

中國歷代山水畫選

袁烈州 編著



# 中國歷代山水畫選

袁 烈 州 編 著

漓 江 出 版 社

中国历代山水画选

袁烈州 编著

\*

漓江出版社出版

(广西新华书店发西小区61栋)

广西新华书店发行 天津人民印刷厂印刷

\*

开本787×1092 1/16 印张：16.25 字数：50,000

1985年11月第1版 1985年11月第1次印刷

印数：1—1,000册

书号：8256·202 定价：20.00元

## 论山水画艺术风格的革新

艺术的生命在于“变”，艺术家的一生也无不在探索变，一方面如饥似渴地向前人学习，学习他们的技术、技巧、力求拿过来；另一方面又要求摆脱，摆脱前人技术、技巧的束缚，要求变，变“新”，变成自己的面貌。事物是多么的矛盾呵，而事物的发展又恰恰是在这样的矛盾发展中求得新生的。

在中国古代山水画的发展史上，画风有数次大变，正如明·王世贞所言：“山水至大小李一变也，荆关董巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘李马夏又一变也，大痴黄鹤又一变也。”这些大“家”开宗立派，确是影响了一代人的画风，甚至更为深远，他们互相交叠更替，推动着中国山水画的发展。今天，我们对这些画派的兴衰发展史进行一番研究，探讨其变化、发展的规律，对我们寻求正确的艺术发展途径不无借鉴作用。

从历史记载来看，山水画作为一种独立的画科出现，最早是在东晋、南北朝时期。其时，山水画还是“水不容泛”，“人大于山”，处于幼稚的初创阶段。至隋朝展子虔所画《游春图》，也还“似精而笔实草草，大抵涉于拙，未入于巧”，到唐代李思训父子的出现，才形成较为成熟的青绿山水画派。他的画已不再是自然的简单的摹写，而能描绘出一定的意境，所画“湍澜潺湲，云霞缥缈”的景色，给人以“时睹神仙之事，睿然岩岭之幽”的感觉。在技法上“笔格遒劲”如铁线，改变了过去较为平直的墨线画法，然后晕染、敷色，填以石青、石绿，再勾金粉，画面显得金碧辉映，富丽堂皇。

“荆关董巨又一变也”，荆关董巨发展的是水墨山水画。其发展可上溯到王维、张璪、郑虔等。他们这些人所以“不贵五彩”，改作水墨山水，不是没有原因的。王维原学李思训，有“大青绿全法王维”之称，由于安史之乱，其仕宦生涯上的升降、荣辱陡变，使其“晚年惟好静，万事不关心”，隐居兰田辋川，过着弹琴、吟诗、参禅、作

画的闲适生活，在艺术上追求清淡雅逸的情趣，从而变青绿画法为水墨画法。张璪、郑虔也是这样，在安史之乱后，因遭贬谪、“下迁”，而“屏绝尘累”，过起高士的生活，所画多为松石、寒林，为“风气高逸”的水墨画。可见水墨山水画正是这样一些文人士大夫，借以寄托他们的情感，体现他们审美情趣的一种艺术形式。

荆关董巨，他们生活于唐末、五代，其生活经历跟王维、张璪等颇有相似之处，其艺术情趣也不乏相同之点，所以他们继承了王维、张璪的水墨画法。但又由于生活的具体环境不同，获取的具体感受不同，又形成了各自不同的艺术特色。如荆浩，他隐居洪谷，面对峻拔巍峨的太行山，创“云中山顶，四面峻厚”的北方山川形象，气局雄浑、笔意森然，首创北方画派；董源则生活于江南金陵，那里山势平缓，无奇峰怪石，山上多矾头，他取材大多是风雨溪谷、溪桥渔浦、洲渚掩映的江南景色。其画平淡天真、意趣高古，又创江南画派。

“李成、范宽又一变也”，他俩虽取法于荆浩却有“一文一武”之别，李成多“师”齐鲁之景，在他的画中表现了一种清旷、迷茫，“淡墨如梦雾中”的境界，画风“如对面千里，秀气可掬”；而范宽卜居终南、太华，于巍峨的峰峦中，长期静观默察，体察到山川内在的一种浩然骨气，而托物喻志，借物抒情，“写山真骨”。画风浑壮雄逸，自成一格。

南宋刘、李、马、夏的出现，山水画又为之一变。其时，一方面由于人们审美认识的提高，视野扩大，在他们眼里生活中的片角即景——“山腰水脚，一木一石”都是美的，均可入画；另一方面，由于绘画中文学性的加强，追求“画中有诗”，尤重情感的抒写，所以他们不再作满塞的全景式的构图，而创“马一角”、“夏半边”，虚中有实，画面空灵，充满了浓郁的抒情色彩。在笔墨上，他们吸取了南北两派的长处，创清旷豪放的新画风，于刻划的精微处，不失笔墨的潇洒、豪放，在用笔的满实处，又化为水墨淋漓，显得清旷、空灵。

到了元代，山水画风又呈现出另一种面貌，则所谓“元画尚意”。由赵孟頫开其端，至黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇各立门户，成就一代新画风。它既不同于北宋的严谨工致，又不同于南宋的淋漓苍劲，而是高古简淡，尤重意趣的表现。其时，因汉族地主知识分子身处屈辱的社会地位，不少人被迫放弃“学而优则仕”的传统道路，隐居山林，他们走富春、游太湖，“领略江山钓滩之概”，借山水画以表达自己的心绪情怀，“逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”，并追求笔情墨趣，正如黄、王、倪、吴，

有的表现为苍古沉郁，有的为隽雅松秀……，各自表现出不同的艺术风格和特点。

从以上中国山水画的发展，我们可以清楚地看到，一种艺术风格和样式的形成，总是跟画家所处的特定时代，他那特定的生活经历所形成的思想情感、审美趣味紧相联系的。一部山水画的发展史，其外在表现确为艺术风格和样式的不断更新、笔墨的变化，但其内在却表现为山水画家对山川自然美的不断追求和发现，及映现了时代特点的历代山水画家的情怀和意趣的变化。中国山水画，就在它初创时期，画家于描绘客观山川时已很注意对主观情思的抒发，要求“神明降之，此画之情也”，并随着山水画的发展，山水画家愈来愈重视和加强对主观情趣的抒写，以至直抒胸臆，但这一切无不是在“处师造化”的基础上实现的，是在对山川自然美的不断发现和追求中实现的。这种“实现”具体就表现为历代山水画家形成各自的“胸中丘壑”。画家的情思与山川的自然美，通过“删拨大要、凝想形物”，形成“胸中丘壑”而获得统一，实现借景抒情，寄托情怀。有了新的“胸中丘壑”，必然促使画家去探索、实践新的笔墨和新的艺术表现形式，以求达到完美的表现。“胸中丘壑”正是山水画家创造自己艺术风格的动力和内在依据。

与此同时，我们在山水画的发展长河中，又可看到与创造自己的艺术风格相对立的即是它的重复和雷同，所谓“人人马远，个个夏圭”，或“人大痴，个个黄鹤山樵”。这个问题，在我们今天的山水画创作中，不也同样存在吗？对此，又应该如何去突破呢？

我们知道艺术风格的形成，是由画家特定时代所形成的思想、审美情趣等内在因素所决定的，但其一旦形成，又具有相对的独立性。从而使一些山水画家常常只注意到它的独立性，而忽略了它对内在因素的依赖性。在学习、继承前人及老师的技术、技巧时，也就在不知不觉中接受和继承了他们的思想、审美情趣，尤其是他们的“胸中丘壑”而受到束缚。若是看不到这一点，创新只在笔墨技法上兜圈子，那就很难从老师和前人的艺术圈子里解脱出来，所以说，我们要突破，要创新，就不能不由此开始。

在此，我们不妨来看一看前人范宽习画的过程。《圣朝名画评》中有这样一段记述：范宽“学李成笔，虽得精妙，尚出其下。遂对景造意，不取繁饰，写山真骨，自成一家。故其刚古之势，不犯前辈，由是与李成并行。”可见，他初学李成，虽能得其笔墨之精妙，但总“出其下”，逐渐感悟到“吾与其师于人者，未若师诸物”，而开始步入“师造化”阶段，得以逐渐摆脱老师的艺术框框的束缚，所谓“对景造景，不取

繁饰”。进而他又感悟到“吾与其师于物者，未若师诸心”，这是他形成自己独特的艺术风格尤为重要的阶段。他“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣，虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑。”他居山林，观察山川、形势的变幻和气韵，“其云烟惨淡，风月阴霁难状之景”开启、激发着画家的思想情感和丰富的想象。正是在这种观察、揣摩中，物之神韵与画家的情思进行着反复的交流，而终于“迁想妙得”，体会到山川与人在精神上的一致性，而“写山真骨”，形成“胸中丘壑”。这种由自己在自然山川中体验、获取的美感，借以寄托自己情思的“意象”，正是山水画家形成自己独特的艺术风格的基石。应该指出：这种审美认识活动决不是一次完成的，它有待于山水画家在艺术实践过程中不断的深化，而日趋完美，从而逐渐摆脱前人及老师的艺术趣味和风格的影响，以我之“胸中丘壑”，取代老师的“胸中丘壑”，逐步形成自己独特的艺术风格，犹如范宽画山“好画冒雪出云之势，尤有骨气”，而终于与“李成并行”鼎足百代。

由此可见，能不能在自然山川中获取美感，创造自己的“胸中丘壑”，这是山水画家能不能形成自己独特的艺术风格尤为重要的问题。正如董源、李成、范宽虽都曾学习荆浩，但却能从荆浩的艺术风格中脱化出来，“董源能得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法”。而石涛、梅清、弘仁三人同画黄山，“石涛得黄山之灵，梅清得黄山之影，弘仁得黄山之质。”他们从各个角度和侧面，从“造化”中获取美的感受，形成独自の“胸中丘壑”，创造了不同的艺术风格。“胸中丘壑”正是山水画家长期深入山川，“迁想妙得”的结晶，是其审美情趣和审美理想的浓缩，也是其个性的集中体现。

从这里我们不是可以获得这样一点启示和借鉴吗？也则要创造我们时代新的个人风格，我们就要从山川自然中去获取新的感受，形成以体现我们时代审美情趣和道德理想的“胸中丘壑”，这不能不是个关键问题。

在此，尤为值得一提的是中国山水画特有的创作方法，它不仅提倡“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之”，而更注意去体验、感受山川之气韵、情势，以形成自己的“胸中丘壑”。正如范宽“危坐终日”，“徘徊凝览”，“默与神会”；米芾居镇江北固山，朝暮以对长江沿岸诸山“云气涨漫，岗岭出没，村树隐现，大气浮动”而“逐得天趣”；黄公望“终日只在荒山乱石丛木深箬中坐，意态匆匆，不测其所为，又往柳中通海处，看激流轰浪、风雨骤至，虽水怪悲诧而不顾，噫，此大痴之笔，所以沉郁变

化，几与造化争神奇哉！”他们深入山川，不专注于一树一石的局部摹写，而尤重整体的感受，那大自然运动、变幻的情势，而逐渐达到物我两忘，使自己的主观精神与客观世界交相融合，以深入体会自然山川之美，获取创作灵感。这一点是很值得我们学习的。

与山川之美互为表里的是形式美。艺术风格的形成，既有赖于对山川之美的发现，也有赖于体现这种山川之美所特有的形式美的探求，没有自己特有的形式美的创造，也就没有独特的艺术风格。这里的形式美既包括对山川形势的构图安排，又包括笔墨的处理，也即中国山水画特有的一套程式表现，中国山水画的程式表现手法，是山水画家长期进行艺术探索，不断锤炼，逐步形成的一套独特的表现手法，是其对生活进行高度的艺术概括的结果。特定的程式化的表现手法，对表现特定的对象有一定的艺术效果，它易于为后人学习、掌握，但因其程式化也易于束缚人，至使有些人不敢越雷池于一步。因为在既未跳出别人的程式，又未形成自己的一套新程式时，常常使自己陷于“四不像”的境地，与其如此，还不如驾轻就熟，继续走老路，对有些人来说，难道不正是这样的吗？

中国历代山水画大“家”在对待前人的程式化表现上，总是表现出最大胆的创新精神，李成为表现齐鲁清旷平远的境界，他在构图上一变荆关的高远法，而采用平远构图，所画烟林远岫，层层展开、推远，以求咫尺有千里之趣，在笔墨上变荆关苍厚的墨色，为“毫锋颖脱，墨法精微”，给人“淡墨如梦雾中”之感。米芾为表现其“平淡天真”，“不装巧饰”的情趣，又变五代以来严谨工整的画法，采用“树石不取细意，略似便已”，以浑圆的横点皴山，创“米氏山水”。石涛更是冲破古人三重四叠的构图法，往往破空而来，出奇制胜，在笔法墨法上大胆创新。诸如什么“点有风雪雨晴四时得宜点，有反正阴阳衬贴点，有夹水夹墨一气混杂点……更有雨点，未肯向学人道破，有没天没地当头劈面点，有千岩万壑明净无一点。噫！法无定相，气概成章耳”，他根据画面构图和表达情感的需要，不拘成规，大胆创新。与此相反，明代摹古派的代表董其昌则大肆鼓吹：“画树则赵千里，松则马和之，枯树则李成……此千古不易，虽复变化，不易本源，岂有舍古法而独创者乎？”而其结果，至使王石谷都不得不哀叹道：“嗟呼，画风至今日衰矣！”<sup>3</sup>“承讹藉舛，风流都尽”。



历史的长河奔腾不息，时代在变，人的思想在变，人的审美趣味也在变。唯有变才有希望，才有出路，从前人或老师的成法中走出来，不怕失败，不怕摔跌，勇于艺术实践，持之以恒，历史的荣誉总是属于勇敢的探索者的。

## 中国山水画发展史简介

### (一)

中国山水画最早出现于魏晋南北朝。其先，我们在汉画像砖，诸如四川出土的《盐矿图》、《渔猎·收获图》上可看到对自然景物的生动描绘，但它只是作为人物活动的背景出现的。由处于从属的背景地位，到形成独立的画种，其间是经历了一个漫长的历史发展阶段，是人们认识自然美，表现自然美的能力发展到一定水平的结果。正是在魏晋南北朝，出现了山水诗，也出现了山水画。如宗炳、王微，他们不仅画山水，而且著有山水画专论：《画山水序》、《叙画》。他们提出“畅神”说，区别了山水画与人物画不同的社会功用，不是寓褒贬、存鉴戒，而是“畅神”，即所谓“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”给人以精神上美的享受。在山水画创作上，他们还提出“神明降之，此画之情也”，以“效异山川”，而与那些山川地形图迥然相别；要“应目会心为理”、“咸记心目”，通过观察、体验、找出自然景物的规律，锻炼默记、默写；并要有掌握空间透视的表现能力等。这些论点无疑是作者对当时山水画创作的经验总结，具有很高的美学价值和理论指导意义。诚然，就那时山水画水平而言，还处于初创时期，技法不免稚拙，所谓“群峰之势，如细饰犀栉”、“列植之状，若伸臂布指”，有勾无皴，形质单薄，缺乏变化。

到了隋唐，出现了如展子虔等一些画家，他们不但画人物、鞍马，而且善画山水，在空间处理上，已能“咫尺有千里趣”；采用青绿设色法，比之六朝大进了一步，但画法仍“功倍愈拙，不胜其色”。中唐以后，山水画渐趋成熟，出现了各种艺术形式和风格，既有奔放如吴道子，画“嘉陵江三百里江山，一日而毕”，也有如李思训画青绿山水，金碧辉煌，富有装饰性，更有如王维画的水墨山水，重抒情，画面清秀淡雅。

在王肯堂的《郁岗斋笔尘》里说：“前辈山水……自六朝以来一变，而王维、张璪、

毕宏、郑虔再变”，如果说王维的水墨山水，还是以墨代色，重在用笔，而张璪即“用紫毫秃锋，以掌摸色，中遗巧饰，外若混成”，已由谨细的用笔向粗放的笔法发展，开始出现水墨交融的画法。他在理论上，继承和发展了六朝以来已取得的成就，提出“外师造化，中得心源”，不仅要“师造化”，而且对画家个性与主观情意的抒发提出了进一步的要求，对后世影响极为深远。

### 顾恺之 （348——406年）

字长康，小名虎头，晋陵无锡人，出身于江南显族。他博览群书，多才多艺，人称“三绝”：才绝、痴绝、画绝。由于当时东晋王朝内部豪门权贵之间斗争惨烈，顾恺之以“痴黠参半”、“明哲保身”的办法，周旋于豪门名流之间，晚年作过“散骑常侍”。他不仅精画人物，而且长于山水、花鸟、走兽。据记载顾恺之曾画有《庐山图》、《雪霁望五老峰图》等，他著的《画云台山记》，虽是为画一幅道教人物故事画而写的构思，但文中大量记述了他对刻划典型环境的设想，并提出：“山有面，则背向有影”，“凡天及水色尽用空青，竟素上下以映日”，“下为硖，物景皆倒”，他已注意到画山的阴影，水中的倒影，天空和水皆设色等。从今存的《女史箴图》上也可看到当时山水画的一般特点。

### 展子虔 （约531——604年）

渤海人（今在山东阳信县南）他曾在北齐、北周做官，后又为隋朝的朝散大夫、帐内都督。他在当时是个很有影响的画家，足迹几遍大江南北，长安、洛阳、江都（扬州）、四川等地寺庙均有他的壁画。他擅长人物、车马、山水、楼阁。他的山水画比之六朝的“水不容泛”、“人大于山”的现象大进了一步，正如《宣和画谱》所说：他“写江山远近之势尤工，故咫尺有千里趣。”《游春图》传为展子虔所画，描绘了都城郊原的明媚春光，所谓的“丈山、尺树、寸马、豆人”，画上的结构、比例都很恰当，画面开阔，看后给人以心旷神怡之感。明·鉴赏家詹景凤在《东图玄览》中评述《游春图》说：“其山水重青绿，山脚则泥金”“大树则多勾勒，松石细写松针，直以苦绿沈点，人物直用粉点，成后，加重色于上，分衣折，船屋亦然。此殆始开青绿

山水之源，似精而笔实草草，大抵涉于拙，未入于巧，盖创体而未大就其时也。”展子虔的画被后世视为“唐画之祖”，他开创了唐代李世训、李昭道的金碧山水一派，他的全景构图，近大远小的比例，山石云水的勾描，泥金和青绿的使用，无不对唐代的青绿山水以直接影响。

### 李思训 （651——716年）

字子建，为唐宗室，少年得志，高宗时“累转江都属”，到武则天执政时，他弃官隐居，中宗时又出仕，官至左羽林大将军，晋封彭国公，死后追封为秦州都督。他书画皆妙，艺重一时，继承和发展了展子虔的画法，并多以铁线描勾勒山石，“风格奇峭，挥扫躁硬”，显得遒劲有力，从而改变了展子虔比较平直稚拙的墨线，形成独具风格的青绿山水画派。

他活动于盛唐，生活富贵，但由于统治阶级内部的矛盾和冲突，世时多变，再加上魏晋六朝以来求仙访道思想对他的影响，所以表现在他的画上：一方面堂皇华丽，格局宏伟，富于装饰性；另一方面又带有某种意境缥缈的神秘色彩。正如张彦远所评述的：“其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事，窅然岩岭之幽。”

李昭道为李思训的儿子，人称“小李将军”，其实他的官职仅至中书舍人，但他在山水画上成就很高，能继承父业，工画金碧山水，画风工致严谨，繁华典丽。张彦远评述他“变父之法，妙有过之”；也有人说他的画，气势不及父亲。后世把他父子俩并称为大、小李将军。所谓“山水之变，……成于二李”（唐·《历代名画记》）“山水画大小李一变也”（明·《艺苑卮言》）可见李思训、李昭道在中国山水画发展中的地位和作用。

### 吴道子 （约685——758年尚在）

又名道玄，河南阳翟（禹县）人，出身贫寒，早年当过学徒，任职小吏、县尉。这个时期，他去过四川，专“写蜀道山水”，为其艺术发展打下了基础。后又“浪迹东洛”，视野扩大，日趋成熟，名声渐大。壮年，被玄宗召入宫中，授以“内教博士”，

升为“宁王友”。此一阶段，是他创作的黄金时代。他绘画成就极高，人物、山水、禽兽、台殿、草木，都“冠绝于世”，被后世尊为“画圣”。

他的山水画与李世训一派的不同，是“笔才一二，像已应焉”的疏体。他崇尚笔意，所谓“天付劲毫”，行笔放纵，如风雨骤至，雷电交加；在设色上，“於焦墨痕中略施微染，自然超出缣素”；“往往于佛寺壁画，纵以怪石崩滩，若可扞酌”，还颇有些立体感，他的画是继承了张僧繇的传统，又受西域外来艺术的影响而独创的风格，与李思训精工细雕，崇尚色彩的画风相比，他已初具写意山水的特色，其后王维，张璪写水墨山水正是在此基础上发展起来的。

### 卢 鸿 （生卒年不详）

又名浩然，为范阳人。“开元六年(718年)召为谏议大夫不就”，此时王维才十八岁，估计比王维年长。他隐居嵩山，“善写山水平远之趣，其笔意位置，清气袭人”（《图绘宝鉴》），画风与王维颇为相同。《草堂十志图》，传为他的作品，为水墨勾染，其布局与树、石的画法仍未脱去稚拙气。

### 王 维 （701——761年）

字摩诘，山西太原人，官至尚书右丞，为盛唐大诗人，而且以“工草隶，善画，名盛于开元、天宝间”，他山水、人物花卉无一不能，而尤以画山水最为著称。他早期“体涉古今”，不但学吴道子，“纵似吴生，而风致标格特出”，又学李思训，有“大青绿全法王维”之说。安史之乱以后，他的画风渐变，多画水墨山水。由于唐朝国势衰微，自己又仕途上荣辱陡变，所以隐居蓝田辋川，过着弹琴、吟诗、参禅、作画的恬谈闲适的生活，反映在他的画上，则“喜作雪景、剑阁、栈道、骡纲、晓行、捕鱼、雪渡、村墟等”，在技法上他以水墨渲染代替勾填法，“笔迹劲爽”，“气韵高清”。他的画最大特点是寓诗于画，追求诗情画意的创造。正如苏东坡所说：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”这一点对以后文人画的发生、发展很有影响。

## (二)

五代，虽干戈扰攘，社会动荡，但西蜀、南唐、吴越等地，因离战祸旋涡较远，各君主爱好绘画，创设画院，礼遇画士，所以五代能继唐而发展，光耀一时，并开两宋艺苑隆盛之先河。

其时水墨山水画尤为发展，所谓山水画由顾恺之开始，一变于郑法士、展子虔的精工细密，又变于王维、郑虔的清逸淡远，至荆浩、关同为高古雄浑，从而完全摆脱了隋唐山水画有勾无皴的阶段，创造了皴、擦、点、染各种表现技法。因荆浩、关同都生活于太行、关陕一带，所画都是北方山川，重山峻岭，气象宏阔，人称“北方画派”。与之相对，董源、巨然即生活于山明水秀的江南，所画常是平林远岫，江天归舟；具有水墨淋漓，灵秀华滋的特点，人称南方画派，从而表现了各自不同的特点。

五代的画论不及绘画的发展，但荆浩所著的《笔法记》，却是一篇极有价值的理论著作，比之以往的山水画论，无疑更为深入、细致，且为系统。

### 荆 浩 （约889——923年）

河南沁水人（在今济源东北），活动于晚唐、后梁时期，因避战乱，隐居太行山洪谷，自号洪谷子。他书学柳公权，工佛画，尤精山水，为唐宋山水画发展承前启后的划时代的画家，人称“唐末之冠”。

山水画在中唐以后日益发展，并兴起水墨山水，所谓“水墨晕章，兴我唐代”，并经荆浩大力提倡，更其盛行。他批评吴道子有笔无墨，项容有墨无笔，他“采二子之所长，成一家之体”，注意笔与墨的结合，变过去勾填法，代之以皴法，从而大大丰富和发展了中国山水画的表现能力。

荆浩多画北方的大山巨壑，墨色苍厚，气势雄拔，所谓“善为云中山顶，四面峻厚”，他自己作诗道：“姿意纵横扫，峰峦次第成，笔尖寒树瘦，墨淡野云轻；岩石喷窄泉，山根到水平。”（《答大愚僧乞画诗》）反映了他作画的一般特点。

荆浩不仅为水墨山水画奠定了基础，而且把自己的实践加以总结，写成《笔法记》，提出“六要”：气、韵、思、景、笔、墨。这是对谢赫“六法”论的继承与发

展。谢赫的“六法”是根据人物画提出的，而“六要”即是根据山水画的特殊性提出的，他不仅继承了“气韵”之说，而且提出了“凝想形物”，经“搜妙创真”，以图取物象“气质”，更提出了墨法，把笔与墨结合起来研究，他是第一个。至使中国画笔精墨妙，技法日臻完备。

### 关 同 （907——960年）

陕西长安人，其艺术活动主要是在五代梁、唐时期。他早年师学荆浩，经“刻意力学，寝食都废”，终于获有出蓝之誉，晚年自成风格，人称“关家山水”。在画史上与荆浩并称。

关同活动于秦岭、华山一带，所画都为关中景色，喜作“秋山寒林”、“村居野渡”、“渔市山驿”，“使其见者悠然如在灞桥风雪中，三峡闻猿时，不复有市朝抗尘走俗之状”，给人以“深造古淡”之趣。

他的画雄奇、深远，“上突巍峰，下瞰穷谷，卓然峭拔”，也是全景式的构图。用笔劲利、豪放。他创钉头皴，有皴有染，笔法严谨，所画山石，“石体坚凝”，“色若精铁”，山顶作点簇的丛林，“杂木丰茂”。到老年，其笔墨技法更趋精熟、洗练，达到了“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”的境地。

### 董 源 （？——约962年）

又作董元，字叔达，钟陵（今江西进贤）人。南唐中主时曾为北苑使，故称董北苑。他工画人物、牛虎，而尤以山水称极一时。荆浩、关同开创北方画派，而董源、巨然却为江南画派之首。

他的画“水墨类王维，著色如李思训”，而以水墨和淡着色山水对后世影响最大。他的画，不同于荆浩、关同，山势都较平缓，山上多矾头，山下多碎石，所画为建康一带的山川。画面自然平淡，不作奇峭之笔，米芾说他：“平淡天真”，不装巧趣，皆得天真”，所画“溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”沈括评他“用笔甚草草，近视几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”

他根据江南烟雨迷濛、温润多雨，草木茂盛，山坡土质松柔的特点，创“披麻皴”，用笔草草，不斤斤于刻划，以柔和细密的皴线，结合点簇、水墨晕染，使之

浑然一体，确到好处地表现了江南蕴蓄、滋润的山川特点。

元·黄公望于“《写山水诀》”里说：“近代作画，多宗董源、李成”，董其昌在“画旨”里也说道：“倪云林、黄子久、王叔明皆从北苑起家。”可见其对后世影响之大。

## 巨然（生卒年不详）

江宁（南京）人，初在南唐，为南京开元寺僧，南唐之后，随李后主归宋，居京师开宝寺，他的绘画活动主要在南唐保大至北宋开宝这段时间。

巨然师学董源，所写多为江南景物，风格平淡天真，朴实清润。正如米芾所说：“巨然师董源……岚气清润，布景得天真多。”“巨然明润郁葱，最有爽气。”明代沈括也赋写道：“江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体。”因其画风与董源相似，画史上把他俩并称为董巨。

他虽师学董源，但对江南景色却有自己的体会，在技法上也有新的发展，他取董源的披麻皴，变为自己的长披麻皴，画矾头，早年颇繁复，晚年趋向简化，于矾头阴凹处，用破笔焦墨点苔，疏密有致，画面显得杂草丰茂，“平淡趣高”。

## 赵干（生卒年不详）

江宁（南京）人，南唐后主时，为画院学生，后随归宋朝。他所画都为江南的风景。“多作楼观舟舫、水村鱼市、花竹散为景趣，虽在朝市风埃间，一见便如江上，令人褰裳欲涉，而问舟浦溆间也。”所选《江行初雪图》是他的代表作。表现的正是江南初雪之后水村人民艰苦的劳动生活，水波粼粼，竹木风动，寒意瑟瑟。画面的情节、构图都安排得妥贴而又生动。



### (三)

宋代修文偃武，极重绘画，借以文饰生活，继西蜀、南唐遗制，复设翰林图画院，并扩大规模，广罗天下画士。其时，绘画不务政教宣传，而重观赏，至使山水画获得大发展。郭若虚于《图画见闻志》里写道：“近方古多不及，而过亦有之。若论佛道人物、士女牛马，则近不及古，若论山水林石、花竹禽鱼，则古不及近。”宋初山水画，以董源、李成、范宽三家影响最大，而成鼎足。其后，派别分演既多，名家辈出，涌现了诸如许道宁、郭忠恕、燕文贵、郭熙、王诜、米氏父子等一批山水画家。他们有的精于楼阁界画，有的擅长水墨写意。对自然美景的探索，如晨昏、风雨、阴晴的变化都有进一步的掌握，并开辟了可望、可居、可游的情趣和意境，比之过去山水画所表现的思想内容和自然形象丰富多了。

由于北宋提倡诗画的结合，绘画日趋文学化，并随着人们视野的扩大，审美表现能力的提高，至南宋画风大变。他们特别崇尚简略的水墨画，努力于浓缩大自然无限的意趣，画面气韵生动。在取景上，他们不再作全景式的构图，而偏于生活中的一角、一景，作特写式的描绘，于有限中求无限，画面简洁、空灵、深远，充满了浓郁的抒情色彩。由李唐创变，马远，夏圭继其后，融南北画法，简率苍劲、水墨淋漓，开一代新风。

随着山水画的发展，宋代的山水画论、画法要藉一类的著作，也有进一步的发展，其中以郭熙的《林泉高致》尤为重要。他提出山水画要创造动人的意境，要有“景外意”、“意外妙”之趣。为此，他提出了观察山水的方法与态度，要“远望之以取其势，近看之以取其质”，要“步步移”、“面面看”，深入细致地观察，尤其要以情与景交融的态度观察自然，要注入作者自己的情怀、意趣，而不能作刻板的自然主义的摹写，所谓“真山水之烟岚，四时不同：春山澹冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”，“如笑”、“欲滴”、“如妆”、“如睡”，使观赏者由画中获取“境外意”、“意外妙”的效果。在取材上，他提出要“饱游饫看”，“取之精粹”，选取典型。为解决空间透视处理，他又提出“三远”法，即：高远、深远、平远。这一切，对山水画创作有极大的理论指导意义，它是我国古代重要