

中国花鸟画

笔墨

陆越子 著

江苏美术出版社

法



目 录

序	陈传席 (1)
---------	---------

• 笔法篇

一. 毛笔	(4)
二. 一画	(5)
三. 笔姿和笔力	(6)
四. 用线	(9)
五. 十八描法	(10)
六. 线条之对比规律	(11)

• 墨法篇

一. 墨和色	(18)
二. 用墨技法	(20)
三. 规律和效果	(24)
四. 笔和墨	(26)
五. 用墨和格调	(27)

• 附图

序

陈传席

中国的文化——追根求源，总离不开儒道二家，这真是没有办法的事。比如中国画，有工笔的，有写意的；有下笔谨慎的，有下笔率意的。按道理，画画应该是十分工细谨慎的，但事实上，中国的绘画一直是写意的居于重要位置。写意画有时又叫游戏笔墨，这根源便基于儒道的学说。孔子说过：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”（《论语·述而》），“道”是人生的目标，因而地位最高，“道也者，不可须臾离也”，必须严格遵循。德，可据；仁，可依，也是颇重要。德、仁都是“道”的一部分。古人论“道理”，“道”是万事万物的总规律，“理”是事或物的具体规律。因道而生理，依理而行道。所以，“德”和“仁”可谓“理”，依据德仁而行道，故不可马虎待之。“艺”就不同了，它既不是道，也不是理。因而既不必“据”也不需“依”，更不能“志”，只能“游”。据德依仁志道，太紧张了，靠“游于艺”轻松一下，孔子这一理论就规定了艺术“游”的性质。游又叫玩，所以艺术也叫“玩艺”。太严肃太工细的画游玩的性质便不强。所以，那种游戏笔墨的写意画便成为文人学子的目标。

以笔墨游戏，笔和墨的问题便要弄好，这是中国画的关键。事实上，笔是离不开墨的，墨也是离不开笔的。但二者仍有主次之分，见笔的地方，墨是为了达到笔的效果；见墨的地方，笔是为了达到墨的效果，笔墨的偏至，便成为单一的一方。但更多的地方是笔墨兼至，有笔有墨。当然，真正的大画家是不讲究笔墨的，我在我的著作中反复论道，画家的修养性情是主要的，笔墨只是技术上的问题，是为表达思想感情服务的。五代荆浩说过“忘笔墨而有真景”，大画家作画要舍弃笔墨，实际上不是舍弃，而是熟练之极，无所拘限，能得心称手地表达自己的思想感情。对于画家来说，需要的是感情，激情。但学画的人如果根本不掌握笔墨，就根本无法表达自己的思想感情，不要说当画家，就是画一张画也是不可能的。

画家越子作画，顺手涂写，如游戏笔墨。他是不计较笔墨的，亦因熟练之至之由。但画家学画时也都是一笔一墨的学过来的。他现在根据自己的经验，把笔墨的学问写出来，示意出来。有志于做画家的年轻人，也必须从一笔一墨学起，越子这本书便是很好的参考。开始学画的人先把方法学到手，学到非常熟练时便会忘掉，那时就会创造出自己的方法，自己的笔墨，也就成为了画家。

中国花鸟画笔墨法

笔法篇

中国画有人物、山水、花鸟之分，又有工笔和写意之别；有逸笔草草，点画甚少的简笔画，亦有重重叠叠千笔万画的满构图。中国画好比一座规模宏大的艺术大厦巍然屹立于世界艺术之巅，这是中华民族的骄傲，这座宏伟的艺术宫殿，正是由我国人民经过数千年的努力一砖一瓦建筑起来的，而这一砖一瓦的形成，都离不开中国画最传统也是最现代的工具——毛笔。

中国画专用工具——毛笔，虽然是由羊笔或其它兽毛制成的，但是一旦掌握了它，它就会听你指挥，你需刚则刚，需柔则柔，你就能将“悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颠峰之势，临危据险之形（孙过庭语）一一跃于

纸上。但这又何等不易，殊不知要想掌握这支奇妙的笔，又要经历多少寒窗苦，啃破多少线装书，更要磨破多少旧布鞋，写烂多少黄土纸。

要想掌握这支笔，先要学会如何用笔，要学会用笔，得以一笔开始。不管这张画的意境如何远，形象如何美，构图如何奇，都得从一笔一画开始，这是实现绘画艺术的必经之路，必须提一下，要学好用笔，必须先学书法。

元代赵孟頫云：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通，若也有人能会此，方知书画本来同。”画家郭熙云：“说者以为王右军喜鹅，意在取其转项，如人之执笔转腕以结字，此正与论画用笔同。”这种书画同源，书画同法论的观点古本有之，赵孟頫言用作书之法作画，郭熙言右军作书之执笔法与论画用笔相同，其间书画之关系何其紧密。故而，书画家们历来学画先习字，字不好，线亦不灵；线不灵，画则不入法度。也正因为如此，中国书法艺术也成为了一种高层次的造型艺术。书法艺术中的点、线也成了绘画艺术中最基本的艺术语言。绘画中点、线质量的高低，同画家本身的书法修养有着直接的联系。画有书意，书见画意已普遍被人们所接受。

笔是工具，用笔是艺术。怎样用笔，历代书画家都作出了可贵的探索和实践，总结了不少值得学习和借鉴的经验。这通过他们的文章和书画均可体现出来。故而，要想学中国画，要想学会用笔，临摹中国历代优秀书画作品是必不可少的一环。有人想创新，不想走老路，不想花工夫去学习传统，鼓吹“中国画穷途末路”论，这是不可取的，试想一下，中国几千年的优秀文化传统，是多少代人的总结，努力的结果，是经过历代优选、淘汰而产生的精华，要想否定是不可能的。这样宝贵的精华，我们只用几年，甚至几十年，就能学到手而为用，这是古人指给我们今人的一条捷径，是承前启后的法则。如果放弃这条捷径而不行去另找途径，大概是想做一种倒退几千年的尝试，这只能是一种浪费光阴的行为。人生几十年，光阴似箭，还是做点对弘扬民族文化艺术有益的事，若能承前启后，此生当欣慰也。

当然，对于前辈大家的作品，也要作全面的分析。优秀的成分，可作为后人吸收并所用的地方应认真研究、学习。但前辈大家的作品中也有短处，这就靠我们的分辨力。清代四大高僧之一的石涛，诗书画三绝，画论又为一绝，实在是中国画史上顶天立地的一位巨人。他的绘画自出新意，用笔生拙奇秀，用墨淋漓尽致，其构图亦多有奇巧之处，要把他的东西学到手，也不是一件易事。但他也有很多草率之作。信笔由来，自然成趣是其长。但有时草率从事，病笔横生又是其短，如果我们把他的病笔也当精华一样学来，岂不误人不浅。我们学习传统，临摹古画，起步要高。临一家不易，学成之后，要跳出来更不易。起步不高，学到了很多坏习气，要改是很不容易的。故而要选一些笔墨精到，格调高雅的范本，拜师亦是如此。

临摹作品时不是照抄，而是分析，要找出其规律，先着重于研究其笔墨规律后再学其构图和意境。初学者当以笔墨为上，然后再研究其构图。对作品分析鉴赏能力的培养是长期的事，一定要苦读书以增加学养，多行路以开阔眼界。久而久之，练就了识别能力，眼高手才能跟上去。通过临摹，学笔墨章法。万事开头难，苦练不辍，久之必起惊雷，茅塞顿开，笔下“或重若崩云，或轻如蝉翼，导之则泉注，顿之则山安，

纤纤乎似初月之出天崖，落落乎犹众星之列河汉，同自然之妙有，非力运之能成，信可谓智巧兼优，心手双畅，翰不虚动，下笔有由”。（唐孙过庭语）就可信手游来力扛鼎，心手相应若通神了。

一、毛笔

毛笔之种类很多，以兽毛种类来讲，有羊毫、狼毫、猪鬃、山马、山猫、石獾；也有胎毫（婴儿初生之第一次毛发），马鬃、鼠须、鸡毛等等。这些笔又分为长锋和短锋两种。至于说笔之大小，这就更多了。大笔一般叫提笔，又叫京提、斗笔，有特号，一号、二号等等。至于有书法作者用多少公斤大笔写字，只能是表演，不可作为实用、常用之举。小笔有描笔、勾线笔等，是用于画工笔细线的。由于笔毛的种类不同，笔就形成了硬毫和软毫两种质地。羊毫最软，但用过多年的羊毫笔亦很挺健。画家一般总有几支笔是常用的，越用越合手，越用越好用，越用越挺健，故而一般不愿将旧笔赠人。胎毫笔基本是合毫，即加上羊毛或其它兽毛合并而成之笔，这也是一种较软的笔，用起来柔顺听话，我经常用来题字。鸡毛笔很少见到，一般是书画家自己制成，鸡毛即用鸡身上的一种毫毛（不是鸡毛或绒毛）做成，软硬适当，可用于拖线。狼毫笔是常用笔，毛兼硬，兰竹笔基本均用狼毫制成，画兰草、竹石等用兰竹笔最合宜。鼠须笔是用老鼠胡须做成，相当挺健，加工中总要加些软毫，不然含水不足，大如兰竹笔的鼠须笔画兰竹，甚是适用。猪鬃笔，山马笔，山猫笔，石獾笔等均是硬毫，可画松针、树枝等挺直线条。有些笔是合毫，即是几种兽毛掺合而成，硬软适中。我有一支山马合毫笔，是一支主用之笔，可画树杆树枝、藤，也可勾梅花、花蕊、虫须，有时一张画就此一支笔即可。总之，笔是人用的，摸到其习性，用惯了就是好笔。况且每人习惯不同，有人喜欢用软毫，亦有人专喜用羊毫画画，各有千秋，不必深究。

笔的质量好坏相当重要。现在笔厂很多，有些笔厂制笔粗糙，质量不过关。古人讲，好笔有四要，即圆、健、齐、尖。圆指毛笔笔头很圆，无凹凸之态，笔竿挺直。健指笔毛挺健，要得挺健，须笔锋长，笔锋即毫，就是笔尖上色泽发光，略深于笔肚，呈半透明状的那部分。锋越长，笔越健，反之则不健。齐即将毛笔散开，夹于二指间观之，笔尖之毫一线齐，无一点长短毛杂之，此笔做工就精到了。尖指将笔蘸水或墨，锋必合拢，当在纸上画过后，仍不散锋，其锋细而尖，可画细线，亦可画粗线，该笔之毛选料就过关了。现在的毛笔，真正达到圆、健、齐、尖的确是不多，当然有时也可选到称心的笔。

传统的笔名不多，略举如下，以供参考

京提：（又名斗笔）分特号，一号至五号不等，用羊毛制成，可写大号字，画荷叶、花卉、大花卉以及铺墨、铺色等，亦可画没骨粗线，如画梅干、老藤等。

大花卉：（又名玉兰蕊），可题字，点叶，画花卉等。此笔用羊毫制成。

兰竹：（又名山水），分一号至五号不等，用狼毫制成。主要用于画树干、枝、兰草、竹，此为线条笔，以画线条为主，亦可用于点叶、点苔之类，画花鸟画亦可用来

画鸟。

鹤颈：分大中小号，是长锋羊毫笔。可用于写字，拖线、铺墨、铺色等。

鼠须：分大中小号，用法同于兰竹笔，比之兰竹笔更为挺健。

白云：用狼毫和羊毫合制而成，可用于画线条，点花，点苔等。

点梅：狼毫制成，用于勾线。

描笔：分1号和5号不等，用于勾极细之线，一般用于勾工笔线条，写意画上可用于勾虫须、虾须等细线。

拖线笔：笔身细而长，用于画长线。

以上介绍，仅是传统常用名号，现在是名称越来越多，争奇斗艳，什么“雪藏青色”“凤凰展翅”“白鹤展翼”“长颈鹿”“落笔惊风”“瑞雪兆丰年”等等。有些名称和笔类略有关连，有些则风马牛不相及，鱼目混珠，乱人视听，购买者也只能看其类，察其质了。且不管他名称如何好听，只管看货定其高下选用之。（图1）

二、一画

高楼大厦，始于一砖一瓦。千笔万划，始于一笔一画。一画如何，定其水平高下。如何画出这一画，得先了解一下中国画一画之程。

石涛云：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根……立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。……此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟叫人之握取之耳……”。石涛之一画论，把中国画的摩天大厦立于一画之中，实在精妙之极，一画者，为众有之本，为万象之根，所有中国画之法都产生于一画，只有一画画法被你掌握了，才能学到法，才能从无法到有法，进而一通百通，从有法贯众法，亿万万笔墨，都是始于一画而最后以一画为终。这一画真是太伟大了。可见一画之法的重要所在，故而一画不成，则万画不可成，一画即成，则万画可成。一画是一线，一线是一点的延长。其点点出的角度不同，一画形成的线则不一样。如果笔杆向左倾斜下点，向右行笔，则成藏锋之一画。如果笔杆向右倾斜下点，向右顺行笔，则成露锋之一画，这里只说了个起笔藏露锋的问题。这个问题解决了，我们来看收笔。一根线条可分为起笔，行笔，收笔三个过程。每一根线总有起和止。止为收，怎么收，也有讲究。如果在行笔行将结束时渐渐提起，直至笔尖离开纸，这时出现的线条为虚收之笔；如果我们平行行笔，最后停于纸上，这时出现的线条为实收之笔。故而线条由于动作的不同就出现了藏起实收笔，藏起虚收笔，露起虚收笔，露起实收笔等四种类型的线条。（见图5）

以上所谈，即是中国绘画用笔之最原始的现象，最基本的用笔方法，就这种用笔法也不知古人通过多少年的实践，多少代的总结而演进得来的。看上去很简单的起笔收笔法，其中蕴含着相当丰富的内涵。其一，蕴藏着朴素的哲学观念——有始有终，如藏起实收笔；其二，表达了最严格的美学原理——虚实对比之规律，如藏起虚收笔，露起实收笔；其三，贯穿着庄子的哲学的思想的精华——天人合一，无始无终，如露起

虚收笔。以线条为造型基础的基本样式，确定了中国绘画的灵魂，线的造型的美学原则。线条本身的虚实、对比、变化、力度等等，构成了中国绘画艺术区别于世界其他绘画艺术的独特艺术样式。用中国绘画艺术之语言向全世界阐述我们民族的文化观，民族的哲学观，民族的历史观，民族的责任感。

三、笔姿和笔力

画从一笔始，一笔变万笔，万笔归于一笔。怎样画好一笔，同执笔姿势有着直接的关系。

执笔法很讲究，因各人习惯不同，用法不同执笔姿势也各各不一，下面略举几例。

甲，鹅头法。这一种执笔法是最传统的执笔方法，至今仍然为多数同人采用。此法即用右手拇指捏住笔杆内侧，用食指、中指捏住笔杆外侧，无名指略抵住中指以下的笔杆内侧，前臂与手背成约一百一十度角，笔杆垂直于纸面。这种形好似鹅头状，故曰鹅头执笔法。（图2）这种执笔法有一定科学道理，拇指力量大，因此外侧用食指和中指相抵，但两指力度总归大于拇指，故以无名指略抵在内侧，使整个力量平均，这样即能控制整个笔杆运动。这种执笔法可用于写小楷，用于画工笔线条，要是写大字可就不太方便了。如果画写意画，拉长线条铺大块墨，就更不能随心所欲了。至今仍有些画友用此种执笔法画大画，写大字，观之不爽，总感到别扭，但习惯成自然，他们已经习惯此法，改不过来，所以一开始就要养成好习惯，能掌握多种执笔法，方能随心所欲。

乙，两指捏笔法，此种捏笔法很少见，但也有不少人善用，方法是用拇指和食指的指尖部位捏住笔杆，中指略抵住食指，使拇指和食指围在一圈，中间空出部分可放上一只酒杯，笔杆垂直于纸面。（图3）此种执笔法以拇指和食指加部分中指力量求得平均，在力量均等上是显而易见的。行笔时腕不能动，全靠臂力，故而可画长线，点块墨，写大字，至于写小楷，勾细线，则无能为力了。再者，我们写字画画时，需尽量笔笔用中锋，笔毛在纸上行走时，笔形就起变化，有时笔头偏了，画出来的线条就成刷笔，就不可能写出圆浑的中锋线来，此时就需用手指捻笔。人言“捻断管”就是指捻笔，捻笔是写字画画时不断进行的一种必要的动作。有经验的人一看画家的笔就知道他的执笔部位，笔杆上有的部分光亮润泽，甚至比其他部分都细，这就是常捻笔形成的。捻笔的作用简言之就是起调整笔锋的作用。而两指捏笔法手指头不能动，就不可能捻笔，线条就会产生刷笔现象。

丙，平腕执笔法。此法吾善用之，方法是用拇指捏住笔杆内侧，食指和中指捏住笔杆外侧，无名指略抵在中指下方笔杆之内侧，几个手指均靠在一起，呈不紧不松之态。手指、腕关节，前臂成一直线，笔杆垂直于纸面。（图4）此执笔法需身体放松，手指，前臂，大臂均放松，手指捏笔不松不紧，以笔不掉下来为好。绝不能用手指捏紧笔杆，这样易紧张造成艰涩感。小时候，老师教我写字，要求手指捏笔需紧。并讲了王羲之教子习字的故事云：王羲之教子习字，其子正用心写字，王羲之在其不注意

时突然抽出其子手中之笔。于是王羲之教导儿子握笔要紧，千万不能放松，握紧笔字才有力量，握不紧笔，其字必软弱无力。现在看起来这定是老师看了某种谬种流传之书，可是老师的老师也是这样教他的，这真是误入不浅。手指用力握紧笔杆，不一定下笔就有力，倒反而显得无力，笔头是兽毛做成的，要得用此柔软的兽毛画出硬朗的线条，捏紧笔也是徒劳的，中国的太极是以柔克刚，要求全身放松，才有至柔至刚之感。执笔时不松不紧，气脉流畅，笔头触纸，手中感觉明显，意到笔到。凡练过气功的人，比较容易理解这个道理。手背、手腕和前臂成一直线，臂、腕、指三放松及至全身放松，全身之气易到手，进而送到毫端。一根线条画出，手心相应，感觉敏捷。如果指头用力捏紧笔杆，则气不能运行到指头，更不能运到毫端，感觉不敏捷，则线条易呆滞。这种执笔法能画大画，亦能作小楷，且自然灵活，手指头捻笔灵便，久用之，必能得益。

以上介绍了三种执笔法，各有千秋，我也不强求画友均用我所喜欢之法，但可作为一个比较，看你能习惯何种执笔之法。掌握了执笔法后，便是怎样用腕，用肘的问题了。

不论哪种执笔法，都不能用指力，也就是说，你在写字、画画时，如果感觉到手指头累了，那就是方法不对，用力的位置不正确。一般的说，小字，短线可用腕力，也就是腕关节的运动，其肘关节可适当放在桌面上，手指头执笔后一直是不动的。（图6）大字，长线的铺墨色必须既悬腕也悬肘，人应立起，力量才能用上去，作画时多用肘力和大臂力量，尽量少用腕力，这样作字作画，力贯全身，集于毫端，大气磅礴，潇洒自然。（图7）

解决了执笔姿势，又了解了正确的运动部位，掌握了正确运用腕力和臂力写字作画的方法，再就是谈一谈执笔位置问题。

执笔位置，也是因人而异，有人执笔位置较低，有人执笔位置较高。我认为执笔的高低是随着作画形式的变化，写字大小的不同而改变的。一般是画工笔之细线和写小楷字时执笔位置应偏低；如果画大画，写大字，位置低就不能尽力尽意了。

大凡写小字时，一般肘关节接触桌面，有人甚至用腕关节接触桌面，如果执笔位置过高是不妥的，不容易控制笔头运动。当然，应该练习悬腕，习惯了，腕自然也就悬起来了，悬腕才能运用腕力，否则就会犯手指作力的错误，应该注意之。

写大字，画大画，肘关节如果依然接触桌面，则行动不畅，这时肘要悬起，主要用臂力作画，执笔位置过低，也是不能尽人意的。有人习惯低位执笔，认为高位执笔不易掌握。这是理解上的错觉，高位执笔不但易于掌握，且感觉敏捷，这种感觉主要是笔尖触纸时力的反作用于手的感觉，习惯此法，定会熟练，从中受益。

中国人发明的杠杆原理也可以用来解释在执笔位置上的高低问题。我们用秤称东西，一边是物体，一边是秤砣，砣的位置越靠近物体，物体份量则越轻，反之份量则越重。因此，高位执笔时，笔尖触纸时反作用于手的感觉就比低位握笔笔尖触纸时反作用于手的感觉敏锐得多，且高位执笔所产生的压力大，易画出厚实的线条来。（图8）

我们在看字看画时，经常会讲到此人笔感如何，此人笔性如何以及笔力如何等。什么叫笔感？什么叫笔性？什么叫笔力？这也是必须要弄懂的问题。笔感即笔的感觉，这有两层意思，一是指笔触纸时自己的手感，另一点是讲你画出来的一根线给人的感觉，这是相辅相成的。当你画画时，笔毫触纸时本身手的感觉敏锐，那么你所画的线条就不一定差。行家看画，只需看你的一根线，看其一笔，就会感觉到你的笔感好坏了。要得笔感好，方法必须正确。当我们写字画画时，就好比练气功，先要全身放松，进入角色，心气平和，胸无杂念。握笔姿执一定要正确，当点画下来后，方能产生一定的感觉。如长期下去，手感一定会增强，笔感也就会提高了。这里讲平心静气，即是以柔克刚的道理。一根线要求绵里藏针。太极，观之甚柔，但刚在其中，道理相通。郭熙说：目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画。这里讲的目不见手不知，决不是真不见，不知，而是笔感之灵敏已达到极点，无需目视，只是感觉，也能画出好线。这一点岂是一朝一夕之工夫。因此，练字画画时的状态和练气功时的状态原理差不多，只要方法正确。功夫是日积月累，潜移默化的，久练不懈，定能成功。书画界长寿的人很多，我想，这绝大部分的原因可能要归功于书画。

笔性，主要指线的格和质。格是格调，质指性质。这同一个人的自我学养和性格特点分不开的。明代董其昌提出南北宗，推崇文人画，自后文人画大兴。文人画一般是文人士大夫阶层人士所作的画，他们以画自娱，以画言志。由于他们是文人，修养深，他们的画中就有诗，画中就有境，画中更有自我。因而他们笔下的点、线都是有生命、有修养、有感情的。欢愉时画出的线，会令人清新明快；痛苦时画出的线，则使人沉闷压抑；清闲时，线会潇洒飘逸；激动时，线会笔走龙蛇。修养高深，下笔定然深沉无火气；胸无点墨，下笔就会浅薄又浮躁。故而画家定要多读书，只有读书破万卷，才能下笔若有神。

或曰：“文如其人。”我说：“画亦如其人。”一个人胆小如鼠，他的画不可能气势磅礴。一个人胸境博大，他的画便不会纤弱小气。一个人优柔寡断，其作品总显得别扭扭扭。一个人性格爽直，其作品则也会爽捷利落。人的性格是天生的，但近朱者赤，一个好的环境和好的条件也会改变一个人，且如果你在作画时真正净了心入了境，画风定然会变，甚至也在潜移默化地改变着你的性格。所以我说，要得有好的笔性，你必须要有的学养，好的品性，作画时也必须净心，要入境。

笔力就是线力，故名思义就是线的力量感。也就是说，当你用臂力腕力运笔时，笔锋在纸上留下的痕迹，这种痕迹之内在力量就是笔力。这对于初学画者是个大问题，经常听到有画友对我说：“我也知道我的线条软弱无力，可是怎么练也不行，就是不知道怎样才能使线条有力。”我说：“你说错了，不是怎么练也不行，而是你还没有怎么练。如果你真的下苦功了，不会不行的。真的下苦功，并不是指一天、一月或者一年，而是数年乃至数十年，铁杆磨针，水滴石穿，总有一天你会豁然开朗。”什么线才算有力？我们知道，我们中华民族的人生哲学就是反对浮而不实，因此审美心理也就反对浮而不实，那就要求我们笔下的线要沉着、浑圆、饱满、温润、苍厚，不能尖、飘、浅、薄、浮、滑。要做到这一点，除了上面谈到的增加学养，磨练心境外，就是要求苦练中锋

用笔的技术，（这一点下面再讲）养成心平气和的习惯。这几点都离不开两个字——苦练。

四、用线

中国画工具材料不复杂，重要的只是笔，但要画出物象的形象、质量，就要靠笔在纸上画出多种多样的线条来。什么样的线条才能表现出你所画物象的质量感，这是我们必须了解的又一个问题。

我们都认为中国画用笔最重要的是中锋用笔，但也有些情况下必须用侧锋，另外还有逆锋、顺锋之分，这些属于线条的形质，下面就作简单的介绍。

所谓中锋，就是指笔垂直于纸面，向上或向下，向左或向右画出来的线条。这种线，笔锋走在线条中间，两边不甚光滑，线条圆厚，有体积感。（图9）

所谓侧锋，有两个条件，其一，笔杆与纸面不垂直，形成小于90度之角，也就是将笔杆略倾斜于纸面。其二，行笔时笔杆所指方向和所欲画之线条方向也有一定角度。这样画出来的线叫侧锋，侧锋线条一边轻一边重，有一种切削感。（图10）

逆锋指笔杆向后略倾斜，向反方向推进所形成的线，这种线易苍易毛，有艰涩感。（图11）顺锋又称之为卧锋，指笔杆向所行进的方向倾斜，顺势拖笔所形成的线。这种线光滑流畅，有飘逸感。（图12）

中锋用逆笔画出，叫逆笔中锋。（图13）

中锋用顺笔画出，叫卧笔中锋。（图14）

以上是给线条定性，下面我们给线条定形。

线条的形千变万化，但都离不开两种形态，即直线和曲线两种。

我们如果画竹竿，基本上都是用中锋画直线。写意画竹，一笔一节。但如果画兰草，画藤萝，这就需要画曲线。直线劲挺紧实，曲线婀娜多姿，直线无转折，用笔沉稳雄健，曲线有顿有挫，用笔潇洒流畅。（图15）图中竹竿自左而右，基本全用直线。图十六画的是丝瓜，其中丝瓜藤反复缠绕，曲线很多，方能表现其质感。图十七画的是兰草，兰草叶长而软，必然是曲线造型，方能表现其飘逸之态。（图16、17）

用线时为了增强线条的变化，有时在用线时又要加上一些必要的动作，如腕关节动作，这在画直线和曲线时都用得着，比如画直线时其手腕关节在有节奏的摆动，所画出的线条又出现了一种动感。（如图18）画曲线时，加上一些腕关节动作，变化就更丰富，这种线条即绞扭线。但腕关节动作要得当，也不能多用，多用则会使画面出现不必要的断断续续的现象和做作的感觉。我作画时不常用此法，主要以肘关节和大臂动作为主，这样画面简洁，明了，无造作之感。

提按线条亦是常用线，方法是行笔时按时提，形成时宽时窄的线条现象。（图19）芦苇双鹭图中，芦苇叶阔且长，时有转折翻复，故而用提按线条画出。

这样，线条的形就定出来了。（一）线条分直线和曲线两种。（二）无论直线和曲线，可用腕动作之扭动笔法画出，又可用提按笔法画出。线条的性质分中锋和侧锋两

类，且有逆锋和顺锋之分。线条又可分为四种笔法，即藏起实收笔，藏起虚收笔，露起虚收笔，露起实收笔。我们将这样多形、性的用笔揉合到一起就给中国画线条展现了一个偌大无比的天地，你可以在这广阔无垠的天地里尽情发挥，中国画线条的千变万化就在你的笔下流动，你就可以在你的方寸绢素上写出这多姿多态，千奇百怪的大千世界。

五、十八描法

古人在线条上的研究留给了我们很多宝贵的遗产。其中“古法十八描”被当为传授线描技法的基本程式，现作简单介绍如下。

“十八描”原为人物画线描传统技法，十八描中有些名称，早在唐代以前就散见于诸书。其全部十八描名目，则到明代周履靖的《夷门广牍》，汪珂玉的《珊瑚网·画法》和邹德中的《绘事指蒙》中才正式叙及。现试用于花鸟画技法中，纯属尝试，当以此抛砖引玉耳。

描法一：高古游丝描

高古游丝描法用笔要求尖、圆、匀、细，行笔提按不多，行笔时速度均匀。线条有秀挺之姿，古逸之气。（图 20）

描法二：琴弦描法

琴弦描法要用中锋悬笔，行笔时略用颤笔法，行笔缓而稳实，一气到底，此法需心手相应，不乱不断。（图 21）

描法三：铁线描法

铁线描法用中锋圆劲之笔，下笔瘦劲，如锥镂石，线条转折，行笔时需爽捷，无碍滞之嫌，无柔弱之迹。（图 22）

描法四：行云流水描法

行云流水描法以中锋下笔，弧线圆转，首尾一气相连，行笔如云似水。舒卷自如，转折不滞。（图 23）

描法五：蚂蝗描法

蚂蝗描法要求伸展自然，柔而不弱，行笔用提按法，转折用顿挫法，线条时宽时窄，但无臃肿断续之迹。（图 24）

描法六：钉头鼠尾描法

钉头鼠尾描法有大兰叶法和小兰叶法两种，行笔似画兰叶，缓提缓按，胸无怒气，起笔为藏起呈钉头，收笔为虚收呈鼠尾。（图 25）

描法七：橛头钉描法

橛头钉描法用秃笔藏锋，起笔线条粗犷有力，但又婀娜多姿，行笔如疾如飞，但忌鲁莽粗俗。（图 26）

描法八：混描法

混描法先用淡墨挥洒勾线，未干时用浓墨破之，浓淡有致，枯湿相应。用笔要活，

浓墨之勒线要与淡墨之勾线既混然一体，又若即若离。(图 27)

描法九：曹衣描法

曹衣描法用笔直线方转，结体紧束，如衣贴体。此法从曹衣出水引伸而成。(图 28)

描法十：折芦描法

折芦描法下笔由圆笔转为方笔，方中有圆，提按得当，转折自然，如芦叶之折。(图 29)

描法十一：橄榄描法

橄榄描法下笔重按，行笔提起缓行，收笔下按。中间提笔须稳健、沉着，最忌两头重，中间虚。(图 30)

描法十二：枣核描法

枣核描法，藏锋起笔，圆浑如枣核，圆转折，忌圭角，又称之为观音描。(图 31)

描法十三：柳叶描法

柳叶描法为露锋起笔，行笔自然流畅，宜心平气和，似柳叶之秀，圆转笔无顿挫，忌浮滑轻飘和钉头。(图 32)

描法十四：竹叶描法

竹叶描法以中锋下笔，肥短似竹叶，用藏起虚收笔。(图 33)

描法十五：战笔水纹描法

战笔水纹描法故名思义，用战颤之笔为之，行笔留而不滑，缓行似屋漏痕，但又流畅似水纹。(图 34)

描法十六：简笔描法

简笔描法即用笔极减，苍劲古秀，以少少许胜多多许。(图 35)

描法十七：枯柴描法

枯柴描法宜用逆笔顿挫而行，刚中有柔，苍古雄劲，整而不乱为佳。(图 36)

描法十八：蚯蚓描法

蚯蚓描法用篆书入画，无顿无挫，用墨宜秀润肥厚，行笔速度缓匀，气贯全章。(图 37)

以上介绍的是古法十八描，其中有多种是大同小异。如枣核描和橄榄描，柳叶描和竹叶描等，我主要是介绍一下，可以借鉴，但绝不可生搬硬套。学习描法主要是学线、练线。如果搞创作，则可根据自己的追求和物象质感灵活运用。

六、线条之对比规律

以上所谈的均是起手问题，即怎样用笔和怎样用线的一般常识。当我们将对线的认识有所提高时，我们就会碰到一系列具体问题，比如说线条的转折问题，线条的速度问题，线条的形式变化问题等等，这些都属于作画过程中之线条的处理问题，历代画

家不断总结研究，对画面的处理问题形成了一整套程式，这就是线条的对比规律。要学会线条处理，就必须首先了解线条的对立统一规律，即线条处理的对比规律。

唯物辩证法认为：“对立统一规律是宇宙的根本规律。”也就是说宇宙中的万事万物都是在对立中求生存，在统一中求发展的。黄宾虹先生说：“中国画的全部理法，无不在阴阳之中。”这里黄先生提出的阴和阳的概念，实则是中国画的对立与统一的含义。这说明中国画画理中，对立统一规律也是中国画法的根本规律。中国画家无论从对生活的观察体验，到素材的收集整理，还是从心境意境的发挥到整体创作的完成中，都运用了对立统一规律。阴和阳，刚和柔，生和死等等，体现了物质的律动节奏，有阴必有阳，万物才能生存，有死必有生，生命才能延续。中国画理受中国哲学和中国自然科学中辩证法的影响，因而总结了一整套的变化规律。这具体体现在多组关系范畴中，在线条处理上就有很多关系范畴，如在笔的个体形象上有顿挫关系，提按关系，曲直关系，凹凸关系，转折关系等；在笔的速度上有行止关系，疾徐关系等；在笔的组合形象上有长短关系，动静关系，粗细关系等；在笔的效果上有刚柔关系，虚实关系，净浑关系，清浊关系，燥润关系等。这一系列的关系范畴，构成了一整套的变化规律，从而形成了中国画线条处理的基本程式。以下我们就逐条分析，研究。

（一）笔的个体形象上的关系范畴

顿挫关系：顿和挫常用于起笔，转角和收笔处。顿谓之停顿，为笔的静止状态；挫是动作。如画藏锋之笔，一笔之始先挫后顿，再而挫，再而行，行至这一笔的结束再顿后挫，这就使笔有了节奏感，使一笔中含有了丰富的韵律变化，这一笔即是藏起实收之笔。如果是露锋起笔，则先顿后挫，再而行（图38）。顿即是点，是力的集聚，继而挫再而行，是力的延伸，这个过程断断不可松气，否则出现顿点有力而行笔软弱的结果。顿挫须得当，决不能顿挫过多，这样妄生圭角，使线条缺少灵动之气。

提按关系：提和按是行笔过程中的两个动作。用笔贵在提得起，按得下。只提不按，用笔浅薄浮滑。只按不提，用笔则呆板结滞。提时，须提中有按；按时，必按中有提。其中笔力的深厚程度在提按中才能表现出来。（图39）提按时也不能过分强调，否则画出的线条反而断断续续，显得气不相通，失之于做作。

提和按又是线条处理的主要方法，比如我们在处理顿挫线条时，都时时用到提和按的动作。在藏起笔中，先挫之笔为提笔，继而顿为按笔，又挫为提，接着按行笔，这种提——按——提——按的动作实质贯穿在整个线条之中，就好像音乐韵律的变化，使线条充满韵律感，这就说明了按中有提，提中有按是线条处理的至要所在。同时由于毛笔始终是提在画家手中，在按行笔时，都是在提中进行。如果只是一味下按，那么只能将纸头戳穿，如果一味上提，那么笔毫就不可能着纸。故而学会提按，就把握了线条的真正内含。提按适度，才会达到既沉厚老道又灵巧飞动的佳境。

曲直关系：个体形象上线条的曲直关系，是初学者比较棘手的问题。一根线画出，要形是直，实为曲。如果只是直线，不如用直尺划出，那不是中国画上所要用的线（界画除外）。如果只是曲不求直，那么线条就失之于软弱。严格地讲，世间之自然物

象，都不是直的，曲是绝对的。所谓直，只是在两种事物相比较而产生的直。真正的直线是人为的。比如一幢房子，一根电线杆。但当我们把房子和电线杆画到作品之中，却不能用直尺划。我们把房子用毛笔画出，不可能是直线，但感觉是直的。又如画竹竿，绝不能画得挺直，过直则板，只有直中有曲，曲中求直才显生动。（图 41）这说明了中国画中的线和大自然的物象一样，没有绝对的直线，只有绝对的曲线。但我们也可以这样讲，所有的曲线又是由一根根短的直线连接而成的。图 41 中竹竿形是直线，实为曲线画成。曲中求直，使竹竿具有动感，使画面出现活泼泼的生机。

曲直关系在组合形象中的地位亦很重要，一组物象中一定要有曲有直。比如画一组树枝，须有直有曲，画面就有变化，有变化画面才能给人丰富生动的感觉（图 40）。曲线柔美，直线刚劲，直和曲有机的组合，刚柔相济，画面就会出现生命的律动。图 41 是松树，松树枝穿插很多，事实都是曲线组成，但曲线之间的相互比较，就出现了一定的曲直变化，画面就会多姿多态。

凹凸关系：凹凸关系反映在直线上通过线条的提按来表现，这在画一些物象时必须用得上的线条，比如画兰叶、柳叶等。在画曲线时，则体现在线条的转折上，比如画藤萝，画石头等。大自然中的事物不是直就是曲，不是凹就是凸，相比较而生存，相对立而发展，这构成了生机勃勃的自然生态。我们合理地运用直曲凹凸的线条来处理这一切，也构成了画面之丰富的变化，写出了大自然之形态，也写出了人生，表现了自我。（图 42）

转折关系：和书法中线条一样，转折是中国画中线条处理的又一特征。书法中有方转和圆转之分。如汉字中口字之“┐”即方转，而元字之“乚”为圆转，勾之部分又变为方转。方转为折，圆转为转，因而可以说圆则成转，方则成折，圆则显柔，方则显刚。这就构成了一对变化特征。在中国画中，不能只折无转，也不能只转无折。如画藤萝，只转无折，形如面条，只折无转，形如枯柴搭架，一定要有转有折，才显婀娜多姿，飘逸生趣。但方折笔易生圭角，不宜过多，圆转笔浑厚凝重，柔中有刚，多用无妨。若你能练就折笔不露圭角，转折自然，画则可去火气，无刻露感，定为佳线。（图 43）

（二）笔的速度上的关系范畴

行止关系和疾徐关系：行是运动中的延伸现象，止为运动中的静止现象，是动和静的关系。一根线是点的延长，点为止，点的延伸产生运动即为行。行笔之中快则为“疾”，慢则为“徐”。点和线是中国画艺术表现形式的基本语言，随着画家情感的流动，线条便会出现疾和徐的不同变化，这时的线条就带上了画家自身的思想感情。一幅画中，一根线中，不断的有止和行，疾和徐的现象出现。起笔和转折为止，凡起笔为行，画梅枝时一波三折，不论直线和曲线，总有顿笔，一顿即止，一行则动。（图 44）随着速度的疾徐变化，画家所表达的感情的强弱、悲喜、激昂，压抑，一一跃于纸上，这便是所谓画如其人。我们初学线条，并不能把握感情变化，也不必先追求感情投入。先要在练线上下功夫，要做到线疾而不飘，线徐而不滞。下点如高山坠石，行线则气

象万千。止行得当，快慢有致，情感就会熔于线中。

（三）笔的组合形象上的关系范畴

长短关系，粗细关系，疏密关系：线条之长短变化，往往会避免画面出现平板、简单化的现象。一根长线既出，数根短线杂之，在用线上再加上必要的粗细变化，画面便会丰富充实。在处理画面长短变化时，不能平均对待。我画一根线时，有时也会用到长短的对比范畴。比如说画梅枝时我谓之“短短长”规律，即一波三折，一折短，二折也短，三折便长出。画数根线时也用“短短长”来处理。如画竹枝时，一笔短，二笔也短，三笔长出，这样千笔万笔组合后，画面便长短参差有致，不会单调平板了。（图45）同时，在处理粗细对比时，也不能平均对待。一根粗线，杂以数根不同粗细的细线，粗线为主线，以细线相伴左右，错落有致。再而就是疏与密的关系。有时一组线条颇多而密，旁插很少几根，形成疏密对比变化，画面上就会生动。（图46）

动静关系：动静关系现象作为一组合范畴，这一关系与其它范畴都有着联系。线直显静，线曲显动；线粗显静，线细显动；线短显静，线长显动；点为静，线为动；趋向一致为静，反向为动。我们处理画面，往往会使画面有一个总的趋向，如是动的倾向，则画面上就会出现一、两点静态的线。如画面整体趋向于静，则出现一、二点动的线条，这是大协调中的小不协调，而这小不协调之处，便是画面的点睛之笔所在。打个比方，就如一泓清泉，无风无浪，水波不兴。当你扔一块小石子于水中，就会产生圈圈涟漪，平静的水画就出现了动感。以此法用于画面，画面就生动多了。（图47）图中树枝从画面右上至左下斜插整体显静，而左下角出现一根向上挑出之树枝线条则显动，这点不协调处就活络了画面。

（四）笔的效果上的关系范畴

用笔效果，视各人性格风格的不同而不同。有人线条呈刚，有人则呈柔，有的画家线条清净，有的画家线条浑厚。但如果画家在自己风格特点不变的情况下仍出现一些对比效果变化，则会给人的赏心悦目的感觉。如刚柔关系，在一些线条风格刚劲的画家之作中，出现一些显柔之线，这便是刚中有柔。如果一个画家作品风格柔美，但画中也有对比之下的刚劲之线，这便是柔中之刚。这就是对比，如果柔中无刚，则柔之不存；如刚中无柔，则刚也不存。有柔有刚，生生不息也。从线条形象来分析，方笔为刚，圆笔呈柔，侧锋呈刚，中锋呈柔，直线为刚，曲线为柔，疾笔多刚，徐笔多柔。一副画中刚柔交合，相辅相成，趋向统一，变化有致，必是佳构。

画面的净浑，清浊，燥润之关系范畴，也是和以上所谈的道理是一致的。净浑和清浊其意基本相同。净谓之干净，清即是清雅。干净即为洁，洁而清雅是高人之气，无一点俗浊之嫌。净浑之浑是浑厚之意，清浊的浊即为脏，脏显浑，浑则厚。清雅和浑厚要溶于一体，相辅相成，这对于初学者很难。人云：水至清而无鱼。线条清雅而不浑，则画面轻飘，点墨浅薄；线条浑厚而欠清，则画面粗俗，修养不足。因而要得使之统一，非得提高修养，提高鉴赏水平，使线条净而显浑，浊中见清。这个问题是关于线条风格问题，是较为高深一步的问题，不提高修养是搞不清的。

燥润关系中的燥即干燥，润即润泽。一笔中燥润变化好，笔显灵性。一笔中只燥不润，画有火气，观之不爽。一笔中只润无燥，又柔弱无力，精神不振。所谓“干裂秋风，润含春雨。”就是这对矛盾的统一。以上所讲为一笔之中的燥润关系，一幅画中也必须有燥润变化，对比要强烈，使人观之有精神。但我们要注意，燥的线条不宜过多，多则画面有燥气，缺水分，画面就无韵味了。我们用墨时的枯湿浓淡变化，也即是处理燥润关系。但这是指整个画面的变化，至于说一笔中的枯湿变化，要有，但不可强调，要显得变化微妙，整体看，笔笔统一，具体看，笔笔变化。如果强调单个线条的变化，则会失去整体的协调统一，画面就会支离破碎。为了充分说明用笔效果上的关系范畴，我试用几幅画作做简单的剖析。

《白莲图》是一幅泼彩画，整个画面偏柔，白莲婀娜多姿，如贵妃之出浴，纤纤然一尖不染，柔美之极。荷叶大墨铺底，青绿泼之，其色甚艳，但不夺人，将洁白之花衬托得更为娇艳，画中叶子亦呈柔美之态，但与花相比则显刚了，这是一组小变化，墨色呈润泽感，整体统一，与水面之线墨更是相辅相成，但叶与花相比较，则叶显燥，花更加显润。花梗和水草之线条刚劲，给整个画面增加了力量感，补充了刚之不足，增加了气氛。画面清净明快，观之爽意，而画面上线条和水面则较为浑厚。画面上是净为主，浑为点缀，柔为主，刚为陪衬，润为主，燥为万一。（图48）

《茨菇鸭子图》是一幅写意作品，画面茨菇叶用赭墨大块写出，甚是淋漓痛快之至，水气充分。叶子中亦有枯处，但变化微妙。叶梗用枯墨，同叶子产生枯湿对比，但叶子之湿是大块的，而叶梗则是小块。叶子大墨显柔，叶梗枯线呈刚。下有水点，同湿墨之叶产生互应，穿插几根水草，既丰富了水面效果，又同叶梗产生直曲之变化。一鸭自右而左，用重墨画出，为画面之中心。其中枯湿墨并用，使鸭羽毛丰满，神形在目。枯则与叶梗互应，湿则与叶子相成，画面润泽兼上，枯墨点缀，格调清新。用笔用墨浑厚，直曲穿插自然，点线刚柔相济，疏处海阔天空，密处物物相连。（图50）

《秋菊睡鸟》中鸟用墨略枯，湿墨点其中，石头全用淡墨枯线拉出。力求用笔浑厚，线条连绵，方圆笔谐和。后用淡水色衬出，前刚后柔，前线枯而不燥，后色湿而不浮。从画面上部斜挂几枝菊花，用双勾写花头，点出其叶。又一组刚柔线面之变化，后用淡色撇出几根秋草，丰富其间。该画面上下统一，前后在变化中求统一，画面疏朗而不松气，睡鸟黑白枯湿对比强烈先声夺人，主宾处理恰当，画面笔调厚实，不浮不滑，不滞不枯，便整个画面格调明朗化。（图49）

《松鹤图》用枯湿浓淡并用笔法写出松树，使松树之质感毕现，后用淡墨赭染树干，使燥气减弱，用笔老到，浑厚见力。树下两只仙鹤中湿浓墨写颈尾，枯淡墨写鹤身，阴阳交会，黑白分明，主体一目了然，树干枝干疏密有致，整个画面线条乱中求整，格调清雅爽朗自然。画中树干树枝线条呈刚，仙鹤用线用墨呈柔，树干树枝用线枯墨为主，仙鹤湿墨为主，枯润对比适宜。（图51）

清王原祁在谈用笔时云：“用笔，忌滑、忌软、忌硬、忌重而滞、忌率而溷、忌明净而膩、忌丛杂而乱……”。这又给我们作出了用笔之忌的问题。用笔的尖飘，浅薄，浮滑，软膩，杂乱等病，在初学时就要注意之，染病者力图克除之。学画、学书要提