

主编 贾德江

当代名画家技法解析

北京工艺美术出版社

孙文铎写意山水



主编 贾德江

当代名画家技法解析

北京工艺美术出版社

孙文铎写意山水



编辑人语



- 1935年出生于吉林省德惠县，祖籍山东省滨县。早年从师吉林艺术学院王庆淮教授学习山水画。现为中国美术家协会会员、吉林省文联艺术委员会委员、吉林省美术家协会顾问、吉林省画院专业画家，一级美术师。
- 1964年国画《画家谱》入选第四届全国美展；1984年国画《庄稼院小调》入选第六届全国美术作品展览；1989年国画《秋忙》入选第七届全国美展；1994年国画《源》入选第八届全国美展；1999年国画《暖月图》入选第九届全国美展。
- 1995年国画《雪铸英魂》（合作）入选《正义·和平——纪念反法西斯战争胜利50周年国际美术作品展览》获金奖；1997年国画《秋艳图》入选中华扇面展获金奖；1999年国画《露气山乡》被邀请参加全国纪念建国50周年山水画大展；2000年国画《山地乐章》、《塞外秋韵》入选中国画提名展。
- 1987年作品《小院》被中国美术馆收藏。1990年国画《秋》参加韩国第八回美术大奖赛（国际展）获金牌。
- 先后在长春、上海朵云轩画廊、北京当代美术馆举办个人画展。
- 多幅作品曾被《美术》、《美术观察》、《国画家》、《中国画》等刊物发表。
- 出版有《孙文铎画集》、《文铎画集》。

中国绘画舍笔墨无他

——从黄宾虹说到孙文铎

· 贾德江 ·

前段时间，我主编了《中国画名家现代画库》中的黄宾虹专辑，以及《黄宾虹画集》、《黄宾虹全集》，经常沉浸在黄宾虹作品的意境和笔墨之中。细细品读，可见他画中东倒西歪的林木和房舍结构，峰头山石特有的“月移壁”的体面关系，富有弹性的中锋铁线左勾右勒画出的“三解弧”、一波三折的线条运动，大量的宿墨点染和积墨渍墨层叠交错带来的特殊墨韵，黑色山腹和林木中空然留白的团团“灵光”，赭石与石绿斑驳对比的互补色以及相收拾全画时的用水，让你无论远观近看，都别有一番天地，别有一种情味。正如龙瑞先生所说“笔法对于黄宾虹来说犹如佛教所说的‘种子’，这粒种子以极慢的速度生根、发芽、长枝、抽叶，伴随着他的学问、道德、阅历、人格一同生长，与他的生命完全合一。”他的笔墨是他作品上真正的生命舞蹈，是超以象外而跃然于纸上的自由元素和生命张力。他也游历写生，观察草木华滋、山川浑厚，他也研究构成的疏密、虚实，所有这些并非不重要，但同笔墨相比，就都属于外在于生命的东西。为了笔墨，山川草木可以随意扩大或缩小，增加或减少，挪前或移后，而不管作品与自然存在相去甚远；为了笔墨，画面可以出现某些客体所无的空白，或多此一举的线条或墨块。他的作品是可以摆脱造型、构成、意境而纯粹从笔墨上静观其美的，没有“五笔七墨”就没有黄宾虹的“浑厚华滋”，只有黄宾虹才能决然地喊出“中国绘画舍笔墨无他”的口号。

近日，我有幸赏阅了孙文铎先生近百幅的山水画作，无论是巨幅大轴的巴山蜀水、黄山

烟云，还是册页斗方的胶东人家、长白雪景，幅幅笔力苍辣，墨彩华滋，满纸生动；张张层峦茂树，云烟变幻，气象万千。看他的画，平实中见深厚，松秀中见洒脱，浑厚华滋而气韵流动，锋芒内敛而光彩照人，其韵致格调于勾勒点染、开合流转之间，衍化为见山见水，见笔见墨，均是孙文铎深得黄氏山水的发趣而内省的结晶。我深深地感到，他是怀着黄宾虹的“中华大地，无山不美，无水不秀”和“文以致治，宜先图画”的民族情结去结构山川之骨，求得山川之气，追寻山川之美的。就此而言，寻笔墨之源，撷情趣之本，表意境之迹，既是孙文铎写意山水画审美品位的美学支点，又是其明晰的个性风格展落的内在动因。

对一件作品而言，语言形态是它的第一生命，语言是表达思想的载体，造型是形态语言



山村露气 2001年 纸本 68cm × 68cm

明代山水大家董其昌在《画旨》一书中曾说：“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。”静静地品读当代著名山水画家孙文铎的作品，深有其感。他的画重笔线墨形之精妙，尤其赞赏黄宾虹“中国绘画舍笔墨无他”的名言，并注重以造化为师、山川为训，不为前人所囿而追求自家笔墨的炉火纯青。他的画崇尚一种混沌之美。这是一种高品位的意境之美，是一种耐人寻味的美。

多年来，孙文铎由笔墨的实践体悟及于中国画学的形上之思，他选择了黄宾虹极富个性的、纯正的笔墨观。他在秉承黄氏“勾勒加点染”一笔墨程式的前提下，在解构写生丘壑境象时，更注重西方美学中的“情感投入”和我国东晋顾恺之的“迁想妙得”理论，更注重对真山实水的“心察”和心灵感悟，把观察的自然转化为体悟的自然，把经历之境转化为心思之境，以混沌的笔墨语言在古雅的风格中流溢出一一种清新的气象。

一。平实中见深厚，松秀中见洒脱，一种取向高远、品格超逸的山水画思想，在孙文铎富有个性化的艺术生命得以升华。他善于从混沌中辨出个数，从繁乱中理出秩序，从浑厚中显出灵动，使散碎归于整

的核心。一个“造”字，标出了画家的艺术创造与自然存在的距离。中国文化追求人造的东西要与自然的东西相协调，即“道法自然”，画亦如此，“欲达平淡天真难”。在孙文铎研究绘画的漫长岁月中，这种审美追求是通过笔墨来加以确立和实现的。为此，他特别偏爱黄宾虹的作品。上世纪七十年代，当黄宾虹画名远不为人之所识，画也不为时人所重，甚至许多所谓名家也读不懂老人的画时，孙文铎一眼便选中黄画为其深究笔墨的范本，可见其过人的胆识和眼光。他喜爱黄画的粗服乱头繁密黑重，千笔万笔不觉其多，皴擦点染各展其妙；他欣赏黄画的一种“大象无形”的朦胧美，“惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物”。他更看重黄宾虹的“五笔”、“七墨”的交互运用，随机应变，完全打破了传统中国画中的固定套路和程式。黄宾虹在作品中用极富个性的程式化笔墨解构“写生”山川丘壑景象而呈现出一种取向高远、品格超逸的意奥境界，使他特别赞赏“中国绘画舍笔墨无他”的黄氏箴言，使他对中国画的山水精神和价值核心的理解，也正像黄宾虹突显笔墨本体地位那样是笔墨化的。这种笔墨化的精神领悟，的确向孙文铎提示了一个富含文化内涵的实践切入点，也是支撑和滋生孙文铎山水画笔墨风格取向“内美”并继续拓展现代空间的理论基础。

作为有实力的画家，孙文铎通过自己的众多作品，无言地阐述着自己的艺术主张和审美取向。在秉承黄宾虹“勾勒加点染”笔墨程式的前提下，黄氏的“五笔”就是孙文铎的五种笔法，即平、圆、留、重、变，而贯穿于五种笔法及总体追求是一个“活”字。他希望造型上比黄宾虹更结构一些，在笔墨上比黄宾虹更拘谨一些，而景致上比黄宾虹更体物一些，更靠近生活一些，更多一些可以“阅读”的细节。黄氏的“七墨”就是孙文铎的七种墨法，即浓、淡、破、积、泼、焦、宿，而贯穿于七种墨法及总体追求的是一个“变”字。在他的画中，浓、淡、破是求其墨彩对比与变化，积是求其深厚，泼是求其润泽与统一，焦是求其苍辣，宿是求其浊涩。孙文铎尤其擅长宿墨。众所周知，宿墨是历代画家忌用或极少用的，而孙文铎却能像黄宾虹一样大胆地加以运用。不但用宿墨来提解与点破，而且将砚中的宿墨及笔洗中的浊水，都能用到所有的墨法中，化禁忌为有用，化腐朽为神奇，清浊互用，润涩互佐，使其造成涩辣而润泽的感觉，从浑沌中掘出清澈，从浑厚中显示灵动，使散碎归于整一。孙文铎用笔用墨的丰富性和多变性，便构成了他作品苍润、浑厚、灵动的基调。画面上笔随心运，自然潇洒，似在有意无意之间与若即若离之中，山石、树木、云烟、流水等被表现得畅神而切合形质，仿佛有一股雄浑遒劲的神韵穿云走水、摇山荡谷，带出满幅的生动与活泼、宁静虔诚、蓬松潇洒的心境，寄山寄水，赋赭赋绿，表现为俯仰自如、散淡无羁的中锋意笔，致使画面更得象外之意、画外之趣。应该说，这是接近写意本体的笔墨操作方式。从孙文铎的《陇上行》、《太行人家》、《空山秋色》、《川风记游》、《山居图》等一系列作品中都体现出上述的特点。

孙文铎在深入打进“黄宾虹世界”的同时，他的富有时代气息的艺术个性与风格也明显地突现出来。在这里，我们感受到的是：中国画的笔墨，作为一种形式语言是通过独特的工具材料进行艺术表现，更多的是承载着画家的思想、艺术修养、学识和品格，是个性的张扬。孙文铎的笔墨是坦诚的、毫无掩饰地向观者展现自己的情怀和意趣。正如黄宾虹所云：“善画者，筑其于笔，建勋于墨。”孙文铎不愧为笔精墨妙的善画高手。

技法的成熟和完备无疑是构成山水画艺术的重要因素，是中华民族艺术的精华所在。然而，艺术需要创新，只有创新才能够发展。创新是指对事物有新的审美发现，也包括了为表现这一新的审美理想所使用的新的技法。孙文铎深深地感悟到，这种新的审美发现和新的技法不会从天上掉下来，也不是闭门造车得来的，作为山水画家，只有走进真山实



黔岭记游 2002年 纸本 68cm × 130cm

水能才获得。多年来，他坚持“搜尽奇峰打草稿”，在漫漫之路中，上下求索。他坚持不辍，经年独行在山川、海岸之间，数年如一日的身体力行，使他积累了成千上万张山水画写生稿。他的每一幅作品都包含了缘于“直面自然”的原创因素在内，处处体现出画家的主观创造性，并体现出他一旦进入创作状态时想像力的自由发挥与创造力的不可遏止。

近年来，画界议题最多的是“创新”与“出新”，因此也随之兴起一股“制作”之风。当然，根据主题的需要，必要的特技制作如用盐、矾、洗衣粉、牛奶以及擦、喷、洒、拓等等，确能丰富与拓展表现效果，这也未尝不可。如果一味地依赖特技制作，争相仿效，甚至把“制作”作为取胜的惟一手段，那就有悖于中国画的精神而相去甚远。艺术有个品格和品位问题，“制作”的结果必以削弱或牺牲艺术品格与品位为代价。孙文铎的画，完全靠的是笔墨功夫，变化不可谓不生动，但却没有任何的“制作”之痕迹。中国画讲“天人合一”与“物我两忘”，都是要进入一种自然的境界，这就是自由王国，也就是“化境”。孙文铎重视写生，他的作品几乎都是面对自然写生而来，但却不是纯客观自然的翻版与照搬。孙文铎的画确实实进入了化境。这点给我们一个启示，与其将精力全部用到“制作”风的研制上，不如用到吃透中国变化精神，研究中西文化的异同，谙熟艺术的原理及其发展变化的规律，全面提高文化艺术的修养上。中国的文化艺术是博大精深的，不博学多问，不下真功夫是难以继承的，更谈不上有什么真正的发扬与创造。



春 2001年 纸本 48cm × 45cm

《湖山清夏》作画步骤



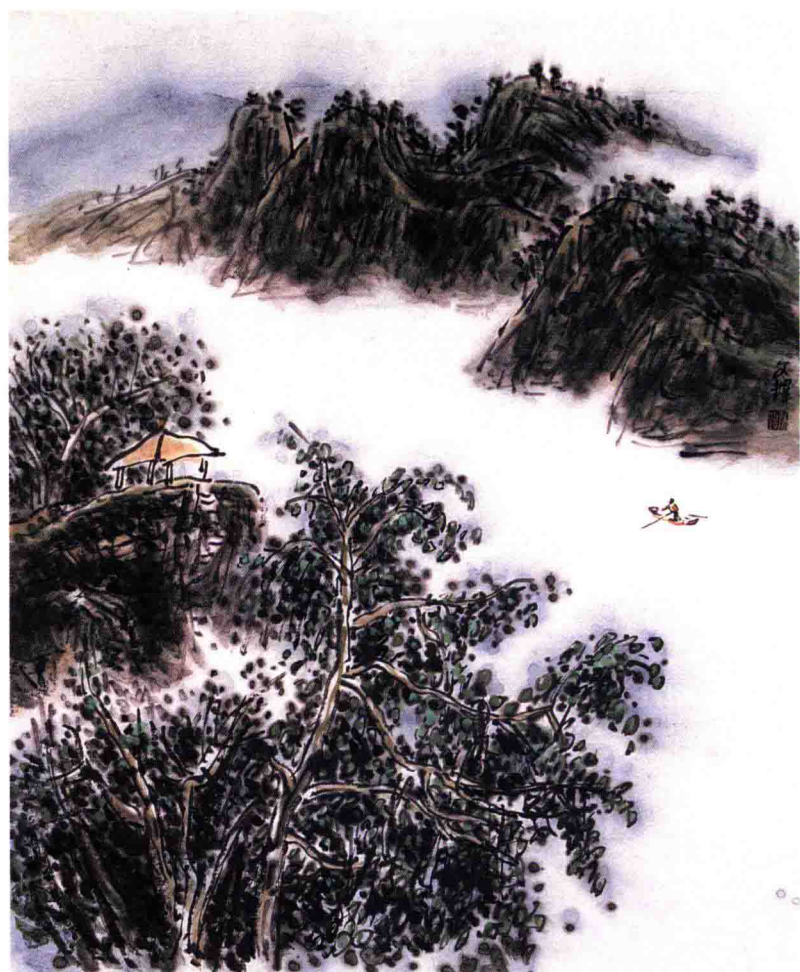
步骤一：这是在长白山写生的速写稿，先用中锋勾出大体轮廓，表现出自己的想法。



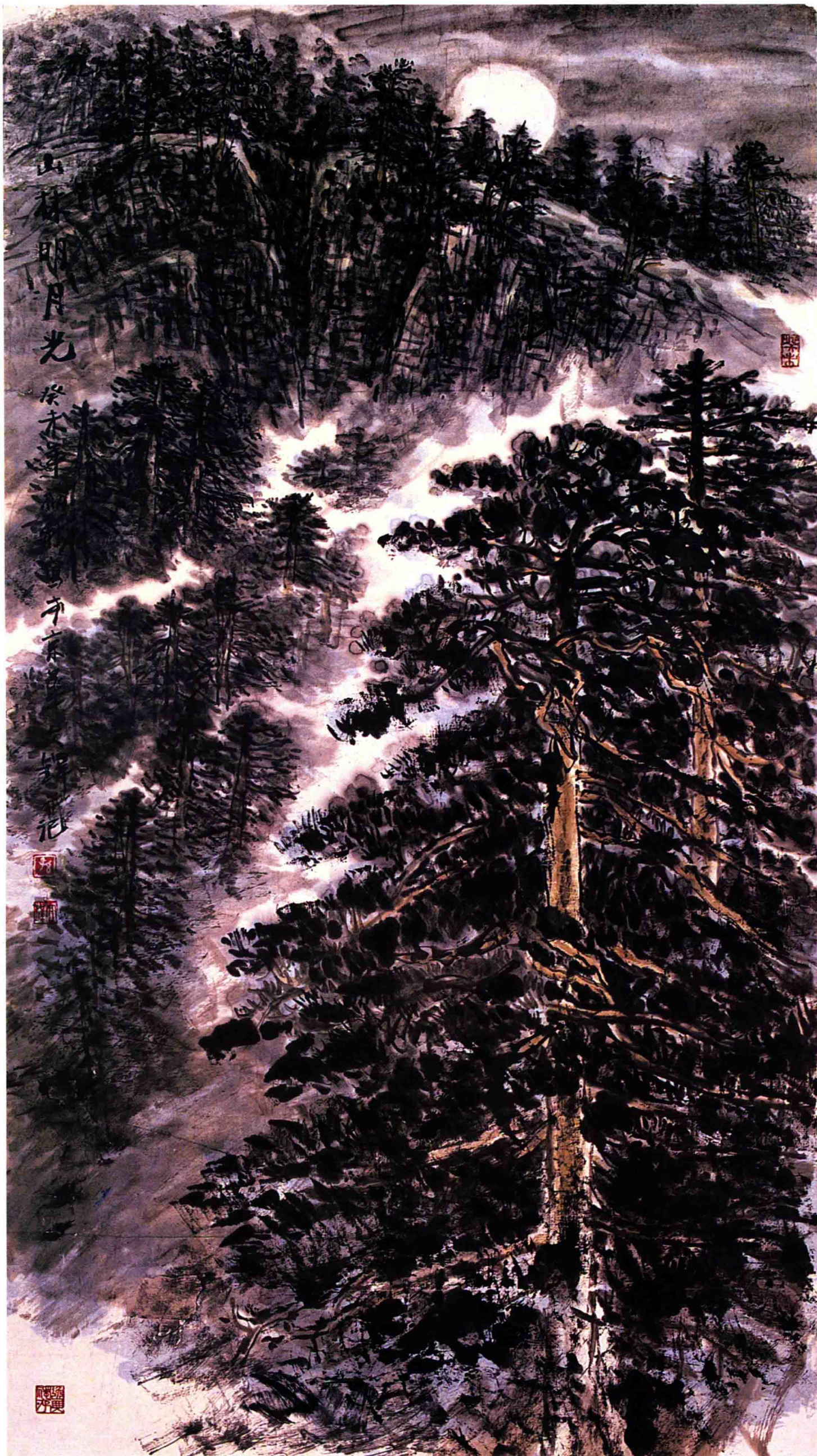
步骤二：在勾线基础上，以侧锋皴出明暗面，树上加上圈点，概括树形，进一步丰富画面。



步骤三：进一步在画面加一遍墨，强化山石的笔墨气氛，再用花青加墨普遍地、淡淡地染一遍。



步骤四：用墨加重，使画面有深厚感觉。再用头绿加墨提醒面画，使画面沉稳，不至于发飘，以三绿提亮点，树干、房顶、石头加些赭石。



山林月光

2003年 纸本
123cm × 68cm

作为山水画家，走近大山是贴近生活的最佳途径。到生活中去，到气象万千的大自然中去，通过写生来了解掌握山石、树木、云水流泉等物象的生存状态、形体结构，来了解它们之间的依存关系。此幅作品是根据长白山的写生稿而作，表现红松的挺立和苍茫，以显示一种生生不息、浑厚、顽强的大山精神。





山村晨炊

2003年 纸本
60cm × 49cm

清泉石上流

2003年 纸本
148cm × 97cm

写生并不意味着对自然景物的描摹，不单单是对山石、树木体形把握，注重的应是“心察”，是对山川的心灵感悟。唐代张璪“外师造化，中得心源”这一至理名言，说得就是这个道理。此作是我在川北高原的路途所见，是面对大山的长时间的观察、体悟，回来以后根据记忆一气呵成的，表现的是“心源”的一种感觉。



山乡九月

2003年 纸本

97cm × 89cm

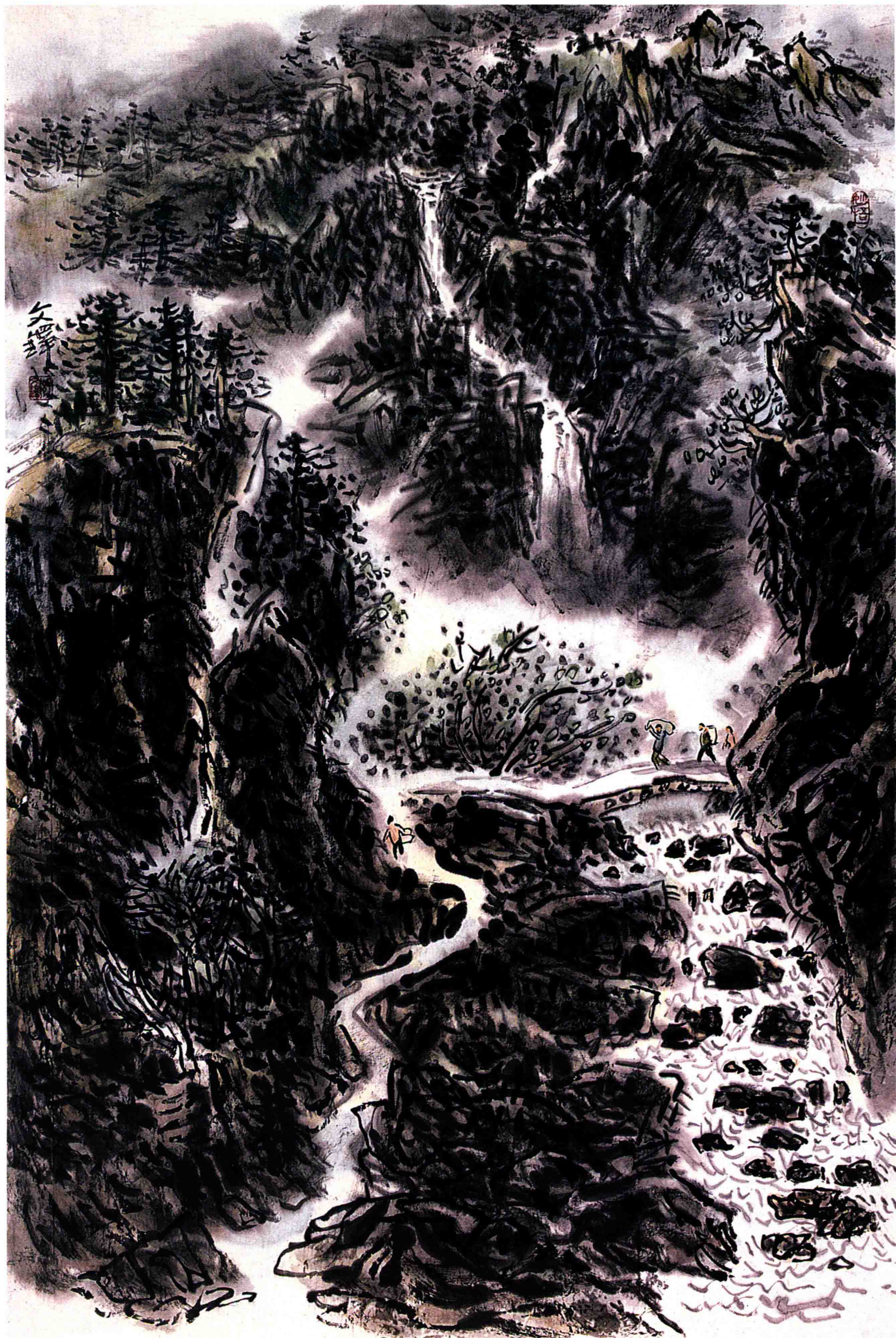
我尤其喜爱表现北方山村的景象，对那里的一山一石、一房一舍、一树一叶有一种难以割舍的亲情、乡情。我一次次地走进它们，一次次打动我的是那秋日的农忙季节、漫漫的长坡、质朴的山冈、默默的山村，让我总是画不够。

此地叫珍珠门，到长白县的必经之路。在此幅作品中我强调笔墨，强调中锋用笔，以表现山崖的峭拔、险峻、空灵和恬静。

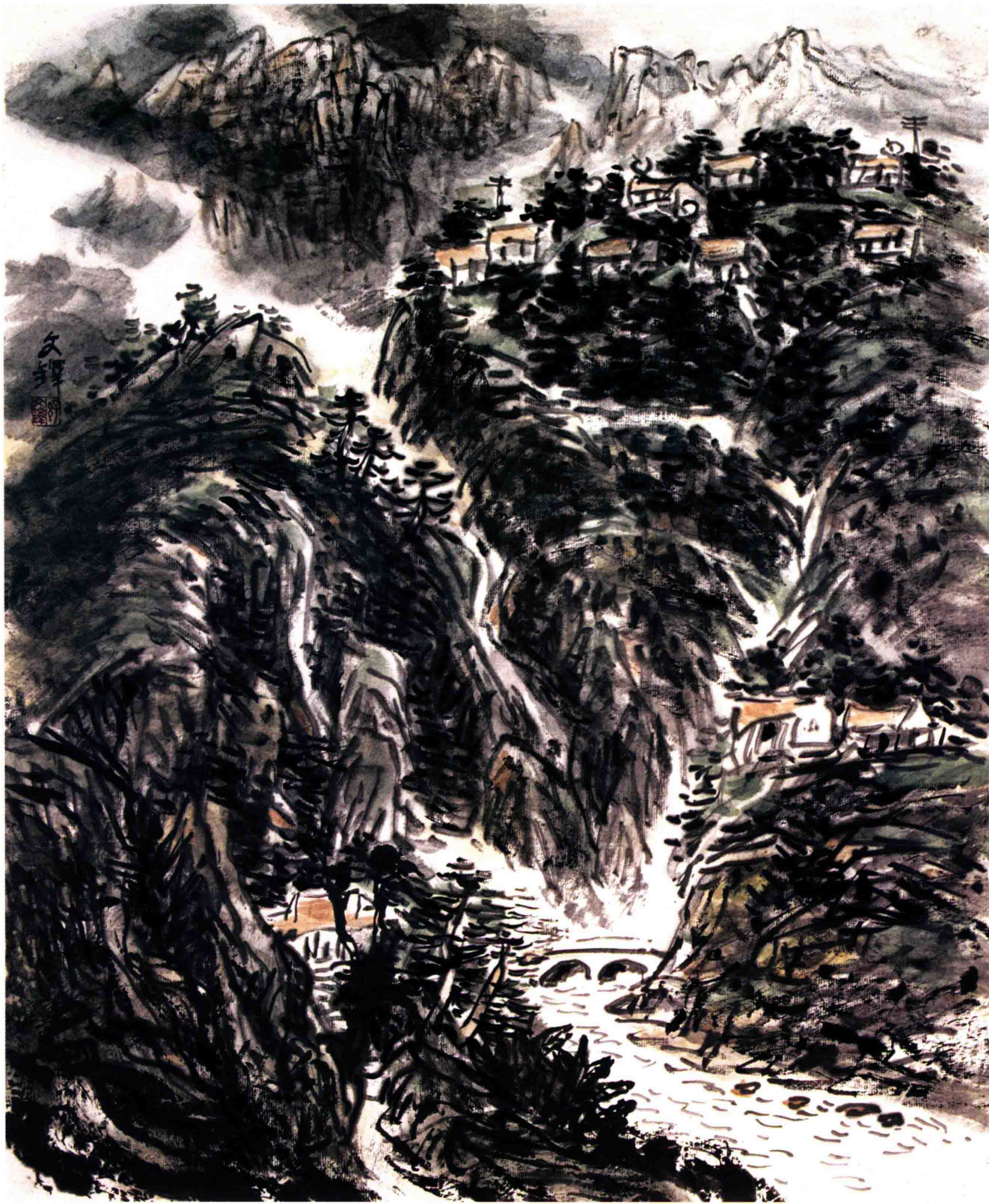
珍珠门

2003年 纸本

84cm × 62cm







高原人家

2003年 纸本

60cm × 49cm

高原藏寨（左图）

2001年 纸本

178cm × 93cm

这两幅作品都是表现川西北高原的印象，那里海拔很高，是藏民居住的地方，呈现出的粗犷与质朴、孤野和苍茫，具有突出的精神品格和鲜明的个性特征。作品中线和墨的韵律是在无法和有法之中进行的，我在努力寻求与自然对话的最佳契机，寻找着能表述这一契机的最贴切的语言形式。



太白山飞泉

2001年 纸本

137cm × 69cm

太白山是陕西秦岭的至高点，苍松叠翠、流泉飞下、摇山荡谷，信笔写来，得此佳境。我欣赏洒脱自由的绘画表现语言，更沉缅于实实在在地描绘，在写实中表现精神。如何把传统的绘画精神和审美格调与情趣，体现在自己的作品中，应该是每一个山水画家所面临的课题。

晚秋
2003年 纸本
170cm × 121cm



作为山水画家,光有写实造型的本领还远远不够,应懂得笔墨在传统形态的绘画中的重要性。只有通过笔墨语言造型,方能形成一幅高质量的中国画作品。几十年来,我作了锲而不舍的努力。我不懈怠地写生,写各地名山大川、写自己熟悉的长白山村,勤奋地探索传统笔墨语言与写实造型的有机结合,使其在审美品格上融为一体,力求在写实美和与虚拟美之间找到平衡,找到契合点,逐步形成自己的笔墨语言和艺术风格。

石岭
2001年 纸本
79cm × 76cm





荒山野岭

2003年 纸本

69cm × 136cm



在传统的山法中有“乱柴皴”一说，我特喜欢这种皴法。在此作中，我作了尝试。在我记忆中儿时居住的山村，前坡后梁都是乱石、乱树、乱草。这种荒劲、乱劲在我脑海中留下深深的印记。在此幅作品中，我企图把这种感觉表现出来。我喜欢往“糊涂”里画，觉得在模模糊糊中的笔墨更有艺术的境界。其实，细品这幅作品，无论画面多么繁乱，但都有一种秩序统领着，“无法中有法”、“无层次而有层次”，“近睇皴擦草无从摹拓，远观形容生动堪使留连”，追求的是一种深厚而灵动的混沌、朦胧之美。

