

## 倾听画面的“呼吸” ——评连环画《柳毅传书》

■黄慈帖



阅读全文请扫二维码

## 寻画、鉴画、读画 评潘天寿研究三部曲

■毛建波



《柳毅传书》第9幅



《柳毅传书》第21幅

2025年10月29日,由辽宁美术出版社出版、北京雅昌印制的彩绘连环画《柳毅传书》第六次出版发行,通过顶级的印制工艺、20开精装设计,完整呈现41幅经典画面。该作由著名画家戴宏海创作于20世纪80年代中期,是其重要的代表作之一,也是其连环画创作的巅峰之作。本文从构图角度对其进行分析和研究。

### 满构图的宏大叙事

该作整体上采用稳定的长方形幅式,为画面奠定了古典而庄重的基调。构图以中景、满构图(共计32幅)为主,注重画面的完整性和层次感,通过充盈的画面表现大唐气象的宏伟壮阔。

在具体实践中,画家大量运用了平面构成式的处理方法。一个极致的例证是第9幅龙宫景象的描绘:他创造性地采用了“叠影”手法,将龙宫建筑和岩溶背景分别绘制于两张草图之上,在绘制正稿时再将二者重叠拷贝,这使得亭台楼阁的建筑轮廓在朦胧的岩溶背景中沉浮,形成物象之间相互穿透的视觉效果。画家以极具现代感的平面构成语言,将传统的海洋想象转化成既辉煌又奇幻的视觉呈现。

第21幅借鉴了壁画的布局手法,采用繁复的构图方式,以中心平推透视,将不同的人群加以分割、组合、重叠、交错,疏密有致。将运动和静止、有声和无声的对比融合在一种对称与有序之中,在追求多样与统一的结合中营造出一种壮观、宏伟的视觉感受。

### 巧用构图法则,让满构图“活”起来

满构图最易陷入的困境是视觉失焦,戴宏海主要通过色彩、布局、视觉动态引导、隐形留白和物象透明质感等手法,让满构图“呼吸”,使其“突出重点、虚实结合、疏密有致”。

色彩是戴宏海破解满构图困境的核心手段之一。在满幅蓝色调中,设置小面积对比色或高光,创造出视觉的“呼吸点”与“锚点”。如在贯穿全篇的蓝色主调中,月光下的水波反光、龙宫背景中的光圈以及龙王、钱塘君等人物的暖色服饰,都起到了点亮画面、引导视线的作用。这种冷暖色彩的精心安排,打破了单一色调可能带来的沉闷,形成视觉的节奏顿挫与呼吸的节律。

在具体构图中,画家大胆采用非常规的、极具张力的布局方式。如第7幅中他运用了“造险破险”的手法:让高大的武士占据画面左上方绝大部分空间,柳毅则被逼至画面边缘,同时,在两者之间设置了一道留白,并以树木、飞鸟等元素呼应和平衡,使得画面在险峻中回归稳定。不仅避免了失衡和呆板,更极大地增强了画面戏剧性与视觉冲击力。

静止的满构图容易呆板,画家巧妙地利用各种线条形态,为画面注入动势与方向感,用S形、回旋形、放射

形等线条,模拟水流动态或表示风的存在。更重要的是,他通过描绘鸟群的飞行轨迹、羊群行进与鱼群的游动方向,在画面中营造出一种动态的张力,引导观者的视线随其轨迹移动,体验到时间的流动与空间的延展。

满构图并非拒绝留白,而是将“留白”转化为更具功能性与物质性的存在。画家创造性地利用白色团块来表现水汽、食物热气、火焰与烟雾,这些“隐形留白”形成满幅中的“气流通道”。

为了进一步增加画面的层次与透气感,画家大量描绘了具有透明或半透明质感的物象。无论是龙女飘逸的薄纱服饰、水中浮动的水泡、朦胧的光影还是龙宫地面清晰的倒影等,赋予画面一种穿透感、轻盈感和唯美浪漫感,虚实结合,提升了作品的艺术意境。

### 布白叙事,激活观者想象

正如清戴熙《习苦斋画纂》所言:“画在有笔墨处,画之妙在无笔墨处”“肆力在实处,而索趣在虚处”。戴宏海通过精心地取舍和概括,充分发挥中国画对布白的传统经验,深度挖掘空白的形象性表现,呈现出多重性与单一性两种形态。

如第1幅以抽象笔触肌理构成无象背景,采用左实右虚的边角式构图,柳毅身旁布白如其怅然心境;第4幅则将龙女及其环境集中于画面左下角,空白区域象征其孤立无援的处境,实为情绪化的色彩场;第25幅钱塘君和柳毅谈话的场景,画家采用边角构图,仅保留对话两人,环境的虚化处理,不仅使画面主体更加突出有力,也为观者预留了充分的想象空间;第28幅的构图深谙“开合”之法精髓:画面以S形结构为主体,以实笔表现物象的组合,近景处,房屋、树、柳毅、马、书童、杨柳及鸟群等,层层生发、向远处推展,由密渐疏、由实转虚,是为“开”;远景屋顶微耸、云气氤氲,布白既是空间的合拢收束,亦暗喻柳毅孤单抑郁的心境,是为“合”。诸多复杂的物象以S型律动贯穿,有序地在画面上呈现。

而在第35—37幅中,空白的形象则呈现单一性特征。第35幅描绘龙女对镜梳妆,布白表现为帐幔;第36幅延续室内视角,龙女持镜而立;第37幅中,柳毅和龙女深情对望,两侧的帐幔以留白的形式暗示其私密空间。这三幅作品,通过布白的连贯运用,完成了从内到外、从物到心的视角转换与空间过渡。

在《柳毅传书》中,戴宏海通过满构图的充盈画面构建宏大叙事,同时通过构建“呼吸”机制与布白叙事的心理参与,激活观者的想象空间,其构图实践,成功地将唐代传奇的文学意境转化为具有当代审美张力的视觉史诗,不仅是对传统中国画章法的深刻继承,更是在现代视觉语境下的创造性转化。

(作者系温州市文化艺术研究院(温州美术馆、温州书画院)艺术研究部负责人,文章有删减)

周飞强毕业于浙江大学历史系文物与博物馆学专业,2002年考入中国美院攻读美术专业研究生,曾旁听我的中国美术史课程一年,长时间的接触交流,我深感这是一个老实肯干、好学善思、能耐得住寂寞的人,将其推荐给欧阳英馆长留在学校图书馆任职。想不到留在图书馆的飞强,不仅能时时为老师们的研究提供资料,而且自身的研究也不断深化,近十年来陆续在潘天寿的专题研究领域取得不俗的成果。新近国家图书馆出版社又出版了《江山多娇:潘天寿诗画录》一书,与2018年的《细读潘天寿》、2022年的《潘天寿作品丛书》,构成了他个人关于潘天寿研究文章合集的三部曲,凭一己之力把此一专题研究往前推进了一大步!这显然得益于他图书馆学与美术学的跨学科知识,并能充分利用图书馆的资源爬梳馆藏各类珍贵纸质文献和数字资源,更缘于他能沉得下心做笨功夫,并勤于思考、勤于动笔的努力。

这三本集子的文章,整体上都围绕着潘天寿的作品展开,即贯穿着作者寻画、鉴画、读画的一个基本思路。《细读潘天寿》中,我们看到了潘天寿民国时期发表在各类报纸期刊上的若干作品图版,及新中国成立后在《浙江日报》《杭州日报》《东海》等各类书刊报上的图片。因为这些作品大多真迹不存而少为今人所知,而这些刊载的图像一方面能为其艺术风格的演变提供参考,另一方面也能让我们大略知晓其彼时受社会认可的状况。

而《潘天寿作品丛书》一书,通过对公私收藏、拍卖市场的寻访,又为一些图版找到了原作。比如刊于1931年《当代名人画海》的《拟苦瓜和尚山水》,即作者指出的2020年嘉德拍卖的《拖泥带水山水图》。这一发现十分重要,一方面证明此幅作品的可靠性,另一方面则可知潘天寿创作于1961年的《晴窗积翠图》有更早的图式,两幅作品相隔32年,但面貌大体类同,从中就可推知潘天寿的艺术成熟期其实很早。正是基于稀见图像的挖掘,并结合其他相关的史料,作者对潘天寿的“变体画”问题发表了不一样的看法。虽然作者的观点也并不一定对,但是这类探讨,显然有益于深入读解潘天寿的画。

《江山多娇:潘天寿诗画录》则进一步寻得了一批稀见的诗书画。像南京博物院藏的《普陀写景图》,曾刊于1934年的《时代》画刊,作者据相关史料更其原名《南海观音跳一角》,亦属合理。尤其值得注意的是,通过此幅原迹,不仅能明确画家的行迹和作画时间,且能见两首未见录《潘天寿诗存》的佚诗。从一幅画作为一个点,辅之其他诗画作品以游踪为经串连成一条线,再考索其他不同时间的相关行迹所得书画交织成一个面,这样就使得我们对潘天寿诗书画的理解有了更为生动具体的历史情境。这类例子在飞强兄的《潘天寿诗画录》中屡见不鲜,全书十余篇文章,呈现了十余条画家游历的线路,钩沉了五十余首佚诗,并展示了七八十幅不为人熟知的书画。

更可贵的是,作者保持了一贯的学术求真态度。

历史研究有时确实如侦探破案一般,想引人入胜需故事情节生动细致,但绘画史的研究本体,可能还是得归结在笔墨、章法、布局等关键问题。相信年富力强的飞强兄在现有的研究成果基础上,会不断涌现新的果实。

(作者系中国美术学院教授,文章有删减)