

山水画

审美与技法

王克文◆著

上海书店出版社



J210.1

山水画

审美与技法

王克文 著

上海书店出版社



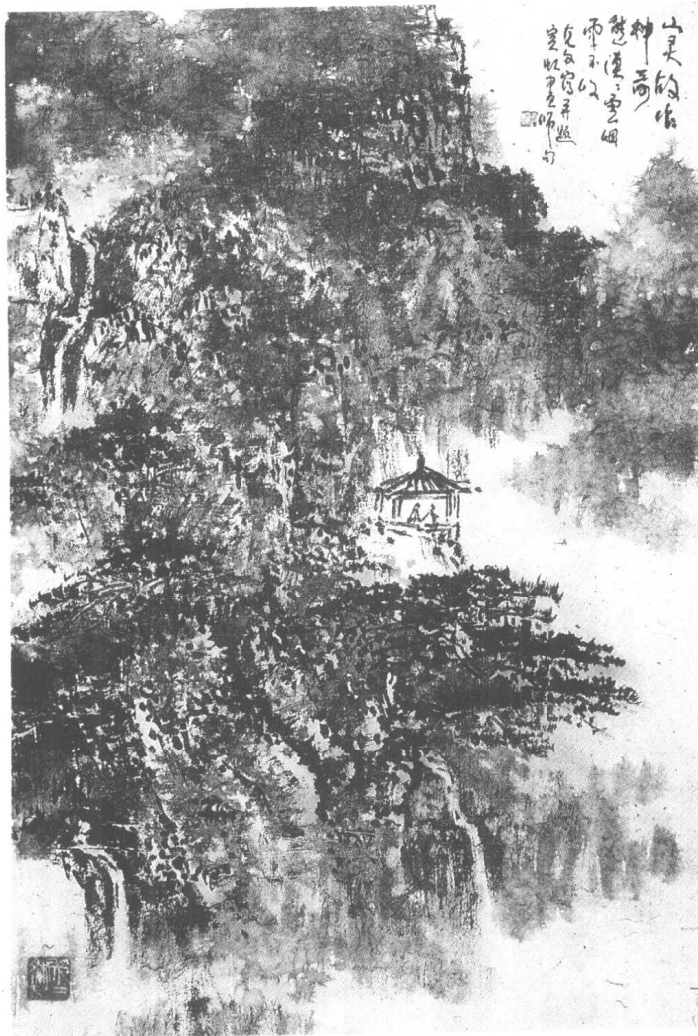
首都师范大学图书馆



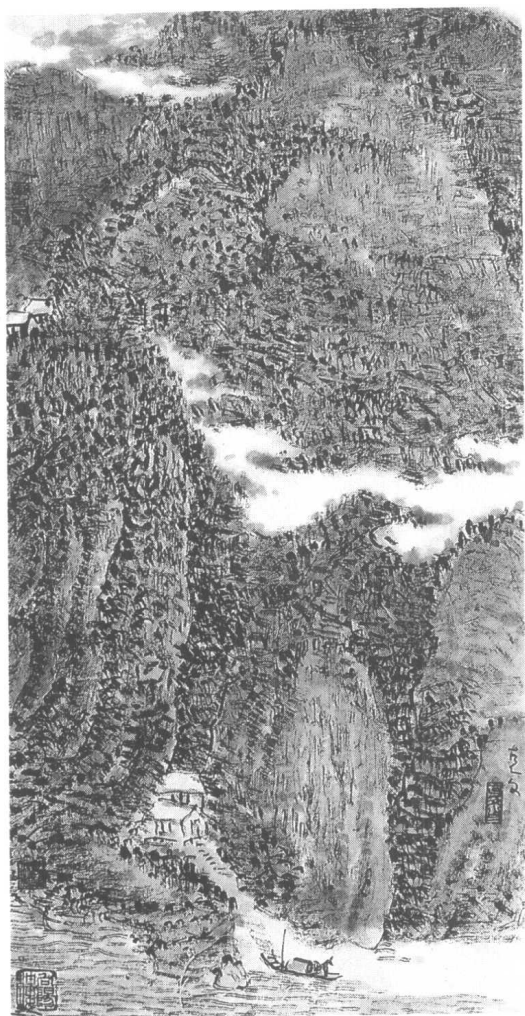
21586303

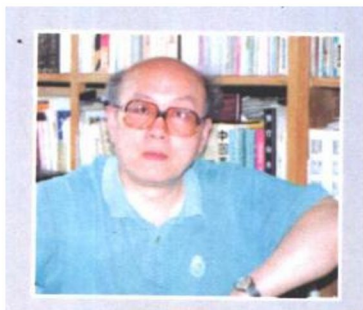
山 水 画 审 美 与 技 法

编 著 王克文
责任编辑 吴伦仲
技术编辑 吴 放
封面设计 柯国富
出 版 上海书店出版社(福州路 424 号)
发 行 新华书店上海发行所
印 刷 上海财经大学印刷厂
开 本 $787 \times 1092\text{mm}$ 1 / 16
印 张 16.5
印 数 0001-5000
出版日期 1999 年 6 月第一版 1999 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-80622-425-4 / J · 210
定 价 48.00 元



BAE 42/04





王克文，浙江奉化人，1933年3月出生，早年毕业于南京艺术学院美术系，后师从谢稚柳先生，为“虹庐画派”山水画家王康乐先生次子。擅长山水画和中国画史论研究。作品经常参加国内外各种画展。多次应美国堪萨斯、威廉姆斯等大学邀请讲学，并在美举办个人山水画展。画作、文章散见于国内外专业刊物。专著有《山水画技法述要》、《敦煌艺术》、《南画山水技法》、《山水画谈》、《中国绘画》、《行云流水》、《山水画意境创造与笔墨理法》和《王克文画册》等，并任《中国名画鉴赏辞典》编委、主要撰稿人、编审人之一。现为上海戏剧学院教授、上海美育学会副会长、黄宾虹研究会(全国)副会长、秘书长、中国艺术研究院特邀研究员。传记列入《中国当代国画家辞典》、《上海高等教育系统教授录》(续)。1993年获得文化部“有突出贡献的专家”称号，享受国务院颁发的特殊津贴。

目 录

1	前 言
3	第一章 历代山水画家审美风格与技法——画学思想、“立意”“为象”、意境创造、技法特点
5	一、开青绿山水之源的展子虔《游春图》
8	二、金碧辉煌、自成一家的李思训青绿山水
12	三、水墨渲淡、体涉古今的王维水墨体貌
14	四、笔墨并重、峭拔坚凝的“荆关”创格精神
17	五、平淡天真、唐无此品的“董巨”江南山色
22	六、锋毫颖脱、墨法精微的李成旷达造意
27	七、峰峦浑厚、势状雄强的范宽艺术风格
29	八、开南宋一代新风的李唐画格与“水墨苍劲”的“马夏”空灵格局
37	九、以书入画、托古改制的赵孟頫简率意趣
37	十、简淡高逸、萧散深秀的“元四家”水墨韵致
45	十一、融汇宋元、各呈体貌的“明四家”南北风神
52	十二、温雅蕴藉、苍茫秀润的董其昌“南宗正脉”
53	十三、功力深厚、画风高古的“四王”山水画派
56	十四、浑厚华滋、意境深邃的黄宾虹浓重气格
61	十五、融汇中西、借洋兴中的朱屺瞻简笔恣肆
64	十六、重在画趣、生意盎然的陈子庄山水小品
68	十七、繁密苍茫、峥嵘郁茂的黄秋园艺术特色
71	第二章 心师造化——根植传统、蒙养生活、观察感受、抒发真情、山水画中各种表现手法
74	一、树丛为主体的“平远”布局法

76	二、层峦叠翠布局法(一)
80	三、层峦叠翠布局法(二)
82	四、山间水口法
82	五、没骨山水法
82	六、水墨山水法
86	七、积墨山水法
88	八、简笔山水法(一)
89	九、简笔山水法(二)
89	十、简与繁相间法
89	十一、汁绿点叶法
92	十二、不同树木组合法
92	十三、墨块结构画面法
96	十四、黄山《晓霁图》
96	十五、黄山《曙色烂漫图》
100	十六、斧劈皴岩壁《雁荡雪洞图》
101	十七、《云山意趣图》
102	十八、《春晓图》
102	十九、《柳溪图》
104	二十、《幽趣图》
104	二十一、焦墨山水《深壑幽亭图》
107	第三章 名家画黄山——朝暮晦明、奇松怪石、云雾蒸腾、瞬息万变
109	一、渐江
111	二、梅清
113	三、石涛
113	四、贺天健
118	五、刘海粟
123	六、钱瘦铁
126	七、张大千
129	八、傅抱石
129	九、李可染
133	十、陆俨少
135	十一、应野平
137	十二、张仃
141	第四章 名家山水课徒画稿图说——树石基础、矩准绳、掌握笔墨、奠定基础
143	一、张石园山水画稿图说
162	二、谢稚柳《习悦斋画稿》图说
182	三、贺天健山水画稿
192	四、钱瘦铁、陆俨少山水课稿
199	五、顾见龙《仿各家课徒画稿》
217	附录 作品欣赏

前言

山水画意境美的创造,体现了人和自然的审美关系,其中也反映了客观自然规律和艺术创造的辩证关系。而山水画各种技法的产生,正是在画家观察、感受现实的基础上形成的。技法作为艺术语汇、符号是表达意境的手段,如勾、皴、染、点、笔法、墨法、色法等等,都是体现自然神韵,物化形态的手法。古人讲“立意”“为象”,从作者构想出发,求主客观统一,画面形成一定的情景,这又与特定时代的艺术风尚、画学观点以及作者学养等相关联。

黄宾虹尝言:“山川自然之物,画图人工之物。”艺术作品总是作者主观加工的产物,它的风格又有一个历史衍变发展的过程,所以探讨山水画技法,难以孤立地谈,需要适当地联系。纵的(山水画发展风格演变、时代性特征、笔墨风貌);横的(同一时期,横向作家风格面貌的比较参照系数),这样较能全面地了解山水画史的发展,有一个简单的框架。

本书基于上述的构想,再多结合具体作品的“法”来分析,意图突出几点:

(一)从历史发展过程,介绍各代山水画史上代表性作家及其作品。

(二)结合特定时代的画学思想,作品的意境创造,来简述各家的笔墨风格。

(三)从“立意”构想出发,分析古、今山水画家艺术处理手法,如联系到某一作品的布局法、树木法、山石法、水泉法等画法。

(四)师古人与师造化。

(五)通过山水画课稿介绍画法基本步骤,其中体现着各家的基本笔墨之长。

(六)几种山水画画法特点介绍、分析等。

以上设想,意在使读者对山水画审美和技法有一个较全面的了解,古代和现代各家各派在不同时期的艺术创造和“图式规范”。

山水画本由人物画的背景中脱离出来。独立性山水画的诞生,由拙稚到成熟,由比例不协调到逐步完美,形成“图式规范”,技法风格趋于多样,升华为“艺术程式”,并逐步进入山水画兴盛时期。青绿和水墨是中国山水画中两种不同的审美体格。青绿山水自隋初创形成体格到唐时成熟,由“空勾无皴”,简括的线和石色的结合,到进入造就金碧辉煌艳丽的青绿山水。而水墨画格的兴起,画风又呈一大变异,至五代、北宋间山水大家辈出,水墨画格有了全面发展,产生并奠定了后世山水画发展的基本艺术程式和笔墨技法。如北方画派的荆浩、关仝、李成、范宽,南方画派的董源、巨然等。那个时期产生和实践相应的理论著述,都反映出重物理、物情、物态,侧重于客观物象真实性的绘画美学观念。画家们深入实际,面向现实,创造了各种技法,为后世所楷模。

从山水画重要技法的皴法来讲,产生了勾勒、斫拂两种基本用笔类型,确立了表现土、石皴法的基本规范。晚明董其昌所谓“南宗”和“北宗”,在皴法上有不同的审美风格和体貌。

郭若虚在《图画见闻志》中提出北宗“三家山水”之说:“画山水唯营丘李成,长安关仝,华原范

宽,智妙入神,才高出众,三家鼎峙,百代标程。”北宋晚期米芾认为董源画格“近世神品格高无与比”,是划时代的新创。后来元代汤垕又有称李成、董源、范宽为“北宋三大家”,大大提高了江南画派的历史地位。嗣后“元四家”水墨写意山水的发展,所谓“南宗”,“干笔化了的董巨画派”一脉相承的承袭、发展,无不是从这条线下来,其中也都能从绘画美学思想演变中找到相应的实践根据,即由“写其真,得其神”到“写其意,求其韵”。由“重造化,重理性”转向“重心源,重意象”,画风由先前质实严谨向简逸虚灵变易,即所谓“化实为虚”。此外,元时书意化的审美观念,促进了山水画风格“重笔”而一变宋人(特别是南宋院体)“重墨”的审美格局。

总之,宋人以象真为基础转向元人以寓意为宗旨,对明清以至近代画风发展,有着历史演变的关联,其中始终和山水画艺术与客观现实以及画家主观构想的关系有紧密联系。

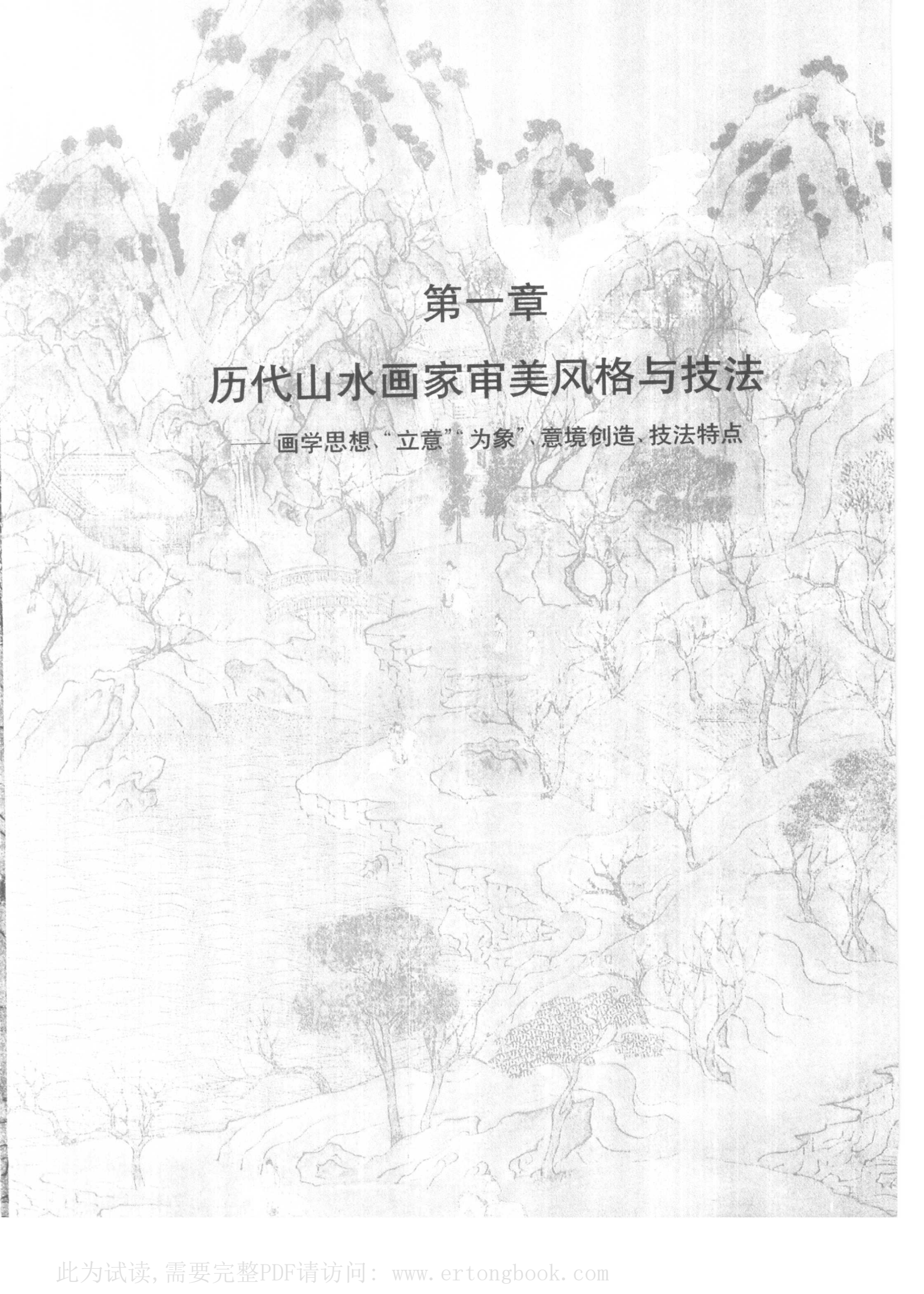
至明清山水画发展虽存在“不入于宋,便入于元”的实践倾向,但还是有一定的发展,技法也不是毫无创新。郑午昌讲到明人之美:“美言之,可谓集大成;毁言之,则为杂法前人,极无建树可言。”他认为清代“集清季诸画家数之,何啻千百,若欲择一继往开来者,实不可得,惟模古仿旧之风,则大炽。”(《中国画学全史》)这是他“一家之言”。我们从传统继承性的角度来研究明清山水画确有“集大成”的一面,但从几位代表性的山水画家作品中可以看出,无论是在技法上还是在一定程度上都体现出自己的优长和艺术个性。

现代山水画家就其画风总体趋向而言,写意画风的拓展,是明显的审美特征。如黄宾虹暮年“墨、密、厚、重”,创多种墨法以“明一而现千万”的表现手法,写出浑厚华滋、意境深邃的山川神貌;傅抱石大胆泼写,细笔相间,擅将水、墨、彩融合一体,画意深到,有书卷气息,有诗词意境,大气磅礴,墨色淋漓;张大千暮年一洗依傍创泼墨泼彩,“遗形而尚气韵,融色墨而重笔意”,彩墨交融,彩墨交叠,打破了点线交响的造型语汇;李可染山水画重情景交融美的境界,重生活观察来结构画面,使笔墨与生活达到水乳交融的程度等,使山水画

技法有了新的突破。

黄宾虹曾说:“后世学者师古人,不若师造化,有师古人而不知师造化者,未有知师造化而不知师古人者也。”这一段话较辩证地指出:古人的技法,都是从生活观察中得到感受、得到启发,而创造出来的,才逐步形成“艺术符号”。自然界“朝暮晦明,春秋荣落,山容水色,与时移异”(方薰)的变化,都是形成丘壑蹊径的客观基础。如布局法中群峰有高下,山脉有交搭,树木有错落,水口有盘曲,屋宇有远近等,古人画法的形成都与此相关。所以本书在介绍名家作品审美风格之后,着重谈及师造化写生等问题,也即体现画家和现实的审美关系,并举例名家画黄山(以现代画家为主),以体会画家们如何接触自然,默会神韵,根植传统,蒙养生活,抒发真情的。正如石涛所谓画山要得其性,不必拘拘于写某一山那样,是求精神上的似。在各家作品中艺术的处理,或重虚实之意拓其境界;或重润泽之墨求其滋泽,或重曲折之意取其幽深,表达方式各异,技法特点不同,而其意境求其深化则同,对后人多有启迪,我们在游黄山时也许会想起这些佳作。

后面部分用较多的图例介绍现代几位著名山水画家的课徒画稿,提供了对山水画理法的认识基础,其中有山水画基本形象构成的个体树木、山石、水泉等画法特点,然后是组合形象。清沈宗骞讲“学画者必须临摹旧迹,犹学文之必揣摩传作”,是学习的基础所需要的。所谓“初则依门傍户,后则自立门户”,作为入门的向导,掌握笔墨规矩,是有志学习山水画者不可忽视的基本功夫。清代笪重光有篇画论名著《画筌》,筌是捕鱼的竹器,意在得鱼当可忘筌了。这些山水课稿有宋人刻画严谨质实、元人写意疏简的画法特点和古人基本笔墨理法规矩,在课稿艺术气息上都能得到体现,其中可贵者在于课稿从个体到成图,有循序性、条理性,因这几位都是自身造诣较高的山水画家,通过他们课稿学习传统,求用笔明各家之法度,论章法知各家之胸臆,而后理解其基本理法,为以后结合生活感受,抒写自我性灵奠定基础,是很有帮助的。下面分别阐述之。

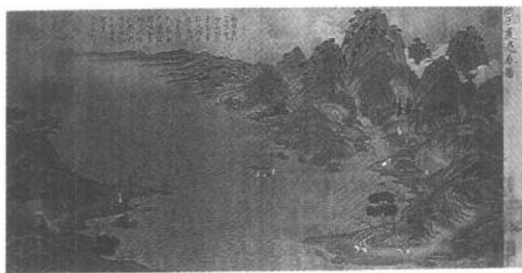


第一章

历代山水画家审美风格与技法

——画学思想、“立意”“为象”、意境创造、技法特点





一、开青绿山水之源的 展子虔《游春图》

隋(589~618)展子虔,渤海人。据《历代名画记》载,曾历北齐、北周,到隋代,为隋文帝杨坚所召,任朝散大夫内都督。他是隋代具有重大影响的画家。

现藏北京故宫博物院展子虔仅存的一张《游春图》,是中国画史上十分重要的作品,其重要性有几点:

(1)起着由六朝到唐代山水发展过程中承前启后的作用。(2)它标志着山水形象创造由人物画背景独立出来,是现存第一张完整的独立性山水画,为唐代山水画独立画科奠定了基础。(3)其青绿设色的画法,开启了唐代“二李”创“金碧辉映为一家法”的大青绿画格,故有“唐画之祖”的深远影响。

《游春图》是一幅描绘春意的山水,游人在春意盎然、阳光绚烂、碧波荡漾、丛树错落、白云片片的“春山如笑”气氛中赏景自娱。岸上有人策马,水面小船淌游,此图反映了中国独立性山水画出

现较早,而在欧洲十七世纪才有荷兰风景画派兴起,通过自然景色为主体表现诗意完整的风景画,比中国晚了近千年。

展子虔《游春图》的画法特点:

(一)意境创造。春的境界,用青绿重色和所要表达的内容取得了协调性,巧妙地利用青绿色调来适应“游春”的主题,使内容和形式显得十分统一。嗣后形成中国山水画表达春意着色的独特手法。

(二)勾线填色法。在塑造形象的过程中,要妥善解决色和线的融合问题,显示着这种青绿山水技法由初创到成熟的一个过程。隋唐以前,如东晋顾恺之在《洛神赋图》卷中,山峦、树木、云水均以圆弧形的粗细匀称的线条勾出轮廓,后来才发展到用线有粗细、顿挫、浓淡等变化。《游春图》仍保持中锋匀整的勾线方式,在“以线立骨”的基础上上矿物色,青绿平涂的手法具装饰性效果。青绿与赭石配合也十分和谐。

(三)空勾无皴。用勾勒方法,平坡、峦头、树干、云层、房舍、桥梁、水口、波纹等等,无一不是线条的组合,勾后填色。土、石廓内纹无皴斫笔道,有人以为此图“勾斫”和“青绿”开唐重色画格,其

隋 展子虔 游春图(局部)





实“勾”和“斫”只有“勾”，因图中无“斫”的笔道。空勾无皴正是此图石法的审美特点。

(四)网巾水法。图中碧波荡漾的情景运用像网织成如装饰图案似的细勾水纹，由近及远，密集匀整为一片，形成画面的统调层次，成为青绿工笔山水画中画水的独特手法，是一种现实寓于装饰性的线描概括方式。

(五)布局已结束了先前“人大于山，水不容泛”景物不协调的稚拙阶段，把大自然从整体上观察，再作艺术概括。如南朝宋宗炳《画山水序》中所提到的观察、表现要“远映”的方法，来解决所谓“竖划三寸，当千仞之高；横墨数点，体百里之回”的画面处理，整体协调的问题。在《游春图》中已得到较理想的效果。在审美观感上比较完整，如根据“立意”运用宾主、疏密、繁简、大小、开合、呼应等对立统一手法，画面能看得广，将近、远景向中景靠，远近大小比例不像自然界中强烈透视感，处理得协调。表现出“寸马豆人”的正确比例，这些都标志着布局的成熟。

(六)除整体的青绿为主外(大面积的山头等)，山头小树丛勾圆圈后用花青填色，桃树小枝上用白、粉红色点出。小人物用白粉填成，再以线条分出衣褶，造型虽小，但神情毕现。所谓“山上小林木，以赭石写干，以水渾靛横点叶，大树则多勾勒，松不细写，松针直以苦绿渾点，松身界两笔，直以赭石填染，而不作松鳞”。(詹景凤《东图玄览编》)

明詹景凤《东图玄览编》称此图“此殆始开青绿山水之源，似精而笔实草草，大抵于拙，未入于巧，盖创体而未大就，其时也。”其中“开青绿山水之源”的评价是颇为确当的。图原无款，但有宋徽宗赵佶的“展子虔游春图”六字题签。是否为展氏所作或后人摹本，学术界尚有争论。但从画法(特别是青绿着色方面)的演变、成熟程度的角度来看，可确认为唐以前的画风，是中国绘画史上非常重要的古代精品。后世多有赞誉，如明文嘉以“精妙绝伦”四字评价。

徐邦达在《中国绘画史图录》中指出《游春图》“春山平湖，游骑游艇，花树繁密，山石、树干空勾轮廓，不加皴斫，即用青绿赭石涂染。树叶也很匀

整平板，高峰大苔点先用细线圈出，再用深青填入。”可参阅研究。

二、金碧辉煌、自成一家的 李思训青绿山水

元汤垕《画鉴》中谈到山水画发展时指出：“展子虔画山水，大抵唐李将军父子多宗之。”李将军父子即李思训(651~716)和李昭道(生卒不详)。大李，字建，唐宗室孝斌之子，高宗时任扬州江都令。玄宗开元初，官右武卫大将军。小李，官太原府仓曹、直集贤院、太子中舍人，时称“小李将军”。

中国山水画的发展，从技法衍变来看：(1)由人物画的背景点缀到独立成科；(2)由“人大于山，水不容泛”比例不协调到能景物有机组合，统一地形成画面秩序；(3)由空勾无皴到各种皴法的产生，成为体现山水画风格的重要技法；(4)由单一的游丝描式的中锋线条发展到笔以多种方式接触纸面(笔尖、笔肚、笔根、中、侧锋配合等等)；(5)由着色(青绿等色)发展到水墨；(6)由平涂性着色带有装饰意味，发展到表现阴阳向背体积感的现实情趣。

“二李”的画格受隋展子虔的影响，师承其青绿画法而又自居独创，是山水画由色彩发展到水墨之前的以色彩(石色)为主的表现形式。

“二李”画格宗展子虔施以大青绿矿物质色，用泥金勾线，创格为“青绿为质，金碧为纹”的“金碧山水”画法，较《游春图》更为艳丽醒目。后来董其昌梳理中国山水画唐宋以来两种不同风格，称李思训谓“北宗之祖”与称王维谓“南宗之祖”相对应。

“二李”主要是大李，但作为画史上青绿山水的代表人物总是“二李”并称的。李思训尚有传为他作的《江帆楼阁图》可资研究。有些古代作品称其“传”，虽学术界尚有不同看法，但称得上“传”一般在时代气息、风格面貌、笔墨特点等有相当近于真迹的程度，在没有更能说明其画格的情况下“传”作也是十分珍贵的形象资料。

李思训《江帆楼阁图》现藏台北故宫博物院。

唐 李思训 江帆楼阁图

