

名家画艺撷秀 ZHEJIANG

PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



名家风景写生探秘

陆籽叙 著



名家画艺撷秀 ZHEJIANG

PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

序

对景写生，一般说来不是作画的最终目的，但却是我们贴近自然、认识生活，以至生发具体表现技巧的重要途径，甚而随着写生升华至创作。对此，唐代的张璪早已提出了「外师造化，中得心源」的主张，这对于中国山水画艺术的发展，一直起着极其重要的推进作用。特别是两宋绘画的辉煌，除了画家们重视笔墨锤炼外，对生活的高度重视就是一个重要因素。如范宽卜居终南太华面对真山真水而感慨「与其师古人，不若师诸造化」，启发了郭熙在《林泉高致》中对大自然的变化作了更深刻的表述。即使在崇尚以笔墨抒情的元代，还是没有过分淡化生活对自己的陶冶，其中黄公望「袖携纸笔，凡遇景物，辄即模记」的情形即是生动的一例。就是复古主义倾向较重的董其昌，在倡导「读万卷书」的同时也提倡「行万里路」。由此可见，直至现代，凡能在山水画创作上站住脚的名家，无一不是注重对景写生的。

在我与陆籽叙十餘年的交往中，他给我的印象是勤学苦练，注重全面修养，强调学习传统与对景写生相结合，诗书画印的综合冶炼与其他知识的积累。正因为如此，他经常表现出与一般人不一样的思辨与想象，因而常常引发一些新颖的思考，并随时加以笔录。这对于新一代学子来说，是很难得的。

一九九三年，他考入了我任导师的中国美术学院山水画青年教师研修班，在完成了几幅大的创作之后（其中一幅大山水画入选《全国第八届美展》），又带着他的一些新思考，全身心地投向大自然，进一步与造化作感情交流。教学工作之余，他日出而作，日落而归，平均每日跋涉几十华里四出写生，日洒雨淋，持续不懈。他一边写生，一边印证中外名家的画论、技法，每有心得及时笔录。寒暑易节，终于学有所得，引起同道的注目和专家的认可（当然，其写生作品的艺术水平究竟如何，尚请读者去评析）。

现在，他在辛勤实践的基础上，将其学习中外名家风景写生和外师造化方面的经验及感受整理成《名家风景写生探秘》一书，提供给有志于风景画写生或山水画创作的年轻同道。这既是作为深入生活的一种倡导，也是作为广大企学者学习风景写生、认识生活与创作关系的一种辅导或借鉴。我相信这种来自直接实践感受的真知灼见，对启发学画者的写生和创作是会有裨益的。

孔仲起 一九九六年六月

目 录

序	孔仲起
---------	-----

引言	1
----------	---

一 表现技法与写生的方式、方法	3
-----------------------	---

(一) 线条的表现功能	3
-------------------	---

(二) 笔墨技法的意蕴	10
-------------------	----

(三) 写生技法与相应步骤	16
---------------------	----

(四) 「留白」的审美含意	27
---------------------	----

(五) 选景、悟景和对景立意	34
----------------------	----

(六) 观察和表现中的心态把握	40
-----------------------	----

(七) 慢写、速写、默写	42
--------------------	----

二 画面构成与意境外传	59
-------------------	----

(一) 画面形制与构图造境	59
---------------------	----

(二) 构图形式	60
----------------	----

(三) 构图中的取舍	78
------------------	----

(四) 色阶节奏作用下的空间关系	89
------------------------	----

(五) 疏密分布中的主体视觉	93
----------------------	----

(六) 意境的营造与外传	100
--------------------	-----

(七) 写生中的题款	101
三 写生与创作	114

(一) 对新技法创造的引发作用	115
(二) 境悟下的能动创造	116
(三) 于联想和想象中升华画境寓意	117
(四) 素材搜集中的寄情超越	117
(五) 写生、创作与生活感受的关系	117

编后记	117
-----------	-----

张璪

外师造化，中得心源。

范宽

前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于物者，未若师诸心。

引言

在我们即将跨入二十一世纪大门的时候，回顾人类文明艰难而光辉的漫长历程，谁能不由衷地感念各时代的艺术巨匠和人民群众为我们留下的充满智慧的伟大创造。

当我们在前人开垦的土地上辛勤耕耘、艰难守业的时候，是否思索过：我们留给后人的将是什么？是否有责任像前人那样，不仅仅是守业，而是以艰苦卓绝的拓荒，留给后人以新的发展基业。

就发端于公元四五世纪的中国山水画和盛于公元十九世纪的西方风景画而论，它们怀着各自的哲学观念和美学理想，在不断发展的演绎进程中完善和充实着自己。几乎每一时代的画家都为后人留下了再创造的基业，即所谓的艺术传统。

艺术上的传统含意往往包含着两层意思：一是对前人所创业绩的继承，二是对既传业绩的革新，以其创新的形态留给后人以再发展的基业——新的传统。这既是继承与创新之间的对立统一规律，也是事物否定之否定的积极扬弃。顺应着这种行进轨迹，中国山水画和西方风景画得以长足发展，绵亘至今。由此印证了《周易》中「变则通，通则久」的古老哲言。

基于此种哲学含意，本书着眼于中国山水画和西方风景画在感悟自然、表现生活意境、汲取创作素材以及激发表现情感诸多共通的基点上，就对

景写生的方式方法，作简约的纵向比较的同时，集中在写生过程中作横向比较，以期获得表现程序上的互补和美学问题上的共识与觉悟。以此丰富和拓展传统中国画写生的路子，缩小传统技法程式与现代生活景观间的表现距离，从而使我们的风景写生登上一个时代新台阶。

为此，本书以较多的篇幅对不同形式的中外风景写生范例作了类举、比较与分析。从中不难理解，受制于不同民族的不同审美心理，其观察方法和表现手法自然不尽相同。就总体而言，西画注重自然光影作用下的体面描绘，而中国画则习惯于对景物结构作个性化理解下的线条刻画。因此，仅就面与线表现手法上的差异而言，二者似乎很难作类举分析。然而，当我们着眼于双方所共求的美学意念——注重画面的意境表述——这一点而论，则又不难发现：双方在强调技法语言的和谐构成中，在具体刻画与整体色阶节奏处理的关系上，在画面构成形式与画境内涵外传的相互作用中，存在着一系列互通共遵的美学理念和艺术表现规律。

对景写生作为活用传统技法程式、创造表现新技法的重要途径，本书着重类举了傅抱石、李可染的对景写生。剖析了他们对境深内涵的独到认识和与大自然交流后的情感冲动，以及在即景、即情、即兴中引发种种表现「心法」的成功范例。充分体现了他们「笔墨当随时代」的美学精神。

在现代文明意识日益强化的今天，人们渴望在自己的精神世界中保留一块不受干扰的世外桃源。因此，画家的对景写生和对景创作所呈现的超越现实的理想化意境，往往成了人们的某种精神寄托。

为此，本书还就写生与创作的关系类举了不少范例图说，以阐明写生的最终目的是为了创作，写生是创作过程中的前期积累和意境的完美营造等问题。

综上所述，无论是中国的山水画，还是西方的风景画，所能给予人们的，无非是能在精神上得到美的慰藉。刘宋时期的宗炳所谓：「山水以形媚道，而仁者乐」，「披图幽对，坐究四荒。……余复何为哉？畅神而已。」即是对此类美学作用的生动阐述。

一 表现技法与写生的方式、方法

各种表现技法在具体写生方式、方法中的恰当运用,是对景写生获得成功的基本条件。因此,弄清基本笔墨技法及其综合作用下的审美含义,择取适当的写生方式、方法,就成了写生学习的一个首要方面。

(一) 线条的表现功能

线条是中国画写生中最基本的表现手段,同时也是画家抒情、寓意的媒介。它作为一种造型语言,具有刻画外形特征、揭示内在结构理趣的功能。反过来说,线条作为一种情感表述的视觉形式,线条的形态、走向及其结构形式则往往带有画家某种情绪流变的行迹。石涛就曾敏感地指出:「纵横吞吐,山川之节奏也。」因此,笔墨线条的表现形式及其丰富的审美意蕴已成了中国画显示其东方美学精神的本质特征(见图一武宗元《朝元仙仗图》、图二黄公望《富春山居图》、图三王蒙《具区林屋图》、图四黄宾虹《山水画稿》及图说)。

而就传统意义而论,中国画线条则是由中国书法的笔法演绎而成,带有强烈的书法意味,因此其行笔作风强调深刻内悟下的「意在笔先」、「胸有成竹」和「一气呵成」,以其果敢肯定的行笔和引带成趣的笔势,表现为主体对客体积极主动的创造性表现和自然生动的抒情表意,而不是行止无定、且画且疑的被动摹拟(见图一武宗元《朝元仙仗

图》、图四黄宾虹《山水画稿》、图六张旭《草书》及图说)。

诚然,随着中国画技法的不断演绎和发展,其线条的笔法、墨法较之书法更为丰富多变,而难以定格。若将其丰富的笔法导之以情、法之以理,图形绘景,则更能使作品富有动人的神采(见图二黄公望《富春山居图》、图五齐白石《蛙声十里出山泉》、图七吴昌硕《岁朝清供》及图说)。

线条的表形、抒情功能,不仅仅体现在中国画的表现之中,同时也不同程度地反映在以线条为主的西画写生中(如图八塞布仁斯基《彼得堡街道一隅》)。虽然西洋写生工具远不如中国毛笔那样富有使转和提按的表现功能,但也或多或少地在表形达意的同时,于线条本身的形式变化中流露出某种情绪起伏的意会迹象。这既是中西绘画表现形式中的共同点,也是西方现代绘画语言能独立抽象的原因之一(见图九、一〇罗丹《浴》、《女裸体》,图一一凡高《普鲁旺斯的果园》,图一二柯罗《秋景》,图一三米罗《与厄运抗争的女人》、《黑夜中的两妇人》、《农家室内装饰》)。

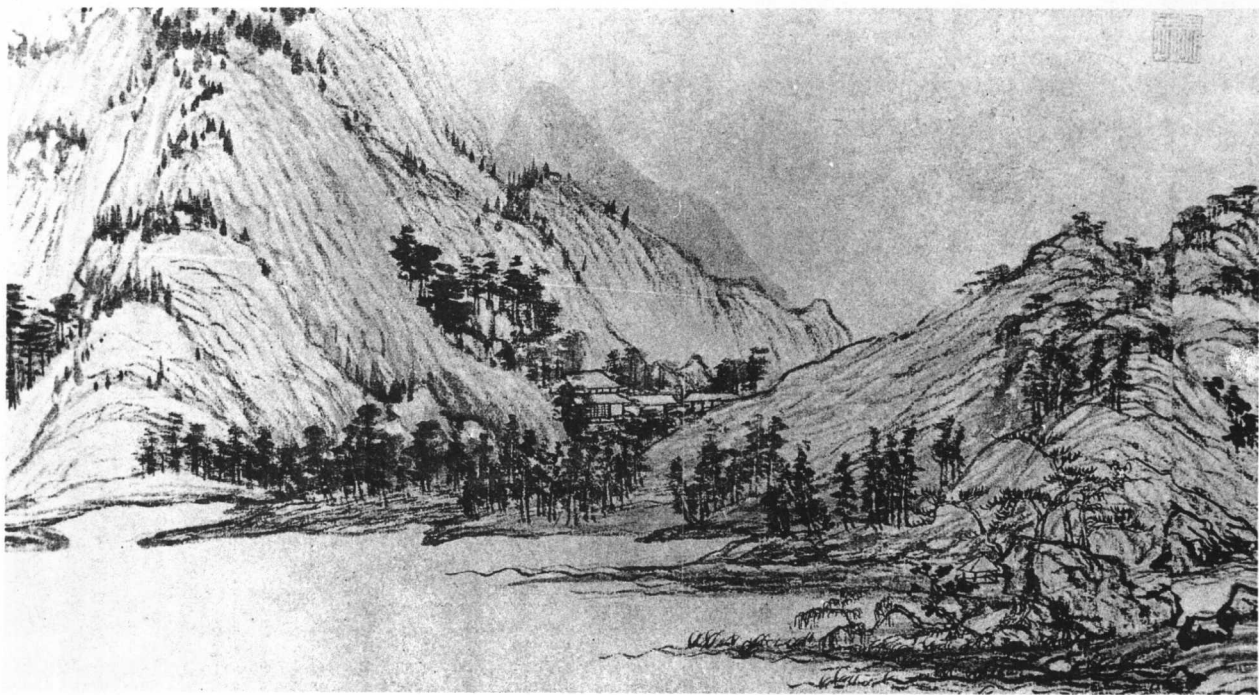


一、〔宋〕武宗元《朝元仙仗图》（局部）
仅仅就其线条用笔而论，亦不失为是极富教学意义的中国画线描神品。其勾勒衣褶的线条笔势畅达、笔意舒展，为画中神仙增添了几多飘然云行、温文尔雅的风情。加之线条组合的疏密处理，有效地强化了人物的单个动态特征及其群体组合中的空间关系。

二、〔元〕黄公望《富春山居图》（局部）

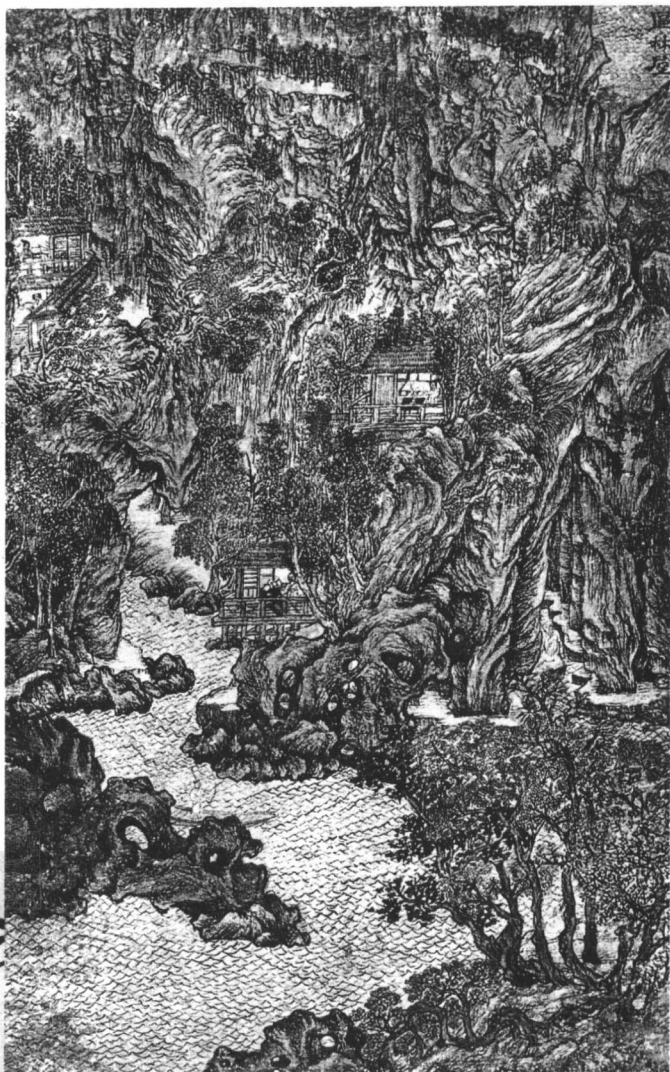
该图着意描绘了富春江一带的初秋景色，峰峦与坡石起伏互变，丛树与云霄互衬生姿。亭台、小桥和渔舟点缀于翠微杳霭之间，颇得“清真秀拔，繁简得中”的美学意趣。

在其“云山苍苍，江水泱泱”的氛围中，仿佛可见画家数年“袖携纸笔，凡遇景物，辄即模记”的情形。这既是自“外师造化”而臻“中得心源”的结果，也是在具体胜境感奋下的笔墨升华。故其笔墨潇洒而意致悠远，不愧为画中《兰亭》。



三、〔元〕王蒙《具区林屋图》

此画以其茂密苍润、虚实相生的勾勒、皴擦，因势利导地切入石脉、山体的形体结构，具有丰富深刻的表现力。



四、〔现代〕黄宾虹《山水画稿》

画稿线条笔法老辣深沉，在看似随意的行笔中，丝丝入扣地切入山体结构以及造境布局的具体层次之中。

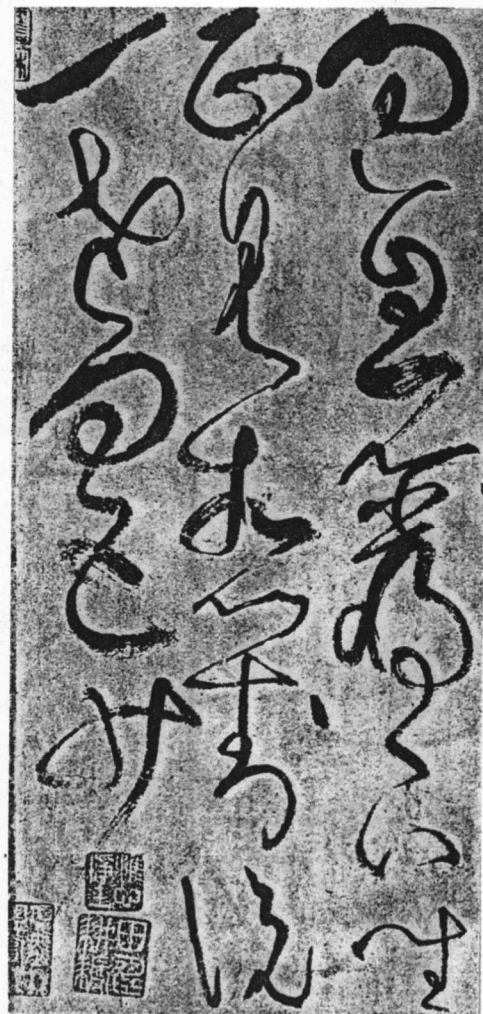


五、〔现代〕齐白石《蛙声十里出山泉》（局部）

此画水纹笔法畅如行云流水，却又有跌宕起伏之情。

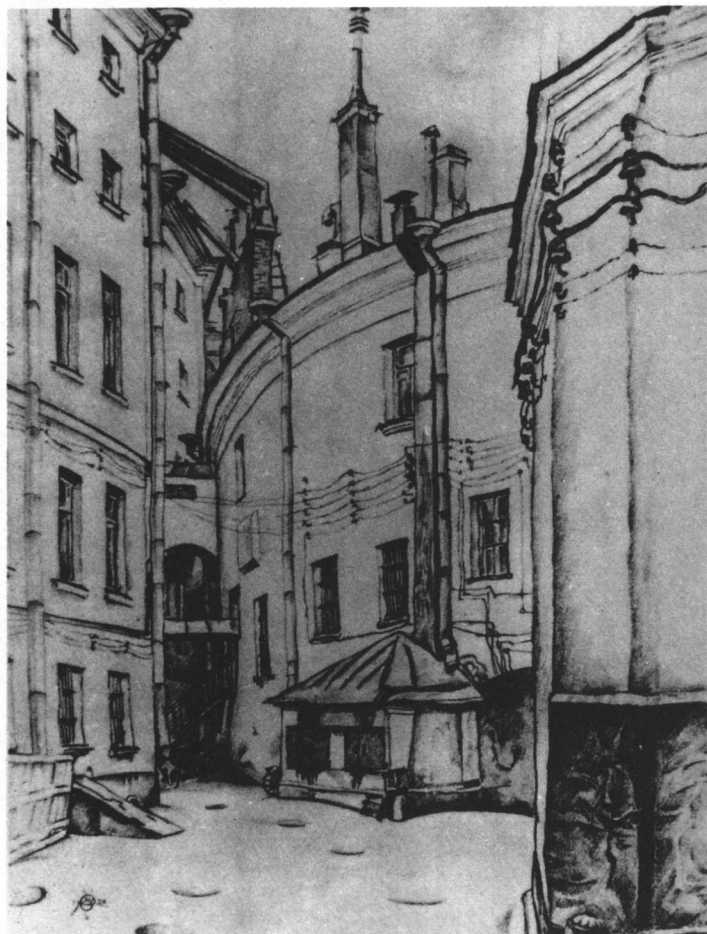
六、〔唐〕张旭《草书》（局部）

其书笔势具有“折钗股”的道劲和“屋漏痕”的生涩凝重之意；其线条的动感犹如公孙大娘舞剑，回肠荡气，极尽风流。



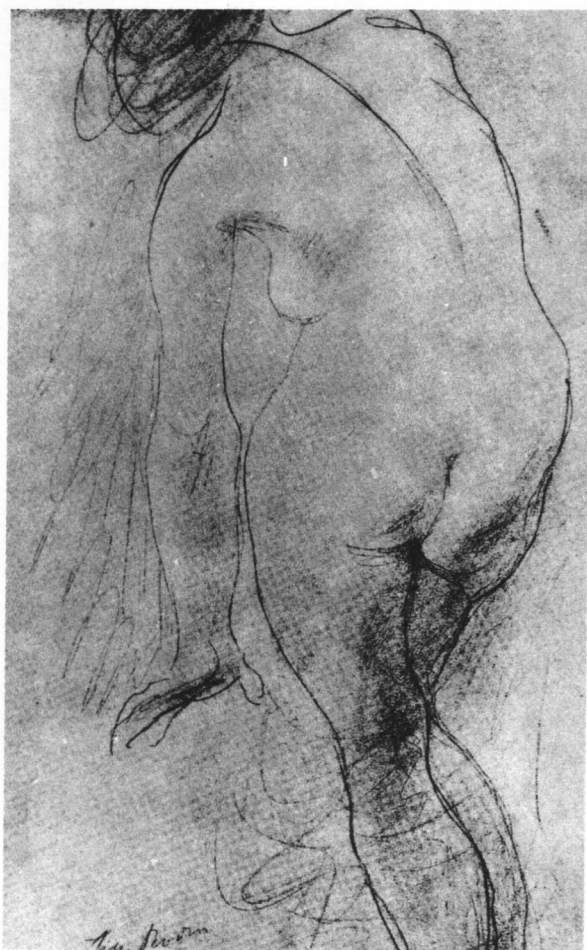
七、〔近代〕吴昌硕《岁朝清供》（局部）

以石鼓文笔法入画，笔势老辣生涩、朴茂厚重，与梅干的结构形态极为契合。



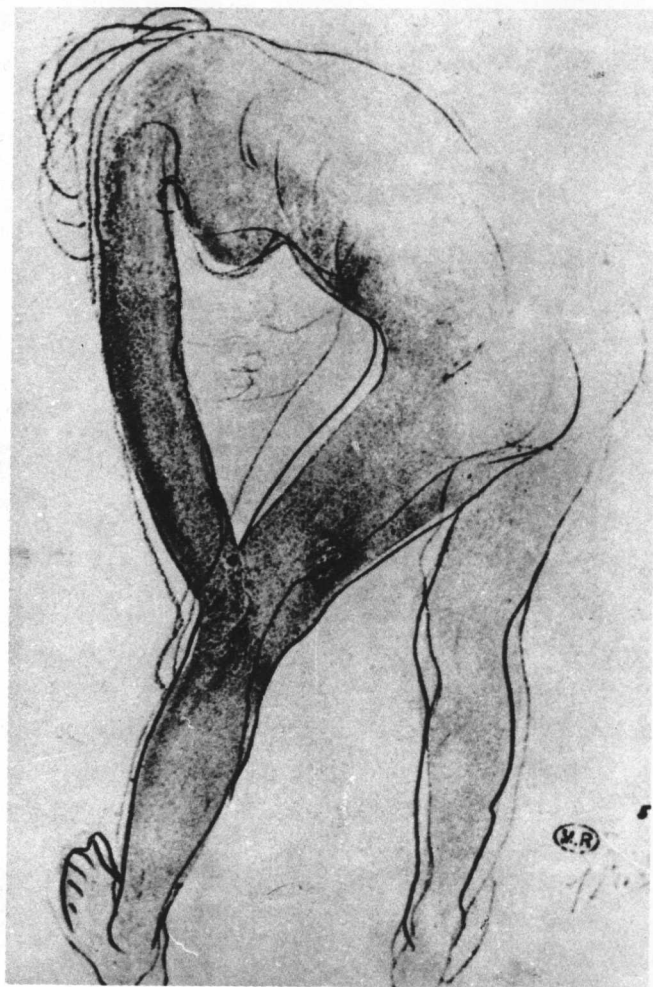
八、〔俄〕索布仁斯基《彼得堡街道一隅》

西画的写实性观察理解方法和审美习惯，其线条往往是由体面转折关系简约而成。因而此画造形线条仍带有较浓的体面意趣。



一〇、〔法〕罗丹《女裸体》

该人体速写中的线条，不仅具有言简意赅的深刻表形功能，而且富有即兴所致的抒情意味。在其随形体结构虚实流变的线条笔势中，充满着热爱生命之美的蓬勃激情。



九、〔法〕罗丹《浴》

罗丹以其虚实相辅的线条流变，准确、生动地把握了生命运动中的形体结构及其情绪变化。



一一、〔荷〕凡高《普鲁旺斯的果园》

此画以缜密浓重的色阶作模糊远景的隐现处置。转而以虚放回旋的弧形线条，作为近景树枝的情绪性刻画。于其不乏寓情表现的线条笔势中，似乎不难体会到作者作画时的激情冲动。

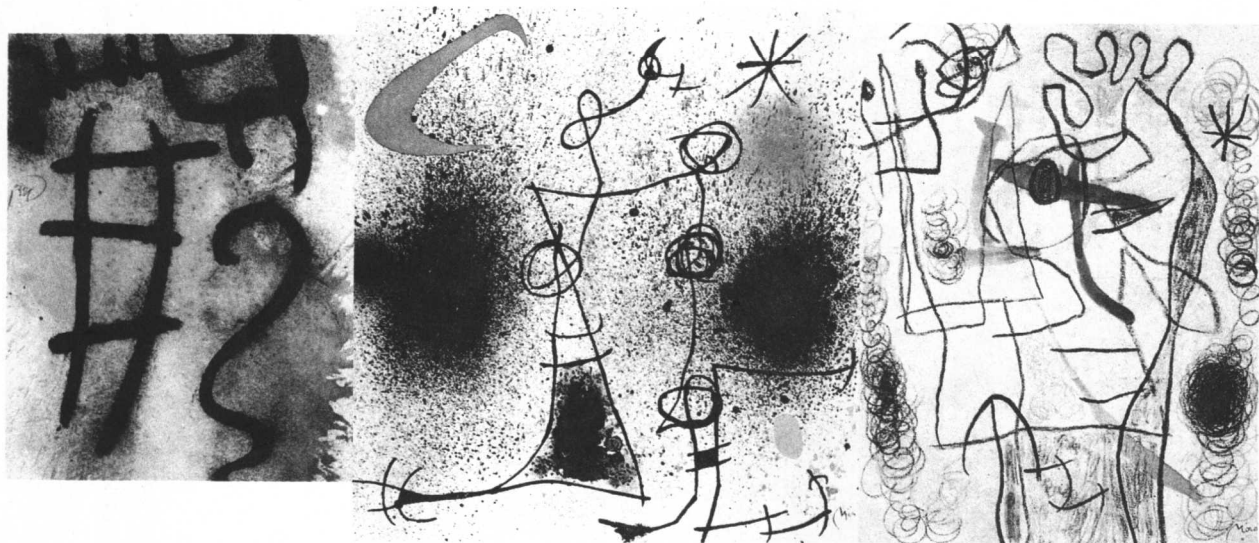
一二、〔法〕柯罗《秋景》

此画充满激情的线条节奏及其势韵走向，为画境构成注入了勃勃生气。其起承转合“S”形曲曲导向的构图，形成了纵向深入的空间节奏。



一三、〔西班牙〕米罗《与厄运抗争的女人》、《黑夜中的两妇人》、《农家室内装饰》

在作者潜意识的想象冲动中，以象征性的抽象线条和符号赋予了画中意象以精神生命。



(二) 笔墨技法的意蕴

用毛笔直接对景写生，既可在即景生情的情绪中激发描绘具体景观所需的技法，又可以借助笔墨的直接写景，缩短写生与创作之间在技法运用上的距离。因而也必然会遇到诸如具体笔墨技法的运用、综合笔墨形式的相互生发等一系列问题，急待学习、探究和解决。

中国山水画千百年来经各时代画家的继承、发展和因时而异的创造，已形成了一整套严谨有序的笔墨表现程式。这既赋予了中国山水画以浓郁完美的东方美学精神，也为后学者提供了入门的程式规范。

因此，作为山水写生的技法入门，山水画习见的勾勒、皴擦、点虱和渲染诸法的学习和运用，仍显得特别重要。当然作为水墨写生中的勾勒、皴擦、点虱、渲染诸法并不独立出现，而是以其综合生发的结构形式，在相辅相成中共同完成的。

为了实现这一目标，画家们进行了各种探索性尝试，对此，黄宾虹、傅抱石、李可染作出了突出成绩。

因为黄宾虹的笔墨结构形式对风景写生具有典型性，现以类举的方式剖析如下：

一、笔墨形态的互变与笔墨结构的分布形式

不同笔墨形态的互变及其结集的方式，是造成不同笔墨结构形式的前提，同时也是营造各种意境的重要手段，而其变化的依据则是由山峦、丛树自身结构形态和画境所需要的总体势韵而定。因而，其结构的分布形式既可是多种笔墨的互变与结集，也可以是因笔墨形态的单一取向所致的韵律，但其均须统一于画境的整体和谐之中（如图一四①——⑫黄宾虹《山水画稿》笔墨结构分析）。

二、笔墨复叠中的空灵层次与笔墨色阶中的整体虚实

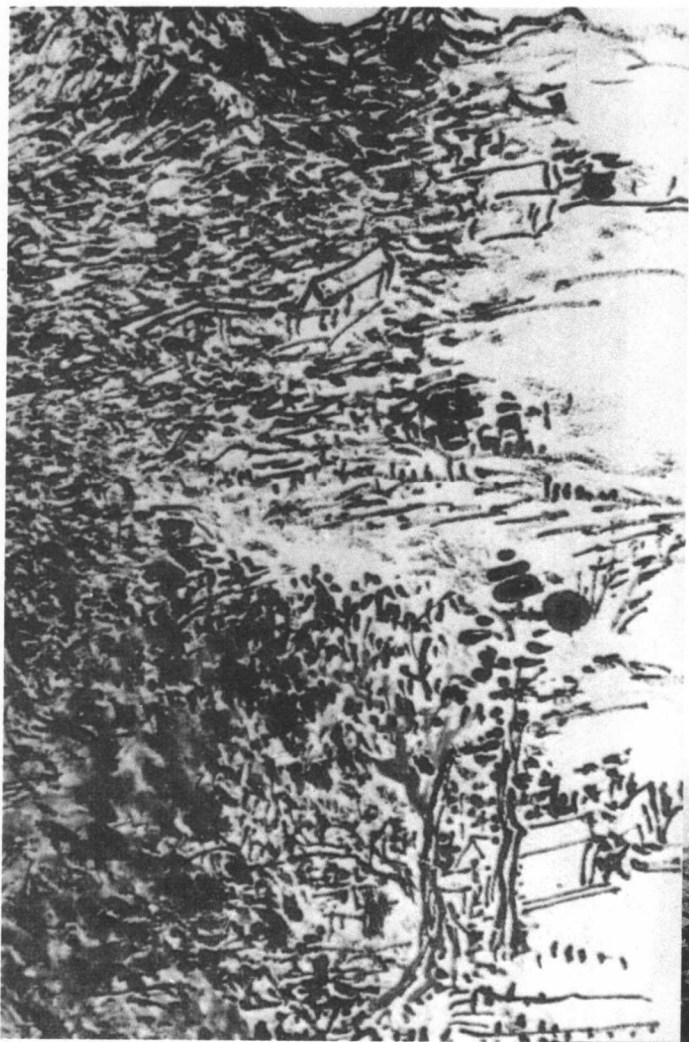
单纯的笔墨空灵感主要取决于笔法、笔势及其组合形式，而繁复的笔墨如何达到空灵，则主要取决于每一次笔墨复叠中的互错与契合。倘若以相近色阶的结构笔墨多重积叠，那么保持其每一次积墨的色阶距

离则是至关重要的，否则笔墨积叠将会是混杂一气，毫无墨色层次和笔墨结构可言。凡此种种，无论是侧重于何种复叠笔墨的空灵方式，都须受制于画境整体虚实处理的需要，有目的地去追求、把握其每一次积墨的结构形式及其色阶间距（如图一四①——⑫黄宾虹《山水画稿》笔墨结构分析）。

三、干湿相济的笔墨含意

干湿相济的笔墨处置，是实现黄宾虹“干裂秋风，润含春雨”美学理想的重要手段，也是黄氏水墨山水画中的专擅之处——即积墨法的独特运用。如果在积墨的过程中无法体现山峦的空灵和厚重之感时，必须以干湿相济的笔墨之变作相应补救。当山峦、丛树以逸笔草草杂糅一气而又能表现其具象之美时，也是因为运用了干湿相济的积墨手段。唯其如此，其各自的笔墨含意才更加丰富和确切（如图一四⑧——⑫黄宾虹《山水画稿》笔墨结构分析）。

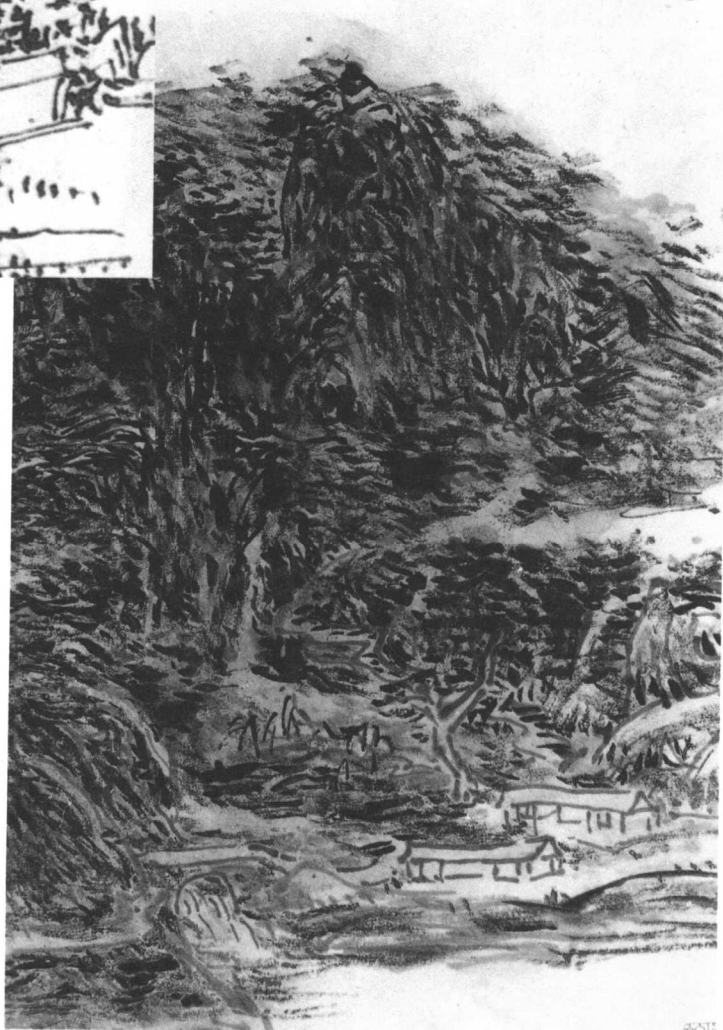
总之，笔墨的结构营造和多重复叠，既要强调互为变异中的笔墨、结构的色阶之变和干湿之变，更应以画境整体构成之需为重，强调艺术语言的整体和谐与统一，以心境情绪为重，力求“一切景语皆情语”的心画境界。



一四、〔现代〕黄宾虹《山水画稿》
笔墨结构分析(局部)

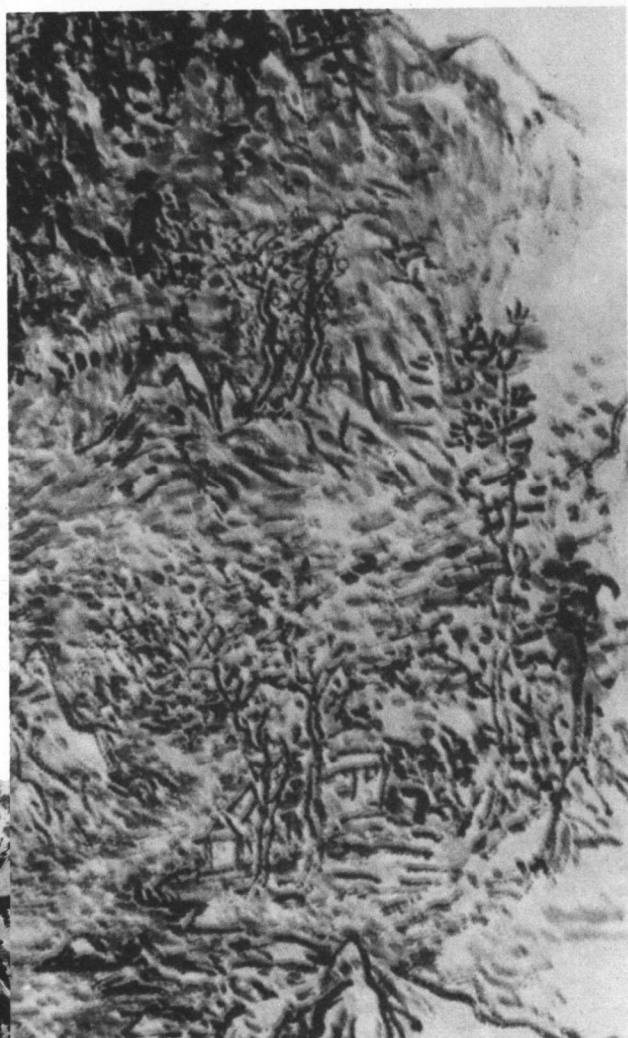
①点皴与披麻皴结合，于横势韵律中辅以斜竖笔势。

②纵横笔势相接的笔墨结构所造成的布阵形式。

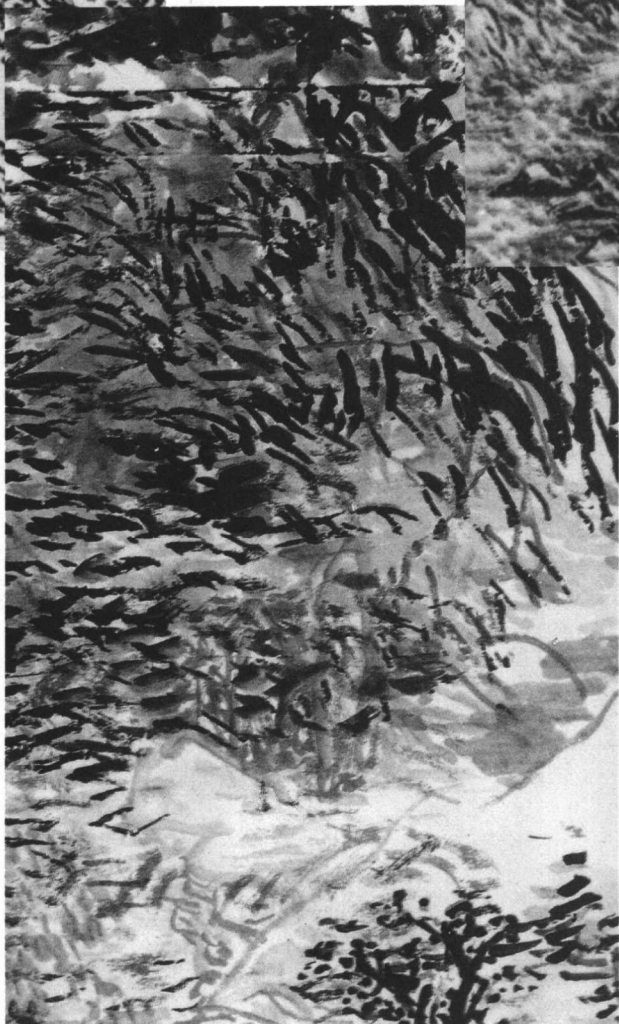




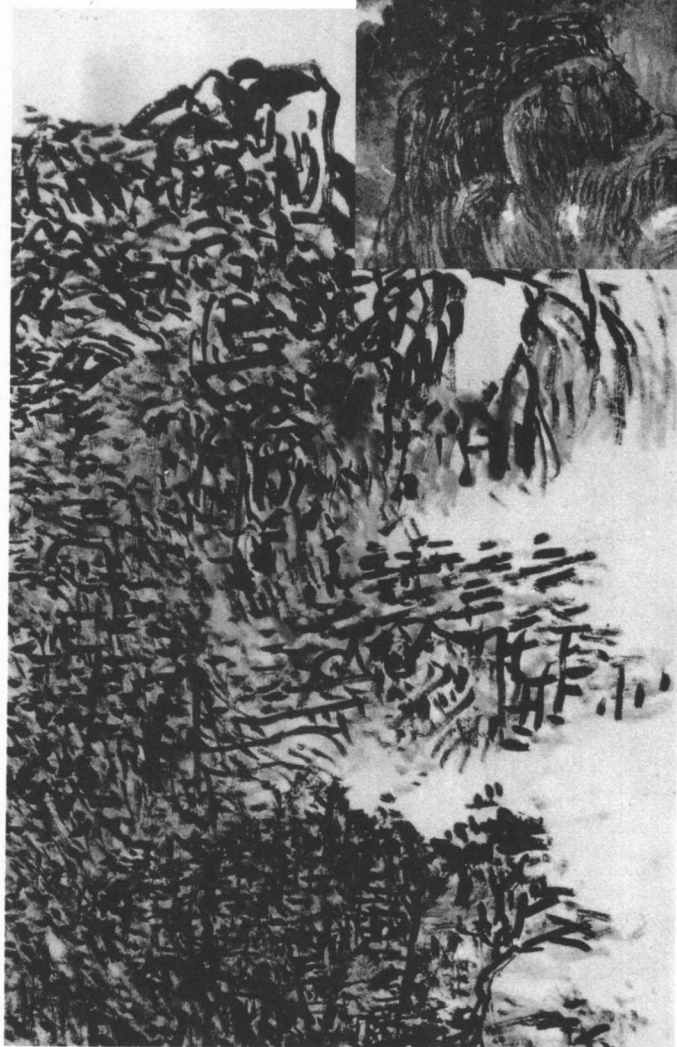
⑤以各种笔势的相互穿插与结集，而为表现山体丛树结构的具体方式。



③横式豆瓣皴笔势走向与构图的韵律相契合。



④疏密分布中的笔墨结构所显现的虚实空间。



⑥各种不同意趣的笔墨互补，造成丰富而和谐的笔墨意绪。

⑦披麻皴与点皴相结合，是塑造山体葱茏、浑厚华滋审美形态的一种良法。