

中国山水画学

徐金堤 著

山东美术出版社

目录

第一章 泛论	1
第一节 山水画的概念	1
第二节 文房琐谈	3
第三节 山水画的笔法和墨法	11
第四节 论书法与绘画的关系	15
第五节 关于山水画的皴法	19
第六节 山水画赋彩杂谈	27
第七节 山水画的观察法与模糊透视	30
第八节 中国山水画的构图	36
第九节 中国山水画的源流	46
第二章 基础画法	51
第一节 树法	51
第二节 加叶	53
第三节 松树画法	55
第四节 柏树画法	56
第五节 柳树画法	56
第六节 石法与皴法	57
第七节 山法	74
第三章 山水画的画法系列	243
第一节 焦墨山水	243
第二节 水墨山水	243
第三节 浅绛山水	244
第四节 没骨山水	244
第五节 金碧山水	244
第六节 青绿山水	244
第七节 泼彩山水	245
范 画	259

第一章 泛 论

第一节 山水画的概念

阐述山水画的概念,首先要弄清什么是中国画,因为山水画是中国画中的一个分科。

中国画具有悠久的历史 and 传统,在世界美术领域中自成体系。可分为人物、山水、界画、花卉、禽鸟、走兽、虫鱼等画科;有工笔、写意、勾勒、没骨、设色、水墨等技法形式;以勾皴点染,干湿浓淡,阴阳向背,虚实疏密和留白等表现手法来描绘物象与经营构图;取景布局视野宽广,不拘泥于焦点透视。造型上讲究结构和固有色。有壁画、屏障、卷轴、册页、扇面等画幅形式,并以特有的装裱形式装饰画幅。人物画成熟于战国。隋、唐已有山水画和花鸟画,五代、两宋臻于繁荣,水墨体随之盛行。在画风上,唐代主法,宋代主理,元代渐趋写意,明、清和近代继续发展,侧重达意畅神;而在唐和明、清,先后受到佛教艺术和基督教艺术的影响。中国画强调“外师造化,中得心源”,讲究“意存笔先,画尽意在”,“以形写神,形神兼备”。由于“书画同源”,绘画同诗文、书法以及篆刻相互影响,因而形成了中国画显著的艺术特点。

山水画是中国画科之一。它是以描写山川自然景色为主体的绘画,有类于但不同于西方的风景画。在魏、晋、南北朝时期,山水多作为人物画的背景,尚未有独立的山水画可考,此时属山水画的萌生期。相传三国吴之画家赵夫人能作江湖九洲山岳之势,已开后世山水画之端,她的山水画可能是示意的地图。东晋顾恺之著有《画云台山记》,画的是张道陵七试弟子赵升向道决心的故事,并非山水画。南朝宋画家宗炳和王微足迹所至,辄事图画,开中国写景山水之端。南朝梁画家张僧繇创没骨山水。这些都是历史上的记载,他们都未能留下可考的作品。此期山水画的状貌,我们只能从早期敦煌壁画中略见一斑。至隋、唐是山水画的发展时期。隋展子虔与董伯仁创台阁界画,他们写台阁江山尤为精妙,绘山川远近有咫尺千里之势。展子虔的《游春图》是我国现存最早的山水卷轴画。唐李思训父子创金碧山水,金碧辉映,独步当时;吴道子行笔纵放,能写山水大意;王维水墨渲淡创水墨山水;张璪始用秃笔或以手抹,画山水提出“外师造化,中得心源”的论点;王洽又创泼墨山水。五代至宋是山水画的成熟时期,荆浩、关仝专写北方山水,高古浑厚画风严整一洗前习;董源写江南山水,与荆、关并峙南北。迨至北宋,李成、范宽与董源三家鼎立,号称北宋三大家,画

法多是水墨山水；继之有巨然、米芾父子，而米芾父子又创“米点”山水。北宋初期郭忠恕又以界画独树一帜，还有院画之代表燕文贵，亦富有创造性。至南宋，青绿山水乃复兴，赵伯驹兄弟、李唐、刘松年、肖照等均为青绿山水画大家。南宋的马远、夏圭，画法脱胎于青绿山水而用水墨大笔，章法别致，时称“马一角”、“夏半边”。李唐、刘松年、马远、夏圭又合称南宋四大家。元代为文人画的兴盛时期，山水画多用纸画，故改用干笔皴擦的画法，每画一幅画，莫不题款，或系以跋或题以诗。元初画家赵孟頫仍延南宋画风，并力倡复古；高克恭写林峦烟雨造诣精绝。但代表元代山水画面貌，且对后世有较大影响的，当推黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙。他们上追董、巨不离古人法度，又能取古人之神，不泥古人之形而自成一家，且饱游饫观，日徜徉于名山之间，而诗文修养皆高人一等，世称元代四大家。明代绘画继承宋、元，注重临摹，墨守成规。明初画院承续南宋，画家周臣、唐寅、仇英为院画的代表。明代中叶，文人画始渐复兴，有师刘松年、李唐、马远、夏圭的，变南宋浑厚沉郁之趣而成健拔劲锐之体，遂有浙派之目，代表画家是戴进、吴伟、蓝瑛，称为浙派三大家。有师王维、荆、关、董、巨、李成、二米、赵、高及黄、王、吴、倪的多为吴人，遂有吴派之称，画风主秀润而欠雄伟，代表画家有沈周、文徵明、董其昌、陈继儒，称吴派四大家。清代山水画，以作家与作品数量可谓极一时之盛，但多以临摹不二法门，能不为时习所囿，自辟蹊径而卓然自立者，有原济、朱耷、髡残、梅清、龚贤等人，特别是原济、朱耷，他们的文人画已达登峰造极，对后世影响极大。代表清代画风的，应是王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平，又称清六大家，虽专事临摹，但传统功力十分深厚，笔墨精熟。近代山水画，在继承传统的基础上，多吸收新法注重创新，路子较为宽广，现代大家有黄宾虹，长于积墨，风格苍郁沉雄。张大千侨居海外，晚年创泼彩法，赋予传统山水画以新的意境。此外还有青绿山水画家胡佩衡、贺天健，水墨山水画家傅抱石、钱松喦、李可染、陆俨少、关山月等。

中国的山水画在表现上非常讲究构图和表达意境。它在观察方法上与西洋画大不相同，遵循着“以大观小”或“走着瞧”这种扩大视点或者移动视点的观察方式，并且更多地借助于观察者本身的思维来领略对象的整体气质和特征，追求其中的“道”和“理”，而不是追求其各部位的正确无误的解剖关系及各部位精确的空间位置，故在透视上带有很强的模糊性，在造型上强调“全神气”而略“形似”，故其造型手法是意象造型。山水画极重构图，早在东晋时，顾恺之就提出了“置陈布势”说，南齐谢赫提出“经营位置”说，唐代张彦远“画之总要”说，清代石涛“分疆”说等。总结这些论说，就可看出中国山水画的构图是一个广泛的意义，是一个从内容到形式的和谐统一的创作过程，是通过写形、设色、置陈布势以达作品完成的全局概念。中国山水画所追求的是诗的境界，特别是唐代王维那种空灵、轻淡、意在言外的神韵派诗风，苏轼给予的评价是十分贴切的“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”。

中国山水画的画法千变万化，并且因人因代各有所异，但它的技法形式大致可有金碧、青绿、没骨、浅绛、水墨等。金碧山水以泥金勾染山廓、石纹、坡脚、沙嘴、彩霞以及宫室楼阁等，山石填以石青石绿重彩，具有富丽堂皇之感，极富装饰性，相传唐代李思训绘写“湍濑潺湲溪云霞缥缈”之景，金碧辉映为一家法。青绿山水以矿物质颜料石青、石绿作为主色的山水画，有大青绿、小青绿之分：大青绿多用重墨勾廓，皴笔很少，

或者无皴笔仅画石纹,着色浓重,富有装饰性;小青绿是在水墨淡彩的基础上薄施青绿,格调清新。没骨山水不用墨线勾勒,直接以彩色点染描绘,多以青、绿、朱、赭等色染出丘壑树石的山水画,也叫“没骨图”,相传南朝梁张僧繇所创,唐代杨升亦擅长此法。浅绛山水,是在水墨勾勒皴擦染点的基础上,敷以赭石为主色的淡彩山水画,亦称“吴装”山水,相传始于唐代吴道子的人物画法故名,元代黄公望、王蒙等善此画法。水墨山水纯用水墨,以笔法为主导,充分发挥墨法的功能,取得“水晕墨章”、“如兼五彩”的水墨效果,相传始于唐,成于宋,盛于元,明清以来有了很大的发展,多为文人画家所惯用,在中国画史上占有重要地位。

第二节 文房琐谈

书画用品不外笔、墨、纸、砚、颜料、印泥以及笔格、笔洗、笔筒、色碟、镇纸、印规之类。古代文人相当珍视这些物品,把笔、墨、纸、砚称为文房四宝,除把它作为书画用品外,对那些质料贵重而又制作精良的视为艺术品,还供陈设和赏玩。中国书画的特质和艺术风格,是与使用的原材物料以及工具分不开的,俗语“工欲善其事,必先利其器”,要画好中国画,就很有必要对其使用的工具和原材物料进行一番研究,掌握它的性能,以便于使用。

一、笔

《尔雅》不律谓之笔。《说文》聿所以书也楚谓之聿,吴谓之不律,燕谓之弗,秦谓之笔。《博物志》蒙恬造笔。《初学记》秦之前有笔矣,恬更为之损益耳。据考古资料证明 6000 年前我国就使用毛笔了。战国时秦将蒙恬以竹管、兔毫制笔。晋、唐时制笔工艺亦相当精良。宋、元以来制笔更有改进。毛笔制作精工者,最早集中在安徽宣州,故旧称“宣笔”。以后又分散于其他地区,其中湖南的笔又堪称佳品。明末清初,制笔之法传入北方,北京所制书画用笔,在选料和工艺上都很有特色。

《古玩指南》载:兔毫、羊须、羊毛、鹿毛、麝毛、狸毛、鼠须、虎仆、虎毛、响铃鼠毛、狐毛、猩猩毛、石鼠毛、貂鼠毛、雉毛、人须皆可制笔;又载荆条、获草、木条、竹丝、仙茅等亦可为笔。笔毫的性能有刚柔之别,羊毫软,鸡毫更软;紫毫、狼毫硬,石獾、山马以及猪鬃更硬。笔在制作上有纯毫、兼毫之分,功能各异。笔毫有长有短,型号有大有小。笔管多采用竹子,过去有用木、牛角、象牙、兽骨或琉璃、瓷质、玉石之类的。竹笔管选料除青竹外,还有名贵的湘妃竹、凤眼竹和花斑竹,又在竹管上刻字、雕花,并配以牛角、象牙之类的管头管座,工艺十分精致。

羊毫笔以湖笔为珍品。湖笔发源于浙江吴兴善琚镇,旧属湖州府故名。湖笔至少有千余年的历史,自元后逐渐成名,取代了宣笔的地位。上好的羊毫笔,尖端有段透明发亮的锋颖,称为湖颖。此笔精选上等羊毛,经过浸、拨、并、梳等近百道工序精工制成。唐诗中有“千万毛中拣一毫”、“毫虽轻功甚重”来形容湖颖是不过分的。羊毫笔毫以柔软见长,愈柔软,愈为上品。为了区别笔的质量,往往在笔管上冠以“极品”、“精制”、“加料”等字样,并有“净”、“纯”、“宿”之标记。所谓“净”、“纯”,是指毛色

不杂,“宿”是指羊毛经过露宿自然脱脂,毫毛容易濡墨。羊毫笔按锋颖的长短,可分长锋、中锋和短锋。长锋笔腹柔软,非有深厚的基本功力,一般来说不容易掌握,故初学者不宜采用。但长锋笔毫贮墨较多,可以一气呵成一段文字,中国书法,特别是草书讲究“贯气”,所以作草书多用长锋羊毫。狼毫笔毫硬,并富有弹性,用途较广,用狼毫笔书画容易上手。紫毫笔是用兔脊毛制成的,毫最坚硬但贮墨少,又易磨损不甚耐久。兼毫笔是用软硬不同的两种毫毛制成,性能刚柔相济,如“七紫三羊”、“白云”便是。以前北京李福寿的狼毫书画笔,吴文魁的小红毛及各种线描笔,贺莲青的紫毫笔,戴月轩的羊毫笔其制作工艺和笔的功能都各具特色。上海周虎臣、杨振华,杭州西泠印社、邵芝严所制之笔也很精到。

《妮古录》云笔有四德,锐、齐、健、圆。《考槃余事》云制笔之法以尖、齐、圆、健为四德。所谓四德,尖为锋颖尖锐;齐为毫毛修剪整齐;圆为笔头丰硕圆润;健是毫毛劲健有力。四德之中,尤以圆、健为难得。

在毛笔的使用上有喜欢用硬毫笔的,有喜欢用软毫笔的,有人惯用长锋,有人惯用短锋,可任意选择。在用笔上,有人惯用笔尖,有人惯用笔腹,还有惯用笔根的。用不同性能的毛笔进行勾、皴、擦、点、染所产生的笔墨形态和艺术效果是不同的。笔的新、旧、秃、破在使用上亦各具功能,故谓“画家无废笔”。古今各家各派的创作技法与所惯用的毛笔关系密切,有些画家还是制笔的设计者。

二、墨

墨是中国书画的重要材料。用磨好的墨汁作书画,不粘、不涩、不滞,能保持运笔灵活;墨对木、绸、纸、绢等都无腐蚀作用;墨色经久,遇日光或热仍保持黑色;墨的凝集附着力强,写在纸上或绢上,再经水湿渲染也不渗晕。

上古无墨,及三代创行鸟迹文字,均用漆书,此时亦无墨。至周末创兴大篆,改用石墨磨汁而书。秦始有墨,腠麋人用松烟制成“大块”和“小块”的墨。及至汉,以漆烟和松烟制成墨丸,墨的成型逐渐完善。三国时制墨已知和胶之法。魏晋时制墨精进,变墨丸为螺子墨,石墨渐被淘汰,此时制墨最精者,魏有韦诞,晋有张金均。东魏时,贾思勰作《齐民要术》,载制墨法,除醇烟好胶之外,还加多种佐料,如椴皮汁、樊鸡木皮、蛋清、真珠、麝香等。唐时,官府设官置厂专事造墨,适此时有朝鲜贡松烟墨,盖以古松烟和麋鹿胶制成,料精物美极为适用,此时墨官祖梅取朝鲜之法制墨而名闻天下。至南唐李廷圭父子(本姓奚赐姓李)世为墨官,以松烟、生漆、玉屑、龙脑等捣“十万杵”经模压而成墨团、墨锭,具有“坚如玉、纹如犀、色如漆”,甚至“沉水三年不败”的特点,这种墨在使用上色泽黑润经久不褪,舐笔不胶,入纸不晕,气味馥郁,浓淡分明而有层次。后世佳墨多按其配料监制。廷圭处歙州,后改为徽州,故廷圭所制之墨及其仿制者都称为徽墨。宋始制油烟墨,此时文治极度昌明,重书法,故视墨尤重,取墨甚严,辨墨甚精,制者日益精研,遂至登极。宋张迁以制“御墨”闻名,他是油烟墨的开创者,他取精细的桐油烟炁,搀进冰片、脑麝、金箔制成名墨“龙香剂”。宋沈圭是漆烟墨的倡导者,他以古松煤、杂脂、漆滓烧熏,取得极其精品乌黑的烟炁制墨,名为漆烟。宋歙县墨工潘谷,所制的“松丸”、“猢猻”等墨,具有“磨研至尽,而香气不衰”的特点。

宋新安墨工吴滋所制之墨，妙在“滓不留砚”，色气纯正。元代制墨仍延宋的余绪。及明，对于取材配制均有进步，除漆烟、黍烟和松烟外，还有兰烟、棉烟，且墨色黑润，气味馨香，一切较前更优。明代还出现“集锦墨”，制墨名家罗小华制的油烟墨形状精美，汪中山精制的“太极十种”、“玄香太守四种”、“客卿四种”均集锦成套，其墨“质轻烟紫”誉为神品。程君房以古法更新烧取烟炷，所制“玄元灵气”墨，用阿胶合成，小铤甚薄，质地坚硬，黝黑而发光泽。方于鲁制的“九玄三极”墨，光泽可鉴，点漆而黝，是所谓前无古人的妙品。清康熙、乾隆均善书法，对于制墨极为重视，故御制名墨精绝千古，康熙时的曹素功，乾隆年间的汪近圣、汪节庵以及后起的胡开文，是清代四大造墨名家。曹素功的“紫玉光”、“天琛”，汪近圣的“龙光万载”、“千秋光”，汪节庵的“函璞斋墨”，胡开文的“苍佩室墨”，其式样、质地皆精巧实用。

墨的种类很多，从烟炷上基本可分松烟、油烟和漆烟三大类。松烟墨色黯黑无光泽；漆烟墨黝黑有光泽；油烟墨乌黑有泽，并能区分出许多层次。以质地区分，墨上标有顶烟、上烟、贡烟和选烟的属上品，标有全烟者为下品。选墨时，先看表面是否细腻滋润，再视光泽，紫光为上，黑色次之，青光又次之，白光为下。抚摩有轻飘粗糙感，且不泛光的为次墨。质细胶轻者为上品，质粗胶重者为下品。佳墨入砚，其声清细，劣墨磨时，其声重浊。旧墨无光芒火气，有的失胶龟裂，有的受潮变形或出现粉霜，这种旧墨适合在旧纸绢上仿古字画。墨的保存要防潮、曝、烤，以免霉坏变质变形或龟裂。最好将墨用纸包好，储放于干燥处。墨在使用时，最好用纸裹紧，烫上石腊，只露研磨部分。

三、纸

中国书画在春秋战国时期多用丝织物，称为“帛”、“缣”或“素”。纸的出现晚于绢素。范晔所著后汉书载，东汉蔡伦发明造纸术，以破鱼网制网纸，以布头制麻纸，以树皮制谷纸，所造笺纸的种类繁多，有玉版、贡余、经屑、表光等四种，这些纸现均无物可考。近来考古发现西汉纸，均早于蔡侯纸，故纸的发明已有2000余年的历史。至晋，造纸业更行进步，古书载此时纸有南北之分，右军父子多用南纸，其纸高一尺许，长则尺半。至唐纸的需求日增，故产品亦甚繁多。至宋，造纸术已登峰造极，前代名纸皆可仿造，而尤以澄心堂纸最佳，书画家多用此纸。

举世闻名的安徽宣纸，在东汉末年已出产了，至盛唐，宣纸乃属贡品，它比江西、浙江、皖南、四川的贡纸更为精良。南唐的澄心堂纸，是以宣纸加工的纸中上品，誉为“肤如卵膜，坚洁如玉，细薄光润，冠于一时”。宋代的许多书画家喜用此纸，故后世多如法仿制。宣纸的广泛应用是在明宣德年间，这与当时以水墨为主的写意画的兴起有极大的关系。

宣纸质地绵密，能渗润水分，笔墨、色彩的烘染、渲染均可运用自如，笔墨与色彩均能表现出多姿多彩的韵味，便于各种技法的施展。凡熟知中国画的人，提起宣纸皆赞不绝口。郭沫若曾赞誉宣纸说：“宣纸是我国劳动人民的艺术创造，中国的书法和绘画离开了它，便无从表达艺术的妙味”。此外宣纸还有很强的耐久性，不易虫蛀，不易老化，故用宣纸作书画，虽经数百年之久，仍完好无恙，因此有“纸寿千年”之誉。

制造宣纸的主要原料是青楮皮和砂田稻草。此外还有篁竹、桑皮、棉和麻等。制宣纸可用一种原料或几种原料(加料)。宣纸的原料要经过十几道工序和百余道操作抄造而成。对原料的加工步骤有泡料(长时间水浸)、灰腌、蒸煮、洗净、日漂、石臼打浆等。由于原料处理和缓,使用胶汁得法,捞纸晒纸技艺娴熟,从而保证了宣纸的质量精良。宣纸的主要产地是安徽泾县的乌溪、小岭一带,此处自然条件得天独厚,猫头峪青楮树葱茏挺拔,乌溪河水常年不断清澈见底水质特好,故产的宣纸质地纯洁坚韧,色泽洁白纹理清晰美观。

宣纸有生宣、熟宣和半生半熟。生宣的韧性、弹性较强,有伸缩性,不易碎裂,皱折能复平,无老化之弊,对水墨反映较敏感,能保留笔痕、墨韵,故写意画多用生宣。生宣经刷胶矾水,或拖浸胶矾,或用白芨水、米汤、豆汁浆纸便成熟宣,熟宣不渗透水分,适于画工笔画。半生半熟的宣纸,性质在两者之间,如煮捶纸便是。根据配料的不同,宣纸有棉料、黄料、净皮、罗纹之别。这些多是单宣。若按纸的厚薄层次,又有单宣、夹宣、二层贡、三层贡、料半等。此外还有加工宣,如蝉翼、玉版、云母、冰雪、虎皮、珊瑚、冰瑯、泥金、冷金宣等。宣纸的尺幅有三尺、四尺、五尺、六尺、八尺,最大的有丈二和丈六。

宣纸的产地主要是安徽泾县,此外还有四川夹江,浙江温州,云南、福建、湖北,多产在江南,故称南纸。北方产的高丽纸性半生半熟,亦适于书画,称北纸。另外贵州的蚕茧皮纸,纸幅小于四尺,纸面光滑,纸色古朴,吸水稳定,作画别有韵致。台湾以菠萝叶制宣纸,亦颇有特色。

四、砚

史书记载,周始用石墨磨汁作书,其研磨之器为砚的起源。唐以前用澄泥浆作砚,或以秦汉砖瓦为砚。石砚之为用亦由唐时肇始。唐以前有用普通石片作砚的,但无一定砚形,用毕则弃。唐时端歙二石相继发现,才知石砚较瓦砚适用。唐宋文人都宝石砚,瓦砚遂被淘汰。元时于端歙各地设把总,布守兵专辖守坑,砚石虽无多大新产,但砚坑保护完好。明时砚坑时开时禁,官民盗采甚重,砚坑有所破坏。清末张之洞总督两广,又行采取,多获大件,后世谓之张坑。我国产砚就质量和数量而说,端歙为首。下面分述砚的种类。

澄泥砚,澄结细泥烧制而成。唐以前千余年间,均烧泥制砚,随处可见极为普遍,惟以山西绛县用汾水河底细泥制者最佳。又江苏宝山澄泥砚亦好,宝山滨海为扬子江入海口,海滩产泥极细。考澄泥砚,以鳝鱼黄色最上,绿头青次之,玫瑰紫色又次之。其黄上见斑点者谓砂斑点,大者名豆瓣砂,小者为绿豆砂,若有两砂者尤为发墨。

秦汉砖瓦砚,秦汉著名建筑物所用砖瓦,均系澄泥烧制而成,且均搀杂金属在内,质地极为细密,量重而声清越,用之为砚优于特制者。能制砚者,砖乃圻砖,瓦乃复檐瓦之瓦头,俗称瓦头砚。

石砚以石质而分:

端砚,产广东高要县端溪,故名。有下岩、中岩、上岩和龙岩之别。龙岩石色深紫少眼,为唐时取砚石之所;下岩在泉水中,石青胜龙岩;中岩色紫;上岩石润如猪肝者

佳。端石品格佳者有青花、鱼脑冻、蕉叶白、天青、冰纹、火捺斑、马尾纹、胭脂晕、鸂鶒眼等。端石又以子石为上。评者谓端砚贮水不耗，入手温润，磨之与墨相亲，摩娑心动，槽中之水隆冬极寒，他砚常冰则端砚则否。

歙砚，出安徽婺源之歙溪，唐开元中为猎人叶氏逐兽至长城里发现。石品有金星、银星、罗纹刷、丝眉子等。歙石亦以卵石为贵，最大者不过四五寸。歙石质极细犹涩墨，端石佳者则润如整盘拓蜡，二者以此为辨。歙溪范围甚小，佳石在南唐时即已取竭，至宋无再得者，以后所产，均出自附近岩溪。

乌金砚，产燕畿之梅山（河北北部），其石如乌金，亦有金星，制砚甚佳，唯产量甚少。

灵岩石砚，产江苏苏州灵岩巉村，最佳者有淡青、鳝鱼黄两种，今已取竭。

开化石砚，产湖北荆州，名大沱石，色青黑，纹理微粗，亦颇发墨，川峡人多用。

沅州石砚，产湖南辰州，旧属沅州故名。石深黑，质粗或有小眼，形状多作犀牛、龟鱼、八角等式，端市伶贩归多刻作端砚样式，称为黑端。

黎溪石砚，产湖南常德、辰州之间，石表淡青色，内深紫而带红或有金线及黄脉相间者，号为紫袍金带。有极细润者，久用则光亮如镜，今有伪者，细审则有拆痕可辨。

洮石砚，出自湖南长沙，色绿故名绿石砚，虽细润，但不受墨。

紫金石砚，出自山东青州，纹理粗不发墨。

红丝石砚，出自山东青州，色赤黄，有红纹如刷丝紫石面故名，颇发墨。苏易简砚谱谓天下之砚四十余品，以青州红丝石为第一。评定虽不甚准确，亦可见红丝石砚之佳妙矣。

角石砚，产山西绛州，其色如白牛角，其纹有花浪与牛角无异，或如浮屠佛塔。然顽滑不发墨，世人但以研丹耳。

绿石砚，出陕西临洮之洮河，石绿如兰，其润如玉，发墨不减端溪下岩，石惟产于大河深水中，极不易得。

金星石砚，产广东琼州、万州之悬崖上，色黑如漆，细润如玉，水湿之则金星自见，干则否，极发墨，久用不退乏，颇似端歙。

菊花石砚，产湖南，为中生代三叠纪中的动物化石，石深灰，但石质滑不发墨。

易州石砚，产河北易州，石光滑似端石，但极软，研墨易落末。且有带眼者，有黄黑两种，黄者用以研朱，黑者多冒充端石。

淄砚，产山东淄川，色黑质硬，杂有金星，甚发墨。博山产石杂色，质极细腻，但不发墨，多为观赏砚。

五、印章

印章又称玺、宝、印、章、图章、图书、图记、钤记、钤印、记、戳、戳记、戳子。古时均称玺。至秦独天子之印曰玺，余皆称印。汉时诸侯王称玺，将军称章，其余均称印。魏晋之后，虽各代制度不同，但无特异。清皇帝之印称玺，亲王以上之印称宝，郡王以下官员称印，秩卑者曰钤记、图记，钦差曰关防，私人曰图章、私印或小印等。今则任人所称并无限制。印章之肇始年代，昔黄帝得龙图中有玺，汤克夏，取玺书置左右，是

此时已有玺印之事矣。印章之形有方圆之别,但以方者居多。印章文字非常繁杂,有符书文、云头文、鸟脚文、鸟篆文、龙文、缪书文、悬针文、鱼文、急就文、偃波文、刻文、填书文、雕虫文、蝌蚪文、鹤头文、钟鼎文、隶书、大小篆书、草书、分书与楷书等。印文,汉印多用大白文,明人多用细白文,方朱文历代都用,以明季为工,因赵松雪独善朱文。切玉文明人所创。满白文见汉印,满红文为后世所创。此外还有缪篆、九叠文、烂铜文、绣铁文等。印质亦今古不同,三代之印率以玉石,秦汉以来始铸铜印,以后又有金、银、象牙、宝石、玛瑙、翡翠、水晶、磁砂、珊瑚、琥珀、密蜡、黄杨、竹根与角骨等。自明王冕以花乳石为章,士林称便,从此遂均以石为章。现在常用的石料有寿山石、青田石和昌化石。

寿山石产福建侯官寿山,五色皆备。按寿山石产地可有三种,即山坑、水坑和田坑。山坑即五花坑,是寿山石最初发源地,因山坑石绝,遂于山溪之涧水中寻采,所得之石较山坑者佳。山水坑均绝,又于五花坑附近之田野中寻采,为之田坑。山水坑所产五色具备,其名则以颜色而定,有白寿山、黄寿山、黑寿山、花寿山(杂色),产量极富,世上所售多是山水坑中所产。田坑产田黄、田白,田黄以鸡油黄为贵,如卵黄之嫩。田白以白如玉者为上,由于产量甚少,故价逾黄金。

青田石产浙江青田县,佳者如玉,柔而栗最宜治印。其石结晶微透明者谓之青田冻,为世所宝。青田石质又以温润为上,浅豆青色者为佳。产地范围小,故产量不多。

昌化石产浙江昌化县,有红点若朱砂者,有青紫如玳瑁者。还有红如鸡血而质地微透明者,俗称鸡血石。昌化石以有红为妙,红愈鲜艳愈妙,质地以冻石为佳,且须视无钉者。红色鲜艳成大片,冻石无钉者,便为无价之宝。

六、印色

印色古称印泥。古书牍文件,具用竹简或用木札,书就之后以绳束之,绳结处,施以泥封而加印于上,印泥由来即为此故。汉至晋魏,公文信件始用纸绢,但仍照旧用泥封函。隋唐始改用纸套,纸套无法泥封,始以漳丹和胶水制成水泥,以图章蘸水泥钤盖于纸上,因此遂有阳文印章出世,然钤印只限于公文信书之上。以水印图章钤盖于书画始唐代,至宋大盛。明永乐年间发明油印,主要原料色料为朱砂、银朱或胭脂,油料有茶油、脂麻油、蓖麻油或菜油,填料有艾、木棉、灯心草或用竹茹。由于油印质贵难得,除皇家及王公大臣外,一般仍用水印。至清印色之用增广,公文信件及文人书画均用油印,印色质量亦日益精进。清乾隆年间有八宝印色,以珠粉、朱砂、红宝石、赤金粉、石钟乳、珊瑚、车渠粉、水晶粉八种原料研细,另用陈年晒油,过罗艾绒,几度调研而成。

印色十珍谓一明,二爽,三润,四洁,五易干,六不落,七不泞,八不粘,九不霉,十不冻。

印色的使用有八要:

1、慎收贮。收贮之器以旧瓷为第一,晶玉次之,不宜铜、锡,最忌漆器及犀象角,亦忌石器。

2、养色泽。收贮池中如攒宝塔,油在四边,常令围养,色则鲜明又能永久。

3、勤翻调。砂体下沉，油性上浮，翻调即均和其体性。十日半月宜调一次，印出纸上自然有神。

4、戒动摇。铃印时，务将印持正按下，切勿动摇。

5、宜拭净。印章随用随拭，务宜洁净，苟若不拭，残物粘滞，能坏印色。

6、宜翻晒。春冬日暖，宜晒一时，夏秋日烈，宜晒一刻，又宜慎密，毋使灰尘落入。

7、宜薄垫。薄垫则平正，垫纸以 24 至 30 张为宜。

8、慎霉湿。防尘防湿，高藏慎密，又宜常晒。

七、颜料

“丹青”是中国画的别称。古代绘画绚丽斑斓，金碧辉映，历千百年而不退脱，这与古人讲究用色密切相关。中国画颜料的使用，晋魏以前以单色矿物质颜料为主，以单色植物物质颜料为辅。隋唐以来，出现了化学颜料，并相互搀和使用，相互罩染，如将胭脂染在朱砂上，色相更红一些，蓝淀敷染朱砂上更紫一些，石绿上罩染藤黄色相变作嫩绿，铅粉上用胭脂淡染便成粉红。这样由矿、植物物质颜料相互罩染便产生了“间色”和“再间色”。至宋，颜料的使用方法更趋多样。清代中叶，有了专门制售中国画颜料的姜思堂。

中国画颜料可分矿物质与动植物物质两大类。矿物质颜料多取天然矿物，亦有用化学方法提取的，种类分述如下。

矿物质颜料：

1、朱砂，又叫辰砂，属辉闪矿类，主要成分是硫化汞。

2、朱膘，将朱砂研细兑清胶水，浮在上面色黄者为朱膘。

3、银朱，又叫紫粉霜，为我国古代发明最早的化学颜料，今用一硫化汞代替。

4、赭石，产在赤铁矿中，又名土朱。

5、黄丹，亦称漳丹（产福建漳州），将制铅粉剩下的铅再炒制而成。

6、石黄，又名黄金石，黄金石中的一二层便是好石黄。

7、雄黄，黄金石中被石黄色裹着的一层便是，亦有成块状不被石黄色裹的。有光泽色深者又称雄黄精。

8、雌黄，亦生在黄金石中，成片状，像云母石，易碎。

9、土黄，在黄金石外层，疏松色黯有臭味的便是。

以上四种黄色都产在一起，成分是三硫化砷，石黄是正黄色，雄黄是橙黄色，雌黄是金黄色，土黄是土褐色。这四种色都忌与铅粉合用。

青色颜料是盐基性碳酸铜，产在赤铜矿中，它的品种有空青、扁青、曾青、白青、沙青五种，均有毒。

10、空青，块状中空，像杨梅，产四川。

11、扁青，又叫大青，产云南的叫滇青，产缅甸的叫甸青。

12、曾青，分深浅层次，作画者喜用浅青。浅色曾青又称天青。产山西、湖北、四川、西藏。

13、白青，又叫碧青，比天青更浅，无光泽，产自云南、贵州、四川。

14、沙青，又叫佛青、回青。是从西域传来的颜料，在佛教绘画、建筑彩绘、敦煌壁画及明清佛像上多用。小颗粒状，分粗细两种。现西藏、新疆等地出产，民间把出于西藏的叫藏青。

绿色颜料均产在铜矿中，有石绿、孔雀石、铜绿、沙绿等，均有毒。

15、石绿，成块状，云南东川、贡山产的最好，广西南丹、宾阳次之。还有伊朗、缅甸也产大块石绿。

16、孔雀石，块状，有自然生成浓淡相间的花纹，色翠绿，产我国西北和马来半岛。

17、铜绿，又称铜青，是铜矿中的天然矿物，也有人工制成的。它是我国发明最早的化学颜料。

18、沙绿，色较深暗，成沙粒状，产西藏、伊朗。

19、白垩，又叫白土粉，成分是碳酸钙，色历久不变，河南、安徽、山西均产，以河南为好。

20、蛤粉，又叫珍珠粉，由蛤壳煅烧而成，色永久不变，是我国古代绘画用色。

21、铅粉，又叫胡粉、官粉、亚铅华。成分是盐基性碳酸铅，我国古代使用化学法制取此颜料。用铅粉绘画，日久能变黑色，叫“返铅”，可用双氧水轻洗即返回本色。

动植物物质颜料：

1、红蓝花，又叫红花，早晨采花，用布绞去黄汁，阴干，捏成饼状兑胶使用。

2、茜草，用其根挤熬取汁兑胶制成。色红于红蓝花，现河北、河南、西北等地仍有野生的茜草。

3、紫铆，又叫紫梗或紫草茸。它是一种天然的树脂——虫胶，色紫红，不溶于水，研细兑胶使用，产西南边疆。

4、胭脂，是用红蓝花、茜草和紫铆做成，是我国古代绘画的主要用色，但易褪色。

5、西洋红，是动物的沉淀色素，它不浸蚀纸背，不染笔毛，色泽鲜红，但怕潮湿。

6、檀木，又叫苏木，色深紫，可熬水收膏使用。

7、藤黄，海藤树汁用竹筒收取干透便成。越南产的称月黄，质量最好，其次缅甸、泰国都产均有毒。

8、槐花，用未开的槐花蕊制成，色嫩绿。用已开的花制成的是黄绿色。制法是用沸水烫花，然后捏成饼，用布绞汁兑胶制成。

9、黄蘗，又叫黄木，色深黄，可煎熬取汁兑胶收膏使用，产四川。

10、生栀子，捣碎煎水兑胶使用，可代藤黄。

11、花青，秋天采蓼兰或大兰（蓼科植物）的叶子，经多次发酵制成蓝淀，再用乳钵搗研兑胶澄清，去杂物便成。

12、百花霜，即锅底烟灰，兑胶使用，画须发翎毛。

13、通草灰，通草放在铁筒中烧灰兑胶使用，专画蛾蝶。

金属色，主要有金粉、银粉，这是民族绘画不可缺少的。在使用上，金属色不能与其他颜料相调合。

1、金，绘画上所用的金，都是金箔的再制品，有泥金、洒金和打金。泥金是在碟内用手指把加胶的金箔研成细泥，用笔蘸着描绘。打金是在纸或绢上先完成构图，其余

空白部分打上金地子,然后再行描绘。洒金一般在绘画上不用。在色相上有大赤、佛赤和白赤。大赤是金的本色,佛赤色相红,白赤色淡黄。

2、银,将银箔先制成银泥,用笔蘸涂。

另外明清两代均有五彩墨之制,有红、黄、绿、兰、白等色。后世伪制者甚多,材料不精,研制粗糙,一般不适于绘画。

第三节 山水画的笔法和墨法

一、笔墨在中国画表现上的重要作用

清代布颜图所著《画学心法问答》中:“山水不出笔墨情景,情景者境界也。古云境能夺人,又云笔能夺境,终不如笔境兼夺为上。盖笔既精工,墨既焕彩,而境界无情,何以畅观者之怀。境界入情而笔墨庸弱,何以供高雅之赏鉴。吾故谓笔墨情景缺一不可,何分先后。”可见有美好的景物,或有奇妙的构思,要把它表现出来,没有精妙的笔墨技巧是难能的,无论写意画或是工笔画都是如此。写意画要远看如工笔,近看则笔墨分明,以法不乱为上;工笔画要远看如粗笔,近看不柔媚造作为能。故为画虽粗而不乱,虽工而不弱,都应以笔墨之功方成造化之妙。关于笔墨问题,南朝梁肖绛首先提出“笔精墨妙”,而且特别强调笔墨在绘画上所起的作用。五代荆浩尤重笔墨的结合,他曾批评吴道子和项容的作品时说:“吴道子有笔无墨,而项容有墨无笔。”在笔墨技法上,历代名作,特别是文人画,都体现出画家深厚的笔墨功力与独特的个人技巧,对此应进行深入的研究和继承。

二、笔法

魏晋时代早期的中国画,大都采用以线条匡廓物象的造型手段,只注重用笔,而不太强调用墨,笔法的变化亦不多。东晋顾恺之用线紧劲连绵如春蚕吐丝,在以形写神方面,已达相当水平,他的《洛神赋》图中的人物和山水形象,大都采用带圆弧形的匀称的中锋线条,基本上没有干湿浓淡和烘染等技法。故南齐谢赫在总结当时人物画的创作经验提出的“六法”中,有骨法用笔而无墨法。唐代书画鉴赏家张彦远在论骨法用笔时说:“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。”谢赫所说的“骨法”,谓人物的生死刚正、形体结构诸因素,这骨法的表现要归乎用笔,因而“骨法用笔”也是我国传统绘画的造型基础。再如隋代展子虔的《游春图》其用笔之迹圆健而线又细如游丝;唐代阎立本的《历代帝王像》笔笔中锋,运笔流畅文理紧窄;吴道子的《送子天王图》(宋人摹本)笔迹磊落,势状雄峻飞动,这些都体现了中国传统绘画在造型上以用笔为骨干的风格和特点。又书法艺术的发展,更丰富了中国绘画的用笔。

用毛笔作山水画,首先要解决执笔的方法,由于山水画勾、皴、染、点各种笔法齐备,故执笔之法多种多样,不像写毛笔字用一种执笔法就能奏效。执笔法可分竖执笔和卧笔两种,一般以竖执笔为主导,它是中国书画的基本执笔法。竖执笔法有“单钩”

和“双钩”之分。“单钩”仅用食指与拇指夹持笔管，用笔轻巧，但不易着力。“双钩”则以食指和中指同在笔管外侧与大拇指夹持笔管，此法亦称“拨镫法”，为书画家所惯用。“双钩”法执笔，一般采用唐代陆希声所传的“擫、压、钩、格、抵”五字执笔法。擫是大拇指指肚部分紧贴笔管；压是食指与大拇指相对夹持笔管；钩为中指钩住笔管；格为无名指挡住笔管；抵为小指紧贴无名指以助之。有说执笔八字法“擫、捺、钩、揭、抵、拒、导、送”，即所谓“拨镫法”。画山水画，用笔多变，故执笔之法不得不灵活变通，如有拖笔、逆笔、斧劈、平刮、干擦、连点等，这些笔法笔管多倾斜于纸面，故统称卧笔法。拖笔法是大拇指和食指稍伸直在笔管上面夹持笔管，中指在下，以指甲内相连处承托着笔管，执笔不要太紧，拖笔时笔管向笔行方向倾倒，笔锋要藏在墨痕中间，这叫做卧笔中锋，卧笔法又有卧拖和仰拖两种。逆笔法，执笔同拖笔，唯运行时笔锋在前，笔锋亦在笔痕的中间，由于笔锋逆行加大了笔与纸的摩擦力，故笔痕有生拙的效果，但仍不失为中锋。斧劈法，三指执笔，笔干平卧，指不动，以腕向左下或右上劈斫，用笔要明快利落，切勿拖泥带水，斧劈有大小之分，若作大斧劈，要以肘带笔，方能奏效。平刮法，执笔同斧劈，笔干平卧，笔头侧面均匀着纸，执笔稍紧，行笔要慢，蘸墨要干，放笔要长。干擦法，执笔同拖笔法，笔干向右倾斜，以食指中指压笔干，蘸墨要干，向下干擦，笔痕不长。此外，还有连点法，有竖执笔法，亦有卧笔法，但都要固指动腕，笔锋自空中坠下，触纸之后要迅速弹起，连续往复。

用笔的方法多种多样，应因人而异，下面介绍几种方法以作参考。

1. 中锋为主辅以侧锋。使笔管直立，运笔时笔锋在笔痕的正中，或全锋铺开，此谓之中锋用笔。若中锋用笔，锋在其中，墨线的中间有一丝浓重的痕迹，像圆柱形的中轴，给人以圆润感，这叫圆线或圆笔，所谓“绵里针”或“篆书笔”便是；若全锋铺开，再略卧其管倒推毫进，这样画出的线，两沿墨色较深，中间色平，笔画有方感，便称为方笔或“隶书笔”。圆笔、方笔皆属中锋笔。若使笔管倾斜，运笔时锋在一边，线的一侧浓重，这叫侧锋笔。“中锋笔圆劲有力易于立骨，侧锋笔苍茫俊秀易于起势”。故山水画立骨之线多用中锋，皴擦之笔多用侧锋。山水之作当以中锋笔为主导，中侧互用相辅相成，如果一味横拖竖抹，画面就会笔墨单薄而索然无味了。

2. 中指拨动、捻转笔管乃是用笔求活的诀窍。中指拨动笔管可使笔上下自由往复，纸面上的竖画亦得以自然而贯气。捻转笔管可使笔锋灵活多变富有生机，笔锋可左可右，可开可合，以增强线的表现力。

3. 平、圆、留、转，沉着含蓄。用笔要平圆留转如锥画砂，如折钗股，如金之柔，如屋漏痕，使画面上的线直而不僵，圆而不滑，施转自若，处处含蓄，而不是信笔涂写，失去中国画用笔的特质。

4. 起伏跌宕、循环往复。用笔要有提、按、顿、挫，使线有波折变化。波为笔画起伏的形态，折是行笔运转的方向变化。用笔要随物象的属性表现其起伏，用线贵在自然，切忌造作，行笔又应无往而不回，无垂而不缩，往而复之，可使笔沉着而不虚浮。

5. 轻、重、疾、徐，笔有节律。重按笔以笔腹着纸便出重笔，重笔如高山坠石。提笔以锋尖触纸便出轻笔，轻笔如蛛丝飘荡。行笔若慢，则墨色饱和，有力透纸背之状。行笔若快，如风驰电掣，有雷雨交加之概。用笔若四者兼备，便成节律。

6. 用笔须活,笔势飞动流放。用笔要防止板刻,点画要富有弹性、弹力,这全靠手腕的灵活运转。笔动畅快为流,运笔延展为放,流放之笔多是长线,山山水水的来龙去脉和飞云流水多用流放之笔。

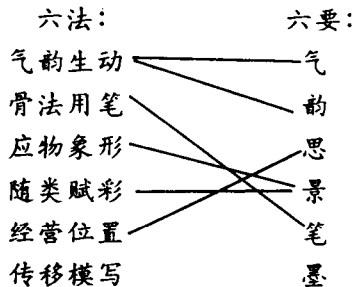
7. 见力、见势,书气横生。所谓见力,并非指点画间力的变化,而是从整体上笔有力透纸背入木三分之概。笔势亦不是专指点画间相互顾盼的承接关系,而是指整体的笔势要服从于整个构图的大势。所谓“书气”,就是要得真、草、隶、篆之笔趣于画法之中。近代书画家吴昌硕先生深谙书法,最得力于石鼓文、汉隶、草书乃至金石篆刻,并能融合书法金石之气,贯通在画面点画之间,他画的藤萝,用笔遒劲苍辣,没有篆草之功是画不出来的。他题藤萝常见此句:“悟出草书藤一束,人间何处问张颠。”此语道出了书画融为一体的真谛。

8. 抢、挡、让、就、顺、逆并用。交错重叠的笔画要有层次,一般说先画之笔抢挡后画之笔,后画之笔要让就前画之笔。抢挡的笔画重实,让就的笔画轻虚。顺笔顺势流畅通达,逆笔逆势艰涩遒劲,两种笔画要相辅相成。

9. 笔以墨显,笔墨结合。笔之痕迹以墨显于纸上,用笔的轻重疾徐提按顿挫,笔含墨色的浓淡深浅及水分的多少,便产生极富变化的线。在山水画中,勾斫之笔若无墨色和干湿变化,将会大大降低笔的表现力,所谓笔情墨趣即寓于此。

三、施墨

我国魏晋时代早期绘画,大都以线框廓形体然后赋彩,未发现墨的功效,故谢赫“六法”只有骨法用笔并无墨法。其后梁元帝肖绎在《山水松石格》中首次提出“破墨”及“笔妙而墨精”等。推想当时,可能出现松石泉瀑一类的有笔有墨的山水画形式,此文也反映了当时有对笔墨技法在实践和理论上的探索。初唐吴道子注重用线,李思训注重用色。中唐晚唐水墨画应运而生,这种新颖的表现方法可说是对六朝以来以线造型的一次重大革新,同时也打破了青绿山水表现对象的装饰风的局限性。相传王维变勾斫之迹为水墨渲淡创破墨山水,张璪继之,用墨纵放,视为水墨画的第一次解放,至王洽用墨似泼,因创泼墨山水,为水墨画的又一大发展。水墨画以墨代彩,突出了墨色在绘画表现上的重要作用。王维在其所著《画学秘诀》中指出“画道之中以水墨为上”。五代荆浩也认为,表现物象不光靠线条,必须“高低晕淡品物浅深”,强调发挥墨的作用,才能收到理想的艺术效果。他在《笔法记》中,将墨法列入“六要”,从理论上肯定了墨法在绘画上的地位和作用,较谢赫的“六法”更为进步和完善。



值得注意的是“六要”并没有单提“随类赋彩”,而是把“应物象形”和“随类赋彩”

合并“在景”中。这说明墨即重，色不得不轻。水墨山水萌芽于唐，而成熟于宋，特别在南宋是水墨山水大成的时代。唐王维水墨渲淡始用破墨法，五代荆浩笔墨并重勾皴兼施，宋董源的淡墨轻岚，李成的惜墨如金，这些都充分说明了他们对墨的理解和重视。至南宋的马远和夏圭，在用墨上已达到了淋漓苍劲墨气袭人的地步。自南宋至元，宣纸渐被广泛使用，水墨的性能在宣纸上得到了高度的发挥。对水墨画而论，墨即是色，色即是墨。

墨法兼笔带彩。墨法之妙，要全从笔出，评画时通常称谓笔墨如何，笔墨结合得好会增强画面的神采。唐张彦远说“运墨而五色具”，就是说墨色有代表色彩的功效。一般认为焦、浓、重、淡、清是墨色的序列，水分是墨色的“溶剂”，墨中含水分的多少，便使之产生浓淡干湿的变化，这样便增强了墨色的表现力。不同的墨色，都有其显明的“个性”，焦墨尚质，湿墨尚韵，淡墨尚神。作水墨画要做到能焦能浓，能淡能清，能干能湿，这样形质神韵自能兼备。下列墨法种种。

1. 焦墨法。纯用焦墨，多勾皴擦笔，极见用笔的功力，焦墨虽含水分较少，又多呈干笔，但亦能见润，于枯中见丰腴，于质中见神韵。

2. 渴墨法。墨色多变，可有浓淡轻重之分，但墨中水分较少，多为渴笔，浅绛山水多用此法，勾皴点斫，切忌乱了笔法。

3. 淡墨法。亦称惜墨法。元黄公望称“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后再用焦墨，浓淡分出畦径远近，故在生纸上有许多滋润处，李成惜墨如金是也。”惜墨之法，笔头要干，于紧要处甚至可以从口中吮出。所谓惜墨，实则是惜水。此法轻烟淡墨，明净无滓，由淡入浓，层层加染，虽实亦虚。

4. 积墨法。此法可推米家父子最为擅长，浑头丛树，自淡增浓，墨气爽朗，霞蒸云腾。董其昌题米画《云起楼图》“元章多勾云，以积墨辅其云气，至虎儿全用积墨法画云。”清康熙间王东庄谓“作水墨画，墨不碍墨；作没骨法，色不碍色，自然，色中有色，墨中有墨。此善言墨法者也。”这说明用积墨法可在墨色之中求得更多的层次和变化，如画山水，可得山川浑然之气，如画花卉，可得浑厚润泽之妙。近代黄宾虹，当代李可染都善此法。

5. 破墨法。破墨法为唐代王维所创。破墨是与单线平涂相对而言的，它把墨色分为深浅浓淡不同的层次，趁墨迹未干时，以不同深浅浓淡的墨色相破，使之在画面上相互渗透，出现墨色多变而又鲜活生动的艺术效果。有时亦用干湿相破，取其湿笔的韵致，枯笔的气质，但湿笔不可过湿以防失去笔趣，枯笔不可过枯以防失去墨韵。古人作画，都非常重视墨色的灵气，要浓得不凝滞，淡得不浮薄。为使浓墨鲜活，可先以笔蘸浓墨，然后将笔略蘸清水，则墨色自然鲜活，纵有水墨旁沁，然终能看清行笔之迹。蘸墨与蘸水多寡，全凭画家的经验和意图。

6. 泼墨法。泼墨法始于唐代王洽，有说王洽疏野好酒，凡欲画图障，先饮醺酣，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化。王洽的泼墨法系先将水墨泼于障子上，形成一些大小不等形状各异的墨迹，通过丰富的想象，再添加成一幅完整的图画，这和东吴画家曹不兴的“点笔成蝇”，郭熙的“张素败壁”有相似的意义。再者历代画史所称，以为米氏画法乃继

王洽泼墨法而来。董其昌在他画的一幅水墨云山上题句“王洽泼墨，李成惜墨，两家合之，是为有墨。”还有元代一位画云山雨景的画家说，他作画先以淡墨遍抹山形，而后成画。总之泼墨之迹，只是启发画家构图造型的想象力，绝不是一泼而就的，而是在泼墨的基础上，经过笔墨皴点等方法，加工成一幅完整的图画。因此画家必须要有丰富的生活积累，较高的笔墨功力和充足的创作经验才能奏效，绝不是狂涂乱抹就可以成功的。

7. 宿墨法。磨好的墨汁，隔时间较长再施用谓之“宿墨”。宿墨多汁，燥性已退，容易渲染，作水墨山水另有一种情趣。

总之焦墨法和渴墨法多见于笔法，积墨法、破墨法和泼墨法多见于墨团，宿墨法有别于新墨，是墨色特点上的变化。

第四节 论书法与绘画的关系

书法指的是法书，绘画指的是中国传统绘画。书法与绘画，在其发展过程中有着密切的关系，研究它们之间的关系，找出它们之间所具有的共同规律，对于加深传统绘画的理解，继承与发展中国画，特别是文人画将大有裨益。

一、书画同源论浅析

早在三国后的魏，曹植提出“盖画者，鸟书之流也。”至唐张彦远《历代名画记》中指出：“……是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意故有书，无以见其形故有画。”又说“按字学之部，其体有六：一古文，二奇字，三篆书，四佐书，五缪书，六鸟书。在幡信上书端象鸟头者，则画之流也。颜光禄曰：图戴之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。又周官教国子以六书，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。”这里张彦远指出，起源于画卦，鸟书和象形字的汉字与绘画有着同源同体的关系。在论及绘画骨法用笔时，张彦远又指出“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，故工画者多善书。”这里是说，从骨法用笔而论，书法与绘画是同法的。又在该文论顾、陆、张、吴用笔中，进一步阐述了这一观点，“（张芝草书）……一笔而成，气脉通连，隔行不断。惟王子敬明其深旨，故行首之字往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。陆探微精制润媚，新奇绝妙，名高宋代（指宋、齐、梁、陈之宋）时无等伦。张僧繇点曳斫拂，依卫夫人笔阵图，一点一画别是一巧，钩戟利剑，森森然，又知书画用笔同矣。”这里不仅说明书画用笔同法，而且同理，即以一笔书与一笔画的内在联系，说明中国艺术在表现上重视和追求它们内在气韵的连贯，书法与绘画是一致的，这一论点为中国的文人画奠定了理论基础。

至宋，郭若虚在《图画见闻志》中论气韵时写道“本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印。爰及万法，缘虑施为，随心所合，皆得名印；矧乎书画，发之于情思，契之于销楮，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也，扬子