

# “丹青”，还是“水墨”

## 山水画春天意象的色彩与笔墨表达

■唐池盈

中国传统山水画既是模写自然，也是以图像“含道映物”“以形媚道”的典范。春天是画家乐于表现的对象。中国画重视写意表达，水墨所塑造的“春天”是意象的，是可供体味和想象的，也成就了中国绘画的特点。

中国画家对于春、夏、秋、冬“四时”的态度是平行对待的，描绘春景与春天物事的作品并未缺席，只是不计较于描摹现实，而是借助水墨的单纯色彩，将“春意”进行了升华处理。翻阅画史也可以知道，晋唐、两宋时期，以游春踏青、春日风景为题材曾风靡一时。宋代郭熙在著名绘画理论著作《林泉高致》中对于绘画与四时关系的描述，可看作是古代画家对于四时的代表性认识。他还提出了“水色春绿、夏碧、秋青、冬黑”，“天色春晃、夏苍、秋净、冬黯”等山水与四季相关联的说辞。所以，从魏晋至晚清，一部中国绘画史给我们留下了大量可读、可品、可游的“春和景明”与“春天意象”。

晋唐、两宋时期，青绿山水画发达，春天花团锦簇、生机烂漫的情调多以色彩表达。唐代诗人、画家王维的名作《辋川图》（传为王维作，现存作品为唐人摹本），即是一幅以青绿描绘春天风景的佳作。画中所描绘的是他晚年的隐居之地——蓝田辋川群山环抱中的别墅春景：庭院中树木掩

映、亭台楼阁，庭院外云水流肆，远山如黛，营造出一种天真自然的意境。300多年后，苏轼在《青玉案·和贺方回韵送伯固归吴中故居》词中写道：“辋川图上看春暮，常记高人右丞句”，并评价王维“诗中有画，画中有诗”，是有充分依据的。其实，如何表现云与雾、山与水以体现春天，王维在《山水论》中对春天的描绘有秘诀式的表达：“春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如蓝染，山色渐青。”

隋唐时代流传至今的卷轴画作品并不多，但隋朝展子虔所绘的《游春图》、李昭道的《明皇幸蜀图》、唐代张萱的《虢国夫人游春图》（现存作品为宋代摹本），皆是中国绘画史上不得多得的经典。王维的短短数语还说明，在山水画发展的早期阶段，山水画家已经注意到同一物象的色彩会随时空环境的变化而变化的问题，高度关注时间维度、空间环境对物象的影响。《游春图》中就运用了大量的鲜艳的色彩：春山平湖，花树繁密。“绿”、“青”与“蓝”的区别，是综合运用色彩给人或温暖或热烈之感。清代沈宗骞在《芥舟学画编》中进一步具体地介绍春景的设色之法：“春景欲其明媚，凡草坡树梢，须极鲜研，而他处尤黯淡欲以显之。故作春景，不可多施嫩绿之色。”对气候、朝夕、季节色彩的变化有了更细致深入的分析。

色彩可以显现时空、物象的自然归赋，而郭熙“澹冶”、“如笑”的阐述，则更强调时令、季节的通感和意向性表达。从色彩生动描绘自然形象，到重视山水给人们带来的心理感受，强调了画家要对自然山水作多角度的审美观照，并在之基础上返照自身，这正是郭熙“身即山川而取之”的理沦。由此，普通人眼中的山水树石，草木云烟，都与画家心意、感情与思想相通互联——情景交融，这是中国画在两宋之际的重要认识飞跃。自然物象有了性格、感情，也就有了生命，成为人物情绪的代言人。当山水本身的情态暗合或寄托着画家的某种“情绪”，并且这种情绪成为艺术家更为看重的追求，比物象本身更重要的时候，画家笔下的春天就不仅可以是“色彩”的，也可以是“水墨”的。这是从“外师造化”到“中得心源”的过程，开辟了“摹写自然”之外山水审美审美的另一个重要途径。在这个标准之下，中国山水画就不仅仅具有时间流动性，还拥有了丰富的情绪价值。

幸运的是，郭熙不仅给我们留下了理论著作《林泉高致》，还给我们留下了中国绘画史上最引人注目的作品之一——《早春图》，我们可以从《辋川图》《游春图》到《早春图》对春天描绘的变化之中，发现中国画的这个伟大转折。《早春图》纯以水墨

渲染，同样表达出了初春时节北方地区的山川万物生机勃勃的“春意”。画面主体是“S”状盘旋的巨大山峦，远景与中景的峰峦沟壑，近景的寒林春水，是典型的华北地区的地貌与植被特征。远山顶部以尖头点绘制杂树荆棘，虚化的远山与层层淡墨渲染的天空之间，山势以云雾烟岚作隔断，并以一条山谷牵引至中景。画面中景山脊挺立，“有枝无干”的树木层次分明，正是郭熙所说的“自近山而望远山”的“平远”法。近景以卷云皴塑造交叠山石树木以及平阔的水面，左右水域还画有渔人停舟登岸的场景，以及岸上挑担的男子、妇人牵孩童游春欢愉的场景。瑞雪消融、云烟变幻、草木发枝，一片欣欣向荣的早春景象。冬与春的衔接、山间天气的变化，在树木枝梢的生发与变化之间，在飞泉流瀑的转折回环之间，在烟岚飘渺、山鸣谷应之间微妙的呈现，澹冶气息和“如笑”的动态，渲染出一派生机勃勃的“春”之氛围。

春天的五彩依赖于眼睛的发现，春天的意象依赖于心灵感受。从汉魏六朝到两宋，中国绘画的目标经历了从“摹形”、“传神”到“写意”的转变。从古人对春天描绘的变迁、比较之中，我们正可以读出中国绘画的这种独有魅力。

（作者系武汉生物工程学院艺术学院学生）

# 泼墨山水的写意性初探

■高天

泼墨山水画自古迄今都在不断地发展，从唐人王洽、顾况泼墨浑成画，到泼墨作为一种单纯的技法融入到写意山水之中，求不似之似的逸笔精神，再发展到近代以张大千为代表“以面带线”的大泼墨写意山水，最后到现代带有抽象半抽象、强烈的构成性和表现主义色彩的泼墨山水。每个发展阶段的泼墨山水都有不同程度的写意性特征。

泼墨山水是艺术家直抒胸臆的表现，泼墨前凝神聚气，思绪遨游于万物之中，而后进行酣畅淋漓的泼洒，待其呈万物之象，之后审视思考，探其画眼，如何用笔墨取泼墨之意绘胸中之象，泼墨山水的写意性表现在此而已。

东晋顾恺之在《魏晋胜流画赞》中说：“孙武：大苟首也，骨趣甚奇。二婕以怜美之体，有惊刚之则。着以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也”。所谓“临见妙裁”就是强调画家在一瞬间对某种意象的感受，“置陈布势”就是安排画面位置，构思画面体势，由感性上升到理性，以至于通达体悟到了画道之变。泼墨山水又何尝不是如此，画家从泼墨时的感性，到后面理性的收拾画面，置陈布势。古人强调，作画前需“惨淡经营”而非“堆砌成篇”，才能取得真正的山川“灵秀之气”。泼墨山水，泼墨前融万象于一身，泼墨后需“惨淡经营”以得山川真气。

泼墨山水顾名思义是以泼墨为主，以泼墨之形生发无尽山水意象，而后经营位置，辅之以笔墨，甚者好的泼墨形态无以复加，自然得山水意趣。



高天 观瀑 中国画

明代董其昌认为“泼墨惜墨成画诀”，曾云，“李成惜墨如金，王洽泼墨浑成画。夫学画者，每念惜墨泼墨四字。于六发三品，思过半矣。”

清代吴历也曾谈到，“泼墨、惜墨画家用墨之微妙，泼者气磅礴，惜者骨疏秀。”由此可见，泼墨，气势磅礴的心性写意表达，惜墨，则为水墨庄肃的理性自持，“两家合之，便成画诀”，在笔墨自律中达到感性与理性的完美统一，这也就意味着泼墨与笔墨要建立有机联系。

泼墨带有很强的偶然性，形态万千，一

幅泼墨如何成画，除“经营位置”外，还要怎样使其有骨力，将笔墨叠加进去，以撑起整个画面，得象外之趣。在张大千的泼墨山水作品中以自然泼墨为底，墨花呈现出各种肌理效果，具有很强的视觉冲击力。他不拘于墨形，而又善于利用墨形，将传统笔墨与墨形交融，而不显得僵硬，使得泼墨与笔墨合二为一，达“妙手偶得，意外之致”。

笔者从本科三年级开始进行泼墨山水的绘画实践，起初在不同纸（生宣、熟宣和绢等）上进行挥毫泼墨，再加上每次泼洒的方法，水分的控制等原因，所呈现出来的泼墨

效果也不尽相同。

原以为简单的泼墨，实则并非容易。泼墨前凝神聚思，万千山水意象在胸中奔流，泼墨时不拘小节，将胸中山水以泼墨的形式挥洒出来，泼墨中用介质因势利导，以大概构置心中山水，在这期间仔细观察水墨与纸的交融状态，初步设想其变为泼墨山水画的可能性。泼墨后，若是一张好的泼墨底子，将其挂于墙壁上，正反左右，反复凝思以经营位置。由于泼墨的偶然性，每张泼墨都不拘于传统法度，在置陈布势的时候也会有出乎意料的设想，以出奇。此时，墨形的处理就成为了首要着眼点，好的墨形将其保留住，以作虚像，不好的墨形就要用笔墨打破将其融入到泼墨意境之中，从而使泼墨与好的墨形和相融合，让整幅画面和谐统一又不失其泼墨之趣。

以自身的《观瀑》与《山雨欲来》两幅作品为例，略谈我的泼墨创作。这两幅泼墨作品都是在偏熟的宣纸上进行的，先在纸面上进行喷水，以保证泼墨能够充分在纸上流动，有烟云之感，而后在边角处进行泼墨，用毛笔加以引导，浓淡相间，然后在某些地方泼少量水使墨能够顺水流动。待其干后，虚实相间，有空灵之境，黑白灰之间和谐统一，但有拙劣墨形，在我苦思冥想之后施以笔墨，破劣形，步步深入，虽本身泼墨能力有限，但在整幅画面完成之后，涌现出让我意想不到的出奇画面，在泼墨的偶然性之中得意外之致。

（作者为中国美术学院硕士、深圳市龙华区和平实验小学美术教师）