

石涛山水技法解析

杨惠东 著



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

石涛山水技法解析

杨惠东 著



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

图书在版编目(CIP)数据

石涛山水技法解析 / 杨惠东著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2002

ISBN 7-5305-1788-0

I. 石... II. 杨... III. 山水画—技法(美术)

IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 096865 号

天津 人民美術出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平

中国人民解放军第4236工厂印刷 新华书店 天津发行所经销

2002年9月第1版

2002年9月第2次印刷

开本: 787×1092 毫米 1/20 印张: 4

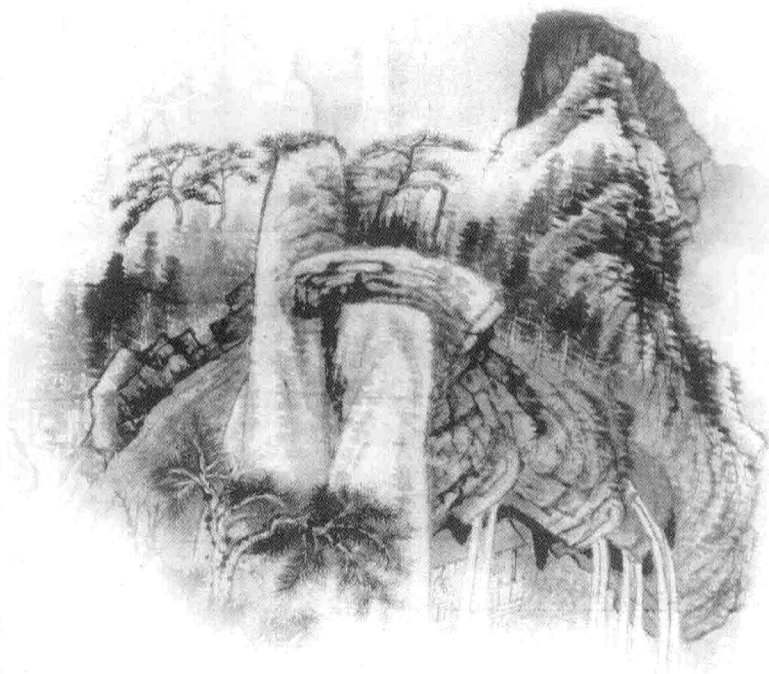
印数: 1—3000

版权所有, 侵权必究

定价: 19.80 元

目 录

引 言	1
一、石涛小传	2
二、石涛与法	3
三、树法	7
四、皴法	32
五、点苔法	47
六、点景法	48
七、构图法	53
八、作品赏析	55



引言

明末清初，是一个被称为“天崩地解”的时代，中国的封建社会确实已走到了山穷水尽的地步，但在思想文化领域，却出现了一股勃勃的生机，学术界，王夫之、顾炎武、黄宗羲、颜元四杰继起，矫道统，斥宋儒，首倡“回到汉代”，开“实学实行实用之天下”的一代朴实学风。在艺术界，本已渐趋衰微的山水画也获得了新生，其时涌现出的大师级画家有弘仁、石涛、石溪、梅清、龚贤等，而石涛是其中最为引人注目的一位。

石涛之画，一反画坛拘守成法的时风，纵横排奁，豪气干云，充满昂扬的浪漫主义气息，如以唐诗作比的话，他近于画坛的李白，他的画既有“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回”式豪迈放纵、恣肆淋漓的笔墨性格，又有“桃花流水窅然去，别有天地非人间”的妙出自然，清新雅逸；更有“燕山雪花大如席”式想落天外的艺术构思。石涛曾有诗云：“欲向皇家问赏心，好从宝绘论知遇。”他不甘寂寞、八方运动、奔走于形势之途的人世之心，也同于李白的“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人。”

石涛之高于同侪之处还在于其对绘画的深刻理解，所撰《画语录》一书，别具只眼，见解超妙，其众多题跋，对于画理、画史、画法，也时有精彩之论。

石涛在当时名不出扬州，但近代以来，其价值逐渐为人们所认识，成为清代最伟大的画家与理论家。但可惜的是，石涛未能像龚贤那样留下系统的《课徒画稿》之类的后学津梁，他的画千变万化，风格多样，令人难以把握；其《画语录》对于初学者也显得深奥晦涩，莫测高深。今笔者不揣鄙陋，以石涛之画为本，用电脑技术扫描、选择，分解其局部，分别按树法、皴法、点苔法、构图法等秩序，以石涛《画语录》及众多题跋中有关内容加以诠释，并对石涛部分比较典型而又有启发性的作品加以简要的分析研究，以期对初学者有所启发。由于天资及学识所限，是书郢书燕解之误在所难免，借此机会就教于同道。

一、石涛小传

石涛(1642—1707年),明宗室,俗姓朱,名若极,小字阿长,法名原济(亦作元济),号石涛,又号大涤子、苦瓜和尚、瞎尊者、清湘老人。广西桂林籍,明靖江王朱赞仪之十世孙。其父朱亨嘉于南明隆武时期自称“监国”于桂林,为明将瞿式耜等擒获囚杀,其时年仅四岁的石涛被宫中仆臣救出,为保全性命在广西全州湘山寺出家为僧。

青少年时期客武昌,曾涉潇湘,过洞庭,登匡庐,后漫游江浙,流连于宣城十余载,三游黄山,结识了梅清、施闰章等人,诗画相磋,受益非浅,在宣城时期已基本上确立了石涛书画艺术的风格面貌。中年时期抵居南京,住持长干寺一枝阁,广结文友,其中戴本孝对石涛有较大影响。在此期间,石涛先于南京长干寺,后于扬州平山堂,曾两次迎驾康熙皇帝南巡。后北上游京师,欲问赏于皇家,但并不得意。晚年定居于扬州,脱离佛门成为道士,以卖画为生,并代人设计假山,曾有“皖省之行”,并有许多精品问世。在扬州大东门外营建大涤草堂,又自营生圻。1707年病逝,葬于扬州蜀冈之麓。

石涛之画,笔意纵横,跌宕排奁,脱尽窠臼,变化多端,在清初是独到的一家。即便与其审美趣味迥异的正统绘画大师王原祁也称赞说:“海内丹青家不能尽识,而大江以南,当推石涛为第一,予与石谷,皆有所未逮。”其书其诗同样卓尔不群,有“三绝”之目。石涛不仅在绘画创作上独树一帜,在绘画理论方面也见识不凡,其《画语录》一书,堪称中国绘画美学的经典之作。

石涛出生于王侯之家,然自幼国破家亡,遁入空门,四海漂泊,无栖身之处,故家国之思,无时无刻不萦绕于怀。郑板桥诗云:“国破家亡鬓总皤,一囊诗画作头陀。横涂竖抹千千幅,墨点无多泪点多。”非常真切地概括了石涛坎坷不幸的一生。

二、石涛与“法”

讨论石涛与“法”，进而研究石涛本人的画法，似乎是一个比较尴尬的话题，因为在明清两代的绘画大师中，石涛的反法色彩极为鲜明。他在青年时代就曾写下这样一条气势不凡的画跋：“画有南北宗，书有二王法。张融有言：‘无恨臣无二王法，恨二王无臣法。’今问南北宗：我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用法。”（《大涤子题画诗跋·卷一》）石涛是以十分强烈的叛逆精神出现在摹古之风大盛的清代画坛的。

起源于魏晋六朝的中国山水画发展到明清时代，技法早已完全成熟，无论是董源、巨然为代表的江南山水画派或李成、郭熙为代表的西北黄土高原画派，还是李、刘、马、夏为代表的南宋院体画派，皆创作出令人叹为观止的杰作，这些艺术巨匠成为横亘在后世画家面前几乎是无法超越的高峰。因此，明清山水画坛的摹古之风，确实有其存在的客观原因。明末清初，正统画派的代表人物王原祁叹息：“东涂西抹将五十年，初恨不似古人，今又不敢似古人，然求出蓝之道终不可得也。”真乃椎心之言。东涂西抹，惨淡经营，但由于天资或见识所限，“求出蓝之道终不可得”，确实是一位艺术家最大的遗憾，面对王原祁“余心思学识不逮古人，然落笔时不肯苟且从事，或者子久（黄公望）些脚汗气于此稍有发现乎”的夫子自道，我们不能不为他的虔诚所感动，却也不能不为他的战战兢兢不敢越雷池一步感到悲哀。

齐白石题《大涤子画像》云：“下笔谁教泣鬼神，二千余载只斯僧。”明末清初的山水画坛上，以四王为代表的正统画家主张“力追古法”，“一树一石，皆有原本”，做到“与古人同鼻孔出气”。他们的画全出于摹仿古人可想而知了。不仅如此，主张创新的遗民画家们受古人影响的痕迹也十分明显，如浙江胎息倪云林，八大师法董其昌等等。惟独石涛，除早年作品中有一些梅清的影响外，中年以后基本上是无古无今，自成一家。对此石涛本人也自视甚高，曾自题其画云：“此道从门入者，不是家珍，而以名振一时，得不难哉！高古之如白秃（石溪）、青溪（程正揆）、道山诸君辈，清逸之如梅壑、渐江二老，乾瘦之如垢道人（程邃），淋漓奇古之如南昌八大山人，豪放之如梅瞿山、雪坪子（梅庚），皆一代之解人也。吾独不解此意，故其空空洞洞，木木默默之如此。问讯鸣六先生余之评订，其旨若斯，具眼者岂不绝倒乎？”石涛在高度评价同辈成就的同时，却说有“不解”之处，事实上他之所解远胜彼辈矣。

石涛在中国美术史上的崇高地位不仅来自其绘画实践，也来自他的绘画美学理论，他的绘画美学思想主要反映在他的《画语录》一书中，清代画论汗牛充栋，但多流于陈陈相因，最值得一读的就是石涛的《画语录》。

《画语录》共十八章，分谈十八个问题，第一章是“一画”，它是全书和石涛所有绘画思想的基础，论述画本无法，法自我立。开头便说：“太古无法，太古不散，太朴一散，而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人，而世人不知，所以一画之法，乃自我立，立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”原始之时，本无法可言，一画而出，法就立了，此一画乃自我立，而非古人规定的法则，这和当时正统画家们反复强调的“某家皴，某家点，某家树”和“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成”的论调可谓是泾渭分明。接下来石涛又说：“夫画者，从于心者也。”石涛一生反复强调的，是自己的主观感受，自我出新，而非对自然的如实照抄和对古人的机械摹仿，作为画家，必须“我手写我心”。所以，对泥古不化者，石涛表现出最高程度的蔑视：“古人未立法之前，不知古人法何法，古人既立法之后，便不容今人出古法，千百年来，遂使今之人，不能出一头地。……冤哉。”石涛在该章最后说：“吾道一以贯之。”在其一生的艺术创作中，反对古人成法，“无法之法，乃为至法”的思想，确实是一以贯之的。

但是，石涛并不是盲目地反对一切法则，他在《了法》章中明确指出：“古之人未尝不以法为也，无法则于世无限焉。”古代的画家也是要遵循一定的法则从事绘画创作的，如果不遵循一定的法则，那么绘画则不免流于不受任何约束的信笔涂鸦。没有规矩，不成方圆，欲作画，必须要明了作画之法，“法无障，障无法”，画法不会束缚人，如果画家作画为古人成法所束缚而失去创作的自由，则“法”就失去了存在的意义而不成成为“法”，就是“障”了。石涛认为“法自画生”，法来自活泼泼的大自然，而不是“法自古人中来”，画家的使命也不是复述古人之法。“墨受于天，浓淡枯润随之；笔操于人，勾皴烘染随之。”笔墨是画家用来传达审美感受的手段，具体的勾皴点染之法也应随审美感受的变化而变化。与此相反，明清画坛泥古之风的祖师爷董其昌则提出：“画平远师赵大年，重山叠嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及潇湘点子皴，树用北苑、子久二家法，石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕雪景，李成画法有小幅水墨及著色青绿，俱宜宗之。”（《画禅室随笔》）真是无一笔无来历。二者的对比何等的鲜明！

传统技法对于石涛也不是不起作用，他曾题画云：“或睹倪黄石董真迹，目过形随，又觉数日寝食合有味。”“倪高士自有一段空灵清润之气，冷冷逼人，后人徒摹其枯索寒冷处，此画之所以无远神也。”“兴到图成秋思远，人间又道似云林。”但是，学古要善于变化，他在《变化》章中认为：“古者，识之具也。”绘画的成法是千年来众多大师创作经验的积淀，当然至为宝贵，任何创新也不能割断传统，但也绝不能因此而泥古不化，对于拟古者动则曰“某家皴点，可以立脚，非似某山水，不能久传”的观点，提出严厉的批评，此乃“是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉。”所以，他提出：“至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法。”所谓“至人无法”，当然不是说古代的那些绘画大师们在艺术创造中不遵循法则，而是说他们已进入“从心所欲不逾矩”这样一种自由和法则高度统一的境界，实现了由必然王国向自由王国的飞跃。而且，石涛还强调绘画是“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也”，因而要“我已为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉，纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也，天然授之也，我于古何师而不化之有。”一个画家只有在作品中抒发自己的情性，表现自己的风格，方有存在的意义，即使有时候作品接近古代某家的风格，也只是一种巧合，或“暗合古人”，而非刻意的亦步亦趋，他始终强调的，是借古开今，反对古法为己法。

我们也必须看到，在另一方面，石涛的理论对后世也产生了一定的不良影响，虽然他并非完全否定传统，但过分蔑视传统的倾向确实存在，如他的一些题画云：“万点恶墨，恼杀米颠，几丝柔痕，笑倒北苑。”“此道见地透脱，直须放笔直扫，……荆关耶，董巨耶，倪黄耶，沈文耶，谁与安名？”“纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在。”等等。这种倾向在他的作品中也有所反映，如《万点恶墨图卷》，满纸笔飞墨舞，只是凭着胸中一股狂气纵情挥洒，毫无法度可言，显得过于草率零乱，并非佳作。当然，瑕不掩瑜，石涛绘画及理论的积极影响是主要的。

正因为一部中国美术史是一个层层积累的过程，所以，一切有价值的创造都是传统的延续，都是传统的再创造，因之又成为新的传统。尽管石涛具有强烈的反法色彩，但在长期的艺术实践中，自然而然地形成了自己鲜明的独特的艺术风格，同时也就不可避免地形成了自己的“法”，这是一位成熟艺术家必备的标志。石涛《画语录》的前面几章是总论，以后的十几章和平常大

量的题跋则具体论述了绘画中的一些技法问题，也是前几章的落实，分别谈笔墨、皴法、布局等，皆有独到之论。如谈“运腕”一节，论述运用笔墨“必先从运腕入手也”，“腕若虚灵则画能折变，笔如截揭则形不痴蒙，腕受实则沉着透彻，腕受虚则飞舞悠扬，腕受正则中直藏锋，腕受仄则欹斜尽致，腕受疾则操纵得势，腕受迟则拱揖有情，腕受化则浑合自然，腕受变则陆离譎怪，腕受奇则神工鬼斧，腕受神则川岳荐灵。”此皆为石涛作画时经验的总结，换言之，此即石涛之“法”也。石涛的画之所以能在摹古之风盛行的清初画坛横空出世，卓尔不群，皆因其前无古人的笔法、墨法、点法、布局法的独创性，其“法自我立”一语，的确不是空自矜夸。



三、树法

按照古人“画山水先学画树”的次序，我们也从树法开始分析。

石涛《画语录》有《林木》章，专谈他画树的心得：

古人写树，或三株、五株、九株、十株，令其反正阴阳，各自面目，参差高下，生动有致。

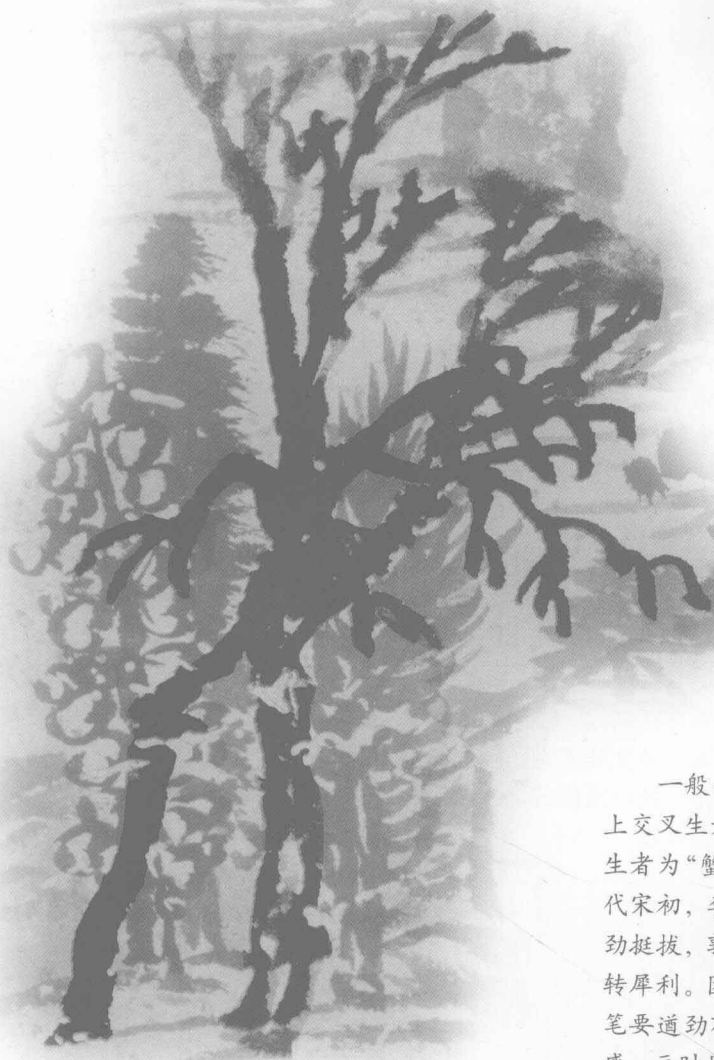
吾写松柏古槐古桧之法，如三五株，其势似英雄起舞，俯仰蹲立，蹁跹排宕，或硬或软。

运笔运腕，大都多以写石之法写之。五指、四指、三指皆随其腕转，与肘伸去缩来，齐并一力，其运笔极重处，却须飞提纸上，消去猛气。所以或浓或淡，虚而灵，空而妙。大山亦如此法，余者不足用。

生辣中求破碎之相，此不说之说矣。

石涛指出，写林木要注意参差错落，俯仰高下，务使生动有致，各具面目。而且画树之法与画山石之法相同，用笔时指随腕运，并与肘相配合，“运笔极重处，却须飞提纸”，即要求按提并重，追求轻重缓急的变化。当然，画中国画倘若运笔一味求变化而无内涵，特别是缺乏统一感，便易流于江湖气，并不足取。黄宾虹最忌江湖气，因石涛用笔变化多端，黄宾虹对之颇有微辞，认为他有江湖气。（见《宾虹书简》致曹一尘信）此论似有偏颇之处，其实石涛虽则用笔变化多端，但还是有内涵，有统一感的。所以石涛最后总结，画树要在生辣中求破碎之相，致力追求画面的个性风格特征。





一般画树枝有两种方法，向上交叉生者称“鹿角”，向下垂派生者为“蟹爪”，此二法成熟于五代宋初，李成最擅画鹿角枝，刚劲挺拔，郭熙善于写蟹爪枝，圆转犀利。因鹿角枝多刚硬，故用笔要道劲有力，蟹爪枝有柔软之感，画时用笔须锋芒毕露，如书家所谓之“悬针”，但石涛并非如此，其作蟹爪枝用笔多浑成之致。此两株树一为鹿角；一为蟹爪。



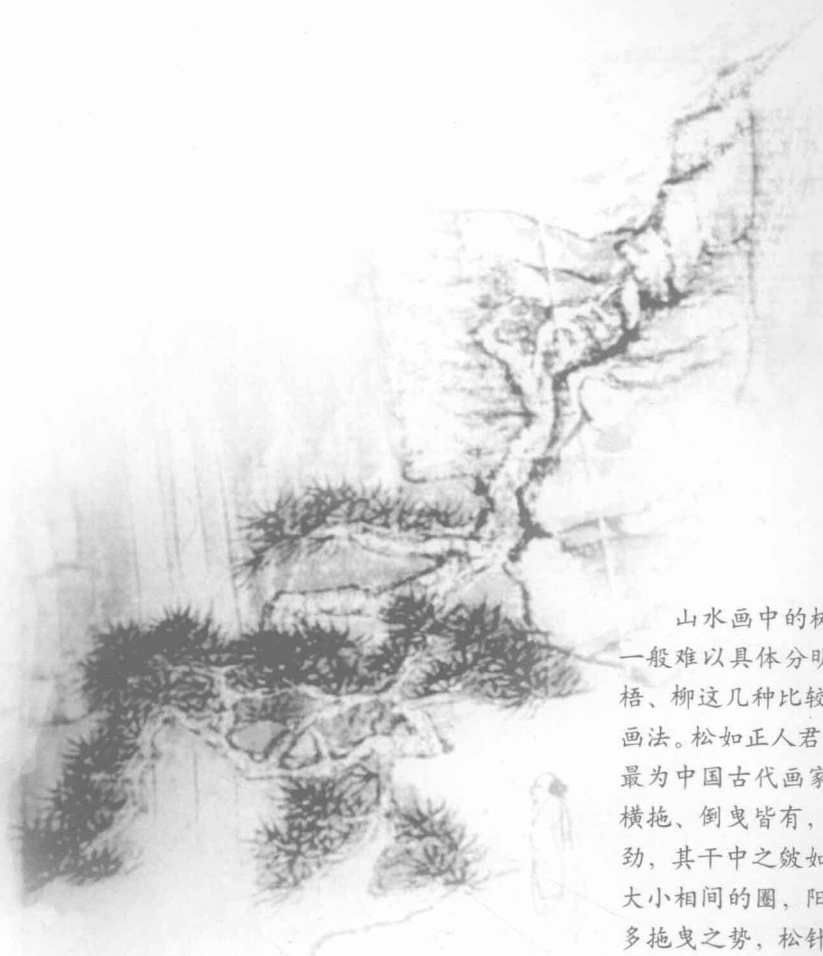
此鹿角法也。石涛画树千变万化，多从写生中来，专作枯树的画不多，常于丛树中作一二株枯树，以见疏通。他往往用浓墨画鹿角树于点叶群树之上，如鹤立鸡群，且多齐头平顶，成为石涛画的一个典型特征。



此两株树似从马远“拖枝”中变出作双钩，苍劲有力，但仍属鹿角。在石涛的画中，这种双钩的枯树十分常见。

此“蟹爪法”也，得苍古锐劲之致。石涛此树以秃笔出之，故圆浑厚重，真力弥漫。





山水画中的树无论枯树或是叶树，一般难以具体分明是何种树，松、柏、梧、柳这几种比较特别，各有其不同的画法。松如正人君子，有凛然难犯之气，最为中国古代画家所喜爱。松干直、斜、横拖、倒曳皆有，势如龙蛇，用笔宜苍劲，其干中之皴如鳞，一般作不方不圆大小相间的圈，阳面皴宜虚宜淡，小枝多拖曳之势，松针笔法宜细劲，尤须注意浓淡相间，用墨一般较重。石涛画松树之法在早期来自梅清，苍雄秀拔，画松为梅清一大特长，王士禛推其“松入神品”，“画松为天下第一”，石涛受他影响很大，但中年以后逐渐形成自己的特色，他的松树较梅清更为精严整饬、疏秀爽朗，墨色变化也更为丰富，所画小松树尤有一股苍逸之气。

松针的画法有多种，如“车轮松”、“蝴蝶松”、“乱撒针”、“攒三聚五”之类，此处画法近于马尾松，马尾松每束松针呈长圆形，中间有一主芯，周围松针皆派生而出，形似马尾。画时先作中间的松针，后写其它，松针根部间距不可过大，否则涣散无序，乱作一团。

