

山水畫笈議

陸
少
著



山水畫叢議

陸 俨 少 著

上海人民美術出版社

山水画论

陆俨少著

责任编辑 袁春荣

装帧设计 陆一飞

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 上海市印刷六厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 4 附图 46 页

字数 55,000

1980 年 5 月第 1 版 1980 年 5 月第 1 次印刷

印数 00,001—8,000

统一书号 8081—11660 定价 2.10 元

前 言

我从小喜欢画画，信笔涂鸦，没有老师指点，住在乡间，也看不到名作。到了十三岁，才见到一本石印的《芥子园画谱》，如获至宝。后在中学读书，图书馆中有一部有正书局印的《中国名画集》，大开眼界，课余时间，如饥似渴地临摹。十八岁才从师专学山水画，得到老一辈的指点，以及接触一些古今名画，探讨其传统技法，心摹手追，努力把它化为自己的东西，创立面目。平生好游，到过几处名山大川，经过思考摸索，不断实践，也下了些功夫。到今年七十岁，经过了五十多个年头，中间自己走了些弯路，而且即有所得，也看不透，讲不清，有些东西也可能是错误的，现在我把它写成这本小册子。分为二部分，上部分是泛论，把我自己的想法，以及取得的一些经验，一条一个问题，不列次序，也没有系统地写出来。一些前人讲过的，在这里不再重复多讲。下部分是具体画法，把我一己的创作方法，也没有系统地写出来和附图加以说明。一般人都是这样画的，我也不再重复了。中间有些互见的地方，为了行文方便以达到说清楚问题，所以也不再删去。这些论点，只是我一己的想法，这些方法，只不过是我自己常用的，并不是最好的方法，更不是唯一的方法。一个作者形成他的独特风格，有其内在因素和外在因素，每个人的经历不同，想法也不同，所以风格也不可能完全相同。我这些极为肤浅的东西，不希望年轻人来学我象我。从前唐代书法家李邕说过：“学我者病，似我者死。”艺术贵有自己的风格，完全亦步亦趋地学人家是没有出息的。所以这本小册子，只供学画的年轻人参考之用。如果看过之后，有所启发，得到一些帮助，就算是起了一些作用。我还希望一些老前辈，有真知灼见的作者指点我的错误，提出批评，让我在以后有生之年，得到改进，是莫大的幸福。

陆俨少 一九七八年十月

目 录

前言.....(1)

泛论.....(1)

一 学画起手	1	二四 变化.....	14
二 识辨和吸收	1	二五 笔不虚设.....	15
三 山水画中三大流派	2	二六 章法生发.....	15
四 山水画派的盛衰	3	二七 虚实.....	15
五 好画的标准	4	二八 用笔功夫.....	16
六 创作的条件	4	二九 呼应顾盼.....	16
七 激情和创新	5	三〇 执笔法.....	17
八 学习传统	5	三一 用笔中锋.....	18
九 师法大自然	6	三二 用笔要圆.....	18
一〇 创稿	7	三三 线条大小.....	19
一一 传统和创新	7	三四 用笔提按.....	19
一二 画中主题	9	三五 用笔诀窍.....	19
一三 基本功	9	三六 落笔和收拾.....	20
一四 画的章法	9	三七 点和线.....	20
一五 章法三诀.....	10	三八 皴法.....	21
一六 画中重点.....	10	三九 用笔要毛.....	21
一七 气势.....	11	四〇 用笔入纸.....	22
一八 画忌平.....	11	四一 用笔为主.....	22
一九 繁简虚实轻重.....	12	四二 用墨法.....	22
二〇 大块面.....	12	四三 用墨光润.....	23
二一 透视和光暗.....	13	四四 由浓入淡.....	23
二二 规律.....	13	四五 墨骨.....	24
二三 工与写.....	14	四六 设色主调.....	24

四七 青绿法·····	25	六五 画风法·····	32
四八 设色变化·····	25	六六 画雾法·····	33
四九 加得上,放得下·····	26	六七 点子画法·····	33
五〇 肮脏和干净·····	26	六八 画树干·····	33
五一 放和收·····	27	六九 画枯树·····	34
五二 沉着和痛快·····	27	七〇 留白·····	34
五三 画贵自然·····	28	七一 兼善·····	35
五四 养气·····	28	七二 学画时间·····	35
五五 亮和暗·····	28	七三 学画四多·····	36
五六 用虚·····	29	七四 推陈出新·····	37
五七 动和静·····	29	七五 学有师承·····	37
五八 创新一例·····	29	七六 题款·····	38
五九 大块水墨·····	30	七七 题款的部位和格式·····	39
六〇 画忌四气·····	30	七八 中国画幅式·····	39
六一 创立面目·····	31	七九 画扇面·····	40
六二 画雪法·····	31	八〇 笔墨纸砚·····	40
六三 飞雪画法·····	32	八一 画绢·····	41
六四 雨景画法·····	32		

具体画法·····(42)

泛论插图·····(51)

具体画法插图·····(69)

附图(作者近作)·····(115)

一 青城晓霭	八 井冈五哨口图卷(部分)
二 赤城山	九 井冈五哨口图卷(部分)
三 满峡重江水	一〇 江上归帆
四 白云绕岭	一一 李白诗意图
五 卧游图之三、四	一二 黄澹云涛
六 毛主席诗词组画选(二)	一三 峡江险水
七 峡江险水图卷(部分)	一四 卧游图之一、六

一五 卧游图之八、十一
一六 峡江险水图卷(部分)
一七 峡江险水图卷(部分)
一八 毛主席诗词组画选(一)
一九 桐庐小景
二〇 烟江迭嶂图
二一 柳永之间山水图卷之十一

二二 柳永之间山水图卷之十二
二三 林区
二四 瞿塘晓发
二五 东天目山
二六 西天目山
二七 巫峡清秋
二八 大匡山

泛 论

一、学画起手

山水画学习的方法，起手不外临摹，从中可以得到传统的技法。临摹要有好的本子，起步不高，终身受累。因为我们知道临摹一家不容易，临摹之后，再要不象，所谓“入而能出”，更加烦难，所以第一口奶很是要紧。如果起手学习了风格庸俗、笔墨不高、或则坏习气很多的本子，将来要改掉，那就很不容易，反而不如一张白纸从头学起为好。即使临摹古代名家的作品，也要善于学习。因为每一个名家，有他的长处，也有他的短处，未免各有独自的习气。或则虽有长处，但其营养，不为我所吸收，就要拣取能够吸收的东西为我所用。例如有人说：“石涛不好学，要学出毛病来。”我的看法，有一种石涛极马虎草率的作品，学了好处不多，反而要中他的病，传染到自己的身上来。但他也有一些极精到的本子，里面是有营养的东西，那末何尝不可学。要看出他的好处在哪里，不好在哪里。石涛的好处能在四王的仿古画法笼罩着整个画坛的情况之下，不随波逐流，能自出新意。尤其其他的小品画，多有出奇取巧之处，但在大幅，章法多有牵强违背情理的地方，他自己说，“搜尽奇峰打草稿”，未免大言欺人。其实他大幅章法很窘，未能达到左右逢源的境界。用笔生拙奇秀，是他所长，信笔不经意病笔太多，是其所短。设色有出新处，用笔用墨变化很多，也是他的长处。知所短长，则何尝不可学。

二、识辨和吸收

学画的提高，当然需要不断地画，在自己的实践中取得经验，这是得到提高的一个方面。另外还须多看前人或他人的好作品。一件好作品，在技法上总有他的好处，也一定有不足之处，所以第一必须要有辨别好坏的能力，看出哪些是

它的好处，哪些是它的不足之处。即使是它的好处，有些对我有营养，可以吸收；但也有些虽属有营养，对我却是不能吸收。要择取其可以吸收的东西尽量吸收过来，加以消化，成为我自己的血肉，这其间一定要有选择。吸收的方法，临画是重要的。临画不是一树一石，照抄一遍，这样的临，好处不多。必须找寻其规律，以及用笔用墨的方法，问个所以，为什么要这样？悉心摹仿，把他的好处，成为我的好处，方见成效。但是好画不易见到，即使见到，也不一定有对临的条件和机会，那就必须借助于细看以及默记。看之烂熟，默记在心，把对我有营养而可以吸收的东西拿过来，不一定经过对临，同样可以把它的好处和技法，在我的创作上加进去反映出来。虽然临画可以一笔一笔临，放过的地方少，看画也同样可以一笔一笔看，使心中有个印象，甚至可以用指头比划它的起笔落笔，顿挫转折之势，这样可收同等的效果，如果马虎的临，照抄一遍，反不如认真的看，得到好处。有的人说我有些传统技法，认为临的宋元画一定很多，实则我哪有收藏，有收藏的朋友也不多，哪有条件临宋元画。如果真的有些传统的话，也不过是看得来的。解放以前，我看到一些故宫藏的宋元画，在上海跑裱画店，正因为看到一张宋元画不容易，遇到之后，如饥似渴地看。解放以后，在博物馆可以系统地看到宋元画，即如明清画，很多也是从宋元的路子上来，有很多借鉴的地方。古语说：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟。”所以有人把看画也叫“读画”，画读得多了，胸中有数十幅好画，默记下来，眼睛一闭，如在目前，时时存想，加以训练，不愁没有传统。再来推陈出新，取法大自然，一定可以在传统的基础上得到发展，创出时代的新面貌来。

三、山水画中三大流派

传统山水画，到了北宋，形成三个大流派，即董巨、荆关、李郭。三家鼎立，构成中国山水画的丰富传统。三家面目，各不相同。董巨写江南山，峦头圆浑，无奇峰怪石，上有密点，是树木丛生的样子。荆关写太行山一带石山，危岩峭壁，坚实厚重，很少林木。李郭写黄土高原一带水土冲失之处，内有丘壑，而外轮廓没有锐角，树多蟹爪，是枣树槐树的一种。三家各因其对象的地域不同，达到真实的表现。因之他们外在风貌各不相同，截然两样，但也有相同之处，即是都达到艺术上的高度境界。我们试把董源的《潇湘图》（图一）（见《泛论插图》，以下略）、巨然的《秋山问道图》（图

二)、荆关一派范宽的《溪山行旅图》(图三)、郭熙的《早春图》(图四)、李唐的《万壑松风图》(图五)(上面所说李郭是指李成、郭熙,不是李唐。李唐后起,上接荆关,下开南宋风格。)互相比较,董源《潇湘图》用的短笔披麻皴,巨然《秋山问道图》用的是长披麻皴,范宽《溪山行旅图》用的是豆瓣皴,郭熙《早春图》用的是卷云皴,李唐《万壑松风图》用的是斧劈皴,互相比较,因为他们所写的对象不同,创造出不同的皴法,风格也迥异。然其一种气象的高华壮健,笔墨的变化多方,韵味的融液腴美,三者相同,毫无异样。我们就是要学习这些优点,从传统技法中得到养分,从而得到启发,化为己有。所以临是必要的,看也需要,除此二者,还要加之以“想”。如果有机会能到江南、太行以及黄土高原一带,看到真实的山水,对照古法,猜想他们怎样经过反复的实践,而创造出这种风格和皴法来,那末就不会因为临了古画而食古不化。而且碰到另外不同的山水,借鉴他们的经验,也可以创造出新的风格和皴法来,服从对象,为我所用。

四、山水画派的盛衰

斧劈皴和披麻皴,是在中国山水画中的两大流派,一盛一衰,互相替代,也好像有些规律可寻。往往这一画派成为此一时期的主流之后,由盛而衰,另一个画派应运而起,改革上一个时期的弊病,从而得到新生。唐代的山水画派,尚属草创时期,后来荆关出来,斧劈画派,遂趋成熟。以至五代后期,董巨画派,以披麻为主,创为新调,于是画法大备,到达了中国山水画的全盛时期。各家各派,自立面目,争妍竞艳,百花齐放。但到后来,董巨画派,由盛而衰,直到南宋初年,江贯道可称董巨画派的末流,于是刘李马夏,代之而兴,以苍劲见长,斧劈为主(图六、图七、图八)。这样延续了一百余年,亦已到达了衰败阶段,所以元代赵松雪一变南宋画派,远宗董巨,有所发展(图九)。黄王倪吴号称元四大家,于是水墨画派,独盛画坛(图十、图十一、图十二、图十三)。下至明初,亦已逐渐失去活力,无甚创新。浙派继起,戴进、吴小仙、蓝瑛等只不过袭用南宋画法,建树极少,直到沈文唐仇出来,才算是代表这一时期的作者(图十四、图十五、图十六、图十七)。唐仇是明显地运用斧劈皴,沈文亦多短笔勾斫,上加圆点,其用笔也近于斧劈。沿袭到明末,这一画派只有老框框,干巴巴,毫无生气。已近于衰亡了。于是董其昌创为“南北宗”之说,而褒南贬北,实则主张恢复

董巨披麻画法，下开四王恽吴，号为清六家，他们类多模拟古法，无甚生气。同时石涛(图十八)、石谿(图十九)，能于四王风气中间，挣扎出来，赋予新意，但不过是在主流中间的一个回波，还不能取而代之，一直到达解放之前，中国山水画是处在低潮时期。现当我们社会主义的伟大时代，相信一定能在山水画坛，融会众长，从而开创出前所未有兴旺局面。

五、好画的标准

每有人问：这画好在哪里？一时很难对答。然而归纳起来，所可看者，不外三点：即看它的气象、笔墨、韵味，这三点如果达到较高标准，即是好画，否则就不算好画。我们看一幅画，拿第一个标准去衡量，看它的构图皴法是否壮健，气象是否高华，有没有矫揉造作之处，来龙去脉，是否交代清楚，健壮而不粗犷，细密而不纤弱，做到这些，第一个标准就差不多了。接下来第二个标准看它的笔墨风格既不同于古人或并世的作者，又能在自己的独特风格中，多有变异，摒去陈规旧套，自创新貌。而在新貌之中，却又笔笔有来历，千变万化，使人猜测不到，捉摸不清，寻不到规律，但自有规律在。做到这些，第二个标准也就通过了。第三个标准要有韵味。一幅画打开来，第一眼就有一种艺术的魅力，能抓住人，往下看，使人玩味无穷。看过之后，印入脑海，不能即忘，而且还想看第二遍。气韵里面，还包括气息。气息近乎品格，每每和作者的人格调和一致。所以古人说：“人品既高，画品不得不高。”一种纯正不凡的气味，健康向上的力量，看了画，能陶情悦性，变化气质，深深地把人吸引过去，这样第三个标准也就通过了。我第三节谈到的气象高华壮健，笔墨变化多方，韵味融液腴美，就是这些。所引的董巨范郭几幅名画，是一个例子，做到示范作用。我们看到其他的画，应以此来衡量，在自己的创作中，也要努力追求，达到这个高度。所谓“与古人血战”应该和比我高的来衡量，那末永远不会满足，也就永远在向上。不能和低的比，沾沾自足，早年结壳，要引以为戒。

六、创作的条件

称赞一幅好画，往往有这样的评语，叫做“神完气足”。就是说这幅画笔墨精

湛，章法严密，来龙去脉，交代清楚，不造作，不疲沓，精神饱满，气势旺盛，面面俱到，无懈可击。要做到这点，首先画的人也要神完气足。如得到好好休息之后，早上起来，脑子清醒，思路开通，对纸凝想，有得于心，于是全神贯注，目无旁骛，解衣盘礴，旁若无人，全部思想，进入画里，再有平日基本功的扎实，加上明窗净几，纸笔称手，创作的条件齐备，然后可以达到这个境地，所以绝对不是偶然的。否则笔欲下而又止，划未到而已断，心中无数，疑虑重重，色厉内荏，冒充雄强，或则病体奄奄，昏昏欲睡，头重脚轻，失去重心，得过且过，懒于动弹，如果象这样的情况，且宜停画几天，等精神恢复，有所振作之时，心中好象有一幅画等着要画，酝酿成熟，然后动笔为好。

七、激情和创新

从前人谈到书法，有“偶然欲书，一合也”的说法。这个“偶然欲书”就是说胸中有一股冲动的力量，要借笔墨发泄出来。那末写出的字，也合乎要求。画亦同然。所以下笔之际，要有激情。我们对新时代，是有热爱的激情，看到新的事物，新的山川风貌，发生热爱，要借笔墨以发之，有一股激情不自禁地要求把它描写出来。但是新事物、新山川，不同于旧事物、旧山川，客观的对象不同，在主观的描绘上，一定是老技法不够用，需要创立新技法。技法有了创新，才能情调合拍，互相统一。我们如果把新事物如新式楼房、拖拉机、高压电线等，置之于四王山水画中，一定感到别扭。因为这种山川，是旧的情调，何能与新事物相调和，发生血肉相联的关系。所以如果仅仅只在把具体的事物，生搬硬套，而没有一股对新时代热爱的激情，即使写上新的题材，画上新的具体事物，也决不能反映出新的时代气息来。因之画要新，首先要有热爱新时代的激情，在这个基础上，创立新技法，创立前人所没有过的新技法，才能体现出新的时代精神。自古作者，能自名家，代表他们所处的时代精神者，都有所创新，创新越突出，家数也越大，也越能和时代精神共脉搏、同呼吸。

八、学习传统

山水画传统技法，都是前人在大自然中观察提炼而成。不是靠某一个人而是积累多少人的智慧和创造实践，才有今天这样丰富的传统技法。我们不能靠一个人

从无到有白手起家，所以必须学习传统。但传统不能死学，必须化，也即是运用前人已有的技法，加进一己的感情、修养，以及技术训练，把传统技法化得更接近于对象，更能表达自己的感情。我们学到一点传统，到大自然中，描写各地的山川，要抓住各地山川的典型特点，有了旧的，再加上新的，从古法中乘除变化，以达到较为正确地反映对象的效果。天下的山，其石骨皴法，各各不同。就是同样的松树，也各不相同。黄山有黄山的石骨皴法，松树也有它特异的姿态。在泰山上，石法不同，松树也异样。其他土山石山，以及丛树覆盖，不见土石的山——如井冈山等，更加不同。所以我们如果只掌握一种技法，要把这唯一的技法来套天下变化无穷、形质万状的山川，怎能顶事？一个人的智慧是有限的，貌写各地山川对象，不能只靠一己的创造，必须借鉴古法，在古法的基础上予以加减变化，融会贯通。一眼看上去是他新的独特面目，细看却都有来历，或是融合多家的笔法，或在某一家的笔法上有所更改变异，便成自己的东西。如果能够这样，不论碰到任何山川，都有可能得到解决的办法。

九、师法大自然

从前人说：“师古人，不如师造化。”这样看上去好象师古人和师造化是互相矛盾的，实则两者相辅相成，一点也不矛盾。因为古人一切技法，不是关了门凭空想出，也都是从造化中不断实践提炼而来。师古人可以省去很多气力，这个借鉴的有无，差异极大。但是停留在古人的技法上，也不对，必须有所发展创新，这就需要师造化。因为我们毕竟要描绘今天祖国的大好河山，随着人类社会的发展，不仅人们的审美要求在发展，而且自然界也在不断地变化，所以画山水，必须到名山大川中，看到新建设以及山川变异，随着这个发展，来创作我们的画幅。一般到大自然中去，都要做些记录，就是勾些稿子，把山川大势勾下来，或者更仔细一点，带了笔砚，坐下来对景写生。这两者都是必要的，但我觉得两者的要求不一，必须分别对待。如果只记录山川的起伏曲折，轮廓位置，以及它的来龙去脉，用铅笔或钢笔勾出，也就可以了。但必须把对象结构细细勾出，交代清楚，假如草草勾记，日子久了，记忆淡薄，这种勾稿，就没有用处。如果这样结构清楚，交代分明，勾稿精细，习之既久，在创作时，就可运用，有所依赖，就是自己创稿，也可以得心应手，左右逢源，不致勾搭不起来。所以出去勾稿，是有好处，有

必要的。对景写生，要求不同，不必记录整个景物的位置结构，其着眼点在探索反映对象的技法。即看到一丛树，甚至一棵树的节疤，一个山的面，土山或是石山，怎样去表现，才能得到它的质感，空间感，以及它的精神，怎样用有限的笔墨，去抓住无穷的形象，在实践中如果得到一些收获，也就是在技法上的创新。所以对景写生，不必选择很好的景，只要在局部或细部的某一个方面有所可取之处，这个对象古人很少反映，或者不易反映，事过境迁，要想第二回碰到，极不容易，后来记忆也一定不全，所以必须借重于对景写生。把以前没有人画过的，就要依靠后来一辈人把空白补上。自己不熟悉的也依靠对景写生来锻炼、提高、创新。但是对景写生费时多，钢笔勾稿费时少，出外不一定有足够的时间，所以二者必须有的放矢，相辅而行。

十、创 稿

单独一块石头，有些是有方圆规则的，也有些是不规则的。不论规则或不规则的石头，必须四面都能画得出，即所谓“兜得转”。如是之后，叠石以成峰峦岩嶂，也容易能够兜得转，而且形象很美，不致象馒头山。山水画的创稿，峰峦岩嶂是关键性的。因为树木是依附岩嶂而生的，道路、泉脉亦因岩嶂而曲折隐现，所以一幅山水画的章法，也就是处理好峰峦岩嶂的过程。在这里也须懂些透视，与理不相违背，才不致别扭。要常常下生活，多看真山水，记下山势部位和树木、道路、泉脉等关系，回想看过的前人画稿，与之相印证，加之多想、多画。所以开手不要全临稿子，抽一个时间可以试作起稿，以免到老离不开稿子。

十一、传 统 和 创 新

有些人的想法，认为有了传统，就是老，就要妨碍创新。把学习传统和创新对立起来，是不对的。如果学习传统而墨守成规，丝毫不化，不加发展，这样诚然有碍于创新。但如果不在传统的基础上扎下结实的功夫，来谈创新，这个创新，也是无根之木，无源之水，站不住脚的。文化是积累而成，不能中间割断，好比科学技术，一定要在前人的创造发明，对大自然有所了解的基础上，再进一层，得到新的发明创造，决不能只凭一个人的聪明才智。在蒙昧的基础上，好象石器时代

就一步跨进原子时代，是决不可能的。所以学习传统，就是为了创新，两者是统一的。不过在实际情况下，是有些人学了传统，而不再创新，其原因有二：一是他只能模仿，自己无所作为；一是钻进故纸堆中，觉得满好，不再想到创新。这后一种人归根到底是世界观的问题。如果他热爱新的事物，向往于新的时代，热烈地要求去表现它，就一定不甘心于被古人所牢笼而不再想跨出一步，他就要在他所学到的前人传统基础上不断改进，热情地记下新时代的风貌。绘画是形象思维的产物，要靠形象来表达作者的思想感情，世界观改造过来了，和时代的脉搏相谐和了，就自然而然地主观地要求创造新的形式来适应新的内容。到这时，扎实的传统功夫，会帮助他创新，起到积极的作用。画要新，这个口号不是今天才提出来的。自古大家，无有不创新者。创新愈多，后人对他的评价愈高。有了创新的主观愿望，那末学了传统，从传统中可以得到许多借鉴的东西。山水画法在唐以前，山石是没有皴的，所谓“空勾无皴”（图二十）。到后来慢慢用上皴法，是在山水画上前进了一大步，再加上后人无数修改补充，形成画山石的丰富传统技法。但是祖国河山，在广大的幅员上各具特点，不相雷同。尤其当今交通便利，画家走的路多了，看的山和水也多了，所要表现的也多了，因此老方法决不能满足需要。以前一个画家不可能到青藏高原上去，对亘古不化的雪山，不可能留下表现的方法，就需要现代人去创造。再如五代以前的画家，大都生长北方，很少是南方人，所以画的都是北方的山水。直到董源生长南方，创造出一套表现南方山水的技法，米芾给他“唐无此品，格高无比”的极高评价。但我总觉得他画的江南山，用的小点子，是表现山上长的成片树林，他这种创新精神是可贵的，不过还在草创阶段，技法上还未成熟，留待后人去发展完善它，我们不能盲目崇拜古人，以为十全十美，不可逾越。如今我国各地都在封山育林，山上一片青葱，层层林木，把山头都覆盖住了，不见一点土石，这样的山随处都有。记得十余年前我到新安江水库上，山上还是一些稀疏的松树，十余年后我再去，都长满了树木，葱茏郁茂一片林海。井冈山也是这样满山是树，我相信不要很久时间，全国各地也会如此。这种满山是树，不见土石，但因树海的高下蔽亏，可以看出高低起伏的崇岩深谷、冈岭崖嶂。要描绘它，但是前人遗留下来的方法很不够，留待我们去创造。看到新中国的大好山河，谁能熟视无睹，无动于衷呢？这是创新的动力。

十二、画 中 主 题

一幅画要有一个主题，即重点所在。在构图上即使是一幅纯山水画，也要有个主题，突出它的重点所在。或则一个城镇，有条公路萦迂出入；或则林海无垠，绵延不断，通幅上下，连成一片；或则瀑流倾泻，水口分明，气势磅礴，如闻水声；或则江水滔滔，风帆点点，岸柳汀蒲，凫鹭翔集；或则崇山峻岭，高岩巨谷，云雾缭绕，草木荣滋，如此等等，必须突出一个主题。切忌散漫零碎，平均对待，样样有一点，而却没有一个主要之点。在设色上也要有个基本色调，切忌红一块，绿一块，花搭琐碎，毫不集中，主要有个倾向性，有了倾向性，主题就突出。

十三、基 本 功

学画早年成名，不一定是好事。成了名，应酬多了，妨碍基本功的锻炼，也没有功夫去写字读书，有碍于提高。所以学画切忌名利心太多。年纪轻，扎扎实实做些基本的功夫，博收众长，冶炉自铸，逐渐形成自己的风格。但这种风格也不宜凝固不变。三十岁定了型，到六十岁还是这样，说明不再探索，坐吃老本。所以必须变，不断的变。一个成名的画家，有早年、中年、晚年之分，各个阶段，虽然可以看到有一条线挂下来，其个性笔性是有踪迹可寻。而其风貌，每个时期，各不相同。因之可贵者老年变法。黄宾虹早、中年画，在七十岁以前，无甚可观，及其晚年，当八九十岁时，突然一变，墨法神奇，开了面目，这点精神，我们应该学习（图二十一）。

十四、画 的 章 法

经营位置，即是构图，要跳出陈套，自出新意。但也不能违背自然界的规律。所谓“在乎情理之中，而出于想象之外”，其中不外一个“变”字。高手作画，每每使人不能预测。前一笔，后一笔；先前一个章法，接下去怎样？令人捉摸不透。从前有人说：一句七言诗，写出上面五个字，下面二个字，让人猜得出，不算高手。

作画同样这个情况，善变多方，但其中自有规律，而这个规律，不易让人寻到。当然一幅大构图，要突出那些主题，有几个大段落，心中要有个底。而在细部，不能前定，往往随时生发，自出奇趣。也有这种情况，每因一笔而生发出一个章法来，逐段生发，奇趣无穷。这其间主要规律只须注意虚实轻重的关系。其诀窍只是一个“间”字。即虚实相间，轻重相间，繁简相间，一层隔一层，大层隔大层，小层隔小层，或则大层隔小层，层层相隔，章法自出。

十五、章法三诀

当定下题材，大构图也已胸有成竹，而在章法上，有三个诀窍：就是相避，相犯，相叠。怎样叫做“相避”？画有主题，其外围就须避开，让主题突出，避开之法，或是外围空白，不让笔墨扰乱主题；或是主题用重墨，外围就轻些。也有用轻淡的笔墨画主题，而外围反用浓重的笔墨以避开之，总之不要互相接近。一幅画中有大主题，但在局部，也要有小主题，这种小主题，同样要避开，如画上一株树，这是在局部中的小主题，后面山石等必须避开，否则笔墨就要打架。一般避开之法，主要善于用虚。用虚之法，最方便是用烟云，当然也不是全部如此。二曰相犯，就是两种东西分明是互相冲突的，不宜放在一起，但有时也可明知故犯，放在一起。兵法中所谓“置之死地而后生”，也是笔法中所称“平正之极，须追险绝”。但这个险绝，应当有个限度，就是处在危险的边缘，稍过一点，就要跌下去，所以是不容易的。不过做到了，就能出奇制胜，使览者有新鲜感，是艺术性的高度发展。三曰相叠，一般讲两块石头，两棵树，或两个山头，形状相同，是犯忌的，应该避开。但有时存心层层重叠，甚至接连叠几重，这样做画面可以结实，同时也积蓄力量以取气势。只不过在重叠之间，也要有些变化，否则容易板。上述三者之中，以相避为主，是常用的规律，相犯相叠是不常用的。用来出奇制胜，可以偶一为之，但不宜常用。

十六、画中重点

山水画章法，首先要取势。取势之法，先要抓住重点，不外五个章法，形象化一点，可用五个“字”来说明，即“之”字、“甲”字、“由”字、“则”字、“须”字。