



36

山水畫技法述要

山水畫技法述要

王克文 著

上海人民美術出版社

山水画技法述要

王克文 著

责任编辑：袁春荣 封面设计：王振祥

上海人民美术出版社出版

上海长乐路672弄33号

新华书店上海发行所发行 上海市美术印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 10

1986年1月第1版 1986年1月第1次印刷

印数：00,001—20,000

统一书号：8081·14304 定价：4.70元

序

“有法之极，归于无法”，这是画法的规律。但就学者而言，当先求备于理法。董桢在《画学钩深》中提到：“笔有笔法，章有章法，理有理法，采有采法。笔法全备，然后能辨别诸家；章法全备，然后能腹充古今；理法全备，然后能参变脱化；采法全备，然后能清光大来，羚羊挂角，无迹可寻。非拘拘于法度者所能知也，亦非不知法度者所能知也。”一言以蔽之，善学者既要掌握法的运用，还要懂得它的辩证关系。山水画家同样要如此。

我国论述山水画的专著，较为丰富，古代如宗炳的《画山水序》，传王维的《山水诀》和《山水论》，荆浩的《笔法记》，郭熙的《林泉高致》，饶自然的《绘宗十二忌》，唐志契的《绘事微言》，石涛的《画语录》，笪重光的《画筌》，龚贤的《半千课徒画说》以及近人黄宾虹的《画法要旨》，傅抱石的《中国古代山水画史的研究》，胡佩衡的《山水入门》等，都对山水画的产生、演变以及笔墨技法等等，作了或详或简的论述。现在，王克文同志写成《山水画技法述要》一书，是我国目前山水画技法理论书中较有创见的专著。

这本《述要》分八节。首提树法，次言皴法、点苔法、墨法等，举条释微，各备一说。其中特别对自然规律与山水形象创造方面的论述，突破前人旧说，作出了创造性的发挥。这对我国山水画皴法的形成与运用，在理解上显然迈进了一步。它的可贵，还在于著者从生活出发去思考，从实际着手来论证，非常有说服力地阐明了“师法造化”在艺术上的科学性。通常说，山水画家要“妙造自然”，就要“研究自然”，如果对客观存在的山形水态，不作脚踏实地地观察；对皴法和地质的关系，不进行反复地分析，要对山水画作出革新创造，就难以甚至不可能收到预计的成效。固然，成功的艺术创造，单有科学上的真实依据是不够的，还需要艺术的极大加工，但是艺术的加工，艺术的真实，应当建立在科学的真实之上，两者是不矛盾的。无可置议，王克文在这本《述要》中所讨论的和所付的劳动，将对国内外的读者都是有很大启发和帮助的。

关于自然规律与山水形象创造的探讨，傅抱石曾经设想过。1961年，他在杭州，

1961.11

对我提起这个课题，他说：“这是一件需要行万里路的科学研究。火成岩、水成岩，又是泥石、砂石等等，有的见于江南，有的见于大西北，要想把资料收全，就是跑遍五岳三江还不够。倘使关在书斋里，千百年也成不了事。”傅老作古后，我在研究中国画史之余，也想挤出时间做这件有意义的工作，而且拟了较为具体的设想计划，并告诉过童中焘。但在十年动乱期间，事与愿违，无法实施。近年听到克文同志不谋而合地做起了这个工作，感到由衷的高兴。台州有句土谚云：“牯糠搓绳起头难。”而今这个“头”，既然由克文搓起来了，今后必将得到逐步的深入。凡是有生机的种子，只要播到泥土里，有了水份和阳光，总是要开花结果的。

著者王克文，任教于上海戏剧学院舞台美术系，平日研究画论，结合教学，从事山水画创作。因此，对山水画，有实践经验，故其所论，较切实际。他化了几个寒暑，写成此书。际此出版在即，嘱写序文，暑中成赘言千余字，尚望达者鉴正。

王伯敏 一九八二年八月二十日于莫干山

目 录

写在前面	(1)
一、树法	(3)
树木形态和自然规律	(3)
树法步骤和笔墨要求	(4)
各家树法介绍和分析	(11)
二、皴法	(25)
皴法的基本概念	(25)
从“空勾无皴”到皴法形成	(25)
皴法的不同用笔类型——线、面、点	(27)
皴法的“成法”和“成因”	(33)
皴法和意境	(41)
基础石法种种	(42)
三、点苔法	(49)
点苔技法的形成	(49)
点苔在山水画中的作用	(50)
点苔的笔墨要求	(51)
例举现代山水画家点苔法	(55)
四、墨法	(57)
“墨法之妙，全从笔出”	(57)
几种墨法的分析	(58)
从历史看墨法的演变和发展	(59)
各家墨法的运用	(60)
五、设色法	(70)
中国画设色的概况	(70)
中国画设色的几个特点	(71)
中国画设色的几种方法	(75)
山水画设色的两大类	(76)

用色之忌·····	(76)
六、取景“三远法”·····	(78)
对“三远法”的基本认识·····	(78)
平远·····	(80)
高远·····	(80)
深远·····	(80)
“三远法”的结合运用·····	(81)
七、写生法·····	(83)
继承发扬中国画“师法造化”的优良传统·····	(83)
收集素材的基本要求·····	(84)
不同地区的写生举例·····	(85)
八、简谈“北宋三大家”·····	(93)
概述·····	(93)
继往开来,奠定基础·····	(93)
对中国山水画发展的贡献·····	(94)
附录一、五代、北宋以来山水画师承简表·····	(97)
附录二、宋元山水画特点简明表·····	(100)
附录三、执笔运腕·····	(101)
附录四、工具和材料·····	(103)
笔、墨、纸、砚、画碟、笔洗、	
颜色、写生画箱	
附录五、笔墨表现形式·····	(110)
工笔、写意、半工半写、白描、水墨、	
没骨、浅绛、青绿、界画	
后记·····	(113)
附图·····	(115)

写在前面

山水画技法究竟包括哪些内容呢？应该说，中国画的技法总的来讲主要是一个笔墨问题。要画好中国画，首先必须懂得用笔用墨的道理，也就是毛笔的使用和墨法的运用。笔墨是中国画艺术表现方法的基本特点，而山水画和人物、花鸟画等，除了笔墨共同要求外，表现手法上还有它本身的规律。山水画在各个历史发展时期也各有其不同的特点。中国山水画初创时期，还是“人大于山，水不容泛”，运用单纯、匀称的中锋线条表现对象；六朝有“有染无皴”不以线条的“没骨法”；隋唐之际勾线填色，没有明显的皴法（至多是接近皴法的石纹）；唐末，皴法趋于成熟；北宋时山水画得到全面发展，奠定了技法的基础，大体上中锋轮廓，勾而复皴；至南宋时，则带皴带染，皴染交叠，线面结合；元时边勾边皴，干笔皴擦；明、清多承袭前贤，但也有一定的创造。

中国山水画从单纯的线条到产生各种皴法、染法、点法和多种墨法的运用，标志着山水画技法的不断发展。古人曾有“勾皴染点之于画，犹点、画、撇、捺之于字，点、画、撇、捺合之为字，分之固各有其法，惟画也然”的讲法。龚半千也在论山水画技法时提到：“苔助染，染助皴，皴助勾。”这个“助”字用得很好，既概括地体现了山水画勾、皴、染、点的一般方法步骤，又明确了它们相互联系和互为因果的辩证关系。勾、皴、染、点可以说是山水画技法的基本要点，其中皴法则又是山水画技法的重点，它充分体现了山水画意匠和形象相结合的艺术表现形式。历代山水画代表画家风格特点主要是反映在皴法上面，董其昌曾讲：“画中山水位置皴法皆各有门庭，不可相通。”（《画禅室随笔》）山水画中树、石、云、水、建筑、舟车等，无不各有侧重地运用这些技法。用笔用墨则具体体现在勾、皴、染、点等方面，如笔法的中锋、侧锋、方折、圆转、虚实、粗细、顺逆、拖送、提按等的运用；墨法的干、湿、浓、淡、积墨、破墨、泼墨等的运用。

当然，作为构成画面的基础还有“经营位置”的章法，“随类赋彩”的设色法和一些有关基础知识问题等。技法问题是一个认识对象和表现对象的问题，但我们应该认识到传统技法的形成，在特定历史条件下，与古人的美学观点，创作思想，创作方法有关，同时写景本是为了写情，“以意运法”，最终是为了表达特定的意境（“立意”）。因此，绘画作品各有不同的时代特点和时代气息。我们今天借鉴和运用传统技法，目的还在于表现自己对现实生活的感受。现分别在下列各章中阐述。

一、树 法

树木形态和自然规律

学习中国画，要以临摹和写生相结合的方式进行。所谓“传移模写”就是指临摹各家作品，从临摹中学习传统技法和创作规律，学习从构思、构图到用笔、用墨、用色等艺术处理，以汲取别人长处和经验，从写生中摄取形象，积累形象，提高观察和表现生活的能力。通过写生锻炼，不断引证并丰富传统技法，使临摹中学习到的东西在“师法造化”过程中得到应用和消化。

我们学习山水画，宜从树木、山石等个体形象开始，先树后石，由浅入深，然后掌握全面。后面着重先讲树木的夹叶、点叶、丛树的表现方法；同时，本着“古为今用”的原则，也讲一些传统的画树方法。

国画画树往往以冬天的落叶树作为入手练习的对象，因为它结构清楚，形态明确，前后层次分明，特别是对于初学的人来讲，比较容易了解和掌握树木的基本形态和组织规律。

树木生长在大自然中，受气候冷暖，地势高低，土壤成份、干湿以及光照等不同条件的影 响，而长成各种不同的形态，所谓“生土上者，根长而茎直。生石上者，拳曲而伶仃”。山腴土厚的地方，那里的树一般都看不到树根；悬崖石缝的树木多盘曲环弯，有的根露在外面；山野平地的树木显得挺直高大，高山上的树木却往往长得较矮；崖旁的树木枝干向相反方向伸展，南方沼泽的水边又多侧倒而富变化的树木。另外，我们在有些森林里又会见到又长又直，没有纵横的枝条，只有树顶上长着一簇枝叶的“森林自然整枝”的现象，与场地上个体树树枝纵横、叶子稠密截然不同。这些都反映出树木的生存和外形变化全受外界环境条件的支配。

在我国南方热带地区，由于那边的雨量多，气温高，空气潮湿，有利于树木的生长发育，树木多长得枝繁叶茂、粗壮高大（其中大榕树就是典型例子）。如数千米的高大山体，从山脚到山顶，树木明显的垂直更替，形成阔叶、针叶、灌丛等多种自然林带，说明温度、养料、水份、阳光等自然条件，赋予树木外形以极大的影响。

树木从早春生枝发叶，到夏日稠密成荫……一年四季周而复始，循环往复，形成了四时的外形变化。因此，要画好树木，先得熟悉各种不同环境条件下生长的树木。我们画树木固然不是专门研究植物学，但了解一些这方面的常识还是有益的，正如解剖学对于人物

画家来说是必不可少的一样。平时积累有关的知识，了解各种树木的生长规律和结构特点，观察它们的各种姿态，然后通过不断的艺术实践，逐步达到“形神兼备”。

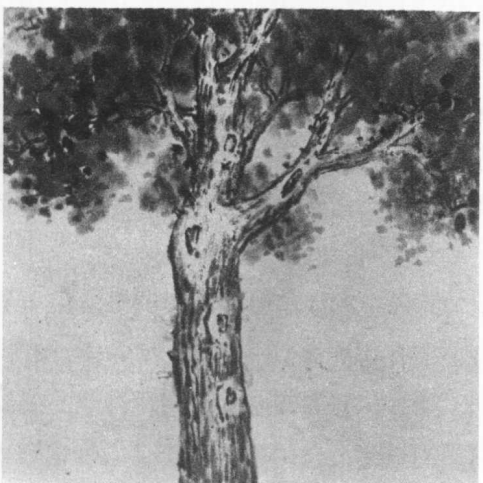
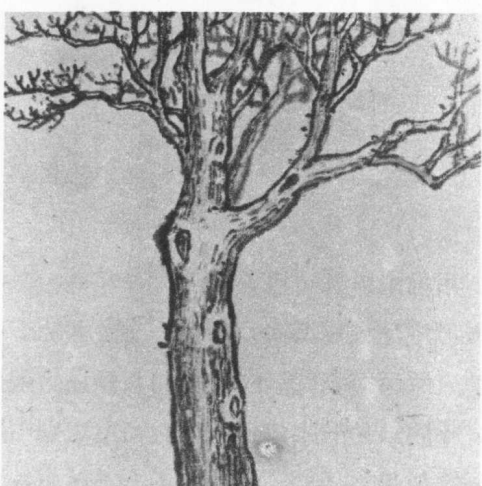
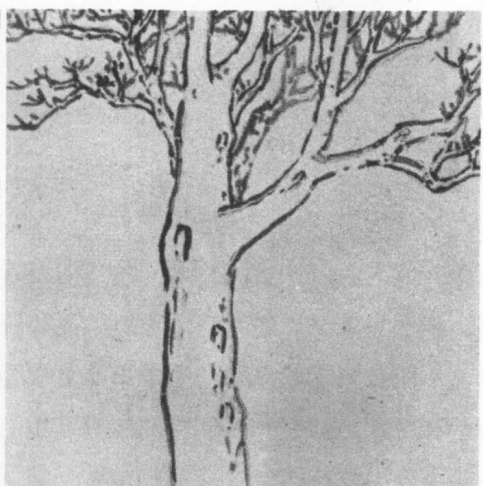
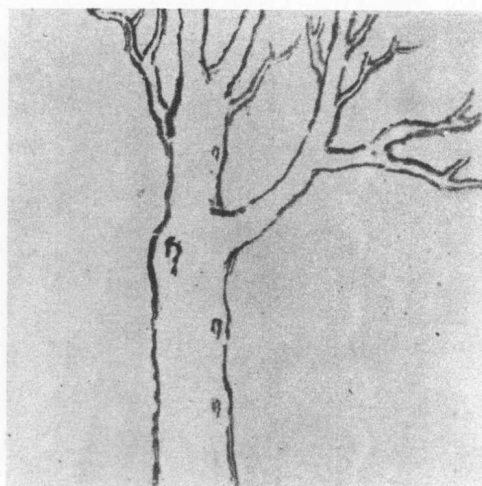
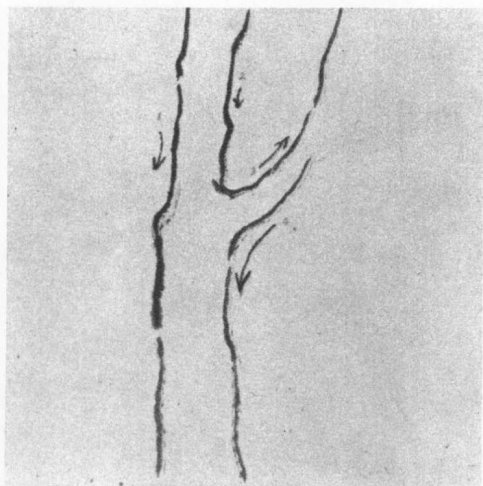
树法步骤和笔墨要求

树木可分为树身、大枝、小枝三部分，好比人体身、臂、指的关系。以用笔顺序来讲，先画树身（国画中叫“勾”），从上到下，先勾左面，后勾右面，并在一棵树的“V”形处确定它的中心地位，这样便于抓住总的支撑结构。在树身形象大体确定的基础上，再画出树身主要节疤和大枝，形成树的雏形，然后再加小枝（图 1、2、3）。

在勾的基础上，用不同类型的有疏密、粗细、浓淡变化的丛线（国画中叫“皴”）来表现树身的皱纹，勾和皴要有机结合（图 4）。凡画有树叶的树木，需空出点叶（或勾叶）部位（叶遮盖树木外形位置处），最后点叶（图 5）。

画树身，勾勒笔道不能刻板而无变化，要顿挫有力，以运腕为基础，用笔要遒劲（古人所谓“道者柔而不弱，劲者刚而不脆”）转折处勿露棱角，线条本身要肯定、明确，下笔粗细转折往往是决定质感、体态的关键。笔道一般要以中锋为主（执笔运笔时锋的尖端在中间，书法中所谓“令笔心常在点划中行”《九势》），同时配合侧锋的运用（侧锋也叫偏锋），执笔时笔杆向右倾斜，运笔时笔尖偏在墨线一边（图 6）。中锋的线条显得圆劲、凝重而饱满；侧锋的线条方折、锐利而多变化。“用笔贵用锋”，中锋的运用，从来都为历代画家所重视。《书苑》指出：“能运用中锋，虽败笔亦圆，不会中锋，即佳颖亦劣，优劣之根，断在于此。”但全用中锋，用笔容易呆板而少变化，全用侧锋则单薄而少浑厚的趣味。用笔不但要用笔锋，同时还要用笔肚、笔根，提得起，按得下，充分发挥毛笔的表现性能。根据不同的需要，在用笔上还有顺逆、拖送、提按等变化，这些都是客观对象的变化关系在笔墨上的运用。通常所称“描”、“涂”、“抹”为用笔之弊，因“描”用笔无起讫转折之法；“涂”是只有浓淡，全无笔法，以墨为用，与笔无关，墨中无骨；“抹”似台布顺拖而过，无提按变化的运用。因用笔是中国画的主要造型和表现形式美的手段，所以为历来画家所重视，张彦远甚至讲“不见笔迹，故不谓之画”，指出了中国画用笔的根本特点。

国画工具比较简单，主要运用毛笔。笔的形状有大小，笔锋有长短，笔毫又有硬、软、新、秃等区别。笔的性能不同也是决定各种艺术效果的一个条件。用笔的压力（轻重）、速度（快慢）、水份（干湿、枯润），这些因素又体现在对不同纸张性能的掌握上。深的、淡的、干的、湿的、光的、毛的，以至泼墨、积墨、破墨等墨法运用，都要通过水份为媒介表现在纸面上。笔、纸、水、墨四者关系的配合，决定总的表现效果，而这些又和不同的用笔方法相制约和相关联的。



上左图 1

上右图 2

中左图 3

中右图 4

下左图 5



图 6

用笔用墨要适应表现对象的要求，因此要体会一笔下去所产生的效果，这是需要在平时练习中反复琢磨的。如大、小含水量不一的笔，新的尖笔，圆的秃笔，锋短的笔和锋长的笔。所谓“短锋易于着力”和长锋运用效果有什么不同？同样墨色的一笔中用笔有快慢之分，不同水份的用笔压力也有轻重之别。用笔“提”和“按”、“顺”和“逆”等，能够产生各不相同的效果。另外，用不同的笔去适应各种画法的需要。清沈朗《绘事琐言》中有一段文字概括：“生纸用硬笔，熟纸用软笔，勾勒用硬笔，著色用软笔，写意用退笔，界画用硬笔，渲染用软笔，勾勒用硬尖笔，点苔用硬退笔，泼墨用大软笔，淡色用软退笔。”这里具体指出了不同大小、软硬的毛笔性能和艺术表现方面的关系(图 7—11)。而用笔要求自然无斧凿痕，用墨要求明洁、润泽易见骨才能更好地达到笔墨表现效能。由此可体会到国画毛笔工具虽似简单，但要掌握、运用得好是非常不容易的，要真正熟悉它、了解它的性能特点，并充分发挥其表现效能，是一个长期的反复的艺术实践问题。

皴的用笔、墨色要和勾的笔道协调，一般比勾的墨色稍淡。各种画树的皴法是历来画家概括对象的一种典型性的创造，归纳起来树身皴笔有几种类型——直、横、斜、圆等，以直笔用途最广。不同树木树身皴笔方法有所区别，如杉树用直线条；柏树用缠绕的斜纹线条；松树用鳞形的皴法；棕榈、桃树、梧桐等用横的皴笔；柳树等又用交叉似麻皮的竖条

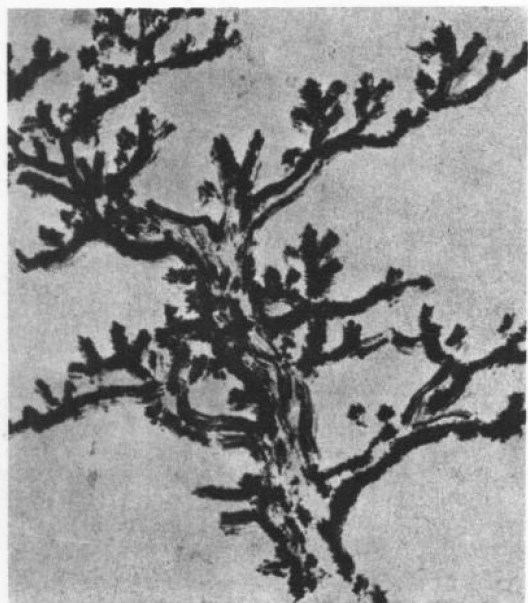


图7 用旧的山马笔画出的树枝

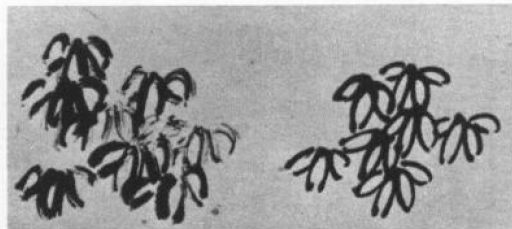


图8 用同样大小新旧不同的健毫画出的夹叶

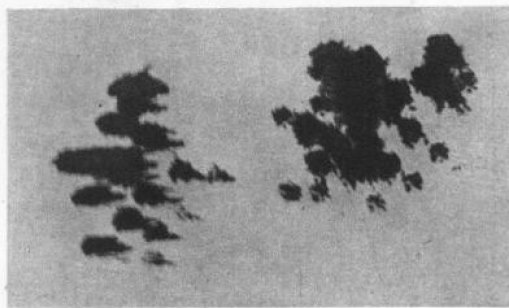


图9 用秃狼毫以中锋直注的方法点出的丛点



图10 用稍秃健毫作树枝并点叶

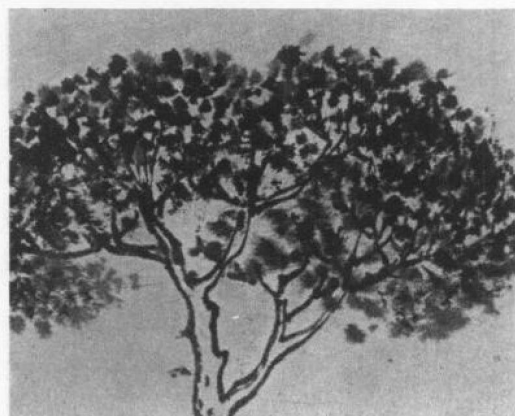


图11 用新的羊毫勾树枝、小破狼毫点叶

皴笔……(图12)。树木尽管各有名目,各具姿态,但树身基本形态都是圆柱形的,这是共同点。因此皴笔要表现出这种体积感。以上说明各种树木的特征不但表现在体态造型方面,同时也反映在树皮的皱纹上。用皴表现出树身体质,还要在暗部用淡墨加以渲染,使立体感格外明显。国画以线条为造型基础,烘染只是起辅助衬托作用,用笔稍淡,不使妨碍勾皴的笔道。

画树皮,光滑的树木,用笔要明快些,皴笔要简易流畅。老树虬枝表皮粗糙,节疤多而苍劲,不宜用新笔来画,所谓:“笔尖树不老,墨浓云不轻。”(荆浩)用笔宜劲拔而多转折,有时将树根一起画出,显得粗壮而持重。

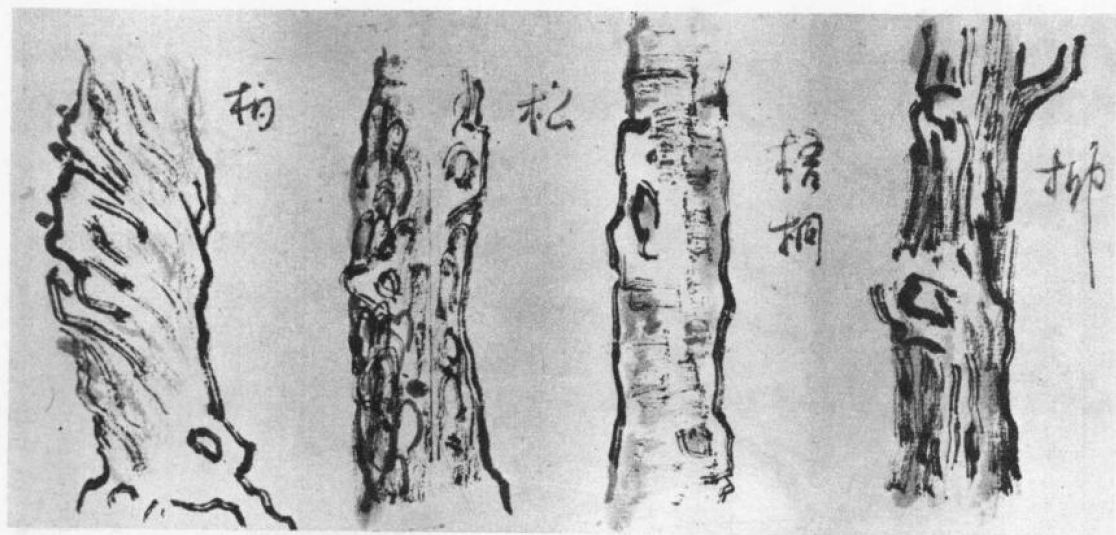


图 12

树枝生长形态尽管变化较多，分类各具名目，但基本上可概括为向上、向下两种类型，即传统中惯称的“鹿角”（图 13 A）、“蟹爪”，常见有龙爪槐一类，树身较直，四枝拳曲，枝条结构生长规律如图 14 A（上部是它的局部）。树木因承受阳光故向上类型为基本形态，这是长期自然选择的结果（图 13 B、14 B，为生活中鹿角、蟹爪树形）。

树枝既有左右，又有前后，是向相反方向的矛盾统一体。俗语说“树分四枝”，是形体上的基本要求，否则就没有纵深的透视感。画树枝用笔要有轻重快慢，用墨则应有干湿浓淡的变化，借以分清树木前后、左右的层次关系。一般来讲，画树左右易而前后难。

古代画家在总结画树经验时讲，画树要“四面取势”，“树有右看不入画，而左看入画者”。在组织树木形态时，出枝忌左右对称，即使被称为“四面对节”的、对生状态的梧桐树一类，结构也是很有变化的，绝非机械的呆板对生。凡树身向一边倾斜的，大枝往往倒向另一边以取平衡。

画小枝时用笔要收敛一些，宁慢勿快。用笔要送到头才显沉着而不飘浮，才能使小枝妥贴地长在大枝上。同时，由于小枝细节纷繁，写生练习特别要避免多而乱的毛病。

画树从顺序上讲，也要先画小枝，然后依次画大枝及树身，最后画根部。这样的画法，优点是可以根据枝头的倾向和整个姿态来确定树身的位置以及树根的大小比例，因此，画法并不固定，需按各人实践的经验来加以运用。另外所谓“向左树，先身后枝；向右树，先枝后身”，这在笔顺上也是画树的普遍规律。向左手为顺手，向右手为逆手，都要反复练习。至于画树的几种毛病，传清费汉源《山水画式》中有几点概括可以参考：一、梢小根大病；二、梢大干小病；三、干身中小病；四、平头齐脚病；五、梢枝对节病；六、枝头叉杈病；七、

笔尖树嫩病；八、笔粗草率病。

树叶的画法大体上有点、勾和勾点相结合的几种画法。

点叶树的画法很多，古代画家根据不同树木创造了很多点叶的方法，如大混点、个字点、介字点、梅花点、椿树点以及各种直、横、圆、尖等点法。有《芥子园画传》可参考，对我们很有启发，平时可多加练习。我们在借鉴运用时必须结合生活实践，不要受它局限，

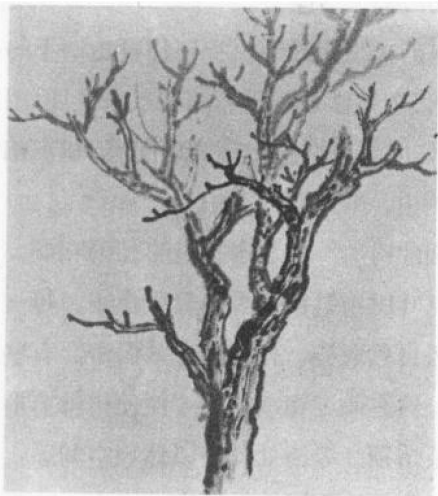


图 13A



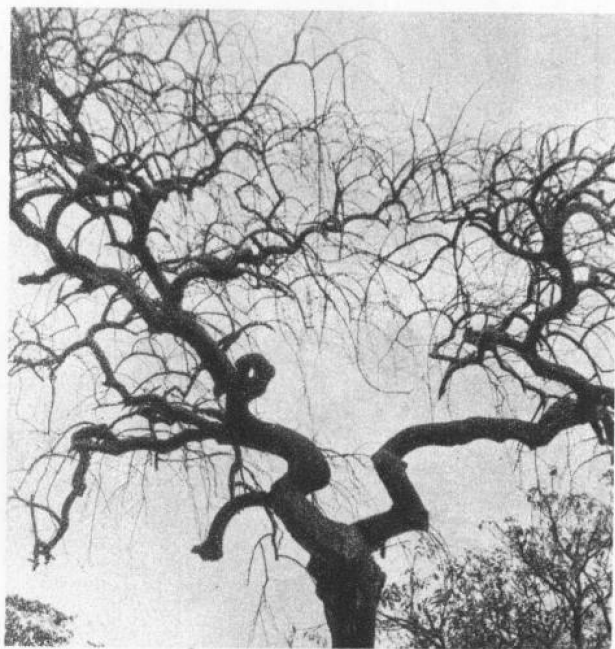
图 13B



图 14A



图 14B



更不能作为公式去套用。

点树叶依外形结构位置画出,如椿树点叶法还得注意其组织规律,以显示特征(图15)。远景树丛有的用点子直接概括,有的可先画树枝,再一组组点出。也有先点叶再在适当部位用不同浓淡的枝条穿插进去,所谓“枝遮叶,叶遮枝”,它的好处是掩映比较自然,表现较为生动。现实生活中各种树木和丛林结构变化很多,特别要注意树头外轮廓不要太规律。每一组树的外形边缘,对表现特征尤为重要,多画写生自然会有体会。

点叶要注意点子大小、粗细、浓密稀疏程度应和树的类型相适应,特别注意造型上的要求,如柏树幼时顶部点叶多呈圆形,常用稍秃一点的狼毫笔作藏锋圆浑的丛点来表现(图16是常见的一种幼柏树写生画法)。柏树幼年树干较直,顶部呈圆形一簇簇搭配着,和古柏苍劲盘曲树顶多呈平而方的形态不同。除圆柏外还有侧柏、罗汉柏、龙柏等。

盛夏季节里粗壮粗犷的银杏(白果)和一些遮荫性强的树木(如城市街道的法国梧桐),常用较密的大混点来表现叶丛,显得浑厚而有气势。点叶时用笔用墨要有轻重虚实,每一分枝看成相对独立的一组。各组组合为一个整体,交搭自然取势,有些地方紧而密,有些地方疏而松,并注意空白结构。点本身是分散的个体,只有通过组织排列才能使树叶有形象感。同时要注意黑白结构,点叶时上深下淡,靠枝条结顶,旁梢处稍淡以体现空间感。

图15 椿树 陆俨少作



图16

