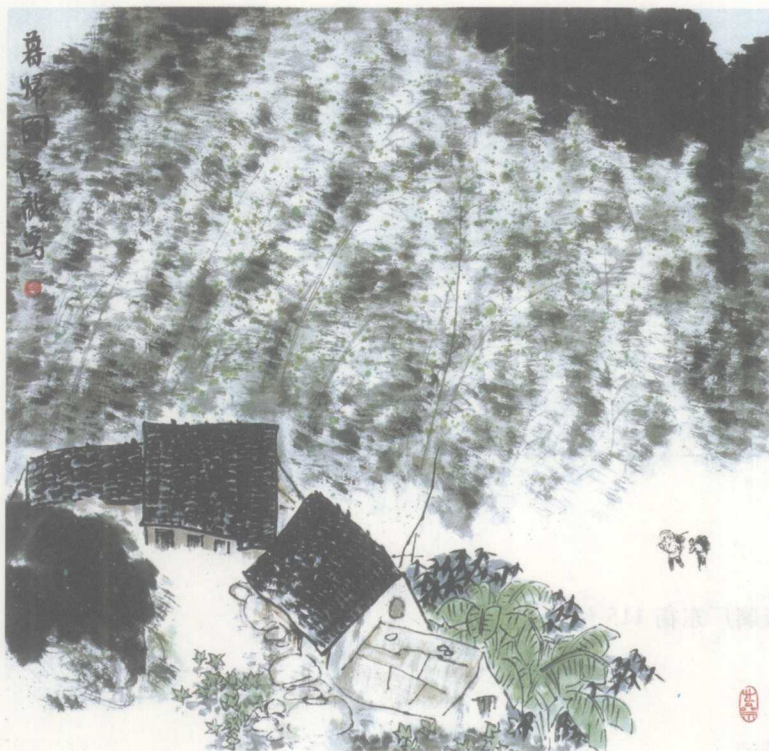


中国画技法教学丛书

白俊龙 编著

中国书店

山水卷



目录



前言	1
----------	---

画山石之法	5
-------------	---

山石画法综述	5
各种皴法介绍	9
青绿山水	43
浅绛山水	51
雪景	54
界画	58

画树之法	59
------------	----

画树综述	59
树的画法	59

特殊景物画法	83
--------------	----

云	83
雾	87
雨	89
风	91
水	93
光影	98
构图	102

特技法 115

特技法综述 115

常用特技法 115

学习山水画的步骤 123

临摹 123

写生 125

传统与创新 134

作品欣赏 136

1. 中国山水画的发展 136

2. 中国山水画的分类 137

3. 中国山水画的构图 138

4. 中国山水画的用笔 139

5. 中国山水画的用墨 140

6. 中国山水画的设色 141

7. 中国山水画的题款 142

8. 中国山水画的印章 143

9. 中国山水画的装裱 144

10. 中国山水画的欣赏 145

11. 中国山水画的创作 146

12. 中国山水画的流派 147

13. 中国山水画的风格 148

14. 中国山水画的意境 149

15. 中国山水画的构图 150

前

言

上古时代，中国的先民们就对他们生存的环境抱有敬畏之意，如山有山神，水有水神。在表现这些崇拜对象时，人们还是选择了具象的神的形象，后又逐步丰富完善。在这些具象的神的背后出现了山水背景，这些山水的出现可以说是中国山水画最直接的起源。

战国时期，“楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地山川”。今天所能见到的汉代画像砖《采莲图》则是一幅具有独特审美价值的有着山水画基本内涵的山水画作品。

魏晋时期，据史料记载，有顾恺之的《庐山图》，戴逵的《吴中溪山邑居图》和他的长子戴勃的《九洲名山图》，可惜的是这些作品没有流传下来，但在顾恺之所作的《洛神赋图》的背景中，可以窥其一斑。

南北朝时期也出现了刘瑱的《吴中行舟图》、毛惠秀的《剡中溪谷邨墟图》，“咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻”。而宗炳所著《画山水序》，王微著《叙画》，于画理画法中阐微发奥，则奠定了中国山水画的理论基础。中国山水画在这一时期已完成了孕育成形。

隋代展子虔（约550—604）的《游春图》使后人得到了中国山水画发展过程的一个直观的感觉。他被称为“唐画之祖”的画家，以春山白云、幽谷茂林、碧波涟漪的表现结束了山水画，“水不容泛，人大于山”的历史。

唐代山水画在隋代的基础上，开始了山水画史上的“始于吴，成于二李”的山水之变。相对于吴道子的多才多艺而言，李思训（651—716）则更为专业，他师从展子虔“青绿重彩，工细巧整”的风格，并将这一风格演变为具有代表性的画派，后其子李昭道“变父之势，妙又过之”，被后人称为“大小李将军”，确定了“李派山水”在中国山水画史上的地位。

唐代另一位山水画大师王维（701—761），他以诗人和画家的身份，给山水画创设了“画中有诗”的规范和传统，是一位集大成，同时还启示了五代董源的水墨风格，并成为了今后人敬仰的“南宗”之祖。

五代时期的荆浩（约850—？）为山水画之先驱，而合笔、墨为一体，又为山水画树立了一个新的审美准则，他的《笔法记》在绘画理论上的贡献，更不逊于绘画，而师法荆浩的关仝，以“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”创“关家山水”，构造了五代山水的“荆关”体系。

其后的董源以“水墨类王维，着色如李思训”的“北苑”山水，影响了北宋山水的发展趋向，成为后世标榜的“南宗”山水的又一位重要人物。

明代的山水画在中国绘画史上得到了超常的发展，有按画风分的“院派”，有按地区分的“浙派”、“吴门派”、“华亭派”。其中“浙派山水首席画师”戴进，初为画院画家，继承南宋的李唐和马远的画法，以行笔顿挫和斧劈皴，写山水“铺叙远近，宏深雅淡”，表现了略有遗风的“浙派”山水的画貌，这种水墨苍劲的画法发展到吴伟，更为粗简，因此较多被时人批评，这位被称为“浙派健将”的吴伟正因为稍有不同于戴进之处，所以画史又把他归于“江夏派”，这一派的画家还有张路、汪肇、蒋嵩、薛仁等。

而归于“浙派”的画家还有倪端、王谔、朱端等，他们皆为宫廷画家，皆取法马远、夏圭。“浙派”发展到后期，以蓝瑛（1585—1664）为殿军，他取法宋元笔意，所画以秋景见长，用笔顿挫，萧疏苍劲，其画法一是勾勒浅绛，二是没骨设色。因其生于杭州，又有“武林派”之称，传人亦较多。

明代中期，随着吴门经济的发展，这个自古人文荟萃之地，孕育了“吴门画派”，这一派中以沈周、文徵明、唐寅、仇英最有代表，其中沈周为首，他从董源、巨然、李成、范宽入手，兼及王蒙、吴镇，从古法中蜕变出自己的风格，其《庐山高图》等作品代表了“吴门画派”的面貌，其晚年用笔简练洒脱，虽幅面趋小，但深沉雄浑。其文徵明的山水清润自然，粗细兼备，唐寅多才多艺，在吴门有口皆碑。仇英的山水以青绿居多，结构严谨，笔力刚健，设色浓重，有“赵伯驹后身”之誉。

“华亭派”又名“松江派”，以顾正谊为创始，以董其昌为代表，董其昌深谙古法，用笔简练，设色清淡，风格古雅秀润，且书画兼能，为“华亭派”的代表风格，其他画家还有宋旭、陈继儒、赵左、沈士充等。

山水画最盛的明代，仅《明画录》记载的就有四百多位，除了分宗立派的画家之外，还有一些重要的画家，如画《华山图》的王履，画风特殊的吴彬、陈洪绶、担当，画法精妙的陆治、程嘉燧等等，构成了明代山水画的盛世。

董其昌分宗立派的思想，从根本上树立了画坛的“南北宗”。在他的影响下，清初年的王时敏身体力行去实践，并影响了他的同道与弟子共同建立了以临摹为主要特色的清代正统派体系即“四王”，与这种正统相对的在野画家则是“四僧”，他们以不拘一格的艺术思想和独特的个人风格，为清代古风弥漫的画坛带来了阵阵清风。

居“四王”之首的王时敏，刻意于黄公望，用笔严谨，墨色古雅，深受董其昌的影响。王鉴与王时敏如出一辙，但远溯董源、巨然，仿古作品更见功力，而青绿一格，又

有独得之妙。

王翬受益于前“二王”，又得力与前“二王”的推许，故名重一时，且影响深远，他能“集古人之长，尽趋笔端”。以他自己的艺术开创了“虞册派”。

王原祁在“四王”之中官职最高，时间最长，最具个人特点，他以黄公望的浅绛为基础，所画山水“熟而不甜，生而不涩，淡而弥厚，实而弥清”之誉。

“四僧”之中以原济（石涛）最为著名，他半生云游名山大川，“搜尽奇峰打草稿”，所画脱离画谱规范，笔墨恣纵，挥洒淋漓，洒脱自然，对后世影响颇深，与其相比的朱耷以奇异为特色，以花鸟画的结构和笔意写山水，不拘成法，笔墨苍劲圆秀，狂怪野逸，横扫画坛世俗之气，与石溪被人并称为“二石”。

“新安画派”，明末清初徽州区域的绘画流派。弘仁、查士标、孙逸、汪之瑞被合称“新安四大家”，所画追踪倪瓒。长于用线，苍劲整洁，且精于结构，奇崛有致，属于“新安派”的另一位画家程邃，以渴笔写山水，风格迥异，别具功力。

金陵地区画家众多，流派纷呈，有代表性的有几大流派。扬州画家作品题材多样，虽不擅山水，但金农的山水别有情趣，可与时人比肩。“金陵八家”中的龚贤，以积墨画山，沉雄苍润，自出新意。此外，还有“京江派”的张崑，“丹徒派”的潘恭寿，“江西派英才”罗牧与画界画为名的袁江、袁耀等等。

20世纪是中国历史上非常特殊的时期，饱受了外患内乱，因此山水画也在这百年间发生了与之相应的明显变化。

在20世纪前叶，“海上画派”中的赵之谦、任薰、任颐、虚谷、蒲华、吴昌硕等以其特有的绘画特色打破了清代嘉庆、道光以来沉寂的画坛局面，到了民国初年出现了高剑父、陈树人、高奇峰为代表的“岭南派”，以金城、陈师曾为代表的“京派”呈三足鼎立的态势。

在“海派”中的最后一位大师吴昌硕虽以花卉为主，但其山水笔含篆意，墨韵深厚，其影响了王勇，陈师曾，齐白石等人。

陈师曾早年留学日本，山水勾多皴少，瘦骨嶙峋，“笔简意饶”，不入“四王”。平生贡献教育，讲授后进，对齐白石帮助尤多。

京城另一山水名家溥儒，画宗南宋各家，尤得“马夏”遗意，淡雅秀逸。而与之齐名的张大千早年涉猎各家，画路宽广，写蜀中的山水，饶富新意。

清末民初的京师书画家金城于1919年在徐世昌的支持下成立了中国画学研究会，金城任会长，追随者众多，后来其子继承遗志，成立“湖社”，影响直至津门。其代表画家胡佩衡、秦仲文、刘子久、陈少梅、惠孝同、溥松窗、吴镜汀、周元亮，在20世纪50年代的新山水画改革中做出努力。

20世纪50年代初的国画写生作为“新山水画”启幕的开场锣，为国画在表现现实生活方面找到了摆脱旧法的通径。在此改革过程中，表现建设生活、革命圣地和毛泽东

诗意成了“新山水画”的三大主题，傅抱石、李可染、秦仲文、钱松岩、关山月都是这一时期的代表性画家。

20世纪50年代也有像黄宾虹、潘天寿那样的画家，仍然在传统的笔墨中创造属于自己的山水风格，并卓然成家，而林风眠则依然在他的西学基础上构造自己的山水或风景。

“文革”期间，因为过于强调题材的时代要求所形成的社会风尚，使得山水画发展进程减缓，多样性减弱。到了20世纪70年代以后，山水画逐步进入到多元化的发展阶段，从整体上看传统逐渐得到了重视。

经历了近一个世纪的探索后，人们至少在理念上得到了对山水画发展的基本认同。今天，中国的山水画在新的世纪中，得到了空前的发展。

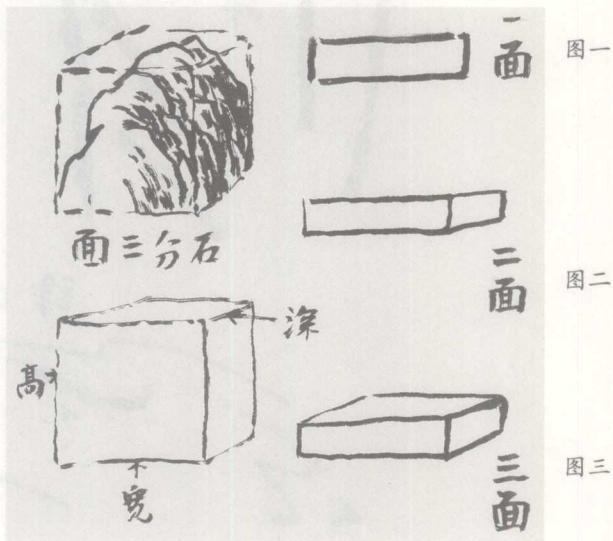
画山石之法

山石画法综述

古画论中曰：“画石起手当分三面法”。观人者必曰气骨，石乃天地之骨，而气亦寓焉，故谓之曰云根。无气之石则为顽石，犹无气之骨则为朽骨，岂有朽骨而可施于骚人韵士笔下乎。是画无气之石固不可，而画有气之石即觅气于无可捉摹之中，尤难乎其难，非胸中炼有娲皇，指上立有颠末未可从事，而我今以为无难也。盖石有三面，三面者即石之凹深凸浅，参合阴阳，步伍高下，称量厚薄，以及矾头菱面，负土胎泉，此虽石之势也，熟此而气亦随势以生矣，秘法无多，请以一字金针相告，曰“活”。

在古人眼里，石是有灵性的，它是秉天地之气而生，是有骨、有气、有血的，并非顽石，古人常形容的“骨力强劲，气脉贯穿，气韵生动”，即是此意。中国画中的一草一石都渗透着作者的思想感情和人文关照，把原本平常的物象赋以人格化的色彩，这是中国画中的一个重要观念，对我们认识事物，关照生活会有很大的帮助。

在具体的画石技法中，古人也讲到，“画石起手当分三面法”。所谓的“石分三面”，即高、宽、深，三度空间。我们在一个平面上要表现出石头的三维效果，就必须画出它的三度空间，如果只反映出一个面或两个面，它就构不成三维效果，以下面例图为例。



上页图例中的图一为一面，图二为两面，只有当图三有三面时才能反映出书的三维效果，石头虽没有书本这么规则，但道理是一样的，即使是个圆球同样也具备高、宽、深。这是我们在画山石过程中，总把山石画成平片儿，没有立体感的一个重要原因。画人物头像时，我们往往不愿画太正面的角度，稍微偏一点，阳面占三分之二，阴面占三分之一，叫“三分脸”，这样比较容易表现人头的体积感。画人物头像同样也存在“头分三面”的道理。

画石起手时，不能不谈到用笔，因为它是中国画造型的重要手段，线条是画家从自然真实的物象中提取出来的一种抽象语言。不同的用笔方法，产生不同线的感觉，总而言之就用笔而言也不外乎中、侧、顺、逆、轻、重、急、缓，这些线条本身不具备太大的意义。它的训练是一种储备，对不同的物象施用不同的方法，犹如我们家庭常备一些钳子、起子、剪子，根据不同的东西施用不同的工具，例如画一块石头和画一条飘带，在用笔上肯定不会相同，画一个仕女和画一个钟馗在表现方法上一定也会有所区别。

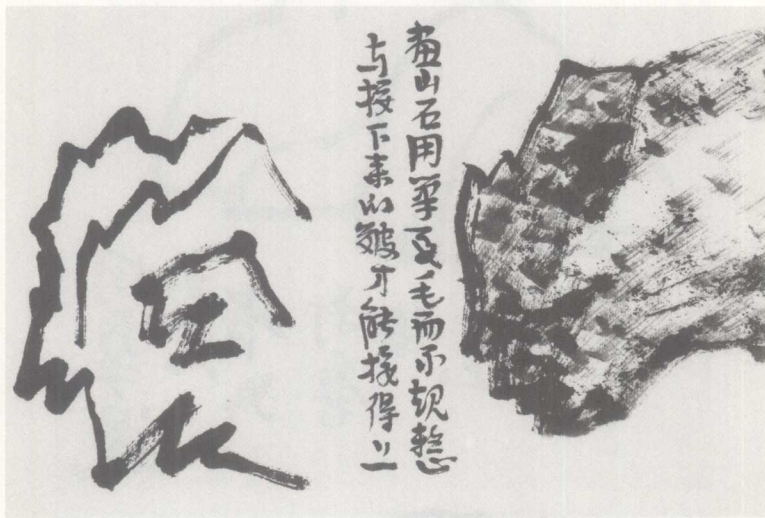
中锋用笔因笔锋处在线条的中间部位，容易着力，且线的两边光滑、粗细的变化不大，它具有规整、圆浑的效果，适合表现一些规矩、光洁的物体，如建筑、器皿等。

侧锋因笔锋在线的一侧而产生的线条：一面规则，一面不规则；一面光，一面如锯齿状（如下图所示）。它适合表现一些不规矩、粗糙的物体，如山石、树木等。然就中锋、侧锋而论，各有其优劣：中锋圆厚、饱满，但变化不够；侧锋可粗可细，虽具变化之能，但往往又失之浑厚。历代有论谓之笔笔中锋，未免失之偏持，两者互补，中锋、侧锋并用才是正道。



就画石而论，石表面粗糙，形之多变，凹凸不整。如一味用中锋宛如打光了的玉石：一是很难与接皴擦相结合，二是不容易表现出石头粗糙的质感，用侧锋兼中锋比较好。

在用墨方面，应该宜干，不宜湿。太湿了就容易软弱无力，像一堆棉袄。用笔要干一些，线本身带一些皴、擦的味道，这样画出的线条就有粗糙的感觉，再以皴、擦相结合比较容易，行话叫“接得上”。勾线这一步非常重要，它是能否画好山石的第一步。如果造型不好，结构混乱，再往下的皴、擦、点、染效果也不会太好（如下图所示）。

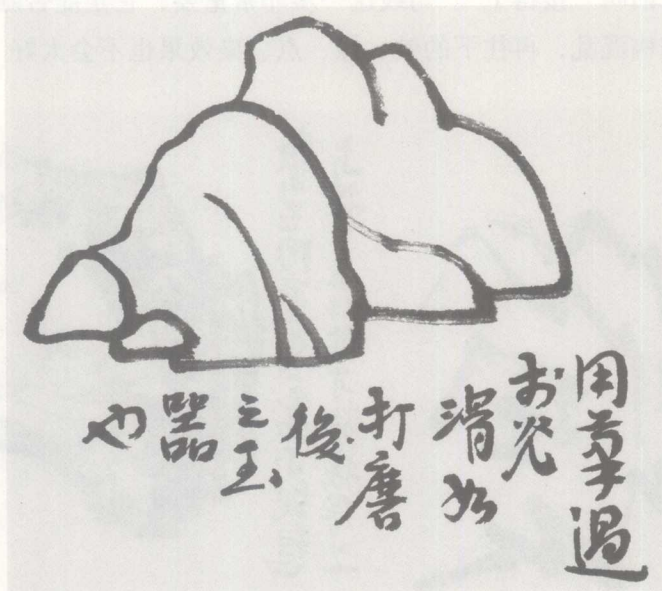


勾石是确定石的形态、走势，石的大小、整碎的搭配和结构关系，所以叫做“结构线”。

结构线有内结构线和外结构线。外结构线确定石的外形结构。内结构线是确定石头的内部结构（如下图所示）。



山石是自然形态，要表现出它的自然风貌，在表现时就不能画得太像人工安排了，也就是不要太规整、太对称，如方形、三角形、圆形等等。用线太光滑就犹如打磨过的玉石（如上图所示），从而失去自然形态。朱耷（八大山人）所画石运用皴、擦不多，只用线同样可以较好地表现出石的质地（如下图所示）。



〔清〕朱耷

要想画好山石首先要了解古人对自然山石的描绘方法，这是继承前人经验的重要环节，古人根据自然山石的变化发明了三十六种皴法。皴主要是表现山石的纹理和阴阳向背关系。它反映的是山石的质感、量感、空间感。皴法概括起来有三类：一、点皴；二、线皴；三、面皴。

点皴：雨点皴、马牙皴、豆瓣皴、米点皴、钉头皴等。

线皴：荷叶皴、云头皴、折带皴、解索皴、乱染皴等。

面皴：大斧劈、小斧劈、拖泥带水皴、刮铁皴、拈笔皴等。

了解这些皴的种类对于初学者是很有帮助的。但有一个问题需要注意：那就是大千世界，石质万千，形态无穷，一个地区和一个地区的山石地貌各有不同，就是同一个地区，东南西北的山石也不尽相同，这是三十六皴所不能含盖的。有人外出写生，见到某山说这是披麻皴，这是斧劈皴，如此机械地套用古人的技法是不可取的。技法是为用的，是可以创造变化的。近代画家，长安画派的领军人物石鲁先生一生创作了大量反映西北地区风土人情的山水画作品。这些反映陕北黄土高坡的画法，古人没有，是经石鲁长期生活、观察、反复实践创造的，被后人称为“黄土高坡皴”，他是师古人又不被古人所囿的典范。

中国人有一句话叫“万变不离其宗”，这个“宗”是规律，变化的只是现象，其自然规律是永恒不变的。我们研究问题必须要从规律入手。

就山石而言，虽千差万别，各具不同，但也有一定的规律性。概括起来也不外乎，石质的山，土质的山，高耸的山，平缓的山。在古人的画山石的技法中，描绘高耸、石质的山石大都以“斧劈皴”为主，描绘丘峦平缓的土山大都以“披麻皴”为主。其他的各种皴法不过是两者的派生，所以学画山石一般先要掌握好这两种皴法，再画别的皴法，其道理是相通的。

各种皴法介绍

下面就着重介绍“披麻皴”和“斧劈皴”，并简略介绍其他各皴法。

披麻皴

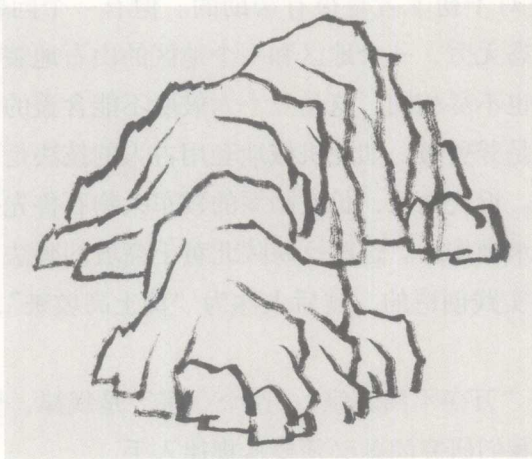
披麻皴，亦称“麻皮皴”，主要分为短披麻皴和长披麻皴。披麻皴由五代董源创始，一种为水墨矾头，疏林野村，平远幽深。山石作麻皮皴，其状如麻披散而错落交搭，此法善于表现江南土山平缓细密的纹理。董源多用短披麻皴，巨然喜用的长披麻皴，董、巨所创江南山水派系即以披麻皴为显著特点之一。

1. 勾

披麻皴因是表现丘峦土质的山，所以造型上较之表现一般石质坚硬的斧劈皴，趋向于圆。首先用较干的中色墨，以中锋、侧锋并用，长短并施，曲直兼有的笔法，画出山石的组织结构，称为结构线，用笔要略带皴擦的味道，以表现石的质感。

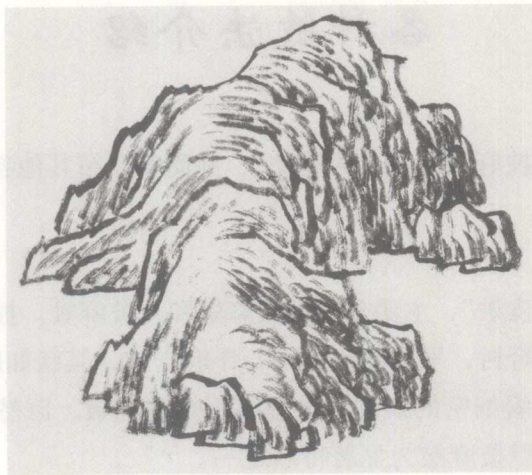
这一步很重要，它是确定石的形态、大小、组织结构、前后关系、脉络走向的重要一步。

要做到：结构形态美，用笔用墨美。



2. 皴

在上一步的基础上，加皴，“披麻”，即散开的麻，麻本身就很粗糙。在用笔时要干涩一些，不可太光，这是为了更好地表现石的质感和阴阳关系。有人说中国画不讲用光这是不对的，不是不讲，只是不强调罢了。通常在画面上越深的地方，给人以凹进去的感觉，亮的地方给人以凸出的感觉。其实这些凹凸的变化正是光的作用。我们在加皴时，通常是凹的地方皴法相对多一些，亮的地方相对要减少皴擦，这才能较好地表现出石的立体效果。

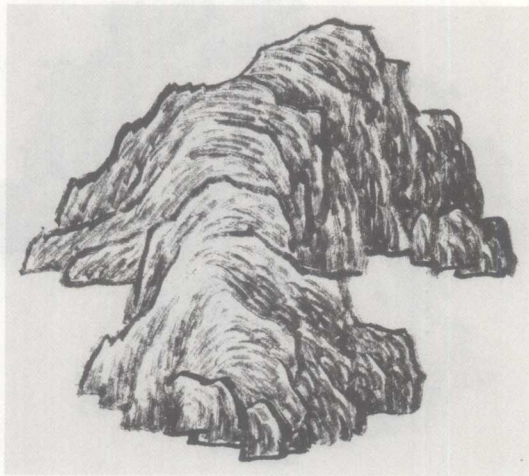


皴要见笔，一笔笔地循着石的结构线画出。用笔规律基本上前边略细，后边略粗，虚入重按，用笔略侧。

3. 擦

人们一般把皴和擦放在一起讲，为了弄清皴与擦的区别，这里还是讲一下二者之间的区分。擦是补充皴法的不足，它是一个中间调子，使皴的线不至于太外露，更加浑然一体。擦与皴的区别是，皴是见笔的，而擦是成片的、不见笔的。

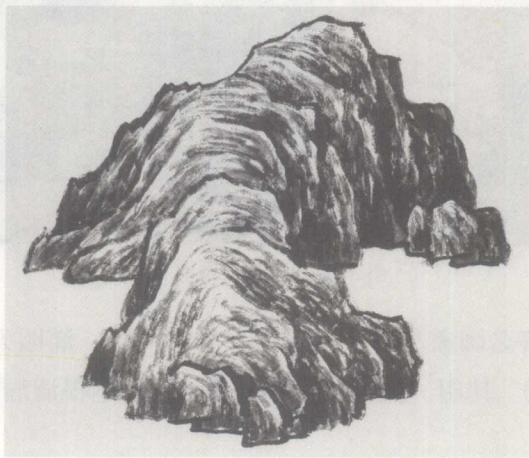
擦同样用笔不可太湿，如此才能表现出石的毛糙的质感。



4. 染

染同样是补充皴、擦的不足，用墨较淡、较湿，把石的前后、阴阳、凸凹关系表现出来，使所画的石更丰富，更具量感（分量）、质感（质地）、空间感（前后立体关系），更突出。通常是上面、正面浅，下面、侧面深一些，这是因为光线是由上而下的缘故。

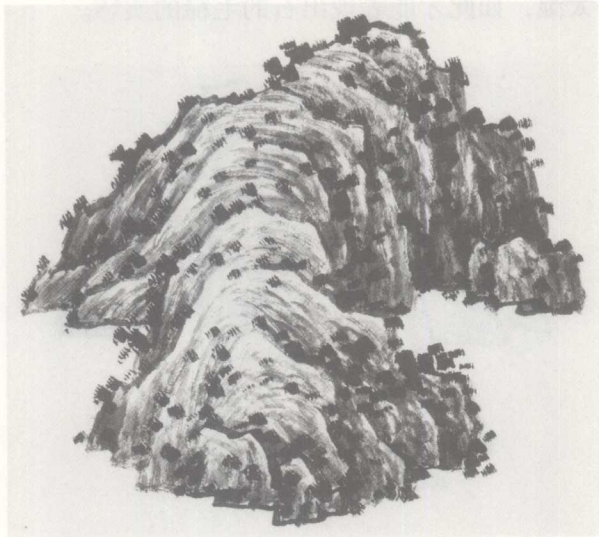
通过以上的三步，要把第一步的结构线埋在结构里，不要使结构线太突出，使人看到的是整体的结构，而不是乱蹦的线。再通过染这一步会使山石显得更加苍润浑厚。



5. 点

点在石上代表苔草，点在山上代表植物树木，点有多种（在后面有介绍），它的目的是使山石更加苍茫，更加有生机，更加厚重。

点在山石上要有疏密，基本上按结构点出，但受光面不宜点得太多。还有春夏之季的山，点可以多些，因为这个季节树木比较丰茂；秋、冬季尤其是冬，万木凋谢要尽量少点一些。具体的点法要根据自然状态而定。



下面举披麻皴的几幅范例。



〔明〕马琬《春山清霁图》

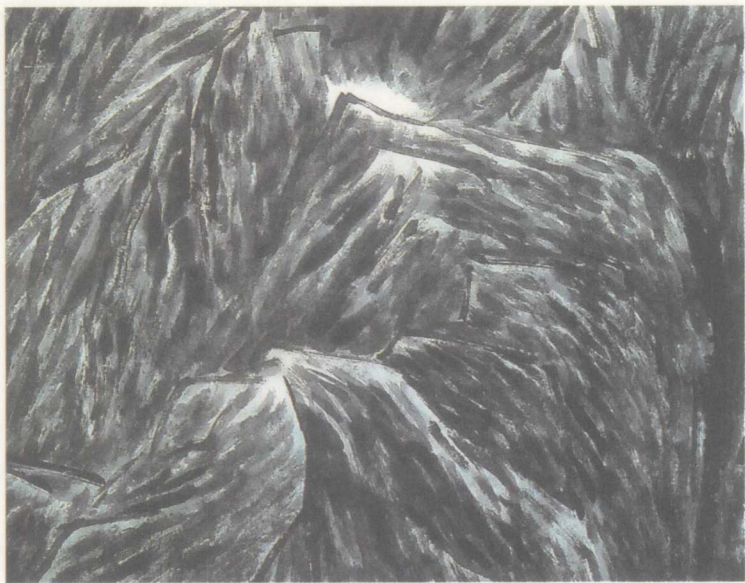
此幅为元末明初著名画家马琬，字文璧，号鲁钝生、灌园人，秦淮（今江苏南京）人，居松江（今属上海）。其用“披麻皴”所画的山水，笔墨清润，构图密茂、功力深厚，在当时颇负时誉。



[明] 沈周《东庄图册》(局部)

明代画家沈周(1427-1509),字启南,号石田,晚号白石翁,长洲(今江苏吴县)人。此幅为沈周的一幅较为典型的“披麻皴”画法,用笔丰厚老道。图中所表现的是深秋景象,山石的大小、整碎组织有序,山石的颜色全以赭墨染出,柴门半掩,一只仙鹤独立于门前,更加强了画面的趣味性,使人回味无穷。

这是我创作的一幅《东方巨龙》中的一个局部,所用技法为“长披麻皴”。披麻皴有两种:一种是长披麻,一是短披麻。两者大同小异,只不过所皴的线有长短之别罢了。



《东方巨龙》(局部)

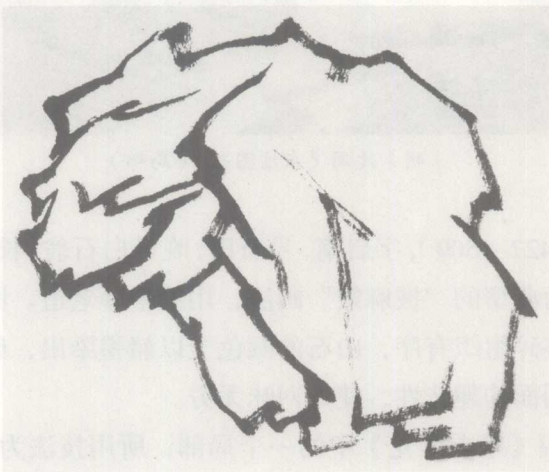
斧劈皴

斧劈皴，即唐李思训所创，用笔刚劲、顿挫，犹如刀砍斧劈之利，故称之“斧劈皴”，此种皴法宜于表现质地坚硬、棱角分明，且挺拔峻峭的山石。唐代的青绿山水多勾而少皴染，南宋山水画家以斧劈皴用于山水画中，加重了皴染出现了水墨苍劲的风格。画斧劈皴常以中锋、侧锋并用勾勒山石轮廓，而以侧锋横刮之笔，画出纹理，笔线细劲的称“小斧劈”，笔线粗阔的称“大斧劈”。

斧劈皴多表现石质坚硬、棱角分明的山石。

1. 勾

首先用方峻挺拔的笔意勾出山石的组织结构。用笔方圆兼有，以方为主，中锋、侧锋并施，画出山石前后左右的组织关系。



2. 皴

斧劈皴，顾名思义犹如斧子劈在木头上所留下的斧痕。画时用侧锋重按虚起，按石头的结构笔笔皴出，注意石的体面转折关系，要有疏有密，阴阳向背。作画用墨要干，墨色的深浅与所勾结构线的深浅差不多即可。

