

中国
画统
书
中
传
技
法
丛

書



山水
畫
傳
統
技
法
分
析

○ 吳敦木 蕭平 編著

林徽之題

江苏美术出版社

山水画传统技法解析

郑建书



图书在版编目(CIP)数据

山水画传统技法解析 / 吴敦木, 萧平编著. —南京:
江苏美术出版社, 1984.9(2000.1 重印)

ISBN 7-5344-0117-8

I. 山... II. ①吴...②萧... III. 山水画—技法(美术)—研究—中国—古代②山水画—画家—生平事迹—中国—古代 IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 57855 号

山水画传统技法解析

编 著 吴敦木 萧平

封面题字 林散之

扉页题字 徐邦达

封面设计 谭维

责任编辑 许祖良

监 印 符少东

出版发行 江苏美术出版社

经 销 江苏省新华书店

印 刷 南通韬奋印刷厂

版 次 1984 年 9 月第 1 版 2000 年 1 月第 7 次印刷

开 本 889 × 1194mm 1/16 8 印张

印 数 1-6000

书 号 ISBN 7-5344-0117-8/J · 118

定 价 38.00 元

目 录

(1) 引言	吴敦木 萧平
(2) 一、关全	
(7) 二、巨然	
(12) 三、郭熙	
(17) 四、夏圭	
(22) 五、黄公望	
(27) 六、王蒙	
(32) 七、倪瓒	
(37) 八、吴镇	
(42) 九、沈周	
(47) 十、文征明	
(52) 十一、唐寅	
(57) 十二、陈洪绶	
(62) 十三、原济	
(67) 十四、髡残	
(72) 十五、弘仁	
(77) 十六、龚贤	
(82) 十七、王时敏	
(87) 十八、王原祁	
(92) 十九、吴历	
(97) 二十、华嵒	
(102) 附图	
(102) 关山行旅图	关全
(103) 层岩丛树图	巨然

(104) 早春图	郭熙
(105) 溪山清远图	夏圭
(106) 富春山居图(局部)	黄公望
(107) 涤砚图	王蒙
(108) 秋风江上	倪瓒
(109) 秋江渔隐	吴镇
(110) 庐山高	沈周
(111) 溪亭客话图	文征明
(112) 山路松声图	唐寅
(113) 谿石图	陈洪绶
(114) 淮扬洁秋图	原济
(115) 层岩叠壑图	髡残
(116) 松壑清泉图	弘仁
(117) 谿山草阁图	龚贤
(118) 江山雪霁	王时敏
(118) 仿倪黄合笔山水	王原祁
(119) 泉声松色	吴历
(120) 万壑松风图轴	华嵒
(121) 蜀江景色	吴敦木
(122) 山色有无中	吴敦木
(122) 帆影夕阳中	吴敦木
(123) 秋山读书图	萧平
(124) 洞庭春晓	萧平
(124) 湖滨秋艳	萧平

山水画传统技法解析

引言

吴敦木 萧平

中国山水画,作为一个独立的画科,早在隋唐时代就已经形成,经过十几个世纪的发展变化,产生了无数的珍贵品,积累了非常丰富的经验,具备了鲜明独特的优秀传统,是我们民族艺术的一个宝库。

对于传统,“古为今用”、“推陈出新”是我们的方针。这就要求我们了解和掌握传统山水画的各个发展阶段,及其代表画家的风格和特点。为此,我们编写了这本书,将自五代到清代的二十家山水画代表人物,逐一介绍,说明其生平、师承、发展、技法特点和真迹收藏情况等。图分:石法、树法、平远法、高远法、写生出新,共五类。“深远法”因不甚鲜明,略去了。水、云等其它技法,在“平远”、“高远”二法中结合介绍。这五类图,都没有原作可查,是作者通过长期研究、实践,理解、分析自作的,供读者借鉴、参考。

中国山水画,最早可以在顾恺之传世的摹本《洛神赋图卷》中看到其面貌。那时,它是作为人物画的背景出现的,有着很浓厚的装饰风味。其次,是隋代展子虔的《游春图》(北京故宫博物院藏)。此图有争议,但即使是唐人所作,它还是很能说明那时期山水画的一些问题的。

五代至北宋,是山水画完备的时期,也是山水画的全盛时期,理法大备,名家辈出。之后,山水画又经历了几次较大的变革:

南宋以马远、夏圭为代表的一变,其特点是,削繁为简,变北宋严整稳重的章法为侧重一隅的奇峭构图。夏圭的“拖泥带水皴”,丰富了山水画的技法,使绢本山水产生了灵动淋漓的风味。

元代,始于赵孟頫,完成于“元四家”(黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇)的又一次变革,是山水画一次重要的发展。他们把画笔从绢素移到纸上。我国的可以渗透的纸(皮纸、宣纸),使笔墨的性能得到进一步的发挥,山水画的笔法、墨法格外丰富起来。黄公望说:“画石之法,先从淡墨起,可改可救,渐用浓墨者为上。”四家的笔墨法,皆是由淡入深、先干后湿的多遍方法。这种画法,一直传到清代晚期,甚至现

在,成为山水画的一种主要表现方法。倪瓒写“胸中逸气”的理论,说明他们创作的主观方面加强了,写景即写情、写意,并且结合诗、书,形成“三绝”的艺术境界,奠定了文人山水画的基础,这是这次变革的关键。

再一次变革,则在明末清初。这个王朝更换的动荡时代,偏偏造就了一批各具强烈面目的画家:朱耷、髡残、龚贤、弘仁、梅清等,石涛则是杰出的代表。他在两个方面有出色的贡献:一是向“写意”又迈进了一大步,突出了个性面目。把山水画的程式返回大自然,不拘一格地反映自我对造化的认识。二是技法上突破了“四家”多遍积累画法,手法灵活多变,以客观景物和主观感受为转移,吸收了明代徐渭等大写意花卉画的水墨淋漓的笔墨技法,泼墨、破墨与干笔皴擦、湿笔渲染等结合使用,呈现了缤纷多彩的艺术形象。

最近的一次变革,是在新中国成立之后,其特点是:一,注重写生,突出反映新景象、新事物。二,洋为中用,较多地吸收了西洋水彩画的色彩渲染方法。对于借鉴西洋画的问题,实际上,在清代初中期就有过尝试。最明显的是朗士宁(意大利人,康熙五十四年至北京,入内廷),他基本是用中国笔墨在中国纸绢上画西洋素描,这种方法最终被淘汰了。比较成功的是陆昉(字日为,号遂山樵。浙江遂昌人,寓居松江。康熙时画家,善山水。喜用阴阳向背之法,墨气氤氲,层次清晰),因为他的根本笔墨骨骼是民族传统的。解放前,也有一些画家在这方面探索,但大都在解放后才获得成功,如傅抱石、李可染等。旅居国外的张大千、王纪千等,也在这方面进行了实践。

中国山水画的历史告诉我们,山水画要发展,必须认真地学习和继承传统;必须面对自然,到生活中去观察、体验;必须善于吸收外来艺术的营养;必须加强文化艺术修养,尤其是书印、诗文等方面的修养;必须根据自己的实际,努力实践,大胆变化,创造出自己的艺术面貌。

一、关全

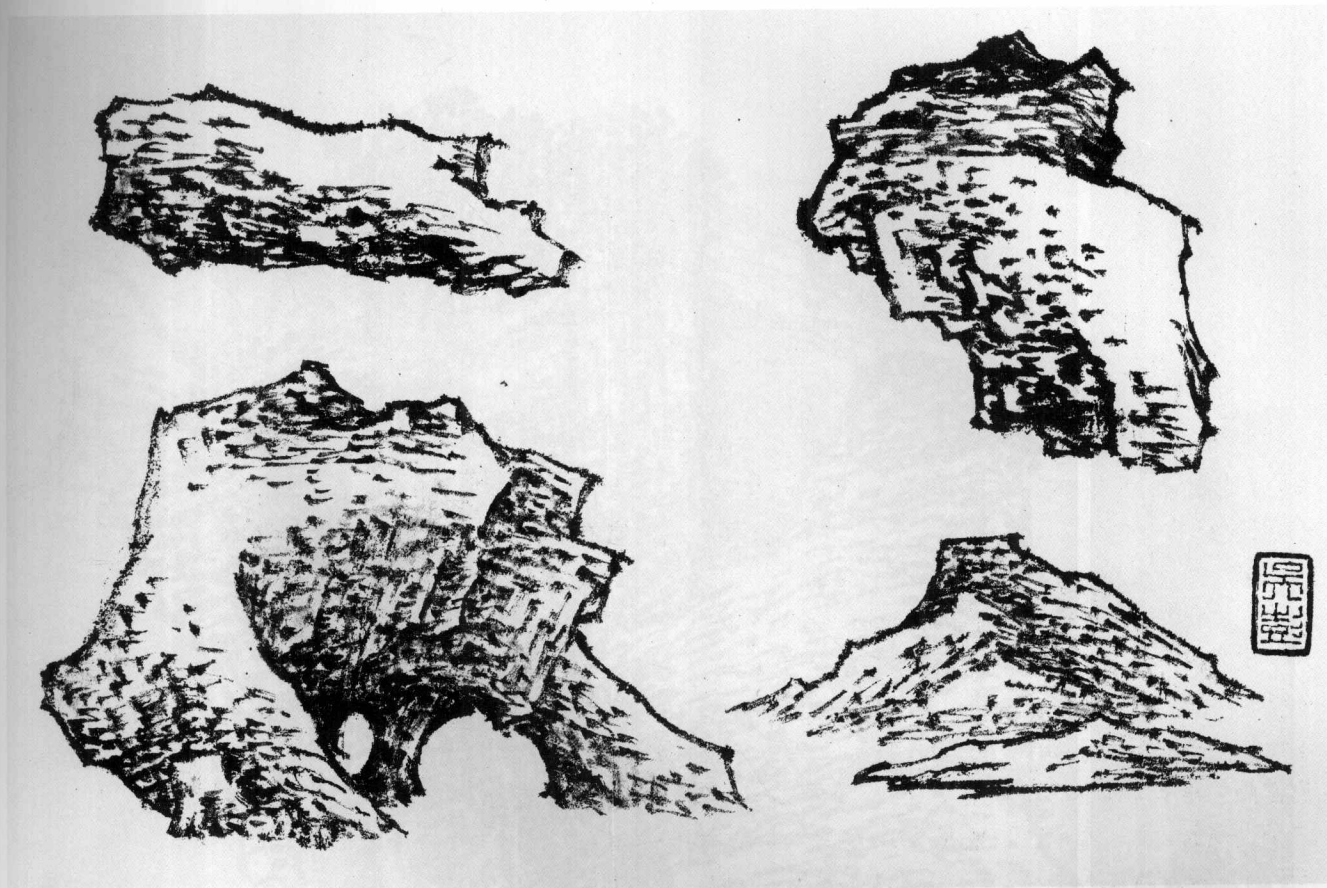
关全是五代(907-960年)时期的杰出山水画家,长安人,生卒年不详。他和荆浩、董源、巨然并称,是中国山水画健全、成熟的标志。王世贞说:“山水至大小李一变也,荆、关、董、巨又一变也。”他们的这次变化,实际是中国山水画自隋唐形成以来的第一次变革,是隋唐以来山水画上长期努力、酝酿的结果。隋唐山水画大都采用钩填或钩染之法,笔墨比较贫乏,到荆、关始有变革。荆浩曾对人说:“吴道玄画山水有笔而无墨,项容有墨而无笔,我当采二子之所长,成一家之体”(见郭若虚《图画见闻志》卷二),说明他对缺少变化的笔墨技法已很不满足。笔和墨的结合,产生了“皴法”。“皴法”的出现,使中国山水画前进了一大步。关全早年师荆浩,刻意力学,形成自己的风貌,当时人称之为“关家山水”。关全的真迹今已罕见,故宫曾藏有《山谿待渡图》。《宣和画谱》称他“好作秋山、寒林、村居、野渡……笔愈简而气愈壮,景愈少而意愈长。”他的特点在用笔谨严,遒劲有力,创钉头皴法(泥里拔钉皴),刻划出某种山石的纹理和质感。

关全画山石(图一)以中锋为主,间用侧锋。下笔先钩出石之轮廓,然后就势以各种点状(钉头)作,或挑,或拖,或作平划,或往回迅速搭擦,刻划出石之阴阳向背,表现其质感和体积感。关全的“钉头”,是点划相结合的笔法,其要点在下笔如凿,凿痕遍布石上,暗处多,明处少。整体看来,黑白分明,明暗显著,聚散开合,大虚大实。最后用淡墨染之,使其黑白明暗和谐而不生硬。

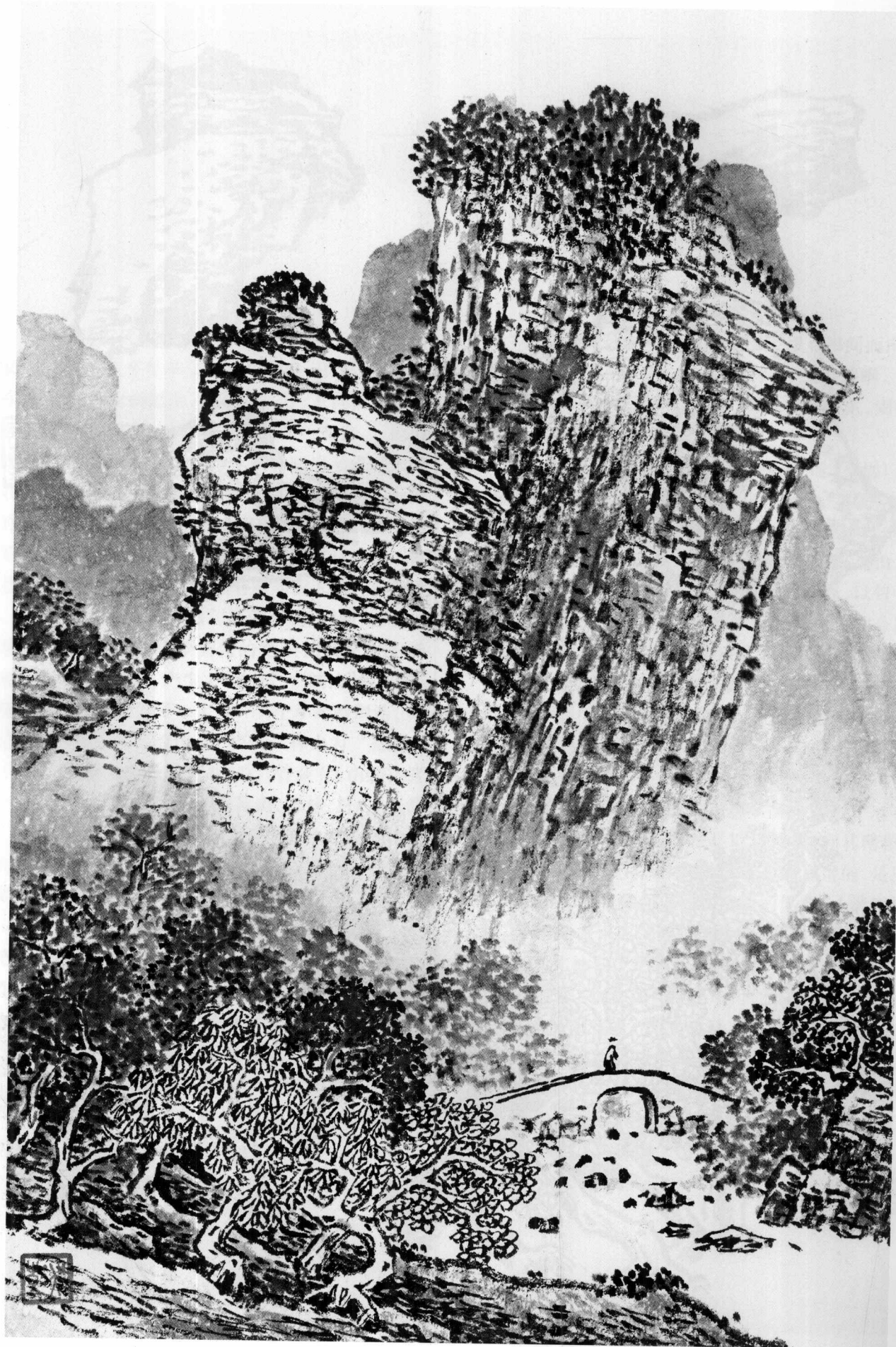
关全画树(图二),往往以夹叶、墨点相间而出,大都夹叶列前,墨点在后,以浓衬淡,交待清晰,并富有变化,不论画松、竹、芦苇,皆以中锋为主,刚中有柔,英武娟秀,兼而有之。

宋代郭熙提出的“三远”(高远、深远、平远)是对中国山水画远近法的总结。这种方法,在关全的那个时期早已流行了,他传世的《山谿待渡图》,就是一幅用高远法画出的山水。这里的一幅高远山水(图三),是仿关全笔意而作的,高耸的山峰,以钉头皴写出,山头上聚散不均的苔点,表现密集和分散的树木。是关全常用的方法。山下丛林,双钩、墨点交错,以密点托夹叶,黑白分明,交待清楚。图四为平远法,写开阔水面上的孤帆,近处的坡树呼应着彼岸的山峦。章法、境界与前图迥然不同,而用中锋刻划树石的手法却是一样的。可见同样的笔法可以灵活应用在不同的构图上,表现不同的景物。

学习传统,正确的方法是取其精华,弃其糟粕,而且需要结合写生,加以变化。关全最可贵的,是他的纵横博大的气势和他的如凿般的笔墨。《漓江帆影》(图五)是采取关全技法特点,加以变化的写生作品。变化处在于化繁为简,中间大笔横竖拖擦,增强整体效果。图中浓墨湿笔所写的丛竹,更是“关家山水”中所未有的。点苔也从大处着眼,不拘陈法,疏疏密密,就山势从空而下,使之产生节奏感。总之,舍去某些古画中“处处到”,而代以“有到有不到”的作风,结合对实景的观察和写生,风格一变,自然就产生了新意。



关全（上图一） 关全（下图二）



关全 (图三)



关全 (图四)



关仝 (图五)

二、巨然

巨然是南唐至北宋的著名山水画家，江宁（即今南京）人，生卒年不详。初在南京开元寺为僧，宋开宝八年（975年），随南唐后主来到宋的都城汴梁（开封）。巨然的山水画受到同乡董源的指授，深得其神韵，岚气清润，积墨幽深。宋沈括有诗句说：“江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体”，董巨的这一体，开创了山水画的一大派系。从宋代的米芾到明末的董其昌，对他们无不推崇备至，尊为师祖。他们的画，“写江南真山，不为奇峭之笔”，画得苍茫浑厚，郁郁葱葱。江南多土山，所以山石采用披麻皴，山头作累累积石，谓之“矾头”。这些技法特点，都是从自然中提炼出来的，它把隋唐以来的山水画技法，推进了一大步。巨然的真迹现在还可以看见，上海博物馆所藏《万壑松风图》，很能够反映他的风貌。

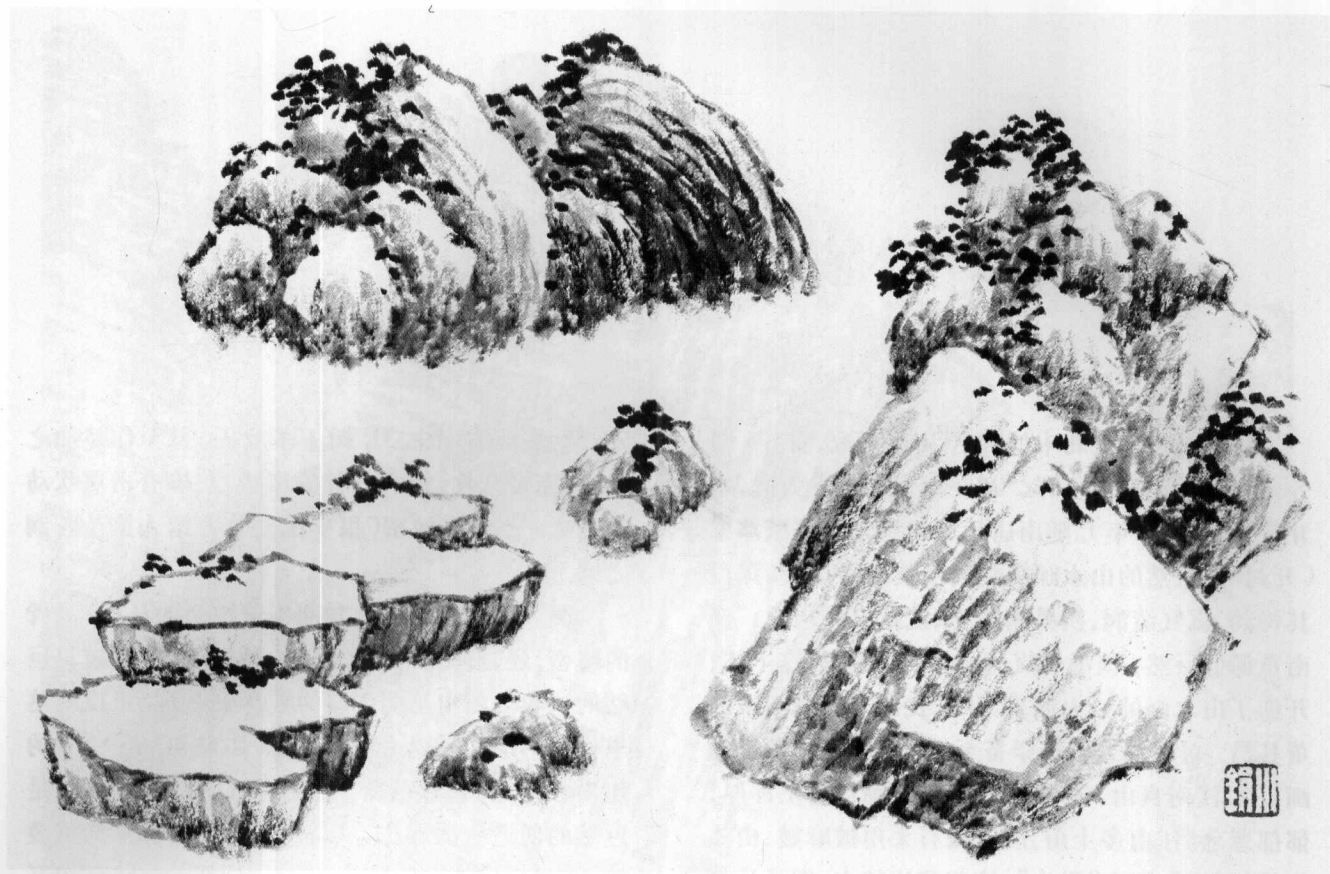
巨然作山石（图一），多用长条般的皴笔平列或交织而成，习见的一种是长披麻皴，多用在大的山坡上，而体积较小的“矾头”，则以较短的皴法和渲染来表现。皴笔以中锋为主（到元代以后，这类皴法都以侧锋为之，故枯薄起来），下笔松浑自然，表现出土山的质感，与关仝挺劲的“钉头皴”不同。山石钩皴之后，用枯笔点苔，多作半圆形，点点着实。苔点是自然山石中丛树、灌木和杂草之类的概括，它在绘画手法上起着点睛提神的作用。自董巨之后，点苔的方法被逐步运用，渐渐形成山水画“皴、擦、点、染”的技法程式。

巨然画树（图二），树干多波折，甚至作蟠曲之状，姿态多变化，给人一种韵律感，仿佛有山风吹动的意味。点叶多浓密（很少作夹叶），给人繁茂苍润之感。

图三为“高远法”。其间不论浓郁的丛林、高耸的峰峦，还是清沏的泉流、隐约的山道，皆可窥见巨然的风貌。图中笔调浑厚的披麻皴山石，正说明这里描绘的山峦是以土质为主的。山巅和“矾头”上的焦墨破笔点，簇簇落落，从空落下，更见精神，正是巨然的创造。高远法，实际上就是山峦林木的重叠法，或叫叠嶂法。需要注意的是，通幅的气势和相互的照应。安排流泉、山路的方法，是一个好的传统，仿佛人体的血管，可以使整个画面灵动起来。

图四为“平远法”，要求平中见远。此图写行舟苍茫江上之景。史称巨然善写“水深密林”、“烟岚气象”，此图正是追仿其意的。图中带有波折的横划线条，表现沙洲和水波，是一种概括的手法，后人常有效法的。远山层层烘出，烟雾迷蒙，很有真实感，元人多拟之。

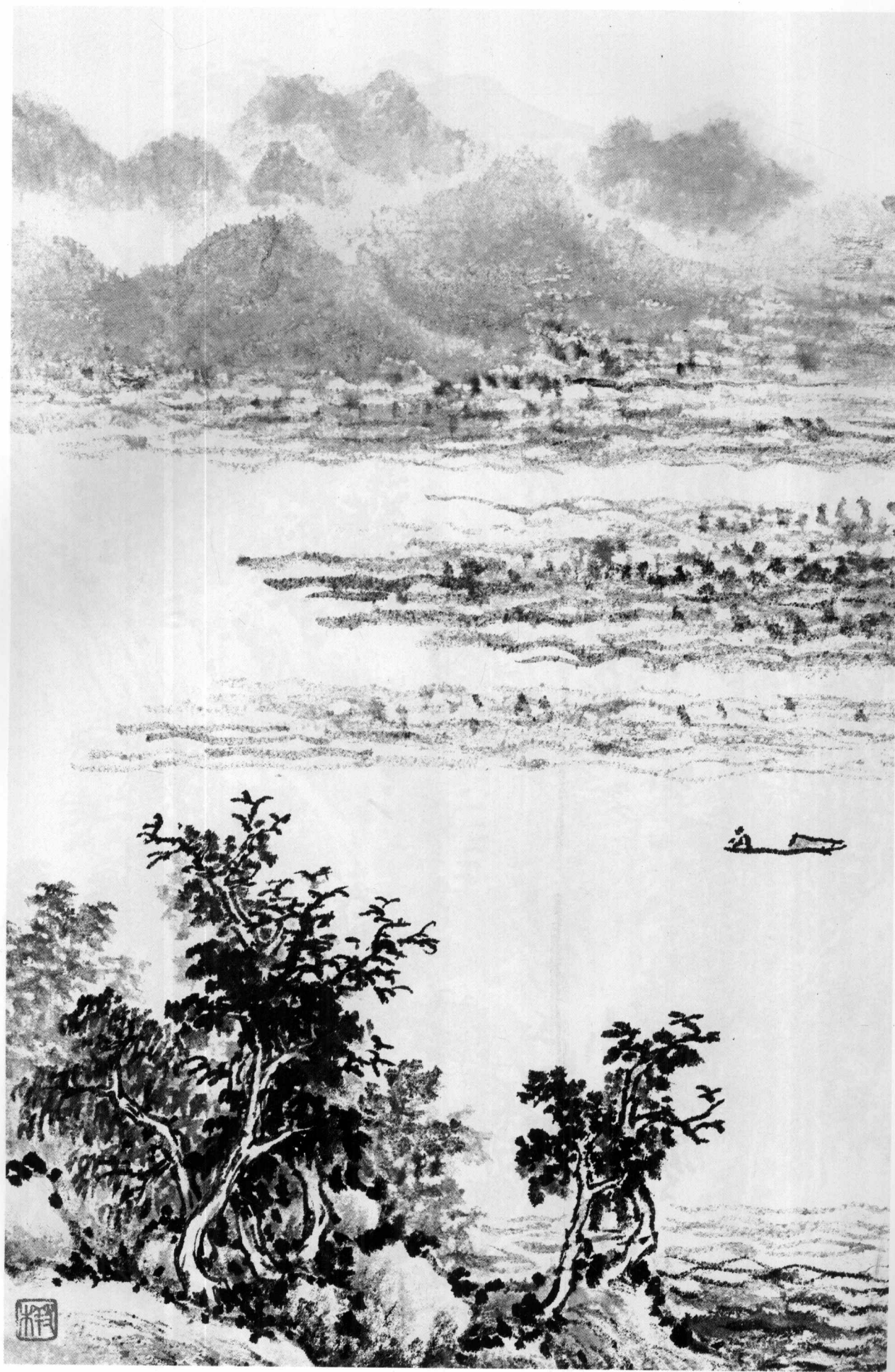
《清晓》一图（图五），是从巨然画法中出新的，着力刻划清晓的意境。因为借用了巨然平远的章法和苍润浑厚的笔调（繁郁华滋的丛林、简淡苍茫的水坡），所以能够做到笔简而意深。简淡清新的远山结合了新法，而用疏落的苔点，与前景统一起来，所以并无生硬之感。



巨然（上图一） 巨然（下图二）



巨然 (图三)



巨然 (图四)



巨然（图五）

三、郭熙

郭熙，字淳夫，河南温县人，生卒年不详。宋熙宁（1068—1077年）时为御画院艺学，是北宋画院的大家之一。擅山水，师法李成而能自成体格。《宣和画谱》说他“放手作长松巨木，回溪断崖，岩岫峰绝，峰峦秀起，云烟变灭，晦霭之间，千态万状。”所画山岭险峻，树多蟹爪，笔墨淋漓。他著有《林泉高致》一卷，论山水四时朝暮的不同变化，有“春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”之说，精深周到。

山水画发展到郭熙，可以说已经相当成熟，但由于那时作画的材料主要是绢，所以湿笔的钩染，较之干笔的皴擦，仍然占着主要的地位。

郭熙传世作品比关仝、巨然多，北京、上海、南京都存有他的真迹。

图一为郭熙画石法。先钩轮廓，中、侧锋并用，多作云头状。再于背阴处作条、片状皴擦，笔多曲折，亦类云纹。最后以淡墨渲染，达到玲珑圆润的效果。石上不作苔点，与董、巨写江南山石不同。

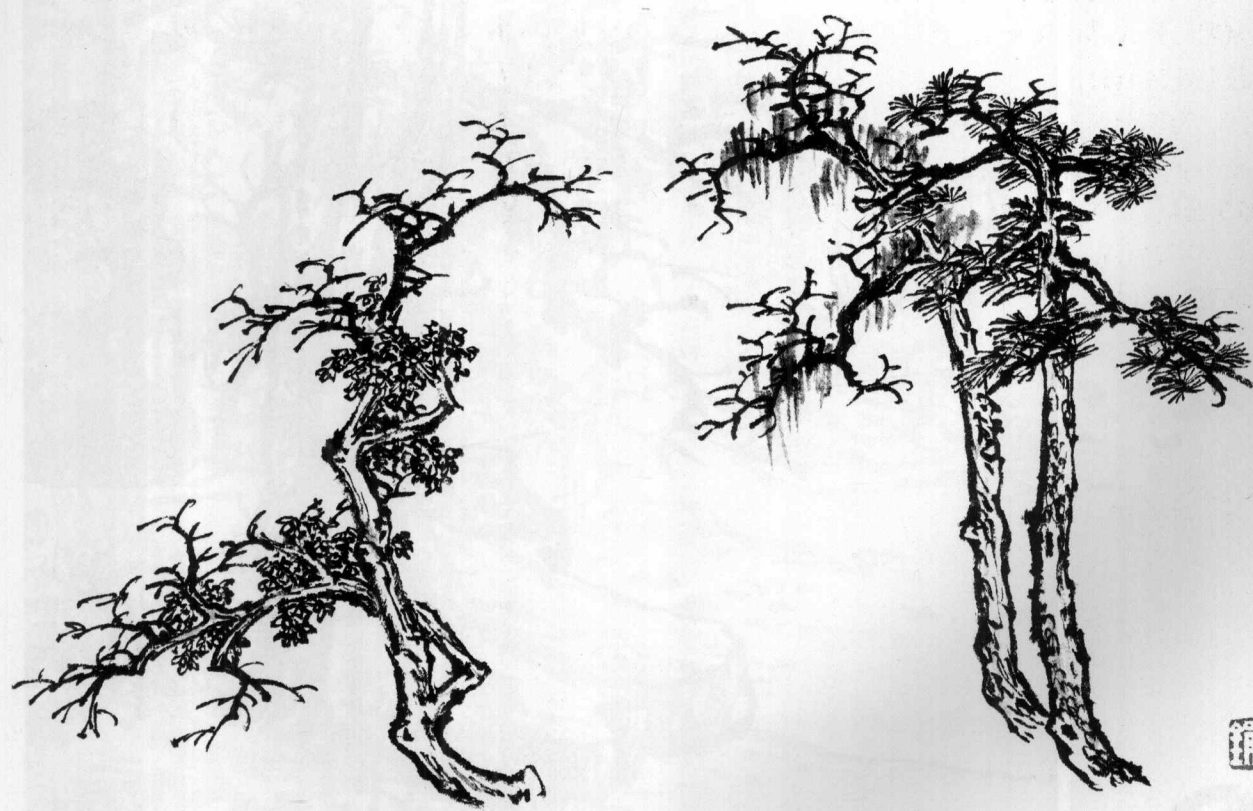
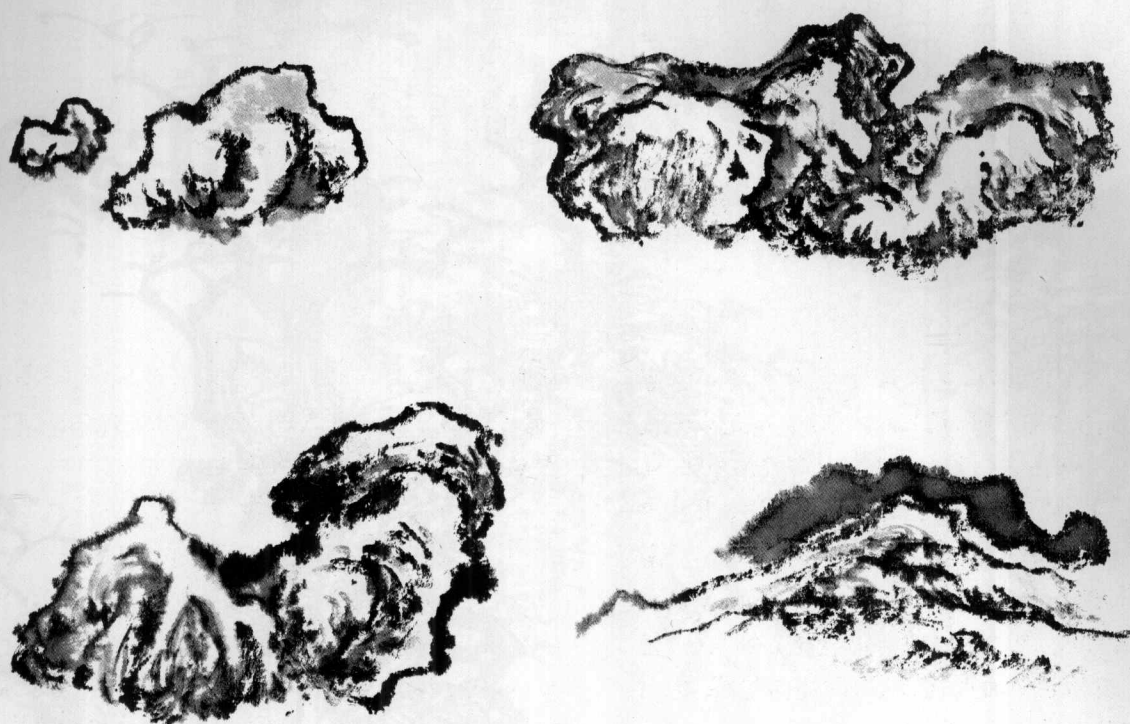
郭熙画树（图二），往往主干长，树梢多露枝条，

或似蟹爪，或作鹿角状，所以挺拔有气势。画史说他“妙经寒林”，是受李成的影响。寒林多落叶，所以枝干显露较多，这是自然的规律。

高远法一图（图三），作高山寒林。以较浓之墨作前景，坡石之上，乔木五、六株，高低错落，姿态各异；树石之后半露屋宇，简洁而丰富。再以淡墨钩皴作中景，高山流泉，间有寒林丛丛，下端虚以云雾，更具清寒的意味。远景纯用淡墨渲染耸立的山头，既对中景起了烘托作用，又增添了画面的层次和气势。

图四为平远山水，写湖滨景色。前景岸坡上，作长松与落叶乔木，前后交错，挺秀有姿，松针为椭圆形，极细劲，中景用空白虚去处，是万顷湖面，其间仅孤舟一叶。远景轻涂淡抹，呈现重重远山，表现了秋末初冬荒寒明洁的境界。

秋江行舟一图（图五），借用郭熙的石法与树法（蟹爪），结合自然的倒影和霜叶的点染，表现了秋江澄洁、层林尽染的意境。写生和传统的结合，需要掌握多种方法，灵活运用，使传统和自然融为一体，千万不可生搬硬套。



郭熙（上图一） 郭熙（下图二）