

写意花鸟画技法 100 问



美术技法丛书

刘保申著 • 陕西人民美术出版社

写意花鸟画技法 100 问

刘保申 著

陕西人民美術出版社

(陕)新登字 003 号

责任编辑 李瑞兆
封面设计 姚正选
版式设计 山 为
图版翻拍 朱伏生
吕传强

写意花鸟画技法 100 问

刘保申 著

陕西人民美术出版社 出版发行

(西安北大街 131 号)

新华书店经销 汉中市印刷厂印刷

787×1092 毫米 16 开本 4.5 印张 18 插页 60 千字

1993 年 8 月第 1 版 1995 年 11 月第 3 次印刷

印数:15,001—30,000

ISBN 7-5368-0646-9

J·541 定价:18.50 元

“不入规矩，难成方圆”

——《写意花鸟画技法 100 问》序

· 茹 桂 ·

大凡世界上一切事物，终究总有规律可寻的。一个画家，依据自己所积累的经验，写些为初学者所需要而又切实易懂的读物，指出掌握规律的某些“窍门”，这确是嘉惠社会的有意义的劳动。

试想，哪一个画家在知名之前不曾在艺术大门之外几经徘徊，不渴望得到一本有关基本技法的好书？

更何况此类读物要写得精确实、晓畅易懂、富于趣味而有所启迪也并非易事，要靠作者长期实践和深厚的根底，然后才能从容不迫、游刃有余而言之成理。

花鸟本来是客观存在的“自有之美”，通过画家的审美态度和欣赏情调而提炼、升华，成为一种能够曲折地反映人们感情和志趣的艺术——花鸟画。这一艺术品种，从唐宋开始繁荣尔后历经宋元文人画阶段直至发展到现代，无论从题材范围、造型方式、笔墨技巧以及抒情手段诸方面，都积累了极为丰富而珍贵的经验。有关的基本技法理论之类的书籍也举不胜举，但由于每个作者各自的风格和处理手法不同，读者的审美爱好与学习的侧重点不同，加上近年来乐于此道的读者面急骤扩大，所以远远不能适应社会的需要。

刘保申继他的花鸟画集之后又推出了这本《写意花鸟画技法 100 问》，对于广大花鸟画爱好者和初学者来说，无疑是“雪中送炭”。他积数十年学习、教学和创作的经验，又广搜旁求，梳理归纳，殚心竭力，为我们指出了学习花鸟画的门径。想读者一定会和我有同感的：本书的特点在于采取问答式，体例独特，使人觉得条理清晰，且便于翻检；设问具体，回答切要，容易记忆而且实践性强；涉及面较广，兼容各种风格和技法，不囿于一己之见，既可作入门的启蒙和向导，也是提高的阶梯，这就具有很大的适应面；插图和文字紧密扣合，并收录有大量作品附录，文图并茂，直观而亲切。因此，它既可以辅助潜心于花鸟画的初学者，又可以供广大读者提高对花鸟画的理解和鉴赏。本书将受到欢迎，是势所必然的。

“不入规矩，难成方圆”，至于谙熟规矩之后，如何施展，创造怎样的艺术天地，则全在个人了。这不是本书的任务，我们自然也不能苛求于作者的。

前 言

在三十多年的国画教学和花鸟画写生创作实践中,碰到了不少非动脑筋不可的问题,逼着自己必须作出回答。在课堂上,要给学生回答得很明确很肯定,久而久之,就形成了自己的体系性的理论。今天将它们编写出来,作为一个阶段的总结。

随着年龄的增长,学生越来越多,除了美术学院正式学员以外,还有很多各阶层来的不同年龄的业余爱好者,凡是到家来的都想听到点什么,我总觉得,讲一点什么,枝枝节节,倒很容易使学生满意地离去,但实在是不解决根本问题,要使学生们将一些根本的几大方面问题都有所了解,又不是几句话能说清的,故而,早就有编一本技法理论书的愿望,让想学的人,拿着书一看,起码有八九成是不用再讲了。

中国画的理论是深奥的,有很多道理是很难说得清和说得全面的,连我本人在内,也是一直在探索和思考中,但学生要学,自己要前进,总归是不能知难而退,只有往前走,去试探去研究,相对的真理是有的。有些玄奥的道理暂时讲不清,有些道理是能讲清的。绘画是个很复杂的事情,既有天体一样神秘的规律,又有社会科学的很多原则,还有自然科学的部分。对于青年人来说,最好是不要拿玄学吓退他们。只要他有兴趣愿意学,就应该尽可能的循循善诱地由易到难地教他们,尽可能地将玄妙的东西翻译出来,深入浅出,先学一些基本的规律,将科学的部分揭示出来。有关科学的部分,掌握不了,就成为拦路虎,掌握得了就会成为登云梯。作为教师,我就最爱充当搭梯子的人。关于花鸟画发展史、关于文房四宝、关于起手式和不少该讲的基础知识,别的书上谈得多了,此处不再赘述,我只将我自己认为必不可少的一些问题,谈一下我自己的见解。不求全面,只求有点实际用场。所以命名为《写意花鸟画技法 100 问》即是有问才答,不谈则是无问,请勿求全责备。

不图求全,但图求是,如有谬误,请多指教,这才真能做到抛砖引玉之初衷。

由于手头资料有限,图版画页很难得全,实为憾事。

刘保申

1991 年 10 月

目 录

一、花鸟画的立意——全方位多层次	(1)
二、写意花鸟画写生的观察方法	(4)
三、笔法之一——白描用线	(5)
四、笔法之二——写意用笔	(10)
五、色法(含墨法)	(12)
六、章法	(14)
——突出主体	(14)
——虚与实	(16)
——均衡	(19)
——黑白灰	(21)
——三线	(24)
——三体	(26)
——点线面体	(28)
——聚散(疏密)	(35)
七、平面构成	(38)
八、气韵	(43)
九、中国画奥秘探微——论“借光”	(44)
十、吴昌硕花鸟画构图分析	(47)
十一、画牡丹	(51)
十二、画鸡	(55)
十三、鸟类组合	(60)
十四、写生与临摹相结合	(63)

一、花鸟画的立意——全方位多层次

形与质

齐白石老先生是无人不知无人不敬的。以齐白石的画举例子，是有说服力的。齐白石的花鸟画的立意就是全方位多层次的。先以他画虾来论，他号称鸡绝虾绝蟹绝“三绝”，而虾又最绝。他的虾三变其法，初画时和清人雷同有躯体无动态，又死又板，一变生动多姿；二变提炼概括，强化线与面的艺术语言；三变得其质，既透明又甲壳坚硬，最绝的是，找到头胸部的一笔焦墨，画龙点睛，神完意足。齐白石的虾，不管到任何时代和到世界上任何地方都是完美的艺术品。那么他到底是如何取胜的？说穿了无非是一个形态和质感。他的虾的高超处就在于从未有人能画到这样深刻和恰到好处，如虾那眼睛，只用秃笔焦墨轻轻拉一短线，就把虾的眼睛表现得淋漓尽致，焦墨在顶端形成一个晶莹圆混的眼球，焦墨笔道的下端遇上虾头部生宣渗化出来的水印，焦墨便化开，形成毛刺的眼柄，真是油画家千万笔难画出的效果。再者虾的大钳子，以剑戟法为之，既画出爪子的楞体感，又画出如生铁一样的粗涩感真可谓无以复加。可见，画物体的形和动态，只要能作到维妙维肖，画出物体的质感，只要能作到巧夺造化，这类画群众喜爱，专家也佩服。

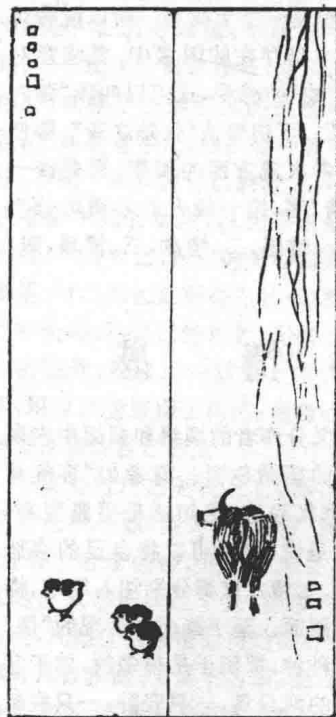
广而论之，有人对小鸡的蛋卵一样的形状和绒球一样的质感有兴趣，那你就大胆地把你的感受画出来，那自然是感人的作品。又如你对牡丹花的千层万瓣感兴趣，或对松树杆上的龙鳞一样的肌理感兴趣都可以收入画图。以此为主体经过艺术处理，都会成为力作。

色 彩

齐白石画过一幅葫芦，画得糊里糊涂，叶子是灰紫和灰青色，杆子是灰赭色，葫芦是灰黄灰绿色，浓郁地画出了苍苍茫茫深秋之意境，作者用的是什么手段呢？是色彩，西洋画家常说画中最打动人的是色彩，中国的大画家也懂这点，也会用这一点，而当今之人，总常说色彩不宜多用，用则弱，用则俗。说老实话，色彩是中国画的薄弱环节，一个画面中用多种颜色难度是较大的，但不应该使后来者知难而退，更不应该吓唬他们。

构 图

齐白石画的一张条幅，偌大一幅画，上边全是空的，只有在下边一



在中国的绘画史上，创新虽是主线，但不时地被崇古仿古之风统治着，花鸟画更甚。构思立意要古趣古意，笔墨要有古法古韵，色彩要古香古色，技法理论言必称古人云云。在这种思想统治下，出现不少复古专家，还有不少人从老师手里继承了一批画稿，就比葫芦画瓢地画一辈子、吃一辈子。当今时代情况就好多了。但有少数人来了一个180度的大转弯，崇尚现代风追随现代派，立意一定要别人看不懂为高，构图一定要零乱为妙，色彩一定要不谐调才过瘾，造型一定要怪诞才罢休，没有任何基本功，就追求奔放恣肆，胡涂乱抹，拿来吓唬别人和欺骗自己。以上两种极端我们都不赞成。我们赞成百花齐放百家争鸣，各抒所长争艳斗美。就花鸟画的立意而言，我们主张全方位多层次。这是首要解决的问题，这个问题对于已成熟的画家来说，已各自自有主张，对于青年学生和诸多初学之士则是很重要的，可以说是个挡道的问题。

画花鸟的人都知道这样一些常用语“对花传情，依鸟言志”、“对花作画将人意”、“以形写神，神形兼备”，我常问自己“传神、写意”到底指什么？鸟的神尚且好理解，那么石头的神是指什么？石头的意在哪里，鸟的情到底有多少？比如写意画常把石头画得很粗犷，这是石头的什么情？什么意？如果这些问题不弄个究竟，青年人便无处寄情，无法立意，纵然有一腔子热情满头脑的意，也无从落笔，该不会画还是不会画！

角,画上三只小鸡。西安有两位老画家茶后闲谈,一位说齐白石画这样的画,只图占篇幅卖钱,偷工减料;另一位画家说这幅画还是不错的。我赞成后一种看法,只是为照顾前边画家的情绪,后边那位画家口气太委婉了。齐白石的这幅画不仅是不错的而且是很好的,他创造了一个前无古人的奇特构图,应该算一幅杰作。齐白石之后,这样的布局很多,但首先这样画的人,其功勋是不灭的。

多方位

引申开来谈,不仅写形绘态表现质感可以各成其画,就连某种色彩、某种构图、某种光感、某种空间、某种体积甚或某种投影、倒影、某种烟、某种气都可以构思成画,都可成为创造某种意境的潜台词。

以上所述诸多方面,要有一根主线贯穿着,那就是“韵”,也即是“节律”,形体美也即形体的节律美,动态美也即动态的韵律美,质感的美、色彩的美、构图的美、空间的美等等都是一个节律美。所以说客观物体本身存在的因素中,要注意对它的“韵”的感受,这可以叫作“弦内之音”。下边要谈“弦外之音”,那便是作者主观方面的因素,那要谈一个“情”字,按一般人的习惯可分为四:一、情感,二、情意,三、情理,四、情趣。

情感

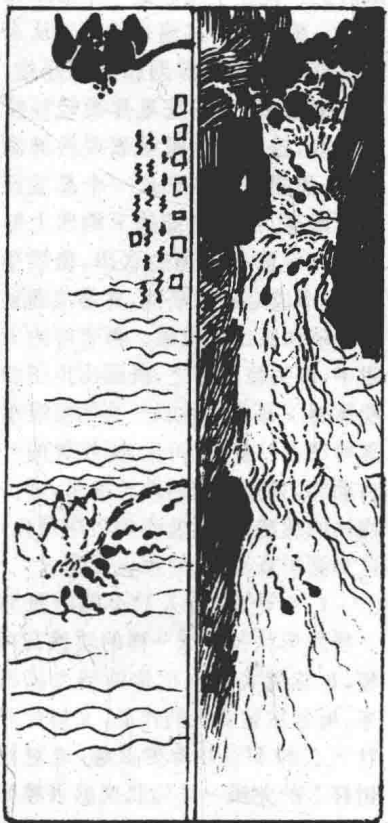
又分作者的情绪和画面中表现出来的感情色彩。前者如“喜气写兰,怒气写竹”这句话是很典型的,这就是说,作者可以将自己的喜怒哀乐、七情六欲都分别注入笔端,渗透进画面。至于画面中表现的“情”“感”种种,那例子是很多的,如于非闇画的两只鸟,一只安卧,一只在给,伙伴理冠羽,亲密如人,这可以叫表现友情。齐白石画两只小鸡,同争一

条蚯蚓,还题上他日相呼,这马上使人联想到小孩子,可以说是表现的稚情。



他日相呼。

齐老表现稚情的画很多,又比如画群蝌蚪围咬一个荷花倒影,叫人想说:“真傻,你没看那是影子不是真花?!”这群小蝌蚪何等的天真可爱。尽管这幅画几处违反科学规律,观者并不计较,而一下子被稚情稚趣所吸引。



还有齐白石画了一只小鸡卧在母鸡背上,论技法,没什么可看的,

母鸡画得像个菠萝蜜,小鸡画得像块小石头,但表现的那种母子之情,使人久久不能忘怀。观众看画,得到某方面的满足也就满意了。



母与子。

关于比翼双飞绞颈而眠,歌颂爱情的作品,群众也是喜闻乐见的,而且比比皆是。

情意

在这里指的是诗情画意。苏轼赞王维说:“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗”。千百年来,这句话成为中国画的高境界的追求。花鸟画更觉其宝贵。中国的唐诗宋词美意境绝妙句何其丰富,历史上画家更是运用得极为恰当。如潘天寿画的荷花,题上“映日”,是借宋人诗句:“连天荷叶无穷碧,映日荷花别样红”;他画的牡丹花旁立一红烛,又是借宋诗的“唯恐夜深花睡去,独烧高烛照红妆”。比如其他画家画“满院春光关不住,一枝红杏出墙来”,比如画蔷薇题为“晓枝”便会令人想到“有情芍药含春泪,无力蔷薇卧晓枝”的诗境,齐白石画的蛙鸣十里出山泉,画面只画一股泉水和几只蝌蚪,但使人联想极为丰富。我画鹭鸶总爱题上“青烟漠漠”,使我想起我喜爱的一首宋诗:“一把青秧趁手青,青烟漠漠雨冥冥,东风染尽三千顷,白鹭飞来无处停”。借诗的引申,意境就深远得多了。

情理

比如清代扬州八怪之一罗聘画了几只青杏，画面本身没有更多可看的，但一看他的题款，便大有意思。他题上“世上多少皱眉人”，他道出了一个世理，使人联想到很多社会现象，其艺术感染力远远超出了几只青杏。比如在抗日战争年代，齐白石画了一幅蟹，题上“看你横行到几时”，又如他画一只不倒翁，题上“能供儿戏此翁乖，打倒休扶快起来，头上齐眉纱帽黑，虽无肝胆有官阶”，这一类的画可以叫作哲理画。



1960年石鲁先生在西安美院的一次讲座中说：“有些画是叫人看的，有些画是叫人品尝的，而有些画是叫人想的”。以上举的几种画就是叫人想的，这种叫人想的画，没有很高深的学养和很真挚的情感是画不出来的。这种画是文人画的很重要的一部分，由于立意的深远，笔墨自然超逸，是工匠画所无法比拟的。

另外，关于画蝠为福，画鹿为禄，画桃祝寿，画荷和合，画瓶为平

安等谐音俗理画，是中国民间的习惯和家喻户晓的，不必单列一项。

情趣

花鸟画是很重趣的。和“情”有很多种一样，“趣”也有很多种，在不少情况下“情”与“趣”又是合为一体的，只是为了说得有条理才硬把它们分开的。齐白石的画充满着情趣，可以说是趣味横生，有童心稚趣，有田园风趣，有民间拙趣，有文人墨趣等等，他的“工虫写花”是一个创举，把诸多草虫蜂蝶刻画得微妙传神栩栩如生，就连平常人很少画的苍蝇、蚊子和老鼠在他的笔下都变得那样生动活泼楚楚可怜，他画的老鼠偷葡萄和两个老鼠合伙拉鸡蛋，简直可以编一部动画片，大人小孩都会感到非常有趣。

笔情墨趣

情趣的另一大方面是笔情墨趣，笔趣有方、圆、曲、直、轻、重、疾、徐、长、短、粗、细、断、连、顿、挫、光、涩、飞白、整破、侧中……等等，以及各种笔类在各种纸张上所产生的轨迹；墨趣有浓、淡、干、湿和七彩五色、虚、实、斑、驳、色墨并用、泼墨、泼彩以及各种特技产生的各种肌理。从绘画发展史上看，每一种新的笔和纸的出现，都带来一系列的新的笔趣墨趣，比如绢的出现、熟纸的出现、生宣的出现、指画法的出现、猪鬃笔、鸡毫笔的出现，以及当代各种奇特工具的出现，都促使了人们欣赏趣味和表现技法的不断翻新和拓宽。

意境

我画的花鸟画，最感兴趣的是新的“意境”的开拓。在花鸟的立意上我是多元论者，既感兴趣形、光、色、线，又喜欢童心稚情和笔情墨趣，但我认为，只有意境才是综合的

全部和最打动人的东西。我画白孔雀图《高瞻》时尽量概括掉一些不必要的细节，而紧紧围绕对高瞻远瞩的精神的塑造和纯洁傲岸的气氛的体现。我画《春暖》白鸡群时，借用一群阳光下的白鸡，借用明灰、明黄、朱红几种色彩渲染，一派和煦、安适、吉祥的情调。相反在画《长啸》和《五更寒》时则表现的是激越、奋励的感情。虽不算成功，但大家都看得到是有所追求的。只要作者有感于衷，注情于笔端状物言志，观众马上就会感受得到，尽管有时观众和作者想的并不一样，但这种感情的引发已是很宝贵的了。

小结

回到这句老话上来，花鸟画的构思立意应该是多层次全方位的。有一部分人作画仿古，研究传统是很必要的。有一部分人甘当“前卫派”标新立异，是很宝贵的。另有人搞半传统半创新，也无可非议，包括那些半土半洋、半中半西、半拙半巧、半真半假、半工细半写意、半平半怪、半工艺半国画、半版画半国画、半书法半绘画都很好。多层次的构思，就会产生多层次的技法和面貌。尤其是青年人，开扩襟怀放宽眼界，不拘一格发挥自己的潜能。用辩证唯物主义的观点，以实事求是的态度，问清自己，自己的爱心到底在哪里？自己的长处到底是什么？扬自己的长处，补自己的短处，用自己的心去感受，用自己的观察方法去探索，用自己的法则去构成，用自己的笔墨去表现自己的画。

莫为门户之见所左右，莫为过激言论所迷惑，莫为“雅”“俗”所吓倒，形似者未必俗，变形者未必高，凡是什么事情做过了头，都带几分俗气，凡是什么事情做得恰到好处，都有几分雅逸。文章千古事，绘画也是千古事，必须有感而发，意赅者言简，胸中有数方可落笔有法。

二、写意花鸟画写生的观察方法

基本上和西画写生的观察方法相同,花鸟画也有焦点透视和散点透视两种。在小幅头画写生时,最好用焦点透视,最好用整体观察法。整体观察法就是一眼把所要画的全部对象看完,眼珠子不要转动着看,这样物体的形和色所呈现的整体关系是正确的。但仍要有区别:一、视焦点放在物体的某一点上,余光去感觉其他。这样看到的東西,近于视焦点的部分清楚,远于视焦点的就不清楚;二、视焦点放在物体的前边或后边。这样所有的物体都不太清楚。以上两种都可以。怕的是物体所有部分都太清楚。都太清楚的话,既不合乎科学规律又不合乎视觉上的规律和美感。

我跟王个簃老师学习时,一次秋天出外写生,南国的芙蓉花正是争芳吐艳之时,我们走到离花相当远的地方,王老师说:“你抬头猛一看!”啊!太漂亮了!真是花团锦簇。王老师笑笑说:“有时候就要这样来感受!”现在想起来,王老师是很懂整体观察的。

在生活中,这方面例子是很多的。比如隔一条街去看人,或是一个突然出现在门口,或是隔着带水汽的玻璃去看花,都是自然而然的整体观察。有一种号称“过街俏”的人,皮肤亮,五官大关系好,这种人整体观察效果就好。另一种人五官结构很“耐端详”但大效果不好,整体看的效果就不好。花和鸟也是如此。

我认为,工笔花鸟画写生时,不仅近看,而且要把对于前后左右细细观察一遍,看清结构,摸透质地;小写意花鸟画写生时,要大约在五尺左右去观察感受,花和鸟的细致结构既要看见又不必全看清;大写意花鸟画写生时,约距对象一丈开

外,首先看的是大姿态大效果,某些关键的结构仍可把握。但很多不必要的细节就可概括了。

工笔花鸟和小写意花鸟也好,大写意也好,都要对对象进行细致的研究,反复的观察,只是在把握整体效果时视距是应该不同的。

我认为这种观察方法应该称为纵向焦点移动法;散点透视可以称为横向焦点移动法。纵向移动焦点也即是摄影中所说的景深变化。

还有一种观察法:美院学生画素描时,总爱把眼眯成一条缝,这样来整体观察。其实,这是只等于“光圈缩小”,等于傍晚看东西,是比较整体了,但是只能找出最亮的部分而比较不出最暗的东西或部分。要想把整个画面每一部分都处理正确,第一位就是要分出全部入画物体中什么部分最亮和什么部分最暗。第二位是调子排队。最亮的排出一队,最暗的排出一队,深灰的排出一队,淡灰的排出一队,再相互比较,放准位置,将每块颜色(黑白)放在准确的位置上,这样就可以准确地画素描和色彩。中国画画花鸟写生时,固然可以不完全按素描和水粉的画法,但有些部分要求准确性和素描是一样的。更重要的是,具有全因素素描的全部本领,才在花鸟写生中灵活运用,想变形时可变形变调,想不变形时可准确无误地尽精微达毕肖。

以上说眯细眼是缩小光圈的观察法,还有一种观察法,应会用瞪大眼睛观察法。这是瞳孔散大的观察方法,此种看东西的方法和平时人们看东西时是很不同的。如同“想心事”、“视而不见”。其实这是视焦点向视者移近的办法。比如你用双眼盯着自己的指尖,后边的东西就非常模糊,指尖离眼越近看物体越模糊,

后边的物体模糊中加强了对比,并且所有的东西都亮起来。此时视觉上光圈增大,进光量增加,可以找出最黑的部分,更可以找出物体的色调上冷暖的对比,连最灰的色块也呈现出冷与暖的明确的倾向来。

用以上全部整体观察的几种方法,可以辨别出白牡丹花瓣中的微妙的冷暖变化,可以辨别出红牡丹花瓣中微妙的环境色和天光反射,也可以强化牡丹花头和叶子及花苞之间的色彩和素描关系。

最后说明一点:整体观察容易模糊不清,这又需要画者在必要时到物体近前去仔细看看,甚至可以翻翻摸摸,弄清它的结构和来龙去脉。只是不要马上落笔,而是再回到整体观察的印象中去,这时才可落笔。这样既有结构又有整体,这样的过程还可以反复进行。

画树或画大物体时常常要绕场一周,就是这个道理。画花画鸟时也要绕看一圈,反复观察揣摩,然后选一最佳角度,用最概括整体的观念去把握形体和色彩。



深入观察细心刻画,
作品方可生动新奇。

三、 笔法之一

——白描用线

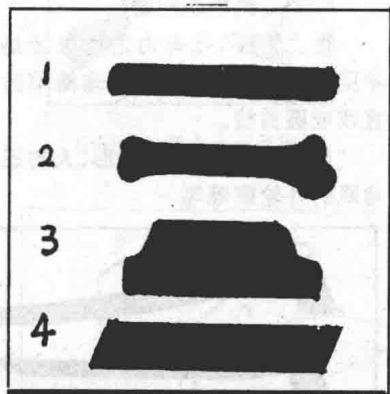
在中国画的笔法中,90%是“线法”,还有一部分要涉及“面法”,要想掌握写意画的笔法,必先掌握白描用笔的规律。因此,首先应了解这一点。

白描用线的几点最起码的要求

- 一、圆(立体)——不能扁。
- 二、力(劲)——不能软、弱。
- 三、厚(厚重)——不能轻、薄。
- 四、活(灵动)——不能呆、滞、僵、死、板、刻。
- 五、纯(纯净、纯粹)——不能杂乱、杂巴。

一、圆(立体)

常言说某人的字写得能离纸,即立体感很强的意思。要想解释这个问题,要把白纸上写出的墨笔道理解为投影:



四种投影:1. 圆柱;2. 骨;
3. 钢锭;4. 平板。

书法和绘画中的许多笔道是某些物质的综合形象,并非某种物象的简单写照,不是具象的而是抽象的。

立体的物体其影像才立体。反过来说,很多影像本身就具有立体感。

只有中锋用笔写出来的线才富有立体感。

绝对中锋写出来的是圆柱体;

偏中锋写出来的是棱体;

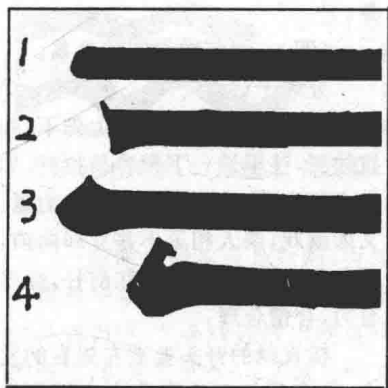
侧锋写出来的是面的感觉;

故,笔道立体问题即是一个藏锋问题。

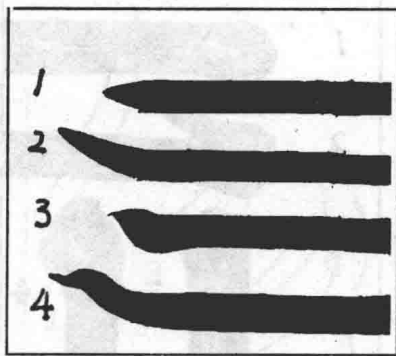
藏锋问题应在三方面注意:

起笔、行笔、收笔。

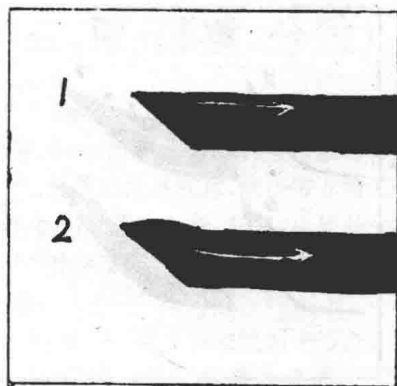
(一)起笔(落笔起头)分两类:实入和虚入。实入者要回锋,虚入者要裹锋,尤其裹锋要特别加以注意。笔锋在接触纸的一刹那,往上一送,锋就裹进去了。



实入:1. 圆头; 2. 方头;
3. 方圆; 4. 回折。



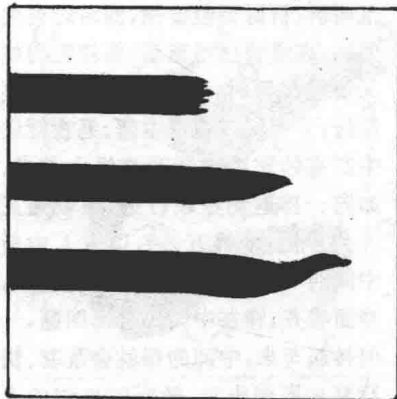
虚入:1. 2. 3. 4



1. 锋未裹入; 2. 锋裹入。

(二)收笔:

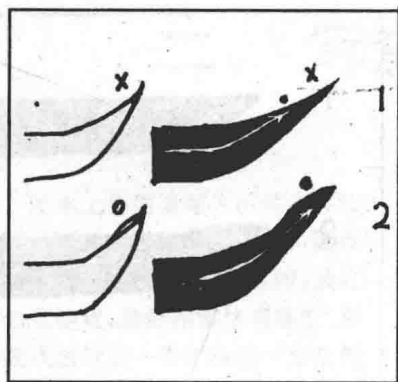
收笔也分实收虚收两种,实收皆纸上回锋,虚收皆空中回锋。虚收要防止“挑”,笔要送到。在很细的连线中容易挑出锋来,所以要多加注意。



虚出者皆空中回锋。



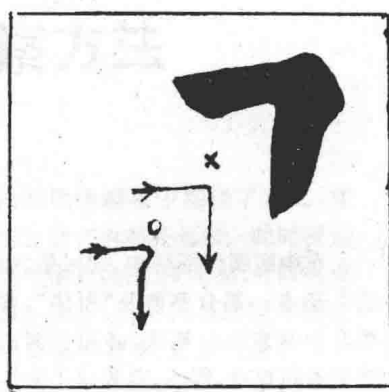
实出者皆纸上回锋。



1. 锋被挑出； 2. 锋未出。



转折处易露锋。



转折时注意拧劲。

(三)行笔：

转弯处最容易露出锋来。

造型任务不同，则运笔快慢各异，严谨处要慢行慢转，如：颧骨、眼角、花蕊、花蒂。奔放处可快行快转，如：长袍大袖和粗枝大叶处。方转弯也叫折，折时要慢要顿，圆转时要快要提。在笔锋压得很实、画较粗的线又要慢转弯时，常常需要指头捻笔自转，方可将锋裹进中间。笔在行进中所有的笔毛都铺开在纸上前进，如同一排运动员在行进，假设是五人为一伍（横排五人），这五人中最中间的一人就似笔锋，正常行进中，排面整齐，锋在中间不会出问题，一但转起弯来，中间的锋就会乱套。快行笔如同跑步走，转弯时外边的人要跑快几步，才能保持排面整齐、锋仍在中间；慢行笔转弯时，如同齐步走转弯，里边的人要踏几步，等排面转齐才走，这样才能不把锋拉下来。所以行笔转弯时，要控制全部笔毛，等全转过弯来再前进。

再有一种行笔法是“整锋”：在转弯处将笔轻轻提起，并多次提顿，使全部笔毛又团结一起如同锥状，这时再向任何方向走去，便皆是中锋无误，所以如锥划沙之笔法易得骨力。

二、力(劲)

要使线有力量，分为四方面：

(一) 欲左先右，欲上先下，无往不收，有垂必缩。

(二) 抛物线的运用。

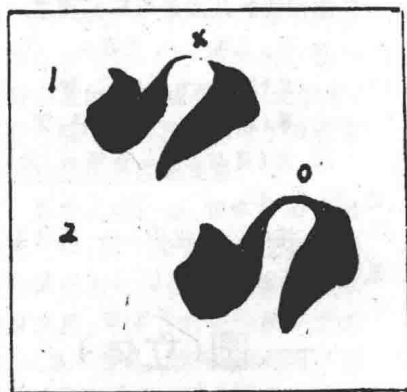
(三) 一条线本身的造型节奏。

(四) 线与线之间的关系。

分述于后：

(一) 欲左先右，欲上先下，如拉抽屉，往里送一下便容易拉开。如拳击打人，将拳收回打出去有力量。又如演戏，亲人相见不是立即向前，而是猛向后退，然后再往前扑，显得有力，合情合理。

横直线的开头要欲左先右的发力，竖直线的开头要欲上先下的发力。转弯时要注意拧劲。



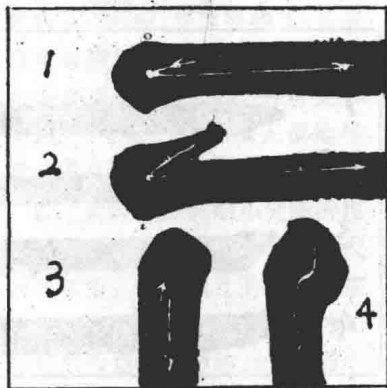
连丝易挑出锋来。

实收者皆纸上回力，虚收者皆空中回力。“悬针”即要空中回力，“垂露”则纸上回力。

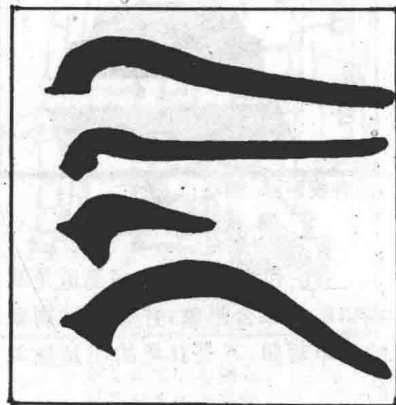
(二) 抛物线问题

世上万事，凡有力之物象皆是不同之抛物线所组成，决非简单的直线或圆弧线。

如公牛之背、鱼背外形、人的三角肌的外轮廓等等。



1. 笔内回锋； 2. 折头回锋；
3. 竖笔回锋； 4. 拧劲。



各种抛物线

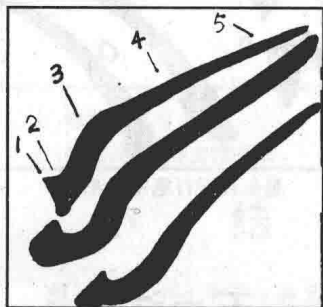
所谓抛物线即有曲有直，是一条近似圆弧和直线组合而成。

(三) 一根线的造型节奏(以钉头鼠尾描为例)

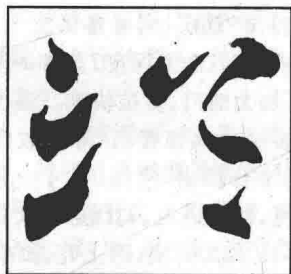
一条典型的长线：

头部着实，微显脖颈，背部弓而厚，腹尾长而挺，这才是完美的。

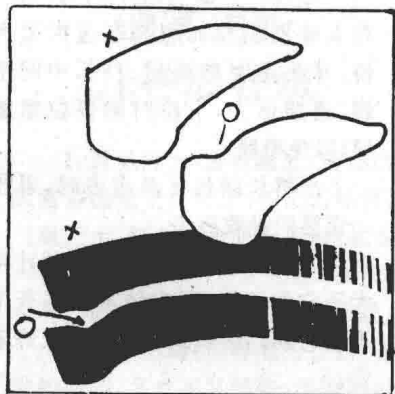
再短的线，甚至一点，也感到有头有尾，有轻有重，有粗有细。



1. 头部； 2. 颈部； 3. 胸背；
4. 腹部； 5. 尾部。



任何点子都有头颈背腹尾。



点或线无颈皆僵。

无力量线的几种弊病。

1. 一条线全长一样粗细，是很

难画好的，必须利用抛物线的弓度，否则，勾得再均匀，也是无力的。

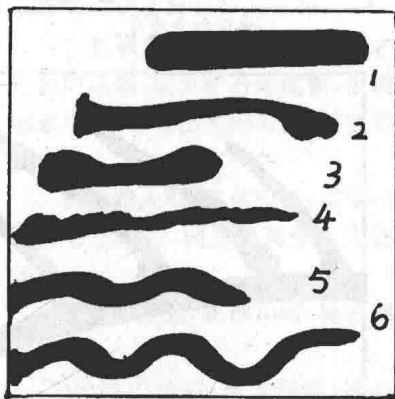
2. 在勾一条线时，常常气鼓得不足，勾到尾部时，气贯不上去了，托一段粗尾巴，或软尾巴，全部线都完了。

3. 两头一样粗，中间细的线，很难有力量感。

4. 手控制不了笔，结结巴巴，无法产生力感。

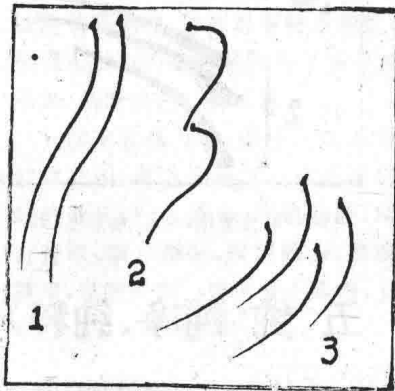
5. 线在运行中，出现雷同的弧度也无力。

6. 线本身的摆动变化全是圆变化，肯定无力。



无力：1. 粗而糠；2. 尾粗；3. 两端粗；
4. 不匀；5. 变化雷同；6. 全是圆变化。

一条抛物线本身是好的，但如果再画一条和它绝对平行，很可能失掉强力感；几条线连续出现雷同的变化，也无力量感；几条线之间关系太顺，也无强力感。应该是似平行非平行，似相同不相同，顺中有逆，



1. 太平行； 2. 太雷同；
3. 太顺。

逆中有顺，才可处处搏动着力感。

三、厚(厚重、分量)

有了体积、力量，未必就有分量，如一个浑圆的东西，有可能是铅球，也有可能是气球，圆中带方则无论如何感到有分量。所以，主要是一个“圆中带方”问题。又分为三点来看：

(一) 起头收尾要圆中带方。

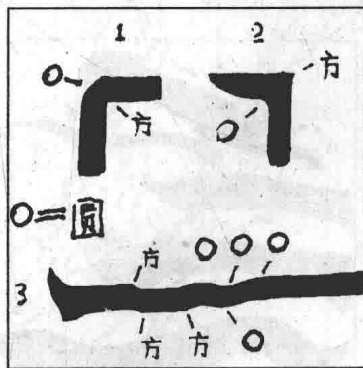
(二) 行笔转弯处要圆中带方。

(三) 线与线要搭配结合，要方圆结合。

圆中带方，方中带圆。方方圆圆，圆圆方方。要搭配交替出现，不可一味的圆，圆多则软，也不可一味的方，方多则硬。俗话说再一再二，不可再三再四，是有些道理的。

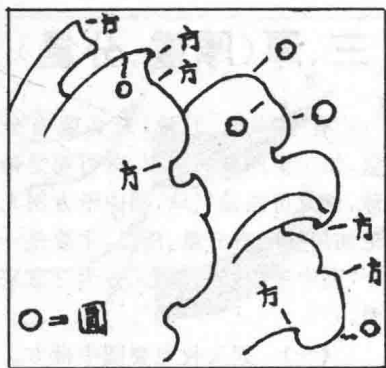


太圆则软 太方则圭角。



1. 外圆内方； 2. 外方内圆；
3. 一直线有很多方圆味。

徐悲鸿讲的“宁方勿圆”，指的



花瓣方圆变化。

是一般人易犯的通病，容易画得软而弱。素描造型是如此，白描用线也是如此。但是千万不可过头，画得太硬，线画得太死板，那也是很难改的。

还是方圆结合，恰到好处者好。

四、活(灵动)

线不立体者不活，线无力者不活，无分量者不活，但有了立体，有了劲和分量，仍未必活，仍要注意三个问题：

(一) 一条线本身节奏匀称、得体，即有生命感。

(二) 最主要的是摆尾巴问题。

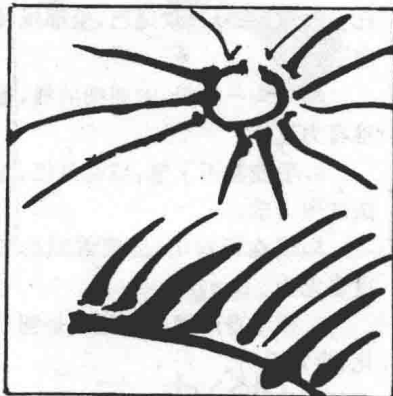
(三) 线与线之间要有变化。

线尾的摆动问题：再短小的线，都有头尾，也都要摆动与灵活。不是像钉子一样简单的朝一方向。短线如此，点也如此。

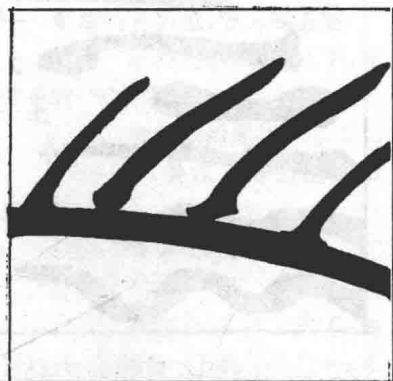


一波三折。

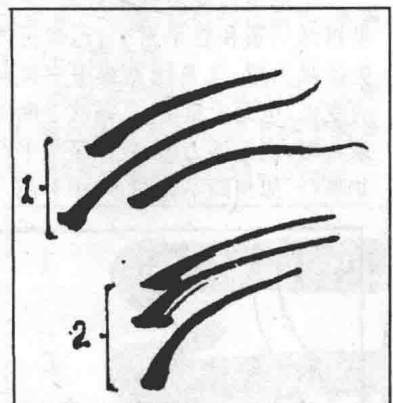
在钉头鼠尾描中通常说：“杀得下，腾得起”，即是头胸部要有分量，尾部要腾得起来，摆得起来，这就是通常说的一波三折。



线交中之变化。



线交角，变化微妙。

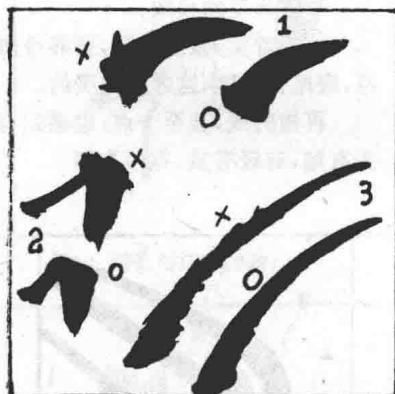


1. 尾有变化； 2. 无变化。

五、纯(纯净、纯粹)

例如：做出的机器零件不能用，

很多“毛刺”，一条线要力透纸背，要铁划银钩，主要指的是要有力量，要坚而韧，也指的是要纯净，如带很多毛刺，线的金属感全完了。



起头转折行笔中的毛刺。

五点注意

(一) 行笔快慢问题：

徒言快者则易浮滑，徒言慢者易滞弱，轻重疾徐，兼备得宜为上，如司机行车，遇上深夜，直路一望无际，可加大油门，多拉快跑。遇上村镇人多必须鸣笛慢行，等到收车入库，则半身探出，注视，一寸一分不得马虎，慢慢进入。勾线遇上大枝大叶，不妨求其痛快，遇上花蕊结蒂，则必须曲尽其妙，平心闭气，严谨用笔，不可差之毫厘。

(二) 一条长线中用力不同。

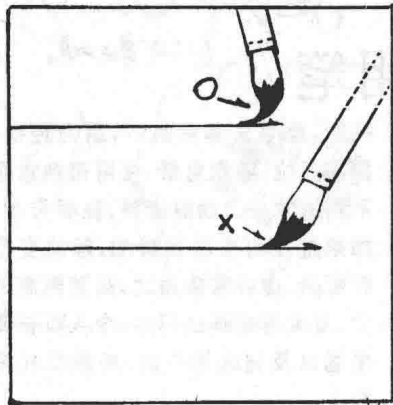
有人喻画长线如驭马车过拱型大桥，开头是上坡要用力气，中间平缓，通顺运力，下桥时则要拉紧缰绳，以免滑脱。

当将长线长尾画出去时，思想一直想的是收拢来。

(三) 画一条线要把力估计得大于它的长度，画出线来才感有用不完的劲。这叫做线画完而气势未完。

(四) 线画出来如同绷紧的琴弦，一弹铮铮有声。

(五) 线要想骨力强、金属感强,必须笔在纸上的压力要大。



上:锋绷得紧有力;
下:托味无力,难力透纸背。

小结

圆、力、厚、活、纯五点最基本的要求,各家讲法不一,总不出大体范畴,不掌握此五点,就叫不懂用笔,不会用笔。在国画的道路上,好似没有双腿,寸步难行。

但是有了腿又怎样呢?有了腿要跳出更好的舞来,那还差十万八千里呢。

就用线而言,这五点是最低标准。线的最高标准是要有作者独特的风格,要有自己的节奏、韵律,要老、苍、辣、松、毛、涩、多变等等,最终是要恰当地塑造形象,从而深刻地传神、抒情。

通常用的几种形容法

1. 万里阵云:夏日雨后,傍晚西天常常出现一片彩云,如奇人怪兽,气象万千,然而气势非常贯通,犹如一笔写出一样,一条变化多端的线也要如此的变化而统一,气势贯通。

2. 千年枯藤:形容笔力苍劲,如龙蛇翻舞,多变而又顽韧,气态不可一世。

3. 绵里裹针:有骨有肉,有软有硬,外形多变,而内有骨力,也是柔中带刚的意思。

4. 屋漏痕:既指的是用笔,也指的是线的形态。漏水在墙上行走的轨迹,是右走走,左走走,感到是凝重的,不是浮飘的,这样才有味道,变化多,也合乎自然界生机的规律,这种行笔方法,如再强调的方一些,则与“金铍刀”相同。说到底顿挫二字。

5. 车行泥中:可以想象,一辆农用铁轮大车,行走在泥泞土道上的情景,从而悟出些笔意,此法与屋漏痕近似。

6. 如锥划沙:将笔想象成锥,将纸想象成沙,划起来其味如何?也可以理会一点力透纸背的精神。

7. 折钗股(铁划银钩):画线之功如同冶炼,要由矿石炼成铁,由铁炼成钢,由钢炼出柔则可用,要坚而韧。

8. 惊蛇入草,飞鸟出林:前面形容疾书之迅猛,后边表现徐笔之悠扬。

9. 春蚕吐丝,岫烟出峪,极言缠绵。

10. 高山坠石,怒海腾波:惊心动魄,风驰电掣。

书法与绘画除了负有造型的使命外,完全是一种感情的流露,一位老画家说:线条是作者的心电图,颇有趣味。又说国画家的运笔用线,就如同歌唱家的运用歌喉。足见用线的意义。

当一个人掌握了基本功后,要注意抒发自己的情怀,特别注意用线的节奏韵律。体现对事物的感受,创造出发自内心的讴歌美好事物的乐章,创造出自己的风格。

世上万事万物,都统一在节奏韵律之中,可以从各方面体会出用线的诀窍,行云流水,天边彩霞,丝竹青歌,拳术舞蹈,鼠尾鹅头、葛根草芽,风啸雨沥,皆可蕴于笔端,书绘华章。

整幅画中线的要求

上边谈的是一条线的要求,在

一幅画(白描画)中线的要求还有不少,简列于下:

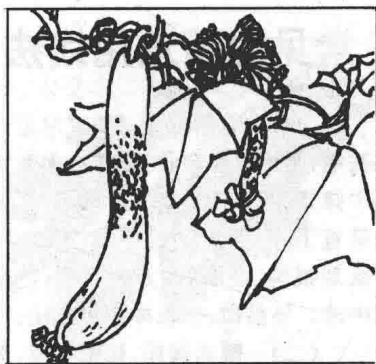
(一)全篇中线要协调统一,不要为追求个别的变化而使一些局部跳出来。

(二)线与线之间,既要变化又要统一,既要逆又要顺,要顺逆得当,太逆则别扭,太顺则平庸。

(三)注意线的虚实,如外实则内虚,内实则外虚,前实后虚,近实远虚等等。

(四)注意细节的刻画:白描是精美的艺术,对于一些必要的细节要深入地刻画,同时也要抓紧生长规律和结构规律。

(五)注意线的艺术对比:如粗与细、长与短、曲与直、光与涩、快与慢、疏与密、提与按、顿与挫、方与圆、浓与淡、干与湿、线组与单出等等。



密托疏、疏托密,相对而存在。



1. 以线表现出半明半暗的面;
2. 以线表现出扭曲的面;
3. 不仅注意线而且注意切割的面的美。

四、 笔法之二

——写意用笔

在熟练掌握工笔白描用笔法则的基础上,进一步研究写意画用笔的特点。

中国画对线运用,非常讲究,种类非常之多,水平极其高超,道理特别深奥。笼统谈起来,很难说明白,我想应分三方面:一是作者的寄情寓意;二是用线所用的力和手法;三是在纸上产生的实地轨迹。第一方面也有称笔神、笔意、笔情;第二方面也有称笔气、笔力、笔法者;第三方面也有称笔韵、笔路、笔趣者,这三方面属因果关系,无法分开,前人对第一方面谈得很多,我们不必重复,这里着重谈第二、第三方面。

常见的写意用线法

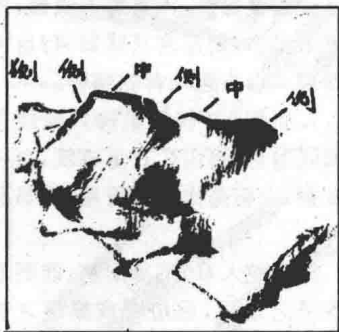
(一) 秃笔中锋:(如果用笔非秃笔,则用回锋起收,使其产生秃笔中锋效果。)此法会以篆意,时而长笔直下,时而如锥划沙、力透纸背、铁划银钩、金刚杵,力能扛鼎,行笔中速。吴昌硕、李苦禅多用此法。

(二) 颤笔顿挫:如屋漏痕,车行泥中,时断时续,欲行则止,欲止又行,短如绵里裹针,长似万里阵云,变化万千而又气势贯通,行笔以慢见长,曲尽其妙。此种笔法挫力加强可演化为金铍刀笔法。虚谷、齐白石、徐悲鸿善用此法,而今王子武很有研究。金铍刀笔法,在石鲁手中得到充分的发挥,后学者甚众。

(三) 挥扫:行笔旋疾,如奔雷掣电,不可遏止,似万年枯藤龙蛇翻舞,笔力道劲、气贯长虹,意似书法中之狂草。徐青藤、吴昌硕、王个簃常用之。

(四) 中锋侧锋转换:或从侧锋入手,中途转为中锋,或从中锋入手,转为侧锋再转中锋,或侧中有中,中里有侧,既侧侧而中中,复中

中而侧侧,短线即古称“拨灯法”,长线则演化掺用,(拨灯法:指古代使用油灯,以签拨灯芯,一按一挑,二力配合)此种笔法奇险峭峻,变化殊多,欹嘘多姿、虚实相生,行笔时快时慢、快慢结合,八大山人、任伯年、王雪涛常用,近有康师尧爱用此法。



拨灯法画石和老杆。

(五) 戳锋犁行:如铁犁翻土,尖刃剔骨,轨迹破而不散、涩而不滞,或提笔轻轻逆端而上,或重笔滚动直插,皆是其他笔法所不能代替者,熟练画家皆兼而有之。



托搁而画线。

(六) 托笔法:也可叫做拖笔法。笔杆在前,笔毛在后,拖托而行。此法被正宗画家所鄙弃,被变法者所喜爱和发扬。指画法、竹画法多靠

托行,此笔法非常机巧,用力轻松,拖拖拉拉、随意急带,便可得到意想不到的效果。劲挺老辣、拖泥带水,如果拖拉而滚动和抖动,趣味变化就更强。虚谷常掺用之,高其佩高剑父、潘天寿指画法用之。今人以长锋羊毫以及鸡毫笔作画,必然以托笔为主。

其他线法,众说纷纭,不下几十种。不再一一赘述。大画家作画,随机应变,得心应手,不只拘泥于一种线法,常常以一种为主掺用其他笔法,如战士劈枪,杀得性起纵横捭阖、左右开弓,怎么有效怎么来。

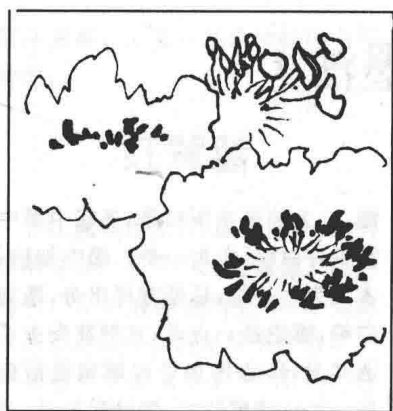
快与慢

用笔快慢,捉笔长短,用笔软硬,完全不应要求统一划一,如吴昌硕是快行笔,齐白石多是慢行笔,皆成大师。北京不少画家狼毫用得很好,西安大部分画家长锋羊毫发挥的得力,上海很多画家爱用兼毫,四川一批画家试用猪鬃笔成功等等,这些皆不可视为死板规律。

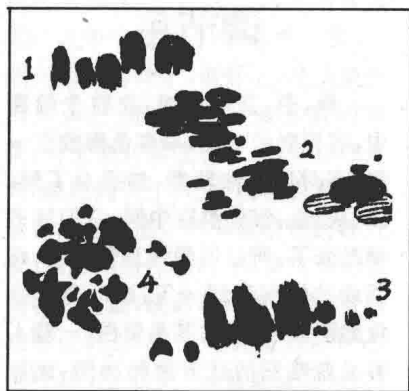
有一点要提醒一下,有经验的画家,将笔的性能发挥得全面,不仅用笔尖笔中,还要用笔根,初学的人往往不会发挥笔根的特殊作用。

点

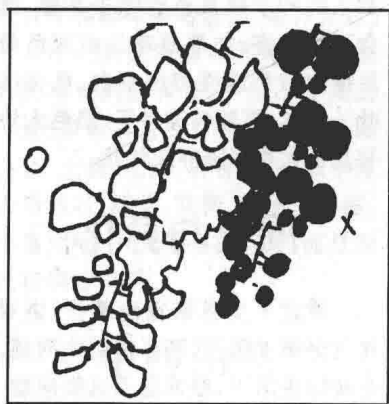
中国画中的点子是非常讲究也是广泛应用的。点子是线的短缩,线的所有要求,对点子都适合,因为点是点,人们容易忽视它的严格性,尤其是点子的贯气和互相照应以及聚散关系,要特别注意的。请翻阅石涛的绘画论著,他对点子的描述可谓精彩之至。



花蕊如点睛，要微观。



1. 圆头; 2. 平; 3. 尖; 4. 聚。



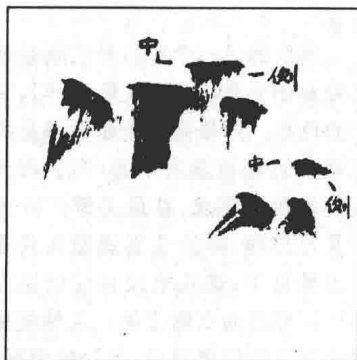
点如珠玑，珠为圆，玑为扁圆。

面

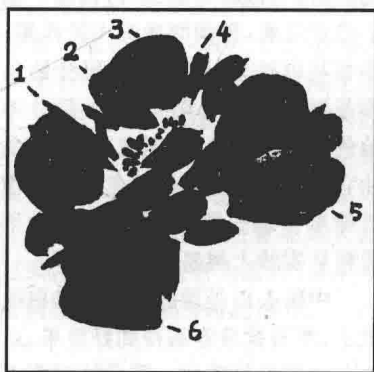
也要在笔法中谈到面，小的面可以称为点和线的横向扩展。点和线的一切属性对这种面都适用，但在用笔实践中，以笔画出的大的面积来是点线的道理不能替代的，揉笔

画出牡丹花，侧笔画出芭蕉叶，皴擦石头，都是用的面，就连大斧劈用笔也明显的是产生了面，故必须找出这种笔法的特点。

(一) 注意方圆问题：点牡丹、菊花等叶子，要圆中带方。很多初学画的人，一味地追求圆浑，不知圆中带出方味，尤其在点花瓣时的用笔，只讲珠圆玉润，画得水灵晶莹，失掉了变化和分量感。



画点子和画面时注意侧中有中锋。

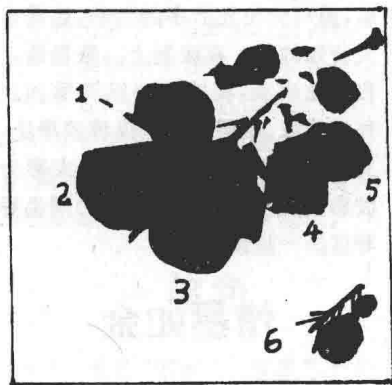


1. 圆中方; 2. 圆里带方; 3. 圆; 4. 方; 5. 方中带圆; 6. 方。

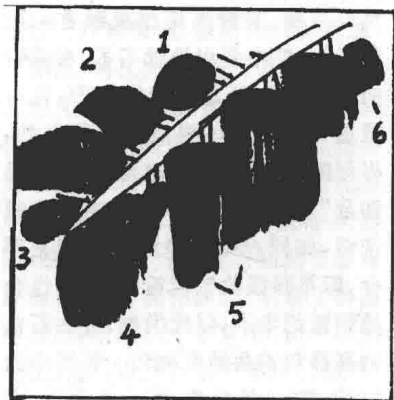
(二) 画大芭蕉叶子时，用卧笔侧锋，泼墨横扫，常常用笔一味的方，缺少方中带圆。圆中不带方，常常有体积而无分量，方中不带圆既无体积又无分量。大斧劈之类的用笔也要注意在方中带圆味。

(三) 吴派的花鸟画用笔，不管是点中小面积亦或泼墨式的大面积，用笔都带回锋和揉笔，笔笔皆方中带圆或圆中带方，所以笃厚雄浑。

(四) 点叶子和花瓣如果点的缺乏圆里带方，可以复笔补救之。不少画家用叶筋补之，使之出方、出尖、出梗，便打破了纯圆。侧锋出现枉生圭角，方味太多，有时以滴染、烘染补救之，使其出圆出浑，便会厚重起来了。



1. 4. 方; 2. 方中带圆; 3. 圆中带方; 5. 圆; 6. 圆点方筋。



1. 3. 圆; 2. 4. 圆中带方; 5. 方中带圆; 6. 方。