

山水画写生与图式的笔墨关系

徐新红 著

山水画写生与图式 的笔墨关系

徐新红 著

中国美术学院出版社

责任编辑 孙丽英
执行编辑 张松林
责任校对 朱 奇 钱锦生
责任印制 毛 翠

图书在版编目 (C I P) 数据

山水画写生与图式的笔墨关系 / 徐新红著. — 杭州:
中国美术学院出版社, 2017. 5
ISBN 978-7-5503-1409-2

I. ①山… II. ①徐… III. ①山水画—写生画—国画
技法 IV. ①J212. 26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 109508 号

山水画写生与图式的笔墨关系

徐新红 著

出 品 人 祝平凡
出版发行 中国美术学院出版社
网 址 <http://www.caapress.com>
地 址 中国·杭州南山路218号 邮政编码 310002
经 销 全国新华书店
制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次 2017年6月第1版
印 次 2017年6月第1次印刷
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 10. 25
字 数 120千
图 数 130幅
印 数 0001-1300
书 号 ISBN 978-7-5503-1409-2
定 价 58. 00元

目 录

摘要/1

引言/3

第一章 历代山水画写生综论/8

第一节 历代山水画写生观 /8

第二节 历代山水画写生类型 /30

第二章 山水画写生的萌芽期/34

第一节 早期山水画的游观之境 /34

第二节 “粉本”与“默记”的关系 /37

第三节 写生与笔墨语言关系的形成 /43

第三章 写生对山水画图式的作用/46

第一节 写生对山水画皴法演变的影响 /46

第二节 写生与山水画诸法的对应 /62

第三节 写生与山水画图式的形成 /65

第四章 西学东渐下山水画写生观的转换/70

第一节 黄宾虹的游观与古法写生 /73

第二节 李可染的对景写生与笔墨语言转换 /92

第三节 陆俨少的写生与创作关系 /104

第五章 当代山水画写生的类型比较/113

第一节 游观、默记型 /113

第二节 深入传统、结合写生感受型 /115

第三节 对景写生、体悟新法型 /124

第四节 重物象、轻笔墨型 /129

第六章 写生对当代山水画图式中笔墨语言的意义/136

第一节 写生改变了清后期山水画坛衰微状态 /136

第二节 中西兼容，多元发展 /137

第三节 对景写生，关注生活 /140

第四节 激发笔墨语言，创造新的图式 /143

结论/150

参考文献/153

致谢/159

摘 要

本论文通过分析山水画写生的“游观、体悟、默记、对景写生”¹等方式,对历代典型的山水画写生作品的图式进行比较,探究山水画写生与图式的笔墨²关系。

文中阐述了历代山水画写生的观点、类型,梳理了写生的传承、积累和不同时期的文化对其外在的引领作用。山水画写生萌芽期“游观之境”是写生因素产生的基础,文中根据写生对山水画图式所起的作用以及对山水画诸法演变的影响,分析了写生与图式形成的笔墨关系。西学东渐下山水画的代表性写生观如黄宾虹的游观与古法写生、李可染的对景写生与笔墨语言转换、陆俨少的写生与创作的关系等影响了之后的写生观,其独特的笔墨语言体现了山水画图式变换。写生对当代山水画的笔墨语言的意义在于改变了近代山水画坛的衰微状态,画家在写生中扩充了中国画的笔墨形质,创造了新图式,构成其独特的符号。当代山水画写生存在着多种模式,其中的“对景写生”与传统的“游观、体悟、默记”相比,更是创造了无穷的笔墨语言与价值旨趣。

本论文的意义在于从审美角度、观察方法、笔墨语言等方面论述传统与当代山水画写生的区别。当代山水画写生是对传统写生方式的传承与创新,写生对形成山水画图式中的笔墨语言提供原创经验。从山水画写生的多元意识、当代画家通过写生对山水画图式形成的多种尝试等方面,概述了山水画写生的当代趋向。在当代画家融合中西、多元发展,关注生活、激发

笔墨语言的同时，也发现一些山水画写生的“误区”，值得当下画坛深思。

本论文笔者通过学习中国画学、哲学，考证博物馆的作品实物以及历代的文献资料，对历代山水画写生作品进行解读与比较，集多次学术研讨会理论成果，辅以具体的作品个案研究，从山水画写生的发展过程阐述不同时期的图式变化，研究当代山水画写生方式对图式中笔墨语言发展的意义。其切入方式既结合历代对写生主题理论的研究，又集当代活跃于画坛的优秀画家的探索、感悟与理念、切身体会去理解山水画理论法则，明确在写生过程中提炼、升华图式对笔墨语言的要求。

本论文的结论为当代山水画写生站在继承传统笔墨语言、自然结构，借鉴外来文化又不同于彼此的交汇点上，以“游观、体悟、默记、对景写生”等方式为写生素材，创造了新的笔墨语言，这种综合的状态将影响山水画当代的图式形态。

关键词：写生 图式 笔墨语言 转换

注释：

1. 傅抱石，《傅抱石美术文集》，上海古籍出版社，上海，2003年，第530页。
2. 所谓“笔墨”，包含了用笔（“笔”）用墨（“墨”）以及点、画（用笔）的关系，即结构及其规律，谈笔墨，不仅是谈点、画之美，也是在谈成“形”结“体”。童中焘，《中国画画什么？》，中国美术学院出版社，杭州，2010年，第223页。

引言

本文的意义在于通过梳理山水画写生的历史发展文脉，寻找山水画图式中新的笔墨语言。山水画写生的理论随着时代的发展而变化，它们过渡、转换了各个时代的图式审美，反映了画家处理人、自然和艺术时的审美理念。山水画写生对图式的传承及形态有着重要的影响。

作为山水画的实践者，笔者最偏爱元代赵孟頫“到处云山是我师”的论说，它道出了山水画写生的状态。山水画的写生，几乎是与创作如影随形的。山水画创作实践中，写生作为一个必不可少的部分，创造与激发了图式中的笔墨语言。唐代画家张璪的画论“外师造化，中得心源”对山水画写生作了深入的概括，影响了中国千余年的山水画程式。写生是“外师造化”的一种方法，“外师造化”需要画家走向自然中游观、体悟，获得对自然的生命体验、内心感受。“中得心源”需要画家提升生命体验、内心感受，以默记、对景写生的方式分解、整合，创造出符合特定地貌特征的笔墨语言，最后形成图式。历代山水画家的作品中都隐现着对自然的眷恋与神往，画者“胸中有真山真水”。中国早期关于山水画的论述如晋代顾恺之《画论》中的“迁想妙得”，认为艺术是客观现实的反映，画家通过对客观现实的认识，才能“以形写神”，“迁想”必须尊重客观事物的变化。南朝宋宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》等，都反映早期山水画从“人大于山”“空勾无皴”的初期阶段到后期通过观察自然，运用诸多的写生方式，提炼、充实了图式

中的笔墨语言。

宗炳在《画山水序》中表达自己“眷恋庐、衡，契阔荆、巫”，通过对“昆阆之形”“嵩华之秀”的刻画来达到“畅神”。真正的“外师造化”，其意义在于强调“搜妙创真”，对真山真水有深切的感受、对笔墨语言提炼纯化，创造新的图式。

传唐代王维在《山水诀》中认为：“春夏秋冬，生于笔底。”¹王维之后的许多山水画家也有对写生的理解，如荆浩在太行山携笔书写古松“凡数万本”，自以为“方如其真”，但在与一位老者的对话中方知绘画真正意义上的“真”。“超以象外”，将自己的心理感受描绘出来，既注重位置经营上的自然之致，又有空灵之韵的笔墨，这才具备中国画的审美特征。

在写生的基础上，古人逐渐形成了山水画的诸法，并以画谱的形式相传，可以说，写生对山水画图式演变起了重要的作用。

当代写生承传着前人“师造化”的基本绘画理念。当代山水画写生是既不同于古代、也不同于西方的中国式的写生，侧重于对自然形象的特征作抽象性的把握和表现。对物象鲜活的感受、体验使山水画家注重在生活中写生，这成为画家获取笔墨语言的重要手段。图式是由不同符号所组成的语境，古代山水画中以程式来体现，当代必须在具备笔墨语言的基础上，能用符号创造独特的画面气质、空间结构。这就要从写生中挖掘具有笔墨语言的符号，没有真实感受的图像信息，自然是无法传承下来的。

本论文的结构共分六章，第一章着重阐述历代山水画写生观及其类型。通过对历代较有代表性或有其独特的、与传统不同的写生行为、理论进行分析，梳理了写生的传承积累和不同时代的文化对其外在的引领作用。写生受时代观念直接或间接

的影响,如明代王履的《华山图》体现其师心与写生及明代吴历的中西结合的山水画写生雏形,都为后世研究写生提供了多种可能性。

第二章对山水画写生萌芽时期的现象做了分析,为体现山水画“远”的意境,形成了自由表现的起点。游观之境是山水画写生因素产生的基础,在这个过程中,山水画逐渐独立成熟,“大抵涉于拙,未入于巧”等现象体现了古拙、真实感受的生命信息,这是对自然山水最早的摹写。粉本实物的考证、默记、写生三者之间的隐含关系,体现了古人在这方面孜孜以求的探索。

第三章着重论述了写生对山水画图式的作用。具体从写生对山水画皴法的影响、皴法的多重表现性格、历代山水画皴法的特征,当代通过写生获得皴法拆解与重构的方式,以及与山水画其他诸法的对应、写生与山水画图式的形成等方面,论述了一种有价值、成熟的图式符号的形成,需创作者从写生体验中去抽离与提取,获得原创。

第四章列举了西学东渐下山水画的代表性写生观,有黄宾虹的游观与古法写生、李可染的对景写生与笔墨转换、陆俨少的写生与创作关系等。20世纪众多的山水画大家秉承传统,冲破陈陈相因的程式,在写生中融入传统精神,探索写实写生与写意写生的转换。

第五章对当代山水画的写生类型进行比较,有游观、默记型,深入传统、结合写生感受型,对景写生、体悟新法型,体现了当代写生多元的局面,走出一条既具图式美,又兼具自然气息,把握山水的特征与神韵的写生之路。但也有少数过于重物象、缺失传统笔墨,表现为重视形似,对写意、抽象、象征性之表

现形式忽视，或是过于强调艺术的功利目的，值得当代画者深思。

第六章总结了当代写生方式对山水画图式中笔墨语言的意义。写生在近代改变了山水画坛衰微的状态，画者融合中西，多元发展，直面对景写生，关注生活，重新认识自然，激发新的笔墨语言，创造不同的图式，这也体现了写生在 20 世纪以来中国画创新的探索中，是有价值的方式之一。

从本论文研究的历史、现状与国内外已有的文献分析，山水画写生的理论与实践研究近年日渐升温，关于写生的学术研讨会也在中国画论坛多次展开，综论了山水画写生的观念、意义、研究心得，相关论文著述颇丰。

国外对山水画写生的研究也有许多成果，为山水画写生与图式的笔墨关系研究提供了借鉴价值。如高居翰先生的《画家生涯——传统中国画家的生活与工作》论及了摹写自然与可见的存世山水画“粉本”的关系；日本现代学者曾布川宽透过《秋山晚翠图》考察北宋“写景”概念，并推论此画作是唐画过渡到北宋开始具有写景、写实的成果；方闻先生在《超越再现——8 世纪至 14 世纪中国书画》中考证了早期范本与皴法形态的演变的关系。这些理论为研究山水画写生提供了一种可能的参考思路。

本论文通过比较研究法、文献调查法、个案研究法等研究方法，总结前人和今人的研究成果，范围以宋、元、明、清为时间跨度，上溯隋唐，下至今日，着重考论写生的萌芽、成熟以及在清后期山水画式微时所呈现的强大力量，在当代更是表现为多种形式的比较与创新。在论述过程中，笔者尊重史料和文献记载，结合和参考当代的研讨会、学术研究成果，进行归纳、比较，运用图像资料进行个案研究。

本论文所要解决的问题在于通过论述山水画写生多种方式,分析山水画图式的形态,让画者深入地思考山水画图式中笔墨语言的生命力。当代的“师造化”理念已经把自然、生活、文化、科学等元素融通其中,“师造化”进入多元文化的语境中,也就不只是面对自然的山山水水,而是置身于持续发展的多元文化的生机中。在写生中捕捉到一丝“真实感”,又与生活中真实物象形态不同,不被某些自然可视的外象所拘,那份真诚、唯一的感受持续地通过图像符号而幻化。通过图式转换体现当代精神,笔墨语言才显现为“质”的变化。在提倡通过写生获得新的笔墨语言的同时,也发现一些山水画写生的“误区”,如重视形似或是过于强调艺术的功利目的等,值得画者深思及避免。

本文对山水画审美与实践的结合具有一定的指导意义与学术价值,同时,也为今后笔者的绘画创作寻找正确的方向。

注释:

1. 沈子丞编,《历代论画名著汇编》,文物出版社,北京,1982年,第30页。

第一章 历代山水画写生综论

山水画写生史跨度长达数千年，但其中对于写生的记载较少，我们只能从历代成熟的观察自然的写生理论如唐朝张璪“外师造化，中得心源”是写生概念的起始，五代荆浩的“搜妙求真”中写生是获取“真”的必然过程和手段，宋代郭熙的“饱游饫看”是写物象的“理”，并表达人生顿悟和哲理思考，董源的“平淡天真”、米芾对真山真水的“信笔作之”、明代王履“吾师心，心师目，目师华山”、董其昌的“读万卷书，行万里路”、清代石涛的“搜尽奇峰打草稿”等来窥探历代的山水画写生观。这些观点犹如黑夜中闪亮的繁星，点缀成了山水画写生清晰的历史脉络。当代山水画写生的理论与实践研究近年也是日渐升温，关于写生的学术研讨会在中国画论坛多次展开，如“关山月美术馆首届学术论坛——黄宾虹与笔墨问题”、由无锡东方美术馆与《书画艺术》杂志社组织的“中国画写生模式与现代性学术研讨会”、由潘天寿纪念馆组织的“笔墨写生及道脉回溯——潘天寿与中国画写生学术座谈会”“象外——中国画的写生观及其表现方式”中国画学论坛等，综论了山水画写生的观念、意义、研究心得，相关论文著述颇丰，对山水画写生研究的现状起了引领作用。

第一节 历代山水画写生观

写生，是“写”造化生运之理。《周易·系辞》曰：“天地

之大德曰生”，又曰“生生之谓易”¹，生生即运动、变化，是永恒的生命力之律动。生动，是用笔写出来的，用笔墨语言来表现生气和生意。《庄子·大宗师》曰：“生生者不生”，这是中国画学中“写生”的本义：体验对象之生气、生意、生生不息之精神，也包括万物生态、生长规律，最后达到物我一体，所谓山水之性即我性。²这生运之理，最重要的便是“自然”，山水画写生“再现”自然之生气、生意，不拘泥于具体的对象。画者的笔意与画意结合，产生了“形”，以形写神，既表现境界，又是有价值的笔墨语言符号，也就是“理”。写生是获取、提炼中国画笔墨语言符号、创造图式的方式，也最终获得山水的“真趣”。

宋代至清代山水画写生多采用“游观、体悟、默记”等方式，写山川之精神，而非详细记录山川之具体特征，由此延伸出写生的境界、层次也各不相同。下面列举历代山水画写生的观点：

1. 唐代张璪“外师造化，中得心源”中的激情

朱景玄在《唐朝名画录》中记述张璪的山水画“高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷如吼”。³

张璪对绘画有深切的体会与丰富的创作经验，他所说的“外师造化、中得心源”，记于被誉为“美术史之父”的张彦远的《历代名画记》中，是形成他“用秃笔或以手摸绢素而成画者”这种奔放的作画方式的最根本的原因。这句画学的千古名言，早已脍炙人口，可以看作是写生观念的起始。在张璪看来，“造化”与“心源”是结合为一体的，它绝不是对客观物象形状的模拟，

“手摸绢素而成画者”更是极富激情。⁴这正是当代画家想要从写生中获得的体验：着眼于“生”，着意于“远”，要表现的不是特定的真实物象。

张璪善画山水松石，尤以画松为著名。《历代名画记·论画山水树石》中张彦远说道，“山水之变，始于吴，成于二李”，之后又认为“树石之状，妙于韦偃，穷于张（原注张璪也）”，在唐人的心目中，张璪的画高于王维等人。⁵

这里指张璪的画高于王维，可理解为其画面不是对真实物象的逼真再现，而是“穷极造化”的表现。

据米芾《画史》记“收张璪松一株，下有流水涧”，云：“近溪幽泾处，全籍墨烟浓。”可知张璪的画主要以墨画出，有勾有皴，有擦有染，生动自然而无斧凿之痕。⁶

张璪作画是吴道子型的极有激情的一派，作画之前“箕坐鼓气，神机始发”，作画之后，“投笔而起，为之四顾”，作画之时“已知夫遣去机巧，意冥玄化”。他的画则无所谓用手、用掌、用笔，实皆受精神的驱动。

张璪作画是将造化之物触于心源，化为自己的意识，最终呈现为绢素上的“物”，所以他画出的不止是物的外形，而是物的神、物的“性情”，即“见万物之情性”。所以符载说张璪的画“非画也，真道也”，因为他“得之于玄悟，不得之于糟粕”。⁷

“激情”，可以说是张璪将造化之物触于心源的产物，是一种画画的冲动，也就是写生中体悟的过程。“外师造化，中得心源”这一艺术法则，沿用到今天，提示画家在写物时要有令人震撼的扑面而来的感受，才能得其“真道”。“灵府”绝不是“陋目”所见，这里面蕴含的通过写生，体悟、提炼笔墨语言，形成新的图式，也就是本文所探讨的主题。

与“外师造化，中得心源”的表述有直接关系的是南朝姚最的“心师造化”。同样，大家一直关心是“心”，即“灵府”与“造化”之间的关系。从表述的方式上看，似乎姚最更偏重于造化，归结点在于自然造化方面。那么，张璪则深入于心与物、内与外的心理体认关系，从而提出了具有高度概括性和指导性的理论——“外师造化、中得心源”，而归结点在于创作主体的“中得心源”。所谓“画中之理法，心灵中积累之画学泉源也”，因此“能瞑心玄化，造化在手”，用心去体察自然万物之所成，把握自然之心，得自然之理。⁸这心灵营构的艺术虚象，乃是自然造化在内心历经删拨、凝想、积聚之后的折射、投影。用明代董其昌的话来讲就是“丘壑内营”，这被“内营”的“丘壑”正是自然造化融于心灵而重新营构的山川。⁹山水画迄今未沦为抽象图式，而运转于笔墨语言的不断探索之中，源于张璪的绘画理论。我们今天论述的“写生”，也就是“师造化”具体的方式体现。

不论是对笔墨还是对自然的过度模仿，只能是离创造的本质愈来愈远。过度模仿自然，则忽略了传统笔墨自身的力量。张彦远的“以气韵求其画，则形似在其间矣”，写生作为其中的一种方法，不是似后再求神气，颠倒过来先求形似，就不妥了。

而另一个极端是过度模仿前人的作品，闭门造车，沿袭笔

墨的程式而不敢有丝毫的改变，即成熟的笔墨语言被画者重复、概念化地沿用。笔者曾在西湖博物馆内看到一幅清人的山水作品，其皴法均出自前人，一丝不苟，用笔偏细弱，整幅画乍看井井有条，细看则十分僵化，竟似一幅铅笔绘成的素描，这充分说明了“愈似所以愈离”的原理。“愈似所以愈离”，深刻地揭示了山水画写生的本质，指的是越追求表面形象上相似，反而与真正“造化”越远，“潜移造化”的作品必然超越具体的细节相似、逼真的笔墨之迹，才得“造化”之内理。“师造化”的本质是为了实现笔墨语言的生动捕捉。

2. 五代荆浩《笔法记》求“真”的重要性

北宋时，李成、范宽的绘画都与荆浩的山水有师承的关系，荆浩著有《笔法记》，是我国山水画理论的重要文献。《笔法记》一卷，以问答的体式，阐述中国绘画的传统方法及其特点，这是他从丰富的艺术实践中领悟并总结出来的。在这篇论文中，荆浩强调“搜妙求真”，指出绘画求“真”的重要性。他认为“真”是事物的精神实质，非画不可。他说：“画者画也，度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”这就要求画家不能停留在状物上的描写，应该通过提炼的笔墨语言来表达对象的精神实质。¹⁰



匡庐图（五代）荆浩 纵185.8厘米 横106.8厘米 绢本水墨 台北“故宫博物院”藏