

Techniques of Famous Artist Today

南宗山水画技法



云峰石迹迥出天机

何加林
何庆林
著

天津人民美术出版社
TIANJIN PEOPLE'S FINE ARTS
PUBLISHING HOUSE

(全国优秀出版社)
(THE EXCELLENT PUBLISHING
HOUSE IN CHINA)

编者的话

当代的中国艺坛, 美术名家荟萃, 风格流派纷呈。尤其是在改革开放后的20年间, 我国美术界有了很大变化, 广大美术工作者进行了不懈的探索和实践, 在艺术氛围更加宽松的状态下, 一大批优秀的美术家和优秀的美术作品脱颖而出, 成为当今学人和读者关注的焦点。人们迫切需要了解, 研究这些知名美术家的艺术成就、学术观点、创作经验、技法体会以及成功的历程, 从而找到一条适合自己的学习道路, 少走或不走弯路。因此, 编选一套具有较高水平, 由当今美术名家撰写的, 总结个人艺术实践经验, 并且能够有效地指导读者学习的技法书, 使读者树立现代的、科学的美学观念, 提高艺术品位, 掌握造型技巧, 进而培养更多的美术新人, 无疑是十分必要和重要的工作。为此, 本社编辑了这套《当代美术名家技法谈》丛书, 奉献给读者。

南宗山水画技法

Techniques of Famous Artist Today

ISBN 7-5305-2189-6



9 787530 521892 >

ISBN 7-5305-2189-6

J·2189 定价:36.50元

南宗山水画技法

谈当代名家技法

何加林 何庆林 著



天津人民美术出版社(全国优秀出版社)
TIANJIN PEOPLE'S FINE ARTS
PUBLISHING HOUSE (THE EXCELLENT
PUBLISHING HOUSE IN CHINA)

Techniques of Famous Artist Today



责任编辑：潘恩春
技术编辑：郑福生
装帧设计：陈栋龄
校 对：王正余

图书在版编目 (CIP) 数据

南宗山水画技法 / 何加林, 何庆林编著. —天津:
天津人民美术出版社, 2003
ISBN 7-5305-2189-6

I. 南... II. ①何... ②何... III. 山水画—技法
(美术) IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 032237 号

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编:300050 电话:(022) 23283867

出版人:刘建平

天津新华印刷二厂印刷

新华书店天津发行所经销

2003年8月第1版

2003年8月第1次印刷

开本:889×1194毫米 1/16 印张:6

印数:1-3000

版权所有,侵权必究

定价:36.50元

目 录

引言	1
第一章 南宗山水综论	3
第一节 南宗山水的缘起	3
第二节 南宗山水的思想背景	5
第三节 南宗山水的传承	7
第四节 南宗山水的流派及影响	9
第二章 南宗山水石法解析	11
第一节 山石特征与皴法	11
第二节 披麻、解索、折带、米点、豆瓣等皴法之比较	13
第三节 山石结构与章法特征	31
第三章 南宗山水树法解析	33
第一节 树木特征	33
第二节 出枝法、木叶法	34
第三节 丛树结构法	39
第四章 其它技法	45
第一节 云水法	45
第二节 点景法	52
第五章 南宗山水的构图特征	55
第一节 三远法	55
第二节 开合法	56
第三节 空间法	59
第六章 南宗山水的笔墨特征与当下性	61
第一节 狭义的笔墨	61
第二节 广义的笔墨	61
第三节 当代南宗山水	62
彩图	63

引言

“南北宗”论述评兼及南北宗山水演变

明代画家董其昌在其著作《容台集·别集·画旨》中有这样两段：

文人之画，自王右丞（维）始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠（公麟）、王晋卿（诜）、米南宫（芾）及虎儿（友仁）皆从董巨来。直至元四大家黄子久（公望）、王叔明（蒙）、倪元镇（瓚）、吴仲圭（镇），皆其正传。吾朝文（徵明）、沈（周），则又远接衣钵。若马（远）夏（圭）及李唐、刘松年，又是大李将军（思训）之派，非吾曹所宜学也。

禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也；但其人非南北耳。北宗则李思训父子著色山水，流传而为宋之赵幹，赵伯驹、伯驥，以至马夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法。其传为张幹荆（浩）、关（仝）、董（源）、巨（然）、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家（黄、王、倪、吴）。亦如六祖之后，有马驹、云门、临济、儿孙之盛，而北宗微矣。要之，摩诘所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者。东坡赞吴道子、王维壁画，亦云：“吾于维也无间然”知言哉。

这可以看做山水画“南北宗”论的提出。南北宗论深刻地影响了董其昌时代至有清三百数十年的中国山水画，直到现当代，仍引起人们不间断的热烈讨论。南北宗论提出后，后时代画家不断演绎，使南北宗论又成了品评高低、较量浅深的理论依据。甚至成为以地区立门别派，相互攻讦的理论依据。“五四”后，由于南北宗论的负面影响的延续，又招来求全之毁，论者纷纷以“院体画士夫画”、“南方派和北方派”以及“唐宗派、元明派”等等新的名目来替“南北宗”论改旗易帜。

“南北宗”论实际上属于哲学观念范畴，“所谓哲学的观念者乃对客观之现象加主观之观照，无意义之现象加以有意义之省识”。（邓以蛰《南北宗论纲》）很明显，当人们观省过去时，必定会用一种眼光，董其昌采用借喻式的禅学思想眼光观省山水画史时，的确让“南北宗”论充满意义，只不过这种眼光又多了一

层背景而已。一方面“浙派”末流给明中后期山水画以不良影响；一方面晚明思想背景和相关文学艺术思潮的兴起，为董其昌以禅宗的南北宗说为借喻，论述自己主张提供了一种情景，从而也显示出南北宗说作为一种理论的意义。

所谓“崇南贬北”，并非出自倡导者的本意，那只能是局促之辈的门户之见。如果从荆浩“随类赋彩，自古有能；水晕墨章，兴我唐代”来考察，画工画实早出于文人画。文徵明在题跋中也说过：“余闻上古之画全尚设色，墨法次之，故多用青绿；中古始变为浅绛，水墨杂出。”也就是说北宗绘画也早出于南宗绘画。一切艺术将体现人之心灵之美、精神之深，达“意”绝对是艺术家毕生追求的终极目标。北宗画“勾斫”、“著色”制作繁多，特重技术，兼擅精能，诸多讲究，使画来得不那么直接，故董说仇英“其术近苦矣”，不易有成。如果说“南宗”山水有稍稍走前于“北宗”的话，那也是绘画乃至一切艺术发展规律所至，人们不断地越来越近地接近终极目标。再者，也不得不说明，中国绘画史上，往往形似之过，乃以写意矫正之，写意过之，复亦归于形似，也可以说中国山水画史是南北宗交替作用的历史，强为轩轻是无意义的。

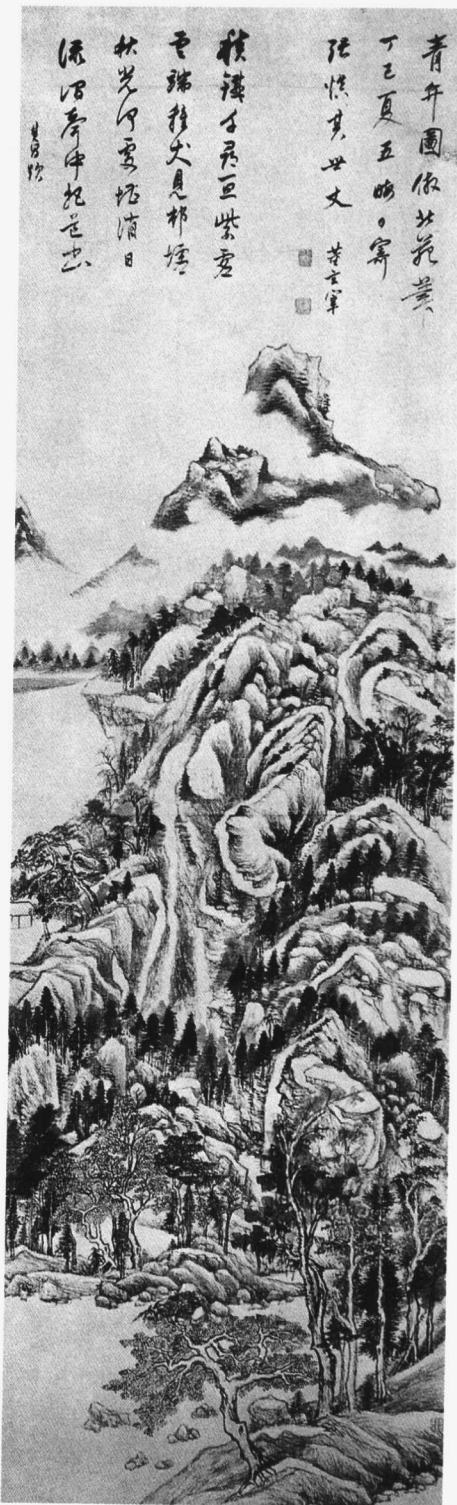
从魏晋时代传下来的敦煌壁画、顾恺之的《画云台山记》和宗炳的《画山水序》，到隋唐山水画作，这是山水画逐渐成熟的历程。这自然有其在思想上远因，但这一历程更能突现出它的独立审美品格的重要性。最初是“人大于山，水不容泛”，那是作为人物情节叙述需要作为附属而存在，自从人们对自然山川恢复向往起，山水便上升为一个主要的部分，但还是为表达画中人物的性格而作为环境衬托，表达画中人物所思。随着表现技巧的丰富、画中人物重要性的隐退，和意境的丰满，它就完成了以人观物，表达画外人物（作

者)所想了。自从这时起,山水画完成了独立审美品格的建立,更加重视画面的意境,因为它的背后是人的精神追求。正如晋宋的山水诗代表着人的精神取代了纯粹的玄言诗一样,这里的山水画也代表着人的精神独立于绘画。

虽然李思训的作品也有叙事性成份,但他确是那时代的集大成者。王维创为“渲淡”,以水墨为主的山水画开始成熟,且因他成就最高,成为那时代的创新派。可以看出,这种创新完全贯注着人的精神,“云峰石迹,迥出天机;笔意纵横,参乎造化”。唐末五代,荆(浩)、关(仝)、董(源)、巨(然)继承了这样的传统,分别在北方和南方,结合自己的切身体会,丰富了表现技法,表达了他们的精神人格。北宋时期,李(成)、郭(熙)、范宽虽然生活地域不同,而创造出不同面目,但精神相通。米家父子以“墨戏”来解放手脚,似乎是“截断众流”,“直指性天”。元代,在前代山水日渐式微的情况下,要求“作画贵有古意”,上溯到北宋及唐,再将淡泊隐逸之意寄托在画中,可以说一条线始终未泯。相反,另一些画家则重在沿袭,尤其是前人画迹的技巧方法上。由于为帝王皇家服务,画院画家竞相折节,投一人所好,如此即失却自由独立的精神人格,专以巧似奇峭为尚,富丽精工所归,更无暇澄怀味象、静观自然的平和心性,因是以迹貌迹,陈陈因袭,食而未化。“李昭道一派,为赵伯驹、伯骕精工之极,又有士气;后人仿之者,得其工不能得其雅。”李(唐)刘(松年)马(远)夏(圭)独立画院,马夏以水墨苍劲见长,学之易有纵横之气,其精神气质与“南宗”又绝不相类。所以董其昌说:“五十以后,始知此一派殊不可学。”

我们可以看出,在山水画发展上,“师古人之迹,不如师古人之心”,精神的追求始终是一条线索上下贯通,历史上大师辈出,佳作迭现,各有成就,和而不同。所以董其昌就在一定的时代背景下,提出“南北宗”论,试图将山水画回复到独立之初重精神性的初衷。“南宗”在董其昌心目中就是对精神性的追求,就是对自然的探寻和思维的创新,是精神解放。对那样的境界羡慕之极,恨不得一步跨入,“一超直入如来地”。

事实是,摆脱一切技法束缚却使精神无处着落,超脱过早又使画面少了生趣。故“能为摩诘,而后为王洽泼墨;能为营邱,而后为二米云山;乃足关画师之口而供赏音之耳目”。(《容台集》)这是一种“技近乎道”的历练。因此技法在“南宗”山水又变得至关重要,只不过是那种平实而有传统表达内涵的。



明·董其昌《青卡山图》

第一章 南宗山水综论

第一节 南宗山水的缘起

“南宗”之名来源于佛教“南宗禅”。中国佛教的禅宗又分南北两大宗派，以神秀为代表的称为北宗禅，以慧能为代表的称为南宗禅。由于两大宗派在教义上的差别，人们就以南北两地之名作区分。“南宗”禅讲“不立文字，顿悟成佛”，而“北宗”禅则要“禅定”功夫，讲究“渐修”。因此董其昌说：“禅家有南北二宗，唐时始分”，由此而指出“画之南北二宗，亦唐时分也。”

中国山水画始自于魏晋，成熟于唐宋。绘画为“成教化，助人论”，人物画领域有着高度的发达和最突出的成就。我们今天能看到的唐画或传本，包括敦煌的壁画，很多都是用色甚至着色占绝大比重的绘画风尚，由此可知唐人及其以前普遍所尚。因此发展到李思训和王维时，皆普遍仍用色。我们知道，用色就意味着勾线，因此画史记载王维有勾线敷彩或类于李思训的画法，这在当时是一种普遍风尚，李思训是当时这种传统画法的集大成者，而王维以其别出之胸臆心襟创为水墨“渲淡”。在王维的传本中有这样的本子，所以董其昌就以它为首出，另立一格以区别李思训之类的风格，立为“南宗”。

山水本无宗派，只有家法，某家有某家之法。在宋代“格物致知”的年代，对事物之看待与表现自然因人而异，但同时也因人所生活的环境与空间之不同，亦需相关之手段，故荆关董巨、李郭、范宽等名师大家才有自己的品格风貌，因此才出现了宋代（主要是北宋包括五代）灿烂辉煌的，泱泱雄博如“无我之境”的山水画高峰。南宋虽也有“刘李马夏”这样的巨子，但整个成就不如北宋，且负面效应不得不令后来者忧心忡忡，要求追溯到北宋以前古代山水画风貌，加之元朝民族分化，文人失意者多，一时隐逸思想占上锋，对山水画观念的冲击，再加上对纸这种新材料的选用和对纸特性的把握，使元代的山水画面目全新，正如



唐·王维《雪溪图》

王世贞在《艺苑卮言》中所说：“山水至大小李一变也，荆关董巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘李马夏又一变也，大痴黄鹤又一变也。”因此元代又树立起与宋代山水画并立的又一座高峰。由于元四家在艺术上与“董巨”、“二米”一脉相承，在思想上又与文人思想达到某种契合，加上吴门画家的继承和董其昌等人的热情宣传和实践，深刻地影响了整个明代乃至清代。以上原因加上当时别的背景，到了董其昌时，借喻于禅家“南北”分宗，参考“元四家”的近流远源，详考递变；再溯其变法之前形势如刘、李、马、夏余绪及院体影响，别出远因，以此比附，因是山水画之“南北”分宗应运生焉。

在董其昌等人的山水画南北分宗论里，“南宗”实际是以“元四家”为基础，以“二米”的“墨戏”为参照，以“董巨”为旨归的系统。“北宗”则是以“刘李马夏”为基础的。由于元四家成就的巨大，对他们那时代影响深远，相比之下，是“儿孙独盛”的“南宗”；宗法南宋“刘李马夏”的浙派末流又为时诟病。当时情形，南宋四家与元四家，时代前后紧靠，而画风又那么对比强烈，迥然各异，诚能令后来看出差异，那些山水画之方法要素也容易拿来一一比较。“南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法”，“渲淡”是水墨，“勾斫”自然要敷色，因此，以水墨为主和以着色为主两种画法判然有别，加上陆俨少先生认为的“北宗多用斧劈，南宗多用披麻”的皴法分别，基本上包含了山水画南北分宗的涵义，“南北”还有象征方面的意义，自古南“文”而北“质”。但最重要的还在画面的意境上，只要我们细味作品，最不同的还是在作品立意和境界上，在立意和境界的背后，就是思想观念的深层趣尚。

由于中国文人一贯的思想观念，即“勇猛精进”的儒家追求的同时，永远伴有精神洒脱的老庄哲学，其中的淡泊就是他们的依归，也就是随时准备过隐居生活，这两种思想千百年来并行不悖。文人们吟咏隐居生活，或实际过着隐居生活，或当官也羡慕隐居的“朝隐”，总之他们反对偏执，以“淡”为宗。在“淡”中，



五代·荆浩《匡庐图》

他们可以不紧不慢，从容不迫，可以细味人生，细味山水泉石和云烟幻灭，一种自然冲和使他们低首徘徊，幽谧自在。这种“淡”境在某种意义上与禅家的“空”寂相类似。因此董其昌的这种借喻得到文人士大夫们在基本上的认同。需要说明的是，对这种境界的追求要有很好的笔墨修养，南宗画家的作品都是笔墨上乘的作品。

①李泽厚《美的历程》认为宋人山水画是“无我之境”：“主要通过纯客观地描写对象（不论是人间事件还是自然事件）终于传达出作家的思想情感和主题思想。从而这种思想情感和主题思想经常也就更为宽泛、广阔、多义而丰富”。

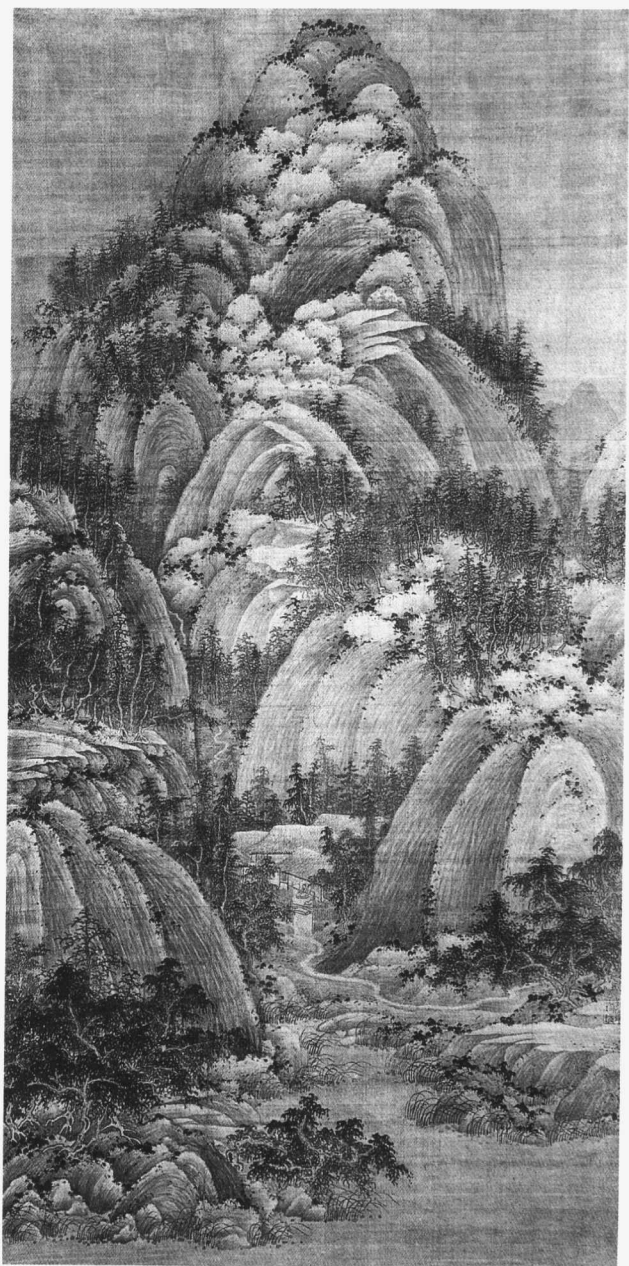
第二节 南宗山水的思想背景

研究南宗山水的思想背景与考察董其昌“南北宗”论的思想背景不无关系。

虽然说记载在《容台集·画旨》中的“南北宗”说多是董其昌的读画笔记和作画心得，但也是有所感而提出的。明代的思想界，是一个良莠陶融的局面。先是明文坛的前后七子为矫正文体的卑弱标榜秦汉盛唐而以格律相高，力求阔大轩翥。但结局是一味模拟未化的“复古”趋向，作品远离了现实生活，公安三袁出之以清真，与同时的其它的主张并起，以唐宋八家的古文与他相抗衡。再是由于明中后期私有经济的萌



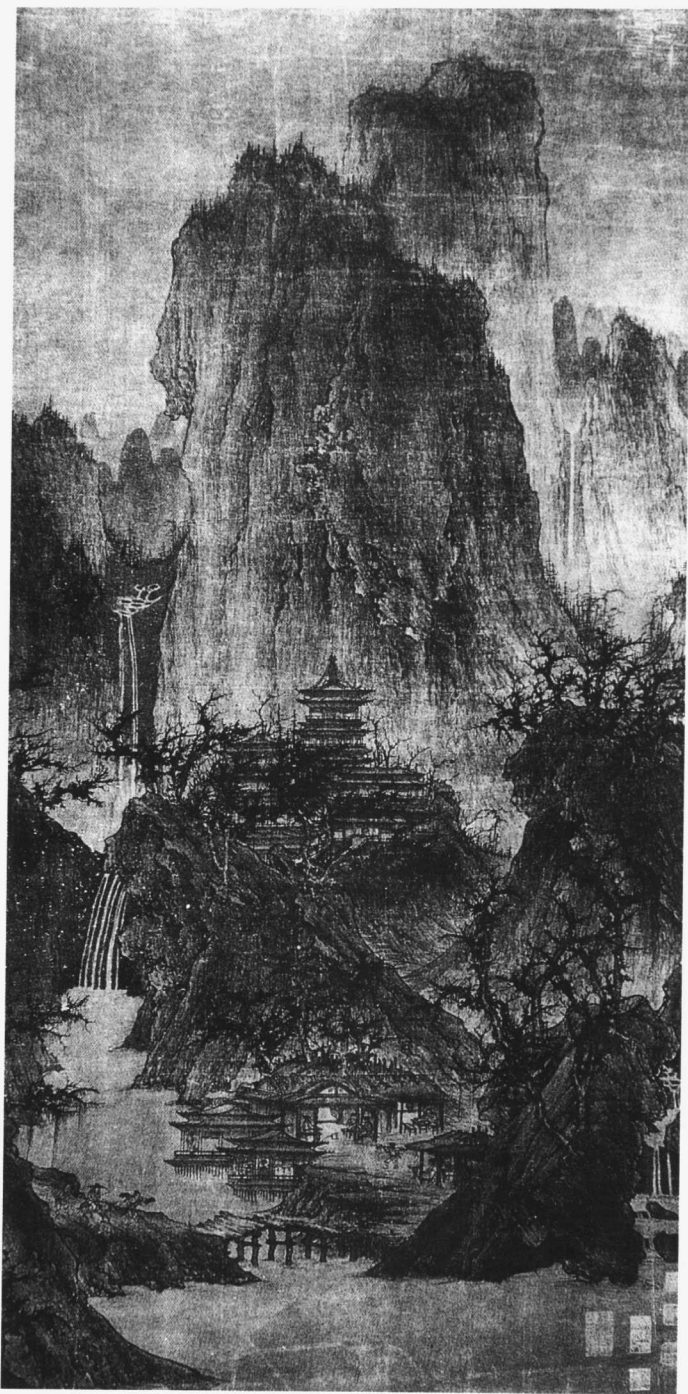
五代·关仝《秋山晚翠》



五代·巨然《秋山问道图》

芽，社会崇尚个性解放，于是出现争鸣的局面，李贽的“童心说”就是一例，童心说推崇人天然不雕的性灵，以“六经注我”的超迈，与高压的政治和“复古”文风相对立。道家的“无”与禅家的“空”在魏晋时所造就的“淡”的思想于是广为社会文人士大夫所接受，董其昌就是一个游戏禅悦的文人，当他们从事文学艺术创作时，“淡”创造的“不执著”，更能将精神从客观外界和自身中解放出来，处于旁观的立场，更有利于认识的明澈深透。“古德有初时山是山，水是水。向后山不是山，水不是水。又向后，山仍是山，水仍是水……等次第……”（《容台别集》卷一），这种审美境界与陶诗的“无我”之境（朱光潜《诗论》）同一轨辙，值得注意的是陶渊明也是吟咏山水田园派诗人，与山水画同一内容，可以说陶渊明吟咏山水田园诗的意境趣味也正是历来文人士大夫想表现在画里的。因此，陶渊明其人连同田园诗甚至隐逸生活也就成了一种范例，为后人效法、咏颂和表现。这些无不来自澄怀观道、宁静自然的“淡”的宗旨。“淡”既是一种审美，更是一种精神境界。为了比较直接地表现出这种境界，就要求通过的手法也不会执着偏倚而要单纯、朴素，以水墨为主的“渲淡”画风和柔韧舒缓的线条正好满足这一要求，所以整个看来，状态是沉着自如，游刃有余。而“着色”的青绿山水则是法矩俨然，承传有序，制作繁复，偏于奇巧，相对来说就没有那么轻松洒脱，表达也没有那么直接，在董其昌看来，就好似“北宗”禅要禅定渐修，步步为营。而“淡”宗就是“南宗”禅，“直指性天”可“一超直入如来地”了。再有一点，以继承南宋“马夏”一脉的“浙派”末流确实代表了一种没落的画风，性喜纵横狂怪，已无真实生活之实，董其昌树立起以“淡”为宗的旗帜，也是以古为鉴，正正时风，这里对“浙派”末流的批判但并未反戴进等“浙派”有成就的画家，更没有将所有“北宗”画家一笔抹倒。

从董其昌“南北宗”论的思想背景和动机来看，南宗山水的思想是以“淡”为宗，以一般文人士大夫思想为背景的，王维之所以被认定为“南宗”之祖，一



宋·李成《晴峦萧寺》(传)

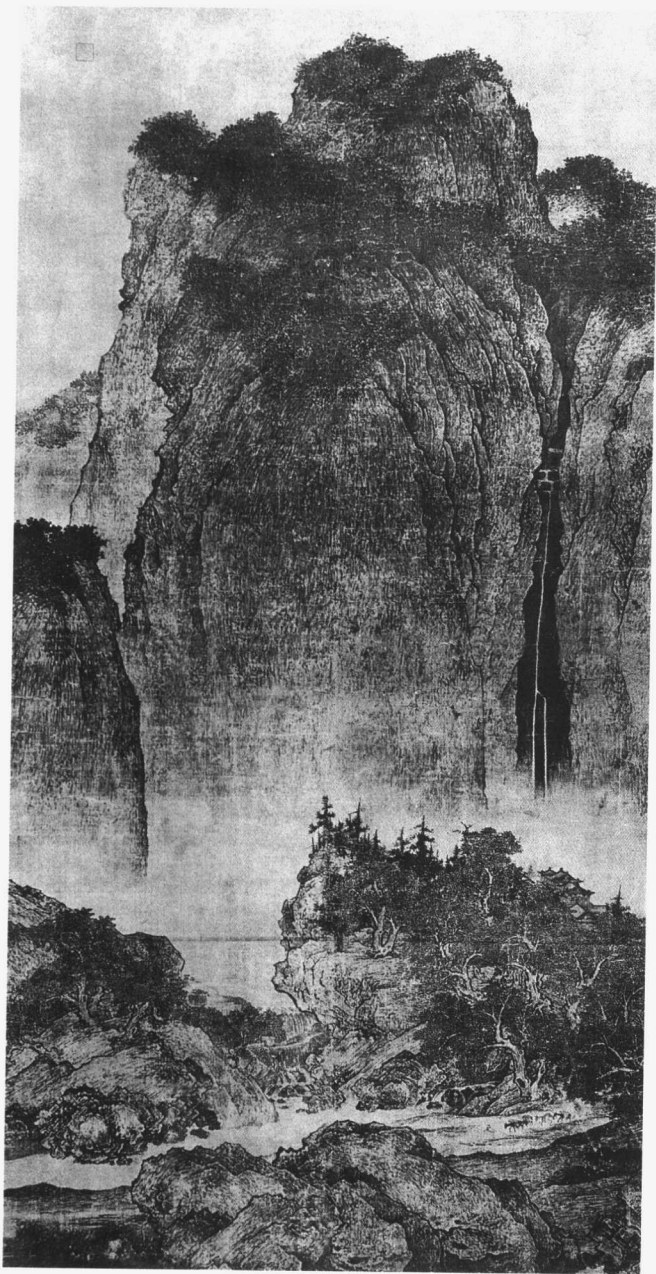
是因为王维之画有苏东坡所谓“诗中有画，画中有诗”的意境，将诗画审美完美结合，是文人画的典范；再是因为他“中岁颇好道（佛）”，且与禅宗神会交往，深受禅学特别是“南宗”禅学思想的影响。“南宗”山水画家中的张璪，荆、关、董巨、郭忠恕等，要么是隐居山林者，要么是僧道中人，要么是“方外之士”。元代文人被排挤，也主动或被动地隐于江湖。南宗山水画的思想可以说是在政治压力、民族分化、生活窘迫、潦倒失意等境况下文人的选择，从局部上看，似乎是

消极的、厌世的，但从整体上说，它却是具有深层思想根源、文人士大夫代代相沿的正统观念。

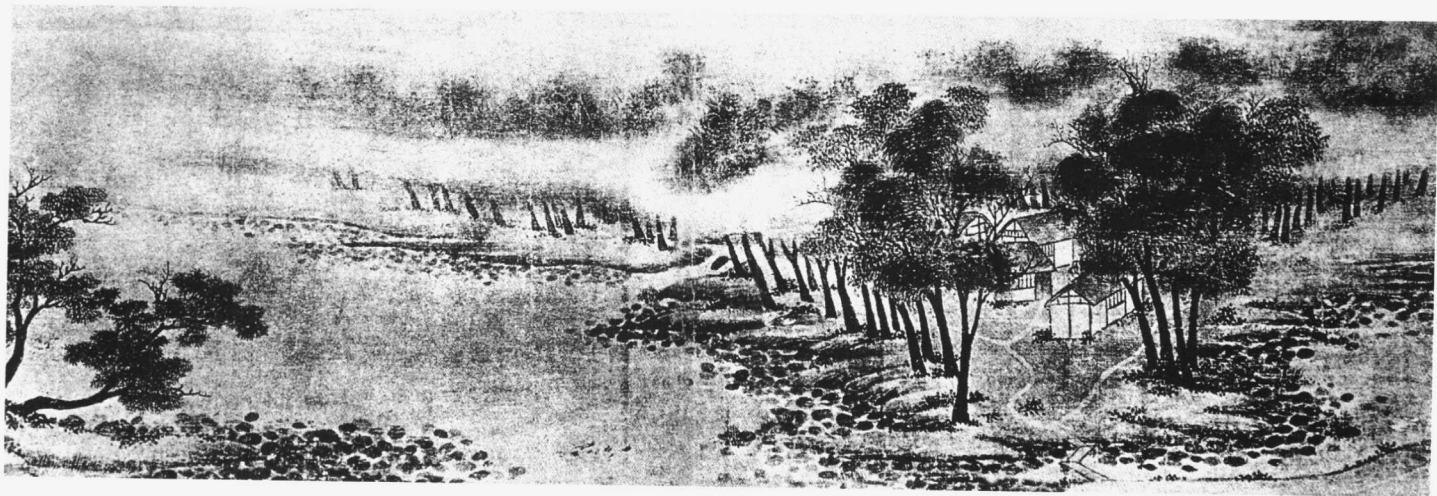
第三节 南宗山水的传承

“南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕，米家父子，以至元四大家。”以禅喻画诚能比照出两者宗旨大要使“南北”立判，但却经不起一一对应。禅宗传承乃是一脉的师徒口传心授，故最讲师承，师徒系统了然，而山水画做不到这点，况且古有云“师古人之迹不如师古人之心”，是通过画迹揣摩前辈大师的用心，也就是精神上的相通。对此点不能粘滞，死加穿凿。

南宗山水在技法层面上，水墨“渲淡”，在审美上，沉和清润，浑朴自然，在终极思想上归于“淡”的境界。山水画发展到唐代，大家辈出，李思训父子可能是传统画法的集大成者，金碧辉煌，妙在勾斫着色。由于时风所尚，想必王维自幼习染，但真正代表王维成就和本色的是他的“渲淡”画，以王维洒脱心襟推之实非偶然，且水墨作画在此之前也间或偶然有过，但到王维成就最高画风最成熟。当然在绘画思想上，南朝宗炳可以早于王维。与王维同时和后起的山水画家众多，张璪就是其中的一位，张璪未必师王维，然记载下来的文字可知与王维相类。荆浩关全是五代画家，荆浩居太行山洪谷，号“洪谷子”，从流传至今的《匡庐图》来看，以水墨为主，皴染丰富，气势雄伟，意



宋·范宽《溪山行旅图》



宋·赵令穰《湖庄清夏图》

境深幽。关仝之画从《秋山晚翠图》来看，气韵兼备，意境幽闲而“石林坚凝，杂木丰茂”，很有山水之想和慕道之思，荆关在北方影响巨大，及于宋初的范宽。北宋初的李成、范宽深入自然，体察自然，这有如观道味像，也是典型的南宗思想，且二家对北宋影响很大，“齐鲁之士惟慕营丘，关陕之士惟慕范宽”。这种影响下成长起来的郭熙更是当仁不让于师，传世作品《早春图》气势宏伟，连绵幽深，云蒸霞蔚，代表新的水平和成就。郭熙不列南宗，但“为李成之辐”犹如董巨的关系，应是南宗。赵令穰（大年）承王维，《湖庄清夏图》虽极用着色，但一种闲雅之气直出“淡”的审美。

董巨是“南北宗”论的旨归。董源画“平淡天真多，唐无此品”（米芾）。董源作画用中锋，写江南土山，创短披麻，林木点写，看上去似漫不经意，实圆实厚润，气韵流动。巨然是僧人，师法董源，也写江南山，变短披麻为长披麻，云烟层峦，极尽江南气候湿润之妙。董巨并称，影响到宋元直到明代。“二米”的米点云山，天真烂漫，来源于董源的点染之法，“二米”的“墨戏”观与云山烟岚作品也为分宗论作了准备。董其昌将米芾推上了“画圣”的地位，其原因在于米芾的纯任自然的风度为他留下深刻的印象。至于郭忠恕，史传其精于界画，且比例位置无毫发爽，轻松自然，有超然脱俗之气，体现出一种雅格，而其人本身又是方外之士，被列入南宗。

观夫南宗山水的时代沿革与人物流传，阵容之整齐莫过于元四大家，赵孟頫作为一个承前启后的人物不能不受重视，他主张“作画贵有古意”，要求山水画恢复到北宋及其以前的原创初始“简率含蓄”状态中去，故他的作品古雅清丽，一种水墨毛松的作品也给后辈以启示。黄公望正是当年亲炙其教的学生。黄公望隐于道游于江湖，有巨制《富春山居图》。王蒙是赵孟頫外孙，作《青卞隐居图》，创解索皴，实是披麻之变体，作品蓬勃松秀，表现隐居、悟道内容。倪雲林居太湖，渴笔山水，木石秀拔，意境寒荒。吴镇惟慕董巨，多湿笔，作品凝润，多表现渔隐内容。综观四大家，虽趣尚大同而实有小异。黄公望师董源而加以



元·吴镇《洞庭渔隐图》

放，王蒙学荆关董巨而加以解构，笔力昭彰，变披麻为解索，因地制宜和松毛纸材料的手感而致；倪变诸法为折带皴表现湖边坡石，隔岸两段，出以秀拔脱俗的古木相连应，称为“阔远”。至于吴镇沿用湿笔，是董巨古法的继承，只纸材料的运用，味道又不同于董源巨然。

因为成就的伟大，时代的相近，作品流传众多尚没散失，便于后学的观省，明中后期，山水短暂的失落后，便立即使人想起了元四大家，恢复并建立起了以他们为基础的“南北宗”论。清代“四王”专摹元四大家并以正统自居。由于后辈学者的盲目崇拜，囿于正统观念，局限了眼光，使山水画渐走入误区，又用董其昌“南北宗”论替自己护短，甚至打击异己，“崇南贬北”，山水画日薄西山，“南北宗”论也成了众矢之的，自上世纪初中期始，人们开始怀疑南北宗论的合理性，甚至使山水画薄弱的责难强加于上。但是尽管如此，一些有识之士仍取用南宗技法特色和思想精华，大胆创新。“周虽旧邦，其命维新”，以传统源流相滋养直至今天。



清·王原祁
《仿黄公望山水图》



明·沈周《庐山高图》

第四节 南宗山水的流派及影响

对流派的研究往往是美术史的自觉。山水画自从有了“南北宗”之分后就立为两大系统。这种分宗实际上是对前代作品加以“有意义之省识”，我们知道南北二宗，既有风格意味上的区分，更有主观精神性的识别，南宗山水就是大体上简、静、润、圆转温和而取力量内含，所谓画“欲暗不欲明”（董其昌），主观方面合于“淡”的思想宗旨。在分宗之先并不存在宗

派，但却存在各家法的区别。

《宣和画谱》说：“齐鲁之士惟摹营近，关陕之士惟摹范宽。”汤垕《画鉴》：“宋世山水超绝唐世者，李成董元（源）范宽三人而已。赏评之，董元（源）得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法，故三家照耀古今，为百代师法。”郭熙学李成合称“李郭”；僧巨然学董源，并称“董巨”，范宽学荆浩，关仝的精神，故说董巨、荆关、李郭代表宋时三大流派且影响深远。流派的划分是以“家法”为基础的，一“家法”的成就者必陶冶古今，体察自然，以我为主，然后卓然成家，“家法”代表一家显著的风格面目。元四家虽远绍前代，但潇洒散淡，自为新貌，影响也及于明清。明代沈（周）文（徵明）学元人且自有他们的面目，且影响延及几代，以地为名“吴门”派，松江一带由于董其昌的影响又称之“松江派”，下面又有顾正谊的

“华亭派”、赵左“苏松派”以及沈士充的“云间派”等等名目。自从派别林立，则门户伊始。各流派在继承前人的经验上都有自己较为独到的理解，一个门派往往是一种古代画风的延续，“董北苑之精神在云间，赵承旨之遗风在金阊……”（明·沈颢《画麈》）。但门户之见往往又是对前人经验较为狭隘的理解，容不下别人，所以“已而交相非”（同上）。门户派别之见只看到了继承的个性上，没有看到共性。只看到表面的某家法可以不朽，没看到整个思想流脉，因此也就没得到真谛，只有南宗之名而无其实，支脉别子益多，益日渐式微。相反，龚贤和主张“笔墨当随时代”的石涛力摒门户偏见，直追宋元，又出以己意，为清代画坛带来清新的风。

对我们学习者来说，广泛地吸取营养，为我所用才是正确的态度。



图1.
元·黄公望《天池石壁图》局部

第二章 南宗山水山石法解析

第一节 山石特征与皴法

山石为山之构造，南土北石，质地不同，故山石种种。山石作为山水画的构成部分，在画中为地表，“有着落”的意味。表现山石的技法（皴法）不同，风格也不同，因此山石皴法也有被认为作分宗基础之一的。可见山石的重要了。

“石分三面”是对山石特征总的归纳，由于各区域有各区域的特征，如江南山多土山，北方多石山等，同一山石又因位置各异，特征又有别，如坡脚山头，峰谷崖壁等。（图1~5）。画山石一般可概括为勾、皴、点、染等顺序（图6），勾是第一步，重在用笔，“用笔要有凹凸之形”（董其昌），要有体量感。（图7）

皴是纹理。皴法代表一定的质地特征。如披麻皴表达江南山以土戴石的土山，豆瓣皴可以表现北地露于土外的石山，米点皴又可表现云山，等等。（图8、9）



图3

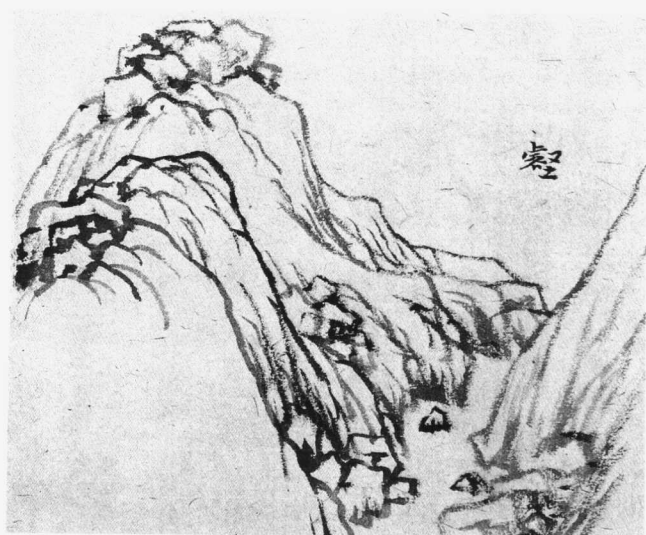


图4



图2

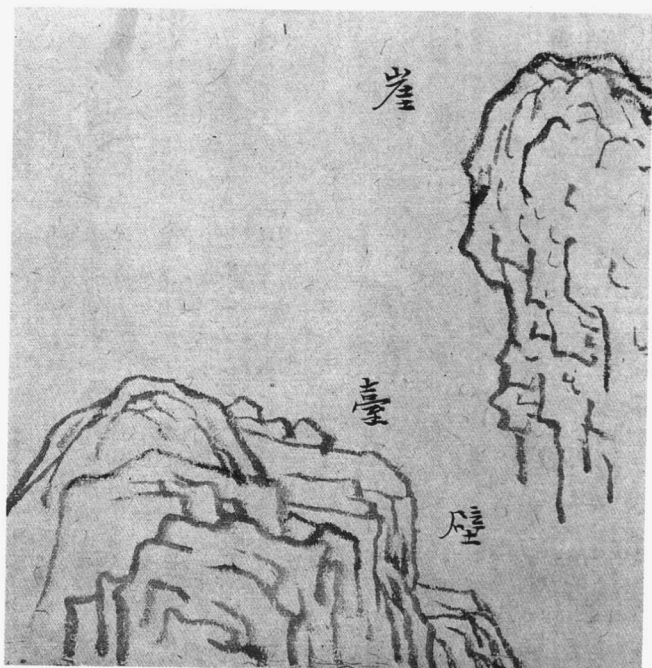


图5

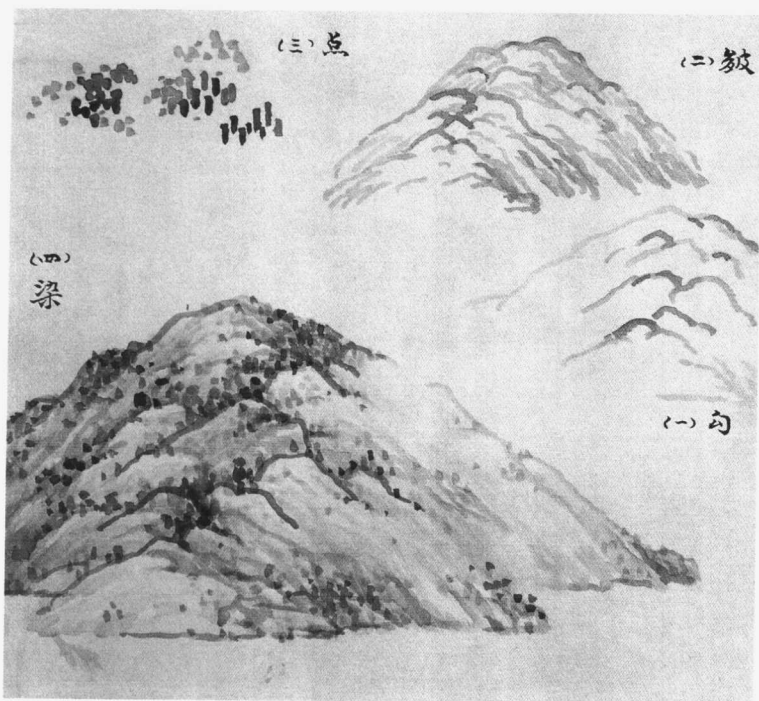


图6

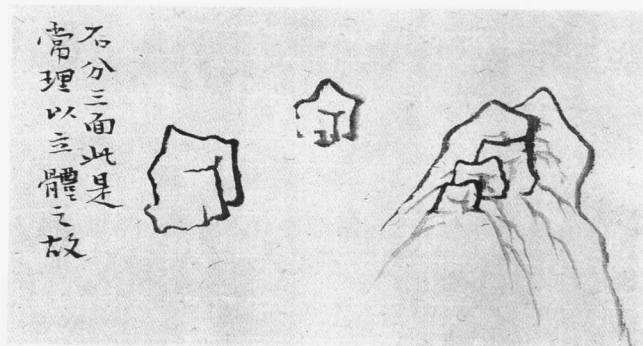


图7



解索皴

图8



豆瓣皴

图9

“从古画家各立门户皆由皴法不同，自唐五代南北宋以至元明，其笔法有如方枘圆凿之难入者，然其中自有一贯通之理，故能精于一家法而得其变离合处，则诸画家法一以贯之，更无疑滞。”（王翬·恽格评《画筌》）

“学者必须潜心毕智，先攻某一家皴，至所学既成，心手相应，然后可以杂采旁收，自出炉冶，陶铸诸家，自成一家。后则贵于浑忘，而先实贵于不杂。”（《画学浅说》）