

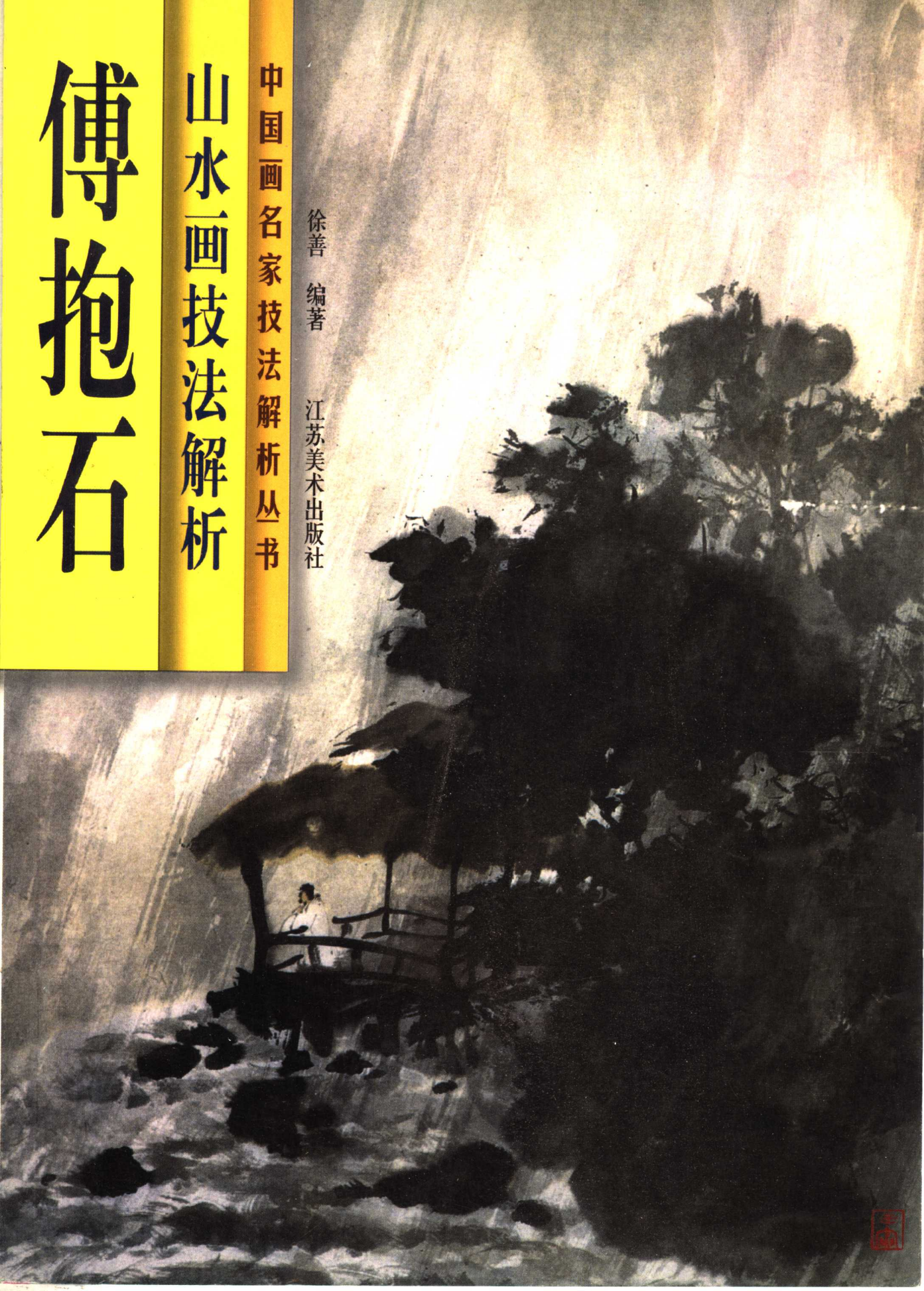
傅抱石

山水画技法解析

中国画名家技法解析丛书

徐善 编著

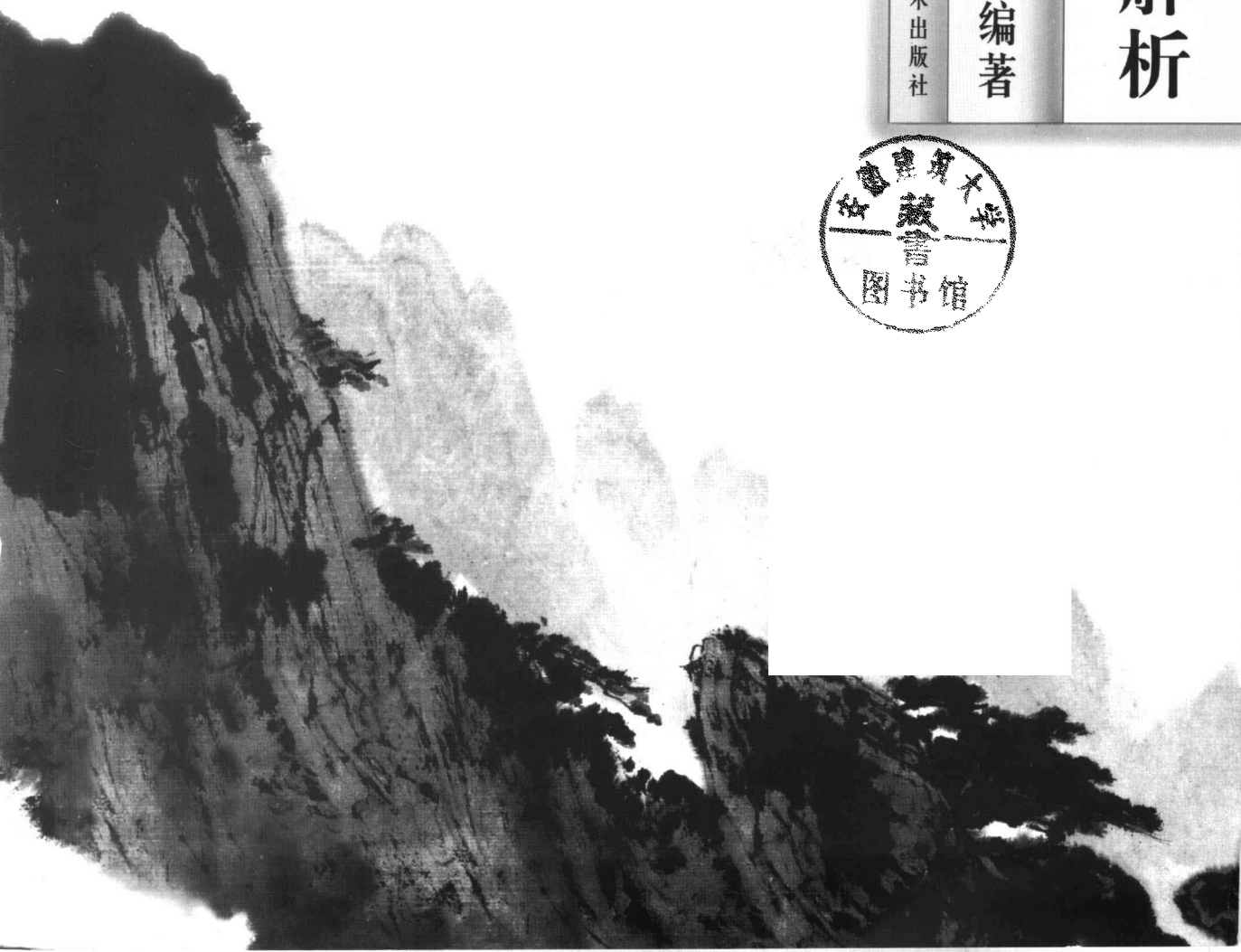
江苏美术出版社



傅抱石山水画技法解析

徐善 编著

江苏美术出版社



责任编辑:张学成
装帧设计:卢浩
监印:符少东

傅抱石山水画技法解析

出版发行:江苏美术出版社
经 销:江苏省新华书店
印 刷:淮阴新华印刷厂
1996年1月第1版 1999年12月第3次印刷
开本:787×1092 1/16 印张:8.5
印数:9001—13 000册
书号:ISBN 7—5344—0508—4

J·509 定价:40.00元
社址/南京市中央路165号
电话/3308318 邮编/210009
发行科/南京市湖南路54号
电话/3211554 3301523 邮编/210009

目录

绪言	(1)	七、岩脚溪涧	(42)
一、傅抱石的艺术与工具材料	(11)	八、泉水瀑布	(43)
二、傅抱石对用笔的发展		九、傅抱石作品临习	(47)
——散锋笔法	(15)	山水(扇面)	(47)
三、傅抱石画中的勾、皴、染、点	(20)	千山竞秀	(47)
四、山石	(22)	巴山夜雨	(48)
石头画法	(22)	苦瓜炼丹台诗意	(48)
山坡画法	(23)	捷克斯洛伐克风景	(49)
散锋披麻法	(24)	十、附图	
开花散锋笔法	(25)	傅抱石山水画法解析图例(徐善作图)	
逆锋散笔皴法	(25)	傅抱石作品选登	
笔根皴法	(25)	1. 山水(扇面)	
笔腹皴法	(26)	2. 千山竞秀	
散锋全笔皴法	(27)	3. 巴山夜雨	
染山法	(27)	4. 苦瓜炼丹台诗意	
染点山川法	(28)	5. 捷克斯洛伐克风景	
五、树木丛林	(29)	6. 嘉陵江	
枯树画法	(29)	7. 峨眉处处有歌声	
松树画法	(30)	8. 观瀑图	
破墨松树画法	(31)	9. 今古输赢一笑间	
勾染松树法	(32)	10. 富春晓色	
夹叶树法	(33)	11. 西子湖畔	
点叶杂树法	(34)	12. 秋江放艇	
泼墨点染丛树法	(34)	13. 唐人诗意	
柳树画法	(35)	14. 井冈山	
破墨柳树法	(36)	15. 山水	
色墨相破杂树法	(37)	16. 罗马尼亚风景	
色墨相破松树法	(37)	17. 秋兴	
染树法	(38)	18. 山水	
六、江河湖海	(40)	19. 假日千山	
微波水法	(40)	20. 枣园春色	
轻浪水法	(41)	21. 双松图	
江流水法	(41)	22. 登庐山诗意	

绪 言

深刻的道理常寄寓于简单的事实之中。绘画的产生是和人类的劳动分不开的。劳动创造了世界,同时劳动也创造了人类自身。劳动使人脱离了动物,使人与动物有了根本的区别。在人类发展的历史中,人类在生存斗争之余,才给绘画的产生造成了可能性。

石器时代的人类,他们只能用石头、泥土之类的材料在他们居住的岩洞壁上记录着他们当时的生活,这也就是我们祖先的绘画作品。其主要内容无外乎狩猎的场景,狩猎的器具或猎物的形象等等。刀耕火种的时代,绘画便产生了耕作和收获的内容。当人类能够制造陶器的时候,绘画艺术才有可能扩展到陶器之上。绘画见之于纸素是必须在丝产生之后的事情。世界绘画的历史是这样产生和发展的,中国绘画的历史也是这样走过来的。这个最简单的绘画发展历史的事实至少可以说明,绘画是社会生产力发展的产物。绘画的载体,绘画的工具和手段也只能在当时社会生产力发展的许可范围之内。先进的工具和手

段可能被利用来仿制过去或开发未来,但这决不被认为绘画具有超出社会生产力发展的可能性。无论是绘画的形式、手段、思想、内容,概莫能外。一个时代的绘画只能反映那个时代的人和物,代表那个时代的精神,给那个时代继续向前发展奠定基础。原始人不可能产生现代人的绘画作品,但这并不妨碍现代人去模仿,复制原始人类或过去历朝历代前人的作品。后人对前人的模仿正是后人有可能胜于前人的地方,有了这种模仿也就有了继承;有了这种继承,也就给后人的创造打下了基础,代代相传。绘画也就是在这种继承中发展起来的,从低级走向高级。

从思维和智能的角度来看,原始人类的绘画和现代的儿童画相差无几,用简单幼稚的艺术语言来反映他们各自可能感觉到认识到的客观世界。现代儿童画的艺术性有多高,它的艺术价值应该怎样衡量,恐怕不是众多美术史论家们关心的课题,尽管儿童画对儿童的智力开发可能有很大的意义。原始人类

的绘画也有类似的情况，它们只是很简单，很低级的绘画，是人类绘画之初始，但可能是原始时代的绘画杰作，是我们祖先的艺术创造和聪明才智高度的体现。

原始人的绘画简单稚拙而天真，这是本质的东西。原始绘画缺乏空间感、体积感、质量感、透视关系等等后代绘画的艺术技巧，这些都是原始人不可能考虑到的。最初的原始绘画只是用最简单的点和线来描绘周围的事物，记录着原始的生活现实。经过很长很长时间的实践才使得这种描绘的手段逐渐复杂起来，产生了装饰的因素。绘画开始服务于人类的生产活动，这时的绘画在现代人的眼里好像是经过了有意的“变形”，是“似与不似之间”的追求。其实，原始绘画的“不似”并不是原始人能似而“不似”，实在是根本不能似。他们只有最简单的“似”的追求，但却没有“似”的能力和手段，缺乏后来人类的绘画艺术技巧、艺术语言。如果后人把这种原始的“不似”看作是“似与不似之间”的主观追求，似乎原始人也懂得“似与不似之间”的绘画追求，原始人也懂得“变形手段”，那就完全弄错了。

原始绘画流传至今，被后人发现了，觉得有很大的意义，主要是因为它时代的久远而产生的文物价值和史料价值罢了。

包括原始绘画在内的，至今的一切绘画都是产生它的时代的产物，它不可能脱离产生它的时代，也不可能脱离它产生之前的历史。我们不能脱离时代，脱离历史的眼光去看待它。对外国绘画的形成和发展应该这样认识，对中国绘画的形成和发展也应该这样认识；对过去的绘画，古代的绘画应该这样看，对近代、现代以及当代的绘画也应该这样去看。任何一位杰出的画家只能凭借时代赋予的一切加上他自身的天才气质和聪明才智去创作他的作品。

就中国的绘画而言，从我们祖先原始的简单绘画意识开始，经过漫长的历史年代才产生了反映在彩陶上的仰韶文化，有文献记

载的绘画是从奴隶社会的夏、商、周才开始的。自战国、秦汉算起，二千多年的中国封建社会，创造了灿烂的中国古代绘画。这大概就是我们常说的中国绘画艺术的传统吧！我们应该怎样看待先人留给我们的这份遗产呢？“传统是发展的，是随着时代、社会的发展而发展的。在每一个发展过程中，它总会是继承着过去的某些优秀部分，而加入某些时代必须和其它进步的部分。”“传统本身，由于通过长世纪的考验（历史的，人民的）而继承发展下来，其中就富有人民性和现实主义精神的一面。”（傅抱石语）绘画艺术传统就是这样。每个历史时期，绘画发展的每个阶段都会出现一些代表着那个时期在绘画的方面的代表人物。他们的绘画被社会所接受，经得起历史的考验，因而他们的作品才能得以流传。每出现一个大画家，他的艺术都会影响一大批后学者，甚至影响几代人，延续很长的时间。许多人都去临摹他的作品，学习他的风格，研究他的绘画思想。这样就将前人的东西继承下来了，继承蕴育着创造，有继承才有创造，有创造才有发展，我们完全不必担心这种继承会影响绘画艺术的发展。因为没有这种继承就不可能将前人千辛万苦从实践中创造出来的优秀成果保存下去。后人用直接继承的方法——临摹来学习前人的绘画，这就是继承前人绘画传统的捷径。没有这种继承，优秀的传统就不可能被保存、被延续。在继承前人东西的过程中，可能良莠并存，精华和糟粕同时都被保存下来。糟粕被吸收了，一时间可能停滞了绘画艺术的发展，但从历史发展的长河来看，这些都是很次要或者甚至是必要的。曲折给人们带来的教训和好处有时甚至超过经验和顺利。

每一个人既作为群体的人在社会中活动，也同时作为个体的人在社会中活动。各人之间，各个体之间的不同，是千差万别的。由于个人的不同气质，不同的个性，即使其它一切条件都相同（这实际是不可能的），也必然

会产生不同的结果。可以想见,在这样的继承过程中,智者的每一点突变都会给传统增加新的内容。历史告诉我们,百分之百的继承是根本不可能的事情。何况继承的本身也是一种具体的绘画实践活动。实践是产生真知的唯一途径。前人在实践中产生和创造出的一切优秀遗产,都是后人应该继承的优秀传统,后人在继承前人优秀传统时的任何新的发现、突破和创造,又都成为再后来者的传统。一件作品,一种画风,一个流派,之所以能够流传下去都有其必然的历史原因和社会原因。不能被多数人、不能被社会接受的东西是不可能长久流传的。只被少数人接受的东西最多只能作为一个“曲折”留在绘画历史的长河中。在千变万化的中国绘画的历史长河中,出现过许多大画家,他们对于传统都起到了承前启后的作用。他们将前人的传统继承下来,加以发展,又传给后人,一代传一代,对中国的绘画发展起了很大的作用。很明显,每一个大画家就其个人而言继承的不可能是传统的全部,发展的也只是传统长河中的某一点,这一点是很了不起的,正是这一点给传统带来了无限的生命力。

现代大画家傅抱石先生曾经就是这样了不起地给中国画传统的发展注入了这种生命力的人。当今,傅抱石的绘画艺术成就愈来愈受到海内外专家学者们的重视,他的作品和他的绘画作风受到了一致的肯定。

傅抱石,江西新喻人,幼年丧父,出身贫寒。曾留学日本,到过欧洲,教书作画,著书立说。作画时常解衣磅礴,猛刷猛扫,如疾风暴雨,大胆挥洒之后,细心收拾,于磅礴大气之中见精微,于蓬勃生机之中见率真。“好酒使气”,“往往醉后”便是其得意之作的印记。有人评论傅抱石的画“奋跃飞动,完全改变了明清以降所谓清柔淡疏、静谧冷寂而实则甜俗萎靡的气氛。显示了民族振奋跃动的活力”。从而是“近代山水画的代表趋势”。的确,这些评论都是无可质疑的。对傅抱石绘画艺术的

共识促使我们应对傅抱石有更深的研究。傅抱石不愧为现代中国画开宗立派的大师,他给现代中国画的发展和创新开辟了一条崭新的途径。但是,我们更应该看到傅抱石首先是一位继承传统的大画家。他以传统的中国画艺术为母体,掺合着东洋画(西洋画)的技法,以其过人的聪明才智,发展了中国画的传统而形成了其独特的画风。他的所谓抱石皴,其实质只是传统皴法轨迹通过散锋用笔(即开花笔法或破笔法)的体现。破笔法古已有之,宋巨然、元王蒙都曾是破笔点的高手。破笔皴在“花好月圆”的明清绘画中更非无踪,极度发挥传统破笔画法是傅抱石性格和才华的体现。横涂纵抹,寓法度于肆意纵情奔放之中的破笔法正合抱石胸襟。中西绘画的传统给傅抱石的艺术奠定了坚实的基础。在人人高呼创新的年代,在人人褒扬傅抱石创新精神的今天,看不到传统是怎样造就了傅抱石,也就谈不上对傅抱石艺术的深刻认识。世上根本不存在不继承艺术传统的艺术大师,也从来没有那一个天才的艺术大师不是在发展前人优秀艺术传统的道路上成功的。时代给傅抱石的成功以机缘,傅抱石的天资又是他成功不可少的因素。

凡是搞过古字画鉴定的人都知道,对一件古代书画作出比较正确的鉴定,可以根据书画的纸张质地、用印的方式、印泥的成色、落款的内容和书体等等来判断书画的年代、作者;根据历史著录、流传顺序、画面所反映出来的时代精神来判定书画的真伪。殊不知其中更重要的依据倒应该是这些名作者书画的笔性,即书画本身所显见的笔性。任何人的书画作品都有各自的笔性,那怕是伪作也有伪作者不得不流露出的笔性。这一点已被现代公安进行笔迹鉴定时广泛认可和采用。书画作品的笔性有高、有低,有优、有劣。有些低劣的书画作品根本不具有笔性鉴定的意义。例如,历史上有些谈不上有什么成就的作者,他们的作品在当时根本没有什么影响,但他

们的书画作品被偶然地流传了下来,这样的作品就没有什么被鉴定的意义是可想而知的。大量的低劣的伪作也是一样。有些水平很高的伪作被鉴定出来,最有力的证据还是伪作者自己的特殊笔性露出的马脚。高水平的伪作,特别是同时代的高水平的伪作,甚至可以做到一切地方都难以分辨的程度,但是伪作者和原作者各人所特有的笔性却是不可能完全一模一样的。人总是带着一些与生俱来的东西。书画家作画写字时的笔性恐怕就有与生俱来的天性的意义。孩子从娘胎中出来到能拿起笔画第一笔,这种差异就开始了。尽管人们可能认为这种差异是不可能察觉的。但是当画第二笔,第三笔,第四笔,第五笔……一年两年,十年八年地画下去,尽管可以让他们在同一个环境中去培养去训练,也决不可能一模一样。

傅抱石儿时的绘画我们已经看不到了,但是傅抱石青年时的作品仍有存世。1981年金陵书画社出版的《傅抱石画集》上曾刊登过傅抱石1925年21岁时的4幅作品:《策杖携琴》、《竹下骑驴》、《秋林水阁》、《松崖对饮》,从这些早年的笔性上我们已经可以看出傅抱石强烈的个人特质,明显的学石涛学米芾的痕迹,显示他那松散无霸而又能巧妙地总体上把握画面的能力。这时傅抱石典型的绘画特征还没有完全形成,但是我们已经可以看到他这种特征的端倪了。傅抱石有良好的书画笔性,用笔无拘无束,笔痕无起无落,模糊造型,信手涂抹,画体松散有致。《松崖对饮》一图用浓淡不同的色块来串连松散的点线,从而使色块和点线交混,构成一个似是而非的形态,有意有情,正在似与不似之间。虽是习古之作,古意犹存而古法已破。

傅抱石20岁时书画笔性的发展给他今后的成功铺平了道路。一个书画家书画的笔性具有事物发展变化的内因性质,它随书画家的诞生而来,它同书画家所处的时代紧密相关,随书画家一生不同的经历而变化发展。

没有这个内因,什么样的经历和外部条件都不能使其成功。相反,有了这个内因而得不到其发展所必须的外部条件,也是不可能成功的。傅抱石之所以成功应该说是内有其因,外有其缘的。“五四”的新文化运动是近代中国文化史上的大革命;从抗战到解放,中国社会发生了更大的变革,这种变革必然地带来了更广泛更深刻的文化的变革。傅抱石即成功于这样的时代。他个人的机遇又是那样随机而来。他出身穷苦,却有人资助他念小学,自幼喜爱书画,则居家西邻裱画店,东邻刻图章的刻字摊。即至成人,执教中学,因无大专学历,为同行所排挤,却有机会在徐悲鸿的帮助下日本留学。抗战入蜀,一住八年,得以饱览蜀地风光。蜀地的山水正合傅抱石胸意。使傅抱石形成了自己独特的画风。这一切似乎是天意,傅抱石靠个人的努力和奋斗使“天意”变成了成功的现实。

在众多的古代大画家当中,傅抱石视石涛为神明,在《石涛上人年谱》中,他说:“余于石涛上人,可谓癖嗜甚深,不能自己。”看石涛的画,不论是他哪个时期的作品,都有一种特别的气息,方法手段尽管千变万化,但这种似乎是只可意会不可言传的气息却始终存在。今观傅抱石之画难道不是也有这种同样的感觉吗?

无论是大笔纵横挥洒还是小笔点戳收拾,在水韵墨喷之间,这种气息也始终存在。傅抱石作画笔性高古,画水淙淙有声,画风林沙沙作响,呼风唤雨,真是“未曾下手风雨快,笔所未到气已吞”。画作能到这一步田地当然并非都是与生俱来的。

傅抱石曾有这样一段与人共勉的文字:“近日论画,厚写生而薄临古,亦矫枉过正之论也。予以为两者皆习作之手段。非写生无以积丘壑,非临古无以娴技法,相生相成。”在继承前人传统的时候,傅抱石站在通观美术史的高度研习过众多古人的绘画。傅抱石对于古人可以说不只“师古人之心”,同时也“师

古人之迹”的。否则他就不会把“临古”放到与写生“相生相成”的“习作之手段”的地位。“临古”即临摹古人的作品,是学习前人传统的主要方法,也是学习中国画特别应该强调的方法。看一遍不如读一遍,读一遍不如抄一遍。对绘画作品,读一遍不如临摹一遍,临摹者既研究又实习也。石涛对于傅抱石除有迹可循,更有心可师。石涛于傅抱石有方向性、纲领性的指导意义。“古人未立法之前,不知古人法何法?古人既立法之后,便不容今人出古法。千百年来,遂使今之人,不能出一头地也,师古人之迹而不师古人之心,宜其不能出一头地也,冤哉。”这分明是要师古人之迹亦要师古人之心,要研习传统又要打破传统、发展传统,这样才不至于枉对古人,冤了后人。“此道见地透脱,直须放笔直扫,千岩万壑,纵目一览,望之若惊电奔云,屯屯自起,荆关耶?董巨耶?倪黄耶?沈文耶?谁与安名?余尝见诸名家,动辄仿某家、法某派。书与画天生自有一人职掌一人之事,必欲实求其人,令我从何处说起?”当傅抱石得到石涛对绘事看法的真谛的时候,他曾发出“恨古人不见我”的自信。在研究中国画史的过程中,在强大的、多变的、发展的中国画传统面前,他没有感到中国画穷途末路,没有把传统看作是一座不可逾越的大山,而是顺应时代的要求,凭自己的天资和勤奋,不断地开拓着中国画发展的新局面。除了石涛以外,傅抱石在学习中国画传统的过程中,诸如程邃、龚贤、梅清、马远、夏珪以及顾恺之等等都曾给他很大的影响。马、夏的拖泥带水法,顾恺之的高古游丝描,程邃的渴笔,梅清的渲染,龚贤的积墨,经过改造和变化,在傅抱石的画作中几乎随处可见。不仅如此,甚至包括日本前辈画家的作品,他也进行过大量的临习。他认为:“每位画家都应该有他个人的传统习惯和擅长的那一部分(如笔、墨、色或云、水点景人物),而且应该力求既成技巧的发展,为达此目的,往往不惜牺牲其它一切,来培养和支持他的优点。这是无可

置疑的,因为一树一石,要做到纯熟而有自己的面目的境地,决非偶然可得,必须历尽艰难,孜孜不停,始能运用自如。扩大点说,要想每幅作品均有自己的面目,那就更非易事。古人倾毕生精力,朝夕握管,是否有成,尚不可必。如欲掌握珍贵难得的技巧,实在足令一位画家终身也不敢旁骛,假使在这方面的努力不够,是很危险的。”确实如此,傅抱石一身勤奋使他成为一位“多产”的大画家已经给此作了注脚。他曾经“全部或部分地临摹古人之作”作为他个人画展作品的一部分,并毫不掩饰地在画面上尽可能详细地加以说明,有全临石涛或夏珪的作品,有部分临元人作品而成的《风雨归舟》图,有脱胎张瑞图作品的《观瀑图》。《精庐中有诵经人》则是出自梅清的作品,《设色山水》又出自邵弥,《庐山谣》的太白像却来自梁楷。傅抱石在传统的这块沃土上如饥似渴地吮吸着传统的精髓,不分古今,不分中外。他的《问道图》与日本画家桥本关雪《访隐图》的相似,以及许多临仿日本前辈画家的作品都是有力的明证。傅抱石倾毕生的精力向古人学习,在他个人风格形成之前如此,在他个人风格形成之后也是如此,在学习古人继承传统这个问题上他丝毫都不敢懈怠。他在1953年创作的《过雪山》一图大胆地借用了日本画家横山大观《江天暮雪》图的整个构图,1954年创作的《四季山水》又完全吸收了川合玉堂和竹内栖凤山水画的意境。著名的《二湘图》创作于1961年,它同明文徵明作于公元1517年的《湘君湘夫人》图轴又是何等的相似。此类实例不胜枚举,但是所有这些并没有妨碍傅抱石成为中国画坛上的一代大师。

绘画既是一门造型艺术,绘画的技巧就是绘画主要的一面。虽然画家创作的全部基础并不完全建立在技巧之上,但绘画的技巧却是每个画家必不可少的。历代的画人将画家的文学修养、画家的人格(品格)都曾作了不遗余力的呼吁,结果“画面上反造成了虚

伪、空虚、柔弱和幼稚，八大山人遍中国，究不是正常的希望”。技巧是必须伴着画家的文学修养，画家高尚的人格，才能完成它最高的使命。画家的文学修养和人格对画家的创作有很大的影响，但是过分地强调画家的所谓文学修养、所谓人格，势必走向愿望的反面，否定了绘画本身。绘画是手工技巧性很强的造型艺术。文人士大夫闲来涂两笔的遣兴之作决不是绘画的主流。何况修养学养啦、思想品格啦、人格秉性啦等等都或多或少地带阶级的意味，政治的意味，小小的一门绘画艺术是承担不了这许多大使命的。绘画就是绘画，离开了绘画技巧这主要的一面也就没有绘画可言了，它只能是别的什么东西或其它什么艺术了。就像一个绘画理论家离开了绘画本身，他理论些什么呢？绘画史论家们离开了绘画历史，他们又能理论些什么呢？有些根本不会画画的绘画理论家，他们去论绘画的历史或许可可能，他们去谈论绘画的理论总未免吃力。说绘画的全部基础不完全建立在技巧之上，这已经留有了余地。它从另一个角度表明画家的文学修养，画家的秉性，画家所处的时代及外部环境，这些都与画家所产生的作品很重要，但是这些都不等于也不能替代画家画画的技巧。它们与画画有关联有影响，甚至有很大的影响，但决不是一个画家作品产生的主要方面。画，归根结底还是要通过画家掌握的绘画技巧画出来的。不一定画家的“人品既高画品就不得不高”，因为绘画评定的艺术标准与之终究有一道似通非通的界限。

宋徽宗赵佶作为封建社会一个时期的地主阶级的总代表，一个亡国的皇帝，但也却画得一手好画，是中国绘画史上卓有贡献的画家之一，我们怎样来看待他的人品与画品之间的联系呢？宋末元初的赵孟頫可以说他是中国元代绘画的开山祖，是很有成就的大画家，在中国书画方面都有卓越的贡献。只因为他是宋王室后裔，归顺了元朝，便引来许多被人故意贬低的不实之词，他书法也被贬得“媚

而没有骨气”了，其画则更不用一提了。人品与画品之间其实根本没有这种必然的联系。多少年来人品一词已被人们有意无意地解释得模糊不清了，在这个模糊不清的概念下生出模糊不清的结论，错误的结论。

我们不是没有见过任何时代，任何人都能接受的作品。一个体裁，一个内容，你画，我画，古人画，今人也画，这里许多标准都难以说清了，唯有艺术标准始终存在。从古至今，每个时代都有大量的纯艺术性，纯实用性，纯美的作品存在，有出自文化人之手的，更有出自匠人之手的，这些难道我们见得还少吗？

画家的文学修养和人格在他们的绘画中应有一个适当的位置，这是很重要的。我们无意贬低画家的文学修养和高尚的人格在从事绘画创作时的重要意义。但是我们更不要贬低画家进行绘画创作时的技巧。有时纯技巧的表现都会是一件高贵的，很有价质的艺术品。

人们对傅抱石的人品作何等样的评价，这是无关紧要的。重要的是傅抱石在中国画艺术领域里的成就至少影响了我们这个时代有半个世纪之久，对于傅抱石留给我们的传统，我们还知之甚少、研究甚少。傅抱石对于古人留下的极其丰富的宝贵传统曾不惜毕生的精力去钻研它、继承它。傅抱石对待传统的态度正是我们研究傅抱石留给我们的遗产（即传统）所需的态度。他为了临习一张梅瞿山的黄山册页，可以“自晨至暮”地去临摹，临了5张仍觉不成，自觉“并不如梅瞿山那回事”，“尽管冒着较大的危险，还是要斟酌题材需要和工具材料的反应能力。”他用极严肃认真的态度来对待传统技巧的修炼。他渴望使用古人流传下来的旧墨，经过实践，他又明确指出古墨不一定都好。作画着色时他使用中国画的传统颜料特别是花青，他认为中国画的花青色是其它任何颜料都不可替代的，但他又赞同用水彩颜料来丰富中国画颜料的不足。傅抱石曾使用乾隆时期的古宣纸作过一

幅听泉图，画虽极其精彩，但他还是认为旧纸未必强于新纸。傅抱石敢于从古人那里吸取传统的精华，剔除传统中的糟粕，从而创新——给后人创造了新的传统。继承傅抱石的这份遗产必将大有益于后来的画人。

看傅抱石作画，当其“含毫素水墨淋漓的一刹那，什么是笔，什么是纸，乃至一切都会辨不清”，这并非画者故弄玄虚地造作，这种解衣磅礴似乎不顾一切的作画方式正是傅抱石作画的真实写照。若是没有深厚的传统底蕴，没有高超的作画技巧和从全局总体把握画面的能力，那他画出来的将会是什么呢？恐怕那只会是别人看不明白他自己也看不懂的自欺欺人的玩意儿。然而，傅抱石的画却给人一种大气磅礴、气势逼人的感觉，他用疾速飞动的笔触创造出风起云涌，地动山摇，恣意苍莽的气氛。在他狂风暴雨般的落笔之后，他又能恰到好处地去细心整饰画中细微的点景，建筑人物之类，乃至一草一木。粗看莽莽苍苍，细观却能精致入微，满纸皆画却觉笔墨不多，无穷无尽。粗细的对比，浓淡的对比，大小的对比，明暗的对比，放纵和细作的对比等等一切对立的手段都让傅抱石统一在他的画面里了。他把自己对大自然的深切感受，对外界一切客观事物理智的认识，通过笔墨都淋漓尽致地倾泻于纸素，使观画者能感其所感，乐其所乐。傅抱石画面所创造的美是“一种自感而又感人的美”。他恰如其分地把握了画应“接受画家所加的一切法理，但它的最高任务，则绝非一切法理所能包办，所能完成”的道理。“理尽法无尽，法尽理生矣！”他从古人的传统那里得到了中国画传统的理法，又从自己个人的创作实践中发展了中国画的理法。

据说古人创作的时候有“看败墙，观素纸”的经验。创稿之先，看破败墙上的裂纹水渍，斑斑剥剥，似山似水，引起联想，于是心中有了画；或是静观白纸，久而久之，似乎白纸上山水云烟四起，腹稿一成，立即铺纸画出

来，这确是一种创作的经验。傅抱石作画之前，每先立意，意在笔先。他除了紧张地揣摩着所要表现的主题，怎样安排人物建筑，山水树石的位置之外，常常无意识地翻阅书本，文字的版图的都不计较。一待腹稿的眉目稍稍出现，便立即用木炭条在纸上捉住它。这样的方法和古人的“看败墙，观素纸”不是有异曲同工之妙吗？事实上中国画这种独特的创作方式特别需要深厚的绘画基础。这里的“看败墙，观素纸”者、下意识随便翻阅书本者，决不是绘画的门外汉或绘画的初学者。他首先必须是画家，要有较深的绘画素养和进行绘画创作手段的画家，即要有丰富的绘画艺术语言，这样他才有可能在本来无画的败墙或白纸上看出画来，才能在所谓下意识的动作当中产生绘画作品的腹稿，而这里更重要的是要能立即在纸上捉住它。试想没有绘画基础的人，恐怕是这种绘画创作方法最起码的第一步都是不可能做到的。当然，至于各位画家用什么样的下意识的动作来引发构思，这是无关紧要的。你坐着闭目冥想也好，你背着双手来回踱步也行，这只是个人的习惯，本又是无定规的。

激情和突如其来的灵感是傅抱石绘画创作的契机。激情是应物应事而生的。所言的事或物有时与绘画有关，有时可能与绘画本身毫无关系。常言道情之所至大约就是这个道理。情绪来了，对一位画家来说便会引起绘画的冲动。没有情绪，没有绘画的冲动，勉强作画，即所谓“无感而发”，“无病呻吟”，是画不出好画来的。有时甚至于根本画不下去，纸好像不是往常的纸，笔也不是往常的笔。画家的创作灵感和创作激情，只有画家才具有。画家的创作灵感是寓于画家自身的东西，它只是在画家创作欲望到来的时候，因为某一事、某一物的激发而突然显现出来罢了。这种灵感是画家才智的综合体，是多年来日积月累的东西，把它说成是绘画的技巧也好，文学修养也好，个人品格也好，总之，是画家各方面

修养的总和,包括画家的所谓天资。抓住了灵感便有了创作。怎样才能抓住灵感呢?这就得再回到绘画创作技巧的问题上来。没有绘画技巧就没有绘画,哪怕这种技巧简单到不能再简单或复杂到不能再复杂。常识告诉我们,文学家的文学创作灵感会产生诗歌、散文、小说、剧本等等,总之是文学作品;音乐家的创作灵感则会产生圆舞曲、进行曲、交响乐等等,总之是音乐作品。他们的创作灵感是会产生一张绘画作品来的。

创作灵感的产生,常常是稍纵即逝的,所以要善于激发灵感的产生,善于抓住它,当灵感出现的时候,傅抱石立即抓住它并且反复再三地端详审度。在其创作的过程中只求取整体上的某几点,弃一切细节于不顾,挥笔直扫,以求灵感中意境的重现。即使如此,傅抱石也常因自己的绘画技巧的不达而达不到预期的效果。这种时候傅抱石总是坚决毁去他的不成之作,重新来画,有半途而废的,有全部画完后而不达意坚决毁掉的,趁着激情未消、余兴未过,再作尝试。一而再,再而三地失败也是常有的事。在傅抱石的眼里,有时一时达不到的东西,被他坚决毁去的东西,或属于被毁之列的东西,就其艺术高度来看,可能已是一些画家尽毕生努力都达不到的艺术高度。可见与生俱来的天资是属于各人自己的,因人而异客观存在的。

傅抱石曾经遍游中国大江南北,名山大川,甚至出访西洋,东渡扶桑,足迹何止万里。他到处写生作画,去过黄山,但我们很少看到他画黄山的作品。是黄山不能激发起他的创作灵感吗?显然不是。一种激情,一种感受在没有适当的表达方法和表现手段的时候,傅抱石从不硬画那些他一时画不出来的东西,所以这个题材只能“暂从缓议”了。他从不让那些他认为不成功的东西留下来,这正是傅抱石创作态度的严谨性。但是他还是留下了大量的未完之作,于创作的过程而言,其中许多或许是真正的未完之作,从捕捉灵感的角

度来看,或许都是些“成功之作”都有其被保留的意义。一个题材的创作灵感的出现决不是只有一次,捕捉灵感过程中的失败决不意味着类似的灵感今后再也不会出现了。经验告诉我们它还是会再出现的,可能同以前差不多,可能变化了点模样,或者变得更新鲜、更完美。那些不成功之作,未完成之作便又有了成功和被完成的机会。同样一个事物会引发各人不同的灵感因而创作出不同的作品,各人又因表现灵感的能力、手段高低即绘画技巧的不同也使作品的面貌不同。其中有文野之分、粗细之分、高低之分是不言而喻的。

一首好诗激发出一张好画来,一段优美的故事,一篇好文章,一个神话传说,一首动听的曲子激起了傅抱石绘画创作的灵感,这都是常有的事。古人又何尝不是如此呢?至于游山观景,写生作画,“收尽奇峰打草稿”,开眼界,积胸中丘壑的所谓“外师造化”的手段则更是傅抱石毕生习以为常的创作方法。

1949年以后,中国社会发生了巨大的变革,傅抱石的绘画也随之发生了很大的变化。他的“乱头粗服”之中,并不缺少谨严精细”的画法得以高度完善。大量的外出写生使他的绘画题材和内容得以扩展,但写生并不等于创作。他的技法更加熟练了,造型的表现能力增强了,但是在画面总体上把握其“乱头粗服”和“谨严精细”两者之间的适当关系上似有过分整饰之感。这个阶段的画格从总体上看并没有超出40年代已臻完善的独特画风。政治色彩较强的写生作品和创作在某种程度上似乎限制了其情感的发挥。原有技法的娴熟并不等于在总体上有新的突破,对景写生无可厚非,但当时的客观环境和现实并没有使之“中得心源”。为山川写照并不等于“代山川而言”。代山川而言应是“予脱胎于山川,山川脱胎于予”,“予于山川神与而迹化”,是有感于山川而有所言。言我对山川之独感,言我对山川之独言。傅抱石毕竟是个天才,1961年创作的《待细把江山图画》是他向新的高峰

攀登的例证。前后数十稿,无论画幅是大是小,是长是方,我们都可以看到一种实质上相同的用笔轨迹,他在用心造化。华山所给他的山川气势始终不散,已成其胸中丘壑,一气之下显现于纸,稍施整饰便气精神完,痛快淋漓地抒发真正出自胸中的豪情。可惜,这样的好作品在傅抱石的晚年并不是常常出现的,正当他向更新艺术高峰冲击的时候,他过早地离开了我们,并没有完成他宏伟的晚年变法。

传统的方法一直被延用,被扩大,被发展。从“看败墙,观素纸”的创作方法到傅抱石大笔猛刷猛扫,“乱头粗服”之间加以整饰;张大千泼墨泼彩,倾墨彩于纸素,任其流淌,相机而饰,即至现今各种拓印手段之后再加整饰方法的使用与传统的方法不是有着某种一脉相承的联系吗?都抓住了“意在笔先”,“似与不似之间”的原则。作画时“意念”这个东西是贯穿于绘画创作之始终的,其结果殊途同归于似与不似之间。“似与不似之间”有足够的空间供一切真正的画家进行创作、自由地驰骋游弋。当你“无意”泼墨泼彩之时,“意”已立之于前,事实上,泼什么样的墨,是浓是淡,是水是色,泼在那里,泼多泼少,任其流淌还是要点儿人为有意的趋动,诸如此类都早已有意在先。改泼墨为拓墨、拓彩、拓印等等都是一回事,只要你操作,你都会有意在先。看似无意的举动,常常越是有意,甚至“意念”许久了,才有了这个自以为无意识的举动。泼黑之后,仔细审度,相机而绘,这个过程正是意念层出不穷的时候。你可能一会这样想,一会那样想,一会觉着这块像山石,一会又觉着它更像云水,或像一片树林,形象思维活跃异常,不停地改变着你的意念。而这种意念稍被确定,笔底才有绘画产生。

傅抱石作画,立意之后,心目中的一幅画,便是一个有机的整体。一旦落笔这个整体是否就一点不变了呢?完全不是。他每次作画都先存有一个目标来衡量自己画出的结果。因此,画面上若感觉已到了恰如其分的时

候,便勒住笔锋,徘徊一下,可以止则就此中止,部分地改变了原有的立意。分明某处可以架桥,甚至不画桥便此路不通,也不管它;或者某一山,某一峰,某一树,某一石,并没有完毕所应该的加工,也不管它;或者房子只有一边,于理不通,他也不去理会。只要他心目中想表现的某种境界有适当的表出,就认为这一画面已经获得了它应该存在的理由。傅抱石曾自述的这种创作方法是真正的有感而发,意在笔先的创作方法。

傅抱石是一个感情型、感觉型很强烈的画家。他用高超的适合他自己而用的传统技法始终把画面控制在一个相对不动又始终改变的意念之中,极力使画面“动”起来。能“动”才会有办法。傅抱石的办法来自于传统而又创之于传统。真正创新的东西随之就变成了传统的東西。

傅抱石的绘画问世之初,曾被人污为“没有传统”,但是很快他的画就打动了众多的观众,“没有传统”论变成了有传统论,他成了现代中国画史上大胆创新的代表人物,对傅抱石绘画的神话也越来越多了。过去所谓“云林不可学也”变成了“抱石不可学也”。这一戏剧性的变化是非常有趣的。在今天我们学习研究傅抱石绘画技巧的时候,千万不要忘记这一点。现在已经没有人怀疑傅抱石的绘画技巧也是中国画优秀传统的一部分了。傅抱石是给伟大的中国绘画传统大厦添砖加瓦的人。要深入地、学习优秀的中国绘画的传统技巧,至少是傅抱石曾经深入研究或涉猎过的中国绘画的传统技巧。至于外来的绘画传统技巧对傅抱石的影响,我们在承认其为优秀的外来绘画艺术传统的同时,也应该抱有这样的学习态度。只有在这样的基础上学习傅抱石,才能真正理解傅抱石,真正学到傅抱石。离开了这个基础,简单地只从傅抱石千变万化的作品风貌上去临习傅抱石的作品,是学不好傅抱石的,最后只会搞得一塌糊涂,真正的一塌糊涂,学不进去又退不出来。傅抱

石就像石涛一样，一生都在大声疾呼变革，大声疾呼创新，“我用我法”，他们都为后人留下了大量惊人的优秀作品。正是这些优秀作品证明了他们是中国优秀的民族绘画传统最坚强的捍卫者和继承发展者，从而被后学者视

为楷模。

在这本小册子里笔者并不打算对傅抱石作一个全面的研究，只拟将多年来对傅抱石作品研习中的点滴体会说出来与同道们讨论，向同道们请教。



观瀑图

傅抱石

一、傅抱石的艺术与工具材料

“工欲善其事，必先利其器”。傅抱石作画常常喜欢用哪些工具和材料呢？这是对傅抱石山水画技法进行研究时不能不提的一个问题。历代各位有成就有影响的画家，他们在作画的时候都各自有各自的习性，各有各的特点和好恶。正是因为这种不同才产生了甚至决定了他们各自的不同画风。有的画家很不计较所用的工具和材料，随便什么样的笔、墨、纸、砚都无妨；有的喜欢用羊毫而从不用狼毫，有的喜欢用狼毫而从不用羊毫；有的大笔小笔不计，有的常只用较小的笔作画，一笔到底，一张画画完不换笔的，或至多用一、二枝笔；而有些画家则不同，他们对所用的工具和材料非常讲究，作画时常用十数种笔，画树有画树的笔，画山石有画山石的笔，勾线用的笔，打点用的笔，分门别类，极少混用，傅抱石便是属于后一类画家。不但如此，他对墨锭的选用也非常讲究，无论大画小画都不用墨汁去画。他常选用油烟或漆烟墨作画，不只是凭墨锭上标的“顶烟”、“选烟”、“贡烟”来决

定，也不只是一味地爱好古旧的墨。他将墨锭浸水约一厘米，将水研浓（以用笔写在宣纸上不渗为度），待墨干后，就可进行检查：凡是浸水被磨的一面，光滑如镜，四边平整丝毫不变的，就是较好的墨；相反，被磨的一面四边作膨胀状，而且有很多气孔（小眼）的，就是较差的墨。“宿墨”（即过夜的墨），傅抱石认为一般是不能用来作画的。每次作画之前他都要将笔砚洗涤干净，他认为磨墨宁慢不要快，宁过浓，不可淡。他喜欢用收藏的古旧之墨。新墨一般是不用的。为了追求淡墨渲染时丰富的层次和墨韵，他常常另备特佳端砚磨漆烟墨，专作渲染之用。数十年如一日，磨墨的任务就自然地落到了傅抱石夫人罗时慧女士的身上了。在选用笔墨的问题上，除了个人习惯和爱好之外，亦包含着时代的因素。现今市面上所流行的所谓长锋羊毫，如“鹤颈”、“长颈鹿”之类特长的羊毫笔，大约傅抱石一生都未使用过。傅抱石喜欢选用较短笔锋的笔作画，而且多为硬毫或兼毫（即软硬毫夹杂的笔或笔芯

是硬毫外披一层软毫,如“白云”笔一类)。因为他觉得长锋笔在使用时比短锋笔难用些,羊毫笔较狼毫笔要吃力得多。

硬毫笔绝大多数为狼毫制成,亦有用石獾、鼠须、猪鬃、马尾等毫制作的。硬毫笔少有大过“狼斗”的。“斗笔型”的笔是傅抱石常用之笔,因为它聚时见笔锋,散时见多锋,而且易开易拢,笔腹较大,含水量亦较大。狼毫笔与羊毫笔即硬毫与软毫笔的一个很大的区别是含水量的问题,软毫易于蓄水分而硬毫却不易蓄水分;硬毫挺劲易散而软毫柔韧易聚。兼毫笔则正是利用硬毫和软毫两者的不同特点合二为一的,使之既有硬毫的挺劲又有软毫的柔韧蓄水之长。狼毫斗笔型即具有一定的兼毫笔性质。斗笔含水墨之后笔腹的直径大于笔根部的直径,整个笔毫长度往往只有笔腹部直径的两倍左右。这样的笔在傅抱石手里被用到笔根部时,提则为数毫游丝,按则为块为面,甚是得心应手。硬毫因锋毫较短之故,很少有很大号的笔。另有一类叫“衣纹笔”或“叶筋笔”的,也是傅抱石常喜用的笔。这类笔都是硬毫制成,常用来描线。其笔毫较长,笔根直径与笔毫总长之比差距较大,大到一比三四或一比五六都是有的,甚至更大。但毛笔本身并不很粗大,中号、小号笔见多。除此之外,这类笔的特点是笔腹的直径多小于笔根的直径,蘸墨时含水不多,故易于描线。在画山水需要描线的时候,据说傅抱石特别喜欢用一种日本“鸠居堂”监制的山马笔。现时日本、香港等老字号笔店还能买到。山马笔亦有大、中、小三种型号,大不过指粗,依次减小,笔根直径与整个笔毫长度之比大约在一比四五左右。山马笔笔毫挺拔胜猪鬃,毫端锐利如狼毫,描出的线条如钢筋铁骨,很是顺手。另有一类不大不小,型号适中的短而粗的硬毫笔,我们在傅抱石纪念馆中还能见到,可见这些都是傅抱石生前常喜欢用的笔。傅抱石喜用硬笔短锋,决不是说傅抱石不用羊毫类笔,相反,他倒认为羊毫“用处最广”。

例如傅抱石一生中作有许多大画,他是一位很善于画大画的画家,这些大画在他展纸泼墨的时候就不得不用大号的羊毫笔为之,如各种型号的“京楂”,甚至于大到茶杯、碗口粗细的特制羊毫大笔。人们称这类笔为“抓笔”,笔杆很短如把,不能像平常用毛笔那样握在手中,只能抓在后把上操作,这时手臂就是笔杆了。傅抱石在给北京人民大会堂作《江山如此多娇》一图时,还用过特制的笔杆长达数尺的毛笔。只要创作需要,只要顺手,什么样的笔都是可用的。羊毫排笔则更是傅抱石常用之笔。傅抱石不仅善画大画,但中小幅作品仍是其作品的主要部分,看得出其中的许多笔迹,特别是渲染都是用羊毫笔所为。短锋羊毫“玉笋”一类(50年代前后曾称之为着色笔)也是傅抱石常用的毛笔。羊毫笔有羊毫笔的特点,当羊毫笔笔锋散开后画出的墨迹迥异于狼毫,笔意独特,它不像狼毫笔那样散得开,提按的时候也不像狼毫笔那样有弹性。总之,傅抱石用笔的范围是很宽的,但都以中短锋笔为主,特别是短锋笔。

说到傅抱石用纸,同他选用毛笔一样,范围也是很宽的,并且随着时代的变化而变化。他从不固定只选用某一二种纸张作画,而是什么样的纸他都用来作画,他都进行尝试。只要他能搞得到的纸,他都用来作画,他有一种收藏各种纸张的嗜好。将搞到的或画剩下的某种纸张分门别类地用纸包卷好,时不时地还记上各种纸张的名称、时间、张数等,以便后用,很是有趣。从中我们也可以看出他对绘画用纸的重视和细心研究的精神。许多人都以为傅抱石专用皮纸不用宣纸的,甚至有人认为他只会用皮纸不会用宣纸,其实不然,这都是由于对傅抱石不够了解而以讹传讹所致。傅抱石喜欢亦善于用皮纸类的纸张,但宣纸亦是常用的,不过他喜欢用的宣纸常为煮捶宣纸一类,即吸水性能适中的宣纸。经过托裱的许多傅抱石的作品,我们一时不易分辨其所用纸张的性能。笔者曾有机会见到傅抱石一些未

经托裱的画稿或未完成的作品,发现他用纸的取材范围之宽,出乎人们的预料,优质的纸,劣质的纸,吸水的,半吸水的或完全不吸水的熟纸,他都能驾驭。纸张的厚薄不计,但他绝大多数情况下比较喜欢用较厚的、较结实的纸张。傅抱石疾速挥动,猛刷猛扫的行笔方式,只有较厚实的纸张方能承受,这大概规定了他喜欢用较厚实的纸张的习惯。在他的遗物中,我们曾看到过厚达三四层单宣托裱在一起那么厚实的皮纸、高丽纸或原本是包扎用的包装纸。纸质性能半生不熟,色灰黄,墨色反应很好,作画后可以揭开成两张甚至三张。傅抱石也是很善于用较熟的纸或完全熟的纸张的。他画在熟纸上的作品,托裱之后让人不能分辨原纸是生是熟。在他的遗作中,大量画在扇面上的作品,都是傅抱石善用熟纸的例证。傅抱石画具有半生不熟特性的册页亦十分顺手。许多生纸,无论是皮纸或宣纸,经过傅抱石多次渲染,或染后再画,常常已具熟纸的性味了。

傅抱石什么样的纸张都用,这并不表明傅抱石对作画的纸张要求不高。相反,他常常根据画的内容和所采用的不同画法的要求去选择纸张。但是,由于时代和客观环境的不同,他所能得到的纸张也不同,并且常常反过来限制着傅抱石使他不得不去熟悉它们、适应它们。傅抱石早年无论画人物画或山水画,他常用的是宣纸,并且较多用煮捶单宣。抗战期间,当时傅抱石在重庆,宣纸不易购得,市面上卖的都是四川、贵州生产的土纸,用桑皮和稻草制成,纸质粗糙,色黄,较厚,整张大小约105厘米×62厘米,横帘纹宽2厘米。傅抱石很能适应这种土纸(皮纸类,原本是用来做爆竹、蚊香及包扎之用的),他的笔墨技巧在这种土纸上得以很好地发挥,形成了独特美妙的效果。对于这类土纸,傅抱石作画就地取材,纸多大画多大,最多横对开或竖对开。他很少把纸张裁成某个特别的尺寸去作画。当然,在四川的时期,他也用过宣纸画册

页,对于连史纸、夹江纸(四川生产)之类他也是来者不拒的。1955年,傅抱石曾在他所撰写的《山水人物技法》一书中向学画者推荐过两种纸张,除了上面所说到的四川、贵州所生产的那种土纸或称“皮纸”外,另一种纸就是北京当时到处可以买到的通称“高丽纸”的带有一格一格透明帘纹的纸张。据说:“这两种纸,麻料很多,很结实,吸水力适中,对水墨的反应也好,不过‘高丽纸’帘纹太粗(即一格一格透明帘纹),不宜画较工细的东西;‘皮纸’比较好,没有这些毛病。”应该说这也是傅抱石曾经喜欢用的纸张。1956年傅抱石从北京故宫购得一批旧纸,数量较多,品种主要有账本纸、宽帘乾隆皮纸及丈六高丽纸。这种丈六高丽纸宽约1米多,面积很大,特点与北京糊窗用的高丽纸相似,因年代久远,色较黄,纸熟糯,墨色反应极好。据说人民大会堂的《江山如此多娇》巨幅中国画即是这种纸画成。笔者曾见过傅抱石用这种高丽纸所作的“峡江图”未完稿,墨色淋漓,令人倾倒。宽帘乾隆皮纸也是傅抱石最喜欢用的纸张之一。这些纸张都不是很薄的,较结实,耐画。账本纸亦称“乾隆账本纸”,据说是乾隆以前生产的,系当时记账之用,幅面尺寸较小,约67×42厘米,纸质极佳,色质较黄较薄。大约1944年,傅抱石还用过徐悲鸿从印度访问带回的印度皮纸,这种纸在印度叫圣纸,是抄写佛经用的,纸质很细,色黄,亦较薄,同乾隆账本纸一样黑色反应的较果都不错。另外日本产的米浓纸,为28厘米高的卷筒,是傅抱石画小册页常用的纸张。50年代以后,浙江产的温州皮纸傅抱石也常用,温州皮纸纸质极细,色质洁白,属新纸范围。60年代初,傅抱石从北京荣宝斋购得乾隆丈二匹数十张,这种纸原藏清宫,极为名贵,纸质亦较佳,上面还有清宫乾隆时的印记,这又属旧宣纸,可见傅抱石用纸范围之宽。就像傅抱石喜欢收藏古旧之墨一样,他也喜欢收藏古旧之纸,但这并不能说明傅抱石厚古薄今。傅抱石曾用乾隆旧纸在