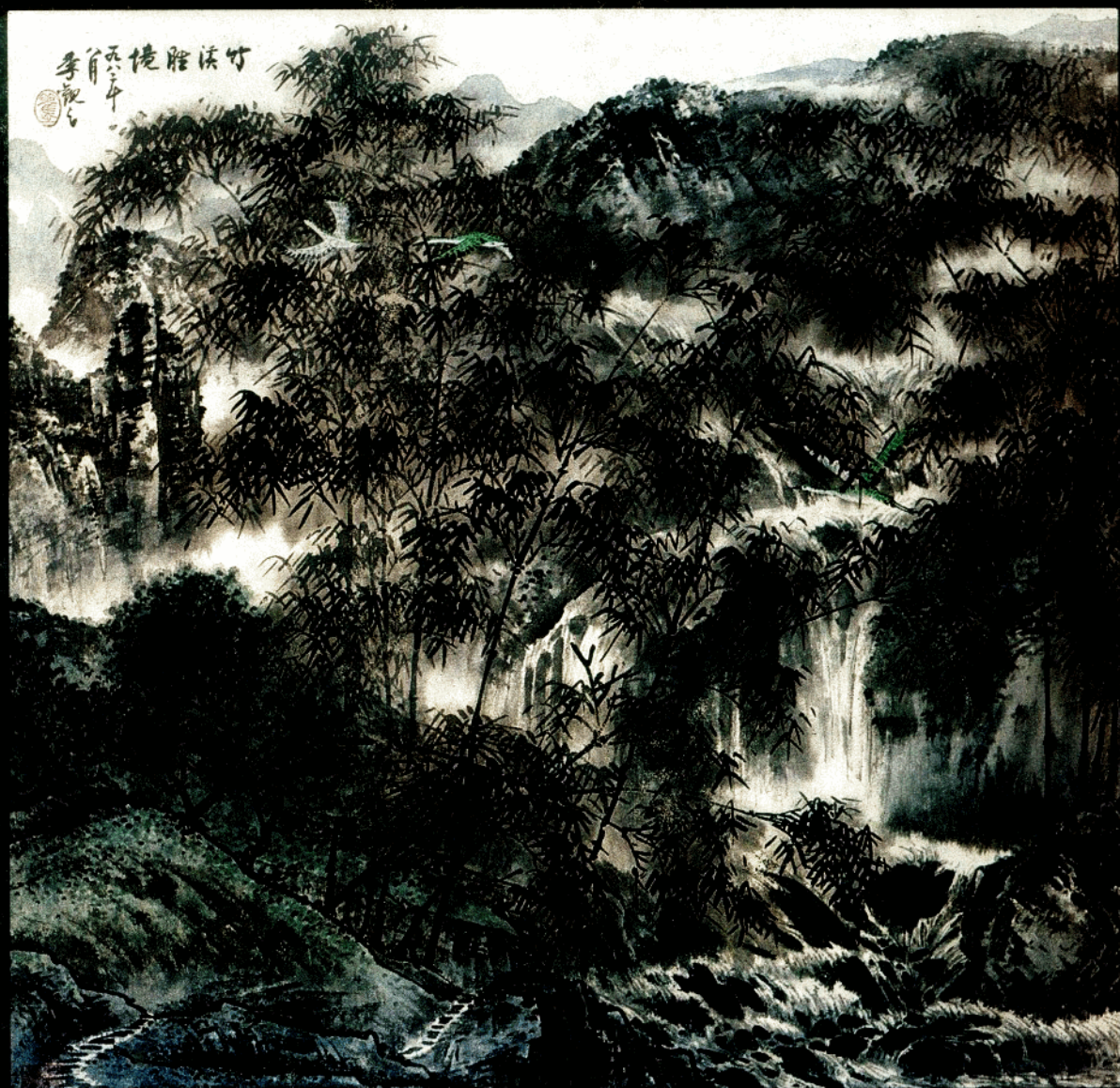


季觀之山水畫譜

魯迅美術學院成人教育學院 編

遼寧美術出版社





季观之先生小传

著名山水画家，美术教育家。字育椿，山东省烟台市人。生于1915年3月。自幼酷爱国画艺术，早年入北平华北学院艺术系后转入辅仁大学美术系学习，西画从师于海里赫斯（德籍）、白立鼎（奥籍）和关广志先生，中国画受业于溥雪斋、于非问、胡佩衡、汪慎生、陈缘督诸先生。1938年毕业后曾任教于辅仁大学附中，同时担任湖社画会评议、北平美术会理事、监事等职，并与画友晏少翔、钟质夫主持雪庐画社，活跃在北京画坛。1956年应聘到沈阳鲁迅美术学院，历任讲师、副教授、教授，现为中国美术家协会会员、中国美术家协会辽宁分会顾问。

先生的山水画初学王石谷、石涛，后学李成、郭熙，进而精研李唐、刘松年、马远、夏圭之法，同时泛鉴王蒙、吴仲圭、唐寅、仇英诸家。传统功力极深，所画山水能集各家之长，先生从事山水画创作和教学五十余年，足迹遍及大江南北、东北各地，勤于写生和创作。其山水画作品布局丰满完整，用笔坚实、挺拔、劲健，墨色浓郁、苍润、丰富，色彩沉着、明快、谐调，达到了既雄强浑厚又墨色淋漓的整体艺术效果，深得北国山川神韵，形成鲜明的自家风貌。先生多次参加国内外重大美术作品展览，亦多次举办个人画展及联展。作品在《美术》、《中国画》、《中国书画》等诸多刊物上均有发表，《中国书画》开辟专版介绍。中国美术馆、辽宁、吉林、黑龙江、大连等省、市博物馆及国外有关单位、人士均有收藏。

先生治学、治艺勤奋、严谨；执教尤为认真，重实践，勤示范，循循善诱，诲人不倦；为人正直，坦诚，淡泊名利，不求闻达，与世无争，一心理头作画。其画品、人品皆为同道、后学所赞誉。

扉頁題字：宋惠民

目 录

生活源头水 传统沙里金(代序)	一
讲义部分	四
一 北派山水画发展概况	五
二 用笔与用墨	九
三 树木的画法	十一
四 山石的画法	十八
五 云气的画法	二一
六 水纹的画法	二二
七 着色的方法	二四
树木部分	二八
画枯树的方法步骤	二九
枯树	三一
寒林	三四
点叶	三五
夹叶	四二
画松树的方法步骤	四三
松树	四六
柏树	四九
柳树	五十
填色夹叶树	五二
竹	五三
芭蕉和棕榈	五四
霜叶	五五
芦苇	五六
水草	五七
山石部分	五八
斧劈皴的方法步骤	五九
小斧劈皴	六一
大斧劈皴	六三
带水斧劈皴	六六
披麻皴的方法步骤	七三
披麻皴	七五
弹窝皴的方法步骤	七七
弹窝皴	七九

云头皴	八〇	小溪——绥中大甸子写生	一三九
折带皴	八一	山海关多奇峰峦	一四〇
斧劈间披麻皴	八二	凤凰山写生（砚纸）	一四一
雪景山石	八三	千山秋色	一四二
云水部分	八四	千山云霞关（砚纸）	一四三
烘托云 勾云	八五	凤凰山萌春时节（砚纸）	一四四
水纹画法	八六	凤凰山写生（砚纸）	一四五
海浪	八七	桓仁路上写生（砚纸）	一四六
溪涧	八九	溪山秋色——本溪下马塘写生（绢本）	一四七
瀑布	九十	山色苍茫秋意浓——本溪下马塘写生	一四八
综合练习部分	九八	千山写生 三幅	一四九——一五一
水墨练习 十七幅	九九——一一五	绥中大甸子写生	一五二
着色练习 淡彩五幅	一一六——一二〇	千山梨林	一五三
着色练习 小青绿二幅	一二一——一二二	创作部分	一五四
着色练习 淡彩九幅	一二三——一三一	梅石鸣琴图（砚纸）	一五五
写生部分	一三二	云中峰顶	一五六
千山山路流泉	一三三	云谷奔湍	一五七
凤凰山写生 五幅	一三四——一三八	高山仰止	一五八

溪山清流	一五九	飞流直下三千尺	一七七
山高水长	一六〇	长瀑激泻穿层云	一七八
长岭泉声	一六一	兴安岭原始森林	一七九
高峰银河	一六二	竹林小溪白鹭飞	一八〇
流水穿万壑	一六三	辽南海岸	一八一
荻塘晓晨	一六四	镜泊飞瀑	一八二
瀑声穿层云	一六五	秋塘飞鸿	一八三
溪山胜境	一六六	源远流长	一八四
峡谷霜叶汇清流	一六七	竹溪禽戏	一八五
松花江上五月忙	一六八	峡谷飞瀑	一八六
长白山天池飞瀑	一六九	兴安岭寒冬运木	一八七
竹溪清趣	一七〇	苍松狂瀑有鹤鸣	一八八
高山流水	一七一	清趣	一八九
白云高峰有农家	一七二	竹林胜境	一九〇
瀑声响彻震山谷	一七三	高山长渠	一九一
闾山畅观亭	一七四	竹溪飞瀑	一九二
兴安岭冬日积雪	一七五	后记	一九三
林阴山路	一七六		

生活源头水 传统沙里金

(代序)

中国画很早就分科发展，这在世界美术史上是很特殊的，而山水画成为独立的画种要早于欧洲风景画一千多年，这是一个民族精神生活丰富、文化成熟的表现。中国的山水画滋育于六朝，确立于隋唐，成熟于五代，及至两宋达到鼎盛时期，呈现出空前兴旺发达的景象。在元代及其以后长期成为中国古代绘画艺术的主流，其艺术成就超过了其他许多艺术门类。山水画在其一千余年的发展进程中，出现了许多卓越的画家和杰出的作品，经过历代画家的努力、创造、积累，总结出丰富的画学理论和传统技法。

季观之先生从事山水画创作和教学五十余年，对中国山水画悠久的历史、丰富的传统，进行了广泛的涉猎、借鉴与研究。先生早年先、后在北平华北学院和辅仁大学美术系学习，西画受业于白立鼎（奥籍）、海里赫斯（德籍）和关广志先生；中国画从师于胡佩衡、于非闇、溥雪斋、汪慎生、陈缘督诸前辈。后专攻山水画。他早年学习传统是从南派写意山水入手，先学清王石谷及王时敏、王鉴，继而学石涛、新罗山人，同时泛鉴元王蒙、吴仲圭等人。认真临摹各家作品，潜心研究南派山水画干笔枯墨皴、擦、渲、染的方法。从《云谷奔湍》等作品笔墨的苍茫、含蓄，可以看出他早年学习、探索南画笔墨传统的深湛功底。之后，转入学习北派山水画，由近及远，从明到宋，先学唐寅、仇英、吴小仙、王铎、戴文进，稍后又学李成、郭熙，进而精研李唐、刘松年、马远、夏圭诸家之法。对各家山水做了大量的临摹，有时一幅作品精临多遍，反复揣摩，潜心钻研；常常是夜以继日、废寝忘食，对艺术的追求达到了忘我陶醉的程度。对传统技法的学习、研究做到不徒形似，挾其真髓，达到纯正、精熟地掌握。领悟到北派山水画在表现技法上的写实性（有的也富装饰特点）、丰富性与深刻性。当时，干笔枯墨风磨画坛，甚至以湿笔为「俗工」，而先生却从南画的干笔转向北画的湿笔，从中体会到「湿笔难工，干笔易好，湿笔易流于薄，干笔易见于厚」的道理。他常说「北派画法比南派难学」，这里并无崇北贬南之意，溥雪斋先生是南派山水画家，也曾讲「北宗」画好是好，就是太难了。就连崇南贬北的董其昌对北派画家的艺术劳动也认为「顾其术亦近苦矣」。「非如董、巨、米三家可一超直入如来地也。」北派山水画技法严谨、复杂、变化多，必须专心致志、勤学苦练，才能取得成绩。那种企图轻取、急功近利，想「一超直入如来地」是不行的。就北派山水画法本身而论，到了南宋李、刘、马、夏达到高峰，用笔更加挺拔，水墨苍劲、淋漓。山石的轮廓、纹理、形体结构边勾边皴、干湿并进、浓淡兼施、拖泥带水、一气呵成。形象更加提炼、概括、生动。先生认为「学南宋马、夏比学北宋李、范更难一些。」因此，多年精心研究南宋院体山水，尤其得益于马、夏之法。当时画坛仍受董其昌等人「南北宗」及「文人画」说的影响，晚清末流的画法尚占优势，况且北派画家较少立论著说，画史大都带有「南宗」观点，在这种情况下，先生非但没有随波逐流，而且能够力排众议，坚定信念，潜心研究，认真挖掘北派

山水画精华，做到沙里淘金，是难能可贵的。

五十年代，李观之先生应聘来东北美专、鲁迅美术学院任教，在现实主义创作道路的感召下，变师传统为师造化。教学中，在临摹传统的基础上，十分重视写生课，多次带学生「上山下乡」对景写生。由于他早年受过西画严格的造型训练，尤其得益于关广志先生的水彩风景画教学，具备扎实的写实基础；加上深厚的传统功力，致使从传统到写生这一转变有如水到渠成。在写生课教学中重视以身示范，面对实景直接落墨。早期（五十至六十年代）所做千山、凤凰山及本溪下马塘等地的写生作品，很多是课上示范之作。既表现出北方山水的真实感，又有传统特点，并无生搬古人技法的痕迹。写生中，完全从民族的、传统的审美观念出发去观察、理解、描绘自然景物，不像西画那样追求在固定外光下景物的逼真；而是从感受出发，根据表现景物及审美的需要，大胆、灵活地处理光、暗，运用线条和墨色的浓、淡、干、湿层次来描绘自然景物。以勾立形，以皴立面，勾、皴结合，以染补充。受光的山头可以处理得较重，背光的山石可以留出高光，笔墨手段完全服从于表现景物的需要，具有很大的灵活性和概括性。七十年代末，先生已过花甲之年，依然坚持带学生对景写生。如果说前期的写生作品比较工整，传统特点较纯；那么后期的写生作品则比较概括，墨色淋漓，更趋写实，更富于生活气息。有些现场写生大胆引进了外光，特别是表现繁杂、茂盛的丛林，运用传统点叶（有时也用夹叶）法的疏、密、聚、散、干、湿、浓、淡与轮廓光的有机结合，恰到好处地表现出层次感与空间感，效果新颖、生动。

在山水画创作上，李观之先生从来重视作品的社会效益，强调「雅俗共赏」，不仅要专家说好，更要人民群众承认，只有这样，画家的劳动才有意义。同时，他始终坚持现实主义的创作道路，把生活作为艺术创作的源泉。他登井岗、访韶山，攀兴安岭、爬长白山；跋山涉水、风餐露宿；从林海雪原到沿海渔村，从偏远山寨到农田水利建设工地，无不留下他的足迹。可以看出他热爱祖国大好河山、热爱人民和热爱社会主义新生活的融为一体。因此，才能不辞劳苦、不畏艰辛，锻炼深入生活的基本功，积累了大量的素材。在此基础上，对山水画如何反映现实生活进行了认真地探索，取得了可喜的成绩。《兴安岭寒冬运木》、《辽南海岸》、《高峰银河》及《松花江上五月忙》等作品都是成功的范例。他更多的作品还是描绘北方山水的自然美，苍松危岩、溪山清流、悬崖峭壁、峡谷飞瀑及山村烟霭等是他经常表现的题材。由于他传统功力精深，笔墨能集各家之长；其山水画作品布局丰满、严整，用笔劲健、坚实，墨色浓郁、苍润，深得北国山川风韵；形成鲜明的个人风貌，堪称「季家山水」。作品中有的格调雄浑、气势磅礴，如《镜泊飞瀑》、《溪山胜境》、《瀑声响彻震山谷》；有的天然成趣、意境壮阔，如《秋塘飞鸿》、《荷塘晓晨》；有的更富生活气息，如《霁霭烟中村》、《白云高峰有农家》等。同时也画江南的茂林修竹、鸳鸯、禽戏等题材，格调清新雅致，别具一格，如《竹溪胜境》、《竹林小溪白鹭飞》等。

李观之先生治学治艺极其勤奋、严谨、认真。对生活与传统，对教学与创作，对学生与群众（读者、观众），都是严肃负责的。他的山水画艺术是继承于传统，扎根于生活，服务与人民的。他为人正直、坦诚，淡泊名利，不求闻达，与世无争，其画品、人品皆为同道后学所赞

誉。

这部山水画谱是李观之先生从事山水画创作、教学几十年经验的总结，是他深入生活、研究、挖掘传统遗产，辛勤劳动的结晶。就师承及个人风格来说，基本上属于北方山水画派的体系。早在清朝初年，秀水王概编绘了《芥子园画传》，对后世影响很大。由于作者持「南宗」观点，加上木刻版本，受印刷技术的局限，只能见笔，无法分清墨色的变化。加上一再翻版，渐渐漫漶模糊不清了。虽给后人提供很大方便，但社会效果不甚理想，正如李浴老师所说「《画传》问世以后，其流行愈广，而名家大师何以愈来愈少？」「五四」运动以后及近年，社会上都曾出现过「全盘西化」的倾向，美术界很多有识之士感到当前中国画的主要问题，仍是对传统学习的不够。因此，认真地研究、继承传统遗产，是中国画教学中迫在眉睫的问题。相信这本画谱的问世对全面继承山水画传统技法，对繁荣北派山水画艺术能有所助益。如果能有更多的人热心并有志于民族传统绘画的继承和发扬，是李观之先生所希望的，也是振兴祖国民族艺术事业所需要的。

编者 一九九一年六月

季观之山水画谱

讲

义
部
分

一 北派山水画发展概况

山水画在魏晋南北朝已逐渐发展，但仍附属于人物画，作为背景的居多。据文献记载，顾恺之、戴逵、宗炳、张僧繇等人都画过独立的山水画，其画迹今天已很难见到；但从宗炳的《画山水序》，王微的《叙画》等文章中可以看到山水画的画理画法已开始建立，说明山水画已经出现了独立的趋势。隋代山水画有所发展，展子虔的《游春图》是现存最早的一幅山水画，结束了「人大于山，水不溶泛」的稚拙状况。唐代山水画开始繁荣，不同风格竞相出现。如李思训的金碧山水，王维的水墨山水，王洽的泼墨山水等。到了五代、两宋，山水画大兴，并日趋成熟，法备而艺精，作者纷起，名家辈出。如荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、米芾、米友仁的水墨山水，王希孟、赵伯驹、赵伯骕的青绿山水等，南北竞辉，达到高峰。

由于师承关系、审美追求以及风格特点的不同，山水画至五代宋初始分北方派系和江南派系。荆、关、李、范等描绘的都是严峻的北方山水，构图严整，山势峭拔，格调苍浑，气势磅礴，表现的是北方山川雄伟壮丽的阳刚之美，画史称为北方山水画派。董、巨、二米等描绘的多是江南丘陵江湖景色，淡墨轻岚，烟云掩映，表现的是江南山水妩媚、秀丽的阴柔美，画史称为南方山水画派。

荆浩，五代后梁画家。字浩然，沁水人。通经史，能诗文。隐居太行山洪谷，号洪谷子。携笔墨写生于山中，擅画云中山顶及四面峻厚的气势。尝讲：「吴道子山水有笔而无墨，项容山水有墨而无笔，吾当采二子之长，成一家之体」。其作品多为大山大水的全景画，全从师造化中得来。画格苍浑庄严，气局笔势雄峻，创全景构图、水晕墨章的表现技法和皴法技巧。接受前人经验，苦心陶冶，使山水画为之一变，成为北方山水画派的开创者。著有《笔法记》，提出气、韵、思、景、笔、墨「六要」，以及笔有筋、骨、肉、气「四势」之说。现存作品《匡庐图》相传为其所绘。

关仝也是五代后梁画家。长安人。师荆浩，刻意力学，晚年有出蓝之誉。山水画间参王维笔法，「融液秀润」。擅写关河之势，喜以秋山寒林、村居野渡、幽人逸士为题材。画面石体坚毅，山峰峭拔，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲；笔简气壮，景少意长。时称「关家山水」，与荆浩并称「荆关」。

李成，五代宋初画家。字咸熙，唐后裔，世居长安，五代避战乱迁居北海营丘，故有李营丘之称。博学多才。山水画初师荆浩、关仝，后隐居山林师法自然。凡烟云变灭，树木萧森，水流危栈，断桥绝涧，无不吐自胸中；其平原寒林，尤其潇洒清旷之致。笔锋颖脱，墨法精微，好用淡墨，时称「惜墨如金」。画山石如云动，世称「卷云皴」。真迹传世甚少，米芾曾作「无李论」。现存《读碑窠石图》，是他与王洎合作。

另有《寒林图》、《晴峦萧寺图》，相传为其所作。

范宽是北宋初期画家。名中立，字仲立，因性情宽缓，人呼范宽。华原人。山水画初学李成，继而师法荆浩。后感到「与其师人，不若师诸造化」。遂居中南、太华岩隈林麓之间，终日危坐四顾，对景求趣造意。强调写山真骨而不取繁饰。落笔雄健，峰峦浑厚，山顶多植密林，水际作突兀大石，山石方圆相兼，折落有势，多用豆瓣、雨点皴笔，画面严峻、雄强，气势磅礴。与李成齐名，世称「李范」。传世作品有《溪山行旅图》、《雪山萧寺图》等。

宋郭若虚论画山水云「唯营丘李成，长安关仝，华原范宽，智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程」。李、关、范实为北方山水画派的主流。

当时继承李成画法的有李宗成、翟院深、燕肃、宋迪、许道宁，稍后有郭熙、王诜等。其中郭熙影响较大。

郭熙是北宋中期画家。字淳夫，河阳温县人。工画山水寒林。师李成，并对名山大川饱游饫看，而能自放胸臆。画面每作长松巨木，回溪断崖，峰峦秀起，云烟变幻之景。画树多如蟹爪下垂，画山石多作「卷云皴」，笔势健挺，水墨明洁，格调清新秀润，意境清旷动人。李成之后独步一时。与李成并称「李郭」。同时深入研究画理，著有《林泉高致》（为其子郭思纂集）。对山水画的创作目的，审美境界有较深入的论述。在取景方法上提出高远、深远、平远的「三远」法，对四季山水有「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」之说。传世作品有《早春图》、《窠石平远图》、《幽谷图》等。

北宋末年，李唐后起，上接荆关、李范，下开南宋画风。李唐字晞古，河阳三城人。山水画变荆浩、范宽之法，用峭劲的笔墨描绘北方山川的雄峻气势。代表作品《万壑松风》仍具北宋阳刚特点，画面岗峦郁盘，峭壁如削，又有缘崖苍松、飞瀑幽洞，意境深邃，墨韵沉厚，气势磅礴。进一步发展了北方画派的雄浑壮穆之风。晚年南渡后，受江南景色陶冶，画法有所变化：笔阔、皴长、墨润、势畅，去繁就简，笔力粗放、挺健，兼用侧锋横砍，创大斧劈皴。所画石质坚硬，更富立体感，也更概括。与刘松年、马远、夏圭合称「南宋四家」。对后世影响很大。传世作品还有《江山小景图》、《清溪渔隐图》、《采薇图》等。

刘松年，钱塘人。师张敦礼，名过于师。山水画笔墨精严，着色妍丽。多写茂林修竹，山清水秀，青峦耸翠，云烟掩霭，多半是江南之景。山石用小斧劈皴。树、石笔法劲挺，略近李唐，也汲取巨然淡墨轻岚之法。传世作品有《四景山水》等。

马远，字遥文，号钦山，祖籍河中，出生钱塘。其曾祖、祖、父、伯、兄均为画院待诏。马远始承家学，后学李唐，而有创造。以峭拔简括见长。下笔遒劲，设色清润。在构图章法上精心推敲，创边角之景，远山奇峭、简练、清淡；近石方硬、凝重、精整。景物精简，意趣突出，更加富有诗意。画山石多用大斧劈皴，也用钉头鼠尾皴。画树枝、干「瘦硬如屈铁」，多横折曲折之态。工于画水，表现不同环境下江湖海的水态。传世作品有《踏歌图》、《水图》十二段、《西园雅集图》等。

夏圭，字禹玉，钱塘人。山水画师范宽、李唐，在意境与笔墨技法上均有发展。构图常取半边之景，焦点集中，空间旷大；近景突出，远景清淡，清旷俏丽；笔减意远，遗貌取神。用秃笔带水作大斧劈皴，人称「拖泥带水皴」或「带水斧劈皴」。将水墨技法提高到「酝酿墨色，丽如傅染」，「淋漓苍劲，墨气袭人」的效果。景中人物点簇而成，神态生动。斧劈皴比李唐更富变化。与马远并称「马夏」。传世作品有《溪山清远》卷、《西湖柳艇图》、《遥岑烟霭图》等。

经李、刘开其端，马、夏集其大成的「马夏画派」（亦称南宋「院体」），吸收了北派山水的严整、凝重、劲挺、峭拔，同时参以「南宋」水墨渲淡之法，开创水墨苍劲画风。画面章法别致，布局新颖，创边角之景，人称「马一角、夏半边」，后人认为是南宋偏安一隅的写照。实则马夏山水在立意构思上是别具匠心的，画面高度概括，景少意长，使画意与诗情结合，在创造山水画的意境上向前迈进了一大步。今天看来仍有「现代」味道（类似「特写镜头」），在当时更是难能可贵的了。在描绘山石的技法上发展为带水斧劈皴，勾皴结合，水晕墨章，一气呵成。效果简练明确，轻重分明。是山水画笔墨技法的重大发展。达到北派山水的高峰。马夏山水一度在南宋占压倒优势，至元、明而不衰，其影响还远及东洋，为日本画坛所尊重。

南宋还有赵伯驹（字千里）、赵伯驊（字希远）兄弟二人的青绿山水，取法于李思训父子，而趋于精密，笔法秀劲工致，着色清丽活泼，一变唐人浓郁之风，表现出萧散高迈之气。形成南宋院体画派之一格，影响很大。传世作品伯驹有《江山秋色图》，伯驊有《万松金阙图》等。元代山水画趋向写意，赵孟頫及元四家黄公望、王蒙、倪瓚、吴镇等人一变南宋院体画派，远宗董、巨，以虚带实，侧重笔墨神韵，开创水墨山水画的新风，达到南方山水画派的高峰。使山水画成为我国绘画艺术的主流。同时，继承北派李、郭的有朱德润、唐棣、商琦、刘伯希等；继承马夏的有孙君泽、卢师道、丁野夫、陈君佐、张远等。

明代山水画发达，派系较多，但画家多趋向摹古，有创造性的不多。继承北派传统的在明代初期有王履，稍后有浙派的戴进、王谔、吴伟等。

王履，字安道，昆山人。博通群籍，精于医，工诗文书法。山水画得马夏风格，行笔坚硬、劲利，作小斧劈皴，布置茂密。深悟作画不可泥古，要以自然为师。登华山，作《华山图》四十幅。尝讲「吾师心，心师目，目师华山」。这在明初山水画家中是很难得的。

戴进，字文进，钱塘人。山水画源出郭熙、李唐、马远、夏圭，也取董源、范宽之长。戴进的山水画注重题材意义，有一定的生活依据。用笔挺劲，墨色淋漓苍润。「铺叙远近，宏深雅淡」。其画风在明代中叶影响极大，后世推为「浙派」的倡始人。

明代中叶以后，吴门派盛极一时。推崇董、巨画法，同时兼采赵孟頫及元四家之长，其中最有影响的是沈周和文徵明，属南派体系。唐寅和仇英，虽与吴门派关系密切，但祖述李唐及赵伯驹等人画法，应属于北派系统。沈、文、唐、仇合称「明四家」，在明、清两代影响很大。

唐寅，字伯虎，更字子畏，苏州人。博雅多识。擅画山水，亦工人物、花鸟，兼擅书法。师周臣（号东村）。画山水多取法李唐，一变斧

劈皴为细长线条皴法，别具细劲流动之趣。行笔秀润而有韵度。画面构图或雄伟险峻或平远清幽，都能小中见大。传世作品有《山路松声图》、《青山伴旅图》、《骑驴归思图》、《清溪松荫图》等。

仇英，字实父，号十洲，太仓人，后移居苏州。也是周东村弟子。擅画人物，尤长仕女。山水画继承李唐、刘松年的小斧劈皴，兼工赵千里的青绿着色。在艺术技巧上，有千锤百炼的功力。作品结构严谨，造型准确，笔力刚健，工细而见气势。设色讲究法度，妍丽清雅。传世作品有《剑阁图》、《观瀑图》、《水阁观泉图》等。

明朝末年，吴门画派已无生气，董其昌等人创南北分宗说，在《容台别集·画旨》中说「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、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。」又云「文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来；直至元四大家——黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传，吾朝文、沈则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年又是大李将军之派，非吾曹当学也。」此说与山水画师演变的史实不尽符合，对各种风格的画家往往因人而异，矛盾百出，难以自圆其说。如将北方山水画派的主流画家荆、关、李、范划为「南宗」，稍后的王晋卿从师承（师李成、郭熙）和风格特点都应该属于北派画家，由于王本人是附马都尉，也被说成是「南宗」画家。而更大的问题还在于「崇南贬北」，认为绘画的最高主旨仅在于怡养性情，以画为乐。认为「北宗」是「行家」画，只重苦练；而「南宗」是「文人画」，徒有功力者不可及，是天赋。极力推崇「文人画」，排斥「行家」画，使训练有素的专业画家愈为士大夫所轻视，从而树立「南宗」文人画的正统地位，阻碍了山水画的正常发展。南北分宗说尽管不完全符合事实，然而董其昌等人对山水画发展的一种看法，反映出他们的美学观点，其基本的理论系统还是明确的，且对后世影响较大。

明清之际，由于受董其昌南北分宗说的影响，文人画盛极一时。文人画家都擅于著书立说，有关文人画的著作陆续问世，对文人画推崇备至。在清代画坛上，文人画几乎占压倒优势。文人画在发展中出现革新与保守两种倾向。清初四高僧渐江、石溪、八大、石涛主张借古开今，自辟蹊径，反对陈陈相因，能在文人画中赋以新意。但居于正统地位的仍是董其昌等人的画派流风。以王时敏、王鉴和「娄东派」的王原祁和「虞山派」的王翬为代表，时称「四王」，总的倾向是摹古，追求元人的笔墨，宋人的丘壑，唐人的风韵。使干笔枯墨的方法风靡画坛，形成「家家子久，人大痴」的局面。这一时期，在文人画的圈子之外，有袁江、袁耀父子，擅画山水楼阁。初学仇英，后承宋人画法。所作景物曲折有致，丘壑无尽；青绿填彩，工整严谨；功力深厚，自成一格。山水画至清末日衰。北派山水亦没有更大的发展。

综观中国绘画史，山水画在其一千多年的发展进程中确实存在过两种不同的风格、画法。虽然董其昌在南北分宗说中对两派的划分不够科学，但自此说之后，画坛对「南宗」、「北宗」在提法上几乎是约定俗成。我们这里所说的「北派山水」也是与「南派山水」相对的一种传

统说法。划分南、北的标准主要是根据画家的师承关系、审美追求和风格特点。概括地说，北派山水有其独特的审美价值，表现的是雄强大气的阳刚之美。在技法上也独具特色，强调骨力，用笔方挺，落笔肯定，一次成形；画中各种景物的形象、笔迹明确；画树多盘曲转折，极富变化；画山石以斧劈皴为主，勾皴结合，线面结合，皴染结合，多用湿笔，变化甚多。当然，北派山水也不是固定不变的模式，因人、因地、因时而发展、变化。如范宽的画格雄健、浑厚，李成、郭熙则显得清旷、明洁。同样是表现阳刚之美。北宋（李唐以前）作品雄浑壮穆，南宋马夏山水则变得挺拔、简淡、清润。在表现技法上也随着时代的发展而变化，马夏山水师李唐同时参以「南宋」水墨清淡之法，开创水墨苍劲画风，潘天寿先生认为是「开南北混合之新格」。我们学习、借鉴北派山水画的传统技法，也应该是博采众长，并在反映现实生活的基础上有新的创造和发展。

二 用笔与用墨

山水画在表现方法上强调笔、墨，「笔」是指线条，树木的枝、干，山石的轮廓、结构，各种水纹以及点景人物、建筑、舟、车等都是用线条勾画出来的，称之为用笔；墨是指层次变化，山石的皴、擦、渲、染，树木的点、染，包括用笔勾出的线条都要有深浅变化，才能分出前、后、远、近，称之为用墨。历代画家在笔墨的运用上积累了丰富的经验。六朝时南齐谢赫在《古画品录》中提出了「骨法用笔」。五代荆浩较早提出山水画画应有笔有墨。宋韩拙在《山水纯全集》中说「握管而潜万象，挥毫而扫千里，故笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成」。用笔与用墨必须符合表现对象，运用笔墨的变化以点、线、面表现不同的形态，进而达到气韵生动的艺术效果。

（一）用笔

笔的运用要依靠指、腕、肘、臂四部分力量统一活动，才能发挥效能。指力用于执笔，拇指与食指捏住笔杆，中指内勾，名指外抵，小指辅助，指实掌虚，旋转灵活；腕力用于弹压、提按、转折，指与腕多用于作短线条、小笔触；肘力和臂力用于伸缩、回旋，送拖有力，多用于画长线条、大笔触。以上四部分力量是根据画幅的大小，笔划的长短，随着实际需要自然地发挥作用。

笔锋的用法：

笔锋的用法大致分为中锋、侧锋、逆锋、破锋四种。

中锋执笔是垂直的。但作画不同于写字，笔在运转当中不可能保持正中垂直，必然向周围倾斜，这是很自然的现象。中锋之中又有两种分别：藏锋与露锋。藏锋是把笔锋藏在笔划的中间；露锋是由起笔到收笔将笔锋显露在外，所谓「锋芒毕露」。前者宜于画写意画或兼工带写

的，后者适宜于画工致的或小幅山水画。

侧锋执笔是顺着手势向右倾斜的，侧锋的笔划效果峭利道劲，要求笔划的长、短、宽、窄能够随心所欲。在山水画里应该是中锋、侧锋两者兼用，才能满足需要，但侧锋都是露锋，没有其他的分别。

逆锋是顺笔相反的。比如一般的笔划自上而下、或自左而右地画，而逆锋却是自下而上、或者自右而左地画。适用于画大写意。

破锋是指笔锋散破，画出来的效果劲挺、苍老、毛涩，多出飞白的笔划，它是笔干锋散自然出现的效果，不是臆造的，也不是常用的方法。

此外还有拖笔和送笔，拖笔是属于侧锋范围的，执笔向右倾斜，顺着拖行，以致有含蓄、松散之感。送笔是属于逆锋范围的，取其干涩、毛散的效果，纵横、逆送，增加苍浑之感。

行笔的顿、挫、转、折

顿笔，在行笔中间或揉或按称为顿。

挫笔，是一种不经意、不具体的含蓄之笔，比如画的不够的地方加以添补。

转笔，在一条曲线的转弯处，就须用转笔。转笔是将笔锋转过去再画下来，好象写草字，使笔锋圆韧地转过来，不呆滞，不刻板，笔势要圆。

折笔，在转弯的时候，将笔按一下再画下去。笔势要方。

这些笔法，必须深入领会、运用纯熟，要以刻划形象的需要为目的兼而用之。同时这不过是在传统中归纳出的几点经验，作为我们的借鉴，绝不能把它当成定律。这些方法也不能够满足今天的需要，应该继续发展。

（二）用墨

笔与墨是密切关联着的，如果把用笔比作「骨」，那么用墨就应比作「肉」，两者是骨肉相联的。同时也不能把墨单纯的看成是黑色的，墨的变化予人以极其丰富的色彩感。笔、墨是中国画最重要的表现手段，是传统技法的精髓。

墨分五色：

自古画家把墨分为浓、淡、干、湿、焦（也有分为焦、浓、重、淡、清），称为五色。

浓墨与淡墨是指墨的浓度说的，浓的程度和淡的程度是相对比较而言的，在浓墨中加水愈多，墨色就愈淡，相反水愈少而墨愈浓。能掌握浓淡的规律，就可以掌握深浅变化的效果。

既然墨的浓、淡是就墨中所含水分的多少而区别的，那么墨的干、湿则是指笔里所含墨水多少而说的。浓墨里可以有干、湿，淡墨里也可以有干、湿；反之，干墨里可以有浓、淡，湿墨里也可以有浓、淡。调墨时要控制的是浓、淡，笔着纸上要掌握的是干、湿。

焦墨是最稠最黑的墨，不用水调，因而是纯黑而无变化的墨色，就象写字时使用的墨汁一样，画出来的效果是飞白、干和毛涩。

以上五种墨色，一方面是由墨的本身所决定的，另一方面浓、淡、干、湿的对比也是有很大作用的，至于浓、淡、干、湿各到什么程度，都是相对而言的，中间墨色的变化是极为丰富，可谓千变万化的。所谓「墨分五色」只不过是一个基本规律。在实际运用中，应尽情发挥墨的功能，画出丰富的层次来。

三种墨法——积墨、破墨、泼墨：

积墨，黄子久称「作画用墨最难，先用淡墨积，至可观处，然后用焦墨、浓墨，分出畦径远近，故在生纸上有许多滋润处，李成惜墨如金是也」。「惜墨如金」只是用墨方法的一种，不要误解为作画都要由淡入浓。一般的画法多是由浓入淡。先用重墨在主要部分画其大形，要见韵致，露出生动的几笔；然后用淡墨一层一层地加上去，逐渐深入具体，但必须浓、淡分明；原来生动、精彩之笔要留得住，达到有浓有淡，层次分明。则山之阴阳向背，起伏明暗益加鲜明。这种用墨的效果，有深厚浓郁之感。

破墨，先用较淡之墨画其大形，再渐次加浓，让墨气湿润；然后在重点处用浓墨或焦墨破其轮廓界限，使浓墨随水渗开，可见韵致，使起伏层次更为突出明确；同时用重墨点苔。元人多用此法，以表达浑厚华滋的效果。

泼墨，是粗笔大墨。具体画法是用大笔蘸饱墨，突出水分的作用，干湿并融，浓淡兼施，浑融一体；画中景物要一脉相通，一气呵成，达到水墨墨章的效果。泼墨之中也须注意见笔，不可模糊臃肿、层次不分。这种画法以用生宣纸效果为佳。

以上三种方法是历代流传下来的，比较有法度，规律性强，容易领会和掌握。此外还有一些方法比如创新的一些方法，没有包括在这三种方法之内。总之，不能为这几种方法所约束，应该在实践中有创造性地发展。

三 树木的画法

树木是山水画的重要组成部分，它生长在山石、坡陀之上，常常是画面最前面的东西。一般情况下，在画山石、坡陀之前要先画树，特别是画中较大的树。历代画家专门以画树为题材的很多，尤其以画松、柏树为风尚。宋代的李成、郭熙则以画枯树、寒林而享名，确有独到之处，画史给予很高的评价。画论上也有许多关于画树的论述，王维在《山水论》中说「凡画树木，远者疏平，近者高密，有叶者枝嫩柔，无

叶者枝硬劲。松皮如鳞，柏皮缠身。生土上者根长而茎直，生石上者拳曲而伶仃。古木节多而半死，寒林扶疏而萧森。」董其昌在《画禅室随笔》中说「小树最要淋漓约略，简于枝柯，而繁于形影。」「若重山复嶂，树木又当直枝直干，多用攒点，彼此相藉，望之模糊郁葱。」这些都是前人通过观察、体验自然界各种树木的状态和变化，在艺术实践中总结出来的经验，我们应该引为借鉴。另一方面，还必须在生活中认真地观察各种树木的不同姿态、生长关系，树木之间的生发情致，地理环境的影响，以及春萌、夏茂、秋凋、冬枯等四时变化，多画写生，在艺术实践中才能找到得心应手的表现方法。

（一）枯树画法

学习画树一般先从枯树入手，枯树为树的骨架，全部由枝、干组成，其槎枒顿挫之势及穿插关系、前后层次十分清楚，无法藏拙。不像茂林可以由树叶掩映，容易画又容易好。因此，画枯树更易于理解树的组织结构和典型规律，作为初步练习，是最基本的课题。

画枯树，前人提出「树分四枝」，「下手数笔务审阴阳向背，左右顾盼，当争当让，或繁处增繁，或简而益简。」（《芥子园画传》）要求注意前、后、左、右的透视关系，表现出立体与空间的感觉。一棵树要有总的中心，又有各部分的中心，枝、干的穿插要注意长短、折搭及疏密变化，才能生动自然。

树干与树枝的画法各有区别，老干应苍劲有势，大枝宜刚健、挺拔，小枝多柔嫩而有弹性。树干与树枝还应根据各种树木的特点进行刻画。如松树多曲盘横生，婉如游龙；柏树老干虬枝，苍郁顿挫；柳树则柔条下垂，随风拂荡；梧桐主干直生，杨树则枝条冲天。更有一些杂树疏密丛杂、形态百出。盘桓下垂者称为「蟹爪」式；枝杈上仰者称为「鹿角」式。这不过是树的概括形象，在这两种形式中间更有不同的盘曲仰俯姿态。树枝向左生者宜从上（左）往下（右）画，向右生者宜从下（左）往上（右）画，这是顺着手势的便利而治宜的。

树干加皴是表达树的纹理、光暗和起伏转折的关系。画面较为突出的树或特大的树，应该详细加皴。不重要的树或较远的树，应少皴或不皴。这是从整体着眼，突出重点，简略一般。皴树干的用笔要苍老浑厚，多用中锋，也可以结合侧锋。要表现出树的特征，如松树的鳞纹，柏树的扭纹，梧桐和杨树的横纹，柳树的斜纹等等。树干的轮廓线和皴要浑融一体，在笔墨的运用上有两种方法，即虚皴与实皴，干笔与湿笔。这要根据需要而定，整个画面的笔调与墨色要统一。总之宜松不宜实，宜干不宜湿。

气候对于树木的影响也是很大的，不仅在叶子上有萌、荣、凋、枯四时的形态变化，就是在树枝上也是有变化的，春天的树枝柔嫩而长，冬天的树枝劲老而短。

（二）点叶与夹叶的画法

山水画中的树木，自古有「画树不问名」的说法。其中松、柏、柳、梧桐等被列为特种树木，因其特征显著，能够具体表现它的形象特