

芥子園畫譜新編

芥子園畫譜新編



山水篇

柴祖舜編



芥子园画谱新编

柴祖舜 编

百家出版社



芥子园画谱新编

柴祖舜 编

百家出版社出版 上海绍兴路5号
新华书店上海发行所发行 上海现代科技印刷厂印刷

开本787×1092 1/12 印张20 字数30千 图107页

1991年6月第1版 1991年6月第1次印刷 印数1—10000册

ISBN 7-80576-188-4/J·27 定价: 12.50

前言

“芥子园”是清初名士李笠翁所置金陵(今南京)别墅的名字,也是他自营书铺的名称。精刻套版《芥子园画传》初集,于清康熙十八年问世,笠翁亲自为其作序;该画册收入的作品,是以笠翁之婿沈心友家中原存李长蘅所作课徒山水画稿四十三页为基础,由沈心友约请山水画名家王安节(王概)整理和增编,历时三年增补到一百三十三页,并附临摹历代名流各式山水画四十幅,专门介绍中国山水画各种技法,供初学者作范本。其后,沈心友又请杭州钱塘画家诸曦庵(诸昇)编画竹兰画谱,王蕴庵编画梅菊和草虫花鸟画;又由王安节、王宓草、王司直兄弟三人斟酌增删,历经十余载才于康熙四十年刻成《芥子园画传》三集。在清光绪年代,需购《芥子园画传》者甚多,而原书版经多年屡印已模糊难识,后由张子祥的弟子巢勋重新临摹刻印,以满足众多初学者的需要。

前辈陈毅曾指出:“近代作画的不读芥子园画谱是例外,好像作诗词的不读唐诗三百首和白香词话是例外一样。古人说,不以规矩不能成方圆。这话讲出一个真理,就是我们搞任何学问要老老实实先搞基本训练;讨便宜,走捷径是不能成为大器的。”这一论断,十分中肯。自有《芥子园画传》以来,有志绘画中国画者,少有不以这部画谱为绘画技法基本训练的范本。近几十年来,中国大陆有几家出版社也曾相继重印《芥子园画传》;但历次都是影印原版而从未超越巢勋临本的内容和技法。原清版《芥子园画传》初集山水谱,从用笔入手,对山水画写形、构图等基本技法作初步介绍,堪视为较完整的山水画谱;可惜其图例不全,且图例画稿的技法并非完全真实体现各名家的原有画风,却深深打上画谱编绘者画风的烙印,使初学画者不能直接掌握各名家独特的技法画风。况且,清初画坛崇尚临摹仿古,因而在清初绘编的这部《芥子园画传》山水谱,就自然未涉及写生、创作等方法;再者,巢勋临本原是单色平版印就,缺乏浓淡墨色层次,也给初学画者带来困难。今新编的这部山水画谱,贯彻古为今用方针,保持原谱的精华,同时对选辑入集的各名家画品,大部分均参照名作真迹临摹,力求准确地介绍他们各自的技法风格;为立足现代,适应发展创新的需要,本画谱特充实有关写生、速写、移植等内容,汲取西方绘画的素描等技法,以引导初学者师法造化,创立新意。本书还选辑部分历代现代作品,供初学者借鉴参考。

既是新编,难免有不足之处,希识者指正。

编绘《芥子园画谱新编》,系据上海戏剧学院冯守棠先生于1988年的倡议和构想筹划;在编著过程中,承蒙刘海粟大师、谢海燕教授和王个簃先生关心指导,并得到学兄徐德森先生和台湾友人陈厚友先生的帮助,深表谢意。

编者

一 中国历代山水画简介

《游春图》是我国隋代展子虔的一幅完整的山水作品,也可以说是我国目前发现的最早的第一幅较完美的青绿山水画。画意具备了咫尺之内有千里之趣的欣赏意境。隋朝画史很短,至唐朝,在山水画方面继承青绿山水画派并创造出金碧山水的有李思训、李昭道,同时在山石的技法表现上也创造出斧劈皴法。唐王维又以水墨画法开创了另一个新的发展方向。这就形成山水画分宗。北宗是李思训父子传赵伯驹、伯驎以至马远、夏圭。南宗则以王维始用渲淡一变钩斫之法,其传为张璪、荆浩、关同、郭忠恕、董源、巨然、米氏父子,以至元之四大家(黄公望、倪云林、吴镇、王蒙)等。当然由于画家所描绘的山川地区不同,形成不同的艺术风格。如五代荆浩他的水墨山水表现了北方丛山峻岭气魄雄伟。关同则是荆浩画风的继续。南唐地区董源则创造出江南平淡景色的水墨风格。宋巨然继董源之法是南方山水画派的代表人物。李成、关同、范宽是宋代北方画派的“三足鼎峙,百代标程”,所画之景写实感强。

宋代郭忠恕、张择端都是宋代描绘建筑“界画”的杰出代表人物。北宋中期,文人画家提倡水墨写意画,主张以画抒发胸中逸气,其代表画家有苏轼、米芾、米友仁。“米家云山”自成一家。他们的画理影响到当时画院画家,吸取了这种水墨为主的画法,其代表作家是南宋四大家李唐、刘松年、马远、夏圭。特别是郭熙的《林泉高致》集和韩拙的《山水纯全集》两部理论名著深刻地影响了中国山水画的发展。宋代水墨山水画盛行之时,青绿山水亦相继发展着。王希孟的《千里江山图》为青绿山水画派赢得了极高的地位。

元代初期赵孟頫(子昂)以画发展了“书画同源”的画理。元四家黄公望、倪云林、吴镇、王蒙,代表了元代文人水墨画派的主流;但黄公望、倪云林等名家之画,仍继师造化的现实主义创作方法。黄公望的《富春山居图卷》是江南山水的真实写照。

明代以沈周、文征明、仇英、唐寅为四大家,沈周、文征明的画继南方山水画派董巨之风。唐寅则继北方山水李唐的画风。

清代画风摹古,仍是文人画的继续发展。“四王”(王时敏、王原祁、王鉴、王翥)受元黄公望、董其昌影响较深;但他们因仅在笔墨上追求,作品缺少创新。“四王”中王翥的画较为有新意。吴历的作品因吸取了西画技法,画风上有创新的意趣,他的《湖天春色图》成功地描绘了风光绮丽的江南春色,清王石公称赏“其画出入宋元,登峰造极”。

被称为清代“四僧”的石涛、朱耷(八大山人)、弘仁、髡残,他们反对“四王”摹拟古人,力主大胆创新;特别是石涛的山水画,作品风格也不尽同,画风多样,他认为“至人无法,非无法也。无法而法,乃为至法”;其是画法辩证的论述,对画坛影响深远。

清代袁江、袁耀叔侄二人的“界画”,继承了郭忠恕画派,功力深厚,在当时也有一定影响。清末民初的广东地区,出现了岭南画派,主张中国画的革新,他们继承和发扬了中国绘画传统的精华,同时融会了日本及西方水彩画的长处,高剑父、高奇峰、高剑僧则是岭南派的主要代表。三高的作品笔墨遒劲,水墨烘染独具一格,色彩艳丽而新颖,尤其是意境清新。

近代山水画在近四十年更有了新的发展,它在继承中国画优秀传统基础上,吸取现代科学知识,无论在技法上,立意上都

有很大发展,名画家辈出。如黄宾虹、刘海粟、张大千、傅抱石、贺天健、李可染、谢稚柳、关山月、钱松喦等,均在师法造化的基础上,不断创新,对中国山水画的发展作出了新的贡献。因此,研究历代山水画技法的同时,必须更多地学习现代作品。清石涛曾提出“我有我法”,“笔墨当随时代”等主张,重视深入生活,“搜尽奇峰打草稿”。今人学习中国山水画一定要立足现代,重视实践,不断追求变法,使中国山水画更好地反映壮丽山河锦绣之美。

总之,中国传统山水画要求“师造化”和“法心源”,核心是人的思想和自然的融化。山水画着重“意”的追求,审美要求气韵生动。中国山水画要求“可行、可望、可游、可居”,要有“身之所容”、“目之所瞩”、“意之所游”三个层次。因此不能局限于固定视焦的时空观,而以散点透视,在运动中观察和表现自然,在千变万化的大千世界中“求意”。

二 中国画学要诀

学画的繁简、难易及有法无法,在中国画论中都是辩证的相对关系。清石涛认为“至人无法,非无法也。无法而法,乃为至法。”这就是说,学画不能受古人成法约束,而且是有规律可循,从“无法”到“有法”,又从“有法”到“无法”,但先要从规矩入手。唐代王维的《学画秘诀》中提到妙语者不在多言,善学者还从规矩。宋山水画家郭熙的《林泉高致》集中论及“人之学画无异学书,不局於一家,必兼收并览,广议博考,以使我自成一家”。学画要读万卷书,行万里路;画山水要胸贮五岳。宋画家郭忠恕既能画纸鸢放线,一扫数丈;而作界画、台阁则又细如牛毛蚕丝。元代倪云林师右丞画能“山飞泉立,而为水净林空”。所说无法,必先有法。近代艺术大师刘海粟在画学上指出,要“写自然之真相,取积极之法为真美,一趋真美可以养成其主动与创造能力”。

六 法

南齐谢赫提出“六法”,即曰“气韵生动”、骨法用笔,应物写形,随类傅彩,经营位置,传模移写。”画论《山水纯全集》中对“气韵”作了注释,曰“气者随形运笔,取象无惑。韵者隐露立形,备仪不俗”。因此气韵生动和意造形象都互相联系,而且涉及骨法用笔。生动二字,在《山静居画论》中提到“气韵生动须将生动二字省悟。能会生动,则气韵自在。”骨法用笔主要是笔墨技法,(偏重用笔)。画论中《论观画别识》中谈到“笔者难依法则,运用变通不质不华,如飞如动。墨者高低晕淡品别浅深,文彩自然。”唐代张彦远进一步把用笔的重要性阐述得更明确:“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。”至于用墨之法在南北朝梁元帝萧绎所著《山水松石格》中就已提出“信笔妙而墨精”。“应物写形”,实质上是写生求形似的要求。在荆浩《笔法记》中更提到似和真的问题,“似者得其形,遗其气;真者气质俱盛”。宋宗炳《画山水叙》中就又提及“以形写形”。古人画论要求按客观对象写形,即山水画必须“师造化”,强调自然哲理。“随类傅彩”,是指“以色貌色”。如画山水画中,

宋郭熙的《林泉高致》集就提及水色“春绿、夏碧、秋青、冬黑。”不同的对象要有不同的色彩。“经营位置”即是中国画中的构图，亦称“章法”、“布局”。如画山水画，唐代李成《山水诀》中提及“凡画山水先立宾主之位，次定远近之形”。《石村画诀》中更明确“胸有定见，自然位置妥当。”《芥舟学画编》中专述“布置”，“凡作一图，若不先立主见，漫为填补，东添西凑，使一局物色各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定洒然落墨，彼此相生面相应，浓淡相间而相成。拆开则逐物有致，合拢则通体联络，自顶及踵……总有一气贯注之势。密不嫌迫塞，疏不绑空松。增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法”。传模移写，即临摹。中国画很强调临摹，山水画家张大千先生就临摹了不少画。在《绘事发微》中提及临旧，“凡临旧画，须细阅读古人名迹，先看山之气势，次究格法”。“临旧之法，虽摹古人之丘壑梗概，亦必追求其神韵之精粹，不可只求形似”。“用古人之规矩格法，不用古人之丘壑蹊径。”近代艺术大师刘海粟谈中国画的特征时指出：“山水画最大特征就是一个‘意’字，‘意’包括的内容很广。一张画的构图、取景、造型的准确与传神，情节的安排与细节的描写，使整个画面能产生一种‘音乐感’、‘文学感’，都是要在‘意’字上下功夫，才能引起观者的共鸣，才能引人入胜。‘六法’论中的‘气韵生动’一词，可以说就是‘意’字的最高境界。”

六要六长

宋刘道醇曰：“气透兼力，一要也。格制俱老，二要也。变异合理，三要也。彩绘有泽，四要也。去来自然，五要也。师学舍短，六要也。”五代荆浩《附笔法记》中也提出六要：“一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”二者均以‘气’列首位，即以形写神的现实主义观点作为中国画的根本。

粗卤求笔，一长也。僻涩求才，二长也。细巧求力，三长也。狂怪求理，四长也。无墨求染，五长也。平画求长，六长也。此六长是画理中的辩证法。若细巧而无力，画则纤弱；狂怪无理，画则变得乱成一团。

三病

宋郭若虚曰：“三病皆系用笔。一曰板：板则腕弱笔痴，全亏取与，状物平褊，不能圆浑。二曰刻：刻则运笔中疑，心手相戾，向画之际妄生圭角（刻病者，笔迹显露，勾画之次。）三曰结：结则欲行不行，当散不散，似物滞碍，不能流畅。”这板、刻、结三病，主要偏于论述笔墨技巧。

十二忌

元饶自然曰：一忌布置迫塞，二忌远近不分，三忌山无气脉，四忌水无源流，五忌境无夷险，六忌路出无出入，七忌石只一面，八忌树少四枝，九忌人物伛偻，十忌楼阁错杂，十一忌滃淡失宜，十二忌点染无法。

《春觉斋论画》中较具体注释十二忌。“一曰布置忌迫塞”。迫者阂于势。塞者窘于步也；因而要求画家师造化，开阔眼界，胸襟高旷。二曰远近不分。“然远近之分，亦从大小浓淡之分。”“近处宜著实，远处宜模糊，则不患远近之不分也。三曰山忌无气脉”“画亦讲气脉，或隐或现之谓也，不宜断处截然而断。”“山之气脉必不当断，苟断之以云气，则便似断非断矣。”“总之气必相

联,脉可中断。断处非断,正伏脉也”。四曰水忌无源流。“凡作奔泉怒瀑,一泻千尺者,山高远而有来源”,“有源有流,方是活水”。五曰境忌无夷险。凡写山水,宜在画出新意境,平淡之景亦可出奇景,构图之中要有隐现变化。六曰路忌无出入。“古人恒言,有好山,无好路。此即写山水之大病痛。”“总在或隐或现之间,如画龙之东云出鳞,西云露爪也。”画之如杜诗所云,“冥冥子规叫,微径不敢取者,则真善于写路矣”。现实生活中如栈道入云,凿石成级。羊肠半露,能更引人入胜。七曰石止一面。“凡画峰,必分三面,峰迴路转,石势则异”,“写石须有顶有脚,分棱面为佳”,即要画出山石之体积变化。

八曰树忌少四枝。“凡画树必按四时,要有荣悴之分”;画树要分析树枝前后,左右之枝的变化,同时还要根据不同季节,观察生活中多变的树木生长规律的变化。九曰人物忌伛偻。“北宋写山水,必兼界面。且长人物,至南宗而人物尚存轨范”,即要求画配景人物能细心观察人物行、立、坐、卧的变化。十曰楼阁忌错杂。“楼阁之法惟郭河阳最精,以名匠绳尺度之,向背分明。李照道一派传为赵伯驹,伯驹亦精工之极。”这是指界画中的建筑,要有规矩精确的尺度;即使不用界尺,所画建筑也要稍如界画,能从界画中分出精神。

十一曰黯淡失宜。“无论水墨及浅绛与青绿各派,深浅二字须分明。”“色不碍墨,墨不碍色;又须色中有墨,墨中有色。”

十二曰点染忌无法。“凡设金碧各有轻重,凡作金碧山水中人物,无论青红总须加粉,则颜色久久不退。”唐六如(唐寅的浅绛山水)人物多不用粉,而仇十洲(仇英画青绿山水)则非用粉不可。因重彩山水画必用矿物质石青、石绿等色。

学画必须师法造化。《山水松石格》中就提及“造化为灵”。唐张璪提出了“外师造化中心源”的完整画理,成为历代画家坚信不移的绘画创作法则。唐王维《画学秘诀》提及“自然之性,成造化之功”,已重视自然哲理。宋荆浩《画山水赋》中提及“凡画山水意在笔先”,这就是说在师造化的过程中明确先在感受的基础上立意,强调“意造”。宋画家郭熙的《林泉高致》集中形象地描述了自然界的變化。如“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”。郭熙游历名山大川,归纳出“嵩山多好溪,华山多好峰,衡山多好别岫,常山多好列岫,泰山特好主峰,天台、武夷、庐霍、雁荡、峨眉、巫峡、天坛、王屋、林虑、武当,皆天下名山巨镇”,“欲夺其造化,则莫神於好,莫精於勤,莫大於饱游饫看,历历罗列於胸中”;并指出选景的重要性,“千里之山不能尽奇,万里之水岂能尽秀。太行枕华夏而面目者林虑,泰山占齐鲁而胜绝者龙岩,一概画之版图何异”。

中国山水画在师造化中巧思妙意,十分重视画意。诗是无形画,画是有形诗。在《林泉高致》集中,郭熙作为古人佳篇秀句摘录,如羊士谔望女儿山(“女儿山头春雪消,路旁仙杏发柔条。心期欲去知何日,惆望回车下野桥。”),而明画家唐寅(唐百虎)则以此诗题作画《春游女儿山图》,并以此诗作画题。

艺术大师刘海粟十上黄山,他刻了一方石印曰:“昔日黄山是我师,今日我是黄山友”。刘老从师黄山以表现黄山之美的探索中走出新天地。

三 中国画工具材料用法

笔墨技法

宋《山水纯全集》中提有“夫画者笔也，斯乃心运也。”“默契造化，与道同机。”“握管而潜万象，挥毫而扫千里。”“故笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成。”因此已提到“凡用笔先求气韵”，后要“巧密精思”，同时说明绘画真山一定要有远近浅深之分。清石涛著《苦瓜和尚画语录》笔墨章中提明“古之人有有笔有墨者，亦有有笔无墨者，亦有有墨无笔者”。“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘缈。此生活之大端也。故山川万物之万灵于人，因人操此蒙养生活之权，苟非其然，焉能使笔墨之下有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲跳，有潜伏，有冲霄，有崩坍，有磅礴，有嵯峨，有嶙峋，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神。”这番论述十分形象地说明自然界的山水变化，与用笔用墨的变化关系，“笔、墨、情、景缺一不可”。画论中有以画仅有轮廓而无皴法谓之无笔，有皴法而无轻重向背云影明晦，谓无墨，同要求笔墨不能分开，须互相和画意求形联系在一起。用笔要有虚实变化，有顿挫、旋转、掣下去，提得及时，防止浮、飘、板。

用 笔 古人谓“笔力能扛鼎，言其气之沉着”；“凡下笔当以气为主，气到便是力到”。这就是说用笔要练出工力。初学得有一定方法，从执笔着手。执笔主要是靠拇指一前一后地将笔夹住，中指使笔管压向下右方，无名指使笔顶向上左方，小指起着辅助无名指的作用。手心一定要留出空位，谓之“空拳密指”，尤如手心中握蛋。用笔“运指”、“运腕”、“运肘”、“运臂”。画细小的地方可用腕靠着纸用笔运指，执笔易稳，但这仅能画细部极小范围。如画大一点就须运腕、运肘，再大的就得运臂之力了。提腕运笔是靠平时练出来的，和写字一样，这困难是可以克服的。当然运臂用笔有时也可将腕微贴桌面，以助稳定。练书法对锻炼执笔稳定是有帮助的。熟能生巧，关键是“勤练”。

作画用笔主要有中锋、偏锋、及逆锋三种。由这三种用笔又可变化出点、丑、皴、斫、擦、拖等多种笔法。中锋者要直握毛笔，如同写篆书，笔锋基本上是在笔画的中央，画出来的线条呈圆柱形，或是线的中心重，或是线的两侧重，笔力内在，线有圆浑厚重之感。古人称中锋用笔叫“绵里针”，中锋是勾勒法的主要笔法。

偏锋就是将笔左斜或右斜，使笔尖、笔腰、笔根一起发挥作用。这样用笔，粗、细、浓、淡、乾、湿等变化更多，能在画线的同时画面。偏锋一般用于山石皴擦。

逆锋就是运笔倒逆而行。顺笔和逆锋完全相反，逆锋运笔，笔锋先行如“犁头破土”，由下而上，自右到左。逆锋行笔受到纸的阻力，使笔毫忽聚忽散，松紧、光毛变化多。中、偏、逆锋用笔，在画画过程中经常是由中转偏，由顺转逆，不断变换着。用笔不是为了单纯画形的轮廓，而是要表现形象的形质重量、立体感、空间感，甚至一定程度上也可反映光线明暗的变化。用笔一定要有乾、湿、浓、淡、轻、重等变化，与描绘的对象有机结合。

中国画的画笔系运用具有中国文化特色的毛笔。中国毛笔采用动物毛精梳制成，适用于绘画的毛笔甚多，古云：“凡有用画之笔大小蟹爪者，点花染笔者，画兰与竹笔者，有用写字之兔毫湖颖者，羊毫雪鹅柳条者；有惯倚毫尖者，有专取秃笔者。视

其性习，各有相近，未可执一”。笔的种类很多，目前常见的有狼毫、羊毫、兔毫、紫毫、山狼毫等。实际上可归纳为软毫、硬毫、软硬毫合制制成的兼毫。勾线、皴擦常以硬性狼毫为主，设色渲染以软性羊毫为主。狼毫笔含水量不如羊毫笔，用硬毫类的狼毫画于不易透水的熟宣纸、熟绢或图画纸上，效果流畅挺拔，转折刚健有力。在熟宣纸上用狼毫笔勾线，水份要多，画出的线使墨有将溢出线外之感。所画之线乾后，产生两侧略深，中间较淡的“水痕”。由于狼毫较坚硬，含水量少，运笔稍快，即出现飞白。比软性笔羊毫较晚得苍劲刚健之效果。狼毫作画行笔速度在生宣或熟宣纸上一定要控制行速的快慢，在生宣上落笔初行，因狼毫笔含墨量较饱满，容易渗化，故开始一定要快，逐渐放慢运笔，防止过份乾枯。

羊毫笔属于软毫类，多半用以渲染，使浓淡变化匀称柔和，特别是大面积渲染着色，用生宣作画，更以软性羊毫笔为佳；且以笔尖微秃的旧羊毫大笔更为适宜。

兼毫是画半工半写的常用笔，软硬适度，能勾能染，通常用紫羊毫、大白云等笔。有的笔中间是狼毫，外围是羊毫，作画时笔尖可勾勒，笔腰、笔根可渲染、皴擦（因羊毫之优点可含水量大以供渲染之用）。

用墨 如果墨色画得笼统一片是成死墨。《芥舟学画编》中提到“浓淡分明便是活墨。死墨无彩，活墨有光”。用墨同样有乾、湿、浓、淡的变化，同时和纸的性质有关，体现笔触墨韵的变化，有丰富的层次。用墨必须和水相联，水份过多，水墨漫漶，缺乏骨力；如水份太少则下笔枯涩，无润泽感。古人画论云，“墨分五彩”，浓、淡、乾、湿、清，也有以“黑、白、浓、淡、乾、湿”为六彩，形容墨色层次。

关于用墨方法大体可以分以下几种：

破墨法：《芥舟学画编》中提到“破墨者，先以淡墨勾定匡廓。匡廓即定，乃分凹凸。形体已成，渐次加浓，令墨气淹润。常湿者，复以焦墨破其界限轮廓，或作疏苔于界处”。这是十分具体地分析画山石之破墨法。破墨法是在前一种墨色未乾，即加上后一种墨色，对原来的墨色实施渗破，使之浑然交融，变化无穷。破墨法是画处在将乾未乾时进行，多以直笔破横笔，以横笔破直笔，笔融之间，以一定角度相交，称为“相破”。生宣能形成“水痕”，不宜重复，否则表现不出水痕相错的变化效果。

泼墨法：画论“李成惜墨如金，王洽泼墨渾成画”。学画就得从惜墨泼墨四字研究始，根据立意来画。泼墨法、落墨法，都是大胆落墨，有的是任其自然，取自然之趣。张大千先生后期的画和刘海粟先生的画均用此法，刘海粟先生甚至还用创新的泼彩法，作画时大胆而细心地将墨色泼纸上，然后细心整理，层层渲染，以求厚重多变的艺术境界。近代更有以纸倒浸墨色中的浸复法，画时将墨色乃至调入少量松节油，使油墨色漂在水面上形成复杂多变的墨纹（也有以薄的黑色油墨或油漆调入清水中形成水面上漂浮的黑色斑纹变化），以画纸复浸取得多变而自然的效果。

积墨法：是待先画的墨色乾后，再上第二遍墨，由淡而浓或由浓而淡，层层添加积叠直至多遍。近代黄宾虹先生的画是常以此法为之。

焦墨法：无论浓墨、淡墨，笔中水分要很少，笔锋易掌开，形成线条笔笔枯乾苍劲，呈老辣之感。如清戴本孝的《焦墨山水卷》，全以乾笔焦墨表现之。焦墨渴笔，层层皴擦，浓淡变化，层次丰富，厚重而又兼秀雅，颇具韵味。

宿墨法：砚池中的隔夜墨叫宿墨，它的特点是有沉渣，墨色乌黑，且无光泽，最浓的宿墨比新鲜的浓墨要浓黑，有似乌绒一般，如经托裱或画的过程中以水渗之边缘略有渗化，甚至可使大块墨色中间洗淡，形成边缘自然的墨痕。这都是因为宿墨渗化而形成此种变化。

蘸墨法：蘸墨的技巧，有几种常用的蘸墨办法：①一笔中先后蘸两种不同浓淡的墨色；②以清水笔尖蘸浓墨于笔头上；③以清水笔蘸不同浓淡的墨色于笔尖和笔根上，则一笔可见多种浓淡的变化。

作画一般均以油烟墨为主。油烟墨因有桐油成份,故墨色既黑又光亮,能画出细微的墨色浓淡变化,即有黑、白、浓、淡、乾、湿的层次。

松烟墨主要原料是松木,墨色特点是黑而无光,画中可以使墨色无胶质的反光,其缺点是墨色容易发灰。

漆烟墨,内含漆,是墨中最黑的一种,但反光强,因焦墨即产生极浓黑的效果,所以常用作醒墨。但不能反复重笔,因重复太多则反光过强反而影响黑的程度。

现代书画家常用书画墨汁,特别是画巨幅作品,如若手工磨墨实在太费时间,但墨汁作画要掌握乾湿关系。湿时易渗化,同时画好后一定要存放几天方可托裱,否则墨色极易渗化,有损作品。

砚 安徽歙县的端砚石质较为理想,但砚也有粗细之分。粗砚出墨快,当然不能仅图快,既要发墨快,又要细而匀为最理想;但常难兼顾则可备粗、细两种砚以各取所长。

宣纸和绢

宣纸 主要分生宣、半生熟宣、熟宣。熟纸适合工笔和临摹古画(因性能近似绢)。熟纸即矾纸,自制可用黄明胶加水加温溶化,加入拷碎之明矾揉合成略带胶性的淡液,用排笔均匀地刷在生宣纸上凉乾。乾后用清水笔试画,是否会漏矾(漏矾即画时有斑点,则需再刷矾水)。

半生熟的纸带有一定渗水性,但比生宣稳定。目前有的生宣也不大渗化,性能近似半生半熟纸,这就要看每张画纸的实际性能了。半生半熟纸画时较易接笔,笔触柔和,易出飞白苍劲的效果,但墨韵及水墨淋漓之意就不如好的生宣。半生半熟纸一般可刷淡豆浆后凉乾,或以生宣风矾(即把生宣放在透风处,时间越长越好)。生宣可以风矾但熟宣则千万不能放在通风处,否则就易脆碎和漏矾。半生半熟纸是初学画最理想的画纸,便于初学者控制纸的性质。画时要有渗化效果,只要趁湿画,或加一定的水份,练笔时比较理想。皮纸也比较近似半生半熟纸,渗化和顺容易控制,更适宜作兼工带写的画。

生宣:种类很多,但作画一般用单宣(夹宣宜写书法),好的生宣棉料较重,将纸透光照视可见云头纹状,为佳品。好的生宣画后墨色光泽黝黑,不灰暗,有的生宣接笔时留有笔痕,因墨色内含胶水,在接笔时笔触的周围起着抵制水份渗入作用,而产生笔与笔之间的分界痕迹,这种笔痕利用得好会获得十分巧妙的效果。但画中如不需笔痕时则先润湿一下清水,待半乾时再用软笔上墨色;或先上极淡之色再上浓色,均可避免明显的笔痕;落笔快速或用大笔染都能减少笔痕。当然要笔痕时关键还在纸的性质,有的纸是不会出好的笔痕的。

绢 分生、熟两种,古画皆生绢。自唐代韩幹、周昉后,方以热汤将生绢半熟,即制成熟绢。生绢画时略会渗水,所以仿古画一般均用熟绢。熟绢和熟宣纸一样,而且容易渲染。熟绢的保存和熟宣一样,时间长了易发脆碎破,不如生宣纸易于长期存放。古画绢呈淡墨色,有古色古香味,破处必有鲫鱼口,连有三四丝也不直裂;如直裂则非古画绢。染绢要上深下淡。熟绢和熟纸一样要上胶矾,但胶、矾份量很重要,不宜过重。胶不足则出墨痕水溢,而矾不足不易辨,须点墨于绢,以水洗之,如不脱墨即可。胶矾比例,夏月每胶七钱,用矾三钱;冬月则胶一两,用矾三钱。用矾可捣碎以冷水泡化,不可投入热水,否则变成熟矾。刷胶矾水,必须分作三次。第一次须轻些,第二次饱满些而清清上之。第三次则以极清为度,要刷匀以防漏矾。

设色法

中国画论“六法”中提到随类赋彩。自然界各有其色,“如天有云霞烂然成锦。地生草树斐然有章”。中国画强调本色(即固有色)但也把设色和用笔用墨相结合,意以补笔墨之不足,显笔墨之妙处。设色“专重取气,则色由气发,不浮不滞。”至于自然色彩的变幻如朝光暮霭,峦容树色,更须于平时留心,要求细心观察生活中的色彩变化。《绘事发微》中提到“山有四时之色,风雨晦明,变更不一,非着色无以像其貌。所谓春山艳冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。此四时之气象也。故画春山设色,须用青绿,画出雨余芳草,花落江堤。……画夏山亦用青绿,或用合绿赭石,画出树浓阴、菱荷馥郁……画秋山用赭石或青黛合墨,画出枫叶新红,寒潭初碧……画冬山用赭石或青黛合墨,画出寒水合涧,飞雪凝栏,或画枯木寒林。”中国画着色之法贵于淡雅,不能掩墨光以损笔致;要以色助墨光,以墨显色彩,要墨中有色,色中有墨。

《画学心法问答》中具体地谈了四季着色的不同方法,“如春山着色。宜先将赭色轻轻染石面。次将极细石礞 微微加于赭色之上。切不可重。”这实为淡青绿浅绛着色法。春树叶可用浅草绿汁,即嫩汁绿色(花青加藤黄成汁绿),有时也可用三绿点春叶,以成新绿。“夏山着色,宜先将赭色轻重相间遍染石面,次用石绿青礞加于山顶山坡,望如草木畅茂,用色比染春少重;……叶上用深色草绿汁染之,以着浓阴;夹叶或用石绿亦可”。“秋山着色其山之峰头坡脚,亦宜先用赭色染之,但染时须审山之向背,以分阴阳,向处宜轻,背处宜重而又不宜过重。盖秋容缟素,用色宜淡不宜重,於山头峰顶突兀处,则用花青淡汁复之,以润赭色。秋树不可作蔚林,或用墨叶”,画秋山之色要有衰残之意,夹叶可用藤黄胭脂调和染之,即成黄澄之叶,用硃礞染色即成红叶。“冬山着色,与春夏秋更不同。春夏秋山,皆有像有气。冬山则天气上升,地气下降,闭塞不通,有像而无气。”冬山着色可以水墨画法,也可以加花青或赭色,一般以冷色调墨青色为主调。画雪景,《梦幻居画学简明》提到冬景则以赭墨托阴阳,留出白光,以胶墨逼白为雪。画雪山尚可用胶矾水和之,画出冰雪效果。

设色之法与墨笔同。墨须自浅入深,层层加染。着色也一样,即使设重彩色如大青绿金碧山水,也要古艳浓香,不能火气过重。《画学讲义》中具体谈了青绿画法步骤有五。“一曰墨底。除没骨法外,无论浅绛青绿,皆须用墨,皴染成就,然后始能敷色。而青绿墨底,用笔欲简而坚,用墨欲厚而净,笔繁则石面小而碍於敷色,墨薄则易为青绿所掩。……二曰赭石底。墨底既成,则全部敷淡赭一次,而于山根石隙坡脚处,再敷重赭一次,务使托着色绿,以分阴阳显晦。三曰草绿。花青底,择其山石之背阴处,应用重绿者,则先敷草绿;应用重青者,则先敷花青,然后再敷青绿。自与其他山石有别矣。四曰青绿。初敷一次最淡者,渐渐而深,约四五次或六七次,必足而后已。大致青绿画法,山顶最重,山脚最轻,是以由山顶至山腰,敷色面积逐次减小,迨至山脚,则纯留赭石矣。大青绿画法,尚有每次敷色之后添敷矾水之说。盖因石色过粗,防其不匀耳。五曰点苔加皴。青绿敷过之后,墨痕渐为色掩,阴阳显晦,或不明晰,故须点苔以醒之;其石面之不能着苔者,则加皴以醒之。惟石色上,不得加墨,只可於石绿上面加草绿皴,石青上面加花青皴而已”。画青绿之苔点,有时在墨点中再点石绿或石青色,四周留出一圈焦墨色。青绿画法实际上已运用了冷暖色和罩染套色的科学规律。

唐王维以前皆青绿山水,后有浅绛山水,董源、黄公望是以浅绛着色的。黄公望作虞山石善用淡赭色。王蒙多用赭石和藤黄着色山水。浅绛山水要有主色调,如偏于赭色墨青色、或淡青绿色;山石上、下以冷暖色调对比的,如上用偏暖色的赭色,则下用偏冷色墨青色。

中国画颜料的混合方法和西洋画有共同之处,不宜三色以上的混合,因对比色颜色混合越多则愈易灰暗,产生脏浊。例如欲调取紫色则不能用朱红加花青,因朱礞(朱色)中有黄的成份和青色与红的因素成对比,一遇到黄色必色相灰暗而成暗棕色了。因此只能用冷的曙红加酞青蓝,则可调出紫色。中国画颜色的混合也同时要考虑到色彩的冷暖关系。着色上除色彩混合

外,不外渲染、罩染(即层层罩染的套色法,可以利用底子第一道色上罩透明或半透明色,产生复杂的对比变化。如青绿山水画石先罩赭石,后着汁绿,再罩石绿,就是运用对比罩染的方法)、渴染(即以乾笔用色彩皴擦,加强明暗色泽变化)。自然,中国画设色没有西洋画复杂,它要求比较单纯,强调固有色,但更求统调。为了统调,在色彩中加入适量的墨色,以白色或黑调入画中纯度过高的色彩中,使色彩沉着,此称“破调”。青绿山水要求在运用对比中求得谐调,通常是以墨线间隔,甚至以金线分隔。线绛山水更求单一的谐调,如以赭色为主调,或以花青为主调都使色墨浑然一体。局部色彩不能“太花”,用色和墨,利用黑色间。黑色是“全色”,以墨色分割不调和色彩,可使各色之间的气息虚实更为协调和谐,并富有节奏感。这是造成国画色彩既浓艳又协调的奥妙所在。

中国画颜料

目前中国画颜料除块形的固体颜料外,已和西画颜料一样有锡管装的颜料,使用方法较简便。大体上有以下几种常用色:
白粉:目前的白粉均是钛白粉或铝粉颜料,古人则用蛤粉。白粉色一般用锡管国画色为便。由于粉是和胶水调合,使有时如需厚堆处也要适度,否则极易剥落。白粉色不宜和墨色相调,因二色之间所得灰色粉气过重,易脏。

胭脂:目前锡管色则常缺此色,胭脂比曙红色更偏冷色调,可以和青色调出紫色。胭脂色极易泛色,如先画了过重的胭脂色也可用白粉色罩去,但时间一长胭脂会泛出红色。因此使用时一定要掌握浓度。

曙红:过去称西洋红,颜色偏冷但比较鲜艳。如隔宿的颜料极易有色粉沉淀,不小心画到纸上又会渗出鲜红色点。和胭脂一样泛色性强,因此使用时最好不用隔宿色。曙红是较透明的颜色,是植物颜料。

花青(又名靛青):一般画家还喜用块状固体色花青色,如使用固体色块,要早一点以热水泡化。如锡管色最好也不用隔宿色。花青色比较沉着,如再加适量墨色调和则稳重典雅大方。花青是透明色。

酞青蓝:比花青色鲜艳。用时一般需加墨色。如和藤黄相调略加少许墨色即求得汁绿色,可比花青加藤黄所得之汁绿略鲜。凡绿色的深、浅、老、嫩,关键是蓝和黄的比列,及蓝色和黄色本身的鲜艳度。蓝色用量重加一定墨色,所得绿色一定较深,墨色重则为老绿色。酞青是植物性颜料,较透明。

朱磬:是略带黄色的朱红色,如适量调入墨色,可代赭石色。它是硃色提炼时的上层。

朱砂:古人好的朱砂色是不易退色的。历经数百年尚十分鲜艳,是矿物质颜料,不甚透明。目前锡管色质量较差。好的硃砂色较贵,以镜面砂为上品。珊瑚末是唐画中的红色,历久不变。

大红:是植物颜料,此色比朱红中黄色成份少,比朱砂鲜艳。

红色类现代尚可选用水彩、水粉颜色,如玫瑰、深红、桃红等色。关键是用的地方要合适,火气要减少,如适量加墨色,或用重墨间隔等方法使色彩既艳丽又谐调。

藤黄:一般还是块形藤黄为好,此色有毒,不宜入口,画时要注意,藤黄遇水即化,不必用胶。

雄黄、雌黄、矾色不可掺和用。雄黄气猛烈,触粉即变。用色时要避免。

石青:是矿物性石色,不透明,画浅绛山水用色宜轻,分头青、二青、三青(头青色为最重最深),凡画青色一般需先用赭石打底然后用青绿(花青加少量藤黄)衬之,最后罩石青。好的石青为佛头青。

石绿:好的石绿为狮头绿,是矿物性石色,不透明,亦分头绿、二绿、三绿。着色也同样需打赭石底再罩汁绿色,然后上石

绿。

赭石:是较透明之石色,但有沉淀,所以有时用锡管色,或选用黄赤色鲜明之赭石色。赭石亦常和墨色使用,减少火气。

泥金:又称乳金。金有青、赤二种,即有略偏冷或偏热色之分,但最好要真金。将飞金抖入碟内,以指蘸浓胶磨,乾后济以热水;俟极细后,以滚水淘洗,提出胶和锈末即黑色之水,则金色可发亮。金粉用胶调和后用。目前用的金色一般是代用品,质量较差。

炼碟和洗粉:新的调颜色盆以米泔水温温煮出,再涂生姜汁,就可使画碟永保不裂。

洗粉是因古画上粉处时间长,颜料发霉,泛黑色,破坏画面,凡画上用粉处变黑,可以苦杏仁水洗一二次,即能去除脏的黑色。

揩金和矾金:如画金笺,扇面有油使画面画不上去,可以用粉揩之即能除油。画画在金笺上因有油滑、胶滚,也可先薄薄刷二次胶矾水,就比较容易作画。但画好后,最好再刷一次胶水以固定颜料,否则画托裱时易剥落颜色。

四 中国山水画基本技法

勾、皴、点、染

勾、皴、点、染是中国山水画的基本技法,四者是互相关联,又可反复运用。

勾 是用笔的基本起点,以线勾出形象的轮廓,山石勾线可先以淡墨勾形。笔笔气势相连,处处勾搭相贯。勾,一定要熟悉结构才能运用各种不同的笔法去塑造对象的形体和质素。

皴 能画出物体(如山石)的凹凸感。皴、斫、擦、拖、扫等技法有互相联系的地方,《梦幻居画学简明卷》称:“古人画山水,皴分十六家:曰披麻,曰方头(也称卷云皴),曰芝麻,曰戏麻,曰折带,曰马牙,曰斧劈,曰雨点(雨雪皴),曰弹涡,曰骷髅,曰攀头,曰荷叶(荷叶筋皴),曰牛毛,曰解索,曰鬼皮(鬼面皴),曰乱柴,即十六样山石皴法名目。”在《苦瓜和尚语录》中还有玉屑皴,金碧皴,没骨皴。《山静居画论》中有“破网皴”。总之“皴却能资峰之形声”,是由皴法的形象而来的名称。归纳起来先以披麻皴为始。披麻皴:如麻披散,有大披麻,小披麻。大披麻笔大而长,写法连廓。兼皴,也就是勾皴结合,浓淡墨一气浑成,淋漓活泼,无一笔滞气。如董源巨然的山石则用此法。小披麻笔小而短。写法先起轮廓,然后加皴,由淡至浓,层层皴出,或焦或湿,随意加擦。总之是画南方土质山石用的技法。

斧劈皴:如铁斧劈木,劈出斧痕。斧劈用侧笔(偏锋),也有大小之分。大斧劈类似马牙,侧按踢跳,头重尾轻,轮廓随皴交搭,一气呵成。此与马牙同。惟马牙笔短,一起即收。斧劈笔长踢拖直消,此与马牙不同。小斧劈皴用笔勾跳,可以先起轮廓后加皴。荆浩、关仝、李成、范宽、郭忠恕、李唐多画之。大斧劈用笔身之力,小斧劈用笔嘴之力,当分别之。斧劈皴主要是用于画北方石质山石结构。

其他皴法均是在以上二种皴法派生出来,以表现不同的山石之结构。

云头皴:如云旋头皴。用笔宜乾,运腕宜圆,力贯笔尖,笔笔有筋,细而有力,如鹤嘴画沙,团旋中又须背面分明。

芝麻皴:如芝麻小粒,聚点成皴。其用意与雨点大同小异。先起轮廓,从轮廓的阴处细细点出阴阳向背。大石光中有凹,凹中有凸之状,故用笔要湿笔乾笔兼施。

乱麻皴:如小姑滚乱麻篮,麻丝即乱。它是表现石中裂纹,天生自然,其丝纹紊乱,无头绪可寻,故名乱麻。

折带皴:如腰带折转。用笔要侧,结形要主,起伏轻重层层连叠,左闪右按,折带石形方平。元倪云林常画此皴法。

马牙皴:如拔马之牙。筋脚俱露,侧笔重按横踢而成。落笔按驻秃平处像马头,行笔踢破崩断处如牙脚,轮廓与皴交搭浑化,随廓随皴。宋马远和黄子久用此法为多。

雨点皴:全用点法,宜画雨景。此法始於宋米元章,故人皆称米点,有大米之称。子友仁画仍用雨点,但用笔细微,变大米而成小米。所谓雨点法即米家父子法。

弹涡皴:如流涡滚,长江水底,巨石阻流撞激水势,从下滚上水面迴澜,旋转中如浪如泡,或高或低。所画山石之形状似此变化故名弹涡。这种山石即今之威海之滨所结水泡石,画法用笔微侧,旋转运动不拘。皴廓多作石眼,石眼旁随气接衬几笔。笔法宜简,一气写成然后用墨染出背面。

骷髅皴:如人头枯骨,山石形象或似佛头,或像龙首,只见光秃,未得眶齿玲珑、枯瘦嶙峋之状。李思训画此纯用钩勒,精细谨严,细中有力,密处有疏。

矾头皴:如矾石之头,矾石多棱角,形多结方。直廓横皴,每起工字细纹。高峙倒插,如叠矾堆。用笔以中锋,用墨可焦可湿,焦可加擦,湿则加染。宋刘松年常用此法。

荷叶皴:又称荷叶筋皴,如摘荷复叶,叶筋下垂,长秀筋韧。山顶尖处如叶茎蒂,筋由此起,自上而下,从重而轻,笔笔分歧四面散放,至山脚开处,如叶边唇,轻淡接气。

牛毛皴:如牛之毛。牛毛法和小披麻近似,小披麻皴用笔稍纵,牛毛必用正锋。小披麻粗幼兼用、牛毛皴有幼细而无粗线,如髭如毛。牛毛法不宜浓,笔不宜太湿,必要渴笔淡墨,细细密皴,再加焦墨疏疏醒之。浓里有淡,淡上见浓,层次不混。

解索皴:如解散绳索,解索与长披麻之法同类。但麻既经结为绳索,复又解拆散开,遂形成挛缢之状。所以长披麻比较悠悠扬扬,解索皴自有挛挛曲曲。元王叔明(王蒙)喜画此法。

鬼皮皴:以鬼皮之纹皴作山石之纹。用笔略轮钩轮廓,皴要颤笔,笔笔叠连留眼,每皴一笔如两点相连,连叠相交。鬼皮法颇与短披麻同。但披麻直皴,意求光滑。鬼皮皴意在绉涩。

乱柴皴:如柴乱叠,乱柴法和乱麻荷叶同为一类。但乱麻笔幼而软,有长丝团卷之意。乱柴笔壮而劲,有枯枝折断之意。乱柴笔势率直,直笔中参以折笔,笔笔用力,笔笔是骨。骨法用笔乱柴石即今之寿山石。《读画记闻》中把皴法和书法联系起来,“解索皴则有篆意,乱麻皴有草意,雨点则有楷意,折带可用锐颖。斧劈可用退笔。”

点 点是在钩皴基础上点出气脉,以取醒凸。点可作苔点,也可作树叶点,也能表露画的气韵节奏。点有圆点、横点、竖点、尖点、秃点、焦点、湿点、浓点、淡点、攒聚点、跳踢点,等等。苔点是山水眼目,如画龙点睛,不可过多,亦不可过少,常点于山巅石隙间,参差错落四五点,有聚有散,大小相间求有变化。画论认为“画不点苔,山无生气”;“苔痕为美人簪花”,皆形容点的重要。但点和勾、皴是有机结合的。“一幅山水,通体片段,皴染已完,要细玩搜求,何处墨光不显,阴凹处不深,加之以苔。有可点不可点之妙,正在意会,点之恰当,如美女簪花。”“古人画多有不点苔者,苔原设以盖皴法之慢乱,既无慢乱,又何须挖肉做

疮。”妄以苔点为遮石面之丑，却不知石之筋纹而乱点，必愈遮而丑愈出。

染 “运墨为染”。画山水在勾皴的基础上再染墨色，一是丰富浓淡层次。如皴未足，重染以发其华；皴已足，轻染以生其韵。重润渲染如画山石先从淡墨起（可以改救），逐渐用浓墨以染，能画出色调和山石之固有色相、色度的变化，使通过层层积染增加画面浑厚度。渲染是以二管笔同时作画，一枝笔上墨色，另一枝笔蘸清水，及时把墨色匀开。染基本要求是无笔痕。渴染则是乾笔渴色，墨色要淡进行“擦染”，因此染是皴的补充。方法有“斡、渲、刷、擦、抹、衬、烘。名多随笔而更染法不过浓淡浅深。罩染能使层色交叉作用取得丰富的色彩，如同套色木刻的薄彩套色。在完成第一次色乾后再罩上透明色，又让底色泛上一部份，使上下两层色交叉作用。重彩还要罩矾，有三矾八染之说。

勾、皴、点、染是有机联系，犹如书法，点、画、撇、捺合之为字。“钩之行止，皴之分搭，深浅为渲染之变化。一点二点工，终防多点之拙。”勾、皴、染、点是中国画的用笔用墨的基本技法，熟习这些方法和所画对象结构立意相结合，在师造化实践中不断创新。

经营位置和中国山水画的透视特点

山水画首先有立意即画中的意境，以意运法，然后考虑如何经营位置即构图。一般中国画山水立轴，基本上必留天地，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景。现代山水画有的也破一般规律，有时顶天出格。但中国画中经营位置即布局、章法，首先强调通体大局，随后注意虚实、黑白、疏密、收放、开合、宾主等艺术处理方法。

虚实 《画尘》中提到“行家位置。稠塞不虚。情韵特减。倘以惊云落靄。束峦笼树。便有活机。”画中实处一般指笔墨表现出的具体形象。虚处则是笔墨未表现出来或未详尽表现出来的减弱部分。实是虚的基础和依据，虚处又是实处的余意与扩大，但虚处可起到联想作用。因此虚实是经营位置中的一个十分重要的艺术处理方法。

黑白 黑是指画中画出来的实处，白是指画中留白的虚处。中国画要知白守黑，因此布局时一定要注意空白的处理。胸中要有全局。黑白相应虚实相间，浓淡相间而相成。

收放 字有收放，画也有收放。当收不收，境界填塞。当放不放，境不舒展。画一定要有收有放。

疏密 是布置时极重要的方法，有疏有密，密不通风疏可走马，两者对比而存在，密不嫌迫塞。疏不嫌空松。

开合 是布局取势。如作立轴，下半起手处是开，上半收拾处是合。如画近处林木、屋宇、水泉道路，层层掩映有生发无穷之意即谓“开”。下半已定然后斟酌上半，主山如何结顶，云气如何空白等收拾称为“合”。中国画章法，拆开则逐物有致，合拢则通体联络。所以从整体到局部都有细心安排。

主宾 山水画中形象的组合要有主次之分，一般主要常处理在中景，突出的位置，也可破格处理在边上，但气势上要集中到主景上，能引观画者视觉集中于精采的主景。

三远 北宋郭熙《林泉高致》集中更提出了“高远”、“深远”、“平远”的‘三远’，“山自下而仰山颠，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。其人物之在三远也，高远者明瞭，深远者细碎，平远者冲淡。明瞭者不短，细碎者不长，冲淡者不大。此三远也。”

韩拙《山水纯全集》中又提出了“阔远”、“迷远”、“幽远”的三远论。“有近岸广水旷阔遥山者谓之阔远。有烟雾溟漠野水隔

而仿佛不见者谓之迷远。景物至绝而微茫缥缈者谓之幽远。”李成的画论及仰画飞檐，沈括还谈及“以大观小”等中国画的透视。中国山水画不拘泥于西画一般法则规律，而可以依据自己的意图，打破焦点透视局限，但也同样有合理的视觉透视要求，使山水画表现出纵深的透视感觉。

中国画山水透视法则中，有提到“散点透视”也有称运动透视，实际是“散聚合一”。运动透视就同样是指视点是移动的，然后有意图地统一在一幅画上，有时利用云烟间隔、云隔树遮，使画面视觉上感到合理，使画意胜过广角镜。

中国画题款和印章

唐宋的画一般不题字，即使有字最多在不醒目处写上作者名字，或隐之石隙写上一行小字。元以后，书、诗、画、印结合，一起落款成了画面全局构思构图的一个重要部分，不少画家甚至用古人诗词和题字作为画的内容。如唐寅画羊士谔望女儿山的诗词之意境。《林泉高致》集中提到古人清篇秀句有发于佳思而可画者，明清有的画家更是抒胸中逸气作长篇题字，有的题字还有一定的政治倾向。但是不论题字多少，均和构图画意相联。字体书法和印章也有较高的要求，如书法印章水平不高也同样影响画的质量。画面大小、构图虚实和题字大小、位置、印章大小均有关，甚至印章的内容和形式也要好好推敲。画中除名字章外还可用多枚闲章(压角章)，二印并列最好选有朱文和白文两种不同形式的印章。印章结构、位置都集画家之心血，一定要先观画意的基础上确定题款内容位置，字体上也要和画的风格相统一。图章中的文字，一般初学刻印者多追秦汉篆法、刀法。画中所用印章样式，以方形或长方形为主，有时也用圆形或奇异形的印章。

五 中国画树石山水画法

画 树 法

画山水，林木当先，峰峦居后，山为骨格，林木是山之眉目。未见骨格，先见眉目，所以林木要画精彩。

韩拙《山水纯全集》中论林木“有四时之荣枯，大小之丛薄，咫尺重深，以分远近。”画树要有力，这是指要根据树木形势姿态而取其力。画树不能离开树木的自然生意。早在《山水纯全集》中指出“以木贵苍健老硬，其形甚多，或耸而迸枝者，或曲折而俯仰者，或躬而若揖者，或如醉人狂舞者，或如披饮于水中，或峻岭倒崖而身复起。”王右丞曰：“松不离於弟兄，谓高低相亚，亦有子孙。谓新枝相续，为幼松者…”梁元帝(萧绎)云：“木有四时。春英夏荫，秋毛冬骨。春英者叶细而花繁也，夏荫者谓叶密而茂盛也，秋毛者谓叶疏而飘零也，冬骨者谓枝枯而叶槁也。”《梦幻居画学简明卷》中论树云“凡写山水必先写树”，“山水中树体不一。如松杉竹柏、梅柳梧槐之外，各体杂树均无定名，但以点法分类”。同时要求山水和树木互相统一，“总要在树秀则山秀，树古则山古”。画树的造形，树头要放，株头要敛。树头是树根下头，要放开，俗语“撒脚”。撒脚方能得盘根错节，担当枝