



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

## 谈中国山水画的“程式化”

作者：刘丹 来源：中国艺术报

中国画历来重法度，讲传统。几乎是每一落笔都有严格的要求，要一波三折、用笔如耕，无往不收、无垂不缩，要平、圆、留、重。用墨则要以墨为彩，墨分五色以及各种用墨技法等，都是从笔墨运用上提炼、概括出来的规律。笔墨如此，在造型上更为讲究。人物画的各种描法，山水画的各种皴法，花鸟画的各种勾法、点法，无论是工笔还是写意，都有一整套的操作规范。特别是诗、书、画、印的有机结合，更使中国画具有综合性的艺术特点，形成一种趋于完美的程式。

相对于西画，中国画对程式的运用远远超出西画，成为中国画的一个重要特征。在中国画中，画面的构成、线条的运用、色彩的配置乃至形象的创造，都具有相当的程式化的成分。仅就山水画而言，其山、石、树、水、云等表现技法均是以程式化为基础的高度概括的表现形式。例如，山石的各种皴法有：斧劈皴、披麻皴、折带皴、解索皴、钉头皴、豆瓣皴、荷叶皴、云头皴、马牙皴、米点皴等；树叶的各种点法有：个字点、介字点、梅花点、胡椒点、垂藤点、仰叶点、大混点、小混点、平头点、仰头点和各种双勾夹叶点等；以及为把握整体画面效果而提炼出的“三远法”、“以大观小法”、“跑马透视法”、“鸟瞰透视法”等，甚至具体到每一棵树、每一块石都有比例形态上的要求，如“丈山”、“尺树”、“寸马”、“分人”、“石分三面”、“树分四枝”、“松皮如鳞”、“柏树缠身”、“仰为鹿角”、“垂为蟹爪”等。这些都是古人长期对自然界观察后结合自己的艺术实践，总结归纳出来的以本质结构区别常态的简练生动的程式化的艺术语言。

值得注意的是，传统程式化表现技法虽然闪烁着历代艺术家的智能，但决不是万能的灵丹妙药。传统当然要继承，却不能盲目继承。中国画从来都是重写意、重表现，但以成法“套”画只会千篇一律，以意作画方能各有特色。如一味地套用程式化，就很容易误入公式化的圈套，变成教条主义，落入形而上学的陷阱。程式化的东西越强，产生公式化的可能性就越大。程式化一旦游离了创作主体的情感与创造精神，就变成了毫无艺术生命的公式化。如果简单地运用程式，高度凝练的程式也就成为僵死的公式。

程式化表现技法实际上是一种高度概括的、高度成熟的、具有相对稳定程式而又符合形式美规律的，用以丰富作品内涵和加强艺术表现力的一种特定的艺术语言。这种艺术语言是特定历史文化的积淀，它的形成受民族、地区、文化传统和审美观念的制约，它是历代艺术家经过长期的艺术实践与理论相结合的产物，也是中国画发展到一定高度的必然产物。

程式化表现技法来源于传统的美学思想。中国画的美学思想尤受老庄的“天人合一”、“阴阳相克相生”的哲学思想影响最深。中国山水画的先驱们很早就意识到中国画创作过程是一个主观与客观相统一的过程。程式化表现技法看似写形，实则是超越具体物象的模拟与再现。1000多年前东晋的顾恺之在他的山水画文献《画云台山记》中便提出“传神”、“迁想妙得”、“置陈布势”的主张，并且形成了以谢赫的“气韵生动”理论为代表的中国画的审美标准。

### 热门文章

陈醉：人体模特儿与裸体艺术

源于生活、高于生活

张彦水墨山水写生的追求（图）

当“中国君子”面对裸体艺术

怎样看美术反映生活

对中国画艺术发展的几点思考

钟涵：写实油画问题提纲

从社会学角度看上海“画家村”

吴冠中的大美与不美

中国绘画艺术创新与发展的思考

### 推荐文章

鸥洋：意象油画探索20年有..

王西京：美在对生活的自然和谐

陈燮君：中国当代写实油画的..

中国当代油画创作中的图像修..

身体与情色：九十年代以来中..

雕塑艺术与城市文化

孙克在“何水法2002年福..

中国当代美术堕落的模式——..

中国绘画艺术创新与发展的思考

油画的危机还是油画家的危机

山水画中程式化表现技法的产生是随着山水画的发展而逐步形成并走向成熟的。

过去一般认为，隋代展子虔的《游春图》是中国现存最早的山水画（如今也被疑为北宋复制品）。然而，唐代张彦远在《历代名画记》中提到“山水之变，始于吴，成于二李”，“吴”即盛唐道释画代表人物吴道子。吴道子虽以宗教人物画著称，但由于他是凭“胸中之气”，“以一日之功”“写蜀道山水”，故称其为“始创山水之体，自为一家”，又是“变山水之体”之人，后相传为水墨山水画的创始人，不足百年便被尊为“画圣”。米芾在《画史》中写道：“唐人以吴集大成，奉为格式。”此后千百年间，民间画工还以其画稿为版本，辗转流传摹写。吴道子用笔的“格式”，张彦远在《历代名画记》里是有记载的：“离、披、点、画，时见缺落”（“离、披、点、画”皆是吴道子线条的表现形式，类似后来的“勾、皴、擦、点”；“时见缺落”指的是线条有断续，即张彦远所说的“此虽笔不周而意周也”。）这里的“格式”其实就有前面所讲“程式”的意思，但此时的“程式”还不完全是我们今天所看到的山水画中程式化的表现技法。“二李”指的是唐代李思训、李昭道父子。在李思训的传世名作《江帆楼阁图》中，我们从疏密相间以示山水走势与山石脉络结构的线条，已能看到一点被后人称之为“皴法”的影子。“皴式极简，略似小斧劈”，他的绘画实践，继承和发展了顾恺之“春蚕吐丝描”用线的程式和展子虔等前代画家青绿山水中“钩填法”的程式，并使之达到高度的成熟。同时，他又为后人开创山水画之“山石皴法”这一山水画中最重要的程式化表现技法打开关口。

可以说，从展子虔到李思训是“山石皴法”从无到有的过渡阶段。虽然这一时期山水画中的程式化表现技法还是以“钩填法”与“钩染法”为主，但由此可见，山水画中的程式化表现技法是山水画发展到一定高度的必然产物。

明清以后，中国画坛摹古之风盛行。以“四王”为代表的正统画家，专事模仿，离开古人不敢着一笔，终日画于南窗之下，完全脱离生活，使中国画走向公式化、概念化的绝境。

公式化地去套用技法、成法作山水画，其形成的主要原因有两个：保守势力与崇古思想。而最根本的是社会政治因素。早在五代宋初，山水画就已成熟并达到一个高峰。到了北宋后期山水画创作渐渐出现了“后学者争相临摹”的“返祖”现象。《画继》卷十中有记载：“昔神宗好熙笔，一殿专背熙作。”其时皇族权人好古图，这直接影响到当时画家的创作方向。北宋郭熙总结了前人的山水画创作，写出了《林泉高致集》，其中有这样的记载：“专门之学，自古为病，正谓出于一律。”他主张师法古人，并要求“不同于一家，必兼收并览，广议博考，以使我自成一家，然后为得。”

山水画中的传统程式化表现技法的高度成熟，以至于可以直接用于画面。如若不针对具体画面而死板地套用传统程式化表现技法，则由公式化产生的山水画作品便是“有形而无神”。中国画强调的是“形神兼备”，而“神”主要是来自于创作主体在创作实践中所运用的情感与创造精神。公式化了的东西是没有“创造精神”的，更谈不上什么“情感”。在古代社会“技”和“艺”是统一的，“工匠就是艺术家”。我们今天研究艺术，就“必须把技艺的概念和真正艺术的概念区别开来”。艺术创作如果缺少了创作主体的艺术体验——充分调动情感、想象、联想等心理要素，对特定的审美对象进行审视、体味和理解的过程，那么这一创作过程实质上就是典型的公式化的套用过程。因为它缺少艺术创作中最重要的一环，那就是创作主体在创作中那种苦心经营、呕心沥血、匠心独运之高度概括的创造过程。大诗人杜甫说得极好：“意匠惨淡经营中”，“语不惊人死不休”。

首先，程式化与公式化是在山水画学习与创作过程中如何对待传统的两种不同态度。程式化是既“师古人”又“师造化”，既要“外师造化”又要“中得心源”。而公

式化则是以酷似古人为最高准则。前者如五代时的关全，在“师古人”方面，早年力学荆浩，中年学习王维等唐代画家的画法，树法学毕宏（参考《画史》）；在“师造化”方面，他受了关陕一带秦岭、华山的真实山水感染而“中得心源”，最终形成了“关家山水”的独特风格，后人把他与荆浩并称“荆、关”。

其次，程式化与公式化又是山水画学习与创作中采用的两种不同的方法。程式化是“吸取”、“借鉴”式的用，是学传统取其精而不为其所囿的用；而公式化是刻意模仿或一味地套用，是“一树一石，皆有原本”式的用。程式化主要是用在传统技法的学习，以便于对山水画形式美规律的把握，同时更主要的是为了使艺术语言更加概括和更加丰富。我认为，程式化表现技法在山水画创作时应当“为画所用”，合用则来，不合用则去，切不可盲目崇拜。

第三，程式化与公式化不仅是在对待山水画学习与创作的态度和使用方式上的不同，还直接影响到审美创造中的传达力（即艺术表现力）的不同。山水画传统中程式化表现技法是极为丰富且极富创造技巧的，是山水画的“神韵”在艺术的“物化”过程中最常用的手段。郭熙的画构图变化颇多，早年并无师承，中年摹写李成《骤雨图》六幅后颇受启发，表现技法大进。黄山谷有诗为证：“玉堂坐对郭熙画，发兴已在青林间。”现存他的代表作《早春图》，充分展现了北宋山水画可望、可行、可游、可居的艺术境界。公式化则不然，它没有创造技巧，只是本能地去套用程式，所创作出的山水画作品虽在外形上没什么毛病，但亦属“无形之病”，正如荆浩在《笔法记》中指出的“无形之病，气韵俱泥，物象全乖，笔墨虽行，类同死物”。这里的“无形之病”实乃是“无神之病”也。

第四，程式化与公式化在山水画中是矛盾的对立统一，在艺术实践的过程中也是一样。虽然在绘画创作中反对公式化地使用程式化表现技法，但我认为在习画之初，用类似公式化的方法去学习传统程式化表现技法还是有必要的，因为只有通过这样反复地、刻苦地练习，才能对传统程式化表现技法了然于胸，熟练于手，才能在今后的创作时根据需要“信手拈来”。

第五，程式化与公式化又是内容与形式辩证的统一。内容与形式是哲学上的一对范畴，内容是指构成事物内在要素的总和，而形式则是指内容诸要素的结构方式和表现形态。山水画的内容，是指构成山水画内在诸要素的总和，它包括山水画家创作激情的产生、意象的形成、构思与创作的过程、创造性的理解和运用传统程式化表现技法及作品所传达出的精神等；而山水画的形势指的是构成山水画内容的诸要素的结构方式与表现形态，它包括山水画矛盾运动的存在方式和山水画的外部风貌，它是为山水画内容服务的。由于内容是决定事物的具体方面，形式是为内容所要求的存在方式，因此程式化表现技法作为山水画内容的要素之一，它决定着山水画的形式美。公式化地套用程式化技法作为学习山水画表现形式之一的外在形式，是山水画学习之初的一种手段，其运用的优劣最终又影响以至制约着山水画内容的表达。

第六，程式化与公式化的区别还在于对“度”的把握。我们知道，凡事皆有个“度”。无论做什么事情都要掌握“适度的原则”，一旦超出了度的范畴，“只要再多走一小步，哪怕是同一方向的，真理也会变成错误”。这是从哲学角度谈“度”的问题。虽然艺术不是哲学，但二者之间有着必然的内在联系。哲学是代表着人类理性的最高形式。而作为代表人类感性的最高形式的艺术，对于“度”即使没有明显的“临界点”，可它却有着“范畴”的概念。山水画作为艺术的一个分支，其道理便是这样。当传统程式化表现技法的学习运用一旦违反了“适度的原则”，即变成公式化的盲目套用。传统程式化表现技法在山水画学习运用上亦有个“度的范畴”，那就是：既不可一味抛弃，我行我素；亦不可全盘照抄，刻意泥古。在学习传统程式化表现技法上我们应当用心地去学习钻研历代大师的那些成熟的、高度概括的艺术语言，借鉴前人留下的宝

贵经验，并在此基础上创造性地去融会贯通，同时还要到大自然中细心体味，尽可能多地感受山水画之创作本体——现实中的山山水水给我们的无比的观照，努力领悟“天人合一”的内涵。

山水画发展的历史继承性使山水画这一艺术本体在传统程式化表现技法上得以具体显现。它反映着社会意识形态和人们审美观念的连续性。随着山水画的发展，程式化表现技法从无到有，从描摹自然到表现自然，从具象到抽象亦有着漫长的历史发展进程。

笔墨程式固然重要，但不能代替整个艺术的创造。“艺术最可贵的精神是独创。”直至近代乃至当代，山水画中新的程式化表现技法依然在不断涌现。张大千晚年在原有程式“泼墨法”基础上独创了“泼彩法”，使其作品意境空阔，灵气回荡；黄宾虹早年学董其昌，又改董其昌“下笔轻，运笔缓，一丝不苟，一尘不染”的程式为“下笔重，运笔狠，反复皴擦积染，重用浊墨浊色”的新程式，以达到“淳厚华滋”的艺术高度；傅抱石“酒后狂皴”，发展传统程式“披麻皴”、“乱柴皴”、“鬼脸皴”等诸皴法为“糊涂皴”、“抱石皴”，增加了作品的“活脱气韵”；还有陆俨少的“细笔勾勒云水”法，李可染的“以光现形”法，刘海粟的“泼墨泼彩”法……这些都说明了传统程式化表现技法始终是层出不穷的。

刘 丹 1963年5月27日出生

1982年 考入西安美术学院国画系

1986年 毕业于西安美术学院国画系，留校任教至今

1990年 到中国美术学院山水画班学习一年

现任西安美术学院国画系副教授，硕士生导师，中国美术家协会会员

#### 参展经历

1989年 作品《强光下》参加全国第七届美展

1994年 作品《土坡坡》参加全国第八届美展

1994年 作品《剑门关》参加全国教师美展并获优秀奖

1999年 作品《北方娃》参加全国第九届美展

2001年 作品《大山秋色》参加全国第三届山水画大展并获优秀奖

2002年 作品《山村秋月》参加全国“5·23”展览并获三等奖

2004年 作品《大漠三月》参加全国第十届美展并获优秀奖

2005年 作品《陕南秋色》参加全国第五届山水画大展并获铜牌奖

共有 9 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

#### 相关链接

#### 发表评论

用户名:  密码:  匿名发表:  [注册新用户](#)

评 论:

