



斧劈皴

历代山水画皴法大观

陈传席 杨惠东 主编

上



湖南美术出版社

历代山水画皴法大观

斧劈皴

陈传席 杨惠东 主编

①上



湖南美术出版社

历代山水画皴法大观·斧劈皴（上）

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民中路 103 号）

责任编辑：章小林 责任校对：李奇志

湖南省新华书店经销 白马快印印刷

开本：787 × 1092 毫米 1/16 印张：10

1997 年 4 月第 1 版 1997 年 4 月第 1 次印刷

印数：1-2000 册

ISBN7-5356-0905-8/J·830

定价：29.00 元

——关于皴法和皴法的学习

陈传席

“皴”字从爰，从皮，本是皮肤上的裂纹，天寒受冻，皮肤（尤其是手）上开裂很多纹路，叫做“皴”。北魏贾思勰《齐民要术》中谈到：

“以药涂之，令手软滑，冬不皴。”《南史·武帝纪下》亦有：“执笔触寒，手为皴裂。”杜甫诗有云：“手脚冻皴皮肉死”，皴的本义即此。后来谓皮肤上有很多皱纹，也叫皴皱。唐薛逢《老去也》诗云：“老皮皴皱文纵横”。山水画上的皴法也确实和皮肤上皴差不多，故借以名之，乃是一种形象的说法。

山水画古已有之，但皴法却并非古已有之。最早的山水画，只是用细线勾出轮廓，然后填色而已。如传为顾恺之的《洛神赋图》、《女史箴图》中的山水，现存故宫博物院（北京）的隋展子虔画的《游春图》也是有勾无皴的。传为唐人的《明皇幸蜀图》基本上也是有勾无皴，但《明皇幸蜀图》中勾线较之《游春图》繁复，对山石的纹理阴阳有所交待，所以，它是后世皴法的萌芽状态。到了唐末五代时，皴法已出现了，现存上海博物馆的孙位《高逸图》，传为荆浩的《匡庐图》中都已有了皴法，五代宋初之后，画山水鲜有无皴的。

著名画家胡佩衡先生著书说：“皴法这个词古代没有，到了明代中期才出现，明末以后才大量使用。”一代山水画大师兼史论家傅抱石先生在他所著的《山水·人物技法》一书中也说：“大约在元明之际就有了皴法的名称，如披麻皴、云头皴……等。”其他画家说皴法这个名称在明代才出现，大抵皆依据以上二家之说。但这两种说法皆不太负责任。说到底，都没有下力气去研究，只是随便一说，所以，他们都没有说出根据，没有举出哪几本书中说到皴法。

如前所述，五代宋初的山水画差不多皆有皴法，我在拙著《中国山水画史》一书中也作过详细分析，现存的北方荆浩、关仝、李成、范宽的作品，南方的董源、巨然、卫贤等作品皆可证实。宋人的著作中已普遍使用“皴法”一词了。

韩拙《山水纯全集》中《论石》一节有云：

“……其体无定，而入皴纹多端也。有披麻皴者，有点错皴者，或斫皴者，或横皴者，或匀而连水皴纹者，一点一画，各有古今家数体法存焉。”

这里不但提到皴，而且提到具体的皴法如披麻皴等。他说的“点错皴”即相当于雨点皴，“斫皴”即近似于刮铁皴和斧劈皴。韩拙是北宋人，可见在北宋时代，不但有了皴法的名称，而且认识也很成熟。

米芾的《画史》是读者最常见的一本书，他提到“皴法”一词更多：

“王诜学李成皴法，以金碌为之……”

“(苏)子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”

“宗室仲仪收古庐山图一半……石不皴，林木格高……”

“……其屏风上山水，林木奇古，坡岸皴如董源。”

“沈括收毕宏画两幅一轴，上以大青和墨，大笔直抹不皴……”

宋人提到皴法的地方很多，不再一一考证了。总之，很多大画家说“皴法”一词在明代或元明之际（仍是明代）已使用，是不符实际的。读者往往震于大画家的大名，以为皴法一词真的在明代才出现，那就上当了。

宋代人已提到皴法，元人著作中便不可能没有“皴法”一词。饶自然和黄公望都是地道的元人，黄公望还是自宋而入元的，他在《写山水诀》中提到：

“董源坡脚下多有碎石，乃画建康山势。董石谓之麻皮皴，坡脚先向笔画边皴起。”

“山水之法，在乎随机应变，先记皴法。”

饶自然的《绘宗十二忌》中也说过：“各家画石，皴法不一。”

“金碧则下笔之时，其石便带皴法。”

元代画家和理论家提到“皴法”者也不止于此，明代画家和理论家提到皴法者就更多，董其昌《画禅室随笔》中说：“皴法用董源麻皮皴，及潇湘图点子皴……”“画中山水位置皴法，皆各有门庭，不可相通……”“能分能合，而皴法足以发之。”“宋人院体皆用圆皴。”“北苑……画山即用画树之皴。”“用直皴。”“山之轮廓先定，然后皴之。”“古人云：有笔有墨，笔墨二字，人多不晓，画岂有无笔墨者，但有轮廓而无皴法，不分轻重、向背、明晦，即谓之无墨。”“王右丞画……绝无皴法。”“雪江图，都不皴擦，但有轮廓耳。”“湖庄清夏图，亦不细皴。”“大家神品，必于皴法有奇。”

“郭忠恕辋川粉本，乃极细皴。”“凡诸家皴法，自唐及宋，皆有门庭，如禅灯五家宗派，使人闻片语单词，可定其为何派儿孙。”“每观唐人山水，皴法皆如铁线。”……

明人汪石可玉《珊瑚纲》中记：

“大斧劈皴，李唐、马远、夏王圭；小斧劈皴，刘松年；泥里拔钉皴，夏王圭师李唐。”……

明以后，各类皴法名称就多了。大略计算一下有：

披麻皴（又称麻皮皴。其中又有长披麻皴，短披麻皴。）

斧劈皴（大斧劈皴，小斧劈皴，长斧劈皴。又有人称之为劈斧皴。）

点错皴、斫石朵皴、横皴、匀而连水皴、雨点皴、米点皴、矾头

皴、芝麻皴、卷云皴、云头皴、弹涡皴、荷叶皴、解索皴、乱柴皴、骷髅皴、折带皴、泥里拔钉皴、玉屑皴、马牙皴、鬼面皴、点子皴、条子皴、刮铁皴、直皴、混皴、牛毛皴、没骨皴、金碧皴……

戴熙云：“凡画谱称某家法者，皆后人拟议之词，画者本无心也。但摹绘造化而已。”这是对的。比如披麻皴，乃用柔而曲的线条轻松地勾写而出，犹如披挂着的麻皮，所以，又叫麻皮皴。斧劈皴，下笔狠，笔触纸后，猛地一扫，犹如斧劈柴竹一样，其他类推。只有米点是因米芾、米友仁创造而出，故称米点，又称“落茄点”、“落茄皴”。不过米点也有点儿像米粒一样。各种皴法，拟在下面各书中另作详论，此处不赘。

皴法名目虽多，实际上最基本的不过是点子皴、披麻皴、斧劈皴，其他皴法大多从此变化而出，比如牛毛皴，不过是更细更柔更密的披麻皴而已。披麻皴的线条再圈勾就是卷云皴。云头皴，上下交叉勾，便是解索皴。荷叶皴乃是披麻皴的一种特殊形式。折带皴则近乎一半披麻，一半斧劈。马牙皴则是短而粗的斧劈。芝麻皴则不过是更小的雨点皴。乱柴皴不过是披麻斧劈的更率意化……

始则画者摹绘造化，继之在原有皴法基础上随心所欲，根据画家的情绪和画面需要而变化。是以出现了变化变形的披麻皴、斧劈皴、点子皴，后人拟议物象而名之，于是出现了很多皴法。但几乎所有的皴法都不是根据披麻、斧劈等名字而变化，如前所述，乃是皴法先出现，后人看到皴法似披麻就以“披麻”名之；看似斧劈，即以“斧劈”名之。所以，早期的皴法很少有十分“标准”的。有的画有一部分线条是披麻，又有一部分不是披麻；斧劈等类之。画家表现的不是披麻、斧劈，而是山水，所以，他只注重笔墨的发挥，这是对的。我们选编各类皴法，也只能大概分类，不可能一根一根线条去计较，一笔一墨去套名词。有些皴法之间也并无严格的界限，条子皴画柔曲一些便是披麻，长一点便是长披麻，短一点便是短披麻，细密一点便是牛毛；雨点皴画长阔一点疏一点便是小斧劈，再长一些阔一些便是大斧劈，再扩大面积便是泼墨。所以，读者不可斤斤计较地硬用某名词去套某笔墨。所以言者，物之粗也；所以意者，物之精也。

清代一部分正统画家之所以作画缺乏生气，就是过分地计较某皴某法。他们选择几家较标准的画法，一笔一画地临摹，不敢越雷池一步，更不去摹拟自然。当然，一开始学习时，为了锻炼笔墨技巧，完全按照古人的皴法学习是可以的，但不必追究这一笔是不是披麻，那一笔是不是斧劈。

但有一点要注意的，皴法的运用和人的性格似乎也有些联系。一般说来，披麻、牛毛易于表现一种文秀潇洒的性格，斧劈、刮铁易于

表现一种刚猛粗浑的性格。同是点子，雨点皴易于表现北方刚硬直率的性格，米点皴则易于表现南方人柔细灵活的性格。学习皴法，最好先把各种皴法都掌握好，最后选择一种符合自己性格的皴法深入地学习。如果你想改变自己的性格则相反，古人诗云：“为嫌诗少幽燕气，故向冰天跃马行。”画亦同之。

我在很多文章和著作中都说过：“大画家风格的多样化必统一于其性格的同一化之中。”反之，大画家必具多样风格。你若要成为大画家，就一定要掌握多种方法。画山水画，皴法是必须掌握的基础，那么，就从各种皴法学起吧。

1995年10月于南京

〔补充〕本序写毕后，我又翻阅了一些资料，发现有人把众多的皴法归纳为三类。其一是：圆皴，包括披麻、解索、荷叶、卷云、牛毛等；其二是：方皴，包括大斧劈、小斧劈、乱柴、折带等；其三是：点皴，包括豆瓣、雨点等。

还有人把各类皴法归纳为另外三大类。其一是：线型皴法（如披麻、解索、荷叶、卷云、鬼面、牛毛、折带等）；其二是：面型皴法（如大小斧劈、刮铁等）；其三是点型皴法（如雨点、豆瓣、钉头、米点等）。

两种归纳法皆有道理。但严格地说，皴的本义是线条，而不是面。但线条变阔了也就是面。若以科学分析，线又是点运动的轨迹，面又是无数点的组合。不过，点子原来不称为皴法，就叫点子，后来为和披麻、斧劈等皴法统一，也就被称为点子皴了。两种归纳法，以前一种归纳法价值较大，它是真正的按笔法区分的，圆皴一般用圆笔，方皴一般用方笔，这样可以给学画人一些启发。但也不是绝对的，要灵活运用，不要胶柱鼓瑟。

1995年11月于南京师范大学美术系

斧劈皴的产生和发展

斧劈皴的正式形成较之披麻皴晚，但若从其萌芽状态时算起，则早于披麻皴了。传为隋展子虔的《游春图》，是有勾无皴的，展画为唐画之祖，李思训、李昭道的山水画都是继承展子虔的。现存唐画《明皇幸蜀图》等传为李思训所画，实际上只是李思训画派中的画家所画，但也反映了李思训的画风。其画虽类展子虔画风，但比展画详细得多，线条较密，把山石的向背纹路都勾出来了，这些较密的线条就是后来的皴法之始，犹似斧劈皴。北宋初期，北方派的山水画中流行的雨点皴，其画法是先勾山石的大轮廓线，再用较硬且直的小线条皴，这种小线条画起来下笔重，收笔略轻，其精神状态略似小斧劈皴，不过雨点皴的线条短而密，如雨点。雨点皴当然和小斧劈皴不同，但实际上小斧劈皴正是以此为基础变化而出。我们看范宽的《雪山萧寺图》、燕文贵的《江山楼观图卷》中都有斧劈皴的影子。

斧劈皴正式形成于北宋至南宋间的大画家李唐的画中。

李唐（约1066—1150年左右），字晞古，河阳（今河南孟县）人。北宋政和年（1111—1118年）中，考中宋徽宗的政和画院。当年的试题是：“竹锁桥边卖酒家”，李唐画桥头竹外挂一酒帘得第一名。他在画院中一边创作，一边教宋徽宗第九个儿子赵构学书学画。北宋灭亡后，他被金人带往金国，途中逃跑，南渡到杭州，赵构在杭州重建宋朝后，又着力于和金人和谈，签订投降条约，宋金一时罢战，南宋经济发展，然后又重建画院，李唐重入画院，为画院待诏。入画院的青年画家必须拜师，因宋高宗特爱李唐画，而且李唐画也确实画得好，于是南宋画院都拜李唐为师，于是南宋画院都传李唐一派画，后世学者称南宋画皆出李唐一系而无旁出。北宋有画院而无院体，李唐的画在南宋形成院体，后世学院体画者皆学李唐一系的斧劈皴，故斧劈皴又被称为院体画的皴法。

李唐在北宋宣和年间所画的《万壑松风图》现在台北故宫博物院，其中山石用斧劈皴，前人称为大斧劈皴，实际上是在大斧劈皴和小斧劈皴之间。这种皴法在李唐之前是没有的。李唐的山水画当时是师法荆浩、范宽、李思训等诸家的，骨法似范宽，但范宽用的是雨点皴，以小线条皴点，而李唐的皴法则有横扫和竖刮，他首创了斧劈皴。后世的斧劈皴用笔多清刚、疏稀，李唐的斧劈因才从范宽等人的画中变出，所以，皴笔仍很浓密。

李唐从金国南渡，一路上靠卖画为生，他不可能数月画一幅画，因而必须变繁为简。首先在构图上，变全景构图为局部构图，原来画山水，上留天之位，下留地之位，当中方设景立意，把山的全貌都画出来。南宋时期，他画山水，或画山的上部，或取其局部。皴法就更简了，他用笔横扫，或竖刮，下笔狠，一扫而过，犹如大斧劈竹。他的作品现在仍存于世的《清溪渔隐图》、《采薇图》中的山石部分，都用的

是这种大斧劈皴。皴法简洁整饬，气势猛烈，下笔急速，颇能发人振奋。

南宋时，萧照是学李唐早期画的画家，萧照的《山腰楼观图》现存台北故宫博物院，用的也是斧劈皴，但并不十分激烈，画法似李唐的早期作品《万壑松风图》。

刘松年是南宋四大画家之一，他的画也是学李唐的，其画《四景山水图》现存台北故宫博物院。用的也是斧劈皴，但比李唐的斧劈皴温和，基本上用竖线条勾出山石的结构，然后一律用侧笔横擦，再加淡墨渲染，整洁秀美而有法度。他把李唐放纵的画风拉回一些。

“南宋四大家”指李唐、刘松年、马远、夏圭。李唐是开创风格者，刘松年的斧劈皴显得收敛得多，而马远、夏圭又把李唐的画风推向极端。马、夏的斧劈皴，既有大斧劈，又有小斧劈，且更加刚劲、简洁、猛烈。因而，斧劈皴到马、夏手中就更成熟，更有代表性。

马远（1140年前后—1225年之后），字遥父，号钦山。光宗、宁宗、理宗朝画院祇候，待诏。祖籍河中（今山西省永济县）。马远生于杭州，其兄、父、祖皆画院画家。马远的画存世尚多，大多是一角构图，人称“马一角”。其小斧劈皴用坚挺锐利的线勾括，再用如钉头一样的小线条皴出，皴线短稀、清刚。其大斧劈皴，也是先用长线条勾括，然后用侧笔横扫，气势最为猛烈。其遗世作品以现存北京故宫博物院的《踏歌图》最为典型。其线条像钢针一样纤细而刚硬，山石有的地方用小斧劈皴，有的地方用大斧劈皴，小斧劈皴用半中锋半侧锋猛地按下，触纸后一刮而过，头重尾轻，犹如斧劈柴竹，又犹如刮铁。用笔皆方而锐利，锋芒毕露。其下面大石用大斧劈皴，大笔头侧锋着纸，一扫而过，也是头重尾轻，其势更猛烈。马远的斧劈皴，用笔皆刚硬劲健，干脆利索，简洁清新，笔势急激如电闪雷鸣。但其线条因太刚硬而缺乏弹性，用笔太露，人称为剑拔弩张，缺少内涵。故遭到后世文人画家的攻击，认为他们缺少秀雅气，非文雅人所为。

夏圭较马远略晚，字禹玉，钱塘人。宁宗、理宗朝待诏。其画构图多“半边”，人称“夏半边”。后人称南宋院体“马一角、夏半边”，其实马、夏二人作画都有一角、半边。历来论者把“马、夏”并称，两人画风基本相同。比较而言，夏圭用笔更简且草草，然其墨气潮润，浓淡远近效果尤佳。现存夏圭的作品《烟岫林居图》、《梧竹溪堂图》，尤其是现藏美国堪萨斯城纳尔逊博物馆的《山水四段图》，皆能看出夏圭山水画的特点。

院体画自李唐创始，至马、夏完全成熟。后人学院体就是学李唐、马远、夏圭，也就是学斧劈皴。但斧劈皴线条刚硬，用笔激烈，历来为传统的文人所不喜。《老子》云：“刚硬者死之徒”。用笔太猛，更和以“文质彬彬”为美德的讲究儒雅风度的文人精神相左。文人们喜爱曲

而柔的、轻而缓的风度，因而披劈皴成为文人们喜爱的对象，斧劈皴成为文人们攻击的对象。不过，不囿于成见而有进取心的文人仍有喜爱斧劈皴者。风格多样的大画家更不排斥斧劈皴。

元代的主流画家都是文人，而且画坛领袖赵孟頫极力排斥南宋画法，所以，元代重要画家都不学斧劈皴。

明代皇帝朱元璋起兵时打着“反元复宋”的旗号，而且这位农民出身的皇帝根本不喜爱元代文人们那种枯索冷寂的画风，于是他提倡宋画风格。南宋的中心地在浙江杭州，这里仍然流传南宋的画风，于是浙江人大量进入宫廷，南宋画风抬头，在宫廷内外，形成浙派，影响颇大。浙派可以分为三期：前期、中期、后期。前期以戴进为代表。

戴进（1388年—1462年），字文进，号静庵，又号玉泉山人。钱塘（今浙江杭州）人。永乐初年，戴进跟随其父到京师南京，在宫廷中作画，有一次他画了一个穿红袍的钓鱼人，得罪了皇帝，因为明朝有明文规定，朝中一、二品官才能穿红袍，老百姓绝对不准穿红衣。戴进画钓鱼人着红袍，违反了朝廷的规定，便没能成为一名正式的宫廷画家。后来不得不回到杭州，靠卖画为生。戴进画艺高，却没能成为宫廷画家，胸中有一股不平之气，作画时愈激愤。南宋的院体画本有一种激愤之情，因为南宋时期，常受金人侵略，国土越来越小，所以南宋人都有一股激愤之情，大斧劈皴的形成也与此有一定的关系，下笔猛地一扫，犹如大斧劈竹，气势非凡。画大斧劈皴最好有这种激愤之情。一般人在平静心态下画大斧劈皴，气势很难表达出来。所以，浙派画家戴进画得最好，这和他胸有不平之气有关，当然也和他平时的努力有关。

戴进的画法很多，总的看来，以斧劈皴画山水最多。他的斧劈皴开始完全似南宋的马、夏，后来略有变化，线条渐变粗拙，用笔较马、夏略为繁密，锐气也稍减。

明初浙派和宫廷画家基本上都传南宋的斧劈皴，也都比南宋画繁密。一是构图繁密，画中山重水复，即使学南宋的画，也在远景和近景处增加几个山头或几丛树。二是用笔繁密，南宋的斧劈皴简而刚，明初的斧劈皴粗、密、拙，气势也赶不上南宋。

浙派中期的画家以吴伟为代表。

吴伟（1459—1508年），字士英，一字鲁天，次翁，别号小仙，江夏（湖北武昌）人。少孤贫，流落江苏常熟，钱昕收养之为其子伴读，吴伟善绘事，不师而能，开始画风受吴地的传统影响，钱听见而奇之，有意资助他。17岁游南京，改学浙派，而且当时浙派画声誉高，他要成为职业画家，必须画浙派的画风。他因为画得好，被召入宫廷，宪宗皇帝亲自看他作画，有一次他喝得大醉，正值皇帝召他作画，他把墨汁弄翻，但却信手涂抹，而风云惨惨生屏障间，左右为之动色，皇帝

也惊叹曰：“真仙人笔也”。吴伟好饮酒，脾气很不好，动辄便投砚而去。在宫廷中，却“奴视权贵，求画又多不与。”于是权贵们便经常讲他的坏话，不久，便被皇帝放归，仍回南京。从北京的皇宫到了南京，他的名气已很大，很多人争买他的画，但吴伟益加放荡，剧饮狎妓，诸豪客为了索取他的画，“日招伟酣饮……竟集妓饵之”。所以，吴伟作画，线条益加放肆，有时竟胡涂乱抹，线条也杂乱无章。

吴伟的作品，现藏北京故宫博物院、上海博物馆等地很多。《柳荫读书图》是他刚到南京时的作品，基本上学戴进，大斧劈皴，狂放中有逸气。《江山渔乐图》则更加豪放。仍有南宋院体遗韵。《霜桥风雪图》则是他稍后一些的作品，线条已出现乱的痕迹，大斧劈皴，狂放中带有燥气，草草而无法律，墨色仍很苍润。还有他的《踏雪寻梅图》，殊草草，画中大树干的外轮廓线，先勾一根，不恰当，又重勾了一遍，两根线条并存。画山石，几道轮廓线并存的地方很多，这在披麻皴中是常见的事，在斧劈皴中则鲜见，轮廓线勾好后，又用笔纵横皴擦，虽能看出有南宋院体和戴进的大斧劈皴功底，但已变出很多，急躁的情绪愈来愈重。

《长江万里图》卷后自题：“弘治十八年乙丑九月望湖湘吴伟寓武昌郡斋中制。”乃是他死前两年多所作，可以代表他最晚年的山水画面貌。这是一个长卷，开始一段山石的勾皴，信手涂鸦，左右纵横，顿挫周折，乱勾乱涂之后，又胡乱点染些墨水。明代著名文人屠隆攻击他“徒呈狂态”。看得出他情绪的烦躁和精神的紊乱，开始一段乱勾乱抹之后，烦躁的情绪得以发泄，然后稍显稳定，渐渐地也就不那么草率了，愈到卷末愈稳定。综而观之，此图开始一段虽乱，但也是斧劈皴的一种新面貌，到了卷中和卷末就规则稳重了，它结构疏朗，笔皴纵横潇洒，变化神速，一气呵成。

《秋林归庄图》是吴伟最晚年的作品，显示出拖泥带水和心不在焉的烦乱及狂态。和文人画的安静、枯淡、秀雅作风截然相反。

吴伟的画代表浙派中期的面貌，他把斧劈皴改变了，总的来说，一是乱，二是急。山水画的皴法本来是十分繁密的，千笔万笔方成一画，斧劈皴的出现，使皴法简练了，作画的速度加快了。吴伟的斧劈皴在原来的基础上更加快速了。

吴伟是江夏人，故又称江夏派。实是浙派的一支。

浙派后期的画家以蒋嵩、张路、汪肇等为代表。他们在吴伟的基础上，又把斧劈皴推向另一种境界。

蒋嵩字三松，江宁（今南京）人，《明画录》记其“山水宗派吴伟，喜用丝墨枯笔，最入时人之眼，然行笔粗莽，多越矩度。”

张路字天驰，号平山，大梁（今河南开封）人。《无声诗史》记其

“画法吴小仙，虽草草而就，笔绝遒劲，然秀逸处远逊小仙。”

汪肇，号海云，安徽休宁人。山水学戴进、吴伟，更近于吴伟。

李著，字潜夫，号墨湖，江宁人。初从沈周学画，后改学吴伟。

以上诸人作山水画的共同特点是：山石多以大片湿墨涂写，似泼墨。露笔处乃用大笔横扫横刮，可见出乃是大斧劈皴的路子。

总结一下浙派三个时期的大斧劈皴，前期学南宋，皴法仍用一笔一笔地画；中期则乱而用笔速度加快；后期干脆用大片湿墨涂写，分量更重，一幅画的完成速度更加快。但缺少内蕴，笔下无物。所以，浙派后期的画遭到当时文人的攻击十分严重，谓之“徒呈狂态，目为邪学”（《明画录》）。“鉴家以其不入雅玩”（《无声诗史》）。“虽用以揩抹，犹惧辱吾之几榻也”（明·何良俊《四友斋丛说》）。

浙派后期的画固然有缺点，但其分量重、气势大和发人振奋的力量还是可取的，如适当吸取，稍加改造，定能创造出新的风格。但明清文人因其虚矫之气太重，无法接受浙派那种大气派的画法，所以，对浙派画大加攻击。只见其不足之处，见不到其优点。

吴门（苏州）是文人荟萃之地，吴门派画家攻击浙派最厉害，但吴门画家中也人和浙派画家一样学习南宋的院体，学习大斧劈皴。

周臣，字舜卿，号东村，苏州人。摹古能乱真。他是一位职业画家，因当时浙派画为人所喜，他选择了宋画一路，而且偏于南宋一路，多为巨轴大幅。早期的山石似李唐、马远、夏圭，大斧劈皴，用笔强劲，但也吸收一些北宋的山水画画法，所以和浙派的山水画一样，大斧劈皴，硬直的线条，师法南宋而严谨过之。

中期的画，在李唐、马远、夏圭画的基础上加以变化。用笔稳健凝重，用墨谨严浑朴，设色雅静。皴法在大斧劈和小斧劈之间，近于李唐早期的画法，不像马、夏的大斧劈皴那样激烈。墨多浓重而干枯，工密而苍老。

晚期的画，在中期基础上又有变化。构图周密中见清旷，用墨拖泥带水中见清秀。他的学生唐寅虽学斧劈皴，但一变激烈浑厚为潇洒。周臣反过来又受他学生的影响，变工密苍老为清旷了，但他晚期的画仍比较稳健凝重，潇洒仍不及唐寅。

按道理，周臣也应该算作浙派画家。因为所谓浙派，虽然是因浙江的戴进而命名，实际上凡是学南宋院体而用大斧劈皴的明代画家都被列为浙派，如吴伟是江夏人，汪肇是安徽人，张路是河南人，都属浙派。那么，周臣的画更近于浙派，又为什么不被列为浙派呢？

唐寅（1470—1523年），字伯虎，一字子畏，号六如居士，苏州人。唐寅年轻时跟周臣学画，学的全是南宋院体、大斧劈皴，但不像周臣画那样苍老，更不像南宋画那样刚猛。唐寅是个读书人，通诗文，他

的性格中具有文人的气格，因而，他虽用大斧劈皴，却能变刚劲为和柔，化浑厚为潇洒。斧劈皴到了唐寅手中变化最大，主要在精神状态上，变院体的刚猛为文人的潇洒了。但其用笔方法仍属院体式的斧劈皴。所以，后人称其为“院体别派”。

仇英，字实父，号十洲，原太仓人，后移居苏州。仇英也是周臣的学生，他的山水画中有很多画法是师法周臣的，用的也是斧劈皴，他的斧劈皴介于周臣和唐寅之间。唐寅比仇英年长，关系甚好，仇英受过他的影响。但仇英后来到一位大收藏家项元汴家中临摹古画，以后他又专意于大青绿山水，因而，他画斧劈皴山水一直徘徊于周臣和唐寅之间。

张灵，字梦晋，苏州人，家与唐寅比邻，且二人志趣雅合。张灵画山水也全法浙派，他的《秋林高士图》，大斧劈皴加大泼墨，和浙派后期的画并无二致。

明末，董其昌提出“南北宗论”，把刚劲的、气势猛烈的斧劈皴列为北宗，把轻柔的、曲缓的披麻皴列为南宗，并崇南贬北，即崇披麻皴，贬斧劈皴。他的弟子们又变本加厉地攻击浙派，浙派画家多数文化不高，而苏州画家唐寅、张灵等却是文人，所以，他们不攻击苏州的画家，但对唐寅、张灵等人的评价也不高。不过，南宋的院体和浙派却因他们的攻击，而在当时和稍后的一段时间内一蹶不振。

但斧劈皴却并没有完全消失，清初的“金陵八家”中大部分画家还是吸收了斧劈皴的一些长处，当然也遭到王原祁等人的攻击，谓之“广陵白下，其恶习与浙派无异，有志笔墨者，切须戒之。”“白下”就是“金陵”（今之南京）。他指的就是“金陵八家”中吸收斧劈皴笔墨技法的画家。

不过，职业画家从不受披麻、斧劈的限制，他们作山水画，该用斧劈皴就用斧劈皴，该用披麻皴就用披麻皴，以表现的对象和效果为基准。

清康熙十八年，《芥子园画谱》在金陵（今南京）刻成，发行天下，影响渐大。其中斧劈皴作为一种重要皴法向读者介绍，于是学画人鲜有不知斧劈皴的。《芥子园画谱》后来多次翻刻重版、再印，在清代及近现代产生十分巨大的影响，斧劈皴的影响亦在其中。

而且重“南宗”轻“北宗”主要是吴地文人的思想，吴人性柔，忌讳刚猛，也是他们反对“北宗”斧劈皴的原因之一。龚贤《画诀》中有云：“大斧劈是北派，戴文进、吴小仙、蒋三松多用之，吴人皆谓不入赏鉴。”受吴地文人影响的文人也跟着反对，于是形成一股势力。而头脑清醒的画家对“南北宗论”一向不以为然，愈到后来，人们愈认清了这个问题，对“北宗”的大斧劈皴也就有了正确的认识。早在清初，“重南轻北”气氛最浓的时候，“四王”中王石谷就偶尔吸收了“北宗”的长处，张木威说：“画有南北宗，至石谷而合焉。”李修易《小

蓬莱阁画鉴》中提到：“近世论画，必严宗派，如黄、王、倪、吴为南宗，而于奇峰绝壑即定为北宗，且若斥为异端，不知南北宗由唐而分，亦由宋而合。如营邱、河阳诸公，岂可以南北宗限之。吾辈读书弄翰，不过书写性灵，何暇计及为某家皴某家点哉？”他又说：“或问均是笔墨，而士人作画，必推尊南宗，何也；余曰：北宗一举手即有法律，稍有疏忽，不免遗讥。故重南宗者，非轻北宗也，正畏其难耳。”钱咏《履园画学》中还说：“画家有南北宗之分，工南派者，每轻北宗；工北派者，亦笑南宗，余以为皆非也。”戴熙《习苦斋画絮》更云：“士大夫耻言北宗，马、夏诸公不振久矣。余尝欲振北宗，惜力不逮也。有志者不当以写意了事，刮垢磨光，存乎其人。”翻“南北宗论”旧案的人渐多，“北宗”又开始抬头，斧劈皴也不再为人所忌。

还要补充说明的，石涛更是置“南北宗论”于不屑，他说：“画有南北宗？……今问南北宗，我宗耶，宗我耶？一时捧腹曰：我自用我法。”“荆、关耶？董、巨耶？倪、黄耶？沈、文耶？谁与安名？余尝见诸名家，动辄仿某家，法某派。……令我从何处说起。”

斧劈皴和披麻皴都来于自然，因大自然不同而产生不同的皴法，反之，不同的皴法表现不同的自然，本无尊卑之分，明代吴地文人的门户之见，引起的轻斧劈皴而重披麻皴的一场轩然大波，自无道理，为时不长，也就渐渐地消亡了。

斧劈皴和披麻皴作为中国山水画中众多皴法中两大重系，仍为画家们所重，近现代山水画大家，无一不精通斧劈皴。

表现石质山，表现雄奇之势，斧劈皴是最适宜的皴法之一。

传统的斧劈皴十分丰富，我们可以选择一种或几种，作为学习的入门，掌握其基本方法后，再学其他。最好先从小斧劈皴学起，然后再学大斧劈皴。不过，浙派后期的那种大泼墨式的斧劈皴，初学者是不宜的，但在熟练地掌握斧劈皴的用笔之后，适当地吸收其长处，增加画面的气势和厚重感是可以的。

当然，基本技法掌握之后，仍然要回到大自然中去，观察、分析自然中的斧劈皴，这叫师造化。斧劈皴本从造化中来，还要受到造化的检验，以传统的斧劈皴，大自然中的斧劈皴，加之画家个人的气质、修养，加以陶铸，再创造出更新的有个人风格的斧劈皴，新的斧劈皴又丰富了传统，供后人借鉴，后人借鉴后，再创造出更新的斧劈皴，文化就是这样发展的。

陈传席于南京师范大学美术系

1995年12月

图1 (传) 隋 展子虔 游春图

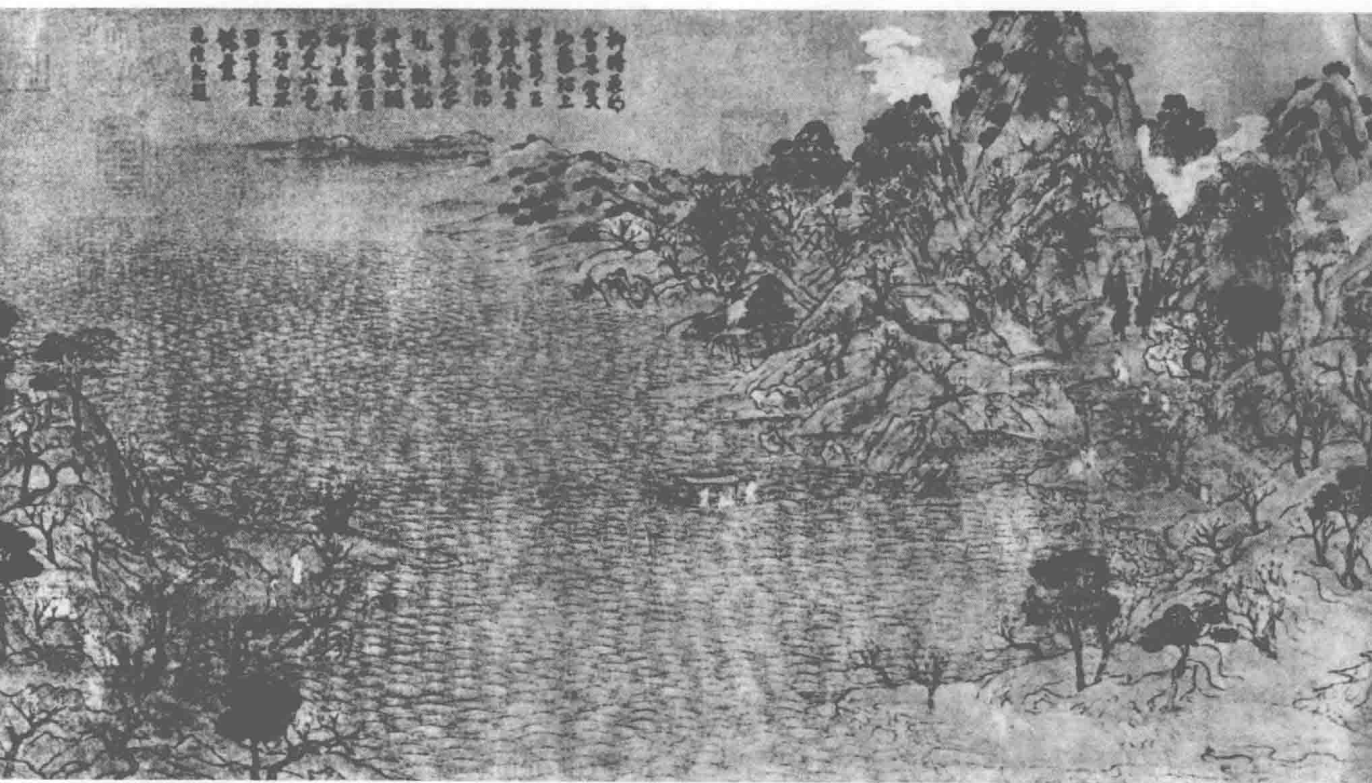


图2 (传) 唐 李思训 江帆楼阁图

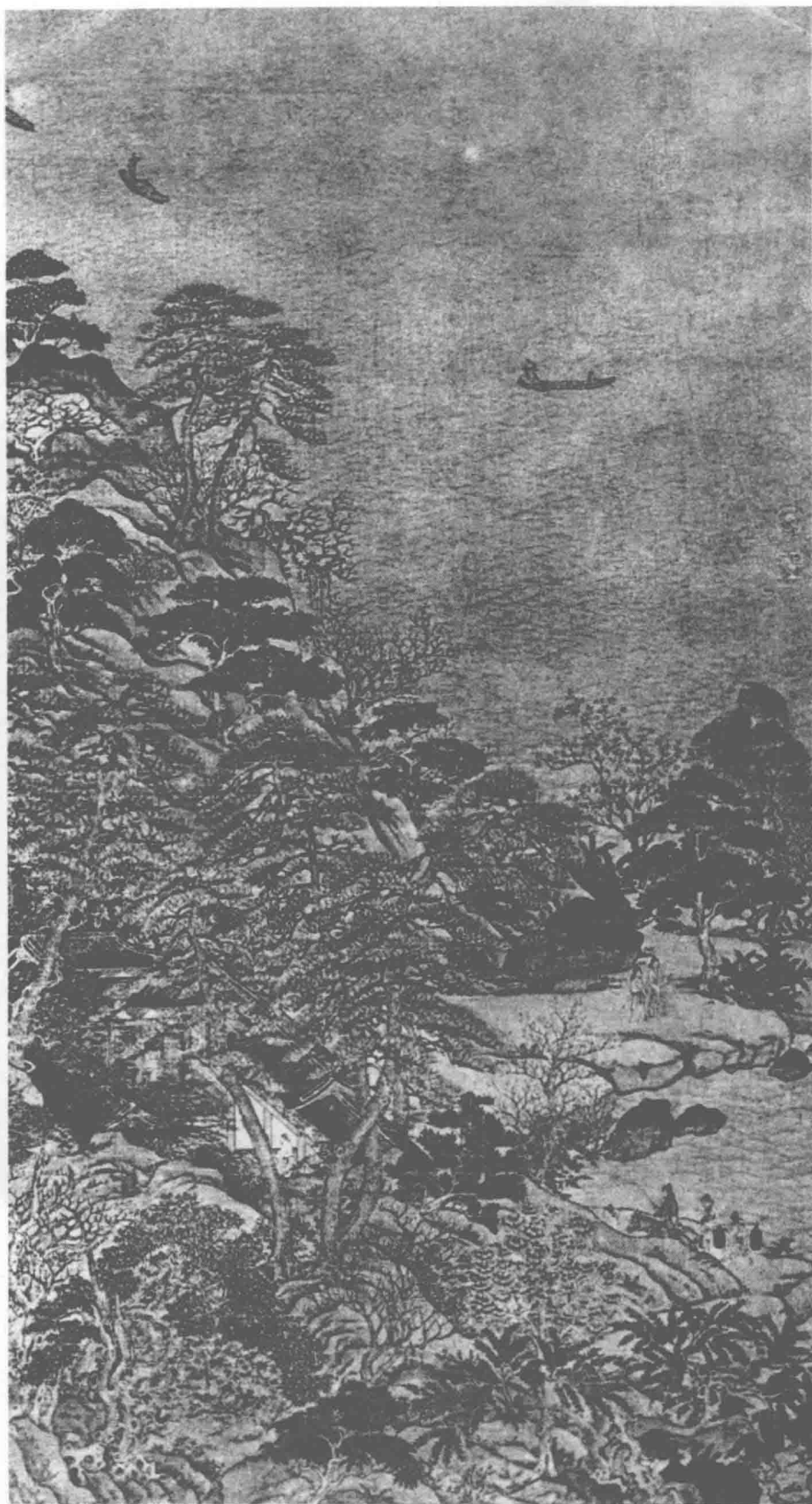


图3 唐 李昭道 明皇幸蜀图

