

中国

山水画的

题材与表现

崔昊 著



中国
山水画的
题材与表现

崔昊 著



HEUP 哈尔滨工程大学出版社
Harbin Engineering University Press

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画的题材与表现 / 崔昊著. —哈尔滨:
哈尔滨工程大学出版社, 2012. 3
ISBN 978 - 7 - 5661 - 0332 - 1

I. ①中… II. ①崔… III. ①山水画 - 国画技法
IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 039539 号

出版发行 哈尔滨工程大学出版社
社 址 哈尔滨市南岗区东大直街 124 号
邮政编码 150001
发行电话 0451 - 82519328
传 真 0451 - 82519699
经 销 新华书店
印 刷 哈尔滨石桥印务有限公司
开 本 880mm × 1230mm 1/16
印 张 7.25
字 数 190 千字
版 次 2012 年 3 月第 1 版
印 次 2012 年 3 月第 1 次印刷
印 数 1—1 000 册
定 价 21.00 元
<http://press.hrbeu.edu.cn>
E-mail: heupress@hrbeu.edu.cn



谨以此书献给欲因生活压力而放弃心中梦想的朋友。
没什么大不了的,再坚持一下!



本书是2011年黑龙江省文化厅艺术科学规划项目“东北地域山水画的艺术审美研究”的研究成果(项目编号:11B083)。身为土生土长的东北人且为从事艺术专业的高校教师,理应以东北地域文化的挖掘创造和弘扬传播为己任。在确定以东北地域山水画为研究方向的近几年里,我围绕此方向,已参与完成省厅级科研项目3项,出版专著1部,发表国家级核心期刊文章2篇,发表国家级核心期刊作品11幅,获黑龙江省文化厅首届艺术教育成果评比教师组二等奖1项、黑龙江省文化厅艺术科研优秀成果三等奖1项、黑龙江省高等教育学会优秀教育科学研究成果三等奖1项。其间有收获的喜悦,但倾注精力之多,所遇困难之艰,非亲历而不能体会,正所谓“如鱼饮水冷暖自知”。

凡治学无外乎两种思路。其一,理论先行,注重间接经验的运用,以现有理论及其他形式的研究成果来指导研究,正所谓“理论指导实践”。其二,躬身实践,强调直接经验的探索,从实践中总结规律以形成系统理论及其他形式的成果,正所谓“实践出真知”。对于东北地域山水画这样新兴的地方画派而言,包括理论总结和艺术作品在内的现有研究成果都相对很少。而且传统山水画艺术成果与本研究方向在题材形态与语言表现、创作原则与审美理念、价值取向与评判标准等多方面存在较大差异,致使本研究方向缺少必要的参照系。因此,第二种研究思路便显得更加重要。于是数年摸索之后,终于理清了东北地域山水画这样新兴课题的基本研究思路。即:在广泛收集整理各方面资料成果和系统学习传统山水画经典表现语言的同时以艺术创作实践为研究基础,以地域题材及其艺术语言的探索为切入点,以艺术作品和理论文章为研究成果的主要形式,以确立和提升东北地域山水画艺术的学术层次、构建并完善审美思想体系为最终的研究目标。但此工作绝非我一人甚至我等一代人所能完成,需要几代人不断地共同努力方可实现。放眼未来,可谓任重而道远。本书正是此研究思路的具体实践,并为各位师友的研究作引玉之砖。

我所主讲的“山水画”是齐齐哈尔大学优秀课程,也是所在美术学专业的专业主干课程之一。齐齐哈尔大学美术学专业是黑龙江省重点专业,此不仅是荣誉更是压力和动力。以此为契机,我们“山水画”课程的教科研团队正厉兵秣马,力争再创佳绩。本书的出版也算是为齐齐哈尔大学美术学的专业建设和“建设教学研究型大学”的发展目标尽一点微薄之力。

本书的完成应拜“教学相长”所赐。既为“山水画”课程教材,便以“中国山水画的题材与表现”为书名。在本书撰写过程中,最大的难题是如何将山水画基本原理的理解、传统经典技法的掌握、传统山水画思想精髓的继承、东北地域山水画题材的表现、东北地域文化艺术事业的具体发展等内容相结合,并在具体内容上做到与课程学时的具体分配相对应。于是,章节安排便成了本书最大的特色。其不同于一般山水画教材那种“从古到今”式的“纵向”的章节安排以及“从己及彼”式的“横向”的内容推进,而是参照了孙恩同先生《中国山水画教程》(辽宁美术出版社1993年出版)的章节及内容模式,以传统

经典为基础,以本地域的题材和表现为研究的核心和重点,并作了进一步的发展。本书对于传统山水画题材及表现不再专门安排章节而完全以东北地域题材及其表现为研究核心,集中解决其相关问题。突出了本书服务于地方文艺事业发展的初衷。同时,对于传统山水画的基础技法及基本理论也给予应有的关注。将其内容安排在低年级的“中国画”课程内进行讲授。这样既加强了高低年级之间、前后课程之间的联系,又能给“山水画”课程内的传统经典作品临摹及后续的创作环节留出更多的学时和空间。

此种安排规划完全是出于对教学实践的考虑。在“山水画”课程的实际教学当中,面对百代标程的传统经典,可以说再多的学时都不够。加之,为了突出培养学生的创造能力和独立实践能力,在有限的学时里还要向创作环节多倾斜。因此,教学内容和课程学时的矛盾十分尖锐。教学过程中,常在传统基础技法训练、传统经典作品临摹、地方题材探索三方面的学时分配上左右为难。传统基础技法的功夫若不夯实,则传统经典作品的临习就无从谈起。但若花在基础技法以及传统经典作品临摹上的学时过长,则后续的创作环节的学时势必会减少。为了更加有效地利用有限的学时,发挥课堂教学的最佳效果,以达到既深入继承传统经典又精彩表现地方特色的教学科研一体化目的,我们课程团队经过长期的教学实践,逐渐摸索出了一套行之有效的教学模式。本书的章节及其内容也正是这个教学模式改革和探索的产物。该教学模式的具体操作如下:

将传统山水画的基础技法和基本理论进行整合,全部安排在低年级的“中国画”课程(专业基础必修课)内讲授,并鼓励学生尽量选修“国画山水”“国画花鸟”等任意选修课以进一步深化学习成果。既优化了“中国画”课程本身的教学内容,也为高年级的“山水画”课程教学内容的安排减轻了许多压力。于是,“山水画”课程就可以节约出宝贵的学时用于传统经典作品临摹和地域题材创作探索上了。使学生有更多的时间和精力来关注地方题材,为东北地域山水画的创新和发展做些贡献。这也正是本书的出发点和主旨所在。

本书共分六章,以东北地域题材为核心,对中国山水画的题材与表现进行研究和阐述。前四章分别以“树木”“山地”“建筑”“云水”四类题材为重点,介绍了该题材及其在临摹、写生、创作等方面的注意事项。第五、六章分别以“创作”和“艺术审美”为内容对题材创作的程序以及题材表现与艺术审美的关系进行阐述。传统经典作品的临摹在本书中不单独安排章节而是与具体的题材表现相结合分散于各章节之中。因为学生根据个人专业实际情况和兴趣爱好的不同会选取不同的临摹对象。没必要也不可能教材中统一规划以解决不同学生的不同口味,正所谓“众口难调”。目前市场上针对于单独一幅传统经典作品临摹的指导专著很多(其开本很大、印刷清晰且有许多高清的局部放大),学生可各取所需。至于传统经典临摹与地域题材表现的对接问题,其具体内容请详见拙作《东北地域山水画笔墨语言研究》一书(哈尔滨工程大学出版社 2010 年出版)。我在该书中总结了 200 余幅历代经典佳作及其各自对于东北地域山水画题材和表现的具体应用价值所在,还针对每类题材详细列举了在东北地域内主要的采风考察和对景写生的实践地点共计 135 处。敬请参看并多提宝贵意见,其具体内容在本书中就不再累述了。

最后,祝东北地域山水画艺术日臻完善,祝美术学专业的建设尽善尽美。

崔昊 壬辰元宵佳节于公差途中,正值破晓,过昔日汴京故地



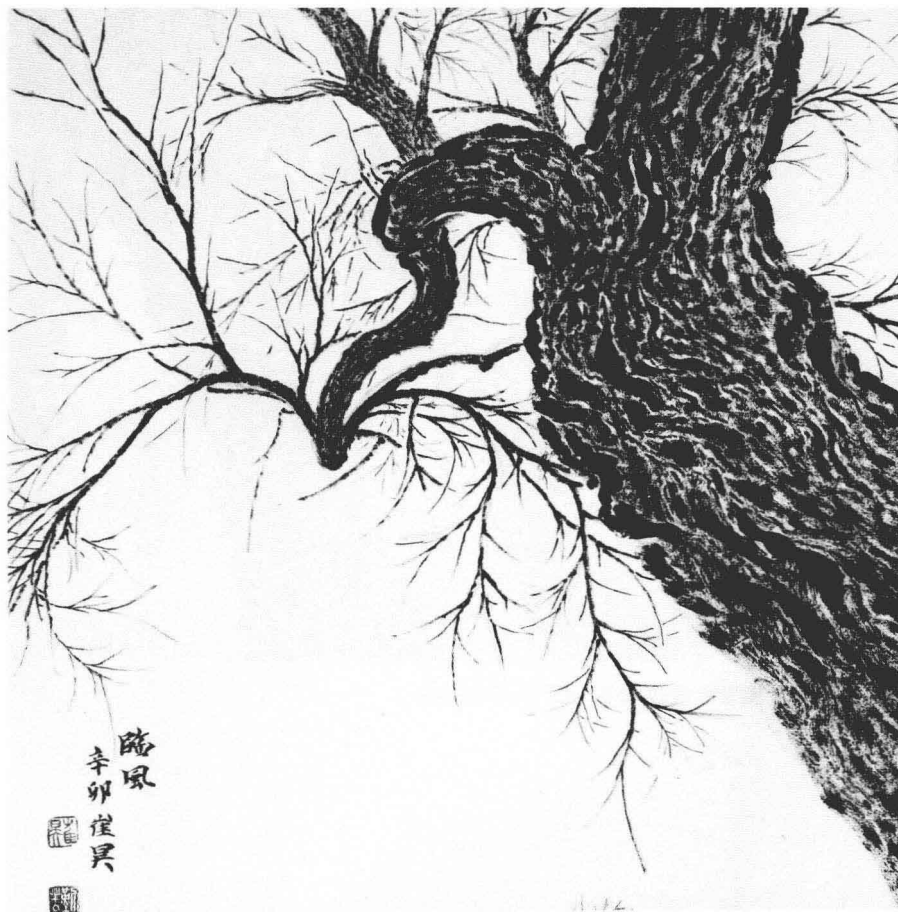
第一章 树木题材与表现	1
第一节 榆树题材	2
第二节 杨树题材	11
第三节 柳树题材	17
第四节 松树题材	24
第五节 灌木题材	34
第二章 山地题材与表现	38
第一节 山石题材	38
第二节 高山山地题材	40
第三节 山地平原题材	46
第四节 低山台地题材	49
第三章 建筑题材与表现	58
第一节 民用建筑题材	58
第二节 历史建筑题材	72
第四章 云水题材与表现	81
第一节 云的题材	82
第二节 水的题材	83
第五章 题材的创作	85
第一节 题材创作的原则	85
第二节 题材创作的程序	90
第六章 山水画题材表现与艺术审美	92
第一节 题材表现与拿来主义的艺术审美特征	93
第二节 题材表现与折中主义的艺术审美特征	97
第三节 题材表现与现实主义的艺术审美特征	101
参考文献	104
跋	105

第一章 树木题材与表现

树木和山石是山水画最主要的两大题材,有各自复杂的表现手法和笔墨语言。但“树有常态,石无常形”,所以树木题材表现的难度还要大于山石题材。传统山水画题材的研究和表现主要围绕中原和江南两大地域展开,因此传统树木题材也多出自中原和江南。最常出现在传统山水画中的树木题材有松、柏、柳、杨、槐、榆、樟、桂、竹、枇、桐等。五代、两宋时期,具象手法是山水画主要的表现手法和审美取向,所以对树木题材的表现也多基于物种本身真实的自然形态。此时的作品,观其艺术形象可知其种属,进而对画面的地域性特征也会有较清晰的辨识。而元、明、清三代,传统山水画开始逐渐以意象表现手法为主,并越发注重笔墨语言独立审美价值的探索。渐渐地,树木物象的真实细节和地域特征便不再是研究和表现的重点。当代山水画致力于时代精神的表现和时代审美的构建,开拓创新是首要任务。因此,在对以意象造型手法和抽象笔墨语言为主要特征的传统山水画继承的同时,必须将目光重新关注于地域性特征的挖掘和表现。唯此才能真正地开拓新思路、发展新道路、找到新方法、形成新面貌。当代东北地域山水画正处于起步阶段,基础相对薄弱,这样做的意义就更加明显了。

东北地域的树木在种类上远不如中原及江南地域那样繁多,但在形态上却与其有很大的差异,可谓特色鲜明。传统山水画树木题材的表现手法和笔墨语言多不能直接套用在东北地域树木题材上。要想做到生动刻画并构建其风格体系就必须从客观物象自然特征的研究入手,将传统山水画表现语言进行整合和发展,与具体艺术形象的塑造紧密结合,才能有真正的收获。东北地域的树木也以榆、杨、柳、松等为主,但在具体的种属和形态上却与中原和江南大不相同。东北地域的榆树以家榆和山榆为主,杨树以白杨和山杨为主,柳树以旱柳和绦柳为主,松树以樟子松、红松、落叶松和杉类为主。从这些具体树种的研究和表现入手,就能把握住东北地域山水画树木题材和表现的主体了。

图1 临风 34 cm × 34 cm



第一节 榆树题材

榆树作为广泛分布在我国北方的树种有家榆、榔榆、金叶榆、垂枝榆、脱皮榆、山榆、刺榆、糙叶榆等十余种。东北地域则以家榆和山榆为主,近年来也多有引进垂枝榆来作为城镇行道树种。榆树中分布最广,最有参天古木风范的是家榆。对榆树题材的研究应以家榆为主。家榆,属落叶乔木,树龄较长。由于家榆分布的区域常为多有人类活动之地,故经过千百年来采伐,成片的天然榆树林现在早已不见,所剩多为单株孤木。虽无法成林,但因其多为百年古木,故常被当地人视为可保一方平安的神树。黑龙江省龙江县广厚乡中心学校、吉林省农安县万顺乡光辉村四社庙西屯、辽宁省朝阳县北四家子乡毛秦营子村各有一株老榆,树龄分别为150年、450年和500年。位于黑龙江省齐齐哈尔市龙沙公园内的275年树龄的一株还被编入《中国森林第三卷(阔叶林)》(中国林业出版社2000年出版),图2正是对此株龙江榆王的对景写生。



图2 龙江榆王 68 cm × 68 cm



一、榆树基本特征和形态结构

家榆因其树枝为灰白色故也称白榆。其根系发达,老树树根多有裸露者,形态和肌理与枝干和树皮无异,颇有咬住青山不放松之意。家榆耐寒、耐旱、耐贫瘠、耐盐碱、耐大气污染,存活至今的多呈斑驳沧桑之态。其遒曲刚劲之势和迎风傲雪之情绝不逊于中原的千年古柏,这也是榆树艺术审美精神深度挖掘的切入点和主题思想表达的重点所在。东北境内没有中原的古柏(如侧柏)和江南的苍松(如黄山松),松树也多为小枝小叶,不如侧柏或黄山松那样姿态万千。所以家榆就担当了传统山水画里松柏类树木那种坚韧不拔、百折不挠精神气质的形象载体。所以说,研究和表现家榆题材对于东北地域山水画表现题材的挖掘、艺术审美的积淀、学术层次的提升都有重要意义。初画榆树,可借鉴李成、郭熙树法中的树干和树枝的画法。老榆姿态丰富且树干和树枝的层次很多故不易把握,开始练习阶段建议多画些如图3那样的简笔写意,一幅画寥寥数笔顷刻可成,目的是轻松书写之下,练习把握树木整体形态及枝干等主要线条的整体走势。



图3 意写家榆 34 cm × 34 cm

二、榆树树枝的表现

家榆枝稠叶密,枝条多弧线弯曲,与枝干的粗细对比差异很大,很有刚柔相济的意味。唐代韩愈对此曾作诗云:“草木知春不久归,百般红紫斗芳菲。树前榆荚无觅处,惟见漫天做雪飞。”图4就是以榆树枝杈为主要表现对象,画面中的主体符号是线条,而且多为长线。刻画树枝要突出书写性,其用笔要找到行书般的感觉。运笔多作弧线状,线条多呈曲线以表现榆树枝条的自然形态。树枝的起笔和收笔要干净利落。其用笔可以实起实收,在起笔和收笔处都强调顿笔和回锋;也可以虚起虚收,在起笔和收笔处自然送出而做到了无痕迹。清代石涛在其《画语录》中讲:“太古无法,太朴不散,太朴一散而法立矣。法立于何?立于一画。”其话虽说得玄奥晦涩,但透过其对美的本质的终极性追问,其对语言符号本质的揭示还是十分中肯而准确的。就是要强调画面语言要符号化,并且符号要做到统一。但语言的符号化以及符号的一致性是矛盾的对立体,过分追求符号化,过分强调符号一致性的一面会令画面丧

图4 立春 34 cm × 34 cm





失鲜活生动,就会像清代“小四王”“后四王”作品那样的命运。东北地域山水画在当代的主要任务是艺术形象的塑造和对题材形态的研究,要多关注具象造型和深度刻画。对于个人艺术实践而言,为了做到对题材形态结构的深入了解,甚至可以在一段时间内暂时性地牺牲语言符号的整体性而主要关注具象造型的塑造和物象细节的刻画。

三、榆树树皮的肌理表现

题材的自然形态与传统经典中国画题材的艺术形态差别过大时,传统的语言符号和表现手法就会在一定程度上失效。所以,从另一面而言,新题材的拓展和对新题材挑战式的刻画便可以称为对传统的真正的继承,因为这样的继承其最本质的特征是探索发展而非简单的重复。家榆的树皮在颜色和肌理两方面与传统山水画里的多数树种有较大差异,这就决定了在刻画上必须有所突破,绝对不能死守传统语言的套路和程式不放。例如,家榆的树皮颜色为深褐色,树枝却为浅浅的灰白色,明显是“干浓枝淡”。这与传统山水画常用的“干淡枝浓”的套路相反,所以单纯使用传统山水画语言套路就不会得到满意的效果。再如,家榆的树皮多呈纵向的深壑纹,形态丰富,形式感强。单独的纹路都呈“人”字形,多个纹路的组合就呈现出“众”字形,这与传统山水画多数的树皮肌理大有不同。两宋绘画是我国传统绘画的高峰,具象造型和深入刻画在其中发挥了重要作用并是其主要特征。我国传统绘画的最终衰落不能不说是因为对具象造型和深入刻画原则的背离和对“逸笔草草,不求形似”观念的一味沉溺。所以,当代中国画的发展,尤其是东北地域山水画这样的新兴地方画派就更应该发挥两宋绘画那种观察和表现精细到“孔雀行走先抬哪条腿”的程度,唯有这样才能从根本上摆脱陈陈相因的旧习气,正所谓“致广大而尽精微,极高明而道中庸”。

图5为了表现出树皮干燥、粗糙的肌理效果而采取的生涩、焦枯的笔法在一定程度上会影响树枝线条语言书写的流畅。但这是因为把主要精力关注于榆树树皮肌理刻画的缘故。从研究树皮肌理表现方法的角度讲,图5的收获是很大的。李可染最著名的名言就是“我一直在想,我是在画画,还是在研究画,最终得出的结论是在研究画”,单纯的画画势必要把完整性作为考核画面的首要指标。而研究画则不然,研究可以尝试,可以允许有失败,可以不完整,可以只关注画面某一部分并以该部分的成功刻画作为考核的标准。只要画面某一部分的刻画有了收获,这幅画就算是有意义,就算是成功了。对于个人而言,这种精神要贯穿于艺术道路的始终,否则无论之前的成就有多大,都会就此停滞不前。只有如此,才会不断进步。而像清代山水画那样,过分关注传统经典的笔墨语言和表现程式,甚至以“临仿”“摹古”为能事的做法,则会使道路越走越窄,使艺术之花最终凋谢。对树皮的研究和刻画不但可为树木的整体刻画打基础,更有训练画面构图能力的作用。画面若以树皮为主要表现对象,往往是树干的特写而非整株树木或组合。这种以树干为主的画面是训练构图能力的良好对象。中国画将形式美感的追求和评价的标准高度概括为“虚实”二字。如图6所示,虚实作为画面形式美感的体现主要指平面化的构成对比和空间化的前后对比。平面化的构成对比主要突出画面的张力和冲击力,空间化的前后对比主要强调空间感和山水画那种特有的空灵。图6中,画面平面化的构成对比主要由左侧的树干、右上角的树枝和右侧的题字等三个部分共同完成,其共同组成了一个菱形的画面走势。这个菱形与画纸边线的正方形共同构成了一个形式感极强的图式,菱形的四个角分别对着画纸边线正方形的四条边。其墨色的浓淡对比很小,多以浓墨为主,实现了上下左右的平衡。其所形成的图式既扎实稳定又峻拔灵俏。画面左下角从画面外横生进入画面的一组小树枝、左侧树干在画面左上角的枝干、中间树干在画面右上角的枝干(淡墨的)、左下角的押角章等四个部分是从相反的方向对上述构成图式的呼应和对比。这使画面构成既统一又对立,从根本上避免了呆板僵硬。值得一提的是左下角的押角章如果在其他画面中出现则可能破坏画面,但在此画中则不会。因为左侧树干的分量太重了,一个小小的押角章绝不会破坏画面左右的平衡,反倒会起缓解单调的积极作用。



图5 家榆 34 cm × 34 cm



图6 春风将至 34 cm × 34 cm

图6中,画面空间化的前后对比主要由左侧的树干、中间的树干和右侧的树枝(淡墨的)来共同完成的。其顺序由前到后,墨色的浓淡对比很大,由浓到淡,由实到虚。值得注意的是,如果空间化的前后对比仅此而已则会使画面左重右轻,明显失去平衡。最终解决这个问题而维系画面平衡的是右侧的题字。使得画面在实现前后大纵深的空间关系表现的同时也保证了左右的平衡。树皮作为主要体现肌理效果的题材,也并不一定只用枯笔焦墨来表现,也可以用更为丰富的笔墨语言。如图7的表现手法,就同时用到了浓墨法、淡墨法、破墨法、积墨法等多种笔墨语言。图7右侧的树干和小枝是画面表现的主体,以浓墨法和积墨法为主,兼以破墨法作补充,既体现出了榆树树皮独特肌理的真实特征,同时也加入了主观处理的成分,使其在视觉上温润了一些。这使得画面明显带有了近年来常见的暖冬景象,而非单纯的、概念化的东北地域严寒(其以干燥、温度极低为特征)。画面左侧并未安排太多内容,尤其是浓墨的内容。而是通过左上角的引首章和左下角的押角章来实现画面左侧和右侧的平衡。在构成方面使用了四两拨千斤的办法,增加了画面的动势和进而带来的视觉冲击力。



图7 冬林 34 cm × 34 cm

树干作为山水画的具体题材之一与其他所有题材一样,不但可以作为研究和练习的对象,同样也可以作为创作的对象。但成功的中国画创作多是主观规划的结果而绝不是单纯的写实刻画那样简单。如图8所示,画面的表现主体显然是右侧的一段树干,但为了丰富画面内容、完善画面构成等具体目的,增加了雪坡、远树、寒林等多个内容。而这些内容都是主观添加的,是从其他场景(或其他写生稿)



中选取挪移过来或干脆是主观创作的产物。画面是典型的东北山地,本是很常见的场景但实际上却不易直接观察到。除非树干的前面恰好修建了观景台,否则树干下面不是杂乱的灌木丛就是覆雪的深壑沟,即使是平整地面也是大陡坡(根据后面的山林的高度可知其山坡的斜度很大),多无法直接靠近。对山水画而言,画面空间场景在头脑中的构建和拼合能力是平时训练的基本功课之一。其钤印也对画面构成起到了重要作用,两个名章(其作为一个整体出现)、引首章、押角章三者组成了一个三角形,是对右侧树干和左侧远树所构成的平行线的必要的协调和对比。但必须指出的是,如果该画面的尺寸再放大几倍,则引首和押角等印章就会因在画面中的分量比重大大减小而起不到上述的作用了。



图8 寒林远丘 34 cm × 34 cm



图 11 冬月(之一) 34 cm × 34 cm

二、杨树树皮的肌理表现

对杨树树皮上那种极其类似眼睛形状的纹理不要刻画得过分,否则就是谨毛失貌、因小失大。因为那样会破坏树皮和树干整体的效果,进而破坏画面的整体效果。研究杨树树皮的肌理还是要把握其整体的形态和纹理的特征。杨树树皮的肌理较细小,多呈竖向的细小条纹,也常有菱形的深色小裂纹。所以,刻画时用笔要多用竖向。杨树的木质较疏松,所以在主干上常会生出细小的新枝。在对杨树树皮进行特写式刻画时,对此常无法回避。其实,竖向的树皮纹理和横向(或斜向)的细小树枝会构成绝好的动态对比进而丰富画面的形式美感。树皮纹理的线条较短,细枝的线条较长;树皮纹理的线条较直,细枝的线条多呈舒展的曲线。这在恰好起到丰富画面形式美感作用的同时还给笔法的多样化表现提供了绝好的平台。树皮的纹理可以用短小的干笔,采用皴擦的方法;而细枝的线条可以用较长的湿笔,采取书写式的运笔方法。传统山水画之所以常出现油松、垂柳、龙爪槐等题材就是基于类似原因。题材的具体形态与笔墨语言符号之间有内在的一致性,可以形成良性的互动。