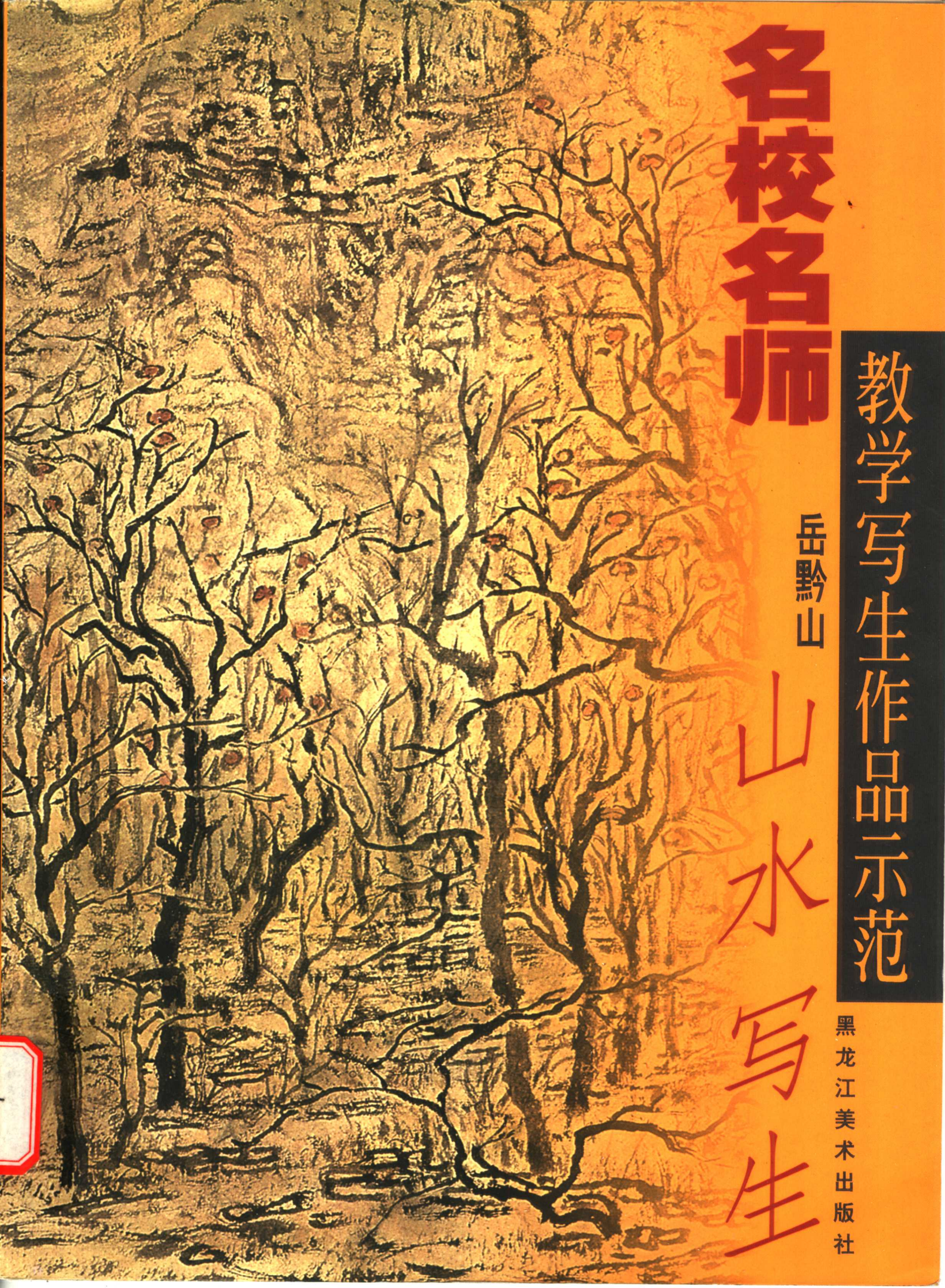




名校名师

教学写生作品示范

岳黔山

山水写生

黑龙江美术出版社

名校名师 教学写生作品示范 山水写生

编著 岳黔山



丁 21
956

黑龙江美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

山水写生 / 岳黔山绘. — 哈尔滨: 黑龙江美术出版社,
2001.8

(名校名师教学写生作品示范)

ISBN 7-5318-0965-6

I. 山… II. 岳… III. 山水画: 写生画—作品集
— 中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 057255 号

名校名师教学写生作品示范

MINGXIAOMINGSHIJIAXUEXIESHENGZUOPINSHIFAN

山水写生

SHANSHUIXIESHENG

编 著 岳黔山

策 划 蒋 悦

责任编辑 董俊茹

封面设计 赵宫宇

寒 力

版式设计 纹 石

韩 羽

文字审定 张安祖

电脑制作 尹升洁

电脑扫描 宋天姿

出版发行 黑龙江美术出版社

社 址 哈尔滨市道里区安定街 225 号

邮 编 150016

制 版 黑龙江龙美彩色制版有限公司

印 刷 辽宁美术印刷厂

版 次 2001 年 10 月第 1 版

印 次 2001 年 10 月第 1 次

开 本 889 × 1194 1/16

印 张 6

印 数 5000

书 号 ISBN 7-5318-0965-6/J · 966

定 价 36.00 元



简 历

岳黔山：1963年2月生于贵州省贵阳市，祖籍辽宁，回族。1990年毕业于中央民族大学美术系并留校任教。1992年——1993年在中央美术学院书法研究室进修。先后师从邢绍良、刘知白、王振中、刘汉、张正恒、王镛、周韶华等先生。作品多次参加全国重要的学术性画展，作品先后在《美术》、《美术观察》、《中国艺术》、《江苏画刊》、《艺术潮流》、《东方美术》、《中国书画》等刊物上专题介绍，并有多篇论文发表。1995年5月在中国美术馆举办首次个人画展。先后出版有《岳黔山画集》、《当代艺术家系列——岳黔山专集》、《岳黔山花鸟作品专集》（明信片）等。1996年——1997年受邀请赴俄罗斯、德国、法国、西班牙、葡萄牙考察、讲学、举办画展。现为中国美术家协会会员。

1993.6/02

目 录

序言·····	5	写生杂谈·····	56
论中国山水画写生·····	6	蒙马特高地·····	57
中国山水画的透视特点和规律·····	8	雨过苍山·····	59
宾虹先生的笔法、墨法、水法论·····	10	庙岭一峰·····	61
中国画留白·····	12	幽涧激清流·····	62
作品解读·····	13	云蒙山居·····	63
林涧幽居·····	15	木落秋满山·····	65
十渡此山多·····	17	闲上山来看野山·····	66
船泊塞纳河·····	18	庙岭北沟·····	68
密林丛中·····	19	某南藏居·····	70
云蒙晚秋·····	20	寂寞野亭·····	71
燕山农舍·····	22	冬季果园·····	72
清西陵北望·····	24	空山无人·····	73
山下柿子林·····	27	京郊林屋·····	75
云蒙山智慧谷·····	28	太行南屏写生·····	77
落日满秋山·····	31	燕山人家·····	78
峨嵋道中·····	32	秋林·····	79
日暮游孤山·····	35	登高看孤山·····	81
千家苗寨·····	36	太行山郭亮村·····	83
太行山崖·····	37	太行得此图·····	84
太行深处·····	39	云蒙山下·····	86
庙岭郭家庄·····	40	林涧小村·····	87
家住高山茂林中·····	41	山野秋风·····	88
寂寞小屋·····	43	山谷秋色·····	89
山静瀑声喧·····	45	深山道中·····	90
芳树春梦·····	46	家在青山密林中·····	92
校园树林·····	47	公园一角·····	93
冬游玉渊潭·····	48	云蒙主峰·····	94
五塔寺·····	49	跋·····	95
一夜秋风·····	50	布依山寨·····	96

序 言

思侔造化 画贵心得 ——读岳黔山写生作品

真正聪明的人不会投机取巧，更不做急功近利的事情。我所认识的黔山就是如此。眼下不少习画的“同道”都在忙于包装、应酬的时候，黔山却能“静”然处之。不仅勤于实践，而且敏于思悟，这正是黔山的本色。日前，看到他从数百幅完整的山水写生画中选出60多幅，欲集结成册，感动之余，更使我想起了“君子务本”这句古训的意义。

说起写生，古人早有这个传统。从荆浩的“携笔写真”到大痴的“袋中置描笔，模写记之”，从“到处云山是我师”到“搜尽奇峰打草稿”，代不乏人。于是，“师造化”也就成了一个公认的观念。至于“师造化”的具体途径，前人基于“写意”、“写心”的理念，大多通过“饱游饫看”，去观察、体验、感悟、默记，然后回到案上进行创作。

能对景直接用毛笔写生，溶写实写意合而为一，并将其直接提升至创作层面的第一人，正是当代山水画巨匠李可染老师。其实“饱游饫看”式的观察方法本来很高明，但历来许多画家，游也游了，看也看了，回到画案前一落笔，却总是逃不出程式化的陋习。在此背景之下，李可染老师以“对景写创”的魄力，从陈陈相因的山水画格局中，踏出了一条充满生机的新路。

黔山的对景写生，其理念亦缘于此。但十分可贵的是，黔山并没有从表面上去模仿“李家山水”的范式，而是更强调自己的切身感受。而且，在表现这种感受的过程中，黔山紧紧的扣住了“笔墨”这一中国画特有的艺术形式语言。因此我们欣赏这批写生作品的时候，领略到的是很纯正的中国画的味道。

题材广泛，是黔山写生作品的一大特点。无论高山大川，还是园林一隅，也无论树林，抑或街巷，黔山都能从容应对，完美

表现，显示出画家对不同题材的艺术处理上正迈向成熟。

表现手法的丰富，更是黔山写生的一大长处。处理同样一个题材，有的画面以线构筑，有的画面以点为主，有的画面则更重皴擦……有层层积墨，有明快的破墨，有焦墨，也有泼墨。尤为可贵的是，每种技法的运用，都能出于自然，而没有牵强附合之弊，更没有矫饰造作之嫌。在“制作”方法日益泛滥的今天，面对着情感上苍白贫血的大量劣作，黔山的画更令人瞩目。

此外，黔山在写生中对立意，对境界，对虚与实，对情与景的关系，都不乏自己的见解。而对于写生本身的认知，黔山更显得比一般人深刻：“写生是积累创作经验，吸取创作源泉的重要过程，是熟悉描写对象和进入艺术大门的必经之路，是技术升华为艺术的重要途径，是作品将生活素材演化为艺术境界的重要环节，是艺术家想象力、创造力尽情发挥的重要基础，是对客观事物再认识的深化过程”。正是有了此等见识，有了对艺术苦苦求索的真诚，才驱动画家跋山涉水，吃苦流汗，从生活中撷取到丰厚的成果。可以说，其中许多精彩的作品，是“山川与予神遇而迹化”的产物，若将其置于成功的创作之列，恐非言过其实吧。

有着沉静心态的黔山，在今后的艺途中肯定会迈出更加坚实的步伐。从他的作品中，人们会看到一颗诚净的心灵正不断地溶入天地造化中那一派澄明的境界。这是我，相信也是看到这本集子的读者的一点期许。

王 镛

2001年7月于洗风亭畔

论中国山水画写生

岳黔山

生活是艺术的源泉，这是永远不容怀疑的真理。古人云：“外师造化，中得心源”。造化，即宇宙的万事万物；心源，即画家的思想，意念、情感等。造化于外，心源于内，内外相融，发之于心，行之于笔，立之于象。黄宾虹先生说：“作画当以大自然为师，若胸有丘壑，运笔便自然畅达矣。”他还谈到“造化入画，画夺造化”。“夺”字最难，造化天地自然也，有形影常人可见，取之容易；造化有神有韵，此中内美常人不可见。画者能夺其神韵，才是真画，徒取形影如案头置盆景，非真画也。所以中国山水画写生不是以简单的再现为目的，而是强调作者与对象的互化而求心知。写生实为一种天意与人意合一的再组、再造，是宏观性的天人交合的迹化。

中国艺术旨在表现人的主体精神，这种主体精神可称之为心、情、意，所以在写生时的心境是非常重要的。古人云：“万物静观皆自得”。庄子云：“万物无足以挠心者，故静也”。我们在写生时要排除杂念，真正投入到山水中去感受去体验，这样才可能将心中的感受、情意表现出来，黄宾虹先生说：“作画时须将心收起，勿使其如天马腾空；落笔之际应留得住墨，勿使其信笔涂鸦；纵游山水间，既要有天马腾空之劲，也要有老僧补衲之沉静。”当今画坛中存在的浮躁之气与毫无情感的“制作”风气，以及哗众取宠，低格调的追求，大都是作者心境未静所致。

古人在论造化与心源的关系时说要到“读万卷书，行万里路。”行万里路的目的在于从自然中获得你所需要的形象素材和陶冶性情，开阔胸襟；读书则是为了在行万里路的过程中，具备师造化的一定心源基础，不然面对多么好的景物也无法感受到其中的境界，情景无法交融。

中国山水画写生的观察方法为：“仰观俯察远取近求”，“步步看，面面观”，“以大观小，以小观大”。这种观察方法，决定

了中国山水画的透视是不定时不定点的任意游移性的心理视得，也可称之为移动透视或散点透视。这种透视能最大限度地表现作者观察事物的深度和广度，所以我们在写生时不可到一个景点，坐下来就画。我们应该熟悉一下周围上下的景观，静下来观察和感受之后再动笔。动笔时不能被客观对象所束缚，只要开始动笔，一切山石、树木、河流等都是在你心中的山川服务，根据画面构图和意境的需要可随意剪裁取舍，不懂此理写生时就不能主动。所以中国式的观察过程同时也是认识过程，理解过程、审美开拓过程和形象创造过程，也就是中国画的创作构思过程。黄宾虹先生说：“山水画家对于山水创作必然有着它的过程，这个过程有四：一是‘登山临水’，二是‘坐望苦不足’，三是‘山水我所有’，四是‘三思而后行’，此四者缺一不可。”“登山临水”是画家作画的第一步，接触自然，做全面的观察体验。“坐望苦不足”，则是深入细致地看，既与山川交朋友，又拜山川为师，要在心思与山川有着不忍分离的感情。“山水我所有，这不只是拜天地为师，还要画家心占天地，得其环中，做到能发山水的精微。”“三思而后行”，一是作画之前有所思，此即构图立意；二是笔笔有所思，此即笔无妄下；三是边画边思。此三思包含着“中得心源”的意思，所以山水画既是写自然的灵性，也是写作者的心境和性情。艺术创作和艺术表现是智慧和人文精神的结晶，是人的自我创造和自我肯定，是比生活更高级的形态。每一位画家对自然生活的体验和认识不同，观察自然的视点以及自身性情和文化结构不同，所创作的绘画形式与表现手法以及艺术品格也各不相同。这种观察方法其结果实为天人合一、物我共化，所以中国式的写生实为对景创作。它体现着画家的艺术技巧、艺术修养，蕴涵着画家的激情和美学理想。

墨点苍山（插图） 30cm×40cm 1993



中国山水画的透视特点和规律

岳黔山

中国画家从对大自然的观察中总结出了许多透视的道理和透视的方法。早在战国时期《荀子·解蔽》中谈到“从山上望牛者若羊，而求羊者不下牵也，远蔽其大也。从山下望木者，十仞之木若簪……。”南北朝时宋宗炳的《画山水序》中谈到“且夫昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绢素以远映，则昆阆之形可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”唐代王维在《山水论》中也提到“丈山尺树，寸马分人，远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉，远水无波，高与云齐。”这些都把透视上的近大远小等透视关系讲出来了。到了宋代郭熙对于透视作了进一步的论说，提出了三远法：“高远”、“平远”、“深远”。宋代韩拙在《山水纯全集》中又提出了“阔远”、“迷远”、“幽远”的三远论。后来历代也有许多画家理论家谈到过有关透视的问题，基本上是在完善前人的论说，没有更新的理论。

我们今天在写生与创作时基本上还是以“三远法”，“三远论”为透视方法处理画面，当然也用“焦点”透视法，还常使用“视

觉定点”透视法。

郭熙在《林泉高致》中提到“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远”。这种方法主要是用来表现山的雄强高大，如范宽的《溪山行旅图》。郭熙提到“自山前而窥山后，谓之深远”。深远所表现的景物即有深度空间感，又有远的感受。深远之景变化较多。如郭熙《早春图》、王洗《渔村小雪图》。郭熙提到“自近山而望远山谓之平远”，还说“平远之意冲融而缥缈渺渺”。平远主要是表现比较平坦的景物，如郭熙《窠石平远图》。

韩拙提出的三远论中谈到“近岸广水旷阔遥山者谓之阔远”，主要是指水面辽阔，遥望远山。这与郭熙提出的平远有相近之处。如倪瓒《紫芝山房》《六君子》。他谈到“迷远”时说：“烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之‘迷远’，主要是指似有非有，仿佛不见又仿佛可见，是表现的一种虚幻的感觉，常用以表现“无尽”或“幽深”的境界，如米友仁的《潇湘奇观》。他又在论“幽远”中提出“景物至绝而微茫缥缈者谓之幽远”，主要用以表现虚无缥缈之感，多用以画面虚淡之外。

焦点透视主要是指西洋画在表现空间感时所用的基本的透视



山野人家(插图2) 45cm×50cm 1998

林涧(插图3) 30cm×40cm 1993



方法。焦点透视有较为完整的理论,对视点、视平线、消灭点、平行透视、成角透视、倾斜透视、圆的透视等都有详细的论述。同时还有空气透视法,主要是借助空气对视觉产生的阻隔作用,表现绘画中空间感的方法,其特点是:产生形的虚实变化,产生色调的深浅变化,产生形的平面化,产生平面的空间化,产生形的繁简变化。空气透视有些近似前面谈的“迷远”和“幽远”。西洋透视法在今天的中国画中是常见的,对于没有学过西画的人不妨阅读一些透视学方面的书,在此我对西洋的透视法就不再介绍。

视觉定点透视法,这种方法不以近大远小为透视原理,而是以视觉所观注的中心为原理。当我们观注一个物体时,无论它在自然环境中是大还是小,是强还是弱,是远还是近,只要我们观注它并想在画面上重点表现它时,它就是最大的,最近的,最突出的,其它在自然环境中比它大的,比它近的,比它强的都应减弱或舍去,以突出重点。这种方法在中国画中常常用,如人物画中以地位高低论大小,以主要人物为重点表现对象;在花鸟画中树木、叶子、石头有时都简化了,而重点表现花、鸟、鱼、虫;山水画中的远实近虚以及简化高山阔水、巨石大树,重点表现人、

舟、房等。

我们在山水写生时以及山水创作时常常将以上的各种透视法综合使用,多种透视同入一个画面,必须结合自然而巧妙,不然画面会很乱,感觉没有道理。如何结合的关键在虚实以及空白的处理上。

正因为山水画中常常使用多种透视入画,所以称中国山水画的透视为散点透视或移动视点透视。因为使用移动视点透视,所以决定了中国山水画的观察方法是“仰观俯察,远取近求”、“步步看,面面观”、“以大观小,以小观大”等极为自由、灵活的观察方法。中国山水画在写生和创作时,在构图、取景、造境、取舍等方面都是很自由的,只求画面合理,不求与自然物象一样,只求神似,不求貌似。中国山水画从来就不是写实的艺术,对于中国画家来说一切自然物象都是载体,最终目的是为了写心、写境、写情、写气、写韵、写品、写格、写意、写神等。明白了此理写生就会主动,不会为自然所役。但是对于初学者来说,为物造象的能力练习也是非常重要的,决不可以美其名“写意”或“似与不似”而乱画。

宾虹先生的笔法、墨法、水法论

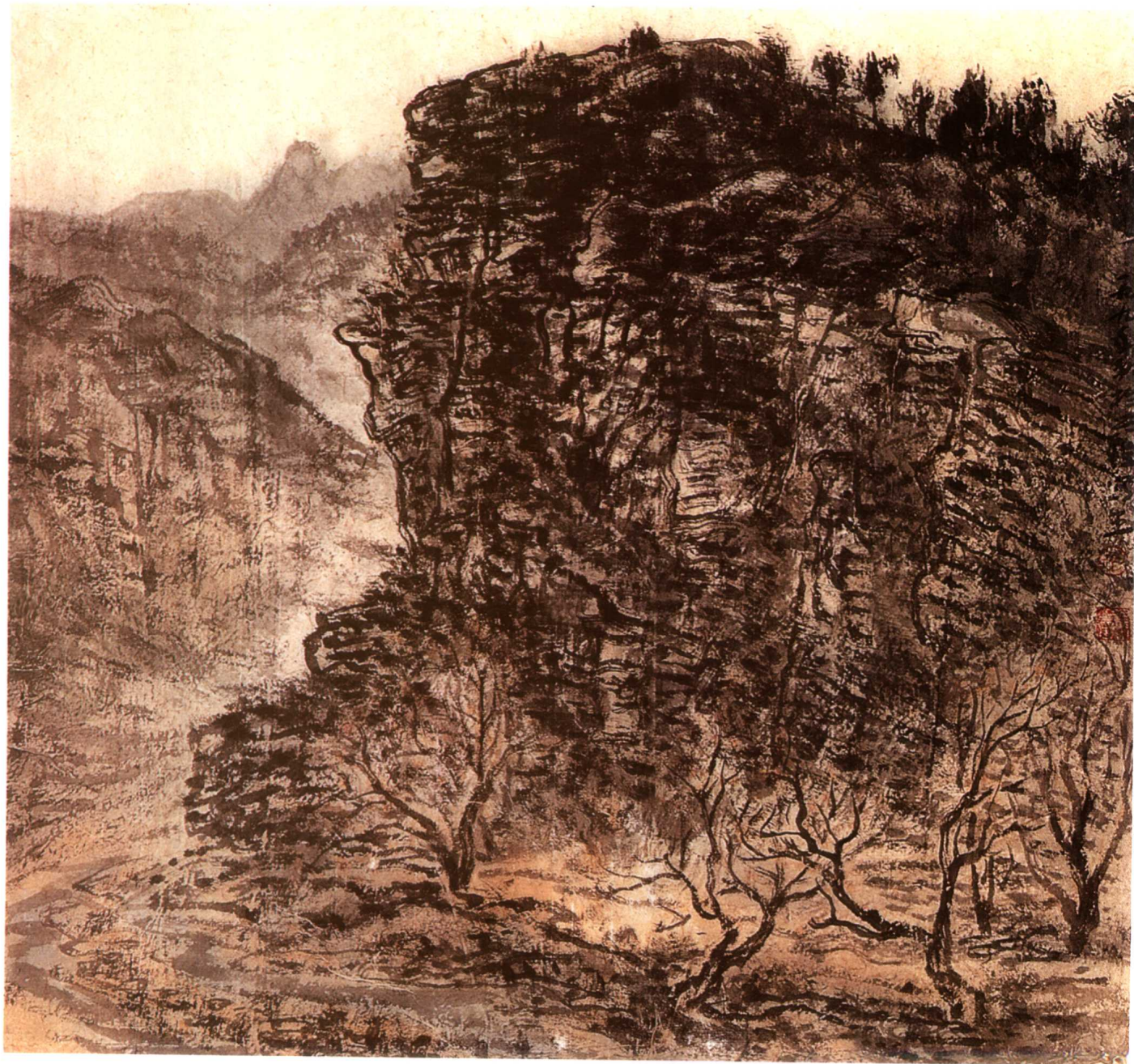
岳黔山

中国画的笔法、墨法、水法，虽从理论上可以分说，然在具体的运用中不可分，笔、墨、水相互依存互为表里。

关于中国画的笔墨水的论述与实践集大成者应该是黄宾虹先生，他在总结分析了前人的笔墨并结合自己的实践之后，归纳总结出中国画的《五种笔法》与《七种墨法》，并从理论上说出了水法在中国画中的重要作用与重要的地位。

中国画中的用笔，实从书法中来，概括起来，有勾、勒、擦、皴、垛、斫、折、顿、挫之法和中锋，侧锋，逆锋，顺锋，拖锋，以及下笔的轻重、缓疾、偏正、曲直、方圆和虚实等。黄

宾虹先生将用笔的要求归结为《平、圆、留、重、变》五种。一曰“平”。起讫分明，笔笔送到，无柔弱处，如锥画沙者，平是也。平非平板、平涂也。二曰“圆”。画笔勾勒，如字横直，自左至右，勒与横同；自右至左，钩与直同；起笔用锋、收笔回转，所谓如折钗股，圆之法也。妄生圭角，则狞恶可憎。折钗股笔法线条，要求婀娜中仍保持刚劲；圆浑润丽亦不能流于柔媚。三曰“留”。笔有回顾，上下映带，凝神静虑，不疾不徐，如屋漏痕是也。笔意贵留，似碍流走，不知用笔之法，最忌浮滑，浮乃轻忽不遒，滑乃柔软无劲。笔贵遒劲，书画皆然。四曰“重”。重



兴隆写生(插图4) 45cm×50cm 1997

非重浊，亦非重滞。点必如高山坠石，努必如弩发万钧。用笔重，要像“枯藤”、“坠石”。五曰“变”，即不拘于法。关于这五种笔法其中的主从关系，黄宾虹论道：“画笔宜于平，留、圆、重、变五字用功。能平，而后能圆；能重，而后能留；能平、留、圆、重”，而后能变。这五种笔法道出了中国画用笔的真谛与要旨。

黄宾虹先生谈中国画墨法有七种，浓墨法、淡墨法、破墨法、积墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法。一曰“浓墨”，要使其光清而不浮，精湛如小儿目睛。二曰“淡墨”，要淡而不浮薄，三曰“破墨”，以浓墨破淡墨，须就湿时为之。浓淡互破，则鲜而灵。四曰“积墨”，墨不碍墨，墨中有墨。五曰“泼墨”，泼墨亦须见笔，不可求匀。六曰“焦墨”，焦墨要干而以润出之，力求干裂秋风、润含春雨之效果，用于点苔及树枝阴处。七曰“宿墨”，用宿墨其胸次必先有寂静高洁之观，而后以幽淡天真出之。睹其画者，自觉躁释矜平。他说七种墨法齐用于画，谓之法备；次之，须用五种，至少用三种；不满三种，不能成画。

水是画中国画决不可缺少的，用笔用墨的质量以及画面的最后效果与用水有不可分的关系。宾虹先生曾一再地说“画架之上，一钵水一砚墨，两者互用，是为墨法，然而两者各具其特征，可以各尽



紫竹院看北图(插图6) 45cm × 50cm 1994

螺丝滩瀑布一角(插图5) 30cm × 40cm 1997



其作用，故于墨法外，当有水法，画道之中应立水法，不容忽视。”所以画桌之上的水，作用不只是用来润笔、研墨、洗笔、调墨和调色之用，还有更重要的作用，可以用以接气，用以韵味，用以灭火，用以统一画面，还可使笔墨通透变化。

所谓接气是指画中用笔不到，用墨不到，而意也未到之时以水接之，即用水来把气脉连贯起来，这样可使画面松动，又能使笔墨贯通，点点连结。韵味，是指画中线面以及整体画面的笔墨韵味和画面的精神气质，水少得苍，水多得润。墨法妙于用水，笔法更离不开水。笔含水多称湿笔，笔含水少称渴笔，两者用好可得干裂秋风，润含春雨，浑厚华滋的效果。各种墨法能自然地融为一体，使之千变万化，关键在对水的使用。另外在画完之后未完全干透时，在画面大面积地点铺上一层清水，可加强画面的整体韵味，也可除去画面的火气，使画面更加清润，还可起到统一画面，增强画面的整体感的作用。

中国画留白

岳黔山

在中国画中空白同形体、线条、笔墨、色彩一样重要，是整个画面中不可缺少的组成部分，同时，还是虚与实、疏与密的一种艺术表现手法。中国画要求“计白当黑”或“虚实相生，无画处皆成妙境。”力求笔不到意到，将空白有机地融入整幅画的意境之中。一幅画应该有虚有实。“实中有虚”，“虚中有实”，才能显示出灵空不板；“虚中有实”，才能余味无穷。留白蕴蓄着无尽画意，可以用想象来补充画面的意境和气势，让人们在这种审美想象中获得美的愉悦。“画留一分空，生气随之发。”

我们在画画和看画时不但要画实处看实处，更重要的要留虚处看空白之处。因为通过画家精心设置的虚和空白，不仅体现了画家的想象力，而且也是引起读者审美的想象的关键。黄宾虹说：“作画如下棋，需善于做活眼，活眼多，棋即取胜。所谓活眼，即画中之虚也。”“空白”也就是构图中的“活眼”。“白”是计划之白，策略之白，即所谓“计白当黑”，黑出形，白藏象。中国画正是在这种“空白”中大做文章。“留白”是中国画形式美中非常重要的一个表现方法。它既是无形，也是有形，它是一种“藏境”的手法。

在西洋古典绘画中，画面是不能留空白的，留空白就是没有画完。但是在西洋现代派的艺术中同样也有大量的作品留白，我想是受了东方艺术的影响。从色彩方面说，中国画留白和用墨（黑）是比西洋画要早许多年。在中国画中用色是要考虑和白与黑的关系的。“白为万色之母，黑为万色之王。”黑和白在中国画中是最重要的两个基本色调，是最可贵的典型特征，决不可抛弃。



布拉加山村（插图7） 30cm × 40cm 1997

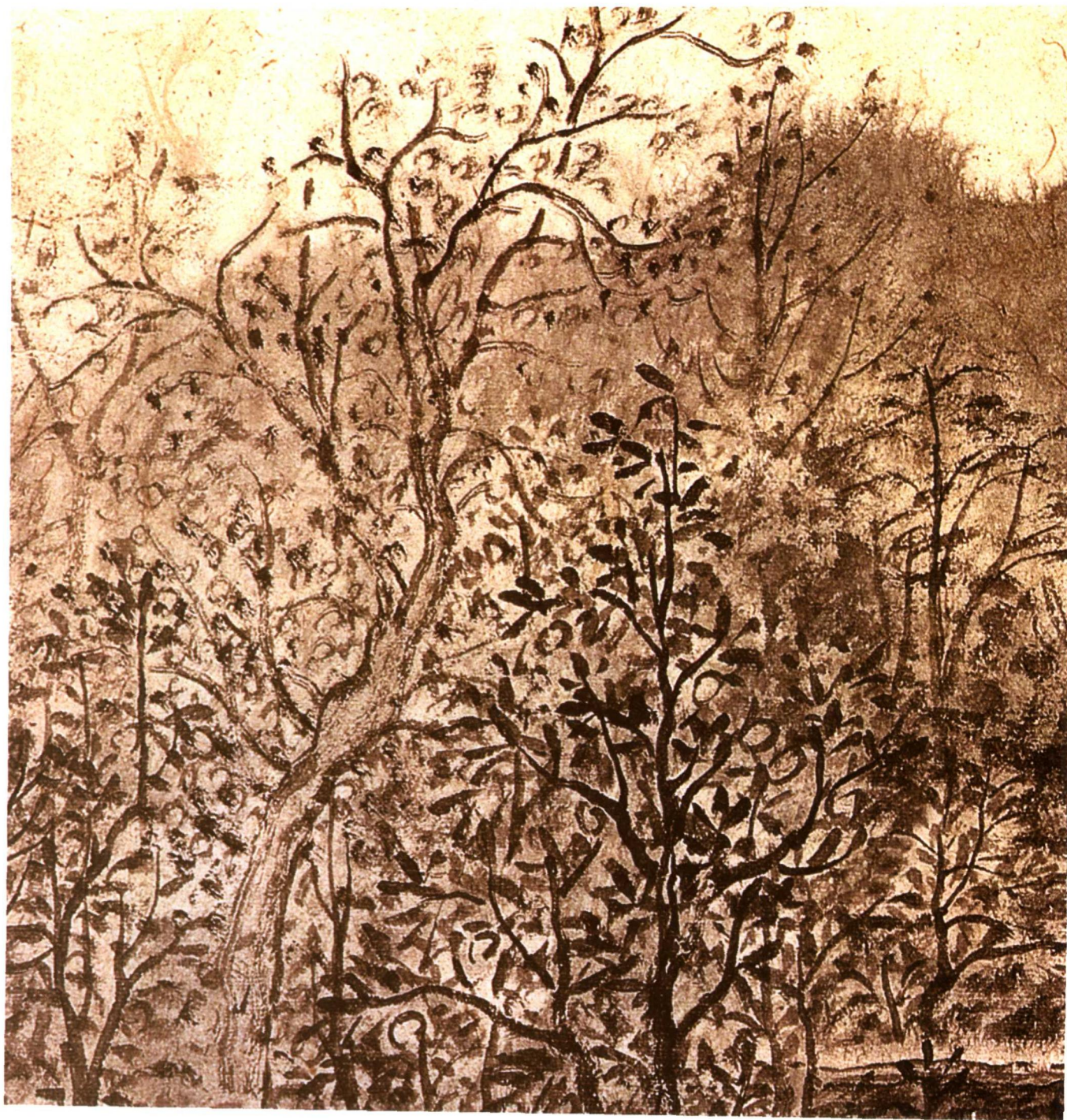
作品解读

清秋 45cm × 50cm 2000

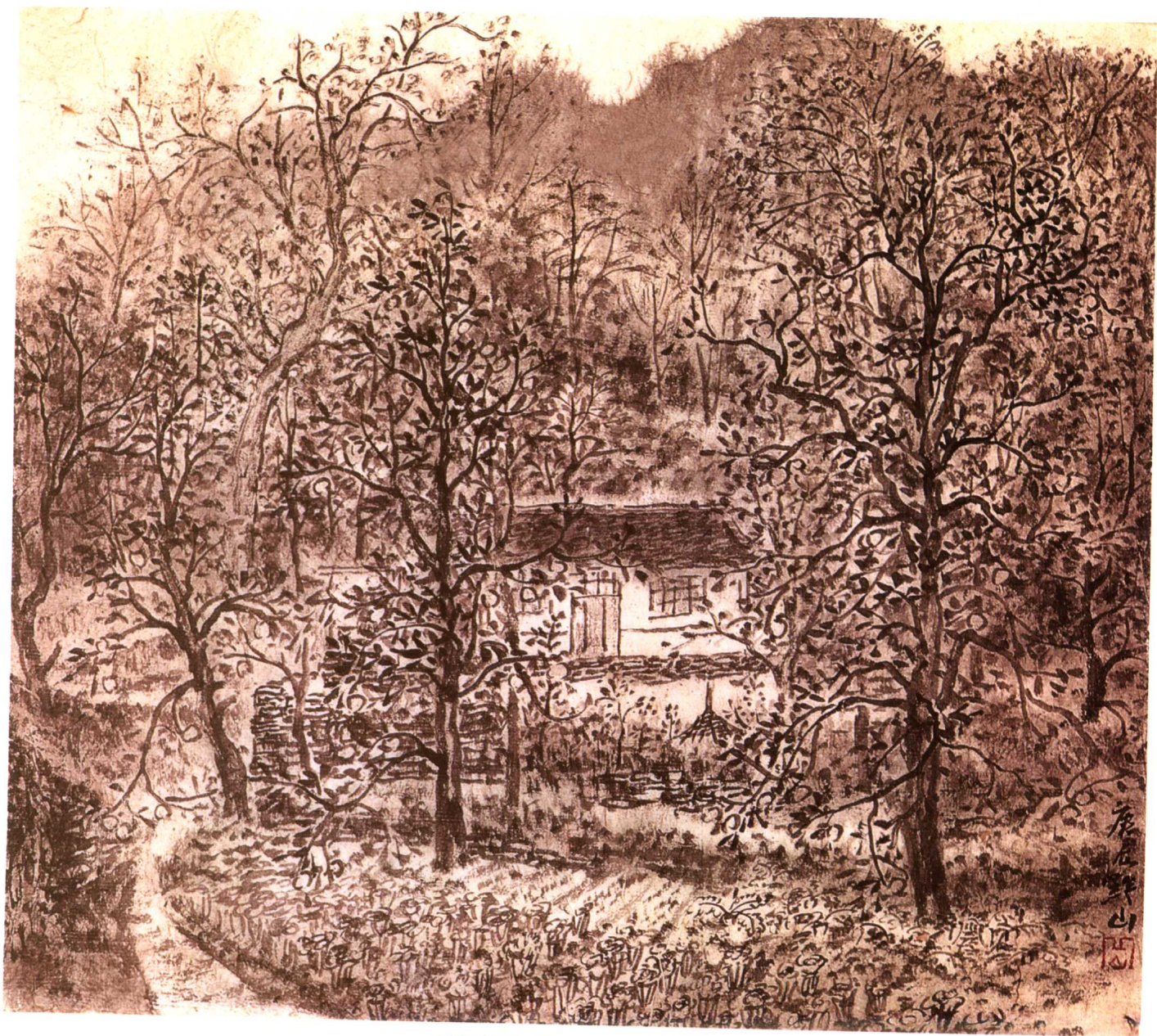


深秋季节河北云蒙山下的山村小景，景色幽雅，树木凋零，结构洗炼疏野，有超尘绝俗之境。在画面处理上重点表现深秋的杂树林，注意表现树的各种姿态和树的凋零和林的寂寞。将房子后面和远山前面的中景减弱，目的是增强画面的空间感和突出前景树的姿态。远山原本不在这个位置，是从旁边借过来的，这样处理可加强画面的线面对比，加强整体感和稳定感。画法上也是以渴笔皴擦为主行笔较慢反复几次完成，是为了使画面笔调统一，行笔慢画面可得静气。最后用淡墨、清水大面积的点染使画面得清润之气，再用极淡的颜色水点染完成。

林涧幽居（局部）



这是一幅以点线为主要表现手法的写生。此景树木密集，所以在下笔之前应先考虑好取舍。画中的小屋本已被前景之树所遮蔽，为了画面的需要，将前景的树和遮挡房子的长树枝舍去。自然景中有几十棵树，不可都画，重点放在三五棵树的表现上，其它的树只画感觉。要学会以少胜多，画少，画面不可简单，要丰富；画多，画面不可不透气，要松动。在笔墨上要求统一，特别要注意虚实处理。虚不等于没有，不等于不画；实不等于不空，不等于不留白。画面要虚中有实，实中有虚，你中有我，我中有你，既要有大实大虚也要有小实小虚，是作画之道理。



林涧幽居 50cm × 45cm 2000

十渡此山多（局部）

