

# “写”入“意”出——生态美学视野中的“对景写生”与“意境营造”

■俞明海(广州工程技术职业学院教授、博士)

2024年12月浙江博物馆“问羽”特展中,笔者亲睹李成的《寒鸦图》和李迪的《宿禽激湍图》。《寒鸦图》用淡墨图绘冬日雪后林塘间群鸦翔集鸣噪的景象,而《宿禽激湍图》使用水墨淡色,描写怡然自得栖息古柏枝头的二鸟,与溪涧 flowing 形成动静对比。问羽之旅可近距离走入宋代的生态自然和艺术世界,在展陈中通过书画与摄影作品并置的方式探寻宋画写生、写实乃至写意的奥秘,体会宋代画家对景写生时原生态的审美冲动,还可体会展陈中用数字技术模拟的《枫鹰雉鸡图》《百花图》和宋徽宗的御花园。宋徽宗赵佶是宋画写生写意的倡导者,赵佶关注对自然万物原本状态的描绘,其御花园力图展现自然万物盎然自适的生态之美并用于绘画的对景写生实践。在皇家崇尚生态审美及对景写生趣味引领下,以画院为代表的绘画极尽写生写实之能事,随着越来越多文人士大夫加入绘画群体并受理学思潮影响,对生态物象内涵的发掘更为重视,由单纯描绘生物的自然属性转移到重视借物寓怀中,使自然物象创作主题的生态意蕴得到深化。同时在创作主题的选择方面更注重自然界物色物趣赋予画家的心灵触动,热衷于以生态自然为描绘对象、以萧散简淡为审美追求、以生意品评为创作观念,影响绘画审美的崇意境、尚自然、去华巧、重古拙的走向,在绘画创作中对“意境营造”的选裁形成了较为成熟的方法,直接影响了宋代以后包括明代浙



俞明海 云边锦时 200×200cm 中国画

派在内的历代绘画发展趋势。

生态美学视野中的“对景写生”与“意境营造”是两个相互影响且相互成就的艺术实践过程。“对景写生”是一种直接面对自然生态进行随机创作的方式,艺术家通过画笔将眼前的景物捕捉并呈现在画面上,在对景写生中关注自然的韵律和生命力,通过对自然景物在光影形态方面的细

致刻画,表达对自然风光的直接感受,是对自然生态美的再现和尊重。象岭南画派的始发地十香园的居巢居廉就在园子里种植了10种香花供学子对景写生,可以说是现代中国画改革的肇始,黄宾虹也认为笔墨之道需在写生中悟得,对景写生是岭南画派与新浙派均为提倡的手段。“意境营造”则通过艺术手段将自然景观的内在美感和

生态价值转化为具有深刻内涵和审美意韵的艺术境界,在作品中呈现出超越现实和审美价值的艺术图绘,其关键在于艺术家对自然景物的深刻理解,这种境界不仅让人感受到自然的生态美,更让人思考人类在自然环境中的位置和角色。从生态审美试步开始,优化人类的主客观世界,实现天人间的和谐,把生态美学运用于社会现实和人的生活实践中,这是意境营造的重要创作目标,也是艺术家精神境界升华后的反哺。

中国画的创作表达通常是“写”入“意”出,“对景写生”的素材积累与“意境营造”的创作实践是相互促进的艺术过程,它们共同构成了艺术家与自然、人类与生态环境之间深刻而复杂的联系和对话,着重强调的是“意境营造”的艺术指向,据此来展现生态价值观。笔者在创作《边城花香》《云边锦时》这类表现人物、山水的创作题材前,多次深入哈尼族集聚的红河州哀牢山及青藏高原边沿地区对景写生,感受民族地区的原生物态,在创作中寻思如何利用传统笔墨塑造人文及生态景观,运用民族地区独特的生态意象营造“天人合一”的自然画境,力求挖掘并营造物象中的“意境”。

(本文为全国哲学社会科学资助项目“哈尼族聚落景观生态美学研究”(23FYSB012),广东省哲学社会科学规划项目“广州‘十香园’与杭州‘西泠印社’培育地方画派形成的比较研究”(GD23XLN21))

# 重返传统绘画风格史的写作——读李永强《宋元绘画之变》有感

■唐波(四川师范大学艺术研究院副教授、艺术学博士)



《宋元绘画之变》

李永强/著

商务印书馆/出版

关于中国传统绘画变迁史的研究,一向是美术史学研究的重要课题。近期商务印书馆出版了李永强教授的新书——《宋元绘画之变》,实又为美术史学界增添了一部难得的佳著。

这本书到底有何特色呢?作者紧紧围绕“形式”和“表现”两个维度,对宋元绘画之变,深入浅出、娓娓道来、直击要害,很多分析令人拍案叫绝,回味无穷。譬如他在分析许道宁《渔父图》为什么不是“隐逸”主题时这样写道(本书92页):

此图视野开阔,几乎不画近景……再细看画中点景,中景江面上四条渔船,每条船上两人,一人掌舵,一人捕鱼或钓鱼。岸边又有两组人物,一组出行……另一组画一人骑行……这不就是一幅描写江边景致的山水画吗?隐居的“渔父”不可能如此聚众隐居。

像这种针对绘画作品“形式”与“表现”的细读、细看、细品,在该书中比比皆是,尤其是在第二章中格外突出。在这一章中作者为了揭示宋元绘画的技法之变,他围绕“笔墨”、“材质”、“图式”、“色彩”和“题材”五大关键要素,借助58幅传世作品反复对比分析,充分呈现出了一种细化视觉的美术史研究特色,非常精彩,是全书的关键所在。

石守谦先生指出,“形式”和“表现”是构成绘画风格的两个关键维度。但若很好地把握绘画风格的意义,还需要强调“对艺术家的师承关系”、“对同时代不同类型画家”、“对文献记载与传世作品”的对比研究。因为只有通过这三条参考脉络,绘画风格的意义才能具体落实,否则仍是含混不清。事实上,李永强在《宋元绘画之变》中这样的研究手法非常普遍。譬如他对钱选和赵孟頫这两位大画家的个案研究,就对这三条对比脉络运用非常到位。众所周知,钱选和赵孟頫都是从南宋入元,而钱选

比赵孟頫约长一辈,两人在绘画史上属于亦师亦友的关系,在宋元绘画之变中扮演着极为重要的角色。但两人的贡献和差异到底是什么?很多时候真是“知其然,而不知其所以然”。作者通过对绘画风格“两维度、三脉络”的细致对比分析后得出:钱选绘画整体上对南宋院体继承的多,但在“书写性”和“诗书画印”四位一体的形式探索上具有开创性贡献,这对赵孟頫产生了不小影响;而赵孟頫一方面有复古的倾向,但另一方面则在“以书入画”的理论与实践、“诗书画印”四位一体的形式上体现出了极强的开拓性,其绘画整体上是继承的少,创新的多。可以说,这样的结论就完全使钱、赵二人,在宋元绘画风格史上的价值清晰了起来。

近几十年来,随着瓦尔堡、贡布里希、潘诺夫斯基等欧美艺术史家经典著作中译本的陆续出版,于是“图像学”作为方法论,快速渗透到了中国美术史的研究领域,并开启了诸多新视角和新理路,譬如艺术文化学、艺术社会学、艺术人类学等等,并迅速将美术史研究带向了视觉文化研究,即将传统围绕美术作品(即审美特质的艺术品)为中心的美术史研究,扩展为一切可视图像(图形与影像)的研究。由于“图像学”不太关心风格与审美,而主要研究内容与意义。因此,往往被视为美术史的“外部研

究方法”。

有鉴于此,李永强在该书“自序”中明确写到“我对美术史的外部研究方法没有成见……我甚至也在尝试着从这方面入手,希望开拓自己的研究视野……但与此同时,我们也应该看到,外部研究方法风靡之下,也产生了一些不尽如人意的结果,那就是出现了很多远离艺术本体的学术成果,甚至培养了不少看不懂艺术作品,缺乏艺术鉴赏力的艺术史工作者。”可以看出,作为兼具美术史家和花鸟画家双重身份的李永强教授,面对“图像学”的外部研究方法,他是十分警惕的。事实上,针对“外部研究方法”对当前美术史研究的巨大影响,薛永年先生也指出“这些年,美术史的研究在跨界与交融中(虽)取得了长足发展,但要想起其他学科不可取代的作用,就必须发挥自己特有的优势,不是一般视觉材料的优势,而是经过鉴定鉴赏的作品的优势……那么美术史的开疆拓土就会为其他学科提供不只是图像的而是密切联系着感觉经验的生命精神的启迪。”薛先生此论,直指时弊,甚为深刻。

总之,若从治修中国美术史方法的角度而言,作者在保持对“外部研究方法”尊重的同时,主动回归“内部研究方法”,重返具有中国特色的传统绘画风格史的写作,其意义十分重要。