中国画

1988 3

當代名家技法彙編

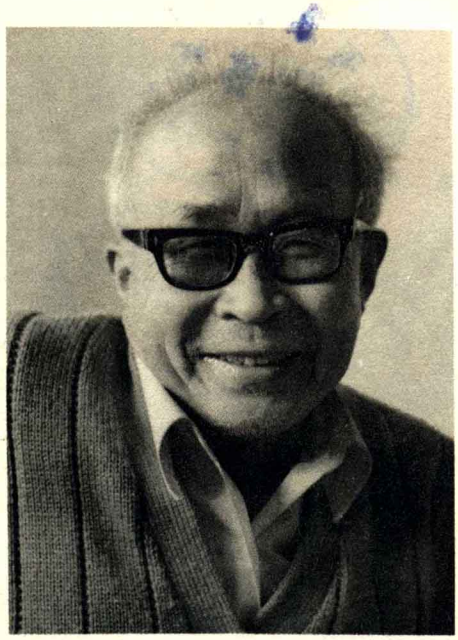
第二辑

- 黄秋园　山水画课徒画稿
- 孙其峰　谈花鸟画技法
- 孙克纲　山水画笔墨论稿
- 姚有多　人物画写生法述要
- 金鸿钧　工笔花鸟画技法举要
- 王之海　指画技法简述

封面题字：朱乃正
封面：山水（局部）孙克纲

麻雀寒树
孙其峰

玉　兰　孙其峰



孙其峰谈花鸟画技法

画法部分

论构图

学习构图，首先要从写生中学习，其次是通过临摹古人作品学习。前者是“源”，后者是“流”。从写生中学习构图不是照搬自然，要有取有舍，学习古人构图，同样不能照搬，要取其精华，去其糟粕，要有所发明，有所突破。

整个的构图学，如果概括成最简练的语言，那就是“制造矛盾”与“统一矛盾”，关键是后者。

要不断从大自然中去寻找和发掘新的构图。寻找和发掘不是吃“现成饭”，要进行艺术加工。加工的方法可以是移花接木、张冠李戴，也可以是掐头去尾，添枝加叶。

在大自然中探求新构图，最重要的是要摆脱自然状态的束缚，只有敢于摆脱自然状态束缚的人才能取得高于生活的新水平。

论用笔随机应变

笔法在实际运用时，要从效果要求出发，须灵活机动。某种笔法表现不够充分，则可参融其他笔法，意足方可。如写意画之“点”常与“染”结合而叫“点染”（连点带染）；又如画写意兽毛，有些人用“点丝”（连点带丝）或“戳丝”。（笔锋散开，用笔连戳带丝，如近人张其翼画黑猴法），至如笔锋的运用，更要随机应变和得心应手才好。

论色彩

中国画的设色，是在白纸上处理一系列色彩的。因此，“白”（纸的颜色）就成了设色的一个前提。这一点可以与油画相互参证，其特点就更为突出了。

关于用色

生宣纸无论画上什么颜色，湿着的时候，色彩偏重，等到干透，色彩就显得淡一些，所以作画时不能按湿效果作标准，当你感到初下笔的色彩浓淡正合适，那就意味着干后效果不足，所以在下笔时总是要把色彩画得偏重一些（即看去有点过头）才好。用墨特别是用淡墨也是这样。

设色法

任何二种原色，都可以在色盘任意搅调，但三个原色碰到一起就不能搅调。例如画嫩绿带红的叶芽，笔上先蘸草绿（花青与藤黄）当你再蘸一点曙红时，就要立即画在纸上，如果你把草绿带红的笔也在色盘上搅调一合，色彩便变灰了。其他如画草绿带赭的叶子（秋叶），同样也不可把带有近似三原色的笔锋再在盘里搅调。

论用黄色

白纸画点染的黄花，因为黄（颜色）与白（纸地色）很接近，反差不够，所以效果不突出，最好方法就是改变黄色的地子色彩。有叶的花（如秋葵、熟了的枇杷可用叶衬，没叶可衬托的，可以用较淡的墨水把黄花圈一下，这样把黄与白的关系改变成黄与灰的关系，就显得好看了。

颜色用法之一

锡管的头绿，色浓重，如果直接画在白纸上则有些刺眼，所以用头绿最好在墨底上，例如画泼墨石后，可用头绿在墨底上趁湿点染，头绿就显得鲜艳可爱。如果等泼墨干后，再用浓稠的头绿干戳也很有效果。锡管的朱砂也可用类似的方法使用。但朱砂是可以直接在白纸上点染，如画红叶、山丹、山茶等花，就可以不打墨底直接点染。

论见笔

京剧道白要“上韵”，木刻用刀则要见“刀意”，木雕要见“刀痕”，画素描要“见面”画油画要有“笔触”等相当的东西，那就是“见笔”。

论见笔之二

写意画之所以叫“写”，主要是因为要如同写字一样，一笔一画的写出形象。“写”，就要“见笔”，见笔是写意画的重要问题。见笔，才能显得有笔意和笔趣，才能显得有笔力，才能取得“打远”的艺术效果。除此之外，见笔又是体现笔墨形式美的一个重要方面。

论用笔要多变

笔锋的性能是多方面的，要充分发挥出来。特别对造型要求较严谨的小写意花鸟来说，更要用笔多变，才能曲尽其妙。从用笔效果来说，无论是钩、皴、擦、点、染、丝、戳、揉、扫（扫指从纸上轻轻拂扫而过，工序较简）等等，都要掌握。从用笔方法来说，中锋，侧锋，藏锋、露锋、聚锋、散锋、顺锋、逆锋、乃至转折、立卧、反正、轻重、流涩、毛光等变化，也都要运用自如，意到笔随。

论用笔快慢

用笔的速度是一个很容易被忽略的问题：特别是慢行笔，更不被人注意。有的效果（如大水头的水墨扩散效果）并不是光靠笔上的大水头上来表现，而是通过慢行笔（甚至停一会笔）来表现的。又如干笔、渴墨的效果，也不一定是含水量少的笔锋才能画出来，快速用笔也可画出。

大胆落笔与细心收拾

写意画落墨要大胆，以迅雷不及掩耳的手法把大关系肯定下来。接下来便是在这个已有的大关系上细心收拾。收拾的意思应包括完善局部，补充不足，纠正失误，调整关系……等等。二者是相反相成，矛盾统一的。

散锋笔（俗叫开花笔）的运用

散锋笔是现代，尤其是解放后开始广为流行使用的一种新的用笔方法。在古人的画迹中，很少这种笔法，即便偶然可见到一星半点，也不是自觉地运用，不过是偶然流露而已，例如明院体山水画中，也可看到一些散锋（行笔中有飞白）的横皴，实际上这只是用侧锋笔的自然产物。现在运用散锋笔多是与逆锋笔结合的，如傅抱石的山石皴法，徐悲鸿的枝干处理都可以一眼看到这种笔法的熟练、巧妙的运用。散锋笔的运用，大大丰富和提高了表现手法，这也是表现手法上的一大发展。

散锋笔与笔锋的修长有很大关系，因为短锋笔即便散开，也画不出多变的效果。

论适应天气变化

作画不仅要有适应各种工具的能力，更要有适应不同天气的能力。北方天气干燥，南方气候潮湿，作画时都要在水份多少和速度的快慢方面作相应的改变。如果适应工具的能力差一些，还可以选择自己熟练掌握的工具，如果不适应天气的变化，就无法进行选择了。

再论适应天气变化

干燥的天气，水头可大些，行笔可慢些，湿润的天气，水头可小些，行笔也可相应加快些。只是这样还不够，因为湿润的天气，作画不易干，水头大的地方会继续扩散，这就需要采取另外一些措施，来防止水份的过度扩散，最好是用烘干法（用炭火烘，或代以电烙子），用吸水纸也可以，注意不要把应留在纸上的水份与墨色吸走。

大泼墨法要点

画大泼墨应注意以下几点：一要用大的长锋平毫。笔大蓄水多，容易画出水墨淋漓感。锋长笔锋在纸上姿态多，效果丰富。二醮墨不可调均匀，笔根要醮淡墨水，笔锋的一侧，或外表醮重墨，倘锋的一侧醮重墨，则让淡墨一侧先着纸。外表醮浓墨下笔要不断撚转笔杆，以求变化。三、水晕如不够，可将笔在纸上小停，或加注淡墨水。四、一定将笔上的水墨用到枯干时再换墨（或水）五、一次效果不够可趁湿补画。

极重墨与极淡墨的运用

用极重墨与极淡墨，是有关丰富和提高表现力的重要手法，忽视不得。用重墨容易“平”，用淡墨容易“薄”，要在重墨区运用出干湿变化，在淡墨区表现出轻重变化，这叫“淡而不薄”“重而不死”。

论画树

春树柔润，夏树茂密，秋树雕疏，冬树枯劲，此画树之窍要也。

论点苔

“苔”，这一被广泛运用在山水、花鸟画中的一个特殊“部件”，有时表现具体的对象，如石迹、草痕、苔鲜等。但在很多情况下它只是体现笔墨形式美的一个重要手法，从这个意义上，它又是抽象的。

鸟在构图中的位置

鸟要放在最佳“部位”，所谓最佳“部位”，不能用数字或图表表示。最佳部位只能在画面诸种景物的关系里去找寻。这里特别要提出的是配景只能以“配角”的身份去陪衬作为主体的鸟，不能去干扰鸟。作为主体的鸟之周围，也不全是“戒严区”，也可以有树枝穿过它，或者是树叶以及其他衬托它，穿过也好，衬托也好，但都不能“伤害”它。

关于画雪

画雪景的方法，在传统中叫“借地为雪”。所谓“借地”，就是利用纸的底色——白，来表现雪。这种“借地”的表现方法，画云气、画月亮、画瀑布（远处的）……也用。古人总结此法曰“以有画无”，“有”就是笔墨，“无”就是指那些“借地”所表现的东西，“言简意赅”，很有点辩证法的味道。

效果的控制

凡画大水头的景物，一定要用吸水纸加以控制，特别是画一些造型要求较严格的东西如鸟、兽、花、叶之类，更不能任其自由扩散。当认为扩散得正好的时候，要立即用吸水纸轻轻按一下（不要用力过大，防止把应留在纸上的水份和墨色一并吸走），即可稳定住你认为理想的效果。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

1

论点梅花

点梅花（蕾）可以是“满天星”式的，也可以是攒聚一起绣球式的。枝密处花可以多，也可以少，甚至不点花，枝稀处有时反而多点花总之不要有枝就点花平均对待。作画不能“一视同仁”，要有所“厚”有所“薄”，避免平均。

切勿因小失大

一幅写意大画，总不免有几处误笔或其他不称意之处。特别是当这幅大画是较成功的时候，你更会感到某处缺点成了“白玉之瑕”，懊丧不已，最后把它废掉。其实，一张大画，特别是写意的大画，只要大的关系很好，虽有几处不妥之处，小庇亦不足以伤大醇，是可以成立的。如果真有那么一张你自以为处处到家笔笔满意的作品，那么这幅画往往是一幅平平无奇的一般之作。

2

关于工具选择

练基本功不要太挑剔工具（纸与笔），要多用些次笔、杂笔和次纸、杂纸，这样作有助于提高你的技能适应能力。反之，如果只用某种纸和用某种笔去练基本功，就会使你技法面很窄。但是，当搞创作时，则要选用最好的工具，以便提高你的创作水平。总起来可以说：训练基本功要从严从难，搞创作则要争取优势条件。

论“新”与“好”

有些概念不应弄混。新的不能等于好的，新的也和旧的一样有好有坏。“别具一格”，“自具面目”，“另有蹊径”只能说明它与众不同，並不说明艺术水平的高低。就以自具面目说吧，它可以是个非常漂亮的面孔，也可能是个中等人材，还可能是个麻子脸甚至丑八怪。

3

4

论画面诸关系

画幅中诸物杂陈，则孰重孰轻，何强何弱，至为重要，稍有不当，则通幅失神。故作画初成，当悬壁远观，久之，自可知其轻重失当处，然后再酌情补救，细心整理，自可称意。

关于空白

画面的“空白”，不是有笔墨痕迹处的剩余面积，更不是白纸，它是整个画面的有机组成部分。它可以是云气，可以是水流，可以是天空、地面，也可以是其他什么。空白的“白”与笔墨的“黑”，相反相成，相互依存。“计白当黑”就是这个意思。

画家不仅要重视空白，而且要善于处理空白。空白与着笔墨处都是画。空白不应是被动的被“剩”出来，而应是主动的“留”出来。

论“法”与“理”

“法”往往说的是当然，而“理”说的才是所以然。“法”是繁多的，“理”则是简约的。故一理可以贯众法，多法才能悟得一理。所以画家不可重画法而轻画理。

论画法

“法”，是前人世世代代积累的经验，不可不知。但在前人画法中坐享其成的人，是画不出好画来的。作人不可“知法犯法”，但作为画家对传统上那些画法，既要“知法”更要“犯法”。有出息的画家要敢于“自我立法”，敢于“法自我始”。

论修养

不读古人书，不读今人书，盲目自大，目空一切，是画家治学上的癌症。

论“神遇迹化”

古人有“不以迹求，但得神遇”一语，这可以作为临摹和学习古人的一种重要方法；同时，也可以作为写意画对景写生重要精神的一个方面。石涛和尚有一句话叫“神遇迹化”，也是这个意思。

不似而似

“不似而似”是写意画处理造型的一个重要原则。“不似”，是说把对象变了形，变了形还要像，这就是“神似”。变形不应为变形而变形，变形后的形，应该高于原型（实物）的形。如果变形后还不如未变的好，宁可不变。

“碎与整”、“正与偏”

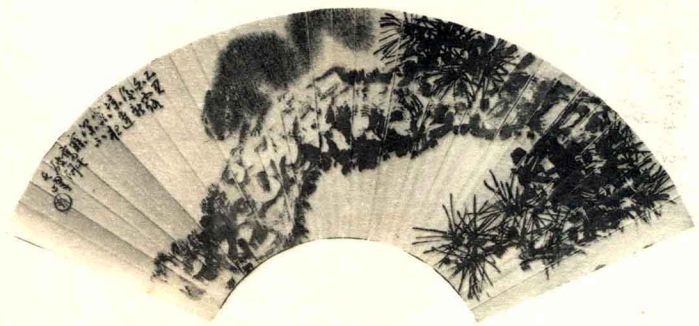
散乱的东西，（如天竹叶子、杂草、乱藤等）要画整它。太平整而少变化的东西（如芭蕉叶子等）要画碎它，这叫“整者碎之”、“碎者整之”。

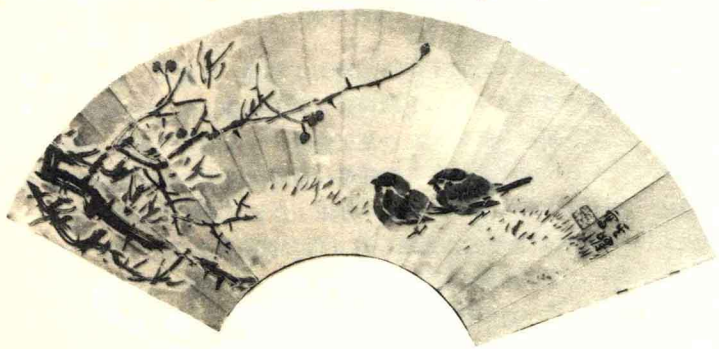
“正局”要参以“偏局”，“偏局”则要济之以“正局”，这叫“正者偏之”、“偏者正之”。正局端严，但有时容易使人感到平板乏趣，偏局生动，但有时缺乏朴厚茂密感，所以二者要相参相济，相反相成。

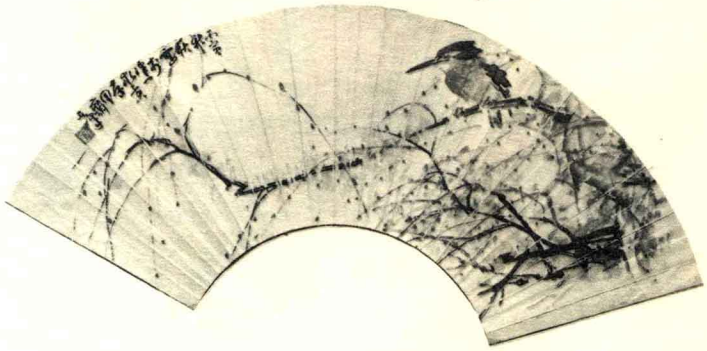
注：花鸟画多用“偏局”，如画鸟兽等，完全正面的形象不够好看，就是画正面形象也要微侧一些才好。

关于“耳鉴”

古人有“耳鉴”一词，这是说有些人衡量、品鉴艺术时，不是用自己的眼睛去看作品的好坏，而是用耳朵听名头（知名度）的大小来衡量作品的高低。可惜这种耳鉴的人现在还有。如果耳鉴者是不其懂







白百合　孙其峰

（作者简介）著名中国画家孙其峰先生，1920年生于山东省远招县。1947年毕业于国立北平艺专国画科。曾先后从黄宾虹、徐悲鸿汪慎生、秦仲文等诸家学山水花鸟。多年来从事美术教育事业，同时坚持花鸟画、山水画的创作，作品多次参加全国美展。孙其峰先生对中国画理论深入研究，勤于思考，颇多独到见解。擅书法、工篆刻。著有《花鸟画谱》《翎毛参考资料》等。在北京、天津等地多次举办个展。现任中国美术家协会理事、天津国画研究会负责人，天津市政协委员。曾任天津美术学院副院长等职。

艺术或懂之不深的人，尚可原谅，但是有些内行人也跟人家人云亦云的起哄，让人不可理解。

论新题材新画法新工具的发掘与探索

不要认为古人已经把可以入画的东西都已摄入了自己的画面，我们要不断发掘新的题材。新题材至少可以一新人们的耳目。画法也不能只株守古人遗产，要自己付出更多的探索劳动，发前人之所未发，这对今天的画家来说是一个非常重要的课题。绘画工具也要不断丰富补充，以适应新效果的要求。如果从绘画发展史来看，题材、画法、工具本来就通过不断发掘、探索而逐渐丰富和完善起来的。

关于用笔的大小

古人画山水画，都用小笔，如清人王石谷、恽南田、王原祁、吴历等用的都较小的狼毫，再上溯到宋元画家也是一样，如范宽的《溪山行旅》、李唐的“万壑松风”以及王蒙的“青卞隐居”、黄子久的“天池石壁”沈石田的“庐山高”图轴等一系列的山水名作，也都可以看出这一问题——用小笔作画。这一方法一直延续到解放初期，到了六十年代后，山水画多用大泼墨法，这才很自然的换上了大羊毫（抓笔、斗笔之类），应该承认，这是使用工具上的一大改革，它体现了从简单到复杂、由单一到多样这一事物发展的规律。

松　鼠　孙其峰

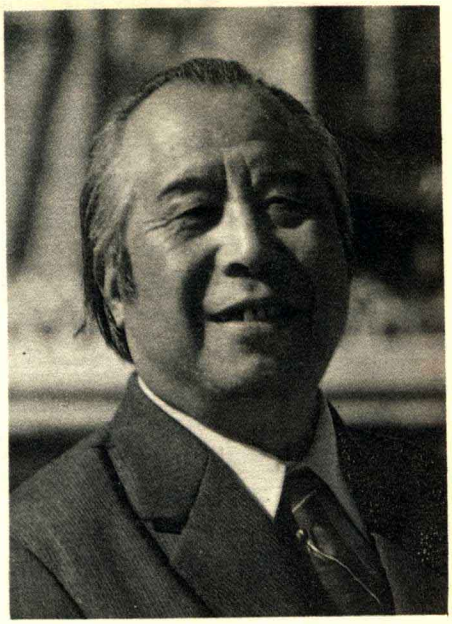
山　水　　孙克纲

太行写生稿　孙克纲

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

秋山图　孙克纲

山水画笔墨论稿



孙克纲

笔墨在山水画技法中占着极其重要的地位，它关系着一幅画的成败，没有好的笔墨，构思再好也难于济事。下面将自己在学习传统和创作实践中的探索心得体会，用笔用墨分开来谈，和大家共同研究。

用笔

用笔大体上包括勾、皴、擦、点、染等。

勾、皴方法是历代画家对自然界的山石长期观察、体验，逐渐积累的表现山石纹理、质感、体面关系的造型手段。随着历史的发展和画家们在艺术实践中不断地创造，这种造型手段也在不断地发展和丰富着。我们应尽可能在继承中国画优秀传统皴法的基础上，不断深入生活，多对自然界观察、体验，创造出富有时代气息的新的皴法和画法。传统的皴法种类很多，概括起来可分点皴、面皴、线皴。

勾、皴的笔锋使用，可分中锋、逆锋、侧锋。中锋直握笔，是勾线的主要用笔方法。侧锋握笔向右倾斜或往左倾斜，使笔的尖、腰、根全部发挥作用。逆锋将笔倒下、行笔方向可由上向下、由下往上或右往左、由左往右，与笔管倒下的方向相反而行，可快可慢运用自然。

在行笔的穿插交错和疏密扩散、线条粗细和长短曲直、点的大小横竖、笔力强弱刚柔、起伏、转折、虚实、顿、截、揉等和用墨浅、深、焦、浓墨色的变化方面，都应以所表现的山石凸凹明暗、远近、质态和草丛杂树、石纹等等不同对象的特点为依据，运用得当。由于特点的不同，效果也即随之不同。在习作和创作过程中，逐步理解，逐步熟练，即可得心应手，妙趣横生。

勾、皴在作画程序中往往不是彼此孤立的，而是与其他技法相并使用，大致不外以下三种应用方法。

勾皴结合法，勾皴结合在落笔时随山势变化，可先从勾入手，也可先从皴开始，或者根据画面的布局、山石阴阳面，边勾边皴。行笔要有快有慢、有起有伏，混然一体，一气呵成。

勾皴染结合法。使用毛笔添墨蘸水时要有变化，先把毛笔从笔洗

中取出，蘸上淡墨后，笔尖上添入浓墨（或焦墨），落笔时按山石的变化，须要勾用笔尖画浓墨，需要皴时须将笔倒下用笔尖、笔腰画或用散锋笔画，需染时用笔根画（因为是淡墨）。行笔时起时伏、可快可慢，中锋、侧锋、逆锋灵活运用。

勾皴擦结合法。在上述两法完成的基础上再用秃笔焦墨或宿墨通擦一遍或局部。干擦——即是勾皴完成后等纸干再擦。湿擦——即是当勾皴后趁湿时擦，或把纸刷湿，半干后再擦。干、湿擦结合即两种方法结合使用或随纸的湿干过程从湿擦到干擦，效果能得苍而润。

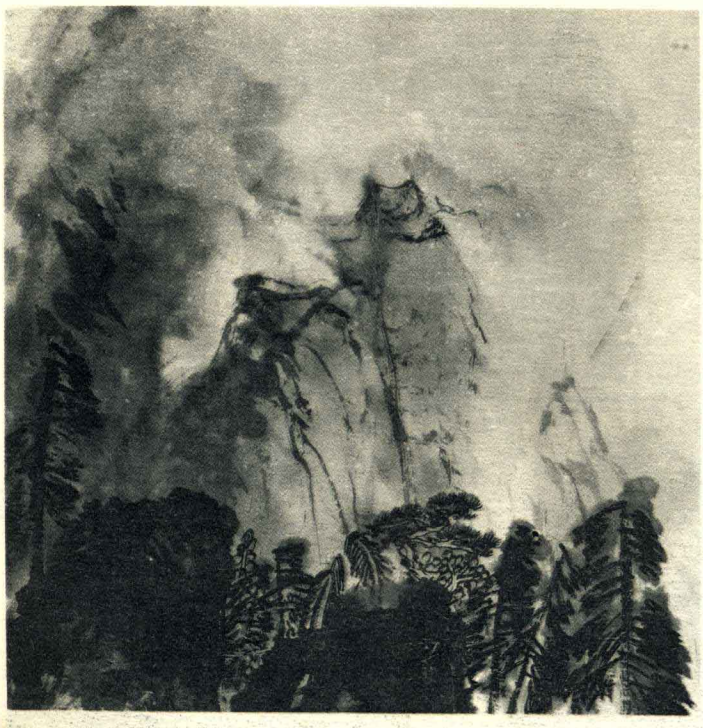
点，点的种类很多，用笔方法也不同，有揉、戳。点的用笔切忌死板，行笔由上往下点；由下往上的逆行点，由右往左点画。有用中锋点，有散锋点，侧锋点。由于方法的不同效果也不同。因此需由画面的需要而选用什么点。

协调苍润等，总的程序不可轻心。

苍、厚、“毛”以焦墨秃笔干笔点擦，注意与染的润处要协调。

为表现不同的对象和景物的特点，下面是自己常用的几种用笔方法：

虚笔虚画：所谓虚笔虚画是手握笔要轻松，行笔时较快，墨不要太湿，笔落在纸能画出带有飞白的笔划来即可。这种笔法多用在画中景和远景处，画时要心中有数，墨色干湿得当，一次画成，（就是一次画完，成败即定）不能再重笔重画、重笔重画就呆板无神。(如图1)先泼墨画中、远景；前景用中锋笔勾皴，树也用中锋笔画，点彩树叶后就感到中景层次不明显，如再勾皴又觉得死板无神落入俗套，影响画面的生动。因此采用散锋笔虚笔虚画的方法，勾皴数笔即生动又分出中景，效果又统一完整。



虚笔虚画

图一

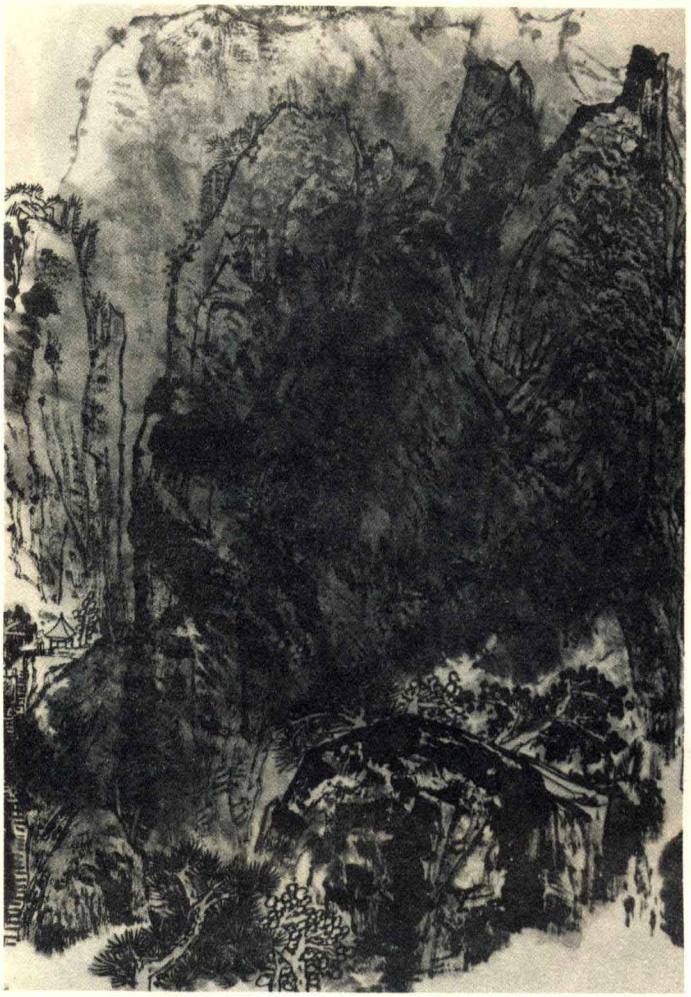
灵活运用

虚笔实画（左上）
实笔虚画（左）

图二

虚笔实画，此笔法可用于开始画大效果时，用大羊毫笔蘸墨不要太饱，拿笔要轻松握紧，落笔大胆、行笔要快，有起伏，笔锋笔心落纸画出带有飞白的大片墨色很有气势。再用小笔干墨趁势勾皴数笔，画出山石腰纹，画面黑、白、面、线分明，干后再勾皴数笔显得生动苍劲。（图2）

图三



实笔实画

实笔虚画，一般用狼毫笔中锋画，适画比较清楚的中、近景。握笔要实，行笔略轻松的画出线条石纹，或用侧锋笔饱墨画出大片墨痕不重笔不描涂，画面见笔见墨但不使观者感到死板无力。（图3）

实笔实画，握笔实中锋或侧锋，画时行笔要慢、笔笔有力，笔笔落入纸背。一般画近景或者画勾勒山水画，以线为主不宜多皴擦。（图4）

画中成为虚实的因素很多，如多少、有无、疏密、浓淡、松紧等关系。实中的虚白处，不论是云雾，还是处理景物所省略而留的空白，都应该在气脉上互相贯通。不能为虚而虚，为留白而空白无画，影响

致读者

本刊自一九八一年复刊以来，坚持每年出版四期。其间由于种种原因，时有拖期现象，影响读者阅读，特表歉意。考虑到读者购买能力，及发扬社会主义文化事业的需要，本刊一直立足于低价普及、国家财政补贴的原则上。但一九八五年以来由于销售不畅，加之物价调整、纸张涨价，刊物连年亏损。刊物定价目前调至四元，但实际成本太高，虽有国家巨额补贴，仍入不敷出，财政困难尚未缓解。为了这一份宣扬中国画艺术的刊物得以继续为大家服务，我们正在改进我们的工作，并尽力克服困难。为此特向读者朋友作简单说明，以求得大家谅解，并望给以协助。在此我们向热心读者发出呼吁：对于地处偏僻、在当地购书困难而又有较多中国画爱好者的地、县，我们希望能建立代销点，我们也将给以一定的优惠条件。希望具备条件的热心朋友和我们联系。来信请寄：北京市地安门雨儿胡同13号《中国画》编辑部邮购部戴桂霞同志收即可。

另外，现在编辑部尚有部分存书欢迎读者来信联系购买。凡过期存书，价格给以优惠（1988年不在此限）各有细目，函索即寄。

图四

图五

画面。所以说虚实不等于黑白，疏密不能以有无代替。

用笔实虚、疏密要根据所表现的景物需要而应用。笔墨变化在于疏密，实虚，两者并用是作画必不可少的重要方法。实虚、疏密变化，要从整体感和气势的连贯出发。（图5）

用笔千变万化，不板不死不糊涂，切注意不要草率，重描、横竖无法。

用大笔饱墨渲染时，力求轻松、快速、需要四边出现淡墨时可慢行笔或暂时停一下笔。

画笔见骨法，骨法之妙，可在勾勒下功夫，虽笔有断需气连贯。

积墨法，此法大半是在泼墨，淡墨基础上进行的，方法要灵活，若画一遍还觉不足，则可画二遍、三遍，但是一遍和二遍之间用的墨色深浅差别略大些。这样可保墨色的变化和用笔钩点的清楚。两者墨色太接近很容易干后糊涂一片、无笔墨痕。

此法用笔用墨，笔湿落纸墨色中浓而四边淡开，既有笔墨痕，又墨色鲜美，这种方法层层积染能使画面保持湿浑感。当层层积墨时注意笔划不要重笔重描，特别注意“画眼”（飞白）处不要轻心的涂死。

积墨时不要死板的一次比一次重，也可以重的画完，再用浅的略染，其后再用重墨皴、勾，这样反复重破淡，淡破重的有条不紊的画法，方得浑厚、苍劲、墨色鲜亮。当然反复几次积墨当中笔锋上的墨不要勤蘸墨，每次笔落纸时都是用饱笔用到乾笔，行笔时有快有慢甚至需要墨色四周淡开时，不停笔在纸上也无关。用笔用墨要随时观察画面的变化而变化。

宿墨法，用宿墨要心中有数，处处见笔用得恰当，一般是最后一道墨了，（也可以适用于积墨的最后一道墨）如能用好便似墨漆（用油烟墨）的效果，起到“画龙点睛”的作用。用宿墨时还要注意在黑

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com