

指南针
系列教材

中国高等院校美术·设计教材

THE CHINESE UNIVERSITY ARTS & DESIGN TEACHING MATERIAL

山水篇

花鸟篇

人物篇

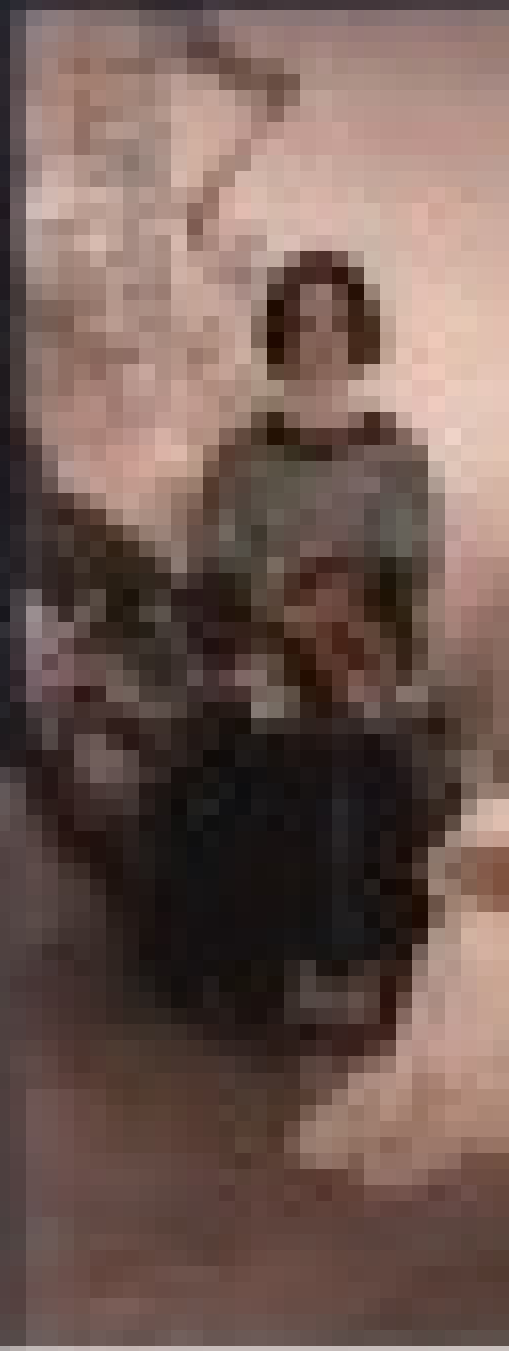
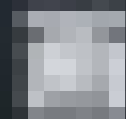
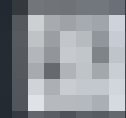
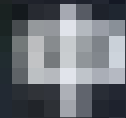
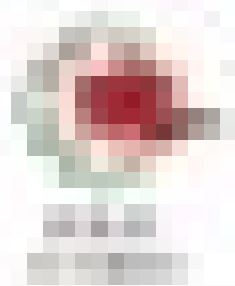
中国画



TEACHING MATERIAL

张建华 陈文国 王伟生 王可刚
邵 丽 付宝民 孙世昌 编著

辽宁美术出版社





指南针系列教材

中国 画

THE CHINESE UNIVERSITY

ARTS & DESIGN

TEACHING MATERIAL

中国高等院校美术·设计教材

编 著 张建华 陈文国 王伟生
王可刚 邵 丽 付宝民
孙世昌

辽 宁 美 术 出 版 社

中国高等院校美术·设计教材

总 主 编 范文南
总 策 划 范文南
副总主编 李兴威 张东明 洪小冬 王易霓

总 编 审 李兴威 张秀时 王 申
邓 濯 靳福堂 吕嘉惠

整体设计统筹 张东明
封面总体设计 杜 江
版式总体设计 苍晓东
印 制 总 监 洪小冬 田德宏 王 东

编辑工作委员会

主 任 王易霓
副主任 申虹霓 王 嵘 李 彤 刘志刚 彭伟哲
委 员 张广茂 光 辉 姚 蔚 金 明 孙 扬
侯维佳 罗 楠 苍晓东 肖建忠 童迎强
郭 丹 杨玉燕 宋柳楠 林 枫 李 赫
邵悍孝 肇 齐 关克荣 严 赫 刘巍巍
刘新泉 刘 时 张亚迪 方 伟 孙 红
鲁 浪 徐 杰 薛 丽 侯俊华 张佳讯
关 立 冯少瑜 张 明

图书在版编目(CIP)数据

中国画/陈文国等编著. —2版. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2005.12

中国高等院校美术·设计教材
ISBN 7-5314-3519-5

I. 中... II. 陈... III. 中国画—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131293号

出 版 者: 辽宁美术出版社
地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001
印 刷 者: 沈阳美程在线印刷有限公司
发 行 者: 辽宁美术出版社
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 7
字 数: 90千字
印 数: 6001—7500册
出版时间: 2005年12月第2版
印刷时间: 2006年7月第3次
责任编辑: 王 嵘 侯维佳
版式设计: 侯维佳
责任校对: 张亚迪
定 价: 49.00元

邮购部电话: 024-23419474

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn

前言

PREFACE

当我们把美术院校所进行的美术教育当作当代文化景观的一部分时，就不难发现，美术教育如果也能呈现或继续保持良性发展的话，则非有“约束”和“开放”并行不可。所谓约束，指的是从“经典”出发再造经典，而不是一味地兼收并蓄；开放，则意味着学习研究所必须具备的眼界和姿态。这看似矛盾的两面，其实一起推动着我们的美术教育向着良性和深入演化发展。这里，我们所说的美术教育其实包含了两个方面的含义：其一，技能的承袭和创造，这可以说是我国现有的教育体制和教学内容的主要部分；其二，则是建立在美学意义上对所谓艺术人生的把握和度量，在学习艺术的规律性技能的同时获得思维的解放，在思维解放的同时求得空前的创造力。由于众所周知的原因，我们的教育往往以前者为主，这并没有错，只是我们需要做的，一方面是将技能性课程进行系统化、当代化的转换；另一方面，需要将艺术思维、设计理念等等这些由“虚”而“实”却属于艺术教育的精髓，融入到我们的日常教学和艺术体验之中。

在本套丛书实施以前，出于对美术教育和学生负责的考虑，我们做了一些调查，从中发现，那些内容简单、资料匮乏的图书与少量新颖但专业却难成系统的图书共同占据了学生的阅读视野。而且有意思的是，同一个教师在同一个专业所上的同一门课中，所选用的教材也是五花八门、良莠不齐，由于教师的教学意图难以通过书面教材得以彻底贯彻，因而直接影响到教学质量。

学生的审美和艺术观还没有成熟，再加上缺少统一的专业教材引导，上述情况就很难避免。正是在这个背景下，我们根据国家对美术教育的精神，在坚持遵循中国传统基础教育与内涵和训练好扎实绘画（当然也包括设计）基本功的同时，向国外先进国家学习借鉴科学的并且灵活的教学方法、教学理念以及对专业学科深入而精微的研究态度，辽宁美术出版社会同各院校组织专家学者和富有教学经验的精英教师联合编撰出版了《中国高等院校美术·设计教材》。教材是无度当中的“度”，是规范，也是由各位专家长年艺术实践和教学经验所凝聚而成的“闪光点”，从这个“点”出发，相信受益者可以到达他们想要抵达的地方。规范性、专业性、前瞻性的教材能起到指路的作用，能使使用者不浪费精力，直取所需要的艺术核心。在这个意义上说，这套教材在国内具有填补空白的作用，是空前的。

《中国高等院校美术·设计教材》编委会



指南针系列教材

中国高等院校美术·设计教材

学术审定委员会

主 任: 何 洁 清华大学美术学院 副院长、教授

副主任: 吕品晶 中央美术学院 教授

苏 丹 清华大学美术学院 教授

黄 俊 中国美术学院 教授

孙 明 鲁迅美术学院 教授

委 员:(排名不分先后)

王来阳	刘 孟	刘 峰	刘文清	李 梅	陈 浩
陈 琦	陈民新	陈凌广	吴学峰	吴越滨	张道森
张建春	张玉新	张新江	周小瓯	周绍斌	周 旭
林 刚	洪复旦	徐 迅	郭建南	秦大虎	龚 刚
曾维华	鲁恒心	马 也	王 雷	王 磊	王 琦
文增著	仇永波	石自东	李 宏	刘 明	闫启文
闫英林	任 戡	谷惠敏	张 旺	张 辉	杨晓光
杨 君	杜海滨	吴雅君	林曰惠	周永红	周景雷
姜 桦	赵国志	徐 文	顾韵芬	唐 建	董喜春
曾爱君	韩高路	廉 毅	雷 光	廖 刚	马振庆
王同兴	王玉新	王宝成	王郁新	王宪玲	王英海
付颜平	曲 哲	刘福臣	刘文华	孙权富	朱进成
伊小雷	吴 迪	杨子勋	杨俊峰	杨浩峰	张建设
张作斌	张 力	宗明明	林学伟	金 凯	周伟国
恩 刚	戚 峰	程显峰	高贵平	徐景福	缪肖俊
王玉峰	王俊德	关 卓	朱 方	张宏雁	张 博
陈文国	林 森	尹 文	王 平	王志明	王雨中
王晓岗	王继安	孔六庆	尤天虹	尤景林	仇高驰
叶 莘	田晓东	刘 佳	刘 赦	刘灿铭	吕凤显
吕美利	庄 磊	何 莉	吴可仁	吴建华	吴晓兵
吴耀华	张友宪	张连生	张新权	李 华	李 波
李超德	束新水	杨建生	杨振廷	沈行工	陆庆龙
陆霄虹	陈见东	陈世和	陈维新	单德林	周燕弟
季嘉龙	范 扬	范友芳	姜竹松	胡国英	贺万里
钟建明	唐 军	徐 卫	徐 雷	徐文光	徐海鸥
钱志扬	顾 平	高柏年	康卫东	曹生龙	盛梅冰
黄 海	曾维鑫	程亚明	署曙光	穆 静	

目录

CONTENTS

概 述

第一章 山水篇

第一节 关于临摹	009
一、反思传统	009
二、关于山水画的临摹	010
三、解析名作	014
四、简介画论	016
第二节 关于写生	018
一、师古人与师造化	018
二、写生的意义	020
三、写生的要求	020
四、写生的形式	021
五、写生的步骤	024
第三节 关于创作	024
一、绘画语言的剖析	024
二、精神内涵的理解	030
三、作品完整性的认识	032
四、时代精神的把握	035

第二章 花鸟篇

第一节 关于临摹	039
一、认识临摹	039
二、工笔花鸟画的临摹	040
三、写意花鸟画的临摹	042
第二节 关于写生	049
一、造型与笔墨	049
二、写生的认识	052
三、工笔花鸟写生	053
第三节 关于创作	055
一、构思的诱发因素	055
二、构图的讨论	056
三、品格的修炼	066

第三章 人物篇

第一节 关于临摹	067
一、笔墨的内容	067
二、技法的讨论	070
三、工笔人物画的临摹	070
第二节 关于写生	080
一、工笔人物的写生	080
二、意笔人物的写生	087
第三节 关于创作	106
一、创作的方法	106
二、创作的思考	108



霜風弄子成
鳴禽欲飛



概述

OUTLINE

中国画基础教学研究包括三个部分，即山水画基础教学研究、花鸟画基础教学研究和人物画基础教学研究。每个部分都是围绕临摹、写生、创作三个教学环节而展开的。

第一部分：山水画基础教学研究

关于临摹，包括：一，讨论什么是传统，什么是中国画传统，如何对待传统，如何师承传统；二，探讨临摹的态度、写生与临摹、临摹的方法；三，挑选几件经典作品，介绍其内容，解析其技法，并做临摹提示；四，推荐经典画论，简介其作者及主要观点。

关于写生，包括：一，论述师人与师物的关系；二，挖掘写生的意义；三，提出写生的要求；四，归纳出对景水墨写生、记忆写生等形式；五，归纳出立意构思、经营位置、意匠加工、调整统一等写生步骤。

关于创作，包括：一，剖析绘画语言的分解与重组；二，从情感方面和具体物象两个方面理解绘画作品中的精神内涵；三，探讨作品的完整与完善；四，探讨绘画创作过程中如何把握时代精神。

第二部分：花鸟画基础教学研究

关于临摹，包括：一，解释临摹的意义，总结临摹的方法；二，介绍工笔花鸟画的临摹方法，讲解不同时期的几件代表性作品的临摹步骤；三，结合经典作品，分析写意花鸟画的临摹方法。

关于写生，包括：一，探讨花鸟画的造型与笔墨问题；二，探讨临摹与写生、创作的关系，归纳写生的方法，如慢写、速写、默写、意写；三，归纳工笔花鸟画的写生方法。

关于创作，包括：一，介绍创作构思的三个诱发因素：因物兴感，借物言情，缘势成画；二，从视觉中心、构图的形式美、花鸟画构图的物象布置三个角度，研究创作的构图；三，探讨人品与画品的关系。

第三部分：人物画基础教学研究

关于临摹，包括：一，分析笔墨的内容，如笔法、执笔、运笔；二，讨论笔墨技法的重要性；三，结合具体作品讲解临摹的方法及步骤，赏析经典作品。

关于写生，包括：一，结合实例，讲解白描写生、淡彩人物写生、重彩人物写生方法及步骤；二，介绍速写、白描的写生方法以及水墨人物的写生方法、步骤。

关于创作，包括：一，归纳出创作方法，包括立意、构图、用色、制作等四个方面；二，探讨创作中的主题、章法、生活、风格、品格几个问题。





第 7 章

山水篇

本章要点

- 关于临摹
- 关于写生
- 关于创作

第一节 关于临摹

一、反思传统

1. 什么是传统

谈经典，自然要论及传统。传统，似乎是一个老得不能再老、熟得不能再熟的话题，尤其是在这个以标新立异为荣耀、为时尚，以保守陈旧为耻辱、为落后的现代社会。既然如此，为什么还要论传统呢？因为我们很多人并没有搞清楚什么是传统，如何对待传统，如何师承传统等一系列的问题。那么，什么是传统呢？传是人类历史的延伸、延续、承袭；统是传的精神整体、文明与发展的方向。传统就是人类生活中前后相继、主导人类文明的文化灵魂与精神整体，是在历史进程中延伸着的思想纲领和生活主题。传统是一种精神，是一种蕴涵着几千年中国美学、中国哲学、中国文艺思想精髓以及民族审美习性的精神。对于人类来说，传统发生于过去，但却永恒地生成于现在和未来，显现于日常生活，深藏于人的本性之中。按一般的看法，中国画传统就是历代大师流传下来的画法和画论。但我认为，画法和画论只是中国画传统的表层形式，而它的深层内容则是画家的思想品格所蕴涵的文化传统，文化精神。

2. 如何对待传统

既然搞清楚了什么是传统，接下来的问题就是如何对待传统，答案似乎也很简单：推陈出新，借古开今，前人早有定论。但如果我们只论出新、开今，不顾推陈、借古，那么继承传统发展也还是一句空话，一句废话。

创新没错，但创新必须以师古为基础。潘天寿说：“新，必须由陈中推动而出。倘接受传统，仅仅停止于传统，或所接受者，非优良传统，则任何学术，亦将无所进步。若然，何贵接受传统耶？倘摒弃传统，空想人人作盘古皇，独开天地，恐吾辈至今，仍生活于茹毛饮血之原始时代矣。苦瓜和尚云：‘故君子惟借古以开今也。’借古开今，即推陈出新也。于此，可知传统之可贵。”美术史上的任何一位大师，都用自己的卓越成就证实了开今、创新须以敬古、师古为基础的道理。

3. 如何师承传统

(1) 钻研传统技法

大师之所以能成为大师，在中国画史上占有一席之地，其中一个原因就是他们具备深厚的笔墨功力。我们向大师学习，首先要学习他们的笔墨技法，磨炼我们的笔墨基本功。郭熙《林泉高致集》中说：“凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾。必神闲意定，然后为之。岂非所谓不敢以轻心挑之者乎？已营之，又彻之，已增之，又润之，一之可矣，又再之，再之可矣，又复之。每一图，必重复终始，如戒严敌，然后毕，此岂非所谓不敢以慢心忽之者乎？所谓天下之事，不论大小，例须如此而后有成。”范宽的《溪山行旅图》、郭熙的《早春图》、李唐的《万壑松风图》、王希孟的《千里江山图》、龚贤的《溪山无尽图》等气势雄大、制作谨严的经典之作，都是画家心血的结晶。这种“五日画一石，十日画一水”的作品，正是今天我们训练笔墨基本功的最佳范本。

(2) 补习传统文化

一件绘画作品成就的高低，不只是取决于章法、笔墨等外在手段，更是取决于作者的才情、气质、格调等内在精神，而这种内在精神便是其文化修养与人格气度的统一，即所谓的文化性。历代大家的绘画作品，无一不流露着这种文化性。师承传统绘画，应该研究历代大师的技法，但我们绝不能只是纠缠于技法，如果只是纠缠于技法，那么必然不能深入地与大师的心灵相沟通，必然不能真正地领略大师的精神境界。而若想领略这种精神境界，首先要师承传统文化。传统文化是中国画的思想基础，也就是说中国画是一种特别强调中华民族传统文化精神的东方绘画。古代文人是以诗和书为教育的基础，从启蒙时便诵诗习字，在数十年的陶养中，自然通于一而毕于万，故多才多艺者数不胜数。早在20世纪30年代就有人说古代的经书已经有百分之六十看不大懂了，已经是21世纪的今天，我们能看懂的经书又能有多少呢？而对于我们这些美术学习者，不要说经书，就是古代画论，我们能读懂的人也是少之又少。而不去读、读不懂古代经典、古代画论，我们又如何能读懂古人之思想、古人之品质？我们又如何能领略传统文化之精神？我们又拿什么来充实我们的学养、修炼我们的品格？当然，时光无法倒转，今人不可能倒退为古人，我们想要达到古人诗书画印俱佳的境地已非易事，但这并不能成为我们学习传统文化的障碍。我们达不到古人的境地，不是我们放弃传统文化的理由。相反，我们更应该抓紧时间补课，补传统文化这门大课，充实我们的学养。那么，如何做呢？读书。读书是认识传统文化的一个有效途径。潘天寿说：“不读书，不了解中国文化，就不知道什么是中国画传统。”读书，读经典，读画论，也是我们必须训练的一个基本功。

(3) 承接文化精神

徐复观《当前读经问题之争论》说：“其实，每一文化精神，常是通过某一时代的具体事件而表现。某一时代过去了，某一时代的具体事件之本身，多半即失掉其意义。读古典，是要通过这些具体事件以发现其背后的精神，因此而启发现在的精神。”中国传统文化是中华民族精神的载体和表现。从本质上说，文化精神与民族精神是相通的。可以说，民族精神是特定民族文化传统的相互凝聚和整合，在民族文化心理结构中的长期积淀而形成的整体国民性格。只要认真品味中国画史上的任何一位真正的大师，我们都不难发现，他们之所以成功，是因为其独创的笔墨技法，更是因为支撑其技法、铸就其风格的人格精神、文化精神。何怀宏在《何谓“人文”》中说：“最重要的是

自己去阅读，去阅读那些伟大的经典，去细心体会和感悟，去和那些伟大的心灵对话。我们需要有某种行动和体悟，去读那些无字之书，但人文教育的主要途径也还是阅读那些人文经典。在经典里面，不仅凝聚了那些伟大心灵的思考，也是他们的行事的结晶。重要的还在于，他们已经不存在了，我们只能通过经典来认识他们。经典就是我们穿行于各个高峰之间的索道，它也给我们提供一种评判自身和社会生活的标准。”可以说，临摹经典的传统技法，就是为我们的艺术树立一个规范，学习大师的伟大品格，就是为我们的人生确定一个坐标。

对于传统，光靠热情洋溢的宣传和满怀信心的呐喊，或是不断重复“批判地继承”、“创造性地转换”之类虽然正确却相当空泛的口号是解决不了问题的，关键是付诸脚踏实地的行动。这里，我们需要明确，研究大师及其经典不是从文本到文本的转述，而是将历史与现实、艺术与生活贯通，如此，才能真正地师承和发展传统。我们更需要明确，大师及其经典不是我们进艺修身的目的地，而是我们进艺修身的路标。

二、关于山水画的临摹

山水画的学习，离不开临摹、写生、创作这三个环节。学习传统，先学临摹。临摹是学习山水画的第一步，也是我们学习和掌握中国画语言获取山水画技法的最基本的手段。写生是消化这些技法，使它们能够用来传达我们自己的感受。创作是运用掌握的语言系统重新组成自己理想的画境。

1. 临摹的态度

山水画，经历代画家苦心求索，不仅在笔墨、章法上有一套完整的经验，而且表现手法之丰富也是无与伦比的，这是我们的宝贵财富。所以，潘天寿说：“笔墨技法，既然是我们民族绘画艺术的特点，这种技法，既然是多少年代，多少画家的创作经验积累起来的，因此我们就须重视它、整理它，将它继承下来。”而继承笔墨技法的有效途径就是临摹。临摹有两种态度，一种是被动的，一种是主动的。被动的临是只求形状位置的相像，这样的临摹徒有虚壳，不见精神。主动的临是既要研究范本的技法，又要领悟范本的精神。解读技法既要分析出用笔用墨的浓淡枯湿的组合程序，又要理解运笔规律。临摹不仅是摹形，更重要的是明理。

2. 写生与临摹

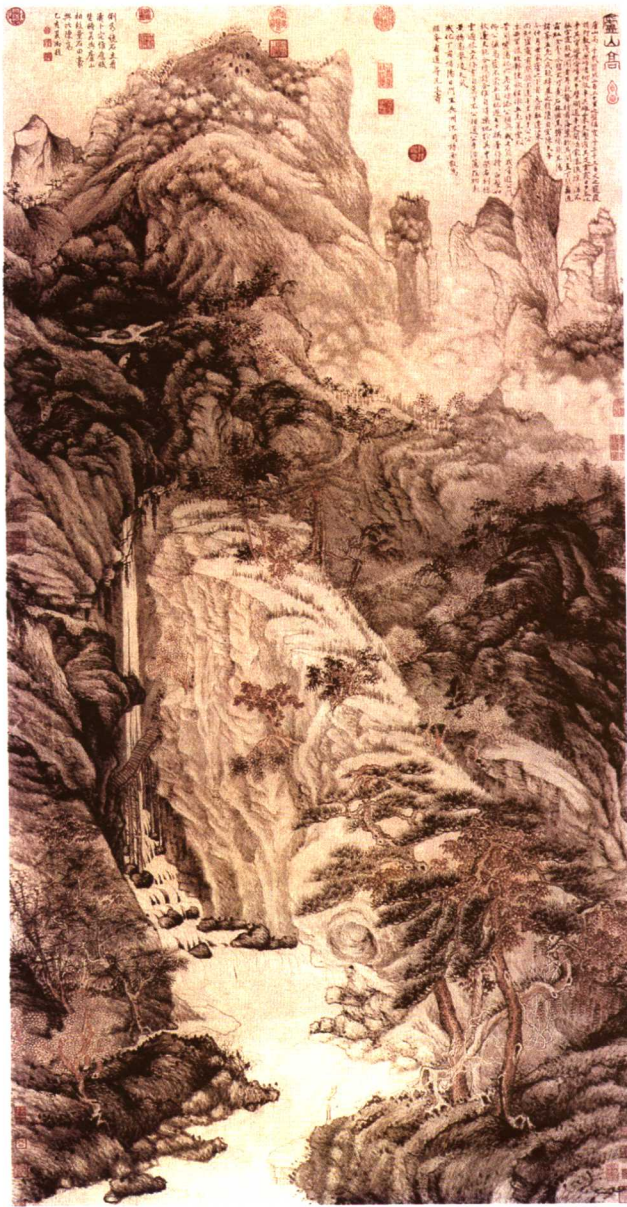
写生与临摹有所不同。临摹的过程是了解掌握传

统绘画语言的过程。通过临摹前辈大师的基础技法,来研究这些基础技法是如何组合,并表达出画家的情感世界的。而写生则要求画家面对自然,进行取舍组织。写生与临摹又有所联系。古人画本都是从写生中来,我们进行哪一阶段的临摹就要配合哪一阶段的写生,从临摹中学到技法之后,需要到自然中去印证、理解和消化。临摹是对画理、画法进行了解的过程,写生是对自然物象的理法进行研究的過程。二者相辅相成,殊途同归。

3. 临摹的方法

(1) 选

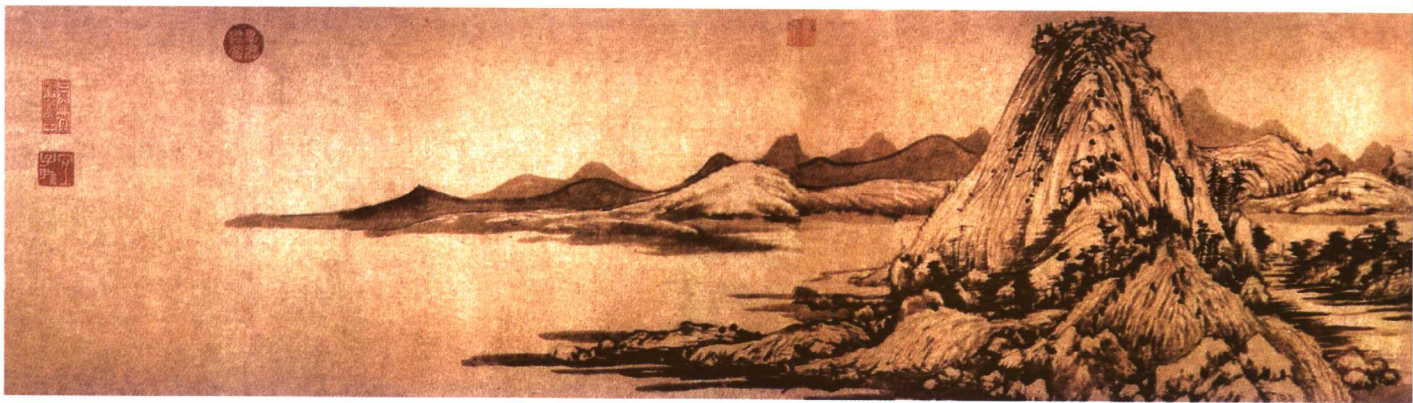
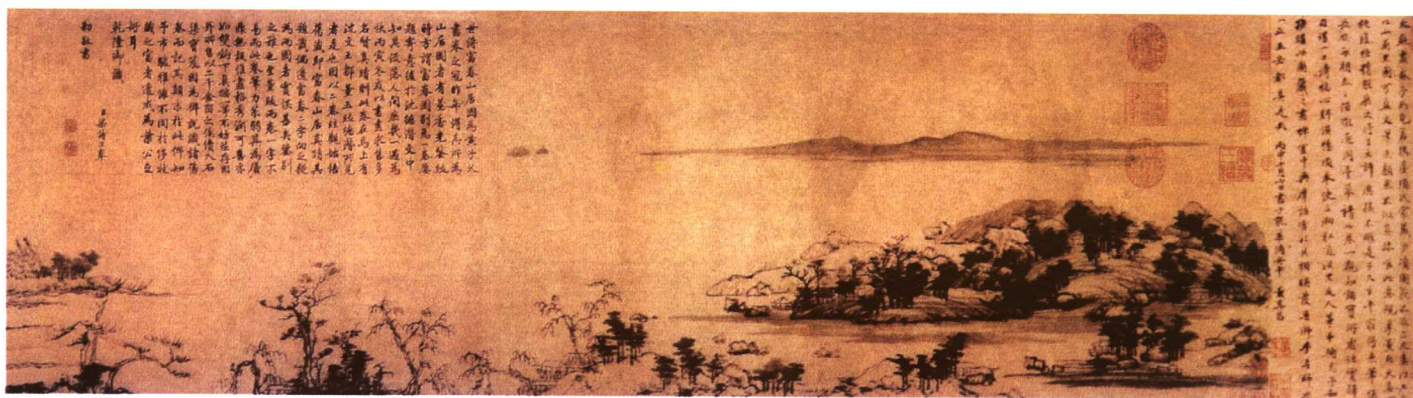
古人说,法乎其上的,仅得其中;法乎其中,仅得



庐山高图 沈周



葛稚川移居图 王蒙



富春山居图 黄公望

其下。意思是说范本一定要选好。选范本起点高，日后才不会受累。若染上格调低、笔墨俗等坏习气后，想改就难了。临摹要选择名家范本。范本最好是原作，但不易找到。范本要求风格严谨，笔路清晰，可从宋画入手，如李成、范宽、郭熙、董源、巨然、李唐等人的作品，或者一些佚名的册页、团扇都可以作为我们的范本。“元四家”、“明四家”、石涛、龚贤等人的作品，也是我们进一步认识笔墨的好范本。

(2) 读

王原祁说：“临画不如看画。”读画是临画的第

一步。临的不到位，是因为看得不深，理解得不够。先读画，用脑子过一遍，不能只是机械地临。动手之前，应该认真研究、解析范本。读，包括读人读画两方面。读人，临某一家之前，要立个案头，对画家的艺术生平、艺术思想等背景有一个比较深入的了解，这不但有助于临摹范本的技法，也有助于领会画家的艺术精神。读画，就是推测范本的工具材料、解析范本的笔墨技法。一部分一部分地研究，找出表现手法的规律。读画，要落到一个“想”字上面，只有多想才能有所领会，有所收益。

不欲實語而無味乎余言亦太饒舌乎
野老郭麟識

黃子文富春山居圖係紙本長尺許闊三丈餘寫時無用和尙者起至正七年或至正十年未成時恐人巧取豪欺先書無用字號後復成之見子久自記臨中流有沈石田文水王百穀董思白都衣白五改其元人及明初人跋歸石田時已輕脫落矣按子久於元四大家中為冠而此卷又為生平神來之筆比之右軍簡率不虛也入

國朝歸高江村居事亦以六百金收之入挾之來蘇近月無售者旋轉之維揚矣計居事司農品地瘠藝熟一時之盛而山人筆墨長留人世間洵獲筆難久而淡寂者多味外味也雍正戊申觀於黃鵬坊某氏時六月二日

戊申歲於黃鵬坊某氏閱黃子久富春山居圖時僕齊王司農家人持卷求售亦不知所之矣乙卯秋予寓京師程子龍江於安氏傳得此卷進予往觀不啻歸榮節推家復歸吳明卿入

國朝歸高江村後歸王儼齊迄今在三韓安氏予既前賢名流傳人代著有鬼物呵提其間又以文人學士不能有之而為之主者惟修寶玩之多費直之重以為豪舉此卷亦未為得時也後有知白石者或更當歸之

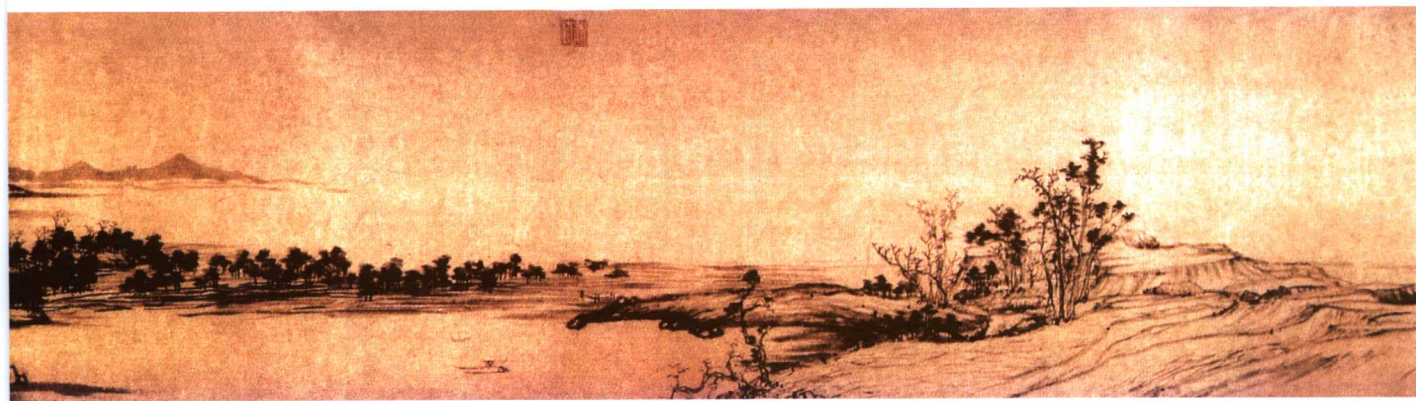
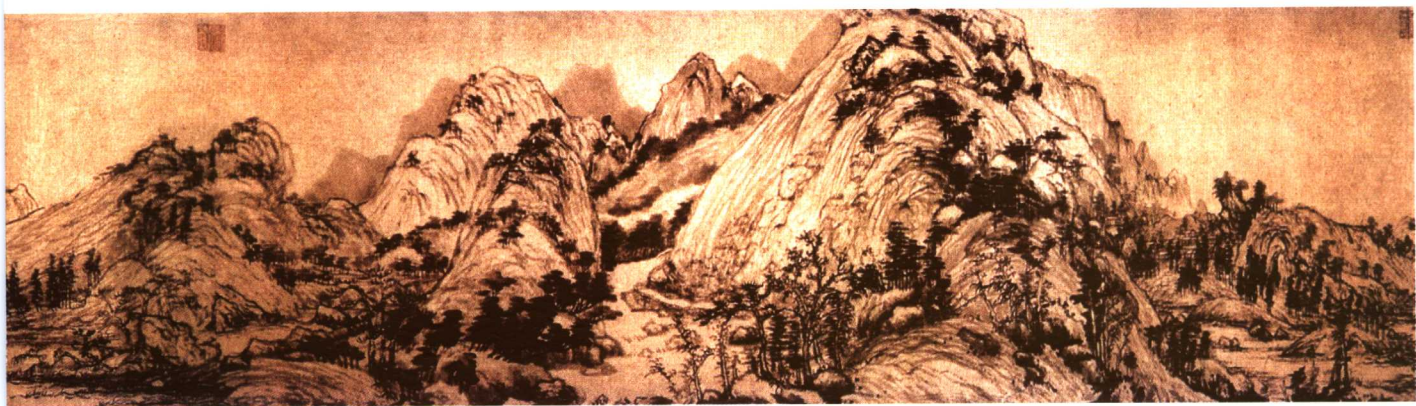
乾隆丙午仲冬月 臣金士松奉勅補書

此石渠寶笈次等黃公望富春山居圖乃安岐舊物沈德潛所為兩跋自明沈周至

本朝高士奇王鴻緒所珍藏歎賞者及歸天府以較石渠舊藏富春山居圖始知公望秘笈是卷特仿本之佳者耳夫家有敝帚何足道若沈周以下皆數百年來所更賞鑒家而此幅又雖佳本當其贊美題識流傳珍貴固自以為人世希有壯觀而不知一邱一壑之勝不足與語低觀演泐之境一略一疎之不足與入禮樂文章之府也至伏讀

御製題公望真蹟記因一事獲三益觸類於出治用人即古人一筆墨之妙而觀其精義要道之發以公望之靈思神筆其仰容賞之有真而即此規仿精良者亦登次等道無景料義有差等仍

命書沈德潛兩跋於是卷末更徵化裁合覆之廣大也夫臣梁國治臣劉瀾臣曹文植臣彭元瑞臣王杰臣金士松臣



(3) 临

由局部到整幅。局部研究是最具效果的攻坚战。选择典型的局部多次临摹，直到领会范本的精神。除了临有规律的，更重要的是发现并表现出微妙之处，如果微妙的没有临出来，不是成功的学习。因为去掉微妙，剩下的就是简单了。由形似到神似。临，有“笔临”、“意临”两种。笔临力求形体与效果尽量和范本接近。意临，不求酷似，只求意会。临画，在范本整体的感觉上着眼，不必拘泥于一点一线的像，尽量追求范本的那种感觉。由专一到博

取。先深入学习一家作品，反复深入临摹直到掌握山水画的基本规律、基本技巧，然后再临摹各家作品。每一家的笔路不同，临每一家，要抓住每一家的笔路。

(4) 默

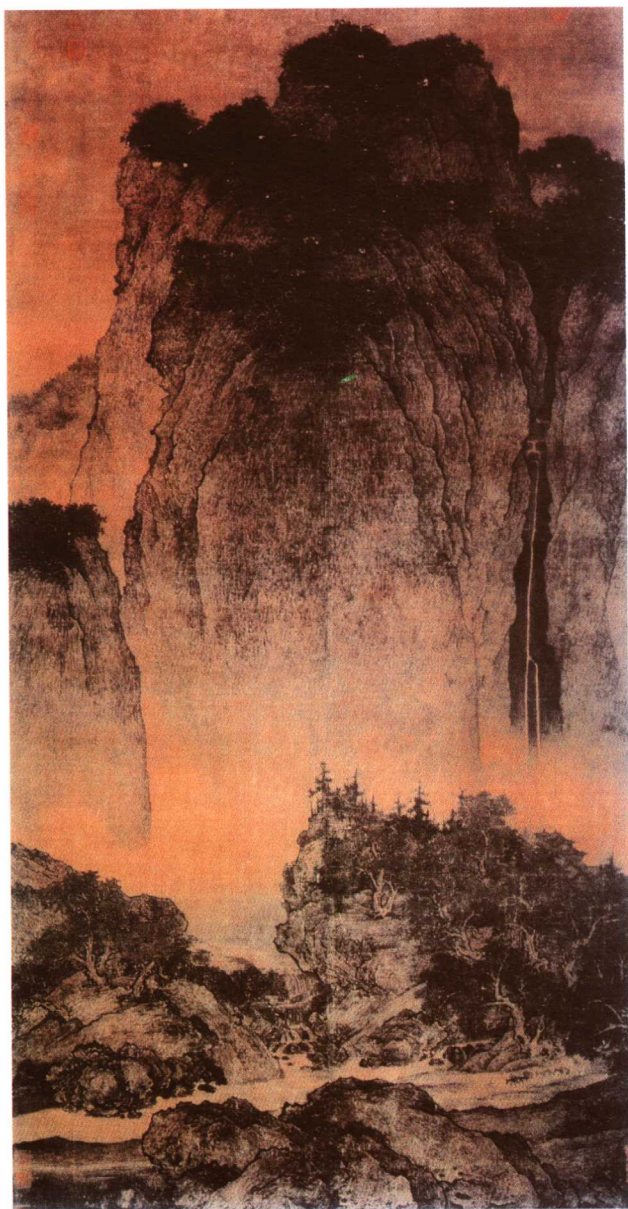
凭借记忆追摹范本的形象与笔墨，这是对所学的最好检验。默写不仅可以学到范本的笔墨技巧，还可以将画家的审美观发扬，用其技巧布景造境。

三、解析名作

1. 范宽《溪山行旅图》

(1) 内容简介

《溪山行旅图》是范宽的代表作品，大约完成于公元1000年。此图绢本墨笔，纵206.3厘米，横103.3厘米。《溪山行旅图》采用全景式构图，远景巨峰迎面矗立，占据画幅大半，使原本平易之境顿显绝妙，生发出一种凝重壮伟、夺人魂魄的非凡力量。刀削壁立的山岩顶部，置有密林。遥遥望去，林木显得非常渺小，反衬出山峦被云雾锁腰的高峻巍然之貌。山顶凹处的岩隙之间，飞瀑如练，直落千仞。近景冈丘起伏，



溪山行旅图 范宽

林木蓊郁，涧流清浅，巨石沉重。茂树之巅，楼阁隐约可见。山脚之下，一队驮马匆匆而来。人物虽小，却巧妙地地点题，给画面增添了无限生机。此图是范宽的代表作品，历来被名家所推崇。顾复《平生壮观》评：“山头直上，而接于水涯。不作琐碎断续之状，俯视但一气焉。树石简略，设色深沉，真大手也。谛视此本，则举世所谓宽者，不足记也。”徐邦达评：“此图绢本，墨笔画，浓重粗壮，气象雄伟。”徐悲鸿更是推崇，他说：“中国所有之宝，故宫有其二：吾所最倾倒者，则为范中立《溪山行旅图》。大气磅礴，沉雄高古，诚辟易万人之作。此幅既系巨幀，而一山头，几占全幅面积之二，章法突兀，使人咋舌！全幅整写，无一败笔。北宋人治艺之精，真令人拜倒。”

(2) 技法解析

树法：《溪山行旅图》中山冈之上有丛树掩映，主峰之顶有密林覆盖。峻峰茂林，浑厚华滋。近景基本上是由各种不同的夹叶树组成。树干粗壮，盘根错节，枝桠参差，生动地表现出生长在坚硬的岩石表层饱经风霜的老树的自然生态。画夹叶树，先用重线勾勒枝干，笔法与勾勒山石相似，讲求顿挫转折，笔虽断而筋相连。然后用淡笔加皴，皴笔与画山石相同，只是用墨偏淡。勾勒树叶时笔笔到位，但不是谨勾细描，而是讲究书写味道。整个树冠外形严谨，但是内部的每一组叶，每一瓣叶则用笔松活，所谓外紧内松。正如郭若虚《图画见闻志》所言：“范画林木，或侧或欹形如偃盖，别是一种风规，但未见画松柏耳。”点叶树，先立干，再出枝，后点叶。点叶以花形点的结构方式，沿着中枝进行点叶，聚散、疏密相宜。点叶树虽处于远景位置，形象也比前景之杂树小，但因其一笔一墨交代清楚，加上树后是云气飘渺的空白，倒也衬出一种爽朗俊秀气象。此图山顶密林，黑沉沉一片压在山头之上，增加了画面的重量感。小树单组点成花状，水墨饱满。几个单组花形点攒簇成一小组，在几个小组之间加点又联接成一大组，这样，画出来的丛树才会结构清晰，密而不乱。

石法：先用中锋浓墨勾勒山石轮廓、结构，线条刚健沉着，严谨而富于变化，用笔多提按转折，起落分明。笔线全部由短笔组成，断笔虽多，但整体还是给人感觉气势连贯，而且生动有致，正所谓笔断而意连。勾勒之后加皴擦以求山石形质俱丰。此图皴笔以豆瓣皴、雨点皴为主，也融进了一些条子皴。皴笔在形态上有长短、大小、方圆的变化，在墨色上也有干湿、虚实、浓淡的变化。皴擦时，一般从山石的暗部开始，并沿着山石的结构延伸，笔到而体现，形转则笔随。蘸一笔墨，连续用笔，笔笔相生相应，这样，画出来的一片皴笔自然形成由浓到淡、由实到虚的各

种变化。错落递加、反复皴点，山石既朴厚凝重，又有透气感。山的画法与石的画法相同，也是用中锋浓墨勾勒出山体轮廓、脉络，山脉走势有虚有实，实者用线勾勒出来，一目了然。虚者，不须勾勒明确，通过皴染让人感觉到即可。皴擦时皴笔或由上向下依次延续，或由下向上渐次延伸，两种皴笔相连而成体块。皴笔笔笔到位，笔笔有力，视觉冲击力很强。范宽以浓墨皴擦点画，不加晕染，从而形成了正如黄宾虹先生所指出的“昏黑中层层深厚”的艺术效果。

水法：《溪山行旅图》中飞瀑悬垂，溪流潺湲，为画面注入无限生机。画瀑布用留白法，以两侧山峰汇合处之重色，衬托出瀑水来。瀑水以长线画出，垂直而下，突出了山峰的宽博与雄壮。溪流水口，先画石头，留出空白以显水流。用线勾勒出水流方向、转折及落差，用笔条理清晰，庄重自然。溪水依石流转，为全幅增添无限活力。

建筑法：《溪山行旅图》中建筑形体不大，隐于高树茂叶之后。建筑物的屋脊、飞檐、斗拱、柱子、栏杆、山墙，都依稀可见。亭台结构严谨，用笔端正沉稳，讲究书写意味。

人物法：《溪山行旅图》中，山路上一列行旅，前一人包头巾，蓄胡须，袒胸露肩，执鞭回望，跨步疾行。后面跟着四匹驴子，背上驮货物，踏着沉重的步伐，低头伸脖，依序跟来。殿后一人，一手持鞭，一手执物，背着装杂物的肩架，催促驴子前进。山冈树后还有一位担夫，正在赶路。点景人物，形象虽小，但用笔简略而能传神。

（3）临摹提示

仔细阅读范本，尽量理解作品中的形体结构、组织规律及笔墨规律；选用不太渗化的纸为宜，或用绢；用笔时水分要饱满，特别是在山石勾勒和画夹叶树时；临写过程，既不可草率，又不可拘谨。

2. 郭熙《早春图》

（1）内容简介

《早春图》，绢本，浅设色，纵108.1厘米，横158.3厘米。山谷间雾气浮动，树梢上嫩叶舒发。严冬已过，春到人间。群峰竞秀，溪水奔流。茂林楼阁，舟楫行旅。

（2）技法解析

树法：枯树，先立干，再出枝，前后左右，出枝要有条理。皴擦，依树皮表面凹凸而作，要注意笔中水分含量，皴笔要参差错落。渲染，要根据树的结构，一般笔中含水分较多，一次或多次完成。鹿角树，先勾树形，再加渲染。出枝，下笔要从容，顺长势写出，忌谨描细勾，用笔呆板无生气。蟹爪树，先勾树形，

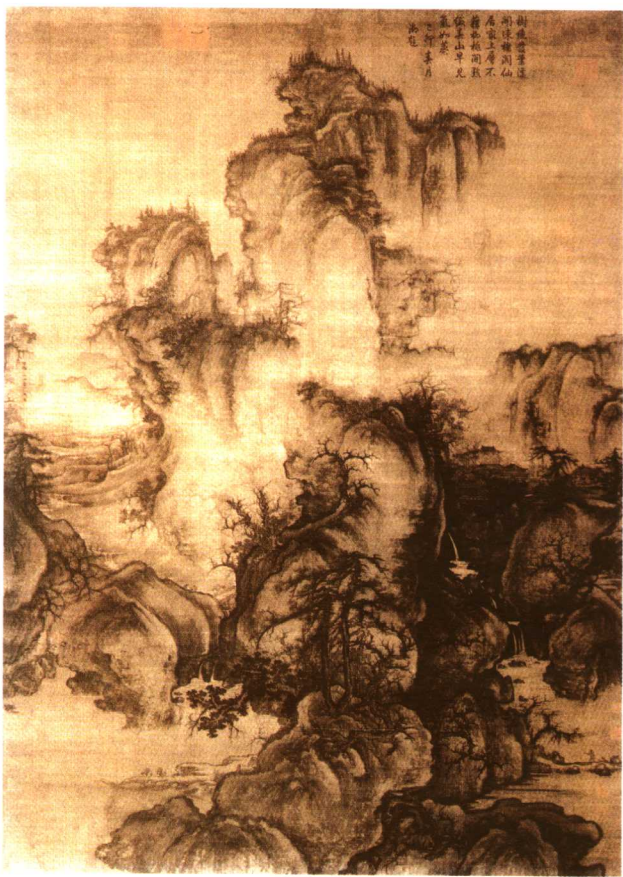
再加皴染。出枝时，运笔要慢，放松手腕，心随笔转，顺势写出。用笔要松，略带“回锋”之意。点叶树，先画枝干，再加点点，点要三五成组，一组一组点，以树干为中心，抱紧树身，内紧外疏。下笔时须藏锋，以笔端注于绢上，参差落点。水分须饱满，下笔要沉着。丛树，依山势而生，树根要交代清楚，树木高低错落，远近掩映。下笔意在“用水”，墨气淋漓，清亮而有早春烟树的感觉。松树，先勾干，再加皴，再画细枝勾松针。勾干以中锋为主，略带侧锋。松干加皴，依结构而作。松针，数十笔为一组，抱紧树枝，每组之间排列，有疏密变化，忌排列均匀。

山石法：先勾山石的结构，中锋运笔，圆中带方。加皴，皴擦并用，干、湿、浓、淡，一气呵成。笔与笔之间互相交搭，参差错落。皴擦中兼有破墨法，妙在用水，以浓破淡，以淡破浓，皴笔上紧下松，虚虚实实，依结构皴擦、渲染，复加几遍完成。

水法：画瀑布，水口要收紧，上小下大，有喷射之意。蘸墨要饱满，落笔须大胆。画泉水，用笔要灵动。

建筑法：结构须严谨，中锋用笔，沉着平行，笔要提按。

人物法：远景人物要抓住动态，以中锋写成。



早春图 郭熙