

中国山水画

画理



陈玉圃
著

概说

笔墨

构图

意境

炼形

修养

虚实

气韵

正见

画法

GXU NORMAL UNIVERSITY PRESS

师范大学出版社

中国山水画画理

陈玉圃
著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

· 桂林 ·

ZHONGGUO SHANSHUIHUA HUALI

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画画理 / 陈玉圃著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2019.3 (2019.8 重印)
ISBN 978-7-5598-1659-7

I. ①中… II. ①陈… III. ①山水画—绘画理论—理论研究—中国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 039816 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市五里店路 9 号 邮政编码: 541004)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

广西广大印务有限责任公司印刷

(桂林市临桂区秧塘工业园西城大道北侧广西师范大学出版社集团有限公司创意产业园内 邮政编码: 541199)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 10.75 字数: 56 千字 图: 120 幅

2019 年 3 月第 1 版 2019 年 8 月第 2 次印刷

定价: 56.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部门联系调换。

目 录

1	概 说	74	画 法
3	笔 墨	74	甲·皴法
18	构 图	83	乙·树法
31	意 境	88	丙·云水
42	炼 形	91	丁·风雨
47	修 养	95	戊·雪月
53	虚 实	95	己·屋宇、舟车、人物
61	气 韵	98	庚·设色
68	正 见	100	辛·透视
		104	壬·写生及创作
		108	癸·题款和用印
		112	画道玄谈
		125	作品赏析

概 说

理是纹理或条理的意思，荀子说：“井井兮其有理也。”“井井”是很有秩序的意思，就像人身上的脉络，所以被引申为理路或轨迹，万事万物皆可因其理路来认识。所谓画理，也就是绘画艺术内在的规律而已。

法是指方法、技法。石涛说：“太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。”可见法是太朴剖分的结果，“太朴”就是混沌状态的万物本始，也就是太一。一散、再散然后有万法纷呈。所谓“中为一理，散为万事”，可知理乃是一之理，而此一理则是维系万法，也是派生万法的根本，故画理剖分于是有：笔法、墨法、皴法、石法、章法……

所以法虽繁杂，一理可统，理虽玄秘，循法可及。因此，研究画法，可以上追其理，如能得其理，则可以“无法而法”，生生不穷了。画家悟此，就像拿到了中国绘画艺术殿堂的入场券，进而认识之、拥有之就不再是困难的事了。这里，谨就中国山水画理及其技法，参照剖析如下，唯水平所限，必多谬误，权作引玉之砖吧。

笔

墨

笔墨是中国画艺术的先决条件，是最基本的绘画语言，离开笔墨也就谈不上绘画。然而，古人曾这样说：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔。”难道还有没有笔，或没有墨的绘画吗？可见，古人所谓笔墨并不仅指作为绘画工具的笔与墨，也不仅指作为绘画语言的笔与墨，而应该是兼而有之的技法性问题。清王概认为：“但有轮廓，而无皴法，即谓之无笔；有皴法，而无轻重向背云影明晦，即谓之无墨。”这是就山水画而言的。所谓笔，是指山水画中山石的外轮廓线及皴类短线，而墨则是指山石皴法的墨色轻重向背。其实从技术性观点看，更准确地说，即使有轮廓线，而线条运用不得法，质量也不高。皴有轻重向背，而其墨法变化不精妙也可谓之无笔、无墨。其实，何尝只有皴中才具墨法，轮廓线中又何尝不具墨法？何尝只有轮廓线才算是笔法，而皴、点、面、团，凡所有画中笔触又何尝不具笔法？因此，所谓笔，除作为工具解外，主要是指画中所有笔触及其运用方法（图1）。墨则除作材料解外，主要是指画中所有笔触及画面整体的墨（包括色）的浓淡干湿、自然润化的效果及其运用方法。笔和墨原本是一回事，没有笔何以运墨，没有墨何以彰笔？只是为了研究的方便，而习惯把笔和墨分开来讲。

历代画家在山水画创作实践中总结、创造了许多用笔和用墨的方法及审美准则，如荆浩《笔法记》中所说的笔之“四势”：筋、肉、骨、气；黄宾虹先生所说的“五笔七墨”：平、圆、留、重、变，浓、淡、破、泼、积、焦、宿（图2、3、4、100），以及“四忌”：钉头、鼠尾、蜂腰、鹤膝。宋郭若虚《图画见闻志》有用笔

“三病”：“一曰板，二曰刻，三曰结。”此外，又有用笔中锋、侧锋、逆锋、散锋（图5、6、7）的不同和笔势的轻、重、提、按、抑、扬、顿、挫、纵横使转、迂迟缓急的变化（图8、9）等。然而，为什么要用这些方法及准则？大多还是“妙处本不可说”，而仍须留待画家自证、自悟。不过，既有其事，必有其理，还是让我们沿着古人提供的线索去探求有关笔墨诸法最基本的奥秘所在吧。

首先说用笔。其实用笔之法不外乎力与致两要素。力主气，为笔法之本，无力则弱；致主变，乃笔法风神，乏致则枯，是以卫夫人曰“多力丰筋者圣”也。元画家倪云林有诗：“王侯笔力能扛鼎，五百年来自此君。”是极赞王蒙用笔之力。而画家刘海粟自题所画始

图1 宋·夏圭《山水卷》局部

所谓用笔，不仅指线条而已，凡画中线、线、块、面类所有笔触皆是用笔，亦皆是用墨，是以以笔运墨，以墨彰笔，笔与墨会，化一而成氤氲，绘事之能事毕矣。



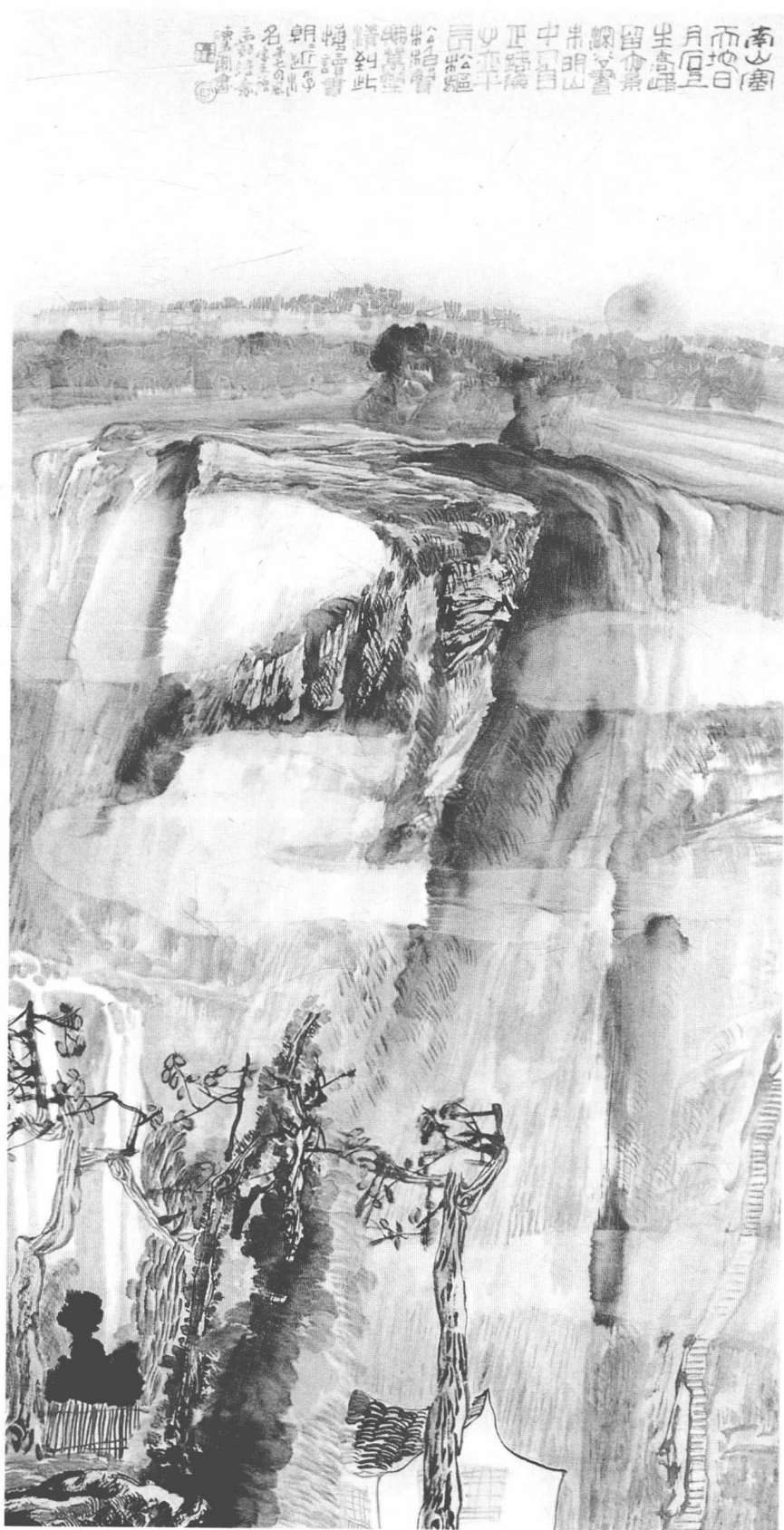
图2 浓淡墨相破法 陈玉圃《寺出飞鸟外》

先以淡墨阔笔按山体结构写出，然后随机以浓淡墨相参破，可以得润化自然之妙。



图3 水墨参破法 陈玉圃
《南山塞天地》

先布以山水，复参以墨，以水破墨，使墨晕水痕，纵横交错，便见空灵。



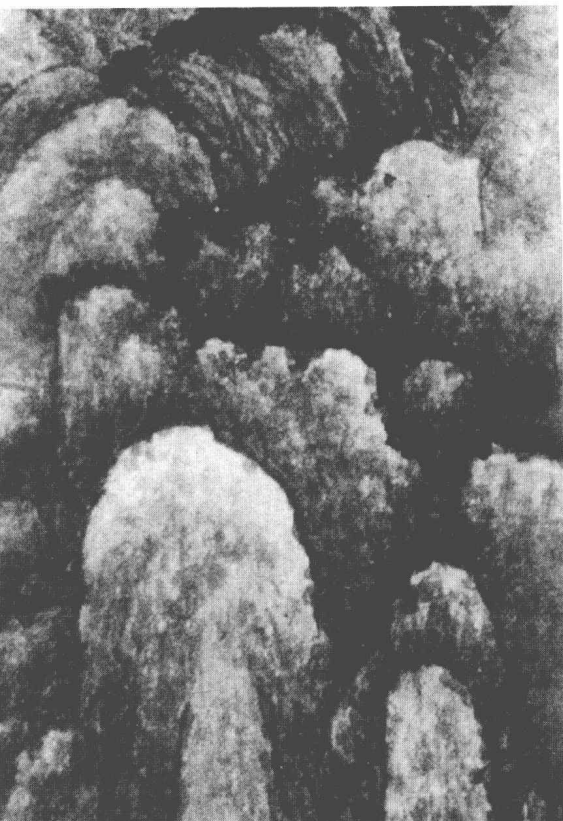


图4 积墨法 清·龚贤《溪山无尽图卷》局部

虽层层积墨，而墨不死滞，且笔笔明白，绝无涂抹之弊。



图5 散锋笔致 傅抱石作品局部

法用散锋，松灵而秀，尤贵其锋散而气不散也。更兼以渍墨狂点，气势雄伟，墨润浅深，笔简意密，反见精神，树影婆娑，虽然意在风势，实亦成就画中大势，则画面气机鼓荡，使观画人如闻其声，如接其光。

信峰古松有句“谓不似松似虬龙，屈曲蜿蜒鳞甲动”，是极用笔之致。笔之力与致皆需借助画家腕力来完成，故与画家之执笔、转腕方法不无关系，但绘画毕竟是研究形的艺术，所以，无论是笔之力还是笔之致，都应该从用笔，包括一切笔触留在纸上的形迹给人的视觉印象来认识。具体地说，就是什么样的线形态、点形态、块面形态才能给人的视觉以力或者风致的感觉。自然界的规律告诉我们，造成万物运动的前提是万物形势之不平衡态，就像车子会从斜坡上滑下来一样，是不平衡的态势造成的，所以，在由势而力及产生运动的过程中，势乃是其中的关键因素。通常我们说“势不可挡”，就是

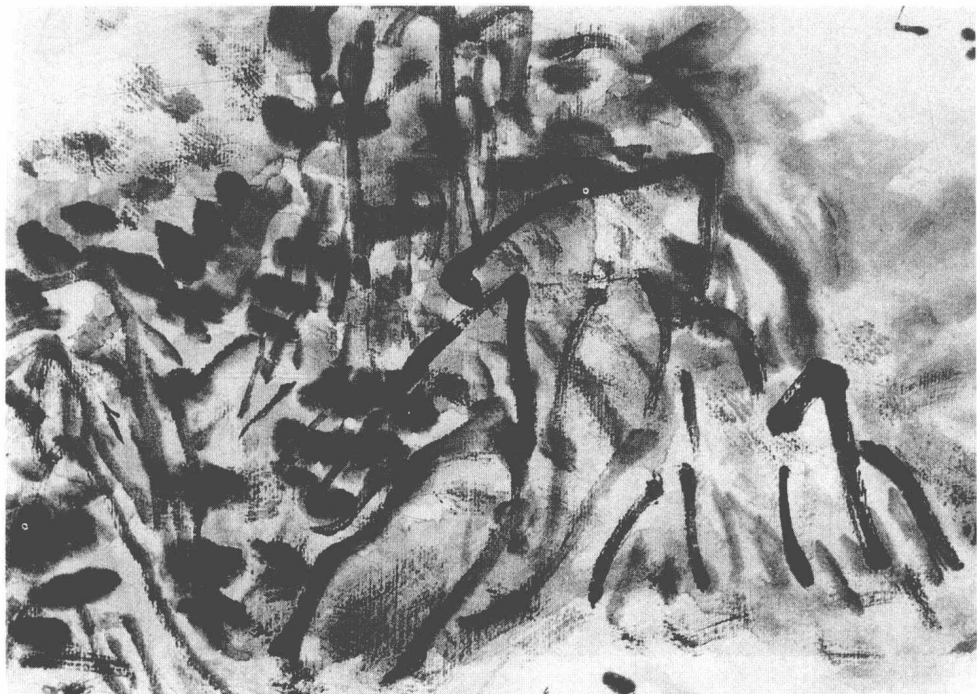


图6 折钗股笔致 黄宾虹《简笔山水》局部

此法中锋而藏，又使转凝重，如屈铁然。



图7 清·龚贤作品局部

中锋笔法和侧锋笔法并用。

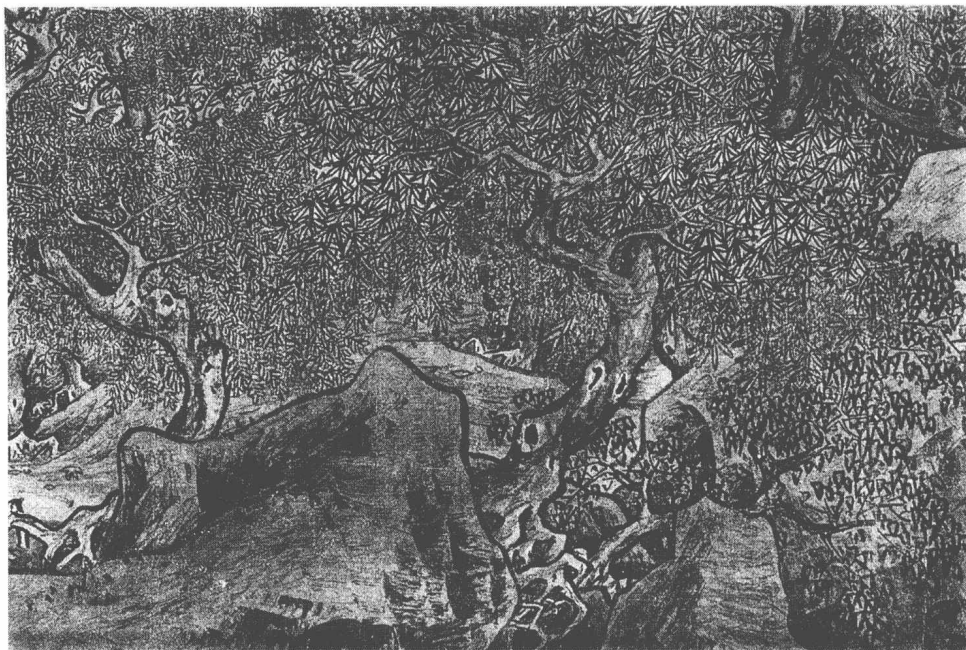


图8 宋·李唐《濠梁秋水图》局部

此亦极轻重提按、抑扬顿挫之变。



图9 清·龚贤《自藏山水册》

用笔轻、重、提、按之变。

因为势可以转化成力。《孙子兵法》有曰：“激水之疾，至于漂石者，势也。”韩非子有曰：“尧为匹夫，不能治三人；而桀为天子，能乱天下。”是说无论用兵还是御众，都要取其势。其实不唯用兵、御众如此，文章诗词、书法绘画莫不取其势。而作为绘画最基本的艺术语言的笔法则尤其要取其势，用笔得势可以显示运行气机的存在，故势之在，则气之在也！而气势既得，焉能无力哉？

气有阴阳，势分刚柔。气与势在阴阳、刚柔两种相对势力的消长、摩荡过程中使气机运行产生起伏回环、开合张弛的有规律的振幅，这振幅就是笔致，而其中的节奏美感就是韵，如寒往暑来、日月交辉，于是有万物之萌发，生命之相续，所以，笔致者其意在韵也。力与致应，气与韵合，才是中国画用笔最基本的方法和审美准则，这正是谢赫“六法”以气韵生动居其首的原因。根据这个线索，我们就可以明白，所谓用笔“三病”中的板、刻二病，是因为僵直刻露，缺乏变化，使气机运行太过刚猛和简单，影响了节奏美感，因而伤了韵。正如恽南田所说：“贯道师巨然，笔力雄厚。但过于刻画，未免伤韵。余欲以秀润之笔化其纵横，然正未易言也。”纵横气也叫霸气，霸气强梁自然是少了些韵味。而所谓结病，则因其笔势纠葛迟疑，欲行不行，因而影响了气机的畅通感，是所谓伤气。以此理来看，所谓用笔“四忌”之蜂腰，极似绝涧千尺、桥横独木，举步维艰也。而鹤膝，却像巨石挡道，南来北往，此路不通。钉头则如伞下幽人雨不知（图10），皆因截断或影响阻碍了气机运行的通畅和联贯感觉，所以为忌。而所谓鼠尾忌在哪里呢？当是笔势浮滑柔弱，春蚓秋蛇憾无骨了！虽流畅却少了节律美感，因而伤韵。潘天寿先生说：“用笔忌浮滑。浮乃飘忽不遑，滑乃柔弱无力。须笔端有金刚杵乃佳。”又说：“作线忌信笔。信笔者，即随笔滑去之笔也。即无所谓落笔，亦无所谓收笔，无从谈‘无垂不缩’‘无往不复’‘积点成线’‘入木三分’等意趣，轻率而少变化。以颤笔作书画，虽非郑重纯实之路，然胜于信笔多矣。”此两段话正好作为鼠尾忌之佐证。

再如所谓筋、肉、骨、气“四势”：筋、肉丰润，多变化，饶风致，其实多韵；骨、气坚劲，沉稳而通畅，其意在力与气也。潘天寿先生说：“用笔须强其骨力气势，而能沉着酣畅、劲健雄浑，则画可不流于柔弱轻薄矣。”其中骨力气势即所谓骨与气，而劲健雄浑则近乎筋与肉也。

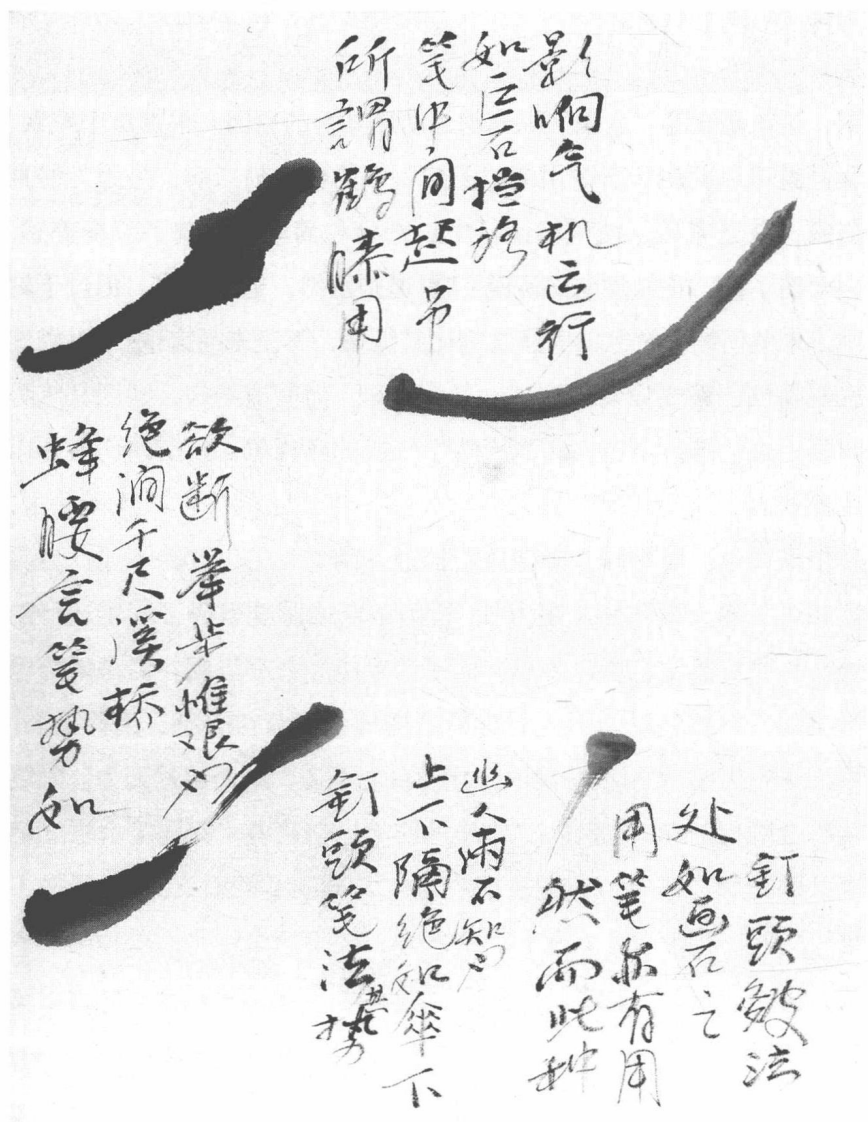


图 10

用笔“四忌”：蜂腰、鹤膝、钉头、鼠尾。

又比如笔贵中锋、藏锋的道理在哪里？原来中锋线条和经过藏锋的线条，哪怕是经过藏锋的侧锋线条，皆能给人以圆或方的体积感（图 11），体积感则产生重量感，重量感也是产生力感的重要因素之一。如泰山压顶之势，是泰山的体积感增加了重量感的缘故。这样，我们就很容易理解蔡邕所说的“藏头护尾，力在其中”，以及黄宾虹所言“用笔须平，如锥划沙；用笔须圆，如折钗股，如金之柔；用笔须留，如屋漏痕；用笔须重，如高山坠石”等究竟是在暗示什么了。



图 11

藏锋非方即圆，即显力感。
侧锋坚利，逆锋取势，各擅用场。

明顾凝远《画引》说：“凡势欲左行者，必先用意于右，势欲右行者，必先用意于左，或上者势欲下垂，或下者势欲上耸，俱不可从本位径情一往，苟无根柢，安可生发？”顾氏在这里提出了用笔要蓄势的问题。势不蓄则不充，势不充而勉强运行必致轻浮而无根底。用笔之藏锋以蓄势，就像用水库蓄水一样，蓄水越多，流量、流速也越大，所以要蓄势待发或者蓄势以发。这个一蓄一发、发而复蓄的笔势本身就包含着气机的律动。如江河之奔流，波波相连，进势中含着退意，也好像拳击手，一屈一伸，伸而复屈，皆是取蓄、发之势也。至于逆锋之运用，则使笔锋如犁地状在其相反的矛盾运动中显示气机在阻力中的奋进之势，又如“拖车泥中”，是比喻行笔沉着老辣的态势，拉力中含着沉重的压力感。所谓“力透纸背”者，当为医轻浮之圣药。又比如所谓“担夫争道”（图12），我们可以想象：担夫负重而行，必然步步踏实，是取其沉着之势，又众多担夫争道而行，错乱参差，必使相争中有相让，从而乱中可以有序，虽争而不致相撞也。这种有秩序的穿行即喻笔笔间以气相联贯之势，这有秩序的错乱参差即笔笔间行让之变，也就是韵。万变不离其宗，所有用笔之法总归之于气韵的需要以取其势。潘天寿说：“画中两线相接，不在线接，而在气接。气接，即在两线不接之接。两线相让，须在不让而让，让而不让，古人书法中，尝有担夫争道之喻，可以体会”，其中之关键仍在于气与势也。其他如屋漏痕也好，折钗股也好，凡此种皆可观其形、察其势，自能得其理之所在。另外，侧锋、散锋、枯笔，乃至笔根、笔肚的运用，皆可因形势之不同而各具独特的笔致以丰富画面，当然把握运用的关键总不离取其用笔之势以使画面最终产生气机之韵律感觉。

另外，中国画贵书意，主张书法入画也是中国画的审美标准和艺术特点之一。所谓书意，包括绘画的文学性和书写性，其中书写性直接影响着中国画笔法的运用。比如董其昌就说过：“士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”赵孟頫则说：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通，若也有人能会此，方知书画本来同。”（图13）都明白无误地提出将书法



品字形排列可避免对称而有变化
这与三角形的道理是一样的。画论
大片笔触组织及敷法。树叶等；
皆可由此理悟出

如此砖砌墙互相交错
才能使气机相联系
所有用点、线、面的笔触组合
皆如此理



图 12

笔：笔的位置参差不齐，而又一气贯通，互不相碍，即如所谓“担夫争道”之理也。一切笔致间关系皆可以此理悟之，笔触如品字形排列，如石砌墙，相互交错，故能一气相联贯，大面积笔触组织亦依此理。



图 13 飞白笔致 黄宾虹作品局部