

山水

存善 王平等编绘

山水画

技法基础入门



J212.26/1

出版社

山水画技法

基础入门

●存善 王平等编绘

中国画报出版社



北京联大 00030558

图书在版编目(CIP)数据

山水画技法基础入门/存善等编绘. -北京:中国
画报出版社, 1999. 1

ISBN 7-80024-514-4

I. 山… I. 存… III. 中国画: 山水画-技法(美术) N. J212. 26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 38309 号

山水画技法基础入门

存善 王平 编绘

中国画报出版社出版发行

(北京海淀区车公庄西路 33 号)

新华书店总店北京发行所经销

文物出版社印刷厂印刷

*

787×1092 毫米 16 开 3 印张

1999 年 1 月第 1 版 1999 年 1 月北京第 1 次印刷

印数: 1—10000 册

ISBN 7-80024-514-4 定价: 14.00 元
J·515

目录

(1)	一	山水画发展概要
(9)	二	山水画的特点 借景抒情,意境深邃 形式多样,技法丰富
(14)	三	怎样学习山水画 临摹 写生 创作
(17)	四	山石的画法
(22)	五	树木的画法
(28)	六	云水的画法 画云 画水
(31)	七	点景人物及屋宇的画法 点景人物 屋舍桥梁
(33)	八	山水画的表現步骤
(36)	九	作品选登
(42)	十	名作欣赏

一 山水画发展概要

山水画是中国画的重要画科,不仅有着悠久的历史,更有着很高的艺术成就。它的出现大致可以追溯到汉代,而得以独立发展,则是在魏晋南北朝。这一点可以从有关文献的记载中略窥一二。如东晋顾恺之在《论画》中就有“凡画人最难,次山水,次狗马……”。这里山水被单独列出,可见在当时它已初步具有了相对的独立性,并有其较为重要的地位。当然作为山水画发展史上的萌芽阶段,这一时期“以形写形,以色写色”的表现技巧,还处于尽量忠实于实景的水平(但并不是自然景物的翻版)。其中“人大于山”、“水不容泛”、树石“若伸臂布指”的特点亦反映出当时画家是通过夸张手法来渲染自己思想感情的。可以说强调“画之情”,追求“自然之势”是当时山水画的基本特征。

进入隋唐,随着统治政权的逐渐稳固及封建经济的高度繁荣与中外文化交流的日益频繁,绘画艺术有了突飞猛进的发展,呈现出崭新的面目。反映到山水画上,隋展子虔具“远近山川,咫尺千里”之势的《游春图》无论是从远近空间的处理,还是色彩的应用都较前有了长足的进步,历来被认为是“开青绿山水之源”的重要作品,在山水画发展史上具有奠基意义,特别是为唐代的这一画派开辟了途径。如唐代李思训父子的金碧山水(为青绿山水的另一种着色形式,后文将有介绍)则在继承展子虔技法的基础上进一步采用泥金、描金、洒金等工艺手法,将金银色彩的技巧应用到高度完善臻丽的程度,虽然画面只有勾勒填色而少皴擦,但对于物质的表现仍然做到了曲尽其妙,尤其是设色的成功,达到了金碧辉煌、富丽非凡的效果,完成了金碧山水的表现形式,开“北宗画法”,自成系统,影响很大。

到了盛唐吴道子以简练而写实的手法通过水墨的形式,将山水之画风继续发展和变革,形成了较为粗犷、豪迈的“疏体”风格。后在王维、张璪等人的继承与创造下,最终开辟了水墨山水这一具有独特审美意趣的风格流派。尤其是王维的水墨山水画对后世的影响很大,被画界奉为“南画之祖”。

唐以后的五代两宋,是山水画(特别是水墨山水)发展的一个高峰时期,称得上理法完备,名家辈出。象荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙、王诜、米氏父子以及刘松年、李唐、马远、

夏珪等均出自这一时期。在画论及理法方面,荆浩的《笔法记》、郭熙的《林泉高致集》等都在山水画的发展史上占有很重要的位置。

荆浩,在山水画的发展进程中具有继往开来的重要作用。其艺术成就体现在理论与实践两方面。他的作品见(图1)汲取了唐代山水画家之长,通过圆熟丰厚的笔墨,表达出大自然的阔大深奥,秀挺健拔。其大山、大树、全景式的构图,反映出作者绘画时的气魄及北方山水的特点。正如他在诗中的描述:“恣意纵横扫,峰峦次第成,笔尖寒树瘦,墨淡野云轻,岩石喷泉窄,山根到水平,禅房时一展,兼称苦空情”。此外在技法的应用上,皴、擦、点、染亦有所建树,这为后来的山水画奠定了稳固的基础。

郭熙,也是一位承前启后的重要的山水画家,其独特的创造在于艺术的形象和情感的诱惑力,而这一点均来自他“饱游饫看”,“每看每异”即向真山、真水学习,掌握事物形状和意态的独特方法,以及“自放胸臆”的表现风格。观他的画,或巨嶂高壁,或奇秀幽静,无不流露着自然界潜在的变化因素,给人以雄奇的印象,神逸的情感,新鲜的景观(见图2)。

就技法而言,郭熙的皴法多用淡墨和灵活的圆笔、侧锋,其所用云头皴与荆浩、关仝、范宽相比,虽减少了山势的硬度,却不失雄伟之势。同时还吸收了“南方山水”的特点,使画面更加秀润。而他所提出的高远、深远、平远的“三远”法,更是对传统绘画经验的总结。《格古要论》中曾这样评价他的山水作品:“郭熙山水,其山耸拔盘回,水源高远,多鬼面石,乱云皴,鹰爪树,松叶

(图1)



匡庐图

(五代)荆浩

(图2)



早春图

(宋)郭熙

溪山行旅图



(图 3)

无其人”。后者则以表现北部山岳,行旅,密林等为主,突出雄奇峻险之地域特征,有“大图阔幅,山势逼人”的气概。所用“雨点皴”落笔雄健,墨色润泽,在丰富山水笔墨技法方面贡献突出(见图 3)。

董源、巨然作为“南方派”的代表人物亦是历史上的伟大画家。他们的山水题材皆取自草木茂盛的江南实景,具有典型的自然环境之特征。他们所创的“披麻皴”中锋圆笔,内刚外柔,点簇、晕染相结合,完全是针对南方的气候特征所采用的表现方法,既实用又准确地营造出南方风景的秀润多姿(图 4)。

(宋)范宽

攒针,杂叶夹笔,单笔相半,人物以尖笔带点苗,绝佳”。

而关同,作为荆浩的弟子,所创的“关家山水”也具有独特的艺术风貌。如钉头皴,硬勾密皴,爽劲有力,笔法严谨。郭若虚在《图画见闻志》中评到:“石体坚凝,杂木丰茂,台阁古雅,人物幽闲者,关氏之风也。”至于李成、范宽,前者主要表现寒林、野水以及平远之景,突出季节气候的特征。刘道醇在《圣朝名画评》中有这样的评价,“成之画,精通造化,笔尽意在;扫千里于咫尺,写万趣于指下;峰峦重叠,间露祠墅,此为最佳。至于林木稠薄,泉流深浅,如就真景。思清格老,古

(图 4)



平林霁色图(局部)

(宋)董源

还有王诜、米氏父子,作为文人画派中擅长山水画的文人画家,所画山水力求法度中出新意。其中王诜既擅水墨,又兼金碧,尤其是水墨金粉画的形式,不拘古法,自成一派。而米氏父子(指米芾、米友仁)则以墨戏之作,创立了前所未有的“米家山水”。所谓“借物写心”、“平淡天真”正是他们所强调和追求的目标。就表现方法而言,水墨烘染,侧笔横点,以点代皴,积点成片,干湿并用,突破了传统的勾、皴、擦、染的一套程式,显示出笔与墨的浑厚流爽,从而构成了点滴云烟,林泉幽壑,生意无穷的画面,丰富了文人画派的表现风格,对于南宋院体水墨山水画起到了一定的影响。

说到南宋院体山水画,是山水画变革的又一重要标志,代表了中国山水画的全盛时期,画风百年不衰,影响深远。其主要成就在于,水墨技法的突破与完善;布局的简洁与格新;特别强调画家的突出感受,使画面达到既明快又含蓄,既概括且清劲的艺术效果。南宋四家李唐、刘松年、马远、夏珪就是这一画派的代表人物。

李唐,是北宋到南宋期间的一位大画家,其所画山水对南宋画院有极大的影响,是南宋山水新画风的标志。深密、雄伟、有魄力是其作品的一大特点。

刘松年,作为画院画家,他的山水题材多以江南“茂林修竹,山清水秀”的风光为主,具有“小景山水”的特色。从塑造手法上讲有简朴、率真之风。

马远,出生于绘画世家,山水、花鸟、人物俱佳。他的山水形式多而全,有特写,有全景,不落俗套,而尤以“马一角”(取特写近景,平视或仰视构图)的独特构图方式为人称道,自成一派。观他的画,危崖峭壁,水色交融,既有李成、

(图 5)

踏歌图



(宋)马远

范宽、李唐坚劲的笔法,又参以董源、巨然、二米之墨法,可谓刚劲有力,水滋墨润,表现出很高的艺术水平(见图 5)。

夏珪,与马远难分仲伯并称“马夏”,且都爱用大斧劈皴法。所不同的是,马远造境险奇,夏珪则朴素自然;马远精工秀丽,夏珪是简洁豪放,特别是在水墨运用上,浓淡干湿,极尽变化,称得上“水墨淋漓”。另外同为“小景山水”夏珪的构图特征有“夏半边”之誉(见图 6)。

元代,可以称得上是水墨山水画的一个重要的发展时期,其表现风格丰富多彩,变化显著,最为突出的就是变宋画的坚实风格为追求

(图 6)



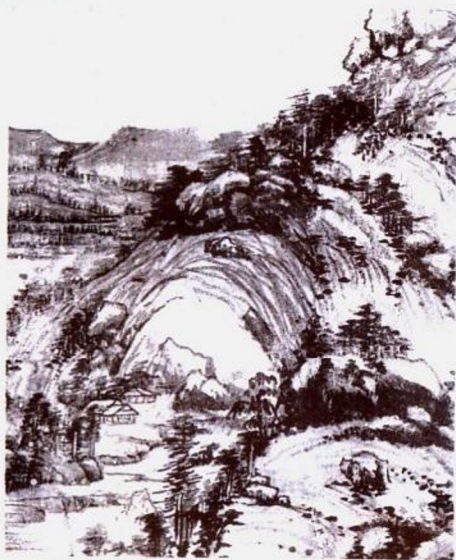
溪山清远图(局部)

(宋)夏珪

个人性灵的抒发;简淡高逸,苍茫深秀,强调“写胸中逸气”,是这一时期山水画的特点。同时,由于宣纸的使用,更好地反映出复杂的笔墨变化,极大丰富了画家的表现技巧,使笔墨的形式美凸现,为营造淡、野、寂、静、肃、穆、幽、洁之境奠定了基础。其代表人物当推黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙四家。而作为发动这场变革的领军人物,元初著名的书画家赵孟頫,可以说对元代绘画的“推陈出新”起到了重要的作用,影响至深。其“师古”及“书画同源”的主张,影响了一大批当时的画家,并最终使得南宋院体“清一色”的马夏局面被打破,开辟出一条新的表现途径。上述提到的“元四家”均受此影响,与其有一脉相承的关系。

黄公望,作为“元四家”之冠,受赵孟頫的影响,上师董、巨,间学荆、关、李,晚年变法自成一派。其所画山水(见图 7)用笔似疏而实,似漫而紧,通过线的飞沉涩放,墨的浓淡枯湿,纵横勾擦,刻画出江南的自然胜景;真乃寄情山水,

(图 7)



富春山居图(局部)

(元)黄公望

(图 8)



六君子图

(元)倪瓒

凝于笔端是也。清王时敏在西卢画跋中亦云,“布景用笔,于浑厚中仍饶逋峭,苍莽中转见娟妍,纤细而气益闲,填塞而景愈廓,意味无穷,学者窥其津涉也。”

吴镇,博学多识,性情孤高,学董、巨之遗法而极尽苍苍莽莽之能事。笔力坚实,墨气浑厚是其个人的表现风格。观他的作品能够给人一种空灵的感觉。所谓“岚霏云气淡无痕”(倪瓒语)正说明了这一点。

倪瓒,作为一个典型的文人画家,其最主要的成就是将文人画水平推到了高点。他的山水画结构简单,多作秋山远岫,古木竹石,有“天真幽淡”的特点。而这与他所主张的“逸笔草草”,不求形似,而以主观意念为主导的个性化的艺术观点是一致的,体现出他独特的美学意趣(见图8)。

王蒙,为赵孟頫的外孙。他的山水画讲究笔法墨色,好用卷曲如蚯蚓的皴笔,以用笔“繁”且多变而著称。在保存了北宋全景山水特点的同时,又具郁然深秀的个性特征。

到了明代,山水画的发展相对而言并无突出创新,且缺乏时代特点。其原因是各派的画家因袭成风,墨守成规缺乏创造性所至。虽有浙派、吴派和众多的地方性小画派之分,皆因只知师古而不能脱古,从而形成每况愈下的局面,亦使山水画艺术陷入了前所未有的泥潭,遗害甚久。

这一时期的代表人物有:浙派的戴进、吴伟,他们继承了南宋四家之画风(见图9);吴派的沈周、文征明、唐寅、仇英、董其昌,他们分别继承了董、巨及元四家的衣钵(见图10)。应该说这些名家作为当时一派之代表自然要有其独特的艺术面貌和艺术造诣方能显赫于画坛,问题是他们的继承者“宗派”观念愈演愈烈,成了画家的桎梏,而排斥及反排斥的斗争也使得其各标高誉,走向极端,逐渐形成了一种形式主义的绘画,如此岂有不衰之理。

清代,山水画的发展基本上是围绕继承与变革而进行的。所谓继承是指清初以“四王”为代表的“院体画”(图11)。他们深受董其昌的影响而精于临摹,但单纯追求笔墨趣味,缺乏生活气息。所谓变革是指明末清初的石涛、龚贤、梅清等人既采前人之长,又写生活之真,从而创造出语言清新,生意盎然的新画风。

譬如石涛,为明王室子弟,明亡后出家为僧,云游各地,对于当时复古主义逆流极为不满,并进行了猛烈的抨击。他提出“笔墨当随时代”的口号,强调独创精神。尤其在山水画创作上,指出要从实际生活中获得感受,认为只有“搜尽奇峰打草稿”才能达到“物我交融”的境界。正因如此,他的山水作品反映出的是对象最突出的特征和自己最突出的感受(图12),画法多变但始终有自己的面貌,从而走出一条新路。

又如龚贤,在当时同样强调应以自然为本,有感而发方能形成自己独特的风格。他指出学画之人应观察和理解山川万物,然后以古人为借鉴再进行创作。这一点在他的作品中有明确的反映(图13)。

至于梅清他笔下的山水也堪称清奇隽永,不同凡响。他曾北游燕齐各地,熟知江南新安江一带的地域环境,所画黄山风光独具风采,卓然自立,其具体的表现手法,今天仍值得学习和借鉴。

民国以后山水画在一些富有艺术探索和革新独创精神的画家推动下,进入了一个新的发展阶段。涌现出不少优秀的山水画家,象胡佩衡、高奇峰、赵望云、黄宾虹、傅抱石、张大千,李可染、钱松岩、何海霞等。他们的作品或笔辣墨厚,或一派新趣,或奇肆浑茫,或浩瀚雄伟,均反映出他们敢于突破前人程式勇于创新的精神。情趣盎然,值得今人师法。

以上略述了山水画的发展进程及各阶段的主要特色,对于初学者来说,了解历史是为了促进今后的发展。只要能够在继承的基础上,跟上时代前进的步伐,艺术就会激荡出生命的活力,表现出时代的精神,就能够使祖国的传统艺术焕发出璀灿的光芒。

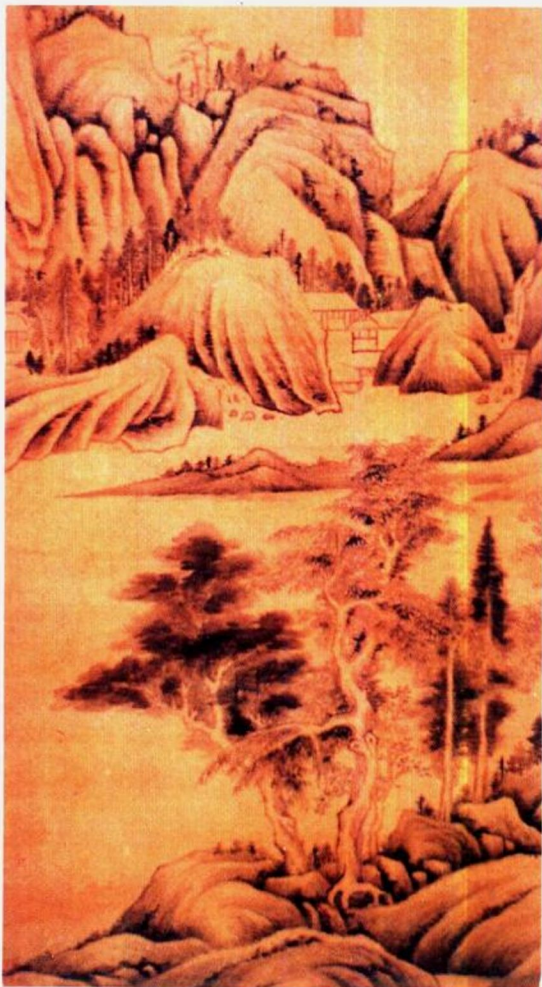
(图 9)



归舟图卷(局部)

(明)戴进

(图 10)



林山幽远图(局部)

(明)董其昌

(图 11)



平湖远岫图

(清)王翬

(图 12)



翠壁长松图

(清)石涛

(图 13)



墨笔山水图册(局部)

(清)龚贤

二 山水画的特点

山水画具有鲜明的民族风格,千岩万壑,重峦叠嶂,千里江山,万里长江都可以并入一幅画面,境界非常开阔,正所谓“小中见大”是也。即要求以最小的画纸,表现出最大最丰富的内容。李可染先生曾经说过,“一寸画面一寸金”,提示我们珍惜画面,使其尽可能发挥作用;不论留白或是笔墨,都要阐明它的存在意义,只有这样作品才会有它的动情之力和感人至深之实。下面将就山水画的艺 术之长分几个方面加以阐述。

1、借景抒情,意境深邃

山水画表现的是山川、河流、林木、村舍等自然景物,但又不是自然景物的图解和说明。它是画家在情感支配下,通过高度的意匠加工创造出来的艺术形象,其意蕴大大超过了物象本身的存在意义。可以说这是画家在借一山一水,一草一木来抒发自己的情怀。

古往今来,借景抒情,传达人生的体验和感受,是山水画家不尽的追求;而意境更是山水画的灵魂与生命。其神奇的魅力,在于为欣赏者提供了宏大深邃的审美空间,使欣赏者能从中获得比自然景观更为丰富和博大的艺术内涵。换句话说,山水画若想通过景象叩开人的心扉,引人共鸣,悦人性情,启人心智,就必须达到其特定的美妙境界,否则很难唤起人的情感与想象。

古人言:“晤对通神,迁想妙得”,“外师造化,中得心源”。面对大自然,画家的思绪是无限的,如同同为表现江南风景,董源的《潇湘图》远山茂松,江水行船,空气湿润、烟云晦明,既真实反映了自然环境的特征,又具有情感丰富的诱惑力,鲜明而生动,使观者如临其境。而米友仁的《潇湘奇观图》,云山、雨霏、意超物表,理想的品格已大于物象,使观者领会到清新神奇的意趣。

再如马远的《踏歌图》,远山奇峭,近石方硬;人物形象神采生动;树木多姿,云霞掩映,遮蔽了幽远的空间,画面呈现出清旷秀劲的风格,表现了一种“丰年人乐业,陇上踏歌行”的生活境界。而范宽的《溪山行旅图》则重山叠峰,草树蒙茸,涧中飞泉,直落千仞;行人与驮马的动态准确而生动,极富关陕的地方特色,其“力量”与“真实”造就出浩莽阔大的艺术境界。

现代山水画家黄宾虹与傅抱石的雨景山水画,虽然风格各异,但都具有深沉空朦的意境之美。特别是“存于画中,游离于画外”的审美效应,让人看后能够升华对客观景物的认识,产生对自然的向往,获得精神上的享受。

总之,山水画如若没有意境,缺乏情景交融的主客观内容,就绝不会产生引人入胜的艺术效果。

2、形式多样,技法丰富

山水画具有独到的美学魅力和笔墨精神,千余年来,无数的优秀画家通过不懈的努力创造出多种的表现形式和表现技法。单论形式就有,青绿山水,金碧山水,浅绛山水,水墨山水,泼墨泼彩山水,焦墨山水等。

青绿山水,又可分为大青绿和小青绿两种。其具体格式为,以石青、石绿为主色,有勾无皴,重在渲染,要浓中见雅,薄中求厚(图 14)。

金碧山水,是青绿山水的又一种表现形式(图 15),它是以石青、石绿为基础,通过轮廓的勾金处理,以及山石表面的局部罩金,并加之胭脂、白粉烘托,来增强日照之气氛,形成绚丽辉煌的效果。《绘宗十二忌》中这样记载:“设色金碧,各有重轻:轻者,山用螺青,树石用合绿染,为

云白山青图(局部)

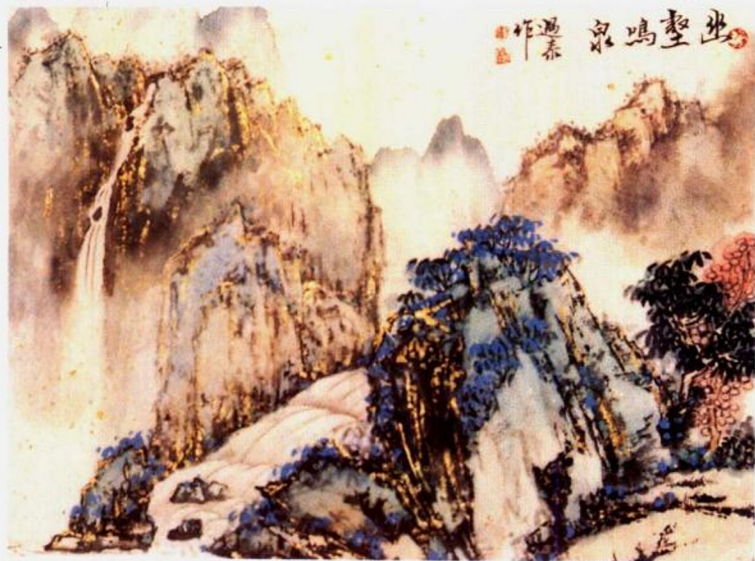
(清)吴历

(图 14)



幽壑鸣泉

杨遇泰



(图 15)

人物不用粉衬。重者，山用石青绿，并缀树石，为物用粉衬。金碧则下笔之时，其石便带皴法，当留白面，却以螺青合绿染之，后再加以石青绿，逐渐染之。间有用石绿皴者，树叶多夹笔，则以合绿染，再以石青绿缀。金泥则当于石脚沙嘴霞彩用之。此一家只宜朝暮及晴景，乃照耀陆离而明艳边。人物楼阁虽用粉衬，亦须轻淡。除红叶外，不可妄用朱金丹青之属，方是家数”。

浅降山水，是在水墨勾勒皴染基础上，敷设以浅淡赭石为主色的画法，特点是用墨不多却笔笔清楚，有较强的形式美感，给人以格调清秀、高雅的艺术感受(图 16)。

水墨山水，是以墨色为主基调的山水画法，主要是通过勾、皴、擦、点、染等技法的运用，并结合水的作用，产生出墨的层次变化，以达到表现客观的目的。所谓笔情墨趣，水墨淋漓是水墨山水画的显著特征(图

(图 16)



秋山观瀑(局部)

(近代)张大千

(图 17)



墨笔山水图卷(局部)

(明)董其昌

17)。关于水墨山水唐代张彦远在《历代名画记》中就作过如下分析，“草木敷荣，不待丹绿之采；云雪飘飘，不待铅粉而白；山不待空青而翠；凤不待五色而粹，是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画物特忌形貌采章，历历俱足，甚谨甚细，而外露巧密……”。

泼墨泼彩山水，为大写意的表现形式。它充分利用墨、彩的随意可变性，因势利导，以传情达意为最终表达目的。独特之处往往体现在随“意”或“意外”之中，表现出奔放率真，飘逸含蓄的艺术境界(图 18)。

焦墨山水，是以不分深浅浓淡的焦墨来分出丰富的层次，使画面有容量，有节奏，有变化，有韵律的山水画法。其勾勒皴擦的水平全赖于用笔，具有沉雄高古，拙壮苍茫的艺术特色(图 19)。

就表现技法而言，山水画勾、皴、擦、点、染等变化丰富，尤其是皴法最为突出，有一系列的程式法则，象披麻皴、斧劈皴，解索皴，折带皴，马牙皴，雨点皴，荷叶皴，乱柴皴，云头皴等等这些以形状命名的皴法，均以其特有的组织形式，结合客观状貌来表现出画家从大自然中发掘出来的本质要素。使人在感受到形式美的同时，又获意趣之美。

(图 18)



西岳峥嵘壮哉(局部)

何海霞

(图 19)



卦山(局部)

张仃