

二十一世纪
中国高等院校
美术与设计教育教材

ZHONGGUOHUA JIAOCHENG
(SHANSHUIHUA FENCE)

中国画教程

(山水画分册)

主编 陈航

● 湖南美术出版社

ERSHIYI SHIJI

ZHONGGUO GAODENG YUANXIAO

MEISHU YU SHEJI JIAOYU JIAOCAI

ZHONGGUOHUA JIAOCHENG
(SHANSHUIHUA FENCE)

二十一世纪
中国高等院校
美术与设计教育教材

中国画教程
(山水画分册)

主编：陈 航

IAO MEISHU YU SHEJI JIAOYU JIAOCAI

图书在版编目(CIP)数据

中国画教程 / 陈航, 张春新, 李白玲主编. —长沙:
湖南美术出版社, 2005

(二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材)

ISBN 7-5356-2351-4

I. 中... II. ①陈...②张...③李... III. 山水画、人物画、花鸟画—技法(美术)—高等学校—教材
IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第114376号

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材

中国画教程(山水画分册)

主 编: 陈 航 张春新 李白玲

责任编辑: 郭 煦 彭本人

责任校对: 彭 进

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 6.5

印 刷: 长沙化勘印刷有限公司

版 次: 2005年11月第1版

2005年11月第1次印刷

印 数: 1-5000册

书 号: ISBN7-5356-2351-4/J·2159

定 价: 33.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

目 录

中国画总论	1
第一章 山水画的沿革	5
第一节 魏晋南北朝——山水画的萌芽与形成	5
第二节 隋唐——重彩山水的繁荣	6
第三节 五代——水墨画与南北画派的开创	9
第四节 两宋——山水画的鼎盛	13
第五节 元代——文人写意的滥觞	21
第六节 明清——门派林立与画法大成	24

第七节 近现代——激流中的探索	28
第二章 山水画的学习与实践	33
第一节 基础画法与临摹	33
第二节 山水画创作	77
附 录 中国画的工具与材料	93

中国画总论

本书作为专门讲授中国画的教学用书，有必要在开篇就中国画及其相关问题做一总体的阐述。这将有助于我们此后对山水、花鸟及人物画的学习。关于中国画的发展沿革在此不予赘述，各分册中将会分别讲解，在这里主要谈论的是涉及中国画中几个共通的范畴或概念。中国画已走过了漫长的发展之路，今天的中国画无论从思维方式到题材，还是从表现技法到材质都较之过去发生了很大的变化，或者说大大地拓宽和丰富了。世界文化的相互交流给中国画带来的巨大影响，使当今的中国画发展呈现多极化的趋势与状态，评价体系与标准也似乎很难再是惟一的。于是关于中国画的各种争论与研讨变得频繁甚至平常。在这样的时刻，写一部让人信服的中国画教科书似乎是难的。不过不少富于智慧的人已经看到并坚定地认为，坚守中国画传统中那种虽然在不断发展着却又能一以贯之的精神（民族性），应变得更为重要，去此便无法区别或易于混淆于它域文化而丧失中国画的独立品格。所以在这里我们仍然要开出篇幅对中国画中的核心范畴、重要理论和部分概念做首先的讲解。

一、创作论——“澄怀味象”、“迁想妙得”与“中得心源”

中国绘画之审美精神至汉魏以后日趋明晰与成熟，南朝宗炳《画山水序》中提出了“澄怀味象”的审美关照方式，即画家应有圣贤那样的情怀涤除杂思，心怀高洁，静心体味自然。也即强调对人与自然关系的体验与表达，以作为画者追求其艺术至善的最高目标；东晋顾恺之提出的“迁想妙得”则更为具体地指出了中国画的创作方法，即在“澄怀味象”、“凝想形物”¹之“迁想”的基础上，画者在内心营造起一个能充分传达出画家的体验与感受的意象——“妙得”。于是中国画家似乎对绘画的功利性追求不甚看重，而是将中国画作为人生精神淘炼以达至“余与山川神遇而迹化”²之境界的倾诉对象，于是使中国绘画更主要表现为一种画家体道、味道过程之努力，画家研墨纵毫之际实质上是在传达一种对自然、人生的认识和体悟，即在完成其人之精神与自然（道）的交融与契合，所谓“非画也，真道也”³、“艺之为道，道之为艺”⁴。因此，从这个意义上讲，中国画是一种极富哲学意味的绘画。于是我们便不难理解中国画家在其绘画领域的选择上为什么有山水、花鸟、人物之分，而一度曾尤以山水、花鸟盛。此非指画家不能兼涉诸领域（事实上陈洪绶、华嵒、任伯年及张大千等艺术大家均是兼跨诸领域的高手），而主要取决于选择哪一领域更能让画家倾心去体味与完善他的审美追求。

到了唐代张璪更进一步提出了完整的中国画创作理论与方法，即：“外师造化，中得心源”⁵。指出画家澄怀观道，以造化（自然）为师的最终目的，是为了获得对所表现对象最深切的体验与心灵表达。

二、形神论——“形神兼备”、“气韵生动”与“不似之似”

形与神的关系永远是绘画无法回避的主要问题。其实我们从“迁想妙得”、“中得心源”的思想内核中已能窥见中国画所主张的形神之关系。尽管上古的人们有“画，形也”⁶之观点，但最终人们意识到了“神”的重要性，无论是三国王弼的“得意忘象”说，东晋顾恺之始言的“传神”论，南朝宗炳的“畅神”论，南齐谢赫的“气韵生动”论，以及宋代陈郁的“写心”说等，无不体现出中国画对“神”的追求与看重。最初，顾恺之的“传神论”乃是针对人物画而言，后经发展逐渐扩充到其他领域，不独人物，山水、花鸟、竹石等都要传神。如唐元稹：“张璪画古松，往往得神骨。”⁷宋苏轼：“边鸾雀写生，赵昌花传神。”⁸又说“老可能为竹写真，小坡今与竹传神”⁹。宋邓椿在《画继》中说得更明白：“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。”¹⁰可见，尽管中国画有工笔、意笔之分，疏体、密体之别，重彩、水墨之异，山水、花鸟、人物之殊，但“传神”则一直作为一种艺术的最高追求贯穿着整个中国画诸领域，涉及作品之格调、意境、手法和情感表达等诸多因素。学习中国画须得牢记这一主旨，以神采、气韵、意

趣为上,而不只拘泥于外部形象的描摹,才不致流于表浅。昔苏东坡诗云:“论画以形似,见与儿童邻”,沈括也说:“书画之妙,当以神会,难可以形器求也”¹¹。对情感、精神注重以期达到一种天人合一、神完意足的妙境,一向是中国画家孜孜索求的目标。“意足不求颜色似,前身相马九方皋”,此时形象的似与不似已退居次要,“传神写照”、“气韵生动”才是画之重要所在。元代诗人兼画家王冕曾题《画梅诗》云:“我家洗砚池头树,个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色,只留清气满乾坤。”对墨梅清气之意的偏爱,自然舍却颜色(形似)的红艳。倪云林的“逸笔草草,不求形似”以及白石老人所说“妙在似与不似之间”也均指此意。宋郭熙在《山水训》中云:“盖身即山川而取之,则山水之意度见矣。……尽见其大象,而不为斩刻之形,则云气之态度活矣。……画见其大意,而不为刻画之迹,则烟岚之景正矣。”¹²也是要“为山水传神”¹³。

但必须指出的是,这里的“传神”或“不求形似”并非舍去形象的胡乱涂抹,“寥寥几笔,自矜高简,或重床叠层,一味颓诞”¹⁴,而是在熟悉掌握了物象的前提下生发出的一种“不似之似”的意象表现。因为,形和神实有着对立而又统一的辩证关系。“形是揭示事物外在的、表象的、具体的、可视的”¹⁵一面;“而神则揭示事物内在的、本质的、抽象的、隐含的”¹⁶存在。形无神不活,神无形不存;在形和神矛盾对立着的两个方面,神又是主要的,起着主导作用的。所以,魏晋玄学家王弼总结说:“立象以尽意”,“得意而忘象”。

三、意境论与诗画论——“取之象外”、“意造境生”与“无形诗”、“有形画”

应该明确地说,中国画意境的营造,始终是艺术家苦心追寻、惨淡经营的努力所向,也是中国画独特精神内涵的显著体现。“意境”是中国传统美学的核心范畴,其产生基础来源于中国古代天人合一的哲学观念。“意境”概念的提出,最初主要出现在文学批评中,如王昌龄的《诗格》和司空图《二十四诗品》等对意境的表述都丰富精到而具有哲理性。绘画中至南齐谢赫《古画品录》有了“若拘于体物,则未见精辟;若取之象外,方见膏腴,可谓微妙也”之说;北宋郭熙《林泉高致》明确使用了“境界”(这里可作为“意境”的同义语)一词;清初笪重光在《画筌》中第一次使用了“意境”,并系统地论述了中国画意境范畴的诸多问题。其后对意境探讨有了更大发展。

唐代司空图在《二十四诗品》中说:“超乎象外,得其环中”,其实就是对意境范畴的最好诠释。中国画对意境的追求也正同此,即艺术家通过其独特的审美情愫,借助对客观物象的描绘,借此显示出一个耐人寻味的审美意象并依此来引发人们的丰富联想。意境不只指简单的情景交融,也不等同于艺术形象的典型化结果,它有着更为丰富和复杂的内涵。如蒲震元先生说:“意境存在于画面及其生动性或连续性之中,它是特定形象及其在人们头脑中表现的全部生动性和连续性的总和。换句话说,意境就是特定的艺术形象(符号)和它所表现的艺术情趣、艺术气氛以及它们可能触发的丰富的艺术联想与幻想的总和。”也即说中国画中的意境是诸多因素相互交错、共同作用的结果,而古人所谓的“意造境生”、“因心造境”即是对意境营造途径的简明表述。邹一桂在《小山画谱》中说:“人有言绘雪者,不能绘其清;绘月者,不能绘其明;绘花者,不能绘其馨;绘人者,不能绘其情;此数者虚,不可以形求也。不知实者逼肖,则虚者自出。”这对深入理解意境的营造有着良好的启发。

也许没有哪一个民族的绘画像中国绘画那样将诗歌与绘画的关系看得如此的重要。在中国绘画看来,诗与画几乎就是同一件事情,所以有“画是无形诗,诗是有形画”¹⁷、“诗画本一律”¹⁸之说。其实这其中的原因乃导源于诗与画对意境的共同追求与取向。于是诗画之间便有了通融性,表现为诗与画本质上的内在同一,即通过画面的经营位置、形象描绘、色彩铺陈等艺术手法的处理,使图式本身呈现出诗的意味,二者虽然艺术表现手法和形式不同,但均通过对客观世界形象的深入描绘,抒发出创作者共有的丰富情感,透释出美妙幽邃的潜在意境,显示出同一个耐人寻味的审美意象。如苏东坡在《书摩诘蓝田烟雨图》的题跋中所言:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”

四、书画论——关于“心画”

最早提出以书入画理论者首推唐张彦远。他在《论画六法》中指出:“骨气、形似,皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书。”¹⁹而后来由于更多文人画家的倡导和身体力行,使得中国画中对于书写性的追求更为明确。北宋郭熙、黄庭坚、韩拙等人于此都曾提及。米氏父

子及苏轼、文同等人也均是以书入画的典型画家。到元代，其影响和实践更是相当深入，赵孟頫说：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”而钱舜举甚至认为画中隶体用笔即士气所在。《佩文斋书画谱》云：“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”将绘画与书法用笔一一对应；明代唐寅也认为“工画如楷书，写意如草圣”。其实我们从早期绘画的率意勾勒和随意涂抹，到唐宋盛期的精勾细填，乃至元明清的笔墨大成，均可看出其中无不渗透着书写的意味，和书法一样显露出精神和心灵的印迹（西汉扬雄云所谓的“书，心画也”，宋米友仁“画之为说，亦为心画”），两者本质是共通的，加之中国画家往往亦同时是着意于书法的书家，在同一审美精神指向与共同工具材质引领下所进行的大量绘画实践与书写体验，必然使画家对绘画与书法之内在关系引起深入的思考，并使二者相得益彰。如我们在欣赏徐渭、八大的绘画时，那种令我们为之震颤的毫飞墨舞、应手随心的情感宣泄，亦同样可以在他们的书法作品中找到。中国绘画发展至今，表现领域的空前拓宽，似乎已无法再从现象之中去捕捉书画间的密切关系。但书法的内在精神与画家对书法艺术的本质理解和深厚修养，仍将给画家对绘画的思考带来认识上的提升与表现手法上的有力支撑。

五、笔墨论——“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”²⁰

笔墨是中国画最主要的表现语汇之一。狭义上讲笔墨是指具体的用笔用墨技法，如用笔的轻重、疾徐、中侧、顺逆、聚散以及用墨的枯湿、浓淡、泼墨、破墨、积墨、飞墨，还有墨分“五色”、“六彩”等等；广义的笔墨则指除具体笔墨技法之外画面整体的气象、韵致甚至色彩因素等等。无论是在狭义还是广义上，笔墨在中国画里都举足轻重。它集中反映了所绘物象的气与韵、形与质，同时更重要地也表现出画家审美情感的外化状态以及艺术表现水平的高低，折射出画家对笔墨独立美学价值的深层思考。

若单从中国画的形式技法方面来看，一幅画主要由笔和墨关系所构成，宋韩拙说：“笔以立其形质，墨以分其阴阳。”²¹清恽南田也说：“有笔有墨谓之画。”²²故而笔墨在绘画中总是二位一体，对立统一的。所谓有笔即有墨，有墨必有笔；无无笔之墨，亦无无墨之笔。因此，要学好中国画，必须加强对笔墨的理解和锤炼。但笔墨总是以绘画的方法、手段作为起点，因而必以其表现内容为依托，在此基础上才能进一步探讨相对独立于所表现物象之外的笔墨自身的审美价值，不可孤立地重视和片面强调笔墨，从而落入陈陈相因乃至为笔墨而笔墨的藩篱之中。石涛说“笔墨当随时代”即是此意。此外，关于如何进行笔墨的学习与锤炼，石涛有着相当精辟的论述，其《苦瓜和尚画语录》云：“墨非蒙养不灵，笔非生活不神。”讲到了提高笔与墨表达能力的根本途径，即需要从蒙养与生活两个方面入手，从理性到实践进行双向的修炼。笔墨是一个活的艺术语言，不同时代、不同个体对蒙养与生活的不同认识和不同的切入角度，必然会产生各自不同的笔墨体现，从而做出对笔墨不同的转化与创新。

六、设色论——“随类赋彩”

通常谈到中国画，便会自然想到水墨画，其源于“水墨”自唐代以后乃至今日，在中国画的审美领域及绘画发展中长期充当着主要的角色。事实上，中国画对色彩的重视和运用远远早于对水墨的强调，如唐、五代及其以前的中国画便多以色彩为主。不管是原始时期的彩陶，汉魏、隋唐时期的帛画、壁画，还是李思训父子的金碧山水，以及黄筌父子的工笔花鸟等都为我们呈现的是一个缤纷灿烂的色彩世界。清代王概和沈宗骞还分别在《芥子园画谱》和《芥舟学画编》中对中国画设色的各种方法做了较为全面而详尽的研究和阐述。

总的来讲，中国画的设色着重应把握三大主要原则：（一）大色的观念。即对自然世界的色彩，应以生活感受为基础进行整体的理性概括。宗炳《画山水序》中所说的“以色貌色”和谢赫“六法”中所谓“随类赋彩”即是此意。要求设色按“类”作概括性的单纯处理。（二）把握好色与墨的关系，做到“色不碍墨，墨不碍色”。在以墨为主一类的中国画中，为了使笔与墨得以凸显，色彩必然应从属于水墨的需要，做到重墨则轻色，重色则轻墨。“以色助墨光，以墨显色彩”，或使“墨中有色，色中有墨”²³，色墨相互交融，统一协调，相得益彰。（三）施色须“薄中见厚”，“艳而不俗”²⁴。由于工具材质较之西画有很大不同，原则上中国画的设色更多地趋向于达到一种视觉心理上的厚度感。在具体的设色过程中，这种厚度感往往通过多遍薄施，层层积染来达到。如传统工笔画中即通过三矾九染和衬色等手法来获得色

彩的沉厚和饱和感。

值得特别提出的是,随着时代的发展以及中西绘画的频繁交流,给中国画的设色带来了深刻的影响和推动。许多新的设色方法(甚至包括笔墨技巧)正在当代画家的共同努力下发生着巨大的变化。本教材将其列入特殊技法类在分册中进行讲解,这里不予赘述。

七、水墨与重彩 工笔与写意

中国画从所使用的工具材质上分(或可以说从色彩大类上分)可分为水墨(单色)与重彩(驳色)两大类;如从具体画法上分可以分为工笔与写意两大类。故水墨画可以有工笔或写意;重彩画亦然。可以有以水墨为主的淡着色,更可以有以重彩为主的水墨辅助;还可以有工、写相参的所谓工兼写。写意又有大、小写之分,前面提到的工兼写即是所谓的小写。

值得强调的是,工笔和写意不能截然分开。写意中所注重的书写性与传神达意,工笔亦然。如我们欣赏敦煌壁画,永靖炳灵寺石窟壁画等工笔画作品,其造型可以说既严谨也放达,线条既工整也洒脱,可以说虽为工笔,同时也具有写意性。甚至可以说无所谓工笔与写意,只是刻画的精微与粗放,运笔的疾速与徐迟、提按的微妙与放纵等程度或方式的不同罢了。郑板桥曾对工写之间的关系有论述:“必极工而后能写意、非不工而迁得写意也。”²⁵邵梅臣在《画耕偶录》中更言:“写意画非精熟工笔,则深无法则;必神行气中,气忌平滑,墨求生动,工性兼到,能放能收,庶几随手变,意到气随。”可见,写意与工笔既是对立的也是相互统一的。太工则匠,太写则粗。必须准确地把握工与写的分寸,才不致偏执一端。那种认为工笔画只要工整细致或一味追求面面俱到而忽略书写性的观点是对工笔的狭隘理解。

八、工具与材料

中国画工具与材料主要指笔、墨、纸、砚(即所谓的文房四宝)和颜料,它的使用历史已很久远。正式的记载是1974年发现于江西南昌市东湖一处东晋古墓中一块木方上记有“笔、墨、纸、砚”的文字。隋唐时期有了宣笔和宣纸,松烟墨,四大名砚(广东端砚、安徽歙砚、山东鲁砚、甘肃洮砚);两宋由于绘画实践和赏玩收藏之风兴盛,对笔、墨、纸、砚的选料和工艺也更为讲究,而且还出现了研究文房四宝的著述,如苏易简的《文房四谱》等;元代在制笔工艺方面取得了进一步的发展,到了明清时期文房四宝的制作工艺几乎达到完美的地步,在制墨方面上尤其突出,特别是制墨名家曹素功、胡开文等制的油烟、漆烟墨沿用至今。由于社会的发展和技术的进步,造纸业呈现出空前的繁荣和发展,并且明清制砚因为文化教育的普及而使砚的需求大增,为中国画的发展在材质方面提供了广阔的空间。今天,文房四宝作为中国画的主要画材仍然发挥着巨大的作用。(具体内容参见附录1)

¹ 转引自:周积寅.中国画论辑要.南京:江苏美术出版社,1985年版

² [清]石涛.苦瓜和尚画语录.见:潘运告主编.清人论画.长沙:湖南美术出版社,2004年版

³ [唐]符载.观张员外画松图.见:潘运告主编.唐五代画论.长沙:湖南美术出版社,1997年版

⁴ 宣和画谱.卷二.道释二.见:潘运告主编.宣和画谱.长沙:湖南美术出版社,1999年版

⁵ [唐]张彦远.历代名画记.见:潘运告主编.唐五代画论.长沙:湖南美术出版社,1997年版

⁶ 《尔雅》

⁷ [唐]元稹.画松.见:潘运告主编.唐五代画论.长沙:湖南美术出版社,1997年版

⁸ 苏东坡《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一

⁹ 转引自:陈传席.中国绘画美学史.北京:人民美术出版社,2000年版

¹⁰ [宋]邓椿.画继.卷九.见:潘运告主编.图画见闻志.画继.长沙:湖南美术出版社,2000年版

¹¹ [宋]沈括.梦溪笔谈.见:潘运告主编.宋人画论.长沙:湖南美术出版社,2000年版

¹² 郭熙.林泉高致.见:潘运告主编.宋人画论.长沙:湖南美术出版社,2000年版

¹³ 董其昌《画禅室随笔》

¹⁴ [明]王绂.书画传习录.见:李来源、林木编.中国古代画论发展史.上海:上海人民美术出版社,1997年版

¹⁵ 转引自:周积寅.中国画论辑要.南京:江苏美术出版社,1985年版

¹⁶ 同上

¹⁷ [宋]张舜民.画墁集卷一·跋百之诗画

¹⁸ [宋]苏轼诗词

¹⁹ [唐]张彦远.历代名画记卷一·论画六法.见:潘运告主编.唐五代画论.长沙:湖南美术出版社,1997年版

²⁰ [清]石涛.苦瓜和尚画语录.见:潘运告主编.清人论画.长沙:湖南美术出版社,2004年版

²¹ [宋]韩拙.山水纯全集.见:潘运告主编.宋人画论.长沙:湖南美术出版社,2000年版

²² [清]恽寿平.南田画跋

²³ [清]王原祁.麓台题画稿·仿大痴

²⁴ 转引自:周积寅.中国画论辑要.南京:江苏美术出版社,1985年版

²⁵ [清]郑燮.板桥题画.见:潘运告主编.清人论画.长沙:湖南美术出版社,2004年版

第一章 山水画的沿革

第一节 魏晋南北朝——山水画的萌芽与形成

山水画作为一种独立的绘画门类，形成于魏晋南北朝时期。此前有关自然山川的描绘大多只是作为服饰、器物上的装饰、实用地图或是人物画的背景而出现。

如早在《尚书》中《益稷》篇就有言：“予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫作绘，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻、絺、绣，以五彩彰施于五色，作服，汝明。”¹这本是关于古帝舜让禹以五色画日、月、星辰、山等12种物象于衣裳上，用以分别上下尊卑的记载，但古代帝王冕服上的这种云龙图案却可以看做山水画的早期雏形。

又明代陈继儒曾见刻画有山水的玉，鉴定为周朝的“冒圭”。《妮古录》记云：“董玄宰血浸周玉中刻一小脉，四面绕以水文，四寸长，予谛审之，此冒圭也。……山水者，河山带历也。”²

刘宋时代，王微在《叙画》中说：“且古人之作画也，非以案城域、辨方州、标镇埠、划浸流。”³另外如《历代名画记》记载吴王赵夫人“写江湖九州山岳之势”和“五岳列国地形”之类，均是此种案城域、辨方州、标镇埠、划浸流似的实用地图而已。

而汉代画像石、画像砖上出现有大量的山水成分如《农耕》、《弋射》、《煮盐图》等，画面虽然水田漠漠、林木繁茂、群峰连绵起伏，但作者显然也无意于山水之景，其目的只在图说和歌颂劳动的过程，而不在审美，山川的形象只不过因主题的需要才出现罢了。

相当长一段时期以来，山水画都是在扮演着这样一种人物画的背景、附庸和点缀的角色。直到魏晋南北朝时期，伴随玄学的兴起，山水形象才逐渐独立，由附庸变为主体，从背景走上前台，以独立画种的姿态登上了中国画坛。及至唐宋以后，更在中国美术史上鳌头独占，成为绘画的主流，其地位、成就和影响是其他画种所无法比拟的。

但这里我们有一个疑问：自然山川存在早于人类生灵不止万年，可为什么人物画反而先

于山水画出现，山水画却推迟到魏晋时期才兴起呢？这主要是因为“原始时期生产力的低下决定了那时人们的一切活动都是以自身生存为轴心来运行和展开的，因此，他们所选择的绘画内容均与其日常生产、生活密切相关，诸如花、鸟、鱼、虫、生活必需品、图腾标志和人类自身等。至于自然山川，则被视为异己的、具有无限威力的和不可制伏的力量与人们相对立，自然是无可言的，人们当然也不会舍去功利的目的将山川作为审美对象去大加表现。进入奴隶社会尤其是封建社会后，尽管艺匠门的审美意识较之原始社会有了很大的发展和提高，但又受到统治阶级倡导的‘文以载道’、‘成教化，助人伦’一类教化思想的束缚。只有到了魏晋南北朝时期结束了自汉以来思想上‘独尊儒术’的统治局面，精神的解放和人格思想的自由必然带来艺术的创造和革新。于是，艺术家们的创造逐渐挣脱了教化功用的樊篱，转向表现现实生活、自然山川，表达人的内心情感及其更为广阔的领域。绘画题材的扩大，使山川作为描绘对象进入作品，使山水画的独立成科成为可能。但审美意识的提高只是为山水画的形成创造了条件，而并非主要原因。任何一个艺术门类的产生都与其特定的历史文化



图1 (东晋)顾恺之 《洛神赋图卷》(局部)

背景相关(唐诗、宋词、元曲、明清小说等皆如此)。对山水画的形成有更加深刻而重要影响的是以老庄哲学为基础的清谈玄学风气的兴起。东汉末年以来,统治阶级内部杀夺的政治空气日益浓厚,一部分地主阶级的知识分子产生了‘没落’的厌世情绪。他们在慨叹生命无常的同时,领悟了千秋永在的自然山川高于转瞬即逝的人世繁华,顺应自然胜过人工造作,丘园泉石长于院落笙歌。于是,他们重新发现了老庄哲学,崇尚‘无为自化,清静自正’,并以此作为自己内在的精神支柱,消极避世、归隐山林,终日清谈玄理,追求安逸超脱的生活,希望借‘天人合一’的追求从自然中吮吸灵感和了悟,来摆脱人世的羁縻,获取心灵的解放。于是,山水形象大量进入诗歌和绘画之中,山水画勃然兴起”⁴。

我们之所以断定山水画形成、确立于魏晋南北朝时期的主要依据是当时画家兼理论家顾恺之的《画云台山记》、宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》三篇画论文章。顾恺之的《画云台山记》虽然算不得真正的画论文章,但是其中谈到的山水画的构思、设色等内容无疑可以作为山水画萌芽的早期文献来看待。宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》两篇画论都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为核心揭示了山水画初期的创作目的、方法及艺术的欣赏尺度。其中宗炳在《画山水序》中指出的“圣人以神法道”、“含道映物”、“贤者澄怀味象”、“应会感神”、“山水以形媚道”等理论一直是中国的文人和画家孜孜以求的艺术境界和人生目标,这在整个中国山水画史脉络中是清晰可见的。从顾恺之到王维、赵孟頫、董其昌乃至近世的黄宾虹,他们都是在通过对自然和人生“澄怀味象”的体验中,去获得与大自然“应目会心”的领悟,并“运诸指掌”,“以一管之笔,拟太虚之体”,将其“类之成巧”绘制成画,以求得到“应会感神”、“神超理得”的艺术境界。由此可见,中国山水画从一开始便是一种体道、味道的方式或行为。画和画技都是道,所谓“非画也,真道也”⁵、“技进乎道”⁶、“艺之为道,道之为艺”⁷是也。

但魏晋时期的山水画作品,现已无法得见,我们只能从当时的山水画论以及后人的记载,对照当时的人物画背景想象其面目的大略。其中最能体现这一时期山水画特征的描述当数唐代张彦远的《历代名画记》。《历代名画记》卷一《论画山水树石》中记载:“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”⁸。现存敦煌壁画中的早期山水,正印证了张彦远这一记载。如我们所熟知的《鹿王本生图》和顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图》(图1)等,也都是这种“人大于山”、“水不容泛”的典型特征。当然,出现这种特征的原因一方面是由于当时的画家对空间透视的认识还不够准确,在绘画技巧上还处于稚拙的阶段;另一方面是由于作者为了突显人(神)的高大与力量或是对自然的特殊认识而故意为之。

第二节 隋唐——重彩山水画的繁荣

隋朝尽管历史极短(581~618年),但在文化艺术上的发展,却是一个上承六朝下启盛唐的重要时期。这个时期,统治者大兴寺庙宫阙等土木工程并绘制壁画。所以,这时候的山水画多出现在寺庙、宫廷建筑等的稿纸上及这些建筑的墙壁上面。由此看来,早期山水画多附于人物,隋代的山水画则多附于宫观。一直到唐初的阎立本和阎立德“渐变所附”(指宫观所附之山水树石),才把山水从宫观建筑的附属中解脱出来,从而为



图2(隋)展子虔《游春图》



图3 (唐)李思训 《江帆楼阁图》

李思训父子的山水画奠定了基础。仅据《历代名画记》记载的隋代的画家就有展子虔、郑法士、郑法轮、董伯仁、杨契丹等数十人。由于这些画家大多本是建筑出身，所以擅长“台阁”、“层楼”、“宫阙”等，所谓“精意宫观”，这也为后来界画这一流派的形成奠定了基础。总的来看，隋朝山水画的内容多为车马、游人、亭台楼阁一类上层社会的繁荣景象，设色也以青绿重彩为主，显得富丽而古艳。

尤其值得一提的是展子虔的《游春图》(图2)。这是现存最早的一幅卷轴山水画，绢本，细线勾勒，青绿着色，描绘了在春光明媚、清波荡漾的郊野，游人策马于岸，乘船于水观赏无边春色的情景。此画虽未完全脱离六朝山水的稚拙状态，但在山石的空间处理等方面已较前代大为发展：山峰高低重叠、参差有致，“远近山川，咫尺千里”⁹，再不是张彦远所描述的“钿饰犀栳”的状态；人与树、山石、房屋、河流的比例也都准确得当，也已不再是“人大于山，水不容泛”了。在树的画法上，虽仍有魏晋六朝时期“伸臂布指”的遗意，但已注意了树枝的弯曲、穿插及相互间组合的姿态，树叶已有双钩夹叶和色笔点叶两种。《游春图》一类作品的画法对唐初山水画，尤其是对李思训的青绿山水产生了重要影响。所以，展子虔被奉为唐画之祖。宋代书法家黄庭坚曾有诗赞道：“人间犹有展生笔，事物苍茫烟景寒。常恐花飞蝴

蝶散，明窗一日百回看。”¹⁰

唐代历史揭开了中国古代文化艺术辉煌灿烂的一页。诗词、书法、建筑、雕塑等都得以空前发展。“灿烂而求备”是这一时期艺术的整体风貌。唐代的山水画在晋、隋的基础上继续丰富发展，既有青绿勾斫，还出现了水墨渲淡。青绿重彩一派以李思训、李昭道父子为代表。水墨一派则以吴道子、王维、张璪等为代表。

李思训为唐宗室，曾任“武卫大将军”，故后世称其“大李将军”。他继承并发展了隋代展子虔的画法，用笔整严工致，赋色浓重沉着，确立了青绿金碧山水一派的风貌。其代表作《江帆楼阁图》(图3)表明，不管是在画面布局还是具体画法上，都与展子虔的《游春图》有着明显的继承关系。但从此画也可看出山水技法到了李思训时，确已达到了相当成熟的地步。其写林木繁茂，朱阁游人隐露其间；水天渺漠，风帆舟子溯流而上；意境幽深、清远。李思训之子李昭道克承家学，且“变父之势，妙又过之”¹¹，世称“小李将军”。传《明皇幸蜀图》(图4)为其代表作，表现唐玄宗因躲避安史之乱，行进于巴山蜀道之间的情景。此画仍以铁线精勾，青绿填色，写云霞缥缈、重岩幽岭，犹如仙山胜境一般。综观李思训一派山水特征，其在用笔上细线均匀、悠长绵软，一如“春蚕吐丝”，但于圆转之中出现了颇具刚性的方折之笔，故张彦远评其“所画山水树石，笔格遒劲”。

需要特别指出的是，李氏一派山水虽然仍是勾线填色的基本画法，但和魏晋六朝山水只勾外轮廓线的画法已大为不同。其画山石，大轮廓中又勾出内部形制结构，线条疏朗繁密有致，山水脉络清晰。即如陈传席教授所说，这种结构繁密的方折线条，实则便是后世皴法的开始。不过这时候的皴法还显得比较简略而已。而后成熟于南宋李唐的斧劈皴法，就是直接受此影响。李思训始创刚性线条，后经宋代赵幹、赵伯驹、赵伯驩等人发展，到南宋马远、

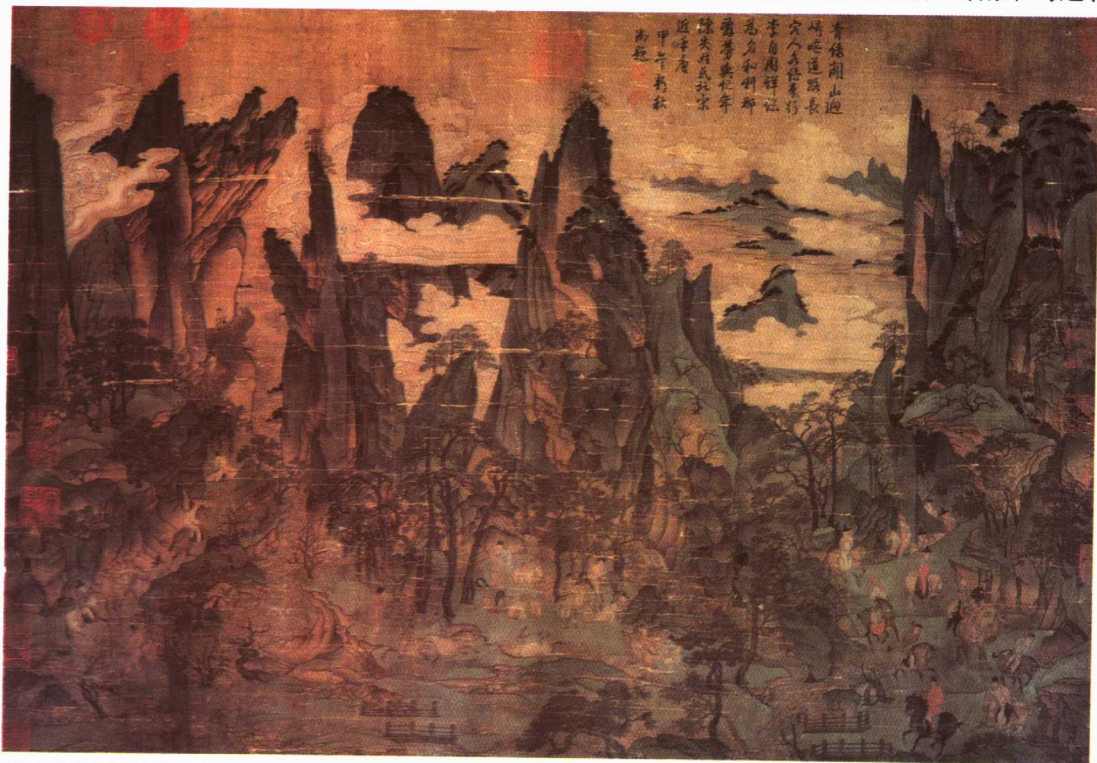


图4 (唐)李昭道 《明皇幸蜀图》

夏圭时这种刚硬的勾斫用线得到了更进一步的发展。所以，李思训被明代董其昌奉为“北宗”山水之祖。

唐代山水除了李思训一派的青绿重彩以外，也开始了水墨渲淡的表现形式。这是一种先用柔性又寓劲爽自然的线条勾出轮廓，再加以水墨渲淡，染出凹凸、高下、阴阳向背的画法，无须精勾细填，较之青绿一派，更易于抒情达意。如王维即“一变勾斫之法，始用水墨渲淡”，笔意清润，发挥了水墨表现山水画的独有特性，把山水画艺术推入了另一种新的审美意境，成为“水墨之祖”。而随后中国山水画艺术也渐由既雕既琢、随类赋彩而代之以复归于璞的水晕墨章了。即放弃对大自然斑斓绚丽的意象色彩追求，而遁入纯粹的水墨黑白世界之中。在此后的中国画主要发展脉络中，色彩即更多地作为一种从属于线、笔、墨的辅助传达，所谓“夫画道之中，水墨最为上”、“色不碍墨”、“运墨而五色具”、“意在五色，则物象乖”¹²等等。其实这正是中国哲学中老庄思想朴素自然观在绘画上的体现，而具体表现为对水墨表现手段下的萧疏、寒寂、静谧意境的追求。被画坛奉为至尊的南齐谢赫所著的“六法”中第四法“随类赋彩”，到了五代荆浩“六要”时即被代之以“墨”。水墨自唐代开始创格和兴盛，逐渐成为中国画的主要特征之一。除了王维以外，唐代水墨一派的代表还有张璪、王墨、卢鸿等人。朱景玄《唐朝名画录》记载王墨“善泼墨画山水，时人故谓之王墨。……或笑或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。”¹³张璪更是“豪飞墨喷，掣掌如裂，离合惝恍，忽生怪状。及其终也，则松鳞皴、石巉岩，水湛湛，云窈渺。”¹⁴可见，其水墨之技法，已然十分纯熟。中国山水画发展到唐代，进入了一个自由的水墨新天地。即如张彦远所谓：“水晕墨章，兴吾唐代。”

第三节 五代——水墨画与南北画派的开创



图5 (五代)赵幹 《江行初雪图卷》(局部)

五代山水画在唐代水墨山水的基础上继续发展，此时的画家身处分裂割据、战乱频仍的环境中，绘画上渐由表现辉煌的盛唐之音转向了对社会现实与自然的关照，产生了许多著名的画家和作品。如当时卫贤的《高士图》、《闸口盘车图》，以及稍晚时期赵幹的《江行初雪图卷》(图5)等，均极注重对建筑、人物、自然景致的真实描绘。不管是楼台殿宇、盘车水磨还是枯芦寒水、渔人舟子无不准确传神。众所周知，中国画是注重传神写意的艺术，这从顾恺之开始发展至元代达到极致。但自五代始至两宋则成为中国画的相对写实期(只不过这种写实相对于西方的写实艺术仍然有着本质的区别而已)，正是这种相对的写实描绘逐渐形成了水墨山水画风格的南北地域特色。同时，酝酿于唐代

的为了表现山石树木纹理的各类皴法开始形成。在北方即以荆浩、关仝师徒为代表;南方则以董源、巨然为代表。

荆浩,隐于太行山洪谷,朝夕观察山水树石的形态变化,常携笔墨于山中直接对照写生。其山水画论《笔法记》称为“图真”。“图真”论是《笔法记》的中心之论,是继顾恺之、宗炳、王微的“传神论”,谢赫的“气韵论”之后的进一步说法。荆浩云:“似者,得其形,遗其气。”“真者,气质俱盛。”可见,“图真”的本质就是“传神”,就是“得其气韵”,也即抓住了事物的精神本质,而不同于一般的形似。而要达到“图真”的目的,需得经过对自然对象的反复体察和绘画量的积累。所谓“因惊其异,遍而赏之。明日携笔复就写之,凡数万本,方如其真。”¹⁵《笔法记》另一重要的价值所在是第一次为山水画提出了“六要”(气、韵、思、景、笔、墨)的法则。这是由谢赫《古画品录》之“六法”而来的,但“六法”论是对人物画而言,“六要”则专对山水画而发。“六要”中气和韵的意义,跟谢赫针对人物画提出的气、韵意义相同。但山水的骨体以及所流露出的美感不同于人物,无法像人物画那样取其气韵,图6(五代)荆浩《匡庐图》



只好以笔取气，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。所以，荆浩针对“骨法用笔”提出了“笔”；针对“随类赋彩”提出了“墨”。由此，专指人物画的气韵和笔墨就联系在了一起。在这里，“笔墨”一词已为荆浩赋予了新的意义，后来甚至成为中国画技法的代名词。

现存荆浩的作品《匡庐图》（图6）画庐山及附近一带景色，结构严密，气势宏大，相对唐人的浪漫气息，更具有了贴近自然的空间与体量感的写实表现。画法上勾、皴、染结合，层次井然。树石勾斫劲爽，山石阴凹处用类似后来的雨点或小斧劈皴，且以淡墨晕染，上实下虚、气象万千。此画全幅用水墨写出，充分发挥了水墨画的长处。正如他自己所说：“吴道子画山水，有笔无墨，项容有墨无笔，吾当采二子之长，成一家之体。”¹⁶

关仝，又名童或同，陕西长安人，师从荆浩，常写关陕一带秦岭、华山之景，雄奇峭拔，形成了“关家山水”的独特风格，与荆浩并称“荆、关”，并有“出蓝”之誉。其传世作品有《关山行旅图》、《山溪待渡图》和《秋山晚翠图》等。尤以《关山行旅图》为代表，画面重峦叠嶂、气势雄伟，远处古刹隐于云林，近处板桥通于茅舍，商贾往来如云，鸡犬追逐相闻，其乐融融。此画兼“高远”、“平远”二法，画林木有枝无干，给人乱而整，简而有趣的感觉；山石用笔简劲老辣，有粗细断续之分；落墨渍染生动，气韵浑厚。足见其画道精深。

与荆浩、关仝为代表的北方山水画派相对应，则是以董源、巨然为代表的南方山水画派。不同于北方太行、关、陕一带的雄强与冷峻，以风雨润泽，草木繁茂见长的南方必然孕育如

董源、巨然一类“淡墨轻岚为一体”的山水画风格。董源的画法仍以水墨为主，施以薄色（即所谓浅绛法一脉），皴法多以若不经意的点皴和呈圆弧形披麻皴为主，也不作奇峰峻岭，而多写林麓洲渚、浅汀平滩等江南丘陵景色。其水墨代表作《潇湘图》、《夏山图》（图7）均以花青运墨，色墨清淡湿润，山石多用随意之笔点簇而成，苍苍茫茫，浑厚华滋，既无雕琢习气，也不斤斤于细巧，高低晕淡，品物浅深，都极自然，生动地表现出平远幽深的江南景色。此种画风影响深远，



图7（五代）董源《夏山图》（局部）

其后的巨然、米芾，元代黄公望、倪瓒、高克恭及明代沈周、文徵明、董其昌等，都传其画法。

“祖述董源”的巨然，很好地继承了董源的画风并有所创新，在画史上，二人并称“董、巨”。从其代表作《秋山问道图》(图8)来看，他将董源横向短线的披麻皴法与点法，发展到了极致，而以纵向连绵的长披麻皴和明朗苍润的“马蹄点”形成自己的风格。北宋米芾评其“明润郁葱，最有爽气”。

董源、巨然不仅开创了五代南方山水画“淡墨轻岚为一体”的绘画风格，更孕育了一种极富生命力的山水画艺术传统，为后世艺术家们所继承和发展。到了元代，董、巨画法，更为画坛所重。及至明清，凡论山水者，无不对董、巨推崇备至，称其为山水画的一代宗师。

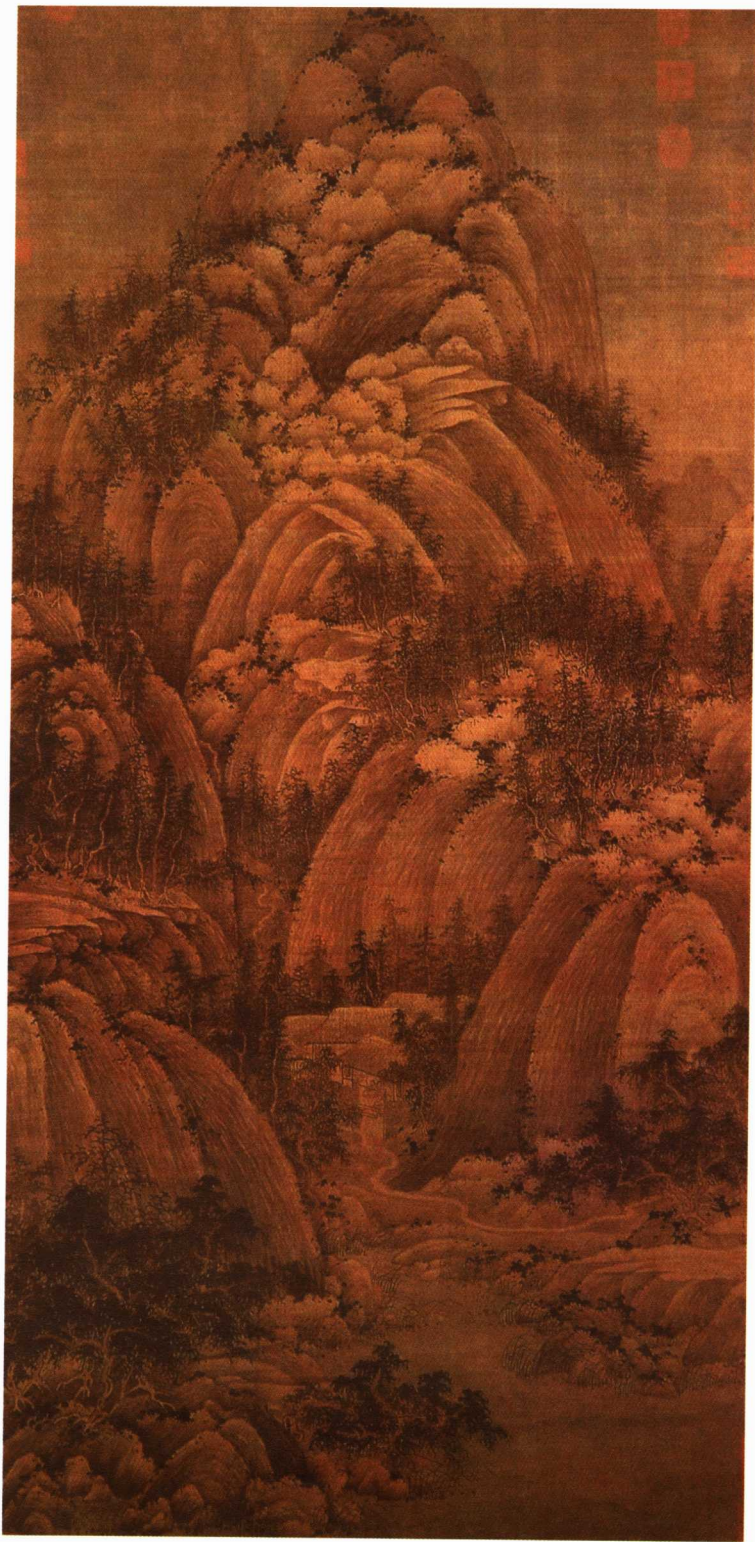


图8 (五代)巨然 《秋山问道图》