

浅析中国传统绘画艺术之形态美

杨婵彬

长沙市一中岳麓中学

摘要：本文通过从中国传统绘画艺术的笔墨书写、墨色运用、布局构图、夸张变形四个方面分析中国传统绘画艺术的形态之美。

关键词：书写；墨色；构图；变形

【DOI】 10.12252/j.issn.2096-627X.2024.01.240

中国绘画艺术在其悠久的历史发展过程中，基于传统审美哲学潜移默化的影响，形成了一套特有的造型观念和表现手法。

一、笔墨书写

董其昌说：“画岂有无笔墨哉（寇元勋，2006）。”纵观中国传统绘画的演变，历经几千年以来的中国水墨画留存了大量的经典笔墨形式语言，为后人研究水墨画提供了丰富的资源和依据。笔与墨应是一个整体，即笔离不开墨，墨离不开笔，是相辅相成的。

第一，笔法。

“笔为墨之帅”，强调以笔为主导，墨随笔动，凸显“实”之态。清笪重光说：“墨以笔为筋骨，笔以墨为精英（笪重光，2008）。”这句话充分体现了笔墨的重要性。用笔的变化在于线，就某种意义来说，笔法是中国传统绘画艺术中最有特质的语言形式。

水墨画的用笔同书法一样，追求中锋圆润饱满，侧锋瑞丽率真，逆锋苍劲老辣等等，具有一种“势”的用笔美。所谓“势”，即有形则有势，并且其又分为两种：笔画在行进中形成的动感和力感。笔法的动感，一方面强调画家在进行创作时，行笔具有流动感，给人以难以抵抗的动态美；另一方面展现局部的笔画的形态美，产生一种虚实结合、一脉贯通、笔断意连的视觉吸引力。而力感则讲究的是行笔的“骨中见势”，既有大张大合强烈之势，又有温婉内敛的舒缓之态，将力感藏于笔形之内，含蓄却不外漏，自然却力感沉实，如同刻入纸张一般。

如因陀罗所作的《寒山拾得图》，观之整个画面，线条舒展，虚实相宜，画家用多种手法来表现这一幅禅机浓浓的场景：禅僧的头发采用吹墨的手法，使头发展现出飘逸之感；而僧侣的衣襟通过阔笔和焦墨展现出了临风而动的轻盈之态；以渴笔书写树木山石，与头发和衣襟的表现形成对比，凸显出苍劲古拙之境。虽寥寥数笔，但让观者深切体会到那超然外物、狂放不羁的禅机妙悟。

第二，墨法。

用墨传始于唐代王维，也正由于墨法的创建，才产生中国传统水墨画，所以墨法也是中国水墨画的重要组成部分。关于墨法运用的理论历代画家的精言举不胜举，清朝方薰在《山静居画论》中说“画家以用笔为难，不知用墨尤不易（方薰，2009）。”足见在笔墨语言中用笔和用墨没有一种是容易的。气韵是在一定条件下，笔墨元素的构成产物，笔与墨二者缺一不可。

墨法的重要性主要有体现在以下几个方面：首先，墨是笔迹的记录，一切的形、气、力非墨无以显现。其次，笔显气，墨生韵，气韵离不开墨法。庄子曾说：“运墨而色具，谓之得意。意在五色，则物像乖矣。”画家通过点、线、皴、泼等诸多形式因素所构成的抽象笔墨，同时通过画家各自不同的审美趣味、画面的构图、线条的韵律节奏，以及墨色的浓、淡、干、湿等诸多因素，巧妙地组合运用，使之达到“虚实共生”的境界。

二、墨色运用

水墨画顾名思义，就是以水墨为主，以水墨的墨色变化取代色彩的作用，但是也并不是意味水墨画就是不用色，合理地运用色彩能使水墨与色彩相辅相成而曾辉，这也是现代水墨画发展的途径之一。自然界的一切物象的视觉显现都是有形、黑白、色彩三者构成的，缺一即不能成物象，所以除了墨色以外，其他的色彩在水墨画的运用，同样是水墨画艺术的重要组成部分。

墨色是中国水墨画表现色彩的主要手法。这种黑与白的纯粹，形成了水墨画最具意味的语言形式，与东方审美哲学中有关阴阳相生的理论有着密切的关系，体现着东方人的审美要求和价值追求。黑与白所带来的视觉审美感受，被认为是中国绘画艺术中的最具代表性的品格。玄就是黑，也是天，墨色可谓是天色，它是颜色中的主色、自然色和母色，它具有能统治其他颜色的功能。故张彦远谓“远墨而五色俱”，“墨色如兼五彩。”充分说明了墨色在水墨中的重要作用。

水墨画中的墨色作为色彩的重要作用是显而易见的，其内涵就是墨色变化无穷的形态和层次感，如果运用得当，则能传达物象之“神”、物象之“韵”。归纳起来，墨色的功能有两条：一是作为色彩起重要作用，二是其中蕴含着丰富的情感内涵，是形式“气韵”的关键所在。因此，深入研究用墨的规律并探索新的语言表现形式，是探究水墨画的必经之路。

传统水墨画特别注意墨色在表现中的重要性，但有时也不排除其他色彩的运用，色彩始终保持一定的地位，并没有完全退出水墨画。在长期的实践中水墨画设色已形成一套独特规律，表现为提出大色的观点，即对大自然的各种色彩，以自我感受为根本进行高度的概括的提炼，要求设色按“六法”中所谓“随类赋彩”的“类”作概括的抽象处理，可是这种处理手法不是对自然事物进行客观描绘，而是为了凸显对象的特性，亦或是为了画面的视觉艺术效果和思想内涵的表现，根据具体的实际情况所做的调整。

随着时代的进步，观念的更新，色彩在水墨画中的运用表现形式越来越丰富，打开了水墨画多元化的局面，西方的科学用色，民间的直率用色以及儿童的天真用色已经成了画家汲取营养的新源泉。合理的色彩运用也已经成了现代水墨画家的共识。值得提出的是，任何画种也不能做到十全十美，有得就有失。西方油画以色彩为主要造型语言，是符合自身规律的。同样，水墨画以墨色为主调，也符合水墨画的自身规律，所以水墨画无论如何发展。观念如何更新，水墨还是水墨画的根脉。我们在不断完善水墨画表现语言的同时，应该发扬水墨画的优良传统，最大限度地挖掘其发展潜力。

三、布局构图

中国艺术家们在进行水墨绘画的创作时，需要重点考虑的一个关键问题就是如何构图。科学有效地处理好各组成要素的关系，是营造出更好的视觉享受空间的必要条件。使原本静止的画面富有灵动之气，从而使有限的笔墨抒写出无限的情怀。构图所涉及的内容很广泛，法则也很多，但万变不离其宗，其核心就是画面感觉要舒服自然。真正好的构图是随意而生，随机应变，法外生发的。

第一，框架和外轮廓。

要进行合理的构图，首先我们就要考虑如何构建框架和外轮廓。画面的框架与外轮廓具有两方面的涵义：第一，框架主要是强调画中元素间的排列顺序的关系，突出的是元素之间构成的正形部分；第二，外轮廓主要

反映的是一个画面的切割的关系，指的是形状以外的负形部分。

在构图中，框架与外轮廓的把握是首要问题。比如画一幅以菊花、岩石、小鸟为要素的花鸟画，首先应考虑的是所给的画材要组合形成合理的框架，同时又要注意框架的外轮廓是否符合于平面构成的原理，一般来说，构建的框架需要认真的组织、安排、提炼、概括，使画整体得势，节奏明确，旋律流畅。

第二，主与次。

构成一幅画的元素是丰富且复杂的，对于画家而言，一幅水墨画肯定存在需要重点刻画的对象，只有真正做到主次关系清晰，画面有强有弱，才能准确地表达出画家的想法和情绪，否则就会导致主次不分，让观者感觉不知所云。

一般来说，处理主与次的方法有很多种，为了使画面的主次关系更加分明，画家会将主体元素形象夸张扩大，将它位于画面视觉中心，周围的次要元素则缩小使其对主体元素起到烘托作用，这样大小相宜、一显众隐的手法使画面的主题更为突出。

为了使画面主体部分突出，还可以在面积和数量上使主体元素以多取胜。此外，通过疏密关系来可以凸显主要部分，或采用色彩区分的方法加强“主”的色彩，以此凸显出画面的主次效果，加大画面构成元素间的距离感和区分度，在画面中构成一个画眼，从而区别出主次关系。

第三，开与合。

开合，即分合，开阖。开有扩张、展开之意；合是聚集、收拢之意。开则设物有法，合则全局贯通，中有转折、承接的关系变化，就如写文章一样，要有起、承、转、合的节奏。构图注重开合，就是要求画面的处理要有聚散和收拢之意。画面以合为主，则会显得画面过于呆板、不透气，而以开为主，则会造成画面松散、没有视觉中心。

在画面整体构成中，一方面要学会展开，这样才能在处理形象上做到恣意洒脱，不受拘束。另一方面展开后，又要收得回，这样才会使画面呈现出张弛有度的视觉感受。开是指画面动势的开启，即矛盾的开始；合则是指画面动势的终止，即矛盾的结束。一幅具有形式美感的绘画，必须要讲究全局的开合，合理安排画面元素的构图，才能产生和谐共生的美感。

第四，呼与应。

呼应指的是元素之间的联系，是画面物象之间存在

的顾盼联系的形式。呼应具有三方面的内容：一是形象上的呼应。它要求物象在体积、位置和方向上与周围元素有视觉联系。二是指的是内容上的呼应。这强调的是物象之间精神上的共性。如在绘画创作中，借助人物与花鸟传达作者的思想的时候，会使这两个元素彼此间产生一种情感上的共鸣。三则一种形式的呼应，要求笔墨、色彩在形式上构成一定联系，统一于画面之中。

开合中有呼应，使画面变化生动且气息融会贯通。呼应既辅助开合，又制约着开合，二者是互相依存，互为前提的存在，缺少其中任何一个画面则会变得结构混乱，杂乱无章。

第五，疏密与穿插。

画面中疏密关系是指元素之间的距离对比关系。而穿插则指的是元素之间的相对位置关系。疏密与穿插是构成画面节奏与丰富韵律的关键。

平均的画面构成是绘画创作的忌讳之处。在水墨画的创作过程中，我们应该将各元素安排得疏密得当，避免其视觉上给人以刻板单一的感觉。疏密要做到富有节奏和韵律，即“疏可走马，密不通风（虞晓勇，2013）。”之意。这是指画面中疏与密要形成有效的对比，疏朗的地方甚至可以纵马驰骋，密集的地方连风都吹不进去。开是学画，章法容易散而空，就是不会运用疏密的规律，特别是密处不知如何去密，不敢放手去密，唯恐画面乱而无序。因此，“疏可走马”就是敢于疏，疏得空旷，疏得简洁，疏得有意境。“密不通风”就是敢于密，密得紧凑，密得丰富，密得有章可循，疏和密忌讳自然主义的平均对峙，要有意识地进行处理。要以疏托密，密中有疏；以密衬疏，疏中有密，疏密有致，方能使画面跌宕多姿，富有节奏之美。

穿插，指的是线或形具有一定距离的交叉。穿插是画面构成的重要形式，它在画面的层次安排和空白处理上都有着举足轻重的地位。清人王概云：“树有穿插，石亦有穿插，树之穿插在枝柯，石之穿插在血脉，大小相间，有如置棋穿插是也（王概，2011）。”因此穿插适宜可使画面紧凑而富有节奏，增加趣味性和艺术性。画梅枝要有“女”字形，画竹叶要有“个”字、“介”字形，画兰叶要有“破凤眼”等等，就是要有意识地使线条相互交错穿插，形成各种不等边的三角形。但是这些穿插关系一定要有大有小、疏密不一，否则会显的杂乱不堪、毫无秩序。

之所以讲究画面的疏密穿插是为了增加画面的完整性，符合和谐统一且具有变化的审美需要。只有在不断

地创作中研究和总结经验，依据不同的画面主题来合理安排疏密和进行有意地穿插，才能达到丰富画面想象空间的效果。

四、夸张变形

水墨画造型是根据意象原理来塑造形象，因而画家在创作中常常会用到夸张与变形的手法，这样做是为了凸显客观对象的特征，增加物象的象征性和艺术性。从根本上达到形与神的统一，营造出形神兼备的绝妙境界。

夸张与变形带有很强烈的主观意味，所谓“借物抒情”、“寄情于景”就是要把画家的自我感受、文化修养巧妙地与客观物象结合起来，其实质是为了使画面的形象能够容纳主观的寓意与情感，要求对客观物象进行一番取舍、加工。如果不采用夸张变形的手法来提炼、概括，就不可能达到“似与不似之间”的妙境。因而水墨画十分重视意匠加工，只有经过长期的积累与修炼，才能达到“化境”。“化境”就是要有变化，只有变才能通“化”，方能传神。

夸张与变形有直接的联系，夸张到极致便视为变形。变形的手法在中国传统绘画里是早已有之，如宋代梁楷、明代陈洪绶、徐渭，明末清初的八大山人和清代的任渭长、任伯年等等无不是变形大家。就一般意义上来说，他们变形的处理手法主要为概括、夸张，但与现代西方夸张因素相较，他们变形所用形式语言是有差别的。水墨的夸张手法，目的是为了传神达意，根据画面所需的对象的客观特征，对其形体规律进行合理地有的放矢地取舍，以此更好地表达出画家的想法。而西方现代艺术中的变形，是为了合乎形式的需要，追求的是纯粹视觉形式的游戏。西方画家的变形是把客观物象完全分解、重新组合、重新构成一个新的形式。是主观的一个非限定形式，与水墨画主客观结合、用意象造型的原理，采用概括、夸张的手法有本质区别。

总之，中国传统绘画艺术，概而言之是一种“表现”艺术，它将世间一切繁华通过寥寥数笔勾勒出来，将人们带入一个“无画处皆成妙境”的幻想境界，使观者与画家到达一种心灵上的契合，获得灵魂深处的洗涤和净化。

参考文献

[1] 尹少淳. 教育观念决定评价技术——对美术教学评价问题的思考[J]. 中国美术教育, 2001(5): 3.

[2] 吴禾. 地方高校民间美术教学体系的建构[J]. 泰山学, 2005, 27(2): 4.