

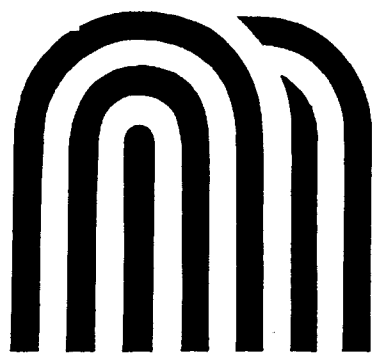


山水画谱

徐英槐 俞建华 绘著



浙江人民美术出版社



山水画谱

徐英槐 俞建华 绘著

浙江人民美术出版社

目 录

- 一、 山水画发展概说
- 二、 山水画的学习方法与工具材料的选择
- 三、 山水画的用水、用笔与用墨
- 四、 树的基本画法
- 五、 点叶法、勾叶法及丛树画法
- 六、 松柏画法
- 七、 柳树、丛竹、梧桐、枫树画法
- 八、 山石画法
- 九、 披麻类皴法
- 十、 斧劈类皴法
- 十一、 点类皴法
- 十二、 各种皴法的结合运用
- 十三、 山石的堆叠和山峦的走势
- 十四、 波浪与泉瀑画法
- 十五、 云烟画法
- 十六、 三远法
- 十七、 山水画构图
- 十八、 山水画设色法
- 十九、 写生简说

一 山水画发展概说

我国山水画的出现一直可以追溯到战国以前。从那时一直到南北朝之前，盛行的是以道释、帝王、隐逸、烈女为题材的人物画，从汉魏壁画和卷轴画中所看到的山水景物，都仅是人物的陪衬，画风也很简略古拙。到了晋代，至今虽无真迹遗存，但山水画已经有所滋育。

南北朝时，山水画作为一个独立的画科应该说已经确立。据记载，一些绘画已能表现出“咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻”。尤其是自谢赫提出有名的“六法论”后，对山水画的进一步发展起了推动作用。

山水画所以能在南北朝时期得到长足的进步，与当时文学界的山水文学发展有密切的关系。如刘宋时的谢灵运、南齐时的谢朓等人都是以擅写山水诗著称。在这个历史时期中，朝代几经篡夺，战火连绵，各种矛盾极其尖锐，统治集团内部的斗争也异常酷烈。一些有名的士大夫为了求得精神寄托与明哲保身，谈玄之风大盛，隐居之人渐多。接近自然、栖息山林的生活，促使他们对山水风景引起广泛的注意。山水诗继谈玄诗之后而大盛之际，正是山水画从人物画的陪衬地位中独立出来之时。

隋代是一个大一统的时代，除壁画外，因朝廷的重视，卷轴画也很风行。皇帝不仅命侍臣作画，而且也派员深入民间收集前代的作品。隋代运短，但统一的局面把秦汉以来的各种艺术形式与绘画技法，作了综合和互补，为山水画的进一步成熟起了催化作用。作为一幅完整的山水画真迹流传到现代的，即是展子虔的《游春图》。此图的特点是：以细笔勾勒描山描水，没有皴法，全以明丽的色彩施之，能把清波荡漾、翠峰葱茏的春艳景色很好地表现出来。但此画在技法处理上还显得古拙，当然，与前代绘画相比，已结束了“人大于山，水不容泛”的幼稚阶段。由此大大启发了唐代李思训、李昭道的“青绿重彩，工细巧整”的画风。

唐代是我国封建社会的鼎盛时期，随着生产力的恢复和发展，到了玄宗的开元、天宝年间，经济、文化更加昌盛。诗歌创作推向了高潮，美术也如此。时名画家涌现，如一日之内画成“嘉陵江三百余里”的吴道子，有以“金碧辉映”、善画仙山楼台的李思训、李昭道父子，有以善作“破墨山水”而鸣世的王维等，在那时已呈现了争妍斗新的不同风格。

二李父子的绘画，是初唐进入盛唐最有影响的山水画派，被后人尊为“北派”之祖；而善作清雅的、富有文学气息水墨画的王维，则被后人尊为“南宗”之祖。水墨画除王维外，还有张璪、王墨等，为后代的文人画开了先河。

五代时期，中原战乱频仍，生产凋敝。但相对而言，南方战争较少，生活较为安定。南唐、吴越、前后蜀等国，在保存、发展传统文化上都作出了不同程度的贡献。就在这个时期，人物画、花鸟画、山水画都以独立发展的画科而逐渐壮大起来。尤其是山水画，北方的荆浩、关仝与南方的董源，为两宋山水画更进一步发展，起了不小的促进作用。他们是承前启后的大家。

荆浩、关仝都强调师法造化，主张“搜妙创真”，对北方山水有深切的感受。

董源，字叔达，江南钟陵人。南唐中主时任北苑副使，后世称为“董北苑”。他的山水画，重在水墨的运用，米芾评他得“平淡天真”之趣，这正是江南山水的特点所在。

在董源稍后的和尚巨然与董源同属“淡墨轻岚为一体”，后人把他与董源并称“董巨”。他的画风，米芾认为“明润郁葱，最有爽气”。

描绘关陕风景的，那时还有范宽与郭熙。范宽强调“写山真骨”。郭熙固然是临近关陕的河南人，但他并不太受范宽的影响，倒是取法描绘齐鲁风景的李成处甚多。他画树似鹰爪，松叶像钻针，画山耸拔盘回，水源高远幽深，创出新格。他还有《山水训》等画论传世。

北宋时期，还有李成、王诜、许道宁、米芾、米友仁等，都为山水画的发展作出了杰出的贡献。尤其是米家父子的“米家山水”，把水墨渲染的传统技法推进了一大步。

宋室南渡，原在徽宗时任画院待诏的李唐，于晚年也到了临安。他取法荆浩，兼学范宽，颇有苍莽郁勃之致，开创了南宋画院水墨苍劲一派。这时期的刘松年、马远、夏珪也颇有盛名，史称“刘李马夏”。尤其是马远、夏珪在布局上别开新意，以“马一角”、“夏半边”的构图方法为人称道。

南宋时期，还有以“青绿巧整”为尚的赵伯驹、赵伯骕的作品盛极一时。

自蒙古族入主中夏后的一个世纪中，一度使政治、经济、文化处于凋敝状态。但绘画却在这个时期发生了较大的变化，即是崇尚水墨写意之风文人画，被提到了一个前所未有的显著地位。花鸟画、人物画虽也有新的发展，但山水画作为画坛的主流已隐隐形成。

由于元代山水画家的学问修养超过以往时代的画家，而且具有浓厚的逃避现实的出世思想，所以从大小李（李思训、李昭道）到荆关董巨之间固然是一大变革，而刘李马夏与大痴（黄公望）黄鹤（王蒙）之间的变革更为明显。在这个变革过程中，赵孟頫是起了承上启下的历史作用。他厌弃南宋院画的末流，提倡复古，在董巨的基础上结合唐人简古的笔意，形成了自己古雅清妍的面貌，对当时的绘画界产生了一种新的推动力量。

在元代，最负盛名的是黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇。这四人都是江浙人，长期生活在秀丽幽深的江南山水之间。他们都力求笔墨情趣，技法上一变宋人用湿笔在熟性的绢地纸本上点染的成法，而是以渴笔擦皴、水墨渲染、浅绛设色的新法，为画坛开创了一代新风。

元四家“变法”，一直受到明清士大夫的推崇，尤其是对黄公望更是被推为巨擘。所以，以学元人为尚的风气一直延续了五百余年，可以说至今未绝。

元祚短暂，入明后山水画发展有多元化的特点。明初，有承南宋画院之风的以戴进为首的“浙派山水”。明代中期，有以沈周、文徵明、唐

寅、仇英为代表的“吴门派”，他们推崇北宋山水，兼学“元四家”画风。在这四人中，唐寅、仇英受李唐、赵伯驹的影响颇多，沈周山水出入于黄公望、王蒙、吴镇之间，是沿着董、巨一脉而成的，因此具有雄浑简朴的风貌。文徵明学画于沈周，他远师郭熙、李唐，近学赵孟頫与王蒙，得清润自然之致。

明代晚期，文人画的发展达到顶点。董其昌的“华亭派”兴起，他推崇董、巨、倪、黄，对“浙派”等画派极为排斥。他还创出“南北宗”论，人为地把历代的山水分为南北二宗，制造了尊南贬北的理论，对后代影响甚大。董其昌是一个笔墨功力很深的画家，他的艺术主张与实践助长了画坛摹古之风的形成。

明代较有成就的其他画家尚有吴伟、蓝瑛等。其中的蓝瑛以善摹宋元诸家笔法著称，对黄公望尤为着力，形成了苍劲疏秀、笔法顿挫的风格，人称他为“武林派”的宗主。

清代立国二百六十多年，“摹古”与“革新”的观点，在当时的画坛上始终存在着斗争。清初革新一派以弘仁、髡残、朱耷、石涛“四僧”为代表。尤其是石涛，强调“搜尽奇峰打草稿”，大声疾呼“法自我立”，为当时的山水画界带来了清新的空气。甚至连以“摹古”为尚的王原祁也称赞他。另外，八大山人朱耷虽以花鸟著称，但其山水笔情恣纵，不拘成法，在黄公望、董其昌的基础上强化了自己的个性。髡残画得王蒙的精髓，以干笔皴擦而饶沉着之气。弘仁从宋元各家入手，尤擅倪瓒画法，为“新安派”的创始人，他的笔墨整洁苍劲，富清新秀逸之气。

“摹古”一派，是受到朝廷重视的王时敏、王鉴、王翬、王原祁“四王”。他们在古人的笔墨圈子里讨生活，特别尊尚黄公望。在他们的影响下，画坛上出现了“家家子久，人大痴”的单调现象。但他们的笔墨功力很深，尤其是王翬。作为对前代笔墨技法的整理和归纳，“四王”还是有贡献的，不能轻易否定，对于初学者来说，学他们不失为是一条合适的路子。除“四王”外，当时还有吴历和恽格，与“四王”并称为“清六家”，也以功力深厚见称。只是恽格后来专攻花鸟，终于成为清代花鸟画大师，但他的山水清丽俊逸为诸家所不及。

清初，在南京还有一个以龚贤为首的“金陵八家”，其实不止八人。他们大多隐居不仕，以诗酒自娱，靠书画为生。其中成就突出的是龚贤，他远宗董、巨，在用墨上尤其有心得，深厚华滋，对现代画家很有影响。这个时期，袁江、袁耀叔侄能于水墨山水之外别开一派，善作仙山楼台的界画，作青绿填彩，浑朴有致。

清代后期，黄易、奚冈、戴熙、胡公寿等多仍受“四王”的影响。总的说来，山水画的发展已成强弩之末之势了。

清末，出土的汉、魏文物日多，艺术家将书法与金石学相结合，由此也间接地影响到画坛。在上海出现的“海上画派”，宗尚明代陈道复、徐渭，清初八大山人、石涛以及“扬州八怪”的画风，就是以赵之谦为先导，任颐、吴昌硕、虚谷、蒲华为骨干的一批职业画家，擅美当时，但已是画人物、花鸟为主了。

山水画到了现代的黄宾虹，才在画风与画技上有了新的突破。他行万里路，读万卷书，身体力行，笔墨精深，尤擅长用墨，所作有浑厚华滋之致。但他画的意境基本上还是古人的。

新中国成立后，经历了几多风雨的山水画，得到了前所未有的发展。从旧社会过来的许多名画家更加趋于成熟，真是名家辈出，流派纷呈，在学习传统与深入生活两方面作出了新的努力。学习山水画不仅要师法古人，也要师法今人。因为师法今人可以更好地印证古人的理法，也可帮助自己获得写生与创作的启发。

二 山水画的学习方法与工具材料的选择

一、学习方法

中国画的学习方法与西方不同。西方重分析，中国重“注入”；西方重基本原理的归纳与类推，中国重传统程式的熟练与融化。当然，具有科学性的西方学习方法是值得我们吸取的，但要深入理解中国的艺术，还得以自己这一套传统学习方法为主，才能得到强烈的民族气派。学中国画对初学者来说，都必须强调师承前人，学习传统。也就是说，要认真“记熟、用熟”前辈流传下来的至今还有生命力的各种程式。山水画的程式更为丰富。但又由于千百年来各家各派因呈现的风格不同，彼此的技法运用亦不尽一致，所以对于初学者来说，在取得最基本的知识后，就要像学习书法一样，在一个阶段中选定适合自己学习的某一家某一派来学，也就是要“记熟、用熟”这一家这一派的程式。有没有这个根底，是取决画家笔底下的点染有没有民族气派的关键所在，在这个基础上才能求得更好的发展与新的突破。这就是前辈们常说的“要能进得去，也能出得来”的道路。所谓“广泛吸收”，对于初学者来说是不现实的，是浅尝辄止的遁词。

山水画中的山石法、树木法、松竹法、云水法、泉瀑法、点景法、雨雪法……等，都是前人在观察生活、表现生活中归纳而成的各种成法，即是各种表现程式。其中山石法里的皴法，更是学习的主要内容。把这些成法基本掌握后，就可以“东拼西凑”地组成画面了。当然，这毕竟还只是学画的初步——临习阶段，但对于初学者来说，这是必须郑重对待的一个阶段。

在临习阶段特别要注意“专精”两字，如果只是随心所欲地东学西学，正像敲了许多人家的门却见不到主人一样，更不要说能“登堂入室”了，这就成了贺天健先生所说的“游魂”，是不足取的。只有在“专精”一家的基础上才能更好地

吸取到其它流派的营养。“取精用宏”的道理也在于此。

我们这本《山水画谱》就是为山水画初学者提供一套既易于掌握，又易于运用的程式。初学者熟习于此，自然下笔有法，粗粗可观了。取得了这个基础就应该从自己的爱好、笔性出发，去挑选某一家古人作为自己的老师，吃透其几张画，才能对传统有一个较深的认识。

那末，临习某一家某一派到什么地步才算大体掌握了呢？临习绝不能太广太滥，只能吃透某一家某一派的几幅画，几乎能背临出来，而且进而能画出“变体画”来——也就是说，可以把这一家这一派的某几幅画，各择其一部分“东拼西凑”地组合成一幅新的画面，其风格仍然宛似这一家这一派，那么，就可以说已达到了基本熟练的程度了。因为，能作“变体画”，即能活用技法与变通程式，已带有“创作”的性质在内了。初学者应当充分重视这个环节。

当然，在实践上述这个环节的同时，有条件到真山真水中去体验大自然的真趣，有助于加快学习的进程，可以把初步熟练的技法和程式到生活中去求得验证，才能更进一步理解传统。

当代有成就的山水画家都是在学古有成的基础上，深入生活才取得成果的。所以，我们在学古人的同时，也应当选择某一位现代画家的作品，时加临习和参考。古今结合，学习成效会更明显。

一般说来，画人物重神，画花鸟重趣，画山水重势。宋郭熙、郭思在《林泉高致》中说，画山水当“远望之以取其势，近看之以取其质”，这正是山水画创作的一个基本观念。所谓“势”，在画面上就是体现在山石、林木的形态、趋势上面，只有把山石、林木本身与彼此之间的呼应关系、

主次关系等，表现得比现实中的真山石、真林木更为强烈和美化，则“势”也就容易表达出来了。所谓“质”，就是要在筹划好整幅大气势的前提下，把画面上各个局部的山石、林木等景物都表现得很充分，则“质”也就容易体现出来了。如山石用何种皴法为宜，林木用哪种点法为好等。这样，才使观赏者的视线不但被作品的大效果所抓住，而且对作品中的每个局部都有仔细品味的余地。

在这里必须说明的是，学程式不等于把程式僵化成“程式化”，这正是被贺天健先生所嘲之为“结壳”的意思。所谓“泥古不化”，就是“程式化”禁锢了笔墨的灵性和对生活的热情，这在学习中要深以为戒的。

二、关于绘画工具——笔、墨、纸、色、砚

我们现在所学的山水画是以水墨或淡彩为主的写意画，与画人物、花鸟相比，置备的画笔要简单多了。一般以微秃的硬毫最宜，如“加制山水”、“兰竹”、“山马”、“石籀”均可。软毫笔或尖新的硬毫笔若无深厚的功力，是很难运用的。画毕，要把画笔洗净，以免余墨余色干后胶坏笔毫，也可避免因未洗净而污损画面。为了设色，还应另备一、二支较大的软毫作渲染之用。

现在作画，通行用“中华墨汁”、“一得阁墨汁”、“曹素功墨汁”等特制的书画墨汁，虽然质量不错，使用方便，但若论墨韵淳和、笔触分明、水迹清融，还是磨墨为好。因为机制的墨汁粒子特别细微，与水的相互渗化也极强，而在纸上的固定能力却不很强。当画未干时，感到墨色很活，待干后就形成了烂糊糊的一片。当然，如果充分了解这个特点，也可因势利导地使用。墨锭虽有油烟、松烟之分，画画以用油烟为宜。潘天寿先生极力主张磨墨务浓，即使画淡墨，也宁可浓墨加水而成，切不可不磨浓，因为这样的墨色，干后没有神采。

明陈继儒说：“磨墨如病夫，执笔如壮士。此是画前要诀。”只有这样磨墨才能细腻。如果磨得太快太重，墨粒粗易损纸面。磨墨一般都以顺时针方向转圈，这样容易把墨磨成斜面。所以从实际经验出发，应该改为逆时针方向转圈为宜。

写意山水画用纸一般用生宣或生皮纸，可得笔墨交融、水墨淋漓之妙。若使用熟纸或熟绢，用笔用墨水分要饱满，使线条、墨块或色块干后留有隽爽的水渍线，颇显深厚酣畅之致。平时练习可用毛边纸、元素纸或较差的宣纸。但也要注意时常在较好的宣纸上练习，才能为今后正式创作时熟悉各种工具、材料的性能打下基础。

山水画用色较为单纯，浅绛设色法只需备赭石、花青、藤黄三种颜料即可；小青绿设色法除了上述这三种颜色外，石青和石绿（称为重色或矿质色）是必不可少的，一般用三青、三绿；大青绿设色法，除了这些颜料外，重色还需备朱砂、头青、二青、头绿、石黄、泥金，透明色则还需朱膘、胭脂、洋红膏等。

既然画画以磨墨为好，砚台也显重要。选择砚台不必讲究是否端砚、歙砚的名贵砚材，只要墨海较深、较宽、发墨快、磨墨细的砚台即是理想之具。有时为了画大幅，用墨量大，若用砂砚也可。画完成后，砚中余墨以洗净为宜，因为不善使用宿墨的，笔墨往往灰暗无神。尤其是喜用破墨、泼墨者，砚台洗净可以保证墨彩的鲜活。

三 山水画的用水、用笔与用墨

一、关于用水

与其它的中国画种一样，笔墨之优劣关键在于用水。清李鲜说：“八大山人善于用笔而墨不佳；石涛善于用墨而笔不佳。我善用水，笔墨关键在于水。”他对用水的认识，见解是很深刻的。没有水的作用，毛笔不能使转，墨色不能变化。水用得神妙，可使画幅永远保持水淋淋的，就能取得杜甫所说的“元气淋漓障犹湿”的效果。即使是“惜墨如金”的干笔皴擦，也是因为水用得恰到好处，使墨色明净醇厚，令人神往。当然，无论是水墨淋漓的画法，还是干笔皴擦的画法，当由画家的爱好与习尚来决定用水的润枯，从而形成不同的风格。

二、关于用笔

南齐谢赫在《古画品录》中提出的“六法论”，是一千多年来我国绘画创作与批评的重要准则。其第二法就是“骨法用笔”。

用笔，在绘画中不外乎根据物象描绘的需要，在轻、重、徐、疾的运笔中使线条表现出丰富的变化。中国画的用笔与书法之理相通，但以法度而论，绘画的用笔比书法的用笔显得更自由、更放纵些。但是必须确立这样的观念，有深厚的书法根底对绘画有莫大的好处，不仅仅是能够题款。黄宾虹先生就笔法著有专论，他提出用笔之法当重“平”、“圆”、“留”、“重”、“变”五个方面。

平 是指线条的“用力平均，书法所谓如锥画沙是也。起讫分明，笔笔送到，无柔弱处，才可为平”。当然，“平”不是板实无变化，无论是粗线条还是细线条，或者亦粗亦细的线条，关键都要力到。

圆 线条要有力，取决于用笔的圆浑。书法

强调“无往不收，无垂不缩”，就是为提高线条的修养——力度和厚度——而言的。即使是画方折的线条，也要本着这个原则，不能“妄生圭角，率意纵横”。

留 书法中有“屋漏痕”的笔意追求，目的是“笔贵遒劲”，使线条在有阻力的情况下“不疾不徐”地运行，其中似有一种含而未发的力感。李可染先生强调“画线的最基本原则是画得慢而留得住，每一笔要送到底，切忌飘滑”。他归纳为“行笔沉涩，积点成线”，正是对黄宾虹先生理论的阐发。“屋漏痕”说到底，即是“积点成线”所形成的笔意，但不能矫揉造作。有含忍之力的线条最有弹性感。

重 因为线条有力感，才在绢素上面显示出重量之感来。山水画重“气”也重“质”，作为组成山石树木形态的线条，具有力感与重量感，则整幅画的精神、气概就有摄人心魂的效果了。

变 唐王维论画山水说：“……肇自然之性，成造化之功。”画家凭手中的笔描写大自然的美，全靠笔墨的善于运用，就要能“变”和善于“变”。若拘于基本法则，是无法与造化互通声气的。所以在画具体景物时，要根据对象的不同形态、趋势、质感，用笔要变化出轻、重、徐、疾、顺、逆、干、湿、浓、淡、刚、柔、方、圆、整、散、拖、擦各种意趣的线条来，但最基本的原理都是隐隐内含，毫不相悖。这就是黄宾虹先生所说的“艺虽万变而道不变”的涵义所在。

用笔的关键，最终归结到“心使腕运”四个字。得此四字，则能得沉着雄浑之致，否则，“信笔”而为，就要如清王东庄所说的：“盖信笔则顿挫皆无力矣。”凡作一画，固然有兴会之作，总是由画家的情绪——“意”——培养所至，更不要

说是着意经营之作了。所以，“意在笔先”是避免“信笔”的前提，才能得沉着之“气”，才能得笔法五字之法。“气”到则笔到，笔到而神旺。

所以，提高笔法修养是至关重要的事。对于画家，书法学习正是解决这个问题的唯一途径。潘天寿先生说：“画法与书法有共同之处，互相映带，取长补短。过去有‘书画同源’之说，后人都认为有道理。画家工书法，是为借鉴书法的用笔、用线之法。”

三、关于用墨

墨法与笔法关系甚密，说到底，墨法的高下，决定于笔法。用笔无力，墨色暗淡；用笔无法，墨色昏乱。山水画墨法丰富当如周昌谷先生所说的：“意笔中国画单以墨法论山水画最完备，花鸟次之，人物又次之。”“墨法运用的目的，在表达对象的体感、重量感、质感、远近感和运动感及气氛等等。”那末我们在重视用水、用笔的同时，用墨之法也是值得探讨的重要课题。古来许多大家就在这个领域作了深入的探讨，才使山水画有长足的进步。

黄宾虹先生把墨法归纳为七种：“浓墨法”、“淡墨法”、“破墨法”、“泼墨法”、“渍墨法”、“焦墨法”、“宿墨法”。周昌谷先生把“浓墨法”和“淡墨法”合起来称为“墨色法”，似更有利于理解。

墨色法 黄宾虹先生说：“七法齐用，谓之法备，不满三种不能成画。”墨色的浓淡要有层次变化，只有具备三种以上的墨色变化，才有表现力。表现力的强弱与墨色变化层次的多少是成正比的。当然，若忽略了内容的需要而刻意堆砌墨色的变化，那只能使画面“散”、“花”、“乱”。孙克纲先生在用墨上深有体会：“……淡墨要‘厚’，重墨要‘薄’。‘厚’者要见笔，一笔下去不但要有变化还须有分量、有光彩，无虚笔、败笔和废笔。‘薄’即不要看上去是死墨疙瘩一块，要在重墨（焦墨）大的色块内求有墨色变化和略有飞白，并力求透亮感觉，其效果才不板不死。”潘天寿先生对几种主要的墨法作了提示：“用浓墨，不可痴钝；用淡墨，不可模糊；用湿墨，不可浑浊；用燥墨，不可涩滞。”

浓淡墨的使用大体可分以下几类：

1. 用干净的湿笔半饱蘸淡墨，笔尖吸进浓墨而笔根处无墨，着纸后，可得由浓到淡的自然渗开之妙，使墨色层次很多，得新鲜、活泼之感。

2. 笔蘸浓墨后，在碟内用水调匀成浓度一致的墨色，这种用墨法在单纯中求变化和厚度。当然，为了加强表现力，还应该辅之以其它的墨色层次。对于初学者来说，这种用墨方法最为平稳易用。

3. 蘸了墨的笔在纸上画到一定程度后开始干燥，就可在笔尖上蘸些清水，在继续画时墨色层次渐淡，颇见生动之致。

4. 可把上述三种方法作交替灵活运用，更可得意外的丰富变化之趣。

焦墨法 从广义上来说，“枯墨”、“干笔”、“沙笔”都可包括在此之中，所以也可说是“渴笔法”。焦墨，未必要把墨磨得粘稠起胶。干枯的焦墨是相对湿润的淡墨而存在的。干笔因含水分少，线条就起沙而呈斑驳之状，很见笔力；而湿笔若运用不当不易见笔，就无从体现笔力。焦墨之妙即具骨力坚强之阳刚美，与湿润的浓淡墨互用，才可得“干裂秋风，润含春雨”的艺术意趣。对焦墨法，周昌谷先生归结为：“所以焦墨法的手段是要达到滋润的目的，使滋润更见有层次，更是复杂，更是深刻，更见性格特点。所谓‘用渴笔法最宜腴润’，就是这个意思。”

当然，古今有不少画家喜欢以较单纯的浓墨或焦墨来作画，因为他们具有高明的概括力和表现力，所以尽管使用的表现手法不多，却能表现出丰富的层次来。

泼墨法 所谓“泼”，当然不是真的用盆子、碟子把墨倒向纸上，而是用墨大胆、泼辣、自然，很有“泼”的效果，使在笔意之外求得自然的水墨流动的韵味。这里面就有画家的意图能否得到发挥和控制的问题。如果不考虑到这一点，一味乱“泼”，就不能算得到“泼墨”的真谛了。所以，周昌谷先生说：“泼墨法的艺术标准，简言之应该是人意指挥下的自然韵味越多越好。”潘天寿先生讲得更透彻：“泼墨须在平中求不平，不平中求大平。”是值得仔细回味的。

破墨法 墨法之中，变化最多，使用最广的即是此法。以淡墨渗破浓墨，以浓墨渗破淡墨；或以直笔破横笔、横笔破直笔，所有这一些都要在

墨色将干未干时进行，才合“破”字之意。在已干的墨上进行，是“破”不起来的，只能算是“积墨法”了。如果因为来不及行施破墨法而墨色已干，补救之法是把欲破的墨块处用清水打湿，再用墨破之，也有渗破之变，但总不如在未干时及时所破的变化多端和生动自然。

还有以清水渗破未干之墨、或以墨画在打湿的纸上的两种“破”法，是破墨法的新发展，对加强表现力也很有好处，可视画面需要结合运用。

破墨法的关键是在充分利用水与墨的相互自然渗化关系，使墨色新鲜活泼，画如长新。画上景物的质感、重量感和气氛都能得到很好的表现，墨气细缜的效果有助于气韵生动的追求。潘天寿先生言简意赅地说：“破墨须在模糊中求清醒，清醒中求模糊。”是破墨法的个中三昧。

随着破墨法的丰富发展，以墨破色、以色破墨，以水破色，以色破水，以色破色的各种方法层出不穷，更有助于加强绘画表现力的发挥。

积墨法 此法在山水画中运用较多，通过墨色的层层叠积，可以充分表现草木葱茏、浑厚华滋的效果。

虽然积墨法是经过层层叠积而成，而且一定要在墨色干后进行才有深厚之致，所以在积墨过程中，要注意每笔本身的变化不宜太多，倒是越简越好。还要警惕不能把新加的笔触在原先的笔触上重合，要作适当的错落，才有松厚之感。否则，笔触一乱或笔触重合，就易得“脏、板”之弊。所以潘天寿先生道：“积墨须在杂乱中求清楚，清楚中求杂乱。”

黄宾虹先生对积墨法深有体会，认为积墨的关键是用笔，用笔的特点是一个“落”字，即笔与纸的接触时间要短促，手势似在跳跃。这样，用减少笔触本身变化来统一因笔触多而造成的矛盾，就可妥善解决了。

宿墨法 磨好的墨隔了较长的时间后，失去胶性和渗化能力，即是宿墨。此种墨法难度较大，因为墨性失胶，墨色不化而有渣滓，并易枯硬和易污浊，不会运用者会把画面搞得恶浊不堪。如果有精深的功力使用得当，却是能画出精洁而厚实的效果。宿墨，似可起矿物质颜料的作用，黄宾虹先生最擅此法。使用宿墨法，必须注意绝不

允许“复笔”，也不允许用“拖”、“涂”、“抹”等法，也如积墨法一样，用笔要用“落”法。

山水画的用笔、用墨在水的作用下可以产生丰富的变化，但本着画山水要“远观其势”的主要原则，再次强调，切不可在每个局部上过分地追求笔法、墨法的变化。尤其是墨色的浓淡变化差别过大，画面会出现琐碎、凄迷的弊病，还得从大处着眼、从整体出发的观念，去进行用笔用墨的变化。

四 树的基本画法

清龚贤说：“学画先画树起，画树先画枯树起。树身画好，然后点叶。”人们在生活中随处可以接触到树木，它是组成大自然绮丽风光的重要组成部分。再美的山石若无草木滋荣，就缺少蓬勃的生气。古来大家以树木为描绘主体的名作也不少，描绘其姿态之美，生气之盛，令观者为之神往。

对于初学者来说，描绘长满树叶的树木是困难的，因为看不清主干与枝干的生长情况，更不理解树叶与枝干的关系，就不能把树木的气、质、形、态表现好。所以，先从没有树叶的枯树画起，是深入观察和描绘树木的重要一环。画理出于物理，画法才能不悖于画理。

那末，画枯树要注意的最基本关键是什么呢？元黄公望说：“树要四面俱有干与枝，盖取其圆润。”简而言之，即是前人常说的“树分四枝”。具体说来，作为整棵树来说要画得有立体感；作为干与枝、枝与枝之间的关系来说要体现出空间感。因此，要防止只向左右两侧出枝，而应把前枝、后枝、左枝、右枝的伸展关系处理好，就可把这棵树的生动形态表现出来了。否则，树只是一个平剖面。

画枯树的用笔，明莫是龙说：“画树之窍，只在多曲。虽一枝一节，无有可直者。其向背俯仰，全于曲中取之。”当然，这样说不能理解为画树必须着意弯曲，还得照它的生长规律来描绘。在一般情况下，树木的干和枝，都不是长得很挺直的，它具有俯仰曲屈之态，因此用曲笔来表现才合其物理。尤其在干的出枝处，总是更屈曲一些。

明董其昌对画树的用笔认为：“画树之法，须专以能转折为主。每一动笔，便想转折处，如写字之于转折用力，更不可往而不收，树有四枝，谓四面皆可作枝着叶也。但画一尺树，更不可令有半寸之直，须笔笔转去，皆秘诀也。”树木的生长都不是直筒筒的，总有或多或少的扭动趋势，柏树就特别明显，所以画树干要体现出这种生长规

律来。从用笔来说，必要的转折正是起到笔力的积聚作用，使画上之树更有力量和生机。

在画面的近景中，树干的绘成不能单用几笔简单的勾勒。龚贤说：“树身中直皴数笔，谓之树皮，根下阔处白处，补一点两点，谓之树根。”树皮形质可用不同的皴笔来表现，如用扭转的长披麻皴的为柏树、用横笔皴的为梧桐、用鱼鳞状勾圈的为松树、用近似正“人”字或倒“人”字皴的为柳树或其它杂树。

露根之法只适宜表现于土质瘠薄处的老树，其画法与大枝条大体相似，只是反方向向下面伸展而已。如画闽粤一带的大榕树，因为气根茂密，就要作着重刻画。一般处于中景的树木或不以树木为主体的画内，就不必强调树根的描绘。画枯树除了干、枝的描绘外，更重要的是小枝的画法。这即是习惯所称的“鹿角法”与“蟹爪法”。

鹿角法 由从外向内用笔较细挺的线条，组成以倒“个”字、倒“介”字为基本单元的一组组形状，状似梅花鹿角的向上分叉。虽然用笔是从外向内运动，但还应有露锋之感。只是南宋水墨苍劲一派与明代沈周在画鹿角法小枝时，起笔是颇见顿挫的，有钉头状。

蟹爪法 此法出枝的方向和鹿角法相反，是向下的。每个小枝单元的基本结构是“个”字与“介”字，只是用笔要挺韧，有弹性感。这是北宋李成、郭熙喜用之法，尤其与卷云皴的山石相配非常协调。

画枯树，是通过若干组“鹿角”或“蟹爪”的组合来完成其形象塑造的，但要注意“多而不乱”，“乱中有条，千枝万枝，笔不相撞”。只有在多练习后才能达到这些要求。因为一棵树的小枝画得好，不仅可以增加其风姿，而且空间感也体现出来了。所以出枝——即树梢处要特别注意。清郑绩说：“树头要放，株头要敛。树头者，树根下头，故宜放开，俗语所谓撒脚也，必撒脚方得盘根错节，担当枝干，气势稳重。株头者，大枝

小枝分歧处，故宜收敛。若株头不敛，则枝软无力。”“树头”，郑绩是指树根处，即是树木生长的“源头”所谓也。根部画得开些，就有根基稳固之感，才有“盘根错节”之势。“株头”，郑绩是指主干向上生长到一定高度时，分蘖出来的大枝小枝，树枝的空间感就是靠大小枝的合理组合而形成的，其关键是要把向四周散开的大枝小枝“收敛”得住，才能体现这棵树“结实”的形体与清晰的姿态，与其它树木也不会粘在一起。如果听任大枝小枝散漫而生，整棵树就显得松散而无劲姿。所以，在处理枝干的前、后、左、右时要特别注意：

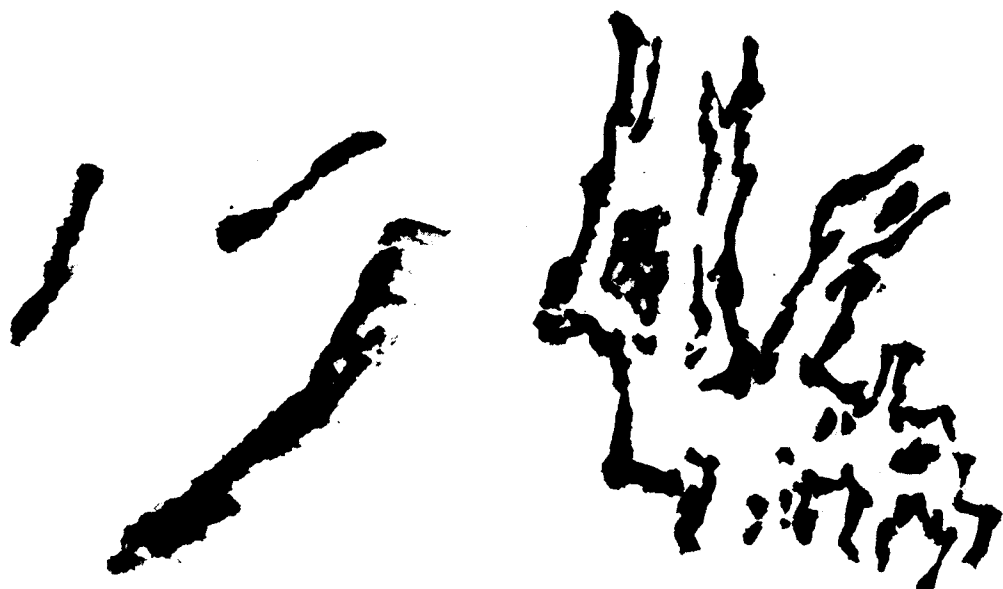
1. 前、后、左、右的小枝出枝不能集于一处，尤其是左、右两侧的出枝更要注意。因为大多数树木的枝条生长总是错开的。

2. 大枝条总生长在主干的稍弯曲处。

两株以上的枯树组合，当然不能处在同一个水平线上，总得表现出前后、俯仰、高低、正欹、粗细、曲直的变化来。一般总把前面的一株树，用笔粗用墨浓一些，后面的树用笔细用墨淡一些。几株高的，则几株当矮；几株开展，则几株收敛；几株稍直，则几株稍曲；几株用“鹿角法”，则几株用“蟹爪法”。当然，这样的对比变化不能机械理解，当作灵活安排。

总之，两株以上的丛树要画得生动有致，应把它们看作是一群人，有了彼此间的感情交流就成功了。

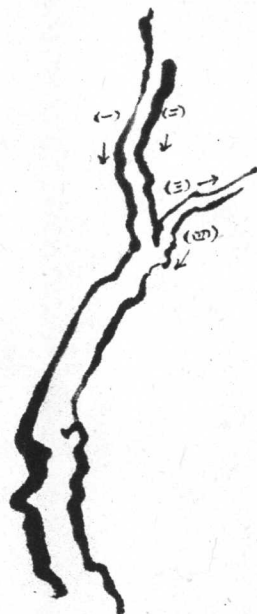
枯树着色，树干施以赭石色，枝条上罩赭石色。如有树根，可不着色。当时，也有用墨青色来染枯树的。



画枯树为画树的基本功，用笔从上到下，自左而右地运行，须挺劲有力。线条宜短而曲，既可得苍古之致，更可得扭曲之状。



古人說樹分四岐，就是四面出枝極的意思，真的樹是左右前後都出枝的，切不可像夾在書本里的植物標本。



畫樹幹要有組織結構，也即是前人所謂的要有丘壑，樹的節疤要有疏密，不可排勻，幹上的皺，就從節疤上生發開來，要層層轉去，使有圓而立体的感，顯見切忌平扁，沒有樹幹的質感。





画多株枯树,既要注意每株树的造型,更要注意彼此之间的呼应、揖让与疏密关系。

有时为了增加气势,几株树的枝条倾向相同外,既要前顾,也要后顾。这样可在气势中具平衡感。

注意此树的枝条穿插关系,穿插得好,树就是立体而有空间的,若只有左右出枝,就显得平板。

大枝条上出小枝,其程式为例“小”字即“鹿角法”,但不能太整齐,要使其生动有致。

一丛枯树的处理，要似乱而实不乱，一般以墨色的浓淡干湿来表现其前后左右关系。

