

山水畫

SHAN SHUI HUA SHU YAO

插图珍藏本

述要

◎ 梅墨生 / 著

明倫圖
卷之四
山水
梅墨生



北京图书馆出版社

J212.26

5

山水畫

插图珍藏本

述要

● 梅墨生 / 著



階山吟館圖
門前松竹隱居人閒
花步月三山書卷
一筆一墨一白雲

北方工业大学图书馆



00513891

北京图书馆出版社

图书在版编目(CIP)数据

山水画述要 / 梅墨生著. — 北京: 北京图书馆出版社, 2001.6

ISBN 7-5013-1788-7

I. 山... II. 梅... III. 山水画—基本知识—中国 IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第028448号

书名 山水画述要

著者 梅墨生

出版 北京图书馆出版社(原书目文献出版社)

发行 (100034 北京西城区文津街7号)

经销 新华书店

印刷 北京佳信达艺术印刷有限公司

开本 889 × 1194 毫米 1/32

印张 6.5

字数 70 (千字)

版次 2001年6月第1版 2001年6月第1次印刷

印数 1—4000

前言

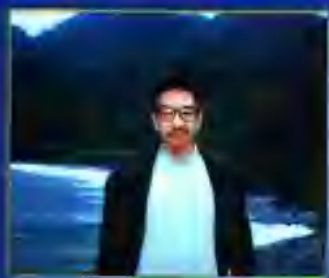
这是一本谈中国山水画的书。目的主要是讲授传统山水画的有关要点，其中讲到了技法，但是，本书却十分重视山水画的立意。这是属于画理的知识介绍，因为我认为画之理与法是不能截然分开的。意为法之主宰，法为意之兵车，相互生发，方有好画。甚至在中国传统文化的其他领域，也是如此，都是意法双修的结果。因此，本书的实质是山水画的意与法常识，旨在强调学习和创作山水画时应着重于意与法的理解与把握，从有迹可寻与可感难言的两方面去深入中国山水画的堂奥，实现审美的旅行，进而求得精神的自由解放的大愉悦。恐怕这也是本书明显区别于其他同类著作的地方。

为了读者能一目了然，从视觉上直接感受所讲内

容，本书尽量采用历代名家名作为图例，而作者的示范也只是为了阐述的方便而已。在编著本书时，我力求能言简意赅，要言不繁，语言通俗自然。但是，我要求自己的写作平易而不平淡，尽可能为读者提供较大的信息量，扩大视野并激发想象力，我以为这也是“艺术的本能”。

毫无疑问，这是一本极具我的审美趣尚与艺术的个性视角的书。艺术创作本来就是十分重视个性的，只不过个性必须来自于共性罢了。我不太相信关于艺术有一个绝对客观的普遍法则。如果有，所有的艺术就是摹仿复制而缺少创造力的东西了。因此，我十分重视和强调画家的个性眼光，但同时，我也反对毫无理法的胡涂乱抹，连基本的艺术游戏规则都没有的艺术是无源之水、无根之本。这是一个相对的、辩证的关系。

在我眼中的中国画，美妙而耐人品玩。欣赏中国画需要阅读，通过阅读穿透到简约形式背后所隐约存在的奥妙道理，因此，理解中国画就不只是个视觉问题，还有个知识即文化修养问题。它本身是极平面化的艺术，但其内蕴却并不平面而是十分立体化的。不过，本书的这些观点仍然是围绕着画理画法的阐述而展开的。



作者简介

梅墨生，曾署抱道，又号觉予，36岁后名觉公。额所居为方圆化蝶堂。1960年7月生于河北。高中毕业后曾入河北轻工业学校美术专业学习，后又先后修业于中央美院国画系及首都师范大学书法硕士研究生班。曾同业于启蒙师宿儒刘庚堂及河北名家宣道平，后入沪上老书家李天马及国画大师李可染诸先生门下。兼事书法、绘画创作与艺术史论研究。现为中国书法家协会会员、中华美学学会会员、中华诗词学会会员、曲阜师大兼职教授，曾任教于中央美院，现在中国画研究院工作。出版有《梅墨生书法集》、《梅墨生画集》、《当代书画家艺术丛书——化蝶堂书画》、《中国书画名家——梅墨生书法》(VCD)、《中国书画名家——梅墨生画山水》(VCD)等。著有《现代书画家批评》、《中国书法全集·何绍基卷》、《书法图式研究》、《精神的逍遥——梅墨生美术论评集》、《中国名画家全集·吴昌硕》、《中国名画家全集·李可染》、《登临送目——中国画散论》等。

目 录

前言

上编

一、山水画、山水画流变与历代名家	3
(一) 关于山水画	3
(二) 山水画的流变与历代名家(上)	9
(三) 山水画的流变与历代名家(下)	52
二、山水画的鉴赏标准	61
三、山水画的意境与气象	64
四、山水画的师摹、写生与创作	69
(一) 临摹	69
(二) 写生	71
(三) 创作	79

中编

五、笔墨与水	83
六、风格的虚实与刚柔	97

(一) 虚实与留白	97
(二) 刚柔与心性、笔性	99
七、形式的繁简与构图	103
八、林木、山石、云水与点景	117
(一) 林木画说	117
(二) 山石画说	128
(三) 云水画说	139
(四) 点景说	151

下编

九、杂说	159
(一) 浑厚	159
(二) 淡泊	161
(三) 昏茫	161
(四) 占雅	163
(五) 虚灵	164
(六) 清雄	165
(七) 沉酣	165
(八) 爽洁	165
(九) 郁茂	166
(一) 奇崛	166
(十一) 乱而不乱	168

(十二) 不齊之齊	168
(十三) 似与不似	169
(十四) 以少胜多	169
(十五) 以小寓大	171
(十六) 藏露与含蓄	173
(十七) 对景写生	175
(十八) 入古与出新	177
(十九) 心性 with 物性	177
(二十) 书法与画	178
(二十一) 诗魂与哲理	180
(二十二) 垂神尚气	180
(二十三) 造型与设色	181
(二十四) 凝练与糊涂	182
(二十五) 现代感	185
(二十六) 画浓还是画淡	186
(二十七) 材料工具	186
(二十八) 题款与钤印	188
(二十九) 画品	188
(三十) 修炼	190

后记	191
----	-----

图版说明	193
------	-----

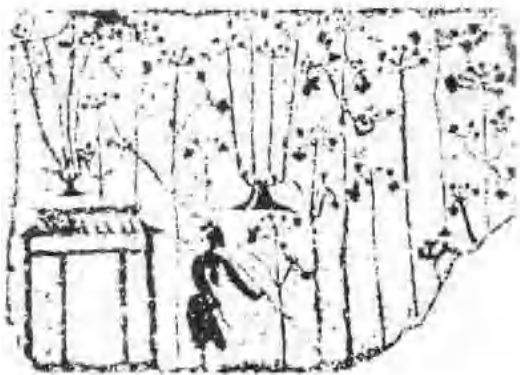
上
编



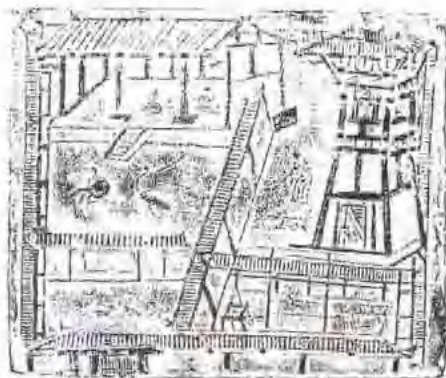
一、山水画、山水画流变与历代名家

（一）关于山水画

历史地看，中国传统文化中有一个绵延不绝的存在：山水审美的传统。南朝齐梁人陶弘景在《答谢中书书》中所说的“山川之美，古来共谈”，便道出了这个史实。就中国艺术史看，山水画是一个大存在，它历史悠久、遗产丰富、杰作辈出、内涵深邃，蔚成大观。艺术史家们习惯称山水画萌芽于晋代或南北朝时期，而兴起于隋代，盛于唐宋。这当然接近于事实。不过，从文献的大量记载中，从晋宋有关山水画论的成熟程度看，山水画的萌芽或许还可上推至汉代。比如，出土于成都市郊的东汉《弋射收获画像砖》和《盐场画像砖》上的环境刻画以及《采桐画像砖》（图1）上的桐树林刻画，皆足为证。汉代人在这些画面上主要是在描绘劳动生活的场景，以人物活动为主题，它们更像是主题画或风俗画，但是，为了衬托和表现人物活动而出现的自然景物，已在画像砖石上大量出现，其刻画水平已非一



上·图1
汉 采桐画像砖



下 图2
汉 庭院画像砖

般。飞鸟、游鱼、林木、禾稻、山峦和桐树的刻绘是十分生动传神又简炼概括的。而画像砖石上对其时人们生活与生产的道具，如车马、宫阙、房舍等物的刻画，尤为真实形象（图2）。我们知

上·图3
汉 山林射
猎画像砖



中·图4
汉 山林狩
猎画像砖

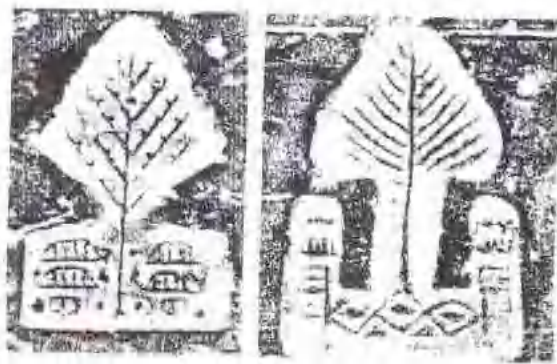


下·图5
汉 长青柯
纹画像砖



道，依照今人的画分山水、人物、花鸟三大科的说法，楼阁界画正是山水画的范畴。我们只消看一看汉代人在宫室表现方面的过人才能，便绝不会怀疑他们的造型天赋了。在《庭院画像砖》（图2）上，汉代用俯瞰式的构图为我们描绘了庭院的开阔空间，表现了景深的感觉，但又极富平面的装饰性，是一种高级的构成美，不能不说已肇端了广义的山水画。

又如郑州出土的汉《山林射猎》（图3）、《山林狩猎》（图4）画像砖，已经对后世所谓山水画中的主体之山与林有了相当具体的刻画，甚至也有对树木的专门表现（图5）。这些实物证明，说山水画滥觞于汉代，并非毫无根据。至于早在新石器时代仰韶文化的半坡类型与





上 图6
东晋 顾恺之
洛神赋图卷
(局部)

下 图7
北魏 孝子石
刻画像石

庙底沟类型、马家窑类型中出现的大量云纹、涡纹（水纹）等，不也是一种山水画的原始生态吗？古代先民已经在长期的与大自然的搏斗和生存依赖中发现了自然中的水、云纹的美丽，并“艺术”地“抽象”了它们。逮至东晋时画家顾恺之的《洛神赋图卷》（图6），上边已经有对山林云水的非常认真的描绘了。对比着看一看洛阳出土的北魏墓室石刻上的树、草、云、水、山、石刻画（图7），我们没有理由不承认在魏晋时期山水画已经有了雏形。人们习惯将隋代展子虔的《游春图》作为第一幅传世山水画（图8）来看待，固然不错，



但是，实际上山水画的发生应该还早得多，其发展过程更显得漫长得很。因为，在唐代兴盛起来的山水画不可能突然一下子那么成熟。我以为山水画的萌芽至晚应上推至汉，魏晋南北朝则是它的酝酿与早期成形阶段，至隋唐时期已经达到了一个异常成熟的阶段。魏晋

上：图⑧
隋 展子虔
游春图（局部）



下：图⑨
西魏
敦煌壁画第
249窟
西王母·风车

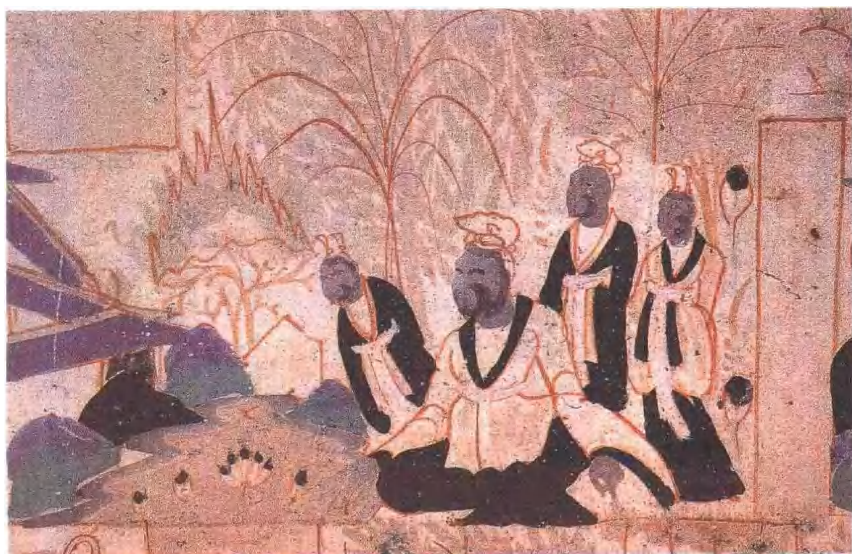


肯定是山水画的一大关键时期，所谓“庄老告退，山水方滋”，山水画在南北朝以后趋于兴盛，自有其历史和社会文化多方面的原因。

从东晋顾恺之所著《论画》中有“凡画，人最难，次山水”和同时代宗炳《画山水序》以及刘宋时代王微《叙画》对山水的绘画专论来看，晋宋之际的山水画很可能已初具规模，否则，便不会有这样的画论出现。只是，其实际的绘画载体——材料不如后世发达，作品或多损坏，还有待于将来的考古新发现罢了。

有的学者认为：不能因为画中（画像砖石）有了山水，便认为有了山水画。这当然是对的。不过，山水画兴盛以前的历史时期比较漫长，在这个漫长的蕴酿期，山水画的各因素是逐渐完备的，等到社会文化的大气候一到来，它才开始茁壮成长。早期的山水画“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，暎带其地，列植之状，则若伸臂布指”（唐张彦远《历代名画记》），大概正是前举汉、魏画像砖、石以及顾恺之《洛神赋图卷》或展子虔《游春图》上的样子。而敦煌壁画中的山水表现也是与此同一脉络的，如第249窟的西魏《西王母·风车》（图9）上的云气

图 10
西魏
敦煌壁画
第249窟
西王母



与290窟的《出游观花》(图10)上的树石形象,均与汉、魏画像石如出一辙。确实,那个时期的山水画还未独立出现,是作为人物的背景出现的,亦如张彦远所批评的,“人大于山”、“水不容泛”、“伸臂布指”。不过,从求真实的立场说,这些表现水平确实还算原始;但是若从求趣味的立场说,这种表现也体现了一种特殊的美感,其精神旨趣甚至与西方现代派的克利绘画同一鼻孔出气。

追溯中国古文字的象形因素以及史前岩画遗迹的表现人、动物之外的刻画村落、树叶等等,似乎也不能说都与后世的山水画毫无瓜葛。最重要的是,中国古人很早就有了山水的自然意识,如《诗经·山有扶苏》之“山有扶苏,隰有荷华”、“山有桥松,隰有游龙”,《诗经·蒹葭》之“蒹葭苍苍,白露为霜”,《诗经·节南山》之“节彼南山,维石岩岩”等句子,便体现了对山水植物的注意与热爱。《论语》中也记载了孔子的名言:“智者乐水,仁者乐山。”《荀子》也说有“山林川谷美”,“君子见大水必观焉”。至于庄子更是一个自然崇拜者,他在《庄子》中说:“夫大块载我以形,劳我以生,佚我以老,息我以死”,“退居而闲游江海”。特别是他提出的“逍遥游”思想,尤对中国人的精神解放乃至“游乎无穷”的大化意识影响深远。就是中国山水画里的游观——非焦点透视也多多少少有着庄子的影子。

上述的先秦思想,不能不说是中国山水画的产生与孕育渊源。而后世的山水文化之蔚然大观,也必然会祖述于此。魏晋而后,士文化愈来愈发达,于是山水诗、游仙诗勃兴,山水画也伴随着山野田园之思潮而趋向兴旺繁荣,其间是有内在联系的。自南朝宗炳在《画山水序》中提出“山水以形媚道”和“澄怀观道”以后,山水情结便一直萦绕在历代文人墨客心中而挥之不去了。此后刘宋王微在《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,岂能仿佛之哉!”对于春风秋云所给予人的美感享受作了形象的礼赞。这些思想渊源与理论准备正式为山水画的勃兴作了最好的铺垫。“山雨欲来风满楼”,由此,进入唐朝以后,山