

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

审美素质培养丛书

怎样画国画



第一章 什么是中国画的艺术美

世界各国的绘画艺术表现形式大体上分可写实的、抽象的和意象的三大类。

写实的，也叫具象绘画。20世纪以前的西方绘画，多是写实主义的。不论是古典的绘画，还是当代的绘画，都是以精心描绘客观存在的事物为主。丰富的色彩、惟妙惟肖的写照，产生了很多杰出的油画家、版画家。中国古代最初也主张写形，《尔雅》说：“画，形也。”但不久，顾恺之就提出“传神写照”的著名论点，即不但要画得像，还要画出事物的精神面貌。这一点，西方20世纪以前的写实的绘画艺术和中国画形神兼备的绘画艺术的理论大致相同，只是表现形式和绘画所用的工具和材料不同。

20世纪以后，西方绘画由写实主义逐渐演变成各种现代流派，如印象派、野兽派、立体派等。以后，由达达主义所开始的现代艺术，20世纪50年代发展到高峰，60年代开始走向没落。达达主义认为：艺术是非理性的暴露，口号是“破坏就是创造”。达达主义的代表人物是瑞士马塞尔·杜桑。抽象和抽象主义并不是一回事。以中国的画史来说，由彩陶时期到春秋战国，绘画是一种抽象的描绘，它充满了神话幻想的形象，但和现代的“抽象主义”迥然不同。比如，西安半坡出土的彩陶盆上的人面鱼纹图形，就是一幅抽象的图形。人面头顶戴着盛饰的三角形帽子，面颊及嘴角两边各衔着两条鱼，面部眉以上、嘴以下都涂上了装饰性色彩。距离人面正前方，还有一条很大的鱼。它表现什么内容呢？据考证，人面图形是氏族社会部落成员举行宗教活动的化装形象，面颊及嘴角两边的鱼形纹，可能与图腾纹身有关。人口衔鱼，大约是表现了渔猎季节开始时，人们祈求获得大量食物的愿望。这一富有想象力的抽象艺术，表达了原始人对劳动生活的情感和认识。还有很多帛画，塑造的都是充满浪漫主义的神话人物和迷信思想。它们是反映社会生活中某种观念和人的情感的抽象绘画。抽象的艺术，给人以遐想，给人以美感，是能为人们接受的。西方有很多艺术作品，如后期印象派绘画，是一些具有生活情调的抽象艺术，看了同样非常令人神往。我们反对的只是那些荒诞的作品。

还有一类，就是意象的绘画。这种绘画是中国所特有的，是在中国的土地上生根、发芽、成长的一门艺术。它是几千年来中华民族绘画艺术的结晶，是把书法、诗词与绘画交融在一起的美的创造。这种形式揭示了中国画的本质——意象，是借物象以寄托作者思想、情感的艺术，是“物我合一”的艺术表现。

什么是中国画的艺术美呢？

不同时代、不同阶级的人们对绘画的艺术美的评价是不一样的。以中国的山水画来说，它是在长期封建专制政治的压迫及一般士大夫的利欲熏心的现实之下，画家想超脱现实、回归自然，为了获得精神自由，借以保持精神纯洁，陶冶情操，解除郁闷而逐步形成的。这是1000年来山水画所以成为重点内容的原因之所在。

今天，我们处在一个朝气蓬勃的新时代。生活在这个时代，就应当用时代的观念，正确理解时代的精神，用艺术形式表达出来。

缺少了艺术，在心灵上便会是一片冰冷的荒漠。艺术能激起青少年们无穷的力量，唤起青少年对理想的追求，获得精神世界的升华。绘画作品的美

渗透人心灵之中，使人赏心悦目、心旷神怡，使身心得以娱乐和休息。在这个过程中，绘画艺术提高了人们的思想境界，美化了人生，使人受到潜移默化的教育。因此，绘画应当起到如下两方面的作用：一是给人以愉悦美感，陶冶人们的情操。二是给人以教育，使人们生活得高尚、纯真，使人们奋发向上。

生活是我们认识客观世界，创造绘画艺术的源泉。艺术虽不等于生活，但生活就如同空气和水一样，离开了它，艺术生命也就停止了。不接近生活，只是漫无边际的遐想，玩弄笔墨，闭门造车，就画不出鼓舞人心的作品。在中国历史上，明清两代 500 多年的绘画，多是脱离生活，专事模仿，以至于在山水画里，所画的人物，都是穿着宋元时期的服饰；没有一个人是穿明、清朝服装的。脱离生活到了这种地步，可悲可叹！幸亏还有几位和尚逸民造了反，反对一味临摹，而是“搜尽奇峰打草稿”，使中国画前进了一大步。

在欣赏和创作中国画时，必须考虑三个问题。

第一，我们应当看画上是否表现了时代气息。

不同时代的人受着不同时代的思想、道德的影响与制约，在审美认识上呈现出强烈的差异性。中国古代从晚唐五代开始，妇女以缠足为美。那时的人物画中，很多是画“三寸金莲”的。如今时代变了，在今天人们眼里它是一种丑态、病态。又如，在山水画点景中，常常画个穿着古装的老头拄着拐杖，弯着腰或看山，或独钓。试想如果今天画一幅河山图，歌颂江山多娇，再画一个这样的老头看山，就很不协调了。

今天我们欢迎的是表现健康的，与人民的情感息息相通的中国画作品。比如画山水，带着对祖国河山美好的感情和艺术表现的欲望去描画，作品才能给予人一派美妙的壮丽河山。表现生活的作品，要向世界树立一种中华民族坚韧不拔，为理想而奋斗的民族形象。时代在不断发展，对客观世界要不断认识，这样我们才有可能创造出崭新的有时代的气息的作品。

我们反对一味在古画中兜圈子，把自己禁锢在古人们所生活的氛围之中。我们的生活，既不同于古人，也不同于外国人。我们应当在自己生活的田园中，去发掘美，表现美。

第二，我们应当看画上是否表现了清新的意境。

关于意境，前面已讲到一些，由于意境说是中国画美学的本质，在中国画的创作中是至关重要的。因此，不妨把这个问题再详细谈一谈。

什么叫意境？很难下一个确切的定义。我们可以从以下几方面来探讨。

意境说早在唐代已经产生。如果探究其思想根源，可以一直追溯到老子和庄子的美学观点。

老子认为，天地万物都是“无”和“有”的统一，“虚”和“实”的统一。有了这种统一，天地万物才能流动、运化，才能生生不息。老子的这种思想，对中国古典美学的发展影响很大。“虚实结合”成了中国古典美学的一条重要原则，认为只有这样才能真实反映有生命的世界。

庄子认为，天地万物是有形和无形，虚和实的统一。形象，并不只是有形的形象，而应该是有形和无形相结合的形象。

老子、庄子的这种思想，对于中国古典艺术中意境的创造，影响十分巨大。

我们在谈论中国画的本质时，常常提到两个概念，一个叫“意象”，另一个叫“意境”。

先来讲讲“意象”。

什么叫“意”？我们在评论中国书画时，常常说：“意在笔先、画尽意在”、“笔断意连”、“立象以尽意”等等。“意”，指的是画家的思想、感情、意念、意义、理想。“意象”指的是以意成象，成为艺术形象。画家在观察大自然和观察社会过程中，产生了思想感情。有了新的意念，要创作出有意义的理想作品。于是把客观事物精粹部分集中起来，经过高度艺术加工达到情景交融，物我两忘的境界。这就是意象绘画艺术。

比如，同样是描绘黄山风景，有的人照摹黄山，这只能是表现黄山的“象”。有的人不仅观察到了黄山的外形，并且领悟到了黄山的气质和生命。黄山就像人一样，有思想，有感情，有飞扬的神情，有雄浑的动势。每一座山有头、有面、有四肢，有脉络。每棵树也像人一样，枝干传情叶传声。云和水的流动，也像人的感情一样，或汹涌澎湃，或静水微波，或飞流直下，或清泉细流，都是有生命的。这就是把云水的种种自然属性来作为人和生活的象征。这就是艺术上的“物我两化”。当一个人因忘己而随物而化时，物化之物，亦即是存在的一切。人们都知道庄周梦蝶的故事。讲的是庄周做梦，梦见自己变成了蝴蝶，栩栩然飞来飞去，不知道自己原来是庄周。忽然一梦醒来，原来自己是庄周不是蝴蝶呀！这一下可把他弄糊涂了。到底是庄周做梦变为蝴蝶？还是蝴蝶做梦变为庄周？然而，庄周和蝴蝶毕竟是不同的，这就叫“物我两化”。把自己与对象融合为一个，得到因物化而来的全盘美化、艺术化的历程，这就是物我合一的历程。如果把这种境界表现在绘画上，我们所描画的对象，就充满了生命的活力，达到微妙的境地，这就是以意成象了。

还有一个故事，讲的是庄子与惠子在壕沟边游玩。庄子说：“鱼在水中从容地游，是鱼的乐趣。”惠子问庄子说：“你不是鱼，怎么知道鱼的乐趣？”庄子告诉他，我在壕沟边上就看出来了。这个故事讲的是，庄子是以恬适的感情与知觉，对鱼做了观察，因而使鱼成为美的对象。从鱼出游从容，看出鱼的乐趣。因此，对鱼做出美的描述。这也是物我合一，物我两忘。从这种美的观察，做出美的判断。如果表现在绘画上，这也是以意成象。

“意象”就是形象和情趣的契合。在艺术里，感性的东西心灵化了，而心灵的东西也借感情化而显现出来。“意象”是中国美学史发展的成果。到了唐朝，“意象”这一名词，已经被美学家、画家比较普遍地使用了。以后又进一步提出了“境”这个新的美学范畴，标志着“意境”说的诞生。

什么叫“意境”呢？

“境生于象外”。“象”是某种孤立的、有限的物象，而“境”则是大自然或人生的整幅图景。“境”不仅包括“象”，而且包括“象”外的虚空。“境”不是一草一木，而是元气流动的造化自然。画家的描绘，不要停留在有限的孤立的物象上，而要突破这有限的“象”，从有限进到无限，以体现宇宙本体和生机。

显然，“意境”是“意象”，但不是任何“意象”都是“意境”。“意境”既包含有“意象”共同具有的一般特征，又包含自己特殊的方面。“意境”的内涵比“意象”更丰富。在绘画上，要把客观事物最精粹的部分汲取过来，经过集中、筛选、加工、改造，融进自己的审美观点、审美感受、审美理想，再加上人的思想感情的高度概括，用艺术手法充分表现出来，就成为“意境”。

画家要具有审美的心胸，必须超越世俗欲念、成见的干扰和束缚，保持内心的虚静状态。在虚静之心中才会“胸有丘壑”。苏东坡说“虚，故纳万景”，这样才能感受到美好的事物，才能表现出客观真实的“境”。

画与诗是相融合的。诗中有画，画中有诗。诗是无形画，画是有形诗。以诗人的手法作画，可以提高画的意境。

古人很讲求诗情画意。宋朝有个画家叫罗大经。他在所著《鹤林玉露》中写道：“绘雪者，不能绘其清；绘月者，不能绘其明；绘花者，不能绘其馨；绘泉者，不能绘其声；绘人者，不能绘其情。此亦未知道妙云尔。”就是说，这是不懂画道的奥妙。心情与画情，也有直接的关系。一个画家描绘同一个美的对象，也常常表现出同中有异的情思意趣。比如，郑板桥笔下的墨竹，有的清秀俊逸，有的枝叶清瘦，有的坚韧挺拔。

对艺术的境界，一定要苦思冥想。“意境”是画家感情的化身。艺术品没进入意境，是不会感动人的。

屈原的诗，是中国文学史上最早的有意境的诗。例如屈原的诗中有“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”；“悲霜雪之俱下兮，听潮水之相击”；“山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨”的写境诗句，虚实结合，从有限进于无限。这样的诗句，可以说就是有意境了。读之，如遇于心目之间，以之入画，画境自开。

不妨再引一些古人诗句，以寄画兴。古诗中有这样的诗句：“池塘生青草，空梁落燕泥”；“红杏枝头春意闹”；“云破月来花弄影”；“永怀愁不寐，松月夜窗虚”；“夕塞山翠重，秋静鸟行高”。这些诗句，有着多么美妙的意境啊！

苏东坡的词句“大江东去浪淘尽，千古风流人物”，意境博大深远。柳耆卿的词句“杨柳岸，晓风残月”，意境淡远阴柔。以之入画，都必须大胆想象，不然，很难描绘出这样的境界。因此，画家在生活经验的基础上，还必须进行创造性想象，对深入生活后的记忆进行加工组合。创作出新的形象。生活经验越丰富，学识修养越精深，创造性的想象就会越丰富、越美好，所得到的快乐和给予别人的快乐就会更强烈。

我们都知道齐白石画的《蛙声十里出山泉》，画的是成群蝌蚪顺着清泉畅游而下，给欣赏者以充分想象的余地，这正是“虚实相生，无画处皆成妙境”。他的另一幅画《荷花倒影》，画了一群蝌蚪在水中戏逐荷花的影子，亦是意境深远，其妙无穷。

第三，我们应当看画上是是否表现了生动的笔墨。

中国画最基本的造型方法是笔墨。它讲求笔法和墨法的美。讲求笔情墨趣。中国画讲求笔墨，不仅仅因为它是形式美的主要依赖所在，而且也是中国民族特色的标志。

石涛说：“夫画者，形天地万物也，舍笔墨何以形之哉”（《苦瓜和尚画语录》）。道出了中国画的重要构成因素——笔墨。清朝人唐岱也说：“气韵由笔墨而生”（《绘事发微》）。

艺术美是内容和形式的完整统一。作品的内容是画家体现在作品中的构思，即画家的思想感情对生活的体验，是一种心灵的产物。但是，如果不能用艺术形式表达出来，只有想法，而无画法，那就成不了艺术作品。形式直接呈现在欣赏者面前，美的形式能传达情感、思想，以美的意境吸引人，使人有所感、有所思，从而得到美的享受。有意味的形式能够使人领悟到艺术

品的内在力量。

中国画在表现形式上，以用笔用墨的形式美感见长。1000多年以来，历代画家创造了世界绘画中独一无二的形式美。清新的意境、雄远的气势、幽深的神韵，腕底烟云、胸中波涛，都借助中国特有的笔墨，把画的意境抒写得淋漓尽致。

中国画所用的工具材料与西洋画所用的工具材料不一样。西洋画以色彩见长，用的是油彩、水彩、油画笔、水彩笔。画西洋画要求画家有一双对色彩很敏锐的眼睛，要求以色彩为媒介，用丰富的色彩表达所描绘的对象。中国画以线条见长，用的是中国的笔、墨、纸、色。画中国画要求画家头脑中有无穷的诗情画意，要求以毛笔、墨、宣纸、中国特制的颜色为媒介，以意成象。中国的绘画艺术是世界上独立于东方的意境绘画。

线条是中国画的“王牌”。中国画的线不是物体的边缘轮廓，而是画家对物象的感性反映和明确的主观意识的表现。中国画的线条是在中国书法的基础上，有“书意”的线条。它以书法的线，突破形体轮廓线的桎梏，不但用以描绘物象的精神，而且还充分表现出线条本身的形式美感。因此，中国画家非常重视练笔，把它作为绘画的基本功。练笔就是练书法，依各人的爱好，自选一种或几种碑帖临摹练习，一般是先练颜（颜真卿）、柳（柳公权）、欧（欧阳询），再练魏碑。以正楷入手，日久天长，再练习篆、隶、行、草。久之则功力深厚，出手不凡，笔触刚而不脆、柔而不弱，做到准确用笔，达到遒劲的笔功。字的结体和行笔能够表现出独具的形态美感。中国画的每一根线条，都是有生命的。画面上每一条线，都是艺术作品，不容丝毫疏忽。千条万线，以中锋、侧锋，勾、皴、染、点之笔法组成一个和谐乐章，有起伏、有推让、有疏密、有节奏。细观每一条线，都应合乎书法的要求。如屋漏痕，如锥画沙，如折钗股，如虫蚀木，真是一波三折，无往不复，无垂不缩，美在其中。这种内在的线条美，使人回味无穷。

清朝画家黄慎晚年所画的物，采用草书笔法勾勒，人物衣褶挺拔飘动，极有风致。郑板桥作画，更是书画结合的典型。有人赞美他长于兰竹，兰叶尤妙。画画时，焦笔挥毫，以草书中的中竖长撇运之，多而不乱，少而不疏，秀劲绝伦。他不仅以书法入画，而且以画法入书法，使他的“六分半书”自成一格。有“板桥作字如写兰，波磔奇古形翩翩。板桥写兰如作字，秀叶疏花见姿致”之誉。王羲之的字，人称“虎登凤阁，龙跃天门”。画家黄宾虹说王羲之的字“干裂秋风、润含春雨”。颜真卿的字“积点成线”，“如屋漏痕”。唐怀素的字圆转而韧，“如折钗股”。怀素的书法功力是怎么得来的呢？怀素善草书，相传他种了很多芭蕉，常在叶子上边练字，写过后可以抹去再写。他日复一日，反复研习，反正芭蕉叶有的是。唐朝时的笔头可以掉换，他把写坏的笔头掉换后埋得像一座小山，起名叫“笔冢”。怀素拿自己写的字向颜真卿请教。颜真卿看到怀素的字写得那样好，非常高兴，并且说怀素的字是“折钗股”，意思是用力圆转而有弹性，自成一格，他俩从此成了好朋友。元代赵孟頫也是以书入画。他在所画的《枯木竹石图》中题诗说：“石如飞白木如籀，（籀，音 zhòu，篆书）写竹还应八法通。若要有人能会此。须知书画本来同。”可见，中国画和书法是一脉相通的。人们说，“直从书法演画法”，“未曾学画先攻书”，这是很有见地的经验谈。关于中国画家以书法入画的故事很多，不胜枚举。写不好字，就画不好中国画。大家明白了这个道理，就要在习字上与练画同步，当然重点放在画上。真能

做到以书法的笔用到画法中去，必须有一个较长的实践过程。

我们在画画时，勾勒轮廓是用笔，渲染明暗则是用墨。严格说来，线条最忌死线。线条中要有浓、淡、干、湿、焦的变化，黑色中也不能是混沌一片。不论是积墨、破墨，还是泼墨，如若墨中无笔，则成死墨一团。渲染明暗也要应用笔法，不是乱涂。力求墨由线条生发，笔与墨相辅相成相互渗化，线条中要有墨色层次，黑色用线是墨之大忌。对线与墨，都要注意宁淡勿浓，不要把线画得死黑，把墨涂得无层次。画贵虚静，虚静则不宜太黑，只有注重融合，浓淡得体，才能画得氤氲满纸，气象万千。

第二章 写意画工具的性能与选择

写意画工具的选择

写意画因其艺术表现的特点，在画具的选择上也有其特殊的要求。

1. 纸

画国画用的纸主要是宣纸，宣纸有三大类：

生宣。是未上过胶和矾的纸，渗透性大，吃水多，易渗化洇晕，适宜画写意画。生宣中的净皮单宣较好用。在净皮单宣上再加工，叫做特种净皮单宣，其质密软，面光平，特别好用，用来画画也顺手，既见线，又见墨色。

熟宣。在生宣纸上刷上一层白矾水便制成熟宣。矾有固定性，墨色在纸上不洇，适合画工笔画。

半生半熟的宣纸。是在生宣纸上加少量的矾制成。如煮碓宣，适合画半工笔半写意的画。

除宣纸外，还有高丽纸、皮纸、麻纸。皮纸产于浙江等地，物美价廉，便于出好线条，便于晕染。若用以画云，则层层晕染易制造气氛，不留痕迹，细腻美观。选用皮纸时，可以捏住画纸一角，轻轻抖动纸面，不带声响者为佳。

质优的宣纸应具备如下特色：松而不弛，紧而不实，光而不滑，润而不燥。易见浓淡干湿层次，经揉搓而无损坏。

写意画与工笔画最明显的工具区别便是用纸，用生宣纸作画是写意画发挥艺术特色很关键的因素，因此纸本身质量的优劣直接影响作画效果。

生宣优劣的识别是从事写意画首先碰到的问题。现今的生宣生产以安徽为基地，红星牌生宣纸是安徽宣的名佳产品，红旗及六甲等安徽宣，质量不稳定，且假冒产品甚多，安徽宣的特点是白净、质纯、渗化性好，笔痕清晰，色墨明亮，因此是大多写意画家的主要用纸。区别生宣的优劣可通过听、摸、看、试进行，先听，可捏住纸角抖动，如果声音发脆则表明纸质刚，加工太紧，这类纸往往涩笔而韵味的发挥差些。如果声音发闷，一般地说纸质较疏松，加工或太松或适度，太松者笔触易烂，适度者应该不涩笔而渗留如意。摸，是用手来回触摸纸面，以手感发涩而具潮湿感者为佳。对光瞧看一番，如果纸质不匀而其纤维呈云状块者为佳，太匀或帘纹太清晰而不起云块者略次一些。有云块之纸，一般墨色更易丰富而浑厚。现今有的生宣由机器加工，这样纸浆会因此而打的太匀，且机制纸太紧、太匀，一般不如手工纸用起来舒服。因此，现在红星纸厂仍坚持以手工为主，以保持传统名纸的声誉。但纸最后优劣的鉴定还得靠试，试渗化性之大小，试笔痕是否留得住，试墨色层次是否丰富以及墨色是否明亮，试用笔是否顺畅不涩等等。

现今属生宣范围的纸，还有四川竹宣，高丽皮宣，富阳宣，衢州皮纸等。而以往的许多品种有的已不生产，如罗纹纸现在就很少见了。有的宣纸并不很理想，但是因有自己的特点，也常为一些画家所用。如皮宣型纸有渗化度大、结实耐改、笔痕不清晰但滋润等特点，很受一些山水画家爱好，也为其他一些想利用其特点的人所喜爱。四川宣与富阳宣都算不上好纸，但因价廉而有特色，因此销路也不错。

2. 笔

有大、中、小、长、短、肥、瘦之分。写意人物画以用大、中型笔居多，很少用小型之笔。因为写意笔性粗松，大、中型之笔容易发挥这种特性，当然各人可按自己的画风和习惯去选定适合的笔型。

毛笔从毛毫分有软、硬、兼三种。软毫含水分多，柔和圆润，其墨色容易有浓淡干湿的变化，能挥洒自如，表现力丰富，适用于表现圆和软中带刚的线条及多变的面。不适用于绘画方和硬的线条。这一类的笔，主要用羊毛制作。有的画家作画，专用长锋羊毫、羊毫提斗笔、羊毛板刷，画出来的画柔中寓刚，线条同样雄健，水墨淋漓，烟云满纸，水色天光，倒影迷离，墨色丰富，尽柔和之妙，呈氤氲之趣。软毫以羊毫与羊须为主，其次还有胎毫、鸡毛等等。羊毫主要产于浙江湖州，并以善制湖笔闻名于世，深得国内外画家之青睐。湖州羊毫历史悠久，制笔技术精湛，因此所产之笔，用料纯，肥瘦适度，聚散性好，写意画常以其用于色与墨的涂抹与渲染，若用于勾勒，线条枯湿变化，墨之韵味均自然而丰富。羊须毫长于羊毫，弹性也强于羊毫，用其所制之笔特别是羊须提笔，勾勒与涂抹均会感到顺手。胎毫以婴孩之胎发精制而成，胎毫柔软而凝聚性极好，运笔感觉特别好，可惜胎发不易收集，产量不高，而且民俗胎发不让养的太长，因此要制大、中型之胎毫笔较困难。鸡毛笔性极软，除勾勒特殊线条外，用途不广。硬毫含水分较少，挺拔劲健，锋芒毕露，弹性较强，适用于绘画方和硬的线条。有的画家作画，喜欢用狼毫，因为容易出好线条。作画时，以书法入画，一波三折，笔笔送到家，一树一石，都是写出来的，均见功力。于皴、擦、染、点中见奇韵，浓淡干湿中见墨彩。硬毫以狼毫为主，是黄鼠狼之尾毫制成，由于北方气温寒冷，因此毫硬而长，北京所产之狼毫明显优于南方产品，可惜近来生态平衡失调，狼毫原料来源减少。猪鬃的利用，增加了硬毫的长度，从而增加了硬毫的品类。其他如豹毫、鹿毫、石獾毫，山马毫等兽毛都是制硬毫笔的原料。其中猪鬃、山马毫、石獾毫较常见，它们比狼毫更粗硬而弹性也更大。另外，常为画家选用的还有山马笔、石獾笔。山马笔的笔尖齐整，容易添成薄片状，然后画出方硬的线条。石獾笔是采用将白毫、紫毫、黑山羊毫和香狸毛混合配制的方法制成的，适合顺、逆、滚、点等各种运笔法，用它画出的线条老辣见笔锋。硬毫一般用于皴擦与点厾，笔性易刚健有力，但变化往往不如羊毫丰富。兼毫是指软硬毫混合制成的刚柔相兼型毛笔，软硬适中，具备软毫、硬毫两方面的优点，市场上以白云笔最为常见，其他如七紫三羊、五紫五羊、大中小鹤颈笔等等。一般是狼、羊毫搭配，也有猪鬃与羊毫相混的，其实各种硬兽毫都可与羊毫结合，这种笔既用于勾勒，又能用于点染，是画家们比较喜欢的一种笔型。近年来发掘生产的鹤笔，为克服狼毫笔长度有限的缺点，而用猪鬃与羊毫制成各种长度的长锋型勾勒用笔，效果也不错。

笔的优劣以毛色纯、开锋后尖毛整齐、肥瘦得体、弹性好特别是笔之回弹聚散性好等为标准。但由于画家各人习惯与画风不相同，必然对笔之要求也不一样。一支质好之笔，也许会不如一支用惯的笔那么顺手就是这个缘故。

3. 墨

墨是直接关系到绘画效果的因素，过去用墨以块墨为主。墨之起源难以考证，但从彩陶纹样中已见到黑色线的勾勒，可见中国人以黑色作画是很早的。块墨是以猪油或桐油或松脂木所熏之烟，手工研磨并和胶及香料压制而成的。块墨之形状多样，但以长条型为主。墨分油烟、松烟两类，以燃油而得之烟所制之墨是油烟，制作精良者称顶烟、蓝烟，作贡品者也称贡烟等等。

因松烟易渗化，因此一般作意笔画很少用。但松烟与油烟混调使用可起类似宿墨的效果。绘画墨汁与墨膏，是现代开始大量发展起来的一种新型方便墨，原先之墨汁胶重、色灰而质粗，经过近年的改进并将原有墨汁、膏精加工成绘画之用，近年来质量在不断提高与改进。绘画墨汁的优点是方便、省力、省时，缺点是缺少最浓的层次，且胶普遍偏重，因此作大泼墨时浓墨层次易糊烂，在水的冲渗中也不如块墨所研之墨汁能保住最初的笔痕。不过这种不足如今常被人们利用来表现某些特殊感觉，如一些朦胧的，浓淡混渗的效果等。墨膏市面上多，其效果不如墨汁滋润，有时沉淀较厉害，这与广告墨色有类似之性能，也会产生特殊之水墨的肌理效果。

4. 砚

砚可分观赏用砚，观赏而又实用之砚，实用之砚三种。历史上的砚不少是名砚石雕成，但重工艺之奇趣，贮墨、研墨都不甚方便，上或有名人之题记，一般艺术性较高，具有收藏价值。作为画具，最好是选后两种砚。砚之优劣，除外观外，主要是石质，安徽、广东、甘肃、山东以及其他一些地方都产名砚石，一般地说，石质坚硬而色泽大方深沉，发墨而贮水不易干者为好，如果工艺加工很上乘则更佳。作为写意人物画用砚，砚体需偏大，贮墨贮水之池也需有一定的容量，因此小型之砚不宜，以中、大型之砚为合适。现在市面上的外方内圆的大砚或者圆形平底盆状之墨海是很实用的，且价也廉，因此初学者可选用这类砚。

不过在绘画墨汁大量上市后，砚之功能大减，砚在画具中的地位也下降，一般只作贮墨器之用，虽然偶然也磨墨，但毕竟用砚时间大大减少，有的甚至干脆以瓷盘或小碟代而贮墨汁。作为砚，仍应充分利用旧功能，因为现今之墨汁一般浓度不够，如果能将墨汁略加水再用块墨研磨之，则可以使墨汁的缺点得到克服。因而有一方实用而造型大方的好砚还是非常必要的。

5. 垫

作写意画一般离不开垫，现用之垫，从考究到随意，从高级的毛毯与毡子到旧报纸等品类颇多。过去对垫的重要性是很忽视的，而随着写意人物画形式的发展，垫之作用有所扩大，人们也开始重视了。如果将垫只作一般的衬垫之用，那么最好选用那些略有弹性而不过分、不吸水、色白或淡色的东西作垫。毡子是很好的材料，它完全符合衬垫之要求，市面上的毡子有厚有薄，薄型的衬垫，因为质匀而体轻，携带方便。毛毯也是常用的材料，但新毯往往毛太长，且弹性太足，作画时会妨碍笔力的发挥，因此一般旧毯比新毯更好，造纸厂用旧的毛毯其表面纤维变短了，反而适合于作绘画衬垫之用。此外薄型泡沫塑料、植绒纸、毛边纸，旧报纸均是常用之材料。我们如果扩大垫的作用，可使它对画面影响更直接，那么如粗布等织纹明显而又吸水性弱的织物或花纹美丽的三夹板等便是理想的选料，这种物品的纹样会因在制作时从背面接触宣纸程度不一，而在正面运笔过程中时隐时现地将纹样显现于画面之上，从而产生特殊的肌理效果。这样推而广之，作者可按自己设想，衬以各种事先选定的不同的粗型之物垫以影响画面的效果。另外如果垫以极光滑之物如玻璃板、塑料板等，又会因水在宣纸与光滑衬垫物之间流动和淌洋而产生大渗大化的自然水痕，能给绘画者以启发并产生艺术的联想。垫的用处与作用尚有待进一步发掘和探索，以丰富中国画的表现手法。

中国画的画具还有水盂，调墨、调色之盘，镇纸，也可包括印章与印泥等，但因为这些不直接影响作画产生的艺术效果，便不——详述了。

写意人物画的作画步骤

1. 写生

写生是学习中国写意人物画的主要方法，写生从落幅与打轮廓开始，落幅是指绘画者如何更好地安排被写生之物象在画面上位置，这种位置的安排应从有利于绘画者对物象感受的抒发、画面总体意境的设想、画面构成之美感出发。初学者一方面要表现自己的感受，又要学习构图最基本的规律，如画面安排应有利主体物象的显目，主体不宜太居中、太靠边、太顶与太沉。画面既应有变化又需稳定平衡，物象的主体部分尽可能进入画面，物像与幅面的比例以不大也不小为好。主体过分大画面视觉上容易闷，太小或太偏则易产生空的感觉等等。一般写生的画面构图上不太复杂，但从写生开始即能注意这方面能力的锻炼是很必要的，写意画打轮廓以柳炭条为好，修改时则可用干布拍去。铅笔有蜡质，炭精条也含胶蜡并易弄脏画面，因此都不适宜打轮廓。另外如果有一定造型基础者则也可以淡墨、甚至清水打轮廓。写意画之轮廓不同于工笔，以抓住物象大的动势与外形特征，并对主要衣纹走势作一些记号即可，将艺术的思考与表现放到以后的运笔与落墨阶段去即兴发挥为好，如果轮廓打得非常具体和详尽，反而不利于笔特色的发挥。

接着便是上墨，这是最关键的一步。上墨阶段以勾勒与落墨为主，实际上用笔与用墨是不可分割的，因此在作画过程中往往是一气呵成的。勾勒时应注意墨色变化与总体设想的协调，而大笔涂刷时又必须注意笔触与线的节奏上的和谐。意笔线的艺术承受力较重，形体、质感、格局和艺术趣味都必须在运笔的瞬间同时呈现于笔墨的挥洒之中。初学者可先将重点放在外形特征与对象质感的表现上。具体作画可从脸部开始，再画整个头部，再接着画其他部位。有些部位如果准备用色彩表现，则可在上墨步骤时即留有余地。眼部是画脸部的关键，也是最困难的、要求最严格的部位，因此应特别注意。画眼方法多种多样，可先淡后浓，也可先浓后淡；可先枯后湿，也可先湿后枯；可留眼珠之极光，也可传统式地以浓墨点眼珠；可黑白分明，也可以感觉为依据虚实自如。总的一句话，画眼既应注重方法，但更应注重当场的感受，技法也需随机应变。其他部位的画法，也应与脸部画法相呼应，如眼部用了留极光之法，则头发及身上的上色上墨，也可结合一些西方的立体画法。如果眼部用传统的点球法或单线勾勒法，则其他部位也应相应以虚实或线的疏密、枯湿、浓淡等变化为主。同时头发也不必过分注意极光与立体感，而应以头发的生长方向、组成方式以及虚实变化为主等等。

第三步是敷彩，主要是指皮肤部分与衣着部分之敷彩两方面。皮肤部分的敷彩主要是脸部，脸部之敷彩最易掌握之法是从着皮肤的固有色开始。一种是将皮肤的固有色着在皮肤的凸处，一种是着在凹处，还有的是着在作者的感觉与某种美感所需要的部位上，可打破结构界限与立体观念。在固有色之上我们可趁湿复着其他略带变化的肤色，亦可在凹部略染深色。中国写意人物画之脸部及手部、脚部色彩一般不宜太丰富，也不应完全受光源色变化的支配，但可以参照光源色的某些因素以补充固有色的不足。用色的要求应与用墨相同，不应是色的简单涂刷，而是以色去表现并丰富结构，因此同样应注意用色笔触的美感与枯湿的对比变化。脸部一般不用沉淀之色，凡调合后即沉淀之色应洗去重新配置。在中国画用色中赭石是脸部常用之色，但赭

石色与墨或其他色调合后极易沉淀，因而可用质细的像朱磬、土红等色代之，便不会沉淀而色相却相同。当然因追求特殊感觉之需而有意选择调配沉淀之色则又作别论了。有时在脸色中少许调入白色也会减少水痕与沉淀，在画妇女幼儿时不妨一试，会取得明显滋润之效果。颜料的沉淀与否不是绝对的，不同的颜料搭配会产生不同的效果，同样品种也会因生产质量的不稳定而有差异，因此这方面的经验只能通过实践去取得。衣着的着色应与脸部着色方法基本协调一致，即格局、体感、色调、手法上基本相同为好。譬如脸部的着色法是感觉式的，不讲究严格的结构表现和打破固有色的互相之间界限的，那么衣着之着色手法也应采用从整体落笔、打破衣服色块之间的界限来进行。如果脸部有适当的体感表现，那么衣着的局部也应有类似的体感描绘等等。一般衣着的用色笔触可以更大些，更放些，取舍也可更大些。为了整体的色调更协调，固有色的色相可变性也应更大些，衣着之着色、勾勒与着墨在步骤上也可以更自由更随意一些，有时可先着色再勾勒或只再着色而不理勾勒，即没骨法，乃至着墨着色与勾勒同时进行，称为拖泥带水法，既蘸墨又用色，在涂抹时随机勾勒，一气呵成。有些衣着中的纹样与特殊的笔触可以用白色或调胶矾之色先行点划，这样在大片涂抹时，这些纹样会时显时隐，十分自然，可避免后来以复加的方法所容易出现的生硬感。

最后是调整，调整目的是为了为了使前面各步骤之间联系更有机与自然，画面从整体上更完善与协调，并且对一些不足之处进行补充，对失误之处尽可能进行补救与修改。因此调整可从造型、用笔、用墨、用色等几个方面考虑，不过调整步骤修改不宜过多，修改也要防止破坏原有成功的因素，如果无把握在修正后有所提高，而这些缺陷又尚不足以影响总体的造型与格局，则不必勉强修改。

写意人物画之作画步骤并不很严格，风格不同方法必然亦多样，故以上介绍的作画顺序，只能作为写生时参考，具体还得在各人运用中按自己画风的需要与作画习惯去调整。

2. 小品画

即兴式的小品画，是中国画所特有的创作形式，在历史上并没有严格规定小品画的界限，而近代将那些随意性、即兴性明显的创作统称为小品画。小品画像民歌、随笔、小诗那样沁人肺腑，陶冶着人们的情操。

小品画的绘制，没有一定的规律，因为大量的小品画是即兴之作。主要要求它欣赏性，对形式与技法的要求特别高，因而中国画的“养兵千日，用在一时”的特点，在小品画画作过程中表现得更为明显而突出。小品创作还是艺术家灵感的即发式的反映，因此落笔前，必须对整个画面的设想胸有成竹，然后通过一鼓作气的运笔达到浑然一体的境界，将形、神、情、线、面、点、笔趣、力度、节奏、黑、白、灰等交融、组合、贯穿、安排在一个画面之中。

小品画的技法运用比主题性创作更自由，更具探索性，它的技法不宜太丰富，因为小品本身内容不复杂，画材较单一，过多繁杂之技法，反而难以控制全局，所以应在单纯里求变化，变化中求统一。以一处或几处的主线或墨块或色块或强笔触稳住画面，技法的大格调必须统一，否则会严重影响小品画艺术上的完美感。

初学小品画时题材面不宜铺得太开，可选自己最有兴趣和较熟悉的三五个画面去反复变体，不断改进，逐步完善。这种练习的深入，必然会涉及到

画面急需使用的各种绘画因素，除人物外，背景中往往会有山水、动物、花草、道具等等，在进行人物部分的精益求精绘制的同时，还必须使背景也具有相应的水平。这样尽管开始时只有三五个画面，其实要使这三五个画面完善起来，必然要进行相当数量的画外练习。随着构思的不断增多，则这种练习范围必然会自然扩伸，使你掌握各种必须的程式和技法，使你从生疏到熟练最后进入自由之境界。小品人物画应从主体入手，主体的含义不一定是人物本身，可以是画面最有特色的部位，有时主体不只是一个，或许无所谓明显的主体，可以从自己最有把握的部分或最感兴趣的地方入手。由于小品画一般幅面不大，因此勾勒、色、墨也无所谓先后，可从效果的需要见机行事。

小品画具有随意性，可随时进行不同题材不同章法的实践；它的即兴性，可使灵感的火花经常得以爆发并尝试。它既可作为习作来练习，同时又包含创作的基本因素，它在主题与题材上要求较宽松，因此只要形式上的美感达到了较高层次，有标题或无标题，具象或抽象，直觉或幻觉等，均可以表现。

常见的写意人物画类型介绍

写意人物画风格很多。北方的多以写实的手法，造型严谨，塑造较深入，适应于严肃主题的表现，主要吸取中国山水画用笔方式，将雄浑的勾勒与皴、擦、点、染相结合。这种表现方式因为以写实为主，因此一般总是在事先进行周密的构思，然后在详尽的初稿的基础上进行大胆而严格的描绘，外形主要以线的勾勒为主，一般不用没骨及泼墨、泼彩等手法，而喜以皴擦等手法进行扎实而深入的刻划。具体往往从局部着手，最后叠积而完成总体气氛。这类画风过去汲取西方素描的因素颇多，专业技法不讲究太丰富。近来，这类画风正在演化。从其基础上派生而形成的大致可分为两种大趋向：一种是基本保持原先写实的格局，但在具体造型时减少素描的因素，而增加了作者感觉的表现，因此过去的以皴擦表现结实的结构体面的特点减弱了，而以其作为表现形式感、质感与气氛的因素在增加。另一种是在造型上进行大胆的夸张与强化，在用笔上虽仍以勾勒、皴擦为主，但不再强调表面的严谨与扎实，但在艺术表现上乃是精到的，比第一种更自如、自由、随意，更讲究形式感，也更注重主观感觉的泄露。虽然在技法上发展不多，但手法更多变灵活，而水墨趣味也增加了。这两种画风与过去的都有区别，但仍在用笔特色和大的格局上继承原先的特色。

南方的注重造型，继承历代水墨人物画和汲取花鸟画技法，并形成勾勒、点、皴、擦、泼、渗、染多种技法混合使用，成为淋漓而疏松灵秀的画风。这种画风比较适应于抒情题材的表现，追求各种技法的配合，多种对比手法的运用，从大处落笔，小处细心收拾，追求细腻丰富的效果，色块、墨块、线条的总体构成的气势，特别是线以及线的构成的艺术趣味与节奏感，是一种讲究笔性、笔力、笔趣、笔意与笔法的画风。这类画风有写实型的，也有意象型的。

现代的写意线描作品，主要有写意型线描速写，线描小品，线描主题性作品等，虽以勾勒为主，但却千姿百态，线描往往不采用其他辅助表现因素，线本身承受力较大，线的优劣高低比较暴露。历史上吴道子、梁楷、赵孟頫、陈洪绶、任伯年等的许多线描佳作，无论从格局或表现力看，都属中国绘画的上乘之作。

以速写与中国传统技法相结合的生活趣味浓郁的画风，这种画风在五六十年代很兴旺，其特色是：生动、奔放、丰富，表现的适应性很广泛，章法和造型多变，题材多取于有趣的生活，因此给人以亲切感。这种画风在 60 年代已出现生活性与程式性结合的趋向，使纯熟的规范的程式性技法与丰富的生活意境相结合，使画风变得更具传统气息，更洗练也更完善。这类画风本身面目过去与现今变化并不大，但其许多表现上的特色经常被其他画种所汲取，并产生了一些有新意的作品。

民间绘画的形式与传统写意人物画技法结合的画风，其间也可分为两种倾向。一种是追求与强化民族特色，复古趣味很浓。另一种糅合进了西方形式构成的因素，从而使作品具有现代气息。对远古美术与民间美术的再发掘与深入研究，是盲目崇洋之风中的一股清新的泉流，是探索阶段进入冷静与成熟的一种好现象。历史上由于考古与认识上局限，对远古美术研究与汲取是很不够的，对民间美术也较忽视，对少数民族美术的关注则更少了，然而这类美术是最纯朴的民族审美意识所在，是美术中最具天趣的一部分，而这些也是现代美术思潮所追寻的，因此无论是传统的研究者还是革新者都很容易也很愿意将兴趣转移到这上面来，并显得很自然与必然，加上时而产生的国际上中国艺术研究热，更推动了我国美术工作者对本土的最原本状态美术的研究的深化。古今的民间美术与少数民族美术都应是中国画的一个部分，因此它与现代中国专家画的结合，是中国画发展的很好的趋向。

第三章 写意画的基本技法

写意人物画技法简介

写意人物画大致可分为写意线描、写意着色、大写意3类。写意线描是写意人物画的重要基础专业课，也是可独立运用的表现形式。写意线描，着重进行写意型人物画的观察方法、表现方法的最初训练，主要学习用笔课题，同时也研究用墨问题。写意着色，是写意人物画最常见的也是最常用的形式，是在写意线描学习的基础上进一步进行笔墨方法的训练，但重点应放在用色（包括颜料的性能、用色的技巧与艺术，色墨混用与对比、协调等）课题上。写意着色可从着色兼工带写入手，并逐渐放开用笔而进入一般着色意笔。着色方法也可先学淡彩着色再研究重彩的表现。大写意，是最大限度发挥写意人物画技法特性、相对难度较大的一种形式，一些传统的简笔、泼墨、泼彩、泼水等技法都可在大写意的大笔挥洒之中得到充分运用。

1. 写意线描基础

线描，是写生常用的一种技法，也是最简便的方法。这是一种单以粗细不同，刚柔相间、曲直有别、疏密相对、虚实相衬的线条来刻划形象的技法，也是国画技法中最古的一种。从西安半坡彩陶上就可以看到多变的线描鱼纹了，。拿这些生动的艺术形象和原始鱼类化石来对照，可以说明这些鱼纹是具有现实主义和浪漫主义色彩的伟大创造。

用自然科学的观点讲，线是面的边界，独立的线是不存在的，既使细如蛛丝的线、在显微镜下也是圆柱体。由于物各有体，有体就有面，有面就有线的感觉存在。先民们就是从这个视觉实践中发现了线、创造了线描技法。我们运用这种技法写生时，也要根据这个理论，从物体结构上找到线。这个线则是艺术的线，可粗可细，可宽可窄，既有造型的功能，也有抒情的功能，具有丰富的表现力，奠定了国画技术的基础。

初学线描以折枝的大花头入手为好，用铅笔写生便于修改，再用墨线重勾定稿为好。用毛笔墨线重勾时，要注意用笔的变化，随花叶边缘的起伏而起伏，随其翻转而转折，随其结构安排笔的起讫，随其动势注意行笔的疾徐，随其不同质感注意用笔的轻重、顿挫。一般说，粗线宜于表现肥厚的东西，细线则有挺秀，质薄的感觉，直线坚，圆线柔，干笔枯，湿笔润，线的疏密也能表现出不同的空间，色彩感。一幅线描画稿，可以用匀称统一的线条，也可以用多种变化的线条构成。用墨方面也是一样，一幅白描画可用一致的墨色完成，也可浓浅兼施，求得多样统一。所有这些变化都由作者尊重感受自由调遣。熟练以后，顶好用墨笔直接写生，对象的形神、动势、质感等等，常常会启发我们运用笔墨的变化，创出新的技法，塑造出更生动的形象，这对写意画创作特别重要。

写生不同于照像，可以添枝加叶、移花接木、去芜存菁，使形象更加完美。初学者顶好是就地取材，进行取舍或增益，不要事后加工，以免减弱画稿的生动性。

2. 临摹方法

半坡人创造了线描，我们也要不断地创造新技法。马克思说：“人们自己创造自己的历史，但他们这种创造并不是随心所欲，并不是由他们自己已选定的情况下进行的，是在那些已直接存在着的，既有的，从过去承继下来

的情况下进行的。”为了创造社会主义时代的新国画，我们必须批判地继承已有的创造成果。继不继承，确实有文野、粗细、快慢、高低之分。

知识源于直接经验。临摹是化间接经验为直接经验的有效方法。临摹方法：一是对临，一是背临。对临主要用于工笔画、工笔画的工艺性强，可以笔笔求似。也可以用于写意画的学习，只须领略大意，不必笔笔求似，因为写意画中含有一定的偶然效果，既使原作者，重画原稿也不可能完全一样的。背临的程序如下：

首先是选好临本。一种是就自己喜爱的画风，选自己仰慕的画家，特别喜爱的作品有利于自己画风的发展。一种是根据自己创作需要、丰富表现技法选择临本的。一种是为纠正自己的用笔习气选择临本的。不管是从哪个目标出发选择临本，都以笔迹清晰的原作为好，至少是质量较好的印本。

其次是读画。仔细观赏临本，领略画意。为此，也要阅读有关作者生平的材料，特别是与此画有关的评论。注意画面的题跋、款识、印章都有助于画意的理解。

三是技法分析。领略画意之后，详审技法特点，推敲画面效果是如何取得的，以及作画工序，先画什么，后画什么，何处起笔等。比如郑板桥学习徐青藤《雪竹图》所作分析：“纯以瘦笔破笔燥笔断笔为之，绝不类竹；然后以淡墨钩染而出，枝间叶上、罔非积雪，竹之合体，在隐跃间矣。”便是一个很好的范例。根据技法分析再来斟酌原作使用的器材，主要是：画本是纸是绢，是生纸还是熟纸；作画用笔类别、是硬毫、软毫，还是兼毫；再是用水的质量，是自然水，还是含胶的水。工具和材料是技法的物质基础，如果工具、材料不对头，就很难临得原作的效果，学到其中技法。斟酌好了以后，至少要画好质量近似的东西。

写意画创作要成竹在胸，临摹写意画则要成画在胸才能落墨。根据自己的需要，可以整幅通临全画，也可以局部节临。临摹完成后再对照原本校对一下，分析成败，总结经验。学时要求似，用时则要取长舍短，融汇于我。清人袁枚论诗说：“平居有古人而学力方深，落笔无古人而精神始出”。值得很好的玩味。

3. 写意画着色和大写意

写意着色除应继续写意线描研究用笔外，主要研究方向转向用墨、用色、色墨结合的课题之中。

中国画中的笔与墨是不可分割的一个整体中的两个方面。笔中有墨，墨中见笔，是传统画对笔墨的基本要求，各种用笔中都脱不开墨色的变化。变化而有韵味却是不易之事，它是随着实践与涵养的提高而提高的。有墨而无笔，则墨中无骨，而无骨之墨易烂易平，从而失去表现力与中国画特殊之笔力感。因此前面所讲到用笔问题实际上同时是离不开用墨课题的。写意着色人物画，尽管将主题转入用墨与用色，实际也是进一步研究用笔的过程。

色与墨在艺术上有许多共同的要求，用墨如用色，墨分五彩，而用色需见笔，色中见骨，是用墨用色的传统要求。中国画在形式感上的重要特征是以线为主体的各种不同墨与色的笔触有机、和谐而有韵律感的组合。当然作为用色它还有其他多种艺术表现的要求，而现代写意人物画中对墨与色中见骨的概念又在扩大与延伸，如追求肌理效果等，更多地丰富与强化了墨与色的笔触感。

墨色大致有焦、重、浓、淡、清之分，有枯润之变，有破墨、积墨、泼

墨、宿墨、胶墨之法。墨之韵味与节奏产生淡雅、沉厚、丰富、淋漓、滋润等各种不同艺术趣味，并以此表现物象的某些形体与质感，意境与情趣。用墨的诀窍是在变化中求统一，这变化可以是各种墨色之间的对比，也可以是墨色本身的韵律感、丰富感、肌理感，因而用墨一般有两种倾向，一是对比中求统一，另一是统一里求变化。前者追求丰富而鲜明，后者则应和谐而不单调。

墨法中最常用的是破墨法。由于生宣纸的渗化性与排斥性，水的含量以及落笔的先后不同，可使浓淡之墨在交融或重叠时产生复杂的艺术趣味。具体讲可分浓淡互破、枯润互破、水墨互破等，而这其间含水量、速度、落笔相隔之时间、纸性与墨质、笔类与笔型都起着不同程度的作用。如同样的含墨含水量，由于下笔速度快慢不同，会引起宣纸与笔接触的瞬间的长短，这样在宣纸上反映的浓淡及渗化度会因所吸的墨与水多少而不同。如果两笔之间相隔时间长短不一，也会因先落之笔痕干湿度以及渗化范围大小不一而与后落之笔的交融中产生不同效果。羊毫与狼毫因吸水放水量不一样，作破墨效果润枯度也不一样。鲜墨与宿墨、胶墨，用破墨法都会产生极不同的效果。鲜墨清醒华滋，宿墨古朴而浑厚，胶墨凝重而生涩。纸质优劣或渗化性不同，用同样之水分与墨色，效果也会大异。油烟墨、书画墨汁、松烟墨、墨胶以及广告墨色都会在宣纸上产生不同趣味，而这些不同性质的墨，会因不同质地的纸产生大相径庭的效果。因此墨法的掌握需要的是实践与个人经验的不断积累。

积墨法，山水画中用得较多。所谓积墨是指各种不同墨色、不同笔触的不断交错重叠而产生的特殊艺术效果，给人以浑朴、丰富、厚实之感。积累时每一层次的笔触的复叠，一般在前一层次的笔触干时才进行，而笔触的相叠必须既具形式感又能表现物象。积墨时，湿笔比渴笔更难，因为湿笔之积累，易臃肿呆俗，不易追求到苍郁淋漓的效果；而渴笔不但容易疏松灵秀，如有败笔时，也容易补救。渴笔之积累应防止松散纤弱。湿渴混积是最常用的技法，搞好了可出现浑、秀并呈之效果。积墨法在人物画中一般用在画毛发，粗质感的物件与衣着，老人的皮肤，以及表现某些对比及气氛中的特殊效果等。

宿墨之法。宿墨是因室温偏热，而使所研的新鲜之墨胶与墨发酵分离而成的，这种变质之墨可能在偶然中被画家发现其所能产生特殊艺术效果。宿墨因胶部分或全部发酵、墨粒游离引起沉淀，这样便会在宣纸上时凝时化，而且笔痕清晰，不易渗化或覆盖。宿墨不如鲜墨之墨色有光泽，但却乌黑而浓郁，作画时，往往因其各种笔痕不易相融重叠，以及部分未发酵之墨的偶发性的渗化而形成一种特有的奇趣，从而使宿墨法自成一格，并被历代画家所青睐。

泼墨法，是指随笔将多量的不匀之墨水挥泼于宣纸上的作画方法。这种挥泼而成的笔痕、水痕，有一种自然感与力度，但有很大的偶然性与随意性，是作者有意与无意的产物，容易出现既在情理之中又在意料之外的效果。泼墨法往往和大写意联系在一起，适用于追求情趣、感觉以及在造型上无需很严格的题材与物象。如画衣着宽松不定型的人物，画活动中或舞蹈中的简笔画人物，或画处在风、雨、雾、夜中的人物，都有利于泼墨法的发挥。

指墨法，是以手指为笔作画的一种特殊表现手法。早在唐代就有“以手摸素绢”作画的记载，但真正形成指墨法，是清代高其佩，他在前人基础上

发展与完善了指墨的技法。指画实际是运用手指头、手指本身，甚至手掌部进行作画，一般地说，手部的凹凸与皮肤是贮水器，附在手部的墨水沿着手指不断流向指尖，利用手指指甲与指尖肉进行作画。指甲无需太长，半厘米左右足够了，太长容易使所画的痕迹单薄，甲与肉同时接触纸而容易产生较厚重之效果。五个手指可以分别运用，也可以连续运用，也可二、三指合起来使用，甚至手指各关节与手掌有时也可配合使用。为了蘸水方便，也可用小碟盛墨水，凑在手边，边蘸边运指。指画用纸不宜渗化度太大，应用豆浆纸、煮碓笺或者熟宣或相当渗化度型纸。

胶墨法，是指以参胶之墨作画的技法。参胶可先参和在墨中，使墨成重胶状，也可墨与胶随时边参边画。胶墨在宣纸上因胶与墨之间比水与墨之渗化困难并且容易产生不均匀，而我们正是利用这种特殊性能去表现某些新的感觉。胶墨画法自古有不少人运用，如任伯年、吴昌硕、蒲华都是用胶墨的能手。胶墨之痕在干后仍有新鲜而湿润之感，而且水所渗成的边圈包围透明的墨韵、墨块之效果，常为画家所利用。

墨法并非仅以上几种，新的墨法也在不断发现和试验，但有待于进一步完善与总结。

色，可以分为颜色与用色，在古代写意人物画中，用色居从属地位，水墨为上，水墨为主，用色特别是用重色的作品很少见。近代与现代的写意人物画用色开始增多。

中国画颜料，原先都是直接取自矿物与植物，朱砂、朱磬、赭石、石青、石绿、石黄等都以矿砂加工而成，花青、藤黄、胭脂等取用植物之汁加工而成。现代使用之颜料，已打破原先之框框，许多水彩色如群青、紫、洋红、曙红、铬黄、天蓝、大红、柠檬黄等等都成了经常借用之色，甚至部分水粉色也时而掺和用之。颜色中矿物之色与粉质色不易渗化，却极易沉淀，一般地说，植物质与非矿非粉之色渗化度大，也不易沉淀，可是真矿物之色有不易褪色之优点，而其他之色到一定年代画面便会褪色，难以长期保存。

写意人物画用色有原色、调合色、色墨三种。古代之绘画以原色为主，写意人物画也如此，而且以淡彩居多，现代写意人物画用色品种繁杂，手法也随之增多。原色与墨色之间有天然之联系，以墨为主的画面原色会显得单纯、醒目，有协调之感。而以原色为主的画面，墨色也会具清晰明亮之效果。现代的写意人物画，原色使用仍是人们研究的重要课题，特别是对民间美术、民间工艺美术中使用原色的研究和汲取，从而使现代写意人物画之原色调比古代要丰富得多。

现代写意人物画注重画面的色彩调子，促进了对调合色使用的研究。如西方绘画，特别是水彩、水粉画的用色方式，现代工艺美术的色调处理，磨漆画的色彩感觉以及对自然界新的审美视角的追求等等，都是影响中国写意人物画的调合色使用的重要因素。但中国写意人物画调合色研究的基础重点应放在固有色的变化上，对光源色研究与利用不能作为重点。调合色应在表现丰富多彩固有色的变化上多下功夫，从色块的并置效果中求得大统一、小对比、丰富而协调的效果。

在古代作品中，用色一般不打破物象原来不同固有色之间的界限，在现代之作品中，有的仍沿用这种手法，但已开始按画面需要与作者的主观感受去概括与处理画面的色彩，或打破固有色之间的界限，或归并同类色甚至按气氛与表现的需要改变原有的色相等。这些手法虽然超出固有色的色相与

界限，但仍需以所表现物象为依藉，尊重特象的总体感受与印象，否则容易失去生活的浓度，并养成用色上类型化、概念的习惯。

色墨是中国写意画很有特色的一种表现手法。由于生宣纸有渗化性的特点，色、墨、水的互相渗融过程会形成无穷的极为丰富的色墨深浅层次，如果蘸墨技巧较高，水、色与墨又会在落笔前的毛笔笔端先形成丰富的层次，如果运笔时这种笔端的变化与宣纸的渗化度利用得当，便会产生只有中国写意画才具有的神奇效果。

色墨的混合使用，应该注意几点，一是墨与色在调色盘中不能过分地调搅，如果调搅过分均匀，画面上易形成呆板的效果，如果嫌调合太匀，可在落笔前再蘸水以造成笔端色墨的再次不均匀。二是含水之笔蘸墨与蘸色后可不在盘中再调和，即直接落笔在纸面上，边运笔边调和，同时也边表现，让色、墨与水在纸面上进行自然的交融，从而色与墨可保留各自原本的明亮度。三是通过不断实践，提高把握笔端色墨分量以及落笔后效果的能力，特别是落笔后从浓到淡的反复涂抹，从而使色墨的对比、层次、比例在运笔中产生由强到弱的丰富而自然的色墨之阶。四是白色与墨的混合使用会形成特殊的区别于淡的银灰色，如果与新鲜纯淡墨并置使用，会产生微妙的韵律感。色墨混用会增强色彩浑朴感，又会使墨色增添层次，并容易使画面减少火、俗之气。不过一幅画面不宜普遍使用色墨，这样容易花和碎。调合的色墨与不调合的色墨可结合使用，以便画面更耐看一些。近代历史上有许多色墨运用的高手，如吴昌硕与任颐、齐白石给我们提供了很多这方面的范作，有待于进一步继承与发展。

水的使用。画写意人物画离不开用水，笔、墨、色的特色的发挥很重要的因素便是用水，“墨非水不醒，醒则清而有神”，画面要有神韵，首先必须掌握用水技巧。用水涉及笔端含水多少，纸与笔的品类，用笔的速度及接触纸面的时间长短，用笔的力度与方式，还有水本身的不同性质等等。譬如，笔端含水量的多少，直接影响画面渗化的结果，而同样的含水量，在不同的用笔速度与力度情况下，又会产生不同的枯湿感。含同样水分的软毫与硬毫，因为软毫放水慢，而硬毫放水快，会产生不同的笔痕，而不同性能的纸质又会直接影响水分渗化度的大与小。同样的含水量又会因中、侧、卧、逆的不同用笔方式而产生不同效果。如中锋水顺流，侧锋与卧锋水不顺流，而逆锋又会因笔毛时紧时散而减少笔毛与纸接触面，使宣纸无法集中汲取笔端所含之水等等。而水本身的不同性质又会影响其与色与墨的调合效果，如清水、混水、矾水、胶水、酒水作为调合之用，或者单独使用都会产生不同的艺术趣味。清水是最常用的，前面提到的笔、墨、色的效果，指的是清水的作用。混水可使色泽稳重，矾水可使色墨之笔痕清晰，胶水可减缓渗化速度，使部分色墨似化非化，并保持湿润之感觉，酒水可加速渗化范围，也会使有的色与墨沉淀等。不同的水如果先入纸面都会在生宣纸上形成水晕与笔痕，而这种水痕产生排它性，使后敷之彩与墨无法将其全部覆盖。从而保留住隐现程度不一的痕迹以表现某些特殊的效果。大量的清水又可以部分地冲移未干之色与墨的痕迹，或直接冲渗入色墨之中产生新的水痕。

勾勒是中国画用笔的主要形式，勾勒表现的难度也最大。单线勾勒明确而暴露，因此比其他用笔形式更需精心设计和具有较深厚的功力，才可能使画面笔笔讲究，有力度、经看，笔与笔之间要有呼应，节奏，构成疏密有致，浓淡与枯湿得当。

改变传统线的用笔方式，追求新的形式趣味，追求总体上线的节奏感与造型的整体感。

笔简而意繁。勾勒应尽量洗练，必要时勾勒可重新按需组合，精取大舍，甚至改变物象的原本形态。注意每一笔功力的体现，笔与笔之间的刚柔、曲直、浓淡的对比，互相之呼应与韵律，主体构成的用笔应尽量反复斟酌。

以勾勒、皴擦、渗染等手法为主，画面可将扎实与虚松结合起来，并注意实而不板、松而意到的效果。

生活小品。尽管是即兴的随笔画，但平时必须大量积累有情趣的生活速写之素材，毛笔速写与其他速写均可，在这种速写的基础上进行小品构思，促使想象力的发挥。

拖泥带水，边勾边涂抹，一气呵成，以期达到自如、生动而浑然一体的艺术效果。充分利用宿墨湿中见笔、似渗非渗的性能，宿墨一般地说以湿笔易出效果，枯笔则特点不明显，因此凡以宿墨作画，可多用湿笔、饱和之笔。

以疏松的枯笔为主的表现能给人以苍劲之感，枯而凝练是掌握枯笔的关键，利用枯笔所产生的飞白，作适当渲染，通过细心的收拾，使画产生松动而整体的效果。

打破常规的线的组合方式，使点与线形成有机结合的格局，并改变线的肌理效果，但保持传统线的讲究功力的基本特点，以丰富线的艺术趣味，同时提高线的表现力。

各种技法的结合使用，枯、湿、皴、擦、点、丑、渗、染的有机组合以更充分地表现物象，落笔前对线、点、面的安排，可有个大体的设想，以使画面整体自然、丰富。

采取总体统一而局部对比的手法。总体上笔法的统一，使主要支撑形体的用笔有足够的强度，构成合理优美。局部的对比，可虚实相间，以突出主要的部位，各种局部的对比手法又都必须自然地融合于总体的统一格局之中。

写意山水画技法简介

1. 笔墨的形态

笔法指各种点、线、面的画法，而以线为主。用笔有中锋、侧锋、顺锋、逆锋等变化，又以笔着纸以提按运腕动作的变化，可出现轻重、虚实、粗细、转折等用笔形态。中锋用笔是用途比较广泛的一种笔法，这种线条，运笔时笔尖始终在线的中间运行，具有圆润、厚实、壮健、沉着的特点，无偏枯纤弱之病。画以这种线条为主，易得醇厚、凝重的效果。侧锋是用笔横卧，笔尖在线的一侧运行，线条易得飘逸虚灵的效果。又以笔横卧直拖或逆拖，令笔尖在线的中间运行，又称为卧笔中锋，画出来又是另一种效果。再如逆锋线条比顺锋线条又更能达到涩重的感觉。总之，各种用笔方法，千变万化，在作画中，又往往随机应变，错综复杂交叉在一起，很难说清什么景物应该用什么笔法去表现。作画中，笔着纸上，横拖竖抹，瞬息万变，神幻莫测，有时一根线条兼有中侧锋的变化，顺逆虚实，中锋侧锋都要按写景的需要不断变化。要做到恰到好处，须靠平时的实践积累，用娴熟的技巧去灵活应用。

点和面是用笔的另一种形态，也是山水画中不可缺少的用笔方法。如点多用来表现树木叶子，树干和石面上的青苔，远山上的一点往往即代表一棵

树，有时画长满丛木的峰峦，也用成片的点画出。因此，点的形态也千变万化，举其要者有尖笔点、圆头点、横笔点、直笔点、破笔点、个字点、介字点、松针点等等，被广泛地用来表现画中的景物。点的放大即是面，在画中有时需要用大块墨色在用笔时富有节奏地连续点乱，联成一片，就成了面。有时用点和面相间相叠，画出一座山峰的形态，或一片树木蓊郁茂盛的状态，也是使用面和点结合的用笔方法。

与笔法密切相关的是墨法。一张好的画，墨色虽然深厚，但可达到黑而发亮，神采闪烁；有的画，调子虽然淡逸，但使人感到淡而见神，韵味醇厚。这些虽然在墨色效果上表现出来，但关键还是在用笔上。如上所述，如没有以力为基质的只用笔画成的墨块或墨线，只能是没有骨力的墨痕或墨团而已。用笔不当，用墨就容易发腻，浮烟涨墨充塞画面，用来表现景物，则黯然失神。所以，好的墨法，包含有色彩的观念。古人说“墨分五色”，即是比喻墨色与水混合后，运用高度的用笔技巧，在宣纸上产生干、湿、浓、淡的复杂而又微妙的墨色变化，这种变化，足以充分画出大自然丰富变幻的情状，蓊勃氤氲之气息，反映出山石林麓，云水浮动等各种自然现象的生动的神韵。中国画中以这种纯墨色来表现景物的形式就是水墨画，写生中，应充分利用这一水墨变化的特点来表现种种复杂变化的景物。

墨法分浓、淡、焦、湿、破、积、泼等诸种变化。各种墨法，在画中要综合运用，浓、淡、干、湿要形成对比。特别是破墨与积墨，更是山水画中的两种重要墨法，因为山水画要表现出景物的复杂层次，使人感到深厚，必须通过笔墨相叠、相间的对比互相识、破，造成笔中有笔，墨中有墨的效果。一般是先破后积，在作画过程中，根据表现景物的需要，或先用浓墨画，再用淡湿墨破，干后，视具体效果再在上面积，如此，不断反复积、破，直至感到已充分地把画意表达出来为止。在重叠笔墨进行积、破时，用笔要有骨力而肯定，笔路要清晰，笔墨要叉开，在反复积、破中，后一遍的笔路要顺着前一遍的笔路加，复加的线条要灵活松动，讲究笔意，努力做到笔与墨浑然一体，层次多而不乱，墨色有对比而不平。

2. 笔墨与造型

笔墨本身，如一条线、一个点、一团墨块是不能说明它表现了什么东西，只有用它作为造型的手段，才能在画中化为具体的形象。所以各种变化的线条、墨块都要在作画时调动起来，为表现景物服务，做到构成景物和各个局部的笔墨都妥贴地、统一和谐地和形态、结构紧密结合在一起。如果笔墨不是很妥贴地依附在具体形象之中，再好的笔墨也要从画面中跳出来，破坏了画中形象和意境的塑造，这样的笔墨便成了败笔。

笔墨为表现景物服务，首先反映在各种线条的刚、柔、挺、直、圆、曲、转、折等各种形态变化要适应景物形体的塑造需要。如画树干，其质感坚硬挺拔，形态曲折多变，树皮毛糙多疤，用笔时线条皴控就要松毛凝重，笔的转折处要直中带曲、柔中见刚，如果用状如游丝，软弱无力或者用剑拔弩张、平铺直拖的笔墨就画不出真实树木的质地感觉。画树木是这样，其他景物也是如此，如画云，其形态是轻盈飘荡，用笔就不能太粗重坚硬。反之，如画石，其质地厚重粗糙，笔墨就不宜太纤细柔软。总之，笔墨线条的运用，必须要根据表现景物的需要来灵活掌握。其次，笔墨的各种变化，如虚、实、轻、重、浓、淡、干、湿、粗、细、中锋、侧锋等在构形过程中要做到恰到好处。使画在每一部分结构上的线条都和谐地妥贴而有变化地和景物形体密

切结合。画山石，各种笔墨变化，通过勾、皴、擦、染的方法组织在一起，按造型的需要，灵活运用，山石面的凹凸起伏、前后空间距离，转折处，都须用不同的笔墨变化去构成。山石如此，其他景物也一样，画树，构成树干的各部分线条都是按这样的原则组织在一起，使笔墨在组织中达到变化中求统一，更好地为表现对象服务的目的。其间，勾与皴要密切结合好，勾是景物的外轮廓，往往也是面的转折处，用皴来表现景物内部的质，与外部的勾相联系，勾皴互相结合，可充分地画出物体的结构和体积感。皴笔线条画得较粗重、较浓、勾勒线条较虚、较淡，这样笔墨较实的部分就凸出来，而较虚的部分就转了过去。这些笔墨构形的规律，我们应该在作画中好好去体会，不断积累经验。用笔要为表现景物服务，用墨也是如此。墨色的各种变化与用笔结合在一起，可表现眼前景物复杂状貌。如画烟云蒸蔚、草木丛生的感觉，则宜多使用湿墨、破墨、积墨，造成“元气淋漓障犹湿”的感觉。《大别山天堂寨》写生，为表现晚春季节山上草木滋生、岚气浮动、山色蓊郁的感受，就使用了破墨画法。先用干笔皴擦，接着趁湿再用水分饱满的淡湿墨大面积点虱，任其自然渗化，再视具体情况用浓墨破，加强层次，干后再在其上用积墨法进行整理，这样通过反复积、破，直到作品中景物形象被充分地表现出来为止。再如画中墨色浓淡的总体色调，对形成画面情调、意境也有很大的关系。色调淡，则易得淡雅清和的画面效果，色调深就给人一种深沉、幽邃的感觉。这些都需要在写生中为了表达对景物的感受而决定的。目的也是为了更充分地表现景物和画中的意境，因而它也是意匠经营的一个方面。还有一种焦墨山水，是纯以干笔焦墨来画的。墨的浓淡干湿变化虽然较少，但是利用笔法上虚实轻重的变化和笔法本身的情趣画出来，也可以达到有对比而不平，可表现出画面的一种特有的韵味和效果。

在写生中，笔墨表现一般不拘于纯客观地模仿对象的光与色，而要着眼于捕捉它的形态、神韵和结构。首先，在总体气氛感觉上要与对象保持一致，尊重自己对景物的感受，接着努力设想用具体的笔墨去加以表现。用笔墨自身的变化规律，对眼前景物作能动的调节，即是用各种虚实、轻重、浓淡等笔墨，借助疏密、轻重、穿插、参差等构图上的形式美规律，按景物的结构特点来画。

3. 笔意和笔势

虚、实、粗、细、浓、淡、干、湿等是笔墨本身的表现形态；疏密、聚、散、穿插、参差等是笔墨在构形过程中的组织规律，它们都和景物的形态与结构紧密结合，为造型服务。

作画时，笔触到纸上，在塑造艺术形象、抒发意境的过程中，笔下线条和墨点的盘旋、往复、曲折、顿挫，以及疏荡、绵密、断续、聚散、交错等等变化，都紧扣着对景物产生的刹那间的心境活动，在构形的同时，在笔墨线条的变化中，也流露了人的感情。因此，在画中，情、境、形、意、笔是一个统一体。

笔墨传情，是通过用笔的节奏、顿挫、迅速和各种笔墨形态的相互联结和呼应来体现，而笔的运动又是受作画时内心情感驱使命进行的。对景写生时，画者感情的来源即产生于现实景物对人的心的刺激，人因外界自然美的作用，有了作画的激情，在用笔墨去塑造具体景物形象的时候，笔下的各种笔墨变化必然糅和着画者对景物的主观感情，用这种富有感情色彩的笔墨去造型，人的感情也必然与画中的景物糅和在一起了。这种笔墨的特点，原是

中国画优良的技法传统，中国画素有“一笔画”之称，在意念和情感控制下的用笔，就是要求笔墨之间点划传情。只有在写生中做到人的感情、意念与客观景物真正沉浸在一起，并以同样专注的感情来运用手中的笔，使情、景、笔、意达到高度统一的时候，笔墨的这种写景传情的作用才能被充分地发挥出来。作画时，根据造型的需要，在人的情感、意念指挥下，各种笔墨线条之间，通过呼应联系，相就相让，疏密穿插、变化平衡等形式美规律组织在一起，来表现景物的形态和结构，共同为塑造画面意境服务。这种在人的情感控制下的用笔形态，即是笔墨中的笔意和笔势。笔有“意”与“势”，它赋予和倾注了笔墨中人的精神与情感。用这种富有情感的笔墨去造型，景物的形与神就得到了充分的表现。

笔墨的“意”、“势”迹化为画中的艺术形象，就表现为景物的形态气势的相互联结和呼应；反言之，即是要求画者面对景物，在充分感受到对象的动态气势、节奏韵律的基础上，用相应的笔意、笔势去进行表现，并努力把感受到的东西通过它传递出来。为峡江石壁的写生，面对景物时感受到石壁气势线条上的一种节奏律动，运笔时，则就按照对象给予的这种节奏感进行，努力把对象给予的这种节奏意蕴通过笔墨体现出来。

对景写生时掌握好这点，笔墨在造型中就取得了能动的地位，不会在写生中看一眼，画一笔，被动地追求模拟景物而造成笔死气断的状况。这要求画者在对景物作全面观察理解，尊重客观对象和画者自身真实感受的基础上，紧紧抓住景物的形、神、势，借助形象记忆，发挥笔墨特点，大胆落墨。笔落纸以后，再按笔墨出现在画面上的实际效果，根据造型的需要和笔墨组织的自身规律，不断作随机应变的调整。落笔时要心有定力，先后有序，笔笔生发，控制好笔墨的快慢节奏，画好一个局部再生发到另一个局部地逐层铺开，使画中的景物与笔墨一气呵成，浑然一体，这样气脉疏通，气韵也自然生动。其间，眼、脑、手三者要互相配合默契，构图、笔墨、造型、造境要紧密地联系在一起，尽量把眼前之景和在脑中蕴酿成熟的意象通过笔墨表现出来，使笔与景、笔与意达到高度的统一。

4. 笔墨的构成形式与形式的创造

山水画写生通过笔墨来完成对景物形象的塑造，还表现在笔墨构成形式的探索创造上。笔墨构形原无定式，虽然景物客观存在，但可以根据各人不同的感受和理解。用不同的笔墨技法去进行表现，使画出来的效果更符合画者主观上的审美要求。同一景物可以用双勾法来画，也可用没骨法；可以用粗笔写意法，也可以用细笔工写法，作画中笔墨既可以这样组织，也可以那样组织，使画出来的作品既尊重客观存在，更尊重画者内心的主观感受。因为写生不是临摹，现实景物中没有现成的笔墨可资借鉴参考，在考虑如何用笔墨去表现时，自身失去了技法上的参照系。必须通过画者在写生时自己去思索，不断地在实践中进行探索、尝试，并从中不断积累经验、总结、提高。对初学写生者来说，在写生时可以借鉴平时通过临摹学习所得的技法，与客观景物进行对照，创造性地运用，但要避免机械被动地照搬他人所创的方法来硬套。作画时应有自己的想法，逐步学会在写生中融汇贯通地灵活运用既有的成法，进行改造、变通，技法在写生中经过这样一番消化以后，使它能更好地表达自己对景物的真实感受，从中不断总结出新的表现技法。这样，我们在不断的写生实践中才能逐步积累、不断发现属于自己的绘画语言，这也正是通过对景写生要达到的主要目的。

近代有很多画家通过写生，在推动山水画创新方面取得很大成功的实例，值得我们好好借鉴、学习的。如李可染、傅抱石等人在 50 年代画的外国风光写生，对国外特有的山川风貌、现代建筑的表现技法作了有效的探索。他们运用传统笔墨，汲取了西洋画中表现光、色、立体、空间的特点，画前人从未画过的景物，创造了新的表现时代特点，个人风貌的笔墨意境。李可染有些山水画吸收了西洋画中侧光表现的技法，用凝重老辣的笔墨画出山间林麓的光感，也是通过观察写生创造出来的。再如石鲁画黄土高原的景色，尝试用破墨法进行皴、擦、点乱，在苍茫润泽中画出了画家对黄土高原的自然、淳朴、浑厚的感受。又如陆俨少 80 年代在井冈山写生，面对茫茫一片林海、满山遍野的修竹丛篁，根据自己独特的感受，创造了点乱结合画山的技法。他画远景中的丛篁，用一种画弧圈圈的方法，真实地表现了客观景物给人的感觉。这些新的方法，前人都没有画过，不到生活中去写生，关在室内苦思冥想是画不出来的。所以在写生中，不断研究新的笔墨表现形式、也可以说是新的程式和符号来联结心与物、情与景，通过写生逐步积累艺术表现语言，正是写生较高阶段所要苦苦求索的东西，我们可以在这些成功画家的艺术实践经验中去悟出个中道理。在写生中，我们要有意识地进行笔墨构成形式上的创造性的探索，不断创造出新的程式技法，为山水画创作服务。

写意山水画的一般画法

写生中，必然要遇到许多具体景物如何去用笔墨进行概括的问题。如光的画法、树石结构的表現方法、云水倒影的处理法等等，面对这些景物，初学者由于缺乏写生经验，常会感到难以下笔。画虽无定法，贵在创造，但如若在写生前对这些规律有一定的掌握，则能更好地帮助写生作品的完成。

这里把写生中经常要遇到的景物画法作些分析介绍，也许对读者有些启发。由于山水画表现的对象丰富复杂，变化万千，这里也不可能介绍得很全面，况且每种景物的画法变化也是很多的，不必，也不宜作呆板的阐述。读者可以通过平时的实践积累和研究他人的作品，再印证对写生景物的观察、研究，举一反三地创造性地去运用。

石壁峰峦画法《雁荡古竹洞》。

画石壁峰峦用勾、皴、擦、染、点的技法，画时，可以先勾后鼓，也可先皴后勾，或勾皴结合，方法灵活。传统画石有各种方法，如披麻皴、解索皴、破网皴、斧劈皴、雨点皴，弹窝皴、折带皴等等，都是根据现实生活中山石的石质纹理结构创造出来的。我们在写生中不必用这些方法去套用，而应该根据自己对峰、石的观察，抓住岩石纹理结构的特点和因纹理结构的皴褶而形成的线的节律感来运笔，使画出来的峰、石接近自己对它的感受和理解。当然，我们也可借鉴现有成法去灵活变通。

石壁峰峦勾线画法（《黄山写生》及照片。）

画巨石凌空的石壁、峰峦如黄山山石，可用各种变化的线条勾出它的结构，线以中锋为主，这样易得凝重厚实之态，边勾边乱，并兼以皴擦渲染，这也是一种画法。

石壁峰峦转折面画法，如陆俨少《雁荡山写生》图 31。

石壁峰峦有很强的体积感，山石凹凸面的转折处起伏很多，且受光照以后，产生强烈的明暗对比关系。这类景物，如何用笔墨去概括，往往使没有

写生经验的人感到束手无策。面对这样的景，一般应着眼于对峰峦体积结构的理解，分析其大的形体结构和透视关系，排除或减弱固定光源的影响，根据画面总体效果来组织笔墨。陆俨少先生这幅雁荡山写生，纯以线条笔墨勾斫而成，对我们研究如何用它来塑造山石的形质很有启发作用。

色皴点乱结合画石法，如《天目山倒挂莲华》。

用勾皴点乱结合在一起的方法来画山石是一种比较灵活的方法。作画时，先点乱，后勾皴，边点乱，边勾皴。各种笔墨技法交错混杂在一起运用。点乱上去的墨块要与勾皴线条结合好，既可以表现石面的阴影和苔草，又可使画面的整体笔墨更丰富而有变化。

破墨法和积墨法画峰峦。

画各种景物要用不同的笔墨来表现，用破墨法画峰峦易得湿润氤氲的岚气，这里介绍两种。一、先用干笔焦墨以较浓的墨色连勾带皴，或勾皴结合，画出峰峦的形态和结构，趁未干即用淡湿墨阔笔进行点乱，使其自然晕化，但化出来的效果要恰到好处。干后，视具体效果再用积墨法理出层次；二、也有先用浓墨或淡墨交替皴擦，使各种浓、淡、轻、湿的笔墨自然渗化，笔随势转，一笔下去，笔笔跟上，重叠积破，变化自然，似有拖泥带水之感，这也是破墨法的一种画法。

峰峦点乱画法，如《齐云山色》。

山上长满了茂密青葱的成片树林，植被很厚。这种景物，主要用各种变化的大小墨点和墨块来画。画时按山脉的起伏变化，结构关系，看准部位，蘸足墨，一气点去。先从近景峰峦画起，遇石壁处连勾带皴。画好一个山峰，再生发到上面一个山峰，其前中景的成片林木，也是边点边乱，利用墨色由湿到干，由浓到淡，点子大小错落落的节奏变化，造成山体的虚实关系。逐层铺开以后，重点部位再用积墨法和破墨法增加层次，调整整体关系，并努力使笔墨之间浑然一体。

《桂林写生》与照片。

画桂林山，山由石块垒积而成，上布满丛木。这种景物，画时先用线条勾出山的结构和形状，接着用点子和墨块在其上点乱皴擦，并施以淡墨渲染，用破墨和积墨法使层次深厚，直到画出它苍茫松灵的感觉为止，以表现这一特定环境下的景物的情调和气氛。

石壁丛树画法。

石壁之上，长满了成片的丛木，这种景色是山水画写生中经常遇到的。画时可先用墨块与点子画丛木，边点边，间或画出一二树干，要着眼于整体气势，不宜一棵一棵地画。接着，很自然地生发到画石壁，也可先画石壁再生发到画丛木，方法步骤不拘。石壁与丛木，墨色上要有对比，石用勾皴法，树木用点乱法，一简一繁，一虚一实，一干一湿，使两者对比而不平。

树干画法。

画树干的方法与画山石一样，画前要仔细观察其形态结构，抓住大的姿态和它的树皮纹理结构，并按这一特点来组织笔墨，努力使笔墨去适当表现对象。前人在树干皴法上创造了很多技法程式，如画松树用鳞皴、画柏树用绳索皴、画柳树用人字皴等等，都是按对象的结构特点创造出来的，我们在写生中可以根据自己的观察理解用勾皴技法去创造性地表现。

近景树木画法。

景物前后关系的处理要符合透视规律和主题刻画的需要。一般前景或主

题所在处的树木须作深入的刻画，树干的皴擦技法，树叶的点乱层次须作充分的表现。如画树叶，要根据树叶的整体团块结构，用虚实浓淡相间的办法，一组组地分出它的前后关系，同时注意它的造型，用形式美规律进行调整，使画出来的树木形态更美。

树木画法。

刊用墨块和点子相间相叠的方法表现各种树木的层次。画成组的树木，要着眼于整体，不要一棵一棵地画，用笔时，按整体表现的需要来组织笔墨，要心有定力，大胆落墨。其间，墨块、点子的分布和树干线条的穿插变化要有聚散、呼应、主次、平衡等对比关系，积墨和破墨交叉并用，使笔墨组织达到乱而不乱，复杂中见条理和层次深厚的效果。

远中景树木画法。

画远中景树木，要根据构图需要成片来画。用各种变化的墨点，经过疏密、虚实的组织，从整体着眼来表现人对远景树木的感觉。

画烟云迷蒙的云山，树叶黑白虚实的层次变化不宜过多，要把层次统一在黑灰的大调子中，以利更好地表达气氛。

云雾画法，如。

云雾是写生中经常要接触到的景物，主要有烘染和勾勒两种方法。画云主要使用留白法，留出的白要注意它的形态和气势，烘染衬托的笔墨要肯定而有笔意，这样以实显虚，以黑衬白，云气流动、气韵才会生动。生活中的各种云，变化是很多的，我们可以在写生中，通过认真的观察研究，试用各种方法去进行表现。

用线条勾云画法，线条应该虚灵松动，而有气势笔意，疏密结合，这样才能表现出云的轻飘浮动的质感。

瀑布画法。

画瀑布的方法是从两侧的石壁峰峦落笔，通过对两旁景物塑造，用以黑显白的手法来衬托瀑布的形态和气势。近景的瀑布多用颤笔法，待稍干，加以淡墨渲染，画出它的厚度和磅礴气势。

倒影画法。倒影在写生中可以按观察到的具体情况来灵活处理，一般收西画写生的技法特点，用墨块来画，此图即是一例。光的处理，《富春江畔》。

这幅画，利用树干、树叶中透露出来的白，表现景物的光感。即是利用逆光在树干、山石或其他景物轮廓边缘处留出白线或白块，用黑白相间的墨色的呼应和对比来表现。留出的白既起透气和构图上色块的对比和平衡作用，又能表现出阳光的感觉。它不完全是对景物光照效果的如实描绘，而是景物经过自己的感受和理解，运用笔墨规律来表达这一感觉的艺术效果。我们在写生实践中，还可以进一步探索表现光感的其他方法。

建筑物画法。

建筑物在山水画写生中是经常要接触到的景物。画建筑物，首先要考虑它的透视关系，与画其他景物一样，要有近大远小的变化。但也要避免因焦点透视的远近关系造成的悬殊的大小差别和强烈的透视变化，如实描绘容易造成画面的不协调。写生中遇到这种情况，我们可以运用以大观小或以小观大的方法来适当地改变建筑物的大小比例和位置，即把近景的建筑物适当地推远，或把强烈的透视变化差距相应缩小，运用散点透视中轴测投影画法，使画面透视的整体感觉协调起来。

建筑物在画中的位置，一般不宜把它置于过于显露的地位，有时可用树

木或峰峦石壁把它遮掉一点，虚实藏露要互相结合。具体画时，如无把握可先用炭条或铅笔定下它的大体位置，然后用不同粗细的中锋线条勾出它的结构。一般突出在前面的主线条应多用实笔，墨色可浓重些，转到后面去的地方线条可略虚，但这种虚实变化不宜过大，且要与画面整体的笔墨效果相协调。接着用干笔皴擦，淡墨渲染，丰富其层次。近景或画面主题所在处的建筑要重点刻画，如远景则可把它画得简略些。

写意山水画法步骤

对景写生，先从何处下笔，从何入手，有关这一作画步骤，往往因各人习惯而定，原无定法。但也有规律，这就是从整体着眼，大处落笔，由前及后，层层穿插的办法。初学写生，如无把握，落墨前可先用炭条或铅笔打轮廓，把画中各部分景物的主次位置先定下一个大体的部位，然后再用笔墨来画，特别是画以建筑物为主体的山水画，因建筑物的结构透视的准确性要求较高，画前先打好一个轮廓，显得较为必要。在不断的写生实践中，我们要逐步学会不打轮廓直接用笔墨在纸上造型的能力。后一种方法较为前一种灵活，这里介绍两例，以供参考。

第一种：从重点部位画起，笔笔生发的方法。面对景物，审度在画面上安排各部位景物主次位置，思忖考虑如何用笔墨去概括的基础上，看准部位，先从景物的主体部位画起。画时，要大胆落墨，用笔要有节奏地从右边中景的树木着手，点子由湿到干，由浓到淡疏疏密密地联成一片，注意整体造型变化要美。大体画好后，用同样的方法连接到左边的树叶，同时再用淡湿墨在浓墨点子上进行局部点乱，造成破墨效果，然后把两旁的树干穿插画上。在画的过程中，不断进行整体调节，使中景两旁的树木层次逐步深入完整。在调整过程中，破墨、积墨要反复运用，点子、线条的结构、分布要按疏密、聚散、呼应、穿插等形式美规律来进行。接着用勾皴结合的方法。画出溪流两旁的坡石，并不断向四方生发。随着作画的不深入，随时调整树木与石的整体关系，使各部位景物、笔墨之间气势得以连接，主次轻重的关系不断得以完善。

当树右深入到一定的程度再把中间亭子从两旁树木中穿插画入。待稍干，用淡墨渲染层次。作画时，要不断看画面的整体效果进一步作调整，用笔不够严谨处，可以补笔，层次不足处再用浓墨积、破，淡墨渲染遍数不拘，直到认为已把画意充分表达出来为止，到这一步墨稿就完成了。

这是一种笔笔生发的方法，即是从画中的某一部分画起，根据表现景物的需要和笔墨构图的形式美组织规律，由局部向整体不断生发、调整，逐步构成完整构图和意境的一种比较灵活的作画方法。

第二种方法用带有笔意和笔势的极虚灵的侧锋飞白用笔，以较快速度画出树干的整体气势和形态，定下位置。

结合树干的结构，顺着飞白笔势，以中锋线条为主，理出树干的组织结构，飞白笔势成为树干的皴笔，与中锋的勾斫线条互相要有机结合，共同完成对树干形体的刻画，接着用浓墨破笔点画树叶，再用淡墨点乱积、破。干后，再作整体调整，通过补笔和淡墨渲染，使笔墨组织更加严谨，层次更加丰富。这是画树木的方法之一，先用飞白虚笔定下位置，有利于对画面整体效果的掌握，这种方法也可用于画峰峦山石和其他景物。

写意山水画着色方法

山水画写生中以纯墨色来画的，就是水墨写生，亦可在水墨的基础上，待墨稿干后，根据画面需要着色。

最简便的着色方法是使用浅绛着色法。绛为红色，浅绛山水原是指以淡赭色为主调的传统山水画，后泛指在水墨的基础上浅着色的一种画法。当写生画墨稿完成以后，感到意犹未尽，即可在其上着色来丰富画面的效果。写生画对色彩的要求，不强调景物条件色的变化，而以大面积平涂的装饰色为主，注重景物固有色，如树干用赭色，树叶用汁绿，石根用淡赭，石面即涂上墨青或汁绿、花青等。所使用的原料不外乎赭石、花青、藤黄、朱磬、曙红等，且以前三种色最为常用，一般若备上三四种色就够了。

着色的方法是，首先要根据画面意境主题表达的需要确定主调，如以赭色为主的则是暖调子，以汁绿、花青为主的是冷调子。在一个主调的统摄下辅以其他色相与之对比呼应，使达到既有对比又统一和谐的艺术效果。切忌在设色中没有一个调子，一块绿一块红，繁琐拼凑，反而把画面效果破坏了。

画面色调起决定作用的是墨色，着色的目的是补充墨色的不足，所以着上去的色一般宜薄，水分宜多，掌握好着色的先后顺序。如画树木，先用赭色着树干，再用汁绿着叶子。画峰峦山石，先用赭色着峰、石的阴面，再用汁绿或墨青着阳面，也可根据处理色调的需要，用其他不同的设色方法。着好第二遍色以后，由于着上去的色降低了墨稿中黑白的对比效果，干了后，画面可能会在明度对比上减弱，色调会变灰，这时就需要用笔墨再局部进行皴擦，把精神提出来，接着用颜色局部再加，使层次更深厚。这样反复递加，遍数不拘，直到把画中意境充分表现出来为止。

山水画写生的设色方法是很多的，上述的一种是传统设色方法，也可在写生时直接用墨调着色来作画，丰富画面色调的变化。此时色即是墨，墨也是色，色墨混合，其画出来的效果也有异趣。也可在写生中用西洋画的工具材料和方法，如水彩、水粉的颜料与国画颜料结合使用，与其他画种的技法特点融合在一起，这些方法，都可以在写生实践中去大胆地尝试，在写生中探索出一套中国画用色的新方法。

写意花卉的几种表现形式

1. 白描

白描也叫浅描，原是一种工笔技法，也可用来作写意画，放清笔墨，可单以不同墨线构成形象，也可用一种淡彩烘托，突出形象，或给主要物象局部加彩。

2. 水墨

元人张退公《墨竹记》说：“夫墨竹者，肇自明皇，后传肖悦，因观竹影而得意”。也有说始于五代李夫人描窗月影而来。虽然这些说法都无画迹可证，但水墨画这个艺术形式是受竹影启示而来是可信的。宋元以来文人画的兴起，水墨画已成为国画的一种主要形式了。单以水墨点画，不施丹青是其特点。排除色相，洗尽铅华，只从笔情墨趣中创造出美的境界也确乎不易，难怪士大夫文人把水墨画推为上品。工笔画中也有单以墨染的，也是水墨画

的一种。

3. 水墨赋彩

宋代《宣和画谱》中说：“画花者往往以色晕淡而成，独熙（徐熙）落墨以写其枝叶蕊萼，然后傅色，故骨气风神为古今之绝笔。”可见水墨赋彩之法始于五代。特点是把物象形体、质感和色彩的表现分而治之，易于掌握，具有清丽、俊雅之感。

4. 勾花点叶

此法传为明代画家周之冕的创造，是以上三法的综合。徐悲鸿先生作花卉、湖石有先点后勾的方法，可以说是勾点画法的发展。

5. 没骨与勾勒

宋代沈括在《梦溪笔谈》中说：“江南布衣徐熙、伪蜀翰林侍诏黄荃，皆善画著名，尤长于画花竹。蜀平，黄荃并二子居宝、居实，弟惟亮皆隶翰林图画院，擅名一时。其后江南平，涂熙至京师，运图画院，品其画格。诸黄画花、妙在赋色、用笔板新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。荃恶其轧已，言其恶不入格，罢之。照之子（应为孙徐崇嗣），乃效诸黄之格，更不用墨笔、直以彩色图之，谓之没骨图，工与诸黄不相下，荃遂不复能瑕疵，遂得齿院品，然其气韵皆不及熙远甚。”后称黄家法为勾勒，徐崇嗣法为没骨，原是工笔画的技法，明代陈老莲承勾勒法而拘形似。晚清三熊等继其后，恣意放笔，发展为写意技法。或勾而后染、或纯以彩色写成，各异其趣。

6. 点垛

晚清兴金石学，一些画家从中得到启示，熔金石、书画于一炉，参酌水墨、没骨诸法创大写意的新形式，后人称为点垛，赵之谦、吴昌硕为其代表。

7. 墨叶彩花

这是近代画家齐白石先生吸取民间艺术的创造。齐老还创造了大写意花卉、工笔草虫结合的一种新形式，也是前无古人的。

写意花卉绘画步骤

1. 白菜、萝卜的画法

用中号长锋狼毫或羊毫调淡墨画菜的叶柄，趁湿马上蘸较浓墨画出菜根和根须。

换用一支大号羊毫斗笔调淡墨画菜叶，注意笔腹含水要饱满，根据菜叶的结构、方向，分几笔画出菜叶，每笔菜叶的墨团形状大小浓淡要稍有区别，不能画成一样。笔与笔之间要注意衔接，既不能让它们模棱漫糊，又不能搞得支离破碎。

趁湿用长锋小狼毫勾出菜叶上的叶脉。

用同一支笔蘸浓墨以中锋画缚菜的草束。要掌握画草束的时间，迟了叶柄水分已干，画上去的草束就会浮起来。如果太早，草束的墨色会漫糊开来，影响其质感。总之要干湿得当，渗化适度。

根据红萝卜的圆形结构，用一支干净的短锋羊毫笔蘸胭脂调合一下，分左右两笔画出萝卜的球茎。同时注意适当地在中间留些空白，以表现萝卜的高光，然后又用较深的颜色点须画根。

再用同一支笔洗一下，蘸朱磬底画胡萝卜。为了加强胡萝卜的质感，可在朱磬底里调点胭脂。画时，同样要注意胡萝卜的造型特点，依据结构运笔。

再用同一支笔洗净后蘸藤黄加花青调成汁绿。为了色调和谐，可在汁绿里再少量调点朱磬底，画出红萝卜叶柄的基部，然后又添画上小小的萝卜叶。两片萝卜的叶子要注意稍分浓淡。

最后用中羊毫笔调赭墨画上蘑菇，画时同样要注意几只蘑菇的不同方向和前后层次。

2. 牵牛花的画法

先画藤蔓：用长锋小狼毫笔调淡墨去画，用笔要悬腕中锋，轻快舒缓之中见遒劲，墨色要稍有变化，笔尖含水要干一点，以表现枝蔓的坚韧柔软。枝蔓是全画的架子，因此，要注意全局的位置经营。

次画叶子：用短锋大羊毫笔调次浓墨去画，注意在蘸墨时要使笔头各部位含墨含水量不同，这样一笔下去叶片即有浓淡变化。画叶要依据牵牛花叶片特点，每叶分三笔画成。点叶要注意疏密大小和方向的区别。

用长锋小狼毫笔蘸浓墨勾出叶脉。

换用一支干净的短锋中羊毫笔，用胭脂加花青调成紫红色画花冠。牵牛花花冠上部色深，基部呈白色，因此用笔时要根据这个特点在花心留出空白，花型要圆润，色泽要饱满。两朵花要分浓淡。

又蘸较深的花色点出未放的花蕾，注意花蕾与主花间的呼应。

用三绿加一点藤黄，调成淡绿色染花蕊底色，趁湿又用短锋羊毫调藤黄加白，一笔画上花蕊。然后用长锋小狼毫蘸浓墨画上花托，又添上浓浓淡淡的藤蔓，使全画完整起来。

最后略加苔点，使画面增添变化。

3. 竹的画法

画竹一般先画竿。用一支短锋羊毫笔，调淡墨自下而上逆笔分节画成。每节的起笔和收笔都要顿一顿，以表现竹节的形态特征。

画完第一枝，再换一支较小的短锋羊毫笔画第二竿竹，方法与第一竿竹一样。注意画出两竿竹不同的生长方向。特别是两竿竹的竹节要错开，不能并列起来。

用长锋小狼毫笔蘸浓墨，趁竹竿的墨色将干未干时勾上竹节。又在主竿旁边，撒上几支小竹枝，用墨要稍干，用笔要挺拔，以表现竹枝瘦劲硬朗的特征。

等枝竿的墨色基本干了，用长锋狼毫蘸浓墨撒竹叶。撒竹叶时用笔要干脆利落，重按轻提，一笔画成一片叶子，这是成败的关键。叶片之间的安排参错要处理得当。

最后用长锋小狼毫调淡墨插上一支小竹竿和添上几支小竹枝，这样不仅与前面的大竹竿分出层次，还丰富了画面，使构图显得疏密有致。

4. 兰花的画法

用长锋狼毫（如兰竹笔）蘸浓墨先撒兰叶。

撒兰叶的关键是兰叶的分组结合。先画第一组的兰叶，最长的三根，组合好“破凤眼”的布局，然后根据这一组定下的画面气势，添加小叶短叶，作为陪衬，使叶子布局完整。撒兰叶用笔要舒缓而有变化，以表现兰叶的正反转侧的多种姿态。墨色以浓墨为主，兼有浓淡干湿之变。

可以用同一支笔，蘸赭石加一点朱砂胭脂点花，然后画花柄。用色要

略分深淡。

画花要根据兰花的结构，画出不同姿态的花朵。要注意花瓣与花柄间之连接。画花瓣、花柄，有时可意到笔不到。使兰花既生动有致，又合事物常理。

用同一支笔洗去花色，蘸胭脂调墨点花蕊。

再用大号羊毫斗笔淡蘸墨画上石头作为陪衬。画石头既为了点出兰花的生长环境，更为了整个画面的布局稳定，所以要十分谨慎地经营位置，不能随便草率。

最后用短锋大羊毫调淡墨青（花青加墨，用大量的水调合）点苔，点苔要中锋用笔，才能点得饱满圆浑。

5. 花球的画法

先画花球：用长锋小狼毫调淡墨逐个勾出组成花球的一朵朵小花。用墨要略分浓淡，花形要有变化，使花球有立体感。

接着用短锋大羊毫调成浓绿蘸墨分组画上叶子。

用长锋小狼毫笔蘸浓墨勾叶脉。勾时把叶子分成上下两组，上边一组的叶脉墨色较深，下面一组叶子的叶脉用墨稍淡，以分出前后两组的层次。

换用一支长锋狼毫笔调淡墨画枝干。随画随加浓墨，用较干的墨色去画较小的枝干。

再用较淡的绿添画几笔嫩叶，增加叶子的又一个层次。

接着用长锋小狼毫笔蘸浓墨画出花球里的花柄，用墨要较干，使浓重的墨色衬托出洁净的花球。

接着在叶间添画一团掩藏着的花球，方法与前同。

最后用长锋羊毫笔调藤黄加三绿。淡淡地染上花色。趁湿用藤黄调朱磬底点花蕊。

渲染花球既要染出立体感，又要注意花色的洁净。

6. 枇杷的画法

用大号斗笔浸些清水，又挤去笔肚里过多的水分，乘湿蘸上墨，稍微在调色盆里调合一下。注意不要调得太“熟”，使笔肚中含的墨色浓淡不匀方好。这时开始顺笔画叶子，随画又要随时蘸点水，使画上去的几片叶子既有浓淡的变化，又有滋润丰厚的感觉。

淡墨中锋勾出枇杷轮廓，注意用笔的圆正，以表现枇杷果实的立体感。接着用浓墨画完枝干。待叶子略干，换一支叶筋笔蘸上浓墨趁潮在叶子上勾出叶脉。勾叶脉时，笔端要稍干些，可用废纸把笔上蘸的墨吸去少许后再勾。前后几片叶子的叶脉要分浓淡，故画后面叶子时，可调点清水后去画，但注意笔端仍须稍干，以免漫糊。

等枇杷的墨色已干，用一支干净的羊毫笔蘸藤黄调点朱磬上枇杷圆形的结构用笔，以表现枇杷的立体感。

趁色尚湿，用浓墨点上果蒂。果蒂要点得稍大，用笔稍重，使笔尖稍微叉开，以表现枇杷蒂毛茸茸的质感。

最后用调进少许藤黄的淡螺青点染枝干，加上苔点，使画面更丰富完整。

7. 玉兰的画法

先画花瓣：用长锋小狼毫笔调淡墨色花瓣。墨色要洁净，用笔要爽快。为表现玉兰花瓣比较厚重的白色，可趁勾勒花瓣的墨色未干之际，再在瓣尖上加上小小的两点浓墨。

接着用短锋大羊毫笔调淡墨染花底，染时要见笔。

趁湿用短锋狼毫蘸浓墨点花蕊，花蕊的墨色会在刚染上去的淡墨花底上稍稍渗开。

又用长锋大狼毫蘸浓墨画主干。用墨要稍干，用笔要苍劲，使枝干与洁白圆润的花瓣产生强烈的对比。

然后再蘸清水化成次浓墨画横卧着的另一组枝干，画时要注意整幅画面的气势。趁湿再用浓墨点苔。

接着调淡墨画花蕾和花托。画花蕾不仅要强调与主体花冠的呼应，还应配合整幅画的全局气势。花蕾与枝干的连接要合理，要符合玉兰的生长规律。

趁湿赶紧在花托上用小狼毫笔蘸浓墨点绒毛斑点。这一步要十分注意水分的掌握，不能等干了再画，否则无论如何也画不出花托绒毛这种茸茸的感觉。

最后点苔收拾整理。

8. 孔雀兰的画法

半工半写画法是绘画入门的必修技法。本图的孔雀兰是先下净利落的笔触画好叶子后，用色接着画枝茎，最后用细笔勾出花朵，干后再上色，生纸上色要先淡后浓，趁湿复加浓重处的色，勿使边缘渗化，最后再用色略提瓣上脉纹。

横幅上插形式的构图，用花形大小、向背和丰奇之势使枝茎和花取得情势。上插的花不宜太直，须成蓄势。在单株花画好后，画面如觉太空而不再画同类花时，可补其他适合画面需要的物象。本图试在乱点中补双勾白竹来衬托主体，使主客相从，对比中取得和谐效果。

