

H U A N G B I N H O N G S H A N S H U I L I N G G U H U A P U

名家

课徒稿

临本

黄宾虹

山水临古画谱

本社◎编

学经典技法
临大师国画

美术出版社





黄宾虹
山水临古画谱

本社 © 编

上海人民美術出版社

本套名家课徒稿临本系列，荟萃了近现代中国著名的国画大师名家如黄宾虹、陆俨少、贺天健等的课徒稿，量大质精，技法纯正，是引导国画学习者入门的高水准范本。

本书荟萃了现代山水画大师黄宾虹先生大量的临古画稿，并汇集了他一定数量的相关画论和临古画作，分门别类，汇编成册，以供读者学习借鉴之用。

图书在版编目（CIP）数据

黄宾虹山水临古画谱 / 黄宾虹绘. —上海：上海人民美术出版社，2017.6

（名家课徒稿临本）

ISBN 978-7-5586-0391-4

I. ①黄… II. ①黄… III. ①山水画—国画技法 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第115011号

名家课徒稿临本

黄宾虹山水临古画谱

编者 本社

主编 邱孟瑜

统筹 潘志明

策划 徐 亨

责任编辑 徐 亨

技术编辑 朱跃良

美术编辑 萧 萧 程立群

出版发行 上海人民美术出版社

（上海长乐路672弄33号）

邮编：200040 电话：021-54044520

印刷 上海盛通时代印刷有限公司

开 本 889×1194 1/12

印 张 9

版 次 2017年6月第1版

印 次 2017年6月第1次

印 数 0001-3300

书 号 ISBN 978-7-5586-0391-4

定 价 45.00元



目 录

七墨法	4
画法简言隅举	5
中国绘画的点 and 线	6
皴法图例	8
点苔图例	9
黄宾虹谈临摹	10
临古画稿	15
黄宾虹临古山水范图	102





名家

课徒稿

临本

黄宾虹 山水临古画谱

本社◎编

上海人民美術出版社

本套名家课徒稿临本系列，荟萃了近现代中国著名的国画大师名家如黄宾虹、陆俨少、贺天健等的课徒稿，量大质精，技法纯正，是引导国画学习者入门的高水准范本。

本书荟萃了现代山水画大师黄宾虹先生大量的临古画稿，并汇集了他一定数量的相关画论和临古画作，分门别类，汇编成册，以供读者学习借鉴之用。

图书在版编目（CIP）数据

黄宾虹山水临古画谱 / 黄宾虹绘. —上海：上海人民美术出版社，2017.6

（名家课徒稿临本）

ISBN 978-7-5586-0391-4

I. ①黄… II. ①黄… III. ①山水画—国画技法 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第115011号

名家课徒稿临本

黄宾虹山水临古画谱

编者 本社

主编 邱孟瑜

统筹 潘志明

策划 徐 亨

责任编辑 徐 亨

技术编辑 朱跃良

美术编辑 萧 萧 程立群

出版发行 上海人民美术出版社

（上海长乐路672弄33号）

邮编：200040 电话：021-54044520

印刷 上海盛通时代印刷有限公司

开 本 889×1194 1/12

印 张 9

版 次 2017年6月第1版

印 次 2017年6月第1次

印 数 0001-3300

书 号 ISBN 978-7-5586-0391-4

定 价 45.00元





目 录

七墨法	4
画法简言隅举	5
中国绘画的点 and 线	6
皴法图例	8
点苔图例	9
黄宾虹谈临摹	10
临古画稿	15
黄宾虹临古山水范图	102



七墨法

黄宾虹将墨法总结出浓墨、淡墨、破墨、泼墨、渍墨、焦墨和宿墨七种，并在长期的创作实践中，将这些墨法灵活交替运用，呈浓密清厚、乱中有序之象。

一、浓墨法。晋唐之书，宋元之画，皆传数百年，墨色如漆，神气赖此以全。若墨之下者，用浓见水则沁散湮汙。唐宋画多用浓墨，神气尤足。

二、淡墨法。墨冲翁淡，浅深得宜，雨夜昏蒙，烟晨隐约，画无笔迹，是谓墨妙。元王思善论用墨，言淡墨六七加而成深，虽在生纸，墨色亦滋润。可知淡墨重叠，渲染干皴，墨法之妙，仍归用笔，先从淡起，可改可救。后人误会，笔法寝衰，良可胜叹。

三、破墨法。宋韩纯全论画石，贵要雄奇磊落，落墨坚实，凹深凸浅，乃为破墨之功。元代商琦喜画山水，得破墨法。画用破墨，始自六朝，下逮宋元，诗词歌咏，时有言及之者。近百年来，古法尽弃，学画之子，知之尤鲜。画先淡墨，破以浓墨；亦有先用浓墨，以淡墨破之，如花卉钩筋，石坡加草，以浓破淡，今仍有之；浓以淡破，无取法者，失传久矣。

四、泼墨法。唐之王洽，泼墨成画，性尤嗜酒，多傲放于江湖间，每欲作

图，必沉酣之后，解衣盘礴，先以墨泼幛上，因其形似，或为山石，或为林泉，自然天成，不见墨污之迹，盖能脱去笔墨畦町，自成一种意度。南宋马远、夏珪，得其仿佛。然笔法有失，即成“野狐禅”一派，不入赏鉴。学董、巨、二米者，多于远山浅屿用泼墨法，或加以胶，即无足观。

五、渍墨法。山水树石，有大浑点，圆笔点，侧笔点，胡椒点，古人多用渍墨，精笔法者苍润可喜，否则侏儒臃肿，成为墨猪，恶俗可憎，识者不取。元四家中，唯梅道人得渍墨法，力追巨然。明文徵明、查士标晚年多师其意，余颇寥寥。

六、焦墨法。于浓墨淡墨之间，运以渴笔，古人称为干裂秋风，润含春雨，视若枯燥，意极华滋，明垢道人独为擅长。后之学者，僵直枯槁，全无生趣，或用干擦，尤为悖谬。画家用焦墨，特取其界限，不足尽焦墨之长也。

七、宿墨法。近时学画之士，务先洗涤笔砚，研取新墨，方得鲜明。古人作画，往往于文词书法之余，漫兴挥洒，殊非率尔，所谓惜墨如金，即不欲浪费笔墨者也。画用宿墨，其胸次必先有寂静高洁之观，而后以幽淡天真出之。睹其画者，自觉躁释矜平。墨中虽有渣滓之留存，视之恍如青绿设色，但知其古厚，而忘为石质之粗砺。此境倪迂而后，唯渐江僧得兹神趣，未可语于修饰为工者也。

画法简言隅举

黄宾虹对画法自有一套与众不同的独到见解，道出了中国画用笔的真谛与要旨。

用笔之法有五：

一曰平。古称执笔必贵悬腕。三指撮管，不高不低，指与腕平，腕与肘平，肘与臂平，全身之力，运用于臂，由臂使指，用力平均，书法所谓如锥画沙是也。

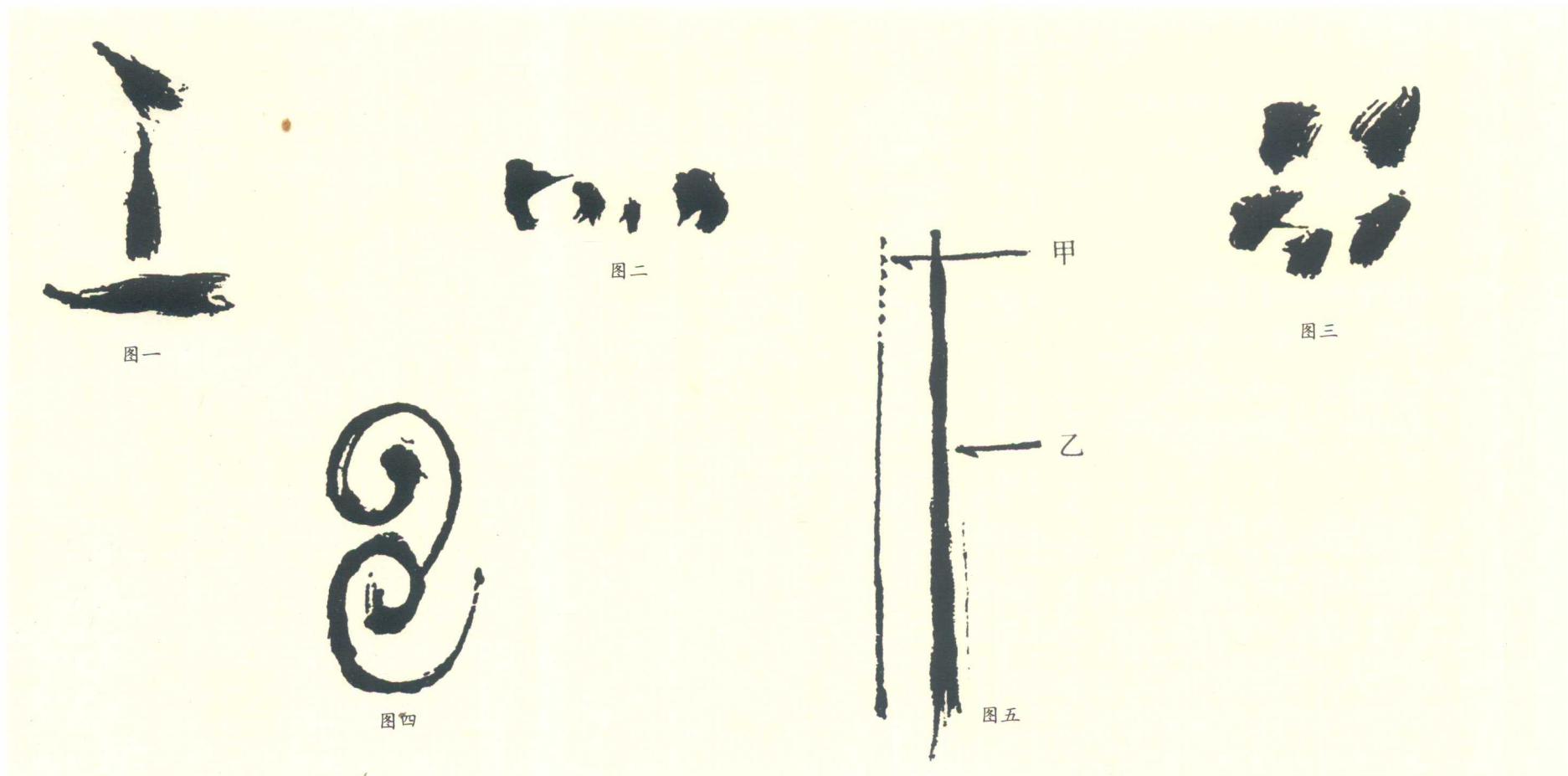
二曰圆。画笔勾勒，如字横直，自左至右，勒与横同；自右至左，钩与直同。起笔用锋，收笔回转，篆法起讫。首尾衔接，隶体更变，章草右转，二王右收，势取全圆，即同勾勒。书法无往不复，无垂不缩，所谓如折钗股，圆之法也。

三曰留。笔有回顾，上下映带。凝神静虑，不疾不徐。善射者盘马弯弓，引而不发。善书者笔欲向右，势先逆左。笔欲向左，势必逆右。算术中之积点成线，即书法如屋漏痕也。

四曰重。重者重浊，亦非重滞。米虎儿笔力能拔鼎，王麓台笔下金刚杵。点必如高山坠石，努必如弩发万钧。金至重也，而取其柔，铁至重也，而取其秀。

五曰变。李阳冰论篆书云，点不变谓之布棋，画不变谓之布算。点为水，点为火，必有左右回顾、上下呼应之势而成自然。故山水之环抱，树石之交互，人物之倾向，形状万变，互相回顾，莫不有情。





中国绘画的点和线

中国绘画用线，相传很古，而线又是由点而来，这是有历史和科学根据的。如古代名画表现人们的物质生活及形态，莫不讲究线的表现。几何学里，更肯定“积点成线”的说法。但点从何处来呢？人类生活史上，火的发明很早，因此就以火为比喻。如：

图一：第一点，说明火之来源，火是地火，地火产生时受到风的吹动成为斜形；第二点，说明火出土受到风的吹动而呈动摇之势；第三点，说明窑火冲出之势。这其间未免有些意会，而说明火之动则一，火之初形为一点则一。

图二：乃真正古文字的“火”字，说明火由地生，所以成一平形从多数孔口中冲出。如今这种现象，在中国四川煮盐区尚能看到。也因此成为中国的象形文字之一。

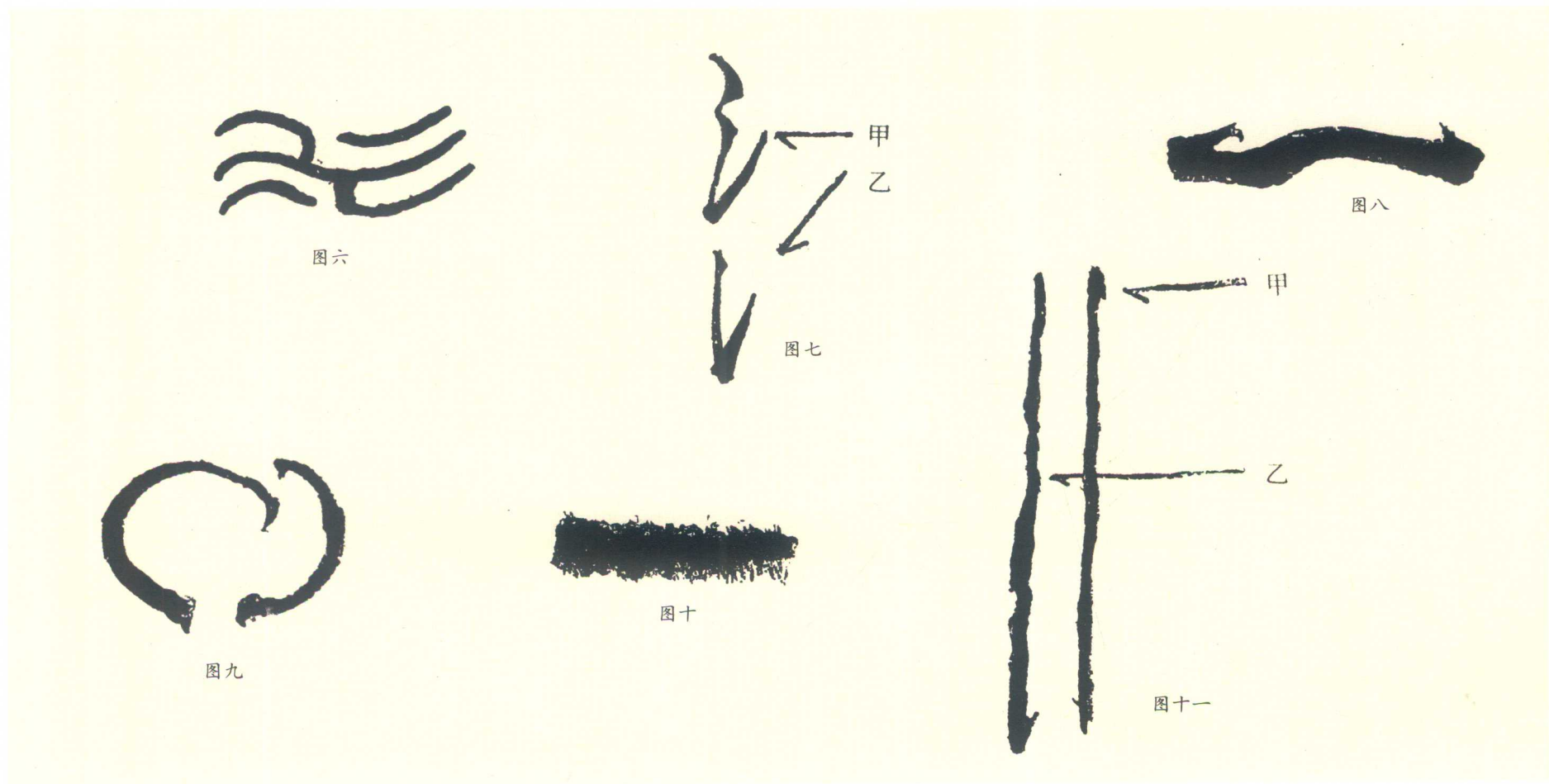
图三：上面两种说法，已说明点是由人类生活史中而来。现在更说明人身上点的来源。“五点”，如人之手指尖，手为工作万能之象征，因此，作为点来说，它的用处和变化很多、很大。但在作者来说，不能为画火而画火，为画手指而画手指。如果画火画手，那么直

接画火画手好了，何必如此多一番曲折呢？这是要学者认识古代生活之质朴造型，和后来与画起互相作用的关系。在中国文人画兴盛的时代，看画的好坏，甚至从点苔上就能看出作者的功力和有法无法。现在我们固可不必这样做，但练习中国画的人不可不知。

图四：云纹在中国玉器和铜器上常能见到。一方面说明线由点而来，一方面说明阴阳雷声，而目力能常见。此亦象形文字。雷声之发出，是从云端中出现，这个形式的简化，就成为两个半圈的象形文字，同时又成为装饰上之好图案。

图五甲：即积点成线之说。譬如下雨，初雨时只看见点，下久或下大了，便看不见点，只看见丝和线了。所以中国诗词里形容它叫雨丝、雨线，同时也成为中国绘画的画法。

图五乙：亦积点成线之譬喻。星球大家都知道是圆的，夏夜常见之“天星换位”，其实是小星球被大星球吸去。但是它的行程很快，人的目力只能见到一道光亮，而不能见到星球之本体。诸如此类的材料当然不少，学者可以从此去体会、发掘、推想。



图六：为水之象形文字，中间一条长线代表江海，两面四条短线，两条与江海交汇的代表河湖，两条代表塘港，但均为水，均为线的表现。

图七：甲、乙均为偏旁之“水”字，如此写法，谓之连绵书。王献之写偏旁“水”字是如此。此亦积点成线之说法。

图八：即中国书法里所谓一波三折。这已经说到用线。而线的运用必须多变化，不可呆板，逆锋下笔，回锋起，蚕尾收笔。如此画法，树石及人物衣褶统统都用得着。中间变化，重在作者体会，否则不合适。

图九：上勾下勒，此从云雷纹及玉器中悟得。写字作画都是一理，所谓法就是这样。此亦中国民族形式绘画之特点，与各国绘画不同之处。如花中勾花点叶，或完全双勾的，即用此种方法。但学者必须活用。

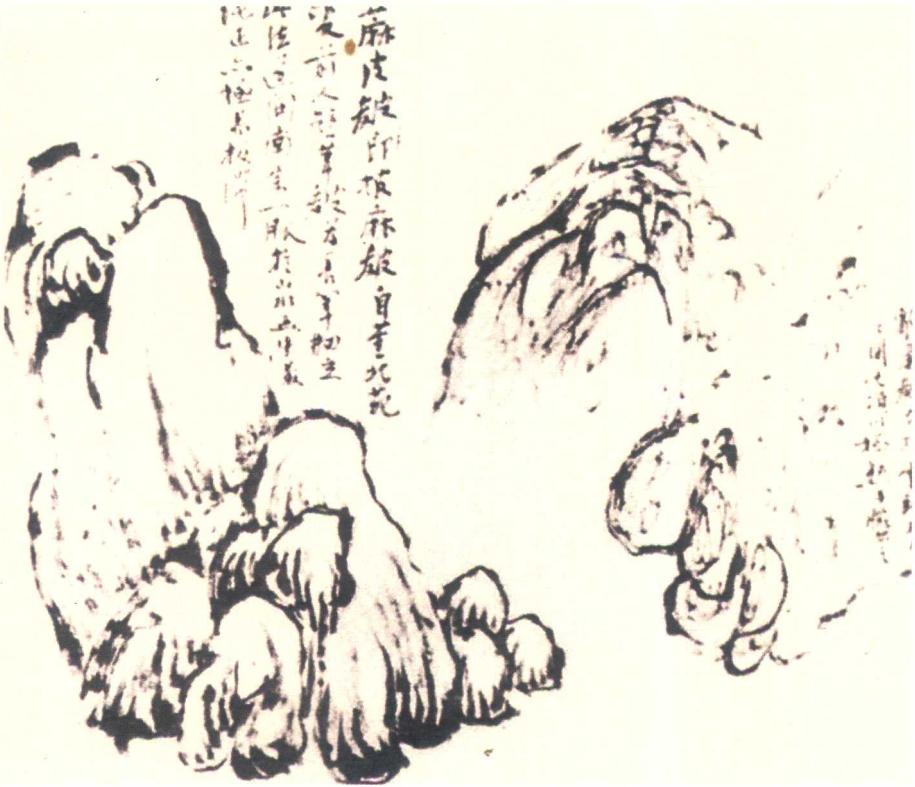
图十：此锯齿纹之练习，横直一样，必须一面光一面毛。此从刻石中悟得，所谓“一刀刻”，即是如此。齐白石先生即善此。这也是积点成线之一种。学者初步懂得中国画画线方法是从这些上来，努力练习，积久腕力自足，不生浮薄之病。

图十一甲：即如锥画沙法。作此练习，须逆锋而上，再很慢地转笔下行，到了画的长短合适时，再回锋向上，所谓无垂不缩，就是这个意思。此亦由刻玉中悟得。如用树枝在沙盘中画，很难看到逆锋回锋，解释亦失真了。

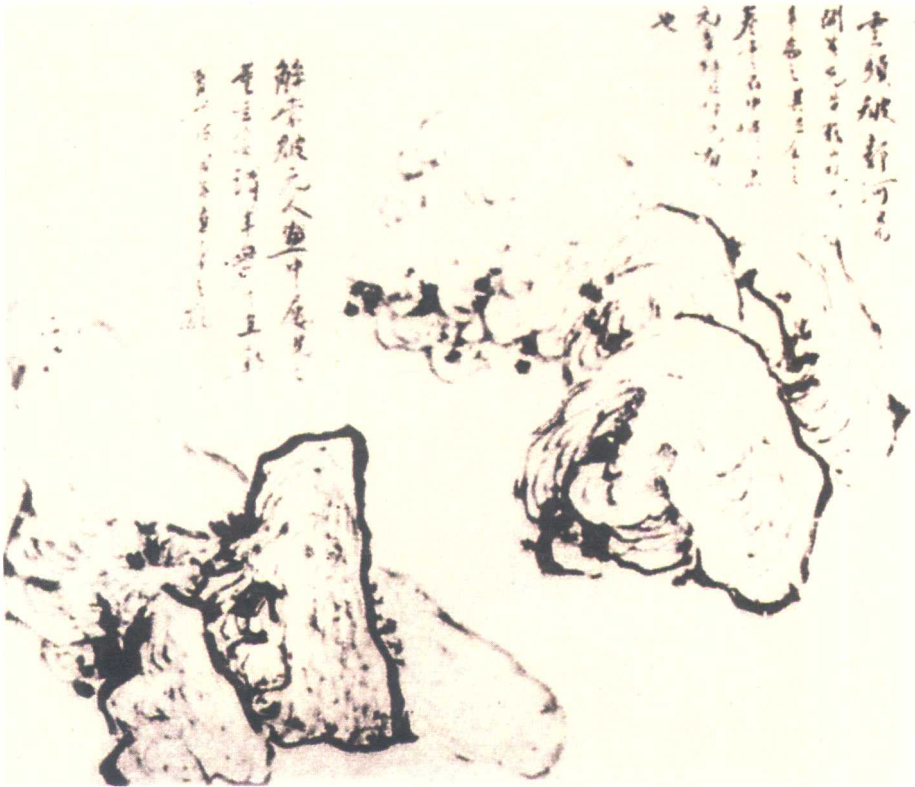
图十一乙：为屋漏痕画法。书画一理，目的是要作者练习中锋悬腕的平、留、圆、重、变，书法重此，画法也重此，其他画法也重此。

学者初习线描，从这些方法入手，线的问题已解决大半，往后再习画游丝、铁线、兰叶种种画法，都能触类旁通。

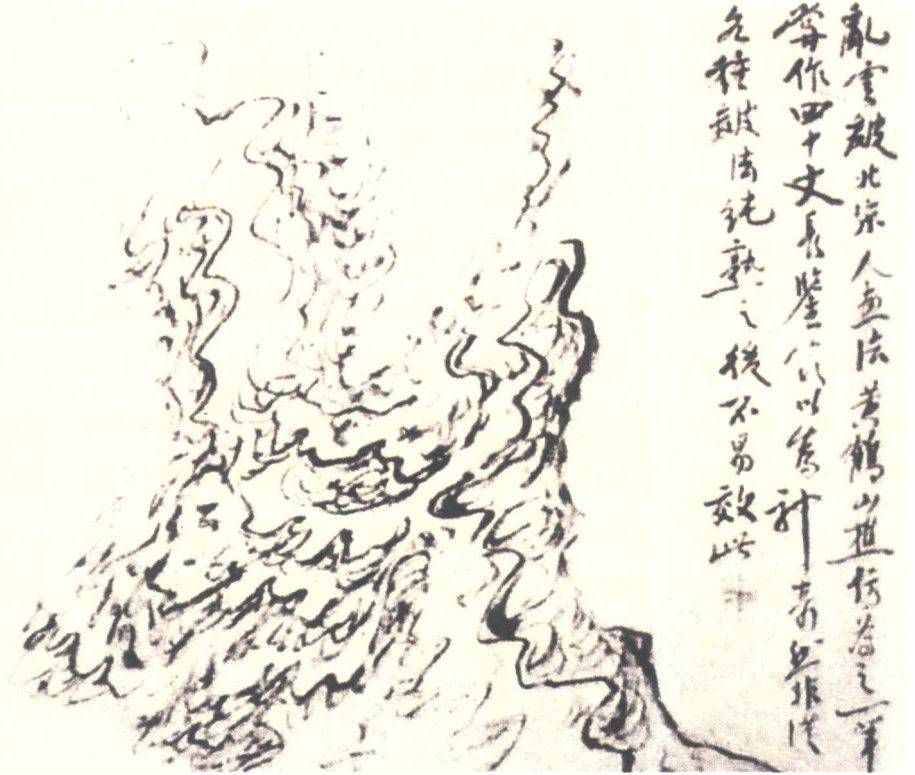
皴法图例



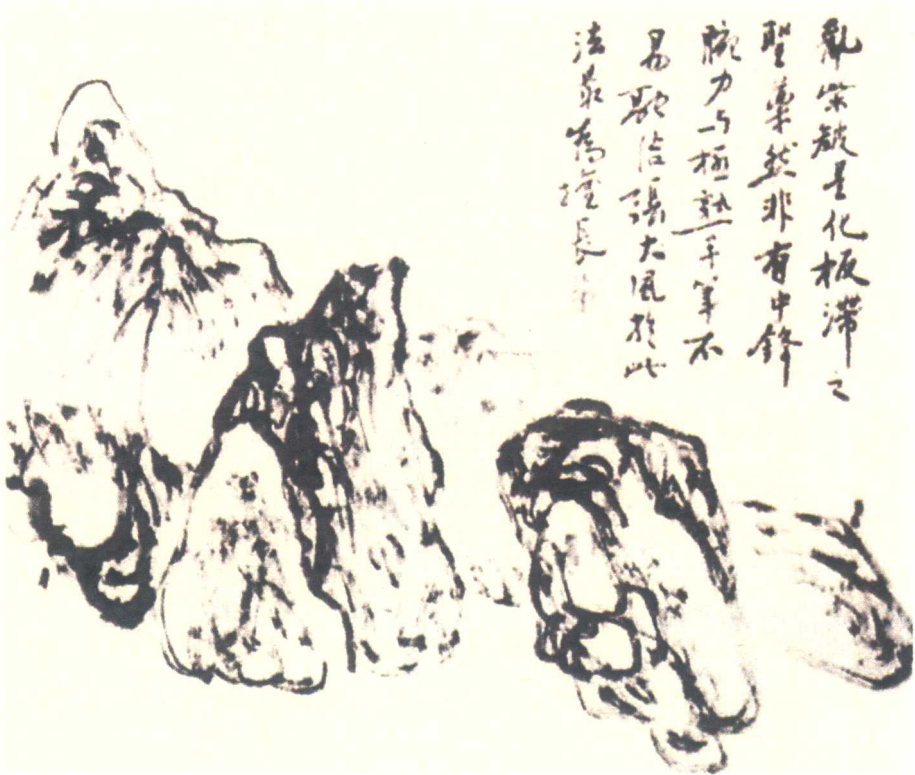
皴法图解之一：乱麻皴介于云头、松皮之间，尤须以极熟手腕出之；麻皮皴即披麻皴，自董北苑变前人短笔皴为长笔，创立此法，遂开南宗一脉，于山水画中最纯正，已极易板滞。



皴法图解之二：云头皴，郭河阳开其先，黄鹤山樵尤喜为之，其法全从卷云石中悟出，米元章拜石呼兄，有以也；解索皴元人画中屡见之，董玄宰谓笔无一寸直，熟习此法，自无直率之病。



皴法图解之三：乱云皴，北宋人画法，黄鹤山樵仿为之，一笔尝作四十丈长，鉴家以为神奇，然非各种皴法纯熟之后不易效此。



皴法图解之四：乱柴皴是化板滞之圣药，然非有中锋腕力与极熟手笔不易融洽，张大风此法最为擅长。



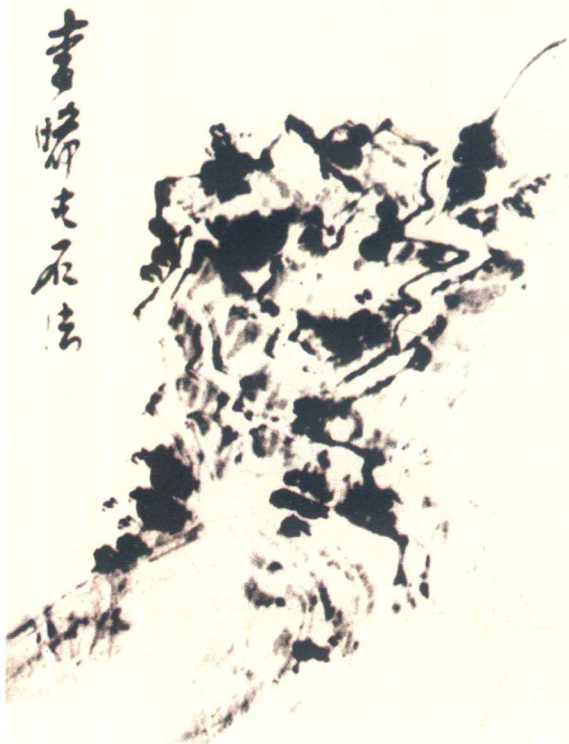
泥裏拔針
點苔法

泥里拔针点苔法

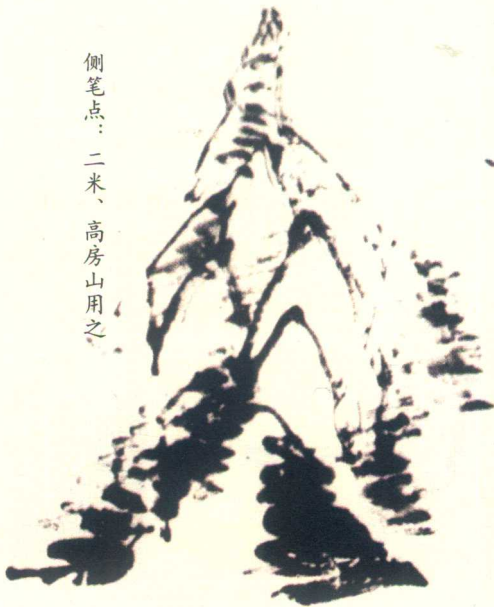


吳仲圭鉗苔法
用介字

吳仲圭點苔多用介字



畫掃走石法



側筆點：二米、高房山用之

側筆鉗二米高房山用之



圓筆鉗苔

圓筆點苔

黄宾虹谈临摹

黄宾虹一生用力最勤的事情，也许就是对传统绘画进行研究临摹了。他从六七岁就开始对家藏的古今书画“仿效涂抹”，仅沈周画册就“学之数年不间断”；十三岁后，在家乡歙县得见董其昌、查三瞻等古人真迹，“习之又数年”。而后，再“遍求唐、宋画章法临之，几十年”。

黄宾虹提出的“师今人，师古人”，主要途径即临摹。说要以“朝斯夕斯，终日伏案”“十年面壁，朝夕研练”的态度对待临摹。在他看来，临摹是学习前人理法、作品“由旧翻新”的必经之途。他说：“舍置理法，必邻于妄；拘守理法，又近乎迂。宁迂勿妄。”“宁迂勿妄”所暗含的，是对临摹学习前人理法的重视。

对于师古人，黄宾虹主张兼收并揽，严格选择。他说：“大人达士，不局于一家，必兼收并揽，广议博考，以使我自成一家，然后为得。此可为善临摹者进一解矣。”对于古代传统，他提倡临摹宋元画，说宋元画“浑厚华滋”，格调高华；不大提倡临摹明清画，认为明画“枯梗”，清代画“柔靡”；他又提倡临摹“士人画”，反对临摹“庸史画”（或称“文人画”）。

临摹古人作品，要临摹原作，而不能只临画谱、复制品。“元明以上，士夫之家，咸富收藏，莫不晓画”黄宾虹说，“自《芥子园画谱》出，而中国画家矩矱，与历来师徒授受之精心，渐及渐灭而无余。”又说：“缩金、珂珞、锌版杂出，真赝混淆，而学古之事尽废。”

临摹是长期的过程，不能“出脱太早”。所谓“出脱太早”，一般指画家的根基和修养不够，就急于自立门户。黄宾虹诗曰：“师古未容求脱早，虎儿笔力鼎能扛。”欲获得像虎儿(宋代画家米友仁)那样能“扛鼎”的笔力，就必须打好根基，不能求脱太早。

黄宾虹认为，临摹要在“得神”而非“貌似”。他说：“临摹古人名迹，得其神似者为上，形似者次之。有以不似原迹为佳者，盖以遗貌取神之意。……若以迹象求之，仅得貌似，精神已失，不足贵也。”形貌徒存的临摹，在清代以来是常见的，这导致了中国画的衰退。

临摹是继承传统的一种手段。黄宾虹也反对死临摹，但他始终认为临摹是必须的，只是如何临摹，如何善临的问题。下面是黄宾虹关于临摹问题的相关论述。

仿米家山水图

此为黄宾虹临摹米家山水的作品。



传 授

绘事相传，炳耀千古。指示立稿，口述笔载，全凭授受。画分宗派，传有褒正，不经目睹，莫接心源，世有作者，非偶然也。在昔有虞作绘，既就彰施；成周命官，尤工设色。楚骚识宗庙祠堂之画，汉室详飞铃鹵簿之图。屏风画扇，本石晋之滥觞；学士功臣，缅李唐之画阁。留形容以昭盛德，兴成败以著遗踪。记传所载，叙其事者，并传其形；赋颂之篇，咏其美者，尤备其象。虽其开容之盛，巨细毕呈，传述之由，古今勿替。自李思训、王维，始分两宗。谢赫、郭若虚盛夸六法，遂谓气韵非师，关于品质，生知之稟，难以力求，不得以巧密相矜，亦非由岁月可到。观之往迹，异彼众工，良由于此。

至谢肇淛又谓，古之六法，不过为绘人物花鸟者言之，若专守往哲，概施近今，何啻枘凿，其言良过。夫论画之作，承源溯流，梁太清目既不可见。唐裴孝源撰《公私画史》，隋唐以来，画之名目，莫先于是。张彦远、朱景元复撰名画记录，由是工画之士，各有著述。如王维《山水诀》、荆浩《山水赋》、宋李成《山水诀》、郭熙《山水训》、郭思《山水论》诸书，层见叠出，不可枚举。要皆古人天资颖悟，识见宏远，于书无所不读，于理无所不通。得斯三昧，藉其一言，足以津逮后学，启发新知，无以逾此。文人雅士，笃信画学，知其高深远大，变化幽微，兴上下千古之思，得纵横万里之势，挥毫泼墨，皆成天趣，登峰造极，胥由人力。是以山水开宗南北，人物肇于顾、陆、张、吴，花卉精于徐熙、黄筌。关仝师荆浩，巨然师董源。李将军子昭道、米海岳子友仁、郭河阳子若孙，皆得家传，称为妙品。

元季四家，遥接董、巨衣钵，华亭一派，实开王、恽先声。从来绘事，非箕裘之递传，即青蓝之授受，性有颀蒙明敏之异，学有日进无穷之功。麓台云：画不师古，如夜行无烛，便无入路。龚柴丈言：一峰道人，云林高士，皆学董源，其笔法皆不类，譬若九方皋相马，当在神骨。蓝田叔称画家必从古人留意。如董、巨一门，则皴为麻皮、褪索。后之学者，咸知于此，问津荆、关，劈斧、括铁，师者已罕。盖董、巨之渲染立法，犹可掩藏，荆、关以点画一成，难加增减。故考实录，必参真迹，见闻并扩，功诣益深。

唐程修已师周昉二十年，凡画之数十病，一一口授，以传其妙。

云林以荆浩为宗，萧萧数笔，神仙中人也。闻有林壑似李成，而写人物及著色者，百中之一耳。其盘礴之迹，寓深远于元淡清颖，潇洒得自先天，非后人所能仿佛。



拟黄公望诗意图 黄宾虹

黄宾虹对古画的临摹并不一味求其形似，而意在取神，摹其意蕴。

作画先定位置，次求笔墨。何谓位置？阴阳向背，纵横起伏，开合锁结，回抱勾托，过接映带，须跌宕鼓侧，舒卷自如。何谓笔墨？轻重疾徐，浓淡燥湿，浅深疏密，流丽活泼，眼光到处，触手成趣。

娄东王奉常烟客，自髫时便游娱绘事，乃祖文肃公属董文敏随意作树石以为临摹粉本，凡辋川、洪谷、北苑、南宫、华原、营丘树法、石骨、皴擦、勾染，皆有一二语拈提，根极理要，观其随笔率略处，别有一种贵秀逸宕之韵不可掩者，且体备众家，服习所珍。昔人最重粉本。

巨然师北苑，贯道师巨然。

云林早年师北苑，后似关仝。

黄子久折服高房山。

松圆逸笔与檀园绝不相似。

东园生曰：学晞古，似晞古，而晞古不必传；学晞古，不必似晞古，而真晞古乃传也。虎头三毫，益其所无，神传之谓乎？

董、巨画法三昧，一变而为子久。张伯雨题云：“精进头陀，以巨然为师”，真深知子久者。学古之家，代不乏人，而出蓝者无几，宋元以来，宗旨授受，不过数人而已。明季一代，惟董宗伯得大痴神髓。麓台又言，初恨不似古人，今又不敢似古人。然求出蓝之道，终不可得。

宋人画山水者，例宗李成笔法，许道宁得成之气，李宗成得成之形，翟院深得成之风。后世所有成画者，多此三人之为。

山水画自唐始变，盖有两宗，李思训、王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯骕，以及于李唐、刘松年、马远、夏珪，皆李派。王之传为荆浩、关仝、李成、李公麟、范宽、董源、巨然，以及于燕肃、赵令穰、元四家，皆王派。李派板细乏士气，王派虚和萧散，此其惠能之非神秀所及也，至郑虔、卢鸿一、张志和、郭忠恕、大小米、马和之、高克恭、倪瓚，又如方外不食烟火人，别是一骨相者。



仿董北苑大意 黄宾虹

此为黄宾虹仿董源之作。从中足见其笔墨纵横，潇洒自如之风韵。

空摹

自实体难工，空摹易善，于是白描山水之画兴，而古人之意亡。宋徽宗立画学，考画之等，以不仿前人而善摹万类，物之情态形色俱若自然，笔韵所至，高简为工。此近空摹之格，至今尚之。夫云霞雕色，有逾巧工，草木贲华，无待哲匠，所谓阴阳一嘘而敷荣，一吸而敛。此天然之极致，虽造物无容心也。而粉饰大化，文明天下，亦以彩众，日协和气焉。故当烟岚云树，澄空飘渺，灭没万状，不可端倪。画者本其潇洒出尘之怀，对此虚幻难求之境，静观自得，取肖神似，所以图貌山川，纷罗楮素，咫尺之内，可瞻万里而遥，方寸之中，乃辨千寻之峻。昔吴道玄图嘉陵江山水，曰“寓之心矣”，凡三百里一日而尽，远近可尺寸许。董源画落照图，亦近视无物，远观村落杳然深远，悉是晚景，峰巅返照，宛然有色，岂不妙哉！

沈迪论画，谓当求一败墙，先张绢素，朝夕观之，视高平曲折之形，拟勾勒皴擦之迹。昔人称画家心存目想，神领意造，于是随意挥豪，景皆天就，是谓活笔。东坡诗云：论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。郭熙亦曰：诗是无形画，画是无声诗。故善诗者，诗中有画，善画者，画中有诗。惟画事之精能，与诗人相表里，错综而论，不其然乎？至其标题摘句，院体魁选，神思工巧，全凭拟议。若戴德淳，俞阴甫《茶香室录》作战，以战为僻姓。梁茵林作戴文进事之梦中万里，作苏武以牧羊，春色枝头，为乔松之立鹤，得失，优绌分矣。又或拳鹭舷间，栖鸦篷背，写空舟之系岸，状野渡之无人，非不托境清幽，赋物娴雅，然其穷披文以入情达理，究窥情风景之上，钻貌吟咏之中，未若高卧青蓑，长横短笛，想彼行踪已绝，见兹舟子甚闲，知属思之既超，见得趣之弥远耳。岂特酒家桥畔，竹飏帘明，骢马花间，蝶随香玉，为足见其形容画妙，智慧逾恒已哉！

拟范宽笔意图轴 黄宾虹

此作呈现的是作者对范宽山水气韵的掌握，体现了范宽山水的体积感和浑厚感。

