

美术新技法丛书

山水写生

蔡世明 著



山水写生



美术新技法丛书

山水写生 引导

蔡世明 著

安徽美术出版社



新登字(皖)07号

责任编辑:武忠平

谢育智

装帧设计:陈震东

美术新技法丛书

※《彩墨画新技法》

※《蜡墨画新技法》

※《山水画新技法》

※《水彩画特技》

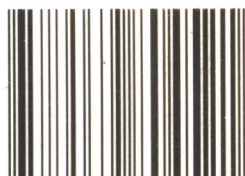
※《写实国画新技展示》

※《山水写生引导》

注:打※为已出书



ISBN 7-5398-0452-1



9 787539 804521 >

山水写生引导

蔡世明

安徽美术出版社出版

1995年12月第1次印刷

安徽省新华书店发行

1995年12月第1次印刷

安徽省新华印刷厂印刷 开本:787×1092 1/16 36

ISBN 7-5398-0452-1/J·452

定价:13.80



作者简介

蔡世明, 1935 年生于安徽省宿县, 曾任展览馆美术设计、报社美编、美术创作员, 作品十多次参加全国性美展, 并在国内外报刊发表, 多件作品由中国对外展览公司选送法国、日本、加拿大、意大利、罗马尼亚、南斯拉夫和挪威等国展出, 被中国美术馆、中国对外展览公司和多家纪念馆收藏。出版有精装本《世界寓言画册》, 该书获第三届冰心图书奖, 还出版有工笔重彩多幅, 连环画数册。这本《山水写生引导》, 是画家多年来深入各地写生的总结。画家善于把实践经验上升到理论高度进行分析, 又从理论的高度指导写生实践, 使写生与创作紧密结合。

现为中国美术家协会会员、安徽省美术家协会常务理事、国家一级美术师、宿县地区文联副主席。

目录

一、绪论	1
二、观察 分析 取舍	2
三、构图	4
四、意境	6
五、透视与空间处理	8
六、写生的线、点和笔墨	10
七、写生的色彩	13
八、泼墨泼彩写生	14
九、焦墨写生	15
十、硬笔写生	16
十一、想象 生发 变奏 变形	17
十二、图版	

— 绪 论

中国山水画写生,是发展和提高山水画创作的重要基础,它不仅不断地提高造型能力,锻炼笔墨功夫,积累生活素材,而且能更好地加强作品的内涵,提高山水画的品位。好的写生,本身也就是一件优秀的作品。

写生,简要地说,就是照着实物直接进行描摹。但是,中国山水画的写生,并不是那么简单,它应理解是,面对大自然的客观世界,写天地之生气、意境、灵气、精神。

因此,这就首先要了解中西绘画艺术精神特质的异同。从总的方面来说,中西绘画艺术,都是为了表达人的情感、精神的,但由于各自历史的发展,截然分成了两个体系。中国历史积淀的宇宙观,其中心在对于生命的认识、自由的认识,以强调对人的内在生命与精神的揭示为艺术表现价值。所以,中国画重笔墨,以书法为骨干,是以追求情思、意境、气韵、神韵为至高原则,偏重於建构一个心理世界的艺术天地。西方历史积淀的宇宙观,是以实证的态度揭示宇宙本源,因而发展和创立了形式逻辑的认识方法,它以数的科学性(如黄金分割率等)来塑造比例和规范的规范化形式为至高原则。所以西画以建筑空间为骨架,重形色的真实表现,体现秩序和谐,建构了一个物理世界的艺术天地。可以说,西方是以美作为艺术价值的最高范畴,而中国则是以妙和神韵来体现其精神内涵的。我们在比较中认识和理解了中西绘画的异同,目的是要在山水写生的实践中更好地掌握其精神特质,并以此作为主导思想,在写生的有关方面进行研究。

在具体进行山水写生时,虽然可以吸收西画素描、解剖、透视、色彩等法则的营养,但主要还是要建立在主观感受的表现上,不必受到西画那些法则的制约,而必须强调神韵和意境。因此,山水写生的目的,不是纯客观照相式的反映景象,而是要艺术地表现大自然意境之美,更进一步体现人的一种精神气质,一种深层的精神内涵。为了达到这个目的,应在写生之前,除了学习西画的素描、透视、色彩、解剖等基础知识和技巧之外(以便于吸收营养,拓宽路子),一定要认真地临摹一些优秀传统的

和现代的水画。在临摹中,不仅要掌握用笔、用墨、用色的一些基本技法,掌握一些中国山水画的表现语言,而且应更深一步了解中国山水画意境、神韵的妙趣所在,了解它与真实的自然之间既有一定的依属性,又有相对的差异性,特别要注意到,它能比真更真地表现了山川神韵的奥秘所在,进一步领悟它是以怎样的方式建构了一个更理想的心理艺术世界。

中国山水写生,是有其悠久历史传统的。唐代吴道子,受玄宗之命“于蜀道写貌山水,后于大同殿作嘉陵江三百余里山水”;五代南唐徐熙,“善写生,凡花竹、林木、果蔬、禽虫之类”;宋代赵昌,“每朝露下时,手中调色写之,自号‘写生赵昌’”;宋徽宗赵佶,“孔雀升墩起左”;宋代易元吉,“入万守山百余里……悉着毫端”;清代郑板桥,“纸窗粉壁,以取竹影”,都足以说明历代写生传统的深厚和丰富。

中国山水写生,古称“师造化”,可是,它又不止于师造化,而是要“外师造化,中得心源”。这就是要依据大自然的客观存在及其规律,人为地、艺术地创造出心中的自然形象,它既要基于人的视觉本能,又要充分体现人的智慧力量,也就是主体与客体的辩证统一,才真正是师造化的归宿所在,从而达到写生高层次的要求。

二 观察 分析 取舍

山水画的写生,在初级阶段,为了搜集素材,寻求一石一树的形象资料,狭义地说,即是面对实景进行摹写;但就广义的写生而言,就要有一个综合的较高的艺术要求。到一地写生,首先要观察、分析、研究该地的景物特色、形象结构,从宏观的把握到微观的掌握,比如山的大势、内在的结构关系、其个性特色等都要有一个全面的分析思考。徐悲鸿先生总结为“致广大,尽精微”。张大千先生归纳为“观察物态,了解物理,体会物情”。因为,只有研究的深入,才能表现的深刻,这里边自然有各自的主观因素,各人的情思和表现设想,不必求其统一,在这个广泛的领域内,可任其个性的发展。五代山水画家荆浩提出“搜妙创真”,“妙”者即客观景象和画家对这一景象的感受;“搜”者即画家主观能动地去搜取,只有搜得妙,才能画得好,关键在“搜妙”上。黄宾虹先生认为,纵游山水间,既要

有天马腾空之动，又要有老僧补衲之静，这就是对山水既要有发自内心的热情，又要有对于山水的控制情感的冷静思考。1931年他对观察雁荡山有过深刻地记述：“一日晓起，静对天柱，展旗诸峰，看久了，便觉得四山有如生龙活虎出现，有跳有跃；这次看山，给我印象极深，使我懂得了什么叫万壑奔腾。”自此之后，他画山水非常注意静中之动。他曾说：“山峰有千态万状，所以气象万千，它如人的状貌，百人有百样，有的如童稚玩耍，嬉嬉笑笑，活活泼泼；有的如力士角斗，各不相让，其气甚壮；有的如老人对坐，谈禅论道，最为幽静；有的如歌女舞蹈……当云雾来时，变化更多，峰峦隐没之际，有的如少女含羞，避不见人；有的如盗贼乱窜探头探脑……。”在这里，我们可以看到，原本是山石怎么一下成了“仙女”成了“盗贼”呢？他的这些感受，已经把静止的山峰人格化了。其实，他是调动了平时的生活经验积累，加以想象，给予艺术化、生命化的确认。当然，这是带有很重的主观情感色彩的确认。在黄山的景点上，有一处叫“仙人指路”又称“喜鹊登梅”，仔细琢磨之后，两者都有些相象，只是观者对其作了不同轮廓的圈定。这种圈定都带有不同的主观的心理和精神取向，而客观存在仍然是那一块山石。可见，观察、分析后的主观感受和判断对写生的不同取向显得多么重要。

黄宾虹先生认为，从观察自然到挥毫作画一般有四个过程：一是游览山水，就是对山水要全面地看，尽情地看；二是坐望苦不足，就要细致地看，既要与山川交朋友，又要拜山川为师，要与山川有不忍分离的感情；三是山川我所有，不仅要以山川为师，还要进一步心占天地，胸贮五岳，能发山川精微；四是三思而行，要把激发的情怀，经过慎重思考，用概括提炼的手法去表现。三思：一是作画前的那个思，二是指作画时笔笔有所思，笔无妄下，上笔与下笔的接转关系，三是指边画边思，边考虑整体效果，时时调整关系。

黄宾虹先生对写生观察的体会是：画家初接触到一处山水，便会发生两种不同直觉：一是感到风光无限好，处处新奇，应接不暇；另一是感到无啥好，几无合眼处，便欲回头转向。遇到这两种情况，心要静，性要耐。要能做到“约”和“亲”。“约”即是要制约冲动，要抉微择要，在接应不暇的山水中，要有所分析，要细细领略其独特情趣，然后化山川的繁杂为艺术的简约，做到对山川最美处的艺术概括。倘使心中无数，便难概括，即不能做到“约”。“亲”即是指画家对山川要有热情，即使遇到穷山恶水，

也得看一看。自古看山，匆匆者多，从容者少，从容少失，从容可以有比较。一地山川总有一地山川的特色。有些地方，白天看去平凡，可是晨昏看去很美妙，这边看去不好，那边看去却很好。所以看山要耐心，脚要勤，不要让好景失之交臂。

李可染先生认为写生是研究、认识生活的一个重要手段，写生不是对自然景象的愚忠。他十分强调写生过程中要发挥画家的主体作用，观察对象的方法，与中国画创作方法应统一，应该是多角度多方位地全面观察，不拘于一个视点，也不是鸟瞰（鸟瞰依然强调焦点透视）。他主张用传统“以大观小”的方法观察自然，设想自己好像是站在最好的角度，最全面地观察对象，强调要掌握“大和多”。因为自然界的根本形势是大的，画出的气势应当大，写生时，取景往高处走，层次就多了，气势就大了。他提出要抓住“画眼”，画眼就是对象的精神所在，是打动画家的心弦，也是对象最精粹之处，是画好作品的关键，是构图上的“钉子”和“骨骼”。

以上大师们的体会，说明在大自然中，人所体验的美，是以突出的个性去充分体现着大自然的共性。我们应该汲取他们的实践经验，进行深入地观察，细致地分析，和在此基础上所作的取舍，才能不断获得新的意境。

《农家》（图 19）和《江南春》（图 20）两幅是经过观察分析后，舍弃了许多细节，进行重点强调的例子。前者对房舍、瓜棚、篱园以及小孩，都明显地进行了提炼；后者对杏花树枝、茂密的竹林，作了写意性的概括，各自表现了田园风情和春意润泽的意境。

三 构 图

构图，传统称置陈布势，也就是写生时画面景物位置的安排经营，它是依据客观存在的景象，直观地表现画家对客观景物的感受，是画家的感情提炼。山水写生只有当意境和情势表现形成气脉相通、连绵相属时，才能产生一种具有时间特色的流动美，它包含着面对的自然景物以及被景物激发起来的情思的统一。这一环节，往往决定着这幅写生大的格局。因此，必须正确处理整体和局部之间的关系。

在传统的构图中，有直立式、平展式、倾斜式、凝聚式等等，它是从形

式出发进行的分析和归纳。这些传统的经验在写生中灵活地掌握宾主、虚实、开合、浓淡、收放、聚散、动静等对立因素的相互制约，相互依存关系，能将画面形象组成整合性的、内在导向性的势，从而表现特定的意境。

写生中，大的体势确定之后，画面各部分具体形态，各景物的穿插，位置高低，虚实掩映，浓淡搭配都要与大的体势气脉相通。在具体作画时，要时时地、不断地调整它们之间的关系，寻找形式美的规律。

在面对大自然时，每个人都有各自偏爱的美感和对于美的思索，这就是各人不同的美的体验。这是人的心理活动，它是在观景活动中产生的，又支配着实践活动，成为推动实践活动的内趋力。在这种内趋力的支配下，依其掌握形式美的法则，进行置陈和布势。由于各人对同一自然景象常有各自特殊的体验，也就导致了各人产生宣泄感情的不同形式。

根据个人的体会，这里面常常会产生一些非常规的构图，如1973年的《泰山写生》(图1)。当时正值春雨过后，在一条瀑布旁边，同去者多对瀑布取景。经过观察分析，我感到瀑布旁边一块突兀的石壁和壁下的老树古藤更具魅力，因而选取了此景，只把瀑布安排在右边以至画外，绝壁左侧用云虚去，而把突兀的石壁安排在画的正中(这在一般情况下是禁忌的，因为这样很容易造成中间堵塞)，把老树古藤置于画的下部，老树后边的乱树则作虚幻处理，渐渐虚过去，与近树、巨石形成对比，这样置陈的结果，加强了画面的重量感，比直对瀑布写生更具那种苍茫厚重的力度和内涵。而这石壁老树均从实景中来，只是置陈不同，与他人的布势结果也就两样了。

再如《峰泉烟云》(图2)。1980年，在皖南写生时，秋雨过后，山上到处有流泉，此景本来也很美，但总觉得为寻常所见。这时雨止风弱，而山间由于骤雨在山谷中形成的温差，推动着雨后蒸腾的流云，变幻莫测，甚为壮观，于是激发情思，产生新的构想。写生时，只对流泉和树石作了择要的描绘，而着力于烟云动势的泼写，又加之整个景物的写生用笔较快，所以，最后效果情势较大。构图虽是外在的形式处理，实质上，它已接受大自然的感受，并以此景此情，把立足点转向这种变幻的烟云表现了，这种置陈所布之势，往往决定着写生的气氛和情势的强度。

杜甫曾有“星垂平野阔，月涌大江流”的名句，表现了气魄很大的情势，给人以宏阔的意境。其实，星空、月夜、江流都是很平常的无声之景，

本身并没有很大的情势,只是因其感受不同,作了不同寻常的表现,就把平常之景,升华到一个不寻常的境界。写生的构图,我想,最好是不要生搬那些构图的框框,而是根据具体景象,应物生情,以其所生之情的状况、强度,不断寻求新的构图方式。

四 意 境

大自然的一切,其本身是没有什么情感的,不论是高山大海或林泉涧壑,不论是寒来暑往,叶落花开,抑或是日月经天,江河行地,都只是按照大自然的规律,生生息息地运动着。人们在大自然面前以其个人的体验和心境,常常触景生情,以致产生许多复杂的情感。这是对过去经验中已经形成的情感体验与面前的景象进行新的结合产生的情感属性,并以此赋予本来无情的大自然的结果。

这种情感体验,各人是不尽相同的,比如三个人同到深山写生,走到一个山洞前,甲可能在面对又黑又大的深洞时,产生毛骨悚然的恐怖感;乙可能会联想到许多神话故事而感到其神秘莫测,加之山中云气,犹如入仙境;丙可能将注意力专注在洞门口的巨石伟立上,而赋予其雄奇壮伟的气质体验。如果进行写生,他们将会沿着各自的情感体验去加强,而获得不同的意境。

因此,意境是个人主观情思与客观景物相统一所产生的艺术境界。也可以说,意偏于人的主观意愿,是情与理的统一;境偏于客观景物,是景与神的统一。意境就在这些互相制约、互相融合的统一体中体现出来。意境的有无是山水写生成败的关键,意境的深浅,也就是意与境结合的程度,是衡量写生艺术水平高下的标尺。基于此,山水写生意境的创造,实质上是体现了作者对客体的选择与综合水平。写生的意境,是先由景物(如一树或一石)来组成景象,由景象构成意境(有时许多景物组成了景象却没有意境),特定的景象才能体现特定的意境。我们进一步认识到,写生意境是客观外在的景象在视觉以致心理感受的触发下,经过感情与想象的升华得到了内在的领悟与深化的结果。它是将山川形象融入个人特定的心态之中,以心态化的景物,表现景物化的心态。意境是由各种景物通过感情过滤后,或大胆地删减舍弃,或重点地强调突出,经过有

机和谐组合的结果。

丁卯初夏,笔者曾去驷马山写生。一日雨后向窗外望去,那空濛景象别有一番韵致,细看下去感到高坡上的住房和杂树虽有点凌乱,然而这个中景却是形成意境的重心。于是我采用大胆取舍的办法,除近处一点树梢画得较实之外,中景只取一组房顶和竹林(去掉高低杂树),中景、远景均用较淡湿墨泼写,充分利用墨晕和水渍印痕,表现出一片朦胧之美的意境。(图3《山色有无中》)

《静静湖山春意浓》(图4)是去皖南太平湖的写生。在繁杂多变的太平湖上,没有尽情地去描绘湖水涟漪,也没有充分表现环湖起伏多变的山峰,而是选取了湖岸一片草滩边停泊的两只小船,以及花繁的老树和藤蔓为近景,对中远景大胆取舍,只画了泼墨浓重的一岭和淡墨突兀的一峰,使画面简洁明净,除笔墨韵味有自然美之外,主要让景物经过情感过滤,大胆取舍,一轻一重,一线一面,一纵一横,使画面获得浓重不失空灵,空灵又不轻薄的一片春意盎然之境。

《山林雨后》(图21)是将茂密复杂的丛林杂树,用不同的线条组织整合在一整块较重的调子里,用流畅多变的线表现飞瀑山泉,这里没有水墨晕染,仅用一支钢笔造出了很强的雨湿气息。

《岳阳晨曲》(图22)是将实景经过情感过滤,强调以随意自由的线条,把具象静止的林木以抽象旋转的线进行概括,而把抽象流动多变的水用肯定具象的线进行描绘,从而将客观景象给予了新的生命,使之精神体现复归人的本性,依存于精神的背后,体现着作者的修养与情感。

《凤凰县壁辉门》(图40)的意境塑造,是使人感受到那古老城池在悠悠岁月中的情怀。

五 透视与空间处理

有西画基础的人,习惯用焦点透视的法则观察自然、表现自然,而对传统山水画的透视称为散点透视。其实这种说法,是不准确的。在中国历代传统的代表性的山水画中,是引不出焦点来的。要弄清楚这个问题,就要从中国人的审美习惯和传统的观察思维方法去认识,这是求得景物存在之理和人的感情认知的心理相统一的透视法则,否则,在具体写生时,

就会遇到许多问题难以解决。比如,坐在高山上写生,可以旋转方向画个长卷,但是眼前的近物,由于视距较近,就会出现很多毛病:虽然这景开阔了,而较近视域的景物就会因焦点透视的直观局限(透视缩减太大)造成画面上直取的不舒服,不合理。

如果作视域不大的中景写生,是可以直接用焦点透视法,即按眼的60度视域范围进行直观写生,也能得到较好的画面。但是,如果作较大场面的写生,再用这种焦点透视法,就会出现很多难以解决的问题。

从根本上说,中国山水画的表现重神韵,重意趣,要吞吐大荒,包容宇宙,以心理真实为妙,将观者融于画中,使其心旷神怡,获得心理上的满足。而西画的风景画,以直观的真实为美,要求逼真,如身临其境。所以,在中国山水写生的透视空间法则上,有其观察、思考、描绘的理性处理方式,这就是对于山川,必需采用以大观小和以小观大相结合的方法来处理。大,就大在景的辽阔广大上,量大必须远观,所谓以大观小,就是远距离地观察自然,把辽阔广大的大自然作为盆景来观察,这样把山川景物放在一个远距离的空间去观察,就能避免焦点透视近距观察而造成的景物之间的大小过分悬殊。我们知道,视距越近,空间位置在画面上的变化越大,视距越远,物象的形变越小。但是,在具体观察描绘景物时,又要用以小观大的方法来处置,这样更便于对其质的表现,如山石树皮以各种皴法去表现其质感特征。两者结合的结果,就是远取其势,近取其质,使所描绘的对象,其质能感到比真还真,其空间和容量感到博大宏伟,得以充分表达,使观画者能进入理想的欣赏境界,以达到满足。

我们常常在画写生时,到一山区,遍观全景,感到很激动人心,坐在一点画下去,又觉得很不理想,特别是较近景物,不是被一物所遮,就是感到简单,不论是其容量上和心理上都感到单薄、不足。这里面常常遇到的是写生的取景方法问题。中国山水写生的取景方法,并不是把画纸放在景象与画者之间(这样就会引出焦点),而应是把画纸放在客观自然景物与很远的焦点之间,像是投影的方法,把景物摄入画面,就好比是用一张大纸,放在山川景物与极远的焦点之间,一巴掌把全部景物拍平,像夹标本一样,夹在画面上。这样的画面,严格说来是看不到焦点所在的,正像鲁迅美术学院孙立群先生研究阐释沈括的观点:“因为看不到焦点,可以称为反点成象的方法。”

远距离的观察,能够宏观囊括,与近取其质的观察方法相结合,经过

人的主观能动的艺术思考,创造出反点成象的取景描绘方法,这样才能摆脱焦点透视规范的制约。它是经过画家的审美观照,达到对客观实景的理想整合,从而向更理想迈进,向精神和心理的满足迈进。

《黄山玉屏峰》(图 23)写生,就是以上方法的体现。如果面对玉屏楼正门,几块大石就会挡住视线,只有采用以大观小和以小观大相结合的反点成象的方法,才能画得辽阔广大。

《紫草潭写生》(图 24),也是以反点成象的方法,引不出焦点的一幅写生。它以白描的方式,加强画面多变的横线组合,以取其势,右边两棵树作为穿插,左边小人点出意境,以横向舒展的方式,给人精神、心理以博大、永恒的指向。它与《湘西苗居》(图 25)都是横向一百多米宽的近景取景,并没有近景、中景透视缩减过大的不舒服的感觉,分别体现了舒展宏阔和乡土风情的境界。

在中国山水写生的空间表现中,还有个中国画的心理空间的因素,它既不是靠光影的烘染衬托,也不是靠几何透视,而是以抽象的笔墨表现,显示出一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感觉。它具有特殊的魅力,从表面看,它似乎并不讲究空间层次,然而在笔墨的变幻、点线组合中,却创造了像是一种非确定性的、极富情致的意象空间,吸引观者去辨认,去联想,去发挥,以致品味无穷,这就是石涛所说的:“墨团团里墨团团,墨团团里天地宽。”(注意这是一种空间)清代笪重光曾指出:“无层次而有层次者佳,有层次而无层次者拙。”这就道出了个中奥秘,即在写生中,那些只知道近景画浓重,中景灰重,远景画淡的方法,往往单薄空洞;而另一种,表面上似乎层次较乱,实则内涵极其丰富而又空灵多变,却是一个更高层次的空间。《神农架之夜》(图 5)的写生,有着这种空间感的成分,那看来很乱、繁复交错的线条,编织了一个植被茂密的世界,它吸引人去观看,而又不那么确定,画面很满,但并不窒息,还处处透气,使观者面对一个蕴藏极深的、看不到底而又可体会、感知的空间。

六 写生的线、点和笔墨

我们看到的山川景物,按科学的原理来阐述,都是由外来光与物体反光特性结合而成的,二者不能缺一。正是由外来光与不同物体在不同

条件下的反光特性,才构成“视觉物象”,也就是我们在大自然中看到的山川形象。在真正没有光源的黑夜,是什么也看不见的。凡是我们能够看到的山川景物,给予人的视觉是以色彩、体积、面块形态出现的,即使是一个树干,也是以一定的色彩、明暗转折出现的圆柱体,虽然我们可以用两条线来表现,但这种表现,实际上是一个概括,或者说是一种抽象。在某种情况下,用疾速、流畅或苍涩的线条,还可表现一种激情或内蕴丰富的情感。所以说,在写生中所应用的线,不仅表现有形的物体,还能够表现无形的意象。应该说,线,是无中生有创造出来的多功能的绘画表现手段,是人的视觉将线的形式感,根据对景物的观察体验,与事物性能结合起来,引发种种联想的结果,也就是视觉的感情认知与理性分析结合的产物,是形象思维与抽象思维结合的产物,是高度提炼的表现手法。线,虽也摹写客观物体的轮廓、体积、质感,但更重要的是表现画家个人的认识、理解和感情。从根本上说,它是所要表现景物艺术化生命的载体,因而,对客体景物来说,必须有所强调、减弱、加工和变形。

中国传统山水画中,有多种线描和皴法,这是历代画家在实践中创造的,都是应该很好地学习研究的。在这个基础上,写生时再依据对客观景物的感受,融入个人的个性发挥,才会取得新的发展。

《远村野渡》(图 28)是在皖南的写生,近处几丛杂树,泊一小舟,隔水有浅滩,面对这空旷景色,此景此情,心中顿生一种潇散远淡、飘逸空灵的感觉,于是采用那种飘逸空灵的线和笔墨,随意自由的挥写来表现。这是用一种轻松、简括的手法造出意境的例子。

《河湾春染》(图 6)写生,是极平常的生活场景,由于采用了富于激情、一气呵成的点线笔墨来表现,使平凡的场景,充满旺盛的生机。

《皖西山居》(图 7)是用舒展自由的线条来完成的写生,以富于运动感的线条及其编织的韵律来表现,寓动于静,所以能体现出一种生命活力。

点,可以理解为短线。它的基本属性,与短线相似,只是在写生中,它们各有其用。它可以在点树时,为叶、为冠、为薜荔、为灌木丛;可以在点石时,为苔、为草、为远树,在画面中能够起到音乐中的打击乐的效果,以提精神;在笔有断气处或皴有不足处,可以点补;在调整画面整体气韵上,可以使断处连,可以使连处断;也可以成为石质、纹理的皴法(如范宽、龚半千画石皴法皆用点)。总的说来,点能够强化画面气氛、节奏、韵

味,提精神,贯通气脉,突出主体,以致成为说不清楚的,含有抽象意义的综合性处理手法。

在《峰泉烟云》(图2)的写生中,点树为树冠,点石为草、为苔、为茂密的植被,划分纹理,并以其疏密有致来衔接变化很大的烟云,使之贯通气脉。

《泰山写生》(图1)、《张家界写生》(图8)中,均以渴笔飞白的长点,作为石和树皮的皴法,形成肌理美。在《紫草潭》(图24)和《湘西苗居》(图25)的写生中,点在树上为叶,点在石上则为表现石质及其明暗的手法,并起着丰富和协调画面的作用。《苍山雨后》(图9)上部是以不同的点线笔墨表现了变幻莫测的云山景象,下部以不同的点线和墨集中塑造了凝重厚实的古老阁楼。

山水写生的笔墨,当然离不开各种形式和浓淡的点线面及皴法。在传统的笔法中,按笔锋分有:正侧、立卧、藏露、顺逆、转折、聚散、截拖等;按力度分有:轻重、提按、大小以及出现的刚柔、苍润、涩畅、老嫩等;按用笔速度分有:徐疾、停缓等;运笔的轨迹可以成点、成线、为色、为墨。传统中,多种形式的线描、皴法、点法都是用笔不同造成的。六法中有“骨法用笔”之说。用笔在山水写生中,主要在于强调其生死刚正的骨气。所以,在练笔工夫中,侧重于用笔的沉着痛快和深厚老到,达到力透纸背,入木三分,力戒刻、板、结、死之病。

在墨法中,当然与用笔法关系密切,笔为主导,墨随笔出。黄宾虹先生指出:“墨法之妙,全以笔出。”并进一步提出:浓、淡、破、积、泼、焦、宿七墨之法。墨法的实质,是在笔法的基础上强调用水的变化。

写生中的点、线、面、皴、色均应与笔法、墨法结合一起考虑,它们是互相关联的统一体,要发挥其综合效果,才能连绵相属,气脉相通,充分表达其神韵。因此,不应分割地、孤立地去考虑点线或笔墨问题,即使是一个点,也有浓淡(用墨)之分,轻重(用笔)之分。

更重要的是,笔墨点线都带有抽象性的意蕴,在很大程度上,要充分发挥其抽象意蕴的功能。在写生中,以笔墨作出的点、线、皴、泼、色,并不以酷似物象为目的,却常常是以背离真实物象的造型,创造了引人遐想的意蕴,从而取得更生动的艺术效果。所谓“离形得似”(请注意,离形,只是与自然实景有一定距离,并不是弃形)和“妙在似与不似间”就有这个意思。总的说来,这种带抽象性的笔墨点线,是画家在写生时对客观景象