

中国当代艺术名人堂精品
ZHONGGUODANGDAIYISHUMINGRENTANGJINGPIN

传统山水画基础技法与欣赏

沈胄 著



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）



传统山水画

基础技法与欣赏

沈胄 著



天津人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

沈胄作品 / 沈胄绘. -- 天津 : 天津人民美术出版社,
2011.4

(中国当代艺术名人堂精品. 第3辑)

ISBN 978-7-5305-4409-9

I. ①沈… II. ①沈… III. ①山水画—作品集—中国—现代IV.

①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第048597号

天津人民美术出版社 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: 刘子瑞

网址: <http://www.tjrm.cn>

北京庆全新光印刷有限公司

全国新华书店经销

2011年4月第1版

2011年4月第1次印刷

开本: 889毫米×1194毫米 1/16

印张: 3 印数: 1—2000

版权所有, 侵权必究

定价: 38.00元

前 言

我国历代笔墨传统“技法”，都肩负着山水画作品艺术性高低和质量高低的重要使命，并直接关系到作品的优劣。

要画一幅山水画，须熟练掌握“笔墨技法”及工具，这便是学习者笔下的功夫，对于笔墨技法的学习，初学者入手总是感到摸不着头绪而无从下手，有些爱好者画了多年的山水画，回头再看看已完成的作品，却还是感觉缺了些什么，比如：线条上用笔缺少力度，笔法上也总是太单薄，墨用得不透，方法上也难以把握，由此使作品缺少深度技法而不够生动等，所有这些不足，都是对笔墨技法没有系统地学习和训练总结。本书作者根据多年的山水画练习及临摹、创作经验，实践中自编整理成册，意在协助山水画学习者在笔墨技法及认识学习中具备应有的程序和对山水画的内涵理解，并试图通过此书也能给读者提供看的见、能理解和可操作性的、由浅入深的学习样本，使大家在山水画学习过程中少走弯路，尽快掌握和提高自己的绘画水平。该书籍配以部分具有历代代表性的书画名作，并在理论上重点介绍一些画理和意境，从基础到成作，抓住“笔法和墨法”这一重点，由传统向——现代延伸；由理法向——情感延伸，使学习者能读懂古人画理同时又能结合实践的宗旨。

我国传统绘画艺术悠久，又因本人水平有限，只想把自己对国画山水的认识与画理和大家共同交流，在此难免有缺点甚至谬误之处，尤其是“笔墨”很难达到一个高深求全的目标，但能给山水画学习者铺路石，这也能让作者感到为发扬我国传统绘画艺术尽自己绵薄之力，这也是作者倍感欣慰的，由于编辑时间仓促，书中还有很多不足之处，还望同仁和爱好者多多批评。

山水画技法

中国山水画自古以来就流派众多，从山水画的历史考究角度来看，山水技法是在古人笔下不断创新且各有所长的具体体现，对于我们初学者应脚踏实地从传统入手，认真临习传统的基础技法，熟练掌握山水画的基本要素。

在学习山水画中要承前启后，古人在绘画中总结了多种表现方法，基础要素的构成及七个步骤来作为习画必不可少的，笔者将从山水画的起稿、勾、皴、擦、点、染、着色七个步骤，分解如下：

一、起稿：在临习过程中先用木炭条勾出底稿构图，主要确定画作各部分的位置也就是构图、比例关系和景观的大体轮廓，但要注意轻画，以便勾墨线后宜掸掉。要求画轮廓线时应注意物象的准确性，线要细以免脏乱。

二、勾：是指构墨线在作画中首先勾出物象的轮廓，在这里指的是墨线、勾线要有目的，看准后再下笔，切记不要凌乱，应向书法写字一样，自然稳健、流畅、提顿，并且粗细变化有节奏，表现形式方法时相对近景线粗重、远线细淡。另外多临习一些古代的范围画，注意观察画中表现的线条及浓淡干湿粗细减泛的变化。

三、皴：就象苍老的皮肤，运用在画作中以体现在树木、山石、土坡及结构等，并且在不同山石和土坡又有不同的皴法，在运用各种皴法时要适合，不

要太多、太乱、太重（各种皴法可参见《芥子园画法》山水卷），对初学者切勿贪快，另外注意在皴时要保留线条。

四、擦：擦是用较干的笔在皴过的部位再加强辅助描绘以此更深入的强调树皮和山石的质感。在中国画中无论山石或树皮有些都是需要表面粗糙、苍润的质感，仅有皴纹的要想表现出这种粗糙而又丰富的质感，那就需要掌握此法。首先需用较干的笔（又称渴笔），按下用笔肚按皴的方向和需要去擦，擦出虚线或麻点又像草书中的飞白，擦时注意笔不能湿，墨色也不能超过勾线或皴，否则，淹没了皴和勾墨线，失去了擦的意义。

五、点：点多用于苔，实际它包括了远近的花草、树木等，也不限于五种，在一幅画中远近景都会有苔点，但远山例外，在画中如有线条，又有墨点，还有墨的色块面，就形成了点线面结合生动的画面。在点子的种类上有多种，可参见《芥子园画传》树谱部分，另外，苔应分季节或以点带皴，根据画面题材需要灵活运用。

六、染：在此指淡彩或淡墨通过染的方法，将山石或树木亮出明暗，注意染时用羊毫或涵水量大些的笔墨，色不易过重，先淡后重，如该重的地方趁半干时再加，不要一次染够，也不能盖过皴擦的墨色笔意。

七、着色：前面所谈六项水墨画的步骤有了一定的基础，再练习着色，着色时还要勾皴擦点染配合好，才能画出协调一致的好画。

在反复临习以上步骤掌握熟练后，学者就需注意提高赏译及画理的修养了，中国画强调似与不似、形与神、雅与俗、虚与实、文人画与南北宋及画品与人品的表现形式。俗话说：见画如见人，因此人品在作画中至关重要。

1、似与不似

画论中所提到的“似”与“不似”的论点，通常理解“似”是“像”，“不似”是“不像”，意思却是相反，也就是形与神的理会。但在中国画画中却是密不可分，是对立统一的。

元代画家倪瓒曾经说过：逸笔草草，不求形似，不求画得像，只是随意挥写消遣而已。倪瓒为元代四大山水画家之一，真的是随意画而又不像吗？实际不是。他的画“似简实繁”，“似嫩实苍”。看着简单，时而细致；看似嫩柔，实际苍逸，他的“不求形似”，实际是融入了自己的思想修养，是通过艺术加工，而提炼的“似”。

从近代几位书画大师画作，对“似”与“不似”作了进一步的提解，“且文人画不求形似正是画之进步”。齐白石先生说，绘画贵在“似”与“不似”之间，太似为媚俗，不似为欺世，意思是艺术作品可贵之处在“似”与“不

似”之间，如果太像是俗套的，没有意态，如果完全不像就是脱离艺术性的美感。黄宾虹先生说：“绝似物象者，此欺世盗名之画”绝不似与物象者，此乃真画，中国画就应有中国画的元素，中国人文修养的内涵。以上前人也“似”与“不似”的关系，对中国画理的重要性，也将表述的很清楚了。

2、形与神

在绘画中的“形”与“神”不仅仅限于中国画，晋代大画家顾恺之的“传神”、“以形写神”、“形神兼备”等名言，也成为历代书画家们终身奋斗追求的目标。

传其神必写其心。在绘画中不仅要传神，还要把内心活动画出来。欧阳修也在《盘车图诗》中提到：“古画画意不画形”。黄庭坚：“凡书画当观韵”。沈括说：“书画之妙，当以神会，不求形也”，“画写物外形，要物形不改”。物外形，即高于生活原型的形，但不改变原来的形。

苏东坡也讲“论画以形似，见与儿童邻。”并非不要形似，而是强调神似。古代多位画家提到，“俗人论画，不知笔法气韵之神妙，但先指形似者，俗子之见也。”这些说法都示意说：“不应把形似放在笔法气韵之先”。唐寅也讲：“画当为山水传神。”怎样才能传神？莫是龙说：“画家以古为师，已自上乘，进次当以天地为师，每朝起看云气变换，看的熟，自然传神。传神者，必形似”。

他讲的首先是古人为师，然后以天地为师，能掌握形，就自然传神。其中强调的也是一个“熟”字，要熟就得吸收并消化，并用功注意观察思考，功到自然成。所成作品看似不像却很像，看似不到却已到，这样才能有神韵意境。

3、雅与俗

雅俗也是必须关注的一个重要导向，从中国古代绘画发展史来看，自文人画占了统治地位后绘画就已经不再是单纯的画了，而是读书人通过笔墨的方式抒发情趣和记述心血修养经历的一种显现。因此，“雅”与“俗”也成为品评作品高低的重要标准之一。

清代王原祁，号麓台，他说倪瓒的画是“逸品”中最高境界。倪瓒的画似乎不用力却是用力的人所达不到的。王原祁本人一直苦心钻研，也未能研究透。他还引用了董其昌的话，说江南士大夫家里，用有没有倪瓒的画来区分是清高还是俗气，从这里可以看出，高雅的字画对显示家族声望的作用。

“清高”“士气”和“雅”是不可分的，“雅”与“俗”是相对而又统一的。古代评论家对“俗”很是远距或排斥。宋韩拙在《山水纯全集》中指出“作画之病者众矣，惟俗病最大”。他说作画的毛病很多，只有俗病最严重，这也是提醒品评作者的心境。

怎样才算俗？明屠隆《论画》说：“若不以天生活泼为法，徒窃纸上形似，终为俗品。”以上可以看出，“俗”对绘画者来讲的重要性。

4、虚与实

在每幅画中都存在对立与统一的关系，没有对立就没有意趣，也没有生机，没有统一也会显得章法杂乱。虚与实是对立的，在绘画创作中，既有大起大落，又有自然幽瞻，虚实中求统一，这样才能协调一致，寓意深远。近代，黄宾虹先生曾讲：“古人画诀有实处易，虚处难”六字秘传。老子言“知白守黑”“虚处非先从实处极力不可，否则，无由入画门”。并比喻说：“作画如下棋，需善于做活眼。活眼棋即取胜，所谓活眼，即画中之虚也”。“看画，不但要看画之实处，并要看画之空白处。”我们引古人的话说明有笔墨处易无笔墨处难，这也是局外人难以理解的。有些人注意力都在有笔墨处，相对来讲，实的部分比虚的部分容易表现宜学。这是必要的基本功，不然就不能入门。如果想更进一步，就得用心于没有笔墨的部分。作画如下棋，如全部布满，就是死棋。在画面中题款也是画面的重要组成部分，位置安排不可忽略。孔衍说：“画上题款，各有定位，非可随意，盖补画之空处也。如左有高山右有空虚，款即在右；右边迹然，不可侵画位”。题字就有一定位置寓意，不应随便题写，字不侵占画位，但也不应把仅有的空间占满，必须留“活

眼，虚幻的空间。

5、画品与人品

从古代书画评议就不仅重视画品，而且更重视人品，宋郭若虚《图画见闻志》说：“人品既高矣，气韵不得不高；气韵既高矣，生动不得不至。”姜白石说：“人品不高，落笔无法”。

在元代文人画已占主导地位，画品与人品的关系更为密切。黄公望为倪瓒的《六君子图》题诗：“居然相对六君子，正直特立无偏颇”。所谓的六君子即：松、柏、樟、楠、槐、榆六棵直立的树，以树比人。

王翬就像花鸟画中的梅、兰、竹、菊四君子。因主持创作康熙《南巡图》得到皇帝赏识，但他不想升官发财，仍回虞山作画，吟杜甫诗：“丹青不知老将至，富贵于我如浮云”。与他同时的恽格无时不想到“逸”字也就是不受别人风格的影响，不赶潮流。旧路老路不走，新潮也不追，而是独创自己的路。他多次提到“逸”，如“奇逸”、“高逸”、“秀逸”、“清逸”等，虽说都是“逸”，但却不相同。

近代陈衡恪在从《文人画之价值》中说：“文人画之要素，第一是人品，第二是学问，第三是才情，第四是思想。”

国外人也有同样的见解，如德国大诗人歌德曾说过：“在艺术和诗里，人格确实就是一切。”

6、笔墨主张

笔墨的运用，是中国画最基本的绘画语言，常用的中锋、侧锋、顺锋、逆锋。这种方法灵活运用，如果离开笔墨也就没有中国画的发展，古人言，所谓笔墨并不仅仅指作为绘画工具的笔与墨，也不仅指作为绘画语言的笔墨，而应该是兼而有之的技法。清代王概认为：“但有轮廓，而无皴法谓之无笔，有皴法而无轻重向背，云影明晦谓之无墨。”这就是针对山水画而言的。所谓笔是指山水画面中山石的外轮廓线。而墨则是指山石皴法的墨色轻重向背。其实从技术性观点更准确地说，既是有轮廓线，而线条运用不得法，质量便不高。皴有轻重向背，而其墨法变化不精妙也可谓之无笔、无墨。在此主要是指画中所有笔触及其运用方法。墨则除作材料外主要又指画中所有笔触及画面整体的墨的浓淡干湿、自然润化的效果及其运用方法。笔和墨原来是一回事，没有笔何以运墨？没有墨何以彰笔？这也只是为了研究讲习的方便，而习惯指笔和墨分开来讲的原因。



《四川峨眉山下麻子坝写生》 作者：沈胄



当代作品欣赏 山路元无雨，空翠湿人衣。63cm X 46cm



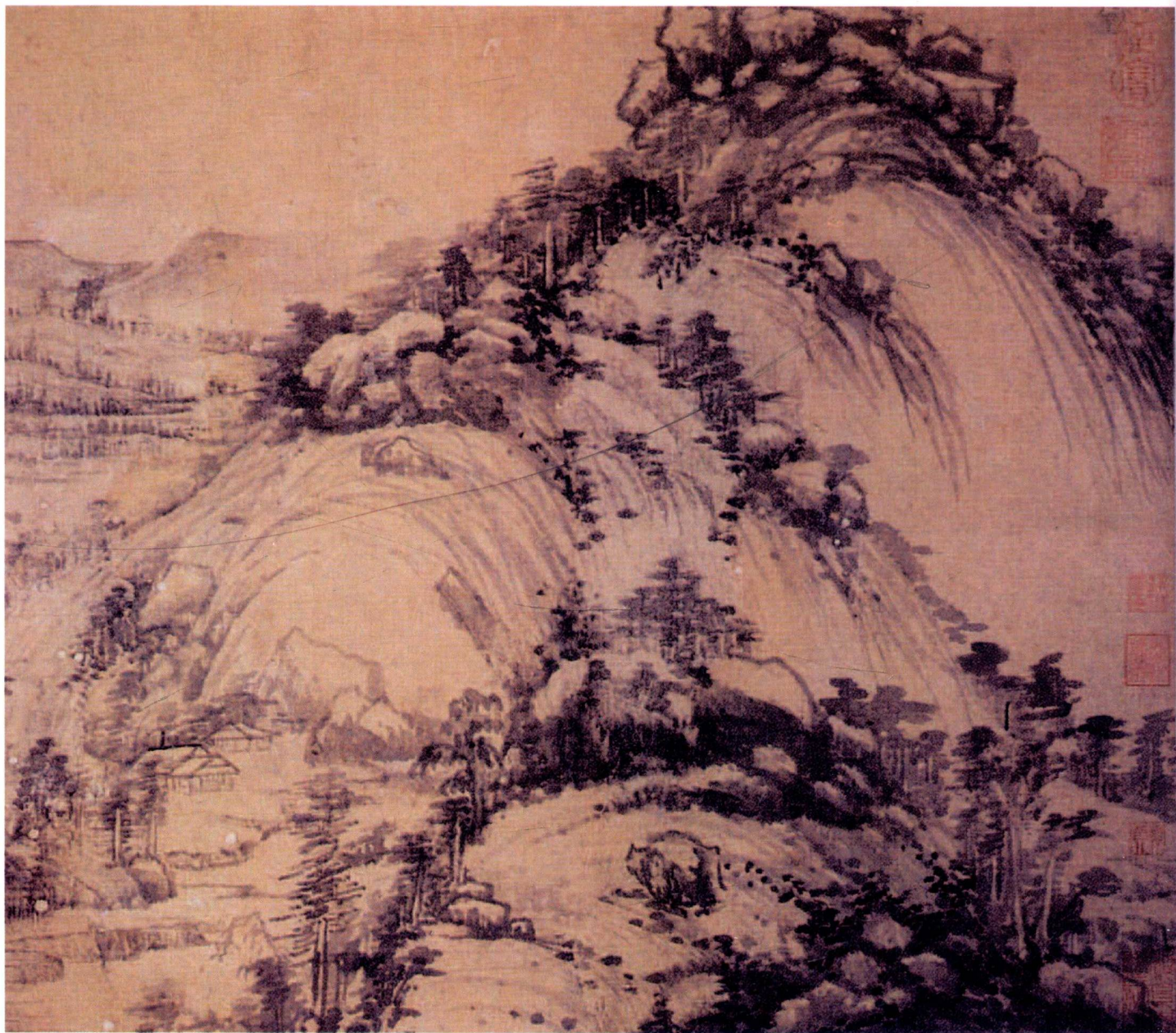
《峨眉山双桥清音》写生 作者：沈霄



《行山图》
作者：沈曾富 180cm X 96cm



《峨眉十七公里处麻子坝》写生 作者：沈霄



元·黄公望《山川浑厚竹木华滋》局部

山水画的气韵

山水画的各部分要连贯整体自然，尤其是山，要交待清楚，节奏要连贯自然，特别注意的是不要画散画面，笔墨气韵随着涣散，有气韵才有精神，在绘画当中林木得势虽参差向背不同，而尤为注意石得势，石奇而不失理，即平常而不俗庸。山坡得势，虽交错而不散乱，峰峦树石要讲势。岭有平夷，峰险峻，石有峻角，树有苍翠。杉树草溪要有互应，因此画山水必须注意气韵。



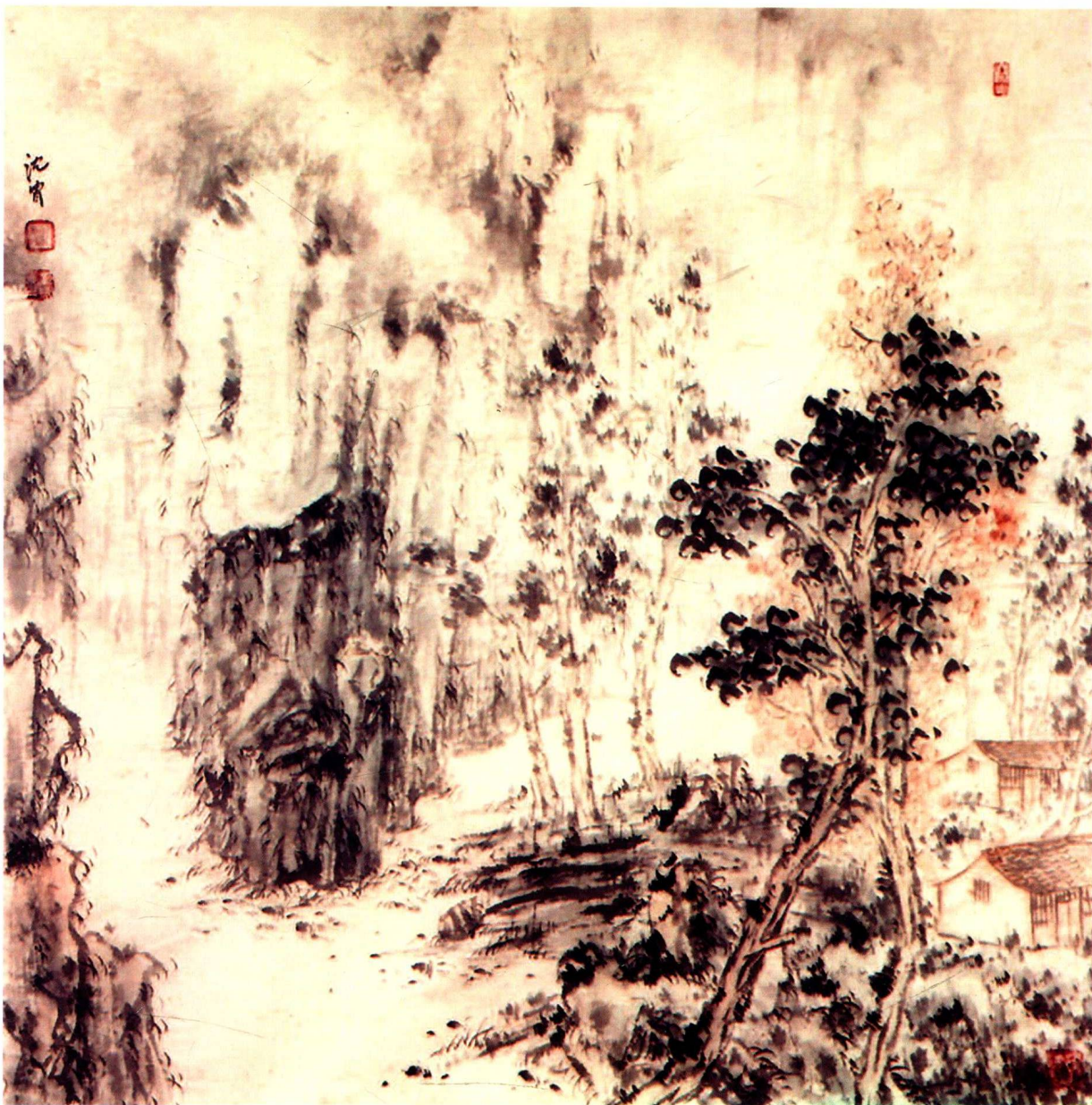
《四川柳江古镇写生》 作者：沈胄

中国画中，画面款识：

中国画早在元代以前除有个别画家在画中题款作诗文外，大都隐藏署名。从元代文人画才渐又形成横式并题款与图章中的闲章也是中国画精神性的一种表现，同时又是中国画构图的一部分，题款的位置不可随意，前人说“题识为画后之经营”。重大题才作品贵在画前推敲，位置是否合宜，并要注意布局与艺术风格的协调，这样才能更加完整。题款布局有助于调整画面中心，配合节奏，相辅相成的作用，也是补充画面整体的不足。同时又丰富了空



当代作品欣赏 作者：沈胄 山水画的气韵之一



白处的某些欠缺。如图款识则从右反过来也是一样，像这种两边平就可以用题款的方式增加一些错落变化。如下密上疏就可在上面加以补款，如中间空则可空插在画内，以增近画面的整体感如画面物体零散，或画材简略则可长题，或横题。这样能体现气势贯穿，需要时可以题多款或加竖题。题款，或在中国画中又标识着年号，作者名字的字号，或斋号，地点等。同时解释其中有题诗，有题记，内容繁多，大概可分两种，一

种为作者所作，大多为记，写创作、情绪、创作原由、自我评价和心得体会；另一种是为他人题识，也可称之为题，对作者欣赏的品评，阐释画面内容，鉴定真伪，收藏次序等，不受人物和时间限制，古人的作品现在还可以题识，款识，这就是建立在画面上的所有文字的意义。

