

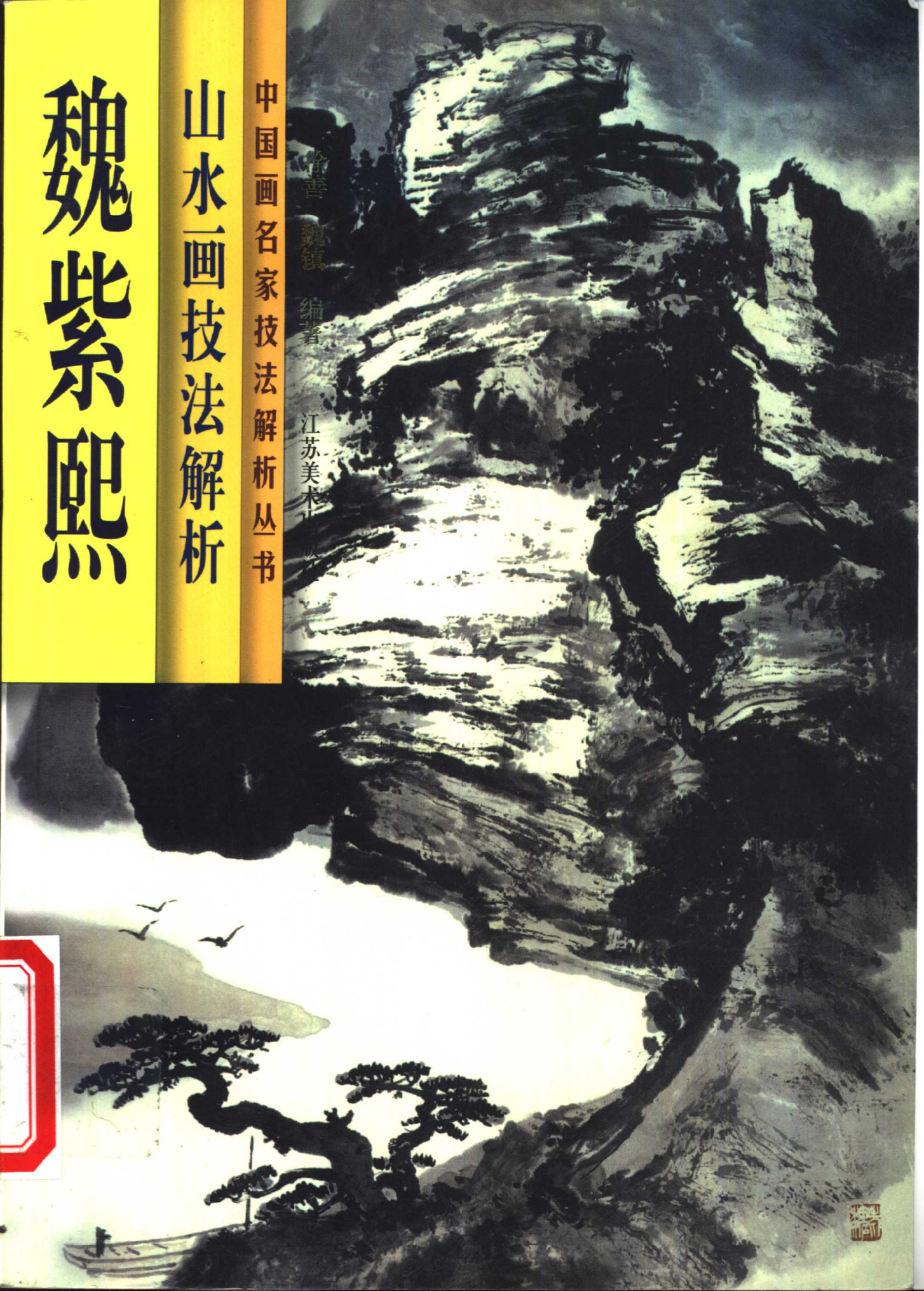
魏紫熙

山水画技法解析

中国画名家技法解析丛书

魏镇 编著

江苏美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

魏紫熙山水画技法解析/徐善,魏镇编著. - 南京:江苏
美术出版社, 1998.7(1999.10 重印)
(中国画名家技法解析丛书)
ISBN 7-5344-0802-4

I. 魏… II. ①徐… ②魏… III. 山水画-技法(美术)
IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 62873 号

责任编辑: 张学成

装帧设计: 卢 浩

监 印: 符少东

魏紫熙山水画技法解析

徐 善 魏 镇 编著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

淮阴新华印刷厂印刷

1998 年 7 月第 1 版 1999 年 10 月第 2 次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 8

印数: 4001-8000 册

书号: ISBN 7-5344-0802-4

J·803 定价: 40.00 元

社址/南京市中央路 165 号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路 54 号

电话/3211554 3211642 邮编/210009

目 录

绪言	(4)
一、魏紫熙常用的绘画材料及工具	(11)
二、魏紫熙山水画笔法	(14)
三、山石	(17)
四、沙浦崖脚	(22)
五、泉瀑	(22)
六、树木	(24)
七、点景	(31)
八、水波海浪	(33)
九、云雾	(34)
十、雨雪	(36)
十一、山水画过程图	(37)
十二、代表作品简介	(39)
十三、魏紫熙简历	(42)
十四、教学附图(图 1 - 图 120)	
十五、作品欣赏	

魏紫熙山水画技法解析

徐善 魏镇 编著

江苏美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

魏紫熙山水画技法解析/徐善,魏镇编著. - 南京:江苏
美术出版社, 1998.7(1999.10重印)
(中国画名家技法解析丛书)
ISBN 7-5344-0802-4

I. 魏… II. ①徐… ②魏… III. 山水画-技法(美术)
IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 62873 号

责任编辑:张学成

装帧设计:卢浩

监 印:符少东

魏紫熙山水画技法解析

徐 善 魏 镇 编著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

淮阴新华印刷厂印刷

1998年7月第1版 1999年10月第2次印刷

开本:787×1092 1/16 印张:8

印数:4001-8000册

书号:ISBN 7-5344-0802-4

J·803 定价:40.00元

社址/南京市中央路165号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路54号

电话/3211554 3211642 邮编/210009

目 录

绪言	(4)
一、魏紫熙常用的绘画材料及工具	(11)
二、魏紫熙山水画笔法	(14)
三、山石	(17)
四、沙浦崖脚	(22)
五、泉瀑	(22)
六、树木	(24)
七、点景	(31)
八、水波海浪	(33)
九、云雾	(34)
十、雨雪	(36)
十一、山水画过程图	(37)
十二、代表作品简介	(39)
十三、魏紫熙简历	(42)
十四、教学附图(图 1 - 图 120)	
十五、作品欣赏	

绪言

20 世纪是中国社会变化最大,最深刻,最迅猛的时代。

魏紫熙先生正是处在这样一个历史时期的艺术家。他出生于 20 世纪初,几乎经历了整个 20 世纪的历程和变革。魏紫熙自幼喜爱绘画,但是由于家庭的清贫,社会动荡不安,他的这种爱好并未得到家人的支持。直至最终年幼的魏紫熙能够给人家画扇面、画中堂,得到乡邻广泛赞许之后,他对绘画渴求的愿望似乎才有了“合法”的地位。他念过私塾,也上过西式教育的小学、中学,直至毕业于专门培养艺术人才的河南艺术师范学校。

魏紫熙在绘画方面的天赋,表现在他那种“无师自通”善于独立思考的才能上。他没有名师引路指点,或专门拜师学艺而登堂入室的机遇和条件,当然也就没有专门师承某家某派某路的优点和随之而可能带来的局限性。他在学校里只能与当时所有学画的同窗一样,学习山水画都得从“正统”的“四王”入手,一步一趋。但是,这种当时学习山水画的时代风气并没有限制住思绪敏捷,不安于现状的年轻魏紫熙。他在学习“四王”的同时,上溯宋、元诸家,追根究底,如饥似渴地吮吸传统的精髓,特别表现出对南宋马远、夏圭、李唐诸家斧劈皴法的兴趣和对北宋范宽作风的偏爱。对外域绘画的长处,特别是日本

绘画对西洋绘画的那种宽泛的兼融性所表现出的东西方绘画互补的优点,采取的是毫不犹豫的“拿来主义”。另一方面,他不满足从古人的作品和画范中简单地学习古人的绘画技巧和现成的程式、结构。他欲探求山水画,特别是中国山水画各种皴法之所以能够形成的整个来龙去脉和山水画千百年来衍变的原由。古人云“外师造化,中得心源”,这也成为青年魏紫熙的信念。在如饥似渴地学习古人之迹的同时,他坚持长途跋涉,不辞劳苦,先后到过嵩山、伏牛山、武当山等地写生作画,印证古代山水画中各种皴法之所以形成的科学依据。在长期的学习、研究和山水画的创作实践中,他不迷信前人既有的成果,凡事都必须经过自己思考和亲身实践而决定取舍。他自始至终坚信“一手伸向传统,一手伸向生活”的信条,坚信只有正确地理解传统,继承传统,才能正确有效地创造、创新,才能革新传统,发扬传统。没有继承,就没有发展,没有发展,也就谈不上继承。正因为如此,魏紫熙一生至今举办过数十次大大小小的画展,其中绝大多数画展都与写生有关,是“外师造化,中得心源”的结果。面向生活,写生作画;收集素材,咀嚼加工;读书研习,融汇贯通。抓住传统,紧随时代,这就是魏紫熙 60 多年艺术生涯的基本内容。即便是在炮火连

天的战争年代，魏紫熙因故出入深山老林，他也不曾停下手中写生作画之笔，这枝充满着对祖国大好河山无比热爱之笔。魏紫熙曾经足迹遍布中华大地，大江南北，江河湖海，城镇村落，甚至东渡扶桑，南下印支半岛，体察大自然的神奇和奥妙，了解海内外的人情风土，振奋其创作的无限激情，有感而发，触景生情，有情而生。90年代前后，已年过古稀的魏紫熙，初衷未改，矢志不渝，一如既往地追求和探索着中国山水画改革开拓而必然产生的无比辉煌前景。他把曾经生他养育他的太行山作为自己创作的归宿，数上太行。他要用太行的精神和浩气画出具有博大精深、勤劳勇敢，在任何困难面前都百折不挠的具有中华民族精神的最新最美的图画，现陈列在中南海中央政治局常委会议室的《云起千峰动，泉飞万壑鸣》便是他这一奋斗的代表作。

魏紫熙在中国山水画创作中的成就早已举世瞩目。

“他传统功力深厚，皴法娴美，画面气势磅礴”；

“下笔遒劲严整，墨气明润”；

“画风苍秀齐出，刚柔互济，婀娜中含刚健，隽逸外见浑厚”；

“他的作品，以扎实的传统功力和浓郁的笔墨韵味，同新潮美术的浮躁浅薄形成巨大反差”；

“在中国当代山水画史上，魏紫熙先生是卓然而立的一家。他已达到一种‘无鞍乘野马’的自由状态，这是一种物我两忘、摆脱算计、无拘无束、天人合一的状态，也是中国画的至高境界”；

“他从最初的扎实，厚拙走入沉稳、空灵、复而又走入苍茫、朴素，直达返朴归真的境地，笔可扛鼎，墨法自如，驾驭着一种

属于自己的语言从容地表达情感”……

行家们的评论是真实的，恰如其份的。魏紫熙山水画的技法特征正在于：“剑锋紧，散锋松。”魏紫熙有着深厚的传统笔墨修养。

他从没有程式到有自己程式，到突破自己的程式，走过了一条曲折而漫长的探索之路。

他由《芥子园画传》启蒙。他随王石谷进入传统的宝库。他跟马远、夏圭学习取景的简练和结构的奇险。他从石涛汲取笔墨的洒脱和气势的苍茫。闫松父大笔渲染，一气呵成的染法，为他的画面带来幽美的氛围。赵望云的侧锋勾斫深深改变了他一味直锋而转折变化不足的弱点。特别是对傅抱石散锋用笔的汲取改造和活用，使他从‘描’和‘皴’的桎梏中逐步解放出来，进入‘无鞍乘野马’的自由状态”……

是专家学者也好，是画界同行也罢，仁者见仁，智者见智，大家都道出了一个共同的心声：即魏紫熙的山水画来自于中国优秀的山水画传统，却发展了传统，给中国优秀的山水画传统增加了新的内容与活力；他的山水画源于生活却高于生活，他创造了许多比生活更新更美的图画。

大凡亲眼目睹过魏紫熙作画的人都无不为其出神入化的运笔落墨手段所折服。魏紫熙是不惯于当众作画的画家，“实不为也，非不能为也”。笔者有幸，能随其前后，凡数十年，每观其作画，都觉是一种莫大的享受，悦耳悦目，益神益智。笔如掌，掌似笔，伸张自如，收聚由之，笔歌墨舞，纵情挥洒，似无意却都在有意之中，正合“意在笔先”、“随机生发”之至理。演绎着千百年中国绘画主要在乎“笔墨”二字之精髓，却形式独具，面貌独具，手法独

具。专家指出“魏紫熙笔法娴熟，别开生面”，这确实是魏紫熙中国绘画技法的特点之一。

真正的绘画毕竟是一门严肃的造型艺术，它决不等于文人墨客的“逸笔草草”，也不等同于工匠的“精雕细作”。历代

有大画家成名之后称自己作画“不过逸笔草草，聊以自娱”，究其实，实不实之辞。果然听信，必误己误人。中国绘画特别是近几百年来“笔会”之风颇厉，时至今日似有更盛之势。但是真正的绘画艺术精品力作决非“笔会”所能生成。文人墨客相聚在一起，谈诗论画，说古道今，继而舞文弄墨，确系中国绘画发展过程中产生的特有的一种有益的绘画艺术交流形式，仅此而已。但这样的绘画过程和形式决非中国绘画艺术发展、壮大、成功、辉煌而独立于世界绘画艺术之林的主要方面。齐白石说：“绘画，清苦之道也”。此乃实实在在的真言！魏紫熙与许多有成就的艺术大师一样，不喜当众作画的道理正在于此。说句公道的话，善于“表演”的画家，很难想象他们的艺术水准。绘事之道大都从“清苦”中来。傅抱石承认当代展纸面壁，水墨淋漓前后的苦脑、激动、紧张、不顾一切乃至十分狼狈和略有小成时的喜悦。此何其清苦，岂“逸笔草草”所能成！魏紫熙说，绘画给他带来了喜悦也带来了苦恼，但常常是苦恼的时候多，喜悦的时候少。此又何其“清苦”也！这都是真正的艺术家的肺腑之言。

固然，只是一味的“清苦”——下苦功夫未必就能成为有较大成就的画家，但是凡是有成就的画家，并能不断取得成就的画家，“清苦”总是伴随其身的。任何一个绘画艺术大师的产生，除了其自身先天的条件之外，应该说都是后天的不断努力和刻苦的结果。画家的素质和学养是其成功

的极其重要的因素，同样主要取决于后天的努力。作为一个画家的主要象征和特点的绘画技巧的掌握，形成和发展则更加取决于画家的努力和刻苦。有思想、有意识、有文化、有知识、有悟性，但没有绘画技巧，他可能是别的什么家，但决不因此就是画家。魏紫熙正是经过了这样大半个世纪的刻苦修练，才有了今天令世人瞩目的成就。画家的文学修养，画家的人格品质和画家的绘画技巧，常常是理论家们反复论及的问题。关于这三者的关系傅抱石曾有一段精辟的论述：“近来我常常欢喜把被人唾骂的‘文人画’三个字来代表中国画的三原则，即：

- 1、‘文’学的修养；
- 2、高尚的‘人’格；
- 3、‘画’家的技巧。

三原则其实就是中国画的基本精神。历代画人关于这种精神的呼导，可谓不遗余力，但过于偏重了第一和第二点——这是有时代背景的，——所以画面上反造成了虚伪、空虚、柔弱和幼稚，八大山人遍中国，究不是正当的希望。”画家的人格力量，画家的才情是见著于画家的作品的，所有这些只有通过画家的绘画技巧才能得以显现。画家自感而又感人的东西，无论是形式的还是内涵的只有通过画家的作品才能传递出来。

魏紫熙的早年作品已不多见，除去山水画之外还有许多人物画、花鸟画及动物走兽之类，中年时期的作品一度以人物画为主，但多是人景并重的人物画，晚年（60岁之后）和近作则绝大多数为山水画。从他创作的大量作品中我们除了可以清楚地看到时代性——任何画家不可逾越的时代性在其作品上深深的烙印，还可以看到其艺术观念演变的轨迹，更显而易见的

是其绘画技巧的逐渐成熟,个人风格的形成、变化和发展。

“中锋用笔”是多少年来在中国绘画史论中有关绘画技巧始终被注重的东西,或许是“书画同源”理论的缘故吧,近百多年来被许多书画界的“权威”人士强调到无以复加的程度。而“骨法用笔”这一中国画绘画技巧的精髓要素似乎大有被“中锋用笔”所取代之势,特别是清末民初,甚至有人强调作画须“笔笔中锋”方为上品,否则均为“下乘”或“不会用笔”。很显然,“骨法用笔”的真正涵义和本质被曲解了。错误的理论必然会导致错误的实践,阻碍实践的发展,贻误多少后学者。“权威”们观念上的谬误往往比无名小卒、平头百姓为害大得多、严重得多。只有真正的求知者、探索者他们老老实实,实事求是,纵观历史,放眼世界,在苦苦求知,追求真理的道路上,才能从正确与错误绞杂在一起的纷繁世界里看到真理的曙光,凭借真理的光芒,不断前进。当然,其间的甘苦和曲折是可以想见的。

魏紫熙绘画技巧中笔法上的变化,探索和发展正是经历着这样的过程。作画应该用中锋还是侧锋这原本似乎是不须讨论的问题。中国绘画,特别是山水画用笔方法之讲究,变化之多,由来已久,历朝历代的画家创造了十分丰富的经验,这就是传统。简略而言,用笔除了中锋、侧锋之外,还有逆锋一说。这些都是在画家们的实践中逐步产生而总结出来的东西。中锋的用笔方法只是“骨法用笔”这个大原则或基本要素中的一种用笔方法而已。侧锋和逆锋也是如此。中国画以线描为基础,线描是中国画造型的主要手段之一。线描在上千年的中国绘画发展过程中一直占有十分重要的地位。其实,线描也是最原

始最基本最朴素的绘画表现手法。古今中外的绘画都有无数的实例可以说明这一点。无论是中国的或外国的,东方的或西方的人类祖先,他们在摩崖石刻中留下的绘画,“线条”无疑是造型的主要手段。世界上的儿童绘画,愈是幼稚则愈离不开线条。人的一生,从无到有,发生,发展,变化,成熟,衰老,消亡,从某种意义上说,同人类,同整个世界经历的必然是同样的过程。线条是最便于掌握最便于造型的,同时,线条也是最富于变化的,最捉摸不定的东西。中国人用中国特有的毛笔作画,各个时期,各个不同的画家使用着各个不同的毛笔,大小、粗细、长短、肥瘦……加上各种不同材质的变化,可以想见描画出的线条怎能不千变万化呢。当最初出现的中锋用笔所表现的线描在刻画形象时不能满足不断发展变化的绘画需求的时候,侧锋用笔的产生就是必然的了。随着中国绘画的不断发展,各种用笔的方法越来越多,发展至今,甚至有企图摆脱用笔的倾向,什么中锋、侧锋、逆锋、散锋等等都不在话下了。至于企图摆脱“用笔”这种发展方向的生命力究竟如何,大可不必去考究它。从大量的史料实物和画家的实践看,中国画的“用笔”变化无穷,具有无限的表现力和生命力,它将伴随着中国画的存在而永存。研究中国画“用笔”的优秀传统,它有益于当代,也有益于中国画未来的发展。

魏紫熙并没有停滞不前,他不断地熟练和探索着侧锋用笔的变化和奥秘。当后来他见到傅抱石“散锋用笔”方法的时候,真可谓一拍即合。魏紫熙侧锋用笔大胆挥洒的过程中,其间已经蕴藏“散锋用笔”的因素。用侧锋笔画一条一般的细线或许一时不被人注意,但是用侧锋笔法去画一条很粗很粗的“线”,粗到侧锋笔之所极,

若“线”较长则仍觉着是线,若“线”短则感觉到的可能只是一块墨色的痕迹或是一个“面”。在操作过程中,侧锋笔无论是从上而下,或从下而上,从左到右,或从右到左,不转动,不变换方向则罢,只要连续不断地以“侧锋”转折,顺逆移动,“散锋笔法”的出现将是不可避免的。“散锋笔法”的出现是中国画用笔方法的极大的解放,将中国画用笔方法推向了一个崭新的更高深莫测的阶段。“散锋笔法”的无穷变化笔者不拟在此展开细说。但我们可以看到傅抱石的散锋笔法更侧重于“一任自由”,稍作调整,因此留下的墨笔轨迹的肌理性更加明显一些。不同的笔型,不同的笔毫,不同的蘸墨方式方法,交错使用则可产生各种千变万化的效果。“一任自由”的“开花笔法”为傅抱石所创亦为傅抱石所喜用。其在有法与无法之间,人们只能从类似的肌理感觉中推定其似有似无的严谨法度。但“开花笔”只是散锋笔法中的一种,散锋笔法远不止于此。傅抱石的散锋笔法远不止于此。傅抱石的散锋笔法给魏紫熙极大的启示。他根据自己的实践,根据自己的爱好和审美情趣来确定对傅氏的散锋笔法的取舍。创作时画面的需要,个人风格的连续性,协调性便成为魏紫熙对散锋笔法取舍变化的依据。魏紫熙的散锋用笔同样构成了魏紫熙山水画的一大特征,它与傅氏的散锋笔法同属一个系统,但却是绝然两种形态。傅抱石表现出来的是大气磅礴,苍茫而飘逸;魏紫熙表现出来的同样是大气磅礴,但苍茫而厚重。因为魏紫熙在运用散锋笔法的时候更注重的不是“一任自由”,而是更注意主观的意念,意在笔先,注意主观意识对散锋用笔的控制,肌理效果不是他刻意追求的东西。他用散锋笔法的多变,出线易于苍

毛来为其表现的形象服务。所以他行笔常常并不是“落笔如飞”那么快,而是像打太极拳那样沉稳操作,散散聚聚,犹如人之灵巧之手,五指分开则散,各指收拢则聚。散锋灵动松秀,剑锋沉着厚重,在一次连续的用笔过程中自由转换,有机配合,留下了更富于变化的墨痕。手是世间最灵巧的“工具”,用笔如用手般地灵巧,那真是“看似容易做时难”,不用尽平生千锤百炼的功夫是很难想像的。傅抱石常用细笔剑锋来收拾阔笔散锋挥洒后未尽意的地方,而魏紫熙常把此二者融为一体,一气呵成。画家同行们每每称道魏紫熙传统功力深厚并为此敬服。用他自己的话说则是“刚刚会画”,不过“手艺”而已。“手艺”二字正道出了魏紫熙用笔高超真妙之处。论画者常将“大气磅礴,不拘小节,激情奔放,一吐为快”等等与“落笔如飞,猛刷猛扫”之类联系在一起。魏紫熙的作品同样的“大气磅礴,激情奔放”,但他用笔似乎法度极严,并不猛刷猛扫,缓缓而上,缓缓而下,左右张开,跌、滚、翻、爬、皱、擦、推、拉,节奏感像一篇优美的乐章。他创作的激情是以一种“缓释”的方式慢慢流淌出来的,更令人有一种“蓄势”、“蓄气”、“蓄力”的感觉而更觉气壮山河。运笔颤颤瑟瑟,滞涩慢进,欲进先退,欲发而收,更显出内在的力量,魏画的厚重缘出于此。

中国绘画史论中“笔墨”二字几乎就是中国画的代名词,没有“笔墨”就没有中国画。这是很有道理的。因为中国画之所以区别于世界上任何国家的绘画,区别于任何画种而独立于世界绘画之林,全在于“笔墨”二字。笔即“用笔”,墨即“用墨”。中国画“笔墨”之玄妙,它的严谨,它的变化,它的内涵,它的形式感,它的表现力,它的优美,它的韵律感,它的趣味……它的神

奇乃至神秘,简直无与伦比,是世界上任何绘画不可比拟的。中国画的毛笔是中国所特有,中国画所用之墨则更是中国的“专利”。中国画“用笔”的轨迹由墨固定于纸素;中国画“用墨”的妙处主要通过用笔来体现。所谓笔墨,用笔是第一位的。“用墨”除去墨本身的概念之外,它还包含着“用水”、“用胶”……“墨之载体”等等。“用墨”即用墨之法,“墨法”之讲究是历来中国画家都认同的。这亦是中国画最独到之处。中国画的“墨”决不能与西洋画中的黑颜色等同起来看待,“用墨”则更不是简单地使用黑颜色的意思。“墨分五彩,墨即是色”、“墨不碍色,色不碍墨。”墨是黑色的,又是“全色”的,在中国画中早已远远超出黑颜色的范畴而具有更广泛的内涵。中国历代的画家在“用墨”问题上创造并积累了无比丰富的经验。这都是后学者应该努力继承和发扬的中国画技法优秀传统。魏紫熙在广泛地吸取和继承前人“用墨”技法的基础上,特别强调了“调墨”和“蘸墨”的重要,指出要想有好的“用墨”,墨要用得“活”,除了良好的用笔功夫之外,更需要画家培养自己敏锐的“墨感”。他把“用墨”同画家感觉联系在一起,信手“蘸”来,随心所欲。“墨即是我,我即是墨”,非如此不能用好墨。

“调墨”是用墨过程中的一个环节。“调墨”当然主要是指用水(或加入其它的添加剂,这是特殊情况)将已经用水磨好的墨汁或现成的墨汁加以调和以备使用。其方法与水彩画调色相似,甚至与油画的调色原则相似。这大约是中西绘画的某种“统一性”吧。水彩画调色多数情况下是不同色彩的相互调和,而中国画的调墨则主要是水与墨的调和。水彩画调色和油画调色都比较强调色不宜调得太匀,要生

一些,这一点与中国画的调墨很相似。西画调色时多用平底的器皿,而中国画调墨常以底面有一定倾斜度的器皿如调色盘(有别于西洋画)为宜。因为这样比较有利于调墨时水墨自然流淌形成的由浓至淡的各种不同的“色阶”,便于取用。各位画家在调墨时都各有自己的习惯和手段。例如傅抱石作画喜欢先调出较多的淡墨存于盘中,作为基调,随用随取,或加墨或加水在另一盘中略调即用。傅抱石从不使用宿墨,而黄宾虹则不然,他备有两池不同的墨汁,一池为新磨之墨,一池为脱胶之宿墨,一净洁明润,一污浊邈邈,略事调和,分阶段使用。魏紫熙调墨向来讲究,他很少用现成的墨汁(一得阁之类)调墨作画,要用亦常与新磨之墨汁掺合使用。每次取浓墨汁少许,调水使用,随用随调,不厌其烦。用笔蘸墨时笔上余墨亦常洗净后再蘸取调墨盘中调好的浓淡各具的墨色。西方的油画家指出:丰富的色彩不是看画家的调色板,而是要体现在作品的画面上,所以丰富饱满的色彩常常是在画布上调出来的。这对中国画家来说不无借鉴,但中国画家调墨盘中的墨色调和得是否得当却也是同样很重要的。因为墨是“一色而五色俱”。加之中国画的载体宣纸“落笔无改”,墨色落纸,大局基本已定。即使还有“积墨”、“破墨”等等各种用墨手段,但决不会有像油画那样可以在画布(画面)上调色的自由。

“蘸墨”即蘸取墨色,在西画中并不是很被重视的绘画技法,但在中国画却是要高度重视的技法手段之一。这也是由中国画的特殊性所决定的。“蘸墨”,龚半千称之为“茹墨”(茹淡墨于毫内)。茹者吃也。用毛笔蘸墨之时,笔毫已含水分或水墨色,向已调和之墨一“蘸”,墨即被“吃”

进笔毫之中(毛细现象),在此一瞬之间,墨色变化再次产生。以此笔着纸,将产生怎样的笔墨效果,至少有半数结果已先决定了。此外蘸墨之先笔毫所含水量,或水墨量,或水、墨、色之量的多少是一个重要的因素;蘸墨蘸在笔毫之端还是笔毫之腹部,笔毫之一侧,笔毫之根部,笔毫之全部等等又是一重要因素;以中锋蘸墨还是以侧锋蘸墨,亦或以散锋蘸墨,此又一变化因素也;再则蘸取浓墨还是蘸取淡墨,亦或蘸水还是蘸色等等,都是蘸墨之法所必然会涉及到的问题。由调墨至蘸墨始,“墨感”的问题已经包含其中了。可以说,“墨”是一个画家用墨过程中最重要的问题。

宣纸作画不比其它任何画种,特别是生纸。画家如果“墨感”不佳是决计画不出好画的。因为生纸,特别是生宣纸在受墨之后变化万端。“墨感”就是要求画家落墨在这样的载体上而又能把握墨色变化的全过程,其中很大成分是经验和预测。油画家们通常不必考虑“摆”上画布的颜料当油分挥发之后色彩的浓度、纯度、饱和度、厚度、明亮度等等会发生多大的变化,作画时的色彩感觉和油分挥发后画面上的色彩感觉大体一致。水粉画家则需要有一定的水粉色湿润时与干燥后色彩感略有改变的预测能力和经验;水彩亦然,但都不很显著。然而在中国画这却是一个很严重的问题,其中大有学问,需要高超的“笔墨”技巧。画家良好的“墨感”,除去画家自身的天赋条件之外,主要是通过极大量的实践才能逐步体悟逐步掌握的。实践经验是主要的,丰富的经验才能导致良好的预测,才可能产生预期的效果。中国画的水墨色落在生纸上湿润时与干燥后差别很大。一笔水迹和一抹淡墨,无一有,干后自显,但湿润的时候,几乎是无法辨

别其深浅浓淡的。墨的浓淡变化在作画时很少能辨别得清楚,大都在经验和预测之中。这还只是干湿的差别。一幅中国画,即使绘制“完毕”,墨色都已干燥,仍不能完全看清楚最后的效果,经过托裱画面常常呈现出来的又是另一番景象,乃至于出乎所料。可见画家在“用墨”时的这种“经验和预测”要到何种程度,“墨感”就是要建立在这样的基础之上。至于“用墨”的种种具体的技巧,是先淡后浓还是先浓后淡,是先干后湿还是先湿后干……那不是我们几页纸可以说清楚的,甚至于有些奥妙是根本说不清楚的,是只可意会,不可言传的东西。中国画教学中千百年来的师徒制度的产生和形成可能与此不无关系。

半个多世纪以来,魏紫熙的名字在中国画界是并不陌生的。他特别擅作大幅巨制,从中央到地方,从国内最高的美术殿堂到海外最气派的大楼大厦,愈是重要的场所愈是可能见到他的笔迹。他的画雅俗共赏,为海内外各界人士所喜爱,能接受。“美术、美术,她首先必须是美的,给人以美的享受”,这是魏紫熙的心愿,他如愿以偿。魏紫熙的作品有强大的生命力,就像冬季里的腊梅花,看似并不艳丽却铁骨金心,愈寒愈香,清香久远,耐人寻味,使人振奋。近十多年来,他的独特风格和画法也越来越引起美术界专家学者们的关注,重视和深入研究。当我们认真研究魏紫熙山水画技法的时候,使人们感悟到的不只是山水画技巧,还有这些画法和技巧折射出的学养,艺术观念,强烈的时代感和丰富的内涵。

读画识人,魏紫熙的画会告诉你他生命的价值和他的作品在美术史上不可磨灭的意义。

1997年8月 徐善 于南京

一、魏紫熙常用的绘画材料及工具

自绘画产生、发展、变化至今其载体、材料和工具总是随着绘画的发展变化,随着时代的前进不断地发展着,变化着,前进着的。中国画上千年的发展,一变再变,特别是近来变化更烈,真可谓日新月异,这是历史发展的必然,是十分可喜的。但是人们会注意到“笔”、“墨”这一中国画的象征,本质上至今未变,显示出无比强大的生命力。我们无暇与那些企图取消或绕过“笔墨”而言中国画,特别是现代中国画发展的“探索者”讨论他们探索的意义。因为几乎是中国画代名词的“笔墨”这一评判中国画优劣的标准逾千年至今而仍然有效。“笔墨”作为名词本身的意义即“笔”和“墨”至今仍然是中国画的主要工具和材料。中国画家的“文房四宝”笔和墨就占去了半壁江山。

就笔、墨、纸、砚而言,各位画家都有各自的需求和嗜好,而这种需求和嗜好都是同画家作画时所采用的技法手段相联系的。魏紫熙早年几乎用过所有他能得到的纸,只要他觉得能画画,他都会去试一试。以后很多年亦是如此,各种纸张只要他能得到,他都试着在上面作画。这一习惯曾耗去了他大量的精力,但亦使其获得了宝贵的丰富的经验。有些纸张经反复试笔,极其所有之特性被证明是不适合画中国画的,他会扬弃。这主要是那些“留不住笔”,“站不住墨”或墨色的反应差(诸如墨色灰暗,不见笔,墨色层次差等等),不耐积墨,不耐揉擦之类的纸张。生纸类、熟纸

类、半生熟纸类并不是纸张优劣的标准。厚纸不一定好,薄纸不一定差,纸张的厚薄也并非优劣之标准。甚至于各种纸张之优劣对各位画家的习惯和喜好来说都会有不同的标准。有许多种纸,特别是手工纸,生产时并非为作画所用,尺寸规格也完全不是什么“四尺”、“六尺”、“八尺”、“丈二”之类宣纸通常的规格,但非常适宜作画,笔墨反应效果极佳,有的薄如蝉翼,甚至漏墨漏水,作画时非常不易操作,但魏紫熙凭其极佳的“墨感”,娴熟的笔法,却能画出极佳的作品,这类纸上的作品,未装裱之前很难令人相信托裱之后会是一张使人为之一震的上乘佳作。有些纸张性能独特,只适合作某些特定的作品,使用时也只能用特定的笔法、墨法去行事,效果亦佳。这真是“因材施教”,魏紫熙亦不会放过这样的机会。魏紫熙作画,他是从来不易放弃一张作品或习作的。总是一层一层地画下去,用各种手段画下去,直至成功,或者起死回生,或者彻底失败,然后重新来过。以上所提到的各种不同规格的纸张名目种类繁多,多属皮、麻质地类纸,有些甚至是些质地不清的“土纸”。宣纸始终是魏紫熙作画的主要用纸。他特别喜用安徽泾县生产的宣纸。魏紫熙中年时代曾创作过一些“年画”和人景并茂的人物画,那时为了画面的需要他用过熟宣纸,诸如“冰雪”、“云母”、“蝉翼”之类。山水画多半都是画在生纸上。泾县的特级净皮单宣是他最喜欢用的纸,尤其是纸质皮

料较多,云头较好,耐磨擦的。他不喜欢质地光洁柔滑均匀的纸,也几乎不用夹宣作画。生纸中的“云头”,常反应出纸张本身质地的松紧,云头厚的地方质地紧,云头薄的地方质地松。云头好的宣纸很适于作画,行笔于上有“毛而涩”的感觉,墨色反应也较好,能充分体现出中国宣纸所独有的特性。除了“净皮”外,“棉料”类的宣纸也不免会用到。此外,“皮纸”也是魏紫熙很长一段时期里常使用的纸张。特别是“温州皮纸”,甚至日本产的皮纸。六七十年代的许多写生画都是用皮纸画的。皮纸也很适合于泼墨、泼彩的画法。宜大宜小,笔触不显,细腻迷蒙,层次丰富,墨色韵味独特。皮纸和宣纸一样,传统手工制作的比较好用,颇受画家欢迎,近年大量机器制造生产的反倒不太好使,常为画家所不取。

在型号复杂种类繁多的各类毛笔中,魏紫熙比较喜用兼毫类毛笔或硬度适中的硬毫类毛笔,如北尾狼毫、狼斗、加健山水、豹狼毫之类。“白云”类笔亦曾是其常用之笔。羊毫类软毫笔主要用来染色。硬度较强的如紫毫、石獾、鼠须、狼鬃之类毛笔,魏紫熙很少使用。兼毫类和狼毫类毛笔软硬适中,蓄水性亦适中,很适合魏紫熙的画法。羊毫类毛笔质软而细,笔毫蓄水性较强,故宜于用作着色之笔。笔毫太硬势必蓄水性较差,且易散不易聚,毫锋不现,出笔而不易见笔,笔锋一散则更不见笔,故常为魏紫熙所不取。对毛笔形状的选择上魏紫熙习惯于斗笔型或对笔、联笔型的毛笔。即笔毫无须很长,大约毫毛长度与笔根直径之比约在3:1或4:1左右。无论大笔小笔,软毫硬毫的“长锋笔”从不见魏紫熙使用,就是锋毫略长的“叶筋笔”、“衣纹笔”之类也只是其一度画人

物画时用上,以后便从不问津。魏紫熙喜欢用较大一些的笔,有时即便是画一张不太大的画,他也是用平时常用的较大的笔,并不因为画幅小而特别换支小毛笔。

笔锋有较好的弹性,有一定的蓄水能力,易散易聚,散则如掌分开,聚似宝剑入鞘,这是魏紫熙选笔的原则。

墨是中国的特产,为中国所独有。中国人造墨大约至少有两千多年的历史。墨与中国画之间的关系从某种程度上看几乎可以说没有墨的发明和产生就没有实质意义上的中国画。液体的墨——墨汁的大量使用最多是近百年的事。墨是用松枝、桐油之类燃烧的烟尘掺水调胶并配以各种辅料制成。因其是“烟尘”聚合的,所以质地可以极其细腻,溶于水中,随水渗化。近来墨和墨汁的大量生产,传统制烟取烟等各道复杂的工艺被改进了,制出的墨和墨汁在性能和质量上与传统方法制出的墨锭有所差别。优点是产量大,墨汁使用时的方便,但随之而来的是质量上的不足。魏紫熙是现时为数不多的坚持使用墨锭磨墨作画的少数画家之一。即便使用墨汁他也是同磨墨结合使用。墨汁胶重,性能不稳定,在生纸上渗化易平,有的甚至干燥后遇水还会继续“跑墨”,磨墨则无此弊病,且易见笔,留得住笔触。二者掺和使用效果较好,有时比单用墨或墨汁效果好。事物的本质就是如此,在一定的场合,原本认为是优点的说不定反是缺点,原本是缺点的说不定倒是优点。优点、缺点的合理性统一,可能便是更高的层次,事物向前发展了,新的认识可能又从此产生。魏紫熙并非厚古薄今者,他讲求传统,同时也讲求发展和创新。他的许多观念和认识往往都是从调查研究,实事求是中来。古旧之墨魏紫熙并不一定喜用,因为墨旧

年久,往往皴裂脱胶,实可观不可用矣。

磨墨之砚当以质细而又“发墨”,蓄之水墨不易干燥者为上。并非非端硯、歙硯不用。

中国画的颜料实际与墨的意义类似,“色即是墨”也。魏紫熙钟爱传统的中国画颜料自有其道理。中国画颜料里的许多颜色是任何其它颜色所不能替代的。当今中国画广为传播,颜色的制作也五花八门,良莠不齐。许多名为“中国画颜料”实质与真正的中国画颜料不能相比。中国画颜料里“花青”的色相是很难找到一个能与之相同的替代品的,色彩的质地也不易相似。赭石,特别是黄赭石,也是如此。而且这些颜色与墨似乎有着天然的协调性。笔管黄之细嫩明润,最细腻的水彩色都无法比拟。至于石青、石绿,又分头青、头绿,二青、二绿,三青、三绿等等其色相和性能也是没有替代品可言的,镜面朱砂,朱礞等矿物质颜料亦然。中国画颜料,无论水质的植物类颜料或矿物质的石色类颜料,都是“粉质”的水彩、水粉色所不能替代的。中国画颜料近年来有很大的发展,特别是为适应和发展重彩中国画的需要,有关部门研制了许多新的品种,这是十分可喜的,但决不会因此而减弱了传统中国画颜料夺目的光彩。传统中国画颜料的不可替代性是中国画独特性的支柱之一。对传统中国画颜料,魏紫熙多少年来一直对其有所偏爱就像常在大风大浪中搏击游泳的人偏爱江河湖海一样。用笔蘸冷水舔着笔管黄,调以花青,变成了汁绿;用温水浸泡赭石膏,胶水备用;在钵钵里研磨石青、石绿、漂净兑胶……是比现成的锡管颜料挤出来就用费事费功得多,但魏紫熙乐此

不疲。

除了“文房四宝”之外,魏紫熙画室中赫然醒目的是那张几乎一面墙壁一样大小竖立着的大画板。上面裱背着一层白纸(曾经亦常裱背着一层废报纸),墨迹斑斑,很显然,魏紫熙常在上作大画用。魏紫熙擅长作大画,而作大画时习惯站着面壁而行。傅抱石作巨幅国画“江山如此多娇”也是站着面壁操作的。有的画家如潘天寿作巨幅大画的时候,常喜欢铺在地板上,脱去鞋子,猫着腰进行。这种方法魏紫熙也视情况需要而使用,例如山水画过程中须大面积渲染时,当然,这时宣纸下面还得垫上毛毡或白纸。

魏紫熙画室中还有许多各种各样的绘画工具和材料,但并不常用。各类绘画工具和材料他都会进行尝试,去了解它们的性能,它们的用途,用法和效果。他重视材料和工具,但从从不迷信材料和工具。不管这些材料和工具是旧的,是传统的或是新的,现代的,西洋的,进口的。“特技”这一中国画发展过程中的“传统”诸如吹云弹雪、指墨挥洒等等,现时随着生产力的发展和外来文化艺术的影响,似有“蓬勃发展”之势,但魏紫熙对“特技”并不看重,他觉得可以尝试,有益者偶尔为之,中国画还是要“画”,要“写”,中国画还是要强调“笔墨”。

半个多世纪的中国画研究和创作的生涯中,魏紫熙就是这样来认识中国画的材料和工具的。材料和工具是为绘画创作服务的,是为画家所用,为画家所支配的,画家自身是第一位的。他可以使用材料和工具,他也可以根据绘画和创作的需要生产、创造、发明,发现新的材料和工具。

二、魏紫熙山水画笔法

“我个人是画山水画的，几十年来的经验觉得，学习山水画首先要画山石，从山石入手。为什么呢？因为先画山石可以锻炼你用笔、用墨、用水，特别是笔的使转、纵横、顺、逆、皴、擦，墨的浓、淡、干、湿等等。这在过去的技法书上包括《芥子园画谱》、《柴丈人画说》这些书里面都是从树入手。从树入手容易影响初学者的“大胆落墨，细心收拾”。大胆落墨是一个整体，细心收拾只是个局部，整体架子搭好了，局部才好办。此外，从山石入手学习山水画有利于培养初学者出手的‘大家子气概。’”

这是一段根据魏紫熙先生讲话录音整理的文字。看似魏紫熙对传统山水画学习方法的创造性见解，却更是魏紫熙奔放洒脱而又十分严谨沉稳笔法由来的注脚。

魏紫熙山水画笔法的最大特点是什么呢？亲眼目睹魏紫熙作画的人会发现其

用笔时往往从剑锋（中锋）开始，转而变成侧锋，继之又变成散锋；或者从散锋开始，转而变成侧锋，再转变为剑锋的一次自然衔接的连续性的动作。即“一笔”完成的一次用笔过程。这一笔中几乎包容了传统的各种主要的笔法。传统中国画的用笔普遍认为主要有三种，即中锋、侧锋和逆锋。散锋笔法在古人的用笔方法中早见端倪，至傅抱石将其发挥到极至。魏紫熙深切领悟各种用笔方法，融古通今，在自己长期的实践中创造出可以自由表达他自己的激情和心绪的，集各种笔法于一笔之中的魏紫熙“一笔连贯之法”。魏紫熙的这种用笔方法将纷繁多变的各种笔法严格地归于画家的主观意识之中，不苛求随机生发却注重“意在笔先”。魏画中的洒脱与厚重正是通过这“一笔连贯之法”走到一起来的。

把握“一笔连贯之法”并非易事。笔法通墨法，墨法由笔法而出，“勾”、“皴”、