

山水畫

写生技法



徐一軒 著 上海人民美術出版社

山水畫寫生技法

養



山水画写生技法

徐一轩 著

责任编辑: 袁春荣 封面设计: 陆全根

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路 672 弄 33 号

全国新华书店经销 上海凯新印刷厂印刷

开本 787×1092 1/24 印张 6 1/3

1993 年 11 月第 1 版 1993 年 11 月第 1 次印刷

印数: 00,001—15,000

ISBN 7-5322-1098-7/J·1036

定价: 6.50 元

目 录

序	(1)
一 山水画写生概述	(3)
二 山水画写生的观察方法	(17)
三 山水画写生的几种方法	(29)
1 速写 2 默写 3 对景写生	
四 山水画写生的画法规律	(36)
(一) 构 图	(37)
1 取舍 2 主次	
3 透视 4 层次	
5 对景移位 6 夸张与变形	
7 取势 8 虚与实	
9 呼应与平衡 10 疏密与穿插	
11 参差变化 12 开合	
(二) 笔 墨	(70)
1 笔墨的一般特点	
2 笔墨的形态	
3 笔墨与造型	
4 笔意和笔势	
5 笔墨的构成形式和形式的创造	
五 笔墨表现景物的一般画法例析	(87)
六 对景写生画法步骤例析	(93)
七 对景写生着色方法	(95)
附 图	(97)

序

一切观念形态的文艺作品都来自现实生活在人们头脑中的反映，作为描绘自然美的山水画，亦不例外。

自然美与艺术美是两个不同的美学范畴，前者存在于客观世界之中；而以描绘自然景物为主要对象的山水画，则是画家在现实生活中，感受到自然界中的美后，用中国绘画观念和山水画技法形式去表现的结果。

中国画论历来强调人与自然的同一性，要求山水画家一方面不断地到生活中去，从中取得感受，深化对生活的认识，另一方面，在此基础上使自己的思想感情与自然山川融为一体，借对自然山川的描绘写自我胸中的感情，主张“物我同一”，“天人合一”。因此在山水画中，对自然山川的描绘就不是纯客观的表现，而是倾注了画者的主观感情，借物写心，借景抒情，通过山水画的形式来抒发画者内心的情与意，因此，画中的山川形象往往成为画者自我的写照。

我们分析一下每个成功的山水画家，他们的艺术道路也许各有不同，但一般总是经历了学习传统，修炼身心，深入生活，并在生活的基础上用主观的精神来升华艺术的境界的过程。因此对生活进行经常不断的、认真的研究和思索，是一个画家在艺术上通向成功的必经之路，因为画家主观内在的修养只有与生活密切地结合在一起时，感情才有所寄托，才能通过对生活的提炼和概括，迸发出艺术的闪光。

所以从事山水画学习与创作，须从多方面下功夫，其一，要努力加强画者的主观修养，通过“读万卷书”来广博地涉猎各类知识、积累学问，这是画外功夫；其

二，要研究绘画传统，首先要对山水画的传统进行深入的学习、掌握它基本的画法规律。当有了一定的基本功后，就应该经常到生活中去，“行万里路”，广泛深入地接触自然，直接向被描绘的对象学习。通过不断地对自然景物进行体验和研究，从中获得生动活泼的创作意象，汲取创作素材，丰富形象思维，追求一种自然、时代与个人内心感受、思想观念相吻合的表现技法，并创造出新的笔墨表现形式，在实践中不断地改进发展传统山水画，来推动山水画的发展。

山水画写生，便是我们观察、体验生活的一种手段。但中国山水画家在对待写生的观念上，方法上有它自身的一套规律和特点，简单地说，它是用中国画的观察方法，思维方法对大自然进行研究，并用中国画的技法规律来表现观察所得的绘画形式。由于每个山水画家在深入生活中写生的方法和习惯各有异同，并对此也有各自独到的经验和论述，因此，要完整而全面地向读者介绍一套写生的技法是尚感困难的。本书仅就笔者在艺术实践和教学中的体会写成，有些是规律性的东西，只能说是己之得，仅奉献给初学山水画写生者作入门参考。由于学识水平所限，不当或谬误之处，尚祈惠正。

一九九〇年元月

一 山水画写生概述

“写生”，原是指直接以实物为对象进行描绘的作画方式。在中国画中，“山水画写生”则是泛指山水画家深入生活，取得创作感受、积累创作素材和研究笔墨的一种手段。因此，当我们具体论述“山水画写生”时，首先在“写生”这一名词含义的范畴上有一个需要说明的问题。

古代画论中原无“山水画写生”的提法。虽然我们在自古至今众多的山水画中看到，画中的各种景物形象来源于现实生活，是画家在生活中观察体验了大自然中的真山真水以后，心有所得，用笔去描绘的结果。但这些作品中的景物，并不都是画家直接对景写生得来的，他们观察体验大自然的方法是从多方面进行的，有通过观察和默记，也有发展到对景写生的。所以，画家到生活中去，用眼看、心记、笔画诸种方式对它进行研究，以前画论都统称为“师造化”。因此，在界定山水画写生的含义范畴时，似应作较广义的理解。从“师造化”来看，非仅限于指直接以实物为对象进行描绘的作画方式；若从“写生”角度来看，它是“师造化”的方法和形式之一，这样提，也许更恰当些。

“造化”，概括地说，就是天地间的一切事与物。画家进行创作，首先要深入到生活中去，向造化学习，这样画出来的作品才可能是形象生动，内容充实而感人的。如唐代画家张璪，善画松石，同时代的朱景玄谓其画松“手握双管，一时齐下，一为生枝，一为枯枝。气傲烟霞，势凌风雨。槎枒之形，鳞皴之状，随意纵横，应手而出。生枝则润含春泽；枯枝则惨同秋色”。又说他山水画“高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷如吼。其近也，若逼人而寒，其远也，若极天之尽”。从

中可以看出，他的山水画，极山川自然生动之状，把景物简直画活了。当时画家毕宏见了，感到惊异，问其所受，他答道：“外师造化，中得心源。”意思即是说，这画中生动的形象是向自然学习而来，并通过心源溶铸的结果，此外当然还需要有熟练的技巧把它表达出来。他这两句话，千百年间无不成为我国画家身体力行的座右铭。

山水画家向自然造化学习，第一个也并不是始自张璪。远在新石器时代陶器上的多种山岳纹与水波纹即是远古时代人类模仿山川形状而制作的装饰画。这些虽不是山水画，也可说明一切艺术的渊源都来自生活罢。山水画何时才在绘画中出现，史无明确的记载。“据杜预所注《左传》载，夏代有图画山川奇异。到了周代，宫殿壁上画有‘天地山川’，屈原还因为见到楚先王庙壁的这些山水画写出了《天问》。及至汉代，如刘彻的《五岳真形图》，可以说是有题名而见于著录的最早山水画。”（王伯敏《山水画纵横谈》）

这些远古时代的山水画，其画迹现在已荡然无存。早期的山水画，主要是作为人物画背景而出现的，我们可以从现存的壁画，如敦煌莫高窟壁画，新疆克孜尔等石窟壁画中看到各个时期山水画发展的情况。虽然从属于配景的地位，但描绘的山川景物都来自现实生活，有的甚至是当地的风光写照。关于这点，王伯敏先生曾经这样描述过：“一九八一年六月，我从敦煌坐汽车到柳园的中途，面向西看，居然看到如画中那样的山坡，当时几乎使我这个江南人惊叫起来，同行者问我看到什么，我连忙翻出莫高窟有关图片给大家对照，无不以为这简直就是地地道道的写生画。”（王伯敏《山水画纵横谈》）壁画中的内容，大多虽是道释故事，但创作的原型也来自生活，即使是作为配景的山水，也是现实景物在画工头脑中反映的产物，这是显而易见的。

山水画真正开始从人物画背景地位中独立出来是在魏晋南北朝，这个时期是我国山水画形成的初期，已成为独立的艺术作品在社会上流传和提倡，同时也出现了一些有关创作方面的画论著作。据记载，魏晋六朝时期，顾恺之、宗炳、王微等人已在从事山水画创作，对自然山水和反映自然美的山水画已有了初步的研究。顾恺之在他著的《画云台山记》中记述了画云台山的内容。文章首句即描述“山有面则背向有影”的自然现象，说明当时画家已观察到山川的阴影画法，“下为砾，物景皆倒”，这是要求在水面上画出倒影。从中可以看出，当时是画家对现实景物曾进行过认真而细致的观察研究。虽然画迹不见流传，可以想见，这种对生活现象的观察必然在山水画中有所表现。

与此同时，有关山水画反映生活功能的论述也初见端倪。如南朝时山水画家宗炳在他著名的《山水画序》这篇文章中，以现实主义的朴素唯物论的观点，论述了山水自然美是客观存在的，而艺术又是对客观景物认识的反映。论述了自然美与艺术美，心与物，主观与客观之间的关系。他在文中说：“夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。”这里所说的“应目”是指画家对客观景物的接触，“会心”是在“应目的基础上，产生美感，融入作者的主观情思，准备创作。从这段话中，可以看出他是主张目师山水，心师目，以心运思地去表现景物的形象与神气的。所以他认为山水画不是自然主义地对景物进行如实描绘，而应是来自生活，高于生活的。文中又说：“余眷恋庐衡，契阔荆巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跼石门之流，于是画象布色，构兹云岭……况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也。”前半段写他好游山水，当谈到“画象布色，构兹云岭”准备创作的时候，就提到“以形写形，以色貌色”这末二句二次提到的“形”与“色”，意即要以艺术的“形”写出自然的“形”，以艺术的“色”写出自然的“色”的艺

术创作规律。由此可见魏晋时期的山水画家们已认识到对自然山川的观察，并将观察所得加以表现，是一种能动的对自然美的反映。中国山水画从一开始发展就能正确地把握这主客观之间的关系。

他们研究山川景物的方法主要是采取观察与默记，创作时则是用默写的方法来完成的。如宗炳画山水，《南史·宗炳传》说他：“妙善琴书图画，精于言理，每游山水，往辄忘归……凡所游履，皆图之于壁，谓之抚琴动操，欲令众山皆响。”显然说明他作画是游罢归后，凭记忆默写的。又如其后的唐代画家吴道子画嘉陵山水，唐朱景玄在《唐朝名画录》中这样记载：“明皇天宝中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驷，令往写貌。及回日，帝问其状，奏曰：‘臣无粉本，并记在心。’后宣令于大同殿图之，嘉陵江三百余里山水，一日而毕。”说明也是去生活中观察以后，并记在心，回来用一日之功默画的。

这些画迹，现在都湮没不存了，但据画史记载，和现在所能在壁画中见到的反映该时代的山水画迹来看，技法上尚未达到完臻的程度，比较粗糙，简单稚拙，山水画的勾皴擦染技法尚未完备。正如张彦远《历代名画记》所说：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。”可见无论在山水画的技法上，景物的形象上，透视比例上都还处于启蒙滋育的阶段。我们从其后隋代画家展子虔所作《游春图》（这幅迄今流传最早的山水画迹）来看，虽然构图已很完整，透视也渐趋合理，各种景物之间的比例已十分匀称、协调，大体改变了魏晋时期的稚拙状态，但山峰排列仍显呆板，形象平排少变，山石仍是“空勾无皴”，说明至隋唐以前，山水画的发展还处于滥觞时期。

山水画从滥觞到鼎盛，在理论上，技法上有一个从幼稚到成熟的过程，其表

现方法，也经历了一个由简略而逐渐精细的转变，画家对自然美的认识研究也在不断地深化。

如果说晋唐时期的山水画尚处于发展初期，则五代和宋以后就到了趋于全面成熟的阶段，在这一时期，山水画有了飞速的发展，出现了如荆浩、关仝、董源、李成、巨然、郭熙等大家。他们的作品是写实的，由于生活在各自不同的区域，各自对不同生活区域的山川风貌作了深入认真的研究，并成功地创造出不同的山水画技法来进行表现。“董、巨写江南山，峦头圆浑，无奇峰怪石，上有密点，是树木丛生的样子。荆、关写太行山一带石山，危岩峭壁，坚实厚重，很少林木。李、郭写黄土高原一带水土冲失之处，内有丘壑，而外轮廓没有锐角，树多蟹爪，是枣树槐树的一种。三家各因其对象的地域不同，达到真实的表现”（陆俨少《山水画自议》）。他们各不相同的笔墨表现技法和表现形式是在对生活进行长期认真深入观察研究的基础上创造出来的。如果没有这个基础，很难想象能够创造出这些技法。他们如何通过写生，对生活进行研究，史无详细记载。但较突出的例子是荆浩和范宽。

五代时期的荆浩是一位现实主义的山水画家。他认真总结了前人的山水画法，通过写生，印证所描绘的自然景色，在发展水墨山水方面提出过许多独创性的见解。他认为吴道子有笔无墨，项容有墨而无笔，他则要采二子之长成一家之体。他重视山水画写生，在写生中发展笔墨的表现力，用灵活多变的笔墨来表现山石树木的皴法。皴法作为山水画的重要技法，虽不是由某个人创造的，而是随着山水画的发展而逐步完善的，但这一技法到荆浩这一时期已相对成熟了。他曾久居太行山洪谷，登神钲山，见有许多“怪石古松”，“因惊其异，遍而赏之。明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真”（荆浩《笔法记》）。可见他对生活认真刻苦而严肃的

研究态度。他在携笔写生的基础上，提出“气、韵、思、景、笔、墨”六要，总结出绘画表现的要求，主张“度物象而取其真”的创作宗旨，反对自然主义地表现客观景物。他在文中数次提到的“真”，并非指对景物的如实描绘，而是经过“六要”的概括后成为山水画中的艺术形象，并借以表现人的精神世界和事物的本质特征的“真”。他在《笔法记》中阐述的这些理论观点对山水画发展产生过很大的影响。在荆浩稍后的范宽也是一位杰出的写生画家。他初学荆浩和关仝，早年曾对他们的技法作过深入的研究，在学习了前人的技法经验后，感到山水画要发展创造，必须向造化学习。他说：“前人之法未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也。吾与其师于物者，未若师诸心。”（《宣和画谱》）汤垕在《画鉴》中也提到范宽为师造化，因闻太华终南诸山景物奇胜，便卜居其间，“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣，虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑。”经过这样似痴似呆地苦心的深入生活，把身心沉浸在山川景物之中，对该地区的地域特征，精神面貌有了入木三分的研究，在长期研究的基础上创造了一种用墨深厚，运笔雄强，山石外形刚健简朴，勾斫线条硬露的一种形似短条子或点子皴来表达他真实的感觉。他的画，山峰往往作正面折落状，富有雄奇而险峻的气势，把秦龙山水那种雄峻壮实的神韵和峥嵘凌空的石骨作了动人心弦的刻划。

五代、北宋时期这些山水画大家的作品气象壮健高华，韵味融液腴美，笔墨变化多方，形象真实生动，其艺术感染力，寓目难忘，并为后世山水画发展奠定了坚实的传统基础。他们成就的取得，一方面是因为山水画发展到这一时期，在理论上技法上已积累到成熟的地步；另一方面，也是由于这些画家在继承传统技法的同时，能直接面向生活，向自然造化学习，匠心独运，大胆创造，勇于探索的结果。董源写江南山，范宽写终南山，荆浩写太行山，可以说他们都有各自的生

活基地，进行长期深入的体验，达到了“真实”的表现，从而创造出为表现内容和情感服务的各自特有的笔墨形式。关于这方面的例子，即使是以书法著称于世的，对后世文人写意山水画派影响很大的米芾、米友仁父子俩的画笔亦不例外。二米山水以表现江南烟雨云水为主题，在师承董源画派的基础上有很大的发展。他俩的山水画一反其它各家勾皴擦染的技法，纯以水墨点染之法写出，很贴切地表现出江南山水的特点。关于米芾的学画经过，《洞天清禄集》曾作过这样的记述：“米南宫多游江湖间，每卜居，必择山水明秀处。其初本不能作画，后以目所见，日渐模仿，遂得天趣。”（《宋辽金画家史料》）我们姑且不论他其初是否会画，他的这种前无古人，纯属独创的画法是来自于他对生活的真实体验，这点应该是可以相信的。他长期生活在江南，对镇江一带的山水烟雨有真切的感受，在一片烟云迷濛的江南景色中悟到了这一画法。但米芾的山水画不见流传，对他艺术的确切面貌，无从考证，而我们可在他儿子米友仁的作品中窥见一斑。米友仁在其所作的《潇湘奇观图卷》题跋中有这样一段文字：“此卷乃庵上所见，大抵山水奇观，变态万层，多在晨晴晦雨间，世人鲜复知此，余生平熟潇湘奇观，每于观临佳处，辄复得其真趣，成长卷以悦目。”（王伯敏《山水画纵横谈》）在变态万状的山水奇观中，悟得笔墨真趣，发而为画，促使新技法的产生。据说米友仁在广西做官，见到了阳朔山水的奇巧，叹为观止，认为“平地苍玉崛起为天下伟观第一。”（《宋辽金画家史料》）在感受到它的奇美后，还画过《阳朔图》。这样通过长期反复的观察体验，从真山水中获得启发，悟到笔墨表现技法的例子在宋代画家中是很多的。

到了元代，山水画风比前代起了很大的变化。绘画材料由绢到纸的改变，文人绘画观念的成熟和在创作上形成风尚等原因，画家更强调作品中主观情思的发挥，注重笔墨意趣的表现。他们往往借物写境，借景抒情，把在客观景物与内心

感受更紧密地结合在一起，并把这景物中得到的感受，通过笔墨发挥出来，笔墨的随意性和情趣性比宋代有了一个质的飞跃。虽然如此，但他们对客观景物的观察与认识始终放在一个重要的位置上。

如元四家之一的黄公望，他的山水画源出于董源画派，但能通过写生，发展传统而能自成一家。其作品的艺术情趣笔简而有神韵，并以书法入画，气势浑厚雄秀，能在作品中写出对真山水的真情实感。他的艺术创造除得力于传统继承之外，同时也因为重视对造化自然研究的结果。方薰在《山静居画论》中说他：“尝游虞山悟得笔法……日携壶酒，坐湖桥，观云霞吐纳，晴雨晦明，极山水之变，蕴于毫末，出之楮素，洵非俗工可能涉及。”李日华在《六砚斋笔记》中也说到：“陈郡丞尝谓余言黄子久终日只在荒山乱石丛木深筱中坐，意态忽忽，人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲诧而不顾，噫！此大痴之笔，所以沉郁变化，几与造化争神奇哉。”他自己在《写山水诀》中也写到：“皮袋中，置描笔在内。或于好景处见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意。登楼望空阔处气韵，看云彩即是山头景物。李成、郭熙，皆用此法。”说明他不仅观察体验，还直接对景物写生。他的代表作，著名的《富春山居图》，据说是对富春山经过多年的体验写生而成的力作。我们看他的这件作品，可以感到他通过线的飞沉涩放，墨的浓淡干湿，皴的纵横勾擦，充分地表现出江南山水的特点，并寓情于景之中，在传统的基础上，创造出新的笔墨意境，为山水画的发展作出了很大的贡献。

此外，如倪瓒，王蒙诸家，他们在作品中所反映的现实景物都有真实的蓝本可寻。倪瓒写江南太湖一带的山水，其创造的折带、叠糕皴即是从太湖中水成岩的结构特征而来，笔简而意深。借太湖景色的描绘来表现他隐逸清高的思想意识。而王蒙的解索皴则很得体地表现出浙东土石相间、草木滋生的状貌，他的代表作

《青卞隐居图》即是以浙江吴兴的弁山为蓝本。这都可说明他们的笔墨技法都具有一定的生活基础。他们通过对景物的深切体验,有选择地撷取现实景物中的精华,加以去粗存精、删繁就简的主观能动的概括,把画家的思想感情与客观现实融为一体。在创作时又很重视主观意念对客观景物进行“意象”上的艺术加工,重视画家主观气质、胸襟的表现,景物经过主观情思的熔铸后,创造出高于现实,更典型更完美具有一定个性的艺术作品。所以我们现在观看他们的作品,既有现实景物的真实形迹,但又经过画家情感的熔铸,根据“借景写意”的需要,把景物经过变形、夸张,加强减弱,达到了理想的程度。

传统山水画虽要求画家不断地去“师造化”,但事实上,在对待“师造化”与“师古人”这二方面的态度上,不同的时期在不同的画家身上也有不同的倾向。特别自宋元以降,明清以来,虽然流派繁衍,画家众多,各种区域性的画派相继形成,重要的如明代以沈周、文徵明、唐寅、仇英等为代表的吴门画派;以戴进、吴伟等为代表的浙派;清代以王时敏、王鉴、王翬、王原祁等所创的娄东、虞山诸派;以董其昌、陈继儒等为首的松江云间派等等,在绘画史上也是声名卓著,名噪一时,很有影响的。但他们大多趋于摹古,创造性不大,作品偏重在宋元山水画的传统圈子里求变异,发展到后来甚至颠倒“造化”与“师古”的关系,在前人所创的程式技法中翻新求异。程式作为笔墨概括表现景物的方法,有相对的稳定性,它是前人在观察研究了客观景物后,逐步完善而创造出来的一种表现景物的笔墨形式。随着山水画的发展成熟,程式也相对趋于凝固,对各种不同景物的表现方法停留在符号化上。这时,画家的眼光也容易转向传统的积累,而忽视对生活的研究和再创造,在前人所创符号化式的表现程式上陈陈相因,如明四家中的沈周、文徵明基本上是承袭宋代董源、巨然,元代黄公望和王蒙诸家技法而来。唐寅、仇英和

戴进等的技法渊源也来自南宋李唐、马远、夏圭等所创的画法。至清代的“四王”则更是动辄仿某家某派，要求“无一笔无来历”，不厌其烦地研究前人所创的笔墨技法。由于偏重在古纸堆中讨生活，笔墨脱离现实，遂使山水画发展无突破性的进展，自明代以后在总体上呈衰落趋势。虽然在这一时期的画论中也屡见提到“师造化”，但或是浮光掠影，或是并不身体力行。如明代董其昌提出画家须“读万卷书，行万里路”，主张“画家以古人为师，已是上乘，进此当以天地为师”，“画之道所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机”等等。（《画禅室随笔·卷二》）这些论述原是不错的，但在他的艺术实践中，并没有真正做到，即使到生活中去，也是常以古人的山水画法去衡量比较现实景物，这样在他眼中就不是“画如自然”，而是“自然如画”了。把“师古人”与“师造化”二者的关系本末倒置，不能从生活出发去研究技法，这就贬低了“师造化”的重要性。例如他把董源的一个山水画卷去印证自然，并在此画卷后面题道：“今年夏以校士湖南，秋日乘风，积雨初霁，因出此图，印以真境，因知古人名不虚传，余为三游湘江矣。”感叹之余，仅仅满足于古人的画似自然，而自己却不真正直接向自然造化学习，而是间接在古人的画迹中去讨生活。这种倾向，在明清二代许多画家中都不同程度地存在，他们一味偏重于对旧传统的研究，旧形式的模仿，常满足于对笔墨津津乐道于某家某派的出处，使笔墨严重地脱离生活。由于这种风气在画坛上的倡导，加以旧传统的完善，和中国封建文化封闭式的状态，保守的观念，造成长期以来山水画形式面貌变化不大，路子愈走愈窄，影响了山水画的发展。当然这样说也并不是把明清以来的山水画一概否定，即以董其昌而论，他的山水画在笔墨上是有极高成就的，其作品也值得我们现在认真的借鉴。而是在对待“师造化”这方面，我认为应予以持批判的态度。

明清以来，也有一些画家，深悟到作画不可泥古，而主张要以自然为师的。如

明初的王履，清初的石涛、石溪诸家，他们力主以造化为师，直抒心机，并在绘画史上产生过一些积极的影响。王履游华山，创作出《华山图》四十幅，这在当时摹古风笼罩下的明代山水画家家中是殊为难得的。特别应提到的是清代的石涛、石溪诸家，作为清代较具创造性的画家，与“四王”画派形成了鲜明的对照。石涛半生云游，饱览了天下名山大川，为他的山水画创作打下了丰实的生活基础。他曾发表过许多关于“师造化”的理论见解，主张“搜尽奇峰打草稿”，要在对自然山川有深刻体会的基础上才能进行创作。他对大自然抱有真挚的思想感情，在他著的《画语录》中曾说：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。……山川于予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也”。（《画语录山川章第八》）真是与生活做到了情真意挚，物我两忘的境地。他在尊重客观景物的基础上，以高度的修养和变法古今的魄力，充沛的激情，创作出数以千计的山水画佳构，对近世山水画发展产生巨大的影响。

回顾山水画发展的历史，可知生动、活泼、丰富的自然景物是山水画创作的生活源泉。只有不断通过师造化，进行山水画写生和研究，才能沟通心灵与生活的联系，才是促进山水画发展重要动力之一。传统技法只能作为借鉴而不能本末倒置，如果仅仅满足于在传统技法范围内陈陈相因，那末只会引来山水画的停滞和衰竭。当然这里我们无意过分夸大写生的作用，一个山水画家的成功，绝非仅是“师造化”的结果。此外还包含有画家的禀赋、气质、思想、观念、人品、修养等诸因素。正如潘天寿说：“艺术不是素材的简单再现，而是通过艺人之思想、学养、天才与技法之艺术表现。不然何贵有艺术。”作为观念形态的山水画，是主客观有机结合的成果，所以还必须强调画家内在的修养，即“心源”对景物的溶铸作用，用新的时代观念、审美情趣，结合个性与技巧的发挥，不断对艺术进行再创