

中國寫意

花鳥畫技法



吳國亭

著

江蘇美術出版社

中國寫意花鳥畫技法



丁巳
16

责任编辑：张学成
装帧设计：赵清
监印：符少东

中国写意花鸟画技法

吴国亭 著

江苏美术出版社出版发行
江苏省新华书店经销
南通韬奋印刷厂印刷

开本 787×1092毫米 1/16 印张 16 环衬 4 页
1987年5月第1版 1997年3月第6次印刷

印数 53541—57540

书号:ISBN 7—5344—0030—9

J·31 定价:36.00元

社址/南京市中央路165号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路54号

电话/3211554 邮编/210009

代序

感受和期待

王家勋

捧读书稿、画稿，我是感受到它的分量的。究竟有多少分量，读者们一定会掂量得出。不过，我还是想说点自己的感受。

多年心血，一旦奉献给社会，作者的心情是可以理解的，因为这是长时期来的理想、信念、毅力、知识、技能、秉赋和素质的综合体现。

这本书，虽是一本讲解绘画技法的书，但却不妨说它是把绘画技法、艺术理论、科学知识、美学思想，乃至人生哲理等融为一炉的结晶。这话似乎夸大其词了，然而在字里行间确实蕴含着作者“鉴古酌今”的功力。揆之实际，正是这样，又怎能说是过分的夸饰呢？

国亭学棣对绘画艺术的追求，从青少年时期就表现出一种特有的执着。为了要学画，他以幼稚的心灵去溶化长者的意愿。后来，为了走新路，他更用全部的心血去赢得理想，终于闯出来了。壮年的成熟，表现在继承创新的心志坚毅，数十年的探求，终于凝铸成了属于他自己的东西。

他从版画转向中国写意花鸟画创作。这种学习上的“迁移”和艺术上的“融合”的成功，正是他艺术实践的有胆有识的必然报偿。他的绘画所表现出的鲜明个性和特有风格，亦如其人。这正是他刚直的秉性，而又不汲汲于名利的埋头实干的艺术性格的体现。

他的矢志创新，不只对花鸟技法的艺术实践方

代序

面有所整理总结；而且在探求艺术规律、阐发革新见解等艺术理论方面亦有所发掘。从经验中提炼出来的见解，加上对理论的理解和领会，就必然有文字的总结。艺术实践是诸心理因素的整合；而艺术理论则是思想和感情溶解在形象中的再提炼。即使谈技法，如分解、综合、直观、比较等，就是从“对整体结构样式的把握”这一角度去阐述的。从花叶结构及透视变形的举例，到鸟的体态和笔意表现的特征，都服从于所谓“可视的形象”的原则。这个特点是页页读到，处处可见的。关于理论阐发，则是从历史的、时代的角度来发掘，形成自己的见解。书中不少篇幅对把丰富的内容和多样的形式组织在统一结构之中的奥秘，作了一定的探索。一旦掌握了艺术规律，那怕是寥寥几笔，却能创造出感人的审美效果。照这样去理解中国写意花鸟画的学习，该是有它的理论价值和实践意义的。

作者将画法、画理和画论的揉合来揭示写意花鸟画的规律的意愿，在书中得到了较好的体现。我虽是初读书稿，可立刻便觉新意扑面而来，新就新在理论和实践都在揭示和表现着花形、鸟态、人情的自然结合，突出艺术情趣的表现和对人生境界的思索。

国亭的师承和独创，我说不出多少，然而，他的磨炼和成长，我是可以作见证的。三十余年相处，我对他的表里澄沏的人格，在绘画上和写作上同样朴素地体现出来了。当然还有更重要的一点，我们不能忘记的，那就是“美是自然的秘密规律的表现，没有美的存在，这些规律也就绝不会显露出来。”（歌德）因此，我愿意谈点自己的感受，在感受中，还怀着一种美好的期待……。

一九八五年十二月于苏州

目 录

第一编 花鸟画的基本知识	1
一、中国花鸟画发展梗概	1
二、作画工具介绍和花鸟画的类别	5
三、用笔的方法及效果	7
四、用墨用色的各种方法及效果	11
五、花叶的结构及透视变形	13
第二编 常见花木及鸟、虫、鱼画法	25
一、藤蔓花果类	25
二、木本花果类	40
三、喇叭花型类	60
四、细叶长蕊类	62
五、长茎大花类	78
六、中型花类	81
七、小型草花类	100
八、长叶类	106
九、阔大叶类	120

目 录

十、荷花的画法·····	122
十一、一般陪衬点缀物的画法·····	129
十二、禽鸟的画法·····	136
十三、昆虫的画法·····	154
十四、鱼、虾、蟹的画法·····	167

第三编 艺术表现规律的探讨及其他····· 185

一、花鸟画的构图·····	185
二、从生活到艺术 ——谈花鸟画的学习与创作·····	198
三、漫论花鸟画的多样统一规律·····	212
四、我是怎样想和怎样画的 ——介绍几幅作品的构思和表现·····	217
五、一些特殊的技法·····	222
六、最简易托画法·····	227

后 记····· 229

第一编 花鸟画的基本知识

一 中国花鸟画发展梗概

姹紫嫣红、芳香四溢的花儿和羽色华丽、歌声悦耳的鸟儿，令人赏心悦目。花鸟世界不仅给人们物质生活提供了良好的生态环境，也给人们的精神世界带来了美好的享受。这是大自然赋予我们人类的“瑰宝”！

有的人把鸟雀捕而笼之，有的人把花草移栽盆内，这都是对自然美“爱不释手”的表现。而我们聪慧的画家，从远古时代起就企望把这美好的自然捕捉下来，画在日用器皿上，画在墙壁上，画在卷轴上，变自然美为艺术美，放置在身边，达到朝夕相见、须臾不离的观赏要求。这一愿望，经历数千年，由世代画家不懈探索，辛勤实践，终于形成了我们民族绘画领域里的一门专科——花鸟画。

我们民族的花鸟画，如同中国的京剧一样，是我们中华民族文化的一部分，她不同于西方油画的花鸟静物写生，而是表现自然生态之中的活生生的形象，她有着一套完全区别于西方绘画的美学观点、指导理论、审美情趣和表现手段，自成一套完整的艺术体系，在世界艺坛上闪烁着奇异而夺目的光辉。

我国花鸟画的产生有一个漫长的历史过程。原来花鸟画依附于装饰绘画之中，是装饰美术的一部分。新石器时期，各地彩陶器皿上常见各种图案纹饰，内中的鱼、鸟、蛙、鹿和草木枝叶，仅作为装饰花纹之用，尚不能独立存在。进入夏、商、周时期，鸟兽形象的应用，较为普遍，从青铜器的表面纹样乃至到形制，采用夔龙、蟠螭、凤、鹤、蝉、雀的不少。战国、秦、汉的墓室壁画和画像石刻，虽以描绘人物活动为主，但仍离不开花木禽鸟的陪衬，如长沙出土的两千余年前的战国帛画《龙凤人物图》，有龙凤形象出现。他如漆器、瓦当、画像砖、铜镜和肖形印之中，鹿、虎、麟、獾、雀、鹤、鸡、雁和花草树木的内容，则比比皆是了。

据记载，魏、晋、南北朝时期，士大夫画家已开始把花鸟列为专题描写对象，如顾恺之就画过《凫雁水鸟图》，此外史道硕的《鹅图》，陆探微的《鹢鹢图》、《斗鸭图》，顾景秀的《蝉雀图》、《树相杂竹样》、《鸚鵡》，等等，可惜都未能流传下来。

花鸟画从人物画的附属与陪衬地位脱胎而出，从实用美术发展到观赏绘画，正式成为一门独立的画科，是自唐代开始的。初唐时已有专攻花鸟的画家，如薛稷画鹤，十分有名；殷仲容、冯绍正等也有一定成就。到了中、晚唐，边鸾、滕昌佑和刁光胤等更是画史上重要的画家，他们几人承前启后，对花鸟画的发展有很大的贡献。据史料记载，边鸾“最长于花鸟”，“下笔轻利，用色鲜明”，他的牡丹“若浥雨梳风，光彩艳发”，他的孔雀“翠彩生动，金羽辉灼”。滕昌佑注重写生，所作花鸟蝉蝶“傅彩鲜泽”、“宛有生意”。刁光胤的表现方法对后来的五代蜀地具有较大的影响。

公元935年，南唐、西蜀时代，我国建立了最早的画院，专门从事绘画的创作和研究，由帝王直接控制，广泛罗致人才，绘事相当发达，对绘画艺术的发展，起了推动作用。以西蜀黄筌为代表的宫廷画家善作珍禽异卉，先以淡墨勾勒轮廓，后施浓艳色彩铺填，工整细致，几不见笔迹，他的画富丽堂皇，适应宫廷需要，在画院起着主宰作用。在画院外，南唐徐熙擅长汀花野鸟，画法与黄筌不同，而用水墨淡彩法，色不碍墨，笔迹不隐，富有野趣，是没骨花卉的开山鼻祖。因徐黄二人境遇不同，意趣各别，画材两样，画风迥异，时有“黄家富贵，徐熙野逸”之说。

宋朝画院的规模更为庞大，花鸟占有相当比重，他们沿袭黄筌开创的严谨工苟、赋色秾丽的格局发展；另一方面，院外画家继承徐熙的不隐笔迹、浓淡成趣的画风前进，这两条路子主导花鸟画坛。

黄筌生活至北宋初年，他的子嗣黄居寀等人继承家学，遵循黄氏规范，将他的画风延续了近百年，当时花鸟画均以“黄家体”为准绳，决定“优劣去取”。由于宫廷画家的优越条件，一味追求细节真实，刻意求工，甚至连鸟雀羽毛的数目都不放过，一根根地画出来，可谓纤悉必周。“绰有祖风”的徐熙之孙徐崇嗣，改没骨水墨为没骨粉彩，基本方法相同。自从出现赵昌、崔白、吴元瑜诸家，他们具有自己的面目，与徐黄二体已有差别。

南宋的花鸟画继续蓬勃发展，当时画院内外，重彩、淡彩、水墨，或工笔，或写意，各种风格并驾齐驱，画坛呈现百花齐放的局面。南宋画风较北宋为生动，往往工笔画翎毛，粗笔画树石，工细与粗放结合。重要的画家有吴炳、马麟、法常、李迪等人，尤其是法常，他作画“不施色彩，皆随笔点墨而成”，对精细工整的传统有较明显的突破，已具有今天水墨写意画的雏形，他的画风对后世文人水墨写意画的兴起，有一定的启迪作用。另一股力量，文同、苏轼、杨无咎、赵孟坚和郑思肖等先后步入画坛后，文人画开始确立起来。苏轼主张绘画“取其意气”，“得于象外”，通过画面形象启发观者，求画外之意，重神似，轻形似，提出“论画以形似，见与儿童邻”的看法，一反往常造型严谨的传统。他的观点对日后文人写意画的确立和发展奠定了理论基础，他的影响很大。杨无咎双勾与没骨混用，赵孟坚、郑思肖笔划与书法用笔的结合，对花鸟画的发展有一定的建树。

宋代的文同、苏轼等人形成的水墨画作风，到了元代，发展成了一支有声势的队伍，成员多是士大夫阶层，即所谓文人雅士，他们一般具有较高的文学修养和书法功底，而“画事为士大夫词翰之余，适一时之兴趣”（吴镇语）的消遣活动，在野文人有大体相似的怀才不遇的遭际，往往借助笔墨描写梅、兰、竹、菊等，以抒发超凡脱俗、自鸣清高的牢骚情绪。况描绘梅兰竹菊的笔法与书法用笔又易结合，故画这类题材一时蔚为风气，因作画多为即兴挥毫，必然画风简赅，笔墨放逸，故崇尚“以素净为贵”的情趣。所以当时赵孟頫提出以书法入画法的观点，他说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通”。积极鼓吹“书画同源”的主张。柯九思强调说：“写竹，干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法”，简直把书法生搬硬套到绘画上去了。王冕奏刀刻石，画上用印蔚然成风，丰富了表现力和增加了艺术效果，画坛竞相仿效。对于绘画提出了更为全面的要求，通过诗、书、画、印，全面衡量作者的文学修养、艺术功底和道德情操。由于托物寄情的要求和书法用笔的移入，导致重神韵、轻形似的观点产生。汤垕的“高人胜

士寄兴写意者，慎不可以形求之”，杨维桢的“画以神似之得为高，专以形似之求为末”等说法，无疑是宋代苏轼观点的诠释与引申，反映了当时文人画家反对刻板的自然主义束缚的积极的一面，但将形神对立起来，贬低形似，片面追求形式趣味，也带来了消极的一面。

元代的花鸟画由工丽走向萧散淡雅，文人画兴起，正宗的徐黄二体受到严重的冲击，虽未中辍，但却已失去昔日显赫的光彩。

明朝建制后，虽效宋朝设画院，但制度不健全，似乎有名无实。画院作品，勾勒填彩和没骨法及水墨画同时并存，题材内容与两宋画院差别无几，大体继承宋院体画格局，如果说有进展的话，表现在笔致较为活泼隽秀，工而不板，构图容量较大，每每将花鸟形象与自然环境结合起来，花鸟工细，衬景粗放，代表性的画家有林良、吕纪、边文进等。

明代中叶以后，院体画渐趋衰微，文人水墨写意画沿着宋代法常、文同、苏轼和元代赵孟頫的路子发展壮大，形成一股洪流，其中佼佼者有沈周、唐寅、陈淳、周之冕、徐渭、王绂和夏昶等。其中尤以陈淳（白阳）和徐渭（青藤）最负盛名，陈淳淡墨浅色，风格疏爽，笔迹放纵，及至徐渭，画风大变，他的画水墨淋漓，恣纵豪放，面目为之一新，是开水墨写意画派的祖师，为画史上富有创造精神的杰出画家。他们的影响很大，直到近现代，许多花鸟画家都对“青藤、白阳”推崇备至。当时的文人画家竭力贬低徐黄工谨写实作风，更蔑视民间画工成就，一味抬高文人水墨写意画的地位，所谓“人巧不敌天真”，和“绘事难于写形，而难于得意”（祝枝山语），坚持绘画与文学、书法的结合，要求“书中有画，画中有书”，轻形似，求意趣，重神韵等观点与宋元文人画家一脉相承，其作品内容仍不外那些梅兰竹菊之类，情调也大体类似。

清初复古空气笼罩画坛，一批御用画家专为皇室歌功颂德所用，宫廷崇尚徐黄体貌，绮丽甜俗，毫无生气。即使驰名遐迩的恽南田和沈铨亦仍遵循徐黄旧轨，恽宗法徐家色粉没骨写生一路，形成柔弱婉约的“常州画派”，沈远师黄家勾线填彩、工整秾丽一路，影响远及日本，他们虽具功力，然而缺少显著的创造精神。

与此同时，朱耷（八大山人）和石涛二人异军突起，他们学取陈淳、徐渭写意而有所创造。朱耷水墨花鸟，简括凝练，形象夸张，风格狂怪，构图新奇；石涛笔墨恣肆，极尽变化，脱尽前人恒蹊，主张“笔墨当随时代”，艺术要集中典型，“搜尽奇峰打草稿”，更强调要有自家面貌。朱耷与石涛在当时一味强调摹古的倾向中，画风别开生面，画论有革新卓识，为气息奄奄的花鸟画带来了一股生机，他们二人都是清初富开拓精神的大画家，对后世影响很大。

继朱耷、石涛之后，聚居扬州的一批失意画家，由于身世相仿，观点相近，形成了一个“扬州画派”，他们生活于市井之中，以卖画为生，阅历世态炎凉，性情兀傲清高，常以书画发泄愤世疾俗的感情，要求个性解放，反对保守，发展了徐渭、朱耷、石涛的大写意传统，强调笔墨情趣的发挥，画风被正统观念的人视为怪诞，遂有“八怪”之称。“八怪”不确定指八个人，而是泛指以郑燮为代表的当时在扬州活动的十多名画家，或称“扬州画派”。在画史上，他们对于笔墨技巧的解放和发展，以及追求艺术个性方面，作出了一定的贡献。然而由于阶级和时代的局限，他们的题材范围狭窄，仍离不开元、明以来的文人画的梅兰竹菊的老套套，寄情寓兴也摆脱不了个人的愤世嫉俗的基调，而且过于强调笔墨变化，有忽视造型的倾向。尽管如此，与当时专事摹古的“娄山派”、“虞山派”和柔靡的“常州派”相比，却有着旺盛的生命力。

清中叶以后，画坛寂寥，一部分人死守徐黄体制，仿效恽南田，已徒具躯壳，气血全无；另一部分人片面强调文人画的不求形似的观点，肆意而为，信笔涂鸦，搞起笔墨游戏，象鲁迅先生所指出的那样：“两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕，竟尚高简，变成空虚”，步入歧途。这期间，有成就的画家不多，只有赵之琛、张熊、居巢兄弟和创指头画的高其佩等，星散各地，均有不同的造诣。

沉寂了近百年的画坛，直到清末，以赵之谦为首的任伯年和吴昌硕等海派画家的崛起，才得以结束。赵深受陈淳、朱耷、石涛和扬州画派的影响，亦吸取民间画营养，加之融合诗文、书法、金石之长，冶于一炉，开创了气派雄浑、彩墨交融的新画风，并且扩大了题材范围，表现古人未曾画过的庄稼土产等。他的成就较为全面。由于他的影响，任伯年、吴昌硕继踵而起。任画艺全面，无论人物、禽畜、花卉、草虫、蔬果，无所不精，更以花鸟造诣突出，他得益于前人水墨写意画法和勾勒填彩法，也吸取木板插图长处和民间艺术的精英，博采众长，兼容并蓄，自成一格，俏丽清新，形神兼备，既具文人画气质，又有民间画风的情趣，深为各阶层喜爱，有雅俗共赏之誉，影响广泛而深远。同时期的虚谷，不受成法所囿，每用枯涩偏锋，冷峭隽秀，风格别致，在画坛上独标一帜。稍晚一些画家吴昌硕，具有广博的学养，通文史，精书法，善金石，其绘画远取徐渭、朱耷等人，近效赵之谦诸家，将诗书画印和民间色彩熔铸一体，刚健雄放，浑朴厚重，色墨交融，把文人写意画推到一个新的高度，他的成就超越古人，是清末民初最有成就、最为突出的画家。

民国至解放以后这段时间，北方有以齐白石为首的郭味蕓、王雪涛和李苦禅等一批画家，江南有以潘天寿为首的朱屺瞻、唐云等一批画家，他们在继承前人的基础上都作出了各自的贡献。其中影响最大的当属齐、潘二人。齐笔墨简赅的大笔写意花卉与工整细致的草虫结合一体，具有强烈的节奏对比，并吸取民间艺术的秾丽色彩，既有文人画高雅气质，又富鲜明的民间画意味，生活气息浓厚。潘天寿以骨法用笔为主，多作线条勾勒，揉合青藤、白阳、八大、八怪诸家之长，构图雄奇，气势夺人，在致力于花鸟与山水的结合方面，取得了卓越成就。与此同时，北方的郭味蕓对于花鸟画的时代感，及如何符合现代审美意识上，作了积极的探索，对画界具有一定影响和启发。

当今，各地一些中青年画家，他们多为艺术院校科班出身，有较为全面的绘画基础，不甘于在因循守旧中讨生活，为表现社会主义新时代的面貌，在多方进行尝试、探索，有的致力于题材内容的开拓，有的学取装饰画风格，有的探求新的水墨效果，有的吸取西洋画长处，有的发展诗书画印传统，开拓前进，各有所得，在做着不懈的努力。

二 作画工具介绍和花鸟画的类别

(一)作画材料工具的准备

笔 中国画的基本工具是毛笔。毛笔的种类繁多，不下数百种，有大小、粗细、长短、软硬及优劣之分，而且它们都有富于文采的名称，我们不要被笔店和画家案头的那许多不同花样搅得眼花缭乱，只要记住毛笔的性质有三大类就可以了：软性、硬性和中性。从毛的色别上看，呈白色的，多是羊毛制成，性柔韧，称软毫，笔肚易贮水分，常用来着色和渲染较大的面积；毛呈灰色、黑色或棕黄色，为兔、獾或黄鼠狼等野兽毛制成，性刚健，称硬毫，常作勾勒线条之用；此外，若是黑白混杂、灰白混杂或棕白混杂，毛色不一，性能介于软硬之间，半软半硬，为中性，又称兼毫，比较好使。

我们作画，手头多备几支不同性能的毛笔当然使用方便，当条件不允许时，至少需具备如下几种笔：①一支大提笔，又称“京提”，也叫“斗笔”，画大面积墨与色用。②一支“大兰竹”，毛棕黄，笔头长寸许，这是最主要的工具，画花、鸟、枝、叶常用到。③一支“大衣纹”，比“大兰竹”稍小些，瘦些，用以刻划细致的局部，如花蕊及鸟嘴、眼、爪等处。④一支“大白云”，或大楷羊毫，着色用。⑤最好再自制一支长锋硬毫笔，材料用油漆鬃刷制成，方法是将新的油漆鬃刷撬开铁皮，撕去，便见到胶水贴牢在木柄上的整齐的毛，用小刀切一块下来，蘸上万能胶或松香之类不溶水的沾合剂，插入旧笔管中即可。鬃毛蘸水后自然聚拢有笔锋，画长线条柔韧流畅。制作时注意：视旧笔管的直径切取鬃毛的多少，应仍用原来的胶水附着成一束，千万不可将鬃毛全折散，否则散乱后无法理齐，不堪收拾。

近年市上有长锋鸡毛笔出售，也很好用，拉长线效果极富变化。

准备好以上的四、五支大小不同、性能各异的毛笔基本够用了。请见图1。

新毛笔用温水全部浸泡开，不宜只泡笔尖一部分。作画完毕，要养成立即把笔洗净的习惯，这样一方面可以保护笔毛，以免干结折断，延长使用寿命，另一方面，下次作画时，随时取用，便于工作。洗笔时，笔的根部要洗得干净，多涮几次，手反复轻捋几次，把笔中水份和残墨挤出，甩干，毛理顺，垂直挂起，或卷在笔帘里，笔头不要弯曲存放。不能用开水烫，也不宜用肥皂水洗涤，那样虽容易洗净，但毛中油脂失去，则易脆断，丧失弹性。

墨 墨锭分油烟和松烟两类。油烟有光泽，宜书画；松烟墨色发乌，无光泽，不宜作画，只宜写字。油烟与松烟墨的顶端有文字标明，可以帮助辨认。现时大多数书画家为便捷起见，多用书画墨汁作书画，而效果并不比墨锭差。至于低档墨汁以及黑墨水，是不能用来作画的。

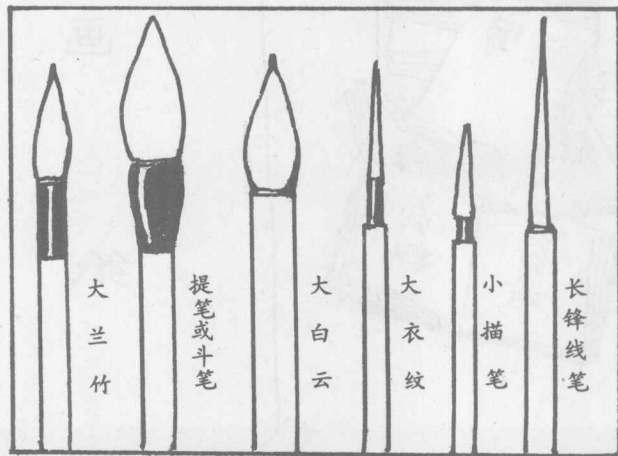


图1 常用的几种毛笔

隔夜的墨成为“宿墨”，有细滓沉淀，墨色乌黑，光泽和层次都差，不宜使用。有人使用宿墨追求其他效果，则另当别论。

纸 作写意花鸟画一般采用生宣纸。生宣纸中以“净皮”为好，特（级）净（皮）为上，其余则较次。

皮纸性能与宣纸近似，唯层次和浑厚感不及宣纸；宣纸易见笔触，不易均匀，纸愈好，其特性愈明显，因此不宜大面积平铺渲染，而皮纸打潮之后，则易渲染均匀。

高丽纸，质地坚固厚实，性能与宣纸、皮纸类似，但有时墨色较灰，长处是可反复加墨积色，甚至涂改也不易破损。还有半熟宣、元书纸、毛边纸等，均不及上述纸理想。

熟宣纸，用生宣纸上一道胶矾水而成，表面附有一层薄薄的胶矾，不渗化，似铅画纸，没有水墨韵味，宜画工笔画，不适合画写意画，请购买时不要搞错。

砚 不必讲究，若用墨汁作画，以碗碟作容器，若用墨锭研磨，一般用有盖石质较细又发墨的砚为好。

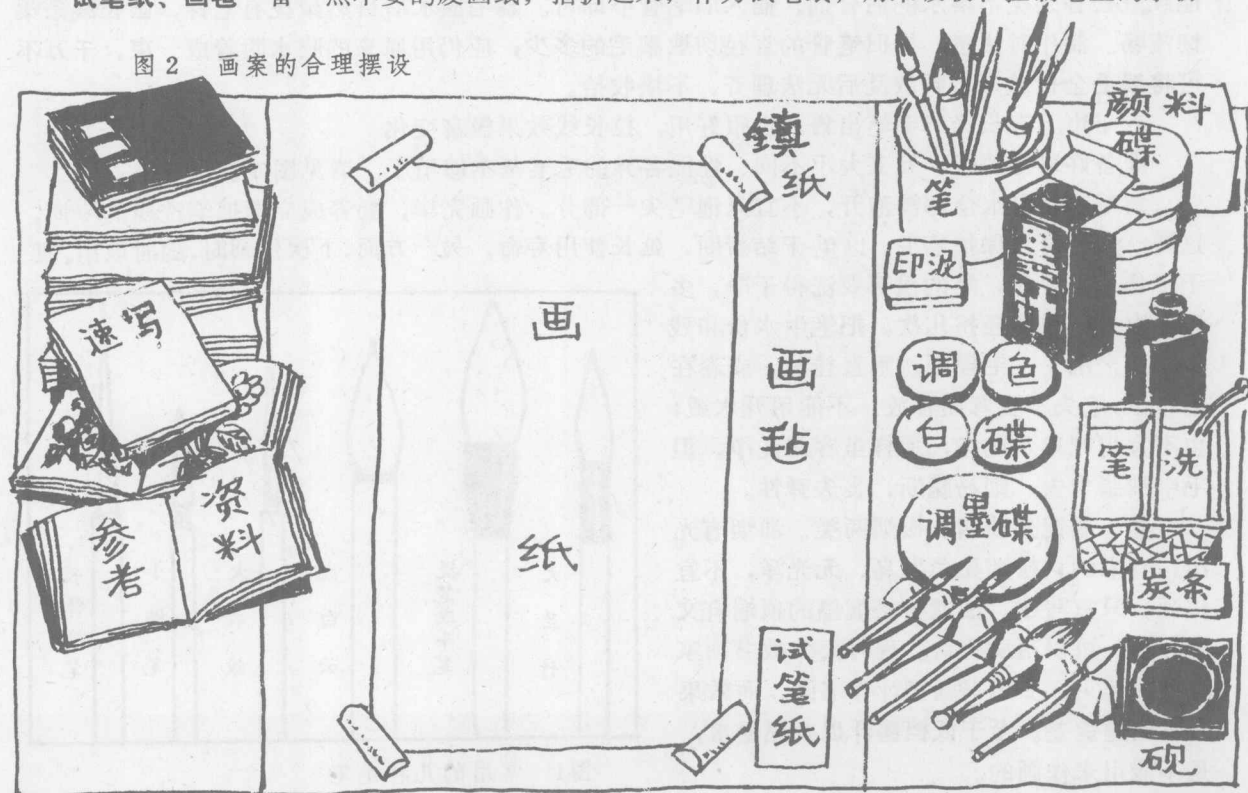
颜料 国画颜料有管装、片状、粉状和块状几种，管装颜料挤用方便。至于片状，需先用温水浸泡，粉状需调合一定比例的胶水，块状需研磨，都较费事，且价格较贵，初学者很少使用。

国画颜料品种不多，色彩沉着，不够鲜明，可与水彩画颜料、水粉画颜料（宣传色）同时并用。水彩和水粉颜料配色得当，不会“火气”，与国画色很调和。有人认为会褪色，时间保留不长，也有人担心加工托裱时颜色脱落下来，其实并非如此。本人多年来国画、水彩和水粉颜色混用，并不存在上面的那些问题。

笔洗、瓷碟 笔洗即水盂，可备两个，一个保持干净，调鲜明色彩蘸清水用。另一个洗笔用。另备白色小瓷碟若干，作调色容器。有色或有花纹的，因不易分辨调出的墨与色的深浅和层次，不宜用。

试笔纸、画毡 备一点不要的废画纸，摺折起来，作为试笔纸，用来吸收、控制笔上的水份

图2 画案的合理摆设



和墨色。这一“细节”常被忽视，实际上是很重要的，它影响直接下笔的效果。

画纸下面铺垫一块毛毡，或旧棉毡、旧白布，为的是不使宣纸湿后贴牢桌面，影响画面形象。

案头摆设 为便利作画，合理地将笔墨纸砚摆放在画桌的一定的位置上是完全必要的，这里有一张摆设图 2 可供参考。

(二)花鸟画的类别

图3 大写意 李苦禅作



小写意



工笔 罗永子作



花鸟画分为如下三类别：

工笔画 画在熟宣纸上，用粗细相近的线条勾勒物象的形体轮廓和结构，工整严谨，笔笔交代清楚，也就是常见到的白描，然后设色敷彩。这一画法是写意花鸟画的基础。见图 3 右。有些学习写意花鸟画的人往往对工笔兴趣不大，当然，学写意花鸟不一定要经过这一阶段，但是我们从理解形体结构、锻炼造型能力的角度来看，工笔画的确能给我们很大的帮助。我们在用铅笔或钢笔对照花鸟写生时，为了结构和造型准确，逼着你非得用一根肯定的细线条勾描对象不可，这时，你已经不自觉地在练习画工笔画了。请看本书的附图中的素材部分，都是用这种方法纪录生活的。工笔花鸟画以富丽堂皇、庄重鲜艳博得人们喜爱。

小写意 在把握物象形体结构前提下，用笔用墨比工笔画概括简练，充分表现笔墨的变化趣味，不粗不细，生动活泼，不拘谨也不狂放，是写意花鸟画中常见的形式。见图 3 中。

大写意 抓住对象神情和基本特征，加以高度概括夸张，以极简略准确的笔墨传神达意，抒发作者情怀，画面往往寥寥数笔，很象书法中的狂草。但初学者如没有一定的功力和修养，容易流入粗野和空泛，不宜早学。见图 3 左。

三 用笔的方法及效果

运用毛笔的笔触变化，去表现人物、山水和花鸟等世间万物，是中国画最主要的特点。古代画论中提到的“笔以立其形质”，意思就是靠毛笔在纸上行动，产生不同的点、线、面痕迹，组合成一定的形象。在这一点上，它比之西洋画来有明显的差别。当然西洋画也讲究笔触塑造形象，但还伴有别的因素，如轮廓、色彩、明暗等手段同时起作用，而中国画，若离开笔触的变

化,那么形象的轮廓、结构、明暗和色彩等一切,就什么都无法存在了。正因为如此,所以衡量一幅作品艺术水平的高低,主要准则便是看作者驾驭毛笔去塑造形象的能力。因而对用笔的训练,自古至今成为学习过程中的重要方面。

为锻炼使用毛笔的能力,达到得心应手、运用自如的境地,许多画家告诫后学,要想学好中国写意画,必先练书法,甚至十分强调地认为毛笔字写不好,不能学画,所谓“言画法者,先明书法”。这些道理都是不错的,习字为了练笔,从而领悟中国书法的线条美和结构美,目的是帮助加深对写意国画用笔的理解,提高绘画修养。然而如今大部分人们日常习惯用钢笔书写,毛笔字底子不能与古代画家相比,况且社会上大多数美术爱好者是业余活动,没有条件每天抽出一段固定的时间安心练字,也不能要求退休、离休的老同志等到将毛笔字练得相当象样之后再学画画。我们知道,练习书法不是一朝一夕能奏效的,需费时日磨炼才能日臻成熟起来。我想边学边用——边组织构图搞创作亦未尝不可。当然若有书法基础和绘画造型能力的同志学习起来会方便不少。

我们知道不同的用笔方法相应产生不同的线条,所以我们这里把用笔与用线联系起来探讨。

中国画的执笔方法与书法要求不同,写字握笔比较固定,通常用大指、食指和中指三指捏住,无名指和小指辅助,中指拨动,起主导作用,指实掌虚,笔杆垂直于纸面;而作写意国画,握笔则无定法,可以随意执笔,十分自由,但一定要悬腕,悬肘,而且最好站着作画,站立画画便于用气运力,纵览全局,控制大效果。

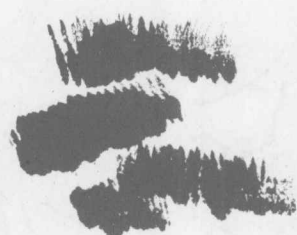
对于用笔,有的画家打比方说,初学的人使用起来好象一把锥子,只会扎眼,方法单一;会使用的人好象孙悟空的金箍棒,千变万化。大家知道毛笔笔头分为三个部分:笔尖,笔腹和笔根,不熟练的同志往往只用笔尖一个部分,至多用上一部分笔腹,没有把笔腹、笔根全都用上去,未能充分发挥一支毛笔的作用。所谓“笔有八面”之说,就是各个部分都得上,从头到根,由尖至根,正、侧、顺、逆、聚、散、卧、拖、滚、疾、徐、战、擢、扫、点、提、按等各种方法都会,充分发挥一支毛笔的巨大的潜在表现力。

笔杆笔尖垂直于纸面,写字的方法握笔,叫正锋,又称中锋,勾出的线条“如锥画沙”,实实在在,肯定明确,好似篆书,头尾钝拙,线条边缘厚实,浑圆沉稳,劲健有力。这是基本的、常用的笔法与线条。许多画家论画经常提到“屋漏痕”,“虫蚀木”和“折钗股”,都是形容中锋沉着行笔所产生的效果。“屋漏痕”是墙壁上的水迹自上而下,慢慢流淌留下的痕印;“虫蚀木”是蛀虫在树木中啃出的一条蛀洞,它们是积点而成线,凝练滞涩,没有轻飘浮滑、尖薄柔弱的感觉;“折钗股”,钗股是老式妇女发髻上的金属别针,用今天的语言解释就是线条转折时好象弯曲的金属线,外柔内刚,看似软,实是硬,有内在骨力,而不可象断的棉线那样柔弱无力、无弹性和韧劲。中锋用笔另一要点是宁可慢些,切莫图快,前人主张“初学用笔,规矩为先,不妨迟缓,万勿轻躁。”每根线条自始至终速度均匀,善始善终,负责“到底”,尤其结尾时不可了草。黄宾虹认为“作画生涩不浮滑”为佳。潘天寿用笔强调“沉着”。李可染说“画线最基本的原则是画得慢而留得住”,他举例说:“对于齐白石不知者以为他信笔挥洒,实则他行笔很慢,严肃认真,沉着缓慢,从来就没有挥过。”总之,一个“慢”字能够治疗软弱无力、浮燥轻滑或霸悍粗糙、恣纵狂放的毛病。

战笔,是中锋用笔手略颤抖,有虫蚀木、屋漏痕的效果,积点成线,线条厚实,无轻飘油滑之弊。

图4

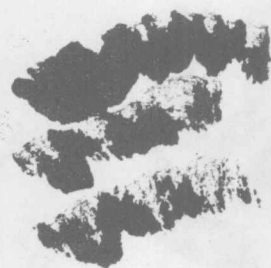
各种不同用笔产生的不同效果



直笔点成线



擦扫



滚笔成线



中锋



战笔积点成线



擢笔逆行



散笔



拖笔



顺笔疾行



逆笔疾行



卧笔横点



中锋圆点

太粗糙

过于拘谨

软弱无力

过于生硬

油滑轻飘

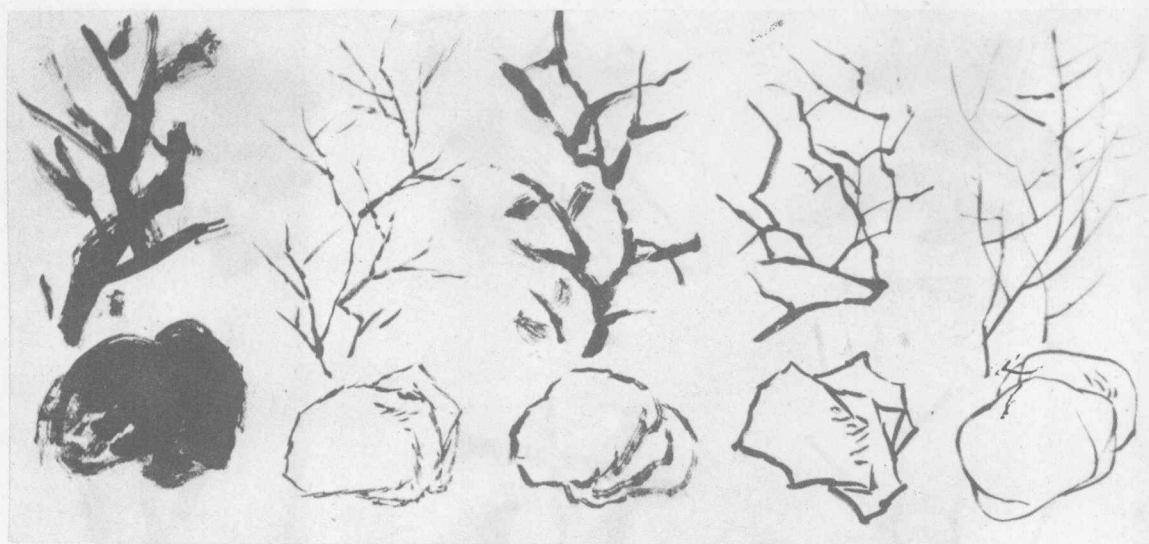


图5 初学常犯的几种用笔毛病

除中锋之外，凡笔杆笔头与画面成各种不同倾斜角度的，都称为偏锋或侧锋。偏锋画出的线条一边光一边毛，一边浓一边淡，一边干一边湿，给人以畅快松弛、灵活变化之感，如果笔上水份较少，线条则多飞白，更显潇洒松秀。

如果将笔倾斜得厉害一些，笔杆与画面角度更小，几乎躺倒纸上，用笔方法称为卧笔，更易表现灵动飞扬的神采。若依笔杆方向行进，笔尖跟随拖在后面，略有转动，称为拖笔，这种线条流转多姿，轻松活泼。

“擢”与“拖”完全相反，推着笔尖行走，笔尖散乱，线条毛糙老辣，极伤笔锋。

执卧笔，笔杆与线条成 90° 角度滚动前进，线条的阔度与笔毛长度相等，线条一边光，一边毛，有明显锯齿状，粗犷而富有变化，谓之“滚”。

“扫”则是卧笔很快下笔，迅即提起，象扫地那样，在纸上用笔侧很快擦过。此法飞白较多，有苍劲飘逸之美。

顺锋，是指笔划自上而下和自左至右用笔，是最为顺手的一种方法。逆锋则相反，倒行逆施，指笔划自下而上和自右向左，比较别扭，但有其特点。

聚锋与散锋相对而言，笔锋收拢，万毫齐力，是聚锋；而笔毛挖开，出现毛辣的效果，叫散锋或称老笔。

至于疾、徐、提、按的效果，各不相同。可参看图4各例。疾飞，线条流畅奔放；徐行，线条稳健；提得起来，笔尖触纸，能恭谨缜密地刻划；按得下去，笔根触纸，大刀阔斧地挥洒。把精细入微的严格态度与大胆泼辣的艺术魄力统一起来。这也是齐白石用笔最重要的法道，所谓“半如儿女半风云”，就是该快则快，该慢则慢，该细则提，该粗则按。

黄宾虹把历代画家和他自己用笔的要领归纳为“平、圆、留、重、变”五个原则，在论用笔方面是迄今较为全面的总结。

●平，用笔平稳，用力平匀，起迄分明，笔笔交代清楚，无虚弱之处，不含糊，不游移。