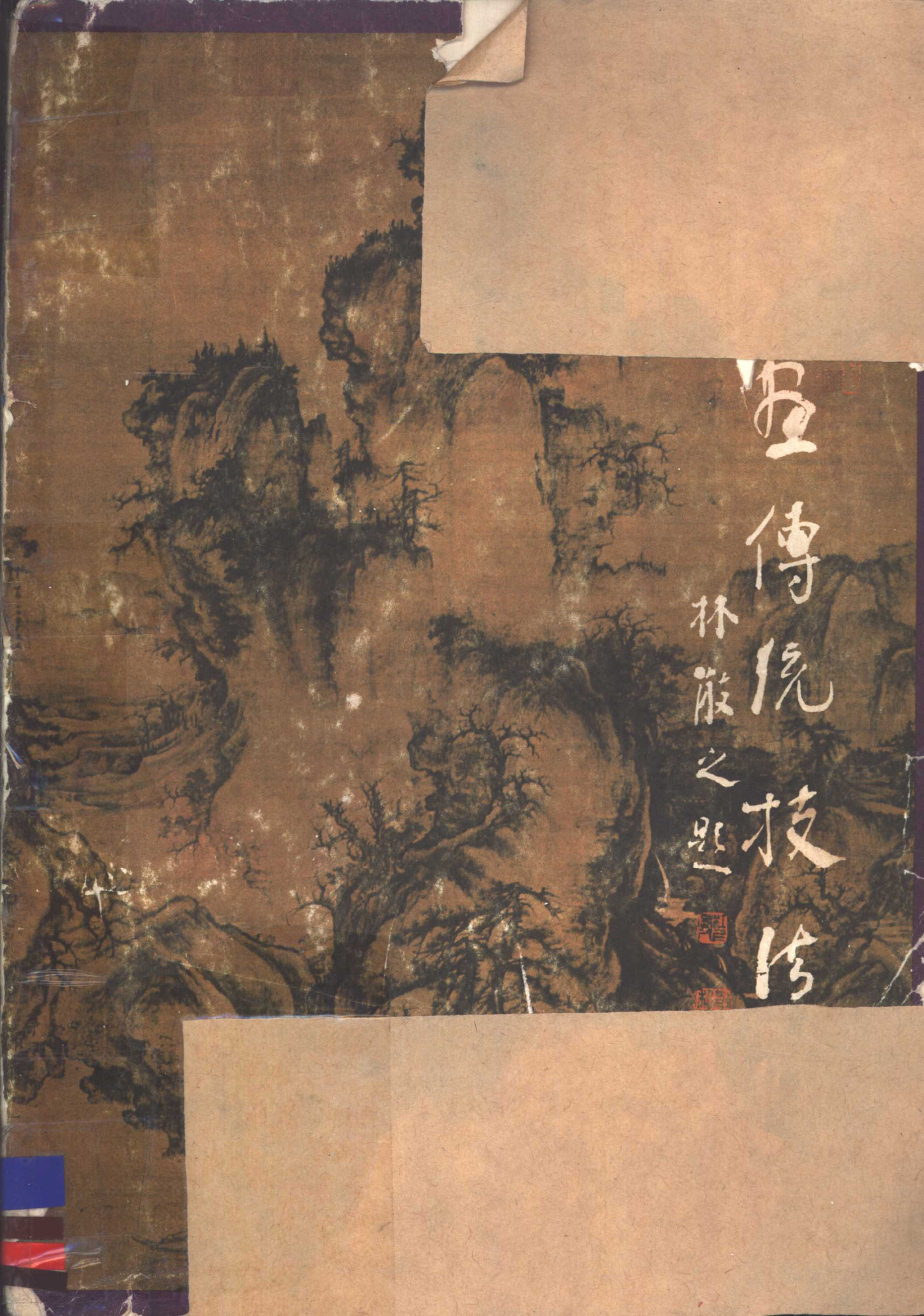


五傳統技傳

林散之題



山水画传统技法解析

邦達 署 

〔山水画传统技法二十种〕

吴敦木、萧平编著

江苏美术出版社

封面题笺: 林散之
扉页题笺: 徐邦达
装帧设计: 大 叶
责任编辑: 毛逸伟
 许祖良
图版摄影: 郑 卫

山水画传统技法解析

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行 泰州人民印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/16 印张9.25

1984年9月第1版 1984年9月第1次印刷

印数1—36300册

书号: 8353·6·014 定价: 2.40元

前 言

吴 白 匋

我小时就非常喜欢山水画。由于住在扬州，满眼看到的是平原河网，看不到高山大川，我用当时商务印书馆印行的《中国名胜》（专印名山实景照片的集子，有庐山、黄山等十几集），和常见的山水画对照，不禁产生了这样的问题：“我国山水画是真的吗？”这个问题，我是经过不断地看真山水和读古代大名家的真迹，才逐步得到解决的。最早在三十年代的南京，看到故宫博物院展出的董源《龙宿郊民图》，我意识到他所用的长条披麻皴和点字树，确实是写出了江南山水的真面目（很可能就是钟山）。一九三七年冬，日寇大举侵入，我流亡到四川，前后住了八年，饱览了三峡景色、青城峨眉等名胜，以及无数胜而不名的冷山僻水、奇峰幽壑。在欣赏大自然的时候，我时时回味到过去留存在记忆中的名家山水画，我发现了：古代名家所创造的各种技法都是从观察实景里得来的，并不是向壁虚造。例如皴法是表现岩石的轮廓、脉络和纹理的。仅在三峡一处的岩石面上，大小斧劈、解索、乱柴、豆瓣、雨点等皴法的实物根

据都被我看到了；所没有看到的，只是云头、鬼脸那种最奇特的。后来一次乘船从重庆上溯，行到铜罐驿附近，我终于找到了象郭熙、阎次平画的两岸峰峦石壁（听地质学家说，这是石灰岩，经过风化剥蚀的遗迹），因而敢于归纳地说，过去画家所创造的皴法都是写实的。树法同样如此，不仅松针、竹叶、柳丝、桐荫都来源于写实，就连刻划寒林枯树，出现了鹿角、蟹爪等特殊状态，也是写实的。

可是，如果用真山核对画中山水，则又有明显的不同，甚至距离很大。岩石的自然状态所表现出的各种皴法，是错杂交织在一起的，从没有见过象画中那样，千岩万壑只是呈现着一种皴法，这就难怪普通人看了有失真之感。这个问题必须用古代画家的创作思想及其理论加以说明。远在盛唐时期（公元八世纪），张璪就说过“师外造化，中得心源”，这八个字奠定了我国山水画家的创作方法，不是机械地模仿自然（造化），而是辩证地描写自然。所谓“师”，是观察自然，引起感性认识，但画家绝不满足于这一步。

却进一步地通过自己的理性认识(心源),把自然状态的东西加以选择吸收,提炼成为艺术形象,达到所谓“得”。这个过程是现实和理想的结合,是以现实主义为基础和浪漫主义相结合的,是来源于生活而又高于生活的。当然,这是很好的创作方法,在它指导下,历代山水画家创作了大量的优秀作品,体现出不同的时代精神、不同的个人面貌,百花齐放,蔚为奇观,同时在创作过程中,不断地运用笔墨工具,发展了不同技法,提供后人学习。

可是,学习绝不能是单纯的模仿,模仿只能是手段,正确的目标在于创新。众所周知,中国山水画在五代、北宋时期(公元十世纪)即已高度发展,此后一直到清初,无论在意境方面、结构方面和技法方面,都是不断进展的。但从明代后期(公元十七世纪)开始,崇古仿古的风气逐渐抬头。到了乾隆后期,绝大多数的山水画家竟然抛弃了“外师造化、中得心源”的优良传统,不再对景写实、从事创造新技法,完全以仿古为目的,而且摹仿的范围越来越窄,名为师法古人,实际上仅仅跟着清初“四王”,亦步亦趋,陈陈相因,成为滥套。这种不良倾向,解放后才得到纠正。

从五十年代开始,我国山水画重又呈现出一派蓬勃发展的新气象。已经得名的老一辈画家、学有根底而未成名的中年画家和解放后从头学起的青年画家,都能在党的“百花齐放,推陈出新”方针指引下,共同努力,各尽所能,对于具有悠久历史的山水画,不断地通过研究探索,作了进一步的创造。他们所取得的成绩是显著的。

首先是能够体现时代精神,写出河山新貌,气势磅礴,形象峥嵘,笔情豪放,墨采淋漓,看起来能够叫人精神振奋。他们扫除了墨守陈规、萎靡不振的画风,转向师法造化,以写实景为主,发展了新意境、新结构和新技法,使各种新生事物,如矿山、工厂、铁道、汽船等等,能够出现在名山大川上,和谐统一,放出异采。这样,就把解放前山水画家所遇到的一个难题,即传统画法和新兴气象格格不入的矛盾,获得了比较令人满意的解决。

在十年浩劫期间,山水画和所有文艺作品一样,受到极左思潮的影响,一度停滞不前;“四人帮”粉碎后,它又生气勃勃地迈步前进。目前不仅老画家个个焕发青春,从事新作,更可喜的是涌现了一大批新生力量,不少年轻美术爱好者进入了山水画的园地,努力学习。世界上一切文学艺术都是在批判继承遗产的基础上进行创造的。就山水画说,我们一定要在批判地吸收传统的原理和技法的基础上进行创新,既反对生搬硬套、因循不变的教条主义,也反对否定遗产、拒绝借鉴的虚无主义。因此,吴敦木、萧平二位同志应出版社之约编写《山水画传统技法解析》一书,对于指导初学山水画的青年爱好者,是有其积极意义的。吴敦木同志从事国画创作多年,是一位有成就的画家,萧平同志对国画的研究也很有见地,这本书由吴作图,萧解说,分工合作,使本书达到了一定的水平。

作者从初学者的实际需要出发,有重点地介绍了从北宋到清初在画坛上有成就的画家二十人的技法。这二十位画家虽然不能包括当时

画史上的所有名家，但所选择、列举的确是影响很大，可供我们师法和借鉴的。对于每一家，都先介绍其小传、技法特点和风格以及传世作品收藏情况，然后再用具体图解，介绍其石法、树法、平远法、高远法和怎样利用它们进行推陈出新的例子，这就在画史、画论、画法和鉴赏四个方面，都结合到了。最后部分完全是实物例证，影印了每一家的传世名迹一幅，为了显示推陈出新，并附印了现代名家黄宾虹等八人和本书作者的画，以便读者作比较研究。

我很希望学山水画的青年同志们把这本书

当作入门的重要参考书，在对景写生时，灵活运用以古人根据彼时彼地观察提炼得来的技法，作为今人根据此时此地观察提炼，进行创作的借鉴。进一步，对于这本书所没有提供的其他古代名家的技法也应该根据传世真迹和古代画谱（包括《芥子园画传》），进行分析研究，来补充丰富这本书。再进一步，应该根据“外师造化、中得心源”的原理，描写祖国大好河山，运用笔墨，发明创造自己的新技法。循着这条道路前进，中国画定会不断地创新，不断地前进。

目 录	一、关全	4 — 8	二、巨然	9 — 13	三、郭熙	14 — 18	四、夏珪	19 — 23	五、黄公望	24 — 28	六、王蒙	29 — 33	七、倪瓒	34 — 38	八、吴镇	39 — 43	九、沈周	44 — 48	十、文征明	49 — 53	十一、唐寅	54 — 58	十二、陈洪绶 (陈老莲)	59 — 63	十三、原济 (石涛)	64 — 68	十四、髡残 (石谿)	69 — 73
	十五、弘仁	74 — 78	十六、龚贤	79 — 83	十七、王时敏	84 — 88	十八、王原祁	89 — 93	十九、吴历	94 — 98	二十、华岳	99 — 103	关全：关山行旅图	104	巨然：秋山问道图	105	郭熙：早春图	106	夏珪：溪山清远图	107	黄公望：山居图	108	王蒙：秋山草堂图	109	倪瓒：渔庄秋霁图	110	吴镇：渔父图	111
	附图 (二十家作品图录)																											

傅抱石：四老观瀑图	125
黄宾虹：白岳山中	124
附图 (现代画家作品选)	
华岳：山水图轴	123
吴历：湖天春色图	122
王原祁：华山秋色图	121
王时敏：层峦叠嶂图	120
龚贤：木叶丹黄图	119
弘仁：黄海松石图	118
石谿：苍石结茅图	117
石涛：淮扬洁秋图	116
陈洪绶：秋山白云图	115
唐寅：山路松声图	114
文征明：溪亭客话图	113
沈周：仿大痴山水图	112
萧平：山水	140
徐邦达：江天无尽图	139
吴敦木：蜀江景色	138
关山月：静静的山村	137
魏紫熙：登山图	136
陆俨少：白云绕岭	135
宋文治：江南细雨添画意	134
亚明：漫将一砚梨花雨 泼湿黄山几段云	133
钱松岩：渔满千舟	132
何海霞：西嶽崢嶸何壯哉	131
石鲁：江山城廓图	130
李可染：千岩竞秀万壑争流	129
刘海粟：黄山图	128
潘天寿：小龙湫下一角	127
张大千：山水图轴	126

山水画传统技法解析

(山水画传统技法二十种)

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，它还是很能说明那个时期山水画的一些问题的。实物和史料结合，我们大约可以看出：一、隋唐时山水画已经形成独立。二、隋唐时代山水画以金碧重彩为主体（即大、小李将军一路）。三、这个时期的山水画，比之顾恺之的山水背景有了发展，但其技法是一脉相承的，空钩无皴且具装饰风味。四、这个时期，作为山水画的重要技法——皴法，尚未形成。它的表现方法，主要是钩填法（钩线填色，线条均匀，几不分粗细）和钩染法（钩线后渲染，以墨为主，王维一派大约如此）。这种钩线法，是皴法的胚胎。

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、夏珪为代表的一变，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。夏珪的“拖泥带水皴”，丰富

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

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“元四家”多遍积累的画法，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

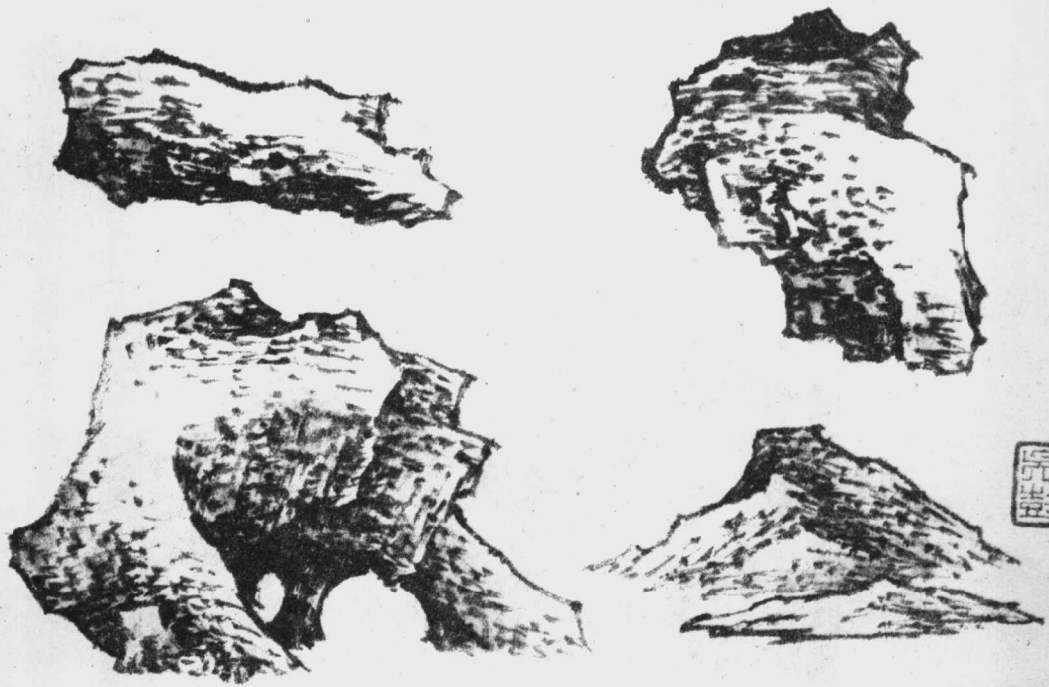
关全是五代(九〇七至九六〇年)时期的杰出山水画家,长安人,生卒年不详。他和荆浩、董源、巨然并称,是中国山水画健全、成熟的标志。王世贞说:“山水至大小李一变也,荆、关、董、巨又一变也。”他们的这次变化,实际是中国山水画自隋唐形成以来的第一次变革,是隋唐以来山水画上长期努力、酝酿的结果。隋唐山水画,大都采用钩填或钩染之法,笔墨比较贫乏,到荆、关始有变革。荆浩曾对人说:“吴道玄画山水有笔而无墨,项容有墨而无笔,我当采二子之所长,成一家之体”(见郭若虚《图画见闻志》卷二),说明他对缺少变化的笔墨技法已很不满足。笔和墨的结合,产生了“皴法”。“皴法”的出现,使中国山水画前进了一大步。关同早年师荆浩,刻意力学,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)作皴,或挑,或拖,或作平划,或往回迅速揩擦,刻划出石之阴阳向背,表现其质感和体积感。关全的“钉头皴”,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、芦草,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,是关同常用的方法。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。

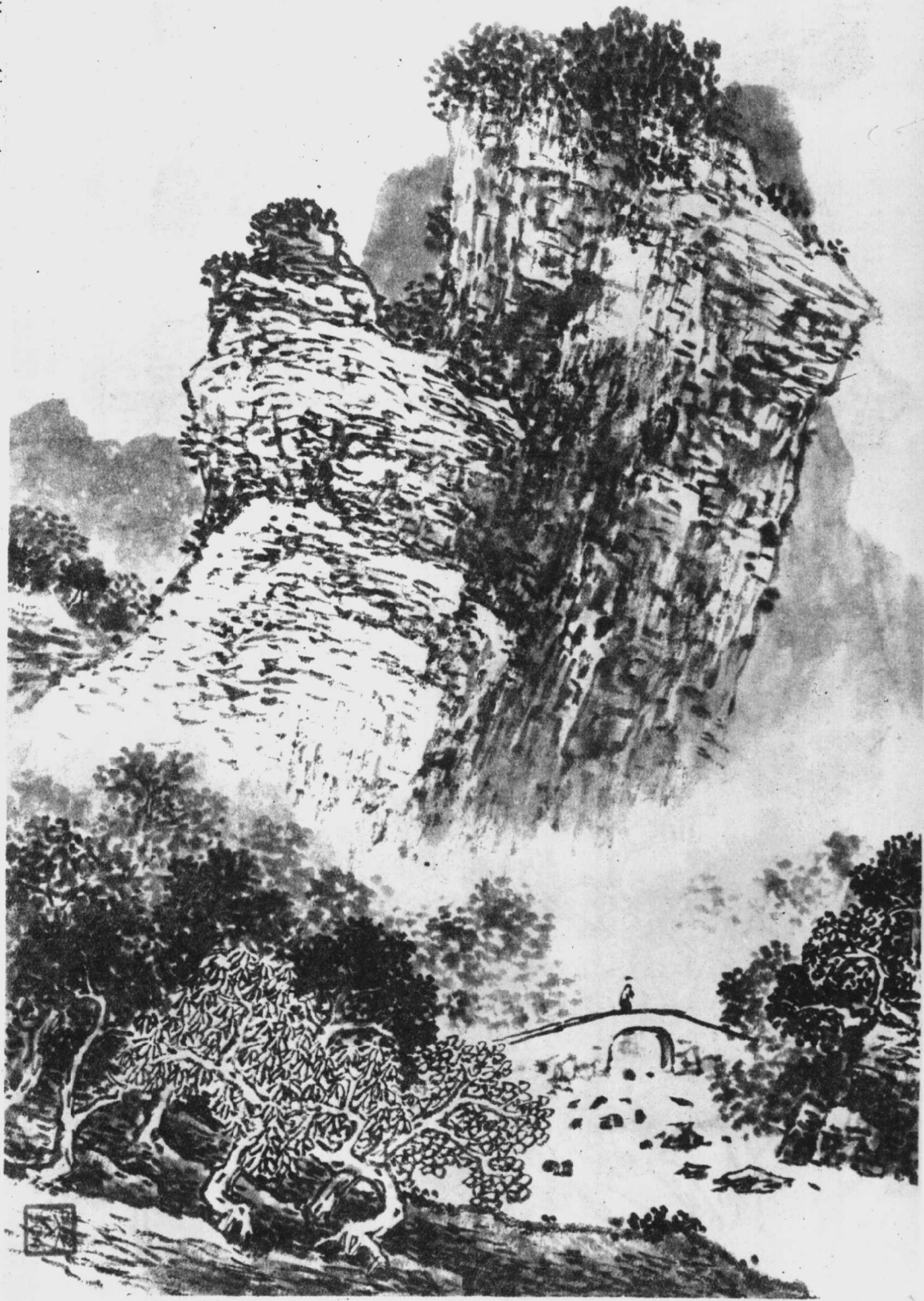
学习传统,正确的方法是取其精华,弃其糟粕,而且需要结合写生,加以变化。关全最可贵的,是他的纵横博大的气势和他的如凿般的笔墨。《漓江帆影》(图五)是采取关全技法特点,加以变化的写生作品。变化处在于化繁为简,间用大笔横竖拖擦,增强整体效果。图中浓墨湿笔所写的丛竹,更是“关家山水”中所未有的。点苔也从大处着眼,不拘陈法,疏疏密密,就山势从空而下,使之产生节奏感。总之,舍去某些古画中“处处到”,而代以“有到有不到”的作风,结合对实景的观察和写生,风格一变,自然就产生了新意。



关 仝 (图一)

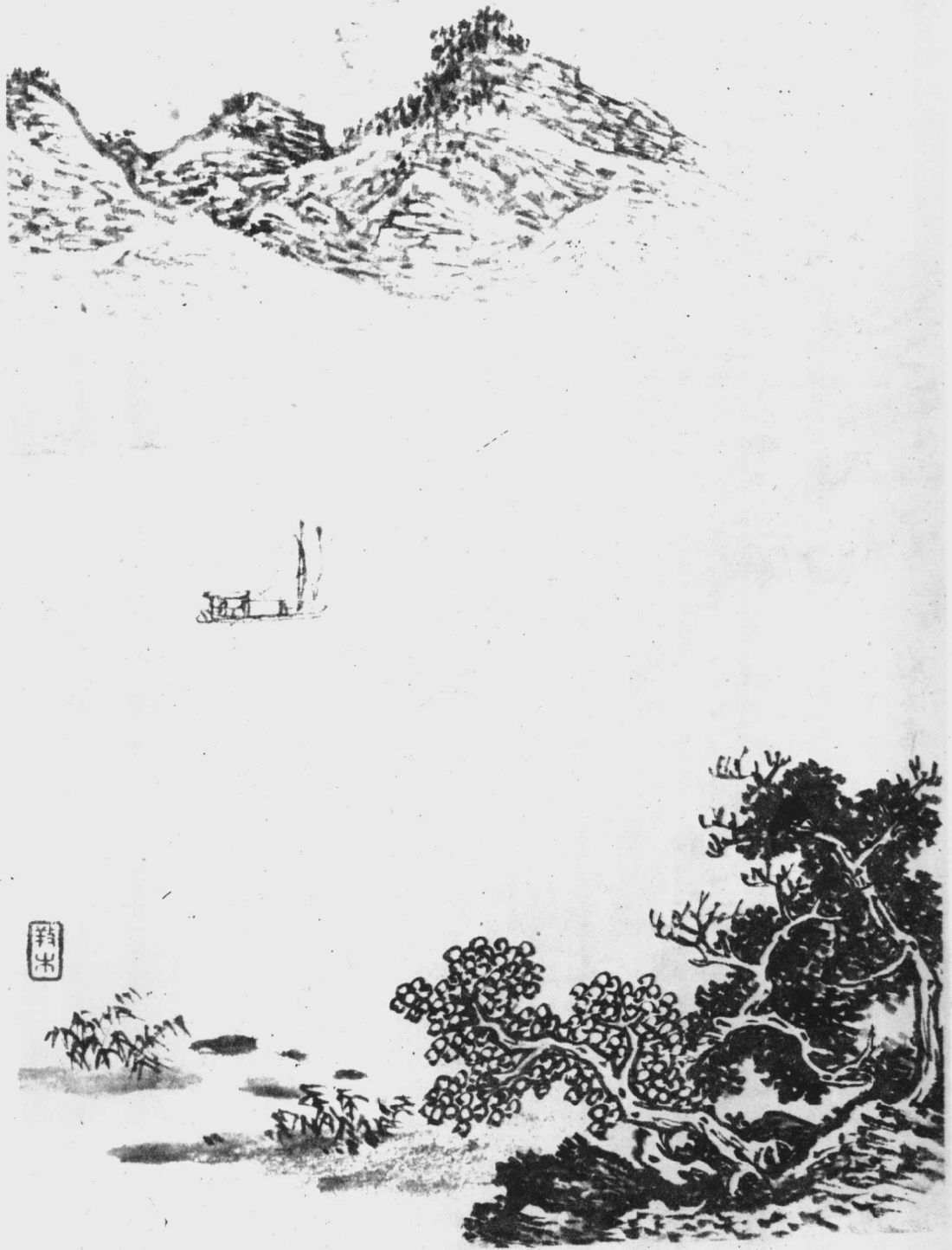
关 仝 (图二)





315002

关
全
(图四)



关
全 (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（公元九七五年），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，多在大片的山坡上，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，甚至作蜷曲之状，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，还是清幽的泉流、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，烟雾迷濛，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。