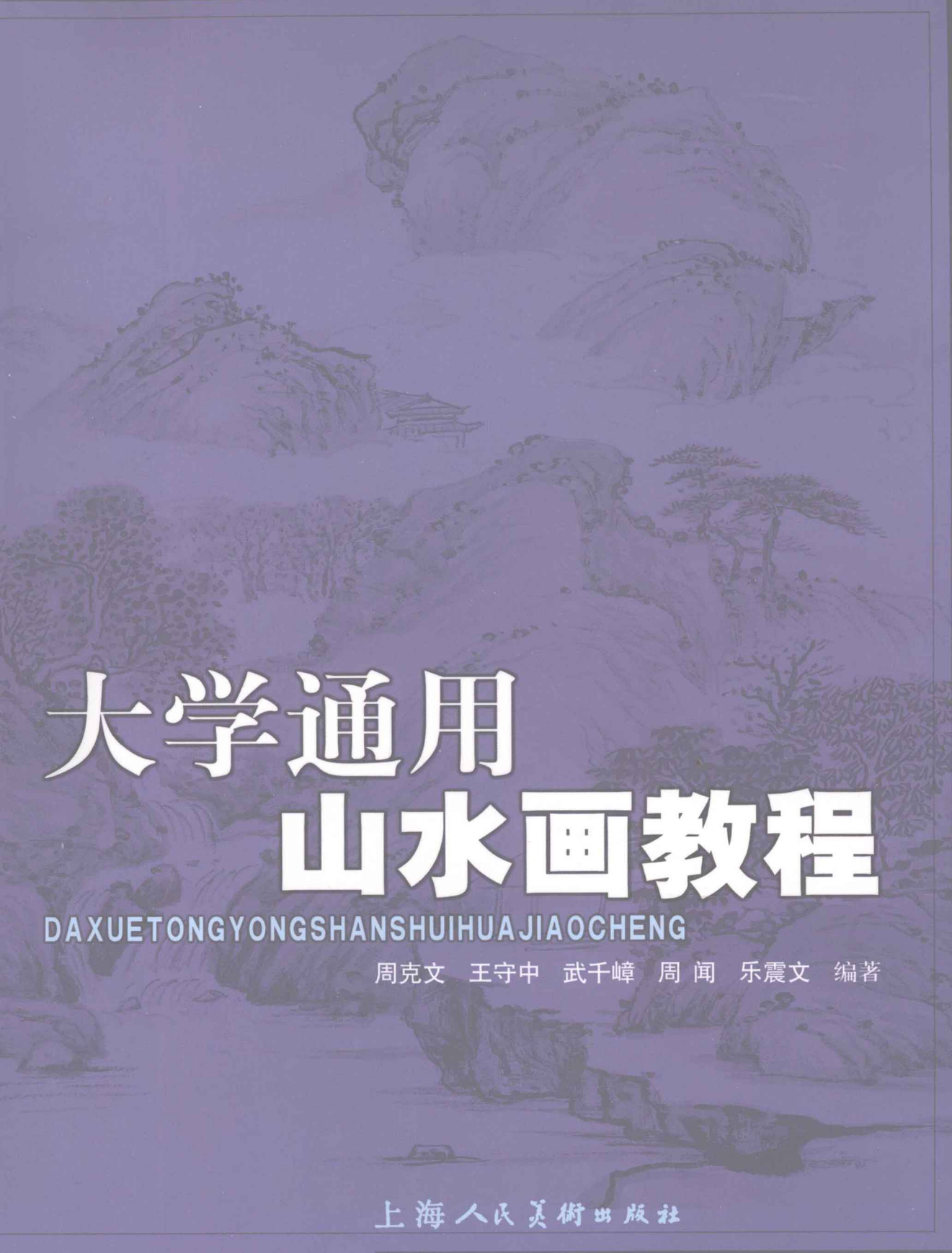


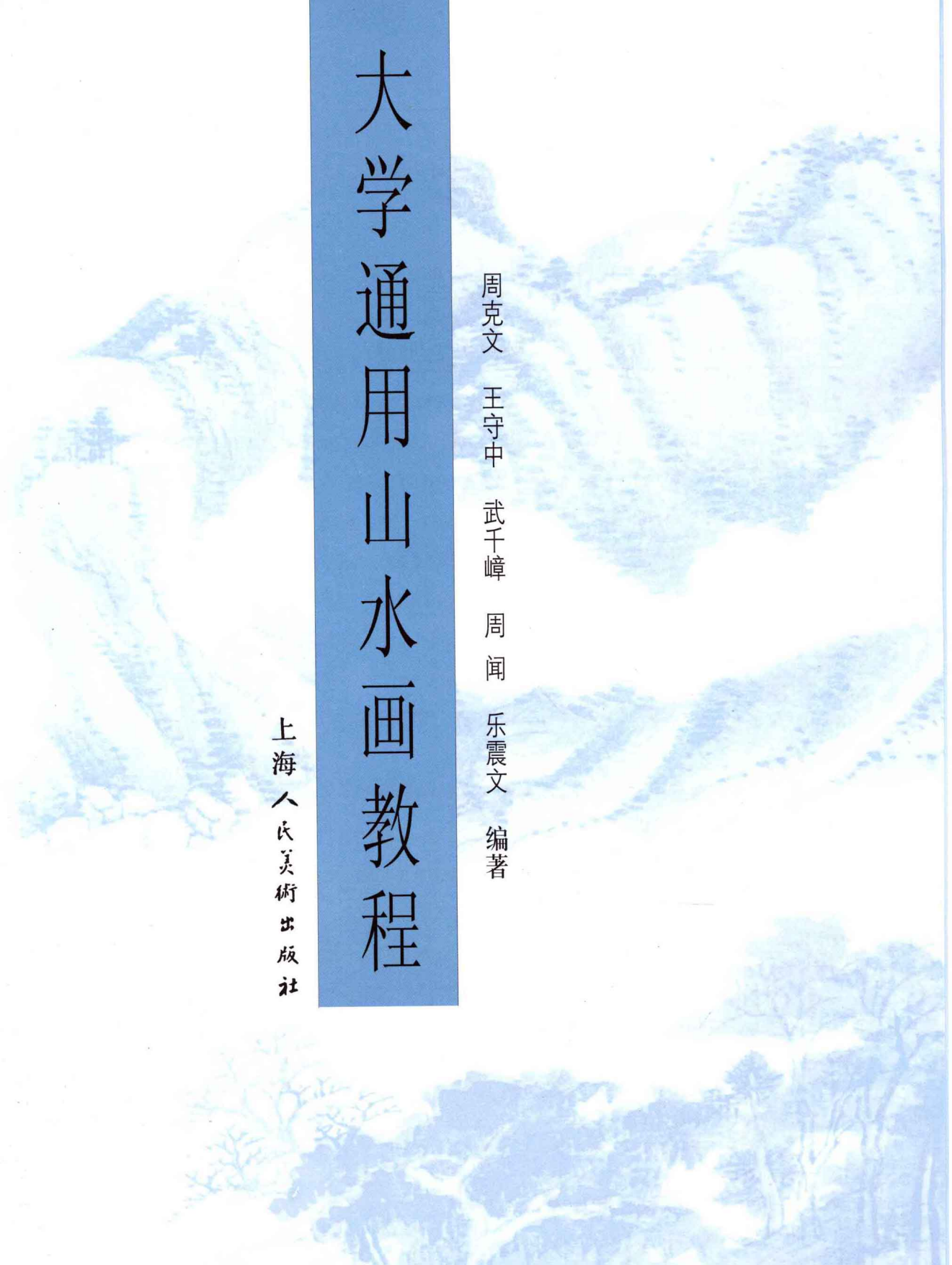


大学通用 山水画教程

DAXUETONGYONGSHANSHUIHUAJIAOCHENG

周克文 王守中 武千嶂 周 闻 乐震文 编著

上海人民美術出版社



大学通用山水画教程

周克文 王守中 武千嶂 周闻 乐震文 编著

上海人民美術出版社

目录

理论部分

总 论 中国画的山水观	3
第一章 山水画理论名家	4
一.宗 炳	4
二.王 微	4
三.顾恺之	5
四.谢 赫	5
五.荆 浩	5
六.郭 熙	6
七.苏 轼	7
八.赵孟頫	7
九.董其昌	8
十.石 涛	8
第二章 隋唐之情魄	11
一.敦煌、石刻画	11
二.隋代之情	12
三.唐代之魄——青绿与水墨同晖	13
第三章 五代之雄	16
第四章 两宋之韵	20
第五章 元代之文	26
第六章 明代之理	32
第七章 清代之传承	37
第八章 近现代之开拓	44

第一章 山水画技法概论	49
一. 山水画笔墨的基本技法	49
1. 墨分五色：干、湿、浓、淡、枯	49
2. 中锋与侧锋	49
3. 皴与擦	50
4. 墨法	50
二. 山石结构	51
1. 方石造型	51
2. 圆石造型	51
3. 方、圆石组合造型	52
三. 文房四宝	52
1. 笔	52
2. 墨	52
3. 纸	53
4. 砚	53
第二章 山石皴法	54
一、斧劈皴	54
二、披麻皴	55
三、拖泥带水皴	57
四、云头皴	58
五、折带皴	59
六、荷叶皴	60
七、雨点皴	61
八、解索皴	62
九、米点皴	63
十、豆瓣皴	64
十一、牛毛皴	65
十二、散笔皴	66

目录

第三章 树的画法	67
一. 树干	67
二. 树皮	70
三. 枯树	71
四. 树叶	73
五. 丛树	76
六. 梧桐树	85
七. 松柏	86
八. 杨树	89
九. 柳树	91
第四章 水的画法	93
第五章 云与点景的画法	97
一. 云	97
二. 点景	100
第六章 山水画表现技法	102
一. 小写意山水画	102
1. 水墨小写意画法	102
2. 赋色小写意画法	105
二. 大写意山水画	107
1. 水墨大写意画法	107
2. 赋色大写意画法	109
3. 泼墨大写意画法	111
4. 没骨山水画法	113
5. 泼彩大写意薄画法	116
6. 泼彩大写意厚画法	119
第七章 山水画章法	122



中国画的山水观 / 山水画理论名家 / 隋唐之情魄 / 五代之雄 / 两宋之韵 / 元代之文 / 明代之理 / 清代之传承 / 近现代之开拓

大学通用山水画教程

理论部分

总论 中国画的山水观

天地苍茫。天以覆下，地以承上。气化流衍，天地互转，是为道。天有日月星辰，地有山水动植。人独为有知性、有创造力的生物，在这苍茫流转中，感知了天人合一之道。故孔子曰：“智者乐水，仁者乐山。智者动，仁者静。智者乐，仁者寿。”

西汉哲学家董仲舒又引用孔子的话阐述中国人的山水观，意为：山川如神祇挺立，笼葱垒茂，绵延鬼奥，峭拔巍峨，历久长而不崩弛。宝藏得以生殖于其中，禽兽得以潜伏生其处。人可生长于其地，殁可葬于其内。水则施于万物，失之则死，得之而生。人与山水同存。山安宁深邃稳定故似仁人，耸立无畏故如志士，多其功而不言，是如君子。水则混混沄沄，昼夜不竭，因其精力充沛不知疲倦而如力士。满积而后行，以为恒久；造路自下，不拘小节，是以明智。一往无阻，随机应变直至万里，心无旁骛，同时澄清思虑，洁清自我，赴千仞之壑而不疑，是勇。物失于水，而水独能不战而胜之，是武。

故孔子认为，智者喜欢流动却有常的水，仁者喜欢恒在而宽容的山。山庄重自立而又以施予为己任，繁育众生、滋养众生又给众生以安息之地。水变化无端而目标始终如一，知平衡而不拘小节，勇往直前故其为德。

天行健，以行天道。四季变幻，生老病死。冬天酷厉而萧疏，春天和熙而郁勃，夏天热烈而丰满，秋天爽朗而完美。四季变化，如人物似有常又无常，生生不息，万古流衍。君子处世行事，唯有如此，才能成就事业，休养生息。

人在天地之中，感受着流动浩然之气，故意欲表达的感受，当是天地之本然，而非对一景一地的简单描绘。在绘画中，要把天地之气寄托于画中气韵上，所画山川则要有千里之势尽于一端之魄，水流要有万变尽于体势之力，树木要有生生之息，而非仅表达阴阳向背，一时一地的风情。

于是当完整的山水画理论发端时，便欲体现和传达这种传统哲学。有宗炳、王微、顾恺之出而论之。宗炳“西陟荆巫，南登衡岳，因结宇衡山”。“凡所游历，皆图于壁，坐卧向之”，并发之于理论，谓画须得山之灵秀，并显现于一图，使披图幽对，可坐究四荒，万趣融其神思。

王微则谓“图画非止艺行，咸当与易象同体”。故唐张彦远曰：“图画者……若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机。”都充分传达了中国哲学在中国绘画理论中的演绎以及中国人的存在观和山水观的统一体现：天人合一观。

第一章 山水画理论名家

一. 宗炳

宗炳(375—443)字少文。南朝宋画家。南阳涅阳(今河南镇平)人。宗炳早年游历山水,西陟荆巫,南登衡岳,结庐衡山。后以疾还江陵,叹曰:老病俱至,名山恐难游遍,故图于壁,坐卧对之,可谓“卧游”。著有《画山水序》。其主要论点有:

“圣人含道应物,贤者澄怀味象。”

“夫理绝于中古之上者,可意求于千载之下;旨微于言象之外者,可心取于书策之内。”

“今张绢素以远暎,则昆、阗之形,可围于方寸之内。竖划三寸,当千仞之高;横墨三尺,体百里之迥。……应会感神,神超理得,虽复虚求幽岩,何以加焉?又神本亡端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。”

圣人,他对天地人生万物有通透的领悟,他顺自然而行,虽然天行健,四季轮转,人事逆转顺向,欢喜又复悲愁,他都能自强而顺应。他的顺自然而行,体现了自然变化,天地承复流行的道。圣人能体味自然的运转,也即自身生存的本质,他的处事行为是道的原理的体现,故曰“圣人含道应物”。

圣人与天地同化,而贤者与天地互生。贤者有才德,澄清自己,排除不必要的欲念,安静地体会自然万物千变万态中本质的外在现象,从而思维清晰而能勇于处事,故曰“贤者澄怀味道”。

千年之前的事物,都已过去了,其曲直都早已不存,但是非仍在,后人自会心领;有语言说不清楚的,可以神会于书策之中,虽然都是与眼前情况及外观不同的,但是事物本质是不会改变的。能透过外在体会本质,也正是山水画的宗旨。

张绢素于墙上,画家应象是从远处作散点透视,这样才可以画出山水的全貌,竖画三寸,有山上、山下的不同,横墨三尺,有从一个山头到一个山头形态的不同。山上视点、山下视点,一个山头到另一个山头的观点,是散点的,而观赏者,当视线移动和关注每一个点的时候,其过程又体现了时间的存在。这种漫游式的观赏过程,令观赏者似进入真情实景之中,感悟到山的庄严、水的无畏,从而体会到自然的力量和山水中存在的远古气息。虽然观画时只是对着画中的景物,但心领神畅何需多余的提示呢?山水的本质需要寄托于山水的外貌而令人感悟其存在;本质的能量,凭借这种感悟浸淫人的心灵神经,从而得以实现。

宗炳认为,如果能够有足够的技巧来描绘外形,便能体现出山水即自然的本质。这是宗炳对自己的卧游所寄予的希望。

二. 王微

王微(415—453),字景玄。南朝宋画家。琅琊临沂(今山东临沂)人。著有《叙画》。其主要论点为:
“图画非止艺行,成当与《易》象同体。”

“古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流。本乎形者融，灵而动变者心也。灵无所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。”

“易”是变化发展的存在。天是乾，地是坤。天地运转，乾坤交会，万物出生，流衍其间。在“易”的过程中，各种因素随之变化发展。在空间、时间中万物变化呈现各种象，象以外物为依托。故中国山水画并非描绘，而是表达外物中的象，画与象同体是中国山水画的宗旨。

山水画的所对是真山真水，但画中的山水是来源于山水外形，又被提炼抽象，表现出个别中的普遍性，也即融个别中的普遍性为一体。灵感的闪现来自于心的感悟，使所见山水变为心中的形象。灵感之所见，来源于心中，不被外力外物所改变，故而成了真实的不会改变之所在。同时，眼睛能见到的有限，若于一地，所见仅一地，若游历各地，所见也仅各个一时一地。各各融会，取其普遍性，才可以一管之笔，写自然真体，在灵感勃发的时候，画出有限的目力所见的无限的空间和形象。

三．顾恺之

顾恺之（约348—409），字虎头。东晋画家。晋陵无锡（今江苏）人。撰有《画云台山记》一文。

《画云台山记》虽是一篇笔记式文章，为画云台山作构思，但细微之处，传达出集千障为一体，合百势于一障，显精华于一帛，重神明所居之凌虚的山水画理论。同时，所描述的由东向西逐步展开的画卷，亦呈现了中国山水画的四维时间性。

四．谢赫

谢赫（生卒年不详），南朝齐画家。著有《古画品录》，提出“六法”：“六法者何？一气韵生动是也；二骨法用笔是也；三应物象形是也；四随类赋彩是也；五经营位置是也；六传移模写是也。”

六法是在中国画理论成熟的基础上，以理论对绘画实践作的指导。这使中国绘画理论趋于完整和系统化。

“气韵生动”指画要表达出勃勃的生命律动；“骨法用笔”指画家要具备用笔的功力；“应物象形”要求描绘出对象正确的外形；“随类赋彩”要求按照对象的自然色彩上色；“经营位置”即置陈布势的章法；“传移模写”则是指把创作的稿本在正式画时准确地再现。

五．荆浩

荆浩（生卒年不详），字浩然。沁水（今山西沁水）人，一作河内（今河南沁阳）人。五代后梁山水画家，著有《笔法记》。

荆浩对绘画本质的定义是：“画者画也，度物象而取其真。”在这个基础上，荆浩提出了作画“六要”以及有形之病与无形之病的概念。

“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”

“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕染，品物浅深，文采自然，似非因笔。”

心随笔运是绘画的最高境界。对外界物形了然于心，方可笔随心运，否则尽于写形而已，而心随笔运，要求绘画者气脉充实，心境虚空，无丝毫凝滞，将自然灵感所托之物消化而现于笔下。目之所见有限而会变动，心之所见不动而无垠。韵，韵律，事物动人之处，隐于外形内，但可使人感受到完备而不托俗的乐律。绘画时，若能静思动脑，虽不能取其质，亦可取其要。取景不光是选择，选择实景的某一部分，而且要归纳求真，以取受时间、外力影响而产生的特征部分。用笔有法则，但须变通，随形质而变，灵动沉着。用墨则须随物所需，水晕墨染，深浅自然，呈现天地氤氲之瀟气。

“夫病有二：一曰无形，一曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物。”

画的有形之病是荆浩提出的一个新的概念。当时还没有透视观念，各种形物杂陈于一体的画法很普遍，常人并不以为病。从敦煌壁画中、石刻线画中，都可看到这种情状。荆浩说的无形之病，则是指画中形状类似死物，了无生机，笔墨虽各个到位，但僵板无趣。

六. 郭熙

郭熙（1023—约1085），字淳夫，温县（今河南温县）人，宋神宗时画院待诏。《林泉高致》为郭熙子郭思所写，书中记录了郭熙的绘画理论和心得。

郭熙认为山水画可达林泉之志，可为烟霞之侣。林泉之志，在于独善其身，儒家认为唯有独善其身，才能安邦立命，这是可以终其一生追求修炼的目标。老子“无为无不为”的思想也在这里得到体现，唯有安身于无为，才能立命于有为。山川为伴，泉壑为亲，心旷神怡，岂不大快人意耶。此即郭熙所谓“不下堂筵，坐穷泉壑”。

“画山水有体，铺舒为宏图而有余。”

“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。真山水之云气，四时不同：春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。尽见大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。真山水之烟岚，四时不同：春山淡冶而如笑；夏山苍翠而如滴；秋山明净而如妆；冬山惨淡而如睡。画见其大意，而不为刻画之迹，则烟岚之景象正矣。真山水之风雨，远望可得，而近者玩习，不能究错纵起止之势。真山水之阴晴，远望可尽，而近者拘狭，不能得明晦隐见之迹。”

“画山水有体。”郭熙当时，山水画构图、技法已经成熟，可以“铺舒为宏图而有余”，故有此结论。在画经锤炼而成的程式化的山水画时，近山要画出其山石文质，远山要扬弃其细节而表现山势。真山水的四季是不同的，但也不必细细刻画，只须抓住特性加以表达，流衍于山中水际的瀟气就会活

起来。这种流行的烟岚，四时也是不同的，虽表现要点还在气韵，但也有可捕捉之处，即春天要淡泊，夏天要苍翠，秋天要明净，冬天要惨淡。胸有所储，技法纯正，自然就能画出其意，是乃成功之要。凡画山水，其风雨阴晴当使人意会，而不可强求。

篇中还有不少绘画实践和游历心得，如：“东南之山多奇秀”、“西北之山多浑厚”，“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚”，“石者，天地之骨也”，“水者，天地之血也”等。

同时，他还提出了极其重要的“三远”论：“山有三远：自山下来仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重叠，平远之意冲融而缥缈。其人物在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。”这是中国山水的三种基本构图和视点。

七. 苏轼

苏轼（1037—1101），字子瞻，号东坡居士。眉山（今四川眉山）人，北宋文学家、书画家，官至礼部尚书。苏轼提倡文人画，但并不排斥已有可据之理而成流派的绘画。苏轼提倡文与道俱，游于物外，认为“观士人画如阅天下马，取其意气所到”，又提倡诗中有画，画中有诗。他强调：“论画以形似，见与儿童邻。”儿童处于逐步了解世界外貌的过程中，需认识、熟记各类外物形貌，故而他们的意识中只有外物的外形，看画时，自然以画中所画物的外形来辨认。成人已对外物认识烂熟，他们对世界的认知不限于外貌。除了前代对取象的要求之外，苏轼更重视人性、人情、个性的融入，哪怕在画时，画中外形有不周全或疏拙的地方。个性应当显露，但技巧又是必需的，故而苏轼又提出了另一重要理论：“成竹于胸：竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇蚶以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则游矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。”

竹子是有节的，画竹时把竹节画出，应是不错的，但苏轼指出这样画是只看局部不顾整体。竹子生来有节，幼时虽短，节已生，但只是层层紧复，竹生长时，节节伸展，而非节上长新节。故画竹时应视有节的竹为一体。但竹有节，画时不能如长时，仍然只能节上加节，所以应把成竹仔细觀察，直至看熟记在心里，努力笔随心运，一气呵成，力求有整体感。若能心随笔运，便至纯熟状态，如痴如醉，境界自生。

八. 赵孟頫

赵孟頫（1254—1322），字子昂，号松雪道人，湖州人（今浙江湖州），元代书画家。

赵孟頫出身宋皇族，二十多岁时，曾任真州司户参军。入元后，回家赋闲。元世祖忽必烈遣史至

首覽天水是國時不信

南方求贤时，赵孟頫被举荐入京，先后任兵部郎中，浙江行省儒学提举等职，元仁宗时任集贤侍讲学士，后进翰林学士承旨，卒后封魏国公，谥号文敏。有《松雪斋文集》传世。

宋代画院是画界的主要导向，天长日久，层层因袭，而成流弊，赵孟頫为此提出师古。他说：“作画贵有古意，若无古意虽工无益，令人但知用笔纤细，傅色浓艳，但自为能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简单，然识者知其近古，故以为佳，此可为知者道，不为不知者说也。”“宋人画不及唐人画远甚，予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨。”

中国画至此各种流派均已成熟。近代（指赵孟頫时）有流派；古代（如唐人）始开流派，故在此基础上理论趋于具体实在。赵孟頫提出尚古意，即提倡开流派的新鲜感，强调以心为指导而非流派画法为指导进行创作。他指出“刻意学唐人”，是因为唐代山水、花鸟各科渐趋成熟立派，奠定画界疆域，这个过程也是赵孟頫所推崇向往的。赵孟頫的个人风格，即是他理论的实践结果。他在提倡学唐人的基础上，强调书画同笔，力求给绘画方法注入新的活力。赵孟頫所作的努力，在元一代形成清新萧爽的格调，丰富了绘画的风格，其影响波及以后各代。

九. 董其昌

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白。香光居士。华亭（今上海松江）人。明代书画家，官至礼部尚书。著有《画禅室随笔》。

董其昌认为“画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师”，画家初当以古人为师，画中规范、格式、技法，不传承则无以下笔；掌握了规范、格式、技法之后，则当以天下造化为师。除画出形式外，董其昌认为：“画家六法，一气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自有天授。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，立成鄢郢，随手写出，皆为山水传神矣。”

董其昌在明末提出了南北宗的问题，他说：“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。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之后，有马驹、云门、临济子孙之盛，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、王维画壁亦云：吾于维也无间然。知言哉！”

董其昌借用佛教禅宗分为南、北二派，南宗提倡顿悟，北宗崇尚静修苦习的典故，比喻了唐代李思训父子的青绿工笔山水和王维以简纵为主的水墨山水，并把二人归为南、北二派之宗。进而提倡崇南贬北。由于董其昌在画界的影响，这种说法其影响一直延续到近现代。

实际董其昌在绘画实践中，亦曾间习南、北二宗，他提倡创意简纵的“南派”山水画，也是为了提倡个性，以及纠正明代后期画界又渐入层层相习的疲弱风气。尽管如此，董其昌的理论由于他本人的影响之大，而一直延续到清初及以后，以至于在某种程度上又复陷入矛盾，产生宗派，出现沉暮的状态。

十. 石涛

石涛 (1641—约 1718), 本姓朱, 名若极, 法名原济, 字石涛, 又号苦瓜和尚、大涤子等。广西人。清代书画家, 有《苦瓜和尚画语录》传世。

《画语录》有十二节, 第一节“一画”云: “太古无法, 太朴不散, 太朴一散而法立矣。法于何立? 立于一画。一画者, 众有之本, 万象之根; 见用于神, 藏用于人, 而世人不知。所以一画之法, 乃自成立。立一画之法者, 盖以无法生有法, 以有法贯众法也。”在第九节谈皴法一节中, 石涛对之有所补充阐述: “一画落纸, 众画随之; 一理才具, 众理附之。审一画之来去, 达众理之范围。山川之形势得定, 古今之皴法不殊。山川之形势在画, 画之蒙养在墨, 墨之生活在操, 操之作用在持。善操运者, 内实而外空, 因受一画之理而应诸万方, 所以毫无悖谬。亦有内空而外实者, 因法之化, 不假思索, 外形已具而内不载也。”老子曰: “道可道, 非常道。”道是自然存在而不由人的意志为转移的。道即太朴。故石涛认为, 道是无形而存在的, 当其运动后, 法即产生, 运动规律即法。运动使万物诞生。作画落下的第一笔即是运动的开始, 这一笔也即法的开始, 万物的缘起。画的法孕于神道中, 须由人来创始。世人不知道, 而我(石涛)明白, 我因此开创我法。我法源于无法, 然后以我法融众法。

皴法亦随一画落笔而至, 随之各种皴法随需而定, 一种情趣形成, 各种规则也随之追附。灵感既至, 以格调定整体。一画之来, 来而又去, 全局就定了, 画中山川皴法都随既定之局而来, 并随之落入纸笔。墨法由操运而定, 墨法的操运一如用笔的运动。但皴法实, 墨法虚。虚以运诸氤气、阴阳。墨之下亦如一画, 虽虚而并不悖谬。也有虚皴笔, 而以墨为实体的, 只是道的运转, 以天覆地时, 便有了景物外形, 内里虚空也是道的存在。

有了这种理论, 似乎没有章法, 没有束缚, 自然就要离经叛道了, 但石涛用了“了法”来阐述。“了法”即第二节: “规矩者, 方圆之极则也; 天地者, 规矩之运行也。世知有规矩, 而不知夫乾旋坤转之义, 此天地之缚人于法, 人之役法于蒙, 虽攘先天后天之法, 终不得其理之所存。所以有是法不能了者, 反为法障之也。古今法障不了, 由一画之理不明。一画明, 则障不在目而画可从心。画从心而障自远矣。夫画者, 形天地万物者也。舍笔墨其何以形之哉! 墨受于天, 浓淡枯润随之; 笔操于人, 勾皴烘染随之, 古之人未尝不以法为也。无法则于世无限焉。是一画者, 非无限而限之也, 非有法而之也, 法无障, 障无法。法自画生, 障自画退。法障不参, 而乾旋坤转之义得矣。画道彰矣, 一画了矣。”

虽似乎没有章法, 没有束缚, 但笔墨程式约束, 即“了”。只有反向的叛道, 才有正反的运动, 在石涛看来, 这才是道的正法, 也是画的“了法”。“了”并非结束, 而是开始, 亦即现实。自然的运动即现实。



理论简表

孔丘(前551—前479)“智者乐水,仁者乐山。智者动,仁者静。智者乐,仁者寿。”

董仲舒(前179—前104)天地乾坤。地为坤,即“山水”。“山水”是人格的体现。

顾恺之(约348—409)初步涉及了中国山水画的第四维时间性。

宗炳(375—443)“圣人含道应物,贤者澄怀味象。”“应会感神,神超理得。”“神本亡端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。”

王微(415—453)“图画非止艺行,成当与《易》象同体。”“本乎形者融,灵而动变者心也。灵亡所见,故所托不动;目有所极,故所见不周。于是乎以一管之笔,拟太虚之体;以判躯之状,画寸眸之明。”

中国山水画的宗旨

谢赫(生卒年不详)画有六法:“一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也。”

中国画理论趋于完整和系统

荆浩(生卒年不详)“夫画有六要:一曰气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨。”“有形之病与无形之病。”

理论指导具体画法

郭熙(1023—约1085)“山有三远:自山下来仰山颠,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。”

以理论肯定了中国山水的透视法

苏轼(1037—1101)“论画以形似,见与儿童邻。”“成竹于胸。”

再次强调画的创作原旨

赵孟頫(1254—1322)“作画贵有古意。”

强调古人天人合一的精神

董其昌(1555—1636)“画家以古人为师,已自上乘,进此当以天地为师。”

“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。”

思考题

1. 何为天人合一?
2. 中国山水画要表现的是什么?
3. 石涛理论中的“道”如何解释?“了”如何解释?

第二章 隋唐之情魄

一. 敦煌、石刻线画

宗炳、王微时期的山水画早已湮灭。宋摹顾恺之《洛神赋图卷》在今天看来，背景山水、树木画法都很稚嫩。山水画真迹现存世最早的是隋代的，但就石刻、壁画而言，我们仍可看到与宗炳、王微相近时期或比他们更早的作品，即石刻线画与敦煌壁画。

最早可追溯到东汉（25—220）时期的画像砖，其中有《弋射收获》两块画像砖，人物、天地、山水、景物勾勒刻画比例正确，故更显生动，使人对天高雁飞、水深鱼潜的景象向往不已。

晚于宗炳、王微时期，早于隋代的还有如北魏正光时期的石刻画《弥勒说法图》以及北魏孝昌的宁懋石室石刻画，画中的背景，前者树叶虽如顾恺之《洛神赋》中一般稚嫩，但树高而挺拔，人与树的比例也正确。后者不仅树木比例正确，树叶亦画法多样，与存世山水画树的画法显然一脉相承，虽较平板，仍不失为早期山水画中画树法的显示。

再略晚些的西魏（535—555）敦煌壁画，如第二百四十九窟西壁龕顶北侧顶上的伎乐天，其下的山石皴法用笔拖泥带水，石的质感很强，有南宋画的形，五代画的质。同一时期第二百八十五窟画中，有许多树木，画法亦有多种与后世山水画相同或近似，如胡椒点、柳叶点、松针等。另外须达拏本生、萨埵本生壁画中的花园，有各种树木，包括果树，表现也很生动。

仔细观摹这些作品，会对中国山水画理论发展至成熟时期有大概的了解。当时的人以心关注太虚之体，随着技法的日趋成熟，太虚的形象也趋丰满，而理论的指导作用也更趋重要，使之有所依而不偏离原旨。



《敦煌壁画》

二. 隋代之情

存世山水画中年代最早的作品是隋代展子虔（约550—604）的《游春图》（现藏故宫博物院）。唐《历代名画记》云：“展子虔（中品下），历北齐、周、隋，在隋为朝散大夫，帐内都督。僧棕云：触物留情，备皆妙绝，尤善台阁人马，山川咫尺千里。李云：董、展同品，董有展之车马，展无董之台阁。”

“董伯仁（中品上），汝南人也。多才艺，乡里号为智海，官至光禄大夫殿中将军。……李云：董与展皆天生纵任，无所祖述，动笔形似，画外有情，足使先辈名流，动容变色。但地处平原，阙江山之助，迹参戎马，少簪裾之仪。此是所未习，非其所不至。若较其优劣，则欣戚笑言，皆穷生动之意，驰骋弋猎，各有奔飞之状。必也三休轮奂，董氏造其微，六辔沃若，展生居其骏。”

展子虔与董伯仁是隋代两位画名并列的大家，但后人的品评中，他们的品位均不太高，这是因为那个时代以人物画为主，同时山水画尚不太如人意。《历代名画记》评展子虔为中品下，董伯仁为中品上。董伯仁以台阁车马均胜过展子虔之故，比展子虔高出二级。

画记中说董伯仁与展子虔都是“天生放纵，无所祖述”，意即他们均无师承，是自修而成。但他们并非没有渊源，而且都能超过前人，使“先辈名流，动容变色”。

存世展子虔画，不能代表隋代最高画境，但已有使先辈折服的个人风格。展子虔山水画的特点是“山川咫尺千里”，《游春图》因格局所限，但还是充分体现了这种风格。

隋 展子虔 《游春图》

