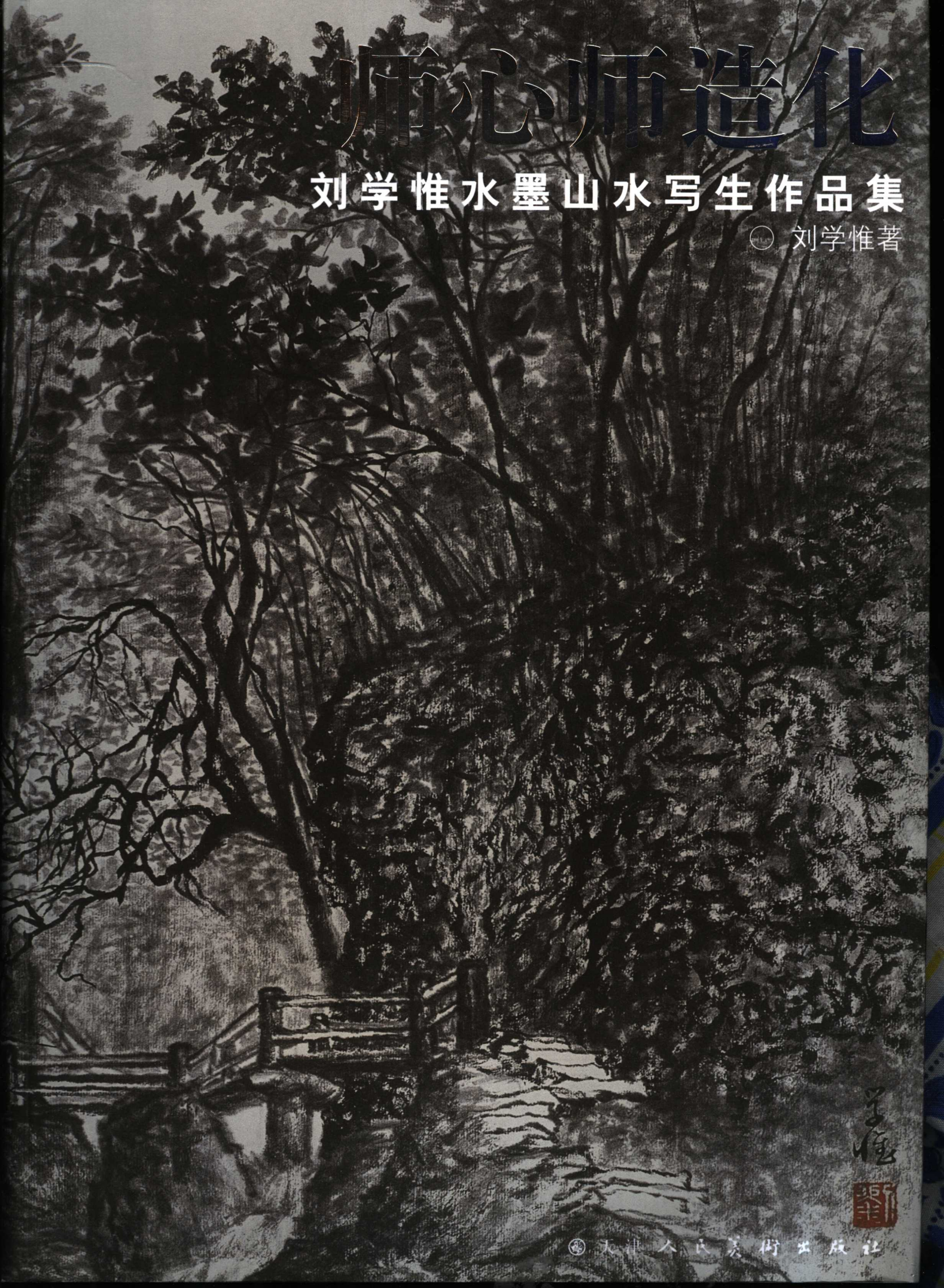


师心师造化

刘学惟水墨山水写生作品集

◎ 刘学惟著



刘学惟
画

© 天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

师心师造化: 刘学惟水墨山水写生作品集 / 刘学惟绘.
天津: 天津人民美术出版社, 2006.9

ISBN 7-5305-3328-2

I. 师... II. 刘... III. 水墨画: 山水画: 写生画
- 作品集 - 中国 - 现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 106632 号

出 版 人: 刘子瑞
责任编辑: 车永仁
装潢设计: 车永仁
版式设计: 山 梦
技术编辑: 李宝生
图片摄影: 王燕燕

出 版: 天津人民美术出版社
(天津市和平区马场道 150 号)

邮政编码: 300050

电 话: 022-23283867

经 销: 全国新华书店

制 版: 北京宏达恒智印艺有限公司

印 刷: 北京恒智彩印有限公司

版 本: 2006 年 10 月第 1 版

印 次: 2006 年 10 月第 1 次印刷

开 本: 889 × 1194 毫米 1/16

印 张: 6

印 数: 1000

书 号: ISBN 7-5305-3328-2

定 价: 68.00 元

版权所有 侵权必究

目录

序	2
写生作品	4
1. 水墨山水写生之管见	5
(一) 说“精神感应”	5
(二) “选择”与“取舍”	6
(三) 取景与布局	7
(四) 说“具体”	10
(五) 在写生中探索新的表现语言	14
(六) 山水写生与古人传统及山水创作的联系	14
画家简介	63
2. 山水写生技法	64
一 笔墨	64
二 山水写生基本训练	66
1 山	66
2 水	68
3 树	69
4 云	69
三 写生作品步骤解析	70
1 青城山写生	70
2 青城山写生	74
3 青城山写生	78
4 青城山写生	82
3. 写生日记摘录	86

师心师造化

刘学惟水墨山水写生作品集



天津人民美術出版社

序

这些年的求学生涯，积累了一些山水写生画和有关写生的文字，其中大部分是在攻读硕士期间完成的。后来虽然也有一些，但没有研究生期间那么集中，相对零散些。

在学校当了多年学生，大约三年前，离开了校园的我又进了学校，但这次是开始学着当老师。最初，面对那么多学生，我挺不习惯。因为原先是我向老师提问，而现在是我解答学生的提问。虽然面对问题我总能认真回答，但是慢慢地我也在思考：“我所回答的，是不是正确得毫无疑问？”于是我开始想，过去所学过的东西大概应该总结一下了。

自从我做大学老师以来，教过的课程大体上以山水为多，而且我发现大部分学生根本没画过山水写生（尤其是用中国画的材料和工具画山水写生），于是想从写生这个角度先总结一下，也就有了编写这本书的打算。

最初，我基本倾向于用数十张写生作品配一篇关于写生的论文，另外补充几则写生日记即可付梓，后来我的一位师友任梦熊先生建议我补充一些技法的内容，使这本书不仅仅是一本个人作品集，还给读者提供了一条学习如何画山水写生的思路，并且也为初学者介绍一些最基本的常识，我觉得很有道理，也就把这部分补充了进去。

这本书的文字和图片基本上是对应的，也就是说一组图配一段文字。

全书从结构上说大体由三部分组成：

首先是我的一篇论文《水墨山水写生之管见》（这段文字穿插了大约四十多张山水画写生作品），主要谈的是近些年来在写生实践中所积累的一些体会，其实文中所涉及的不只限于山水写生，也提到了临摹和创作等相关的一些内容，当然最主要的篇幅还是围绕着写生本身。

中间是技法部分，共涉及三个问题。第一个是用笔用墨，再者是山水基本训练，然后则是写生步骤分析。前两个问题均为略说，对于初学者来讲都是应该首先了解的常识；只有写生步骤分析，相对详细一些。由于本书中所包括的写生作品，大部分是繁笔，所以步骤分解图既可以给有兴趣画山水画的朋友提供一个画写生的参考思路，也可以让读者比较清楚地了解书中的作品在完成过程中的各个阶段的状态。

最后部分是《写生日记摘录》，每一则日记基本上都是当天所记，有详有略，保留着比较明显的现场感。表面上看，日记是一种很随意的文字形式，然而，因为这些日记所记录的就是本书中的一部分写生作品完成时所处的状态，这就使写生的“空间”扩大了，作品本身给读者以直观的视觉感受；同时，写生日记又给人以想象和回味的余地。

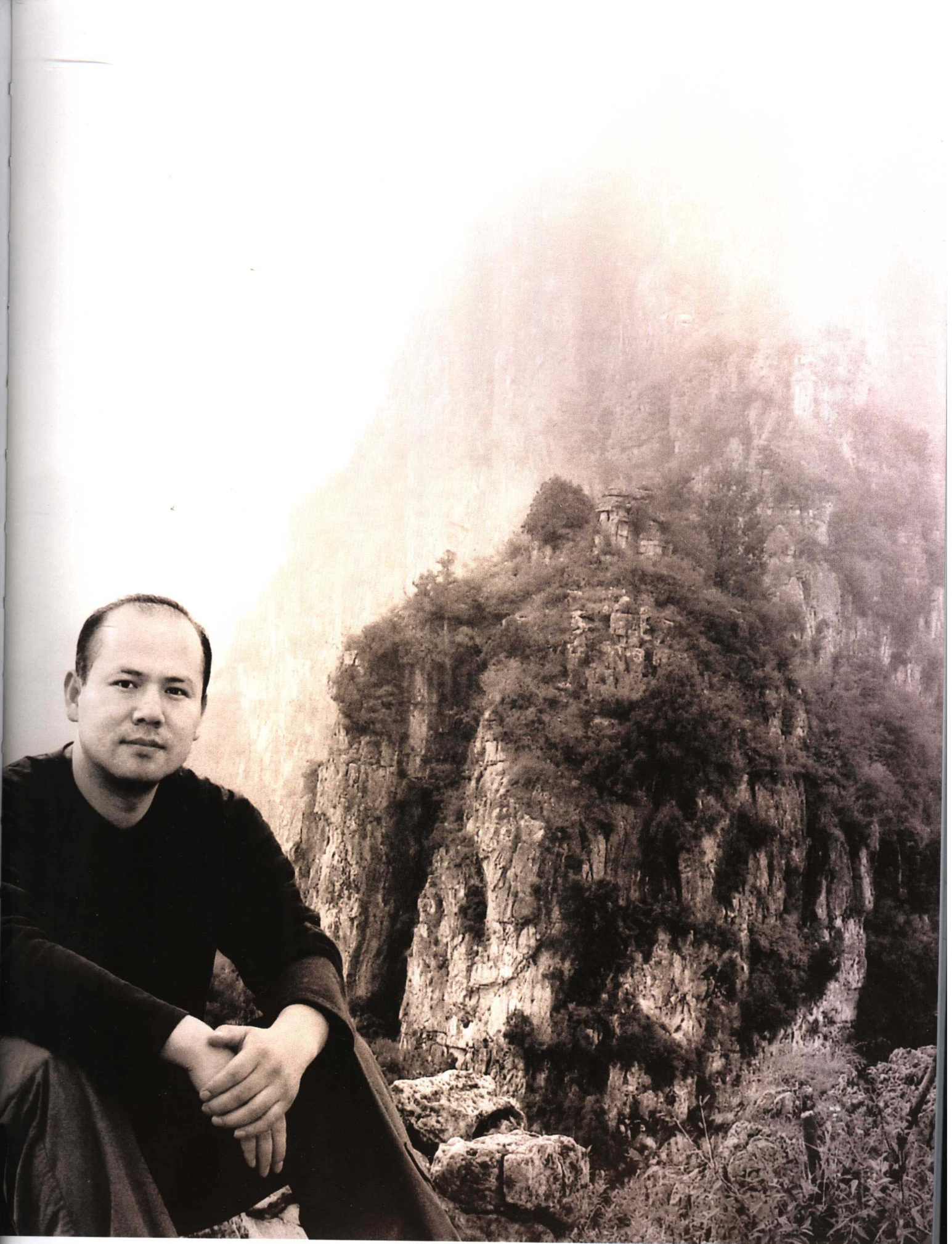
可以说，前面的论文是在比较理性地分析写生的方方面面，而后面的日记就相对感性得多，记录了写生实践过程中的一些生活化的、偶然性的场面。

本书的内容大抵如上所述。由于本人所知浅薄，所见鄙陋，且成文仓促，难免有不足之处。读大学的时候，我的一个同学曾经开玩笑地说：“会不会写诗，区别就在于有没有脸把自己的诗念给别人听。”仔细琢磨这当然不免调侃，但这句话我至今仍然记得，而且自认为不无用处。之所以敢把自己所作的图文献给读者，也不全是为了自我总结，真正的目的是想以此接受广大读者的批评，望诸位赐教！

最后，谨向多年来曾经给予我诸多教诲与关怀的各位师长和朋友们致以最衷心的感谢！

刘学惟于瑞德草堂晴窗

2006年6月15日





峨眉山写生（一）

1

水墨山水写生之管见

○ 刘学惟

（一）说“精神感应”

画山水写生，我觉得首先要有精神的感应，就是要与大自然沟通，和眼前乃至周围的环境融为一体，不能物我分离。而且，对于大自然要产生恭敬心。因为在我们与自然融合的过程中，会慢慢体会到她无穷的魅力。她博大精深，有无尽的宝藏，取之无尽用之不竭，正所谓：“是造物之无尽藏也。”所以中国古人有天人合一的思想，也就是物我一体，并无二致。

对于很多人（尤其是我们学习艺术的人）来讲，大自然应该是我们的老师和朋友，为什么这么讲呢？这话说得有没有故弄玄虚呢？其实没有。生活是艺术家创作的源泉，而往往他们获得艺术成就最高的作品，所表现的内容也都是他们最熟悉的。就像我们与人相处，往往是日久见人心，别人问起我们某人如何如何，总要了解得深入才可以说得恰如其分、准确无误，如果只是了解皮毛，甚至只是擦肩而过，那就很难把人了解清楚。所以我们要画好写生，特别是画好山水写生，就要把山水当成老师和朋友。当成老师就不会轻慢，当成朋友就不会疏远。这样去研究自然才会有收获，并且产生精神的感应，在这个过程中去发现一个属于自我的精神空间，这个空间可以无限包容和广大。

大多数画画的人都有这样的经历，就是一张写生画下来可能感觉很平淡，这往往不仅仅是纯粹技术上的问题，而经常是我们在心境上不到位，直白地说就是不了解对象，仿佛和对象是陌生的路人，而没有成为师友，并且缺乏沟通与融合。前辈们常常如是说：“对景写生之前要对景久坐！”为什么要“对景久坐”呢？无非是为了沟通、交朋友，进而倾听对方的心声，也通过对象来反观我们自己。

当我们和自然有了精神的感应，也有了对物象的具体了解，再谈论如何去表现它，就会比较有把握，从而知道它什么地方最美（最打动自己的东西），才好决定如何去表现，去夸张，乃至全面的艺术处理。

（二）“选择”与“取舍”

表面上看，“选择”与“取舍”似乎有些重复，事实并非如此。因为在写生的时候，首先面临的是“画什么”，也就是选择，这个问题并非多余，可以肯定地说，“清楚地知道自己要画什么”也并不那么容易，也许这本身就是一个认识的过程，由模糊走向明朗的过程。

就山水写生而言，初到一地最好不急于马上动笔，应该四处走走看看，先找找感觉。就好像参加一个朋友的聚会，屋子里面有许多新朋友，不必随便挑一个陌生朋友就开始喋喋不休地交谈。如果是我的话，可能会逐个打打招呼，相相面，看看谁比较顺眼，再决定跟谁说话。画山水写生也如此，总要找想画的地方去画，至少选择一个场景或者一个角度坐下来，先观察一番，然后再决定自己选择一些什么内容去画，而最重要的是选择的内容或场景应该是自己最喜欢的。感觉平淡的东西往往会画不下去，或者越画越没有底气，所以如果没有找到自己感兴趣的景物，就不要急于动笔，不画都不要紧。可以再四处转转，看看，等到有了感觉再画。同时，也不必因为暂时找不到感觉而紧张，因为这是很正常的现象。反之，还有另外一个问题，就是初到一地，有可能马上就有很兴奋的感觉，甚至想即刻就开始画，这种情况下，反而有必要让自己先平静下来观察一会儿，这样再去画就会避免盲目。因为刚开始可能给你的是一种假象，慢慢地归于平淡了，反而会好一些，可以相对平静地去体味并且塑造一个境界。

就“选择”而言，已经是一件不容易的事了，“取舍”可能更难一些。从某种意义上说，“取”相对容易，难的是“舍”。我们在画山水写生的时候，最容易犯的毛病是：一是不知该取什么，二是不知该舍什么。后者似乎更难，而主体得不到突出往往是因为不肯舍。实在讲，“取舍”二字的背后是独到的眼光，敏锐的判断和果敢的行动，并不那么简单。这需要花时间，需要对景久坐去观察、判断、思考、决定。“取舍”的含义也不仅仅是“要与不要”这样简单层次的区分，更进一步说是表现到什么程度，夸张和减弱到什么程度，等等。

与画画的人相似的是，许多文学家（尤其是小说作家）们，他们创作文学作品，当作品即将完成的时候，其结果往往与事先的构思不同。比如某个主人公的归宿、存殁等等，起初的构思与最终的结果可能有很大出入。笔者认为，这往往是因为在创作过程中，作品本身有了灵魂并提出了要求，而作者经常会调整最初的设想，顺水推舟，所以会有如上所说的情形发生。但并不等于初期的构思是多余的，至少在宏观的构思和通篇的安排上有一个大体的轮廓。同时，很清楚地知道什么是最打动自己的东西，而必须着力去刻画；还有，就是要敢于大刀阔斧地舍掉那些对突出主题于事无补的，甚至是干扰主题的环节。不知道自己该画什么的时候，就不如先不画，等找到我们感兴趣的景物再去画，这并不等于浪费时间。除此之外，还应该明确：夸张什么，省略什么，以及减弱什么，其实这是选择与取舍的延续。我经常和学生讲，一张写生画很像是一台戏剧，总是有主角与配角，还可能有群众演员。在戏剧舞台上，不可能每个出场的人物都肩负着同样分量的表演。有的可能多半场戏都是他（或她）在说话，有的人物可能整场戏只说几句话，还有的角色可能在这出戏刚一开幕只露一面，从此不再出现。然而真正好的戏剧作品，每一个角色都绝非可有可无，他们都是这出戏的一个组成部分。即使是一个黑色、灰色，或是很模糊的人物形象，也都是在服从整体的需要，其目的往往是为了突出主要人物的鲜明形象和彰显整个作品的中心思想。

画一张山水写生画也如此，总是有主体、陪衬和背景，也就是要有秩序。有些地方要很深入、具体、扎实，甚至比原来生活中的真实形象还要特征突出，可以夸张一些，同时还需要减弱陪衬它的其余部分。在写生现场占有重要位置而又与主题无关，或者不太重要的内容，要敢于大胆地减弱，甚至弱化到零。说到这里，我认为有必要说一两句“夸张”的含义，其实夸张很容易被理解为放大或增强，实际上夸张也可以表现为缩小或减弱，目的都是为了对比和衬托，从而达到最佳的表现效果。可想而知，如果大家都是在说话而无人听话，最终就会像大型农贸市场那样嘈杂、喧嚣、没有秩序，因为所有的人（市场里）都在扮演“主角”。一个充满了主角而没有配角的环境当中，是谈不到秩序的。

（三）取景与布局

东西方绘画之不同，是多方面的。其中非常重要的一点，就是透视方法的





峨眉山写生（二）

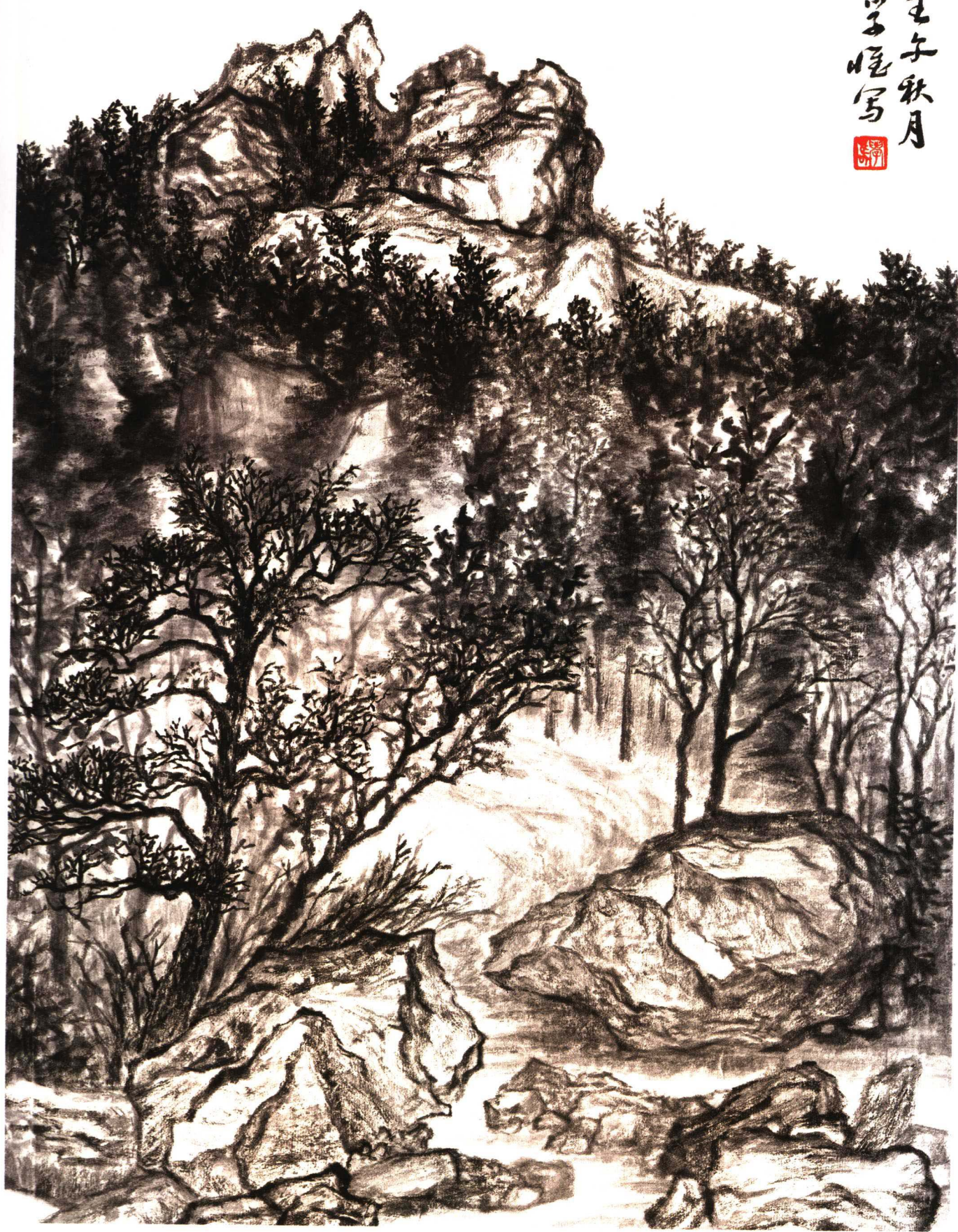
不同，同时也是观察与认识自然的方法不同。尤其是中国山水画，通常用的是散点透视法（区别于西洋绘画的焦点透视法），可以把不同透视角度的景物安排到同一个画面，当然这与欧洲画家埃席尔所崇尚的“矛盾空间”并不相同。传统意义上的中国山水画，广泛使用散点透视法，可以把不同空间的景物融合到一个画面中来，而且要自圆其说。这是从大的方面去分析和总结山水画的取景与布局，如果局部地说，就是在一张画里，章法布局的巧妙安排。

可以这样讲，几乎每个画过山水写生或西画风景写生的朋友都有过类似的经历，那就是眼前（写生现场）的风景总有不理想的布局，不是这间屋子的位置不好，就是那棵树“一叶障目，不见泰山”，总是不那么称心，然而这是再正常不过的事了。如果造物主把你眼前的景物全都安排好了，我们的写生也就意义不大了。虽然是万物皆备于我，但总要经过处理。通常在这种情况下就需要我们主动作出调整，因为生活的真实本来就不同于艺术的真实。我们有理由相信，“艺术”在境界上总是高于生活的，不然的话，我们的作品就应该叫“生活”，而不能称其为“艺术”。所以我们最好不要简单地照搬，而是要费一番心思去安排取景和布局。在取景和布局方面，要敢于大胆地去经营，可以移花接木，也可以偷梁换柱，把所有的内容都按你自己的要求去排列组合，但最重要的是自圆其说，要符合物理、物情、物态，以及最基本的审美规律，因为，观众真正和首先要关注的是作品本身，而不是作画时的具体场景。

（四）说“具体”

“具体”二字是可以有很多种解释的，这与“写实”的含义不完全一样。当然，我们在描述某种境界的时候，很难回避层次、程度、分寸等类似的问题。例如，当我们看到一个特定环境下的场景，其光线、色彩、对比、造型、体积、深度等等，这些对我们感官的刺激，可能是切肤的，这可以说是一种“具体”。然而，有些境界时过境迁之后，那些细节我们可能都记不清楚了，仿佛是恍恍惚惚的，只有当时那种心理上的感觉是刻骨铭心的，而这种心理感受在视觉艺术上如何去表达，那就因人而异了。也许用极其抽象的绘画语言去表现，观众看了会不知所云，这是很正常的事；但对于作者来讲，可能是再恰当不过地表现了自己对以往的记忆，也就是说如果在“表现”这一层面上讲，“具体”可以是写实的，也可以是抽象的。

壬午秋月
子恒写



崂山写生（一）

但是，我们在山水写生初期训练的时候，往往会向写实的具体性方面倾斜，关于这一点不必多说什么。记得我的一位老师曾经说过：“只有你在画室里想不出来的，没有自然界不具备的。”这句话很有道理，且发人深省。因为如果用我们的想象力与造物的无尽宝藏相比，那真像是沧海一粟。我们的认知其实是很有限的，这也是画写生的意义所在。

说到这里，我们至少可以得出这样的结论，画山水写生，其“具体”二字的真正含义，就是我们在画室里单凭主观想象与经验所画不出来的东西，就是在生活当中充满了生命力的那些东西。

记得有一次看电视节目《动物世界》中，介绍有关海底的生物（当然不是通常意义上的鱼类），按物种的种类讲，大概属于腔肠动物，形象都很随意（属于随形），而且其色彩之艳、花纹之妙以及在水中游动的姿态之美，绝对无法想象，我们也就不得不慨叹大自然之博大精深、变幻莫测。这些我们凭已有的经验、过去的知识、谙熟的技法所不能代替的东西，将是我们在写生当中应该去寻找和表现的。

画传统的中国山水画，不能不受古人影响。正像古人说的：“今人不识古时月，今月曾经照古人。”时过境迁，斗转星移，万物都在变化。正如黄山，石涛曾经画过，梅清也画过，黄宾虹、张大千都画过……然而为什么同样一座山，使我们的画坛产生了那么多种不同艺术风格的作品，让我不得不联想到爱因斯坦说过的一句话：“一切物质与时空都是人类的错觉。”不同的艺术家们对同一景观有着各自不同的认知和感触，他们凭着对物象的观察、理解，和艺术上的造诣，创造出了风格各异的艺术面貌，这面貌不同于过去人，还可能影响后来人。我们学习古人，不但要学习技法上的一招一势，而且还要学习古人高层次的审美规律；另外，古人的技法与现成的符号是经过不断地锤炼，千百次地实践形成的，并且属于那个特定的时代，这也是那个时代的个性心理与社会心理等诸多因素使然。如果现在用古人的成法去画创作也是可以成立的，但是如果在写生上简单地使用古人的符号，那我们可能会很容易面临一些问题。首先是古人符号化的笔墨语言，可能会满足不了自己某种特殊的，在表达方式上的需求；而且有时为了使用某些现成的成法（古人程式化的笔墨语言）而忽略了对对象具体性的把握，那将是很可惜的事。



峨眉山写生(三)

“具体”往往是相对于“概念”而言的。“概念”的东西，往往是以不变应万变，也很容易趋于麻木、简单、甚至盲目。在此我们暂且不论艺术语言之“概念”的更多含义。只讲就水墨写生而言，需要敏感地、积极主动地去观察和表现自然物象。要把最想表现的景观与心理感受传达出来，“具体”是不容忽视的。

（五）在写生中探索新的表现语言

以前我们学院式的教学，似乎总会给学生一个错觉（或者说是误区）“习作与创作是两回事”。现在看来，如果学生真的如此理解艺术学习的话，可能会产生一些问题。如果把创作与习作隔裂开来，就会对诸如创作等综合能力的成熟产生一些影响，习作本身也应该带有创作的意识和态度。我们可以看看古今中外的绘画大师们，他们的很多作品表面上看是习作的题材，但这些作品却可以毫不勉强地称得上是非常地道的创作。真正成熟的艺术家的作品，写生本身就是创作。确切地说，也就是写生与创作零距离。

山水画的写生与创作的关系也是如此。山水写生也应该有比较强的创作意识，应该追求极具个性的笔墨表现语言。如果以传统的文化观来理解山水画写生，我们当然会不甘于用西画的画法；倘若用原创的艺术观来看待山水画写生，我们可能也不拘于用古人现成的符号来画山水写生。但是如何形成自己的个性化笔墨语言，的确是写生实践所面临的一个重大任务，也确实是需要长期积累和摸索才能形成的。这需要在我们的打开心灵之门，和大自然对话的过程中，找到我们的精神与自然之精神的契合点，用心性带动笔性，慢慢形成一种不同于以往任何成法，而且独特的个性语言。要在实践中去探索、挖掘，不能带着成见，要谦恭，只有这样才行。

（六）山水写生与古人传统及山水创作的联系

前面说到山水画新的表现语言，我们不能不谈一谈对于古人的学习。提到中国的山水画，我们不能不学古人。为什么呢？原因很多。打个比方，人要是想健康成长，不能没有足够的饮食和均衡的营养。我们很少看到喜欢挑食的人具备良好的身体素质。从事艺术的道路也是一样，要想取得突破性的进展，总要善于学习。学习前人的优秀传统对于各行各业都是至关重要的，尤其我们从事艺术的人更是如此。现存的古人遗迹，其中有相当多的一部分可以代表当时第一流的作品。黄宾虹与范中立，毕加索和达·芬奇，当然都不可同日而语，随便地去比较。因为他们都代表了各自那个时代的最强音，然而就当时来讲，他们也都表现出了独特的原创性。时至今日，他们当