

J212.26/28

2007

山水画画理

陈玉圃 著

广西美术出版社

目录

3	概说
5	笔墨
16	构图
26	意境
33	炼形
37	修养
41	虚实
46	气韵
51	正见
55	画法
	甲·皴法
	乙·树法
	丙·云水
	丁·风雨
	戊·雪月
	己·屋宇及舟车、人物
	庚·设色
	辛·透视
	壬·写生及创作
	癸·题款和用印
80	作品赏析

概说

理是纹理或条理的意思，荀子说：“井井兮其有理也。”“井井”是很有秩序的意思，就像人身上的脉络，所以被引申为理路或轨迹，万事万物皆可因其理路来认识。所谓画理，也就是绘画艺术内在的规律而已。

法是指方法、技法。石涛说：“太朴无法，太朴一散而法立矣。”可见法是太朴剖分的结果，“太朴”就是混沌状态的万物本始，也就是大一。一散、再散然后有万法纷呈。所谓：“中为一理，散为万事。”可知理乃是一之理，而此一理则是维系万法，也是派生万法的根本，故画理剖分于是有：笔法、墨法、皴法、石法、章法……

所以，法虽繁杂，一理可统，理虽玄秘，循法可及。因此，研究画法，可以上追其理，如能得其理，则可以“无

法而法”生生不穷了。画家悟此，就像拿到了中国绘画艺术殿堂的入场券，进而认识之、拥有之就不再是困难的事了。这里，谨就中国山水画理及其技法，参照剖析如下，惟水平所限，必多谬误，权作引玉之砖吧。

笔墨

笔墨是中国画艺术的先决条件，是最基本的绘画语言，离开笔墨也就谈不上绘画。然而，古人曾这样说：“吴道子有笔而无墨，项容有墨而无笔。”难道还有没有笔，或没有墨的绘画吗？可见，古人所谓之笔墨并不仅指作为绘画工具的笔与墨，也不仅指作为绘画语言的笔与墨，而应该是兼而有之的技法性问题。清·王概认为：“但有轮廓，而无皴法谓之无笔，有皴法而无轻重向背、云影明晦谓之无墨。”这是就山水画而言的。所谓笔是指山水画面中山石的外轮廓线，而墨则是指山石皴法的墨色轻重向背。其实从技术性观点更准确地说，即是有轮廓线。而线条运用不得法，质量便不高。皴有轻重向背，而其墨法变化不精妙也可谓之无笔、无墨。其实，何尝只有皴中才具墨法，轮廓线中又何尝不具墨法？何尝只有轮廓线才算是笔法，而皴、点、面、团，凡所有画中笔触又何尝不具笔法？因此，所谓笔，除作为工具解外，主要是指画中所有笔触及其运用方法（图1）。墨则除作材料解外，主要是

指画中所有笔触及画面整体的墨（包括色）的浓淡干湿，自然润化的效果及其运用方法。笔和墨原本是一回事，没有笔何以运墨？没有墨何以彰笔？只是为了研究的方便，而习惯把笔和墨分开来讲的。

历代画家在山水画创作实践中总结、创造了许多用笔和用墨的方法及审美准则，如荆浩《笔法记》中所说的笔之四势：“筋、肉、骨、气”，黄宾虹先生所说的五笔七墨：“平、圆、留、重、变，浓、淡、破、泼、积、焦、宿”（图2、3、4）、（图86、88见彩页），以及四忌：“钉头、鼠尾、蜂腰、鹤膝”。宋·郭思《论画》有用笔三病：“一曰板，二曰刻，三曰结。”此外，又有用笔中锋、侧锋、逆锋、散锋（图5、6、7）的不同和笔势的轻、重、提、按、抑、扬、顿、挫、纵横使转、迂迟缓急的变化等（图8、9）。然而，为什么要用这些方法及准则？大多还是“妙处不可说”，而仍须留待画家去自证、自悟。不过，既有其事，必有其理，还是让我们沿着古人提供的线索

去探求有关笔墨诸法最基本的奥秘所在吧。

首先说用笔。其实用笔之法不外乎力与致两要素。力主气，为笔法之本，无力则弱。致主变，乃笔法风神，乏致则枯，是以卫夫人曰“多力丰筋者圣”也。元画家倪雲林有诗：“王侯笔力能抗鼎，五百年来无此君。”是极赞王蒙用笔之力。而画家刘海粟自题所画始信峰古松有句“屈曲蜿蜒鳞甲动，谓不似松似虬龙”，是极用笔之致。虽然笔之力与致皆需借助画家腕力来完成，故与画家之执笔、转腕方法不无关系。但绘画毕竟是研究形的艺术，所以，无论是笔之力，还是笔之致，都应该从用笔，包括一切笔触留在纸上的形迹给人的视觉印象来认识。具体地说，就是什么样的线形态、点形态、块面形态才能给人的视觉以力，或者风致的感觉。自然界的规律告诉我们，运动是产生力的重要因素。而造成万物运动的前提则是万物形势之不平衡态。就像车子会从斜坡上滑下来一样，是不平衡的态势造成大自然之气机，包括物质的运动。而力则随运动产生，所以，由势而运动，及产生力的过程中，势乃是其中的关键因素。通常我们所说“势不可挡”，就是因为势可以转化成力的缘故。《孙子兵法》有曰：“飞流之疾至于漂石者势也。”韩非子有曰：“使尧为匹夫，不能制三人，而纣为天子则可以为虐天下。”是说无论用兵，还是御众都要取其势。其实不惟用兵、御众如此，文章诗词、书法绘画莫不取其势。而作为绘画最基本的艺术语言的笔法则尤其要取其势，用笔得势可以显示运行气机的存在，故势之在是则气之在是也！而气势既得，焉能无力哉！

气有阴阳，势分刚柔。气与势在阴阳、刚柔两种相对势力的消长、摩荡过程中使气机运行产生起伏回环、开合张弛的有规律的振频，这振频就是笔致，而其中的节奏美感就是韵，如寒往暑来、日月交辉，于是有万物



图1 宋·夏圭《山水卷》局部

所谓用笔不仅指线条而已，凡画中之点、线、块、面类所有笔触皆是用笔，亦皆是用墨，是以以笔运墨，以墨彰笔，笔与墨会，化一而成氤氲，绘事之能事毕矣。

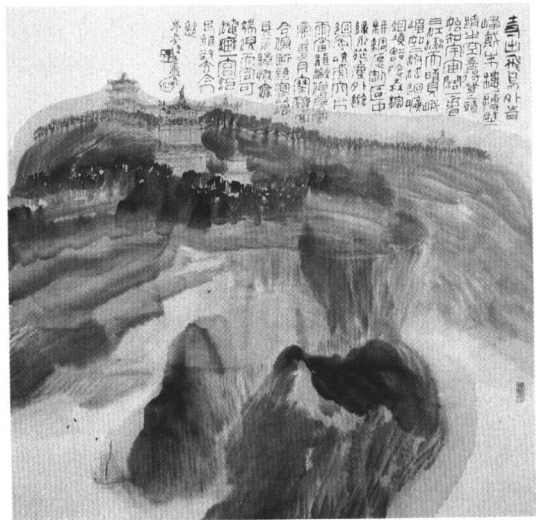


图2 浓淡墨相破法 陈玉圃《寺出飞鸟外》

先以淡墨阔笔按山体结构写出，然后随机以浓淡墨相参破，可以润化自然之妙。



图3 水墨参破法 陈玉圃《南山塞天地》

先布以水，复参以墨，以水破墨，使墨晕水痕，纵横交错，便见空灵。

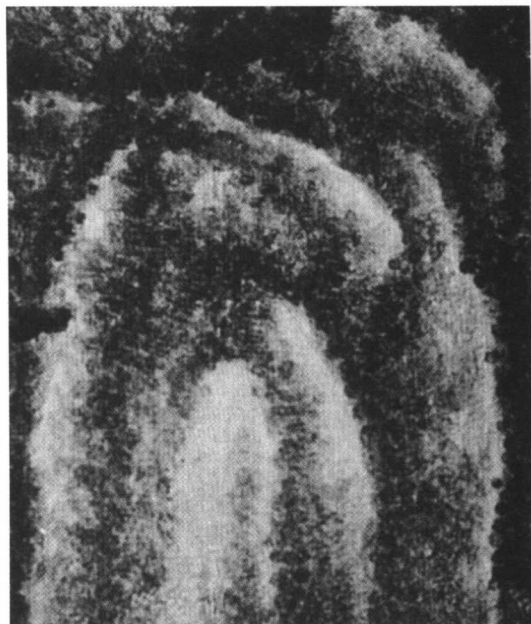


图4 积墨法 清·龚贤《溪山无尽图卷》局部

虽层层积墨，而墨不死滞，且笔笔明白，绝无涂抹之弊。



图5 散锋笔致 傅抱石作品局部

法用散锋，松灵而秀，尤贵其锋散而气不散也。更兼以渍墨狂点，气势雄伟，墨润浅深，笔简意密，反见精神，树影婆娑，虽然意在风势，实亦成就画中大势，则画面气机鼓荡，使观画人如闻其声，如接其光。



图6 拆钗股笔致 黄宾虹《简笔山水》局部
此法中锋而藏，又使转凝重，如屈铁然。



图7 清·龚贤作品局部
中锋笔法和侧锋笔法并用。

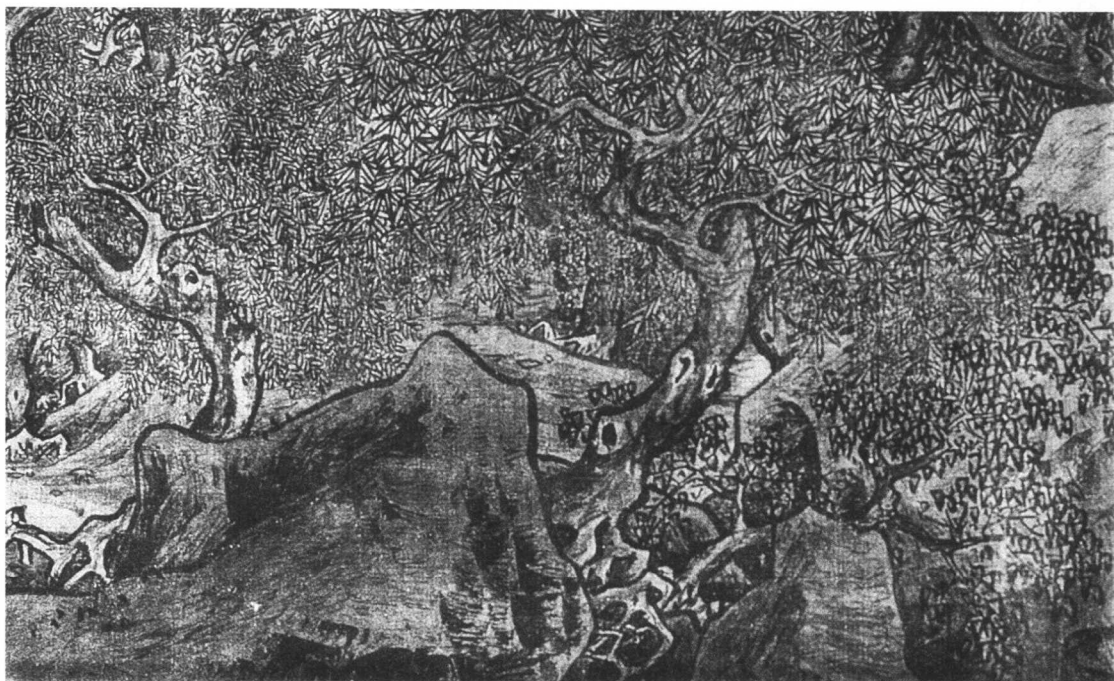


图8 宋·李唐《濠梁秋水图》局部
此亦极轻重提按、抑扬顿挫之变。

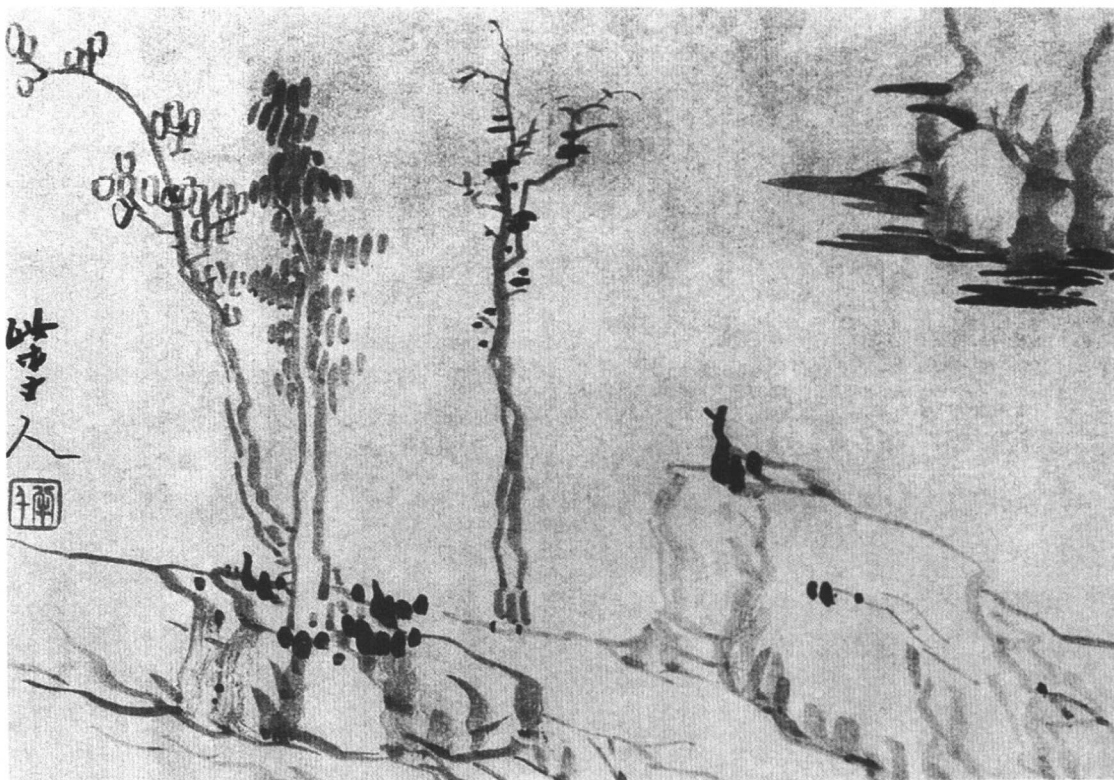


图9 清·龚贤《自藏山水册》
用笔轻、重、提、按之变。

之萌发，生命之相续，所以，笔致者其意在韵也。力与致应，气与韵合，才是中国画用笔最基本的方法和审美准则，这正是谢赫《六法》以气韵生动居其首的原因。根据这个线索，我们就可以明白，所谓用笔三病中的板、刻二病，是因为僵直刻露，缺乏变化，使气机运行太过刚猛和简单，影响了节奏美感，因而伤了韵。正如恽南田所说：“贯道师巨然，笔力雄厚，但过于刻画，未免伤韵，余欲以秀润之笔化其纵横。”纵横气也叫霸气，霸气强梁自然是少了些韵味。而所谓结病，则因其笔势纠葛迟疑，欲行不行因而影响了气机的畅通感，是所谓伤气。以此理来看所谓用笔四忌之蜂腰，极似绝润千尺、桥横独木，举步维艰也。而鹤膝，却像巨石挡道，南来北往，此路不通。钉头则如伞下幽人雨不知（图10），皆因截断或影响阻碍了气机运行的通畅和联贯感觉，所以为忌。而所谓鼠尾

忌在哪里呢？当是笔势浮滑柔弱，春蚓秋蛇憾无骨了！虽畅却少了节律美感，因而伤韵。潘天涛先生说：“用笔忌浮滑，浮而飘忽不道，滑乃柔弱无力。须笔端金刚杵乃佳。”又说：“作线忌信笔，信笔者，即随笔滑去之笔也。即无所谓落笔，亦无所谓收笔，无从谈‘无垂不缩’、‘无往不复’、‘积点成线’、‘入木三分’等意趣，轻率而少变化。以颤笔作书画，虽非郑重纯实之路，然胜于信笔多矣。”此两段话正好作为鼠尾忌之佐证。

再如所谓“筋、肉、骨、气”四势：筋肉丰润，多变化，饶风致，其实多韵。而骨气坚劲，沉稳而通畅，其意在力与气也。潘天涛先生说：“用笔必强其骨力气势，而能沉着酣畅，劲健雄浑，则画可不流于柔弱轻薄矣。”其中骨力气势即所谓骨与气，而劲健雄浑则近乎筋与肉也。

又比如笔贵中锋、藏锋的道理在哪里？

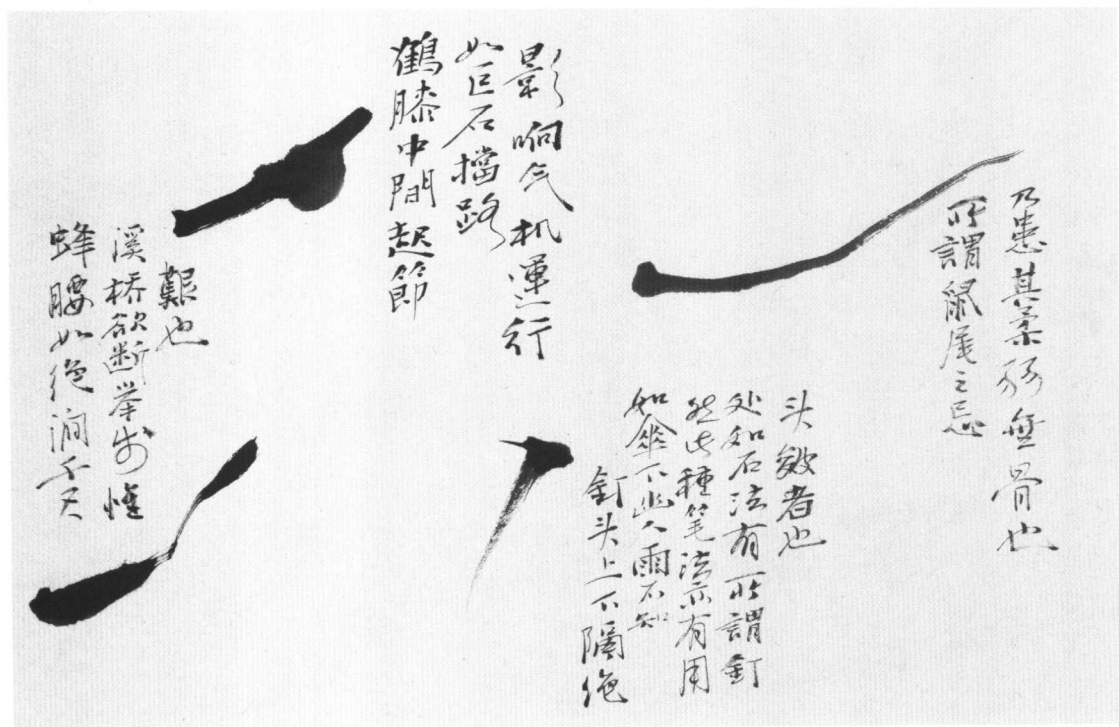


图10

用笔四忌：蜂腰、鹤膝、钉头、鼠尾。

原来中锋线条和经过藏锋的线条，哪怕是经过藏锋的侧锋线条，皆能给人以圆或方的体积感（图11），体积感则产生重量感，重量感也是产生力感的重要因素之一。如泰山压顶之势，是泰山的体积感增加了重力感的缘故。这样，我们就很容易理解卫夫人所说的“藏头护尾，力在其中”，以及黄宾虹所言“用笔须平，如锥划沙；用笔须圆，如折钗股，如金之柔；用笔须留，如屋漏痕；用笔须重，如高山坠石”等究竟是在暗示什么了。

明·顾凝远《画引》说：“凡势欲左行者必先用意于右，势欲右行者必先用意于左，或上者势欲下垂，或下者势欲上耸，俱不可从本位径情一往，苟无根底，安可生发。”顾氏在这里提出了用笔要蓄势的问题。势不蓄则不充，势不充而勉强运行必致轻浮而无根底。用笔之藏锋以蓄势，就像用水库蓄水一样，蓄水越多，流量流速也越大。所以要蓄势待发，或者蓄势以发。这个一蓄一发，发而复蓄的笔势本身就包含着气机的律动。如江河之奔流，波波相连，进势中含着退意，也好像拳击手，一屈一伸，伸而复屈，皆是取蓄、发之势也。至于逆锋之运用，则使笔锋如犁地状在其相反的矛盾运动中显示气机在阻力中奋进之势。又如“拖车泥中”，是比喻行笔沉着老辣的态势，拉力中含着沉重的压力感。所谓“力透纸背”者，是当为医轻浮之圣药。又比如所谓“担夫争道”（图12），我们可以想象：担夫负重而行，必然步步踏实，是取其沉着之势，又众多担夫争道而行，错落参差，必使相争中有相让，然而乱中可以有序，虽争而不致相撞也。这种有秩序的穿行即喻笔笔间以气相联贯之势，这有秩序的错落参差即笔笔间行让之变，也就是韵，万变不离其宗，所有用笔之法总归之于气韵的需要以取其势。潘天寿说：“画中两线相接，不在线接，而在气接，气接即在两线不接之接，两线相让，须在不让而让，古人书法中

尝有‘担夫争道’之喻，可以体会。”其中之关键仍在于气与势也。其他如“如屋漏痕”也好，“如折钗股”也好，凡此种种皆可观其形、查其势，自能得其理之所在。另外，侧锋、散锋、枯笔，乃至笔根、笔肚的运用，皆可因形势之不同而各具独特的笔致以丰富画面，然而把握运用的关键总不离取其用笔之势以使画面最终产生气机之韵律感觉。

另外，中国画贵书意，主张书法入画也是中国画的审美标准和艺术特点之一。所谓书意包括绘画的文学性和书写性，其中书写性直接影响着中国画笔法的运用。比如董其昌就说过：“士人作画当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如划沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”赵孟頫则说：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。”（图13）都明白无误地提出以书

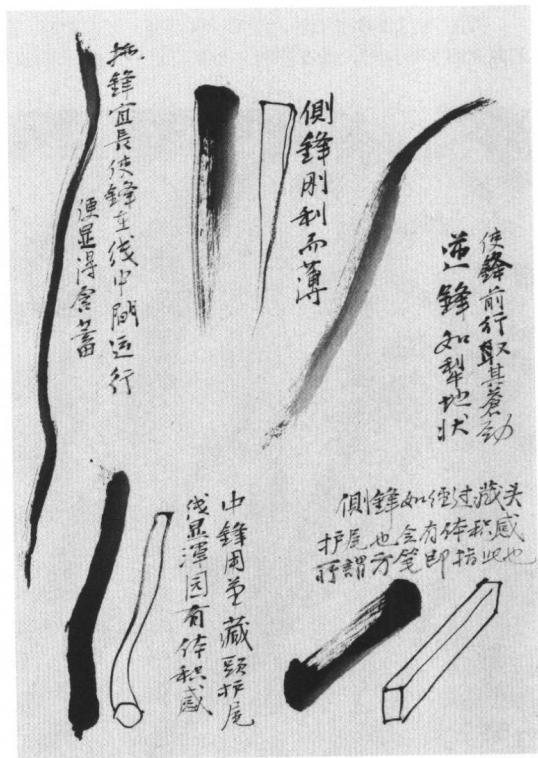


图11

藏锋非方即圆，即显重力感。侧锋坚利，逆锋取势，各擅用场。

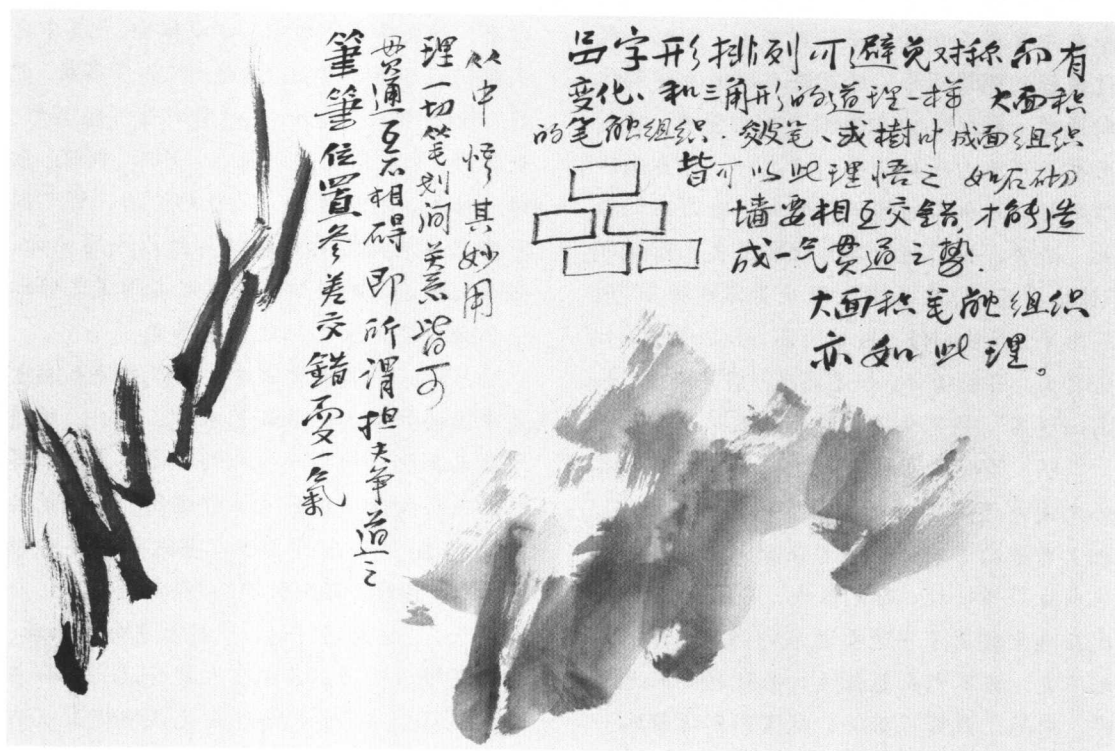


图 12

笔：笔位置参差不齐，而又一气贯通，互不相碍，即如所谓“担夫争道”之理也。一切笔致间关系皆可以此理悟之，笔触如品字形排列，如石砌墙，相互交错，故能一气相连贯，大面积笔触组织亦依此理。



图 13 飞白笔致 黄宾虹作品局部

法技巧注入中国画笔法中的艺术主张，我们参看黄宾虹山水画局部用笔（图6、13、14），可以看出黄画具有极典型的书法笔致，其使转纵横、藏头护尾，简直与书法无异。不管是永字八法，还是草隶奇字，乃至飞白传神，都可从画中找到踪迹。尤其作为绘画的局部，山石之形相对减弱，而相对独立的最基本绘画语言点、线，则更加显现其独立的审美价值。潘天寿说：“作画要写不要画，与书法同，一入画字，辄落作家境界，便少化机。”也就是主张这种相对游离于画外的书意笔致。然而，我们所需认真思考的则是为什么中国画偏偏要主张书法入画？翻看中国绘画史，我们知道宋以来，中国文人绘画占了中国绘画的主导地位。文人画家们崇尚个性，讨厌和排斥工整严谨的院派绘画为作家气，或工匠气，是像禅门的北宗一样是渐宗，非利根人所为。而标榜富有文化人气息的绘画为南宗绘画，像禅门南宗一样，以明心见性为宗旨，以顿悟直指人心为法门。于是约略形似，以怡情悦性，直抒胸次为尚。这种约略形似的主张，必然使作为绘画基本形式语言的点、线的独立性相对增强，而极具意象美的书法艺术的融入，不惟增强了点线艺术的独立审美价值，也恰恰使绘画艺术平添了几分文气与禅意，此其一。再者，所谓“飞白”、“篆意”、“树如屈铁”、“山如划沙”等笔致之融入绘画用笔究竟可取在什么地方？我们仍然可以观其形、查其势以寻其中奥秘。请留意一下，所谓“飞白”笔致原来多见于行书或狂草，往往以枯笔疾势使笔断而意连，每得气机畅达而风神绰约之趣。除独立之欣赏价值外，用以状物，亦颇有贴切之处，到过西岳华山的人，可知华山诸峰山石呈白色，且壁立万仞，气雄而奇，非以飞白法作长线固难状其神也。赵氏说“石如飞白”，实乃中肯之言。另外所谓草隶奇字，草即草书，草书取势，是畅其气；隶书笔方，欲

强其骨；而奇字即篆书，多作圆笔，以中锋取浑厚道劲之势。所谓“屈铁”笔重而韧，“划沙”势疾而圆，简洁明确。其他如所谓“枯藤斗蛇”“重若崩云，轻若蝉翼”等，皆以喻笔法之状貌。而此诸多，或浑厚，或坚韧，或道劲，或重拙，或灵动的书法笔致移植于绘画，皆可大大增强作为绘画基本形式语言——线形美的感染力，同时也为传移模写、状物写真提供了丰富多变的线系表现技法。明代大画家唐寅说得痛快：“工画如楷书，写意如草劲，不过执笔转腕灵妙耳！”而转腕灵妙的笔致必然是流畅中富变化，非力与致应，气与韵合者何？

《历代名画记》说：“张旭……成草书之体势，一笔而成，气脉相联，隔行不断，世谓一笔书，其后陆探微亦作一笔画连绵不断，故知书画用笔同法。”这里除了强调绘画的书写性特点外，尤其强调了笔与笔之间迹断意连的气机畅通感。黄宾虹则说：“笔有顺逆，法用循环，起承转合，始一笔，积千万笔，仍是一笔。”这里所谓的循环、起承转合，亦笔笔间迹断意连的气机畅通感，这畅通感非气者何？石涛说：“吾道以一贯之。”以气贯之而已。无论是理解书法用笔，还是理解绘画用笔，乃至笔笔之间的关系，皆可从气的观点去探寻，以至于势、力、致的因素皆可接踵而至，而绘画用笔之妙自然洞悉而无遗漏也。

当然，上述种种皆属于探讨中国画，尤其是中国山水画关于笔墨形式的理论和特点，作为一种艺术语言，就像是汉语；作为一种形式，就像是我们的黑眼球或黄皮肤。不排斥借用西方绘画技法或观点来否定上述种种而代之以制作手段，这就像操英语、染黄头发、垫高鼻子一样，自也有其存在的价值。但作为中国画的本体特色，就像黑头发、黄皮肤一样恰恰是东方人种所独有的面貌。王学仲先生说：“中国画的欣赏除了看神韵

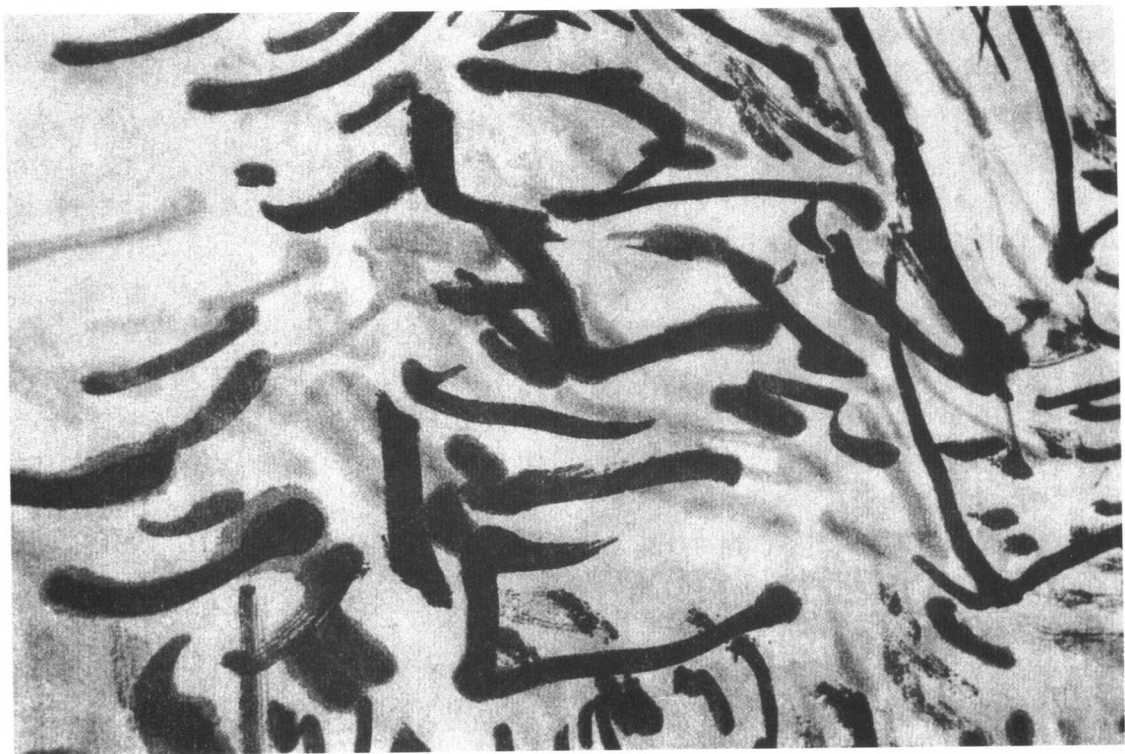


图 14 屈铁笔致 黄宾虹作品局部
所谓屈铁笔致，取其坚劲厚重之意，与折股钗实同法而异名。



图 15 渍墨法 黄宾虹作品局部
法以淡墨饱笔渍染之。

与意境之外，还有一种重要的欣赏方法，就是看画中笔法的运用。同是一种意境的表达，若能运笔苍劲、锋芒杀纸，人们欣赏留连的兴致就会更大些。如果是用笔疲软，只重描画图形，无用笔之深趣可资寻求，就会使观者感到索然乏味……”由于诸种新技法的出现，不少画家引用了工艺美术中的制作及西洋画中的“做”法。所谓“做”，即是不用“写”法，而是像西画细腻地反映一种物象时抛掉大胆的用笔，运用诸种繁复手段“做”出效果来。我们不能说月份牌不是艺术，月份牌画的手法如果运用到中国画上来可能会更细致逼真，但也同时失去了中国画最宝贵的“写法”特点。……如果中国画至今能够守恒不替，在发展前进中仍保存着国画的本体特色，那么重“写”应该是其中的一个重要因素。

五代荆浩在《笔法记》中说：“笔以分其阴阳，墨以分其浅深。”这是说墨的主要功能是黑白浅淡的润化效果，其与用笔虽功用有所不同，但和用笔一样，也是紧紧围绕“气韵”做文章。用墨之妙全在于用水，尤其是泼、破墨法则更能显现水的妙用。水 and 气一样具有流动的属性。水与墨交汇，墨借助水的流动属性以润化五彩，所谓“运墨而五色俱”全系用水。水墨自然润化过程中的从浓到淡、从湿到干的连贯性用墨色把水在纸上流动感觉记录下来，使墨色的自然润化产生了气韵生动的效果，同时也靠墨色变化保留了水的生命。所谓“元气淋漓犹湿”，就是说画虽然经过了数十百年，但因为水墨润化的效果从而保存了水的生命感觉，使人看上去依然元气淋漓，像是刚刚画完，纸似乎还是湿的。这里所说的从浓到淡、从湿到干的自然连贯性，就是墨气。所谓“元气淋漓”，就是墨色自然润化的连贯性所呈现的墨气机之动势。黄宾虹先生创造了许多关于用墨和用水的技法，如积墨层层加深，焦墨宿墨提

点精神（见图4）。泼墨取势（见彩页图108），润化自然；破墨松灵（见图3），变化万千；淡墨水渍（图15），隐约滋润，别具意致。其他或铺水，或渍水，或泼水……皆须依照水墨润化的自然规律以创造墨色变化的韵律美感。潘天寿《论画残稿》说：“用墨须能变化复杂，又不落碎、弱、平、浊。远视之，整体精神粲然豁人眼目者，可入堂奥。”这里所谓碎、弱是不得墨之气，所谓平、浊是不得墨之变，小至一点一线之墨法运用，大到局部墨团墨法之运用，乃至整幅画墨法之运用，关键在于得墨气与变化而已。如能得气与变，墨色变化则自然丰富而无碎、弱、平、浊之弊，其中墨光明透、粲然豁人眼目者是得墨之气。七墨参用，虚实、黑白相生是得墨之韵，而气韵俱得是得墨法之妙也。所以，如果我们从气韵的角度去理解古人总结的诸多墨法时，虽不中亦不远矣。

构图

构图也叫章法，在谢赫的《六法》中叫做经营位置。顾名思义，构图也就是构置和安排画面空间的学问。在有限的平面空间，山川景物的布置与组合是否妥当，是否符合绘画艺术形式美感的构成规律，是否符合意境创造的需要，是一幅画成败的关键，高明的画家总是能够在界定的平面空间通过巧妙的构置安排，给人以丰富、和谐、完整统一的美感。

尤其山水画“以一管之笔，拟太虚之体”，本来就是一个具体而微的世界，是画家“寄兴于笔墨，假道于山川，以不化而应化，以无为而有为也”的创造；是画家以其才智和感情，理性地攫取山川精髓再造的平面宇宙空间，而不是简单的截取和模拟；是经过对真山川灵魂的慎重选择和汲取（即假道），并以画家坦荡荡的心态（即无为）与之亲切拥抱的结果（不化而应化）。因此，中国山水画不惟得山川之真，尤宜得性情之真，是二真巧妙之熔铸，是情理化的艺术形式。所以，即便是画家面对客观真山川的写生画作，也少不了画家主观感情的注入，

少不了诸如概括、提炼、取舍、剪裁等有关画面构成的主观因素。故理性的研究和掌握画面艺术构成的法则是创造中国山水画的一个很重要的课题。

构图之于绘画本来是一个很普遍存在的问题，就像结构之于文章，只要有绘画创造就必然要面对构图问题。然而构图的基本法则究竟在哪里，还是让我们先看看古人对于构图论述的只言片语吧。早在一千多年前的东晋画家顾恺之就说：“若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。”他提出了中国绘画构图学的基本观念，确立了画家在构图问题上的主观支配地位以及其支配手段的理性化（达画之变也）。而明·茅一相《绘妙》所列举绘宗十二忌中则从反面指出了“布置迫塞”、“远近不分”、“山无气脉”、“境无险夷”等有关构图的弊病。另有清·龚贤的《画诀》则从具体浅近入手道出了构图法则在局部景物间的体现：“二株一丛必一俯一仰；三株一丛则一树有根，二树无根；四株一丛，则三树相近，一树稍远矣！”是皆自觉或不