

中国山水画

朱修立 著

课徒画稿



山东美术出版社

中国山水画

朱修立 著

课徒画稿

 山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国山水画课徒画稿 / 朱修立著. — 济南: 山东
美术出版社, 2012.8
ISBN 978-7-5330-3893-9

I. ①中… II. ①朱… III. ①山水画-国画技法-教
材 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第139584号

策 划: 彭兴林 李 晋
责任编辑: 韩 芳
装帧设计: 李海峰

主管部门: 山东出版集团

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

http: //www.sdmspub.com

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

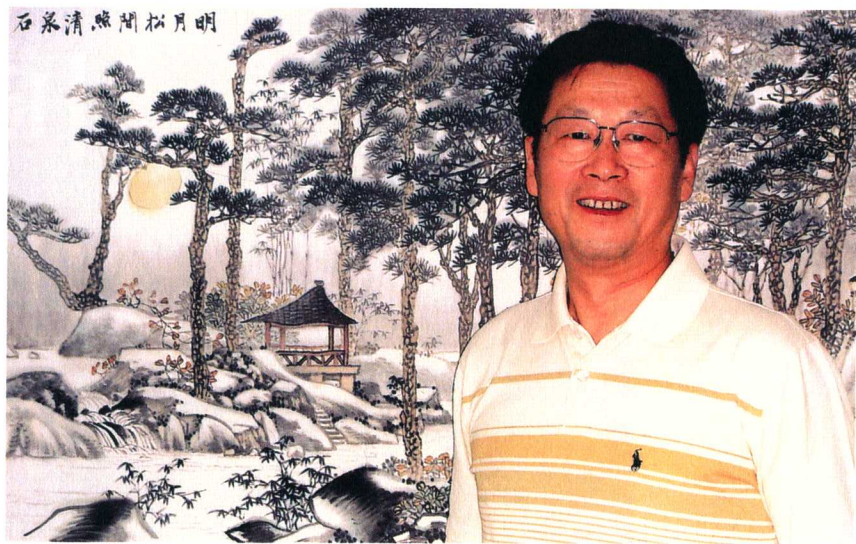
电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印务有限责任公司

开 本: 787×1092毫米 8开 22印张

版 次: 2012年8月第1版 2012年8月第1次印刷

定 价: 76.00元



朱修立，1938年生于上海。1961年毕业于南京艺术学院并留校任教。1983年调入安徽省书画院任专职画家。1987年被评为国家一级美术师。曾任安徽省政协委员、安徽省美术类高级职称评委、全国美展评委、安徽省美协常务理事、中国科技大学客座教授、北京《光明日报》画院名誉院长。现为中国美术家协会会员、安徽美术家协会艺术顾问，享受国务院特殊津贴。

1960年参与以傅抱石先生为首的江苏省国画写生团，壮游两万三千里写生，有作品入选《山河新貌》画册，并在北京中国美术馆展出。1978年随李可染先生上黄山、九华山写生，聆听教诲，收获颇丰。1980年参与在中国美术馆展出的全国中青年十人画展，出版《河山如画图》画册。1984年至1998年多次出国从事教学、艺术考察，并举办展览等活动，得以对西方文化有更深一步的了解。作品被伦敦大英博物馆收藏，并作为中国历代书画作品的展品对外展出。回国后，在合肥、马鞍山、汕头、广州、上海等城市举办个展与联展。2002年参与63米巨幅山水画《三峡史诗》的创作，后在南京、深圳展出。2007年5月在北京荣宝斋举办个人画展，出版画集。

多幅作品被澳洲国家美术馆、英国牛津博物馆、新加坡国家美术馆、澳门新华社、香港华润集团等重要机构及中国美术馆、中南海、毛主席纪念堂等单位收藏。

出版有《荣宝斋画谱（72）》等画册。

地址：中国·安徽合肥市阜阳路18号（安徽省书画院）

电话：0551-2642249 传真：0551-2236909

E-mail: ahsshhy@yeah.net

前言

1993年，我出版了一本《荣宝斋画谱（72）》，是分析山水画的技法书，反响还不错。但限于篇幅，比较粗略，也只是谈技法。1998年有朋友建议我再写一本详细一些的树石起手法，以弥补画谱中的不足。从那时起，我即着手编绘这一本课徒画稿，目的在把我近六十年的从艺体会和教学的经验，与从艺者分享，或许对学画者有所裨益。

我的思考有三：一、说明绘画是灵活的思维产物，一加一等于二，是科学，一加一等于N，才是艺术的思维。二、探寻中国画传统的本源，它与西方艺术的区别在哪里，能否简要而明确地回答。三、探索传统与写生、继承与创新的关系。

由于我想用形象的语言来阐述，因此有很大的难度，一拖便拖了十来年，花了不少时间与精力。如今年龄大了，不便再推延，交了这堂“作业”，就算是抛砖引玉，请后来人补充与指正吧。

修立于2012年2月

值此出版机会，感谢彭兴林先生的一再勉励与帮助。也以此缅怀建议我写出此书的已故好友张钟华。同时特别鸣谢安徽省书画院的大力支持！

修立又及

目 录

学画要诀	一
山水画的特点及其表现手法	二
第一部分 树 法	五
第二部分 石 法	四七
怎样才能当一个好画家	七五
第三部分 构 成	七七
临 摹	一一〇
写 生	一一一
第四部分 继承变通	一一三
中国画与西画的区别	一四四
附 录	一四五
第五部分 作品欣赏	一四九
第六部分 精华导读	一五七

学画要诀

一、读画必读文字，否则如盲人摸象。古人曰“师其心，不师其迹”。此乃捷径。

二、读文字，要心诚，诚则灵，才能有收获，有体会。但又不能都相信，通过自己实践，实证了的，你才相信。不能证实的，或许那道理只适合作者自己。

三、我这本画稿写的是自己学画的体会，是我的“唯一”，不是读者的“唯一”。如果读者把这些道理作“酒引子”来发酵自己的酒，那便是“要诀”。

四、学画如学禅，本不宜立文字，但又不能离文字，说死板了，与中国诗画的创作原则相悖，没文字又不能令学的人明白。所以宜学而悟，悟而学，画然后悟，再画再悟，直至“见性成佛”，发见自我。

五、画有理、法、趣。理是艺术之本，发乎情、合乎理，兴于法，归于趣。

学法大致有三阶段，一曰“法为物用”，如青原禅师所说：“见山是山，见水是水，尚未有识见。”二曰“法为我用”，则变为“见山非山，见水非水”，知道画的是文化，不在乎像与不像。三曰“我用我法”，备万法而无法，方为“至法”。未经万法自以为“无法之法为至法”乃“妄为之法不为法”，故“反常合道”才是“趣”。“善学者还从规矩”。

中国山水画的特点及其表现手法

中国山水画是中国绘画中最被看重的一科，历代都把山水画列为“众科之首”，因为它最具有中国绘画的独特性，它包含了中国人的哲学观、宇宙观，与世界上其它绘画有明显的区别。

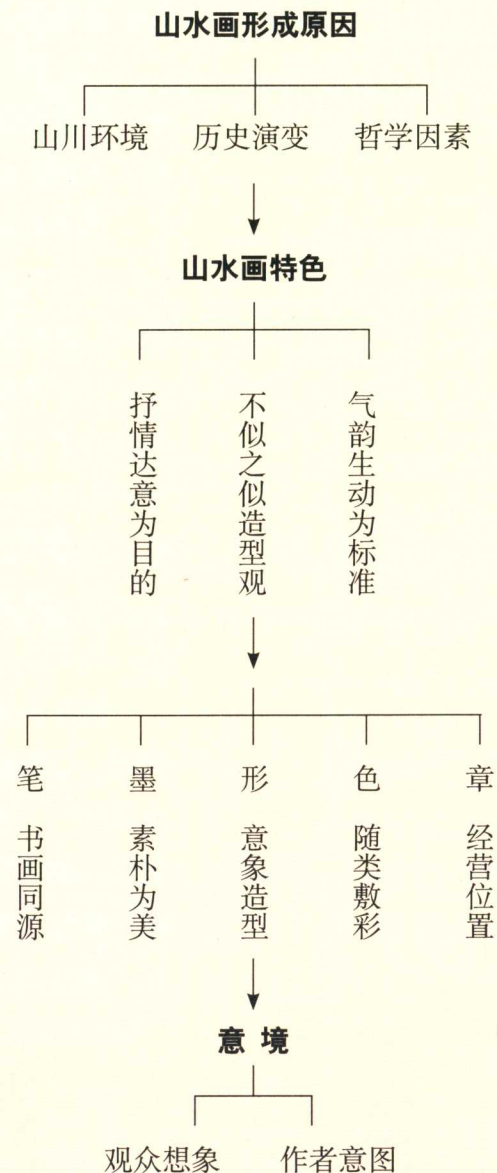
前贤丰子恺先生说：“一种绘画注重眼，描写事物的形状、色彩、位置、神气而不讲究其意义与价值，即注重画面的；另一种绘画注重心，注重描写事物的意义与价值，即注重内容的，两者不分高下。但从艺术境界上说，重眼的是纯粹的绘画，重心的是借绘画手段来给别的东西作宣传，或讴歌，或鼓吹……”“中国画则是综合的艺术，是绘画中融入了一点文学。”又说：“人生的滋味在于生的哀乐，艺术的福音在于其能表现这些哀乐。”

这些精辟的论述给我们简要地指出了两种不同体系的绘画特色。中国山水画是以山川气象的描绘来寄托中国人的情思与理想——“道”，所谓“人法地，地法天，天法道，道法自然”。山水画中包含了“天人一体”“物我相融”的宇宙观，也包含了庄子所说的无为而为、顺应自然的思想。倾注着人对自然的敬畏之心与崇尚自然的和谐之情。因此，不仅仅是描写山川林木而已，除了画面的因素，还有画外的文化内涵，给予观众以丰厚的、综合的想象和愉悦精神。

厘清山水画形成的原因及其有哪些主要的特色，以及构成山水画特色的诸因素，对于我们学习中国山水画有重要的意义，特别是联系到一千多年来中国画的论述中，可以令今人把握山水画的特色，为今后开辟新的途径奠定基础。南朝陈的姚最说：“虽质沿古意，而文变

今情”，点明了既要与时俱进，又不能失去传统的独特性，对今天着力于中国山水画创新的人来说，不啻是一种启示。

为了简要地介绍山水画的特色，列表示意如下：



除了“天人一体，物我相融”“顺其自然”等哲学观点影响到绘画美学之外，历史的演变，也是重要因素，《诗经·国风》中有许多篇讽喻的诗歌，例如硕鼠篇，借嘲讽硕鼠来暗喻不劳而获的统治者。庄子则写了化蝶、鲲鹏等寓言来阐述自己的“道”。屈原描绘香花幽草来表明高洁的情操——令我们明白中国的艺术原理不是指物写物，而是“以物写我”，借物象来表达自己的“心”，这个“我”，即后来画论中常提到的“道、神、意、情”，这种比兴手法不仅在文学，在绘画中也成了常用的方式而为广大观众所接受，成为一种特色。例如荷花被喻为出淤泥而不染，竹子是有节（操）而虚心。

第三个原因是山川环境，由于中国地域广大，文化发源于黄河流域，那里有顶天立地的高原，雄伟绵延的高山和一望无际的平原，自然界的壮美，形成了人们耳濡目染的审美观，因而博大精深便成了艺术的追求目标。比邻的日本，由于地域狭小，因此日本艺术的风格就显得小巧而精致。客观上，地域特征对人们形成审美观与艺术形式有着举足轻重的作用。

由于上述的原因，山水画呈现出一些主要的特色：

一、以抒情达意为创作目的

除了晋顾恺之《画云台山记》涉及山水之外，真正论及山水画创作的是南朝宋宗炳的《画山水序》，开篇便明确指出“圣人含道应物，贤者澄怀味像”，结尾处又说“万趣融其神思，余复何为哉，畅神而已”。用现在的话说，就是画山水画是为了体现自己的“道”，令天地灵趣充满神思，精神得到愉悦畅快，所

谓“仁者乐山，智者乐水，圣人以神法道，山水以形媚道”，山水与画家“神遇而迹化”。山水画家面对山川气象充满想象，把自己融于大自然中，南朝王微在《叙画》中说：“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡，虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能髣髴之哉，此画之情也。”以此可以忘却荣华富贵带来的享乐。唐朝王维认为山水画“肇自然之性，成造化之功”，把人生襟怀、超凡脱俗的情操与山水之乐联系在一起。这位诗人画家的画充满了诗情、诗境，以至后人就把诗情与画意联系在一起，画境即诗境，都成为抒情、言志的手段。宋郭熙说，君子之所以爱山水，是为了“林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉”，山水画可以“不下堂筵，坐穷泉壑，欣赏山光水色”，这是“贵夫山水之本意也”。这些都明确无误地表达了画山水画的目的性。

二、不似之似的绘画造型观

不似之似是中国画造型上的一大特点，“不似”乃留给画家依据自身审美理想处理画面艺术效果的空间，“似”是留给观众的，让观众看得懂，看得懂画家心中的“道”，才能为观众接受并进一步去感觉和理解那不似中的内涵。既能寄托画家的理想，又能为群众接受，这正是“不似之似”的妙处。这一特点与前面所说的历史演变有关，诚如丰子恺先生所说，中国画是孳入了一点文学的，受到庄子等艺术的影响，往往言此及彼。又因为中国哲学观是崇尚自然，人为的因素不会太过，所以“象形”依然是主流，抽象的因素始终隐藏在艺术造型中。此外，中国绘画由原始象形文字发展而来，书法与绘画均以线为造型手段，是一种符号式的表现手法，也成就了“不似之似”的结果。

三、气韵生动是山水画的品评标准

南朝齐的谢赫在《古画品录》中提出了品评中国

画的六条标准，便是众所周知的“六法”。首要一条便是气韵生动。中国人追求博大精深，气势宏大，气脉贯通，气象浑然，气息高雅，离不开中国哲学中念念不忘的“气”。作品中的气就是人的生命中的气，是画家作画时贯注在作品中的生命气息。早在一千多年前，传陆探微创“一笔画”的概念，所谓一笔画，就是指笔与笔之间息息相关，此起彼伏，首尾相连，与书法的要求完全相同：气息相连，生生不息。所谓韵味，是指风韵，魏晋时代，流行对人物品评，品味人的气息、风韵。用今天的话说，一个人的气质、风韵也同样体现在画面上，从骨子里体现一种人情味，是画面给予观众的回味。既有气势，又有韵味，既宏大，又亲切，回味无穷，这样的画，是大众喜爱的画。于是往后便有人把画品与人品联系在一起，指出人品不高，画品不可能高。这人品高自然与做人的道德品质与修养有关，又与人的天赋有关。明代董其昌就在著名的画论《画禅室随笔》中说：“画家六法，一曰气韵生动，气韵不可学，此生而知之，自然天授，然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写生皆为山水传神。”即说明气韵既与天赋有关，又与修养相连。

以上所谈是山水画的特点，是心中要表达的东西，看不见的意识是形而上的范围，看得见的形而下的表述手段，就是技巧。

分析一幅画，无非由笔、墨、形、色、章五个元素组成，虽然水墨画离不开水，但水分是含在这五个因素之内不显露的。

1.笔——历来画家与评论者都很重视用笔。唐代张彦远说：“夫象形必在形似，形似须全骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”故历称骨法用笔。又说：“古之画或遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画……以气韵求其画，形似在其间也。”把用笔放在首

位是因为须“全其骨气”，中国画是在吸水的宣纸上作画，下笔后不能改，落笔成形，画家所有的思维、气脉、情绪，在下笔一瞬间，便固定在纸或绢上，成了修正不了的记录，故其难度之大，超越其它因素，于是画家们对骨法用笔总结了许多经验：“意存笔先，笔尽意在。”（宋代郭思）元代杨维桢是书法家亦画家，他说：“书与画一耳，工画者必工书，其画法即书法所在。”“书画同源”成了共识。而以线为主要造型手段，加之点的配合，点线节奏变化，极富艺术表现力，其魅力不在体积的塑造，而在符号的艺术化上。说中国画“不科学”，真是说对了，因为它是艺术，与西方现代艺术的表现手法有异曲同工之妙。

2.墨——中国传统山水画，特别钟情于水墨而不假颜色。无疑这也是受中国哲学影响，老子曰：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋略猎令人发狂，难得之货，令人行妨，是以圣人为腹不为目，故去彼取此。”腹者，腹笥也，人曰腹有诗书气自华，其重本质而不重华表如是。唐代张彦远说：“山不待空青而翠，凤不待五色而粹，是故运墨而五色具，谓之得意，意在五色，则物象乖矣！”与老子所说“是以圣人为腹不为目，故去彼取此”，同出一辙。就是不喜欢看五色的表象而重“在腹”，重表意。王维也说：“夫画道之中，水墨为最工，肇自然之性，成造化之功。”把水墨奉为高雅、纯洁的品质代表，与“俗”成为对立面。（其实也未必，许多人以为光用墨便雅，雅俗的关键在个人修养，心中俗，出手便俗，无论怎样用墨都俗，心中脱俗，用色也不俗。）自王维之后，追随者一改唐以来李思训金碧、青绿盛行的画风，将王维奉为“南派山水”的鼻祖，水墨山水画自宋肇始，元之后大行其道也就不足怪了。于是有泼墨、惜墨、枯墨、积墨、破墨……诸法行世，直至今日之“现代水墨”。

3.形——“不似之似”的造型观，是将画者的立意

与物象结合在一起，谓之“物我相融”，于是有“意象”之称。意象是以作者的意图去取舍、改造对象，令其成为“剧中人”，而不是任意篡改，夸张与变形，或故意弄得“夺人眼球”而毫无内涵。形不仅仅是指物象有形，笔墨亦有形，“下笔成形”正是用笔的重要技巧，笔下的形就是意和情的记录。尽管追求“不似”，但“应物象形”仍然是崇尚自然的法规，是令群众接受的途径。

4.色——六法中谓之“随类敷彩”，为何形象色彩不随光影而变化？因为整个中国绘画体系是围绕着“顺应自然”的哲学体系而建立，随类敷彩同样体现这一法规，如要改变，则牵一发而动全身。今天由于西画色彩

的影响，多数人已经接受了画面“色调”的原则，也应该说是一种发展。然而特殊的画风与宣纸等材质的制约，总的来说，山水画依然重墨轻色，这不仅仅是材料的问题，也是中国山水画的独特性所决定的。

5.章——古人称之为“经营位置”，即安排画面结构，但突出经营二字，说明不是随意地信手涂抹。章法的讲究，直接影响到画面的最后效果，即观众的第一印象。所以要“惨淡经营”，从立意到取势，定宾主，分主次，辨清浊，以及疏密呼应，对比、协调等，都应有所考虑，所谓“意在笔先”。当然，绘画本来就是灵活的事，不能刻板一块，如果下笔之后与事先设想不符，也应顺着思路去变化与发展，所谓“层层生发”。也有

一种偶然性与即兴创作，但不管“层层生发”还是即兴创作，都免不了要符合章法的规律。因此在学画过程中，有一段时间推敲研究是很重要的，经过一番苦心经营与研究，才有可能逐步走向“自由王国”。

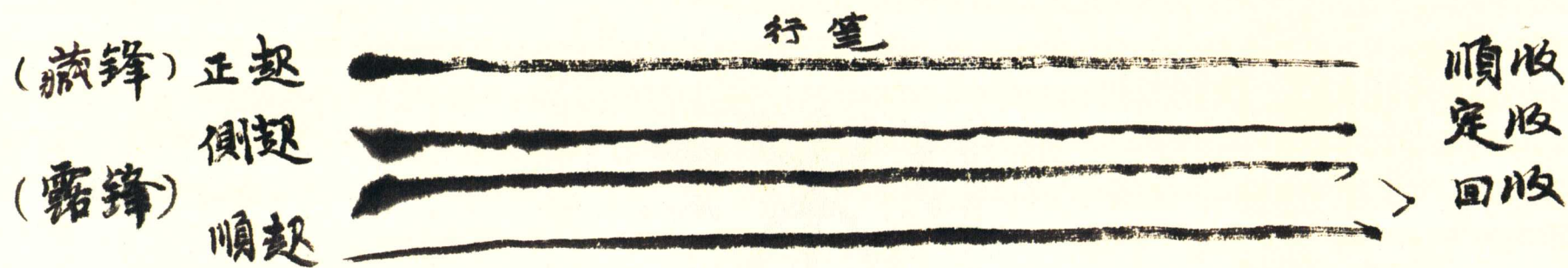
6.意境——通过笔、墨、形、色、章诸因素把作者的意图，以形象的方式表达出来，形成一种有诗意的境界。意与境、情与景的交融才叫意境。为什么不叫“主题思想”？因为意境不是明确而直接地给予观众以指向，而是“可意会而不可言传”，留下给观众发挥想象的空间，得到“余音绕梁三日不散”的效果。

关于意境的阐述，诗论、文论中有许多介绍，不在此赘言。

第一部分

禮記

一 线的形态：一条线的形态分起笔、行笔、收笔三部份



用笔还分中锋、侧锋(偏锋)和逆锋。中锋含笔尖于线内，以求圆浑，侧锋则笔尖偏在一侧，以求苍砺，逆锋乃逆笔推进，使线艰涩凝重，三种用笔亦可合用，视风格而定。



二. 线的变化：线在画中的变化视风格而定 一幅画用笔要有“基调”，以求统一。



一、线的形态：一条线的形态分为起笔、行笔、收笔三部分。

二、线的变化：线在画中的变化视风格而定，一幅画用笔要有“基调”，以求统一。

三、线的审美要求：力、平、留、重、厚、韧、表达情感

▲ 力度：线要有力，不可软弱、浮、描。所谓力透纸背，入木三分。但手工所用的力不是蛮力，要能按得下，提得起，手指及腕部不但要灵活，而且要保持十分敏锐的感觉。

▲ 有力：

▲ 无力：

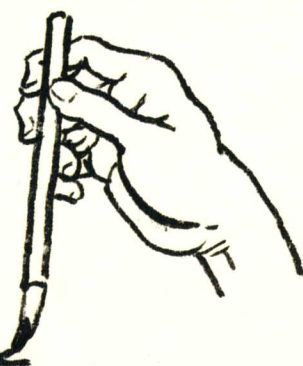
有力的方法：一、意念要集中，凝神屏气，气运力到腕，到指，指实掌虚，则指法灵活，拇指、食指起握笔转动作用，中指拨，无名指挑，小指辅助之。画时感觉如用棒拨物，意念在笔尖。

▲ 执笔宜高，线才拉得长，能着力，灵活。

▲ 用第一指节握

▲ 意念在笔尖

▲ 实指虚掌



二、有刻入感。笔在运行中，并非圆锥体，而是扁圆形，因此要在转折时，不断调整笔锋方向。在运行中如同用刀刻木，调整刀刃（笔刃），使之“刻”，不是“刮”。



三、有揉入感，在行笔时，要有一种，将笔揉入纸中的意念，不可一滑而过。



能平稳



能提按

易犯的毛病



个太飘浮



太描



1. 太滞



2. 两头着力，中间飘，形成“蜂腰”



3. 犹豫不决，乃成“鹤膝”

一条线要干湿相间方有精神，方法是笔上水分相对少一些，利用手工力度与运笔速度之不同来掌握干湿效果。请试一下：同一支笔（略乾些）由于力度、速度不同而产生不同干湿效果。

← 力度大 笔上水被挤出

← 力度小 水分不易挤出

速度慢

速度快

▲ 线不仅画形，更重要在传达画家审美情感，体现意图，显现风格

所谓“笔墨”，是指笔墨既有塑形的功能，又有传达画家审美情感的任务，要有“笔情墨趣”。画家的素养与情感追求（如稚拙、豪放、高古、雅淡等）在作画时通过笔墨留在纸上。故作画时必须高度集中思想，笔未动，意先到，笔不到处意也到（笔断意连）使画面有一种内在的情绪连贯与节奏韵律。

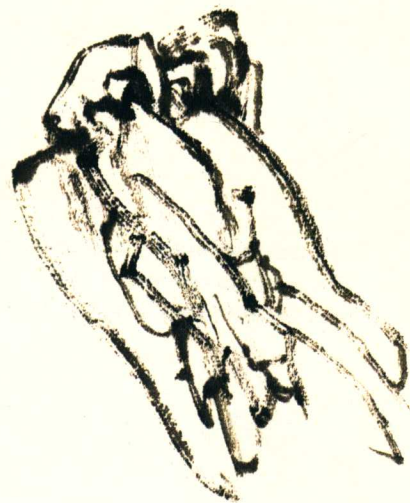


前一笔与后一笔之间要有连贯，即起笔与收笔之间要有“贯气”的内在联系。



坚实的直线 常表现凝聚、朴拙的审美情绪，属内向型

流畅的线条 常表达欢畅的情绪，属外向型



线的表现力：通过线的力度、轻重、粗细、长短、方圆、苍劲、流畅、光洁、粗砺以及疏密虚实、藏露等变化，不仅画物象的轮廓、体积、空间，而且抒情达意。后面章节还将逐次展开阐述。

方向的变化，相互
衬托出前后空间



同一物像由于
画者的感受与
意图不同，可画
出不同效果



由于用
线的不
同，画
者对
同一物
象的
感受
和
意图
不同，
可画
出不
同效果



形式上的节奏
变化

用线的表现，既是物的特征，又是
画者的意图的显现。线的轻重、粗
细、方向，形成前后空间、质感、和

松干用苍劲
之线，松针偏
于尖细

通过线的力度、轻重、粗细、长短、方圆、苍劲等变化，不仅画物象的轮廓、体积、空间，而且抒情达意。



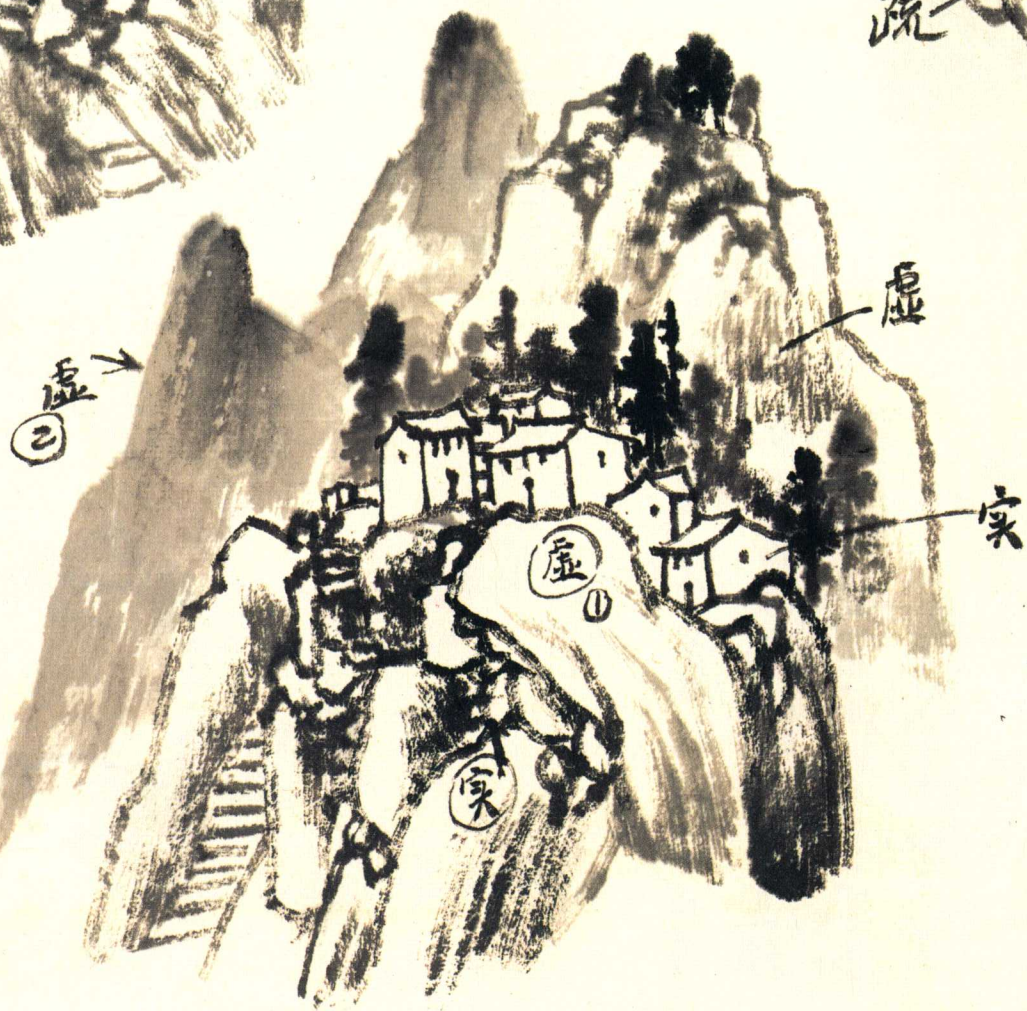
线有藏
有露

一幅画中的线要有藏
有露才能达到浑厚的
效果。如左图方突出松、远山
模糊松根下山石也模糊成模
糊状



密中有密
疏中有疏

线的疏密相间，形成节
奏对比疏中有密，密中有疏

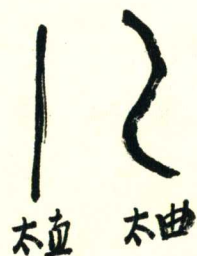


线表现空间除有前后外
还靠疏密、虚实、藏露等
手法来形成形式上的节
奏美。疏密、虚实、藏露都
是相对而言，所以说密中有
密疏中还有疏，虚实也如此

山的虚①衬托
了房子的实
远山(虚②)衬托
了一片黑而非
空白但射前景
来说仍是虚

樹枝的穿插規律

画单枝宜
直中有曲



画二枝宜
有長有短



画三枝是千枝萬枝組合的基本規律，即如
“女”字的穿插



有曲有直才有變化
三枝不可一槓長短。



(一) 三枝穿插可能出現五種狀況，只
有二種形狀入畫，由此而變化，可
畫千枝萬枝，不必被自然形態
的繁茂葉所困惑

(二) 在抓住主幹大勢的特徵之後
可以有節奏對比地自由發揮，
如長短、粗細、曲直等，但要有
序，不可亂，如方向性

有曲有直才有變化
三枝不可一槓長短。



树枝的穿插规律。