

# 中国山水画

# 教程

创作篇

技法篇

临摹写生篇

胡光宗  
编著

Zhongguo shanshui hua jiaocheng

● 陕西人民美术出版社

# 中国山水画

# 教程

创作篇

技法篇

临摹写生篇



胡光宗  
编著

● 陕西人民美术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国山水画教程 / 胡光宗编. - 西安: 陕西人民美术出版社, 2000

ISBN 7-5368-1255-8

I. 中… II. 胡… III. 山水画-技法(美术)-教材 IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 10754 号

责任编辑: 林通雁 周政王

封面设计: 李 丹

版式设计: 李 丹 张 岩

## 中国山水画教程

胡光宗 编著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安市北大街 131 号)

新华书店经销

西安新华印刷厂印刷

889×1194 毫米 16 开本 19 印张 70 千字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—3,000

ISBN 7-5368-1255-8/J·1045

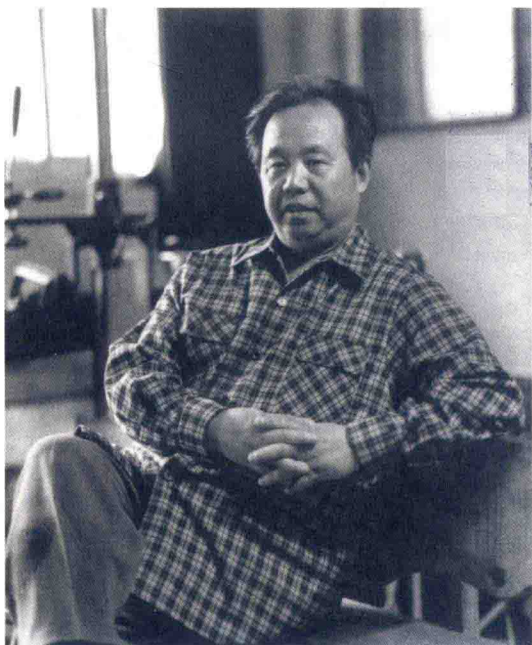
定价: 70.00 元

賀胡光宗山水畫教程出版

傳  
承  
道  
統  
革  
故  
鼎  
新

庚辰年夏月  
張仃

著名画家张仃先生题词



作者近照（李亚杰摄影）

胡光宗，笔名胡稚，1940年5月生于陕西宝鸡，山西永济县人。1957年考入西安美术学院附中，1961年毕业，继而考入西安美术学院国画系，主攻山水画专业，1966年毕业。1968年分配到宝鸡大型国企工作，1995年退休。现深居山村潜心读书，悉心研究中国山水画艺术。

胡光宗先生勤于治学，中国山水画传统功力深厚。他多次游历名山大川，长期深入秦岭山区写生，许多作品入骨地表现了西部自然山水沉雄博大的气派，笔墨苍润，具有浓郁的生活气息。他的作品《山魂》入选全国第七届美展，《故乡的山，故乡的水》、《直出浮云间》、《西山野渡》、《绿色的小屋》等十多幅作品在中国美术馆展出，数幅作品选送日本、香港等地展出。

# 序

胡光宗是我在西安美院的同学，晚我几班，当时并不熟悉。1968年正值文革乱哄哄的年代，他毕业分配到宝鸡一家国营大企业当了工人。大约1980年前后，我和几位画友在宝鸡见到了光宗，当时他是企业子弟学校的美术教师，画山水，传统功力不错。1989年在广州展出的第七届全国美展上，看到了光宗的《山魂》，留下了深刻的印象。后来听说他当了工会主席，接着更听说他成了该系统一家公司的经理。我以为他随大潮就此“下海”了，无不惋惜。前几天光宗不期而至，没有夹“老板”的大皮包，也无秘书随身，却夹着厚厚一叠文字和一捆即将付印的画稿。光宗要出书了，不禁大吃一惊。交谈之下，光宗要我为他编著的山水画教材写一篇序。这本不是我能胜任的事，但老同学的真情难却。再者，在当前普遍浮躁的社会心态下，愿下如此大功于基础教学者能有几人，我只好勉为其难了。

中国山水画，早在魏晋时期已逐渐发展起来，当时主要作为人物画的背景出现。经隋唐至五代两宋时期，山水画从人物画中独立出来，成为中国画的一个大画科。

中国人自古和自然融为一体，对大自然有敬畏，也有祈盼，他们知道自己是来自自然，生活于自然，最终都在追求和大自然的亲和关系。所以，以自然山川为表现对象的山水画历经千年而不衰，就是很自然的事了。而山水画又有它本身的发展轨迹。北宋前后，画家们通过山水画来讴歌赞颂自然，大都把表现雄伟、博大、恢宏的崇高意识作为自己的审美理想。元代以降，文人士大逐渐跻身于画坛，成为主流，他们的兴趣转移到形式技法的研究，风格更加多样，笔墨更加精进，大多以表现空灵、恬淡、闲适、优雅和自我意识为审美理想。但从总体来说，他们都是从不同的角度共同体现了中国古典哲学中“天人合一”的基本精神内涵。

中国绘画重写意而轻写实，这主要来自它的哲学观念，同时也与“书画同源”的形成过程有关。用毛笔像写字一样画画，必然要以点线为主要形式语汇。相对应于山水画的西洋风景画，凭借视觉来再现自然对象的真实，而中国山水画则必须通过以点线组成的程式符号来表现对大自然的感受和意象。对于表现客体而言，西洋风景画是具体对象的再现，中国山水画则是主体对客体的抽象。可以说，没有程式符号，就形成不了中国的山水画。

经千百年来历代画家的艺术实践，作为山水画组成要素的树木、山石、云水、建筑等方面都形成了系统的相对稳定的画程式。这些画程式不仅存在于风格各异的历代山水画作中，也集中地存在于出自各个时期不同流派的、画家之手的课徒画稿之中。其中最有影响的首推《芥子园画传》。《芥子园画传》初集五卷为山水谱，由清初画家王概以明代画家李流芳的课徒画稿为蓝本增编而成。后经几代画家增编，相继有梅兰竹菊、花鸟鱼虫、人物等共四集，形成比较系统的中国画基本技法教材，对后世中国画的初学者影响颇大。

《芥子园画传》以及同类画谱如《晚笑堂画传》、《醉墨轩画谱》、《马骥画宝》等大都有比较简明易懂之长，但又都有一个共同的缺点：限于印刷技术，有的是彩色木板套印，有的是木板单色，有的是单色石印。因而图版中的线条不能充分体现用笔的趣味、变化和力度，笔形失真，至于墨色的浓淡、层叠、浑化则更无从体现，给初学者认识和掌握笔墨和着色技法造成很大困难。进一步说，上述画谱的问世均处于有清以来山水画陈陈相因的低迷时代，只强调继承某某家法，而无视画家的自我创造意识；只着眼于师法古人，而忽视深入生活进行写生等等。所以，为了满足广大初学者的需要，编著适应时代要求的新的山水画教材是很有必要的。

现代的艺术教学，特别是脱离不开表现程式的中国画教学，是一个充满矛盾的领域。艺术创作的根本要求，是充分发挥作者的创造性，但对于初学者，则又要求他们以掌握固有的程式技法作为登堂入室的桥梁。五六十年代，长安画派巨子石鲁对美术学院以素描和写实的基本功培养国画系学生体制大不以为然，在西安美协举办了以传统师带徒式的以书法为基本功的国画教学班，以期用实践证明两种教学孰优孰劣。今天看来，美术学院是对的，他适应了现代教育系统性、全面性、科学性和社会性的要求，培养出了不少有成就的画家。石鲁先生也是对的，他以成效卓著的艺术家的切身体悟，因材施教，辅导艺徒，也取得了学院教育达不到的教学效果。但二者都无法互相替代，两全其美。在艺术日趋多元发展的今天，恐怕很少有人愿意再作这样的争论了。但是，这并不等于艺术教育中教和学的矛盾已不存在。当教师以自己的理解和经验要求学生如何如何画时，他是不是要考虑到不要扼杀学生的创造性灵；当学生只顾发挥自己的天性而不愿在基本技法上下功夫，不愿从老师的艺术实践经验中吸收营养时，他是不是也要考虑到正在拒已于登堂入室的桥梁之外。难怪有人说：艺术教育是对天才的教育。天才者，不仅体现在他的创造性方面，也体现在他对解决继承和发展、传统和现代、基本功和创造性、“打进去”和“走出来”、教和学等诸多矛盾的悟性和能力方面。我想，对于痴心于山水画的学习者来说，要认真从传统，从老师（教材）那里学习掌握基本技法。同时，更要在长期刻苦实践中培养、扑捉和发挥自己的悟性。没有基本技法的磨练，艺术创造无从下手，没有自己切身独到的领悟，任何教材也造就不了成功的艺术家。

光宗编著的这部山水画教材，分为创作、技法、临摹写生三大篇。他以创作篇统摄全书，从现代画家的视角论述了山水画创作与继承传统、深入生活及提高自身文化素养的关系。技法篇是讲解具体画法的主体篇章，大体依照《芥子园画传》等传统教材的体例，分别总结出树、石、云、水等山水画几大要素的一般画法的程式特点。他把“勾”、“皴”、“擦”、“染”、“点”等独列成章，以便于初学者掌握山水画的一般画法程序。在写生篇中，他把引自古人、别人的言论和自己在写生、创作中的切身体会有机地结合，使学画者易于领会和理解理论与实践的关系。另外，在各篇的重要章节之前，都先列一“概说”，随后分别罗列历代名家相应的画论，提纲挈领，有史、有论、有据，也是本教材颇有新意之处。

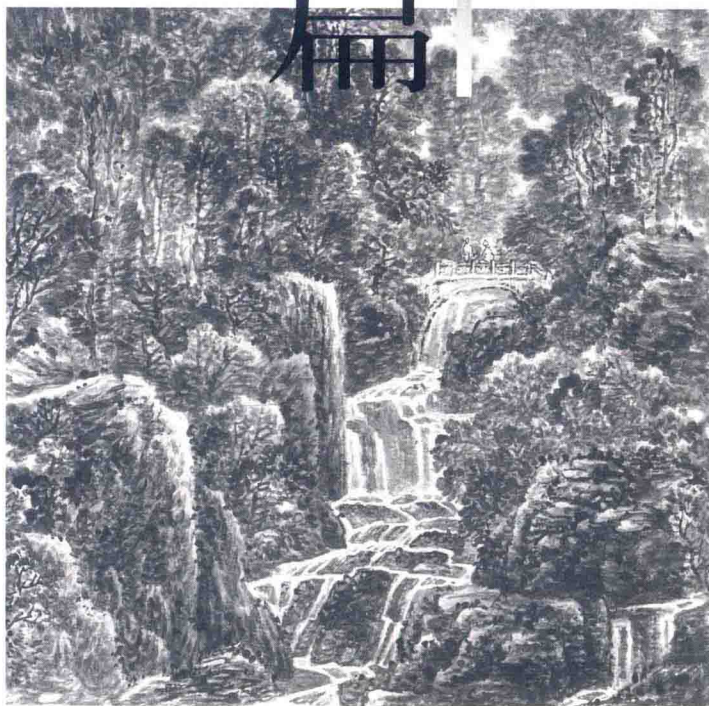
光宗是非常勤奋刻苦于艺术的，三十余年间，有坎坷，有沉浮，但除了当经理的三年时间外，始终没有丢开画笔。不仅创作了不少好作品，而且苦心研读历代画论。如没有这些积累，这部具有亲手绘制的近三百幅图版和集自浩瀚的古今画论，而成的一部教材，是很难短期内与读者见面的。

光宗毕竟是艺术圈中人，虽有一段被历史地推向工会主席和企业公司经理的经历，他还是终于“逃离”出来，并以“丙子起步”策励自己，再次要“从传统中走进去，从生活中走出来”，以山水画创作，作为实现自己人生价值的最终归宿。至此，我在他当年下海时的那点“不无惋惜”之情，也已蓦地烟消云散了。

崔振宽

1999年9月9日于陕西国画院

# 创作篇





# 目 录

序 [1]

## 创作篇

- 1、论创作积累 [1]
- 2、创作作品选 [6]
- 3、画论摘编——论笔墨 [23]

## 技法篇

### 一、树木章

1. 树木法概说 [32]
2. 画论摘编——论树木法 [34]
3. 树木法图例 [38]
4. 柏树法概说 [86]
5. 画论摘编——论柏树法 [86]
6. 柏树法图例 [87]
7. 松树法概说 [99]
8. 画论摘编——论松树法 [99]
9. 松树法图例 [101]

### 二、勾、皴、擦、染、点法章

1. 勾、皴、擦、染法概说 [115]
2. 画论摘编——论勾、皴、擦、染法 [116]
3. 勾、皴、擦、染法图例 [121]
4. 点苔法概说 [140]
5. 画论摘编——论点苔法 [141]
6. 点苔法图例 [143]

### 三、山石章

1. 山石法概说〔156〕
2. 画论摘编——论山石法〔157〕
3. 山石法图例〔162〕

### 四、云水章

1. 云水法概说〔208〕
2. 画论摘编——论云水法〔210〕
3. 云水法图例〔214〕

### 五、设色章

1. 设色法概说〔246〕
2. 画论摘编——论设色法〔247〕
3. 设色法图例〔251〕

## 临摹写生篇

### 一、临摹与习作章

1. 临摹与习作概说〔258〕
2. 画论摘编——论临摹〔259〕
3. 临摹习作图例〔262〕

### 二、写生章

1. 写生概说〔277〕
2. 画论摘编——论师造化〔280〕
3. 写生作品〔282〕

后记 学画历程回眸〔291〕

## 1. 论创作积累

一个画家，从开始学画的第一天起，他所付出的一切努力都是为了创作。创作是一种艺术生命力的律动。创作的力度，取决于画家艺术素养的雄厚与否。因此，创作需要有海纳百川般的吸取和积蓄。创作灵感是对艺术积累的引爆，创作活动是艺术积累的释放，创作成果是艺术积累的

更生和升华。一个画家必须注重创作积累，必须学会创作积累，必须不间断地充实自己的创作积累。没有积累就没有创作。创作积累是个多门类、多角度、多层次的课题。这里，我谨从山水画创作最基本的需要，简论如下。

### 创作需要技法积累

技法是技巧和方法，就中国山水画而言，技法就是创作山水画作品所需要掌握的法则、规律和标准等。说具体一点，就是运用笔墨塑造形象的各种方法，如勾、皴、擦、染、点等，各有其法，云水有云水法，山石有山石法，树木有树木法，构图有章法……这些技法，在进行创作时需要综合运用。黄宾虹先生说：“作画须深入法度中。”很难想象一个没有全面掌握山水画技法的人

能进行山水画创作？没有法规和标准就谈不上创作。

技法的掌握必须依靠对传统的学习与继承。传统山水画的各種技法，是历代画家长期创作实践的经验总结，以及对生活进行长期的观察，经过无数次地反复提炼与概括而形成的法度与规则，这些法度与规则经过一千多年的积累与不断的充实，日臻成熟，已经形成了一个完整的体系。我们只有很好地去继承掌握写形状物的基本技法，才能谈得到抒情言志，进行创作。清代画家王原

祁在《雨窗漫笔》中说：“学不师古，如夜行无火。”他在《养素居画学钩深》中说得更确切：“初学欲知笔墨，须临摹古人，古人笔墨规矩，方圆之至也。”其中所说的笔墨，就是技法，是笔墨技法。

对技法的学习不能以形而上学的方法去对待，不是说只有完全彻底地掌握之后才能进行创作，而是，也必须是在学习继承的过程中，边学习古人，边深入生活，边进行创作练习，惟有如此才能事半功倍。技法的升华和再创造还要去师法造化。

### 创作需要生活积累

生活是创作的源泉。它不仅仅为创作提供无限丰富的素材，而且画家情操的陶冶，灵感的获得，技法的升华，个人风格的形成，艺术上的求脱达变创新发展，均离不开生活。深入生活，师法造化，也是中国山水画优秀传统的一个重要内容。翻开中国山水画史，北方画风的奠基人荆浩，他摒弃一切功名富贵，隐居太行观看古松、怪石、祥云，携笔写生数万本，最后开创了北方山水画派。他所著的《笔法记》对当时和后世山水画的发展起到了指导作用。荆浩之后的关仝、李成、范宽、董源、郭熙、米芾、李唐、黄公望等历代大师，可以说无一不是注重或者全身心投入到大自然中去的。就连以崇古、师古为主的董其昌也认识到：“画家以古人为师、已是上乘，进此当以天地为师。每朝起看天气变幻，绝近画中山，山行时，见奇树，须四面取之，树有左看不入画而右看入画者，前后亦尔。看得熟，自然传神，传神者必以形。形于心手相凑而相忘，神之所托也。”黄宾虹大师说：“名画大师，师古人尤贵师造化，纯从真山水面目中写出性灵，不落寻常蹊径，是

为极品。”因此，他一生多次登黄山，69岁仍登临峨嵋山，72岁重游桂林、阳朔等名胜，画了数以万计的写生稿。年逾古稀的黄宾虹把师法造化看得比师古人更重，在大自然中他观察得细，感悟得深，从而使他的艺术达到了“天人合一”与“物我两忘”的“化境”。

深入生活，关键在“深入”二字，观察要深，体察要细，走马观花式地到生活中去与创作无补，最终拿不出有深度的作品。只有深入细微地观察、体悟，才能认识和把握住反映生活本质的规律，进而才能进入创作的境界。须知绘画艺术必须尊重客观的自然规律，在这一基础上，画家的主观表现能力才能发挥得淋漓尽致，你才不至于陷入毫无根据的主观臆造的泥潭，你才可能在创作过程中不为山川错综复杂、瞬息万变的表面现象所迷惑，抓住本质，表现大自然的精神，你的作品才可能使自然界的美升华为艺术境界的美，从而进入一个比较高的品位。荆浩在《笔法记》中指出：“画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”意思是说，对于描绘的对象，既要表现其形态，也要表现对象的本质和精神特征，如果不懂得这个道理，作品仅能作到外形的表现，而要达到“真”的地步就办不到了。“山水乃图自然之性，非剽窃其形，画不写万物之貌，乃传其内涵之神，若以形似为贵，则名山大川，观览不遑，真本俱在，何劳图焉”。这是傅雷先生在《观画答客问》中的一段精彩论述。

能够深入细微地观察生活并使作品达到极高品位的典型在历代大师中不乏其人。仅以北宋大家郭熙为例，他主张师法传统，更重要的是师法大自然，主张“饱游沃看”，精心研究，因此他才能深刻并形象地总结出大自然四时不同的意象：

“真山水之云气，四时不同，春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡……真山水之烟岚，四时不同，春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”。传统中国山水画分品位，有能品、妙品、神品和逸品，逸品为最高境界。明代唐志契在论及何以能达到这四品时说：“余论欲到能品者，莫如勤依格法，多自作画。欲到妙品者，莫如多临摹古人，多读绘事之书。欲到神品者，莫如多游多见，而逸品者亦须多游。寓目最多，用笔反少，取其幽僻境界，意象浓粹者，间一寓之于画，心朔手追，熟后自臻化境。不羁不离之中，别有一种风姿，故欲求神逸兼到，无过于遍历名山大川，则胸襟开豁，毫无尘俗之气，落笔自有佳境矣。”这段精妙之论，对我们深入细微观察生活有着现实的指导意义。

### 创作需要文化积累

很难想象，一个只掌握绘画技法而缺乏文化积累的人能成为有成就的画家。或者说一个缺见识、初识文墨的人，无法进入艺术至高的境界。创作需要丰厚的文化积累，对画家来说绝非小事。文化对于绘画不是借鉴，而是基础，这是被历代画家实践所证明了的真理。文化积累是一个范围十分博大、宽泛的概念，积累也需要多方面的积累。这里只谈读书这一个方面。

“绘事必须多读书，读书多，见古今事变多，不狃狭劣见闻，自然胸次廓彻、山川灵奇，透入性地时一洒落，何患不臻妙境？”（《竹懒论画》）清代张式在《画谭》中亦说道：“读书以养性，书画以养心，不读书而能臻绝品者未之见也。”明代有位画家叫周臣，他是唐寅的老师，但到后来他的画却逊于唐寅。有人问他，作为老师，为什么反不

如你的学生呢？他回答得十分肯切，说：“但少唐生数千卷书耳。”意思是说，我不如学生，是因为我比学生唐寅少读了数千卷书。周臣不是不读书，而只是少读了书。这是一个教训，是一个惨痛的教训。“必须读书以明理，游览以广识，苦心探索，循习有年，亦可到神明地位。”（《东庄论画》）“不读万卷书，欲作画祖其可得乎？”（《绘事微言》）

读哪一类书？诗当然是首选的。诗和画二者之间有许多可以相互学习借鉴的内容，山水田园诗与中国山水画之间尤其如此。作为诗人，如果他对绘画有一定的研究，无疑会对诗歌的创作起到积极的作用。唐代的伟大诗人王维就曾说过：“宿世谬词客，前身应画师。”这是他自己创作生涯的总结，里面也包涵了诗与画关系的道理。对于画家来说，一首好的诗作所蕴含的情和境不仅陶冶了画家的情操，提高了画家的艺术素养，而且常常启发画家的创作思路，提高作品的境界。画家们常以一首诗或一句诗作为绘画的对象，把诗的意境与情味，融会到画的意境与情味之中，使画具有诗的意境与情味，提高画的格调与品位。以王维的《终南山》为例：“太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭入看无。”开始诗人用夸张的手法，描绘出一幅山势高峻“近天都”，连绵阔大“到海隅”，烟云变灭“入看无”的景象。结尾二句却写“欲投人宿处，隔水问樵夫。”点缀上深山中两个小小人物，从而更加衬出终南山峥嵘高耸，白云间透露出奇峰纤转、清涧萦回的幽静景致。“白云回望合，青霭入看无。”还给欣赏者留下想象的空白。这不是能创作一幅意境深邃的山水画吗！再以王维《白石滩》为例：“青浅白石滩，缘蒲何堪把。家住水东西，浣纱明月下。”滩上清澈见底的浅水，水底的白石和水中的蒲草，一群家住水东西的少女，趁着皎洁明亮的月光，

来到白石滩上洗衣浣纱，这是一幅多么优美动人的图画。读了这首诗，似乎身临其境，创作灵感油然而生，以它为题，定能创作出情境交融的作品。诗与画结合的作法，自唐代水墨山水画从着色画里独立出来之后，就密切起来了。古人说：“诗中有画，画中有诗。”可见诗和画之间的情和缘。纵观古今国画，无数优秀作品可以说都是以诗为魂的。山水画中无诗，形同绘制山形地图，缺乏生命，无甚价值。以诗入画，它的意义在于能提高画的境界，给人以美感。以此看来，对于现代画家来说，读诗不仅是必要的，而且是必修课。

诗以文字语言描绘对象，绘画以笔墨和色彩语言表现生活，它们的形式语言虽不相同，但从创作技法上研究，诗和画还是有許多可以互为借鉴之处。诗的结构讲启承转合，而山水画经营位置同样讲开合，讲龙脉。诗描写景物讲虚实、远近、大小的处理，山水画讲疏密，讲以白计黑，讲近景、中景和远景，这和诗中的虚实、远近、大小是一个道理，而且山水画更加直观。诗的创作可以借鉴许多绘画创作中的理与法，而山水画的创作同样需要借鉴吸收诗的许多创作技巧。李白在《北风行》中用“燕山雪花大如席”形容北方奇寒大雪，在《秋浦歌·十五》中用“白发三千丈”比喻无限愁思。画家在山水画创作中也经常将极普通的形象，如树木、房屋、山峰等进行大胆抽象夸张，变形，以加强画面震撼人心的艺术效果。两者相比较，都是运用了夸张的浪漫主义手法。

只有相互借鉴，才能不断开阔思路，提高技艺，创作出更多的内涵丰富、意境深远的好作品。

其二，历代画论不能不读。画论包括画理、画法、画诀、画诗、画品、画评、画说、画跋等等，它既是历代画家创作实践的总结，又可以指导我

们的学习和创作实践。清代唐岱在《绘事发微》中的论述：“欲到能品者，莫如勤依格法，多自作画。欲到妙品者，莫如多临摹古人，多读绘事之书。”绘事之书即历代画论，欲到妙品就要多读绘事之书，欲到神品，逸品就更更要多读绘画之书了。

其三，老庄之书不可不读。老子是春秋末期的大思想家，创立道家学派，著有《老子》(又名《道德经》)。庄子是战国时代道家学派重要的思想家，著有《庄子》。老庄二人从道家思想体系出发来看待文艺，人们把他们的文艺思想叫做道家文艺思想。从整个中国文艺发展史来看，中国古代文艺思想有两大体系，一个是以老庄为代表的道家文艺思想，另一个是以孔孟为代表的儒家文艺思想。儒家文艺思想重在阐述文艺的外部规律，即文艺和政治、和现实的关系，文艺的社会功用等。而道家文艺思想偏重于探讨文艺的内部规律，即审美理想，创作构思，艺术技艺，艺术风格等方面。

道家的文艺思想，对于中国画民族特色的形成起了很大的作用，闻一多先生就说过：“中国人的文化上永远留着庄子的烙印。”(《古典新义·庄子》)当然老庄思想体系里有消极虚无思想，对艺术的发展也产生了不少消极的负面影响，这是不容忽视的。但老庄的文艺思想，对艺术创作自身规律的探讨与研究，给予了不少有益的启发。在审美观上，道家反对雕琢堆砌、矫揉造作的人为的痕迹，崇尚自然，欣赏朴实无华、天然浑成的美，真可谓“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，包裹六极。”(《庄子·天运》)这种美正是中国山水画所追求的至高无上的境界。在创作过程中，道家的“虚静”说对画家创作心态的营造、作品品位的提高，都有着十分积极的影响。道家有关技艺神化的寓言故事，更是影响到画家的艺术

实践,如“行年七十而老斫轮”;(《庄子·天道》)“用志不分,乃凝神”(《庄子·达生》)即对技艺的掌握要长期实践,真积力久,专心一致,不务外念,只有如此才可达到炉火纯青的境地。在艺术方法和艺术风格上,道家倡扬“言者所以在意,得意而忘言。”如庄子在谈到自己的写作时所说的:“以谬悠之说,荒唐之言,无端崖之辞,恃恣纵而不倦,不以觭见之也。以天下为沈浊,不可与庄语,以卮言为曼衍,以重言为真,以寓言为广。”(《庄子·天下》)这种采用虚构,扩大夸张,纵任发挥,以随顺无心的言辞不受拘束地随意铺陈,以婉曲寄寓的文辞来拓展自己胸意的写作方法与写作风格,对中国画夸张、抽象、变形的浪漫主义手法的运用和浪漫主义风格的形成都有着一定的影响。

黄宾虹先生说:“老子言‘道法自然’,庄生谓‘技进乎道’。学画者不可不读老、庄之书;论画者不可不见古今名画。”

其四,史书、史论,特别是绘画史,不能不读不研究。学习山水画,山水画史就更不能不读不研究。山水画史是艺术史论家通过他们艰辛的劳动,把大量有价值的、有关山水画发展的史料,进行深入地分析、比较、研究,然后把山水画从发生、发展,直至成熟的演变过程,真实地展现在你的面前。山水画史把历代山水画家的承传、风格的形成以及他们取得成功的经验,或者失败的教训,作了深入的分析与研究,我们通过学习,可以从中受到启发,或者从中吸取教训并引以为戒,这样的好事何乐而不为。陈传席是我心目中尊敬的学者、史论家,他著有《中国山水画史》,是我读到的一部比较好的史论著作。作者不是只注重各个时代画家和画风的承传始末的论述,而还要揭示更深层次的精神内涵。正像他本人在自

叙中写到的:“余作的山水画史,非惟述各宗各派之始末递变,尤在穷其画风所成之原,更在揭示中华民族精神形之于画之旨,亦复披露山水画潜移民族精神之义。使览者知之,画非小道。”这样的好书,我推荐给学习山水画的朋友们。

创作需要读书,需要文化积累,涉及范围也不只局限于古诗、画论、老庄著作及史论等方面,涉猎面应该更广,例如,研究文艺创作的理论、哲学、美学、小说、音乐,甚至自然科学中的诸多内容。总之涉猎面要广,积累要深厚,这是步入艺术殿堂必要的阶梯。

### 创作需要立品、立德

中国山水画贵在写意,写胸中之意气、意趣。试想,一个人的立品、立德位次不高,胸中如何会有高尚的意气和意趣。作画没有浩荡坦然之气,动笔又何以能气静神凝,腕底又何以能生发奇逸之趣。故“学画者贵立品,立品之人,笔墨外自有一种正大光明之概,否则画虽可观,欲有一种不正之气,隐跃毫端。文如其人,画亦有然。”(《东庄论画》)以黄宾虹为例,他在《画谈》中说:“不汲汲于名利,进德修业,明其道而不计其功。虽其生平安身淡泊,寂寂无闻,遁世不见知,而不悔。”读他的文章和他的画,更知“画品之高,根于人品”(《宾虹论画》)的道理。他作画层层积墨,点染达数十遍之多,墨层丰厚到了无以复加的程度,画面深黑几乎不类物象。当不理解的人讥讽为“乌金纸”、“如拓碑”时,宾虹老人非但不悔,反而说:“非人家不解,恐我功力未到之故。”他这种雍容大度的大家胸怀,是他胸怀若谷,心底坦荡,光明磊落高尚品德的写照。正像宋代郭若

虚在《图画见闻志叙论》中所言：“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至；所为神之又神而能精焉。”所以我们学习山水画要有所作为，首先要注意自身品德的修炼，以现代语言而论，就要树立一个正确的人生观和世界观。

传统与生活是两部内容广泛、有深度、蕴藏无穷、探讨不尽的“书”。我的切身体会是：要想成为一名有作为的山水画家，就必须下决心以终生的精力，去读传统和生活这两部“书”。另外，在读这两部“书”的初始阶段，还必须牢固地确立一个意识，这就是“自我创造意识”。要知画家读传统这部“书”是为了走出传统，进门就要出门。读生活这部书，是为了创造高于生活、美于生活的艺术。只有在初始阶段确立“自我创造意识”，才不至于被传统所束缚，也不至于被生活所淹没。

历来画家对传统与生活之间关系的论述很多，近年来影响较大的论述，有李可染先生的“用最大的力量打进去，用最大的勇气打出来。”石鲁的“一手伸向传统，一手伸向生活。”这两种论述都十分精辟，有其广泛而深刻的意义。但我觉得，清代张式在《画谭》中所论，对目前的现状来说更为实用，或者说更为有意义。他说：“初以古人为

师，后以造物为师，画之能事尽乎？曰：‘能事不尽此也。从古人入，从造物出。’”引伸论之：初始以古人为师，学习传统；继而深入生活，以生活为师。从传统入手，由生活走出，迈向艺术的更高境界。

## 2、创作作品选

1. 故乡的山，故乡的水（1988年）
2. 直出浮云间（1987年）
3. 西山野渡（1988年）
4. 太白雄姿（1987年）
5. 故居（1992年）
6. 山魂（1989年）
7. 山高水长（1996年）
8. 山村（1996年）
9. 秦岭山庄（1996年）
10. 山水清音（1997年）
11. 秦岭故居（1997年）
12. 云起终南（1997年）
13. 西边的太阳（1996年）
14. 秦岭颂（1998年）
15. 危峰峥嵘（1998年）





1. 故乡的山, 故乡的水 1988 136 × 136