

芥子園畫譜新編

芥子園畫譜新編



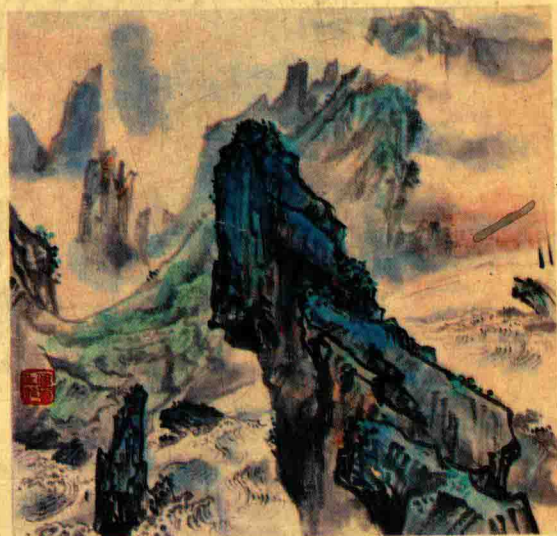
山水篇

增訂本

柴祖舜

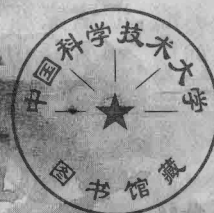
編繪

冯守棠



芥子园画谱新编

柴祖舜 冯守棠 编 绘



百家出版社

责任编辑：曹桂珍

芥子园画谱新编·山水篇

(增订本)

柴祖舜 冯守棠 编绘

百家出版社出版发行

(上海绍兴路5号)

新华书店上海发行所经销 常熟市印刷二厂印刷

开本 787×1092 1/12 印张 20 彩色画页 12 字数 30

1993年7月第2版 1995年2月第2次印刷

印数 3001-6000册

ISBN 7-80576-326-7/J·32 定价:26.00元

(沪)新登字 120号

原《芥子园画传初集》序^①

今人爱真山水，与画山水无异也。当其屏障列前，帧册盈几，面彼峥嵘遐旷、峰翠欲流、泉声若答，时而烟云晦霭，时而景物清和，宛然置身于一丘一壑之间，不必蜡屐扶筇，而已有登临之乐。独是观人画，犹不若其自能画。人画之妙从外入，自画之妙由心出，其所契于山水之浅深，必有间矣。余生平爱山水，但能观人画而不能自为画。间尝舟车所至，不乏摩诘^②、长康^③之流；降心问道，多蹙颔曰：此道可以意会，难以形传。予甚为不解。今一病经年，不能出游，坐卧斗室，摒绝人事；犹幸湖山在我几席，寝食披对，颇得卧游之乐，因署一联云：尽收城廓归檐下，全贮湖山在目中。独恨不能为之写照，以当枚生七发，因语家倩因伯曰：绘图一事相传久矣，奈何人物、翎毛、花卉诸品，皆有写生佳谱，至山水一途，独泯泯无传。岂画山水之法，洵可意会，不可形传耶？抑画家自秘其传，不以公世耶？因伯遂出一册，谓予曰：是先世所遗，相传已久。予见而奇之，细为玩赏，委曲详尽，无体不备，如出数十人之手，其行间标释书法，多似吾家长蘅^④手笔；及览末幅，得“李氏家藏”及“流芳”印记，益信为长蘅旧物云。但此系家藏秘本，随意点染，未有伦次，难以启示后学耳。因伯又出一帙，笑谓予曰：向居金陵芥子园时，已嘱王予安节增辑编次久矣，迄今三易寒暑，始获竣事。予急把玩，不禁击节，有观止之叹。计此图原帙凡四十三页，若为分枝，若为点叶，若为峦头，若为水口，与夫坡石、桥道、宫室、舟车，琐细要法，无不毕具。安节于读书之暇，分类仿摹，补其不逮，广为百三十三页。更为上穷历代，近辑名流，汇诸家所长，得全图四十页，为初学宗式。其间用墨先后、渲染浓淡、配合远近诸法，莫不较著列眉。依其法以成画，则向之全贮目中者，今可出之腕下矣。有是不可磨灭之奇书，而不以公世，岂非天地间一大缺陷事哉！急命付梓，俾世之爱真山水者皆有画山水之乐，不必居画师之名，而已得虎头^⑤之实。所谓咫尺应须论万里者，其为卧游，不亦远乎。

时

康熙十有八年，岁次己未，长至^⑥后三日 湖上笠翁李渔^⑦题于吴山之层园

① 原序文以隶书体刻印，无标点。

② 唐·开元九年进士王维(699~759)字摩诘，山水画家、诗人。

③ 晋代画家顾恺之(346~407)字长康，小字虎头

④ 明·万历34年(1660)举人李流芳(1575~1629)字长蘅，善画山水，亦精书法镌印。

⑤ 即顾恺之

⑥ 原刻“长至”，似是夏至之意。

⑦ 李渔(1611~1679或1680)字笠翁，浙江兰溪人，系清初著名的剧作家、戏剧理论家和美学家。

前言

绘画,须先事基本训练,奠定扎实基本功。讨便宜,走捷径,是不能成大器的。自《芥子园画传》问世以来,有志习中国画者,少有不以其画谱为绘画技法基本训练的范本,纵然当今书市上展销种种中国画技法入门之类小册子,仍难掩此画传之优势。盖因其画谱囊括山水、花卉草虫、翎毛、舟船建筑、人物等等方面,分门别类,从用笔入手,由简及繁,以丰富图例介绍历代中国画各家画派的绘画基本技法和风格概貌,堪供初学者循规蹈矩临摹师法,训就基本功。

《芥子园画传》初集山水篇,以清初戏剧家笠翁李渔之婿沈心友所藏李族先祖李长蘅的课徒山水画稿四十三页为基础,聘山水画家王安节(王概)整编,历时三载增订至一百三十三页,并临摹历代名家各式山水画四十幅作范围。李渔审读之,叹为观止,亲撰书序,“急命付梓”,书名冠以李渔在金陵(今南京)的私宅兼书铺、印刷作坊的字号“芥子园”,于清康熙十八年刻印发行。其后,沈心友又约请钱塘画家诸曦庵(诸升)编绘竹兰画谱、王蕴庵编绘梅菊和草虫花鸟画谱,由王安节、王宓草、王司直兄弟三人增补编辑,历经十余载才于康熙四十年刻成三集成套面市。这套书版因屡次重版复印而致模糊难识,至清光绪年间,由张子祥的弟子巢勋重新临摹刻印,以满足读者需求。近几十年,大陆也有几家出版社相继影印巢本发行,虽仍拥有相当多的读者,但随着中国画的发展革新,巢本的瑕疵和局限就越益显露。

鉴于原《芥子园画传》有部分内容和图谱笔墨、印刷质量,已不能适应当今学习中国画读者的需要,我们自1988年始作新编尝试,几番斟酌先推出山水篇,承蒙百家出版社采纳,于1991年夏出版,发行万册。据书市反馈的信息,我们编绘《芥子园画谱新编》山水篇所作的尝试,已被广大读者认可,普遍反映其与原《画传》相比较,保持了原作的精华,贯彻古为今用方针,又有新突破:《新编》的画谱,大部分参照名作真迹(或精印件)重新临摹,所辑历代画家作品俱是真迹原件或照片,客观地介绍他们的独创技法和画风,使初学者能直接鉴赏和临摹名家技法风格,弥补了王本、巢本深深打上图例绘画者本人画风的烙印之缺陷;吸取西方绘画的素描等技法,新增国画速写、写生内容,使画谱与当代中国画发展水平相适应,又利于读者直面自然、立意创新;书中的图例画谱皆印有浓淡墨色层次,便于参照临摹,远胜于原本的单色平板。此外,“画学浅讲”所论之道已基本涵盖山水画绘事要领,且文字简练易懂。《新编》山水篇获得读者如此厚爱,我们衷心感谢。

我们深知初版的山水篇尚有不少缺陷,今值重版之际,竭力修订调整部分内容,并新增彩色插页,选刊几位画家作品供读者观摩。为此而须改称“山水篇”增订本;与即将付梓之“花鸟走兽篇”单行本并列,两书构成《芥子园画谱新编》全集。

由衷地感谢支持和关心我们编绘《新编》的诸多良师益友,尤其是刘海粟大师,谢海燕教授。王个簃先生九十二高龄时盛情为本书名题书,不久辞世,我们深切怀念并珍惜这绝笔之作。

既然是新编,就纰漏难免,恳请识者不吝斧正。

编者 1993.4

芥子园画谱新编

山水篇

目 录

画学浅讲

- 一 中国历代山水画简介 1
- 二 中国画学要诀 2
 - 六法 六要六长 三病 十二忌
- 三 中国画工具材料用法 4
 - 笔墨技法 宣纸和绢 设色法
 - 中国画颜料
- 四 中国山水画基本技法 10
 - 勾皴点染 经营位置和中国山水画透视特点
 - 中国画题款和印章
- 五 中国画树石山水画法 13
 - 画树法 画石法 画山法
 - 水云霞烟霭风雨雪雾画法 无笔画法
- 六 速写和中国画写生 16
- 七 山水画创作须知 18

画 谱

- 一 树谱 19
- 二 山石云水谱 86
- 三 楼台屋宇谱 168
- 四 扇形式山水谱 177

速写与写生 185

中国画山水作品选

- 一 古代名家山水作品 201
- 二 近代现代画家山水作品 207
- 三 中国山水彩色例画 插页

· 画学浅讲 ·

一 中国历代山水画简介

《游春图》是我国隋代展子虔的一幅完整的山水作品，也可以说是我国目前发现的最早的第一幅较完美的青绿山水画。画意具备了咫尺之内有千里之趣的欣赏意境。隋朝画史很短，至唐朝，在山水画方面继承青绿山水画派并创造出金碧山水的有李思训、李昭道，同时在山石的技法表现上也创造出斧劈皴法。唐王维又以水墨画法开创了另一个新的发展方向。这就形成山水画分宗。北宗是李思训父子传赵伯驹、伯骕以至马远、夏圭。南宗则从王维始用渲淡一变钩斫之法，其传为张璪、荆浩、关仝、郭忠恕、董源、巨然、米氏父子，以至元之四大家（黄公望、倪云林、吴镇、王蒙）等。由于画家所描绘的山川地区不同，形成不同的艺术风格。如五代荆浩的水墨山水，表现了北方丛山峻岭，气魄雄伟。宋关仝是荆浩画风的继续。南唐地区董源则创造出江南平淡景色的水墨风格。宋巨然继董源之法是南方山水画派的代表人物。李成、关仝、范宽是宋代北方画派的“三足鼎峙，百代标程”，所画之景写实感强。

宋代郭忠恕、张择端都是宋代描绘建筑的“界画”杰出代表人物。北宋中期，文人画家提倡水墨写意画，主张以画抒发胸中逸气，其代表画家有苏轼、米芾、米友仁。“米家云山”自成一家。他们的画理影响到当时画院画家，

吸取了这种水墨为主的画法，其代表作家是南宋四大家李唐、刘松年、马远、夏圭。特别是郭熙的《林泉高致集》和韩拙的《山水纯全集》两部理论名著深刻地影响了中国山水画的发展。宋代水墨山水画盛行之时，青绿山水亦相继发展着。王希孟的《千里江山图》为青绿山水画派赢得了极高的地位。

元代初期赵孟頫（子昂）的画发展了“书画同源”的画理。元四家黄公望、倪云林、吴镇、王蒙，代表了元代人水墨画派的主流；但黄公望、倪云林等名家之画，仍继师造化的现实主义创作方法。黄公望的《富春山居图卷》是江南山水的真实写照。

明代以沈周、文征明、仇英、唐寅为四大家。沈周、文征明的画继南方山水画派董巨之风，唐寅则继北方山水李唐的画风。

清代画风摹古，仍是文人画的继续发展。“四王”（王时敏、王原祁、王鉴、王翬）受元黄公望、董其昌影响较深；但他们仅在笔墨上追求，作品少创新。“四王”中王翬的画较有新意。吴历的作品因吸取了西画技法，画风上有创新意趣，他的《湖光春色图》成功地描绘了风光绮丽的江南春色，清王石公赞赏“其画出入宋元，登峰造极”。

被称为清代“四僧”的石涛、朱耷（八大山人）、弘仁、髡残，他们反对“四王”摹拟古人，力主大胆创新；特别是石涛的山水画，作品风格也不尽同，画风多样，他认为“至人无法，非无法也。无法而法，乃为至法”；此论是画法的辩证论述，对画坛影响深远。

清代袁江、袁耀叔侄二人的“界画”，继承了郭忠恕画派，功力深厚，在当时也有一定影响。清末民初的广东地

区,出现了岭南画派,主张革新中国画,他们继承和发扬了中国绘画传统的精华,同时融会了日本及西方水彩画的长处,高剑父、高奇峰、高剑僧则是岭南派的主要代表。三高的作品笔墨遒劲,水墨烘染独具一格,色彩艳丽而新颖,尤其是意境清新。

近代山水画在近四十年更有了新的发展,它在继承中国画优秀传统基础上,吸取现代科学知识,无论在技法上、立意上都有很大发展,名画家辈出。如黄宾虹、刘海粟、张大千、傅抱石、贺天健、李可染、谢稚柳、关山月、钱松岳等,均在师法造化的基础上,不断创新,对中国山水画的发展作出了新的贡献。因此,研究历代山水画技法的同时,必须更多地学习现代作品。清石涛曾提出“我有我法”,“笔墨当随时代”等主张,重视深入生活,“搜尽奇峰打草稿”。今人学习中国山水画一定要立足现代,重视实践,不断追求变法,使中国山水画更好地反映壮丽山河锦绣之美。

总之,中国传统山水画要求“师造化”和“法心源”,核心是人的思想与自然融化。山水画着重“意”的追求,审美要求气韵生动。中国山水画要求“可行、可望、可居”,要有“身之所容”、“目之所瞩”、“意之所游”三个层次。因此,不能局限于固定视焦的时空观,而应以散点透视,在运动中观察和表现自然,在千变万化的大千世界中“求意”。

二 中国画学要诀

学画的繁简难易及有法无法,在中国画论中都是辩证的相对关系。清石涛认为“至人无法,非无法也。无法而法,乃为至法。”这就是说,学画不能受古人成法约束,

须先从规矩入手,驾驭规律,从“无法”到“有法”,又从“有法”到“无法”。唐代王维的《学画秘诀》中提到妙语者不在多言,善学者还从规矩。宋山水画家郭熙的《林泉高致集》中论及“人之学画无异学书,不局於一家,必兼收并览,广议博考,以使我自成一家”。学画要读万卷书,行万里路;画山水要胸贮五岳。宋画家郭忠恕既能画纸鸢放线,一扫数丈;而作界画台阁则又细如牛毛蚕丝。元代倪雲林师右丞画能“山飞泉立,而为水净林空”。所说无法,必先有法。近代艺术大师刘海粟在画学上指出,要“写自然之真相,取积极之法为真美,一趋真美可以养成其主动与创造能力”。

六 法

南齐谢赫提出“六法”,即曰“气韵生动,骨法用笔,应物写形,随类傅彩,经营位置,传模移写。”谢赫所言之“气韵生动”,在画论《山水纯全集》中对“气韵”作了注释,曰“气者随形运笔,取象无惑。韵者隐露立形,备仪不俗”。因此气韵生动和意造形象都互相联系,而且涉及骨法用笔。生动二字,在《山静居画论》中提到“气韵生动须将生动二字省悟。能会生动,则气韵自在。”“骨法用笔”,主要强调重视笔墨技法(偏重用笔)。画论《论观画别识》中谈到“笔者难依法则,运用变通不质不华,如飞如动。墨者高低晕淡品浅深,文彩自然。”唐代张彦远进一步把用笔的重要性阐述得更明确:“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。”至于用墨之法在南北朝梁元帝萧绎所著《山水松石格》中,就已提出“信笔妙而墨精”。“应物写形”,实质上是写生求形似的要求。在荆浩《笔法记》中更提到似和真的问题,“似者得其形,遗其气;真者气质俱盛”。宋宗炳《画山水叙》中就又提及“以形写形”。古人画论要求按客观对象写形,即山水画必须

“师造化”，强调自然哲理。“随类傅彩”，是指“以色貌色”。如画山水画，宋郭熙的《林泉高致集》就提及水色“春绿、夏碧、秋青、冬黑。”不同对象要有不同的色彩。“经营位置”即是中国画中的构图，亦称“章法”、“布局”。唐代李成《山水诀》中提及“凡画山水先立宾主之位，次定远近之形”。《石村画诀》中更明确“胸有定见，自然位置妥当。”《芥舟学画编》中专述“布置”，“凡作一图，若不先立主见，漫为填补，东添西凑，使一局物色各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实大意早定，洒然落墨，彼此相生面相应，浓淡相间而相成。拆开逐物有致，合拢则通体联络，自顶及踵……总有一气贯注之势。密不嫌迫塞，疏不绑空松。增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法”。“传模移写”，即临摹。中国画很强调临摹，山水画家张大千先生就临摹了不少前人作品。在《绘事发微》中提及“临旧”，“凡临旧画，须细阅读古人名迹，先看山之气势，次究格法”。“临旧之法，虽摹古人之丘壑梗概，亦必追求其神韵之精粹，不可只求形似”。“用古人之规矩格法，不用古人丘壑蹊径。”近代艺术大师刘海粟谈中国画的特征时指出：“山水画最大特征就是一个‘意’字，‘意’包括的内容很广。一张画的构图、取景、造型的准确与传神，情节的安排与细节的描写，使整个画面能产生一种‘音乐感’、‘文学感’，都是要在‘意’字上下功夫，才能引起观者的共鸣，才能引人入胜。‘六法’论中的‘气韵生动’一词，可以说就是‘意’字的最高境界。”

六要六长

宋刘道醇曰：“气透兼力，一要也。格制俱老，二要也。变异合理，三要也。彩绘有泽，四要也。去来自然，五要也。师学舍短，六要也。”五代荆浩的《笔法记》中也提出六要：“一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”二者

均以‘气’列首位，即以形写神的现实主义观点作为中国画的根本。

粗卤求笔，一长也。僻涩求才，二长也。细巧求力，三长也。狂怪求理，四长也。无墨求染，五长也。平画求长，六长也。此六长是画理中的辩证法。若细巧而无力，画则纤弱；狂怪无理，画则变得乱成一团。

三病

宋郭若虚曰：“三病皆系用笔。一曰板；板则腕弱笔痴，全亏取与，状物平褊，不能圆浑。二曰刻；刻则运笔中凝，心手相戾，向画之际妄生圭角（刻病者，笔迹显露，勾画之次）。三曰结；结则欲行不行，当散不散，似物滞碍，不能流畅。”这板、刻、结三病，主要偏于论述笔墨技巧。

十二忌

元饶自然曰：一忌布置迫塞，二忌远近不分，三忌山无气脉，四忌水无源流，五忌境无夷险，六忌路无出入，七忌石只一面，八忌树少四枝，九忌人物伛偻，十忌楼阁错杂，十一忌滃淡失宜，十二忌点染无法。

《春觉斋论画》中较具体注释十二忌。“一曰布置忌迫塞”。迫者阨于势，塞者窘于步也；因而要求画家师造化，开阔眼界，胸襟高旷。二曰远近不分。“然远近之分，亦从大小浓淡之分。”近处宜着实，远处宜模糊，则不患远近不分也。三曰山忌无气脉。“画亦讲气脉，或隐或现之谓也，不宜断处截然而断。”“山之气脉必不当断，苟断之以云气，则便似断非断矣。”“总之气必相联，脉可中断。断处非断，正伏脉也”。四曰水忌无源流。“凡作奔泉怒瀑，一泻千尺者，山高远而有来源”，“有源有流，方是活水”。五曰境忌无夷险。凡写山水，宜在画出新意境；平淡之景亦

可出奇景,构图之中要有隐现变化。六曰路忌无出入。“古人恒言,有好山,无好路。此即写山水之大病痛。”“总在或隐或现之间,如画龙之东云出鳞,西云露爪也。”画之如杜诗所云,“冥冥子规叫,微径不敢取者,则真善于写路矣”。现实生活中如栈道入云,凿石成级,羊肠半露,能更引人入胜。七曰石止一面。“凡画峰,必分三面,峰迴路转,石势则异”,“写石须有顶有脚,分棱面为佳”,即要画出山水之体积变化。

八曰树忌少四枝。“凡画树必按四时,要有荣悴之分”;画树要分析树枝前后、左右之枝的变化,同时还要根据不同季节,观察生活中多变的树木生长规律的变化。九曰人物忌伛偻。“北宋写山水,必兼界面,且长人物;至南宋而人物尚存轨范”,即要求绘画配景人物,能细心观察人物的行、立、坐、卧的变化。十曰楼阁忌错杂。“楼阁之法惟郭河阳最精,以名匠绳尺度之,向背分明。李照道一派传为赵伯驹,伯驹亦精工之极。”这是指界画中的建筑,要有规矩精确的尺度;即使不用界尺,所画建筑也要稍如界画,能从界画中分出精神。

十一曰湔淡失宜。“无论水墨及浅绛与青绿各派,深浅二字须分明”。“色不碍墨,墨不碍色;又须色中有墨,墨中有色。”

十二曰点染忌无法。“凡设金碧各有轻重,凡作金碧山水中人物,无论青红总须加粉,则颜色久久不退。”唐六如(唐寅的浅绛山水)人物多不用粉,而仇十洲(仇英画青绿山水)则非用粉不可。因重彩山水画必用矿物质石青、石绿等色。

学画必须师法造化。《山水松石格》中就提及“造化为灵”。唐张璪提出了“外师造化,中得心源”的基本画理,成为历代画家坚信不移的绘画创作法则。唐王维《画学秘诀》提及“自然之性,成造化之功”,已重视自然哲理。五代

荆浩《画山水赋》中提及“凡画山水意在笔先”,这就是说在师造化的过程中明确先在感受的基础上立意,强调“意造”。在《林泉高致》中,宋画家郭熙形象地描述了自然界的变化。如“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”。郭熙游历名山大川,归纳出“嵩山多好溪,华山多好峰,衡山多好别岫,常山多好列岫,泰山特好主峰,天台、武夷、雁荡、峨眉、巫峡、天坛、王屋、林虑、武当,皆天下名山巨镇”,“欲夺其造化,则莫神於好,莫精於勤,莫大於饱游饫看,历历罗列於胸中”;并指出选景的重要性,“千里之山不能尽奇,万里之水岂能尽秀。太行枕华夏而面目者林虑,泰山占齐鲁而胜绝者龙岩,一概画之版图何异”。

中国山水画在师造化中巧思妙意,十分重视画意。诗是无形画,画是有形诗。在《林泉高致》中,郭熙为古人佳篇秀句摘录,如羊士谔望女儿山(“女儿山头春雪消,路旁仙杏发柔条。心期欲去知何日,惆望回车下野桥。”),而明画家唐寅(唐百虎)则以此诗题作画《春游女儿山图》,并以此诗作画题。

艺术大师刘海粟十上黄山,他刻了一方石印曰:“昔日黄山是我师,今日我是黄山友”。刘老从师黄山以表现黄山之美的探索中走出新天地。

三 中国画工具材料用法

笔墨技法

宋《山水纯全集》中论及“夫画者笔也,斯乃心运也。”

“默契造化，与道同机。”握管而潜万象，挥毫而扫千里。”“故笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成。”并已提到“凡用笔先求气韵”，后要“巧密精思”，同时说明绘画真山一定要有远近浅深之分。清石涛著《苦瓜和尚画语录》笔墨章中提明“古之人有有笔有墨者，亦有有笔无墨者，亦有有墨无笔者”。“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘缈。此生活之大端也。故山川万物之万灵于人，因人操此蒙养生活之权，苟非其然，焉能使笔墨之下有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲跳，有潜伏，有冲霄，有崩另，有磅礴，有嵯峨，有巉岼，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神。”这番论述十分形象地说明自然界的山水变化，与用笔用墨的关系，“笔、墨、情、景缺一不可”。画论中认为画仅有轮廓而无皴法谓之无笔；有皴法而无轻重向背、光影明晦，谓无墨。要求笔墨不能分开，须互相和画意求形联系一起。用笔要有虚有实变化，有顿挫、旋转、掣下去，提得及时，防止浮、飘、板。

用笔 古人谓“笔力能扛鼎，言其气之沉着”；“凡下笔当以气为主，气到便是力到”。这就是说用笔要练出功力。初学得有一定方法，从执笔着手。执笔主要是靠拇指一前一后地将笔夹住，中指使笔管压向右方，无名指使笔顶向上左方，小指起着辅助无名指的作用。手心一定要留出空位，谓之“空拳密指”，尤如手心中握蛋。用笔“运指”、“运腕”、“运臂”。画细小的地方可用腕靠着纸用笔运指，执笔易稳，但这仅能画细部极小范围。如画大一点就须运腕、运肘，再大的就得运臂之力了。提腕运笔是靠平时练出来的，和写字一样，这困难是可以克服的。当然运臂用笔有时也可将腕微贴桌面，以助稳定。练书法对锻炼执笔稳定是有帮助的，熟能生巧，关键是“勤练”。

作画用笔主要有中锋、偏锋及逆锋三种。由这三种用

笔又可变化出点、虱、皴、斫、擦、拖等多种笔法。中锋者要直握毛笔，如同写篆书，笔锋基本上是在笔划的中央，画出来的线条呈圆柱形，或是线的中心重，或是线的两侧重，笔力内在，线有圆浑厚重之感。古人称中锋用笔叫“绵里针”，中锋是勾勒法的主要笔法。

偏锋就是将笔左斜或右斜，使笔尖、笔腰、笔根一起发挥作用。这样用笔，粗、细、浓、淡、乾、湿等变化更多，能在画线的同时画面。偏锋一般用于山石皴擦。

逆锋就是运笔倒逆而行。顺笔和逆锋完全相反，逆锋运笔，笔锋先行如“犁头破土”，由下而上，自右到左。逆锋行笔受到纸的阻力，使笔毫忽聚忽散，松紧、光毛变化多。中、偏、逆锋用笔，在画画过程中常是由中转偏，由顺转逆，不断变换着。用笔不是为了单纯画形的轮廓，而是要表现形象的形质重量、立体感、空间感，甚至一定程度上也可反映光线明暗的变化。用笔一定要有乾、湿、浓、淡、轻、重等变化，与描绘的对象有机相结合。

中国画的画笔系运用具有中国文化特色的毛笔。中国毛笔采用动物毛精梳制成。适用于绘画的毛笔甚多，古云：“凡有用画之笔大小蟹爪者，点花染笔者，画兰与竹笔者，有用写字之兔毫湖颖者，羊毫雪鹅柳条者；有惯倚毫尖者，有专取秃笔者。视其性习，各有相近，未可执一”。笔的种类很多，目前常见的有狼毫、羊毫、兔毫、紫毫、山狼毫等。实际上可归纳为软毫、硬毫、软硬毫合制成的兼毫。勾线、皴擦常以硬性狼毫为主，设色渲染以软性羊毫为主。狼毫笔含水量不如羊毫笔，用硬毫类的狼毫画于不易透水的熟宣纸、熟绢或图画纸上，效果流畅挺拔，转折刚健有力。在熟宣纸上用狼毫笔勾线，水份要多，画出的线使墨有将溢出线外之感。所画之线乾后，产生两侧略深，中间较淡的“水痕”。由于狼毫较坚硬，含水量少，运笔稍快，即出现飞白，比软性笔羊毫较易得苍劲刚健之效果。狼毫作画行笔速度在生宣或熟宣纸上一定要控制行速的

快慢,在生宣上落笔初行,因狼毫笔含墨量较饱满,容易渗化,故开始一定要快,逐渐放慢运笔,防止过份乾枯。

羊毫笔属于软毫类,多半用以渲染,使浓淡变化匀称柔和,特别是大面积渲染着色,用生宣作画,更以软性羊毫笔为佳;且以笔尖微秃的旧羊毫大笔更为适宜。

兼毫是画半工半写的常用笔,软硬适度,能勾能染,通常用紫羊毫、大白云等笔。有的笔中间是狼毫,外围是羊毫,作画时笔尖可勾勒,笔腰可渲染、皴擦(因羊毫之优点是含水量大可以供渲染之用)。

用墨 如果墨色画得笼统一片是成死墨。《芥舟学画编》中提到“浓淡分明是活墨。死墨无彩,活墨有光”。用墨同样有乾、湿、浓、淡的变化,同时和纸的性质有关,体现笔触墨韵的变化,有丰富的层次。用墨必须和水相联,水份过多,水墨漫漶,缺乏骨力;如水份太少则下笔枯涩,无润泽感。古人画论云,“墨分五彩”,浓、淡、乾、湿、清,也有以“黑、白、浓、淡、乾、湿”为六彩,形容墨色层次。

关于用墨方法大体可以分以下几种:

破墨法:《芥舟学画编》中提到“破墨者,先以淡墨勾定匡廓。匡廓既定,乃分凹凸。形体已成,渐次加浓,令墨气淹润。常湿者,复以焦墨破其界限轮廓,或作疏苔于界处”。这是十分具体地分析画山石之破墨法。破墨法是在前一种墨色未乾,即加上后一种墨色,对原来的墨色实施渗破,使之浑然交融,变化无穷。破墨法是在画处于将乾未乾时进行,多以直笔破横笔,以横笔破直笔,笔触之间,以一定角度相交,称为“相破”。生宣能形成“水痕”,不宜重复,否则表现不出水痕相错的变化效果。

泼墨法:画论“李成惜墨如金,王洽泼墨浑成画”。学画就得从惜墨泼墨四字研究始,根据立意来画。泼墨法、落墨法,都是大胆落墨,有的是任其自然,取自然之趣。张大千先生后期和刘海粟先生的画均用此法,刘海粟先生甚至还用创新的泼彩法,作画时大胆而细心地将墨色泼

纸上,然后细心整理,层层渲染,以求厚重多变的艺术境界。近代更有以纸倒浸墨色中的浸复法,画时将墨色乃至调入少量松节油,使油墨色漂在水面上形成复杂多变的墨纹(也有以薄的黑色油墨或油漆调入清水中形成水面上漂浮的黑色斑纹变化),以画纸复浸取得多变而自然的效果。

积墨法:是待先画的墨色乾后,再上第二遍墨,由淡而浓或由浓而淡,层层添加积叠直至多遍。近代黄宾虹先生的画是常以此法为之。

焦墨法:无论浓墨、淡墨,笔中水分要很少,笔锋易撑开,形成线条笔笔枯乾苍劲,呈老辣之感。如清戴本孝的《焦墨山水卷》,全以乾笔焦墨表现之。焦墨渴笔,层层皴擦,浓淡变化,层次丰富,厚重而又兼秀雅,颇具韵味。

宿墨法:砚池中的隔夜墨叫宿墨,它的特点是有沉渣,墨色乌黑,且无光泽,最浓的宿墨比新鲜的浓墨要浓黑,有似乌绒一般,如经托裱或画的过程中以水渗之,边缘略有渗化,甚至可使大块墨色中间洗淡,形成边缘自然的墨痕。这都是因为宿墨渗化而形成此种变化。

蘸墨法:蘸墨的技巧,有几种常用的蘸墨办法:①一笔中先后蘸两种不同浓淡的墨色;②以清水笔尖蘸浓墨于笔头上;③以清水笔蘸不同浓淡的墨色于笔尖和笔根上,则一笔可见多种浓淡的变化。

作画一般均以油烟墨为主。油烟墨因有桐油成份,故墨色既黑又光亮,能画出细微的墨色浓淡变化,即有黑、白、浓、淡、乾、湿的层次。

松烟墨主要原料是松木,墨色特点是黑而无光,画中可以使墨色无胶质的反光,其缺点是墨色易发灰。

漆烟墨,内含漆,是墨中最黑的一种,但反光强,因焦墨产生极浓黑的效果,所以常用作醒墨。但不能反复重笔,因重复太多则反光过强反而影响黑的程度。

现代书画家常用书画墨汁,特别是画巨幅作品,如若

手工磨墨实在太费时间,但墨汁作画要掌握干湿关系。湿时易渗化,同时画好后一定要存放几天方可托裱,否则墨色极易渗化,有损作品。

砚 安徽歙县的端砚石质较为理想。其砚也有粗细之分,粗砚出墨快,当然不能仅图快,既要发墨快,又要细而匀为最理想;但常难兼顾则可备粗、细两种砚以各取其所长。

宣纸和绢

宣纸 主要分生宣、半生熟宣、熟宣。熟纸适合工笔和临摹古画(因性能近似绢)。熟纸即矾纸,自制可用黄明胶加水加温溶化,加入拷碎之明矾揉合成略带胶性的淡液,用排笔均匀地刷在生宣纸上晾乾。乾后用清水笔试画,看是否会漏矾(漏矾即画时有斑点,则需再刷矾水)。

半生熟的纸带有一定渗水性,但比生宣稳定。目前有的生宣也不大渗化,性能近似半生半熟纸,这就要看每张画纸的实际性能了。用半生半熟纸绘画较易接笔,笔触柔和,易出飞白苍劲的效果,但墨韵及水墨淋漓之意就不如好的生宣。半生半熟纸一般可刷淡豆浆后晾乾,或以生宣风矾(即把生宣放在透风处,时间越长越好)。生宣可以风矾但熟宣则千万不能放在通风处,否则就易脆碎和漏矾。半生半熟纸是初学画最理想的画纸,便于初学者控制纸的性质。画时要有渗化效果,只要趁湿画,或加一定的水份,练笔时比较理想。皮纸也比较近似半生半熟纸,渗化和顺,容易控制,更适宜作兼工带写的画。

生宣:种类很多,但作画一般用单宣(夹宣宜写书法),好的生宣棉料较重,将纸透光照视可见云头纹状,为佳品。好的生宣画后墨色光泽黝黑,不灰暗。有的生宣接笔时留有笔痕,因墨色内含胶水,在接笔时笔触的周围起着抵制水份渗入作用,而产生笔与笔之间的分界痕迹,这

种笔痕利用得好会获得十分巧妙的效果。但画中如不需笔痕时则先用清水润湿,待半乾时再用软笔上墨色;或先上极淡之色再上浓色,均可避免明显的笔痕;落笔快速或用大笔染都能减少笔痕。当然,要笔痕时关键还在纸的性质,有的纸是不会出好的笔痕的。

绢 分生、熟两种,古画皆用生绢。自唐代韩幹、周昉后,方以热汤将生绢半熟,即制成熟绢。用生绢作画时略会渗水,所以仿古画一般均用熟绢。熟绢和熟宣纸一样,而且容易渲染。熟绢的保存和熟宣一样,时间长了易发脆碎破,不如生宣纸易于长期存放。古画绢呈淡墨色,有古色古香味,破处必有鲫鱼口,连有三四丝也不直裂;如直裂则非古画绢。染绢要上深下淡。熟绢和熟纸一样要上胶矾,但胶、矾份量很重要,不宜过重。胶不足则出墨痕水溢,而矾不足不易辨,须点墨于绢,以水洗之,如不脱墨即可。胶矾比例,夏月每胶七钱,用矾三钱;冬月则胶一两,用矾三钱。用矾可捣碎以冷水泡化,不可投入热水,否则变成熟矾。刷胶矾水,必须分作三次。第一次须清些,第二次饱满些而清轻上之,第三次则以极清为度,要刷匀以防漏矾。

设色法

中国画论“六法”中提到随类赋彩。自然界各有其色,“如天有云霞灿然成锦。地生草树斐然有章”。中国画强调本色(即固有色),但也把设色和用笔用墨相结合,意以补笔墨之不足,显笔墨之妙处。设色“专重取气,则色由气发,不浮不滞。”至于自然色彩的变幻如朝光暮霭,峦容树色,更须于平时留心,要求细心观察生活中的色彩变化。《绘事发微》中提到“山有四时之色,风雨晦明,变更不一,非着色无以像其貌。所谓春山艳冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。此四时之气象也。

故画春山设色，须用青绿，画出雨余芳草，花落江堤。……画夏山亦用青绿，或用石绿赭石，画出树叶浓阴、菱荷馥郁……画秋山用赭石或青黛合墨，画出枫叶新红，寒潭初碧……画冬山用赭石或青黛合墨，画出寒水合涧，飞雪凝栏，或画枯木寒林。”中国画着色之法贵于淡雅，不能掩墨光以损笔致；要以色助墨光，以墨显色彩，要墨中有色，色中有墨。

《画学心法问答》中具体地谈了四季着色的不同方法，“如春山着色。宜先将赭色轻轻染石面。次将极细石磑微微加于赭色之上。切不可重。”这实为淡青绿浅绛着色法。春树叶可用浅草绿汁，即嫩汁绿色（花青加藤黄成汁绿），有时也可用三绿点春叶，以成新绿。“夏山着色，宜先将赭色轻重相间遍染石面，次用石绿朱磑加于山顶山坡，望如草木畅茂，用色比染春少重；……叶上用深色草绿汁染之，以着浓阴；夹叶或用石绿亦可”。“秋山着色其山之峰头坡脚，亦宜先用赭色染之，但染时须审山之向背，以分阴阳，向处宜轻，背处宜重而又不宜过重。盖秋容缟素，用色宜淡不宜重。於山头峰顶突兀处，则用花青淡汁复之，以润赭色。秋树不可作蔚林，或用墨叶”，画秋山之色要有衰残之意，夹叶可用藤黄胭脂调和染之，即成黄橙之叶，用硃磑染色即成红叶。“冬山着色，与春夏秋更不同。春夏秋山，皆有像有气。冬山则天气上升，地气下降，闭塞不通，有像而无气。”冬山着色可以水墨画法，也可以加花青或赭色，一般以冷色调墨青色为主调。画雪景，《梦幻居画学简明》提到冬景则以赭墨托阴阳，留出白光，以胶墨逼白为雪；尚可用胶矾水和之，画出雪山冰雪效果。

设色之法与墨笔同。墨须自浅入深，层层加染。着色也一样，即使设重彩色如大青绿金碧山水，也要古艳浓香，不能火气过重。《画学讲义》中具体谈了青绿画法步骤有五。“一曰墨底。除没骨法外，无论浅绛青绿，皆须用墨，皴染成就，然后始能敷色。而青绿墨底，用笔欲简而坚，用

墨欲厚而净，笔繁则石面小而碍於敷色，墨薄则易为青绿所掩。……二曰赭石底。墨底既成，则全部敷淡赭一次，而于山根石隙坡脚处，再敷重赭一次，务使托着色绿，以分阴阳显晦。三曰草绿。花青底，择其山石之背阴处，应用重绿者，则先敷草绿；应用重青者，则先敷花青，然后再敷青绿，自与其他山石有别矣。四曰青绿。初敷一次最淡者，渐渐而深，约四五次或六七次，必足而后已。大致青绿画法，山顶最重，山脚最轻，是以由山顶至山腰，敷色面积逐次减小，迨至山脚，则纯留赭石矣。大青绿画法，尚有每次敷色之后添敷矾水之说。盖因石色过粗，防其不匀耳。五曰点苔加皴。青绿敷过之后，墨痕渐为色掩，阴阳显晦，或不明晰，故须点苔以醒之；其石面之不能着苔者，则加皴以醒之。惟石色上，不得加墨，只可於石绿上面加草绿皴，石青上面加花青皴而已”。画青绿之苔点，有时在墨点中再点石绿或石青色，四周留出一圈焦墨色。青绿画法实际上已运用了冷暖色和罩染套色的科学规律。

唐王维以前皆青绿山水，后有浅绛山水；董源、黄公望是以浅绛着色的。黄公望作虞山石善用淡赭色。王蒙多用赭石和藤黄着色山水。浅绛山水要有主色调，如偏于赭色墨青色、或淡青绿色；山石上、下以冷暖色调对比的，如上用偏暖色的赭色，则下用偏冷色墨青色。

中国画颜料的混合方法和西洋画有共同之处，不宜三色以上的混合，因对比色颜色混合越多则愈易灰暗，产生脏浊。例如欲调取紫色则不能用朱红加花青，因朱磑（朱色）中有黄的成份和青色与红的因素成对比，一遇到黄色必色相灰暗而成暗棕色了。因此只能用冷的曙红加酞青蓝，则可调出紫色。中国画颜色的混合也同时要考虑色彩的冷暖关系。着色上除色彩混合外，不外渲染、罩染（即层层罩染的套色法，可以利用底子第一道色上罩透明或半透明色，产生复杂的对比变化。如青绿山水画石先罩赭石，后着汁绿，再罩石绿，就是运用对比罩染的方

法)、渴染(即以乾笔用色彩皴擦,加强明暗色泽变化)。自然,中国画设色没有西洋画复杂,它要求比较单纯,强调固有色,但更求统调。为了统调,在色彩中加入适量的墨色,以白色或黑色调入画中纯度过高的色彩中,使色彩沉着,此称“破调”。青绿山水要求在运用对比中求得谐调,通常是以墨线间隔,甚至以金线分隔。浅绛山水更求单一的谐调,如以赭色为主调,或以花青为主调都使色墨浑然一体。局部色彩不能“太花”用色和墨,可利用黑色分间。黑色是“全色”,以墨色分割不调和色彩,可使各色之间的气息虚实更为协调和谐,并富有节奏感。这是造成国画色彩既浓艳又协调的奥妙所在。

中国画颜料

目前中国画颜料除块形的固体颜料外,已和西画颜料一样有锡管装的颜料,使用方法较简便。大体上有以下几种常用色:

白粉:目前的白粉均是钛白粉或铝粉颜料,古人则用蛤粉。白粉色一般用锡管国画色为便。由于粉是和胶水调合,使有时如需厚堆处也要适度,否则极易剥落。白粉色不宜和墨色相调,因所得灰色的粉气过重,易脏。

胭脂:目前锡管色则常缺此色。胭脂比曙红更偏冷色调,可以和青色调出紫色。胭脂色极易泛色,如先画了过重的胭脂色也可用白粉罩去,但时间一长胭脂会泛出红色。因此使用时一定要掌握浓度。

曙红:过去称西洋红,颜色偏冷但比较鲜艳,隔宿的颜料极易有色粉沉淀,不小心画到纸上又会渗出鲜红色点。它和胭脂一样泛色性强,因此使用时不宜用隔宿曙红颜料。曙红是较透明的颜色,是植物颜料。

花青(又名靛青):一般画家还喜用块状固体花青色,如使用固体色块,要早一点以热水泡化。如锡管颜料,最

好也不用隔宿色。花青色比较沉着,如再加适量墨色调和则稳重典雅大方。花青是透明色。

酞青蓝:比花青色鲜艳,用时一般需加墨色。若和藤黄相调并略加少许墨色即求得汁绿色,比花青加藤黄所得之汁绿略鲜。凡绿色的深、浅、老、嫩,关键是蓝和黄的比列,及颜料本身的鲜艳度。蓝色用量重加一定墨色,所得绿色一定较深,墨色重则为老绿色。酞青是植物性颜料,较透明。

朱磬:是略带黄色的朱红色,如适量调入墨色,可代赭石色。它是硃色提炼时的上层。

朱砂:古时好的朱砂色是不易退色的,历经数百年尚十分鲜艳,是矿物质颜料,不甚透明。目前锡管色质量较差。好的朱砂色较贵,以镜面砂为上品。珊瑚末是唐画中的红色,历久不变。

大红:是植物颜料,此色比朱红所含黄色成份少,比朱砂鲜艳。

红色类现代尚可选用水彩、水粉颜色,如玫瑰、深红、桃红等色。关键是用的地方要合适,火气要减少,如适量加墨色,或用重墨间隔等方法使色彩既艳丽又谐调。

藤黄:一般还是块状藤黄为好,此色有毒,不宜入口,画时要注意。藤黄遇水即化,不必用胶。

雄黄、雌黄、矾色不可掺和用。雄黄气猛烈,触粉即变,用色时要避免。

石青:是矿物性石色,不透明,画浅绛山水用色宜轻,分头青、二青、三青(头青色为最重最深),凡画青色一般需先用赭石打底然后用青绿(花青加少量藤黄)衬之,最后罩石青。好的石青为佛头青。

石绿:好的石绿为狮头绿,是矿物颜料,不透明,分头绿、二绿、三绿。着色也须打赭石底再罩汁绿色,后上石绿。

赭石:是较透明之石色,但有沉淀,所以有时用锡管

色,或选用黄赤色鲜明之赭石色。赭石亦常和墨色使用,减少火气。

泥金:又称乳金。金有青、赤二种,即有略偏冷或偏热色之分,但最好用真金。将飞金抖入碟内,以指蘸浓胶磨,乾后济以热水;俟极细后,以滚水淘洗,提出胶和锈末即黑色之水,则金色可发亮。金粉用胶调和后用。目前用的金色一般是代用品,质量较差。

炼碟和洗粉:新的调颜色盆可用米泔水温温煮后,再涂上生姜汁,就可使画碟永保不裂。

洗粉是因古画上粉处时间长,颜料发霉泛黑,破坏画面。凡画上用粉处变黑,可以苦杏仁水洗一二次,即能去除脏的黑色。

揩金和矾金:如遇扇面有油难在上面作画,可以用粉揩之即能除油。金笺若有油滑、胶滚、,也可先薄薄刷二次胶矾水,就比较容易落笔作画。但画好后,最好再刷一次胶水以固定颜料,否则托裱时易剥落颜色。

四 中国山水画基本技法

勾、皴、点、染

勾、皴、点、染是中国山水画的基本技法,四者是互相关联,又可反复运用。

勾 是用笔的基本起点,以线勾出形象的轮廓,山石勾线可先以淡墨勾形。笔笔气势相连,处处勾搭相贯。勾,

一定要熟悉结构才能运用各种不同的笔法去塑造对象的形体和质素。

皴 能画出物体(如山石)的凹凸感,“皴却能资峰之形声”。皴、斫、擦、拖、扫等技法有互相联系的地方,《梦幻居画学简明卷》称:“古人画山水,皴分十六家:曰披麻,曰方头(也称卷云皴),曰芝麻,曰戏麻,曰折带,曰马牙,曰斧劈,曰雨点(雨雪皴),曰弹涡,曰骷髅,曰矾头,曰荷叶(荷叶筋皴),曰牛毛,曰解索,曰鬼皮(鬼面皴),曰乱柴,即十六样山石皴法名目。”在《苦瓜和尚语录》中还有玉屑皴、金碧皴、没骨皴。《山静居画论》中有“破网皴”。总之,是由皴法的形象而来的名称。归纳起来先以披麻皴为始。

披麻皴:如麻披散,有大披麻,小披麻。大披麻笔大而长,写法连廓兼皴,也就是勾皴结合,浓淡墨一气浑成,淋漓活泼,无一笔滞气。如董源、巨然的山石用此法。小披麻笔小而短,写法先起轮廓,然后加皴,由淡至浓,层层皴出,或焦或湿,随意加擦。总之是画南方土质山石的技法。

斧劈皴:如铁斧劈木,劈出斧痕。斧劈用侧笔(偏锋),也有大小之分。大斧劈类似马牙,侧按踢跳,头重尾轻,轮廓随皴交搭,一气呵成。此与马牙同。惟马牙笔短,一起即收。斧劈笔长踢拖直消,此与马牙不同。小斧劈皴用笔勾跳,可以先起轮廓后加皴。荆浩、关仝、李成、范宽、郭忠恕、李唐多画之。大斧劈用笔身之力,小斧劈用笔嘴之力,当分别之。斧劈皴主要是用于画北方石质山石结构。

其他皴法均是在以上二种皴法派生出来,以表现不同的山石之结构。

云头皴:如云旋头顶,用笔宜乾,运腕宜圆,力贯笔尖,笔笔有筋,细而有力,如鹤嘴画沙,团旋中又须面背分明。

芝麻皴:如芝麻小粒,聚点成皴。其用意与雨点大同小异。先起轮廓,从轮廓的阴处细细点出阴阳向背。大石

光中有凹，凹中有凸之状，故用笔要湿笔乾笔兼施。

乱麻皴：如小姑滚乱麻篮，麻丝即乱。它表现石中裂纹，天生自然，其丝纹紊乱，无头绪可寻，故名乱麻。

折带皴：如腰带折转。用笔要侧，结形要主，起伏轻重层层连叠，左闪右按，折带石形方平。元倪云林常画此法。

马牙皴：如拔马之牙。筋脚俱露，侧笔重按横踢而成。落笔按驻秃平处像马头，行笔踢破崩断处如牙脚，轮廓与皴交搭浑化，随廓随皴。宋马远和黄子久用此法为多。

雨点皴：全用点法，宜画雨景。此法始於宋米元章，故人皆称米点，有大米之称。子友仁画仍用雨点，但用笔细微，变大米而成小米。所谓雨点法即米家父子法。

弹涡皴：如流涡滚长江水底，巨石阻流撞激水势，从下滚上水面迴澜，旋转中如浪如泡，或高或低。所画山石之形状似此变化故名弹涡。这种山石即今之威海之滨所结水泡石。画法用笔微侧，旋转运动不拘。皴廓多作石眼，石眼旁随气接衬几笔。笔法宜简，一气写成然后用墨染出背面。

骷髅皴：如人头枯骨，山石形象或似佛头，或像龙首，只见光秃，未得眶齿玲珑、枯瘦嶙峋之状。李思训画此纯用钩勒，精细谨严，细中有力，密处有疏。

矾头皴：如矾石之头。矾石多棱角，形多结方，直廓横皴，每起工字细纹，高峙倒插，如叠矾堆。用笔以中锋，用墨可焦可湿，焦可加擦，湿则加染。宋刘松年常用此法。

荷叶皴：又称荷叶筋皴，如摘荷复叶，叶筋下垂，长秀筋韧。山顶尖处如叶茎蒂，筋由此起，自上而下，从重而轻，笔笔分歧，四面散放，至山脚开处如叶边唇，轻淡接气。

牛毛皴：如牛之毛。牛毛法和小披麻近似，小披麻皴用笔稍纵，牛毛必用正锋。小披麻粗幼兼用，牛毛皴有幼细而无粗线，如髭如毛。牛毛法不宜浓，笔不宜太湿，必要渴笔淡墨，细细密皴，再加焦墨疏疏醒之。浓里有淡，淡上

见浓，层次不混。

解索皴：如解散绳索，解索与长披麻之法同类。但麻既经结为绳索，复又解拆散开，遂形成挛结之状。所以长披麻比较悠悠扬扬，解索皴自有挛挛曲曲。元王叔明（王蒙）喜画此法。

鬼皮皴：以鬼皮之纹皴作山石之纹。用笔略轻钩轮廓，皴要颤笔，笔笔叠连留眼，每皴一笔如两点相连，连叠相交。鬼皮法颇与短披麻同。但披麻直皴，意求光滑。鬼皮皴意在绉涩。

乱柴皴：如柴乱叠，乱柴法和乱麻荷叶同为一类。但乱麻笔幼而软，有长丝团卷之意。乱柴笔壮而劲，有枯枝折断之意。乱柴笔势率直，直笔中参以折笔，笔笔用力，笔笔是骨。骨法用乱柴石即今之寿山石。

《读画记闻》中把皴法和书法联系起来，“解索皴则有篆意，乱麻皴有草意，雨点则有楷意，折带可用锐颖。斧劈可用退笔。”

点 点是在勾皴基础上点出气脉，以取醒凸。点可作苔点，也可作树叶点，能表露画的气韵节奏。点有圆点、横点、竖点、尖点、秃点、焦点、湿点、浓点、淡点、攒聚点、跳踢点，等等。苔点是山水眼目，如画龙点睛，不可过多，亦不可过少，常点于山巅石隙间，参差错落四五点，有聚有散，大小相间求有变化。画论认为“画不点苔，山无生气”；“苔痕为美女簪花”，皆形容点的重要。但点和勾、皴是有机结合的。“一幅山水，通体片段，皴染已完，要细玩搜求，何处墨光不显，阴凹处不深，加之以苔。有可点不可点之妙，正在意会，点之恰当，如美女簪花。”“古人画多有不点苔者，苔原设以盖皴法之慢乱，既无慢乱，又何须挖肉做疮。”妄以苔点为遮石面之丑，却不知石之筋纹而乱点，必愈遮而丑愈出。

染 “运墨为染”。画山水在勾皴的基础上再染墨色，一是丰富浓淡层次。如皴未足，重染以发其华；皴已足，轻