

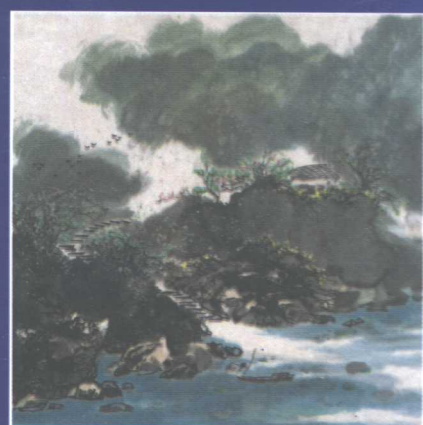
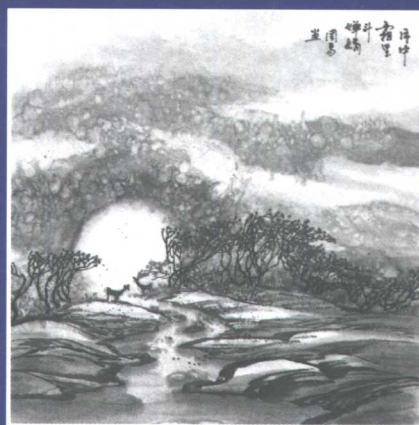
老年大学山水画技法教程丛书

山水画笔墨技法教程

上篇 用笔技法

下篇 用墨技法

周易·著

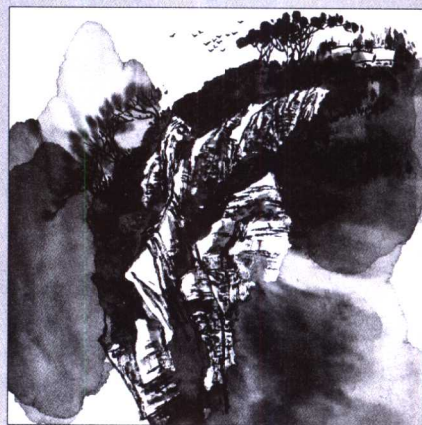
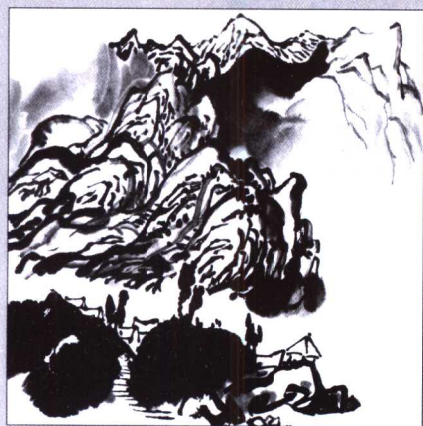


辽宁美术出版社

山水画笔墨技法教程

周易

周易·著



辽宁美术出版社

策 划：张 明
李丽春
监 制：谢茉莉

图书在版编目(CIP)数据

山水画笔墨技法教程／周易编著，一沈阳：辽宁美术出版社，2002.1

(老年大学山水画技法教程丛书)

ISBN 7-5314-2886-5

I. 山… II. 周… III. 山水画—技法(美术)—老年大学—教材 IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第086219号

辽宁美术出版社出版发行

(沈阳市和平区民族北街29号 邮政编码 110001)

辽宁省印刷技术研究所制版印刷

开本：889毫米×1194毫米 字数：12千字 印张：4

印数：3001—6000册

2002年1月第1版 2002年4月第2次印刷

责任编辑：张 明 谢茉莉 责任校对：张 明

版式设计：吴 玫 张晓英 封面设计：李 越

全套三册定价：84.00元



作者简介

周易，1946年生，自幼习画。

七十年代从师鲁迅美术学院朱鸣岗教授，学习绘画，打下良好的基础。

八十年代，毕业于中国无锡书法艺专；进修于中国画研究院。在此年间足迹名山大川，南到云南瑞丽、九寨沟，北到黑龙江的小兴安岭、镜泊湖，并积累数以万计的写生稿。

九十年代从事山水画创作和教学，1993年出访德国，1994年沈阳电视台报道其山水画艺术。作品展售法国、日本、新加坡等，现受聘辽宁省老干部大学山水画教授、辽宁省军区老战士书画研究会指导老师，中国人民解放军39850和86369部队政治处书法导师。职业画家。

前言

“笔墨技法”肩负着山水画作品艺术性高低和质量高低的重要使命。它关系着作品的成功与失败。

要画一幅山水画，从熟练掌握“笔墨工具”到熟练掌握“笔墨技法”，这便是学习者的势在必行。对于笔墨技法的学习，初学者总感到摸不着头脑，无从下手。有的同志画了多年的山水画，回头再看看自己的作品，好像还缺少些什么。比如：笔线还缺乏力度，笔法还用得单一，墨用得不透，方法掌握地不多，致使作品缺乏技巧，不够生动等等。所有这些不足都是对“笔墨技法”没有系统地学习和训练。本书作者根据多年的山水画教学和绘画实践，在自编的教稿基础上，整理成册。意在协助山水画学习者在“笔墨技法”学习过程中有个程序，试图给读者提供看得见，摸得着，可操作性地由浅入深的学习样本。使山水画习练者不走弯路和少走弯路，尽快提高自己的作品水平。

该教程除了配以大量画稿提供临摹外。在理论编辑上重点介绍技法。并紧紧结合山水画的景物要素——山石，抓住“笔法和墨法”这一重点，向传统——现代延伸；向理法——情感延伸。使学习者既能做大量的实践，又能在理论上得到充实。这是本书奉献的宗旨。

由于时间仓促，水平有限，难免有谬误之处。特别是“笔墨”专题，很难求全责备，但能够给初学者引个路，为同营此道者抛砖引玉，本书作者也深感心慰了。

上 篇



用 笔 技 法

用笔的技法是指“线”的表现力而言，笔的不同运用产生不同笔线效果，构成丰富的绘画语言。“它关系着作品的成败和质量的高低，所以建立用笔的基本功，属用笔的基本法则方面的问题，而深入研究如何组织用笔属艺术规律方面的问题”。这需要不断理论联系实际，从而熟练掌握用笔技法。

在笔法研习过程中，第一阶段要守则，要求掌握用笔法则，打下扎实的基本功；第二阶段要“技进乎于道”。用笔技法达到随心应手之地步，也就是说技法对心的制约性解除了。庄子讲：“以神遇不以目视，官知止而神遇行。”技法和精神高度融合在一起，达到“逍遥游”的自由境界。

中国山水画笔墨特点

“笔墨”是中国画家艺术表现的载体，即代表工具名称，又代表语言性（点线面）名称，其重点在于语言性。

中国悠久的绘画历史，积淀了丰富的笔墨技法。它的程序性和符号性凝聚了中国文化的品位和气质。作画者一旦熟练地掌握工具和笔墨技法，他的作品将光彩夺目，这说明笔墨具有继承性的特点。作画者在笔墨技法上形成规范和程序，并有了自己的符号指代，这说明他的艺术趋于成熟，笔墨又有创造性的特点。诚然无论是继承性，还是创造性，对“笔墨”、对“画家”都是战术上的提高和战略上的发展。

有人说：“笔墨又是乐器演奏性艺术”，很合乎道理。展纸作画走笔运墨时，心、手、腕、笔直达纸面，整个动作过程就是演奏过程。画家可以当众挥毫表演，这就需要画家对笔墨技法的熟练掌握和深入探讨的功夫了。这说明笔墨具有艺术语言的繁杂性。近代画家黄宾虹和齐白石晚年的笔墨功力达到炉火纯青，但有的人练习几年就画出了很像样的国画作品，这与笔墨还具有工具性特点分不开的。只要熟练地掌握（笔、墨）这一特点，给会广大群众学习国画带来很大方便。

历史将笔墨上升代表艺术境界和心灵的高度。是中国画的情场所在。线条与团块、浓淡与干湿、轻重与缓急、笔墨与宣纸交浸互染，浑然渗透产生千变万化情感的指代效果。清代石涛说：“吾写此纸时，心如春江水，江花随我开，江水随我起。”这种超越规范上升心灵的笔墨实为最高层次。庄子的《庖丁解牛》故事引喻的艺术境界也在于此。

当代中国画作品中的笔墨技巧更是异彩纷呈。传统笔墨的表现力惊人之大，使得现代人挖山不止，勤于继承、学习，并在此基础上不断开发实践，创作出与传统面目差距较大的作品。在笔法上打破传统的“笔笔中锋”，运用多种笔法变换和演绎，强调笔墨的感情化和抽象化。现代画家陆俨少讲：“古人讲究线，不注意墨块。”并在自己作品中大胆运用墨块与点线结合而获得成功。国画大师潘天寿“一味霸悍，强其骨。”的笔墨主张，改变了传统的文弱和力度的缺乏，使自己作品构成鲜明，力度强健；现代美术教育家王伯敏教授详解的“黄宾虹的水法”打开了大胆用水，水墨淋漓的生动画面；画家石鲁笔墨斑驳的金石效果；傅抱石的泼墨渲染、破笔皴擦所构造的“抱石皴”，使作品大气磅礴；李可染的光感笔墨拉开了文人墨戏的距离；林风眠的作品虽远离书写性，但其墨色格局仍保持着中国画的意韵。总之现代人对传统笔墨的再认识，再发展，再挖掘；对工具载体的改造和对原有工具表现力的深度、广度的探求；对现代审美观念的融入（如“肌理效果，平面构成、光感效果）；都借鉴版画、水彩画、油画等技法。进行笔墨创新活动，在中国画这块百花园里像繁忙的蜜蜂通过辛勤的劳动，不断酿造出新鲜的蜂蜜，提供给人类。

目 录

上篇：用笔技法

中国山水画笔墨特点

第一章 笔力	1
一、笔力浅说	1
二、“骨法用笔”说	2
三、“书法用笔”说	3
四、“一画论”和“一波三折”说	5
五、黄宾虹“五笔说”解译	6
第二章 笔意和笔势	11
一、笔意	11
二、笔势	15
第三章 笔感、笔韵、笔调、笔趣	16
一、笔感	16
二、笔韵	16
三、笔调	17
四、笔趣	18
第四章 笔法	18
一、笔线法则	20
二、“皴法”-传统笔线组织	25
三、“纹理”-现代笔线组织	31
四、“肌理”-现代制作法	35
第五章 传统笔线“十八描”	35
一、高古游丝描	35
二、琴弦描	35
三、铁线描	36
四、行云流水描	36
五、马蝗描	36
六、钉头鼠尾描	36
七、撇头钉描	36
八、混描法	36
九、曹衣描	36
十、折芦描	36
十一、橄榄描	36
十二、枣核描	36
十三、柳叶描	36
十四、竹叶描	36
十五、战笔描	36
十六、减笔描	36
十七、枯柴描	36
十八、蚯蚓描	36
第六章 笔病及用笔琐谈	38
一、笔病	38
二、用笔琐谈	38

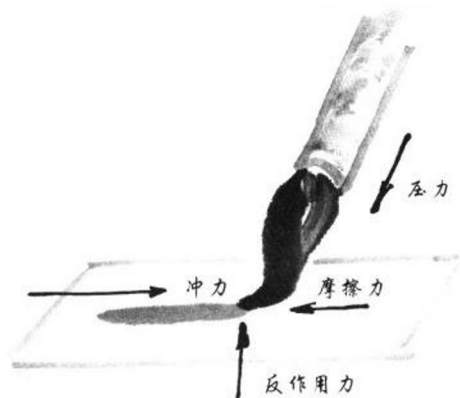
下篇：用墨技法

第七章 识墨	42
一、调墨	42
二、墨分五色	42
三、干与湿、浓与淡、黑与白	44
四、墨质	44
五、墨调与对比	44
第八章 墨法	46
一、泼墨法	46
二、积墨法	47
三、破墨法	48
四、宿墨法	50
五、焦墨法	50
六、淡墨法	51
七、重墨法	51
八、冲墨法	51
九、飞墨法	52
十、撞墨法	52
十一、用剂法	53
十二、渴墨法	53
第九章 渲染法	54
一、渲染	54
二、烘染	54
三、擦染	54
四、托染	54
五、刷染	54
六、积染	54
七、瀚染	54
第十章 水法	56
一、冲水法	56
二、底水法	56
三、清水法	56
四、铺水法	56
五、泼水法	56
六、积水法	56
七、浆水法	56
第十一章 墨效应	58
一、节奏与韵律	58
二、计白当墨	58
三、浓淡相宜	58
四、枯润相生	59
五、强弱对比	59
六、宾主虚实	59
七、用墨五字诀	59
第十二章 笔墨关系琐谈	60
附图技法点评	61

第一章 笔力

一、笔力浅说

(一) 笔锋的力学分析: 笔锋触纸进行垂直和平面运动产生压力和反作用力、冲力和摩擦力而形成笔线。它传达着指力、腕力和臂力甚至全身之力, 表现出笔线强健和柔弱等。在宣纸留下的笔线痕迹的内结构就是我们常说的笔力。由于力的变化使得笔线具有千变万化的形态。(图1)



力学分析

图1

(二) 笔力的理解: 其一, 力在笔迹点画中显示中凝聚力和外张力, 使人感到内含和外露。其二, 力的传导必须是气力贯通, 用笔灵活。古人云“下笔前凝神静气, 行笔中以意导力, 以全身之力贯注一腕”。这样才能万毫齐力。其三, 展纸用笔, 横扫竖抹, 不讲法度, 看上去似乎用力, 其实是蛮力。其四, 运腕的方法是获得笔力和关键。唐太宗说: “腕竖则锋正, 锋正则四面势全, 次指实, 指实则力量平均。次虚掌, 虚掌则运用便易。” 讲的是指实掌虚, 腕竖锋正。运腕有三种方法: 枕腕 (用左手将右腕掂起), 提腕 (腕离桌面而肘支撑桌面), 悬腕 (腕和肘离开桌面)。这三种运腕方法为写字、画画提供便宜, 画幅可大可小, 活动方便灵活。(图2)

体现凝聚力的线

体现外张力的线

凝聚力的体现
表现出内含

张力的体现
笔力外露

功在
畫書

松勁



猛距猛打橫掃豎掃
實為垂力用筆無法

图2

(三) 笔力的审美观: 元代书画家赵孟頫说“千古书法同一理”其意在于笔线有立体感, 有内聚力。要达此效果必须中锋用笔(后章节介绍), 中锋用笔其锋垂直纸面, 接触纸面的面积小而压强大, 下水速度快, 再加上正确的运笔方法(在后章节介绍), 使笔线形象丰满, 有内含力度、呈圆浑, 这种用笔符合中华民族的审美习惯。即讲含蓄, 讲内在美不外露, 讲凝聚不散慢。清代画家石涛说: “丘壑自然之理, 笔画遇景逢缘, 以意藏锋转折, 收来解趣无边。”其中“藏锋转折”即是中锋运笔, 中和饱满, 不浮不滑, 不尖不薄, 不飘不散, 其审美意趣是无止境的。(图3、4、5)

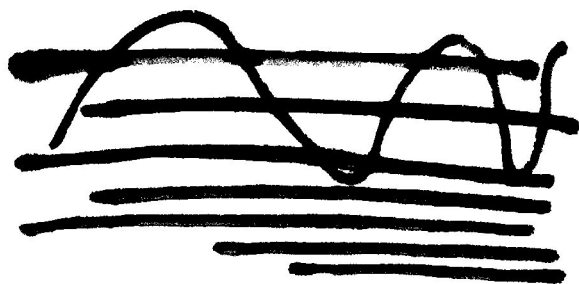


图3

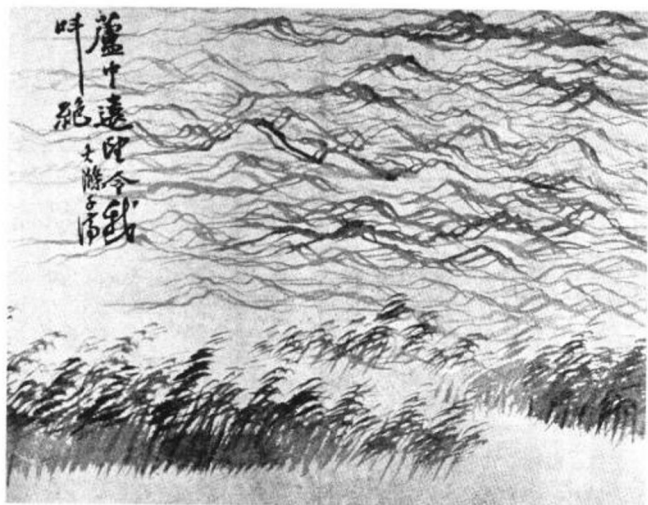


图4



图5

二、“骨法用笔”说

早在两晋南北朝时期, 谢赫论画六法其中一法为“骨法用笔”之说。(其余为气韵生动、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写) 一直支撑着千百年来中国绘画用笔之法度。它包括骨

架和骨力两个含义。

(一) 骨架: 指造型的主要支架, 就山水画讲应该是内轮廓和外轮廓所组成的。山石构架, 通常所说的山石的结构。当然以笔画线用在山石结构上。(图6)



图6

(二) 骨力: 表现出画家用笔的功力, 画出的线条要有力度和圆度。因此笔锋须要绷紧, 并压住纸。清朝画家龚贤说: “大凡笔要遒劲, 遒者柔而不弱, 劲者刚而又脆。” 含有如何用笔的意思。(图7)

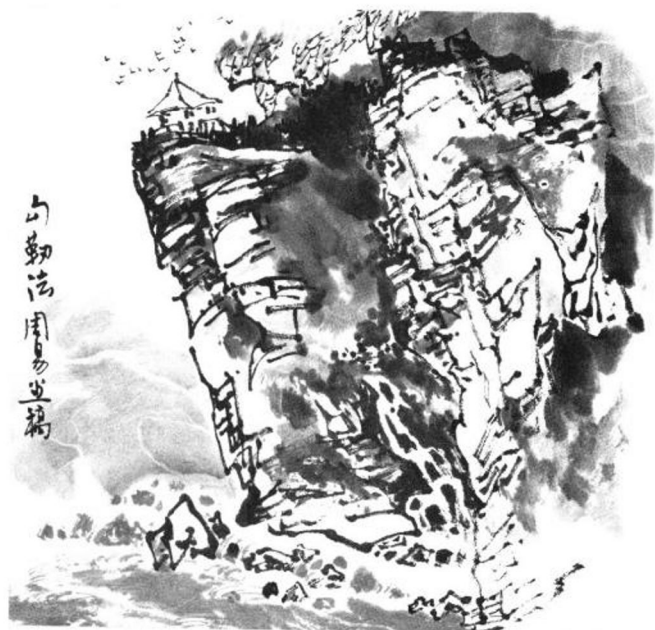


图7

三、“书法用笔”说

古人有“书画同源”的说法, 今人又有“书画同理”的说法。古人说: 善画者必善书; 今人说: 以书法入画。种种之说都在说明书法的点画具有很强的表现力。它的法度可以移植并充实到画法中来。效果显著, 古今称道。

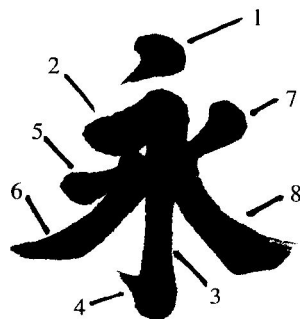


图8

(一) “永字八法” 解译:

1 侧(点) — 须侧锋而落, 铺毫短行, 势足收笔。

2 勒(横) — 须逆锋落纸, 稳去急回, 不应顺笔而过。

3 弩(竖) — 不宜太直、太挺。直则木僵无力, 故须直中见曲之势。

4 趯(勾) — 驻锋提笔, 突然趯起, 力聚笔尖。

5 策(提) — 藏锋入笔, 用力发笔, 得力在于画末。

6 掠(长撇) — 起笔同折出锋, 要俏肥空腔收笔, 以轻劲取胜。

7 啄(短撇) — 落笔左出, 快而峻利, 笔画粗壮而尖削, 如飞禽啄食。

8 磔(捺) — 逆锋轻落笔, 铺毫缓行, 渐渐加重, 顿而提起, 空收笔。

“永”字八法乃书者基础, 宜画者基础。(图8)

(二) 用笔“十式”解译: 现代画家黄宾虹说: “中国画用笔全部理法, 无不在阴阳之中。”其实质就是对立统一哲理之含义, 运笔之法则。

1、提按 — 清代刘熙载说: “提按二字相合相离, 故用笔重处飞顿飞提, 轻处实顿实提, 能免坠飘二病。”其意就是常说的提中有按, 按中有提, 但不要过分强调, 否则线条断续, 气不连贯, 显做作, 提按适当可达沉厚灵巧之佳境, 顺其自然功到有成。(图9、10)

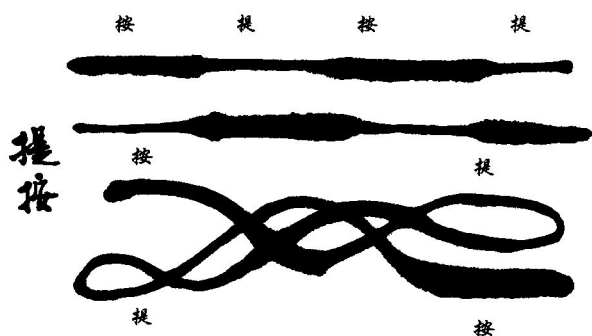


图9

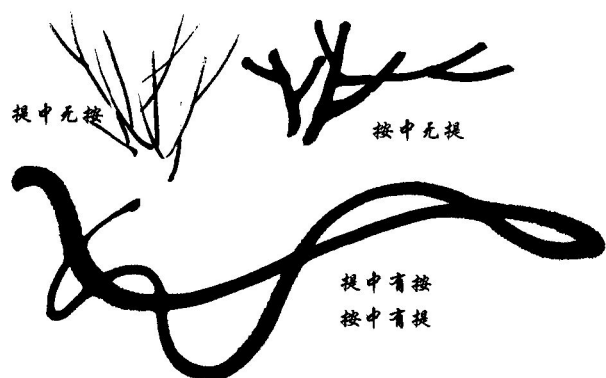


图10

2、转折—转则表现圆转如籀书之用笔；折则表现方折如隶书之用笔。又称圆笔与方笔。其笔画结实、丰润，不安生圭角。明代董其昌说：“作书最要泯没棱痕。”其意写字的笔画不要出现棱角，要圆润坚实。(图11、12)。



图11



图12

3、起止一起笔藏锋，收笔回锋。起笔要提按顿挫，果断有力；收笔要含蓄有余味，要留得住。东汉书家蔡邕说：“势来不可止，势去不可遏。”其意思是对笔的来去有人工控制的一面，也有任其自然的一面。宋·米芾说：“不垂不缩，无往不收。”成为自古到今用笔起止的法则了。(图13)

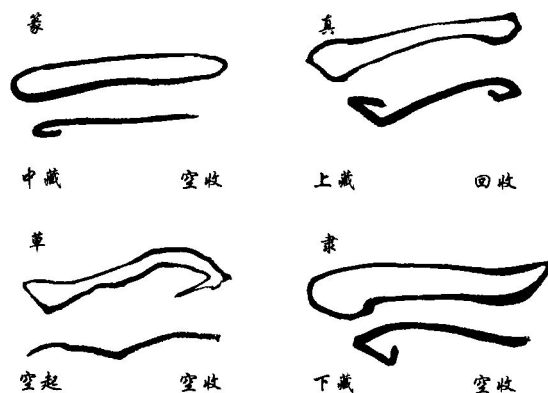


图13
图14

4、徐疾—指在行笔中速度的快慢直接影响线条形态的变化。而线条的各种状态体现感情和情绪。比如：悲欢、抑扬和强弱，激昂和慷慨等，行笔的速度和力度配合将使线条产生丰富内涵。(图14)



5、顿挫一常用于起笔、收笔，转角处是运笔直线的最强音。顿是力的集聚，挫而行是力的延伸，这个过程不可松气，否则顿有力而行软弱，行笔直线顿挫不可过多，提按为主，顿挫为宾。(图15)



图15

四、“一画论”和“一波三折”说

(一) 依据: 清代画家石涛说:“法与何立立于一画，一画者众画之本，万象之根……立一画者盖无法定有法、以有法贯众法也。”石涛的“一画论”接受了历代哲学思想，综合儒、道、佛的“万象森列，俱源于一”、“一即一切，一切即一”、“道生一、一生二、二生三、三生万物”、“天下万物生于有，有生于无”等



图16

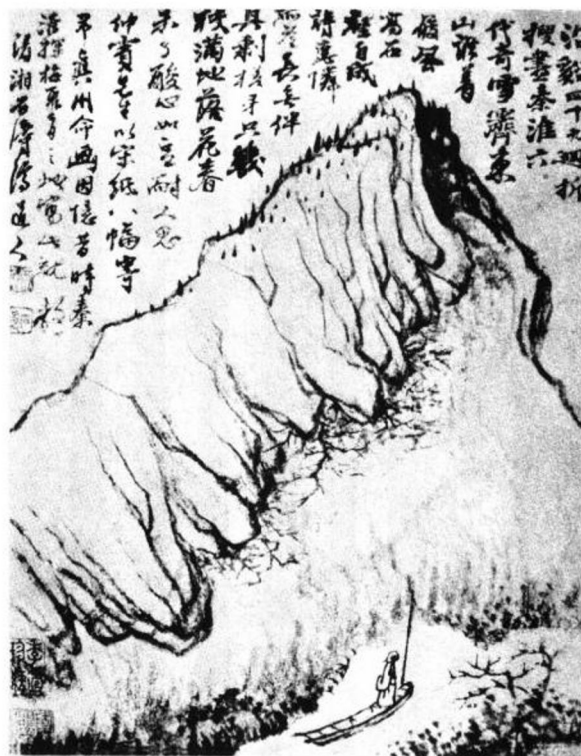


图17

归一的古哲学思想，石涛在画学提出“一画论”的用笔理论。(图16、17)

(二) 立法: 太古无法，逐渐形成“一画”之法，而“一画”之法成为“众有之本，万象之根”。从此生出许多法来，画出许多画来。所以“以无法定有法，以有法贯众法”。亿万笔画无不始于“一画”而终于“一画之法立，而万物著”。

(三) 金丹：“一波三折”乃一画也，一线也，但众画之本。讲起笔、收笔和行笔过程中贯彻藏锋、回锋、中锋之法乃是宋·米芾提出“无垂不缩，不往不收”而立于一法。近代黄宾虹大师说：“一波三折一语最是金丹，欧人言曲线美，

亦为得解。”将“一画”扩展到“一波三折”，线条曲折生动之美。并有人生出“一波三折”之多种法度。如：实入虚出、实入实出、虚入实出、虚入虚出、横画竖下（笔）、竖画横下（笔）等写法。真乃一画之金丹。（图18、19、20、21）



图18



图19

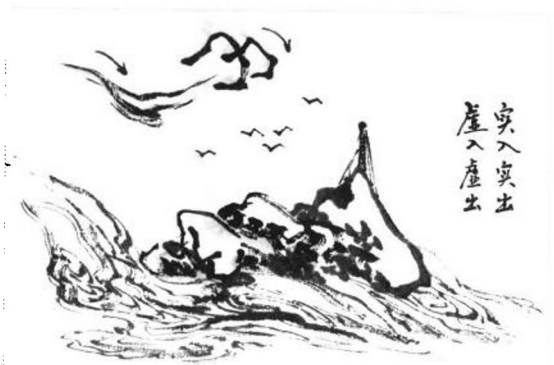


图20



图21

(四) 相谋：一幅作品，分而观之，笔线可断可读，笔笔得法。合而观之，千笔万笔彼此呼应、向背、聚散，气脉相通，共同塑造艺术形象，所以“一画论”君临众画之上，统摄形象思维和运笔全部过程，展示出“意存笔先，画尽意在”这一艺术美的基本法则。（图22）

(五) 化境：山石根本之法是皴法。因山石形状不一，传统皴法多种多样，异彩纷呈。但画家作画时却需“一空依傍，不可拘滞”。要能“审一画之来去，达众理之范围”。定山川之形势，通古今这皴法，熟练运用，才能虚实中度，内外合操，画法通变，无疵无病的高度技巧之境界。（图23）

五、黄宾虹“五笔说”解译

近代大师黄宾虹学修深厚，见识广阔，功底坚实，早学晚熟，其作品浑厚华滋，大气磅礴，

他总结的“五笔说”前无古人，后无来者，后代学画之人受益匪浅。（图24）

（一）五笔说：

“一曰平，如锥画沙”。中锋圆笔，用笔力量平实，不结不滞，笔迹饱满，平均一致，处处着力，力在其中，笔笔送到无起止之迹。通常所说“平笔”。如形容为棉里藏针、锥画沙、蚕吐丝等。讲究一个“匀”字。然忽轻忽重，运气不畅，腕力不到，意向不明都不会“平”。（图25）

“二曰圆，如折钗股”。钗为古代妇女之头饰，形容用笔转折圆，曲而不折，弯而不断，如钗。通常称“圆笔”。刚柔相济，挺拔连绵，有抗争之力，有弹力。讲究一个“韧”字。篆法用笔圆润遒劲。（图26）

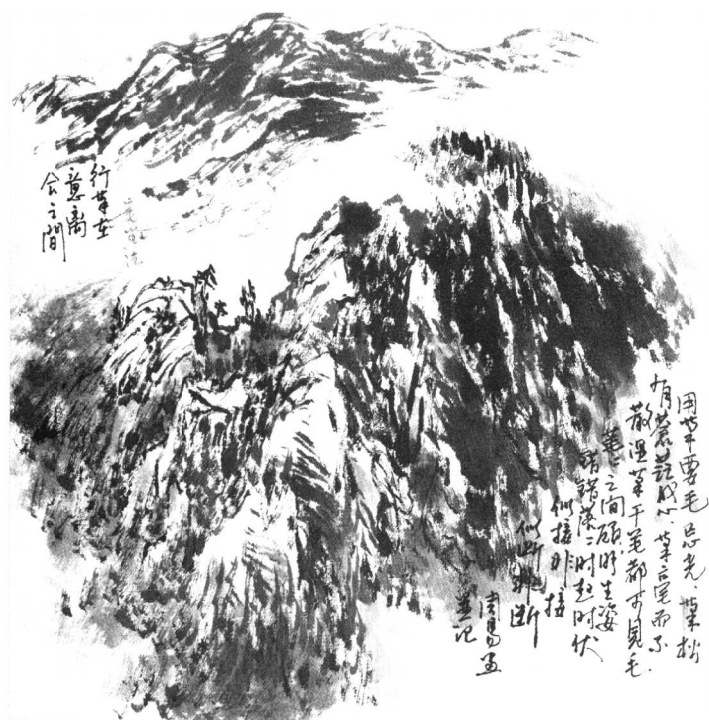


图 22
图 23



可輝厚竹木葉
至辰廿九貴賓紅



虞山
賜馮

禿筆中鋒行笔
中連篆意雖過沙
玉剛杵力能扛鼎
力透紙背
萬毫力
萬毫力

图 26

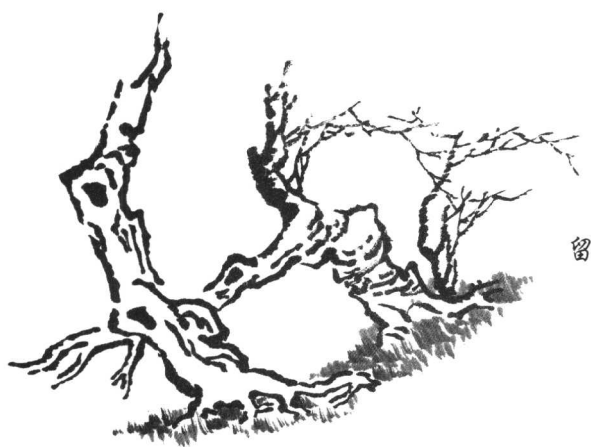


图 25

“三日留，如屋漏痕”。高度控制，积点成线，行笔沉稳不疾不徐，不浮不滑，不急不躁。行笔皆驻（停），如雨流土墙之痕迹，有艰阻之感。如虫蚀木之状。讲究一个“慢”字（图 27）

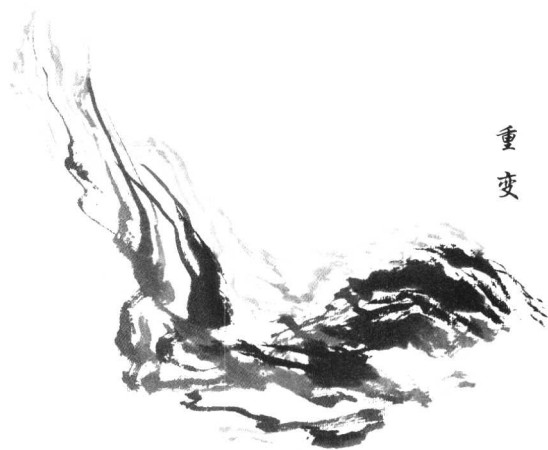
“四曰重，如枯藤坠石”。对重笔的描绘很多，如高山坠石、力能扛鼎、力透纸背、入木三分等，说的是下笔要有份量，压住纸面，忌轻飘浮滑。清代张庚说：“用笔需重，重则厚而古。”重即“金刚杵”之意。初学者当以重法入门之要。要大胆落笔，切忌犹疑不决。像“印印泥，石碾地”也是形容重笔。讲究一个“沉”字。

“五曰变，不拘成法”。用笔以一种格调为主，多样变化。有兔起鹘落之灵捷，也有老僧补衲之沉静。刚能柔，重能秀，留能进。随机应变，灵活笔法，但能协调统一。清代王翬说：“凡作一画，用笔有粗有细，有浓有淡，有干有湿，方为好手，若出一律，则光矣。”清代恽格云说：“用笔时笔笔实却笔笔虚，虚则意灵，灵则不滞，迹不滞则神气浑然。”（图 28、29）



留

图 27



重
变

图 28



图 29