

FENGJINGSUOXIEJIFA

风景速写

技法

张丽华 著
张小雨



人民美术出版社

风景速写技法

张丽华 张小雨 著

人民美術出版社

ISBN 7-102-03111-1
定价：18.00元

图书在版编目 (CIP) 数据

风景速写技法/ 张丽华 张小雨著. —北京: 人民美术出版社, 2012.3

ISBN 978-7-102-05939-6

I. ①风… II. ①张… ②张… III. ①风景画—速写技法 IV. ①J214

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第022517号

风景速写技法

出 版: 人 民 美 术 出 版 社

(北京市东城区北总布胡同 32 号 100735)

网 址: www.renmei.com.cn

电 话: 艺术教育编辑部: 01065122581 65232191

发行部: 01065252847 65256181 邮购部: 01065229381

责任编辑: 陈林 黎琦

版式设计: 黎琦

封面设计: 北京仕华永利文化有限公司

责任校对: 马晓婷

责任印制: 赵丹

制版印刷: 北京宝峰印刷有限公司

经 销: 人民美术出版社发行部

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张 10.5

版 次: 2012 年 3 月第 1 版

印 次: 2012 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 0001-3000 册

ISBN 978-7-102-05939-6

定 价 32.00 元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

目录

第一章 风景如画	1
(一) 致用	2
(二) 比德	2
(三) 畅神	3
(四) 自然	5
(五) 艺术	6
(六) 变异	7
第二章 风景入画	11
(一) 原始画	11
(二) 风景画	14
(三) 山水画	22
(四) 地图	26
(五) 梳理	28
第三章 风景速写	33
第四章 速写风景	41
(一) 立意	42
(二) 取景	43
(三) 构图	46
(四) 透视	53
(五) 光线	54
(六) 笔法	54
(七) 线条	60
(八) 色调	68
(九) 步骤	70
(十) 元素	74

第一章 风景如画

在没有人类的前提下，没有任何形容词的审视和评价，来描绘大自然的原始、荒蛮和壮美，只有人类的出现，才有了对自然的欣赏和表现，才有了审美。美学家历来把主客观的统一作为审美的两个必要条件。

人类处在“童年”时期，“风景”给我们提供了粗疏食物和简易生存处所，同时，也对我们构成了极大的人身威胁。这时的人类学会了躲避山呼海啸、狂风暴雨、凶禽猛兽，适应着天地万物带给人的种种灭绝式的责难，并从茹毛饮血、刀耕火种走向文明，从被动适应到主动顺应，从认识自然到利用自然、改造自然，人对包裹着我们的“风景”的认识从不自觉到自觉，对同处一个环境中的动物、植物等，从狩猎到饲养，从采集到农耕，物竞天择，适者生存，到今天，人类可以说：“我们赢了。”

取得生存技能的人类，开始以另一种眼光看待环境。在凶险残暴的另一面我们欣赏到了奇异壮阔的美，这种欣赏与今人带有使用目的的欣赏是不一样的，就好比身处台风中心的人，与在电视机前看到狂风暴雨报道之“景致”的人，他们的心理有本质的区别。只有摆脱自然威胁、可以掌控一定自然规律的时候，才有这种欣赏的心境，颇像所有痛苦和灾难都成为记忆时，才可跳出来回忆与玩味，有如好了伤疤忘了疼。那时的欣赏，则带有很强的实用目的。人们开始在自己居住的环境中去表现“环境”带给来的种种“实惠”，有了对“环境”的赏识、掌握和利用的能力。在采集和狩猎之余，观察和记忆大自然（无论是出于教化目的，或出于模仿、巫术目的），于是，就产生了原始艺术。

有了对自然美的欣赏就有了艺术。人类的艺术是在与大自然共存中逐渐产生和发展的。待艺术能较从容地在人类生活中发生作用的时候，艺术品便表现出缓和的格调。再后来，就有了我们熟知的风景画、山水画了。

（一）致用

人类对自然的欣赏有三个目的，或曰三个方向——致用，比德，畅神。

致用，是人类刚刚摆脱自然界威胁之后对自然运用的结果。悬崖峭壁成了安身的栖所；洪水成了荡涤污秽、冲走凶险、带来润泽的恩惠；豺狼虎豹等动物成了唾手可得的动物，而它们的毛皮、骨、角，成了人类的装饰；炎炎烈日成了蒸干食物水分使之保存越冬的烘烤之必须；严冬则是储存冰冻食物之最佳时节；四季成了调节生命休养生息之必然律动……只有在这个时候，人类才能有精力、有心情欣赏这些“凶险”的环境和条件，所有表现这类环境气氛和事物的作品，都带有这种低级的，也是人类“终极关注”的致用性质，如岩画中的狩猎，洞窟中的牛、羊、鹿、太阳，原始彩陶上的鱼、蛙、鸟等图形与纹样。在人类文明发达之后，这种“致用”性质的作品依然被延续着，不过加进了部分美化和审美，如元代王祯的《农书》和中对生产活动和明代徐光启的《天工开物》工具的描绘，明代李时珍《本草纲目》中对中草药的标本式描绘，以及当今生物类的解剖、军事地图、旅游地图、电子线路图、城市规划图、模拟的实景效果图等。在艺术发展的同时，有这么一类被艺术家摒弃为艺术之外的“绘画”，在人类科技文化发展的进程中悄悄扮演着极为重要的角色，可以说，宁可不要山水画、风景画、花鸟画、人物画，也不能没有这些“标本”意义的说明图。绘画是人类精神上的填补，是人类吃饱喝足和有质量地、安全地生存与生命延续之必需，这便是“致用”。

（二）比德

比德，是文人们强加于事物的一种拟人化性质，根据自己观察动植物和自然景致的好恶，从中抽取一定特性上升为人类认可的品格、德行、精神，并以之相比附，从中隐喻人格。自然事物也因之脱离“致用”，而成为与人品德并行甚至高于人品格的一种象征。孔子《论语》中有“知者乐山，仁者乐水”“岁寒，然后知松柏之后凋也”的话。《诗经》是我国第一部诗集，其中也有许多对自然景物的描述，但不是“致用”意义的提及，而“比德”层面的隐喻，是用比兴手段表现人与事物的品性的，如《秦风·小戎》中“言念君子，温其如玉”，以温玉比喻君子。《小雅·节南山》中“节彼南山，维石岩岩。赫赫师尹，民具尔瞻”，以终南山岩石比喻人人瞻仰的“尹太师”。如《魏风·硕鼠》中“硕鼠硕鼠，无食我黍”，以老鼠比喻贪得无厌的统治者。《郑风·山有扶苏》中“山有扶苏，隰有荷华。山有桥松，隰有游龙”，用沼泽中的荷花、红草隐喻少女的娇艳美好，以扶苏、乔木象征男子的强壮健美。《卫风·硕人》中写到美人：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀。”嫩草、凝固的脂肪、蚕蛹、瓜子都可成为形容美人的物件。《诗经》中比德的对象是民间平民百姓看到的易被接受和欣赏的事物，《离骚》中用作“比德”的事物，则是“江蓠、辟芷、秋兰、香草”等稀见而高雅的东西。屈原《离骚》中有更多以美好的植物“比德”的句子：“余既兹兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。……揽木根以结茝兮，贯薜荔之落蕊，矫菌桂以纫蕙兮，索胡绳之纚纚。”这里的“留夷、揭车、杜衡、芳芷”等，都是美好的植物。《橘颂》是我国第一首咏物诗，句句紧扣橘树特性，而又以橘树的内在美表明自己的理想与精神。清代古文评论家林西仲评价说：“句句是颂橘，句句不是颂橘。但见原与橘分不得是一是二。彼此互映，有镜花水月之妙。”（《楚辞灯》）孔子言论、《诗经》和《楚辞》中的这些言论，对后世影响很大。

魏晋时代，士大夫文人兴人物“品藻”风气，以自然界许多很远的事物与人的精神、气质、风度、神采、相貌相比附，令今人看来不可思议，可见古人“比德”之风的日盛和想象力的丰富。如《世说新语》说某人：“谡谡如劲松下风”“飘如游云，矫若惊龙”“如日月之入怀，如玉山之将崩”“岩岩清峙，壁立千仞”“濯濯如春月柳”“萧萧如松下风”。

一个人的气质风度，竟然与玉石、山岩、日月、清风相似。这种把自然界事物的某些特征抽取出来，升华为一种普遍意义的品格，再与人的气质品性相联系，从中寄予理想化色彩的风气，当然影响到绘画中来，人们借景抒情，借物言志，对后世产生了巨大的投射作用，如中国画的“四君子”、“岁寒三友”等。民间艺术中更把这种对自然物象的认同感自《诗经》延续下来，扩展渗透到生活的各个角落和层面。如“松鹤延年”、“竹报平安”、“福禄寿喜”、“富贵满堂”，民歌中的“姑娘美如水，少年壮如山”，借美好事物的形、色、音、质等特质，寄托自己的理想，比喻自己的意愿和志向。

中国人常以美好事物来“比德”以借物抒情，景物也被罩上了以人的喜好为中心的情绪色彩，并赋予一定角色意味，如鱼（吉庆有余、金玉满堂）、鸡（吉祥如意）、龟（长寿）、鹿（福禄）、喜鹊（喜气盈门）、乌鸦（神祇）、鸳鸯（白头偕老）、凤凰（呈祥）、桃子（长寿）、柿子（事事如意）、石榴（多子）、葫芦（子孙万代、瓜瓞绵绵）、牡丹（富贵）等，如“梅妻鹤子”“琴心剑胆”“玉树临风”，如“站如松、坐如钟、行如风、睡如弓”。寓言就是抓住了人们赋予动植物的某些好恶，和它们自身表露的些许特征加以综合提炼而成为“比德”意义的小品的。虎、狮、豹、熊、鳄、狐、猴、猪、羊、牛等，有不同的社会角色和形象；孙悟空、猪八戒、白娘子、美人鱼、狐狸精、美女蛇、狼外婆、米老鼠、唐老鸭、黑猫警长等，已不是一般意义动物，已成为了某类人的代号或标志。这种观念引申到了现代的标志旗帜中，一些美好的事物成了现代意义的“图腾”，始终保持着“比德”意义的原始象征性，如国旗、国花、国树、市花、市树。

限于风俗、文化，不同国度、地域的人，对同一物象的比德有不同的解读与评价。意大利人把狼作为罗马的市徽，中国人对“龙的传人”引以自豪。美国电影中，猫屡屡被鼠捉弄，成为失败者，而在中国人这里就不被接受。中国人苦于食物的被盗，苦于饥荒的威胁，苦于惊恐粮食的有限储藏，对老鼠深恶痛绝，不会从它的形象中提取机灵、狡黠等特征来欣赏，不会让“娄阿鼠”之类的“鼠辈”成为自家的“精灵鼠小弟”，只会让黑猫警长去捉拿捕杀。向来被西方人作为恐怖、黑夜象征的蝙蝠，中国人取其谐音（福）而喜爱；中国人奉“龙”为民族图腾，西方人绝不接受这种牛、蛇、鳄鱼、鹰的综合体带来的审美作用。毕加索在《格尔尼卡》中，把野牛闯入家庭比作法西斯入侵，中国人对黄牛（不论公母），多取“俯首甘为”的意义，在我们看来，闯入家庭的虎狼远比公牛要凶狠得多。中国人喜欢玩石头，庭院、花园都有数量可观的石头，现在城市中也摆置很多，越是奇形怪状者就越受人青睐。把来自民间的壮士“石敢当”，幻化为泰山的石头，取“泰山石敢当”的意思，意为镇守辟邪，祈祷平安吉祥，外国人就不懂。屋上的小兽、门前的狮子，西方人也不理解。中国人看不惯西班牙人的斗牛，尤其看不惯人拿了锐利的武器在有护栏空间的场子里斗牛，西方人不理解中国人的斗马、斗羊、斗鸡、斗蝥蚰，不懂一只蝥蚰何以比得上一头牛的价钱。

（三）畅神

“畅神”实则与“比德”相近了，但比德更具体，带有一定功利性，畅神则更宽泛、更纯粹、更自由一些，只要是美好事物、景致，只要能引起审美愉悦唤起某种心理感应，使心灵得到净化、精神得到陶冶、境界得到提升，就达到了“畅神”的目的。诸多山水画、花鸟画，早已不为“致用”的目的，也不具备“比德”的功能了，但“畅神”却是显而易见的，就是为了欣赏，为了使心情愉悦，引起对自然的关注和喜爱，唤起某种生活场景、景致的情感再现。中国画多以美好事物畅神，而西方则有死静物，甚至有被剥皮的、血淋淋的动物与飞禽作为欣赏的画题，这在中国画中是很难理解的。除非有特殊要求，中国画极少出现这类极端化的题材和视觉效果，因为它不符合“畅神”的要求。也因如此，中国历史上的许多战争，诸多起引起社

会震动的重大事件，很少在画中表现，显得中国画超脱、安逸、平和、优美。

中国人对自然美纯欣赏意义的观照与自觉是很早的。懂得欣赏自然，懂得自然中形象、色彩、节奏、韵律的美，本身是一种高级的文明进化。《诗经》不全是写景作品，有许多是“借物起兴”的作品，所借之物，有的属比德，有的则没有这种倾向，纯为欣赏或借一种优美的事物来制造意境。“关关雎鸠，在河之洲”，“桃之夭夭，灼灼其华”，“蒹葭苍苍，白露为霜”，“芄芃黍苗，阴雨膏之”，“野有蔓草，零露漙兮”等，只提供一丝隐约的意味，或展示一个美好的事物、景物、氛围，与内容有一定关联，也可没有关联，却不妨碍借物畅神。

魏晋时，文人士大夫们以山水为乐，在游历中吟诗赋文，把情感寄予大自然，全身心真挚地交付于山水，成为一时风尚，并开山水诗之先河。实际情况却是政治上动荡不安，文人不满统治者偏安江左，于是借游历山水来寻求精神的慰藉。山水诗虽然独立成章，却从一开始就带上了隐遁山林的隐退心理，是一种被动的、阴暗的晦涩基调，这种基调肯定会给后来的山水诗、山水画以一定影响。

南朝刘勰在《文心雕龙》中谈到文章之“德”时，与大自然种种景象作了类比：文章的属性，是极普遍的，它同天地一起产生。怎么说呢？有了天地就有蔚蓝色和黄色的不同，圆形和方形的分别。日月像重叠的璧玉，来显示附在天上的形象，山河像锦绣，来展示铺在地上的形象。这大概是大自然的文章。向上看到日星的光耀，向下看到山河的文彩，上下的位置确定，便产生天地。……推广到万物，动物植物都有文章。龙凤用纹理彩色来显示祥瑞，虎豹用花色来构成丰姿；云霞构成华彩，胜过画家设色的巧妙；花木开花，不需要织锦工人手工艺的神奇。这一切难道是外加的装饰吗？是自然形成罢了。再像风吹林木发声，谐和得像吹竽弹瑟，泉水激石成韵，和谐得像击磬打钟。所以有了形体和声韵就有文章^①。”好的文章应如大自然般浑然天成。这里的类比，既有“比德”的意义，又有“畅神”的功能，已经像一篇文辞绚丽的散文了。

①《文心雕龙选译·原道第一》周振甫，中华书局，1980.10。

“畅神”的观点出自宗炳，他是生活在两晋期间的画家，记一篇《画山水序》，其中回忆自己游历过的庐山、衡山、荆山、巫山等，感叹自己“老之将至”，再难登临，于是“画象布色，构兹云岭”，在闲暇时可以饮酒弹琴，对着山水画“坐究四荒”。他描述道：“峰岫峣嶷，云林森眇，圣贤暎于绝代，万趣融其神思。余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉^②。”就是说，面对充溢着自然美感的山水画，一样可以获得无限的情思和精神的愉悦与释然。文中开始提到了“圣人含道映物，贤者澄怀味象”。“道”和“怀”是指自己要像圣贤一样，自身要具有高深道德修养与精神本质，把情怀暂作澄清，去除杂念，以对应和体味客观世界的“物”和“象”，所以“圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐”。这是较早的关于以纯净澄明的心境从自然中体味物象大美，以求得主客观审美统一的注解，华丽深奥的文字似乎已经把“畅神”的原理说得很透彻了，一千多年以来，所有从自然山水中体会审美享受的观点无非如此。

②《画山水序》宗炳，人民美术出版社，1985.10。

只是宗炳的“畅神”多限于自然景色，说到了画，也是在自然山水的秀美“皆可得之于一图矣”的前提下，即权且将画当自然山水来欣赏。小他四十岁的王微有《叙画》一书，却把“畅神”的意义扩展到了作画、赏画的过程中。他把优秀绘画的社会功能看得跟圣人的经典著述一样重要，认为山水画不应是具体城域、方州、镇阜、浸流等方位的标注。“本乎形者融灵而动变者，心也。”绘画应是有生命的艺术，是画家主观情感作用于客观山水的结果。“望秋水，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉。披图按牒，效异《山海》。绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也^③。”他从看画中得到的心灵愉悦不啻于观看自然山水，“畅神”的艺术享受更存之于“明神”相助的“运诸指掌”的作画、观画过程中。

③《叙画》王微，人民美术出版社，1985.10。

一般人的山水之乐在获得自然风景的艺术审美享受之后，如果能读出自然的奥妙，从中得到性情的陶冶，也算“致用”了。只有文人、艺术家才有可能在“致用”之后上升到“比德”“畅神”的层面，这种审美的获取又将自然山水的美德品质抽取出来，诉诸文字、绘画意义的物化形式，至少是由之而生发的明确的意象，否则，只是自然光影的浅层摄取。如此，艺术品就产生了。

(四) 自然

自然，无所谓“好看”与否，许多画家、诗人在平常景色中都可以创作出优美的作品。日月星辰、春夏秋冬、晨昏晚夜、风云雨雾、冰雪霏露、江河湖海、名山大川、悬崖峭壁、泉潭溪瀑、草卉树木、飞禽走兽和花鸟虫鱼等，都是自然界令人喜悦的事物和现象，都是“风景”。城市的直线结构、店铺林立、车水马龙、行色匆匆的快节奏是风景，乡村的阡陌纵横、绿树成荫、稻田麦浪、袅袅炊烟、鸡鸣狗吠也是风景。这样说，并不意味着自然美就没有区别。一个地方吸引人留恋驻足，自有其迷人之处。有一些“美”是大家公认的，比如形态美、色彩美、气息美、静态美、动态美、时间美、空间美、朦胧美、诗意美、形式美和文化美等。现在又讲究绿色美、环保美、低碳美、天然美等，表现了对天然美感品性的渴求。

在对自然景致的领略中，不同文化层次的人对自然有不同的观看与索取方式。美国学者爱默生说过，一个伐木者眼中的木材和诗人眼中的树是不一样的，一片土地被不同的人拥有和使用着，“有一份唯有那种把各部分整合为一的人才可能拥有的财产。这样的人就是诗人”。这就是跳出“致用”之外的精神索取。爱默生说：“真正说来，成年人是很少看得见自然本身的。大多数人都不曾看见过真正的太阳。他们纵是看见了也只是浮泛地‘看见’。对于成年人来说，太阳照亮的只是他们的眼睛，但对于孩子们来说，太阳却能透过他们的眼睛照进他们的心田。如果一个人是挚爱自然的，那么他的内心感官与外在感官总是息息相通的，纵然他已进入成年，但其童心不泯。他与苍天和大地的神交成为其日常生活中不可或缺的一部分。当他与自然独对时，一股激越的欣喜将流遍周身，即使他本来正不胜伤悲。自然说，他是我的造物，纵然有各种忧伤缠绕，但他与我同在，就会感到快乐。……在这片宁静的风景中，尤其是在远处的地平线上，人看到了某种与他自己的本性一样美丽的东西^④。”他所说的这种状态，与宗炳、王微的“畅神”非常接近，已经是“澄怀味象”了。曾在黄山与挑山工交谈时，他们对全国各地涌来黄山的人大为不解：有什么好看的？除了走路不便还有什么！对他们而言，唯一的“致用”便是挑山所获得的部分薪金，连浅层的感官愉悦都没有。

旅游是对自然景致最基本的欣赏。被尊为旅游点的地方就有大家“通感”美的景色，自然景致、人工景致和看不见但感受得到的文化景致，三者具备，必居其一，都可以成为好的观赏、体验的景点。

自然景致最好理解，一般形、色、声音、气味等，使人赏心悦目了就会感到美，古希腊人称世界为“被秩序与和谐统摄的宇宙”，即“美”。爱默生说：“这就是万物的品性，换言之，这就是人的眼睛具有的那种塑造力量，正是这种力量，才把天空、山、树、动物之类的基本形式塑造成美的形式，使我们对于它们产生一种欣悦感，从它们的轮廓、颜色、运动和聚合中体验到一种快意。”对自然景致的欣赏永远是人类最普及的审美方式，也是吸引艺术家为之创作的最简捷的理由，仅仅把自然的美揭示出来，并通过技巧存留，也可以成为大家喜爱的艺术家。

人工景致也较易与人沟通，也同样会取得审美的共鸣。比如人们欣赏建筑之美、园林之美、桥梁之美、娱乐设施之美等。现某些旅游点把自然景观与人工景观结合起来，供游览欣赏，就是求得二者审美的统一。还有一种“人工景致”是与心情息息相关的，如，自己童年生长生活的地方（许多文学家艺术家都有追忆自己童年少年生活“故居”的作品），自己心

^④《自然沉思录》〔美〕R.W.爱默生，上海社会科学院出版社，1993.5.

仪的名人故居、纪念地、影视基地等。在观看这类“景致”时，毋宁说是“凭吊”一种回忆或怀旧的心境，是很“私人化”的欣赏，没有相似体验和经历者便无法沟通，如果在作品中开掘不出普遍的意义，其作品就难以引起共鸣。

文化景观的欣赏需要一定的知识积累，能通过与景致的对悟，理解其中的文化意义，读出风景后面的故事，通过古迹与他心仪的历史、文化人物对话，否则，任凭是什么遗址、古迹、草堂、书院，在他眼中就只是一处普通的断壁残垣，勾不起任何破败景色之外的联想。

（五）艺术

致用、比德、畅神的最高境界是将自然化为艺术。艺术品的产生大致经过这样的顺序：触景生情、寄情于景、以情绘景、借景抒情。见到自然景色有所触动，引起眼睛的视觉享受和其他感官愉悦，在风景中读出了情感，引起审美共鸣，继而满腔热情地把给自己的感受通过一定的艺术语言给以描绘（这一点很重要，一是感受，二是技巧），使所描绘的作品抒发最初的感受和感动。在整个过程中，情感、景色、语言几者反复地渗透揉搓，不断地化入化出，这种缠绕纠结的过程也就是创作的过程，其作品能否引起共鸣，能否唤起观者、读者相似的感受，要看情景交融是否真挚与深刻，看艺术语言是否熟练与精到。

自然美与艺术美孰高孰低，这一问题大家说得够多，也感受够深。德国哲学家黑格尔曾论及：“我们可以肯定地说，艺术美高于自然美。因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品，比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。从形式看，任何一个无聊的幻想，它既然是经过了人的头脑，也就比任何一个自然的产品要高些，因为这种幻想见出心灵活动和自由。就内容来说，例如太阳确实像是一种绝对必然的东西，而一个古怪的幻想却是偶然的，一纵即逝的。但是像太阳这种自然物，对它本身是无足轻重的，它本身不是自由的，没有自意识的。我们只就它和其他事物的必然关系来看待它，并不把它作为独立自我的东西来看待，这就是，不把它作为美的东西来看待^①。”不是所有的取自自然的“艺术”都可以划定为“美”，这里是有一个条件的，即艺术美必须是由“心灵产生和再生的美”，才有可能高于自然美。由于心灵的不纯净而产生的艺术，则不会令人有美的享受。欧洲中世纪艺术，中国的佛教壁画艺术、民间艺术等，是艺术家们倾注了心灵的东西，至少有护佑当世、祈福子孙、惠及他人的良好愿望和虔诚的心理，作品中所涉及的风光、山水，虽不是自然意义的模拟，但取自现实的观察体验，有高于自然的倾向，相较于今人以最小的投入获得最大效益的旅游景点的造像，是美的。今人的许多山水画，脱离自然的点化，拒绝自然的濡养，一味粗制滥造，虽借了自然的形和壳，不由心灵产生和再生，徒有其表，看这样的画，绝不如其真的自然山水或照片来得愉快。

再一个条件是技术，技术性达不到的艺术，也不会高于自然。随着艺术的发展，人类的绘画技能越来越高，以较从容的笔墨技法，准确地表达自然，描述自然中美的外貌，已不成为难题，关键是如何使技法不成为心灵述说的羁绊，更流畅地捕捉自然美并与心灵结合起来。

由此可以说明风景写生的几重目的。一是记录风景真实的自然美感属性，忠实地捕捉自然美瞬间景象，达到一般观看者通过绘画间接“畅神”的作用。二是参照比德的标准，画出风景的文化色彩、人文精神，揭示“再生的美”，达到文化精英“畅神”的作用。三是借助自然美品性揭示画家的立场、观点，使之带有一定精神性因素，画出“由心灵产生”的美，达到艺术家自己“畅神”的作用。四是借助自然写生，感受自然秩序，抽取形式美感，探索艺术语言发展走向的种种可能，表现“心灵的活动与自由”。五是某种用途而搜集素材，锻炼构图能力，锤炼写生笔法等，应该说只有风景画中的构图才有最大变化的可能，如果把

^①《自然沉思录》（美）R.W.爱默生，上海社会科学院出版社，1993.5.

人物、动物、植物、静物等置身于风景中去观照、去构图，才能有尽可能大幅度的画幅形态变化。有的人物画家更直截了当地说，画风景就是为了到生活中去“找”构图。这类构图区别于绣像式的人物与环境的“图”“底”关系，区别于在画室内生造臆想的构图。以上几点综合，即为“致用”。

（六）变异

一些自然中的变异

一是被恶意破坏了的自然，二是被善意破坏了的自然。因为自然能提供给人一切“致用”的条件，“虽然它是一种较为低级的用途，但专就这种用途本身来说，它又是完善的，而且它是自然中所有用途中唯一能共享的一种用途。在这个漂浮于太空中的绿色星球上，存在着取之不尽用之不竭的资源，它们供养人，取悦人。当我们仔细查看这么多的给养时，我们顿然发现，人在求生过程中的那种孩子气的急躁是多么可悲，多么不应该^②”。因为这份“可悲的孩子气的急躁”，人从适应自然发展为利用自然和改造自然，最初对自然的征服被我们视为“文化”，这种能力一旦获得并可以对自然为所欲为的时候，人变得欲壑难平了。均不见废气、废水、废渣四处蔓延，森林被无度地乱砍滥伐，工业废水无度地排放，已很难找到几条清澈的河流了。更可怕的还有汽车尾气，它们同其他工业排放物一起充斥我们四周（有汽车的地方必有密集的人群），被我们吸进身体，飘到空气中的便混合成酸雨、黑雨。沙漠离人越来越近了，风吹起的沙成为沙尘暴像一块黄色的毛毡，毫不留情地把城市裹挟其中。森林被人们砍伐后迅速卖掉，变成手中的钱，但很快又要为洪水冲走家园和亲人埋单。财富的争夺引起战争，战争带来的化学和海洋污染，事故造成的核电站泄露、剧毒物质异氰酸甲酯泄露等贻害持久，成为人类生存的巨大阴影。财富的攫取带来无度的开采，抽空的地下、矿山等正酝酿着对人的更大报复。只知道打手机时远离耳朵以躲避辐射，殊不知无数束电磁波和射线每天穿过我们的身体，谁知道会发生什么变异。吃的是几年前的粮食，化肥、农药、废气、废水等早就渗透在植物的骨子里，谁知道反季节蔬菜、转基因食品等会造成什么后果。果树可以像人打吊瓶一样每天点滴着农药以防止病虫害，以便收获光鲜亮丽的果实；鸡雏从壳里出来就一天不停地吃药，五十四天出笼后如期摆上我们的餐桌，否则会马上死掉。其他供人食用的禽类畜类命运大同小异，肥膘粉、催生剂、增籽灵等，通过它们间接被我们吸收，其后，我们还要忍受添加剂、防腐剂、二恶英、三聚氰胺、海藻酸钠、苏丹红之类的二次喂养。

任何天灾都是人祸。人在从水中、火中、地下、井里救人的时候，不知是否想到报应一说。

发展必要以破坏为代价，只是这种代价有大小而已。所以有人说，要想毁掉一个地方，办法有二，一是发展旅游，二是项目开发。这是善意破坏的自然。待什么时候人们意识到这种代价大于开发的价值的时候，意识到为失去生态平衡而收场的时候，才会顾及到环境及自己的意义，抑制一部分膨胀的欲望。发展是历史之必然，重要的是节制、有序，开发过程中带来的负面影响同时给以调和，随时求得平衡。

建设发展的速度一日千里，汽车成倍地迅速增长，高楼大厦林立已不管什么楼的间距、高度之类。交通网络密集，立交桥上都有了红绿灯，有了阻塞，有的路段堵车半月有余。其实中国人办事不力不是因为汽车提高的速度，而是还没有到办事需要那么高速度的时候，所有的低效率几乎全是人为因素造成的。汽车进入家庭，燃料成了问题，停放成了问题，交通成了问题。大多是需要，少数是炫富。停车场多了，绿地少了，路面硬化了，树、草、虫少了。手机电话多了，书信少了，日益生活化的网络代替了正面的交流，带来了人与人关系的陌生与疏离，随之，是情感的贫乏和淡漠。高速度、高效率、快节奏带给人的心理压力，生

^②《自然沉思录》〔美〕R.W.爱默生，上海社会科学院出版社，1993.5.

产分工的日益细化，使人的工作趋于单调乏味，人们开始羡慕古人精致缓慢的悠闲生活。城市中建造公园、生态园，建造人工景、仿古街、仿古城，把原有的故居、旧巷、老街拆掉，再翻新为钢筋水泥的仿古建筑，在灰色水泥上划上仿照的虚假的砖缝。在拆除一座名人故居时听到过官员的一句话：不够一百年的东西不是文物。是啊，按照这样的逻辑，每隔八九十年拆一回，中国何以再见到文物。

旅游点为挣钱盖楼堂馆所，全不顾与景点的自然特色搭调与否。已被定名为“人类文化遗产、自然文化遗产”的景点，可被联合国教科文组织介入制止，更多的未获得殊荣的地方却难逃被改造的厄运。各地官员为显政绩竞造庙宇道观，立观音、菩萨、关公像，造龙的景观和其他人工物，富豪们在自然景点造别墅、度假村、高尔夫球场甚至陵园墓地。

以上列举，多为现代化发展进程未能顾及的极少数不和谐的因素，还可理解为发展进程中不可避免的必然现象。

过去古人厌倦文案简牍的劳神，嫌恶车水马龙的喧闹，向往田园景致，特立独行的士大夫怀有不同政见归隐山水，啸傲山林。现在呢，文人多为国家某某协会会员，是会员就承认了协会章程，就等于认可了证见，所以，以文人自居的画家就有些矫情，自榜的“文人”贬别人为庶民、为文盲，再去乡间买小产权房，盖乡村别墅草屋更属造作之举，把这层笼罩在头上的“文人”光环摘掉，他们的“归隐”和田园牧歌式的回望，就看出目的来了。没有了真正意义的归隐文化。

再看看眼下的山林和田园

山林已分给了个人，惧怕盗窃、砍伐和急于致富的心理，促使某些人追求短期效益，尽快把成材的树木砍下卖掉。一回回山洪暴发应看作一回回对水土流失敲响的警钟。而真正山林意义的道佛胜地呢，也有一丝受经济利益驱动的“做秀”之嫌。某些寺庙把庙宇当作张扬的招牌，走出中国走向世界，宣传佛教传统与中国功夫并举，走向艺术表演和商业行为的道路。电视网络中和尚打人，尼古骗钱，道士道姑借道场敛财的事时有报道。所以，现代文人的所谓归隐便显得荒唐和滑稽，归隐指向的山水也无从依附。

农村青壮年都去城里打工挣钱，只有留守的老人和孩子在田里干活。现某些地方试行农村城镇化、城市化、社区化，村庄拆掉，农民搬进了楼房。有地的去远处种地，回家来找地方拴牲口、存放农具，找地方打场、晒粮食。无地的在附近打工、开饭店、跑蹦蹦车载货载人。地呢，交与了开发商，崛起了一片机关、学校、居民楼、小商品市场。真的山石树木退到了后面，前面是假山石、装饰树；庄稼地退到更远的地方，沿街沿路的农村出现城市花园风格的马路和假山石、假山泉、柏树、冬青树之类，红花绿叶的，用好看的格栅围起了“S”形，逶迤着，还有流线形的雕塑点缀。有的地方很少有牛羊了。笔者曾在鲁中山区写生时见到过牧羊人，他战战兢兢地告诉我，不让出来放羊，说是破坏景区。曾在盛产鲁西黄牛的鲁西南找牛的资料写生，可当地已找不到牛了，当地生产烧牛肉的厂家是从外地进的货，散养已变为集约化。

许多人仍愿意作乡村游、近郊游，在法定假日里做一回沉浸山林之举，于是，乡村山路上多了旅游包车和自驾小轿车，乡间多了远足踏青的城里人。有人领略了与城市到底有些不同的自然山水，有人对乡间绿色天然的农家饭大快朵颐。在乡村游中唱招牌主角的是山村野味农家饭，一批中产阶级尚存有对儿时生活的记忆，吃一回笨鸡蛋、山鸡炖蘑菇、白菜熬粉皮，权作一次回味，七零后八零后则不会唤起这种怀旧式的亲近感，虽不妨碍对乡村野味的品尝，总不是情感的重现。我们在乡下写生时，不止一回在周末和春秋两个长假中见到过这种对田园景致的“欣赏”，也见到过吃野味、品野鸡野菜者油光光脸上绽放的满足，但总觉得这还不是对田园景致的真正阅读。

这样说，丝毫不影响我们对山水风景的欣赏。黄宾虹说：“中华大地，无山不美，无水

不秀。”艾青说：“为什么我的眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉……”我们可以略去某些不和谐的“变异”不计，只作为小小的瑕疵，而看发展的主流和总趋势。古人有“不以一眚而掩大德”的宽容，就是这个意思。再者，现代绘画已不再以“美”为唯一目的，至少不以“优美”为唯一准则，丑的、残损的、破败的、荒诞的、变异的……诸多不和谐的“生活丑”现象，都可以从中揭示出“艺术美”的真谛，生活丑妨碍了我们的绿色生活质量，但不妨碍我们在绘画中“审丑”。风景画中的丑不在于绘画题材内容本身，而在画家素养、心态、用心用意，在于画家对个人素质、心性的把握。

话也可以这样说——许多人既怀念小农经济自给自足的乡村节奏，又要求在乡村中获得星级的服务享受。这种矛盾焦点不能交付与乡民，令他们仍然生活在农耕时代，保持着传统的耕作方式和居住环境，以供一拨一拨的“文人”，开着小轿车定期来“观瞻”、来“归隐”、来“深入”、来“采风”，并单单为他们辟出一间居室作豪宅来居住。在我们欣赏江南水乡，极盼望出现一两个身着民族服饰的村姑来河边濯衣洗菜淘米时，却没想到潮湿环境给她们带来的疾病侵蚀辈辈相传，没想到已被文化人排出的工业废水污染的水留给她们的病害久治不愈。我们欣赏蒙古包前“风吹草低见牛羊”的辽阔、悠远、荒蛮，却没想到“游牧”方式带给牧民的生活困顿，居无定所，心理隔膜。我们很希望看到深山老林中，一个老农身着破旧的衣服，从山泉中汲水，回石头小屋中劈柴烧饭，供着一家老小的吃食，渔樵耕读、男耕女织地生活在陶渊明式的桃源中。但农村人要挣钱，要去城里打工，要给孩子上学攒学费。有了钱，要翻新自己的房屋，并有可能搬迁自己的住所。要架设电线通电、通自来水、通煤气、通电话、通闭路电视、通因特网、架太阳能，要修路，要开工厂，要买汽车……总之，要发展，要学城里人的生活。你不能为了保留你认为的那块“圣地”，而不让乡下人发展。

山林和田园的“相貌”在变化，城乡差别在缩小，田园牧歌已走向新的样式，所以，传统山水画中隐逸的意味已不复存在，代之以多义性、复杂性、多元性的定位与解读，这也应该成为现代风景和山水画艺术为之传神写照的新课题。或者可以这样，就表现这种过渡时期的“差异”与“变迁”或“异化”。看初级阶段的中国，现代化、城市化、信息化进程中依然存有许多唤起美感的东 西，如城市的快节奏、高效率、直线效应、光效应、声光色交响和信息化传递。乡村的新旧交替的某些不和谐，也是很有看点的，毕竟在乡村中保留着一些不同于城市的特质，与城市风景形成某种对照，仍然显示不同的审美风格。

再说说变异的风景画、山水画

风景写生向来被认为是西画中锻炼从自然捕捉色彩能力的基本功，许多人一旦获得这种能力，便把志向转移，只有少数人将风景画作为主攻方向而坚守着创作意味的探索。中国绘画界虽尚未出现诸如康斯泰布尔、透纳、希施金、列维坦、柯罗这样的专以风景为主要语言的画家，更缺少把风景上升到精神层面，画出个人修养和智力，画出民族精神风尚的作品，



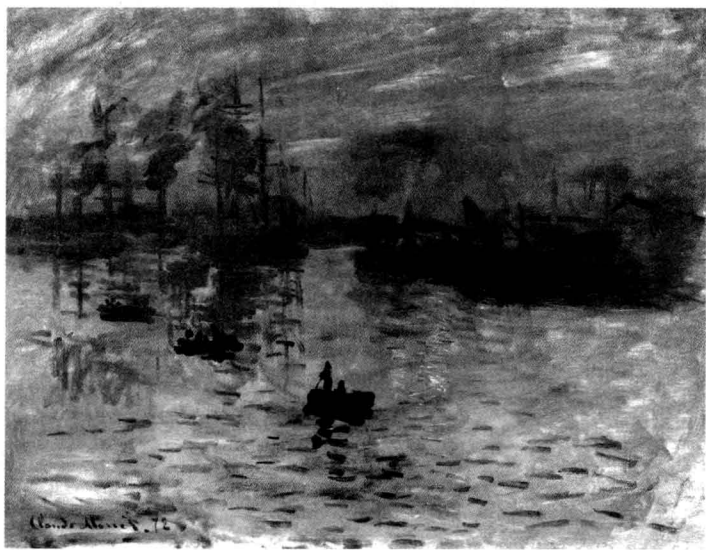
1.《冬猎》【尼德兰】布鲁盖尔



2.《冰海》【德】达·弗里德里希

比如布鲁盖尔的《冬猎》（图1），达·弗里德里希的《冰海》（图2），莫奈的《日出之印象》（图3），希施金的《俄罗斯森林》（图4），萨夫拉索夫的《白嘴鸦飞来了》（图5）。现有风景大多为某一景地构图、形象、色彩的记录，能运用现已掌握的油画语言和传统中国画笔墨，对身边景物作忠实的记录，讲求一点语言的纯粹、情感的质朴真诚，传达出即时即地感动自己的些许情愫，就很令人满意。先要把“景”画成“画”，才能把“画”还原为精神和思想。其中情感、修养、精神的把握，艺术语言使用的娴熟等，任何一项的缺失都可成为实现风景画成为“作品”的障碍。只要看一看、品一品脑海里、博物馆里、画集里、印象中的令自己感动、激动的风景画山水画，再看一看四周作风景画山水画者，就会感到此言不虚。

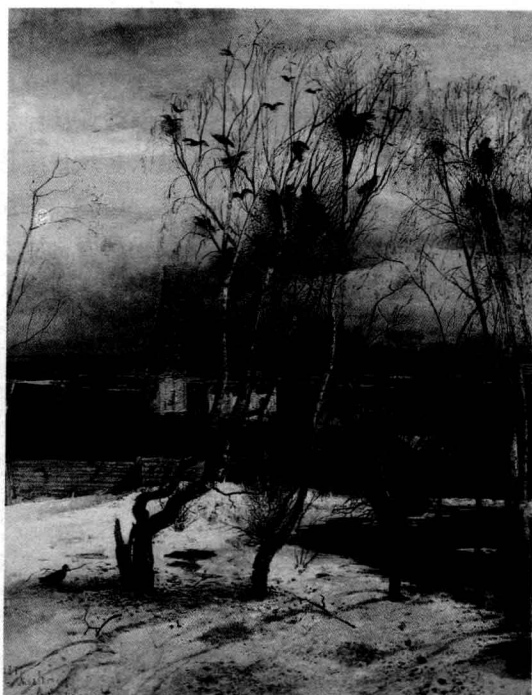
还有人租了模特儿在乡间山水环境中照相，这些照片有可能成为日后我们见到的这个时代中国乡土题材的风俗画的代表。



3.《日出之印象》【法】莫奈



4.《俄罗斯森林》【俄】希施金



5.《白嘴鸦飞来了》【俄】萨夫拉索夫

第二章 风景入画

绘画无论中外，都有对自然环境的专门描绘，在西方发展为风景画，在中国则发展为山水画。可见人们对自己生存环境的关注由来已久，并把这种关注的兴趣保持始终，以至于形成一个画法或“画种”。

（一）原始画

从文化发生学的观点看去，人类依赖自然而生存，衣、食、住、行、用无不依赖周边的生物和生态环境，人类形成的技能和社会集团关系，也都是环境的映射。技能成为人类免遭环境伤害的一个屏障，群居和社会关系是适应和改变环境的一种集体能力的延伸，如择地而居、打制石器、烧制陶器、采集渔猎等。动物一直是依赖和适应环境，人类则逐渐从适应到主动地改变或改造生存环境。有人说，人类打制的第一块石头，既是文明的起始，又是对环境污染和破坏的开端。所以，对自然的关注应该首先诞生风景画，但“环境”的力量太大了，最初的人类难以应付，无法解释变化莫测的大自然，更难以表现眼前山川、树木、江河湖海的巨大呈现，只好将之作为自己生存和艺术表现的“背景”。

我们在陶器、岩石、洞窟艺术中看到了野牛、马、鹿、鸟、鱼、蛙等，看到了人类自己的手印、体态、面庞，却很少看到有对环境的描绘（图6）。既然成为“背景”，就可视为“空



6.《马》法国拉斯科岩洞壁画局部

白”。相当一段时间，西方与中国的艺术中一直用这种“空白”的意识在营造、在叙述。形象和背景的关系一直是“图”与“底”的关系，如中国人物画中的绣像，花鸟画中的“折枝”，舞台上的空白环境布景、“追光灯”，包括自报家门、内心独白和心理活动式的唱段演示，都有“旁若无人”般的状态，“落霞与孤鹜齐飞齐飞，秋水共长天一色”，“皆若空游无所依”。

有学者把陶器上的几何纹样解释为大自然律动对人类的启发，人类受到了这些节奏和韵律的“点化”而创作了具有抽象意味的纹样。说得有些夸张，但我们又无任何反驳的理由和证据，姑且相信他吧——“早期几何印纹陶的纹样源于生产和生活，……叶脉纹是树叶脉纹的模拟，水波纹是水波的形象化，云雷纹导源于流水的漩涡”，认为这是由于“人们对于器物，在实用之外还要求美观，于是印纹逐渐规整化、图案化，装饰的需要便逐渐成为第一位的了”。也有同志认为，“更多的几何形图案是同古越族蛇图腾的崇拜有关，如漩涡纹似蛇的盘曲状，水波纹似蛇的爬行状等等”^①。还有的学者提出了“几何图案花纹”是由鱼、鸟、蛙等图案演变抽象而来，是从写实到写意的象征^②。如果相信古人的这种超强的抽象能力，就有理由相信，陶器的波浪纹、云雷纹等是早期对风景元素的最初表现。鸟、蟾便是对太阳、月亮这两大风景画之“神”的原始呈现（图7）。

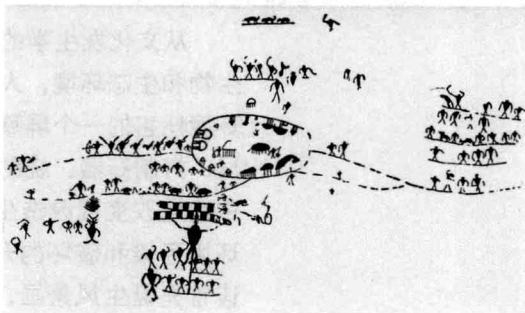
在岩石上，我们看到了这种对景物的特殊观照“方位”，即俯瞰的观察角度与视点，这应该是风景画“观察”的开始。原始人在高坡上向下俯瞰的机会很多，他们为躲避动物和洪水的侵害而择高居住的环境，决定了他们的大多数视点，为食物而劳作的唯一目的，也决定向下观察动物，以便俯冲下来捕获的独特视角。向上看或向上观察的机会也很多，但是不如向下来得方便，石块、标枪和低能的弓箭向下的力度和命中率，要远远大于向上，所以，在众多岩画中处理人物、动物混杂的场景，均采用了上下罗列的构图，这可以看作是对环境实地观察得来的观感和印象。这种对造型和空间的布列构图，是一种近似平面化的布置，当然，不同于俯视的“平面图”，它是以现实观察为依据的，这应该是原始人自己与环境关系的观察和表现的最初感觉，这种普世的观念在后来西方和中国山水画中一直沿用着，比如山水画中的“高远、平远、深远”的“三远”，“六法”中的“经营位置”，现代绘画中的平面化处理也与之异曲同工。

俯瞰的形象在岩画中比比皆是，在这幅云南沧源岩画《村落图》中（图8），房屋向内卧倒，向中心集中，大概这样做更能围起一种村落的感觉。这里，我们大致看到了对人与“环境”的描绘：几条线从村寨引出，可表示山坡小路，圆形的线是村寨边界的示意，或许有围墙，山下并置的线，可看作山崖的不同高度，或不同地点中人的活动。这应是较早的“风景画”。人在环境中的比例缩小了，人的活动铺展开来一览无余。这种处理手法，在现代民间绘画中还一直沿用，应是“俯瞰”角度的绝对化例证。

还有，在这组云南沧源岩画中，围成一圈的“五人舞”形象（图9-1、图9-2），也是假想的视角，直到现在，在某些影视作品中，

	蛙纹	鸟纹
半坡期		
庙底沟期		
马家窑期		
	拟蛙纹	拟鸟纹
半山期		
马厂其期		
齐家文化		
汉墓帛画		

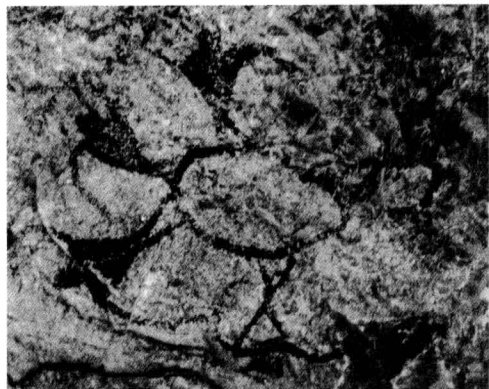
7.《蛙与鸟》原始彩陶纹样



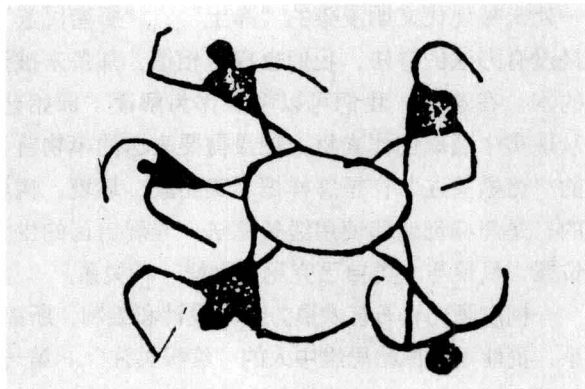
8.《村落图》云南沧源岩画

^①《江南地区印纹陶学术讨论会纪要》，《文物》1979.1期，转引自《美的历程》李泽厚，文物出版社，1981.3。

^②《甘肃彩陶的源流》严文明，《文物》1978.10，转引自《美的历程》李泽厚，文物出版社，1981.3。



9-1.《五人舞》云南沧源岩画



9-2.《五人舞》云南沧源岩画(摹本)

仍有俯拍的镜头角度，这应是最理想的展示圆圈舞蹈的视点。在中国花鸟画中，画花头的形象取正面、俯视，画株、花叶取侧面，与之相似的山水的视点，几乎无一不是假想的“航拍”角度，中国山水画有跳出俗人视点，独立于空中俯瞰的宏大视域，看大山、大川宛如赏玩小盆景，所谓“以大观小”，喜好用假设的位置对现实观照。

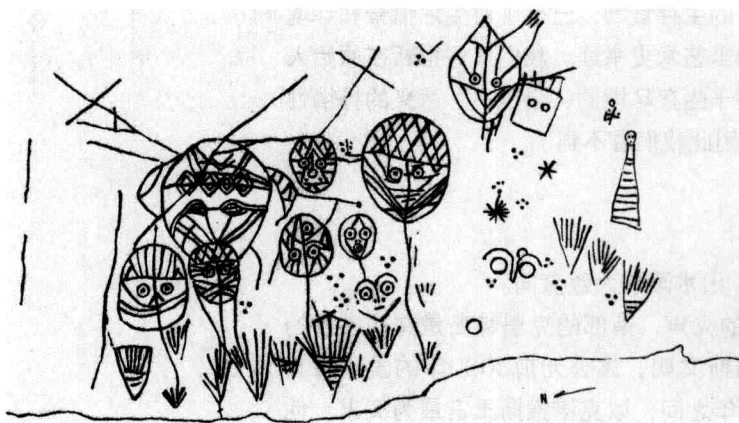
江苏连云港将军崖一处岩画，上有大小不等的人面图形十余个，最大者90厘米，小的18厘米，十几个人面形在地上与草状物相接，似从地下生出的花朵或果实，也像一个家族的群像。专家对此岩画的解释不一，有的说为商代杀人祭天的记录，也有说是崇拜太阳神的写照，另有一说是对谷物崇拜，是禾田神三位一体的形象记录，是稷神的形象化。把谷物画成人面形，“有生命，有思想，有父母，有子女，一代传一代。人面与植物连成一体，脸上有布满植物状饰纹，显然，这是把植物人格化了^③”。

撇去内容的神秘，我们见到的形象和形式，完全可以当一幅植物或风景画来看。硕大的人面形象镌刻于山岩，绝不会是先人无病呻吟或闲来无事随意刻画的，必定有某种意志渗入其中，如果说成立，那么后来风景画中更缺少了一种东西，即与生存意义相关联的宗教感和思想性（图10）。

值得注意的还有比例。在岩画交战混杂的人与动物，除保持着瞬间的动作和表现外，比例是显而易见的，表现了原始人类智慧的发达与自觉。比例的概念源自物与物、物与环境之间的对比，在比较中得出相对准确的差异，同时，还发现了形象之间的部分相切与交叠。是否可以说他们已具备把人与物的关系放在大环境中去观察、对比、表现的能力了，只是匆忙中他们仅仅注意了人和“食物”的关系，没能顾上“背景”（图11）。

我们来看两幅“现代”澳洲土著人的作品，以此与原始对“风景”的描绘作对照。为什么要看澳洲土著人的东西呢？因为人类学家和史学家以及考古学家们总爱在地球上寻找

③ 《世界美术史》山东美术出版社，第一卷，233页



10.《人面形象》江苏连云港岩画



11.《动物》阿勒泰岩画