

21世纪

国画写生

技法

山水小品

张东 ● 著

辽宁美术出版社



21ST CENTURY
LIAONING FINE ART PUBLISHING HOUSE

国画写生技法 山水小品

张 东 著

江苏工业学院图书馆
藏书章



辽 宁 美 术 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

国画写生技法. 山水小品 / 张东著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2000.6

ISBN 7-5314-2415-0

I. 国… II. 张… III. ①中国画: 写生画—技法 (美术) ②写生画: 山水画—技法 (美术) IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 20625 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街29号 邮政编码110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889×1194毫米 1/16 字数: 12千字 印张: 3.5

印数: 1—1500册

2000年6月第1版

2000年6月第1次印刷

责任编辑: 阎义春 李蒸蒸 责任校对: 一村 李蒸蒸

封面设计: 阎义春 技术编辑: 鲁浪 版式设计: 李蒸蒸

定价: 20.00元



瀑尋訪圖李白詩曰清溪瀟瀟我心水色異諸水皆閑新安江見厥何如此公明鏡中鳥度屏風星向晚猿啼空悲遠河手丙午張東記



淺山空亭圖輕舟在何處已到雲林境玉生魚鳥間勁松山水影蒼翠响自合溪生言秋靜無事令人幽懷換向余景

丙午張東記



作者近照

张东，1968年生于广东信宜，1991年毕业于广州美术学院中国画系。1996年毕业于广州美术学院中国画系山水画专业研究生班并获硕士学位。现为广州美术学院中国画系讲师。主要作品有：

● 1993年作品《云开山下的森林》入选全国首届中国画展

● 1997年作品《养生方》获广东省体育美展优秀奖

● 1997年作品《百越升平》入选文化部主办的中国艺术大展之主题创作展。

● 1998年作品《星垂平野》入选文化部主办的中国山水画·风景画联展。

● 1999年作品《雨季》入选第九届全国美展。

目 录

- 第一章 山水小品画概述
- 第二章 山水画写生技法
- 第三章 山水小品画临摹
- 第四章 山水小品画创作



第一章 山水小品画概述

在一般的意义上,中国山水画按作品的内容容量大小,作品的形式、意趣及创作态度、功用等方面来作为划分“大作”与“小品”的标准。“大作”与“小品”之间是作品表现形式的方式问题,不存在艺术品位谁高谁低,两者都可以在不同的角度反映出中国山水画艺术的深层境界。两者之间犹如大舞台中千百人的群体演出与小舞台的单人独舞,同样可达到相同功效的艺术感染力;又如洋洋洒洒的长篇小说与寥寥几字的诗词隽句,都能够深刻地体现作者的精神境界。(见图1、图2)

中国山水画小品,自然属于那种独舞与诗句,凭着简练的外在形式表现精炼的内在品质。首先,小品画没有“大作”的巨大尺幅,通常采用条屏、团扇、小斗方及册页、手卷等形式。与那种以泰山压顶之势在大展厅中展出的“大作”相比,小品画更具生活化地作为日常的装饰品。从古及今,宫廷皇室、平民百姓都可享用到这种小巧精悍的艺术品。其次,小品画不管从形式、题材、手法上都与“大作”保持着一定距离,小品画极为机缘性的随意自由特性允许其表现手法多种多样,可以是极为工整的精刻细描,又可以是逸笔草草。它不象大作品那样需样样兼顾求全,因为尺幅不同,通常仅靠有限的造型寓意性地隐喻无尽的心中之境。题材上也可以简练到一树一石、一山一水的细小局部,是典型的“以小见大”的中国艺术表现手法。(图3)

山水画小品以其特有的精悍品性,舍弃了诸多繁琐的关系,因而更为依赖于意象的象征与意境的纯化。山水画的意象,是构成山水画的重要语言要素,意象是意中的物象,是物体原本形象经由艺术化地处理提炼之后的理想化形象,它依赖于中国画的语言载体——笔墨的运用来构建绘画的符号。山水画的造型要素如山、水、树、石、烟云、屋宇、点景等都只是一种符号化的意象,且都具备各自的不同画法。因此,山水画是由各种不同的符号要素构成的意象群,再由意象的关系构成意境。同样,由于意象经过艺术化的提炼与纯化,意境往往体现出一种与真实的风景在外形上不一致而在精神上相一致的特性。

意境是山水画的灵魂,但并不是真实的风景再现,是经纯化后的心灵境界,由此导致了中国画作品在表相上看起来呈现出许多空白的处理关系——其实质是构成中国画语言的重要手段之一。由于空白处理的必要性,空白与落笔的地方形成了各自的地域,且承担各

自的作用,笔墨当然担当着重要的角色,而空白却给观者提供了视觉的空隙,给人产生联想的余地,是一种“空中之有”。小品画更为体现这种“虚空中的真有”,其意趣品性也依赖于这种有限中的无限联想来实现它的目标。它是由作者与观者来共同参与完成的审美感受。(图4)



图1《溪山行旅图》宋 范宽



图2《夜月看潮图》宋 李嵩

山水画小品诚然不能与“大作”来比雄壮磊落的气魄，但却弥补“大作”雄壮之余的不足，即相对来说小品是一种婉约的小曲调，其特长正是“大作”所不能兼顾的，它强调自身的意趣与情调，充分发挥其单纯的诗意化情趣。

山水画如按其外在的功效来界定的话，它的内容或形式可容性是广泛的，按作者社会范围的类别包括文人之画、画家之画、官方或民间之画。三者之间又各自负载着不同的审美功效与目的。因此在概念上，除了某些官方或民间之画作为满足不同的社会阶层需要之

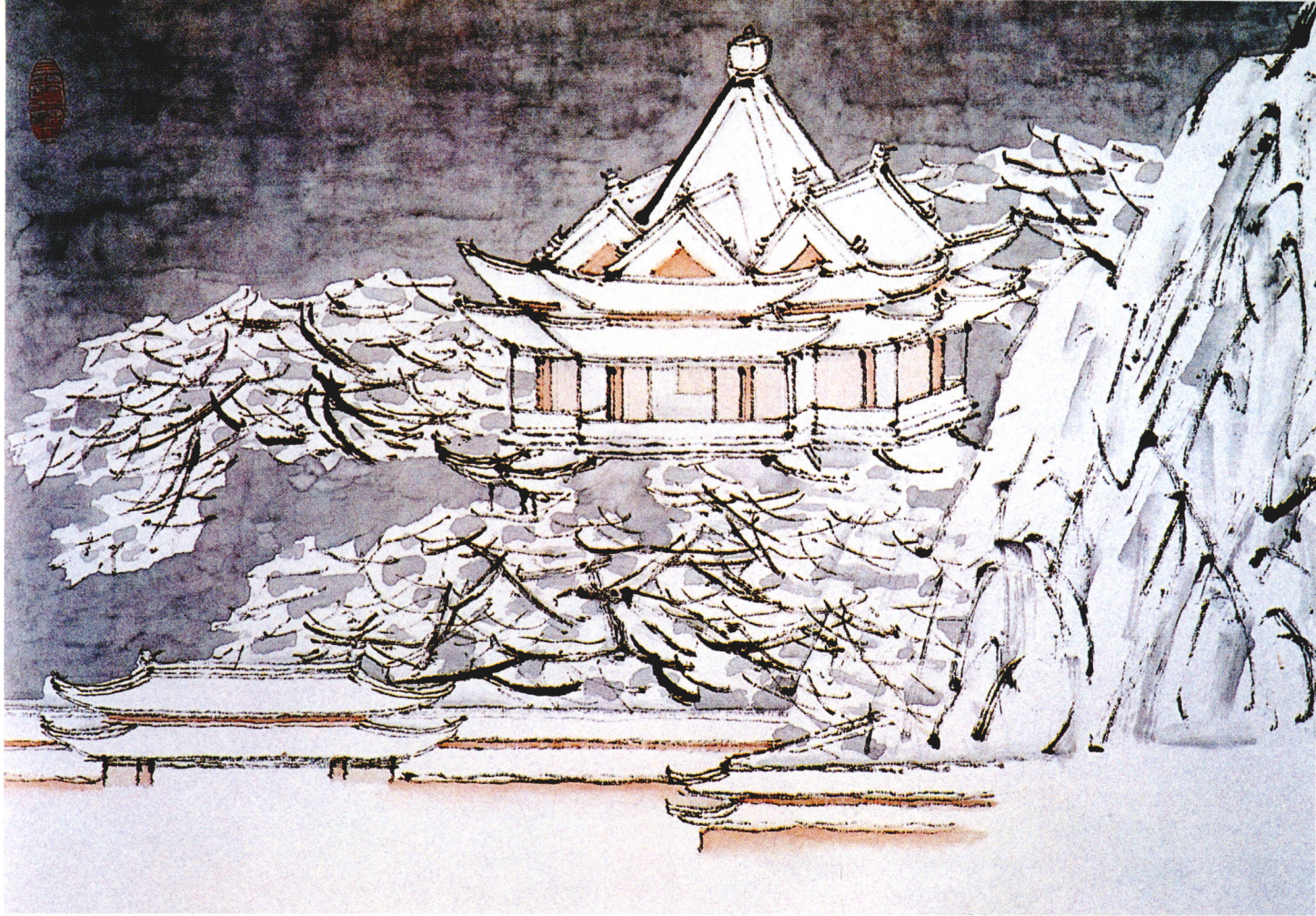


图3 《古殿银妆》清 虚谷



图5 《潇湘奇观图》宋 米友仁



图4《容膝斋图》元 倪赞

外，文人之画或是画家之画则没有绝对的界限可言，但是在观念上、方式上却有不同立足点。我们不能简单地认为山水画就是文人画，还应该包括非文人的山水画在内。甚至不应进一步武断地认定，山水画就仅仅是那种逸笔草草的写意画法，画法只是一种方式与手段，写意的、写实的同样只是一种造型的方式而已。更何况



图6《洞庭渔隐图》元 吴镇

现在画家或文人的划分是很难说得清清楚楚的。文人画通常为逸笔草草，与较为工整严谨画家所画的作品相对来说，文人画的随意性与讲求心性的画法更为适合小品画的制作，尽管从古至今对文人画的界定尚有争议，权且按现在一般性的对“文人画”的概念分类，则通常是以王维、苏东坡、米氏父子及后世许多相类似

的画风作归类，其功用是聊以自娱的，品性则是放逸不求形似的。画家的作品是严肃的，制作态度是谨慎的，因而在一定意义上说，以文人的“文人气”与画家的“制作气”构成山水画品格上的两大特色。

中国山水画史上，有较为明确集中地纳入体系的山水画小品要算宋代的宋人小品，宋之前尽管也有类似的作品，但并无特定的风格面貌或形式成一大系统。宋代山水画历经隋唐之后的独立、变革，及五代宋初荆关董巨的发展，进入山水画史上的第一个高峰，出现李成、范宽、郭熙等照耀百代的大师。宋人山水画从精神上完全体现宋代山水画的气质，现在存世的作品多为团扇形式居多，这类作品或许大多是作为商品来进行流通的物品。不管是民间的、宫廷的作品，其功用大多作为装饰品之用。但不可否认，其中有大量的作品是出自大家的精品。有些作品虽然未必是大家之作，但从艺术风格及技巧来说，与大家已相差无几。况且整个宋代山水画风格已由几大家所定形，其余的流派已被大势所掩盖，具有流行的、公用的艺术品当然就应大流所需了。也正是这样宋人的山水画才保持了较为统一的风格面貌。

宋代山水画在整个宋代，包括北宋与南宋的山水画在精神上都体现了气象的森严肃穆、雄浑俊逸之气质。在手法上则见严谨的法度和精巧的构思，集具体的形象与现实性的情感于一体。在绘画中更为强调这种具体的小场景中形象的可视性与情感的现实



图7清 石涛



图8 现代 黄宾鸿

性。因此许多题材都见于诸如秋溪待渡、夏木垂荫、雪夜沽酒、春柳草堂等以四时为背景的具体时空关系下人与自然共处的小情调。如《云关雪栈图》以雪山为背景，前景山石上的几棵树被雪压得沉沉实实的。左下角的一个小商旅正赶着一头毛驴到客栈来投宿，点出了

画面的主题。在绘画中这是一种“显”的点景法。另一种是以“隐”的手法来点明主题的，比如宋代的画试中，有以“深山藏古寺”为题来作画的例子，作品在于突出“藏”字的用意，大多考生都画了不同角度下古寺的形象，恰有一考生仅画了一旗杆立于深山中，以“隐”的

方法突出“藏”字的用意。

宋人山水画的具象手法体现言简意赅的审美情趣，手法较为单一，在宋之后元明清各朝的山水画作品则日趋多样化，自宋苏轼、二米以后，文人型的小品画提倡“野逸”为宗的风气。使小品画从品性上趋向于推崇笔墨本体作为精神的支柱。元之后以书入画的笔墨程式日趋完善化，中国山水画的技法已相当丰富，与宋代山水画相比较，元人在精神上一改宋人的“阳刚”之气，变为“阴柔”的气质，因而元代的山水画是空疏淡雅的，呈现婉约抒情的意趣。作为文人型的山水画更以澹泊为宗，不求太多的功利目的，仅作为“自娱”的一种方式而已。而且元之后的画家或文人的概念更为含糊不清，直到现在一提起“文人画”多是指这种以“自娱”为功用，以“野逸”为品格，以“笔墨”为本体的一种绘画形式。

从另一方面说，宋人的山水画品格是以“神品”作为最高精神法则的，而元之后大部分以“文人画”为主流的山水画小品则以求其“逸气”为终极目标，视“逸品”居于“神品”之上。当然这种分类并非绝对的准确，从一定的高度上来看，“神”与“逸”应该是无差别的，“神”为本体，“逸”为用体。（图6）

明董其昌在“南北宗”论中所推崇的南宗画为文人画的运动提供了理论上的催化剂，日益盛行的笔墨程式直至清“四王”后已达到顶峰。“四僧”中石涛提出“搜尽奇峰打草稿”以确立对师造化价值观的重新认识，一改“四王”盛行的习气。现代山水画史上，黄宾虹在精神上融会了宋元的内在气质，以其笔墨结构的革命确立了新的笔墨价值观，为现代的山水画进程奠立了一个新的起点。现代中国画面貌更为多样，不同地域与不同的艺术观念之下反映出不同的绘画样式，加上中西文化的融会，在很大的程度

放鹤亭

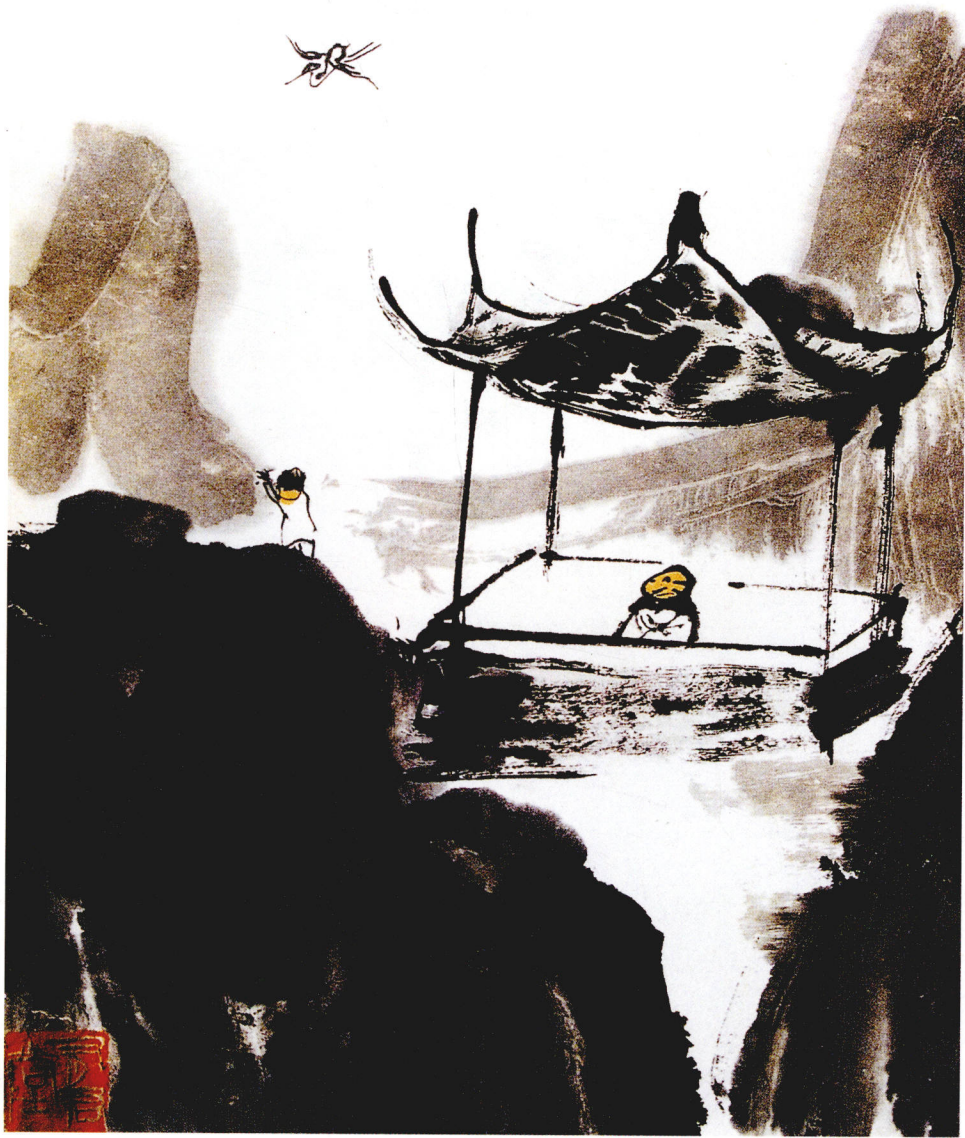


图9《放鹤亭》现代 李可染

上激发了中国画的发展。李可染、傅抱石、林风眠等在现代中国画的进程中代表了新一代山水画的精神面貌，开辟了山水画的新风气。（图7、8、9、10、11）



图10 现代 傅抱石

图11 《农舍》现代 林风眠



第二章 山水画写生技法

(一)、用笔法:

中国画是线条的艺术。线条依赖于用笔,毛笔在纸绢上产生的不同运用方法,直接体现线条的艺术内涵。有人说中国画是中国书法的延续,在一定意义上说这种“书画同源”观是不无道理的。中国书法的线条体现了抽象的美,更可以体现作者内心的精神气质。而中国画对线条的运用则丰富得多,中锋、侧锋、顺锋、逆锋、藏锋、露锋、聚锋、散锋分别体现了线条的气质、运笔方向、性格及形态。在画面中各种用笔法的结合运用,产生出丰富多彩的艺术效果。(图 12)

1、中锋:即藏锋用笔。使笔与纸面的关系保持一定的稳定性,笔尖在线条的中间运行,不偏不倚。中锋线条厚实稳定、含蓄圆劲。清人龚贤论中锋为“中锋乃藏,藏锋乃古,与书法无异,笔法古乃疏、乃厚、乃圆活,自无刻、结、板之病。”可见中锋的运笔亦需活用,否则导致刻板毫无生气可言。

2、侧锋:即露锋用笔。侧锋比中锋灵活,多变化,笔尖无需藏于线条中间,可偏向于任何一边,视具体情况灵活运用。侧锋如齐白石刻印中常见的“单刀法”效果,一边整齐,另一边毛糙。

3、顺锋与逆锋:顺与逆的用笔法,是相对说的,顺者可顺乎自己的习惯,逆者可一反习惯的用笔法,在熟中求生,往往有意外的效果。

4、聚锋与散锋:聚锋即笔尖凝聚于点,由点划行构成线。散锋即笔尖散开,力点分散,多用于皴擦。散锋能轻快空灵,俊逸洒脱,但容易浮薄轻率。

(二)、用墨法:

墨法是笔法的外延,用笔是筋骨,用墨是血肉。中国画的本质,离不开笔墨的骨肉之情,笔墨之法形而下可见其形,形而上体现其神,笔与墨之间的相互映衬,构建成笔墨的神韵。(图 13)

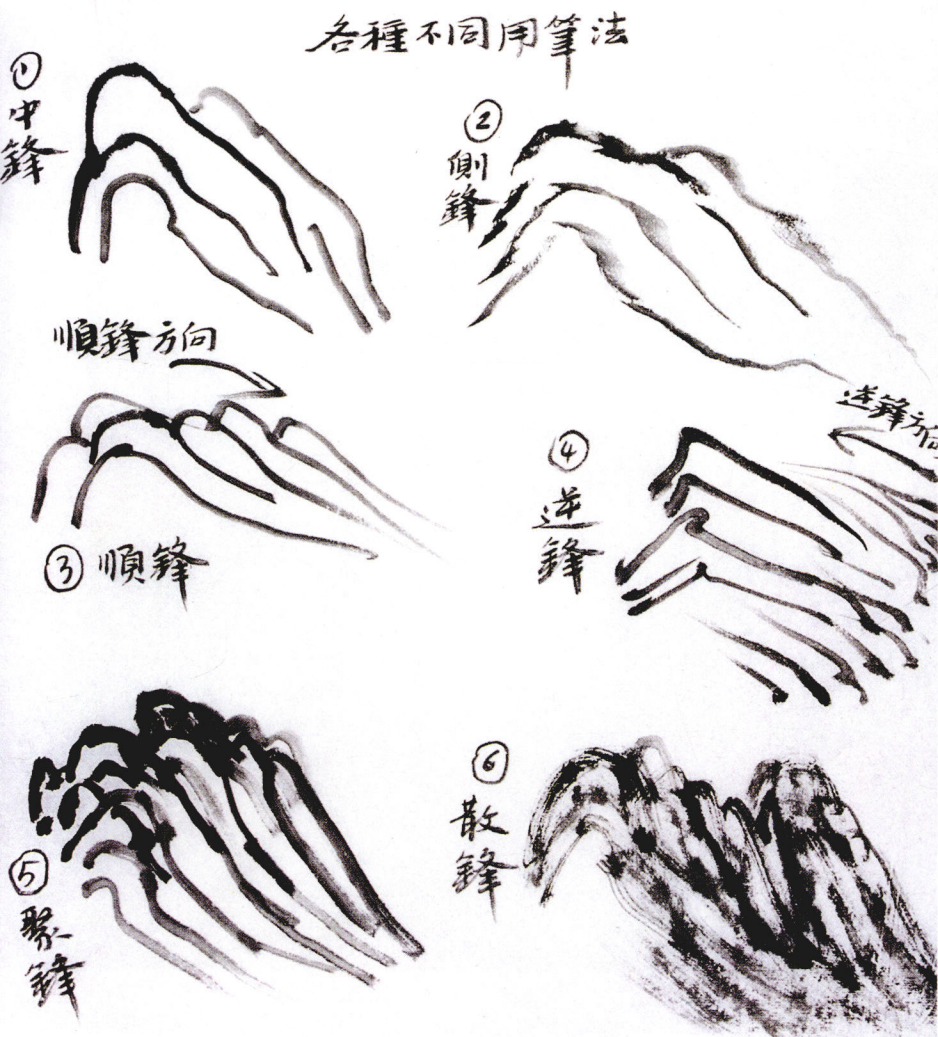


图 12



图 13

传统画论中,以“墨分五彩”来给墨色作大体的分类。墨色的变化以水分的调和程度来分的,水分越少,墨越焦黑,依次递减至清水状。因而按焦墨、浓墨、重墨、淡墨、清墨来给墨色划分为五种神彩。墨色的运用应视具体的情况而定,多种用墨法的相互对比,使画面体现气象充盈的艺术效果。杜甫诗云:“元气淋漓犹湿,真宰上诉泣鬼神”正可体现中国画墨法的高深与玄妙。(图14、15、16、17)

用墨的方法可分为如下几种:泼墨法、破墨法、积墨法、宿墨法。

1、泼墨法:泼墨法全得于“泼”字之诀。泼墨用于开辟画面阴阳黑白的大布局,凭着大的气韵节奏感,统贯全局。任由作者心性的自由流露,无拘无束,是用墨法中最具感性的法度。但泼墨法需运用得当,不能毫无目的。泼墨的自由豪放与严谨庄重是同时并存的。体现了武为其表,文为其质的两种对立并存之道。(图18)



图14

2、破墨法:“破”即打破板滞僵化的墨色,但必须在原墨色未干之时以新的墨色来改变原有的状态。如用墨干燥,以淡墨或水破,使其润泽。如用墨平淡无力,以焦墨或重墨破,使其丰富。或用色墨相破,先色后墨或先墨后色灵活运用。(图19)

3、积墨法:积墨法即通过墨色的层层叠加而产生丰富的层次。使画面增强浑厚凝重之感。积墨需待第一遍墨干后再次积染,但并非第一次墨色的重复,更不是用来涂改的手段。积墨可以与用笔结合运用,起到笔与墨的互相对比,使物象更富于厚实滋润。山水画自唐之后,墨法完备,五代董巨,北宋诸大家及二米至元、明、清各家派都总结了丰富的积墨经验。现代黄宾虹、李可染等人对积墨也自成家法。与人物画,花鸟画相比较,积墨法是山水画所特有的技法专长,对积墨法的掌握和运用,体现出一个画家的艺术修养与功力的深浅。(图20、21)

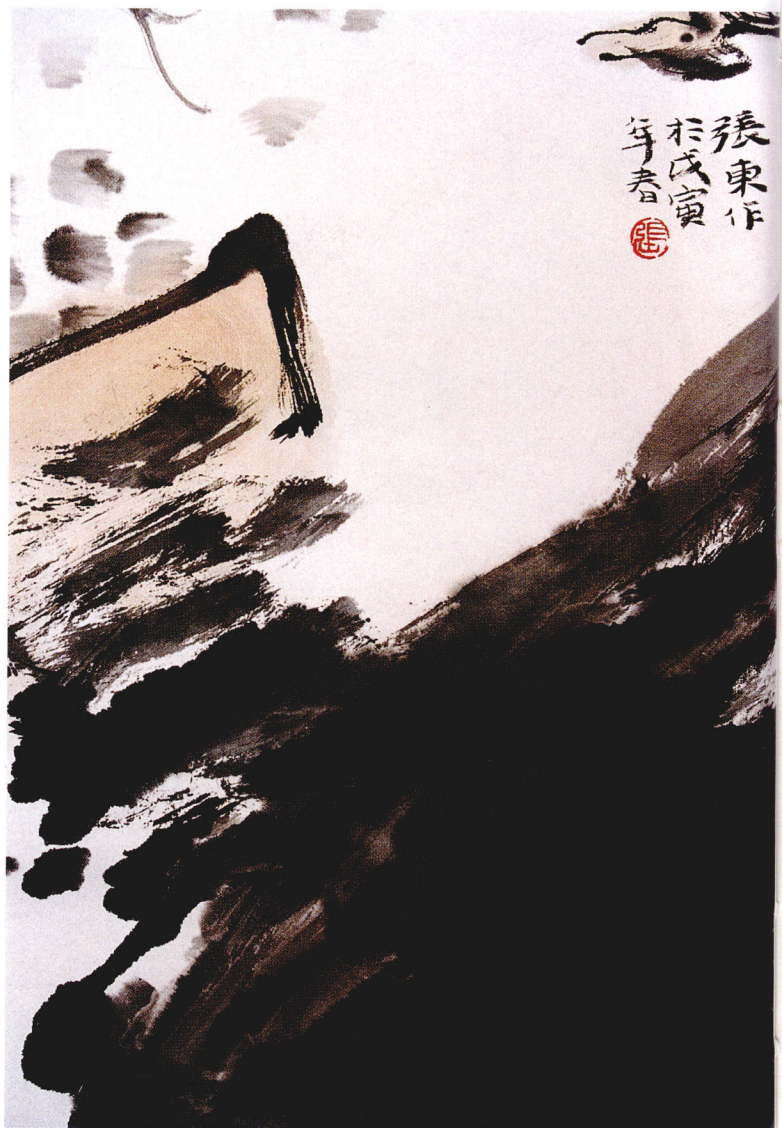


图15

4、宿墨法：宿墨即经一段时间后新鲜墨汁（包括磨出来的墨汁）脱水、脱胶后的残留之墨，再次使用时，已敛去新墨的火气，产生冷涩凝重的效果。由于宿墨有些部分易沉淀，其余渗化出来的墨迹正好起到一种随和呼应的作用，由此宿墨利用得当，下笔便有笔墨顾盼，虚实相生之妙。（图 22、23）

5、用色与用水：中国画用色较为单纯，不求过多的变化，更不追求色彩的冷暖关系。用色与用水都是为笔墨选作辅助之用，起到色墨交融，水晕墨章的效果。用色法除了青绿山水的重彩法之外，淡彩画法与用水关系是紧密相连的。在笔墨作为基础的形质上，淡彩或铺水可使画面更统一、协调。可敛笔墨之火气。但需注意有些局部要留白的地方必须谨慎对待，有些空白在画面中常起到贯穿全幅气韵节奏的作用。因此如果为求协调统一而忽视空白起的作用，则全幅沉闷板滞。更不可用淡墨反复罩染，否则画面一片死气、沉寂，绝无生气可言。用色与用水是机缘性极强的技法，不可持某一固定成法到处套用，必须在实践中作适合自己的探索。这才是所谓“法无定法”、“活学活用”的境界。（图 24、25、26）



图 16



图 17

图 18

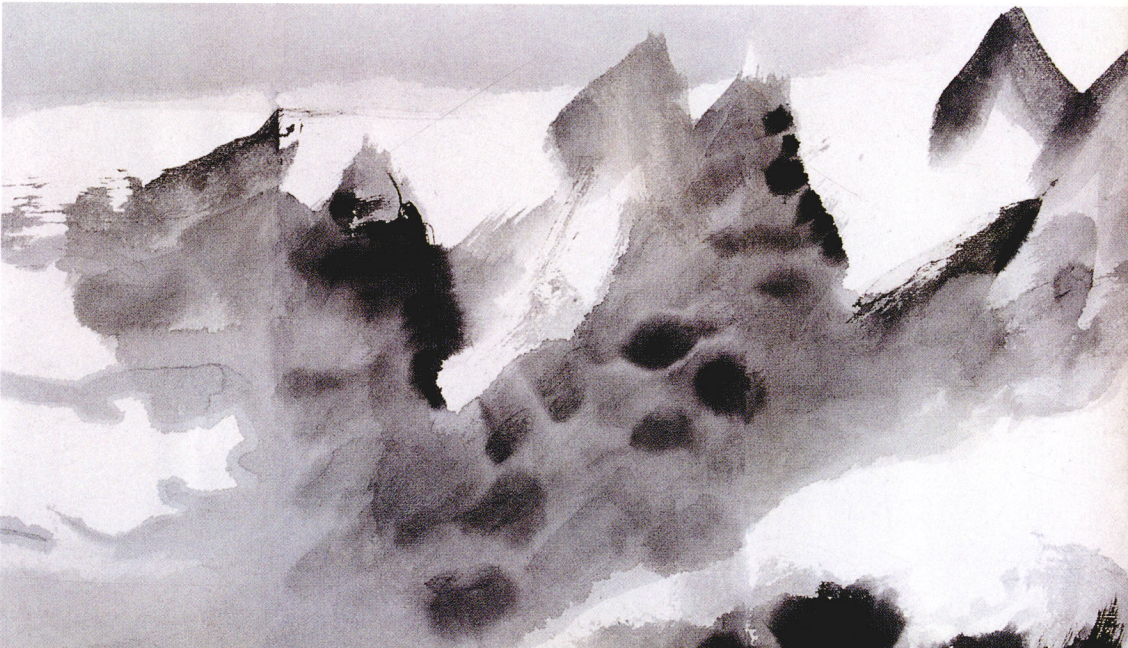




图 19



图 20

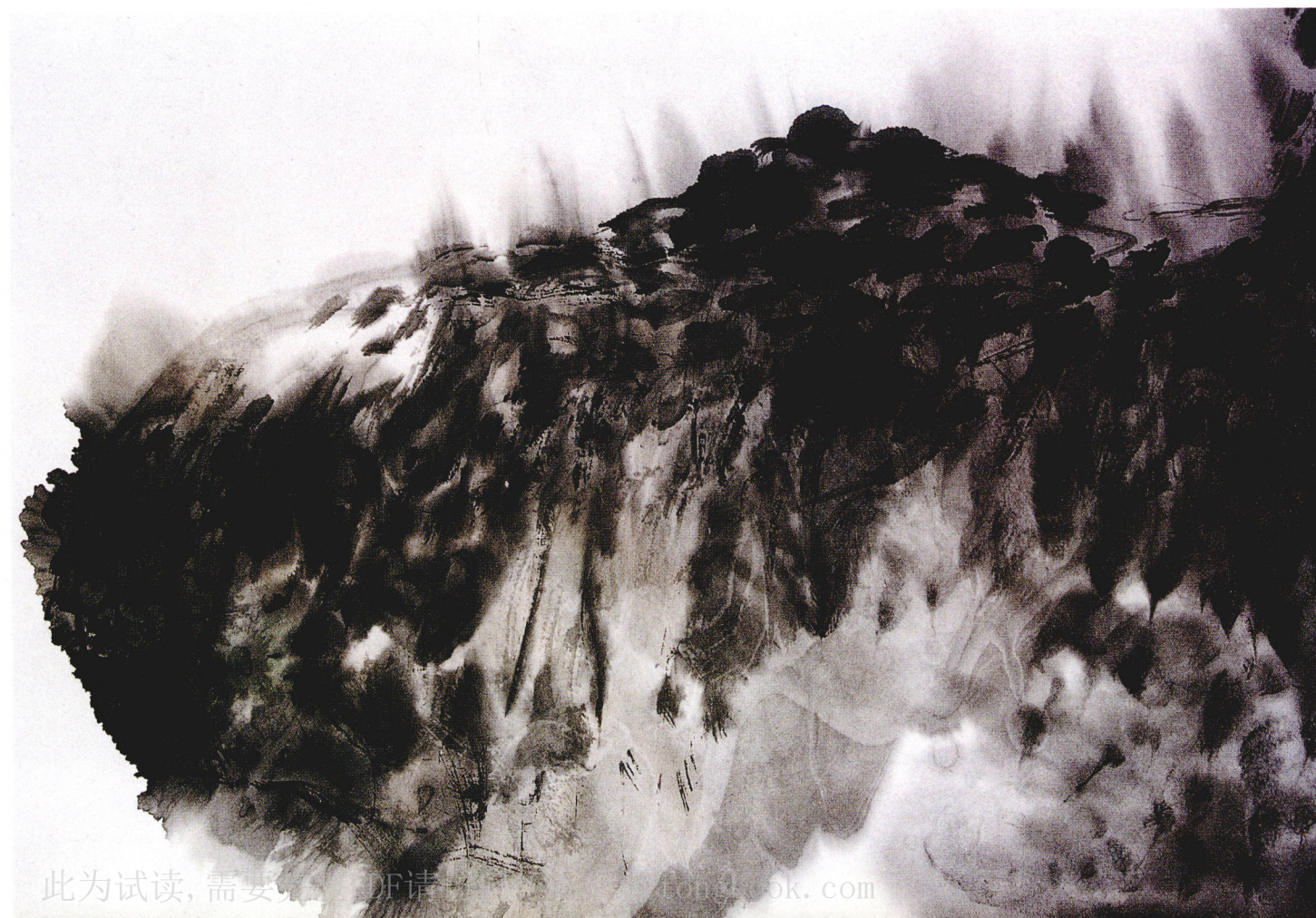


图 22