

普通高等学校美术学类专业“十二五”规划教材

写意山水画

XIEYI SHANSHUIHUA

王作均 著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

普通高等学校美术学类专业“十二五”规划教材

写意山水画

XIEYI SHANSHUIHUA

王作均 著



上海交通大学出版社

SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

写意山水画/王作均著. -- 上海: 上海交通大学出版社, 2013
ISBN 978-7-313-09874-0

I. ①写… II. ①王… III. ①写意画—山水画—国画技法—高等学校—教材 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第124087号

总 策 划  HAISHANG TUZHI

策划编辑 饶 静

责任编辑 赵 龙 陈杉杉

设计总监 赵志勇

美术编辑 郁 悦

写意山水画

王作均 著

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路951号 邮政编码: 200030)

电话: 64071208 出版人: 韩建民

业荣升印刷(昆山)有限公司印刷 全国新华书店经销

开本: 787mm×1092mm 1/8 印张: 15 字数: 312千字

2013年8月第1版 2013年8月第1次印刷

ISBN 978-7-313-09874-0/J 定价: 72.00元

版权所有 侵权必究

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
联系电话: 021-52711066

内容介绍

本书共七章二十小节，从山水画最初级的笔线用法入手，再分章节论述树、山石、云水画法以及配景、小品汇法等内容，讲解生动，十分适合于山水画入门者学习使用。另外，本书还列出浓缩过的、有代表性的、启发式的画例来说明更深层的绘画道理，并且从画理切入剖析以便于习画者深入思考而达到举一反三的功效。

作者介绍

王作均，中国美术学院国画系博士，副教授，师从卓鹤君先生；现任教于中国美术学院继续教育学院，山水高研班导师。

前言

FORWORD

传统中国画的学习方式建立在“心摹”与“手摹”前人范画基础之上。习画者通过大量画作对临的积累，心与手在认知上、技法上得到提升，从而画出一幅幅留有前人技法印迹的作品，最终才逐渐地融入画家自我的习性和意识，以合乎心性的绘画技法进入个性化的创造阶段。无论是各朝各代的大师还是普通习画者，在初学画时都不约而同地遵循着相似的学画规律，都曾怀着虔敬的心情揣摩着课稿或画作，模仿前人的笔法和墨法，渐渐地培养自己画树石云水的基本能力，最终创作出自己的山水画艺术。可以说，这种模仿前人绘画图式的学习方式既传承了中国绘画的基本法则，又渐渐筑成画家们表现自己艺术禀赋的平台。代代相传的“课徒”方式使中国画艺术得以完美地延续，并在延续中诞生了各个时期的绘画大师。

山水画作为中国传统绘画艺术的主要表现样式，在历史上留下了大量的作品，这已经成为学习者最优良的范本。尤其随着现代印刷业的普及，这些经典作品可以让现代习画者以最近的距离感受传统山水艺术的精妙，并从绘画源头中汲取养料。

然而，通过高精度范本的临习未必就能超越前人。印刷技术可以帮助我们获得精准的资料，但不能保证我们在临习中自然地发现自己艺术成长的轨迹。当我们面对终生都无法临习完的名作、巨作时，应该意识到再伟大的作品也只能是登堂入室的向导，只能是一块高规格的方向牌，我们要自省的是如何在古人留给我们的“层岩丘壑”中寻找深藏着的绘画法理。“师古人之迹”是为“师古人之心”，而“师古人之心”却是为唤起绘画者的“自我之心”。只有在临习中解惑，在解惑中重复临习的循序渐进中才能踏入山水画艺术之门，成为“我自有我法”的山水画大家。

从谢赫的“六法”、荆浩的“六要”始，至石涛（苦瓜和尚）、黄宾虹的“画语录”，关于“气韵”、“骨法”的论述，绘画“品相”的赏鉴，树石云水画法要领的点拨方面，传统“画论”中许多纲要性的论点依然是山水画艺术的理论基石，推动着绘画审美的进程，继续影响着当今山水画艺术发展的方向。但前人的“画语录”重感受而略实证，其精深的画论对于有相当笔墨经验的人来说都未必能精准地解读，更何况是入门不久的初学者。因此对习画不久的人来讲，简明的教画范本比画论更实用。清代《芥子园画谱》是中国绘画史上第一本比较系统的山水画入门教材。两百多年来几乎所有习画者都受过它的启蒙，得过它的滋养。诞生至今，它早已成就了无数的山水画家。陆俨少先生曾说过，他13岁那年见到《芥子园画谱》时如获至宝，终日心摹手追，终得其要点。其他山水画大家如吴湖帆、贺天健、张大千、傅抱石、李可染、黎雄才等，在初入山水画门道时也多少得到《芥子园画谱》的辅助。笔者在学画之初同样遍临《芥子园画谱》，得其指点。后因在树石法方面心手相应才考入了中国美术学院（原浙江美术学院）国画山水专业并成为了职业的山水画家。所以，一本好教材无异于一位好老师，对初学或有一定基础的人来讲，好教材能让你免入歧途，少走弯路，快速领会重点，并在短时间内消疑解惑、步入正道。正是基于对教材之重要性的认知，基于习画者对山水画好教材的迫切需求，基于社会上太多画品低俗、误人艺途的山水画“教科书”充斥的局面，才有了编写这本教材的动因。笔者深知近四十年的山水画创作实践和绘画艺术教学经验的累积，并不能表示自己具备了编写好教材的资格。但出版社的诚邀、责任感的驱使，以及自己对山水画教育品质的关注，让自己深切感受到，几十年来绘画艺术的经验和积累留在学校或画室面对的只是小众，如果将教材编好，为学习山水画的朋友提供一本有说服力的山水画学习范本，会让更多的初学者和爱好者受益。所以，这两年笔者放弃了许多珍贵的创作

时间全力以赴地编写这本教材。

本教材参照了包括《芥子园画谱》在内的一些优秀的山水画教材体例，前辈们的许多课稿给了我十分有益的启示。因而，本教材在编写过程中，既沿用了传统学画程式的大架构，又在某些章节加入了个人在绘画学习方面的认知、体验。本教材尽量采用“类”的概念来启示习画者。在掌握了单个的叶法或皴法后，引导习画者要认识它们的“类”属性，即所谓的“线”类、“面”类或是“圆润”类、“方折”类等属性。如对夹叶和点叶的“类”认识就会直接影响习画者在创作中对单树、群树的墨调、笔趣、虚实、轻重的整体思考，也会影响他们在创作中对“方笔”和“圆笔”的选用。

在编写过程中，笔者始终立足于“循规律、有逻辑、讲实证”的基本思想，力求每一章节都沿着绘画的逻辑，由简至繁、深入浅出、循序渐进。本教材尽量选用浓缩的、有代表性的、启发式的画例来说明更深层的画理，并以画理和画例相互印证的方法力求取得举一反三、事半功倍的效果。值得一提的是，根据笔者多年的教学经验，本人自创了许多和传统课稿不同的画例，即习画者易犯错例。这样可使习画者能一目了然，从而避免最常见的错误，少走弯路。另外，在“树篇”中，还首创了以“三树原则”为画理的丛树组合原理，为习画者在创作群树和丛林时提供了一种构图的新思维。在“石篇”中，更注意启发习画者对传统程式化“皴法”的传承和扩展，以经过“衍变”、“生发”后的皴法所画之石为例，启发习画者不要僵硬、刻板、机械地学习前人的画法，不要一辈子只在古人所筑的“画巢”中享乐。

编写教材的过程也是笔者不断学习的过程。在世界艺术频繁交流的时代，我们获得了和前人不尽相同的思考角度。如何使传统的笔墨“语言”在面对新时代时还能够展现其生命力是一个重要的课题。传统的“皴法”、“树法”、“墨法”中隐含着相当丰富的绘画本体元素，而且还具备普世的绘画原则。它们不但适用于传统绘画，也适用于其他种类的绘画艺术。所以，本教材能使习画者通过手临传统山水来深入地理解传统，发现传统绘画中所潜隐着的多种意蕴。如果轻视传统，我们就会轻薄。但学习传统不能受制于传统，应该将传统的精华提炼出来，融合时代精神和画家自我的心性，形成新的绘画面貌。山水画发展史本身就是不断积累与丰富的过程，如果我们能先“泥古”而后“化古”，从而为中国山水画开拓新境界，那么我们将不辜负前人呕心沥血凝成的伟大的艺术精魂！

王作均

2013年8月

目 录

CONTENTS

/ 第一章 /

中国山水画简史 001

/ 第二章 /

笔线篇 005

第一节 初识笔线 -----005

第二节 笔线用法 -----006

/ 第三章 /

树篇 008

第一节 树身 -----008

第二节 树叶与树 -----016

第三节 常用树 -----036

第四节 枯树 -----048

第五节 丛树 -----055

/ 第四章 /

山石篇 068

第一节 石形之识 -----068

第二节 石体之皴 -----071

/ 第五章 /

云水篇 090

第一节 勾线行云 -----090

第二节 留白飞云 -----091

第三节 水波湍急 -----093

第四节 水口瀑布 -----095

/ 第六章 /

配景增趣篇 097

第一节 塔宇楼阁 -----097

第二节 村桥居舍 -----098

第三节 人物牲禽 -----099

第四节 水岸苇草 -----102

/ 第七章 /

小品汇法篇 103

第一节 丛树蹊径类 -----103

第二节 山石泉瀑类 -----106

第三节 墨彩晕彰类 -----110

/ 后记 / 111

第一章

中国山水画简史

中国山水画的形成经历了上千年漫长的历史演化，它最初出现在佛教题材的人物画背景中，并在汉魏绘画特别是在敦煌壁画里能找到许多相关的山水画。在东晋顾恺之（公元4世纪）所著《论画》一文中，第一句便是“凡画，人最难，次山水”。但他所提及的“山水”只是当时画家所描绘的简单的山形树形罢了。那时许多壁画中的山水往往和弘扬佛教教义的人物故事画穿插在一起，在画中往往只是作为单个人物故事的场景或是整幅画面的背景而出现的。唐代张彦远在《历代名画记》中有所记载：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，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，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。”就是说那时的山、河流与人的形体在视觉上都不成比例，人可以大于山，船可以大于水，山上的树干像手臂，树枝就像是五指张开。那个时期绘画里的树木和山石的造型都显得稚拙和简朴，因为当时的画家并没有将山水树石作为主要的绘画对象来表现，画家们笔下的描绘对象主要还是各类宗教题材中的人物故事。而真正意义上独立的山水画的出现，却是隋唐以后的事。

目前保留下来最早的山水画是隋代（公元6世纪）展子虔

的《游春图》（图1-1）。其画面的树与山体、船与河流的大小比例、空间布置和今日的山水画无大区别，可见当时的山水画题材已经从魏晋时期的人物画背景中脱离出来，成为了独立的画种，被大众喜爱并流传。以至于唐宋以后，山水画逐渐成为了中国画最主要的画种而流传至今。

唐代的山水大画家首推李思训和他的儿子李昭道，俗称“大小李将军”。他们的画法是在展子虔画风的基础上有所继承和发展。唐代人大气豪放，都市规划和民用建筑无不体现出富丽堂皇的气象。所以，他们父子俩都善于用精致的笔墨线条勾勒出山水建筑外廓，然后再填敷青绿重彩，最后勾金。他们所画作品工整细密、金碧辉煌，极具富贵之气。画史上的“青绿山水”或“金碧山水”（今通称为“工笔重彩”）之名由他们父子始创。其流派的作品有《明皇幸蜀图》（图1-2）和《江帆楼阁图》传世。

在唐代，另一位在中国绘画史中极有地位的山水画家是诗人王维，他生活在8世纪中叶，工诗善画，才智出众。他既是一位山水诗人，同时，他也是一位大画家。代代相传的名句“明月松间照，清泉石上流”、“大漠孤烟直，长河落日圆”就是出自他手。他擅长以水墨作画，正好和“大小李将

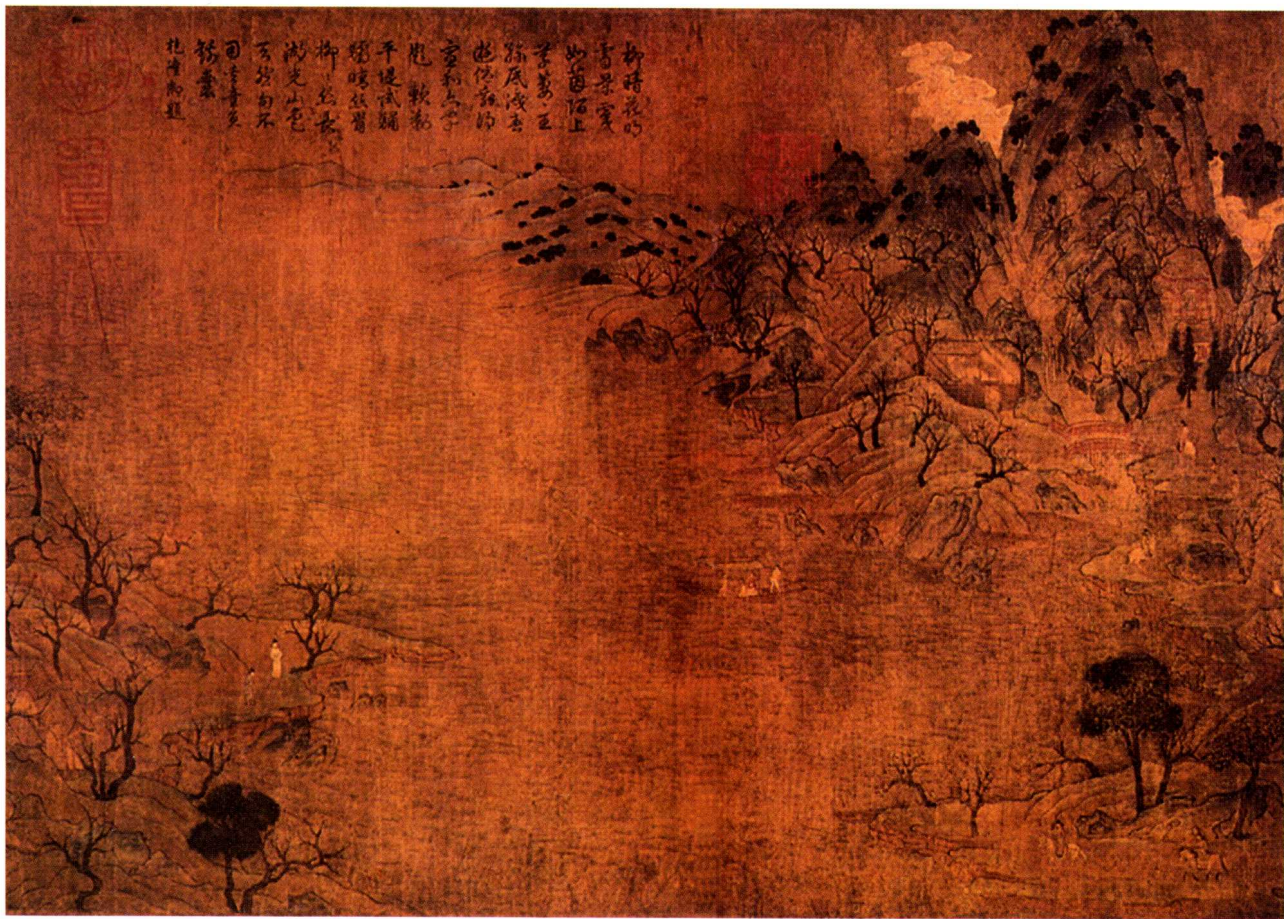


图 1-1 （隋）展子虔 《游春图》



图 1-2 (唐)李昭道(传)《明皇幸蜀图》

军”相反，他的作品淡雅天成，水墨华滋，推崇“素雅”的艺术审美观念并影响了好几代山水画家的审美取向，成为文人画的精神源头，水墨山水画的祖师。苏东坡极为推崇他的画，赞美他“诗画一律”，“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”。传为王维的作品有《辋川图》、《雪溪图》以及《江山霁雪图》。

由于隋唐时期山水画艺术观念和绘画技法的开启和发展，到五代两宋时期，山水画名家辈出。尤其是受水墨画祖师王维的引领，几乎所有的山水画家都以水墨为宗，追求“以形写神”，“外师造化，中得心源”，并以各个地域的自然风貌作为抒发自己胸中磊落之气的对象。其间有身居北方并以北方自然景色为描绘对象的北派山水画家荆浩、关仝、李成、范宽、郭熙、李唐等，也有以描绘南方景色为题材的山水画家董源、巨然、米芾、米友仁等。五代两宋时期山水绘画的成就奠定了中国山水画艺术的基本面貌和格局。不论是其艺术思想，还是表现的技法，都比较完善地建立了中国山水画艺术的程式，为后来山水画艺术的进一步发展和变迁确立了基本规范，成为山水画艺术史上被人仰止的高峰。

特别要提到的是董源和巨然所创造的“披麻皴”和马远、夏圭所完善的“斧劈皴”画法。这两种皴法对后世的山水画影响巨大，成为后来“南派”和“北派”两路山水画风的源头，在品评审美上代表着两类截然不同的意境和趣味。

以中锋曲线为主的“披麻皴”画法比较柔和冲淡，适合江南一带的温润气候，是“柔美婉约”的一路。这一路画风比较合乎文人雅士的口味。所以，历史上的“文人画”多以董、巨画法为本，以“雅韵”为归，其代表人物以元代的赵孟頫、黄公望、倪云林最为著名。董源的生活经历都是在江南一隅，其所见景致平淡闲远，烟雾轻岚，自然平和。

其代表作《夏山图卷》和《潇湘图卷》里所用到的“披麻皴”以轻重不一、极富变化的中锋墨线描绘了丘陵地带的山石土坡，还以浓淡相间的无数墨点表达出山峦间雾气迷茫中的草木印象。而他的弟子巨然则从“披麻皴”中领悟并自创了“长披麻皴”，其代表作《层岩丛树图》中所表现的山光岚气充分展示了新表现手法的魅力。他还发明了一种被称为“矾头”的山石结体，画中可依稀辨别出山头小石块的精微变化以及空气中的湿润气息。而以侧锋提按为特色的“斧劈皴”画法容易表现北方多山石、少树木的景观，是“刚健雄强”的格趣。五代、北宋的山水画家荆浩、关仝，都是北方山水画派的鼻祖，由于他们所处年代战乱不断，为避开战事，都相应隐居太行林虑。他们出门所见必是高山大川，气势雄壮的景象孕育着画家们对自然的感受。和南方画法不同，他们共同的绘画特征是善用挺劲方正的侧锋短皴，而不用温润淡逸的中锋长线，下笔劲利，喜画干枯的石块，所画山水多雄伟峻厚，石质坚凝，风骨峭拔，被后人统称为“斧劈皴”，而“钉头皴”、“雨点皴”、“刮铁皴”、“马牙皴”、“豆瓣皴”的皴法皆从前代大师画法中创出，并启示后学。值得一提的是范宽的《溪山行旅图》，这是一件划时代的杰作，正面取势的山体堂堂正正地矗立在观者眼前；构图端庄而奇伟，山涧飞瀑，直落千丈；山脚下行旅的马队蹄声和着潺潺溪水谱写出人与自然最和谐之声。该作品用笔老辣而刚折，山体皴法干涩而极富变化，集“斧劈”、“马牙”、“刮铁”、“豆瓣”等各种皴法于一体，完美地表现出北方山水的气质。同时代郭熙的《早春图》也是一件山水巨制，他用了不同于范宽的皴法（后人称之为“拖泥带水皴”）表现了冬去春来、万物初醒的勃勃生机。“拖泥带水皴”下笔含水，墨色微妙，一气呵成又使山石留下温润醇和的韵味。他的作品写意趣味浓，为后世留下珍贵的范本。郭

熙不但是一位伟大的画家，而且是位学养丰富的山水画理论家。在他的著作《林泉高致》中提出了著名的“三远”法，所谓“山有三远：自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远”。“三远法”的提出为后世画家们在画面透视、经营位置方面创立了重要的参考。

南宋时期的马远和夏圭更注重水墨酣畅的效果，用笔方折，皴法劲利。他们都师法李唐但较李唐的画作更为刚劲、锐利、简约和概括。他们善用侧锋，以“斧劈皴”表现山石，这种画法成为了他们作品的重要特征。在山水画史中“斧劈皴”被认为是“阳刚”的艺术趣味的代表，和代表“阴柔”趣味的“披麻皴”一起极大地影响了后世的画法和审美倾向。同时，马远还以简约特殊的构图法（俗称“马一角”）的表现方式开创了传统山水画领域的新局面，改变了满幅构图的习惯性思维，虽然时隔近千年，至今，仍具有艺术上的启迪意义。

正因为这两种皴法具有原生意义，才使得历代画家在其基础上不断发展出新的表现方式（皴法），山水画艺术的生命才延续至今。

在宋代，还有几位特殊的画家值得一提，那就是苏东坡和米芾。他们既是大文学家又是书法家，同时喜好绘画。他们为人超凡脱俗，好发议论。作画对他们来说只是处理公事之余的闲情雅趣聊以自娱而已。他们精通诗词书法，作画常以书法笔意入画，不画高山大川，只画些枯木、丛竹和怪石之类，不求形似，只求意真。苏东坡“论画以形似，见与儿童邻”的观点开启了元代“文人画”的美学思想。米芾的画在当时就独出一格。他喜爱南方画派董源、巨然一路的画风，主张平淡、天真、不装巧饰的水墨画意境。他独创的“米点山水”破除了当时所有画法的程序，用类似大浑点的笔法点山勾云，独步一时，可谓“意过于形”，在山水画史上留下深远的影响。他的作品难以见到，但可以从他的儿子米友仁的《潇湘奇观图》中一窥“米氏山水”之真面目。

元代画家大都是士大夫阶层和文人雅士。他们工于抒发，擅长诗文，更注重的是个人内心情趣的排遣和表达。他们主张以书法的笔意入画，强调个人主观感受，所以画面特点不如宋人对自然景色那样沉浸、那样写真，且喜好在画上题诗作文，自我慰藉。自元代始，山水画上的诗词题跋便成为了重要的绘画形式流传至今。

元代重要画家有赵孟頫、高克恭和被后世称为“元四家”的黄公望、吴镇、倪云林、王蒙。他们的总体风格都追随董源、巨然的南方画风，不描绘五代北宋作品中常见的大山大水那般的崇高美，转而追求随和、多变、平淡的境界。另外，由于宣纸在元代普及的缘故，笔墨自身的丰富性和细腻的表现性成为了独立的审美对象，绘画的书写性被格外推崇。如倪云林所说：“仆所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”他的绘画观点极大地强调了自我内心的表达，对后世的绘画思想影响极大。赵孟頫提倡“古意”，上追晋唐遗韵，其传世之作《鹊华秋色图》用笔凝重含蓄，气古高华。他的绘画观点和作品影响了明清以后评鉴绘画的

艺术审美取向，在绘画史上享有极高的地位。黄公望传世之作《富春山居图》为大众所熟知（其作品一分为二，其一在台北故宫博物院，其二收藏在浙江省博物馆，一时成就两岸合璧的佳话）；王蒙的《青卞隐居图》、倪云林的《六君子图》、吴镇的《渔父图》等都是传世佳作，在绘画史上享有相当的地位。

元代的画家大都还能用艺术表现自我，直抒胸臆，但进入明朝初期以后，因为政权的更换，元人的画风受到了抑制，聊以自娱的那种闲适的社会状态不复存在。

有明一代，在绘画史上最具影响力的画家当属“吴门画派”四大家：沈周、文徵明、唐寅和仇英。他们生活在当时经济文化都很繁荣的苏州地区。除仇英外，另外三大家都家学渊源颇深，祖上富于文化修养，收藏丰厚，是典型的士大夫画家。沈周于山水、花鸟、书法皆擅，而山水最为突出。其山水师承元人王蒙一路，有“粗沈”和“细沈”之分。他的细笔画以《庐山高图》最为杰出，笔法缜密细秀，气势苍郁沉雄，嫡传王蒙之神韵；粗笔一路用笔稳健沉厚，善以短披麻皴与斧劈皴的混用，多文人的雅韵但少南宋画家的刚劲。《东庄图册》是他中年粗笔画法的代表作。文徵明诗书画皆长，书法名声更胜于沈周。他的画秀丽温雅、风流蕴藉、笔精墨妙、富于书卷气。尤其是他以元人笔意所画江南景色，或者是略带青绿的着色树石，典雅清丽至极。文徵明和沈周一样，也有“粗文”和“细文”之别，但他的细笔画的成就更高。其代表作品有《石湖图》、《洞庭西山图》、《金陵十景图》等。唐寅字伯虎，性情疏放，博学多才，以“江南第一才子”自称。其山水人物皆佳，学习南宋李唐的笔风，水墨流畅，皴笔清劲，将斧劈皴发展成为细密绵长的新皴法，使画面增添灵逸秀雅之气，诚如王世贞所说：“行笔极秀润缜密，而有韵度”。其代表作为《落霞孤鹜图》。不同于前三人所处的士大夫阶层，仇英是一位民间画工出身的人，和唐寅同师周臣，他的绘画天赋极高，善临摹古人之作，画功极好。由于是画工出身，所以他养成了勤奋的习惯，在山水、人物、花鸟等方面无所不工，特别是青绿山水上的成就，深得时人重视。其笔法也多出自李唐，善用斧劈皴，笔墨细润绵密，色彩浓丽柔和。其著名的《剑阁图》突出地表现他过人的绘画才情，尤其是他能将人物自然地融合进山水画面的才能，在有明一代的绘画中极为罕见。相对而言，南宋山水画那种气势被皇家所提倡，以浙江杭州地区为中心的画家相继沿袭了南宋画风。李唐、马远、夏圭的画法引领了当时的绘画样式，画史上的“浙派”由此而得名。其著名的“浙派”画家首推戴进，他作画多用“斧劈皴”，水墨淋漓，挺劲健拔，以全景构图，山重水复。其笔墨技法多学李唐、马远，影响极大，留世作品有《风雨归舟图》、《雪景山水图》等。同时受南宋画派影响的大家还有王履和吴伟。王履仅存于世的《华山图册》，画路独特，笔简而意强，有浓重的写真意味，其画法看似师承马远、夏圭，却隐含着较前人更进一步的美学思想。他提出的“吾师心，心师目，目师华山”，在元末明初乃至清代以降的画坛都有着相当的影响力。而吴伟则是“浙派”自戴进之后的又一位画坛

领袖。他的山水、人物皆精，“不师自能”，笔法比起戴进更为潇洒淋漓，也更显精神。因他是江夏人，后世学吴伟者甚众，所以学吴伟的一派画家都被称为“江夏派”。

在明代晚期，还必须提到一位在绘画史上有特殊地位的人物董其昌。他生活在明代的松江府（今属上海），当时的松江经济发达，书画活动也随经济活动一起繁荣。作为吴门画派的延续，松江地区也出现了大批优秀画家，董其昌就是其中一位。他本人既是一位大书画家，也是一位大收藏家和理论家，同时也是个大文人。他对历代绘画风格的演变以及流派的划分做了细致的考订，特别是对文人画的品格推崇备至。他崇尚王维、董源、巨然、米芾等以水墨山水为代表的江南画派，而贬抑以李思训为代表的北方画风，提出了画史上著名的“南北宗论”。其核心就是强调董源、巨然、“元四家”一路下来的格调高逸画风，是绘画的正统，而斥南宋马远、夏圭以及明代“浙派”的画风刻板、狂野。他的水墨山水清润秀丽，强调笔墨韵致而相对弱化客观世界形体的塑造。“南北宗论”更强调了笔墨语言在作品中相对独立的美学价值，是世界上最早对艺术史进行图像学分析，并强调和提出了形式美感的特殊价值的艺术理论。“南北宗论”的出现影响了清代及以后山水画家在绘画创作上的方向选择，提升了南派画风在绘画史上的美学地位。

时至明末清初，山水画坛逐渐分成两派。一派强调摹古，以元人笔墨为宗，继承唐宋元明画风的所谓“正统派”。他们不仅见重于朝廷，而且也左右了清初百余年间的画风。其代表是当时画界最有名的六位画家：王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平。他们在画史上又被称为“四王吴恽”或是“清六家”。这些画家重视临摹学习古人绘画，特别对元人画法情有独钟，他们个个精通笔墨，笔法潇洒甜美，有着良好的诗文修养，但所画作品往往没有创新，缺乏生气，在画史上常被贬为保守僵化的绘画样板。他们对传统绘画进行的归纳和总结的贡献，则不容否认。同时，在董其昌艺术思想的影响下，清朝初年还出现了一批极具个性的画家，分别是：弘仁、髡残、八大山人、石涛。他们也有着深厚的传统笔墨功底，但他们的画风和“四王”却极不相同。他们尊崇个人内心的表达，不随波逐流。他们师古，但绝不泥古，在他们极具个性的作品中可以看到其内心的活力和笔墨创造力，而这种创造力正给清初画坛摹古僵化的局面注入了新的活力。他们都出家做过和尚，所以在画史上被称为“四僧”。他们中弘仁受倪云林影响较大，擅画黄山景色，笔简而疏，空勾而绝少渲染，运笔虚实合度，冷峻奇峭。髡残的笔墨苍劲而浑厚，他喜用王蒙之密法，画面干枯苍润，内蕴深厚。八大山人为明王朝后裔，明亡后出家为僧，其性情冷傲孤寂，其作品画面简练，寓意深邃。他好用中锋，笔线浑然天成，内敛圆润，书写自由，不拘成法。其代表作品有《荷石水禽图》、《河上花图卷》等。石涛则是明朝皇室的后裔，清初做了和尚。他一生深究禅理，以禅理入画，悟得画理，著有《石涛画语录》。他擅山水，漫游自然，在宣州、徽州、扬州等地居住数十年。他从自然界奇景

中获得灵感，著名的“搜尽奇峰打草稿”的豪迈语句由他而始。他的画灵活多变，气象万千，才情纵逸。他擅用水，因此作品中水墨淋漓，干湿变化丰富，对后来的画家影响极大。其代表作品有《细雨虬松图》、《搜尽奇峰打草稿图》等。

在清代还有一位重要的画家龚贤，也值得一提。他工于山水，师承董源一路，间杂西方铜版画的特色。他常画金陵一带丰饶的自然风光，造型单纯简洁，笔墨雄浑，善用积墨，有时皴染达数十层而不腻。后人多为他特殊的积墨法折服。其代表作品有《溪山无尽图》、《江山卧游图》等。

经历清中期的衰退之后，近现代山水画在西风东渐的文化氛围下推陈出新。在全国各个地域也出现了众多深受传统绘画滋养的大家，他们曾经浸润于传统绘画的土壤中，以极大的努力将古典绘画语言转换成新时代的绘画语言，并取得了极大的成功。正如李可染所说：“要用最大的功力打进去，还要以最大的功夫打出来。”他们在遵循传统的同时又自创新意。经历几代画家的努力，人才辈出，但纵览南北，还是首推黄宾虹、李可染、陆俨少为代表。

黄宾虹（1865~1955），字朴存，号宾虹，徽州府歙县人，出生于浙江金华，著名书画家、书画理论家，幼喜绘画，兼习篆刻。他1937年由上海迁居北平，被聘为故宫古物鉴定委员，兼任国画研究院导师及北平艺专教授；1948年返回杭州，任国立杭州艺专（今中国美术学院）教授。他长于用笔用墨，创“五笔七墨”说，代表作有《秋林图》、《青城山坐雨》等。

李可染，江苏徐州人，中国现代著名山水画家。他少年曾学过“四王”画风；1929年在杭州国立艺术院学习西画；1943年任国立重庆艺专教师并举办画展；1946年应聘任北平国立艺专副教授，拜齐白石、黄宾虹为师；1949年后任中央美术学院教授。他将西画中的明暗处理方法引入中国画，将西画观念和谐地融入传统笔墨造型中，取得了杰出成就，代表作有《万山红遍》、《漓江山水天下无》、《杏花春雨江南》等。

陆俨少，名砥，字宛若，斋号“晚晴轩”等，上海嘉定人。他师从王同愈学习诗文、书法；次年师从画家冯超然；并结识吴湖帆，遍游南北胜地；1947年举办个人画展；新中国成立后任上海画院画师，1979年任浙江美术学院教授今中国美术学院、浙江画院院长等职。他善绘云水，其山水多浩渺，云蒸雾霭，变化丰富；兼作人物、花鸟。他通过各种技法之探讨，在自己的作品中突破地进入了新的表现层次，勾云、勾水、大块留白、墨块等特殊技法均是其独特风格的成功创举。

山水画发展至今的上千年里，各朝各代、各个时期所出现的大画家都印证着时代的印迹，从他们的作品里可以清晰地梳理出山水画千年流传的脉络。学习画史能够帮助自己知道目前的位置。继承是为发展，借古是以开今。山水画简史浓缩了山水画浩瀚的发展进程，为学员们在短时间内认识山水画的发展提供了清晰的引导。

第二章 笔线篇

书画之线既有结体之功，又兼独赏之能。从第一笔起至末笔收，笔笔皆线而线线相连，书法如此，山水亦然。

山水画艺术，尤其是传统山水画中的树石云水、层岩丘壑都是用各类点线所连接（类积）而成。线，分布于山水表象，融会在形体结构和色调章法中，它帮助山石丛树形体结构的完成。同时，它自身所具备的独立的审美元素，直接影响着作品的成败与品位的高下。宋人郭若虚在《图画见闻志》中说道：“画有三病，皆系用笔。所谓三者，一曰板，二曰刻，三曰结。”可见以“板笔”、“刻笔”、“结笔”所画的树石，章法再精美也无法成为佳作。用笔之道看似线出实为心控，笔线技法的纯熟并不等于画品之高逸，所谓“甜”、“俗”、“腻”、“滑”、“薄”、“赖”、“弱”诸病，说的是技，亦是艺。

学山水树石之先，应对书画之线的意义有相当的认识和把握，由“技”而入“道”。当练好了有品质的“出笔”，自然就会有高品质的“收笔”。许多人画了一辈子，熟练流畅的用笔无可厚非，但艺术品位仍然无法提升。根本问题是“起笔”有误，然后笔笔相随，笔尖蘸满着香俗气还浑然不知（或知而无退路），以至积重难返，点化不得。所以，“第一口奶”，对于绘画的生命具有最重要的意义。

第一节 初识笔线

中国书法纯以线造型，而山水画则在以线结体的同时还需经皴擦线（干虚线）、点线（短线）的多层辅助后才得以骨肉丰满。在山水画中，丰富的树法、石法、水法、云法以及相关的点法、皴法等技法处处关联，笔线无处不在地显示着它们的结体功能和艺术功能。其用笔画线的丰富性和复杂程度远超其他画种，用笔的技法要求和品位要求自然也就更高。

进入山水画之门，应从基本的一笔一画始，最后感受毛笔和宣纸的性能方才得知线条之难易。手腕的提按、水分的多少、运笔速度的徐疾三方面决定着笔线的质量。只要经过这三者之间不断地练习调整，一段时间后自然会有心得。

那么，什么才是最好的线条，或者哪类线条才适合山水？历代画论都有评说，但没有图像标准，唯有千古不易的审美认知。所谓用笔如“屋漏痕”、“锥画沙”，点苔如“高山坠石”，好线如“春蚕吐丝”、“笔力扛鼎”等。古人用形象的比喻反复地描述着关于“力”的审美要求，可见“笔力”于书画艺术是多么不可缺少的部分！至今，山水画艺术仍然讲究“笔力”，没有“笔力”支撑的作品，如同泥沙之器，松软无形。

时代的变迁，南北艺术家的性格和功底，以及毛笔宣纸的性能等因素都决定了各人用笔方法的不同。自然，笔线也不会相近。但不同的“线像”遮盖不了审美意义上的“力像”和“品像”。黄公望和倪云林，石涛和八大山人，李可染和陆俨少，他们虽然各有自己的“线像”，但共同拥有着高品质的“力像”和“品像”。历史至今，从来没有标准的山水画用线，却有着共通的审美认知。

线条之美，以“力”为基础，还包含着更丰富的“趣”，所谓“重”、“拙”、“苍”、“朴”、“润”、“辣”、“变”、“留”、“圆”等。清代沈宗骞在《芥舟学画编》中谈到用笔：“力轻则浮，力重则钝；疾运则滑，徐运则滞；偏用则薄，正用则板。”他既谈到了丰富的线条之美，也谈到了好的线条必有一定的“度”的把握，过则失美。用笔太轻则浮（漂），太重则钝（呆），所以，在练习线条时要始终保持一种艺术性的判断。用笔既不能太快，又不能太慢；既不能太干，又不能太湿；既不能太拙，又不能太流。好的线条永远都在分寸当中转动，既充满着个性又不失法度（图2-1）。每位山水画大家一定有自己的线条的风格和方法，但没有哪位大师的线条是唯一标准，即使是黄宾虹他

的每一根线条也不可能包括他所总结的“五笔”之美。学习山水画线条是为了山水画之正道，明其道理，而不能偏执，成为某线条的“发烧友”这样的偏颇会妨碍山水画更大的格局。

虽然不能将好的线条制定成简单的标准，但好的线条一般都具备某些共通的元素：第一，稳重而不浮薄；第二，提

按而不僵直；第三，圆润而不枯硬；第四，灵变而不板刻。

初学阶段，所画线条能具备其中一二要素的话就应该得到肯定。随着时日的延续，一定能在山水树石的练习过程中逐渐自我修正。

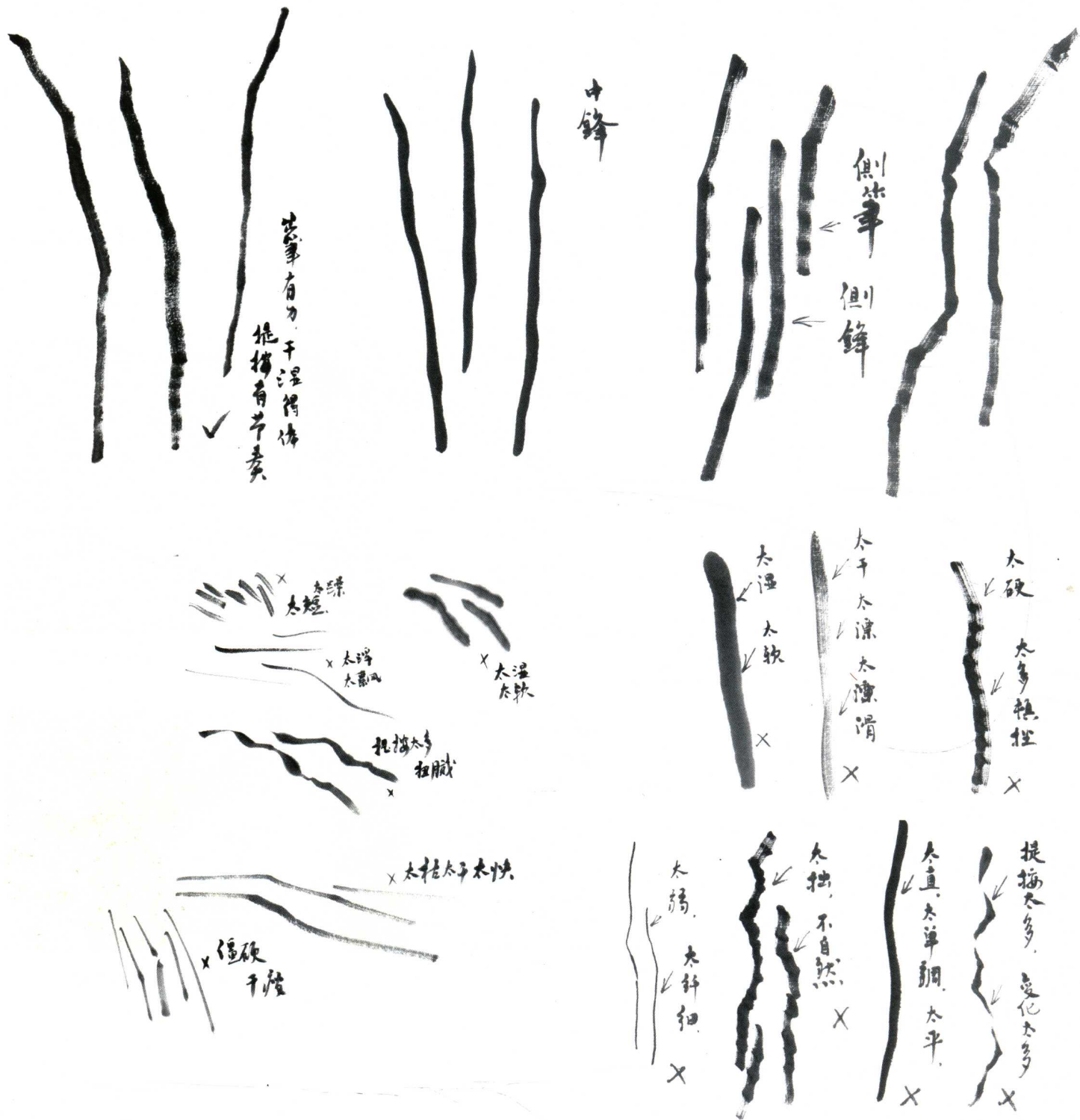


图 2-1 笔形图例

第二节 笔线用法

当我们将线条的意义有了初步的认识之后，才会发现“笔墨不等于零”，它们自身所具备的审美意义可以帮助山水画艺术品格的提升。在画展上经常会见到一些山水画作品体量宏大，气势不凡，造型章法完整，给人一种强势的心理

兴奋，但想进一步欣赏其笔墨线质时，往往会大失所望。究其缘由，基本有三：一是笔线精准地刻画形体（刻板僵化）；二是笔线松散地游离形体（浮薄躁动）；三是笔线孱弱松软如棉（无力无趣）。古人讲“远取其势，近取其

质”。“势”为章法布局，而“质”则指运笔使墨的艺术功底。离开了“质”的支撑，“势”便沦为了花拳绣腿。笔线自身的修炼是支撑作品完整地实现艺术价值的基础，是山水画艺术的内核，这层意义对初学者来讲尤其重要。

对笔线的认知和掌握，还只是山水画学习的初期任务。我们还有要进一步完成线条的使命：要将曲直长短、刚柔相济的点线化为山水画中所有的峰峦丛林、舒云卷雾、车马古道之景象。我们知道，线条不是孤立地存在，它们总是隐身在叶瓣枝柯或是岩壁皴纹中，亦线亦物地交融一体，笔线之功虽附属于物形却不失自身之意义。接下来的学习阶段是如何将有品位的用笔转化进入个人造型结体（画树画石）的习惯中，使自己的树石造型以及今后的个性化山水形貌都由好笔线组合而成。“质”的内容丰富，除了要具备好的线条，更要具备由好线条画出的好树石、好章法，如此，才能称之为入流的画家。宋代诸大家、“元四家”、“明四家”、“清四僧”，以至张大千、黄宾虹、李可染和陆俨少大师等，除了他们个性化用笔的格趣都具备了“厚”、“朴”、“拙”、“劲”、“道”之气以外，更重要的是他们全方位的个人修养、独特的树石造型以及全新的山水结体。下章节的树石法学习将会顺着这般认识：在着重树石形体的临习时，要兼顾到用笔的意趣，同时，在强调笔线趣味之际，也绝不忽略树石形体的美感。只有当自己的意识里渗入了“线趣”和“形态”恰当的关系后，笔下的树干和石块才自然地渐渐显露出“拙”、“厚”、“苍”、“朴”、“圆”、“变”之意趣。

另外，我们还要知道，宋元山水大家所积累起来的种种笔法都来自于大自然的馈赠。这种艺术灵魂溶入自然后诞生的丰富的笔墨语言让后人深怀感悟。古人言书法，尝有“担夫争道”之喻，张旭之狂草得意于公孙大娘的舞剑，当我们再细看“披麻皴”、“斧劈皴”、“牛毛皴”、“解索皴”、“荷叶皴”、“鬼脸皴”这些有趣而又美妙的皴法名字时，不禁感叹大师们的绘画心神离自然之近，竟能在屋前

屋后随意地发现并创造了影响数百年的山水画皴法。自然中的景象能够启示古人，那为什么不能启示今人！所以，当我们将一只手伸向传统向古人致敬的同时，不要忘了还须将另一只手伸向自然。也许某山前的丛树，或是溪涧边的某块大石都可能隐藏着新山水的启示，说不定就是成就自己今生山水艺术的“祥石”。要明白，我们今天的视野百倍于古人，既可以遍访太行，也可以去科罗拉多的大峡谷……汽车的轮子和一张机票可以轻松地带我们去任何想去的地方。今天的我们实在没有理由在自然界里找寻不到远富于古人的山水画艺术的新资源。

练习：

以下不同种类不同年龄的树干和山石的表层是否能给新笔墨的诞生提供一点点启示（图2-2至图2-5）。



图 2-2 太行石壁



图 2-3 洪谷山的苍苔



图 2-4 华山峭壁



图 2-5 旧金山古树

第三章 树 篇

第一节 树身

树，是人类赖以生存的自然伴侣，也是自然山水之衣。她给山峦平川披上了绿装，点缀着山岗与村落。早春嫩芽初放，夏季枝叶繁茂，秋天老树叶残，冬时银装素裹。很难想象没有树木的自然环境将会是何等的萧肃和苦涩（图3-1）。树，不但为人类提供了生存的物质基础，同时也成为了人们由实用开始进而成为心存感激和赞美的对象（图3-2、图3-3）。在中国隋唐以表现人物题材为主的绘画初期，我们可以看到画面的背景或多或少地用粗略的表现手法描绘着不同形态的山川和树木，渲染着人物活动中富于美感的自然环境。从东晋顾恺之的《洛神赋图》到隋人展子虔的《游春图》，我们不约而同地发现树木越来越多地出现在各不相同的绘画作品中，成了不可或缺的绘画内容。

宋元以降，山水画成为中国绘画的主要表现形式后，树木的表现方式也随之而丰富和具体起来。古人在自然中不断地获取画树的灵感，他们根据四季树木的变化和不断的实践，将树的画法分为两大类：一是夹叶类树；二是点叶类树。正是这两类树法的创造，建立了传统山水画的画树模式和程式化图式。传统的树法既符合自然界树木生长的视觉规律，又符合以笔墨点线为特质的中国绘画的规律，完美的绘画形式沿用至今。从五代两宋始直到清末现代，千年的岁月中，无数山水画家积累了大量画树的方法和经验，成为山水画树法的学习资源，特别是在今日的印刷条件下，宋人的许



图 3-1 树身



图 3-2 日本庭院老树



图 3-3 旧金山某树

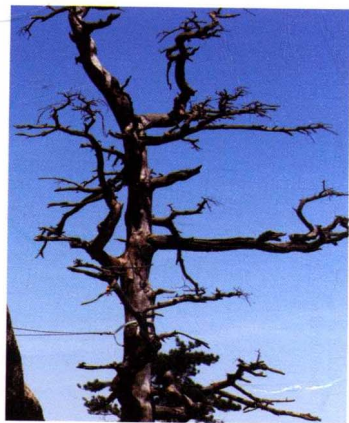


图 3-4 华山枯枝

多经典作品都不难看到。我们将沿着这两大类树法的框架，由简而繁地认识它们并掌握它们。另外，在传统树法类别中，还有一种特殊形态的树，可以说是历史上学习传统绘画的最好资本。在本章节的学习过程中，树经常作为独立的题材被描绘，所以需要特别地加以练习。它们分别是松、柏、柳、桐、椿。它们外形独立，有魅力，潜藏着人格品质的象征意义。所以，历代画家都特别地喜爱它们，经常将它们做为重要的主题来加以创作。

最基本的课程往往就是最难的课程，上小节刚学到的笔线内容，就是我们现小节将要消化的内容。在树法的每一小节里，时时都会提醒用笔的提按、虚实、圆厚、浮薄等要点，线条的认知和运用始终会贯穿整个篇章，其重要

程度由此可见。

学习树法如同学习语文，青少年时期不努力学好拼音和大量单词，将来的词汇一定贫乏，终日只能说些街坊话，将难以表达丰富微妙的情绪。少时如果发音不准，年长后就难以矫正。所以，看似简单的树法，如同我们提到的“第一口奶”，树画多了，“语言”自然就丰富。

一、树干

提要：画树，通常先学画干，然后画叶，再学画整树，最后学习如何将单个的点叶类树、夹叶类树和枯枝类树艺术地组合，成为丛树。

树干如人的身躯，过瘦或是过肥都不健康，身躯的站

立和扭动间接地显示着品行和教养。树干宜高耸而不僵直，形体才会端庄持重，不失风范。如果枝干矮短臃懒、粗细未匀、扭动过度的话，都不能称为好树干。树干是整株树的支撑，是否结实直接影响着整株树的品相，进而影响丛树的整体关系。所以，树身要有所斜倚，笔线既要拙厚又不失灵动（图3-4）。画法有三，详列于下，供学习者揣摩。

（一）勾线法

宋人画树以勾线为多，此画法也是传统画树的基本画法，至今多数画家皆以此法为主。

画树干，先定势、定意，然后以中锋用笔为主，从顶部入手，顺势而下。先画左面树干，然后右线跟随。树干线条要左右匀称，顶部枝干细，底部渐粗；顶部墨色稍浓，愈近根部愈淡，这些都是画树的基本方法（图3-5至图3-7）。

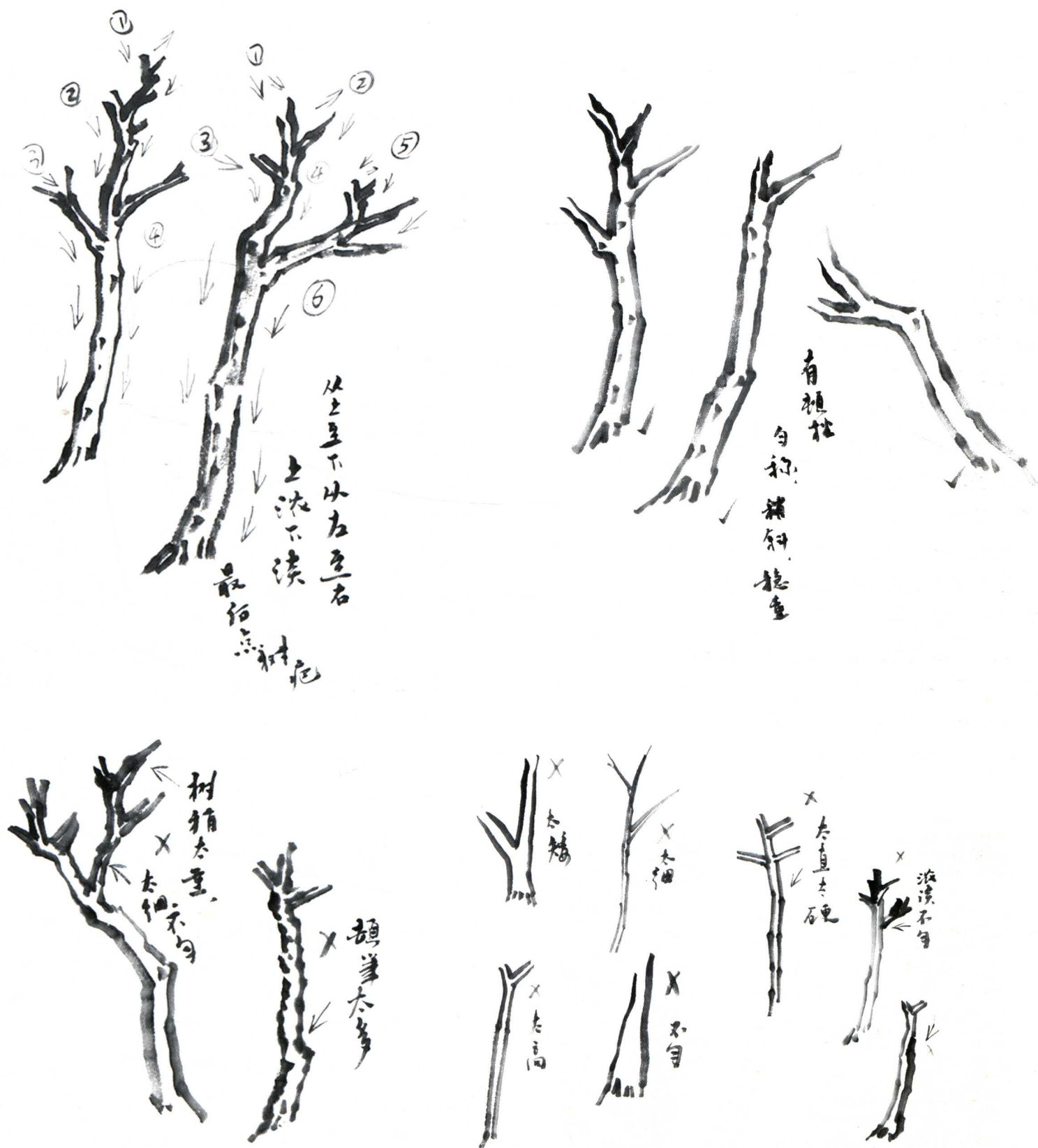
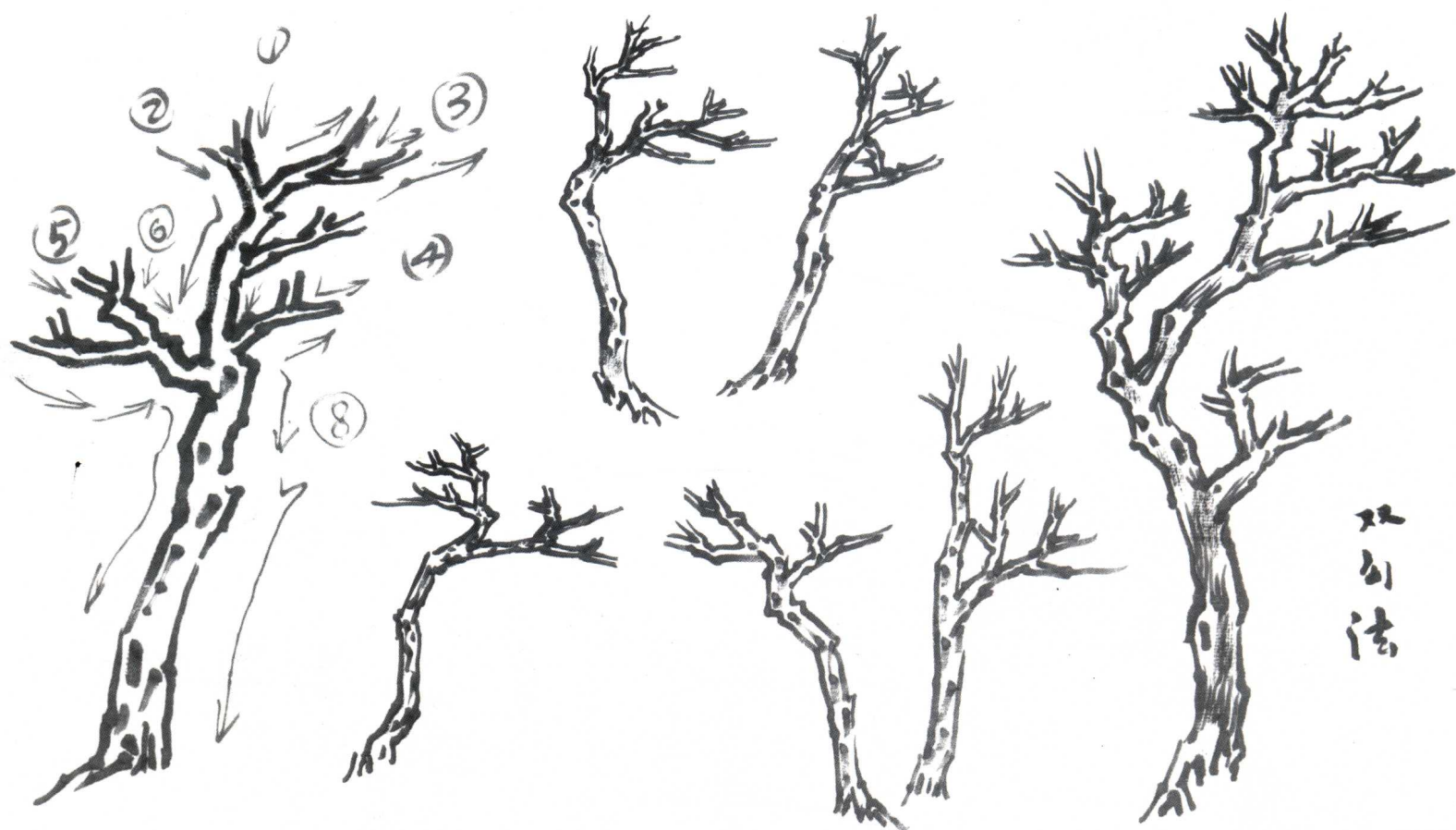


图3-5 勾线法一



树新错例：

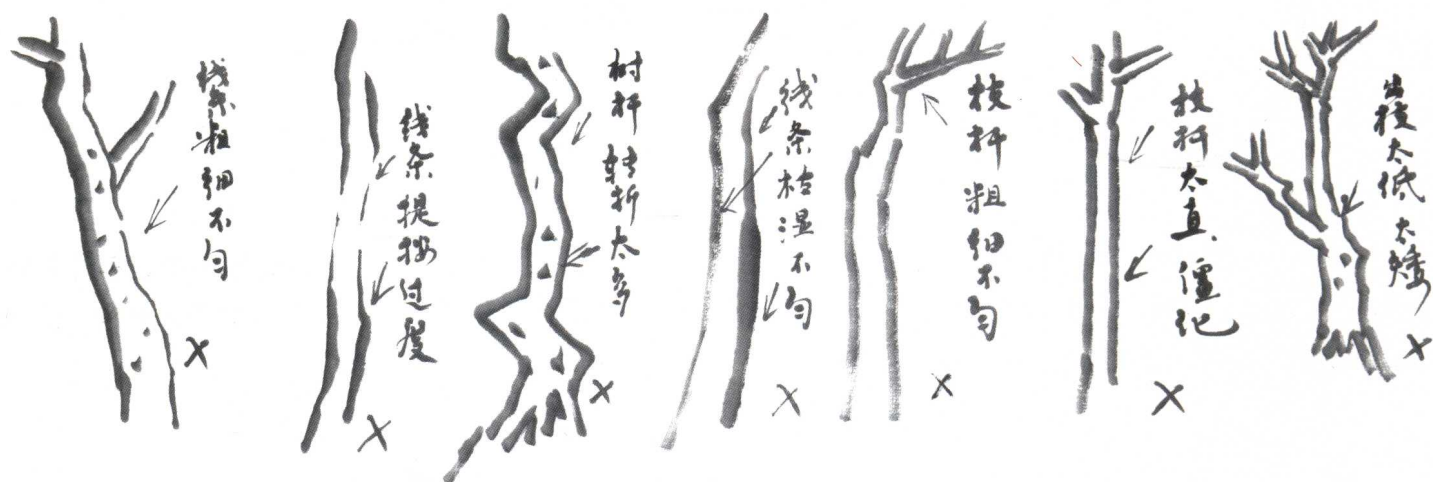


图 3-6 勾线法二