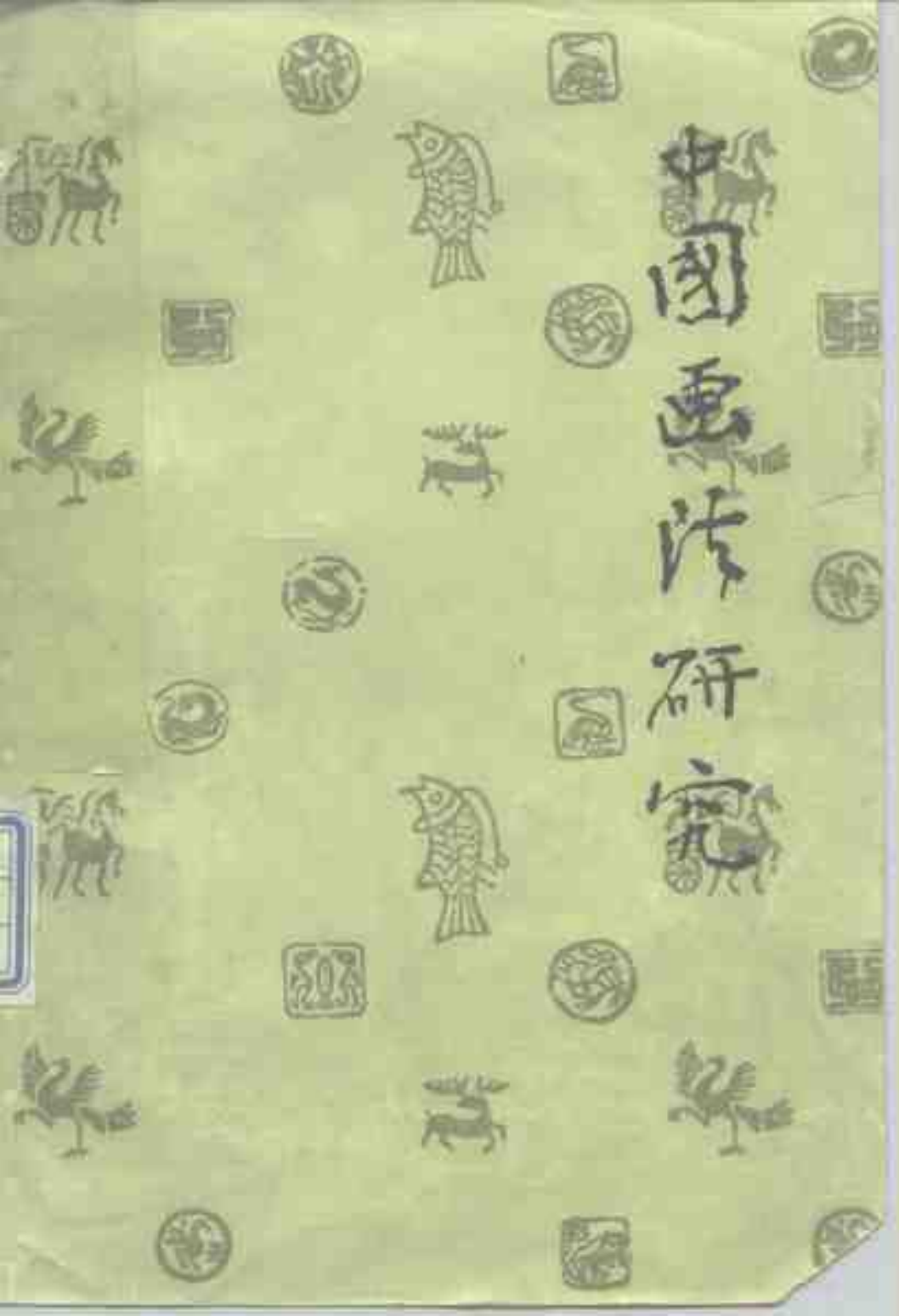


中國畫法研究



J42.1

88-122

呂鳳子 著

中國畫法研究

上海人民美術出版社



中国画法研究

吕凤子著

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路672弄33号)

总发行所上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 1.5 字数 23,000

1978年10月第2版 1978年10月第4次印刷

印数 78,001—212,000

书号: 8081·5069 定价: 0.15元

出版说明

这本《中国画法研究》，文字简练，言之有物。写作方法循序渐近，由简入繁，是一本对研究中国画法有参考价值的书。

作者一开头从“用笔”谈起，进而在第二章谈到“构图”（上），首先提出“立意”和“为象”。所谓“立意”，是指对事物要有理解，从而确定创作主题。所谓“为象”，是指表达主题思想的具体形象。作者指出这具体形象，既不能杜造，也不能看到什么就画什么，而是要经过匠意经营，经过艺术加工。为了达到“以形写神”、“迁想妙得”，就要所谓“实对”。就是要对客观现实观察或写生，观察事物的本质及其内在的精神，使所获得的形象，不能完全和现实一模一样，而是“类”似现实的有新内容的东西。作者把观察现实所获得的形象，叫做“意象”，或叫“腹稿”。构成“意象”要经过多次改作方能确定，只有当“意象”清晰之后，才算作是完成了创作的准备阶段。这里作者对“形”与“神”的关系的分析，对“迁想妙得”的解释，是值得重视的。作者指出在对现实观察即所谓“实对”时，要结合画家自己的思想感情理解对象的内在精神，这叫做“悟对”，也就是所谓“迁想”。同时作者又指出“悟对”不能离开现实，否则就失去形象的真实。在观察现实时要抓住感受最深刻的最生动的东西，只有这样的东西，在整个创作过程中，形象才是始终明确的。所以叫做“妙得”。这里作者对“迁想妙得”作了很好的解释。

接着作者又进一步说明所谓“道”的问题，他引用了宗炳的话，说“道”是现实的属性——法则。换句话说就是规律性。

要从事物的规律性中找出它们的内在联系的东西，才能深刻地表现事物的精神面貌。所以作者说“道”和顾恺之所说的“神”，是一回事。这样解释也是合于情理的。究竟表现事物内在精神面貌的目的是为了什么呢？作者认为是为了“功用”，即艺术为政治服务。这是正确的。但作者引证了张彦远说的“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”的同时，没有明确地指出，封建社会的张彦远等所说的艺术“功能”，是为了巩固封建统治阶级的特权服务的。张彦远还说过：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”就是说善于画画的人，都是官僚、贵族、士大夫阶级，一般劳动人民出身的艺术家在张彦远看来是十分鄙贱的。这是封建士大夫阶级的偏见。所以对于精芜互杂的古代画论，不能不以历史观点和阶级观点来分析。总的看来，作者对于本书中一些问题的见解，无疑地对我们研究古代画论是有帮助的。

作者对古代画论的研究是下了功夫的，并且有自己独到的看法。这里要注意的就是作者的写作方法，往往是引用古代画论某些原文来表达自己的意思。我们要从精神上来领会作者的见解。

在“构图”（下）谈到“写形”、“貌色”和“置陈布势”等画法问题。作者对于“取”与“舍”、“疏”与“密”、“略”与“精”，对于“一气呵成”、“连接”，对于“观察”与“默记”等等，都作了分析；在谈到“变相还原”时，从观察事物、远近距离、透视关系、物体发生变化，以及根据物体的“自性”和“类性”，对形的夸张、变相，能够从反映论的角度出发，同时又强调对客体的理解而发挥主观能动作用的关系上来分析。对色彩点染，明暗关系。构图上的置陈布势，书、画关系

等等问题，也提出自己的看法。至于说“指画”的线条无变化，和对“没骨法”的看法，当然还有讨论的余地。总之，这一切都是作者一生的创作经验结合传统画法所提出的自己的深刻体会。

本书对于研究传统技法，和中国画的创作方法等问题，是有研究价值和参考价值的，但我们也应看到吕先生对某些问题的阶级分析还嫌不够。如果吕先生再活许多年，继续在党的领导下和在毛主席文艺思想指导下从事艺术创作实践，这些缺点是完全可以弥补的。这里希望国画家先辈，不仅对本书提出宝贵的意见，而且也希望把自己的宝贵的丰富的创作经验，研究整理出来，供大家学习参考，以便通过实践，进一步发展社会主义时代的新的国画艺术，这是我们共同的责任，也是出版本书的目的。

上海人民美术出版社

一九六一年五月

作者事略

吕凤子先生是我国著名的画家和美术教育家。吕先生从事中国画创作和美术教育工作五十余年，擅长人物、山水、花鸟画，具有独特的风格，对绘画理论也有一定的研究，在美术教育事业上有很大贡献。全国解放后，吕先生被选为江苏省人民代表、江苏省中国画院筹备委员，他热爱党热爱新社会，并表示要把自己的知识技艺贡献给党的事业，虽在年迈体弱的情状下仍然努力创作表现新题材内容的作品。于1959年12月20日在苏州病逝。享年74岁。

（据“美术”1960年4月号载文写）

目 次

一	用笔	1
二	构图(上)	9
	立意 为象	
三	构图(下)	18
	写形 貌色 置陈布势	

一 用 笔

在新石器时代的晚期,约在公元前二千多年的时候,我们祖先已经使用兽毫制作的笔作画了(一)。最初笔是怎样制作的不知道,只知道在战国以前是用木管、鹿毫和羊毫制作的,战国时可能已有竹管兔毫笔(二),汉到魏晋是杂用竹管、木管、兔毫、羊毫及鼠毫制作的(三),隋唐以后才普遍使用竹管、兔毫、羊毫笔(四),清代嘉庆以后才风行长锋羊毫笔。兽毫的性能:鼠、鹿毫强,兔毫健,羊毫柔。由于各种兽毫笔的性能不同,使用时就有难易。毫健的容易使用,毫强和毫柔的都不易使用,但强毫、柔毫合制的笔就又容易使用,最难使用的是长锋羊毫笔。

过去制笔法到现在仍旧沿用的有两种:一种是三国时期的韦诞法(五)。法以强毫为柱,柔毫为被。被毫又分心、副,而以健毫为心,软毫为副。柱毫、被毫是用两种不同的兽毫来制作的(如用鹿毫为柱,羊毫为被),心毫、副毫则有时用两种不同的兽毫制(如所谓兼毫),有时用同一种而异强弱的兽毫制(如用兔肩毫为心,其他部分毫为副)。旧传笔有尖、齐、圆、健四德,用韦法制笔是

比较容易做到四德具备的。另一种是唐代的诸葛法(六)。用这方法制成的笔叫做无心散卓笔。它既不用柱毫，也不分心副，而是用两种或一种兽毫参差散立扎成的，也能做到尖、齐、圆、健。凡是能够做到尖、齐、圆、健的笔就易于使用。

笔是否易于使用，又和握笔的方法有关系。旧握笔法最适用的要算拨镫法(七)。就是大指按着笔使它向前，食指挽着笔使它向后，中指钩着笔使它向右，名指、小指重迭抵着笔使它向左。这样，笔在指中，跟着指动，只要指一紧握，指力便可直达笔尖，如果能够更进一步使腕力、臂力直接运到笔尖，那么，任何不易使用的柔毫就都可以自由运用了。

怎样使腕力、臂力直接到达笔尖呢？现在讲我的“用笔”即用力的方法。先讲怎样运用腕力。手指紧紧地握笔不动，肩和上臂也不动，肘部不妨搁在桌上或其物面上，但腕必空悬，让它可以任意转动没有障碍，这时通过笔的就完全是腕力。次说怎样运用臂力。手指紧紧地握笔不动，腕也不动，并把它悬起和肘相平，只让肩和全臂在动，这时通过笔的就完全是臂力。在运用臂力时，如嫌力太强，可提高腕的位置使它高过肘部，把力量储在臂中；如嫌力不够强，可使肘的位置高过于腕，把力倾注全毫，形成直泻的形势。

象这样用力构成的圆或方的线条(八)及不同样式的

点块叫做骨，单指线说就叫做骨线。五代荆浩说：“生死刚正谓之骨。”（九）没有力或力不够强的线条及点块，是不配叫做骨的。

“骨法”又通作“骨气”，是中国画专用的术语；是指作为画中形象骨干的笔力，同时又作为形象内在意义的基础或形的基本内容说的。因为作者在摹写现实形象时，一定要给予所摹形象以某种意义，要把自己的感情即对于某种意义所产生的某种感情直接从所摹形象中表达出来，所以在造型过程中，作者的感情就一直和笔力融合在一起活动着；笔所到处，无论是长线短线，是短到极短的点 and 山点扩大的块，都成为感情活动的痕迹。唐人张彦远说：“骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。”（一〇）这就是说明形的意义能不能跟着形象的构成而具体地表达出来，其关键就全在于“用笔”；也就无异说，不懂“用笔”虽也可以成画，但要很好地显示形的意义，那就不可得了。

这样说，懂不懂“用笔”应该是指熟悉不熟悉怎样使力与感情相融合的技巧，不是仅指知道不知道使笔与力相结合的方法而言。

因此，“用笔”练习——主要是勾线练习，被认为是中国画的基本练习。而勾线技巧，即使每一有力的线条都直接显示某种感情的技巧，也就被认为是中国画的特有技巧。

根据我的经验：凡属表示愉快感情的线条，无论其状是方、圆、粗、细，其迹是燥、湿、浓、淡，总是一往流利，不作顿挫，转折也是不露主角的。凡属表示不愉快感情的线条，就一往停顿，呈现一种艰涩状态，停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。有时纵笔如“风趋电疾”，如“兔起鹘落”，纵横挥斫，锋芒毕露，就构成表示某种激情或热爱、或绝忿的线条。不过，这种抒写强烈情绪的线条，在过去名迹中是不多见的。原因是过去作者虽喜讲气势，但总要保持传统的雍穆作风和宽宏气度。所以状如“剑拔弩张”的线条且常被一些士大夫画家所深恶痛绝，而外柔内劲所谓“纯绵裹铁”或“绵里针”的圆线条，就从最初模仿刀画起一直到现在都被认为是中国画的主要线条了。

圆线粗的叫做琴弦，细的叫做铁线，最细的叫做高古游丝。游丝最初仅见于春秋战国时代金银错器上(一)，从汉人一度仿效楚画用于漆画以后(二)，就很少看见，所以叫它做高古。无论是琴弦，是铁线，其初每一图中都只许用一种线条，唐代以还，才看见两种线条同时用在一图一形中，也有在一条线上分别粗细的，例如韭叶、兰叶描。到了南宋，由于作者善用方笔；到了元代，由于作者善用渴笔，遂有混合用方、圆、粗、细、燥、湿等线条构成的画，用来表达比较复杂的情绪。这种在一图一形中的线条逐渐变成多种多样，应该承认是勾线技

巧的进步吧。

连接线条的方法，所谓“连”，要无笔不连，要笔断气连（指前笔后笔虽不相续而气实连），迹断势连（指笔画有间断而势实连），要形断意连（指此形彼形虽不相接而意实连）。所谓“一笔画”（一三），就是一气呵成的画。“风趋电疾，意在笔先”，意即迅速地一气呵成。“体格精微，笔无妄下”，则是指从容地一气呵成的意思。

五代荆浩说：“笔者，虽依法则，运转变通，不质（朴的意思）不华，如飞如动。”（一四）荆浩写神镇山松树几万本，“用笔”既熟，所以能够“运转变通”、“如飞如动”，不自觉地随着情意在活动，而使所画线迹既不专以浑朴胜，也不专以娟媚胜，到达所谓“神化”即通俗称“一片神行”的境界。这境界无疑是每个练习“用笔”的人都希望到达的。可是绝不可忘却画的目的是要通过具体形象来表达某种意义的，那些空炫勾线技巧，专以玩弄笔墨为目的的，如过去某些文人画家和金石画家，这是学者应该知戒的。

结 束 语

中国画一定要以渗透作者情意的力为基质，这是中国画的特点。所以中国画最好要用能够自由传达肩、臂、腕力的有弹性的兽毫笔来制作，用手指或其他毛刷等作画，只能构成一种缺少变化的线条，它不能用来代替兽

毫笔。

表现某种感情的画，一定要用直接抒写某种感情的线条来构成，说表现任何内容的中国画都应用最美的没有粗细变化的圆线条来构成也是片面的。

成画一定要用熟练的勾线技巧，但成画以后一定要看不见勾线技巧，要只看见具有某种意义的整个形象。不然的话，画便成为炫耀勾线技巧的东西了。

注 解

(一)这就出土的夏代彩陶上动、植物花纹看，可以很清楚地看见手笔的痕迹。

(二)《古今注》说：“古以枯木为管，鹿毛为柱，羊毛为被。秦蒙恬始以兔毫、竹管为笔。”据 1954 年湖南省文物管理委员会在长沙南郊战国木槨墓内获得的以竹管为套的木杆兔毫笔（据当时老笔工鉴定，毫是上好的兔肩毫）来推测，楚在那时已有木杆兔毫笔，可能秦在那时也有竹管兔毫笔。《古今注》所说是可信有其事的。

(三)1931年西北科学考察团在蒙古索果卓尔之南古居延海地方曾得汉木管笔。余虽没有看见是用何种兽毫制的，但据王羲之《笔经》说：“汉时诸郡献兔毫，出鸿都，惟有赵国毫中用，时人咸言：兔毫无优劣，管手有巧拙。”又旧传张芝、钟繇用鼠须笔，笔锋强劲有锋芒，证以最近所见汉画线条有那样劲健，可信从汉到魏晋是兔毫、鼠毫笔最盛行的时代。

(四)颜师古《隋遗录》：“宣城岁贡青毫六两，紫毫三两。”青毫即羊毫，紫毫即兔毫。据笔工说：羊毫以前以嘉兴、硖石产的

为最好，实不数宣城，紫毫则从古就以宣城产的为最名贵。诵白居易诗：“每岁宣城进笔时，紫毫之价如金贵。”又“宣城石上有老兔，食竹饮泉生紫毫。”可知隋唐时最盛行的是兔毫、羊毫笔。

(五)韦诞字仲将，三国魏京兆人，工书，善制笔，曾著《笔经》，又善制墨，时称：仲将之墨，一点如漆。

(六)《避暑录》：“笔出于宣州，自唐惟诸葛一姓世传其业，治平、嘉祐前得诸葛笔者，率以为珍玩。”《清异录》：“伪唐宜春王从谦用宣城诸葛笔，一枝酬以千金。”又欧阳修诗：“圣俞宣城人，能使紫毫笔；宣人诸葛高，世业守不失。”又山谷《笔说》：“宣城诸葛高系散卓笔，大概笔长寸半，藏一寸于管中。”

(七)拨镫说有种种：有说镫是马镫，浅浅地用指尖执笔，使虎口空圆象马镫。有说执笔象用指尖拿东西挑镫心的样子，就又以镫为油镫。有说执笔有八法：一抵、二捺或作压、三钩、四揭、五抵、六拒、七导、八送，这就叫拨镫法。我现在说的按、挽、钩、抵，就是以后说为根据的。

(八)使笔直立，锋在正中，用浓墨画一线条，在日光中映视之，就会看见线的中间有更浓的一丝痕迹，象圆柱的中轴，给人以圆感，所以叫做圆线或圆笔。前人最乐道的“绵里针”就是指这样的线条和这样使笔而埋藏其锋说的，这又就是所说的篆书笔画。使全毫铺平象刷子，略卧其管倒向前进，就是线向上、下、左、右延，管即向它的相反方向作侧倒势，倒推毫进，这样画成的线条，映视之，就会看见线的两沿特黑，中间平，有方感，所以叫做方笔，也叫隶书笔画。前人称这样“用笔”“如坐墙，倒提其刷按之下”，“如击敌，深入敌后反击之”。其喻实甚确。

(九)见五代荆浩所著《笔法记》。

(一〇)见唐张彦远所著《历代名画记》卷之六“论画六法”。

(一一)春秋战国时代错金铜器由洛阳金村出土的，现有金银错敦、金银错壶、金银错狩猎文镜等。山汲县山彪镇出土的，有金银错动物图剑、黄铜错水陆交战图鉴等。错文即有细如游丝的。

(一二)寿县出土的楚墓棺盖是用朱漆画的，画用细线勾勒，实为汉代漆画中的游丝描所从出。

(一三)《图画见闻志》：“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画。”探微是南朝宋人，人物故实画极妙，兼善山水草木，有“包前孕后，古今独步”之称。

(一四)见所著《笔法记》。

二 构 图(上)

立 意 为 象

构图在这里是指创作全部过程，即从计划到实践，从“立意”、“为象”到“写形”、“貌色”、“置陈布势”等实践说；这是最广义的构图。现在就按这程序先说“立意”和“为象”。

“立意”、“为象”是说作者对于现实事物有了某种理解，某种感情，准备用具体的形象把它表达出来。即有了画题，准备造作可以表达题旨的具体的形象。这是第一步。

这个准备造作的形象，当然是现实形象的摹写，不是凭空杜造的形象。但也不就是选定的某现实形象之如所见摹写，而是经过作者意匠经营，经过加工而后构成，如《广雅》所说“画，类也”的一种类同现实而具有新内容的新形象。这在意识中构成的新形象就叫做“意象”（俗称腹稿）。这是第二步。

初构成的“意象”常是不确定、不清晰的，必须经过多时多次改作，才逐渐成为明确的、充分反映瞬间的客观对象的形象。这是第三步。