

## 翰墨抒怀

王乘，回族，1994年毕业于中国美术学院中国山水画专业并获文学学士学位，2006年7月毕业于贵州大学艺术学院中国山水画研究方向并获文学硕士学位。中国人民大学继续教育学院艺术培训中心主任，中国人民大学画院副院长，中国国家画院研究员，中国美术家协会会员，中国美术家协会河山画会

副秘书长，中国画学会副秘书长、常务理事，北京美术家协会中国画艺术委员会委员，李可染画院研究员，荣宝斋画院、新疆艺术学院客座教授。出版有《王乘山水画作品集》《王乘写生作品集》《二十一世纪极具影响力画家个案研究——王乘》《王乘写意山水画集》《林泉高致——王乘卷》等个人作品集。

# 有意识性的绘画理念

## ——谈中国画笔墨表现的内在根源与发展方向

王乘

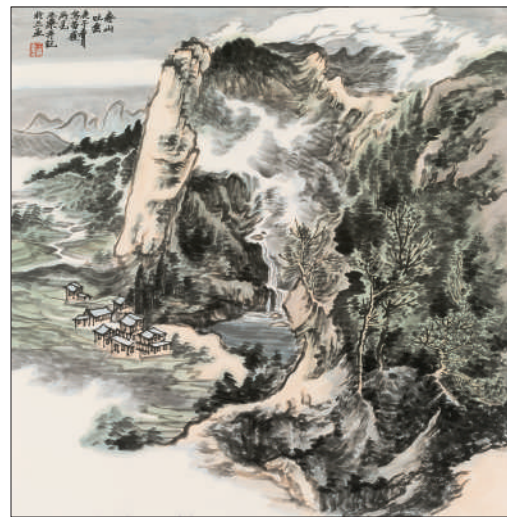
“以境之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画”（明·董其昌《画旨》）。由于中国绘画的传统积淀，以及材料与工具的特性，造成了创造主体（画家）自觉地把握运用笔墨时与身外之境存在差异，这种差异不仅是表象和具象的，而且是抽象的，是心象的差异。也就是个体精神与宇宙的差异，即认识上的差异，情感上的差异。如何实现统一，达到浑然一体，是当今中国画创作中面临的现实问题。

“物有定形，石无定形，有形者有似，无形者无似，无似何画？画其神而”（习苦斋题画·戴熙）。这种主观精神的绝对追求，甚至在一定程度上导致中国画在其具体表现形态上完全脱离形的束缚而达到精神上的绝对体验，对已有图式及符号进行单独提炼，达到极致，以至于传统中国画在其发展方向上，其精神性是占主导地位的。即绘画的主要目的是表现“我”心中的“石”而达到“我”之精神体现。

但是，我们不能否认，这种绝对性追求的实现，是以主体与客体的相互融合为前提条件，在主观精神支配下而实现浑然一体的。否之“然贵乎人自尊，得其受而不尊，自弃也；得其画而不化，自缚也”（《石涛画语录·尊受章第四》），所以“学者须先识仁”。仁者，浑然与物同体……识得此理，以诚敬存之而已，不须防检，不须穷索……孟子曰：万物皆备于我，须反身而诚，乃为大乐。“大”而化之，只是谓理与己一。其未化者，如人操尺度量物，用之尚不免有差。若至于画者，则已便是尺度，尺度便是己。顾子正在此，若化则便是仲尼（见《宋元学案》，541页）。这种只有“浑然与物同体”才能使人格的完善得以达成的理念，促成了创造主体以主观意识与自然相互融合，从而实现主观精神的绝对追求。

而这种绝对追求是需要“理”的主要支撑，也就是说在客观世界与主观意识之间的内心矛盾中所掘发出的深度，往往被“理”的原则淹没，可以想象由人的灵魂深处指向宇宙意识而迸发的感情必然表现为主观意识，是发自内心的对生命的一种感悟，而这种感悟就需要以“诚”的心灵状态对待。大乐才会产生大美，大美是与世俗美有区别的。“天地有大美而不言，……德将为汝美”（《道德经》）。德又是通过化育来实现，化的至理理想便是“理于己一”，这里的尺度便是“理”。由此而分析作用之对象，即物之可分析而灿然有系统者，亦皆谓理之。

“应会感神，神超理得。神本武断，柄形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。”宗炳在《画山水序》中的这段对“神”与“理”的感悟启示了在不失物之常理的情态之下，用“诚”的心灵状态即创造主体的主观精神来创造和表现出其充满生气、生意，具备活泼之质的艺术。而“诚”的这种心灵状态所要体现的主观精神便是“真”。或者说“诚”即是“真”，但“真”不是“似”。“真”与“似”之间有严格的区分，荆浩



《春山吐云》 中国画 王乘 作

在《笔记法》中写道：“似者，得其形遗其气；真者，气质俱盛。”“似”在这里只是表面的相像，没有内在的生命，而“真”却包含了事物内在的生命与本质。哲学上的“真”，也可以说“造理入妙”的津梁便是“意”。“意”在道家既是一种主观心智的意向性，又是一种准超验的客观境界（象、境）的叠合，所以它的重要性在于，“意”是感性个体通达绝对的道性的途径，是个体有限性进入超个体的无限性的津梁。这个途径又是通过“悟”来达到的，中国艺术除了把握被表现对象由外而内的一种单方面精神要求以外，更重要的是强调建立在中国传统哲学基础上的一种内在主观精神体验。即人的价值，人的心灵及修养与世界万象浑然一体而到达“真”的境界。在求“真”的过程中，有意识性的绘画理念就成为了创造主体及整个中国画的内在根源。

而董道《广川画跋》谓：“观物者莫先穷理，理有在者，可以尽察，不必求于形似之间也。”即对于中国画家来说，就是要了解物之常理并把自己同遍布于自然中的精神活力及其生命运动一致起来，并能自觉地把握运用，不把反映可见之物的外形作为目的，而是从对可见之物存在的外在认识到心灵的感知而达到尽兴。情与景、物与我的相互交融靠完全的主观意识并不能达到，即在画面图式上、具体笔墨的表现上必须遵循“一手伸向传统，一手伸向生活”，抓住其中内在的本质与规律才能实现“可谓得其情而尽其兴矣”，于是中国画家可以在此基础上化静为动，传实为虚，一切无不有生气荡乎其间，一切死物僵态均与艺术绝缘，从而实现真正的“坐忘”与“物化”的终极理想。

而实现这一终极理想的具体途径，是创造主体对自然万物规律性的把握及对符号载体在表现时，有意识的、主观性的总结，对事物外在形态

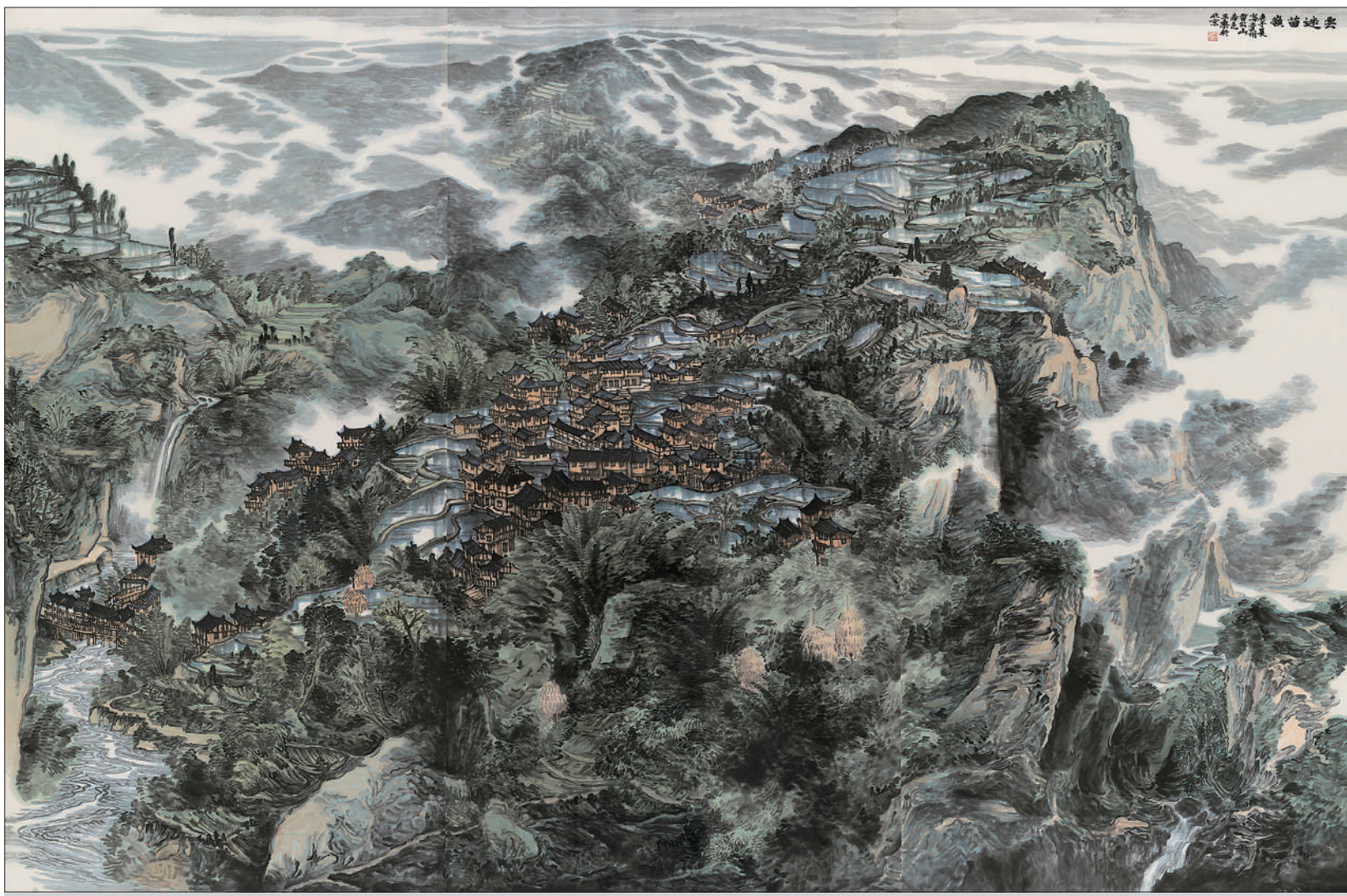
的描摹的目的，是追求表现超出形象之外事物的精神状态或内在特质，它既源自对象自身的丰富性，又依赖于主体的心灵境界，并依靠两者的充分交融而得以生成。是由感物、应心直到传达创作全过程完成后所达到的审美境界。在山水画的创作中，首先是画家通过饱游沃看、现场写生等手段，在大自然中积累了丰富的印象和感受并且与自我之心灵达到和谐统一，即吾人所谓“蒙养”。由此而产生了创作上的冲动，于是对所得的印象和感受在头脑中加以去粗取精、剔伪存真的艺术概括和提炼。整个创作的过程，既是对审美客体的本质美的把握与发掘，也是创造本体思想感情和创作心态的显示和升华，而这二者的有机结合收到的效果是“情缘景而发，景以情而活”，并借助富有感情色彩的、有意识性的艺术语言，笔触的气势节奏，水墨的滋润酣畅，物象的俯仰开合，时空的虚实动静等，予以生动而充分的表现，结构出形与神、情与理、物与我高度和谐统一的审美境界，使观者感受到无论是作品中的艺术形象及构成这些形象表现因素的外在形式，还是创造主体所表达的内在精神，无不充满了勃郁的生机和盎然的诗意。

所以元四家之首的黄公望在其《写山水诀》中强调画家“皮袋中置描笔”随处写生，了解万物生长及姿态的规律。例如画树时要注意树之大小、偃仰、向背、浓淡、繁疏等关系。要求笔墨具体形态不能完全脱离造型并要符合物之常理，而“作画只是个理字最紧要”的“理”，除了要符合物之常理之外，关键在于描绘对象时对笔墨具体形态进行总结，对被表现物象的内在精神的把握并遵循在精神领域已具备的独立审美意味，“夫象物必在于形似，形似需全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔”（唐张彦远语）。故中国山水中出现的规律性的笔法、墨法、皴法等笔墨具体表现手段其实是一种有意识地把中国传统精神与大千世界物象生成规律的一种统一。

笔墨的精神性与具体形态是不断演化、不断扩大、不断积淀的，在每个具体笔墨形态之上都有其精神性作为主导和本源。依附于造型是笔墨具体形态出现的根本，服务于造型是笔墨具体形态的本源。超越造型、构造自我的图式才是根本目的。

这表明中国画笔墨的精神性表现与万物形态的具体表现并不冲突而是在有意识的绘画理念指引下，努力追求统一、同一。所以从荆浩到黄公望再到石涛及黄宾虹直至李可染等历代大师，无不是在对自然万象的深入了解及其规律性的把握总结后，以主观意识为先导，生成符合传统精神及审美情趣的独特笔墨形态，循着“外师造化，中得心源”的绘画基本原则推进发展。

所以说中国绘画的生成环境与特性决定了中国绘画在笔墨具体形态作为精神符号载体的同时，因创造主体的不同而产生千变万化的外在形式。因此，中国绘画中强调一种精神性的品评标准，或者说精神性的、有意识性的绘画理念是中国画笔墨具体形态出现的内在根源与发展方向。



《云迷崑崙》 360cm × 240cm 中国画 王乘 作

王乘 作



《云起万峰林》 125cm × 240cm 中国画

王乘 作



《崑崙山》 200cm × 240cm 中国画

王乘 作