

何 山
海 水
霞 部
绘 分

華岳生
幼松亭
凌雲



榮寶齋畫譜



榮寶齋書畫譜

山 水 部 分
何 海 霞 绘

序 言

信 伯

江山如画，美妙的大自然令人向往、流连。

峡谷丘陵，崇山峻岭，原野林莽，河江湖海……以至四季明晦，风花雪月，霞飞云涌，烟雨迷离……种种壮观，奇观俱堪为画。

灿若繁星的历代山水画家，于『外师造化，中得心源』的艺术实践中，创造了许多多不朽的巨构与珍品；其优良传统，在社会主义新时代正不断发扬光大。

借古以开今。而寻经问道，追本溯源，『画谱』却是入门的向导，迈步的台阶。

何海霞同志是当代著名的山水画家。他的绘画艺术取材广，笔路宽，底子厚，意趣浓，洋溢着活力、魅力。他早年学画以摹古入手，涉猎深邃而广博，对于唐、五代、两宋迄元、明各大家的绘事，他都别有会心之处，得以入其堂奥。后来，他又师法张大千先生，并在实践中融汇贯通，另辟蹊径，形成自己的新格调。这册画谱，是他几十年来绘画实践的一些心得。其中的示范图例，多姿多采，充分体现了山水画的传统精华及其创作规律，很值得珍视、借鉴。

作画须求『应物象形』，但『得其形莫如其性，得其性莫如其势』。此册中的各种树木、山石，特性与势态皆相当完美。葱茏的苍松、翠柏，郁郁勃勃展示着矫健而劲挺的丰姿；垂柳绿杨，生意盎然，信笔挥洒即表达出苗条柔韧，摇曳婀娜的情趣；杂树、丛林的排列组合，疏密交织，参差错综，层次清晰而饶韵致；老树枯槎，偃仰生姿，状物描情别具神采。至若破石、峰峦，崖壑、流泉，飞瀑、云断均以精熟、酣畅的笔调纵情抒写，刚柔相济，对比映衬真实而生动地再现出自然景物的体积、质感及所蕴涵的气派。作者深切的生活感受，炉火纯青的功力当于此可见。

观察自然，理解自然，描绘自然当有高下之分，雅俗之别。面对群山，『横看成岭侧成峰，远近高低各不同』。而『山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异』。怎样看，怎样画，在于画家的感受和审美观念。景与物相交融，以致『我见青山多妩媚，料青山见我应如是』。物我溶合，画思激涌从而呈现『春山淡冶如笑，夏山苍翠欲滴，秋山明净如妆，冬山黯然若睡』的意境，并唤起共鸣，引人入胜。何海霞同志对此颇多独到之处，他力求通过画面传达出自己对自然景物的情感及其美学理想与时代气息！

他作画，很注重『小中见大』或『以小观大』，『大中有小』的艺术效果。他讲究构思及章法，善于巧妙处理虚实、隐显，疏密、聚散，照应、对比……的相辅相成或相反相成的艺术手法，并且强调从有限的画面展示寥廓的空间，显示『咫尺有万里之势』，表达不尽的『景外之意，意外之妙』。因之，其作品的气势，韵致俱不同凡响。

『笔』、『墨』是绘画艺术的语汇，『笔墨当随时代』，他在这方面的法度极为严谨，笔精墨妙，善于吸取不断更新。他认为，一幅山水画不仅整体要有情韵，而且其中还须有奇绝之笔触和神妙的墨采，令人赏心悦目，耐人寻味。古代画家曾谓『得笔法易，得墨法难；得墨法易，得水法难』。画山水，勾斫，皴点有一定程式，较易掌握；而墨法分『五色』之外，还有泼墨、破墨、积墨、宿墨及墨彩相间之别，浓淡、深浅难以运用自如。至于水法，是与笔法、墨法有机的结合，干湿、烘染或渲染更难以得心应手。何海霞同志对此，造诣极高且善于别出心裁，所画的精品，笔法、墨法、水法三者俱到，其生动的气韵跃然于纸上。

他的绘画艺术是源于生活，据于传统，可谓『创新意于法度之中，奇妙理于豪放之外』。这册画谱印行问世，或将有助于学画者的基础练习以及对推陈出新的探讨。

榮寶齋畫譜題詞

畫譜的刊行，我們拍掌歡迎。
近代作畫的不讀芥子園畫譜
是例外，好像作詩詞的不讀唐
詩三百首和白香詞譜是例外
一樣。古人說：不以規矩不能成
方圓。這話講出了一个真理，就
是我們擔任何學問要老實，
先搞基本訓練，討便宜走捷徑
是不能成為大器。的。榮寶齋
畫譜保留了中國歷代畫家的傳
統，又照顧到各時代的流派，且
着重具有生活氣息，而製成作

者又係現代名手，可以肯定他的
的水平大大超過舊譜以上，
值得歡迎，值得介紹，祝譜
學新生，祝書學大發展！

陳毅

一九六二年一月

林泉拾萃——山水画法漫谈

何海霞

云和水，在山水画里占有显著的位置。因为它们是流动，而富于变化。试观画中层峦叠嶂，充塞天地，然其烟云飘渺，神奇莫测，灵泉飞瀑，一醒眼目。令观者见其形而又如闻其声，回旋荡漾思绪不绝。所以，云和水不只是直观的形象，而是起着调节画面韵律的作用。

云的变化无穷，只能略分为浮云、朵云、飞云、乱云、缕云等等。所谓『云若釜蒸，岚气成云』，云气合而为一。古代把云水的画法『程式化』，带有装饰趣味。单纯的用线勾画出来，略分明暗，与整个画面构成一体。五色云以色笔勾画出之；唐宋壁画中多是如此。而在画面上出现的云，有的又起到分界的作用。

宋代有『云龙图』，满纸云烟，变幻非常。龙潜云层之中，以淡墨层层渲染，有真实感及空间感，可谓独到的创造。宋代米家山水以阔笔渲染出之；元人方壶、高克恭继承前人又能别出新意。这个新意是得于自然的变化。重彩山水画『填青嵌绿』法，画云以白粉托出，暗处以赭绿或赭黄衬托，层次分明。然后以黄绿色衬山根。朵云，浮云如水流畅而不可浮滑，生动而须浑厚。切忌妄生圭角，呆滞板刻。画云藏、露合宜，虚实相生。藏难露易，虚难实易。画飞云变化莫测，只不必拘于定法、成规。

水有水性，水形的规律，碧波万顷与峡江急下，激流飞湍与沧海惊涛，可谓气象万千，大气磅礴。

茫茫的沧海，朝夕多变。其间远近虚实，或状若鱼鳞，晴光潋滟。或如衣带纹，大波纹、小波纹。形象得之于现实生活中的感受。除去遍游名胜写生、默写之外，文学作品对大自然之描述；电影中所摄之名山大川，皆可丰富生活之感受。古人画海用线描以表达澎湃激荡的动势。

黄河很有特性，激流奔腾，如万马嘶鸣，此乃其形。如欲识其性，当知其中流、回波、陷窠、旋涡。水的旋转是因水之底部石块阻力所致。同时河的底部多是『凹』形，所以中流较深，两侧坡状致回波鼓荡，宛转不已，又重入中流。所谓『禹门三叠浪，平地一声雷』。形象地表达了水性回转的规律。我们看水多平视，不能洞悉其全部。画的水已非自然的照搬，而多从艺术夸张。水流的规律着重以线来描绘，所以画水不能停止在水的表面，必须理解河底的变化，下笔落线不同于一般。涧水、幽潭，能于静止中得其变化乃是上乘。画水用笔必借臂力以达舒畅，借腕力以求宛转，藉指力柔拈之中得其巧妙。笔锋的弹跳起伏正侧顺逆，洒落如行云流水，轻重顿挫，节奏自如，笔锋沉着，而笔笔入纸，随波荡漾一气呵成。

云水空白法，就是计白当黑，是中国画独有的表现手法。留白是以虚代实的，虚实相生的方法。古人有云：『远人无目，远水无波。』正是这个道理。山间小溪潺湲流水，几笔点画如清澈见底，留白以显其妙。或江水悠悠或湖光千顷，可用勾画以显功力，亦可不着一笔，水天一色。如『海阔天作岸。』欲使其远，宜在岸上下功夫。『行至水穷处，坐看云起时。』没有前一句，表现不出云起的感觉。云水空白法，是古人处理自然变化时，对比陪衬的黑白关系。孤立的一块空白就不可能有云水之感，所以近景是为了衬托，一收一放，方臻妙境。

空濛迷离，此虚境也，画外有画之意。虚境是自然的概括，画若过实易堵塞，空虚亦易轻浮零乱。山脚云起主要以空白求之。云烟吞吐，变幻万状，往往得于偶然。『偶然』必须是生活熟悉，感受极深才能表达意境。

山水画中的云，可以幻化出云烟缥缈。风起云涌之势，是画家主观臆造，也是生活所留的印象。这些形象又符合客观的真实。山间飞泉瀑布，如干旱季节只涓涓细流而已，但是画家观察则不依据当时的实感，想象雨天时，必须山间之水从上冲刷下来，比之实景则有气势。也是作者联想而得之。唐诗中『山中一夜雨，树秒百重泉。』没有一夜雨，就不可能有百重泉。

水的自然形象。是山水画里最惹人注目的方面，所以必须深入到大自然里细致的观察体会，才能得到自然的变化，不能生搬硬套。『杜撰』是不合实际生活的云水形象的。山水画之可贵处在于意境，意境的深远和造境的清奇，都能令人欣赏之余，进入宁静的世界，情景交融，物我相忘。

树法，『山水难画树。』树法各有领会，芥子园画传，给予后代做出楷模，我认为应从一画之始谈起。一笔入纸物象生焉，一墨而成变化生焉，一线落纸，由浓而淡，构成状物之感，两笔必然分其前后，三笔、四笔则有前后与疏密之分，次第增添八面出枝，所谓画法，有俯有仰，有深有远，疏密参差，顾盼生情，主干枝杈之错综交织杂而有理。如果不从一枝千起手即失基本形象，法从何得之？枝干运笔，笔锋着纸，

又连又断，虚实顿挫，是倒运笔锋依笔势运行，所以由上而下，又由下而上，从左到右，左右运行，从不跳笔，或凭空下笔。太极拳中粘连相随亦与树法有共同之处，树之骨法中贯穿一种力感，力感源出于形，形赖于自然之理。例如：树枝为什么向上，为什么倾斜，经风雨摧压，而又不甘于向下，其稍节细嫩仍然向上，此乃力存其中，树形是依其自然环境而决定。北方干燥，土多沙石，南方湿润，土多松软，其枝干多异，风姿妩媚，有繁其枝叶而干短者，有干长而枝疏者。

画树不仅须领会其形，重在知其性。『树欲静而风不止。』枝如何令其动，树叶又如何传其声，有此巧思，画家笔下之树，经风摇曳生于笔下自然动矣。初春时节之杨柳，柳丝含苞，枝条迸发出新的生命，美好的形象引起画者的向往。我认为片断的记忆是非常重要的，具体的形象是立画之本，是画者最基本的常理。例如：夏木垂荫，油绿茸茸，可在印象中求之，是画谱找不到的景色。总之，树法宜从枯树入手，奠定形象状物的基础。同时掌握笔墨运用的规律，切勿简单从事。

杂木丛林在自然环境里是常见景物，但是对自然之美往往着眼于景色的奇异和山水的优美与恬静。对现实中杂木的观察就属于不甚经意，甚而忽视了具体形象的观察，虽属于偏爱，殊不知整体在统一的境界里所得的效果是何等重要，丛林灌木似乎难于处理，宜以概括而求之。根据四季，气候阴晴、明晦、霜雾之变化不同，以神求之，简括其形，藉点画涂抹分树种之不同，构成整体效果。

树叶，古人有所发明用符号以代替，有勾、有点、有圈，要求层次分明，集散合宜。国画之点法，笔行纸上，干、湿、尖、园皆因笔触而变化，有时偶然得之。无论聚散，要求一圆字。整体、局部，笔触都要形成圆的感觉，这些笔法长期实践，找到它的规律。点法即要吸取传统技法，也要有所创新。我欣赏古松的劲节高风，这不是兴之所致，松与山水之间，起着重要的作用，这种美感享受是我们民族历史遗留下来的审美习惯。从古今诗人当中，大量的诗词歌赋，有着动人的比喻，借松树的高尚节操，借物以言志，抒发个人的胸怀，引导欣赏者的共鸣与联想，进入高尚的境界，就是目的。

松干取势与松枝、松叶相配合，成为一个整体，但主干生姿有力，起了很大作用。骨干有高耸，有横伸，横竖都贯穿着一种气势，这个气势不仅仅从自然中取得。如看京戏中盖叫天扮演的武松，有个起霸的姿势，和松的躯干何其相似。这是气势相似，不是自然的松树的形象再现。如果有人问我这松具体是什么地方的，我回答不出来。因为看过许多地方的树，我把它典型化了，在里边有个人的气质。主干取势宛若游龙，或者直插云天，从宛转中找出直线，直线中找出曲线，看着是直的实际是曲的。枝繁干宜简、枝动干宜静，枝干求圆，圆较难，因为圆中有转，如松主干，欲使其得力必须求转。松干左右两笔是有呼应的，两笔顿挫合宜，松鳞附干方能成圆。松根抓住土石空隙有如鹰爪抓物，盘根错节，令人浮想联翩。古人说：『苍松含古意』意在干此。枝多干拙叶宜疏，相反则不宜。古人句：『墨润石含雨，毫枯松带烟。』又云：『笔尖寒树瘦。』一个『烟』一个『瘦』字，把具体形象神韵化了。石涛画松针深悟此理。松针是中间一笔左右两边加添，由浓到干不得蘸墨，层次盎然，若闻松涛之声。松针三笔两笔不少，千笔万笔不多。画到厚而透、疏而厚，疏里加笔看不出加笔，厚不等于堆砌，而应层次分明，此是法亦是理。

画松要写生。写生照形图绘往往记忆不深，中国画的传统是默绘于心，把所有松树的千姿百态溶化了，最后概括出来，达到『似与不似之间』。松苔、松树上边的点法，着松叶上使人感到是松果，着于枝干上有如结疤，同时着点有不可告人者，藉以弥补作画中之败笔。

山石法，山之大势有奇峰突起，有重峦叠嶂，有沟壑荒垣，有悬崖立壁，有嶙峋露骨，有杂木蔽山。大自然里千变万化，看山要看脉络起伏，要看地质的变化，岩石土质的流失。四时节季，早晚阴晴，云光浮影，如此种种，乃『读山』也。得其性能甚难，窥其幽深进入堂奥亦难，以山喻物方能得山之性情（如『猴子观海』、『望夫石』……）。从审美习惯来讲，黄土高原确令人乏味，客观景物有些是直观的美，也有直观上尚不觉得它美，但是画家是要有独特观察与创造的能力，把客观的景物变得比真景还好，这是我们的手段。这是主观孕育出来的东西。这些形象使人们在视觉当中，仰视、俯视、左顾右盼，高深广远进入眼底，这叫做大。也有只限于溪沟山脚，或远峰一抹，亦可谓之残山剩水，亦颇觉山水之胜。所以，画山水不是非大不可，也不是只有小品才能感动人。也不是只有高山流水或秀甲天下的桂林山水才入画。唐人诗：『大漠孤烟直，长河落日圆。』我看气派之大。境界之壮阔，是最生动的例子。我讲山石法认为不能只有山石法就能决定山水的美，画家面对姿肆奇纵的岩石，赋与它一种力感，用笔藉以行气，以笔的弹跳来拨动人们的心弦。但是既要磅礴而不失于法度，骨线状其形态，皴擦点画赋其质感，印象效果从客观真

实中得来，而又实感若失。山水、土质、杂草土石丛生，运用不同手法表现不同的感受，此法谓之活法。笔墨的规律性是根据量感、质感，运用笔底顿挫连接而成，所以一石之难，笔简而功深，不能忽视一石之法，山石骨络的边缘是整体的一个体现。

画石一笔成型，是行笔中转换笔锋，从散变聚，两头接笔，达成一股，初学者往往认为一笔而成，殊不知其暗中转换笔法。骨线有隐有显，有时明显最后也要将其消没，所以山的结构属于理性的了解，由明白变得混沌，亦谓之神似。山川的自然境界不仅仅是山头刻划，或蜿蜒起伏千里之势。关键在于边侧，甚而不太引人注意的地方，这个观察能力虽属于特殊功能，也是画趣所在之处。这些画趣有时得之偶然，经过提炼加工而后成为佳作。大胆落笔与细心收拾，收拾多侧重于不经意之处，于是奇趣生焉，佳境至矣。

山水构图，有虚有实，以实带虚，或以虚带实。高山峻岭云锁其腰，山则高矣。咫尺千里，必须刻意于近才能求远。如欲突出密必须衬以疏，疏亦须刻意为之。越藏越显，藏则无尽意也。整个画面使其凸型突出纸上，左右当以虚处之。画怕封边，封边则境界堵塞意趣索然。作画最忌如法炮制，成为定法，则难免僵化。

画面要有对比，强调对比才可突出主体重点。所以浓淡、疏密、枯润、黑白、冷暖、粗细、动静、巧拙的恰当运用即形成层次感、韵律感。

山石的皴、擦、点、染，主线轮廓即成定形，皴擦做为副线，皴法只是增加质感，皴笔要有层次，注意明暗切忌平列。这时的侧笔点划表现石质与杂草的感觉。山石的墨线层次托出，待干，以淡墨色干擦，待干再以淡水墨擦之，达到主副线统一在画面里，局部与整体统一和谐，最后大染。

大染是山水画非常重要的处理，染后满纸云烟，气象顿觉生动。但大染是统一的手段，不能解决全部气势。大染易冲淡墨彩。所以在落墨提神之后，保墨是绘画过程中的重要方面。有好墨就要保存。怎样保存，笔墨精到之处，待干后，加色保之，因色有胶，大染阶段水色烘托墨彩不失。

墨色与敷彩，是山水绘画重要的一部分。墨色要分五色或十色，前人论述颇多，在此勿庸赘述。用墨之笔宜长颖而粗。笔着纸一掠而过，不宜重复，重则易滞，滞则神气索然。敷彩，有透明色有覆盖色，透明色指花青、藤黄混合成为绿色，花青加墨或黄成为天青色。因为其中有冷暖的和谐，也是一笔直过不宜反复。不论植物色或矿物色，在使用之前宜用手指研细，溶化后取其上层浮膘，不宜过浓，亦不宜加水太多。一次上色，待干再层层加之。以色保墨即以色增加墨的色彩，更丰富画面色彩的效果，所以反复使用可以形成湿润华滋，或雨后新晴的湿润感。

重色青绿山水，即是用石绿，石青矿石色，由于色粉属石质，覆盖纸上，便有一种浓郁的气氛，典雅、富丽，一派辉煌的景象。

装饰感，先以淡墨勾出层次，次第深浅，用石绿粉略加胶水，（胶水宜轻，轻到用手指微粘，而不粘手）倒入石绿（三绿为宜）用软羊毫笔调匀，着于纸面，占面积要宽大而匀。待稍干时，用草绿分之。石面阴暗部分略深，可以加一些赭石于绿色里。第一遍，二遍石绿细色再加，直到纸面或绢素涂匀为止。然后在山石明显部分，用三青调胶施之，增加力感。石青亦如绿色拈细敷上，如用手摸觉得不落为好。觉得虽然不掉，似乎颜色有些粗重时，可用废宣纸折叠平擦，粗色掉落，平滑如玉最佳。然后花青稍加藤黄，蘸色勾其轮廓。这时，整体质感自出。如不满意，可找出凹凸部位再加。比三绿稍浓或四绿色剔出后，再用深草绿或深花青色点染皴擦野草苔藓，色泽草茸湿润为妙。

无金不起绿，此乃青绿山水，色彩重要方法。金色属于调合蓝绿色不可缺少的中间色，绿青色只有用赭石代黄色托出，达到富丽堂皇的装饰味道。丹朱，黄金粉，可以勾画树木枝干，或树尖增加日光返照强烈光感。这是古典绘画之缕金或刷金法。创新的重色山水，以足够墨线皴点土石树木。待稍干，以草绿色施于画面。稍停，用鲜三绿石色，染于草绿上，既有有力的笔触墨痕，草色石色同时施加，又得苍润浓厚实感。打破工艺程式的绘画平整格调，新旧交融的色彩丰富浓郁。

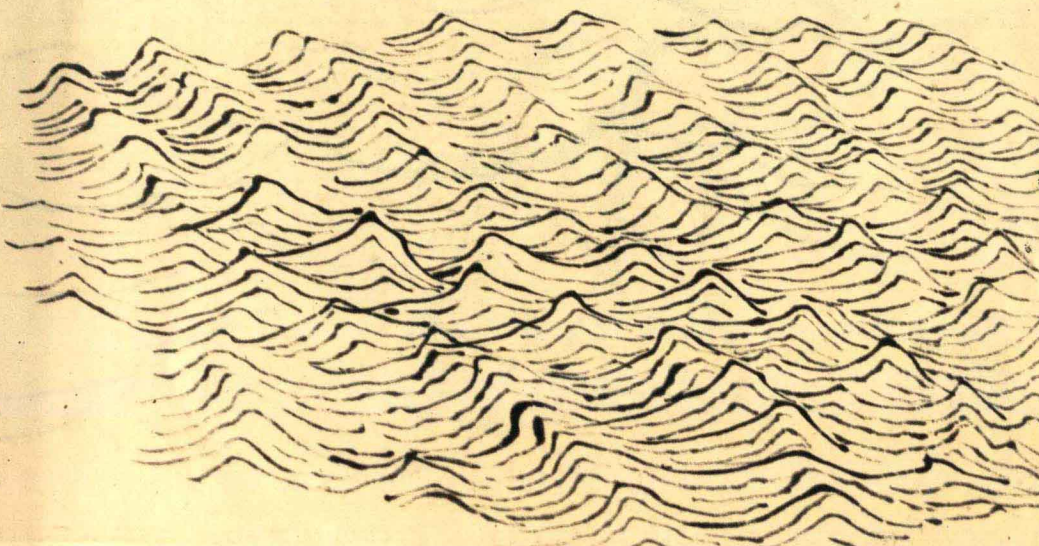
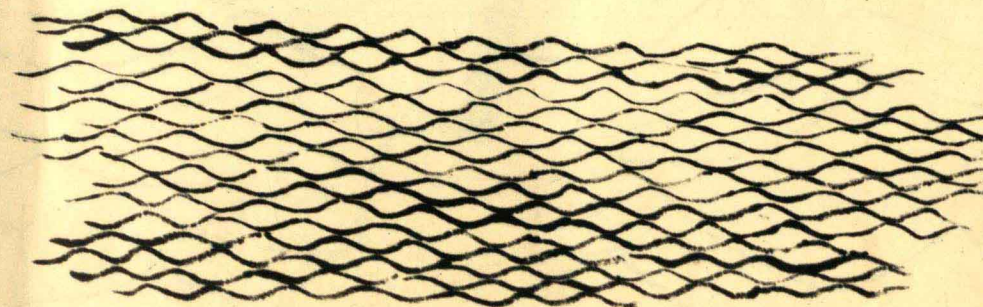
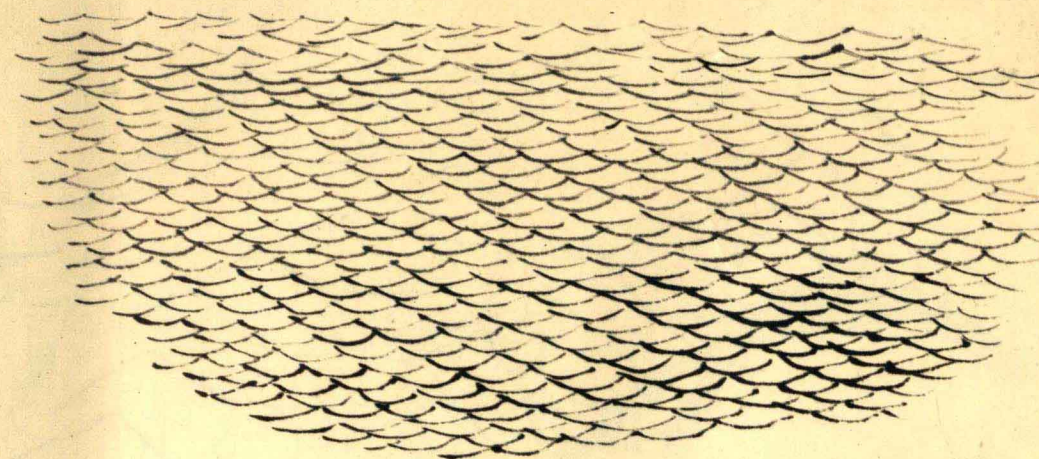
泼墨、泼彩法，古人有泼墨未见有泼彩，惟见张大千先生开创之。色墨纷飞疑似偶然，但可贵者墨飞色溅中而不失法度。即不脏，不胡涂乱抹，胆大而细心，观赏时使人眼界一新而称奇。——至于此法如何发展尚有待探讨。

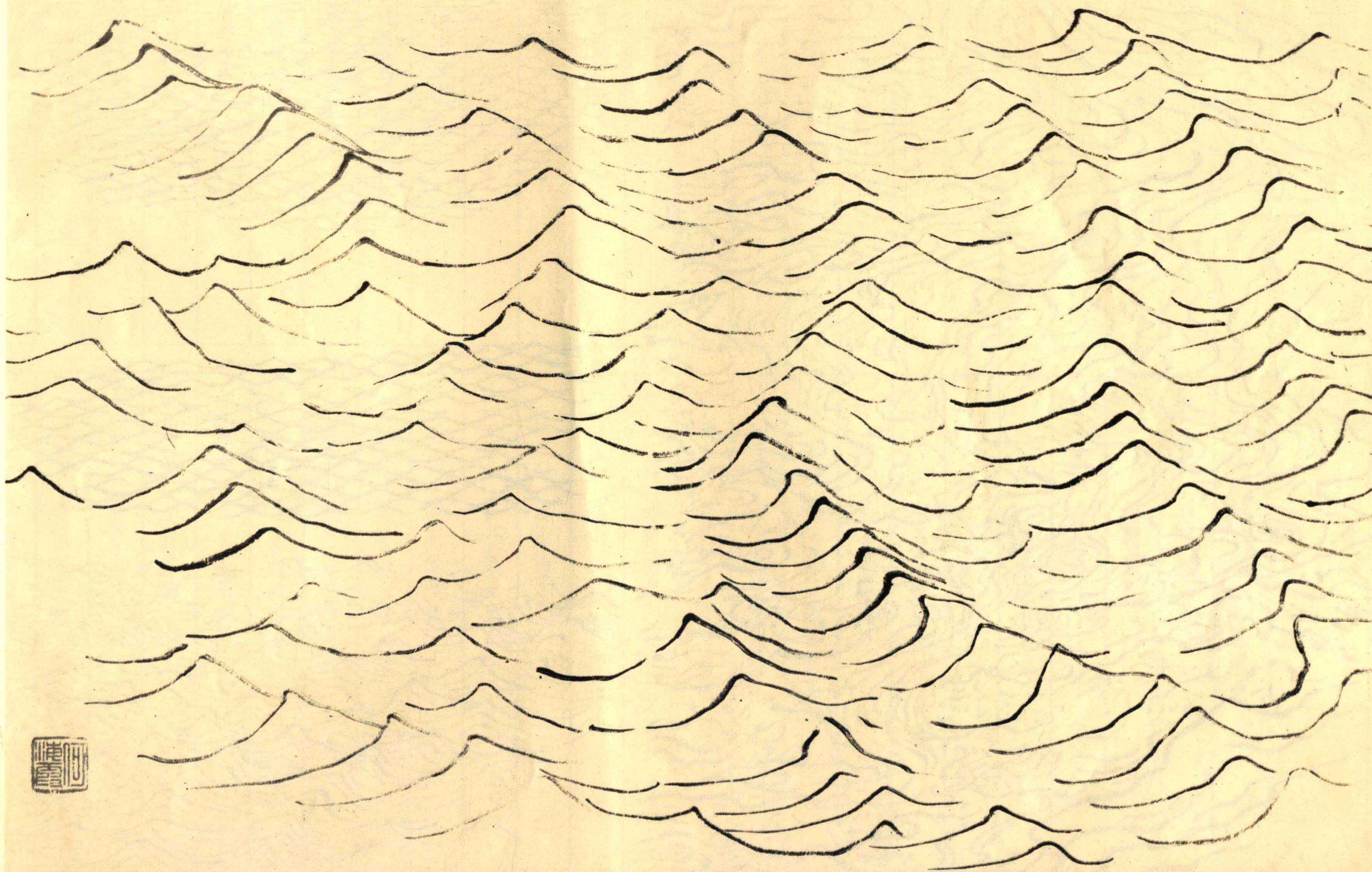
古今的山水画派各擅优胜，上述的种种画法，是个人在学传统、法自然、师万物中的体会，各家各派在技法上有所区别，但绘画艺术的创作规律却是共同的。

艺术无止境，我愿与大家一起为创作无愧于伟大时代的山水画并肩携手。

目次

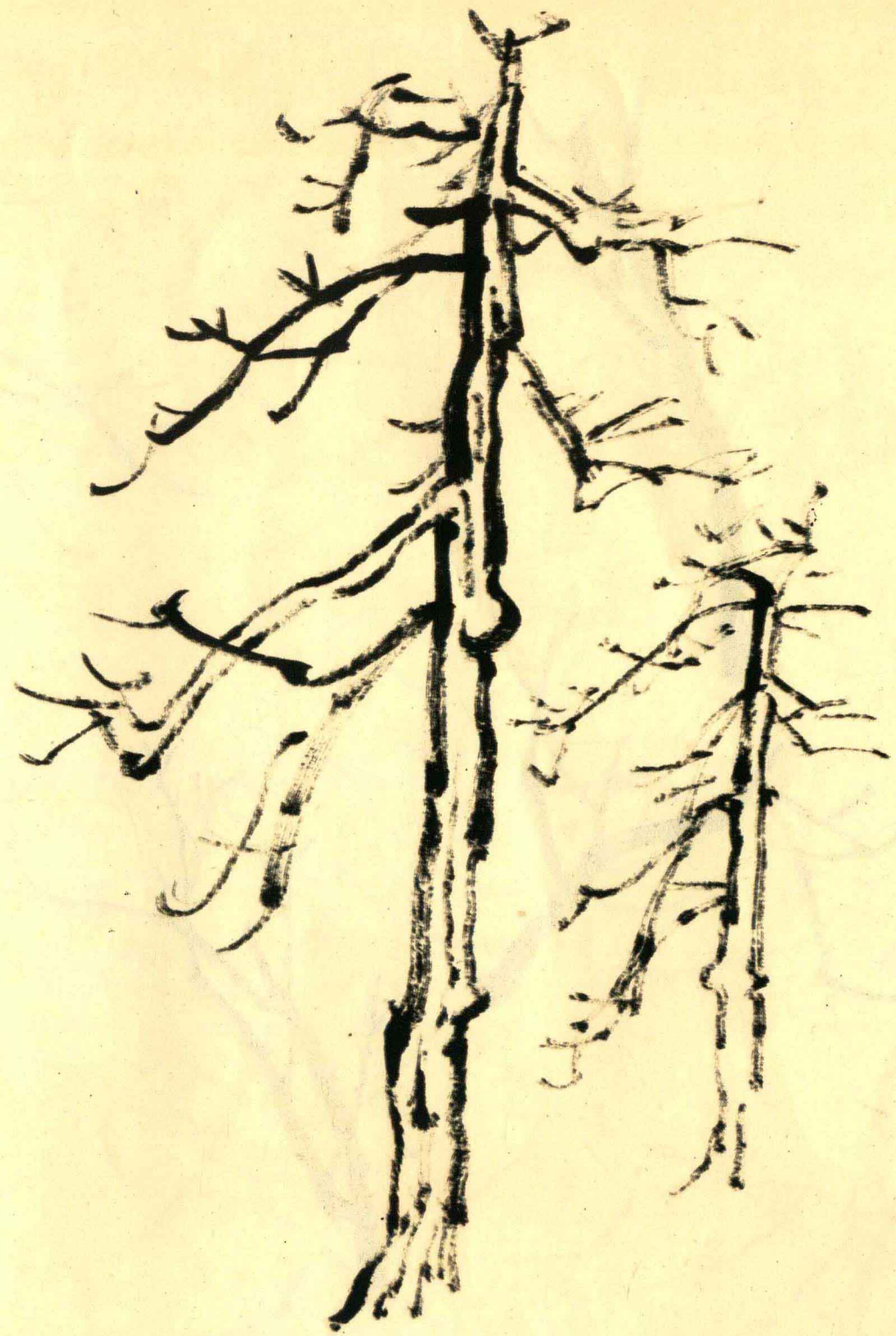
一	水的画法之一	二五	松、柏、桧杂林画法
二	水的画法之二	二六	晨光望云林法
三	树枝一笔法	二七	榕树画法
四	渴笔画枝法	二八	杂树画法
五	树枝结构	二九	一笔墨画石法
六	树法之一	三〇	破笔皴法
七	树法之二	三一	山石笔墨技法
八	松之取势	三二	山石笔墨技法
九	松之躯干	三三	树、山笔墨对比关系
一〇	松树干交错画法	三四	山涧飞瀑流泉画法
一一	松针画法之一	三五	山涧飞瀑流泉画法
一二	松针画法之二	三六	瀑布画法
一三	画松树用笔不同的变化	三七	远山画法
一四	古松画法	三八	雪山画法
一五	远松画法	三九	山石色墨交织法
一六	柳枝多种手法	四〇	以色破墨法
一七	柳树不同季节的画法	四一	渴笔山水法之一
一八	色墨合用画柳法	四二	渴笔山水法之二
一九	写生画柳	四三	泼墨画云山法
二〇	画树枝法	四四	泼墨兼用色彩法
二一	画柏树法之一	四五	小青绿法
二二	画柏树法之二	四六	没骨法
二三	古树画法	四七	青绿勾金法之一
二四	杉树画法	四八	青绿勾金法之二





樹枝一草法





素林用印
吳昌碩

丙子年
吳昌碩

樹柱結構
房江明





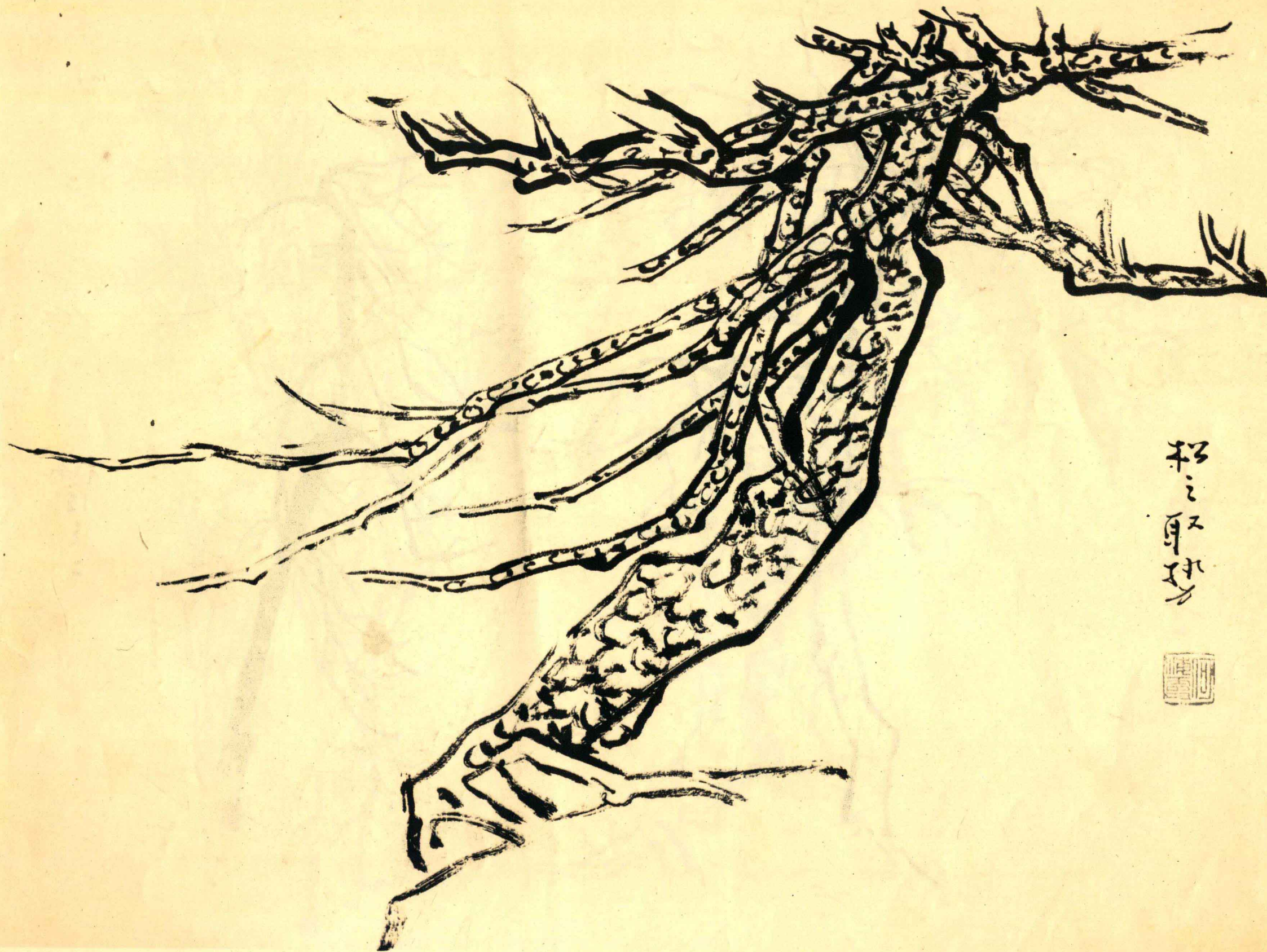
林清之一





松
之
二





松之風

