

花鸟画章法入门

苗高管 编著



人民美术出版社

花鸟画章法入门

人民美术出版社

(京)新登字004号

图书在版编目(CIP)数据

花鸟画章入门 / 蔺高管编著. — 北京: 人民美术出版社, 1993.12

ISBN 7-102-01360-4

I. 花… II. 蔺… III. ①中国画: 花鸟画—技法(美术)
②花鸟画: 中国画—技法(美术)③技法(美术)—中国画: 花
鸟画 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第00440号

花鸟画章法入门

蔺高管 编著

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑: 董雨萍 刘继明

装帧设计: 李秀玲 刘继明

人民美术印刷厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

*

1995年3月第一版第一次印刷

开本: 787×1092毫米1/16 印张: 5

印数: 1~3,5000册

ISBN 7-102-01360-4/J·1146

定价: 10.00元

序

从庚申猴年开始酝酿本书，到壬申猴年完成本书，其间正好经历了12生肖的一轮，时间不算长，但也不能算短。

我写这本书的最初冲动，是在学习历代画论时，看到不少作者在谈及六法时，大都是谢赫那几句原话，并未做任何实质上的增补阐述。仿佛一千多年前谢赫发出一只“排球”，经过一代代“二传手”，传到一千多年后，仍然是原来那么一只“排球”……

六法，言简意赅。谢赫靠它奠定了在中国美术史上不可动摇的地位，为世人所宗，一千多年来，影响着一代又一代的中国画家。

六法中——特别是对于经营位置这一法，后人虽有论述，但大都是口诀式、条举式片言只语，系统的、全面的论述实属罕见。

章法——画史上它的别名很多，诸如：经营位置、置陈布势、布局、龙脉开合起伏、布置等。“五四”运动以后，西方美术传入中国，构图，这个名称也加入章法别名的行列……

尽管章法的别名很多，但分析起来，唯有章法这个名称最简练、寓意最贴切，唯有章法这个名称才最言简意赅。

我们知道，笔法、墨法和章法是中国花鸟画中的三种主要方法。其中笔法和墨法是技术性的方法，而章法除了它技术性的一面之外，还具有战略、战术方面的含义。

正因为章法具有战略、战术方面的含义，所以历来画家都很重视章法。唐代张彦远把它称之为“画之总要”，清代唐岱把它称之为“是画家一大关节也”，清代方薰还把绘画所以能“时出新意，别开生面”归结为“皆胸中先成章法位置之妙也”。由此可见，章法在绘画中的地位是何等的重要。

本书正是针对章法所涉及的诸方面问题，进行系统的、全面的阐述。阐述中力求通俗易懂、不作玄妙之言。本书愿做一块“引玉之砖”在章法的研讨中，尽微薄之力。

蔺 高 管

1992年 北京

目 录

序	
一、引 言	1
二、花鸟画的目的	2
三、花鸟画的最高境界	
——人与画合	4
四、章法在花鸟画技法	
中的地位	6
(一)章法的目的	
——取形用势	6
(二)章法——必须讲究战略、	
战术配合	8
五、出章法前的准备	10
(一)文房四宝的发展过程与中	
国画发展的内在联系	10
1. 墨的发展过程	10
2. 笔的发展过程	11
3. 纸的发展过程	11
4. 砚的常识	11
(二)笔法的基本知识	12
1. 执笔的原则是什么	12
2. 简单用笔与复合用笔	13
①简单用笔	13
②复合用笔	14
③简单用笔与复合	
用笔的关系	15
3. 用笔的节奏感	17
(三)墨法的基本知识	18
1. 墨法与用水	18
2. 常用的墨法	18
3. 其它墨法	18
(四)用色的基本知识	19
六、取形用势的九势之法	19
(一)势密则疏	20
(二)势分则破	21
(三)势险则扶	23
(四)势促则伸	24
(五)势泻则回	25
(六)势左先右	26
(七)势右先左(略)	27
(八)势上先下	27
(九)势下先上(略)	27
七、画眼在花鸟画中的作用	29
八、章法的构思与经营	33
(一)主与宾	34
(二)奇与正	34
(三)疏与密	35
(四)藏与露	36
(五)出与入	36
(六)开与合	39
(七)呼与应	40
(八)清与浑	42
(九)虚与实	42
(十)经与权	45
附 图	47

— 引 言

自唐末开始经宋、元、明、清到现在千百年来，花鸟画不仅形成了一个独立的大画种，产生了许多优秀作品，同时也积累了极为丰富的经验，它是民族绘画的宝贵财富，是中华民族的光荣。

然而历史发展到今天，火热的生活、飞快发展的时代对花鸟画提出了更新更高的审美要求，时代也为花鸟画的进一步发展提供了丰富的物质基础。

历史在发展，时代在前进，花鸟画要随着时代向前发展，所以如何认识花鸟画的规律，就是一个迫切需要解决的难题。

我们知道花鸟画也和世界上一切事物一样，都有一个由初级到高级的发展过程。

不论多么伟大的花鸟画家，在他成长过程中都有个从不会到会的启蒙、初学阶段。清代画家郑板桥，虽然在绘画上取得了很高的成就，但他也承认：“敢云我画竟无师，亦有开蒙上学时。”近代画苑名家徐悲鸿、齐白石、潘天寿也都经历了由门外汉到行家里手的成长过程。

现在，社会上有许许多多的花鸟画爱好者，其中不乏才华横溢的天才，他们也正经历着由花鸟画的初级阶段向高级阶段过渡的发展过程。

在这个由花鸟画的初级阶段向高级阶段过渡时期的花鸟画爱好者，必须正确地对待传统。

“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作

为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》——毛泽东）单就快慢之分而言，快则赢得了时间，慢则延误了时间。站在前人的肩膀上向艺术的高峰攀登，比从头攀登更胜一筹。

在文学艺术的长河中，是残渣总会泛起，是泥沙总要沉下。历史的筛选，在不断地进行着，真正的优秀遗产总会一代代流传下去。

章法——这也是汇入文艺传统长河中的一个分支，它也源远流长，我们简略地回顾一下它的历史渊源。

▲寻其置陈布势。

——晋 顾恺之《画评》

▲经营位置。

——南朝齐 谢赫《古画品录》

▲至于经营位置，则画之总要。

——唐 张彦远《论画》

▲然画家自来位置最难……所以父子至亲亦不能授受。

——元 李衍《息竹斋竹谱》

▲画山水大幅，务以得势为主，章法不用意构思，一味填塞是补纳也。

——明 赵左《论画》

▲近日画少邱壑，人皆习得搬前换后法。

——明 沈 灏《画尘》

▲龙脉开合起伏为画中气势。

——清 王原祁《雨窗漫笔》

▲故画山水起稿定局，重在得势，是画家一大关节也。

——清 唐岱《绘事发微》

▲章法者，以一幅之大势而言。

——清 邹一桂《小山画谱》

▲凡作画者，多究心笔墨，而于章法位置，往往忽之，不知古人邱壑生发不已，时出新意，别开生面，皆胸中先成章法位置之妙也。

——清 方薰《山静居论画》

▲画家最重章法。

——清 笪重光《画筌》

▲位置须不入时蹊，不落旧套。

——清 王昱《东庄论画》

我们把上面的论述归纳起来看，可以得出以下结论：

▲章法的重要性——画之总要，是画家一大关节。

▲章法的目的——是布势、容势、取

势、得势。

▲章法的效果——时出新意，别开生面。

▲章法的获得——要经营，要用意思。

▲章法最反对——搬前换后法，入时蹊，落陈套，一味填塞、补纳。

以上结论，在绘画过程中是极其重要的问题，但遗憾的是我们祖先遗留下来的画论、画诀，不少只是口诀和画跋。虽然，言简意赅，但是深入地，系统地论述尚不多见，而且往往又披上一层不可知论者的外衣，如“画家自来位置最难……所以父子至亲，亦不能授受。”（元·李衍）所以更加深了章法的神秘性。

今天，我们认为章法同世界上一切事物一样，是有其自身规律的。既然有规律，也就能被人发现，被人认识。本文就章法所涉及的一些基本问题，作一深入浅出的论述，供读者参考。

二 花鸟画的目的

这里不是说花鸟画的政治目的，作为文艺形态的花鸟画它的政治目的是为社会主义服务，为人民服务。

这里说的是作为把自然形态的花、鸟、

鱼、虫，变为艺术形态的花、鸟、鱼、虫的花鸟画，它的根本目的是什么？

花鸟画的根本目的不是别的，就是“师造化，夺天工”。

“外师造化，中得心源”是唐代张璪最先提出的命题，他著有“绘境”一书，可惜早已失传。但是，单是“外师造化，中得心源。”这八个字，就足以使他在中国画史上有不朽的地位了。

在师造化问题上，中国画有一套独特的方法，与西画截然不同。

从观察方法上看，西画是三固定：即视点固定，光源固定，被描绘对象固定。而中国画却截然不同，它的视点是移动的。“山近看如此，远数里看又如此，远数十里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。”“山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也”（郭熙《林泉高致》）“山行遇奇树怪石，即具楮墨四面约取之”（李晔《论画》）。

西画基本上是被动地描绘对象，即看见什么，画什么。而中国画则是主动地描绘对象，大胆取舍“去其繁章，采其大要。”（荆浩《笔法记》）而且可以把不同地点的素材，揉进一张画中，“搜尽奇峰打草稿”（石涛《画语录》）。

西画受光源限制，而中国画则不受光源限制。

“师造化，夺天工”这个花鸟画的目的，就是花鸟画的本质，就是进行花鸟画行动的根据，从技术行动——笔法、墨法，到战略战术行动——章法，都必须贯彻这个本质。

花鸟画的目的，是花鸟画的基本原则，一切技法原则都离不开它。

举例来说：我们知道花鸟画的造型原则是“以形写神”。这里的形——就有师造化的含义，这里的神——就有夺天工的意

思。

就造型能力而言，我们从故宫历代藏画中看唐人画的松，宋人画的写生珍禽图，其造型能力已达到相当高的水平。

对于神而言，由于神如飞鸿过目，倏忽即失，所以中国画一般称之为“猎神”，即像猎人猎取飞鸟一样来猎取转瞬即逝的神态。

据传闻，中国画师课徒猎神的方法就很独特。在一间黑屋子中，学徒和模特相对而坐，这时师傅点燃一张黄裱纸，在纸燃烧期间，学徒必须尽快记住模特的特征和神态，等黄裱纸燃烧完以后，让模特走开，点着灯，这时学徒完全凭记忆把模特默画下来。

对于被描绘对象，中国画一直是强调“深入其理，曲尽其态。”

强调以被描绘对象为师，画什么要熟悉什么，这是中国画认识论上一个很重要的特点。

历史上有的画家为了画竹，屋前屋后种竹几千竿，可以随时随地地观察竹子在各种环境下的形态。

有的画家画马，则以马为师，整天生活在马厩中、马场上，观察马的结构、动作、神态……

现代绘画大师吴作人，在提到“师造化，夺天工”时又作了意味深长的注解，他认为：

“在师造化时要无我，在夺天工时要有我。”

一个“无”字、一个“有”字，寓意深长，“有”、“无”之间，道出了中国画之真谛。

三 花鸟画的最高境界——“人与画合”

“人与画合”——这个提法见于《画筌》（清·笪重光著）中王石谷和恽寿平的评语，原文如下：

“绘苑流传，大都高人韵士写其胸中逸气，此言人与画合，真为定论。”

中国花鸟画“人与画合”这一特点表现得非常强烈。

上文我们谈到吴作人先生的“在师造化时无我，在夺天工时要有我”这言简意赅的一句话，正道出了中国画的真谛。

原来中国画家在观察生活时，强调以造化为师。南朝陈·姚最在《续画品录》中明确提出“心师造化，非复景行”。

近代画家徐悲鸿说过：“学生最好以造化为师。如写马必以马为师，画鸡即以鸡为师，细察其状貌、动作、神态，务扼其要。”“我爱画动物，皆对实物用过极长时间的功，即以马论，速写稿不下千幅，并学过马的解剖，熟悉马之骨架、肌肉组织，然后详审其动态及神情，乃能有得。”

在师造化时要忘我，不要加主观框框，而要“深入其理，曲尽其态”（石涛语）。既要弄懂被描绘对象的生长规律、色彩规律、结构规律等，同时又要记录（默写或速与）被描绘对象在各种条件下的态势。

如一种花卉，它初开时如何？盛开时如何？残花时又如何？它早晨如何？中午如何？晚上又如何？它晴天怎样？雨天怎样？风天又怎样？总之要曲尽其态，只有这样才能进入“夺天工”的创作过程。

在进入“夺天工”的创作阶段时必须要有我。

近代画家黄宾虹说过：“人巧夺天工”。因为把自然形态的花、鸟、鱼、虫变为艺术形态的花、鸟、鱼、虫时要有个变的过程。

这个“变”，正如同蜜蜂把花粉变成蜜一样，要起一个质的变化，在这个变的过程中要表现出作者的强烈个性，如果没有表现出自己的个性，只是“入时蹊，落旧套”、“吃别人嚼过的馍”、临摹或模仿别人的东西，那充其量只是复制而已，谈不上“创造”。

中国花鸟画家，在选取描绘对象时，常常是描写一种或数种题材，而且是长时期，甚至是毕生反复描绘同一内容。在这长时期，反复描绘的过程中不断总结、锤炼，力求用生动简练的笔墨表现出丰富、感人的内容。

拿郑板桥来讲，在选择绘画题材时，他不强调博而是强调专，他专画竹（当然也画一些能和竹配画的兰、梅、石等）。他在选择笔墨风格时，不选繁而是选择简。

在画竹时他强调要画出竹子的——瘦劲孤高。他认为这是竹的精神，竹的灵魂。同时还要画出竹子的——豪迈凌云，他认为这是竹的生态，竹的气概。

所以郑板桥有诗写道：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思，冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”

从这短短的四句诗中，可以看出一个中国花鸟画家辛勤耕耘的全貌。

四十年来画竹枝——毕生都画自己所喜爱的竹子。

日间挥写夜间思——他不光动手，也动脑，用心画画，不断总结，不断提高。

冗繁削尽留清瘦——不是照抄，不是自然主义地描写，而是大胆地“变”，大胆地削尽繁枝，而把最能表现竹之瘦劲孤高的神韵的竹枝留下来。

画到生时是熟时——生与熟的辩证关系是每一个花鸟画家都必须解决的问题。画不可太“生”，如果生到同门外汉一般，那自然不行。

画也不可太“熟”，如果太熟则会成为“画油子”、“画腻子”。甜熟则俗，影响自己画品的提高。

正确的观点，正如郑板桥所言：“画到生时是熟时。”“生中熟”、“熟中生”才是正确的思想方法。也就是说，虽然长时期，反复画同一内容，但画法上决不能定型，而要常常求新，时时有新的追求，这样才会不断进步。

郑板桥的画就是“生中熟”、“熟中生”的典范，尽管他四十多年都描绘同一题材——竹，但他的画绝没有甜俗之感，而是时出新意，别开生面。这是因为他在画理上有一套独到的见解：

▲“不泥古法，不执己见，惟在活而已。”

▲“敢云我画竟无师，亦有开蒙上学时，画到天机流露处，无今无古寸心知。”

▲“十分学七要抛三，各有灵苗各自探，当面石涛还不学，还能万里学云南。”

▲“掀天揭地之文，震电惊雷之字，呵神骂鬼之谈，无古无今之画，原不在寻常眼孔中也。”

▲“未画之前，不立一格，既画之后，不留一格。”

▲“彼务博，我务专，安见专之不如博乎。”

郑板桥用他特殊的眼光，用一种特殊的方法，来表达他自己所受的情感，因此，他画的竹表现出非常强烈的个性和特色。这种强烈的个性和特色，主要表现在以下几点：

首先，郑板桥画的竹是新的，它不入时蹊不落陈套。

其次，郑板桥画竹，抓住了竹的瘦劲孤高、豪迈凌云的特色，给观者以美的享受。

还有，加上他关心人民疾苦的进步思想，独到的画理，特殊的书法与画相映成辉，所以郑板桥画竹，表现出非常强烈的个性和特色。人与画紧密结合一起，人们一看到这种竹，马上就会想到郑板桥，人们一听到郑板桥的名字，马上就会联想到那种独具特色的竹子，也就是说，郑板桥画竹，达到了“人与画合”的最高境界。

后人，无论模仿郑板桥的竹多么像，那也只是模仿，只能冠以“活板桥”、“郑板桥第二”的称谓罢了。

近代画家，徐悲鸿画马、齐白石画虾、潘天寿画荷……他们在师法前人、学习传统、临摹前辈大师的墨迹时，从不满足于表面的形似，更不以模仿代替自己的创造。他们尊重前人，但又不迷信前人，他们十分重视绘画的独创性。“画之所贵，贵有

我”、“画当出己意”。在这种创作思想指导下，大胆革新，力求新颖，独辟蹊径，自成一家，他们均达到“人与画合”的最高境界。

他们的画，在画史上都是别开生面，独出新意，这些画与人紧紧结合在一起，密不可分，已成为中华民族文化艺术的宝贵遗产。

四 章法在花鸟画技法中的地位

学习花鸟画，除了要掌握正确的观察方法之外，在表现方法上要掌握：笔法、墨法和章法。前二者是技术性的，后者还具有战略、战术方面的含义。

章法也叫经营位置，这个位置不是机械地搬前搬后就可以了，而是要经营，像经营管理一个企业一样，要有一整套战略战术指导思想。

所以画花鸟画除了要掌握笔法、墨法之外，还要彻底弄懂、弄通章法。

首先要弄懂章法的含义：

章法——是艺术形象的组织法则，它不是七巧板、不是万花筒、不是简单的拼接转换，它是体现作品思想内容的外部形式。画面上的一切都是艺术形象，如何把这些艺术形象用一定的法则组织起来，表达出一定的思想感情，这就是章法。

许多初学花鸟画的人都有这种感觉，除了能临摹老师的一些粉本之外，自己不能出章法。换句话说，离了“粉本”这个拐棍，自己还走不了道。这也如同学游泳

一样，刚能扑腾几下，还不会换气，实际上还没学会游泳。

因此，我们说，学画花鸟画如果自己不能“出章法”只能临摹别人的画，那实际上还没有学会花鸟画。

所以，每一个学习花鸟画的人，都必须下决心研究章法。

（一）章法的目的—— 取形用势

章法的目的是取形用势。

取形是易于理解的，形是具体可见的形象。

用势，理解起来就比较困难。

那么何谓势呢？

孙子兵法中说：“激水之疾，至于漂石者，势也。”译成白话文则为：“湍急的水流，飞快地向前奔腾，以至能冲走石头，这就叫做势。”

势——应当具有一定的冲击力量。

当你看到滚滚而来的钱塘大潮，当你亲临庐山三叠泉下，感受那飞流直下三千尺的惊心动魄的场面，这些都是对人心灵的震撼，所以势是具体的，是人可以感受到的。

当然，势的种类是多种多样的，当你在武汉长江大桥上，举目眺望那一望无际的滚滚东流的江水，这种“大江东去”的宏伟气势，会使你感到自己何等渺小，感到大自然之伟大。当你在黄山天都峰上，那处处皆险的山势也会使你终生不忘。

不但自然界孕育着势，在人们的社会生活中，也处处充满着势。

如亚运会开幕式上神州锣鼓，就给人以气势磅礴之感。一些精彩的球赛，某一方打出了气势，在精神状态上压倒了对方，也会使球迷耳目一新。

综上所述，可以得出以下结论：具有某种冲击力量的状态，才能称之为势。

那么我们常说的“败势”是不是势呢？

答案是否定的，因为“败势”正是因为缺少气势，才形成败的态势，所以“败势”正是没有势或失势的代名词。

所以章法的取形用势——所要用的势，是一种具有力度的势，即使用“柔”的态势，那这种柔也不是一柔到底，而是柔中带刚，像太极拳一样“绵里裹针”，“以柔克刚”同样可以克敌致胜。

孙子兵法中谈到：“任势者其战人也，如转木石。木石之性，安则静，危则动，方则止，圆则行。故善战人之势，如转木石于千仞之山者，势也。”

人在认识事物的规律之后，可以创造某种态势。

如木石之性，放在平稳的地方就安静，放在倾斜的地方就会滚动，人们认识这种规律之后，就可以把石头放在高达千仞的山上，造成一种随时可以滚下的态势，这就是任势之法。

有经验的花鸟画家，也都常用任势之法，他们以在生活中的强烈感受为前提，以生动活泼的姿态为根本，选取安排画面上的艺术形象，利用这些形象造成一种态势，这就是取形用势之法。

一个花鸟画家，在师造化时要“深入其理，曲尽其态”，要尽可能地观察记录被描绘对象在不同环境下的不同态势，特别是能感动自己的态势——这是出章法的物质基础，没有这个基础，那只能是凭空杜撰，闭门造车。

我们知道“立意新”是花鸟画的灵魂，而“意”的产生要有一个触发和深化的过程，这个触发和深化的过程又和“形”和“态势”紧紧结合在一起。

电影“刘三姐”中有一句歌词，很发人深省，“山歌从来胸中出，哪有船装水运来。”

“胸中出”三个字正道出了艺术之三昧。一切艺术，只能是人胸中有了强烈的感受，非表达不可，并找到恰如其分的外部表现形式时，才能成为艺术。

“胸中出”才是艺术的本来面目。

花鸟画亦然，只有作者在生活中有了强烈感受，非要“胸中出”不可，这才成为真正的艺术。

然而，初学花鸟画的人，虽然面对奇花异草也常常感动，但他却画不出来，其原因是，他们不懂得“取形用势”之法。

取形就是选择安排画面上的形象，取形不是为取形而取形，取形只是手段，它的目的是用势。势是绘画的灵魂，画面上形象的组合安排，完全是为达到用势之目的。

只有把“意”和“势”结合起来，成为画的内因，然后再把艺术形象，按照“意”与“势”的内在因素组织起来，才能达到出章法的目的。

在进入“夺天工”阶段（即创作阶段）时，要清醒地认识到，自然形态的花、鸟、鱼、虫遵循的是自然法则，艺术形态的花、鸟、鱼、虫遵循的是艺术法则。自然形态的花、鸟、鱼、虫绝不能代替艺术形态的花鸟鱼虫，这二者之间有着天壤之别。

举例来说，在景山公园的牡丹园，有一年本人曾看到一簇“赵粉”，数了数上面开了72朵花，但是，如果把这株牡丹照搬到画面上则不成样子，因为作为自然形态的牡丹，它要生长，要进行光合作用，所以园艺师，把它修剪成馒头形，这样可以更多地吸收阳光。而且72朵大花头，密麻麻排在一起，所以绝不能完全照搬，就必须得有一个“变”的过程。至于如何变，将在以后的章节中详细论述。

（二） 章法——必须讲究战略、战术配合

我们说在花鸟画的三大技法中，笔法、墨法是技术性的，而章法则还有战略、战术方面的含义。

“章法”这个词，在我们日常生活中使

用时常常具有战略、战术方面的含义。

拿打排球来讲，如果一方一传接不好，只能被动地一下把球打过网，那我们评论这方球打得没有“章法”。

如果这个球队，能打出一些战术配合，如“短平快”、“时间差”、“双快一游动”……那我们就称赞这个球队打得有“章法”。

一般的规律是打得有章法的队获胜，乱了章法的队失败。

画花鸟画和球赛虽然性质不同，但是都有一个运用章法的问题。

我们再以足球比赛来看，场上11名运动员在与对方的11名运动员的对抗中，贯彻教练员的战略、战术意图，想方设法把球踢进对方的大门……

而花鸟画家，则是通过正确处理十种矛盾关系：即主与宾、奇与正、疏与密、藏与露、出与入、开与合、呼与应、清与浑、虚与实、经与权等十种对立而统一的矛盾关系，来“取形用势”，从而来表达出自己胸中所要抒发的“意”……

前者是充满活力的人在进行对抗，在对抗中，形势千变万化，教练员制定的战略战术，运动员在场上可以临机自行决断，“将在外，君命有所不受”说的正是这个意思。

教练员所制定的战略战术，通过场上十一名运动员在与对方运动员的对抗中，根据形势来贯彻教练的战略、战术意图。

后者是非活力对抗，主与宾、奇与正、疏与密、藏与露、出与入、开与合、呼与应、清与浑、虚与实、经与权这些对立统一的矛盾双方都是无生命的，本身是没有活力的，这要靠画家本人，在取形用势时

要妥善处理这 10 种关系，正如徐悲鸿所说：“……章法位置，须左右上下，不多不少，恰如其位。”

请注意“恰如其位”这四个字，经营位置的目的，就是要把画面上所有的艺术形象，安排在“恰如其位”的位置上。

画面上，艺术形象位置的选定，就如同围棋布局阶段子力安排有优劣之分一样，同样是三、四个子由于其位置的不同，其效力则会有天壤之别。

绘画亦然，画面上艺术形象如果处理得当，那就可以以少胜多。

如图 1 所示：这幅画上只画了三根柳条，由于位置经营得当，所以给人以大树的感觉。

而图 2 所示，虽然画面上画了很多柳枝，但并不能给人以大树的感觉。

画面上的一切都是艺术形象，如何把这些艺术形象，用“势”这个线穿起来，充分发挥画面上一切艺术形象的作用，这样才能成为一张生动、完整的画。

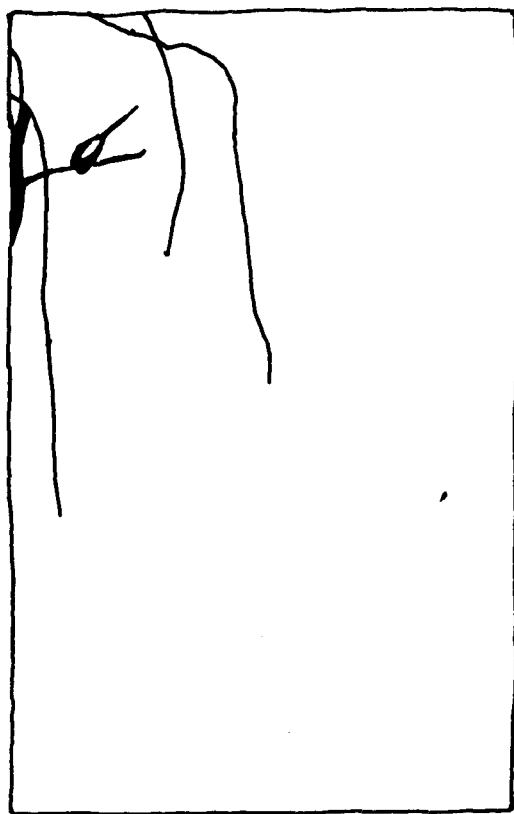


图 1 （注：选自李可染作“迎春图”）

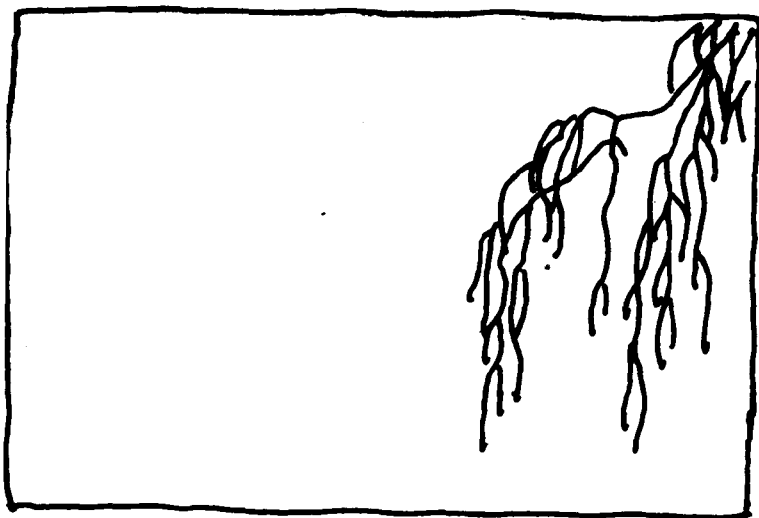


图 2

五 出章法前的准备

作为一个初学花鸟画的美术爱好者，在出章法前，应先具备以下条件：

其一 理论方面的准备——要深入其理。

这有两方面的含义，一方面要弄懂、弄通历代留传下来的画论、画理，另一方面还要弄清被描绘对象的生长规律、结构规律、色彩规律等以及历代画家描绘同一对象的表现规律。

其二 物质方面的准备——要曲尽其态。

要运用速写或默写的方法，尽可能多的搜集被描绘对象在现实生活中的各种姿态的素材，这是物质方面的准备。

除了以上两方面的准备之外，还要对绘画的工具——纸、墨、笔、砚有一个初步的了解，同时对笔法和墨法等也要有一个正确的认识。下面就这方面的知识，作一简单介绍。

（一） 文房四宝的发展过程与中国画发展的内在联系

1. 墨的发展过程

相传，周宣王时，有个叫刑夷的人，他善书画，但是苦无好墨。

一天，他去河边挑水，忽见漂来一块木炭，拿起来一划，一道黑痕。他从中得

到启发，就在锅底上刮了一碗灰，拌上糯米粥，捏成一个圆形长条，晾干后，用水磨研，蘸着写字，这就是历史上的第一块墨。这种墨的制作方法很粗糙，使用效果也不理想。

后来经过几代墨工的努力，到了五代时期，造墨技术有了很大发展。

根据《歙县志》记载，五代十国时，北方战争连绵，河北易州墨工奚超率子廷珪渡江避难，逃至歙州，重操旧业。由于他们刻苦钻研技术，改进捣松和胶的技术，从而制出：“丰肌腻理，光泽如漆”的好墨，获得来黄山游览人的称赞。

后来，此事传到南唐后主李煜耳中，他差人要了两块，用它画了两条鲤鱼，效果很好。李煜非常高兴，连称“神墨！神墨！”于是马上传旨封奚廷珪为墨务官，并赐国姓“李”。从此“李墨”名扬天下，一度形成“黄金易得，李墨难求”的局面。

到了明代宣德年间，歙县墨工罗小华，由于苦心钻研，终于发明了用桐油烟制墨，收到了较好的艺术效果，用这种墨作的画，干了以后再浸到水里几天也不褪色。满足了画家的夙愿。

再往后，到了明万历年间，墨工程君房，精研各种墨的配方。一次，他在桐油烟中加入麝香、金泊、珍珠、玛瑙、冰片、公丁香等配料，创制了超漆烟墨。使墨的质量提高到一个新的阶段。用这种墨作画、写字，不仅墨趣生辉、余馨透纸，而且还

能防虫蛀。

后来这种墨作为“贡品”送进皇宫，万历皇帝用来写大字，由于墨蘸得多了，掉下一滴在桌子上，皇帝忙命人用布擦，可擦来擦去，就是擦不掉，据说叫木匠来才把墨迹刨掉。皇帝不由惊奇地说：“此墨能入木三分，可谓超漆矣。”超漆烟徽墨之名由此而来。

到了明末清初，一种供观赏、摆设、送礼的“仿古墨”出现了。

仿古墨分单锭和配套二种，配套古墨大小悬殊，形状各异，有平、方、圆、扁、锥体、弯曲、驼峰……

内容有亭台楼阁、峰峦奇石、小桥流水、草木花卉、飞禽走兽，也有仿古钱、古币、古尺的仿古墨。

从以上我们可以看到墨也经历了由初级向高级的发展阶段。

2. 笔的发展过程

我们现在能够见到最早的笔是湖北秦墓出土的秦笔。这种笔笔头小，笔杆实心，有竹套。这是因为当时是往竹筒上写，所以笔不可能大。

另外，我们还可以看到汉代的白马笔，这种笔是由甘肃武威汉墓出土，这种笔比秦笔稍大。

到了汉代的居延笔时，这种笔的制作方法就复杂多了，笔有柱、有被、有心、有付，基本上奠定了中国毛笔的雏形。

3. 纸的发展过程

从现存文物和故宫历代藏画的用纸来看，中国画的用纸大体经历了三个阶段。

第一阶段是麻纸的出现。

如在西安市郊灞桥古墓出土的灞桥纸，距今已2千多年，这种纸就是以大麻作原料制成的。还有新疆的罗布泊纸、甘肃的居延纸，一直到唐代做“入黄”处理的麻纸，这些麻纸和绢一起为当时书画的主要用品。

第二阶段是皮纸的出现。

五代南唐后主李煜，他把祖父在金陵官邸中的一座房子命名为“澄心堂”作为专门收藏书籍及纸张之用。李后主还专门从四川请来造纸工，仿照蜀纸而制成一种质地优良的纸张，名曰“澄心堂”纸，为当时的书画家所喜用。

往后，宋、元及明初都是使用类似这种纸的皮纸。皮纸是桑皮、檀皮等树皮为原料而制成。这种纸有两个特点：其一，这种纸时间久了，会由白色变为灰色乃至深灰色。其二，这种纸水墨画上去，有深浅浓淡变化，但是却湮不出明显的水印。

第三阶段 宣纸的出现

到了明代中期，宣纸出现了（广义而言，皮纸也属于宣纸范畴，按此计算宣纸的出现应有一千多年历史）。

我们讲的这种宣纸是指水墨画在纸上能湮出水印的生宣。这种生宣是以檀树皮和沙田稻草按比例制作而成，这种纸为水墨画的发展创造了有利条件。

今天，中国画的用纸更丰富了，麻纸、皮纸、宣纸、高丽纸，近年来还出现了用菠萝的植物纤维为原料做的纸，也很好用。

4. 砚的常识

我国的石砚，历史悠久，种类很多。

比较有名的是端砚、歙砚、洮砚和澄泥砚。端砚产于广东肇庆市的端溪，这里古称端州，端砚是端州砚的简称。

歙砚产于安徽歙县。洮砚产于甘肃南部的洮河，澄泥砚以山西绛州所产最好。

近来由于各种书画墨汁的出现，又方便又好用，所以作画者大都直接用墨汁画，但是如果把书画墨汁放在砚内研一研再用，其效果更好。

我们学习文房四宝的知识，不是为学习而学习，而是通过学习了解中国绘画工具的发展过程，以及这个发展过程和中国画的发展过程有何内在的联系。

事实上，绘画工具的发展与中国画的发展有着极其密切的关系。

从中国水墨画的发展过程来看，我们说清代画家石涛、八大为中国水墨画的发展，开创了一个新的里程碑，而汉代画工毛延寿则不可能做到这一点，因为二者的物质基础不一样。

前者所处的清代，当时制墨技术已达很高水平，油烟墨的出现使画家如虎添翼。当时的宣纸，已不单纯是皮纸性的宣纸，能洇出水印的类似“特净皮”性质的生宣已经出现，为笔墨的变化，开创了新天地。当时的制笔技术，已很完备，可以生产出画家得心应手的画笔……。这些自然为中国水墨画的发展，提供了坚实的物质基础。

后者所处的汉代，制墨技术刚刚起步，制笔技术也是初级阶段。1972年甘肃武威出土的汉白马笔，笔头较小，笔杆实心，有竹做的笔套，因为当时往竹筒上写字，笔不可能太大。这种笔如果用来作画，恐怕只适于勾线。当时的纸也处于起步阶段，而

大量使用的是竹简和帛。由于这些物质条件的限定，所以在汉代不可能出现石涛、八大那样的水墨画。

认识到中国画的发展和中国绘画工具发展的密切关系是非常重要的，因为中国画不可能停止不前，它还要继续向前发展。所以中国绘画工具也必须继续向前发展，任何停止的观点，发展到顶的观点都是错误的。

（二） 笔法的基本知识

1. 执笔的原则是什么？

执笔的基本原则是“指实掌虚”。“指实”是为了运力，“掌虚”是为了转动灵活。绘画与书法的执笔都是这个道理。

但是，在运笔方法上，书法与绘画则有很大不同，这是因为书法是表现组成文字的抽象符号，而绘画则要表现艺术形象。

书法运笔多用中锋，而绘画用笔除了要用中锋以外，还要用侧锋、逆锋、笔腹、笔根，有时为了补充用笔之不足，也可以用手指、纸团等配合运用。

认识书法与绘画在用笔上的不同是很重要的，齐白石讲过：“凡苦言中锋用笔者，实不懂绘画之道。”

那么如何运笔呢？

运笔并不神秘，我们用力学的观点来分析，运笔时要涉及到两个力，一个是人的力，另一个是笔毫的弹力。

笔是由成百上千根毫组成，一般地讲毫是空心的，只有毫的尖端有一部分是实心，我们把这部分称之为锋。

每一根毫都有微弱的弹力，这许许多多