

中國畫歷代名家技法圖譜

盧輔聖 主編

# 樹法



上海書畫出版社

中國畫歷代名家技法圖譜·山水編

樹法

---

責任編輯 江 宏  
封面設計 周 萍

中國畫歷代名家技法圖譜

山水編·樹 法

本 社 編

★

上海書畫出版社出版發行

上海衡山路 237 號  
郵政編碼 200031

上海市美術印刷廠印刷 各地新 書店經銷

開本：787×1092 1/16 印張：17

1990年9月第1版 1990年9月第1次印刷

印數：00,001—10,000

ISBN 7-80512-472-8/J·391 定價：19.50元

主編

盧輔聖

編委

沈明權

沈冰如

裘 衡

趙 震

陳 蔚

## 編者的話

世界上恐怕沒有哪一種繪畫能像中國畫那樣，具有一套流傳有緒、體系完備而又靈活多變的圖式規範。無論赫赫大師還是莘莘學子，都無法繞開這套圖式規範而取得成功。可以說，歷代國畫名家既是圖式規範的創造者，也是圖式規範的承傳者，正是承傳和創造的完美結合，纔使他們贏得了中國畫發展長鏈上富有意義的一環。也正因為如此，中國畫教學採取了迥異於西方的“課徒”方式，即通過先臨摹後變革、先接受後理解、先專一能後兼多方的“以法致道”之途徑，來訓練培養新一代國畫家。

然而，受歷史條件和思想方法所限，人們往往拘囿於非常有限的家數甚至一家一派的狹隘圈子，使得這種教學方式的應變性很小，成才率極低。如今隨着現代印刷術的普及，人們雖能看到大量的畫冊和課徒稿，但由於畫冊比原作縮小了許多倍，無法看清細部技巧，課徒稿則沿襲着一家一派的教學方式，致使大多數人仍然對傳統缺乏全面深入的瞭解，未能將發展基點建立在深厚博大的基礎上，而容易滑向一味迷信傳統和輕易否定傳統的兩個偏隘立場。

有鑒於此，我們從歷代名畫中選取最有代表性的各種程式技法，分類匯編成冊，並盡可能放大印刷，昭示其微妙的局部細節，以冀讀者對各家各派的法式風貌及其源流演變有一個總體上的認識和把握，從而有效地鑒古知今，厚積薄發，博採衆長，自成一家。不言而喻，本書對文物鑒賞家、美術史論工作者以及一般文化研究人士，也有一定的參考價值。

# 目 錄

樹法序 .....	1
一、枝幹法 .....	2
(一)結根法 .....	3
1. 露根類 .....	3
2. 藏根類 .....	17
(二)主幹法 .....	24
1. 點皴類 .....	24
2. 豎皴類 .....	26
3. 橫皴類 .....	34
4. 卷皴類 .....	38
5. 鱗皴類 .....	44
6. 節疤類 .....	51
(三)出枝法 .....	58
1. 鹿角類 .....	58
2. 蟹爪類 .....	78
3. 拖枝類 .....	89
4. 藤蔓類 .....	99
二、樹葉法 .....	102
(一)針葉法 .....	103
1. 圓形 .....	103
2. 扇形 .....	109

3. 散亂形	114
(二) 夾葉法	121
1. 向心類	121
2. 平鋪類	130
3. 羽狀類	138
(三) 點葉法	142
1. 橫點式	142
2. 垂點式	148
3. 圓點式	153
4. 攢心點式	156
5. 散點式	167
三、叢樹法	170
(一) 平列式	171
(二) 映襯式	195
(三) 遠近式	213
四、蘆竹法	219
(一) 蘆葦法	220
(二) 水草法	234
(三) 坡草法	243
(四) 叢竹法	250
(五) 蕉欄法	257

# 樹法序

舉凡古今各類山水課徒畫稿和技法書籍，莫不將樹法列於篇首。樹法在整個山水畫技法中可說是一個大宗。

在實際生活中，林木榮枯關係着山水生氣之盛衰。在山水畫中，樹木表現的好壞也關係着這幅畫的成敗。若以用墨而論，則如清人鄭績在《夢幻居畫學簡明》中所說：“凡作樹多在山石之前，用墨宜濃，庶不與山混。若樹後之山墨濃，山前之樹墨淡，固有樹為山壓之病，即樹山同墨，亦見平板，遠近不分也。”若以用筆而論，則如元人趙孟頫在一首題畫詩中所說：“石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。”可見若將一幅山水畫中的樹木與山石作比較，相對而言往往是樹木之筆墨偏於重實而山石之筆墨偏於虛靈；這樣實虛映襯，才更突現出一幅山水畫的精神面貌。由於樹木在一幅山水的墨韻醞釀之中往往起着主導作用，因而明人董其昌在《畫禪室隨筆》中甚至說：“蓋萃古人之美於樹木，不在石上用力，而石自秀潤矣。”

傳統的樹法是極講究程式的。一棵樹先立幹再出枝再加葉自有一套環環相扣的程式，不同的樹又各有不同的程式。中國畫之所以取程式化類型化的處理方法，是為了便於作畫者能從紛繁的現實山水之中去劃分出綱宗式的大差異，有利於造成畫面的大氣勢，否則大千世界便會顯得瑣碎蕪雜，不成體統。程式化有利於初學者掌握一般技巧，不過却也容易使同一類型的對象面貌趨於劃一而僵化。克服這一弊端，關鍵在於要在表現對象之中注入作者各自獨特的意念和精神氣質。可以說，中國畫的類型化程式化乃是一個求“同”的過程，而注入作者各自獨特的意念和精神氣質則是一個求“異”的過程。類型化和程式化是求簡，求其類型之共性，以期對大千世界進行分綱宗式的“分辟混沌”；而注入意念則是寓繁於簡，求其表現對象之個性，可以說這是在分綱宗式的“分辟混沌”之後，作者對於同一類對象的又一次“分辟混沌”。這後一次“分辟混沌”是對於前一次“分辟”的進一步深化，它有時會使類型化的程式更趨於獨特、精簡而寓意深厚。

本書作為一部綜合性和系列化的技法參考書籍，有選擇地擷取歷代名家之精彩圖例，對於傳統各類樹法的種種程式作了局部的分解和歸類，以冀一方面對於傳統畫樹的各類法式有較全面而明晰的瞭解，達到取用方便、有法可循，另一方面，對於同一類樹式則盡可能通過不同作者的圖例以顯示各家不同的風韻面貌及其源流嬗變，使讀者能領略參酌多方而不致對程式作膠柱鼓瑟的浮泛理解。

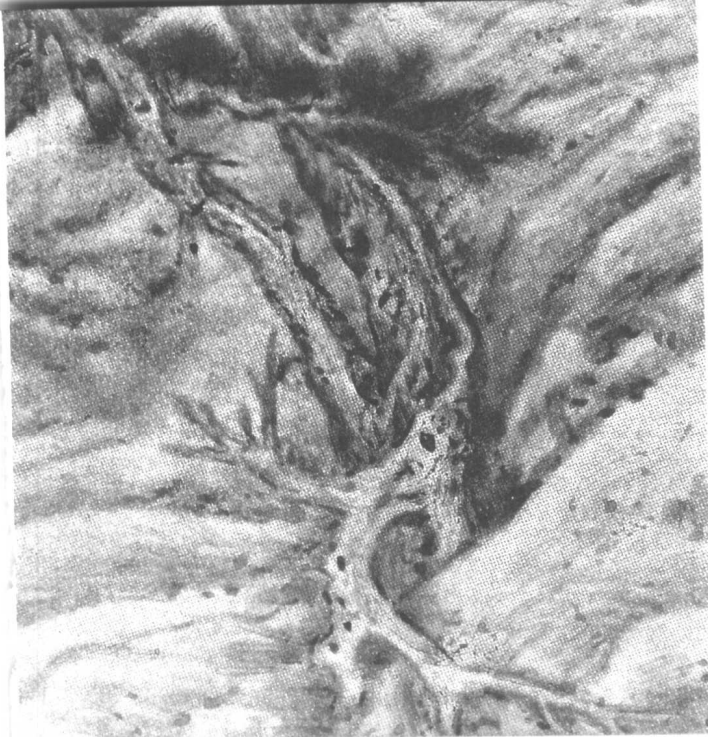


# 一 枝幹法

明代畫家趙左說：“樹無他法，祇要枝幹得勢，則全幅振起。”對一棵樹來說，枝幹為本，葉滋生於其上；若無枝幹，葉便無從附着；若枝幹孱弱，樹便沒有生命力。因此在山水中，枝幹是否畫得有份量、有生氣，既決定了樹木是否有精神，往往也決定了整幅畫是否有精神。

枝幹法總的可分為繁簡二路。葉子脫落的枯樹，枝幹往往顯得繁密，如宋人所作寒林圖便如此；而有葉樹因葉的遮掩，枝幹則往往顯得簡約，如元人所作逸筆山水即如此。這是從描繪對象上看，若從形式處理上看，則宋人畫樹的枝幹往往筆迹堅緊且多轉折，而元人畫樹的枝幹則往往筆迹較為蕭散且多率直。元人蕭散、率直而又簡約的枝幹法，是由宋人堅緊、轉折而又繁密的枝幹法而來；明清人大體上稟承宋元的技法，因此練習畫樹的枝幹，就技巧而論，應該先練習枯樹，從宋人筆迹堅緊且多轉折而繁密的枝幹法入手，以元人筆迹蕭散、率直而又簡約的枝幹法為依歸。

當然，畫樹的枝幹也不光是個技巧問題，清代畫家龔賢在課徒稿中指出：“凡樹身如人立，枝如手，根如足，俯仰向背、坐立起舞、徙倚吟望皆宜有致。”顯然傳統樹法的枝幹法在講究程式技巧的同時，非常強調要將樹作擬人化的表現，以突出其精神情致。這一點，也可說是傳統枝幹法最為難能可貴的精華之所在。

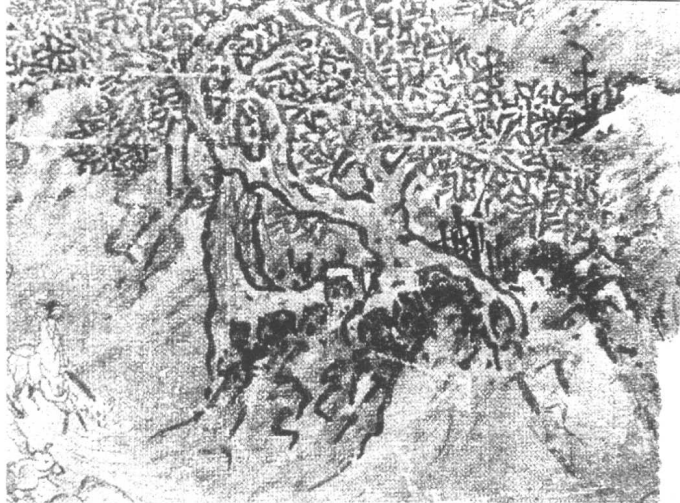


1	2
3	4

## (一) 結根法

### 1. 露根類

- ① 五代 董源 洞天山堂圖 (傳)
- ②③ 宋 范寬 秋林飛瀑圖 (傳)
- ④ 宋 崔白 雙喜圖



- ② 宋 朱銳 雪澗盤車圖
- ① 宋 李唐 萬壑松風圖
- ③④ 宋 李唐 清谿漁隱圖
- ⑤⑥ 宋 佚名 人物山水圖

1	2
3	4
5	6



063203



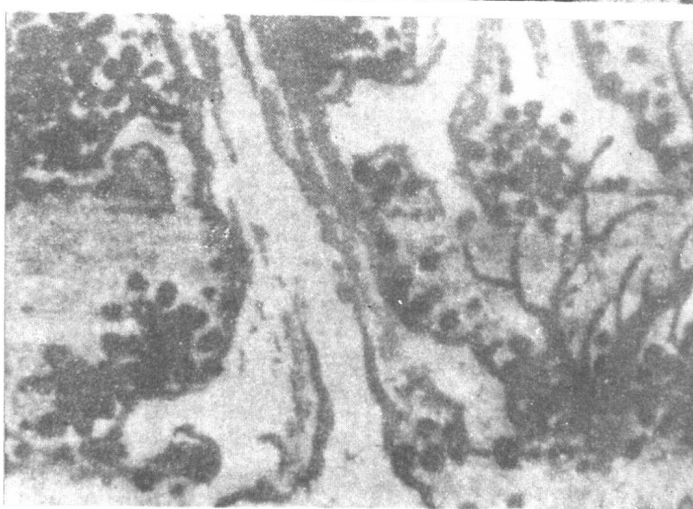
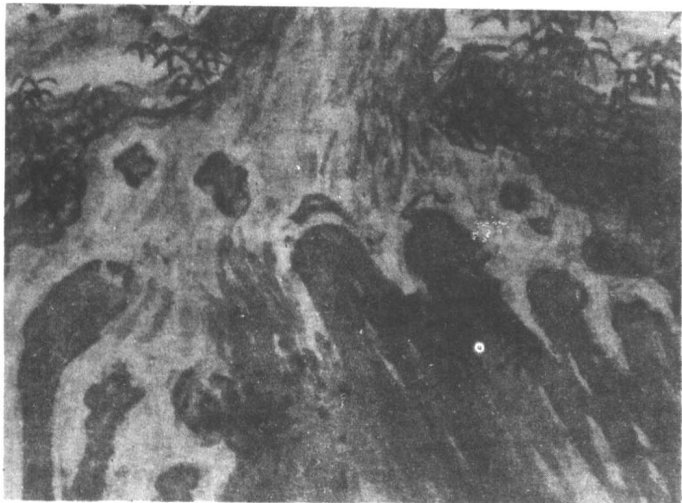
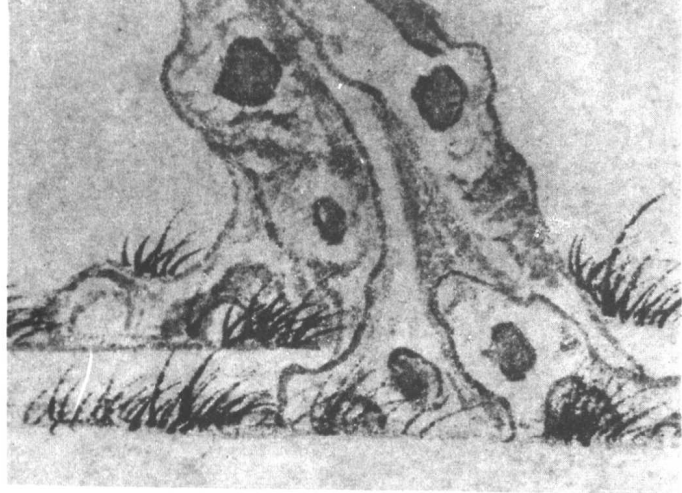
1	2
3	4

- ① 宋 蕭照 山腰樓觀圖
- ② 宋 佚名 折檻圖
- ③ 宋 佚名 松泉磐石圖
- ④ 宋 馬麟 靜聽松風圖



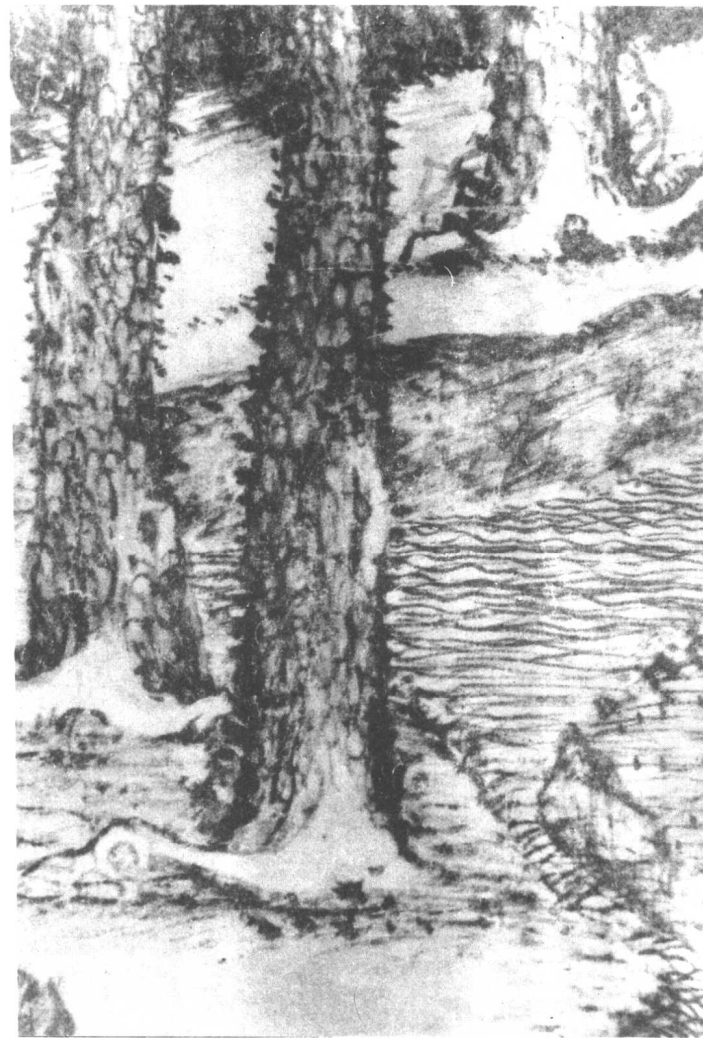
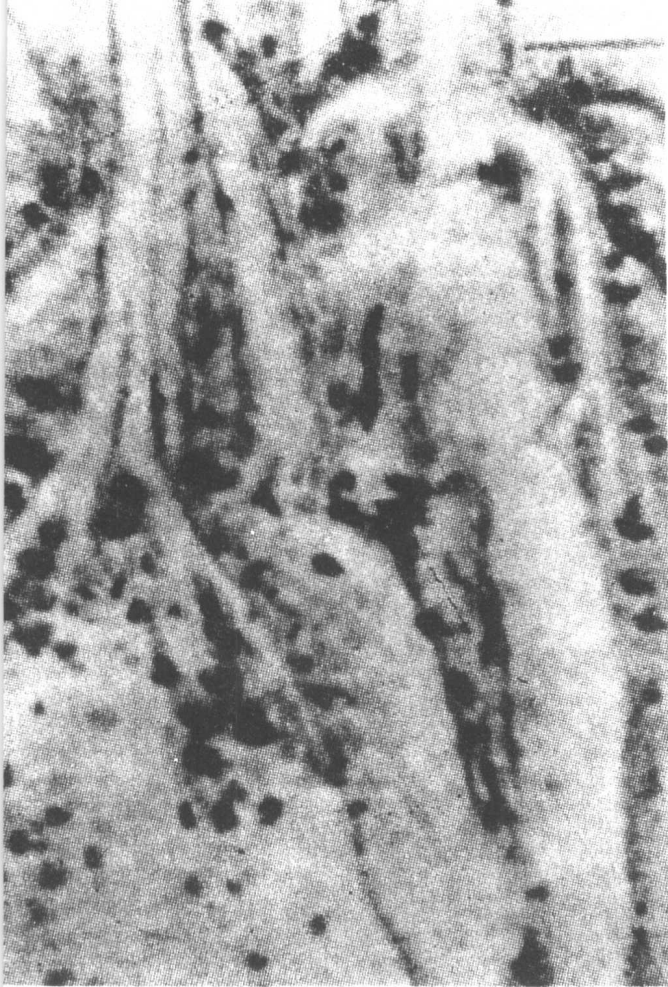
- ① 宋 佚名 人物山水圖
- ② 宋 閻次平 四樂圖
- ③④ 宋 閻次平 牧牛圖
- ⑤⑥ 宋 馬麟 荷香銷夏圖

1	2
3	4
5	6



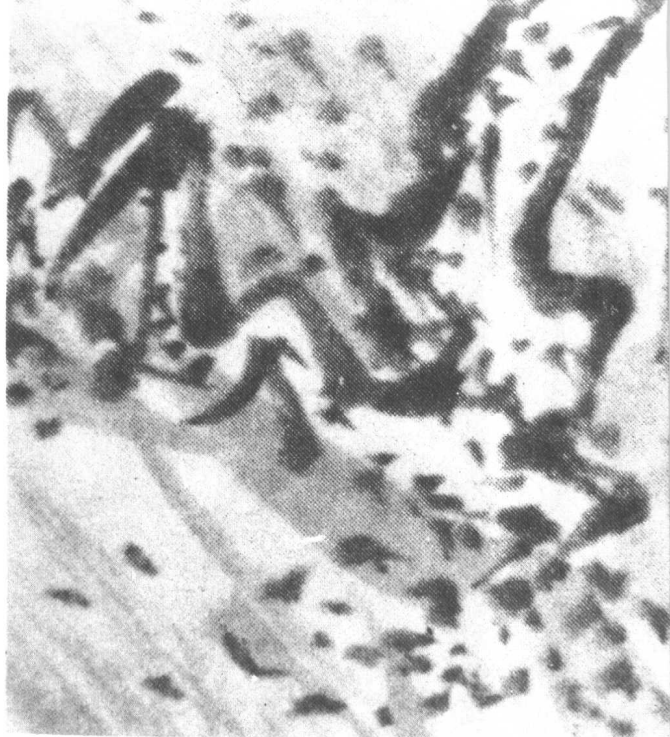
1	2
3	4
5	

- ① 元 趙孟頫 古木散馬圖  
②⑤ 元 姚廷美 雪江漁艇圖  
③ 元 盛懋 秋江清嘯圖  
④ 元 盛懋 滄江橫笛圖



- ① 元 黄公望 山居圖  
②③ 元 王蒙 夏山高隱圖  
④ 元 王蒙 谿山高逸圖

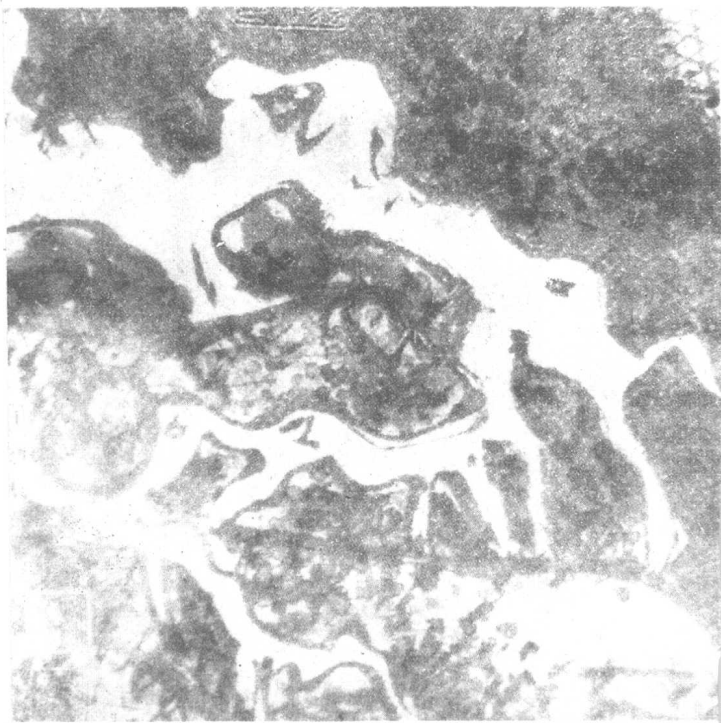
1	3
2	4



1	2
3	4

- ① 元 吳鎮 漁父圖
- ② 明 戴進 春山積翠圖
- ③ 明 吳偉 秋江歸漁圖
- ④ 明 朱端 尋梅圖





- ① 明 周臣 柴門送客圖
- ② 明 沈周 虎丘十一景圖
- ③ 明 沈周 廬山高圖

3	
2	1