

美术课堂

山水画技法教程

范廷义



《山色忽随云影换》 作者：王铺

山色忽随云影换
新楼秋晓
甲戌中秋 王铺

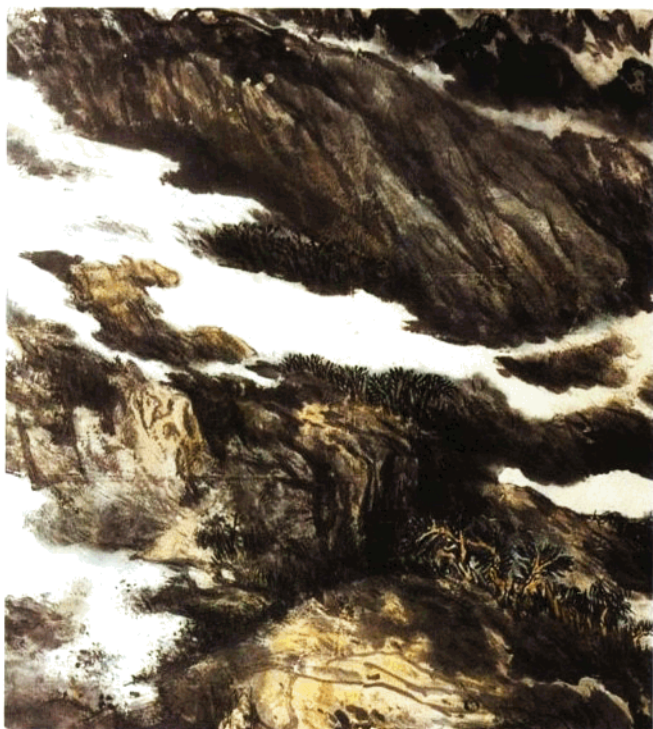
美术课堂

SHAN SHUI HUA JI FA JIAO CHENG

院图书馆

.26

天津人民美術出版社



《幽谷》作者：范廷义

图书在版编目(CIP)数据

山水画技法教程 / 范廷义编著. —天津: 天津人民美术出版社, 2001. 5

(美术课堂丛书)

ISBN 7-5305-1483-0

I. 山... II. 范... III. 山水画—技法(美术)—教材 IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第13751号

美术课堂丛书

山水画技法教程

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话 (022) 23283867

出版人: 刘建平

北京市经纬印刷厂印刷

新华书店天津发行所经销

2001年5月第1版

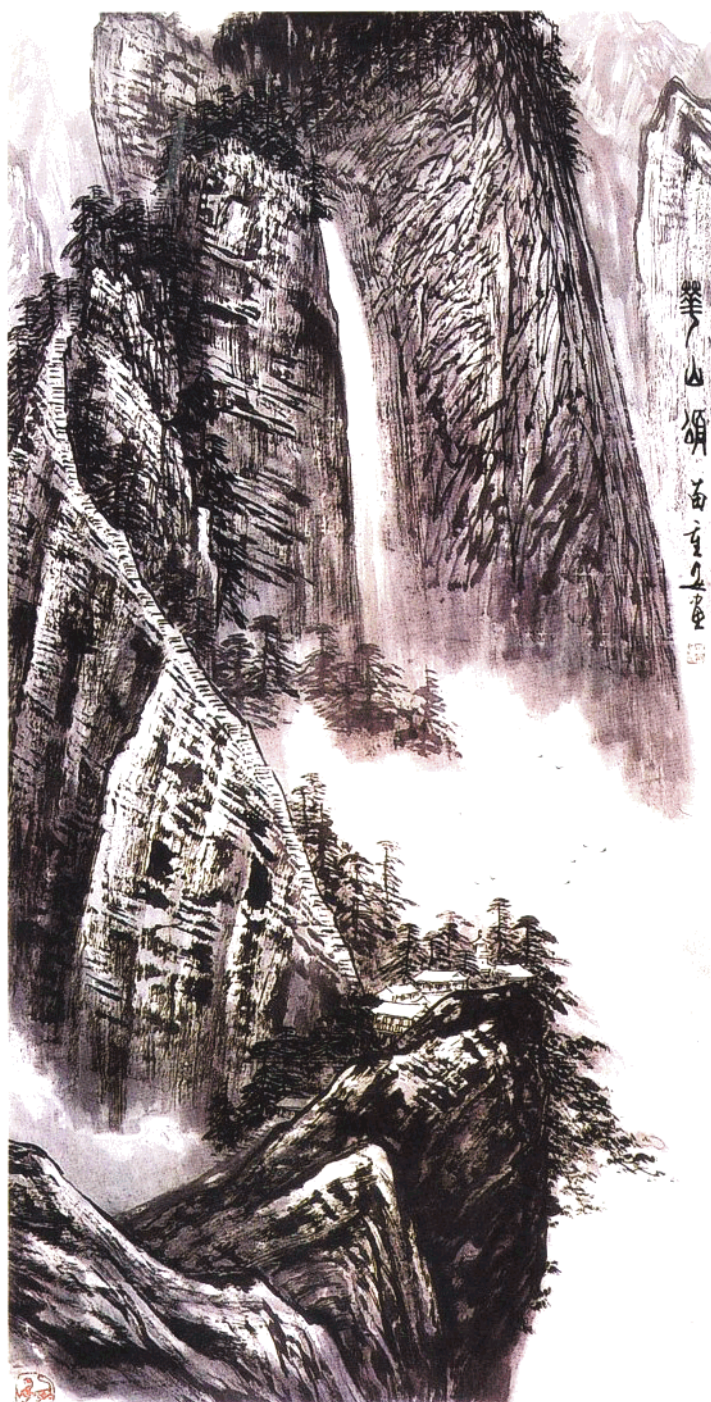
2001年5月第1次印刷

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3

印数: 0001-2050

SBN7-5305-1483-0/J · 1483

定价: 20.00 元



《华山颂》作者：苗重安

目 录

山水画技法教程

范廷义

丛书总编：岳增光
责任编辑：刘 欣
装帧设计：手拉手工作室

美术课堂

山水画技法教程

中央美术学院 范廷义



天津人民美术出版社

02 / 前言

03 / 第一章 山水画的发展概况与艺术特点

06 / 第二章 山水画基本功内容

- 一、造型能力
- 二、笔墨基本功
- 三、学习传统技法
- 四、写生能力

07 / 第三章 传统山水画的几种表现形式

- 一、青绿山水
- 二、金碧山水
- 三、浅绛山水
- 四、水墨山水
- 五、没骨山水

10 / 第四章 山水画的笔墨技法

- 一、笔法
- 二、墨法
- 三、用水法
- 四、用色法

14 / 第五章 传统山水画的表現技法

- 一、山石画法和各种皴法
- 二、树木的各种画法
- 三、云、水、泉、瀑布的画法

27 / 第六章 山水画写生

- 一、山水写生的意义
- 二、山水写生的方法步骤

31 / 第七章 山水画创作与构图

35 / 佳作欣赏



女子学院 0112836

目 录

山水画技法教程

范廷义

丛书总编：岳增光
责任编辑：刘 欣
装帧设计：手拉手工作室

美术课堂

山水画技法教程

中央美术学院 范廷义



天津人民美术出版社

02 / 前言

03 / 第一章 山水画的发展概况与艺术特点

06 / 第二章 山水画基本功内容

- 一、造型能力
- 二、笔墨基本功
- 三、学习传统技法
- 四、写生能力

07 / 第三章 传统山水画的几种表现形式

- 一、青绿山水
- 二、金碧山水
- 三、浅绛山水
- 四、水墨山水
- 五、没骨山水

10 / 第四章 山水画的笔墨技法

- 一、笔法
- 二、墨法
- 三、用水法
- 四、用色法

14 / 第五章 传统山水画的表現技法

- 一、山石画法和各种皴法
- 二、树木的各种画法
- 三、云、水、泉、瀑布的画法

27 / 第六章 山水画写生

- 一、山水写生的意义
- 二、山水写生的方法步骤

31 / 第七章 山水画创作与构图

35 / 佳作欣赏



女子学院 0112836

前言

中央美术学院 教授 壁画系主任 阿 波
中央美术学院艺术委员会 副主任

借着《美术课堂》丛书出版前的机会，说几句祝贺和希望的话——当这部丛书的出版和营销组织者岳增光先生找我为此作一篇总序的时候，他告诉我：“参与编写这部丛书的作者几乎都是您的研究生，所以由您作序是当仁不让的事啦。”——我说，这对我而言是一件“事后”的，或者是已在“进行时”的事，实际上对这部涉猎绘画技法相当宽泛的丛书编写，我不曾也不具备具体的指导作用，但对这件正在“进行时态”的事情，我却真实地感到有种欣慰，甚至还有几分引以为骄傲的心绪……

当我粗略地阅读了这其中几本已经大体完稿的“编著”时，这种欣慰之情似乎便有了一种可以摸得到的踏实感了——这些“孩子”其中有的从大学本科时就是我的学生，但通过文字较系统地了解他们对所学专业的认识水平，这确是一次前所未有的“质与量”的检验。——在这部总称为《美术课堂》教程编写中，集汇着他们师承传统的学习经验，也凝结着他们自己对艺术教育的认识、思索和他们个人实践的体会与反思，这样的一次“锻炼”对这些还当着研究生的学子而言是一个出成果的好机会。我认为这个“成果”对美术学院教学和教材建设势必也会产生一种“后生可畏”的“冲击性”影响。因此，我愿为这些“正当年青”的后生们鼓掌，我赞赏他们的勇气、才华，羡慕他们那种旺盛的精力。

眼下，书店中的书，种类之多，可谓盛况空前。各种专业教程类的书又堪称盛况中的盛况，而美术技法的教材，则可以说是当代中国出版业之“最”了！20世纪五六十年代初学绘画的人，在全国书店中也找不到几本美术技法类的书，常叫人有“求教无门”的窘困。而现在大书店中，美术教程类图书，多到令初学者眼花缭乱不知从哪条门路去求取真知而感眩晕了。——站在“门外”的人，不免期求一条“迅速成才成家”的捷径。一些坐在“门槛”上的“作者”，看到这种“市场”心理，便应急推出一些“速效，速成”的技法书刊，在这一类“药方”式的绘画“教材”中，艺术“捷径”地走进了技术，技法简单地成了某些式样题材的用笔、用色的套路，成了某种表现手段和特殊效果的“配方”、“招数”……正是这一类品位不高，自身基点就不正的东西，常常误导初学者忽略艺术创作的精神陶冶，轻视艺术技法筋骨的苦修，而把皮毛的工艺表现当成了“技法”的根本。

我从来不贬低艺术表现中的技术因素，尤其重视作者创造过程中那些生动的特殊表现手法的借鉴，那是一种在艺术作品前“应目会心”的感应，是一种不期而然的学习体会。

许多教材把侧重点放在技术性操作过程的方法上。这些方法对初学者从“无法”到“有法”的过程中，会起到重要的作用。但这些技术性教程，如果忽视了艺术思维精神层面，忽视了从观察的方法上，从审美品味和情趣上的引导，这种教材中的“法”，都有可能成为羁绊学子的绳索，成为他们沉迷于浅显的表现效果的麻醉剂。

学画从“无法”到“有法”是一个不易的历程。到了创作，渐渐体悟出要从“有法”之中走出，才能表述个人特别的感受，然后进入到“无法之法”就更难——“无法之法”是“得心应手”的自然表现，是“触类生变”、“法无定法”的自由发挥——这步天地不是教材能营造的。“有法”的好教材，对艺术中这种种“天外有天”、“法外有法”的创造境界，不成为“视障”就算不错了。

我希望这部丛书的范例作品选得精一些，希望在印刷上和装订设计上也精彩引人注目。我希望，这些祝贺和祝愿之辞让在丛书作者们完稿之前看到，希望画面，一张一张地精选，文字：一字一句地精炼。多看几遍，多改几次，找人多校正几回，要抓紧时间，不是着急吃生饭。

一想到写的是教材，我就有种诚恐诚惶的不安。同时，我又怀着这种感觉期望着它们健康地出生——好东西，多多益善！

第一章 山水画的发展概况与艺术特点

山水画是以描绘自然山川风景为主题的中国画。千百年来山水画与人物画、花鸟画形成了中国传统绘画的三大科。通过历代艺术家的不断努力,使山水画成为技法多样、艺术特点鲜明的绘画门类。

山水、树石在早期绘画中只是人物的配景,或是作为装饰图案被局部地描绘在器皿上。山水画的独立出现应是在魏晋南北朝之际,由于当时社会动荡,人们崇尚老庄哲学,隐居山林游山玩水以避世乱成为时尚。这一时期,山水诗歌大量出现,山水以其特殊的审美趣味吸引着诗人和画家。南北朝时期的南朝画家宗炳的《画山水序》以及稍晚的王微在《叙画》中都对山水画构思、意境、目的作了详尽的记述,这无疑是山水画独立的标志。当时的山水画究竟是什么样,由于没有作品传世,现在很难判断。到隋代,山水画有所发展,一般认为存世最早的山水画迹为隋代展子虔画的《游春图》。山水画发展到盛唐出现了李思训、李昭道父子以画青绿山水为主的山水画家,同时也出现了吴道子、王维水墨写意山水画体系。另外,历史记载中还有唐晚期王洽的“泼墨山水”画法。这些都说明山水画在唐代不仅已成为独立的画科,而且还有多种不同的绘画风格。但是,山水画与同时代的阎立本、张萱、周昉的人物画,韩幹等人的马、牛动物画相比较,还显得不够成熟。五代的山水画在唐代的基础上,又有所发展,北方的荆浩、关仝和南唐的董源,都是代表这一时期最有成就的山水画家。荆浩为逃避战乱,长期隐居在山西太行山洪谷,他用毕生的精力去描写崇山峻岭、泉石树木,通过不断努力使山水画逐渐成熟。他还根据自己的创作经验写成了著名的山水画论《笔法记》,对于后代山水画创作有着重要的影响。他的继承者李成、范宽等人都是在学习他的经验的同时又有所创新,又因各自生活的地域环境不同,创造出风格各异的画风,成为后来各流派的源头。

就山水画的发展来说,两宋和元代是山水画发展成熟的高峰。两宋时期名家辈出,山水画一跃成为绘画的主流。北宋的山水画家最有代表性的是关仝、李成和范宽。他们的作品都是以客观地描绘自己所熟悉的北方地区雄奇险峻、气势磅礴的大山为主要对象。如范宽的《溪山行旅图》,关仝的《溪山幽居图》,郭熙的《早春图》,王希孟的《千里江山图》等,都是以取大山大水的全景构图为特点。而师法董源的巨然等是画江南山水为特征的画家,如董源的《潇湘图》,巨然的《秋山问道图》等都是既有地域性差别,又是画家理想化了的山水。画中所体现的意境深厚,给人们的审美感受也是宽泛而丰富的,让人们清晰地感受到那整体自然与人生牧歌式的亲切关系。

南宋的山水画与北宋山水画相比具有明显不同,由于审美情趣的改变和对诗意境界的追求,南宋山水画不像北宋山水画那样完整地表现博大的山水景物,而是根据画意的诗境需要,对客观的山水作大胆剪裁、取舍,往往是选取那些能表达画家的思想情感和诗意的某一局部或是抓住几个细节,进行深入细致的刻画。如马远画的《寒江独钓图》、《风雨归舟图》等山水画,画面上景物虽然很少,却能给人展现出一种广阔而富有诗意的境界。

崇尚法,元尚意。这是两个朝代山水画艺术风格的不同表现,它不仅是体现了不同审美观念所形成的艺术特征,也标识了山水画在不断的完善中走向成熟。元代是在蒙古族统治下的时代,汉族知识分子在心理上的失意落魄感是不言而喻的。于是隐逸之风大盛,他们借自然山川、诗文笔墨吐纳真情,将绘画作为抒情、逸兴,释放胸中闷气的一种方式,山水画成了寄寓情怀、孤芳自赏的精神消遣品,无形中促进了文人画的兴起和发展。

“文人画”的特点大体上是注重个人主观心灵的展示和文学趣味的抒发。以书法入画,笔墨超乎造型,神似优于形似,以意为主,以画自娱,是文人画又一特征。元“四家”中的倪瓒说他作画是:“不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”他把形似置于无所谓的地步,反映了文人画家借笔墨之趣适性自娱的态度。

对笔墨意趣的追求是元代山水画特有的成就。文人画家以书法入画,使得“以形写神”的绘画变得具有书写性,笔墨流离于形象内外和画家主观意志更加趋于表面化,笔墨本身成为灌溉种种主观精神的审美对象。另外在画面题字作诗,以诗文来直接补充画面,诗与画互相映衬,相得益彰,这就极大地丰富了绘画的审美意趣。从而使“卧游”、“畅神”等主观功能得到发扬光大。元代最有代表性的画家是:黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇,他们在山水画方面都有卓越的成就与极高的地位,尤其对后代的山水画发展起着很大的作用。

明清的山水画在宋元两代的高峰面前显得有些衰弱,然而在法和意之外追求另外一种趣味便成了明清山水画家们的目标。元代盛行的文人画风格,在明清两代继续流行,涌现出大量的山水画家;但是,他们都比较偏重笔墨风格的继承,而缺乏前代的创新精神。明代具有代表性的画家是苏州地区崛起的沈周、文徵明、唐寅、仇英为代表的吴门画派。他们主要继承了宋、元文人画的传统,以描写江南山水和文人生活、抒发宁静幽雅的情怀为主,注重笔情墨趣,讲究诗书画的有机结合。他们在绘画风格上各有特点,沈周的山水多以粗笔水墨和绛法为主,意境恬静、平和中具有苍润雄浑的气概。文徵明的画中细笔山水占多数,他善于用青绿重彩,其画风格缜密秀雅,有丰富的抒情意趣。唐寅的山水画以水墨为多,他的画有的风格雄峻刚健,有的画风格圆润秀雅,富有诗意。仇英多以精密清雅的青绿山水著称。董其昌是明代后期画坛上具有影响的山水画家。他的画继承了吴门画派的长处,特别重视笔墨和画的“士气”,强调书法在绘画中的作用,以构置平面化的山水境界,是山水画的又一变化。

清代的山水画更是异彩纷呈,既有古法中的自娱自乐自我完善的所谓“正统派”,也有个性至上笔墨屈服于情怀的创新派。如清初以师仿古人为能事,强调笔墨技法,追求蕴藉平和意趣的“四王”(王时敏、王鉴、王翥、王原祁),他们把传统画法奉为金科玉律。推崇元四家、明代董其昌;作画讲究笔墨处处有来历和深厚的传统功底。在构图、笔墨,特别是意境等方面,总结了一些规律性的经验,由于忽视“外师造化”,缺乏对真山水的具体感受,其作品有单调、空洞、程式化而少生气的一面。与“四王”因袭守旧观点相对立,力求变新的是清初以石涛为代表的“四僧”(石涛、朱耷、石谿、渐江)。他们都是常年游历于山水之间,重视对自然风景的观察和感受,又有深厚笔墨功底;艺术上主张“借古开今”,反对因循守旧,盲目摹仿古人,强调绘画借笔墨以抒发内在性灵和亲身感受。他们的画敢于突破当时摹古守旧的樊篱,创造出笔墨奇肆豪放,构图新颖,独具风采的画风。为当时临古成风的画坛吹进一股生气,也影响了近代山水画的发展。

中国山水画在意境的开拓和表现技法方面经过历代画家的不断继承和创新,形成了一套流传有绪、体系完备而又灵活多变的程式化规范。这套程式化的规范不仅为后来学画之人提供了一条“以法治道”的途径。也形成了中国山水画独特的审美意趣。

山水画的艺术特点:

1. 借景抒情、情景交融的意境: 山水画虽然是以自然风景的山石、树木、云水为主要描写对象;但是,并不是纯客观的对自然山水的描绘。它不看重于眼前的某一具体物象的细致刻画,而是着重赋予主观情感的意境创造,借客观之景抒发主观之情,最后达到情景相映相融的艺术境界。五代荆浩《笔法记》中说:“画者,画也,度物象而取其真。”这里的真不是自然山水的真,而是经过画家思想和熟练笔墨所达到的“搜妙创真”,是客观的山川、树木灌注了画家主观精神的“真”。自然中的山水形态各异,千变万化。近看远看不同,春夏秋冬不同,阴晴朝暮看各不相同,画山水既要细致地去观察,把握住互相间的变化规律,又要有高度的概括性。从而创造出符合文人士大夫的“林泉之志、烟霞之侣”和“不下堂筵,坐穷泉壑”的心愿,达到文人“畅神”“逸兴”的审美目的。宋代郭熙《林泉高致》中提到真山烟岚时说:“春山淡冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。”这是移入情感的一种人格化的自然之烟岚。

2. 散点透视和“三远”法形成了山水画艺术又一特点: 中国山水画的空间意识是超越目视范围的以心灵创造的大宇宙观。为了达到山水画所具有的可居、可游玩、可观赏的意境。画家在观照自然山水时不是选择某一个角度视点不变的方式,而是采用自由游动的视觉方式去取景。边走边看,由远到近,由山前到山后,由山下到山上,不断地变换位置,并且能巧妙地把不同视点的景物十分自然地容纳在一幅画之中,使山水画的境界大为开阔。如果用西方绘画的透视法则去观照山水画,无论是采用平视、仰视和俯视,都无法体现博大深远的自然山水,更无法表现出山水画包含的可居、可游、可观赏的艺术境界。

3. 以小观大,小中见大的艺术处理手法: 中国山水画所面对的是连绵几百里的大山大水,很难看到它的全貌。一棵树,一块大石或是一座山峰横在眼前,就无法看到后面景物。为了能把握自然的整体,古代画家采用“以大观小”的方法来解决这个问题。以观假山之法来观照自然的山水,结合“三远”之法表现出山势重重悉见的画境。这是超越出焦点透视的局限,利用“目识心记”去主观地再创山水的大空间。由假山而联想到博大的群山峻岭是艺术的高度提炼和概括。只有这样,才能在“咫尺之内,而瞻万里之遥,方寸之中,乃辨千寻之峻”。

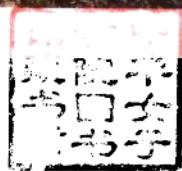
4. 笔墨韵味: 山水画的造型离不开笔墨,而笔墨的韵味是借助点、线、面的形式体现出来的。传统山水画中不同的皴法和点法形成了一套具有形式感的程式。用笔用墨是山水画的主要技巧,以书法入画使得“以

形写神”的绘画变得更具有书写性，笔墨不仅依附于形象而存在，笔墨本身成为凝聚种种主观精神的审美对象。

5. 诗书画印的结合：宋代苏轼在论王维的诗时说：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”诗的意境是山水画创作所追求的最高境界。画家不仅要借助笔墨和物象表达出诗意，而且还要以诗句题写画中，极大地丰富了山水画的意境，也深化了山水画的审美内涵。



《青山红树图》作者：崔晓东



106069

第二章 山水画基本功内容

要想画好一幅山水画或是想借助自然景象来表现自己内在的审美情趣，就必须具备一定的造型能力和表现技巧。没有一定的基本功，你内心想得再好，感受再深刻，也无法借助笔墨表达出来。所以，学画就是要花时间训练基本功，古人云：“读万卷书，行万里路”，就是讲要多读书，多到大自然中观察体会。以此来培养自己的性情，提高自己的美学修养，这叫“内功”。再则，就是要练手头的功夫，掌握一定的笔墨造型技法。只有肯花大力气，坚持不断地练习，方能达到“得心应手”的程度，这叫做“外功”。基本功是艺术家终生要做的事，非一朝一夕就能完成的事。

对于山水画家来说，要具备以下四个方面的基本功。

一、造型能力

绘画是视觉艺术，是以生动的形象语言向观者表达内在情感的。所以，造型能力是画家最主要的基本功，一幅画的成败，与意境的好坏与造型能力的高低有直接关系。山水画所描写的是千变万化的整个自然界，画家要具备描绘不同山石、不同树木、不同建筑以及舟船、人物、动物的造型能力。

画山水画造型能力的训练以白描为主，白描又称为线描，它对于中国画十分重要，因为中国画是以线造型的。学习画山水要经过长期的临摹与写生来掌握用笔墨表现山石树木的技法，具备依照美的形式法则去造型的能力。造型训练应由易到难，由简到繁，先画好一石一树，再学习画山峰和丛树。

二、笔墨基本功

中国画是用不同质的毛笔和墨作画的，所以就十分讲究笔法与墨法。画山水画要熟悉各种毛笔、宣纸和水墨的性质，又要能够轻松地驾驭手中的毛笔，利用不同的用笔方式所产生的不同效果的墨线去表现物象，以笔墨造型，以笔墨传情达意，就需要长期的苦练，不断总结实践经验。

笔墨基本功的训练是靠多画、多写，写书法对于画家来说十分重要。以书法用笔入画能使画中的线条有骨力。

三、学习传统技法

山水画传统技法非常丰富，形式多样。这些技法都是前人长期的作画实践和观察自然总结出来的成果。不是靠哪一个人独自完成的，而是多少人的智慧积累的结晶，才形成今天这样丰富的表现技法。学山水画，一般从临摹起手，通过临摹前人的作品，可以吸收前人的创作经验和具体技法。临摹一定要选好范本，若是起手不高，终生受累。先要求临像一家绘画风格，掌握技法特点，再临习另一家，吸取各家之长为我所用。由临得像，再到不像，“能进能出”。临摹前人的作品是为了学习借鉴，不是直接地照抄，要结合个人的体验去变化与创新。

临摹时可先临某一局部，然后临摹整幅作品。临时要研究作品的造型、笔墨技法、构图和空间的处理，领会整幅画的创作意境。

可以先对临作品，再背临，然后意临，逐渐加深。

四、写生能力

通过一段造型能力训练和临摹，有了一定的造型能力和表现技法之后，就要到生活中去，到自然的名山大川中间去观察体验。用铅笔或毛笔把看到的感人景物画出来。这是学习画山水“师法自然”、“外师造化”的过程。而面对千变万化的自然形态，能从中感悟并发现美的形式规律。写生不仅是画些山石树木的造型，而且是在深入细致的观察中培养内心的审美情感，把握不同风貌的山石结构和树木、云水的个性特征，培养创作灵感。中国画家特别强调“目识心记”，只有在胸中贮有千丘万壑之后，在构思创作山水画时才能“得心应手”。

写生时既要能把握整体，画大山大水、峰峦起伏的气势，又要能对局部的一山一水、一草一木作认真的研究，做到“远取其势，近取其质”。学习绘画基本功是根基，根基不牢固，往下很难发展。所以，要下大力气苦练基本功，长期修炼，才能攀登上艺术的高峰。另外还要加强内在气质的提高，中国的山水画艺术与文学诗词是密切相联的。所以，文学修养也是必不可少的基本功，要多读书，提高自己的审美修养。只有眼高，手才能不断提高。

第三章 传统山水画的几种表现形式

由于作画所采用的技法、材料、色彩不同，形成了不同绘画风格和技法特点。一般可分为“大小青绿山水”、“金碧山水”、“浅绛山水”和“水墨山水”等几种表现形式。

一、青绿山水

唐代李思训、李昭道父子创青绿山水画法。所谓青绿山水是指用矿物颜料石青、石绿作为画中的主要色彩的山水画。多在熟纸或绢上作画，也有在生宣上画的，其艺术特点是色彩浓艳明快，画法严谨。是把自然山水以“主观化”的色彩去处理，有大青绿与小青绿之分。

1. 小青绿山水

作画时，先用淡墨线勾勒、皴擦出山石、树木的轮廓、山势的起伏转折。在山根处用淡墨晕染，分出凹凸明暗，然后上底色。在准备用石绿处上一层淡的汁绿，也可用赭石，以求色彩丰富变化。在准备上石青处上一层淡淡的花青色。一般是山的明亮部分用石绿色，暗处用石青色，待底色干后，再调石绿、石青分几次罩染。最后用花青、草绿也可用墨提醒山石的轮廓和明暗面。小青绿山水要求用薄而透明的色彩，以达到画面色彩鲜明而厚润的效果。

2. 大青绿山水

画时也是要先用墨线勾勒山石树木的轮廓，再皴擦出山体的脉络与转折。画大青绿山水勾、皴用笔要比画小青绿粗壮些，有的地方尽可能不皴，然后用淡墨作底，晕染山的暗面和山根部位。在准备上石绿、石青处用赭石色罩染。等干后，根据画面的意境和整体节奏的需要平涂石绿色。平涂时用笔要活，注意有些地方要有意露出皴笔和赭石底色，干后，要在山峰顶部和山石的暗面分别平涂石青色，以求色彩鲜艳而厚重。（忌色彩脏灰）要使色彩从山顶到山根处有浓淡、冷暖变化，以显示出山石的生命力和层次感。最后用草绿或是花青复勾山石轮廓，有时也可以用赭石或墨复勾山的轮廓及亮面皴笔处，以体现出阳光照射的光感。大青绿山水的特点是色彩浓重艳丽，光泽灿烂。如宋代王希孟画的《千里江山图》（如图3-1）。

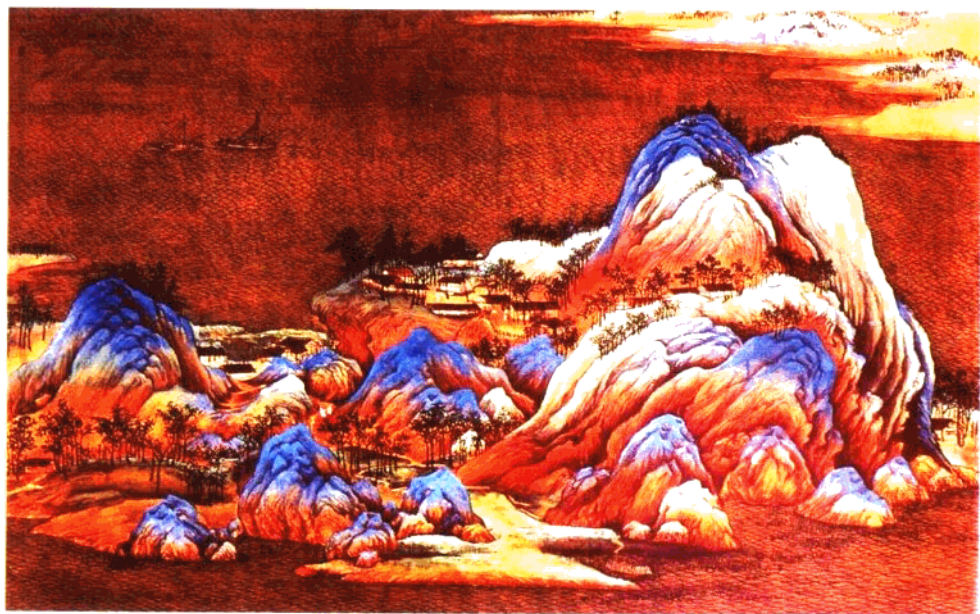


图3-1 《千里江山图》作者：王希孟（宋）



二、金碧山水

所谓金碧山水是指在大青绿山水的基础上，加以用金色勾勒和涂金，使画面具有金碧辉煌的艺术效果。

画法基本上与青绿山水相同，但皴笔要相对地少些。勾勒之后，用赭石色（有些地方可用曙红）分染山石的明暗。待颜色干后，平涂石绿，干后再涂石青色于山头或山根部位。然后用花青或草绿复勾勒山石，最后用金色线勾勒山石轮廓和受光部分，有的地方可用金色平涂或烘染。但是，金色不要占的面积太多，使之与青绿形成对比。以使色彩浑厚艳丽，给人一种金碧辉煌的感觉。

三、浅绛山水

浅绛山水画是指在水墨勾勒皴擦的基础上略施淡彩。画法特点是主要靠水墨勾勒皴擦完成山石气势、明暗与转折。就其皴擦来说，要比青绿山水繁得多，在此基础上为使山水气韵生动，以淡赭色或是淡花青进行晕染，以补笔墨之不足。浅绛山水用色清润透明，具有一种清爽淡雅的色彩效果。

四、水墨山水

据传唐代的王维、吴道子创水墨山水画法。宋元是水墨山水画的繁盛时期，名家辈出，如范宽、李成、郭熙等以及元明清的文人画家多以水墨画山水为主。水墨山水表现技法丰富，形式多样，重视笔法、墨法、水法，其画法主要是勾、皴、染、点，几个步骤。以皴擦表现山石的体积结构和阴阳向背，用不同的皴法和墨的浓淡干湿变化表现山石的脉络纹理。以墨代色使五色俱备，给人一种苍润、古朴的艺术感受。如清代

图3-2 《山道策杖图》 作者：石涛（清）

石涛画的《山道策杖图》(如图3-2)。

五、没骨山水

没骨山水就是不先以线勾勒和皴擦山石外轮廓和脉络纹理,而是直接用墨或色阔笔点写山石的一种画法。没骨山水可分为具有工笔山水味道的以色烘染和泼墨泼彩的大写意山水两类。相对而言,泼墨泼彩山水要比正统的没骨山水更为气韵生动、水气淋漓、气势磅礴。宋代佚名《雪霁图》、清代萧云从《雪峰活旧图》、金农《山水册》、属于传统工笔没骨山水画法,宋代米家山水以墨横点画江南没骨山水,现代张大千、刘海粟多画泼墨泼彩写意山水。如张大千画的《黄山文笔峰》(如图3-3)。

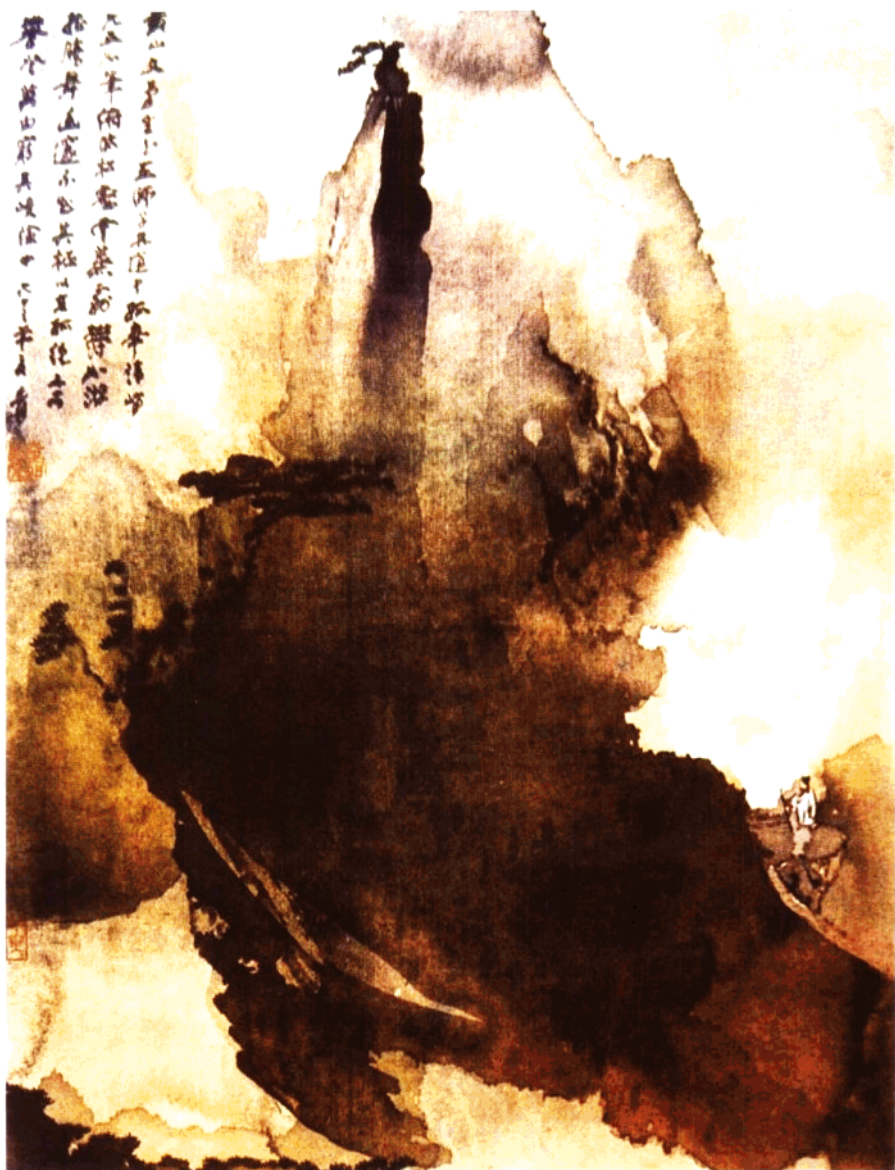


图3-3 《黄山文笔峰》作者:张大千

第四章 山水画的笔墨技法

一、笔法

中国山水画的表現形式主要是点、线、面。自古以来，传统绘画都是以线为骨，而不同质感的点线是由于不同形式的用笔的结果。南齐谢赫六法中就提出“骨法用笔”。唐代张彦远《历代名画记》中提出：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”明确指出了画的立意和骨气，是靠用笔的技巧表现出来的。元代文人画大兴，主张以书法入画，使得绘画变得更具有书写性。笔墨本身也就成为了具有一定意义的审美价值，特别是中国画重神似优于形似，笔墨超乎于造型。这就导致了对用笔的重视，讲究笔到意到。可以说用笔的好坏，直接关系到作品的意境的优劣。用笔的轻重、刚柔，运笔的缓急、迟涩，笔锋的正侧、顺逆。在纸上留下不同质感的线条（笔迹），体现出不同的主观情绪，而这些线条的粗细、长短、刚柔畅涩与苍润也就形成画中特有的审美意味。用笔的方法真可谓千变万化、丰富多彩。所以，无论是画人物、山水、花鸟，“笔法”都是必不可少的一门技法。

用笔的方法虽然是变化多端，但归纳起来，不外乎有以下几个方面。从笔锋的运用来说有正与侧、顺与逆、聚与散、转与折。从用笔的力度来讲：有轻与重、提与按、快与慢；用笔的效果则有方与圆、刚与柔、畅与涩、苍与润等。用笔的方法是依据所表现的物象而定的，无论用哪一种笔法都是为了更好地体现物体的质感。而一幅画往往是多种笔法的互相渗用、互相对比。元代赵孟頫提到用笔时说：“石如飞白木如籀，画竹还应通八法。”就是说不仅是以书法入画，而且还要利用不同笔法表现不同的事物形体。用笔之法最重要的是要达到平、圆、留、重、变的艺术效果。

1. 平：就是以中锋落笔。所谓“平”就是用笔要力量均匀，不结不滞，不忽轻忽重。只有控制住用笔的力量，线条才能平实有力，如“锥画沙”。“平”是绘画用笔最基本的要求。古人云“力透纸背”，就是指用笔要能从起、行、收都有力度，不能两头重，中间轻，行笔力量不匀，只有起收时笔迹透过了纸背，而中间的笔迹却是浮在纸面，没透过纸背。这样的线条称为“系马桩”。是作画最忌的用笔。“平”的用笔能使线条遒劲有力。

2. 圆：就是指用笔要能圆转有力，线条富有弹性，形容线条如“折钗股”那般光滑圆润，不柔弱，不妄生圭角，转折自如，刚劲有力。

要做到线条圆劲，首先就是要中锋用笔，无论是平划还是转弯，都要保持笔锋在墨痕的中心，无论竖笔或是斜卧笔都是一样。

3. 留：就是指用笔要沉稳，行得开，留得住，意到笔到。用笔的关键在于控制笔的运行，积点成线，画出的线条如“屋漏痕”一般。所谓“屋漏痕”是借旧房漏雨，常年渗滴，缓慢而下，积点成线，不漂不浮，线条如刻进墙皮，感到非常沉重有力。常以此来比喻书画中好的线条，就是说画画用笔不可太快、轻飘。线条要沉着刚劲。

4. 重：是指落笔要有力量，势如“高山坠石”，使线条能力透纸背，入木三分。笔接触纸面时要有一定的压力，不能让笔从纸面上轻轻溜过，像蜻蜓点水一样，一点而过，这样画出的线条轻飘，没有力量。

5. 变：是在以上“平”“圆”“留”“重”的用笔要求的基础上。力求用笔的变化。法无定法，笔法没有一成不变的，关键是要能轻松自如地驾驭手中之笔，做到意到笔随。无论是哪一种用笔方法，都不是孤立的存在，只有各种笔法互相渗化互相对比，才能形成丰富多变、富有表现力的线条。因为线条的刚柔、畅涩与苍润是在互相对比中产生的。作画最重线条的力度，所谓力度就是要有阳刚之美，所以，在中国画中，不同的用笔和刚柔相兼的线条，成为超越形之外的审美趣味。

二、墨法

用墨和用笔是密切相关的，笔墨是一个整体。笔法之妙全由墨来体现，而墨色的浓淡变化、干枯与苍润、线条的粗细、墨块的大小，是不同用笔的结果。用笔之法是表现形体的骨架与结构的起伏转折，用墨则是加强筋肉的圆浑和表现出形体的阴阳向背。画中国画要求以笔取形，以墨取质，谓之有笔有墨，中国山水画“以墨为彩”，这是水墨画的独到之处。在黑白的变化中，使人们产生了更为丰富的联想空间。正如黄宾虹先生说的那样“黑团团，墨团团，黑墨团里天地宽”。不同的墨色体现出不同的主观情绪，一幅画的墨色如何，直接

关系着整体的画境和神韵。所以，中国画对用墨的要求很高，用墨之法在于既能“惜墨如金”，又能“泼洒淋漓”，浓淡干湿相衬托。

前人在论用墨时有“墨分五彩”之说。

这里的“五彩”并非指的自然中的红黄蓝色彩变化，而是把墨分为焦、浓、重、淡、清五个色阶层次，是主观的色彩意向，是墨与水调和时，因含水分的多少不同所产生的浓淡变化，这种变化叫“墨韵”。所谓墨色活而有气韵就是用墨有浓淡、干湿变化。

焦墨——就是指最浓的墨，墨色光润而黑。

浓墨——是指在最浓的墨汁中稍加些水，黑度次于焦墨。

重墨——是指在浓墨中再次加水，黑度次于浓墨。

淡墨——是指在墨汁中加多些水，淡墨又可分为几个层次。

清墨——就是用墨水分很大，墨色清润而淡雅。

传统绘画用墨的方法很多。如前人总结出的用墨方法就有“泼墨”、“破墨”、“积墨”、“焦墨”、“宿墨”等几种方式。在山水画中最常用的是“破墨”、“积墨”和“泼墨”三种方法。但是要完成一幅画，往往是用多种墨法完成的。要学会灵活运用，以达到惜墨抒情，用墨达意的艺术效果。

1. 积墨法

山水画要表现的对象丰富多样，山石、树木、云水等等。要依靠笔墨体现出山石苍润厚重的质感，就得进行反复勾、皴、擦、点、染，层层递加，才能画出山石的厚重和阴阳向背、树林的茂盛等效果，这就要靠“积墨法”去完成了。

积墨法是传统山水画最常用的墨法之一。如五代董源的《潇湘图》、宋范宽的《溪山行旅图》、李唐的《万壑松风图》等真迹，都是运用积墨法的杰作。元代的黄公望、王蒙的作品都具有丰富而深厚的墨色层次，特别是清代的龚贤更是把积墨法发展到新的高度。近代的黄宾虹先生一生尽力探索用墨的方法，他在总结前人的积墨经验的基础上，又创了用宿墨积点，达到了“深厚华滋”的艺术境界，极大地丰富了传统山水画的表現力。可以说“积墨”是山水画家的看家本领，不善于积墨，就很难达到山水画的浑厚苍润的感觉。很多人在画到一定程度时就不敢往上加了，总怕破坏画面的墨色效果，其结果让人觉得墨色不够浑厚，显得单薄；但是，如果“积墨”运用得不得法或是积得过头就易于产生墨色板结、脏乱，使画面很难看。“积墨”要能达到沉着华滋、层次丰富、多而不乱、淡而不薄并非易事，需要长期的探索实践。积墨虽难，但也有规律可循，积墨时要注意以下几点。

(1) 必须等第一遍墨干之后，才能再递加第二遍，不论是积加几层墨，都得等前一次墨色干后方能进行。如果是在未干时往上积加，就会使两遍墨互相渗化，留不住笔痕，不但没有深厚的感觉，墨色反而易于臃肿浮涨。

(2) 第二遍是前一遍的补充，用笔要互相交错，笔与笔之间要留有一定的空间，不能简单地重复上次的墨线或墨点，要有意无意地错开。积加的结果是多种笔法和用笔方向的交会统一。

(3) 墨色要有浓淡变化，不能调好一种墨色重复往上加。要浓、淡、干、湿相间，一遍一遍积加，要保持画面的整体效果。根据画境的需要，当浓则浓，当轻则轻，当密则密，当疏则疏。越往后加就越要小心，做到胸中有数。既要能大胆落墨，又要能细心收拾，局部的积墨要从整体的黑、白、灰关系着眼。

2. 破墨法

破墨与积墨法不同之处是在前一次墨色未干时，趁湿再补上去另一笔墨色，使其自然融合渗化，成为浑然一体，不留笔痕，产生层次丰富、和谐滋润的墨色效果。

破墨的用法在于掌握干湿程度，过干或过湿都不易达到理想效果。如果在过湿时加上去墨色易于渗化太快太多，出现臃肿无骨之感，成为一片无形的浮烟涨墨；在过干时加上去，墨色不易渗化，二者互相脱离，达不到破墨的效果。

破墨大都是用两种不同浓淡的墨色互相渗破的，由于用墨色的先后有别，一般分为浓破淡、淡破浓、干破湿、湿破干、色破墨和墨破色六种破法。

(1) 浓破淡

先以淡墨勾皴山石和点写树叶部分，等半干时，用浓墨勾皴山石的脉纹理和画树枝树干部分，使线条与面自然融合一体。在画山石时，也可以先用大笔饱蘸淡墨，以泼墨的形式连续画出山的形状和气势，在未

干时用笔蘸浓墨勾皴出山石的结构和脉络，点写山顶的树木，其墨色效果滋润而生动。

(2) 淡破浓

先用浓墨勾、皴山石、房屋，趁其未干时，以淡墨点写山脚云气和房屋墙根阴影部分，使其浓淡互相渗化，自然衔接，在浓墨勾皴处加以淡墨点化，会产生浓而不枯、苍润华滋之感。

(3) 湿破干

先用比较干的笔墨勾皴山的轮廓和脉络，在其未干之际用稍淡而湿的笔墨进行皴、擦、点，使第一遍较清楚的墨线变得有些地方模糊，有的地方清楚，层次丰富、虚实相生，可达到妙趣横生的笔墨效果。

(4) 干破湿

先用湿笔画，再用比较干的笔墨破之，如用大笔湿墨写出山体大势，在未干时，用干笔重墨勾皴山的脉络和阴影部分，点写树木，使山石与树木有机地融合一体，朦胧而苍润。不露笔痕。

(5) 色破墨

就是在水墨画完山石后，为使有色彩变化，趁墨色未干时，追加几笔石青或其它颜色。如花鸟画常用浓墨画叶子，用石绿勾写叶筋等，以求色墨自然渗化。墨在色的冲撞下自然向外蔓延，形成别有天趣的墨色效果。

(6) 墨破色

这种方法在花鸟画中多用来画花叶，先用色笔点写花叶，趁其未干时用浓墨勾勒叶筋。在山水画中有时局部用墨破色法，如用大笔蘸赭石或汁绿画水边土坡或远处的树木，趁色未干时，用墨笔点画水草或是点苔、画树的枝干，使墨色互相交融，自然而有情趣。

3. 泼墨法

是以饱含水分的墨色大笔一块块地连续画出一定团块，如泼墨于纸上。泼墨法用笔要灵活多变。在蘸墨时，从笔锋至笔根要有浓淡变化，落笔就产生浓淡效果，水墨淋漓。泼墨法往往与色破墨法结合运用。一般是在泼过墨的地方趁势再泼上色彩，使色墨自然融合以能形成强烈对比，张大千最擅长用泼墨法画山水。

泼墨画山石，大笔侧锋落笔就是一个面，用笔简练，墨色淋漓，浓淡变化多，画时要从大体出发，不拘泥细节。画云、瀑布也可以用泼墨法，泼时要做到意在笔先，待干后再进行细心收拾。结合勾皴画山石和树木，用笔要见骨力，使线条与泼墨的面形成对比效果，用泼墨法画烟雨苍茫的山水最合适。

三、用水法

画中国画离不开水，用水与用笔用墨一样重要，用笔用墨的好坏与笔头所含的水分多少密切相关。画画时，调墨调色离不开水，洗笔更离不开水了。墨法之妙在于用水，笔上用墨调水，画在宣纸上才反映出墨色变化层次。墨色的浓、淡、干、湿变化，水分起很大作用，水分用得好的墨色则淋漓酣畅、妙趣横生，水分用得不好则墨迹迟涩枯燥，缺少韵味。笔上的水分过多，墨色在纸上四处漫漫，形成“浮烟涨墨”缺少形质。要能使笔墨“干而不燥，湿而不涨”方能称为有笔有墨。画画用水有清有浊之分，用清水调墨则墨色透明淡而有层次，用浊水调墨则笔迹模糊无光彩。黄宾虹先生作画最善于用水，画时可谓“惜水如银”，每次以笔蘸水调墨，画完之后水干墨尽，笔是干净的。再蘸水调墨，画画完了笔洗的水依然是清静。有时画完之后，用大笔蘸水铺满全幅，产生一种苍茫湿润的效果。画时笔头含多少水分才算适当，不同的含水量会产生什么样的墨色效果，这是无法用数字来阐述的，全靠个人多实践，不断积累经验。随着时代的发展，中国画技法也不断有所创新。用水的方法也极为丰富，如有清水、脏水、胶水、矾水、酒水、米汤水、豆浆水、洗衣粉水、甚至也有用油调墨的等等。

四、用法

中国山水画有以色为主的（大青绿山水），有以墨为主的（水墨山水）。无论哪种形式，对于用色都非常重视，中国画的色彩观念与西方绘画的色彩观念完全不同。中国画以固有色为主，不考虑光源色与环境色。在以固有色为主的基础上更重视的是主观意向的色彩。中国画主要“以墨为主”、“以色为辅”把黑与白作为统帅画幅的主体色调。“以色助墨光，以墨显色彩，要使墨中有色，色中有墨”。施色的原则是“色不碍墨，墨不碍色”。使墨与色相得益彰，以达到画境的理想效果。一般来说，水墨山水上色称之为“浅绛”，以水色花青、汁绿和赭石为主，用含水量较多的色笔铺染。画春山在山顶处染汁绿，阴面染淡淡的花青；画秋山多以赭石色点染。上色的目的不仅是“随类赋彩”，而是使意境更加明显。上色时既要注意冷暖变化和色彩的对比关系，又要注意整体效果的谐调，最忌脏乱、无有主次。画家用色是对自然色的高度概括和提炼，要能充分

体现主观的情感，表达胸中之意。用色时为使色彩不太火气，又能与水墨相谐调，一般在用花青、赭石等色时稍调进一些淡墨为好。中国画的色彩大体上可分为石色和水色两类。石色包括朱砂、石绿、石青、赭石等几种多为矿物质原料，经过研磨水漂再加胶加工而成，石色的特点是浓重，有一定的覆盖力，不透明，易于平涂，不易于渲染。由于石色的颗粒较粗、胶重，不易于与纸结合，所以，在准备用石色的地方要先用淡墨或水色打底，干后再平涂上石色，画青绿山水和夹叶树多用石色。水色有花青、藤黄、曙红、胭脂，水色比较细，在纸上渗化力强且透明，覆盖力差，画浅绛山水或淡青山水多用之。