

/ 工笔与写意只是一种表象的符号,其核心技法是完全相同的,就是书法用笔。 /

工笔与写意简谈

■杨鸿圣

在很多人心目中,工笔画和写意画是中国画中根本不同的两种表现手法,甚至将它们绝对地割裂开来。其实不然,工笔与写意只是一种表象的符号,其核心技法是完全相同的,就是书法用笔。因此,两者之间简单定义应为工细繁复法和粗犷减(简)笔法,但从本质上论都属于写意范畴——只不过一种是慢的写意,一种是快的写意,而物象的塑造和归纳则都来自写生。

不妨先来了解一下中国画的写生方法,它与西画写生不同的是,记录物象时特别注重取舍和移位法,再是不求具象,注重笔墨的韵味、意境的营造和情感的抒发。中国画写生是五代北宋时期提出来的,而且对三科分别有这样的阐述:花鸟画重写生,写其生动、生气、生机、活生生之意;人物画重写真,追求要像、真情、真实动人之意;山水画重写心,做到目识心记、写胸中丘壑之意。由此可见,中国画任何画科,也不分工细与减笔,都是追求“意”为先。而当今一些人只将减笔水墨画和点乱法当作写意画,那是一种盲人摸象式的误解。

我们来分析几幅古人的画,先以花鸟画为例,黄筌体系的画在我们看来往往不假思索地说成工笔画,而将徐熙体系的画则说成写意画,其实在古代也没有这么说,只是分为富贵派和野逸派。只要稍作观察,我们可以看到富贵派画法中有挥写的技法,如黄筌《长春竹雀图》中的石头、水草,赵昌《写生蛱蝶图》中的蝶、树枝等,而野逸派中也含着工细勾勒的手法,如徐

熙《雪竹图》中的枝叶,崔白《双喜图》中的兔子等。再以山水画为例,青绿工笔画代表王希孟的《千里江山图》中的山石、人物完全是书写性的,还有张择端工笔画《清明上河图》中的树、牛、棚等,也是书写而成,而看似粗笔的郭熙《早春图》中的松树、马远《踏歌图》中的人物和竹子,却都作细微工整的表达。还有荆浩、关仝、李成、董源、巨然、范宽等,他们笔下的山水画作品难道不是写意画?人物画也是如此,无论是顾闳中、吴道子,还是唐寅、仇英等,他们的作品也都是工写兼用。梁楷的简笔与李公麟的细笔,看似一粗一工,但两者本质上也都是写意。

说白了,工也好,写也好,都少不了“写意”的技法,即前面说的书法用笔。区别只在于是用楷书、隶书、小篆笔法写意,还是行书、草书、大篆笔法写意,前者显得工细、速度慢,后者呈现奔放、速度快,由此才让人误认为是两种不同的国画技法。其实一幅好的中国画,就是慢写与快写的有机结合,它们都是你中有我、我中有你,没有所谓的工笔和写意,就如齐白石的很多画,就是工细与挥写的最好结合代表。所以说到底关键还是要看书法的基础是否扎实,即有没有达到书法用笔的高度,这才是写意画的最高评判标准。

理解了写意的核心,再来说一下技,书法也好,国画也好,都必须要过形而下的关,即“技”,然后才能谈形而上的“艺”。如果抛开技谈艺,则是不懂装懂,

故弄玄虚唬人而已。所以我们谈写意,不管是工细繁复形的,或是粗犷减笔形的,其最根本的技法必须要过关,那就是造型、对物象的理解、笔墨转换等国画基础。齐白石认认真真学过国画基本功,所以他后来的简笔快写的“大写意”,是有造型讲究的,再加上工细慢写的昆虫搭配,从而达到了雅俗共赏的境界。所以毋庸讳言,没有过硬的技,而不知高低地去创作所谓的“大写意”“小写意”,还标榜只讲韵味,都是自欺欺人。基础没有,何来高度?中国画技法犹如建房,打什么样的基础,就造多高层楼。从“技”到“法”再到“艺”,是一个画者必须要经历的几个关,且要过关、过硬。只有这些技法过硬了,才有资格再谈“艺术”和“韵味”“境界”等,否则就是空中楼阁。技法包括对物象造型能力、笔墨功夫、书法转体用笔等。当下很多画者,造型能力差、笔墨基础弱,对转体用笔一点不懂、一窍不通,却堂而皇之地标榜自己在画“写意”画,更奇怪的是甚至还敢给人讲课示范。

只有夯实了书法功底和对物象的造型基础,才有资格谈写意画的艺术高下。这个艺术高下,难度不是敢不敢下笔,也不是所谓的墨分五色,而是难在一是懂不懂书法用笔而且是多种书法用笔,二是懂不懂物象与笔墨的转换之理,三是有没有艺术大才情,四是所表现出来的东西是不是合规合理,最终是不是达到大雅。

当今为什么将工笔画和写意画割裂

并将工笔画画成工艺画,写意画画成随意画?最关键的问题就是画者的用笔不通书法,不懂“写”的本原,对物象不理解或理解不透彻而不敢稳、准、狠地果断下笔。

再看看当下国画队伍,很多不懂书法用笔、不过中国画技法关,甚至还没有入门的人,画的商品画、工艺美术,粗头乱服不合笔墨法度,甚至江湖做派的东西,堂而皇之地标榜为“写意画”,而用铅笔勾轮廓再填颜色就自称是“工笔画”,如此被糟蹋下去,我们的中国画还有希望吗?

中国画被糟蹋,也有少数理论工作者误导的责任。笔者一直认为,自己没有实践体悟过,就不要轻易下结论,更不要人云亦云、以讹传讹,可是有些所谓的美术理论工作者,他们没过笔墨实践关,却一脸认真,堂而皇之地对古代经典指手画脚,对当今不成熟的甚至乱改良的东西大加称赞。他们的一些理论和观点要么东摘西抄古人的画论,要么背几句古人的名言,自己却从不通过实践去验证,真是贻笑大方。看古代真正的国画大师,都是既实践功夫了得,又理论总结到位,哪位是实践与理论分离的?

说到底,所谓的工笔也好,写意也好,都是写意画,最关键就是绘画基本功扎实过硬,懂得高级的书法用笔入画,再加上文化内修,然后富有情感又有个人性格而创作出来的作品才是写意画好作品。因此只要书法入画,有真功夫的好画,根本不存在工笔与写意的区分。

/ 不迷信头衔、职称、名气等附加因素,用自己的学识、修养独立地去评判美术作品的优与劣,才能避免陷入种种误区。 /

别陷入以身份评判美术作品优与劣的误区

■肖亚平

人们在欣赏美术作品时,对其优与劣的评判往往存在着许多误区。部分人时常以画家的头衔、职称、名气等附加因素去判定作品的优劣。

其实,画家有没有头衔与作品的优劣没有直接关系。但是,画家一旦有了“主席”“院长”“会长”等头衔后,不仅自然而然地被部分人认为作品是高水平,而且画价也会一路飙升。正因如此,各类协会、画院、画会的重要职务成了部分画家角逐的目标。殊不知,当一个位高权重的画家一夜之间从巅峰跌落到低谷时,伴随着画价的一落千丈,往日在一些人眼中的所谓“好画”似乎就失去了价值。这种例子在现实生活中不胜枚举。应该说,以头衔大小去评判作品优劣产生的后果是:画家位尊势重时,滥竽充数的作品会受宠,而画家一旦变得头衔低微或无任何头衔时,往会出现对优秀作品的误判。

在许多人眼里,总认为一级美术师比二级美术师水平高,教授比讲师的作品优秀,有职称的画家比没职称的画家

画得好。可以肯定地说,高级职称的画家中不乏大批优秀作品的创作者,但并不意味着低职称甚至没职称的画家作品都是低水平的。因为作品的优劣只是美术专业晋升职称中一个小小的加分项,如作品参展、获奖可以获得一定的科研积分,但它不是决定职称高低的决定性因素。以晋升美术类教授职称为例:学历、英语考试、教学任务、备课材料、指导学生作品获奖、在规定级别的刊物上发表论文数量、主持规定级别的科研项目、出版专著、年度考核为优秀等次的次数……,这些考核项目是否达标,才是晋升教授职称的硬性指标。前几年网上疯传的一篇文章《金牌顶个屁用》,就反映了获第十二届全国美展金牌奖画家的心声,即:作品的优劣在晋升职称中所起作用微不足道的。因此说,职称高低与作品的优劣是不能划等号的。

优秀美术作品的诞生可能来自名家,也会出自默默无闻的无名小辈。即使名家作品也未必件件是精品,就如一块麦田

里长出来的并非个个都是颗粒饱满的麦穗。我们早就看到了美术界一个不争的事实,即“一朝获大奖,享用一辈子”。因一幅作品在全国美展获大奖而一举成名,从此身价、画价、头衔、名气等随之暴涨,此“名气”所产生的影响力足以让获奖画家享用一生。但此后因种种原因再没有创作出任何超越自己获奖作品者不乏其人。而由于人们对“名气”有着一种与生俱有的膜拜心理,因此,“名气”也常常影响到观赏者对作品的优劣作出客观、公正的认识和评判。殊不知,名气的成因也是五花八门的,既有以作品实力形成的名副其实的名气,也有以虚假画价、标榜吹牛等歪门邪道形成的泡沫名气。况且,以著名作家、艺人、节目主持人的“名气”混迹画界者大有人在。如果以这样的“名气”去认定他们作品的优与劣,其作品的学术价值就不言而喻了。

也许有人会说,用国家级美协会员的身份去评判作品优劣,是不是比较靠谱一些?其实这样也行不通。因为在会

员中,有以作品创作成果加入协会的画家,也有以理论研究、专业教育、组织管理、新闻出版等成果加入协会的不同身份人员,在他们中间不乏绘画发烧友。所以,我们仍然要针对具体作品去作出优与劣的评判,而不是只看美协会员身份。经常会听到一些理智的藏家这样说:“我收藏的是作品艺术价值,而不是画家的头衔和名气。”其一语点破了评判美术作品优与劣的天机。

那庆仁国画《玫瑰色回忆》获第七届全国美展金奖、陈海宁水彩画《和谐的记忆》获第九届全国美展金奖时,两位画家从美院毕业只有两三年,而罗中立油画《父亲》获第二届全国青年美展一等奖时还在上大学……这些画家在当时既无头衔、职称,也没名气,作品之所以能获国展大奖,完全来自作品本身的艺术水准。

可见,唯有高水平的作品才是硬道理。不迷信头衔、职称、名气等附加因素,用自己的学识、修养独立地去评判美术作品的优与劣,才能避免陷入种种误区。