

中國畫的速寫情結

The sketch circumstances of the traditional chinese painting

張春新

Zhang, Chun-Xin

教授

摘要

速寫是人們認識和反映自然形態最簡潔、最概括的表現形式，是藝術家最純真、樸實的情感及最具個性的流露，是藝術家真情實感的媒介反映。中國畫講究用線，線是中國畫獨特的藝術形式，第一根線的獲取是往往出自速寫，因為速寫是我們認識和打開自然世界的第一個紐扣的手段。本文通過分析中國畫的“意在筆先”、“線”、“張弛布白”“疏能跑馬、密不透風”、“散點透視”、“意境”等方面與速寫的緊密聯繫，旨在強調速寫對中國畫學習及創作的重要性。

【關鍵字】 中國畫、速寫、意在筆先、散點透視、意境

中國畫的造型基本的元素是線。中國書法的基本的造型元素也是線。同是具有一脈文化內涵的線，由於工具的相當，使得書法同源。因此在書畫的規範要求上，用線特別講究用筆的“提按”要求、線的張馳關係、結構變化。由此產生了既有節奏變化又具韻律生動的一種東方文化特有的審美形式。中國畫有幾千年歷史，發展到宋代，由於文人畫的初顯端倪，“淺降”形式的出現，使創作中線的造型位置得到提高。一種新的中國畫形式凸現了出來——白描。文人畫和白描的出現，加速了線與書法用筆的接近和同步，中國畫對線的要求就更高了。中國畫的造型標準從原來的工筆重彩中分裂出了寫意的新的形式。寫意畫的出現，也使中國畫的造型從嚴謹的“正楷”走向“草書”。畫家對造型的追求更講究“意境”，如齊百石的“妙在似與不似之間”。與此同步，中國畫的造型訓練的諸多因素均起了變化。嚴格對景寫生的白描也因文人畫的興起而變得“放浪形骸”起來，這從清代畫家任伯年的課徒稿可見一斑，中國的對景寫生也變得“快而生風”。中國畫的基礎訓練中速寫變得更加完善和成熟了。在西方的繪畫造型訓練中，沒有把速寫從素描中單列出來，統稱素描。因為它們的傳統表現中均使用三度空間的觀察方法。而以中國為代表的東方“書畫同源”，記錄自己文化歷史的文字屬象形方塊字，它的形式為二度空間，中國畫的表現形式也是兩度空間。傳統的中國畫寫生用的是線描，這與長期中國畫和中國書法對線的敏感是分不開的。“五四”運動前後，西方的三度空間的造型方式進入中國。為區別於西方的訓練方法，中國畫觀察事物的方式多以線為主導的二度空間的認識方法，而速寫在中國畫造型訓練中的地位更加顯赫，並得到中國畫的教學界的普遍認可。現在各美術院校中國畫系的速寫訓練都是各具特色的，中國畫今天的發展已促進了以線為基礎訓練手段的速寫風格的更加多元化。

一、中國畫的“意在筆先”與速寫

在中國畫創作中我們更多提倡“意在筆先”，這樣給作者更多的活動空間，在作畫時有“隨機應變”的餘地，也有利於“因勢利導”。讓中國特有的工具得到淋漓盡致的發揮，水和墨在宣紙上的妙曲天成，筆和人的功力發揮意趣橫生，這才是真正“天人合一”的中國畫最高境界。

速寫的長期訓練能讓畫家作畫時“一觸即發”。畫家在生活中刻苦的修煉，

成筐速寫的積累，使其對形的把握達到了得心應手的境界，在宣紙上能做到“指到哪兒，打到那兒”。畫家心、手、意融為一體，筆一接觸到紙當然是一發不可收拾的了。

清代的方熏《山靜居畫論》中言道：“意遠則遠，意深則深，意古則古，庸則庸，俗則俗點，畫有盡而意無盡，故人名以意遠法，法亦妙有不同”。有一點是統一的，意境的創造最終要落實到具體的主觀物像營造和畫面的構成。形式方面來的，因此形式已成為意境出現的跡化形態。蘇東坡說道：“有道而無藝，物形之心不形之手。”如果沒有長期的棄而不舍的學習精神，沒有知識的積累，沒有技能的多樣化，不僅難以在藝術表現上傳達構成形式而蘊藏的特有美感，甚至會因技能的拙劣而適得其反，更難以達到意境創造中感覺自然，理解自然，超越自然而昭示我的完美境界。在速寫的訓練中，技能的學習是必須下功夫的。速寫的技能作為追求意境的具體創造手段，“意在筆先”則是我們下筆之前的對客觀物像的第一次主觀審視，這對我們提出了三個要求：1、為什麼它會成為我們追求的形體；2、我們追求該物像為表達什麼樣的目的；3、用什麼樣的形式來完成此目的。什麼是物像呢？老子道曰：“道之為物，惟恍惟惚，恍兮惚兮，其中有象，惚兮恍兮，其中有物”。（《老子二十一章》）“物”是指客觀世界存在的芸芸眾生，“象”既是通過自己視覺從客觀中認識的具體形象。恍兮惚兮當然指的就是混沌世界了。

《易傳》中這麼說：“言不盡意”，“立象以盡意”。這就先告訴我們，當言語無法說清的問題，可以立“象”來盡“意”。記住，在這裡“意”作為我們要追求的目的，我們要把它表達出來，“象”就成了一種表現形式。就像我們用中國成語一樣，豐富多彩的成語，卻成了我們表達文字目的的最好形式。“意”作為一種主觀的、個體生髮情緒，與“象”的具體的客觀形態在大世界中相遇，“意”主動地一意孤行，形成了矛盾的統一性，就產生了觸景生情有思想載體的藝術作品。要注意一點，“象”始終是被動的，但往往我們在學習繪畫中，被“象”牽著鼻子走，失去我們自己在藝術活動中應有的主動位子。

“意”的追求不只是由賴於畫家對客觀物像深刻的觀察華悟，而且更有賴於

畫家主體情思的積極活動，“意”的創造中得出觸景生情，還需“外師造化”和用心感悟客觀世界。這只是“意”產生的前提與基礎，還需進一步由造化的感悟進入我們內心世界，在主體審美情緒(包括修養、學識和品格)等因素的作品下，物的“象”與主體的“意”融為一體，才能和諧地成為主客為一的意中之境。

“中得心源”的藝術創造過程，是一個由外及內、由淺入深、心物交融、主動與被動、主觀與客觀、靜與動的藝術創造工程。即是：情生意、意生像、像生趣、趣生勢、勢生意的一個互動關係。前者的一個意是個性意，後面是更高層的意。而“心源”的主觀能動作用，則是“意”產生的主導，因此意境的出現由於主觀的內因——“心源”的差異，從而使意境的創造帶了典型性和個性化的情感色彩。

速寫是“外師造化”的主要手段，而觸景生情則是速寫帶給我們的最大效益。既然是情生意，主觀的感動在前，而提取客觀的物像在後，主觀主動地去揣摩大自然的物像，生髮自己的感慨之情，“觸目縱橫千萬朵，賞心只取二三枝”的源于生活、高於生活的“意”與“象”不是就閃爍其中了麼，這就是意在筆先的妙哉之需了。

張春新作品欣賞





二、中國畫的線與速寫

中國畫講究用線，線是中國畫獨特的藝術形式。在對客觀事物的刻畫中，有著“一線生機”的說法，富有中國文化內涵的線，給了所有造型以生存的機會。線是最簡單的原始藝術符號，也是最複雜的藝術符號，要使它張馳有緒，縱橫得道，還得靠自己的藝術修養，這樣線才會變得馴服而更加有文化內涵。線在造型的行為中，只有形成形體後，他的價值才得以體現。在現實的生活，線是藏在“客觀”之中的。藝術家的高妙之處則是用不同凡響的眼光和手段主動地從大千世界中“抽絲剝線”，提取出一根有生命的能再造藝術世界的線，打造出人類的“精神食糧”。這就是藝術家的偉大之處。

線在畫家手裡是通向自由王國的必然之路，而我們的第一根線的獲取是出自速寫，因為速寫是我們認識和打開自然世界的第一個紐扣的手段，誰也回避不了。要想使自己成為一個創造性型的畫家，就得面對生活，走進生活，高於生活。

線在名詞中是共性的，但在各自畫家的手裡則是完全不同，藝術的價值在於不同，線的存在各異，則正是由畫家的修養的經歷所決定的。正因為線的張弛、繁散、粗細、方圓、幹濕等多因素，也使線在藝術的造型形式中千姿百態。中國畫是以線造型為主要手段的畫種，對中國畫線條的研究是從收集素材，進入生活，我們就開始在把握主觀的線條生命與生活客觀事物存在之間的矛盾關係。中國畫畫家的藝術生命一生均在此中掙紮度過的。速寫的用線個性化是藝術家首先不能

逃避的問題，我們舉例現當代幾個著名畫家的速寫分析線與速寫的關係。

徐悲鴻先生

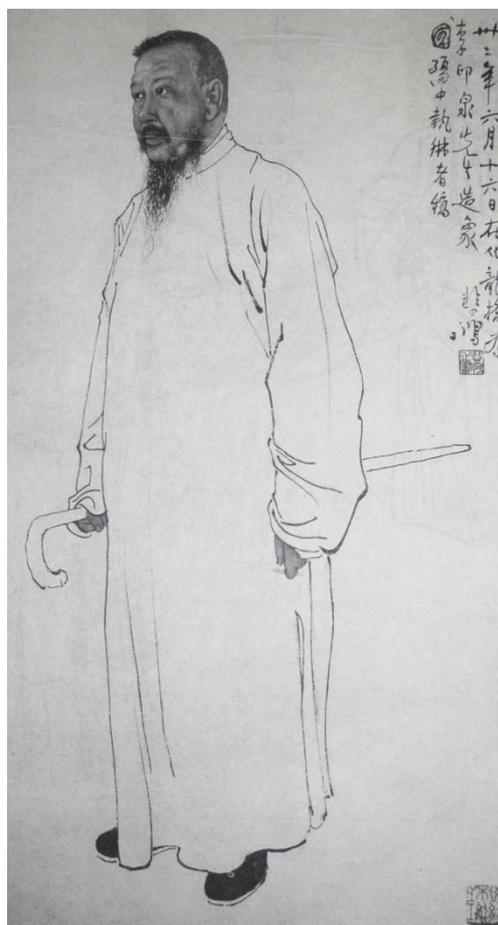
徐先生的線和他的學習經歷是分不開的。早年留法和歸國後從事藝術教育工作中。他的線“眼多於結構和形體”是和他紮實的素描功底是連在一起的。

張大千先生

張先生的線是學古不擬古，線有著陳老蓮的高古之風，有著石濤的怪異而勁拔之氣，再加上瀟灑自如豁達之懷。此線“韌而長，勁而柔”乃至有張先生的欣然命各的“中鋒見背”的挺拔之線。就是先生在後期的實踐中提煉出來的。



張大千



徐悲鴻—李印泉先生像

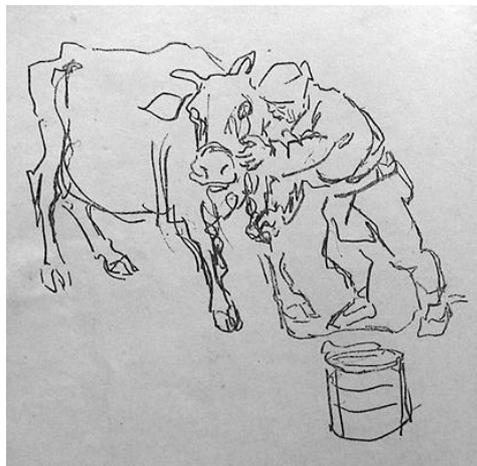
葉淺予先生

葉先生是現當代的美術家和教育家。他特別喜歡速寫，尤其是舞蹈速寫。他

的線和其性格一樣，直爽、痛快。而藝術的直覺賦予他敏銳的眼睛。在他的筆下，線條流暢，“直而准，快而爽利”給我們留下深刻的印象。



葉淺予-秦腔斷橋



葉淺予-飼養員



葉淺予—夏河之舞

林風眠先生

林先生是我國美術教育的創始人之一。蹉跎的生活給予他堅忍的性格。他早年留學法國，特別喜歡印象派畫風。他是一個在藝術上更加喜歡追求形式美的性情中人。抗日戰爭時期，他在重慶度過了八年，他居住在離市區的南岸大佛寺，把自己置身於大西南底層生活中，禍——林先生在極巨貧困中掙紮。大佛寺附近有幾個土窯碗廠，為了生活，他長期為小廠畫碗上的圖案掙錢維持生計。在民間，

他在民間藝術造詣上獲得了豐富營養，慢慢的形成了他獨特的用線。在先生留下的作品和收集素材的速寫中，讓我們見到了“迅疾、光滑、充滿衝動的線。”民間藝術中蘊藏的需要我們去開發的有著身後文化的意識不到的更多的線。

黃胄先生

黃先生則是在後期在生活中，不懈地拼命的畫速寫，他的速寫直接的為創作服務。他一生中沒有在院校裡深造過，素描和速寫在他的造型中基本上是沒有什麼影響的。他的速寫用線直率樸實，尤其在他藝術生涯的後期，黃胄先生堅持用毛筆劃速寫，丟掉了用硬幣畫速寫到創作時造型再轉換成有“提拔”的毛筆作業的過程。這是應該在我們收集素材中提倡的成功經驗。黃胄先生的線不注重顯得一招一式的絕對準確到位，而是反復的重迭的線，在造型上不斷延伸，直至畫面完整。所以黃胄先生的作品筆墨酣暢，積墨奔放，顯得十分厚重，他是典型北方的代表人物。



林風眠



黃胄



周思聰

周思聰先生

周思聰先生是我國著名的國畫家。一生執著，藝術是她的全部生命，其用線是相當精彩的，中國當代著名的美術評論家郎紹君先生是這樣評價的：“筆線慢而多澀，毛而輕盈，拙裡藏秀，有時在加礮的底子上勾勒，使線形欲斷又連，斑駁陸離，她的行筆不帥，但十分自然。” 這些鮮明的特性在周先生在四川涼山速寫中得以體現，尤其在她生命後期，病魔糾纏著她，她用僵硬的變形的手畫出的線，是周思聰先生一生最完美的線。

速寫在某種意義上來講，它就是藝術家的試驗田，藝術家靈感生髮的想法均在此種產生。尤其是多種線的變化。因為該變化的母體均是從人生百態的大千世界中破土而出的。花園之所以叫花園，它由無數不同的花組成，線是共性的稱呼，它的存在正式有無數不同的個性極強的經緯線把它編織而成的。

張春新作品欣賞



三、中國畫的張馳布白與速寫

西畫的構圖講究物像的空間關係，中國畫的構圖間就布白，這和老莊的哲學中“虛”有關。中國文化的包容量之大，給中國畫的發展提供了無限的理論空間。中國畫從“虛”的角度來講布“白”，從“白”之中來務“實”。所謂虛虛實實才是中國畫的迷津。虛實，帶給了中國畫的畫面的張馳關係。這個張馳關係包括布白的張馳，物像的張馳，線的虛實張馳，色的賦彩張馳。

布白關係在畫面上一旦張開，“畫眼”的綱一定要拉緊，“一張一弛，乃文武之道。”才是畫家值得注意的。

我們在生活中以速寫為手段收集素材時，對客觀事物的取捨更多地起到鑄造“畫眼”的角色。尤其是畫家在生活中收集的，經過多次提煉的藝術個性符號在這時會發揮更大作用。

清張式在《畫譚》曰：“空白，作空紙，空白即色也。”中國人常講“悟道”，在《易經》中說道：“一陰一陽謂之道。”這陰陽互動形成萬物間的節奏。莊子曰“靜而與陰從德，動而與陽同波。”中國畫的虛實交融，恰是以空白的把握來完成的。

什麼謂之敘事呢？“實者，黑也，黑者，畫材也；虛者，空白頁，只有知白，才能守黑。必須計白當黑。深知白處才能處理好黑處，黑從白亂，虛從實生。”虛並不是無，更是一種客觀形象之外的主觀的無形之形。在布白問題上也要講到被動與主動。西方的繪畫，它的白是實實在在的形，畫者的思維是被客觀的形牽著走的，中國畫的“白”與“黑”的對應是虛與實的交融，是“以虛為實，以虛顯實，以虛求實，虛實相生。”虛是為畫面提供了無限主動思維的聯想空間，這計白當黑的畫面，是黑的矛盾的另一面，他可深萬莫測，也可外延無限，但有一點，白的生存空間是與實同生，同伴，同融。實，是人自認的紮實功力所在，虛，才則是人與天趣交融的意趣所在。虛中有天對造型的呵護，虛是人對大自然的敬仰，在百種我們能見到天的靈氣，在百種我們能見到大自然的幽深。正如清戴熙《習苦齋畫絮》中曰：“畫在有筆墨處，畫之妙在無筆墨處。”肆力在實處，而索趣在虛處。”莊子曰：“虛實生白，”“唯道集虛”。宗白華更是說的好，“於空寂處見佳作，於佳作處見空寂，唯道集虛，體用不二”。真是“此處無聲勝有聲”的藝術境界。唐人說道：“無字處皆有意”，一個“意”字，用的再絕不過。這就是對“白”的最絕妙詮釋。

一般人認為速寫是對生活最客觀的記錄，但我認為應該是自己視覺觸摸客觀事物，而自己主觀感受的第一次記錄。記錄生活有兩種，被動和主動，在這裡指的是主動記錄。在速寫中“取”與“舍”尤為重要。但對布白的訓練是一種計白畫黑的意境訓練，均成重要因素。速寫的過程也是經營位置的過程，白與黑在畫面的張弛得道與否，也是一個畫家成熟與否的重要標誌。

空白既是“置陳佈置”的組成部分，同樣存在著對“白”的造型要求，白不是客觀造型的實體，也不是形與形之間的空白，更不能把“白”當做畫面多餘的部分。白的形狀講決定於自己主觀世界對客觀世界的一次藝術定位的“臨窗妙裁”。所謂大虛求實，大白求黑，計白當黑，就是這個道理了。

張春新作品欣賞



四、中國畫的疏能跑馬，密不透風與速寫

中國畫講究疏密的大起大落，疏要可走馬，密不能透風。即是通過這種線或形塊組織關係使畫面一張一弛產生韻律、節奏。讓畫面跟著點、線、面的疏密組合而跳躍閃爍，讓畫面生動起來。速寫時不僅整個畫面有疏密關係，而且每個形體都有疏密關係。

速寫在這裡展現了另一面風采，大虛大實和密不透風，任何美的事物都具備內容與形式的統一，以及其目的性與規律性的統一，而所謂形式規律，是指生活和自然中各種形式因素及其組合規律。這種外在的具有極強的形式感的組合規律，即體現出的秩序化，不僅在感覺領域揭示了美的本質和規律，是內容與形式水乳交融，組合為一體，而且可以脫離具體的內容，具有獨立於無相之外的審美價值，從而構成形式美。

虛與實正是中國畫重要的形式因素的一對矛盾。潘天壽先生在中國畫的虛與實上有精闢的論述：“無虛不能顯實、無實不能存虛，無疏不能成密，無密不能見疏，虛實相生，疏密互用，繪是乃成。”此當認為在速寫的運用上也是此道理，任何存在的客觀物象已在筆下轉為主觀的造型，造型的存在是以虛實相成，要做到實在而不呆板，實中見空靈之氣；虛不是空洞、無謂，則是空中能見意象之物。速寫尤其是以筆疏意到為一般規律，正是疏密二字一定力爭把握到位。

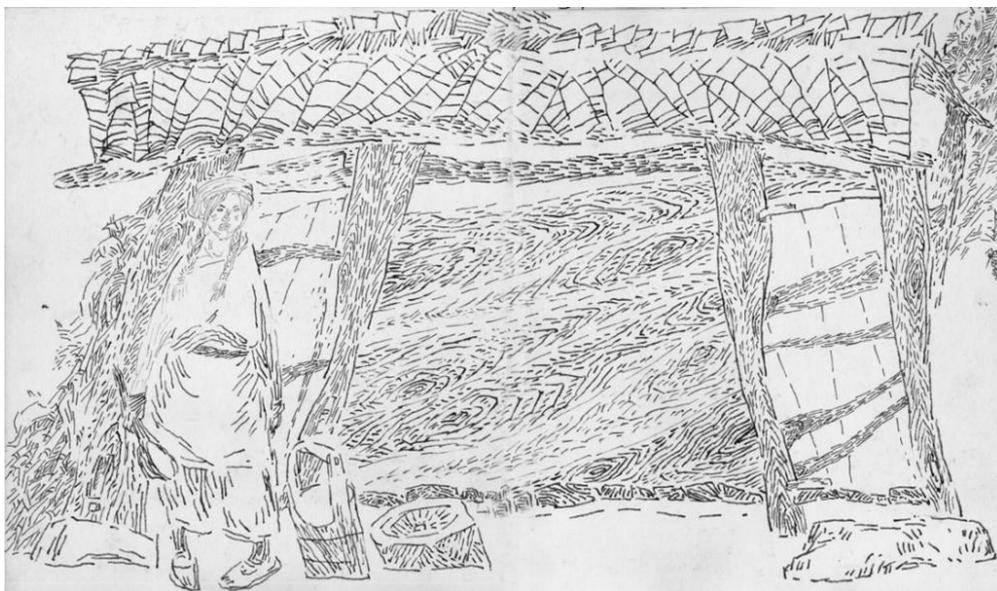
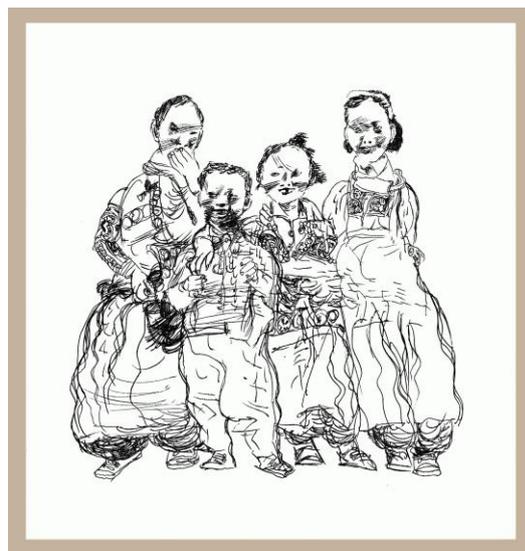
疏密之說在中國畫的歷史發展中有諸多說法，也使疏密二字在美術史山呈現出百花鬥豔之勢。使我們學習起來收益匪淺。清代的惲南天在《鷗香館集》上曰：“人但知畫處是畫，不知無畫處皆是畫也。畫之空處，全域即關，即虛實相生髮，人多不著眼處，妙在通暢皆零，妙雲妙境也。

惲南天道出了虛更難把握。因為虛生髮於實，實到什麼時候該虛呢。現在我們在研究具體畫例時，都認為，畫作過程就該走極端為好。因為走極端才能生髮個性。而藝術的真正價值就在其間——個性。而虛與實也正是促成個性的關鍵。所以走極端則還有個“度”的問題。一味的追求“密”，乃至真不可透風，就無藝術靈氣可言。“疏”也是此道理，陳半丁先生說道“密可走馬，疏可透風。”也是此辯證道理，指密中有疏，即使最密之處，也不妨出奇制勝，有走馬之疏。反之，“疏”應與“白”相同，“白”中有“物”，“疏”中有“像”。而疏應無中有序，序中有馳，馳中有物，則疏而不漏，正如是黃賓虹先生曰之：“密中密，疏中疏，疏中有密，密中有疏”的道理也。

速寫，尤其是中國畫專業同學們，一定要多學中國畫論和熟讀相關書籍，在

速寫中是觸類旁通，虛實相生，繁簡相托，虛中有實，實中有虛，虛實疏密構成了畫面之節奏，既可以互補，又可以互生；虛以實救，貴在隨機應變；以實顯虛，以虛求實，以疏襯密，密中求疏。

張春新作品欣賞



五、中國畫的散點透視與速寫

中國畫的散點透視是祖先留給我們最寶貴的一筆財富。散點透視解放了畫面也解放了畫家，更解放了我們的視野。一有趣的例子：中國畫家和西方畫家各自在兩平米的紙和布上作畫，畫的是“萬裡長江圖”。作品完成後，西方畫家只

畫了長江上的某一點，而中國畫家卻從金沙江畫到了黃浦江，沿岸的每個景點都展視在讀者面前。中國畫的散點透視給藝術家提供了更廣闊的施展本事的空間。速寫在生活中特別在收集素材時，充分利用了散點透視這一優勢。

在大山的深壑中，在大川的泛舟上，一丘一壑無不攬向自己的視野。畫家審美情趣“篩選”著“定格”在自己眼裡的客觀景物，而在畫面上留下自己的主觀符號。“搜盡奇峰打草稿”也得益於散點透視才能成為經典名句。置身於大自然中的畫家可以不遺餘力，自己轉動 360 度的視角空間直取大自然所愛。通過速寫將所用素材全部攬入囊中，而將無用之物，棄之原位不動。中國畫的傳統繪畫的優勢因素在速寫中得到了應有發揮。

散點透視是中國畫藝術獨有的表現形式，是祖先留給我們最寶貴的一筆財富，它使中國畫具有鮮明的民族藝術特色而獨立於世界藝術之林。在畫面形式的變化上和經營物象的位置上，合理的運用散點透視使畫家在繪畫中可以遊刃有餘。

中國畫的散點透視是不固定視點，畫家以遊動的視線來觀察和表現物象，凡各個不同立足點上所看到的東西，都可組織進自己的畫面上來，是一種突破了視域局限的動態展示，不受自然和空間的限制，更多的是重視感覺上的適宜，在觀察物象表現物象上更自由，更具靈活性，空間更大；而西方繪畫的焦點透視是把視點固定在一定的位置上，即在一個固定視點來觀察和表現物象，把客觀物象接近大遠小的透視現象如實的表現出來，這種透視方法受空間的限制，視域以外的物象不能進入畫面，繪畫的表現上也就有了很大的局限性。一有趣的例子：中國畫家和西方畫家各自在兩平方米的紙和布上作畫，畫的是“萬裡長江圖”。作品完成後，西方畫家只畫了長江上的某一點，而中國畫家卻從金沙江畫到了黃浦江，沿岸的每個景點都展示在讀者面前。

自古至今，散點透視在中國畫的表現中得到不斷發展，也更加成熟，它解放了畫面也解放了畫家，為中國畫藝術表現形式、表現手段提供了更為廣闊更為豐富的施展本領的空間。在中國畫中為了突出主題，表現意境，畫家在構圖時不受固定視點的局限，面對自然景物進行寫生時也不受視野的限制，採用移動視點的

觀察方法，水畫家在觀察自然景物時，可以自山前而窺山后，自山左而望到山右，可以轉著身看，也可以邊走邊看，不是靜止的，而是代之以遊動的視點。

宋代沈括《夢溪筆談》卷十七引唐張彥遠的《畫評》說“王維畫物，多不問四時，如畫花往往以桃、杏、芙蓉、蓮花同畫一景”。郭熙在《林泉高致》道：“山近看如此，遠數裡看又如此，遠十數裡看又如此；每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此；每看每異、所謂山形面面看也。如此是一山而兼數十百山之形狀，可得不悉乎？”並指出畫家不應拘泥於定點觀察物象，“人在西立，則山東卻合是遠景。人在東立，則山西卻合是遠景，似此如何成畫？”應移動自身的立足點，從各個角度觀察物象，畫家在觀察選取景物時步步移，面面看的辦法，在對景物進行寫生時，可以根據畫家個人的需要，前搬後挪、東拉西扯、隨意取捨，任意添加，“立萬象於胸懷”，“隨心經營”。遊動的視線和不固定的視點觀察法，使畫家驅山走海，把相隔千裡外的山川景物巧妙地組織在一起，把不同時間，不同季節，不同地點，不同空間景物表現在同一幅畫中使描寫景物的範圍和主觀情意的容量能得到充分的發揮。

北宋畫家張擇端的《清明上河圖》是合理運用散點透視的典範，畫家採用“移動透視”“不定點透視”的手法來處理場景大、人物多的畫面構成，從城郊到城內，從橋上到橋下，從屋內到屋外，表現的場景與物象是以主題立意為主，充分發揮畫家藝術的主觀能動性，正因為畫家合理的運用了“散點透視”方法，在創作時經營位置的空間就更大，變化就更自由，因為它可以不受固定視圈的限制，便於將不能出現在同一空間，同一時間之內的但又相互聯繫著的事物很完整地處理在一幅畫裡，使寬闊的視域容量使表現幅度有了更大的延伸性和可塑性，從而可以更突出、更完整地體現作品的主題思想。東晉顧愷之《洛神賦圖》、唐閻立本《步輦圖》等都是合理運用散點透視的優秀作品。速寫在生活中特別是在收集素材時，充分利用了散點透視這一優勢。

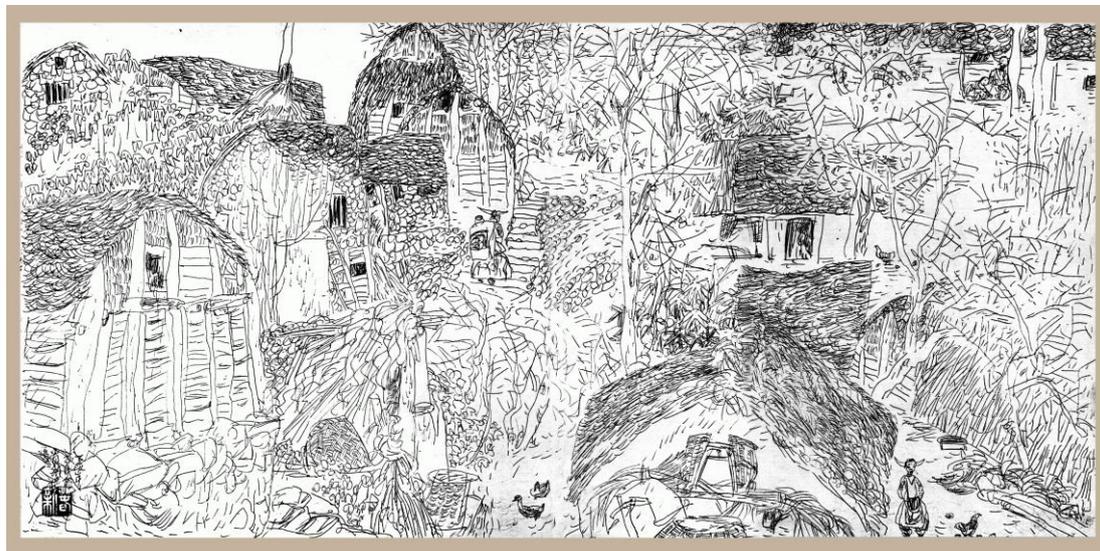
在大山的深壑中，在大川的泛舟上，一丘一壑無不攬向自己的視野。畫家審美情趣“篩選”著“定格”在自己眼裡的客觀景物，而在畫面上留下自己的主觀符號。石洵在《畫語錄·山川章》中說：“山川使予代山川而言也，山川脫胎於

予也，予脫胎於山川也，搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而跡化也，所以終歸之於大滌也。”“搜盡奇峰打草稿”也就是得益於散點透視才能成為經典。置身於大自然中的畫家可以不饋餘力，自己轉動 360 度的視角空間直取大自然所愛。通過速寫將無用之物，棄之原位不動。所以速寫本上，或是已不是自然形態本來面目的“小構圖”或是一棵樹、一塊山石、幾間房子、一組人物動態等等的局部具體描寫，不一定是固定的具體的符合科學的“焦點透視”的場景。

散點透視給畫家在表現形式上帶來極大自由，畫面構圖的幅式也相應的不斷變化。速寫充分吸取中國畫構圖幅式這一優勢，使得速寫的幅式不固定而多樣化，形式變化更豐富，更具特點，如團扇、半扇、冊頁等等。只要是能充分表情達意，就沒有固定的格式和框子，而是隨表現內容的需要擇取最恰當的幅式，這樣也符合了藝術發展趨勢要求藝術的各種表現形式多樣化，中國畫的傳統繪畫的優勢因素在速寫中得到了應有的發揮。

張春新作品欣賞





六、中國畫的意境與速寫

中國畫的意境是東方獨特的一種藝術內涵，它和中國的文化歷史是分不開的，尤其在東方文學中，中國古詩詞對它的影響無處不在。古人對詩畫有這樣的評價“詩中有畫，畫中有詩。”，“詩情畫意”成為品評中國畫的格調的最高標準之一，這也說明中國畫很講究詩意。它給以寫心為主的中國畫基礎訓練提出了老問題：速寫如何追求意境呢？

速寫中的取捨關係著“意境”勝出。速寫對事物除了準確的描繪外，更講究造型的洗練，用線的單純（這裡不是指單線）。在體驗生活中，面對複雜多變的大千世界，主觀的主動是決定著取捨的關鍵，所以提高主觀藝術修養是十分重要

的。它包括美術史學的縱向和現當代的美學橫向發展資訊的瞭解，當然也包括技術層面上新的含量。這能使得畫家對生活保持一種敏銳性，讓自己的畫面從生活中主動脫穎而出。記住：“臨見妙裁”是船，修養是帆。這樣才能“一意孤行”，到達速寫的最高境界。

中國畫的造型手段選擇線，它的形成過程也是一種抽象過程，線組成的形象給視覺留下了無數想像的空間，也是留給了讀者更多的與作品對話的餘地。中國畫的已經要從中國人讀畫開始來講，從宋代折枝花鳥畫開始，中國畫的取捨就已經成獨立裡一種繪畫語言。清代的李方膺題詩曰：“觸目橫縱千萬朵，賞心只取兩三枝”這說明我們畫家面對繁華芬放的客觀世界，能主管的應目會心，特別注意觀察事物中的主動性，既尊重物件但注重“借物喻情”讓客觀事物和主觀的境界，適時的感悟達到一種難隱的心靈契合，以達到作起論風采，一發不可收拾，一吐為快。

中國化的“物為我用”的觀察客觀世界的方法形成了自己獨特的取捨手段，正如東晉顧愷之所說的“臨窗妙裁”，使畫家理性的邏輯分析在這裡與自己直覺的頓悟和主觀的手段達到了一種個性的昇華。在這個客觀世界的空間出入自如，正如黃賓虹先生道之：“窮天地之常理，窺自然之和諧悟萬物之生機，飽遊躍看，冥思遐想，窮年累月，胸中有神奇，造化自為我有”中國畫觀察事物的方法使畫家有了更多更高的主動性和靈活性。

速寫則正是在中國畫的這一觀察客觀世界和主觀取捨方法中，得到進步和完善。

取，我們取什麼呢？1、取形 2、取神 3、取勢

取形：

形是客觀的形，既然用上了“取”字，則是取我們所需之“形”。這種主動性在速寫中更能得到體現。速寫有相對獨立與客觀世界之外的品格。黃賓虹先生說：“對景作畫更懂得“舍”字；追寫狀物，要懂得“取”字。取捨不自人，取

捨可由人，懂得此理，方可染翰揮毫。”黃賓虹先生說的好，“追寫狀物，要懂得取。”“狀”是什麼呢，“狀”我所需之物“賞心只取兩三枝。”

取神：

在中國的畫論中，對客觀事物的審視為之“觀物”，將對自我抒發情感的主觀提取的符號稱之“觀我”，清朝劉熙載在《藝術概論》中闡述道：“觀物以類情，觀我以德通。”前者“取形”為之“觀物”。後者“取神”為之“觀我”。取形是為瞭解客觀事物的結構，造型法則，藝術規律，曉其理，傳物之真。“觀我”則是在於“觸情生情”，是主觀的自己內化情感及精神世界裡將客觀的自然世界的事物轉化為主觀藝術，提供物象依據的行為。讓“觀我”得以昇華為“我神”，使客觀的事物注入主觀的藝術生命。讓“觀我”附體“觀物”。以形寫神即所謂“取神”，就是讓自己的藝術認識和藝術手段成為物象的主體生命。

“觀我以通德”。何為“德”呢？“德”即為“道”，老子認為道是不能傳的，只能悟之。道即是人生最高境界，所以老子有“道之道非常道”之說。為繪畫來說“通德”即是“通道”，是“取神”，也是最高境界，正如“妙悟於神會”。而速寫正是物與我，形與神的樞紐。人類在藝術事件中最先做到觀物進入觀我快感的幸福瞬間就來自速寫。速寫是通向中國畫意境之道。

“取勢”：

“取形”“取神”所說的均為物象造型中速寫的學與悟道理。“勢”指的是對畫面對整體的控制和把握的最高境界。宋郭熙在《林泉高致》中說道：“遠望之以取其勢，近看之以取其質。”我們學習速寫，對客觀物件的觀察方法十分重要，畫面的完整是速寫完成的最高審美指標。所以畫面的整齊尤為重要。郭熙道出了這一道理。告訴了我們如何得到觀察方法。整體尤為重要，“勢”是畫面完整的標準，在畫速寫中我們一定要注意宏觀和微觀的把握。在畫速寫的過程中，自己可在可視範圍內遊移挪換，自由馳騁。以宏觀大的氛圍而把自己與客觀事物置身於其中。讓大的環境打動自己使自己置身於衝動之中，而自己和物象均在大自然的氣場之中，受其氣韻的影響，讓自己融入大自然之中，正如宋陸淵在《雜說》裡所講“宇宙便是吾心，吾心便是宇宙。”把主觀的我和客觀的事物融入宇

宙之勢之中，然後取其勢，而不是得其物而丟其勢。只有把自己的衝動置於大自然中，自己的畫才能有生命，速寫的過程尤其是這樣，畫的氛圍比形更重要，形與勢，勢比形更重要。

取形，取神，取勢，三者幾乎是各不相干。但三者均屬於速寫中不能分割的一個整體，而且是融會貫通。要想把速寫畫的出神入化，三者均是缺一不可的。

速寫的意境和取形，取神，取勢是相輔相成的。當然需要自己的文化修養的完善，包括執著的學習精神。

張春新作品欣賞



總結

速寫是人們認識和反映自然形態最簡潔，最概括的表現形式。它是藝術家最純真、樸實的情感及最具個性的流露，是藝術家真情實感的媒介反映。一件好的速寫作品，無疑是形式與情感的完美結合，是畫家內在需求的情感體驗。它體現出畫家對客觀世界認知的一定狀態，凝結著藝術家與生俱來的精神資訊和審美情結，也表現著人們對美的思考與困惑。好的速寫作品除了造型準確、結構嚴謹、動作、神態生動以外，更多是表現出了藝術家的情感，正如法國繪畫大師馬蒂斯說的：好的繪畫作品最重要的是表達內心的感受和情緒，以一種簡化的方式使表達出來的東西更簡練、更率真，輕快地直接走入觀眾的心靈。人們借助情感，發掘和傳遞著人類藝術的成果，而速寫這門歷史悠久的藝術所擁有的一切豐碩成果，事實上完全融合在藝術家情感內涵的體驗之中。藝術的感悟源於對生命的體悟，對物象本體的深刻體悟是藝術家標舉自我藝術風格的關鍵。速寫的表達過程離不開藝術家悉心體物，離不開獨到發現，離不開藝術家對自然萬物突如其來的審美情感體驗。好的速寫作品不能不歸功於畫家平日仔細觀察物象而爛熟於胸，在自然物象中融入人的情感，在面對自然萬物時以通達物性俯仰天地的情懷來養育自己的心性，用心靈去解讀自然物象的萬般風情。通過對自然萬象的會心體察積澱描繪的激情，陶鑄出屬於自己的速寫造型表現語彙，飽含了對生命的欣賞，陶醉與讚美，表現人之情，物之韻，能以己之心，攝物之情，寫形之意，情之所致不拘於法的超脫。讓物象的氣質和速寫語言品格在畫面上共同呈現，速寫貫穿著對作者自身情感體驗的探求，並進而追求自然與內心的融合、同一。切實的情感體驗提升了速寫再現客觀世界的意義，使速寫在沒有脫離自然，現實的基礎上更加藝術化，是畫家與客觀物象之間一種深厚的神交同構，洗練的藝術形象背後隱藏著畫家對生命的理解與感悟。當一個畫家開始尋求自我的獨立人格和在繪畫中逐漸顯露出自我情感體驗的審美特徵時，也就標誌著他的速寫表達走向了自覺。