

中国
画
大
课
堂

范廷义
编著

山水画

写生技法

上海人民美术出版社

中国
画
大
课
堂

山水
画
写
生
技
法

范廷义
编著

上海人民美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

山水画写生技法/范廷义编著. — 上海: 上海人民美术出版社, 2010.2

(中国画大课堂)

ISBN 978-7-5322-6559-6

I. 山... II. 范... III. 山水画: 写生画 — 技法 (美术)
IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第001145号

中国画大课堂

山水画写生技法

编 著: 范廷义

策 划: 邱孟瑜 潘志明

责任编辑: 潘志明

技术编辑: 季 卫

装帧设计: 萧 萧

版面设计: 仇红英等

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海市长乐路672弄33号)

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 889×1194 1/16 6印张

版 次: 2010年3月第1版

印 次: 2010年3月第1次

印 数: 0001-4300

书 号: ISBN 978-7-5322-6559-6

定 价: 29.00元

目录

1	第一章 绪论	74	第四章 名山写生特点
1	一、山水画的发展概况	74	一、黄山
5	二、山水画的艺术特点	75	二、华山
		76	三、太行山
7	第二章 传统山水画法	77	四、桂林山水
7	一、笔墨技巧		
14	二、表现技法	81	第五章 构图与创作
54	三、表现形式	81	一、山水画的构图
		85	二、山水画的创作
60	第三章 山水画写生		
60	一、写生的意义		
67	二、写生方法与步骤		





一 山水画的发展概况

山水画是以描绘自然山川风景为主题的中国画。千百年来，山水画与人物画、花鸟画形成了中国传统绘画的三大科。通过历代艺术家的不断努力，山水画成为技法多样、艺术特点鲜明的绘画门类。

山水、树石在早期绘画中只是人物的配景，或是作为装饰图案被局部地描绘在器皿上。山水画的独立出现应是在魏晋南北朝之际。由于当时社会动荡，人们崇尚老庄哲学，隐居山林游山玩水以避世乱成为时尚。这一时期，山水诗歌大量出现，山水以其特殊的审美趣味吸引着诗人和画家。南北朝时

期的南朝画家宗炳的《画山水序》以及稍晚的王微在《叙画》中都对山水画的构思、意境、目的作了详尽的记述，这无疑是山水画独立的标志。当时的山水画究竟是什么样的，由于没有作品传世，现在很难判断。到隋代，山水画有所发展，一般认为存世最早的山水画迹为隋代展子虔画的《游春图》。山水画发展到盛唐出现了李思训、李昭道父子以画青绿山水为主的山水画家，同时也出现了吴道子、王维水墨写意山水画体系。另外，历史记载中还有唐晚期王洽的“泼墨山水”画法。这些都说明山水



宋 夏圭《溪山清远图卷》（局部）



五代 董源《潇湘图卷》（局部）

画在唐代不仅已成为独立的画科，而且还有多种不同的绘画风格。但是，山水画与同时代的阎立本、张萱、周昉的人物画，韩幹等人的马、牛动物画相比较，还显得不够成熟。五代的山水画在唐代的基础上又有所发展，北方的荆浩、关仝和南唐的董源，都是这一时期最有成就的山水画家的代表。荆浩为逃避战乱，长期隐居在山西太行山洪谷，他用毕生的精力去描写崇山峻岭、泉石树木，通过不断努力使山水画逐渐成熟。他还根据自己的创作经验写成了著名的山水画论《笔法记》，对于后代山水画创作有着重要的影响。他的继承者，北宋时期的李成、范宽、郭熙等人，都是在学习他的经验的同时又有所创新。又因各自生活的地域环境不同，创造出风格各异的画风，成为后来各流派的源头。

就山水画的发展来说，两宋和元代是山水画发展成熟的高峰。两宋时期名家辈出，山水画一跃成为绘画的主流。五代和北宋时期的山水画家最有代表性的是董源与巨然、李成、范宽、郭熙、王希孟等。他们的作品都是以客观地描绘自己所熟悉的北方地区雄奇险峻、气势磅礴的大山为主要特色。如范宽的《溪山行旅图》、郭熙的《早春图》、王希孟的《千里江山图》等，都是以取大山大水的全景构图为特点。

而董源、巨然等是画江南山水为主的画家，如董源的《潇湘图卷》、巨然的《秋山问道图》等，都是既有地域性差别，又是画家理想化了的山水。画中所体现的意境深厚，给人们的审美感受也是宽泛而丰富的，让人们清晰地感受到整体自然与人生牧歌式的亲切关系。

南宋的山水画与北宋山水画相比具有明显不同。由于审美情趣的改变和对诗意境界的追求，南宋山水画不像北宋山水画那样完整地表现博大的山水景物，而是根据画意的诗境需要，对客观的山水作大胆地剪裁、取舍，往往是选取那些能表达画家的思想情感和诗意的某一局部或是抓住几个细节，进行深入细致地刻画。如马远的《寒江独钓图》、《踏歌图》、《风雨归舟图》；夏圭的《溪山清远图》、《长江万里图》等山水画，画面上景物虽然很少，却给人展现出一种广阔而富有诗意的意境。马远与夏圭二人的画风基本相似，善用大斧劈皴，画面布局多是截取景物的半边或一角，画史上有“马一角”、“夏半边”之称。

宋尚法，元尚意，这是两个朝代山水画艺术风格的不同表现，不仅体现了不同审美观念所形成的艺术特征，也意味着山水画在不断地完善中走向成

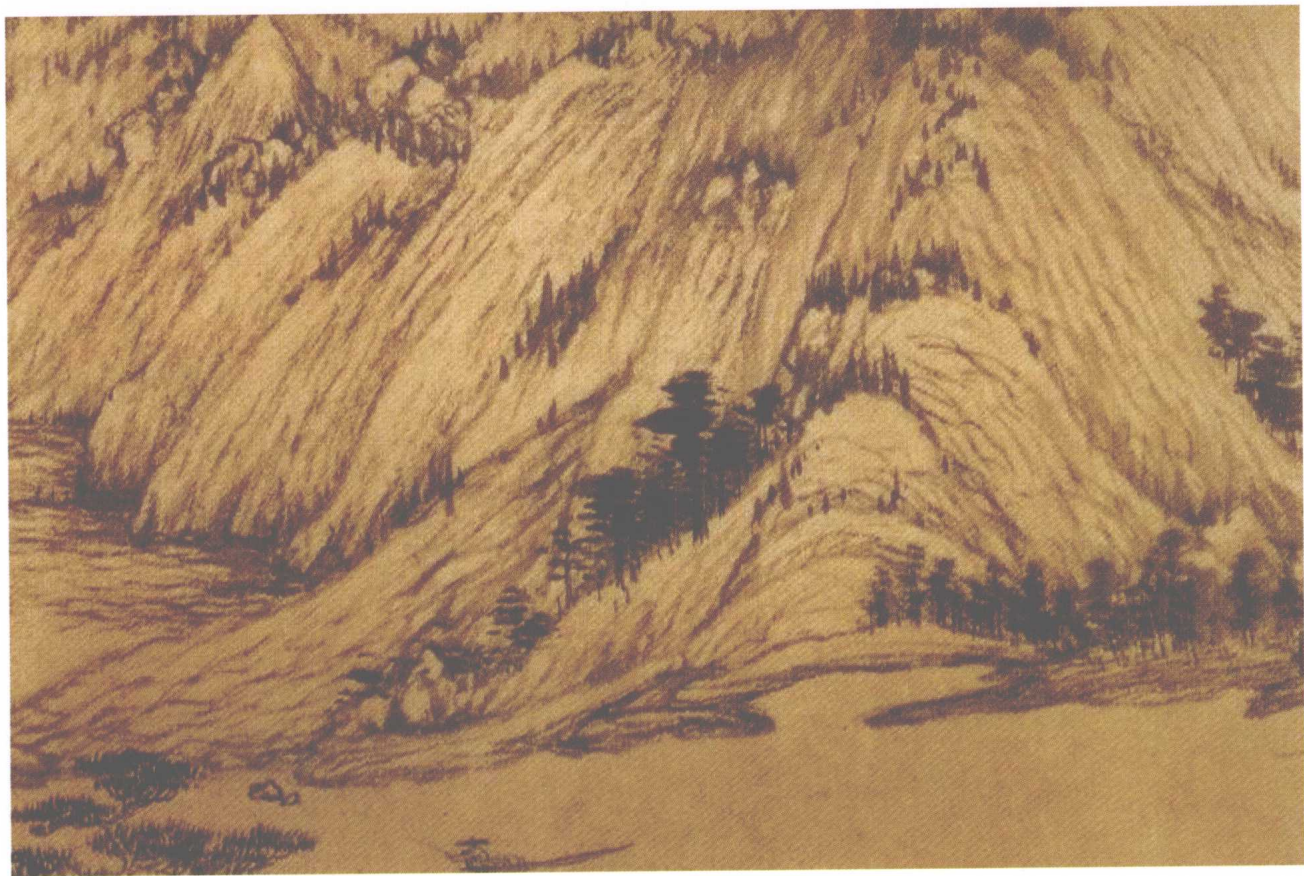
熟。元代是在蒙古族统治下的时代，汉族知识分子在心理上的失意落魄感是不言而喻的。于是隐逸之风大盛，他们借自然山川、诗文笔墨吐纳真情，将绘画作为抒情、逸兴和释放胸中闷气的一种方式。山水画成了寄寓情怀、孤芳自赏的精神消遣品，无形中促进了文人画的兴起和发展。

“文人画”的特点大体上是注重个人主观心灵的展示和文学趣味的抒发。以书法入画，笔墨超乎造型，神似优于形似，以意为主，以画自娱，是文人画又一特征。“元四家”中的倪瓒说作画是：“不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”他把“形似”置于无所谓的地步，反映了文人画家借笔墨之趣适性自娱的态度。

对笔墨意趣的追求是元代山水画特有的成就。文人画家以书法入画使得“以形写神”的绘画变得具有书写性。笔墨流离于形象内外，画家主观意志更加趋于表面化，笔墨本身成为灌溉种种主观精神的审美对象。另外在画面题字作诗，以诗文来直接补充画面，诗与画互相映衬，相得益彰，这就极大

地丰富了绘画的审美意趣，从而使“卧游”、“畅神”等主观功能得到发扬光大。元代最有代表性的画家是：黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇，他们在山水画方面都有卓越的成就与极高的地位，尤其对后代的山水画发展起了很大的作用。

明清的山水画在宋元两代的高峰面前显得有些势弱。然而在法和意之外追求另外一种趣味成了明清山水画家们的目标。元代盛行的文人画风格，在明清两代继续流行，涌现出大量的山水画家。但是，他们都比较偏重笔墨风格的继承，而缺乏前代画家的创新精神。明代具有代表性的画家是苏州地区崛起的沈周、文徵明、唐寅、仇英为代表的吴门画派。他们主要继承了宋、元文人画的传统，以描写江南山水和文人生活、抒发宁静幽雅的情怀为主，注重笔情墨趣，讲究诗、书、画的有机结合。他们在绘画风格上各有特点。沈周的山水多以粗笔水墨和浅绛法为主，意境恬静平和中具有苍润雄浑的气概。文徵明的画中细笔山水占多数，他善于用青绿重彩，其画风格缜密秀雅，有丰富的抒情意



元 黄公望《富春山居图》（局部）

趣。唐寅的山水画以水墨为多，他的画有的风格雄峻刚健，有的画风格圆润秀雅，富有诗意。仇英多以精密清雅的青绿山水著称。董其昌是明代后期画坛上具有影响的山水画家。他的画继承了吴门画派的长处，特别重视笔墨和画的“士气”，强调书法在绘画中的作用，以构成平面化的山水境界，使得山水画的表現形式又有一变化。

清代的山水画更是缤纷纷呈，既有古法中的自娱自乐、自我完善的所谓“正统派”，也有个性至上、笔墨屈服于情怀的创新派。如清初以临仿古人为能事，强调笔墨技法，追求蕴藉平和意趣的“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁），他们把传统画法奉为金科玉律，推崇元四家、明代董其昌；作画讲究笔墨处处有来历和深厚的传统功底。在构图、笔墨，特别是意境等方面，总结了一些规律性的经验。由于忽视“外师造化”，缺乏对真山水的

具体感受，其作品有单调、空洞、程式化而少生气的一面。与“四王”因袭守旧观点相对立，力求变新的是清初以石涛为代表的“四僧”（石涛、朱耷、石溪、渐江）。他们常年游历于山水之间，重视对自然风景的观察和感受，又有深厚笔墨功底，艺术上主张“借古开今”，反对因循守旧，盲目摹仿古人，强调绘画借笔墨以抒发内在性灵和亲身感受。他们的画敢于突破当时摹古守旧的樊篱，创造出笔墨奇肆豪放、构图新颖、独具风采的画风，为当时临古成风的画坛吹进一股生气，也影响了近代山水画的发展。

中国山水画在意境的开拓和表现技法方面经过历代画家的不断继承和创新，形成了一套流传有序、体系完备而又灵活多变的程式化规范。这套程式化的规范不仅为后来学画之人提供了一条“以法治道”的途径，也形成了中国山水画独特的审美意趣。



宋 范宽《溪山行旅图》（局部）

二 山水画的艺术特点

1. 借景抒情, 情景交融的画境

山水画虽然是以自然环境的山石、树木、云水为主要描写对象,但并不是纯客观地对自然山水的描绘,它不着重于眼前的某一具体物象的细致刻画,而是着重于主观情感的意境创造,借客观之景抒发主观之情,最后达到情景相映相融的艺术境界。五代荆浩《笔法记》中说:“画者,画也,度物象而取其真。”这里的“真”不是自然山水的真,而是经过画家思想和熟练笔墨所达到的“搜妙创真”,是客观的山川、树木灌注了画家主观精神的“真”。自然界中的山水形态各异,千变万化,近看远看不同,春夏秋冬不同,阴晴朝暮又各不相同。画山水既要细致地去观察,把握住互相间的变化规律,又要有高度的概括性,从而创造出符合文人士大夫的“林泉之志,烟霞之侣”和“不下堂筵,坐穷泉壑”的心愿,达到了文人“畅神”、“逸兴”的审美目的的山水画。宋代郭熙《林泉高致》中提到真山烟岚时说:“春山淡冶而如笑,

夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。”这是移入情感的一种人格化的自然之烟岚。

2. 散点透视和“三远”法

中国山水画的空間意识是超越目视范围的以心灵创造的大宇宙观。为了达到山水画所具有的可居、可游玩、可观赏的意境,画家在观察自然山水时不是选择某一个角度视点不变的方式,而是采用自由游动的视觉方式去取景,边走边看,由远到近,由山前到山后,由山下到山上,不断地变换位置。并且能巧妙地把不同视点的景物十分自然地容纳在一幅画之中,使山水画的景界大为开阔。如果用西方绘画的透视法则去绘制山水画,无论是采用平视、仰视和俯视,都无法体现博大深远的自然山水,更无法表现出山水画包含的可居、可游玩、可观赏的艺术境界。

3. 以小观大,小中见大的艺术处理手法

中国山水画所面对的是连绵几百里的大山大川,很难看到它的全貌。一棵树、一块大石或是一座山峰横在眼前,就无法看到后面景物。为了能把



明 王蒙《溪山风雨图》

握自然的整体,古代画家一是采用“游目”的观察方法,二是采用“以大观小”的方法来解决这个问题。以观假山之法来观照自然的山水,结合“三远”之法表现出山势重重悉见的画境。这是超越出焦点透视的局限,利用“目视心记”去主观地再创山水的大空间。由假山而联想到博大的崇山峻岭是艺术的高度提炼和概括。只有这样,才能“咫尺之内,而瞻万里之遥;方寸之中,乃辨千寻之峻”。

4. 笔墨韵味

山水画的造型离不开笔墨,而笔墨的韵味是借助点、线、面的形式体现出来的。传统山水画中不同的皴法和点法形成了一套具有形式感的程式。用笔用墨是山水画的主要技巧,以书法入画使得“以形写神”的绘画变得更具有书写性,笔墨不仅依附于形象而存在,其本身亦成为灌溉种种主观精神的审美对象。

5. 诗书画印的结合

宋代苏轼在论王维的诗时说:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”诗的意境是山水画创作所追求的最高境界。画家不仅要借助笔墨和物象表达出诗意,以书法的笔法作画,还要把诗句以书法的形式题写入画中,补充画面的空间,不仅极大地丰富了山水画的意境,也深化了山水画的审美内涵。如清代画家髡残的《仙源图轴》。



清 髡残《仙源图轴》

第二章 传统山水画法



一 笔墨技巧

1. 笔法

中国山水画的表現形式主要是点、线、面。自古以来，传统绘画都是以线为骨，而不同质感的点线是不同形式的用笔的结果。南齐谢赫六法中就提出“骨法用笔”。唐代张彦远《历代名画记》中提出“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书”，明确指出了画的立意和骨气，是靠用笔的技巧表现出来的。元代文人画大兴，主张以书法入画，使得绘画变得更具有书写性，笔墨本身也就具有一定意义的审美价值。特别是中国画重神似优于形似，笔墨超乎造型。这就导致了对用笔的重视，讲究笔到意到。可以说用笔的好坏，直接关系到作品的意境的优劣。用笔的轻重刚柔，用笔的缓急迟涩，笔锋的正侧顺逆，在纸上留下不同质感的线条（笔迹），体现出不同的主观情绪。而这些线条的粗细、长短、刚柔、畅涩与苍润也就形成画中特有的审美意味。用笔的方法真可谓千变万化，丰富多彩。所以，无论是画人物、山水、花鸟，“笔法”都是必不可少的一门技法。

用笔的方法虽然变化多端，但归纳起来，不外乎有以下几个方面。从笔锋的运用来说，有正与侧、顺与逆、聚与散、转与折；从用笔的力度来讲，有轻与重、提与按、快与慢。用笔的效果则有方与圆、刚与柔、畅与涩、苍与润等。用笔的方法是依据所表现的物象而定的，无论用哪一种笔法都是为了更好地体现物体的质感，而一幅画往往是多种笔法的互相渗用，互相对比。元代赵孟頫提到用笔时说：“石如飞白木如籀，画竹还应通八法。”就是说，不仅是

以书法入画，而且还要利用不同笔法表现不同的事物形体。用笔之法最重要的是要达到平、圆、留、重、变的艺术效果。

画山石树木用笔之法有中锋、侧锋、顺锋、逆锋等几种形式。

①中锋：中锋用笔就是笔锋在线条的中间，行笔要力量均匀，不结不滞，不忽轻忽重。只有控制住用笔的力量，线条才能平实有力富有弹性，如“锥画沙”，如“折钗股”。“中锋”是绘画用笔最基本的要求。古人云“力透纸背”，就是指用笔要能起、行、收都有力度，不能两头重，中间轻。行笔力量不均，只有起收时笔迹透过了纸背，而中间的笔迹却是浮在纸面，没透过纸背，这样的线条称为“系马桩”，是作画最忌的用笔。“中锋”用笔能使线条遒劲有力，在山水画中勾山石树木多用中锋笔法。

②侧锋：侧锋用笔就是笔锋尖部在线条的一边，笔尖与笔肚同时着纸，线条一边光一边毛，线条粗放老辣，富有浓淡干湿变化。画山石的阴阳和石的纹理结构多用侧锋皴擦。

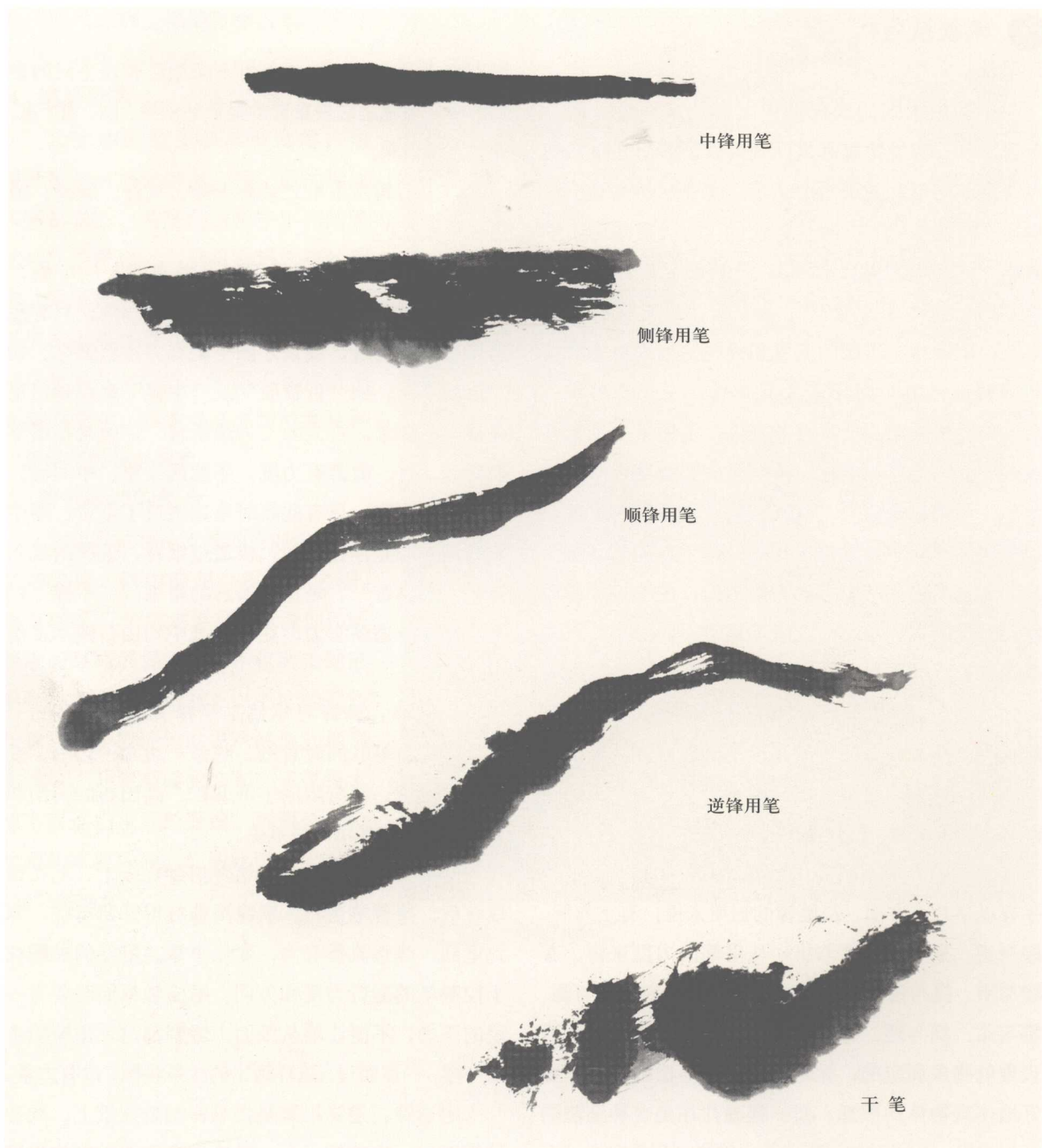
③顺锋：顺锋就是指笔锋斜卧在纸上，笔在前线在后，拖着笔运行。顺锋用笔行得开留得住，意到笔到，线条流畅有力，变化丰富。用笔的关键在于控制笔的运行力度和方向，笔接触纸面时要有一定的压力，不能让笔从纸面上轻轻溜过，像蜻蜓点水一样，一点而过，这样画出的线条轻飘，没有力量。

④逆锋：逆锋用笔是指笔锋斜卧在纸上，线在前笔在后，推着笔运行。逆锋用笔要能控制住用笔的力量，有变化，积点成线，画出的线条如“屋漏

痕”一般。所谓“屋漏痕”是指旧房漏雨，常年渗滴，缓慢而下，积点成线，不漂不浮，线条如刻进墙皮，感到非常沉重有力。常以此来比喻书画中好的线条，就是说画画用笔不可太快、轻飘，线条要沉着刚劲。

⑤变：是在以上“中”、“侧”、“顺”、“逆”的用笔要求的基础上，力求用笔的变化，在作画过程中一落笔几种笔法兼用。法无定法，笔法没有一成

不变的，关键是要能轻松自如地驾驭手中之笔，做到意到笔随。无论是哪一种用笔方法，都不是孤立地存在，只有各种笔法互相渗化，互相对比，才能形成富有表现力的线条。因为线条的刚柔、畅涩与苍润是在对比中产生的。作画最重线条的力度，所谓力度就是要有阳刚之美。所以，在中国画中，不同的用笔和刚柔相兼的线条，具有超越形体之外的审美趣味。



笔法



2. 墨法

用墨和用笔是密切相关的。笔墨是一个整体，笔法之妙全由墨来体现。而墨色的浓淡变化、干枯与苍润，线条的粗细，墨块的大小，是不同用笔的结果。用笔之法是表现形体的骨架与结构的起伏转折，用墨则是加强筋肉的圆浑和表现出形体的阴阳向背。画中国画要求以笔取形，以墨取质，谓之有笔有墨。中国山水画“以墨为彩”，这是水墨画的独到之处。在黑白的变化中，使人们产生了更为丰富的联想空间，正如黄宾虹先生说的那样，“黑团团，白团团，黑墨团里天地宽”。不同的墨色体现出不同的主观情绪，一幅画的墨色如何，直接关系着整体的画境和神韵。所以，中国画对用墨的要求很高，用墨之法在于既能“惜墨如金”，又能“泼洒淋漓”，浓淡干湿相衬托。

前人在论用墨时有“墨分五彩”之说。

这里的“五彩”并非指的自然中的红、黄、蓝色彩变化，而是把墨分为焦、浓、重、淡、清五个色阶层次，是主观的色彩意向。墨与水调合时，因

含水分的多少不同所产生的浓淡变化，叫作“墨韵”。所谓墨色活而有气韵就是用墨有浓淡、干湿变化。

焦墨——指最浓的墨，墨色光润而黑。

浓墨——指在最浓的墨汁中稍加些水，黑度次于焦墨。

重墨——指在浓墨中再次加水，黑度次于浓墨。

淡墨——指在墨汁中加多些水。淡墨又可分为几个层次。

清墨——指用墨水分很大，墨色清润而淡雅。

传统绘画用墨的方法很多。如前人总结出的用墨方法就有“泼墨”、“破墨”、“积墨”、“焦墨”、“宿墨”等几种方式。在山水画中最常用的是“破墨”、“积墨”和“泼墨”三种方法，但是要完成一幅画，往往是用多种墨法完成的。要学会灵活运用，以达到借墨抒情，用墨达意的艺术效果。



① 积墨法

山水画可表现的对象丰富多样，包括山石、树木、云水等等。要以笔墨体现出山石苍润厚重的质感，就得进行反复勾、皴、擦、点、染，层层递加，才能画出山石的厚重和阴阳向背，树林的茂盛等效果，这就要用“积墨法”去完成了。

积墨法是传统山水画最常用的墨法之一。如五代董源的《潇湘图卷》，宋代范宽的《溪山行旅图》和李唐的《万壑松风图》等真迹，都是运用积墨法的杰作。元代的黄公望、王蒙的作品都具有丰富而深厚的墨色层次，而清代的龚贤更是把积墨法发展到新的高度。近代的黄宾虹先生一生尽力探索用墨的方法，他在总结前人的积墨经验的基础上，又创了用宿墨积点，达到了“深厚华滋”的艺术境界，极大地丰富了传统山水画的表現力。可以说“积墨”是山水画家的看家本领，不善于积墨，就很难达到山水画的浑厚苍润的感觉。很多人在画到一定程度时就不敢往上加了，总怕破坏画面的墨色效果，其结果让人觉得墨色不够浑厚，显得单薄。但是，如果“积墨”运用得不得法或是积得过头就易于产生墨色板结、脏乱，使画面很难看。“积墨”要能达到沉着华滋，层次丰富，多而不乱，淡而不薄并非易事，需要长期的探索实践。积墨虽难，但也有规律可循，积墨时要注意以下几点。

a 必须等第一遍墨干之后，才能再递加第二遍，不论积加几层墨，都得等前一次墨色干后方能进行。如果是在未干时往上积加，就会使两次墨互相渗化，留不住笔痕，不但没有深厚的感觉，墨色反而显得臃肿浮涨。

b 第二遍是前一遍的补充，用笔要互相交错，笔与笔之间要留有一定的空间，不能简单地重复上次的墨线或墨点，要有意无意地错开。积加的结果是多种笔法和用笔方向的交汇统一。

c 墨色要有浓淡变化，不能调好一种墨色重复往上加，要浓、淡、干、湿相间，一遍一遍积加，要保持画面的整体效果。根据画境的需要，当浓则浓，当轻则轻，当密则密，当疏则疏。越往后加就越要小心，做到胸中有数。既要能大胆落墨，又要能细心收拾，局部的积墨要从整体的黑、白、灰关



破墨法

系着眼。

② 破墨法

破墨与积墨法不同之处在于前一次墨色未干时，趁湿再补上去另一笔墨色，使其自然融和渗化，使其浑然一体，不留笔痕，产生层次丰富、和谐滋润的墨色效果。

破墨的用法在于掌握干湿程度，过干或过湿都不易达到理想效果。如果在过湿时加，墨色易于渗化太快太多，出现臃肿无骨之感，成为一片无形的浮烟涨墨。在过干时加，墨色不易渗化，两者互相脱离，达不到破墨的效果。

破墨大都是用两种不同浓淡的墨色互相渗破的，由于用墨色的先后有别，一般分为浓破淡、淡破浓、干破湿、湿破干、色破墨和墨破色六种破法。

a 浓破淡

先以淡墨勾皴山石和点写树叶部分。等半干时，用浓墨勾皴山石的脉络纹理和画树枝树干部分，使线与面自然融合为一体。在画山石时，也可以先用大笔饱蘸淡墨，以泼墨的形式连续画出山的形状和气势，在未干时用笔蘸浓墨勾皴出山

石的结构和脉络，点写山顶的树木，其墨色效果滋润而生动。

b 淡破浓

先用浓墨勾、皴山石、房屋，趁其未干时，以淡墨点写山脚云气和房屋墙根阴影部分，使其浓淡互相渗化，自然衔接。在浓墨勾皴处加以淡墨点化，会产生浓而不枯、苍润华滋之感。

c 湿破干

先用比较干的笔墨勾皴山的轮廓和脉络，在其未干之际用稍淡而湿的笔墨进行皴、擦、点，使第一遍较清楚的墨线变得有的地方模糊，有的地方清楚，层次丰富，虚实相生，可达到妙趣横生的笔墨效果。

d 干破湿

先用湿笔画，再用比较干的笔墨破之。如用大笔湿墨写出山体大势，在未干时，用干笔重墨勾皴山的脉络和阴影部分，点写树木，使山石与树有机地融为一体，朦胧而苍润，不露笔痕。

e 色破墨

就是在水墨画完山石后，为使有色彩变化，趁墨色未干时，追加几笔石青或其他颜色。如花鸟画常用浓墨画叶子，用石绿勾写叶筋等，以求色墨自然渗化。墨在色的冲撞下自然向外扩延，形成别有天趣的墨色效果。

f 墨破色

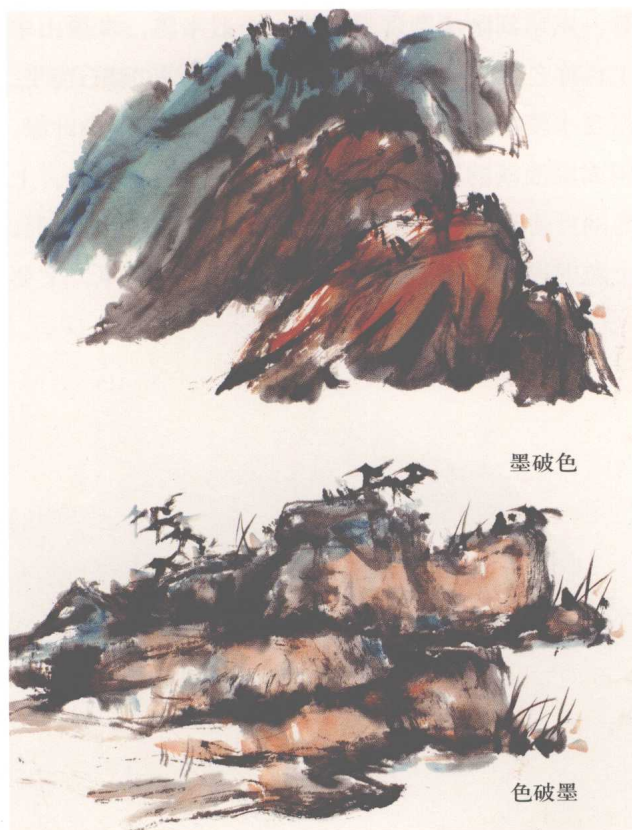
这种方法在花鸟画中多用来画花叶。先用色笔点写花叶，趁其未干时用浓墨勾勒叶筋。在山水画中有时局部用墨破色法，如用大笔蘸赭石或汁绿画水边土坡或远处的树木，趁色未干时，用墨笔点画水草或是点苔，画树的枝干，使墨色互相交融，自然而有情趣。

③ 泼墨法

指以饱含水分的墨色，大笔一块块地连续画出一定团块，如泼墨于纸上。泼墨法用笔要灵活多变。在蘸墨时，从笔锋至笔根要有浓淡变化，落笔就产生浓淡效果，水墨淋漓。泼墨法往往与色破墨法结合运用。一般是在泼过墨的地方趁湿再泼上色彩，使色墨自然融合以能形成强烈对比。张大千最

擅长用泼墨法画山水。

泼墨画山石，大笔侧锋落笔就是一个面，用笔简练，墨色淋漓，浓淡变化多，画时要从大体出发，不拘泥细节。画云、瀑布也可以用泼墨法，泼时要做到意在笔先，待干后再进行细心收拾。结合勾皴画山石和树木，用笔要见骨力，使线条与泼墨的面形成对比效果，用泼墨法画烟雨苍茫的山水最合适。



墨破色

色破墨

破墨法



泼墨

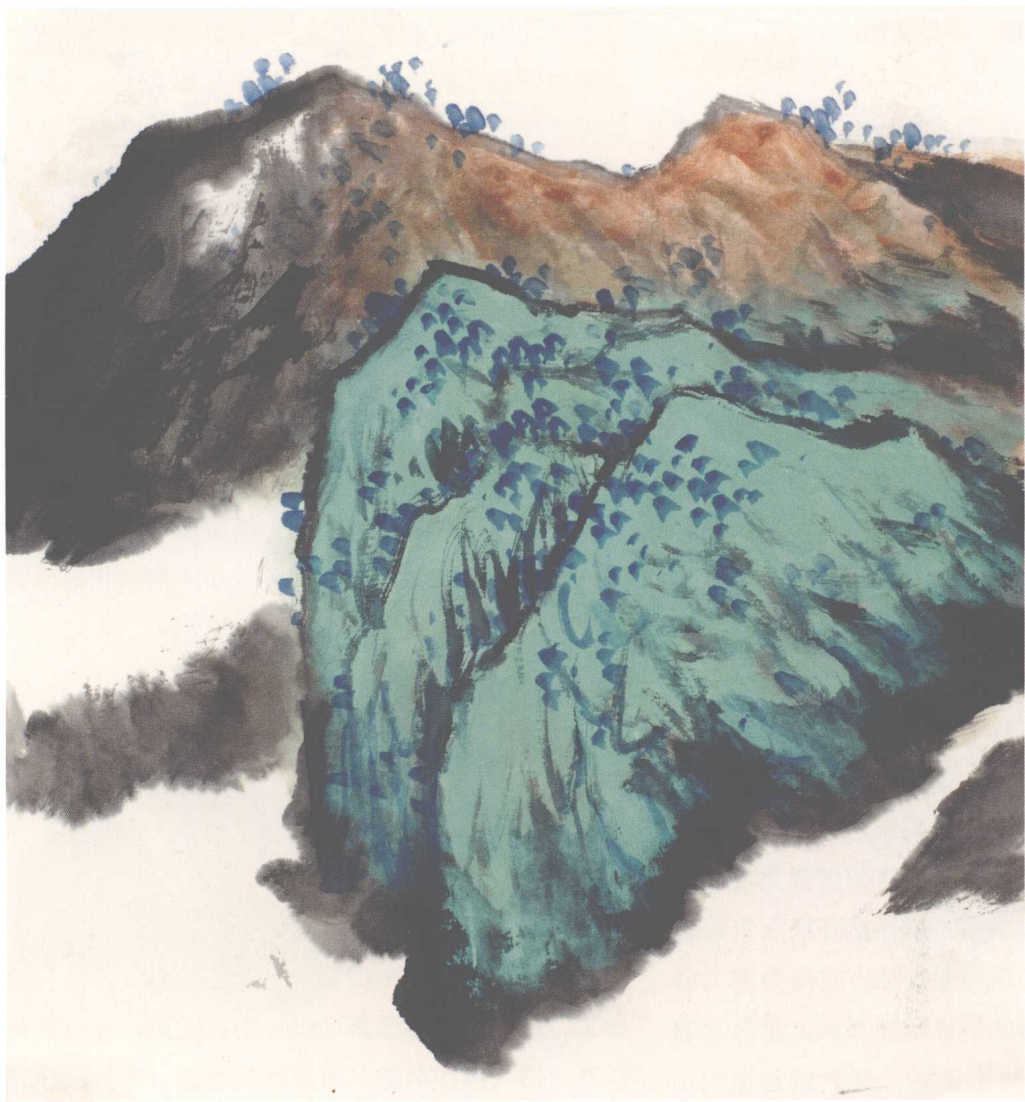
泼墨法

3. 色法

中国山水画有以色为主的（大青绿山水），有以墨为主的（水墨山水）。无论哪种形式，对于用色都非常重视。中国画的色彩观念与西方绘画的色彩观念完全不同。中国画以固有色为主，不考虑光源色与环境色。在以固有色为主的基础上更重视的是主观意向的色彩。中国画主要“以墨为主”，“以色为辅”，把黑与白作为统率画幅的主体色调。“以色助墨光，以墨显色彩，要使墨中有色，色中有墨。”施色的原则是“色不碍墨，墨不碍色”，使墨与色相得益彰，以达到画境的理想效果。一般来说，水墨山水上色称之为“浅绛”，以水色花青、汁绿、赭石为主，用含水较多的色笔铺染。画春山，在山顶处染汁绿，阴面染淡淡的花青；画秋山，多以赭石色点染。上色的目的不仅是“随类赋彩”，而且使意境更加明显。上色时既要注意冷暖变化和色彩的对比关系，又要

注意整体效果的协调，最忌脏乱，没有主次。画家用色是对自然形色的高度概括和提炼，要能充分体现主观的情感，表达胸中之意。用色时为使色彩不太火气，又能与水墨相协调，一般在用花青、赭石等色时稍调进一些淡墨为好。

中国画的色彩大体上可分为石色和水色两类。石色包括朱砂、石绿、石青、赭石等几种，多为矿物质原料，经过研磨水漂再加胶加工而成。石色的特点是浓重，有一定的覆盖力，不透明，易于平涂，不易于渲染。由于石色的颗粒较粗，较重，不易于与纸结合，所以，在准备用石色的地方要先用淡墨或水色打底，干后再平涂上石色。画青绿山水和夹叶树多用石色。水色有花青、藤黄、曙红、胭脂等。水色比较细，在纸上渗化力强且透明，覆盖力差，画浅绛山水或淡青山水多用之。

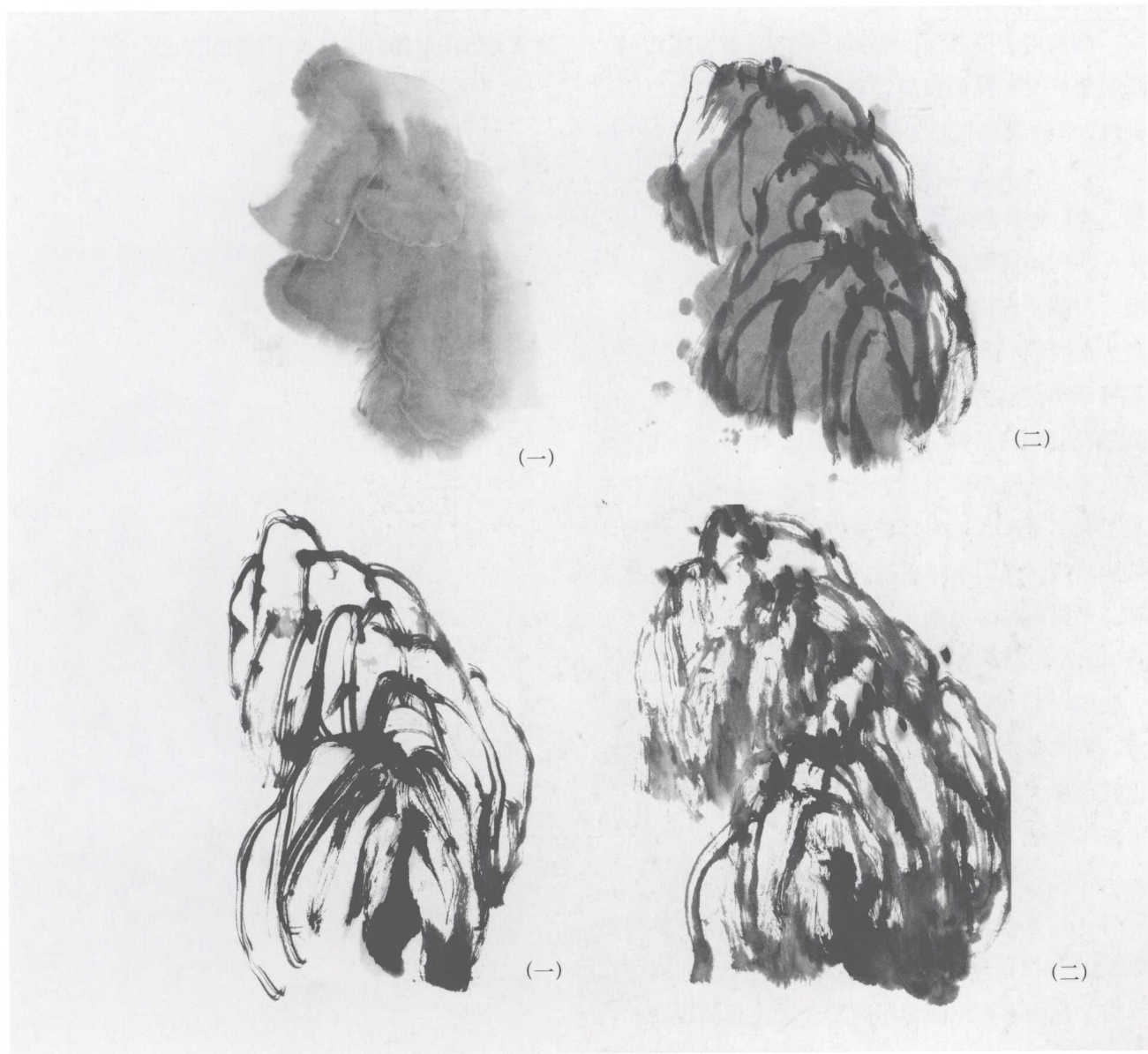


用色法

4. 水法

画中国画离不开水，用水与用笔、用墨一样重要，用笔、用墨的好坏与笔头所含的水分多少密切相关。画画时，调墨调色离不开水，洗笔更离不开水了。墨法之妙在于用水，笔上用墨调水，画在宣纸上才反映出墨色变化层次。墨色的浓、淡、干、湿变化，水分起很大作用。水分用得不好则墨色淋漓酣畅，妙趣横生；水分用得不当则墨迹迟涩枯燥，缺少韵味。笔上的水分过多，墨色在纸上四处漫浸，形成“浮烟涨墨”，缺少形质。要能使笔墨“干而不燥，湿而不涨”，方能称为有笔有墨。画画用水有清有浊之分，用清水调墨则墨色透明，淡而有层次，用浊水调墨则笔迹模糊，无光彩。黄

宾虹先生作画最善于用水，画时可谓“惜水如银”，每次以笔蘸水调墨，画完之后水干墨尽，笔是干净的。再蘸水调墨，画完了笔洗的水依然是清净的。有时画完之后，用大笔蘸水铺满全幅，产生一种苍茫厚润的效果。画时笔头含多少水分才算适当，不同的含水量会产生什么样的墨色效果，这是无法用数字来阐述的，全靠个人多实践，不断积累经验。随着时代的发展，中国画技法也不断有所创新。用水的方法也极为丰富，如有清水、脏水、胶水、矾水、酒水、米汤水、豆浆水、洗衣粉水，甚至也有用油调墨的等等。



用水法