

山水画基础技法

申石伽 编 绘

上海人民美术出版社

82221
5012

558311

山水画基础技法

申石伽 编绘

上海人民美术出版社

山水画基础技法

申石伽编绘 上海人民美术出版社出版
上海长乐路672弄33号

责任编辑 曾进顺 封面设计 臧石奇

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 9

1979年8月第1版 1979年8月第1次印刷

印数: 00,001—29,000

前 言

山水画在我国有着悠久的历史。从两汉三国时期仅作为人物背景的萌芽开始，到了东晋、南北朝以后，就逐渐发展成为一门独立的画种。随着历朝画家的不断创新发展，至唐宋年间，形成了完备的格法，集中体现了我国传统国画技法的丰富表现力。

早于两晋时期，佛教大盛，雕刻绘画在当时为宗教所利用，作品大多作于寺塔墙壁，形成了道释画的体系。当时已有画师“能写江湖九州山岳之势”，这就是山水画的起始。及至南北朝以后，出现了许多画家，由于黄河长江两大流域的地理气候等自然条件的不同，而形成了南北两大画派，开始了中国画写景山水之先河。雄峻峭拔的北派山水，与柔和蕴藉的南派山水，其笔墨气韵，都反映出地理环境条件的特色，也就奠定了历代画系发展的基础。

古代的画家重视写实，不仅求“形真”，更求“神似”。“以形写形、以色貌色”，这就是当时提倡的写实主义。一点一画，都用以表现出繁杂之自然界的生趣使山水画能“横墨数尺，体百里之回”，将伟大的自然景物，写在尺幅之内，而不失其雄伟气势。同时中国山水画不受焦点透视的局限，常常在同一个画面上，将不同空间的景物恰当地组合在一起。这就创造了中国山水画以散点透视布局的传统特点。

画家通过笔墨技法，意境布局，设色渲染等山水画的特有手段，达到“自畅其神”，表现出自身的意志情趣，精神面貌。一幅画完成以后，求得“作此画，令人生此想”的艺术效果，这就是当时山水画所追求的目标了。古人论画以“秋毛冬骨，夏荫春英”来形容四时景物的差异。而在对景写实的同时，表现出人们对于自然界的感受，这是山水画的又一个特点。

艺术风格，也是时代风貌的反映。山水画发展到盛唐时期，出现了金碧辉煌的青绿山水。当时的画家生于盛世，观览所及，堂皇富丽。所画的山水树石，笔格遒劲细致工整。“青绿为质，金碧为父”，就成了当时山水画的格法。中唐以后，政治失轨，国势渐衰，山水画一变大青绿，而倾向水墨清淡的一路。到了北宋时期，随着内政革新，轻武重文，文学艺术大盛。山水画格又有了大发展。注意了写实与临摹相结合，不仅注重形似色彩，更加发挥气韵理趣。宋元时期，官庭内外出现了大批有造诣的画家，都是既不离古人法度，又能自具风格，取古人之神，而又不拘于古人之形的各种画派的代表。这使我国山水画传统极大地丰富起来了。

到了明朝时期，临摹传统的多，创作革新不如唐宋了。由于师古各家，画派更多，往往同属一派，而其中笔墨变化也不尽同。及至明末清初，一部分画家抱亡国之痛，抑忧不平之气寄于笔墨。画风蕴蓄志行，常常变为不守绳墨，奇肆奔放。有时也表现为颓唐消沉的另一面。所以在笔墨技法上表现出“遗民画”的特有情调。

清朝中期，由于前期“遗民画”的影响，新的画派逐渐发展，出现了一些山水画的传统典型画家，巩固和发展了历代山水画的优秀传统，陶铸百家，融合南北，既有因袭，又有所创新，有很多清丽工秀之笔，苍老浑厚之气，是山水画再一度兴起的标志。

直至晚清，受国事忧患的影响，画风又日渐衰薄，一些画家为生计所迫，求得润资，不得不稍投时好，致使临摹成风。所以从清朝整个时期山水画的发展来看，临摹重于写景，传统技法虽然保存和巩固下来了，然而发展不大。

综上所述，我国山水画有着极其丰富的传统。历代画家的成就，也是在学习传统的基础上取得的。单是临摹不能创造新的艺术生命。但是，它给艺术的再创造准备了条件，没有画家自身对于大自然景物的真切的体验，没有传统技法和写实体验相结合，也就没有山水画各家各派的发展，山水画反映大自然的变迁，反映时代的风貌也就不可能了。

传统技法是发展的。传统的风格、布局、意境、情趣都是发展的。“推陈”是为“出新”，没有不断的革新创造，山水画就没有生命了。正是因为丰富深湛的传统技艺的本身就是发展的产物，它又给向更深更高的境界发展，具备了坚实的基础和完备的条件。只要我们对传统技法有比较深刻的了解和熟练的掌握，运用自如了，就能继往开来。如果离开了这种传统功夫上的努力，那末“创新”也就是一句空话了。所以，熟悉传统是创新的必要条件。当然，也有学传统而泥古不化的，那是把传统当作僵死的无生命的纯技术去学习的结果。问题还是在于如何正确地看待传统。

本书以图为主，循序渐进地介绍山水画的基础技法。这些图稿是从教学实践中整理出来的，对初学山水画和爱好山水画的读者可能有参考的价值。

目 录

前 言

画树线条用笔	1
树身程序	2
杂树树身(一)至(三)	3—5
蟹爪式、鹿角式杂树	6
点叶树、双勾叶树	7
点叶十式	8
双勾十式	9
杂树八式	10—13
用墨浓淡	14
丛 树(一)至(六)	15—20
远树八式	21、22
松树身枝干(一)、(二)	23、24
松针十式	25
松(一)至(十一)	26—36
柏(一)至(四)	37—40
杨 柳	41
杨柳枝干柳丝	42
杨 柳(一)至(十)	43—52
远柳三式	53
垂 竹	54
仰 竹	55
竹枝叶用笔	56
竹(一)至(十)	57—66
梅 树	67
梅树枝干	68
梅 树(一)、(二)	69、70
芦 苇(垂、仰式)	71、72
芦苇四式	73
画石起笔	74

画石间隔法	75
迭 石(一)、(二)	76、77
画山起笔	78
画山主峰	79
山势气脉(一)、(二)	80、81
披麻皴	82
披麻皴法分解	83
长披麻皴	84
折带皴	85
斧劈皴	86
小斧劈皴	87
米点皴	88
米点皴法分解	89
小米点皴	90
破网皴	91
雨淋皴	92
云头皴	93
荷叶皴	94
解索皴	95
乱柴皴	96
钉头皴	97
泼墨皴	98
马牙皴	99
点苔八式	100—103
峰 峦(一)至(六)	104—109
江 岸(一)至(四)	110—113
瀑 布(一)至(七)	114—120
水 口(一)至(四)	121—124
云 层(一)至(六)	125—130
波 浪(一)至(六)	131—136



图1 画树线条用笔

开始学画，首先注意执笔。执笔方法，可以用大拇指按着笔使笔向前，食指挽着笔使笔向后，中指勾着笔使笔向右，无名指、小指抵着笔使笔向左。画笔就在这五个手指掌握中运转，使出力量来。如尺幅较大，除运用指力外，要兼用腕力，以表现出树身各种形质的立体感和生动气势。

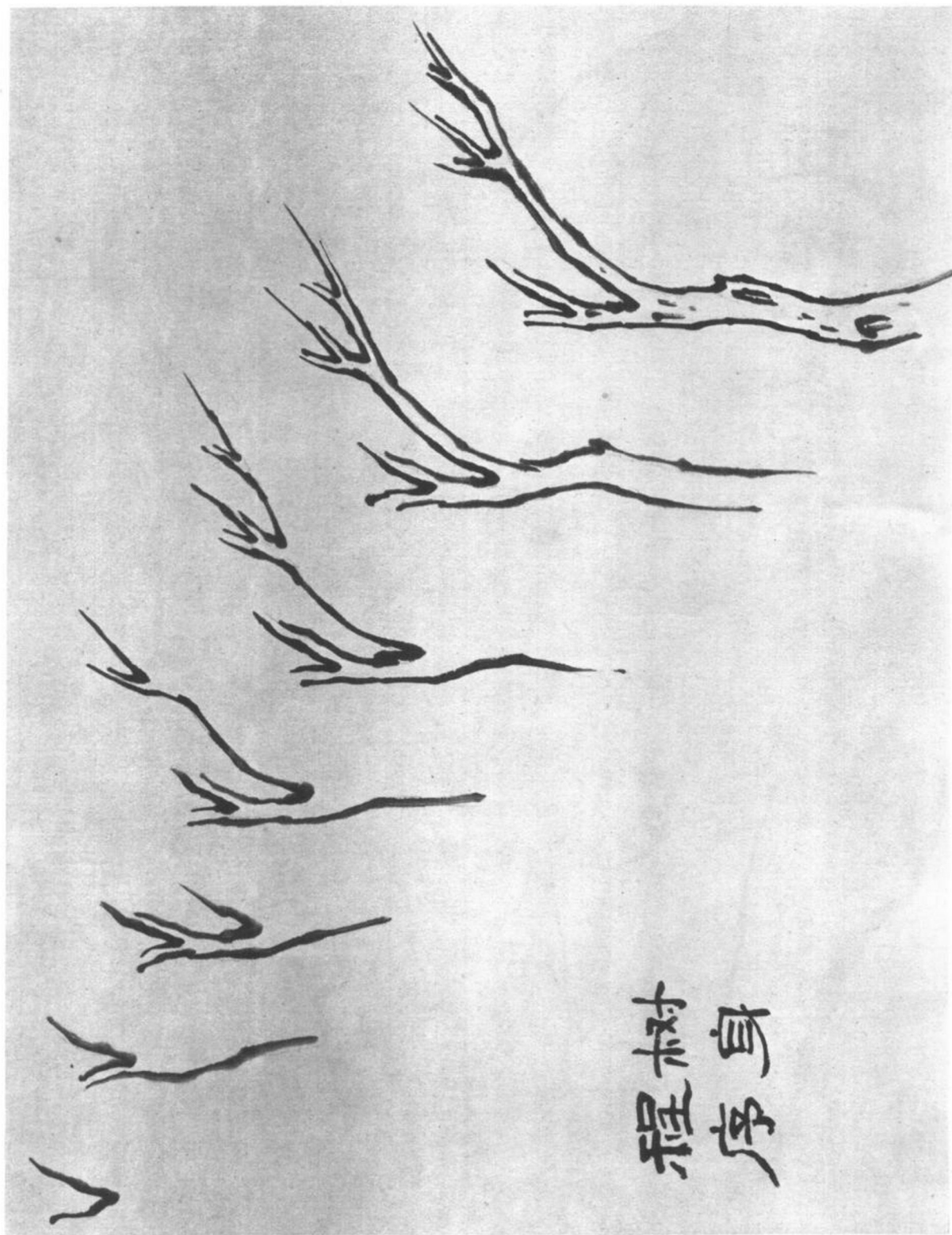


图 2 树身程序

初画山水，先学画杂树。杂树是一般树的泛称。学画杂树，不论有叶无叶，先从一棵树的当中丫杈起笔，打定树的中心地位，从而抓住树形结构的全局。画完树的丫杈后，即次第画左右两条线，成为双钩的树身。双钩树身左右两条线，一般习惯先画左，后画右，使两条线曲折、流转，配合一气。

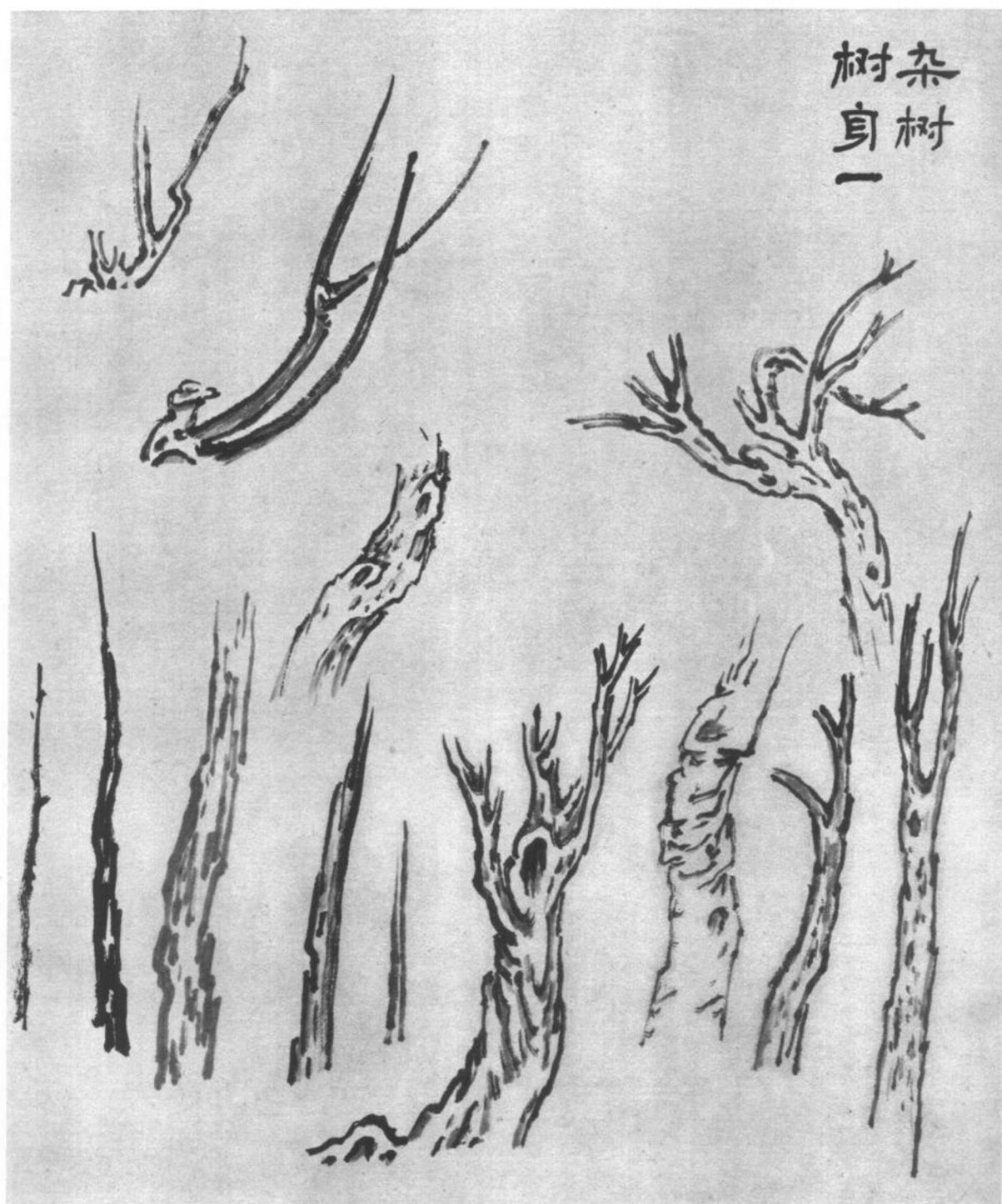


图3 杂树树身（一）

国画的树身、树干要求比较完整地露在树叶之外。即使一丛丛深厚树叶里，树身、树干也基本上可以不受树叶掩盖。因此初学画树要锻炼线条用笔的基本功力，要求使线条用笔能表达出立体感。

杂树身
二



图 4 杂树树身 (二)

三树杂身



图 5 杂树树身 (三)

传统树型以树身骨骼线外露为多，这是国画以线为主的特征。在杂树形中以鹿角式与蟹爪式树枝形态，最适合初学练习。可使线条气势贯串一气。先从沉着、严整中求熟练效果，随后达到线条生动。

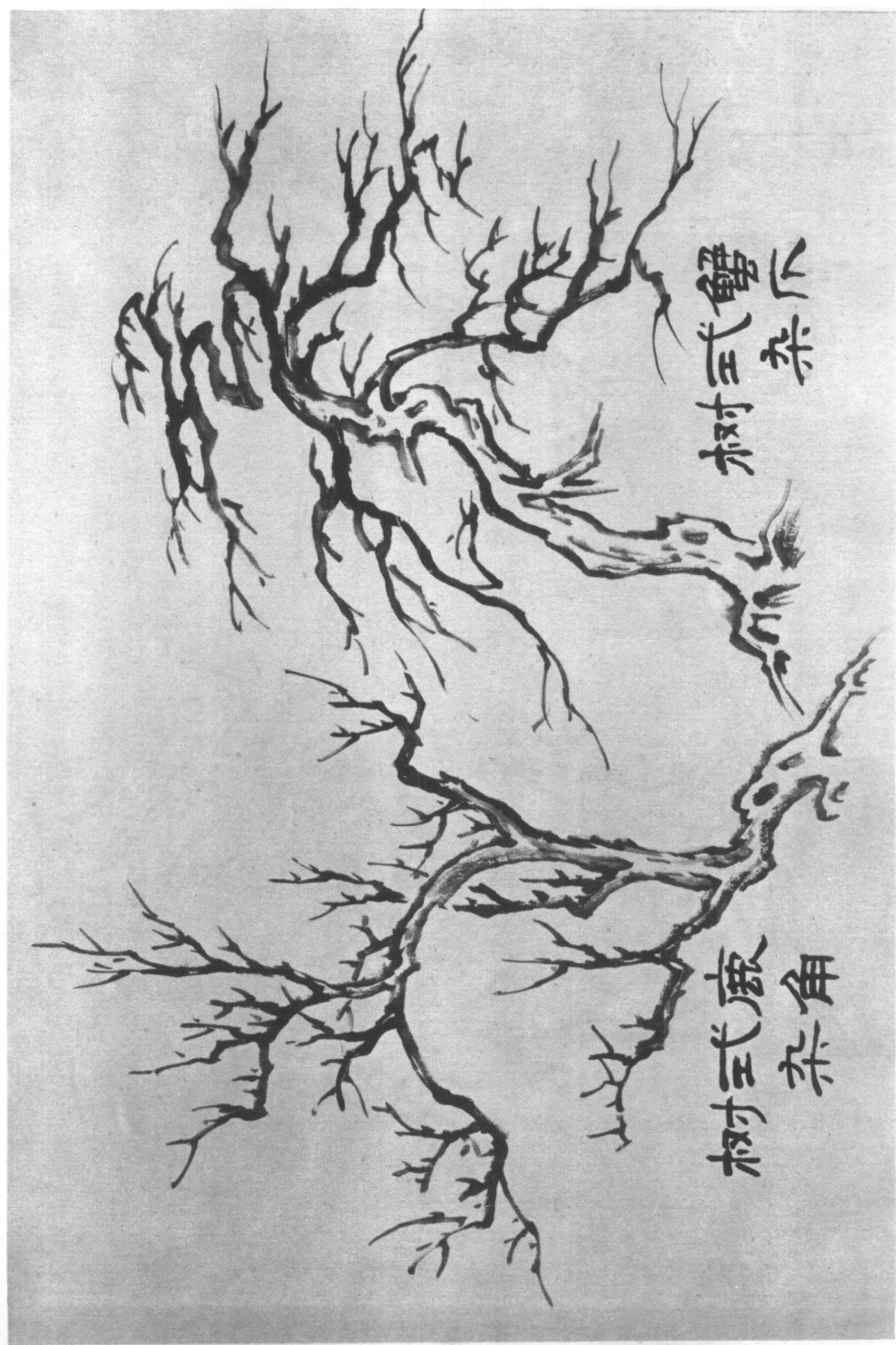


图6 蟹爪式、鹿角式杂树

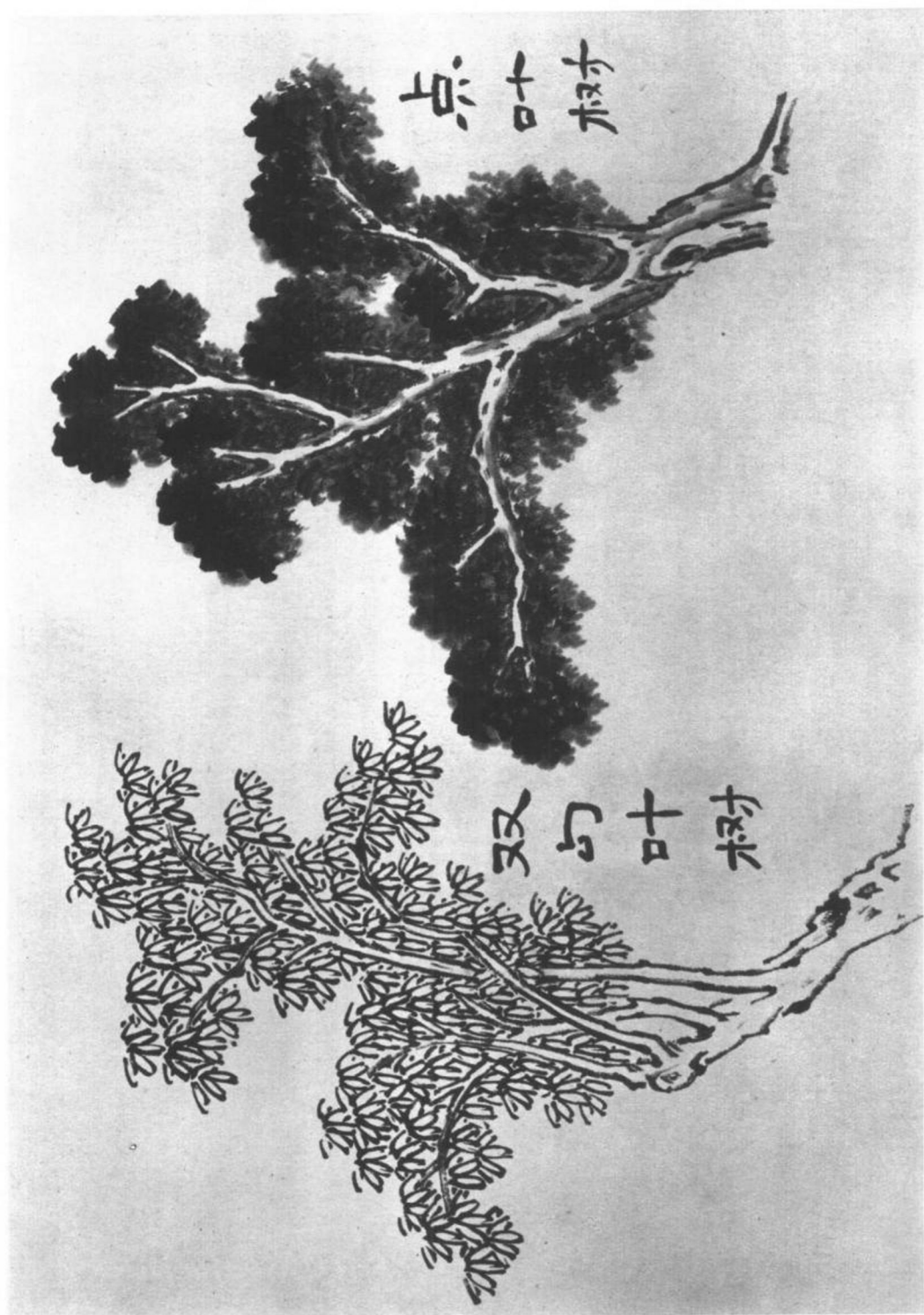


图7 点叶树、双勾叶树

点的技法用笔和用墨相结合。用笔有几种：一、行笔迅下迅收，笔势较快。二、沉着下笔用力收起，笔势较缓。三、笔势斜向纸左角，推着笔锋或卷着笔锋点下去，成为斜圆形或偏圆形的点。四、笔尖藏锋，后半点的圆势微缺，点与点之间成虚实相间。用墨方面：一、试将笔锋内先含淡墨后，略蘸浓墨，即用浓淡墨色随淡点一层。二、用几层浓淡墨色，一遍遍地加到苍润深厚而止。要注意湿墨，点势宜轻，干墨点势可重。

双勾树叶含有较强的装饰性。因此每一丛叶，要求大小均匀，线条均匀。因布局容易流入刻板，故在枝叶空隙边缘，要留意它的曲折面，使能起生动感。



图8 点叶十式

杂树点叶传统有多种多样形式。初学要求熟练多画；但更应深入生活，观察体会。上列十种备作参考。

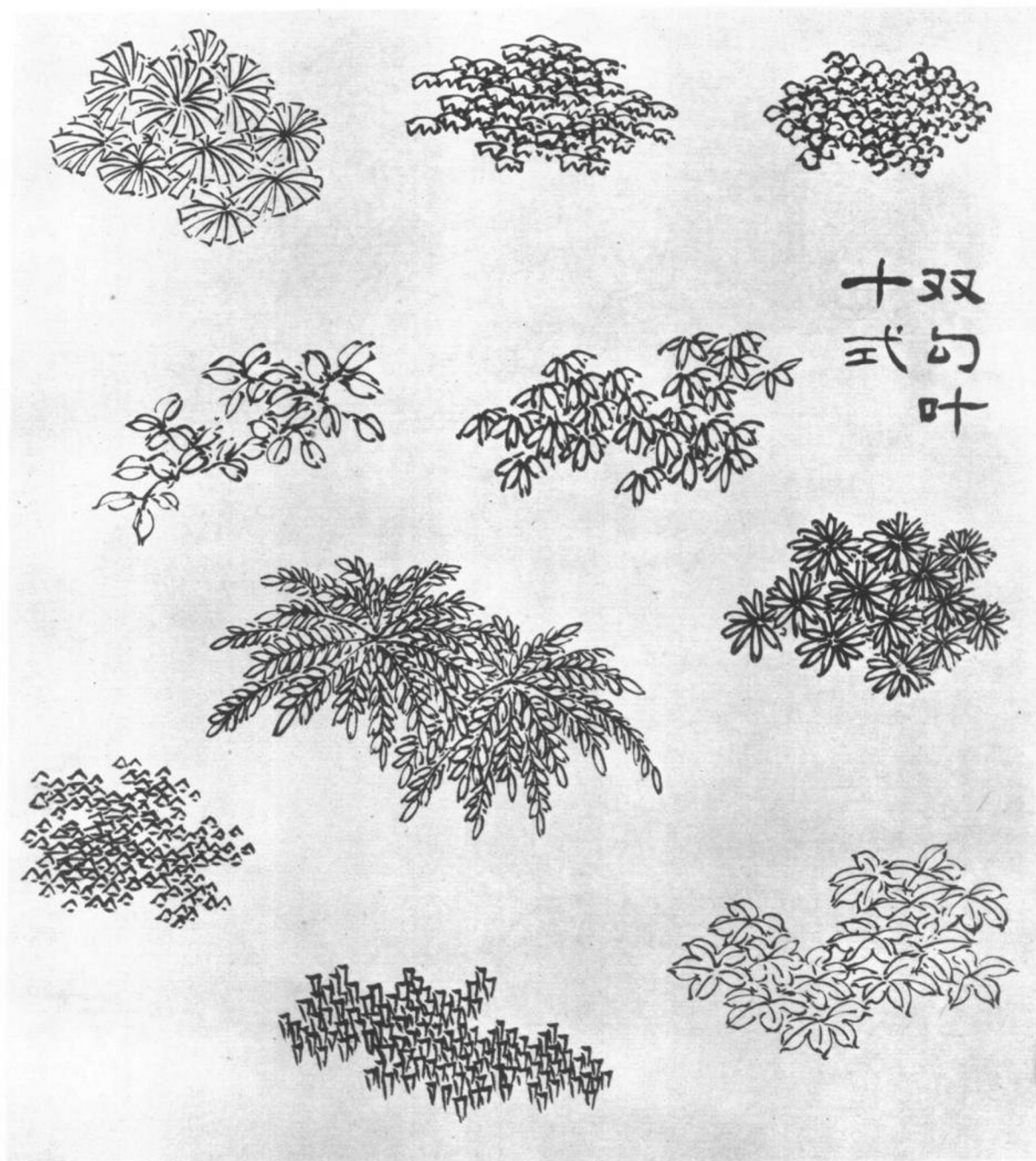


图9 双勾十式

杂树双勾叶，起丛树中衬托虚实层次的作用，并具有装饰性美。上列十种传统常用的双勾叶，备作参考。



图10 杂树八式 (一)、(二)



图11 杂树八式（三）、（四）