

中国画写意性初探

刘 臻

(西北师范大学敦煌艺术学院 甘肃 兰州 730070)

【内容摘要】写意性是中国画乃至中国艺术独具的特点,是中国画家追求意象,表达情感所特有的方式。它源于中国数千年的文化积淀,尤其是古老的儒、道、释传统哲学。写意性也是中国人物画、山水画、花鸟画的精神本质。在中国画不断创新、发展的今天,对写意性传统的再认识、再发掘对我们今后的国画创作有着警示和指导意义。

【关键词】写意性 文化 人物画 山水画 花鸟画

中图分类号: J212

文献标识码: A

文章编号: 1007-9106(2007)01-0103-02

写意性是中国画乃至中国文化的一大特点,它既是艺术家的艺术理念,也是艺术作品所追求的最高境界。与西洋画相比,中国画不对形象作逼真摹写,反对机械地再现自然,而重意会、传神,重内在精神的体现和生命的主体精神,强调写心、写情、写志。与西方求真穷象的“镜像”绘画相比,写意性是中国文化乃至中国绘画独具的特点,也是中华民族特有的艺术观。

一、写意概述

据汉《说文解字》,“(写)由‘冫’和‘寫’组成,‘冫’乃交复深屋”,“寫”乃“鹤”也,鹤居深屋与鸟困牢笼无二,自当出之而后快,以抒怀抱。这便是从字面理解“写”的原始意思。“写”,通常与“心”与“情”有关,《小雅》曰:“我心写兮,抒写其心也”。《玉篇》:“写,尽也,除也”。古人又曰:“盖写形不难,写心唯难”,又“意存笔先,画尽意在,所以全神气也”(张彦远《历代名画记》)。故,但凡宣泄、倾吐皆曰“写”,故,做画写字皆曰“写”,写之为快。“意”《说文》“志也,察言而知意也,从心。”即一个内心所想所欲者,无论志、性、情皆属意的范畴,情致、意趣、意想、情感等。写意即艺术家表达、宣泄内心的情趣、思想、志趣、感情等^[1]。

尽管中国画有工笔、意笔之分,简笔和繁笔之别,山水、花鸟、人物之类,但写意性则一直作为一种治学理论贯穿于整个中国画领域,我们所说的写意并非专为区别工笔而言,也就是说,工写不是绝对分开的、对立的,工笔同样具有写意性,它传达的是画家内心的志趣。

宋苏东坡说:“观士人画如阅天下马,观其意气所到耳”。元黄公望也说:“画,不过意思而已”。“意足不求颜色似,前身相马九方皋”,此时的形象已经退居次要的地位,传神写照,才是画之重点,元画家王冕有言:“我家洗砚池头树,朵朵花开淡墨痕。不要人夸颜色好,只留清气满乾坤。”对梅清气之意的追求,而舍却颜色(形似),这正是对意的追求。倪云林曾说:“逸笔草草,不求形似”,以及白石老人的“妙在似与不似之间”,皆指此意。“写意”“不求形似”并非胡涂乱抹,“寥寥几笔,自矜高简,或重床叠层,一味颠预”(明,王绂《书画传习录》),而是画家在深谙形象的前提下,惨淡经营的结果,正如魏晋玄学家所说:“立象以尽意,得意而忘形”是也。

二、写意与中国文化

形成写意特征的中国艺术深深地根植于我国数千年的农耕文明和它所蕴藉的哲学思想及儒、道、释三家的文化精

神。对自然的亲和,天人合一思想内在的要求,使得我们不把自然作为对立面而改造,而是在重视客观现实的基础上,对事物的认识往往只是在“道”、“理”的层面作形而上的思辩,而不是作无止尽的形而下的实证、思辩、追求^[2]。儒家中庸求善,道家过犹不及,佛家吾心即佛的讲求,形成了既重视客观实现,又重视主观随意的思维模式,绘画观念既不满足于“太似”的肤浅认识,又不坠入“不似”的无规则游戏,它是在抽象和具象之间的一种艺术,在这种艺术绘画中具体形象已式微,留下了结构、节奏、韵律、均衡等因素,这些形式因素是绘画的本体意义,也是绘画的内在精神,摒除自然物象的附着,专门经营绘画的内在精神,中国画既不想使主体式微,又不愿招致异化,写意绘画就历史地处在“妙不可言”的位置,“似与不似之间”。正如白石老人提出“太似则媚俗,不似则欺世”。写意画家们清楚地意识到“似”的局限性和“不似”的泛规则性,及二者之间的相对合理性,写意绘画,基于我国独特的人文背景和哲学精神,自为地栖身于这块天地之中^[3]。

三、写意在绘画中的具体表现

(一)人物写意

中国古代的人物画讲求“传神、写真”,主张以形写神、神形兼备,顾恺之“传神写照,在阿睹中”,始终把“神”放在第一位。汉刘安《淮南子》中指出:“画西施之面美不可悦,规孟贲之目,大而不可畏,君形亡焉”,所谓“君形”也就是主宰着形的神。这些人物画传神论,实则蕴含了对象外之意的追求。在表现技法上,用笔飒爽、自由、通脱,在人物造型上超形夸张。画家结合各种用笔技巧,融入自己的志趣、情怀。如明代陈老莲笔下的人物造型怪诞,身躯不成比例,轻柔的绸衣布纹被画成有棱角的石质感,用独具神韵的线条律动节奏刻画出各种人物神态。如梁楷的《拔墨仙人图》,大笔水墨挥洒而出,人物造型夸张,眼斜嘴歪,耳朵被挤到头的一侧几乎脱离,蹒跚的步履,癫狂的醉态,痴醉的神情,恰恰表现出仙人实则画家豪放不羁、超于世外的个人情怀。《李白行吟》则用极为简括的笔法,飘逸洒脱的线条勾画出诗人潇洒超脱,不屈权势,豁达奔放的品格,流露出作者内心所追求的兴趣、情操。可见,中国画家由于文化底蕴、志向、情趣、审美追求诸方面不同,形成的艺术形式也不同,艺术家的心意往往不完全是叙事的,而是抒情的;不是说教的,而是形象的;不是具象的,而是抽象和半抽象的,可以随心所欲地描绘出人物特有的神韵,朴拙高古。在人

物造型上,画家根据自我理解进行创作,对人物动态进行自由发挥,造就象外之象,抒写胸中之气,为此,常将古代武士形象描绘成头脑不分,虬须云鬓,狮鼻方口,双目圆睁,表情狰狞,力求表现出一种摄人魂魄,威不可挡的力量。看上去似乎与常形相悖,却传神达意,神完气足,这正是中国艺术独特深邃之所在。正所谓“自然物象只是示意的符号,是笔墨招之即来,挥之即去的奴仆,笔墨不仅要为心中之物象(心象)传神,更主要的是为主体情愫传神,即畅神,这种意向表现的似与不似的神趣,是中国画家独有的审美追求。”

(二)山水写意

山水画的形象远在西周就已经出现了,但当时绘画只具有装饰功能,仍属于工艺美术范围,汉代山水画已见端倪,但山水画真正成为独立画科是在东晋到南朝期间,当时居于统治地位的儒家思想从宝座上滚落下来,人们的思想极度自由开放。玄学风气下的人伦品藻,以及顾恺之所谓传神,进而谢赫的六法中的气韵生动都无法安顿艺术家们所追求的庄学精神。加之人的自我觉醒,在中国画家眼里,山则成为有生命有机体的肉,水则成为流动的血。大自然的生命创造出宇宙的整体,成为有情之物,山水形象不仅对人没有压迫感,反而由于自身的“拟人化”,使人的精神得到解放。山水画自然而然地成了一切伟大艺术家追求的,可以安顿生命,精神的理想家园^[4]。山水画的出现乃是庄学精神在艺术上的落实,因此山水画从一开始就为了表意抒情,畅神遣兴的。宗炳在论山水画时说,“望秋云,神飞扬,临春风,思浩荡,虽有金石之乐,璋之琛,岂能仿佛之哉”,“畅神而已,神之所畅,孰有先焉。”谢朓“天际识归舟,云中辩江树。”饮吸山川于胸,抒写情思为介。他们认为“山水有可行者,有可望者,有可居者,画凡至此,皆入妙品。”可见正如苏轼所论:“善画者,画意不画形,善诗者,道意不道名。”

中国山水画写意性特点表现在以下几个方面。

对道的体验和探求。孔子曰:“智者乐山,仁者乐水”,孔子的思想在于体现“道”,“道”是宇宙创造之因,它包括着现实的本质。于是将道赋予世间万物的中国人反过来又在世间万物中求道,文艺自然成为了求道的重要手段之一,“文以载道,才可谓之”,“经国之大业,不朽之盛事”,绘画也如此,“图绘者,莫不劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”(谢赫《古国品录》)。山水画则尤为如此,宗炳提出了“山水以形媚道”(《画山水序》),王微提出了“以一管之笔,拟太虚之体”(《叙画》)。可以这样说,在这一实用理性之下,山水画便具有了探求精神的内涵。一方面画出的山是万物之实境,而另一方面又要在这个实境中表现出画家对世界认知的结果——道。由此产生的中国山水画,明显包含着深邃的哲学艺术观,这与给人以真实自然美的西洋风景,如康斯坦布尔、希什金等油画大师的风景是截然不同的。可是,中国山水画这种特殊功能决定其是写意的。

中国山水画还表现为诗画精神的融合,画面的形似是有限的,而丰富深刻的事理、意趣,只能通过有限的画面求之于画外。诗画一体宋人多有论述,认为画是“无声诗”、“有形诗”,诗为“无形画”、“无色画”诗画交辉,情景互融,更能丰富人的艺术感受。苏轼云:“蓝溪白石出,玉川红叶稀,山路元无雨,空翠湿人衣。”诗画结合,互为融合。王维有诗人情怀,其画“画致高远”,“画中有诗”。形象之外的意则是山水画的最高追求。

此外,山水画虽然也是基于真山水所做的观察和研究,也是面对实物进行勾摹草稿以制作粉本,但中国的山水创作

是离开实物,借助大量的意象思维进行的。六法论中“经营位置”,“高远,深远,平远”的透视以及打破时空界限的构图方式,都要求画家在尊重客观规律的基础上加以主观“经营”,大胆进行提炼、夸张、取舍和概括,使画面反映作者的创意,体现视觉美的规律^[5],如宋代马远、百夏圭的山水画,绘山之一角,水之一涯,外留出大幅空白,来表现空蒙幽远的空间和浓郁的诗意。

(三)花鸟写意

在中国人看来人与自然是互依互融的,自然有灵性,并常从人的伦理道德的观点去看自然现象,把自然现象看做是人的某种精神的表象,由此产生了所谓的“比德”理论,比如中国画中的松、柏、梅、兰、菊、竹等都是比德,松则高洁,梅则孤芳,菊花象征傲骨,兰竹体现脱俗。这种比德思想为中国文人画在以心写意时提供了无尽的源泉。

画墨竹始于文同,他偏爱画纤竹,这种顽强向上的竹子,真是他人格的象征,他以双勾画竹叶,以浓墨写竹叶的正面,以淡墨表现竹叶的背面,用笔挥洒自如,构图疏密有致。另一位画竹能手是“扬州八怪”中的郑板桥,他性情直率,作风狂放,反对虚伪造作,他所画之竹瘦劲孤高,枝枝傲雪,节节干霄,如同君子豪气凌云,不为俗屈。正是他不受羁绊,与俗不合的秉性节操的表现。

画梅之风盛行于北宋,释仲仁始画墨梅,南宋杨无咎为画梅能手,墨色淡雅,造型清瘦的梅花是他不卑不亢性格的写照。元末画梅大家王冕所画之梅清雅脱俗,“不要人夸好颜色,只留清气满乾坤”,以梅寓示其不甘与黑暗腐朽同流合污的精神。

到了明代,徐谓独创泼墨大写意,一改吴门画派花鸟画自然秀润,恬淡悠雅的格调,形成大胆泼辣、乱头粗服的画风,在物象的体面形廓方面大胆地运用宽浅混点的手法,加之用水量,造成干湿、浓淡、整碎、清晰与含混的强烈对比,以表露对现实及生平遭遇的不满,抒写“胸中有一股不可磨灭之气,英雄失路托足无门之悲”。如他的《墨葡萄图》以狂放泼辣的运笔,淋漓酣畅的水墨,画出低垂于枝的串串葡萄,并题诗“笔底明珠无处卖,闲抛闲掷野藤中”,完全是画家激愤之情的表露。又如明末清初的八大山人朱耷,从皇室贵胄沦为逃隐草野的遗民,他一生充满着家破灭之痛楚和对清王朝的刻骨仇恨,他所作之画无论是翻白眼之鱼,还是睁白眼之鸟,还是头重脚轻的石头,无不表现出他白眼人生的态度,桀骜不驯,倔强而不随波逐流的品格。

总之,中国艺术是写意的,中国画是写意的,源于老庄哲学的中国画抒写的是个人情怀,是中国人抒情遣兴的一种方式,作品的思想内涵和审美价值远远超出了所描绘的客观形象本身。写意性是中国画的精神本质,也是中国画独特的艺术观,我们不能丢弃它去进行所谓的“创新”。

参考文献:

- [1]杨健生.谈中国画写意[J].河南大学学报(社会科学版),2001,41(2):78-79.
- [2]张乾元.中国画的混沌美学特征[J].艺术设计史论,2004(2):80.
- [3]袁惠敏.浅谈中国画的“写意性”[J].萍乡师专学校学报,2002(3):98-100.
- [4]徐复观.中国艺术精神[M].上海:华东师范大学出版社,2004:138.
- [5]李志刚.中国画的写意性初探[J].衡水师专学报,2001,3(1):33-34.