

名师课堂教材系列丛书

王颂余

教学

范图



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

喻建十 著

王颂余教学范图

天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

图书在版编目 (C I P) 数据

王颂余教学范图 / 王颂余绘; 喻建十著. —天津: 天津人民美术出版社, 2005.1

(名师课堂教材系列丛书)

ISBN 7-5305-2738-X

I. 王... II. ①王...②喻... III. 山水画—技法 (美术) IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 117892 号

名师课堂教材系列丛书

王颂余教学范图

出版人: 刘建平

选题策划: 刘 正

责任编辑: 刘 正 支养年

文 稿: 喻建十

总体设计: 刘 正

电脑设计: 张 璐

技术编辑: 李宝生

出版发行: 天津人民美术出版社

印 刷: 深圳市彩天印刷有限公司

经 销: 新华书店天津发行所

开 本: 889mm × 1192mm 1/16

印 张: 6

2005 年 1 月第一版

2005 年 1 月第一次印刷

印 数: 1-3000

定 价: 35.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

从述而不作到独创新解	1
一、关于笔法基本概念的诠释	4
二、山石的笔墨表现	12
三、山石处理时的若干对比关系	26
四、关于树木表现技法的诠释	33
五、水的表现规律之探讨	51
六、小品的构成与赏析	57
七、创作	72
尾语	93

从述而不作到独创新解

临摹、写生、创作，循序渐进，周而复始，并依所处阶段不同而各有侧重，大凡学习中国画者皆循如此途径而登堂入室。如今美术院校进行的所谓科班训练，也依然是按照这样的路数进行教与学的。现在已是95岁高龄的王颂余先生将其毕生精力倾注在中国画上，观其作品，莫不为其中那令人叹服的笔墨功夫，尽精微致广大的境界气息所倾倒。而回顾他所走过的历程，也不外乎本文开篇所指出的几个周而复始的阶段。那么，他是如何进行临摹、写生、创作的呢？又是如何对待三者之间相互关系的呢？以及又是怎样探索个人风格的呢？总结颂余先生数十年的绘画经验，为后辈学人提供一些可资的借鉴，应该是一项十分有意义的工作。

对于传统要“以最大的勇气打进去，然后再以最大的勇气打出来”，李可染先生的这句名言已为人所共知。实际上，在过去，当美术专业院校还远没有如今今天普及的时候，绝大部分有志于叩开艺术殿堂的人们，都是以一种私塾的形式研习书画的。而私塾先生们大多是按照传统的以临摹为中心的教授思想指导教学的，自然先生们要求学生对于传统经典要“以最大的勇气打进去”，而学生们也是不遗余力地在以“最大的勇气打进去”。通过临摹，继承传统，是他们的主要学习手段。颂余先生也不例外。他有幸于从溥心畲先生、刘子久先生习山水画。而这两位先生又正是以其对于传统中国画的钟情和精深体验而称著于世的，尤其是溥心畲先生更是在当时被世人公认为传统绘画的领军人物。

记得颂余先生曾对笔者说过，溥心畲先生择徒很严，入“溥门”习画，不仅要有一定的绘画功底，更需要相应的文化修养。而他在教授画的时候，基本上不讲授，只是画范画，这是因为他认为“听讲授不如看画画，一切言语尽在画中”，要求学生按照他画的画去画即可，即便是讲，也很少就画论画，更多的是谈国学。不过，无论是作画还是谈学问，溥心畲先生所围绕的中心是始终明确的，那就是要无条件地向传统学习。颂余先生每次前往求教，多是站在一旁观看先生作画，自己如果有问题，可以找机会提问，溥心畲先生回答也多是三言两语。如果学生自己不提出问题，一般先生是不会主动地进行长篇大论地论述什么的。可以说颂余先生在跟随溥心畲先生学画期间，就是遍临古代经典。正是这样的学习经历，给颂余先生打下了坚实的传统绘画基础。

对于临摹，颂余先生的基本观点是要先以一为主而遍学百家，然后再由博返约。当临摹开始之时，对于古代经典作品，首先要选择其中的某一家的作品作为切入点，然后旁及同时代的诸家，再后向前后时代的相关诸家作品的学习延伸。由于溥心畲先生以北宋山水画见长，并将长时期被人们认为是刻露霸悍的风格，一变而将其提升为清新高雅颇有“书卷气”的画风。颂余先生跟随这样一位老师学习，自然在研习两

宋时期的山水画方面用功最深，并最后定格在以斧劈皴为中心的南宋马远、夏圭一路的画风上。笔者曾见过颂余先生 20 世纪 40 年代时画的作品，可以说是真正得到了溥心畲先生的真传。在大斧劈皴基础上演变过来的以面皴为主要表现手段的画面，清秀润泽温文尔雅，发散着一种超逸的文人气息。虽然那时颂余先生对于所谓深入生活之类的说法尚未有切身体验，所绘制的作品也大多属于“述而不作”，但是这种表现方法正好符合北方山貌的肌理特征，因而这种不期然而然的学习经历，就为以后颂余先生在探索自己的艺术风格方面奠定了基础。

1949 年以后，伴随着新中国的建立，美术也面临了一场大变革。从那时起，深入生活，表现生活，成为每一个艺术工作者的必由之路。自然，颂余先生也积极主动地投身到这场旨在洗心革面的绘画革命中去。他在老师刘子久先生的带动下，努力地使自己跟上时代的变化，尝试着创作与当前形势和现实生活密切相关的作品，于是就有了 50 年代初期的《给军属拜年》、《多采磐石多建设》等在当时产生有一定影响力的作品。当然，现在看来，由于对于生活的深入体验不够，缺乏更为深刻的创新意识，因此那些作品在整体上有“旧瓶装新酒”的感觉。

如果说 30—40 年代的颂余先生属于单纯的以临摹为主的阶段，50 年代的颂余先生应该属于从临摹向写生转变的过渡阶段，换句话说，也就是从继承向创新转变的过渡阶段。

他在《我一生中的“变”》一文中这样写道：“我是一个画山水画的，也曾下过工夫临过几千年古代、现代诸名家以及老师的山水名作，但想起来最可笑的是近 50 岁才开始有机会住进山水，看山水，认识山水，领略山水。过去我也知道创作之说，但是当我走上了教学岗位之后，在实践中才逐渐悟出，前半生我是伏案埋头干，眼界只在分寸之间，后半生才抬眼望，到大千世界中去，开辟真正的艺术创作之路，也正是这一变化，尤其是长期生活在群体之中，逐渐形成了我‘生活——意象与激情——创作’的工作体系。”（引自《我与天津五十年》第 309 页，〈中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会编〉—天津人民出版社 1999 年 9 月版）

进入 60 年代后，随着不断的深入生活，他入太行登匡庐，于泰山绝顶睹旭日东升之壮景；游长江跨黄河，在富春江上品细雨迷蒙之诗情。终于颂余先生厚积薄发，开始进入了收获期。在 60 年代初中期创作出一批既有浓郁的生活气息，又有豁达境界和精妙笔墨的作品，比如《向阳门第》、《激流有声》、《大境门》等就都是其中比较有代表性的作品。就这样，到现实生活中去，到深山大川中去，逐渐成为颂余先生艺术创作活动的原动力。

可以说60年代的颂余先生是处于一种“以述为作”的阶段。写生，到生活中寻找可资成画的素材，成为他探寻建立自己绘画风格的主要途径。他在努力地寻找着既属于生活又属于自己的表现符号，于是，以往“旧瓶装新酒”的痕迹逐渐消失了，一个以“质健为妍”，追求“重、拙、大”风格的艺术形象正在变得越来越鲜明丰满起来。

没有接受过正规的所谓速写、素描训练的颂余先生，虽然当面对高山大川时，在写生方面不那么善于捕捉具体的形，但也正是因其所短而成其所长，舍形取意，不被具体的形所困扰。在速写本上他或是只勾下几笔简单的线条或是只留下几个只有自己知道的符号，以此为以后创作时可以重新唤起形象记忆的参考。“搜尽奇峰打草稿”而不“坐对奇峰写照”，对于生活形象的感受记录更多地依靠“目识心记”而不仅仅依靠“具体的写生”，这是中国历代山水画家对写生的基本态度，也是颂余先生对深入生活所采取的基本态度。正因为如此，才能够使他在创作时“取其意而不为其形所拘”、“超以象外，得其环中”，于是，一幅幅既洋溢着生动的生活感受又不是简单写生稿，有深刻意境的作品从他的笔下产生出来了。

当颂余先生以坚实的步伐向既定高标登攀的时候，60年代中期开始席卷全国的文化灾难使得他不得不放下了画笔，等到他能够重归画坛时已经是一位年近古稀的老人。10多年间被压抑的创作激情得到了充分的释放，他临华岳，游王屋，走长城。在经历过未曾有的人生打击之后，新一轮的深入生活之旅，使颂余先生对自然对人生有了更为深刻的理解，从而也就带动了他进入一个新的创作阶段。

“独创新解”，可以概括为他晚年时期的基本追求。

这时的颂余先生在对自然景象的观照中更加入了对人生的体味，从而使他的作品更具人文主义色彩，意境的开拓更加深邃。自然景物已经不再是他进行创作的始基，而是创作的诱因。得鱼忘筌，得意忘形，艺术的自由王国成为颂余先生徜徉的新境地。随着《滴翠》、《松帆图》、《着意春风增物化》等作品的接连问世，向人们展示了一个个尽精微而致广大的心象境界。“迁想妙得”，“情与景会，意与象通”，在他看来，物象不过是可以随意调遣的兵士，心绪心境才是笔锋的主宰。为了心境的表现，可以完全不去顾及客观的真实，可以截取泰山六朝松的一枝，然后再凭借当年游北戴河的印象，于倒挂的古松枝干间，平添几只荡漾的渔船，于是就构成了《松帆》那样的广阔境界。松树的“古”与海洋的“大”有机地结合起来，咫尺而有万里之势。

画物——画景——画境——画情——画心，这是一个递进的过程，伴随着年龄进入“从心所欲而不逾矩”的时段，颂余先生在山水画的创作领域中也是达到了同样的阶段，表现心境心象构成了这时期的主要特征。在旁人看来，时至于此的颂余先生已经完成了他半个多世纪的艺术追求。但是，以一生求变为己任的颂余先生却从没有终止他的上下求索，并为此付出了不懈的努力。

愿颂余先生的艺术之树常青！

天津美术学院 喻建十
2004年10月

一、关于笔法基本概念 的诠释

魏晋南北朝的谢赫在被称为中国画基本定义的“六法”中就已经明确提出了“骨法用笔”的概念,唐代张彦远更在《历代名画记》中提出“夫象物必在于形似,形似须全其气。骨气形似,皆本于立意而归乎用笔”的著名论断,由之,历代中国画家们莫不将用笔当作中国画技法的第一要义。

有着深厚基本功底的王颂余先生的山水画以其用笔的考究而著称,特别是由于他同时又是一位卓有成就的书法家,因此以书法入画法,以书理印证画理就构成了他的一个主要艺术风格。众所周知,书法最重要的构成要素是笔法,精研书法的王颂余先生在绘画实践中自然地将书法应用于画法,从而完成了在技法层面上的书画合璧。也正是由于这样,使得他在技法教学中尤重笔法的锻炼。

这里我们打算从三个侧面来理解笔法的基本构成。

1. 提按 (见图1)

由于毛笔的材质特点,对于初学者来讲首先要掌握的就是能够自如地进行提按。所谓“提”“按”,就是指在运笔过程中通过腕力的上提和下按动作而使笔锋的表现产生变化。一般来讲,腕力下压力量的大小和所形成的点线轨迹的粗细成正比,所施加的压力越大,形成的点线就越粗。不过



(图1)



(图2)

正如王颂余先生在范图中提示的那样,我们“可以用腕力的一张一弛来体会微妙的提按动作,因为小的提按动作是不易察觉的”。他在图中用一条曲折线条的变化,向我们揭示了提按对线条的线性与线形的变化关系。在其中依据其线条变化轨迹,从起始之处可以看出他是以“按”——“快提”——“渐按”——“快提”——“重按”——“稍提”——再“重按”——“渐提”——“按”——“渐提”,这样一个动作过程来完成的,由于在提按过程中他能够完全控制住笔锋,所以其完成的线条变化显得非常自然到位。在这里王颂余先生向我们展示了起笔之按、运动过程中的渐提渐按、快提快按、收笔之提等动作。此外,还可以有起笔之提、收笔之按等动作。如果我们能够随心所欲地掌握住这些动作,无疑会大大提高我们笔墨表现力。

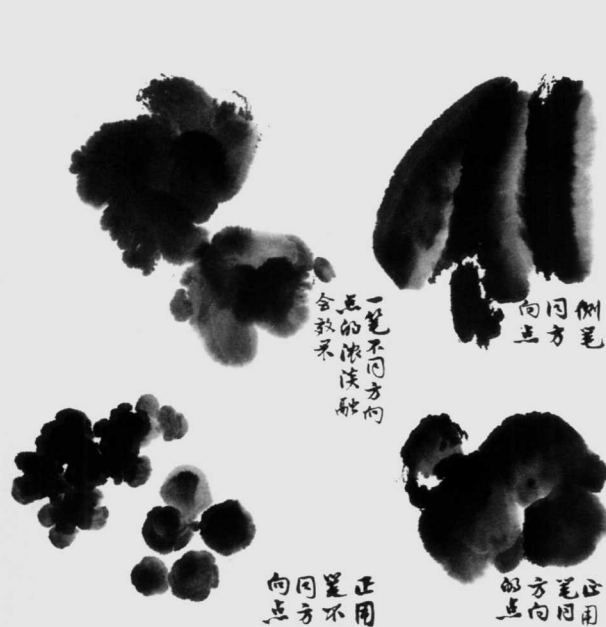
“提”“按”既是运动的过程也是运动的结果,在线条的运行当中如果完全没有提按,或者过多地不恰当地使用提按,不仅会使线条显得乏味,也会大大影响其塑造形体的表现力,这其中有一个适度和适当的问题。比如图中就提到“提按不宜太多太琐碎”的问题,另外,我们在进行提按动作的时候,还要注意的“提”和“按”实际上是一个矛盾,没有绝对的“提”和“按”,不仅“提中有按”、“按中有提”,而且还要注意意味应该是以按的意念来完成



(图3)



(图4)



点法中揉的动作。在行笔当中加以轻重结合的操作，使不同的墨自然地融化。点时注意意由笔的走向不同所形成的浓淡变化。

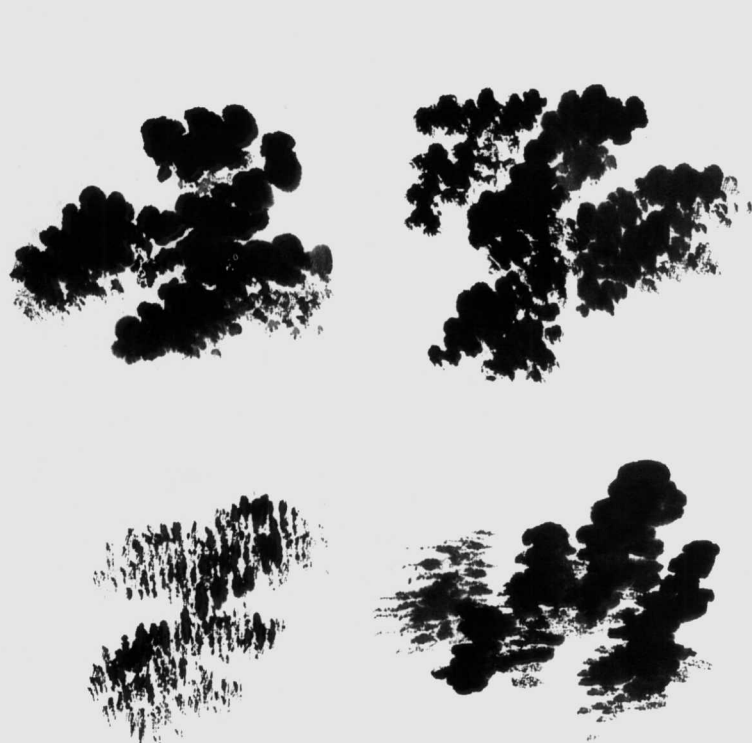
(图5)

“提”的动作，反之以提的意念来完成“按”的动作，如此，则当笔锋下按时，不至于出现一片臃肿的墨渍，上提时，不至于出现一条轻飘的笔痕。

可以说提按是一切用笔变化的基础，当我们能够娴熟地运用时，就可以比较顺利地解决其它笔法问题。

2. 滑涩 (见图2)

在理解提按之妙用的基础上，我们还要进一步把握好用笔的滑涩。如果说上面的提按是通过手腕微妙的上下动作来完成的话，滑涩则是利用手腕和指间前后左右的方向动作变化来完成的。通常讲来，在运用滑笔时，除去常见的中锋直管运笔表现之外，还可以执笔稍高，握管稍松，待笔锋着纸笔毫铺开，笔管稍稍向笔迹运行方向倾斜（亦即所谓的拖笔顺锋），比如在表现行云流水的时候，就可以运用此法。而在运用涩笔时，则可以相对地执笔稍紧稍低，待笔锋着纸之后，笔管稍稍向笔迹运行的相反方向倾斜（亦即广义上的逆锋）。古人所谓的“锥画沙”、“屋漏痕”等用笔追求，也就是为了达到涩笔效果。在山水画中，由于所要表现的物象多质地坚硬厚重，如山石树木亭榭等，故而涩笔得到广泛的应用，而若表现云水枝条则滑笔又使用得多一些。



点的弹跳用法
十个几组点中的涩笔大点，是结合揉点而成。

(图6)

就其技术要求而言，通常认为是要“滑而不流，涩而不滞”，就是说在运用滑笔时，要流畅而富

有弹性和韧性，不因运笔较轻较快，就使线形与线性流于轻浮轻飘，而在运用涩笔时，又要凝重而苍劲，不要因为运笔较重较缓，就使线形与线性显得呆板僵滞。

3. 转折 (见图3)

滑涩的着眼点在于笔性变化，而转折则倾向于笔形变化。如图中提示说，“转折就是方圆的画法。转是圆，也就是行笔当中，笔锋圆着转向另一方向。折是方，也就是行笔当中，笔锋方着转向另一方向。转笔要轻提，别停留，笔一滞留就没有劲了。折笔要轻按，稍留笔，就有力量了”。特别还要指出的是，转是圆，但是不能以圆为圆，而应以方为圆，反之亦然。也就是说当笔锋进行圆转或方折的动作时，不应理解是为如同几何学意义上的圆弧或折线那样纯粹，而应该认识到笔下进行的圆转动作是由若干短直线动作相连接而成，而方折动作又是由若干短弧线相连接而成。如此，则圆转而内含筋骨，富有弹性和韧性；方折而不妄生圭角，使其遒劲厚重。

4. 顿、挫、揉 (见图4、5)

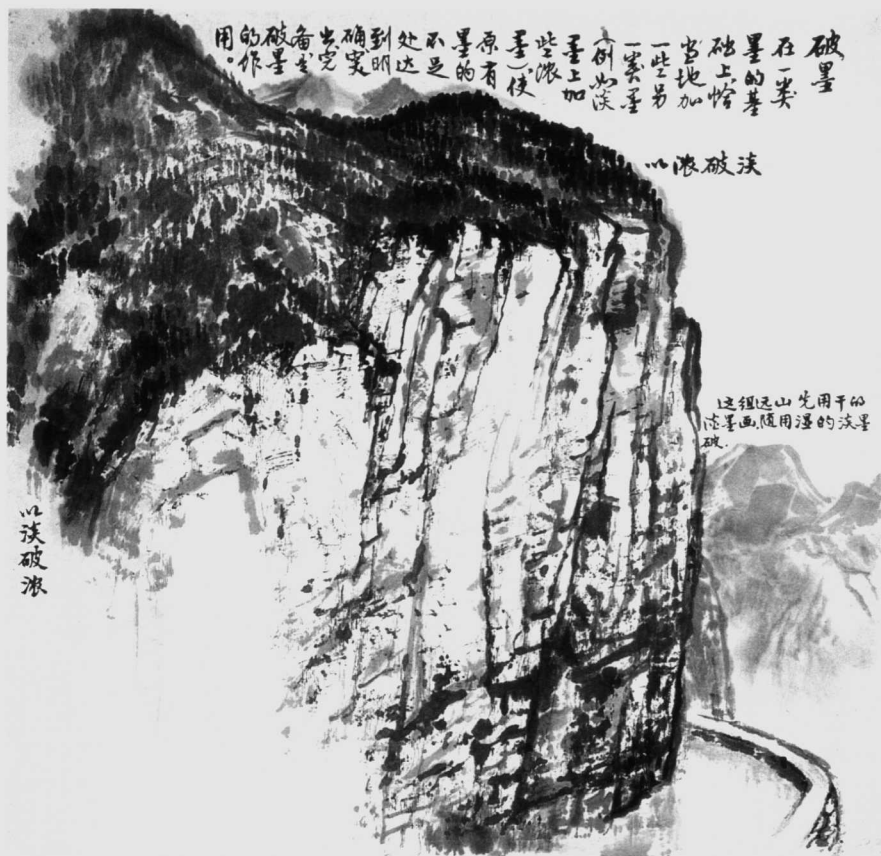
图中对于顿、挫、揉的解释十分妥帖，即“一般说来，停笔下按就是顿。挫比顿的按劲大，带有突然往下挫的力量。有时笔一下挫，锋就散开了。还有一种揉笔，揉是在顿笔时加用一些不同方向的揉按动作，这样可使墨或色产生浓淡干湿在一个面上的浑融效果”。可以说“顿”与“挫”、“揉”是“按”的转换形式，是“按”的变种。点



(图7)



(图8)



(图9)



(图10)

延长成线,线缩短为点,线和点的扩展又成面。上面所讲的滑涩和转折都是当线条具有一定长度的情况下才有可能实现,而当线条短缩为点的时候,提按动作受到局限,是在一个极为有限的空间和时间内完成的提按动作,于是就有了顿、挫、揉等形态的产生。图中就列举了几种不同形态的“揉”,从中可见,“揉”在许多情况下还是与“点”密不可分的。

5.点 (见图6~8)

“点”,可以按照用笔的方法不同而分为:弹(或曰打,速度较快,有笔锋着纸即被反弹上来的感觉);揉(或曰按,笔锋常有平面的纵横向移动的动作,运笔速度较慢);戳(以爆发力快速戳纸,常常形成散锋);摆(执笔稍远,笔管侧卧,从容摆置);排(笔法与“摆”大致相同,只是在一定空间范围内重复排列)。按照用笔的方向不同而分为:中锋点、侧锋点、卧锋点。按照形状的不同而分为:圆点、方点、横点、纵点、组合点。按照组合方式的不同而分为:连绵点(其中可以包括横向连绵、纵向连绵,如图5中下方两例即是);聚散点(许多情况下,连绵点过多容易产生平的感觉,因此就需要聚散的节奏)。按照用墨的方法不同而分为:焦墨点、浓墨点、淡墨点、干墨点、湿墨点、渍墨点(用宿墨常有此效果)。按照所起作用而分为:物象点(根据所处位置而被赋予不同物象意义,如可以为树木也可以为草丛);结构点(山

石树木的勾连处或突出处常用此点以示强调；关系点（有时为了处理此与彼之间的关系，也时常需要加点一些起互相连接作用以及或强调或减弱作用的点）如图7；氛围点（往往在画面整理阶段，为了塑造整体气氛，而不顾物理的合理性而进行的“点”，亦即所谓的“劈头盖脸点”、“有一点无一点”、“有此一处便应有此一点”）如图8。

6. 破墨（见图9）

按照王颂余先生在图6中的提示，“破墨，是在一类墨的基础上，适当地加上另一类墨，如淡墨上加些浓墨，使原有墨的不足达到明确突出完备，这便是破墨的作用”。破墨因为是用一种墨色去覆盖原有的另一种墨色，所以也可以说是一种积墨的效果。其方法可以大致分为：浓破淡、淡破浓、干破干、干破湿、湿破湿、湿破干、水破墨、墨破水、墨破墨、墨破色、色破色、色破墨等若干种。在使用破墨技法时需要注意的是：1. 时间的把握。前一遍墨或色在完全干、将干未干、完全湿的不同情况下，依据墨或色干湿程度的不同所添加下一遍墨或色的完成效果也是大不相同的。2. 空间的把握。由于需要用一种墨色去覆盖另外一种墨色，如果是在同一空间进行完全覆盖，则原有下面一层的墨色就会完全失去存在的意义，因此需要局部地部分地进行覆盖，不是完全重叠，而是交错重叠。如此，就需要我们在实



(图11)



(图12)



施前一遍墨色时有预留空间的认识,要为添加下一遍墨色留出空间位置,而接下来进行墨色覆盖时,也应该在顾及到上一遍墨色空间位置的基础上进行实施。3. 力度的把握。所谓力度,是指笔锋与纸面间产生的摩擦系数,其大小并不与把握笔管的指力腕力臂力成正比。在不同湿度纸面上由于笔纸间摩擦系数的不同,所产生的效果也完全不一样。同样的摩擦系数,还因笔锋含墨含水量的大小而产生不同的效果。因此,在充分理解上述影响条件的基础上反复实践总结无疑是十分必要的。

7. 泼墨 (见图10~12)

(图13)

图10向我们提示了泼墨的基本理念,“泼墨是在一块地方使水墨交融,产生墨的丰富微妙的变化,给人以淋漓的感觉。这种墨法可以通过笔的运用,产生水、墨及浓、淡、干、湿的交错变化。也可



(图14)

用染得此效果”。泼墨，顾名思义，就是以一种“泼洒”的感觉和态势进行表现。一般使用的毛笔都比较大，笔锋中含有水、墨量比较大。也正因为如此，泼墨中笔法的体现就显得尤为重要了。所谓“墨中见笔”就是要使每一个纸上的墨痕有笔触感，不“肉”不“死”不“滞”，要“透亮”要“空灵”要“结实”。另外还要懂得“计白当黑”的妙用，要学会控制水墨下注的速度，注意笔触间留下余白的形状和位置必须与形体的构造相结合。脱离形体内在支撑的墨块，只能是无意义的墨渍。比如图10利用用笔的干湿、黑白和笔触的变化，很好地塑造了溪水激荡之中的岩石的质感、量感、体积感。图11，泼墨所形成的墨块之间的余白正好位于山石的凸出位置（当然这里面还有一个因势利导的问题）。图12是表现远山时的泼墨用法，尤其要注意的是云气的处理，以有形表现无形，计白当黑，要求在泼墨的过程中随时留意形状的变化，这无疑是有难度的。

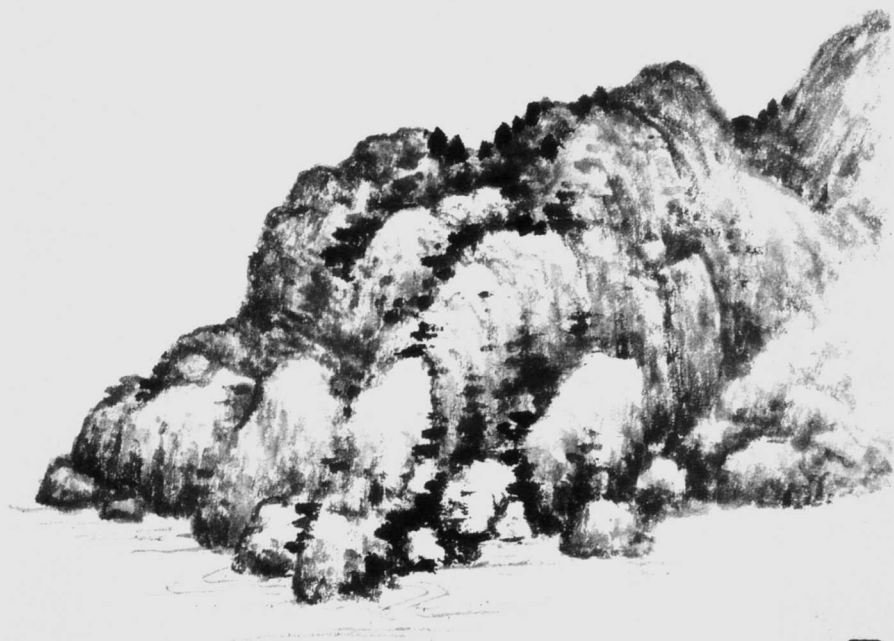
另外，在使用泼墨时需要注意的是，往往要求一笔下去要有多种墨色变化，因此在使用毛笔调墨时要学会用毛笔的不同部位蘸取不同的墨色，尽量不要将墨色完全调和均匀之后再添蘸。而在落墨时也要注意笔锋的多部位多方向着纸，注意速度、力度的随时调整，使之产生丰富的不可重复的形状和色彩变化。



(图15)



(图16)



(图17)

二、山石的笔墨表现

上面所介绍的部分笔墨表现方法与技巧，归根结底都是要表现为表现和塑造画中形象服务的。所以我们在初步理解一般技巧之后，就要结合具体对象进行不间断的表现、观察、体味这样一个循环往复的连续过程。

艺术来源于生活，先人们正是依据不同的现实存在，逐步形成了一整套表现模式。理解并掌握这些模式，是我们研习山水画的必经门径。其中最需要了解的，就是先人们依照不同的山石纹理、构造、质感所总结出来的不同的“皴法”。古人所总结归纳出的皴法有很多，但是归结起来，不外乎点皴、线皴、面皴。至于说先人们所细细划分的如斧劈皴（大小）、披麻皴（大小）、雨点皴、骷髅皴等等种种不同的称谓，不过是人们根据其形象所赋予的不同说法而已，我们在实践中大可不必拘泥于此。因为任何表现方法方式都是为内容服务的，我们应该根据具体的客观对象和自身感受不断创造出具有鲜明个性特征的笔墨表现方式方法。掌握已有表现模式，如同体育运动训练中的体能和素质训练，如同音乐学习中的练习曲训练，只要反复练习就可以达到目的。但是，我们应该明白，“笔墨当随时代”，只有那些利用笔墨创造出具有鲜明的时代特征和个性特征的画家和作品，才

具有真正的艺术生命力。

另外,需要特别强调的是,经过长期衍变而成型的中国画技法所依据的最基本的构成原则是“阴阳原则”,即“阴”之侧即为“阳”,“阳”之旁就是“阴”,如此而生发出来种种表现方式,往往并不是我们通常所理解的,一定是“近实远虚”、“近深远浅”、“近紧远松”。

8. 面皴 (见图 13~17)

通常“面皴”可以包含:大斧劈皴、小斧劈皴、豆瓣皴等等多种通过笔锋平面推移而产生的肌理变化。适合于此种表现方式的山石多属于挺拔耸立植被较少的石质山,或棱线比较分明的岩石,而具有这种特征的山,在我国北方比较常见。

图 13 就是所谓的“大斧劈皴”。因其笔触所形成的切面肌理很像被利斧劈开的木材的截面,所以得名。具有这种肌理特征的山石在北方是十分常见的,而以表现北方山水著称的王颂余先生山水画的基本构成便源于此。图中通过笔触的长短大小、墨色的黑白干湿、用笔方向的偏侧斜正等多种变化组合,塑造出具有体积感、质感和量感的一块坚实的岩石。初学者在使用此种表现时多应该选择笔锋不是太长、笔毫不是太软的毛笔,画时要握笔稍稍远离笔锋,以便使笔管稍微呈倒伏状态,采用逆锋涩进慢行笔的方法,大胆果断地落笔。当然,这就要求我们对山石的自然形态



(图 18)