

山水画技法 述要

● 传统之蒙养 继承以延续 实破传统以开拓未来

● 笔与墨会 是为细缊……在于墨海中立定精神笔锋下决出生活

● 界画 环境设计通往民族化之路

● 老庄的「道」与抽象的血缘

黄名芊著



山水画技法述要

黄名芊 著

无锡轻工业学院

目 录

第一章 山水画发展简述·····	(1)
第二章 山水画的工具与材料·····	(10)
第三章 笔 法 (骨法用笔、执笔与运笔、五笔论、状物写神、用笔病忌)·····	(13)
第四章 墨 法 (墨分五色、七墨法、水法)·····	(17)
第五章 中国画颜料和设色技法 (中国画颜料品种和性质、山水画设法分类和方法)·····	(22)
第六章 树的写生和画法·····	(26)
第七章 山、石写生和皴法 (皴法、山水写生、山坡、岸石、远山、沙滩)·····	(33)
第八章 云、水、风、雪等画法 (烟、云、雾、霭、水、风、雨、雪)·····	(38)
第九章 界 画 (界画简史、斜透影、建筑、桥梁画法、青绿山水)·····	(43)
第十章 夸张、变形、抽象·····	(55)
第十一章 山水画的构图·····	(61)
第十二章 创 作 (创作、透视法、点景、题款、印章)·····	(65)

第一章 山水画发展简述

中国山水画,在中国美术史上有十分重要的地位,在世界艺术之林,它以其强烈的东方特色独树一帜。作为独立画科出现虽然较之人物画晚,但比欧洲风景画却早了一千余年。人民对世代生活的大好河山钟情热爱,中国人与自然和谐交融的倾倒追求正是中国山水画艺术贯穿始终的民族精神。爱家乡,爱山河,爱祖国是一致的,这种精神,无论是过去、现在或将来,都是山水画发展的重要原因。

艺术反映生活,绘画艺术经过战国、嬴秦到汉代便有了较大的发展。山水的形象,作为人物的生活背景,在画中出现了。汉代四川的画像砖上的《庭园图》《盐场图》《采桑图》《弋射、收获图》已有山水形象,后一幅上部水天濛濛,荷塘、坡岸、树木、水鸟构成了一幅完正的风景画;又如金雀山帛画上部的“仙山琼阁”图等,可以说是山水画萌生状态。

三国、两晋、南北朝时期,是封建王朝瓦解,军阀各据一方长期分裂的时代,随着历史的演变和思想意识的动荡变化,美术反映的题材范围有所扩大,反映社会生活的绘画中,在这以前山水只是作为人物画的背景出现。至此山水画才逐渐从人物画中分离出来,成为独立的画种。江南和北方的美术创作都很活跃,而且各有特色,并在相互交流中得到发展,出现了戴逵、宗炳、萧绎等著名的山水画家。一部有影响的山水画专题著作《画山水序》由宗炳撰出。

隋唐时期,随着国家的统一,经济繁荣,国际交流频繁,文化艺术有了很大的发展。现存最早的山水画是隋代展子虔的《游春图》,他还是界画高手。这个时期的画家,有记载和画迹的不少于四百人,他们的不朽创造,大大的促进了山水画的发展,其中杰出的山水画家有李思训父子,王维、张璪、王墨、毕宏、项容等。画圣吴道子不仅善长人物,在山水方面也成就卓著。

唐代山水画的成就,一方面继承发展了展子虔一派,强调装饰玩赏功能的青绿山水,另一方面,创造出以“理想性”和“抒情性”为特征的水墨山水。

青绿山水以李思训及其子李昭道为代表。他们继承并发展了展子虔以来的传统画法,将青绿山水技法推向成熟,被后人尊为北派山水始祖。其法为用笔墨勾勒轮廓,再以重彩青绿设色,树干、树叶多用双钩,有时还用泥金勾填,产生金碧、富丽的装饰艺术效果。李思训为唐朝宗室、官至右武卫大将军、故后人称他为大李将军、李昭道为小李将军。

王维、张璪、项容、王墨等画家则创造出一种水墨山水。王维字摩诘,是诗人、文学家同时又是画家,在他的带动下,绘画的“文学化”倾向日益显著,特别在中唐以后,王维的“破墨山水”和“诗中有画,画中有诗”倾向更突出。他的画“笔意清润”,强调诗情墨趣,属文人画范畴,后人把王维奉为南宗画派的创始者。其实张璪、王墨二位画家有更大的创造。

张璪作画爱用秃笔,所画山水、松、石尤为佳妙。史载其创作时,“已遣去机巧,意冥玄化”,“弧姿绝状,触毫而出,气交冲厚,与神为徒”,其山水“润含春泽,惨同秋色”。他提出“外师造化,中得心源”的名言,成为千古画家艺术创作的准则。

王墨又名洽,创造出泼墨山水画法,在他对水墨性能熟悉的基础上,常于酒醉之后,将水墨泼洒有绢素上,任其渗化出浓淡山、石、云、水之抽象形态,稍加修拾产生奇妙效果。对后世

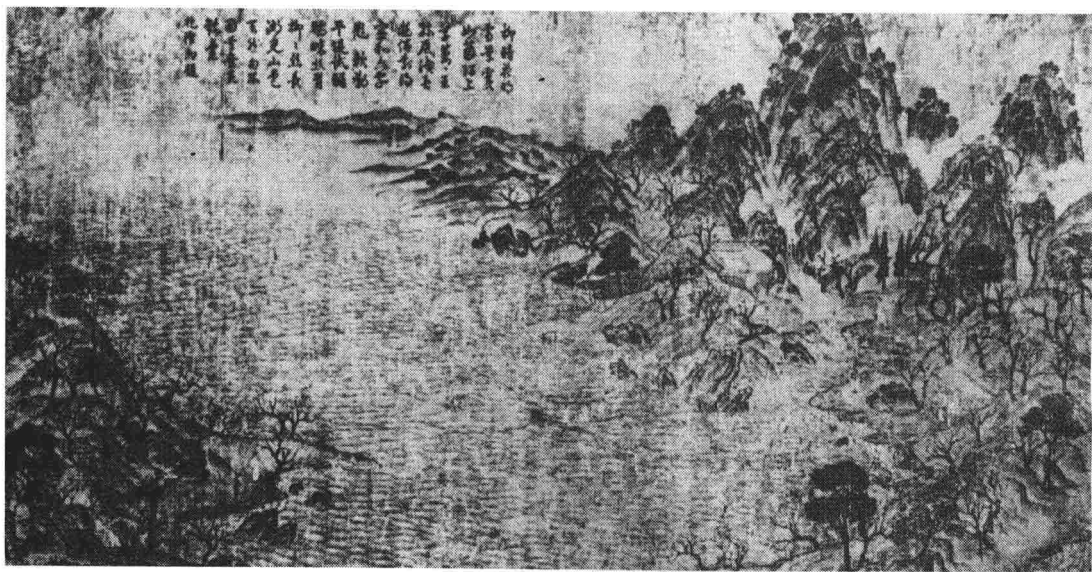


图1 隋代展子虔《游春图》

影响很大。

项容作画专用枯笔，与王洽截然相反，各有特色。

唐末藩镇势力的发展，最后酿成五代十国的割据分裂局面。而江淮一带的南唐和天府之国的西蜀，因局势安定和经济发达，在绘画上也出现了繁荣局面，到宋代政权建立后，先后扫平南北方割据势力，使全国又出现相对统一。宋代工商业空前发展，经济繁荣，大大推进了山水画的发展。荆浩、关同是五代的代表画家。

荆浩字浩然，隐居于太行山的洪谷之中，故号洪谷子。他热爱大行山重视写生，所作山水画取景广阔，他说：“吴道子山水有笔而无墨，项容山水有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”他的画多是高山峻岭，峭壁万丈，特别长于画云雾山顶，在长期实践中创造出“远取其势，近取其质”的观察和表现方法。并著有“笔法记”这部见地高深的山水理论著作。

关同是荆浩的学生，长安人，所作的中原山水深林幽谷，万丈巍峰，气势雄伟。尤喜作秋山寒林，村居野渡，所画景物多为秦岭、华山一带，其作品表现出笔简气壮景少意长气质。他和荆浩两人开拓了山水画的新局面，将中国山水发展成为历史上主要画种，他们的贡献和杰出成就给后世影响极大。传世有《溪山晚霁图》《秋山寒林图》等。

宋代的山水画，无论是水墨山水和青绿山水都有了很大的发展。水墨山水代表画家有董源、巨然、李成、范宽、郭熙、米芾父子以及南宋的李唐、刘松年、马远、夏珪四家。就青绿山水而言，无论是笔墨和设色技法都有进一步提高。并有王希孟、赵伯驹、赵伯骕兄弟为代表。水墨山水代表如下：

董源，又称北苑，江西进贤人，他居江南，画的多是沪宁一带丘陵山水，喜用披麻皴，复加繁密的胡椒点，水墨渲染，设色浅淡，表现江南一带林木苍茂、秀润，水气蒸腾的景象，代表作有《潇湘图》、《龙宿郊民图》等。

巨然师法董源，终生为僧，他的画“古峰峭拔，宛立风骨”同时“草木葱郁，清润远淡”表现的多是江南一带野逸之景，后人以“董巨”并称，“江南董源僧巨然，淡墨轻岚如一体”，并被尊为一代巨匠、南派正宗。作品有“秋山问道图”等。

李成，曾隐居青州营邱，又称李营邱。他善用淡墨皴擦写平远寒林，墨润而笔精，挺拔坚实，所画雪景加用胡粉（白粉），构图多用取平远法，表现高木参天，远山遥隔，作画“惜墨如金”。传世作品有“读碑图”其中山水部份为李成所作。

范宽字中立，华原人，初师荆浩，后学李成。卜居终南山常危坐终日，观察自然景象变化，他主张“与其师于人，不如师诸造化”终成一代大师。“雪景寒林图”表现出大自然宏伟气势，代表作有“独流独坐图”。后有“李成得山之体貌，董源得山之神气，范宽得山之骨法”之说。

郭熙河阳人，取法李成，自成风格，长于画广漠平原和参天大树，树姿挺动，枝头如蟹爪，山势盘回，变化万状，被誉为“独步一时”。著有“林泉高致”作山水提出远近深浅、风雨明晦，四时朝暮不同的要求，代表作有“早春图”“关山春雪图”。

米芾，字元章，其子米友仁字元晖。后人称之为“大米”“小米”或二米。在继承唐代王墨之“泼墨法”基础上，突破前人格局，另辟蹊径全用水墨浑点，泼墨、积墨、破墨并用，写风雨迷漫的景色，峰峦烟树多半用点而成，迷朦变幻神奇莫测，创造性的发展了水墨写意技法。

南宋山水创立“笔墨苍劲”画风，代表画家有李唐、刘松年、马远、夏珪四大家，他们画山石用笔多用斧劈皴，方峻峻峭，骨格峥嵘，画树瘦劲挺拔，画风潇洒，用墨不作层层积染，而是以浓淡之墨求层次变化，给人以苍劲挺拔，而又清新俊秀的美感。四家中李唐画雄健苍古，刘松年偏于俊峭工细，马远坚实浑朴，夏珪则浑中兼清秀。在构图上也作了新的变革，主题部份多取中景，打破自荆、关以来的“全景山水”格局，创造边角取景法，使山水画出现新的意境。马、夏两人有“马一角”“夏半边”之称。其影响之大，远及日本，促进了日本“南画”之发展。马远代表作有“梅石溪凫图”“踏歌图”。夏珪代表作有“西湖柳艇图”及长卷“长江万里图”。

宋代的青绿山水画家有王希孟·赵伯驹、赵伯骕，他们继承了李思训技法又吸收水墨山水技法，虽精细巧正，而又不繁琐纤弱，色彩艳丽，雄伟且富有装饰性，技法高超。王希孟的《千里江山图》峰峦起伏，绵亘千里，江河湖泊，浩渺万顷，其间村落、庄院舟桥结构井然，敷色瑰丽，作者当时仅十八岁，显露出不凡的艺术才华。南宋的赵伯驹，赵伯骕兄弟也是青绿山水能手，赵伯驹的《江山秋色图》是他的代表作。宋代善长界画的郭忠恕所楼台亭阁最为精妙，精确而不板滞《雪霁江行图》所描写结构复杂的大帆船充分体现了他的表现力。

元代的水墨山水有了很大的发展，其重要原因是许多知识分子不满异族统治，隐居深山，探索山川奥秘，由于有了生活，促进了山水画的大发展，使水墨山水，风靡一时，在元代画坛上占据了重要地位。元代最有影响的山水画家是赵孟頫以及称为“元季四家”的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等。

元代画家明确提出以书法入画，书法本身具有很强烈的抒情性，当他们有意识运用书法笔法作画时，抒情达意往往借助笔墨多于形象。如赵孟頫画得“石如飞白木如籀”再加上主张“得意忘形”“贱形贵神”注重“意趣性灵”于是形象离真实性更远，意象性更强。使绘画具有更高的美学价值。在绘画材料上，从用绢改为用宣纸，产生更丰富的墨色变化，画家应具有更高的驾驭笔墨的能力，这种创造对水墨山水的发展贡献巨大。

赵孟頫，字子昂，号松雪，他是元代承前启后的画家，真、行书当代第一，主张以书法入画，竭力反对南宋的院体画风、主张绘画更多地抒发个人性情，追求笔墨逸趣，他能画青绿山水也能画水墨，“有唐之致去其纤，有北宋之雄去其犷。”他艺术修养全面，绘画功底扎实，对元明绘画有重要影响。他的存世之作《鹊华秋色图》，用笔浑朴、设色妍润，而《秋郊饮马图》则较为工丽的青绿。

黄公望，字子久，号大痴，又号一峰。才艺超众，诗文书画无所不能，专门从事山水画创作较晚，他常来往于杭州、松江，云游在虞山、三泖富春江之间，领略自然之胜，并对景写生。将四时朝暮的江南景色入画，山水多作长披麻皴，山头多矾石，林木苍郁，意境深远。他的代表作《富春山居图》便是他典型风格的精心佳作。不追求如实描摹，而偏重笔墨意趣的创造，简淡天真不事雕饰。

王蒙，字叔明，号黄鹤山樵，他独渴笔解索皴法，加以破笔点，笔墨苍厚，层层叠加，茂密深郁，密而不塞，郁而逸秀，千岩万壑，林木幽深，创造出感人的水墨神韵，山水画发展到黄子久，王蒙风格出现新的变革，史称“大痴、黄鹤又一变也”。

倪瓒，字元镇，号云林子，江苏无锡人，他的山水常用渴笔作折带皴，喜为太湖一带平远之景，笔墨无多，一丘一壑，简之又简，一片空明，清新俊逸。他与王蒙一疏一密，简、繁各异，同为佳作。

吴镇，字仲圭，号梅花道人。他的画纵横跌宕，水墨浑沦，是四家中唯一喜用湿笔挥洒者。他的画风成熟较晚，当时与盛懋比门而居，盛家登门求画者甚多，而吴门冷落，妻子笑之，吴镇说：“二十年后再看”。果如其言。作品浑然天成，五墨齐备。”他和其他三家一样，对明、清山水画有较大影响。

明、清两代，封建社会已由辉煌发展转向衰败。山水画家却前所未有之多，并且画派四起，但从整体而言，明四家无重大成就，清代四王虽垄断画坛，势力也最大，但由于受到在明代占统治地位董其昌崇古保守思想的影响，“一树一石，无不与诸古人血脉贯通”，“毋论位置蹊径，宛然古人，而笔墨神韵，一一寻真”故四王中——王时敏、王鉴、王翬、王原祁除王恽曾深入大自然师法造师外，其余对山水画发展无推进可言。董其昌在山水画中发挥书写性特点上有新的发展。

明初山水画较有影响画家是戴进，吴伟，其画清润秀劲。中期有吴门派四家，他们是沈周、文征明、唐寅、仇英，他们继承文人画传统，以清润自然中兼有北宋的挺秀。

清代以石涛为代表的四大画僧——弘仁，髡残八大山人，还有龚贤反对因循保守，勇于创新到真山川中去“搜尽奇峰打草稿”并注重发挥书法用笔之长溶入山水画中，代表了这个时代山水画成就推动了山水画的发展。

弘仁，号渐江。安徽歙县人，初学宋人后学云林，常出入于、黄山白岳，表现黄山有新的创造，但有倪云林遗韵，用笔清瘦，灵活多变。

髡残，字石溪，湖南武陵人，早居江宁（南京），为三家庵之僧，后住牛首寺，重视创造，其画作构图繁复、内容丰富、布局严谨，奥境奇辟，善以干笔皴擦，浓墨点苔，笔墨苍老秀润。有自己独特风貌。

龚贤，名岂贤字半千，号野遗，柴丈。江苏昆山人，寓南京清凉山，擅山水，取法董源，吴镇、米芾。重视写生，作画喜用积墨法，浓郁苍润、丰满。平易自然中寓有奇趣。笔墨俱妙，少有设色山水，构图层次繁复，大胆探索新径，超然独立。修养广博，文学功底好。对水墨山水发展推进了一步，尤对墨法有独到的贡献。现代画家黄宾虹，李可染均受其影响。

八大山人，名朱耷。世居南昌，是明宗室后裔，明亡，曾为僧，作品极富个性，常借笔墨以寄托亡明之恨，画山水，多是荒山怪石、枯木败叶，有一种“残山剩水，地老天荒”的悲凉冷逸情调。郑板桥题他的作品道：“横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多。”其画风对后世影响很大。

石涛，本名朱若极，释名原济，又号清湘老人、苦瓜和尚、大涤子等，广西人。早年历游名

山胜迹，中年住南京，晚年定居扬州，在四王画风炽盛之时他不随波追浪，打起革新与独创旗帜，主张“笔墨当随时代”，构图善变，笔墨姿肆，意境苍莽新奇，作品富有生活气息，表现出祖国山河的壮丽之美。提出“借古开今”、“我有我法”重视深入大自然。并撰有《画语录》，阐述了对绘画的独到见解。以独创的风格垂范于后世，现代不少画家也从他们的理论和艺术实践中受到启发，从而进行山水画革新。

历史进入 20 世纪，中国自给自足的农业自然经济、基本封闭的锁国状态有了某些变化，虽然帝国主义炮舰轰开了通商口岸，但没有从整体上改变国家经济和文化生活的封闭性，依然庞大的封建半封建官僚体制在“五四”运动一部份先觉醒的知识分子掀起的文化思潮影响下，中国画的革新沿着交叉并行的两条路行进，一是传统绘画自身的脱变，一是同西画混交而求新生。

传统派的名家巨匠 20 世纪以来，中国画坛出现了几位传统派名家，他们不曾借鉴外来绘画，从传统自身求变革，使自己艺术臻于完善，个性化，将传统绘画向前推进了一步，他们是齐白石、黄宾虹、潘天寿、钱松喦、关山月、陆俨少。

齐白石 1863——1957，原名纯芝，字渭清后改名璜，字濒生、号白石、别号借山吟馆主者、寄萍老人等。湖南湘潭人，早年曾为木工，后结交当地文人，学习绘画、诗文、书法、篆刻，靠为人写照、卖画、篆刻为生。中年多次出游南北，57 岁后定居北京，专业卖画、刻印。在艺术上常与陈衡恪切磋，推崇徐渭、朱耷、原济、李蝉及吴昌硕等诸家，继承文人画、民间艺术精髓，60 岁后画风遽变，重视创造，融合了传统写意画和民间绘画的表现技法，形成独特的艺术风格。山水画能画出胸中山水，有题画诗曰“逢人耻听说荆关，宗派夸能却汗颜，自有心胸甲天下，老夫看惯桂林山”山水不画崇山叠嶂，以荷塘、柏屋、江幄、晚霞、渔村、柳林、归鸦、秋水、农村朝霞、春山烟雨等为题材，笔墨纵横雄健、沉滞、凝涩、拙稚、老辣、浑重、风格刚健清新，造型简练质朴，色彩鲜明热烈，不求形似，姿情传神，并擅作花鸟虫鱼、人物，篆刻初学浙派，后多取法汉代凿印，布局奇肆朴茂，单刀直下，劲辣有力，能诗文。建国后，他对书画篆刻益见勤奋，曾任中国美术家协会主席，著有《齐白石画集》《齐白石印影》等多部。

黄宾虹 1865——1955，名质，字朴存，后以号行，别署予向，虹庐，虹叟，中年更号宾虹，祖籍安徽歙县，生于浙江金华。曾任教于上海、北京、杭州等地美术院校，并担任书局编辑工作多年，擅长山水，初学画予陈春帆，受李流芳、程邃、程正揆及髡残等影响，兼法宋、元，屡经变革，重视写生，50 至 70 岁期间足迹半天下，九上黄山五上九华四上泰山。“南逾五岭东雁荡，一棹西来更入蜀。”积稿盈万。中年画风苍浑清润，晚年尤精笔墨法之奥秘，总结五笔法为“平、留、圆、重、变”七墨法为“浓、淡、破、泼、积、焦、宿”并以“明一而现千万”的表现手法，写出浑厚华滋、意境深邃的山川神貌，晚年尤善作夜山，主张作画“绝似又绝不似”创造出独特的山水艺术境界。也作花鸟、草、虫，奇崛有致。能诗文、书法、兼治金石文字、篆刻之学，精鉴赏，对画论画史有研究，著有《黄山画家源流考》、《虹庐画谈》、《古画微》《中国画学史大纲》《宾虹草堂藏印》等。另有辑本《黄宾虹画语录》。以及多种版本《黄宾虹画集》。

潘天寿 1898——1971，早年名天寿，字大颐，自署阿寿，雷婆头峰寿者，寿者，浙江宁海

人,长期从事美术活动和绘画教学,未师从著名画家,对马远、夏珪之雄健,戴文进的强劲,沈石田的老辣,八大的奇崛,吴昌硕的朴茂都曾作研究,作山水主张“强其骨”“一味霸悍”以大气磅礴奇险造境,笔力沉雄,画山极少叠嶂重峦,千岩万壑或平远杳杳,而多取山石一隅,出奇制胜,强调比差,立足于稳静、恒久,着意于铸型。代表作有《潘天寿画集》“雨后千山铁铸成”“小泷湫一角”等,吴昌硕曾有“惊天动地见落笔”评语。写意花鸟也佳,布局善“造险”“破险”笔墨有金石味,赋色斑烂沉着,能溶诗、书、画印于一炉,形成自己面目,于画史画论研究有素,著有《中国绘画史》、《治印谈丛》、《听天阁画谈随笔》、《潘天寿画集》等。

钱松喦 1899—1985。江苏宜兴人,早年师从无锡画家吴观岱,同时学习研究石涛、石溪、沈石田,任教于无锡师范学校。五十年代入江苏省国画院后实现走遍名山大川夙愿。将传统技法与现实生活相结合,创造新山水画,突破传统藩篱,将现实生活融入苍浑润泽的笔墨中,他的用笔气势雄强,融入金石味,醇厚刚朴,跌宕有力,构图富有装饰趣味,笔墨设色随内容而变,或色墨交融,或阔笔泼墨,或以色为主,用色亦有大的突破,代表作有《红岩》《长城》《泰山颂》等。一生主要从事美术教育、山水创作,偶作花卉,著有《砚边点滴》和《钱松喦画集》多种。

关山月 1912年生,广东阳江人,1933年毕业于广州市立师范科,擅山水、花鸟、曾任教广州美术学院现为广州画院院长,中国美术家协会付主席。山水长于骨法运笔,多于笔皴擦,表现出山河新气象,设重色或小青绿,吸取西画设色之长,山、树分阴阳,作品苍秀中见笔力,有《碧浪涌南天》《塞外驼铃》《江山如此多娇》(合作)等,著作有《关山月画集》。

陆俨少 1909—1993年,原名冈祖又名宛若,上海嘉定人,自幼喜绘事,1926年考入无锡美专,1926年师从上海画家冯超然,抗战初期转辗内地,曾在重庆成都举办个人画展。1949年一度从事连环画创作,1956年入上海中国画院为画师,1980年调入浙江美术学院任教授,中国美术家协会理事,中国画研究院部务委员。山水画早年师石涛,晚年自创风格,画山以勾线或大、小墨块相“间”法。即虚实相间,轻重相间,一层隔一层,大层隔大层,小层隔小层,或大层隔小层,层层相隔,形成独有的章法。相同处留出白底或为山中流云。画树亦以此法,点叶间双钩(设色)。书法与修养也高,作品有《杜甫诗意》100幅,《峡江险水图》出版有《山水画刍议》、《陆俨少自叙》、《陆俨少画集》、《山水画集》等。

融和派画家 在传统派涌现几位巨匠和名家的同时,借鉴外来因素以革新中国画的艺术也取得了卓越成就,出现一批巨匠和名家,开创了一代新风,把中国画推向一个新的历史阶段。

衡量这些艺术家成就和贡献的标准,不能用古尺,也不能用现代传统的尺,而应当用一种综合性的尺度与标准——包括对传统的继承和发展,创造性与时代性。

融合西画以改革传统绘画作为现代美术的一大潮流,已有几代人为之付出毕生的辛劳,其中作出贡献的人很多,包括岭南派诸名家,徐悲鸿、林风眠、张大千、刘海粟、傅抱石、李可染、朱屺瞻、石鲁、吴冠中。

徐悲鸿 1895—1953年,江苏宜兴人,少年刻苦学习,后留学法国,曾携中国近代绘画

作品赴法、德、比、意及苏联展览,长期从事美术教育,建国后任中央美术学院院长,中国美协主席,国画创作主张:“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方绘画可采入者融之。”擅长油画,中国画,尤精素描,所绘山水,简练明快,富有生气,但因他从事改革中国画二十多年中,战乱不休,流离颠沛,既抓教育,又创作,既搞油画,又操毛笔,社会活动过多,这些无疑影响到他的创作进一步达到更高峰。有《徐悲鸿画集》多种。

林风眠 1900——1991,广东梅县人,1918年赴法国、德国留学,回国后任北京艺专校长,创立国立西湖艺专,任校长,建国后就职美协上海分会。抗战初期,他辞去国立艺专校长之后,专事创作探索,寂寞耕耘,喜作花卉、禽鸟、山水和戏剧人物,他的作品将东、西方笔墨、色彩融合,具有绘画性与诗境,形的分割构成与抒情性与他的个性溶铸在一起,否认文人画的模式,保留其中重神韵特色,舍弃书法性笔墨,代之以民间美术,和早期绘画充满活力的线,适当的环境色。作品特点为:方构图,丰富饱满的单纯性(突出主题)以中国韵律感为骨干,吸取西方美术的形与质,使中国式的线与西方式的面揉合为有韵律的画面,从而获得成功,随着时光的推移,他会得到愈来愈多的理解者。有《林风眠画集》多种。

张大千 1899——1983,早年醉心于临摹,先石涛,后又临浙江、石溪、八大、梅清、陈白阳、陈老莲兼及吴门四家,继而又由明清到元四家,最后到范宽、董源、巨然、郭熙。40年代他又临摹敦煌壁画276幅,其临摹由近及远,由粗转细,再由远返近,由细返粗,循环反复,形成笔墨风格的多变,精山水、花鸟,也作人物。他重视写生,观察自然,国内名山大川都走过。40年代出国后他又周游世界,他有广博的文学诗词修养兼善金石,60岁后在深厚的传统笔墨文化功底基础上探求革新,大胆泼墨泼彩,将中国画线的运动和节律变成流云般的面的运动和节律,再少许勾勒物象,他的泼彩山水跨越传统绘画与西方现代艺术的抽象化意象相一致,近20米的《长江万里图》是其泼彩的代表作,他的创新得获得奇迹般的成功。出版《张大千画集》多种。

刘海粟 1896年生,原名字季芳又名九。17岁创立上海图画美术院,1919年赴日本考察,1929年赴法国、瑞士、荷兰、丹麦、挪威、埃及游学,1930年继游法国、比利时,1931年应邀赴德国讲学并举办绘画巡展,1935年赴英举办《中国现代绘画展》,建国后任华东艺专校长,后任南京艺术学院院长,其间曾蒙受政治上不平待遇。作油画兼作山水、花鸟,山水师石涛、石溪、沈石田,重视写生,十上黄山,作山水用泼墨泼彩法,色彩强烈对比,使画面富丽、庄重、浓艳、淳和,敢于突破藩篱,以响亮色彩披沥画家对于自然的感受,在传统写意基础上大胆吸取西画色彩有重大突破,《曙光普照乾坤》《黄山五龙潭》等为代表作。出版有《刘海粟中国画集》等多种。

傅抱石 1904——1965江西新喻人,幼年家境贫苦,中学毕业后曾任教中学、南昌师范学校。1933年留学日本,归国后任中央大学美术系教授,建国后任南京师大教授,江苏省中国画院院长,中国美术家协会付主席,作画从石涛、程邃、梅瞿山入手,又吸取西画中水彩技法及日本南画中有益营养。在深入大自然的真山

真水的体会中将传统技法加以重新改造,创造出“散锋破笔皴”,一生中出游四川、江南、陕北、南奥、东北等名山大川,长于画雨景、瀑布,作品立意奇俊,风格刚劲清新,气势磅礴,富有时代感,开辟了山水新境界,他又是一位美术史家,鉴赏家,著述之多,在现代国画家中当推第一。作品富有激情、诗意,从大自然吸取灵感和富有独创笔墨意蕴,使作品具有动人的浪漫主义风采,可惜在他艺术最成熟的年龄仙逝。巨幅山水《江山如此多娇》以及《镜泊飞瀑》等都是他的代表作。出版有《傅抱石画集》《罗马尼亚写生画集》等多种。

李可染 1907——1989 江苏徐州人,1925年毕业于上海美专,研究生毕业于西湖艺专,建国后任教于中央美术学院,教授。80年代就任中国画研究院院长,原中国美术家协会付主席,先后学过油画、中国画,后专攻中国画,善长山水、人物,40年代师齐白石、黄宾虹,50至60年代初至江南、四川、奥桂写生,行程十余万里,走中、西结合的道路,以看、揣摩法学习传统远追龚贤、石涛、王蒙、李唐、范宽,近取齐、黄两大家。以西画描写自然法打出传统,将西画焦点透视与传统“以大观小、散点透视”相揉合,以“极其致密的筛子”,“将传统过滤”,在山水画史上他首先提出“为祖国山河立传”。突破旧山水规范,为山水画向自然回归树立自己风格,在惨淡经营、刻画精微方面成为榜样,但挥写自由当应再有所升华。代表作有《漓江胜境》《万山红遍》《蜀山春雨》《山林飞瀑》等,出版有《李可染画集》多种。

朱屺瞻 1892年生,字起哉,江苏太仓人,青年时东渡日本,看到梵高、马蒂斯受东方艺术影响改变重客观审美观。归国后沉入对青藤、八大、石涛、金冬心吴昌硕的学习与研究,并与黄宾虹交游,与齐白石结为知己。建国后任职上海中国画院,年逾花甲入蜀壮游,渡三峡,登青城,再游黄山以及新安、富春、雁荡、广东等,晚年山水、花卉笔墨生辣,大刀阔斧,有时以强烈色彩与大写意线条或泼墨相结合,立意新奇,笔墨酣畅,将中国文人画提高到更高层次。1983年应邀为美国旧金山国际机场作巨幅《葡萄》,著有《朱屺瞻画集》《朱屺瞻百岁画集》等。

石 鲁 1919——1982,四川仁寿人,1934年入成都东方美术专科学校,喜爱石涛、八大、扬州画派及吴昌硕等人作品。抗日战争中参加过救亡宣传。1937年曾任教过小学,后又入华西大学文学院社会系,1938年奔赴陕北抗日,从事宣传和版画创作。建国后任北西画报社社长,美协西安分会主席等,并重新开始国画创作。作画从对生活的感受入手,力图使传统中那些符合规律的技法得到新的体现,从中改造前人笔墨。他的笔墨技法不断在实践中发展变化,无论是画陕北黄土高原或偶作南方题材,其内容和形式都是崭新的。文化革命十年中,他含冤不得已改画梅、兰、松、柏和华山。借此表现画家品格和节操,并以此作为呐喊。他“文革”前的山水,从师造化入手用概括的笔线和色塑造陕山黄土高原等,“文革”后强调笔线的形式趣味和力量,以劲利、盘洁峭拔的线中施于酣畅奔放的泼墨或泼色。这位绘画史上的明星。可惜在艺术的成熟期中被十年动乱夭折了。他的代表作有《转战陕北》《东方欲晓》《家家都在花丛中》和《石鲁画集》。

吴冠中 1919年生,字荼,江苏宜兴人,早年就读于西湖艺专,师潘天寿、吴大羽等先

生，后赴法国留学，师苏弗尔皮等画家学习油画，现任中央工艺美术学院教授。近年作水墨山水、风景，作画以流畅线或墨块和点表现景物，画而或繁杂线面中求色彩的对比，或简中透出画龙点睛少许色彩，求得彩、墨点线的“交响”诗情画意，明快清秀，有的作品吸取西方现代抽象因素，风格别具，近年曾赴法国举办画展，受到高度评价。在国内，随着改革的深入，人民审美视野的拓展，吴先生的创作将会赢得愈来愈多的观众。

近几年美术的发展，显示了青年画家的巨大实力和潜能，他们起点高，思路宽，勇于探索，富于激情，他们为山水画作出了新的贡献，目前展览会上，一批灿烂夺目的作品，多数出自他们之手，山水画坛终于迎来了百花齐放的景象，经过此后几代人的努力，将有可能出现重大的突破，我们期待着。

第二章 山水画的工具与材料

中国山水画的工具材料有笔墨纸砚色(色另作论述),也就是古人称为的“文房四宝”。学习山水画我们应具有这方面的简要知识。

关于毛笔,它的历史悠久,《博物志》有:“蒙恬造笔”的记载。其实新石器时代晚期的彩陶纹样,商代甲骨上墨书、朱书的字迹,都是用笔画出来的。目前传世最早的毛笔是1954年长沙左公山出土的战国时期的毛笔,它距今已有2300余年历史,到魏晋王羲之时代,由于书法艺术的发展,大大的推动了制笔工艺的发展。由晋到唐,安徽的宣州(即宣城)已成为全国的制笔中心。

随着书画艺术的发展,制笔工艺也随之发展。目前我国制笔享有盛誉的有:安徽泾县的“宣笔”,浙江湖州的“湖笔”,上海、北京和山东掖县的“泰山”笔以及成都等处的笔。

为了满足画家、书法家们的需要,笔工们曾试用过各种禽兽毫毛作原料,如兔毛、羊毛、鹿毛、獾毛、猪毛、鸡毛、黄鼠狼毛等,结果发现兔毫、黄鼠狼毫、羊毫性能最好,以后就被广泛使用,成为制笔三大原料。

根据笔的不同原料和性能,可把毛笔分为硬毫、软毫、兼毫三种。硬毫笔包括老兔颈毛制成的紫毫与黄鼠狼尾毛制成的狼毫两种,笔毫均为棕色,笔性硬健,弹力强,蓄水少,画出的线条苍劲爽利。山水画中树木的立干、出枝、勾叶、点叶、山石的勾勒、皴擦、点擢,屋宇、人物、舟、桥、水波、瀑布等细线,都需靠弹性强的硬毫才能得以表现。软毫笔,用羊毫制成,笔性软,蓄水性强。山水画的渲染多用它。泼墨山水多用羊毫,使笔酣墨饱,收到水墨淋漓的效果。兼毫笔由硬毫与软毫配制而成,有白云、紫狼毫、紫羊毫、鸡狼毫等品种,硬度在狼毫与羊毫之间,可根据个人的习惯与需要去选用。

毛笔又有因笔锋长短分为长锋、中锋、短锋而性能各异。长锋容易画出婀娜多姿的线条,短锋容易使线条凝重厚实,中锋则兼而有之,画山水多用中锋兼用侧锋、逆锋,根据笔锋的大小不同,毛笔又分为小、中、大等型号。画山水各种型号都要准备一点,一般“小山水”(小狼毫)、“大山水”(大狼毫)各备一枝,“小白云”、“大白云”兼毫笔各备一枝,再有一支更大的羊毫“斗笔”就可以了。新笔锋多尖锐,只适宜画细线,皴、擦、点擢用旧笔效果好。有的画家喜用秃笔,点、线别有苍劲朴拙之趣。选毛笔,以其具有圆、齐、尖健四个特点为佳。每作画、书写用笔之后要及时冲洗干净、抹干、抹直,整理直直的挂在笔架上,保持笔毛不乱,避免墨汁干结使笔毛脱落。

笔与墨相互依存,不可分割,因此了解笔必须同时了解墨。相传石器时代的墨为矿物质,是一种黑石粉,将石粉研碎后调水使用,这种墨用来绘制彩陶上的纹样。从长沙出土战国竹简上的黑墨文字看,可看出先秦的墨已具有相当质量了。到汉代才学会用烟煤加胶压制粘合而成墨,并在宫廷中已设置掌管文房四宝的官员了,到晋代王献之等人的墨迹,迄今1600年依然如新可见墨的质量已相当好了。

书画用墨原料分油烟、松烟两种。油烟墨用桐油烟制成,墨色黑而有光泽,能显出墨色细腻的浓淡变化,宜用于山水画。松烟墨暗而无光,多用于翎毛及人物的毛发和书写,山水画不

宜用。挑选墨要看墨色，发紫光的最好，黑色次之，青色又次之，呈灰色的为劣质墨不宜绘画用；还可听声音，好的墨敲击时其声音重滞，研磨时有粗糙响声。作画宜用三年以上陈墨，但年代久远脱了胶的败墨不能用。磨墨要用清水，用力均匀，按顺时针方向转圈慢磨，直到墨汁稠浓为止。作画用墨要新鲜现磨，因存放过久的宿墨中有浓缩后的渣滓，用不好有脏黯之弊。墨中以徽墨（产于安徽徽州地区）最著名。上海、北京、天津等地生产的书画墨汁，使用方便，已受许多家欢迎，使用前用墨锭研匀使用，如此墨色更黝黑美观。

宣纸是文房四宝中的一宝，与书画分不开。1964年郭沫若为泾县宣纸厂题词说：“宣纸是中国劳动人民所发明的艺术创造，中国书法和绘画离了它，便无法表达艺术的妙味。”

我国唐宋时代的绘画多画在绢上，元代以后才大量用纸作画。绢是一种丝织品，价格昂贵，目前用者已较少；现代作画多用宣纸。宣纸产于安徽泾县，原属宣州，故称宣纸。这种纸用青檀树作主要原料，制作精细，纸质绵韧，色泽白雅，纹理美观，光而不滑，软而不脆。宣纸作画墨色层次清晰，滋润有韵，为书画艺术作出了重大贡献。

宣纸有生、熟之分，熟纸是用生宣纸再加胶矾于表层，水墨不易渗透，便于作工正细致的描绘，可反复渲染上色，宜画青绿重彩的工笔山水以及金碧山水，由于不渗化作画易于掌握，生宣没有上胶矾，吸水性和渗水性都强，易产生丰富的墨韵变化，用它作泼墨法、破墨法、积墨法，能苍润华滋。写意山水多用它，生宣作画虽多墨趣，但落笔水墨渗沁迅速，不易掌握。故一般画山水者喜用半生半熟的宣纸，因其既有墨韵变化，又不过分渗化，皴、擦、点、染都易掌握，可以表现复杂丰富的笔情墨趣。这种纸可以自己制作，用少许明矾溶入冷水中，用排笔蘸水均匀地刷满在生宣上，矾水的浓度，决定宣纸生熟的程度，刷前可蘸点矾水在舌上一尝，有轻微涩味即可，若过涩即成熟宣，也可用豆浆加水刷，方法同上。宣纸湿后极易破裂，可贴在粉墙上刷，上面贴浆处不刷，干后取下即可用。

宣纸价格较贵，可选用温州皮纸，东北的高丽纸、四川的夹江宣纸、江西的六吉纸，以及四川、贵州等地的夹皮纸来代替。它们价廉且性近于半生半熟的宣纸。还有一种“七土纸”经济实惠，可作技法练习。

再来谈谈砚，砚是研磨器逐渐演变而成的，在汉代，砚已经较普遍地使用了。

中国四大名砚，即端砚、歙砚、洮砚和澄泥砚。最著名的为广东郊端溪的端砚，在六朝时就发现了，质地坚细而有锋芒，呈猪肝色，发墨快而不损笔，润而不干。到唐代开元中发现歙砚。相传徽州有一猎人叶氏，逐兽至山中，发现一块莹洁可爱的山石，后来他的孙子送给县官。县官请工匠雕刻成砚，温润可爱。到南唐李煜，特在歙县设立了砚务官，管理制砚事务。歙砚为江西婺源之龙尾石，质坚而韧，声如金石，湿润如玉，墨汁浮艳，不拒墨，不损笔，停水不耗。名砚坑产石纹理不同，名目繁多，以青色绿晕多金星者为上品。经能工巧匠锯、刻、磨制成型态各异的歙砚，成为精美的工艺品。洮砚在甘肃卓尼县城东的洮河东岸嗽嘛崖，此地山陡水急，采集甚难。其石质坚实温润，色泽雅丽，发墨快而不损笔。传统透雕独具一格，具民族风格和地方特色，也深受书画家们喜爱。宋代的二坑所产洮砚尤为贵重。澄泥砚最早产于山西绛州，它不是石块砚，是用沙泥炼制烧成的砚，质地类瓦，特点是坚硬耐用，发墨细腻，贮墨水均能耐久。一般的书画用砚各地都有出产，选择其质地细致，易于发墨，不吸水，有实用价值就行了。砚用后要及时洗净，保持清洁，切忌曝晒、火烤。用完须盖好，以免灰尘沾附污垢积满。

“文房四宝”之外作画还需要一些其他用具。一、水盂大、小各一个，大的洗笔，小的贮水

调色。二、大白瓷盘若干,用来调墨和色。三、小瓷碟若干个,用来装各种颜色,也有特制的色碟。四、笔挂或笔筒一个,用来放笔。简易笔挂,可用一段小木条,钉上一排小钉即可。五、案上最好还要有个笔架,用来放蘸上墨或色的笔,以免弄脏桌面。六、羊毛毡一块,铺于桌面,宣纸湿水而不沾。七、还应准备一枝排笔,用以作矾纸、湿染之用。

第三章 笔 法

骨 法 用 笔

墨线是中国绘画表现对象最直接、最简练、最概括的表现形式。线是中国传统绘画最基本的风格特征和艺术语言。中国画家不仅用它来表现一切物象的轮廓、明暗、质感，而且还用它来揭示物象的内在精神和画家的思想感情。因此，中国画的线条具有一定的独立的美学价值。南齐谢赫在《古画品录》的“六法论”中，提出“骨法用笔”的法则并将它列于第二位。它同“气韵生动”是六法中最重要的两个概念。“骨法用笔”的内涵是十分丰富的，它不但要表现客观对象的基本结构、神韵，而且还要表达画家的主观感情和艺术创造——立意。“骨法用笔”是指勾线、点戳用笔应有动物的“骨力”，以比拟用笔的功力。晋·卫夫人《笔阵图》中说：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”它指明好的用笔为“多骨微肉，多力丰筋。”虽然卫夫人讲的是书法，实在绘画的线也同此理。唐代张彦远在《历代名画记》中说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”可见用笔是历来为画家所重视的。

笔法同墨法的关系是“笔为墨帅。”清代沈宗骞对笔法统帅其他技法的观点曾作过生动的阐述，他说：“意在笔先，趣以笔传，则笔乃作画之骨干也。骨具则筋络可联，骨立则血肉可附。骨之不植，而遽相尚以文饰，犹施丹雘（好的彩色）于粪土，外华而肉腐；缀浓华于枯朽，暂艳而旋凋。”意思是说，如果笔法不好，其他技法都无所依附。由此可见，用笔好坏是一幅画的重要基础。

执笔与运笔

执笔无定法。以指实、掌虚为主，执笔欲紧，用笔欲活。即使指尖用力控制笔管，掌心空虚、灵活。书法执笔一般要求竖掌，绘画执笔则可横卧，可略高一些，这样与腕、肘、肩、身互相配合，使运笔既灵活而又得力。随着作画水平的提高要练会悬腕，否则无法伸展作大画。

用笔之法应悟之于心而远之于手，一笔之高低起伏，快慢顿挫，虚实粗细，能心手相应地表现出不同的质、量感为佳。用笔时心不厌精，手不厌熟，熟能生巧。山水画运笔有中锋、侧锋、藏锋、逆锋、顺锋、露锋等方式。一般贵用中锋，中锋运笔，笔管垂直，行笔时锋尖处于墨线中心；用中锋画出的线条挺劲爽利，多用于勾勒物体的轮廓。侧锋运笔，手掌向右偏倒，锋尖侧向左边；由于侧锋是使用笔毫的侧部，故画出的笔线粗壮而毛辣，此法多用于山石的皴擦。藏锋运笔，笔锋要藏而不露，横行“无往不复”，竖行“无垂不缩”，古人称之为“一波三折”；藏锋画出的线条沉着含蓄，力透纸背，常用来画屋宇、舟、桥的轮廓，也用于山石的勾勒，树干的双勾。逆锋运笔，笔管向前右倾倒，行笔时锋尖逆势推进，使笔锋散开，笔触中产生飞白（枯笔露白的线条），这种点、线具有苍劲生辣的笔趣，可运用于树干、山石的勾勒、皴擦。顺锋运笔与逆锋相反，采用拖笔运行，画出的线条轻快流畅、灵秀活泼，勾云、画水常用此法，露锋是使

点、画的笔锋外露，画的线条劲秀挺拔，如松叶、柳枝等，见图2。

作画用笔，要意酣墨饱。宁可大笔画小画，不宜小笔画大画，当然笔的大小要根据画的大小而定。总之，用笔离不开“精”“神”“气”“力”四字。用笔有气有韵，千变万化，是各种素养得来的，用笔全神贯注，下笔胆大心细。全神贯注，如箭在弦，一触即发。意在笔先，当机立断，不可犹豫，下笔准而活，准才能轻重快慢浓淡大小得其质，活则得其气、得其神。

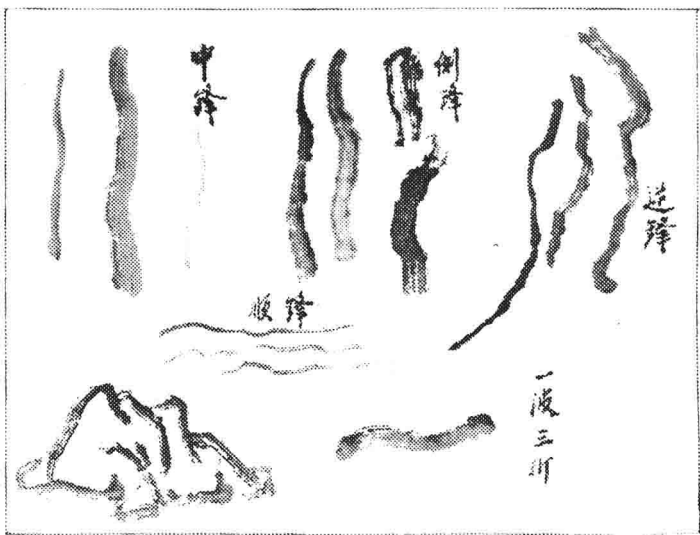


图2 笔线的不同变化由运笔产生

五 笔 论

现代山水画大师黄宾虹从一生长期实践中总结了历代画家运笔的丰富经验。提出“五笔”之说，即“平、圆、留、重、变”。一能“平”：要臂力通过肘腕到指，用力平均，笔笔送到，笔笔着力，透入纸素，起讫分明，无虚浮柔弱处，如“锥画沙”。二能“圆”：是指用中锋之笔如作篆书，山水画之线条，行笔转折处要圆而有力，不忘生圭角，笔线既刚劲又要柔媚，如“折钗股”。（古代妇女插发髻之银钗）三能“留”：为留住之意，线条不疾不徐，不浮不滑，含蓄沉着，若数学之积点成线，如“屋漏痕”之自然，逐点延长而形成。四能“重”：是指线、点之厚、重，笔力练习到“力透纸背”，线、点感到有重量，不象“风吹落叶”而象“高山堕石”及“万岁枯藤”。这不是朝夕能得之功力。五能“变”：画法用笔，在表现自然界各种各样复杂的物象。更宜千变万化，唐李阳冰说：“山有脉络，石有棱角，钩斫之笔必变”画法用笔，不仅根据自然界不同物象表现效果而变，并且要随时代而有发展。

状 物 写 神

中国绘画用线造型，历史悠久。早在战国楚墓出土的《风夔人物帛画》就以线概括对象的动态特征，线条精练、流畅、自然、古拙。线是多种多样的，有曲折、长短、粗细、刚柔等各种线，有各不相同的情味和质量感。例如山水画中，用线表现水纹，由于采用了各种不同线条的画法，其情味各不相同。用柔轻中带坚硬的线，表现出水纹的流动感；用刚硬曲折的线，表现出微风吹动湖水，使水波有坚硬的感觉；也是以柔软有节奏的线，表现微波的另一种画法；用斜线表现水纹，静中有动，有流动的感觉。