

国家精品课程

南京艺术学院《中国画技法》课程
教学与创作研究系列·周京新主编

搜尽奇峰论写生

徐 钢 著

 江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE



南
岩
宮

丁亥仲秋莫麓下涂鋼寫於太和武當山



国家精品课程

南京艺术学院《中国画技法》课程

搜尽奇峰论写生

徐 钢



江苏教育出版社

JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

徐钢 : 搜尽奇峰论写生 / 徐钢著 . — 南京 : 江苏教育出版社, 2012.4

(南艺中国画精品课程丛书)

ISBN 978-7-5499-1298-8

I. ①徐… II. ①徐… III. ①中国画: 写生画—国画技法—教学研究—高等学校 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 257451 号

书 名	搜尽奇峰论写生
作 者	徐 钢
责任编辑	孙兴春
装帧设计	沃克梅迪 设计管理
出版发行	凤凰出版传媒集团 凤凰出版传媒股份有限公司 江苏教育出版社 (南京市湖南路1号A楼 邮编210009)
苏教网址	http://www.1088.com.cn
集团网址	http://www.ppm.cn
照 排	江苏凤凰制版有限公司
印 刷	南京精艺印刷有限公司
厂 址	江苏省南京市玄武区富贵山佛心桥3-1号
开 本	889 × 1194毫米 1/16
印 张	11
版 次	2012年4月第1版 2012年4月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5499-1298-8
定 价	70.00元
邮购电话	025-85406265, 85400774 短信 02585420909
E - mail	jsep@vip.163.com
盗版举报	025-83658873

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖

序

作为一个发展历史久远、传统底蕴深厚、教学文脉清晰的老牌专门学科，南京艺术学院中国画专业已经走过了近百年艰辛而辉煌的发展历程。

南京艺术学院的前身为我国创办最早的艺术院校——上海美专。本院中国画专业是“中国新美术运动拓荒者、现代艺术教育奠基人”刘海粟先生1912年创办上海美专时即建立的专门学科。上海美专引进西方现代办学理念，开创了比较规范的学院中国画专业教学之先河，填补了历史空白，率先使中国画传承走上了学院化、专业化和教学体系化的轨道。上海美专聚集了许多中国画大师、名家，许多著名画家、美术教育家都曾在此担任中国画教学工作，如刘海粟、黄宾虹、张大千、潘天寿、吕凤子、丰子恺、关良、蒋兆和、常书鸿、朱屺瞻、谢海燕等。中国画各门专业课程一直是上海美专的骨干课程，培养了一大批优秀的中国画创作、研究与教育人才，为中国画艺术传承发展走向现代做出了重要贡献。

新中国成立后，根据国家新的美术教育方针和发展需要，上海美专与苏州美专、山东大学艺术系合并为华东艺专，后更名为南京艺术学院。学院的重组使不同的教学主张得到了融合，硬件设施得到了改善，教学模式变得更加丰富和规范。本院中国画课程的教学在延续上海美专“阅约深美”教育理念和课程文脉的同时，得到了进一步发展和提升。一批著名教授如陈之佛、朱士杰、俞剑华、刘汝醴、罗卡子、姜书丹、汪声远、陈大羽、张文俊、沈涛、王孟奇等先后担任这一时期本院中国画教学工作。作为华东地区中国画专业教学、创作与研究的中坚力量，南京艺术学院中国画专业呈现出专业教学与科研创作融为一体，学术研究与创作成果日渐丰厚的发展气象，在中国画教学、创作与研究领域发挥着重要的作用，具有广泛的影响力。

“文革”期间，受极“左”思潮的影响，南京艺术学院中国画专业的教学秩序不可避免地受到严重干扰。但在广大同仁的努力下，各课程教学基本构架得以保持，专业教学基本思路得以延续，师资队伍主要力量得以保留，并为国家培养了一批生活积累深厚、专业水平优秀、艺术成就突出的中国画专业人才，他们中的许多人至今仍然是国内外一些专业院校、画院和研究机构的中坚力量，活跃在中国画专业教学、创作与研究的前沿领域。

“文革”结束后，南京艺术学院中国画专业教学进入新的发展时期，在很短的时间里恢复了以往的专业教学与学术研究活力，根据当时中国画专业教学、创作与研究发展的新形势，本专业迅速整合原有教学、创作与研究资源，根据自身特色与优势，进一步提升、完善和确立了建设目标，将中国画技法各课程教学研究和创作实践推进到了一个新的历史发展阶段。本专业1977年起恢复本科招生与教学，1981年和1986年先后被国家教育部批准为硕士学位、博士学位授予点，2002年本专业所在学科被江苏省人民政府授予美术类唯一省级重点学科，随后，又在全省118个重点学科中脱颖而出，进入前15名，被评为优秀重点学科，2006年被列为江苏省国家重点学科建设培育点，2007年又被列为国家重点学科建设培育点。本课程1995年被评为江苏省普通高校优秀课程，2006年被评为江苏省普通高校一类精品课程，2007年被评为国家精品课程。

自2000年南京艺术学院本科教学实行学分制管理以来，本课程教学在突出专业主修课程的同

时,积极为学生开放跨专业或跨学科选修通道,重视综合素质的培养。为了进一步发挥本课程品味高雅、教风严明、学脉纯正、开放包容的教学特色与专业优势,2003年起,先后开设了中国画人物、中国画山水和中国画花鸟三个专业技法类课程教学工作室。在突出本课程教学个性特征的同时,强调所在课程群的综合性与外延性,在强化专业创作实践能力训练的同时,强调专业基础和综合理论知识的积累,积极引导学生“有目标、有方法、有个性、有品位”地学习。在具体教学工作中,各工作室在课程教学思路、方法和特色得以充分体现的同时,强调理论结合实践的教学导向,突出“品位引导知识,创作带动基础,一专支撑多能”的教学目标,借助全院实施学分制教学管理的广阔平台,在纵向紧密连接本课程基础、实践、理论各教学环节的同时,横向加强各专业课程的交叉联系,实施学分制统一管理模式下课程工作室教学分治模式相结合;专业必修课程与相关选修课程相结合;课程固定组合“套餐”与学生个人“自助餐”相结合;主讲教师负责与辅导教师协助相结合;既定课题安排与灵活变换相结合;理论讲授与技能训练相结合;集中讲授与个别辅导相结合;教师课堂示范与学生作业练习相结合;传统授课方法与现代多媒体教学手段相结合;课堂作业与课外作业相结合;教师资源相对稳定与滚动交叉流动相结合;教学全程网络化管理与专职辅导员跟踪监督检查相结合;“请进来”与“走出去”相结合;各种学术讲座与画展交流活动相结合;教学区内实践与教学区外实践相结合;集中一地实践与分散多地实践相结合;课程考核与讲评总结相结合;教师评学与学生评教相结合等灵活而稳定、交叉而有序、立体而便捷的教学机制。在准确传递传统中国画纯正内涵和运用方式的同时,让教与学之间、教与教之间、学与学之间、课程与课程之间不断焕发出新的活力。在发挥课程共性作用的同时,充分发挥学生个性潜质,让共性与个性在课程教学过程中互动互益、相得益彰,有效提高学生的艺术品位及其他综合能力,取得了十分显著的教学效果。

以南京艺术学院国家精品课程中国画技法为主线,分册结集出版的本套教学与创作研究系列丛书,比较集中地展现了本专业每一位教师在教学与创作研究过程中长期积累起来的教学思想与创作追求,这些积累有各自不同的角度,各自不同的过程,各自不同的方式和各自不同的目标,综合地反映了南京艺术学院中国画专业教学与创作研究的基本线索和发展轨迹。我们希望本套丛书有助于同行同道及广大同学了解南京艺术学院中国画专业当下教学与创作研究的状况,了解我们的相关想法与做法,了解我们这些想法和做法的基础、背景与价值。我们相信这样的了解有助于中国画专业教学与创作的广泛交流,有助于中国画专业人才培养水平的提高,有助于当代中国画艺术向语言更具学理、品质更加纯净、内涵更有价值的方向创新发展、科学发展。

周京新

2011年8月29日

作者简介 > 徐 钢

1978年生于苏州东山

1993年师从亚明先生学习中国画

2002年毕业于中国美术学院国画系

2002年至南京艺术学院美术学院任教至今

2005年参加“学院前后第二回展”

2006年作品《宜兴竹海》获“美在新江苏”优秀奖

2007年参加“两京之间”中国水墨大展

2007年参加“妙契同尘”山水画五人展

2007年作品《一线天》获“中国（南京）国际书画艺术博览会”金奖

2007年参加“永恒的经典——《中国画苑》当代中国画邀请展”

2007年出版画册《妙契同尘·徐钢》

2008年参加“学院在线——中国『生于70年代』水墨画家提名展”

2008年参加“学院新方阵——当代中国青年水墨画家提名展”

2008年参加“意象江南——70后水墨精英邀请展”

2008年参加“中韩水墨艺术交流展”

2008年参加“水墨指向——《画刊》70后水墨邀请展”

2008年参加“时代墨迹——中青年国画家邀请展”

2009年参加“内动”青年水墨提名展

2009年赴台湾参加两岸当代艺术创作与教育研讨会

2009年参加“文明与生态——当代城市水墨画邀请展”

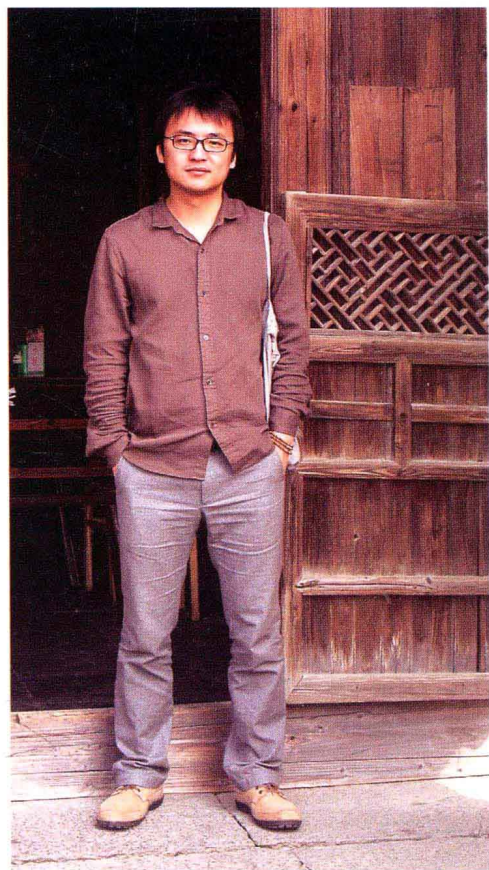
2009年参加“养墨堂2170中国山水画展”

2010年参加“『观·境』中国当代70后山水画家邀请展”

2010年参加“回望的高度”新学院派精品展

2010年参加“养墨堂2170中国山水画第二回展”

作品在《画刊》《中国水墨》《艺术界》《书画艺术》《品逸》等多种专业美术刊物上发表



序

作者简介

1 搜尽奇峰论写生

10 法备与取法

43 一个旧派的山水新人

45 宋元山水画谈片

48 写园小记

50 学画记

53 搜尽奇峰

131 搜妙创真

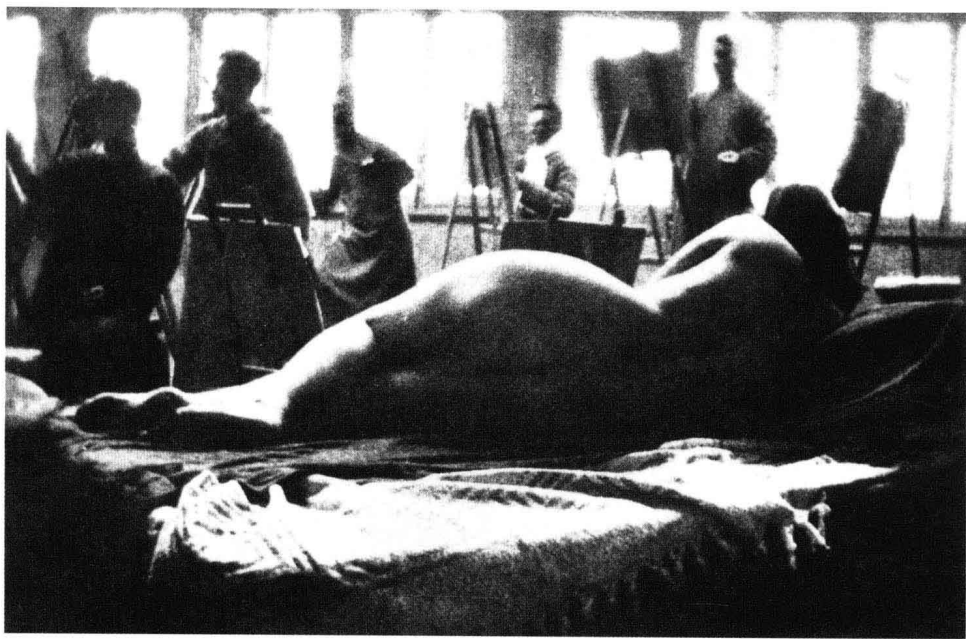
搜尽奇峰论写生

“写生”的本意在中国画里意为“师造化”，唐代张璪提出的“外师造化，中得心源”是对中国画中“写生”之意明确的理论化阐述。南朝谢赫的《古画品录》序言中提出的“六法”之“应物象形”“传移模写”也都有此意。五代荆浩提出的“搜妙创真”，北宋米芾所言“借物写心”，直至清初石涛发“搜尽奇峰打草稿”把张璪的“造化”、荆浩的“搜妙”和米芾的“借物”直接定格在“搜尽奇峰”，此说遂成山水画写生最鲜明的旗帜。今天看来，这些都是中国画理法中平常不过的常理了，但就是这个常理确在近现代中国画发展中常被提及，而对其“理”的解释多有歧义。

中国画直至清末都没有清楚地界定过所谓临摹、写生、创作这样的学习过程。有时临仿之意遂成画作，游历所得即为作品。临仿、写生以及创作并没有太刻意的区别。但在现代大学教育中因课程设置教学递进的需要，由此把中国画山水科设置为临摹、写生、创作三个主要阶段循环而进，渐次深入。这样的机制便于学生清楚目的，掌握重点，但与师徒授受的古法相比确是失去不少深入体悟的过程。



▲ 刘海粟带学生写生



▲ 上海美专人体写生课堂

事实上，当今之“写生”的概念也不同于古代，而是在二十世纪初西风东渐的历史背景中被引入的。在传统中国画中多将花果、草木、禽兽的描绘手法称为“写生”。因此二十世纪初，开艺坛风气之先的上海美术专科学校，以写生作为西画教学的主要手段，并逐渐提升为新美术教育的突破口。

从而使中国艺术创作从日渐僵化的“临画法”向生动活泼的“写生法”转变，由此“写生”在中国画教学中也被鲜明地提出。

那么古已有之的理法，近有西学的“开蒙”，山水画写生课程的作用是首要明确的。在临摹、写生、创作这样的课程设置中写生显然是起到一个承上启下的作用。学生在临摹课程中掌握笔墨技巧，熟悉山水画的笔墨语言，了解山、石、树、云、水的笔墨结构，掌握的是传统技法，如果仅此自足，那么就又不免落入“临画法”而食古不化。这一阶段，通过写生面对自然造化来印证传统，把古人化为笔墨的自然，又放到自然中去体会，与古人同师造化，同搜奇峰，学习活泼的传统而不是僵化空洞的程式套路。当然写生不是仅仅为了印证传统笔墨，最终目的是要“借物写心”“借景抒情”，表达自己的感悟。能够在自然中得到鲜活的笔墨语言，找到有感而发的题材，那么渐次进入创作也就是水到渠成而不是“为赋新词强说愁”了。

但是今天所言之“写生”由“西风”而来，所以总夹着些许“洋”味，因此在中国山水画写生中有些问题是必须言明其要旨的。不然产生的“歧义”总会消解中国画的特性，而且这种消解势必会迅速降低中国山水画的艺术品格，使其貌

似中西兼容或创新奇特，其实山水画品格尽失，虚表以一个图像而已。

既是写生，那首要的是观察，取景。以静立于一点的人眼观察自然，必然有所谓透视关系了。单就中国画本身而言，却没有这个命题，然既有西画写生法为前提，就不得不面对所谓焦点透视的方法了。当下多有以散点透视来对应西画的焦点透视，似乎也颇合理。但这种对比只是表面的应对。中国山水画没有称之为风景画，正是因为最初的观察体味时就已经表达出特有的美感和品格意境。山水画的空間法称为“三远法”：高远，平远，深远。就这三远就已有美感，各有不同的思情：平远有浩荡之气，高远具崇高之意，深远是沉厚深邃。这也就说观者取景立意时，并非再现写景，而是抒情。因此立于三远法的观察，非再现手段，而是表现法则，表现观者之情之意。西画焦点透视法则，在观察时就已明确是写实再现，而中国山水画在观察取景时就立于情思境界。因此就因为要对应西画焦点透视法而就称山水画为散点透视法，是没有理解中国画的本质，而是对西式观察方式的逢迎，显然浅薄些了。

由此可见，山水画的写生，取景立意时就已经体现中国山水画对品格意境的追求，而所谓散点透视显然把写生山水放入了写景再现这个层面，因此也就不奇怪现在会出现一些写生作品近景为纯焦点透视的建筑，中远景则是或平远或高远的山势，这就是所谓散点透视的取景，其实就画来看只能算是一种“洋泾浜”的风景画写生。

中国山水画写生有别于风景画写生，是立于中国文化情境中的审美感受，并非描摹自然中的优美就可以了，而是具有品格追求的写生，在这种中国画特有的品评标准中才能见画格的高下。清布颜图说过，山水不出笔墨情景。情景者境界。境能夺人，而笔能夺境；画无境界，不可以畅观者之怀；笔墨庸弱，则不足供高雅之赏鉴。山水以“笔境兼夺为上”。老舍先生则居于当时“洋为中用”的改良之风中，也不无忧虑地阐明笔对于中国画的关系，他说“还有不少的致力于以西法改造中国画的先生们，他们善用西画取景的方法试图把真的山水人物描绘下来，可是他们的笔力很弱，所以只能叫我们看见一幅美好的景色，而不能教我们从一线一点之中找到自然之美与艺术美的联结处，这个联结处才是使人沉醉的地方。”前人这些对于常理的认知，其实也是在言说一个简单的事实：山水画写生不是风景画的写实再现。当下国画教学重视写生，但不以中国画意境品格为追求和立意。把写生只放在训练造型搜集题材的层面，这样的写生显然是不够深入的，甚至混淆风景写生和中国山水画写生。如果不在一开始就开宗明义地在山水写生时就追寻山水画的品格和笔墨境界，那么最终对中国画的高度会丧失追求，只能是限于风景

写生。因为山水画的审美高度是基于笔墨美感的，以笔墨夺形神，而非写实准确。

在山水画写生中能够体现出对传统笔墨的熔炼，发现自然景致与笔墨结合的美感，这样的写生渐次进入创作，笔墨表现时就是生动的笔墨语言而不是僵化空洞食古不化的笔墨，立于山水画品格意境追求的写生也就不会流入食洋不化或不中不西的境地。笔者深感于潘天寿先生所发的高峰论：“要保有延续中国画的高度，保有中国画的纯粹性是有必要的。当然这纯粹性不是盲目的，而是基于中国画品评特性的意境追求下的纯粹，不是一味的降低门槛，妄论多元，以牺牲品格高下为多元的所谓创新是自毁中国画的高度。”

董其昌语：“画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师。”那么面对自然的师造化，今人也与古人同为一师的。中国画山水写生，并非风景写生，而是立于中国文化情境中的美感表达。并非描摹自然中的优美景致，而是发现美，感受自然中的气息，而由此产生的情感升华。所以山水画写生既是对自然感受的体现，也是对山水画笔墨的运用和拓展。通过写生印证传统，也通过写生发现新的笔墨语言，为传统增高阔。

20世纪五六十年代中国画家，涉及了大量的新时期下的新题材，同时也提出了一手伸向传统，一手伸向生活这样明确的写生、创作口号。当时的江苏中国画界为了回应中国画能不能够表现新时代的生活、劳动场景，进行了大量的工业题材的写生和创作。因为在此谈写生的笔墨意趣，意境品格，并非是我们只是落在古人的情境中。

亚明《钢铁掬拾集》就是以古人从未见过、表现过的题材——现代工业炼钢。在这组单幅不大的作品中，亚明以其智慧和才情，在黝黑沉厚的炼钢设备上迁想出山水画浑厚深沉的笔墨来，用洗炼沉稳的笔墨，浓淡互渗的表现出机械设备不被察觉的美感。而同时又彰显出国画笔墨的厚重。

钱松岩《常熟田》用传统青绿法，准确生动地表达出新时期的新气象，用传统青绿法，平远之景，描绘太湖农田欣欣向荣的景象。青绿法是山水画中最传统的技法之一，一直以高古格调为正。石青、石绿多在山石上用色，且设色以沉厚饱满而又不厚腻，清润而不浮薄，沉厚严重而不晦滞，明丽而不甜俗，风韵自足。钱松岩把青绿法中沉厚而清透的设色法，描绘出了春天萌芽时的田景。可谓传统技法和新意境的极佳结合，为传统笔墨发展拓新境界，为传统增高阔。

因此我们的山水画写生既不是“食古不化”的传统技法的堆砌，也不能是



▲ 亚明《钢铁拾遗集》

“食洋不化”的风景写生，而应是开新境，拓笔墨语言空间，在彰显山水画品格意境下的感悟自然，师法造化。中国画艺术的高峰是因为有不断的高度被创造，而与西方艺术并峙，而不是以降低其艺术高度和品格，抹灭其艺术特性。

近年来，我的写生中，以“武当山写生”对中国画写生的感悟为深。武当山观阁建筑与山势变化相得益彰，古道依级而上，道边古木交柯，林木间又隐透着古寺。武当山景致，近景、中景、远景皆可观可画。



常熟田常熟縣境平曠萬頃歲三季獲真適名實相符錢松岩并識

▲ 钱松岩《常熟田》

《朝天宫写生》当时就是看到古木交柯之间，隐透着的红墙古观。尤其林木的态势修长竣挺，疏密有致，实在是画意。选罢角度就开始构图取舍，虽是写生也不可景就画，见物就写，中国山水画写生，并非就是描摹景致优美，还要罢定笔墨畦径，那么设定笔墨关系，确定疏密浓淡自当是要考虑清楚的，至于动笔以后笔墨的随机变化那又是一番境地了。

选景，取境，定笔墨畦径，山水画写生还是要有境，有笔墨情趣，以笔墨概括现实对象，创造意境和笔墨境界才是山水画写生的主旨，董其昌在其《画旨》



▲ 《朝天宫》

60cm × 45cm

2007年

中言明：“以境之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙，则山水决不如画。”他在《山居图》跋文中也表达了相同的意思：“方内名胜其不能尽释，又不能尽得，自非分作千百身，竟为造物所限耳。”在董其昌看来要表现自然实景的美，并超越他是十分困难的，如果仅为追求景的变化之美，难免为物所限，因此中国山水画写生把笔墨表达意境追求放在首位。

苏州园林是我近年画得比较多的题材。园林景观最初产生就是为满足当时文人名士、达官显贵居山林的情结，是以在建造时就精心布置仿林泉之意。



▲ 《艺圃浴鸥》

70cm × 45cm

2007年

艺圃是苏州园林中颇别致的一处园林，风格简洁大方，据陈从周考艺圃多保留明代园林风格。《艺圃浴鸥》这张写生是取景比较特别的。当时由廊穿过园门即是一小石桥，过桥回首，就见满墙藤蔓，又是初春时节，只有藤茎爬满墙上，粉墙衬着藤茎，就似交织的线条，疏密长短，非常有笔意。于是坐下静静地凝视，展纸研墨，取粉墙园门为主景，以藤蔓取笔意成势，布置山石，取大小相间的变化。近处置石桥为引人入胜，园门内再透一个小景，使画又入一个层次。

在这张写生作品中，从藤蔓的变化中取出笔意，变化出笔墨变化，以藤取势又使居中为墙的画面产生变化。

山水画写生应该是熔炼笔墨，使临习所学的笔墨能够深入灵活地表达画者自己的感受和情感，最终去前人之蹊径，入自由天地而不逾中国画的定法——笔墨精神、神韵品格。能够在写生中脱去传统樊笼，通过自然造化，找出自己的品性，由天地之间的道而入画道，这也许就是古人期许的天人合一。

是以所谓“搜尽奇峰”终是寻自己的精神归宿，在写生中寻出自己的精神感受，把笔墨放在自然造化中淘炼，才能寻出真正的笔墨精神。

山水画由宋人从造化一变而法备后，最终还是走向了更为明确的以笔墨寻精神的境地。当下不能偏废宋人在天地造化中寻笔墨蹊径的精神，在书斋中只求笔墨意趣，是以发“师古人，不若师造化”是真言凿凿的。

2011年12月20日于南京

法备与取法

——宋元之际文人山水画的成因

前言

1. 关于文人画讨论的缘起

近现代对于文人画的研究和讨论肇始于康有为、陈独秀声色俱厉地对于文人画的抨击，比如陈氏要求进行美术革命，并完全采用西方的写实手法改造中国绘画，全盘否定中国传统绘画艺术。陈师曾等人则奋起而论之，为维护中国文人画的地位和价值，发表了《文人画的价值》一文¹，对中国文人画进行了理论上的系统总结和阐释。针对康有为、陈独秀对明清“文人画”的刻薄批评和全盘否定，陈师曾则以冷静客观的态度辨证地分析了中国“文人画之价值”的真正所在。实为20世纪内“以理论形式明确肯定文人画价值之第一人”。其后百年至今，文人画研究几成显学，研究文章、专著可谓浩如烟海，从各种角度研究文人画的形成、发展、价值等命题。

2. 对于文人画“形成”研究的主要观点和方向的综述

通常认为有关文人画的早期理论在南北朝时出现，姚最的“不学为人，自娱而已”²和宗炳的“山水明志，澄怀观道，卧以游之”³成为文人画的中心论调，被历代文人尊为绘画的宗旨，至宋初黄休复《益州名画录》正式提出“逸、神、妙、能”四格论画法⁴，前后长达570余年。文人画的理论框架基本建立之后，文人画的实践也逐渐区别于民间和宫廷画院绘画而得到迅速发展。宋末至明初的500年间，文人画形成了讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，重视诸方面修养的特有风格。文人画成为这时期中国绘画的主流。如果把文人画从中国绘画中抽离出来，想来潘天寿先生亦没有底气提出中西绘画两峰对峙论了。

中国文人画的发展是经过了一个漫长的理论准备，渐次体现和完善于实践创作中的，它滥觞于晋唐，发展于宋，成熟于元代，极盛于明清。在汗牛充栋的文人画研究中，对于文人画形成、发展的原因是多有论述的，诸多论者在这方面的研究也多有共识。