

国画创作的“势”

温故知新

周沧米

人们在欣赏中国画的时候,常常说到画面的气势,赞誉一些画“气势磅礴”“气势纵横”等等。所谓“气势”,也就是指画上总体形象的感情倾向和生动变化的表现。“气”往往是指物象的空间吞吐、隐现、萦回、流动等等的表现;“势”是物象的形态外状、曲直、斜正、俯仰等等的表现。“气”“势”二字,一般情况下都是连着使用,而做具体解释时,“气”和“势”可作为两个相对独立的概念来说。中国画把画面的“经营位置”亦称为“置阵布势”。把“势”放在十分重要的地位,本文所要说的也就是这个问题。

清代学者王船山在《姜斋诗话》中有句名言,他说“论画者曰:‘咫尺有万里之势。’‘一’‘势’字宜着眼。若不论势,则缩万里于咫尺,直是《广舆记》前一天下图耳。”这句话说明了作为艺术的图画,它不能像地图一般以画出地理的距离、方位,罗列景象为能事,而是应通过突出艺术形象的创造,去吸引观众和启发观众的想象。这个能够起到吸引观众并引发想象的形象,则以“气势”为要。画家必须树立这样的观念:图画在付诸笔墨等技巧以前,必须着眼于“势”,要做到以“势”取象,以“势”立形,因“势”而导于笔墨,贯于创作的始终。只有这样突出“势”的要求,图画才不至于囿于方寸,或拘泥于点滴,杂于繁屑而先去主宾关系,才能达到咫尺应万里之势的效果,又谓“墨气四射,四表无穷,无字处皆其意也”。只有从“势”出发,始终突出“势”的要求创造形象,图画才能牵动人的感情,引导观众获得广度和深度的空间与时间的想象余地。

图画中的“势”给人的直觉的印象,是物象在空间所呈现的一种大的轮廓和大轮廓所呈现的某种情绪的倾向,宋代山水画家郭熙在他所著的《林泉高致》一文中,指出画家在观察物象与摄取物象时,要有“远取其势”与“近取其质”的方法。“远取其势”,即远处看山,最能发现和掌握山的大轮廓与大倾向,于是也就能把握山势形态的总体概括的表现;“近取其质”,即就近看山,便于了解和掌握山的来龙去脉,山石的组织结构和性质变化,以利于具体笔墨的表现。郭熙说的是对画山水的体会,其实对待画人物和其它景物何尝不是如此。比如就画人物来说,远处看人时,呈现在你眼中的就是其人的大的轮廓和大的动态,同时能基本上辨别出他的性别与年龄特有的外状,以至于其外状所表露的某种情绪的倾向,这就是“势”的表现。至于那人的具体装束与神情笑貌,则非近观不能尽其意。画动物、林木、花卉……都是如此。这种客观对象所呈现的大的轮廓、大的形体的印象都本能地有着一定的势态,或显、或晦,也都包含着某种感情的倾向,而当画家在发觉或领略到这种突出的大体形象的某种感情倾向的同时,实际上也赋予了自己的感情成分。“势”的摄取和创造,就是要有意识地使这种意态的倾向更明晰、更完善、更强烈,并使图画在“势”的指导下,统一整个构图的过程,促使表象向意象的境界发展。这时,一些纯粹自然的规律、生理的规律和一些理性的规范,都要让出路来,让“势”的感情得到驰骋。达到作者的主观意识与客观的现象相契合,从而达到艺术的升华。

一幅图画的成功,即从客观到主观的结合,从形似到神似的发展,从自然景象到艺术境界的升华,“势”就在这个过程中起到了媒介和桥梁的作用,是国画创作必须注重的问题。

“势”与“空白”的关系。上面已提到物象的大轮廓,它本能地给人有大的势态的印象,并且指出就远处摄取物象的功能。然而画家作画时,并非一定要把对象置于远处观察后,方能造势。画家在观察物象时,除了“远取其势”外,亦要深入细致地就近观察,左右上下,里外前后地观察,对有些物象以至于做到“明察秋毫”,须具有“近取其质”的过程。而问题在于塑造物象时,必须先具有概括大势的能力,更重要的是,在近处取象时不能疏忽远看的设想,要能概括出大的体势。眼看潘天寿先生作巨幅鹰石图,画鹰是一大片黛墨,画石几条粗线,似乎无多变化,其实不然,他是把墨色的变化和线条的变化,都概括在大的形态之中。而当把画挂起来稍远看时,就又见出其形态的生动变化,笔墨沉雄有力,气势磅礴,毫无单调的感觉。从而可以悟出一个道理:潘老的画,笔墨高度概括,而墨色的变化是:浓中求浓变,淡中求淡变,都着眼于“势”。在落墨运笔之际已估计到远看的效果,并且十分注重外形与空白的对比,善于在“空白处做文章”。

“外形”与“空白”在画面造势中,是相辅相成的两个方面。中国画特点之一是在一张白纸上运用笔墨(以线为

主)表现形象。运用笔墨(线条勾勒)的取象方法,它不同于依靠自然光照的块面描摹而表现三度空间的方法,而是依靠线的穿插变化、虚实变化(包括墨色的浓淡枯湿)表现出和“空白”相协调的画面。这个“空白”一旦成为画面所组成的部分的时候,它就不再是空洞无物的白纸。中国画中称为“虚白”,说明“白”和“虚”是休戚相关的。“虚”是物之隐,“实”是物之现,画上的空白(包括留白的背景)可解释为“实”所演化的虚像,亦可谓是“象外之象”,是意到笔未到之处。因此,不论从内容上说,或者从形式上说,“外形”与“空白”互有关系,节奏变化的表现,是中国画突出的特点。

在生活现象中,往往是“外形”突出于“空白”之中,于是容易找到“势”的倾向。比如:与天连接的山峰,雾中的行人,雪地上的梅花……物象处在单纯或模糊的背景的衬托中,它的外形是比较明确的,同样其“空白”也是比较明晰的。但在许多情况下,物象需处于繁复、重叠、万象交错、宾主难分的情况下,“外形”与“空白”的处理都会感到棘手,这时就要明确立意、分别宾主,以至于采取大取大舍的方法,紧紧抓住要作为主要描写的对象,并进行外形势态的加工,达到整个画面造“势”的目的。对一些次要的景物可作任意的选择,对那些无关紧要的形象可以视而不见,归于迷茫或“空白”之中。这种取于自然不为自然所羁绊,充分发挥画家主观意识的能动作用,在中国画是十分讲究的,它既符合了人们心理要求的基本特点,亦符合了艺术创作的基本规律。

诗画建构 写意解读

——《龚贤画论臆解》编后记

李乘

龚贤(1618—1689),字半千,又字思齐,别号野道、柴丈、东海隐士、半亩、半亩居人、半庵、蓬高人等,明末清初著名书画家、诗人,被誉为“金陵八家”之首。著有《画诀》等画论,不仅理论水平高,而且实用性强。《龚贤画论臆解》一书系柯文辉先生运用美学的方法对龚贤画论所做的臆解,在释读原文的基础上,进行写意的解读,省略枝节,直达主题,完整地呈现了龚贤的绘画技法及其背后的精神世界。

柯文辉先生曾任刘海粟秘书多年,二十世纪八十年代应刘海粟之邀为南京艺术学院的学生们讲授龚贤的《画诀》等论画文章,他用美学臆解的方式研究龚贤画论,在当时是具有开创性的。此讲稿稿存于书匣二十余年,后经整理由荣宝斋出版社出版,十余年后再度修订面世,应编者之邀,加入了作者后续对龚贤题画诗的研究。这为理解龚贤的绘画提供了一个新的视角,也使其美学思想得以更加完整地呈现。此外,书中精选了龚半千课徒稿画树稿原稿、美国纽约大都会博物馆藏龚贤山水小品(一部分题画诗即来源于这批作品),及部分龚贤画作精品的高清图版,图文对照,相得益彰。

本书在内容、解读方法和语言风格上都有鲜明的特点和独到之处,简单梳理如下:

其一,作者用美学臆解的方法,对龚氏画论做出写意的解读,角度独特,省略枝节,直达主题,可谓写其大意是也。

此书不仅只是对龚贤画论的注解和释读,还是对其精神世界的解读和再现,阐明绘画技法和艺术观的同时,亦向读者展现了龚氏对世事和人生的观照。事实上,后者是我们深刻解读龚贤画论的基础。

尽管龚贤论画的文章具有很强的实用性,传统中国画向来重道而轻技,将绘画看作是画家思想和性情的体现,所以技法只是表象,而非根源。龚贤亦秉承这样的观点,认为:“画家三等;画士、画师、画工。画士为上,画师次之,画工为下。画者,诗之余。诗者,文之余。文者,道之余。吾辈日以学道为事,明乎道,则博雅亦可,浑朴亦可,不失为第一流人……若纯以笔墨为事,则此之贱也……明乎道,始知画之来由。不明乎道,所谓习其事而不明其理者是也。”故而我们对龚贤画论的解读也不能仅停留在实用技法层面,要了解其绘画思想的精髓,还需要读懂技法背后的自我修为。

值得注意的是,龚贤是明代遗民,早年与东林党、复社人士多有来往,入清以后,大兴文字狱,龚氏不甘屈服,又不愿与新的政权产生正面冲突,他选择回归山川与艺术,全身避祸。自然之大美与内心深处的亡国悲哀和隐忍相互撞击,孕育出喷薄而出、源源不断的诗画情思,而诗画也成为了他打破精神枷锁的剪刀,亦是我们走进其精神世界的入口。

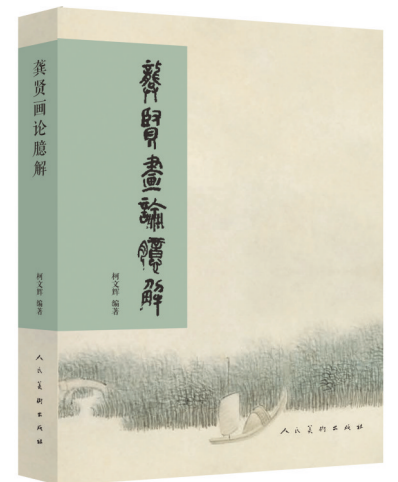
同时,臆解是解读龚贤画论、走进其精神世界的一种恰当的方式。作者敏锐地把握住了龚贤画论中这一深层的内涵,而这种看似天马行空的、跳跃性的、深度的臆解诠释,一针见血,恰恰是对龚贤艺术观之精髓的呼应。柯文辉先生是靠读西方戏剧理论和名著滋长起来的美学家,中年时因长期做刘海粟秘书,进而由西方戏剧史研究转至美术史研究,从而形成了用西方戏剧理论逻辑和语言来研究中国画的独特的美学梳理方式。

此外,臆解部分梳理了龚氏艺术思想形成的脉络,兼及对相关美学概念的辨析和探讨,以及作者对半个世纪以来中国美术的回顾、感悟及其对当下美术界的冷静思考。其中对“雅与俗”“清与浊”“巧与拙”“道与媚”的讨论对理解中国书画艺术的价值判断颇有裨益,而其中对“媚”的意义由褒义转变为贬义的历史的追溯,饶有趣味,同时也颇具学术价值。

其二,本书将《柴丈画说》《龚半千课徒稿》以及部分画跋辑入龚氏《画诀》中相关段落,文献资料收集完整,系统呈现龚贤绘画技法,一端在手,可窥全豹。对于学画之人和研究龚贤绘画理论的读者都有很



柳风片帆图(国画) 清 龚贤
美国纽约 邓氏藏



《龚贤画论臆解》 柯文辉 编著 人民美术出版社 二〇一八年五月版

从黄山看弘仁

周苏英

学术空间



山水三段卷之一(国画) 清 弘仁 上海博物馆藏

释弘仁(1610—1664),俗家名江韬、江舫,字六奇、鸥盟,号浙江,徽州歙县人,是我国明末清初与所谓正统派“四王”相对立的四僧之一。

清初以来,人们对弘仁艺术风格的评判基本上可归为两种:一曰“冷静”,一曰“阳刚”。冷静是公认的,只是各家对冷静的称谓不那么一致而已,但总体意思基本上都没有离开“冷”和“静”二字。相比较而言,“阳刚”之说却只寥落地见于少数几人的著作中。

其实,从弘仁以黄山为母题的诸多画作来看,他的作品不仅仅具有大多数人所认为的清逸、冷寂之美,而且蕴含着铮铮铁骨般的反抗精神,具有独特的道劲、阳刚之美,且两者和谐统一在他的传世之作中。

构图层峦叠嶂 空旷幽深

弘仁的黄山之作,大致可以分为两类,一类是基本以黄山各处景点为原型的小幅之作,如《黄山山水册五十页》,另一类是他晚期创作的巨幅之作,最负盛名的有《始信峰图》《黄山天都峰图》等。

弘仁的黄山图画,极讲究峰峦的经营。有的画,他是以山石的穿插、叠搭见奇,整个画面呈现出大大小小的几何形式,如《林泉春暮图》。有的画,他以突出主要对象为目的,不惜截断周围的其他景物,甚至主要对象也不一定是一个完整的物象,如《黄海蟠龙松图》等。还有的画,构图明显受到了南宋马夏的影响,特别强调边角的经营。当然,最能展现黄山之貌,也最能体现弘仁非凡构图能力的还是如《始信峰图》《黄山天都峰图》这样的鸿篇巨制。值得注意的是,即便都是全景,也都表现了峰峦的繁复,弘仁在处理画面时,也绝不雷

同。《黄山天都峰图》的山石浑然一体,一峰高耸而独立,更见陡壑雄浑、庄严,其中可见范宽《溪山行旅图》之妙;相形之下,《始信峰图》则是以“之”字形的山石排列方式,峰峦连绵起伏的感觉更强烈一些。

以黄山为母题的画作,不仅体现了画家严谨的构图意识,纵奇多变的经营方式,而且画出了黄山的本质,得到了黄山的真性情,是弘仁一生的代表作。

几何图式的解放力

弘仁的黄山之作,山石和树木是主要的造景之物。两者中,又以山石造型的特点更为突出。西方学者高居翰教授以一个从西方引入的所谓抽象概念,判定弘仁笔下的山石具有“几何性的、书法性的以及简约式的表现方法”。

简约性与几何性是一对双生兄弟,如果山石不简约,几何性就不突出,同样,如果不是几何性,山石也就不会显得简约。这种几何性与简约性,是由于弘仁在处理山石的时候,基本上只是以线条勾写,突出的部分不皴不擦所形成的,如《松壑清泉图》。弘仁画中那些大大小小的山石几何体,不是他凭空臆造出来的,而是黄山山峰上那些嶙峋怪石的真实写照,山峰多奇、峭,似由无数碎块堆叠而成,形状多为矩形、方形。实际上,除了方形与矩形外,山石的形状亦不乏三角形以及尖锐化的各种随形。在布局上,这些几何形状的山石,一般都不是孤立存在的,而是以一定的咬合、重叠、重复、掩映关系,以小间大、大间小的艺术规律交错、穿插在一起,使缺乏皴擦而几乎平面化的单体因为组合而有了解三维空间感。

于是,简约化的几何图式的视觉效果得以体现出来。石头的各种几何形

状本身,能给人一种稳定及力量感,即便是各种尖锐化的随形,也因其直线化的处理而显得方硬,无论是《黄山天都峰图》那样丰碑式的独体巨障,还是《始信峰图》那样连绵起伏的动感“之”形峰峦,都具有一种“雄放排空”式的壮阔与豪放,其独特的外扩力量是倪瓒诸家等其他南宗山水绝对体现不出来的。

奇崛拗怒的黄山松

弘仁画黄山松的作品很多,有的松树在画面中作为配景存在,如《松溪石壁图》《黄山天都峰图》等,有的则是画面的主角或主角之一,如《松石图》《黄海蟠龙松图》等。这些松树在弘仁笔下,大部分都虬枝劲挺、奇崛而动感十足。《峭壁孤松图》《绝涧寒窠图》《黄海松石图》等也是弘仁画黄山松的佳作。其中《峭壁孤松图》《绝涧寒窠图》都只画了一棵松树,但从它们在构图中所占据的位置来看,都是当然的主角。《绝涧寒窠图》中的松树在形态上,是以S造型置于一处平缓的山石上,迎风而立,动感十足,右边一石高耸,仿佛在竖耳聆听,两者一动一静,形成了鲜明的对比,旁边再无其他累赘之物,仿佛黄山云海皆在松下,表现出不屈不挠的刚耿傲姿。汤燕生题此轴有“虬龙夭矫张鳞鬣,疑是僧敲破壁飞”之句,其意颇契合。

与《峭壁孤松图》和《绝涧寒窠图》只画单株松树不同,《黄海松石图》中有五棵松树,画面左边为一凌天峭石,犹如巨峰倒挂,右下角立一高一矮两株石笋,峭壁与石笋之间由两棵松树连接,其余三棵植根于岩端。松树根都外露,树干或倒垂或昂扬,生龙活虎。《爰日吟书画续录》卷三评此五松轮回离奇,奇崛拗怒,偃蹇盘空,真

是直指读者心梢。

在黄山松这一题材上,弘仁竭力要刻画的是松树的雄劲刚强之态,给观者的感觉始终是躁动的,而非安静的;是争斗的,而非和平的,表现了“一种历千辛而不磨的顽强的生命力”。

剔尽甜媚 阳刚秀润

要评价弘仁的画,就不得不提倪云林。弘仁像云林,又不完全像。倪弘两人在高逸、清秀、冷寂中不乏相类之处,然于一松一石、一丘一壑之间,弘仁又自有其生气与苍厚、雄强与刚猛的力量,这是与倪瓒的清淡、荒寒与萧瑟至极截然不同的。倪画仅在一河两岸之间,而弘仁却远在干岩万壑之外;倪画不求形似、逸笔草草,弘仁奇纵多变、法度森严;倪画萧条惆怅、不胜荒寂,弘仁则在冷静之外,凛凛然有一种倔强拗怒、偃蹇道劲的生气与雄强劲健、至阳至刚的正气,他的画,没有丝毫甜媚之气,而是在平静的表面之下,蕴含着生动、搏斗、压抑、几欲磅礴而出的力量。

所以,弘仁的绘画介于阴柔与阳刚之间,既不偏于阴柔,也不偏于阳刚,是阴柔之中含着阳刚,阳刚之下蕴含阴柔。因为美是可以并存的,不仅是类似之美,还有看似矛盾实则统一的美。动和静没有截然的分割线,柔静并不意味着不可以刚强。弘仁的画,不仅冷而静,空而寂,而且静而不死,外柔内刚。他的不粗头乱服,有“空山无人,水流花开”的古古之静,而他的规整和秩序,又是倔强拗怒、偃蹇盘空之力量的积蓄。从弘仁的黄山图画本身去看,无论是横空出世、拗怒倔强的松树,还是刚刚饱满、空灵实则盛放的山石,都一一展现了这对矛盾却又互相胶着的美。