

SHENSHI JIA SHANSHUI ZHUSHI JIFA

申石伽山水竹石技法

上海书店出版社



中石齋山水竹石技法



SHENSHI JIA SHANSHUI ZHUSHI JIFA

申石伽山水竹石技法

申石伽 汪凯民 许韵高 编著

● 上海书店出版社

责任编辑 柯国富

技术编辑 毛志明

封面设计 谷 夫

申石伽山水竹石技法

*

申石伽 汪凯民 许韵高 编著

上海书店出版社出版

(上海福州路424号)

新华书店上海发行所发行

上海市印刷三厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 彩图 24 页 印张 14.5

1995 年 5 月第一版 1998 年 3 月第二次印刷

印数 5501-10500

ISBN 7-80622-010-0/J.5

定价: 38.00 元

石 伽 画 传

申石伽，笔名“西泠石伽”，浙江杭州人。一九〇六年三月生于书画世家，是清代画家申宜轩老人的文孙。

十六岁时，考入两浙盐务中学，师从精通中西绘画且擅长书法的胡也衲先生。同学中有叶浅予等人。十七岁加入中国美术会，与叶浅予组织中国美术会第一届杭州画展。当时，刘海粟、潘天寿、诸闻韵等参加作品众多。石伽与浅予，一个中国画，一个西洋画，相得益彰，西子湖畔传为美谈。二十岁，组织西泠书画社，聚集社友百余人。唐云、胡亚光、张炎夫、钱九鼎、王端、张绶葆等都是当时之社友。

一九二六年，郎静山、叶浅予在上海举办中国美术刊行社，为石伽出版《申石伽山水扇册》，深受艺林重视。当时以说部著名的徐枕亚初识石伽。题其画册有“垂老蛾眉空爱好，识君已恨十年迟”之句，倍加赏识。

一九三七年，抗战军兴，沪上爱国人士筹募前线将士慰劳金。石伽慨然作画应征捐献。时郭沫若在沪，乃亲为题句，并以“别妇抛雏断藕丝，登舟三日见旌旗……”七律一首书轴相赠。

一九四〇年，海上著名收藏家叶熙春以自己收藏的石伽作品刊行《石伽十万图山水画册》，中有“万柳藏春、万壑争流、万峰行旅、万里风涛、万点青莲、万树秋声、万松云起、万竿烟雨、万芦飞雁、万山积雪”等十幅工致之作，此书一出，声誉益隆，各界纷纷求画，大有应接不暇之势。日本人爱他的北宗水墨山水，争相定购，从他学画的人更多，尤以女弟子为众。唐云曾书“海国都来求画稿，佳人相约拜先生”楹联相赠。

石伽画艺精湛，山水梅竹，各有千秋。梅是花卉中之逸品，画家必须胸中有逸气，贯注纸幅方能为逸品传神。石伽画梅，铢积寸累以致炉火纯青，涉笔不但得其疏影之姿，又复具暗香之妙，对之如处罗浮邓尉，几忘尘世间有扰攘事。其布局变化多端，不可捉摸。曾绘梅花通景屏，凡六立幅，任你颠倒顺逆，都成通景，全符画理，冷香一片，溢纸而出。

墨竹，因其风韵独好，长期以来被誉为国画中四君子之一。石伽早年自文湖州、夏仲昭工笔入手，又复经常涉足于西湖云山竹林之间，师法前人而又不断变化，凡风晴雨雪，粗疏幽秀诸神韵，均能得心应手。当年石伽之竹与白石之虾并雄画坛，日本报纸更有白蕉（松江人，别署复翁，擅行草书，尤善画兰）兰，野侯（杭州人，字欣木，以画梅著名，富收藏，榜其斋为“梅王阁”及“五百本画梅精舍”）梅，石伽竹三绝之誉。现今画坛更有“竹王”和“石伽竹派”之称。

建国后，石伽曾任教于京剧院、越剧院，培养新一代戏剧美工人才。以后就一直在上海市工艺美术学校执教。为培养新一代国画人才，石伽积多年教学之经验，编绘了一册《山水画基础技法》，此书凡一百三十六幅画稿，从执笔用墨到树石峰峦，瀑布云层，循序渐进地介绍了山水画勾、皴、点、染等基础技法，并将宋元名家山水画法分类示范，使初学者对如何运笔，如何用墨一目了然。同《芥子园画谱》比较，既有新的发展，也下了一番删繁就简的工夫，更便于初学者自学入门。著名画家叶浅予给石伽写信，盛赞此书并建议中央美术学院国画系采用为教材。

近年,被誉为“竹王”的石伽又不孚众望,积平生画竹之体验,编绘《墨竹析览》一书。经上海书画出版社出版,成为美术教育界又一盛事。

石伽热心于国画教育,他认为作画难,教画更难;作画乐,教画更乐。教画比作画要求有更多更系统的有关画理、画论、画法和画派的知识 and 技巧,所以难;教画能有利于民族绘画后继有人,所以乐。为此,石伽曾书有“春风桃李,平生佳遇”之句。得意门生遍及海内外,有的早于四十年代就驰誉沪上,有的已在国外举办画展,有的则已成为国画教育界的后起之秀。

为了更好地激励后学,促进国画教育事业,石伽于一九八七年将他四十幅国画精品,在市工艺品展销公司购物中心举办“西泠石伽山水墨竹画展”,展出作品所得全部捐赠给上海市工艺美术学校,作为奖学金。为此,该校正式成立“石伽奖学基金会”。

一九九二年一月,台湾知名人士王安定先生发起由台北皇冠艺文中心主办吾师石伽老人二十年来山水墨竹精品展。同时以展出作品六十余幅,发行作品集。

目 录

石伽画传	
山水画基础技法理论	1-26
山水画技法	27-151
墨竹画技法	152-170
题画存稿	171-178
诗稿墨迹	179-188
绘画作品	189-225
编后语	226

前 言

学习中国画首先要了解工具,国画主要的工具是:笔、墨、纸、砚和颜料,现在将各种工具简单叙述一下。

笔:国画要用专用的画笔,我们称之为“毛笔”。毛笔分“柔”、“健”和“兼有柔健”这三种。羊毫笔性质柔,吸水强,弹性较差,使用较难;狼毫笔性质健,弹性强,容易发力,使用时较好掌握。以柔健两种不同的兽毫合制成的画笔,即是兼毫,兼毫笔柔健结合,使用时功能较全,用笔如意。一般画山水画可配备大中小三枝笔,大笔用羊毫笔,中小笔用狼毫或兼毫笔。

作画与写字所用笔不同,写字的笔要有笔锋,笔锋秃后即不可用,而作画的笔,在笔锋秃后还可以点苔、皴擦、画树叶及山石等,经常有用了三、五年未曾丢掉的秃笔作画,而在画面上发挥了极大的作用。画笔用完后,不要用笔套,但要洗干净,不可有宿墨存在。

墨:墨分松烟、油烟两大种,作画不可用松烟,因为松烟无光彩。画山水画要用油烟,但油烟过于次劣,墨色则发青,墨屑杂粗,不可用。最好选择油烟中的“贡烟”、“顶烟”、“漆烟”三种,即目前我们常用的油烟101、102、103这三种墨。作画时磨墨要垂直缓慢,使墨屑均细,这样的墨落纸时就能使墨色有一种透明度,浓淡距离也能拉开。隔夜宿墨留在砚中不可用,但亦有爱使用宿墨者,初学者不宜使用。另外现在也有了中国绘画墨汁,如:中华牌绘画墨汁、一得阁、曹素功墨汁等,绘画墨汁使用方便,墨色层次也分得开,容易普及。千万不能用写字的墨汁来代替绘画墨汁来使用,如沪光墨汁等。

纸:国画有用绢或用纸,在宋朝元朝时用绢作画是主要的材料,到明朝清朝之后基本上是以纸作为主要的材料,现在用纸更为普遍。我们说国画用的纸,是指宣纸,宣纸主要的产地,是安徽省泾县。宣纸分“生”、“熟”两种,生纸吸水力强,墨色可浓淡融化变化无穷;生纸又有单宣与夹宣之分,夹宣比单宣厚,由二层单宣加工制成的宣纸谓夹宣,画山水画用单宣为宜。熟纸是生纸经过上胶矾之后加工制成的,其性质与纸扇面相同,不吸水,墨色也能层层加厚,易掌握,一般适宜画工笔一类作品。其它也有半生半熟的宣纸,也有各种皮纸(产地主要是贵州、四川、浙江等省),画山水亦合适,但初学山水画家者必须掌握生宣的性能,只有在生宣纸上进行学习,绘画技巧才能有效地提高。至于毛边纸、玉扣纸一类书法用纸,一般不宜画山水画。

砚:砚不必考究用上好的端砚或歙砚,但求细腻发墨为上品,过于发墨之砚,墨层粗杂,墨色不透明,也容易伤笔。砚形最好是能多蓄墨,多磨多蓄对用墨技法是有关系的。砚使用完后要盖好,不要使灰尘沾污墨,如有宿墨,立即洗涤。磨墨后不可把墨锭停留在砚台之中。

颜料:国画颜料不同其它绘画颜料,国画颜料常用的颜色并不多,除墨之外还有花青、藤黄、赭石、朱砂、朱磬、石青、石绿、胭脂、曙红、白粉等,国画颜料有水质与粉质两类,水质颜料如:花青、藤黄、赭石、曙红等,这些颜色画在纸上有种透明感,但无覆盖力。粉质颜料如:朱砂、胭脂、石青(其中还分头青、二青、三青)、石绿(其中还分头绿、二绿、三绿)等,这些颜料有粉质感,有覆盖力。中国画颜料在使用时,一般颜色与颜色之间不相调,除花青与藤黄色常要相调成汁绿色之外,其它颜色多直接便可使用。特别在山

水画中尤其如此。现在常见的中国画颜料有锡管装和块装的两种,粉装比较少。锡管装的国画颜料比块、粉装的质量差,但价格便宜,使用方便,画山水画如有条件最好使用块装,特别是花青及赭石二色。

用 笔 的 初 步 知 识

在中国古代山水画论中,常常提到“笔以玄其形质”。由于笔要表现多方面的形与质,不能只运用单一的方法,要表现各种形体和质地就要使用多种多样的用笔方法,这样才能使画面有各种各样的变化。

笔的效能在于笔锋,因此毛笔的运用主要就是指笔锋的使用。从笔的尖端到腹部称为“锋”,因为这部份的毫,是有弹性的,它可以铺在纸上开着,也可以及时地收缩起来,可以使之弹跳,也可以使之回旋。作画主要是靠这部份笔锋在接触画面,所以作画时如何使用这部分笔锋是很有学问的,使用笔锋主要有三种方法,即中锋、侧锋与逆锋。

中锋:又名正锋,执笔直立,使之上下时锋在正中,中锋行笔有圆润的立体感觉,它的效能是达到浑厚朴实的要求,所以领会以浑厚的精神去使用笔锋,则线条质量可以有所提高。

侧锋:又名偏锋,用笔时笔不要垂直,笔锋着纸时把笔侧向一边,笔锋斜散时画成的线条,就是侧锋。实际上在作画时,往往一笔中间,不断地就有中锋和侧锋的交叉运用,使用笔线条不断地有着变化。侧锋的效能,是使线条质感有着方拙峭利,起棱角的感觉。

逆锋:逆锋执笔有同于侧锋,是把笔倾倒的一面,用笔锋向相反的方向逆行,笔锋一落纸面向相反的方向运行,笔毫受阻力必然散开,就利用这散破笔锋的特点,可以画出老健苍劲的线条来。

用 墨 的 初 步 知 识

墨色在国画山水画面上起极大的作用,它能和用笔结合起来,表现出画面物象的质感和体积感,烘托画面的层次。尤其是墨在生宣纸上的渗透性所表达出来的效果,更能体现出艺术趣味。

唐代画家王维在“山水诀”中说:“画道之中,水墨为上”。由于国画有其用墨的特点,它可以不必借赖于其它五彩缤纷的颜色。墨色可达到不少种的浓淡,远远超过所谓的“墨分五色”,它有着其它颜色所表达不出的效果。前人有“墨分五色”、“墨有六彩”之说,“墨分五色”是指焦墨、浓墨、次浓墨、淡墨、次淡墨,“墨有六彩”是指黑、白、干、湿、浓、淡。墨落在画面上是以黑白衬托阴阳明暗,以干湿表达苍翠秀润,以浓淡表达凹凸远近。这一切都是以用墨为基础,以干湿浓淡的手法表现出画面的物象和层次的。

浓墨与淡墨:作画时用的墨,不管画面上需要墨的浓淡如何,一定要把所用的墨研磨到相当的程度,浓墨再研磨则成为焦墨,浓墨掺水使用则成为淡墨,因而用墨浓淡的变化,也就是笔里掺水多少的变化。特别在使用淡墨时,切不可因用墨淡就简单磨几下墨,直接用砚中之淡墨,这样的淡墨不饱满,单薄又缺少光泽,应该浓墨掺水调成淡墨,

这样的淡墨才丰满厚实。

作画时用淡墨过分容易柔弱缺少精神,画面不醒目,过分用浓墨也容易生硬滞积,缺少笔墨情趣。作画浓淡之间墨色太接近,都用中间墨色,画面就太灰平,缺少层次。因此在作画的时候要能大胆地落笔泼墨,也能细心地思考收拾,要能够适当地掌握浓淡墨色,才能分出画面的前后层次;要通过墨色的黑白、浓淡的衬托,要有色彩意味的存在,这样的画面才能感觉到丰富多彩。从一般画面来讲,轮廓线条、苔点用浓墨多些;皴擦渲染用淡墨多些;近景、主要景色用浓墨多些,远景、次要景色淡些。在实际绘画中不论是浓线条也好淡线条也好,在线条用笔变化中也要有适度的浓淡变化,这样线条就丰富充满。

另外,浓淡的墨色它们都有自己独特表现的功能,焦墨虽然在一张画面上使用不是很多,但它能为画面提神。浓墨在画面中主要起到骨架的作用,它支撑着整个画面。淡墨层层相加,可以丰满画面增加画面的质感和立体感。这也可以说:焦墨为神,浓墨为骨,淡墨为肉。

一张画开始时以笔为主,结束收拾时是以墨为重。所谓“大胆落笔,细心收拾”就是这个道理。

浓墨有一下突然的浓,这样的浓墨是“醒”与“破”,能见精神;也有渐渐加成的浓,这样的浓墨是扎实与敦厚。淡墨要画出虚无飘渺,灵气在其中的感觉,目的是画面要有一种空间感。用墨要浓而不滞,淡而不空。

干墨与湿墨:干墨与湿墨就是用干笔和湿笔,这两者是不可能明显分开的。干墨不等于枯墨,湿墨也不能水分太多让墨把纸化成乌黑一团。用干墨不能太干枯,也要有韵味;湿墨不能只见水,也要见笔。干墨湿墨要自然相接才能增强画面效果。干墨有振发笔力的效能,勾、皴、点之类或画面主要显示之处,大多用干墨,它能使笔触浮于墨色上面,尤其是焦墨更能特出一层。干墨画枝干,能瘦峭挺拔;勾山石轮廓能使山峦脉络分明。近山近树用干墨多,远山远树用湿墨多。线、点用干墨多,面、染用湿墨多。

渲染、烘晕多用湿墨,湿墨可取得一种淋漓的韵味。湿墨的运用关键在于用水,用水要得法,这是在笔墨技法之外而又与用笔用墨紧密相连的,因而要特别重视。

泼墨也是湿墨技法的一种,泼墨就是追求湿墨在生宣纸上千变万化的趣味,泼墨的效果有酣畅淋漓的感觉。

想掌握好墨色的干湿浓淡,首先就要掌握蘸墨的方法。作画时毛笔蘸墨应先从砚台中蘸些浓墨出来,放在画碟中用清水调成淡墨,再用这支笔饱蘸一些浓墨,这样毛笔的笔锋里就有从笔尖到笔根的浓淡过渡,在画线条时就有从浓到淡的变化了。中国画的用墨一笔要有干湿浓淡的变化,除有一定的用墨方法之外,还需不断地实践,只有这样才能得知其中奥妙,才能体会其中的情趣。

独 树 树 身

一张完整的山水画,它是由线和点的织叠交叉为主体而形成的。在这千丝万缕的线条里,先从哪一条线开始呢?一般以山为主体的章法,先从山画起;以树为主体的章法,先从树画起。在传统的山水画布局章法中,以树为主体的较多,故学习传统技法,多

以树先学起。

画树是相当重要的。前人作画，千山万壑可一挥而就，对于树却大费经营，这是因树往往安排在画面的最前面，树画得不好，就破坏了整个画面。

树木的形态组织可分两种。一种是一般的树形，它不确定树的专门名称，称为杂树。如介叶树、点叶树，是依据树的一般相同形态而画出来的。这是经过千百年来形成的民族绘画样式，是从现实出发，经过艺术加工概括提炼，使一棵树的形态画得既真实又美观。另一种是具有专门名称，是大家所熟悉的有特殊形态的树，如松、柏、杨柳等，不仅是树叶各树不同，树干也各有其特点。

学画树可先从杂树开始，并且应先画枯树，因为枯树的树身枝杈结构清楚，形态明确，前后层次分明，对于初学者来说，比较容易了解和掌握其基本形态和组织规律。

树木可分成树身、树枝、树叶三个部分。画树不论有叶无叶，一般即可从树干和树枝的联结部位，即树中间的“V”形分杈开始，这样可以确定树的中心位置。从这里画起，能较好地抓住全树的结构和重心。当画好这“V”形丫杈后，即应继续画左右两条线，形成双勾树身，其笔势大都从上到下。再从“V”形丫杈接起小枝干，成了枯树的丫杈。

中国画表现树身有它的特点，就是要求树身线条比较完整，不仅树身如此，树干也可以画完整，这是因为传统绘画比较强调树的自身姿态和笔墨线条的完整性和美感。因此在画一丛丛的叶时，要把绝大部分树干露出在外面，这样就可以使树身、树枝都能够一气贯串。枯树的枝干和有树叶的枝干用笔相同。

学画树可以从“鹿角”式和“蟹爪”式两种入手。“鹿角”式是枝干向上的一种枯树，大多适合于画寒林，因每一丛树干都很像鹿角，故名。“蟹爪”式是枝干向下的一种树枝形态，画槐、松这些树时是可以有所运用的。

近树树身要用双勾线条来表达，树身要上细下粗，树根线条要粗一些。树身上有节疤和裂痕，需要加一些点或短线条来表达，这在国画里称为“皴”。传统画理论中所谓“树无寸直”之说，是指在绘画中线不宜平板呆滞，要避免将树画得象木头一根，故画树线条要能转折多曲。但也要注意，并非凡树都曲，而要依据树种的需要而曲，使之能与整个画面相协调，达到生动而有气势的效果。这同如何执笔，如何使用画笔是有关连的。

画老树要使枝干线条有来龙去脉，一气贯串。树身的皴笔与树身轮廓线要协调，不可内外脱节。画独树的树身，无论是枝干多或是树叶多，都不可失掉重心，如失掉重心，便有歪斜倾倒的感觉。要注意树身的弯曲，同时也要有稳定感。

树生长在大自然中受着地理、气候、风雨、阳光以及地势的高低和泥土的干湿等影响，会形成不同的姿态。前人论画说：“生于土者修长而劲直，长于石者攀也而停停”，是讲形成树的各种姿态和特点的原因。在画树的时候要注意表现好这些特点。

丛 树（二、三、四 株）

丛树难于相互交搭，由三株五株式多至九株十株以上画在一起的树干，应注意前后、高低、斜直、疏密，有平头有尖顶，有露根有不露根的，从各种不同的姿态，不同的地位出发，相互纵横交错，使树与树之间能顾盼有情，生动多姿。画丛树要注意做到既可

分出一株树的独立状态,合在一起又可成为一组有机结合的丛树。要做到使一丛树一气贯连,还要注意不使根顶俱齐。

树木生于山腴土厚地方,一般都看不到树根;生于悬崖石壁间,则盘曲弯斜,树根常常露出在泥土之外。在画面上要使一棵树不致歪斜欲倒,可以用树根来平衡重心,在一丛树里,宜画出一二株树暴露树根,会使布局分清前后,树的神情姿态苍老有劲。

画一棵独立的树,要使树的姿态能突出、美观,就要把树身画得有适当的倚斜,要注意有上下、左右、前后之分,所谓“树分四枝”就是这个意思。一棵树不宜画得左右两面太对称。在小枝的安排上要注意有疏密浓淡。画两株一丛时,一般讲宜一俯一仰,一斜一直,一向左,一偏右,一有根,一平头。树根也不宜在一个水平上,可一上一下互相呼应。三株一丛的组合中,第一株为主树,第二、第三株为客树。根在下面的一般应是主树,也就是近树。在安排三株或四株一丛时,宜一、二树相近,三、四树稍远些,名为破式。如主树斜,则客树直,如主树直,则客树斜。主树根在下,树梢不宜高出客树之上,主树多有斜势,客树乃多直立。在画大丛树里,不妨添小的客树。三树一丛,则宜一树有根,二树无根。

以上是小丛树的一般安排方法,不能成为刻板的规则,其主要是求在树的安排上形态生动有神。

大丛树可至八、九株或更多些,中丛树是约六株左右,小丛树三株左右。画丛树最好各树各色,姿态各不相同。但在用笔和树木姿态的安排上要注意有统一的气势,不能因求变化而画得各不相关联,松散杂乱。

画丛树不论三树五树,必须一株树连叶画毕,再继续画第二株,第二株画毕,再画第三株。倘一次把所有树身都画好,再添叶时,叶便无法安排。

点 叶 树、介 叶 树

当确定树的骨骼形态后,加上树叶,就成了一般的杂树。杂树叶的画法,大致分两种——点叶和夹叶。

点叶:点叶的形态常用的有胡椒点、介叶点、小混点等等。学画点叶要求是有“深”的感觉。要点得“深”也并非一味地深加,也有一个掌握笔墨技法的问题。在中国画中,用笔用墨,浓淡分布,最要避免“滞”“板”。因此在深加时有待墨干后逐步添加,也有须在半潮半干时加,还有要在湿墨时加,这就要深切体会基本的笔墨技法,在实践中分别摸索运用,熟练掌握,才能获得“深”的效果。画出了树“荫”,一棵树就有了生趣。

胡椒点:这种点是用来表达夏秋两季茂盛的杂树。如用旧的狼毫秃笔作点,较为易画。每一丛叶或每一点的墨色,大多上深下淡,点的地位要分出疏密。画好一层后,如觉不够深厚,可用浓墨或淡墨再加一层或几层,使之有多种浓淡墨色。

介叶点:是一种常见的树叶画法,它的组织像一个“介”字形,三笔、四笔、五笔均可。每个介叶两边的叶宜短小些,下截要成回形,上截点和点要能紧密靠拢,从近到远不要点得分散不接气,墨色要上深下淡,可先点浓墨后点淡墨加以衬托。

小混点:这是一种横而平的点。安插在丛树里,会使树形增加繁简疏密的对比。在传统山水画中以表现烟雨景最为适宜。用笔技法须注意笔尖着纸即用横拖的笔势,并

轻轻提起,带有横划的笔意。

夹叶:点叶是用点来表达形态,夹叶则是用线条来表达形态。因此夹叶侧重用笔,要使在细而短的线条中表达出用笔的力量。画夹叶容易画得太呆板。要使夹叶树也画得姿态灵活,首先要在画树干时注意曲直姿态,使能达到生动的感觉,同时画双勾夹叶的线条也要和点墨叶一样灵活。在树叶的安排上应有前后叶,有全露和半露叶之分。在墨色上或前浓后淡,或前淡后浓,同时还要注意整树的轮廓,这样就能使树的形态生动。夹叶有多种类型,下列几种是常用的:

双勾介叶:双勾介叶为夹叶树主要树叶,它和介叶点组织相同,所不同的是每片叶都要用两笔双勾而成,成为一个空心的“介”叶。每一个介叶要大小相匀。

双勾圈叶:双勾圈叶和胡椒点组织相同,每个叶可分两笔圈成,以上下各半圆合成一圈,这样,容易大小匀称且显得线条有力。

双勾椿槐:双勾椿、槐都是取同样的树叶形态。从分枝的枝丫上画小枝线条呈放射状,沿小枝线条画出并生排叶,每片叶须分两笔完成。这是工笔山水画中常用的树法。双勾夹叶的形态还有很多,可从双勾介叶的基本技法入手,再以素材所得变化成形。夹叶在工笔山水里用得很多,如菊花形、方头菊花形及其它各种细致的类型。颜色可着石绿、石青或朱、赭各色,但不可某种树必用某种叶,某种叶必着某种色,死守成法。最终目的是加强国画山水中的装饰性。双勾夹叶如运用得当,在整个画面中还能起到一种“松”和“透气”的效果。

树形写生及树身整稿

自然生活中的树和山水画中的树有着较大的区别,但二者又有紧密的联系。它们的区别在于,生活中的树是根据自然条件生长的,有时往往枝繁叶茂,左右平衡,观之虽美,入画则平板;绘画中的树是在观察真树的基础上,经过人们有意识地取舍和加工,从而成为艺术作品的。

初学写生以铅笔为宜,因铅笔便于修改,利用铅笔线条的粗细变化,能较好地表现出毛笔线条的韵味。在写生时,一棵树正面看不美时可换几个方位去看,总能发现比较理想的写生角度。选定角度后还要思考一下如何表现。在写生的过程中须对一些不必要的繁枝杂叶大胆舍去,留下比较美的部分和较主要的枝干。写生时要注意树的顶梢、枝干、树身的来龙去脉和连接关系。画出的树要符合生长规律,同时还要注意树的重心,不要头重脚轻,要注意枝干和树身的比例。树叶可用线大致框一下,并记画下树叶的形状,如有充裕的时间,也可以在写生时将树叶用中国画的表现手法当场整理并画好。有了写生稿回来需进行整理加工,还要考虑如何用笔墨来表现出树的精神状态。

写生和整稿是要经过一定时间的反复实践,才能比较好地掌握住。

画 松

松、柏、梧、杨都有某种特点,因此画松和其他杂树也有所不同。无论在山水画、人物画还是花鸟画中。松树常常被安排在画面的重要部分。古代山水画家大多擅长于画松树,且都有独特的风格。因此,松树在传统技法中有它多种形态和表现手法。现将枝

干和松针两部分的画法略述如下:

松树的树干: 松树有独特的雄壮形态。故画树干用笔宜拙辣,要中锋、侧锋、逆锋并用,发挥毛笔线条转、折、顿、挫的生动感。画松树要抓住它的特点。前人说,松树的枝干要盘曲得象龙一般,有着苍劲生动的形态;松树的顶梢可画得有些像“工”字形,枝干转折之处则像人的手臂时而倾斜下坠,时而平行伸展,好似人们优美的舞姿。枝干表面的特别之处在于它的树皮,松树皮一般是用圈来表现的,画圈要不圆不方,似圆似方,下笔要中锋、侧锋并用,用墨可采取积墨法或浓淡并用,以表现松树皮的苍老感觉和树干的立体感。

松针: 因松树的树叶象针一般细硬,在山水画中称松叶为松针。其组织形态一般是以扇形、轮形及这两种变化衍生出来的如蝴蝶形、凤尾形、锯齿形等。每个松针之间的组合可用“品”字形积叠起来,但也不可画得太呆板。下列是山水画几种常用松针的画法和使用方法:

一、**扇形松针:** 初学从扇形入手。扇形松针有用细线,也有用粗线来表现的。细线适合画春冬季节,粗线适合画夏秋季节。细线下笔时使用笔尖尖锋,收笔时亦用笔尖,轻下轻收,可以表达出清秀寒逸的意境。粗线则下笔苍劲,收笔厚重,多用于密林丛树、重峦叠嶂的山水画之中,来表达雄伟的姿态。

二、**轮形松针:** 松树多株成林,安排树干以穿插一气为主。若单独一树,宜倾斜盘曲,顾盼生姿。轮形在画里大都以独树为多。国画画松以轮形松最为高古劲秀,工艺美术的画面,亦多采用之。

轮形松针多画在刚健瘦挺的枝干上,下笔须沉着,宜用半秃的须眉笔或类似的狼毫笔来画。行笔宜有轻重快慢之别。画轮形松针不可用墨过湿,要留意松针中心聚墨处,不要使墨化开成一团。所以笔到中心处要轻、要快些,并且要每个松针轮形均匀。

三、**蝴蝶形松针:** 蝴蝶形松针是从轮形松针变化而来,松针偏重在左右两侧,形似蝴蝶。用笔要求瘦劲生动。蝴蝶松宜于安排在冬景的画面里。枝干形态与轮形松相同,如把轮形松的画法能掌握好,对蝴蝶形松针亦可变化而成。

四、**锯齿形松针:** 锯齿形松针是山水画中常见的一种松针形态,它从扇形松针的基础上横向展开变化而来,松针有些像锯齿的形态。松针每笔上细下粗,上分下连,不分品字形只分上下行。以锯齿松表达松树的远近距离是最适合的。

总的来说,画松针要注意枝和叶的有机结合,还要表现出松叶的深度和厚度,无论是扇形松针、轮形松针、蝴蝶形松针等,都不要作为是一个模子浇铸出来的另件去装配,画的时候可适当根据情况作些变化,如轮形松针在处理时可画圆形的,也可有些扁圆的,有向上的或向两侧的等不同的形象。松针的安排上要密中求疏,并适当露出一些小枝,能表现出苍逸灵透的意味。

画松的树身枝干要注意表现树干的苍老,用墨一般宜先用浓墨,然后再淡墨来衬托。但松针需要叠加时,切不可照原来的线条加上去,以防墨滞,因松针要求既劲健又超逸,不可流于滞重。

松树有着雄伟的气象,因此宜画在近山谷和瀑布、岩石一类峻峭巍峨的环境中。在我们祖国的山水名胜里,以黄山、泰山、华山等松树最多、最雄伟。松树的枝干横斜盘曲

要和山势配合，气氛统一。画好松树后补山坡，要从松树的形态气概着手，使之呼应相衬。

四季丛树 • 春 景

春景是明媚、秀淡、柔和、寒瘦的意境，而不是雄伟、粗放、郁茂的情味。春景的树，有早春、浓春、残春的几个历程。我们从春的柔枝瘦干上看到的是新绿，从乍暖还寒的天气里，看到的是清清的一片春荫。因此笔底画出的春景，在画面上要求是轻松曼妙的，虽然一片春绿，但还不是浓茂郁密的丛林，从新绿到浓绿始终是婉秀动人的。我们画春天的山、树、河流、江岸，首先要抓住春天的意境，才写得出春天的情感。

春树的枝干可以用苍瘦的形态画出，在苍瘦的丫枝里要结合柔媚的笔触，老干经春必然有柔媚新生的意境，因此要苍老和柔媚相结合，才表现出春树的精神面貌。

树叶和树枝一样，都以瘦、秀、柔、淡的意境为主，所用画笔宜有尖新的笔锋，这样才比较容易表达，因为尖笔锋画树叶容易带出一些寒意，以此勾石、皴、点也不会流入粗壮雄伟的形态，故而比较清秀。

春树除杨柳外，在山水画中画桃树也很普遍。

春季的山多烟多雾，大都因气候多雨少晴酿成山气氤氲，因此画春天的山，用墨比用笔更重要。由于春树淡，所以画春山更不可浓，一般用淡墨多于浓墨。

春山的皴法宜柔曲有致，春山的点苔宜细而润，笔触不能枯碎。用直点有春寒的感觉，用圆点有晴暖的感觉，用横点有雨后或晴烟的感觉。在传统山水画中，画春山擦笔比皴笔要多，并以披麻皴、折带皴为主要皴法。前人作品中也有荷叶皴着大青绿，配以桃树桃花很显古雅。

画平远景春山，皴更宜少，并可以用横点来表达山势起伏。春山山腰宜多留空白作为烟云，即所谓“春云乍展”。春景以平远为多，点苔用墨不宜过干，亦不宜过浓。用横点点苔要延连山石的轮廓概念，使山峦能起伏贯气，既松秀又轻灵。前人说：“春山如笑”，要掌握春山的精神有助于画好春景。

夏 景

夏景的画面以蓬勃的感觉为主，色彩以绿色为主体，这绿不是嫩绿，而是重绿，并渐变到墨青。皴法以劲瘦渐变到润厚。点叶从淡秀渐变到浓郁，薄薄的擦笔也渐渐地雄浑起来。在山水画中，以浑厚为主的用笔用墨技法，来把握夏景的特征，缀成夏天的画面。

前人常常以“夏木垂阴”四字为画题，从这上面可理解到画面主题是树法，也说明夏景以树为主要部分。但夏树又怎样才能表达其特征呢？必须抓住以浓重的树荫为中心，用笔要沉厚，用墨要湿润。

点叶、介叶树在夏景里，是要求尽力将浓淡墨色发挥出墨韵来。松树在夏景里也和春景中的杨柳一般重要，松针以扇形和锯齿形为多。浓墨或墨青设色，或在浓墨上再加石青重色的松针，都可以表达夏景树的特征。

夏树以浓荫为主，单层的墨色是不够浑厚的，我们学习树法可以参考清代画家龚

贤的墨法，他的树法吸收写实的光暗，而以南唐董北苑的风格为基础，可以用墨达六、七层之多，有苍润浑厚的感觉。

画夏山的轮廓线宜用粗线条。以厚润的笔触，写出雄浑的韵味，使得山的形态墨气淋漓，夏的意境自会充分表达出来。

夏山的皴法是用披麻皴加擦，或就轮廓以擦与苔点代皴，都可以画出夏景的山，要求是笔触雄浑，渲染深厚。阔披麻皴的技法是落笔轻，收笔重；落笔细，收笔粗；落笔是皴，收笔是擦。擦要擦到轮廓底线，分出两石之间的光暗面。

画风雨景常能表达出夏天气氛，画雨景同时要想像风的趋势，画面有了“风狂雨骤”，可以加强雨景的气氛。画风势要从景物上来表达，如帆的侧斜与鼓起，伞的倾向，加上树枝倾斜，树叶的飘斜，柳丝舞动，都可以表达风势。在山雨欲来的气氛里，除树枝曲折倾斜外，皴法用乱柴皴、卷云皴、泼墨皴等，都有飞舞的形态，可助长风雨的意境。画雨前景应注重用笔，画雨前景和雨景更注重用墨。

画雨景大多须渲染天空，写意画重笔势，工笔画重层次。渲染可用排笔先刷水，后刷淡墨水，再从淡墨加强层次，达到有深浅的云层，助长风雨的气氛。

秋 景

前人所画山水秋景颇多，这同诗人写景所存诗稿大都是秋兴、秋感、秋怀之类相似。“秋”是宜于诗也宜于画的。在山水画的写景作品中，春景多平远，秋景多高远。因春景多以杨柳桃花为主树，配合春水，布局适宜于用平远法。秋景多以苍松红叶为主树，配合白云，布局属高远的多。秋景中的丹枫、红蓼、芦滩、渔港，或秋潮、秋渚、秋月、秋林等，也都是秋的好景色，亦可以作为平远布局。秋景在山水画里高远固宜，平远亦好，秋景的章法布局就比其他季节要多了一些。

画晴秋景色大多不离红叶树，这是秋景的特点。元代吴镇有“岂是天公嫌冷淡，故将林木染红黄”的画境，明代唐寅亦有“白云红树知多少，鸡犬人家自一村”的题句，都是历代画师对秋景红树的感悟，因而写入画幅的。

红树有许多不同的画法。有只在几株枯树上加了朱红介点或平点，或枝头点小红点；也有渲染许多层次的，从淡黄、赭黄到朱赭、朱红、朱砂，再加胭脂、西洋红、墨掺西洋红等一系列的色彩变化，都为了表达红树树叶的前后、高低、远近及树与树之间的不同对比。因此秋景红树是一个大可研究的技法，它表达季节的能力很强，在画面上也很动人。画秋景法上要求有统一的气氛，分布多种色彩，既要绚烂夺目，也要脱去火气，不刺眼而令人有清润秀雅的感觉。

秋景除红树外，其次是芦荻。古代画家们把芦荻安排在秋天的画境里，也不次于红树。芦荻的画法比红树难掌握，它既不同于竹，又不同于柳。新蒲、破苇、斜芦、远荻，用笔各有不同。新蒲如凤凰，用笔宜秀宜柔。破苇如垂竹，用笔宜长宜枯。斜芦如风卷柳叶，远荻如崖边芳草，各有其不同的神态。江芦与塘芦也有不同气概，月夜与晓风亦各有其风韵。

“月到中秋分外明”，月夜的画境，亦常在秋景中表达。国画月景相去写实颇远。除在天空地位烘月外，其它景物并不故作黑夜模糊情景，但在笔情墨趣中自有其月夜的

意境流露。至于画月，一般不用勾线而多用烘染，烘染能使云厚月明，即所谓“烘云托月”。

冬 景

冬景山水的布局意境以枯树为主，许多关于冬景的画题，如“寒林晚岫”、“疏林止雪”、“独树幽篁”等都离不了枯树，因此枯树是画冬景的基本素材。

枯树除作为一幅冬景山水画的主体外，还时常作为雪景山水的重要部分。画雪景不可无枯树，因枯树可以帮助表达雪景的寒。画雪景中枯树，有在树枝旁烘托出白雪皑皑，也有与平时春秋景的枯树相仿，不留雪的地位。上述两者都可以画，不必枝枝有雪，也无妨树枝有雪。一般说独树多干，树身要留雪；丛树多枝，则树干不必留雪。

画雪景山石皴宜少。画面中安排石山崖壁，易发寒峭之气。土山安排小树丛林，能显示出雪山的山脉。前山或山坡上的枯树树梢，必须穿出后山的轮廓线，不可与轮廓交搭成丁字形，致使前后线条错杂难分。雪景画面的线条较为清晰，因此要来龙去脉交代清楚，曲折分明。雪景画山难，烘天更难，需要以笔势的轻重快慢，结合水分的干湿、墨色的浓淡，让出山的轮廓线来烘染天空部分。烘染时还要防止墨水从轮廓线外渗入，一般都要留白衬托，更要注意树后的山石形态的完整。山石上也要留出雪。天与水烘染淡墨青色，可使雪山自能显出白色，一般不再使用白粉。

冬景山水除雪景外，有梅花书屋意境，也是传统作品中所常见的。山水中画梅与其他树枝不同，所谓“疏影横斜”，即在“横斜”二字中吸取梅意，而“疏影”则让我们点花不宜密，宜疏，宜散，便觉有冬天的寒峭之气溢于纸上。画树身以单线为多，画干添枝，先染后点。

设 色 技 法

学习国画山水设色技法，应遵循国画的传统，学习民族传统艺术的经验和特点。山水画有水墨、设色两种。设色又分青绿、浅绛二类。在青绿的一类里有纯青、纯绿及大青绿、小青绿、金碧、没骨等。浅绛一类里有赭石、汁绿、赭黄、墨青、墨赭、墨朱等的变化。历代某一流派、某一家，他们都有自己的设色方法，形成独特的风格，这些都是以大自然的色彩加以概括提炼艺术化，从而画得更美。无论一山、一水、一树、一石，由于天时、季节、冷暖、燥湿的不同，都有它的特征，凭借色彩可以帮助表达出来。

设色的方法有：调、涂、罩、按、托、蘸、染、泼、破、勾、烘等，每一幅画面，有墨本画就后设色，也有墨本初层后设色，设色后再施墨。各家有各家不同的手法，其目的是增加立体感、层次感、节奏感，以形取神，达到形神俱备。

无论写意山水设色与工笔山水设色，都应该是意在笔先有所考虑，应达到色不碍墨、墨不碍色的基本要求。但写意山水设色与工笔山水设色技法上有所不同，写意设色可笔到意生，淋漓点染，有自然之趣。常可墨、色并下，反觉笔气横溢，也可以以墨代色，自有其色彩气氛。至于工笔设色，则深浅浓淡必须事先有所考虑和安排，使色中有墨，墨中有色，相互衬托，细致不苟，方才符合要求。

设色中重要的一环是调合颜色。调合时不可拘于一格，要能活用变化。用色如用