眉。纵有时触着某家,是某家就我也,非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有?”三百几十年前石涛发出的上述令人振聋发聩的见解,至今仍然值得我们领会和深思。他的创新意识对稍后于他的“扬州八怪”及其他具有鲜明个人风格的画家无疑产生了积极的作用。一百年前金城说:“无旧无新,新即是旧,化其旧虽旧亦新,泥其新,虽新亦旧”以辩证发展的观念,深刻阐明了新和旧的关系,提倡化旧为新。当代齐白石云:“逢人耻听说判关”,衰年变法,闯出了中国画的一片新天地。林风眠、徐悲鸿,李可染等,在中西交融的创作实践中,走出了各具风貌的创新之路。李可染提出:“用最大的功力打进去,用最大的勇气打出来”,对中国画的发展创新起了积极的指导作用。潘天寿认为:“一切文艺作品,都应具有时代思想和时代精神”“我们借古开今,不能借古代今,‘借古’是手段,‘开今’是目的。”他以自己具有浓郁时代生活气息,劲健雄强的画风,体现了他的创新精神。在他的主持下,浙江美术学院(中国美院前身)的中国画教学,把扎实的造型基础磨练(素描、结构素描、白描)和中国传统的笔墨审美要求结合起来,从上世纪50年代开始,逐步形成了浙派人物画的技法体系和鲜明画风,成为当代中国画创新的旗帜。综观中国绘画史,凡是具有个人面貌有成就的画家,无不具有创新意识。新的时代要求中国画也要做到创造性转化,创新性发展。我们应该把先贤们的创新精神发扬光大,落到实处,使中国画创作焕发出生生不息,日新月异的崭新面貌。



鲜明的特色和独具的优势

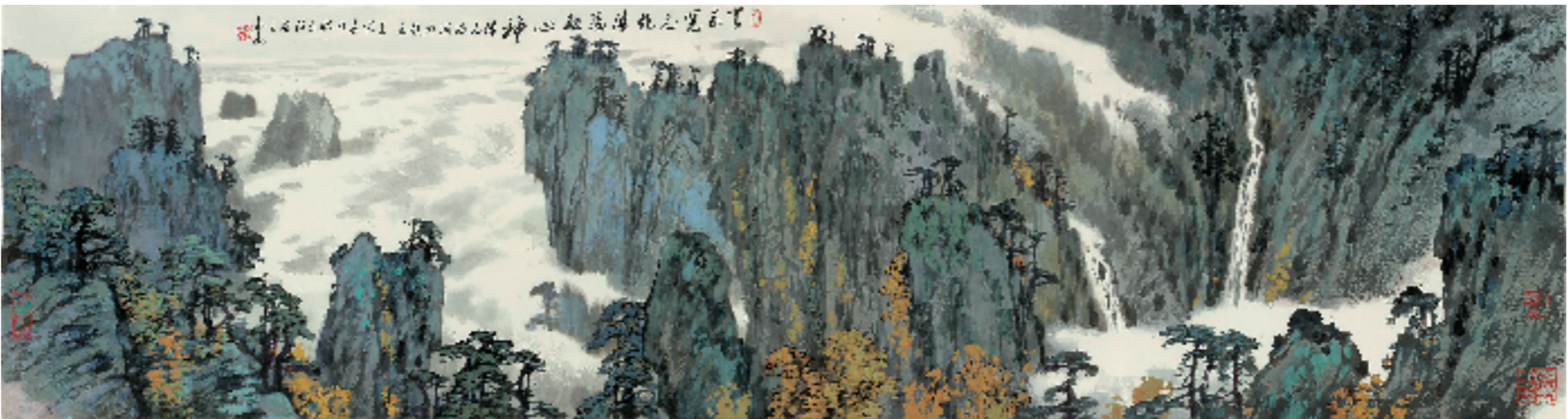
中国画的特点和优势,我以为可以概括为以下六点:
一、重意寄情。所有的艺术作品都是有“意”的,但却存在着轻重、强弱、隐显之别。中国画重意寄情源远流长,一千七百年前,宋·宗炳提出,圣人含道映物,贤者澄怀味象,开重意寄情主张之先河。唐荆浩提出:“凡画山水,意在笔先”,张彦远提出“骨气形似皆本于立意而归乎用笔”。自此,重意寄情成为中国画的首要要求和鲜明特色。在中国画的花卉作品中,松、柏、梅、兰、竹、菊等等都成为人格化的形象,赋予了不同的寓意,与西方的静物画大相径庭,就艺术格调而言,在这个领域,可以说是高于西方绘画的。
二、突破时空局限,以大观小,移步换景(亦称散点透视)取舍自由。突破时空局限,是浪漫主义的创作方法,天上人间,四时景物,都可以组合在一幅超出正常视角范围的长卷或立轴之中。而以大观小,则是拓宽视域的高超手法,从两千年前东晋顾恺之的“洛神赋”图卷起到张择端的“清明上河图”王希孟的“千里江山图”黄公望的“富春山居图”等等,都是这种表现方法的杰出运用。先贤们用这种只有“无人机”航拍才有的视觉形象来组织画面,不能不被看成是超前的卓越的创作方法。而在西方架上绘画中是没有这一类突破时空局限的作品的。

三、强调具有骨气的笔墨在造型和表现作者精神气质中的作用。笔墨不只是一种工具材料,也不仅是一种表现方法,而是精神的载体。从南齐谢赫在“古画品录”中提出“骨法用笔”起,历代论著,均重笔墨。清·沈宗骞云:“若不是笔墨,纵好的局法,总不是画”。笔墨是衡量中国画水平的重要标准,是中国画优秀传统文化的十分重要的组成部分。

四、以点线为主的造型技巧,强调表现事物的形质,不重光影,而以轻重、疏密、繁简浓淡的变化塑造形象,区别于西方二十世纪之前大都以明暗面塑造形象的技法。经过千锤百炼,使点、线具有独立的审美价值。所谓:“点如高山坠石”,强调点的重量感。而“一波三折”“无往不复,无垂不缩”“平、留、圆、重、变”则使线产生丰富的耐人寻味的美,使中国画呈现出独特的美的形态。

五、大胆而巧妙的虚实处理,强化作品的概括性,含蓄性。虚的手法主要是简化形象,减弱对比、置以烟云,乃至虚之为白地。人物、花卉作品中背景空白,山水作品中大小不同的空白俱为虚的部分。笪重光《画筌》云:“空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多属赘疣;虚实相生,无画处皆成妙境”。画面虚实处理得好,既突出了主体,又使画面有很强的节奏感,避免了繁琐,增强了含蓄性,给予读者更多想象回味的空间。

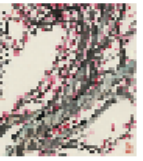
六、形象、诗文、题跋,铃印组成一幅有机的相得益彰的画面。诗、书、画、印的和谐统一,使画面更加充实、内涵更加



杜高杰 登高览元化 2022年

■杜高杰

丰富。诗书画印有机的、完美的结合,经历了一千多年的发展过程,至明清臻于完善。从王冕、徐渭、金农、郑板桥到吴昌硕、齐白石、潘天寿等大家都留下了极具趣味的题跋,增强了作品的艺术质量和欣赏价值。其中齐白石的题跋,意趣最为突出,充分显示了他对生活的感悟能力和“借题发挥”的过人之处。题跋为中国画独具的形式,作者需要具备诗、文、书法乃至历史和哲学的修养,这是一种需要长期积累修炼的“画外功”。弘扬中国画的这一特色,十分必要。就此而言,正是中国画当前创作中的一个薄弱环节,需要引起中国画界的高度重视并为之付出不懈的努力!



博大精深的审美要求

以上六个方面分析了中国画的特点和优势,而衡量中国画作品的艺术质量和水平,则需要遵循中华优秀传统文化的审美要求,在我看来,可概括为以下三点:

一、气韵充盈,气是中华优秀传统文化中一个十分重要的概念。从二千年前孟子提出:“其为气也,至大至刚”、“我养吾浩然之气”,到近代吴昌硕“苦铁画气不画形”的主张,其间有众多哲学家、文学家和书画家,围绕“气”作了精辟的论述。举其要者有:曹丕的“文以气为主,气之清浊有体”,谢赫的“气韵生动是也”,张怀瓘的:“风神骨气者居上”,李世民的“心合于气,气合于心”,“神气冲和为妙”。韩愈的“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”。白居易认为文人的粹灵之气“凝为性、发为志,散为文”。荆浩把气作为六要之首。他说:“似者得其形遗其气,真者气质俱盛”、“项容放逸不失真元气象”吴道子说:“笔胜于象,骨气自高”。苏轼主张画要“取其意气所到”。谢榛主张“气贵雄浑”。郑板桥认为,画需“一块元气团结而成”。章立诚认为“气积而文昌”。刘熙载说:“书要具备阴阳二气,大凡沉着屈郁,阴也;奇拔豪迈,阳也”。从以上论述可以看出,重气的主张贯穿在中国文学艺术两千多年的发展过程中。在中国画创作中,对画面整体的气象、气势、气韵以及笔气、墨气、色气的理解和运用,至今仍然是一个十分值得重视并加以认真研究的课题。

画面至大至刚的整体气象,即我们常说的“大气”。只有作品大气的画家,才能称为大家。大气的作品,首先是整体,其次是微妙。粗犷近于草率,不能称大气。精细也不就是小气。概括精练,必然大气,繁琐细碎,必然小气。具有整体气象的作品,又有丰富的变化,那就会达到远看好,近看也好,既动人又耐看的效果。

气与势是互相依存,互为表里的,气虚而势实。沈宗骞说:“气之在是,亦即势之在是也。气以成势,势以御气。势可见而气不可见。故欲得势,必先培养其气。气能流畅,则势自合拍”。气是通过势表现出来的,而势则依赖于形的塑

造。因此,塑造有动态的形,通过形的对比造势,就能使画面产生气势,而气势是作品大气的重要因素之一。

气韵是画面形象所具有的力度和韵律给观者的感受。气韵具有丰富的内涵,它包含气和韵两个相互联系的方面和从技巧性进而为精神性的两个层次。气指的是作品所显现的具有阳刚之力的气势、气度和气概;韵指的是作品具有阴柔之美的风神、风度和风致。气韵是通过具有力度和节奏的形象构成的和谐形态呈现出来的。方薰说:“气盛则纵横挥洒、机无滞碍,其间韵自生动矣!”气足而后韵生。在不同的作品中,往往各有强弱,有以气胜或以韵胜之别。

笔气、墨气、色气是构成作品形式美的重要因素,是鉴别作品艺术性高低的重要标志。论者以雅俗、文野、强弱、老嫩评鉴之,亦可以庙堂气、山林气、书卷气、江湖气区别之。

气是作品所体现的生命力。人的生命以具有力度和韵律的状态呈现。人们希望在作品中体现人的本质力量,因而力度和韵律成为形式美的核心,成为古今中外无不遵循的艺术形式法则。从荆、关、巨、李到徐、宋、吴、齐、黄等历代大家,虽然作品的题材不同、面貌有别,但都给人以沉雄苍郁、大气磅礴之感,绝无软弱轻浮之病,而这正是中国画传统的精髓。

作品气韵之佳者,呈现以下状态:

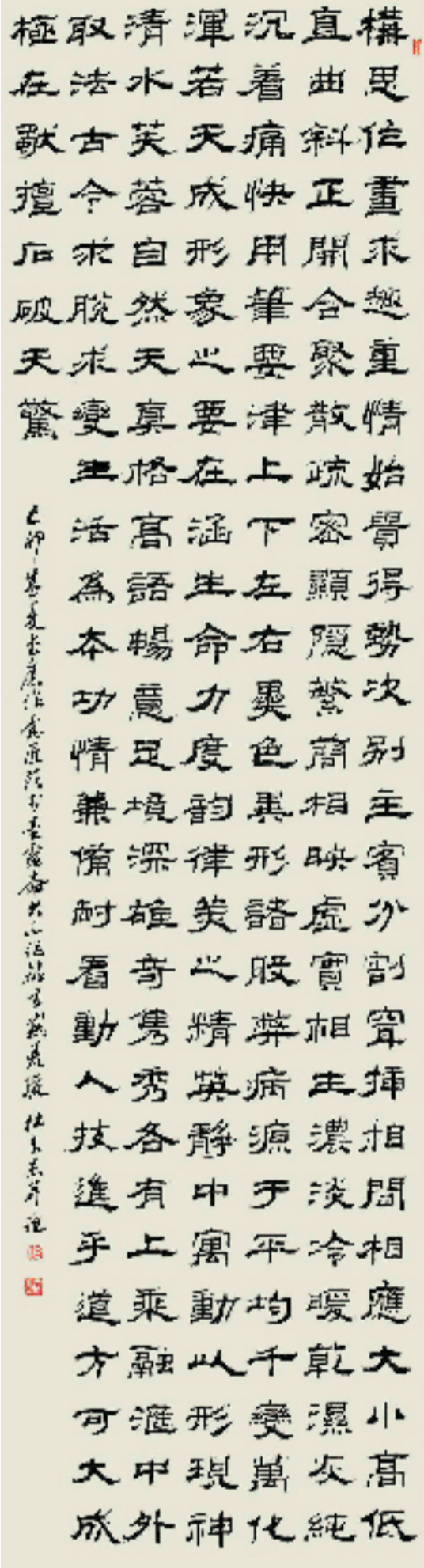
雄浑、豪放、隽秀、清润、劲健、沉着、缜密、自然、和畅、飘逸、含蓄、幽致、老辣、生拙、微妙、典雅。

作品气韵之不佳者,呈现以下状态:

板刻、郁结、浅薄、轻浮、软弱、粗率、细碎、甜俗,以及腻、浊、脏、花、散、火、跳等等。

二、境界深广。境界即作品的意境、情境。王国维说:“一切景语皆语也”。意境是“境”与“情”的结晶,是作者与客观自然景物交融所产生的感受,通过画面形象表现出来,成为歌德所谓的“第二自然”。石涛说:“山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也……山川与予神遇而迹化也”。瑞士思想家阿米尔说:“一片自然风景是一个心灵的境界”。除画面形象所呈现的境界外,中国画还有一个独特的拓展,深化境界的形式——题跋。从王冕、徐渭、金农、郑燮到齐白石等画家的许多作品都由于题跋饱含哲理和情趣,因而得以升华,达到更为深广的艺术境界。

三、格调高雅。格调是作品内容和形式所产生的综合的艺术效果和精神风貌。它体现了作者的品格、修养、审美趣味和审美水平。高格调的作品必定吸取了前人优秀的艺术成果,并有新的发展,有时代的风貌和作者鲜明的艺术个性。精湛的技巧是创作高格调作品的必要条件,然而精神境界才是决定因素。技术熟练不一定能创作出高格调的作品,如果熟练中带有不良习气和俗气,则其格调必然低下。要重视画面的艺术处理,删繁就简,实中有虚,求含蓄、避刻露。一以当十,融博大与精微于一体;计白当黑,令笔不到而意周。坚持把中国画优秀传统文化中具有核心意义的审美要求用以指导创作实践,就必然能够不断产生高格调的作品。



杜高杰 意匠歌(自书诗) 1999年



杜高杰 幽壑霜林 2021年