

The background of the cover is a traditional Chinese ink wash painting. It depicts a landscape with a large, dark pine tree on the left side, its branches reaching upwards. In the center and right, three birds are shown in flight, their wings spread. The sky is rendered with light, wispy ink strokes, creating a sense of depth and atmosphere. The overall style is characteristic of classical Chinese ink painting.

钟家勤中国画艺术

人民美術出版社

钟家勤中国画艺术

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

钟家勤中国画艺术 / 钟家勤编. -- 北京: 人民美术出版社, 2011. 9

ISBN 978-7-102-05719-4

I. ①钟… II. ①钟… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 188525 号

钟家勤中国画艺术

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同 32 号)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部: (010) 65252847

(010) 65256181

邮购部: (010) 65229381

责任编辑 纪欣 左筱榛

装帧设计 北京瑞禾彩色印刷有限公司

责任印制 文燕军

制 版 北京瑞禾彩色印刷有限公司

印 刷 北京瑞禾彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2011 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/8 印张: 5

印数: 0001-1000

ISBN: 978-7-102-05719-4

定价: 55.00 元

版权所有 翻印必究



作者介绍

钟家勤，号道居。祖籍广东肇庆，1979年毕业于广州美术学院国画系，师承黎雄才与关山月。1980年，在肇庆市工艺美术工业公司工作，期间，派往北京学习国家文物古画鉴定；1983年2月，在佛山美陶厂工作，同时被评为省一级工艺美术师；1990年8月，任广州市白云玉雕工艺厂厂长，期间多次派往加拿大、美国、日本、韩国研讨陶艺、玉雕、书画，进行工艺美术交流，同时举办个人作品展，数十件作品被韩国书艺协会、日本上海堂收藏。现从事美术教育工作。

目 录

第一章 国画工具材料介绍	1
第一节 墨块的分类与辨别	1
第二节 墨砚	2
第三节 石章	2
第四节 湖笔小介	3
第五节 简述宣纸	3
第二章 技法要述	4
第一节 国画技法心得	4
第二节 临摹	5
第三节 写生	6
第四节 山水构图与写生的具体技法	6
第三章 绘画探索	13
第一节 绘画需要技法	13
第二节 虚与实	13
第三节 气韵生动与迁想妙得	14
第四节 骨力、骨法、风骨	14
第五节 山水之法，以大观小，以小显大	15
第六节 远取其势、近取其质	15
第七节 意境	16
第八节 在场意识与水墨语言	16
第四章 作者领悟	19
第一节 探索中国画山水与自然和谐之关系	19
第二节 和谐的黑白世界	20
第三节 中国画创作的几个基础环节	21
第四节 山水画观念的传统和现代	22
第五节 山水画技法的传统与现代	22
第六节 感悟山水理趣	23
图 版	24

第一章 国画工具材料介绍

第一节 墨块的分类与辨别

古人云：“有佳墨，犹如名将之有良马。”墨往往直接影响到书画的创作质量。墨中数产于古徽州的徽墨最好，墨色浓淡之变化，可表现书画的韵味，书画之美遂多彩多姿，墨色使绘画的色彩丰富。

一、墨的分类有几种

按形态区分有墨锭和墨汁之别，而按制作的主要原料区分种类，有松烟墨、油烟墨、油松墨、五彩墨之别。

1. 松烟墨

按古代的制作方法，主要是用松木烧烟，掺入适量的驴胶、玉桂和麝香制成。而松烟墨又以徽墨为上上之品。

2. 油烟墨

即用油类烧烟制成，通常多用桐油、麻油、菜籽油。制墨时亦掺入适量的胶、药材、香料。

3. 油松墨

以油烟及松烟混合制成。由于混合的比例不同，墨质有所不同，它只宜于书写，作画稍少。

4. 五彩墨

用红、黄、蓝、绿、白五种矿物颜料精制而成，属高档国画颜料。

市场上最常见的墨，有松烟墨和油烟墨两种，油烟墨的特点是色泽黑亮，有光泽；松烟墨的特点是色乌，无光泽。

二、如何辨识墨的好坏

1. 辨

我们在选择墨锭时，首先要辨识墨色。墨泛出青紫光的最好，黑色的次之，泛出红黄光或有白色的为最劣。

2. 看

墨锭是否光滑细润，是否有开裂、变形、残缺，以及墨锭彩绘是否均匀有光彩。

3. 闻

墨锭香味是否纯正扑鼻，墨以有恶臭的煤、易腐的动物胶为主要原料，所以需要加点香料，但是含量也需适中，太多会降低煤与胶之成分，太少又不能达到功效。

4. 听

手指轻弹墨锭听其声是否清脆，声音发闷的质量要差些。

5. 掂

用手掂掂墨锭是否坚实，质地坚硬，浸水不易化为佳。

由于墨汁是现代产品，不如墨锭挑选时直观，在挑选时要打开墨瓶，闻闻气味，是否芳香无臭味。如果商家允许可倒出几滴，看看墨汁里的杂质多不多，再看看墨汁的稀释度，含胶大、较粘稠的墨汁质量较差。最后，待墨汁干燥后观察墨色是否纯正，不发灰泛红黄光。在购买墨汁时要按需挑选，尽量选择容量少的，以免由于保存不当造成浪费。

第二节 墨砚

石砚分为七大类：一是歙州石砚；二是松花岗石砚；三是澄泥石砚；四是长沙石砚；五是福州石砚；六是赤间石砚；七是广东端州石砚。诸种石砚，简称墨砚。

七种石砚之中，最优质的是广东端州石砚，称为端砚。端砚之优点，主要表现在端砚的组成粒度相当幼细，每个颗粒都呈多棱角，易于发墨。端砚的密度相当高，细腻而不吸水，使用后，即使过几天也能对其呵气成墨。端砚以其材质成为墨砚之首，是文人墨客最为喜好的砚种。

端砚分九大品类，以其产地而分，有水岩（现称老坑岩）、坑仔岩、麻子坑、樵园坑、梅花坑、古塔坑、朝天岩、白线岩、宋坑，最名贵而稀少的石种为水岩、坑仔岩，在当今文化鼎盛时期已是难得之物。

第三节 石章

石章，是文房之宝，文人墨客之至爱，古称金石。石章之中最著名的石种为田黄和鸡血石，其他常用石种为青田石。青田石产地不一，石料质地、色泽、纹理千差万别。20 世纪 80 年代前，青田石的石种据资料记载仅 20 余种，经国内专家和石农多年实地考察，广采标本，现整理出青田石有 100 多个品种。其他地区也有石料可以雕刻成石章，如：广东绿、端石、翡翠等。

石章雕刻的刀力要钝而拙，才有艺术品位，雕刻字体有金文、篆、宋、隶等多种艺术刻法，真可谓文房之

宝也。

第四节 湖笔小介

中国湖笔种类繁多，特色各异，名品尤佳。其主要产品有紫毫笔、楂笔、狼毫、兼毫、长锋羊毫、中长锋羊毫、特长锋羊毫和精品特制羊毫等六百余个不同规格型号的品种。尤其是紫毫、兼毫和长锋最具特色。具有实用、艺术、收藏于一体的价值，呈现出中国宣笔的制作艺术风格。

湖笔常见原料有兔毛、羊尾、狼毫、鼠须、石獾毫等 26 种之多。湖笔有“尖、圆、齐、健”等特点，选料精严、制作考究，毛纯耐用、刚柔并济。湖笔种类分有：“石獾”、“宣州紫毫”、“纯紫尖毫”等硬毫及“长颈鹿”、“鹤颈”、“笋锋”等长锋羊毫。其中湖笔的珍贵名笔有：“古法胎毫”、“玉管湖笔”、“安吴遗训”、“梦笔生花”、“莲蓬抖笔”等。

第五节 简述宣纸

在中国众多的纸类，安徽泾县宣纸独树一帜。它以特有的品质蜚声海内外，被人们誉为“纸中之王”，冠为“文房四宝”之首，又称“千年寿纸”。泾县宣纸之所以久享盛誉，究其内在原因主要是它以青檀皮和稻草为原料。这两种植物的纤维细长均匀，拉力强，容易加工漂白，成纸后具有质地绵韧、色泽洁白鲜明、吸附力强、润黑墨性能好等特点。

中国的书法经过长期的演进、积累，创造了许多色彩斑斓、流芳百世的作品。书法名师辈出，犹如满天星斗。君不见颜（真卿）书之庄重，欧（阳询）书之险绝，柳（公权）书之遒健，怀（素）书之狂放，等等。融笔纸之间，逸墨砚之外，创造需炽爱，欣赏重真情。中国的书法艺术宝库实在是太伟大了，这期间不可缺少的是宣纸以及各种书画纸，它们的贡献是不应该忽略的。

第二章 技法要述

第一节 国画技法心得

一、说墨分六彩，颇有道理。至于分干、淡、白三彩为下墨，湿、浓、黑三彩为副墨，此说我不能同意。因为墨色变化，可以相互为用，如求浓以淡，画黑显白，此法之变化；有干才知有湿，有湿才知有干。故在画法上，自不能有无下墨之别。

二、作画不怕积墨千层，怕的是积墨不佳有黑气。只要得法，即使积染千百层，仍然墨气淋漓。古有“惜墨如金”之说，这是要你作画认真，笔无妄下，不是要你少有墨。世间有美酒，就是要善饮者去尝；中国有墨，就是要书画家尽情去用。善水者，可以在小港中游，也可以在大海中游；善画者，可以只作三两笔使成一局佳构，也可以以泼斗墨而成一局好画。

三、用水在墨更在笔，笔含多水称湿笔，笔含少水称渴笔。湿笔、渴笔作画时都要用，都是在变化的。先是湿笔，用到后来成渴笔。但湿笔不可成墨猪，渴笔不可成枯木。垢道人下笔“润含春雨，干裂秋风”，要在运笔的徐疾、提按、顿挫、点划、转折上多练习。

四、积点可成线，然而点又非线。点可千变万化，如播种以种子，种子落土，生长成果，作画亦如此，故落点宜慎重。却不宜呆板，画中两线相接，与木工接榫，木工之意在于牢固，画者之意在于气不断。

五、点点染染，用笔运墨宜分明，但又不要太分明，应该既分明又不分明为妙。画春光明媚，点染不必太分明，宜求其通体光洁，此是以不分明而求分明。画湖山烟雨，点染宜分明，当于笔迹间得雨意，墨韵中出烟雾，此是以分明而使不分明。画法善变，学者可以一试。

六、笔者，点也，线也，骨骼也；墨者，肌体也，神采也。笔求其刚，求其柔，求其拙，求其纵，在因进制宜。墨求其苍，求其老，求其润，求其腴，随境参酌，要与笔相水乳。

七、物之见出轻重、向背、明晦者赖墨，表郁勃之气者墨，状明秀之容者墨；笔所以示画之品格，墨也末尝不表画之品格；墨所以见画之丰神，笔也末尝不见画之丰神，精神气息，初二致。

八、干、墨、浓、淡、湿，谓墨之五彩，如红、黄、青、紫，种类不一。是墨之为用宽广，效果无穷，不让丹青。且惟善用墨者善敷色，其理一也。

用墨有：浓墨法、破墨法、淡墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法。作一幅画，均要巧妙运用。倘能极其自然，即得上乘之奥秘，可谓之法备。

用笔一涉图，则有关乎全局，不可不慎。

笔乃提纲挈领之总枢纽，遍于全画，以通呼吸，一若血脉之贯注全身。

意存笔先，笔外意内，画尽意在，像尽神全，是则非独有笔时须见生命，无笔时亦须有神机内蕴，余意不尽。以有限示无限，至关重要。

笔力透入纸背，是用笔之第二妙处，第一妙处，还在于笔到纸上，能押得住纸。画山能重，画水能轻，画人能活，方是押住纸。

作画最忌描、涂、抹。描，笔无起伏收尾，也无一波三折；涂，是仅见其墨，不见其有笔，即墨中无笔也；抹，横拖直拉，非人用笔，是人被笔所用。

用笔时，腕中之力，应藏于笔之中，切不可露出笔之外。锋要藏，不能露，更不能在画中露出气力。

九、凡山，或三锋、或五锋，其气莫不左右相顾，牝牡相得；凡山之石，其左者不能皆左，右者不能皆右。凡水，其波浪起伏无不齐，而风之所激则时或不齐。故画之构图，亦当寓齐于不齐，寓不齐于齐。

十、凡画山，山中必有屋，屋中必有人，屋中之人，欲其不可见而可见也，故吾以六书象形之法行之。

十一、凡画山，不必真似山；凡画水，不必真似水，欲其察而可识，视而见意也。

十二、作画运用中锋有两法：一是剑脊法，线之中间留有一条白痕，两面光，宜画秋树枯木，非下苦功，不易得法。一是圆柱法，线之中间有一条黑痕，两面光，画巨石常用，画树亦可。

十三、用侧锋特点，在于一面光，一面成锯齿形。多用此笔。勾勒用笔，要有一波三折。波是起伏的形态，折是笔的方向变化，描时可随对象的起伏而变化。皴法变化极多，打点亦可作皴，余于写生时悟得之。

第二节 临摹

仿照稿本进行摹拟性的描绘称之为“临摹”。临摹是学习技法、借鉴传统的手段，也是复制名作的一条途径。临摹包括两种不同的学习方法。

临，是指将选择好的画本（原作或印刷品），放在案头，贴在画板，或张挂在墙上，展纸相对，边看边画。将原作的章法、形象、笔墨、颜色依样描绘下来，尽量做到忠实原作，一丝不苟。

摹，用透明的薄纸，蒙在选择好的作品上，用铅笔、炭条或墨笔勾勒出它的轮廓、笔迹，然后将画稿过到正式的画纸上，落墨描摹出原画的形象。

临摹之前，要明确目的，不仅是为了学习前人的技巧，更重要的是通过对原作的赏析，研究传统的艺术观念，探索“外师造化，中得心源”的奥秘，所以在选好作品后，应该对作品进行分析和揣摩，了解其创作构思、

构图特色、画法步骤、笔墨特点等。临摹不等于复制，不能仅求皮相，被表面化的技法程式捆缚手脚，把前人的作品依样画葫芦抄一遍，而是要追求原画之精髓与神韵。

第三节 写生

写生指面对实际景物进行现场描绘的作画方式。山水写生是山水画基本功训练的重要环节，是初学者及画家锻炼绘画表现技法、搜集创作素材、开扩胸襟和拓展创作思路的重要手段之一。从传统山水画的发展历史来看，深入生活、师法自然是中国山水画发展的关键。古代有成就、有创造性的山水画家，无不得益于师法造化。历代画家的成败经验告诉我们，画山水，必须深入生活，到名山大川中去，汲取创作的源泉，探索大自然的奥秘。不但要对真山真水饱游饱看、反复描摹，还要“应目会心”，体悟造化之理，寻索“万物静观皆自得”的理趣，从而创造和完善自家的独特风格，成为一名有作为的山水画家，画出无愧于时代的山水画作品来。反之，凡是脱离生活者，就必然会误入艺术歧途。明清以来，多少画家被崇古、袭古之风所贻害，长期自居于画室书斋之内，与名山大川渐渐疏远，只能“熟习古式”或“试取古画物色之”，将前人的笔墨程式进行搬挪拼凑，在艺术表现手法上坠入前规网络之中，少有进展，最终陷入“可怜无补费精神”的境地。所以，学画山水者应汲取历史经验。正如当代山水画大师李可染先生所说：“人离开了大自然和传统，不可能有任何创造。”可谓至理名言。

第四节 山水构图与写生的具体技法

一、结构技法

山水画强调综合体现出景物上下、左右、前后的结构美，也就是山峰的脉络和纹理。一座山峰，从某一个角度看，可能是一个尖锐的或圆浑的外形，但这只是山峰的一个侧面，不能表现山景的结构，而能说明山峦结构的是由峰顶向四周延伸的山脊、沟壑，有的是裸露的岩石，有的是草木丛生的山坡。要想全面地表现这个结构关系，就要选取最合适的角度，一般多取俯视，那样，即使不能把所有的结构都看到，也能把基本结构显现出来，然后把看不到的一部分凭“感知”补充进去，这样才能比较准确地反映出这个山景的结构。所以山水画写生要求“面面观”，目的之一就在于更准确更全面地把握客观对象的结构。

体现树木结构的主要是树叶包着的枝干，以及枝干伸展构成的或欹或斜、或直或曲的姿态。所以山水画画树强调枝干的穿插，要“树分四枝”，有意地把枝干显露在外面，就是强调树的结构。

画云、湖、溪流、瀑布也有结构问题，云水虽无固定的形状，但依靠山石树木等的衬托以及用线的勾勒，仍然能表现出其流动的形态，表现出云水的特征。像线纹的转折表示了水流的方向，画瀑布溪流要交待出其源流的来龙去脉，这就是水的结构。画房屋、桥梁、亭榭、小船等要选取最合适的角度去体现它们的结构，不要画得太正，最好能看到正、侧、顶三个面，房屋桥梁等才有立体感。画房屋如果只看到正面和房顶，它的结构就不完整。小桥只看到桥面看不见桥洞，人家就不会想到是桥。小船太正太侧就不像船，就不能体现船的结构。中国山水画要求画山要有脉络，画水要有源流，画路要有出入，画树要分四枝，画石要分三面，甚至房子还要画出屋里的结构、人物活动、陈设等，这些都是画技中需要注意结构的常识。要准确地体现物体的结构，就要认真观察，选取最能体现结构的角度去画。山水画强调，无论景物在明处还是暗处，都要求交待清楚，不因为其在暗处就画成一片黑。因此写生中无论画山、画树、画云水，都要从结构入手去表现。

山水画把山、树、云水、点景等组成一个画面，这就是构图。构图要领是景物安排，是前是后，是左还是右，这是一幅画的结构关系，是组织设计要考虑的问题。比如一幅画，近景安排一个山峰，中景为另一个山峰，在两个山峰间布置了树木、屋舍等，一条小溪穿过两山之间，从远处经过村庄，一缕白云飘浮于山前山后，这样，山峰、房舍、小溪、白云构成了有前后上下左右的结构关系。如果两山并列，山在上，房舍在下，白云只在前山飘浮，缺少了前后的关系，成了一个平面而没有立体结构，也就无从表现空间层次了。所以在强调表现景物本身时，还要处理好景物之间的结构。

中国国画与西洋画在处理结构上稍有差别。西洋绘画着眼体积的塑造，采用表现体与面的画法。中国画着重于形体的韵律和节奏，强调线条的表现。山石的皴法一方面体现了山石自然纹络，同时又体现了山石的独特韵味。

不同用笔的线交错组成了树的结构，疏密错落的穿插体现了枝干的形态，至于云纹、房屋、小船的形象也都是用线去勾画的。中国画的用线不单只是勾画简单的轮廓，而是需要体现物体的体积、结构、形状、质感，它具有丰富的表现力。中国国画所运用的线条具备了流畅、圆润、凝重、苍劲等诸多个性，体现了无往不复、盘桓、流动的节律感。中国画特有的工具——毛笔的运用使线的表现力更加丰富，利用线条的长短、粗细、轻重、虚实、干湿浓淡，利用执笔的顿挫转折、正侧逆转、点戳滚皴擦点染诸多的笔法，构成了中国画用线极其丰富的表现效果。铅笔和钢笔的笔线虽然也可以用线的粗细、长短、断续、顿挫表现出轻重虚实的变化，也可以体现景物的空间层次和质感，但不如毛笔笔线的表现丰富。写生中要充分运用线的表现力塑造形象，从而培养我们用线的造型能力。

在以线造型比较典型的一幅水墨山水画作品中，山石、树木、房屋都是用深浅、干湿、虚实、粗细不同的笔线表现的，结构层次很清楚。图中房屋取侧视角度，或正面或侧面或者背面，都体现了房屋的三维空间。房

屋之间的相互遮挡，房屋与树的藏露，山峰之间的前后遮挡，山峰与小河的穿插，都较好地表现了画面的空间结构。图中高低大小不同的山峰除了稍加皴染外，山峰用笔上实下虚，山顶用笔较粗而浓重，山脚用笔较浅淡而干，前面的山峰用笔较实而重，后面的山峰用笔较虚而浅，山的阳面用笔实而清楚，山阴用笔虚而重，整幅画毛笔笔线变化丰富，浓淡干湿轻重虚实的用笔完整连贯，浑然一体。

二、笔墨技法

笔墨是中国画最基本的特点，没有了笔墨不成其为中国画，山水画尤其注重笔墨的表现。笔墨有一整套完整的技法，对于笔墨的要求有很多方面，如用笔要挺拔有力、要圆厚、要苍劲、要含蓄，不能板、刻、结，用墨要有层次，墨色要生动，用墨不能脏、滞、死，笔墨还要有节奏、韵律等。这些笔墨基本功要在平日练习中逐渐地去解决，山水画写生要解决的是如何用笔墨更准确地反映客观对象。山水画的写生因为受环境地点条件的限制，受客观对象的制约，不可能像在画室里那样作胸有成竹的自由抒写。所以写生的用笔一般要求要慢不要快，要认真去体会客观对象的感觉，用相应的笔法去表现。比如画树的枝干，真树的枝干弯弯曲曲，树皮上有粗糙的纹理，老干有苍劲之感，新枝显得挺拔，要表现枝干的一些特点，除了用中锋勾勒外，还要用逆锋、侧锋、颤笔，用笔的顿挫转折，用墨的浓淡干湿去表现，使笔墨与枝干的形象和质感相吻合，才能表达出枝干斑驳不平、弯曲和苍劲有力的感觉，千万不可求快，一挥而就。写生用笔也不能太光太直太实。自然界的景物很少有直的光的东西，总是参差不齐弯曲起伏，树无三寸直，山无三尺平，要使用笔合于自然就须参差写去，此是画理也是画法。用笔的光、直、实一般是毛笔中水分太多，缺少用笔的变化所致，因此掌握好笔中水分，充分发挥干笔较虚的表现力，形象的参差不齐才能体现。写生时画主体景物一般用笔较实，画得清楚一些，这个“实”是相对次要景物而言的。即使如此，在勾画主体景物时，有墨色较重较实的笔，也要有墨色浅淡而干的虚笔，事物主体景物一概都用实笔去画必然刻板，形象也不能充分体现。中山峰的实处还有浅淡而干的虚笔，因而不觉得刻板。就是画铅笔速写也要做到有虚有实的变化，可以用笔线的粗细、顿挫、断续，结构上的松紧去表现，如果再辅以墨色的皴染，则可以画得更加有虚有实。

写生时看到的客观景物很多很丰富，不可能都画进去，有的景物就须概括地去画，用笔就要含蓄。要以少量的用笔表现丰富博大的自然界，用笔就不能简单太实，就必须含蓄。试想，我们所画的每一笔表现的可能是一棵大树或者是一座山，是表现几十米用至几百米的宏观大之物，要让短短的笔线能包含这丰富的容量，用笔就非得含蓄不可。笔要含蓄就不能太实太清楚，用笔就要毛、要干、要似是而非，像山峰的背阴处、画面的虚处、景物的密集处，这些地方用笔就要虚虚实实、苍苍茫茫、似是而非才好，才能引发人联想而收到含蓄丰富的效果。似是而非是又像又不像，像是清楚，不像是模糊，要在清楚与不清楚之间。一是用笔的虚，二是形象

的虚，笔虚是指浅淡干而毛的笔线，形象是笔线勾画形象时笔线联结得很松散，断笔很多，似断似连。“乱画几笔”是把形象隐藏起来使其含糊一些。表现山石用了虚笔使形象较虚。

写生用笔不要过分强调用笔的节奏，应更多地考虑如何使笔墨合于客观对象。像如何用笔体现枝干的挺拔、老干的苍劲、山石的厚重、云水的流动、瀑布的奔泻等，宁可用笔刻板一些，也不要追求用笔的生动和用笔节奏而失去了客观对象的真实感觉。追求用笔的节奏韵味可以在创作中去解决，不是写生要解决的问题。

水墨写生要掌握好墨的层次，做到层次丰富，是表现景物含蓄丰富的手段。初学写生容易画得简单化没有层次，特别是破墨法不易掌握，最好用积墨法逐渐加深墨的层次，这样比较容易掌握。比如画树点叶，先从淡墨点起，分几次点成，不要一下子就画出深浅来。画山也是如此，先勾轮廓，然后加皴，逐渐加深到层次丰富。这种积墨法不但容易掌握，而且在画的过程中便于修改调整，特别适合初学者，待有了经验之后再用破墨法，做到积墨破墨交叉运用，使墨色变化更丰富。用积墨法画的，积了很多遍，干笔多，墨色苍浑，湿较多，墨色烟润。写生时要事先考虑好整体墨色的大层次，要分出一二三，就是说要分出最深的、中间的和最浅的，哪些画得最深哪些画得最浅要根据设计的意境确定。比如画奔泻的瀑布，瀑布是主体，设计为画面最亮的部分，第二位是树，用中间的墨色，最暗的是山石，墨色最深，画面除主体瀑布外都不能画成最亮的部分，这样墨色层次明确了，主体的瀑布也就突出出来了。最怕在写生时不加考虑，所有景物不分主次一律同样墨色勾勒皴擦，自然分不出层次，墨色就平、脏、乱了。

墨的深浅干湿层次能够体现客观景物的前后层次，写生时要充分运用它表现画面的关系。一般是前景墨色深而实，后面的墨色浅。如前景是几株逆光的树，在逆光照射下树的边界很亮，树后的山正好是山的背阴处，背阴的山很暗更衬托了树的明亮，形成了黑与白的强烈对比，此时就可以把山画得重一些，把前景的树画得很明亮，前景的树与后面的山，这样也可以区分开前后的层次，像李可染先生的画多是采用这样的处理方法。当然，不一定非是逆光才这样处理，如果前景的树叶很浅淡而又想突出表现它，那么后面的山峰或别的什么景物就可以画深一些。墨色的干湿层次也是表现空间层次的手段，干笔虚湿笔实。一般情况下，前面的景物实后面的景物虚，这样画前边景物时湿笔多一些，画后面景物干笔多一些。有时也有前景虚后景实的，比如主体景物安排在中景，那么前面的景物不要画得太实，可以多用些干笔去表现，而主体的中景多用一些湿的笔。主体的近山用焦墨干笔勾皴石纹，与远山淡墨湿笔构成强烈的对比，也推远了空间。

笔墨的层次要分也要合。分可以拉开前后的层次，但前后的层次还要关联，因此墨色的层次也要联。从最深的到中间的，从中间的到最浅的，墨色要有过渡这就是联，表现的方法就是不同的墨色之间要有相近的墨色，使两种墨色衔接。如一组房屋后面有树，房屋用勾勒的方法画，没有多少皴擦，画得较明亮，后面的树画得较重衬托房子是分。这时勾勒房子时，没有全用重墨也有较浅淡而干虚的用笔，房后的树也没有全用重墨去画，

也用了些浅淡而干虚的笔，这样树的某些墨色与房子的墨色在联接的地方很接近，这就是联。所以，凡是深的层次托浅的，或浅的层次托深的，都不要画得像剪影那样整齐。画山的前后层次更要注意这方面的问题，既要有深浅的前后区别，也要有墨色相近的前后联结。山峰的阳面因为画得实，用笔也清楚多是“分”的地方，而山峰阴面因为画得含蓄，很容易与前后的景物相衔接是墨色的“合”。中间主山的边界与后面远山有分有合，中间部分与后面的白云及白色的江水是明显的分，拉开了前后的空间，山顶与后面远山墨色很接近是合，山脚处用干笔勾勒，墨色虽重但较虚，与江水线纹相近，这条山的边界线如果都是分就刻板了。山顶与后面的白云也是有分有合，分的地方黑白分明对比强烈，合的地方墨色与白云很接近，好像山渐渐地隐入白云中了。

在写生中碰到烟云雾霭的景色用积墨法去画，效果不生动。这时要用破墨法湿笔去画，但要注意见笔，不要横刷竖抹，更不要把纸打湿了去画，因为那样就不见笔了。画晴峦景色光线明亮景物清晰，墨色黑白对比要强一些，画阴雨雾景，景物模糊，墨色黑白对比减弱。这些在写生时要根据实际情况采用相应的画法。

写生中墨色的深浅不一定反映客观景物的深浅。客观景物有深有浅，如有的山石颜色深暗，有的很浅，并且客观景物受所处的位置、远近、云雾的遮挡等因素的影响，有不同的深浅变化。一般是近处深，远处浅淡，光线照射处明亮，背阴处灰暗，云雾遮挡会变浅等。写生时用墨的深浅不完全跟着景物的深浅去表现。应该是根据景物的远近层次，更重要的是根据画面的意境、主次关系等因素决定画深还是画浅。。因此远处的浅淡的景物可能画得很重，而近处的很深的景物也可能画得很淡。比如写生中想把河水画得很亮，不画水的颜色，把水留成白色，水边的石头实际上可能比水的颜色还要浅，也要画深去衬托白色的水。又如写生画树，真树干的顏色有深有浅，有深黑色、褐色、赭色、淡绿色等等。真树叶也是有墨绿、黄绿等深浅不同的颜色，如果树干画得很深，树叶不论其在实际上是深是浅都要画浅淡一些，如果是双勾画枝干，则树叶就要适当画深一些去挤出枝干的形状，这在传统的画树法中常常看到，可以借鉴。因此写生中用墨的深浅千万不要自然主义而应该根据意境、主次关系、空间层次的表达，决定用墨的深浅。

在四川青城山画的一幅水墨写生，力图表现幽深的意趣。画中树木茂密，用破墨法画树叶，用破笔点叶，不等干再点第二遍第三遍，使浓淡干湿相破墨色浑融一体。为了表现树木丰富的前后层次，勾勒用笔变化较多，有浓有淡有干有湿，有双勾有单勾，再处理以枝干的前后穿插交错，树木层次画得很丰富。此幅在构图上较写实，没有太多的意匠处理，只是相应缩小了近景山路的透视比例。前后树的墨色多是前树浅后树深，愈后愈深，目的是为了表现林木的幽深。主体是“天然图画”这个凉亭，位置突出，在重墨树的衬托下很明显，安置于前后树木中间，既有藏的用意又增加了景物的前后层次。黄山的一幅水墨写生，写生时烟云变幻很快，画中的玉屏峰和天都峰等时隐时现，在观察设计之后，强调了主体玉屏峰，用较重略实的用笔先勾出山峰的轮廓脉络，再加皴染，黑白对比比较强，位置也很突出。远景天都峰画成灰色调，基本用中淡墨勾皴，笔墨浑融含蓄统一，

体现了在云雾中的感觉，起陪衬主体作用。近景炼丹峰山石树木虽然较重，但画得较暗淡，松树和山石平染了花青和赭墨，黑白对比较弱，因此不十分明显。画面最突出的是玉屏峰顶，特别是玉屏楼的建筑勾画得很清楚，并以最重的山石相衬托，染了最醒目的朱磬颜色而且有意识地安排了一团白云在山后，因此黑与白、浅淡的对比很醒目。全幅构图取右上至左下的斜势，目的在于表现云的流动。水墨写生画的是十渡，勾勒皴画山石轮廓脉络的用笔较多的变化，山的凸处用笔墨色实重，用中锋勾勒，结构清楚，山阴处或山峰凹陷处多用干笔侧锋，笔毛而虚，结构松散，有的还用了擦笔，使之更含混，画得很浅淡是虚，皴染虽然很重也可以是虚，因为它不清楚。近景的农舍的结构关系，皴染极少。房后用湿笔破墨画树，先勾枝干，不等于用淡墨湿笔皴点树叶，墨色较重托出了白色的农舍，黑白分明是墨色的分，树中也有浅淡的墨色与房舍淡虚笔衔接是墨色的合，房顶与树分，房脚与树合。尽管如此，这幅写生从整体看墨色变化不够，比较平了些。庐山青玉峡。此幅墨色层次分得很清楚，最亮的是水，潭水瀑布画得最亮。其次是树和亭子，基本是中间的灰色调。最重的是山石。但最亮的水勾染了花青和淡墨的水纹，白中有灰。最重的石壁是用积墨法画的，皴染多次，深暗中亦有浅淡的墨色变化，实中有虚。同样，灰色调的树和亭子也用重墨笔线的勾勒。所以有大关系的分，也有局部的合。另外前景的树与中景重墨的石壁的关系是前深后淡。远山中最远的山又比前面的山略重一些，是前淡后深。因此，前后的深浅层次没用一律前深后淡的画法而富有变化。《漓江烟雨》是根据漓江的写生稿整理画成的，因为画的是烟雨景色，所以山峰、房子、凤尾竹等画得很虚，对比不是很强，是用破墨和积墨两种方法表现的。画面墨色层次设计为山最重，凤尾竹、房子是中间灰色调，江水最亮留成白色。凤尾竹的画法是先勾竹干，再皴点竹叶，一般都画了有两三遍，在基本是灰的色调中还有深浅的变化：前景的凤尾竹画得略重，后面的凤尾竹则较浅淡，前后的折搭交错以深浅区分。山画得最重，最前面的用重墨勾勒皴擦很见笔，也是积墨法有两三遍之多，为避免画得死滞，留有一两处勾有石纹的明亮处，使浓中有淡实中有虚。远处的山依次渐渐浅淡，是用大笔皴染画出山形，没有多少勾皴，很浑融统一。整幅墨色黑白对比较弱，画得很烟润，反映了雨中景物湿润的特点，但在局部仍有小的强烈的黑白对比，如房子的白墙与重墨线和深暗凤尾竹丛的对比，部分重墨山的边界与白色江水的对比，小船的重墨与江水对比等，这些对比构成了画面的明亮点，使画面在大虚中有小实。

三、设色技法

山水写生的着色不要自然主义，即客观景物是什么样的颜色就着什么颜色；也不要公式化概念化，不顾客观对象千篇一律地着色。像有些人学了一些传统的着色方法，画树、枝干一律用赭石，树叶一律染花青，画山峰、山顶一律染花青，山根一律染赭石等，这些都是不对的，应该根据客观对象的真实和意境的需要设计色调，对客观真实的色彩去进行概括取舍，甚至改变客观景物的颜色。如树干原来是赭色，可以画成花青的或者草绿

的，也可以不设色等。因此，写生的设色，首先要根据客观对象设计色调，色调确定后再进行着色。