

我看中国画

写意既是艺术样式,更是思维方式

■韩璐

提及“写意”一词,在以普遍惯性思维为主导的艺术概念认知范畴内,其含义并不难理解,往往更多地使人联想到中国传统绘画中的一种绘画风格样式,也就是常说的“写意绘画”。关于写意的概念,不能以与写实相对应的简单逻辑思维来诠释,写意应该有更深邃的内涵。然而即便在《辞海》《辞源》中,也将“写意”一词在诠释的条目中理解为中国绘画的一种表现方法,或以中国绘画中与工笔相对应的粗笔一路加以理解。这种理解有一定的普遍性,但就“写意”这一称谓,抑或叫作绘画名词,从其内涵指向而言,更契合一种源于文明演进的文化自觉和审美崇尚,并通过各种写意的展现形式反映在社会生活的方方面面,这在中国绘画艺术中尤为凸显,需要进一步深入思考和探讨。当然,关于写意的感性和理性反思,并不会直接影响到具体的绘画实践,只是换个角度和维度,去再认识中国写意绘画的人文内涵、审美诉求和精神实质。

在当代中国绘画中,往往将“写意”与“工笔”相对应,这种理解,基本已经成为一种约定俗成的固化概念,甚至有些深谙中国绘画的专业人士也直接就将写意或工笔作为自身从业的技艺代名词,由此还出现了对应的画家及展览。那么,写意是不是真的就可以用如此显而易见的概念轻而易举地从我们的认知中一笔带过,不需要再去深层次的反思了?

这里借此机会,我谈谈自己关于写意的一些想法和认识,语出厄言,信笔随思,绝无所指。

意笔、工笔,都应统称为中国写意画

作为一名从事中国绘画的教育工作者和实践者,曾在很长一段时间里,都在思考写意和工笔作为对应风格称谓的合理性问题。写意和工笔,这种称谓如果是从表现方法和技艺风格上来区分,本人觉得用粗犷法和精细法来区别或许更为贴切。写与工不是对应的关系,而是互补的关系。这种互补关系用书法中的“行草如楷,行楷如草”来形容或许更便于理解。如果用图像来阐释,也可从北宋崔白《双喜图》中草木的勾勒方法上获得启迪。大凡从事绘画的人都有这样的体会,行笔运墨,既要奔放还要收得住,勾勒设色既要平稳还要甩得开,点厝挥写,既不肆意妄为,也不谨小慎微,而是要张弛有度,这个张弛有度,就是“写”。

中国绘画追求以“写”为上,并且是在“写”的基础上进行精度制作,这个制作也是一种“写”的过程,是基于画面虚实和主次的深入点染刻画,而不是思维停滞的勾描和涂抹,更不是磨洋工。因此,对勾皴点染而言,都应是“写”的过程,虽不必笔笔有出处,但要处处见法度。

仅就中国绘画而言,“意”可以暂且通过字面的意思来加以判断,从“意”的词组中,可以先梳理出几个关键词,譬如意趣、意境、意念、意图等,或者再简单点直接说,“意”即内心的想法、情感、思绪、感受等。

那么写意的“意”,和工笔要传达的“意”本身是不是一样的?我的回答是肯定的,工笔也是一种“意”的表达方式。粗犷的“写意”和精细的“工笔”只是绘画表现方法上和所呈现出来的视觉感受有所不同,但就绘画过程的“写”和最终要获得的“意”其实是一样的。那么既然是一样的,用写意的称呼和工笔来对应,显然是不贴切的。或许暂且将粗犷法称为意笔,将精细法称为工笔,可能比较合适,在当下也比較容易被接受。但意笔也好,工笔也好,都应该统称为中国写意画,只是描写画面意象的方法有所不同罢了。这一观点似乎有点逆天,那我们来继续分析一下中国写意绘画的内涵,或许会有新的意味浮现出来。

中国绘画在当代被称为中国画,就中国画这个称谓而言,也有些牵强,但暂且用“中国画”这一词来特指中国绘画。首先划定一个地域空间,就是以当代的中国疆域包括特别区域为基准,凡现存的一切平面绘画样式,无论古今或是否延续和消亡的人工绘画艺术样式,都可称为中国绘画。那么这样就不难理解了,中国绘画的范围非



韩璐 春江潮涌 145×200cm 纸本水墨 2019年

常大,有些以题材样式划分,有些以地域民族划分,有些以材料质地划分,有些以功能目的划分等等,可谓包罗万象,但这些绘画都具有一个比较明显的共性特征,就是写意性。这个论断是不是合理,接下来可以尝试深入探讨。这里要说明一点,由于中国所处的特殊地理位置和所具有的世界文化身份,中国绘画自然也就有了绝对的东方绘画代表性地位。这种代表东方的写意性绘画与西方以写实性为发展基础的绘画样式形成颀颀并峙的关系,逐渐成为一道东方视觉文化的风景线,散布在东方大地,也影响着东方各个区域的绘画艺术发展,并扮演着重要角色。

中国绘画或可称之为“东方写意画”

这种与西方写实性绘画相对应的写意性绘画,伴随中国文化的不间断性被延续至今。从时间上看,中国的这种写意性绘画远远要早于西方写实性绘画。众所周知,西方写实性绘画的发轫和成熟期是在文艺复兴时期,而中国绘画的成熟期是在唐宋,如果从发端,可上溯到两汉时期,可参见马王堆帛画,从帛画的表现技艺和形式内容上看,都呈现了明显的意象特征。而且在两晋时期,绘画理论已经达到相当的高度,如顾恺之的著作《魏晋胜流画赞》《论画》,南朝宋宗炳的《画山水序》,南齐谢赫的《古画品录》,南北朝时期姚最的《续画品》,若按照有些文献著述中的人物记述品评,时间还要更早。从这些重要的绘画文献中,我们不难感受到一点,就是先贤对于绘画的理论已经有了极高的造诣,且见解独到,论述精辟,耐人寻味。在文献表述中,也可以体味到先贤对绘画意象问题的真知灼见,以及对绘画“形神”问题的阐幽抉微。

由此我们可以得出这样一个结论,中国绘画就是基于中国传统文化思想发展脉络上的,针对写形和造境问题的写意性绘画,与我们现如今理解的写意指向性概念有些大相径庭,写意的内涵远比我们的理解要广博、深邃得多。写意绘画抑或可以成为东方绘画的统称和代名词,遗憾的是,如今我们把写意这样一个宏阔而高级的名词内涵范围大大缩小了,这的确有些可惜。中国绘画或者说是中国画,其真正合理的名词称谓应该是中国写意画,再大些,亦可称之为东方写意画。我相信这样的提法和对中国写意绘画的诠释,会得到一些人的赞同,当然这需要相当长的时间来适应。

再来说一下水墨画。按照上面的结论,这种绘画自然也就毋庸置疑地可以冠之以中国写意水墨画的称谓。

为什么要谈水墨画,理由很简单。西方基于写实绘画基础上的最有代表性的绘画是油画,这是从绘画材料上讲的。那么基于东方写意画基础上的,最具代表性的绘画自然就是水墨画,这也是从绘画材料上讲的。另外,这里也要再讲一下,西方的油画在发展过程中也存在从具象到意象的转换,这在19世纪出现的欧洲印象主义绘画中可以得到验证;而中国的写意水墨画也存在不同程度的发展变迁。特别是在20世纪,在西学东渐和舶来文化的影响下,中国写意绘画也在发生着形式表现语言的裂变,在写意造型和造境问题上,也发生着表现技艺和审美视觉的转换。

东方人骨子里的民族写意精神

西方写实绘画和东方写意绘画都在向着对方的方向进行着潜移默化的融合与渗透,出现东方写意绘画的写实化和西方写实绘画的写意化,这种情况在当代频繁的美术交流展示活动中并不难窥见一斑。这已是很正常的现象,因为东西方文化各自在谋求发展的过程中,伴随着交往的日益频繁,相互影响是正常的。但再怎么渗透和影响,由文化积淀所形成的文化基因最终还是要显现出来的。绘画艺术个体探索经验的可变性,较之整个民族文化气质的稳定性而言,永远是弱小的。风格样式的阶段性变化并不能代表绘画艺术最终的趋势和取向,这就像我们平时偶尔也喜欢吃西餐,也去买些西方人的东西来用,但并不是说吃了西餐,用了西方的东西就变成西方人了。同样,反之亦然。所以,中国的写意画,最终还是具有中国地域和文化性征的写意绘画。因为骨子里深藏的生活方式和思维习惯,不可能因为借鉴而被彻底删除,即便是淡远了,最终也还会被召回,这就是中国人的自我修复能力。体现在绘画艺术上,就是挥之不去的民族写意精神——一种自觉的文化本体回归意识。

鲁迅先生讲:“中国绘画,自宋以来就盛行写意。”其实中华民族岂是从宋开始,写意观念一直就在人们的精神世界里涌动,而且延绵不断。庄子的《逍遥游》,其实就是写意精神的文字化表述。儒家思想的“仁者乐山,智者乐水”以及绘事后素的美学思想;道家文化中的“上善若水”“乘物以游心”也带有明显的写意意蕴。还有一些经典著述诸如《周易》《道德经》《文心雕龙》等,都能感受到东方写意文化的大气磅礴与玄妙至美。中国脍炙人口的四大名著,都是经典上乘的写意之作。若说绘画作品,具有代表性的写意作品信手拈来,《八十七神仙卷》是写意还是写实的作品,无须言表;即便是北宋张择端的《清明上河图》,也是基于现实生活的一卷记录性写意作品;范宽的《溪山行旅图》,扬无咎的《四梅图》,黄公望的《富春山居图》,王冕的《墨梅图》,还有明代徐渭的《墨葡萄图》,都是典型的中国写意水墨画作品,都用不同的题材和绘画风格抒发着作者心中的美好意象和高格意蕴。

华夏民族是一个崇尚写意精神的民族,这种写意精神,不仅仅存留在中国绘画中,而是一种融入血脉中的气质。这种气质使我们具有宽容、乐观、坚韧、勤勉的秉性,也具有淡然、从容、洒脱、豪迈的性情。这些宝贵的禀赋,被一代代传承,形成一种至尊无上的大写意精神。或许,这也是中国文化自古迄今延绵不断的真正原因。

总之,写意对中国人而言,既是一种艺术样式,也是一种生活方式和思维方式。同时,写意也是一种基于大千世界林林总总物象存在的意象化诠释与升华,是用一种“易”的不确定性对事物变化发展的训诂,这种思维诠释具有鲜明的个性化和倾向性特征。几千年来,华夏先民在生产和生活中逐渐形成了具有东方格调和审美意蕴的写意文化,这种写意文化渐而转变为一种文化基因,直接或间接地影响着中国绘画的生成和走向。最终,写意绘画成为华夏民族在艺术领域中一道独特的风景线,并被一代一代传承和推广开去。

(作者系中国美术学院教授)