

艺教新声·融智未来

全国优秀美术教育论文征集

为推动美术教育理论与实践创新,充分发挥美术教育在立德树人、文化传承与审美素养培育中的独特功能,《美术报》发起“全国优秀美术教育论文征集出版活动”。本活动旨在聚焦美术教育领域的学术前沿与改革实践,通过汇集优质研究成果,推动学术成果转化与资源共享,助力构建适应教育强国战略的高质量美术教育体系。

指导单位:浙江日报报业集团 中国美术学院

学术支持单位:中国知网(CNKI)

主办单位:《美术报》

1.学术委员会:由主办单位聘请国内知名美术教育专家、学者组成。负责审定评审标准与流程;监督评审全过程,确保公平、公正、公开;对入围终评的论文进行原创性审核(查重率≤20%)。论文提交需同时提交中国知网查重报告和知网的aigc检测报告。报告将作为学术委员会审核的重要依据。

2.征稿对象:全国各级各类学校美术教师、教研员,高校美术教育专业师

生、美术馆/博物馆公共教育人员、美术教育研究者及爱好者。

3.征稿主题:新课标下的美术教学、核心素养培育、传统文化进课堂、数字美术教育、乡村美术教育、评价改革、教师发展、跨学科融合等。

4.征稿要求:原创性,严禁抄袭、剽窃。投稿时须提交中国知网查重报告和知网的aigc检测报告,全文总文字复

制比≤20%。

5.内容要求:围绕美术教育理论与实践,观点明确,逻辑清晰,论据充分,数据可靠,具有学术价值、创新性或实践指导意义。**字数:**2500-4500字。

6.投稿要求:需填写完整作者信息(姓名、单位、联系方式等)。

7.评审标准:学术价值、创新性、实

用性、规范性。

8.成果出版:入选优秀论文将被收录至《美术报》论文特刊,并推荐收录中国知网。

9.指定邮箱:msbsemy@163.com

10.联系人:黄老师0571-85311398

林老师0571-85311929

陈老师0571-85311833

11.截稿日期:11月15日。

“无笔迹”辨义

基于骨法用笔的山水画美学考论

■宋健(宁波市甬江职业高级中学<宁波美术学校>)

早期古人对用笔的认识只在于辅助形似,魏晋时期顾恺之的线条被后世誉为“春蚕吐丝,连绵不绝”,然画家自身并没有认识到自己是通过线条表现出的对象,在有关绘画问题的相关论述中对用笔产生的线条漠不关心,只着重于强调人物造型的传神写照,讲的常是绘画的要求和结果。顾恺之深受魏晋玄学影响提出“传神论”,言画要如其人,形象传神,览之若面。览之若面的人物画不再满足于人物“形貌”的再现,更加着重于人物内在神情的表达。故有“顾长康画人,或数年不点目睛。人问其故,顾曰:‘四体研蚩,本无关于妙处;传神写照,正在阿堵中’”。即使在论述临摹的用笔技法问题时,顾恺之也没有刻意地强调它的本体作用,仍是在强调如何以骨法传神,如“重叠弥纶有骨法”(评《周本纪》)中运用“骨法”来体现人物特有的身份特征及气质,以达到传神的目的。“骨法”的传神作用,在东汉王充就有“以察骨体之法,则命在于身,形定矣……非徒命有骨法,性亦有骨法”的论述,这可以看出“骨法”不仅是观察人体形象的“形法”,更可以表现人的心性,即可以“传神”。

中国画发展到南朝时期,谢赫提出“骨法用笔”的作画法则,显然是在绘画用笔的观念上有了很大的突破。林木在《笔墨论》中,认为“骨法用笔”的精髓在于用笔取象,是用笔表现人内在的本质,在当时没有用笔的独立审美功能。“骨法用笔”仅是对人物画的特殊要求,“应物象形”则可以看作是对普遍的“物”的形似要求。笔者以为,林木关于“骨法用笔”及“应物象形”的阐述不够严谨,在魏晋之前对“骨法”的适用对象早就有了论述,东汉班固说:“形法者,大

举九州之势,以立城郭室舍形人及六畜骨法之度数,器物之形容,以求其声气贵贱吉凶。”“骨法”不仅仅适用于人本身,自然界万物生长,人及六畜,乃至山川、屋舍、器物都各有其“骨法”,具备只属于自身所拥有的独特面貌与本质特征,为它物所不能同,是万物秉承于“道”的“理”。

从“骨法”的意义上来说,如果只强调以“骨法”为主,不把“用笔”放在眼里,“用笔”只是完成形象的造型手段,它完成了本该属于“应物象形”的工作,六法之中就不需要“应物象形”了。韩刚在《谢赫六法义证》一书中,指出“骨法用笔”是以用笔为主,骨法为辅,是用笔以达到骨法的境界为最高要求。笔者赞赏韩刚关于“用笔以达到骨法的境界”这一论断,用笔是一个过程,一种手段。但笔者以为,“骨法用笔”当作为一个完整的要求,对“骨法”和“用笔”两者不用过多地考虑其孰轻孰重,本就是相因相生的。用笔当以辅助于形,又当辅助于色,所以谢赫又指出了实现“骨法用笔”的两个途径,即“应物象形”和“随类赋彩”。“应物象形”要求描绘对象的形貌要跟物像而定,“随类赋彩”则要求描绘对象的色彩要随类而决,象形和赋彩都通过人对物的观察后以笔完成。由此可知,“骨法”所指的物象本质面貌与精神气由“物之外形”和“类之色彩”最终表现在画面上,所谓察言观色,形色俱全才是达到“骨法”境界的必要条件。谢赫的“骨法用笔”,一方面要求了绘画“骨法”的“用笔”能力和过程手段,另一方面强调了“用笔”达到绘画“骨法”的审美目标。

唐代张彦远作为“书画同源论”最早的提出者,说:“夫象物必在于形似,形似

须全其骨气,骨气形似,皆本于立意,而归乎用笔,故工画者多善书。”张氏以为,书画的共同之处在于“用笔”,最终达到“骨气形似”,即谢赫所论的“骨法用笔”。赵希鹄言“画无笔迹,非谓其墨淡模糊而无分晓也,正如善书者藏笔锋,如锥画沙、印泥耳……书画其实一事尔”。直接道出了绘画“无笔迹”和书法用笔之间的内在联系,对书画异名同体的观念作出了比唐代张彦远更具体的分析。书与画原属于同一种艺术形式的不同表现方式,“无笔迹”的画面用笔,要求像书法家作书时当如“锥画沙、印泥”,强调绘画用笔的重要性。作画用笔藏匿笔锋中锋用笔,使执笔沉稳痛快,笔迹沉着有力,“善笔者多骨,不善笔者多肉”。(《笔阵图》)善于中锋用笔,画面不存在流失感、尖锐感。倘若笔迹显露,“刻病”生成,阻塞画面“生命节奏”的运行,固然就禁闭了画面“无笔迹”的呈现。赵希鹄以“无笔迹”来讲究笔迹的周密程度,与张彦远对用笔的见解相呼应,张彦远在《历代名画记·论顾陆张吴用笔》中说“众皆密于盼际”以及后续论述的“不可见其盼际,所谓笔迹周密也”,“盼际”是用笔两端寻不出起讫的地方,可见用笔周密作为对画面美妙程度的形成因素,具有至关重要的作用。至于张彦远又说张僧繇与吴道子“笔不周而意周也”,当懂得这是对用笔“意存笔先”的进一步解释。可见,山水画“无笔迹”依托于画家良好的“骨法用笔”能力,笔迹不飘、不滑、不刺,更不浮于纸面之上,笔墨与画面意境达到天然相合。

清代华琳在赵希鹄理论见解的基础上,对达到山水画“无笔迹”境界的用笔要

求作了进一步的论述和阐释。华琳认为用笔的好坏与坚持不懈的训练分不开,提倡“终日操管”的练习,更加明确地解释了山水画“无笔迹”的用笔特点不仅仅在于中锋,还有侧锋用笔在运行时的“中锋”笔蕴。华琳在理解用笔正锋和偏锋的基础上提出“学到极纯境界自悟侧中寓正之意”,所谓“侧中寓正”的能力是使笔无虚锋,即“正锋”用笔,这种笔法始终让笔力保持在笔活动的中心着力点上,使线条的重心稳固地行走于线条的中心,这种笔法体现出“骨法用笔”的精髓,是用笔的能力。由此可知,宋代要求绘画的中锋用笔是在书法主流的用笔观念制约下形成的,绘画的用笔受书法用笔发展的影响,不同书体具有不同的用笔方法,侧锋的使用并不影响线条和字体的骨法结构。作书如此,作画亦如此,山水画发展至元代也已多有侧锋取势之意。再者,书画用点亦有“骨法”,山水画面中以“点”画苔叶,且点苔是画面最难的收尾工作,清王学浩言用笔当绝去笔迹,提出对“点”的骨法用笔的要求,是以“无笔迹”为用笔者贵。

山水画通过笔墨表达对自然理的认识,笔墨是达到“无笔迹”的外在条件,画理是体现山水画“无笔迹”的内在因素。清代沈宗骞说:“画理之得失,只在笔墨之间矣。”由此可知,笔墨把握“画理”的得失,强调在研究“画理之外画家笔墨能力的重要性。笔墨反映了对“骨法用笔”的掌握和理解能力,以“无痕”胜“有痕”,山水画“无笔迹”通过“骨法用笔”的笔墨技能和蕴含的精神性质,使纸上似自然应有此画,更似纸上自然生出此画,进一步体现山水画以技至道的精神追求。