

中国美院

张伟平等 编 著

山水画法教程

山水画的笔墨

山水画树法

山水画山石法

山水画的临摹与写生

山水画的创作

写意山水作品欣赏

上海人民美術出版社

高等艺术院校中国画法教材

山水画法教程

中国美院 张伟平等 编著

上海人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

山水画法教程 / 张伟平 张雨婷 编著. — 上海: 上海人民美术出版社, 2016.6

ISBN 978-7-5322-9747-4

I. ①山... II. ①张... III. ①山水—国画技法—教材
IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第291615号

山水画法教程

编 著 张伟平 张雨婷

策 划 徐 亭

责任编辑 徐 亭

特约编辑 李 非

技术编辑 朱跃良

装帧设计 于 茵 何雨晴

出版发行 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号)

印 刷 上海新艺印刷有限公司

制 版 上海驰艺文化传播有限公司

开 本 889×1194 1/16 8印张

版 次 2016年6月第1版

印 次 2016年6月第1次

印 数 0001-3300

书 号 ISBN 978-7-5322-9747-4

定 价 48.00元

目 录

第一章 概述

- 一 正确地认识中国画的本质/1
- 二 什么是“画法”？/3
- 三 中国画的“核心画法”与“基础画法”的关系/4
- 四 中国画学习路径/6

第二章 山水画的笔墨

- 一 “写意”及“笔墨”概念/8
- 二 中国画家眼里的“笔墨真境”/11
- 三 几种常见的用笔、用墨介绍/13
- 四 结体及执笔法/16
 - 结体/16
 - 执笔与运笔/17
- 五 写意山水的基本技法：勾皴擦染点/18
 - 1. 勾（或勾勒）/18
 - 2. 皴/19
 - 3. 擦/20
 - 4. 染/20
 - 5. 点/20

六 山水画设色法简述/21

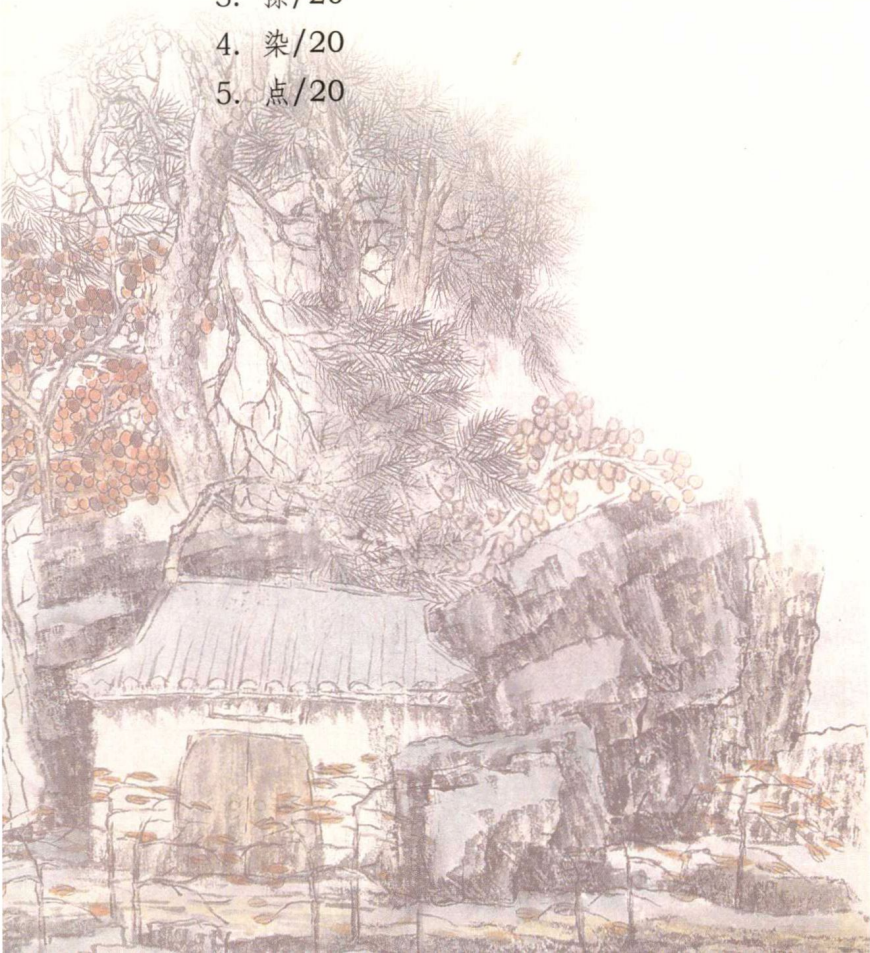
- 1. 水墨山水/21
- 2. 水墨淡彩/21
- 3. 浅绛山水/21
- 4. 小青绿山水/21
- 5. 大青绿山水/23

附录：中国画“教、学”方式/25

范图赏析/27

第三章 树法

- 一 树体组构原理介绍/29
- 二 枯树画法/35
 - 铅笔的枯树法速写/36
- 三 树的出枝画法/41



四 树叶的画法/44

点叶树的画法/47

夹叶树法/52

五 树的临摹/55

范图赏析/63

第四章 山石法

一 山石的勾勒/66

二 山石的皴法/72

三 山石的擦染法/81

四 山石复加用笔法/82

五 张伟平山石课徒稿/83

附录：怎样理解“画理”与“画法”的关系/88

范图赏析/89

第五章 山水画的临摹与写生

一 山水画的临摹/92

为什么要临摹/92

山水画的临摹/92

“临”与“摹”的区别/96

二 山水画的写生/98

山水画的写生/98

写生的方法与态度/98

三 写生与临摹的关系/102

范图赏析/104

第六章 山水画的创作

一 山水画的创作/106

二 山水画的“空间”表现/107

范图赏析/108

附录：书法的作用/111

写意山水作品欣赏 /112



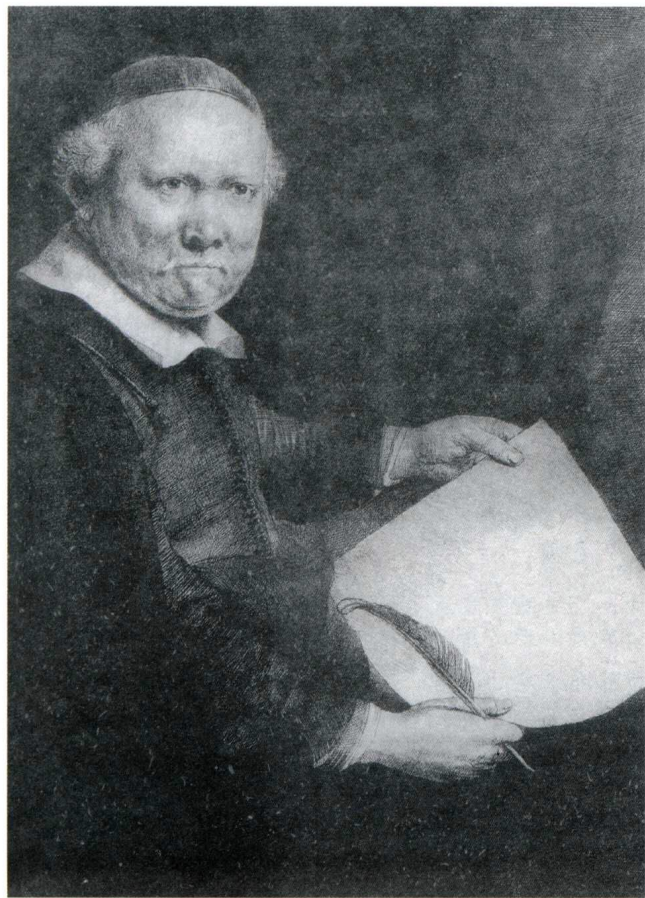
一 正确认识中国画的本质

讨论某一事物的本质问题原本就是一件困难的事情，而认定中国画的本质更是难上加难。我们既不能只考虑它的视觉作用，因为此类单一的解读方式似乎具有当代性，但仍免不了以偏概全；我们也不能机械地依律划定，因为它终归是一种文化状态，反馈出的是形态各异甚至反差很大的不同文化生命信息的总和。

中国画是一个直接关注生命状态、提倡“天人合一”的具有生命超越形式的画种。因此，千百年来，中国画家在表现方法的选择上，渐渐地采用了一种能够最大程度提升生命自在力，且最少被物质因素约束的表现技法，这就是“笔墨”。所以，笔墨是与画家的生命状态密切相连的中国画技法。说得具体一些，中国画的技法特点是处理相间、相碰、相生的笔墨关系，是最能引发画家抒发“自然

性”状态的绘画技法；由笔墨组构的体格，是最能融合、承接画家“自然性”（本质）的地方，画史常记载古代大师作画入“自在”之境说的就是同一个道理。我想中国画的本质就是通过运用笔墨特性，显现上述的生命要求。这一凝聚了东方文化内涵，并经由历代名家成功运用笔墨形式而显现出来的本质，一直延续至今，并与西方油画有着很大不同。油画在材料上选用了不透明、覆盖力强的油彩颜料，这样在绘画时可以不论深浅，逐层覆盖，遇到不满意处甚至可以刮掉颜料，作品因而可以便于作者描绘出很强的立体感。它最早服务于宗教要求，表现对象的庄重和崇高感，以显示出人们对神灵的敬畏。后来发展到现实主义画家那里，就变得越来越写实，表现日常世俗场景了。然而，无论表现对象是谁，大多数早期西方油画派别追求的都是逼真的表现对象。由于油画所选用的材质给了画家高度写实的可能性，我们便可以说油彩这种材质具有了逼真刻画对象的属性，这种本质属性也因此被大部分西方写实主义画家成功运用。

想要逼真地刻画对象，首先是培养观察能力。中、西画家通过正确的学习，都能培养精微的观察力，所不同的是观察的注意点。如伦勃朗是一位精于素描的大师，其素描作品常常以少少许胜多多许，寥寥几笔的刻画所达到的逼真的艺术效果，让我们不得不叹服，这肯定归功于其精微的观察力。然而，对中国画家来说，培养对物性观察的精微只是第一步；与西方画家不同的是，中国画家的第二步要将这些观察精微的成果转化为笔墨的组构方式，并在这一转化中将精微观察的成果跟笔性墨性等材料相融合，达到笔精墨妙的效果。而这种笔墨的组构方式就不仅是按“眼见为实”（光影、明暗效果）的规律来的了，它依托的是不同的浓淡枯湿关系去安排笔墨秩序。这样，不同效果的形——“笔墨形”就成立了。当然，中国画也强调“真”，不过这个“真”不仅仅是画家情感的真实表现，还要经过画家的自身修养。只有当内心那些追名逐利的世俗心减弱后，画家的情趣才会健康向上，绘画的追求才能内外统一而达“真”，所以中国画又有“人品即画品”的共识。这与西方绘画所



伦勃朗素描

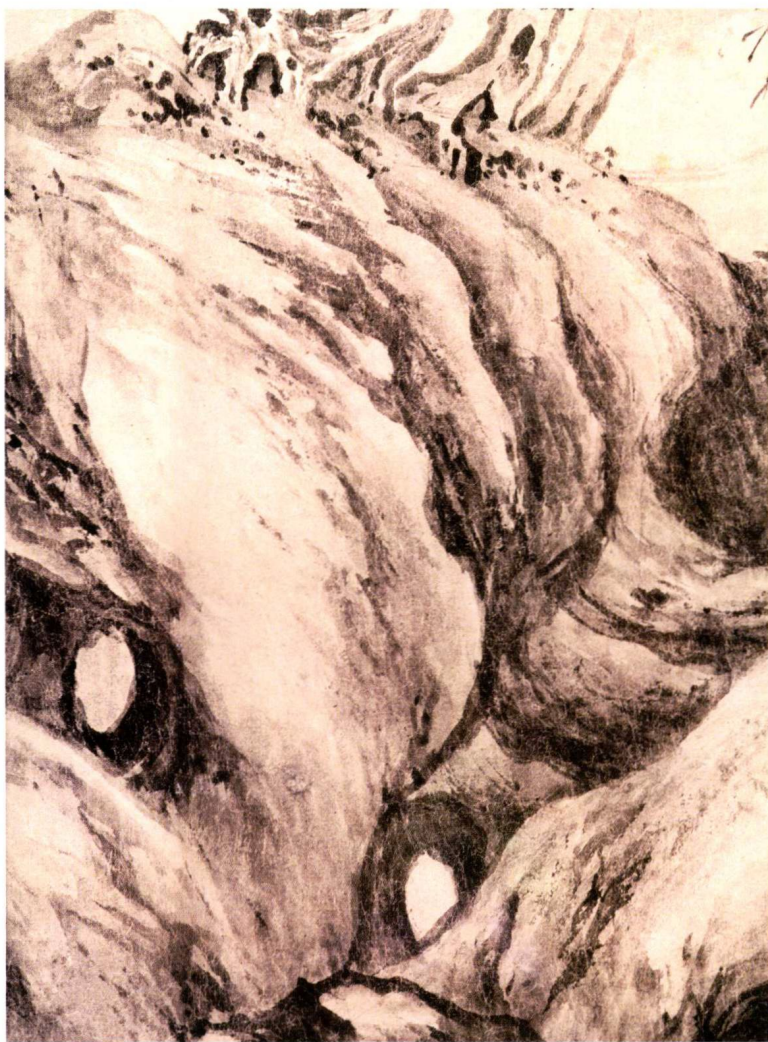
伦勃朗非凡精微观察能力、精准的刻画能力及有序的组织能力，成就了这幅名作。

追求的“逼真”是相距甚远的。

中国画是一个以呵护生命、提升生命本质为目的的画种，因此其生命显现的多层次就直接反应在对画的品鉴上，也就有了“神品、妙品、能品、逸品”的区别，也可以说历代评论家看画赏画，是带有自我生命体验的。既然中国画显现的是人与自然相融相合之道，那么可进一步推知，它产生的力量一定是正能量，一定与生命健康成长息息相关，神、妙、能、逸各品都如此。这是由中国画本质所决定的，也是它的“道”。

中国画的本质（或“自然性”）是经由千万个高品质生命（历代名家名师）打造所得的一个能与自然相融相合的大体格，因为“术业有专攻”的原因，不同中国画家对人生境界的不同解读会产生对画境理解的差别，这种差别也会反映在画家运用的技法上。这样，单个中国画家便会有不同程度的专业知识或经验的缺失，因此对“中国画本质”问题理解的差别也理当存在。如果在不了解中国画本质的前提下，仅凭表象与自己（对中国画）有缺失的经验，就对中国画这座艺术圣殿下判语，结果是令人哗然的。好比一个佛教徒走进曲阜，看到孔庙的建筑，如果仅凭寺庙建筑的眼光看孔庙的表象，很容易就会给它下一个“这是佛教寺庙”的结论。上世纪很多以西学为根基的画家们对中国画的判断就是在这种情况下发生的。谈中国画的单个本质，是要以画家之性与工具材料特性（笔性、墨性、纸性）在刹那间的融合贯通后，产生一个新的视觉品相来决定的。而中国画就是由这些优质的品相共

同组成了其核心，再逐渐地由其他品相向外延伸，并无定界。所以，对中国画本质的认定就很难统一，只能个人根据自己所处的不同层面去感应，并作出判断。虽然是“各自判断”，但并不等于它没有核心，这样一个体格宏大，以将画家之性融入大自然为终极目标的画种，一定有着自我千古不移的核心审美和价值体系。



宋人山水作品（局部）

宋人运笔运墨的精微成就了画面千变万化的丘壑，体现出作者非凡的观察力与表现力。

二 什么是“画法”？

学画要先习“画法”，任何画种都没有例外。但是，在进行这一学习习惯前，大多数学习者可能并不明白什么叫“画法”。不明白“画法”而强学之，只会增加学习的困难，致使学习目标与学习方法的错位，从而变成了盲目的、无效的学习。

在探讨什么是“画法”之前，我们首先要明白什么是“法”。简单说来，“法”是我们达到一定目的的手段。我们都知道，要达到目的，一定要有正确的方法；而在选择何种方法之前，一定要先明“理”，不然的话很有可能用错法。根据这一线索，我们就能类推什么是“画法”了。所谓画法，就是先明“画理”，然后按理结成画体的、依画理而行的方式。中国画是以笔、墨为“结体”工具的，所以其“画法”蕴含的“画理”必然地反映出运笔运墨的特性。

此外，初学者还很容易混淆“画法”与“画理”“画体”的关系，觉得它们三个的说法都差不多。我们学习中国画，要将其作为一门有理有序、思维清晰的学科来看待，因此凡事不可浑水摸鱼、蒙混过关。“画法”“画理”和“画体”的所指是有很大的差别的。一般来说，“画理”与“画法”是不能相背离的，如果出现背离，就是有了障碍，学习者会停滞不前，解决的方法只有一个，那就是继续探明“画理”。只有“理”与“法”相融相合了，结出的“画体”才能更加的圆融自然。

中国画的“画体”是以“笔墨体”的形式呈现的，所以学习者必须能够体察出古代大师是如何有序地安排笔墨形成各种体态的，这就需要我们进入理性认知的领域。此时我们如果依然凭感觉去学习运笔运墨，就很难明白“结（笔墨）体”的规律，画面也会随之流于混乱，我们称之为“不得法”，或“不得要领”。相反，如果我们能从理性认知的角度去解读古代大师的笔墨排序方式，其各种体态的笔墨构筑理念和方式将逐渐呈现，并能通过每个学习者的不断实践而被一点点地掌握。学习者只要按照这种方法去探索、努力，长久坚持下来就能树立正确的中国画“造形”理念，接着就能按照正确的“造形”理念结成“笔墨体”，以上也就是中国画“画法”的最基本运行模式。

中国画的“画法”在最初始时是简明、易懂、易学的，学习者也不必迷茫无措。清代李修易在《画鉴》中说：“学画先须临摹树石，勾勒山石轮廓，俱须得势。用笔简老既能得势，须得相生之道，必以熟为主。先将大幅按图勾摹，熟后便能离古法而自出新意。若勾勒未熟，漫出新裁，必有牵强处。学习须从规矩入，神化亦从规矩出，离规矩便无理无法矣。初时不可立论高远，以形似为可薄，取古画笔墨之苍劲简老者学之，须数年之功可到，从此精进，超乎象外，庶几得之。”李修易谈初习“画法”时应明笔笔“相生”之道，特别强调“熟”字诀，勾勒之法一定要能熟记于心，之后才可离“他人法”而创自家法。若一味“立论高远”，自以为一开始就能超越他人，那么便只会无（画）理、无（画）法，逃不开穷途末路的窘境。清代董棨在《素养居画学钩深》中也说道：“总之画法皆从运笔中得来，故学者必以钩稿为先声。勾勒既熟，则停顿转折处处入彀，书家所谓屋漏痕、折钗股、印泥、划沙，随处布置，天成画幅，自得神妙境界。”从以上两处古人的画论中不难看出，研习“画法”从勾勒入手为最佳。我们现在所能看到的大师手笔，几乎都是最终完美的画面呈现，都是神韵高妙、意境深远之作，因此一般学习者的临写都会习惯性地专注于笔墨的玄妙处，而蕴含其中的运笔规律又很难凭感觉去察觉，所以此时的临摹大都会流于表象。长此以往，学习者不但画法研习不深，还会很快地染上各种不好的习气。而从勾勒入手（一般指树石法勾勒），可以将各类经典“画体”中复杂的组构关系单纯化，从客观上规避了这一难题。

通过以上论述，我们不仅可以厘清“画法”“画理”和“画体”之间的关系，更加深了对中国画“画法”的认识。离开了“画理”的“画法”是盲目的“画法”，其结成的所谓“画体”并不能承担表达主体意志和情感的功能，也不具备艺术的感染力。这种无师承、无画理的所谓“画法”充其量也就是挥笔过程的“独乐乐”而已，对中国画的发展没有实际的意义。

三 中国画“核心画法”与“基础画法”的关系

中国画的画法可细分为“基础画法”与“核心画法”两类。“基础画法”是指跟结形、结体相关的运笔运墨方法，如画树之法，首先得画出树的主干、支干等，然后才考虑区分各个枝干之间的前后左右关系。若勾、皴的用笔不能体现这种关系，或者整棵树的形体松散，就是没有掌握“树法”的表现。再如画石之法，用笔用皴要体现出石体的结构和关系，若没有也是不得“石法”要领。在此特别需要指出的是，画家的勾、皴、擦、染、点等不同技法，仅属于运笔运墨的技巧，并不等同于“画法”。这些用笔的方法要上升为“画法”，必须在组合成体以表现出画家的意图的前提下。只有当我们提出“怎样勾”“怎样皴”“怎样点”的具体问题时，才意味着有可能结成画体，才属于“基础画法”的范畴。

“核心画法”有与“基础画法”有别，它是在画家掌握了“基础画法”之后提升而得的“画法”。从画法的目标上可以看出，由于画家要组构完整的画面，才有了画中的“体格”问题，也才有了“基础画法”的产生。如果画家因此只关注画中的形体组构，而忘记了画中之“体”与人的关系，那就不能称之为中国画的“核心画法”。如长披麻皴是古人为了表现江南一带的土质山坡而创造的“画法”，当这个皴法仅用来显示笔墨体的石形，培养的是画家“石分三面”的基本能力时，当属于“基础画法”。再看黄公望的《富春山居图》，其中大量出现的长披麻皴画法，然而不同的是，图中的长披麻皴并不单单是为了显现富春江畔土山的物性因素才出现的，而更多的打上了大痴用笔的烙印：皴笔随作者的感应飘然而动，聚而柔和有序，让而舒展大度，使人一眼就能从中识得黄公望飘然自得、超脱不凡的本质特性，此一“黄氏长披麻皴画法”因融合了作者的本性特点，也就形成了他的“核心画法”。更明确地说，“基础画法”体现的是结体、结形的运笔方式，是具有普遍



张伟平示范稿

不同运笔方式产生不同的笔迹效果，这些运笔方式与丘壑的形体没有直接关系，因此只是运笔方式介绍，不能称之为中国山水画“画法”。



顾坤伯课徒稿

顾坤伯先生的渴笔点叶法，与上图不同的是，本图的渴笔点按（作者感应到的）柳树的枝叶进行组构，这就可称为是中国山水画的“渴笔点叶柳画法”。

性的画法；“核心画法”是在画家掌握了“基础画法”的基础上，渐渐融入了画家本性而形成的画法（经过历史沉淀后的可称为“经典画法”），这种画法带有画家的个性特点，是一个将普遍性融入特殊性之中的画法。那么，区别“基础画法”与“核心画法”又有什么意义呢？

对每个中国画家来说，学习要根据不同的阶段与目的采取不同的方法，这是每个学习者都应具备的微调能力。正因为认识了这两种画法的不同特点，我们对自我学习的选择就有主动性了。以临摹为例，当代大多画家由于分不清两种画法的差别，又受急功近利的社会风气的影响，经常在不具备“基础画法”的条件下，企图直接获得“核心画法”，如一上手就直接临倪瓒、石涛、八大山人等名师的作品。用一句俗话来说，就是还没学会走就想着跑。这种做法的风险在于其盲目性，因为支撑经典名作的“基础画法”在具有画家个性特点的（浓淡枯湿）笔墨掩饰下，很容易被读者遗忘，甚至大多数人都没能注意到其存在。我们看巨然在《层岩丛树图》中运用披麻皴组构的中景山峰，从表象上看，我们仅能感受到图中的群峰朦胧、林木秀润，而巨然所具有的（石法）石分三面的用皴意图并不明显。但是，我们如果从示意图上看，巨然扎实的“基础画法”便一目了然了。

通过以上的分析，我们可以得出一个结论，中国画家学习“画法”，应该从“基础画法”开始，进而逐步提升，直到融入画家的本性，成就自我的一套“核心画法”。这是一个中国画家阶段性成长的必然过程，任何想绕过“基础画法”直达画法的最高境界（“核心画法”）都是徒劳无功的。



张伟平课徒稿

图中所示范的长披麻皴虽然枯湿有序，但用皴的目的直接与丘壑的体态相关，故我们可以断定这种以形体为主目标的技法为“基础画法”的范畴。



元·黄公望 富春山居图（局部）

黄公望所用的长披麻皴有所不同，画家内心的自在反映在其松虚、自由的用笔上，使人感应到他飘逸洒脱、不受物性约束的生命本质。这种（墨）迹与心合所显现的技法，就是黄公望的“核心技法”。

四 中国画学习路径

学习中国画的过程就是逐步提高（自我）绘画能力的过程，其中涉及很多的因素。首先便是学习路径的选择问题。当代艺术环境的复杂性，使得摆在我们面前的有多条不同的学习路径。下文仅就传统的中国画学习路径作一解读。

古人总结出中国画学习可分为四个阶段进行：一、略知笔墨性情，二、规矩初备，三、神理少知，四、求变化。先师言简意赅，后学者往往摸不着头脑，这四阶段具体说来，其实是一个依理而行的完整过程，缺一不可，而先后次序也井然有序、不可更替。

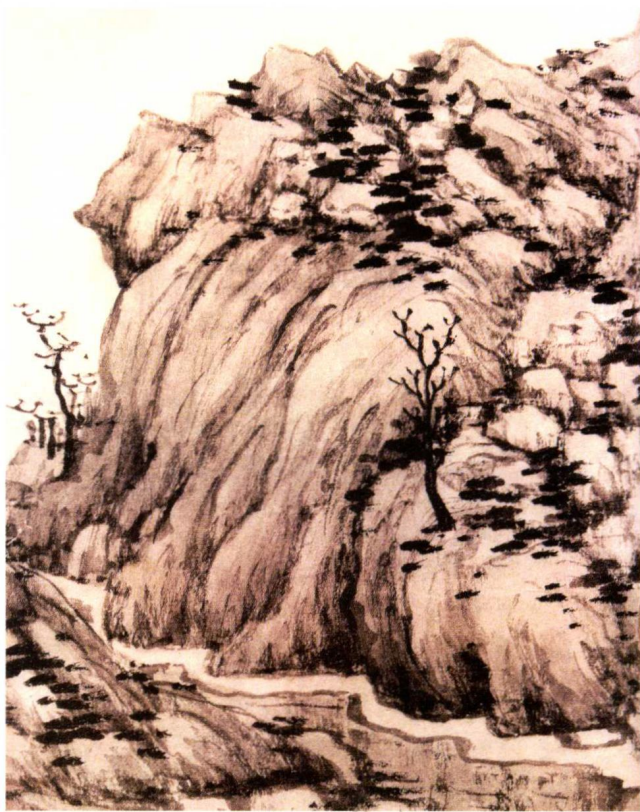
第一阶段主要针对中国画的（笔墨）结体手法而言，学习如何感性地认知它们。在此期间，学习者可以参照临本或“明师”（明白画理的老师）的示范稿练习如何组构笔墨。需要注意，此时的学习不宜组构太复杂的体格，否则贪多必失，重点在于感应不同运笔方式形成的浓淡枯湿的效果，以及这些笔墨变化与体格的组构关系。

第二阶段主要学习结体的规矩，也包含运笔运墨的方式。这是学习的重要时期，基础打得好不好全在于此。山水画的主导学习科目是“树石法”，当学好树、石的组构规律后，再用这些“画理”去解读宋、元、明、清的名画就会大有收获。

第三阶段是第二阶段的升华，主要是体会、领悟画中的精妙处。那么何谓“精妙处”？当代一些理论家在解析中国画的“妙”时，往往说得玄而又玄，让读者如坠云雾。但是，作为画家，应该很明确就能识别出画面的“妙”处，因为这些“妙”最后一定会归实于笔墨上。说到底，“精妙处”指的就是笔墨精微到不可思议的地步。因此，培养自己观察名作的精微之处以及体察用笔用墨的精微之道就显得异常重要了。在这个过程中我们常常会碰到两个问题。一是对经典作品的妙处能察而不能做，那是技法生疏、力不从心的问题，可通过增加学习时间练习基本功而逐步解决。二是不能察其妙处，

那就是认识问题，认识问题只有从提高认识入手予以解决。针对此问题的学习可以从具体的一家一派入手，首先对固定风格或固定画派进行深入体会，而后再推而广之，推移到其他的名家之作上，进行广泛研究。

最后是第四阶段的画风变化问题，有了前三阶段的学习铺垫，最后一阶段的要求就能有很充实的“法”“理”依托，不至于走上邪道。这也是历代大师几乎无一例外地全都提倡从传统绘画入手进行学习的重要原因。



沈周石法

此类范本笔路清晰，体格简明，笔墨气息纯正，便于初学者感应山水画的笔墨内涵。

第二章

山水画的笔墨



一 “写意”及“笔墨”概念

中国山水画从成熟之日起，就不再把表现客观对象（光、形、色）作为自己的最终目标，而逐渐趋向于对（认识客观世界的）人的主观精神世界的表达。正是由于中国人观察和认识客观世界的方法具有不同于其他民族的独特地方，所以在表现方式上也形成了自己完整的绘画体系。

作为一个山水画家，看到的世界很复杂，其实要解决的问题却很简单，就是面对这个世界，应运用怎样的艺术语言使它们在纸上形成图形，并且是一个最真切地传达了他主观情感的图形。中国画“笔墨”形式的形成，恰好解决了这一根本问题。

“写意”，顾名思义就是得其意。从认识观上看，面对被表达对象只需得其意，不对它作谨细刻画，而对主体（表达者）来说是要寄情、寄兴。“物”是心、目共同作用的产物，并以精神表达为画中的灵魂，客体被称为“载体”。从画体上看，由于有谨细勾描、层层填色一类的“工笔画”，所以和它相对应地产生了“逸笔草草，不拘形似”的“写意”画，这是中国画“写意”的基本含义。下面把“写意”画的独特语言——“笔墨”作简要的介绍。

传统概念中，对笔墨的认识也是逐步发展的。今天我们认为“笔墨”应含有以下几个具体内容：

用笔讲笔意、笔势、笔力、笔法（由于笔意、笔势涉及面广而且抽象，这里只着重于笔力与笔



宋·郭熙 早春图

图中山、石以（类似）荷叶兼拖泥带水皴组构，其石脉、石纹、石面都依托勾皴用笔的疏密、浓淡等关系形成。寒林为蟹爪、鹿角枝法，出枝老硬，结体经典，显出深山古木之特性。作者全图布局、取形、造势合理，墨笔的浓淡枯湿也安排行适当，将深山乍暖还寒春意盎然的意境表现得恰到好处。



老树素描

作者运用素描手法来表现阳光下的老树，符合我们对大自然的感受。素描画家将辨识到的对象，用单色精准明确地表达了出来，正是这种精准的表现，将大树与大树在强光下形成的各种关系呈现在我们眼前。

法)。力是用笔的基础。“描、涂、抹”三病说的就是力弱，产生“软、浮”的毛病，黄宾虹将用笔总结为“平、留、圆、重、变”五字。“平”指运笔起至转行止都能做到运力均匀，笔在力的掌握下起止、转折都要平稳，不急不躁，既要有匀速又要把持它能随意在各种水平线上运动。它是运笔的最基本要求，也是最难达到的要求；“留”指力蕴含在笔线内不向外溢出；“圆”指笔线不平扁；“重”就是有力，不轻浮；“变”指笔线有变化，不是一种感觉，一个样式（这也涉及到笔法的问题）。

笔法：指运笔的法度，即运笔的道理，具体来说是按一定道理而行的笔锋在提、按、顺逆、转折、正、侧、藏露等状态下形成的各种粗细、方圆等不同的墨迹。古人论用笔三病：“板”“刻”“结”，其中“板”与“刻”就是说笔法无变化，呆板而形同刻出来的一样。（注：这里说的笔法仅指狭义上的笔法即指基础训练阶段。）

笔墨世界

近现代国画大师齐白石说：（中国画）“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”这里的“太似”与“不似”都是以“物质体”为基准进行对照而作出的评判，齐白石先生的评判虽然简短但是明确，对后人的警示作用也是显而易见的。而将蕴含其中的笔墨之道用“妙在似与不似”来形容，其中国画的特性也不喻自明。当我们拿着毛笔在宣纸上作画时，大家都应该认识到，这是进入了一个新的领域，我们可以称它为“笔墨世界”。在“笔墨世界”里，所有的形都是“笔墨形”，所有的境都是“笔墨境”，因为这里的一切物性因素都被转化成了笔墨关系。



齐白石 山水册页

墨法：运墨要讲层次，有光彩，求变化。黄宾虹论墨有七法“浓墨法、破墨法、积墨法、淡墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法”，但其中运用最普遍最基本的为积墨、破墨、泼墨三法。对用墨的要求也可用童中焘先生总结出的“清、润、沉、和”四个字来概括：“清”不是淡，是要求用笔的笔路

清楚，墨色层次分明；“润”是指墨色滋润不火燥；“沉”指墨色不浮于表面；“和”指墨色在活泼有变化的同时也要相互融洽，不脱节。

用笔用墨主要以用笔为主，墨的光彩、层次变化也要靠运笔画成，这才能达到沉厚的效果。

中国画的笔墨

我们对“笔墨世界”的熟悉是这里出现的内容与我们的生活体验相似，并不需要特别的知识经验就可以识别。但是需要指出的是，创造这个“笔墨世界”并非出于对“物质世界”原封不动的模仿。这样，给这个世界增加的内容就涉及到了文化问题。

长期以来，面对“物质世界”取什么？舍什么？不仅仅是画家的个人喜好，也是一个民族文化观的具体体现，我们的先人们运用自己的智慧很好地在画史上回答了这个问题。

有了“笔墨世界”的理念，我们就应该认识到：一、中国画的特别是由“笔墨”的特性组成的；二、其中很多的组构规律，既不能直接通过观察自然体获得，也不可能靠画家的苦思冥想。一切都需要依赖画家们进行新的专业学习才能世界”，谁要认为自己感知到了全部，那就等于将自己囿于一个有限的范围。而不断地学习新的知识经验，对它有认知上的突破，我们对“笔墨世界”的认知才能更进一步。相反，以一己之“笔墨”去否定“他人笔墨”是浅薄之见，而以“素描”“色彩”之道来评判它更是南辕北辙。



顾坤伯 灵岩 雁荡山写生 (局部)

墨白、疏密、枯湿相间的笔墨关系，构筑了简洁明快的树与石坡的关系。大小相间、浓淡相间、虚实相间等各种复杂的笔墨关系，都是通过相间的方式进行组构。比如画石坡，物性的石坡有空间关系，中国画并不直接用明暗去表现，可以用勾勒法，通过线条的疏密相间，就将石坡的前后左右关系表达得很贴切，这种将复杂的物性关系转化成这么简洁明快的疏密、大小相间的关系，只有中国画里才能找到。

二 中国画家眼里的“笔墨真境”

笔墨，历代多有论述。其中明代大家董其昌在《画禅室随笔》中有一名言十分精辟：“以境之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”董其昌在画语录里提出画家不应与自然争奇怪变幻之功，而应领悟笔墨精微变幻之妙，才能发挥绘画的最大价值。据此人们很容易将董其昌误解为“唯笔墨论”者。其实不然，因为欣赏笔墨变幻的精妙之处离不开体悟丘壑变化之妙。用笔用墨的妙处并不是画家的随心所欲，而是笔下所蕴含的丘壑。董其昌提出的“笔精墨妙”的衡量标准并不是唯变化而变化，他将变的依托与内涵限定在主、客观相统一的审美意趣上。董其昌实际上隐性地提出了这样一个问题：中国画在表现什么？

这个看似浅显而又平常的话题，却对画家来说有着很现实的意义。因为这个我们自以为不用思考的浅层问题，将会决定画家的取法以及终身成就。

讲意境、求神韵是每个中国画家的终极追求，

但是，要追到“至诚”才能达“真”，要能与众妙相契应才能获取神韵。至此，画家对中国画本质的思考才刚开始。既然求“真”是大家的追求目标，那么“真”在哪里？如果“真”只是一种客观存在，外寻就是一个不错的路径，但如果“真”是一个主观认定，那么内寻就成了唯一的途径。可这样一来，我们会陷入无休止的主、客体之间谁是第一性的老问题之中。董其昌在画语录里给我们指出了第三条路，那就是画家所求的“真”，既不在主体，却关乎主体；既不在客体，却关乎客体。“真”蕴含在主客体结合后显出的一个新物体上——“笔墨体”。引入了“笔墨体”的概念后，我们就可以回答中国画是画什么的问题了。首先，中国画不是为了表现对象的型、色、质、空间位置等物质特性。其次，中国画也不是为了画家毫无顾忌的主观宣泄。因此，古代画家所钟情的“笔墨真境”也就顺理成章地成为了中国画家的理想追求。

清·叶欣 山水图册之一

图中所示的景物基本都在笔墨丘壑的规矩之中，如前景的枯木小丛林，基本按鹿角枝的法则进行组构，主干、中枝、小枝配搭有序。石法也按披麻皴组构成体，整体安排得当，虚实合宜，但总归缺少了一些内在的感人之处。



此外，董其昌还明确提出了一个理念，即自然表象与笔墨象处在两个不同的层面，它们不应相互比对而有高低之分。自然物境与笔墨真境各有精妙，自然表象新奇怪异之变化引人注目、令人暇想；而对笔墨精妙处的赏析就需要我们的文化智慧了。首先，得笔墨之精微的前提是要观察入微，而观察入微涉及到观察主体的观察力，此种能力的获得不但需要主动的学习，更要在观察实践中不断地反思、逐步提高。反观今日画坛，一些鼓吹只有具备“艺术天赋”的人才有可能成为大画家的观点就不攻自破了。在中国画领域里，没有感觉好到不学自通的所谓“天才”，每一个“天才”的身后都是正确的学习路径加上自身的勤奋刻苦。“笔墨智慧”由浅入深的演进过程，正是画家通过读书、读画、读自然的学习，逐步提高自己的观察能力、认识能力的过程，也是逐步掌握用笔用墨的规律并逐步将自己的认识注入画中的过程。



清·梅清 黄山图册之一

此图中景致明显与上图叶欣山水画有很大差别。虽然都是画鹿角枝，但梅氏的小树姿态飘然自得，俯仰有情。整体的画面组构，使我们自然而然地感应到了画家心灵深处的那份清淡与超然，这样对比起来，梅氏的笔墨丘壑更接近于自己内心的“真”。