

# 也谈 写意

廖少华

近段时间以来,中国美术界热议中央美术学院靳尚谊先生批评的“缺少写意作品”,多数读者赞同靳先生的批评,当然也有不同的声音。恰巧笔者一位朋友举办画展,原定是写意作品展,后来改成了中国画作品展。于此,笔者就中国画写意的基本概念、它在艺术中具有的特征、容易引起哪些误解以及中国画写意创作为何觉得难这些问题谈些拙见。

写意之说,公众都很熟悉,亦是绘画界之常谈。就“写意”二字而言,最常用的解释是指中国画传统画法之一,与工笔相对而言。其特征是作画时用洗练、夸张的笔墨描绘物象的形与神。这个说法已经基本上阐明了写意的概念。

不言而喻,写意是我国重要的艺术文化组成部分,也是中华民族重要的文化传统,一个民族的文化传统不能割裂,这一点西方学者都注意到。美国艺术评论家帕特里克·弗兰克认为中国画家“充分尊重传统,然后才能表达自我主张。因而他们创作的许多作品中能明显感受到对传统的敬意”(《艺术形式》第44页)。靳尚谊先生,曾任中国美术家协会主席、又是中央美术学院著名教授,自然洞察到弘扬民族优秀传统文化的责任,他对当下中国画创作写意形式的明显失落提出批评,显示出一位老艺术家的可敬的担当与远虑。

写意创作,容易产生一些曲解。最常见者以为写意艺术不难,持这种看法者经常以“逸笔草草,不求形似”聊

以自娱,而自我陶醉,以为古代画家都如此,我们创作时为何不可以潇洒、随意、活脱和轻松?其实这是曲解。提出这个说法的元代画家倪瓒,他的作品真的不求形似吗?是草草几笔而成吗?我们分析最早显示文人画之端倪、以诗意表达为主的唐代王维的《辋川图》与张璪的水墨树石等作品,可以否定他们的创作绝不是笔戏,而是另一种审美创造形式的探索。

另外,还有一种对“写意”概念扩大化的趋向。有些理论家把写意概念延伸,认为作品是“意象艺术”,可以与具象艺术、抽象艺术二者并列为三种艺术,这是不科学的认识。杨成寅先生在《艺术美学》一书中指出:“意象概念在中国美学史上是不确定的、两义的。”审美意象的存在和作用,并非为中国传统艺术创作构思过程所特有,任何有价值的艺术形象的创造,都不是客观对象原封不动的、机械的、纯客观的再现或模仿,具象艺术与抽象艺术是艺术种类,“意象艺术”概念并不能够成立(《艺术美学》第322页)。有些工笔画家曾经提出自己的作品,也具有写意的因素,从中可见杨先生的立论确有来由与例证。

还有一些人士提问:当下的写意如何与现代性相吻合和对接?这个忧虑可以理解,因为许多社会现象都会涉及到所谓的“现代性”问题。笔者认为没有必要就写意与现代性硬划出一个坐标。现代性是一种进行时,不同时代都有该时代的现代性质与问答,而写意艺术也会随

时代而变化。毫无疑问,没有人会认为完全的模仿古代艺术具有现代的艺术意味。

写意创作,不但是中国文化传统的延续,同时更是审美形式的选择。王朝闻先生提出:形式问题在美学领域里占有重要的地位。吴冠中先生在接受记者采访时非常坦率地说:“我觉得中国画传统的东西里有很多的优点,很多智慧可以启发我们。”造型艺术只重视形式不行,还要给它一个意境。又有思想又有形象才是宝,否则大家都能搞。这些话,有力地回击了有些人误解吴冠中先生只重形式的说法,也对我们讨论写意创作的目的具有重要启发。

写意创作确实难。首要之难,有无创造意识决定了写意作品的审美价值。吴冠中先生说:“艺术品是发明出来的,发明很不容易,确实值得我们铭记。”第二个方面难在有无写意精神。这个精神具备之后是否得到充分地释放?许多杰出的前辈为我们树立了榜样。黄宾虹、齐白石、傅抱石、潘天寿与林风眠等,他们创作中的写意精神永远值得学习。第三个难是写意技巧。有技而巧才能产生逸品。就基本要求而言,画家对物性、笔性、墨性与色性(含水性)的驾驭如何?凸显画家的造型基础与艺术修养之深浅。所谓峰高无坦途,确属箴言。

(作者为中国美术家协会理论委员会原委员,湖南第一师范学院美术学院教授)

# 高华拙朴 无笔墨痕

# 潘天寿指画技法研究

单亚珏

中国画本就是以线造型为主的一种艺术门类,指画作为中国画一个特殊的支派,也是一样。故分析指画作品中的用线,也最能直观体现艺术家风格区别、取舍不一的部分。潘天寿指画中的用线与清代画家高其佩有很大的不同,或者说与除自己之外的其他指画家都不一样。首先最直观的是,潘天寿的指画存在长线粗线,而以高其佩为首的其他指画家都是以短小且比较细的线为主。潘天寿强调的是线的连续性,更注重画面本身的结构严谨,凸显大局观。高其佩则更着眼于发挥指画本身的特点,营造一种笔断意连的文人情怀以及为了突破传统笔墨涌现出来的一种洒脱,更多的是对解衣般礴这种艺术状态的体现。

从高其佩的《松荫策杖》与潘天寿的《梅花芭蕉》两幅作品,可以直观地看出两人用线的不同,高其佩的线灵动飘逸,重在肆意挥洒传递的是笔情墨趣。潘天寿的用线稚拙雄厚,意在体现线的骨力且对画面的空间进行分割。《梅花芭蕉》中的用线兼具指画线条屋漏痕的特点,又不失书写性,本身的用水必然极大,才能得到苍润之感。线条也并非只为了表现物像,更是意在画面的分割所形成的空白,几根大线的交错形成了这张作品的结构支撑。当然,对二人用线不同这一点与其各自所处的时代背景关系甚密,无法单从出发点本身评价,但潘天寿的这种方式无疑是一种巨大的突破。

潘天寿指画惯用长线粗线且能极好地发挥其本身的特点,原因有三。其一,便是画面的需求。首先潘天寿作画注重画面整体的大结构框架,再加上潘天寿所作多为巨幅,画面需要长线粗线作为支撑。其二,对线的理解。但就用线而言,基于指头不能蓄较多的墨和水,本身并不适宜做长线。但潘天寿用短线续接,形成一种屋漏痕式的长线,这样的线由于指头落纸时较圆润,行笔时着重突出的是指甲的骨力,刚柔并济,高华拙朴本身就具备独立的审美意味。其三,短线续接为长线虽然具有独特的审美意味,但也会丢失一定的连续性与书写感。而潘天寿选择用毛笔作为补充,指笔融合来补足线的连贯性。这一点也是其指画与笔画审美意味高度统一的原因之一,指画之于潘天寿的意义更多的就是一种完善作品的方式途径。反观,高其佩的指画与笔画完全呈现两种面貌,笔画细腻入微、庄重且不失法度,指画肆意洒脱。两者同时



潘天寿 梅花芭蕉图



高其佩 松荫策杖图

观看,高其佩的指画更像是为了摆脱传统笔墨束缚的体现,是两个独立的个体。

墨法即用墨的方法,指画中的墨法由于工具材料的不同,与笔画中的墨法有很大的区别。主要原因是指画用墨很难解决水墨含量少的问题,不似毛笔那般自如。在此方面,高其佩的指画作品鲜少巨幅,以册页、小品居多。画面中的墨基本呈现出小面积墨块堆积而形成大面积的墨韵,注重的每一部分墨色变化的丰富,主要方法是运用破墨的形式。关于破墨,高其佩与潘天寿在书中都有提及,《指头画说》中说:“指画纸本只宜浓墨重用”,《指头画谈》中也提到:“指画用破墨法,往往以浓破淡为多,以淡破浓较为艰难。以此可以看出指画中淡破浓的手法极少,往往以浓破淡或是浓墨重用为主。”

高其佩在对于使用不同纸张的时候用的墨法也是

不同的,在用绢本时由于其不透水的缘故,墨可破水,故墨气极清而淡,这也导致了纸本指画与绢本指画形成两种完全不同的风格。反观潘天寿的指画,虽然使用了许多不同的纸张,但整体的风格面貌是高度统一的。只有因不同纸性造成墨的痕迹上的不同,处理手法上是基本一样的,当然在其艺术生涯的中期有很大一部分指画作品,出现了刷豆浆、矾水等特殊技法,形成了独特的墨韵痕迹,因此也出现了一批具有特色的经典作品,虽然在后期这种技法的应用逐渐消失,回归归朴,但这也不失为是潘天寿指画墨法中的一大亮点。

上文主要谈到一些用墨的技法特色,潘天寿的指画用墨本身就具有独特的规律性,与他笔画的用墨是一致的。1963年的指画代表作品《无限风光》就很好地体现了潘天寿用墨的特点。首先从画面整体来看,画面中的墨色分布非常具有规律,浓淡干湿的各种墨色成团或链条状分布有一个清晰的走势和鲜明的层次划分,这是潘天寿用墨的根本特点。画面中的重墨,从巨石开始向上延续,再借倒挂的古松走向使重墨形成起承转合的动势。淡墨则作为主体物像背后的一层,意在营造空白关系同时,本身也有一个清晰的走势,二者相辅相成最终形成了完整的墨气规律。而从局部来看,墨色并非没有变化,但相较于高其佩那种追求笔墨丰富情趣的特点相比,潘天寿的用墨追求的简而不平的风格,一切也是为了整体画面的结构服务。从整体来看,这幅画是花鸟与山水的完美结合。全画以松为核心,以近景山岩与远景山峰为依托,将中国画中的高旷与深远展现得淋漓尽致。无论是用墨还是笔线,都是画家自身对至大、至刚、至中、至正之气追求的完美体现,也正像画面中自题“气象在清湘铁岭之外矣”。

纵观潘天寿整体的画面风格,直观的感受就是画家注重的是画面大局以及画面结构的风格,但单一部分的墨色并不明显,是统一在更大的画面层次之中的。是画家为了追求画面整体构势,不过分关注线条的变化与局部墨色的一种自觉取舍。这与高其佩那种追求墨色丰富变化,文人笔情墨趣的效果是完全不同的,这本质上是体现艺术家对艺术的不同理解与追求。

(作者为中央美术学院研究生)