



辽宁美术出版社

- 树木
- 山石
- 烟云
- 流水
- 点景
- 点草
- 临摹
- 构图
- 色彩
- 写生
- 创作

中国山水画教程

孙恩同 著

ZHONG GUO SHAN SHUI HUA JIAO CHENG



中国山水画教程 ● 中国山水画教程

责任编辑 黄复盛
版式设计 马文启
书籍装帧 张东明
责任校对 侯俊华
辽宁美术出版社



辽新登字 2 号

ZHONG GUO SHAN SHUI HUA JIAO CHENG

ISBN 7-5314-0960-7



9 787531 409601 >

ISBN 7-5314-0960-7/J · 279
定价：23.80 元

中国山水画教程

孙恩同 著



辽宁美术出版社

1992

ZHONGGUOSHANSHUIHUAJIAOCHENG

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画教程/孙恩同著. -沈阳: 辽宁美术出版社,
1994

ISBN 7-5314-0960-7

I. 中… I. 孙… III. 山水画-中国-教材 IV. J211.26
-43

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第07377号

中国山水画教程

Zhong Guo Shan Shui Hua Jiao Cheng

孙恩同 著

辽宁美术出版社 沈阳七二二二工厂印刷
(沈阳市和平区民族北街29号) 辽宁省新华书店发行

开本: 787×1092 1/16 印张: 13

印数: 36,509—41,508

1993年1月第1版

1997年11月第6次印刷

责任编辑: 黄复胜

版式设计: 马文启

责任校对: 侯俊华

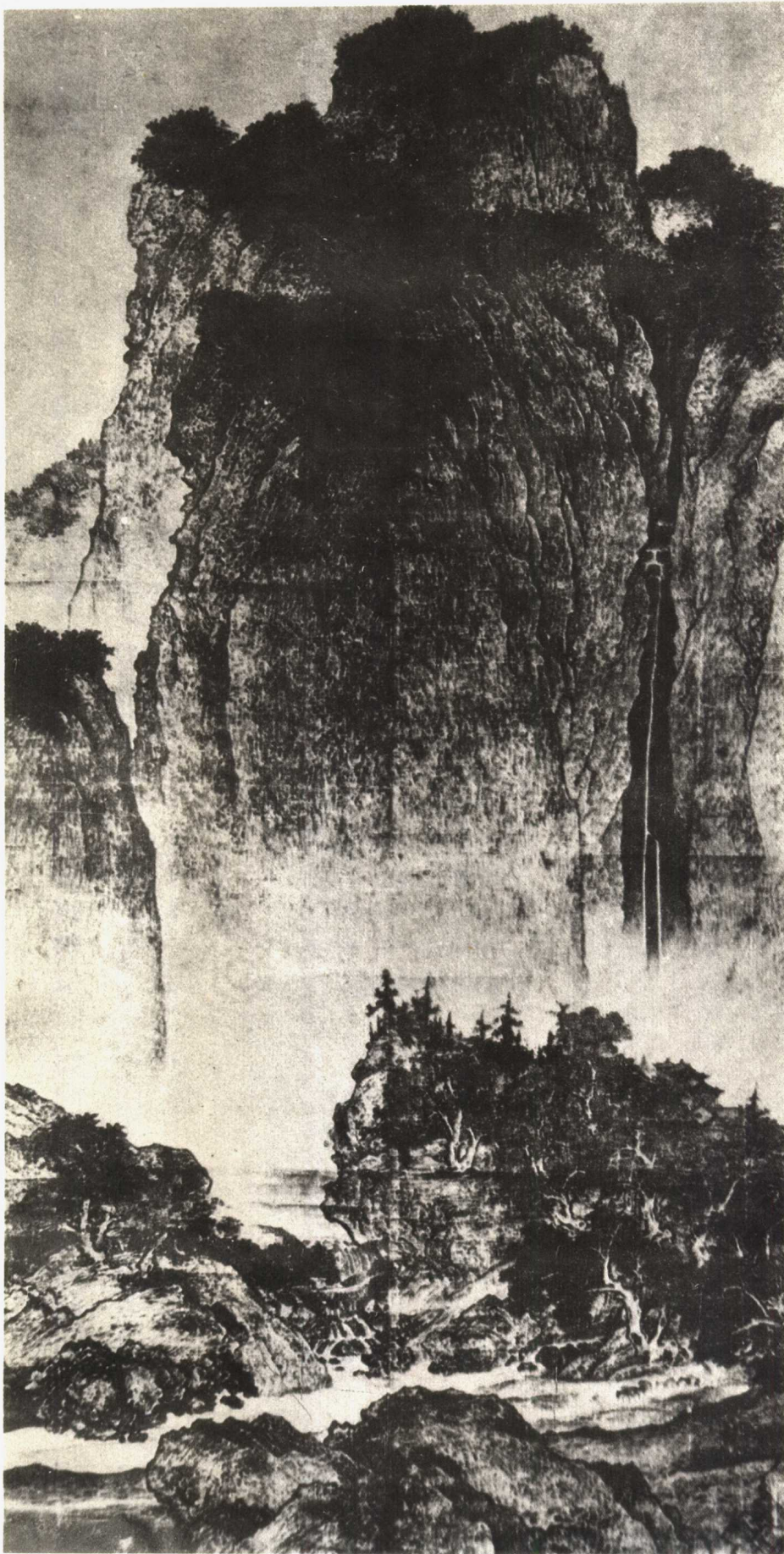
书籍装帧: 张东明

ISBN 7-5314-0960-7/J·279

定价: 23.80元

目 录

1 绪论	7
中国历代山水画图例	12
2 用具材料	33
桌上布置	36
3 笔墨技法	37
笔墨技法与执笔法图例	40
4 画树技法	43
画树技法图例	46
古人画树技法图例	60
5 画山石技法	65
画山石技法图例	68
6 水、云雾、点景、点草技法	81
画水技法图例	84
画云雾技法图例	90
点景技法图例	92
点草技法图例	94
7 临摹技法	101
临摹方法步骤图例	104
古典山水画学习参考图	108
8 山水画构图	117
款识	124
9 山水画色彩	125
山水画色彩技法图例	130
山水画色彩技法参考图	136
10 山水画写生	145
山水画写生图例	150
11 山水画创作	167
《一曼小屋》创作散记	186
《一曼小屋》创作稿·素材	190
12 山水画作品	193



宋·范宽
溪山行旅图轴

1 绪论

中华民族有着数千年的历史。我们祖先在生活、生产斗争实践中，创造了灿烂的文化艺术，遗产极其丰富。它是我国的文化艺术宝藏，也是世界文化艺术财富的重要组成部分。

绘画艺术，早在石器时代的各地岩画、陶器上已经露其形迹。商周时代，绘画已经成了社会文明中不可缺少的上层建筑。庙堂、宫室以及陵墓都有画作为宣传和装饰之用。晚周以至秦汉，不但壁画广为流行，帛画也相继出现。近来发现不少西汉墓葬（长沙、山东、河北、洛阳、辽阳等地）中有壁画存在，长沙楚墓与马王堆等地出土了晚周和西汉的帛画。在这之前绘画多是以神话、历史故事之类为内容的人物画。山水画还没有成为一种独立画种。随着历史的演进，绘画本身也在不断发展。到了魏晋南北朝时期，出现了卷轴画和山水画。现存东晋大画家顾恺之的《洛神赋》、《女史箴》等图卷，虽是唐宋时代的摹本，也可以窥见当时绘画形式与内容之一斑。从典籍上看，当时出现了宗炳、王微这样的山水画家，而且还产生了讨论山水画法的理论文章。如顾恺之的《画云台山记》，梁元帝的《山水松石格》，宗炳、王微的《画山水序》、《画叙》等，还有南齐谢赫的六法理论。这些画论的可靠性究竟有多大固然难说，但总可以看出山水画在当时确已有了地位。从遗迹上来看——不论敦煌石窟的北魏壁画还是顾恺之的《洛神赋》图卷，当时的所谓山水画实际还没有脱离人物画衬景的范围。正如唐朝张彦远所指出的“其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，率皆附以树石，映带其地；列植之状，则若伸臂布指”。

唐代以前由于佛画盛行，所以当时人物都是为政治、宗教服务的。南齐谢赫说：“图绘者莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”。唐张彦远说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微……”唐以后的绘画渐渐脱离政教之实用，而有自由发展之趋向，山水画也逐渐兴起。当时著名的画家有吴道子、李思训及其子李昭道，还有大诗人兼画家王维（著有《山水诀》）。

吴道子工水墨，李思训工青绿。从这样一段故事中，可见其造诣之高深了。天宝时期，明皇忽思蜀道嘉陵江水，遂令吴生写之。回日，帝问其状，奏曰：“臣无粉本，并记在心。”后宣令于大同殿壁图之，300余里山水，一日而毕。李思训图之，累月方毕。明皇云：“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙。”可惜他们二人的作品都不得而见了。唯今日能看到真迹的，而又有历史记载的作品，只有隋代展子虔青绿山水《游春图》。画中人物只不过是点景而已。但在山水的形式和画法上却是状山，如“冰澌斧刃”，画树如“刷脉镂叶”，并且是大刷色的青绿，盛唐以后，始有墨色应用。

五代和北宋山水画，已渐成熟，独具风格，近臻完美。五代荆浩、关仝，能变前古之成规，开后世之基业，独创蹊径，对后代山水画的发展，影响甚大。荆浩并著《山水诀》一卷，尝云：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”此言有其独到见解。在《笔法记》一文中又提出“六要”，“夫画六要：一曰气、二曰韵、三曰思、四曰景、五曰笔、六曰墨”。较“六法”理论有进步，更为完备。六要删去六法中传移模写，而增之六法所无之“思”、“墨”等内容，乃是荆浩之卓见。南北朝时代，以人物画为主，重临摹。谢赫的理论离不开当时情况。荆浩生于山水画尚未大成之时代，无可仿效，不得不出之于写生一途，因此他在《笔法记》中提出写生的理论。荆浩说：“有日登神钲山四望……疾进其处皆古松也。中独围大者，皮老苍藓，翔鳞乘空，蟠虬之势，欲附云汉，成林者爽气重荣，不能抱者节自屈。或回根出土，或偃截巨流，挂岸盘溪，披苔裂石，因惊其异，遍而赏之，明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真。”由此可见古代画家重视深入生活，给绘画艺术的发展开辟了道路。

北宋李成、范宽、董源三家鼎立，号称“北宋三大家”。李成的学生郭熙，独步当时，著《山水论》。他在《林泉高致》中写道：“世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，画凡至此，皆入妙品。但可行可望，不如可居可游之为得。”“嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰……欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中……”又道：“山有三远：自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥其山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远……这些论述到今天仍有参考价值。

南宋四家：刘松年、李唐、马远、夏珪。其作品对山水画有发展。马远在构图上突破一格，画西湖不满幅，人称“马一角”，技法上用大斧劈拖泥带水皴。

到了元朝，由于异族入侵，绘画艺术一度处于停滞状态。崇尚宋风，延袭宋画，时以厚古为信念。在元统治的91年里，黄子久、王蒙、倪瓚、吴镇四家并出，亦有所独自创造。

明清以来，师古临摹风气盛行，使中国绘画艺术的发展受到了一定的影响。明代山水画派虽多，但多数专事摹仿，而乏独创。崇古仿古思想甚浓，临摹古迹，逼真古人，为无尚光荣。当时，有以唐寅、沈周、文征明、仇英为代表的明四家（唐、仇为皖派；沈、文为吴派），还有浙派三大家：戴进、吴伟、蓝瑛。

到了清代，画家十之八九以临摹为不二法门。近仿吴派，远师公望。千篇一律，毫无变化，空疏枯淡，如槁木死灰，死气沉沉。临古代表四家有：王时敏、王鉴、王翬、王原祁，称之为“四王”。他们讲究古法功力，臻至高超。清代画家之多，为历代之冠。虽也有少数革新者，但毕竟力单势弱。明末遗民道济、八大、髡残、梅清等能自辟蹊径，金陵八家之首龚贤也还能自出一格。

到了清末，海派大师任伯年受西方的影响，画风有所创新，明清两代总的看来山水画还是向前发展的，不过是缓慢而已。

从中国整个绘画史来看，能够推动绘画艺术向前发展的，莫不是对于生活给以应有的重视，他们都是具有创造性的，反映了当代的生活，在彼时彼地创作了具有独特风格的作品。画家们或“携笔就写之”，“或常危坐终日”，或“饱游饫看”，都是以生活作为艺术创作的源泉，经过头脑的加工而再现生活。明代王世贞说：“山水，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。”所谓变就是创造，就是发展。只有到生活中进行艺术实践才能“变”，才能发展和创新。

董源、巨然画的是江南金陵风光景物；范宽画的是雄壮的华山，米氏父子画的是南徐雨景；李唐画的是中州山水；马远、夏珪画的是钱塘山水；倪云林画的是太湖风景；王履写生华山；石涛写生无锡、黄山风景。这些有创造性的画家，都是身临其境地到生活中去，以造化为师，观察、体验生活，采取了相应的艺术表现手法，从而形成生气勃勃风格不同的艺术作品。

与此相反，明清崇尚仿古思想占主流。这一思潮相继几百年，中国绘画在其理论的指导和画风的影响下，已到了山穷水尽的境地了，还谈什么发展呢？这样说当然并不意味着这派的绘画是一无可取了。在艺术技巧上，尤其在笔墨上功力颇深，今天仍可借鉴。但对艺术作品来讲，它毕竟是流而不是源，这种思潮的流弊至今还有一定影响。

学习中国画要解决下面几个认识问题。

(一)学习中国绘画，必然要涉及到继承遗产问题，同时随之也提出了如何发扬和创新等问题，学习继承优秀的遗产也正是为了更好地创新，创新就是发展。

我们向历史名画家前辈学习，就是要学习他们宝贵的经验和高超的技法，对生活、对创作的态度：缜密的构思、严谨的构图、感人的意境……

毛泽东说：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化，清理古代文化的发展进程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件，但是决不能无批判地兼收并蓄。”

我们一定记取明清两代绘画错误道路的教训。但不能由此而得出另一个结论，可以忽视民族传统的精华，在泼脏水的时候一股脑儿地连孩子都泼掉了。

鲁迅先生关于如何继承遗产问题，有了很多的教导，在《拿来主义》一文中，做了生动而又形象的比喻。他把古代文化遗产比做一个祖上留下的大宅子，我们自己是个继承这座大宅子的穷青年，这个穷青年得了祖上留下的大宅子，他怎么办呢？鲁迅回答说：“我想，首先是不管三七二十一‘拿来’，但是，如果反对这宅子的旧主人，怕给他的东西染污了，徘徊不敢走进门，是孱头；勃然大怒，放一把火烧光，算是保存自己的清白，则是昏蛋。不过因为原是羡慕这宅子的旧主人的，而这回接受一切，欣欣然的蹩进卧室，大吸剩下的鸦片，那当然是废物。”

鲁迅所谈的三种倾向，第一种是不敢接近文化遗产的畏缩态度；第二种是粗暴地全部否定的虚无主义倾向；第三种是舍弃精华而专注重吸食其中糟粕的保守复古主义。这三种倾向无疑都是错误的。

鲁迅主张拿来，区别对待。或使用，或存放，或销毁。凡是有养料的就拿过来，“像萝卜白菜一样的吃掉，决不弃之路旁以示平民化”；凡是无用的也无害的古董，就存放起来，以做观赏之用，决不肆意毁掉；凡是鸦片烟之类的有害东西，就坚决地加以毁灭，当然也可以在博物馆里保存一具。鲁迅的主张，进一步使我们明确了对待遗产的态度，即“取其精华，弃其糟粕”。

如今学习中国画，主张颇多，大都不外乎围绕着怎么学，要不要临摹，要不要学外国。绘

画是形象艺术，技术性比较强，不懂得笔墨技巧，怎么去勾画形象？况且还有一套极其严格的要求和表现手法。我们不是虚无主义者，历代画家辛勤的劳动，积累了丰富的经验，必须很好地继承和借鉴。“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，快慢之分。”因此，在技法学习上应当给以必要的和适当的重视，但也必须看到明清临古思潮的危害，不能再走那条认为临古即是创作的老路，而丢掉了更为重要的“生活”的源泉。同时也要很好地学习中国画的理论，培养民族的气质和情操，这样才能更好地继续开来。我国有极为丰富的文化遗产，可供我们很好地借鉴和学习。

(二) 对于中国画要全面地学习。中国画种科分得过细，有山水、人物、花卉三大类，还分有工笔、写意（大写意、小写意）、没骨、水墨、重彩等。其实不过只有山水、人物、花卉三大类而已，或工或写乃是表现方法和风格的不同罢了。

山水、人物、花卉三科关联甚密，古代一些优秀画家，修养是全面的，善于三科并举的画家很多，只不过是其中以其中一科更专长些。宋马远的《踏歌图》为山水画，人物也画得很生动；李迪《牧牛图》、李唐《采薇图》不但人物画得好，动物画得也很好。明代的唐寅、仇英，清代的新罗山人，清末的任伯年，也都不是单一的画家。那种只学一门而忽视其他科类的学习方法是够全面的，单打一的学习是由于过去历史的偏见所造成的，我们不能有半点错误的想法，而再走覆辙老路。

学习传统，要学习规律性的东西。章法的规律，譬如，以小见大、以少胜多、以大观小、以一当十、知白守黑、藏和露、多和少、大和小、黑与白、成和破、开与合、虚与实、画外画、弦外音等等，再如笔墨技巧的运用，浓、淡、干、湿、勾、皴、染、点，轻、重、疾、徐、转、折、顿、挫……都应当很好研究，力求掌握这些艺术处理的手段。懂得这些和不懂得这些是不一样的，这些规律性的东西，也是艺术创作的辩证法。

(三) 古代优秀山水画家对情调和意境是十分重视的。古人云：“画中有诗，诗中有画”。即所谓艺术作品的诗情画意——即意境和情调。

有很多古典诗词可以成为意境很深的画面，如：“密竹滴残雨，高峰留夕阳”；“天远来雁小，江阔去帆孤”；“雪意未成云着地，秋声不断雁连天”；“春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横”；“相看临近水，独自坐孤舟”……这些诗构成了一幅幅画面，为古代画家所摄取。怎样才能表现得好，表现得深刻、别致，那就看画家的修养和本领了。

山水画的诗情画意，我们应当借鉴和继承，从而创作出反映社会主义时代精神的具有诗情画意的作品来。

艺术作品，不是政治社论，也不是标语口号，是靠形象的艺术语言给人以潜移默化的感染，给人以美的享受，培养人高尚的品格和情操，山水画更要有这样的功能。伟大的祖国，江山多娇，我们为祖国有如此雄伟的河山而自豪。艺术作品应当激发人们热爱祖国、热爱生活、热爱社会主义的美好感情。

由此可见，山水画的意境、情趣是相当重要的。可以这样说：艺术作品的生命在于内容，而引人入胜的意境、情调、形式则是它的灵魂。

(四) 学习中国画不能拒绝向外国优秀作品学习。早在南北朝时期，中国与外国就有文化交流。当时佛教艺术已经传入中国，张僧繇采用印度之阴影画法，“又于缣素上用没骨法以青

绿重色先图峰峦泉石，而后染出丘壑峰岩，为后世青绿山水之先声，而其画法几近于西洋油画，其创作之精神，与夫融合外来思想之能力，实为伟大。”（俞剑华《中国绘画史》）要看到，国与国之间艺术往来，互相影响、互相学习、取长补短，这是社会进步的表现。可惜，至今仍有人认为吸取西洋画的优点之后，中国画就不纯了，这是一种偏见。要知道世界上没有任何绝对纯的事物，不纯才成其为世界。

今日的美术学校，就比过去师傅带徒弟进一步。其科目设置，素描、解剖、透视、色彩、写生等，具有一定的科学性。学习中国画，也应学习这些科目。凡是有用的艺术科学，对滋养民族艺术，发展民族艺术都将起到积极作用。关键在于如何吸收其长处，为我所用。

我们对古今中外优秀艺术作品，进行学习和研究，决不是最终目的，继承借鉴正是为了更好地发扬传统艺术。

毛泽东说：“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的，最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”

在学习中国画过程中，应当有自己的独立见解，国画、油画、版画……因画种不同其特点也各异，决不能也不应等同看待。拿某一画种的特点去衡量另一画种的特点，或贬低国画，或贬低油画，都是不恰当的。不是出于无知就是存在偏见，这对学习来说是极为有害的。

在学习当中，有许多这样的人，对传统一无所知，或一知半解，便急于创新，甚至开始讨厌和看不起中国绘画，一心想要以西画代替，势必导向邪路，以失败告终。这一教训很值得我们记取。

（五）向传统学习、向外国学习，在学画的路途中只走了三分之一，更主要的是向生活学习。生活是创作的源泉，古今中外有作为的画家，无一不是重视生活的。毛泽东对文艺工作者讲，“……必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去观察、体验、研究……”作为一个山水画家，也必须这样，到大自然中去，观察、体验、描绘四季风貌，早、晚、阴、晴、风、雨、雪、雾的无穷变幻，摸透大自然的性格脾气，创作出有个性、有特点、独树一帜的山水画来。

只有深入到生活中去，有了劳动人民的情感，才能创造出劳动人民所喜闻乐见的作品来。作者要无条件地长期地深入生活，人物画创作是这样，山水画创作也必须是这样。那种蜻蜓点水走马观花式的体会是不能深刻的。我到长白山去了10多次，每次都有不同的体会和不同的发现，感情逐步加深，表现长白山的欲望也油然而生了。

在深入生活过程中，对传统技法的运用，或对表现技法的出新创造，都会提出新的问题。无动于衷、没有一点血性冷冰冰地因袭故旧，不能促进艺术家创新。只有装满了燃料，又永不休止地向前探索，在艺术道路上，才能不断地向前迈进。



隋·展子虔 游春图



五代·董源 夏景山口待渡图（局部）



宋·巨然
秋山问道图



宋·郭熙 窠石平远图轴



宋·李唐 万壑松风图轴

