

陈传席 杨惠东 主编

上

披麻皴

历代山水画皴法大观



湖南美术出版社

陈传席 杨惠东 主编

①上

披麻皴

历代山水画皴法大观



湖南美术出版社

历代山水画皴法大观·披麻皴(上)

湖南美术出版社出版发行(长沙市人民路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 湖南彩印厂印刷

开本:787×1092毫米 1/16 印张:10

1996年9月第1版 1996年9月第1次印刷

印数:1-3000册

ISBN7-5356-0832-9/J·758 定价:34.00元

—关于皴法和皴法的学习

陈传席

“皴”字从皃，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，也叫皴皴。唐薛逢《老去也》诗云：“老皮皴皴文纵横”。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，或斫垛皴者，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，“斫垛皴”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，可定其为何派子孙。”“每观唐人山水，皴法皆如铁线。”……

明人汪砢玉《珊瑚网》中记：

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

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、斫碎皴、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

披麻皴的产生和发展

披麻皴产生于江南，它是画家从江南山景中启发提炼出来的一种用笔方法。披麻皴最宜表现江南山水，江南画家也多用此皴法。

披麻皴发展到明代被董其昌定为山水画正宗（南宗）的画法，影响就更大，画家作山水画舍此非正道了。

南方的文化本来赶不上北方，因为中国的政治中心，本来都在北方。汉以前政治中心虽有西、东之分，如西周、东周，西汉、东汉，殷商历次迁都也都由西而东，但西和东都在北方。三国之后，中国的政治、文化的走向由西东而变为北南。晋朝分为西晋和东晋，实际上西晋在北应称为北晋，东晋在江南，应称为南晋。宋朝分为北宋、南宋，自此之后，中国只有北南的分裂和消长趋势，而无东西之变。南宋之后，政治中心有时北移，但文化中心却一直保留在南方（实际上是长江以南的江浙一带）。

除了三国、五代之外，汉文化都不曾分裂发展。比如东晋、南宋的同时，北方有魏、金，但汉文化的发展却一直在南方的晋、宋这方面。而北方的魏、金虽然军事力量强大，但在文化上却一直是落后的，师法南方的。三国时汉文化分为魏、蜀、吴三块，但为时太短，没有来得及分头发展（其实中心在魏），便被晋统一了，故没能形成三地特色。五代时期，北方和南方分裂长达70余年，汉文化分头发展，南方因相对稳定，发展更快，所以形成了南、北不同特色。

披麻皴产生于五代时的南唐，代表画家是董源和巨然，后世并称为“董巨”。

董、巨都是江南人，他们看惯了江南山，草木葱茏，云蒸霞蔚，半土半石者居多，宜于用点子和长而柔曲的线条勾皴，这就形成了披麻皴。北方的山石多而显露，草木少，宜用坚硬的线条勾轮廓，再用坚硬的小线条皴（雨点之类）。所以，形成了南北不同风格。披麻皴所表现出的土石不分结构，所以，披麻皴山石外轮廓线和内皴线是一致的，无轻重浓淡之分；而北方的山水画，外轮廓线则显然重于内皴线。

南北方山水画所表现的对象不同，而作为绘画主体的画家——南北方人，性格也有所不同，所以，披麻皴画起来显得轻松自然，随意而流利，一根线条不合适，就再画一根，不会因一根线条失败而导致全画失败。又因为线条柔曲，画起来带有节奏感，随性而发，显得十分潇洒。而北方那种山石坚硬的画法，画起来十分认真，严谨，有时要一丝不苟，外轮廓等主要线条一根失败了，有可能造成全画失败。但其画显示出一种雄伟气概。后世文人们追求洒脱、飘逸，所以，也就喜爱披麻皴。继而对创造披麻皴的董源也就特别推崇。

董源字叔达，原籍钟陵（即今南京一带）人。约生于唐末五代初，在南唐为北苑副使，故世人称其为董北苑。当时中国山水画坛存在着南北方两种不同的风格，荆浩、李成、范宽为北方山水画的代表，而董源则为南方山水画的执牛耳者。

董源的山水画有两种形式：一是水墨；二是青绿着色。对后世产生巨大影响的乃是他的水墨山水。

在尚存于世的董源的水墨山水画中，《潇湘图》为其代表作品。其画先在左下用长笔画汀渚，剔细葭弱苇，汀渚之下作沙坡；然后再画上半部平远山峰。画名“潇湘图”乃取“洞庭张乐地，潇湘弟子游”的诗意。此图不作奇峰峭壁，皆长山复岭，远树茂林，一派平淡幽深、苍茫浑厚之气，其远近明晦处，更无穷尽，为董源绘画风格的典型。与此图相类似的尚有《夏山图》和《夏景山口待渡图》，不过，《夏山图》又掺杂了干笔、破笔，较为草率和细碎。《龙袖骄民图》为董源画风的又一类型，“龙袖骄民”意为天子脚下的幸福之民，实写南唐的都城金陵（今南京附近）临江之山。此图为青绿着色画，画中山石用大披麻皴，多矾头，山头木丛多用墨点攒簇而成，山石虽有轮廓线，但因用墨轻，用笔柔，便不显突出，整个画法给人以温和柔润之感，绝无刚强劲健的外状之气。

总的来说：“董源平淡天真多，……峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天趣，岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意，溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”（米芾《画史》）

如前所述：董源生活在江南，他画中所表现的皆是江南的土质山，这种山石轮廓不突出，山骨隐显，用密密的、或长或短的、有柔性的、略带弧形的线条和润媚的点子，能准确真实地表现山石的凹凸，反映出一片平淡天真的江南景色。因此，董源所创造的披麻皴，与江南的大自然的哺育是分不开的。董源的披麻皴，大抵用中锋为之，鲜用浓重之墨和刚健方折之笔；用笔圆曲柔浑，用墨清淡润雅。给人总的感觉是：淡墨轻岚、温雅柔润、平淡天真、缥缈轻逸，不露丝毫刚拔之气。后世文人画以道和禅的审美情趣为宗，讲求平淡、轻逸、柔曲、纯一而不外露刚拔。董源的画风和文人画的审美趣味不期然而然的遇合，使之成为后世文人画的楷模师范。

在当时，师承董源的是其亲授弟子“钟陵僧”巨然。巨然是个和尚，受业于江宁郡开元寺。他在南唐时随董源学画，攻山水。南唐后主李煜降宋至汴京，巨然亦随之至汴京，居住在开宝寺，很有声誉。

巨然师法董源，皴法、苔点基本相似。其山水画轻岚淡墨、烟云流润以及给人温润不外露的感受也基本类似董画。但巨然毕竟还有自

己的面目。因为巨然到了北方，他看到的是高山峻岭多，不像董源一生在江南，只见过低平的山丘，所以，第一，他的画很少像董源那样作平远之景，把汀渚沙滩作为重要部分，而是以高山大岭、重峦叠嶂、复峰层崖为主；第二，董源的披麻皴用笔较短较碎，而巨然的皴笔则以大披麻长条取胜，其山林高深，草木华滋皆比董源山水显得更加苍郁；第三，巨然画中的矾头较之董画更加突出、明确。矾头在董画中只是刚出现一点雏形，是巨然使之定型，成熟（所谓矾头是指山水画中山顶上的石块，因形如矾石顶部的结晶，故名）；第四，董源画中村店市桥，男女人众，虽不可言热闹，亦不尽寂寞，而巨然是个僧人，受佛教影响较深，其画中人物孤稀，呈现出幽墅、野逸之景，决无尘世繁闹之感。对照巨然现存画迹，确实如此。

巨然的山水画存世很多，以《秋山问道图》最能代表他的风貌。此画山高林深，草木华滋，圆浑简朴，没有作为主骨干的山石轮廓线，山的凹处皴条多而浓，凸处皴条少而淡，山顶多矾头，树干勾染，树叶用墨点攒簇而成，水草一顺右折，皆一笔撇出；画面清淡，仅墨苔点较重，墨和笔皆整洁有序，苍郁华滋而不露外强之气。《层崖丛树图》中山峦用大披麻皴，用墨极淡，除了树干和树叶用略浓墨，其余皆用淡墨写出，连苔点用的墨都不太重，“淡墨轻岚”，浑然一体。

巨然的画祖述董源。《画鉴》云：“得元（董源）之正传者，巨然为最也。”在现存的画迹中，可以明显地找出其渊源关系。巨然的“矾头”和长披麻皴，在董源的作品中都可以找出它的“典故”。董源创造了“矾头”和“披麻”，巨然发展了它并使之高度成熟。故后世把他们并称董巨。董源基本上是画江南平低山丘和沙滩，巨然发展了它，使披麻皴可以画高山峻岭。

二

到了宋代，太祖赵匡胤结束了唐末五代十国的混乱局面，天下基本归于统一，定都汴京（今开封）。政治中心的北移使得文化中心也随之北移，作为被征服地区，董源、巨然所代表的江南地区的画风不可能占据当时画坛的统治地位。在当时，画坛风行的是李成、范宽为代表的北方画风。诚如郭熙总结的那句名言：“齐鲁之士，惟摹营丘；关陕之士，惟摹范宽。”正是这段画史的实录。

在北宋的中后期，由于皇室的喜好和当时的经济基础，时代思想根源，包括其他意识形态（如文学、史学）的影响，画坛上复古之风大盛，“古”就是着色山水或谓青绿山水。在复古风气的影响下，画家学古不学今，抛弃了水墨山水，直逼唐朝的李思训，非“大青绿山水”不谓古也。在这种情况下，整个北宋时期，董源、巨然的画风几

成绝响。

北宋灭亡后，高宗赵构不得不迁都临安（今杭州），偏安一隅，是为南宋。在南宋时期，大片国土沦于金人统治，仅剩下的半壁江山也处于风雨飘摇之中，宋人心积无限遗恨，爱国情绪愈来愈激切沉痛，面对腐败的朝政和凶残的异族侵略，有志之士皆“怒发冲冠”，

“人人自期以杀身翊戴王室”（陆游语）。画者，意识形之于态也，在这种时代精神下产生的艺术，必是悲壮的、刚健的、磊落的、气势豪纵的。当文人士大夫们心中奔腾着爱国的热血，渴望着“收拾旧山河”，期待着“王师北定中原日”的时候，在他们的笔下不可能出现柔弱、艳媚、清秀的线和墨。所以，在绘画风格上，南宋的画，线条是刚拔挺健、宁折不曲的，皴法则是猛烈的大斧劈皴。那种柔而曲的、圆而转的线条，需要心气平和，不急不躁的清闲心境。因此，以柔润温和为主要特色的披麻皴在南宋的山水画中也不会有多少市场。

在整个北、南宋时代，根据记载和现存画迹来看，江参是继承董、巨画风而成就突出的唯一的一家。

江参，字贯道，生于北宋，死于南宋绍兴年间。江参是位隐士，终生过着游荡无定的生活。最能代表他个人面目的是《千里江山图》卷，平远构图，墨笔画林峦、溪壑、重山复岭，连绵无尽，气势非凡。就传统技法而论，显然是来自董、巨的。山石圆润突起，皴用长短披麻，山顶多矾头，苔点浓重，山势平远，岚色郁苍，溪桥渔浦，洲渚掩映，一派江南景色，其画法也是董、巨一路，但江参此图石骨用硬笔勾勒，又出董、巨画法之外，构图也较董、巨复杂，气势则更非董、巨可比。

值得注意的是，在北宋中、后期之际，画坛上正式出现了“文人画”，他们的出现和他们的理论给中国画坛带来了新的生机，对后世山水画产生了不可估量的影响。

苏东坡是文人画理论的奠基人，文人画的重要倡导者。

苏东坡是宋代伟大的文学家，在散文、诗词、书法等方面都取得伟大的成就，在绘画方面的影响也很大。他在绘画上，由于道家和佛家思想的深刻影响，在境界上要求“萧疏简远”、“简古”、“澹泊”、“清新”、“清丽”，反对“剑拔弩张”，主张“绵里裹针”式的含蓄，力求平淡。在苏东坡理论的影响下，后世无不把“平淡”、“柔润”作为艺术的最高格调和正宗，而视狂放、刚健为怪，为旁门左道。披麻皴的线条不论长短，均显得柔和、含蓄、内敛，正适应了文人画的审美情趣，因此，苏东坡的理论的提出为后世文人画的发展方向，为披麻皴压倒其他一切皴法，确立其为山水画正统技法的地位奠定了理论基础。

三

元代是文人画高度发展，披麻皴进一步成熟的时期。在审美情趣上，柔和、蕴藉的气息历来为中华民族所崇尚，强调“中和之美”，主张中庸和柔和，南宋那种表现激烈情绪的绘画，除了特定的历史时期外，人们是很难完全接受的。南宋的山水画，多属主观的产物，全是南宋人主观情绪的发泄，到了元代，当这种刚劲猛烈的绘画风格失去了原动力之后，也就逐渐丧失了其在绘画上的主流地位。

元代统治者推行民族歧视政策，把各族人民按贵贱分为四等，汉人的地位，特别是汉人知识分子的地位极低。同时，取消了科举取士，一代士人失去了晋升之阶。知识分子无路可走，无事可做，他们或混迹于勾栏瓦舍之中，从事戏剧创作；或游荡于山村水乡之间，恣情于山水的写意。在元代文人闲逸、苦闷、悲凉、委屈的精神状态下，产生了追求高逸、平淡，柔曲的，元代所特有的抒情写意山水画，他们选择了披麻，并达到了前所未有，后代也无法企及的高度。

元画在画史上的高峰地位开创于赵孟頫。

赵孟頫字子昂，号松雪道人。浙江吴兴人，是宋太祖赵匡胤之子秦王赵德芳之十世孙，这个显赫的世家为他一生所带来的痛苦远远大于荣耀。南宋灭亡时，他25岁，闲居在家，潜心研究学问，后被元朝起用，最后“被遇五朝，官居一品，名满天下”，人臣之位已极，身享无限荣华，然而却心受无穷折磨，因为以赵宋宗室的身份仕元，毕竟是有悖于旧道德的。正是这种内心的痛苦、矛盾，造就了这位伟大的艺术家。

赵孟頫的绘画美学思想，主要体现在三个方面：一是重视传统（古意）；二是注重师法自然；三是注重书法用笔。他把“古意”放在最重要的地位。明确提出：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”他所说的“古意”，指的是北宋以前的画法。“刻意学唐人”，力倡复古。赵孟頫绘画思想中的这三个方面是形成元画新风格的纲领，对元、明、清的绘画艺术产生了深远的影响。

赵孟頫的代表作且对后世产生巨大影响的山水画《鹊华秋色图》、《水村图》等用的都是披麻皴。

从这两幅作品来看，在画法上，都溯源于董、巨的披麻皴，但已蝉蜕龙变。董、巨的披麻皴用笔繁复，苔点极多，温润秀媚，浑厚浓郁，一片模糊。赵孟頫强调书法用笔，他在《秀石疏林图》卷后自书一诗：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”他的画印证了他的观点。因此，尽管他亦用披麻皴，但枯笔干淡，简练萧疏，线条清晰明朗，很少擦摩，绝无繁复含糊之状。画沙滩汀渚，也不像董、巨那样用湿墨横抹，而是用干笔侧锋作

条子状横扫淡拖，皴线含蓄，变化多端，全类书法笔意。在披麻皴中引入枯笔、侧锋，这是赵孟頫和董、巨最大的不同。董其昌在《水村图》卷后题：“……以其萧散荒率，脱尽董巨窠臼。”真为识者之言也。

元代画家，赵孟頫之后，无论是“元四家”的哪一家都可以从赵孟頫的山水画中找到依据。诚然，“元四家”的水墨山水在赵的基础上更进一步，但赵的影响是存在的，不容忽视的。

元代山水之变，始于赵孟頫，成于黄公望。实际上，正规的披麻皴，始于董、巨，成熟于赵、黄。元代为集大成期。

黄公望，字子久，号大痴，幼习神童科，经史九流，无不通晓，工诗文，通音律，曾为小吏，坐事系狱后入道教，隐居富春山，深得江山钓滩之趣。

子久自诗云：“当年亲见公挥洒，松雪斋中小学生。”是知子久为赵孟頫入室弟子。赵氏后期山水多取法董、巨。这对子久有很大影响。事实上黄子久的山水画也以得益于董、巨为最多。尽管他也学过荆、关、李成的北方派山水，但由于他的生活环境、艺术修养和精神状态，决定了他的艺术必是潇洒的、柔和的、明润秀拔的而非刚劲雄强的，这就是披麻皴的本质。

在流传至今的黄公望的作品中，能明显看出他学董、巨一路画法的有很多，《丹崖玉树图》轴便是其中一幅。此图基本学董源画法，山石以圆润的短披麻皴为之，山头小树丛密，苔点大多点在山石顶上的轮廓线上，近处长松用干而淡的长线勾勒，然后重墨加皴，杂树或圈或点，笔法松秀，设色淡泊，无强悍之气和奇峭之笔，尽管有些地方如淡雅的浅绛设色和空灵的干笔有异于董源，但整个画面的精神状态，依旧能看出是从董源法中变出。

黄公望的山水画对后世影响最大的是他晚年所作的一幅长卷《富春山居图》，这是子久最伟大的杰作，足以代表他一生绘画的最高成就。

此图墨笔，山峰起伏，林峦深秀，境界开阔辽远，雄秀苍莽，简洁清润，使人心旷神怡。其山或浓或淡，皆以干而枯的长披麻勾皴，绝少渲染，疏朗简秀，晴爽潇洒，全如写字，远山及洲渚以淡墨抹出，略见笔痕。水纹亦用枯墨勾写，偶加淡墨复勒；树干或双勾、或没骨，树叶或横点、或竖点、或斜点或勾写松叶，或干墨，或湿笔。山和水全以干枯之线写出，惟树叶有浓墨和湿墨，形成鲜明的对比，显得山淡树浓。虽师出董巨，而又有变化。此图线条既有韧练空灵的，也有圆润含混的；既有横拖直擦、干淡松秀的，也有流利果断、简洁奔放的。可说集线条变化之大成，把披麻皴的表现力推向一个淋

漓尽致，无以复加的高度。完全可以说，《富春山居图》是披麻皴的一个重要里程碑。后世的画家，面对此图无不顶礼膜拜，“吾师乎，吾师乎，一丘五岳，都具是矣。”董其昌发出了由衷的惊叹。

董、巨的山水画在长达三百多年的两宋时代识者寥寥，是赵孟頫、黄公望把董、巨一派山水画推上了画坛的主流地位。经过他们的努力，开始了一个学董成风的时代，使得这个本不太受重视的画派发扬光大，彻底变革了南宋的画风。

明清两代，子久的画名和影响与日俱增，如日中天，“仿子久”、“仿大痴”的画比比皆是，山水画坛几乎为其所垄断。子久的披麻皴法也成为画坛正宗。

“元四家”的其他三家中，吴镇的披麻皴则以厚重秀润见长。黄、王、倪皆喜用干笔枯墨，独吴镇多用湿墨，他的画五墨兼备，浑然天成，在“元四家”中最为豪放。

吴镇，字仲圭，号梅花道人，嘉兴魏塘人。画法自董、巨，喜作《渔父图》，自题《渔父词》，构图偏爱平远小景。

作于57岁时的《渔父图》轴，颇能见出吴镇画的特点。此图墨笔写平冈丛树，溪边一人垂钓，用略浓而有变化的墨勾山石轮廓，略淡的线条作披麻皴之，复加湿墨衬染，湿墨略分浓淡，罩在线条上面，使之浑然一体，最后以焦墨点苔；远山以淡墨没骨抹出，愈远愈淡，层次分明。吴镇的画特别注重渲染，往往在其画完后通篇用淡湿墨润之，所以他的画在数百年后仍有“幛犹湿”之感。他的《秋江渔隐图》轴，画法也是如此，虽然师法董、巨，但不像他们画中披麻皴那样清晰，其笔墨十分湿润而雄秀。

长而湿的大披麻，是吴镇皴法的最大特点。

王蒙的画法以细密繁复、苍润华滋取胜，他用披麻皴，又用“解索皴”、“牛毛皴”。但他的“解索皴”与“牛毛皴”依然是从董、巨的披麻皴中变化而来，将披麻皴屈曲变化分解，使之更为繁复多变，依次分披，除了表现山体阴阳凹凸外，更有植被密集地覆盖其上的视觉感受。他的画法出董、巨、赵孟頫，他的“牛毛皴”实际上就是更细更密更柔的披麻皴，因此可以归于披麻皴系。

王蒙，字叔明，是赵孟頫的外孙。曾做小官，元末避乱，隐居黄鹤山，故号黄鹤山樵。王蒙的画遗世甚多，面貌不一。最能代表他的山水画成就和个人面貌的是《青卞隐居图》和《夏日山居图》。

《青卞隐居图》描绘的是浙江吴兴县西北卞山碧岩胜地景色，采用高远法构图，所画山石似无明确轮廓线，略乱的披麻皴加解索皴，较董、巨的披麻皴细而柔，密而松，也有人称之“牛毛皴”。其墨法干湿互用，先用干松的墨笔勾皴，再用润而淡的墨覆皴加染，再以少数焦而枯的笔墨强调之。画高耸的山峰以及坡岸的皴法又略有变化，

山中部有的用解索皴，但仍是从披麻皴中变出，变得更细更密，用笔也更随意。石壁皴笔按纹理或密或稀，总的效果是稀朗的，皴后以淡墨烘染。山峰用小披麻夹雨点皴，衬托出无数的矾头。在山石的结构处，皆着重苔点，或用焦枯的破笔戳出松蓬的重墨痕，显得异常茂朴。《夏日山居图》画于《青卞隐居图》之后两年，两图大体类似。

“元四家”中王蒙的技法最为全面，纯熟，面目也最为多样。但都从披麻皴中变出。他的画同样对明清画坛有巨大影响，几乎所有的山水画家都学过王蒙的画。

倪瓒的画相对于“元四家”的其他三家而言，与披麻皴的关系似乎不大，他以干枯的侧锋作折带皴，和一河两岸、水边孤亭式的构图形成了他自己独特的面貌。但在他的早期作品中，董、巨的影响也确实存在。他作于43岁时的《水竹居图》，青绿设色画坡上平列五树，树后茅屋丛篁，隔溪平远岫林。画法严谨持重，披麻皴用笔圆润浑厚，具董、巨遗法。他58岁时所画的《江岸望山图》轴，图中高峰也用圆笔作披麻长皴，然后加苔点。

在赵孟頫、“元四家”的巨大影响下，文人画成为元代绘画的主流，披麻皴法成为山水画的最高皴法，元代的其他画家亦师法董、巨，以披麻皴法写胸中丘壑，但他们也有各自的特色。

方从义为“放逸”一路，有别于倪瓒的高逸，他的画真正称得上是“逸笔草草”。他的墨笔画《武夷放棹图》，奇峰突起，溪涧幽深，描写武夷九曲之景，山石亦属披麻皴，然比董、巨的披麻皴草率得多。如信笔作草书，或勾或点，或浓或淡，十分放荡，全无拘谨之意。

盛懋的山水也系出董、巨，就成就而言，和“元四家”差不多，但就内涵而言，相差甚远。他的披麻皴用笔较为尖硬，缺乏柔和，和“元四家”讲求平淡含蓄的笔势相比，稍逊一筹。

四

明朝建立后，统治者出于政治的需要，力倡南宋的画风，同时南宋山水画那种激奋的情绪，刚拔的气势，也符合这个新兴王朝的需要。因此，在这一时期，产生了王谔和浙派领袖戴进这样的大家。元代的画风基本不见，宋人画风完全占了上风，并且影响到全国以至日本，但这种画风没能保持住它的优势，毕竟南宋山水是南宋那种特定时代精神下的产物。到了明代中后期，宫廷绘画和浙派衰落得一败涂地，被讥为“画家邪学，徒呈狂态”（明屠龙《画笈》），“习气恶派，以浙派为最。”（《雨窗漫笔》）。代之而起的是继承元代绘画的吴门画派。由于当时的文化环境和经济原因，吴门画派得以迅速发

展和扩大，遂夺得浙派的画坛霸主之位。

吴门派绘画的中心在吴门，吴门即苏州，在元代就是绘画的中心之地。由于元画的势力很强，尽管在明初受到来自官方的压制，但并非损伤殆尽。如徐贲、王绂、谢缙等人，他们都师法董、巨、“元四家”，可称为吴门派的先辈，对吴门派画风的形成有巨大的影响。

沈周、文徵明、唐寅、仇英为吴门派的代表，被称为“吴门四家”或“明四家”。四家中，沈、文继承“元四家”画风，仇英以工笔重彩见长，唐寅虽师承南宋院体，却加入了文人的逸趣，化刚劲为柔和了。

沈周字君南，号石田，晚号白石翁，江苏吴郡人。他一生布衣，其父、伯父皆工诗善画，是苏州有名的画家。沈周少承家学，广习宋元诸家，于山水、花鸟、书法皆擅，成就最大的还是他的山水画。他的画法基本上以吴镇为主，兼及王蒙、黄公望。他的山水画面貌甚多，最突出的有两种：其一是谨细；其二是粗简。世称“细沈”、“粗沈”。早期作品多细谨，以师法王蒙为主；晚期所作多粗简，以师法吴镇为主，且又自出新意。

他的细笔画当以《庐山高图》最为杰作。其构图用笔，全仿王蒙。山石先以淡墨湿笔披麻皴之，再加以焦墨枯笔皴擦点苔，如此反复数次，再以淡墨笼染。画风属于王蒙《青卞隐居图》、《夏日山居图》一路，笔法缜密细秀，气势沉雄苍郁，构图比王蒙的画更为繁密。但总的效果仍是同于王蒙的披麻皴、牛毛皴一路。

沈周的粗笔山水很多，山石用粗阔的线条勾皴，分出山石的结构，再加粗点皴和类似长点的短线皴，加强了骨力和雄健感，都是从披麻皴中变化出来的。

在明代画家中，沈周是成就最高的一位，被列为“明四家”之首，尤其是他的粗笔山水，是独具一格的，可以称为粗披麻皴。

文徵明是沈周的学生，初名璧，字徵明，后以字行，更字徵仲，号衡山居士，长洲（苏州）人。曾官翰林待诏，三年后即辞归。文徵明和沈周一样，是一位画家、书家和诗人。他的山水画是学沈周的，有很多地方和沈周相似，也有“粗、细”两种突出的风格，故世有“粗文”、“细文”之说。不过沈周的画以“粗”最具特色，成就最高；而文徵明的画则是以“细”最具特色，成就也最高。

沈周是师法董、巨、“元四家”的，故文徵明的细笔画也吸收了“元四家”，尤其是王蒙的皴法，比之“元四家”的画更加工整严正。《绿荫长话图》轴，是文徵明细笔山水画的代表作。此图为文氏晚年所画，笔法虽师董、巨、“元四家”，却独具风格。董、巨的披麻皴较为温润，轮廓线和皴线内外不分，文氏此图的外轮廓线略重，

用笔细谨，一丝不苟，无一笔随意，自成一种工秀清苍的风格。这是文徵明细笔画的突出特征。文徵明的粗笔画显然来自沈周，但不像沈周粗笔那样苍健，具有鲜明的个性，当然也是粗披麻皴一系。

文徵明是沈周最出色的弟子。文徵明的子侄以及弟子如文彭、文嘉、文伯仁、文从简、陈淳、陆治等，还有其他一些吴门画家，皆师法文徵明，差不多都用披麻皴画山水。在沈周死后50多年里，文徵明是吴门画派的实际领袖。明代中后期的绘画就是吴派绘画，一直延续到清初，画坛的主流仍是吴派一类，文徵明的影响是十分巨大的。

明代末期，画坛门派林立，当以松江派的董其昌独执牛耳，他的山水画，特别是他提出的山水画“南北宗论”，影响极大。

董其昌，字玄宰，号思白，又号香光居士，华亭（今上海松江）人。官至南京礼部尚书，卒谥文敏。

董其昌37岁前，曾遍临古画，包括他后来列为“正宗”对立面的“马、夏”之画。但最后还是投入董、巨、“元四家”的门下，“以北苑为师”。董其昌的画以柔润、软秀为主要特色，他的大多数水墨山水，用笔皆以董、巨、黄子久式的披麻皴为主，但用墨是淡而润的，线条不是那么清晰，落笔时漫不经心，笔无刻露之痕，正如他自己所说的：“画欲暗，不欲明。明者如觚棱钩角是也，暗者如云横雾塞是也。”他说的“暗”就是不刻露，无觚棱钩角，苍润浑穆。他的披麻皴和前人不同的正在“暗”处。

董其昌对后世影响最大的，乃是他的“南北宗论”，以禅喻画，把画家划分为界限分明的两个阵营，即以王维、董、巨、“元四家”为系统的南宗和以李思训、李、刘、马、夏为系统的“北宗”，扬“南”抑“北”，提倡作画以自娱和抒情为目的，以文秀、平淡、柔润为形式，反对“北宗”绘画的“风骨奇峭，挥扫躁硬”。董其昌“南北宗论”的提出，确立了后来山水画的发展方向。披麻皴法在文人画家的手中被奉为圭臬，以刚强劲健为特色的斧劈皴法遭到了彻底的排斥。

在披麻皴法的发展历史上，董其昌是继董源、黄公望之后最关键的人物，他对后来山水画发展所产生的影响是十分巨大的。

五

清代的山水画差不多都是董其昌的传派。分有三股势力：遗民派（反法派）、法我派、仿古派（守法派）。遗民派中的画家如八大山人、石溪，乃至新安派诸家都受过董其昌的影响，但有所变化，实际上他们是横向继承董其昌。他们都反法，反对一切古法，主张“澄怀观道”，写出自己所感。但实际上他们都受了古法的影响，尤其是受董其昌的影响。在“南宗”一系中下过功夫的画家其中很多就是董其昌