

何 滨 著
辽宁美术出版社



DUI JING LUO MO
HE BIN ZHU
LIAO NING MEI SHU CHU BAN SHE

對景落墨

李浩
何濱 著



北京服装学院图书馆



00175941



辽宁美术出版社

策 划：吴成槐
主 编：吴成槐
封面题字：李 浴

图书在版编目 (CIP) 数据

对景落墨 / 何滨著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2001.6

ISBN 7-5314-2780-X

I. 对… II. 何… III. 水墨画: 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 (2001) 第 030967 号

辽宁美术出版社出版发行
(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)
沈阳市第二印刷厂印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 字数: 40 千字 印张: 5

印数: 1 — 3 000 册

2001 年 6 月第 1 版 2001 年 6 月第 1 次印刷

责任编辑: 吉连奎
封面设计: 童迎强
技术编辑: 谢茉莉

责任校对: 莺 文
版式设计: 童迎强

定价: 36.00 元

目 录

DUIJINGLUOMO · MULU

绪论

一、山水画的发展简介	7
二、山水画写生的意义	8
三、对景落墨是山水画写生的主要方法	9
四、水墨写生的技法	9
1.用笔、用墨的方法	10
2.山水画的章法、透视	11
3.设色方法	12

写生作品与画法

一、树木画法	14
二、山石画法	28
三、水的画法	48
四、云、雨的画法	60
五、建筑物、人物、船车等点景画法	64
六、雪、月、暮、夜画法与创作	68

艺术简历

DUIJINGLUOMO · YISHUJIANLI

何滨，原名乃昌。1930年生于辽宁省营口市，1947年入沈阳文会高中。1949年2月参加中国人民解放军，在部队做美术工作。1957年毕业于鲁迅美术学院并留校任教。在学习期间，受教于季观之先生，1963年在江苏国画院进修，又得到钱松岩先生指教，以后一直从事中国山水画教学和创作。现为鲁迅美术学院教授、中国美术家协会会员。

数十年在教学之余，长期深入东北、江南的山川乡野，又有大西北丝路之行，边走边画，对景落墨，把自身融入山水间，不断地探索，不断地追求新的艺术领域，达到“外师造化”与“中得心源”结合；情与景，意与境的统一。有感于游历秀美山川的激情，创作了诸如《宁河激流》、《万家灯火》、《乐山大佛》、《天山暮韵》、《丝绸之路》等水墨山水画。作品多次在国内外展览，并发表于国内外报刊上。近年先后在日本东京、千叶、横滨和中国深圳举办多次联展与个展。出版有《何滨画选》、《何滨山水画集》、《山水画谱》画集、《何滨国画作品精选》。部分作品被博物馆、收藏家收藏。被录入多部中国当代美术家、艺术家典籍。

张之艺摄
2000.12.11.

序

DUIJINGLUOMO · XU

李浩

中国山水画虽然独立成宗较人物画为晚，然自唐宋以后其势渐盛，迨至明清则更是画中霸主，谈绘画者无不以山水为准的，可也恰在此时，其败势也就逐渐毕露，究其原因，不外是一般山水画家泥古而不化，只在古人画迹笔墨中讨生活，其病也正是石涛所指出的“师古人迹而不能师古之心”，石涛所指的“古人之心”就是古人画山水之“师造化”深入写生实践，然后再予以加工之艺术创造思想；也是张璪告诉别人的“外师造化，中得心源”这一肯綮。五代两宋在山水画上之所以能有突破性的伟大创新成就，也正是他们具有“搜妙创真”之心与实践而来的。元季诸家虽然师古之声大起，但仍不悦“师造化”之本，所以仍有其新面目。明清两代虽仍有以师造化名家者，但已不居主势，董其昌虽说过“读万卷书，行万里路”这句名言，但其实践与主旨却仍是以师古为法，特别是以师法他所倡导的南宗画派为主。董其昌褒南贬北之论，其贻害后来的山水画发展，实属不小之后，虽有一些能够不脱师造化为本的画家，特别是石涛和尚振臂高呼“搜尽奇峰打草稿也”，使山水画为之一新，但师古之洪流却是势所难挡的，此势以抵于清末而更甚，所以才有康有为发出“摹写四王、二石之糟粕，枯笔如草，味同嚼蜡”的哀叹。只有新中国成立之后，在以“生活为一切文学艺术创作的源泉”的艺术思想指导下，中国山水画才能形成崭新的局面，山水画创作才能走上正确的道路，于五、六十年代即形成了一支有造诣的山水画家队伍，何滨君即其中之一。

何滨幼年是在辽东半岛一个小山村里长大的，在幽静而美丽的山山水水之间陶冶了热爱大自然的情趣。青年时代读完高中后即从事美术宣传工作。后考入鲁迅美术学院，并于1957年毕业留校任教。在学习期间，打下了坚实的文艺理论与绘画技术的基础，在绘画技巧上具有扎实的写实基本功，在艺术思想上奠定了面向生活的创作道路。他长于山水，是一位有着深厚生活基础和传统功力的画家。早在学习期间受教于山水画家季观之先生，并于1963年投师于南京国画院之门，受教于老画师钱松岩之室，兼得傅抱石、亚明二位名家之指导。经过长期的艺术实践，何滨融南北画派之精华于一身，闯出了一条自己独特的艺术道路。他重视传统，也在学习中创新，不断的思考、探索。

何滨的艺术生涯，正是遵照“外师造化，中得心源”的艺术创作原则，从六十年代开始，在教学之余，曾先后漫游于祖国的名山大川，从长白山到峨眉山、从松花江到漓江、从九寨沟到高昌故城，他的足迹踏遍北国江南，在壮丽的大自然面前，他流连忘返，忘记了疲劳和饥饿，一画就是一天。他神游于大河山川，将自己凝聚于大自然之中，“乐在山水之间”“与山川神遇而迹化”。沿着师造化的传统和读万卷书行万里路的古训，去体验感受，从而使自己的作品达到造化与心源的高度结合，情与理、意与境的充分统一。

何滨是一位勇于创新的著名山水画家，展现在我们面前的山水画，不难看出作者创作中寄物抒情，以情绘景的一番匠心。其作品笔法老辣，色墨浑厚，雄放中见情致，活脱中显化机，章法新颖，彩墨辉映、墨味与色韵映发、寄情于宏观景物之中，是一派气韵生动的景象，细审则是既有传统骨法用笔，布阵置势，水墨晕淡得宜，丹青浅深间又能兼容西洋明暗，透视倒影等法于一体，形成了自己的气韵而兼力，浑厚而醒目的时代新风格。其作品的艺术意境，优美怡人，已达到神汇山川，物我交融，“写山则情满于山，画水则意溢于水”的高度，他在让思维精神突破物象时空的局囿，去探索一个更博大的真与美的世界。可惜的是本人识浅而眼拙，难言其造诣之万一，观者自审其作品，当知我言之不足而难尽其妙也。

2001年5月12日于沈阳

绪 论

X U L U N

对景落墨

绪论

我国是一个文明古国，历史悠久，文化灿烂。由于历代画家的辛勤劳动并不断汲取世界各个民族的文化成果，因而在绘画艺术上已形成具有独特民族风格的优秀传统。对世界艺术，尤其是对东方艺术有着深远的影响，中国画不仅为祖国人民所喜爱，也为世界人民所欣赏。

山水画是中国画的一种，内容极广，山川树木、楼台屋宇、舟车人物、江河湖海以及春夏秋冬、风晴雨露、晨曦暮霭无不是山水画的表現范畴。中国山水画从古代发展到今天，先辈山水画家为我们留下了丰厚的传统技法，这是我国历代山水画家们以自然为师，在反映大自然的过程中不断实践、创造、发展、总结而积累下来的我们民族独特的绘画艺术语言。学习山水画首先要学习、临摹和掌握这些传统技法，而学习、临摹、掌握这些传统技法，正是为了继承和发展传统技法，临摹只是学习传统技法的一种手段，是学习写生、创作山水画的起步，而更重要的学习进程是深入生活，汲取各种艺术营养，运用学到的传统技法到大自然中进行写生和创作。写生才是学习山水画的主课、必修课，也是重要的基本功。

写生是学习山水画，汲取生活源泉的必经之路。学习传统是为了创新，而写生又是两者的桥梁。学习传统技法还要在对大自然的写生中不断加以丰富发展。

写生的方法、有速写、对景落墨的水墨写生和默写等，其中对景落墨的水墨写生应是主要方法。在这本书里我将自己多年在大自然中对景落墨的画稿和在写生中的心得体会，献给研习山水画的同道和朋友们，但愿这些渗印着汗渍与泥土的画稿和粗浅地写生心得体会，能给大家一丝大自然的清新气息。大自然丰富多彩，蕴蓄着无穷的宝藏，愿大家走进大自然去发现、开采、熔炼、创作出更新更美，更具时代气息的新山水画。

为了便于初学者了解山水画学习的全过程。这里简略介绍山水画的发展，概括地讲述山水画写生的意义，对景落墨的主要方法、水墨写生的技法（用笔、用墨、章法、透视、设色方法）、创作方法和临摹方法。

一、山水画的发展简介

中国山水画，远在以人物画为主流的隋唐时代就成为独立的画科。目前能见到的一幅我国最早的山水卷轴画——隋代的展子虔的《游春图》已能达到“丈山尺树，寸马分人”、“远近山川，咫尺千里”的效果，能用“以大观小”的道理，真实地描绘自然景色。唐代李思训善于画“青绿为质，金碧为文”的大青绿山水，所画山水树石，笔格遒劲，细致工整，“金碧辉映”，成为他的一家之法。大诗人王维也是著名山水画家，他将诗与画交融，苏东坡称：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”，可见当时山水画技法已趋成熟。李思训是继承展子虔的青绿山水，王维则是将吴道子的水墨山水加以发展。到了五代，北方出现了荆浩、关仝，南方出现了董源，巨然，他们从理论到实践，建立了完整的水墨山水画体系。宋代山水画更加发展，画院扩充，画家辈出。水墨山水和文人意趣结合，使山水画达到极高的成就。代表画家李成、范宽、郭熙、刘松年、李唐、马远、夏圭，都能真实而生动的描写北方山川的雄伟气象或苍翠湿润的江南景色。元代山水画，在宋代文人画初步兴起的基础上更加发展。注意追求笔墨韵味、气韵和意气，强调绘画文学化和诗书画结合，这种思潮在绘画史上有其进步意义。而当时为统治者所重视的画家赵孟頫极力倡导“法古”和“书画本来同”的主张，这在元明以后产生了较大的影响。元朝代表画家是黄公望、王蒙、倪雲林、吴镇。到了明代更刻意师古，脱离生活，代表画家有文徵明、沈周、唐寅、仇英。明末画家兼收藏家、鉴赏家的董其昌要求笔笔需出自古人，使复古、摹古之风更盛。代表画家有王时敏、王鉴、王翬、王原祁。当时也有少数画家冲破陈陈相因，毫无生气的“正统派”阵脚，提出“搜尽奇峰打草稿”、“山川与予神迁而迹化”的主张，如石涛、石溪等。但他们的思想与取材，仍是受历史的局限，所以清代的山水画，注重传统，讲究笔墨技巧，脱离现实生活，缺乏创造精神，形成一代风气。

近现代的山水画有了新的发展。一些山水画家用

传统的笔墨开始表现新的现实生活。提出时代变了,思想变了,笔墨不能不变。许多山水画家到真山真水中去,把从大自然中得来的对祖国的真挚情感,借笔墨抒发出来,创作出不少足以反映时代的画卷。代表画家有黄宾虹、张大千、傅抱石、钱松岩、李可染、陆俨少等。近年来,年轻一代的山水画创作,风格多样,兴盛繁荣,有继承有创新,更富有时代精神。

我国山水画,经过千年的继承发展,千岩竞秀,万壑争流,传统技法已相当成熟。但历史不断发展,山川不断改变,只有认真学习古人的优秀传统又不满足古人已有的技法,借鉴古法,融会贯通,突破继承,自创新法,才能推陈出新,开创一代前所未有的新画风。

二、山水画写生的意义

山水画从古至今是在“师法造化”的写生中得到发展的。

在山水画的草创时期,山水画即主张“以形写形,以色貌色”、“竖画三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥”。(晋·南朝·宗炳《画山水序》)既是忠实于实在景物的描写,同时又不是自然主义的对待自然,要求山水画不应是“案城域、辨方州、标镇阜、划浸流”的地理标志,而应是“望秋云、神飞扬,临春风、思浩荡”的艺术表现(王微《叙画》)。是通过描写自然景物来抒发画家的情感和意念,也是当时老、庄玄学对山水画的影响,形成了中国山水画的写实与山水传神的思想基础。

“目认心记”是古人的一种写实方法,宗炳平生喜好山水,游历山川,“图之于室”作为“卧游”,提出:“万趣融其神思”,“披图幽对”会觉得异常“畅神”,把创作和观赏山水画作为开拓人们精神世界的艺术享受。可见中国山水画一开始就同时注重形与意、写实与写心。以后各时代的山水画家们在山水画创作中,对形与意又各有侧重。画史上讲:唐、宋尚形、尚法,元尚意,明、清尚趣。然而不论尚形、尚意或尚趣,都不能离开师法自然。

唐代山水画家经过对景的细致观察,有山分八面、石有三方之说;张璪提出:“外师造化,中得心源”的主观与客观有机结合的创作性写实原则;五代·荆浩于洪谷画松千株方得其真,是他“搜妙创真”的切身体会;宋·郭熙的三远法,马远、夏圭数丈长的《长江千里图》、《溪山清远图》都是他们在描写各自地域的山河创作中的劳动结晶。唐宋山水画,山石树木、楼台殿阁,结构严谨,气势生动,生活气息浓厚,没有认真的写生是画不出来的。

宋·范宽体会到:“前人之法,未尝不近诸物,吾与其师于人者,未若师诸物也;吾与其师于物者,未若师诸心”。于是深入终南山、太华山山林间,“览其云烟惨淡风月阴霁难状之景,默与神迁,一寄于笔端之间。”

被临摹之风盛行的明清画家尊为宗师的元朝黄公望也是“皮袋中,置描笔在内,或于好景处,见树有怪异,更当模写记之”。

明朝山水画家王履初学马、夏,50岁以后游华山,认识到以前只是“纸绢相承而已”,画“华山图”40幅,悟出:“吾师心、心师目、目师华山”生活是艺术的源泉的道理。

清·王原祁是拟古思潮占统治时期“四王”的代表,一生倾倒在黄公望,几十年后方悟:“东涂西抹将五十年,初恨不似古人,今又不敢似古人,然求兰之道终不可得也”。又经过南北游历,才认识到:“十余年来,心神间有合处,方信古人得力以天地为师也”。可见山水画,离开真山真水,只沉醉于故纸堆里的摹拟风气,不只害了几个画家,反悔不及,甚至会影响整个一代画风不振。

就是在陈陈相因的清代,也有不少画家、评论家提倡要以自然为本的,汤贻汾写道:“善画者,能与古人合,复能与古人离,会而通之,春夏秋冬,皆画景也,晦明风雨,皆画意也,烟斜雾横,皆画态也,名山佳水,皆画本也。”学习山水画,一般从临摹入手,不论临摹古人或今人,都应能合、能离,先求其像,再求其不像,先临一家,再及众家,以掌握其技法,领会其神韵。真山真水的春夏秋冬、名山佳水才是山水画的景本;在大自然中的晦明风雨、烟斜雾横中才能找到山水画的意态。

从中国山水画的发展中可以清楚地看出,凡是有作为的山水画家无不是“得造化之助”,在大自然写生中汲取营养,进行创造,才取得成就的。而且凡是注重写生,到自然中写生蔚成风气的历史时期,山水画就有所创新,得到发展。

二十世纪五、六十年代,南京的傅抱石、亚明、钱松岩、魏紫熙等十名画家,壮游万里,旅行写生,北方的李可染、张仃、坚持对景落墨直到老年仍以惊人的毅力多次到各地写生。他们足迹遍及江南北国,画了大量写生作品,并在各地举办写生展览,这对山水画的写生艺术实践是个极大的推动,并验证了用传统的笔墨在大自然写生中能充分地反映现实生活和大自然的壮美。对山水画的发展,做出了重大的贡献。



《宁河激流》是根据在长江巫峡的大宁河写生稿整理完成的。大宁河青山绿水，峡高流急，乘小舟随激流而下，实在令人神往。具体画法是以浓墨画两厢山峡，留出崖下的流泉，峡间远山以淡墨皴染，用淡花青渲染山石，以青绿色勾出激流水纹，再以汁绿染水浪的暗部。

祖国的山山水水，真是无山不美无水不秀，大自然是学习山水画的真正老师，若研习山水画，就要亲身在浩瀚的大自然中深入观察，热情表现大自然的壮美和无穷的境界。

三、对景落墨是山水画写生的主要方法

山水画的几种写生方法中，对景落墨的写生方法是其中的主要方法，也是最好的写生方法。速写和默写的方法，因地因时也可以兼用，这些方法都可以形象记录在大自然中的感受，更深入地观察、认识自然为山水画创作收集素材。

相对而言，速写画具简单，作画时间短，一支笔（钢笔、铅笔、毛笔等），一个速写本，随时随地都可以作画，比较方便。因时间、地点不能较长时间对景落墨写生时，速写是照像机不能代替的快速写生方法。

我在小三峡写生，从巫峡大宁河下游港口，乘小船逆水上行，经大昌、庙溪到巫溪，除了帮船夫到岸上拉纤，走了一段，一直坐在小船头上，船行山移，一步一景，两岸峭壁，飞泉流淌，花树满山，水清见底，心情十分激动，整整两天画了半本速写。待写生归来，整理画稿时，才感到半本速写中能成画的仅几幅而已。原因是画面多重复，过简单。以后我又有两次在船上

画速写的经历，一次从乐山经宜宾到重庆，乘小轮在岷江上游了两天，江水平缓，两岸秀丽；一次是从涪陵乘轮船进乌江经彭水至龚滩，江流湍急，两岸险峻。这两次能将感性与理性结合，边看、边思考、边画，即是边看、边记忆、边整理，速写多半是把看到的景物经过重新组织成“小构图”。这种方法也用在平时写生中，比见什么画什么，效果要好得多。

默写的方法，是行走和坐车坐船中间，用眼看、用心记，即古人“目识心记”的方法，“饱游饱看”把看到景物默记在心，待旅行休息中间或晚间住下来，把心中记住的真山真水画下来，这些默写下来的小稿或小构图，可以补充速写的不足，有时比一幅毛草的速写更有用。因为默写是把看过的景物经过主观的取舍，选取感受最深，最美的景物记录下来，而且经常是把多个印象深刻的景物经过主观“经营位置”重新组合而成的小构图。有的就会形成一幅很好山水画创作草稿。

速写和默写都有它的不足和缺点。速写和默写对描写的景物不能做细致的刻画。山石树木的具体结构、阴阳向背、质感量感、虚实空间，不能较真实地表达出来。把一张速写画成一幅水墨山水画难就难在这里。

大自然丰富多彩，千岩万壑、溪涧江河、风霜雨露、春夏秋冬，既要表现名山佳水的形质，又要画出晦明风雨，烟斜雾横的意态。只能在对景落墨的水墨写生中才能完成。

对景落墨方法是用毛笔、生宣纸作画，可以充分地运用生宣纸的性能和笔墨的表现力。用笔用墨和丰富的山水画技法来表现大自然的山石、树木、行云、流水、房屋、桥船的形体结构，质感量感，虚实空间以及大自然千变万化的各种意态。

在条件允许的情况下，应多用对景落墨的方法进行水墨写生，这样会逐渐掌握和发挥生宣纸的性能和用笔用墨的丰富技法，在写生中，可以运用传统的观察方法和笔墨技法，同时可根据景物的需要，不断补充、创造新的笔墨技法。山水画的创新也是在対景落墨的写生中不断探索才能实现的。

水墨写生多以墨为主。如感到墨色已足，可以不着色。着色可淡着色也可重着色，要根据写生时对景物的感受而定。着色是在水墨稿基础上，使之更丰富，更有情调和韵味。

四、水墨写生的技法

在对景落墨的水墨写生中，首先遇到的是用笔用墨的方法，山水画的章法、透视和设色方法。

1. 用笔、用墨方法

画好山水需“行千里路，读万卷书”。就是要有丰富的生活和较全面的修养。除此还要有较好的山水画技法。山水画技法包括研究立意、章法的创作方法和研究用笔、用墨的表现方法。下面着重讲山水画的表現方法。

笔墨

中国画的特点既是以线描和墨色为表现基础，又是画法与书法相通，所以笔墨是中国画（包括人物、山水、花鸟、或工笔、或写意）的独特表现方法。笔墨是用笔、用墨的总称，是中国画的基本功。历代画家和评论家对笔墨都极为重视，并经长期实践，总结积累了丰富的经验。

用笔

通过毛笔在绢素、纸张上的起笔、运笔和收笔所形成的线的变化。描绘出物象的形体特征和质量感谓之笔法，也称笔法。

用笔有中锋、侧锋和顺、逆、藏、露、疾徐、顿挫、转折的变化。中锋用笔线条光润、圆劲，多用于画树干、树枝、山石、人物、屋宇的轮廓以及水纹、流云、各种夹叶和多种点叶、点苔。侧锋用笔苍老毛涩，多用于山石的皴、擦，树干的皴染和一些点叶。在作画运笔中，则根据需要，可中锋、侧锋相间，顺逆藏露并用，同时因运笔的疾、徐、顿挫、转折在速度、压力、方向上的不同变化，可产生出各种不同效果的线条。

古人认为：“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”（张彦远《历代名画记》）笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。”（荆浩《笔法记》）都讲的是用笔要意在笔先，行笔要刚健沉着，运转流畅，以全其骨力气势，才能做到落笔有形、形质俱生。运笔方法，要行笔沉涩，如锥画沙，力透纸背，力量均衡，积点成线，如屋漏痕。

荆浩在《笔法记》中提出：“凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气。笔绝不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气”。要求笔意相连，起伏沉着、活转严整而刚正有力，达到虽纸弊绢旧而骨气神采仍留，经久不败。

用笔忌板、刻、结三病。要笔用意内，笔断意连。腕弱笔痴，不能圆浑则板；运笔中疑，妄生圭角则刻；欲行不行，不能流畅则结。可将书法的用笔方法运用到作画中来，经常练习，天长日久，自然会体会到“骨

法用笔”的妙处。

用墨

通过运笔中的墨色变化，以表现明暗、空间层次的变化。

墨分五色。一般分浓墨、次浓墨、淡墨、更淡墨、最淡墨。实际上水墨交融，浓淡相生是层出不穷的。画线、画点多用浓墨；皴、擦、渲、染多用淡墨；另有焦墨和湿墨。焦墨以辅助浓墨，湿墨则帮助渲染，

笔与墨是不可分的。两者相辅相成。宋人韩拙在《山水纯》中指出：“笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉以笔墨而成”就是讲笔与墨的关系。

荆浩于《山水节要》中认为，“笔使巧拙，墨使轻重，使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用。凡描枝柯、苇草、楼阁、舟车之类，运笔使巧；山石、坡崖、苍林、老树运笔宜拙。虽巧不离乎形，固拙亦存乎质：远则宜重，浓墨莫可复用。淡墨必教重提。”这里把笔墨的运用已讲得极透彻。在作画时要笔为我使，墨为我用，应巧则巧，该拙则拙，巧拙皆为表达形与质。

用墨和用水有关，一般作画，笔尖先蘸水，后蘸墨。笔尖、笔腹、笔根水墨相渗，自然形成色阶。将笔中墨由浓至淡用尽，再蘸水蘸墨，反复用之，则浓淡干湿自然生发。要大胆落笔，笔驱墨运，干湿浓淡一气呵成。

用墨有积墨法，破墨法和泼墨法。

积墨法：在绢和熟纸上，一般用笔饱蘸墨水，或画或点，任其自干，不足处再加，多次积成。在生纸上，一般先淡后浓，层层画上去，画到浑厚苍润为宜。

破墨法：用浓淡墨或色相互破之，以使墨色更有韵味。可用浓墨破淡墨，可用淡墨破浓墨，或以色破墨，或以墨破色，亦有以水破墨破色者，宜趁墨、色未干错落点之画之。皴山石、点树叶皆可。

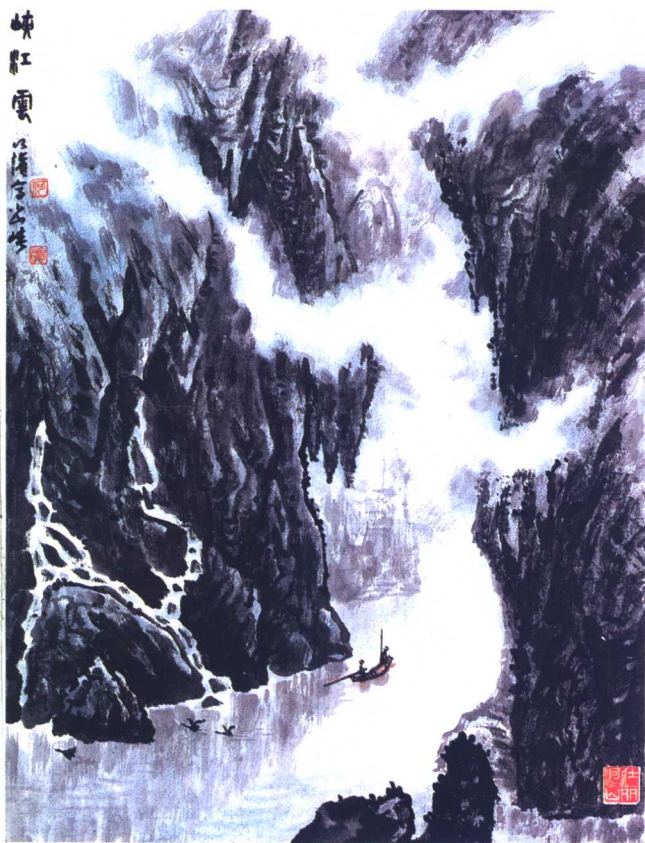
泼墨法：是古人在绢素上作画的一种方法，通过泼在绢素上的墨迹，或山石或云或树，趁势勾、皴、点、染成画。或用大笔蘸水墨，任意挥洒，达到水晕墨彰的效果。

总之，笔墨要做到干笔不枯，湿笔不滑，重墨不浊，淡墨不簿，“干裂秋风，润含春雨”。笔笔即苍又润，以达到“元气淋漓障犹湿”的境地。

笔墨，在山水中的基本表现方法有勾、皴、擦、渲、染、点六种。

勾：运用线勾勒变化，画出物象的轮廓特征和主要结构。勾法即笔法。

皴：在勾的基础上，运用长短、粗细、干湿、浓



《峡江云》大宁河也称小三峡，两岸山峰陡峭，岩间石钟乳缝中流淌着清泉，江流有急有缓，云雾中山岩有浓有淡，近处飞鸟，远处小船，以加强江峡的深远，这是根据大宁河的写生和印象整理成的创作稿。画法是以浓淡墨勾皴山石同时借纸地留出云烟、泉水，用淡墨按山脚的位置向下皴出倒影。用花青加淡墨，深浅不同的渲染山石江水。

淡不同的线，进一步刻画物象的明暗以及立体感和质感，补助勾的不足。画土质山多用披麻皴，石山，石坡多用斧劈皴。其他还有云头皴、解索皴、荷叶皴、折带皴、雨点皴等等都是披麻皴和斧劈皴的变体，这些皴法是古代山水画家在观察和反映大自然中的不同山石纹络姿态而创造的，可在临摹中体会，在写生中不断丰富和发展。

擦：是皴法的补助皴法，擦是有墨无形，可使已画过的皴法更含蓄、浑厚。但要有重点的错落地擦，以免使皴法一片模糊。

渲：用淡墨或用色，在勾、皴、擦的基础上再加以点染，可有笔痕，“擦以水墨，再三而淋之”（郭熙）。

染：似渲而无笔痕，渲、染多合用，可干染或湿染，亦可先干染后湿染。可反复烘染使景物更丰厚深

远。

点：在山石、树木勾、皴、渲、染之后，以稍重的墨点，加以提醒。一般是表现近石苔草、树叶、远山杂树等。点点需沉着有力，有聚有散，点与点不连，而气要贯通，以使画面生动严密，无懈可击。

以上是笔墨一般画法，清代石涛在《画语录》中指出：“以无法生有法，以有法贯众法，至人无法非无法也，无法而法，乃为至法”。在作画中，笔墨各法，可间用活用。渲染过后，仍可适当再勾、再皴，达到画面神完气足为止。

2.章法和透视

初学写生，也要从一树一石开始。在一树一石的写生中学习用笔用墨方法，体会章法的安排和气韵的渲染。

画一树一石，选景也很重要，画一树要择其最好看的一面；画一石应从可见三面处入手。景物在画中位置要适当，要主次分明，相互呼应。在写生中不是被动地摹拟自然，而应主动地“搜妙创真”。可视作画的需要，尽情取舍，过繁处可删减，不足处可增补；位置不当可移动，画中不需的可除掉。当然，取舍是为了更突出地表现景物的本质特征，不能一经取舍与所画景物面貌全非。

布局上要求主宾呼应，相辅相成，虚实相间，多留活眼，疏可走马，密不通风，曲折迂回，隐隐现现，穿插掩映，参差运用。是章法也是构图方法。

中国画的写生是一种创作性的写生方法，这和中国画不受固定光源的限制有关。我国古代绘画就已打破了焦点透视的局限，创造了视野广阔、视点随意的散点透视方法，即三远法。

三远：有高远、深远、平远。“自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。”中国山水画是采用“以大观小”法表现客观景物。

作画时为了构图需要，或将视点提高，从山前画到山后，或将近景推远，将中景拉近，也可“面面观”、“步步移”，边走边画，将长江万里画入一幅长卷。也可打破空间、时间的界限，把北国江南四季山水连成一片。如宋张择端《清明上河图》、夏圭《长江万里图》、王希孟《千里江山图》及现代傅抱石、关山月的《江山如此多娇》等无不是采用中国独特的散点透视法而创作的成功之作。由于视点的灵活，除长卷之外，历代画家还创造了上下延伸的条幅、中堂、小幅册页、实用又可欣赏的扇面、屏风等章法别致的艺术形式。

“外师造化，中得心源”是我国传统绘画的写生、创作法则。中国画重情、重意，在写生中，要有热爱祖国山川的激情，提炼取舍，概括集中，巧妙地运用笔墨，把情感融于景物中，“登山则情满于山，观海则意溢于海，”笔渗造化，情景交融，为祖国山河传神。

3. 设色方法

我国古代的颜色种类繁多，属矿物质的有石青、石绿、朱砂、朱磠、赭石、石黄和铅粉(蛤粉)不透明或半透明；属植物的颜料有花青、藤黄、洋红、胭脂、加水易于晕染，两种颜料可单用，可合用。

中国画设色，注意物象的固有色彩，即“随类赋色”。山水画有浅绛、小青绿、大青绿和没骨等设色方法。

唐以前，山水画多空勾无皴，赋以重彩，有的用金粉勾染，楼台殿阁，金碧辉煌。如李思训、李昭道父子多用此法。唐以后，增强了皴法的使用，经元至明更充分发挥了笔、墨纸的性能。使不用着色的水墨山水自成一体。而在水墨的基础上，赋以淡彩，成浅绛山水。相传是董源所创，元黄公望以后多用之。

浅绛山水：用水墨打底后，有的仅用赭石着在树石、人物、屋宇上；有的在此基础上，将山石的阴面及树叶用花青、草绿点染。

作画时，或作水墨山水，或作浅绛山水，要于作画前确定，浅绛山水，需在勾皴之后，少加擦染；水墨山水，渲染已足，则不宜再着色彩。根据作画需要，如颜色(赭石、花青)过艳，可与淡墨合用之。

小青绿山水：在以赭石、花青、汁绿赋染的浅绛着色后，择其重点山石局部用石绿、石青笼罩之称小青绿山水。

大青绿山水：树木枝干用双勾，多用夹叶，山石勾出轮廓，少皴或不皴，留出较多的空白。设色先用赭石或汁绿铺底，待干后，通体着石绿、再干后于山石阳面烘染石青。最后可用花青、汁绿或赭石在原墨线上勾勒，用墨和汁绿皴擦和点苔，这是一般的青绿画法。也有的在浅绛的基础上，于重点的山石上设青绿；有的则山石不设色，只在树叶上赋以朱砂、胭脂、赭黄或石青、石绿。在绢和薄纸上画大青绿，可于绢和纸的背面，树石的轮廓内添染石色，以增加画面深厚的效果。

没骨山水：直接用颜色画成山水画，颜色的勾皴仍要见笔，称为没骨山水。相传是南北朝时期张僧繇所创。

中国画设色和用笔用墨有关。要“墨不得色，色

不得墨”“墨中有色、色中有墨。”“以色助墨光，以墨显色彩”，色要以笔墨为骨干，色助墨之不足。设色中忌“腻”、忌“脏”，既要保持笔墨的韵味，又要发挥国画颜色的特长，以达到浑厚而明净的艺术效果。山水画设色，不应注意局部的冷暖变化，而整体上却要有或冷或暖的主调。当然，或寒或暖，或浅淡，或浓重，要依据内容的需要和中国画的特点。要求单纯中求丰富。绚丽中求简朴，贵在善变、自然。

山石设色方法，一般是在墨稿完成后，用赭石(或加淡墨)从山石下方向上染，再用花青加少许藤黄从山石上方向下染。松叶勾好后，先在松叶的轮廓里着一层淡墨，再用花青或汁绿渲染。松树干，在用淡墨皴染树皮的纹理和明暗后，用赭墨一次染成。最后用赭石、花青、汁绿染地、建筑、人物、远山、杂树和草，用曙红加白粉点染花树。



对景落墨

写生作品与画法

XIE SHENG ZUO PIN YU HUA FA

一、树木画法

树木画法

学山水画，一般从树石入手。“山为骨、树为衣”，树木在山水画中是不可缺少的。

画树要了解树木的生长规律：树分乔木、灌木。各种树木由于气候、土壤以及阳光各种条件的影响，因而生长不同的形态，所谓：“生土上者，根长而茎直，生石上者，拳曲而伶仃。”各种树都由根、干、枝、叶组成，生在山野平原的树，一般不露根，树干挺拔高大。生在寒崖秃岭上的树多露根，树干盘曲环弯。南方多阔叶灌木，北方多针叶松柏。春树柔软，夏树繁茂，秋树飘零，冬树瘦硬。

古人讲：“树分四枝”，要求画树要绕树一周，就是要画树特征和立体感，要画得生动。

枝干

画树，先要画树干和大枝，以确定树木动势和特征。然后在大枝上再画小枝，树枝多向上仰者，称为“鹿角”式。树枝多向下垂者，称为“蟹爪”式。在临摹和写生中，要认真观察树木的姿态气势，仔细研究用笔的规律。如，枝向上者多以表现柏、榆槐等枯硬树木，龙爪槐枝向下拳曲；松柏枝则有上者，有向下者。

画树运笔的顺序和方向与写字相同，从左至右，从前往后，要顺手贯气，笔意相连。按照各种树木的生长关系，在干上生枝，在勾好的树干后，接着用较淡的干笔皴擦树干的立体质感，松如鳞，柏如绳，皴法应视不同树种而定。最后点叶或勾夹叶。

画两棵、三棵以上的树，不但要把前面主要一棵树的特征、姿态画好，还要注意安排好几棵树之间的关系，应是大小相间、老幼相让，相互穿插、近浓远淡、疏密自然。

实景资料



步骤一



步骤二



步骤三

梨園秋深
北窗月夜
記
下
山
隱
士
畫



梨園秋深
秋林出徑

树叶

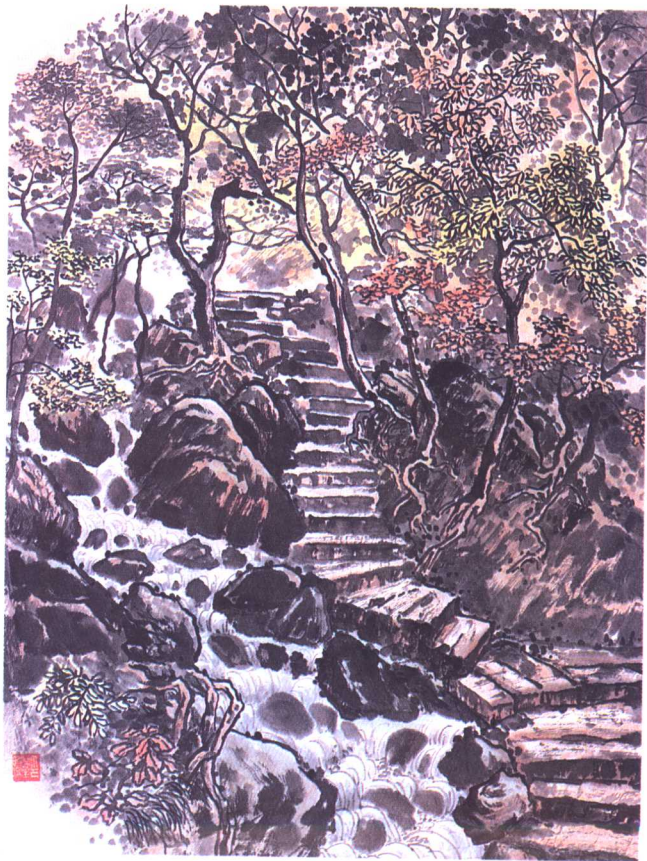
树叶画法有点叶法和勾法(也称夹叶法)也有将点叶和勾叶结合画法。

点叶和夹叶是历代画家根据不同树叶的形状及生长关系,经变形组织概括出来的。在写生中可借鉴活用。可根据不同树种,不同季节和不同距离,勾点相应,互相衬托。有用重墨画近树,远树以淡墨点之者;也有近树双勾夹叶,远树用浓墨点叶,分出前后层次。

常用的点叶法有大混点、小混点、平头点、胡椒点、梅花点、介字点、个字点、垂叶点、仰头点和破笔点等多用在特征不很明显的杂树上。

画树木要注意树干和点叶的明暗对比关系,一般树干墨色浓重,树叶则要点的轻淡疏散;树叶墨色浓重,树干则应双勾少皴留白。画一幅多棵树木的树林,有时要画出阳光在各丛树木间的丰富层次,则要把前面树叶点淡些,后面的树叶点浓些。树木虽满占画面,并不觉堵塞,就是留“活眼”的作用。

点叶、夹叶的各种点法和勾法,不能机械死板的平罢浮放,应根据树木种类,树干动势和画面的需要,把握用笔用墨、浓淡干湿的变化。一般先浓后淡先近后远的点或勾,同时对树叶的外轮廓、前后左右都应照顾到。“树分四枝,四枝之内,面面有眼,四枝之外头头是道”,就是讲要有参差曲折的形态,要有浓淡疏密、虚实繁简的变化。



松树

松树一般是岩边独树，枝干多横出下垂，苍健盘曲，森林中群松则干高修长，凌空耸出，古松枝枯叶少。松叶如针称松针，画法很多，一棵松树的松针宜用一种松针。远松的松针可用竖点按小枝生长方向依次于小枝上点成。写生时也可用此法点近处松叶。



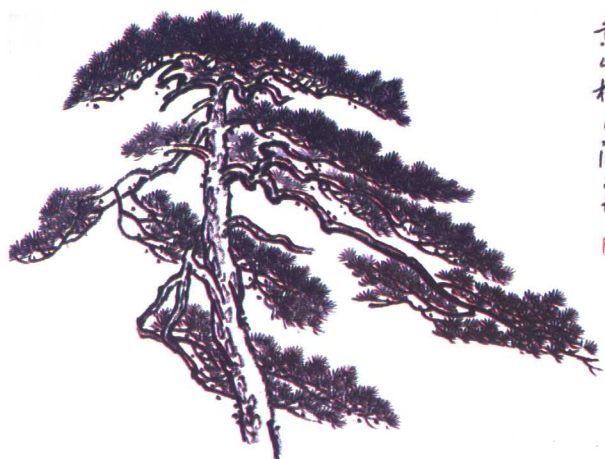
实景资料



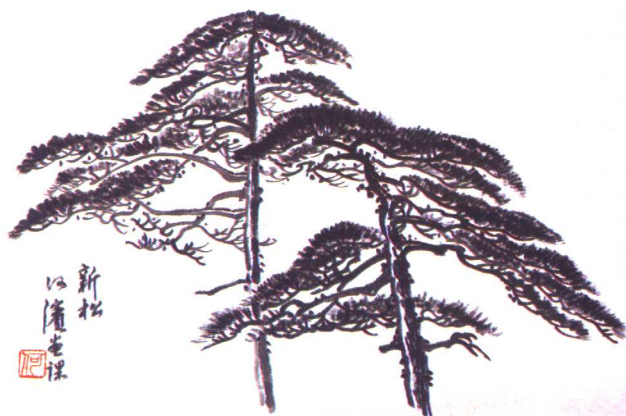
实景资料



实景资料



黄山松 以清笔



新松 以清笔



黄山之松

