

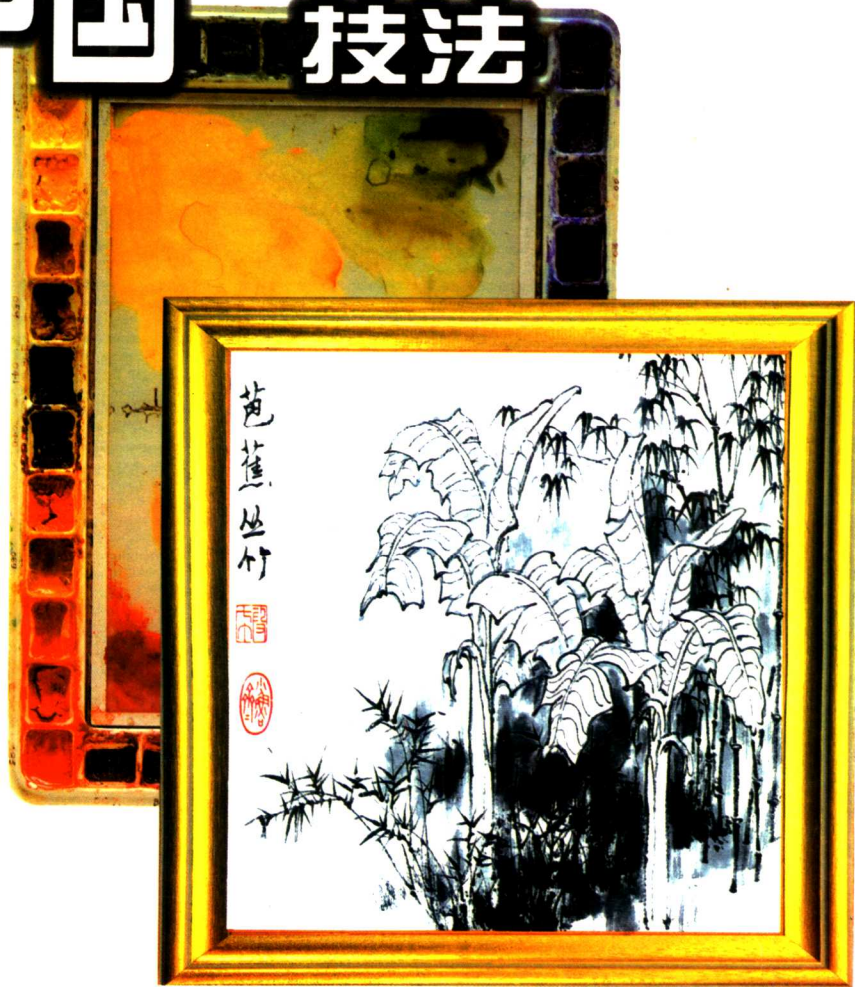
21世纪美术教育丛书

● 段七丁 编著

全新版

中国
山水
画
技
法

中国山水画技法



中国
山水
画
技
法

- 美术本专科教材
- 美术函授、自考教材
- 美术爱好者用书
- 美术考生训练用书

西南师范大学出版社

21 世纪

美术教育丛书

中国山水画技法

西南师范大学出版社

《21 世纪美术教育丛书》

组织编写单位

(排名不分先后)

中央工艺美术学院
西南师范大学美术学院
中国美术学院
四川美术学院
北方交通大学
首都师范大学美术系
天津美术学院
湖南师范大学艺术学院
四川大学美术系
汕头大学艺术学院
重庆师范学院美术系
南京师范大学艺术学院
华南师范大学美术系

中国山水画技法

编 著 者:段七丁

出版发行:西南师范大学出版社

中国·重庆·西南师范大学校内

邮编:400715

经 销:新华书店

印 刷:重庆新华印刷厂

开 本:787×1092 1/16

印 张:6.5

字 数:90 千

版 次:1996 年 9 月第 1 版

印 次:2000 年 7 月第 5 次印刷

印 数:40001~48000

书 号:ISBN 7-5621-0377-1/Z·8

定价:21.00 元

导 言

中国山水画迄今大约有一千五百多年的历史。其独特的民族风格与艺术魅力,对东方绘画艺术产生了重要的影响,在我们民族绘画史中,占有极为重要的地位。

山水画的产生,是我们的先民们在创造文明的过程中,发现了自然美,并给予艺术表现的结果,是文明的进步反映。人类从自然中来,在其中生存、养育、发展,并且终将再回到自然中去。大自然的博大与不息的生机,对于人的有限认识来说是无限制的,因此人类在对自然的认识中,开拓与发展了智慧和文明。并在不断的认识、发展与启迪中宏扬、丰富了人生的追求与创造的意识。大自然陶冶了人的情操,展阔了人的胸境。这种人与自然的密切关系,其亲和之情是千丝万缕的。因此,在中国,人们对自然美的表现是以抒发自己的情思,将自己对自然感悟后得到的意境表达,结合在相应的绘画形式之中。这就是中国山水画的重大艺术特色。基于此,中国山水画,历来就不是以再现客观自然或纯主观形式美为表现目的的。这一点是学习传统山水画,首先需要明确的中国山水画的属性。同时,由于人类的文明进步,认识的发展,个性情思的丰富,在大千世界中的体验与感悟亦是方方面面的。对于大自然生生不息的博大精神,作为绘画表现也是随着时代发展而永恒发展的。

从表现形式上,山水画分为工笔、工兼写、大写意三大类。每一类又分为水墨、淡彩、重彩,以此便形成了山水画的9种表现形式。本书介绍的即是工兼写的淡彩,这种形式在传统中称为“浅绛山水”。它由元人始创,其表现风格,上承五代、北宋、下启明清,相对具有更多的代表性。技法体系所涉及到的基础知识和基本技法最为系统全面,因此是教学中最主要的学习内容,现在的山水技法书都是对这种工兼写的淡彩形式的技法讲解。通过这些技法学习,掌握了基础,一方面可以直接进入个性创造的天地;另一方面也为更系统地深入传统的工笔、写意领域,或水墨重彩领域创造了条件。对学习者的个性发展既打下了基础,又留下了余地。

这本《中国山水画技法》是以山水画教学大纲的要求编写的,分为四部分,第一部分为概况,以传统技法的发展常识为主。这样更有利于技法的学习。其余三部分是技法的叙述,按临摹、写生、创作三位一体的教学结构分章。目的在于使初学者较系统地掌握这一传统绘画艺术的基本表现规律,初具山水画的审美能力与表现能力。

对于技法的学习掌握,应抱着“得鱼忘筌”的态度。“鱼”是基本规律知识,“筌”是陈式,得鱼是前提,但“得鱼”之后,再死抱“筌”是妨碍创造的。学习者当牢记。

本套教材是根据美术专业自学考试大纲,并参照高校美术专业教学大纲编写的,供美术自学考试者、社会助学单位、高校美术专业和公共美术课作为教材。也可作为报考美术院校的考生、美术爱好者学习参考。

责任编辑 王 煤
装帧设计

21 世纪

美术教育丛书·中国山水画技法

作品欣赏

目 录

导言

一 山水画概况	(1)
□1 南北朝 山水画的兴起	(1)
□2 隋唐 青绿重彩为主流,水墨起步创格	(3)
□3 五代 山水画重体验的时代,水墨南北画派的形成	(4)
□4 两宋 山水画的鼎盛	(6)
□5 元代 意笔的崛起	(10)
□6 明清 俱古以化,派系纷云集大成	(12)
□7 近现代 冲激中的探索	(14)
二 临摹	(16)
□1 目的、要求、方法	(16)
(1)基础临习	(17)
(2)原作临摹	(17)
(3)对临与背临	(17)
□2 树法	(17)
(1)根	(17)
(2)干	(18)
(3)枝	(18)
(4)叶	(18)
(5)树的组合	(19)
□3 山石法	(19)
(1)勾法	(20)
(2)皴法	(20)
(3)造势	(23)
□4 云水法	(25)
(1)云烟画法	(25)
(2)画水	(26)

□5	点景法	(28)
	(1)目的·要点	(28)
	(2)方法	(29)
□6	设色法	(30)
	(1)山水画的设色特点	(30)
	(2)浅绛山水的三种主色	(30)
	(3)常规方法	(30)
□7	浅绛山水的绘制步骤	(32)
	(1)水墨初写	(32)
	(2)着色	(32)
三	写生	(33)
□1	形式、选景	(33)
□2	方法、步骤	(34)
四	创作	(36)
□1	立意	(36)
	(1)意境的产生	(36)
	(2)意境的个性与表现	(37)
	(3)决定形式和设计绘制程序	(38)
□2	章法	(38)
	(1)宾主	(38)
	(2)开合	(38)
	(3)空间	(38)
	(4)布势	(39)
□3	制作	(39)
	(1)草图	(39)
	(2)变化生发与应变	(39)
	(3)统一收拾	(40)
□4	画幅形式	(41)
	(1)画幅形式与表现、欣赏的关系	(41)
	(2)传统中的几种主要形式	(41)
□5	题款 钤印	(42)
	(1)题款的形式、内容	(42)
	(2)题款的位置	(42)
	(3)钤印	(43)

一 山水画概况

□1 南北朝 山水画的兴起

中国山水画作为独立的绘画形式，在南北朝时代之初，既公元四百年前后就已经形成。虽然现在已经无法再见到这一时期的作品，但在这之前的汉代画像石、画像砖上，以及晋代顾恺之的《洛神赋》、《女史箴》摹本中，仍能见到其面目的大略。我们之所以能肯定这一时期是山水画确立期，主要是这期间的山水画论为我们提供了线索和依据。其中最有价值的是南朝宋画家宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》。这两篇画论揭示了山水画最初的创作目的、方法与艺术的欣赏角度。

魏晋以降，社会的文化层尤尚老、庄的哲学思想，信奉融会这一哲理的佛教，宗炳和王微亦不例外，他们的画论正是在这一社会条件下产生的。两篇画论均以老、庄哲学的最高境界——“道”，一种超越社会现实的艺术人生精神作为核心，认为山水的自然美是由于体现了大自然的精神（趣灵·媚道），即物质的存在与变化的普通法则所体现出的无穷生机与运动不止的精神。人的精神境界与其合拍，行为以不违背这一大自然规律作为准则，便能得到豁达的胸境，高尚的情趣与精神的清澈安宁。在庄子的美学思想中是以天地（自然）之美为大美、至美，这是相对高于世俗的声色味等美感而言的。所以山水的自然美能给予仁者以启迪，而为智者所乐。对自然美作表现的山水画，宗炳认为是通过其创作过程中的体验（澄怀味象），物我感应（应目会心）意境（理者）的表达，绘制（类之成巧），以及欣赏过程中观者通过作品与作者意境的勾通（感神）得到超越世俗的艺术境界（神超理得），从而得到美的享受（畅神）。从画论不难看到中国山水画的产生是与老、庄的美学思想分不开的。山水画的兴起尤其与“道”的亲近自然，修养性情，超越现实的境界息息相关。这正是中国山水画早于西方风景画若干年，而理论的成熟又早于艺术实践若干年的主要原因。

王微在《叙画》中更具体地指出了山水画的非实用性质（非以案城域、辩方州，标镇阜，划浸流），其创作是在塑造中融及精神的传递，是画家以主观情感作用于客观山水的结果（本乎形者融灵而动变者，心也）。因此，无主客观的神情交构，情景交融，只能绘制出僵化的形象（灵亡所见，故所托不动）。同时他认为山水画，仅仅以眼见物象作画是不周全的（目有所极，故所见不周），所以在观念上，一方面要宏观地把握，拟作自然的生机（以一管之笔拟太虚之体）；另一方面又要判断、取舍、鲜明地表现出艺术的形象（以判躯之状，画寸眸之明）。在山水画的欣赏与价值方面，王微以生动的词语阐明了绘画给人精神上艺术美的感受，使人心境旷驰，情思浩荡。这种感受是音乐与珍贵的工艺品等不能比拟的。同时绘画艺术亦如书本知识，只是以不同的方式认识分析大自然的规律和道理罢了。岂止是手上的劳作，乃是智慧的反映落实（披图按牌、效异山海、绿木扬风白水激涧。呜呼，岂独运诸指掌，亦以明神降之）。王微不仅指出了绘画创作的严肃性，同时也肯定了山水画的知识价值。这两篇论文为我们揭示了当时山水画的创作性质，已经具备了源于自然真实，又超越自然现实的艺术品质。正是这种品质使她具备了作为绘画艺术所不可缺少的条件，奠定了她一千多年来的发展基础。

宗炳和王微的艺术思想代表了南北朝时代的艺术观念，体现出对绘画表现规律的透彻性。所以也是我国一千多年来传统山水画艺术观念中的基本结构。在这一观念下的长期艺术实践中，逐渐形成了我们民族绘画的技能技巧系，与别具特色的技法系列。作为传统的因素，必将对今后的山水画发展产生深远的意义。

从宗炳的《画山水序》中，能看到南北朝时代的作品内容与具体表现手法，是作者对诸如：庐山、衡山、荆山、巫山一类名山的追忆。进行“画象布色，构兹云岭”。即是根据记忆而表现的创作。这种体验后成竹于胸，再求表现的创作方法，仍然为我们今天继承。从王微的《叙画》中，又能看到当时的作者运用拟人化的浪漫想象力，对自然山水动以情感追求的生动表现，以及运用构成变化的表现技巧如：“眉额颊辅，若晏笑兮；孤岩郁秀，若吐云兮；横变纵化，故动生焉。”作品中亦重视点景，如：“宫观舟车，器以类聚，犬马禽鱼，物以状兮”。画面的塑造特色，在今天看来，确实像唐人所品评的，是一种“迹简、意淡而雅正”浪漫幼稚的艺术风格。其表现技法是概略勾线填色的重彩形式。在线块构成的基础上，以色彩镶嵌的表现是这一形式的艺术特征。这从《女史箴》、尤其从《洛神赋》摹本中能看到，作者用合拍于神话故事的浪漫情调在表现云和水的线条勾勒上，时而为水波翻卷，时而演变为腾飞的云纹，既对比区分，又相融并连。其山与树既是剪影式的夸张概括，又是装饰性排列组合，并且平涂以富丽的色彩。以此推测，南北朝时期的山水画简括浪漫的手法一定与此风格相距不多。难怪唐张彦远论述为“魏晋已降……其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山……列植之状，则若伸臂布指”。

□2 隋唐 青绿重彩为主流,水墨起步创格

隋代的山水画,一方面继承了六朝的青绿重彩形式;另一方面相对“人大于山”,“水不容泛”的幼稚状态,有了更为成熟的空间表现意识。山石、树木、云水、点景也有了更为和谐的经营及合情理的塑造。内容上多与上层社会生活相关,故多设置有车马、游人、楼台亭阁。设色富丽、古艳。其中以台阁建筑为主要表现对象,用界尺精工刻划的一种流派,在以后的发展中成为山水画中的界画一派。其时的画家多是修养全面的多面手,除了绢画,主要从事壁画的创作。代表人物有董伯仁、郑法士、展子虔等人。唐人窦蒙评董伯仁:“楼台人物旷绝今古。”李嗣真评郑法士:“飞观层楼,间以乔林嘉树;碧潭素瀨,糅以杂英芳草,必暖暖然有春台之思。”展子虔擅长车马,现藏北京故宫的《游春图》是其传世作品(一说唐人摹本)。豆粒大的人骑、舟桥、建筑在画面总的和谐之中,均有生动的描绘。这件由经宋徽宗题为展子虔《游春图》的作品,系绢本,是目前尚能见到的最早一幅山水画,画中正如唐人彦悰评、展子虔时所言:“触物为情,备该绝妙。尤善楼阁人马,亦长远近山川,咫尺千里”。在高一尺多,长二尺许的画面上,巧妙地表现了春天的明媚,郊游的人骑栩栩如生。碧野间乔木花枝,清波晃漾,白云春山,红桥楼阁设色古艳,勾线简括生动,远山小树只以墨绿随圆点去。这种点法发展到以后山水画中更有生动的表现。我们在董巨的作品中,乃至元黄公望的《富春山居图》中均能看到此点法的继承与发展的变化。

唐代是我国封建社会的鼎盛时期,国强民富,与外来文化往来频繁,文艺兴盛,山水画仍以重彩为主流,其精致与金碧辉煌充分体现了这个时代的面貌。代表人物为李思训、李昭道父子。水墨风格亦在开创之中,其画家有王维、张璪、王墨、毕宏、卢鸿等人,吴道子亦有成就。张彦远说:“山水之变始于吴,成于二李”。这是由于吴道子年轻时曾到嘉陵江写生,而后才以人物画为主。李思训早于吴,其子却与吴同时,且二李主要成就在于山水之故。李思训为唐宗室,张彦远《历代名画记》所记载开元初官至左武卫大将军,而李邕《李思训碑》则称右武卫大将军,其子昭道克承家学。张彦远评他“变父之势,妙又过之”。史称小李将军。在传为李思训所作《江帆楼阁图》中树木繁茂,朱阁隐露,游人舟子,江波粼粼。另一幅传为李昭道的立幅《明皇幸蜀图》,山石勾法仍以铁线精勾,已呈折带皴法,造型耸立夸张,似有仙山气,内填青绿石色。白云缭绕的绵软细线与山石的铁线形成对比。这两幅勾水均为鱼鳞水与展子虔《游春图》一致而更为精细。而另一横幅内容形式与李昭道《明皇幸蜀图》相仿而被乾隆帝意定为《春山行旅图》(图1)。其勾划山石白云远山之法古朴简括,类似《游春图》青绿重色之上更分别罩染螺青、汁绿,古艳中亦有沉厚之感。这两张《幸蜀图》各有特色,其山石树木人物都比《江帆楼阁图》来得精妙。此外故宫博物院收藏有三幅二李画派的《宫苑

图》。其中有一大幅,一横小幅及一圆形扇面。金碧重彩,以石青石绿,朱砂赋彩山石殿阁,均以金线装饰叠勾而富丽堂皇。唐五代学二李的画家不少,南唐蜀人李昇星期。亦有小李将军之称。

唐朝山水除青绿重彩以外,水墨形式亦开始创格。这是一种精勾后再水墨渲染的表现方法。相对重彩的勾线填色来说更适合于表现大自然微妙的生动与情韵。代表人物有王维、张璪、王墨、卢鸿等人。王维玄宗开元5年中进士,官到尚书右丞,晚年归隐陕西蓝田别墅。王维是盛名的诗人,同时亦参禅信佛,因此朱景玄说他“意出尘外”。苏东坡评论他的作品“画中有诗”。现流传有《雪溪图》、《江山雪霁图》等摹本。其中有宋郭忠恕所临《辋川图卷》,画中峰峦簇木,秀丽清润,院落楼阁皆工整,人物生动自然。张彦远在评王维画时说:“余曾见破墨山水,笔迹劲爽。”这是相对铁线填色的重彩而言。水墨在熟绢上叠合湿浑相融,浓淡自然有破,不叠合处便见笔痕,亦有劲爽之感。两者结合便有破有笔,因此不可将其视为破墨法。真正运用破墨法,类似拖泥带水皴而不先起粉稿的当数张璪。其技之熟,可见唐符载《观张员外画松石序》所记叙张璪在荆州监察御史陆沔家当众即兴作画的情景。初时“箕坐鼓气,神机始发……毫飞墨喷,撑如裂,离合惝恍,忽生怪状”。收拾完毕“则松鳞皴,石山(chán)岩,水湛湛,云切眇”。张璪擅水墨山水,常常先以破墨取势后收拾完成,可以说他是有记载的这一表现手法的创始人。《历代名画记》中记载,由于同族的关系张彦远家中尚多张璪作品。其中有8幅因“京城骚扰,璪亦登时逃去”而未完成的屏,即属于“破墨未了,值朱泚(bì)乱”,从中可知其笔墨精湛的表现魅力所形成的过程。张璪曾有自选《绘境》一篇,已失传。他所提出的“外师造化,中得心源”的艺术观念,一千多年来,为中国的艺术家所铭记,并运用于艺术实践之中。

唐代经济发达,对外交流频繁。画家群体强大,思想活跃,创作意识强,题材内容广泛,修养全面精深,因而水墨山水在唐代兴起之初,就以勃发的生命力展示出自己未来强劲的发展空间。五代短短几十年中,出现了水墨山水成熟的猛进形势,产生出对后世影响巨大的南北两大派山水画大师,以及我们从现在五代北宋时期的山水巨制中,都可以证实唐代水墨山水画在其演进过程中的先导作用。

□3 五代 山水画重体验的时代,水墨南北画派的形成

五代历时虽短且为分割局面,但在山水画史上却是一个非常重要的时期。画家涉身于国家分裂战乱,经济萧条之中,将前代对荣华的颂扬所转向了切身的社会现实与创真的追求,对大自然有了更真切感受与深刻的认识。因此这是经历了辉煌的唐文明,具有极高传统艺术素质的艺术家在盛世之后由上而下,亲身体验的时代。

五代的山水画家成功地追范了生活的现实与自然的真实，在探索中开拓出了新的表现天地，创造出了新的风貌。尤其以南北风格形成了水墨山水画的两支主脉。到此，这两派的取长辉映演变生发，促进了中国山水画的发展。值得注意的是，这一时代的艺术表现不是冷漠的出世写照，而是建立在人与自然的密切关系和对社会现实反映之上的。画家不但具有全面的艺术修养，更有坚实的造型功夫。从现在尚能看到的卫贤所绘《高士图》，传为其作的《闸口盘车图》，以及稍晚时期赵干的《江行初雪图卷》，无论景致、建筑、人物均在写实与艺术表现的结合中高度地融为一体。这些作品的抒怀更反映出作者的社会态度。赵干的画卷中寒风瑟瑟水粼粼，枯荻疏摇，柳战栗，渔人的艰辛传神写照，使我们今天看来亦是无不为之动情的。这幅画中水的表现，隋唐人那种鱼鳞水纹的上弧线勾法，开始变为更接近自然的网巾水纹的下弧线勾法了。尤其赵干尖劲流利的水波动势更体现了线条生动的艺术表现。山石勾斫皴法与树法更走向生动与自然。

五代至北宋，山水画的主要表现形式是水墨。画家在对自然美的表现中，以地域特色形成了艺术个性的表现。在北方，以荆浩及弟子关仝为代表形成了北方画派；在南方，则以董源及弟子僧巨然为代表形成了南方画派，从而形成了山水画风格的北南体系。在以后的山水画发展中虽生发出多种流派，但总体上仍以这两大体系轮流主从于时代的风貌之中。

在北方，荆浩因战乱时局而隐居于山西太行洪谷。他重视写生，常携笔墨于山中直接感应写照。其《笔法记》即载有探幽体察的记叙，仅各态的松就写有数万本（株）。书中还以对话形式总结出实践中的艺术观念。他强调“度物象而取其真”。“真”是事物的精神实质。对于前人之长他亦善于总结与吸取，如张璪作品中“树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩”，对王维“王右丞笔墨宛丽，气韵高清，巧象写成，亦动真思”等，他都认真研究与学习。他还曾对人语：“吴道子画山水有笔无墨，项容有墨无笔，吾当采二子所长，成一家之体。”（《图画见闻志》）荆浩的作品多从自然中精练总结出来。“远取其势，近取其质”贴近自然的方法，被宋人所推崇，影响极大。米芾评其作品：“荆浩善为云中山水，四面峻厚。”现存《匡庐图》正是这样的作品。完整的画幅中山势挺拔，相对唐人的浪漫，更具备了与自然贴近的空间与体感的写实表现。树法山石勾斫用笔劲利，山头阴凹处多竖向小斧劈皴，并以淡墨精心烘托。章法上采取山体景致上实下虚，自然形成的起伏虚实开合。这种场面较大，风格写实的山水画被后人称之为全景山水。五代北宋的山水画经荆浩和关仝的北方体系，发展至李成、范宽时，便形成了相对秀劲清茂与雄健浑厚的两种艺术风格。关仝今西安人，从师荆浩而以自己家乡秦岭、华山一带为蓝本，作品更为峭拔雄奇，有关家山水之称，得“出蓝”之誉，与荆浩并称“荆关”。传世作品有《关山行旅》与《山溪待渡》、《秋山晚翠》。

在南方,董源以江南山川平淡宛丽的特色,总结出秀润圆浑以弧线为主的披麻皴法,开创了这一派别的艺术风格。其作品“淡墨轻岚”的品质对宋代山水影响至深。与唐末时代的大师们一样,董源是一个有全面修养的画家,能画人物走兽,更长于山水,青绿与水墨兼善。现存于世的水墨作品《夏山图卷》、《潇湘图卷》(图2),皴、擦、点、染自然圆浑,生动地表现出平远幽深烟岚洲渚的江南景色。其《龙宿郊民图》是青绿设色的作品。值得注意的是,隋唐青绿主流的铁线与古艳重彩的风韵已无影迹。这张作品清旷宛丽,明显地以水墨的功力将重彩以薄涂,自然地结合于水墨阴阳浑润的表现,是继王维的青绿兼善水墨的体系,是王维作品“清润”风格的发展。在青绿山水体系中,这种形式逐渐成为重彩与水墨相结合的“小青绿”山水的表现风格,并成为以后擅长于水墨表现的山水画家青绿技法的主要形式。尽管北宋及以后仍有重彩厚涂的大青绿表现,并有发展的面目,但总体均为浑润一类。以铁线为骨,富丽而浪漫的盛唐重彩青绿,随着水墨的时代以及文人画的主宰而绝迹。两宋时代偶有团扇,片头的摹制,已是既无生气更无建树发展的遗兴作品。元初钱选,时有铁线青绿之作,均为亡国的文人由书本到绘画的怀古之作了。

□4 两宋 山水画的鼎盛

宋代是山水画的鼎盛时期,据《图画见闻志》、《宣和画谱》、《画继》、《图绘宝鉴》所载统计,仅画家就有一百八十余人。题材、内容广泛,江南江北,名山大川,宫景台阁,村野渔樵,各尽风貌。从形式看,水墨、淡彩、青绿巧整,雄健简括,各具风采。相对而言,水墨、淡彩是主流。北宋以全景山水为主,南宋则多特写。青绿重彩虽少,但有自己特色与相当成就。两宋山水画对后世影响巨大。

北宋之初以巨然、李成为代表,形成南北两家流派。后以北方画派的范宽、郭熙为代表形成健与秀的两种主要流派。总的来看师承关系与发展是隔代相亲,风格交替。如郭熙初学范宽最后却越过范宽,更多地继承与发展了李成。范宽学李成又越李成而更近关仝雄健之气。因此,在北宋形成了巨然、李成、范宽三家鼎立之势,此外北宋后期尚有米芾、米友仁父子以点染为主的写意山水。这种称为米点山水的画法尤其注重墨的表现。在几乎是隔代相承的发展过程中,虽然对后世影响甚大,但北宋崇尚格物精神,重写实。而南宋似乎更重笔的潇洒苍劲表现,加之时代相近等诸种原因,米点形式在当时未能广及。

北宋三家鼎立之一的巨然,师承董源,并有自己的面貌。他将董源为表现江南丘陵透婉景致而创造的横向圆浑短线的披麻皴法与点法,从形式结构上推向一种极致使之更为爽朗鲜明。并以竖向的方式表现深丘大壑、植被松厚的雄峻景致,以此体现出自己的风格。从其《秋山问道图》(图3)与《万壑松风图》来看,披麻皴的线条拉长了,以线成面

用笔爽朗的体感表现中,尽量形成灰色的主调,巧妙地表现了山的体感与特性。他以深色的渴点与树丛呼应相连。经淡墨清润,更产生了笔法既爽秀,墨法亦明朗苍润的风格。这一体系在北宋中期以后为北派所代替。在南宋仅江参继承,但无大的新意。于元代才又为人们所偏爱,在形式上并有新的发展,对明清山水画影响巨大。

李成为唐宗室,于后周避乱于山东营丘。初师法关仝,进而师荆浩,相对关仝的雄峻,则更取荆浩的秀劲而发展。他以北方的树与黄土高原自然景观为创作对象,从现存作品《读碑窠石图》(王晓点景人物)《寒林平远》(图4)来看,枯树蟹爪出枝运笔遒劲。藤罗点苔苍润,窠石土坡远近萧疏,墨法布局,聚散极精。充分体现出他“惜墨如金”,体格秀劲的面貌与手法上的考究。这一品味直接被以后的郭熙所发展,其树法更为典雅丰富,山石皴法发展为更典型的云头皴。这一体系在北宋时期最为鼎盛。其代表人物有郭熙、王诜、许道宁,并各自从个性特色发展,均成为北宋山水大家。

郭熙早年师范宽,从早期作品《山水卷》可看出,其笔法挺健,斧劈斫法,苍劲中极富阳刚之美。而从他主要的中晚期作品,如《早春图》、《溪山秋霁图》、《幽谷图》、《关山春雪图》、《雪山行旅》(图6)等,均以其秀劲的格调透发出李成的影迹。郭熙以大师特有的谦虚与诚恳直言道“今齐鲁之士,惟摹营丘;关陕之士惟摹范宽。”并反对其时的因袭之风,“不局一家,必兼收并览,于自然中‘饱游饫看’,而以自己的真情实意‘磊磊落落’放手创造。从《溪山秋霁图》的烟岚润叠的山峦洲头来看,亦明显地吸收了董源的手法与近景的精劲体秀,类似李成的树法更显示出其博学广集,自成路数的风格。郭熙的作品无一不体现其严肃的创作态度。“凡一景之画,不以大小多少,必须注精以一之,不精则神不专;必神与俱成之,神不与俱成,则精不明;必须严重以肃之,不俨则思不深;必恪勤以周之,不恪则景不完。”(以上均引自郭熙《林泉高致》)

王诜为英宗附马,与苏东坡、米芾、李公麟、黄庭坚等名流交往甚厚,能水墨,也能青绿。他一方面取法李成,亦兼学其他,从其《渔村小雪图》与《梦游瀛山图卷》来看,风格各异。前者树法趋向李成秀劲精练,山石峻壁似关仝的健笔斧劈,阳面似李成呈卷云皴,墨法以湿破法,熟绢上有如拖泥带水效果,韵致宛成,亦有董源清润的面貌,自然浑成。后者更为古色,山石从简,以唐人铁线空勾,青绿大彩,树法点夹镶嵌,质朴古艳。由此可知,王诜是个修养极为全面的画家。

范宽,初学李成而越李成追荆浩、关仝,后感悟道:“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》)。他移居终南、太华,对景造意,自立风范终成一家。其画气势逼人,敦实浑厚,山石以小斧避斫集,淡墨晕染,树法苍劲,出枝如丁香,画叶点夹均磊落爽气。作《雪山楼观图》、《溪山行旅图》(图5)等。《雪山楼观图》(藏美国波士顿博物馆),高不足二尺,宽不

足一尺,然而气壮雄杰,厚实中精微灵透,尤似巨制。《溪山行旅图》其峰势以其山脉叠折转环,正面一泻直落千丈于梦雾之中,近以巨石丛林为呼应,以水口至远,用笔取势雄健,磊落的画面中体现出作者精明的一面。

北方画派的重要人物中还有燕文贵,山石体格近关仝,勾斫细处近范宽,笔势灵动,树法类李成与王诜,但更为生动风致。请润类董源,作品有《茂林远岫图卷》、《江山楼观图》、《溪山楼观图》,其时有燕家景致之称。

米芾,太原人后于襄阳、镇江长住,官至礼部员外郎,太常博士等职。其子米友仁亦承家学。二米于北宋后期自创画格,突破前人体系,二米的画以墨为重,有积有破,笔法以点为主,俗称米点山水,自然简括中亦精练浑成。可贵的是在北宋写实风尚中,绝然独树一帜的创新个性,将墨法推向了更为丰富的表现中,对以后水墨表现影响很大。作品有《潇湘景观》等。其品味多受董源影响,但手法却立足于变,在整个北宋时代的画家中,米芾作品有意拉开了自然的距离,此当是山水画写意的创拓者了。

南宋的偏安,形成小范围的经济与文艺集中,山水画仍有发展。一方面有唐、五代、北宋的传统基础;另一方面北宋晚期以北派画法为主的画家,于江南新的感受下有了新的创建与发展。

南宋山水画家,多以北方画派为主,但并不意味着其中没有南派的养份。南宋画家中,常见以斧劈刮铁皴为主的苍劲笔路,作品同时体现出南派山水恬恬清韵的品质。南宋人的画风在隔代相亲的明代影响很大。其代表人物,水墨方面主要以李唐、刘松年、马远、夏珪为主。其中李唐是关键人物,首开南宋画风,后三者均受其影响。

李唐,河南孟县人,其寿高至九十岁前后。两宋画院中的三朝待召,大半生生活于北宋,随南渡偏安已近八十高龄。艺术修养精深,作品题材内容广泛,形式手法全面。山水人物均有自己面貌。其山水,水墨青绿兼擅。水墨上承荆浩、关仝、范宽,笔墨精健沉润,作品古朴苍劲,体感强烈,青绿类李思训。晚年南渡后变法,去繁就简创大斧劈皴法,因此面目多,总的形成变法前后两种风格。现存作品如《江山小景图卷》、《万壑松风图》同属一个风格,小斧劈勾斫,积墨深厚,蓊郁苍茫。《江山小景图卷》山石耸立,寺庙丛林。江水的画法以网巾勾绘,用笔尖劲匀称,虚实浩渺,风树帆鼓,画面舒展而精致。《万壑松风图》(图7)山势峭拔,远嶂白云锁腰,飞瀑幽涧,松林茂秀,笔法坚劲生动,图面严谨。此两幅作品均匀为宋代典范作品。李唐变法后的作品现存有《清溪渔隐图》、《采薇图》,前者用大斧劈画石岸,树法简括,破墨积墨磊落丰润,而勾水之法用笔尖劲灵活。《采薇图》以伯夷、叔齐故事人物为主,然而却树藤石岸,环境一片幽深之中,层次入微,亦是笔墨精劲利索,并衬托出两小块白色作人物的精彩表现,尤见功夫。这件作品虽高不足一尺,横不足三尺,但从人物与配景的完美上堪称古今绝作。

刘松年,受李唐影响,山水人物皆精,山水青绿水墨兼擅。其青绿画法近似同时期的赵伯驹。水墨受北宋诸家影响,笔墨的爽劲清润又近李唐。能界画,作品精细生动。现存作品《四景山水》,以春夏秋冬写庭院景致,笔路精劲而不板,设色婉丽,山石林木各态,风致清润,建筑工整爽朗,人物点景巧置,小而精致,粉点花枝,人物尤其精到。

马远,祖籍山西。从曾祖父马贲开始,祖父马兴祖,伯父马公显,父马世荣,兄马逵,子马麟均为画院画家。马远所作山水构图简洁,多斧劈皴,用笔方硬,水墨苍劲,树法用笔不多,出枝疏硬,染法明润。作品《踏歌图》、《华灯待宴图》是代表作。马远有《水图》十二段,生动地表现了水的种种势态。

夏珪,其画风基本与马远相似,史称马夏,均属苍劲一路。擅横卷,代表作《长江万里图》为巨制(今在存),明人有摹本,气势壮阔,现存《溪山清远图》、《灞桥风雪图》(图9)简括清泊。

马夏的山水中点景人物行笔简练,线条壮而传神,并在整幅作品的笔法统一表现中和谐一致,独有创意。如马远《踏歌图》(图8)、夏珪《山水长卷》的人物皆是如此。

自五代而后,山水画虽然基本上是以水墨为主流,然而,画家绝大部分为多面手,修养全面,在写实风气中,造型功夫深厚,因此作画能因情随意,能想象,能设计,能制作。画家与自己风格的关系是:风格由人,情真意实,自然形成。不是为风格而作画,为风格所困限,死守一格。许多大师的作品风格在一生中常常是几种面貌。不少山水画家均为水墨青绿兼备,不过在水墨的新潮中偏重于水墨的探索罢了。尤其在北宋致力于以青绿重彩为主要表现手法的画家极少。在北宋后期才有王诜、赵令穰(赵大年)等作青绿,但亦是以水墨为主攻方向。现存作品有王诜的《梦游瀛山图卷》铁线重彩,有唐人意趣。唯有王希孟,虽于19岁早逝,却有巨制。在其作品《千里江山图》卷中,其场面广阔,山势盘亘叠折,泉响烟微,水天极目,碧野旷视,其设色厚重绚丽,楼阁庄院,桥亭舟子,人小如豆,精工之极。作品(高51.3厘米,横1188厘米),虽为青绿大彩,却以其时代的面貌发展了唐人的面目。形式上是以南派秀润清旷的气质而给予重彩的表现,当是王维路数的发展。至此开始青绿重彩山水新的格局,这一格局直至近现代为数不多的青绿山水作品中,其巧整一类仍不出此格。所谓金碧者亦是此种路数上勾金装饰而已。

青绿山水在南宋有回升之势,除致力于这一表现的重要画家赵伯驹、赵伯兄弟外,赵大亨、卫松等人亦受二赵影响。李唐、刘松年、肃熙都能画青绿。

二赵系皇室。伯驹学李思训而笔法秀劲工致。伯驹有其相似之处,但画风更为潇洒高迈,现存旧题赵伯驹《江山秋色图》(高55.6厘米,横324厘米),这幅作品虽然作者所属尚有许多疑问,而且春树花枝与其题似有不符,但从其气势的壮阔,制作的精美上,以及其情致的闲雅