

水墨画技法与纠错

钱石武题



帅立功编著
漓江出版社

水墨画技法与纠错

帅立功编著



漓江出版社

水墨画技法与纠错

帅立功 编著

*

漓江出版社出版

(广西桂林市南环路 159—1 号)

邮政编码: 541002

广西新华书店发行

柳州市印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/16 印张 9.5 字数 104,000

1997 年 3 月第 1 版 1997 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 1—6,000 册

ISBN 7—5407—2048—4/J · 120

定价: 18.00 元

如有印装质量问题 请与工厂调换

序

刘益之

立功的《水墨画技法与纠错》(下面简称《纠错》),可说是一本理法兼备的别开生面的中国画技法书。如同教师教学生那样,说学生这张画哪里好,如何好,是一种教学法;专挑学生毛病,说他这张画哪里错,如何错,也是一种教学法。有的学生喜欢老师夸自己,有的则喜欢老师挑毛病,善学者都可以从中学到东西。立功的《纠错》,两种方法都用,他综合了古今画人及他自己的理论与实践经验,先明理法,扶正固本,然后对症下药,明错纠错,比之那些专讲学生好话或专挑学生毛病者,更令人心悦诚服。且深入浅出,图文并茂,学画者一书在手,自己“对号入座”——对着书中所说的理去思考,对着书中所说的错去改正,实在是初学中国画者一条升堂入室的捷径。

纵观中国绘画史,一切绘画的理法,都是从无理无法中来的,即是靠无数画家在实践中创造的。实践——理论——实践的螺旋式上升的过程,就是理法产生的过程。中国传统文化高扬的是实践理性精神,所以在绘画实践中产生的理法较多,而西方则较少。并且中国画中之理法,常被画家用感性的形象语言去表述,用的是形象归纳法,如斧劈、披麻、解索之类,而不像西方那样,把绘画中之理法作数学或物理化学分析。比如透视,中国画家根据自己的表现需要把它用活了,可就是未见过他们用数学方法作焦点透视图。是中国人不懂数学么?不是,因为中国是在1700年前就出现了大数学家祖冲之的国家。中国画特有的透视法非三言两语所能说清,故在此不作赘述。

在世界的文学艺术发展史中,中国的山水诗、山水游记及山水画的发

展史要远比西方悠久。这无疑与中国人特有的天人合一观有关。古代中国人(包括诗人、画家)对山水的关系,从来就是对话的和谐的关系,他们总是在山水中寄托着自己的理想和追求。山水画家表现的山水及由此创造的法,在一定程度上也总是体现了画家的理想、道德和情感。因此古代中国绘画的法创造,总是在按“天生理,理生法,理随人,法也随人”的法则进行的。“天”本是客观存在,但因它与人合一,故人们心中的天,已不再是纯客观存在。于是由天生出的理,自然也不是一成不变的纯客观之理。石涛说的“法自我立”,“笔墨当随时代”,“搜尽奇峰打草稿”,正是他对“天——理——法——人”之间的关系作出的言简意赅、合乎逻辑的回答。

这里,我们还要明确大与小理的关系。从唯物辩证法角度看,理有大理与小理之分,而小理总是要服从大理。在绘画中,何者为大理?何者为小理?一般地说来,有关整体的势的大片段的理是大理,整体大势以外的局部小节目是小理。局部的小节目画得好,没错,这对小节目来说是有理的,但如果对整体大势的大片段有影响,不协调,有时甚至起破坏作用,那么,这时的局部小节目不管画得多好,画得多正确,都是错的。反之,大理有了,整体的势处理很好,局部的某个小节目画不好——小理错了,但无关大势,在这种情况下,可以认为它错,也可以认为它不错,改不改都可以。这就是清·笪重光在《画筌》中说的“得势则随意经营,一隅皆是,失势则悉心收拾,满幅皆非”的意思。因此学画者不但要以《纠错》为武器认得画中之小错,更要识得画中之大错。有时产生理的自然条件变了,理法也随之而变,对与错也随之易位。比如说“远山无皴,隐隐如眉”。这是晴天因空气透视所产生的视觉效果。如果远山处于雨后,或是在夕照或乌云遮住太阳,光线照不到山的时候,就不能“隐隐如眉”而要“浓如乌发”了。有时为了画面均衡需要,也有用浓墨画远山的。这是“活法”问题,需要学有举一反三的。

《纠错》的问世,对继承和发扬中国绘画的优良传统是很有意义的。尤其对初学中国画者,丰富知识修养,少犯技法上的错误,促使其健康成长,更有意义。然作为一个学有所成的画家,则又另当别论。因为,成熟的画家,有时在技法上的一些毛病,恰是他有别于他人的风格特征所在。比如“野、怪、乱、黑”,说它是毛病也可,然有的画家正是从这里找到了自己的出路的。常见一些画家为了追求一定的目的而明知故错,并把它推向极

端的，表现了他的惊人的胆识。这，不但不能说是他的缺点，而应该说是他的优点。立功在《纠错》中设了“有法与无法”一章，这是很重要的。学者只要深入进去，触类旁通，即不但要从《纠错》中识别一般的对错，而更要别具慧眼地去识别错中之对和对中之错。只有在这时，才算掌握了“无法之法”。一个画家只有掌握了“无法之法”，才算是从必然王国走向自由王国。

立功在《纠错》最后辟了《创新浅谈》一章，这是理论问题也是实践问题。要解决这个问题，光靠我们这一代人的努力是不够的。现在我们常看到一些画是和《绘宗十二忌》及《纠错》中说的这个法那个法对着干的。对画中反常理，反秩序，追求错位的绘画，老百姓看不懂，许多文化人也说看不懂。新乎？旧乎？对乎？错乎？恐怕以《纠错》为尺度是难以作出公断的，还须有更多人用比较法把古今中外的美术现象作纵向和横向的全方位的比较和思考，才能作出鉴别。这，既要有实践的准备，更要有理论上的勇气。但不管怎样，立功在《纠错》中已作出了他自己的回答。

是为序。

自序

帅立功

“失败是成功之母”，每一个人在事业上的成功，都是在不断地总结、不断地修正自己的错误才能到达成功的彼岸。学习中国水墨画也不例外。要学好水墨画，首先要起点高。站得高才能看得远。经常看到自己在学习过程中存在的问题，有什么错误的地方，如何纠正，才能以最快的速度获得提高。我自学丹青之日起常受家父帅础坚的批改和恩师黄独峰的指教而获得不断的进步。《水墨画技法与纠错》这本书就是把初学者在学习中国传统水墨画基础技法的过程中在用笔、用墨、用色、构图以及题款等方面容易出现的毛病，尽我的水平一一列举出来，从理论上指出存在的问题，又从实践中加以修改纠正，既有理论又有示范实践，图文并茂以达到快速提高的目的。

此书将《中国历代画论采英》、《中国绘画史》、《中国画论辑要》、《历代画论名著汇编》等20多本参考书中，对古代有关中国画忌避方面的论述纳入其中，加以剖释。同时，将古人、前人在绘画当中出现的毛病缺陷及当代一些名家的空白和本人30多年来在创作实践及教学中的经验教训，采用反证法，论述并用图例说明，强调从无法到有法，再从有法到无法，使本书成为既有一定的普及意义，又有提高性质的技法理论书。

由于个人理论水平有限，写出来的东西难免存在谬误之处，敬请美术界同仁及读者多多批评指正，本人不胜感谢。

帅立功写于桂林帅氏书画院

1996年8月8日

目 录

序	刘益之(1)
自 序	(4)
第一章 运笔	(1)
三锋与一笔·用笔十要·运笔十病	
第二章 运墨	(11)
用墨十法·墨法八病	
第三章 运色	(20)
色彩简介·着色五要·着色十法·	
运色七病·四个一样	
第四章 山、石、水、云十病	(31)
第五章 树、花、鸟十一病	(37)
第六章 写生	(40)
写生的意义·写生二法·写生六视	
法·写生七则	
第七章 构图	(43)
什么是构图·点、线、面的认识·构	
图三要素·构图形式·传统构图式	
样·章法七条·章法十病	

第八章 笔净 墨新 水清 (54)

第九章 用水 (56)

用水技法：干画法与湿画法·水
在一支笔中的运用·不同性能宣
纸的用水

第十章 题款 (60)

第十一章 画格 (62)

格法之病：“甜”·“俗”·“谨毛
失貌”·匠气

第十二章 有法与无法 (64)

从无法至有法·用法与活法·从
有法至无法·“破旧立新”

第十三章 创新浅谈 (69)

借古开今发扬优良传统·保持
中西距离，引西润中·多元全
方位发展，扩展结构形式·发
扬民族精神，紧跟时代步伐

图 例 (72)

第一章 运 笔

一、三锋与一笔

在谈用笔之前,让我们先了解中国毛笔的特点和性能。

中国画毛笔是圆锥形,分笔头、笔杆两部分,而笔头又分为笔锋、笔腹和笔根三部分(如图1)。这三个部分变化不同地接触纸面,就产生不同的笔法。由于笔锋有弹性,可放可收,可弹跳回旋,可逆可顺,再通过手腕压力的轻重和笔锋在纸上行走的徐疾转换,就能画出变化不同的线条,使画出来的线(点、面),有粗、细、刚、柔、方、圆、流畅、厚实、明确、简练、秀丽、古朴、苍莽等笔墨效果,从而加强中国画的表现能力。

作画用笔和书法用笔道理相通。石鲁先生曾说:“书法是中国画用笔的基础。”

用笔的笔锋可分为三锋与一笔,三锋即:中锋、侧锋、卧锋。一笔即:破笔。

(一)中锋:也叫正锋。要求执笔正,笔锋部分与纸面接触,笔杆与纸面成直角或稍偏一点。从起笔到收笔,笔锋始终保持在笔划中间,故叫中锋。中锋用笔浑厚、沉着,力透纸背,如屋漏痕、折钗股、锥划沙等。清·龚贤在《柴文画说·笔法》中说:“笔要中锋为第一,惟中锋可以学大家。”又曰:“中锋乃藏,藏锋笔乃圆,笔圆气乃厚。”因此,中锋是中国画用笔的第一要法。无论是人物画中十八描,或山水画中三十二皴,大部分均用中锋入笔(图1)。欲左先右、欲上先下,反之亦然,下笔收笔均有回收之势。中锋沉着厚重,稳健刚强,圆浑古拙,但如果用笔过之,则显得均匀呆板,这要引起注意。

(二)侧锋:笔锋偏向笔划的一侧,笔锋露出,谓之侧锋,又名偏锋和露锋。此锋,笔道偏平而较宽,峭崛劲健,雄壮有力,大面积的刮笔山水、写意人物多用此笔法。在一笔之中常是中、侧锋交替互用(图2)。清·王学浩《山南论画》说:“正锋、侧锋各有家数,倪高士、黄大痴俱用侧锋,及山樵、仲圭俱用正锋,然用侧者亦间用正;用正者亦间用侧,所谓意外巧妙也。”明清以后,山水画多用侧锋来皴,是大写意不可缺少的笔法。侧锋笔路可宽可窄,显得活跃轻快刚强流畅,但因笔锋在线的一边,如速度太快则锋芒毕露,未免显得有些光滑而浮薄。总之,要运用得当灵活多变方能扬长避短。

(三)卧锋:用笔尖、笔腹、笔根同时与纸面接触,整个笔卧在纸上,谓之卧锋。卧锋有侧卧、逆卧、反卧、滚卧、拖卧等不同方向用笔。无论是拖笔、顺笔、逆笔,均要注意卧笔中锋,能做到这点方显沉厚不薄,圆重而不轻,可生出苍莽的效果(图3)。卧笔多用睡笔侧锋,用卧笔中锋、卧笔逆锋,更有奇特效果。卧锋适用于大写意大泼墨的人物、山水、花鸟画。

(四)破笔:笔锋、笔腹与纸面接触散开,谓之破笔。破笔用笔干燥、焦灼,笔

痕不长，飞白灵空，苍莽苦涩，是写枯藤坠石原始荒林的极好笔法(图4)。其中以淡墨破锋较难，多加实践便可掌握。破笔，有的书中称为散锋。要使笔锋破，需使笔中含水少，因为水多，笔不松散，水少笔干才松散。可侧锋、可中锋、可卧锋，根据表现不同的点、线、面而运用不同的破笔，才能充分表现物体质感、量感和空间感。

总之，从用笔运笔而言，笔锋、笔腹、笔根三部分不同地接触纸面所产生的不同笔法，不外乎这四种情况。如要应用得法，务要笔稳、指实、掌虚、腕活。小幅可执笔杆下部，多用指力、腕力；中幅执笔中部，提腕运臂力；大幅执笔上部，提腕沉肩，用腰部发力，要气沉丹田，力贯笔锋，下笔才能风驰电掣，气贯长虹，才能画出气势逼人的笔法来。

现代山水画家陆俨少先生所介绍的执笔六法，都离不开以上四锋，但在这执笔六法之中，他专门强调了中锋入笔，中锋收笔，这是他用笔的特点。他曾说：“如果竖笔有了功夫，做到中锋而圆，否则拖来拖去每笔皆扁，失去中锋，笔墨单薄，索然无味。”用笔要做到挺健刚劲，藏而不露，转折自如，潇洒自然，一丝不苟，严谨准确，巧拙并用，变化统一。由于运笔的方向不同，便有了顺锋、逆锋、拖笔、撮笔、滚笔、弹笔、转笔等不同的用笔。万变不离其宗，其他的用笔方法都是四锋的转化。而四锋之首为中锋，一切锋的转折处由中锋进行，转折才自然浑厚，但不可拘泥于此。一条线中侧锋并用，变化万端，才能生动活泼。清·松年《颐园论画》曰：“专家竹兰当以书法用，然不可拘守中锋直画，即为正宗。藏锋回腕，转折顿挫，中锋中原有侧笔，侧笔中仍带中锋；否则兰叶如直棍，竹叶似铁钉，虽中锋乃恶道也，为鉴赏家所笑，不可染此习气。”此语论证了中锋、侧锋相互运用、相互转化的关系。这是用笔之关键所在，只要潜心研究，就能体会无穷。

运笔中切记用笔力点的不同，画出来的线则不同。运笔力点部位，可分为指、腕、肘、臂、腰。巨画，力点应在腰、臂；中画，力点应在肘；小画，力点应在腕和指。而力点的不同，画出的线的轻重效果也就迥然不同。要深刻体会，方可知其关键奥秘之所在。

在行笔中还应注意笔头的力点。力点在笔端还是笔肚，或笔根，要根据画面的需要和衔接来确定。画中用笔的虚实轻重，笔墨的干湿浓淡变化，全凭力点的运用不同所致。一切虚实、提按、起伏都是由于力点的角度不同、用笔的轻重不同而产生的。这有待我们在实践中不断体会才能获得新知。

我们不妨看看古人、前人、今人所写的中国画理论文章中所提到的各种用笔。据不完全统计有：

中锋、正锋、藏锋、圆锋、枯笔、焦笔、湿笔、破笔、顿笔、侧锋、露锋、方笔、卧锋、破锋、送笔、拖笔、捺笔、皴笔、擦笔、提笔、实笔、虚笔、逆锋、顺锋、卧笔、信笔、健笔、浮笔、秃笔、松笔、散笔、屋漏痕、锥划沙、折钗股、飞白、巧笔、拙笔、狂笔、弱笔、重笔、屈铁、粗笔、细笔、筑锋、缩锋、出锋、挫锋、裹锋、绞锋、翻笔、滚笔、带笔、撇笔、横笔、竖笔、钩笔、磬笔、啄笔、率笔、悬针垂露、铁镰浮鹅、蚕头燕尾、偏笔、刚笔、柔笔、钉头鼠尾、挑笔、弹笔、跳笔、滴笔、辅笔、刷笔、碎笔、干笔、扫笔、梳毛片、锐笔、工

笔、引笔、接笔、意笔、擢笔、活笔、颤笔、点笔、溅笔、笔端金刚杵、疏笔、简笔、繁笔、逸笔等等，不下百种。但如果我们认真把这些笔之种种进行分类排列，就很容易将其分别出来，并找出有一定规律的东西。

如：中锋、正锋、藏锋、圆笔、锥划沙、屋漏痕、莼菜条、折钗股、重笔、屈笔、竖笔、悬针垂露、铁镰浮鹅、蚕头燕尾、缩锋等，都属于中锋之用笔。

而偏锋、露锋、金错刀、方笔、捺笔、侧笔、撇笔、偏笔、出锋、挫锋、翻笔、锐锋、扫笔、刷笔、擦笔、顿笔、八分笔等都是侧锋的用笔。

卧锋、睡笔、卧笔、刮笔、刷笔、滚笔等都是卧锋；散锋、破锋、松笔、狂笔、飞白、梳毛片则属破笔。

由于著书立说不乏其人，所以重复累赘、复杂繁琐、贻误后人，因此，有必要将这些重复者弃之，分类归宗为“三锋与一笔”。

二、用笔十要

笔墨是中国画造型的主要手段和技法。墨法之妙全从笔出，墨象之美全在用水，充分掌握运笔用水的变化，才能产生笔墨淋漓、气象万千的艺术效果。下面我们对“浑圆厚实、重大雄魄、方向转折、速度变化、提按轻重、虚实相生、浓淡相间、节奏变化、放收有致、灵活通变”这十种笔法分别进行介绍：

(一)浑圆厚实

厚者，如锥划沙，入笔求正，藏头护尾，力透纸背，平中不板，如水上漂，波折藏锋，力贯始终，浑厚自然。特别是人物的线描非得中锋入笔，中锋收尾，才能平正稳健、气贯始终，行笔如春蚕吐丝，力在其中。

圆浑者，如折钗股。圆者势也，犹如太极拳抱球之势。圆者厚也，转折圆浑，曲中有劲、不折不屈、无往不复、无垂不收、车行泥淖、绵里藏针、盘施曲折、苍圆浑厚、连绵不绝，如篆籀书体，转折之处，要藏锋内含，则遒劲浑圆。

浑圆厚实之用笔应以中锋运笔为主。中锋行笔其线条浑圆厚实有力。如“锥划沙”、“虫蚀木”、“屋漏痕”、“车行泥淖”等中锋式的运笔，就能达到浑圆厚实之感。

(二)重大雄魄

用笔浓重雄大有气魄。行笔如金错刀，大笔飞白，气若长虹。笔若向右，必先逆左。笔若向下，必先往上，侧卧均中，快中有势，慢中藏拙，刚健雄浑，能张能弛、流畅自然。元·倪瓒《题王叔明〈岩居高士图〉》：“临池学书王右军，澄怀观道宗少文；王侯笔力能扛鼎，五百年中无此君。”

重大者，重则固厚。重并不是用蛮力点画出呆滞的死墨，而是隐含的内力传至笔锋，笔沉墨重，力透纸背的活墨。所谓高山坠石、枯藤屈铁、钢铁浇筑、顿如山安。笔力万钧、气能举鼎以及有如奔雷坠石之威，鸿飞兽走之姿，鸾舞蛇惊之态，绝涧颓峰之势等都是描述“重大雄魄”的形象语言。潘天寿、朱屺瞻等大师之笔，做到了重大雄魄之势。只有在不断地实践、不断地探索、不断地创造中方有更深的体会。

(三)方向变化

行笔要注意用笔方向不同的变化，中锋侧锋相互交叉，要顺逆正反，相生相应，侧中带滚，卧中藏正，上下落笔，左右逢源。一般逆多缓，顺则流；逆则毛，顺易光，顺逆正反，相得益彰。无论工笔、写意画，都要注意用笔的正反顺逆方显丰富变化，纯朴自然。

顺笔，顺锋往下；逆笔，挑笔往上；撇往左下，捺往右下；拖笔往右下；啄往回；送往右上。这些笔法的千变万化，其实质就是运笔方向的变化，再加上因握笔的不同，指、腕、臂、腰等部位用力的不同，而出现以上不同称呼的用笔。一句话就是改变用笔方向罢了，但它的下笔部位还是离不开中锋、侧锋、卧锋和破笔即“三锋一笔”的笔法。

清·笪重光在《画鉴》中说：“笔有中锋、侧锋之异用，更有着意、无意之相成。转折流行……绘心复合于文心。”还提到“永字八法”的不同方位、方向的用笔，说明了不同方向用笔的重要性。初学者必须充分地认识到这一点。这是学习中国画技法首先要明白的精华所在，望能引起关注。

(四)速度变化

在运笔时，要充分掌握运笔过程中的快慢变化。清·沈宗騫在其《芥舟学画编》中说：“笔著纸上，无过轻重疾徐，偏正曲直。然力轻则浮，力重则钝，疾运则滑，徐运则滞，偏用则薄，正用则板。”又如清·郑绩在《梦幻居画学简明·论笔》中说：“生怕涩、熟怕局；慢防滞，急防脱”等，都说明了掌握用笔速度的重要。一般来说，速度快则刚健有力，然太快则脱离纸面，或光滑外露，内涵不够。太慢则滞息不通，如果笔中水分多，慢则过湿臃肿。石涛说：“写画凡未落笔先以神会，至落笔时，勿促迫，勿怠缓，勿陡削，勿散神，勿太舒，务先精思天蒙。”因此，行笔之中要根据表现具体物象出发，要知笔中墨水的多少才下笔，有时该慢，有时该快，要快慢相间，产生运笔的节奏感。再与笔的提按、虚实相结合，才可以产生恰到好处好处的笔墨效果。一画之中，笔笔都是一样的速度，一样的粗细，一样的墨色，那就一定是呆板的死线。如果一笔下去，有快有慢，有粗有细，有转有折，有长有短，那么这种线条才是活灵活现的灵动的线。在这里我们不妨试试：用一笔中水分一样，浓度一样，但运笔速度不同，就会产生不同的效果。快者挺健爽快利索、流畅、有力；中速显得沉着厚重，墨显得有毛味、耐看；太慢者则水墨会浸出线外，有湿润之感，不流畅。只有掌握好运笔的速度，才能在不同速度的运笔运墨中画出千变万化的笔情和墨韵来。

(五)提按轻重

运笔中要注意提按轻重。一般说来，用力将笔往下按画出的线比较重实，提起笔画出的线条比较轻细。清·郑绩在《梦幻居画学简明·论笔》中说：“用笔之道各有家法，须细为分别，方能用之不悖也。一笔之中有头重脚轻者，有头轻尾重者，有两头轻而中间重者，有两头重而中间轻者。其轻处则为行，重处则为驻，应驻应行，体而用之，自然纯一不杂。”此语讲到轻重用笔的关键，如画竹竿应两头重中间轻；如画人物头发、胡须，就应该两头轻中间重。“丁头鼠尾”则先重后

轻。在用笔中，藏锋中锋显得厚重，偏锋露锋则轻薄。如写山石阴暗部分的石纹线条，要用中锋，下笔可轻；点叶和树丛，上部用笔用墨可重，下部和接近枝干部位，用墨用笔可轻。

(六)虚实相生

清·方薰在《山静居画论》中说：“古人用笔妙有虚实，所谓画法即在虚实之间。虚实使笔生动有机，机趣所之，生发不穷。”用笔按为实，提为虚，浓为实，淡为虚，清楚为实，朦胧为虚。所以用笔最讲虚实。真实、突出的地方要落笔厚重稳准，一笔下去要充分表现物体的质感，要浓重清晰，细微处刻画要充实，并用空白的虚来托实。实处之妙，皆因用虚得当，方能恰到好处地表现物象。各种不同的淡墨的干笔和飞白，是虚笔的表现方法。在山石的皴法中，在附石古树的根部表现中，更显得尤其重要。因此，用笔的虚实，不光指轻重提按，还得包括用墨的浓淡、干湿等综合的运笔应用和整幅章法构图的应用。

(七)节奏变化

节奏指运笔用墨要有音乐般的节奏韵律，具体指笔墨的强弱、浓淡、干湿、疏密、轻重等变化。要求运笔注意转折起伏，抑扬顿挫，一波三折。有的一次下笔，有的多次皴染，有平有斜，有长有短，有方有圆，有黑有白，有虚有实，并构成旋律。旋律之中要有主调，或用淡调，如轻音乐，轻歌慢舞；或用重调，如同进行曲、交响乐，汹涌澎湃，高歌猛进。诗是无声的画，画是无声的诗。既要掌握构图的节奏，又要掌握一幅画中总体的黑、白、灰的分布的节奏。有用墨浓淡轻重的节奏，有用笔快慢徐疾的节奏，有实重、虚灵的节奏，有直线用笔和曲线、圆线用笔的节奏。有转有折，有提有按，有深有浅，有顺有逆等不同的节拍产生不同的节奏变化，归根结底就是用笔、用墨、用色的节奏变化，达到画中诗意般的境界。

关于节奏变化，清·沈宗骞在《芥舟学画编》中说：“如笔将仰必先作俯势，笔将俯必先作仰势，以及欲轻先重，欲重先轻，欲收先放，欲放先收”，“将欲作平衍纾徐，必先之以峭拔陡绝；将欲虚灭，必先之以充实；将欲幽邃，必先之以显爽”。这一辩证的论述，对说明用笔用墨的变化节奏，也是很有意义的。

(八)放收有致

放得开收得住，饱蘸墨色，大胆落笔，细心收拾。胆大者，下笔放得开，激情奔放，如山洪汹涌，暴风骤雨，气势磅礴。既要胸有成竹，意在笔先，又要细心收拾，顾全大局。注意整体，加一笔太多，缺一笔太少，一点一划，惜墨如金，何处该增，何处该减，虚实浓淡，均要统筹规划，细心布置。初学者宁慢勿快，放则易，收则难。如无经过长期的磨练，具有较高的艺术修养，是很难做好细心收拾的。

(九)灵活通变

灵活，主要是指用笔用墨要灵要活，用笔方向不断变化，速度不断变化，则是灵。还有先接后引，再转卧笔，再用破锋、滚笔等，要在运笔之中不断转折才显得灵活自然。纯真有趣，这是灵活之本。笔不灵则呆，墨不活则死，做到笔墨灵活，方能画出自然天趣的作品来。清·龚贤《半千课徒画说》中有一首诗：“用笔

宜活活能转，不活不转谓之板。活忌太圆板忌方，不方不圆翕且张。拙中寓巧巧无伤，惟意所到成低昂，要之至理无古今，造化安知倪与黄？”这充分说明了用笔灵变、方圆、巧拙之道，要不怎么会知道“倪、黄”（倪云林、黄公望二家）造化之神逸呢。

董思翁在《绘事津梁》中说：“笔要巧拙互用，巧则灵变，拙则浑古，舍而参之，落笔自然无轻佻溷浊之病矣。”巧则灵，灵则变，笔墨灵活多变，画面则丰富多彩，气象万千，才能气韵生动，韵味无穷。用笔要不断地转变锋向，转折顿挫，虚实轻重，左右逢源。笔墨灵活不只是手灵，还要眼灵、心灵。手随眼，眼随心，只有心灵、眼灵、手灵，笔墨才灵，笔墨方能通神达意。

变通：学以致用，学以致用，融会贯通；通者，举一反三，明一见千，一通百通。只通不变，新意难见，若要创新，必须通变。以上为学习方法。古人用笔四要中第一是要活，二是运笔爽利，三是湿润自然，四是墨有光泽。

近代国画大师黄宾虹说：“离于法无以尽用笔之妙，拘于法不能全用笔之神。”既要学古人之法，又要弃古人之法而另创新法。潘天寿先生之“似而不同”，即要师古人之心，揣其笔墨用意，加以灵活变化而运用之。齐白石大师的“学我者生，似我者死”等古今名家的肺腑之言，都是强调学习古人之笔墨并必须要加以灵活通变。要从无法到有法，再从有法到无法，才能思想开阔，力去陈规。要笔墨通神，必须笔笔是笔，笔笔非笔，随心所欲，才能达到妙笔生花的神奇之境。

用笔要灵，灵活生气，因笔造型，既要注意意存笔先，也要思随笔后，随机应变，上下呼应，左右逢源。

运笔之功力从古到今是十分讲究的。非得经过反复的实践、反复的磨练才能获得的。越简练的线条，一笔就可见其功力。由于造笔的材质不同，有的是硬毫，有的是软毫。功力深厚炉火纯青的画家，不但能用硬毫画出柔和舒畅内涵的线条，又能用软毫画出刚劲有力、厚重沉着的线条。

(十)统一风格

即笔风要统一。是工即一工到底，不能忽而工，忽而写；忽而粗，忽而细。许多画家有多种笔风，如明代的文徵明、沈周均有粗细两种笔风，评者用“粗文细沈”去论其高低，即沈周用细笔画的比他用粗笔画的要好。他的粗笔中没有掺细笔的，细笔中没有掺粗笔的，始终保持统一的笔风。

三、运笔十病

运笔之病，据不完全统计有：描、涂、轻、飘、浮、流、软、弱、柔、硬、刻、露、板、僵、光、滑、净、燥、粗、狂、怪、草、率、碎、结、重、叠等近27种之多。我们不妨将相近相似之笔病加以归纳：轻、飘、浮、流相近为浮；软、弱、柔相似为弱；粗、燥相似为燥；硬、刻、露相近为刻；板、僵相近为板；光、滑、净相似为光；狂、怪、草、率相近为怪；重与叠为重复之重，叠为堆叠的叠，为了不使读者理解为轻重的重之意思，所以只好以重叠二字一起使用更便于理解。经过这样的综合归纳，用笔之病可分为：摹描、涂抹、轻浮、刻板、怪、燥、弱软、花碎、重叠、结死这十种笔病。现分别解说

如下：

(一)摹描：依样画葫芦，如儿童写字描红一样，看一笔画一笔，无起笔收笔，无一波三折，无中侧变化，未经思考，没有把握，描摹之后仍是一片空白，因此，画出来的线条笔意断落，气不连贯，十分难看。要解决此病，首先要练习好书法，学好碑帖，因此书法是国画用笔的基本功。先将书法中的用笔练习好，下笔方能有起笔收笔，顿挫转折等诸多变化。其二，看画临画，要看整笔，就像学象棋一样，多看几步，切记不要看一枝画一枝，看一节画一节。要看整棵树、树根、树干、树枝，然后才下笔，一口气画下去。当然，画树还得了解和掌握它的生长规律。下笔要连贯，做到有起有终，一波三折，有顿有挫，有藏有露。这样临摹运笔，天长日久，定能一改描红之病。

(二)涂抹：不分浓淡，不讲结构，不看对象，不讲笔墨，信笔涂鸦，越画越差。黄宾虹先生云：“抹然见其墨而不见其笔，墨中无笔也。”乱涂乱抹，如抹布擦桌，心中无数，笔亦模糊，混乱如麻。特别是在皴擦染山石之际，往往容易出现此病。第一，不看清山石的阴阳向背，何处当光，何处该阴；其二，何处该用干笔，何处该用湿笔，要分析理解，不可胸无成竹。如不分明暗深浅，该深不深，该浅却深，颠倒黑白，阴阳不明，就会把画搞得灰暗脏乱，一塌糊涂。中国画山石中的明暗，不像西洋画讲究外光，而多讲究前后的明暗关系。一般前面石头上部亮，下部暗些，用笔稍稍皴擦，后面石头还应皴染得深些，以深衬淡，以后者托前者，这样理解之后方下笔，才能避免心中无数、乱涂乱抹之病。

(三)轻浮：浮则轻，轻则飘，飘则流，流则光。因此，轻、飘、流、浮、光该属同一病症。即用笔轻飘，虽有笔线，力浮纸面，也就是说，下笔未能做到力透纸背。正如一个功力不到家的人写一个永字，将纸面反转看之，背后的墨痕只看见几个点子，见不到一个倒反的永字一样，实则是用笔轻飘如云，线浮纸面，空泛无力。线虽碰纸，墨却浮面，没有厚重、结实、沉雄、苍老、朴拙之感。要克服此病，应多练篆字书法，多练中锋，行笔要慢，加强悬腕、悬肘的练习，多用中锋进行写生作画，认真临摹前人、古人得力之作，细心观摩，研究学习，加倍练功，熟能生巧，方能浮中变厚。香港吕寿琨先生教授学生时特别强调用线的练习，有直线、曲线、斜线、圆线、侧锋、中锋、破锋不同的笔法之线的练习。只有用不同的笔锋进行不同线的练习，才能加强锻炼用笔的功力。如果能随手用中锋悬腕一笔画一个大圆，看似简单实则非凡，而且接得自然圆满，则可达到功夫非凡之效。有这样的功夫，自然可克服轻浮飘流之病。

(四)刻板：宋·郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》中说：“又画有三病，皆系用笔。所谓三者：一曰板，二曰刻，三曰结。板者，腕弱笔痴，全亏取与，物状平扁，不能圆混也。刻者，运笔中疑，心手相戾，勾画之际，妄生圭角也。结者，欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅也。”文中所说板，是用笔中物状平扁，不能圆混。平扁则板硬，不能圆混则缺少中锋，而刻者妄生圭角，也是死板，多露棱角，同样是缺少中锋，多为侧锋扁笔着画，因此刻板应属于相似之症，没有必要分别来谈。刻者如刀斧雕刻一样，棱角生硬刻板，刻画过度，锋芒毕露，刻板僵硬，

索然无味。其病症之一是侧锋用笔过多。二是用笔方向一致，比如只用顺笔没有逆笔，再加上又是侧锋，所以行笔必定刻板。三是中锋用得少，或者不用，这样就会显得死板。四是用笔不活，没有抑扬顿挫，变化单一，笔锋外露，角度平板，失掉流畅自然生动之美。用笔刻板不灵活，乃是初学中国画者最容易犯之毛病。再者也与用笔有关，如果喜爱用硬毫作画者，其线条就显得豪迈有力，但却显得生硬刻板，如用软毫作画就容易克服刻板之病。但如功夫弱者，则笔力又不免显得软弱，只有画者在实践中，不断总结体察，则功夫不负有心人。

(五)燥：燥者，荒率干枯。用笔过干则枯，枯则死。心不静则躁，心躁则笔浮。清·唐岱在《绘事发微·笔法》中说：“用笔之要，余有说焉：存心要恭，落笔要松。存心不恭，则下笔散漫，格法不具；落笔不松，则无生动气势。”画时要恭心、沉静，要坐得下来，心不在焉是学不到真正的东西的。心躁就是心不恭静，心烦意乱，笔路散漫浮躁不安，笔力未能进入线端。当然，画中不可缺少干笔，干枯之笔能提神，能醒画，但过于干燥则画中缺少润湿之感，也就缺少干湿浓淡的对比，画中气韵自然不佳也。要克服浮躁之病，一定要恭心沉静，心静才能进入画境，不受外界因素的影响。比如数学家陈景润先生上街时由于一心一意地想数学问题，自己撞在电线杆上还不知道，这是因为他太沉湎专心于数学的原因，即使在嘈杂的闹市之中，在行走之中，他还是专心致志地钻研。可见，只有心静、诚心学习，才能学到东西。恭则静，静则可妙合生趣，若心浮意躁，终日作画，兴味全无，怎能作出好画？

(六)怪：狂怪草率，笔法混乱，不讲法度，不明画理。邪者，下笔不看对象，心中无数，下笔没底，或是心不在焉，盲目瞎画，未能做到应物象形；再者，初入画门，刚学几笔，见师尊泼墨飞动，水墨淋漓，也装腔作势来一个“龙飞凤舞”表现一番，但因功底欠佳，未能掌握好基本的笔法、墨法和应物写形表现物象的基本能力，好高骛远，狂怪乱写，以为泼墨泼彩是很容易之事，初看时好像有气势，再看一遍则狂乱无章，空洞无物。远看好像有势，近看无质，经不起推敲。清·笪重光在《画鉴》中说：“笔墨贪奇，多造林丘之恶境。怪僻之形易作，作之一览无余。”可见，怪者邪气太重。王孟端在《溪山卧游录》中云：“有一等人，师不师古，我行我素，信手涂泽，谓符天趣，其下者，笔端错杂，妄生枝节，不理阴阳，不辨清浊，皆得以邪概之。”这种我行我素的狂怪邪草之病症，不是初习画之人所学的。但也并不是不能我行我素，只有你入门以后，将各种笔法、墨法、色法，从无法到有法，再充分掌握好中国画的基础理论和基本技法以后，才能谈到我行我素，再创无法之法。否则，过早地我行我素、狂怪草率，是不值得一看的，也是不可取的。望初学者还应以打好扎实的基本功为好。

(七)弱：软弱则纤细谨小，瘦弱无力，弱不经风。线条过分细巧则怯弱、拘谨、小气，笔放不开，笔无骨力，腕弱气衰、柔靡单薄，便没有雄魄磊落、大起大落的风范。邹一桂在《画忌六气》中说：“闺阁气，描条软弱，全无骨力。”此病有三：一是握笔不稳、松塌，因此行笔浮弱无力，画写线条，笔力未能达到线的末端。二是线条过于纤细谨小，显不出线的力量，画不出挺健刚强的力量，力不贯气，气不达