

21 世纪美术教育丛书

● 陈 航 编著

全
新
版

中国
山水
画速
写技
法

中国山水画速写技法



中国
山水
画速
写技
法

- 美术本专科教材
- 美术函授、自考教材
- 美术爱好者用书
- 美术考生训练用书

西南师范大学出版社

21 世纪
美术教育丛书

中国山水画 速写技法

陈 航 编著



西南师范大学出版社

《21 世纪美术教育丛书》

组织编写单位

(排名不分先后)

中央工艺美术学院
西南师范大学美术学院
中国美术学院
四川美术学院
北方交通大学
首都师范大学美术系
天津美术学院
湖南师范大学艺术学院
四川大学美术系
汕头大学艺术学院
重庆师范学院美术系
南京师范大学艺术学院
华南师范大学美术系

中国山水画速写技法

编 著 者:陈 航

出版发行:西南师范大学出版社

中国·重庆·西南师范大学校内

邮编:400715

经 销:新华书店

印 刷:重庆市电力印刷厂印刷

开 本:787×1092 1/16

印 张:7.5

字 数:180 千

版 次:1996 年 1 月第 1 版

1999 年 8 月第 3 次印刷

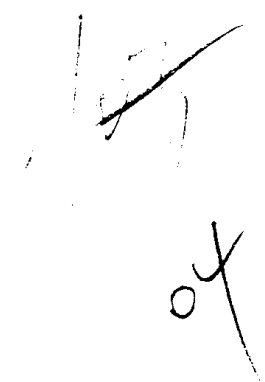
印 数:20001~23000

书 号:ISBN 7-5621-1355-6/J·40

定 价:18.00 元

本套教材是根据美术专业自学考试大纲，并参照高校美术专业教学大纲编写的，供美术自学考试者、社会助学单位、高校美术专业和公共美术课作为教材。也可作为报考美术院校的考生、美术爱好者学习参考。

责任编辑 王正端
封面设计 王 煤



目 录

导 言

一 以线造型训练

- ☐1. 线与物的关系 (线性速写的静态训练)
- ☐2. 线与情的关系 (线性速写的动态训练)
- ☐3. 线造型的真实含义
- ☐4. 线造型训练及其他

二 山水画速写中形式诸因素分析

- ☐1. 疏密的变化
- ☐2. 点线面的合理配置
- ☐3. 黑白灰的关系
- ☐4. 长短、直曲、横竖、粗细、深浅和快慢

三 山水画速写中造型诸因素分析

- ☐1. 山石的线造型
- ☐2. 树木的线造型
- ☐3. 云水的线造型
- ☐4. 房屋的线造型
- ☐5. 人物、家畜、花草和船的线造型

四 速写中画面整体的谐调问题

五 速写的相对独立性

六 速写步骤示范

- ☐1. 静态速写示范
- ☐2. 动态速写示范
- (1) 领会与酝酿
- (2) 关注造型的特质
- (3) 执笔落幅、唯追心象

七 速写作品综合分析 (讲解 30 图)

八 速写范图

导 言

绘画的基础训练应继续以偏重造型训练为先导,当今艺术思潮的冲击不宜动摇基础教学这一主旨与侧重。如果说过去的绘画教学有僵化弊端的话,错误也不应在重视造型能力上,而是在对“造型”训练的诱导上。造型训练应注重两重性,诸如画室中的写实素描等教学只解决了其一,这一方面大多地是解决对物象的静态研究上。是“物”多于“我”的训练,在静态训练解决以后,还需要更为重要的另一方面的训练,即对物象的动态研究上。这一研究是“我”多于“物”的练习,是调动作画者情感因素,能动地控制物象,取舍有数,旨在于画面中传达对物象的我见我感,换言之也即是在物象中发现与挖掘美的能力训练,它需要画者的敏锐感觉与良好素质,这种感觉与素质的最终获得,既需要前一阶段静态训练作铺垫,更需要有大量的具有探索意义的绘画样式去尝试与实践。

在高校美术教学中,培养一个美术专业学生,最终的目的是培养学生在艺术上的创造力,这一创造力是借物达情的能力,也就是所说的动态训练的目的所指。故静态训练必不可少,动态训练更是实现艺术创造力之先路。

中国画的基础训练亦不例外,造型训练首当其中。不管中国画日后发展取向如何,中国画之以线造型的“原始功”却是不可忽视的基础课。线成了中国画中表达画意的主要方式,以线造型的能力或许比笔墨的锤炼在入门训练中表现得更为先决。而中国画历来讲的“目识心记”;“澄怀味象”的造型取向,会使得中国画造型中静态训练向动态训练的升华尤为紧要。动态训练也自有其不同于其它画种的特殊方式。

山水画是中国画之一大系,它面向自然万物,博杂冗繁,涉猎面广,线造型难度大。如要使学生抛掉一切障碍,精心学习线造型,研究线造型,研究画面与自然的关系,线性速写的配合会是一个很有效的途径。因为速写工具异常简单,一支硬笔、一个本子,可使学生释去笔墨、用水、宣纸性能等等负担,只考虑线问题,只关注于“物”和“我”。所以一个中国画的成功者,都会有一手过硬的速写功夫。也或者说线造型的传物达情,可以通过大量的线性速写得到便易的尝试和有效的解决。

一 以线造型训练

□1 线与物的关系 (线性速写的静态训练)

关于线是什么?通俗地说应是一种视觉上的印象。而事实上现实中只有面的存在,线与点都不过是面的变化之物,是面在某种状态下出现的视觉印象。即如线是面的消失或结束;线是面与面的交会;线是窄面与宽面比较的结果;同样点又是线的缩短;是面与线(或线与线)的交会;是大面与小面的对比。如图(1)

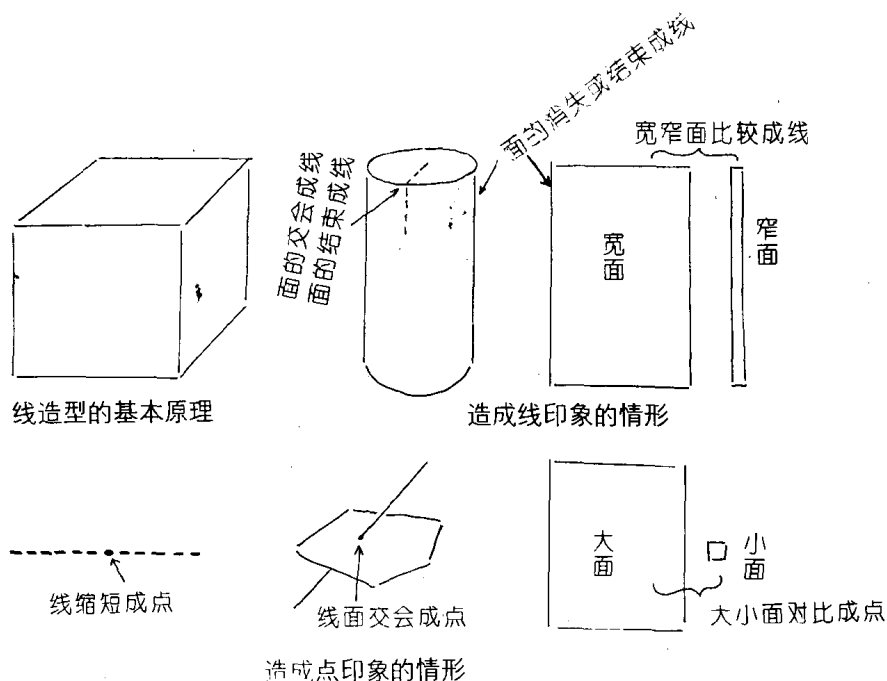


图 1

既然线是面的一种视觉印象,那造成这种印象的情形就很多。有宏观的大面化线(如山之沟壑起伏),亦有小面的直接成线(如树枝藤草),有实体形成的线(如结构线),亦有虚象形成的线(如颜色线与光影线),

都是线的各种存在方式。这里要特别说明的是光影线与结构线。往往在中国画学习者的心目中,二者会有不自觉的排斥性。其实细细揣摩,多拿古人的画迹,尤其是中国画的写实期如北宋山水画与现实作一番比较,不难发现其间关系。中西方人本生活于同一世界中,物象之所以能被看见都是依赖于光的存在,所以我们不能严格地讲西方人利用光影造型而中国人对光影就视而不见,只是取舍的不同罢了。在这一点上,应该说中国人首先选择了以线造型,再者当光影线(虚线)有利于造型时,便将它化作实线去帮助造型,若无利甚而无光影线时则以结构线去完成造型。而事实上往往只有面与面间的变化之处也才能产生光影的变化,所以往往有光影线的地方也便是结构线处。所谓线能表现光影的含义也就这里。在点线面三者中,线无疑是一个中间者,中国画选取线作为造型的手段也无疑是最为简捷方便之法。它是在以笔这一工具的结合中可自由实现向面与点的转换的最快途径,不难想象人们为什么会称中国画之线描为最朴素的素描。如图(2、3)



作者:陈航 图2



作者:陈航 图3

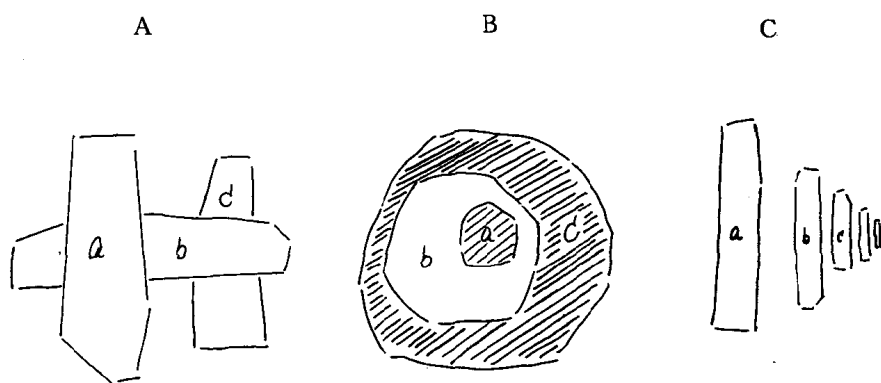
就学好线造型而言,如前面所说仍有静态与动态两个过程,现在就先来谈谈线造型的静态训练。静态研究能让人懂得线与现实造型间的规律与关系,它要求尽可能从物象中寻找线并将客观物象表现出来。在未充分地建立起线意识之前,这一训练可以放松对画面效果美的要求。为了能够求得对线造型基本原理的领悟,这一阶段的练习应画得越具体深入越好,越复杂越好。如图(4)涉及的线关系越多,会越有利于线造型的磨练,从而吃尽苦头。如此反复之后自会总结出线的乱中求治的法理来。

具体说来,关于线造型的静态练习当从两个方面入手,即对物自身(造型)表现法则的探讨与物物之间(空间)表现法则的研究。在前一方面上,如果我们好好体会一下用线如何画出一个立方体的过程,以线造型的基本方法就会不难明白,即如当我们画出物体上面与面之间的交会处或者说是各个面的结束或边缘处,便能造成完整的立方体形体印象。见图(1)那么举一反三我们可以说画出任何形体的线造型都必须遵此法理。在后一方面,即对物物之间(空间)的表现,我们也可以找出其中规律。如图(5)显示了线表达空间的三种基本方式。如图(5A)能看出利用线块间的交叉覆盖可以制造好的物物之间空间视觉效果:

即 a 前于 b, b 前于 c 的空间关系。那么如图(5B)则显示了无交叉的线块间空间效果的处理方法, 即通过线的前密后疏或前疏后密亦可给人的视觉提供图(5A)一样的前后观念; 图(5C)则是利用透视原理形成线或线块间的近大远小, 近疏远密来获取空间印象。这三种方法可以说是线创造空间的根本之法, 在静态练习中可以在现实里去认真加以体会与验证, 应用得巧妙, 可以处理出任何情况下的线体间复杂关系。静态训练在于大量的实景对画, 待笔下能承受线的各种复杂矛盾后, 始能考虑(也会不自觉)进入到以线造型的动态训练中。



作者:陈 航 图4



线造型的空间法则 图5

□2 线与情的关系(线性速写的动态训练)

动态训练过程是建立在静态练习获得的造型能力基础上的,或者说动态训练是对静态训练的“学以致用”。所以不能理解为动态训练是与前一阶段的练习毫不相干的另一种训练,而是对前一阶段尚未触及的问题的涉及与探讨。静态训练中已解决的方面是时时存在于动态训练中的,它是动态训练中造型及线组织的依托。线造型的动态训练是学习线与情的关系,是一种借物达情的练习,也即是线的造型服从于主观感受、安排的尝试与实践,因而特别注重线的情绪意识,换言之,即是于自然中寻找触动人心的线符号,抑或是将自然中造型合符我情的再组合。它既需要有强烈的线意识,更需要有能动的创线(情绪线)意识,将自然世界一统为线,将线一统于情感的驱使之下。这一训练的价值还在于感觉的真实,亦即必须有感而发,不能是无病呻吟。有感所发,才能使画面线体因时因物而异,因人因情不同。如果说学画有什么禀赋可言,这一阶段训练确是证明自身敏感力的开启点,也是培养创造力的关键一环。将自然世界一统为线,将线一统于情感的驱使之下,这种过程的实现得益于“我”多于“物”的物我交融。这种物我交融有物外与我的交融,也有物内与我的交融,抑或物内外与我的共振。“物外与我”即是在物外部本来具有的线形式因素的启发下转而将其提取并加以扩展的组织过程,这需要有强的线构意识;“物内与我”则是物性所予我的感受化而为线的表达的过程,它又要有好的创线(情绪线)意识。而更常有的是第三种情形的作用,即物之内外和我的共振,产生出了合符情感而又言之有物的线造型。

线造型的动态训练既然以物我交融为切入点,那么这一阶段当多在大自然中浸泡。比如每遇一处佳境,心中必会有所冲动,但这种冲动还仅仅停留于表层,故不要急于着笔,而应饱游于其中,尽量调动自己的感觉与记忆力,体验此时此境的美妙所在(从整体氛围到细微末节),反复咀嚼内中线语言的构成或当如何去构成。这一阶段较静态训练的要求迥然不同了,它以画面美为前提,以对线的挖掘与锤炼为出发点,客观的线造型不应再被计较,而找到画面的线造型与对景物的强烈感受相吻合这一交点成为首要。于是构成了动态训练进行的特殊方式:饱游体验后的默画。即在饱游体验之后,方可以动手着笔,画时随意坐定,并不考虑指向任何一具体的物景与角度,而是用回忆的方式去默画出那些曾使自己被深深打动的种种场面。绘画的冲动与灵感会在默画过程中不断涌现,形成一幕幕可感的心象,在这对心象的追逐中,会带来对线造型更高一层次的觉悟。以往静态训练中,现实中的许多与感觉错位的形与线骤然间不再是影响画面的因素了,也不成为线技巧的障碍,它已在不自觉中被记忆与感受悄悄抛弃。默画是人与景的再次

碰撞,是人在“意”景中的神游,故而景所释放出的动人品格(外部形式与内在气息)已被有效地抽取。而此前的目识心记与饱游正是为这种抽取提供来源。加之目识心记与饱游的过程必然是受着强烈情感的驱使,必然是去粗存精,物象有削弱感受之处会得到记忆的扬弃;而合符感受之处会得到心灵的自觉加强。如此长时间的默画之后,自然会形成表现一定感受的线语言来。这种语言是人与景碰击的成果,是缺一不可而又“我”多于“物”的结晶,随着默画能力的不断增强、进而会实现对线造型的大彻大悟,往日不敢去线的地方有了线,弱线变成了强线,无线成为有线,线世界变得自由,不再受羁绊,一切只服从感受的需要,服从人对物合符情感表现的线性改造。

□3 线造型的真实含义

线造型受到情感的主观改造,实际上改变了线为物所奴役的被动地位,而进入到一种符号式的造型表现。这是在通过对线与物到线与情的苦修参悟,并无数次的线迹和纸面空间的全方位接触中,懂得的这一道理。所以,线由静态训练中对物的依附性,转而变成了对物的象征性。于是线对物象便只需提供象征的意义,线传达物象的最佳方式成为通过符号化的线观念对物象予以提示,而事物的真实一面则利用观者的经验与想象去弥补和完成。同时反过来线造型训练也有了更明确的指向,即动态训练中的以线造型,实则是将在现实中获得的审美冲动转化成能够得到这种冲动认可的一种相对稳定的线组合方式(即线形式语言)。由于这种方式有其实现来源,又能通过人的思维暗示出所造之物的真实意义,故而这种方式会在人的头脑中形成更高的真实存在,从而构制出完美的艺术真实。另外,情感所致对线所进行的大量非现实意义的改造,也并非毫无原则,遵循情感的需要只是促使造型效果向非照像式客观的偏离。然而线造型那表现一物自身(造型)及物物之间(空间)的法则并未动摇。这使得线符号传达情感,又守住了可能滑向的纯抽象的无依托表现。当然纯抽象的线符号也应该是表达情感的途径之一,是主体情感与客体精神碰撞后的创线之物。但它实难于把握,稍有散失极易陷入难于自圆的境地。所以,从这种意义上讲,本书所论的山水速写的线造型训练,更多倾向在既看重借物达情,又能取得内心真实的方面上。

线对物象的象征意义给人想象力的寄寓于物提供了可能性。线对于传达物象的方式可向非客观偏离的合理,必然反过来拨动和灵活了人的头脑。人对客观现实频频产生了不满足感,改造客观的要求成为画者习惯性的本能。每当物象给画者一个小小的刺激或启示,就能被画者很快地抓住并向自己理想的方式展开与发挥。另外线对物象只提供象征这一非写实手法成为合理,还为画面形式语言(形式美)探索的到来打开了通道。线对物象只提供象征意义,以至于使以线造型的中国绘画

远先于西方绘画,实现其与精神的贴近,所谓“澄怀味象”、“凝神结想”便是这种贴近的方式。以线造型自由度的拉大,同时带来的画面形式语言的探索,自然也同样远远领先了西方绘画。

对于线符号语言的创造与把握所表现出的重要性,更是能直接在曾充当中国画主流的山水画中明显看到,由于对线符号语言不同时代不同渠道的寻找和挖掘,曾一度促成了中国画坛的空前繁荣。但是,如果人们一旦不再用真诚的心去感知世界,不再去开劈与创造新的语言,而只是一味承袭或陶醉于前人的成就,山水画又会变得乏力而衰微。因而同时又可见线符号造型不可以误解为单纯的为形式而形式。只有永远以真实的情感去对待世界,尝试创造与建立自己的线符号语言,才能实现“以线造型”的真正价值。

□4 线造型训练及其它

线造型速写的配合,会加速山水画的学习与掌握,会远比单纯的毛笔教学见效更快。它不仅帮助解决造型能力,更能通过动态训练建立创造性的思维习惯。从人与自然间的关系来讲,它更能时时摹拟山水画的创作心态和过程,特别当速写训练越进入到高层时,对“物”与“我”之间的关系解决得越好,实际也就同时是在解决山水画的创作问题。其实后来许多深奥的问题的不断提出,往往都是从如何画好自然这一简单的出发点引发的。所以速写训练,既是简单而快捷的造型训练,又是培养思考的良好土壤。

再者,自从人们手上有了便携式的像机,手就变得懒了。曾一度受到很好重视的速写问题已在教学中明显退凉,对于速写能力的忽视,学生动手能力普遍下降,每到创作时,不是不知如何画就是想得到画不出。所以学生创稿阶段的艰难与否实际可以看到他速写能力的强弱。重申速写训练的重要性、在山水画教学中建立起一定比例的计划内学时,形成静态到动态训练的模式(更重在动态训练上),变得尤为重要。

记住前代山水画家曾如何对待自然,会有益于今于的学习,他们的态度会使速写训练大受启迪。前代大师们对于如何良好地获得对自然的表现力也曾几经磨难,他们代代相继,时逾千年,最终都不约而同地走到了同一条路上:即对大自然的抄袭与模仿只会是吃力不讨好的徒劳,在自然面前只有争取主动,摆脱自然的桎梏,反而能很好地表现自然,于是转换态度,频频地体验自然,领会自然,把自然纳入心中,做到胸有丘壑,然后凭借自己的想象力,将胸中的丘壑随意“提取”、“利用”,直至创造出心中的自然来。象前人这样的经验与思路恰好是我们速写中动态训练所要求时时持有的,也是训练所要达到的最终目的——如前所说用速写的手段培养起山水画造型能力与创造性的思维方式和习惯。

接下来我们还有必要更进一步引述一些前代画家学习自然,表现自然所采取的方式与态度,他们不同角度不同层面的切入与参悟,对画好山水画速写(特别是动态训练),正确处理好“物”和“我”的关系都会很有积极的意义。

东晋顾恺之提出了“迁想妙得”的精辟见解,认为绘画时要通过“迁想”而凝想形物,画山川则“予与山川神遇而迹化”,才能达到主客观统一,换取主动,而后“妙得”对象的神韵与气质。

唐代张璪又总结出“外师造化,中得心源”的名言,且成为千古画家的座右铭。

唐天宝年间,唐玄宗特遣吴道子往四川嘉陵江写生,吴道子旧地重游,饱览蜀中山川,把一切体会与感受深铭在心。返京后,玄宗相问,吴道子答道:“臣无粉本,并记在心”。玄宗疑惑不解,当即命他在大同殿作画,吴道子举笔挥毫,一日之内绘出三百里嘉陵江山。

五代荆浩,因躲避军阀战乱,隐居太行山时,一而“耕而食之”,一面深入观察大自然;那“苔径露水,怪石祥烟”,以及“翔鳞乘空”、“欲附云汉”的古松,曾使他惊异,于是携笔复就写之,凡数万本,方如其真。并总结出画山水的基本过程:“删拨大要,凝想形物,制度时因,搜妙创真”。

北宋范宽山水画初学李成,亦曾师法荆、关。后乃向自然直接汲取绘画主题,自出机杼为一格。其深有感悟,曾说:“前人之法;未尝还近取诸物,吾与其师于人者,未若师诸物也,吾与其师于物者,未若师诸心”。并向往终南山,太华山景物之奇胜,后移居山林。终日在岩边林畔徘徊凝想,朝暮观察自然景象,以至月夜雪天亦不忍离去。构思酝酿,欲写出大山大水的“云烟惨淡,风月阴霁难状之景”。人皆称其是替山“传神”。

宋郭熙提昌师于真山真水。曾说,“嵩山多好溪,华山多好峰,衡山多好别岫……,天台、武夷、庐、翟、雁荡、岷、峨、巫峡,皆天下名山巨镇,……欲夺其造化,则莫神于好,莫精于勤,莫大于饱游饫看。历历罗列于胸中,而目不见绢素,手不知笔墨、磊磊落落,杳杳漠漠,莫非吾画”。

元人黄公望常“终日只在荒山乱石丛木深筱中坐,意态匆匆,不测其所为。又每往泖中(松江)通海处,看激流轰浪,虽风雨骤至,水怪悲咤,亦不顾”。其“居常熟,深阅虞山朝暮之变幻,四时阴霁之气运,得之于心而形于笔……”。

明代王绂、徐渭等,更是明确主张在形象处理上必须取舍与夸张,以获得似与不似,“不似之似”的主动表现。而王履又认为,绘画应反映基于形的“意”,并说:“画虽状形,主乎意。意不足,谓之非形可也。虽然意在形,舍形何所求意?故得其形者,意溢乎形;失形者,形乎哉”。即形似是绘画艺术的基本要求,但它所反映的还应当是通过画家的主体情思、感受与理解而形成情景交融的“意”。

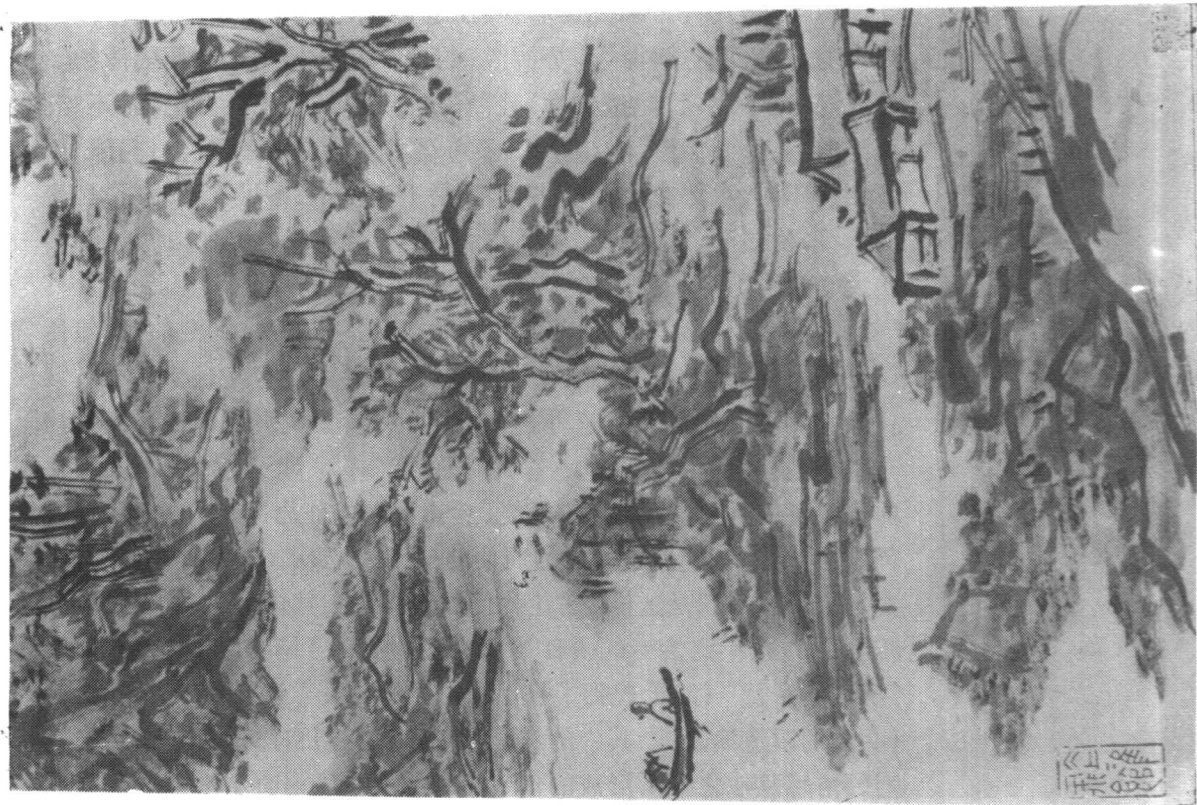
清石涛云:“写画凡未落笔先以神会,至落笔时,勿促迫、勿怠缓、勿陡削、勿散神、勿太舒,务先精思天蒙,山川步伍,林木位置,不是先生树,后布地,入于林出于地也。以我襟含气度,不在山川林木内,其精神驾驭于山川林山之外。随笔一落,随意一发,自成天蒙处处通情,处处醒透,处理脱尘而生活,自脱天地牢笼之手归于自然矣”。“山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也,所以终归于大涤也。

“南逾王岭东雁宕,一棹西来更入蜀”。现代黄宾虹无愧为读万卷书,行万里路的山水大家。他一生更是九上黄山,五上九华,四上岱岳,遍历国内名山大川,他认为一个山水画家,从观察自然到挥毫作画,一般有四个过程:一是“游览山水”;二是“坐望若不足”;三“是山川我所有”;四是“三思而后行”。他画山水正可说是先“师法造化”而后“搜妙创真”。

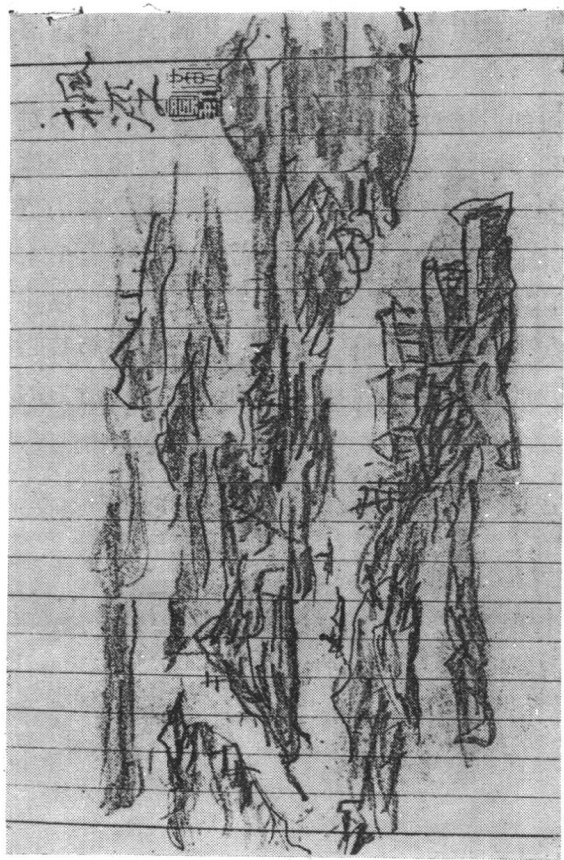
现代陆俨少,曾乘筏观水,峡江之中,水势复杂,主流东去,间杂着西去的水势,驶过险滩,水势湍激,洄燥奔腾,偶一不慎,便成齑粉。过瞿塘滟滪,下巫峡,瞻望神女,经新滩,鬼门,其间水势变化,各不相同,惊涛骇浪、急湍洄流,浪花浮沫,不可名状。如其所言:“经过名滩,因滩石结构不同,水势亦无有相同者,真是千变万化,各尽其致。所以,坐一次木筏,胜过坐轮船十回,由重庆到宜昌,走了一个多月,犹如补上,一次大学课程,得益匪浅”。

我们今天已无法考证前辈古人的“速写”方式,但荆浩的“携笔复就写之,凡数万本”,石涛的“搜尽奇峰打草稿”实含有此意味。不过就现代画家黄宾虹所留下的速写遗稿和画作来看,我们是可以看到其速写与创作是有着紧密联系的,很好地证明了速写对于创作有其不可忽视的重要性,并且速写训练的最终,会走到与创作思维合一的轨道上,是创作的“初稿”,也是画家更为简便的代言人。如图(6、7),这里列举的黄宾虹二帧速写就是这样,它让我们看到作者在其饱游之后,经过“坐望苦不足”(找不到恰当的语言),“山川我所有”(调动感受,物我神会),“三思而后行”(终于找到了自己的语言)的艰辛过程后的“搜妙创真”(明显的改造痕迹)。其中的线显然是作者在与自然的交融之后,在强烈的情感驱使之下所形成的作者自身的线符号语言。画中线迹我们实难找到任何照像式的客观,如果我们一定要说在画中看到了什么的话,那高者可说看到了画家的审美理想;低者可谓在经验的弥补下,看到了山川屋舍,杂树丛生。速写的这种层次,确如本文开始所说,是艺术创造之先路。如图(8)便是黄宾虹先生完成的创作草稿,其画风与其速写又何其相似!

综观古今,对山水画学习的具体过程都不外两个方面的拓展,即对传统的学习与对自然的领悟。现代美术教育已形成了大规模的教学体系,使对中国画的学习不再是师带徒式的且“切勿泄之于户庭”的小范围封闭样式,今天的教学方法应更为行之有效和直截了当。中国山水画既然秉承了中国画形成的以线造型的基本格局,那么我们就可以将线造型训练专门抽出,并以线性速写作为训练的手段,并行于毛笔技巧的教学过程中,形成更为有效的教学构架,加速实现对山水画创造力的培养。



作者：黄宾红 图 8



作者：黄宾红(上、下图) 图 6

图 7

