

<<对焦中国画>>

图书基本信息

书名：<<对焦中国画>>

13位ISBN编号：9787563398072

10位ISBN编号：7563398074

出版时间：2010-05-01

出版时间：广西师范大学出版社

作者：罗淑敏

页数：160

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<对焦中国画>>

内容概要

国画果真乏味沉闷？

西画难道较国画更具可读性？

罗淑敏身为艺术教授，多年教学经验下深明学生“轻国画、重西画”之因由，遂写下本书，深入浅出地解说阅读国画的六大方法，并辅以大量中西画作比较，让读者对准焦点，进一步了解两者间之分别与欣赏角度之差异。

随着罗淑敏领航的这趟国画之旅，读者将逐步了解国画的承传概念，各种写意笔墨及留白构图，及阅读手卷与人物画之关键事项。

此书本身就是一副画论式手卷——层层拆解有关阅读中国画的窍门，由此轻松地进入中国艺术乃至中国文化的殿堂。

<<对焦中国画>>

作者简介

罗淑敏，现任教于香港岭南大学哲学系，1980年代初追随已故岭南派大师杨善深习画，对中西绘画的发展充满好奇。

1990年到香港大学艺术系修读艺术史。

1998年得其时仍在该系任教的万青力教授指导，进行有关20世纪中国绘画史的研究，博士论文则探讨张大千的艺术与20世纪中国绘画发展的关系。

2005年岭南大学哲学系开设一个全新的视觉艺术课程（visual studio），罗淑敏获聘至今，负责教授中西艺术史、艺术与社会文化相关的课程。

<<对焦中国画>>

书籍目录

序对准焦看画中意第一章 创新与承传 破旧立新的西画 创新非衡量国画的尺 承先启后的转化 临摹之必要 仿古人之风范 从皴法看师承与求变 宋代画院开拓的花鸟传统 文人画家的墨色花鸟第二章 写真与写意 写真与写意之追求 工艺与艺术之分野 形似与神似之画论 中西方写真有异 写真与写意 山水画不是风景画 不求现场感的山水画 中西画的散点透视法 山水画的宏观角度 三远透视法 写意与画外之音第三章 人物画不是肖像画 别具一格的人物画 没有个人特征的人物 拒绝个人主义画像 国画社会学 形似不若神似第四章 留白，空灵的构图 从细节到留白 抽象以言志 虚中有实 白而不空 受西画冲击下的留白 立轴式构图第五章 抽象的笔墨 不容忽视的笔墨 中国毛笔的结构 驾驭笔墨的技巧 画象以外的理想世界 用笔之精准 用墨之通畅 气韵生动 笔断而情不断第六章 手卷的独特旅程 手卷的形式美学 阅读手卷要诀 游离透视法 外在景致 心灵载体后记 传统与现代

<<对焦中国画>>

章节摘录

（节选一）从皴法看师承与求变五代、北宋的山水画大师，由于他们的儒、道思想背景，他们笔下要表现的，并非一时一地的景象，而是大自然的宏伟气魄。

因此，这个时代的山水构图，大都是顶天立地式的布局，把整座雄伟的山、远望无际的景观，展现在观者眼前。

这时期的山水画家还会用不同的笔墨技法，表现山石的各种质感与线条变化，这些笔法，我们称之为“皴法”。

五代、北宋的山水画大师，各有自己独特的“皴法”。

例如董源喜欢用一条一条长长的线条，来表现江南山丘的质感，他这种状似麻丝的线条，后人称之为“披麻皴”。

巨然早年曾经师承董源，他在董源的“披麻皴”之上，再创“矾头皴”，那是画在山峰之顶，状似馒头的笔墨造型，用来表现山峰之巅、树丛之间露出来的岩石。

另外，董源和巨然又喜欢在山石之间，利用墨点来点出远处的丛林和树木，这些点墨的手法，我们称之为“点苔”。

“点苔”往往使画家笔下的山峦，看上去有郁郁葱葱的感觉。

后来宋代的米芾、米友仁两父子，尝作江南湿润迷蒙的山水景致，他俩承继董、巨的用点，以横向的“点苔”加以变化，后人称他俩的“点苔”为“大米点”和“小米点”。

除了董源和巨然，五代、北宋的山水画大师，还有李成、郭熙和范宽。

这三位画家属于北方的画家，他们笔下的山水，多是中国北方的崇山峻岭，尤其强调山的质感，石多于树，且多怪石嶙峋，至于树的造型，往往亦枝多于叶，寒冬时节的树木尤甚。

李成便是以画寒林景致著名，他笔下的山水，多是凋零的树木、孤寂的怪石。

他善用尖削而锋利、状似蟹爪的笔触来描绘树木枯秃的形态，表现那份寒冬萧索的感觉，这种笔法，后人称之为“蟹爪皴”。

另一位与李成齐名的是郭熙，他的树木，秉承了李成的“蟹爪皴”，同时，他喜欢用状似卷云层的“卷云皴”来表现奇峰怪石的造型。

至于范宽，他的《谿山行旅图》是现存少数公认的宋代真迹，图中的谿山，秉承了前人顶天立地式的构景，山在画的中央部位，造型有如一幢巨碑，坐落在观众的眼前，让人眼前一亮。

五代、北宋的山水画大师，对于山水的理解，无论是在造型抑或是以山水作为自然生命的抽象表现上，都极为出色。

他们在画面上展现的山水境界，超越了官能上的视觉享受，是一种人与自然浑而为一的和谐景象。

这种开阔的精神境界，为历代的文人学士所向往，也成为日后传统山水画发展的基础。

由于师承和风格相若的关系，董源和巨然常常被后人联在一起，把他俩的风格浑而为一，称之为“董巨传统”；而李成和郭熙的风格，则被视为另一个脉络相连的传统，叫做“李郭传统”。

无论是“董巨”抑或是“李郭”，甚至是范宽的“巨碑式”构图，对于后来中国山水画的发展，都有莫大影响。

五代、北宋山水画大师的笔墨技巧和精神境界，是宋以后山水画家创作时的典范，其中又以“董巨传统”最为后来的文人画家所推崇。

譬如“元四大家”中的黄公望，他的《富春山居图》，画中用了大量的“披麻皴”来表现山丘的造型，又用了密集的“矾头皴”和湿润的“点苔”，来表现山石的质感和密茂的林木，这些笔法，都是直接追仿“董巨传统”的足迹，可见“承传”之重要。

只是，山水画到了“元四大家”手中，大自然的造型和山石的质感表现已经变成次要，笔墨的抽象价值才是画家表现的重点。

因此，黄公望的山水与董源的相比，前者较后者图像化、抽象化，而后者则较前者写实。

事实上，与五代、北宋的山水画相比，“元四大家”的山水画，看上去平面化得多，这正是元代山水画的特征：脱胎自五代、北宋的山水传统，但焦点在于笔墨，表现的是画家的人格和内心向往的理想。

。

<<对焦中国画>>

这些抽象的追求，我们将在“抽象的笔墨”一章中，再作详尽的讨论。

到了清代，临摹、仿古之风大行其道，清初的著名山水画家有“四王”与吴、恽，人称“清初六大家”。

“四王”先前已有提及，而吴是指吴历，恽是指恽寿平。

六人当中，除了恽寿平的花鸟画盖过他的山水画之外，前五人都以山水画见著。

他们的笔下，多的是仿董源、巨然、“元四大家”的山水作品。

这些作品中，无论在构图、笔墨抑或是风格上，既有五代、北宋山水画的影子，也有浓厚的“元四大家”味道，骤眼看上去没有新鲜感，甚至有人会觉得沉闷不堪。

但是，只要我们细心去看，不难发现“清初六大家”笔下的山水理念，与五代、北宋山水画家追求的山水理念，并不相同，他们虽然紧紧追随“元四大家”的笔墨追求，但他们的作品焦点在于笔墨的临摹，以致构图、布局颇为“公式化”，与“元四大家”取法自然的山水画，仍然有很大的分别。

所以说，“清初六大家”的作品，承传的味道虽然十分浓厚，但他们的作品表现的着实是清初的时代气息，他们的艺术成就在于丰富了传统笔墨的内容，六人各有各的特色，而吴历的作品更把西画的影响，引进到文人山水传统之中。

（节选二）宋代画院开拓的花鸟传统传统的中国绘画有三类常见的主题，除了山水，还有人物和花鸟

。人物画的承传与种种，我们将在第三章“人物画不是肖像画”中详细探讨，这里不赘。

至于花鸟画，早期的大师有五代的黄筌与北宋的徐熙。

黄筌17岁入宫廷当画师，他喜欢画珍禽瑞雀，风格细致工整，用色华丽，由于画艺出众，被朝廷赐为三品官服。

徐熙则擅长画野竹、水鸟、虫鱼和蔬果，多用墨，较随意，与黄筌细腻斑斓的风格不同。

徐熙的传世真迹非常少，我们可以参考的，是传为他画的《雪竹图》。

黄筌和徐熙的风格，在历代的古画论中，备受赞扬，对后世花鸟画的发展，有一定的影响。

到了宋代，宋徽宗设立画院，把花鸟画正式列入绘画的类别。

两宋画院的花鸟作品，在风格上追随黄筌纤细华丽的传统，但由于宋徽宗酷爱文学，在他的影响和推动下，宋画院的花鸟画大师，把绘画与文学结合起来，开创了诗情画意的花鸟画传统。

风格上，纤细之余，多了份幽雅和诗意。

试看一幅（传）宋徽宗画的《蜡梅山禽图》，画中一株落尽了叶的蜡梅，由地上节节向上生枝，那纤瘦的树枝上，零星地开着灿烂的梅花，四周点点粉白，表现的是飘着轻雪的寒冬；画中央的枝头上，一对白头翁亲密地依偎在一起，在雪粉中嗅着寒气当中的梅香。

画的下左方，有宋徽宗题的一首诗曰：“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔，已有丹青约，千秋指白头。

”前两句写景，后两句写情，是徽宗自己的写照，隐喻一个酷爱绘画的君王，那种命运弄人的遗憾。

诗中所述的“逸态”“梅粉”“轻柔”“白头”，与画中的形象，互相点题，把画面上的情和意诗化，而画则把诗中的意境形象化。

自北宋开始，花鸟画一直有新的发展，南宋画院秉承北宋的传统，风格细腻雅致，为后来服务朝廷的花鸟画家立下了典范。

例如清代蒋廷锡的《四瑞庆登》、冷枚的《梧桐双兔图》和沈铨的《松梅双鹤》，都有浓厚北宋花鸟画的影子。

但是，只要我们用心去看，清代的花鸟画，毕竟不是宋徽宗影响下的花鸟传统，少了诗意，多了外来的西方影响。

康熙在位的时候，征召西洋教士入内廷供奉绘画，其中以郎世宁的名气最大，影响最深。

现在我们试把清代画院画家沈铨的《松梅双鹤》与宋人的《荷花》团扇相比，前者的空间表现和前景中树石的明暗处理，明显受到西方绘画技巧的影响，而这些都是宋人《荷花》团扇中没有的“新意”

。（节选三）文人画家的墨色花鸟画除了画院的传统之外，另外一个重要的发展，是文人画家笔下的花鸟传统。

文人画家喜欢用墨多于用色，因此大都以墨色来写花鸟，即使用色，也偏向素雅的淡染为主。

<<对焦中国画>>

他们在主题上的选择，往往有所寄托，常见的有被喻为“花中四君子”的梅、兰、菊、竹。

文人借这四种花卉的特性，比喻他们心中推崇的价值。

梅花在严寒中，开得灿烂，有耐寒、坚忍的气质；国兰幽香而不夺目，寓意幽居、不追逐名利的志向；菊花则来自陶渊明的两句诗：“采菊东篱下，悠然见南山”，写出了物欲以外的隐逸境界，文人爱菊花是追思陶渊明的清高；而竹则因为它的竹节和笔直的生长形态，寄意文人应有的气节和虚心。

文人的花鸟传统，在元代以后大放异彩。

明代以画花鸟著名的画家，首推徐渭，此外还有陈淳、文徵明。

到了清代更有为大众熟悉的八大山人、石涛和后来的“扬州八怪”，他们之间有承传的脉络，例如八大山人和“扬州八怪”都有徐渭的影子，而陈淳早年师承文徵明，二人的作品都有一股素淡文雅的气质。

可以想象，传统的花鸟画可以分为两大类，一类是风格细腻、色彩丰富的“画院花鸟画”；另一类是构图简单、以墨和多以“四君子”为题的“文人花鸟画”。

骤眼看上去，传统的花鸟画没有跳出这两个范畴。

但是，只要我们细心分析，便会发现不同时代的画院，有不同的成就。

至于文人传统的花鸟画，构图或许相似，但不同的画家，有不同的用笔用墨，趣味和焦点都落在笔墨的抽象价值之中。

明白了何谓笔墨，这类画会叫人看得心醉，其乐无穷。

总括而言，中国传统绘画的焦点，不在创新，而在承传。

传统国画在历史上的发展，是在承传中演进求变，因此，没有夸张夺目、推倒重来的划时代“创新”感觉。

抛开了追求“创新”的偏见，对准传统国画“承传”的焦点，我们便可以拨开云雾，把传统国画的特色仔细看清楚。

（节选四）临摹之必要由于注重承传，“临摹”是学习传统绘画常见的方法。

古代的画家常说“师古人”，意思是以古人为师，从已经逝去的大师所留下来的作品，学习古人的理念和技巧。

“临摹”其实包含了“临”和“摹”两种学习古人作品的方法。

所谓“临”，是把原画放在旁边，边看边依照原画上的形象，依样画葫芦般画出来。

至于“摹”，是把半透明的纸放在原画之上，把原画上的物象，一笔一笔如实地勾勒出来。

“临”、“摹”出来的作品，要求与原作相似，最理想的“临”、“摹”作品，看上去应该与原画不相伯仲，能够以假乱真。

临摹的目的，当然不在于作假。

临摹是借着重复古人的作品，作为一种训练，务求在复制的过程中，领会古人对于构图、勾勒、用笔、用色、用墨等心得。

一旦临摹完毕，即使作品与原画如何酷似，临摹者也会署上自己的名号，而且往往会在题式当中，记载临摹时悟出来的心得，这类作品常常会以“临某某之作”为画题，说明此画只是一幅临摹的作品。

若果临摹者在临摹之后，不但没有署上自己的名号，甚至还签上原作大师的名号，那么临摹的作品，便成为一幅伪造的古画。

此外，临摹临得再似，也不能超越前人的成就。

对于临摹，造假者与真正的艺术家，有不同层次的要求。

造假者在临摹的时候，注意力主要集中在物象的形态上，目的是要做到看上去和原画一模一样。

但是，真正有艺术追求的画家在临摹的时候，物象的形态只是一个载体，即是说画家是要通过一些形态，如一棵树、一座山、一枝花等，去重现古人创作时对于笔下物象的体验。

对于一个艺术家来说，临摹的目的，是要通过临摹古人的笔法，和笔法展现出来的抽象价值，去领会古人的气度和人格。

中国绘画史中，伪造古画的情况屡见不鲜，根据文献的记载，这种情况最早可以推至晋、唐时期。

伪造出来的古画作品，我们叫做“贋品”。

到了明、清两代，由于社会的经济发展迅速，艺术品在社会上有一定的市场，“贋品”也相应充斥市

<<对焦中国画>>

场，甚至出现了地区性的造假特色，所谓“苏州片”、“河南造”、“开封货”等，是行内人对个别地区所出产的“赝品”的特别称号。

到了20世纪，造假造得出神入化的是张大千，他的造假工夫，瞒过不少学者和鉴赏家，包括黄宾虹、陈半丁，他有不少造假的“古画”，被西方的博物馆误以为是真迹而收藏。

可以说，历史上被人作为临摹对象的大师名家，大都是一些超越物欲、追求精神境界的文人哲者，如“元四大家”的黄公望、倪瓚、吴镇与王蒙，“清四僧”的八大山人（朱耷）、石涛、髡残与弘仁，都是传统画家推崇的临摹对象。

这种追思古人的理念，涉及的有“写神”和“笔墨”两个抽象价值的观念，我们将在后面几章

<<对焦中国画>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>