

吴菲之谈艺录

一个中国画家,如果缺乏深厚的诗文修养,只知就画就画,则不免凡俗浅陋,充其量不过是匠人之作。

别认为用水墨作画就一定高雅,倘若画家的情趣格调不高,就是用水墨作画,仍使人感到俗不可耐。

“人品不高,落墨无法”,首先为人要作风正派、道德高尚、品质优良,然后艺术才能有成就。

在我们中国,画界人多得不可胜数,而最终成功者能有几人?天资不足,可能是一个原因,但不是主要原因,因为勤能补拙。画家一生失败最重要的原因,在于不走正道而误入歧途。

古人说写文章要有感而发,我们画画也要有感而发,自己都不感动,怎么能感动别人?

自然界的花花草草都是在竞争中才生存下来的,所以生命力特别强,特别有生气。我们画花卉就要表现这种生气、野趣,要“天然去雕饰”。过去有些画家画花卉,都是宫廷花园里的花卉,人工气太重,没有一点活气。所以

深入生活,行万里路,对花鸟画家也同样是非常重要的。

做人不可得意忘形,画画却要得意忘形。忘形不是不要形,而是在深厚基本功的基础上,形随意出,形在意。没有形,意也无从表达。功夫未实,狂涂滥抹,自鸣得意,这是自欺欺人。

艺术最忌雷同。我这个人就喜欢求变。流水不腐,户枢不蠹。不变不动,就会僵化,就没有生命力。有变化才能出神奇。特别是你们年轻人,艺术上不要过早定型,即使有点成果,也切不可当作包袱背起来,舍不得丢掉。

满足于一得之功是没有出息的,要不怕大起大落,要敢于大破大立。有所得必有所失,只有舍得失去,才会有大的收获。

能画不难,由能而精实在难,由精而有我更难。有我就是有作者的真面目;有真面目,即一点一拂,各具独特的作风。

作画贵有意境,如同作诗之贵有意境,想非凡人所想,别出心裁。作画也能以无法为法,求不似之似,立意奇险,巧夺天工,方得一“高”

字。一幅画的意境不是自然天成的,必须通过气韵、笔墨、布局等的艺术加工才能显示出来。

作画落笔要凶,以求大局的气势,不可抖抖索索,犹豫胆怯,似是而非。但这种“凶”不是胡作妄为,而是意在笔先,“胸有成竹”。今人作画用笔注重力的表现,然而力贵含蓄,戒浮躁及粗暴之气,否则虽有力量亦觉霸气横行,这是不可取的。

画如一气呵成,自然能够精神饱满,全局得势,而妙趣横生于纸上。但是作画光讲气势还不行,写意画不是不要形象,而是要高度概括提炼,用极其简练的笔墨表现对象的形神。特别是对对象结构的关键部分,决不能马虎。

大胆落笔不容易,细心收拾更不容易,真正的功夫就体现在收拾上,收拾的过程就是深入的过程。只能画一个大效果,深入不下去,就是收拾的功夫不到家。

中国画主要以线造型,称线为笔。一根线可以产生抑、扬、顿、挫,一波三折等变化,又可产生徐、疾、轻、重、厚、薄、刚、柔、拙、巧等感觉。这是中国画用笔的特殊功能。用笔的道理,务去疲软而尚挺拔,除锐滞而贵松俊,绝浮滑而致沉着。

譬如画一线,未落笔时,应如飞鸟投林,虚空作势;既落笔,则如云程发轫,从容而有力;中间部分,尤须挺腕力行,气不可断;收笔处更应藏锋得势,不可轻挑。作画能如此下功夫,自然笔到意随,运合法度了。否则,笔着纸上,力轻则浮,力重则钝,疾运则滑,徐运则滞,偏用则薄,正用则板,诸病丛生了。笔既下灵,以求象物,纵得形似,而神韵索然。笔的操纵虽在手,而雅俗实发于心,古人作画,意在笔先。心使之而腕运之,所以下笔有神,没有一笔不是从心坎中流出,自然能够笔为我用,而笔笔有我了。所以学画的人,想谈用笔,尤其须注意文学诗书金石之修养之功,以求深造!

花卉的笔墨,常因气候而异。画春花,要得滋润含露之意,故宜用湿笔;画秋冬之花,要得其傲霜之态,故以燥笔为之。凡画花卉,要得其迎风、带雨、含露之意态。

作画的笔分硬性与软性两种。硬性的笔如狼毫、紫毫、山马毫等,用它易显笔墨苍老,但能出赤筋露骨;软性的笔如羊毫、兔毫、鸡毛等,使用它,风韵固佳,却易失之于嫩。然而功夫到对时,自能笔为我用而不为笔使。用硬性笔,亦觉其刚健含婀娜,脱尽霸气;用软性笔,亦觉温文而有骨,如绵里藏针。所以老嫩之分在于笔,亦

在于作者能否活用。

双钩以练笔,没骨以练墨,然而双钩也须有墨,没骨也须见笔,如此,方为好手。

用墨能浓而不滞,淡而不薄,干而不浮,湿而不溢,黑而不浊,这都有关于用笔。力透纸背,虽淡也厚;笔笔见笔,虽浓亦活;笔深虽瘦而见肉,笔劲虽肥而有骨;笔无停机,黑处也自见元气磅礴。所以笔不碍墨,墨不碍笔,笔笔与墨会,而后能相生相发。用墨难,用色更难。用墨不当,稍微有点涉俗,似乎不伤大雅。用色不当,则如村女涂脂,恶赖立见。用色以有新趣、得粹美、能深厚为上,有新趣则不落常套,得粹美则无烟火气,能深厚则色相庄严。

布局,就是构图构思法,凭作者的思想随意布置通幅的局势。画家称它为章法,为画前第一关。当落笔吹墨时,须胸有成竹,先定气势,次分间架,次布疏密,次别浓淡,转换敲击,东呼西应,面面俱到,自然水到渠成、随笔涂写。没有瞻前顾后的毛病,而有掉臂游行的乐趣,无疑这可以成为好画。

布局总以灵气往来不窒塞为贵。主要方法不外乎宾主、虚实、疏密、开合诸理路罢了。宾主之位明,则层次分,虽乱头粗服中,也自有条理。虚实二字,尤其为布局所应当注意的,大约左虚右实,右虚左实,为布局的不二法门。虚是难画的,实景清,而虚景自现。虚景就是无画处,实景就是有画处,虚实相生,则通幅皆灵,无画处也成妙景了。疏密是画的散聚法,当散不散则气窒,当聚不聚则神靡。古人说:“疏可走马,密不通风。”这是说局部的布置。至于画的开合,犹如行文的起始,最有关于全局,要以取势为主,放得出,还要收得住,往来顺逆之间,就是开合的所在。生发处是开,一面生发,就考虑一面收拾,自然可以结构严密,而无散漫的毛病,收拾处是合,一面收拾,又思一面生发,则时时留余意,而处处有神了。

凡画欲简,先要求其繁,能繁而不乱,才能简而不空。花鸟画取材,尤贵简而不繁,简则用志不纷,专心于神,一种孤高拔俗的格趣,自然能够显现于纸上,使观者也能够比较容易心领神会,而感到醒目而气爽了。

画面紧的,题款宜松;画面松的,题款应紧。题款起着调和互补作用。切忌题在画眼及画面出气的地方,以免阻塞不畅。

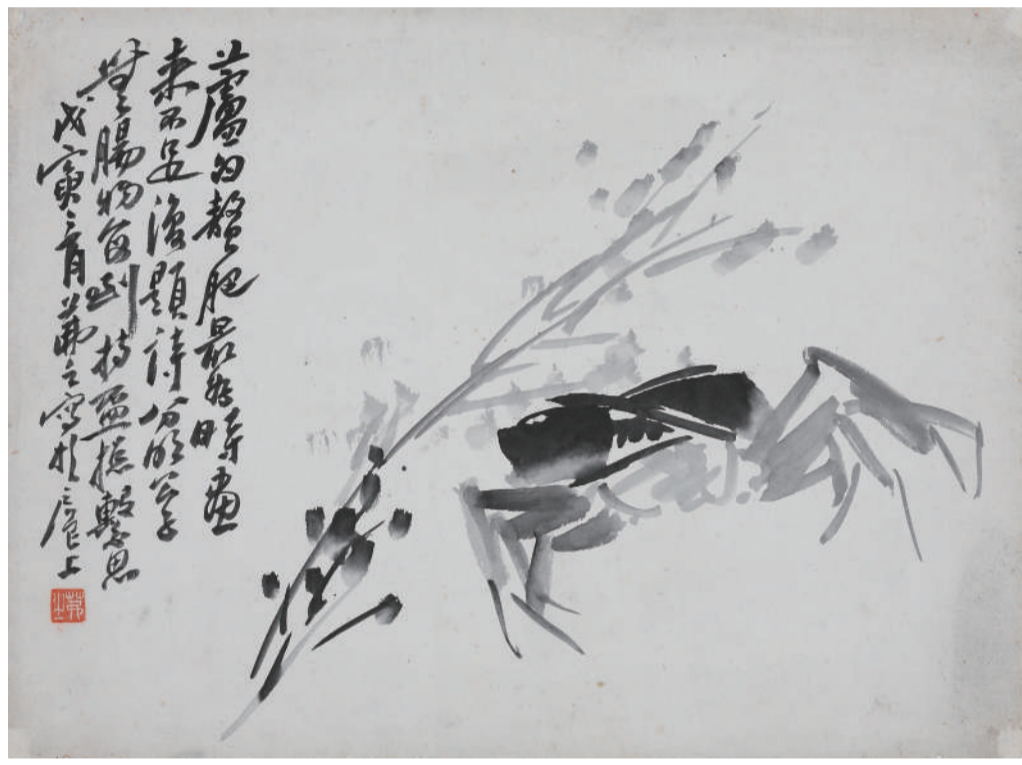
画上的印章,也为款后所当经营的,如果篆刻精雅,印色鲜活,地位得当,也足为画增色。



吴菲之 芝兰博古 84cm x 37cm 纸本设色 1946年

画面上只落了作者的名字,用一方印就够了。如果有长题,可用两方;小的在上,大的在下。朱文在上,白文在下为相称。南印的距离不可太近,近则局促不畅。款有姓,则用名印,款无姓,则用姓名印,以免重复。印有所谓闲章的,用于款题之首,谓之引首章;压在画之下角者,谓之压角章。压角章现在很盛行,它的印文有的用斋、堂、馆、阁,或取闲散别号,或用古书成语,以及诗词断句。关于篆刻的粗细及用印的位置,则须看画而定,写意画篆刻宜粗放,工笔画篆刻宜细巧。

文/吴菲之(摘自《吴菲之论画理与画法》)



吴菲之 芦白蟹肥 32cm x 44cm 纸本墨笔 1938年

艺之成当尽毕生之力

——谈马国强的绘画



马国强,1952年生于河南驻马店。现为中国画学会副会长,中国国家画院研究员,河南省美术家协会名誉主席、中国画学会会长,河南大学美术学院名誉院长,河南省美术发展促进会名誉会长,郑州美术学院名誉校长。

语》中所言:“造型能力是检验中国人物画家水平的第一把尺子,这种能力的获得只有一条路:速写。这真是一条最便当、最简单,又是最有效的路子。速写是我的必修课。早先是为了记录生活感受,准备创作素材,同时也为了造型训练……如今回头来看,水墨画创作上若有些许进步,还是得益于速写。”

对于速写,马国强有自己独到的见解。他认为,速写作为一种艺术创造,本身也是独立观察与思考的表现方式。在造型艺术乃至整个视觉艺术学科体系中,怎么强调速写的重要性都不为过。他时常对学习美术的青年人讲:“无论你是否有缘遇到名师指点,是否有缘进入八大美院抑或其他高校院系,只要给你一支笔一个本子,到生活中去,就等于给你指出了一条通向成功的阳光大道。”几十年来,马国强不管走到哪儿,都随身带着速写本。“没事就画,坐车累了,可以掏出本子画;办公累了,掏出本子画;就连开会累了,也对着自己的手画,领导也看不出你在干啥。这些年,从帕米尔高原到南疆海域,从工厂矿区到乡村集市,我都走到了,走到哪画到哪。”

马国强参加的多次采风创作活动中,他总是一到目的地,把行李放置妥当,就掏出速写本,率先画起来。一线一描、一勾一挑,坚持不

懈、雷打不动。就这样,五十多年来,马国强以大量的速写作“底料”,在工作生活中,见缝插针、滴水穿石般地淬炼了腕下深湛的写实造型功力,在此基础上,对水墨设色、书法线条等进行了艰苦的探索创新。他的创作上承陈老莲、任伯年,又吸纳了黄胄、蒋兆和、徐悲鸿等人的精华,既研究宋代用线之法,又吸收浙派运线特长。作品既有深厚的传统底蕴,又有鲜亮的时代特色。

多年来,马国强对美术人才极力提携推介。他常说,自己的成长受到了多位前辈先生的照拂,除了感恩,还要把“传帮带”的传统继承发扬。马国强告诉我们,中原大地文化璀璨、积淀深厚,绘画可以溯源至二里头文化,特别是北宋绘画影响深远,为我们留下了“根子正、气象大”的传统。新时期,应该用“中原画风”团结河南画家,以“传统、生活、创新、中正”为创作定位,创作出更多的精品佳作。马国强为此特意撰文阐述,“中原画风”的创作思想是现实主义,创作方法是基本写实。其中,“传统”与“生活”解决创作源流问题,“创新”与“中正”则是技法与风格要求。线质、墨韵要合乎传统,融南派水墨淋漓、灵动隽秀与北派苍茫厚重、刚健雄强的特点为一体,从而呈现“蓬勃、正大、刚健、醇雅”的精神追求与艺术风貌。(文/左赞)

在业界看来,马国强水墨人物画的最大特点是以速写、书意入画。正如他自己在《砚边自



马国强 又抢救出一条生命 纸本设色



马国强 等活 纸本设色

藏珍



[北宋]范宽 溪山行旅图轴 206.3cm x 103.3cm 绢本墨笔 台北故宫博物院藏

范宽与《溪山行旅图》

范宽,原名中正,字中立;陕西华原人。因为性情宽缓,不拘世故,所以译名为“宽”。常往来长安洛阳间,是北宋前期的山水画家。

他最初曾经模仿李成的画法,后来自己叹息说:前人的画法,是从物象上直接画下来的,我与其模仿古人,何如直接描写大自然!因此便跑到终南山里住下,虽雪寒、月夜,都不能停止他观察自然、体验生活的活动。

宋人论到他的作品,说他不但能写山水的面貌,而且是“善于与山水传神”。又说李成的画“近视如千里之远”;范宽的画“远望不离坐外”。因为山水画遥远的距离固然难于表现;而那山川雄伟气势的“逼人”,也是很难表现的。我们从范宽的《溪山行旅图》《雪山图》和《临流独坐图》里,都可以看到这位大艺术家是怎样表现了关中一带的山川特点,怎样地为山水“传神”。

至于范宽的《临流独坐图》,不但写了突出的、坚实的山石,还更写了深远的、虚空的溪谷和云气。这画比起《溪山行旅图》来,由于描写对象的不同,笔墨、构图和全部风格上都有一定的差别。使我们从这里认识到现实主义的艺术是怎样用恰当的形式来表达不同的内容;也认识到范宽由于“师自然”所得到的艺术成就。(文/启功)

Advertisement for 'China Painting' magazine subscription, including contact information and a QR code.