树在写生与创作中的笔墨转换

顾逸凯

(新疆艺术学院 新疆乌鲁木齐 830000)

摘要: 借在写生与创作中画树的不同方式, 体会其笔墨运用的不同方式, 从树法写生中的肌理表现体会“取舍”之道。先受而后识, 先深刻体会写生时带来的感受再游于艺, 在似与不似中表达出书写性线条。从画面中的书写性语言领略心使腕运的笔墨转换, 加以分析书法与同时期画作的笔墨线条, 体会“人之学画, 无异学书”的思想。

关键词: 似与不似; 神游; 书写性; 取舍

引言

画树的线条在写生与创作中的不同表现, 凸显出山水画中写生的取舍与创作中的似与不似; 游; 两个角度来阐述山水画写生区别于创作的特点, 结合苦瓜和尚画语录尊受篇与资任篇来阐述写生中体会取舍的重要, 深入观察景致特征, 达到物我两忘的境界, 将物象当作人来看待, 使画面具有生气。似与不似的书写性笔触是画者深深体会后的情感表达。

一、写生中树的肌理笔墨

(一) 写生中笔墨的“舍”与“得”

写生中的“舍”与“得”是将自己之前临摹所积累的可用和不可用的笔墨表达出来, 可用的是适应眼前景的笔墨, 不可用的是刻板复制前人, 以熟应对新的笔墨。

写生中的“舍”, 在石涛的《苦瓜和尚画语录》变化篇中阐述: “至人无法, 非无法也, 无法而法, 乃为至法。”^[1]就是说绘画中的佼佼者是没有法则的, 没有法则并不是不懂方法, 而是不依赖于技巧, 不被法则所限制, 这才是运用法则的最高境界。中国美术学院的郑力先生表达过类似的写生观: “写生就是要你去找, 找到不同于你自己的传统, 不同于别人的传统, 不同于传统的传统, 同现场山水有关的笔墨来。”^[2]写生中的所“得”: “凡事有经必有权, 有法必有化。一知其经, 即变其权; 一知其法, 即功于化。”^[3]根据《画语录》变化篇中的阐述我们可以知道所有的事情有准则就有了变通, 有法则就有了变化。了解其常态就要考虑到权宜之变, 了解了方法, 便要努力寻求变化, 勇于创新, 这便达到了尊受变化的境界。有了变化, 画面便有了气韵。

在《画语录》尊受篇中提到: “受与识, 先受而后识也, 识然后受, 非受也。”^[4]所以在写生中尽量要与物象产生共鸣, 在共鸣的基础上再去“舍”。舍去的是无关紧要的刻板笔墨语言, 也就能更好的在自然中找到呼应, 用景观设置中的直观感受来感悟物象点景的取舍之道。五代荆浩的《笔法记》中阐述“画者, 画也, 度物象而取其真。物之华, 取之华, 物之实, 取其实, 不可执华为实, 若不知术, 苟似可以, 图真不可及也。”^[5]这便是中国画由表及里的写实, 是落笔紧扣精, 气, 神的大胆取舍下的“真”, 如果是真山为真, 假山为假, 那便是“画西施之面, 美而不可悦, 规孟贻之目, 大而不可畏, 君形者亡焉。”无法凸显出物象的气质, 而“真者气质具盛”变成了众多中国画家追求的目标, 而文题中的“似”是对写生物象状态的展示。

(二) 写生中树的两种肌理表现

一般在山水画中, 树种粗分为杂树, 松柏, 梧桐, 柳树等, “山

借树而为衣, 树借山而为骨”可以看出树在山水画中充当着不可或缺的作用, 通常山水画中树的肌理表现大致分为两种: 一种是通过皴出树种自身特有的物理表皮来画出肌理, 第二种是通过粗细, 姿态, 气韵等来造就肌理。后者的表现方式更能凸显出山水画的精神。

以松柏为例: 以皴来完成肌理表现的理论著作有很多, 其中明代汪珂玉在《珊瑚网论画》中阐述“松皮如鳞皴, 柏皮如绳皴, ……”, 二三笔横皴^[6], 以及清代邹一桂在《小山画谱》中阐述“画柏亦须画古柏, 疤节累累, 或豁腹虬形, 或秃顶鸱喙, 或龟蛇纽结, 叶用攒点法, 或五出六出, 丛聚如黛, 枯枝, 黑色无皮; 有皮处如麻丝缠绕, 弯环斜抱, 凡画松柏, 皆欲成形, 僵立如鬼, 夭矫如龙, 藤萝牵挂, 苔藓斑驳, 根畔不宜多草, 如画折枝, 则柏叶宜直笔抒写, 而叶端有赭色点, 并宜柏子, ……”^[7]等都对松柏的物理表皮的处理进行了详细的论述, 使后人一目了然地掌握其技法。五代荆浩的《笔法记》中载“……皆古松也, 中独围大者, 皮老苍藓, 翔鳞乘空, 蟠虬之势, 欲附云汉。成林者, 爽气重荣。不能者, 抱节自屈, 或回根出土, 或偃截巨流, 挂岸盘溪, 披苔裂石。因惊其异, 遍而赏之。明日携笔复就写之, 凡数万本, 方如其真。”^[8]这是靠熟知事物给人留下的深刻印象, 再以其气势来间接达到肌理效果的表现形式。结合上一节山水画写生中的舍得, 宋代韩纯全有过这样的论述“大凡取舍用度, 以木贵巷健老硬, 其形甚多, 或耸而进枝者, 或曲折而俯仰者, 或躬而若揖者, 或如醉人狂舞者, 或如披头仗剑者皆松也。”^[9]这便达到了笔墨气韵造就物象肌理的效果。胜于仅仅靠物理外皮来区分树种的表现形式。

二、创作中写树的线性表达

(一) 山水画创作中“游”的思想

游览是中国画的进阶之路, “游”在说文解字中解释为: “旌旗之流也。”可见“游”的是精彩之处, 结合山水应该就是山川河流, 旌旗飘飘的印象深刻之处。六朝宗炳说过: “张绢素以映远, 可围于方寸之内, 竖划三寸, 当千仞之高; 横墨竖尺, 体百里之迥。”^[10]这是画面中的“游”, 就如应目会心, 不局限于透视画法, 表现方式, 游在了标准之外, 注重的只是是否达意。而真正的难点在于如何达意的“技”才是不可言说的。“意”论有, 无技则无可无不可, 所以没有可以通用的工夫。童中焘引用徐复观先生的《论中国艺术精神》中说道: “纯技术上的享受……并不是技术本身。”^[11]像庄子想象出来的庖丁解牛则是“由技术所成就的艺术性的效用(艺术的人生), 由艺术自身所得到的精神享受。”

以近现代国画大师黄宾虹先生为例, 他一生勤奋实践, 游于“艺”, 知进而不知止, 而识其大, 在“游”于艺之前, 黄先生一

生经游安徽黄山,齐云,九华,川蜀,浙江的雁荡山,富春江等地,无不勾记。他的“游”是纵览名山大川而后变法自立,五笔七墨别开生面。在创作雁荡山时,雁荡山整体山形形式圆满,呈馒头状,圆乎乎的,浑然一体,一处游客眼里是略过一眼不被深记的景致。在他眼里,它是大智若愚的。回到画室,创作时在浑然一体之下,拙,巧的用笔很难画出那种味道,重新将思绪游于当时的浏览,便会注意到大龙湫下有許多歪树,需要的是树的线性表达,树的指向将山崖变得更险更高,这便造就了全新的创作形式。

(二)写树的线性表达

在山水画创作中,树是整幅画面里的重要组成部分,表现出来的方式各不相同,双勾的、没骨的笔墨所表达出来的线条质感是不会变的,树的线性表达逃脱不了书法的练习,自晚唐张彦远《历代名画记》中从用笔的角度提出“书画同法”的议题之后,北宋郭熙《林泉高致集》中则在此基础上进一步指明“人之学画,无异学书”的学画方法,以学习书法的方法来论述说明学习山水画的取法方法。郭熙《林泉高致集》中的“山水训”一节有言:“人之学画,无异学书。今取钟、王、虞、柳,久必入其仿佛。至于大人达士不局于一家,必兼收并览,广议博考,以使我自成一家,然后为得。”^[10]说明书法与绘画都需要“兼收并览”“广议博考”,选取兼容,为我所用,而自立成家,不为陈规成法所困。不同时期在书法与绘画之间存在着紧密联系,晋唐时期书法王羲之的“一笔书”与陆探微的“一笔画”连绵相似,两宋时期“尚意”的书风与李唐等人的画风相似,都包含着“恬淡雍容,内涵筋骨”的特色。元人笔墨行草飞白与赵孟頫的石竹相似“石如飞白木如籀,写竹还应八法通。”线条的质感不仅代表着社会文化氛围,也是同一时期人民生活环境所引发的心境思想,清唐岱《绘事发微》中也讲“不为笔使”“用笔之法,在乎心使腕运,要刚中带柔,能收能放,不为笔使。”^[11]

在山水画创作中树的线条会根据画面需要进行取舍,它所表达出来的笔墨是存在于似与不似之间的,中国现代美术大师齐白石说过:“作画妙在似与不似之间,太似则媚俗,不似为欺世。”“真山似假方为奇,假山似真使妙。”所谓的“似”指神韵,指目的。“不似”指外形,是手段。正是因为有了形的“不似”,才会有神的“似”。齐白石的作品就是通过细致入微的观察将虾的画法在十年间五次改变。将原本后腿的十对减为六对;虾身由“六节”变为“五节”,头与身之间似断若连,使身体更具透明感。“虾”离现实中的虾已有很大的差别,但它更加晶莹剔透,活泼生动,神韵充足,不断改进的过程就是在“似”与“不似”之间的一种调整。

三、写树与画树的笔墨转换

(一)画中的书写性笔墨

书写性笔墨重在书写的流畅,中锋侧锋兼用。“书不同体,画不杂揉”,韩拙说的不仅是画面构图的问题,还需要注意用笔的统一。清代盛大士《溪山卧游录》中说:“唐人王右丞之画,犹书中之有分隶也;小李将军之画,犹书中之有真楷也。宋人米氏父子之画,犹书中之有行草也。元人王叔明、黄子久之画,犹书中之有蝌蚪篆籀也。”^[12]按盛大士所讲,一种画所使用的书风是一类的而不是多类的。像黄宾虹先生提出来的五笔:平,圆,留,重,变所展现的是同一画面不同时期或不同状态的笔墨应对之道,并不是揉杂使用,更多的是他应对画面中出现的矛盾创造出来的解决方法。

(二)“写”出生机

写树是因为加入了“写”的元素使画加入了生气,用笔用墨不再停留于工具媒介的层面。从而达到苦瓜和尚画语录中责任篇的:“以墨运之,则受蒙养之任,以笔操观之,则受生活之任;……。有是任者,必先资其任之所任,然后可以施之于笔。”^[13]的境界。简之就是从运墨观山水修为,从用笔观表现生气。从山川观精神,从沧海观博大。以洼地表自然变化。写的过程是将个人情感代入进去,山川水流瀑布皆有生机。以瀑布为例:瀑布表现的画面生机是为“水帘”状,在生活中拨水帘是人发出的动作,在画面里拨水帘的动作是哪一个发出的,可以是树,可以是凸起的山石等,这便是“代山川而言”的感悟。就像傅抱石先生所说:“画家应该把自己和造化浑然融解,无所谓天,也无所谓我,最终达到物我两忘的境界,运之于笔,这即是画。”与景物成为“知己好友”,彼此互相信任,相知相悦,对景物有深入的了解。先“游”而后再“写”,在游览完整的景致后闭眼凝神,这时印象最深刻的便是你最想提炼的“象”,而这个时候再去观察,不然会把“感觉”这个最重要的东西丢掉。这样所书写出来的画面便有了神韵,达到“心使腕运”从主观条件“心”的层面出发达到“不可反为笔使”的内涵。

结语

总之,山水画的笔墨传统程式体系从造型结构而论,是从客观临摹走向成熟的主观创作,从关注物象结构的概括提炼上升为重视物我合一的笔墨品格。既是一种“形”与“象”的情趣统一,也是一种形式语言的风格展示。面对这一程式体系的规范与完整,留下的想象空间似乎并不多。求变不讲程式规范显得底气不足而传承无序,过分依赖程式又觉得重复古人而个性单一。如何在程式体系的参照之中寻找一种造型结构的扩展和笔墨语言的充实,如何把某些程式符号的指意进行转换,如何对程式体系中的各种样式进行分解重构,探究书写性笔墨转换是打开“笔墨随时代”的重要途径。

参考文献:

- [1]石涛.苦瓜和尚画语录[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2018.
 - [2]中国美术学院中国画系编.形神与笔墨[M].杭州:中国美术学院出版社,2008.
 - [3]荆浩.笔法记[M].天津:天津人民美术出版社,2020.
 - [4]汪珂玉.汪氏珊瑚网画录[M].郑州:学识斋出版社,2016.
 - [5]邹一桂.小山画谱[M].济南:山东画报出版社,2009.
 - [6]韩纯全.山水纯集[M].成都:蜀山书局,2000.
 - [7]宗炳.画山水序[M].北京:人民美术出版社,2017.
 - [8]童中焘.中国画什么[M].杭州:中国美术学院出版社,2010.
 - [9]石涛.苦瓜和尚画语录[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2018.
 - [10]郭熙.林泉高致[M].南京:江苏文艺出版社,2015.
 - [11]唐岱.绘事发微[M].济南:山东画报出版社,2009.
 - [12]盛大士.溪山卧游录[M].杭州:西泠印社出版社,2008.
- 作者简介:顾逸凯,1995.08.21,男,江苏扬州,本科,国画山水