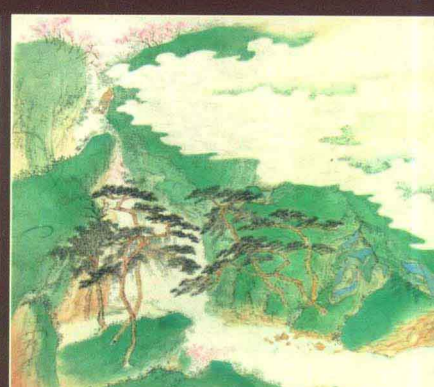
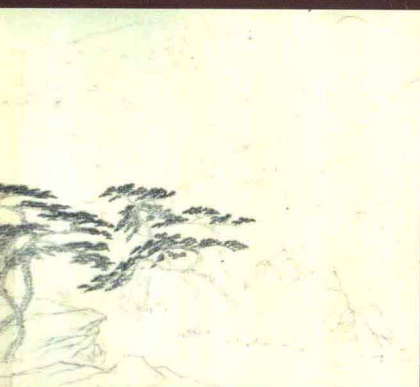


中国画名家技法丛书

工笔山水技法全解

陈 渊 编绘



天津杨柳青画社

中国画名家技法丛书

工笔山水技法全解

陈 渊 编绘



天津杨柳青画社



陈渊，男，字勃初，祖籍陕西西安。1976年生。1999年考入西安美术学院国画系山水专业研究生班，导师陈国勇，2002年毕业，获硕士学位。现为天津科技大学艺术设计学院讲师。

图书在版编目 (CIP) 数据

工笔山水技法全解 / 陈渊编绘. —— 天津: 天津杨柳青画社, 2012.6
(中国画名家技法丛书)
ISBN 978-7-80738-891-3
I. ①工… II. ①陈… III. ①工笔画: 山水画—国画技法 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第049938号

天津杨柳青画社出版

出版人 刘建超

(天津市河西区佟楼三合里111号邮编: 300074)

<http://www.ylqbook.com>

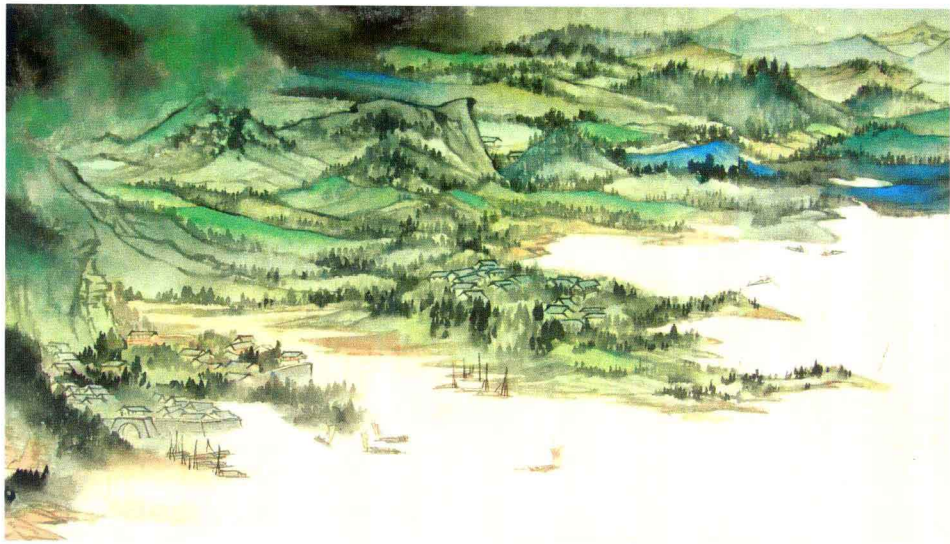
北京精制轩彩色制版有限公司制版 天津市豪迈印务有限公司印刷
开本: 1/8 787mm×1092mm 印张: 6 ISBN 978-7-80738-891-3

2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

印数: 1-4 000册 定价: 38元

市场营销部电话: (022) 28376828 28374517 28376928 28376998 传真: (022) 28376968

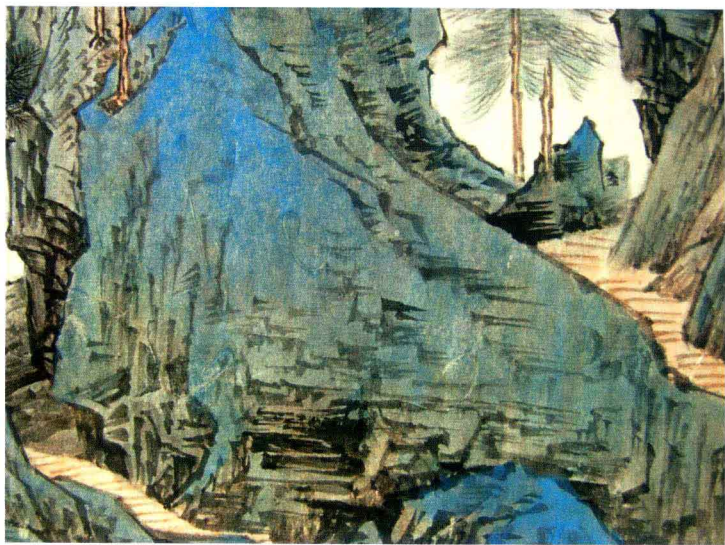
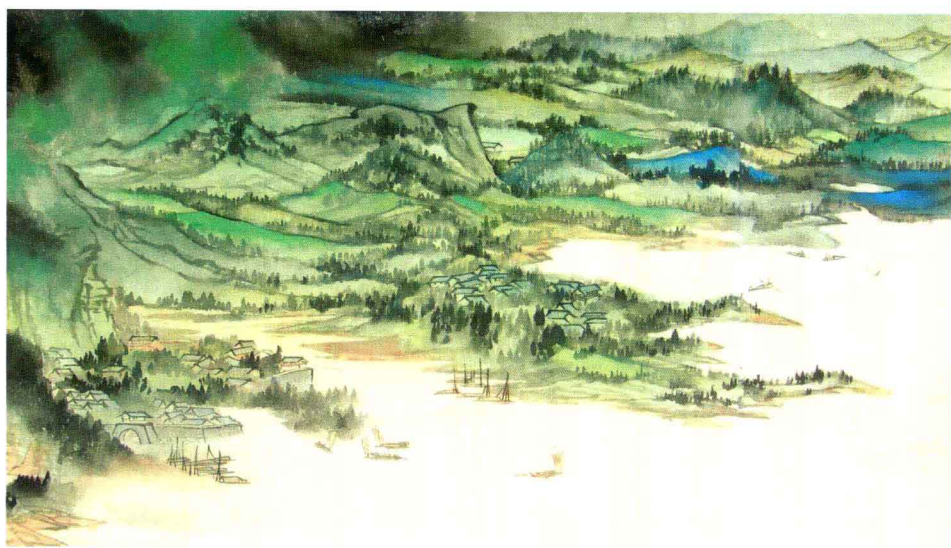
编辑部电话: (022) 28379182 邮购部电话: (022) 28350624



目 录

概述.....	2
中国画山水用具和材料.....	5
中国画山水的学习方法.....	5
树的画法.....	7
山石画法.....	16
云水画法.....	22
设色画法.....	26
临摹.....	31
写生.....	34
画法步骤.....	38
作品欣赏.....	45



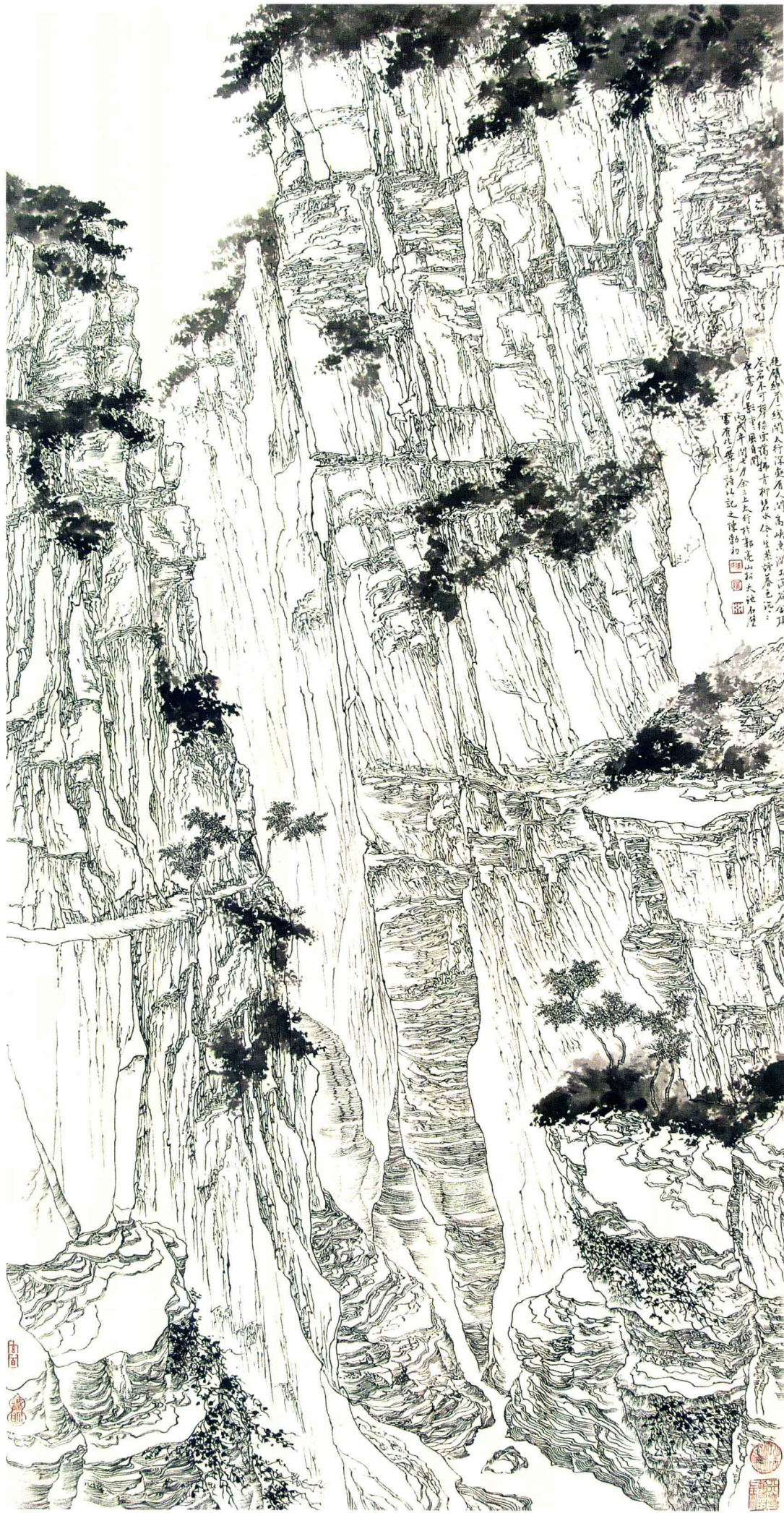


目 录

概述.....	2
中国画山水用具和材料.....	5
中国画山水的学习方法.....	5
树的画法.....	7
山石画法.....	16
云水画法.....	22
设色画法.....	26
临摹.....	31
写生.....	34
画法步骤.....	38
作品欣赏.....	45



概述



“写生”者，写万物之生意也，也就是古人所谓“师造化”的阶段。我个人的理解，写生是为了更多地搜集创作素材，采撷鲜活的山川灵气和生机，是石涛所说的“搜尽奇峰打草稿”的“打草稿”阶段。那么需要我们准确地再现山体的其势其质，唯有如此，这种鲜活的印象才能得以保留，才能带给我们更加完备的创作资料。正如黄宾虹先生所说：“描法的发明，非画家凭空杜撰，乃各代画家在写生中，了解物状与性质后所得。”线描，以其特有的描画方式，能够准确细致地再现实体，不失为一种好的表现方法。其他绘画门类诸如人物、花鸟中，线描写生已列入必修，而山水线描写生还极少有人去尝试，正因为这一点遗憾，便成了我决心进行线描探索的另一动机。

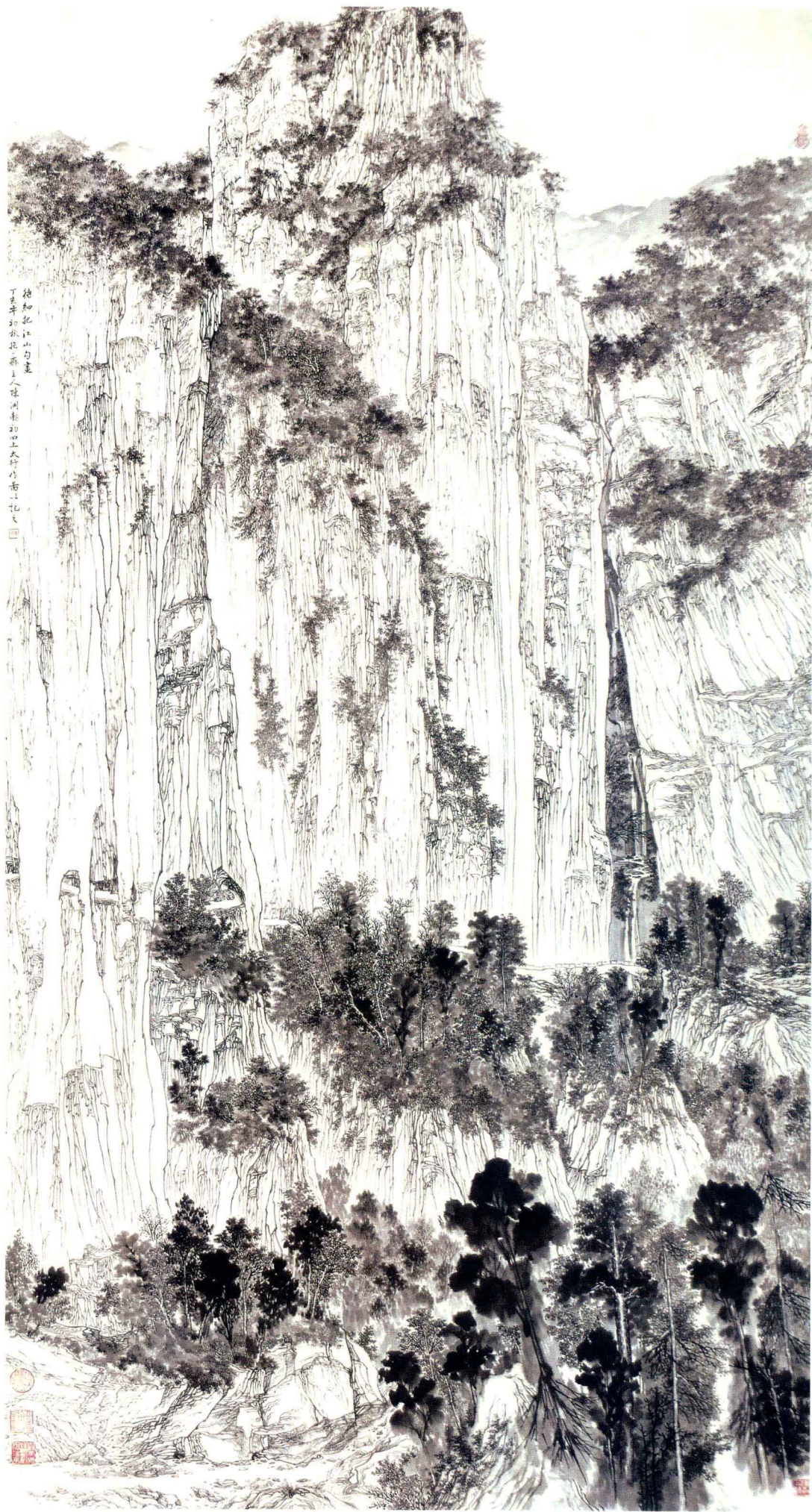
首先我们还是探讨一下中国画“线”的问题。隶属于中国绘画中的“线”包含了太多的精神内涵，石涛“一画”论提出：“一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人，而世人不知所以。一画之法，乃自我立。立一画之法者，该以无法生有法，以有法贯众法也。”应该不失为“线”的问题的总纲。可以想象，同样是线型，蛇就饱含着筋骨强健的生命力，而草绳则毫无生命之感。那么作为绘画者，一笔之中，就要将其生命感、运动感、节奏感充分表达出来。从我切身的白描运线的体会来说，执笔不能过紧，过紧则易僵，变化全无。执笔要松，由腕运指，气脉方能连贯畅通，灵活运动、提按使转、圆转自如。但松并不等于没有力度，力度是指线条呈现在纸面上的感觉，而非执笔力量的大小。这与太极拳法极为相似，要求是全身放松，但松而不软，“劲不丢”，“有上即寓下意”。

然而仅仅练就出一手好的线条功夫还是不够的，更为重要的是线与线之间的组织关系。这关系到整体画面的视觉效果，个人的艺术修养与品位。范曾先生曾经举例来说：“明末陈老莲在白描上，装饰性的手法超过了宋代的李公麟，他的白描就前进了，而不在于陈老莲的白描线条本身与李公麟有什么高下。”所以他认为：“白描技法的前进，主要在线条之间的组合，以

及通过线条组合表达对象的手段变化，线条本身的粗细，浓淡变化还在其次。”从传统中来看，历代画家们穷毕生之精力，对线条的表现及组织都有了极为深入的理解和体会，也创作出大量的精美作品和艺术理论。重复古人不是我们的目的，“志守师法，更无新意”是当今时代之大忌。唯有进一步探索，研究新的方式方法，才能克服平庸，进一步推动中国画的发展。然而创新之路，行之维艰。而写生，则不失为一种行之有效的探索方法，亦或捷径。所谓“名画大家，师古人尤贵师造化，纯从真山水面目中写出性灵，不落寻常蹊径，是为极品”是也。而写生，从我自身体会，则关键在于以下三个方面。

一、观察

写生之初，最为关键的是对物象进行深入、细致地全方位观察。当我来到准备写生的一方土地时，就被这一方博大而又苍凉的感觉深深地吸引。当山尖直插入九霄云端时，胸中荡漾的只有雄浑和嘹亮，感受到的是中华民族的脊梁。正是这些伟大的自然与人工，拨动着心弦，勾起我灵魂深处的震撼。北方佳人，绝世独立，我甚至舍不得加一点点变化，生怕破坏原有的完美和崇高。从山尖到谷底，由远及近，爬过了山体的方方面面，去观察、去思考。古人云：“登山则情满于山，观海则意溢于海。”诚然，画家无论对人物，乃至花草山水，都是需要有感情的，唯有如此，才能更为丰富、更为深刻地表现出山的性格来。我们画山，决非刻板地描绘实地的山和水，而是在画自己的情感与经历。山川云霭正是这种情感的载体，让我们去描绘、去歌颂、去表现。正如黄宾虹先生所讲的：“写生之能得山川之骨，欲得山川之气，还得闭目沉思，非领略其精神不可。”“山峰有千态万状，所以气象万千，它如人的状貌，百个人有百个样。有的山峰如童稚玩耍，嬉嬉笑笑，活活泼泼；有的如力士角斗，各不相让，其气甚壮；有的如老人对坐，读书论画，最为幽静；有的如歌女舞蹈，高低有节拍；当云雾来时，变化更多，峰峦隐没之际，有的如少女含羞，避而不见人；有的如盗贼乱窜，探头又探脑，变化之丰富，都可以静而求之。”这里需要说明的是，相同的客体在不同的主体眼中会呈现出不同的审美趣味。记得十多年前随导师陈国勇登临黄山，我眼中秩序井然有如卫兵般的松树，在陈老师眼中却是执伞起舞的舞者，那时我始悟己画之板而彼画之活了。我们惟有仔细观察，切身体悟，充分挖掘，才能准确地感受出人和山之间的感情，创作出来的作品，也才能有血有肉，真正与欣赏者产生共鸣。



二、构图

构图应该是最为反映画家风格面貌的第一直观印象，亦是反映时代的最佳方式。石涛提出的“笔墨当随时代”，直到现在也具有着一定的指导意义。那么当前是怎样的时代？这个时代需要我们怎样去跟随去表现？在我的理解，首先这个时代毫无疑问是雄浑的、博大的、繁荣的、壮丽的。所以我在构图时往往选取全景式构图，感觉似乎只有这样才能更好地反映这个时代的雄浑壮丽，才能体现出这个时代的强势。如《绝壁红崖》、《待细把江山勾画》、《太行雄姿》、《太行天梯》等一系列作品都是如此。在一幅作品里，从高不可见的山顶直画到杳不见底的深谷，虽然山上山下都进行了充分地考察，但我还是尝试性地运用焦点透视法进行绘制。这样，在较大尺幅的画面上，原本仰视的山顶更显仰视，而俯视的谷底更觉俯视，加强了视觉的冲击，而且也能够使单线描画山体的单薄感有所减弱，造成雄奇壮美之感。其次，这个时代是飞速发展的，所以，我希望能够在画面中表现出一种蓬勃向上的运动感、一日千里的前进感。从这个角度出发，在构图上，我有意识地把山体画得有所倾斜，在线条疏密的组织上，呈现出带有方向感、具有走向性的视觉效果，间之以云烟，以增强其动势，如《家在白云红树间》、《太行清秋》、《云起太行》等作品，都是在进行着这方面的尝试，以期达到风起云涌、一日千里的视觉效果。



三、刻画

刻画无疑是画面完成过程中的核心程序，是把我们的想法准确表达出来的唯一手段。动笔之初，我们首先需要确定一幅画面中使用的主要线条，粗细、浓淡、起落转折的方式方法要基本一致，如此画面会显得统一。线条方式是多种多样的，古人总结有十八描之说。而具体运用哪一种线条，则要根据画面需要、山体特征及个人性格来综合决定。不同的线条、不同的组织方式都会带给人不同的感受和不同的视觉效果。这就需要我们去做一些小稿，去试验，去探索，来寻找最适合自己的表现方法，乃至形成自己独有的个人面貌。开始写生阶段，在设定的构图中，需要尽量忠于原貌的要尽最大能力进行深入细致地刻画。当然我们不能“毫发不差，若镜中写影，未必不木偶也”。但深入准确地刻画则是必须的。很多大家也都曾谈及，如范曾先生谈到：“先学会用细线精到地刻画，不轻易放过所见的一切，牢牢抓住构成物象的细部，在这个时候还是宁繁勿简为好。”丁世弼先生也谈到：“初步涉及时，应尽量以真实的表现对象为目的，宁可画得细腻些，线条也不妨复杂些。只有在不断准确的基础上，才可能谈得上线条的提炼和概括。”黄胄先生对此也深有体会：“有张织网的速写，当时只用铅笔简单地记录一下，没用毛笔认真去画。对人物动态，环境以及网的表现方法等，都没有认真去推敲。回来后靠记忆去表现，就觉得不好办了。”这正是徐悲鸿先生所倡导的：“尽精微，致广大。”面对实体山水草木，我们需要做的是调整位置，选取典型，去粗取精，然后进行深入细致地刻画。线条的穿插组织应极为讲究，我在绘画里，对于前面主体的山石部分，在尽量准确地表现太行山固有的山石特征——折带皴的感觉的同时，加强穿插、疏密、装饰关系，

强化矛盾冲突，而对于后面部分的山石，则运用稍淡、紧密而平行的线条，使其统一，如此造成虚化，使前后关系拉大，空间感加强。在树的刻画上，我选择了几棵最具有代表性的进行深入细致地刻画，包括穿插、揖让，物情、物理、物态上都进行了充分的推敲。树叶则根据实际的生长的态势进行选择，双勾为之。但为了避免常规线描勾出来的刻板感，我运用了破墨方法，使其自然地融合在一起；而更大面积的草木，我则采用的是泼墨的手法，籍以产生强烈的黑白灰层次关系，加强大粗大细的视觉对比效果，这些也算一种探索尝试吧。

线描是中国画的一种重要的造型表现手段，有着非常丰富的表现方法，通过这些年的写生线描尝试，能够体会到线描还有很大的空间潜力可挖掘。我相信，如果画友们更加关注并坚持探索线描艺术，线描艺术必将会进入一个崭新的时代，为中国绘画的发展起到积极的影响。

中国画山水用具和材料

中国画山水用具和材料，比较简单，主要就是常说的“文房四宝”——笔、墨、纸、砚。其次还有颜料、水盂、调色盘、毛毡等。

首先是笔。笔有很多种类，一般分为软毫、兼毫、硬毫。软毫常用羊毫、鸡毛等制成；硬毫则有狼毫、兔毫、熊毫、石獾等等；兼毫则是取两者之中，使用加健、掺杂等不同方法制成。随着科技不断地发展，制笔的材料和方法也不断在改变更新。一般来说，画山水常用狼毫，为在皴擦勾点之际加强笔势力度的效果。这当然也凭借使用者对毛笔的掌握能力，如果有着良好的书法功底者，完全能够使用柔软的羊毫画出很有力度的线条，而线条丰富而又细微变化的表现上，羊毫是优于狼毫的。

我们在选择毛笔时，是根据自己的把握能力和使用习惯来定。一般需要准备几支小的狼毫，如小红毛、叶筋等，是用来勾勒细的线条和刻画精细部位的；然后是几支中等大小的狼毫和羊毫，比如说狼毫的兰竹、中狼毫，羊毫的大白云等，是根据情况用来勾线、皴擦、点厾、渲染、题款的；最后需要几支大点的羊毫，用以大面积罩染和设色。

毛笔的挑选，当然能够当场试验最佳。如若不行，一般就需观察毛笔是否“尖、圆、健、齐”。“尖”是指笔锋要尖，不能买成秃笔。“圆”是指笔肚要饱满，这样画画时八面出锋才能随心所欲而又能保持一致。“健”是指笔毛一定要有弹力。“齐”是指捏住笔毛观察，笔锋需要平齐，这也是检查笔锋是否尖的方法。

其次是墨。传统都是使用墨块，使用时研磨而成。现在多为墨汁，省时方便。以我自己的使用经验，现在市面流通的一般墨块，研后颗粒较粗、画出的层次效果并不优于墨汁，所以选择胶性适中、品质良好的墨汁是完全可以替代墨块的。即使需要研墨，也需购买上好的油烟墨块，搭配细腻优良砚石方可。

山水画用纸，一般需要纸质略厚、经得起反复皴擦染点的生宣或半生熟纸。

砚台作为传统研墨工具，现在随着墨汁的普及而逐渐被瓷碟、墨盒等代替。然而如需研墨绘画，则砚台的好坏直接影响到研出墨汁的质量。传统所谓的四大名砚中，端砚仍然是最被认可的上好砚材。

颜料也一改旧时的粉剂、膏剂，市面多为锡管装颜料。锡管装颜料使用方便，但和粉、膏剂相比有一定色差，马利的锡管装标注有高级和普通两种，二者之间也有色差。我们可以根据需要，合理的拿来使用。这里需要注意的是粉、膏剂在使用时，一般需要再添加一定分量的胶，温水泡开，用多少泡多少，不要造成浪费，并在绘制过程中，保持温度恒定。如果量少从简，也可用普通胶水，就没有温度的要求了。石色类粉、膏剂颜料每使用一次后，等干后可用手掌肉最厚处反复擦拭，然后再上色、再擦拭，反复多遍，色泽更显得娇妍夺目。这就是传统中“以掌敷色”法，近代很多青绿山水大师都擅用此法。

其余材料，如画毡，根据一般绘画的尺幅大小来购买，是垫在宣纸下面用来控制水墨。水盂，用以盛水，方便调墨调色涮笔洗笔使用。白色瓷碟，用来调色调墨，一般至少二三只。材料虽然简单，但都是必不可少的。



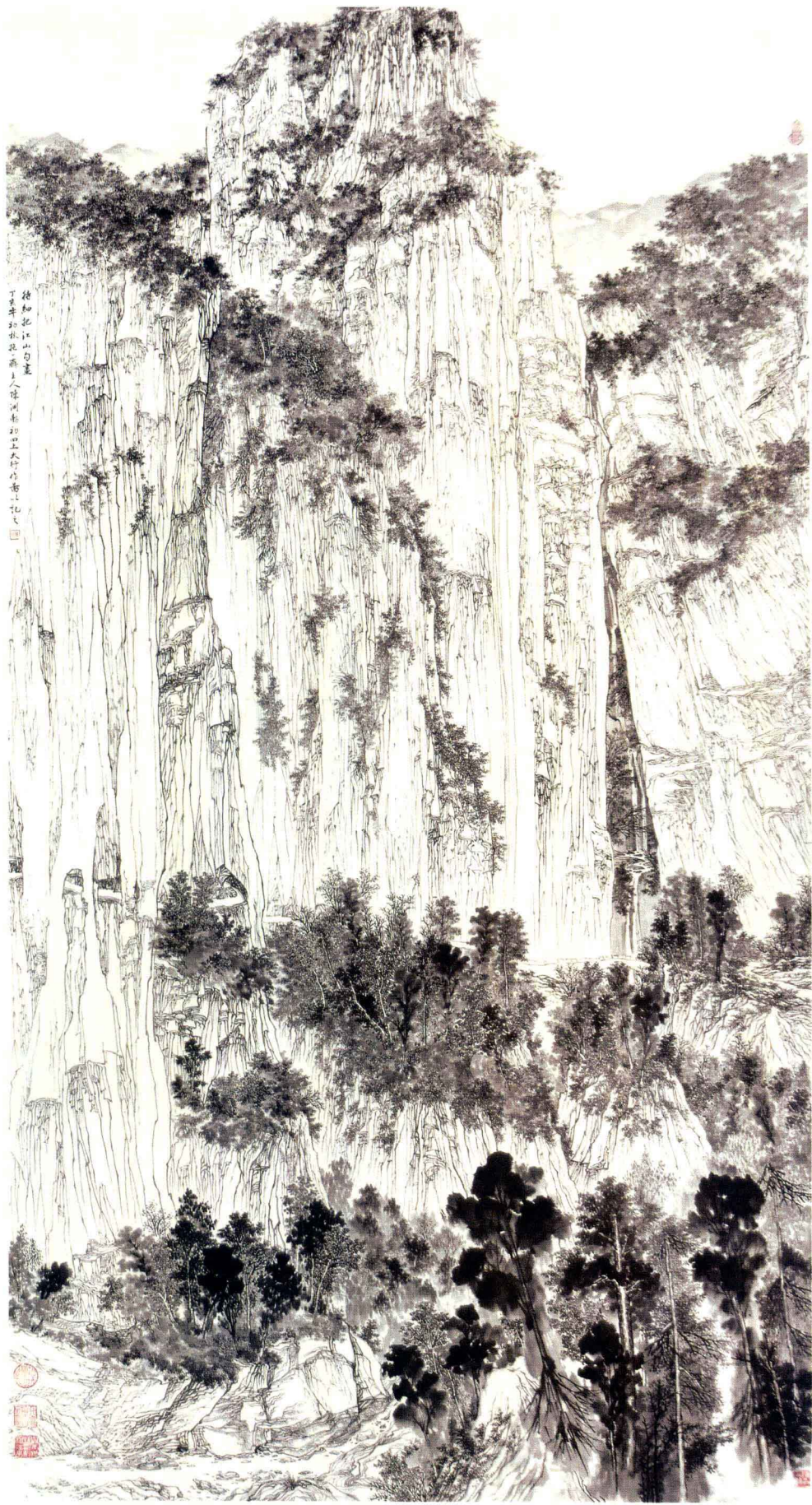
中国画山水的学习方法

古人曾言：“天分第一，多见次之，多练又次之”。原是指学习书法而谈，用在学习山水上，也有一定的道理。具有“生而知之”的“天分”的人，是少而又少，我们一般所指认的，是真正热爱中国绘画，且又能够身体力行坚持不懈的，不以功利为目的的人，我们就认定他是具备一定的“天分”。“多见”这一点，在我看来，尤为重要。很多画山水的人，多年来勤学苦练，但仍难脱市井之气，也就是有“行”“俗”的感觉，主要原因是“多见”不足，好坏不分，起手不正，终于貽误。恰如学佛，假如见地不正，虽然禅修千年，终落野狐，即此理也。“多练”虽排之最后，但也是极为重要的。很多大家都自谦其天分不高，靠“多练”成功，比如张大千称自己“一成天分，九成苦练”，李可染则称自己为“苦学派”，可知有成者都是通过了长期大量的“多练”，得以成功。

“多见”，一方面包括历代名家的代表作品，需要反复观摩研究，看之烂熟，默记于心；也包括其他的姊妹艺术，大量多看，兼容并收，以锻炼提高自己的“眼力”；同时还包括文艺批评、艺术鉴赏，乃至诗词文赋等，提高整体的艺术修养。只有欣赏力提高了，“见地”正了，心追手摹，坚持不懈，必有所成。

传统上入门学习山水画是选用《芥子园画传》，这本书从基础入手，从树、石、山、云水、点景等方面依次深入讲解，后又增加了各家画谱，内容丰富，画式也是极好，可以入手学习。唯一不足的是由于木刻原因，对初学者缺乏用笔用





墨的干湿浓淡变化的体验。

具备了一定的树石基础，就可以开始系统的临习古典名画。这个需要以个人的性情喜好来加以区分，选择自己的绘画道路。以我自己的学画经验，是从沈周的《庐山高》临起。开始时不必强临整幅，可选择其中一树、一石临起。随着临摹得次数增多，理解力逐渐加强，把握和深入能力逐步加强之后，就可以整幅临习。在做整幅临习时，一方面注意其用笔用墨的方法和形式，也要注意体会其整体的精神气势，是所谓“师其迹，亦师其心”也。

《庐山高》的技法，是继承并发展了元代王蒙的“牛毛皴”，都属于“披麻皴”的变体。在画《庐山高》有一定基础与心得之后，就可以着手元代王蒙作品，诸如《青卞隐居》、《春山读书》等等，如此进一步学习黄公望、吴镇、倪瓒等各家，再上溯宋人作品，诸如范宽的《溪山行旅》、李唐的《万壑松风》等都是必须下功夫研究的。其他各家作品，包括很多佚名的扇面小品，都是需要大量临摹研究的。如此，回过头来学习明人文征明、唐寅、仇英，乃至清代四王、四僧的作品，就好把握多了。然后可以博采众家，直至近现代，以吸收体会掌握各家的风格面貌。只有具备了各种技法的表现能力，才能为下一步写生做好准备。

临摹是中国山水画学习的基础，当具备了一定绘画基础之后，就需要到实地去进行观察写生。传统的山水也是从实际中观察、提炼而来。最初写生，或有与所学不符，无从下手之感，但随着多看实景、多画、就能够逐渐印证前人画稿。所谓“搜尽奇峰打草稿”，正是此理。不同的山形气势、石质解理都不相同，故而逐步形成了披麻、折带、斧劈等等不同的皴法。当我们继续行走于祖国的名山大川之中，会发现还有无数皴法有待发掘，很多形式有待表现，搜集能为我所用的素材，体会能够被感动被震撼的元素，这就是写生的目的。

对景写生务必做到客观准确，不要被前期所临摹的技法框住，一出手就是芥子园，或是沈石田，要仔仔细细的观察对象，描绘对象。一开始可以不必画全景，从一棵树，甚至从最有感受的一个疤节、几条枝干的穿插来做起。描画上要认真准确，来龙

去脉都要交代清楚，不能草草勾记，否则和在家随意勾稿没有区别，拿回来也毫无用处。现在数码照相的普及，的确可以为写生提供一定的帮助，但实地的写生还是和照相有所不同。我们可能都有感受，当面对一堆照片时，当初的兴奋感觉可能丝毫体会不出，甚至想不起来当初拍摄的用意何在。但是写生中照相机作用还是必不可少，即使我们将一处景致细细绘制完成后，仍然需要原地原景拍摄一下，作为资料带回去，以防有疏漏和不足之处。

通过长期的对景写生训练，其题材、实景会逐渐影响到用笔的方法、形式，久而久之，也就逐渐会形成自己的绘画风格。本书中有一定篇幅是我对景写生，画太行山的一些白描写生作品，虽然不能称之为“创作风格”，但可以看出写生对个人绘画发展中的影响力之大。

通过临摹和写生的训练，有了一定的基础和素材，就可以着手创作了。但所谓的创作，并不是与前两项截然分开的，甚至可以说，临摹和写生是需要贯穿于绘画生命的一生之中。也许到了后期，技法已经很好，不需要笔笔对临，但是看画还是必不可少的。即所谓的“读画”，通过“读”，体会其内在的精神，尤其是中国传统古画，随着理解的不同，常有常看常新之感。写生则是不断带来灵感的源泉，或许一个并不起眼的小景，路边一个没人注意到的石块，都会带来意想不到的惊喜。当我们有触动，有想法时，把它们表达出来，就是“创作”。我个人的作画习惯是，当没有灵感来临时，就静静地临摹古画，不要浪费时间，体验那细细描摹时所带来的快乐。通过不断地临习，一方面可以熟练掌握各家的技法风格，另一方面可以心无旁骛，把注意力完全放在笔起笔落的用笔之上，直到把心完全“静”下来，由“静”生“定”，从而用心去感受这个时期的“集体无意识”，寻找时代精神，发掘灵感。也许，通过这种方式绘画，可能更多的是体验其作画过程，有“为钓不为鱼”之感。但产生出这样的静谧的作品，同样能把临画者的那颗纷沓杂乱之心带回家，享受片时之宁静。

树在山水画中非常重要，清初著名山水画家龚贤认为“画树之功，居诸事之半。看画先看树……”。画山水必先画树，这是一般的规律。“树分四歧”，指的是要把树画得有立体感，符合于“理”。一棵树，先主干，再次枝，再点叶完成。运笔的方法，根据个人的作画习惯而定，可以从上向下，也可以从下向上，不必统一规定。但下笔之前，要做到心中有数，方可运笔准确不滞，切不可犹犹豫豫，时断时连。主干运笔要实，笔要走方，方能撑住。次枝略细，以合常理，但不可差别过大，要做到整体统一。

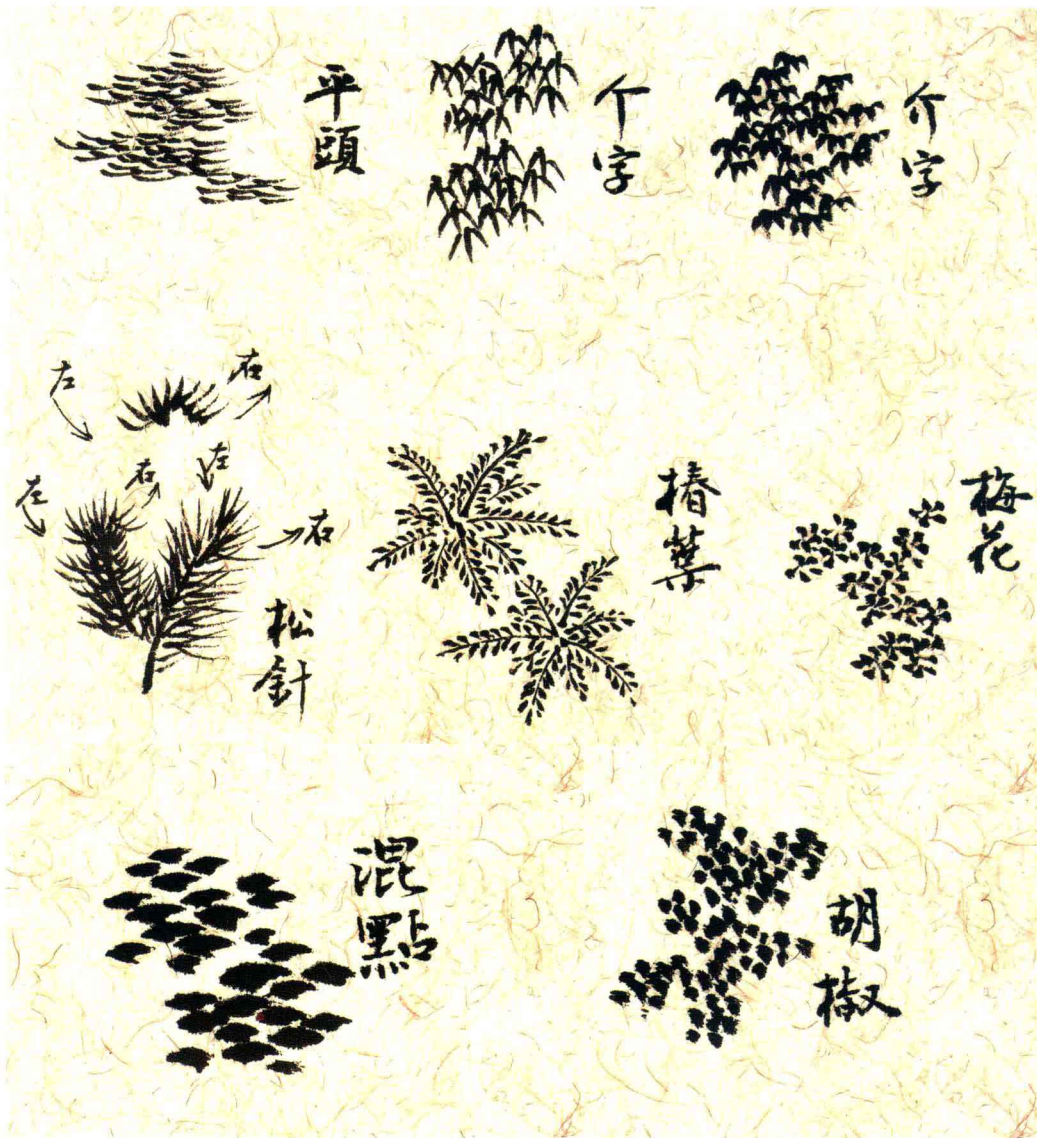
古人云：“画树如画人”。中国的山水画是赋予了人性化于山川之中，宾主、朝揖，画树更是如此。一组树如此，一棵树也是如此。如果画面上是以单棵树出现，则通过出枝、穿插的方法，表现出或扭转、或舞动、或沉思、或坚毅等等感觉。多棵树的组合，则相依、相携、相嬉、相让等等，切忌雷同画平，毫无情趣。

树的皴法，是根据具体种类来确定，比如说松树鳞纹，梧桐横纹，柏树绳纹等等。出枝方法也是根据树种来确定是长枝短枝，枝多枝少，什么形态等等。但出枝的规律，古人总结一如画兰所说：“两笔交凤眼，三笔破凤眼”，有交有破，一组组加上，方才繁而不乱。一棵树如是，一组树也是这样加叠而成。根据枝杈的走向，传统上以“鹿角”、“蟹爪”称之。

点叶法：传统的点叶方法很多，名称也很多，有些可以归为一类。比如混点，大点子称为大混点，小点子称为小混点，圆一点称为胡椒点等等。点的方式也是根据习惯，可以由浓而淡，即调好笔墨，先从最浓重处点下去，随着笔里墨的含量逐渐减少，将逐渐减淡的墨色点在浓墨周边，以淡破浓，形成很自然的过渡，有淋漓酣畅、一气呵成之感。也可先淡后浓，先用淡墨点出树形树态，再用重墨点破之，分出阴阳层次。点子排列的规律古人总结的是“攒三聚五”，一组一组地画，最后组织成整体，这样不仅树形好看容易把握，细节上也能经得起推敲。从这个角度上讲，所谓的梅花点也属于此类。

介字点、个字点、平点等也有很多变体，运笔方法、组织形式都是一致的。还有一种是根据真实叶子形象的点法点出，比如说梧桐点、椿叶点、槐叶点、竹叶点、柳叶点、松叶点等，主要是需要把关系组织好。也是分组来画，注意疏密、浓淡的错杂与变化，每一小组出叶要符合规律，前遮后挡自然，看着才能舒服。

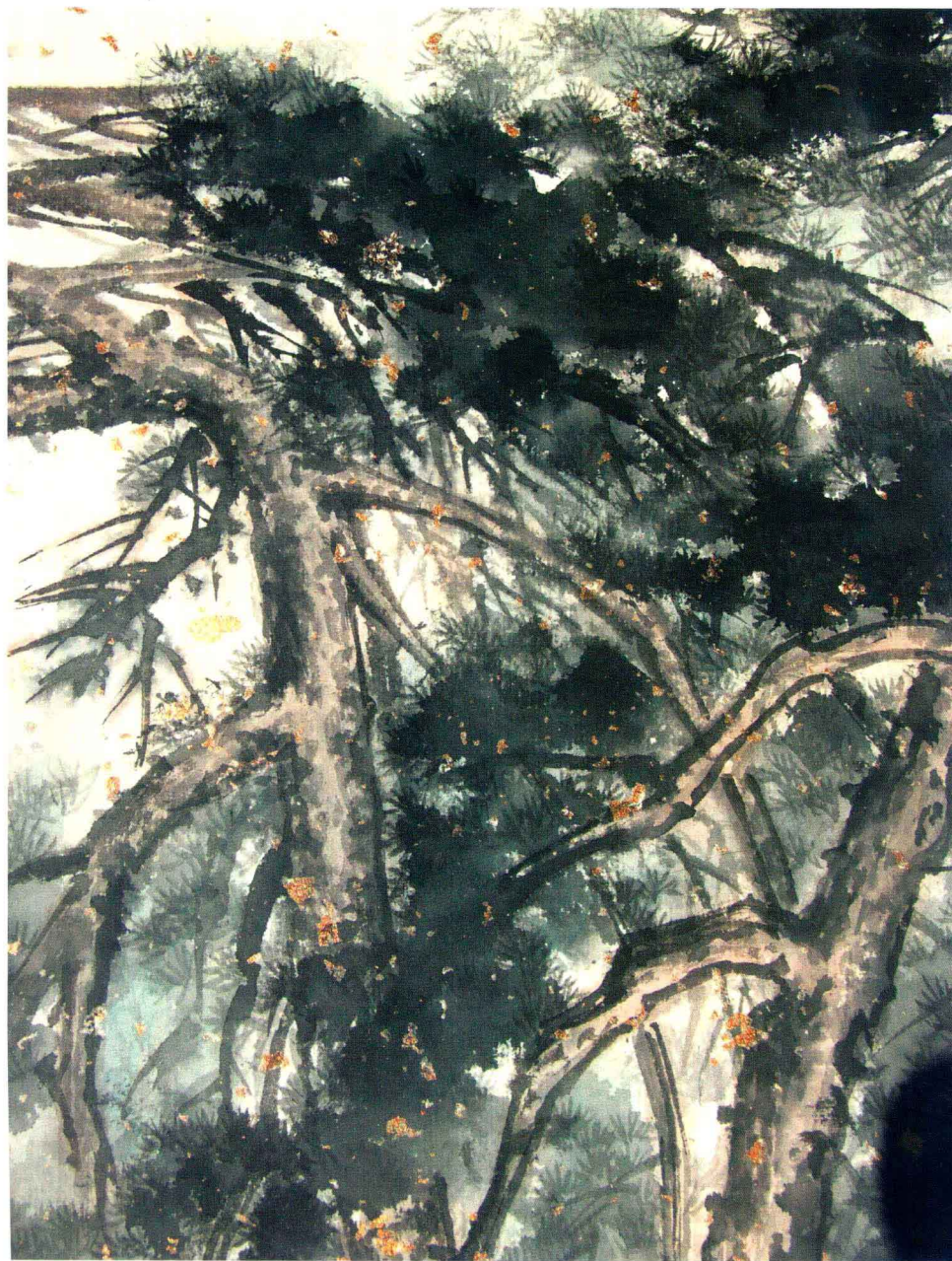
需要强调的是，一棵树只能出现一种点子，即使有透视变化，点子大小一般也不会因之而改变，否则易乱。







松叶的变化最多，画法也最多。传统的方法是，左侧松针从上而下运笔，右侧则从下而上挑出，当然也要根据个人的作画习惯而定，不做严格规定。

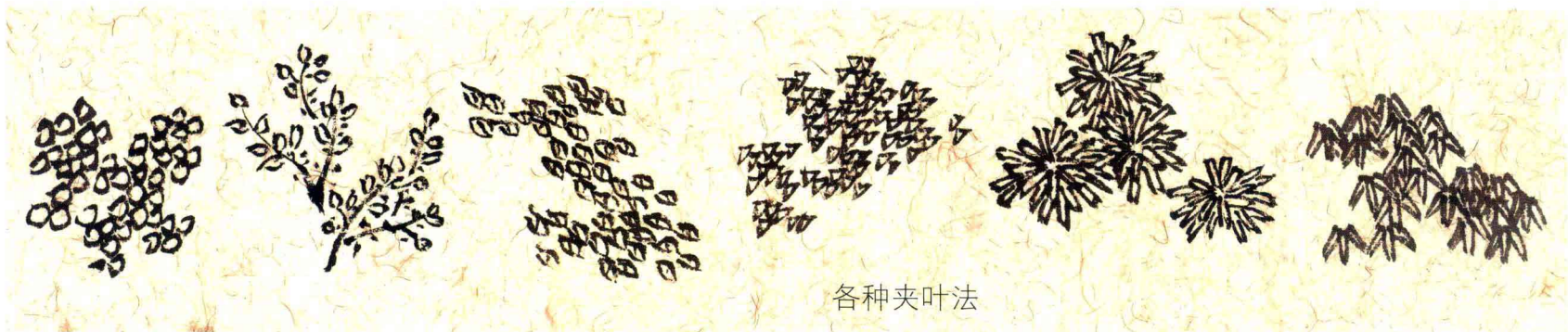


画松有大写意破笔破墨方法，近代傅抱石擅用此法。我个人的习惯是先用重墨勾画出松枝的主要交插处，根据纸性，生宣待其半干，半生熟宣直接用清水破之。然后用浓重墨，在松针最为厚密处破笔点之，随点随破，待其快干时于关键显眼处点画松针。最后根据需要，多加渲染而成。

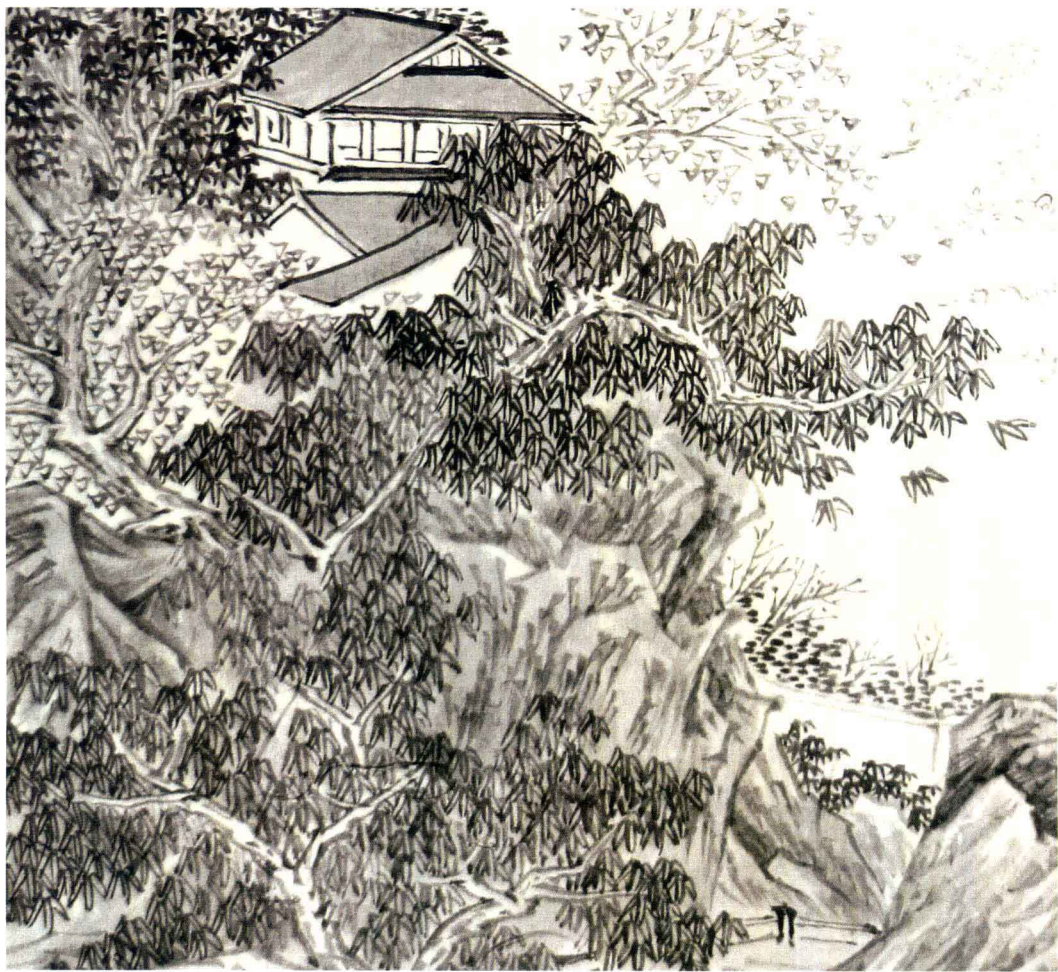


这种方法用于其它种类树上，也是一样适用。





各种夹叶法



夹叶法：可以说是从不同点子的双勾产生。诸如介字双勾、个字双勾、圆形、三角形、菊花形、梧桐形、椿叶形、槐叶形、竹叶形、柳叶形等等，一般松针太细不做双勾，只有个别花鸟画中偶尔使用。夹叶有着很强的装饰性，夹杂于点叶之间，色彩、层次上可以产生丰富的视觉效果。



