

Techniques of Famous Artist Today

当代美术名家技法谈

# 山水画用水技法



水晕墨章淋漓尽致

范保文著

*Techniques of Famous Artist Today*

# 画用水技法

水墨晕章淋漓尽致



天津人民美术出版社(全国优秀出版社)  
TIANJIN PEOPLE'S FINE ARTS  
PUBLISHING HOUSE (THE EXCELLENT  
PUBLISHING HOUSE IN CHINA)

# 谈 当代美术名家技法

范保文 著

出版人: 刘建平  
责任编辑: 杨惠东  
技术编辑: 郑福生  
装帧设计: 陈栋玲  
校 对: 于淑明

#### 图书在版编目(CIP)数据

山水画用水技法 / 范保文编绘. - 天津: 天津人民美术出版社, 2001.7

ISBN 7-5305-1530-6

I. 山… II. 范… III. 山水画 - 技法 (美术)

IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 031578 号

## 目 录

### 一、山水画用水技法的演变与发展

### 二、山水画用水技法分析

1. 用水与山水画技法
2. 用水与气韵生动
3. 用水与气势、气氛的关系
4. 用水与笔墨技法的关联
5. 用水与画面虚实

### 三、技法之掌握

1. 泼墨法
2. 泼彩法
3. 渲染法
4. 画面天色、湖水、倒影技法分析
5. 多种特殊的用水技法

### 创作图例

### 后记

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

北京百花彩印有限公司印刷

新华书店 天津发行所经销

2001 年 7 月第 1 版

2002 年 4 月第 2 次印刷

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3.5 印数: 3001 - 5000

版权所有, 侵权必究

定价: 29.80 元

## 一、山水画用水技法的演变与发展

中国画又称水墨画，当然，用“水墨”这个词来概括中国画不尽完整，因为中国画还有工笔、没骨等其它形式，而且中国画的原生状态就是工笔重彩，水墨兴盛只是唐代以后的事情，故荆浩说：“水晕墨章，兴我唐代。”王维“始用渲淡（即破墨），一变勾斫之法”（董其昌语），把墨加水分破成浓淡不同的层次，用以渲染，代替青绿颜色，并能用水墨表现出山形的阴阳向背，此即水墨画的首创。但水墨正式取代工笔重彩成为中国山水画的主流，是在北宋文人画理论提出之后。明代董其昌提出“南北宗论”，把中国画特别是山水画分为水墨渲染、虚和萧散的“南宗”画和青绿为主、刻画严谨的“北宗”画，贬抑“北宗”，大力抬高“南宗”画，董其昌是当时的画坛宗师，一言九鼎，在此以后“南宗”成为中国画的正宗。日本人称中国画为“南画”，在他们的理解中，所谓的“南画”亦即“南宗画”，他们也认为典型的中国画即是水墨画。

水墨画这种东方独特绘画形式的确立，作为绘画材料，首先需要服务于上述目的的绝好的墨，以及能在画面上充分展示墨的性质的绢或纸，进而还有运墨色于画面而使之构成各种艺术表现的笔，这三样东西，在中国很古老的时代就发明了。墨是产生明暗调子最便利而且特富深趣的纯黑色材料，据传在周代便已存在。到了汉代，石墨和松烟大量使用，有汉代墓室壁画为证，不久石墨即被废弃，以终南山之松所制之松烟最为贵重，后来又出现了油烟。严格意义上的毛笔据传为秦代名将蒙恬取中山兔毫所制，在此之前是把兽毛捆在笔管或木条的顶端，是为笔的雏形。纸是汉和帝时宦官蔡伦发明的，他把树皮、麻布、鱼网、稻草等放在一起捣烂，抄制成纸，从而取代了以前使用的比较昂贵的帛和沉重的木简，纸的发明大大促进了书画的普及。

在历来对绘画材料的研究中，或在研究中国画的历史、画家的技法特色和技法演变中，对笔法与墨法的研究论述可谓是汗牛充栋，早在南北朝时的谢赫，在其“六法论”中就提到了“骨法用笔”。五代荆浩专门著有《笔法记》一书，在其提出的“六要”中，不仅提出了“笔”，还提出了“墨”；但是，画家们对水

的研究一直做得远远不够。许多画家实践多年，积累了丰富的实践经验，产生了许多优秀之作，但在分析总结时往往只停留在对笔墨的研究上，却忽视了水的作用。或许有人会认为用水的技法实在没有可以肯定指出来谈的，因为它无色无形，不比墨和色可以分得出浓淡层次来，但在具体的绘画过程中使用水的量度与步骤无疑影响着、决定着墨与色的变化，此即用水法也。古人在论画时多提“墨法”，其实“墨法”亦即“水法”，两者相辅相成，难以割裂。袁子才《随园诗话》中论及诗中用典谓：“用典如水中着盐，但知盐味，不见盐质。”水之于墨亦当如是，故用水之法是断断不可忽视的。

与油画不同，油画中的油质只是一种调和剂，在绘画过程中因所用油质的多少从而在画面上产生各种不同的笔调肌理，但自始至终油只是为色服务的，是第二位的。而中国画中的水则不然，在一千多年的发展过程中，水逐渐由调和剂发展而为画面上一个自觉的因素，从而获得了独立的意义，故水之于中国画与油之于油画是难以相提并论的。

以题材论，中国画分为山水、花鸟、人物三大类，本书着重研究的是山水画的用水法，但在实践过程中常常作为一个问题又带有普遍性，所以在涉及的具体画家作品中偶尔也会联系到花鸟和人物。

何谓“水晕墨章”？即将墨溶化在大量水分之中，藉以晕成各种不同的层次，并由之产生美丽而浓淡各异的“文章”，亦即由水墨晕成的斑斓纹样，从而赋予画面以气氛的变化和精神的深趣。当然，这已经是水墨画在取得一定程度的发展以后的事了。中国画在其开始阶段，是以线条作为表现的主要形式，或者说，白描加色彩是中国画的原生状态。现存的中国最古老的帛画，战国时期的《人物龙凤图》可以印证这一点，顾恺之的《洛神赋图》、《女史箴图》等也是如此。展子虔的《游春图》是中国最早的一幅独立的山水画，在此之前的山水画是作为人物画的背景出现的。此图也还是用勾线后填彩的方法画成，即先以墨线勾勒山石、树木、水纹，然后再敷以色彩，它的画法基本上

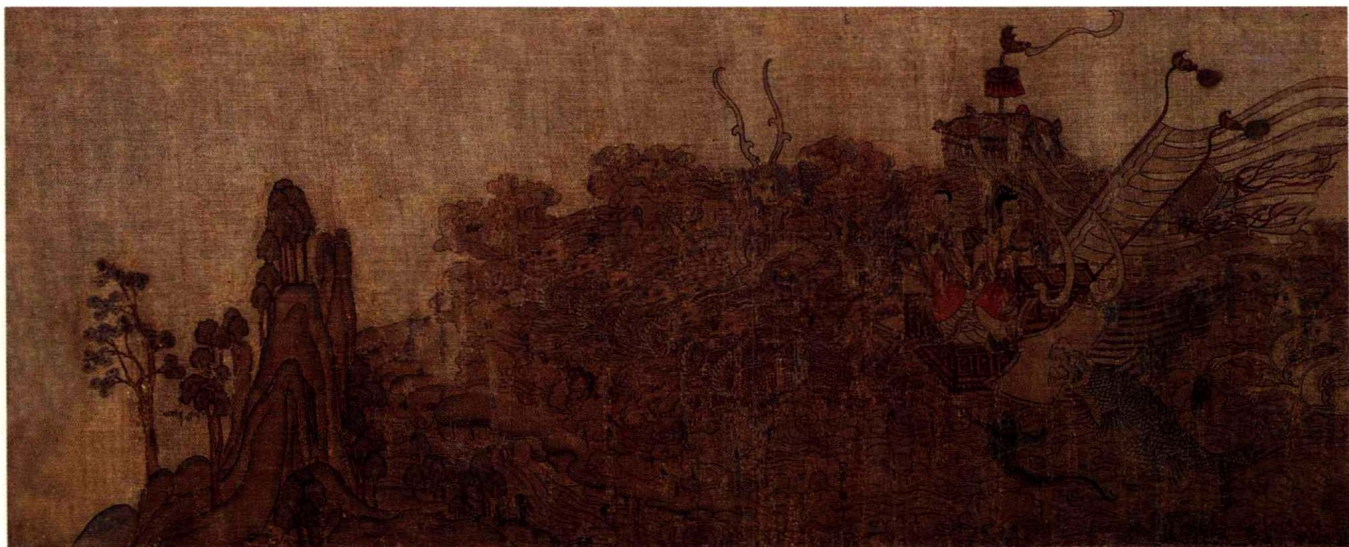


图1 晋·顾恺之 洛神赋图卷(局部)

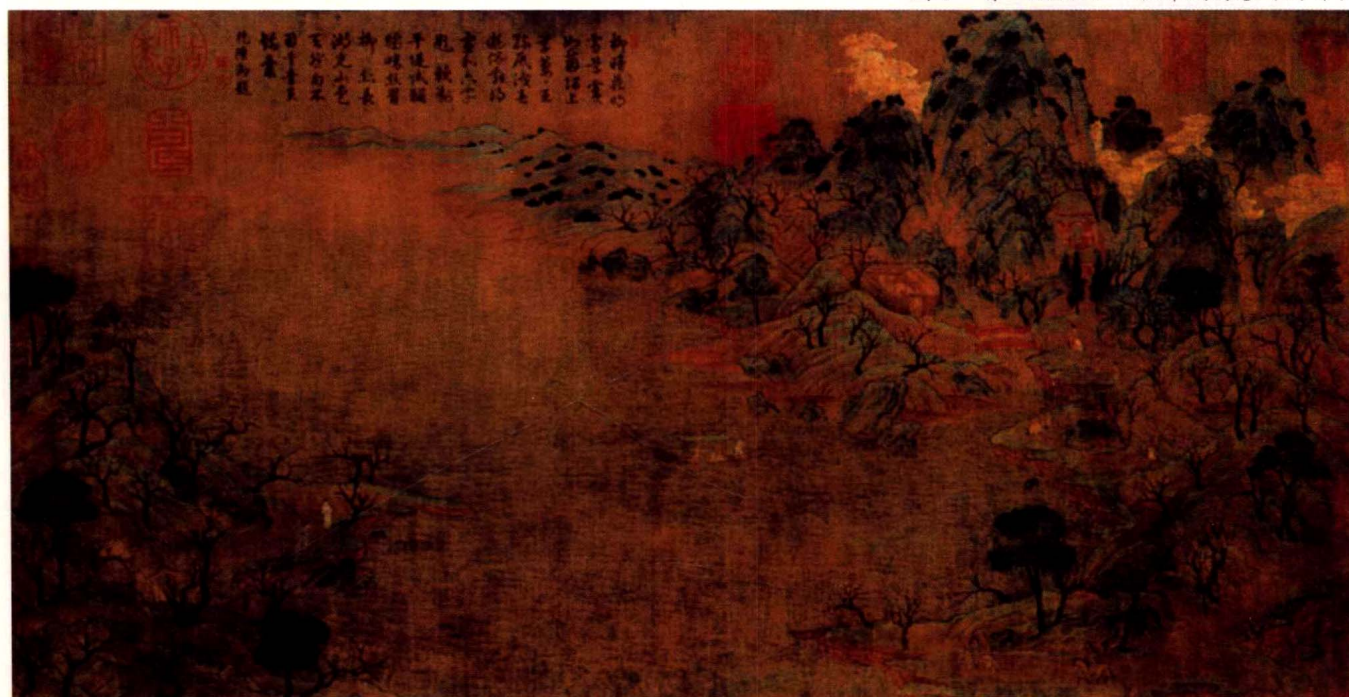


图2 隋·展子虔 游春图

和我们现在画工笔的方法差不多。在这个阶段，水在绘画过程中的作用只是一种调和剂，在用色、用墨的过程中，水仅仅起到稀释的作用，因为始终只是用一种墨色来作画，所以根本还谈不上什么“墨法”，至于“用笔”，除了中锋勾线这样一种所谓的“骨法用笔”之外，也还谈不上什么“笔法”。在用色方面，水所起到的作用似乎要大一些。随着佛教东传，印度佛教美术中的晕染法传入中国，据传梁朝画家张僧繇即继承此画法，在瓦官寺中作“凹凸花”，以色晕染，使人望之有凹凸高下立体之感，用今天的话说其实就是赋彩的过程中加入多少不同的水分调和后渲染，由浓到淡，表现出花的阴阳向背与体积感而已。这种用色渲染的

上面两图代表了早期山水画的面貌，当然后者比前者在技巧上要成熟一些，但依然是较为稚拙的勾线填色之法，水也只是稀释剂和调色剂，因为画面的墨色无太大变化，色彩也只停留于平涂。

方法或许对以后“破墨”方法的出现不无启迪。

“山水之变，始于吴，成于二李”。吴道子和李思训、李昭道父子对山水画的发展产生了巨大的影响。天宝年间，唐玄宗想看看四川嘉陵江山水的奇丽景色，命吴道子与李思训同去写生，归来后唐玄宗问吴道子要粉本看，吴答曰：“臣无粉本，并记在心。”于是在大同殿上，凭借其游览印象，嘉陵江三百里山水，一日画毕，而李思训却“累月才毕”。

在唐以前，准确地说，是从魏晋以降至唐初，大抵皆用“春蚕吐丝”式的细匀劲挺而无变化的线条勾勒轮廓，然后填以重彩。吴道子第一个奋起变革，只以“墨踪为之”，“笔迹磊落，遂恣意于壁墙”，故苏东坡赞吴道子“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”，吴的气势打破了山水画精工的形式，推动了线条的解放，一变过去“笔迹周密”、“春蚕吐丝”式的细而匀、圆而转的传统线描，继而在后世产生多样的勾、擦、皴、点，使山石的量块、质感充分地表现出来。用笔的解放带来的必然是用墨的解放，在吴道子之后水墨山水画发展甚快，他的变革创始之功殊不可没。但可惜的是他没有将这一变革进行到底，他的画只以“墨踪为之”，后人称其“有笔无墨”，他画“嘉陵江三百余里山水，一日而毕”，可以想见是十分简略、有形无质的，很难进行深入细致的刻画，而且也只是一种墨色，故曰“无墨”。所以张彦远总结说：“山水之变，始于吴，成于二李。”他的变革还需要“二李”的完善。

李思训是中国绘画史上第一个以山水画为主的画家，故《宣和画谱》卷十《山水门》以李思训开始。李思训的山水画在色彩和精意刻画等方面有相当的长处，同为表现嘉陵江三百余里山川景色，吴是“一日之功”，李却“累月才毕”，说明他的画是十分精工的，在深入刻画山水的结构、阴阳向背及其形貌等方面正好补吴道子过于简略的不足。《江帆楼阁图》传为李思训所作，是图仍为勾线填色，用浓重的青绿色为主调，山石皆青绿着色，略见皴纹，以中锋线条勾勒作为造型的基础。总的来看，此图较《游春图》已有很大的进步，《游春图》线条粗细均匀，基本无浓淡变化，而后的线条已略见接近皴斫的石纹，在用笔方面则更进了一步。画面上的大片水波，在细致的勾勒之后用水色渲染得有浓有淡，产生水波逐浪，遥遥千里的效果。其子李昭道在吴道子、李思训的基础上兼取二者之长，使山水之变得以成功。明人詹景凤《东图玄览编》记李昭道《桃源图》“落笔甚粗，但秀劲，石与山都先以墨勾成，上加青绿……”可见，李昭道之作正是吴之墨骨和大李色彩的有机结合，吴道子大笔挥



图3 唐·李思训 江帆楼阁图

此图在技法上已很成熟，色彩浓重，刻画严谨，在表现山石树木的体积感与空间感上有了很大的进步。在线条的运用上也有了力度和粗细上的变化，是为山水皴法的先河。对于用水渲染，此图也作了有益的尝试，但依然是有限的。

洒，以粗细变化多端的线条勾出山水大形轮廓，尽管失之粗疏，但气势磅礴，一扫过去勾填的纤丽气氛，此乃山水画变化的开始。吴道子的“墨踪为之”，李思训的渲染赋彩，皆是水墨画形成的两个重要基础。笔法的解放必然会带来墨法的解放，随之而来的也必然是用水法的出现。

李昭道在安史之乱中，思想受到离难的冲击，一度画风有所改变，也曾试以水墨渲染，但最后成功者仍是王维。张彦远“曾见破墨山水，笔迹劲爽”，这乃是今日所能见到的关于“破墨山水”的最早记载。

王维开始学过“国朝第一”的李思训画法，不但

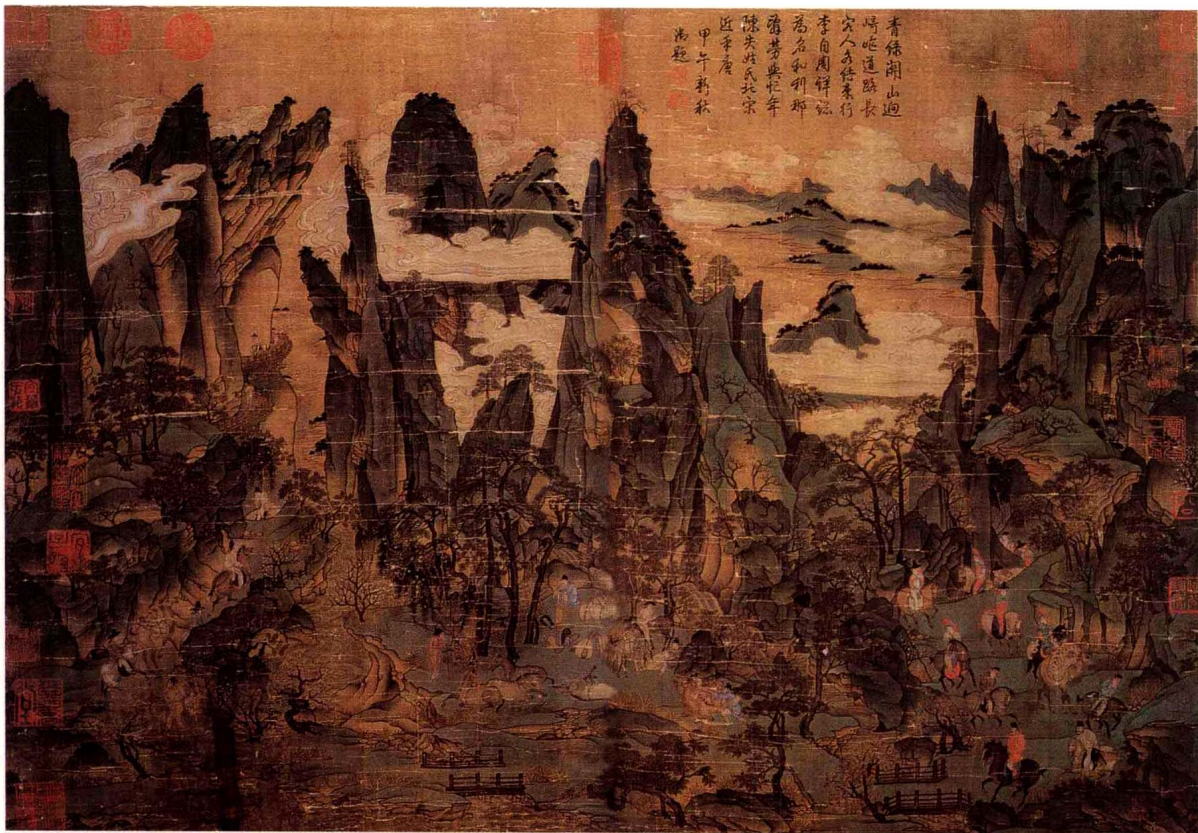


图4 唐·李昭道 明皇幸蜀图

李昭道为李思训之子,《历代名画记》评其:“变父之势,妙又过之”,他的画本自家传,但后来对其父的画法进行了变革,变得有气势,不像大李那样细密了。但他的画

依旧没有脱离青绿艳丽之气,山水画技法的更大发展变革,还有待于开创“破墨山水”的王维的出现。

青绿着色,且笔法精细,有“刻画”之痕。如现藏日本大阪美术馆的《伏生授经图》传为其所作,线条以高古游丝描为之,造型谨严,画风、笔致十分古朴。《唐朝名画录》说:“王维……其画山水树石,踪似吴生,而风致标格特出。”可见他又学过吴道子。故而他能综合两家之长,创“破墨山水”,开辟了中国山水画一个崭新的时代。

《王维雪溪图》为宋徽宗赵佶亲笔题字所定,到底是不是王维手笔,还很难轻易下结论,但即便非出自王维亲笔,但在某些方面肯定保留了王维画的一部分面貌,否则宋徽宗也不会轻易题字断定为王维之作,宋徽宗距王维不到四百年,当时御府收藏王维画一百二十多幅,宋徽宗的鉴定自然有所凭据,因此这幅画对我们考察王画的面貌具有极重要的参考价值。《雪溪图》没有刚性线条的勾斫,而是用劲爽而又有柔性的线条勾出轮廓,以水破墨,以水运墨,渲染山石的凹凸、高下、向背和结冰的水面及天空,营造出一个幽玄、寂寥的世界。无疑李思训的赋彩渲染的方法对

王维有所启迪,但更多的是他的独创。他革命性地开创了我国山水画一个新的格局,水与墨在他的画法中得到了极大的解放,在此之前,仅仅作为调和剂出现的水在绘画中终于获得了独立的地位,王维首创的“水墨渲染”之法,对中国山水画的影响之大是怎么估量都不过分的。

从王维之后一直到五代,他的水墨山水并未引起多少重视,统治画坛的依然是勾填重彩的青绿山水,但并不是说此间没有水墨画家,当时的毕宏、韦偃、张璪等,皆以水墨名家,项容和王墨尤为突出。项容兼画水墨山水,荆浩《笔法记》有云:“项容山人,树石顽涩,用墨独得玄门,用笔全无其骨。”所谓“顽涩”,并非今人所云用笔之涩,乃是用墨太滥,缺乏线条为骨,故曰“项容有墨而无笔”。自王维首创以水破墨之法,其时未久,技法自然不够成熟,项容的画或许还不能准确地把握水分,失之于滥,古人云:“过犹不及。”所以他的画法还是不完善的,这也体现了画家对用水用墨之法的逐渐探索。项容是大胆用墨的第一个

见于记载的画家，他的学生王墨继承了他的画法，变成了大泼墨。《宣和画谱》中说：“王洽（即王墨）不知何许人，善能泼墨成画，时人皆号为王泼墨……性嗜酒疏逸，多放傲于江湖间，每欲作图画之时，必待沉醉之后，解衣盘礴，吟啸鼓跃，先以墨泼图幛之上，乃因似其形象，或为山，或为石，或为林，或为泉者，自然天成，倏若造化，已而云霞卷舒，烟雨惨淡，不见其墨污之迹。”自此，用水用墨之法已得到完全的解放，人的精神在画上的表现，已完全不受技巧的拘束了。不过，非常可惜的是现在项、王等人的画已无一张存世，无从印证以上的记载，中国美术史上对特别是唐、宋以前的记载，留下了太多让人只能“姑妄听之”的东西。可以想象，在水墨山水刚出现不久，王的大泼墨之法在技巧上肯定不会非常成熟，与我们现在所看到的大泼墨泼彩肯定要有很大的距离，一种新技法的出现、发展、成熟，必定要经过一个漫长的过程和众多画家的不懈探索。到了五代，王维首创的这种水墨山水才真正走向成熟。

五代是中国山水画成熟的起点，是中国山水画的第一个高峰，自五代始，山水画逐渐取代了人物画成为中国画坛的主流，这种情况延续了近千年，直到清代中期，山水画的主流地位才被花鸟画所取代。

五代时期山水画存在着南北方两种不同风格的流派，南方山水以董源、巨然的画为代表。董源为南唐北苑副使，是一个管理皇家园林的闲散官员，他的作品多表现江南山水，平淡天真，轻烟淡岚，气象温润。《图画见闻志》谓董源“水墨类王维，着色如李思训”，董本以青绿见长，不过对后世影响最大的是他的水墨山水，他的此类作品存世尚多，如《溪岸图》、《夏山图》、《潇湘图》等，山石皆以披麻皴为之，上加苔点，或以浓破淡，或以淡破浓，以使画面浑然一体，用笔圆曲柔润，用墨清润淡雅。董其昌说“王维始用渲淡，一变勾斫之法”，从董源画中正可见其祖痕。而且，董源把王维所创的“破墨之法”大大推进了一步，从董的画中我们可以看到，董对水分与墨色的把握已十分纯熟，如《潇湘图》的画法，先以淡墨长披麻皴画出山形，趁着未干之时以浓墨点苔，墨色浑然一体，变化十分丰富，此之谓破墨法也，如果前述《雪溪图》确为王维真迹的话，与之相较，王在水分的运用上还是比较稚拙的。巨然为董源弟子，承其衣钵，《层岩丛树图》为其代表作之一，山石皆以淡墨湿笔长条皴之，线条淡而润，然后趁湿加稍浓的苔点，一片湿润模糊。松树以浓墨出之，然后以淡墨破之；烟雨含蓄，苍苍茫茫，把破墨山水的表现力发挥得淋漓尽致。

与以破墨见长的南方董、巨山水相较，以荆浩、关仝、范宽为代表的北方山水则以积墨渲染见长，峰峦峻厚，雄浑伟岸，体现出一种雄强之美，他们的特色在于用墨从淡到浓反复渲染皴擦。如范宽的《溪山行旅图》，画面上一巨大山峰顶天而立，占据全图三分之二的位置，其山石的画法为先用刚硬方折的线条中锋勾勒出轮廓，然后加以雨点皴，以点攒簇而成，如雨点一样密集。雨点皴中还夹杂一些刮铁皴、小斧劈皴，待干透后用墨再渲染，这种渲染必须等上一次的墨完全干透后方可再开始新一轮的渲染，否则将一团模糊，无法收拾。凹处甚浓，凸处甚淡，有的地方可能要渲染皴擦数十次乃止，体积感很强。南方山水画用破墨之法，清润活泼；北方山水画用积墨之法，浑厚雄强，都体现出水墨山水画已进入了“有笔有墨”的高度成熟。

北宋时期，米氏父子的“米氏云山”在发展中国山水画的用水用墨技巧方面作出了突出的贡献。

米芾的画多作江南平远景色，根据历来的叙说，大多描写镇江一带的自然风光，不作雄伟险峻的山峰，不为奇峭之笔，因为其画没有明确的轮廓线，墨



图5 五代·董源 寒林重汀图





图6 五代·董源  
潇湘图（局部）

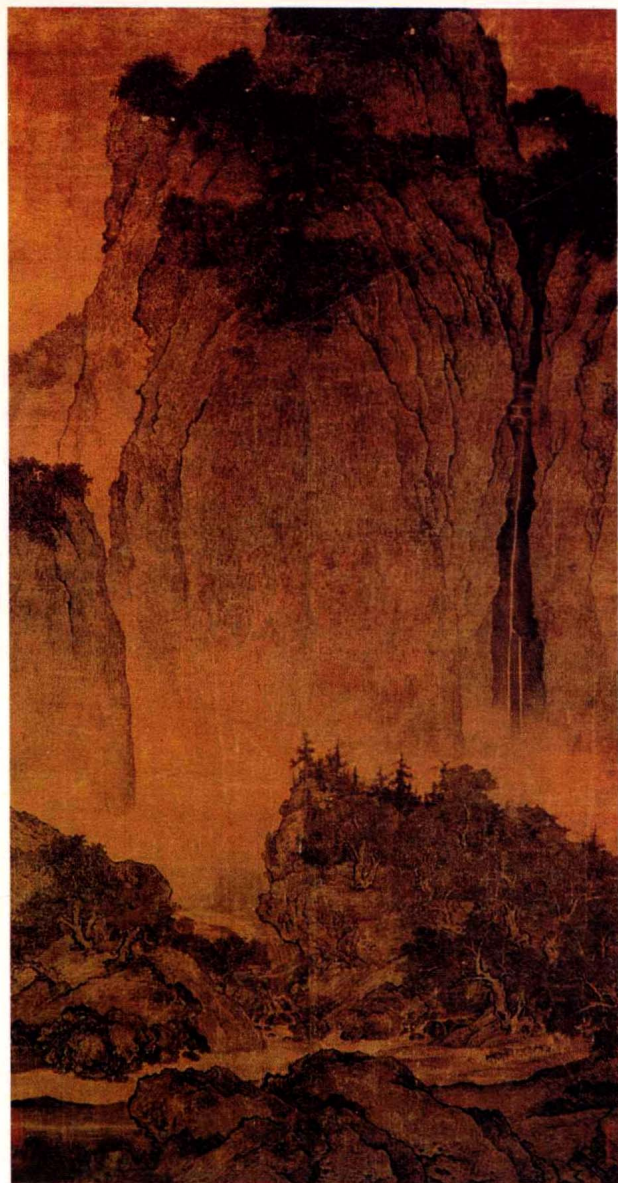


图7 五代·范宽 溪山行旅图



图8 五代·巨然 层岩丛树图



图9 宋·米友仁  
潇湘奇观图卷(局部)

和水浑然冲融，有朦胧之状，湿润之感，所谓“夜雨欲霁，晓烟既泮”是也，即使不画云雾，也有云雾变没、雨后山川的气象，故后人称之为“米氏云山”。他的画草草而成，并不十分用心，他自己也认为乃“云山草笔”，这种天真烂漫的画法，照吴镇的讲法是“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时兴趣”。米氏的创格形式上表现在“米点”上，实质上体现在墨法上，所以也可以认为是一场墨法上的革命。米芾的山水画原作现已无存，台北故宫博物院所藏之《春山瑞松图》，其实是明人的伪作；但有“风气肖乃翁”（《画继》）的米友仁的画在，也可作为研究米芾山水画的参照。“其画法，根据存世小米真迹，大概是这样的：山石先用清水笔润泽一过，以淡墨渍染，稍浓墨笔破出并皴出层次，再用大小错落的浓墨、焦墨横点点簇山头以下，上密下疏；云气用淡墨笔空勾如芝草形，并以淡墨渲染；其树木枝干大都只用浓墨一笔画，少用两笔勾，上点大混点作叶；山脚坡岸用浓淡墨笔横扫，多数不加皴斫，这样画法，就与董、巨麻皮皴的山石，鼠足点的树木，不勾勒而渍染成的烟云，有着很大不同”。（孙祖白《米芾米友仁》）从现存北京故宫博物院的《潇湘奇观图卷》来看，仅用“落茄点”来概括“米氏云山”是不全面的。其画云用线空勾，也略加渲染，远山和坡脚以没骨法出之，某些地方用清水冲洗，皆为“米氏云山”的特点，这一切方法皆是随意而自然地、漫不经心地完成，无须过分着意，故米友仁自称“墨戏”。中国山水画的技法演变过程中，“至米又一变也”（董其昌语），是山水画技法突破性的一个变化，是用水用墨革命性的变化，也是特定条件下文艺革新思潮的一

种反映，中国山水画由笔起主导作用，到笔墨并重，水由调和剂到成为画面上一个自觉的因素，二米“云山墨戏”的贡献可谓大矣。

南宋院体山水以水墨淋漓的大斧劈皴为其典型风貌，这种皴法创自李唐，其《清溪渔隐图》中的山石，先以劲挺刚硬的中锋线条勾出轮廓，然后以大笔头饱蘸墨水，一扫而过，十分简练；陆地土坡的画法也是放笔横扫，颇得天趣。在此之前的山水画，无论荆、关，还是李、范或是董、巨，作一幅山水画，皆是层层积累，反复皴擦，必至千笔万笔而后止，正所谓“十日画一石，五日画一水”，画面因素中占据首位的是“笔”的作用。李唐的墨法皴笔简练，更多强调的是“墨”的表情，水的作用得到更进一步的发挥。可以看出，李唐此种画法的影响不仅止于山水，对后世人物画也有极大的启发，如梁楷《泼墨仙人图》的用墨之法，就很明显是从李唐的画法中得到启示。

在对李唐大斧劈皴法的继承上，以马远、夏圭最为突出，在他们的画笔中水分更为充足，把李唐的水墨淋漓的大斧劈皴法大大推进了一步。如马远的名作《踏歌图》，画面下部左边的两块巨石，先用细劲刚性的线条勾出轮廓和石头内部的结构，然后加以大斧劈皴，大石头用侧笔刷扫，落笔重，起笔轻，虽然笔中水分充足，但还是有所控制的，并没有烂成一团形成“墨猪”，在笔与笔之间，自然地留出空白，干湿浓淡的变化十分丰富。高耸的山峰暗处亦用类似的侧锋扫出，明处略用刮刀皴，用笔是猛地扎下，一刮即起。远峰亦用刚性线条勾出轮廓，淡色墨渲染，色与墨皆不冲击刚性线条。画法似李唐晚期的《清溪渔隐图》，但

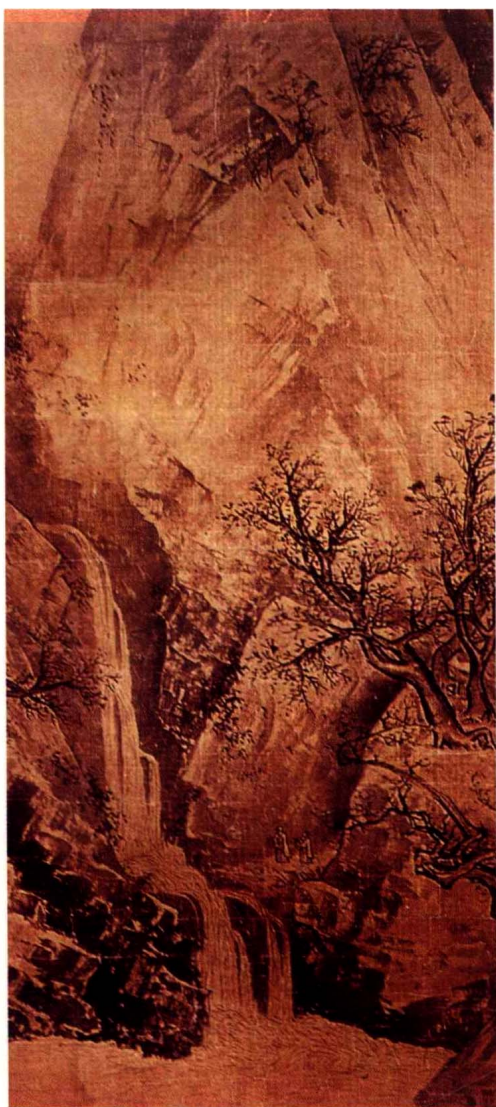


图10 宋·李唐 秋景山水



图11 宋·梁楷 六祖斫竹图



图12 宋·夏圭 山水卷(局部)

无论是在用笔的刚硬还是用水用墨的大胆上皆大大过之，整个画面给人以简洁、刚劲的感觉。夏圭的画一如马远，也是学李唐的，如其《烟岫林居图》，画烟云中两座远山，近景是山旁水畔处一片树林、一户人家，树干和马远的画法一样，用方直线条勾画出反复弯曲的形状，树叶用大小墨点或勾写，远山上随意点上几组浓墨点，点和勾连同湿润的墨色，皆草草且简略，全图笔法简劲，墨气潮润。夏圭的用笔水分更多一些，有时勾好线后马上以水墨渲染，以至有部分画的轮廓线被冲开，略有模糊感，其烟云出没变幻之象，竟与米家山水有些相像，他的《遥岭烟霭图》也是如此，墨色画丛树远岫，烟雾弥漫，笔简墨润。

马远、夏圭的这种充满水分的大斧劈皴法在明代浙派及宫廷画家的笔下被发挥到极致，如蒋嵩的《渔舟读书图》，山石多用大片湿墨，几乎不见线条，近于没骨，但还是可以看出是来自马、夏的，浓淡变化十分丰富，颇见分量。张路的《山雨欲来图》等也是用

粗笔湿墨草草点画而成，水分很足。不过浙派画家的画缺点是草率粗狂，不够含蓄，在学习马、夏时把他们的不足之处大大放大了，马、夏的水墨淋漓还是有变化的，但到了浙派末流的笔下则变成了毫无生机的一滩死墨，所以后世画家对浙派的评价不是太好。

到了元代，由于新的工具材料的出现，水法和墨法又得到了空前的发展。

在秦代，大将蒙恬造笔用的是兔毫，后来制笔多用狼毫、鹿毫、猪鬃、牛耳毫、鼠须等，皆为硬毫，号称“天下第一行书”的王羲之《兰亭序》即是用鼠须笔写成。硬毫的优点是劲挺爽利，锋芒毕现，但缺点是含水太少，不利于水墨特性的发挥。纸也是如此，在元代以前画家作画多用绢，从宋代开始也有用纸作画，当然自汉代中国人就发明了纸，但一直用来写字，很少用它作画，而且以前的纸皆是很厚的熟纸，优点

是便于深入细致地刻画，但在充分发挥水墨特性方面则难尽人意。自文人加入绘画队伍以后，出现了文人画。文人作画并无功利目的，与画工不同，绘画在他们只是一种文余公优的自娱，更多是出于消遣，是在兴之所致的率尔挥洒，不计工拙，不问优劣，不管形似，所以倪云林说：“余之竹聊写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉。或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辩为竹。”（《清闷阁全集》卷九《题画竹》）由于不计形似，所以文人画家根本不屑于工细的刻画，熟绢与熟纸就不太能适应他们的要求，如此，更适宜随意挥洒、适宜发挥水墨特性的生纸的出现就是必然的了。同时，为了与生纸相适应，又出现了羊毫笔。羊毫柔软，含水量大，画出的线条不像硬毫那样棱角毕现，符合文人画冲融蕴藉的美学观，很快在文人当中普及开来。可以说，羊毫笔



图 13 宋·马远 踏歌图

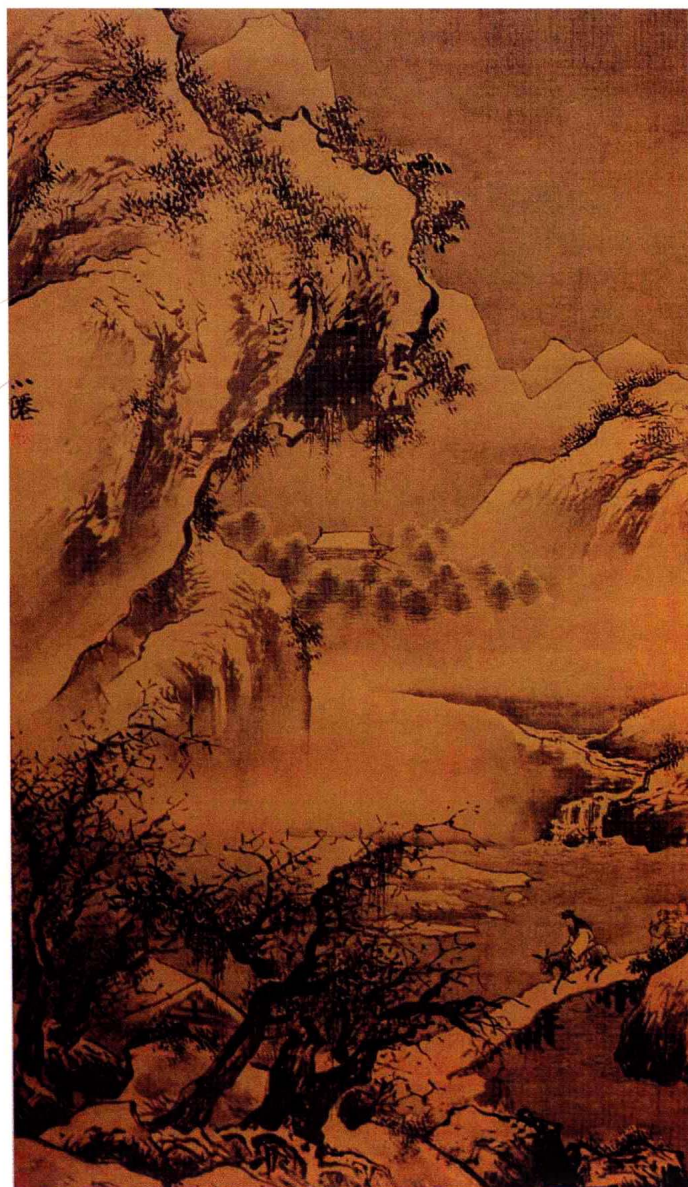


图 14 明·吴伟 灞桥风雪图

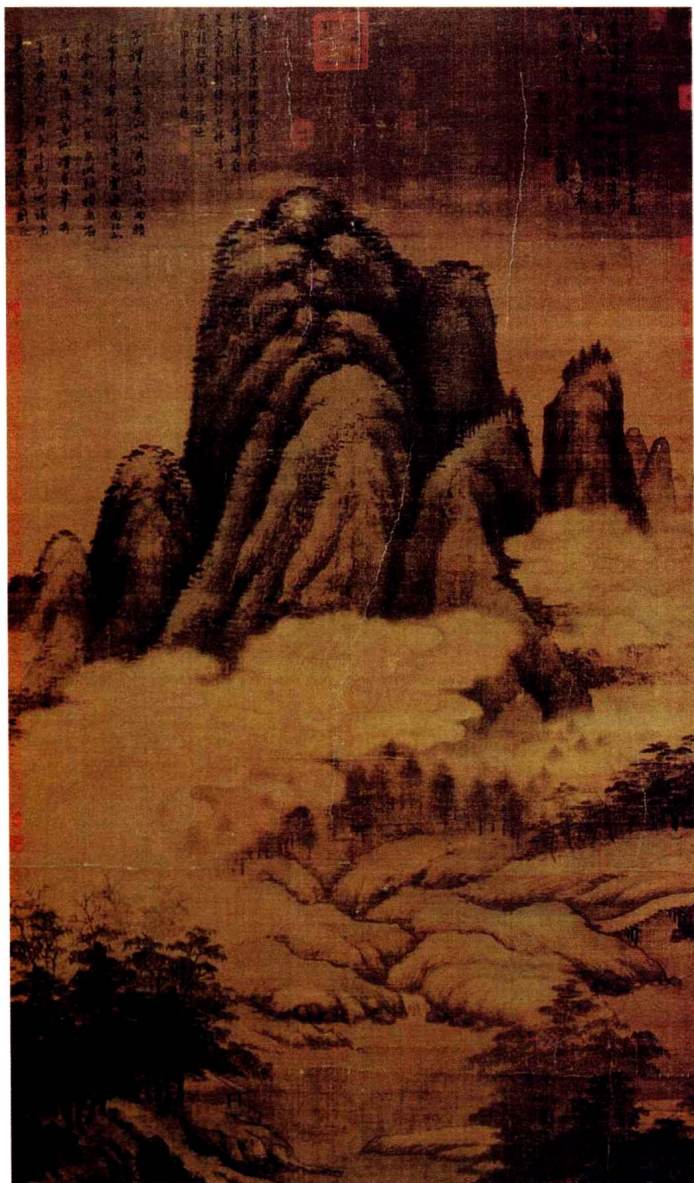


图15 元·高克恭 云横秀岭图

与生宣纸的出现大大推动了文人画的发展，而且材料的更新必然要导致技法的出新，水墨语言的特性得到了充分的发挥，用水法也得到了又一次的飞跃。

高克恭是学二米的画法，画面先用清水或极淡水墨打底，然后用墨笔侧锋横点，上浓下淡，或下面留白以显示云气，有的地方点了好几遍，他的构图比二米的画略繁一些，东西也多，笔墨比米氏云山要实一点，比较清晰，含蓄不够，墨色也略重，他在用水方面较之二米并无发展，只是将其技法更充实完善了。

元代画家中在用水方面倪瓒和吴镇是两个极端，特别值得重视。

倪瓒善用枯笔作画，他的画以简胜，不作名山大川，多画太湖小景，经常是一河两岸，一两个土坡，三五株枯树，表现出一种极其清幽、洁净和恬淡的美，给人一种凄苦、悲凉、索寞的感觉。董其昌说：“作云林

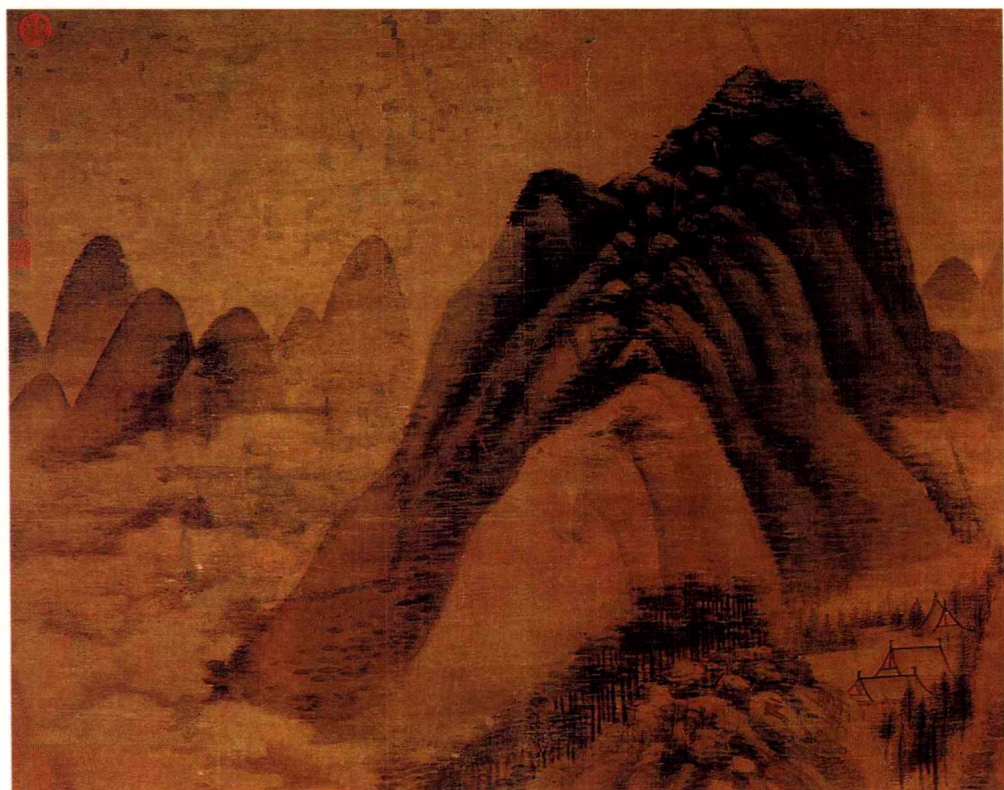


图16 元·高克恭  
群峰秋色图（局部）



图 17 元·倪瓒 容膝斋图



图 18 元·吴镇 秋江渔隐图

画须用侧笔，有轻有重，不得用圆笔，其佳处在笔法秀峭耳。”他不用浓重的笔，更少大片的墨，用笔柔而轻，用墨干而淡，其笔触着纸，在着力与不着力之间，似稚嫩而实苍老。有人说倪云林作画时舔用唾液来调墨，因元代已有生纸，生纸上的墨易渗化，而唾液中含有蛋白质，能起到胶质的作用，如此则在生纸上也不易渗化，故能达到干松虚灵的效果。这种说法似乎有一定道理，但考虑到倪云林有洁癖，几乎所有记载他的文章都提到他“性好洁”，乃至“一盥易水数十次，冠服数十次振拂”，这样的人让他在作画时添毫和墨，似不太可能，不过他的画用水确实是十分少的，达到惜水如金的地步。

吴镇则正相反，湿墨、繁笔是他的典型风格。如其代表作品《秋江渔隐图》，这幅画是画在生纸上的，先用略浓而有变化的墨勾山石轮廓，略淡的线条作披

麻皴，复加湿墨衬染，湿墨略分浓淡，罩在线条上面，使线半隐半显，使画面透光而明亮，最后以焦点点苔点，层次极为分明。他的画水分很足，数百年之后，仍有“幛犹湿”之感，他的画法来自于董源、巨然，但在用水用墨上有自己的鲜明作风，显示出和元四家中其他三人枯墨干笔截然不同的特点，特别是在生纸出现之后，吴镇能以自己的深厚功力熟练地把握笔墨水分在生纸上的微妙变化，对后人无不启迪之功，后世沈周受益尤多。



图19 明·徐渭 花鸟(局部)



图20 明·徐渭 花鸟(局部)

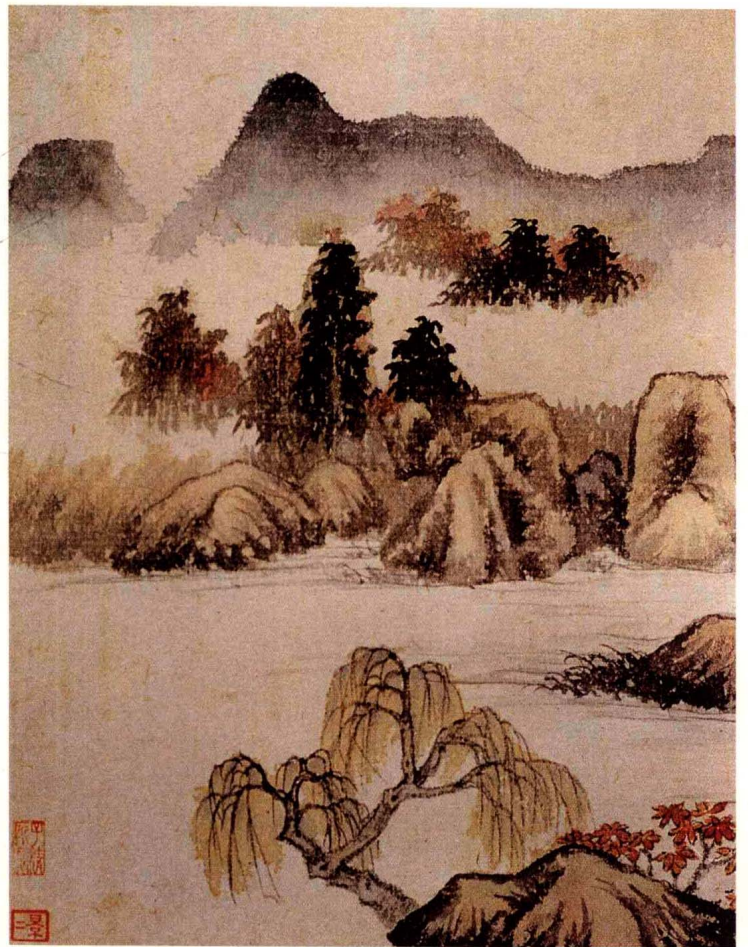


图21 清·石涛 山水册(局部)

中国山水画发展到了元代,各种风格技巧已粲然大备。明清两代,就技巧而言充其量只是对传统的整理,并无多大的发展,当然也不能一概而论,石涛在用水方面有其突出的成就,明代徐文长的泼墨花鸟在对用水用墨的探索上更作出了突出的贡献;但当时山水画大的趋势是停滞不前的,甚至在清代中期已开始走下坡路,其画坛之首的地位也为花鸟画所代替。只是到了近代,由于西方艺术思潮的涌入和中国文化的巨大变革,山水画方又一次振起,在艺术风格、审美取向和绘画技巧等方面出现了翻天覆地的变化,产生了黄宾虹、傅抱石、张大千、李可染这样的大家。

黄宾虹先生的山水画之作,苍厚华滋、浑茫深沉,许多作品黑到令人吃惊的地步,这在中国画史上是极其少见的,故得到“黑宾虹”的外号,大多是美誉,但也有不理解他的人的否定或讥讽。中国画离不开用墨,“墨分五彩”,墨的用量、薄厚决定画的不同层次,在历史上无数前辈已积累了丰富的经验,充分发挥了墨的表现力。黄先生在总结前人用笔用墨的基础上,总结出五笔(平、圆、厚、重、变)七墨(浓墨法、淡墨法、破墨法、积墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法)。黄宾虹先生认为:“七种墨法齐用于画,谓之法备;次之,须用五墨,至少要用三种;不满三种,不成其画。”故他的山水画,七法齐用层层积墨,点染达数十遍之多,甚至旧作在赠人之前,仍在他认为不足之处加笔,必至苍浑深厚而后止,但远观则毫无黑气,景物粲然,特别在深黑的局部,更显出光华照人,尤见功力。

其实黄宾虹先生还创立了水法论,他的许多作品,正是妙于用水,而达到水墨神化的效果,他说:“古人墨法妙于用水,水墨神化,仍在笔力,笔力有亏,墨无光彩。”黄先生除了水破墨、墨破水,或水破色、色破水之外,还有他的铺水法特别应引起重视,铺水的作用,在使画面更滋润,更调和,更浑然一体。黄宾虹先生在晚年,对水更是大铺大用,因而也大大加速了他的变法。古人铺水,多在最后阶段,他则不然,不仅在最后一个过程中运用铺水法,在作画的中间,无法用上铺水法,有些地方,他把水铺到宿墨点上,宿墨点化开了,他还继续用水铺,结果又达到水破墨的效果。为防止在铺水过程中先前的墨完全化开不见,他采用两种办法,一是等墨干到八九分时再去铺,另一种是把纸反过来铺水。他的许多阔笔点染之作,如在笔中含水较多,也近于铺水了。

黄宾虹先生的弟子王伯敏先生曾记述过黄作画的情景:黄先生某次作一四尺大堂,纯以焦墨,勾出山形

后,上墨亦极浓重,当时在场观看作画的许多人都感到这座山与那座山、山顶与山脚之间总是东一块墨、西一块墨,很难收拾,但黄先生手持吃饱水的提笔,在画上点之又点,润之又润,又用宿墨在某些极湿处点点笃笃,然后再以水点,经过如此反复多次的处理,顿觉全画血脉相通,处处醒透,处处通灵,浑然一体,笔墨华滋,这时满满一盂水也用完了,令在场的潘天寿、吴菲之诸先生赞叹不已。(参见《新美术》1981年第2期《中国画的“水法”》王伯敏著)黄先生和吴昌硕等近代画家一样,特重“脏”墨、“脏”色,下笔重,运笔狠,笔法多变,或速或稳,齐而不齐,乱而不乱,皴之又皴,擦之又擦,层层积染,这样的画法没有大量水的调和是不可想象的。

傅抱石先生在用水方面也有其独特之处。傅先生早期受石涛的启发尤多,其名即来源于石涛,在学习石涛的同时又广泛吸收其他名家的优点,对传统下过三折肱的苦功。他在三十多岁时到日本留学,认真学

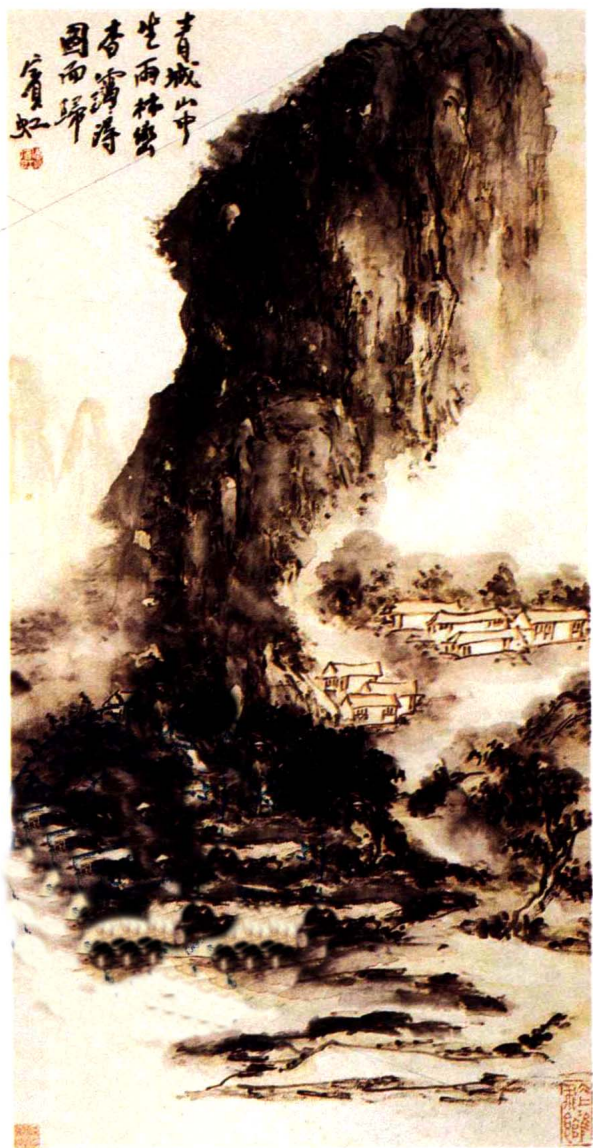


图 22-1 黄宾虹 青城山中





图 22-2 黄宾虹 青城山中 (局部)

图 23-1 黄宾虹 溪桥烟霭 (局部)

