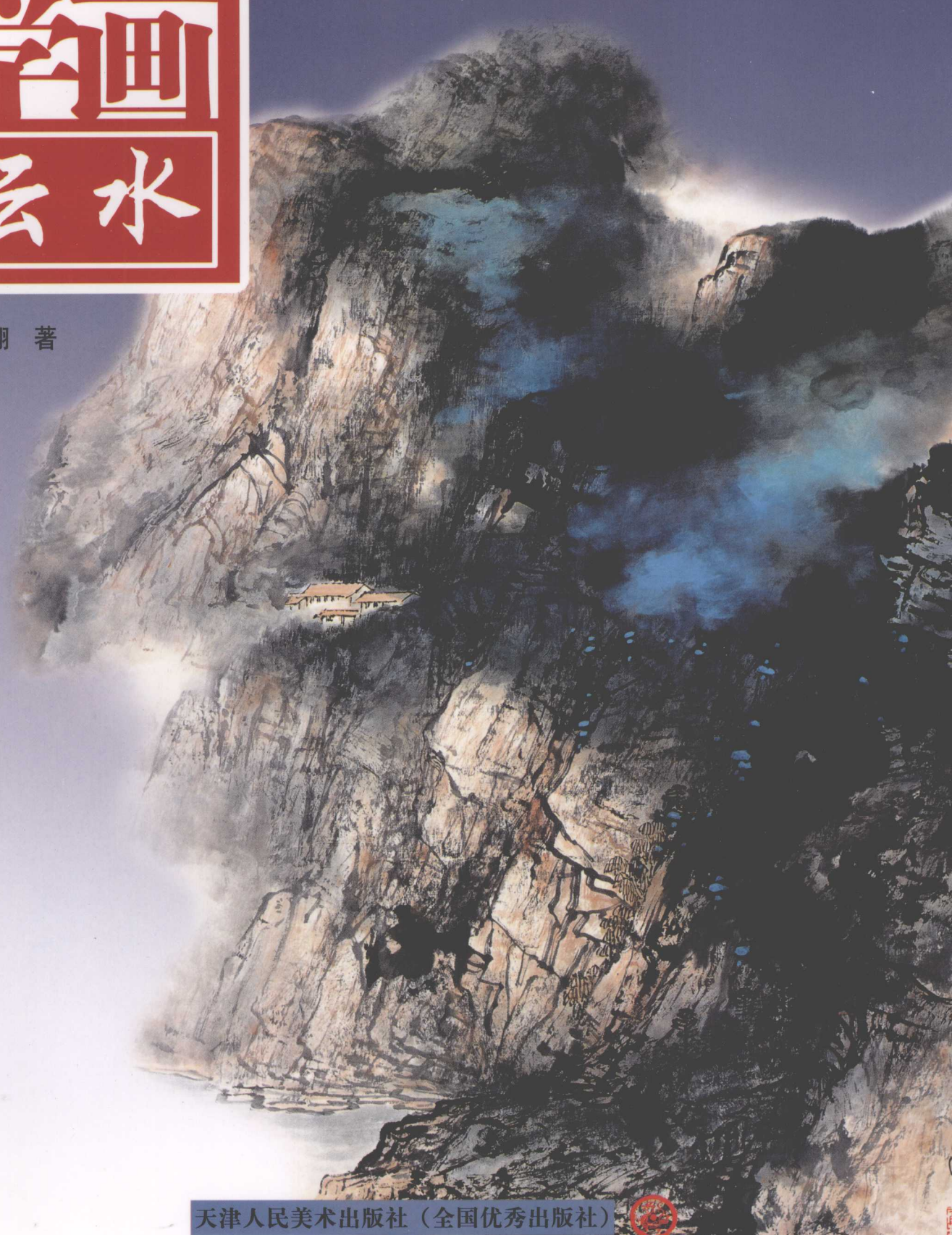


中国画技法教学丛书



施云翔 著



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）



中国画技法教学丛书

学画 云水

施云翔 著



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）



作者简介

施云翔：中国艺术研究院研究员，原四川峨眉画院副院长，后移居广州。现为广州大学书画专修学院副教授、香港东方艺术中心特聘画师、《东方美术家》广东编辑部主编、广东省美术家协会会员、广州山水画研究学会理事。作品多次在国内外展出并获奖，其优秀作品均被日本、新加坡、中国香港和台湾等地区及欧美各国人士及团体收藏。1995年参加新加坡中华艺术宫主办的“当代中国画家精英展”，获银奖，其个人传记被载入《中国现代书画名家人名录》。1996年在广州美术馆举办个人画展，作品入编《'97首届欧洲中国艺术大赛获奖作品集》。1998年在广东珠江三角洲沿海各地举办巡回画展，参加广州国际艺术博览会。1999年在美国旧金山举办个人画展。作品入编《20世纪中国现代艺术精品集》。2004年参加“中法艺术年展”，获国际艺术金彩奖，作品被收入《法国现代美术画刊》，2006年其作品、论文被收入国家文化部中国艺术研究院艺术评论杂志《文艺年志》。近年先后有作品入选全国画展和当代中国画家提名展，入编国内大型画集、画刊有《当代名家扇面图典》、《当代名家四条屏画集》、《当代中青年艺术家佳作选》、《东方美术》、《艺术家》、《美术大观》、《中国书画》、《国画家》、《水墨名家》等学术期刊及书画美术报。近年出版有《施云翔画集》、《施云翔画选》、《施云翔彩墨选》、《云翔写生作品选》、《施云翔彩墨山水画集》、《云翔书画》、《施云翔山水画技法》、《水墨泼彩教学范图》等。

目 录



一、历代中国画云水瀑布的画法与发展	1
二、基础理论——关于“六法”	4
三、基础技法	5
四、笔法	6
五、墨法	7
六、设色技法	10
七、泼彩技法	11
八、云烟技法	14
九、山泉流水技法	18
十、作品技法解析	27
十一、作品赏析	33

一、历代中国画云水瀑布的画法与发展

隋唐起源，到北宋山水画

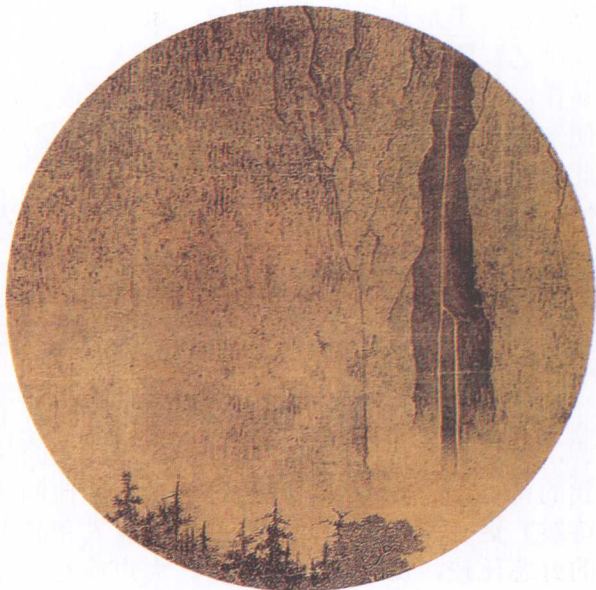
中国山水画最早起源于隋代展子虔的《游春图》，山水画发展到唐代成为独立的画科，当时的李思训、李昭道父子开创的青绿山水和以王维开创的水墨山水画，成为中国山水画史上最为著名的两大流派。

到了北宋时期，山水画发展更为成熟，构图与画中瀑布、山石、房屋等的表现形式，都有了鲜明的时代风格。其中最具代表性的画家是范宽和郭熙。范宽的山水画，喜欢以雄伟壮观的山体主峰作为绘画的主体，通过虚朦处理的过渡，下接描绘细致入微的山石、溪流、桥木、车马、人物等近距离景致。这种虚实对照、满幅布局的构图形式被称作“巨碑式”，虽说是范宽的创造，但一出现，便受到人们的钟情，在当时很快就流行起来，因此它已经不仅仅是范宽的个人风格，而是一个时代的流行时尚了。在过去的山水画里体现山高水长意念作用的瀑布，在“巨碑式”的构图中，既发挥了让密不透风的山石主体显出流动的灵性，还具有通过那细如发丝的泉线指引，把观画者的目光从巍峨的主峰导向近距离的景致上来的作用。《溪山行旅图》（见附图）无疑是其代表作。这便是北宋山水画瀑布的表现方式，在以后的山水画中是不多见的。当然，瀑布的形态是与北宋山水画构图体现山高水长、意境深远密切相关的。描写看似静止不动、净如白练的瀑布，需要相隔遥远的距离才有的感觉。所以，根据视觉原理分析，表现遥远的瀑布，是无须在中间添加反映水流速率的墨线的。由此我们可以体会到宋人的绘画是科学的、写实的。至于在山脚下的溪流，尽管其形态与瀑布相类似，但不能因此而把它指属为瀑布，因为它不具备宋人体现深远意境的作用。

对于水的描写，宋人曾作过总结。宋人韩纯全撰《山水纯全集》记：“夫水者有缓急浅深，此为大体也。有山上水曰沍，沍谓出于高陵；山下有水曰潺，潺谓其文溶缓；山涧间有水，曰湍湍，而漱石者谓之涌泉；岩石间有水泮泼；而仰沸者谓之喷泉；言瀑泉者，巖崖峻壁之间，一水飞出如练千尺，分洒于万仞下，有惊涛怒浪、涌襄腾沸、喷溅漂流，虽龟鼉鱼鳖皆不能容也。言溅瀑者，山间积水欲流而石隔罅中猛下，其片浪如滚，有石迎激方圆四折，交流四会，用笔轻重自分浅深，盈满而散漫也。言淙者，众流攒冲鸣湍叠漱，喷若雷风，四面丛流，谓之淙也。言沂水者，不用分开，一片注下，与瀑泉颇异矣，亦宜分别；夫海水者，风波浩荡，巨浪卷翻，山水中少用也……”这里对水的各种形态都作了比较详尽的诠释，其中对飞出如练的瀑泉与片浪如滚的溅瀑已作了区别。说明宋代的山水画创作不仅成熟，而且出现了一定的程式，并以此指导创作。

明清时期的发展

从明代开始，绘画艺术有了空前的发展，无论是在题材方面，还是在结构方面，以及在技巧方面，都取得了辉煌的



北宋 范宽《溪山行旅图》

成就。吴门派的崛起，及其对画坛的深远影响就是一历史明证。

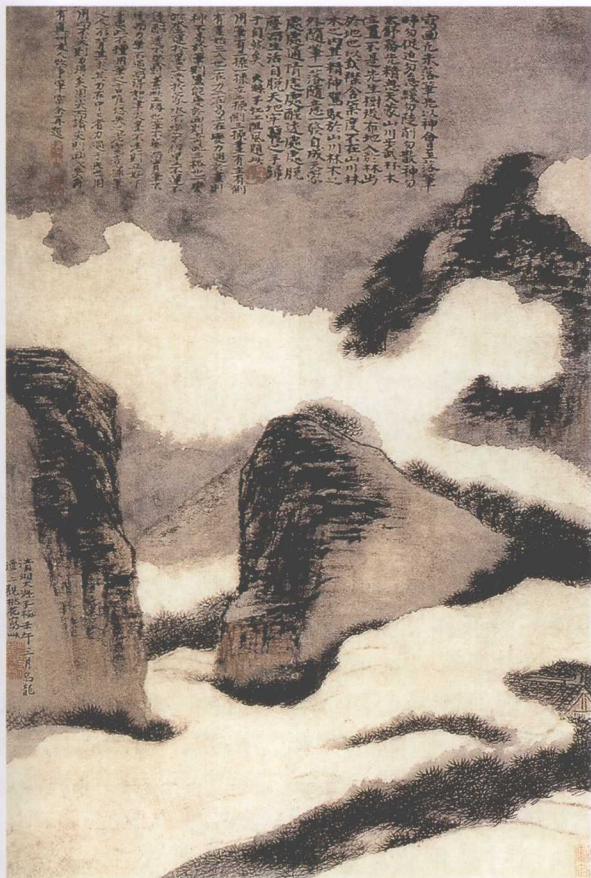
到了明代中期的山水画，云水瀑布开始流行起来了，画面的虚空留白处多了，烟云的感觉在山水画中增添了无穷的韵味和意境。绘画形式虽然也追捧宋人风格，但这种追捧不是一成不变的重复，是大体具有宋人模样，却又撇弃其压抑的布局，通过吸取郭熙及南宋以来开阔疏朗的构图优点改良而成的一种新的形式，山水画开始走向空灵，中国画的虚实关系有了明显的提升。最为典型的是沈周的《庐山高图》（见附图），虽然它也是采用了宋人以大山主峰作为绘画表现主体的满幅式构图，也画有瀑布，但缺少的是宋画雄峻险要、气势磅礴、体现纵深的感觉，增加的是文人温文尔雅的气息。以后，明代大画家董其昌开始把山水画分为南北两大宗派，即北派山水雄伟严谨，重写实；而南派山水空灵毓秀，意境深远，重写意。董其昌批评北派山水太过严谨而缺少逸趣与人文精神，他重南轻北的学术观在当时得到许多文人士大夫的支持，这是何原因？是因为文人对绘画的欣赏习惯所使然。既然文人介入画界，有些还因此成为职业画家，他们所体验的是一种不受程式束缚、没有压迫感的、更轻松、更自由、更适合抒发情感的绘画形式。正是如此，即便同样是以山峰为表现主体的构图，而表现出来的则是不同的意趣。“逸墨撇脱，士人家风”，富有层次的墨韵便是南宗画派所追求的“虚静”之美。

中国画以其笔墨形势写出云雾山水的特性发展到清代已十分成熟，但清代画家师古风气太重，少了师造化。虽然自清初开始出现了具有皇统思想的四王绘画形式，其影响力还一直延续至清代中期，这无形中为山水画制订了新的程式。但溯其源流，主要是出自于元代黄公望的创作原型，以及受明代中期以来的绘画形式影响。绘画的表现对象主要是江南的丘陵、土山，所谓的瀑布，只不过是靠近水口、“山间积水欲流而石隔罅中猛下，其片浪如滚”的溅瀑而已，不是垂流而下的瀑泉，诚如清代画家钱杜在《松壶画忆》所记：“瀑泉甚难，大痴老人（黄公望）亦以为不易作。须两边山石参差错落，天然凑合而成为妙。略有牵强，便落下乘。水口或用碎石，或设水阁、桥梁，皆藉可藏拙，此为初学者言之耳。”虽说是“为初学者言”，但掩饰不了他们受程式化绘画影响对瀑布的局限认识。因此也就不复有北宋人笔下飞流直下三千尺的瀑布意境了。至于作为另类画家的“四僧”、“扬州画派”的作品，则与文人的意识更为贴近，不仅在画中多有长题，而且把书法融汇到作品中去。

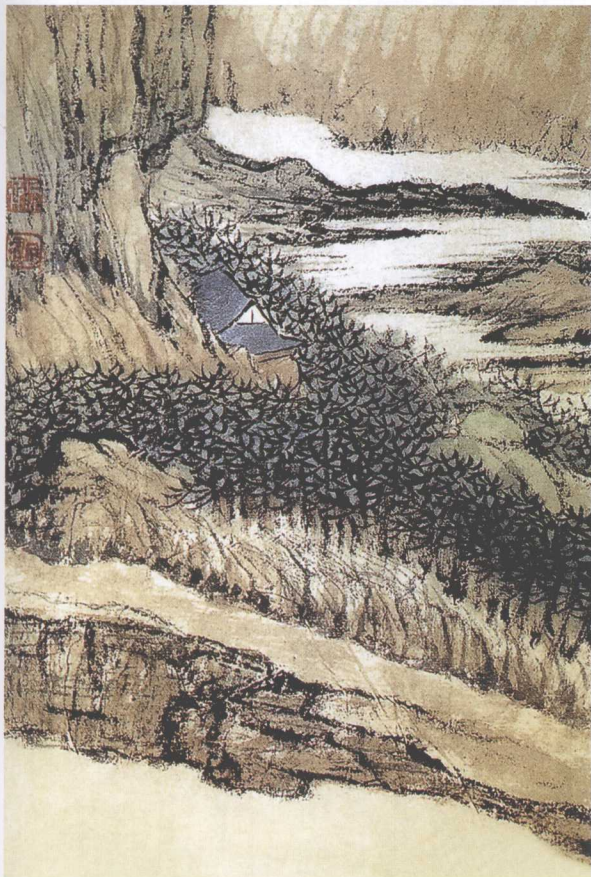
然而，对中国山水画云山流瀑的描写有了真正的突破者，当属画僧石涛。相比明董其昌对前人的品评来建树自我的论述，清石涛所著的《画语录》和他的《大涤子题画诗跋》更有时代意义。石涛不同意前人和时人对传统师承的好恶比较，反对泥古不化者，大声疾呼：“画有南北宗，我宗耶？宗有耶？”捧腹曰：“我自有我法。”他提倡笔墨当随时代：“搜尽奇峰打草稿”，因此，我们今天看到石涛



明 沈周《庐山高图》



清 石涛《云山图》



清 石涛《溪山幽居图》

的山水画空灵自然，且满纸烟气，超凡脱俗的神韵更显他的独到和对生活的感悟与贴近。见左侧《云山图》和《溪山幽居图》，他对于“生活”的强调正是基于自身游历实践丰富的扬长补短。石涛的艺术风格形成，完全是以大自然中的真山真水作为粉本源泉而造就的。论对于天下名山大川的遍览游历，石涛以一个云游僧人，以禅论画悟道的智者创说著述。

石涛的论著无论在明清画学著述中还是在整个中国绘画理论发展史上都是有举足轻重的意义。

近代山水画的传统意识

中国山水画从历代发展到今天，经历了不同的时代和不同的变革，由于现代人的审美和视觉观念的变化，今天的中国画已向多元化发展，因此，我们在立足传统文化观的同时，更应注重生活的感悟，人与自然的融和，形成社会与人生、自然之本真与人的精神世界“天人合一”的认识观。在近代画家中，关注传统，重生活，重笔墨者首推黄宾虹。以云水见长者当属李可染与陆俨少二位，宾虹翁用笔苍劲洒脱，用墨浑厚华滋，而李可染用墨更加厚重，虽看起来画面有点黑，但黑中有光，且满纸烟气的视觉效果，让人有身临其境之感，可见可染先生师造化源于生活的写生功力非常人能及的。而尤以云水见长的陆俨少先生画云却并非像李可染那样层层积染，他亦借古人“逸笔草草，写胸中逸气”之笔，用线来勾写流云，包括他的水也是用线勾写，其独特的“陆氏云水法”对当代中国画坛具有深刻的影响。

纵观历代名家对山水画云水的描绘，以及各具个性的风格，我以为要加深对传统的认知，有必要了解和研究历代绘画的发展过程和时代的特征。对中国画的学习，创作要注重对传统的借鉴，从认识、理解到消化运用，这是必不可少的课程。迄今为止，绘画史上还没有舍古法而自立法且成就大的画家——“学不师古人，如夜行无灯火”。另一方面，对传统的借鉴不是无条件的。当我们面对千百年来的历代作品时，首先要对其价值判断，即品鉴。另外，哪种风格、品格的画风更适合自己的个性特点所需要，还要辨析，认识其精华、糟粕。何者为艺术性高，何者为艺术性低；何为雅，何为俗，要在鉴别中有一个比较。品评标准因人而异，因时而变，不同的标准会产生不同的结果。当然，如何提高自己的认识能力，这就要靠我们平时加强学习，并不断提高自己的文化修养。“读万卷书，行万里路”其真正能做到的画家又有几人？中国传统文化博大精深，中国绘画史所涵盖的历史范畴包括文化主流和支流、大众和精英，以及不同时代、不同地域、不同绘画语境，包括不同的理论建树和思维以及形形色色的相关知识你能否完全理解？为了把握传统，跟进时代，我们需要不断的学习，并付出终身的精力和努力才能有所作为。

二、基础理论——关于“六法”

传统“六法”用笔是由南齐谢赫提出来的，为历代画家、评论家、鉴赏家所推重，是中国绘画史上最早的比较科学和有系统的绘画创作、绘画批评的准则，其内容如下：

- (1) 气韵生动。
- (2) 骨法用笔。
- (3) 应物象形。
- (4) 随类赋彩。
- (5) 经营位置。
- (6) 传移模写。

气韵生动是“六法”中最重要的一法，是1000多年来我国绘画创作与绘画批评的重要准则。优秀的绘画作品，必须塑造出动人的形象，有巧妙的结构、用笔、用墨和赋彩。一幅画具备这一切，会给人以总的印象，也就是在内容意境、形象塑造以及构图、色彩等方面，给人以又完整又具体的感受。谢赫提出来的“气韵生动”正是指这种感受。感受的深度，决定于作品对于生活美的揭示深度及形创造的完美性。“气韵生动”是形与神在画面上的统一，这个统一具有极高的艺术性。

骨法用笔是绘画表现上关于用笔的问题。是运用线描表现对象形体的重要技法。唐代张彦远在《历代名画记》中说：“夫象必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似皆于本意，而归乎用笔。”

应物象形是关于形象塑造的问题。所谓“应物”不仅是追求对象外表的相似，更重要的是认识对象的

特质与内在精神。描写时，如果只是“象形”而不应物，是不对的。唐代张彦远说：“骨气形似，皆本于立意。立意便是中发心源。”故“应物”不是单纯照着对象画，而是在形似的基础之上表现好对象的精神实质。

随类赋彩是关于设色的问题。“类”即“万物之类”，这里所指的类，是绘画对象所呈现出来的特性、状貌以及颜色的类别。对于色彩的表现，中国画是很别致的，讲究物体的固有色，然后随物象之类，在形象特征上赋以概括性的色彩表现。

经营位置是绘画的布局章法问题，即绘画的构图、构成。所谓绘画中的“位置”，应该有所“经营”。“经营”二字，含义甚深，要根据对象的结构和格局，苦心加以组织和布置。因此在画龙点睛表现上经营位置十分重要，谢赫提出此“法”，正是总结了我国绘画在构图上的表现特点。正因为画的“位置”是“经营”出来的，是随画家精心组织和布置的，所以中国的山水画才能不受焦点透视的局限，机智、巧妙地运用散点透视，一幅画不论是深远、高远或平远都可以随画家经营布置。

传移模写是指临摹古人的优秀作品，向遗产学习的问题。唐朝张彦远认为此法是“习画基本之事”，这意味着此法并非无足轻重，临摹只是对前人各类技法的初步了解和基础研习，但不是绘画的目的，也是为了更好地创作而进行学习的一种手段。在摹古人优秀作品时一定要认真，做到“形神兼备”真正把精华学到手，才能达到“传移模写”的目的。



峨眉仙山

三、基础技法

1. 执笔方法

初学者，首先要懂得执笔，姿势正确才能达到运笔用墨自如，应注意以下几点：

其一，笔正：笔正则锋正。骨法用笔以中锋为本。

其二，指实：手指执笔要牢实有力，要灵活不要执死。

其三，掌虚：手指执笔，不要紧握，指要离开手掌，掌心是空的，以便运笔自如。

其四，悬腕、悬肘：指大面积的运笔要悬腕或悬肘，才可以笔随心运，力贯全局。

2. 中锋与侧锋用笔

中锋用笔要执笔端正，笔锋在墨线的中间，用笔的力量要均匀，侧锋笔锋在墨线边缘，笔锋与纸面形成一定的角度，用力不均匀，时快、时慢、时轻、时重，其效果毛涩、拙朴变化丰富。

3. 顺锋与逆锋用笔

顺锋：一般指笔锋的运行和笔杆的倾斜方面一致，其效果光洁、挺拔。

逆锋：笔锋逆行（也就是说和习惯的运笔方向相反），其效果干涩、稚拙。

4. 聚锋与散锋用笔

聚锋是指笔锋拢在一起，呈单一笔锋。

散锋则指笔锋散开，呈多锋状（又称“开花笔”），其效果枯涩而多变化。

5. 常用表现手法

勾：以线造型。是工笔、写意画法主要手法之一。比较起来以工笔画用得更多一些。同时“勾”又往往与“染”结合表现一些特定的内容，如人物

的脸、手，以及花卉的勾染等，勾有时也同皴结合。工笔的勾，以中锋为主，要求工整、严谨，近似书法中的楷书。写意的勾，则比较随意，要生动活泼。以侧锋结合中锋，有时也用散锋，近似书法中的草书。

皴：是一种和勾紧密结合的辅助方法，工笔和写意均常用。大体上分为点状皴类、面状皴类、线状皴类。无论哪种皴法均需见笔触，用笔要有变化，可用中锋、侧锋，也可以用聚锋和散锋，但效果不可太光，以毛涩为佳。

擦：笔触不清楚的叫擦。擦是皴工序的继续，是皴的一个补充，其目的是让画面效果更加浑厚。皴、擦的区别在于：一个要见笔触，一个不见笔触。一般作画时擦不单独使用，可以和皴交替使用。但实际上往往很难把这两个程序分开。

点：是以面造型的表现手法，写意画使用较普遍，工笔画中也有没骨点染的方法。工笔的点与染是分不开的，因此叫点染。写意画的点法要强调用笔方法和见笔触。写意的点法要从实际出发，可以藏锋、可以露锋，可以侧锋，也可以散锋，无论哪种方法都要见笔触，不可含混不清。

染：是加强画面效果的又一种方法。工笔画及写意画均用，但工笔画用得更多一些。染可分为勾染、烘染两种。烘染是对物象轮廓所做的一种明暗效果的补充，另外还有分染、罩染、碰染等。写意画的染一般都是和皴、点结合进行，如皴染、点染，它是一种见笔触的染法。一般的渲染方法有湿染（先在被染处上一遍水）和干染两种，而干染的笔触效果更易保留下来，使画面更具张力。



四、笔法

中国画的表现方法是以“线”为主的笔墨，它的物质材料是毛笔、水墨和宣纸。这种特殊的工具材料，与特定的表现手法有着密切的内在联系。以致“笔墨”成为中国画的一个重要特点。有无笔墨，成为人们评价中国画优劣的一个重要标志。

比较中西绘画的表现手法，虽然西方画家也利用线条塑造形象，传达感情，但他们更侧重于表现形象的质感、量感、空间感。中国画的线条作用超出单纯塑造形体的功能，具有表达作者思想感情和独立的审美作用。中国画线条的节奏美和韵律美，包括两个方面：一是每根线条本身的节奏和韵律，它是由线条在绘画过程中有控制地提按、行顿、转折、轻重、疾徐等所产生的变化。另一种是各种线条的长短、粗细、繁简、疏密、浓淡、虚实等变化形成整幅画的节奏美。

用墨的变化是由笔的变化中发展出来的，笔和墨在使用时是两相结合，相辅相成的。如同骨骼和血肉的关系，不能截然分开。墨由笔出，笔由墨现，一幅好的中国画笔法和墨韵是浑然天成的。

骨法用笔是传统“六法”中最基本的技法之一，是关于绘画用笔的问题，也是运用“线”表现对象形体的重要技法，骨力、骨气，形似皆于本意，而归乎

用笔。因此，“骨”便是指“线”的力度与变化，以及整幅画的“骨架”。

中国画表现山石的基本技法就是皴、擦、渲染。先皴石的外形轮廓以及轮廓以内山石不平纹理。所谓皴，就是山石结构的纹理线条；擦是指在山石轮廓线旁擦出不规则的墨痕，增加山石的粗糙感；渲染，就是用浓淡墨染出山石凹凸不平的阴阳面，增加山石的质感和明暗。

中国画用笔画云有两种常用技法，即勾云和烘云法。

1. 勾云法，这种方法适宜表现流动的云，方法是用淡墨线条勾云的形状，再以淡墨渲染。画山岭重叠中缭绕曲折的云要重在其气势。画云的线条要流畅、凝重而有变化。可以用勾勒法，也可以勾、皴、擦、染综合运用。

2. 烘云法，此法为用水墨烘出云块或云层的方法。烘云法多为湿画，即先将纸喷湿，而后由浅至深地将云形反复渲染而成。画时应特别注意云形的变化以及云层的深度，要表现出云的轻飘、浮动、弥漫的感觉。也可以利用丛树或山石来衬出云块，画的时候既要保留树石的实处，又要画出云块的自然形态之美。



高路入云天

五、墨法



金沙江畔（水墨画）

早期的中国绘画，多是以重彩来表现，如唐、宋的大批人物画和山水画。元明以来，随着纸的出现带来了水墨技法的演变。同时文人画形式的出现，使绘画逐渐发展成了以水墨为主，以色为辅的面貌。墨在中国画色彩中不只是一种“黑”颜色，而是作为一种调理画面关系的“色彩”存在。中国传统画论中有“墨分五色”的理论，就是一种典型的以墨为色的观念。

历来中国画用墨的方法很多，如“泼墨”、“破墨”、“积墨”、“焦墨”、“宿墨”等，但山水画主要用的是“积墨”和“破墨”两种方法，其他方法间或穿插使用。另外，“泼墨”在山水画创作中的作用也是非常重要的。

1. 积墨法

积墨法自古为山水画家的主要表现手段，五代董源、宋代范宽、李唐等留下的真迹，无不是积墨法的杰作。特别是元代以后，黄公望、王蒙的作品墨的层次愈见丰富、深厚。清代的龚贤又把积墨方法发展运用到新的高度。至近代黄宾虹先生，在积墨上用尽一生功夫，集积墨法之大成，达到了“浑厚华滋”的炉火纯青的境界。“积墨”是山水画家的看家本领，不

会积墨，难作山水，“积墨”也可以说是学习山水画的一道关口。有的山水画家只对画加了几遍墨之后，就不敢再动，所谓“见好就收”，舍弃了“宁可画坏，不要平常”的追求，结果四平八稳，不痛不痒。何以如此？因为多积下去确有难处，积不好反而不可收拾，画面会很难看，容易出现“板”、“乱”、“脏”、“死”等弊病，费力不讨好。所以有的人为了保留几笔轻淡滋润的墨味，以轻描淡写草草了事。岂不知即使轻淡透明的画，也非一挥而就，也需积染递加，形成淡而不薄、轻而不浮的佳境。积墨虽难也有规律，其要点有三：

(1) 第一遍干定之后，再递加第二遍，否则两遍渗化一起，不但不觉深厚，反易臃肿浮涨。

(2) 第二遍是第一遍的补充、交错，不是第一遍的重复与描画复线，加的结果是多种笔法的交汇统一，“错综而复杂”犹如印刷之套网纹。

(3) 每加一次都要保持极强的整体观念，当疏则疏，当密则密；当重则重，当轻则轻；当强则强，当弱则弱。不可心中无数而乱用笔墨，而是愈加到后来，



川江击浪

愈要有整体感。大胆落墨，小心收拾，抓好画面的黑、白、灰关系。积墨时画面的中间调子最复杂、最重要，也是使画面呈整体感的关键。

2. 破墨法

破墨法，是在前一笔不太干时，趁势再补上另一笔，使其融合渗化，合二为一，浑然一体，产生鲜活生动、和谐滋润的效果。破墨往往与积墨穿插使用，只有积墨，易厚而不润活；只有破墨，易活而不厚实。

破墨的用法在于掌握干湿的程度，过湿时加上容易渗化太快太多，出现臃肿无骨之感，成为浮烟胀墨。过干时加上，不能渗化，枯燥死墨一片。干湿程度是破墨的火候关键，实践多了，自有体会。

用墨之法，前人有很多经验，黄宾虹先生说：“画案之上，一钵水，一砚墨，两者互用，是为墨法。”又说：“古人墨法，妙于用水。”所以墨法离不开水的运用。用墨之法，实际上是墨与水同时调和与使用而变化出来的。

3. 泼墨法

中国画的精神是笔墨，因此，离开了笔与墨就不能称为中国画。

泼墨画不是弃笔而泼，是指大手笔挥洒淋漓之势。泼墨画是在中国画特定的宣纸和水墨的相互作用下产生的一种特殊的艺术效果，泼墨技法是利用水墨在生宣纸上自然流淌渗化的性能，形成画面的大结构，再用笔整理、补充成完整的作品。

泼墨山水画是以墨为主、笔为辅的表现方法，虽然这种画法有一定的偶然因素，但往往需要根据墨落宣纸后的既成效果，灵活调整画面，引导和控制水墨的变化和动向，从无形到有形、写形到传神，最后收拾加工整理而成。

(1) 落墨大胆果断，先大笔重墨泼出山石近景的阴面，笔含水，含墨要多，水墨淋漓，一挥而就。当笔中的水分被宣纸吸掉大部分之后，顺势用干笔浓墨皴擦出山石的阳面结构，线条要干练，几笔到位。

(2) 接下来用淡墨泼洒出远山的大体形，注意淡墨和浓墨的结合，让浓淡墨相互冲撞、渗合，化为一体，



山石泼墨法图例

并产生自然的层次变化。

(3) 引导控制水墨的变化，淡墨皴擦出远山的阳面，让画面服从整体，最后点画出树木、房屋、小船等丰富画面，收拾整理而成。

六、设色技法

中国画传统技法中的设色有青绿山水法和浅绛山水法。青绿设色又分为大青绿和小青绿。青绿大泼彩是张大千先生在传统青绿山水设色的基础上创新出来的。

1. 小青绿山水设色技法

小青绿山水是用矿物质颜料石青、石绿作为主要色彩的山水画，是一种根据随类赋彩的原理把自然“典型化”的色彩处理方法。

小青绿山水要求用色薄、透明、润泽。作画时先用墨线勾出轮廓、脉络，然后皴出山石的起伏转折，在山根处略以淡墨赭石混染，分出凹凸明暗，然后用墨绿、花青染出山的主体部分，待墨绿（藤黄、花青加淡墨）、花青干后，再调好石绿、石青分次罩染在上面，所用石色宜薄而润，最后用草绿、花青提注山石的轮廓和明暗面，以达到鲜泽后润的效果。

2. 大青绿山水设色技法

大青绿山水的特点是色彩艳丽浓厚，画时也是先用墨勾勒山的轮廓，而后皴擦山的脉络、转折、明暗，皴笔比小青绿要强些。勾皴后在山的暗面和根脚处染以淡墨作底，而后在此基础上再染深浅赭色。待干后，在勾好的山石上根据画面整体节奏平涂石绿（不可涂死，要透出皴笔和赭石底色）。石绿涂完，再在山头上和山石部分暗面分别平涂石青，再求达到色泽鲜艳

为止。为了丰富山石的生命力及层次，可加小混点和鱼鳞草，还可以用草绿或花青复勾山石轮廓及复皴。有时用重赭石复勾山的轮廓及亮面皴笔外，等产生阳光照射下的光感，显得分外灿烂、光泽。

3. 浅绛山水设色技法

基本上以水墨为主，在水墨勾勒、皴染的基础上敷以赭石为主色的淡彩山水画。《芥子园画传》说“黄公望善皴，仿虞山石面，色善用赭石，浅浅施之，有时再以蓬赭藤黄着山水，其山头喜蓬蓬松松画草，再以赭石色勾出，时而竟不着色，有时也用淡花青罩染树叶以赭石着山水中石面及松皮而已。”这种着色方法，始于五代董源，盛于元朝黄公望，延至今日浅绛山水已成为水墨画的主要设色法。

4. 云水设色方法

中国画设色在历代山水画图中一般天空为留白，是不设色的，只是画雪景山水时，天空才设浅墨加少许淡花青。现代山水画在云烟设色上一般也以淡墨加少许淡花青为主，有时为了表现晨晖与晚霞可将天空渲染成淡赭石或一抹朱色（朱磬加赭石）。

云水设色一定要统一，因为水是天的一面镜，天空是淡花青色，那么水也是淡花青色，如果天空是朱红暖色，水也设色为朱色，即水天一色。



川江晨烟图

七、泼彩技法



泼彩山水

泼彩山水画是张大千先生总结中国传统笔墨后，对中国青绿山水表现技法上的一大创新，他创造了大泼墨、大泼彩的新技法，不仅在驾驭笔、墨、色、水、纸等方面达到了出神入化的境地，而且为中国画开辟了新的表现道路。泼彩法是在泼墨法的基础上发展出来的，并在水墨状态的层面上增加了更新的视觉冲击力。

泼彩法是先将颜料在小碟中调至所需要的色相及浓度，然后泼洒在画面上，利用其自然流淌渗化的性能，形成画面的大体结构，再利用色彩渗化的行迹和肌理效果，用笔整理、补充成为完整的作品。

因此这种画法具有一定的偶然因素，往往需要根据色彩落纸后既成效果，灵活地调整画面。

但泼彩作为一种艺术创作的手段，并不是盲目地

在纸上乱泼一气，作者必须对画面的艺术形象有所构思，什么部位泼什么色彩，怎样泼？需要达到什么效果，以后整理成什么形象，心中都要有所准备。其次，色彩泼到纸上，也不是毫无节制地任其流淌渗化，而必须对其流淌及渗化作用加以引导和控制，按章法处理好大效果后，再处理局部墨色，不需要渗化的部位，可用另一张纸吸取水分，需要保留的形体可用电吹风吹干固定。

泼彩时画面用色可以有所变化，根据画面需要形成不同的色差，如果感觉某些局部一次泼的色彩不够浓烈，或需要加强色彩变化，还可以泼第二次、第三次，但必须掌握技巧，不能造成画面斑驳狼藉或溃漫无度，要注意色彩的明暗深浅的差别变化，作到自然引导、补充、调整和处理。



金沙江畔云崖暖

撞水法

在彩墨未干的基础上，让湿润的彩墨继续渗化扩散的地方，加以用水冲，将墨或色彩冲开，使其继续向周围扩散，而色彩被水冲淡，这样使浓墨重彩在淡水的冲撞下产生自然变化的特殊效果谓之撞水法也。



江川览胜图

接水法

用笔蘸水在色彩晕迹的边沿晕化，引导彩墨继续扩散，使晕化的色彩在新的水迹上渐渐减淡，直至淡化消逝。



江舟渔歌行