

中国人物画技巧

与创作

张丽华 著



山东美术出版社

中国人物画技巧与创作

张丽华 著

山东美术出版社

中国人物画技巧与创作

张丽华 著

山东美术出版社出版发行

山东人民印刷厂印刷

1998年1月第1版 1998年1月第1次印刷 印数：1—5200

787×1092毫米 16开本 5印张 28插页 定价 30.00元

ISBN 7—5330—1054—X/J · 1053

前言

本书作者张丽华是一位中国画人物画的教学与研究者，八十年代初毕业于山东艺术学院美术系，由于成绩优异被留校任教。又曾在中央美术学院中国画系进修深造，是位教学与创作经验都很丰富的教师。他的国画作品多次在全国美展中获奖，不仅如此，他在绘画理论方面也颇有造诣，曾出版过《速写述要》等专著，并有多篇论文获省哲学社会科学奖。因此，作者无论在创作实践与教学实践方面都有深切的体会，在基础课与专业课的领域里也有着较深入的研究。本书可以说是作者长期实践的成果。

书中在中国画人物画方面，作者同时涉猎到工笔与写意两大门类，在教学与研究中依其独到的体会提出了其它有关著述未曾提出的问题。如工笔写意意识的相互渗透，工笔画部分的线与色的发展演变，古画临摹中的设色问题，染法新探，写意画部分对线、墨、色的深入研讨等等。在作者看来写意是中国艺术的大概念，决不仅仅是一种绘画的外在形式，尤其主张在大写意意识的前提下，工细与粗放笔法的相互融合。在图例的选择和示范方面，作者在书中都详细地作了研究和演示。

书中有相当的篇幅是技法的研究，但作者不是单纯地解释画法，而是与美术风格的演变，作者的修养，心态，乃至模特儿问题联系起来，行文中不时有新颖独特的见解，给人以启示。

创作能不能教，是永远也讨论不完的问题，作者也无意以一种模式去框定“创作”，而是从大的方面尽量贴近艺术规律地作了有益的提示。所提供的例图，也只是“举例”供读者参考。

这是一本可读性极强，可研究可探讨，抛砖引玉的好书。

单应桂

目 次

概论

一、学习中国人物画的必备知识	1
二、中国人物画的工笔与写意	2
三、中国人物画的用具与材料	2
1. 工笔部分	2
2. 写意部分	4

第一部分 工笔人物画法研究

第一节 概 述	7
一、工笔人物画的线与色	7
线	7
1. 工笔人物画线型的发展与演变	7
2. 线条自身的形式美感	9
3. 线条组织的形式美感	14
色	17
1. 工笔人物画重彩技法的发展与演变	17
2. 工笔人物画的色彩特点	18
二、工笔人物画的学习方法	19
第二节 临 摹	19
一、临摹要点	19
1. 临摹的态度	19
2. 临摹要研究	19
3. 临摹的方法	20
二、线描人物画临摹的步骤与方法	20
1. 起 稿	20
2. 透 稿	20
3. 绷 稿	20
4. 勾 线	20
5. 染 墨	22
6. 调 整	22

三、着色人物画的临摹	22
1. 关于古画的旧色问题	22
2. 染法与染法新探	23
3. 临摹的步骤与方法	26
4. 现代工笔人物画的临摹	28
第三节 写生	28
一、写生的模特儿问题	29
二、写生的步骤与方法	29
1. 观察	29
2. 构图	29
3. 起稿与深入刻画	30
4. 色稿	31
5. 透稿	31
6. 绷稿(略)	31
7. 勾线	31
8. 设色	40
9. 五官、须发、手足的勾勒与设色	40
10. 调整	41
11. 下稿	41

第二部分 写意人物画法研究

第一节 概述	43
一、写意人物画的发展	43
二、写意人物画的线、墨、色及用水	44
1. 线与用笔	45
2. 墨与运墨	46
3. 色与着色	48
4. 用水	50
三、写意人物画的学习方法	51
第二节 临摹	51
第三节 写生	57
一、写生的模特儿问题	57
二、写生的步骤与方法	57
1. 观察	57

2. 构 图	57
3. 起 稿	57
4. 落 墨	57
5. 着 色	58
6. 五官、须发、手足的落墨与着色	58
7. 衣服、衣纹的画法	61
8. 背景与道具的添加	61
9. 调 整	62

第三部分 中国人物画创作

第一节 创作的含义	64
第二节 对生活的理解	64
第三节 构 思	65
第四节 构 图	66
第五节 形象塑造	67
第六节 技巧运用	68

概论

中国人物画已有六千年的发展历史。早期的人物画多见于陶塑实物和岩画，虽然带有明显的原始状态的神秘感，但生命律动的活力和积极进取的精神所构成的原始绘画的基调，已鲜明地显示出来。当山水花鸟画游离于人物画之外并渐趋优势地位后，封建文人和艺术创作者之对于社会的反悖心理，使绘画原有的教育、认识功能削弱，而审美娱悦功能加强，人物画的社会地位逐步变为附庸。我们在赞叹宋元山水画、明清花鸟画成就的同时，不得不为人物画的衰微而惋惜。自元代以后至明清，尽管许多艺术家如赵孟頫、唐寅、陈洪绶、任伯年等在此做了长足的努力，然终不能拯救人物画日渐衰败的命运。当西洋画的基础训练方法传入中国并渐渐被国画画家采用之后，中国人物画开始有了新的转机，出现了以蒋兆和的《流民图》为代表的近代人物画，其影响直至解放后的五、六十年代。其后，人物画外在繁荣的表象，最终无法掩盖向畸形滑落的本质，直到整个民族的思维方式渐趋转变开放的今天，我们才有可能重新认识人物画发展的功过得失，才有可能从艺术的角度探索人物画之对于社会与时代的实质作用，才有可能在艺术的氛围中，在世界文化的背景下，分析研究中国人物画所处的位置和发展方向。

现代的中国人物画不再是一个自我封闭的系统，随着整个民族绘画的复苏，现实向我们提出了新的要求，它接受着各种观念、各种流派风格从不同侧面的冲击。在诸多样式的选择中，人物画的基础技法，仍旧是一个基本的课题，虽然不同风格的中国画面貌同时决定了基础训练方法的多样性，但工笔与写意画传统技法及现代技法的各种尝试，依然是发展中国画所附隶的先决条件之一。

近年来，对于基本技法的研究虽呈多样性，但缺少系统的归纳与总结。本书旨在与同代朋友交流技法，并力图能为初学者起到借鉴作用，以求解决传统技法与表现新物象的矛盾，使习作的技法与创作结合起来，且尽可能多地介绍一些新技法。

一、学习中国人物画的必备知识

学习人物画必备的知识应通过多种途径来了解与掌握，这包括基本艺术素养的具备；解剖、透视、构图、素描（速写）、色彩知识的具备；临摹、写生、默写的有机配合；对工具性能及书法、花鸟、山水画笔墨技巧的掌握等等。另外，线描在其中占有突出的位置，掌握了线的写真及表现能力，便是踏入了中国画的门坎。

叶浅予先生关于学习中国人物画的“八写、八练、四临、四通”即：“写形、写神、写意、写景、慢写、速写、对写、默写”，“练笔、练墨、练色、练图（构图）、练眼、练手、练心、练胆”，“对临、背临、临古、临今”，“穷通人情世态，贯通画理画法，旁通花鸟山水，遍通中外古今”。这是他学习中国人物画的精辟体会，同样

对我们有辅助作用。

二、中国人物画的工笔与写意

工笔与写意是相对而言的，在外在形式上体现为工笔细致工整，写意洒落豪放。而实际的内涵却不如此简单，意笔不等于粗率、粗俗，工笔不等于细腻、修饰；意笔画要画得耐看，力避粗、松，工笔画要画得厚重，力避甜秀呆滞，谨毛失貌，关键是意的传达。清代方薰论画说：“古人画人物亦多画外用意，以意运法故画具高致，后人专工于法，意为法窘，故成俗格”、“故所作之画，虽形似却全无生气，刻意工巧有物而失天趣，以为精则为工，实则病也。”求意传神是人物画的根本任务，洗练、简约、凝重是工笔与写意画的共同追求。常见有人草草几笔空洞无物谓之写意，繁文缛节、反复涂饰名曰工笔，实为同学者力减。画家若能工能写，得工处则工，当放处则放，方为高手。工写粗细并不说明画品高下，本领大小的判定标准，只能是外在语言的选择问题。有人尝试将工笔画得似写意般畅快，将意笔画得如工笔般耐人寻味，或将两种技法混合运用，效果也很好。总之，在当今中国画坛，工笔、写意乃至人物、山水、花鸟画的界限渐趋模糊，为得到某种效果，在语言的选择和创造方面可以自由随意。

三、中国人物画的用具与材料

1. 工笔部分

①笔 可选择弹性强的细型描笔（狼毫笔为宜）作线描，如叶筋、书画、点描、红毛、衣纹等，选用含水量较大的羊毫笔作渲染，如大、中、小白云。大面积渲染可用排刷。笔的选择应尖（笔锋入墨吸水后保持笔锋尖细）、齐（笔锋压扁后笔毛整齐散开不夹杂毛）、圆（笔肚圆润饱满，状若新笋）、健（不涩滞、不发叉、富有弹性）。作画中色笔、墨笔、水笔、矾笔等要分开。用后洗净，理齐，晾干。以防霉变虫蛀，俗语说：陈墨如宝，陈笔如草”，要注意笔的使用与保护。

②墨 墨多用油烟、漆烟，质细胶轻，乌润有泽。在指甲上试磨以泛蓝光紫光为上品。古人选墨极严格，从“漱金”、填青”上可判断真假新旧。漱金、填青是指墨上的黄金和石青色，能从中看出墨的年代远近，年代越久，金色愈赤，青色愈艳。因为制墨的各工用金用青色很考究。研墨时轻匀且慢，所谓“行笔如壮士，磨墨如病夫”。用后以宣纸包好，蜡封，只留一截在外即可，以防风化变质变形。染浓重的黑色时，墨色过浓过焦反不易画黑，可选用松烟墨或水彩、丙烯颜料中的黑颜色替代使用。

③砚 工笔画宜用端砚（广东产）、歙砚（安徽产）为佳，易发墨，不吸水，不损笔。砚宜常洗常洁，不使积墨成块。

④纸 是工笔画和写意画在材料上的最大区别。生宣纸中的半生熟纸，如净皮、煮捶、高丽、罗纹等若掌握得好，也可作工笔画，任颐的许多工笔画便是用生纸画就的。熟宣纸又叫矾宣，以胶矾处理使其不再有洇化特性，适宜精细渲染。常见的有冰雪宣、云母笺、蝉翼笺、清水书画宣、矾棉连、矾夹连等。不好的熟宣，矾过重，墨不易着纸或发灰，漏矾后无法着色深入。现有些用劣质生宣作熟，纸薄发灰而脆，仅可作练习用。选纸时，可于纸上滴大滴淡墨，待干后仍保持原笔痕不渗底和不洇出毛边者为佳。对漏矾的局部，可用笔蘸肥皂水，轻洗漏矾处，然后以胶矾水补填，也可用鸡蛋清涂抹。有人把生宣纸局部作“熟”画工细部分，其余仍按水墨法处理，可取得特殊效果。

⑤绢 是用丝麻制成的画绢，也分生熟两种，其性能与宣纸相似。熟绢质地平滑，细腻，透明，易于多次渲染，尤其适宜于透明色。太厚的色不宜多用，以保持绢的透明色泽。

⑥胶 对画面颜色的均匀鲜艳和固定不落色起主要作用。广东产的细条胶，无色透明，力大质细，最宜工笔画作调色用；山东阿胶和苏州姜思序堂产的黄明胶也宜用。使用时以温水文火煮稀，浓度以手指试之有粘性而不拔丝、看去透明如清水为宜。调色要适度，胶重则色滞，纸质易脆，胶少则色不易附着，这是指用胶调粉色而言。若以其与矾调配作熟宣，则应考虑用量适中，以不使纸地过脆或过生不托色为宜。

⑦矾（白矾） 有分隔和加固色层的作用。如在石色上再加渲染，须先刷矾胶水才不致使底色泛起。其浓度以舌尖试之不觉苦涩为宜。使用时，通常先用温水溶解后再加少许胶水。

⑧水 国画用墨用色妙在用水。工笔用水清洁，设色才能明净匀润。一般讲，艳色欲灰易，而灰色欲艳则难。水和水笔的洁净是用色洁净的主要因素之一。局部或大面积晕染要求不露色痕，水必常换常清。

⑨颜料

石色 矿物色，又叫粉质颜料，色泽鲜艳而不透明，覆盖力强且久不变色。石色颗粒粗，一次厚涂易浮燥不润，因此多与水色并用以破其板滞。常采取以水色打底复层层薄涂石色的方法，或涂矾水固定复加深入。现产石色质地较细，可与水色混用。管装石色易凝固，可再以乳钵研细加胶使用。

硃砂 宜用胭脂、洋红、白粉、汁绿打底，也有以花青、赭石、朱磬打底者。若求冷暖深浅变化，可在平涂的硃砂上刷矾后以洋红或胭脂分染，也可先以洋红等分染出阴阳，再薄施硃砂。若在绢或质薄的宣纸背面涂一层粉，则正面的硃砂更显鲜艳。硃砂色重易下沉，在生宣纸上多画于纸背。

硃磬 是漂制硃砂时的上层色，属半透明色，可单用也可与别色混用。若将硃磬和硃砂两种红色一次性涂足，易滞闷枯燥，若层层复加则易灰脏，用时须慎重。在

薄画法中也可以用别的红色系列代替硃磬使用。

赭石 又称土朱，属半透明色。单用混用皆可。在墨上涂赭石应一遍而过，不可反复，否则影响墨泽。也可用红、黄、蓝或硃磬加墨调出类似赭石色代替。

石黄 较藤黄厚重，适宜厚涂，常用于醒目处点饰。

石青 分头、二、三、四等。头青重浊，不宜涂正面，四青浅艳，常以墨色、赭石、花青、汁绿或胭脂打底，方显厚重，也有用三绿、四绿打底者，底色可分深浅变化。石青色系多作点饰。

石绿 也分四等，用法与石青类似，有毒。宜以花青、赭石，藤黄或汁绿打底。层层覆加才能匀而厚重。如用绢画，正面若用水色，可利用背面托石绿增加正面色的厚重感。

白粉 属重色，忌厚涂，厚则不润。前人用粉分白垩、蛤粉、铅粉三种。古壁画中用白垩厚堆，色彩经久不变。蛤粉是蛤蚌壳经火煨细研而成的石灰质，色质上乘和胶使用久不褪色，只宜正面用。铅粉易氧化变黑，今已不用。现常以锌白，钛白兑胶细研使用。白色常用于打底以增加所罩之色的厚度和亮度，也常在色上轻覆，可使原色冷淡而含蓄。在薄纸或绢上画浅色衣服时，如想不使白色过分强烈，可用粉在背面反衬，正面再着淡色，其效果极微妙。白色作大红大绿之间隔，可使两色调和。

金、银 有金属色感，常用以勾衣纹、饰物、石纹、花叶等，与朱、绿配合有强烈的装饰风。金、银色是用纯金纯银锤打成的金箔银箔。金、银色不可与别色混用，宜并置、平涂、勾勒。方法有泥金（金箔加胶水在碟上研成细泥，用笔蘸画）；贴金（用胶水将金箔贴上，再以干笔扫去多余金色）；扫金（涂胶水后，半干时洒上碎金箔或金粉，用干笔来回扫动，即粘上金色）等。银粉用法如金。现常见的金、银粉是以铜、铅制成的代用品，易变色，用时调胶水使用。

水色 动物质或植物质，色相活泼透明。可点染，套罩，调合使用，多与石色并用。作石色底子或在石色上罩染，借石色以保持耐久性。

花青 是用靛花制成，不易褪色。可作底色，再罩其它色易获浑厚翠艳的效果。

藤黄 是用海藤树的汁液在竹管中沉积而成。有毒。忌用热水浸，遇热色泽变灰，且易硬化。用时用笔直接蘸取。可与花青配成汁绿，古人常以藤黄调墨点染瞳孔，恰到好处。

胭脂 属冷深红色，以茜草、红兰花制成。多染易发黑，时久易褪色。可用之与别色调合作重色使用。

洋红 动物质颜料，粉末状。用时兑胶，怕受湿。色彩明净偏冷，介于大红与胭脂之间。现称曙红，多用管装。

其它用具有乳钵（作研磨矿物色用）、色碟、笔洗、吸水纸等。

2. 写意部分

①笔 一般以大中型笔居多。羊毫笔细长、含水量大，狼毫笔毛挺而吸水量少。用笔的勾勒、皴擦、渲染、点虱等全凭个人习惯而定，不必苛求以大笔画小画等等。选笔要有弹性，按下抬起时能恢复原状为佳。

②墨 墨的挑选同前述。现多用成品墨汁，虽使用方便，但有时因胶过浓或过淡，易平易灰，泅化能力不稳定，缺少变化，难以得到厚重的效果。可加少许水以块墨研磨。有人用惯了墨汁，善于利用它的特点，有人尝试以广告墨色或墨胶、墨膏作画，效果亦佳，但要注意生宣纸裱糊后，墨色对水及浆糊是否有相应的承受能力。

③砚 宜选石质细硬、发墨快、水份不易挥发且容墨量大的砚池。砚应有盖有底，使余墨不干涸。箕形砚有一定斜度，可用来调墨色。

④纸 意笔画多用生宣纸，其种类较多：玉版、夹贡、双夹等属厚宣，净皮、单宣等属薄宣。尺寸有二到一丈八尺不等。好的宣纸较绵软，迎光看去可见一团团云块纹，一般以手试重涩并有潮感，抖动时，声音发闷而不清脆者为佳。上等生宣纸以墨着纸，墨色能留得住，泅化自然，浓淡层次变化丰富且干后不滞不灰，仍有光彩。另外，许多地方产的书画纸也各具特色，只要运用熟练，效果也很好。如高丽纸，皮纸，四川纸，福建宣、江西都安纸、元书纸、罗纹宣、龙游宣、临朐纸等。有人喜自制半生熟纸（如豆浆纸，淡矾纸）以改变原纸的泅化性能。有人喜用熟宣纸写意画，只要掌握熟练控制得当也可收到好的画面效果。

⑤颜料 要考虑国画色的某些特性，多数石色在生宣纸上会因含水量大小和调合后的泅化能力不同，易在纸上沉淀而形成痕迹，水色则反之。写意画用色应自由些，石色可淡用，水色可厚涂，或水色石色混用。水粉、水彩颜料，色阶品类多，有些是国画色难以替代的可掌握其特性灵活选择。在采用水粉和水彩色时要考虑到这些色的不泅化和托裱易脱落跑色等特性。

⑥水 除必要的清水外，应备一些产生特殊效果的水剂，如胶水、矾水、豆浆水、酒水、洗衣粉水、盐水等。矾胶水可使生宣熟化，先着纸面再以墨复衬，会出现明显的浅色痕迹，可利用其表现雨、雪等特殊效果。以胶水调墨或色，会改变墨色的泅化程度，对于滞闷的墨团处，复以矾水勾画会出现不匀的效果，对大块墨起分化作用。在先施清水或唾液后复墨色会出现似有似无的水痕。涮笔的浊水，用以调色，可降低某些色的火气和纯度。

⑦画垫 其作用在于利用毛茸托住生宣纸，使水墨充分泅化而不致下渗画垫一般以毛毡较好，其它如毡、海绵、植绒纸或布等都可替代使用。画垫的茸毛不宜过长或过短，软硬要适度，不吸水，以单浅色或白色为佳。画垫也会影响笔触效果，粗质地的画垫会形成特殊的肌理。也有人不用画垫，直接在板上泼墨，墨团中形成不规则花纹，也很有趣。

其它用具如蜡笔、油画棒、彩色铅笔等也应具备，但要注意过多运用会生发繁杂矫饰之弊。

第 一 部 分
工 笔 人 物 画 法 研 究

第一节 概述

一、工笔人物画的线与色

线

1. 工笔人物画线型的发展与演变

中国早期绘画的用线透着生涩冷逸的神秘感，其后由于对现实的描绘，逐渐显示了企图如实描绘主于丰富与客观世界的欲望并逐渐趋成熟，至汉代已发展为运笔轻重疾徐有致，具有很强表现力的阶段，《洛神赋图》的笔法如“春蚕吐丝”，细密精致，标志着中国绘画新的进步。（见彩图1）不过中国画的线在唐以前变化较少，似受商周青铜纹的影响，用笔圆转均匀，近于高古游丝。张彦远较早地注意到线的风格，他在《历代名画记》中论顾、陆、张、吴之用笔，指出“风趋电疾、精利润媚、点线斫拂、力健有余”的不同风格。谢赫在总结六法中关于“应物象形”法的同时也发现了“别体之妙”，即“略于形色，颇得神气”，而另些作品则“纤细过渡，翻更失真”，明确了线与形与神的关系。吴道子受草圣张旭影响，在线中渗入了更多的情感，创造了“离披点画，时见缺落，笔不周而意周”的“莼菜条”线型，使线条富于粗细、阴阳变化，完美的线条使



图1



图2

弟子无法为其画设色，是故运墨而五色具”，这种线条达到包容形、神、色的境界，正是国画线“写意性”的最高追求目标（图1）。许多画论对实践的总结和对理论的探讨，不断纠正和影响着线型的发展，丰富着线的表现力。郭若虚在《图画见闻志》中对于线描用笔特别注意品评，有格调高下老嫩之分，指出画有“板、刻、结”三病。五代荆浩的《笔记法》言用笔有筋、肉、骨、气“四势”，文人画则强调“意”和“书卷气”，这无疑给线带来新的审美要求。李公麟的线集柔英雄壮之妙，有书生雅致之气，熟练中有生拙庄重的美感。（图2）至梁楷，他吸收行草笔法，用笔简约粗放，写意性较强，在他及米芾的作品中，线



图3

条发展为点、顿、折和泼墨（图3），从此水墨画渐渐与线条平分秋色。一方面说明线条发展的丰富性，另一方面也说明线向自然和情感的屈服。明代陈洪绶的成就在于他将瘦劲利落、富有弹性和节奏感的线条同简括的构图、夸张得近于怪诞的造型完美地结合起来（见彩图2），对后来的任伯年影响很深，但任伯年比陈洪绶更重视造型的准确性。任伯年的最大贡献除了将丰富的色彩融入写意画艺术，之外更重要的是把准确的人物造型以松灵的线条勾勒，更好地发挥了线的写意性。（见彩图3）

线在中国画的发展史中，表现出以下特性：①写意性。在捕捉描摹自然物象方面，它注重作者对自然界的心理感受，线条虽然单纯稚拙，但作为一种绘画语言又具有很强的抽象性和主观性，即主客观趋于统一的高层次写意意识。②写实性。人的认识能力的深化使线的发展愈趋于忠实地反映物象，西方绘画如此，中国绘画亦如此，而且因为对自然真实记录的欲望，驱使它成为绘画的主要手法之一。线的神秘性减弱，市俗性加强，稚拙简略味减弱，修饰繁琐味加强，这不是人的艺术素质的降低，而恰恰是认识表现力的提高，这时人的表现与再现是浑然一体的，二者并不矛盾。③线在发展中丰富着自己的表现力。只有当人们对自然的忠实描摹能力完备乃至厌倦了的时候，线才从自如地表达真实转向形式上的变形游离和写意，此时线的丰富的外在形式才与意识的写意内核吻合起来。中国画在宋代开始领悟到了这一点。④线的屈服。线发现了自己表现力的局限性，而发展分衍出其它技法，形成

了线点面、勾皴染点擦等多种技法并用的局面。线的魅力与美感，正是通过线与线、线与点、线与墨、色及其它因素的组合传达出来的。

2. 线条自身的形式美感

在线型上古人有“十八描”法（见明人邹德中《绘事指蒙》，汪砢玉《珊瑚网》），可归纳为三种类型。即变化均匀一类，如高古游丝描，行云流水描；起笔落笔变化一类，如钉头鼠尾描；行笔间粗细缓急变化一类，如折芦描、柳叶描。有些是指线的组织变化，如“曹衣出水描”、“减笔描”，有的则指笔含水份的多少所产生的变化，如“枯柴描”、“十八描”所述的线的起落行止之间的变化，大多用以表现衣纹及物的质量感。（图4）

运笔的姿态、压力、方向、速度、笔含水份的多少等是影响线条自身面貌的直接因素，更由于作者情感的注入而赋予了线条以不同的性格。①粗细线。粗线与细线所表达的情感不同、表现在线与线的对比或线本身的间或变化上。粗线浑厚凝重，细线轻快流畅。当我们同时看中国画“十八描”中高古游丝描与折芦描时，有纤细与遒劲的不同感受，而兰叶描的时粗时细则更热情活泼。时粗时细的变化、轻微的转折点顿，使线传达给人以微妙的情感。②长短线。长线条舒展飘逸，短线条跳跃急促。一条线的转折弧度又集长短变化于一身，于是便产生了线条的节奏和韵律。中国书法的用笔讲求“一波三折”，就是寻找不同转折线段上的长度变化，或者说在急缓用笔中变换运笔方向，这种运笔在任伯年的作品中，明显地体现出来。③曲、直线。曲线表现为柔，直线表现为刚，曲线温和优美，直线刚烈壮美。威廉·荷加斯在《美的分析》中说：“一切直线只是在长度上有所不同，因而最少装饰性。曲线由于互相之间在曲度和长度上都可不同，因此而具有装饰性”，是说曲线的独特魅力。所以，优美的画面多以曲线构成。书法的流美、中国园林艺术中的峰回路转，曲径通幽，山涧小溪的九曲流肠都让人体会出曲线的优美。中国画的转折线型，大多为有弹性的抛物线型，直线不应流于匠气而成为“僵线”，曲线不应失其遒劲而流于纤弱无力。强调线的韧性、弹性，讲究运笔的姿态与笔势。在此艺术家的情感依旧是线条情感的决定因素。直线的壮美和崇高，也具有较高的美学价值。埃菲尔铁塔、金字塔、天安门广场和故宫，都传达出直线的美感。事实上，除了作工艺或图案设计外，是很少有人用荷加斯称作美的蛇形线波浪线去作画的，这里线的曲直是相对而言，画面上任何称作优美的波浪线也无法表现出优美的风景、静物或者人体。相反，有些艺术家常常将直线处理得随意，甚至歪邪，如山水画的楼亭，将曲线画得挺健，遒劲，如永乐宫壁画（见彩图4）。所谓“以恭写松，以松写恭”意即如此。④苍、润。苍、润线条与毛笔水份干湿及行笔快慢，压力轻重有关。中国的毛笔线条最宜传达这种美感，如“枯柴描”线条的飞白等为苍，湿线为润，干线苍劲干辣，湿线圆润秀雅。苍与润的线条在造型中传达出不同的情感，有各自的表现价值。我们面对行云流水与坚硬的山石树干，面对老人与少女的形象特征，自然会选择包含相应情感

柳葉描 書中有倒挺文李後主金錯刀書法忌於浮滑輕薄之習



高古游絲描 用尖筆圓勻細無描出要有秀勁古逸之氣為合



行雲流水描 用筆如雲舒卷自如似水轉折不滯



減筆描 馬遠梁楷多為減筆以少許勝人多許少難於多



图4 古代十八描法