

中國寫意

山水畫技法



魏紫熙主編
劉宇甲 丁戰 編著
江蘇美術出版社

魏紫熙主編

中國寫意山水畫技法

劉宇甲
丁戰 編著

江蘇美術出版社



责任编辑：张学成
装帧设计：赵清
监印：符少东

中国写意山水画技法

刘宇甲、丁战 著

江苏美术出版社出版发行
江苏省新华书店经销
盐城市印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 19 环衬 2 页
1987 年 5 月第 1 版 1997 年 3 月第 4 次印刷

印数 11901—16400

书号:ISBN 7—5344—0234—4

J·235 定价:36.00 元

社址/南京市中央路 165 号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路 54 号

电话/3211554 邮编/210009

前言

中国山水画在中国绘画史乃至中国文化史中占极重要的地位。自从它独立成科以后,就一直受到画家和欣赏者的重视。这反映了中华民族深邃的哲学思想、豁达的人生态度、宏博的审美趣旨。一句话,山水画的产生,是我们的民族精神熔铸进造型艺术的必然结果。

江苏地区及浙皖山水画溯远流长。自魏晋起经隋唐,五代,两宋,元四家,明吴门、浙派,再由董其昌下传清娄东、虞山、新安、金陵诸派,蔚为大观,可称得上一部山水画史。清末至解放前夕由于种种原因,渐渐衰落,虽有黄宾虹、张大千、贺天健等几位先辈画家,但面貌已无多少改观。

六十年代起,以江苏为核心的新山水画崛起,给这一古老而衰弱的山水画艺术注入了新的活力。以傅抱石、钱松岩为代表的江苏山水画家们,不满足于旧形式的继承,他们深入生活,跋山涉水,扩充眼界,收集素材,强调构思,并融入新的思想感情,创作出一批反映时代风尚的面貌崭新的山水画作品,奠定了山水画创新的路子,对后来我国山水画的创作产生了重大的影响。

今天的山水画创作,在继承老一辈画家的优良传统的基础上,更将之发扬光大、推陈出新,形成了五彩灿烂的风格面貌,极大地推动了我国山水画的发展。近些年,无论从创作队伍的人数和优秀作品的数量都是解放初期所没有的。

另一方面,大量的初学者面对古今浩如烟海的作品和著述,无从下手。因条件环境的不同,有些人更无法直接师承画家本人。使得许多人浪费精力而收获甚微。即使能跟随一二画家学习,由于不少画家不善于教学或无暇作系统传授,致使学者也耽误了许多学习时间。更为严重的是,跟随老师学得一家一人之法而为其所囿,束缚了手脚,封闭了眼界,结果只能传其陈法,谈不上对整个的中国山水画有所了解、继承和发展。因此,山水画的教学仍是近些年的突出问题。

从二十年代起,有些前辈画家注意改师徒传授为课堂教学并撰写山水画教材。萧俊贤(厘泉)先生早在清末即在两江师范学堂课堂教习山水画,后在南京美专、北京美专等学校继续任教。胡佩衡先生一九二六年即编写了《山水入门》一书。这些都是重视山水画系统教学的

开端。解放后,由于山水画的极大发展,从事山水画教材编著的画家和学者更是不在少数,无论编写规模和系统性均较解放前有大的改观,这些给学习者带来了不少方便。

总观近几十年来的山水画教材,不少人对山水画的学习规律作了较深的研究,对山水画的形成和演变,山水画的继承与发展,山水画与生活,以及创作等诸方面的问题,从作者不同的角度和认识入手,均有阐述和剖析,所作范图也较有代表性,适合初学者入门,起着端正其手脚的作用,进而对山水画的继承和创作有进一步理解。但是,除上述之外,这些教材中的大部分还只停留在画谱式的编绘和个人较狭隘的经验阐述阶段,有些更有较强的门户之见,不利于初学者建立对山水画学习的正确认识,这实际上是过去那种师徒式的学习方式通过出版物的新翻版。另有一些由于开本、印刷方式及质量等原因,所印范图极为模糊,根本不能用来临摹、学习,相反由于这种印刷品的坏效应,使得许多人走错了路,形成习气,以至使一些人终身陋习难改。黄宾虹先生曾对后学者说过:书画之道,皆以笔墨为主,……全靠临摹珂罗版印刷品,不知用笔用墨之法。无笔无墨,何以成画!黄先生所说“珂罗版”较那些劣质印刷品教材还较清楚些,但已指出这类问题的严重。当然也有少数教材,作者自身水准尚不够,也在教人学画,则更属误人子弟了。

本书两位作者刘宇甲、丁战,长年从事山水画的创作和教学,有较为丰富的实践经验,且对中国山水画理论有一定的研究,常有著述面世。我以为本书较之同类教材,除了在范图的质量上有所提高,增加了可临摹性以外,更在灵活运用所学程式及如何进行写生、创作等方面作了较有创见的叙述。本书中以一定的篇幅讲述了一般教材容易疏忽的山水画创作的“无形之理”,精选了“山水画论掇英”,也将学习程度大大向前推进了一步,其系统性更得到完善。再者书中每一部分附有大量古今名人作品插入映证,亦有助于提高初学者对山水画的整体把握能力和鉴赏水平。

由于作者水平有限,编绘中一定有所疏漏,希读者给予指出,以利改进。

魏紫熙

1991年10月

概 论

中国山水画是中国人根据自己的审美习惯和审美情趣以山水为题材所创作的艺术形式,是人们对自然美的认识和对自然美的表现欲发展到了一定阶段的必然产物。

中国山水画是中华民族艺术智慧的宝贵结晶,是灿烂的中华文化的一个重要组成部分,在其自身发展的过程中,它逐步形成了一个完整的、独立的艺术体系。因此可以说,民族性是中国山水画最显著的特征之一。这种特征具体表现在山水画创作的一切方面。

首先,山水画体现了中国人特有的审美情趣,即追求含蓄、简炼、恬淡和韵律美。正如此,画家们一般以简括而劲健的线条、沉浑而多变的墨韵、平和而清丽的色彩来展现自然山水境界。

其次,山水画十分强调作者的主观因素,因此创作时,作者的感情、作者的认识起着主导作用。他应当“以情入画”,力求“情景交融”,在对客体世界有一个多侧面、深层次认识的基础上凭借心灵感受概括地勾画出山水形象。这便是所谓“迁想妙得”。许多杰出的山水作品所显露出来的诗的气质和高雅的格调,并不仅仅是因为作者具有深厚的笔墨功力,还因为作者具有饱满的创作激情和高深的文艺学养。因此,山水画家的学养越高,则创作“后劲”也就越大。

再次,作者对景物的观察方法和透视方法尤为独特:可以任意移动视点,边走边看,“山形步步移”、“山形面面观”,而一切进入眼帘的景物皆进入脑海贮存起来。所谓“盘行纠纷,咸纪心目。”久而久之,作者胸中自有丘壑万千,创作时便可信手拈来。由于这样独特的观察方法,也

就很自然的带来了中国山水画独特的透视方法,即“散点透视法”(或称“无定点透视法”)。用这种透视法所摄取的画面,宽广、神奇,可以超越时空和地理的局限,展现出西画焦点透视所无法表现的广阔场景和博大气势。

复次,在表现方法上,山水画创作强调“以骨为质”。所谓“以骨为质”,就是以“笔法”作为画面的骨架,而“笔法”之中又首推“勾勒”(线)为其中坚。换句话说,以“线”造型是山水画创作的主要手段。画家在进行创作时,必须首先着眼于景物的形态结构,抓住最本质的特征,用线的形式加以刻划,从而展现出景物的轮廓;接着对景物的阴凹之处作适当的水墨晕染;然后再以清淡的、和谐的色彩敷设其上。如此表现过程只是写其大意而已,并不追求酷似,因为对中国山水画杰作的品评标准就是“在似与不似之间”。如果达到了这样的标准,那么画中具有无比丰富的美感内涵,便能使观者在欣赏的过程中凭借想象而进入神妙境界。这就是观赏山水画时能够产生回味之奥秘所在。另外,山水画还具有明显的装饰倾向,如山石之皴法、水纹之描法,以及竹芦、树叶等景物的表现方法,都有各自的装饰程式,这是画家对客观景物高度概括的结果。这种装饰手法经过众多画家的反复运用,终于使其稳定地成为画家和观众都能接受的绘画符号。这些绘画符号对于初学者有着易于理解、易于掌握之利。

最后,中国画所应用的工具、材料,即笔、墨、纸、水最能体现山水画的基本特征,离开了这些工具和材料,中国山水画的魅力将丧失殆尽。原因是:毛笔、烟墨、宣纸和水一经结合,便

能敏锐地反映出使用者的思想感情和绘画功力。画家的心灵与手指直接沟通,作画时所持态度,或狂放、或沉静、或喜悦、或悲愤皆可从画面的笔墨痕迹中表露无遗;而其技法水平的高低,亦能从每点、每笔中得到明确的反映。因此可以说,这些工具材料所能造成的墨彩美感效果,是其它工具材料所无法达到的。至少是现阶段如此。

至于中国画的装裱,也颇具特色。它实际上已成为体现画作美感的一个重要组成部分。俗话说:“三分画、七分裱”就是这个意思。装裱材料和形式与画作相协调,完全适合中国人的民族审美情趣和陈设、收藏要求。因此,直到今天,中国山水画的装裱还很难有什么突破性的变化。

当我们总结了中国传统山水画以上这些主要特征之后,便可感到,山水画确实拥有其它风景画所无法比拟的许多长处。另一方面,也不能不指出它的某些缺陷。例如,不提倡“对景写生”,辄使画面内容流于简单化、概念化,对自然界中一些生动的、富有美感的景致将有可能失之交臂;不注重明暗的刻划和多种色彩的施用,使表现形式单调,也很难给当代多种欣赏情趣的读者以最大限度的满足;过于单调而固定的绘画程式大大地限制了山水画的表現能力,使许多作品面目相仿,似曾相识,不免索然乏味。

这些短处在近几十年内确已有了较大的改进,使中国山水画的藝術表現力得到空前的加强。

这里,有必要重温一下历代关于山水畫的功能之说,这将有助于我们对山水畫的发展有一个全面的认识。

中国封建社会经历了一个漫长的发展阶段,伴随它发展起来的山水畫也经过多次变革,而逐步走向成熟精美。历代对于山水畫的功能说各有所异,通过各家之说,我们可以了解到不同时代的画家对山水畫创作的主要追求。尽管这种追求并不能代表一切画家,但它毕竟代表了一个时代的总的趋向。

西晋时期的文学家陆机曾提出:“存形莫善

于画”之说。意思是:保存形象,最好的办法是绘画。这大约是我国最早提出的与山水畫有关的功能说。其实用主义目的是显而易见的。从现存的史料来看,一些早期的山水畫,其目的并不在于给观者欣赏、让作者抒情。无论是火帝神农氏为通水道之脉而命人“纪地形而图画之”,还是吴王赵夫人为绣方帛而作“五岳列国地形”,都是为了实用。前者实际上是一幅水利地形鸟瞰图(这是可以想见的),后者也只不过是刺绣的蓝本。于此可证,“实用”是早期山水畫的主要功能。

南朝时,宗炳、王微曾提出山水畫的功能是为了“畅神”。这和以后的唐代张彦远所言“怡悦情性”之说大同小异。其基本思想是肯定艺术的美感享受作用。他们的理论对山水畫创作产生了重大影响,以至长时期的起着主导作用。

大家知道,历代山水畫的作者几乎都是士大夫和封建文人,他们的创作目的除了应统治者之需绘制宫廷图画以外,主要是自身感情的抒发。这种感情既有为锦绣河山所激动的兴奋之情;又有为田园山庄所陶醉的愉悦之情;还有为国破家亡所刺痛之忧愤之情。就精神生活而言,在中国数千年的封建社会里,统治阶级给予人民的几乎都是强烈的禁锢和压抑。一部分不甘寂寞的封建文人和失意士夫,竭力追求创作自由和欣赏自由。反映社会生活的人物画显然是一个不敢触及的敏感领域,而与政治毫不相干的山水畫便很自然地成为人们的精神依托物。不同身份和不同层次的作者与观者都能在表现山峦河流的高雅的笔墨渲泄中得到一定程度的慰藉和享受。在这种背景下,山水畫的蓬勃发展便是顺理成章的了。这一现象特别突出地表现在阶级矛盾和民族矛盾趋于激化、国家处于危亡之际。例如,明末清初,在山水畫坛所呈现出的群星灿烂的局面即是明证之一。

解放初期,山水畫创作在“文艺从属于政治”的方针指导下,对表现题材进行过一场变革。应当肯定,一九六〇年以江苏国画院傅抱石为首的一批国画家所尝试的面向生活、大画新山河之举,以令人瞩目的收获而载入画史。但

是,毋庸讳言,就总的方针而言,带有局限性的功能观,无疑阻碍着山水画创作的多元化发展途径和自身艺术深度的开掘。

十一届三中全会以后,重新制订了“文艺为社会主义服务,为人民服务”的“二为”方针。这是一个内容广泛的方针,它给山水画创作铺平了宽阔的坦途。可以说,现在的创作功能观是历史上最为全面的了。

接下来我们再探讨一下山水画所受到的中国古典文学、哲学和其它姊妹艺术的影响。

在古典文学之中,山水诗无疑是对山水画影响最大的了。因为这两种艺术形式,同样以表现自然美为目的。早在我国第一部诗歌总集《诗经》中,就有了许多以山水起兴的诗篇,对自然景物作了很生动的描写。我国第一个伟大的浪漫主义诗人屈原,也曾写出过许多生动优美的山水诗,他的名句“风飒飒兮木萧萧”、“洞庭波兮木叶下”至今还成为山水画创作的热门命题。三国时期,曹操的《观沧海》已经是比较完整的山水诗了。到了唐代,出现了诗歌创作的高潮,山水诗也进入繁荣时期。这一时期的诗歌发展,几乎是和山水画的迅猛发展同步进行的。被苏轼誉为“诗中有画,画中有诗”的王维,以自己杰出的诗画作品为人们展示了文学与绘画水乳交融、相得益彰的这样一种关系。概而言之,古典文学对山水画创作的影响,既有技法上的、形式上的,更有情趣上的、格调上的。

中国传统山水画与中国传统哲学有着极为密切的关系。可以毫不夸张地说。所有历代山水画作者,无不直接、间接地受到诸种传统哲学的影响。不同的哲学思想,产生不同的审美意识,形成不同的艺术流派。

儒、道、佛这三者处于一种互补的关系之中,它们共同构成了中华民族的人生观、艺术观。儒学是对中国文化影响最大的思想体系。它的一些哲学观点对中国山水画的影响也是十分明显的。孔子最早提出了“仁者乐山、智者乐水”之说,这纯粹是以道德价值来评价山水。但是这种对大自然的审美追求,客观上已超出了道德的范畴,使山水画一开始就和自然主义划

清了界限,定下了“以情入画”的基调。孟子认为,人对一切都无须外求,只要“尽其心,知其性”、“养浩然之气”就可“万物皆备于我”,这种自我气质调节的修养,以及由“乐而不淫”、“哀而不伤”所引发的中和之美,构成了中国传统山水画感情含蓄,气息平和的总体风格。

道家的哲学观点对山水画的影响,尤为深远。道家代表人物庄子思想中的一个轴心范畴就是“虚静”。这一思想对于当时以至后世认清艺术的主客体审美关系、掌握艺术创作的规律,是有着重要意义的。“‘虚静’……能使艺术家排除客观干扰和主观杂念,集中全力去研究自己所要创造的对象的特点,这样就能掌握事物的本质和规律,从而进行艺术概括,进行‘依乎天理’、‘因其固然’的加工制作。”(刘绍瑾《庄子与中国美学》)而道家所崇尚的“天地与我并生,万物与我为一”的主观精神境界,实际上也是“虚静”观的重要组成部分。不难想象画家在这种安时处顺、逍遥自得的精神状态下进行山水画创作,其作品当无人工造作之痕迹,有自然天成之逸趣。

至于佛家的禅宗对中国山水画创作的影响,也是值得我们研究的。“禅”字的含义是静虑、沉思、冥想。他们所主张的“顿悟”就是一种飞跃的思维形式,它没有连续性和次序性,只认定在精神上能够出现自发性的领悟,这种领悟实际上是对人世纷忧的解脱和心理障碍的排除,而这些又恰恰乃中国山水画家们所孜孜追求者。

佛教所专修的“禅定”便是“安静而止息杂虑”的意思,由此而达到身心“轻安”、“观照”、“明净”的状态和对个性自由的追求也是为历代山水画家们所向往的。

综合儒道释三家自然观而论,其影响于山水画的共同点有三:一是取法自然,用于自然的统一;二是静态与动态的统一;三是客观世界与主观世界的统一。我们作出了以上分析,便明显地看出,中国山水画深邃的思想内涵,是与中国古典哲学有着直接的因果关系。绘画不能没有哲学思考,没有哲学思考的绘画是没有灵魂

的绘画。儒、道、佛三家的哲学观点对于古往今来的中国山水画家皆有影响,所不同者,唯深浅而已。

此外,近几十年来,马克思主义的哲学——辩证唯物主义给山水画创作也带来了十分积极的影响。我们无论是在创作态度或者是在创作方法上,都可以明显感受到这种影响的存在。尤其是对立统一规律,在创作的过程中受到了普遍的重视,产生了良好效果。当然,辩证唯物主义所包含的更深更广的哲学命题,对于山水画创作的影响,还有待于我们深入探讨。

至于中国书法与中国山水画这两门姊妹艺术相互关系之密切,更是尽人皆知。书法艺术的重要美学环节,如品格、形象、神采、情性、气质、灵感、意境、布局、用笔、墨韵、通变等等无一不与山水画的美学环节一脉相通。因此,在中国书画史上,山水画大家同时又是书法大家的例子不胜枚举。换言之,不精于书道的人,绝不会成为山水画大家。这是千古不移的规律。

写到这里,我们似可做一小结:中国山水画之所以有着自立于世界艺术之林的独特审美价值,就是因为它具有强烈的民族性和本土性,而我们的民族恰恰拥有博大精深的华夏文化。对于这一优势,我们绝不能视而不见,采取虚无主义的态度。当然,我们并不排斥外来艺术,对于一切先进的、科学的造型方法,都可以有选择的

为我所用。事实上,早在东晋之世,西画已从波斯传到我国;自隋至唐初,于阗(今新疆)画家尉迟跋质那就吸收了西画技法用于国画染晕;时至清代,山水画受到了西方绘画的更大影响。尽管这些影响最初仅限于宫廷画家之中,但是它对传统山水画创作模式的冲击无疑是强烈的。

当然,同样不可忽视的事实是,中国山水画在漫长的发展过程中,随着历代画家对自然的认识不断深化,而带来了绘画手法的不断革新。清代初期,一些思想活跃的野逸画家尝试以线、面结合的方式去表现自然,例如注意描绘山林景物在阳光下的明暗关系等。使中国画的表现力向前推进了一大步。这应当看成是中国山水画具有突破意义的发展。近几十年来,中国画从内容到形式都发生了根本性的变化。各种不同的风格和流派竞相涌现,为山水画坛展现了绚烂多彩的面貌。多元化,是我们这个时代山水画更新的主要标志,那种对中国画的前途表示忧虑的观点是没有根据的。中国山水画是深深地植根于肥沃的民族文化土壤之中的艺术之树,因此它具有永不衰竭的生命力。可以乐观的预言,在未来的岁月里,无论流派有多少,风格怎样变,中国山水画的主要优点是绝不会消失的。这株千年的古木必定会绽出越来越多的新枝、嫩叶,它将与中华民族永恒共存。

目 录

前 言	
1 概 论	1 4 7
1 第一章 中国画的笔与墨	1 5 4
一、中国画的工具材料	1 6 0
二、工具材料的艺术特性	1 6 4
12 第二章 树法	1 7 1
一、树干画法	1 7 1
二、叶的画法	1 7 3
三、单树画法要领	2 0 2
四、树的组合	2 0 3
74 第三章 皴法	五、虚实藏露
一、山岩的成因和皴法	2 0 4
二、披麻皴系列	第七章 点景
三、斧劈皴系列	一、点景的表现要点
1 0 8	二、点景分类
1 1 7	2 1 1 第八章 山水画的写生
1 2 3	2 1 8 第九章 山水画的创作
1 2 7 第四章 水云画法	一、述要
一、勾水法	2 1 8
二、染水法	2 7 1
三、皴水法	2 7 5
四、留白画水法	2 8 6
	2 9 6 第十章 山水画史略及历代画家举要
	第十一章 历代山水画论掇英
	编写说明

第一章 中国画的笔与墨

中国画具有东方艺术的浓郁特征。从艺术思想言,在中国的哲学思想支配下的美学思想、社会风习和长期艺术源流的繁衍生发中孕育出来的;从物质因素言,长期以来延用传统的工具材料,工具材料也就是被称之为“文房四宝”的笔墨纸砚的精良,发挥工具材料性能之长,两者的有机结合使东方艺术的特征更为突出。

在论述山水画技法之前,先介绍中国的工具材料及工具材料的艺术特性。

一、中国画的工具材料

笔

国画的笔是圆杆、圆笔、尖锋。与西画用的扁笔是不同的。中国画以线条造型,中国书画同源,都用同一种工具,而这种工具与中国书画表达自身艺术特征是不可分割的,只有这样的工具才能有这样的艺术,工具与艺术是相得益彰的。笔的使用有数千年的历史,原始部落的彩陶器上,殷墟出土的甲骨片上均有用毛笔书写的痕迹。相传我国的秦代始有较精良的制笔。笔的制作愈精对艺术作品的表达也就愈加得心应手、丰富多彩。制笔要经过梳、择、结、装、饰多道工序。

制笔和选用笔有五字标准“尖、齐、圆、健、聚”。“尖”是笔尖保持锐度;“齐”是笔毛铺开很整齐;“圆”笔腹圆锥形,饱满而无曲度;“健”笔毛挺健有弹性;“聚”笔毛散开后又能聚复回原

状。

笔的种类很多。从笔性分有硬毫笔、软毫笔和兼毫笔。

硬毫笔,如狼毫笔、兔毫笔、石獾笔等。特点是挺劲、刚健、有弹性、转折有力,含水量少。可以取挺拔苍劲的笔性,但又比较露少含蓄。运走稍快即出现飞白,正侧转逆笔痕显现于形外。大中小山水画笔、大中小兰竹笔和点梅、叶筋、衣纹笔都是狼毫笔、黄鼠狼尾毛和背脊毛制成的笔。因为弹性好,用它勾线、勒脉、点垛提醒,都能有很好的效果。硬毫中硬度更甚者有用狗獾毛、貂、鹿毛、鼠鬃、兔毛等制作的。

软毫笔,如羊毫含水量多,锋柔软劲绵,运行中笔线含蓄变化较多,柔中见刚,润厚而丰满。软毫笔多用于染,容易由深而淡,染开染匀,不见笔痕。另有一种长锋羊毫,可以拉较长的线条,笔线连绵不断,均匀而又丰厚,尤其在运行中逆转和拖笔中,更是变化多端、趣味无穷。软毫主要指羊毫笔。山羊背脊上的毛制成的笔,键而有锋,毛色微黄半透明,无卷曲状者为佳。也有用胎发制笔、鸡毛制笔的。兼毫笔,一种中部狼毫为骨、外部羊毫所裹。似狼毫有较强弹性,适合画刚健劲挺之物,又似羊毫,圆浑柔和含水丰足、兼有两者之长,一种是软硬毫齐头混合的,如大中小白云笔。软硬适度,能勾能染,是半工写的理想用笔。

另有兼毫硬软比例不同或锋尖不齐有上下。如七紫三羊,紫毫兔毛,偏于硬,紫毫长而尖

细,羊毫披裹在笔身和笔根。一般善画极细的线条,可拉得很长。如果压笔运行,出现很粗重的线,在运笔提压之间线条出现粗细跳跃感。

除笔性分别之外,根据不同的用途,笔工制成粗细和长短多种类型的笔。长锋笔如“鹤颈”善于拉很长很美的线条。粗短型笔如“玉笋”用于渲染。各种不同类型的笔适合于表现不同的对象,也为不同的艺术家所偏爱。

正因为如此,笔与作画有密切不可分割的关系。清代笪朗在“绘事琐言”中说:“勾勒用硬毫、着色用软毫、工细用新笔、写意用退笔,界画用硬笔、画染用软笔、勾筋用硬尖笔,点苔用硬退笔,泼墨用大软笔、淡色用软退笔。”因技法而选用笔,因效果而选用笔,即使是硬旧的笔也有它特殊的用途,不要随便丢弃。

最后提一点笔的护理。笔应该成为自己得心应手的工具,自己所用的几支笔,由于长时期研习运用而对其笔性了如指掌。也就能在艺术表现中得心应手。要选用几支好笔,用的过程中要经常护理。新笔要用清水发开,不咬开或硬扒,洗净其中的浆汁。新笔的使用要逐步驾驭笔性,使用笔人和笔性能协调一致。用笔之后要将笔洗净抹尖。或挂在笔架上水分下注而淋干,或平放在废旧宣纸上被吸干,使其干毫归锋。切不可泡在笔洗中或倒插在笔筒里,使笔根长期储水发涨而笔杆开裂。不剪锋、不拔毛、防虫蛀。笔使用和护理得好,可以用得很长久,即使用旧用秃也不要随便废弃。

墨

墨是用各种不同的烟亦即碳分子,加上各种配料调制,主要是一定比例的动物胶如黄明胶、驴皮胶、鹿角胶等,再加上麝香、冰片等药物香料、起馥香防腐的作用。烟与配料经过精细的捣炼研揉,然后放到墨模里压制而成。

传统墨有油烟、松烟、漆烟三种,取烟的原料不同。一般常用的是油烟墨。油烟的原料是桐油或煤油。油烟墨黑而有光泽,能画出极细极淡的墨层次,淡墨亦有墨彩。好的墨质地细腻,墨面滋润,发墨不灰暗,有清光。落纸之后不晕

不散。老版墨块均有“顶烟”、“醇烟”、“贡烟”字样。因为采烟的窑壁上有几个层次,近火头的称“上烟”、微粒稍粗。中层为“顶烟”是中等良好的烟,上层粒子最细称“醇烟”。“贡烟”是进贡皇上用的墨,为上品墨。现用滚筒采烟,优劣亦就拉平。新墨买来如存放二年后用,墨性可以更好些。

松烟是以安徽古松烧烟制墨,松烟的特点:没有丰富的浓淡墨层次,主要书法家写字用,画家往往配合油烟使用,或作头发、翎毛的打底或在光亮墨泽上加罩一层,使其深厚沉稳。

漆烟用漆料下脚或败漆料烧成,其烟特别黝黑,产量很少,所制墨锭也小,画家很珍惜,仅用作点睛丝发,在勾点提醒画面时使用。

现在大量使用的是一种高级墨汁,如一得阁、曹素功、胡开文和中华墨汁。制作精良,基本上达到了古墨研磨的效果,且价格低廉,使用方便。然而,其烟非采自自然物更有些用化学合成的染料制成,所以水墨渗化效果大有不同。所以采购时要有选择。

宣纸

宣纸是中国画传统用纸,相传在唐代就有宣纸的生产,当时产生于安徽宣州,制作工场在泾县。现在好宣纸的生产仍在泾县。它是手工生产的一种纸。宣纸的原料是青檀树皮和长杆稻草,取其纤维长而坚韧。这二种原料经过一、二年时间的雨冲、曝晒、露淋而自然漂白,并将非纤维物质碳化脱去,经过酸性水、碱性水的处理,打成纸浆,前后有一百多道工序制作而成。其中,皮(檀树皮)称为纸骨,料(草料)称为纸肌,相互交融形成宣纸的特征。

皮料比例成分不同,分为黄料、绵料、净皮三类,选上等皮料精制称特净,皮七料三为净皮,皮料对半为料半,夹有其他原料的纸稍差。生产工艺中捞一次稀纸浆者是单宣,厚者为重单。二张一起揭晒为夹宣。因为手工制作,同一品种型号的厚薄和纸性也不能全同。纸的大小又分为四尺、五尺、六尺……丈二匹、丈六匹等。宣纸的特点是洁白如玉,柔韧细洁,厚薄均匀,

坚而不脆。迎光看团团云状纹,抖动纸无脆声且坚实,遇水反应灵敏,渗化均匀,墨能站得住,笔触清晰,干后不灰。选购时以棉韧、洁白、细薄为标准,这样的纸特别好用。

通常的宣纸都是生宣纸,因为有特殊的需要对各种宣纸进行加工改变其性能者很多。有熟宣纸和半生半熟的纸。

熟宣适用于工笔画的精细勾勒,多次渲染。要求细洁、不渗化、松软细薄。将优质生宣纸经过明矾、明胶、白芨等熬过的水中过一次即成。有一定的比例。胶重则纸脆易折断,胶矾不足则漏矾,作画时斑斑剥剥不均匀。熟宣纸一般制作精细,优质者有云母宣、冰雪宣、蝉翼笺书画宣等,非常古朴高雅。

半生半熟的纸过去有煮锤宣,经过加工纸面平滑,渗水性能减弱,适合于半工半写的作画要求,现在这种纸基本不生产了。许多人自己制作,或在水中过一下为水矾,或用豆浆水过一下都能起到半矾的作用。此外,非宣纸原料制的各种仿宣纸各地均有,也可作画练习。其中皮纸深受画家青睐。皮纸是民间生活用纸,用作糊窗、做雨伞糊灯笼,做衣服衬贴等。有粗有细,大小不一,各地均有。画家发现它生熟合适,渗化充足,易于受墨,价格便宜。作画与宣纸比另有一种趣味效果。抗战期间内地买不到宣纸,如画家傅抱石用当地一种四川皮纸作画,掌握了它的性能同样能有极佳的画面效果。比较著名的有北京东昌纸(仿高丽纸),温州皮纸、云南皮纸、四川夹江纸等,外国有朝鲜的高丽纸,日本的卷纸都是作画的好材料。

中国古代在生产纸以前就用绢作画,一直延续到现在。尤其是工笔画,许多画家爱用丝绢作画,显得富贵高雅。新织成的绢为生绢,因为过于柔绵,作画时四边用木框固定,刷上一层淡胶水,伸平后即可作画。熟绢要进行加工,把圆丝锤压成扁丝绢,加上胶矾水,染上一定的底色。细洁平整,坚韧不脆,确是作画的好材料。

纸料好坏关系作画的效果和成败。所以要很好地护理纸绢。新纸购进要包扎好存置高阁,纸若不包好容易吸收空气中的水气油烟。风吹

吸水气后纸面变成白点风成纸即改变了性质,吸油烟后成黄色斑渍、纸性脆裂,将很难作画。新纸随长时间的存放,变得纸性平和,画家们喜用老纸作画也是这个道理。

砚

砚是研磨墨块的石盘。要求石质细、发墨快。画家用砚要求石质好外,须斗深储墨量多,蘸墨刮笔方便,且有石盖使墨经久不干。

在中国历史上,经过文人墨客的长期揣玩,发掘出非常好的石质作砚料,经过工匠的精雕细刻加工打磨,砚成为文房四宝之一。它除了有实用性外,还具有观赏性,作为工艺精品具有与美玉同等的价值。名贵的有广东肇庆的端砚,质地细腻,砚石上常出现“鱼脑冻”、“青花”、“蕉叶白”等纹色,常见的有紫色或青色。它发墨快,墨可以磨得稠而细,石质是沉泥水成岩,而墨液挥发的慢。另一名砚是安徽的歙砚,也有千余年的制作历史,有“金星”、“眉子”、“鳍肚”、“绵纹”等纹色青黑色。它具有细而不滑,质重而坚固的特点。这些名贵品种的砚由于价格昂贵,画家一般不常用。

笔、纸、墨、砚称为“文房四宝”。作画艺术水准的高妙,少不了精良的工具材料,但一切要从方便于作画为出发点去选用。

中国画的颜色

中国画颜料主要是采用矿物质、植物性等自然性颜料,直到现在仍保有其鲜明的个性和良好的绘画色彩效果。中国画浓郁的民族个性也包括色彩的独特因素在内。现在,层次较高的绘画作品和画家仍保持采用传统颜料和自制颜料的习惯。而众多画家和一般作品主要用色已经改变成仿制传统色彩效果的化学合成颜料。为了了解其根由,将主要传统颜料介绍如下:

矿物质颜料类

矿物色来自自然,色彩沉稳,经久不变。具有覆盖能力,没有渗化性能,概称金石色。

朱砂,属于辉闪矿类。朱砂经过研漂后即能

使用。色泽纯正有光华,用来表现人体有血泽部分及山茶、牡丹、衣物等均很理想。使用时要衬背,墨衬甚为明亮,朱磬衬很艳丽。

朱磬,研漂朱砂的副品,漂在水最上面,发桔黄色,朱砂呈粉状,朱磬呈油脂状。细匀而柔和,一般用来表现细嫩的皮肤、柿、桔等。

赭石,属赤铁矿石。各地产的赭石色泽不尽相同,有的沉稳,有的鲜亮、冷暖色相也有别。赭石是中国画用得最广的一种颜色,它质地细腻而透明,与墨和其他色渗合而不沉淀,能随水渗开,色泽明亮而不火气。

石黄,具有覆盖力的粉状颜料,用得较少。

石青,附着在铜矿里的石质,研漂之后又分成头青、二青、三青等多种不同的深度。另有一种比头青还深重的“佛青”色。粉质而无粉气,庄重而富丽。用时必先衬底,以墨、花青、赭石衬均可。须薄涂并分层次涂。石青是中国画重要的基本色之一。

石绿,也是铜矿里的一种石质,研磨水漂后分成头绿、二绿、三绿、四绿四个色相等次。以深翠绿嫩的色泽为上,也鲜明、沉稳而富丽。使用方法与石青相同。

白粉,常用色,一般用广告色锌钛白,但时间不经久易变色。古时用蛤粉、蚌壳研磨成粉,永不变色。但是使用时过于糊笔难用。另有一种铅粉白,也是易氧化后变黑。中国画用颜料常常考虑要经久不变色,以存千古。

金、银粉,在工笔画中常以金银线勾勒、山水中有金碧山水。壁画中使用更多,它是一种中介色,起调和对比色彩因素的作用,也起华丽画面的作用。古时采自真金真银打成箔加工而成。现在多用假金色,其原料为氧化铝。

植物质颜料类

植物质颜料色彩透明,容易渗化,概称轻色或草色。

胭脂,颜色沉稳,含紫相的红色。用植物红蓝花或茜草制成。与之相近似的是曙红色。

藤黄,热带植物海藤树的胶液,切开树皮口胶液滴入竹管,干后劈开竹管成锭。使用时水笔轻蘸即下。色泽透明,加入墨中墨不发灰,与花青调合成汁绿色。是国画常用色之一。

花青,草木植物蓼兰叶,水泡发酵而成,俗称蓝靛。色透明易渗化。其色相为别的各种蓝色所不能替代。国画常用色之一。天、水、树叶、云气远山均以花青为主色。此色浸泡时间过长易腐变臭。

苏州姜思序堂生产的中国画颜料,品质优良。以盒装、粉纸包装、盅装等方式出售。上海美术颜料厂生产的十二色锡管装中国画颜料,随用随挤,使用方便,但品质一般。

其他工具和材料

中国画是平放在画桌上作画的,一般都置有一张较大的画案,以能铺开一张四尺整纸为好,左面放书籍资料,右面放作画工具,桌面铺羊毛毡毯,它能将宣纸上多余的水与墨托住,不失画面色墨成分。右面工具以次为水盂、砚、色碟、调色碟、笔架毛笔、吸墨纸布等,总之画案布置应以使用顺手,条理清晰为准。(图1-2)

另有挂笔的笔架或笔筒和笔帘。压纸角的镇纸和印章印泥盒等。蓄水的水盂能有二个最好,一是清水,二是专供洗笔用的。

外出写生可以备有国画写生箱,要简易轻便,携带旅行不为其累。市场有现成的卖,也可根据自己的习惯自行设计制作。

二、工具材料的艺术特性

特有的工具材料和它们之间所产生的艺术关系是形成中国画特色重要因素之一。这种艺术特性的发挥总是结合着艺术家表现内容以及思想而展开的,但是它又独立于内容之外,形式特征和形式美具有独立的审美价值。如与内容结合得好并能发挥之,作品就具有强烈的艺术感染力。以下对这些方面作一介绍。



图 1

执笔法

画中国画的执笔有一定的传统方式。

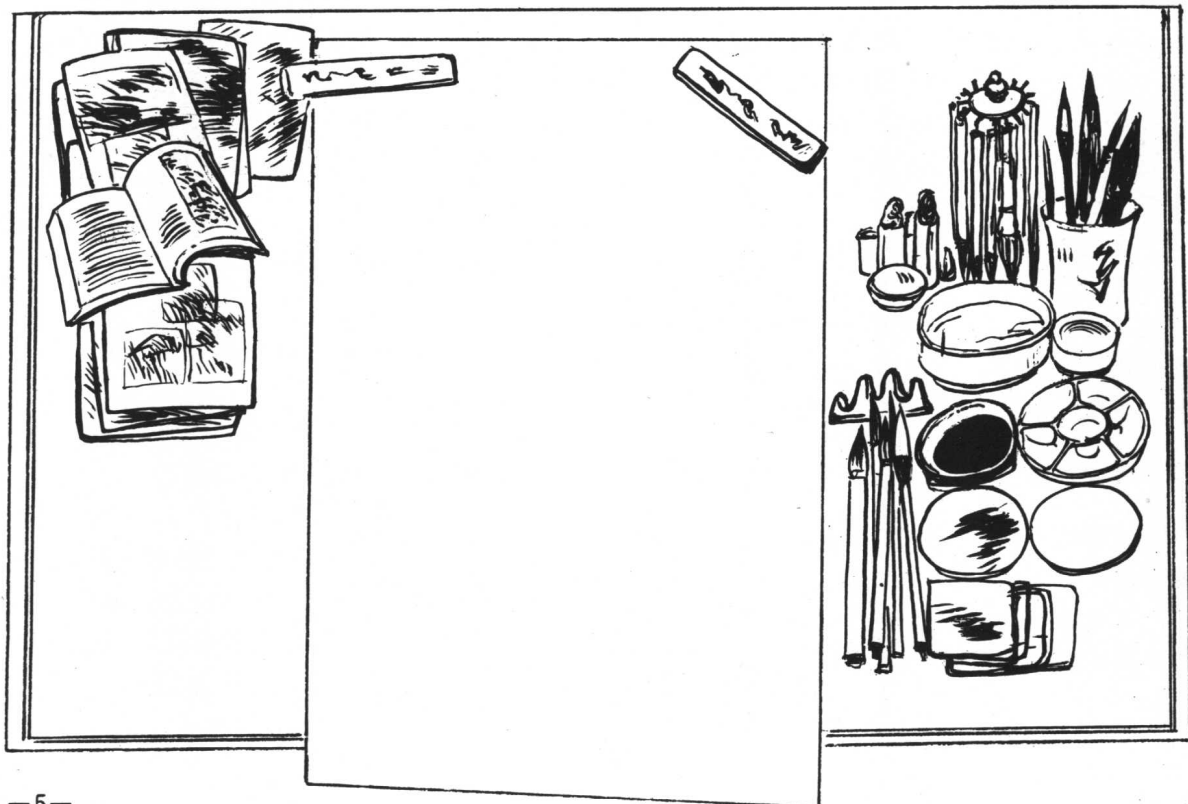
四指执笔法：姆指、食指主执，中指辅执带内勾，无名指辅执加外抵，小指辅助于无名指上。重要的是手心要空，执笔要紧，“空拳密指”状如握蛋。掌“空”可使每个手指灵活地发挥各自的功能。

作画原则上要求悬腕悬肘。便于手、腕、臂、肘能灵动运转。使背肩之力传递到臂、肘、腕。使腕力连同指尖之力传递到笔锋之尖，产生的线条才有力量。所以，一般画大中型作品必须在悬肘悬腕的情况下做到握笔坚实，运笔稳健，随意书写，笔随心迹。

初学者一时难以做到悬着臂腕作画，这里有一个训练、习惯、形成功夫的过程。指力在执笔，运笔在臂肘，站立作画，发全身之心力集中到笔端。做到心、手、笔、纸的一致。

在作小画以及工笔画时，原则上要悬腕，若仍不能达到精微，可以用枕腕的方法，用左手垫枕，用尺杆枕腕，或腕部轻依桌面，使手腕仍处在自由灵动的状态中。

图 1-2



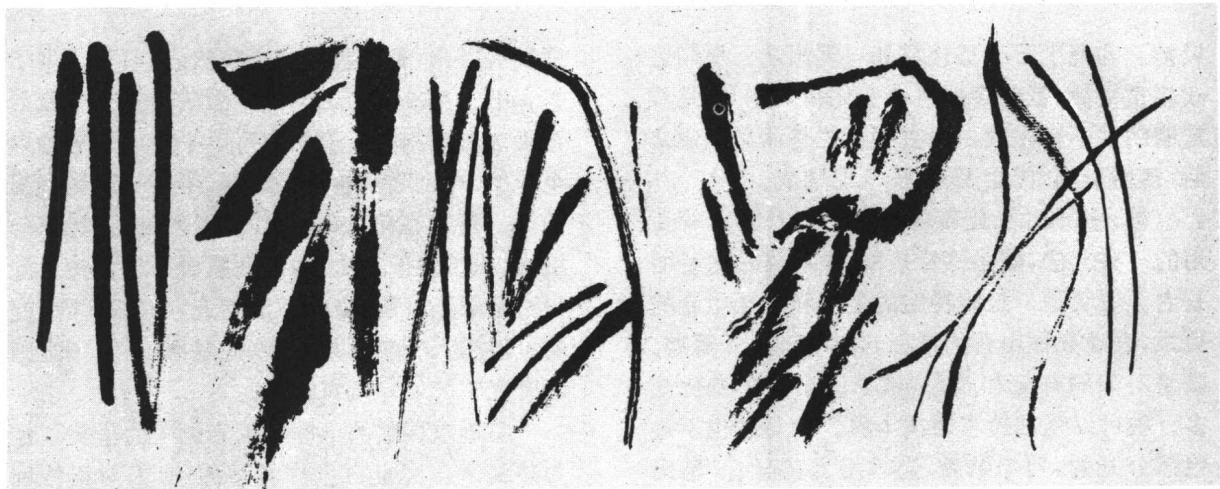


图 2

笔法种种

中锋，直握毛笔，与纸面成 90 度，笔锋保持在笔划中央，运笔均匀，笔力雄健，线条圆浑庄重，这是书画的基本笔法。由于笔力运到锋尖，在线条中央显出刚挺的一条痕迹，力透纸背，俗称“绵里针”，是中锋中最好的一种。

侧锋，将笔侧斜成半卧状，运笔时，笔尖实、笔根虚，侧锋用笔使笔尖、笔腰、笔根同时作用。侧锋还利用笔本身干湿浓淡变化表现物的面，侧锋能粗能细，运用广泛、变化多、苍劲凌厉。但不及中锋厚实稳健。

逆锋，将笔头倒逆而行，状如犁头破土。方向是自上而下、自右而左。逆锋行笔由于笔锋受到纸的阻力，使笔毫忽聚忽散，忽松忽紧，犹如篆刻冲刀、苍浑有力，变化多端。

顺锋又称拖笔，笔腰或笔根在线的前端，笔锋尾随，方向是自左而右自下而上。线似在纸面飘行，取其轻颖虚渺的线感。

战笔，行笔中微有抖动，既避免线纹的光滑平板，又能表现线的坎坷棱角之状。在提顿颤抖的行笔中，表达滞涩又凝重的线感。（图 2）

转折提按，“转”是画圆的手段，转弯处捻动笔杆，免去生硬的痕迹，产生圆匀流畅的线型。“折”是画方的手段，折时有提顿转折的过程。“提”是画细的手段，提中有压，进又不畅，笔线在这种力的矛盾中产生力感，笔要“提”得起，笔线虽细而凝重。“按”是粗的手段，按压中包含着

提；按压到底就不成其为线。画粗重的线尤须注意按压的分寸。“转折提按”体现了笔线方圆粗细线基本形态，由此即可生发出无穷的变化来。

骨法用笔

骨法用笔是南齐谢赫在“六法论”中提出的标准之一。骨法，初指人物的结构，后泛指一切物象的形态和结构。山水画要表现的形和貌，树石的结构和肌理也在骨法的要求范畴之内。这些要用笔法技巧去表现之。在写形状物的过程中，笔中含有骨力，不绵软、不纤弱，笔中有法，力含其中。纯熟的用笔技巧是在长期能准确造型的基础上逐步形成的。所以“骨法用笔”不仅是研究单一笔法和线条上的技巧和功夫，更重要的是学会在表现对象时，根据对象的结构和其他要求，充分发挥笔的特长和线条的艺术组织形式，组成一个丰富多采而又统一和谐的整体。

勾、皴、擦、点、染

勾皴擦点染指各种用笔技法的方式。也指一般情况下的山水作画的过程顺序。

勾，中国画以线表现物形，山水树石均以勾的方式画出基本形态。勾笔是造型的主要手段，是一画之构架。表现厚实的外廓和内在的结构。勾在画面中往往是主线，一是表现题旨的线，画面苍毅还是拙厚，是潇洒还是工秀，主线是首先体现的，二是表现贯穿全画呈现的一种气律和

风韵。勾笔上下气势连贯如一笔出之。所勾之线轻重快捷,盘绕穿插自有变化和风韵。勾笔肯定明朗并不容修改。画主线往往是深思熟虑之后,蓄情于胸,传之于笔,一气而呵成。

皴,中国山水画表现山石树皮及云水等所用的一种笔法,皴是侧锋短线,皴笔略枯取毛而苍老。皴笔是一组组特定的笔法和笔线组合的关系,表现某种山石的特征,如披麻皴、斧劈皴。皴是对勾的补充和辅佐、皴形态丰满而变化众多。皴可以复加追求层次丰厚。勾与皴也不是绝然分开的,勾勾皴皴,勾皴结合,犹如一笔出之。

皴又一功能是表现某种程度的质感,凹凸,阴阳,皴表现纹理和体积。由于皴的表现,勾才能充实,物形才有生命。一定的体积感,同时也由于它的浓淡、疏密、繁简而造成一定的空间感,皴笔在画面上的应用是比较广泛的。

擦,是横卧笔身,用笔腹上下搓动,让笔毛在纸面上擦拂,减弱笔痕加强松毛的墨迹。用以对皴笔的补充,增加毛糙感和深厚度。擦笔可浓墨也可淡墨,但笔含水分较少,运擦笔要提得起,使笔在纸面上飘行。擦又起统一画面的作用,把分散孤立的笔迹串连起来成为一体,把不同层次上的笔墨关系加强或减弱使层次分明。皴擦技法甚为接近,皴有笔法,擦将笔迹减弱。也有画家将擦的技法运用到极端。如清代程邃的画,世称渴笔山水,基本上以擦笔为之。

点,点在中国画中运用非常广泛,用意明确的有各种点叶法,各种点苔法和点皴的种种笔法(这在以后的篇章中详谈)。中国山水画画面中还有许多用意不明确的点,点是表达多种形象的符号,起“助山之苍茫,显墨之神彩”的作用。大境界中,点笔苍茫意趣无尽,将一切世间物形全概括到点垛之中。在局部境界中,沉闷以点醒之,平板以点破之,败笔以点遮档,点是画面的平衡剂,又是画面的调节阀,在山水画中显得尤为重要。

染,染是笔端含水较多的一种皴擦笔法。最早在工笔画中广泛使用,方法很多,有平染、承染、罩染、衬染种种。写意山水画自五代、两宋高

度发展以来,染一直是主要技法之一。只是用于生宣纸上其技法与工笔熟宣画法稍异。一般分干染法和湿染法。干染中可以平染层层复加以至深厚。可以笔端有水墨之变,染笔一次呈水墨韵味。可以在染中利用水墨之迹,一层套积一层,以积墨法形态出现,达到画面墨趣盎然。湿染法是通纸打湿,染时不留笔迹,唯见浓淡渐变的墨效果。一次不足,可以打湿再染,直到全画面有完整的境界气氛为止。

染笔求层次的丰厚和色彩调子的华美。作为技法之一完全由创作者掌握,有人对染特别讲究或用得很多,画面柔美胜于刚毅,有人基本不用染法,仅以笔法骨力求坚挺刚毅之精神。

“勾、皴、擦、点、染”又是作画的步骤、次序。通常情况下都是以此序而使画面步步深入。在具体表现某种感受某种意境时,也不为此序所拘,可在技法上有所侧重,可以前后顺序颠倒。但对初学者而言,记得这作画次序是必要的,有利于按部就班地掌握基本技能。

墨法

中国画墨因素的发挥,相传在唐代王洽画泼墨画,王维在《山水诀》中提出“水墨为上”始,当有深入的探索并提到理论的高度。现在尚有墨迹的是宋代梁楷的“泼墨仙人”与米芾的“米点山水”,可见已经有高度的成就,将水墨特性发挥到相当的高度。宋元以降,除强调骨法用笔外,墨法以一种高度概括的艺术语言,起到“肇自然之性,成造化之功”(王维)的效能,“所谓气韵生动,实赖用墨得法”。(清·沈宗骞)笔、墨不可分,墨法寓于笔法之中,墨技巧大大丰富了笔的表现力,助长了画面气韵意境的形成,墨法成为中国艺术伟大的绘画传统之一。

墨分五色

传统有“墨分五色”之说。“运墨而五色具”。哪五色呢?一般指“焦、浓、淡、干、湿”。还有“浓、次浓、淡、次淡、最淡”,“黑、浓、干、湿、淡、白”等说。清代王学浩说:“用墨之法,忽干忽湿,忽浓忽淡,有特然一下处,有渐渐渍成处,有淡薄虚无处,有沉浸浓郁处,兼此五者,自然具有五色矣。”(图3)

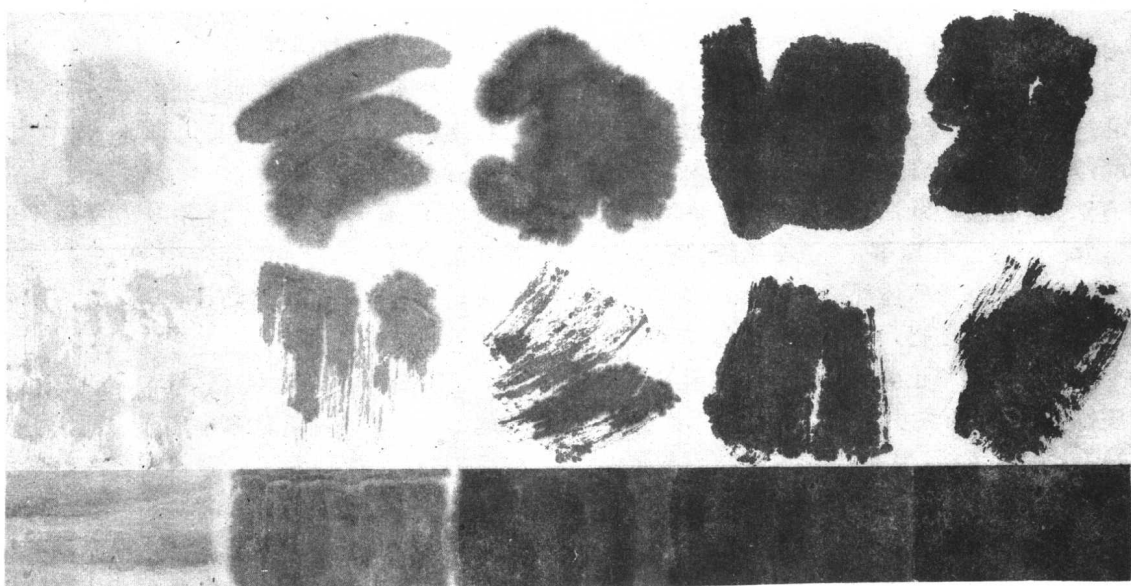


图 3

正确理解“墨分五色”。墨浓度并不是明暗关系中的黑白灰关系，也不是各种色彩的明度差别。它是世间万物苍翠润华的精神的抽象概括，是形形色色丰富多彩的自然形态的高度提炼。“墨为诸色之母”，“玄色无言，神工独运，草木敷荣、不待丹绿之采。”（张彦远·唐）如果我们将墨黑分成许多个色阶，每个色阶又以含水量的多寡加以类别。或湿晕、或干焦。则能变化出无穷的层次来，（如图 3）加上画家感情的因素，作画的速度变化和韵律节奏的不同，则可以产生出无穷尽的画面效果。

“墨分五色”的技巧说到底用水的技巧。墨的浓度是水对墨的稀释；干与湿的变化是笔头含水量的多少、笔运行的快慢、笔在纸面同一点上停留时间的长短，纸的吸水性能渗化程度的强弱，空气的湿度以及外加水因素的利用等。这样，在用笔法表现物形态的过程中、如果对以上用水的技巧把握得得心应手的话，如果对画面景、境、韵、气、趣理解得很深刻的话，就能有非常成功的作品出现。

一笔画技巧

无论是勾线、用墨、填色，在笔法中有个基本的规律性的方法，我称为“一笔画技巧”。一张

图 4

