

中国历代名家技法集萃

山水卷·石法

下



中国历代名家技法集萃

山水卷 石法

下

张伟平
选编

江苏工业学院图书馆
藏书章

编辑委员会

顾问 王伯敏

主编 吴宪生 王经春

编委 (以姓氏笔画为序)

王经春 丘 挺

吴宪生 张伟平

林海钟 顾震岩

董文运 韩 璐

策 划 王经春 吴宪生

责任编辑 杨文军 李 晋

封面设计 袁由敏

作品摄影 范 厉

图书在版编目 (CIP) 数据

中国历代名家技法集萃. 山水卷: 石法. 下 / 吴宪生, 王经春主编; 张伟平选编. - 济南: 山东美术出版社, 2001.1
ISBN 7-5330-1442-1

I. 中… II. ①吴… ②王… ③张… III. ①中国画-技法(美术) ②山水画-技法(美术)
IV. J212.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 51450 号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

规格开本: 787×1092毫米 小8开 15.5印张 4插页

版 次: 2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

印 数: 1-2000

定 价: 160.00元

序

· 王 伯 敏 ·

法尽理无尽，理尽法又生。

画法原无限，至关天地情。

——半唐斋论画诗

千百年来，中国画的独特表现，赢得了东方以至世界画坛的称美。

中国画历史悠久，有着民族文化的深厚内涵。它那巧拔的艺术表现，是中国历代无数画家在久长岁月的艺术实践中所取得的成果。杰出的画家，在艺术上巧夺天工，他们之所以创造出令人激赏的艺术形式，在于他们“焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年”。中国人民的勤劳，也往往体现在这些艺术家的身上。

中国画的造型，讲求“遗貌取神”，提出“以不似之似似之”为准则。这是中国画的美学要求，也是中国画家的表现特征。优秀的中国画，它所以使人感到神妙，以至激动不已，并非玄虚，而是实实在在。不是吗？一卷风俗画，如《清明上河图》那样，居然让几世纪后的观众俨然置身于那个时代的市井中，甚至可以听到市井中的叫卖声或车马声；一幅牧放图，如李公麟临韦偃的《牧放图》那样，似一曲富有韵律的交响乐在演奏，使人对牧放生活产生强烈的感受。中国画的表现，可以“咫尺千里”，可以“驱山走海”。就是说，中国画家竟有突破时空在画面上的局限的本领。早在北魏时，现存敦煌莫高窟的壁画如《九色鹿王本生》，就已经作出了回答，又如宋画《千里江山》或《长江万里图》等等，无不有这种神奇的表现。中国画，无论画千军万马，或千花万蕊，以至是一山一水，一花一草，它既用奔放练达的笔调，也用细如游丝的笔致，都能同样作出充分的表达。中国画有极其丰富的艺术技巧，能适应并驾驭各种复杂对象的描写。历代富有聪明才智的画家，他们以“无法生有法”、“有法贯众法”，给后人留下了一份非常宝贵的文化遗产。

“法”，“藏用于人”，是画家从生活中所汲取，即师客观的森罗万象及其变化，故云：画法的创造，“至关天地情”。

绘画既有法，画家必须守法、用法，但是，不可“刻舟求剑”，不可“胶柱鼓瑟”。“法”要用得活，更不可被“法所束缚”，所以说，画家在某种情况下，不妨“无法无天”。然而，话又得说回来，就规律而论，先得有“法”，然后言“无法”，或求“法外之法”。这是画法的科学辩证法，谁也违背不得。

画法，不是固定不变，随着时代的发展，必须变法，要有新的创造发明。新法的产生，是时代前进的必然趋势。中国的画史告诉我们，“丹青先于水墨”，所以当水墨画法在那个时代出现，相对地说，它便是那个时代的新法。

有新法，必有古法。古法，有的要淘汰，有的还有用。所以对传统方法，不能尽弃。我们不能从“零”开始，对传统应该有所继承，有所扬弃。所谓“继往开来”，说明历史割不断，否则，我们没必要读历史。历史遗留的，有精华，有糟粕，剔除糟粕，不在话下。这部《中国历代名家技法集萃》的问世，就是本着这个精神来选编的。

《中国历代名家技法集萃》，分人物、花鸟、山水三大部分。对各类技法的特征做了剖析研究，并选名家杰作为例，其中不乏稀世精品。《集萃》图解深入浅出，图例以全图与局部相结合，而以局部为主。编者这样处理，意在使作品的表现方法及其表现特点，更容易显见于细部中。《集萃》的主编吴宪生、王经春都有着丰富的绘画实践与编辑、教学经验，他们的六位合作者均为中国美术学院国画专业教学第一线的骨干。这部《集萃》不只给读者以浏览，还给读者提供了一流的学习临本。《集萃》既有欣赏价值，也有重要的实用价值。

这部《集萃》，共分16册，由山东美术出版社出版，全部彩色精印。我们为书林将推出一套好书而喜悦，也为美术界在绘画技法研究方面完成此一基础工程，感到分外的高兴。小序未及一一，这犹如好戏开台在即，报幕者何须在台前多发言。

1998年木樨开候于杭州南山，时丹桂清香满书舍。

目 录

序

山水画法简述	1
山亭文会图	3
潇湘秋意图	4
潇湘秋意图	5
华山图册	6
南屏雅集图	7
南屏雅集图	7
庐山高图	8
青山红树图	9
山水图	10
虎丘送客图	11
吴门十二景	12
卧游图	13
西山纪游图	14
西山纪游图	15
西山纪游图	15
东庄图	16
东庄图	17
山水图	18
山水图	19
山水图	20
沧洲趣图	21
沧洲趣图	22
沧洲趣图	23
沧洲趣图	24
沧洲趣图	25
沧洲趣图	26
沧洲趣图	27
长江万里图	28

长江万里图	28
山雨欲来图	29
步溪图	30
步溪图	31
双鉴行窝图	32
石壁飞虹图	33
石壁飞虹图	34
石壁飞虹图	35
秋到江南图	36
青绿山水图	37
山水图	38
山水图	39
山水图	40
山水图	41
兰亭修禊图	42
绿阴长话图	43
山水图	44
扇面	45
青山红树图	46
烟江叠嶂图	47
仿北苑山水	48
仿北苑山水	49
山水册	50
山水图	51
延陵村图	52
青绿山水	53
仿黄鹤山樵山水图	54
岚容川色图	55
山水册	56
山水册	56
山水册	57
烟江叠嶂图	58
婉婁草堂图	59

杜甫诗意图	60
山水图	61
山水图	62
仿米仿倪山水图册	63
仿古山水图册	64
仿古山水图册	65
秋山红树图	66
仿宋元八家图册	67
仿宋元八家图册	68
仿古山水图册	69
仿古山水图册	70
仿古山水图册	71
仿古山水图册	72
仿古山水图册	73
山水图	74
山水册	75
山水册	76
山水册	77
林泉图	78
课徒稿	79
课徒稿	79
课徒稿	80
课徒稿	80
山水图	81
山水图	82
木叶丹黄图	83
山水册	84
山水册	84
山水册	85
山水册	85
溪山无尽图	86
溪山无尽图	87
山卷	88

山水册·····	89
山水册·····	90
搜尽奇峰打草稿·····	91
搜尽奇峰打草稿·····	92
搜尽奇峰打草稿·····	93
搜尽奇峰打草稿·····	94
搜尽奇峰打草稿·····	95
搜尽奇峰打草稿·····	96
山水图册·····	97
书画合璧·····	98
书画合璧·····	99
黄山游踪·····	100
山水册·····	101
山水册·····	102
山水册·····	103
山水册·····	104
山水册·····	105
山水册·····	106
石法·····	107
山水图·····	108
山水清音·····	109
山水册·····	110
山水册·····	110
仿古山水图屏·····	111
仿古山水图册·····	112
山水册·····	113
选编说明·····	114
后记·····	115

山水画法简述

张伟平

山水画用什么样的方式“结体”，怎样“结体”，是初学者首先遇到的问题。中国画讲究用笔、用墨，并经过长期的演变形成了自己特有的绘画语言表达模式。“所以山水画笔墨技法，可概括为勾、皴、擦、染、点五个方面，五者既是抽象的笔墨，又是表现物象的具体技法。笔在法中，笔与法固不可分。它用于树，用于云水，更多地用于山石。”（童中焘画语录）下面就山水画最基本的语言部分（勾、皴、擦、染、点）做一个简略的介绍。

勾“勾或勾勒、勾斫，大体意思相同，指以笔线勾取物形的外廓。勾勒，用笔顺势为勾，逆势为勒，也有称左勾右勒。斫，带有简单的斧劈‘皴法’。”（童中焘画语录）“叠石分山，在周边一笔，谓之勾勒。勾勒之则一石一山之势定，一石一山妍丑亦随势而定。故古人画石用意勾勒，皴法次之。勾勒之法，一顿一挫，一转一折，而方圆椭角之势，纵横离合之法，尽得之矣。古人画石有勾勒而不设皴者。”（《山静居论画》）“勾勒用笔，要有一波三折。波是起伏形态，折是笔之变化方向。运用此法，使线条不板滞。不会应用者，所画之线条即无变化，亦即不能表现物体。此种线条之表现方法，实为东方用笔之上乘。”（《画语录——笔墨篇》）

从以上画论可以看出，勾勒既是山石结体的最初一道程序，也是最重要的一道程序。山石一经勾勒，其龙脉走势，峰峦的起伏回环、远近高低就要初步显现。它是山体的骨架，值得初学者花大功夫去训练。此法能够得心应手，将给后面的学习带来无穷的妙处。

皴“皮皴起也。”（《说文》）“皴，指有皱纹的不平面。皴法，是中国山水画描绘山石林木的技法名称，用不同的笔法表现其纹理、形质。”（童中焘画语录）

传统皴法有数十种之多。我们可以就其表现对象大致分为：1. 表现较坚硬山体的石山类；2. 表现较柔和山体的土山类；3. 表现刚柔之间的山体类。古人云：“天生如是之山石，然后古人创出如是皴法……天生成模样，因物呼名。并非古人率意杜撰，游戏笔墨也。”（《梦幻居画学简明》）可见皴法的创

立，并不是前人随意编造的，它和我们要表达的对象有关。学习皴法可选极具代表性的皴法进行研修，得其理法后再扩展至其他皴法上。下面主要介绍几种不同的皴法。

披麻皴：分大（长）披麻皴与小（短）披麻皴两种，多用于表现土山一类山体。清代郑绩的《梦幻居画学简明》中谈到：“披麻皴如麻披散也，有大披麻小披麻之分。大披麻笔大而长，写法连廓兼皴，浓淡墨一气浑成，淋漓活泼无一笔滞气。此法始自董北苑。用笔稍纵，笔从左起，转过右收。起笔重著，行笔稍轻。悠扬辗转，收笔复重。笔之圆运，无扁无方，石形多如象鼻……小披麻笔小而短，写法先起轮廓，然后加皴。由淡至浓，层层皴出，阴阳向背，或焦或湿，随意加皴。较大披麻为稍易……”

斧劈皴：跟披麻皴一样分大、小斧劈皴。其下皴如铁斧劈木，笔形似劈出的斧痕。“大斧劈笔势阔大，不见飞白易生板实……斧劈用笔，侧锋为主，勾廓兼用正锋。大斧劈侧按踢挑，头重尾轻，轮廓随皴交搭，一气呵成；小斧劈用笔尖勾挑。所谓侧锋，不是横卧欹斜，而是着意于笔尖，用力在毫末，使笔尖利若刀刃。画时虽用笔肚，而竖则锋常在左边，横则锋常在上面，并非纯用笔肚。故大斧劈主用笔身力，小斧劈主用笔尖力。”（童中焘画语录）清代郑绩《梦幻居画学简明》中说道：“斧劈皴如铁斧劈木劈出斧痕也。斧劈亦是侧笔，亦有大小之分。大斧劈类似马牙。侧按踢挑，头重尾轻。轮廓随皴交搭，一气呵成，此与马牙同。惟马牙笔短，一起即收，斧劈笔长，踢拖直消，此与马牙异耳。山脊无皴，以光顶之字接连气脉，俗人呼为烂头山者，即所谓斧劈山矣。罗浮有之，澳门香港咸海砂龙更多此体。小斧劈皴用笔勾挑，可以先起轮廓而后加皴，与小披麻皴仿佛同义……大斧劈用笔身力，小斧劈用笔嘴力，当分别之。”

点子皴“豆瓣儿或芝麻、雨点，是点子一类的皴法，俱用中锋笔尖，聚点成皴。”（童中焘画语录）清代郑绩论画芝麻皴曰：“芝麻皴，先起轮廓，从轮廓中的阴处细细点出，阴阳向背，正是天地间沙泥结成大石，光中有粒，凹中有凸之状。故

用湿笔干笔俱宜染淡墨，青绿亦具。惟点须参差变动，最忌呆点，呆点则笔滞，笔滞则板，板则匠而不化矣。”（《梦幻居画学简明》）豆瓣皴用笔大于芝麻皴，笔尖着纸后随用笔肚，皴笔注意事项与芝麻皴相同。

解索皴：“解索为披麻之变，笔线如解散绳索。麻经结为绳索，复将绳索解拆散开，挛蜷之性犹存。故长披麻悠悠扬扬，解索挛挛曲曲，画法与披麻同类。然‘解索动而披麻静’（《画筌》），虽一动一静，用笔俱要沉着，笔笔提得起笔，笔笔将力送到。元王叔明最擅此皴。”（《童中煮画语录》）

荷叶皴：荷叶也是披麻之变演，“如摘荷覆叶，叶筋下垂”。披麻皴隐见山石之脊，荷叶皴则筋脉毕露。“山顶尖处如叶茎蒂，筋由此起，自上而下，从重而轻，笔笔分歧，四面散放，至山脚开处，如叶边唇，轻淡接气，以取微茫”，用笔欲“悠扬长秀筋韧”。（《梦幻居画学简明》）

折带皴：“折带皴如带折转，结形方，层层连叠，左闪右按，用笔起伏，或重或轻，与大披麻同，惟用笔多用侧锋或卧笔中锋。倪云林生活在太湖一带，熟悉那里的石头和坎岸土坡，参以五代荆关、南唐董源的遗法，而创此皴。”（《童中煮画语录》）

擦与皴没有很明确的界限，古人云：“皴细碎同于擦。”其作用都一样，为求得山（石）体更加浑厚、生动自然。擦不见笔，皴需见笔，作画时这两种技术常常很难分清。有时需连皴带擦、皴后擦、擦后再皴、染后擦等不同的程序。擦笔也需下笔果断，用力匀称，不要欲下不下，使画面气息滞涩。

染“皴擦后，用淡墨渲染所画之物。具体过程为皴擦

之后用水将画打湿，趁未干染淡墨；或先用淡墨渲染，再用清水衔接未染处。渲染用笔也要根据画面总体需要（如依山、石等物的纹理、形状、姿态）进行，切不可以为不露笔痕而纵横乱涂。渲染可以浓淡深浅一次完成，也可层层添加几次完成。皴擦不足可施以重染，皴擦已足可轻染，最忌用宿墨渲染。

“染不能过度，过度则掩损笔致，缺少骨力，翻成光滑。染有内染（染于勾内）、外染（染于廓外）、大泽（将纸面打湿，整体渲染）。染的作用，一为分阴阳，显凹凸，明向背，见远近，不可以衬托显现画中的主宾关系。”（《童中煮画语录》）笪重光说：“虚白为阳，实染为阴。山坳染重，端因阴影相遮。”（《画筌》）又说：“复染于勾内而石面棱棱，增染于廓外而石脊隐隐。”（《画筌》）

染一般分湿染与渴染两种。湿染一般水分较多，渴染是一种特别染法，一般很少用。具体方法为“墨着水重磨，用秃笔湖颖不着水即蘸焦墨，先用别纸拭微润，轻拂画上，笔笔起，可染二三次，惟无笔痕为妙，颇有秀色”（《石村画诀》）。

点也称点苔，它可用于表现草苔之类附生于石、树身上的小植物、远山（远景）的小树；或提醒画面，神；或加重形体的厚重感，拉开或隐晦物与物之间的空间关系，调整画面的轻重、疏密、节奏关系等等。点的用处很多，点法也很多，用圆笔、竖笔、横笔、斜笔、破笔、尖笔、秃笔等。再加上运笔时出现的浓淡墨等效果，可说是气象万千。点一般在皴染之后，画中心点苔要注意与皴笔、树法相协调，故不宜在一幅画上将多种点法一齐用上。



图1 山亭文会图（局部） 明·王绶

王绶，字孟端，号友石生，又号九龙山人，无锡人。山水师王蒙、倪瓒。本图为披麻皴，临摹时，先用笔勾勒山体，将山脉的转折、起伏、回环关系明确，勾勒时注意山石的大小相间，然后以稍干的用笔皴擦山体的凹晦处，使其初显凹凸关系。山体是经过数次不同浓淡的披麻皴相积而成，最后可用浓枯之笔提醒山体（一般在转折处下笔）。点苔也由数次浓淡不同的墨点组成。下笔用皴时注意：1. 皴法对山体凹凸关系的表现，要看准石体的转折关系后下皴，使皴笔无一虚下；2. 每一遍皴笔完成后，下一遍不同墨色的皴笔一定要待干后再复加，不同墨色的点苔法也相类似。



图2 潇湘秋意图（局部） 明·王绂 陈叔起

临摹《潇湘秋意图》时，用笔要虚淡，笔中含水稍多而不死，连勾带皴，一次就初显石体。临此图的难度在于叠加虚淡的皴笔时，既要保持画面洁净、空灵的感觉，又要使数次不同浓淡的皴笔浑然一体。这就要求下皴时一要先将不同墨色的皴笔从石体里分解出来，即作者大概用了几遍皴笔，一定要做到心中有数；二要在了解了作者的皴笔技巧后，自己也能依样在纸上表现出来。



图3 潇湘秋意图（局部） 明·王绂 陈叔起



图4 华山图册（局部） 明·王履

王履，字安道，昆山人。善画山水，师夏珪。《华山图册》为纸本，淡设色，原作共40页，为王履代表作。山石画法和夏珪《溪山清远图》很相似，用笔挺劲，这和表现山势雄伟的华山有关。



图5 南屏雅集图（局部） 明·戴进

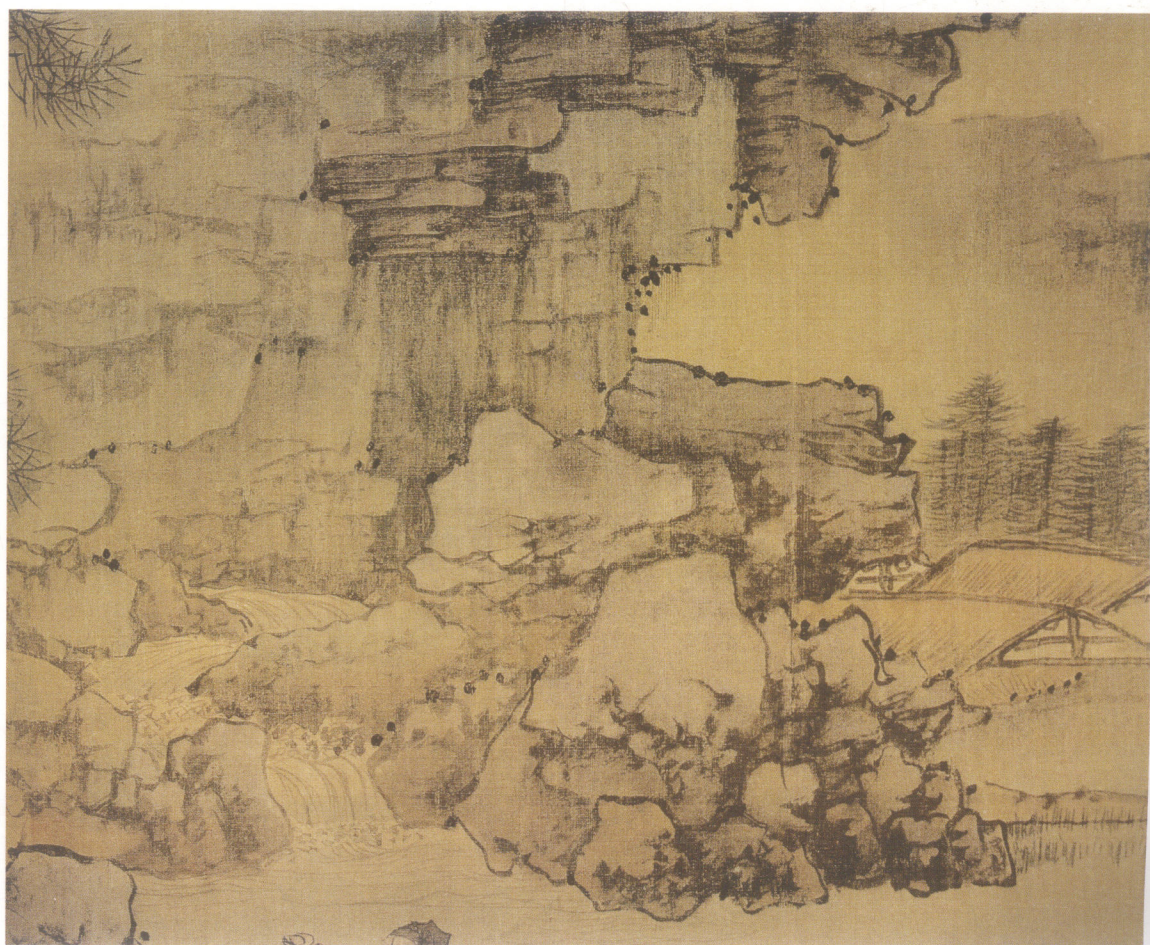


图6 南屏雅集图（局部） 明·戴进

戴进，字文进，号静庵，钱塘人。善画人物、山水，主学李唐、马远一派，后人称其为浙派代表画家。《南屏雅集图》并不是他用笔奔放疏爽风格的作品。此图结体仍显严谨，用笔勾勒肯定，转折时用笔稍有提转的意味出现，犹如写书法转折时的用笔。皴笔为点子皴，第一次连勾带皴时略显枯干，有些很肯定的用笔是干后添加上去的。临此类画一定要注意，下笔犹如写书法，笔势相连，每一遍的勾、皴、点都要一气呵成，不得迟疑。



图7 庐山高图（局部） 明·沈周 纸本

沈周，字启南，号白石翁，人称石田先生，长洲人。善画山水、花卉、人物。中年画法谨细，晚年粗简。后人推其为明“四家”之首。沈周各种画法兼备，其作品是初学者最好的学习临本。《庐山高图》为沈周中年作品，此画仿王蒙笔法，皴法为牛毛皴。临摹此图时首先从技术上将叠加的牛毛皴依次序分解出来，此类浑厚的山体，基本上都是由淡至浓的用笔相叠而成，临摹时先勾石体，略加牛毛皴；其次，每一遍皴法用笔浓淡不宜变化太大，下皴时特别注意用笔的连贯性，不可断断续续地用笔。下皴的位置要准确，准确的标准是看其皴笔是否能帮助山体的形成。这样，每复加一遍皴法，山体就会更显精神，层层叠加，山体就会越发显出浑厚的感觉。