



山水画写生技法

中国画
技法系列

赵树松 著

天津人民美术出版社

中国画技法系列

山水画写生技法

SHAN SHUI HUA XIE SHENG JI FA

赵树松 著

天津人民美术出版社

山水画写生技法

天津人民美術出版社出版发行

新华书店天津发行所经销

天津美術印刷厂印刷

1999年1月第1版

1999年1月第1次印刷

开本:787×1092毫米 1/16 印张:6.75

印数:00001—10000

ISBN7-5305-0913-6

定价:16.50元

J·0913

目 录

绪论

一、山水画写生的目的

二、山水画写生的方式

1. 速写

2. 水墨写生

3. 默写

三、山水画写生的透视运用

四、山水画写生的意匠加工

1. 取舍剪裁

2. 概括集中

3. 夸张、变形

4. 移景

5. 想象

6. 虚实处理

7. 组织设计

五、山水画写生的具体技法

1. 强调结构,以线塑造形象

2. 笔墨技法

3. 设色技法

4. 树木画法

5. 山石画法

6. 水、瀑布、溪流、水口的画法

7. 云、雾、气的画法

8. 建筑、人物、小船等点景的画法

9. 时令、风雨等气氛的画法

六、山水画写生的步骤

1. 观察了解对象

2. 组织设计、构图

3. 落墨

4. 着色

5. 整理

绪论

中国山水画自六朝开始脱离于人物画的背景而独立成为一个新画种,迄今已有一千五百余年,在这漫长的历史长河里,历代的山水画家都有自己艺术上的创造,丰富和完善了中国山水画的技法和理论,使山水画达到了很高的艺术水平,在中国绘画史上占有举足轻重的地位。中国山水画的发展始终是沿着“外师造化,中得心源”这一艺术创作道路的。造化,即客观世界,亦即自然山川。在山水画创作上既强调师法自然山川这个客观世界,又强调画家思想感情的主观世界,要求主观和客观的完美统一。纵观中国绘画史,凡是有创造性的画家都是实践了这一艺术思想的,在继承前人优秀传统的基础上,注重师造化才有了他们的艺术创造,才有了他们的艺术个性。五代荆浩在写生松树“数万本”以后“方如其真”,才画出了《匡庐图》那样的杰作,所以他提出了搜造化之妙、创艺术之真的“搜妙创真”的艺术主张。中国名画《溪山行旅图》是北宋山水画家范宽在悟出“与其师人,不若师诸造化”而“移居终南太华,遍观秦中诸奇胜”之后的力作。具有独创性的“米家山水”以全新的面目出现在当时的山水画坛上,不能不说是米芾父子对江南烟雨景色情有独钟而有独特感受的创造。元四家之首的黄子久若没有在虞山的生活,便也不会有《富春山居图卷》这样经典性的名作。就连提倡“写胸中逸气”的元代文人画家倪瓒,他的那些“逸笔草草”的平远山水画,没有一幅不是太湖景色的写照。明代画家王履登上雄险的华山,“以纸笔自随,遇胜则貌”,画出了著名的《华山图》册40幅。清代大画家石涛更是豪迈地提出,要“搜尽奇峰

打草稿”，他半生云游，饱览了大江南北的名山胜水，才有了他那些标新立异、清新、风格多变的山水画。

历史在发展，时代在前进，山水画发展到今天，要发展要有新的创造，就必须师法造化，到大自然的真山水中吸取宝贵的养分，撷取自然的精萃，创造出新的笔墨、技法、构图，从而创造出具有时代性、风格多样的新山水画。作为山水画的写生，正是实践师造化的必然手段。

中华大地，无山不美，无水不秀。中华大地的锦绣河山，南国北疆的边寨山村、水乡草原，名山胜水的长江、黄河、黄山、漓江、武夷、雁荡、匡庐、三峡、峨眉、青城、张家界等不胜枚举，它曾经孕育过古往今来无数优秀的山水画家，它也必将孕育出一批继往开来的新一代山水画家。本书正是基于以上观点旨在向山水画爱好者介绍山水画的写生技巧和方法，用画笔去讴歌祖国的大好河山，创造出更新更美、具有时代气息的新山水画。

一、山水画写生的目的

历代有成就的山水画家董源、荆浩、范宽、米芾、黄子久、倪瓒、沈周、石涛等等，无不是从自然造化中写生获益才有着艺术成就的，由于历史的原因，古人遗留下来的专门写生作品几乎看不到了，但是他们随身携带的“皮袋中，置描笔于内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之”的记载，证实了古代画家的对景写生。当然，中国古代的画家大多数还是采用“目识心记”的默写方式。特别值得提出的是当代山水画大师李可染先生，为了打破陈陈相因抄袭临摹的恶习，创作出具有时代气息的新山水画，以惊人的毅力和胆识，多次外出写生，足迹遍及大江南北，积累了丰富的写生经验和大量的写生作品，尤其对景写生的经验，对山水画的写生艺术实践作出了卓著的贡献，同时开创了以雄浑博大见长的李可染画派，成为当代山水画坛的一代宗师。也可以说“造化”成就了李可染的山水画艺术。

师法造化对山水画家来说是一门必修的课程，也是一门基本功，是要山水画家长期身体力行的。要师法自然到真山水中去写生，首先必须有热爱自然山川的激情，好比一个演员要热爱他自己扮演的角色，要有去表现角色的强烈欲望。一个山水画家如果不爱真山水，很难相信他能画出好的山水画。有的画家到真山水中去写生，缺乏对真山水的激情，写生不过是走马看花摆摆样子，浮皮潦草画几笔了事，即或对着真山水写生，也是以传统的技法去套真山水，用传统的皴法画真山，用传统的树法画真树，画出的写生画倒是几百年前的古人画的，缺少自然的生动，自然也就没有了真山水的神韵。这样的写生法不能算是写生，因为他没有从自然造化中获取有益的养分，也不会发现存在于自然之中的美。所以师法造化首先要充满对自然山川的挚爱，为之感叹，为之动情，有

了真感情，才有表现它的强烈欲望，才有可能画出山川的神韵，画出好的写生画。

艺术来源于生活。古代的优秀绘画传统对一个有抱负的画家永远是流不是源，所以北宋山水画家范宽说：“与其师人（指绘画传统），不若师诸造化。”但优秀的传统也是历代画家师法造化后创造的，是前人经验的总结。因而师法传统是对客观事物的间接认识，是流不是源。固然，拜倒在古人脚下不敢越古人一步，做传统的奴隶，不是有出息有作为的艺术家，但是，不直接到生活中去，到大自然中去直接师法造化，接触真正的源，就不能对生活——造化有真正深刻的认识，也决不会成为有创造性的艺术家。这就是为什么一个艺术家，特别是山水画家要把师法造化作为一门必修的基础课，作为一门基本功的所在。

写生的另一个目的是在写生的过程中验证所掌握的传统技法正确与否。古代画家创造的技法在当时是新鲜大胆的创造，但是社会在发展，古人创造的技法不一定完全适用于今天，正如石涛所说：“古之须眉，不能生在我之面目”，“笔墨当随时代。”就是说古人创造的技法有的还能用，有的可能很陈旧不符合今天的审美情趣，不能反映今天的时代。因此，古人创造的传统技法必须经过今天生活的检验，决定其取舍。在写生时，我们用传统的技法表现客观对象时，有时能得到恰当的表现，有时就不能恰当地体现客观对象。比如我在黄山写生时，用传统的荷叶皴法画山峰的纹理很是得体，确切地表现了黄山山峰的真实。而黄山重峦叠嶂的前后层次用传统上实下虚、前深后浅的画山法去画，效果就不好。在验证传统技法正确与否的同时，也可以了解认识到古人是如何把生活变成艺术，作了哪些艺术加工、概括提炼，从而使我们得到借鉴。山水画传

统技法中有很多程式化的技法,如山石皴法、树枝树叶的画法、云水线纹的勾法,有的与现实生活很接近,一眼就能看出它的出处,有的则相差很远,像有些装饰性很强的夹叶画法,实际上是真树叶的概括归纳升华而成的,比零乱的真树叶要美多了。真的云就像是飘动的白色棉絮,哪里有什么线条,古人偏偏用线的律动去体现飘浮的云,这就要画家对云的流动有一番细致的观察才能够理解那云纹的妙用。当我们逐渐认识到古人在提炼概括之后的创造的时候,从而也激励培养我们去对生活提炼概括,创造新的技法。

山水画大师李可染先生说过,要画好山水画须精读两本书:一是传统,二是大自然。传统是历代优秀的绘画遗产,要认真研读,要很好地继承。大自然是山水画表现的客观对象,对山水画来说是第一性的。大自然这本书要读好读懂,就必须精读,不能泛泛地读,到自然中走马看花甚至跑马看花式地读是永远读不好也读不明白的。要做到精读就必须认真地了解认识研究自然山川,研究它的变化规律,要精细入微。自然界是博大宏观的世界,它包含的内容极为丰富,山川、河流、树木、村庄,还有春夏秋冬四时的不同变化,阴晴雨露的变化,是一本浩瀚丰富的书,要读好这本书是很困难的,需要付出很大的精力。因此,要一个一个地去克服,山画不好,集中时间认真画山,水画不好,集中时间认真画水,只要有决心有信心去读就可以掌握,山水画写生就是研读大自然这本书,认识研究并把握自然山川的变化规律,培养掌握面对自然山川的造型能力,精确地描绘客观对象。写生的造型能力,一是真实地准确地反映客观对象,是对客观对象的形体、结构、色彩准确地把握,这是最基本的能力,如果画什么什么不像那就不行了。二是对客观对象进行意匠加工的能力,仅仅地再现对象不是艺术,而应

该是艺术地再现客观对象,就是说要具有对客观对象的概括、取舍、剪裁、夸张、变形、想象的意匠处理,用线、笔墨造型的形体塑造、构图布置,色调设计等方面的能力。通过写生,可以培养我们对以上各种造型能力的把握。

对自然山川的认识研究要深入反复地去做,只靠进行一二次写生就能把握自然山川的规律是不可能的。荆浩写生松树有“数万本”之多才“方如其真”,石涛要“搜尽奇峰”才“打草稿”的,李可染先生多次外出写生,还说自己是个“白发学童”,还在认真写生树的结构。我自己也曾六上黄山写生,总感到对黄山的了解不深刻、很肤浅,还要计划再登黄山。因此认识研究自然山川是山水画家一辈子的基本功,要经常到真山水中去,领略大自然的风采,多画写生,才能做到胸贮三山五岳,造化在手,丘壑在胸,才能“一下笔便有自然凹凸之形”,与造化同工,使之“画夺造化”,“侔天工”。

师法造化就是要从自然山川中发现挖掘出美的东西,美的山、美的树、美的水、美的房子等一切美的景物。自然界浩大无垠,这个源泉蕴藏着很多美的东西,但同时也包含着不美的景物,因此生活又是粗糙的,要我们去发掘,去粗取精。要具备发现自然美的能力,就要有一双识别鉴赏自然美的慧眼,而慧眼的取得一方面要学习前人的审美经验,一方面在写生实践中加深提高对自然美的认识与鉴赏能力,建立起自己的审美情趣和观点,这是很重要的。没有审美经验的人,即使到了自然山川这个源泉,也分不清什么好看什么不好看,什么美什么不美,结果只能是眉毛胡子一把抓,看到什么画什么,只能是自然主义地再现和客观摹仿。山水画的写生就是在客观自然中发现美,并把它们记录下来,同时在写生实践中培养我们的审美经验,提高我们的审美能力。

“外师造化，中得心源”是唐代画家张璪的名句，它概括了山水画创作过程中反映客观世界与主观思想感情的关系。中国山水画是强调写景又写情的，是由“见景生情”到“借景抒情”的情景交融，是客观世界的景物与主观世界的思想感情完美的统一。山水画大师李可染先生在谈山水画意境时这样说：“意境是什么？意境是艺术的灵魂。是客观事物精萃部分的集中，加上人的思想感情的陶铸，经过高度的艺术加工达到情景交融、借景抒情，从而表现出的艺术境界、诗的境界，就叫做意境。”这段话是对“外师造化，中得心源”最详尽确切的阐释和深化认识。明确了意境的含义，也就不难理解山水画写生与创作的关系。写生，是创作的初级阶段，是为了创作准备素材，好比采矿与冶炼，写生是采，创作是炼。采是在生活中发现和挖掘“矿石”，把自然山川精萃的部分集中搜集起来，从大自然中获得灵感和感受。通过写生，了解认识研究自然山川的外貌、结构、肌理、变化规律。自然山川的峰峦岭壑、奇松怪树、流泉飞瀑、烟云雾霭、屋舍桥路，烟雨迷蒙的江上泛舟，山村掩映在盛开的桃花丛中，水乡静谧的月夜，气势雄强的高峰峻岭，直落九天的飞瀑流泉等一切美的景物被我们所掌握统摄，就有可能做到胸有丘壑，就有可能进入创作阶段。没有对生活的慧眼，是采不到这些“矿石”的，也就不可能进入到“炼”的阶段。对自然山川的“采”要全面，既要有自然山川的大势，也要有精细入微的细节刻画，既有对自然山川的印象感觉，还要有自然山川的气氛情调。因此写生时有较完整构图的写生，又有局部一树一石的特写，有发现创作构思的草图，还有专门记录构图的速写，这就要求画家在写生中眼界要宽，观察要细，尽量捕捉住自然山川中一切美的东西。

1. 局部资料的搜集

外出写生当中有时碰到的景物不一定有完整的构图关系，仅仅是部分景物可取，或是一棵树或是一两块石头，此时就可以只画局部作为资料。如一棵姿态奇特的树，一组大小相同、有倚有斜、前后穿插的丛树，偃仰交错的树枝、树叶的形状、粗壮有力的树根、险绝的悬崖陡壁、峥嵘的山峰、峰巅奇崛的小树、纹理很美的石纹、曲折蜿蜒的小溪、悬于峭壁间的飞泉、纵横交错的小船、几间别致的茅舍、玲珑的小桥、秀丽的小亭、有聚散呼应的一组人物等等，都可作为细节局部记录下来，不必考虑章法构图，以作为创作时的细节参考。对于这类资料的占有要力求丰富全面，尽量多画。黄山松是很有名的，原因在于它有千姿百态，有长在峭壁上的长枝凌空，有长在山顶上的奇崛刚劲，有倒挂于绝壁上的似蛟龙探海，有长在路边的像招手迎客，有高大挺拔也有小巧玲珑的，如果对黄山松画得不多，就不可能充分认识掌握黄山松的个性，掌握它的千姿百态。四川青城山的凉亭也很古朴别致，树干为梁柱，树皮为瓦，大小风格各异，有圆的、方的、长的、六角的重檐的，分布于青城的山道上，成为青城山的一道风景线，如果写生只画一两个就不会对青城山的凉亭有深入的了解。因此资料的搜集一定得多，看到好的局部细节就画下来。

图1至图6都是局部资料的搜集。图1的武夷房舍是在武夷山大王峰写生时画的，房舍大小疏密错落极有情致，因此未作任何剪裁取舍如实画出已经很美了。图2的黄山松是在黄山不同的地方写生的，几棵松树都很奇崛清劲，是典型的黄山松，非常入画，其中一棵只勾画了枝干的穿插结构也很美。图3是在西双版纳的写生。凤凰树又名红花树，枝条下垂如少女之长发一样的飘逸，部分枝条上还画出了树叶的结构形状。图4是张家界山峰的特写，很详尽地画出了山石的纹理结构。

图5是重庆长江边画的木船,船呈不同的角度,可以作创作时的参考。图6是崂山北九水画的速写,山石纹理变化也很好看。

2. 构图比较完整的写生

这种写生是有一定构图关系,有一定情景的场面,用了较长的时间,并经过意匠加工取舍画成的构图较完整的画面。这种写生较之局部资料的写生要困难一些,因为需要画家在真山水中去发现去组织,而真山水又并非把客观景物布置好等着我们去画。所以,这类写生需要具有一定的意匠加工的手段和能力,这种手段和能力的掌握,一方面是学习前人的写生经验和技法,一方面在写生实践中运用这些技法积累自己的经验。只要认真观察研究客观对象,是可以做到的。

图7是太行山区的一幅钢笔写生。画面构图较完整,前景的杨树,中景的村庄,远景的山峦,前后有穿插,层次清楚,主次关系明确。图8是安徽齐云山的写生,画面布局作了意匠加工处理,构图较完整。画面以“月华街”的房舍和香炉峰(有小亭的山峰)为主体,置于前景和中景的位置上,远景虚去了远处的山村和远山等繁冗部分。图9是河北苍岩山的写生。写生时为适应画面立幅构图的需要,夸张了山的高度,虚去山脚部分代之以云雾,近中远三个层次清楚,画面有高远之势。图10是在黄山北海的写生。此幅构图布局较为完整,前后层次很丰富,虽然是速写,却有很多意匠加工的处理,描写刻画很精细,因此是一幅较为完整的写生,可以根据这幅写生稿画成一幅很好的山水画。此幅写生烟云处理得很好,用烟云的虚实变化隔开了山的前后层次,推远了空间,或者说云在山前山后的穿插,既表现了山的前后层次,也表现出云的前后层次。山的前后层次除了用云的虚实穿插表现外,山的深浅关系处理也很好,没有用一概前深后浅的

办法,而是有深有浅,恰当地区分前后的空间,有的地方白云陪衬着黝黑的松树,有的地方是深暗的山影突显在白云之前,有的地方是深暗的山衬托着明亮的山,总之,深深浅浅虚虚实实层次很丰富,构成山、树、白云错综繁复的交叉关系。图11是杭州灵隐寺前的一幅水墨写生。较为写实,构图亦较完整,表现了灵隐路上林木荫郁的境界。

3. 记录小构图

中国当代人物画大师叶浅予先生在讲速写时曾经说过,到生活中画速写,不只是记录形象,也要发现记录好的构图关系。人物画如此,山水画更不例外。造化是神奇的,大自然的鬼斧神工不但造就了奇松怪石,有时还把大自然中山川树木流泉等景物自然和谐地组织在一起,形成了很好的构图关系,构成了很美的画面,而无需我们去进行剪裁取舍的意匠加工,写生当中要及时发现记录下来。当然也可以画成细致完整的一幅写生。这种构图关系有时是在瞬间发现的。有一次,我到皖南去写生,雨后初晴,汽车行驶在山区公路上,突然车窗外的景色映入我的眼帘:金黄色的稻田中,错落地散布着几间黑瓦的农舍,农舍四周生长着翠绿的毛竹,一条小溪蜿蜒曲折从稻田和农舍中间穿过,四周是青黛色的山峦。山峦、毛竹、农舍、小溪和谐地组成了一幅很好的构图。桔黄、绿、黑色的组合简直美极了。因为来不及对景勾画,只好靠默记记录下这个构图。因此,这种在汽车或火车行进中发现的构图都可以用记录构图的方式画下来,这类写生多是速写和默写,一般画得都不很详尽,较为简略,形象不很具体,有时甚至近于符号,只要画出它们的关系位置就可以了。这种小构图的写生可以锻炼构图的组织能力,常作这样的写生对一个初学者来说是尤为必要的。

图12—16的五幅构图速写是在不同

的地方画的。图12是富春江的一幅速写，因为下雨无法细致地画完，只简略地勾画了大概的构图关系。图13是在黄山北海画的一幅速写，也只画了大概的构图关系，山石都不具体，但能看出它们的前后层次，可以作为构图参考。图14是峨眉山的清音阁。因为时间短只简略勾画了凉亭、双飞桥、清音阁的位置关系。图15是峨眉山长寿桥的一幅速写，是路途中休息时所画。当然，这类构图式的速写虽然简略，但起码要能看出眉目，不能简略得什么也看不出来，那样就失去了小构图的作用。图16是齐云山的一幅速写，也只记录了构图关系。

4. 题材构思的发现

题材构思的发现、意境的产生，是画家写生过程中情景交融的结果。通过写生，对客观事物的观察体验，会酝酿形成一个很好的创作构思。但这种创作构思并不都是写生回来后在画室完成的，有时在写生当中也会产生，这是画家“见景生情”后的结果，是创作构思的冲动，尽管在工匠经营上考虑得不成熟，但很有可能发展成为一幅创作。对于这种创作构思的萌芽，要及时用形象或是文字记录下来，这也是写生的一部分。这种构思因为不成熟，往往是瞬间即逝的印象，如不及时记录下来有可能忘记。北宋大文学家苏东坡曾经说过，他的文思是由“三上”得来，“三上”就是马上、枕上、厕上。这话看来很可笑，其实不然，外出写生的经验证明，在坐车的旅途中，躺在旅店的床上，甚至在蹲厕所的短暂时间里，此时的大脑最为冷静清晰，写生时观察到的景物会像放电影一

样地回忆重现，从而产生创作构思的冲动，这时要及时记录下来。而随着时间的推移，离开了真山水，时过境迁，这种脑海的记忆会淡忘，所以记录这类构思是很宝贵的，以后重新翻看这些构图速写时，就会触发对构思的回忆。这类构思往往带有一定的气氛色调，记录时不要只记录结构和形体，也要把气氛色调画出来。这种构思的发现与小构图的记录是不太一样的，小构图的记录是比较客观的，是客观景物的再现，构思则是客观景物经过了主观思想感情的酝酿产生的结果。

图17灌县伏龙观是经过观察体验后设想在一个较高的视点俯视后画出的草稿，夸张了岷江的激流，背景衬以浓郁的树木，力图表现伏龙观的清幽险峻。图18是在井冈山七岭写生所得的印象，想表现井冈山山高林密、梯田如画的境界。图19是一次在黄山看夜景的感受，想表现夜色如水的感觉，是用默写的方式画的，画面上的山、亭子根据主观的构思安排的，和实景相比作了很大的改动，但山依然是黄山山峰的特征。图20是我游长白山天池的印象。感觉天池很神秘，因此我大胆设想以俯视的角度，把天池画成在月光照射之下，因此得到了神秘幽远莫测的感觉。

综上所述，山水画的写生，细节资料要搜集，构图要发现，仅有资料不能形成画面，仅有构图关系缺乏细节的深入又往往流于公式化，作为创作构思，则是一幅创作的萌芽，更要留意捕捉。积累了以上种种方面的素材资料，这样就可以为下一步创作奠定很好的基础。

二、山水画写生的方式

山水画的写生可以分为以下三种方式：速写、水墨写生和默写。速写和水墨写生是对着真景进行写生的，默写则是观察以后，离开了客观对象靠“目识心记”画成

的。先“目识”对象，对景进行观察，而后靠“心记”记忆去画也是写生。与对景写生不同的是：对景写生由看到画的时间较短，默写则是看景以后，过了较长时间才画

的。速写和水墨写生受客观的制约多一些,默写则因离开了客观对象,不受客观形体、色彩、透视的制约,有发挥主观想象的更多自由。此外用照相机拍摄也是搜集素材的一种手段,但只能作写生辅助性的拍照,不能代替写生。因为只有自己动手去画,才会对客观对象有深刻的认识,对象的形体、色彩、相互关系、空间感、气氛在分析研究的写生过程中会得到深刻的质的认识,因而记忆深刻。甚至简略地勾画了几笔的速写,过了数年以后再看,都会引发对当时写生时间、地点、季节、环境、形体、色调、气氛的回忆。而拍摄的照片无论如何也做不到这一点,有时拍的照片连是什么地方都记不清楚。其原因就是拍照没有对景物的分析认识。

1. 速写

速写,很多人理解画得快,这是不对的。其实速写的“速”不过是对比其他较慢的写生而言,并非画得快。山水画的速写尤其不要快,准确地说,应该是慢写。因为速写需要对写生对象作认真地分析观察后才能下笔。而且在画的过程中对行笔的要求也不能太快。这是因为山水画的速写对象是山川、树木、河流等自然的东西,其形体多是不规则的、曲折多变的。不像人造的房屋是有规矩的直线和弧线。所以画论说“树无三寸直”,一棵树都用直线去画,岂不成了鱼刺?而快速画出的线条多是直线和弧线,又怎能表达出枝干的曲折?山峰,客观上都是很高很大的,有几百米甚至几千米高,画在画面上,不过几寸,以几寸之线去体现几千米之山,如果画得很快,线条必然直线多而曲线少,也就无法去表现那有起伏转折的高大山峰了。另外,山水画表现的是自然界,要做到“侔天工”,要合于自然造化,就必须以少胜多,用少量的简练的丰富含蓄多变的线条去表现博大的自然界。如果画得快,笔线极易潦草简单化,很难体现出丰富和含蓄。

因此山水画速写的用笔切不可求快、求帅、求漂亮,而忽视了所要表现的对象。有的人画速写很帅很漂亮,线条飞舞流畅,画得也很多,就是没有多少用场,不能用于创作,这样的速写一点价值也没有。山水画大师李可染先生的速写不论是铅笔还是钢笔,很少用直线,多是“屋漏痕”式的点线,画得很慢很有味道,可以作为山水画速写入门的参考。

速写的工具材料有多种多样,随各人的习惯而采用。笔可以用铅笔、钢笔、毛笔、尼龙笔等。纸可选用图画纸和宣纸等。图画纸要选用比较粗糙些不太光滑的为好,纸太光滑画出的笔线容易光滑死板,而使笔线不含蓄。铅笔可以画出深浅不同的层次,表现虚实气氛较好,但铅笔线容易蹭掉,使画面模糊不清。(见图 21)钢笔笔线较为牢靠不易蹭掉,但钢笔线变化不够丰富,比较刻板。有一种专门供作画速写的钢笔,线条可粗可细,有时还可画出像毛笔侧锋一样的干笔,可以选用。(见图 22)如用钢笔勾线加以水墨皴染,可以补充钢笔笔线的不足,效果就比较好。(见图 23、24)一般钢笔墨水最好选用黑色的经水不易脱掉的碳素墨水。用毛笔画速写最好,毛笔有丰富的表现力,可以画出浓淡干湿多种层次,而且线条可粗可细,还有用笔的多种变化。(见图 25)但是用毛笔需要带着墨汁和水,比较麻烦。此外还有一种自来水笔式的尼龙笔,有毛笔的某些性质,也可以用,但尼龙笔的墨水多是渗透性强的品色,一经浸水极易脱掉。画速写可以把图画纸装订成册,随身携带,比较方便。一般以 12 开或 16 开型的较好。

速写这种写生方式比较方便,有一本速写本一枝笔就行了,随时随地都可进行,等车的空隙,步行休息的时候,时间可长可短,时间长画得认真完整一些,时间少可以只画部分或细节。专门的外出写生更要配备速写本,以便充分利用水墨写生

的空余时间。

2. 水墨写生

水墨写生是山水画写生的最好方法,所以学习山水画写生必须要做水墨写生的练习。中国画多是用生宣纸作画的,直接用生宣纸对景作水墨写生,可以充分运用笔墨的表现力,用笔的轻重刚柔、正侧逆转,利用墨色的浓淡干湿层次,表现客观景物的质感、量感和空间层次,以及自然山川的丰富、含蓄和博大。经常作水墨写生,还可以不断提高用笔墨表现对象的能力,以便和创作很好地衔接。而且还可验证所学的传统笔墨技法是否正确,能否体现出时代性。对于传统笔墨技法表现的不足,通过写生进行新的创造,这是铅笔和钢笔难以做到的。(见图 27、28、29、30)

水墨写生多以墨为主,也可着色,但多是浅绛设色,着色较为轻淡,也可施以浓重的石青石绿色等。还有专门以干笔焦墨写生的,如山水画家张仃先生的焦墨写生也很有韵味。(见图 26)

作水墨写生时间要充裕,一般要二三个小时或更多一些时间才能画好一幅。不要求多求快,画了十张没有画好,不如认真地画一张。写生过程一般是先观察,再起稿构图、落墨、着色、整理到完成。观察很重要,观察的过程包含了对景物的加工取舍、概括夸张等意匠的处理。所以下笔前要“对景久坐”、“对景久观”,要凝思结想。也就是说,在未落墨之前,通过观察先构成腹稿,对画面表现的意境、主次关系,该强调什么,减弱哪些,哪些该取,哪些该舍,构图的组织安排,画面的色调处理,是重调子还是淡调子,是冷调子还是暖调子等等都要在脑子里考虑好设计好,做到胸有成竹才能起稿落墨。最好画一个小稿,切不可匆匆草率下笔。因为水墨作画,一旦落墨不好更改。因此有人说对景的水墨写生实际是对景进行创作是一点也不夸张的。正因为如此,画前观察处理好画面

就极为重要了。

水墨写生落墨时,一般先从主体景物画起,也就是画面最精萃最美的部分。李可染先生称之为“压钉子”。主体景物不能多,一般是一二处或二三处。主体多了就会主次不分。主体也要分出一二三,然后以笔墨的浓淡、干湿、虚实等手段分出其最主要、主要和次要。主体画好后再画次要景物,当画面进行到百分之七八十时,这时要脱离对象,依着自己对景物的感受和画面的要求,或省略虚去余下的景物,或根据自己的审美体验补足其余的部分。这种方法是李可染先生写生总结出来的经验,是一种很好的方法。这种方法既能抓住客观事物最美最精萃的部分,做到了师法造化,又可以去发挥自己的主观思想情感。

水墨写生的工具材料较之速写要多一些,有毛笔、墨、颜色、调色碟、水杯、画板等。首先要有画板或画夹子,最好是画夹子可以背在肩上,而且夹子里还可以放宣纸,比较方便,画夹子的大小可随各人的要求和习惯选用。宣纸不要用太润的,但也不要太熟的,太润笔墨不好掌握,太熟笔墨又易发死没有变化。最好把新买的生宣纸放一段时间使其“风矾”一下就比较好用了。毛笔有一枝用作勾皴的笔和一枝着色用的笔就可以了。勾皴用的笔最好是狼毫,以挺拔劲健有力为好,可以选用“山水”笔或“书画”笔。着色笔可用大白云笔或羊毫笔。墨,可以带墨块砚台现用现研,但这样很费事,用现成的书画墨汁既轻便又省事。颜色可选用袋装的锡管颜料,但花青、赭石两种颜色要用好一些的盒装颜料。调色碟最好是白色的,便于识别色彩,也可以用塑料水粉调色盒。水杯用塑料杯不易碰破。另外,准备一些小铁夹夹纸用。准备一些木炭条用作起稿用。因为水墨写生时间较长,最好带一个轻便小凳。

3. 默写

默写是靠“目识心记”来完成的,这是大多数古代画家采用的师法造化的方式。古代山水画家提倡“饱游饫看”,甚至在真山水中长期生活居住,朝夕相对,就是要求多游多看真山水。在游看的过程中,“身所盘桓,目所绸缪”,逐渐加深对真山水的认识理解并“咸纪心目”,且能做到“应目会心为理”,把握自然景物规律,然后把理解认识后的真山水画出来,这种感悟方式的默写是一份优秀的传统遗产,应该很好地继承。现在有些画家具备了对景写生的能力,却忽视了默写的作用,这是不对的。默写不同于对景写生,就是说对真山水有了深一层的理解,对所观察过的景物作了较大的主观思想感情上的选择。那些比较喜欢的、特征较为突出明显的、印象深刻的、美的景物被默记下来。那些平淡泛泛的景物则都舍弃了,可以说作了最大的取舍处理。而且因为离开了客观对象,不受视觉的束缚与限制,可以用“心灵的眼”去俯视浏览,然后把它们重新组织安排构图,比对景写生无论是取景还是构图都有了更多更大的自由。

但是默写也有它的缺点,就是对景物刻画不够深入细致,容易概念化,因而形象不够生动。靠记忆画出的写生远不如对景写生的深入细致,特别是那些细节部分,往往是不具体的,甚至有时是概念的。因此,只依赖默写的方式达到师法造化的目的是不行的。概念公式化的产生,是因为观察不细,防止概念化,就需有记忆深刻的观察,如果走马看花浮光掠影地看一遍是默写不出来的。但客观事物繁复冗杂极其丰富,不可能看一遍都记住,观察时要选择那些最动人的地方和景物,记住它们的形状和细节、场面和气氛,其他的可

以忽略,记个大关系就可以了,然后靠画家的生活经验去补足。

默写可以和速写相结合,取长补短。方法是先对景写生,把取景范围内的主体和主要景物按照已构想的构图画在适当的位置,这些景物刻画要深入细致,余下的景物不画,或约略勾画出轮廓,然后用默写的方式发挥想象去完成。这样画的好处是,需要着重表现的景物作了深入细致的刻画,较为突出,细节具体,解决了默写细节不具体的弊端,又可以发挥主观想象力去安排组织余下的次要景物,使画面主次明确,有虚有实。在实际写生过程中,白天画的速写不一定画完整,尤其是客观景物中那些零乱平板不易处理的部分,干脆空下不画,留待晚上用默写的方法去完成。

山水画家默写的能力体现了画家对客观对象观察的深度。看一笔画一笔让客观对象牵着鼻子走,离开了客观对象不敢动一笔的画家,只能做客观对象的奴隶。而超越客观对象特点本质,任凭主观臆造的胡编乱画就会失去客观对象的真实。默写则是既有客观的真实又有主观的感受创造。

图 31 是坐小船游小三峡后默写的。崖壁上的石钟乳是小三峡特有的景观,所以强调了它。另外,小船的船头有一人掌橹也是小三峡船的特点。图 32 和图 33 是在火车上看到的景象经组织构图后画出的,特别是图 33 在经历浏览了火车沿着河谷穿行,时而穿越隧道时而驶过长桥,小站建在陡峭的高岩上,峡谷中急流翻滚等景象后,以“心灵的眼”重新去审视所经过的这些景象,超越了空间作了重新的组织和安排画成的,这是对景写生无法做到的事情。

三、山水画写生的透视运用

对景写生,首先碰到的是透视问题。我们的眼睛在观察景物时,会产生种种透视现象,近大远小的变化,仰视和俯视产生的变化,宽的变窄,圆的变扁等等。在绘画上如何反映这些变化,就是绘画透视学解决的问题。绘画上采用的透视法主要有焦点透视法和散点透视法。要明确透视问题,首先要明确视点这个概念。视点,是观察景物的一个定点,也就是人的眼睛所在的位置。视点随着人的移动而改变位置,站在高处视点就高,站在低处视点就低。当眼向上看或向下看以及向前看时,又会产生仰视、俯视和平视的诸多变化。焦点透视法的核心是视点固定不变,这个视点不能左右移动,即眼睛只能看向前方一个固定的视域,所看到的大约只有60度圆锥体的范围,因此视域是有限的,这种透视法是西洋绘画采用的方法。

焦点透视法是很科学的透视法,它如实地准确地反映出我们眼睛所看到的透视变化。但科学不是艺术,科学更不能代替艺术。对山水画来说,它限制了画家的眼睛,不能满足山水画艺术上的要求,所以中国山水画不用焦点透视。但焦点透视对山水画并非一无是处,如用来观察分析细部的结构体积引起的透视变化(诸如船的透视),了解认识局部景物是非常有帮助的。有时个别的景物还可借助焦点透视表现其深远。对于初学画山水画的人首先接触的就是焦点透视引起的变化。因此学习了焦点透视法,更有助于对中国山水画透视的把握,我们强调的只是不要被焦点透视的视点所约束。

中国山水画采用的是散点透视法。

山水画写生的对象是大自然的山川,如何观察有高下远近空间的自然景物,中国山水画家有自己的观察方法。早在南北朝时,南宋宗炳就提出“夫昆仑山之大”“迫目以寸,则其形莫睹”。“张绌素以远映”,“则嵩华之秀,玄牝之灵,皆可围于一

图矣”的“以大观小”的观察方法。至宋代沈括则更明确提出“大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见,兼不应见其溪谷间事。又如屋舍,亦不应见中庭及巷中事。若人在东立,则山西便合是远境。人在西立,则山东便合是远境。似此如何成画?李君(指李成)盖不知以大观小之法,其间折高、折远,自有妙理,岂在掀屋角也?”所以,中国山水画家的看景,并非固定在一个地点,“而是用心灵的眼,笼罩全景,从全体来看部分,以大观小。把全部境界组织成一幅气韵生动、有节奏有和谐的艺术画面”。(宗白华:《美学散步》)纵观历代的山水画作品,无论巨幛大幅还是小品册页,都是在这样的观察之后画出的,没有一幅作品能够找出焦点透视法所说的“灭点”和“视平线”。甚或还有一些画上的景物违反近大远小的透视变化,近小而远大。这就是中国山水画所表现的空间意识,是“仰山巅,窥山后,望远山”式的流动的、转折的、往复的、有节奏的、音乐化的视线观察。这和西洋焦点透视固定视点的方法是格格不入的,我们姑且称之为散点透视。

散点透视法又称动点透视法、鸟瞰法、以大观小法。散点透视法的核心是视点不固定,是可移动的,如鸟在空中飞行,视点在忽高忽低、忽左忽右变化着,有时仰视、有时俯视,有时平视,有时远观,有时又近取,把不同位置视点看到的景物综合起来,艺术地组织统一于一个画面之内,这就是散点透视法,是中国画特别是山水画采用的透视法。因为是多视点观察景物,满足了山水画对景“面面观”“看得透”“远观其势、近取其质”“致广大,尽精微”的要求。由于是多视点,所以在画面上找不到“消灭点”和“视平线”。因此,才会创造出中国山水画的《千里江山》、《长江万里》、《江山秋色》、《富春山居》那样千岩

万壑场面恢宏的画卷。

山水画的写生如何运用散点透视法去描绘对象,是我们在写生中碰到的最根本的问题,关键是不能固定视点。初学写生的人通常犯的毛病是不会观察,选定一个位置坐下来就画,这样就固定了视点,只能看眼前的景物,而对周围的景物不去了解,所以不能把握景物的全体。北宋山水画家郭熙在他的《林泉高致》一书中有这样一段论述:“山,近看如此,远数里看又如此,远数十里看又如此,每远每异,所谓山形步步移也。山正面如此,侧面如此,背面又如此,每看每异,所谓山形面面看也。如此是一山而兼数十百山之形状,可得不悉乎。”他提出看山不但近看还要远看,不但正面看还要侧面看背面看。在移动视点的过程中就可得到山形丰富多样的变化,就可把握住山的整体。写生的时候,移动视点的位置就可以从多方面去把握对象,像郭熙说的那样,可以远看近看、正看侧看。实际写生时,一般不要急于马上去画,可以先游先看,对所画的景物要先有个了解认识,做到胸中有数,然后再选景去画。我个人的经验是每到一处写生,总是先游先玩,待到有了印象有了认识再去画。如黄山我先后六次写生,每次都是如此,所以黄山的形象基本上装在了我的脑子里。写生中有的景可以移动视点去观察,往往更多的是由于位置的限制,不能移动,或者山峰树木的遮挡,看不见想要摄入画面的景物。这种情况在动手写生以前,对所画的景物有一个了解熟悉的过程,就非常必要了。动手画的时候,不但画眼前所见之景,还要画“所知”“所想”。“所知”“所想”是事先看到的景物。这时就不是“只合见一重山”,而是“重重悉见”知道山后还有山。那么,在所见的一重山后面加上数重山自然也是合情合理的了。这样的写生,尽管是在一个地点画的,实际是多视点观察的结果,这不就是散点透视

么!

图 34 是在黄山西海画的一幅写生。实景是排云亭被前景的山峰遮挡,根本看不见,但我知道排云亭就在山峰后面,然后根据我所了解的排云亭的位置形状补画在山峰的左后边。感觉这样处理也很真实,画出了排云亭的险要,增加了情趣和画面的穿插层次。

多视点看到的景物组织在一个画面上,不能生拼硬凑在一起,还要统一。例如从两个视点看到的景物,可能一处是仰视一处是俯视,把两处看到的景物统一在一起,而又不觉得生硬,要作一番加工处理,像不要过分强调仰视造成的纵深水平线向下弯曲的变化,以及俯视造成的纵深水平线向上弯曲的变化,使两者比较接近。又如在一处取的是近景,而另一处取的是中景或远景,在近景中景之间,或近景远景之间加上一些联系的景物使其能衔接在一起等。一般地说,只要能看得过去不觉得生硬就可以了。山水画表现的多是山树等自然景物,这些景物都是不规则的曲线构成的,很少有像铁轨那样的规则的直线和弧线,也没有明显的由近及远的消失线。所以透视关系并不十分明显,只要写生时稍加注意,不至于太生硬就行了。即使画面上碰到铁轨或道路那样的消失线,也可以用树石遮挡或云雾虚掩的办法去减弱。至于仰视或俯视看到的山峰纹理透视和房子的透视,可以尽量减弱透视变化,使之接近于平视效果就行了。

不固定视点的写生对初学者来说很可能不习惯,开始时先从画速写入手进行透视的练习,因为速写可以改动,待掌握熟练后再运用于水墨山水的写生当中,逐渐地掌握中国山水画的观察方法和空间意识。

图 35 是在黄山始信峰画的写生,画之前已经了解了始信峰渡仙桥、接引松,以及始信峰后的北海宾馆、九龙峰诸景的

位置,为了把这些景物画在一起,写生是在三个不同的视点位置画成的。第一个视点画了前景的山坡和登山石阶,然后前行移到第二个视点小桥前,画渡仙桥、接引松及小桥后面的石壁和松树,最后登临始信峰顶画远景的北海宾馆和九龙峰等。这幅写生如果只固定在一个视点是不会看到这样的景色的,这种观察取景比在一个视点看到的景色更符合于客观真实,而且是艺术的真实。

采用散点透视法给山水画写生带来了更大的构图自由。视点左右移动,可以画成连贯的长卷,上下移动可以构成条幅,拉近可画成局部特写的小品,推远可画成高岩深壑的巨幛大幅,这是焦点透视法所难以做到的。

中国山水画采用以大观小法表现客观景物,历代的山水画家都有很好的运用,创作了无数构图格式别致的作品,像长卷、条幅、中堂、扇面(团扇和折扇)、屏风、册页等等。由于采用以大观小,把本来不能看到的景象得到了,把想要表现的感觉充分表达出来了,不仅能画出山峰后的“溪谷间事”“中庭及巷中事”,甚至屋内的人物活动,桌案、琴棋书画等都可细致地表现。当代山水画大师李可染先生在他的画跋中说:“余三游漓江,然构图不易,兹以传统以大观小法写之,人在漓江边上终不能见此景也。”他的画正是用以大观小法设想自己站在很高远的地方,以“心灵的眼”去俯看漓江,才得以画成的,这是何等的高明手段!这和西方现代艺术大师毕加索开创的“立体主义”相比,我以为中国人的空间意识要高明得多!站在漓江边上看到的只是漓江的一部分,不能把握漓江的全体,所以“构图不易”。传统的以大观小法使我们不但看到漓江的部分,也做到了对漓江整体的把握。当然,以大观小法必须有很多的局部把握,有很多的漓江边上的观察做基础,才有可能以大观小。我

们在写生的过程中,要逐渐培养自己具备这样的手段。在前面已经说过,写生不但要画“所见”,还要画“所知”“所想”,不能被眼前的实景所局限。“所想”是画家的理想,是根据“所见”而得的联想,是画家对生活的理解,这里面蕴含了画家的创作构思。

图 36 是我在四川黄龙风景区画的一幅默写,“黄龙”是岩溶流于地表形成的,在长达 10 公里的山谷中,罗列着大大小小的、形状各异如龙鳞的彩池,犹如一条黄色的龙蜿蜒蟠曲于山谷之中。我在游览之后,用“以大观小”法,设想自己在高远的地方俯看这条“黄龙”,画了这幅默写,把游览时见到的道路、桥亭、彩池、黄龙寺、杉树以及在远处看不见的宝鼎雪山等作了组织安排,构成了这幅画面。如果在一个地方观察,是不能纵观全体而画出这样壮观场面的写生的。

焦点透视和散点透视都讲近大远小。景物的近大远小变化可以使人感觉空间深远,但焦点透视的近大远小与散点透视的近大远小是不一样的。同样大小的物体在近处大远处小,这是眼睛看到的视觉变化。焦点透视法由于视点的固定,它表现的近大远小关系悬殊很大,特别是在近视距观察更为明显。比如同样大小两棵树,近树由于太近可能看不见根顶而显得异常高大,远树则非常的小。这样在视觉上给人造成错觉,似乎物体之间比例失调,而感觉不舒服。又如山、树和房子,山比树高大,树比房子高大,这是它们之间不加透视关系的真实比例。在焦点透视的画面上,如果房子在前,其后是树,再后是山,透视变化的结果房子比树高大,树比山大。这就犯了“人大于山,水不容泛”的毛病,以至使人看着不舒服,甚或“一叶障目,不见泰山”也是可能的。

散点透视法也讲近大远小,但这种近大远小的关系是建立在物体之间真实的