

主编 贾德江

当代名画家技法解析

北京工艺美术出版社

朱修立写意山水



余性爱山水，每于静寂
只觉名山指顾难，心
泉涌，意欲新，走
于传统现代之间，陈

主编 贾德江

当代名画家技法解析

北京工艺美术出版社

朱修立写意山水



编辑人语



■ 1938年生于上海。1961年毕业于南京艺术学院并留校任教，后调入安徽书画院专职创作。

■ 1987年被评为国家一级美术师。

■ 曾旅居欧美数载，从事艺术考察，举办个展及讲学。多幅作品为大英博物馆、牛津博物馆、澳洲国家美术馆、新加坡国家美术馆、港、澳新华社、华润集团公司等国外重要机构及中国美术馆、中南海、毛主席纪念堂等单位收藏。出版有荣宝斋画谱（七十二）及其他等画册多种。

■ 曾任安徽省政协委员，安徽省高级职称评委，全国美展评委，安徽省美协常务理事，中国科技大学客座教授。

■ 现为中国美术家协会会员，北京光明日报画院名誉院长，安徽美术家协会艺术顾问，享受国务院特殊津贴。

■ 曾被文化部评为1993年度优秀专家。

中国画创新琐谈

· 朱修立 ·

近15年里，我进出国门，拿过美、英、新加坡三个国家的绿卡，在那里看展览、开展览，讲学、教学、卖画……有意思的是，我周游了世界一圈，最后，又回到生长我的地方。为什么？因为我最终证实，中国画是中华文化圈里的文明，离开了这养育和发展的土壤，这朵艺术之花便会失去生命力。这里有数千年文明历史的积淀，有中国画发展的经验，可资今人借鉴，更重要的是有数以亿计的人口接受这样一种艺术形式。它已经深入人心，早已是资历久远的“名牌”了。中国画这座“庙”，香客奇多，香火鼎盛，能容纳天尊、天王、十八罗汉，以及各路神仙，为什么不在这里发展？不仅中国画这座“庙”要保持其历史的伟观，而且还要加砖添瓦，“广种福田”。经过十多年的浪迹天涯，回来之后的感觉是：“这里真好！”

作为画家，除了作品能进入市场之外，在学术层面上最想的是进入国家级美术馆和历史博物馆“永垂青史”。我挺幸运，在国外的十余年里，澳大利亚国家画廊收过我四幅画，至今轮流在其东方艺术部对外展出；在英国牛津博物馆开过个人画展，收过我作品。特别值得一

提的是作为世界四大博物馆之一的英国伦敦大学博物馆曾两次收藏我作品。1990年，在大英博物馆展出中国书画历代藏品精选时，除了选展历代名作之外，现代画家只选了张大千、傅抱石和我的《山水长卷》，着实令我兴奋了一下，遂了我一回心愿。虽然还有一些可资回顾的事，但那都已成了“昨日黄花”。十余年来，我与国内的艺术活动脱了节，不能不说是一大损失。从1960年随傅抱石先生两万三千里写生以来，已过了40余年，我需要重新考虑今后的作为。

回来之后，重新审视中国画，比原先有更深刻的认识。凡希望有所作为的画家，无不在创造个人面貌上下功夫。但“创新”不是争论的焦点，如何创新才是关键。“回归传统”是保守的，“背离传统”更是荒谬的。惟有“继往开来”才是值得我们思考的方向。“新”并不是标准，创新必须符合两条：一不失去原有的特点，二超过原有的艺术高度。爬上十楼加一块砖也算是发展，登上山顶才比山高。如果站在旁边土丘上大叫大嚷，标榜自己另辟蹊径，有了“创新”，是“当代大师”，不过是自欺欺人而已。



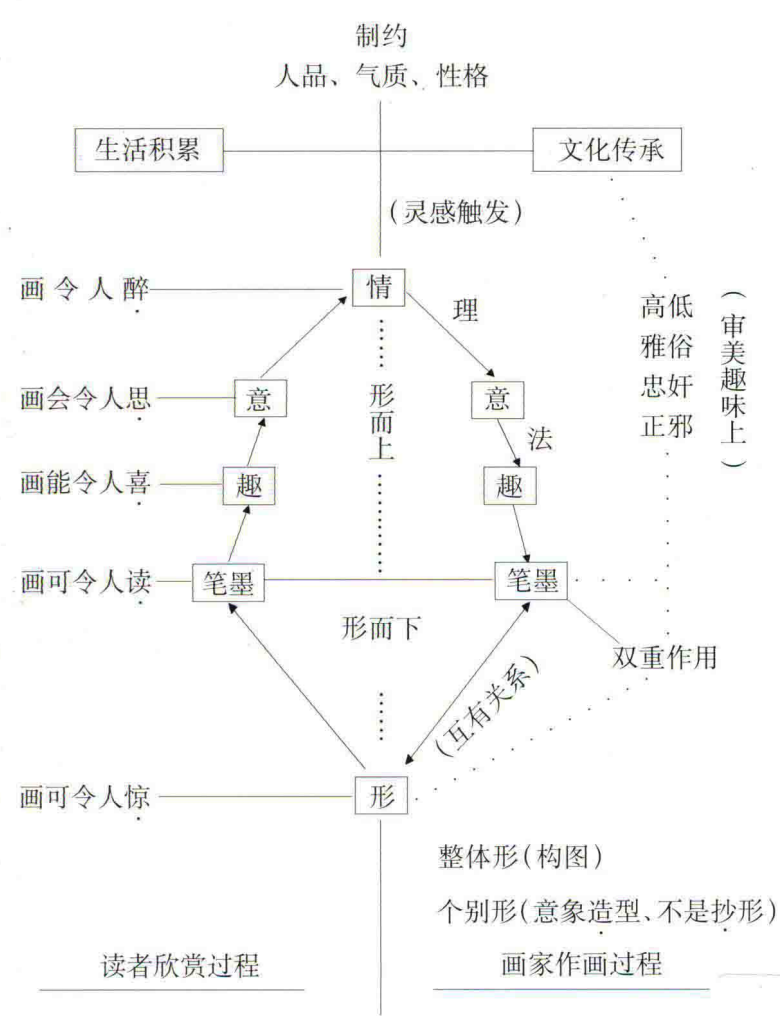
当代著名山水画家朱修立，以他颇具个性与开创精神的意象山水在当代中国画坛独领风骚。他的山水画大体有两种风貌：一是气势宏阔的青绿山水，重气势、重张力、重功夫，尤其是平面构成的现代手法运用，使传统的青绿山水发生了创造性的变化，并与古人和今人的青绿山水拉开了距离，卓然自立。二是率意灵动的意笔山水，重笔墨、重情趣、重胸臆，尤其是对中国传统艺术精神的诗性倾注，使画中的情境意趣得以升华，超越了客观物象而更具心象的主观特点。他的山水画似乎不再去直接表现大自然，而是在面对真山真水的同时，从中提取灵感与艺术营养，追求一种更精湛、更经典与更学术的笔墨形式意味。

我们看到，在朱修立近期的作品中，他重传统，又有创造；他重继承，可是又强调个性；他重画理，又不囿于束缚。正是因为他处理好这些矛盾，他的作品才摆脱了程式、僵化与套路，显示出感性生动的形式魅力与充满新意的现代感。

无疑，朱修立是一位立足传统而具有开拓精神的艺术家。早年他毕业于南京艺术学院，既有跟随陈之佛研习工笔花鸟的经历，又有陪同傅抱石遍及祖国名山大川写生的机遇，加之他在国外多年接受西方现代艺术的陶冶，使他具有一般人难以企及的眼界和胸襟。朱修立富有才情而能勤于思索，敏于观察而又善于提取，不舍传统又能自出机杼，锐意出新却又严于自律。他是少数能够把握到传统艺术要奥之脉搏的人。这在他目前所取得的成就与所开拓的艺术领域上可以证实。然而，他的心志不仅于此，那么他的艺术的未知领域也就更大。

传统中国画的一大特点是，强调“不似之似”。这不仅是造型意义上的特点，更重要的是包涵了审美意义上“寄情寓意”与“抒情达意”的内涵。所谓“不似”，乃留给画家依据自己审美理想处理画面艺术效果的空间；“似”，是留给观众的，让观众看得懂。看得懂才能为广大观众所接受，才进一步去感觉和理解那“不似”中的内涵。既能寄托画家的理想，又能让群众接受，可谓妙也！“妙在似与不似之间”。本来，画像心中的世界是个人的理想，却要通过自然形象来表达，是一种矛盾，画像了物，便失去了“意”；强调了“意”，又失去了客观物象。怎么办？找一个最佳的结合点——“意象”，即意与象合，情与景会，既不失对象的基本特征，又可通过笔墨、造型来传达“意”。把自然形象升华为有序的、有审美品位的艺术形象，这样的方法，岂不是中国哲学里说的“中庸”的最佳注脚？所以，中国画的“笔墨”，自然成了这一特殊画种最主要的艺术特征。论中国画而不论“笔墨”，则是“另类”；尽管可以是一张好画，却不属于传统意义上的中国画。

传统中国画无疑是一份遗产，善用遗产就是应把它作为启动发展的财富。但“传统”也并不只是“笔墨”，图发展也决不是仅在“笔墨”二字上做文章，而是对每个画家的“综合实力”的考验。不论东西方，好的画家都具有良好的文化素养。中国画正是通过笔墨与造型，传达画家的立意、情趣，反映画家的文化素养与生活积累，看出其人品、气质、性格。这些属于看不见的、形而上的内涵，左右着笔、墨、形、色、章等构成看得见的、形而下的画面形式。由于笔墨既是造型的载体，又是情、意、趣的载体，所以笔墨在中国画中有不可替代的双重作用。离开了“形”的笔墨也不等于零。因此，要当一个好画家，不仅要在狭义上的笔墨基本功上下功夫，还要在广义而言的文化遗产和生活积累上下功夫。为更清晰说明它们之间的关系，列一图示如下：



百花争胜春色柔 2001年 纸本 22cm × 34cm



松魂 2001年 纸本 22cm × 34cm

从上图可看出，欣赏者与创作者是一件作品从构思到完成欣赏的合作者，在欣赏层次与品位上也是对应的，形成一个由低而高的“金字塔”。

一个民族的艺术品价值，关系到这个民族的“颜面”。一提起中国明清瓷器，拍卖到什么高价，人人脸上有光。然而，当今的中国画却无法与洋人的画相比。1990年，我在伦敦画廊里看到一幅李可染先生的四尺对开的画，标价三千英镑，约合人民币四万元，当时看似也不低。可是一幅西方画家马瑟韦尔的二米见方的油画，却卖到三十万英镑。我们且不去评说东西方艺术的差异，光是价格上的天壤之别，就让我喘不过气来！更别提凡·高、毕加索作品所拍卖的天价。有什么不妥吗？没有！每个民族都认同自己的文化。今天，中国画的价值，不也随着经济的发展而频频升值吗？更重要的是当代画家要克服急功近利的浮躁心态，画出真正代表历史的作品。所谓“炒作”，是把艺术品位不高的画与人，抬到不适当的高度。其实，手一放还是会下来。真正好的艺术品，经得起时间的考验。中国画的价值起点太低，与世界艺术品相比，还有偌大的升值空间，还需要画家与藏家的共同努力。

云深不知处 2000年 纸本 34cm × 272cm



《松居图》扇面作画步骤

树石是山水画作品中最基本元素。无论多大的场面，解析起来无非“片石数树”而已。但树石的存在不是单独的，总是与周围环境形成“起承转合”的关系。然而虽有变化，却离不开主次节奏。所以，由树石所组成的“主体”，在画面有举足轻重的作用。树与石组合成形时，要整体造型。当画面逐渐铺开生发，每一步都要顾及左右上下的形态、轻重、呼应、疏密等等，而不是个体的单独存在，这才能令画面成为有机组合。

这幅扇面虽小，也同样存在这样的规律。



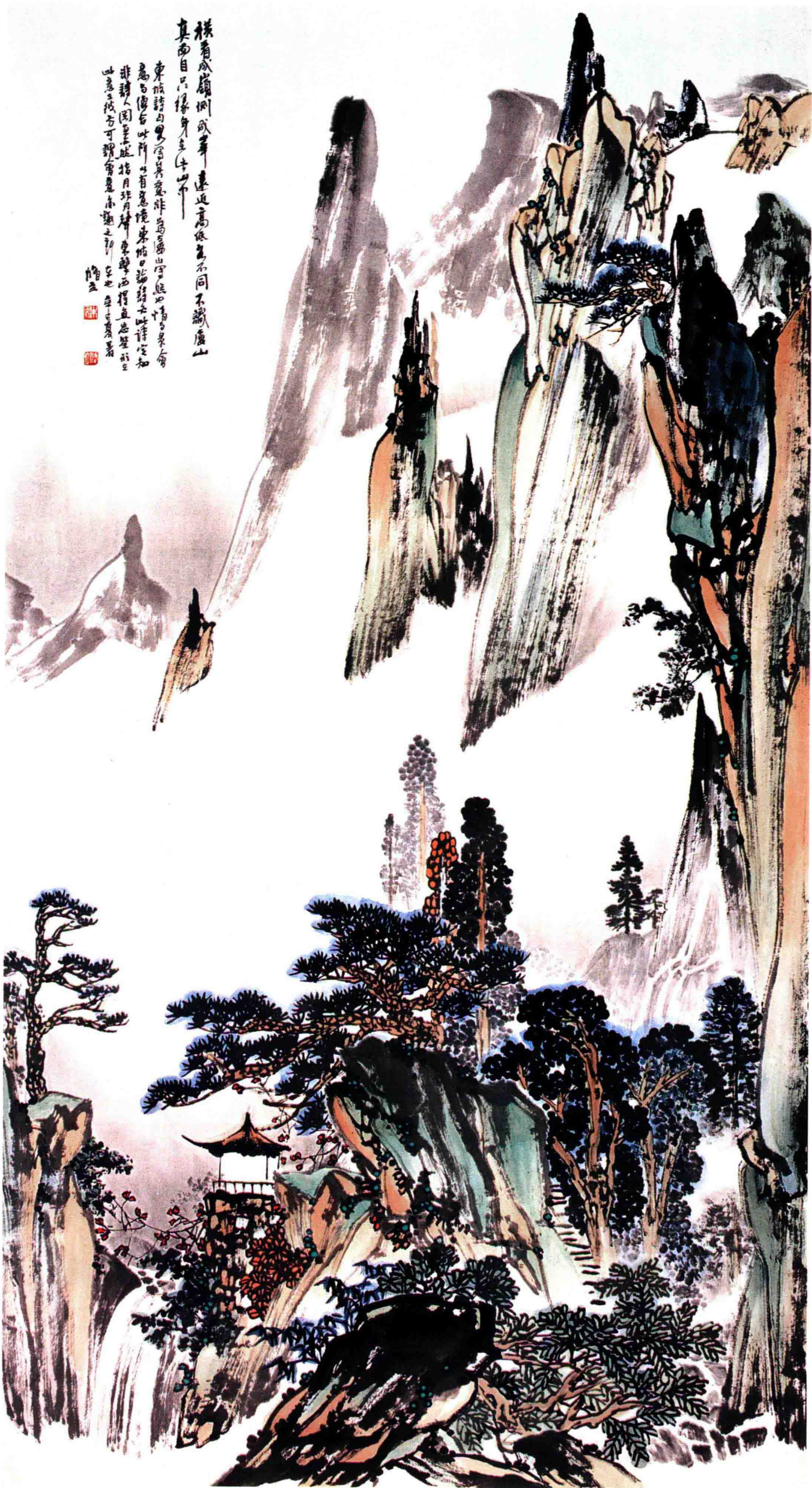
步骤一：先画树石，以确定画面的“大势”，松树枝向两边伸展，是为了适合扇面的形。中间插一棵勾叶树，既使统一中有变化，也与坡石的色彩有呼应。



步骤二：画面右边添上房屋与远树，使画面左右有轻重变化，房屋留白，既突出形象，又与右边空白呼应。如加以着色，便会“闷”在其中。



步骤三：画面左边画了水口与山峰，在形象上有了丰富性。山峰只画一角，使其隐在云雾之中，既为了整体构图的造型有变化，也避免了左右画面的对称，山石用线勾与皴擦，远山一抹，用了淡墨，与右边远树在墨色上有了呼应。几小点焦墨画了竹子，增强了画面的对比与灵动。



东坡诗意图

2001年 纸本
160cm × 97cm

力度是艺术审美中的基本要求，所以中国画强调要“见笔”。笔触凝聚了画者的情绪变化，思维的流动，宣纸的作用也就明显了。因此，讲“笔墨”就有了比制作更大的难度与不可仿造性。

空白，在画面上也极为重要，所谓“知白守黑”说白了，是要把空白也当作构成画面不可分割的形象来对待，画黑的时候，就是留白的时候，千万别破坏了“白”的形象。

青島大嶗山風景天宮廟平海亭
 癸卯陽曆十月廿三日見放眼錄
 蘇軾 辛巳年冬月 作





秋林夕阳马嘶鸣

2000年 纸本

68cm × 68cm

我喜欢秋天，也许在我的人生中，没有享受过春的明媚，却有着秋的爽朗，这是潜意识的人生感悟吗？

萧疏也是一种美，之所以有同感，是因为人生中有相同的碰撞点。古老的山村沉浸在秋色中，怎样去表现这份静气？稳定的画面，横与直的结构，先有了安定感，心中的意境须贯穿作画始终，“牧马”的点缀，使静气不至于死寂。用笔的粗细变化，力度与灵活的结合，才会使画面显出内在的生命。所谓气韵，并非只指一个氛围，而在笔、墨、形、色、章诸因素中都存在着，是一个有机的整体。

情，是一幅画的灵魂，如果在作画中不能自始至终保持饱满的情绪，那么画面就不可能给观众一个强烈的暗示，失去艺术的感染力。

放眼绿色别样鲜（左图）

2001年 纸本

160cm × 97cm

言简意赅是作文法也是作画法，保留必要的表现语言，去除琐碎虽难，却是整体的需要。参看古人的优秀作品，都比较“到位”，经得起推敲，这正是我们现在所应该借鉴的地方。



雁飞天欲霜

2001年 纸本

68cm × 136cm



山水画所崇尚的理想是“意境”，即通过对自然景色的描绘，寄托画者的思想感情。这种情感可以通过绘画的主题来阐发，也可以仅仅通过描绘的景象来传达一种审美情趣，从而令读者受到感染，所谓“可意会，而不可言传”。《雁飞天欲霜》是画家从国外旅居回国之后所作，追忆那段思乡怀旧的情绪。画以线造型为主，构图上以云的布白作为平面构成的内在动势，连接树石与山体形成整体。



老村新声

2000年 纸本

68cm × 68cm

解析这幅画，简单地说乃用一圈树，围着一片古屋，这古屋即是所要表现的主体。小犬守家，电视天线，增添声音的效果，数点红花在绿色调中分外抢眼。绿色丛树的琐碎用笔，正好衬托黑瓦白墙的整体。



皖乡作故乡

2000年 纸本

68cm × 68cm

这是一幅田园风光的画，静静的村舍远离城市之喧嚣。皖乡的山，既无北方的那么雄伟高大，又不同于南方的清秀，然而却兼有二者之美。所以我用粗犷的写意之笔作为基调，以示壮美，又安置了一些秀竹，挺拔上扬，增添江南的清雅情调。经过多年国外的旅居生涯，看过不少西方的绘画，反过来对中国绘画在世界艺术之林的特殊地位与特征，有更深理解与感悟。

诗书画印，这种传统的形式是独特的载体，把作者的心绪明白无误地传达给读者。诗云：“日照飞流生清凉，嘉木斜挂古崖旁，屋前山田种春茶，秋后金谷满晒场，白云不羨名利坊，清风吹来满山梁，飘过东洋与西洋，偏把皖乡作故乡。”是画境也是心境。



觀山水味旨趣非以刻削為貴為王或曰
何以識其趣哉然云能言者何所識轉信
天趣可言也筆拙花如墨微笑面在解者方為上乘
非非子期石彈馬年伯深不啻皆心通耳
陸年斯 筆並於境上華庄 傾耳記



秋云在岭

2003年 纸本
68cm × 46cm

如果除去画面中的山，便可看出树的节奏布局，反之亦然。这就是一种布局的构成意识。空白，也是画面的形象，也要讲究“形”，即所谓“知白守黑”。否则，就会像外国人问的那样：“是否没有画完？”



晨汲（左图）

1991年 纸本

68cm × 46cm

“写意画”，顾名思义，在于写其“意”，而“立意”、“造型”又归乎用笔。画面的用笔要有节奏变化，又要有一个“调子”，否则不统一，包括画中的点景人物也如此。

君行
西道芳
月道
皆通
发粘
里王
花上
两峰
君上
舊居
拋擲
餘
君
試問
唐詩
身已
新
山
只
今
相
憶
無
人
至
廬
山
待
君
至
白
雲
生



送友人至庐山

2001年 纸本

136cm × 68cm

由于画面形象简练，所以用笔才可能粗放，以表现笔下的功夫。但也不能一味放粗，那会形成空泛无物可看。所以上下的树与左边的竹，便应显示深入刻画的功力。题款也不可马虎，用笔要与画面的用笔相统一，字写马虎了，便削减了画面的魅力。





绿风

2000年 纸本

68cm × 136cm



皖乡的山，既无北方山势的高大雄伟，又不同于南方之清秀妩媚，然而却兼二者之美。我用小青绿与水墨结合的方法加以表现。横平竖直是此图的基本构成，墨色的树与绿色的山石组成色块的节奏，潺潺流泉与清溪，既是画面的空白、透气处，也增添了画面的动感。为了表现春天气息，安排了两处春花。最后，在画面的视觉中心，亮出人物。因为画面复杂、形象多，所以用笔才偏细腻。



秋林中的小路

2000年 纸本
34cm × 22cm

70年代，陪老师去黄山写生，一路向上爬去，虽步履艰辛，却是当今坐缆车的人所领略不到的乐趣。画面用线与点构成节奏，墨色上的黑白灰相互对比衬托形成空间，树形的大小透视也造成了空间上的深度，远处的灰色，把空间烘染得幽深莫测。点点黄色，疏疏落落地营造着秋天的氛围，不用太多的笔墨，观众已能领会那样的情调，共享这山路幽趣。