

美术基础技法丛书

山水画

基础技法



赵树松 编著

SHANSHUI HUA
JICHU JIFA

天津人民美术出版社

山水画

美术基础技法丛书

基础技法

SHANSHUI HUA
JICHU JIFA

赵树松 编著

天津人民美术出版社

责任编辑 姚重庆
装帧设计 陈 彤

山水画基础技法

天津人民美术出版社出版 发行

新华书店天津发行所经销

山东滨州新华印刷厂印刷

1996年7月第1版

1996年7月第1次印刷

开本:787×1092毫米1/16 印张:4

印数:0001—20000

ISBN7-5305-0562-9

J·0562

定价:7.10元



赵树松 1939 年

生，河北省安平县人。

1963年毕业于中央美术学院国画系，师从李可染先生专攻山水画，毕业后一直从事山水画的教学和创作，曾多次深入名山大川写生。

作品多次参加国内外展出并出版发表。《峨眉欲雨》，《海上升明月》、《侗乡三月》分别入选第六、七、八届全国美展。出版有《赵树松画集》（中国当代艺术家画库）。现为天津工艺美术学院教授，中国美术家协会会员，美协天津分会理事。

美术基础技法丛书

速写基础技法

石膏写生技法

素描静物写生技法

素描人像写生技法

素描风景写生技法

透视基础知识

人体结构知识

色彩基础知识

水彩静物写生技法

水彩风景写生技法

水彩人物写生技法

水粉静物写生技法

水粉风景写生技法

水粉人物写生技法

油画静物写生技法

油画风景写生技法

油画人像写生技法

线描花卉技法

线描人物技法

工笔花卉技法

工笔翎毛技法

工笔人物技法

写意花鸟技法

写意人物技法

山水画基础技法

基础图案

图案色彩技法

服装效果图基础技法

室内设计效果图基础技法

美术字基础技法

楷书基础技法

隶书基础技法

篆刻基础技法

目 录

前言

一、笔墨技法

二、树木画法

三、山石画法

四、云水画法

五、点景画法

六、风雨晴雪、

朝暮月夜、

春夏秋冬的画法

七、着色画法

八、透视与构图

九、写生与创作

十、附图

前 言

山水画在中国绘画史上占有很重要的地位,有丰富浩瀚的艺术遗产。历代的山水画家创作了很多优秀的不同风格的山水画名作,也创造了一套完善的山水画技法,为我们学习山水画提供了很好的范本与学习方法。

山水画的学习有三个方面:临摹、写生、创作。临摹是学习前人的优秀遗产;写生是到真山水中认识研究客观世界,验证和丰富传统技法,搜集素材,为创作作准备;创作是依据在生活中的感受和搜集的素材,创作出从技法到意境都有新意,不同于前人的山水画。三个方面,临摹是基础,没有一定的传统技法基础,要学好山水画是困难的。临摹不是照抄,也要化,要学其长处,弃其短处。

山水画技法有笔墨、构图、设色、树法、皴法、云水法、点景等,其中笔墨是基础,要长期训练才能逐步提高。构图不但是一幅完整的画要解决的问题,局部练习一树一石也要留意。学习技法要学习规律,掌握了技法规律,就可以举一反三,事半功倍。

学习山水画只勤奋画得多还不够,重要的是勤于思索,要理解。死记硬背几种技法,这样学习,只能是步古人后尘,食古不化。

学习山水画要有好的老师和范本,避免走弯路,起步不高,终身受累。

本书只作水墨山水画技法的介绍,插图多是从历代山水画作品中节临的,尽量保持原作风格,用较典型的作品,为便于学习,有的局部作了改动。因版面有限,尽量一图多用。由于编者水平所限,不当之处,还望识者批评指正。

一、笔墨技法

山水画的欣赏,一是它的内容情趣,二是技法笔墨、构图、设色所构成的形式美感。前者称为意境,后者叫做意匠。用毛笔在生宣纸(矾纸或绢)上作画的中国画,在长期的发展中形成独有的对笔线和墨色的审美要求,这就是用笔与用墨,简称笔墨。它构成了中国画形式美感最基本的特征,成为品评一幅画好坏的标准,可见笔墨在中国画中的重要。学习技法,掌握好用笔与用墨,过好笔墨关,是学习中国画成败的关键。山水画笔墨变化最多也最丰富,对笔墨的要求更高也更全面。

(一)用笔

中国画特点之一是以线造型,用变化不同的线塑造山石、树木、云水的质感、空间和层次,是山水画对用笔的要求。用笔是笔墨的基础。中国画的执笔与书法相同,多采用拨镫法,要求指实掌虚,不可执笔太死。初学用笔不要求快,太快笔线容易轻浮,应求沉稳,这样画出的笔线扎实。

近代画家黄宾虹对用笔提出了五种要求:

1. 用笔要平。起笔收笔要分明,笔笔送到家,不能柔弱,从起笔到收笔用力要平均,“如锥画沙”。常见有人起笔收笔很有力,而笔线中间虚飘无力,如“系马桩”,即是用力不匀。平不是板实,要有波折,用力平均是指用笔力度的平均,画出的笔线应该是不平的,是有变化的。所以用笔还要有波折,如书法中的“一波三折”。

2. 用笔要圆。起笔、用锋、收笔、回转像写篆书那样,要无往不收,无垂不缩,如“折钗股”。是说笔线要有弹性,起笔收笔要藏锋。用笔最忌强直、枯燥、妄生圭角、率意纵横涂抹。

3. 用笔要留。笔有回顾,上下映带,不疾不徐。如善射者弯弓盘马,引而不发。善书者笔欲向左势先向右,使笔线隐含着一种内在的力

度,如书法中积点成线的“屋漏痕”。关键是用笔要涩,用笔不涩险劲的味道出不来,用笔流滑容易轻浮。要做到遒劲,关键在一“留”字,可以使笔线产生韵味。

4. 用笔要重。重是分量力度,不是浊也不是滞。要像高山坠石,势如弩发万钧。就是画细线也感到有分量。这种“重”是内含的,要含刚劲于婀娜之中,化板滞为轻灵。要粗而不恶,肥而能润,象倪云林那样,用笔要力透纸背,要压得住纸。

5. 用笔要变。变是变化,用笔要有变化。唐代李阳冰论书时说:点不变,谓之布棋。应该像“点”为水,“撇”为火那样,左右有回顾,上下有呼应之势,才能有笔情墨趣。

五种要求,平是基础,进而做到圆、留、重。在平、留、圆、重的基础上去变。总之,山水画对用笔的要求是遒劲有力、圆润、流畅、苍劲而有变化。要做到以上五种要求,必须经过较长时间的练习才能达到,所以,笔墨是一辈子的基本功。

用笔变化很多,有中锋笔、侧锋笔、逆锋笔、滚笔、战笔、拖笔、点笔、散锋笔、擦笔等。

1. 中锋笔。笔锋在笔线的中间,含于笔线内不外露。中锋笔线圆厚,挺拔有力,多用于勾勒山石轮廓、树木枝干、云水线纹、点景人物等。

2. 侧锋笔。又称为偏锋。行笔时用笔锋的侧面着纸,笔锋在线的一侧,成一边光一边毛的效果,笔线飞白较多,变化大。侧锋多用作皴擦笔,皴擦山石树木的纹络,有时也皴染云水等。

3. 逆锋笔。逆锋笔是与中锋笔相反的一种用笔。由于笔锋逆向行笔,在纸上阻力较大,画出的笔线生涩苍劲有力。勾勒树木老干和山石轮廓很能显示出其质感和力度。逆锋又分直笔逆锋和侧笔逆锋。

4. 滚笔,又称转笔。行笔时笔杆内外转动,画出的笔线粗细变化明显,多有意想不到的效果。

5. 战笔,又称颤笔。行笔时笔杆颤动画出的笔线。笔线成锯齿状,参差不齐,如“屋漏痕”。颤笔可用中锋,也可以侧锋。表现草木丛生的山石轮廓非常得体。现代山水画家李可染先生用侧锋颤笔画瀑布,效果很好。

6. 拖笔。用中锋,但执笔要松不可太紧,用手牵动笔杆,如拖拉物体。笔锋着纸较轻。拖笔笔线松动轻灵,表现沙洲水渚最为贴切,也可用来勾画水纹云纹。拖笔不可多用,用多了松散无力。

7. 点笔,又称点戳。一般笔锋着纸时间很短,着纸后即刻提起,如鸡啄米。点笔有轻有重,有多种点法,如横点、竖点、中锋点、渴笔点、斜笔点、散锋点等。山水画用点的地方很多,山石和树木的点苔、树的点叶、皴法中的点皴等。

8. 散锋笔。是把笔锋散开后画,笔线松秀轻灵生动,近代画家傅抱石先生精于此道。

9. 擦笔。和侧锋相近,但擦笔用笔腹和笔根,横卧行笔,笔线起止痕迹不清,苍茫郁秀。山水画多用擦笔含混笔迹,使画面苍茫含蓄。

用笔除以上笔法外,还有轻重、快慢、顿挫、转折、提按等变化。用笔轻是笔着纸若即若离,这样画出的笔线轻灵虚飘。用笔重时,笔紧压纸上,画出的笔线凝重有力。用笔快,画出的笔线流畅,慢画出的笔线沉稳。顿是行笔时的停顿,起笔、收笔、行笔中间都可停顿。挫是停顿时笔锋向后略提再向前行笔。有顿挫的笔线能显示一种力度,所以勾勒枝干、山石轮廓多用顿挫笔。转折是行笔中改变方向,圆笔为转,方笔为折。圆笔改变方向时,笔杆转动,笔线成圆弧形。方笔转变方向时,稍顿然后折转方向,如笔线折断。提按是笔锋提起与压下,使笔线产生粗细的变化。总之,用笔方法很多,可以交替运用,不要只习惯用一种笔法,以免单调乏味。

用笔还须“气贯”,不可过于散碎,要联贯一气呵成。不要蘸一笔画一笔,要蘸一笔画数笔,乃至数十笔,这样笔笔之间,由于笔线的变化轨

迹和墨色变化能够紧密衔接,使之相连形同一笔。笔线的运行,笔的变化由湿到干,由浓到淡,特别是笔中水分很少时,笔线极其含蓄丰富,画面浓淡虚实,变化如行云流水,了无痕迹,出神入化的笔墨变化自然“气贯”。这就是“一笔画”,是用笔之“气”。

另外,用笔还要忌板、刻、结、描等笔病。板是腕弱笔痴,画出的形象平扁,不圆浑。刻是行笔犹豫,心平相戾,下笔妄生圭角,锋芒外露不含蓄。结是行笔不畅,欲行不行,而笔线成结。描是无顿挫转折,无起始笔,用笔柔弱无力。

(二)用墨

墨色有深浅干湿变化,如何运用,就是中国画的用墨。

1. 墨的层次

古人说,墨分五色:焦、浓、重、淡、清。又说墨具六彩:浓、淡、干、湿、黑、白。五色六彩都是墨的层次。黑色的墨并不具有赤橙黄绿的色彩,但是用单一的不同层次的墨色,映射出客观对象的空间感、质感和量感,并使之呈现出色彩的感觉,却是中国画的一大发明!赋予了墨色以丰富的表现力。墨色的层次可以用浓淡干湿来概括,墨色的层次愈多,表现力愈丰富,因此墨色层次的多少,往往是检验用墨好坏的标准。

(1)浓淡层次,也叫深浅层次。

墨加水稀释变浅,从最深的墨色到白之间有很多深浅不同的墨色变化,这就是深浅层次。深浅层次,一种是由深到浅有明显色阶的层次,另一种是由深到浅没有明显的色阶、逐渐过渡的层次。前一种是积墨法表现出的层次,后一种是破墨法、泼墨法表现出的层次。

用墨的深浅层次,可以体现远近的空间层次。在视觉上一般是近实远虚,近重远浅。而浓墨重实,淡墨浅虚,所以山水画近景多重墨,远景多淡墨。但有时也处理成远重近淡来区分远近层次。深浅层次中有对比强烈的黑与白,也有淡墨之间强弱的对比,对比的强弱可以形成深浅的节奏。

(2)干湿层次

墨色的干湿对比也是一种层次,也可形成

空间差距。一般地说,干墨虚,湿墨实。后面的、远处的、虚的景物多用干笔画,而近景、实处多用湿笔画。干墨苍、湿墨润,苍润显示不同的质感。

山水画中,干湿和浓淡层次常结合使用。

2. 用墨法

近代画家黄宾虹提出七种墨法,积墨法、破墨法、泼墨法、焦墨法、浓墨法、淡墨法、宿墨法。常用的是积墨和破墨。

(1) 积墨法

画山水画勾皴染点使墨色层层积累,最后达到墨色深厚、层次丰富,这种画法叫积墨法。画积墨要做到层次丰富,墨色透明洁净深厚不滞,要注意以下三个方面:第一,前一遍墨色干后才能积加第二遍墨色。第二,积加的墨色应与前一遍墨色不同,或深或浅,最忌相同的墨色积加。第三,墨色积加时,切不可重合前一遍的笔迹,重合愈多,墨色愈死。要交错用笔,既能显出前一遍墨色,又能看出积加的墨色。积墨法容易把握易学,能画得深厚,但也容易画得脏而腻,画成死墨。另外,墨色积加,并不是每一处都要画数遍墨,有的地方一遍效果很好,则不必再加。

图 27 以积墨法为主,竹丛、山石都积了两三遍墨才画成的,就是江水纹也画了两三遍。

(2) 破墨法

破墨是深浅干湿不同的两种墨色互相渗破,所生成的墨色变化。破墨与积墨不同,渗破不能等前一遍墨干了,必须趁湿渗破。破墨有以下几种,浓破淡:先用淡墨画,再用浓墨破,当浓墨与淡墨接触后,浓墨向淡墨中渗化,产生由浓到淡的变化层次。淡破浓:与浓破淡相反,先用浓墨勾画,再用淡墨破,一般是把浓墨引入淡墨,如淡墨笔中水分较大,淡墨冲入浓墨形成浓淡变化。干破湿:先用湿笔画,再用干于前一遍墨色的干笔破,干笔在湿墨上晕开,显得温润而不燥。湿破干:先用干笔勾画,再用较浅的湿笔染破,破后的干笔干而不燥。干湿互破,不但干笔不燥,而且湿笔不淤。

破墨法的墨色层次是不明显的深浅变化,

墨色活泼生动。

图 28 中景的山,先用中墨或淡墨大笔画出山形,趁湿再用较深的墨线勾勒石纹结构,墨线在中淡墨上晕开,而有破墨效果。

(3) 焦墨法

焦墨也叫渴墨。是用浓而干的墨作画。画得好有苍劲老辣的意趣,既苍且润,有“干裂秋风、润含春雨”之感。画得不好极易枯燥,所以画焦墨常常用淡湿墨衬点。

图 29 中,山峰用焦墨勾勒皴擦,主要山峰轮廓用浓重实笔,使其突出。山峰皴擦了多次,尤其山脚凹暗处,用干擦含混笔迹,益显山石苍劲,最后以淡墨渲染,既苍而润。

(4) 泼墨法

是豪放的大写意画法,墨色变化淋漓酣畅。先用大笔把墨色挥洒于纸上,因势生发,视其形式似山峦,或似树木,或为水际,再行勾画。衬以舟车、人物、亭台等而成画。泼墨挥洒容易,收拾整理较难,难在须胸有成竹而非乱泼。泼墨是湿画法,在淋漓的墨色中要有少量干笔实笔提醒。泼墨法不易掌握,画不好容易模糊臃肿,物体不分,非有一定基础不能画此,尤其不宜初学。

图 30 的山峰是用泼墨法画的,先以阔笔连勾带皴画山形,水分要饱,未干,在干笔飞白处勾石纹结构,再用侧锋颤笔皴破。

(5) 浓墨法纯用浓墨作画。

(6) 淡墨法用淡墨作画。

(7) 宿墨法用隔夜的墨作画。

山水画用墨,实际上是在用水。水多则墨浅而湿,水少墨深而干。掌握水的多少就掌握了浓淡干湿变化。

用墨忌平、滞。平是无深浅变化,或有深浅但整体变化均匀。滞是墨色脏而腻,积墨没有积出层次,破墨处处皆破,墨色混浊,是为死墨、滞墨。

(三) 用笔与用墨的关系

用笔与用墨,既有区别,又有联系。“六法”第二条就是“骨法用笔”,要求用笔要有骨力,无笔就是没有骨力,用笔无骨则松散无力,无以立

形。但有笔无墨也不行,无墨则不丰腴,无以浑厚华滋。所以笔墨不可分割,是笔为骨、墨为肉的关系。用墨含有用笔,墨色是以笔的运行展现其层次的。用笔也包含着用墨,用笔的同时也产生着墨色的变化。从一定的意义上说,笔即是墨,墨即是笔,笔力不到,墨亦不会佳,所以古人论画,常以有笔有墨为好画。

(四)笔墨韵律、节奏、笔调

笔墨不仅是表现对象的手段,运用得好,还可以产生韵律节奏和不同的笔调,给人以形式美感的享受。墨的丰富层次:焦墨、浓墨、中墨、淡墨、淡干墨,由浓到淡,由湿到干,既有强烈的黑白对比,也有像音乐滑音那样柔和的浓淡干湿过渡;用笔的轻重、顿挫、粗细、虚实、顺逆、快慢,笔线的疏密、纵横,点戳的大小、聚散等等,这众多的变化完美地组合在画面上,形成了韵律和节奏如同交响乐一样,给人美的享受,可以

吟咏玩味,韵味无穷。这就是笔情墨趣。

用笔用墨首先要有变化,更要统一。一幅画不能又工又写,工细得过于纤细,豪放得又不可收拾。要统一就要有一个用笔用墨的主调,所有笔墨变化都不能离开这个主调。不同的画家,风格不同,有不同的笔调。擅长画焦墨的多用干笔焦墨,属苍劲笔调;擅长泼墨的墨用得较好,水墨淋漓,属豪放笔调。凡有成就的画家都有自己的风格和笔调,有的善用浓墨,有的善用淡墨,有的善用焦墨,有的以中锋见长,有的以侧锋见长。同一画家,不同画幅,用笔的笔调也不相同,不同的笔调产生不同的画面效果,有的厚重,有的矫健,有的隽秀,有的泼辣,因而也就风格各异了。所以画史上才有各家各派的笔法:石涛之笔生辣,沈周之笔沉雄,唐寅清劲,石谿苍拙。

二、树木画法

山水画画树注重树的姿态和枝干穿插,强调枝干的穿插美。因而枝干画得比较清楚,这和西画树叶往往遮住了树干是不一样的。自然界树木种类很多,山水画把它们归纳为几种画法:枯树画法、柳树画法、点叶树画法、夹叶树画法、松树画法、杂树画法。

(一)枯树画法

枯树是泛指不带叶的树,初春未发芽的树,秋天落叶的树,以及冬树都称枯树,冬树又称寒林。学习画树,多从枯树开始,枯树无叶,便于认识结构。

画树首先要有姿态,树干笔直、树形对称呆板的树不宜入画。树的姿态由树干决定,先

从干画起确定姿态。画枝干有两种画法:一是双勾,一是单勾。双勾是勾勒枝干两侧,单勾是一笔画出枝干。勾勒枝干要注意枝干的扭曲、节疤、结构起伏和前后穿插。勾勒多用中锋笔,有时也用侧锋和逆锋。行笔有顿挫、墨色有干湿,以示枝干斑驳不平。勾枝干可以从上向下画,也可从下向上勾,依各人习惯而异,不必死拘一法。干上可用侧锋皴擦纹理,或用淡干墨复勾使之苍厚。不同的树,树干纹理不同,松树有鳞状皮,柏树是竖长纹理,梧桐是横纹,柳树是短竖纹理。根有露多露少,或右露或左露,但不宜全露,全露像死树。山石坡露根多,土坡露根少。勾画树根要有力。(图

2→)树干勾完出大枝,出枝要前后左右四面出枝,出枝不要与干垂直,横出枝时要先向上再平出。出枝要交插以分前后层次,出枝还要有疏密长短,最忌左右对称像鱼骨。出枝起笔要顿才有力度,不然枝不像长出的而像插上去的。(图2二)出完大枝添小枝,小枝画法有两类:一是蟹爪枝,二是鹿角枝。蟹爪枝向下弯曲,形同螃蟹的爪,用笔从枝上向外勾,起笔稍顿。枣枝洋槐都是此枝。鹿角枝向上出像鹿角,用笔既可向外勾,也可向里勾。杨树榆树即是此枝。出小枝也要有穿插交错疏密。一棵树的前后枝可用笔墨区分,前枝实重,后枝虚淡。最后在干上点苔,多点枝干两侧,也可不点。此外,也有于枝干间疏落地点些小点,点于树梢是春树,点于枝干间是秋树,画夏树茂林枝不宜繁。

自然界有很多树既不像鹿角,也非蟹爪,如柿树横向出枝后再向上,泡桐树枝向下弯又转而向上,因此要根据真树去变化枝干,不可一概以鹿角蟹爪为之。

图3前后两树,前树双勾枝干蟹爪枝,后树单勾枝干鹿角枝。小枝以淡墨复勾。前树弯曲左倾,后树较直,构成姿态对比变化。另外前树左出横枝与干相交处是稍向上再折而左出。

(二)柳树画法

柳树婀娜多姿,是山水画不可少的树。柳树生于水边村旁,画春景多画柳树。柳树分杨柳、髡柳、垂柳。杨柳枝短,垂柳枝长而下垂,髡柳是砍去枝条只剩老干,又从干上长出新枝的柳树,因此树干苍老多枝叉。(图4)

画柳先画干,老干粗糙斑驳多节。画树干单勾双勾均可,中侧逆锋兼用,多用干笔不可太湿。柳干有短竖条纹理,用笔交错勾皴,再用淡干墨复皴凹处。画露根时,干左倾宜右侧露根多,干右倾左侧露根多,根空隙处用淡墨皴染。然后出大枝添小枝,都是鹿角出枝。画杨柳出条要短,画垂柳出条要长。柳条是画柳的关键,是柳树的特征。垂柳条长而柔韧,勾柳条用中锋圆转之笔,要流畅有弹性,不能柔

弱,起笔稍顿,然后圆转下垂,收笔渐渐提起。柳条从小枝上出,先出前枝,再出后枝,以笔的浓淡虚实区别。出条方向以小枝为准,小枝左出条亦左出,小枝向右则条亦右出,左右出条不要均等。水边柳多向水边倾斜,出条宜多向水边。另外,出条粗细变化不要太大,要有长短、虚实、疏密、交错。出条后再于干上点苔,如枝干笔墨恰到好处,也可不点。

柳树着色时,枝干用淡赭或花青复勾,柳条用草绿色(花青加藤黄)渲染或复勾。

画风柳柳条要向一侧飘拂,不能左右乱摆。春柳如烟不用点叶,只用淡草绿渲染柳条。夏柳叶茂加点柳叶,可用胡椒点,个字点等,也可用草绿色点。远柳枝干单勾,出条要寥寥数笔,愈松动愈好。

图5两棵柳树前实墨深,后虚墨浅,穿插交错、层次分明,处理很好。前树枝干结构起伏扭曲较大,用中锋顿挫笔勾勒,有虚有实,结构清楚,仅以少量侧锋干笔皴画纹理,没有点苔。后树以中淡墨为主,干笔多,枝条勾勒松动而虚。

(三)点叶树画法

山水画画树叶,有两类画法。一是单勾叶,又叫点叶;二是双勾叶,又叫夹叶。点叶一笔点画出叶的形状。夹叶是勾画出叶的轮廓。点叶和夹叶是真树叶程式化的概括,富有装饰性。点叶和夹叶都有多种画法。

点叶画法常用的有以下几种:

胡椒点:直笔中锋点出的点,尖笔点出的细碎,秃笔点出的圆润。画小叶树多用此种点,如柏树、小叶杨等。

浑点:又叫米点,用侧锋横点,此点宜用秃笔,以点的大小分大浑点小浑点。画雨景树多用这种点。

梅花点:以直笔中锋点出,五个点攒聚一组,状如花卉点梅花。

以上三种点叶用笔要有弹性,着纸即起。

个字点:以三笔为一组,用中锋由上向下行笔,起笔稍顿,收笔不要见笔锋,形状像“个”字。如收笔逐渐提起,见笔锋就是竹叶点。

介字点:以四笔为一组,与个字点用笔相同,状如“介”字。

松针点:也叫松叶点,用中锋由外向里勾,起笔虚入下压,收笔稍顿,五六笔或七八笔一组不等,形状像折扇般,故又叫扇面松针。另一种用笔是起笔稍顿,收笔时提起。

垂笔点:用侧锋笔由上向下垂直行笔,起笔略顿,收笔提起,笔迹上宽下尖如铁钉,须上下参差不齐。

杉叶点:用中锋笔,笔线稍长,以不规则的个字或介字交错行笔,一般沿树干起笔,画杉树极神似。

平头点:以中锋画横短线,起收笔无明显笔迹。要左右参差不齐。如横短线向上弯曲叫仰头点,向下弯叫低头点。

椿叶点:先用中锋笔勾叶梗,起笔稍顿,以四五笔或六七笔为一组,然后沿叶梗点叶,叶要有前后之分。

尖笔点:用中锋直笔下按,笔锋触纸时稍向下行笔即提起,笔迹上尖下粗而毛。

以上八种虽名点叶,实则都有长短不等的行笔。所有点叶要有浓淡、干湿、大小、疏密、虚实等变化,要点出节奏。点叶通常都点于小枝周围,单勾枝干点叶不要遮盖了枝干穿插的美,双勾枝干点要紧贴枝干,衬出枝干穿插。点叶还要注意,不要把树形点圆或对称了。(图6)

点叶树着色要浅淡,多以花青、草绿染叶,淡赭染干。

图7有五棵不同的树,最前一棵叶是胡椒点,多点于主干周围。其最后一棵的叶是叫不出名称的点叶,勾法是由左上起笔向下再折向上,形如对钩。右边三棵树最前一棵是浑点树,其后是介字点树,再后的小树叶的画法是执笔横侧,笔尖着纸后向下压成三角形状。五棵树点叶墨色变化自然酣畅,层次极丰富。此图五棵树干都是双勾,但深浅干湿不同,穿插交错有疏有密、有虚有实,以分别前后层次。都是以点叶衬托双勾树干。根部以坡石分出远近。

(四)夹叶树画法

夹叶树表现的多是阔叶树,青绿山水画用得较多,水墨山水画也有运用,在丛树中画一二棵夹叶树,顿增生动变化之趣。

夹叶画法亦有多种,常见画法如下:

圆点:勾画圆圈,左右行笔都可,画圈不要太规矩。

三角点:可以一笔勾完,也可二笔勾成,注意三角方向要一致,都向下或都向上,否则就零乱了,但也不要排列整齐,要参差错落。

双勾个字点、介字点:勾勒个字和介字的轮廓,要见笔。

双勾菊花点:形状像花卉画菊花,有单瓣和复瓣、尖头和平头之别。

双勾梧桐点:一种勾叶筋,一种不勾筋,要有前后。

还有一些没有名称的双勾叶。(图8)

勾夹叶都用中锋,要见笔。夹叶形象要一致,不能杂乱。夹叶装饰性强,但也不要平勾,如同花布图案。画时要有松紧、疏密、大小、浓淡、干湿等变化。画夹叶树多双勾树干,干上不皴或少皴,叶要紧贴枝干,以叶衬出枝干,注意枝干后面的叶。

夹叶在叶轮廓内着色,不压墨线,谓之填色。秋景填朱磬、朱砂、胭脂、赭石、黄等色,夏景填草绿、花青、石青、石绿等。有时不着色,在丛树中起空白透气作用。

图9是宋人“江村图”中的五棵树,有四棵夹叶树。左侧最前一棵叶是双勾个字,只是个字两侧平出,而不是向斜下方。后面一棵是典型双勾个字叶。两树交接处,以深浅干湿区分,前树墨重,重中有淡有干,后树淡而干,虚中还有虚实。右侧前树叶是三角点,墨色较重,最后树叶是双勾菊花点,用墨色浅而干的笔勾出。两树中间的一棵是点叶树。图中夹叶虽系双勾,墨色变化极好,前后叶层次有虚有实,丝毫不觉呆板。

此图树分左右两组不等,左右树干各向相反方向倾斜,而以两树小枝呼应顾盼联结,似分实合。五棵树穿插错落,变化也很好。

(五) 松树画法

松树经常是山水画的主角,传统的山水画作品几乎每幅都有,更有专画松树的山水画,如李成的“乔松平远图”。松树是长青之树,枝干蟠曲如龙,苍劲有力,是长寿与坚贞的象征。

画松树先画干,用中锋兼侧逆锋以有顿挫的行笔勾勒枝干,用笔须有力,注意枝干的穿插。松树多横向出枝,有时向下垂再转而向上,愈显松枝苍劲。出枝处用笔宜顿以显其力度。松树老干有节,有节处皆隆起留白不皴鳞皮。画松树要“结顶”,意思是松树顶要平不出尖。松树多露根,勾根要有力,远松不画根。在大枝上出小枝,要短不可长,用单勾即可。松树枝干的特点有鳞状皮,是他树所没有的。以侧锋干笔皴画鳞皮,墨色不要太浅。画松鳞有圆有方,以似圆非圆似方非方为好。还有以干侧锋皴点鳞皮的。关键画得要松动,不要勾画太死太匀。画松鳞可以一侧实一侧虚,以示干之阴阳。枝干凹陷处,松节、根隙处可用淡墨皴染。

松叶如针,所以又叫松针。画法有扇面松针,还有金钱松针。勾金钱松针用中锋笔,由外向里勾成椭圆形,松针成放射状。用笔须劲挺,但不要数笔紧聚一点成墨疙瘩,亦如扇面松针有起笔顿和起笔虚两种。还有竖笔松针,用中锋笔虚入下按,要上下参差,也可不用中锋而用散锋,更见松针松动。松针勾完可用淡墨勾染,使松叶厚密。画松针要组合成团,要有整体感,不可散碎,依松枝伸展多成横向长条状,其状如云。前后松针用不同墨色区分。一幅画松针要统一画法,不可多种松针画于一幅。中远景的松树,枝干要简要少,只宜单勾枝干,有大的姿态即可,松叶用横笔皴擦如平头点就行了。(图 10)

松树的着色。枝干可用淡赭平染或复勾,也可用花青色复勾,有时枝干也可不着色。松叶用花青平染或勾染都可,颜色宜染出松叶外,方显出色彩。

图 11 是清代画家渐江画的黄山松,很有黄山松的特点。松树生于峭壁之上,枝干似龙

蟠而坚挺,鳞皮用中墨干笔皴画,虚而松。松针有深浅干湿,先浓后淡勾画了两遍。最后于枝干上用横点点苔。此图四棵松树,有大有小,前后穿插疏密有致,松针劲挺,整幅是清劲的笔调。

(六) 杂树画法

杂树是指多种树组合的丛树,也叫丛树。一棵树要有姿态,两棵以上的树要注意穿插,呼应等关系。首先要注意主次关系。丛树须有一二棵主要的树,主树宜高大突出,或墨色较重或位置明显。丛树要有高低错落,不要根顶俱齐像篱笆墙。丛树要有穿插,直立平行的树显得呆板。即使是直树也要有局部弯曲以求变化,最好是有倚有斜,这样相互之间就有了穿插,穿插可以显示丛树的前后层次。清代画家龚贤说得好:“画树如人,有直立、有偏倚、有俯仰、有顾盼、有伏卧。”这样画树如人才有情趣。丛树要有疏密,有疏密就有松紧才有节奏感。丛树还要有大有小,大树或粗壮或高出云表,小树或依大树而立或俯伏于地。在墨色上也不要雷同,有的树以重墨为主,有的以淡墨为主,有的以干墨为主,墨色不同,就有了树的轻重虚实变化。丛树中,树干有双勾也有实勾,要黑白搭配,虚实相间。树叶的变化也很重要,一丛树都是一种叶就单调,最好有点叶有夹叶,有疏松也有紧密的,有大叶有小叶,有横点也有竖点。常见前人的作品中,一丛浓密的点叶树中穿插夹叶树,突见空灵。于浓密的林表之上出枯枝,或树丛边侧画一垂柳都是变化极好的例证。画丛树还要注意藏露,不要每棵树都交待清楚,尤其是后面的树,该藏时就用干笔虚笔去画。丛树根部处理好了,可以显示前后层次。前面的树根要低,愈远根要高,前后树的根,可用土坡、石遮掩割断。坡石后的树不要露根。

丛树的着色要从整体考虑,要统一。常见有人着以五颜六色,这样处理不好。

图 12 是清代画家恽南田画的杂树,此图十二棵树,分布于土坡前后,以枝干穿插,树根处理表现前后,层次清楚,多而不乱。图中七

种点叶较为复杂。构图分为三组。左边一组两棵树是主树,动态大画得较实,位置也突出。第二组为中间五棵树,穿插繁复,深浅浓淡干湿相间多而不乱。右侧五棵树较一、二组穿插少,相互关系松散。整体是左实右虚,枝干穿插或俯或仰组合一起,整体感很强。

(七)桃花、杏花、梅花画法

“杏花春雨江南”常是山水画家的画题,每于溪边宅旁衬以桃杏,自有春意盎然之趣。

杏花较桃花略晚,多于农历三月开放。杏树枝干粗糙多节,因而行笔顿挫要多。桃枝挺拔舒展,行笔要流畅。杏树枝短,桃树枝长。杏花与桃花画法相同。一种是用洋红或胭脂色以胡椒点点于小枝上,如同点叶,点要圆润不可干枯,所以笔中水分要饱。点花要有深浅疏密。点的疏则含苞欲绽,点密则盛开怒放。另一种是用淡洋红或胭脂色于树枝处晕染作底色,干后再以胡椒点点白粉点。再一种是以胭脂或洋红色加白粉调成粉红色,以胡椒点点花。

梅花开在早春,花开时天气尚冷,所以有“梅花傲雪”之誉。梅枝与桃相近,老干斑驳,新枝挺拔,用中锋笔勾勒。宋人画梅多横折枝(图21)。梅花有红、白、淡绿等颜色。点花宜疏不宜密,多点于枝叉间,不可点树梢上。白梅与绿梅须有底色衬托,用花青墨或淡墨晕染于树枝处,干后再点以白粉点或淡石绿点。红梅用胭脂,洋红点于枝叉间。

此外,梨花用淡绿,泡桐花用淡紫色(花青

加洋红),木棉花用朱磬,凤凰树花用洋红加朱磬。这些开花的树可参考桃杏画法着色。

图31画的是杏花,用淡胭脂色水分要饱,以胡椒点(用秃笔)点花,点有深浅,并且深浅相破,有虚有实,花密处用淡花青晕染。

(八)竹、草、芦苇画法

南国多生竹,因而画江南山水离不开竹子。如漓江边的凤尾竹。竹有多种,山水画亦有多种画竹法。

画大竹先勾竹竿,用中锋由下向上勾,下粗上细,可画节也可不画节。竹竿要有疏密交错。竹叶一是用竹叶点勾画,沿竹竿组成一片竹叶。竹叶画法与个字介字点相近,只是收笔要提起。二是用平头点沿竹竿皴画,愈上愈小,笔宜虚不宜实。画小竹,竿要短不分节,再勾以竹叶,也可不画竿只勾竹叶。还有以竹叶作苔点的。(图13.27.38)

芦苇生于水边,春日芦芽初生,只画二三片叶即可。秋苇茂盛,山水画中多见。秋苇因倒伏多向一侧倾斜,画时,先用中锋勾苇秆,秆有长短、偃仰、交错、疏密。再于秆上添叶,顺秆倾斜的一侧勾出,中间叶大,两端叶小。顶部用淡墨一抹是芦花。苇叶起笔要顿,收笔提起同竹叶。叶有交错疏密。宋人画水边芦草不画秆,只以个字介字点勾叶,笔线稍长。(图14)

水草多画于沙洲水渚边,坡草画于土坡上。画水草坡草要有长短、疏密、偃仰、交错。起笔由上向下勾,也有从下向上勾的,用中锋。

三、山石画法

山石画法又称山石皴法。自然界的山石由于地质构造的不同、地壳运动、风雨侵蚀,造就了千奇百怪的形状与纵横交错的纹理。中国古代的山水画家以他们敏锐的观察,依据山石的形状与纹理创造了山石皴法,发现了山石皴法美。这些皴法来源于自然界的山石,却远比自然的山石更美。它不但体现了山石的质感、量感和形状,还可以从笔墨的变化中产生节奏和韵律,这就是皴法韵律美。

要画好山石,先要理解山石的结构。一个正方体最能体现其体积的角度是能看到正、侧、顶三个面,所以“芥子园画传”说:要“石分三面”。画石头山峰不一定把它分成三个面,但要把它作为体积去认识理解。石头山峰是不规则的多面体,理解了它的结构起伏,当做体积去画,自然圆浑不平扁。

山有阴阳,阳面受光多明亮清晰,所以勾勒皴擦宜实,阴面背光暗淡,所以用笔要虚。阴阳在一幅画中要一致,不能此山左阴右阳而彼山左阳右阴。

画远山要平,不宜高耸,以显其远。远山宜淡宜虚,但有时也画得重。原因有二:一是有云的天气,云的投影落在远山;二是阴天近山觉浅,远山反觉得重,是主观心理上的感觉。所以把远山画重,更符合视觉要求,是主观的夸张。

画雪山,用墨染天水,自然得雪山之状。这是对比的手法,没有染墨的天水衬托,以黑衬白,白雪难以表现。

画群山最忌堆砌,山峰之上画山峰,层层堆叠,堆砌的山没有深远之势。

(一) 山石画法步骤

山水画皴法很多,但无论哪种皴法,其画法步骤基本相同,可分为勾、皴、擦、染、点五个步骤。

1. 勾。勾画山石的轮廓和脉络。轮廓不单是外轮廓的边界,而是能表现山石结构、转折、层次的轮廓关系。山的边界有虚有实。山峰之大高则数千米,低亦数百米,如此高大之山,用短短线条去表现,就须以少胜多,以虚代实。因此用笔要有虚实,虚笔尤其重要,最忌用笔太实。山石侧面轮廓是山石体积的侧面,往往包含的内容很多,山石树木交错,用笔尤其要虚,常以侧锋颤笔表现,效果很好。山石是凹凸不平的,勾勒时要画出凸出和凹进的前后关系。图15中右边山石中间凸出在前,两侧凹进在后,勾勒时要先勾前边,再勾后边。勾勒轮廓以中锋用笔为主,兼用侧锋和逆锋,墨色一般都较重。依山石前后虚实不同,有不同的墨色变化。传统山水画作品中,有的只勾不皴,是因为勾勒笔用得好,已经体现了山石质感、量感、前后层次,而无需再皴染。也有的在勾完轮廓后,用淡干墨复勾,不再加皴。(图15-1)

2. 皴。皴是表现山石纹络和凹凸明暗。山石不同,纹络各异,皴笔也不同,有点有线,有中锋侧锋,有直笔曲笔。图15中的皴笔是短披麻皴。皴笔用墨要有浓淡干湿,较轮廓线要浅。皴有两个原则,一是凸处少皴或不皴,凹处多皴。凸处明宜浅要少皴,凹处暗要多皴墨重。二是皴下不皴上。山石因日光照射,总是上明下暗,再加上山脚石根多生草木苔藓益暗,所以上边少皴宜浅,下部多皴要重,但山阴处虽凸也要多皴一些。依皴法不同,有的皴一遍,有的皴两三遍乃至多遍。勾皴以后,山石就有了凹凸明暗关系。皴笔是画山石重要步骤,皴的好可不用再擦染,关键是皴笔要松活,切忌用笔刻板。(图15-2)

3. 擦。擦是皴的补充。皴过纹络明暗后,于皴笔处略擦数笔,使笔墨更加含蓄丰富,更统