

张伟平

国画山水
教学举要

张伟平 张雨婷 著



笔墨世界

——张伟平国画山水教学举要

张伟平 张雨婷 著

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

笔墨世界——张伟平国画山水教学举要 / 张伟平, 张雨婷著. — 沈阳 : 辽宁美术出版社, 2017.9

ISBN 978-7-5314-7536-1

I. ①笔… II. ①张… ②张… III. ①山水画—国画技法—教学研究 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第284634号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳晟邦印刷包装有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/8

印 张: 15

字 数: 150千字

出版时间: 2017年9月第1版

印刷时间: 2017年9月第1次印刷

责任编辑: 洪小冬

版式设计: 王哲明

封面设计: 洪小冬 王哲明

责任校对: 薛 力

ISBN 978-7-5314-7536-1

定 价: 65.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

第一章 中国画的“世界”是“笔墨世界”	5
一、“笔墨世界”的熟悉与陌生	5
二、“笔墨世界”的特殊性	7
第二章 画法 画理 画体	9
一、什么叫“画法”？	9
二、“画理”“画法”与“画体”的关系	10
第三章 中国画“基础画法”与“核心画法”的关系	11
第四章 关于中国画“临摹”理念的分析——“临摹”是一柄双刃剑	14
一、我们为什么要临摹	14
二、依（画）理明（画）法是临摹的关键	15
三、感觉与临摹的关系	17
四、正确取法的临摹必须“正受”	17
五、临摹的方法与态度	19
第五章 皴法的意义	23
第六章 “树石法”——一门难以立竿见影的必修课	24
第七章 教学笔记十一则	26
一、教什么与怎样学？	26
二、学习路径分析	28
三、树体组构要点介绍	30
四、枯树组构原理	34
五、点叶树组构要点分析	38
六、夹叶树组构要点介绍	41
七、怎样理解勾、皴、擦、染、点	44
八、山石的组构原理	46
九、山石点皴法介绍	48
十、树石写生	49
十一、树法	53
第八章 课徒稿中“理”与“法”的分析	57
一、张伟平山、石法课徒稿	57
二、树法	82
三、（一）范宽《溪山行旅图》树、石画法分析	92
（二）郭熙《早春图》树、石画法分析	98
（三）黄公望《富春山居图》树、石画法分析	102
四、树、石小景组构图	108

笔墨世界

——张伟平国画山水教学举要

张伟平 张雨婷 著

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

笔墨世界——张伟平国画山水教学举要 / 张伟平, 张雨婷著. — 沈阳 : 辽宁美术出版社, 2017.9

ISBN 978-7-5314-7536-1

I. ①笔… II. ①张… ②张… III. ①山水画—国画技法—教学研究 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第284634号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳晟邦印刷包装有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/8

印 张: 15

字 数: 150千字

出版时间: 2017年9月第1版

印刷时间: 2017年9月第1次印刷

责任编辑: 洪小冬

版式设计: 王哲明

封面设计: 洪小冬 王哲明

责任校对: 薛 力

ISBN 978-7-5314-7536-1

定 价: 65.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

目 录

第一章 中国画的“世界”是“笔墨世界”	5
一、“笔墨世界”的熟悉与陌生	5
二、“笔墨世界”的特殊性	7
第二章 画法 画理 画体	9
一、什么叫“画法”？	9
二、“画理”“画法”与“画体”的关系	10
第三章 中国画“基础画法”与“核心画法”的关系	11
第四章 关于中国画“临摹”理念的分析——“临摹”是一柄双刃剑	14
一、我们为什么要临摹	14
二、依（画）理明（画）法是临摹的关键	15
三、感觉与临摹的关系	17
四、正确取法的临摹必须“正受”	17
五、临摹的方法与态度	19
第五章 皴法的意义	23
第六章 “树石法”——一门难以立竿见影的必修课	24
第七章 教学笔记十一则	26
一、教什么与怎样学？	26
二、学习路径分析	28
三、树体组构要点介绍	30
四、枯树组构原理	34
五、点叶树组构要点分析	38
六、夹叶树组构要点介绍	41
七、怎样理解勾、皴、擦、染、点	44
八、山石的组构原理	46
九、山石点皴法介绍	48
十、树石写生	49
十一、树法	53
第八章 课徒稿中“理”与“法”的分析	57
一、张伟平山、石法课徒稿	57
二、树法	82
三、（一）范宽《溪山行旅图》树、石画法分析	92
（二）郭熙《早春图》树、石画法分析	98
（三）黄公望《富春山居图》树、石画法分析	102
四、树、石小景组构图	108

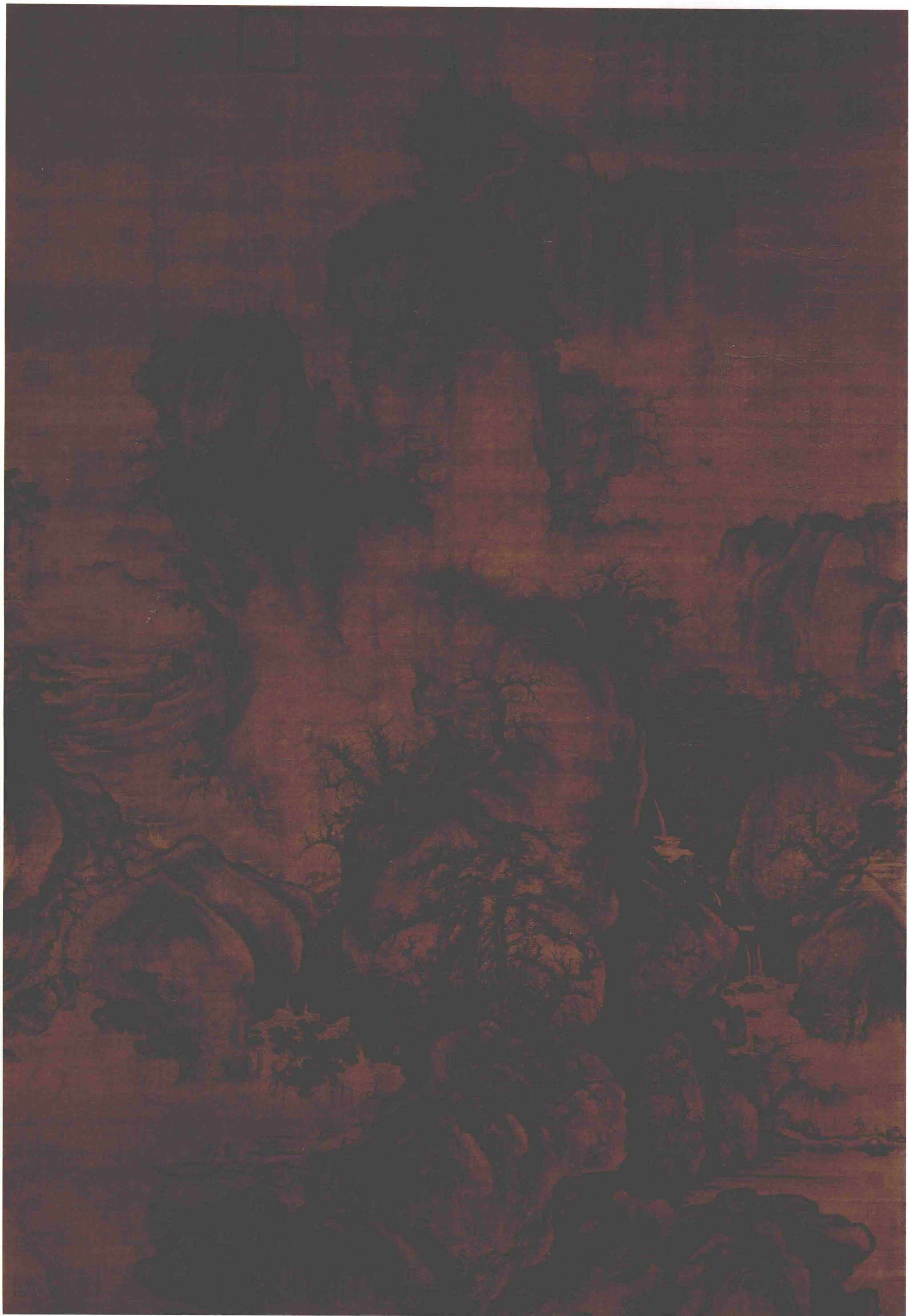


图1 (宋) 郭熙《早春图》

中国画的『世界』是『笔墨世界』

一、“笔墨世界”的熟悉与陌生

当我们拿着毛笔在宣纸上作画时，大家都应该意识到，此时进入了一个新的领域，我们可以称它为“笔墨世界”。在“笔墨世界”里，所有的形都是“笔墨形”，所有的境都是“笔墨境”，因为这里的一切物性因素都被转化成了笔墨关系。比如山水，所有的树都按笔墨的组构规律成形，所有的石、山、建筑等都按笔墨的组构规律成体（见图1）。确定了这一点后，那么从学习角度来说，就应该着重关注用笔用墨的组构规律。当然，组构的笔墨体与色彩、素描体会很不相同；幸而先人有很多成功的范例，我们因此把它们叫作“传统绘画”。从“传统绘画”入手去理解这些规律，就成了中国画的学习方式。学习素描有明暗法则、透视法则，学习油画有色彩法则等相关的法则，那么学习中国画又有什么法则呢？换言之，笔墨形是按什么组构法则组成的呢？

回到大家都熟悉的“传统绘画”里，我们会发现，前人在通过无数次的试验性探索后，渐渐地将变幻万千的“物质世界”里物体与物体的关系，转换成了形体之间非常容易辨识的“前后、左右、上下”等关系。如同画素描时将辨识到的对象，用单色精准地表达出来一样，正是这种精准的表现，将大树及大树在强光下形成的各种关系呈现在我们眼前（见图2）。而中国画画家在认知这个“物质世界”的方式与之有所不同，它忽略了物体的光影作用，同样是画树，画家只需用墨笔勾勒就可将树的前后、左右关系表达清楚（见图3），如果须将这种关系做更精微细腻的表达，则可在用笔上增加浓淡枯湿的变化（见图4）。这样，一个与其他绘画表现手段很不相同的笔墨法则就出现了。具体说来，就是大小相间、浓淡相间、虚实相间等各种复杂的笔墨关系，都是通过相间的方式进行组构。比如画石坡，物性的石坡有空间关系，中国画并不直接地用明暗关系去表现，可以用勾勒法，通过线条的疏密相间，就将石



图2 素描作品 作者运用素描手法表现阳光下的老树，符合我们对大自然的感受。

图1：图中山、石以（类似）云头兼拖泥带水皴组构，其石脉、石纹、石面都依托勾皴用笔的疏密、浓淡等关系形成。寒林为蟹爪、鹿角枝法，出枝老硬，结体经典，显出深山古木之特性。作者全图布局，取形、造势合理，墨笔的浓淡枯湿也安排适当，将深山乍暖还寒春意阑珊的意境表现得恰到好处。



图3 张伟平写生稿

坡的前后左右关系表达得很妥帖，这种将复杂的物性关系转成这么简洁明快的疏密、大小相间的关系，只有在中国画里才能找到（见图5）。确认了“相间法则”，接下来画家将要在在这个法则的指引下通过运笔运墨，形成“相碰”“相让”“相叠”等这种材质所特有的“笔墨关系”，这些“笔墨关系”紧扣的一个主要内容就是形与体（山水画也可称为“丘壑”）。值得一提的是，虽然这种关系简洁明快，可一旦加入了笔墨的浓淡枯湿，其表现对象的体格将会更加丰富，变化也越发变得精微、神妙和不可思议（见图6）。这样，中国画家用笔墨之妙融合于自然的变化之妙，而齐白石所表述的“似与不似”也正切中了此道的要害之处。



图4 仿倪瓒枯树法

图3：中国画家的写生勾稿，有时只需将树本身生动的姿态及前后、左右关系明确就可以了。

图4：在勾勒的基础上，增加皴、擦、染、点，使树木更加圆润、生动自然。

图5：黑白、疏密、枯湿相间的笔墨关系，构筑了简洁明快的树与石坡的关系。



图5

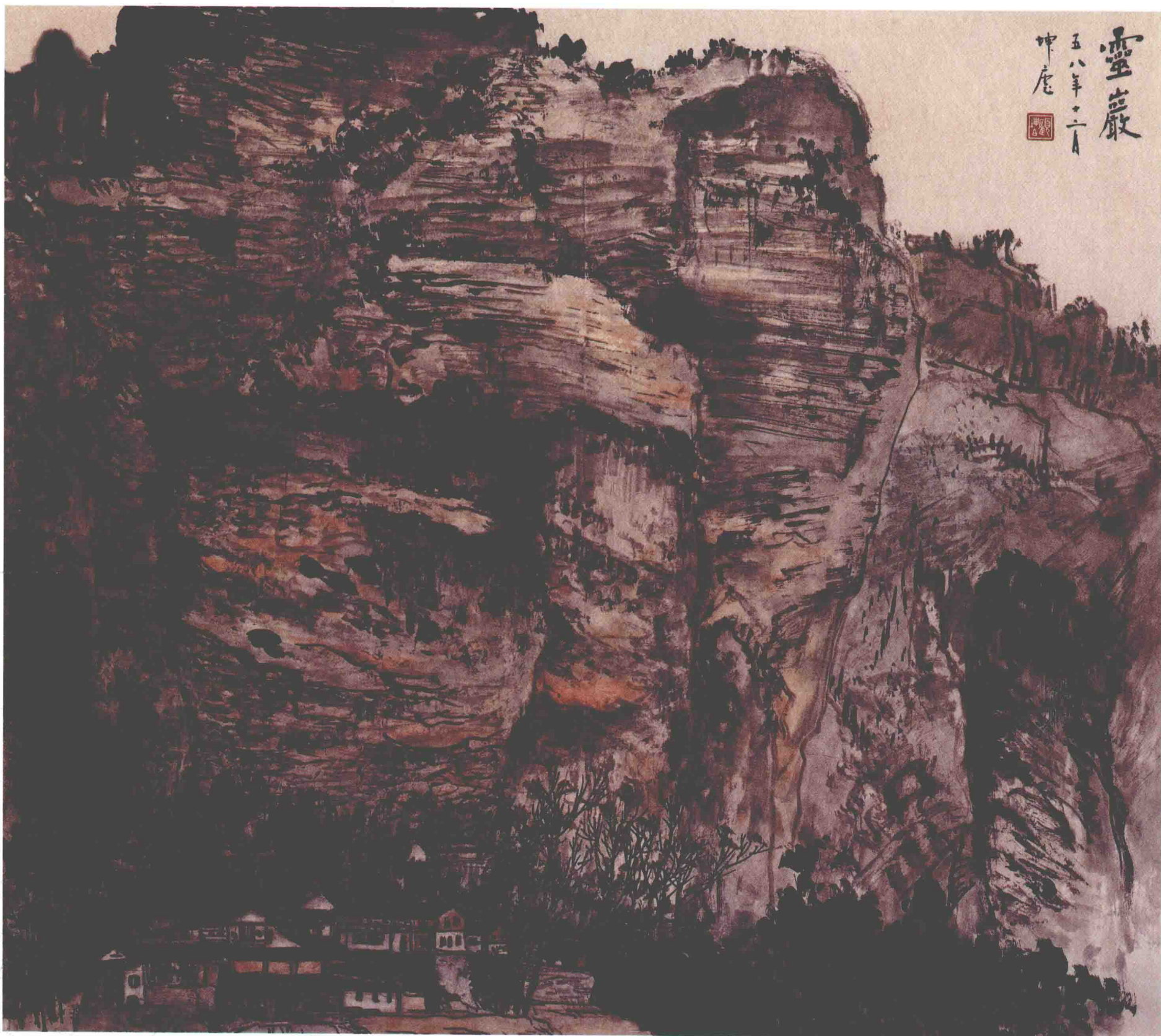


图6 顾坤伯《灵岩》雁荡山写生（局部）
疏密有序的勾、皴、染、点（用笔），
将雁荡山（灵岩）表现得栩栩如生。

二、“笔墨世界”的特殊性

我们对“笔墨世界”的熟悉是这里出现的内容与我们的生活体验相似，并不需要特别的知识经验就可以识别。但是需要指出的是，创造这个“笔墨世界”并非是对“物质世界”原封不动的模仿。这样，给这个世界增加的内容就涉及文化问题。长期以来，面对“物质世界”取什么？舍什么？不仅仅是画家的个人喜好，也是一个民族文化观的具体体现，我们的先人运用自己的智慧很好地在画史上回答了这个问题。

有了“笔墨世界”的理念，我们就应该认识到以下几点：

一、中国画的“特别”是由“笔墨”的特性组成的。

二、其中很多的组构规律，既不能直接通过观察自然体获得，也不可能靠画家的苦思冥想，一切都需要依赖画家们不断进行专业学习才能取得，这就意味着想成为一名真正的国画家需要付出更多的艰辛与劳作。

三、虽然对“笔墨”的规律把握得越多，画家的绘画能力就会越强，但即便这样，也并不能解决中国画的所有问题。张蒲山在《蒲山论画》中说：“气

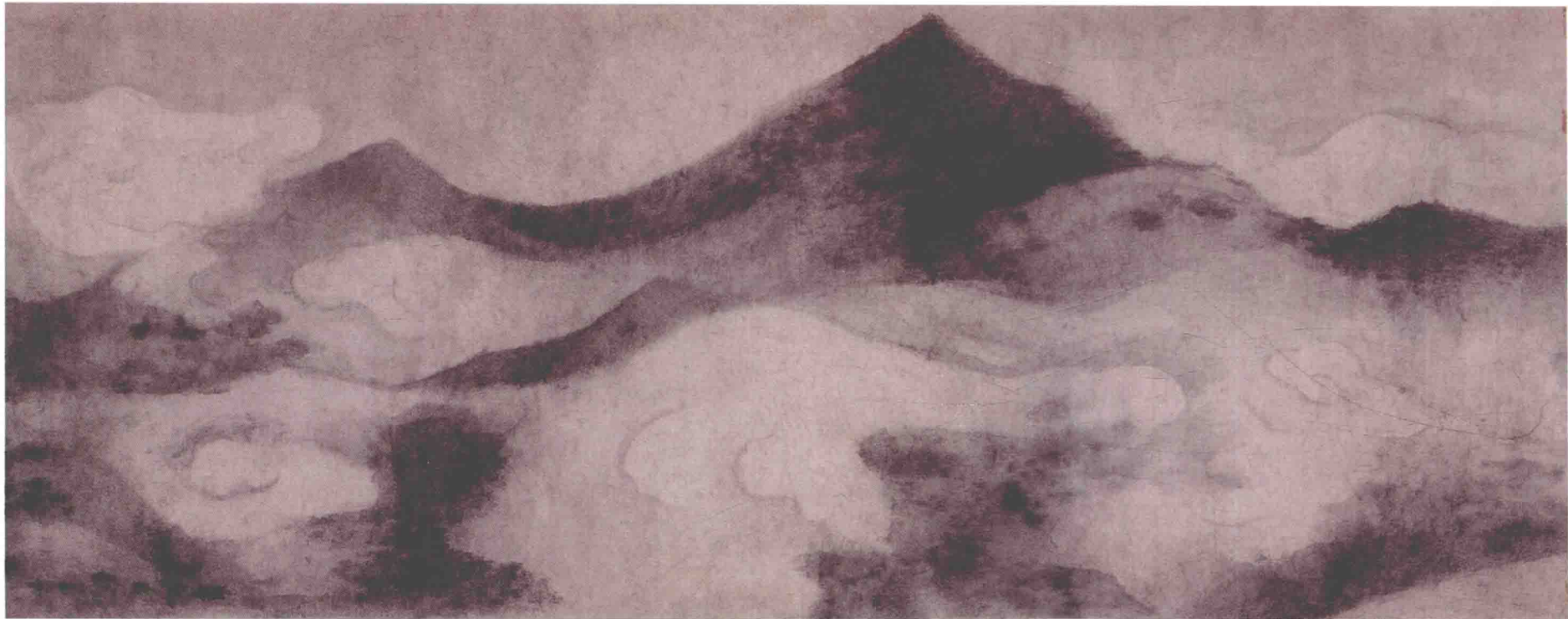


图7 宋·米友仁《潇湘奇观图》（局部）
画家以大片的墨晕和圆头笔触，不取工细，信笔作之。用墨氤氲，或泼或积或破，或渲或染，紧要处又以焦墨提神。用笔藏锋，沉着痛快。既表达了烟雨江南的意趣，又充满着笔情墨趣。

韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者，发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。”由此看来，这个“笔墨世界”让人感应到的画境并没有那么简单，熟悉并能把握“笔墨”规律非常重要，但不是它的全部。

四、我们对中国画的熟悉是因为这里出现的形与体与自然界有很多相对应的地方。而我们对它的陌生是因为一旦面对这个“笔墨世界”，它已不再是（物体）形、色、质的简单重复，这里由笔墨交织组成的意境，将直接震撼着每个人的心灵深处，这种“似与不似”之间的状态，已不能用物性标准来判别它的高与低，而想要认知这个陌生的高品位的世界，必须从识别它的一笔一墨的组构规律入手，除此之外别无他法（见图7）。

五、画家感应到“笔墨世界”的范围是各有不同的，对其内涵的理解也会有所区别。也就是说，中国画家所认识到的笔墨世界并不是它的全部，它取决于画家们所依托的笔墨知识经验有多少，但每个画家所认知的“笔墨世界”都是有限的“笔墨世界”，谁要认为自己感知到了全部，那就等于将自己囿于一个有限的范围里。而只有不断地学习新的知识经验，对它有认知上的突破，我们对“笔墨世界”的认知才能更进一步。相反，以一己之“笔墨”去否定“他人笔墨”是浅薄之见，如果以“素描”“色彩”之道来评判它那更是南辕北辙。

一、什么叫“画法”？

学画要先习“画法”，任何画种都没有例外。但是，在进行“画法”学习前，大多数学习者可能并不明白其中的含义。不明白“画法”的学习，就增加了学习的困难，致使很多人学习目标与学习方法错位，这种学习是盲目的、无效的学习。

在探讨什么是“画法”之前，我们首先要明白什么是“法”。简单说来，“法”是我们达到一定目的的手段。我们都知道，要达到目的，一定要有正确的方法；而在选择何种方法之前，一定要先明“理”，不然的话很有可能用错方法而达不到目的。根据这一逻辑思索，我们就能总结一下什么是“画法”了。所谓“画法”，就是先明画理，然后按理去结成画体的依理而行的方式。中国画是以“笔墨”来“结体”的，所以其“画法”蕴含的“画理”必然反映出运笔运墨的基本特性及组构规律。我们可以在古代经典名作中找到大量成功地运用这种笔墨特性的范例。

一般来说，中国画的“画法”与狭义的“技法”有一些微小的区别，两者虽然都涉及运笔的力量与方式，都需要依笔与墨的浓淡枯湿来处理相间的关系。但画法更重视依“形”与“体”来组构这些浓淡枯湿，这样画家就涉及对成形成体之理的理解与掌握的问题（见图1）。而“技法”常常跟运笔的各种方式有关联（见图2）。所以说凡是跟组构“形”与“体”有关联的运笔方式才能称为“画法”，而没有画家组构意图的笔墨变化，只能称之为用笔的“技法”或“技巧”。有了这个理念之后，我们就可以展开如下内容了。

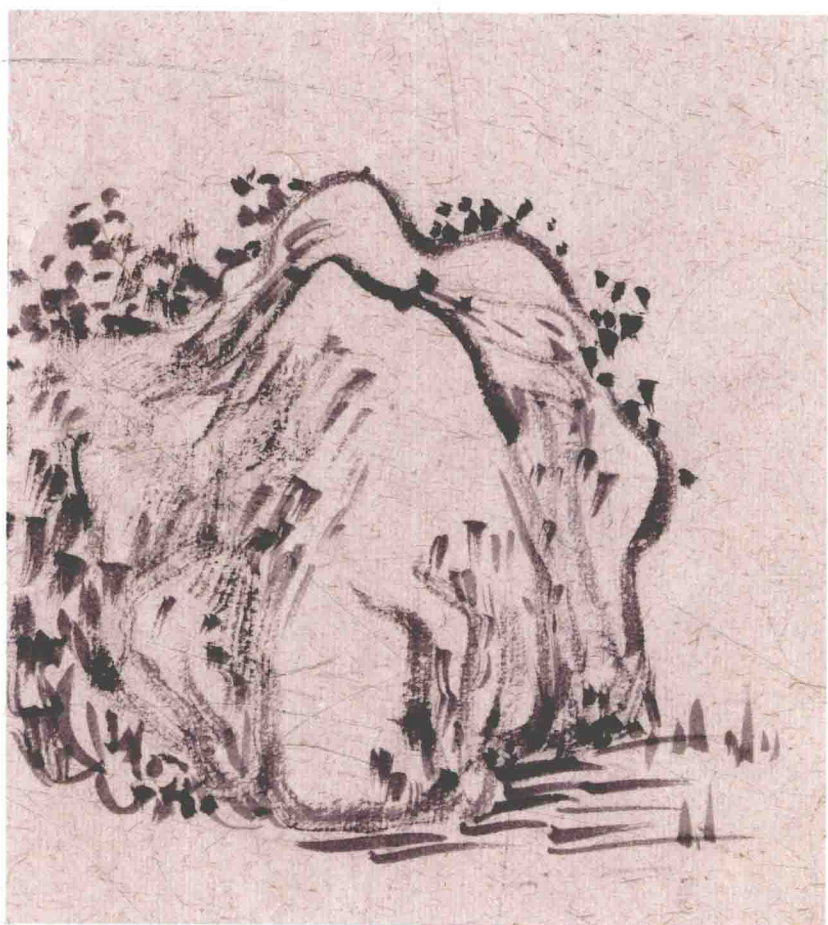


图1 张伟平课徒稿



图2 张伟平课徒稿

图1：当勾、皴、点等用笔方式与显现画体（形）相关联时，才可称之为“画法”。

图2：散乱的勾、皴、点等运笔方式与（笔墨）形体无关，故只可称之为运笔技巧。

二、“画理”“画法”与“画体”的关系

一般来说，“画理”与“画法”是不能相背离的，如果出现背离，就是有了障碍，学习者会停滞不前；解决的方法只有一个，那就是继续深探“画理”，而深探“画理”又需要更深层次的“笔墨知识”，这些“笔墨知识”虽然都蕴含在经典名作中，但获取也须得法。此时，“明师”的指点就显得非常重要了。以上这些表明一个基本事实是，学习“画法”需要理解“画理”，而“画理”蕴含在经典的“画体”中，如果学习者没有能力从中悟化这些“画理”，就只能借“明师”之力。而只有“理”与“法”相融相合，结出的“画体”才能更加圆融自然和有感染力。

中国画的“画体”是以“笔墨体”的形式呈现的，所以学习者必须能够察觉出古代大师是如何有序地安排笔墨形成各种体态的，这就需要我们进入理性认知的领域。此时我们如果依然凭感觉去学习运笔运墨，就很难明白笔墨“结体”的规律，画面也会随之流于混乱，此种情形我们称之为“不得法”或“不得要领”。相反，如果我们能从理性认知的角度去解读古代大师的笔墨排序方式，其各种体态的笔墨构筑理念和方式将逐层显现出来，并能通过每个学习者的不断实践而被一点点地掌握。学习者只要按照这种方法去探索、努力，长久坚持下来就能树立正确的中国画“造形”理念，接着就能按照正确的“造形”理念结成“笔墨体”，以上就是中国画“画法”的最基本运行模式。

中国画的“画法”在最初始时是简明、易学的，学习者也不必迷茫无措。清代李修易在《画鉴》中说：“学画先须临摹树石，勾勒山石轮廓，俱须得势。用笔简老既能得势，须得相生之道，必以熟为主。先将大幅按图勾摹，熟后便能离古法而自出新意。若勾勒未熟就急于别出心裁，必有牵强处。学习须从规矩入，神化亦从规矩出，离规矩便无理无法矣。初时不可立论高远，以形似为可薄，取古画笔墨之苍劲简老者学之，须数年之功可到，从此精进，超乎象外，庶几得之。”李修易谈初习“画法”应该明晰笔笔“相生”之道，特别强调“熟”字诀，勾勒之法一定要能熟记于心，之后才可离“他人法”而创自家法。若一味“立论高远”，自以为一开始就能超越他人，那么便只会无（画）理、无（画）法，逃不开穷途末路的窘境。清代董棨在《素养居画学钩深》中也说道：“总之画法皆从运笔中得来，故学者必以钩稿为先声。钩勒既熟，则停顿转折处处入彀，书家所谓屋漏痕折钗股印泥划沙，随处布置，天成画幅，自得神妙境界。”从以上两处古人的画论中不难看出，研习（山水）“画法”从勾勒入手为最佳。我们现在所能看到的大师手笔，几乎都是最终完美的画面呈现，都是神韵高妙、意境深远之作，因此一般学习者的临写都会习惯性地专注于笔墨的玄妙处，而蕴含其中的运笔规律则很难凭感觉去察觉，所以此时的临摹大都会流于表象。长此以往，学习者不但画法研习不深，还会很快地染上各种不好的习气。而从勾勒入手（一般指树石法勾勒），可以将各类经典“画体”中复杂的组构关系单纯化，便于我们理解与学习。

通过以上论述，我们可以厘清它们之间的关系，离开了“画理”的“画法”是盲目的“画法”，其结成的所谓“画体”并不能承担表达主体意志的功能，也不具备艺术的感染力。这种无师承、无画理的所谓“画法”充其量也就是挥笔过程的“独乐乐”而已，对中国画的发展没有实际的意义。

中国画『基础画法』与『核心画法』的关系

国画的画法可细分为“基础画法”与“核心画法”两类。“基础画法”是指跟结形、结体相关的运笔运墨方法，如画树之法，首先得画出树的主干、支干等，然后再去区分树的各干之间的前后左右关系，若勾、皴的用笔不能体现这种关系，或者整棵树的形体松散，就是没有掌握“树法”。再如画石之法，用笔用皴要体现出石体的结构和关系，若没有也是不得“石法”要领。在此需要特别指出的是，画家的勾、皴、擦、染、点等不同技法，仅属于运笔运墨的技巧，并不等同于“画法”。这些用笔的方法要上升为“画法”，必须组合成体来表现出画家的意图。只有当我们提出“怎样勾”“怎样皴”“怎样点”的具体问题时，才意味着有可能结成画体，才属于“基础画法”的范畴（见图1、图2）。

“核心画法”与“基础画法”有很大的区别，它是在画家掌握了“基础画法”之后提升而得的“画法”。从“基础画法”的目标上可以看出，由于画家要组构完整的画面，所以才有了画中的“体格”问题，也才有了“基础画法”的产生。如果画家因此只关注画中的形体组构，而忘记了这个画中“体”与自己本性之间的关联，那就不能称为一个具有中国画“核心画法”的画家。如长披麻皴是古人为了表现江南一带的土质山坡而创造的“画法”，当这个皴法仅用来显示笔墨体的石形，培养的是画家“石分三面”的基本能力时，当属于“基础画法”范畴（见图3）。而再看黄公望的《富春山居图》，其中也大量出现了长披麻皴画法，不同的是，图中的长披麻皴并不单单是为了显现富春江畔土山的物性因素才出现的，而用笔中更多的是融入了黄公望的本性；皴笔随作者对富春山色的感应飘然而动，聚而柔和有序，让而舒展大度，使人一眼就能从中识得黄公望飘然自得、超脱不凡的本质特性，此“黄氏长披麻皴画法”因融合了作者的本性特点，也就形成了他的“核心画法”（见图4）。更明确地说，“基础画法”体现的是结体、结形的

图1为显示不同运笔方式所产生不同的笔迹效果，这些运笔方式与丘壑的形体没有直接关系，因此只是运笔方式的介绍，不能称之为中国山水画的“画法”。

图2是顾坤伯先生的渴笔点叶方法，与图1所示不同的是，（图2）的渴笔点是按作者观察到的柳树枝叶进行的组构，这就可称为中国山水画的渴笔点叶柳的“画法”。



图1 张伟平示范稿



图2 顾坤伯课徒稿



图3 张伟平课徒稿

运笔方式，是具有普遍性的画法；“核心画法”是在掌握“基础画法”的基础上，渐渐使其融入了画家本性而形成的，经过历史的沉淀亦可称为“经典画法”。这种画法带有画家的个性特点，是一个将普遍性融入特殊性之中的画法。那么，区别“基础画法”与“核心画法”又有什么意义呢？

对每个中国画家来说，学习要根据自身不同的阶段与目的而采取不同的方法，这是每个学习者都应具备的微调能力。正因为认识了这两种画法的不同特点，我们对自我学习的选择就变得有主动性了。以临摹为例，当代大多画家由于分不清这两者的差别，又受急功近利的社会风气的影响，经常在不具备“基础画法”的条件下，企图直接获得“核心画法”，如一上手就直接临倪瓒、石涛、八大山人等名师的作品。用一句俗话来说，就是还没学会走就想着跑。这种做法的风险

图3：图中所示范的长披麻皴虽然枯湿有序，但用皴的目的是直接与丘壑的体态相关，故我们可以断定这种以形体为主目标的技法属“基础画法”的范畴。

图4：黄公望所用的长披麻皴与（图3）不同，他内心的自在反映在松虚、自由的用笔上，使人感应到他飘逸洒脱、不受物性约束的生命本质。



图4 （元）黄公望《富春山居图》（局部）

在于其盲目性，因为支撑经典名作的“基础画法”在具有画家个性特点的（浓淡枯湿）笔墨掩饰下，很容易被读者遗忘，甚至大多数人都没能注意到它的存在。如图5展示的是巨然在《层岩丛树图》中运用披麻皴组构的中景山峰，从表象上看，我们仅可感受到图中群峰朦胧、林木秀润，而巨然所具有的“石法”基本功——“石分三面”的用皴组构意图并不明显。但是，我们如果通过仔细分析，仍能察觉到巨然扎实的“基础画法”（见图6）。

通过以上的分析，我们可以得出一个结论，即中国画家学习“画法”，应该从“基础画法”开始，进而逐步提升，直到融入画家的本性。这是一个中国画家阶段性成长的必然过程，任何想绕过“基础画法”直达“画法”的最高境界——“核心画法”都将是徒劳无功的。

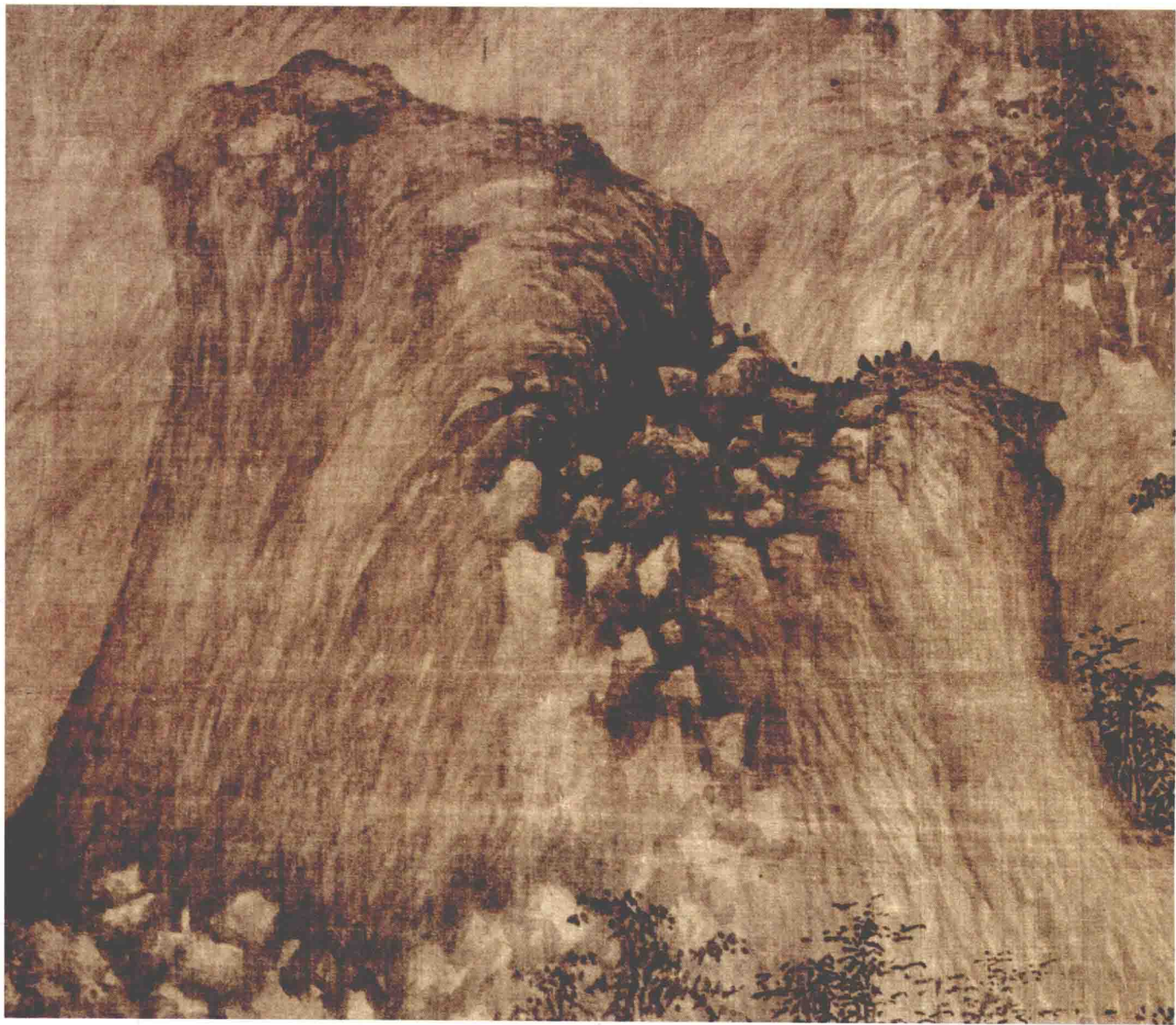


图5 （宋）巨然《层岩丛树图》（局部）



图6 《层岩丛树图》（局部山体石面分析图）

图6：我们从分析图中展示的山脉、石面可以看出，巨然画中虽然虚实变化万千，但始终都隐含着“石分三面”及山脉连绵有序的基础理念。