

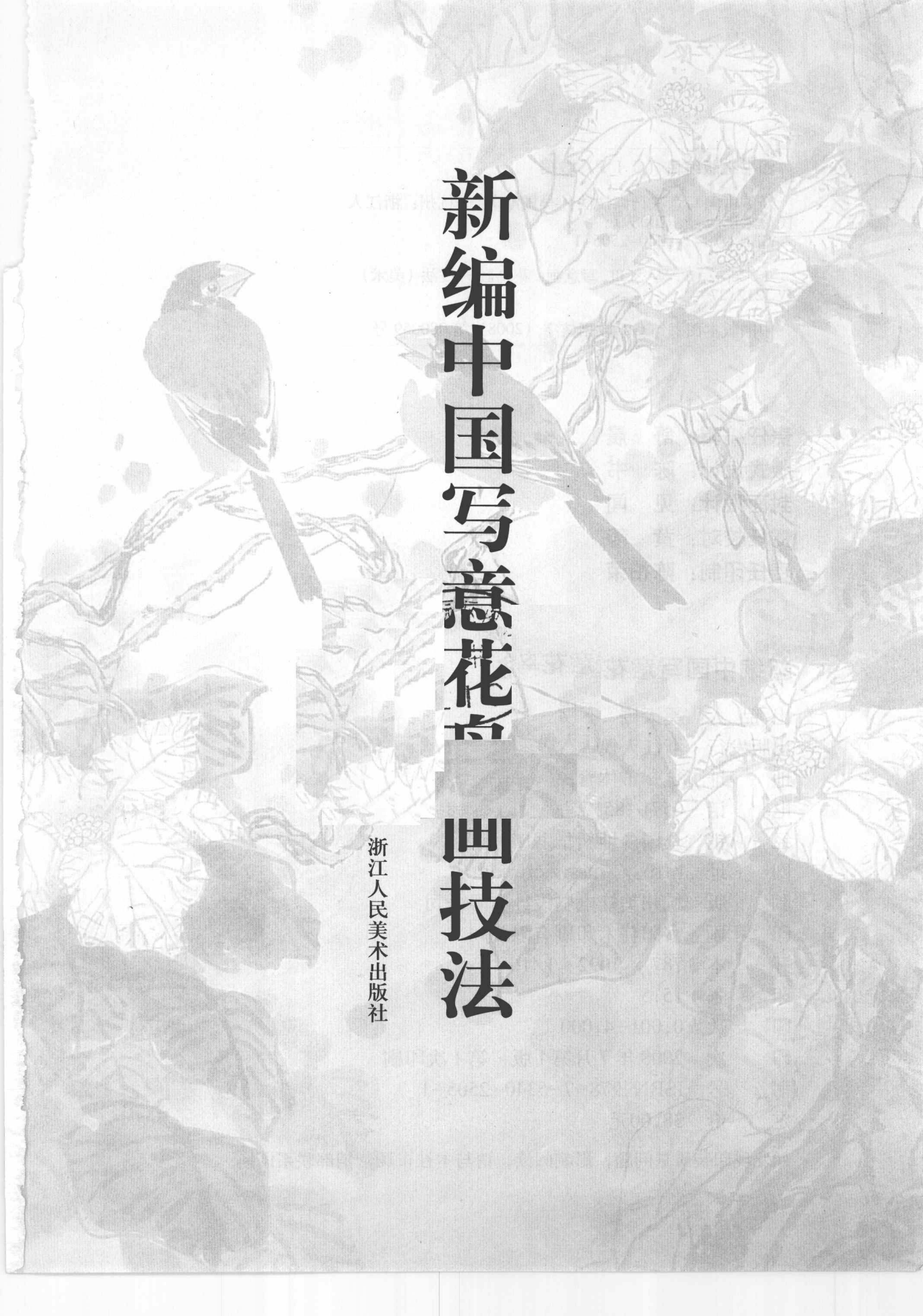


「新编」

中国写意

花鸟画技法

吴国亭·著 浙江人民美术出版社



新编中国写意花鸟画技法

浙江人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

新编中国写意花鸟画技法 / 吴国亭著. —杭州: 浙江人民美术出版社, 2008.7

ISBN 978-7-5340-2505-1

I. 新… II. 吴… III. 写意画: 花鸟画—技法 (美术)
IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 080059 号

责任编辑: 舒 晨

版式设计: 陈 书

封面设计: 见 闻

责任校对: 黄 静

责任印制: 陈柏荣

新编中国写意花鸟画技法

出 品 人 奚天鹰

出版发行 浙江人民美术出版社

地 址 杭州市体育场路 347 号

电 话 0571-85176089

经 销 全国各地新华书店

网 址 <http://mss.zjcb.com>

制 版 杭州美虹电脑设计有限公司

印 刷 富阳美术印刷有限公司

开 本 787 × 1092 1/16

印 张 15.5

印 数 0,001-4,000

印 次 2008 年 7 月第 1 版 · 第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5340-2505-1

定 价 38.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与本社市场营销部联系调换。

新视野 新理念 新路径

——《新编中国写意花鸟画技法》序

中国花鸟画历史源远流长。人们普遍喜爱花鸟画，原因之一就在于花鸟画溢出浓郁的审美抒情性。花鸟画审美抒情性的一个突出表现则是其象征主义和人格主义，如松、竹、梅为“岁寒三友”，梅、兰、竹、菊为“四君子”，画鱼寓“连年有余”，画鹤寓“延年益寿”等等。可见中国花鸟画贵在“摄情”，既摄画家之情，又摄观者之情，二者都关注花鸟绘事中的人格色彩。

写意花鸟画是中国花鸟画科中一种生动的创作形式，它的概括简练、洒脱放达、笔墨趣味等，更能强烈地彰显花鸟画的诗情画意，更易于让人进入神思超妙的审美境界，故写意花鸟画拥有广大的欣赏者和学习者。为了满足社会的广泛需求，吴国亭先生以《新编中国写意花鸟画技法》贡献给广大读者和初学者，显得分外及时，可感可佩。

吴国亭先生是中国美术家协会会员、国家一级美术师。他曾任教于中国美术学院（原浙江美术学院）20余年，后专事中国花鸟画创作，尤精写意花鸟，艺术涉猎广泛，筑基厚实，作品特色鲜明，开拓了放归花鸟于大自然的创作新路径，创造出花鸟画的新体貌、新境界，是一位成就卓著的写意花鸟画大家。《新编中国写意花鸟画技法》正是他数十年从事写意花鸟画创作丰富经验的总结，是他创作思想、美学观点、艺术精神和深厚学养融通、凝聚的又一个成果体现。

《新编中国写意花鸟画技法》的总体特点是框架结构允当，自建体系，自成体例，内容的安排和组织完整和谐。

综观全书，国亭先生是以中国花鸟画的基本知识为基础，以技法为主线，体现写意花鸟画的创作理念和路径。“第一编”言简意赅，看似介绍花鸟画的基本知识，实际讲述了中国花鸟画的源流、发展、变化的历史梗概；“第二编”画法分类，着力解析藤蔓花果、

木本花果、草本花叶等的绘画要领和禽鸟、昆虫、鱼、虾、蟹等的再现方法，条分缕析，画理清晰；“第三编”升华理论，综合探讨写意花鸟画的创作规律，如写生与创作、一般与特殊、多样与统一、师古与师今、图式与变化、缘物与寄情、意境与情趣等，并以自己创作的具体作品为例，较为细致地讲析创作这些作品的缘起、动因、经过、方法和经验，供广大写意花鸟画初学者借鉴、学习、参考。

《新编中国写意花鸟画技法》的语言明易晓畅，简洁而不繁琐。复杂的写意花鸟画技法和深奥的画理、学理都能用深入浅出的文字加以叙述与诠释，一般读者和初学画者均可不费力地读懂，摒除了阅读的障碍，提供了学画的便利，这呈现出该书的另一个显著特点。

《新编中国写意花鸟画技法》的图例极为丰富、完整，全书图文互动，直观形象，选例精当，例析透辟，按图索骥，一目了然，俨然是一本当代《芥子园画谱》。在我看来，这是这本技法书的一个鲜明亮点，也是国亭先生大视野、大积累、大笔墨、大功底的突出体现。写意花鸟画的初学者务此一书，可谓受益大焉。

国亭先生的《新编中国写意花鸟画技法》迥然有别于当下那些靠摘编、拼凑而充斥市场的所谓绘画技法书。我以为，是骡子是马，终要角力一下，读者自可明白。我记得，国亭先生在上个世纪80年代曾出版过一本写意花鸟画的技法书，初版即印了一万余册，以后几年先后再版了八次，其受读者和初学者的喜爱程度可见一斑。当下这本《新编中国写意花鸟画技法》经过国亭先生的精心打磨，新鲜出炉，新彩迭观，必定会在广大写意花鸟画读者和初学者中间产生新的热烈反响和新的审美效应，为促进、繁荣中国写意花鸟画创作作出新贡献。

许祖良

2007年12月26日于玄武湖畔

目 录

第一编 花鸟画的基本知识

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	8
四、用墨用色的各种方法及效果	12
五、花叶的结构及透视变形	16

第二编 常见花木及鸟、虫、鱼的画法

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	82
七、小型草花类	101
八、长叶类	106
九、阔大叶类	120

录 目

十、荷花的画法	123
十一、一般陪衬点缀物的画法	130
十二、禽鸟的画法	136
十三、昆虫的画法	152
十四、鱼、虾、蟹的画法	165

第三编 艺术表现规律的探讨及其他

一、花鸟画的构图	179
二、从生活到艺术	192
——谈花鸟画的学习与创作	
三、漫论花鸟画的多样统一规律	202
四、一些特殊的技法	207
五、最简易托画法	212
六、我是怎样想和怎样画的	214
——介绍几幅作品的构思和表现	

作品赏析	224
------------	-----

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的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，历经数千年，由世世代代画家不懈探索、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，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，如湖南长沙出土的2000余年前的战国帛画《龙凤人物图》，有龙凤形象出现。其他如漆器、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《鸛鹑图》、《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,在画院起着主导作用。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,花鸟画占有相当比重,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,当时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。随着文同、苏轼、扬无咎、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。他的观点为日后文人写意画的确立和发展奠定了理论基础。扬无咎双钩法与没骨法混用,赵孟坚、郑思肖作画笔法与书法用笔的结合,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、自命清高的牢骚情绪。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,丰富了表现力和加强了艺术效果,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”，杨维祯的“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。陈淳作画淡墨浅色，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的作风，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“绘事不难于写形，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，然而缺少显著的创新精神。

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。朱耷的水墨花鸟，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，阅尽世态炎凉，性情兀傲清高，常以书画发泄愤世嫉俗的感情，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，只徒具躯壳，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，像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，竞尚高简，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、任伯年和吴昌硕等为代表的海派画家的崛起，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，也吸取木版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。稍晚一些的画家吴昌硕，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，既有文人画的高雅气质，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，糅合青藤、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。

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，用以刻画细致的局部，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，用油漆鬃刷制成，方法是将新的油漆鬃刷撬开铁皮，撕去，便见到胶水粘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黏合剂，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，千万不可将鬃毛全拆散，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（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，把笔中水分和残墨挤出，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。

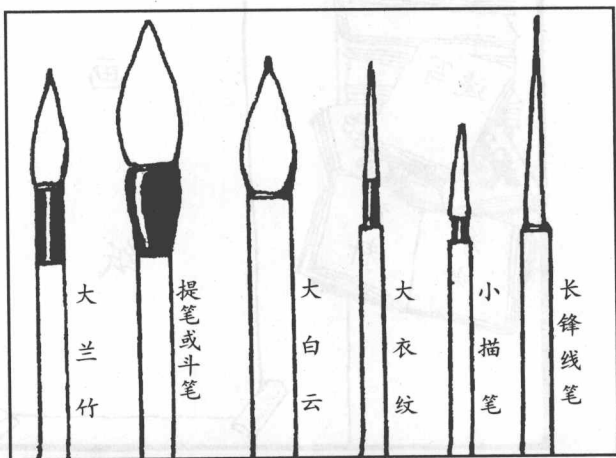


图1 常用的几种毛笔

墨 墨锭分油烟和松烟两类。油烟有

光泽，宜作画；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，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。

隔夜之墨成为“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，粉状需调和一定比例的胶水，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，不会有“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。

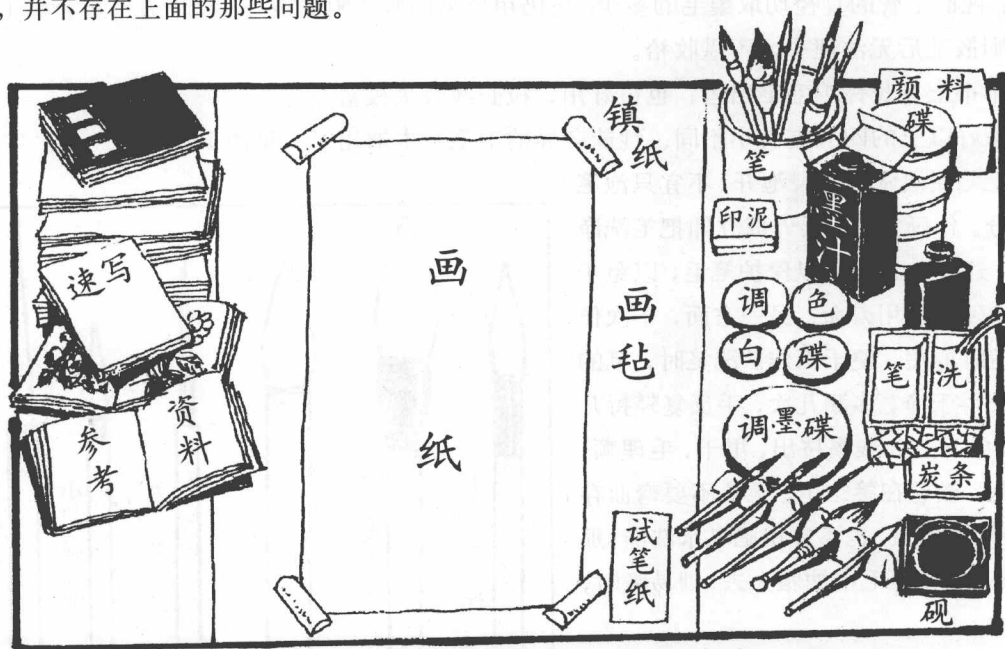


图2 画案的合理摆设

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 备一些废画纸，折叠起来，作为试笔纸，用来吸收、控制笔上的水分和墨色。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毯、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位置上完全必要的，这里有一张摆设图（见图2）可供参考。

（二）花鸟画的类别



图3 工笔画



小写意



大写意

花鸟画分为如下三种类别：

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，也就是常见的白描，然后设色敷彩。这一画法是写意花鸟画的基础。有些学习写意花鸟画的人往往对工笔兴趣不大，当然，学写意花鸟画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，都是用这种方法记录生活的。工笔花鸟画以富丽堂皇、庄重鲜艳博得人们喜爱。（见图3左）

小写意 在把握物象形体结构的前提下，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 抓住对象的神情和基本特征，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，很像书法中的狂草。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右）

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、离休的老同志等到毛笔字练得相当像样之后再学画画。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（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像一把锥子，只会扎眼，方法单一；会使用的人好像孙悟空的金箍棒，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，就是各个部分都用得上，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，以写字的方法握笔，这种用笔叫正锋，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，慢慢流淌留下的印痕，“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

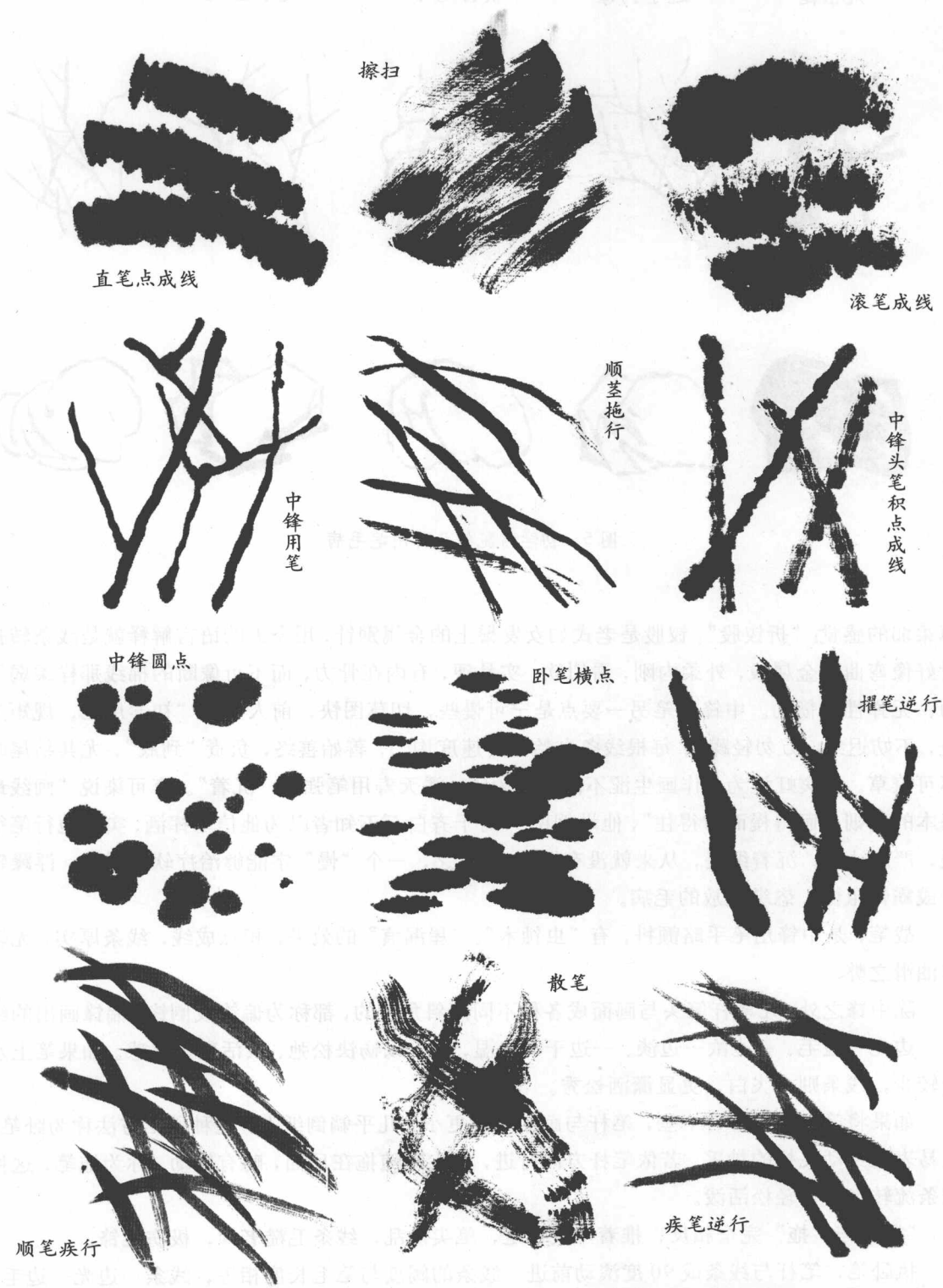


图4 各种不同用笔产生的不同效果

太粗糙

过于拘谨

软弱无力

过于生硬

油滑轻飘

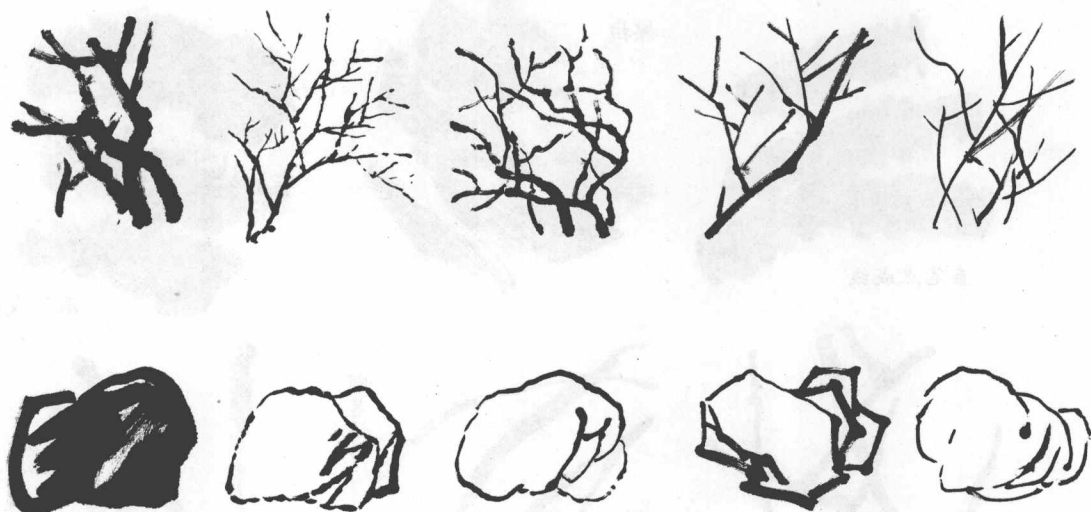


图5 初学常犯的几种用笔毛病

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像弯曲的金属线，外柔内刚，看似软，实是硬，有内在骨力，而不可像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”，尤其结尾时不可潦草。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、浮躁轻滑或霸悍粗糙、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。

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。如果笔上水分较少，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，这种用笔方法称为卧笔，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”。