

中國山水畫技法

丛林



西南師範大學出版社

李映銓 編繪

第 010 号 (111)

中国山水画技法



00057015

常州技术师范学院图书馆
藏书章

李映铨 编著
西南师范大学出版社

1.212.26/8

96000910

(川)新登字 019 号

中国山水画技法

责任编辑：符易本

装帧设计：火 人

中国山水画技法

李映铨 编著

西南师范大学出版社出版、发行

(重庆 北碚)

新华书店重庆发行所经销

达川新华印刷厂印刷

* * *

开本：787×1092 1/16 印张：3.5 插图：24 字数 57 千

1990年6月第一版

1994年6月第4次印刷

印数：21,001—27,000册

* * *

ISBN 7-5 621-0377-1/Z·8 定价：9.00元

01900037

目 录

第一章 总论	1
一 中国山水画发展简介	1
二 学习山水画的目的是意义和作用	6
第二章 画具和材料	8
一 毛笔	8
二 墨	9
三 纸	10
四 砚	11
五 颜色	11
六 其他画具	12
第三章 画树的基本技法	13
一 树枝	13
二 树干	14
三 树根	14
四 树叶	14
五 画树的步骤	15
六 丛树丛林的画法	15
第四章 画山石的基本技法	17
一 关于对皴法的认识	17
二 有关名词解释	18
三 山石的形质和结构与皴法的关系	19
四 画山石的步骤	20
第五章 云、水、交通工具、建筑、田野及点景人物	21
一 云烟雾霭	21

二 水的画法	22
三 车辆船只	23
四 建筑物	24
五 田土、农作物	25
六 点景人物	25
第六章 山水画的用笔、用墨和着色	27
一 用笔	27
二 用墨	28
三 着色	30
第七章 山水画临摹和写生	32
一 临摹	32
二 写生	35
第八章 山水画创作及其他	38
一 山水画创作	38
二 作品欣赏分析	41
三 款识	42
四 装裱	44
教学、自学参考书目	46
编后记	47
附图	48
1 盐场画像砖(东汉)	49
2 渔猎、收获画像砖(东汉)	49
3 游春图(隋·展子虔)	50
4 画云台山记设计图(傅抱石)	51
5 画云台山记图卷(傅抱石)	52
6 匡庐图(五代·荆浩)	53
7 着色山水图例(一)——青绿	54
8 着色山水图例(二)——浅绛	55
9 关山行旅图(五代·关仝)	56
10 潇湘图(部分)(五代·董源)	57
11 秋山问道图(五代·巨然)	58
12 晴峦萧寺图(宋·李成)	58
13 溪山行旅图(宋·范宽)	59

14	踏歌图(宋·马远).....	60
15	江头泊舟图(宋·夏珪).....	61
16	富春山居图(部分)(元·黄公望).....	61
17	具区林屋图(元·王蒙).....	62
18	竹树野石图(元·倪瓒).....	63
19	清江春晓图(元·吴镇).....	64
20	松谿论画图(明·仇英).....	64
21	山路松声图(明·唐寅).....	65
22	长松五鹿图(明·戴进).....	66
23	龙江别意图(明·吴伟).....	67
24	昼锦堂图(明·董其昌).....	67
25	庐山高图(明·沈周).....	68
26	清秋访友图(明·文徵明).....	69
27	山水(清·石涛).....	69
28	山水(黄宾虹).....	70
29	象鼻峰(张大千).....	71
30	山水(溥心畲).....	72
31	秋壑流泉(黄君璧).....	73
32	江山多娇(傅抱石、关山月).....	74
33	红岩(钱松喆).....	74
34	太行丰碑(贾又福).....	75
35	鹿角枝.....	75
36	平出枝.....	76
37	蟹爪枝.....	76
38	丛出枝.....	77
39	自然出枝.....	77
40	树干皮纹.....	78
41	树根(一).....	78
42	树根(二).....	79
43	点叶和夹叶的变化(一).....	79
44	点叶和夹叶的变化(二).....	80
45	点叶和夹叶的变化(三).....	80
46	点叶和夹叶的变化(四).....	80
47	点叶和夹叶的变化(五).....	80
48	点叶和夹叶的变化(六).....	81
49	点叶和夹叶的变化(七).....	81

50	点叶和夹叶的变化(八)·····	81
51	画树的步骤·····	82
52	丛树丛林·····	82
53	树的变化——生长在土、石、水边情况·····	83
54	画山石的几种常用皴法(一)·····	83
55	画山石的几种常用皴法(二)·····	84
56	画山石的几种常用皴法(三)·····	84
57	画山石的几种常用皴法(四)·····	85
58	画山石的几种常用皴法(五)·····	85
59	画山石的几种常用皴法(六)·····	86
60	画山石的几种常用皴法(七)·····	86
61	画山石的几种常用皴法(八)·····	86
62	画山的步骤(一)·····	87
63	画山的步骤(二)·····	87
64	山石变化大小相间(一)·····	87
65	山石变化大小相间(二)·····	88
66	山石变化大小相间(三)·····	88
67	远山画法(一)·····	88
68	远山画法(二)·····	89
69	石坡、土坡、沙滩画法·····	89
70	画云法·····	90
71	各水种的画法·····	91
72	瀑布、水口·····	91
73	波涛巨浪·····	91
74	车船图例·····	92
75	房屋、桥梁图例·····	92
76	田、土画法图例·····	93
77	点景人物图例·····	93
78	用笔方式·····	94
79	墨分五彩·····	94
80	五字构图取势法·····	94
81	单方款·····	95
82	短题款·····	95
83	点题·····	95
84	方题·····	95
85	随形题·····	95

86	单行长题(一柱香).....	96
87	短横题.....	96
88	长横题.....	96
89	纵横题.....	96

第一章 总 论

一、中国山水画发展简介

山水画是我国传统画科之一，是民族绘画艺术的一个组成部分。有悠久的历史，具有独特的民族风格，有誉为“百宝斋”之称的美誉。虽然她仅是我国灿烂文化艺术宝库中之一粟，但她的确加强了人民的爱国主义精神，对我国乃至全世界的绘画产生了影响。简介的目的主要是帮助山水画家爱好者在学习传统过程中，弃其封建性糟粕，吸收其民族性精华，为提高民族自信心和创造我们社会主义的新艺术而学习和继承，使山水画在现代化建设的新的历史时期发挥更大的作用。与此同时，作为美术教育工作者在对下一代进行民族绘画遗产的教育时，不仅是绘画技法知识的传授，而且是对学生进行美育和爱国主义教育。下面将中国山水画的完整作提纲性的介绍。

1. 萌芽时期的山水画。中国山水画的形成较人物画为晚，在六朝以前的山水画只作为人物画的衬景而出现。从早期的陶器、铜器，特别是汉墓壁画（即画像石、画像砖）上可以找到舟、车、桥梁、云、水等纹饰，就是到了魏晋南北朝时期，山水画中的山水也只有轮廓形象而已。譬如东汉《击鼓画像石》和《渔猎、收获画像砖》中虽没有反映狩猎、打猎、收获人物活动环境陪衬（参见附图1、2）。

2. 魏晋南北朝绘画大转变的时代，也是山水画成长的时代，而东晋顾恺之则是使山水画从人物画之中脱胎出来形成一种过渡形式并进而推动山水画向独立方向发展的一个代表人物。他的《画云台山记》虽说是一篇道教题材的故事情节画的构图设计，但是，据其所记，这幅故事情景画中，山水背景的成分是比较重的，而且似有阴阳之法，天和地均有颜色，水中亦有倒影。就山水画画体、画学发展论，像那样把构图、设色、人物点缀都加以细致而透澈的经营，实在说明了山水画到了东晋时代的大转变。据抱石先生根据文章所记画了《画云台山记设计图》，并根据设计图用水墨画成《画云台山记图卷》（见附图4、5）。

3. 南朝(宋)宗炳、王微把山水画又向前推进了一步，为中国画坛另开辟了

第一章 总 论

一、中国山水画发展简介

山水画是我国传统画科之一。是民族绘画遗产的一个组成部分。有悠久的历史，具有独特的民族风格，有极为丰富的艺术表现手法。虽说她仅是我国灿烂文化宝库中的一粟，但她确实鼓励了人民的爱国主义精神，对我国乃至全世界的绘画产生了影响。简介的目的是有助于山水画爱好者在学习传统过程中，弃其封建性糟粕，吸收其民族性精华，为提高民族自信心和创造我们社会主义的新艺术而学习和继承，使山水画在四化建设的新的历史时期发挥更大的作用。与此同时，作为美术教育工作者在对下一代进行民族绘画遗产的教育时，不仅是绘画传统技法知识的传授，而且是对学生进行美育和爱国主义教育。下面将中国山水画的发展作提纲性的介绍。

1. 萌芽时期的山水画。中国山水画的形成较人物画为晚，在六朝以前的山水画只作为人物画的衬景而出现。从早期的陶器、铜器、特别是汉墓壁画（即画像石）和画像砖上可以看到舟、车、桥梁、云、水等纹样，就是到了魏晋南北朝时期，画的山水树木也只有轮廓形象而已。譬如东汉《盐场画像砖》和《渔猎、收获画像砖》也是作为反映煮盐、打猎、收获人物活动环境陪衬（参见附图1.2）。

2. 晋代是中国绘画大转变的时代，也是山水画成长的时代，而东晋顾恺之则是使山水画从人物背景中脱胎出来形成一种过渡形式并进而推动山水画向独立方向发展的一个代表人物。他的《画云台山记》虽说是一篇道教题材的故事情节画的构图设计，但是，按其所记，这张故事情节画中，山水背景的成分是比较重的，而且似有阴阳之法，天和水均着重色，水中亦有倒影。就山水画画体、画学发展论，像那样把构图、设色、人物点缀都加以细致而透彻的经营，实在说明了山水画到了东晋时代的大转变。傅抱石先生根据文章所记画了《画云台山记设计图》，并根据设计图用水墨画成《画云台山记图卷》（见附图4.5）。

3. 南朝（宋）宗炳、王微把山水画又向前推进了一步，为中国画坛另开辟了

一个新天地，把山水画作为独立画科加以理论阐述，著有《画山水序》和《叙画》。在宗炳、王微的论著中提出了山水画的功能主要在于使人精神愉快的“畅神”作用，肯定了艺术的美感享受作用。在宗炳、王微的论著里，还为山水画确立了正确的创作道路，主张画山水画要倾注画家的思想感情(神明降之)，才会产生画的情趣。同时王微还认为创作山水画不能象画地图那样“案城域，辨方州，标镇阜，划溪流”。在山水画刚兴起之时，王微就反对自然主义的画画，要求“神明降之”，这是很可贵的。宗炳还主张“身所盘桓，月所绸缪”，“应目会心为理”，“虽复虚求幽岩，何以加焉”这就是说，不仅是饱览观察，还应找出自然景物的规律，使之背对景物也能画画。王微也有这样的修养，他说，“盘纤纠纷，咸记心目”，“一往迹求，皆得仿佛”。这种咸记心目的素养是中国山水画创作的一种优良传统和训练方法。还特别值得提到的是，距今一千五百年前的宗炳，就初步阐明了透视原理，即近大远小的规律，比其他国家要早得多。宗炳写道：“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸，诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖画三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。”正因为有了象宗炳这样钻研透视理论的先行者，才产生后世象展子虔的“咫尺千里遥”的山水画。

4. 中国山水画到了隋代，渐显独立。展子虔的《游春图》是现留存人间最古的一幅独立的山水卷轴(见附图3)。从这幅画中可看出隋代山水画已经发展到一个新的阶段，山石树木和人物的比例已逐渐走向正确，克服了魏晋南北朝时期那种“人大于山”、“水不容泛”、“群山之势若钿饰犀栉”的现象，远近关系有所解决，因此唐人说展画“远近山水，咫尺千里”。在画法上是青绿填色，人物与树枝干直接用粉点染，但在山石勾勒，树木树叶的点染上仍有六朝余风。正如唐代张彦远在历代名画记中指出“杨、展(展子虔)精意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃；绘树则刷脉镂叶，多栖梧宛柳”。即是说，画山石用线勾轮廓，形状象冰澌斧刃，树木也只是用勾，形象简略。这时候的山水画的特点是用笔细腻，设色鲜艳。唐·张彦远在历代名画记中评论指出，“中古之画细密精致而臻丽，展、郑之流是也。”总之，游春图卷的发现是中国山水画史研究上的一件大事，它的发现，出色地说明了六世纪的隋代中国山水画的动人面貌。

5. 山水画发展到唐代，逐渐形成独立的画科。到盛唐时期，山水画与人物画齐头并进，这时山水画不仅完全独立，且在中国绘画领域成了一个重镇，描写

自然风景的山水画也成为寺观的壁画内容之一，并产生了许多著名的山水画大师，开始出现了以李思训和吴道子为代表的“密体”和“疏体”两种画体。至此山水画有新的突变。密体画的特点是工整、富丽、富于装饰风格。大小李将军是工笔着色山水画的代表。李的画风从张彦远的评价可看出：“其画山水树石，笔格遒劲，湍澜潺湲，云霞缥缈。”“画法是金碧辉映为一家法。……善着色山水，笔法尖劲，峭壑幽深，峰峦明秀，石用小斧劈，树类叶笔，常作金碧山水图障，笔格绝雅，自成一家法。后人所画着色山水多宗之。”从李的画法和风格明显看出是展子虔《游春图》在艺术表现上的继承和发展。可明显看出青绿山水的成长及其演变过程。疏体画的特点是超脱酣放，饶有清新的意境。吴道子是疏体山水画的代表。其画的风格是“乱石崩滩，若可扞酌。”“因写蜀道山水，始创山水之体，自为一家。”相传吴只用一天时间画成嘉陵江三百余里的旖旎风光于大同殿壁上，是他著名的作品，历来被人称道。到中唐，王维又首创“破墨”山水，形成中国文人画的雏型。但总的说来，唐代山水画尚在发展中，故唐人的画多半无皴，还继承着东晋以来勾勒青绿重着色和工整为主流，同时又开创了水墨山水画。

6. 五代、两宋时期的山水画。在我国历史上正式首创画院是五代时的南唐、西蜀等国。将人物、花鸟、山水画分别作为独立画科而逐渐壮大。这个时期的山水画在继承唐代传统基础上发展特别显著，以荆浩、关仝为代表的五代山水画家，别创新意，画格更趋雄厚高迈，使山水画自唐吴道玄、李思训、王维一变之后而又一变也。他们的成就，对后世山水画发展产生较大的影响，起着继往开来，承上启下的桥梁作用。到宋代，山水画发展到成熟阶段，特别健壮繁荣，呈现出前所未有的灿烂形势，画家辈出。据宋·宣和画谱及图画见闻志载：宋初有山水画家二十九人之多。这仅是院内、院外一部分著名的山水画家。又据佩文斋书画谱载：著名的和一般的山水画家（院内、外）北宋有五十人、南宋一百三十八人之多，由此可看出画家数量情况。就中特别以董源、李成、范宽等的崛起，在荆浩基础上愈益发扬光大，笔墨气势照耀古今，山水画一时趋于鼎盛，有“山水画黄金时代”之称。总之，山水画至五代两宋，有群山夺秀，万壑争流之观，且作品深度上以诗文为缘而成文学化。作风上有苍茫浑厚与简练。技法上有工细与写意等多种变化。但始终没有离开写实之途而使中国山水画发展到更高的阶段。五代以后，水墨山水成了山水画中的主要形式。皴法、墨色使山水更加苍润浑厚而有气韵。荆、关、董、巨、李、范等人，推动了山水画更进一步发展。到南宋的李唐、刘

松年、马远、夏珪时，其手法更向简练劲拔方向发展。北宋米氏父子的水墨云烟重写意风格也独树一帜(参阅附图 6.9—15)。

7. 水墨渲淡法和水墨山水画。唐以前无水墨画，故谢赫六法中无用墨一项。水墨画渲淡法始于张璪与王维。张璪是唐代著名画家，善山水，好用秃笔或以手摸绢素作画(今指画)，作画时激情满怀，笔墨迅放。撰著有《绘境》一书，谈画之要诀，可惜没有留传下来，他的理论就留下了“外师造化，中得心源”一句话，这句话很值得重视，它概括了画家创作过程中反映客观事物与主观思想情感的联系作用，这句话是他对艺术创作规律的深化。外师造化，中得心源成为千余年来美术创作的名言。王维的《山水诀》(传)中有云：“夫画道之中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功”。可见他是很重视水墨和发挥水墨作用。自张璪、王维之后，王洽(亦作王墨、王默)则继王维的破墨法加以放纵而成“泼墨法”，发展了水墨画法而开启了宋代的画风，成为后世米派山水之祖。可惜当时并不重视泼墨画。

自董源把“淡墨轻岚”的作风带到宋代，使宋代的山水画一方面继承了色彩绚烂的优良传统，另一方面又发展和提高了水墨渲淡的表现，同时发展到色彩和水墨高度结合，“用墨”在山水画上就渐渐显得更重要了。李成的“惜墨如金”就是对用墨的理解和重视。山水画发挥其用笔用墨的作用，到了宋代，特别是南宋，其基础就相当巩固了。如马远、夏珪高度发挥水墨的美，做到淋漓苍劲，墨气袭人的地步。因此，水墨山水画是萌芽于唐而成于南宋。

8. 元代，山水画的主要倾向和特点是：师法古人的复古主义严重，带着泥古之情，其形象比较脱略，偏重于笔情墨趣，抒写个性，寄托襟怀。这与他们在特定历史条件下所处的阶级地位、思想感情、审美观点分不开。元代不设画院，在总的风格上有两种倾向，一是当时出仕元蒙者倾向院画体系；一是归隐者倾向水墨山水画，因此，代表中小地主阶级知识分子艺术思想的文人画，特别是水墨山水画，就发展成为绘画的主流，名家辈出。而元季四大家(即黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇)则代表了元代山水画的成就，他们大都过的隐士生活，不与元蒙合作，作品师董源、李成、范宽为主，取材狭窄，但有一定的现实根据和爱国主义情绪。四人共同的风格，是以“雅洁淡逸”的风貌来表现祖国山川，强调水墨在绘画上的表现；在笔墨技法上已达到很高水平，形成水墨文人画的完整格调，对传统水墨画的发展起了很大作用，对绘画史作出了贡献(参阅附图16到19)。

唐宋的画一般不写款识，最多只落个“穷款”隐藏于石隙、树身，后经苏轼等

人“诗画结合”、“书画并妙”的倡导，画上才开始有题识。到元代几乎每画都有题跋，书画之外并有印章，印章成了构图中的一部分。

9. 山水画到了明代，由于派别斗争，有碍发展，明代山水画之流派从作风上可分为三大派系。一院体派，二浙派，三吴派。从明初到嘉靖之间盛行浙院两派，嘉靖以后，吴派独盛。

(1) 院体派。以周臣、唐寅、仇英为代表，其特点是仿南宋刘松年青绿金碧山水，作风细笔工整(参阅附图20、21)。

(2) 浙派。以戴进、吴伟为代表，所画山水精妙入神，并仿马远、夏珪水墨苍劲格调，变南宋浑厚之趣而成雄健劲锐之风。明·李开先《画品》用“猛气横发”形容吴伟的画，其实可看作这一派共具的特点。李在解释“劲笔法”所说的“如强弓巨弩，驽机蹶发”，也是浙派贯用的笔法(参阅附图22、23)。

(3) 吴派。以沈周、文徵明、董其昌为代表，人多势大，其特点是认王维为鼻祖、临荆、关、董、巨、二米、元四大家的水墨浅绛作风。吴派发展到董其昌以后，自称南宗(谓浙派为北宗)，自封为“文人画”。到明末绘画上已成吴派的天下，特别强调文人画的价值。宗派门户之见加深，对中国画发展有极严重影响。(参阅附图24、25、26)。

10. 清代，山水画家数量空前，但大多是吴派之后，远法大痴(黄公望)，近师文沈(文徵明、沈石田)成了他们的法宝，标榜南宗山水，盛况空前，而山水画越显枯燥，缺乏生气。以王原祁为代表的绘画拟古思想，在清初画坛上是占统治地位的正统艺术观，其根本原因是“师造化”传统中断的结果。但是，在这师古浪潮极盛之际起来反对者也不乏其人。如清初画坛以石涛、八大(朱耷)为首的一批画家所创造的新画风，一扫专事模古的恶习，以及后来乾嘉时代的扬州八怪的兴起，益增革新的气象，其中尤以石涛更是声色俱厉地鞭鞑泥古不化之风。石涛的艺术主导思想在于“变化”二字，他主张艺术要革新，要发展，要创造，“有法必有化”。有分析的学习古法，其目的是为了化，为了艺术上的创新。“借古开今”，“借笔墨以写天地万物而陶咏乎我也”。石涛对当时泥古主义者的结论是：“师古人之迹而不师古人之心，宜其不能一出头地也”。石涛主张“搜尽奇峰打草稿”。他的笔墨技法虽来自前人，但不生搬硬套，是与意境融汇贯通而成“我有我法”，很富于变化，面貌多样，构图新奇，创作出不少创新作品，值得我们参考借鉴(参阅附图27)。

11. 从鸦片战争到新中国成立这段时间，中国沦为半封建半殖民地社会，阶级矛盾、民族矛盾更加尖锐，上层建筑的文艺当然受到影响，西方绘画传入我国，画界斗争复杂。但在山水画领域中确也有一批画家很好的继承了前代革新派画家的优良传统，并吸收西方绘画的某些长处为山水画的发展做出了突出贡献。在这段时期最有影响的画家有陈师曾、黄宾虹、傅抱石、张大千、溥心畲、黄君璧等。（参阅附图28、39、30、31）

12. 新中国的山水画。一九四九年全国解放，山水画的发展也和其他画种画科一样进入一个新的历史时期。中国共产党提出的“为工农兵服务”的方向和“百花齐放、百家争鸣”的方针，使传统的中国画方面批判了在继承传统问题上的保守主义和虚无主义观点之后，沿着一条健康的道路向前发展，特别是在解决如何表现现实生活方面，山水画也同样跨出了很大一步。建国三十多年来，涌现出很多好作品。如傅抱石、关山月合作的《江山如此多娇》，钱松岳的《红岩》，石鲁的《转战陕北》，《东方欲晓》，以及在改革开放的八十年代贾又福的《太行丰碑》等，代表了各个时期艺术发展水平，其影响也较大。总之，山水画在社会主义革命和社会主义建设中以及国际文化交流上都发挥了很大作用。今天，我们继续坚持“百花齐放，推陈出新”以及近年来党又提出的“为人民服务”，“为社会主义服务”的方向，信心百倍地继承和发展祖国的优秀传统。既师古人，更师造化，既重传统，更重创新，古为今用，洋为中用。要有改革、求实、创新的精神去创立新画风，使我们的山水画从内容深度上和艺术质量上提高到更新的水平。并不断的创新和发展（参阅附图32、33、34）。

二、学习山水画的目的是意义和作用

“实现四个现代化是我国今后一个相当长的时期内的中心任务，关系到国家和全体人民的根本利益。繁荣美术创作，提高整个民族的文化艺术水平，为四化服务，是我们光荣的历史任务”。在实现这个任务的过程中，山水画也和其他文学艺术一样，肩负起新时代赋予的使命，并必将发挥其积极的不可忽视的巨大作用。

学习山水画的目的是，从技法的学习和运用上也是不可缺少的重要部分。因为山水画的技法表现是传统绘画最完备的画科，山水画的发展从历史上看，愈到后来其技法愈加在人物、花鸟画中广泛的运用，所以，它在发挥传统绘画的笔法、墨法、章法等诸方面都起了广泛深刻的影响。

现在和今后新的山水画的发展，必须是在继承基础上的发展。是在批判地继承传统美学思想的基础上，在掌握和运用传统表现技法的基础上的发展与创新。

山水画是我们民族绘画特有的表现形式，其社会作用仍体现艺术社会功能的三个方面：即认识作用、教育作用、欣赏作用。根据山水画的特点，可从两个方面去实现。其一，创作独幅山水画。祖国江山如此多娇，山川之美，需要用画幅来表现；在实现四化新长征途中的新成就、新气概、新面貌，正适合山水画去描绘。通过我们的画幅去激发人民群众更加热爱我们美丽可爱的祖国江山，热爱生活，从而激发人民干四化的工作热情。其二、为物画配景。山水画为国画人物画(包括年画)、连环画的创作衬景。国画人物独幅画、年画、连环画是以人物为主，环境是从属地位，但是，环境又很重要而不可忽视。环境有助于人物内心刻画，烘托画面人物形象和性格，介绍人物所处的时代与特定的环境。环境的处理恰当与否，关系到能否突出主题。因此，山水画是大有用武之地，其作用是不容抹煞的。

另外，在配景的艺术处理上，禁忌单纯追求山水画效果，以景夺人。环境构图必须服从画幅的主题。连环画还要注意上下幅前后的连贯性，这也是必须明确的。

第二章 画具和材料

工具和材料在绘画中的重要地位和作用。

中国画是一种传统的艺术形式，有其自身的特点而不同于西洋画。诸如突出主题、用线造型、以形写神、神形兼备、色调灵活、突破时空等等。除此之外，画具和材料的特殊性，也算是中国画的一个特点。画具和材料是作画的物质基础，相当于农民的工具、种子和土地。又如沈宗骞的《芥舟学画编》中比喻的那样：“作画者譬诸战阵，笔为戈矛墨为刍粮，绢素则地利也。主帅与士卒俱已上下一心使如臂指，更兼此数者相助自当所向无前矣。”即是说，作画如上阵作战，文房四宝如武器弹药粮草和阵地。官兵的齐心合力加上武器粮草的优越和充足，以及地形的有利，就一定能打胜仗。俗话说：“工欲善其事，必先利其器。”这都是说明工具和材料在绘画中的重要地位和作用。所谓画具，就是作画的工具，即“文房四宝”中的纸笔墨砚以及颜色和其他工具等。学习中国画对熟悉、选择、运用和保护这些工具是非常重要的。所谓“利其器”并不在于价昂，而在于称手，特别在学习阶段，更不必有“非精制品不用”的过高要求，但应该具备有关知识。这里仅把画山水画有关的工具和材料，分别简介如下：

一、毛笔

毛笔是画具中最主要工具。我国的毛笔制作历史悠久，品类繁多，历代都有著名的制品和艺人，尤其以浙江湖州的湖笔最负盛誉。但今天我国各地生产的毛笔，质量普遍提高，如北京、上海等地有的笔已“后来居上”。我们不要迷信名牌，而要根据鉴笔的标准和笔的特性功能去选择用笔。

毛笔的品种繁多，一般均用山羊毛、鹿毛、黄鼠狼毛、野兔毛等作原料。按其各种毛质的软硬等性能可分为“软毫”、“硬毫”，以及软硬兼用的“兼毫”三类。

软毫原料主要是山羊毛，故称羊毫，它的弹力较弱，但性能柔软，吸水量大，适于烘托渲染，也能勾皴，但难度较大，如掌握熟练，其效果很一般。在有的羊毫品名上冠以“精制”、“极品”、“加料”或以净、纯、宿等字样来区分毛质及加

工的优劣。

硬毫原料主要是黄鼠狼或石獾和鹿毛、野兔毛，称为狼毫或紫毫。紫毫、狼毫健韧，弹力强，多用于勾皴擦，这种笔，名目也繁多，山水画常用的有山水、兰竹、书画、石獾、点梅、叶筋等。

兼毫是羊毫、狼毫原料配制而成。笔性属软硬之间，有刚柔相济的特点。如七紫三羊，以及近年来配制生产的白云笔等。这种笔书画渲染皆宜，应用甚广。

选笔的方法，根据前人经验，要求以尖齐圆健为佳。旧称四德。所谓尖，是笔锋要尖锐；所谓齐，是将笔尖压平时笔毛要齐；所谓圆，是笔头周身丰圆饱满，无低陷凹凸的地方，用起来笔锋圆转自如；所谓健，是笔头有弹力，锋旋转时无涩滞强硬之感，收笔提起时而笔头自然恢复原状。掌握了笔的性能，就能得心应手，运用自如。

新毛笔始用，先将笔头温水泡开，禁忌牙咬，这种开笔方法易伤笔毛。画笔保养得好，可延长笔的寿命。因此画笔在作画后，要用清水洗净，不让墨、色残留在毛笔上，再用布或纸把水吸干，笔毛理顺，倒挂钉上，干后再插入笔筒或收卷入帘。毛笔易虫蠹蚀，特别是新笔不宜久贮，如欲久贮之笔，可放些樟脑预防，或用花椒水浸泡，凉干后收藏。凡笔用秃了，不能丢掉，画家无废笔，特别画山水画，秃笔用处很大，很多特定效果正是秃笔之功，而新笔则无能为力。

二、墨

举凡中国画家、书法家，对墨是非常重要的。墨本是色的一种，而且还有“墨分五彩”之说，可想而知，中国画崇尚用笔用墨之重要。由于书画艺术的发展，墨即另立门户，专题研究了。有关研究论墨的书籍很多，如《墨经》、《墨池琐录》等。

墨的历史悠久，它与文字绘画的产生紧密相联。它也随着书画艺术的发展而不断提高质量。安徽歙县的徽墨被誉为“文房四宝”之秀，影响很大，并行销国外。

墨的种类很多，根据制作原材料可分为松烟墨、油烟墨和漆烟墨三类，顾名思义，这三类墨是以松枝、桐油(或煤油)、生漆烧出的烟加上胶和香料(如麝香、冰片等)混制而成。辨别墨的优劣，一是色、既黑而有光泽。(紫光、青光为上)二是质地坚细而润。三是胶轻。好的墨上面印有“顶烟”、“顶上”、“贡烟”等字。次