

● 山水篇·浅绛山水

编著者 王中年

新编 芥子园画传

XINBIAN JIEZIYUAN HUAZHUAN



人民美術出版社

新

编芥子园画传

山水篇

王中年编著

浅绛山水

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

新编芥子园画传:山水篇:浅绛山水/王中年编著.-
北京:人民美术出版社,1999.2(2002.1重印)
ISBN 7-102-01875-4

I.新… II.王… III.山水画-技法(美术)IV.J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第03799号

新 编 芥 子 园 画 传 浅绛山水

编 著 王 中 年

出版发行 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同32号)

责任编辑 徐震时

陈振新

张晓君

装帧设计 张晓君

责任印制 张 京

印 刷 北京燕泰美术制版印刷公司

经 销 新 华 书 店 北 京 发 行 所

1999年3月第1版 2002年1月第3次印刷

印数 15000-25000

开本 787毫米×1092毫米 1/16 印张 17

ISBN 7-102-01875-4/1528

定 价 70.00 元

再现生活的技巧积淀

——《新编芥子园画传》序言

沈 鹏

我国古代画学,有不少熔史、论、技法于一炉,三者兼容并包,堪称传统画学著作的一大特色。张彦远《历代名画记》综画之源流、兴废、六法、品评、名家、鉴赏、工用拓写以至跋尾押署、公私印记、装裱著评等论述罗列,虽然以史为主要线索,而在理论方面也有很高的价值。其中《论顾陆张吴用笔》、《论画体工用拓写》诸篇又较多地涉及技法。“运墨而五色具”提出了水墨画的理论基础,从技法上说是肯定了用墨的原则。

在艺术创作中“技”与“艺”是统一体的两个对立的方面。“艺”是矛盾的主要方面,“技”从属于“艺”,向着“艺”转化,在一定条件下技可以起决定性作用。任何高超的构想,如果没有相应的技巧与之结合,终究要落空。古代画论著述的特点也即优点之一,能够将“技”与“艺”的水乳相溶的关系作辩证论述。顾恺之的画语以及《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》可以看作是在这方面最早的成就。在人物的形与神的关系上提出了经典性的见解:“……若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节,上下、大小、浓薄有一毫小失,则神气与之俱变矣。”“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神,而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。”“一像之明昧不若晤对之通神也。”《画云台山记》详细叙述图绘云台山的构思、位置、设色、用笔,这是一幅山水中包含人物、鸟兽、树石的大画,由栩栩如生的设计中可窥见拟议中的模样,体会作者创作思想。傅抱石曾画出《云台山图》的大致面貌。

绘画的发展,从实用美术中蜕变出纯供欣赏的美术品,又在“纯美术”中分化出山水、花鸟、人物等独立成科的画种。绘画作为一门艺术学科,对技法的研究也逐渐专门化。《历代名画记》以后的郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》都承袭了史、论、技法结合的传统,并作了新的发挥。如《图画见闻志》中“论制作楷模”一节,就画人物、山、水、畜、兽、屋木、花果、草木、翎毛分别研究,实际是总结了《历代名画记》以后二百余年间的创作经验。同样《画继》作者“论界画法度绳尺”也是总结了唐以来的经验。邓椿强调界画“法度准绳,此为至难”,是突出了形的准确性,比之张彦远强调界画“用界笔直尺”为“死画”,强调“真画”要“见其生气”,从美学意义说略低一格,但又显示了“技”的更新。

绘画分科的专门化,技法的专门化,是历史的进步。荆浩的《笔法记》公认伪作或真伪参半,借以提高“北派”地位。托为王维的《画山水诀》,则是后人为文人画张目。称得起唐宋时代杰出的山水画学论著的是郭熙《林泉高致》。作者本着“天人合一”的传统观念发挥山水的人格化,山水之可行、可望、可游、可居的多种品位。画山的“三远”、“三大”奠定了透视法的基础。论墨法、笔法的具体运用也是发前人所未发。凡此都是在隋唐以来山水画成熟的基础上总结出来的宝贵经验。宋以后山水画技法与理论比较系统的著作有韩拙《山水纯全集》,饶自然《绘

宗十二忌》，唐志契《绘事微言》，笪重光《画筌》，方薰《山静居画论》等。宋元以后，与山水画学发达的同时，花鸟竹石的技法著述也兴盛起来。如宋伯仁《梅花喜神谱》，范成大《范林梅菊谱》，赵孟坚《梅谱》，柯九思《画竹谱》，钱昱《竹谱》，杜绾《云林石谱》，李衍《竹谱》等。以论技法为主的清人花鸟画专著中，邹一桂的《小山画谱》格外值得注目。其“八法”、“四知”之说，都从花卉性情出发，体察精微。又对一百十余种花卉的特征、着色用墨方法作细致的分析。所谓“欲穷神而达化，必格物以致知”。从技法书的编写体系、方法来说，《小山画谱》的完备性也是值得研究借鉴的。

人物画发源早，有顾恺之的画论在前，但系统研究人物画画理画法的专著却有些薄弱。元代王绎《写像秘诀》补充了历史的空白，“八格”、“三庭”、“五配”、“三匀”记述了长期积累的观察写真的经验。清代蒋骥的《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编》，一脉相承。后者是从曾鲸一派写真画总结出来的绝无虚妄的经验之谈。这里还要提到清代嘉、道年间郑绩《梦幻居画学简明》，是一部综论山水、花鸟、人物的画论、画法著作，系统完备。论述详实，过去流传较少。《书画书录解题》未列而值得珍视。

图谱形式的专门传授技法的书籍，由于近代印刷术的普及得到了发展。影响最广最深的图谱要数《芥子园画传》，此书一出，技法大备。名为“画传”含有画史的意味，并且也不乏理的阐明，但贯穿全书的则是技法的分解与综合。清初名士李渔（笠翁）为本书作序。李笠翁的女婿沈心友请山水名家王安节整理李长蘅画稿，后来扩充到梅兰竹菊、草虫花鸟共为三集。到嘉庆二十三年，将丁皋《写真秘诀》杂以《晚笑堂画传》编为第四集。《芥子园画传》尤其自晚清以来在画界几乎无人不晓，学者从中获益很多。人民美术出版社在胡佩衡、于非闇画师主持下，于1960年初出版四大册巢勋临本《芥子园画传》，后又多次再版，深受读者欢迎。

现在我们奉献于广大读者的是以《新编芥子园画传》命名的一套全新的画谱。借用《芥子园画传》旧名，不仅因为它影响广，名声大，还因为《新编》继承了《芥子园画传》的优良传统：1. 传授技法以图例贯穿全书，由少到多，由浅入深，有规矩可循，有成例资鉴。2. 有详实的说明文字。技法以理论为支架，给人系统的规律性的认识。3. 提供历史的纵向认识，从古到今，从传统到当代，使学者明了创造的由来与走向。

而《新编芥子园画传》比之旧有的《芥子园画传》又增添了许多新思维。首先是这套画传集中了当代近百位知名的专家，各以他们的擅长编绘专集。他们提供的创作步骤、创作方法具有权威性、可信性。由速写到写生到创作，基本上遵循着一条写实的道路，具有科学性，与此同时，又选择了与作者提供的示范作品数量约略相等的古今优秀作品，以扩大学习者的视野，附以一万五千字左右的说明文字，以提高学习者的理论境界。这等作法，比起当年旧编《芥子园画传》自然大不相同了。而画传的规模，以十二函囊括七十册，比之旧编也有了扩充，并且从选

题看即已显示新意。比如“人物”的部分,在旧编中是比较薄弱的,这一方面因为旧编“人物”第四集的编辑晚于第三集,缺少充分准备。另一方面也反映了清代人物画趋向衰颓的实际状况。现在的新编本在“人物”中即按当代流行的画法分为“线描”、“工笔重彩”、“工笔淡彩”、“水墨”、“写意”等多种门类,又在云南画派的实践基础上专列“现代重彩”。当代人物画中受重视的“戏曲”、“舞蹈”、“少数民族”列为专辑。全书在人物、山水、花卉、翎毛、走兽等几大类之外,再增书法印章、文房四宝等篇,成为学习中国画包罗齐备的画学技法全书。

《新编芥子园画传》是民族文化的积累工程,属人民美术出版社“九五”出版计划的一个重要项目。编辑者都是经验有素的我的老同事。主编徐震时,一九六五年毕业于浙江美术学院(现中国美术学院),兼工人物、山水、花鸟画,擅长摄影,是一位有丰富编辑创作经验的美术家、出版家。本书的出版工程,是徐震时将要进入老年之前,在人美社领导下联合有识之士对出版界的一大奉献。

《新编芥子园画传》传授技巧特点之一是沿用程式化的方法。各门艺术无论戏曲、舞蹈,也无论绘画,其程式都源于生活,是生活现象转化为艺术样式所采取的特定的概括手段。诸如画人物的十八描,树石的皴法、点法,屋宇的界画法,花鸟的勾勒向背法……无不是前人观察生活、再现生活的技巧的积淀。富有创造性的画家,善于吸收前人已有的成果。那种一切都从自己开始,从“零”开始,不顾前人创造的作法,并非真正懂得创造,也并不尊重群众的审美心理。真正懂得创造的画家尊重传统又不拘泥成法,理解群众审美习惯又深知群众审美习惯是一个发展的过程。成法本身并非死法。胶柱鼓瑟不知变通,成法便成了死法。风行二百余年的《芥子园画传》流播既广,也曾有一些学画者以画谱为不二法门;陈陈相因,不思进取的毛病由此滋生。因此也曾受到一些责难。但这与清代中后期整个绘画界尚古摹古的风习有关,学画者都以临摹古人为主要的手段,因此不宜简单的责备画谱本身。早在《芥子园画传》印行时,画家王安节便在序言中写道:

“余闲窗偶笔,竟若溪上桃花,不能禁其流出人世。自兹以往,不善学我之滋惧,即善学我我益滋惧。何以故?不善学我因以拙还我,善学我必遭巧窃,并不能剩还我拙矣。”

这里所说“善学”无非全盘照搬,囫圇吞枣,其实在王安节并不认为是真正的善学者。而“不善学”在“以拙还我”,所谓“拙”,可能包括“当学”与“不当学”的两个方面。如果是指创造性的学习态度舍其不当学者,倒果真又成为善学者了。今天我们从生活是艺术创作的唯一源泉这个观点看问题其理就更加自明了。

上述学习的道理,即使对于较之旧编增加了新经验的《新编芥子园画传》来说,应当也是适宜的。真正优秀的艺术品,总是来自生活,尊重传统,并且是不可替代的个性化的独一无二的创作。

是为序。

目 录

一	中国山水画发展概述	1
二	山水画的基本画法	6
	树的基本画法	6
	山石的画法	27
	山泉瀑布流水技法	46
	云雾画法——画云七法	73
三	写生的方法和步骤	84
	创作性写生与素材写生	84
	1. 创作性写生——移位写生	84
	2. 点线写山技法	88
	3. 黑白对比技法	90
	4. 积墨写生法	93
	5. 先色后墨写生法	94
	6. 素材性写生法	96
	7. 高染写生法	98
	8. 明暗写生法	100
	9. 空白运用法——雪景写生纪实	103
四	山水画新皴法——龟纹皴	106
	1. 揉纸干擦法	110
	2. 凹皴浮擦法	110
	3. 揉纸对印法	113
五	泼墨山水	116
	泼墨六要领	117
	泼写并用	118
	两次泼墨法	121
	喷湿泼墨法	124
	间接泼墨拓印法	125
	湿纸泼墨法	126
	蛋清控形法	128
六	春夏秋景色表现法	130
	春光表现法	130
	夏景表现法	141
	秋色表现法	149

七 雪景山水画技法	165
泼彩雪景画法一	165
泼彩雪景画法二	167
挤留空白法	168
以墨代水法	169
胶矾控形法	171
寒暖对比法	172
寒林画法	175
八 点景	175

一 中国山水画发展概述

中国绘画艺术的渊源可以追溯到原始社会。早在新石器时代彩陶、岩画上的起伏山川纹,即已显露出一些山水的形迹。秦汉以前,绘画发展尚处在萌芽阶段,已出土的墓室壁画多以人物为主。早期的山水画,大都用来作为人物画的背景,例如东晋画家顾恺之的《洛神赋》、《女史箴》图卷上即可以窥见一些山水画的局部片段。据记载,他还有一篇《画云台山记》,记录了山水画的创作过程,被史论界认为是我国最早有关山水画创作的文字资料。南北朝时,出现了宗炳、王微等山水画家,与此同时,山水画理论也有所发展。如宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》、传为萧绎的《山水松石格》等相继出现,被认为是山水画论的开端。到了隋朝,以山水为表现主题的画家则是展子虔等人。展子虔的《游春图》,虽然人物、车马、亭台、楼阁画了不少,但所占面积很小,山水则占了画面的主要部分。这一幅描绘人们春天游览大自然风光的山水画,已不是在人物画背景中看到它的雏形的“人大于山”和“水不容泛”的稚拙阶段,而是已达到了能独立存在的程度。唐代中期,山水画逐渐发展成独立的画种。吴道子,人称“画圣”,他主要成就是人物画,同时擅画山水;李思训工青绿山水。唐天宝年间,受皇帝圣旨,吴道子与李思训在“大同殿”先后画过三百里风光秀丽的嘉陵江山水。唐玄宗李隆基满意地说:“李思训数月之功,吴道子一日之迹,皆披其妙。”此是李工丹青,长于金碧山水;而吴道子尚水墨,笔意舒畅。一工一意,丹青水墨,交相辉映,生动地反映了当时山水画之盛行及画风之多样。其他著名画家尚有王维、郑虔、张璪等,他们的山水画各有成就。张璪所提出的“外师造化,中得心源”的创作原则对后世山水画创作尤具有指导意义,直到今天,仍被画界奉为圭臬。

五代两宋的山水画已达到了相当成熟的程度,名家辈出。他们走出画室面向大自然,以真山真水为描绘对象,北方以荆浩、关仝为代表;南方以董源、巨然为代表,形成南北两种不同风格的画派。南北两派的画风,体现了这个时期的水墨写意山水画已经发展到高度成熟和完善的地步。

以荆浩、关仝为代表的北方画派善画北方野店、村舍、秋山、寒林或层山壑谷、云中峻岭。他们常以黄河两岸关陕一带的风光作为描绘或创作的景点。荆浩隐居太行,烟云供养,胸容丘壑,其作品墨色苍厚,画风雄浑高古。(见图:荆浩·《匡庐图轴》;关仝·《关山行旅图》、《山谿待渡图》、《秋山晚翠图》)。荆浩提倡水墨山水。他评吴道子的画有笔而无墨,项容之作有墨而无笔。他采两家之长,注重笔墨运用,用皴法取代勾填法,在长期艺术实践中积累并总结了水墨画的创作经验,著有《笔法记》。文中提出“图真”、“搜妙创真”,主张“六要”,即气、韵、思、景、笔、墨,并对其加以阐发和概括,形成以意与笔为核心的比较完整的绘画理论体系,并发展了谢赫的“六法论”。荆、关水墨写意画的兴起,拓展了水墨写意的题材范围,为以后宋、元时期浅绛山水画的发展与成熟奠定了基础。

以董源、巨然为代表的南宗画派,“外师造化,中得心源”,力倡山水形象“气质俱盛”,达到神形兼备的目的。由于画家所处南北地域和气候有差异,所以对各自熟悉的山形、石质、地貌的感受自然也不同。在艺术实践中,探索、创造各不相同的山水画皴法。清郑绩说:“天生如是之山石,然后古人创出如是皴法。”这些来自生活,又高于生活的山水画技法,明显地体现在他们不同风格的作品中。当然,画家的生活环境、习俗、爱好、性格、情趣、修养对作品风格的形成,也有一定的影响。董源“多写江南真山,不为奇峭之笔”。其作品,烟雾溟濛,江湖纵横,峰峦出没,溪桥渔舟,一片江南秀色。表现方法上常采用水墨和青绿二体,尤擅水墨山水。创造了披麻皴、雨点皴、芝麻皴等表现手法来描绘山峰土坡。其传世名迹有:《潇湘图》、《夏山图》、《山口待渡图》。巨然是董的门派,南唐金陵开元寺僧人。其画笔墨秀润,充满田园自然特色。“于峰峦岭窦之外,下至林麓之间,而幽淡细路,真若山间景趣也”。现存巨然名迹有《万壑松风图》、《秋山问道图》等。

宋代山水画的繁荣

宋代山水画继五代之后发展得更为成熟,帝王、贵族、士大夫、富商、名流都对山水画产生了浓厚的兴趣,并将绘画艺术进一步视为文化修养和风雅生活的重要组成部分。宋朝在建国初就设立翰林图画院,画学(宋代培养绘画人才的学校)和画院通过考试录用或升迁人才。这种风气对促进中古美术尤其对山水画的发展具有重要影响。随着山水画繁荣发展与演变的同时,画家又在成熟而色彩单纯的水墨山水画的基础上,再以淡赭、赭墨为主调进行设色,或辅以花青点染,形成另一种特殊高雅的艺术形式——浅绛山水。浅绛山水实际上是一种淡红或浅赭色调的水墨画,适于表现三秋景色以及冬景寒林、山村瑞雪、冰河雪松等,基本上都是笔墨完成画面神韵,“墨韵既足,设色可,不设色亦可”。其它如汁绿、花青、墨青、石青、硃磬或朱砂、淡紫等色均可敷之。北宋浅绛山水画风盛行,成就突出者有:李成、郭熙、许道宁、范宽等,他们常采用浅绛设色法画寒林、冬景,略施浅赭,以补情味。

李成是出色的浅绛山水画风的始祖,字咸熙,唐代宗室后裔,因避乱迁居莒丘(山东青州),能诗文,懂音律。其所画山水,虽师法荆浩、关仝,但能变法自立画风,用水墨或浅绛之法生动地描绘了齐鲁地区烟云平远之景,“山林藪泽,平远险易,飞流危栈,断桥绝涧,风雨晦明,烟云雪雾之状。”北宋评李成山水谓“笔润而墨精,烟岚轻动,如面对千里,秀气可掬”。李成作画用墨清淡,“惜墨如金”,擅画寒林枯树,运笔苍劲老练,稳健潇洒,法度严谨,写实功力深厚。他写树是来源于生活的,因此树木穿插自然,疏密聚散结合得当,大小树木对比,强弱节奏合情,贯穿合理。其《寒林平野图》达到了“神化精灵,绝人远甚”的境地。李成之所以称得起伟大画家,就在于他能以自然为师去观察生活,打破程式化和表现形式上的陈规戒律,在艺术实践中有其创见卓识,甚至不能为某些文人墨客所重视和理解。沈括在其《梦溪笔谈》中写道:“李君盖不知以大观小之法,其间折高折远自有妙理,岂在掀屋角也?”米芾在他的《画史》中亦说:“不作大图,无一笔李成、关仝俗气。”其实李成的“掀屋角”是从写生中来的,是写实的体现,并非是李之短而是李之长处。从地平线上看屋檐,自然是掀起之形,是合乎仰视的透视原理的,很接近现代常用的焦点透视法。中国传统山水画在透视表现上有自己特殊的处理方法,并不拘泥于一般法则与规律。“以大观小”实际就是传统的“鸟瞰法”,中国的传统山水画可以用“散点透视”、“移动透视”来解释其基本法则,而不能局限于一点。山水画的透视不管用哪种方法,但都要符合透视学的基本规律。所以沈括这位博物学家,却在此处欠卓识远见,可谓智者千虑必有一失。至于米芾之言,只能站在文人画观点上自嘲而已。李成的山水画成就,在北宋时期影响是巨大的。不少知名山水画家,如燕文贵、李宗成、许道宁、翟院深、高克明、郭熙、梁师闵、燕肃、赵令松、王诜等写实主义大画家都是以李成为师的。李成在继承前人水墨画的基础上发展开拓浅绛山水画新风,在艺术实践与探索中又不拘泥陈规,师法自然,写实性极强,其艺术造诣之深,不愧为山水画之一代宗师巨匠。

范宽,字仲立,华原(今陕西耀县)人,擅长水墨山水和浅绛山水。他画山水初学荆浩及李成已甚精妙,领悟到“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。”于是他面向自然山川,深入描写太华、终南诸山,久居山区观察体验不同气候下山水的形态。烟云、风月、阴霁变换,终于在章法、构图、皴法上与李成画风迥然不同而自成一家。他擅画雪景,所画雄山峻岭,顶天立地,强化山势雄伟壮观。在表现手法上多采用积墨法,用碎而坚实的丁头皴、雨点皴、芝麻皴塑造富有质感的山石,又在山脉凹落处多次皴擦,墨色干后再用淡墨多次敷染,使画面深厚苍劲、势状雄强,被诸家誉为“得山之骨”、“与山传神”。(见他的《雪景寒林图》。)(《谿山行旅图》)峻伟屹立,飞瀑一泻千里,路边溪水潺潺,路上驴队行人,雄浑绵密,好一派北方关陕山水

气象,使人如临其境。连爱挑毛病的米芾也说:“范宽山水巖巖如恒岱,远山多正面,折落有势。晚年用墨太多,土石不分。本朝自无人出其右。溪出深虚,水若有声。”可见范宽的山水画完全是一种现实主义的表现方法,以达到与山水传神之地步。

郭熙,字淳夫,温县(今河南温县)人,是北方山水画派继李成、范宽之后有突出成就的浅绛山水画家。他同北宋初期山水画家一样注重观察自然,师法造化,博采众家之长,在写生实践中,能生动地描绘云烟出没峰峦隐显的千态万状,风格细致秀美淡雅。晚年技巧精熟,落笔益壮,构思敏捷,取景布局富有新意。能于高堂素壁,放手作“长松巨木,回溪断崖,岩岫巉绝,峰峦秀气,云烟变灭,晦霭之间千态万状”,深受宋神宗的器重及当时的士大夫、名流的欣赏。如司马光、苏轼、黄庭坚等多次赋诗赞美。在其与子郭思合著的《林泉高致》中开篇首先阐明了山水画要表林泉之意,使欣赏画的士大夫“不下堂筵,坐穷泉壑”,以满足他们“泉石啸傲”的精神追求。他强调深入真山要仔细观察体验,并注意角度、季节、气候、四时之景,要“身即山川取之”;又主张画家必须“神于好、精于勤、饱游饫看”才能胸有雄山丘壑,使画能达到“可游可居之境”;并且强调画家的自身修养要全面,即“所养欲扩充”,“所经众多,所览諄熟,所取精粹”。《林泉高致》的问世标志着中国山水画理论已经达到了成熟的阶段。

米氏父子与“米点皴”。米氏山水的创造者为米芾、米友仁父子。米氏父子借鉴董源山水之法,得江南云山真趣,以水墨挥洒点染来表现山头烟云变灭、林泉溪桥、掩映树木,信笔作画而不求工细,人称“米点皴”、“米家山”等。米友仁画山水亦“点滴烟云,草草而成”,自题“墨戏”。作品富有抒情诗意和情趣。“二米”的水墨山水强调信笔写意,为以后文人水墨山水画的发展开创了新局面。

北宋后期的山水画风格众多,强调技巧、情调和意境,至南宋时期山水画的演变已进入一个新的天地。其代表人物是李唐、刘松年、马远、夏圭,合称“南宋四家”。

李唐,字晞古,河阳(今河南孟县)人,后随宋室南迁,年近八十,任画院待诏,有“李唐可比李思训”之誉。其画作严谨质朴,气象雄伟,造形坚实,方刃厚重,章法及笔墨趋于简括。擅画岩石垒积成山,点、线、面结合,侧锋横皴,用笔阔而短线勾勒,坚锋皴擦,同大小斧劈皴并用。浓淡水墨染出远近空间和岩石林阴光影,质感甚佳。尤其画奔腾泉水,线条流畅,圆劲疏密得当,描绘水奔流飞溅,稳急有别,技法有所创新。(见《万壑松风图》)

刘松年,初为画院学生,后进待诏,山水皴法受李唐影响,但变雄健为典雅清秀,画风严谨不苟,水墨青绿兼工,尤精界画。

马远,字遥父,号钦山,今山西永济人。马家世代以画为业,其曾祖马贵,祖父马兴祖,叔马公显,父马世荣均是南北宋名画家。马远在艺术上超过了他的前辈。他继承并发展了李唐的画风,与夏圭在南宋画坛上形成了著名的“马夏画派”,甚至影响着近世关东的画风。他以雄健的大斧劈皴描绘奇峭方刃多角的山石峰峦,用笔简括,奔放而又严谨。在构图章法上大胆取舍剪裁,描绘山之一角、水之一涯的局部。画面为了突出景观则留出大幅空白,画面空濛,具有浓郁的诗情画意。他的山水多不着色,以焦墨作树石,松树瘦硬如屈铁,用笔简括淋漓而洒脱,有如“大江东去”之势。因山水多不取全景,故有“马一角”之称,这就是他的独创性和高超的表现形式。他的作品遗存者不少,有《踏歌图》、《寒江独钓图》、《松岸高逸图》等。马氏五世善画,均居画院要职。

夏圭,字禹玉,钱塘人,宁宗朝画院待诏,赐金带。善画山水,“墨色如傅粉之色”,画法学李唐。“笔法苍老,墨汁淋漓”,画秀美清丽的江浙一带景色,与马远风格大略相同。马用笔清劲而外露;夏用秃笔作画而苍老。马、夏山水由于大胆剪裁,破全景程式画边角之景,因而被称为“马一角”、“夏半边”,在构图上突破传统规范,使情景交融富有诗意,发展并丰富了传统山水画。

赵孟頫,字子昂,号松雪道人,湖州人,在元代经历五朝,官至翰林学士承旨。他在文学、音乐等

方面很有修养,又精书法,在绘画上擅长青绿和水墨山水,以水墨山水影响较大。他提倡“作画贵有古意”,“到处云山是我师”,继承唐与北宋的绘画传统,重视神韵,追求清雅朴素的画风,反对追求形似和纤巧的画风,强调书法与绘画的关系,将书法用笔于绘画之中。赵孟頫的地位和艺术造诣使他成为元代画坛上的中心人物。他的画多采用披麻皴,墨色较淡,浓墨点苔,其代表作有《鹊华秋色图》、《洞庭东山图》和水墨画《水村图》等。

元四家山水画之变

黄公望,常熟人,号大痴,又号一峰,字子久,元四大家之一。师法董源、荆浩、关仝诸家,采摘各家之长,临古人之法,深入自然写真,自成一家。青年居住常熟虞山,领略四时阴霁之气运、朝暮之变幻;中年浪迹江湖,从千岩万壑、风雨激流中汲取素材;晚年深入名山富春,时登高楼,望云霞出没,领略江山钓滩之概。更重要的是他能动笔去写生,“皮袋中置描笔在内,或于好景处,见树有怪异,便当模写记之,分外有发生之意。”他游吴华山天池,则“游而爱之,为图四、三本。”可见在古代画家中他是师法自然的典范,在摹仿和继承前师的同时,更注重深入生活探索研究山水画的发展和变革。明王世贞《艺苑卮言》谈山水画发展情况说:“山水画至大小李一变也,荆、关、董、巨又一变也,李成、范宽又一变也,刘、李、马、夏又一变也,大痴、黄鹤又一变也。”又王原祁曰:“以平淡天真为主,有时而傅彩粲烂,高华流丽。”诸家的评论说明黄公望的山水画风格在继承前人技法的基础上“又一变也”。所谓“小墨淡赭之法”就是浅绛山水画法。北宋李成、郭熙、许道宁、范宽等开创的浅绛山水画风格基本上都是以笔墨完成画面神韵,“墨韵既足,设色可,不设色亦可”,至多略施浅赭,以为补充情味。而黄公望发挥了董、巨在水墨上的运用,并融合了刘、李青绿山水的傅彩,丰富了浅绛山水画的色彩,使墨和色能融为一体。这种画风比纯水墨山水色彩丰富,比青绿山水浑润淡雅,苍厚高古,墨中有色,华而不俗,实质上就是水墨淡彩。这样成熟了的浅绛山水画和水墨画也就从此压倒青绿山水而居于画坛的统治地位。这确实是中国山水画发展史上又一大变。黄公望的山水画,对后世绘画影响极大,在中国美术史上作出了贡献,有《九峰雪霁图》、《快雪时晴图》、《富春山居图》等作品传世。

吴镇,字仲圭,号梅花道人,嘉兴人。工诗文善草书,擅水墨石竹松梅,尤精山水,作品吸取董、巨皴法,形神逼肖,笔墨雄秀清润,表现苍茫气象。孙作说他“善画山水、竹木,臻极妙品,其高不下许道宁。”作品有《渔父图》、《秋江渔隐图》等。

王蒙,字叔明,号黄鹤山樵,吴兴人,赵孟頫外孙。“强记力学,作诗文书画尽有家法,尤精史学”。后弃官隐居于余杭黄鹤山,因此为号。王蒙画山水师法巨然,甚得其墨法,秀润苍厚,笔墨峻拔,洞壑玲珑,画面密而不塞,满而不闷,无迫塞滞呆之感。王蒙的技法不局限于一家,或采用董、巨披麻长短皴,或用郭熙云卷带斧劈皴,或用浓墨点染,或焦墨细擦,一片湿润浑厚之意。如《太白山图》、《青卞隐居图》。元四家中王蒙在笔墨气韵上应居首位。

倪瓒,字远镇,号云林,无锡人。所画山水主要表现太湖风光,近写杂树蓬松,远山俯卧,意境清幽,孤寒萧索。师学荆浩、关仝、董源,笔墨轻松灵秀、简括。擅水墨少设色,风格古雅清秀。作品有《渔庄秋霁图》、《幽涧寒松图》。

吴派文人画与吴门四家

明代画家众多,画派林立,画法之新变都超过了宋元两代。明初画风追踪宋代刘、李、马、夏,摹古之风盛行。以“浙派”戴进、吴伟为代表,取法马、夏为主。以唐寅、仇英为代表的“院体”师承刘、

李,兼习“南派”。嘉靖以后,“吴派”又逐渐代替“浙派”,“文人画”兴盛压倒了“院体”,其代表人物是沈周、文征明、唐寅。

戴进与吴伟是“院体”与“浙派”山水画的代表,二人出身低微,以画为业,但他们的艺术成就却影响并左右了当时院内外职业画家的艺术追求。戴进一生坎坷,入宫被诬,浪迹江湖;吴伟首次入宫即得帝宠,誉为“仙人笔也”,再次入宫,又获“画状元”印。二人师法虽皆渊源南宋,但风格有异。戴取法南宋马、夏为主,上溯北宋元人,自成一家,画风变南宋浑厚沉郁,成健拔劲锐一体,比宋人措景丰富,构图精当,境象恢宏,造形富于质感,有《春游晚归图》传世。吴伟笔法更逸,水墨淋漓,气魄更大,造形简括,用斧劈皴或破网皴,卧笔或中锋连勾带皴,横涂直抹,似若随意,气势磅礴,画格不流于粗俗,作品有《柳下读书图》等。他是“浙派”的代表人物。

明代的文人画继承元人传统。随着以戴进、吴伟为代表的“院体”、“浙派”的衰落,自成化后以苏州为中心,形成了波澜日壮的吴门派,取代了院体与浙派在画坛的地位。而周臣、唐寅虽与院派有关,但也应兼属吴门画派中人,特别是唐寅的山水画成就,无论是在当时和后世影响是极大的。

唐寅,字伯虎,更字子畏,别号六如居士,吴人。唐寅艺术修养广博,诗书画皆妙,他由文人发展成为职业画家,是吴门四家(沈周、文征明、唐寅、仇英)之一。他的山水画初师周臣,《墨缘汇观》中说唐寅的画“笔法荆、关”,“水墨法米元章”,又说是“效荆、关体,绝世神品”。从这些名人评论中说明唐寅师法不限一家,但也对自然景观写生,构图造景,雄伟险峻,高峰壑谷,溪泉清幽。笔墨皴法既有刘松年、李唐小斧劈皴,又有元人披麻乱柴之法,形成了秀润,淡雅的画风。另外他也和别的文人画家一样,主张书法入画。他说:“工画如楷书,写意如草圣,不过执笔转腕灵妙耳!世之善书者多善画。”作品有《落霞孤鹜图》、《春山伴侣图》。

仇英,字实父,号十洲,出身漆工,为“吴门四家”之一。初师周臣,临古功深,尤善临仿唐宋以来的优秀传统佳作。作风严谨不苟,在精美秀丽中又闪现着文人画的温润高雅,擅青绿山水又作水墨画,运笔圆转流畅而多顿挫,画面效果明快,绮丽。作品有《松溪高士图》、《仙境桃园图》等。

沈周,号启南、石田,又称白石翁、竹居主人。沈周多才,具有多方面的艺术修养,精通诗、文、书、画,尤其是在山水画方面造诣很深。沈周重视历代绘画的优良传统,并能继承发扬。他多观多摹古人名迹,使他受益最大的是元朝四家。他学黄公望、吴镇、赵孟頫、王蒙,用笔雄浑坚实。虽然无人提到他师造化的事实,但从沈周在绘画上的审美观点来看,也并非是一个单纯的师古主义者。沈周在绘画上强调的不是细节的刻画,单纯的传神,而着眼点是情景交融,主客观统一的“意”。他把“意”的形成与表现过程归纳成一句名言:“得之目,寓诸心,而形于笔墨。”因此,从其作品上看出既有传统笔墨,又有自然生机和画家的主观意趣。有《庐山高图》、《杨梅邨坞图》等传世。

文徵明,初名璧,字征明,号衡山,长洲(今苏州)人。与沈周同乡,并师从沈周,出身官宦之家。早年科举未中,致力于诗文书画,擅绘画,尤精水墨山水和浅绛山水,也画青绿山水。画法追踪五代北宗,受南宋院体影响不大。他是文人出身,固有别于五代北宋的职业画家,能把诗书画三者融为一体以抒写情怀,更胜于元代的赵孟頫、王蒙。情调闲静典雅,布景繁密,细笔纤秀,杂林古松纵剖,山石斜倚,笔墨苍老枯中见润,构图层叠而上平横,画面缺少纵深空间之感。运笔精熟,细笔作画见长,抒情诗意胜于沈周,多写江南水乡,如《江南春图》、《真赏斋图》。也能作粗笔山水,古树矗立,飞瀑直泻,气象萧森,笔力凝重典雅,如《古木寒泉图》。

明末清初在山水画坛上极有影响的代表人物是董其昌,字玄宰,号思白、香光居士,由进士官至礼部侍郎,能诗文,工书画,师法董源、米芾、黄公望等,擅长青绿和浅绛山水。董崇尚摹古,他的画主要从古人笔墨上学些功夫,秀润妩媚。董的绘画理论,见之于他的《画禅室随笔》、《画旨》、《画眼》,三者互相杂入。他同意莫是龙的“南北宗”之说,并把“南宗”加了个“文人画”,贬“北宗”不当

学。这些门户之见影响甚广。他的“文人画”的标准是“逸品”。而所谓“逸品”，“主要是画家人品、胸次、气质、情思的表现”，并把他所欣赏的那种画家的人品、气质之类概括为“士气”。他把书法和绘画合二而一，“善书者必善画，善画者，必善书，其实一事耳。”把自唐以来的山水画家又进一步分为南宗和北宗两大派。若按他们那种分宗定谱必矛盾百出，难以自圆其说。中国地域辽阔，南北山形地貌、风俗差异甚大，南北画风必有各自特色，所以，仅以画法风格作为南北派的区分还是可以认可的，不能一概否定文人画的成就及其理论上的部分合理因素，它作为一种绘画形式或特定的画风也仍然可以存在和运用。总之，董其昌是明末清初一位重要文人画家，他所提倡的“读万卷书，行万里路”等口号在文人画理论上具有承前启后的作用。他的创作实践和绘画理论对后人有较大影响。董其昌的作品流传很多，代表作有《潇湘白云图》、《江上三树图》、《遥峰泼翠图》、《夏木垂荫图》等。

清代诸家山水

清朝山水画，以四王（王时敏、王原祁、王鉴、王翬）、吴（历）、恽（寿平）为代表，都受明末清初董其昌的影响，专重笔墨，轻视写生，以临摹古画为最终目的，远临黄公望，近仿吴派，千篇一律，毫无变化。他们脱离生活和自然景观，画面枯淡死板，所以清代仿古临摹之风，影响并阻碍了中国山水画的正常发展。其中吴历、王石谷、恽寿平虽也描绘一些真山水，但受仿古摹临之风影响太深，还题上“仿某家笔意”等。明末清初的在野画家石涛、朱耷、石谿世称“三高僧”。他们深入生活，寄情雄山秀水，注重描写真山实景，“搜尽奇峰打草稿”，具有一定的独创精神。他们的作品与墨守成规，不食人间烟火，不能面向大自然的形式主义画家董其昌及“四王”、吴、恽形成对比。清初“三高僧”（石涛、石谿、朱耷）以及髡残、龚贤、袁江、袁耀等人的作品和那些仿古画家作品相比较，在笔墨、布局、章法等方面有些新意。然而，单论山水画成就而言，这些画家尽管在理论上提出先师造化，“搜尽奇峰打草稿”等艺术主张，但遗憾的是从他们的作品中却难看到有什么特别明显的突破和独创。石涛是成就比较突出的画家，不仅有作品还有论著。他的《画语录》《画谱》十八章的内容涵义是一篇含有玄学的绘画理论体系，在内容和文辞上蒙上了一层易经、道德经的儒、道玄学思想，用语令人费解。如果揭开它的玄幕，其本质是反对师古人之迹，强调须先师造化，更强调“心”与“自我”的表现。石涛对于文人画向积极的方向发展是有重大贡献的。

综览明、清两朝的中国山水画，由于受没落的封建制度的制约，画家缺乏自由和个性以及画家之间在文人画艺术观上的矛盾，使山水画在主流的形式上走下坡路。程式化、崇古、仿古、形式主义的倾向特别严重，阻碍了中国绘画的发展。这个时代的艺术成就之所以不可忽视是除了吸收一部分外来美术营养外，更重要的是它也向外输出而促进了其它国家的艺术发展，扩大了我国独具特色的中国山水画艺术在国际上的影响，提高了中国画的地位，这一贡献是不容我们低估的。

二 山水画的基本画法

树的基本画法

树在山水画中占有重要地位。画树是学画山水的第一步。清代龚贤说：“学画先画树起，画树先画枯树起。树身画好，然后点叶。”龚贤又说：“画树如人，稍不合理，如不全之人也。”看山水画家

功力如何,先看树。“画树之功,居诸事之半,看画先看树”。画树不单在山水画中是不可缺少的组成部分,而且是练笔用墨必要的起步,因此学画者首先要攻破这一难关。

初学者不宜描绘长满叶的树木,因为难以看清楚枝干的生长结构。倘若不理解枝干与树叶的生长关系,就不能把树的形态表现好。所以,首先从无叶的枯树画起。落叶枯树姿态鲜明,容易理解各种树木的基本结构和生长规律。画枯树要注意“树要四面俱有干与枝,盖取其圆润”,即是前人曾提出的“树分四枝”的要求。也就是要把树画得有立体感,枝干之间的关系要体现出空间感,前后枝与左右枝的伸展关系要处理适当。

古今学画者往往先从临摹传统作品为入门的途径,画树更是如此。例如临摹前人画谱中的鹿角法、蟹爪法、横笔皴梧桐、披麻画柏树、鳞状勾松、人字皴柳等等。这些传统画树法,对初学者理解各种树的生长规律以及在实践中运用掌握山水笔墨技法是有益处的。但是,有志学画者,决不能停留在摹仿古人技法的圈圈里而无新意,更不能把那些陈旧古板的画技方法机械地带入你的作品里。所以,学习临摹古人作品的目的是为继承民族绘画之精华,推古人之陈,吸纳今人画风之新。

树木种类繁多,有松、柳、槐、桐、杨和各种杂树;从外形上看又有有叶和无叶树之分,所以表现树的方法也有多种多样,传统画法基本上是用两种方法:双勾法和单勾法。现代画家画树不局限于以上两种方法,而是根据画面需要采取多种方法和手段以达到理想的效果。现将古今画树方法介绍如下:

1. **双勾法** 初学画树者必学此法,也是传统画树的基本方法之一。此法适应画近景树,双勾笔顺,一般是从左至右,从上至下,也可反之,无定法。

2. **单勾法** 又称“没骨法” 此法要求运笔刚柔苍老有力,笔线转折多变,浓淡干焦运用灵活适度。此法画远近景树均可采用。

3. **逆光法** 传统山水画往往不太讲究对光影的运用,倘若在山水画中画树时适当运用光的明暗,会增加树林前后层次的起伏变化和画面纵深空间感,也就是把每株树或一丛树当成立体物象来理解,来描绘。如把一组树头看成一个立体圆球,树头的顶部是受光面,下部是背光面,中间调和明暗交界线虽然不一定像画素描那样具体,但应该理解它的存在并适当运用。在描绘过程中可采用点、线、面积墨手法表现树头的立体感。倘若要着色,可先用浓淡墨塑造树的形体,注意着色的部位,或受光面不着墨或少着墨,待墨干后从背面涂基色,正面再点补足色。

4. **黑白对比法** 画山水画在落墨时要处理好黑、白、灰三者关系,可以把靠近山下的树丛顶部留出空白待画树丛。这样黑白对比较响亮,敷色后其效果更佳。

5. **枝干黑白衬托法** 此法有两种,一种是用双勾法画树干留白,用没骨单勾法穿插白枝干左右前后进行衬托,打破呆板单一的丛林色调。第二种是用以色代墨法,用白色或黄白色在树丛黑暗处勾画各种姿态亮树枝干。也可两种方法兼用。

6. **拟人法** 在一幅作品中若画两株以上的树则树与树之间应是互相呼应的。可把它们看作是一群人,不仅有大人有小孩,有男有女,有老有少,每株的形象姿态各异,而且它们彼此之间仿佛有感情交流。这种方法就是拟人手法。用拟人手法赋予树木这种感觉,也正是画家心灵深处意象的描绘。通过绘画艺术启示人们认识人与自然、心源与造化的关系,才是中国山水画的最高境界。

画雪中树运笔要“断”、“藏”、“露”、“枯”,宁滞勿滑,宁慢勿快,以浑厚苍润有笔有墨为宜。画春天的树和秋天的树色彩各有不同。



所谓“树分四枝”

古今学画树者须知“树分四枝”，即前、后、左、右枝。但在实践中，未必非要画上四枝，只是强调画树需要理解树枝有前后之分。这幅写生来的树，没有明显的四枝，仍然很生动，因为它是从生活中来的。



单勾法 用单勾法画杂树,求笔墨多变,用浓淡干焦的墨色勾勒杂树枝干,注意向背穿插。



双勾法 采用此法勾画枯树,枝干要求疏密变化,前后有浓有淡。注意树枝干结构转折及粗细对比与穿插。