

中国画历代名家 技法图典

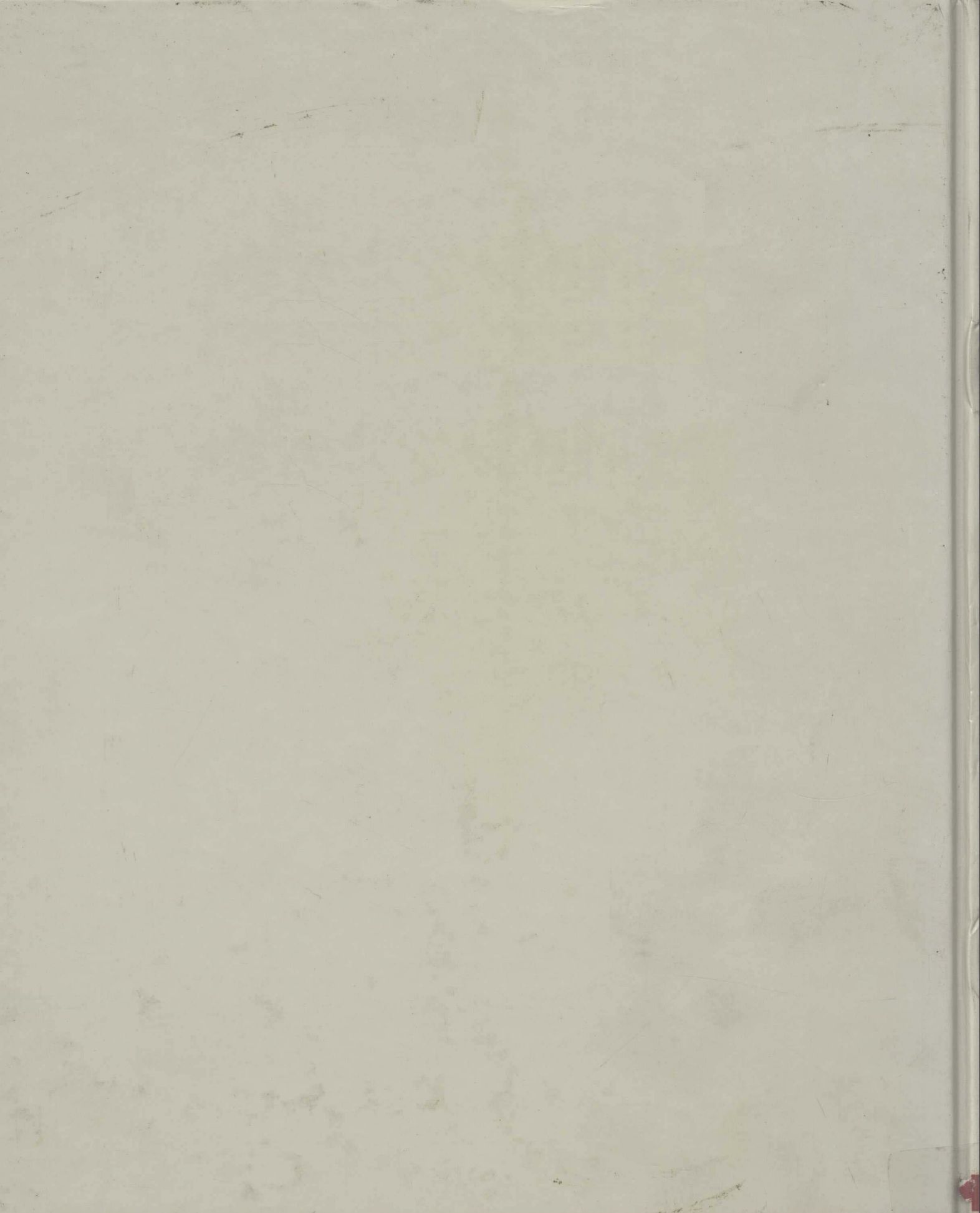
山水编 上



中国画历代名家 技法图典

山水编 上





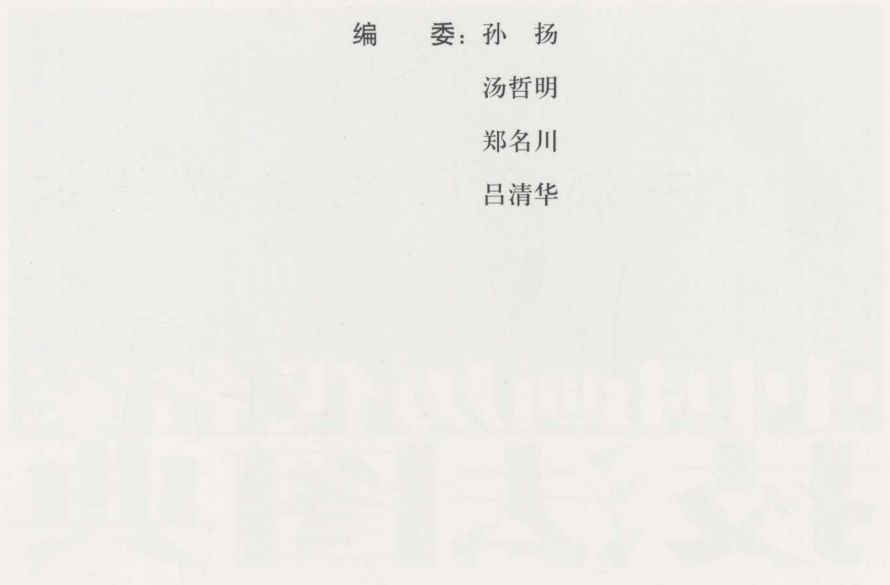
中国画历代名家 技法图典

山水编 四

上海书画出版社

2011.10
1.0

主 编：卢辅圣
编 委：孙 扬
汤哲明
郑名川
吕清华



中国书画大辞典

中国画历代名家技法图典序

世界上恐怕没有哪一种绘画能像中国画那样，具有一套流传有绪、体系完备而又灵活多变的图式规范，无论赫赫大师还是莘莘学子，都无法绕开这套图式规范而取得成功。可以说，历代国画名家既是图式规范的创造者，也是图式规范的承传者，正是承传和创造的完美结合，才使他们赢得了中国画发展长链上富有意义的一环。也正因为如此，中国画教学采取了迥异于西方的“课徒”方式，即通过先临摹后变革、先接受后理解、先专一能后兼多方的“以法致道”之途径，来训练培养新一代国画家。

然而，受历史条件和思想方法所限，人们往往拘囿于非常有限的家数甚至一家一派的狭隘圈子，使得这种教学方式的应变性很小，成才率极低。如今，随着现代印刷术的普及，人们虽能看到大量的画册和课徒稿，但由于画册比原作缩小了许多倍，无法看清细部技巧，课徒稿则沿着着一家一派的教学方式，致使大多数人仍然对传统缺乏全面深入的了解，未能将发展基点建立在深厚博大的基础上，而容易滑向一味迷信传统和轻易否定传统的两个偏隘立场。

有鉴于此，我们从历代名画中选取最有代表性的各种程式技法，分类汇编成册，并尽可能放大印刷，昭示其微妙的局部细节，以冀读者对各家各派的法式风貌及其源流演变有一个总体上的认识和把握，从而有效地鉴古知今，厚积薄发，博采众长，自成一家。不言而喻，本书对文物鉴赏家、美术史论工作者以及一般文化研究人士，也有一定的参考价值。

目 录

一 山石法	13	(2) 竖皱类	321
(一) 石法	14	(3) 横皱类	325
1 方叠式	15	(4) 卷皱类	329
2 圆浑式	25	(5) 鳞皱类	335
3 多棱式	35	(6) 节疤类	341
4 散布式	45	3 出枝法	349
5 玲珑式	51	(1) 鹿角类	349
(二) 山法	60	(2) 蟹爪类	361
1 峰峦	61	(3) 拖枝类	367
2 峭壁	117	(4) 藤蔓类	375
3 岭脊	135	(二) 树叶法	378
4 遥岑	147	1 针叶法	379
5 坡脚	155	(1) 圆形	379
6 台墩	163	(2) 扇形	385
7 路径	171	(3) 散乱形	393
8 阡陌	177	2 夹叶法	401
(三) 皱法	180	(1) 向心类	401
1 勾染类	181	(2) 平铺类	411
2 线皱类	191	(3) 羽状类	419
3 点皱类	211	3 点叶法	425
4 面皱类	219	(1) 横点式	425
(四) 点苔法	234	(2) 垂点式	431
1 圆点式	235	(3) 圆点式	439
2 横点式	251	(4) 攒心点式	445
3 垂点式	263	(5) 散点式	455
4 嵌色点式	271	(三) 丛树法	458
5 杂点式	275	1 平列式	459
二 树法	291	2 映衬式	479
(一) 枝干法	292	3 远近式	491
1 结根法	293	(四) 芦竹法	500
(1) 露根类	293	1 芦苇法	501
(2) 藏根类	313	2 水草法	509
2 主干法	319	3 坡草法	517
(1) 点皱类	319	4 丛竹法	525
		5 蕉桐法	533

三 云水法	537
(一) 云法	538
1 勾勒法	539
2 烘渍留白法	553
(二) 水法	568
1 勾勒法	569
2 留白法	587
3 水口法	609
四 点景法	639
(一) 人物类	640
1 宴游	641
2 劳作	675
3 行旅	687
(二) 屋宇类	692
1 楼观	693
2 村居	707
3 亭榭	725
(三) 桥梁类	736
1 木桥	737
2 石桥	749
3 栈桥	753
(四) 舟楫类	754
1 楼船	755
2 帆船	761
3 扁舟	765
(五) 动潜类	772
1 畜	773
2 禽	781
(六) 杂什类	786
五 设色法	789
(一) 青绿类	790
1 大青绿法	791

2 小青绿法	803
3 金碧法	811
(二) 浅绛类	812
1 单色浅绛法	813
2 复色浅绛法	821
(三) 没骨类	828
1 彩色没骨法	829
2 水墨没骨法	833
3 泼墨泼彩法	835
(四) 水墨类	836
1 浓墨法	837
2 淡墨法	843
六 章法	847
(一) 大章法	848
1 直立式	849
2 平展式	853
3 倾斜式	857
4 凝聚式	861
5 分疆式	865
6 偏胜式	869
7 呼应式	873
8 迂回式	877
9 散布式	881
(二) 小章法	884
1 铺排法	885
2 叠架法	887
3 穿插法	889
4 开合法	891
5 间隔法	893
6 顾盼法	895
7 勾股法	897
8 活眼法	899

山水编序

中国山水画是伴随着文人审美的兴起而逐渐独立成科的。在体现文人审美的山水画诞生之前，属于自然风景的山水往往是人物画的背景，它的技法与人物画几乎是同一的。上古的人物画主要采用双勾填彩的画法，所以早期山水画采用的也是勾线填彩的技法，被后人概括为“空勾无皴”。

空勾无皴的山水画，是用线条朽定物象的轮廓，以之为“骨”，再根据“随类赋彩”的原则，以从自然中概括、提炼出的青绿色填入形体，以之为“肉”。其具体的画法往往是以赭石或者汁绿打底色，在底色上朝着山上方再叠以矿物质的石绿色，山腰则略留出底色以为过渡，然后再在石绿上朝着山上方直至山顶部叠以矿物质的石青色，亦略留出石绿色以为过渡。这样的画法，也就是世人所谓的“大青绿”法，是山水画独立之前和之初应用广泛的技法，也是与当时的人物画技法相与凑泊而形成的一种装饰性极强的画法，传世的几件早期山水画如传为隋代展子虔所画的《游春图》，传为唐代李思训、李昭道父子所画的《江帆楼阁图》、《明皇幸蜀图》等，皆属于典型的大青绿法（北宋王希孟的《千里江山图》和传为南宋赵伯驹所作的《江山秋色图》亦属大青绿法的千古名作，只不过这两件作品胎息于北宋写实性极强的时代风气中，故其画多皴，写实性强装饰性弱，不属于严格意义上上古山水画“空勾无皴”的范畴）。由于大量采用矿物色作画（矿物色有千年不退的高贵鲜艳的效果），更兼古画上的墨色及植物性色彩因年久变暗，故上述流传至今的这些作品具有特殊的古艳华贵的效果。

尽管大青绿的山水画法在色彩上有惊才绝艳之功，然而它毕竟是借用人物画中的技法，这样的技法能恰如其分地表现人物面部手足和服装的光洁质感，却难以很好地为复杂多变、难以名状的自然景物写照，因而在山水画渐趋发达的中唐，批评家对于这类技法亦颇多非议，焦点主要聚集在以勾线填彩之法作山水树石过于概念化，殊难表现树石粗砺的质感和云

烟明灭的微妙变化，从而使当时的山水画产生了“功倍愈拙，不胜其色”的感觉。正是在这样的情况下，水墨的画法才应运而生。严格意义上说，水墨画的产生正是因为它出色地完成了表现自然山川的任务——画家可以用自然的笔触，也即后人所谓的“皴法”，恰好地表现山石、树木粗糙而无规则的质感；又以其晕染的效果，恰好地表现了云烟的自然变化——随着后来文人画的壮大，体现着文人审美的山水画日益发达，水墨技法最终压倒了勾线填彩的著色画法，成为中国画中最具代表性的表现技法。中唐水墨画的兴起，有一个较为复杂的过程。按文献的分析可知，当时吴道子善用以粗细或者说提按顿挫多变的线条（笔）为主的技法作山水画，其画立体感已很强，有“若可扞酌”（张彦远）之感；而项容则善用大片水墨晕成对象，用墨“独得玄门”（荆浩），有很强的自然感，其弟子王洽更善于作泼墨山水；在吴、项之外，更有名噪一时的张璪。按极其推崇张璪的荆浩的记述来分析，张的画法可能既重用笔，又善用墨。至五代，隐居在太行山的荆浩综合了吴道子之用笔、项容之用墨，创成了以皴笔立山骨架，以墨晕染云烟山体的一种完整意义上的水墨画法。这里须要补充说明的是“写意”两字。写意之画有两层含义，一是取其意到地表现对象，即以笔不周而意到的画法来表现对象，中唐五代兴起的水墨画法，便属此类，它能取其意到地利用自然的笔触来表现诸如树石云烟等天然景物，具有勾线填彩的细谨画法无法取代的写实效果，故这种写意在审美上，其实是属于写实主义的范畴。写意的另一层含义，乃是写画家的主观胸臆，可以凭借想像来损益对象，属于表现主义的审美范畴，是宋元以还文人画中一种具有代表性的作风。

荆浩一出，画家翕然从之，于宋初产生了李成、关仝、范宽等一批重量级的山水画大家。他们以“有笔有墨”的水墨画技法，根据自己对自然山川的不同体会，创造出了概括不同地域自然景观的不同笔法，如范宽善用点的中锋笔法画秦岭一带的风貌，李成则善于用侧锋与中锋相结合的笔法表现山东一带的风光，而在江南，另有一些画家如董源、巨然则善于用中锋线条结合水墨渲染的技法表现南方山水水气氤氲的感觉……总之，五代、北宋的山水画家，集前人表现山水技法之大成，各富异禀，各探灵苗，师造化复师诸心，成就了在中国山水画史上的第一座高峰。1127年金破汴京，宋室南渡，大批画家也随之来到了杭州，水墨山水画在南方也勃兴起来，形成了南宋山水画独特的技法和风格。南宋山水画以描写杭州一带的风光为主，杭州四面环山，画家写生时多在谷底，因而所画在构图上常常截天去地，往往一角半边，故南宋山水画名家马远、夏圭所画有“马一角”、“夏半边”之称。后代文人有以南宋朝廷偏安一隅来解释一角半边的构图由来，实在是穿凿附会的“上纲上线”。南宋山水画在用笔上的特色是由南渡的名家李唐首开风气，李唐原宗范宽等人的全景式画法，在用笔上变中锋的点戳为侧锋的刮刷，人称“（小）斧劈皴”，也叫“马牙皴”，来到杭州后为清刚劲挺、水气弥漫的钱塘景色所感染，遂变旧习，加大了用笔刷掠的阔度和力度，创为所谓的“大斧劈皴”，恰到好处地表现了当地景物的特色，并广为他人师法，马远、夏圭、刘松年等皆是师法李氏而另开面目的高手，后与李并称为南宋四大家。

在善为自然写照的水墨画大盛的同时，宋人又开始掉头于色彩，在写实性水墨画的基础上开始重拾晋唐人的青绿重彩画法。五代、北宋直至南宋画坛致力于此的名家有董源、王诜、王希孟、赵伯驹等，尤其是王希孟和赵伯驹，留下了青绿山水画史上的千古绝唱——《千里江山图》和《江山秋色图》（此图传为赵所作，一说应为《江山春色图》）。然而，我们可

以从约略与此同时的王诜的名作《著色烟江叠嶂图》中知道，另一种综合水墨和色彩的山水画法，亦即为后人称为小青绿的画法，在当时业已形成。小青绿比之大青绿，其于技法上的最大差别在于后者多用矿物色，而前者多用植物色。用矿物色的优点在于色彩光艳照人，缺点在于矿物色覆盖力强，画成后往往掩盖了精妙的笔墨，小青绿法正是在这一点上体现出了进步性，它改用透明性很强的汁绿等植物色，虽然在用色的响亮和华贵上比之大青绿法有所不逮，却既表现出了青山绿水的丰富色彩，又保留住了笔墨的生动变化。这种画法的始作俑者究竟是谁，至今已很难考证，从传世作品来看，《著色烟江叠嶂图》应是传世至今较早运用这一技法的名作；至南宋，则有赵伯驹的《万松金阙图》步武此法，将水墨点苔与青绿用色熔为一炉，色不碍墨而又墨不碍色，各得其所而又相得益彰；入元后，钱选与赵孟頫皆乃沿袭是法而又另辟新途的大家，前者有《浮玉山居图》传世，后者则有《鹊华秋色图》传世，皆为小青绿名迹，亦成为后学的经典范本。此种画法，明清从者亦众，如沈周、文徵明、王翬等，乃至近现代的张大千、吴湖帆、谢稚柳等，皆为善于此道的高手。

写实性较强的水墨山水画发展至北宋中晚期，在燕文贵、郭熙、王诜大家辈出的同时，崛起了另一种抒情写意性较强的山水画法，这就是米芾创造的米点云山。米芾的山水画，与当时苏轼的枯木竹石画一起，被人称为“文人墨戏”。“文人墨戏”顾名思义就是文人在诗之余信手为之的作品，不尚功力而重意趣，未必成为完整意义上的作品却具有出人意料的生趣，所以也被一些理论家称为文人业余绘画。但是，米芾究竟善不善画，或者说他的画功力究竟深不深，应不应该像苏轼那样被划入文人业余画家的范围，由于他没有具体的作品留传下来，至今也没有定论。按文献的记载，米芾非但是当时负责鉴定古画的画学博士，而且善于模仿古画，几能乱真，如果此说为实，那么他应该属于功力很强的专业画家了；又据一些极为少见的资料可知，米氏云山究竟是否是今天所传的这种样子，也存在着一定的疑义。按今天一般所知的米氏云山，其具体的画法是用一排排侧锋横（落茄）点点成三角形的山体，再略加坡岸丛树，皆以湿墨为之，虽然造型上殊乏变化，但远望却有云烟变幻的妙趣。

米芾以及李成的山水技法于金灭北宋后在北方流传甚广，入元后，元代山水名家高克恭综合了米芾和董源的画法，创造出了一种在披麻皴基础上结合侧笔横点的山水技法，既富有笔墨趣味，又强调功力，因而成为元代文人山水画中的一种特殊风格。元代文人山水画是山水画史上自两宋后崛起的又一座山水画高峰，其技法的特色，用后人的话来说，就是将宋代山水画“实处转松”。实处转松乃是将原来宋人山水中服务于形体的用笔化作书法笔意甚强，具有独立审美趣味的松秀飘逸的用笔，由于强调了用笔，未免有时需要牺牲掉一些形体结构上的严谨性，故而这种特点也被人概括为“脱略形似”。脱略形似、强调用笔的风尚，与绘画大家兼书法大家的赵孟頫提倡在绘画中运用书法用笔密切相关。赵是整个元代山水画坛的领袖人物，也是开派人物，由于不满南宋四家的风格笼罩南方山水画坛，也由于此派的画法过于粗硬，一度客居北方并接受唐、五代和北宋山水画风的赵孟頫开始提倡复古，并且身体力行，广泛师法董源、李成等人的技法，与此同时，又强化了用笔上的书法意味，形成了鲜明的个人风格，所作如《水村图》、《鹊华秋色图》，开元人山水一代风气。正是在赵孟頫山水画风格的基础上，元代后起之秀黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙等继续探索，创造出了独特的个人风格，如黄公望善于运用秀逸松灵的笔法；吴镇则善作深重苍厚的水墨；倪瓒创造出专表现太湖一带岩石的以中侧锋相结合的

笔法；王蒙则创造出扭曲繁复的笔调，描绘出层岩丛树的苍茫深厚感。这四人以其杰出的成就被后人尊称为元季四大家，为明清文人画家广为师法。

明清山水画在技法创造上不逮前人，他们之于宋元人的关系，正有如戏剧中的开派人物与流派戏之间的关系，往往是在师法古人的基础上损益古人，再形成个人风格。明清山水画在技法上殊少创新，与技法创造的空间有关，因为越早的绘画技法越不成熟，对画家来说，在技法上的创造空间就越大。当然，明清画家普遍不像前人那样深入生活，也是当时山水画在技法上殊少创新的另一个重要原因。但是，明清山水画家还是有不少有成就的大家，如唐寅综合了南宋的笔法和北宋人的构图，创造出独树一帜的风格，又如董其昌、王原祁等，在师法宋元人的基础上创造出一种善于体现笔墨趣味的山体造型，这种适合层层积墨的形式结构，令画面产生了淡而弥厚、重而益清的效果。

我们说明清山水画在技法上的创造不逮前人，主要是指笔法。笔法的产生是为了匹配自然物象的，前人在这方面的丰富创造使得后人很难获得继续发展的空间，兼之明清写生之风不盛，促使当时人的兴趣更多地集中到笔墨本身的趣味上，上面提到的董其昌、王原祁就是一例，而在董其昌、四王包括八大山人这些善于在形式元素中体现笔墨意趣的画家之外，清初石涛、龚贤在墨法上的巨大创造，则为山水画技法史贡献了独特的篇章。

石涛在墨法上的贡献主要体现在泼墨和破墨上。山水画是体现百千里之迥的大境界，因而画面的整体感历来就是山水画的重要生命线。为了维护画面的整体感，画家往往不能过多地考虑笔墨的趣味。但石涛却不然，他突破了以四王为代表的正统派山水画，或者说是近景、中景、远景层次分明的山水画布局，且常常以一坡一石的小章法、小构图别出心裁，就能够将水墨的渗化和破化趣味发挥到极致。他时而用大笔泼墨，时而以浓墨破淡墨，淡墨破浓墨，极大地开发了中国水墨画用水和用墨的空间。石涛对近现代山水画影响极大，其影响主要也是体现在出奇制胜的墨法上，近代名家如吴昌硕、张大千、傅抱石、潘天寿、齐白石、石鲁等所作山水画皆受到过他很大的影响。不过，正因为石涛小幅画的笔墨精妙绝伦，但他以同样变化多端的笔墨来处理大构图，有时就不免产生窘迫的感觉。

龚贤是另一位在墨法上卓有建树的大家，他用墨的特色乃是以淡墨干积，反复积叠，令画面在一片黝黑之中出现苍茫深密、浑厚华滋的效果。他的墨法，乃是积墨画法的极致。不过，虽然他说过自己的风格是“前无古人”，但近年来国外有理论家认为他用墨是吸收了西洋铜版画的素描技巧。

近现代山水画对于山水画技法也有一定的贡献，比较重要的有综合石涛、石溪、龚贤用墨之法并结合金石用笔的黄宾虹的积墨法；综合前人泼墨法并借鉴西方现代艺术的张大千的泼墨泼彩法；综合积墨、泼墨之法并结合西方古典艺术的李可染的明暗山水法等。这些技法，既是从唐宋元山水画原创技法的基础上飞腾变化而来，也吸收了其他艺术形式的营养，既推动了山水画技法的持续发展，也成为了这个时代里迈绝前代的新创。

一 山石法

山水画的主体乃是山石和树木，因而画山石成为山水画最重要的造型基础之一。

水墨画法是山水画的主要技法，水墨画在唐、五代的产生，根本原因便是其时盛行的勾线填彩法无法适应对当时新兴的、体现着文人审美的山水画的表现。近人曾以“工笔”（主要是指钩线填彩法）和“写意”（主要是指水墨画法）来概括中国画的表现技法，且不说这种分类法的不科学性，勾线填彩的画法之所以渐渐为水墨画法取代，乃是因为它难以表现自然的云烟氤氲和树石错综复杂的肌理。自宋以还，文人画渐成中国画中的大宗，而山水画历来又是文人画中的大宗，故水墨的画法，渐渐地几乎成了中国画的代名词。明于此，我们便不难理解笔墨两字何以与中国画有如此亲密的情缘，也不难理解笔墨于山水画中的重要性。

山水画由于须表现千里之远的境界，故对山石的处理也有不同的要求。荆浩论画曾云：“近取其质，远取其势。”主要是说画山石要把握住其外形和质感，但这种远近之说也说明了空间感在山水画中的重要性。体现山水的空间感，必须处理好远近、大小的关系，这就牵涉到处理近景和远景的关系问题。对于画山石来说，表现远近的空间关系，主要就体现在处理近景的山石和远景的山峦上，换句话说，表现近景的山石，尤须强调它的质感，而表现远景的山峦，则更须注意它的体势。

刻画山石，必先得其形似，然而单得其形似，却未必能体现它的质感，因而古人创造了以变化多端的笔法来匹配山石错综复杂的皱纹这样的技法；而墨在笔中，有笔即有墨，故笔墨两字，也由是生焉。不同质感的山石决定了它不同的形状，因而不同的皴笔也服从于不同的形似，以侧锋刮擦的笔法善于表现山石坚硬方折的质感，这样的山石外形必然方折奇峭，以中锋勾写的笔调则善于表现土石柔软松峭的质感，这样的山石外形必然圆浑饱满，如此等等，不一而足。不同的用笔可以表现不同山石的形与质，因而，笔墨之与对象的形与质，乃有着不可须臾分离的紧密联系；不同的山石形状和质感决定了以何种用笔予以表现，因而山石的形状和质感成为了笔法诞生的源泉，也成为了笔墨得以丰富多彩的前提。

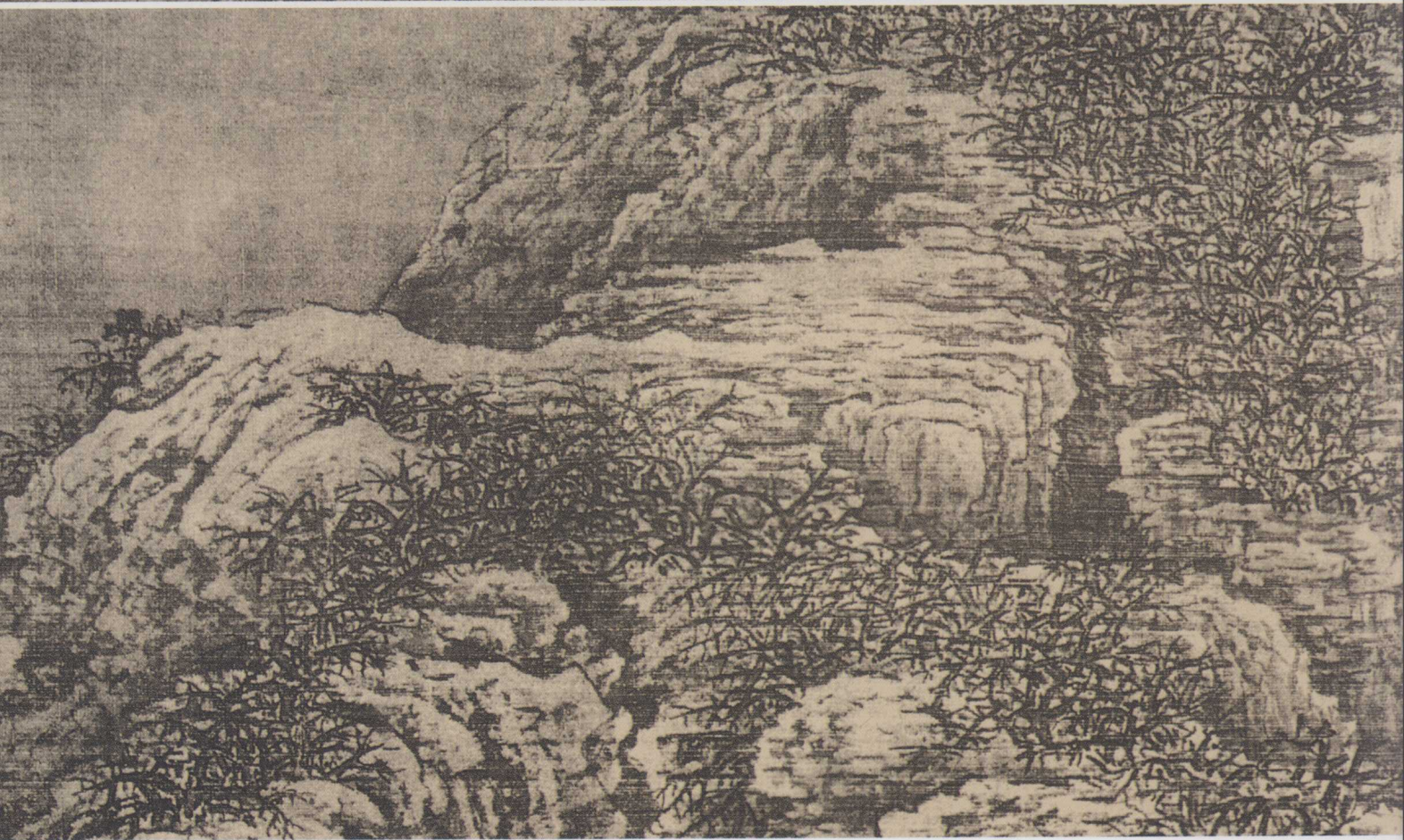
（一）石法

画石与画山既有相同处，也有相异处。我们在前面说过，画单块石与画整座山在造型上各有取质与取势的不同侧重点，当然，这并不是说画峰峦就不必取质了，而是说往往作为前景的单块石，其质感应是画面中最强烈的。表现单块石同时也是表现整座山的前提，就皴笔而言，一幅画中前景与中景、远景的笔法，应该是统一的。

古人划分画石之法太过繁复，他们依照用笔的不同规定了几十皴法。其实，按照古今画石的形态来划分，不过坚硬的方折形和浑厚的圆浑形等石形。方折的石形多为石质，宜用侧锋、中侧锋相间的笔来表现，如李唐、倪瓒、浙江等皆善此道，其中尤以李唐等为代表的斧劈皴法被董其昌认为是北宗画的标志，在南宋与明初皆成为山水画坛的主流；圆浑的石形多为土质，宜以中锋表现，如董源、黄公望、董其昌等最擅胜场，此类画石的形态，被董其昌视作南宗的代表，在明末清初成为文人山水画的不二法门。此外，又有善于表现石形细节的名家，如李成、王诜、王蒙，多喜表现岩石的棱角；而庭院中的太湖石，也是长居园林的王公士夫的喜好之物，唐代孙位、宋代徽宗、明代文徵明等等历代高手，都留下过表现玲珑剔透的湖石的佳作。



唐·敦煌壁画



1. 五代·荆浩 雪景山水图

2. 北宋·郭熙 山水图

1

2