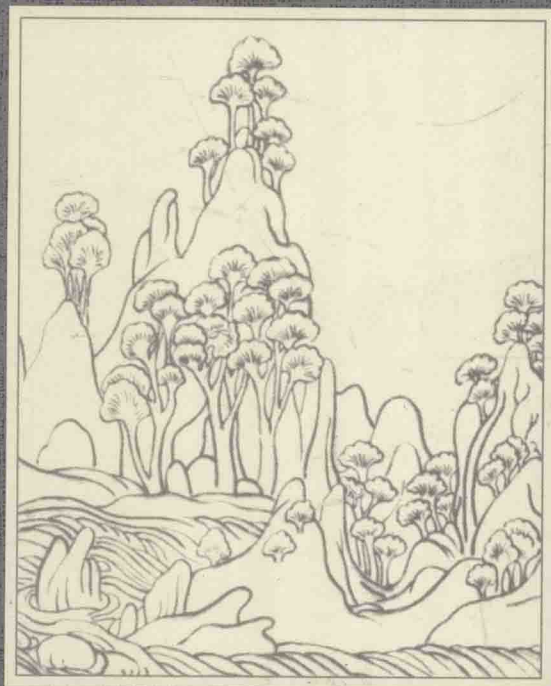


山水畫技法要旨

王克文 著



上海辞书出版社

山水畫技法要旨

王克文 著

上海辭書出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

山水画技法要旨 / 王克文著. —上海: 上海辞书出版社, 2015.8

ISBN 978-7-5326-4356-1

I. ①山… II. ①王… III. ①山水画—国画技法
IV. ①J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 052392 号

山水画技法要旨

王克文 著

封面题签: 谢稚柳 / 责任编辑: 康 萍 / 装帧设计: 汪 溪

上海世纪出版股份有限公司

辞书出版社出版

200040 上海市陕西北路 457 号 www.cishu.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海市福建中路 193 号 www.ewen.co

上海市印刷四厂印刷

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 9 插页 26 字数 220 000

2015 年 8 月第 1 版 2015 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5326-4356-1/J.482

定价: 58.00 元

本书如有质量问题, 请与承印厂质量科联系。T: 021—59886522



2015 年，作者王克文在法国巴黎凯旋门前

作者简介

王克文，1933年生，浙江奉化人。著名画家王康乐之子。青少年时师从张石园先生学习山水画，后又问业于贺天健、谢稚柳先生。毕业于华东艺术专科学校（今南京艺术学院）美术系，后在上海戏剧学院舞美系任教，从事山水画教学和创作。所作山水画苍秀朴茂，寓传统于现实之中，风格清新醇厚，自铸新意。书法用笔清健，拙姿逸态，笔力内蕴，别具神韵。长期专注于中国美术史、论研究，于元代画家王蒙研究尤有心得。1989年以来多次应邀赴美讲学，并举办画展。1993年起享受国务院政府特殊津贴，获“有突出贡献专家”证书。国家级艺术类核心期刊《中国书画》曾多次刊载作品与专题介绍文章“书画人物——王克文”。现为上海戏剧学院教授，中央文史馆书画院研究员，上海市文史馆馆员，上海书画院特邀画师，中国美术家协会会员，《辞海》编委、美术学科主编，《中国名画鉴赏辞典》（新编本）副主编，《黄宾虹全集》编委。出版书画集《中国近现代名家画集——王克文卷》（大红袍）、《荣宝斋画谱·山水部分》（王克文绘）、《王克文书法集》，中国美术理论专著《中国名画家全集·王蒙》、《中国画技法史研究丛书·王蒙》、《王蒙山水》和《宋元青绿山水与米氏云山》、《山水画意境创造与笔墨理法》、《中国绘画》、《黄庭坚》、《山水画谈》等三十余种。

序（一）

拙著《山水画技法述要》(以下简称《述要》)1986年由上海人民美术出版社出版以来已近三十年了。书出版后当时被认为是在同类书中“持论有据、条理清晰、图文并茂、间有创见、切合实际”的一本专著。由于那时自己从事山水画创作和教学实践也有三十多年了，故所论多偏重在“实践性”、“实证性”方面，在自己学术认知范围内，结合画史、画论、画理、画法来系统撰述，出版后很受读者欢迎，一版再版，但现在对我来讲时过境迁，已是“明日黄花”了。

想不到近年有好几家出版社来和我谈起，现在喜爱学山水画的同志较多，认为《述要》体例较完整，学术上在论述历来山水画审美风格、基本技法知识方面也较系统，是既强调“师古人”又侧重“师造化”的一本书，有意出修订本。后来我接纳了上海辞书出版社的合作要求。我比较高兴的一点是此著虽为多年积累的成果，但也有不少疏漏之处，现有机会可以加以弥补、改正了。签约后商定，保持原书基本体例，框架作小的调整，文字上做些补充，逐章重新匡正，并修改不足之处。图例上则作了较大幅度的调整，特别是自己过去画的一些山水作品，也有“悔其少作”之憾，可在修订本中得以弥补。

图例中增加的新作，特别是补充了家父王康乐先生97岁时所示范的、他老师黄宾虹大师山水课徒画稿，分几步图示，可了解黄宾老“虹庐画派”“黑、密、厚、重”的“积墨”画法，现根据每张步骤一一附写短文解说，想来对习画者多少会有启迪。

这次上海辞书出版社出版修订本，为突出原著内容主题，书名易为《山水画技法要旨》(以下简称《要旨》)，以副新版的实际。

从《述要》到现在《要旨》修订本的形成，使我回忆起在艺校求学时，俞剑华先生教授中国美术史时曾教导：“画”是一门艺术创造，要

有各方面的学养基础。美术史，画家不能精通，但要求“通达”。这给我印象较深。这次在修订《述要》过程中，我也尽力从美术史的角度，对书中如五代、宋初奠定“平淡天真”的南宗山水理法规范，到元人孕育自然艺术趋向、书意化笔墨技法创造，以及山水技法的传承“要旨”等，仍保持其简明扼要的史的阐述。

早在南朝宋宗炳《画山水序》中就提及山水画功能观的看法，认为画家眷恋山川景物，饱游饴看，寄情于精神愉悦，因而提出了“畅神”之说，认为“神之所畅，孰有先焉”。从《述要》到修订本《要旨》，内容范围仅着意在笔墨传承历来山水技法的表现风格方面，目的也是通过技法手段来达到“畅神”的要求，这不也是从自然感受到艺术表现的功能观体现吗？

清笪重光著有《画筌》一卷，其中多论及山水画法。“筌”是捕鱼的竹器，意含捕到了鱼，工具可抛弃了，颇有深意。所以讲技法虽仅是功能观体现的手段，但正是必须具备的基本学养。

我自1956年被分配到上海戏剧学院舞美系任教，那时贺天健、谢稚柳两位大家先后应聘在院任山水画兼职教授，我有幸担任他们的助教和同学们一起学习。记得贺老曾讲要画“人人看得懂，人人画不出”的画；谢老曾讲艺术创作要重在“传承借鉴到发展”，意在不孤立地盲谈创新。谢老授课时阐述的“宋人以象真为尚，元人以寓意为旨”的画风演变及技法示范，至今仍历历在目。嗣后我曾较长时期进业于谢老师。贺、谢两位老师也曾为我示范山水画，对我有极大的帮助。为保持《述要》当时出版的历史原状，仍保留王伯敏先生的序文和我的“后记”，此短文则作为修订本的序作必要的说明。如今这几位大家已驾鹤西行，我也只能在此怀念和感恩他们对晚辈的爱护和提携了。

上海辞书出版社资深编辑康萍同志为此著的修订付出了辛勤的劳动，使《要旨》能以新的面貌和读者见面，在此深表谢忱。

王克文

二〇一五年春

序（二）

“有法之极，归于无法”，这是画法的规律。但就学者而言，当先求备于理法。董桢在《画学钩深》中提道：“笔有笔法，章有章法，理有理法，采有采法。笔法全备，然后能辨别诸家；章法全备，然后能腹充古今；理法全备，然后能参变脱化；采法全备，然后能清光大来。羚羊挂角，无迹可寻。非拘拘于法度者所能知也，亦非不知法度者所能知也。”一言以蔽之，善学者既要掌握法的运用，还要懂得它的辩证关系。山水画家同样要如此。

我国论述山水画的专著，较为丰富。古代如宗炳的《画山水序》，传王维的《山水诀》和《山水论》，荆浩的《笔法记》，郭熙的《林泉高致》，饶自然的《绘宗十二忌》，唐志契的《绘事微言》，石涛的《画语录》，笪重光的《画筌》，龚贤的《半千课徒画说》以及近人黄宾虹的《画法要旨》，傅抱石的《中国古代山水画史的研究》，胡佩衡的《山水入门》等，都对山水画的产生、演变以及笔墨技法等等，作了或详或简的论述。现在，王克文同志写成《山水画技法述要》一书，是我国目前山水画技法理论书中较有创见的专著。

这本《述要》分八节。首提树法，次言皴法、点苔法、墨法等，举条释微，各备一说。其中特别对自然规律与山水形象创造方面的论述，突破前人旧说，作出了创造性的发挥。这对我国山水画皴法的形成与运用，在理解上显然迈进了一步。它的可贵，还在于著者从生活出发去思考，从实际着手来论证，非常有说服力地阐明了“师法造化”在艺术上的科学性。通常说，山水画家要“妙造自然”，就要“研究自然”，如果对客观存在的山形水态，不作脚踏实地的观察；对皴法和地质的关系，不进行反复的分析，要对山水画作出革新创造，就难以甚

至不可能收到预计的成效。固然，成功的艺术创造，单有科学上的真实依据是不够的，还需要艺术的极大加工，但是艺术的加工、艺术的真实，应当建立在科学的真实之上，两者是不矛盾的。无可置疑，王克文在这本《述要》中所讨论的问题和所付出的劳动，将对国内外的读者都是有很大启发和帮助的。

关于自然规律与山水形象创造的探讨，傅抱石曾经设想过。1961年，他在杭州，对我提起这个课题。他说：“这是一件需要行万里路的科学研究。火成岩、水成岩，又是泥石、砂石等等，有的见于江南，有的见于大西北，要想把资料收全，就是跑遍五岳三江还不够。倘使关在书斋里，千百年也成不了事。”傅老作古后，我在研究中国画史之余，也想挤出时间做这件有意义的工作，而且拟了较为具体的设想计划，并告诉过童中焘。但在十年动乱期间，事与愿违，无法实施。近年听到克文同志不谋而合地做起了这个工作，感到由衷的高兴。台州有句土谚云：“糝糠搓绳起头难。”而今这个“头”，既然由克文搓起来了，今后必将得到逐步的深入。凡是有生机的种子，只要播到泥土里，有了水分和阳光，总是要开花结果的。

著者王克文，任教于上海戏剧学院舞台美术系，平日研究画论，结合教学，从事山水画创作。因此，对山水画，有实践经验，故其所论，较切实际。他花了几个寒暑，写成此书。际此出版在即，嘱写序文，署中成赞言千余字，尚望达者鉴正。

王伯敏

一九八二年八月二十日于莫干山

写在前面

山水画技法究竟包括哪些内容呢？应该说，中国画的技法主要是一个笔墨问题。要画好中国画，首先必须懂得用笔用墨的道理，也就是毛笔的使用和墨法的运用。笔墨是中国画艺术表现方法的基本特点，而山水画和人物、花鸟画等，除了笔墨共同要求外，表现手法上还有它本身的规律。山水画在各个历史发展时期也各有其不同的特点。中国山水画初创时期，还是“人大于山，水不容泛”，运用单纯、匀称的中锋线条表现对象；六朝有“有染无皴”不以线条的“没骨法”；隋唐之际勾线填色，没有明显的皴法（至多是接近皴法的石纹）；唐末，皴法趋于成熟；北宋时山水画得到全面发展，奠定了技法的基础，大体上中锋轮廓，勾而复皴；至南宋时，则带皴带染，皴染交叠，线面结合；元时边勾边皴，干笔皴擦；明、清多承袭前贤，但也有一定的创造。

中国山水画从单纯的线条到产生各种皴法、染法、点法和多种墨法的运用，标志着山水画技法的不断发展。古人曾有“勾皴染点之于画，犹点画撇捺之于字也。点画撇捺合之为字，分之固各有其法，惟画亦然”的讲法。龚半千也在论山水画技法时提到：“苔助染，染助皴，皴助勾。”这个“助”字用得很好，既概括地体现了山水画勾、皴、染、点的一般方法步骤，又明确了它们相互联系和互为因果的辩证关系。勾、皴、染、点可以说是山水画技法的基本要点，其中皴法则又是山水画技法的重点，它充分体现了山水画意匠和形象相结合的艺术表现形式。历代山水画代表画家风格特点主要是反映在皴法上面，董其昌曾讲：“画中山水位置皴法皆各有门庭，不可相通。”（《画禅室随笔》）山水画中树、石、云、水、建筑、舟车等，无不各有侧重地运用这些技法。用笔用墨则具体体现在勾、皴、染、点等方面，如笔法的

中锋、侧锋、方折、圆转、虚实、粗细、顺逆、拖送、提按等的运用；墨法的干、湿、浓、淡、积墨、破墨、泼墨等的运用。

当然，作为构成画面的基础还有“经营位置”的章法，“随类赋彩”的设色法和一些有关基础知识问题等。技法问题是一个认识对象和表现对象的问题，但我们应该认识到传统技法的形成，在特定历史条件下，与古人的美学观点、创作思想、创作方法有关，同时写景本是为了写情，“以意运法”最终是为了表达特定的意境（“立意”）。因此，绘画作品各有不同的时代特点和时代气息。我们今天借鉴和运用传统技法，目的还在于表现自己对现实生活的感受。

目 录

写在前面

一、树法

树木形态和自然规律	····· 1
树法步骤和笔墨要求	····· 2
各家树法介绍和分析	····· 9

二、皴法

皴法的基本概念	····· 25
从“空勾无皴”到皴法形成	····· 25
皴法的不同用笔类型——线、面、点	····· 27
皴法的“成法”和“成因”	····· 37
皴法和意境	····· 46
基础石法种种	····· 47

三、点苔法

点苔技法的形成	····· 54
点苔在山水画中的作用	····· 55
点苔的笔墨要求	····· 57
列举现代山水画家点苔法	····· 60

四、墨法

“墨法之妙，全从笔出”	····· 63
几种墨法的分析	····· 64
从历史看墨法的演变和发展	····· 65
各家墨法的运用	····· 66

五、设色法

中国画设色的概况	·····81
中国画设色的几个特点	·····83
中国画设色的几种方法	·····86
山水画设色的两大类	·····87
用色之忌	·····87

六、取景“三远法”

对“三远法”的基本认识	·····89
“三远法”的结合运用	·····92

七、写生法

继承发扬中国画“师法造化”的优良传统	·····94
收集素材的基本要求	·····95
不同地区的写生举例	·····99

附录

家父王康乐 97 岁时所作示范黄宾虹画法课稿	·····111
简谈“北宋三大家”	·····116
五代、北宋以来山水画师承简表	·····121
宋元山水画特点简明表	·····125
执笔运腕	·····126
工具和材料	·····128
笔墨表现形式	·····133

原后记

附图

王克文作品

一、树法

◎ 树木形态和自然规律

学习中国画，要以临摹和写生相结合的方式进行。所谓“传移模写”就是指临摹各家作品，从临摹中学习传统技法和创作规律，学习从构思、构图到用笔、用墨、用色等艺术处理，以汲取别人的长处和经验，从写生中摄取形象、积累形象，提高观察和表现生活的能力。通过写生锻炼，不断引证并丰富传统技法，使临摹中学习到的东西在“师法造化”过程中得到应用和消化。

我们学习山水画，宜从树木、山石等个体形象开始，先树后石，由浅入深，然后掌握全面。后面先着重讲树木的夹叶、点叶、丛树的表现方法；同时，本着“古为今用”的原则，也讲一些传统的画树方法。

国画画树往往以冬天的落叶树作为入手练习的对象，因为它结构清楚、形态明确、前后层次分明，特别是对于初学的人来讲，比较容易了解和掌握树木的基本形态和组织规律。

树木生长在大自然中，受气候冷暖，地势高低，土壤成分、干湿以及光照等不同条件的影响，而长成各种不同的形态，所谓“生土上者，根长而茎直。生石上者，拳曲而伶仃”。山腴土厚的地方，那里的树一般都看不到树根；悬崖石缝的树木多盘曲环弯，有的根露在外面；山野平地的树木显得挺直高大，高山上的树木却往往长得较矮；崖旁的树木枝干向相反方向伸展，南方沼泽的水边又多侧倒而富变化的树木。另外，我们在有些森林里又会见到又长又直、没有纵横的枝条，只有树顶上长着一簇枝叶的“森林自然整枝”的现象，与场地上个体树树枝纵横、叶子稠密截然不同。这些都反映出树木的生存和外形变化受外界环境条件的支配。

在我国南方热带地区，由于雨量多、气温高、空气潮湿，有利于树木的生长发育，树木多长得枝繁叶茂、粗壮高大（其中大榕树就是典型例子）。如数千米的高大山体，从山脚到山顶，树木明显垂直更替，形成阔叶、针叶、灌丛等多种自然林带，说明温度、养料、水分、阳光等自然条件，赋予树木外形以极大的影响。

树木从早春生枝发叶，到夏日稠密成荫……一年四季周而复始，循环往复，形成了四时的外形变化。因此，要画好树木，先得熟悉各种不同环境条件下生长的树

木。我们画树木固然不是专门研究植物学，但了解一些这方面的常识还是有益的，正如解剖学对于人物画家来说是必不可少的一样。平时积累有关的知识，了解各种树木的生长规律和结构特点，观察它们的各种姿态，然后通过不断的艺术实践，逐步达到“形神兼备”。

◎ 树法步骤和笔墨要求

树木可分为树身、大枝、小枝三部分，好比人体身、臂、指的关系。以用笔顺序来讲，先画树身（国画中叫“勾”），从上到下，先勾左面，后勾右面，并在一棵树的“V”形处确定它的中心地位，这样便于抓住总的支撑结构。在树身形象大体确定的基础上，再画出树身的主要节疤和大枝，形成树的雏形，然后再加小枝（图1、2、3）。

在勾的基础上，用不同类型的有疏密、粗细、浓淡变化的丛线（国画中叫“皴”）来表现树身的皱纹，勾和皴要有机结合（图4）。凡画有树叶的树木，需空出点叶（或勾叶）部位（叶遮盖树木外形位置处），最后点叶（图5）。

画树身，勾勒笔道不能刻板而无变化，要顿挫有力，以运腕为基础，用笔



图 1

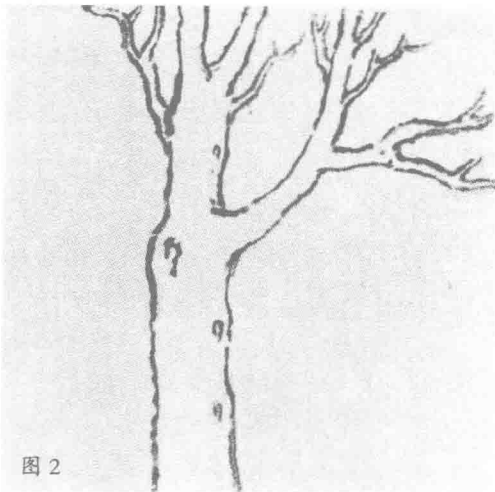


图 2

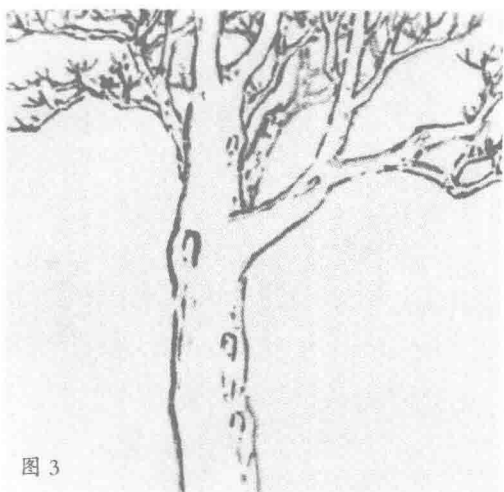


图 3

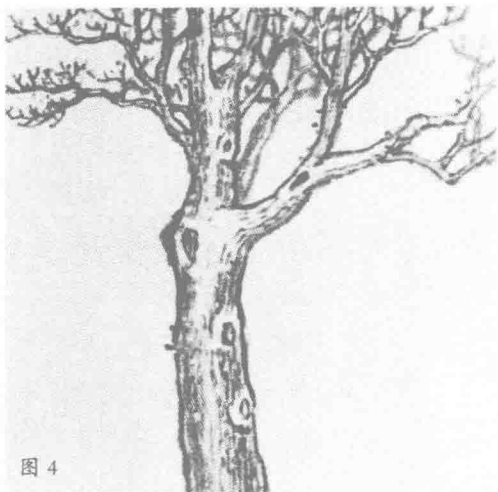


图 4

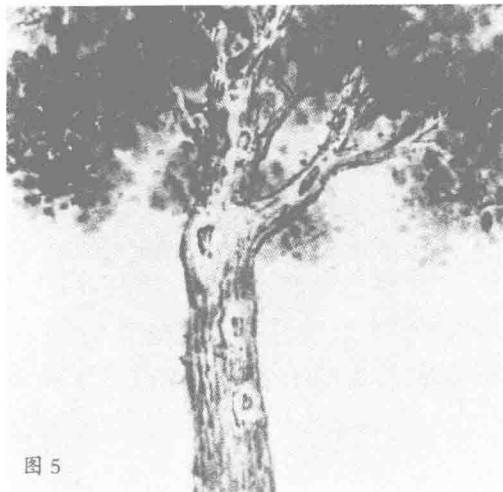


图 5

要遒劲（古人所谓“道者柔而不弱，劲者刚而不脆”），转折处勿露棱角，线条本身要肯定、明确，下笔粗细转折往往是决定质感、体态的关键。笔道一般要以中锋为主（执笔运笔时锋的尖端在中间，书法中所谓“令笔心常在点画中行”《九势》），同时配合侧锋的运用（侧锋也叫偏锋），执笔时笔杆向右倾斜，运笔时笔尖偏在墨线一边（图6）。中锋的线条显得圆劲、凝重而饱满；侧锋的线条方折、锐利而多变化。“用笔贵用锋”，中锋的运用，从来都为历代画家所重视。《书筏》指出：“能运中锋，虽败笔亦圆，不会中锋，即佳颖亦劣。优劣之根，断在于此。”但全用中锋，用笔容易呆板而少变化，全用侧锋则单薄而少浑厚的趣味。用笔不但要用笔锋，同时还要用笔肚、笔根，提得起，按得下，充分发挥毛笔的表现性能。根据不同的需要，在用笔上还有顺逆、拖送、提按等变化，这些都是客观对象的变化关系在笔墨上的运用。通常所称“描”、“涂”、“抹”为用笔之弊，因



图 6

“描”用笔无起讫转折之法；“涂”是只有浓淡，全无笔法，以墨为用，与笔无关，墨中无骨；“抹”似合布顺拖而过，无提按变化的运用。用笔是中国画造型和表现形式美的主要手段，所以为历来画家所重视，张彦远甚至讲“不见笔迹，故不谓之画”，指出了中国画用笔的根本特点。

国画工具比较简单，主要运用毛笔。笔的形状有大小，笔锋有长短，笔毫又有硬、软、新、秃等区别。笔的性能不同也是决定各种艺术效果的一个条件。用笔的压力（轻重）、速度（快慢）、水分（干湿、枯润），这些因素又体现在对不同纸张性能的掌握上。深的、淡的、干的、湿的、光的、毛的，以至泼墨、积墨、破墨等墨法运用，都要通过水分为媒介表现在纸面上。笔、纸、水、墨四者关系的配合，

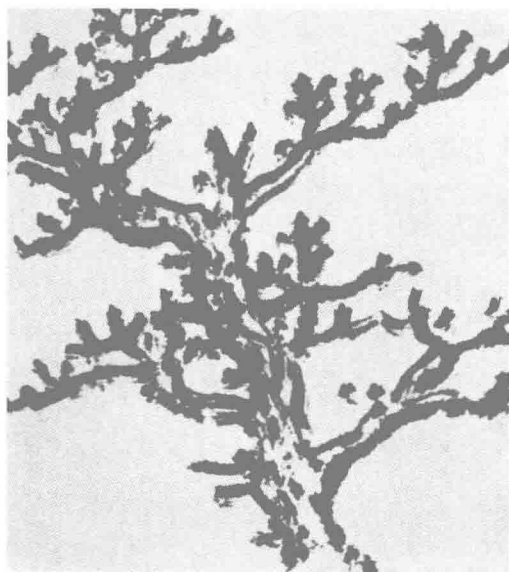


图7 用旧的山马笔画出的树枝

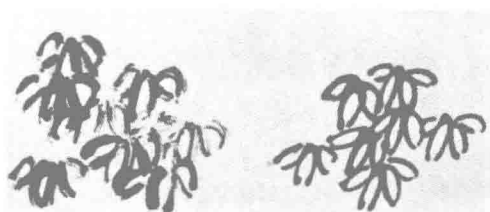


图8 用同样大小新旧不同的健毫画出的夹叶

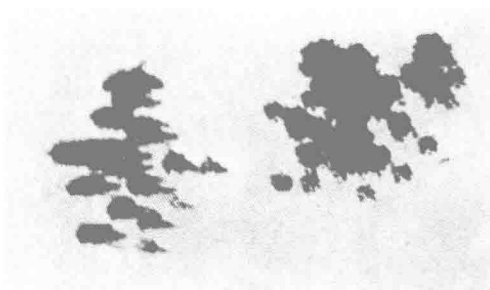


图9 用秃狼毫以中锋直注的方法点出的丛点

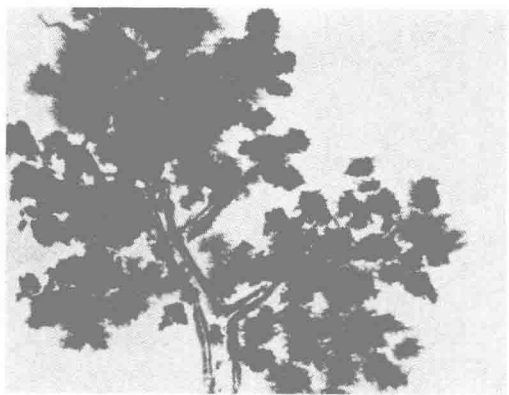


图10 用稍秃健毫作树枝并点叶



图11 用新的羊毫勾树枝、小破狼毫点叶