

新世纪中国画教材书系



水墨 新编 山水 画

● 陈浩 著

● 西南师范大学出版社

新世纪

中国画教材书系



陈浩 著

新编水墨山水画

西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

新编水墨山水画教材/陈浩著. —重庆: 西南师范大学出版社, 2003.12

(新世纪中国画教材书系)

ISBN 7-5621-3042-6

I. 新… II. 陈… III. 水墨画: 山水画—技法.
(美术)—教材 IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 116691 号

新编水墨山水画

编著者: 陈浩

责任编辑: 王煤

封面设计: 夏小奇

装帧设计: 梅木子

出版发行: 西南师范大学出版社

中国·重庆·西南师范大学校内

邮编: 400715

经 销: 新华书店

制 版: 重庆市金雅迪彩色印刷有限公司

印 刷: 四川省印刷制版中心有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 6

字 数: 144 千字

版 次: 2004 年 7 月第 1 版

印 次: 2004 年 7 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5621-3042-6/J · 293

定 价: 42.00 元

新世纪中国画教材书系编写院校

中央美术学院

南京艺术学院

清华大学美术学院

西南师范大学美术学院

中国美术学院

北京印刷学院

新世纪

中国书画教材书系

新 序 言

夏硕琦

这套丛书面向大专院校学生及广大美术爱好者，是一部学习、研究中国书画的基础教材。该丛书由《新编中国美术史史纲》、《新编工笔人物画》、《新编写意人物画》、《新编工笔花鸟画》、《新编写意花鸟画》、《新编青绿山水画》、《新编水墨山水画》、《新编书法》以及《新编篆刻》九个专题的著述构成。

《新编中国美术史史纲》以美术通史纲要的形式，提纲挈领、图文互补，形象而简明扼要地呈现出中华视觉审美文化发生、发展、演变的历史脉络及其理论表现形态，并采纳了国内最新考古发掘和学术研究成果。其他的八个专题，都分别从多角度，集中、概括地介绍、研究一个画科的历史和现状，既注重发掘、认识、评价传统，又关注当代的新创造、发展。全套丛书几乎囊括了中国书画的主要方面，反映了新世纪的发展状貌和最新学术水平。

该丛书具有三方面的主要特点：历史性、技法性、鉴赏性。

历史性。该丛书的每一个研究专题，都从本画科发展史的视角追踪溯源，梳理所论画科的形式语言特征、渊源及其发展、嬗变的历史过程。

通过对在特定历史时代、特定文化生态环境与文化思潮中创造新形式、新技巧、新语言、新风貌的代表性画家及其经典性作品的深入评析，重点突出，使读者在较短的阅读时间内把握、了解该画科的发展脉络、审美特征与历史走向。

技法性。本丛书以讲授具体的表现技法为重点。由简而繁，从一枝一叶、一石一山的具体画法入手，到重峦叠嶂、咫尺千里的山水画巨作的创制，步步深入，循序渐进。通过典型图例解析绘制步骤、程序，一步一图，具体讲述作画的连续过程和所用技法。既介绍古人的传统技法，也讲授今人的现代技法，更传授著作者本人在多年的创作实践中探索出来的个人的特殊技巧。其中有临摹的方法、设色的经验，造型的心得、构图的匠意，创作灵感的萌生、艺术构思的酝酿等等。通过对技法程序、可操作性预期艺术效果的了解，不但可以激发绘画创作的欲望，提高艺术欣赏水平，而且可以进一步加深对绘画艺术本体的理解，“由技而入道”。

鉴赏性。该丛书对古代与现代表性作品的分析性鉴赏，占有相当的篇幅。通过鉴赏提高审美眼力，增强对作品的艺术感悟力，培养会意

“象以尽意”的形象思维能力。通过对经典性作品的分析鉴赏，感知精神生命的创造力，领悟艺术意境创造的奥秘，体味作品的文化意蕴、美学风范、精神内涵。鉴赏是心灵的体验、灵魂的碰撞。其方法是多样的，有的从艺术形式语言分析入手，有的从视觉心理的角度切入，有的以文化批评或社会学的方法开掘，更多的是采用综合的方式展开。赏析过程是分析与综合的过程。在分析与综合中感知艺术作品的品位，辨析艺术作品的能、妙、神、逸，认知艺术创造的真谛和美学价值，体悟中华“天、地、人”和谐统一大审美观的宏博精深，提高自身的人文素质。

师古人之心，不师古人之迹，是正确的学习方法。具体的绘画技法，只是入门的向导。仅仅掌握技法并不一定能创作出好的书画。对于任何技法，都不能胶柱鼓瑟。进入门厅，就要全力去理解、把握艺术本体的基本规律。无法而法乃为至法。惟有“师其心”才能体悟艺术家自由创造的伟大心灵。

新世纪中国画坛的中心课题是如何在新时代、在开放的文化生态环境中，创造出民族的、新的中国书画艺术，以立足于世界民族之林。20

世纪是中国画由古典形态向现代形态转换的关键时期，呼唤改革、实践改革、中西艺术对话成为上个世纪的主题话语，中国画的创新取得了令人瞩目的成就，开创了不同于任何历史阶段的新局面。但同时也不可避免地存在着时代自身的局限性，这表现在创作观念和艺术实践两个方面。总结经验，以利于开拓未来。该丛书从多角度反映了这种历史性变革的现实和已取得的成就。历史的经验告诉我们，艺术的革新并走向成熟的高峰，往往需要几代人的努力，新世纪期盼着伟大的民族复兴和民族艺术的新辉煌。任重而道远，让我们继往开来，继续努力。

夏硕琦 曾任《美术》杂志社副主编，编审，中国文学艺术界联合会高级职称评审委员，中国文化部政府最高奖“群星奖”评审委员，文化部主办“中国艺术大展”评审委员会秘书长等职。现任中央电视台书画院艺术顾问。著有《论当代画家》等专著，主编有《中国工笔画全集》等画集。

新世纪

中国美术教材书系

新序

中国山水画不愧是世界艺术中的一朵奇葩，经历1000多年的演变发展而依旧生机勃勃，放射着奇光异彩。即使从名称上看，就已有比西方风景画更加雅逸深邃的意味，引导人们去思考它那广阔博大的人文内涵。

在西方艺术中，风景画获得独立地位的时间很晚，17世纪最了不起的欧洲风景画名家，如法国的古典主义大师普桑和被称为“风景画中之拉斐尔”的洛兰，其作品中都必须加上几个小小的希腊神话或圣经故事中的人物，从而作为“历史风景画”去展示于人。这是因为那时风景画尚不能作为一个独立画种存在。中国古代则不然，它的哲学观念、审美价值与西方迥然而异。在中国山水画中，人并不凌驾于自然之上，而是无比和谐地融入自然之中。“意常在山水之间”、“天人合一”的理念体现出中国画家容纳百川的胸怀，同时也是中国山水画独树一帜、卓尔不群的无尽源泉之所在。

正是这种“外师造化，中得心源”的独特美学观念和由各个朝代画家不断发扬光大的审美追求，使得中国绘画、中国山水画形成了自己奇特的笔墨语言。它既全面，又凝炼，勇于创造，与

时俱进。它宛如长江大河，沿途经过囿于成法、墨守陈规的回旋与低谷，但终有汇聚无数细流之后的流淌奔腾。它巧妙地把创作的激情和理性的思考结合在一起，不去无意识地糊涂，也不割裂历史而“提高”，致广尽微，隽永高贵，显示出中国山水画、中国画家的高明过人之处。

这本《新编水墨山水画》抓住了审美——这一艺术的核心问题，从美学高度上总结了各种技法的成因、背景，展现了山水绘画的演变与时代、与美学密不可分的关系。书中对于当代城市山水画的发展给予了特别关注，就“水墨都市”这一新的探索做了初步梳理和归纳。作者作为一位优秀的青年画家和美学与美术方面的博士研究生，凭借多年扎实的山水画功底和美学知识，对水墨山水画的发展进行了深入的理论思考，而这一思考又与绘画方面最新的探索实践紧密结合。有感于这种严谨笃实的态度在普遍浮躁的今日尤显可贵，故忝书数行以为序。

(徐庆平教授 中国人民大学徐悲鸿艺术学院院长
博士研究生导师)



清代 黄山寿 祁连冰雪

新世纪

中国画教材书系

新 目 录

序 言	037	二、写生
001 第一章 山水之旅	053	三、创作
001 一、乐山乐水	057	四、修养
001 二、澄怀观道	057	五、中国画的基本特征——水墨精神
003 三、反朴归真	059 第四章 山水画发展的前瞻	
005 第二章 山水画技法	059 一、城市的发展造成山水画语境的转换	
005 一、章法	059 二、城市山水画将会发展成为独立画科	
015 二、画法	060 三、水墨都市题材是中国山水画在现	
033 三、山水画的色彩	代的突破	
035 第三章 山水画学习方法	061 四、我的探索	
035 一、临摹	063 图版	



第一章 山水之旅



清代 虚谷 山水图

一、乐山乐水

在古代无论是原始、奴隶或封建制的社会形态，由于人们生存的渔猎、游牧、农耕的生活方式都离不开赖以生存的自然环境，因此人与大自然是没有分开的，人便成为大自然中质朴和谐的一部分。

距今五十万年前的北京猿人和距今一万八千年前的山顶洞人都居住在山洞里，所以中华大地上的早期人类就与山结下了不解之缘。距今一万两千年前的陕西半坡出土的陶盆上绘制的人面鱼纹图案，是宗教图腾？还是人类劳动的喜悦？当代的儿童看到它时兴奋地说：“是一个人在吃一条大鱼。”孩童的质朴接近原始人的朴拙。也体现当时人的生活离不开渔猎，也离不开水，因此水波纹的图案便在陶器上频频出现。在古代几乎所有的绘画都无一例外地表现了自然中的山水和生活在山中、水里的人或动植物。在西方，西班牙的阿尔塔米拉和法国的拉斯科洞窟的壁画都表现了狩猎野牛的喜悦与祈望。原始的乐山乐水是生产劳动中与自然紧密相连的快乐，而其后的乐山乐水却更多为欣赏的乐趣。

二、澄怀观道

原始质朴的山水之乐随着社会的发展逐渐被文人和统治者上升为一种哲学和道德的标准。山是不动的，虽然地壳也在运动，但与人的短暂生命相对照，则如磐石般的永恒，像守“仁”的道德一般稳固。智慧的头脑是随着事物的发展不断变化着的，辩证法是智慧的核心，认为事物根据相对规律而发展，没有一个固定的形式，永远都在变化，如水在任何状态下都可发展变化一样。山的稳固，水的变化；山的峻拔，水的趋下；山之阳刚与水之阴柔成为了中国哲学的基本原理。山水画不但是对大自然的热爱与寄托，而且也是

文化的象征。山水画能使观者游目赏心是缘于其对自然的指向与对人生自由之境的追求，所以山水的气格逐渐成为中国文化中评价人格雅俗的分水岭。在古代，居于尘世的人，如果内在胸中不具有林泉之心，外在居室中不悬挂山水画就不称其为真正的文人雅士。世上灵秀的文人、仕士都喜好山林，而体会山林之乐需要“澄怀味像”。“澄怀”是涤去心中一切世俗杂念，达到虚静、坐忘的原始混沌状态，并从中得到对尘嚣羁绊的解脱。“味像”需领略物象中的情趣，这超越了对物象的直接观照，是意念与想像的领悟，是景物“应目”之后的“会心”，进而“会心为理者”达到应会感神神超理得的对道的体察之乐。宗炳既是画家又是绘画理论家和哲学家，他的美学思想与儒、道、释融为一体。所谓“道”是作者世界观与审美观的概括。这与西方哲学家黑格尔的美学中的感觉、感情、知觉与想像相对应，都是从表象深入到内在的哲理。中国山水画正是将人对自然山水的感觉与知觉上升为感情与想像相结合的山水意境，将观者引向文化的自在和精神的超脱之境。

在自然世界中雄伟高大莫过于山，因此颠峰、高峰、险峰遂成为高层次领域的象征。人们攀登高山之顶都会有一种崇敬的心态。历代的统治者祭祀的高山峻岭，逐渐成为名山。传说舜帝祭祀五岳，秦始皇登泰山封禅，此后以泰山为尊的五岳列入祀典被历代祭祀。统治者崇尚最高的权利，文人雅士追求至高境界高山仰止，所以山被神话为文化的象征。

中国山水画不仅是对自然外在景物的描绘，而且是人内心思想的寄托。借景抒情，情景交融是中国山水画天人合一的意境要求。山水画的艺途是有境界之分的，最开始是初始的“无我之境”，手持画笔追摹眼中最受感动的美景，而心中是没有成见的无我境界。其后，通过大量实践，开始琢磨怎样画山水画？于是产生了画得好的办法，并固定下来成为程式及风格，

和自我的套路。这就是中间阶段的“有我之境”，它依靠量的积累与勤奋是可以到达的，此阶段也是绘画风格的确立。更高的层次是要依靠思想上质的飞跃才可到达的，因为中级阶段的“有我之境”只能是适应狭窄某一方面的突破，但不能达到绘画实践的完善与美学思想的圆通。第三层次的至高境界也是无我的，但又不同于初始阶段的空空的无我，而是在有我基础上的“忘我之境”。只有抛开前一阶段局部探索成功的经验才能拓宽艺术领域，探索更为完善，全面上升为道的艺术及思想。在绘画史上达到这一阶段的画家并不是很多。山水画虽是一门高超的技艺，但不止于技艺，而是中国智慧积淀的一种思想。

山水画中的第一境是将自然山水作为对象来观察，进入直观的感知阶段，追寻奇山异水，摄取自然的奇境；第二境是追寻把艺术中的自我与自然山水融为一体，物我之情合一，但这种相融脱离不了技巧限制性的羁绊，是半自由的精神层面，处于不识庐山真面目的有我执着阶段；第三境破除我执，物我两忘，达到精神与世界的同构，此时的画家才是真正的“布衣天子”自由创造笔下的万物。所以艺术上的自由与高度，是搜尽奇峰打草稿、目力所及皆成画图的境界。

山水画家的不懈追求从第一境的写境到第二境的造境，第三境的化境才趋于艺术哲学高度的完善。而在艺术的实践领域里极少有画家能达到第三境界。石涛等人在山水画史中代表传统发展脉络的画家，同时又是绘画理论家，他们超越了绘画的局限，拓宽了时代的文化审美，进而入美学创新的领域。书法与绘画同源，不仅同于绘画工具毛笔和宣纸以及由此而生的行笔运墨等技巧的如出一辙，更在于审美标准的同宗。所以，书画审美观皆来自中国的儒、释、道合一的文化遗产。



清代 袁耀 蓬莱仙境图



第二章 山水画技法



清代 邹喆 江南山水图
(局部)

山水画是山川之灵魂与人之精神相融的产物。它以其独特的绘画语言比附自然并与心灵的指向异质同构。其阐述与容纳的精神涵量是通过画面的构图结构、笔墨与形象及色彩等绘画语言传达与表述的。如登黄山的游客见到奇松、怪石、云海、温泉都会感叹一声“太美了！”诗人一句：“别有天地非人间。”^①外国游客会说：“Beautiful！”这就是语言，它们虽然阐释的意思相同，但给人的感受与意蕴却完全不同。诗是艺术性的语言，与绘画异曲同工，但都需锤炼。前人锤炼创造艺术语言极为艰辛，所以后世才有那么明确的入门捷径。这些传统程式技法的绘画语言具有很强的规范性：一方面，传统绘画语言的积淀可以使初学者轻松上路入门；但另一方面，又使后者极易落入食古不化的因袭窠臼成为艺术上难有建树的模仿者。当然对传统程式的学习是山水画继承的不可或缺的重要一环，正确地对待传统，重视对传统的学习，现代李可染先生有“用最大的功力打进去”一语。正如中国武术中发力讲究对称之力一样，没有“用最大的勇气打出来”的远见往往会迷失于传统的汪洋大海之中。一叶孤舟无法穷尽传统的大海，学习传统的关键是要渡到艺术创造的彼岸。在传统中的修行如何是要靠自己渗透其中奥妙的自如运用了。

一、章法

章法即经营位置，是文章的组织结构，在绘画中是指绘画形象的布局 and 形式语言的安排。章法又即构图，构图是意境的形，意境是构图的魂，是构图在观者心中迸发的火花。构图与意境，是山水画的布局与谋篇。

（一）构图与意境

1. 得势

构图是山水画的第一要素。构图的关键在于得

^① 李白《山中问答》。

势。何谓“势”？“势”即是山水画中的自然景物之常形、常理与山水画之画理的协调与融合，是山水树石在一幅画面中的呼应与对比的协调性关系。符合自然之理与画理的高山分外高耸，直欲从画面中“涨”出来，这即是山水画的语言张力。（图2-1）



图2-1 陈浩 长住翠微（局部）

画山时将山峰拟人化是山水画的特色之一。画面中，山峰之间的相互呼应得势，是在于按人事规则关系的排布，可见山水画决不是自然主义的描摹，而是以人的伦理道德观念的推演与异化。

山水画的构图也包含常形与常理的辩证关系。构图中具象的形与抽象的理之间的内在联系是山水画艺术的精华所在。所以山水画不是自然山水的翻版或拷贝，它必须对自然山水作一番概括与集中。而绘画语言的运用自如还得依靠巧妙的画面结构来支撑与强化。

山水画的画幅形式分为立轴与长卷两种基本形式（扇面包括团扇与扇形，构图法则大同小异，在此略去）。一般来说立轴适于表现高远之景色，长卷适宜突出平远的意境。但在绘画实践中未必如此，立轴如采用两段分疆式构图表现平远之景也很适宜；长卷若取峰峦的山腰一段也能给人目不能尽的万仞高耸之势。现代山水画也常用极长的立轴和斗方的画幅来体现当代的审美观念。

2. 构图的中西差别

中国山水画不同于西方的风景油画。中国山水画是借景抒情，图绘自然风景以抒发作者的高情逸志，达到畅神的自娱和娱人之意旨。它从肇始就把自然人格化和人的情感风景化的意境作为绘画的主旨。中国山水画的成熟期在公元9世纪至10世纪的唐宋时期，在宋代达到后世难以逾越的高峰。而西方风景画作为独立画种的成熟是在17世纪的荷兰。历史上第一次成功的资产阶级革命——尼德兰革命的胜利和荷兰共和国的独立，使荷兰人享受经济繁荣和文化昌盛的同时拥有不同于其他教会统治森严地区的比较广泛的言论与信仰自由，风景画终于脱离作为宗教题材的人物画的点缀而成为独立的绘画体裁。如雷斯达尔描绘气势雄伟的湍急河流和瀑布；其学生霍贝玛如田园诗般地描绘乡间的水车磨房等平常景色。直至19世纪末，俄国画家列维坦才确立使大自然人格化，以描绘自然景色、表达人类感情世界的“情绪风景”。（图2-2、3）

中国画与西方风景画的构图最大区别在于透视不同。透视的不同是由于艺术思想即审美观的不同所致，这源于中西方不同的哲学理念。中国哲学将人的自身与微观和宏观世界视为一个运行中的整体，不同于西方的外在于自身的对立。宇宙是宏观的人生，人生是一小宇宙。所以山水画不拘泥于为大自然写照的被动地位，而是要画家将自己的思

想感情和对自然之道的体悟注入笔端，赋与绢素。山水画要可居可游，要能让作者和观者通过“游目”进而“游心”，神驰遐想达到超越物质和外在现象的审美的彼岸——“畅怀”意境。而构图、透视、笔墨造型等绘画技巧便成为渡到审美彼岸的工具与



图2-2 17世纪荷兰 雷斯达尔 风景



图2-3 19世纪俄国 列维坦 金色的秋天

手段。中国山水画的透视特点是“以大观小”，也就是说画家的眼睛不固定于一个确定的透视焦点，而以游赏的移动中的目光把握千里风光，形成在心中组织的画面。这就是“游目”的观察方法，是在山水画上应用“以大观小”透视法的前提与基础。

其次，山水画的构图讲究均衡，如中国的秤。而西方传统祭坛画的平衡与此有所区别，更像是两边力矩相等天平。所以中国画的聚散、虚实、疏密、黑白等艺术手法常常使用“密不透风，疏可走

马”的极至，具有“四两拨千斤”的中国智慧的特色。

传统中国画的透视，在轮廓“近大远小”、墨色“近深远淡”符合焦点的基础之上，常常使用郭熙在《林泉高致》中总结提出的“三远”法。并通过“三远”来扩大画面的视觉空间。三远即：高远、深远、平远。山水画正因为使用了三远法的特殊透视，使得山水画拥有了比西方风景画的焦点透视更为广阔的视野。避免了在固定角度观察的局限性，尤其是不被近处的树丛、山石等偶然物体遮住视线以至一叶障目不见泰山。

宋代韩拙在《山水纯全集》中又提出了另外“三远”即：阔远、迷远、幽远。韩拙在郭熙理论上增补的三远，无外乎以描绘自然中雾气、烟波、水气等绘画语言的“虚”来衬托绘画形象或画眼的“实”，引申画面空间使之有千里无尽的深远感。

三远法的基点是“以大观小”和运动中的“游目”（散点透视）观察法。“以大观小”是将近处的景物推到画面的中远景去处理，借以减弱近处景物由于透视近大远小所造成的比例失调。如在山村边的树林画村景，近景的树木高过了远山，几丛树叶遮挡了三五座院落。采用以大观小法，设想你自己像巨人拉开一定的距离观看这一景色，则远山大于近树，院落大于树叶丛，使画面会得到更为明确的意象化山村意境。

山水画的意境崇尚“大”、“深”、“远”、“静”，以慰观者的精神，让观者在意境中神驰遐想。

3. 构图的空间处理

画境与真境的不同在于“以意为之”，妙在可违背物之常理而不违画理。如写意画常把以标榜文人品德的“岁寒四君子”中的不同季节盛开的梅花与菊花，在同一画幅中相遇。山水画构图的规律变化多端。a. 关键对自然山水，要取其精华与典型的形象，舍弃非本质的芜杂的形象干扰。b. 夸张、变形与移位，其目的在于完善艺术形象，不可一味求怪。c. 节奏与韵律涵盖了虚实、疏密、聚散、大小、长短、黑白、清浊等



山水画构成的空间叠升



山水风景的视觉实景

诸种对立统一的矛盾。古人尚韵律，现代人尚节奏，现代李可染先生作品中强烈的黑白对比可为代表。构图之法有母法与派生的子法则为区别，正如长江与其支流的关系。拘泥于子法寸步未敢越雷池一步，掌握母法则可以自由驰骋幻化无穷。现在将构图基本规律中的原理归纳如下：

1) 空间的叠加法

山景升位法

山水画属于平面的视觉艺术，它遵循此种艺术的空间表现，追求纵深感。这一点可在后世难以逾越的宋元山水画经典中有目共睹。为了尽可能地减



图 2-5 元代 倪瓒 容膝斋图

图 2-4 构图空间叠升法示意图

弱近大远小造成的视觉不舒适以及由此导致的后边景物被前景遮挡的视野狭小的弊病,更好地适应立轴的竖长画面,可将后面的景物从地平线上升高如(图2-4)。把前山与后山及后山之后山的地平线层层叠加升高后,露出了山谷中的村落、田地。焦点透视的法则是处于地平线上的景物越远越低,相反升位法的画面透视处理是越远越高。近景山峰不作俯视处理依旧可以用平远法为之,但可将山顶的脉络精彩部分升起来展示给观者,这也是升位法的应用。

水景两段法

水景中江河湖塘的处理,常常是为了表现水面的宽广而将其作山顶般的升起处理,实则是留了更大面积的空白,使两岸景色分为两段。传统山水画中尤其是明清两朝的作品多用此程式。(图2-5)

空间的叠加法实际上包括了郭熙提出的“深远”和“高远”。叠加法造就的画面意象空间,具有照相机和摄像机这类以固定或移动的焦点透视为工作原理的影像设备在同一时间具有无法比拟的深度与广度。因此,当立体派在中国山水画成熟了900年之后出现时,那些在不同角度观察所得的人体、五官和不同游目瞬间观看到的桥梁、建筑分别组合而成的立体派,如像毕加索的《亚维农的姑娘》(图2-6)和未来派约瑟夫的《布鲁克林桥》(图2-7)着实震惊了世界画坛。再看看现代绘画之父塞尚的作品和他的追求,从中我们可以发现我们自己——古老的中国画的现代性,并从当代艺术的高度沟通中国和西方,使真正的传统能从牢笼中把囿于时代的自我和困顿于传统的执著者解放出来。

2) 景物形象的画眼法

水平位置的错落法

一幅成功的山水画都有一个或几个着目点称为画眼。画眼是画的精气神之所在,如画龙点睛。画眼是留给观者反复欣赏咀嚼的赏心之处,如亭台、



图2-6 法国 毕加索 亚维农的姑娘

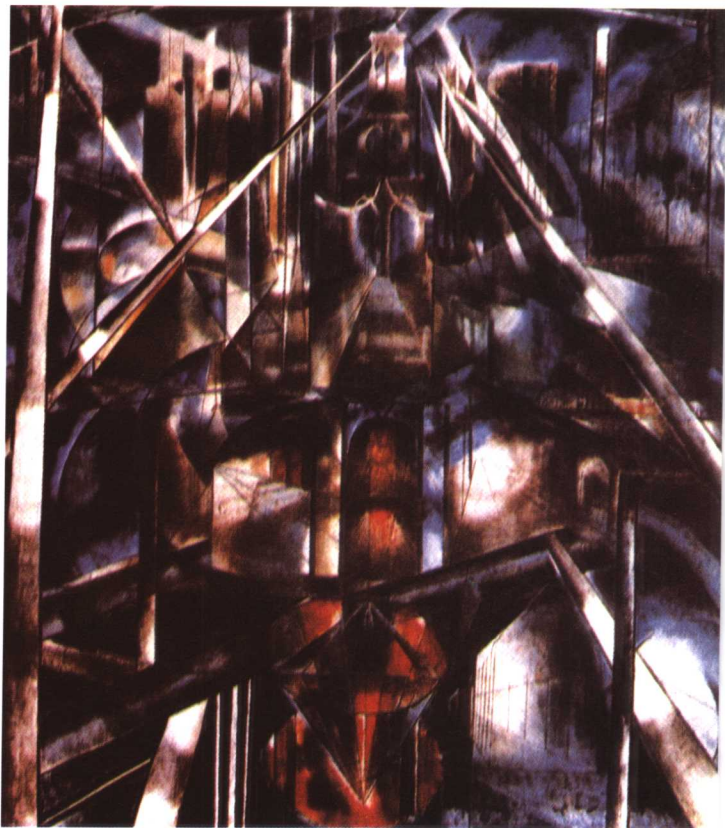


图2-7 意大利 约瑟夫 布鲁克林桥

楼阁、茅屋、村落、山道、曲径、渔舟、钓艇等有人物活动的场所，建筑、交通工具以及点（缀）景（物）的人物行旅、商队等都是无可争辩的画眼。正如围棋中的“活眼”，有了它们会使全局活气贯通胜券在握，无它满盘皆输。其他可处理为画眼的山峰、树木、云烟、水影等与有人物活动的也都是需经得住仔细欣赏的，不可草率。这些画眼作为山水画中的具象性因素与非画眼的抽象性因素互为映衬，协调画面使之完整。范宽《溪山行旅图》（图2-8）中的驮驴队伍、栈桥行人、山顶屋宇与突兀峻岭的对比，与黄宾虹《天目山》（图2-9）中的山径行人、临水台榭、四五间东



图2-8 北宋 范宽 溪山行旅图

倒西歪的房屋及苍莽的山林有异曲同工之妙。

因此，在一幅画中处于同一水平线的画眼要使之高低错落有致，避免视觉空间位置的平板简单化。处于同一垂直线的景物亦然。

3) 构图中“之”字形的构架法

“之”字形构架法是画者广泛被用来造成深远效果的最佳形式之一。“之”字形由近及远、由大到小的变化本身就造成一种空间的深远效果（图2-10）。除此之外，在画中使用水平线体现平静的氛围，使用垂直线可营造肃穆的庄严感，带有适当透视缩短的斜线用以连接多条水平线和垂直线可以造成视觉



图2-9 现代 黄宾虹 天目山