

古画技法析览

明清山水画 精选

浙江人民美术出版社



明清山水画精选

古画技法析览

浙江人民美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

明清山水画精选 / 李昶等编著. — 杭州: 浙江人民美术出版社, 2006.1

(古画技法析览)

ISBN 7-5340-2085-9

I. 明... II. 李... III. 山水画—技法(美术)

IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 152107 号

明清山水画精选

古画技法析览

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路 347 号)

全国各地新华书店经销

杭州美虹电脑设计有限公司·制作

杭州富春印务有限公司·印刷

2006 年 1 月第 1 版·第 1 次印刷

开本: 889 × 1194 1/12 印张: 9

ISBN 7-5340-2085-9/J·1712

定价: 48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂联系调换。

笔底气象 胸中万象

——中国画技法漫谈 俞建华

从远古时期的“书契”到秦代传说的“蒙恬造笔”，书写工具从“硬”到“软”的进化，推进了中华文明的进步。特别是毛笔，成了我们自古至今纪录行为、思想和情感的利器；而“惟毫软而奇怪生焉”的毛笔自然也成了作画寄情的工具。中国画之所以卓立于世界艺术之林，正得力于这管毛笔出神入化的表现以及贯注其中的人文精神。

从现存的汉、唐绘画而言，以“传神写照”为宗旨的人物画无疑是中国画中成熟最早的一个画科，包括为人物活动作配景的山石花木，双钩填彩是它的唯一方法。大而言之，人物画的衣裙表现，一种以东晋顾恺之为代表的“紧劲连绵，循环超忽”的铁线描，另一种是进入唐代后，以吴道子为代表的“行笔磊落，似莼菜条”的柳叶描，成为“密”、“疏”两种体裁，是古代人物画的两种典型。而所填之彩均为具有覆盖能力的矿物质颜料和提炼于植物的透明性颜料。不过，吴道子加强线条变化的方法，不必赋色而意自足的白描作品，也是人物画中的一体。

随着画家“应物象形”水平的提高，毛笔性能的发挥更趋成熟，人物衣褶形态的丰富，被古人归纳为“十八描”，就成了后人学习的范式。至于后来石恪、梁楷的粗放之笔，更是“疏体”人物画的写意化了。直到近现代蔚为大宗。上个世纪的五六十年代，“新浙派”人物画的兴起，虽与当时政治的需要关系甚大，但意笔人物画家笔墨水平的提高和积极吸取外来绘画艺术的因素，才作出了可与古代人物画相辉映的成就。

由于中国画在历史的进程中逐渐淡化了政治、宗教的影响，最宜为之服务的人物画自宋之后便趋衰敝状态。不过明末陈洪绶和清末任伯年的成就不容忽视，一以奇古精妍、一以雅俗相生，深深地影响着当今画坛。

进入盛唐，以李思训为代表的“金碧辉煌”大青绿山水，尤其在画面的处理上，结束了隋代展子虔和他的前辈们“空勾无皴”、“水不容波”、“人大于山”的古拙画法。但双钩填彩之法犹存人物画的格局。只有王维、张璪、王洽的崛起，才打破了旧规，因水及墨的交融增添了山水画的表现力。毛笔的性能也从线性的组合进入了块面性的运作。在他们之前，吴道子一日画就三百里嘉陵江景，即是山水画表现手法得以突变和自身地位上升的标志。为魏、晋时期所萌生的藉山水来“畅神”的理想，得以初步实现。

山水画的主导地位在中国画坛上的确立，客观原因是五代的战乱，把有艺术天赋的士人逼到了重山复水之中，从而使他们积累起了搜妙创真的表现手法。特别是皴法的出现、树法的丰富和造境“三远法”的成熟运用，推动山水画登上了画坛的主位。主观的原因是无论是画家和欣赏者都在相对升平的时代，藉山水画以作“卧游”享受的社会需要，决定了这门画科的必然兴旺。

宋元是山水画经典作品迭出的时期，自然也是山水画大师接踵而出的时期。皴法成熟的标志，即是在这些经典画家及其作品中，推演出了多姿多态的皴法形态。约而言之，董源的短披麻、雨点皴，巨然的长披麻皴，范宽的豆瓣皴，郭熙的卷云皴，李唐的斧劈、刮铁皴，黄公望的矾头皴，王蒙的牛毛、解索皴，倪瓒的折带皴等，无不都是他们与“山川神遇而迹化”的结晶。似乎可以这么说，正是皴法和“三远法”造就了中国风景画强烈的

民族特色。

从此，笔墨技法的成熟和完备、文人参与绘事的积极，使书法内涵和文学意蕴，在山水和人物、花鸟画中，得到了充分的渗透。传为王维提出的“水墨为上”的观念，更主动加强了水和墨的相互能动作用。如果说，在熟性绢、纸上运作的南宋水墨交融、连勾带皴的方法丰富了五代、北宋时的湿笔浓墨法，那么，在纸本大行其道的元代，南宗山水的风行，除吴镇犹存北宋遗意外，黄、倪、王三家均擅以干笔皴擦的方法别开新局，影响到明清及明清之后。

至于山水的设色，在“水墨为上”观念的强烈影响下，宗尚董、巨、黄、倪的“南宗”山水成了画坛主流，大青绿和没骨法几成绝响，而大行其道的是淡雅的浅绛法和妍雅的小青绿法，为画家笔情墨趣的表现留下了更多的天地。其实“北宗”山水的艺术价值不容忽视。如果说，文人的参与，使“南宗”山水的逸趣得以提升，但却是以“破坏”具有本体意义的许多技法为代价的。因此，从一定意义上来说，以法度的严谨性来说，“北宗”山水保持了更多的具有本体意义的技法，是值得重视的。

花鸟如山水，从人物画的配景地位上挣扎出来别张一军后，长期以来与人物画一样，以双钩填彩为主要表现手法。来自写生的严谨造型、精到的勾勒和妍丽的设色，深合钟鸣鼎食的皇家贵族口味。宋代院画的花鸟小品即是这门画科的经典遗存。

写意花鸟虽然长期沉寂，但也时见文人墨戏性质的作品，与“黄家富贵”大异其趣的五代以“野逸”著称的徐熙的“落墨法”、宋代苏轼和文同的竹石和墨竹，更自觉地显示了书法般的挥写之趣，流风及于元代而大倡于明代，陈道复和徐渭更是强化了以书入画、以意驭笔的花鸟画大家。他们的影响，直接推动了近现代大写意花鸟的极大发展。

然而，出发点以多识虫鱼草木之名，令人得到赏心悦目的快感，更有赖于色彩的配合，所以在走出双钩填彩的旧格后，笔墨与色彩的相辅相成，就成了元明以来花鸟画的主要方法。陈道复本来就精于此道，而清初的恽格和华嵒，一作没骨法，一作小写意，就成了一代风气，至今仍拥有大量的从学者。

山水画自五代起主盟中国画坛千余年，但在清末，赵之谦开风气于前，吴昌硕、齐白石、潘天寿踵武于后，大写意花鸟的地位得到很大的提高，几夺山水之席。

近代以来，渗水性能优越的宣纸成了书画家们的所爱，这种性能的纸质，可以更加深切地体味笔墨的运作效果，自然也推动了水与墨、色酣畅淋漓的融合。古今大家所向往的“石如飞白木如籀”（元赵孟頫语）的笔意效果和“五笔七墨”（现代黄宾虹语）的深度讲究，更强化了中国画、特别是文人画传承的正脉。因此，中国画笔墨技法的最高境界，除了进一步发掘毛笔的表现功能外，更要我们发挥出蕴含于其中的书法性和文学性，而文学性还有待于我们对传统人文学科的学习和积累。因为中国画的笔墨除了“应物象形”的造型功能外，更承载着画家感情宣泄和精神感染的功能，而且，笔墨也具有相对独立的审美价值。因此，笔墨既是物质的，也是精神的，这就是中国画的核心价值所在。

乙酉年冬至时节草于庸福斋

目录

明 王 绂	山亭文会图 (局部)	2
明 王 绂	山亭文会图 (局部)	3
明 戴 进	洞天问道图	4
明 戴 进	洞天问道图 (局部)	5
明 戴 进	长松五鹿图	6
明 戴 进	长松五鹿图 (局部)	7
明 戴 进	溪桥策蹇图	8
明 戴 进	溪桥策蹇图 (局部)	9
明 戴 进	溪桥策蹇图 (局部)	10
明 戴 进	春耕图	11
明 戴 进	春耕图 (局部)	12
明 戴 进	聘贤图 (局部)	14
明 戴 进	春酣图 (局部)	15
明 戴 进	春游晚归图	16
明 马 轼	春坞村居图 (局部)	17
明 马 轼	春坞村居图 (局部)	18
明 马 轼	春坞村居图 (局部)	19
明 周文靖	雪夜访戴图	20
明 周文靖	雪夜访戴图 (局部)	21
明 吴 伟	寒山积雪图	22
明 吴 伟	寒山积雪图 (局部)	23
明 吴 伟	踏雪寻梅图	24
明 吴 伟	踏雪寻梅图 (局部)	25
明 吴 伟	雪江捕鱼图	26
明 吴 伟	雪江捕鱼图 (局部)	27
明 吴 伟	渔乐图	28
明 吴 伟	渔乐图 (局部)	29
明 张 路	风雨归庄图	30
明 张 路	风雨归庄图 (局部)	31
明 周 臣	山水图	32
明 周 臣	山水图 (局部)	33
明 唐 寅	栖碧草堂图	34
明 唐 寅	栖碧草堂图 (局部)	35
明 文徵明	洞庭西山图	36
明 文徵明	洞庭西山图 (局部)	37
明 文徵明	仿王蒙山水图 (局部)	38
明 文徵明	仿王蒙山水图 (局部)	39
明 文徵明	古木寒泉图	40
明 文徵明	古木寒泉图 (局部)	41
明 文徵明	江南春图 (左)	42
明 文徵明	空林觅句图 (右)	42
明 文徵明	江南春图 (局部)	43
明 文徵明	空林觅句图 (局部)	44
明 文徵明	松下观泉图 (左)	45
明 文徵明	松声一榻图 (右)	45
明 文徵明	松声一榻图 (局部)	46
明 文徵明	松下观泉图 (局部)	47
明 文徵明	松荫曳杖图 (左)	48
明 文徵明	雪景图 (右)	48
明 文徵明	松荫曳杖图 (局部)	49
明 文徵明	雪景图 (局部)	50
明 文徵明	雨余春树图	51

目录

明	文徵明	雨余春树图 (局部)	52
明	陈道复	松溪风雨图 (局部)	53
明	谢时臣	林峦秋霁图	54
明	谢时臣	林峦秋霁图 (局部)	55
明	谢时臣	柳城渔艇图	56
明	谢时臣	柳城渔艇图 (局部)	57
明	陆 治	春山溪阁图	58
明	陆 治	春山溪阁图 (局部)	59
明	陆 治	花溪渔隐图 (局部)	60
明	陆 治	花溪渔隐图 (局部)	61
明	文 嘉	瀛洲仙侣图	62
明	文 嘉	瀛洲仙侣图 (局部)	63
明	文 嘉	江山萧寺图	64
明	文 嘉	江山萧寺图 (局部)	65
明	文伯仁	松岗竹坞图	66
明	文伯仁	松岗竹坞图 (局部)	67
明	赵 左	寒江草阁图	68
明	赵 左	寒江草阁图 (局部)	69
明	赵 左	秋山红树图	70
明	赵 左	秋山红树图 (局部)	71
明	董其昌	葑泾访古图	72
明	董其昌	葑泾访古图 (局部)	73
明	董其昌	泉光云影图	74
明	董其昌	夏木垂荫图 (局部)	75
明	董其昌	唐人诗意图	76
明	董其昌	唐人诗意图 (局部)	77
明	张 宏	青绿山水图	78
明	张 宏	青绿山水图 (局部)	79
明	蓝 瑛	山水四屏条 (一、二)	80
明	蓝 瑛	山水四屏条 (三、四)	81
明	蓝 瑛	山水四屏条 (局部)	82
明	蓝 瑛	山水四屏条 (局部)	83
明	蓝 瑛	山水四屏条 (局部)	84
明	蓝 瑛	山水四屏条 (局部)	85
明	恽 向	董巨遗意图	86
明	恽 向	董巨遗意图 (局部)	87
明	蒋 嵩	秋溪曳杖图	88
明	蒋 嵩	秋溪曳杖图 (局部)	89
清	王原祁	仿黄公望山水图	90
清	王原祁	仿黄公望山水图 (局部)	91
清	王原祁	仿王蒙《夏日山居图》	92
清	王原祁	仿王蒙《夏日山居图》 (局部)	93
清	王原祁	仿黄公望山水图	94
清	王原祁	仿黄公望山水图 (局部)	95
清	恽寿平	雪景山水图	96
清	恽寿平	雪景山水图 (局部)	97
清	恽寿平	万卷书楼图	98
清	恽寿平	万卷书楼图 (局部)	99
清	恽寿平	竹石枯槎图	100
清	恽寿平	竹石枯槎图 (局部)	101
清	髡 残	茂林秋树图	102
清	髡 残	茂林秋树图 (局部)	103
清	吴 历	山水图	104



明 王 绂 山亭文会图（局部）

王绂（1362—1416年），字孟端，号友石、九龙山人。江苏无锡人。山水师王蒙。此图所绘的是山亭中举行的文会。文会就是文人雅士聚在一起谈诗论文的集会。画中布局远山巍峨，白云缭绕，实多虚少，用笔均用中锋，崇山或作解索皴或作披麻皴，皴法清晰可见。山石用墨干渴，先以淡墨染再用浓墨皴，擦笔丰富，整幅画给人以沉厚苍莽之感。又以赭石微染，给干渴的皴擦注入些许水分，画面在硬朗中多了点温润的感觉。画幅右下角岸边的芦草画法则学吴镇。整幅画结构紧密而又空灵，意境高远。



明 王 绂 山亭文会图（局部）



明 戴进 洞天问道图

戴进（1389—1462年），字文进，又字文节，号静庵，又号玉泉山人。明代杰出画家。钱塘（今浙江杭州）人，是“浙派”的重要代表人物。其山水源出李唐、马远、夏圭，画中技巧纵横，绘画风格风靡明初画坛，追随者众多。此图画皇帝至崆峒山向广成子问道的故事，山道上行进着的就是皇帝本人。此图左侧丛树仅露枝叶，有明显被裁痕迹，山石用斧劈皴，人物作琴弦描，结构严谨，笔法秀劲，属戴进早期比较精微、优秀的作品。构图具有山水画“可走可游”的特点，小路在松树和山石的掩映下作“之”字形安排，让观者的视线随着游人的走动拾级而上，去寻觅更吸引人的景致。画中虚实的分布给人以舒适感。在画法上继承了南宋院体画的画法。



明 戴进 洞天问道图（局部）



明 戴进 长松五鹿图

戴进的《长松五鹿图》的布局以高大的松林为主，由于取景的角度低，观赏者仿佛被松林环抱。远山的瀑布和近处的水口起到了景与景之间的呼应作用。皴法的运用并不是“浙派”惯用的斧劈皴，而以“米点”结合简单的线条勾勒，但其运墨的速度和笔墨中饱含的水分所表现出来的这种痛快淋漓的感觉，正是“浙派”的特点。该图为戴进晚期成熟作品。



明 戴进 长松五鹿图（局部）



明 戴进 溪桥策蹇图

明代早期，由于皇家很重视南宋院体画的严整苍劲的画法，大力提倡李（唐）、刘（松年）、马（远）、夏（圭）的画风，所以院体画风一度风行。戴进的山水画，取法郭熙、李唐、刘松年、马远、夏圭等名家，兼用元人水墨法的传统，境界开阔，富有诗意。该图用对角线式的构图法，画中大面积留白的水面使整个场景，具有宽阔的视野。前景中，树木茂盛，水流湍急，木桥上行人悠然而行，步态闲适，营造了美好的江南生活场景。



明 戴进 溪桥策蹇图（局部）



明 戴进 溪桥策蹇图（局部）



明 戴进 春耕图



明 戴进 春耕图（局部）