

中国山水画 技法学谱

何延喆/著

天津杨柳青画社

中国山水画 技法学谱

何延喆 / 著

天津杨柳青画社



何延喆，1946年10月生于天津。先后毕业于天津工艺美术学院及天津美术学院。现为天津美术学院副教授，中国美术家协会会员。擅长山水画及中国画史论。绘画作品多次参加全国性大展并在海内外诸多展事活动中获奖，出版者甚夥。有《唐棣》、《中国绘画史要》、《改琦评传》等专著行世。为“八五”国家重点项目《中国美术史》撰稿人。

中国山水画函授大学

主编：何延喆

副主编：王贵

编委：何延喆、王贵、李文

林文江、王贵、李文

邵彬、王贵、李文

人：王贵、李文

曹：王贵、李文

吴：王贵、李文

特约文字：王贵、李文

封面设计：王贵、李文

出版：天津美术学院

地址：天津河西区三合里14号

印刷：北京彩色印刷有限公司

开本：大16开

印张：28.75

印数：4000册

出版日期：1997年12月第1版，1997年12月第1次印刷

统一书号：ISBN 7-80203-378-2 / J · 378

定价：12.00元

目 录

弁言——画法概说

3—6

《周易》与中国绘画传统

7—9

中国山水画的表現特点

9—10

山水画史述要

11—15

附图

16—26

树木法（上）

27—62

树木法（下）

63—90

山石法

91—160

云水法

161—192

点景与界画法

193—218

笔墨法

219—250

章法

251—290

设色法

291—308

临摹与写生法

309—322

画病与避忌

323—328

其它

329—342

彩色图版

343—376

弁言——画法概说

缘起

画法，是绘画艺术表现的重要手段。作画需要遵循一定的法则，如同写文章需要合乎文法一样。千百年来，随着绘画的发展和艺术表现力的不断加强，绘画技法也在不断变化、成熟、丰富和完善。前人在长期的艺术实践中，总结出许多宝贵的经验，这些宝贵经验，或以直观的形式见诸于画迹，或以文字的形式叙之于画学论著，或以图文对照的形式付梓于画谱、画范、课徒画稿。经累代述作，画法一门，逐渐汇成百川学海，呈洋洋大观之势。具体到不同画种、不同题材、不同流派及描绘万象万物所涉及的画法规范、画法要诀、画法窍门、画法旨趣、画法符号、画法步骤、画法禁忌，以及各种画法的名词术语等，更是繁若星汉。

在传统绘画诸画科中，以山水画的表現技法最为复杂多样；古今画学著述，也以山水画方面的最为丰富完备。六朝以来，山水画家们本着“外师造化，中得心源”的创作精神，不断探求自然的奥秘，锤炼捕捉山情水态的表现法则和抒写自身性灵的艺术语言，形成了渊源有自的体系，脉络相沿的传统，多姿多采的艺术风貌。不同的时代环境，不同的生活阅历，不同的地域特点，不同的性格识见，决定了山水画的面目千差万别。山水画表现领域的拓宽，使画家的表现才能得以充分地发挥。

绘画教科书，在画法的传承方面一直起着不可忽视的作用。尤其是明清两代，画谱一类教科书空前流行。如唐寅的《六如居士画谱》，顾炳的《顾氏画谱》，龚贤的《半千课徒画稿》，王概的《芥子园画传》，吴定的《山水画谱》等，都对画学的传播普及做出了一定的贡献。其中，《芥子园画传》为古今画谱中无与伦比的完美之作，体现了古代画谱教科书发展的最高水平。日本当代美术史家秋山光和将其称为“有名的南画大全”、“一部非常宝贵的教科书”。其影响之大、流传之广，为众多画谱所不及，一向被视为画谱之冠。

然而，由于文人“重道轻艺”的传统偏见，技法书向来不为士大夫所看重，就连《芥子园画传》也被视为行家浅近之学。近代学者余绍宋在《书画书录解题》一书中说：“历来论画之书多不称述，著录家亦无及之者，即《画征录》、《画史汇传》诸书，俱不言（王）概曾辑此谱。此因我国学人往往喜慕高深玄妙之理论，不屑为浅近明显之书，已成固习，不仅画学一端为然。故此佳书，人咸淡焉视之，甚且鄙夷以为不足道。实则其初习时未尝不乞灵于此编。得鱼忘筌，岂通人所宜出此？余故此表而出之。”这是很不公允的现象。当然，也不能否认，由于木刻版印书的数量有限，而社会需求量又过大，于是坊间竞相翻刻，以至原迹的神韵大失，难免招来种种的责难。

如今，书画活动的普及、出版业的发展，使学习条件大大改观。读者可根据各自的需要选择习画读物，如“技法入门”、“技法基础”、“技法析览”、“技法述要”、“技法图谱”、“教学画稿”等各类读物，都受到普遍的欢迎而成为出版发行的热点项目。但技法的文字书，多为个人的经验之谈，涉猎的范围往往又不够广泛；而图谱、画稿、画范一类读物又过于直观，缺少文字的解析和程序的演绎。许多读者需要了解多方面的技法知识，弄清一些技法方面术语的确切含义，运作规律、效果及形式构成方面的某些细节，在不同技法的相互参照中加深对之的理解，以避免一家一派教学方式的范围。

笔者多年从事美术院校的教学工作，讲授中国绘画史，有时还兼一些山水画临摹课。因我是学画出身，虽从事史论教学，但一直没有放下画笔。在为学生上山水画临摹课时，也做过一些传统技法的示范稿，对传统技法的范式及其操作特点，有一些粗浅的认识。出版部门的同志，授意我将研究心得及所作画稿进行一番整理加工，在此基础上拓展开去，增加其它内容，撰述一本涉猎较广泛，图文并茂，力求知识性、实用性、学术性兼顾的技法读物，既谈传统，又顾及当代，既能对初习者起到点拨和昭示的作用，又可供画家、教师和研究者参考。于是便产生了编撰这本《中国山水画技法学谱》的最初动意。

创作需要技法

画法是一种实践活动，是主客体结合的产物。其中包括观察、认识与表现三个方面。感觉、知觉由观察所触发，这便是直觉，而直觉又需要理性的分析、判断。例如面对纷繁复杂的客观物象，从哪里入手去认识它的外在形貌与本质特征，选取什么样的角度及运用什么手法加以描绘，这一过程便是认识。其中包含着欣赏、体验、愉悦、思索、联想等诸种精神活动。表现，是完成艺术作品的实际操作过程，诸如选材、命题、结景、定稿、落幅、绘制，直到作品的完成。而这三个部分又不是截然分开的，有时同步，有时交替，有时反复。实际操作绝非机械地运作，始终伴随着观察、认识以及记忆的过程。

从狭义方面理解，画法似乎仅仅是一个形而下的概念，包括绘画方面的法则、规矩、标准、模式、作法、式样等方面的范畴。有的在时间上流变（如笔墨挥洒），有的在空间上展开（如构图展示）；有的属静态的观察，有的属动态的操作。更具体地说，是诸种能力的训练和发挥，如观察力、感受力，瞬间把握形象的能力，准确造型及夸张变形的能力，深入表现及提炼取舍的能力，组织画面的能力，对工具材料的适应及驾驭能力，对笔墨组合关系的理解及表现能力，对运作程序的明了及对预期效果的判断等等。即前人所谓的“用法”与“了法”，属画内的功夫。从广义方面理解，画法也有表达画家的天资、学养、悟性、胸次、人品、生活阅历及创作心态诸方面的因素，超乎“技”而进入“道”的范畴，属画外的功夫。它可以使画家思路开阔，识见提高，作品更具艺术感染力。

总之，既然称之为“法”，就有规律可循，就有可操作性。古往今来，无论是职业画家还是文人画家，是宫廷画家还是民间画家，都不可能绕开画法而取得艺术上的成功。对于初学者则更不能不从法入手。法是前人的劳动成果，是一笔巨大的精神财富，法宜借鉴，法宜活用。法关系到学画的成与败、创作的优与劣。画家写形状物、抒情言志离不开取法与用法。作品的风格特色和审美效应也受到法的制约和影响。法不是凭空产生的，它是人们精神世界的一种运动和存在的方式。前人遗留下来的技法遗产，无不源自生活的积累，并在长期的艺术实践中加以检验、改进和筛选，以多少代人的心血和无数次的失败为代价，许多拙法、劣法被淘汰。后学者大都懂得以“拿来主义”的方式从中受益。毫无疑问，艺术创作除了面向生活之外，还必须掌握一定的表现技法，否则便不能按照美的要求将生活变为艺术。而前人创造的画法又是如此地丰富和完美，有针对性地选择和吸收，会使学画者少走许多弯路。这便是师法的重要所在。正如黄宾虹先生所说：“有师古人而不知师造化者，未有知师造化而不知师古人者”

从无法到有法，从法有所本到法功于“化”，到最后超越格法、驾驭技法，造“无法而法”之妙，是学法、用法的成功经验。所以古人说：“凡画之初作功夫，处处是法，久则熟，熟则精，精则变，变则一片‘化’机。”“初学画，先当求法，……理法全备，然后能参脱变化。”足可见法的重要性。

勿为法役

要取得艺术上的成功，必须掌握一定的技法，然而掌握了一定的技法，却不一定取得艺术上的成功。这是长期困扰画家和学子们的问题。

在某种情况下，法的成熟、完美，也会异化成被限定的程式、规范和套路。当人们熟练地掌握了这种法之后，就会发现，他们在无拘无束的形象世界面前变得窘迫和低能，大自然那种充满活力的流变效果，千情万态的生命气息，一经画法图式的过滤和修整，立时都成为被迹化的符号而失却了生命力。生硬的躯壳或油滑的外表，无法唤起观画者的审美共鸣。作画者的感觉也会变得迟钝和冷漠。使法不能为人所用，人却成为法的奴隶。于是种种套套、格式、框框出现了。本来为人服务的法，异化为笔墨的教条和八股。不仅使画家的创造力受到限制，甚而会影响和阻碍中国画艺术的正常发展。历来有多少画家为此而苦恼、迷惘，陷入无法自拔的困境。在山水画的发展历程中，常常出现这样的情况，当某家某派的画法趋于完美并得到社会普遍的认可之后，极易造就大批没有开拓精神的模仿者。如北宋初期的李成与范宽二家，曾被郭若虚赞为“智妙入神，才高出类”，代表着山水画发展的崭新水平，但他们的成就一旦被公认，就对山水画坛起了支配作用，正如当时画院之内“黄家富贵”一派花鸟一样，成为一种格式，使大批从学者的创造力受到了窒息。直到郭熙起来振衰起弊，才扭转了这种局面。18世纪德国作家李希腾伯格有句名言：“煌煌杰作的唯一缺点是，它们通常成为一批平庸之作随之问世的根苗。”清代许多师古派山水画家在法的圈子中空聘心力的后果，更值得后学者深刻反思和引为鉴戒。

尽管如此，法给予我们的负面影响也并不可怕。因为决定画家是否能发挥创造力的关键并不是法本身，而是学法、用法与传法、授法之人。首先，学法、用法者应重法之“质”与“量”。所谓重质，即前人所谓“取法乎上”。要取法乎上则必须提高眼力，选择那些适合自己并有较强艺术表现力的技法，并经过刻苦学习，长期训练，达到水到渠成、运用自如的境地。技法功力，也是决定“质”的重要因素。所谓重法之量，即要广收博采，防止入独家门派，自居于一畦一径的狭小天地中，

缺少多维视野，使技法贫弱乏味。当然也不能没有选择的吸收一切。质与量是相辅相成的。为防止拘囿于有限的家数，停留在一般“酬应之学”的水准，除了学生一方之外，老师也有一定的责任。必须打破“唯师是从”的师承风气。清初学者沈心友在《芥子园画传》二集例言中云：“从来绘事，非箕裘递传，即青蓝授受。”是对传统师承关系的精辟概括。衣钵传承必然导致艺术的萎缩，而要发展则必须“出蓝”，从唯师是从的境地中解脱出来。当享有出蓝之誉后，还要防止墨守自家之法，在既有的成果和荣誉面前固步自封，不愿再探索和突破，使艺术停步于现有的水平之上，即郭熙在《林泉高致集》中所尖锐批评的“一己之学，犹为蹈袭”的艺术现象。模式不可滥用，家法也不可重复过久，否则就会形成思维定式而抑制创造力。

既定的画法，决不是一成不变的。将前人已经规范了的程式如法炮制，重复出现在今人的画面上，即使法用得相当到家，也难免产生陈旧感。故对于法的学习和掌握，应该懂得“唯变所适”的道理，做到“虽依法则，运转变通”（荆浩《笔法记》），不拘常规，灵活运用，否则定会“为法所障”、“为法所役”，导致技法流于僵滞或油滑而失去生命力。正如石涛所云：“凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。夫画，天下变通之大法也。”变法是不断进取的表现，变法为艺术的发展提供创造性的精神活力。对于古(传统)与化，石涛解释为“古者，识之具也。化者，识其具而弗为也。”在这里石涛充分肯定了师法传统的重要性，认为前人的成功经验，是后人获得知识、增长才干的精神财富。所谓化，就是认识和把握了古代艺术传统中的法规，而不全盘照搬，不重复前人的老路。“尝憾其泥古不化者，是识拘之也。……至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法”（《石涛画语录》）。从有法到无法，是法的最高境界，使法一任情感和灵性的驱遣，达到并超越预期的效果，进而取得意外的收获。这种法，是心象的自由迹化，才力、学养、情操都潜移默化于随心所欲的笔墨之中。这种法不入定式和套路，旁人很难从形式上追摹效尤，“摹拟者假彼之意，非我意之所造也”（清代方薰《山静居画论》）。然而变法又不可走得太过、太偏，“或曰画无法耶？画有法耶？予曰：不可有法也，不可无法也，只可无有一定之法”（清代郑绩《梦幻居画学简明》）。无法而法，使法步入无迹可寻的妙境，非但不束缚画家自身，也能引导从学者免受法的束缚。

无论何种画法，都是从描绘现实世界中产生、提炼和发展来的。因此，丰富的生活实践，对掌握和升华传统技法，是必不可少的。明初山水画家王履，早年尊崇古法，晚年游华山，才深有感悟，觉得“三十年学画，不过纸绢相承”，决心投入自然的怀抱，总结出“吾师心，心师目，目师华山”的创作法则。法源于客观的现实美，还须经主观情思的熔铸与再造。理解、感受、重构那些值得描绘的对象，使之符合传统绘画的形式规律和审美特点。北宋山水画家范宽，初师荆浩、李成诸人，后经终南、太华的生活体验与对传统的反思，才感悟到“前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也，吾与其师于物者，未若师诸心”（《宣和画谱》）。可见他学习古法又力图摆脱古法，重视客观自然的精神又不被真实景观所奴役，在揣摩画法、运用画法时，始终有意识地带着主观的色彩和创造的目的来进行。因此他的作品具有与众不同的笔墨性格，成为关陕画派的开创者。

变法需要胆魄、毅力和勇气，也需要学养、识见和人品。后者影响到法的审美层次和艺术品位。对此，古人有很多论述，强调读书为学问深造之门道，行路为拓展襟抱之正途。“少陵云：‘读书破万卷，下笔如有神。’谓属文也，然移之作书画，亦未有不佳者”（清代查礼《画梅题记》）。“九州历其七，行路几及万里，所过千山万水，到处参悟画理”（清代华翼纶《画说》）。功深学粹，眼界扩充，可以使作画者思路通畅敏捷，灵感随处激发，法进入天趣之佳境。画家的气格人品，关乎笔墨境界的高低：“笔墨虽出于手，实根于心，鄙吝满怀，安得超逸之致？矜情未释，何来冲穆之神？”（清代沈宗骥《芥舟学画编》）故“笔格之高下，亦如人品”（同上）。人格的高低，也影响到写生作品的审美价值：“以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低。”（宋代郭熙《林泉高致集》）总之，画家的自身素质，决定其画法取向是否向浅薄认同，向低俗随唱，向物欲靠拢。这也是关乎画家前途命运的重要问题。

限制与自由

画法作为一种存在形式是以多种性格面目出现的。它具有个性化、多样化的特征，又具有同一性、自律性的特征。画法在其长期的创变历程中形成了许多固定的规范，这种规范在一定程度上左右着传统的审美习惯。当一种新的画法出现以后，总要有一个被认识、被接受的过程，这一过程甚至会延续到创法者过世以后。而被人承认的新法又受到传统审美习惯及画种自身特性的强力约束，使其不偏离传统的轨道。诚然，这种约束力是对主体的一种限制，但是从艺术分类学的角度来看，不同的艺术学科，必须有其特定的形式限制。如果凭主观意愿取消了某一画种的特定限制，那将不仅抹煞了那一画种生动、具体、鲜明的特色，其画种本身也会因之而不复存在。故从某种意义上说，限制不是缺陷，而是长处，是事物的特点所在。优秀的艺术家总是迎难而上，善于在限制中发掘和表现，从而愈加显示出画家的才能与造诣。

英国当代最有影响力的美术史论家E·H·贡布里希认为，要驾驭千变万化世界的无限多样性，必须了解一定的图式，因为我们的的心灵往往根据已知的概念去分类和记录我们的经验，将感知的东西重构于有限的画面之上。“没有一个能够加以塑造

和矫正的图式,任何一个艺术家都不能模仿现实”(贡布里希《艺术与错觉》第五章)。这种图式被称为“视觉语汇”,它是“进行矫正、调整、顺应的出发点,是探索现实、处理个体的手段”(同上)。中西方绘画的创作和教学实践都可以证明,没有图式便没有艺术,没有图式便没有发展和继承。这一点已被中外艺术的历史所证明。这也是符合生命科学和人文科学的客观规律。因此,“对习得公式(acquired formulas)的需要”,是“那些经受得住任何美学变化和目的变迁考验的人类共同特性”(同上)。西方绘画尚且如此,作为“不以逼真为鹄的”的中国绘画,有着传达审美信息和记述画家心路历程的特殊方式,其图式的显性特征便更为突出。从绘画心理学的角度分析,艺术家自得的图式对知觉组织有巨大的影响,人们的心灵是根据既有的信息和已知的概念去接受、分析和记录感觉经验的。但信息和概念却存在量的多少和质的层次的差别,也存在着生命能量的强弱之不同。这些都决定着接受的方式、分析的准则、感觉的灵敏度、记录的可信度等等,从而决定艺术品的面貌以及高低、文野、雅俗、美丑之不同。故中国画家要考虑变法,便不能仅仅在“法”字上作文章、打主意,应在画法以外多下功夫。否定程式的积极意义,忽视画法的表现功能,背离中国画的本质特征,片面地谈变法创新者,都在残酷的现实面前尝到了失败的苦头。当前中国画家无不面临着诸多令人眩惑的问题:生活的紧迫,讯息的复杂,使流行的观念变化常常乍现倏逝于转瞬之间。当众多的学子在传统的压力面前极度困惑和不安之时,恪守传统不越雷池一步的黄秋园,没有丝毫的出新迹象却被冠以当代大师之头衔。在画史上曾出现过一些“复古之极反成新”的大家,都是从民族艺术传统的“存在”中发现潜在的力量。而发现者无疑具有当代人的眼光。鲁迅先生说:“新的艺术,没有一种是无根无蒂,突然发生的,总承受着先前的遗产。有几位青年以为采用便是投降,那是他们将‘采用’与‘模仿’并为一谈了。中国画及日本画入欧洲,被人采取,便发生了‘印象派’,有谁说印象派是中国画的俘虏呢?专学欧洲已有定评的新艺术,那倒不过是模仿‘达达派’,是装鬼脸,未来派也只是想以‘奇’惊人,虽然新,但我们只要看Magakousky的失败(他也画过许多画),便是前车之鉴。”(《鲁迅美术论集》93页)可见艺术作品的优劣,并不全在新与旧,表面新者未必不是模仿,表面旧者未必不是创造。赵孟頫打出复古的旗号,却是元代新画风的开创者。清代金石派兴起,力挽馆阁体柔媚之风,却是从乾嘉时期迂腐的“朴学”之中得到的启迪。中国画的变革规律如此奇妙莫测,它可以把作者和观者拉入魔幻般的境界之中体验欣喜和乐趣,也可以使人找不到出路而意志消沉,甚至发出绝望的悲叹。

“墨团团中天地宽”。要表现,就必须充分把握和利用图式的规律,在规范中发现契机,调动自己能动的创造力,从而在有限中打开无限的天地,在艺术技法上获得展翅飞翔的自由。创法、变法需要魄力、胆识和勇气,也需要审慎、识见和学力;需要精密的思考,也需要敏锐的悟性。但创法、变法首先需要知法,即石涛所谓“了法”。知法,即要放开眼界,广泛地了解各种法的含义、作法、作用。回顾法的创变历程,从对传统的继承,对西方的借鉴,对现实的审视,对未来的展望,走向对民族绘画规律的探求,摸索出自己创变的成功经验。山水画的表現领域有许多有待开发的沃土,需要画家们努力开拓和耕耘。靠画家的聪明才智,靠锲而不舍的奋斗精神,一定会在运用自己的技法、最大限度地发挥创造力方面大有作为。

古今画家所创造的无比丰富的技法,靠少数人的总结和探索,不可能做得深入和全面。许多内容还仅仅限于感性材料的一般性认识和阐述。故本书的叙说,难免存在片面、牵强、不准确甚至谬误之处。有的图绘制得还不尽到位。许多画法,很难用语言表达清楚。故方薰认为:“画法,古人各有所得之妙,目击而道存者,非可以言传也。”(《山静居画论》)故对于某些画法的解释,向来存在较多的歧异。

本人不揣浅陋,冒着“圣人之言,庸人述之而谬”的风险,斗胆抛出引玉之砖,以就教于大方。

《周易》与中国绘画传统

《周易》是我国古代的卜筮之书，也是一部重要的文化典籍，在先秦思想史上有重要地位。全书分《经》、《传》两部分，但两者却非同一时代的产物，并有着不尽一致的思想倾向。《易经》源于殷末周初，主要由卦象、卦辞、爻辞所组成，作为占卦之用，内容虽未摆脱宗教神学的唯心体系，但却反映了殷周之际的社会变动，其中还包含着“对立”和“物极必反”等朴素辩证法因素。《易传》是从哲学的高度对《易经》加以解释和阐说的著述，它是战国至汉初的一些学者对《易经》不断研究的成果，它的思想体系是春秋以来的社会政治、思想文化发展的历史产物，不仅反映了当时激烈变革的现状，也发展了《经》本中萌芽的朴素辩证法思想。两千多年来，作为经学要籍的《周易》，一直受到学术界、思想界的垂重，各门学科都注意从中寻找规律法则。它所建立的符号系统及体现的观物取象观念、对立统一观念、变动不居的观念等，对传统绘画的观察方法、造型规律、审美特点、理论思维等方面，都有着不可忽视的影响。

象、理、意

在《周易》中，“象”是一个核心的概念。这个“象”，包含了宇宙中的一切事物，诸如物象、事象、现象、气象、星象、图像等等。所谓“八卦以象告”，“《易》者象也，象也者像也”（《系辞下》）。作者在谈到八卦的产生时说：“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”（《系辞下》）那么，什么是“象”呢？《系辞上》解释道：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”可见，这些象都是具体可感的。但是对“象”的表述，却是通过高度抽象的形式——卦象，用卦、爻、辞等符号象征（通、类）种种自然状态和人事休咎（万物之情），一切观察、模仿，都被看作是对天地隐秘细微的道理和变化规律的探求，从而“立象以尽意”，将复杂的万象归结于抽象而又神秘的八卦体系之中。诚然，《周易》所指的“象”与直觉形象和艺术形象存在很大的距离，但它所提供的思想方法却启迪人们从抽象的角度、总体的观念上去概括和把握事物的本质，透过表象而深入物理。尤其是《易传》所提出的“圣人立象以尽意”的观点，更有深刻的含义。“立象”便含有形象的成分。因为“书不尽言，言不尽意”，言、意不足以表达的，却可以借助于象，即通过具体的象去阐明某种有普遍意义的哲理，这与绘画的形象有相通之处。《周易》的取象观，深刻地影响了中国古代绘画对客观物象的模拟、反映方式，构成其特有的形象特点及状物规律。汉代刘熙在《释名》一书中称：“画，卦也。”南朝王微在《叙画》中引同代人颜光禄语云：“以图画非止艺行，成当与《易》象同体。”唐代张彦远《历代名画记》又引用了颜氏的另一段话，来说明《易》与书画的密切关系：“图载之意有三：一为图理，卦象是也；二为图识，字学是也；三为图形，绘画是也。”古代画家对《易》象的认识，主要在于悟理、明意，只有通晓画学“心法”，才能得到津梁要旨。正如清代蒋和在《学画杂论》中所云：“画者，理也，意也。”

受《周易》取象观的影响，中国传统绘画在艺术表现上从不囿于对自然情况的被动反映，而更多地注入画家的主观意象及哲学理念。因此，中国画尽管也强调客观真实，但强调的角度、要求却与西方绘画有很大的不同。它要表现的是物象的神韵、骨气、精灵、意法，在视觉反映（象）上与西方绘画有着本质的区别。中国古代绘画不像西洋写实绘画那样注重直观性的形体感觉的真实，而注重在形而上的理念统御之下的真实，用理法来驾驭技法，即所谓“与《易》理会通之”使“道”与“器”互为表里。塑造艺术形象，与易象的精神冥而会之，亦即观自然界之现象，印藏于脑中，拟议其状貌形容，用带有符号性质的形式表现之，并将符号不断加以完善和丰富，用为理想的表现法则。中国人物画的十八种描法，山水画的数十种皴法、点叶法、夹叶法、云水勾勒法，以及各种画谱中的技法图示，都不同程度地含有对自然现象象征性抽象的成分。清代戴德乾谈画法传授时说：“大地山川，成象成形，群分类聚，信手拈来，惚若尽授我分寸间矣，因悟画道之变化，与《易》理吻合无二。古者庖牺氏之作《易》也，始于一画，包诸万有，而遂成天地之文。画道起于一笔，而千笔万笔，大则天地山川，细则昆虫草木，万籁无疑，亦始于一画也。”（《画学心法问答·跋》）可见，大千世界中自然万物的属性和千变万化的形态，都被限定在以“一画”为基本笔墨单位的符号系统之中。从而使中国绘画步入了以意造型的大门。荆浩所谓“度物象而取其真”（《笔法记》）是也。

阴阳之辩证

《周易》认为，万事万物无不在阴阳两势力的矛盾、消长中发生变化。其中所涉及的种种现象如天与地、明与晦、阖与辟、

枯与华、损与益、否与喜等，都是事物矛盾的反映。而各种矛盾现象，都可纳入“阴阳”的范畴之中。故《周易·系辞上》云：“一阴一阳之谓道。”《易经》中的“太极图”，便是一个阴阳二气的统一体，黑白参半，对比鲜明，象征着宇宙精神之本原。构成八卦基础的两个主要的卦——乾卦和坤卦就是天地、阳阴的象征。它表示天地、阳阴孕育生长着万物。阴阳刚柔相济、相反相成，不同事物的进退顺逆、消长增损，构成了千变万化的世界。在我国历史上，阴阳二字特为人们所拈出，且大加阐释、引伸、发挥，使之融入思想观念、典章制度、艺术观念、生产实践、天文历数等各个领域，与它在传统宇宙论中这种核心地位有密切关联。

阴阳刚柔是生命状态之显象。阴阳相合生万物，万物生生不息的观念，也融入传统绘画创作和鉴赏之中，成为古典绘画美学中的一个重要范畴。特别是水墨画出现以后，阴阳的意义不断拓展，各种与之相关的矛盾法则，成为人们把握自然和进行艺术处理的一种思想手段。清代唐岱在《绘事发微》中说：“自天地一阖一辟，而万物之成形成象，无不由气之摩荡自然而成。画之作也亦然。古人之作画也，以笔之动而为阳，以墨之静而为阴；以笔取气为阳，以墨生彩为阴。体阴阳以用笔墨……以笔墨之自然，合乎天地之自然，其画所以称独绝也。”阴阳被视为绘画中各种矛盾关系的表现，诸如构图上的开合、争让、推拉、纵横、虚实，笔墨的刚柔、方圆、干湿、顺逆、快慢，色彩上的明暗、冷暖、生熟、清浊等等。画家注重的内容不是物象绚丽多彩的外表，而是从阴阳的变化中去寻求和欣赏各种玄机妙趣，在辩证分析的基础上，探索理趣法趣。“夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运”（张彦远《历代名画记》）。“美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵”（《顾恺之《论画》》）。“黑为阴，白为阳，阴阳交构，自成造化之功”（张式《画谭》）。

阴与阳，反映了自然力最重要的变化和相互关系。万物的生机与活力，都取决于矛盾双方的对立、移位、转化与交感交融、相摩相荡，绘画的生命机制也是和宇宙的运动及自然的生态息息相通的。矛盾的对立统一、错综和谐，产生了形式上气象万千的审美效应。姚鼐说：“文章之原本乎天地。天地之道，阴阳刚柔而已。苟有得乎阴阳刚柔之精，皆可以为文章之美。”（《海愚诗钞序》）石涛认为，“借笔墨以写天地万物”，不可不通晓“阴阳气度之流行”的道理。前人在艺术实践中所总结的一些画诀如：“重如坠石、轻若游丝”，“密不透风，疏可走马”，“浓若崩云，薄如蝉翼”，“干裂秋风，润含春雨”等等，都是强调这种矛盾关系的运用，以达到理想的表现效果。

阳刚与阴柔也可以作为从总体上去把握艺术风格的尺度。“大凡沉著屈郁，阴也；奇拔豪达，阳也”（刘熙载《艺概》）。但是单纯的阴柔或单纯的阳刚都与美的规律相悖。两者可各有所重，却不能执其一端。相生相济，方能造妙。诚如姚鼐所言：“阴阳刚柔，并行而不容偏废。”

变易规律之运用

辩证法认为，由于内在矛盾的作用，宇宙间一切事物和现象都处在不断运动、变化之中。这一观念的萌芽，在《易经》中就已产生。“易”字本身便含有更改、转换、变易、不定等含义。《系辞下》云：“易之……为道也屡迁，变动不居，周流六虚，上下无常，刚柔相易，不可为典要，唯变所适。”指出永恒的变化是事物的普遍规律。《易纬乾凿度》说：“易一名而为三义，所谓易也，变易也，不易也。”《系辞上》曰：“参伍以变，错综其数。通其变，遂定天下之象。非天下之至变，其孰能与于此？”“易”以变化为基础，任何一个“经卦”或“别卦”，只要变动某一爻，就会变成与原来完全不同的卦；只要改变某一卦中的几爻，便能成为完全相反的卦。所以说，“爻者，言乎变者也”（《系辞上》）。

翻开古代画论便不难发现，前人对“变”的问题是何等重视。“变”常常被看成是艺术发展的内在动力。同时，“变”的意义也十分广泛。画家对客观物象的观察揣摩，在于捕捉神奇幻化之“变态”，以求“尽物之变”。掌握绘画技巧，在于懂得变化规律，利用变化规律，顺应变化规律，做到“应手倏变”、“随机应变”。王微在《叙画》中说：“本乎形者融，灵而动者变”，“横变纵化，故动生焉”。笔墨之妙，在于通变、善变、制变。“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动”（荆浩《笔法记》）。“山水之法，在乎随机应变”（《黄公望《写山水诀》》）。“墨法，浓淡精神，变化飞动而已”（方薰《山静居画论》）。这里所谓变通、应变、变化，即对法的灵活运用，不拘常规，心游目想，忽有妙会，正如《系辞下》所谓：“变通者，趣时者也。”

石涛《画语录》有“变化章”一节，提出：“凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，既变其权；一知其法，即功于化。夫画，天下变通之大法也。”在继承传统时，不知变通，便会流于滞、僵而失去活力。“凡画之初作功夫，处处是法，久则熟，熟则精，精则变，变则一片化机”。从宏观的角度看，时代风格也随历史的演进在不断变迁。所谓“文律运周，日新其业”（《文心雕龙》）。时运的交移，世情的变化，都会影响到艺术的发展。张彦远在《历代名画记》中说：“……故古画非独有奇意也，抑亦物象殊也。”指出绘画风格和审美心态的变异，与时代不同、社会生活状况不同的密切关系。历代的许多史论家，都是从技法及风格的演变着眼，去考察和把握绘画发展的历史脉络的。在《周易》看来，生命的发展，是处在不断更新之中的，“生生之谓易”，“日新之谓盛德”（《系辞上》）。“变”是不断进取的表现，“变”为艺术的发展提供了创造性的精神活力。

总之,《周易》详探天地万物之理,历来被看成是“弥纶天地,无所不包”的巨著。它的思想体系作为一种观念模式,长期渗透到艺术创作和审美领域之中。古代画家、美术批评家十分注重用《易》理来解释绘画现象和指导批评与创作。儒、道两家学说较多地涉及审美的一些具体问题,诸如审美体验、审美功利、审美标准等等。《周易》则立足于探索普遍规律,揭示事物的本质,更多地给人以方法论的启示。引导人们如何从表现形式上去把握和概括客观现实。当然,《周易》的思想体系中也有许多糟粕的成分。在书中的某些地方,将事物的发展变化归结于“终而有始”、“无往不复”的循环论,并从中引申出“中”、“和”的调和论,即儒家所标榜的中庸之道。这种调和论,极易滋生观念上的惰性,而有碍于历史发展,其中也存在一些自相矛盾之处,如《系辞下》所谓“穷则变,变则通,通则久”,大意是说,走到极端就要变化,变化了则通达顺畅,通畅了就能保持长久。可见,他们虽然注重变化,但还是希望长久保持一种认为理想的状态。这种观念容易引导人们在实践活动中寻求事物的稳定。当某一种艺术形式发展到高度成熟与完美之后,便被视为“能事已毕”难以企及,从而造成局部或阶段性的停滞和衰弊,产生一定的不良后果。

中国山水画的表現特点

自然界的山水美是客观存在的,热爱山水,向往自然,在欣赏大自然的活动中寻求精神乐趣,是普遍存在的一种心理倾向。然而,在人类历史上,从来没有一个民族像中华民族这样酷爱山水,更没有一个民族能创造出如此光辉灿烂的山水绘画。遍布在中华大地上的山川草木、风景名胜,历来是艺术家的主要吟咏对象。有多少古代画家,终生沉醉在大自然的怀抱中,探奇揽胜,“设奇巧之体势,写山水之纵横”,为后人留下了大量真实反映祖国大好山河的优秀作品。随着社会的发展,人们的山水意识越来越强烈。如今,生活水平的不断提高,交通工具的便利及旅游事业的发展,使欣赏山水,逐渐成为广大民众审美活动中难以缺少的部分。学习山水画、创作山水画,便成为许多人精神生活中的乐园。

中国山水画有其特有的表现形式和艺术风格。它与西洋风景画,虽然都是以表现自然美为目的,但两者在观察方法、造型规律、审美特点等诸方面都存在着明显的差异。中国山水画从实质上看是写实的,早在它形成的最初阶段,画家便悉心探索写实门径,“窥情风景之上,钻貌草木之中”,以求达到“极貌以写物”的境地。随着水墨画的出现,山水画的表現力进一步加强,写实技巧日臻成熟,有效地再现客观物象的质感、量感、体积感、空间感、季节感及阴晴风雨等种种变化,是山水画家潜心探求的重要课题。但中国画的艺术规则决定它的表现形式,决不囿于对自然情况的被动反映,而更多地注入画家的主观情感。正如恽南田所谓“笔墨本无情,不可使运墨者无情。作画在摄情,不可使鉴画者不生情”。因此,中国画尽管强调写实,但写实的角度、要求却与西洋画不同。它要表现的是物象的骨气、神韵、精灵、意法,在视觉反映上与西洋画有着本质的区别。从心理学的角度来看,西洋绘画的写实是科学地利用了人们的观感错觉,中国画的写实则巧妙地利用了人们的视觉经验。西洋画注重直观性的形体感觉的真实,诸如光影明暗、色彩组合的复杂多变,解剖比例、空间透视的准确合理,将对客观景物感觉真实地传达给观者。中国绘画虽然也要求对客观景物作大量的记录、详尽的观察和严谨的安排,但是更强调内在的真实、整体气势的真实和对形象想象的真实。所谓内在,即神韵和生趣;所谓整体,即不固定在一个视角,而重视广阔境界所焕发出来的情绪感染效果;所谓想象真实,即“看此画令人生此意”,让观者切身感受如在画境之中。

作为造型艺术之一的绘画艺术,它所塑造的艺术形象是在一定的空间中展开的。同时,绘画中的空间形象又必须固定在一定的物质材料之上。基于物质材料、工具性能的差别,不同画种都在努力探寻各自的形式美感、表现性格和艺术趣味。在材料工具的制约作用下,各个画种都有其长处和局限性。对艺术表現来说,局限性并不是缺陷和短处,它恰恰是艺术家自由驰骋的广阔天地。西洋的色彩画,自欧洲的文艺复兴到现代的超级写实主义,多是依据一定的光源,利用光谱的色彩分析原理,调和多种色彩颜料,来描绘大千世界中丰富的色彩变化,诉诸于对感观表象的忠实再现。而中国画的笔墨工具,也决定着中国画的笔墨技巧和笔情墨趣的作用。在中国画的发展进程中,笔墨因素的审美效果不断加强,为了突出笔墨形式的感人力量,中国画家自觉或不自觉地舍弃了对于光影明暗和色彩效果的刻意追求,逐步形成了牢固的传统欣赏习惯、审美心理和观察方法。因此,大千世界中自然万物的属性和千变万化的形态,都要依据笔墨情趣的要求来加以表现。例如中国山水画中山的描绘,即是通过细笔勾勒或大片涂绘等连贯的笔势及浑然一体的墨韵,来自然显示山石的纹络结构、阴阳向背、质感、

空间感、季节感等种种客观因素的。而这些客观因素都是凭直觉经验感受到的，是艺术家用感情驾驭着笔墨“任情恣性”地反映出来的，它虽然也要对客观物象进行理性的观察、体验、比较、分析，但毕竟是从感性出发，将鲜明形象深刻地映现在头脑之中，然后再自如地挥洒、再现出来。中国画的笔墨形式本身是有独立审美意义的实体，客观物象要通过笔墨来加以表现，便会有很大的灵活性和机动性，往往是“仁者见仁，智者见智”。所以，古代山水画家在重视“外师造化”的同时，还十分强调“中法心源”。清代山水画家戴熙说“画以造化为师，何为造化，吾心即造化耳”。因此，凡古今山水画家，笔下所绘，无不各具风貌。虽同写一景、同画一物，但气格意境迥异。客观景物须变为画家胸中的“意象”，而意象又须诉诸笔墨才构成艺术形象，创造出画境。山水画中的山川草木，取之于自然，又不是自然的翻版，它是客观自然与画家理念、情感的熔铸，是经过画家主观加工之后的一种再创造。

在空间的处理手法上，中国山水画更有极大的机动性、灵活性，不受固定视点的限制。依照西方的透视学原理，画家必须站在一定的取景位置上去观察，画家的视野范围，也往往被限定在“视觉锥体”之内。而中国山水画却有其独特的空间认识和空间表现。画家可以根据需要随意变换视点，巧妙地运用“散点透视”的方法，打破时空观念的局限，纵摄千仞，横驱万里，供观者“游目骋怀”，表现出恢宏的气度和博大的胸襟。所以优秀的山水画作品，颇能给人以一种纯正不凡的气度，清新舒畅的情趣，以及健康向上的力量。

对明暗及色彩的表现，中国山水画也有其独特的观念和处理手法。在形象塑造上重体貌、重骨法、重神韵，以笔机、墨韵来表现物象，达到“质而有趣灵”的效果。它虽然也讲求“阴阳向背”，但却不强调光源的方向，严格按照受光和背光的明暗变化去加以描绘。而是用随缘自持的笔墨，从其结构、动态、起伏、凹凸、黑白及前后远近的关系方面去表现。山石、树木及点缀等实有物体的种种微妙变化，则用“气”来加以疏通。随着笔墨的展开，在气脉贯通、氤氲浑成的黑白变化之中，求得生动自然的和谐及空间体积的显现。在绘画中，色彩也与光影明暗密切相关。按照物理学的“光谱分析原理”，色彩虽然千变万化，但都源于“三原色”（红、黄、蓝）。西洋画的色彩描绘，往往从感觉和科学分析两方面入手，考虑物体的光源色、固有色、环境色及色调、色相、色度等因素，表现色彩视觉上真实、丰富、奇妙的变化。在与西洋画用色的比较中我们可以发现，中国画的用色往往居于笔墨的从属地位，在着色方法上也着重于固有色的纯化，即古人所谓“随类赋彩”。笔墨与颜色映照生辉。它与西洋色彩画有共同点，即都要求有统一的调子，如山水画中的青绿、浅绛，都单纯明了，在统一中求变化。所不同的是，国画颜色很少互相调和和使用，它不表现局部色彩的微妙变化，而更多地注意到整体的关系。用较为纯净的颜色涂绘，显示出较强的装饰效果。有时通幅只用一两种颜色，或只是局部用色，求得一种特殊的情趣。从大的方面讲，“随类赋彩”就是要使画面的不同形象合乎本身所应有的颜色。从具体现象分析，中国画的色彩不仅要服从表现对象的要求，还要将客观物象的复杂色彩加以组织和归纳。“赋彩”的“赋”字即有通过主观加工而赋予物象色彩的含义。对于这一点，必须明确笔墨与颜色二者相互的关系和各自的位置。

总之，中国山水画有较强的民族特点和坚实的理法基础，在艺术表现上与西洋风景画存在着壁垒鲜明的界限。学习中国山水画便应该明了其本身的艺术规律，方能突出其形式特征，发扬民族艺术的优良传统。但是在艺术实践中，不能将中西绘画从感情上对立起来，民族形式不是一成不变的，中国绘画吸收外来影响，古已有之，其中不乏成功的例子。当代许多有成就的画家也都做过中西结合的有益尝试。要跟上时代的步伐，用艺术反映时代的面貌，表现时代的精神，就必须破除传统绘画的陈旧感和士大夫气；要提高造型能力和写实能力，就不能不加强素描和速写的训练。因此，在不失传统的前提下，适当吸收外来的艺术营养不无必要。只要不是生搬硬套和超过一定的界限，便不至动摇和放弃自己的风格、面貌和气质。

山水画史述要

中国山水画，是传统绘画的一个重要组成部分。作为一个独立的画科早在六朝时期就已初步形成。东晋是山水画的萌芽期，但这一时期的山水画，主要仍作为人物画的衬景而存在，并且形态稚拙，比例不当，技法单调，往往“水不容泛，人大于山”，树木“若伸臂布指”，具有古拙的装饰风尚。

从南朝的宋开始，脱离人物画背景而独立成科的山水画正式确立，并出现了专门的山水画家——宗炳、王微、萧贲。他们的山水画，已经运用了远近空间，大小比例等透视原理，“当千仞之高”，“体百里之迥”，力图在极小的篇幅之内，表现出自然山水的宽广雄壮。虽然他们的作品实际状貌已无法得见，但在艺术表现上与顾恺之时代相比，所获得的进展是不难想象的。

隋唐，是山水画逐步走向成熟的时期。从展子虔的《游春图》到吴道子的“壁画大同殿”，水墨画开始在成长，山水画的写实技法也在日新月异地发展。到王维、张璪、王洽所处的中晚唐时代，水墨山水与青绿著色山水泾渭分明，各行其道，技法进一步丰富完备，特别是水墨山水的审美价值尤为人们所关注，得以独立发展，进而蔚成蔚然大观。

晚唐五代，山水画的艺术表现进一步精深完备。政治上的分裂，使南北画家分散各地，形成了多种地方风格，荆(浩)、关(仝)、董(源)、巨(然)等大画家的相继出现，使水墨山水画进入一个前所未有的辉煌时期，艺术上充分挖掘自然山川的情感意蕴，达到笔师造化，墨韵自然的写实之境。他们在各自生活的地区体察山水气势，将壮美的山川再现为感人的艺术形象。如荆浩表现太行山景色，关仝描绘关陕一带的风光，董源、巨然写江南山水，都创造了自己独特、崭新的表现方法，以抒写千变万化并具有个性的诗意境界，成为传统山水画的优秀范例。尤其是荆浩，对山水画技法的进步做出了重要贡献，被称为北宋山水画的领路人。他所作的《匡庐图》为全景式的布局，场面浩大，气势雄伟，空间感很强。这种构图形式，一直是北宋前期山水画家所遵循的典范。

北宋时期山水画的兴旺发达，为前古所未有。表现形式趋于多样，艺术成就凌越前代。北宋初期，代表山水画发展新水平的画家，首推李成与范宽。在他们的影响下，形成“齐鲁画派”和“关陕画派”两大洪流。李成生活在山东，熟悉齐鲁原野的自然环境，主要特长是描写“烟林平远”的景色。他师法荆、关，变雄劲深厚为清旷萧疏。画树风尚独具，尤长于写“蟹爪”形的寒林和挺拔的长松，出枝劲峭，“毫锋颖脱”。画山石也很特别，多用湿墨淡皴，明快透亮，有“烟岚轻动”之感，人称“惜墨如金”。范宽祖籍陕西华原，长期生活在秦岭北麓的终南山、太华山，观览云烟变幻，阴霁晦明种种难状之景。有人评论他的作品是“为山川传神”。受秦陇山川感染，他的画多是大图阔幅，崇山雄厚，巨石突兀；林木繁茂，漫山遍野；丰满宽远，气势逼人。现藏台北的《溪山行旅图》、《雪山萧寺图》是其代表作。

由于李、范二家画风受到普遍爱好，曾一度支配着北宋前期的画坛，形成“齐鲁之士惟摹营丘，关陕之士惟摹范宽”的局面。除了许道宁、燕文贵、翟院深、屈鼎等少数画家之外，大都趋附于李、范名下，缺乏创造精神。至熙宁、元丰年间，郭熙、王诜、米芾等人的出现，才使时弊彻底扭转。

郭熙是北宋中期重要的山水画家和绘画理论家。他虽也宗法李成，却不是一味模仿，能博采诸家之长，在写生的基础上发挥自己的创造力。对真山真水“饱游饫看，历历罗列于胸中”，并善于总结经验，探索画理，在艺术实践和绘画理论方面，都取得了巨大成就。他强调要精确地表现山水在不同地理、气候、时空条件下的真实的特殊面貌。“远近浅深，风雨明晦，四时朝暮之所不同”。他首次提出的“三远法”，是研究山水画透视法则和空间处理的重要发展。因此，他的作品能“独步一时”，气象万千，具有特殊的感染力。其特点是，山石形似“鬼面”，皴如“乱云”，树形如“雀爪”，奇情壮彩，笔调苍劲颖脱，用墨明洁滋润，细润妍巧又不失雄犷沉厚。

由于北宋中期“文人墨戏”之风的影响，与郭熙严谨踏实的画风成鲜明对照，一个水墨写意的山水画派异军突起。这就是所谓“米点山水”。首创人米芾(元章)，是北宋四大书家之一。他长期生活在湖北襄阳及江苏镇江等地，在长江沿岸常常看到雾雨蒙蒙和云山烟树，很受启发，于是在董源画法的基础上进行新的创造。专画云山、雨霁，不拘形色勾皴，以多层烘染和横点的排比为主要形式，以求含蓄、空蒙的神奇之趣。米芾的儿子米友仁，继承父法，并有少量作品存世。如《云山墨戏图》、《潇湘白云图》等，皆烟峦飘渺，树影迷离，淋漓尽致，生动有趣。

北宋的青绿山水画也发展到新的水平，由灿烂辉煌过渡到柔和温雅。现存故宫的《千里江山图》就是这方面的代表作品。全卷长12米，画面视野开阔，境界幽邃豁朗。披览展阅，真有壮游千里之感。画家热情歌颂了祖国的锦绣河山。在技法效果上已脱离了隋唐时期青绿山水画的刻板作风，勾皴与设色结合自然，色调爽秀明快。青山叠翠，逶迤连绵，江河无垠，空澄浩淼，令人欣悦不置。作者王希孟是徽宗时的画院学生，完成此图时年仅18岁。可惜这位有才华的青年画家，在这幅作品完成不久就过早地离开了人间。

北宋的山水画，重总体气势，重深入刻画，重客观真实与情感意蕴。用“远观其势”、“以大观小”之法统摄全局，往往是全景大幅，精严不苟，以创造“可居、可游、可行、可望”的境界，以供观者游目骋怀，“坐穷泉壑”。从而使山水画的发展，进入了一个写实意境臻于极致、艺术技巧空前完善的全盛时代。

三

南宋虽处于偏安动荡的局面之下，但绘画艺术的繁盛，仍不亚于北宋。由于政治上的变迁和画家生活地区的由北南移，使山水画从内容到风格都发生了深刻的变化。从北宋雄浑壮阔的全景描写，演化为南宋精巧简洁的诗意特写。在技法上开拓了“水墨苍劲”、“元气淋漓”的一代新风。出于表现题材的需要，结合山水人物为一体的画风逐渐盛行。因此，南宋的山水画家也大都兼擅人物画，并出现了一种与山水景物相协调的简洁洒脱的人物画法。

生活在北宋末、南宋初的李唐，是新画风的开创者，是正式使北宋山水画体变为南宋山水画体的第一人。他生长在河南，早期的作品还没有脱离北宋山水的传统风貌。但到江南以后，由于自然环境的不同和思想感情的变化，促使他的作品富有新的意境。从丰富深厚、坚凝雄壮，变为朗润清新、豪纵简括。画山石创用“大斧劈皴”，以侧锋阔笔挥扫，苍劲淋漓，劲锐洒脱，画水“有盘涡动荡之势”。李唐的画风影响甚大，百余年间一直是南宋院体的标准风尚。后起的马远、夏圭与刘松年，都是这一派中富有创造性的画家。

马远的山水继承李唐开创的画风并有新的创造，画面简略，全境不多，人称“马一角”。喜用焦墨作树石，笔法锋利严整，方硬有力。画山用长斧劈皴，往往是危崖峭壁，瘦角嶙峋。画树秀挺多姿，在枝梢处见精神，有“拖枝马远”之称。其特点是奔放中不失法度，简约中蕴蓄精细。人物与山水完美地融合，加强了主题的生动性和诗的意境。他的《踏歌图》是一幅表现江南民情风俗的山水画，图中危峰屏立，竹树掩映，溪流回转于山脚和田垄之间，几个农民正在踏歌起舞，享受着丰收的欢乐。近景的坡石竹树与远景的丛林山峰，处理得很有层次，在云霞掩映之中表现出空灵神奇之趣，整个画面具有一种清旷秀劲的艺术风格。

夏圭的山水画，构图和笔墨技法与马远非常相似，因此，画史上一向以马、夏并称。但夏圭在用墨方面更善于掌握水分，笔墨交融，变化多端。明曹昭评之为“意尚苍古而简淡”。画树用秃毫破笔，或点、或皴、或擢，浓焦墨与湿淡墨结合，两相映照，机趣天然。画山石常以侧锋湿墨快速挥扫，外廓勾定之后，以浓墨起笔皴之，趁湿以淡墨扫开。比马远的工整作法更为秀逸、飘洒，有“拖泥带水”之称。他还十分善于用长卷的构图形式来表现清旷辽远的万里河山。传世的《溪山清远图》，表现了晴朗天气中格外明媚的山光水色，展现了一片平凡而清丽动人的景象。该卷在空间的处理上获得了极大的成功，虚与实，纵与横，对比强烈，近处耸石峭壁推出远处的广阔江面，一望无际，浩瀚深远，令人心旷神怡。

刘松年的山水画在画院中称绝品，是南宋院体的标准风格。他善于用工整精细的笔法，写茂林修竹、山清水秀之景，对士大夫怡情山林田园的超脱生活加以诗意的美化。如《西亭客话》、《春亭对弈》、《秋林访道》等。故宫藏有他的《四景山水图卷》，画杭州郊外的庄园别墅，运思精巧，着意经营，给人以轻快柔美的愉快感受。笔力劲峭，墨爽色秀，在强健简率中又显出清丽细润、工整不苟的风格。明代吴其贞称之为“不工不简”。

南宋的山水画，在构图和提炼形象上有卓越的成就。善于利用大面积的空白，“无画处均成妙境”，情景奇变，耐人玩味，有限中出无限，空间更具意义。在表现上形成以虚代实，以少胜多，笔放墨秀，劲锐洒脱的鲜明时代特色。

四

在山水画的发展演变过程中，元朝是一个风尚骤转的时期。由于宫廷画院的解体及汉族知识分子地位的变化，使兴起

于北宋的“文人画”思想在新的社会环境中形成势不可挡的浪潮。文人画取代了院体画的地位而居于画坛主流。赵孟頫可以说是元代新画风的开创者和倡导者。他作画强调“古意”、“简率”和笔墨的书法趣味。求得“与近世画手笔意辽绝”的风貌。其师承渊源：一是五代的董源、巨然，一是北宋的李成、郭熙。但在构图和笔墨上化繁为简，而显得脱略疏松，萧散简远，“一变工整刻画之体”。在他的影响之下，元代的水墨山水画一变南宋“边角结景，水晕墨障”的院体画风，呈现出焕然一新的面目。

足以代表元代山水画的时代风貌而又对后世影响较大的，是在技法上以董、巨起家并有所创造的黄(公望)、王(蒙)、倪(瓚)、吴(镇)四家。他们的山水画创作，不仅代表着当时画风的深刻变化，而且对传统文人画的发展起了举足轻重的作用。他们自愿放弃跻身宦海或在不得已的情况下离开仕途或托迹道士，或以“山樵”自居，或以“处士”终生，或隐迹乡里不求闻达。他们在名山胜景中结庐而居，放怀于自然之间，过着“遁迹忧时”，孤介寡谐的生活，滋长了超脱世网，屏绝尘累的思想。在艺术创作中共同追求着适合他们心境感情的形式。所以，他们笔下的山水画，多表现出“不食人间烟火”的气象。描写闲适、宁静的意趣，突出笔情墨韵藉以抒发画家的主观心绪。他们虽然重视以一定的现实景物为创作素材，表现自己对自然现象的切身感受，如黄公望描写虞山和富春山，倪瓚在太湖一带体味“荒江之野、寂寞之滨”的景趣，王蒙“卧白云而看青山”，都对真山真水进行了深刻的体察，但他们的着眼点却不是客观物象的忠实再现，只是通过或借助于某些自然景物，来寄托“志节”、“高趣”，以清淡疏松的笔墨，来作为胸襟高雅的象征。因而画面景物大都平凡简单，但意兴趣味都很浓厚。为了求得笔墨效果，突出形式美感，材料工具也有所改变。元以前大多用绢素或矾纸，从元四家起，多半用生纸。纸性的不同对技法的改进也起了一定的作用，即湿笔受到了限制，干笔皴擦、淡墨渲染法得到了发展。有时仅用“浅绛”着色，“简淡高逸，苍茫深秀，骨肉匀停，笔墨浑融”便成为元人画法的主要特征之一。如黄公望的《富春山居图》，明显突破了传统形似格法和真山实景的限制，虽群山绵延起伏、江流曲折横贯，林木苍苍，变化无穷，但笔墨疏略简约，意境空灵淡宕，创造了一种雅洁淡逸的风范。倪瓚的笔下，多平远浅山，近景汀树寥落，空亭翼然；中景一片空白，索漠萧条；远景平坡一抹，天真幽淡。透过“有意无意，若淡若疏”的笔墨和“空山无人”、“地老天荒”式的景观，将作者内心的愁闷无奈和孤傲寂寞一表无遗。

元四家的山水画，是元代绘画的主流，他们饱有学养，承赵孟頫的思想体系，将诗、书、画融为一体，在他们的努力之下，文人画进一步振兴，历史地位更加巩固。虽然他们在发展传统技法方面有不小的贡献，曾被明清之际的复古派推崇备至，叹为观止。但由于过多强调自我表现和孤立地讲究笔墨情趣，而后人对他们的笔墨技法以规范化的程式视之。导致明清绘画在某些方面产生萎靡衰颓的消极因素。

五

明清两代画坛，流派林立，纷繁杂沓。由于资本主义因素的增长，在一些重要的工商业城市里，画家云集，兴志、风格、师承等关系，形成了许多有鲜明风格特色的画派，如浙派、吴派、松江派、新安派、娄东派、虞山派、金陵派、扬州派、丹徒派等等。地区流派和个人风格兴起，使明清山水画形成了技法风格上的多姿多采的局面。

“浙派”是明初山水画的一个重要画派，其带头人物为戴进，继承南宋院体画家李唐、马远、夏圭的风貌。在他影响下的画家如吴伟、蒋嵩、张路、汪肇等人形成了一个地区性的画派。由于他们都是钱塘(杭州)人，因此有“浙派”之目。戴进是一位有深厚传统功力的画家，他虽然没有完全脱离南宋的格体，但却有自己的特色，绝非仅仅是马、夏体系的流衍。他的作品不仅题材广泛，而且生活气息浓厚，气势奔放豪迈。所作《风雨归舟图》，以兼工带写的手法，挥写出风雨交加中的树石峰峦。船夫逆风撑篙，樵夫冒雨赶路，环境气氛与人物情态，都有声有色，从石皴、树点的恣纵笔势中，透露出画家激烈昂扬之情。吴伟在马、夏的基础上吸收梁楷泼墨法，用笔挺硬奔放，自成一格。作画时往往纵情挥洒，墨色淋漓，有笔飞墨舞之妙。但因过分强调酣畅痛快，有时不免剑拔弩张，轻狂放逸。张路与蒋嵩也追随吴伟，但笔墨多流于粗放草率，与前期浙派的劲拔简简风貌微有不同。明末的蓝瑛和谢时臣被称为“后浙派”画家。但他们的画路与戴、吴等人并无直接师承关系。蓝瑛取法北宋及元代诸家，画风独特，风格多变，笔墨秀润沉厚。谢时臣兼得戴进和沈周二家笔意，已属于浙派的末流。

明中叶在苏州兴起的吴门画派，是明代最有影响的画派。在此派风靡以前的明初，这里就出现不少著名山水画家，如王绂、马琬、王履、周臣等，他们精于传统，师法自然，对后来的吴门画家有着直接的影响。沈周、文徵明、唐寅、仇英是吴门派的代表画家。沈周的山水，技法出入于董源、巨然及黄公望、吴镇诸家，题材多写江南山川和园林景物。早期作品较工密，晚年趋于疏简。取景平凡简洁，构图明朗清爽。喜用粗笔皴点，厚重凝炼，古朴天真，有“力可扛鼎”之誉。他的《庐山高图》危峰列岫，长松巨木，沉古郁茂，以繁取胜，得王蒙神髓。《策杖图》意取倪瓚，疏简之中又显得刚健婀娜，别饶情韵。《沧洲趣图卷》粗壮老辣，浓勾重砍，笔墨情调又进入另一番境地。说明他在艺术上的多样追求。文徵