

刘国 著

中國山水畫新技法



延边人民出版社

中国山水画新技法

刘 国 著

延边人民出版社

中国山水画新技法

延边人民出版社出版

长春新华印刷厂印刷 延边新华书店发行

787×1092 毫米 16 开本 10 印张 2 插图 75 千字

1991 年 12 月第 1 版 1991 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-80508-759-8/J·91

印数：1—10 000 册 定价：17.00 元



作者小传

著名青年画家刘国，字炳生，号长白墨徒，西流居士，一九五六年三月四日生于吉林省扶余县。从幼酷爱绘画艺术，一九八〇年毕业于东北师大美术系，后进修于浙江美术学院国画系。他一直从事美术教学、教研、教师培训和创作工作。现为中国教育学会美术教育研究会理事，中国美术家协会吉林分会

会员，吉林省美术教育研究会秘书长，吉林省美育研究会理事，长春画院特聘画师，中国工业设计协会会员，吉林省教育学院美术教研员，扶艺斋斋主。

十几年来，刘国先生立志把千百年来历史上没有表现过的长白雄魂画在纸上，他广交天下良师益友，趣合同道，涉猎中西南北绘画精华，节衣缩食，勤奋探索，多次深入长白山区及名山大川写生感受，勇于拓荒，对于山水画材料纸和水的功能进行挖掘，在表现手段上获得成功，总结创造出放墨、渗墨、漾墨、揉皱纸等十二种表现技法。并创作出大量以长白山为题材的好作品，有四百余幅作品先后在国内外展出、发表、收藏，88年他的作品在香港集古斋展出受到好评并录入画集。89年他在台湾大地艺术中心同九位著名画家举行了联展，受到了台胞各界的高度评价，87年、89年《迎春花》《中国画》分别发表，介绍了他的作品，90年在天涯杯国际书画大奖赛获奖，91年1月冰雪节期间，在哈尔滨市黑龙江省美术馆由吉林省美术家协会、黑龙江省美术家协会联合举办了《刘国画展》，91年7月他创作了60米巨幅长卷《长白雄魂》，完成了他多年的夙愿、填补了长白山长卷的空白，91年12月刘国先生创造的新技法被纳入《中华百绝博览会》，称为中国画一绝，并受邀参加《中华百绝博览会》的表演，同时在中华百绝博览会美术奇观馆展出他60幅新作。

刘国先生创作的成功不但具有深厚的功力和修养，更主要他从写生创作中总结创造出十二种表现技法，使他的作品新奇粗犷、深邃、幽密、豪迈壮观、外拙内秀，形成了自己的绘画语言和风格，发展了我国传统山水画表现形式，充分表现了北方第一名山长白山的蕴涵，这种创作胆识和勇于探索的精神，已引起了国内外美术界、新闻界、收藏家们的注目和欣赏，他的作品先后被美国、法国、英国、日本、苏联、南朝鲜、葡萄牙等十几个国家收藏家及友人收藏，并得到了前辈艺术大师吴作人、刘海粟、刘开渠、陆俨少等先生的赞许。

现将刘国先生的新技法加以整理，精印出版、以满足广大读者需要。

作者刘国曾得到前辈诸大师之教诲和赞许。



1. 和前辈艺术大师吴作人，肖淑芳先生合影。
2. 和前辈艺术大师刘开渠先生合影。
3. 和山水画艺术大师陆俨少先生合影。
4. 和前辈艺术大师刘海粟先生合影。
5. 和前辈书法艺术大师沙孟海先生合影。

1	
2	4
3	5



目 录

《中国山水画新技法》序一	薛永年 (1)
《中国山水画新技法》序二	章 华 (2)

第一章 中国山水画基础知识简介

一、中国山水画起源	(9)
二、中国山水画技法沿革	(10)
三、山水画透视	(51)
四、山水画类别、布局和款式	(65)

第二章 中国山水画新技法

一 胶矾控形彩泼法	(70)
二 胶矾水痕法	(74)
三 没骨洗洁法	(78)
四 水纸泼拓法	(80)
五 渗墨、漾墨、定墨、放墨法	(83)
六 渗漏彩泼重画法	(88)
七 彩泼底纹上墨法	(90)
八 正画反拓法	(93)
九 质感意趣强化法	(95)
十 揉纸喷矾拓画法	(97)
十一 皱纸拓画法	(99)
十二 皱纸喷涂法	(101)

第三章 从感受到艺术——浅谈山水画的学习与创作

一 山水画的学习方法——临摹与写生	(103)
二 谈山水画创新	(104)
三 我是怎样熟悉北方山水特征的	(106)
四 我是怎样表现北方山水的——介绍几幅作品的构思和表现形式	(108)
(一)《秋山艳媚图》	(108)
(二)《长白松雪图》	(109)
(三)《长白雄魂》	(110)
刘 国 画 选	陆俨少题 (113)
长白松雪图	(114)
长白松雪图	(115)
山在虚无缥缈间	(116)
鹤 乡	(117)
云壑飞瀑图	(117)
春夜初醒	(118)
水墨山水	(119)
黄岩瀑布	(119)
髡残诗意	(120)
轻舟已过万重山	(121)
春声燕送来	(122)
穿山铁龙壮中华	(123)
戏雪图	(124)
涓涓溪水	(125)
收获季节	(126)

山 雨	(127)
深壑飞云图	(128)
栋梁出山图	(129)
山雨欲来	(130)
白山人家	(131)
黄岩清溪	(132)
溪水秋桦	(132)
羊羔图	(133)
瀑挂秋山	(133)
山 水	(134)
大野秋风	(135)
秋山溪水	(136)
傲游林海图	(137)
春山浮云图	(138)
夏山深远图	(139)
秋山艳媚图	(140)
冬山银装图	(141)
春 河	(142)
驼行千岭	(142)
山在云雨间	(143)
秋 山	(143)
山 雾	(143)
黄山写生	(144)
春 雪	(144)
和平争春	(145)
银花月影	(145)
鹤乡扎龙	(145)
飞珠潜玉出山来	(146)
峡江图	(146)
山 洪	(146)
峡江清水	(147)
庐山观瀑图	(148)
疑乃一声山水绿	(148)
塞北春息	(149)
写生人物	(150)
写意花鸟	(150)
云锁秋山	(151)
红石峰	(152)
春雪溶溶	(152)
山水人家	(153)
长白天池	(154)
山花烂漫	(155)
山 溪	(155)
九寨沟《长白雄魂》长卷局部	(156)
松花江畔《长白雄魂》长卷局部	(156)
长白山 《长白雄魂》长卷局部	(157)
长白林海 《长白雄魂》长卷局部	(157)
珍珠门 《长白雄魂》长卷局部	(158)
长白林海 《长白雄魂》长卷局部	(158)

《中国山水画新技法》序一

薛永年

我认识画家刘国已经好多年了，虽然北京、长春相距千里，几年来难得见上几面，但是他给我留下了深刻的印象。

这深刻的印象主要来自比较。由于我工作于中央美院，地处交通要塞，加上浮名过实，来走访的画家持续不断。不过来访者大多是送个画展请帖，希望写篇赞许文章。可是，刘国开始登门便系探讨绘事，谦虚地征求意见。这几年，我没怎么见到他，听说仍是那样好学敏求。

刘国治学从艺有两个特点值得称道。其一是坚持“师造化”，坚持画乡土风貌。他多次深入长白山区，体察感受，也去其他名山胜景写生，于长白山的景观深入比较。显然，他继承了“师造化”画“真山水”的优良传统。重视身经、重视目历，避免口耳相传。这在前几年反传统呼声高涨的岁月中，我想是难能可贵的。

其二，他在丰富发展山水画技法上不遗余力。山水画固然要写景抒情，以景动人，以情感人，而写景抒情的成功与否，除去艺术语言的继承与创造外，遣用物质材料的技法亦相当重要，对于学画者尤为入门津梁。这几年，刘国在探索描绘长白山奇观与北国风光的精神意蕴中，一直注意新技法的吸收、实验、探索与创造。他总结自己的技法实践，思考别家在技法上的新经验，从纸、水、矾、胶的相互作用与运笔用墨掌握揉拓手段等方面入手，反复研讨，颇有所得。终于写成了《中国山水画新技法》一书。

我虽然不曾目睹此书原稿，但从章节目录上已有了大略了解，他不是表面孤立地看待技法，而是法、理结合，企图“技进乎道”。他也不是僵死地看待技法，而是着重总结开拓山水画技法的新经验。据此，我相信，这将是一部很有特点不乏新意的技法著述，不仅会“金针度人”，有益于初学，避免他们的暗中摸索，也有便于同行画家间的交流和新技法的完善丰富与推广。因此，我乐于为本书作序介绍。

1991. 6. 21 于后迟鸿轩

《中国画新技法》序二

章 华

综观东西方两大视觉艺术体系，作为东方绘画的最高典范，那就是中国画。中国有数千年绘画艺术光荣的历史，同时也有自公元第5世纪以来精深的画学。灿烂辉煌的绘画精品和丰富深邃的美学理论，在整个世界艺术史上具有独立的价值和意义。这一卓越贡献使中国画成为世界艺术的瑰宝。

在中国画的诸多门类中，其最高代表应首推山水画。

著名青年画家刘国著述的《中国山水画新技法》一书，着眼点紧紧瞄准中国山水画，在“制高点”上进行探索，获得成功，确实难能可贵。

一提技法，许多人把它和匠气等同起来，不屑一顾，而去高谈意境、思想、精神、观念等等。这种片面的认识导致说得头头是道，而提供给观众可视的图式相距甚远，让人感到只是一些空洞的作品。艺术家对生活的深切感受和独特理解，只有运用点、线、面、色彩、构图、造型等绘画元素转换成供观众欣赏的画面，才能表达画家的精神内涵，这个复杂的转换过程必须得到技法的支撑才能得以完成。马蒂斯有过一段很精辟的论述，“我首先所企图达到的表现，但一个画家的观念不应该和他的表现手段割裂开来观察，因为观念只有获得各种手段的支持才有作用；而思想愈深，则手段愈须完备……”。的确是这样，一个画家一生所做的就是不断地去解决画面的困难。古今中外，先辈留下了众多的传世之作，后来者折服和关注的往往不仅仅他们画什么，而更多的是怎样画。毫无疑问，凡是经得起时间考验的作品肯定都具有独特的表达方式和卓越的艺术技巧，从而构成了不可逾越的绘画难度而留存于世。因此，“不能了解真正技巧的人，就不能把握住真正艺术的本质；没有真正技巧的人，就不能成为真正的艺术家。”（刘国松语）人们斥责的“匠气”，因为与画家的精神思想是游离的，那不是真正的技巧，仅仅是一种模仿抄袭的能力，更确切地说，是一种手的动作而已。在绘画史上，凡是开宗立派的画家，

肯定在技巧上有所建树，用某种技巧创立并构筑了新的绘画语言，从而丰富了人类的视觉图象，决定了画家的历史地位。

任何一位伟大的画家，想要表现那燃烧的愿望，必须选择用以表现这种需要的绘画工具和材料。技法的表现，往往会因材料与工具的不同而有所差异。工具和材料的性质直接影响画家的表达效果，这种工具和材料的特性对画家也构成了一种限制和障碍。克服、利用、发挥、挖掘工具与材料的特征，是画家终生的任务。卓越的艺术家的贡献之一，就是在绘画工具与材料的潜力寻找到新的途径，大大增强画面的感染力和表现力，以独特的面貌别开生面，大大推进了绘画艺术的演变和发展。“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”。（王世贞《艺苑扈言》）这笼统的概述可见山水画变革的脉络，各种笔法、墨法、水法的发现和运用，为山水画增添了新的因素，拓宽了表现领域，为画家达成艺术构思提供了切实可行的具体程序和方法，若想在山水画上达到某种高度，必须在技法上下功夫和气力。钩、勒、皴、点等笔法，烘、染、破、泼、积等墨法，经长期磨炼，才能达到中国画形体表现的要求。虚、实、浓、淡、干、湿的画面效果，靠画家熟练的控制功力。千百年来，历代画家对各种物象的描绘往往创造出一套稳定的程式，画竹有画竹的画法，人物有人物的画法，画竹的画法不能画人物。山水画中的皴法丰富多样，决定了山水画呈现千姿百态。尽管许多技法象祖传秘方一样放在那里，画家要强烈表现自己的真实感受，感到自己绘画的语言太贫乏，产生辞不达意的苦恼，总要努力寻求画面新的艺术处理。抱住祖传秘方的“技法”当然是很普遍的。不能说旧的技法全没用了，若用来表现自己的画境，确有极大的局限性。因为时代在变，客观世界在变，作者的年龄在变，思想感情在变……，显然，为表达画家意境服务的技法也应该变。

这种变，成功的客观标准应当是，站在中国文化的立场，以不丧失中国画的本质特征为前提。我们生活在中国现代时空的交叉点上，画家忽略了对纵的时间与横的空间任何一面的体验和认识，都谈不上创造。中国走向世界，世界也走向中国。无论推进中国画发展需要吸收国外及当代多少新因素，这些新因素只能适应于中国画的本质特征，而不致于遭到动摇和伤害。对于中国画发展的这一方向性基本认识和总体把握，刘

国的头脑是清醒的。正因为这样，具体实践时才更大胆，收效也更明显。

《中国山水画新技法》给我们一些什么启示呢？

对中国画的研究有各种方法，可以从不同的角度和侧面进行深入探讨，去揭示那艺术的奥秘。

绘画艺术是精神产品，表达精神的载体是物质的，我们生存的世界是个物质的世界，所以，从物质材料切入来研究中国画，是一个很有远见的策略。而在这方面，恰恰又是一个比较薄弱的环节。

从古至今，我们选择笔、墨、纸（绢）、砚和色作为绘画的基本材料，严格说来还应该包括水。中国画的技法，在历史上是逐步提高并发展的。翻开众多的绘画著述，其技法也都是紧紧围绕绘画的基本材料转的。笔、墨、纸、色、水的优性组合，构成了一个相当严密的系统。砚为这种巧妙的结合起一个铺垫的作用。笔、墨、纸、色、水的优性结合，是以纸的承受能力为限度的。纸是绘画材料的基础，其它任何一个因素的变化，对纸来说，都有绝对的制约作用。也可以说，中国画的绘画效果取决于纸的接受程度。以墨为例，一般我们看到的只是黑墨。造墨所添加的副料的品类就有：珍珠、麝香、石檀、蛋白、皂角、胆矾、马鞭草、醋、石榴皮、犀角粉、藤黄、玉屑、巴豆、紫草、苏木、生漆、牛角胎、甘松、龙脑、地榆、虎杖、黄连、黑豆、金箔……，我们不妨设想一下，这品类繁多的元素对笔和纸都产生深刻的影响，任何一种元素量的多少，都会对纸、笔和水或排斥拒绝，或欣然融合，有一种成分不适应，直接损害画面效果，缩短保存年限。历代的艺术家经艰苦卓绝的长期实践，掌握了这个度，运用自如，创造了许多艺术珍品，以独特的风貌和西画拉开了距离。《中国山水画新技法》中，增添了当代的新材料，如胶、矾、酒、洗洁净、洗衣粉、肥皂水、小苏达等等，无论选用什么添加材料，都是为了发挥材料的潜在性能，生动地刻画意象，表现质感意趣。

水是司空见惯的物质，我国人民把它用在绘画上，以无穷的智慧创造出变化莫测的视觉奇幻。有关水在绘画中的价值和作用，系统论述的很少。一般都把它包含在笔、墨、色里，贬低了它的特殊功能。认真想一下，假如没有水，还能画成中国画吗？道理很简单，是水这个纽带，把笔、墨、色和纸紧紧捆成一个整体，形成中国的民族特色。中国画也称水墨画，从“水墨”两个字排列的顺序来看，可见水的身价。可是，对

水与笔、墨、色和纸互相间关系的研究，论述极少。从宏观来分析中西绘画的区别时，明显看出，西方的油画以油做调剂，中国画则以水为调剂。仅从这一点来说，各自是不可代替的，显示出鲜明的个性。水在笔、墨、色和纸的关系纠葛中，起着调解和周旋的作用，尽管在画面上往往被墨和色所掩盖，起的主导作用是相当重要的。随着时代的发展，有许多新材料要想进入中国画的大门，不通过水这道关口，是很难跨入的。古人早就告诫我们：“作画无水，如舟搁滩，划不得一桨”。不知为什么，对水的求索与笔和墨比起来，太微不足道了。这应当是个大的课题。中国山水画新技法中，绝大部分和水息息相关，水对新材料反应如何？而宣纸对它们将怎样接纳？这些新材料为何更具有可操作性及纸的揉皱？等等，在这本书中，联系他创作实践的切身体验，作了中肯的描述。抓住中国画的关键部位进行深层掘进，在被人们忽略的地方开辟新的天地，为中国画的传统技法注入生机和活力。自觉地从绘画材料本体去拓宽表现手段，全方位剖析笔、墨、纸、色和水之间的内部机制，突破陈旧的思维定势，在纸与水和色上另辟蹊径，是有相当启示性的。

中国画的技法一般只提笔法和墨法，种类繁多的各种笔法和墨法代表了中国画的精华，达到了审美最高层次的客观要求，成为一大艺术体系，与西方绘画体系对峙。绘画理论中，对笔法和墨法的论述是相当精到的。可是对水和纸，还缺乏更系统的研究，对它的独立价值和意义还没有充分认识。把水当成“水法”和笔法、墨法平起平坐，给予新的历史评价，对促进和发展中国画，其意义是不可低估的。

水是再平凡不过了。画案上备有名贵的笔、墨、砚、纸，只是那一钵水，太微不足道了。谁都明白，画画离不开水，这毋须待言。按习惯的看法，水，在绘画时，无非用来润笔、研墨、洗笔、调墨、调色，或用来破墨、破色等一般性的用处。这种表层认识，使水在中国画的技法上只能作为从属的地位。服役于笔与墨，仅仅当一个默默无闻的仆人而已。如果进一步深层研究，就会发现，水在中国画的技法中，是有特殊贡献的，只是被埋没了。笔、墨、色、纸，作为中国绘画的基本材料，在绘画表现时，靠什么结合在一起，组织画面。关键在于水。水是笔、墨、色与纸发生相互作用的中介，是水左右着笔、墨、色与纸产生渗化作用，发挥其独特的艺术效用，留下了痕迹。水，时时刻刻都在影响着画面效

果。如果有新材料的参与，例如胶、矾、洗衣粉等，都必须经过水的批准，还要和纸进行商量与合作，才能加入行列。中国画各种基本材料之间，有一种不适应，往往达不到理想的绘画效果，而水常常是作为调剂用的，是个关键环节，确常被含在笔、墨、色之中，没有主导地位，充当一个无名英雄的角色。无论是钩、勒、皴、点等笔法，还是烘、染、破、泼、积等墨法，是靠水来与纸取得协调一致，才能达到神妙的化境。用辩证的观点看，中国画的基本材料之间的主要矛盾在于水这一点可能被笔墨所掩盖。许多人没有注意到。中国画的最高难点就是一笔一个物象。水墨与纸的一次性渗化（大多是一次性的）造成的绘画效果，几乎是不能改动的。西画则不然，西画由于材料本身具有的遮盖性特点，可以进行反复不断地修改，更趋向逼真的写实性。中国画的水墨和纸能否融为一体，产生画家想要表达的纹理或造型，从外部看是决定于极为苛刻的笔墨功夫，而这笔墨功夫的内涵就是准确把握和控制水墨和纸渗化的极致程度。这极致程度是各种材料因素之间的有机化合的反应，而不是一般材料因素之间的物理现象的机械组装。中国画这种独特的整体关系，有一些通过传授得到解释和说明，而绝大部分需要画家的亲身体验和刻苦实路，才能逐渐把握。任何一种因素破坏了整体关系，常常无法找到，必须通过长期的艺术实验，才能得到比较圆满的解答。一旦从迷惑中解决了矛盾，技艺上就会提升到一个新的台阶。运笔的正侧疾缓，墨色的浓淡干湿，含水的饥饱枯润，设色的粗密轻重，宣纸的厚薄种类，哪些材料具备参与的条件……都是在画家数十年的绘画过程积累下丰富的经验和艺术敏感，掌握了操作的分寸，是在许多失败的磨炼中，摸索出一套处理各种材料之间的有效办法。中国画中的水，可塑性最大，活泼游移，不稳定，没法做定量分析和定性分析，它和纸发生最密切的关系。由于宣纸种类不同，性能有别，一幅名作，从绘画材料这个层面来阐释，画面体现的功力在很大程度上是巧妙控制水性的功力。中国画中还有意追求那无意般的偶然生动效果，这自由随意的有序混乱，全凭画家灵敏的艺术直觉获得。水在笔墨之法中这种支配性的作用，是在暗中进行的，被笔和墨所包容，所替代，水是个无名英雄，《中国山水画新技法》的问世，是恢复水的本来历史面目的时候了。笔墨之法的高度技巧和精妙原则代表了中国画的顶点，要达到这种标准，是需要漫长岁月的艰辛训练的，而

从技法的潜台词来说，造就的就是对水这一灵性的把握。水，既平凡，又高贵，在中国画的技法中占有极特殊的功能，给予水以新的评价，从陪衬的地位中解放出来，为建立水法奠定理论基础。

以水为主，纸与墨、色紧密配合，能创造出许许多多玄妙的意象。这些意象的质感和肌理远非笔法、墨法所能胜任。特别是和色一起自由流动或对冲，产生了用笔和墨永远画不出来的意境。水能造型，把水从后台推到前台，唱主角，这一伟大历史转折，为中国画的繁荣和发展开辟了一个新的领域。

综观历代画论，讲究笔法、墨法，对于水法未有专论。齐白石题画《墨荷图》中说：“干裂秋风画之难，润含春雨亦非易，白石用水五十年，未能得其妙”。白石的感慨，可见用水之难。有人把水法概括为六种：一曰“水调墨”，二曰“水带墨”，三曰“水破墨”，四曰“渍水”，五曰“泼水”，六曰“铺水”。《中国山水画新技法》中，水痕、漾墨、渗墨、放墨、湿拓等法的创造对充实中国山水画的技法及绘画理论的研究，提供了新的课题和领域。

青年画家刘国著述的《中国山水画新技法》有很强的实用性。我国博大精深的绘画理论，一般散论多，笔记式的，随感式的多，比较系统的论著，尤其是专著更是少见。刘国博采众长，根据自己十几年艺术实践，总结开创了山水画的新技法，这种大胆的探索精神，是非常可贵的。

一方水土养一方人。我国的幅园辽阔广大，众多的名山大川不仅哺育着中华民族繁衍生息，成长壮大，而且培养许许多多体现中华古国文明的山水画家。刘国生活在长白山脚下，由于历史和地理的种种原因，东北地区的长白山还未得到充分表现，尤其是长白山的深层丰富精神，还没有变成视觉形象展示出来。

长白山的天池瀑布乃是松花江、图门江、鸭绿江之源头，也可以说，是长白山维系着东北地区人民的生命。长白山是世界著名的动植物园，也是亚洲温差最大的山脉，长白山巅的白头山是亚洲东海岸的第一高峰。长白山与我国的许多名山有显著的不同。长白山以玄武岩和碎屑岩为主体构成，地质、地貌、植被、气温、山势……都独具特色。值得强调的是：长白山是在亿万年由海洋演化、地壳变迁形成，长白山的冰川移迹是几十万年前的第三纪地壳变迁时期的冰川移迹，山的上部形成了北极的气

温、北极的地貌、北极的植被。长白山的景观为画家提供了无限丰富的艺术资源，刘国以长白山为基点，当作探索山水画的试验场，勤奋耕耘，把自己的心得体会写生感受归纳总结上升为理论技法著作，大大增强了针对性和可操作性。把山水的自然属性概括为厚实的文化意味，把自然美塑造为艺术美，《中国山水画新技法》传播了切实可行的必要手段。

一位哲人说，提出问题比回答问题更重要。中国山水画的新技法之新，其实质性的意义在于突破思维障碍，拓宽思路，用辩证的观点来看待和处理绘画材料之间微妙关系。聪明的人是会从中受到启迪，去开创自己的新天地，决不会去固守现成的章法束缚自己的手脚。学习别人，是为了更好地提高自己。愿读过这本书的人勇敢地去开掘，去超越！

1991年11月7日

第一章 中国山水画基础知识简介

一、中国山水画起源

中国山水画的起源是可以追溯到原始社会。在中国新石器时代马家窑文化半山类型的彩陶图案中，就能找到起伏的山川纹、水波涟漪纹。这些纹样用笔飞动流畅，描线娴熟奔放，具有强烈的节奏感与装饰性，从这彩陶图案中可以看出我国古代陶工对自然山川的体验。到了周代，“典章文物，灿然大备”，于是上承虞夏之制，对于山川形象的使用，更寄与庄严的感情。如“六端”的玉，本是封建朝廷的一种礼器，表示爵位尊卑的。第一“镇圭”，便是“雕凿四镇之山”，用山的形象象征最高的职位。青铜器“六尊”中的“山尊”，传为夏后氏的遗制，这“山尊”即刻画“山、云之形”。到了东周时代，王逸《楚辞章句》有“楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地山川、神灵、琦玮、僬僉及古贤圣怪物行事”的记载，可见这时山川形象的使用，已从工艺品的装饰而跃登绘画之堂，成为壁画的一部分。到了秦代，秦始皇不但努力吸取各国新的文化，并且重视与军事政治有关的绘画。这个时期的宫殿样式图和地形图，也可能是中国自然山水画和界画走向独立之前的一种形式。到了晋代，文学艺术从总的方面发展到一个新的水平，也是中国绘画发展史上的一个重要阶段。在这以前仅作为图案装饰和地理图似的山川，这时已开始作为图画的背景而表现得很突出了。如《洛神赋图卷》上的背景，几乎与独立的山水画相去不远了。虽然有人说顾恺之的《画云台山记》是山水画的始祖，但毕竟是为了表现道教人物故事而设的山水环境，算不上真正独立的山水画。不过作为背景的山水画发展到这样的水平，山水画在这一时期开始独立而成为绘画的一个门类，也就是极其自然的了。据记载，东晋时代已有不少的画家兼工山水画，可见山水画在当时的确相当盛行。这一时期有作品，有理论，有代表性的人物是宗炳和王微。他们不仅画山水，而且著有山水画论。宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》是山水画论的开端。他们的理论提出了山水画有它自己的功能，那就是使人精神愉快的“畅神”，肯定了山水画具有审美作用。在山水画刚兴起的时候，王微就反对自然主义的画画，要求“神明降之”，在理论上为山水画确立了正确的创作道路。他们还提出“咸纪心目”观察体验的创作方法。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，他实在是中国山水画发展史上的一位杰出的大家。就山水画的演进来说，其重要远在吴道子之上，足以充当承前启后的大任。《游春图》传为展子虔所画，被公认为是代表今日见到的最早的山水画，成为中国山水画史上的一个里程碑。至此为止，山水画从其他画科的分离独立，遂告完成。

二、中国山水画技法沿革

顾恺之（348—406年）

顾恺之，字长康，晋陵无锡人。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画典型环境的设想，并提出“山有面，则背向有影”，“下为碕，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。他为山水画成为独立的一个门类打下了良好的基础。

展子虔（约531—604年）

展子虔，渤海人（今在山东阳信县南）他尤其擅长的是山水画。他的山水画，在中国山水画的发展史上，起了重大的作用。

展子虔的《游春图》（见图1）是以山水为主体，人物、舟船、鞍马作点缀的自然风景画。形成了“丈山、尺树、寸马、豆人”的结构比例关系，具有“咫尺千里”之势。彻底改变了过去人物画衬景中常见的“人大于山，水不容泛”的状态。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。”展子虔开创了青绿山水的端绪。唐代李思训及其子李昭道的“金碧辉映”的山水画，也就是从展子虔这种山水画法中发展而来的。他的全景构图，近大远小的比例，山石的勾描，泥金与青绿的使用，对唐代的青绿山水以直接影响。

李思训（651—716年）

李思训，字子建，为唐朝宗室孝斌的儿子，少年得志，到武则天执政时，他弃官隐居，他继承和发展了展子虔的画法，并多以铁线描勾勒山石，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。