

中央美术学院 中国画系

国画教材之七
山水画创作

姚治华 主编

张 凭 著

北京科学技术出版社

出版说明

本书为广大中国画爱好者的学习资料。可作为大专院校美术专业和中国画函授学校学生的学习教材。

本书包括国画人物、山水、花鸟三个部分,为中央美术学院十一位教授和副教授编著,较为系统地介绍了传统技法、写生技法和创作方法。贯穿临摹、写生、创作三位一体的学习原则。为便于学习和临摹,本书图版较大,采用了好纸精印,以不失原作品的效果。

为了便于读者学习,在每课教材后面有本课要点、参考书目、思考题和复习题四项内容,可以使学习者循序渐进,取得自学的理想效果。

图书在版编目(CIP)数据

山水画创作/姚治华主编,张凭著. —北京:北京科学技术出版社,1997. 6

中央美术学院中国画系国画教材;7

ISBN 7-5304-1949-8/Z · 867

I. 山… II. ①姚… ②张… III. 山水画-技法(美术)-高等院校-教材
IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 24294 号

北京科学技术出版社出版

(北京西直门南大街 16 号)

邮政编码 100035

各地新华书店经销

人民美术印刷厂印刷

*

787×1092 毫米 16 开本 4.75 印张 110 千字

1997 年 6 月第一版 1997 年 6 月第一次印刷

印数 1—7000 册

定价:18.80 元

目 录

前 言	1
第一章 辩证的艺术观	1
第一节 借景抒情	
第二节 写形传神	
第三节 造物在我	
第四节 推陈出新	
第二章 丰富的生活感受	5
第一节 源于生活	
第二节 高于生活	
第三节 直接生活与间接生活	
第四节 独特敏锐的观察力	
第三章 高度的意匠加工	8
第一节 “炼意”(创造意境)	
1. 意境的概念	
2. 意境的类别	
(1) “以景胜”	
(2) “以意胜”	
(3) “意与境浑”	
3. 山水画意境的构成	
(1) 第一特征	
(2) 第二特征	
(3) 第三特征	
第二节 “炼形”(探求形式)	
1. 山水画创作中构思与构图的三种过程	
(1) 构思(立意)与构图(形象、形式)同步	
(2) 构图(形象、形式)先于构思(立意)	
(3) 构思(立意)先于构图(形象、形式)	
2. 中国山水画构图的形式法则	
(1) “开合”	
(2) “虚实”	
(3) “奇正”	
(4) “节韵”	

附图及解说

一	朝渡图(甲)	20	十八	苍山如海 残阳如血	44
二	朝渡图(乙)	21	十九	黄河	46
三	渔歌	22	二十	摇篮(甲)	48
四	坐看云起时	24	二十一	龙羊峡之夜	50
五	行到水穷处 坐看云起时	25	二十二	龙羊峡的早晨	51
六	云起图	26	二十三	冬巡图	53
七	桂林月牙山	28	二十四	冬旅图	54
八	碧潭	29	二十五	春雨	56
九	满川风雨独凭栏	31	二十六	雪夜	57
十	夜归图	32	二十七	晨	58
十一	巴山夜雨图	33	二十八	月夜	59
十二	霜晨月	35	二十九	银杏金秋	61
十三	雪融冬将尽	36	三十	夔峡夕照图	63
十四	冬趣图(甲)	37	三十一	燕山雪霁	65
十五	冬趣图(乙)	38	三十二	山村冬暮图	66
十六	摇篮(乙)	40		本教材要点	67
十七	忽报人间曾伏虎	42			

前言

山水画在中国绘画史中占有极重要的地位，中国山水画作为独立的画种已有一千多年的历史。山水画中凝聚着人类丰富的智慧和感情，体现着东方艺术的崇高审美理想。中国人把描绘大自然的作品称为“山水画”而不叫做“风景画”，是有其独特含义的。在许多情况下，“河山”、“江山”、“山河”是“祖国”的同义词。因此，山水画也可以说是爱国主义精神在中国艺术中的反映。

当前山水画创作十分活跃，创作方法多种多样，不可能以一个统一的模式搞创作。况且山水画创作与习作也没有绝对界限，一幅成功的山水写生画，也可以说是一幅山水创作，对景写生也叫对景创作。因此在山水画创作中，要尊重最基本的规律而灵活运用之。

第一章 辩证的艺术观

第一节 借景抒情

山水画是借描写自然景物以表达作者感情的。自然景物是客观存在，思想感情是主观认识，山水画是客观世界的景与主观世界的情统一结合的产物。

中国山水画从一开始，就明确了借景抒情使主、客观辩证统一的创作道路，既没有步入纯粹模拟客观的自然主义，也没有滑进纯粹发泄主观的形式主义。

古画论中对“天”(客观)与“人”(主观)之间的联系与辩证关系，多有记述：

“望秋云，神飞扬；临秋风，思浩荡。”

南北朝宋·王微《叙画》

“春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人肃肃；冬山昏霾翳塞，人寂寂。”

宋·郭熙《山水训》

“山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定。”

明·沈灏《画尘》

“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。”

清·恽寿平《瓯香馆画跋》

这些四季的神态、表情，都是“天”与“人”的融合统一，是人化了的自然，既是季节变化的反映，也是人的内心境界、思想、情绪的表现。人的情感活动与客观对象的感性形式是密切联系着的。在审美中，审美对象引起的感觉、知觉、表现本身就带有一定的情感因素，而在此基础上进行的想象活动，更推动情感活动的自由扩展和抒发，所谓“登山则情满于山，观海则意溢于海”，也就是“情景交融”的境界。唐代张璪把这一艺术体验加以理论化，提出了“外师造化，中得心源”的创作原则，辩证地解决了艺术创作中主观与客观、造化与心源的关系，这是山水画创作的根本规律之一。

写景是为了“寄情寓意”、“缘物寄情”。意与景汇，景与情通，情景交融才能产生“意境”，“意境”是山水画的灵魂。

第二节 写形传神

“形”是指可以被视觉和触觉感知的景物的实体外貌。“神”是指审美对象内在精神的本质属性和外在神态情状的个性特征，以及作者创造艺术形象所注入的主观思想感情。“万物有灵”，自然

界的一山一水，一草一木，既有其形，又有其神，没有无神的形，也没有无形的神，抽象的“神”是通过具体的形展现表达的，形和神是辩证统一的。

从东晋顾恺之提出“以形写神”到南北朝范缜提出“形存则神存，形谢则神灭”，都强调了形神的统一。“形神兼备”是中国艺术创作的最高准则，也是山水画创作的一个基本规律。

在作者的眼中，任何客观形象都必然受主观的审视选择，或憎或爱，或取或舍，而作者笔下的自然景物，更罩上了作者的主观感情的色彩，形成艺术个性。在这“个性化”的形象中，既包括了客观物象的神，也包括了作者主观的神(思想感情)。所谓“草木未必无情”，实际是作者有情。写草木之形，传草木之神目的在于表现作者的神情。艺术的目的主要是表现人的精神世界，写形是传神的手段，传神是写形的目的。

第三节 造物在我

中国画技巧达到成熟时，画家可以不看对象，伏案面壁，“白纸对青天”地任意挥洒。池榭楼台、千山万水、层峦叠嶂，跃然纸上。

明代莫是龙在《画说》中说：“画之道，所谓宇宙在乎手者。”清代邹一桂在《小山画谱》中写道：“今以万物为师，以生机为运，见一草一萼，谛视而熟察之，以得其自然，则韵致丰采，自然生动，而造物在我矣。”

“宇宙在乎手者”、“造物在我矣”都精辟透彻地阐明了画家的奥秘。事物有个相反相成的规律，不看对象地“凭空挥毫”，实际是画家长期观察、研究，而后“胸有丘壑”、“胸罗万象”、“造化在胸”的结果。只有先作大自然的学生(以造化为师)，而后才可能

成为大自然的主宰(造化在手)。山水画的描写对象虽是庞然大物，极端复杂，但复杂中寓着简单，变化多端中隐藏着规律，对自然界的规律反复观察、研究，使其印在脑里，烂熟胸中，而后才能倾泻而出，任意挥洒，才能“泄露造化秘”，达到“随心所欲不逾矩”的自由天地。

第四节 推陈出新

中国山水画艺术，有悠久的历史传统，是一座无比丰富的艺术宝库。自古以来，千千万万才华横溢的艺术家，历尽艰辛，探索了几千年，积累了丰富的艺术经验。完全丢掉前人创造积累的优秀传统，犹如现代人抛弃科学遗产，不要原子能，不要相对论，重新回到刀耕火种、茹毛饮血的时代，岂不成了笑话。

“学如积薪，后来居上”，对传统既要尊重又不迷信。客观事物的发展是无限的，我们要在传统的基础上不断探索、发现新的规律，丰富前人的经验，学习旧的是为了创造新的。从继承到创新是有一个过程的，不可能一蹴而就，要先学过来，而后才谈得上革新和创造。李可染先生在对待传统问题上的座右铭是：“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来”。先进去后出来，是相反相成的。

所谓继承传统，首先是对传统的一种再发现，发现前人和别人未曾意识和理会的传统价值，也就是一种创造。尊重传统，在某种意义上说，也是尊重创新。

所谓创新，就是和古人做过的有所不同，和今人正在做的也有所不同，和自己已经做过的也要不同。要使自己的艺术随着时代的发展而发展，不断更新自己作品的表现形式和艺术语言。

艺术上的“未知数”比已知数多得多，艺术家的可贵品格是永

不满足已有的成就，永远向着艺术高峰的“未知数”进行无休止的探索。

艺术贵在创造，只要我们在前人创建的艺术基础上勤勤恳恳地增砖添瓦，宏伟的艺术殿堂是能够拔地而起耸立云端的。

第二章 丰富的生活感受

第一节 源于生活

一切艺术创作都是一定的社会生活在作者头脑中反映的产物。艺术是生活的反映，生活是艺术的源泉。

艺术的“反映”，是通过再现客观对象的本质和属性，同时表现作者的思想、态度和评价，因此，艺术的本质规律应是“再现”和“表现”的统一。不同的艺术样式，不同的艺术流派作品，“再现”和“表现”的情况存在着明显的差异。如造型艺术和戏剧艺术偏重于再现客观因素，但也不同程度地表现主观因素；音乐、诗歌、舞蹈等偏重于表现主观因素，但也不同程度地再现客观因素。以不同的艺术流派而论，现实主义艺术偏重于再现；浪漫主义艺术偏重于表现。

唯心主义美学经常否认艺术家的创造活动同艺术家的生活实践之间的不可分割的联系，把艺术家的创造活动说成是“自我意识的表现”、“孤立绝缘的心灵的独白”是完全错误的。生活实践是艺术家所必须具备的诸条件中最根本的一条，它直接关系到艺术家进行创造的源泉和根据，关系到艺术家创造能力的形成和发展。艺术形象的创造，是从艺术家对现实生活的直接或间接感受开始的，生活感受是进行艺术创作的前提条件。

第二节 高于生活

生活是艺术的唯一源泉，这不是说生活中的任何东西都可以成为艺术的原料，都是美的。

真、善、美都是客观的，它们之间的相互关系，是历史地为人们改造世界的实践活动所规定的。真，是从客观世界的运动、变化、发展之中所表现出来的客观事物自身的规律性。美虽然与真有着密不可分的联系，但真不就是美，美是人们运用客观规律改造世界的能动创造的实践活动的实现。人对客观现实与主观目的关系的认识，形成了善的观念，在实践上，符合于人的目的的东西就是善的，反之就是恶的。美与善有着更为直接、更为密切的关系。美以善为前提，并且归根到底应符合和服务于善，但美并不就是善。善是直接与人的功利目的联系着的，美则并不是与人的功利目的直接联系的对象。例如老虎、苍鹰等，既有美的一面，又有丑的一面，这是同人的善恶观念相联系的。这些特定事物的两重性，在不同的条件下和人们发生具体联系，其主导的方面是不同的，善恶美丑在一定条件下可以相互转化和变换。

自然景物的美，虽然具有更大的时间上的稳定性和空间中的普遍性，但是它们也仍然经常被自然本身许多偶然因素所干扰和破坏，又是比较粗糙、分散，处于自然形态，不能充分满足人们审美的需要，从而，艺术美就成为必然的产物。它是艺术家创造性劳动的产物。当把现实的审美方面经过相对的抽象，化平淡为神奇，就可能具有更为长久的魅力。艺术美不仅来自现实生活，是现实生活的反映，而且也反作用于现实美的存在和发展。艺术的真实不应该拘泥于生活的真实，不应该对现实中的现象进行僵硬、刻板的摄取和摹拟，艺术不应对生活兼收并蓄，要有所筛选，有所过滤，对现象进行必要的概括和提炼，尽可能地剔除那

些有损于身心健康不利于建设精神文明的毒素和霉菌。

中国画历来追求的是高于生活的“不似之似”，齐白石说：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”，源于生活又高于生活。

第三节 直接生活与间接生活

直接生活经验是指艺术家所作、所遇、所见。间接生活经验是指从别人的言谈、著作或是从影视、照片等媒介资料得到的别人的直接生活经验。直接生活经验是艺术创作最重要的条件，但它又是有局限的，不足以充分适应创作的需要，因而要有间接生活经验作补充。但是，如果没有直接生活经验的基础，也就丧失了利用间接生活经验的主观条件。仅靠间接生活经验，不可能创作出好的作品。

历史上每一个深刻地概括和揭示了一定历史时代的艺术家，都是以广阔而深入的生活经验为条件的。相反，生活经验狭窄而肤浅的艺术家，其作品的内容也必然是狭窄而肤浅的。艺术家永远只能描写他直接或间接经验过的东西。

第四节 独特敏锐的观察力

艺术家从艺术上反映生活的能力，包括各种艺术技巧的掌握和运用，也包括在长期实践中对生活的反复观察和体验。敏锐的观察力是艺术家(尤其画家)的特殊才能。艺术家与一般人在观察事物时的区别，就在于艺术家的思维与观察，是通过“造型语言”进行的。绘画本身是视觉艺术，是靠可视的具体形象表达的。作为画家的眼睛既要有别于非视觉艺术的文艺家，又要善于鉴别物象外在的特征，并通过外在特征去把握事物的内部联系和本质，发现事物内在的美与外在现象之间的有机联系。画家的眼睛不但有

超乎寻常的敏锐的观察感觉能力，而且在观察事物的同时，就找到了传导这种直觉感应的表现形式。

第三章 高度的意匠加工

如果说“生活体验”是“采”的话，而进入创作阶段的一切“创作技巧”就是“炼”。从生活中开采到原料“矿石”之后，须经过熔冶铸造，千锤百炼，而后才能成为炉火纯青的“精钢”或“吹毛利剑”(艺术品)。

在研究创作时，为了叙述的方便，“炼”可以分为互相衔接的两个方面，即“炼意”(酝酿创造意境)和“炼形”(组织形象构图)。

严格地讲，“炼意”(内容)与“炼形”(形式)两者是密不可分、互相依存、互相联系的一个整体。内容自身便包含着形式，没有无形式的内容，也没有无内容的形式——每一个概念都包含着对方。在这个意义上，内容与形式既是相互对立的，又是完全一致的。内容决定形式，形式反作用于内容，艺术创作要“因情立体，即体成势”。

第一节 “炼意”(创造意境)

1. 意境的概念

意境是山水画的灵魂，李可染先生说：“意境是客观事物精粹部分的集中，加上人的思想感情的陶铸，经过高度艺术加工达到情景交融，表现出来的艺术境界，也是诗的境界。”

意是情与理的统一，境是形与神的统一，意境的特征，正是在这些互相制约、互相融合的统一体中体现出来的。“情与景汇，意与象通”，意境是艺术家的理想和感情同客观的景物相统一而产生的境界。它使读者感到言外意，弦外音，境外味，受到感染

和陶冶，从而提高思想情操。它是艺术家的终点，读者的起点，是艺术家与读者之间的中介，是艺术家把读者引向理想彼岸的桥梁。

意境的有无成了真假艺术品的分水岭，意境的深浅(意与境结合的程度)成了艺术品高低的根本标志。

2. 意境的类别

研究山水画意境的类型，可分为三种情况：

(1)以景胜

这类作品刻画形象具体，景物结构严谨，空间透视合理，画面的真实感较强，反映了古画论中“贵似得真”的要求。如宋人山水画，注重实景的描绘，主要以真实感人的空间境象构成意境，理想和感情色彩融化在实景之中，含而不露；意匠手法也是紧密与境象合为一体，不见斧痕；主要是通过境象自身诱发观者联想。这类画类似于诗的“无我之境”。

(2)以意胜

注重表现，更明显地流露出主观意兴的表达，这种表达是融汇在富有个性和情致的笔墨与物象的结合上的。这类画所塑造的空间境象已不同于宋画的那种真实，而更多地具有了“意造”的成分，更有意识地“以意造景”或“以情汇景”，境象达到气质与思情的更充分的表现。如元人山水画中表现了明显的“苍浑怡然”、“萧疏简淡”、“荒漠冷逸”，这些都成为融化在主观情思中的真实，整个意境趋向主观。

(3) 意与境浑

感情与形象高度结合，达到“情景两浑”、“情景交融”的“入神”的境地。王国维在《人间词话》中说：“至意境两浑，则唯太

白、后主、正中数人足以当之。”可见这是意境的最高境界，一般不易达到。对画来说，当是画家神来之笔的得意杰作了，达到情景浑化、水乳交融、天衣无缝、鬼斧神工的“化境”了。

3. 山水画意境的构成

山水画意境的构成，是从山水画意境的基本特征归纳出来的，大致有以下三点：

- (1) 具有具体而真实的空间境象。这是山水画意境的构成基础，是使观者受感染并引起自身生活感受的共鸣(身临其境之感)的前提条件。
- (2) 这种真实而具体的空间境象，又是“意造”的，它熔铸在理想化和感情化的艺术表现之中。所谓“意造”并不是凭空臆造，而是对自然形象，经过“意”(意念和意兴，即理与情)的熔冶，而构成具有理想和感情的(可以是含蓄的，也可以是表露的)自然空间境象。
- (3) 这个具体、真实，而又蕴含着理想与感情的空间境象，又是经过高度意匠加工的，必须能够给观者以充分的联想和再创造的余地。一幅山水画有没有意境或意境的高低深浅，必须通过观者的鉴赏才能得知，只有通过观者的欣赏过程才可能达到意境的实现和深化。意大利美学家克罗齐指出：“艺术家的全部技巧，就是创造引起读者审美再创造的刺激物”。山水画必须使人看了能引起审美再创造的联想，使人感到景外景、景外情、景外意、景外味才算是有意境。

第二节 “炼形”(探求形式)

造型艺术的形式是十分重要的，形式与内容是互相对立而又统一两个方面，内容离不开形式，形式也离不开内容，构思创造形式，构图体现构思。

中国古画论中把创作的过程看作是由立意、为象、格局三个内容互相联结组成的，三者之间并没有明显的界线，而是互相依存、互相引发，有机联系在一起的。中国画构图学始终从对立统一规律的辩证观点去认识和处理形式问题，不是孤立、片面、机械地把“构图”解释为单纯的外在的“结构”，纯粹的“形式”，而是灵活而又辩证地对待内容与形式、具象与抽象、现实与想象等关系。

1. 山水画创作中构思与构图的三种过程

构思与构图的有机联系表现在二者之间的互相引发、互相依存的关系上。就引发过程来说，由此及彼与由彼及此，似乎也可说有先有后，但二者绝不能分开而单独存在。失去一方，另一方也就不存在了。从这个角度分析创作过程中构思与构图的关系，大致有以下三种情况：

(1) 构思(立意)与构图(形象、形式)同步

构思与构图同时进行，多半出现在对景创作(对景写生)的情况下，在选景与作画的过程中，就进行了大量的意匠加工，使眼前的景物理想化、典型化，达到了情景交融、形神兼备、内容与形式高度统一的境界。

(2) 构图(形象、形式)先于构思(立意)

此种情况在山水画练习中常常出现，最初并未想到多么深的立意，只是把这棵树这座山当作基本练习去画的。然而画到后来感情逐渐深入，想象的翅膀逐渐展开而飞跃到创作的境界。还有

种情况是在外出写生后许久，回到家中重新审视自己的写生资料时，从大量的写生稿、速写中发现了有闪闪发光的创作萌芽(生动的形象、巧妙的构图)，在写生稿的基础上反复加工、完善而成为一幅很出色的山水创作。

(3) 构思(立意)先于构图(形象、形式)

先有了强烈的生活感受，产生了一个明确的立意(构思)，为了表现出这一构思立意，反复多次地到生活中去寻觅、搜集素材，以及翻阅大量参考资料(间接感受)，以启发、探求表达形式，进行多次的构图，由多种草稿试验、推敲而“九朽一罢”，然后成功的。这种情况有些接近主题性人物画的创作过程。

当然，以上三种情况并不能把山水画创作的状况都包括进去，画无定法，情况是多种多样的。

2. 中国山水画构图的形式法则

对作品的表达形式的探求，实际上是作品内容不断深化和升华的过程。对绘画来说，形式美的追求也就是对作品内容的提高和完善，决不是可有可无与内容无关的所谓“纯形式”问题。

矛盾对立统一法则是构图的根本法则。

在中国画的构图学中，非常强调规律性和辩证法，掌握、运用好矛盾对立统一观点，是解决构图规律的关键。

中国古画论对这个问题有很多记载和很深的研究。宋代韩拙《山水纯全集》中说：“天地之间，虽事之多，有条则不紊；物之众，有绪则不杂，盖各有理之所寓耳。”清代方薰《山静居画论》中说：“画无定法，物有常理，而其动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙”。石涛在《苦瓜和尚画语录》中说：“得乾坤之理者，山川之质也，得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，

其理危矣……画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。山川，天地之形势也。风雨晦明，山川之气象也；疏密深远，山川之约径也；纵横吞吐，山川之节奏也；阴阳浓淡，山川之凝神也；水云聚散，山川之联属也；蹲跳向背，山川之行藏也。”等等，都说明“得乾坤之理”是绘画法则的根源。

绘画构图的法则，渊源于客观事物(自然界)的理(规律)。中国画论是把“理”和“法”紧密联系在一起，“意”(主观认识)与“理”(客观规律)结合产生“法”。叶浅予先生总结多年的艺术实践经验，提出：“布置(即构图)无定局，机运自造物，合情方合理，合理便成局”。合情合理(合乎心理与物理)是构图的一个基本原理。

构图学的原理，应是研究物理——心理——画理三者关系的学问。

统观自然界万千变化中存在的种种矛盾对立的因素，开与合、聚与散、疏与密、收与放、奇与正、强与弱、轻与重、繁与简、藏与露、动与静、虚与实、断与连、外括与内敛、对比与调和、对称与均衡、平正与险绝、整体与局部、变化与统一、有限与无限等等，都是构图中必然涉及的问题，但其中有几个方面是关键性的，可以举一反三，触类旁通。

(1) 开合

开与合，即分与合，是相互对立的矛盾。有矛盾对立因素，画面才生动。但矛盾而不统一，就会由开的动势而产生不稳和散乱之感。有开就必须以合的力量(引力与内聚的向心作用)加以制约，才能相对稳定下来，使人从视觉心理上产生安定稳妥之感，看起来才感到舒服。