



中国画临习技法丛书

山水

辽宁美术出版社

郭善涛 著

中国山水画形成于魏晋南北朝时期，但尚未从人物画中完全分离。隋唐时始独立，五代、北宋时趋于成熟。传统上按画法风格分为青绿山水、金碧山水、水墨山水、浅绛山水、小青绿山水、没骨山水等。中国山水画是中国人情思中最为厚重的沉淀。以山为德、水为性的内在修为意识，咫尺天涯的视错觉意识，一直成为山水画演绎的中轴主线。

中国画临习技法丛书

山水

辽宁美术出版社

郭善涛 著

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画临习技法丛书. 山水 / 郭善涛著. -- 沈阳 :
辽宁美术出版社, 2014.5 (2014.11重印)
ISBN 978-7-5314-6182-1

I. ①中… II. ①郭… III. ①山水画—国画技法
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第087732号

出 版 者: 辽宁美术出版社
地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001
发 行 者: 辽宁美术出版社
印 刷 者: 沈阳恒美印刷有限公司
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 2.5
字 数: 60千字
出版时间: 2014年5月第1版
印刷时间: 2014年11月第2次印刷
责任编辑: 关克荣 姜明宇
封面设计: 范文南 洪小冬 林 枫
版式设计: 童迎强 王 楠 肇 齐 关克荣
彭伟哲 方 伟 姜明宇
技术编辑: 鲁 浪
责任校对: 李 昂
ISBN 978-7-5314-6182-1
定 价: 20.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

<http://www.lnmscbs.com>

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

中国画临习技法丛书

山水

辽宁美术出版社

郭善涛
著

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画临习技法丛书. 山水 / 郭善涛著. -- 沈阳 :
辽宁美术出版社, 2014.5 (2014.11重印)
ISBN 978-7-5314-6182-1

I. ①中… II. ①郭… III. ①山水画—国画技法
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第087732号

出 版 者: 辽宁美术出版社
地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001
发 行 者: 辽宁美术出版社
印 刷 者: 沈阳恒美印刷有限公司
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 2.5
字 数: 60千字
出版时间: 2014年5月第1版
印刷时间: 2014年11月第2次印刷
责任编辑: 关克荣 姜明宇
封面设计: 范文南 洪小冬 林 枫
版式设计: 童迎强 王 楠 肇 齐 关克荣
彭伟哲 方 伟 姜明宇
技术编辑: 鲁 浪
责任校对: 李 昂
ISBN 978-7-5314-6182-1
定 价: 20.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

<http://www.lnmscbs.com>

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

概 述

中国画是世界绘画艺术中具有典型民族特色的画种，中国古代文人多擅此道。时至今日，国画仍然受到许多人的欣赏和喜爱，拥有广泛的接受群体，也有不少人尝试自己去进行创作。临习便是掌握创作技能的一种基本途径。临习中国画，不仅能够掌握一门文化底蕴深厚的艺术，还能起到修身养性，提高自身审美感悟力的作用。特别是国画中的山水画，是后世占据国画主体的“文人画”中最典型的一类。中国古代画论中的“外师造化，中得心源”、“饱游饫看”、“林泉之心”等便是就山水画而发，可见山水画对于审美心胸的陶冶作用；同时，山水画大师宗炳的“卧游”理论（宗炳：《画山水序》“老病俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之”）则揭示了山水画的另一种功能：即人们可以通过对山水画的观赏而实现对于实景中名山大川的精神漫游，亦即自然中的山水经过主体心灵的熔铸形成了富有审美趣味的意象，从而超越普通的物象升华为中国传统文化的一种至高境界。

然而，在迈入21世纪的今天，越来越多的人被困于钢筋水泥铸成的城市之中，已经与自然山水走向一种无可挽回的疏离。那些历史上的名山胜水犹在，却已被围墙和栅栏圈起，成为凭票出入的所谓“景点”；跟着旅行团匆匆一观，再也找不回古代文人那种与自然亲密无间的洒脱与写意。于是，我们只有从古代文人留下的画卷里，从他们挥洒的笔墨间去揣摩、去把握、去体会当年他们徜徉山水之间的那份胸次与襟怀，去感受中国传统文化的流风与余韵。从这种意义上说，我们对古代经典山水画的临习，其实便是对前辈先贤足迹的一次重温，是对他们那自由而旷达的心灵的一种叩问，是对民族艺术精神品格的一项继承。

本书便是这样一本为国画爱好者提供指引的入门读物。书中首先对中国山水画的产生、流变与重要流派进行了一番简要的梳理，接着便对相关技法进行了分类解析，并结合具体图例详加说明，这是本书的重点部分；进而又以四幅特定作品的创作为示范，对每一步骤进行具体指导，使得读者在上一章中学到的相关技法得到实践中的训练与强化，为今后的创作打下了基础。最后一部分为范画欣赏，选取一些具有代表性的作品，以供读者揣摩、印证。

一、山水画简述

中国山水画早在魏晋南北朝时期就以独立画科的面貌出现，隋唐时期得到发展，至五代两宋时期趋于成熟并进入高峰阶段。

在五代两宋这一时期，流派纷呈，名家辈出，表现方法也多种多样，同时也呈现出明显的整体时代风格特征——多以全景式的构图（南宋有变化）表现大山巨川的雄浑气度，从而表达出画家强烈的民族自信和对自然美崇高之境的追求（如图1、2、3）。这一时期，宋代理学思想和朴素唯物主义认识论，对绘画有着潜在影响。

“所谓万物皆备，亦曰有其理而已”，因此绘画亦讲求“因性之自然，究物之微妙”，所以这一时期空前推重“理”“法”，强调“以物观物”，创造出了以形象逼

真为特征的“无我之境”的画风。宋代山水画虽然重理法、尚形似，但同时它又不无诗意感，这是关键所在。

在这种时代的共同面貌中，不同的画家依据对大自然的不同感受，其绘画风格也有着不同的面貌特征。正如郭若虚在《图画见闻志》卷一中评价李成、关仝、范宽的绘画时所说：“夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘之制也；石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物悠闲者，关氏之风也；峰峦浑厚，势状雄强，枪笔俱匀，人屋皆质者，范氏之作也。”

如果说五代两宋山水画的主流是“古典的”，充满着浑穆厚重的现实美，那么元代山水画就可以说是“浪漫的”，洋溢着洒脱畅达的理想美。宋代理学思想到了元代有所变化，由观物究理转向观心求性。然而，一种思想从提出到推广适用必须有一个实践过程。以苏轼为代表的文人画理论早在北宋就已萌芽，只是未形成气候。到了元代特定的社会环境下，呈现出一呼百应之势，终于光彩大放。苏轼说：“画者，文之极也。”说出了“文人画”和“画工画”的界限。另外，元代特殊的政治气氛对元代山水画盛行起着推波助澜的作用。对于文人士大夫来说，“学而优则仕”的思想深入人心，大都抱着“达则兼济天下”之宏愿。然而，一旦入世失败，他们就会“穷则独善其身”，走进山林去寻找一种隐居的生活状态。由于元代统治者为蒙古贵族，且采取



图1 晴恋萧寺图 北宋 李成

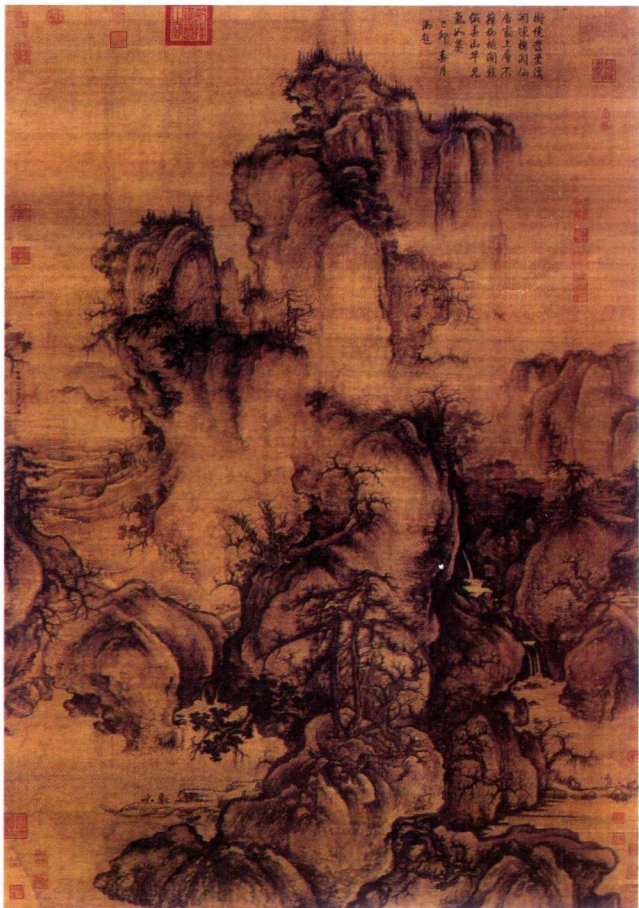


图2 早春图 北宋 郭熙

“四分其民”的民族歧视政策，汉人和南人位居最下层，根本不可能被重用。于是一些人便被迫或情愿放弃仕途，寄情山林，潜心诗词书画。所以，元代山水画在此影响下，终于“走到了与北宋恰好相反的境地，形似与写实迅速被放在次要地位，极力强调的是主观意兴心绪”（李泽厚语）（如图4、5、6）。



图3 踏歌图 南宋 马远



图4 幽涧寒松图 元 倪瓒



图5 青卞隐居图 元 王蒙



图6 富春山居图(局部)
元 黄公望

应指出的是，如果说五代两宋山水画写实的成就来自于刻苦细心和技法修养，或者说是“以物观物”的结果，那么元代山水画写意的成功则是画家观内修心“遗物”以“观物”的必然。元代画家多文人士大夫，非常强调人品、气质、胸怀、情韵。元画看似漫不经心，其实不然，它是草于形貌而工于情意，所谓外粗内秀。这就是元画中“以少胜多”和“逸笔草草”的特殊魅力所在。

到了明代，统治者实行特殊的专制统治，文人写意山水画虽然流行，但已是强弩之末。因为这一时期，文人画家往昔的生活环境已不复存在，同时又慑于专制的迫害，所以元代那种遣兴抒情的文人山水画风必然日落西山。然而统治者又非常重视绘画的功用，明建立后就恢复了有着悠久传统的御用画院，同时也招募了许多画家为其服务。需要指出的是，这些被朝廷招募来的画家基本是效法郭熙、马远、夏圭画风的画家，是继承宋代宫廷院画的传统，且其作品追求豪放的风貌，似乎与统治者不可一世、盛气凌人的内在精神相契合，所以马、夏的山水画风逐渐取得画坛主流地位，不仅在宫廷内而且影响到院外山水画家的画风。

同时，随着社会发展与经济的繁荣，在经济发达的江浙一带资本主义萌芽开始出现，城市的市井文化开始发展，字画也逐渐成为商品。所以这一时期，依不同区域聚集的画家形成了流派，如以戴进、吴伟为首的“浙派”；以沈周、文徵明、唐寅、仇英为首的“吴门

画派”；以董其昌为首的“松江画派”等。但无论是御用画院还是院外某一流派，其山水画风的基本特征都是



图7 仿古山水册 明 董其昌

宋、元山水画的一种延续(如图7、8)。

明代晚期,官僚文人董其昌登上画坛,提出山水画“南北宗论”。同时他弘扬“南宗”,认为南宗从王维开始,经董源、巨然、“二米”、“元四家”以至明代的文徵明、沈周等,一脉相承,是文人山水画的“道

统”。在绘画上,他主张以酷似古人为最高宗旨,他的作品主要不在于山水本身形象的塑造,而是精心选择前人优秀的笔墨形式来表达某种情趣。所以,他的理论和实践在清代画坛产生了巨大影响,可以说他是清代山水画风的开创者。

在清代,山水画坛主要有两种形态存在:一是当时被认为是山水画“正统派”的“四王”——王时敏、王鉴、王翬、王原祁等;二是被称作“野逸派”的“四僧”——弘仁、石溪、八大、石涛等。虽各家绘画的风格特点有所不同,但无不以董源、巨然及元四家为宗,把笔精墨妙作为毕生的艺术追求。总的来说,“四王”以发扬传统精神为己任,在山水画创作中专注于传统图式的重构,将传统笔墨形式推向空前的高度,所以他们的作品是“守旧”的;而“四僧”却能古为今用,在继承传统笔墨图式的同时,又重视情感的抒发,个性的张扬,强调“古人须眉不能生我之面目,古人肺腑不能安入我之腹肠”,不随人俯仰,不入流俗,重视人格的修炼和澄澈,所以作品构图多变,用笔恣意纵横而显得“新奇”。当然艺术的高低不在于“新旧”,对“四王”、“四僧”的作品评价,只能是“仁者见仁,智者见智”(如图9、10、11、12)。



图8 临溪幽赏图 明 文徵明



图9 木叶丹黄图 清 龚贤

除上述两派之外，影响画坛山水的画家还有龚贤，其独特的绘画风格有两种，一是“白龚”，简者极简，着墨不多；二是“黑龚”，为龚贤山水画的主要特色，也就是用“积墨法”层层积染，笔墨浑厚苍润，现代画家黄宾虹深受其影响。



图10 长松仙馆图 清 王鉴



图11 山水册 清 八大山人



图12 山水册 清 髡残

二、山水画的基本技法

(一) 笔墨

笔墨是中国画最基本的要素，也是中国画技法的核心问题。因此，对于笔墨，历代画家都给予高度重视。

今天我们学习山水画，首先就是深入研究历代山水画家大师的作品，掌握其笔墨特点，体会其用笔用墨的规律，这就要求我们对笔墨有一个整体清晰的认识。

“笔”即“笔法”，就是运用毛笔的各种法度，通常指对笔锋、笔肚、笔根的使用而产生的“勾、皴、点、染、擦”等各种技法，以及下笔轻重、缓急、偏正、曲直等相互运用融合产生的各种变化和效果。

“墨”即“墨法”，通常指烘、染、破、积、泼以及产生的干、湿、浓、淡等变化（如图13）。

笔墨虽然重要，但它只是绘画的方法与手段，而不是目的；它是为表现内容服务的。韩拙曾说：“笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成。”概括了笔墨的作用和目的，同时也道出了笔与墨的关系。在笔墨关系上，黄宾虹说：“论用笔法，必兼用墨，墨法之妙，全从笔出。”也就是说，一幅作品中，没有纯粹有笔无墨之笔，也没有纯粹有墨无笔之墨。



图13

在山水画中，笔墨是依据自然物象，如山石、树木、云水、房舍等的本质特征提炼、概括形成的；同时画家的个性不同，对于笔墨的使用也有差别。画家通过对不同物象的具体感受形成不同的笔墨组合，从而产生了各不相同的画面效果。它既是画家理性的人为处理，又是其感性的自然流露。与笔墨效果有关的是提按、转折的速度不同及毛笔中水分的多少，产生着不同的笔墨效果。清代的李颀说过：“笔与墨合作生动妙在用水”。

在山水画中，要通过精湛的笔墨来表现景物，须不断努力才能做到心手相应、随机生发，以内心的机敏来控制笔墨速度和水分，应物象形，随笔取势。

经过长期的发展、演变，在笔墨方面，山水画技法主要包括“勾、皴、点、染、擦”等几种形式，这几种形式既是画家对不同山水画的技法表现，同时也形成了不同节奏感和形式感的笔墨抽象美。下面就这几个方面进行讲解。

1. 勾

也可称勾勒、勾斫，即用笔线勾取物象形体的外轮廓。勾勒，顺势用笔称勾，反之则称勒，也有人称左勾右勒。斫，就是用刀斧砍、削，在山水画中有“斧劈皴”的意思。勾勒山石、树木等最为基本的用笔无非是取方和取圆两种方法。取方则刚健、挺拔，得意于外；取圆则柔顺、厚重，得意于内。两种运笔的最高境界则是二者的圆融无间，即方中带圆和圆中带方。同时还要注意中锋的相互转换，中锋圆润、浑厚，侧锋则变化丰富。

另外，勾线过程中要有断有连，即笔断意连，这样线条更为生动（如图14）。

2. 皴

山水画里面指皴法，是描绘山石、树木等的一种技法名称；也就是用不同的笔法表现不同自然物象的纹理、形状和质地等。不同时代的画家，通过“外师造化，中得心源”，对山石、林木的表现方法进行研究概括与创造提炼，逐渐形成了山水画皴法图式。下面就山石和林木的皴法分别加以介绍：

(1) 山石

传统的山石皴法有十多种，就其表现形式我们可以大致分为三类：

一是表现山体较为柔软的土山类，通常用披麻皴

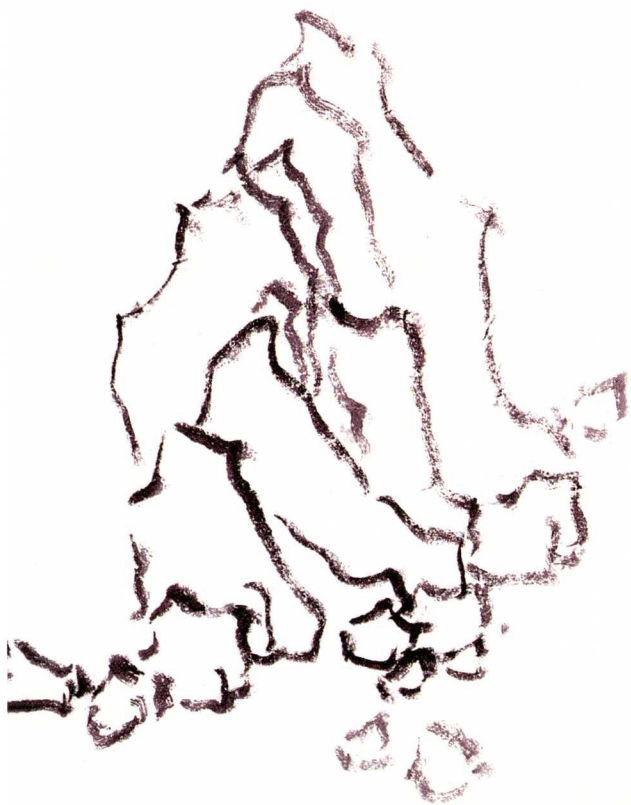


图14



图16

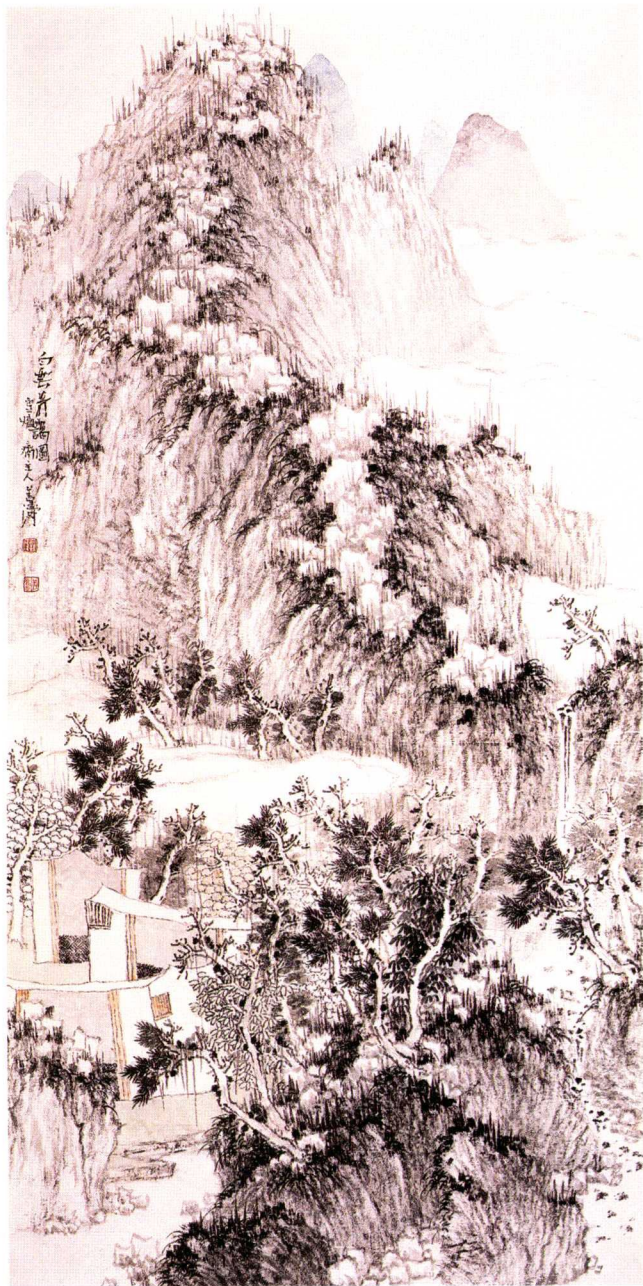


图15 披麻皴 白云青霭图 136cmx68cm

（长披麻、短披麻、解索皴、折带皴等），其用笔以中锋为主，山石用披麻皴，连勾轮廓带皴擦，由山石暗部皴出，向外散开，内紧外松，高低错落，行笔要悠扬辗转，一波三折，富于变化流动之美（如图15）。

另外，披麻皴有两种常用的变体皴法：一为解索皴。山石为解索皴画法（如图16）。清代郑绩曾这样描述：“解索皴如解绳索也，解索与长披麻之法同类，然麻经结为绳索，复将绳索解拆散开，则麻虽非索比，而绳索牵绁之性犹在也，故长披麻不悠悠扬扬而已，解索竟自牵牵曲曲矣。王叔明喜画之。”二为折带皴（如图17）。对此，郑绩也有描述：“折带皴如腰带转折也，用笔要侧，结形要方，层层连叠，左闪右按，用笔起伏，或重或轻，与大披麻同。但披麻石形尖耸，折带石

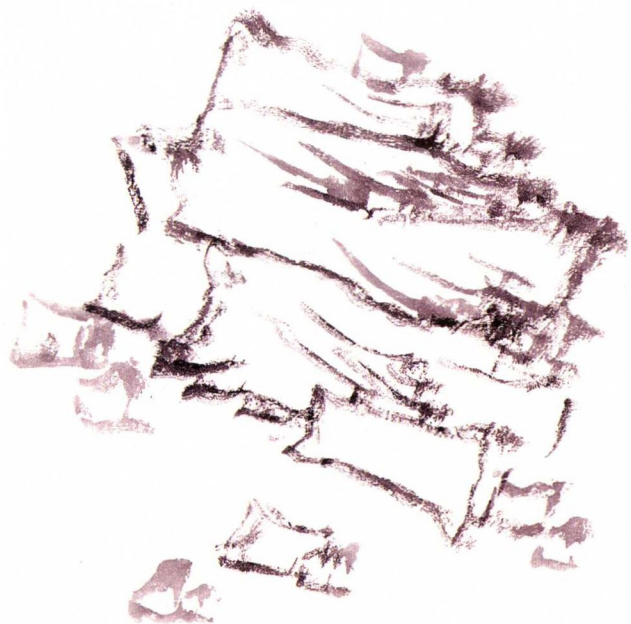


图17

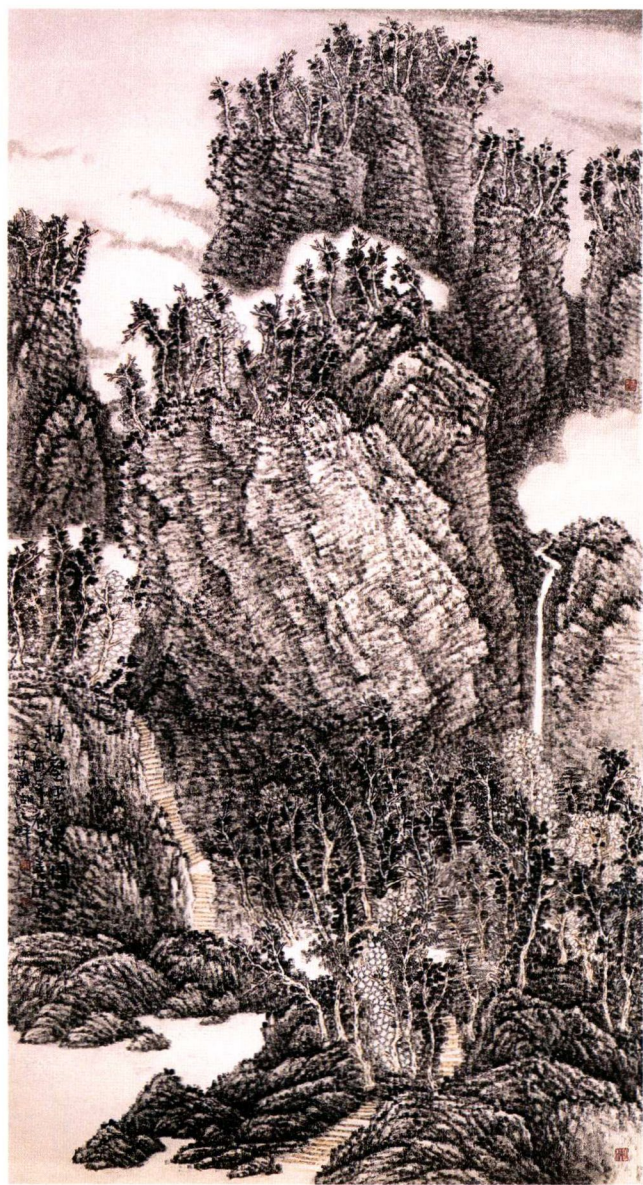


图18 斧劈皴 林壑云泉图 180cmx98cm



图19

形方平，即写崇山峻岭，其结顶处亦方平折转，直落山脚，故转折处多起圭棱，乃合法。倪云林最爱画之，此由北苑大披麻之变法也。”

二是表现山体较为坚硬的石山类，那就是斧劈皴（大斧劈、小斧劈等），其用笔以侧锋为主（如图18）。这里要注意的是，下笔一定要有“锋”，而且每一笔之间要参差排列（如图19）。郑绩说：“斧劈皴如铁斧劈木劈出斧痕也。斧劈亦是侧笔，亦有大小之分。大斧劈类似马牙。侧按剔挑，头重尾轻。轮廓随皴交搭，一气呵成，此与马牙同；唯马牙笔短，一起即收，斧劈笔长，剔拖直消，此与马牙异耳。山脊无皴，以光顶之字接连气脉，俗人呼为烂头山者，即所谓斧劈山矣。罗浮有之，澳门、香港、威海砂龙更多此体。小斧劈皴用笔勾挑，可以先起轮廓而后加皴……大斧劈用笔身力，小斧劈用笔尖力，当分别之。”

三是点子皴（豆瓣皴、米点皴、钉头鼠尾皴等），就是用中锋笔尖，聚点而成皴。

①“豆瓣皴”，宋代范宽的《溪山行旅图》为豆瓣皴的经典之作（如图20）。图21其基本用笔方法为：笔尖着纸后随即转用笔肚，要参差变化，最忌呆板、整齐排列。

②“米点皴”，为宋代米芾所创。米友仁的《潇湘奇观图》为米点皴的经典之作（如图22）。其画法特点为：用淡墨画出山形，沿山形横笔排点，皴出层次。而且有点有形，干湿相间，否则就会缺乏力度（如图23）。

③“钉头鼠尾皴”，金朝武元直的《赤壁赋》为其经典之作（如图24）。图25用笔方中带圆，以侧锋注入纸上，下笔如凿，笔笔有力，而且要有疏密变化。



图20 溪山行旅图(局部)



图22 潇湘奇观图(局部)



图23



图21



图24 赤壁赋(局部)



图25

历史上的山水画大家对于皴法的运用大都有着自己的特点，从而体现出独特的绘画风格。

(2) 林木

对于不同树木的不同纹理，古人有不同的皴法来表现它。通常柳树多用“人字皴”，柏树多用“解索皴”，梧桐多用“横皴”，松树多用“鱼鳞皴”（如图26）。

一般来说，画林木可分为枯树、点叶树和夹叶树三种。

① 枯树出枝的基本画法是鹿角枝与蟹爪枝。向上出枝为“鹿角枝”（如图27），在勾画时，不能随意乱画，其笔路要和树枝自然生长状态相吻合，一笔连一笔，一枝扣一枝；向下出枝为“蟹爪枝”（如图28），



图26



图27



图28



图29 白云青霭图(局部) 136cmx68cm

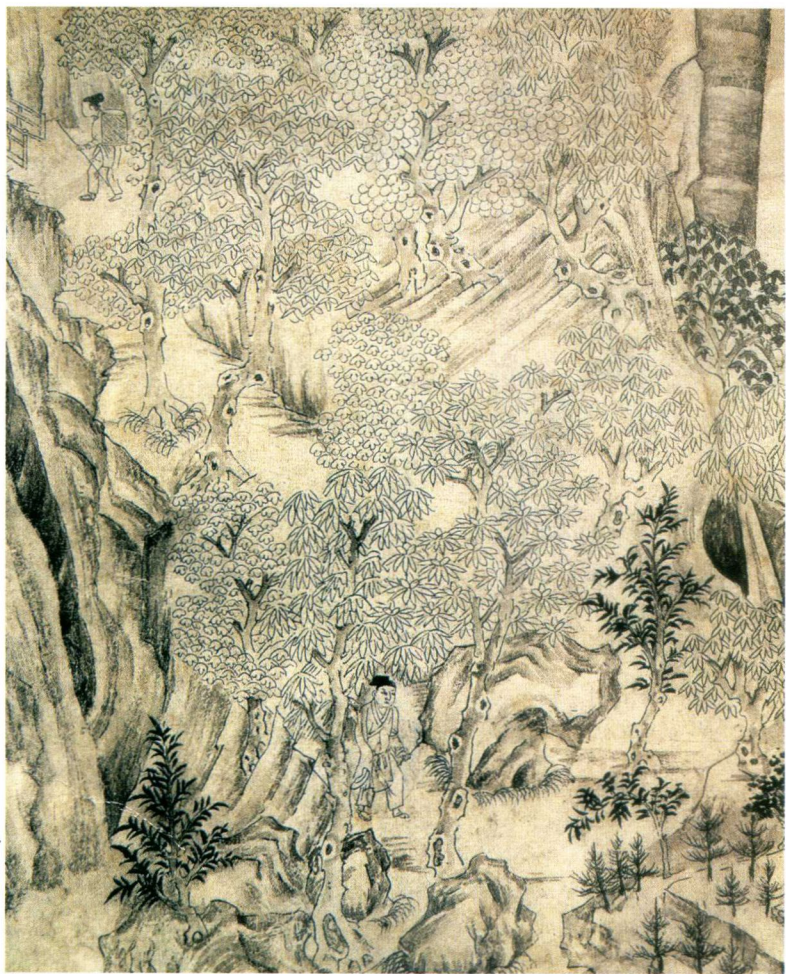


图30 山庄图(局部)

勾画蟹爪枝要用笔果断，笔笔相连，或方或圆，而且墨色的浓淡变化也要根据画面需要。

②点叶树常用的有个字点、介字点、大米点、攒三聚五点、横笔点、竖笔点等，其名称已基本概括笔形（如图29）。

③夹叶树常用的点法与点叶树相近，一般来说，除了松针没有双勾（夹叶）画法，基本上每一种点叶法都有相应的双勾（夹叶）法。要注意的是叶片形状大小必须匀称，不可忽大忽小（如图30）。再者着色时要用淡赭石打底，待干后再施以淡朱砂（如图31）。

不论哪一种树，其绘画步骤一般为：一、勾树干；二、出中枝；三、出细枝、点叶或勾叶；四、勾树根及皴擦树干。

古人画树的方法虽有各自不同的风格特点，但仍万变不离其宗。

3. 点

在山水画中也称点苔，是构成中国山水画的又一基本元素。它可用于表现杂草、小植物、远山上的小树等；或提醒画面，或加重形体的厚重感，调整画面整体节奏关系等。点的用处很多，点法也很多，在用笔方面归纳起来有圆笔点、竖笔点、横笔点、斜笔点、破笔点、尖笔点、秃笔点等数种；在造型方面有个字点、介字点、大米点、小米点、胡椒点、梅花点等（如图32）。



图31