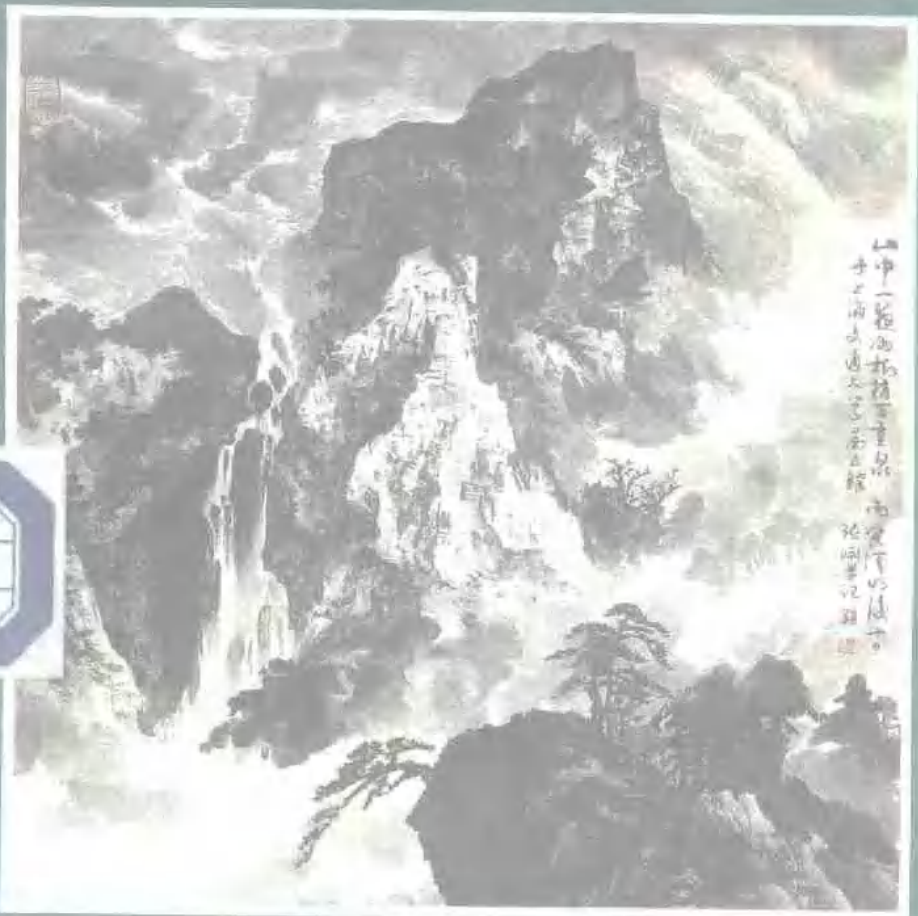
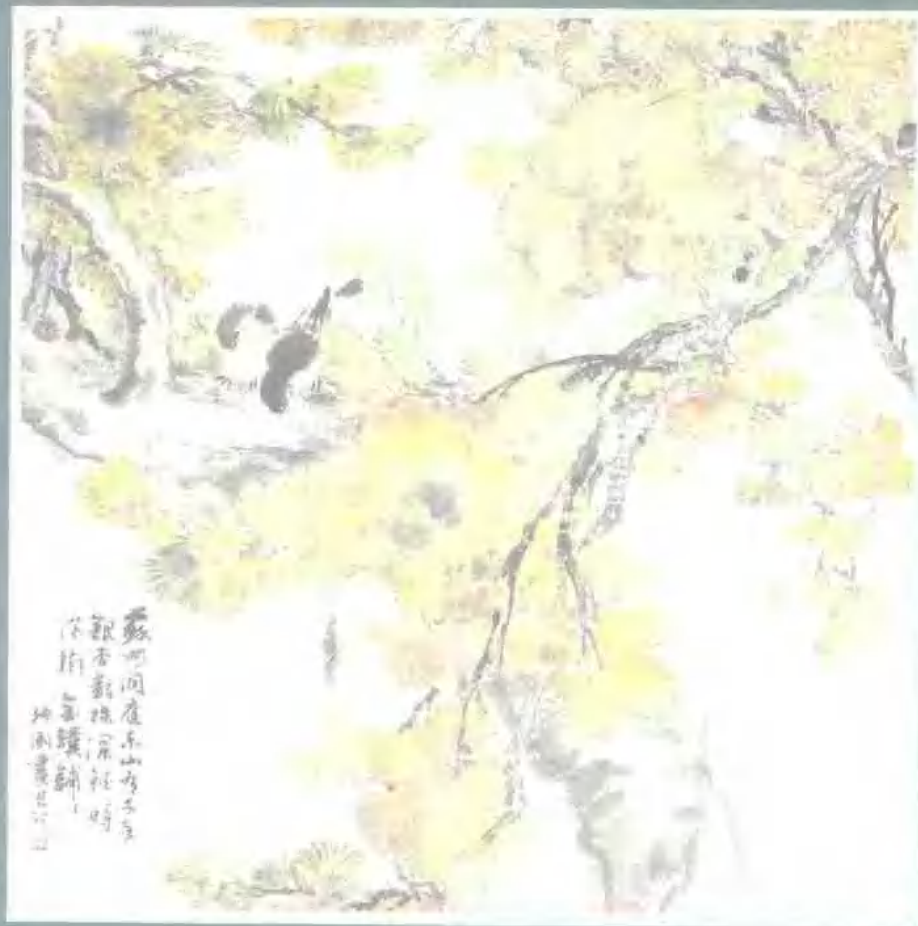




写意山水花鸟技法

朱

122211

J211

93-71

寫字山



王羲之



草書技法

上海市老干部大学教学丛书

顾 问	钟 民
主 编	沈 诒
副 主 编	顾锡铃
	李锦昌
特约编辑	袁春荣
封面题字	朱岷瞻
扉页题字	王蘧常

写意山水花鸟技法

*

上海书店出版

(上海福州路491号)

新华书店上海发行所发行

上海浦江印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 12.6

1991年10月第一版 1991年10月第一次印刷

印数 00001--10000

ISBN 7-80569-436-2/J·106

定价: 16.00 元

出版说明

中国画是中华民族文化艺术的瑰宝，具有悠久的传统。随着国家的繁荣昌盛，人民物质文化生活的不断提高，学习中国画艺术的人日益增多。本书以图文并茂的形式，简洁明了地阐述了写意山水花鸟画的历史演变、作画方法、艺术构思等问题，为广大国画爱好者指出了入门的途径。作者张渊出身丹青世家，自幼习画，师承名家。其画艺功力深厚，所叙技法结构严谨，由浅入深，以写生为基础，以意立法，以形写神，形神合一。示范图例笔墨滋润，布局新颖，是初学者观赏、临摹的好教材。

本书原是《上海市老干部大学教学丛书》之一，为满足广大国画爱好者的需要，现予以修订重印，扩大发行。本书在编写出版过程中，得到了作者和上海市老干部大学的热情支持，老干部教育工作者胡树民、秦维敏、金家伦等积极参加了编务工作。在此，谨表示由衷的感谢。

上海书店

1991年5月

目 录

序一	王 蘧常(1)
序二	伍 蠡甫(2)
泛论	(4)
一、中国画用具简介	(5)
二、中国画颜料与色彩简介	(7)
三、浅谈中国画笔墨技法	(9)
四、浅谈构图	(11)
五、历代论画摘录	(16)
山水篇	(21)
一、山水画历史浅说	(23)
二、如何写生山水	(8)
三、树法	(30)
(一) 枯树 (二) 树叶 (三) 松树 (四) 竹与芦苇	
四、石法	(59)
(一) 起首法 (二) 迭石法 (三) 披麻皴 (四) 解索皴	
(五) 卷云皴 (六) 荷叶皴 (七) 米 点 (八) 斧劈皴	
(九) 刮铁皴 (一〇) 钉头皴 (一一) 豆瓣皴 (一二) 折带皴	
五、苔点	(8)
六、云	(86)
七、水、瀑	(88)
八、房屋及其他	(91)
九、山水设色法	(93)

花鸟篇·····	(95)
一、花鸟画历史浅说·····	(97)
二、如何写生花卉·····	(100)
三、如何画单叶·····	(103)
四、花卉·····	(105)
(一)梅 (二)垂丝海棠、梨花、樱花 (三)山茶 (四)雁来红	
(五)荷 (六)菊 (七)水仙 (八)松 (九)竹 (一〇)兰	
(一一)葫芦、葡萄 (一二)牡丹	
五、禽鸟·····	(125)
(一)麻雀 (二)白头翁 (三)丹顶鹤 (四)雏鸡	
六、草虫·····	(142)
(一)蝉 (二)蜻蜓 (三)蜜蜂 (四)螳螂 (五)纺织娘	
(六)蝴蝶	
七、石·····	(146)
八、草·····	(149)
附图·····	(152)

序

余耄年多病，应酬之事，常谢之。适内阮沈诒副上海市老干部大学校长主编《写意山水花鸟技法》一书，殷殷请作序。诒与所属热心老年教育事业，恒兀兀穷年，余不忍拒，为书其后。

国画乃民族文化之瑰宝也。中外士流为之心折。而今国运昌盛，世人安居乐业，习画者日繁。然画苑浩瀚，入门非易。七色混沌，黑白不解，初习者无所凭依，纵有历代名家高论妙著，然启蒙通俗之作尚罕见。《写意山水花鸟技法》字六万，图一百八十幅，以图为经，以文为纬，阐述画技之法，结构谨严，笔墨翹楚，融国画传统技法与现代教学艺术于一冶，观之犹如登山，沿阶上攀，步步相继，终达妙境。所谓补苴罅漏，张皇幽渺，真足障百川而东之，回狂澜于既倒也。

作者张渊，出身丹青世家，少年多难，然有大志。十五岁习绘事，师承名家，兼学西洋绘画，锲而不舍，历三十寒暑，终得脱颖而出，功力深厚，神韵独特，巍然于画坛。屡赴东瀛讲学、展画，载誉而归。余闻张君论文《笔墨为本绘新图》，言简意赅，揭示习画真谛。张君之画，博采众长，勾、皴、点、染自成一家，疏密、明暗、动静相得益彰。此书例图，其立意、布局、风格，技艺略见一斑，参照摹习、观赏、收藏，受益匪浅。

艺海无涯，人之精力，终难兼收尽取，习画须重入门之道，余尝以为以笔墨为本，宁拙毋巧，宁卑毋高，祈望读者诸君努力，为国之瑰宝增辉，此乃余作序之本意也。己巳孟夏王蘧常。

序二

近几年学习国画的人越来越多，画写意山水和写意花鸟的似乎为数更多，而如何正确掌握表现的技法，将影响学习的成就，因此对于画法一类的书感到迫切需要。日前读到张渊所写的《写意山水花鸟技法》，内容简明扼要，插图丰富，便于初学，这里谈谈个人的随想。

首先，我国各种画科都有工笔和意笔二体，就造形而言，前者务求详尽，后者贵能精练，而以文字来阐明意笔的技法，却非易事，因为“意笔”之“意”具有画家面对自然时主体精神的能动因素，它变化多端，难以捉摸，不象客观自然的形状那样，较为固定，甲便是甲，乙便是乙。张渊抓住了问题的本质：意笔乃主观融化客观的创作方式，写意的山水与花鸟乃画家以我化物的产品，尤其是这两门绘画须以自然写生为基础，绝非背距现实的主观臆造。张渊虽以“写意”名其书，而书中却以“写生”为圭旨，作者这种批判主观游戏的精神，读者应有充分理解。

其次，对实物写生时，有微观与宏观之别，关于前者，张渊详列了一树、一石、一花、一鸟的细部以及细部之间的结构，对于后者则将若干树、石、花、鸟组成景物，而且寓情于景，神形合一，塑造了完整的艺术形象。后一类可谓张渊的创作而作图例，读者未可等闲视之。

再次，艺术形象通过艺术的形式技法而产生、而完成，国画称之为“笔墨”，包括画家运笔、用墨的意图和方法，既表现客观自然的形象，更反映画家的主体精神和情思意境。以我化物、寓神于形的艺术作品于是产生。张渊所作每一技法的样式并非为技法而技法，都体现了她对大自然的丰富感情和意趣，含有一定的诗意。我国自来重视画中有诗，画家虽然不必同时也是诗人，但须具诗人的气质和情调，南朝宋时宗炳主张以画“畅神”，王微提出“画之情”，元代倪瓒更有画中“逸气”，清代石涛宣称“我之为我，自有我在。”如此等等充分表明画家须以其能动的主体精神支

配创作的全过程。为了突出这一根本大法，张渊摘录了国画理论传统中有关的名言、佳句。对于这一部分，读者更须仔细领会，才不至于单纯讲求技法而沦为形式主义者。

总而言之，张渊的书中每举一技法，辄不忘“法”后之“意”，贯彻了以意立法、以意用法的精神，这是继承唐代绘画美学大师张彦远在《历代名画记》中所提出的“意存笔先，画尽意在”这一优良传统，同时她更结合当前的、现实的需要着重“古为今用”、“以古开今”的创作原则，体现了辩证统一观点，这也是十分可贵的。

现在张渊的书将再版以广流传，特为之序，并请正于读者。

伍蠡甫

一九九〇年六月

泛 论

一、中国画用具简介

中国画所用的笔、墨、纸、砚被称为文房四宝。中国书画的工具具有其独特的传统制作方法，由于工具的特色而能画出各种风格形式的中国画，不同种类的工具各适宜于不同的流派及各人的习惯，因人而异，不必强定。

笔

按笔的性能来说，大体有三种：一种是软毫，笔头柔软含水量大，主要是羊毫笔，常用于大而积的点垛或渲染颜色；另一种是硬毫，富有弹性吐水流畅，主要是狼毫（或豹狼毫、鹿狼毫等），特别硬的是石獾笔、猪鬃笔、山马笔、鼠须笔、紫毫笔等。硬毫笔用于勾勒线条，画树枝山石等的皴笔；还有一种是介于软硬两者之间的兼毫，制笔时于笔芯用硬毫，外面包以软毫，如常用的加健白云笔即属于兼毫，它即能饱含水分又有弹性，因此，在花鸟画中用途尤广。中国画笔除了材料质地不同外，还有笔头的大小、长短、肥瘦之分。用各种类型的笔能表现出各种不同的效果，而且新笔与秃笔（又称为退笔）也各有用途。古人曾有“生纸用硬笔，熟纸用软笔；勾勒用硬笔，着色用软笔；工笔用新笔，写意用退笔；界画用硬笔，渲染用软笔；勾筋用硬尖笔，点苔用硬退笔；泼墨用大软笔，淡色用软退笔”之说，亦可参考。

墨

墨在中国画里占了相当重要的位置。水墨画是中国画的特色之一，墨质细腻就能更好地表现墨彩层次。墨的品种有油烟、松烟、漆烟数种。油烟墨是以桐油燃烧后取其烟，与胶为主研配而成的，墨色黑而有光泽，一般作画常用油烟墨。松烟墨是以松木燃烧后取其烟，与胶为主制成，色浓而无光泽，常用于工笔画中蝴蝶、走兽及禽鸟的皮毛、人物的头发等，有堆起如丝绒般的感觉。漆烟墨以生漆熏烟为主研配而成，黑色厚重而有光泽，常用以点眼睛。

墨以质坚细，色乌黑，香味醇，胶性轻，下墨快，墨面发紫光为上品。初学者现今有特制的书画墨汁，用时十分方便，若画中须用浓厚墨色时，可将新墨汁倒出后用墨锭稍加

研磨，或倒在调色盆中稍待浓缩，但倒出而用过的墨汁若再倒回原瓶则易发臭。

纸

中国的宣纸用料和制作都别具特色，品种甚多，因原产于唐代宣州泾县（今安徽省内）而得宣纸之名。大体上可分为生宣和熟宣两大类。其他还有皮纸、棉纸、夹江纸、高丽纸等各种纸质。生宣吸水性强，含有水、色的笔一接触纸面就立刻渗化开来，并能见笔触水纹，使用时，熟练掌握了笔内水份含量及运笔快慢转折的变化和墨色的浓淡枯湿，就能使画面产生各种效果。在生宣上刷胶矾后就成了熟宣，经过胶矾浸透过的纸不会渗水，墨与色容易晕染均匀，宜用作工笔画。另外，还有于生宣上刷极薄的豆浆水，做成半生不熟的拖浆纸；或于生宣上刷茶叶水、赭褐色等，制成仿古宣，均各有特色及用途。

砚

砚石的种类甚多，其质地好坏、价值贵贱相差甚大。砚既可实用而经过能工巧匠的精心雕刻后又是很好的工艺品。砚石以歙砚（产于安徽歙县龙尾山，故又称龙尾砚）、端砚（产于广东端州）及洮砚（产于甘肃洮河流域）最为著称。一般实用的以石质坚细、不吸水、易发墨为要。有时，画大写意用砂石砚，石质粗、发墨快，而且，用砂砚研磨的墨质地较粗，落笔后可见明显笔痕，能表现出粗犷古拙的风格。

色可见《中国画颜料与色彩简介》章节。

此外，还需备调色碟（为正确辨清颜色的色调与浓淡，并不使其相互流渗，以色白底平的碟子为佳）、洗笔的水缸（不宜太小）、衬垫于宣纸下的报纸或毡等用具。

二、中国画颜料与色彩简介

中国画的颜料按质地基本分为两大类，一类是透明的植物质颜料：如花青、藤黄、胭脂、曙红(又称洋红)是以植物的汁浓缩加入轻胶制成，用时以水化开，色相鲜明沉着。另一类是不透明的矿物质颜料：如赭石、硃砂(可分出硃磦)、石青(色由深至浅分为头青、二青、三青、四青)、石绿(亦分为头绿、二绿、三绿、四绿)、石蓝、石黄、金、银等矿石磨研成粉状，用时加入轻胶及水。也有制成锭状，用时于砚上研磨的。矿物质颜料复盖力强，久不变色。初学者可用现今锡管状包装的中国画颜料，是用矿物和耐光化学颜料制成，虽不如传统原料纯真，但价格较廉，随用随挤出，使用方便，色泽鲜明。

现今一般所用中国画颜料名称是藤黄、硃磦、硃砂、曙红、胭脂、赭石、石绿、石青、花青、锌钛白。在色彩学中称红、黄、蓝为三原色，通过这三种颜色的互相调合就能调出丰富的色彩，中国画颜料的曙红(红)、藤黄(黄)、花青(蓝)就是中国画的三原色。由二个“原色”调合成的颜色被称为“间色”，例橙色(相当于硃磦色)=曙红+藤黄、绿色(中国画称为汁绿)=藤黄+花青、紫色=曙红+花青。由二个“间色”调合或一个间色加墨调成的颜色被称为“复色”，当画面色块配合太刺眼不够调和时，复色能起缓冲和调谐的作用，但是如果二个间色成分比例相同时，就会调出黑浊色。因此当几种颜色调合在一起用时就更要注意每种颜色的比例多少，如果在调合颜色时将画笔漫无目的地在调色盆内东调西碰，就成为多种复色的相加，那末调出的颜色就必然很脏而不堪入目。

由于红、黄色有热烈、兴奋的感觉，所以，我们把红、黄系统的色彩称为暖色调；蓝色看上去有寒冷、沉静感觉，故将蓝色系统的色彩称为冷色调。红与蓝是色彩冷暖的两个极端，绿与紫居于中间，是中性色，但在绿色中如果黄的成分偏多而成黄绿色(中国画称嫩汁绿)则偏暖；蓝的成分多了，成蓝绿色(中国画称老汁绿)则偏冷；在紫色中偏红的为暖色，偏蓝的为冷色。金、银、黑、白、灰五色在色彩感觉上也属于中性色，它能和任何颜色调合后起缓冲、协调的作用，尤其能与原色调合，所以，在中国画里黑、白、灰与原色之间的关系非常密切。墨与色彩的调合在中国画里十分重要，是中国画最大的特色，中国画里可以有墨而无色，不能有色而无墨。“墨分五彩”使中国水墨画有独特的风格，单用墨色就表现出千变万化的层次。有颜色的中国画也被称为“彩墨画”，墨彩交融，色的强烈对

比用墨去谐和，色的平淡有墨去点醒。在颜色的调合时，用曙红加墨成暗紫红、汁绿加墨成暗汁绿、花青加墨成墨青、赭石加墨成墨赭，这些都能使原来火气单薄的色彩变得沉着厚重。

下列中国画颜料配色表仅作参考，并由于颜料质地各有差异，故须具体实践方能取得经验。

成份 调成色	基色	花青	藤黄	赭石	硃磬	硃砂	曙红	胭脂	黑	白粉	备 注
芽 绿		二	八								
嫩汁绿		三	七								可稍加三绿
老汁绿		八	二								
橄榄绿		四	五	一							
墨 青		七							三		
桔 红			四		六						
大 红					三	一	六				
深 红							六	四			
老 红				四		六					
紫 红		一						六	三		
粉 红							四			六	
粉 黄			六							四	
黄 赭			七	三							
墨 赭				七					三		
紫青莲		三					四	三			可稍加三青

三、浅谈中国画笔墨技法

笔墨是中国画艺术的根本，单纯用毛笔蘸墨作画，并不等于有了笔墨。必须以变化多端的用笔结合墨色浓淡枯湿的运用，这是使整幅画面气韵生动的重要因素之一。

墨色在整幅画面占相当重要的地位，它能使画面沉着、层次分明，在五彩缤纷的色调中起着纽带作用。“墨分五色”之意，即是将墨分成几种深浅不同的层次，来丰富画面，一般分成焦、深、中、淡、清。

焦墨：是浓缩的深墨，干浓而不渗化，能堆积起来。

深墨：一般刚倒出的书画墨汁属深墨，也称浓墨，大量点上生宣后稍有渗化。

中墨：于深墨中稍掺水，遇生宣易渗化开，稍有透明度。

淡墨：落墨于生宣上极易渗化开，色灰而有亮度。

清墨：相当于不干净的洗笔水，抹于白色生宣上，干后稍有痕迹。

其实，墨分五色是相对而言，同样深浅的色，如果用笔的快慢、含量的多少不一样，所呈现的效果也不一样。总而言之是要求有层次变化，有了变化才能产生韵味。我们在此所谈的笔墨二字中的“墨”字并非黑色即墨，它泛指各种色彩，因此我们用颜色作画也存在着与用墨一样的道理。

一幅画中笔是骨，墨是血与肉，血肉离开了骨就失去了它的支撑，笔与墨是不可分割开的。用笔在一幅画中应有丰富的表现，墨色的韵味主要靠用笔的变化体现出来，笔与墨之间的关系是笔为墨帅、墨为笔充，笔为主导，墨随笔出，互相依赖映发。用笔的轻重疾徐正侧逆转；用墨的浓淡枯湿兼施并用，就使画面产生华润、苍劲、淋漓、缥缈等等和谐而多变的韵律。中国绘画的精华所在，就是以笔墨取胜。

谈到用笔，初学者必须先掌握最普通的“擗、压、钩、格、抵”五字执笔法，也就是“指实掌虚”的拨镫法，这种执笔法运笔时笔可转动易变化。腕部不能死靠住桌面，因这样不易放开运转，可靠着肘部将腕部提起，熟练后或画大幅作品时要悬腕悬肘。画写意的执笔位置较画工笔的略高，也可视各人习惯而宜。画线条或皴块面开始落笔时称“起笔”，中间运笔过程称“行笔”，结束时称“收笔”。用不同的笔法就可以产生各种效果，笔锋方向一般有中、侧(偏)、拖(顺)、逆、散等，虽各派称谓不一，但不外乎这几种运笔方向。

中锋：笔竿与纸基本始终保持垂直，当用笔上逆下顺左右曲直时，其笔尖始终在线条正中间。中锋用笔一般均有按有提，有顿有收，所表现的线条沉着而圆整，常用于勾勒线条。

侧锋：笔尖偏于一边，故亦称为偏锋。笔卧于纸面，若上下而行则笔尖在左笔根在右，或于其他各个方向运笔均可。笔中含墨有浓淡时，侧锋最能显示其效果，当运笔用力而疾驰时能出现飞白效果，常用于点垛或皴笔线条。

拖锋：笔卧于纸面顺锋而拖，故亦称为顺锋。运拖锋时一般握笔位置较高，指力较轻而松，故画成线条较虚，流动感强，常用于表现细草、绕茎、水纹等。

逆锋：笔卧于纸面逆向而进，运笔与拖锋完全相反。运笔速度快时常出现飞白，线条苍劲而老拙，常用于表现老枝干、古藤及有些山石的线条。

散锋：散锋有二种方法。一种是将笔锋在调色盆上按转一下，使其散开再落笔，又称破笔，常用于点大的苔点、树叶，画大的禽鸟、走兽等；另一种是将笔锋压扁后落笔，用于禽鸟丝毛等。

以上所介绍的用笔方法常于落笔到行笔至收笔的始末过程中，交替变化相互转换使用。加上运笔的快慢，含墨的浓淡，水份的枯湿，就能使画面层次丰富。这些技法的熟练加上作画人对客观事物的有感而发，就能渐渐地得心应手了。

四、浅谈构图

一幅好的画，笔墨技法固然十分重要，但首先入眼的是整幅的构图，即谢赫六法中提出的“经营位置”。中国画在布局方面十分讲究的所谓“疏可走马，密不插针”、“计白当黑”等等，都是指主与宾、疏与密、虚与实的关系。

（一）山水构图

山水画的构图通幅看气势，所谓“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。在尺幅之内体现千百里的雄伟景象，是采用了中国画“收敛众景发之图素”的散点透视及“鸟瞰式”的表现方法。山水画视线理论自古已有，北宋郭熙有“三远法”：“山有三远，自山下而仰山颠，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’。”韩拙的“三远”说：“有近岸广水，旷阔遥山者，谓之‘阔远’；有烟雾溟漠，野水隔而仿佛不见者，谓之‘迷远’；景物至绝，而微茫缥缈者，谓之‘幽远’。”后人合称为“六远”。除了用视线的不同来决定构图外，还有其他的因素。

1. 宾主关系：山水画中常用主体实客体虚；主体墨重、客体墨淡的方法来表现宾主关系而使主题更突出。但有时也采用相反的方法，譬如以诗“一幅冰绡图未毕，山灵又遣白云封”为题，若用深墨画一角近景，其余大面积全以淡墨画云雾之景，就能更突出诗句中白云“封”的意境。此时是以云雾缥缈的淡色为主，深色的一角近景为宾，来突出主题的。

（见附图7）

2、隐显关系：一幅山水画的景色要有隐有显、有藏有露才能给人以广阔的想象余地而耐人寻味。山水画里主要采用云雾的虚实与空白来处理山川、瀑布、楼台、林木的掩映。其实，画上的空白或云雾都是实体，它可以是天、地或山、川等等。有显有隐就使显露处质实而显明、隐蔽处气韵生动令人遐想联翩，增加了画面的层次。（见附图13）

3、疏密聚散：山水中所描绘山石、树木、房屋等所置的多少、大小、高低一定要有变化。如果并列四棵树时，就须分一聚三，有高有低；山石的形状大小也要有变化，数幢房屋要安排疏密有致，才不致平淡无味。（见附图4）

4、呼应顾盼：画中各个部位都要相互呼应，画云雾不能孤立的一块，而要前后缭绕、