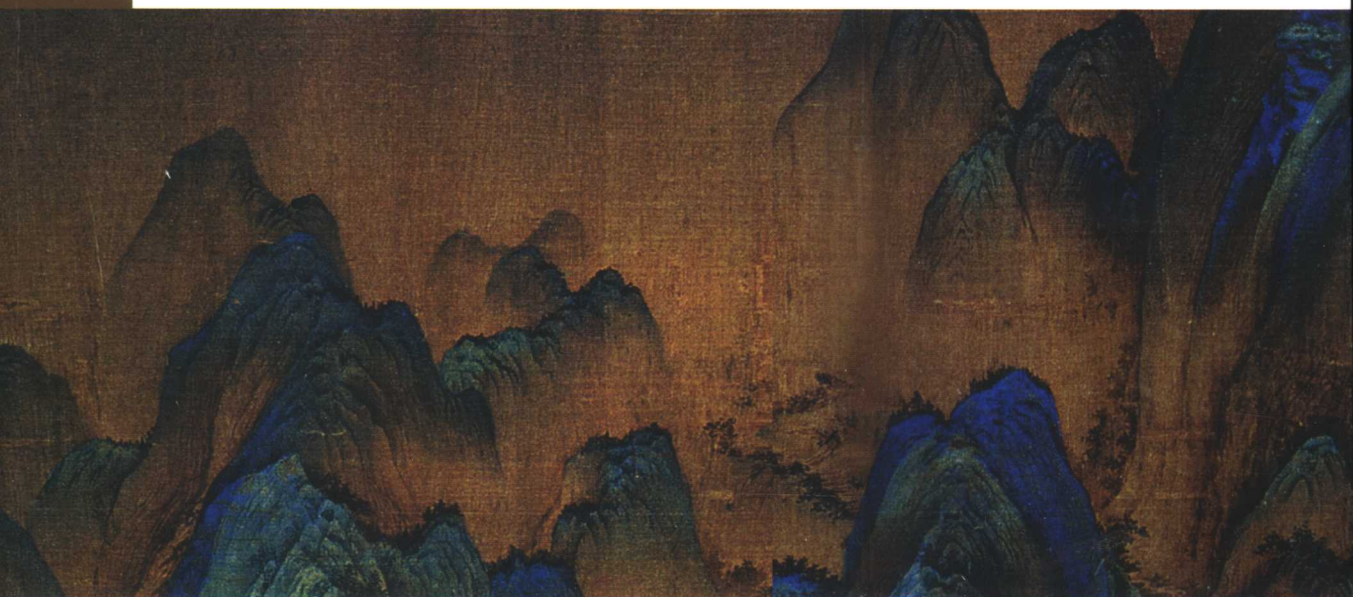


中国

山水

简明教程

畫



主 编 杨桂琴 副主编 李冬玉 张雅莉 主 审 杨浩峰

哈尔滨地图出版社

中国山水画简明教程

ZHONGGUO SHANSHUIHUA JIANMING JIAOCHENG

主 编 杨桂琴

副主编 李冬玉 张雅莉

主 审 杨浩峰

哈尔滨地图出版社

· 哈尔滨 ·

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画简明教程/杨桂琴主编. —哈尔滨:哈尔滨
地图出版社, 2007. 7
ISBN 978-7-80717-707-4

I. 中… II. 杨… III. 山水画—技法(美术)—高等学
校—教材 IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 117307 号

哈尔滨地图出版社出版发行

(地址:哈尔滨市南岗区测绘路 2 号 邮政编码:150086)

哈尔滨市动力区哈平印刷厂印刷

开本:787 mm×1 092 mm 1/16 印张:8 字数:205 千字

ISBN 978-7-80717-707-4

2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 1 次印刷

印数:1~1 000 定价:22.00 元

目 录

第一章 中国山水画简史	1
第一节 山水画的兴起	1
第二节 青绿山水和水墨山水画的出现	2
第三节 山水画的高度成熟	4
第四节 山水画的保守复古和变异	8
第五节 山水画的高峰时期	14
第六节 山水画的波平流泛时期	16
第七节 山水画新的拓展时期	17
第八节 近代画家	22
第九节 现代画家	23
第二章 笔法	25
第一节 执笔与选笔	25
第二节 笔锋	26
第三节 以气使笔	28
第四节 黄宾虹笔法	29
第三章 墨法	30
第一节 墨的分类与磨研	30
第二节 墨的用法	31
第三节 黄宾虹墨法	35
第四章 色法	37
第一节 颜料	37
第二节 画的分类设色	38
第三节 中国画设色的特点	39
第四节 黄宾虹用色	41
第五章 水法	43
第一节 水的分类与用法	43
第二节 黄宾虹用水	45
第六章 勾皴擦点染	48
第一节 皴法	48
第二节 勾擦点染	53
第七章 树木	55
第一节 树的枝干画法	55
第二节 树叶的画法	56
第三节 特征树的画法	58
第四节 丛树的画法	59
第八章 山石	62

第一节 石的画法	62
第二节 山的画法	64
第九章 云水与点景	67
第一节 云	67
第二节 烟雾霭	68
第三节 水	69
第四节 风雨雪	73
第五节 点景	74
第十章 画面构成步骤	76
第一节 以皴为主的整体画面分层次画法	76
第二节 黄宾虹画稿的层次步骤	79
第十一章 诗画合一	83
第一节 诗画的一律性	83
第二节 诗画融合的传统	84
第三节 题画诗的分类	85
第四节 诗画结合的审美意义	86
第十二章 透视规则	88
第一节 以大观小	88
第二节 山形步步移	89
第三节 三远法	90
第十三章 章法布局	93
第一节 构图形式	93
第二节 构图中的对比关系	94
第三节 构图与取势	96
第四节 题款和钤印	97
第十四章 临摹写生创作	100
第一节 临摹	100
第二节 写生	102
第三节 创作	104
第十五章 欣赏	109
第一节 如何欣赏山水画	109
第二节 黄宾虹山水画赏析	112
第十六章 画论摘录	116
第一节 形与神	116
第二节 气韵生动	117
第三节 立意与意境	118
第四节 置陈布势	120
第五节 理与法	120
第六节 笔墨色	121
参考文献	123

第一章 中国山水画简史

学习山水画首先要对山水画的发展过程有一个概括的认识,这是山水画的一项基础知识,为此我们在学习绘画技法之前,首先讲解一下中国山水画简史。

讲解内容侧重于历史上对山水画发展具有重要影响作用的著名画家,因为这些画家代表不同历史阶段的山水画发展水平,了解他们的艺术特点,对于我们取其精华,继承传统绘画,创新绘画风格,达到理想的学习效果都是十分有益的。

第一节 山水画的兴起

中国美术起源于距今约 180 万年前的石器时代,至公元前 21 世纪前的夏代,此间为漫长的史前美术。此后,又相继经过了包括夏、商、周三代的先秦美术(公元前 21 世纪至前 221 年)、包括秦、西汉、东汉三个朝代的秦汉美术(公元前 221 年至公元 220 年),才有了山水画的萌生和出现。

山水画发源于晋、唐,成熟于两宋,升华于元代,距今已有 1 000 多年的历史。

早在魏晋南北朝时期,社会动荡、沧海横流、民不聊生、士难全命。一些文人和名士因失意和苦闷,远离政治,隐居山林,“悦山乐水”。祖国山河优美的自然风光和冷酷的社会现实形成了鲜明的反差,激发了他们对山水审美的感知,使赏玩山水和用艺术手法表现山水之美,成为追求美好未来的一种精神寄托。从而对山水画的孕育和出现起了推波助澜的作用,山水画便应运而生。宗白华先生说:“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱,社会上最痛苦的时代,然而却是精神上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此,也就是最富有艺术精神的一个时代。”(《美学散步》)

这个时代,中国画的特质和理念是“以形媚道”。是隐逸之士理念的感性显现。而对中国画物质的决定和理念的规定起到至为重要作用的人物是宗炳和王微。

一、宗炳(375~443)

字少文,刘宋时期画家、理论家、著名佛学家。

宗炳一生绝意仕途,酷好山水,终身不辍,创作了很多山水画作品,可惜皆未流传下来。奠定他在山水画史上地位的是他的《画山水序》。这是中国最早的一篇山水画论。其内容主要阐述了用画的形式把哲理的内容(道)表现出来。

他在《画山水序》中,认为山水是以其外形体现“道”的,因而图绘山水形象可以领悟虚无之道。他提出的“应会感神,神超理得”的创作构思方法,可理解为,有感于物在内心引起反响,激起创作激情,表现了他强烈的审美意识。他在文中对绘画创作的认识、规律、具体的表现方法和初步领会到的透视原理都十分透彻精辟地作了概括。宗炳将山水画创作归于“神思”,即强调艺术家的想像活动,这种对情致和意境创造的领略,无疑和后世追求的“寓情于景”“情景交融”有着一脉相承的关联。

二、王微(415~443)

王微是与宗炳约同时而稍后的另一位山水画家。他也画了许多山水画,可惜至今也都已不见。但他却留下了一篇完整的《叙画》,其画论与宗炳既对立又统一。他对山水画初创的建

树主要表现在:一是肯定了山水画的独特地位,指出了山水画与地图的区别。他认为:“图画非止艺行,成当与《易》像同体”。而将绘画提高到了与圣人经典同体的位置。二是指出山水画要“竟求容势”。即从大处着眼追求绘画艺术形象灵动化,使整个作品形成一个有机的统一体。三是提出了山水画“写心论”。论述了艺术构思活动和精神活动对于艺术创作的重要作用。四是提出了“传神论”。指出要写“山水之神”。做到这一点,山水画便能给人带来无限的审美愉悦。他的理论,对后世影响极深。姚最说“立万象于胸怀”既是主张写心。宋·邓椿在《画继》中说:“画之为用大矣……能曲尽者,止一法耳,一者何也?曰传神而已矣。世徒知人之有神而不知物之有神。”即是传神论。

山水画到王微时,才真正完全地脱离了附庸地位,而成为一门独立的艺术画科,山水画的“圣者”地位自此确立。

提示与作业

山水画的兴起时期,有代表性的著名画家及他们对后世具有影响的艺术理论有哪些?

第二节 青绿山水和水墨山水画的出现

一、青绿山水

青绿山水产生于北朝末期至隋代期间,始于展子虔。

(一)展子虔(520~616)

在隋为朝散大夫帐内都督。

元代汤垕认为他的画“人物面部神采如生,意度具足,可为唐画之祖”。但他更擅长山水画,《宣和画谱》称:“善画台阁,写江山远近之势尤工,有咫尺千里之趣。”

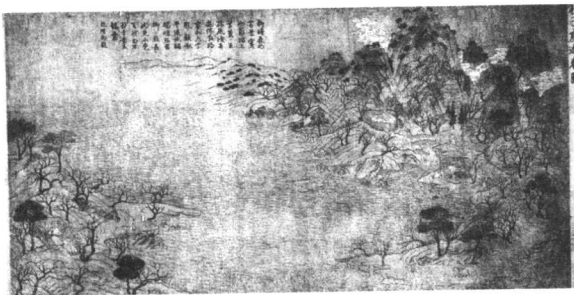


图1 《游春图》

《游春图》(图1)被认为是他的作品,虽经中唐画家摹绘,仍可见时代及其本人的画风和成就。此图以青绿勾填法描写山川、人物,尚无皴法,树木直接用粉点染,体现出朴拙而真切地描绘自然景色的能力,展示出山水画已由六朝以来的萌芽状态而趋向于成熟。画面取俯瞰式的构图,重叠的山岗,平远的河水,确实获得了“远近山川,咫尺千里”的效果。游乐于山川中的士人及画面所呈现出的春天的气息,显然是在追求“画外有情”的艺术境界。这一时期山水画的成就与面貌,开创了青绿山水的端绪,给予后世以深重的影响。

直接继承和发展了展子虔山水画艺术形成具有鲜明特色的青绿山水画派的画家是唐代的李思训和李昭道父子。

(二)李思训(651~718)

唐朝宗室,晚年任宗正卿、左羽林卫大将军等职。

他的山水画着眼于山川景色和画面中寄寓的情怀。唐朝人推崇他的作品为“国朝山水第一”。《历代名画记》称其绘画为:“其画山水树石,笔格遒劲,湍濑潺湲,云霞缥缈,时睹神仙之事。”

《江帆楼阁图》(图2)被认为是李思训的作品,这幅作品,追求特定的季节效果,波澜壮阔的江流,岸边林间的院落以及悠闲人物的畅游,都获得了较为成功的表现。与《游春图》相比,可看出

始于展子虔的青绿山水在艺术上的继承与发展。

(三)李昭道(生卒年不详)

李思训之子。同样以山水画创作享有盛名,他设色用笔稍变其父法,被认为“变父之势,妙又过之。”

现存《明后皇幸蜀图》,表现安史之乱时,唐明皇避难入蜀在崇山峻岭中与其随从旅途跋涉的情景。有可能是出于李思训的唐代原作。

二、水墨山水

盛唐期间,山水画有了重大变革,出现了有异于青绿山水的水墨山水,成为中唐以后文人画的主流。其代表人物是王维。

王维(701~761)

字摩诘,著名诗人、同时也是影响深远的山水画家。

王维被奉为文人画的开山祖,开拓了平淡天真,意境高远的画风。他的画和他的诗一样,喜写山林小景,绘画题材多为栈道、捕鱼、村墟、雪霁、野渡等景物。写山水多平远构图,多“一丘一壑”。即使景物多,亦少群山大壑。现存的传为王维的作品有《江山雪霁图》、《雪溪图》等。

王维是一个具有诗、书、画、乐等多方面文化素养,且能保持超然物外心态的隐逸人士。苏轼关于王维“诗中有画,画中有诗”的评价,正可看出王维诗画艺术的相通和才华。

王维首先采用了“破墨”山水的技法,大大发展了山水画的笔墨意境。他还始用了簇成法。“簇成”是用笔点簇而成,而不是用笔勾勒。王维之前是没有这种画法的,山水画以及其他画科的画法,历来都是用线勾勒物形,然后填色。而运用点簇法则比较随意,不费精思,且易于表达情趣。后世水墨山水画大多采用此法。

王维的画中,皆为以清淡为主的自然景物,且线条柔软而无刚性,是一种曲折自然、变化随意、漫不经心式的既不似飘风吹带,也不似钢丝直折,而是如自然披挂着的长麻皮。他的线条易于启发披麻皴。

王维对后世山水画的影响,不但是“水墨渲淡”和劲爽而非刚性的线条,还有他的“诗中有画,画中有诗”和“平远构图”。以及他提出的绘画是精神产品,技巧亦受精神的限制,凡是成功的艺术之产生,皆系艺术家以自己的精神所创造等思想理论。王维的水墨画风,几乎影响着中唐以后中国山水画发展的全部历史。由苏东坡首先提出的,至董其昌而大成的文人画理论,把文人画的内涵全部具体化于王维。

王维之后,水墨山水画已为世所公认,其代表人物王维被推为至尊。

提示与作业

青绿山水与水墨山水画的出现时期,有代表性的著名画家及他们对后世具有影响的艺术理论有哪些?



图2 《江帆楼阁图》

第三节 山水画的高度成熟

山水画的高度成熟时期在唐末、五代和宋初。唐末由于政治动荡与社会分裂,造成了数位士人逃往山林,游心于艺,排解精神苦闷,从而造就了许多“百代标程”“照耀千古”的山水大画家,使中国山水画高度成熟,并居画坛之首。

由于我国地域辽阔,依画风不同,山水画分为南、北方两个画派。

北方的代表人物有荆浩、关仝、李成、范宽。其绘画特点:一是画北方石质山,雄伟峻厚,石质坚凝,风骨峭拔;二是突出山石轮廓,以线条勾出凸凹,然后用坚硬的“钉头”“雨点”“短条”皴之;三是长松、巨木为主;四是多高山飞泉流水,大山突兀,有崇高感。

南方山水画成就最大者应推董源及其学生巨然。其画一为江南土质山,平淡天真,轻烟淡岚,气象温润;二是山石轮廓线不突出,山骨隐显,用密密的、或长或短的、有柔性的线条和润媚的点子表现出石的凹凸;三是林梢出没,杂树灌木丛生;四是多平沙浅渚,汀渚掩映,与北方雄强的画风相比,显得温润柔媚。

下面我们把这百代标程、照耀千古的荆、关、董、巨、李、范分别介绍一下。

一、荆浩(生卒年不详)

字浩然,河南沁阳人,是一位博通经史的士大夫,唐末社会动乱,他隐居于太行山中,自号洪谷子。

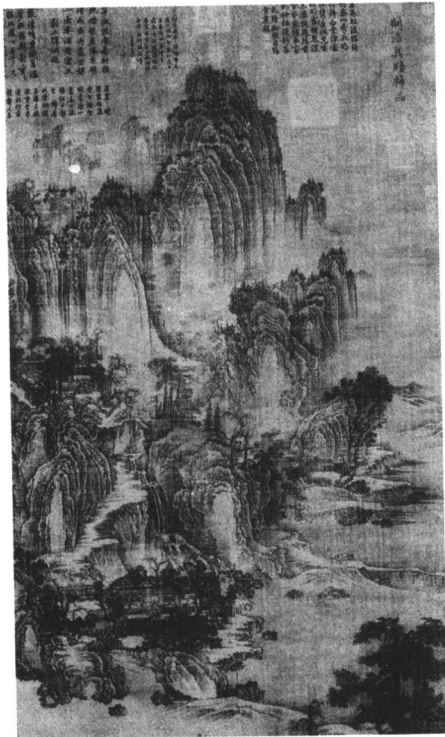


图3 《匡庐图》

中国山水画的第一个高峰在五代,荆浩的山水画则是这个高峰的开始。他博通经史,退藏不仕,潜心诗画,流传至今的画有《匡庐图》(图3)。另有《秋山瑞霭图》、《崆同访道图》,也传为其作。

荆浩的杰出还表现在他的《笔法记》,这篇山水画的理论著作,从山水画如何“外师造化、中得心源”这一原则出发,系统地、富有创造性地提出了绘画的“图真”“六要”“四品”“四势”“二病”等问题,使山水画理论有了突破性进展。

(一)图真

图真的本质是“传神”,是“得其气韵”,而不同于一般的形似。为了加强对“真”的把握,荆浩特别强调“物象之原”即物之“性”。在山水画中,若仅言神和气韵,往往会使人误会成为只是一种气氛,所以,荆浩用物之“性”来表达。有了物之“性”,神或气韵才有所附。绘画作品能穷尽物之“性”,才能现“物象之原”才可谓得物之“真”。

(二)六要

一曰气、二曰韵、三曰思、四曰景、五曰笔、六曰墨。

山水画要达到图真的目的,须明“六要”。荆浩指出以笔取气,以墨取韵,以笔取其山水的大体结构,得其阳刚之美,以墨渲染见其仪姿,得其阴柔之美。

“气者,心随笔运,取象不惑”。要“随形运笔”,心手相应。下笔肯定、迅速,方可见其生气,有生气则神在其中,即得其真。否则,心手不能相应,取物象左右迟疑,欲行又止,则不可能见

有生气,亦则无“真”矣。

气和韵的意义和谢赫提出的气、韵意义基本相同。

“思者,删拨大要,凝想物形”。通过思而取物之真。所谓去粗存精,去伪存真。

“景者,制度时因,搜妙创真”。景的表现,固然要突出季节(时因)性,更要搜其妙而创“真”。

“笔者,虽依法则,运输变通。不质不形,如飞如动”。用笔表现物的法则、形体、运输变通,但不能受形质的拘束,要如飞如动。这里正和“气者”相通。

“墨者,高低晕淡,品物浅深,文采自然,似非因笔。”用浓淡不同的墨皴染出物的高低、浅深,去其斧凿之痕,而达到“文采自然”。这里正和“韵者”相通。

(三)四品

绘画的真与不真,是品评作品优劣的重要依据。荆浩根据真的程度提出“神、妙、奇、巧”四个品第。

“神者,云有所为,任运成像。”即无所用心地任运成像,这是长期的技巧修炼,使技巧和精神自由表现的抵抗性得以克服,于是技巧和精神完全融合为一体,达到自然受于天的“真”,故称为神品。

“妙者”次于“神者”,其技巧和精神不能完全融为一体。

“奇者”,荡迹不测,有笔无思,虽奇,而不真。

“巧者”可谓实不足而华有余,貌合而神不合。

“神、妙、奇、巧”四种品第,是由真而渐为不真的品第。

(四)四势

关于用笔。荆浩提出“四势”。谓“筋、肉、骨、气”。“绝而不断谓之筋”“起伏成实谓之肉”“生死刚正谓之骨”“迹画不败谓之气”。

(五)二病

一曰有形,二曰无形。

“有形病者,花木不时,屋小人大,或树高于山,桥不登于岸,可度形之类是也。”

“无形之病,气韵俱泯,物象全乖,笔墨虽行,类同死物”。

荆浩尤提出了“忘笔墨而有真景”的不凡之论,这是一个伟大艺术家的切肤之谈。一个画家,如果不能克服笔墨技巧的局限性,写景时还时时想着笔墨,是很难写出真景的。大艺术家直以自己的精神作画,笔墨只是流露感情的工具,作画时是忘却笔墨的。但这种忘却笔墨是平时长期修炼,将技巧融于精神之中的结果,所以荆浩云:“愿子勤之。”

二、关仝(生卒年不详)

长安人,活跃于五代末及宋初。“学从荆浩”,而又“意欲愈浩”“有出蓝之美”(刘道醇《五代名画补遗》)。成为与荆并称为“荆、关”的著名画家。

关仝多描绘关陕一带山水,他的画至今尚存的有《关山行旅图》(图4)、《仙游图》。刘道醇在《五代名画补遗》中对关仝的画评价说:“仝能一笔而成。其疏擢之状突如涌出。”《宣和画谱》中说:“盖仝之所画,其脱略毫楮,笔愈简而气愈壮,景愈少而意愈长也。而深造古淡……非碌碌之画工所能知。”郭若虚在《图画见闻志》卷一《论三家(指关仝、李成、范宽。三家皆出于荆浩,但又有变创,其成就超过荆浩)山水》中说:“关仝的山水画石体坚凝,杂木丰茂,台阁古雅,人物悠闲。而且其画木叶,间用墨搨,时出枯梢,笔劲纵利。”可谓“驰名当代”。

三、董源(? ~962)

字叔达,钟陵(今江苏南京)人。在南唐任北苑副使。



图4 《关山行旅图》

四、巨然(生卒年不详)

金陵开元寺僧人,曾随董源学画,并形成自己的风貌。现存世的

画有《万壑松风图》(图6)、《秋山问道图》等。他少作平远景致,多高山大岭、重峦叠嶂、复峰层崖,且山顶矾头尤为突出,林麓间多用卵石。其山高林深、草木华滋,皆比董源山水更显苍郁。

沈括在他的《梦溪笔谈》中说:“大体源(董源)及巨然画笔,皆宜远观,其用笔草草,近视几不类物象,远视则景物粲然,幽情远思,如睹异境。”

五、李成(919~967)

字咸熙,五代宋人,先世为唐代宗室。

能诗文,所画山水师法荆、关,但能自出机杼,以水墨生动地画出“山林藪泽,平远险易,萦带曲折,飞流危栈,断桥绝涧水石,风雨晦明烟云雪雾之状”,尤以画寒林平远著称。他作画善用淡墨表现丰富的层次和虚旷的空间,给人以清刚淡雅的美感。所画山水在北宋被誉为“古今第一”。

北宋大画家王诜认为李成的画“墨润而笔精,烟岚轻动,如对面千里,秀气可掬”。据《图画见闻志》卷一《论三家山水》云:“夫气象萧疏,烟林清旷,毫峰颖脱,墨法精微者,营丘之制也。”从李成现存的《读碑窠石图》、《晴峦萧寺图》(图7)看,其山石用瘦劲的线条勾勒,然后以细劲清晰的小线条皴写,着色亦很清淡。说明李成的画清秀淡雅润媚,不用粗壮的笔,不用浓重的墨。

《圣朝名画评》把李成的画列为“神品”,并称其“思清格老,古无其人。”谓其画“咫尺之间,

他的山水画有水墨和青绿二体,尤擅水墨山水。

他生于山明水秀的南方,“多写江南真山,不为奇峭之笔”。所画风光,烟雾溟濛,江湖纵横,千岩万壑,重汀绝岸,林木清幽,与北方荆关画中雄伟险峻的山水相比,更带有秀美抒情的意趣。

他的画用笔圆曲柔浑,用墨清润淡雅,以其平淡、轻逸、柔曲、纯一,而不外露刚拔的风格,成为后世文人画的楷模。

他创造了披麻皴和点子皴等表现手法,皴擦点染结合并用,成功地画出山川远近层次,和氤氲气氛,这种“平淡天真”的山水,特别受到北宋书画家米芾的推崇,在元明以后产生重大影响。

其画至今尚存世的有《溪山行旅图》、《潇湘图》(图5)等。



图5 《潇湘图》



图6 《万壑松风图》

夺千里之趣”，亦谓“成之命笔，唯意所到。宗师造化，自创景物，皆合其妙。”说明高妙的艺术、主观的内容越多，其艺术情趣也就越隽永。李成之所以不同于一般的画工，与他“博涉经史”、“胸次磊落有大志”有关。所以他的画非一般的描摹物象，胸无丘壑者所能至。

六、范宽（生卒年不详）

字中立，华原（今陕西耀县）人。

范宽一生沉吟于山水之间，他的山水画奇能绝世。范宽在“学李成笔，虽得精妙，尚出其下”（《圣朝名画评》）的况境下，体悟到“前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师人者，未若师诸物也；吾与其师于师者，未尝师诸心”。由师前人到师造化，再到师心，即在师传统的基础上，外师造化，中得心源。这就是范宽学习、创



图7 《晴峦萧寺图》

作的道路。范宽“师心”是有“师造化”的基础，“师造化”是有“师传统”的基础，每一次对前阶段的否定，也是对前一阶段的补充和继承。然最后终归于“心”《宣和画谱》称范宽“览其云烟惨淡，风月阴霁难状之景，默与神迁，一寄于笔端之间。”可见范宽和历来伟大的画家一样，将传统、造化皆融于精神之中，作画时则不必再临时到客观自然中去捕捉物象，计算笔墨，而是一任其具有丰富涵养的精神之流露。所以他的画和历代伟大画家的画一样，皆是自己精神气质的外化。

范宽的画，存世的只有《溪山行旅图》、《临流独坐图》等数件。

范宽的山水画突出特征是雄强浑厚，峻重老苍，深沉健壮。用墨反复渲染，苍苍茫茫。山石用墨，凹处甚浓，凸处甚淡。树丛前后的树叶，用墨亦不同，皆给人苍郁而朴茂的感觉。他所画崇山峻岭，往往以顶天立地的章法，突出雄伟壮观的气氛，又用碎而坚实的笔墨皴出富有质感的山石，山麓画以丛生的密林，成功地刻画出北方关陕地区“山峦浑厚，势壮雄强”的特色，被誉为“得山之骨，与山传神”。他的《溪山行旅图》（图8）以峻伟屹立的大山，一泻千尺的飞瀑，路边淙淙溪水及山路上的驮队行旅，真实地画出北方山川壮美，使人如身临其境。米芾说范宽的画“山顶好作密林，自此趋枯老，水际作突兀大石，自此趋劲硬。”画面很有重量感。范宽的画即使离得很远看，也觉得像在眼前一样，这是其笔势雄浑之效果。

《圣朝名画评》把范宽和李成的画均列为“神品”，认为



图8 《溪山行旅图》

“宋有天下为山水者，惟中正与成(李成)称绝，至今无及之者。”就连坚持绘画以淡为宗、以柔为本的董其昌也赞赏范宽的画为“宋画第一”。

提示与作业

山水画的高度成熟时期，我国南北方有代表性的著名画家及他们对后世具有影响的艺术理论有哪些？

第四节 山水画的保守复古和变异

本阶段在北宋中后期和南宋时期。

宋代始，文学上就提倡复古运动。复古的思想同样渗透到山水画创作之中，于是，画风上追到唐，大青绿开始时兴。产生了一批杰出的青绿山水画。也同样产生了一批有建树的画家。

一、郭熙(1020~1100)

字淳夫，温县(今河南温县)人，仁宗、英宗时已享盛名，神宗时被召入宫廷，任画院艺学，后升翰林待诏直长，哲宗时仍在，享年八十余岁。

他的画受到当时士大夫名流的欣赏，苏轼、黄庭坚、司马光都极爱郭熙的山水画，多次赋诗赞美。宋神宗对郭熙颇为器重，当时宫廷殿堂墙壁、屏障的装饰不少都出自郭熙之手。郭熙的山水画在当代被誉为“今之世为独绝矣”。

其作品现仍存世的有《早春图》(图9)、《关山春雪图》等近20幅，多为晚年所作。

其《早春图》敏锐地画出冬去春来、大地复苏的细致变化，山间雾气浮动，阳光和煦，穿插以行旅待渡等活动，表达出欣欣向荣的感情。



图9 《早春图》

郭熙虽是李成画派，但能博采众长，描绘出云烟出没，峰峦隐显之态。他重视意境，无论高山峻岭长图大障，还是平远小景，取景布置都富有新意。早年，他的风格细致秀美，晚年，技巧熟练，落笔益壮。他的画形式多样，总的看用笔雄壮、阔细不一，用墨隐约迷离、淋漓秀润，用线有方、有圆，画树多作蟹爪。笔墨灵活多变，颇有情趣。他要求山水画要有“可行”“可望”“可游”“可居”之景。他说，要使人“看此画，令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岸扁泉石而思游。”并说：“画凡至此，皆入妙品。”他希望“画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之”、“此之谓不失其本意”。

山水画“以远见长”。郭熙据远的形式不一，提出了颇具创建的“三远法”。

郭熙还提出了师法传统与饱游饫看、观照山水与油然心生的问题。

中国山水画是重视传统的,但学习传统不可为传统所束。他主张学习传统要“不拘于一家,必兼收并览,广议博考,以使我自成一家,然后为得。”

创作山水画要师法传统,更重要的是师法大自然。郭熙指出:“欲夺其造化,则莫神于好,莫精于勤,莫大于饱游饫看,历历罗列于胸中”。

无论是师法传统还是师法大自然,都是积炼修养和涵摄精神的手段。师百家画、行万里路、读万卷书,才能真正成就一个画家的艺术心灵。因而郭熙更提出了“油然之心生”的问题。

二、米芾(1051~1107)

字元章,祖籍太原,后迁襄阳。徽宗时曾为书画学博士官至礼部员外郎。

米芾擅长水墨山水,他的诗文书画以不蹈前人为标准,他认为山水画“古今相师,少有出尘格”。他借鉴了董源的山水画法,又根据他对江南山水的感受,打破了传统的以线为造型基础和勾皴擦染的画法,用笔蘸清水一抹,略用淡墨分析,便直以墨笔横点。山水的布置也很简单,画时可漫不经心,信笔作之,草草而成。米自谓“墨戏”,可谓传神。这种以落茄(即墨点)表现江南烟雨景色的山水,不求修饰,崇尚天真,充分表现了文人士大夫的审美情趣。古人谓山水画“至两米而画法大变,盖意过于形”。这一新画风不仅在水墨山水技巧上有所贡献,也开创了文人画的新局面。

米之后,在这种画法上努力发展的画家太少,但董其昌最为推崇米芾,取米芾替代百代画圣吴道子的地位,称“画至二米,古今之变,天下之能事毕矣”(《画旨》)。

米芾山水多作江南平远景色,不作雄伟险峻的峰峦,不为奇峭之笔。不求工细,平淡天真。其真迹已不存,但从“风气肖乃翁”(《画继》)的米友仁“云山”画风及其他史料可知“落茄点”为米芾首创。

其特色就是用淡水墨侧笔横点,因其画基底用清水润泽,淡水墨渍染,没有轮廓线,加上湿墨点,墨和水的渗合,明显的和模糊的、浓的和淡的交融,总的给人以暗、浑化而不刻露的印象,且有朦胧之状、湿润之感。即使不画云雾,也有云雾变没之象,以及雨后山川的气氛,故人又称之为“米氏云山”。其作品有《春山瑞松图》(图10)等。

三、米友仁(1074~1153)

字元晖,米芾之长子。高宗时官至工部侍郎,敷文阁学士。

他继承和发挥了“米点山水”的艺术精神。在“借物写心”,尤重主观情绪方面,以及排斥工匠画方面较之其父有过之而无不及。他说:“子云以字为心画,非穷理者其语不能至是。是画之为说,亦心画也。”伟大的爱国诗人陆游在《题詹仲信所藏米元晖云山图》中,赞小米的画“俗韵凡情一点无”他与其父被后人并称为“二米”。

小米的山水画基本上和大米的山水画差不多。现存世的有《潇湘奇观图卷》、《远岫晴云图》(图11)最能代表“米氏云山”的面貌。画中云是用清润而并不太细的线条勾出。云暗处用淡墨略加渲染。因为绢底是湿润的,并无笔痕。全幅图中云雾占有大半。山石的画法可以看

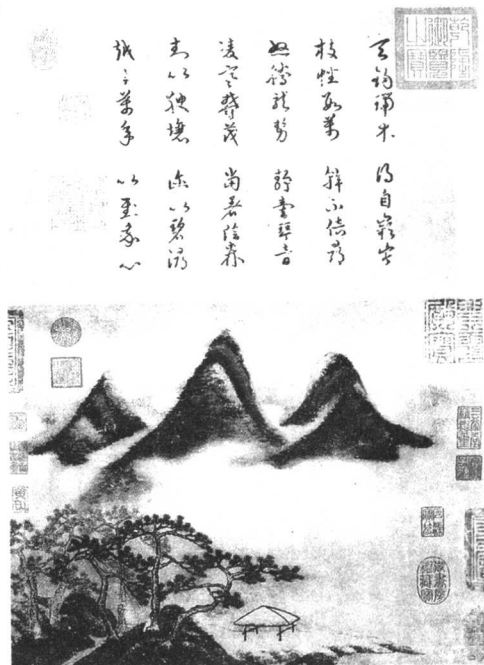


图10 《春山瑞松图》



图 11 《远岫晴云图》

图形也务求真实严谨,涌现出一批优秀画家,王希孟和赵伯驹、赵伯骕兄弟就是其中的代表。

王希孟现存世的画仅有《千里江山图》(图 12)长卷。据卷尾蔡京跋文可知他原为画学生图,后入宫廷文书库,徽宗曾亲自指授其画艺,18 岁时画成此卷呈进。《千里江山图》长 1 183 厘米,大青绿着色,染天染水,富丽细腻,画中山川江河交流展现,点缀以飞流瀑布,丛林嘉树,庄园茅舍,舟楫桥亭,令人目不暇接,代表了画院青绿一体精密不苟,严格遵循格法的画风。

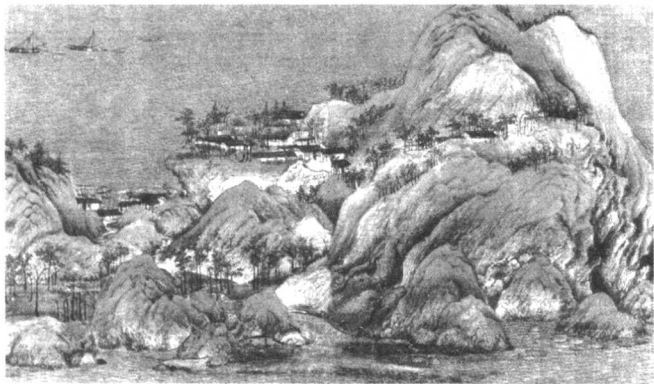


图 12 《千里江山图》(局部)

然,韵味清远,不为物态所拘,便有佳处,况吾所存无媚于世而能合于众情者,要在悟此。”

其《万松金阙图》,以青绿金碧画江边月下松林中掩映琼楼金阙,清丽雅致,无刻画之习。赵氏画风对元明青绿山水画发展有相当影响。

七、苏轼(1037~1101)

是宋以后中国文人仰视而止的人格典范,他于仁宗年间举进士而入仕途,曾任礼部侍郎等职,后被贬和放逐。

苏轼虽非专业画家,但他却是个诗、书、文、词、画都有很高造诣的全才。苏轼画论的主导精神是尚“意”。他作画不去追求物象细节的真实,以“意”驱遣笔墨,不在于“形似”,而在于写

出用清水笔润泽出大体,再以淡墨渲染;再用略浓墨破之,分出大体层次,趁湿再用横墨点点垛。但不是所有地方都点,或近处点,远处不点;或凹处点,凸处不点;这就加强了远近凹凸的效果,产生了空间感。坡脚和远处山冈,仅用浓淡适中的水墨一抹而过,清润而天然。画树先用墨笔没骨写出树干,以及无叶的枝梢,树叶是用或浓或淡的墨笔叠垛而成,一片朦胧湿润之状。山和水无一根线条。

对后世影响最大的乃是米氏的“寄兴游心”和“墨戏”绘画美学思想,他为奠定“文人画”的理论基础起了重要作用。

四、王希孟(1096~1117)

青绿山水画家。青绿山水自唐代兴起以来,在宋代虽不及水墨山水盛行,但仍受到宫廷贵族的欣赏,而且画风趋向细腻典雅,造境

五、赵伯驹(生卒年不详)

字千里,宋皇朝宗室。

与赵伯骕兄弟二人于南宋初年到杭州,受到高宗欣赏,他们皆山水、人物、花鸟全能,青绿山水画继承李思训而更趋秀雅。其作品不传,现题为赵伯驹的《江山秋色图》应是北宋画院的作品。

六、赵伯骕(1123~1182)

绘画重融入文人的审美情趣,尝谓:“吾辈胸次有一种风规,俾神气脩

其生气,传其神态。

他在《净因院画记》中提出“常理”“常形”和“象外”的理论。

他说:“余赏论画,以为人禽、宫室、器用,皆有常形。至于山石、竹木、水波、烟云,虽无常形,而有常理。常形之失,人皆知之。常理之不当,虽晓画者有不知。故凡可以欺世而盗名者,必托于无常形者也。虽然,常形之失,止于所失而不能病其全,若常理之不当,则举废之矣。以其形之无常,是因其理不可不谨也。世之工人或能曲尽其形,而至于其理,非高人逸才不能辨……”。

所谓“像外”,也就是突破了形似,得到了“常理”。不过他所说的“像外”,并非是鼓动画家完全不要物像,而是先在形像之中得到物的特性,然后把物的特性融化于自己的性情中,故从笔下流出的乃是自己的性情,所以画中的像,乃是物的“像外”,但是人主观的“像内”。

苏轼在境界上的要求是“萧散简远”“简古”“淡泊”“清新”“清丽”。主张“绵里藏针”式的含蓄,力求“平淡”。这一切都为后代文人画家所继承。

苏轼作画,只能画一些枯木、丛竹、怪石之类,他在《石氏画苑记》中自谓:“余亦善画古木丛竹”。现存的《古木怪石图》卷,可证实这一点。

八、南宋四大家

南宋山水画的主体是被称为四大家的李唐、刘松年、马远、夏圭。

(一)李唐(1066~1150)

字晞古,河阳(今河南孟县)人。徽宗时画院待诏。

李唐的画结构高妙,画法清润,简笔奔放,水墨淋漓,气象雄伟,他的精神气质与笔墨直接影响南宋山水一系。

他的画存世的有《清溪渔隐图》、《采薇图》、《万壑松风图》(图13)等。

最能代表他个人开宗立派特征的乃是《清溪渔隐图》。此图写雨后山溪小景,山石皆用大笔头饱蘸墨水,一扫而过,并结合飞白枯笔,使墨色于鲜润清新中有劲拔浑厚之感。水面留出大片空白,与近景丛树覆荫、沙岸迷濛的大片墨色形成鲜明对照,由一角而荡开,透出清新幽远的境界。整个构图只截取景物的一小段,山不见巅,树不见顶,但树梢、山巅已在览者想像之中,以有限的画面给人以无限的想像。

《万壑松风图》画于北宋宣和年间,采用中景,画出雄峻的山石,山脚下的松林和奔腾的泉水,把观者引入清幽谧静的境界。山石的皴法上可见范宽的影响痕迹,但更注重景物的剪裁,山水形象也更鲜明突出,给人以强烈印象。

(二)刘松年(生卒年不详)

钱塘(今浙江杭州)人,南宋孝宗淳熙年间为画院学生,光宗绍熙时升为画院待诏,至宁宗时仍在画院供职。

刘松年工山水人物,山水皴法受李唐影响,但变雄健为典雅,画风严谨不苟,水墨青绿兼工,又精于界画,作品中山水与人物常占有同等地位。他擅画西湖风景,贵族庭园及文人雅士

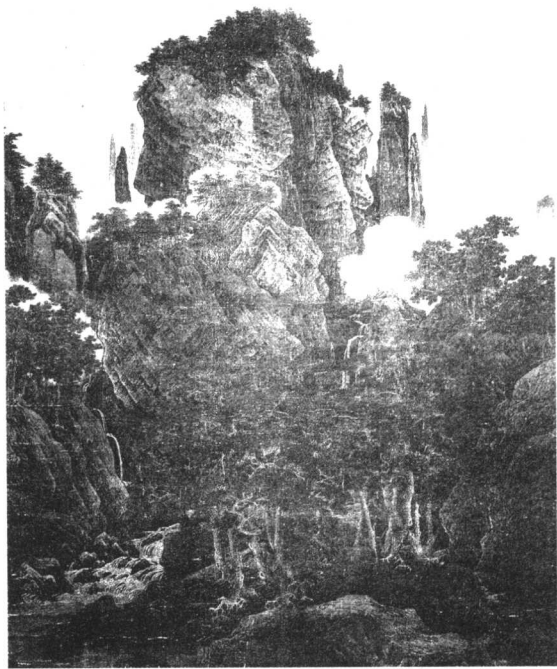


图13 《万壑松风图》

的生活。

存世的画有《秋窗读书图》(图 14)、《四景山水图》等。最能代表其山水画特色的是《四景山水图》此画淡设色,描绘四季西湖景区贵族别墅的风光,点缀有游春访友,荷塘纳凉,清秋闲坐,踏雪寻幽等活动,其景色布置,或春柳拂曳,桃花绽蕊;或白雪皑皑,青松挺立;或高轩幽雅,秋山如眉;或涟漪垂柳,水榭凉台。皆精而不冗,洗练而有情致,其法出自李唐,但比李唐的画精细清润,整洁秀美而有法度。显示了他多方面的才华和功力。



图 14 《秋窗读书图》

其细腻秀美的画风,在精神上体现了士大夫闲散、宁静、安逸的生活情趣。

(三)马远(约 1170~1260)

字遥父,号钦山。祖籍河中(今山西永济),出身图画世家,南宋光宗、宁宗时,为画院待诏。

马远艺术上克承家学而超过了他的先辈,他继承并发展了李唐的画风,以雄健的大斧劈皴,画奇峭坚实的山石峰峦,以拖枝的多姿形态画梅树,尤善于在章法上大胆取舍剪裁,描绘山之一角,水之一涯的局部,画面上留有大幅空白,以突出景观,表现空濛的空间及浓郁的诗意。这种“边角之景”,其特点正如前人所指出的:“全境不多,其小幅或峭峰直上而不见其顶,或绝壁直下而不见其脚,或近山参天而远山则低,或孤舟泛月而一人独坐”,予人以玩味不尽的意趣。

其作品特点可用简、刚、猛、狠四字概括。简,他的画以少胜多,以偏概全,多一角式构图;刚,线条刚硬;狠,下笔狠;猛,大斧劈皴式下笔后猛地一扫。

传世的《踏歌图》(图 15)是马远大幅山水的代表作,画幅描绘了峭拔山峰下田垌径上四位老农踏歌欢庆丰年的景象。山路上春柳垂曳,流水淙淙,梅花舒放,有浓郁的春意,高山与近景用云气隔开以拉大空间,老农形象纯朴野生动,具有幽默感,带有风俗画因素。

马远的《水图》精确而生动地画出了江河湖海等 12 种不同状态的水势,具有高超的表现技巧。