

## 解读经典的核心价值

——中国传统绘画的临摹

于秋立

回溯并检视中国画生成及发展的脉络,沿用临摹前贤经典作品的体式研习中国画是洞察其文化品格,推动这一艺术形式进一步发展的必要手段。临摹犹如婴儿吮吸母亲的第一口奶汁一样,最初的标识化记忆将会渗入到她的血脉之中,成为伴其一生的思念。然而,由于近百年来西式(其中的一个时期为单一的苏联式)教学模式的影响,中国画的临摹这一特殊的教学方式受到了很大的冲击。

社会文明的进程是建立在以拓展人的心灵自由为价值标准的认知维度基础之上的。艺术家通过对已有文化内核的领悟,寻找到体现个人价值与整体文化的契合点,形成相对独立的文化意识,逐渐构成具有个性化的艺术范式。讲求“心性”的中国画艺术,强调创作主体的内在品质与“体道”感受,旨在表明其独立性和不可重复性。若在此意义上讲,理应与再现的摹仿(特指中国画作品)保持足够的距离,但在实践中却反其道而行,刻意强调纵向的临摹承袭。这一习画理念从顾恺之《摹写要法》到谢赫的“传移模写”再到近代黄宾虹“遍求唐、宋画章法临之,几十年”贯穿于中国画发展的始终。无疑,它应有更深的意蕴隐藏其间。

对临摹《辞海》如是定义:“黄伯思《东观余论·论临摹二法》:‘临,谓以纸在古帖旁,观其形势而学之,若临渊之临,故谓之临。摹,谓以薄纸覆古帖上,随其细大而拓之,若摹画之摹,故谓之摹。’”该释义具有特指性,意为为了还原原作风貌而采用的资料意义上的追仿抑或因文献搜集的需要对原物的克隆,与在方法论意义上研习中国画“临摹”有着质的区别。

中国传统文化讲求品藻、品评、品味,这表明其价值立场不是正反二元的简单区分,而是重在对个体内心的体察。所以,中国画的临摹,既不是简单的形式上的摹仿,也不是技法上的抄袭、照搬,而是研其法、求其心、体其道,最终达其境,并进一步在其基础上实现超越。

牛顿说,如果说他看得比别人更远些,那是因为他站在巨人的肩膀上。荀子《劝学》亦言:“登高而招,

臂非加长而见者远。”经典作品是指历代大师的聪明睿智凝聚的精华,是经过历史去芜存菁的拣选,包含着巨大而深厚的文化沉积。无数的经典作品,就是艺术发展史上的巨人、高山。临摹,就是让我们登上其肩膀、高山的阶梯。可以说,遴选历史上优秀中国画作品进行临摹、体悟是学习中国画所必须遵循的路径。

“物有本末,事有始终,知所先后,则近道矣”(《礼记·大学》)。通过临摹经典,可以使临者走进历史,穿越历史的尘埃,复原历史语境,进而会通画理。经典的中国画作品,既是中华古老绚烂艺术的载体,又是当代中国画赖以衍生的支点,这是一种文明的贯通与延伸,两者之间,体现着国画源与流的参照。

临摹,还是借助经典参悟咀嚼传统文化内质的过程。对于临摹者,首先面对的是一个技法层面的问题。技法是作品的表象,是一个切入点,继而有一个深化、递进的过程,这一过程较为漫长,甚至会伴随临摹者的整个艺术人生。更重要的是,经典作品让临摹者领略到先贤们的优雅气度、卓尔不群的人格魅力、广博深邃的思想光辉。这样的精神层面的对接,会达成临摹者人格的洗礼与提升。当临摹者与经典面对时,作品那种扑面而至的文化气息,会使临摹者进入一个全新的境界。

一种文化样式自肇始到发展为一个体系,与其生存环境、认知方式、价值观念、文化心理及精神自觉的发展水平密不可分,其内质的特性决定了它自身的延续与发展的方式。绘画作为一门视觉艺术,除约定俗成的一般视觉表现语言之外,创作主体的主观思想与情感意识,必然深深地镌刻其中。冯友兰言:“根据中国的哲学传统,哲学的功能不是为了增进正面的知识,而是为了提高人的心灵。”(冯友兰《中国哲学简史》)中国人观照事物的方式是立足于“道”而返观于“器”,绘画不是由形而下到形而上的升华,而是直接从形而上出发来规范形而下,这成为文人涉猎绘画艺术一贯的指导思想。《庄子·秋水》有言:“可以言者,物之粗也;可以意致者,物之精也。”因而才有“道成而上,艺成而下”(《周易》)之言。相对

于西方传统绘画注重客观反映事物本身与理性逻辑,中国传统文化则推崇打破理性的束缚而纯粹抒发胸襟,体现对事物的认知。

唐志契在《绘事微言》中说:“师其意而不师其迹,乃真临摹也。”临摹,其重点就在于体会经典作品的“意”,临摹者通过“意”的领会,可以从文化心理上建立自信。临摹以达“从心所欲不逾矩”的状态为上,其目的就是在最大范围内掌握中国画的语汇,且能运用自如。通过对经典的临摹,激活其蕴含的活性因子,使临者在文化心理上提升到自主、自由及自信的高度。“遇古人名迹,不必留心位置,但当探讨笔墨,嘘吸其神韵,以广我之见解,所谓食古而化也”(李修易《小蓬莱阁画鉴》)。这里的“笔”和“墨”,不是笔墨之法,而是笔墨之神、笔墨之韵,笔墨之法,只能提高技巧,而笔墨之神韵,则能“广见解”,提高自信,这才是临摹的真谛。

“品”有所得,参悟出经典的作品之所以为“经典”的主导性因素,这是一种超越。孟子曰,“大匠诲人,必以规矩”(《孟子·告子上》),中国传统绘画虽不囿于理性的束缚,然而重视对“度”的拿捏,这就是“规矩”的体现。这种不囿于客观的框范而合“度”的规矩,就是成为经典的主导因素之一。当然,这种规矩并不能让中国画走到西方绘画的“客观”道路上,中国画善于使用一种非客观的语言,极具人为假定性。比如,它多以线为介质,就是因为线相对独立于客观的物象,可以更好地表现画家的主观情感。

黄宾虹注重笔墨探究,临池不辍地研习古人技法,在更深层意义上讲,他并非刻意于传统技法的掌握,而是在洞察技法基础之上找到属于自己的发展轨迹,以使自己有能力继承、诠释传统意义上的笔墨元素并将其光大。这些都体现在他对传统的解读与优化组合上。

王国维《人间词话》有言:“古今之成大事业、大学问者,必经过三种之境界:‘昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处。’此第三境也。”这与中国画的临摹的过程有异曲同工之妙。本质“隐

形”于表象之后,能否透过表象领悟本质,这在于临摹者的悟性,更在于临摹者是否下了“独上高楼”、“为伊消得人憔悴”和“众里寻他千百度”这样的功夫。而下这种功夫的目的,不是对传统技法的掌握,而是在对经典的深刻领悟及继承;进而发扬经典这两个意义上。

其一,中西相异的心理结构生成各自的文化体式,折射到某一具体的文化样式而各具风貌。董中焘说:“世界观、思维方式以及物质材料等因素,造成艺术表现的差异,形成绘画‘体制’的区别。”(董中焘《也说“国画”——与吴冠中商榷》)中西文化的差异导致其绘画价值观相左,从而使东西方绘画的追求也大不相同。中国古典美学贵神似、重写意、达意境,中国文人画的兴起即是这个传统形成的历史折点。由无我之境到有我之境是一次里程碑式的飞跃,从此,中国画不再着眼于客体的形而专注于主体的内在精神、情思与意兴。这种转变,皆肇始于文人对绘画的介入。西方古典绘画重再现,旨在传达一种视觉的精确。东西方这种绘画观念的差异,决定了各自的临摹内涵上的差异:西方传统绘画的临摹取向多限于技法或艺术处理层面,而中国传统绘画临摹的内涵绝非停留在这一表象层面。

其二,守护经典是为了将其发扬光大,吃透经典走向纵深“会得古人精神命脉处”(方薰《山静居画论》),进而提升自己的心境,则是临摹经典的真谛所在,具慧根者可由此踏入大师的心田。中国画临摹的着力点即是习得淡泊出尘、虚静空灵的感悟体式。正如宗白华所描述的:“艺术心灵的诞生,在人生忘我的一刹那,即美学上所谓‘静照’。静照的起点在于空诸一切,心无挂碍,和世务暂时绝缘。这时一点觉心,静观万象,万象如在镜中,光明莹洁,而各得其所,呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的生命,所谓万物静观皆自得。这自得的、自由的各个生命在静默里吐露光辉。”(宗白华《美学散步》)

(作者单位 德州学院美术系)

责任编辑 韦平