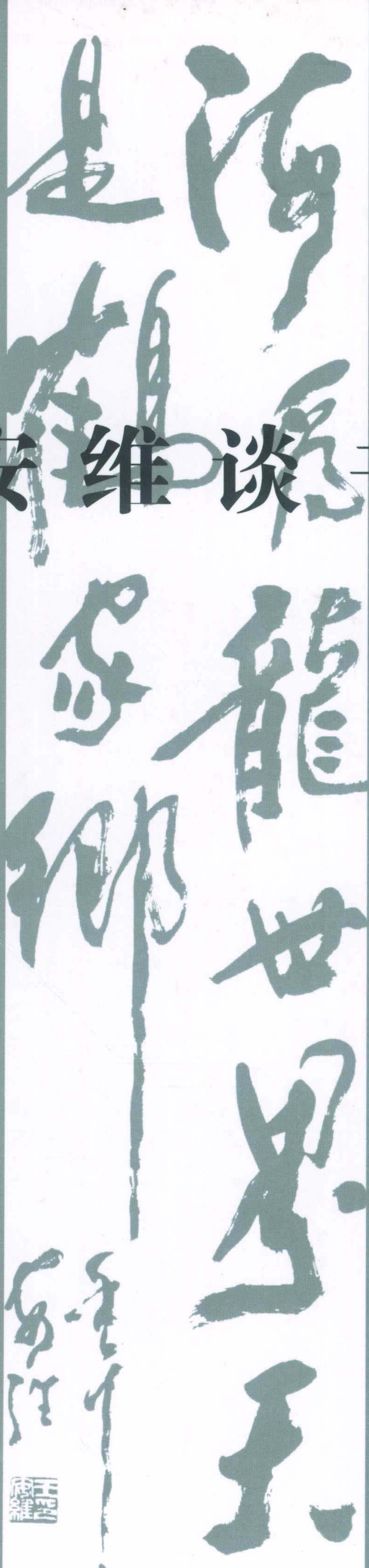


王安维谈书画

王安维 著



中国文艺出版社

王安维谈书画

W A N G A N W E I T A N S H U H U A

中国文艺出版社

责任编辑：戴 涛
装帧设计：俞瑞林
版式设计：刘慧兵

图书在版编目（CIP）数据

王安维谈书画/王安维著. -北京:中国文艺出版社, 2007

ISBN7-80039-767-X

I. 中... II 王... III 书画 IV. H033

中国版本图书馆CIP数据核字(07)第21803号

王安维谈书画

王安维著

中国文艺出版社

(北京朝阳区南大街83号)

新华书店经销 汇丰印刷厂印刷

889×1194 1/16 7.75印张

2007年3月第一版 第一次印刷

印数0001-3000册

ISBN7-80039-767-x

定价:126.00元



王安维 教授近影

景德镇高等专科学校陶瓷艺术研究所所长、教授，
第九届全国青联委员，享受政府特殊津贴专家，
新世纪百千万人才工程国家级人选，
全国五一劳动奖章获得者，江西省青联常委，
政协江西省委委员，政协景德镇市委常委，
民盟景德镇市委副主委，清华大学访问学者，
景德镇市专业技术拔尖人才，江西省十大杰出青年。

写在前面的话

（代序）

书如其人，画如其人，这是我常对学生说的。

我们应从孔子的“仁爱”、“自强不息”，孟子的“养气”，老子的“虚静”以及庄子的“洒脱”中找出我们做人的道理，做事的道理，画画的人也应懂得此理。

我们应该摆正艺术与人生的关系，我们首先是要作有价值的人。艺术与人生相比，人生是最根本、最重要的，而艺术只是人生的派生物。艺术只有在能够反映人的价值时，才有价值。有些人在艺术上有一套，而其人品不佳，其艺术也就不得流传，不被后人佩服，原因也在这里。宋四家中的苏、黄、米、蔡，很多人说其中有蔡京，而由于蔡京是个坏人，而把一个名气并不大的蔡襄补之。

中国人总是把人品与技术、艺术相提并论的。

这种人品与画品、书品、文品的统一论，是中国文艺批评史的可贵传统，也是中国人对艺术本质深刻理解的体现。古人有“艺者，德之华”之说，就是要求我们一要求技艺之长进，二是要求道德、人格之建立。投机取巧，以一时的名利为重，甚至通过搞艺术去达到别的什么目的，是绝对做不好学问的。

艺术，在真正的艺术家眼中，是浩瀚的大海，需要毕生的努力和探索，而且是永远达不到“顶峰”和“彼岸”的事业。而在一些浅薄的艺术家眼里，艺术是一条清澈的小溪，他们在那里嬉戏，捕捉一只蜗牛，捡到几个石子，或者是捡几块青花瓷片，就以为主宰了艺术掌握了艺术的全部。这不只是一种对艺术的误解，实质上是对人生的浅薄和无知。

因而，学书、学画，学陶瓷，绝非只是学技巧、学书画之法度、学笔墨，学色釉的窑变，这些只是传统的一个部分，而不是全部。除了这笔墨、窑变技巧之外，公德、思想、意境、艺术观、创作方法、表现手段，都是需要我们全身心努力学习的。

中国画，过去有文人画与匠人画之分，而现在，已经合二为一了，既要有画家画之功力，刻划求精，也要有文人画的气韵，超逸入神，诗意盎然，讲求诗书画印的结合。过去许多书法家都是文学家、诗人。唐代有名的书法家中，有许多是著名的诗人，并不是只会写几个字。离开了情感的表现，离开了艺术内容与形式的统一，只是把几个字摆得端正，与印刷机又有什么区别？画学也是如此，学来的熟练算不得艺术，艺术的重复等于零。

中国的文人画在境界上，理论上达到了一定的高度，在主观与客观，形与神、造化与心源，画格与人格，以及抒情寄兴，迁想妙得，笔墨技巧等等许多方面积累了丰富的经验，不去研究继承这些就等于丢掉了民族绘画遗产中的一个重要部分。

当然，在研究文人画的过程中，一定要克服末流文人画家那种空虚软弱，陈陈相因的弊病和积习。

一个画家，就应该是一个学者，一个诗人，要有全面的修养。西洋画是画感觉，中国画是画修养；西洋画重外在感受，讲科学性；中国画注重内在的修养，讲哲理性。前者重模拟自然，后者重抒写性灵，这就决定了中国画对于全面修养的要求。

今天承蒙友人将我近年来的书画拙作汇编成册之机，我就提出能否将我的教学文章也纳入书中，于是就出现了现在的既不像书画册，又不像论文集的《王安维谈书画》了。这里有些是我向学生上课时的示范作品，也有些是我在香港、台湾、新加坡办展时现场所作，有许多是不成熟、甚至是错误的地方，恳请观者不吝赐教。



2007年3月于还经楼

目录

书法概谈	1
书法与笔墨纸砚的关系	3
书法的执笔、运腕和姿势	7
书法创作	12
人生有乐地、流水无尽期（对联）	19
静坐常思已过、闲谈莫道人非（对联）	20
集美	21
古人诗	22
欲穷千里目、更上一层楼	23
落霞与孤鹜齐飞、秋水共长天一色（对联）	24
古人词	25
心诚则灵	26
举头望明月、把酒问青天（对联）	27
一身正气	28
谦德	29
根深叶茂、源远流长	30
春风又绿江南岸	31
通幽	32
静逸	33
欲穷千里目、更上一层楼	34
古人诗	35
中华腾飞	36
古人诗	37
古人词	38
古人对联	39
观云	40
明月松间照、清泉石上流	41
古人诗	42
古人诗	44
古人诗	46
古人诗	48
古人词	49

古人诗	50
文章千古事、得失寸心知	51
江山如此多娇、风景这边独好	52
忆江南	53
春华秋实	54
古人诗	55
古人诗	56
厚德载物	57
万水千山总是情	58
秋思	59
山穷水尽疑无路、柳暗花明又一村	60
杜甫、王维诗句（长幅）	61
龙	62
人生自古谁无死、留取丹心照汗青	63
海为龙世界、天是鹤家乡	64
问君能有几多愁、恰似一江春水向东流	65
落霞与孤鹜齐飞、秋水共长天一色	66
春蚕到死丝方尽、蜡炬成灰泪始干	67
古人诗	68
与有肝胆人共事、从无字句处读书	69
白居易《琵琶行》	70
浴德	92
苏东坡《赤壁怀古》	93
李清照词	96
毛泽东《沁园春·雪》	98
写意花鸟画课程教案	99
红柿（国画）	107
水仙、紫藤、鸟	108
葫芦、鸟	109
居高声自远	110
双寿	111
葫芦	112

书 法 概 谈

书法艺术是中华民族优秀传统文化之一。它不仅与中国绘画同源，相辅相成，而且也是中国哲学、东方文化、华夏民族精神气质的象征。

中国书法概言之有四个特点：

一、历史悠久，源远流长。它既具有实用的作用，又是一门古老的艺术。

二、“书如其人”，“书为心画”。书法是能表达书家个性，体现时代风貌的艺术。

三、它是一门简单易行十分普及的艺术活动，又是内涵深厚的高级艺术。

四、中国书法的线条及抽象形式，逐步地对西方艺术界产生影响，书法将会成为世界性的艺术。

中国书法是与文字的产生、发展密切相关的。中国文字的起源，追溯起来可至距今八千年前的新石器时代，从西安半坡、山东大汶口等地出土的陶器上，可看到当时刻划文字，虽然画得太多，写得太少，但是已有书法的气质。即使从殷商甲骨文算起，中国书法的演变，发展也有三千年的历史。

从书体上看，它经历了甲骨文、金文（大篆）、秦刻石（小篆）、隶书、章草、今草、楷书、行书的演进，加之不同时代的书家又创造了不同风格与流派，可谓五花八门，丰富多彩。从传世的书法作品的材料来看，有甲骨、青铜器、竹木简、布帛、陶器、瓦当、漆器、碑刻、刻帖、纸张等，说明中国的书法艺术宝库是极为丰富的。然而有不少人对书法缺乏足够的认识。简单地说，学写毛笔字不等于是书法艺术活动。学习书法对人们来说其条件是简单的，然而书法决不是简单低级的艺术。看书家作书一挥而就，一幅作品也许只需要几分钟，然而就在这数分钟创作的作品中，凝聚着书家多年的功力与心血。也是书家学养、精神、性灵的结晶。所谓“一字值千金”、“笔力千钧”、“笔锋杀尽中山兔”，这些话是值得体味的。《书谱》中说：“门入其门，讵能窥其奥者”。如果将毛笔字写得大致符合法度，一般不要多长时间，然要达到艺术的境界，是一定要付出艰辛的努力。

学习书法，固然要摹拟碑帖，但不能仅仅着眼于一点一画，更重要的是，一开始就要从艺术的角度，去认识书法，理解书法。“艺术是感情的表现”，书法作为东方特有的艺术，当然也是表现情感的。而且书法不仅能流露出书家一时情绪的喜怒哀乐，同时也是其精神、气质、修养、性格、审美趣味的体现。实际上中国书法那抽象的点画线条，曲直迂回，抑扬顿挫，有节奏、有旋律，是变化万千的。线条世界的精神内核凝聚着书家的精神气质，所谓“书如其人”、“书为心画”、“风格即是人”，就是这个意思。任何书家写出的字，其体势及精神气质都不一样，即使是临摹作品也不能例外。王羲之《兰亭序》流传了一千多年，多少人临摹过，即使没有落款，仍能区别出

是虞世南，还是褚遂良，或是冯承素，若是八大山人，何绍基所临那就更易辨识了。

中国的文字，中国的毛笔，以及中国的纸与墨，加上中华民族的气质，数千年积淀的文化传统，共同形成了我国特有的书法艺术。中国书法数千年演变发展，证实了书法与中国其它文化是密切相关的，哲学的微言奥义，史学的深邃精密，诗歌的一片天籁，绘画的气韵生动，武术的刚柔相济，禅家的洗心入静，中医学上的阴阳五行……。书法都能兼收并容，丰富了自身。从一定的意义上说，中国书法是中国文化的精髓，中国书法发展史也是中国文化发展史的缩影。因此，学书法就不是一个单纯的技巧问题，要不断加强各方面的修养，拓宽视野，正如古人所强调的“读万卷书，行万里路”，才会避免“写字匠”之讥，而真正成为艺术家。宋人对此理解得很透彻，黄山谷写过一首诗说：“世人竞学兰亭面，欲换凡骨无金丹，谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝阑”。别人不行，为什么杨凝式（风子）行，不仅是由于他书法上的功力与悟性强，更主要的是他有广博深厚的学问为基础。故苏东坡说：“学书之道，须见识、学养、功力，三者缺一不可”（《东坡题跋》）。又说：“古之论书者，兼论其平生，苟非其人，虽工不贵也”。

黄庭坚也持此论，他说：“学书要须胸中有道义，又广以圣哲之学，书乃可贵，若其灵府无程，政使笔墨不减元常（钟繇）、逸少（王羲之），只是俗人耳”。（《山谷题跋》）

另外，中国书法在当前中西文化大交流大撞击之中，以其丰富而流动的线条，抽象而玄奥的布白，为现代西方艺术家所瞩目。如美国的抽象表现主义的画家波洛克、马克托贝的绘画中，就明显地吸收了中国书法的意蕴。著名的英国美术史家贡布里希认为：“中国书法在中国文化中的作用，与我们文化中的音乐形成很好的对比。……但是，所有的艺术，不管是音乐、书法、舞蹈、诗歌、绘画，还是建筑，它们都深深地扎根于具有普遍性的人类反应的共同基点上”（《艺术史与社会科学》）。作为一位西方学者，能对中国书法有如此高的认识，是很值得我们深思的。只有对中国书法有了比较正确的认识，才能更好掌握它。要学习好书法，应从四个方面去努力：

一、认真临帖，持之以恒。

学习书法首先要坚持实践。学习书法的初步阶段的唯一方法就是临帖，选择好优秀的碑帖，认认真真地临，切不可敷衍了事，只有如此，才能逐步地知道笔法、布白。而更重要的是要长期坚持，最好每天都能临帖，时间短一点没关系。古人云：“三天不书，手生荆棘”，最忌一曝十寒式地学习书法。开始阶段若能每天学习一至三小时，坚持二、三年，就会大有效果。而且时间长了，使临帖成为一种习惯，就会觉得其乐无穷，是种艺术享受，也有益身心。

二、了解进论，不为所囿。

学习书法当然要学习一些书法理论，它包括技法理论，美学理论，书法史论。其

中技法理论对指导实践最为直接，美学理论、书法史论也需要大致了解。关于这些理论的理解，不要太钻“牛角尖”，比如初学用什么笔好，用羊毫、狼毫，还是兼毫，什么是中锋、侧锋、执笔等等，往往在一些“纯”书法理论文字上，说得玄奥，转弯抹角，然表达得又不十分清楚，况且又众说纷纭，使人无所适从。对于初学者来说，哪种理论通过实践有效果，就是好的，不要囿于某人某书之说。

三、提高鉴识扩大视野。

学习技艺必须要眼高手高，眼不高，手也不可能高。特别是书法属于视觉艺术，因此训练艺术家的眼光，是十分重要的。眼光不仅是通过读帖，提高鉴识欣赏书法的艺术水平，扩而言之，还应当增强对其它艺术，如中西方的文学、绘画、音乐、雕塑、建筑、工艺美术、电影、戏曲的鉴赏力。

四、加强学养，字外求功。

艺术往往是通过不同的艺术形式来表现作者的精神境界和气质修养，书法艺术也是如此。因此学习书法到了一定阶段，再想继续提高，往往不只在书法的技巧方面着力，更主要是狠下写字外的功夫。爱国大诗人陆游曾告诫过他的爱子学诗要“功夫在诗外”。推而广之，一切艺术都是这个道理，学习书法艺术也不例外。

书法与笔墨纸砚的关系

书法最重要的工具就是笔、墨、纸、砚，所以又称“文房四宝”。“笔墨精良，人生一乐。”优良的文具不仅对书法技能的发挥有帮助，同时在心理上也确实是一种享受。“工欲善其事，必先利其器。”学习书法技巧，实际上也是如何充分掌握与发挥书写工具的性能与特长，不同书家使用不同性能的书写工具，也就出现不同的艺术风格。要在书法上进行创新的探索，改进与变换书写工具，应当也是一个重要方面。

笔

我们的祖先发明了毛笔这件东西，“实天地之伟器”。决定了中国书画的特性。中国书法之所以成为艺术，就是因为工具是毛笔，其文字是方块表意汉字。明屠隆说：“制笔之法，以尖、齐、圆、健为四德”。尖、齐、圆、健这四个字既是选项笔的标准，也概括了一支好笔的特性。

尖——是指笔锋尖。只有笔锋尖，才既可以写细的笔画；重按笔锋平卧于纸，又能写粗的笔画。因为笔锋尖则锋可藏可露，若笔锋不尖，就是秃笔。

齐——指笔锋铺开时其笔毛是齐平的。齐就使笔锋点画圆融，假如毛笔被虫咬掉一些，就不齐，而成为“破锋”。

圆——毛笔的毛为圆锥形，所以毛笔又称“毛锥”。刷子、油画笔是扁方的，因此其线条笔触就是扁的，善于用毛笔者，其线条点画有立体感，即使“细如丝发亦圆”，

八面使转自如，这就是圆的优越性。

健——主要是指笔锋的弹性。善于用笔者就是借笔锋运转之势，或顿挫，或乘势导之，表现节奏，表现张力，使点画线条成为运动痕迹，富有生命感与运动感。

书写工具中，最首要的就是掌握好毛笔，能做到得心应手，运用自如。这非一日之功，要进行长期反复的练习。

毛笔的羊毫、兔毫属软毫，狼毫、鼠须属硬毫。兼毫是硬毫与软毫的结合。特殊的笔还有茅龙笔、鸡皮笔、胎毛笔等等。毛笔的品名虽多，不外从笔毛的软硬、笔锋的长短、笔的大小去分类。种类不同的毛笔，写书的点画线条感觉也不同。

硬毫

用硬毫写字，对笔力软弱者有铺肋之功，其点画易挺拔，精神外拓，但线条易单调僵硬，不善掌握者还显得单薄而剑拔弩张，笔锋难于调正，易提难按，易生圭角。因此使用硬毫行笔不宜太快。

软毫

用软毫写字，对练腕力极有作用，其点画易丰厚，风韵内蕴。然线条也易软弱，不善掌握者写出的点线无筋无骨，被讥为“墨猪”。笔锋易按难提，易圆难方。所以行笔不宜太缓。

兼毫

兼毫指“大、中、小白云笔”“七紫三羊”一尖毛笔。是软毫与硬毫合而为一，故兼硬毫软毫之特点，适宜初学者使用。

短锋

短锋笔所书点画易浑厚粗壮，然提按的幅度小，少灵动之气。

长锋

长锋笔所书点画线条富有弹性，提按幅度大，节奏感强。然不善驾驭易产生信笔之病，还会出现拖沓之笔画。

对使用毛笔的大小来说，一般原则是宁可大笔写小字，不可小笔写大字。当然这也不是绝对，大斗笔总不能写小楷。因为小笔写大的字，必然使用笔根书写，虽笔法变化易于控制，然行笔势弱，笔画瘦削，显露出“声嘶力竭”之态。大一点的笔，写小一点的字，虽线条简约，却易气势满足。

硬毫、兼毫一般笔都不会太大，只有羊毫有大笔。宋以前毛笔以硬毫为主，王羲之书《兰亭序》就是用鼠须笔，唐、宋人一般也用硬笔，明清之后羊毫才风行。特别是邓石如等善用长锋羊毫，具有丰富的表现力。宋姜夔说：“笔欲锋长劲而圆，长则含墨可以运动，劲则有力，圆则美”（《续书谱》）。清梁同书说：“笔要软，软则道，笔头要长，长则灵”（《频罗庵论书》）。

长锋羊毫固然有许多优点，但也不能过分夸大，不能以为锋越长越好，或只有长锋

才能写好字。有的字适用长锋羊毫写，有的字若《衡方》、《东方朔画赞》，及清刘墉、翁同和的风格，就要锋短一点才能写出它的韵味。

至于初学书法可用兼毫或软毫，宜于练腕力。当然也不绝对，还要根据具体情况决定。若学唐楷中的欧体字，则宜用兼毫或硬毫，颜字宜用柔毫。颜字锋宜短，柳字锋宜长。优良的笔，硬毫能够柔韧，柔毫又很劲健。

毛笔的选择保护，关键是笔锋。买笔时笔头有一段透明处，称“锋颖”，这一段越长越好。笔毛应当细腻柔顺，毛粗而无锋颖，其锋必劣。新毛笔买回先用温水浸泡开，每次用后必将毛笔洗干净，吸去一部分水，将笔锋理齐，然后放进笔筒或挂起来。保护得好，不仅延长笔的寿命，而且越用越顺。新笔不用，要防虫蛀。

新笔柔软，旧笔锋健，秃锋写的字虽然不清新，却能老健，就怕笔锋聚不紧，其字难以收神。

墨

中国书法不用红颜色、蓝颜色来写，认定用黑颜色的墨来写，却使人百看不厌，并有五色生辉之感。

我国用墨的历史很早，新石器时代彩陶上的墨色纹样，以及殷商时甲骨文中就有用墨的写画，当然它不同于后世的“墨”，可能是一种天然的碳素颜色。但从战国时的竹木简来看，墨的质量就大为提高了。三国时魏韦诞以制墨著名于世，后世不少制墨名家，近代以徽墨中的曹素功、胡开文最享盛名。

墨的种类分为松烟、油烟、松油烟、漆烟，它们的区别是，松烟用松枝烧烟制成，无光泽；松油烟用桐油或菜油烧烟制成，有光泽；松油烟是两者结合；漆烟光亮如漆。一般书法以油烟、松油烟、漆烟为宜。墨的质量好坏，以呈紫或青色为最好。制墨除了烟外，还有药材，若丁香、麝香、龙脑、虎仗、郁金等等。墨怕受湿，易脱胶，又怕日晒风吹，易干裂，因此保存时注意防晒防湿，使用时用纸裹于墨外，可延长墨的使用时间。

随着科学技术的发达，墨汁的生产有了很大进展。除了普通的墨外，还有专供书画使用的高级墨汁。墨汁的优点是方便简易，特别是对写大字，节约了许多磨墨的时间和精力。但墨汁也有两个缺点：一是墨汁写的作品，保存的寿命不及磨墨所写的。其次是墨色的光泽及变化，也不及磨出的墨汁好，因此条件可能的活，写正规的书法作品要用磨出来的墨，或在墨汁加水的基础上再磨一磨，这样墨气较好。

纸

纸传为东汉蔡伦所发明，实际上东汉以前已有纸了，不过普遍地使用是在魏晋之后。宋以前的纸，一般吸水性和渗化性不很强，明清后有宣纸吸水渗化性就很强了。

纸也是书法的一个重要材料，所谓“纸墨相发”，才能增加作者的兴致。书法的用纸可分两种，一类是临帖练习用的纸，一类是写作品用的宣纸。

练习的纸。一般以有吸水性，略松软为宜，写大一点的字纸面不要太光滑，常用的有元书纸，毛边纸、土报等手工制纸。这类纸价格便宜，有利于练习笔法，增加腕力，熟悉墨法。练习书法忌用无吸水性的纸面平滑的机制纸，这些纸质偏硬，着笔滑，对练腕力不利，因墨水不能入纸，写出来的线条也易生浮滑之病，且写时的心理状态也缺乏轻松舒畅之感。用生宣纸来练字也不好，因为书写者常要将注意力放在控制墨水的渗化上，笔法难以精到。

书写作品的纸，一般以宣纸为宜。宣纸因产生安徽宣城而得名，而现在浙江、四川等地也生产这种性能的纸，都统称为宣纸。

宣纸分棉料、净料、皮料三类，品种有净皮、玉版、罗纹、虎皮、珊瑚、云田、泥金、蝉翼等。从大小规格上来说，有四尺宣、五尺宣、六尺宣、丈二匹宣等。

宣纸又分为生宣、熟宣。

熟宣——用矾胶制过的宣纸，纸性不化水，宜书小字。作中楷大字也能使笔法爽健精到，但易生单薄之病。同样是不吸水，但它与机制纸是完全不同的，因熟宣松软易于行笔。

生宣——这种纸使纸墨变幻莫测，这是其他纸所不能产生的效果。生宣因渗化水份厉害，初用时难以掌握，若熟练之后，则使笔法丰富厚重，黑色变化生动。而且熟纸写成后与裱托后的效果接近，生宣则写后常因墨迹而生皱纹，然裱托之后，笔墨精神全出，面目一新。生宣中又分厚、薄两种，厚纸称夹宣，薄纸称单宣。夹宣写字、行笔易凝练，但难于飘逸。用以写大字纸不易破，聚墨厚，能产生苍郁雄浑的效果，然书写者要有入木三分的笔力才行。单宣纸较夹宣行笔易流畅，然墨色渗化极为敏感，因此要防止线条飘浮。

如果为了作品效果的需要，偶尔用其它的纸写也未尝不可。

砚

砚台对于书法作品起的作用不是直接的，然而砚台却是有很大的玩赏价值。宋代苏东坡、米芾赏观爱砚，清高凤翰著《砚史》。古代文人雅士竞相藏砚，成为一种风尚。砚台以广东肇庆端砚，与安徽歙县的歙砚最为精良。若其砚经名人之手，刻上铭文，就更为珍贵。

好的端砚不仅形制大雅，其石质细腻润泽，有若触婴儿皮肤手感，所以磨的墨质细，发墨快，不伤笔，而且墨水在砚上不易蒸发，有润性。

在今天墨汁已被广泛使用，书写者对砚台的选择，着重实用价值，只要求能发墨、蓄墨量多就行了。砚台用后最好洗干净，加盖，以防尘染。

除了笔墨纸砚外，写书法的辅助工具还有几种：

垫毡——写生宣要渗化，所以在宣纸下面要垫东西，可以垫能吸一点水的纸，完全不吸水的纸与生宣均不宜作垫纸。当然最好是用垫毡，毡要平，不宜太厚。有助于作书。

镇纸——写作品，临帖，没有人帮助按纸的情况下一定要依靠镇纸，要将纸按平压牢，不使移动，才能运笔自如，力透纸背。镇纸的作用不要忽视。

水盂——开笔洗笔，以及表现墨色变化，都离不开水盂，需要的话还可备碟子。

印泥——书法作品的钤印，印泥一定要讲究一点，发好印泥能与墨迹相映生辉。有提神醒目的作用。

印章——书法作品完成后，须落款钤印。印章须由高手所治，而且不同形式的印章应多备几方，以便满足章法构图的变化需要。

书法的执笔、运腕和姿势

执 笔

学习书法首先要掌握正确的执笔方法，才能更好地使用毛笔，得心应手。关于执笔，古人总是将执笔与用笔结合起来讲。

捺：食指著中节旁。

钩：中指著指尖，钩笔令下。

揭：名指著指外爪肉之际，揭笔令向上。

导：小指引名指过右。

送：小指送名指过左。

右名拨镫法。拨者，笔管著中指名指尖，会圆活易转动也。镫即马镫，笔管直，则虎口间空圆马镫也。足踏马镫浅则易出入，手执笔管浅，则易转动也。”

此处所谈执笔，已将道理说清楚，然而所讲“捺、钩、揭、抵、拒、导、送”八字指法，讲得太实，令人易产生主要是用指运笔的模糊认识。正确执笔方法的要点是：

一、大拇指、食指、中指捏笔，无名指以指背抵住笔杆，小拇指抵无名指不贴笔杆，五指捏管的距离不要上下分得太开。

二、指尖捏笔。指尖部分比较敏感，宜表达运笔的细腻变化。

三、虎口张开成“马镫”形为佳，写小字“凤眼”亦可。这样手掌自然空虚，可容一只鸡蛋的空间。

四、掌竖腕亦竖。

五、执笔松紧适度，太松易飘滑无力，太紧则运笔乏灵动之感。以上五点便于灵活用笔。

不正确的执笔方法，往往就是不合以上五点，如三指执笔，用指关节握笔、虎口密封、手掌不虚、手腕与桌面平行角度等。

执笔似乎很简单，然如果一开始马虎，形成不良习惯，就会直接影响学书的进步，好比学习打拳，开始时不注意“马镫式”、“弓箭步”的正确姿式，将来的拳法就难以提高。

执笔的高低，一般以笔杆的中间偏下一点为宜。写小楷及擘窠大字执笔偏下，求笔法稳重，行草书执笔偏高，运转幅度大，笔法才能灵动。但撮住笔梢的执笔法是不足取

的。

运腕

正确的执笔仅是个条件，更主要的是会运笔，清包世臣强调运指，这是错误的观点。宋姜夔《读书谱》说得明确：

“大抵执之欲紧，运之欲活，不可以指运笔，当以腕运笔。执之在手，手不主运。运之在腕，腕不主执。”

腕法有三种：

一、枕腕。枕腕是写小楷的一种方法，因写小楷腕易累，故以左手背垫在右手腕下，或用竹制的“枕腕”，但不要枕得太死。

二、提腕。提腕是肘着桌面，而腕提空。要比枕腕运笔灵动得多，也易使经劲。提腕适宜写中楷。

三、悬腕。悬腕是手腕与肘部都离开桌面，这样绝无依傍，自然能灵活运笔，而且作大楷及行草书必须要用悬腕法。悬腕对初学者来说，开始有所困难，但若坚持一段时间，也就掌握了，这样写字运腕就无束缚之感。

若说运笔仅仅是手腕，而忽视肩、肘、指、腰的作用是不全面的。当然手腕是运笔的关键，腰、肩、肘的力量是通过腕来体现，若手腕僵硬，其它部位的力量则很难到笔锋，小楷往往借助指力，但指的发挥能力又是在手腕的控制范围以内，换句话说，写小楷的运笔也主要靠手腕，手指微弱的运动是为了表达笔锋微妙变化的辅助手段。可以这样理解，若主要靠手指的动作来运动笔锋，永远写不出笔力，可见运笔的关键是手腕。但如果单靠手腕，手指是完全麻木与机械的执笔，则很难取得点画线条的丰富性。初学书法，先练运腕，然后注意手指与手臂的协调配合。

姿势

写字的姿势分坐着，站着、蹲着三种。

一般小楷及中楷都宜坐着写，枕腕、提腕或悬腕均可。要求头部微弯，肩平，含胸，但不要太驼背，胸口也不要帖紧桌子。双脚平放。左手肘与手放在桌上，右手执笔，悬腕时肘低于肩，手腕一般不要高于其肘。作行草，大字都宜站着写。站着只可用悬腕。除了注意肩臂的配合外，脚微分开，可以有点前后，腿不动。腰是轴心，腰以上可以转动。站的姿势除了在桌上平写外，还有题壁式。所谓题臂法，即将纸竖挂在墙上写，这对于腕力控制能力要求更高。

放在地上作书，书写大字宜用蹲着的姿势。作小一点的字，可以右脚跪着来写。这种写法对控制整篇的章法有帮助，但用笔难精到，宜于作草书。日本书法家往往喜欢在地上作书，故有跪、蹲、站的姿势。

三、笔法、墨法

笔法

书法首先讲究笔法。赵孟頫说过：“结字因时相传，用笔千古不易。”结构可因书体、因人而异，而笔法的基本原则是永远不会改变的。古人对于笔法产生的神秘感，以及这种呕心沥血的追求，是因为古人不易看到名家手迹。而今天印刷术发达，情况就不同了。前人论笔法有所谓“锥画沙”、“折股钗”、“屋漏痕”、“印印泥”之说，这种说法是对笔法的一种感受，不易解释清楚，且太玄。其实，笔法就是指笔触的变化与方法，笔法包括起笔、收笔、侧锋，藏锋、露锋，方笔、圆笔，不方不圆之笔，转折、提按、疾涩等方面。

1、起笔、收笔

书法中的任何点画，都包括起笔、收笔与中间运行三部分，也可以说是三个运笔阶段。起笔、收笔往往决定其点画的形象特征，是方和还是圆笔，是垂露还是悬针。起笔、收笔要准确而干净，不要给人拖泥带水的感觉。一般起笔要果断，有笔势，收笔要内含，有余味。

2、中锋、侧锋

中锋指笔杆垂直，笔锋在笔画中间运行，其线条两边边线齐平，线点显得圆浑饱满。

侧锋是笔杆倾斜，更主要的是笔端偏向于笔画的一边，其线条一边齐另一边毛，笔锋运行的一边实，笔毛中间部分运行的一边虚，其线条峻美多姿。

从笔法性质来说，中锋、侧锋都是不可偏废的，一般书法用笔都强调中锋。中锋含蓄，元气内含，侧锋精神外拓，除了玉箸篆外，其他书体都不是绝对的中锋，特别是行草书，常中锋侧锋并用起承转合，跌宕多姿，是笔法变化的重要方法。

3、方笔、圆笔、尖笔

从点画线条的外形上来说。分方笔、圆笔、方中寓圆、圆中寓方、以及尖笔等。

方笔指运笔与取笔处呈方形。

方笔的写法就是横画竖下，竖画横下，落笔干净利落。写方笔的方法，一是笔横截直下，横画带竖势，竖画带横势，速度略快。另一方法就是逆锋折笔，露锋而有棱角。

圆笔

圆笔指起笔与收笔处呈圆形。藏头护尾，圆润多姿。

圆笔的写法主要是起笔藏锋，行笔裹锋、转折处用绞锋，收笔处是衄锋，即笔画起收处收回锋用笔，速度略慢，而不露棱角。也就是要“欲左先右，欲上先下，无垂不缩，无往无收”。

不方不圆之笔

即介于方笔圆笔之间的一种用笔，它是方笔又不是锋芒毕露，是圆笔又不是一味藏锋，而是圆中寓方的笔意。其笔法是用方笔的方法，然而带有藏锋之意。

尖笔

所谓尖笔就是露锋成尖状，如楷书竖画的悬针，隶书的燕尾。

露锋、藏锋

所谓露锋，就是指笔锋外露有尖笔，方笔。藏锋即圆笔，不露锋芒。所谓“有锋以耀其精神，无锋以含其气味”是也。方笔、尖笔是露锋，圆笔是藏锋，若笔画中的笔锋似露似藏，为方中寓圆，圆中寓方的笔画。

用笔除了中锋、侧锋、方笔、圆笔之外，用笔还有两种运动形式，一是笔杆平行的使转运动，一是笔锋下上的提按运动，这两种运动有时是交错地进行的。

4、转笔、折笔

转笔、折笔指笔锋的横向运动，一横一竖地画比较简单，难在笔画的转折处。转为圆的拐弯，折为直的拐弯，转要有情，折而见意，在此处尤能体现书者的用笔修养。

5、提笔、按笔

笔锋的纵向运动。篆书的笔法偏重于横的使转运动，自隶书有波磔后，笔法增加了提按的变化。提笔就使线条细，易流畅，按笔会使点画粗，较凝练。提笔要瘦硬挺健，按笔要浑厚而不呆板。

书法的点画线条，如提按多，就显得笔法跳越，神彩飞杨，反之则精气内含。

6、疾笔、涩笔

所谓疾笔、涩笔，即指行笔的快慢，迟速，但又不完全是。疾笔须有挥戈斫阵之势，涩笔指笔欲行又止，有凝滞之趣。当然这种迟速的程度不可过分，唐太宗说：“太缓者滞而无筋，太急者病而无骨”孙过庭论之最精，他说：“夫劲速者，超逸之机，迟留者，赏会之致。将反其速，行臻会美之所谓淹留；因迟就迟，诂名赏会！非其心闲手敏，难以兼通者焉？”（《书谱》）这段话可谓将用笔迟速的辨证关系，阐发得淋漓尽致。

书法的用笔包含笔法、笔力、笔势、笔意四个要素。

笔法

是指用笔的方法与法度。简括地说，指起笔，收笔，中锋，藏锋、露锋，方笔、圆笔、转折、提按、迟速诸方面。从笔锋运动来说，也是复杂而交错地进行的，所以点画线条能千变万化。

笔力

笔力就是力量感。这种力量指线条坚硬而有韧性。篆书中称“玉箸篆”、“铁线篆”，都是指其质感似铁似玉地坚硬。苏东坡提出“绵中裹铁”也是极有道理的。笔画反映在线条上，容易忽视的部分往往是中间部分。因此要强调“中实”（中间部分结实而不虚弱），故人们常说：“不看两头看中间”这是有道理的。失败的线点，如：如春蛇秋蚓，僵化而无骨，或者似蜂腰、鼠尾，缺乏美感。

笔势

笔势指线条的势态，方向感，运动感，书写时动作姿态留在点画上的痕迹。我们常说点画线条的呼应，顾盼、连贯、笔断势连，就是指此。光有笔法与笔力而无笔势，就好比缺乏表情与灵性的木偶人。

笔意

主要强调线条点画的感情与意趣，也就是人们常说的“笔情墨趣”。笔势重在气势展宕，笔意则重在风度韵致。人称王羲之的字“如王谢子弟，纵复不端正，爽爽有一种风气”。这也是指有笔意。

明白了以上用笔的四方面的含意，落实到点画线条上，就是追求立体感，力量感，节奏感，生命感。

立体感——指线条圆、厚、不单薄。

力量感——指线条蕴藏腕力。

节奏感——指线条一波三折，有使转提按的快慢节奏变化。

生命感——指线条不僵化，而有勃勃生机。即古人所谓“筋骨血肉俱备”。

这种线条好比初春的柳树条，虽未生叶，即有勃勃生机，但砍下来的枝条，就是无生命的“干柴”。

总之，“用笔之法，在乎心使腕运，要刚中带柔，能收能放，不为笔使，出之于自然，运之于优游，无中跋扈飞扬之躁率，有沉着痛快之精能”。说到底用笔之诀，在乎自然、灵变，得之于心运之于手而已。

墨法

笔法既已重视，墨法尤当深究。人们往往以为书法的用墨可以比绘画马虎点，这就错了，绘画中墨用得不到处还可以用颜色补救，而书法就要全靠墨来表现其“色彩”与精神，历代大家无不深究墨法。墨法可分为浓墨、淡墨、干墨、湿墨、渴墨、涨墨等。

浓墨——书法一般用浓墨，浓墨易见精神，特别是篆隶用浓墨才见其雄伟有神。

淡墨——浓墨显得庄重，淡墨显得清雅淡远。淡墨是对浓墨相对而言，用浓用淡根据不同的书法家爱好而定，若无赵孟兆页 用浓墨，董其昌用淡墨，近代吴昌硕作书用墨糊，虚谷作书用燥墨，各求其趣，各臻其妙。

近代书坛才真正的使用淡墨，用得好淡墨并不乏神，反而增加一种淡远的情调，有朦胧感，形成了一种新的意境。

干墨——指所用点画中含的墨水较少。因含水少，也就相对淡一点，出现飞白。干墨要避免干瘪无神，血脉不畅。用得好会达到“带燥方润”的效果。

湿墨——指所作的点画含水较多。湿墨使点画易浑厚，但要防止见墨不见笔，不见筋骨，成为“墨猪”。

渴墨——就是带飞白的线条，比干笔进了一层。渴笔在行草、篆书中常常使用，用

得好有提神作用。

涨墨——涨墨就是笔含墨水特多，其水分从笔点画边线处渗化出来。清王铎最善于用涨墨。涨墨用得好，浓墨的笔触清楚，而笔触外又有一层淡墨渗张开来，增加了墨色的变化。

以上墨法，在作品中要结合使用，它与笔法的提按轻重，和纸质的优劣是密切相关的。笔实则墨沉，笔飘则墨浮。用新墨、清水与新笔作书，则有清新之趣，用缩墨、脏水与秃笔临池，则有沉郁之气。要使墨色丰富，要善于用水，水是墨法的关键之一。《画谭》说：“墨法在用水，以墨为形，不为气，气行，形乃活矣。古人水墨并称，实有至理”。《书筏》也称：“磨墨欲熟，破水用之则活”。用墨方法可以借鉴中国画的墨法，不要过分做作地一处极浓，一处极淡，应当要使墨的浓淡枯湿变化自然而大方，不落小家之气。当然墨法与笔法，章法结合得天衣无缝，从而烘托出风格、意境，才是最重要的。

书 法 创 作

书法创作是练习书法的目的，是脱离古人成就自我并伴随终身的。一个人除了仪表外，一手好的字也是第二仪表。因此书法创作尤为重要。

临帖是为了掌握书法技巧，是手段，而目的就是能够创作出富有个性书法作品。当然创作要比临帖复杂得多，这不仅是点画、结字、行气章法布局上能匠心独运，富有审美趣味；更重要的是其作品，能反映作者的性情、精神、格调、饶有意境，而后者更为重要。

关于创作要注意点画、结字，前面已经阐述，本章从文字内容、款式章法、创作情绪、落款钤印、装裱布置、意境风格几方面来谈。

文字内容

书法作品的文字内容，从艺术的角度来看不是书艺作品最重要的方面。但写什么内容也是需要作者的思想感情、修养水平。内容佳就给作品增加了一层意趣，文情并茂，千古如新。传世的古代法书如：

王羲之《兰亭序》颜真卿《祭侄稿》孙过庭《书谱》怀素《自叙帖》杜牧《赤壁赋》。

这些文字在文学是已是不朽之作，况又是出自一流书家的自书，那怎么不珍如拱壁呢？对书家来讲能自撰诗文是一个重要能力，不可忽视。然而现代在文字内容方面与古人有所不同。比如古代以尺牍为内容的书法很多，王羲之、王献之等传世之帖，大多数是尺牍，宋、明人尺牍书法很精采。古代文言三言两语就写一封信，所以往往当作艺术品来写；今天白话文，非上百字不能说清楚，往往就不可能了，律诗短，白话诗长，写律诗多，而写白话诗少，也是这个道理。总之文字语言发展到现在已更科学、明确、细

微，但对书法来说就有文字琐碎、字形重复太多的情况，增加了书法创作的难度。从书法作品的文字内容来讲，可以分为四类：即古代诗歌；文言文；新诗、白话文；“少数字”（“少数字”是指一至二、三字的书法作品，如“虎”、“龙”、“无为”等）。总的说来，在文字内容上不要局限于古诗文，只要内容健康向上，富有哲理、诗意，均可尽情发挥，自出抒机。另外在文字内容的选择时，最好要与其书体风格相协调，水乳交融，体同意境。

款式章法

书法要格局一般有屏条、中堂、对联、匾额、横披、长卷、册页、扇面、签条等。

屏条——指长方形的独幅，一般将宣纸竖着对裁。传世最早的屏条作品是南宋吴琚行书诗。短的比例不得小于一比一点五，长的可以为一比至六。除了独幅外，还可以四个屏条、八个屏条甚至十个屏条合并为一件作品。其内容可以各幅独立，也可以只写一种诗文。

中堂——指比屏条宽而大的作品，如四尺、八尺整幅宣纸。中堂大约是为适应中国客厅的布置而得名。

对联——对联形式至明代中期才开始兴盛。对联的形式，文字上是平对仄，右边为上联，左边下联。对书法来说虽是两条应当配在一起，有一气呵成，左右呼应之感。对联有三言、五言、七言、八言等，其长字联，可以写成两至三行，上联自右向左排行，下联自左向右排行。

匾额——这种是横幅形式，一般字数少而较大，自右向左。若中国庙宇上“大雄宝殿”，或亭园之横匾，大多数是用建筑材料复制悬挂在建筑物上，但也有书斋名，是写在纸上悬挂在书房中的。

横披——指横幅作品，可以少数字，也可以长篇字。现代建筑、宾馆大厅中的数张宣纸连起来的大横披，也可称横披中堂。

长卷——指横幅的，而长度比宽度长得多的作品。长卷也称手卷，携带方便，放在桌上欣赏。长卷形式作行草；若有长江万里，一泻无余的气势。

册页——指尺寸较小、比例较方的作品。商店也有专门的册页本出售，是折叠式的，一般每页一个形式独立存在，也可以象长卷一样一个内容一气呵成。与长卷不同之处在于每页中又有独立性。

扇面——扇面形式，有团扇，接近椭圆形，宋人书画较多，且为绢本。折扇式是明代中其由日本传来，形式特殊：一是有折痕；二是圆心幅射式的行气。明清名家扇面，章法也是多采多姿。

签条——指为碑帖、册页、卷轴、书籍写的名称，有的是有落款的。除此之外，当然也可以写成圆形、方形，各种不同款式。

广义的章法是包括款式的，狭义的章法就是指整幅作品的谋篇布局。经营位置，“意

匠惨淡经营中”，的确如此。章法布局包括一点一画、结字、行气、全篇布白、落款钤印，以及装裱。点画、结字在作品中只是一小局部，然而“一点成一字之规，一字乃终篇之准”，它要与整篇的相配合。宁可求整篇浑然一气的作品，不要那种笔笔都稳字字皆工，然整篇如一盘散砂，孤立、松散、矫饰的作品。

章法分布、行气、款字钤印来谈。

布白、行气

整幅章法包括结字与行气及全篇布白。布白可分两类：一类是篆、隶、楷、为“平正之白”，二类是行、草、草篆、草隶为“散乱之白”。

篆书、隶书、楷书、行书在四边都要留有一定空白，空得太大就显得蹙促、小气，空得太小就有涨格的感觉。草书有时可以抵边作书。

篆书——小篆一般均横竖成行，行距大于字距，也可以打成方格。其行气中线总是在一个垂直线上。

甲骨、金文不一定都要横竖成行，其行气也可以错落自然，有欹斜、大小之参差变化。

隶书——在章法上特殊之处是，隶书因字取横势，故字距大于行距，其行气似乎改为横向的了。若将隶书的章法改为行距大于字距就零落不堪了。

汉简有时可以借鉴行书章法，拖长竖画一字占两字，字与字之间不一定成行。

楷书——一般横竖成行，行距大于字距，或距离相近，有时可打成方格。也有将行距加宽，各行字与字横向不对行，小楷中颇多。楷书因字立形，不要写成字与字大小一样，否则就显得枯燥少味。总之楷书章法要平正而不呆板。

行书——行书只要求竖成行，可用乌丝栏形式，写行书决不会打方格来写。不过其行气不是每个字的中心，呈垂直线，而是有波浪的变化，然上下贯气，左右顾盼呼应。

草书——小草章法与行书相近，大草的章法；错落跌宕，疏密大小，大起大落，其整篇与行，是由气势贯之。其章法的线条若“飞鸟出林，惊蛇入草”，其布白若飞花散雪，惊涛骇浪。章法布白之奥妙，就在于“计白当黑”，即书写点画线条时不单考虑线条的颜色，实际上黑线条在白纸上，就产生了白的分割，黑多则白少，黑少则白多，其效果是不一样的。另外就是要追求布白的变化：疏密、疏密、斜正、曲直、方圆。最后一定就是需要能够突破前人的章法布白陈式，而根据自己的领悟，努力探索新的章法形式。

创作情绪

关于书法创作，其准备及创作过程也是十分重要的。书法创作的客观条件是重要的，然更主要的是其精神情绪。首先要思想高度集中，加之精神情绪是畅快的，而作行草书、大字有时必须是兴奋的，激动的。其创作的精神状态分为两类：

一种是安静型的。

这种安静型以蔡邕、王羲之的观点为代表。

蔡邕《笔论》说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若追于事，虽中山兔毫不能佳也，夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如地至尊，则无不善矣。”

王羲之《题笔阵图后》说：“夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小、僵仰、平直、振动、令筋脉相连，意在笔先，然后作字。”

以这种情绪进行创作的，适宜闭门作书，意态从容，不激不厉，意在笔先，其书安祥，有静穆之气。

二种是激动型的。

这以张旭、怀素为典型。这也是与书体有关系的，写蝇头小楷一定要按下性子，一笔不苟地写，作擘窠大字，一定要有解衣磅礴的气势。至于用行草，特别是大草，一定要带有激情，甚至要得意忘形，完全进入境界。

《书林纪事》云：“张旭嗜酒，每大醉，呼叫狂走乃下笔，或以头濡墨而书，既醒自视为神，不可复得也。世呼张颠。”诗人李颀《赠张旭》称：“露顶据胡床，长叫三五声，兴来洒素壁，挥笔如流星。”其情其景，如在目前。若怀素我们看其《自叙帖》中的诗句：“笔下唯看激电流，字成只畏龙蛇走”“醉来信手两三行，醒后却书书不得”。“粉壁长廊数十间，兴来小豁胸中气，忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字。”其狂放之态不减张旭。故世称“以狂继颠”，狂草二绝。

除此之外，有人喜欢环境幽雅，或是山光云涛，或是皓月当空，或是漫天大雪，或是明窗净几，而挥毫作书。也有人作书喜欢有所助兴的，如雅集活动，能够提高兴致。或者是焚香、听琴（今天来说就是边写字边放音乐磁带）。凡此种种都与各人习惯有关，主要就是要将作者的创作情绪充分调动起来，达到最佳状态。

款字铃印

款字虽然不是作品的主要部分但是款字往往可以看出作者在书法上的真实水平与章法的修养。

根据作品布白的需要，该写长的就写长点，不该写长，位置没有了，就只要落个名字的“穷款”就可以了，甚至可以不落款，盖印即可。不要所有的作品都是写上某年某月于某地某人书的套话。

款字与正文书体风格的关系是可以完全一致，要以有所区别，也可以完全不同，可根据书体来定。

甲骨文——宜正楷、行书、章草、笔画不宜太粗，有时可加释文。

金文——宜正楷、行书、行草、章草、笔画不可轻飘，有时可加释文。

小篆——玉箸篆宜笔画不粗的正书、行楷、隶书。清篆要笔画略粗，宜正书、隶书、行草。

篆——宜正楷、行书、章草。

隶书——宜正楷、行书。

汉简——宜行书、章草、草书。

楷书——魏碑就用带魏味的正楷、行楷，唐楷就用唐楷味的正楷、行楷。若正文写《张猛龙》风格，款字不能写成颜色，正文写颜字，款字不能写成《张猛龙》。

行书——款字应与正文书体风格一致。

草书——款字应与正文书体风格一致。

款字也有三个原则。一是款字小于或与正文大小相似，不宜过大。二是款字虽字体改变，不能气短力弱。三是款字笔性风格与正文相协调。

款字另起一行时，可略低于正文，但下边不能到底，一般要考虑印章的位置。

印章也是书法章法的组成部分。印章分为名印、斋馆印、闲章、肖形章、引首章等。大小、方圆的印章可分可准备多种，根据需要使用。

如：引首印——又称启首印，一般钤印在作品靠右边线起首，或第一字与第二字之间。

压脚印——一般钤印在作品左下方，不是最底边，对联就是用上联最末字与倒数第三字中间靠右边线。

名印——白文居多，红色多，镇得住。一般名印不超过款字大小。若份量不够，可再加一方斋馆印、闲章，最好一朱文、一白文，白文放在下边。

款字钤印注意点有：印章的大小，一般小于款字的大小，印章太大，显得笨，而与款字不称，太小则重量不够。其次是位置，这要根据作品的布白一来决定，总的来说，有的作品只要一方印就行了，不要画蛇添足地钤两三方印，作品需要多两方印时，也不能少，钤印位置，大小处理得恰到好处，能起到锦上添花，画龙点睛的效果，配合不当，就会影响与破坏作品章法的完整性。而且印泥的颜色有朱砂、大红、深红、古铜色等，根据不同的情况使用，印泥的质量一定要好，可给作品提神。总之，钤印是书法作品章法完成的最后一道工序，决不可掉以轻心。

装裱布置

书法是要挂起来看的。没有装裱过的作品，就好比穿着旧衫背心的人，没有精神，难登大雅之堂。人一定要穿上制服方能参加盛典：书法一定装裱后才显出内在精神。装裱固然是装裱师的工作，但作为一件完整的艺术品，特别是想表现作者本身的某种意念，从形式到使用何种绫绢及颜色，作者要提出设想。对现代书家来说，应当具的这方面的能力与修养。

除了挂轴形式外，我们也可以用镜框或画框式的装裱形式。装裱后的书法放在什么位置、环境，以至光线都有一定的考究。

风格、意境

清包世臣说：“书道妙在性情，能在形质，然性情得于心而难名，形质，当于目而有据”（《艺舟双楫》）。这话是极有道理的。所谓形质，就是指点画、结字、整篇布白，性

情就是指从这些线条、布白形式所体现的气韵、风格、意境。

书法的神采、气韵、风格、意境的升华，光是靠字内功夫是不够的，必须从字外去修炼探索。这大致可为三个方面：一、书法的功夫与修养；二、文化的悟性与修养；三、个人的气质与修养。

一、书法功夫与修养

书法上没有下过一番功夫，便侈谈神采、气韵，似痴人说梦。仅仅会拿毛笔写字不可自诩为书法艺术，学习书法由初学而达到具有艺术性的水平，这就需要反复练习，其中有个质的变化。功力就是指具备了一定的基础技巧与艺术修养。有了一定的书法实践与感受，才能对书法艺术有进一步的理解与认识。书法功力深厚而达到一定水准，所谓神采、气韵会不期而至。

除了手上的练习外，必须多读碑帖，同时应当于历史、书法理论、碑版常识也有所了解。若终身就是临《多宝塔》，其字形可以写得乱真，然不知颜真卿其人其事，这就是书法知识方面的修养太狭隘浅陋，难期大成。因此必须具备书法上的全面修养。

二、文化的悟性与修养

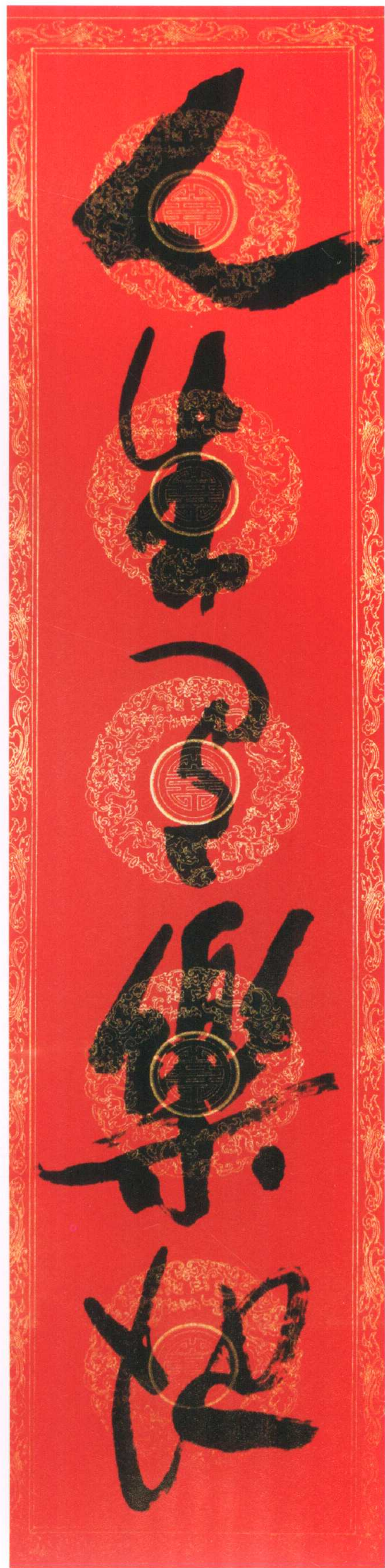
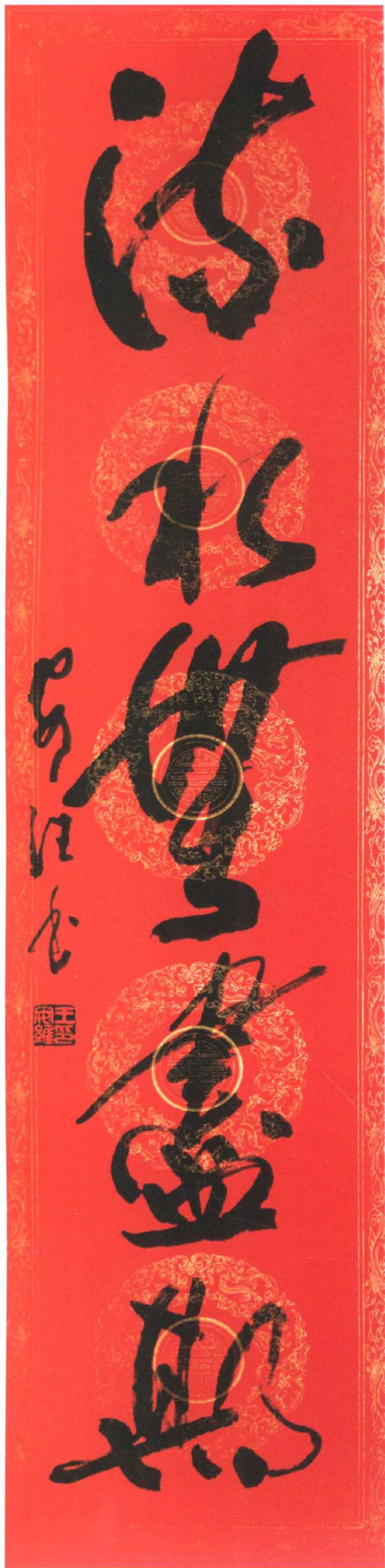
文化不仅是书法、绘画、音乐等艺术方面，同时包括哲学、历史、文学诸方面。作为一个书法家，虽然不要求又同时是画家、哲学家、文学家，然而必须在书法之外具有一定的知识与修养。因为，从其它领域中获得的东西，常常会对书法起着借鉴、启迪作用。比如哲学、文学修养对创作书法意境有益，而中国绘画笔墨与章法、篆刻的金石趣味、音乐的节奏与书法更有直接的关系。古代所谓张旭观公孙大娘舞剑器而草书入神，怀素观夏云多奇峰而悟其笔法，这就是艺术的悟性。过去书法和字外功夫主要强调中国传统的东西，如古典文学、中国画、篆刻，当然这些方面是重要的；但今天来说，文化的视野还应当拓宽一些，应当对中西方绘画、音乐、心理学、文艺理论、美学都加以关注。这些方面的修养见识，或许会给中国书法艺术带来新的面目与新的精神。《傅雷家书》说得好：“两种文化也彼此吸引，相互之间有特殊的魅力使人神往。东方的智慧、明哲、超脱，要是能与西方的活力、热情、大无畏的精神融和起来，人类可能看到一种新文化出现。”

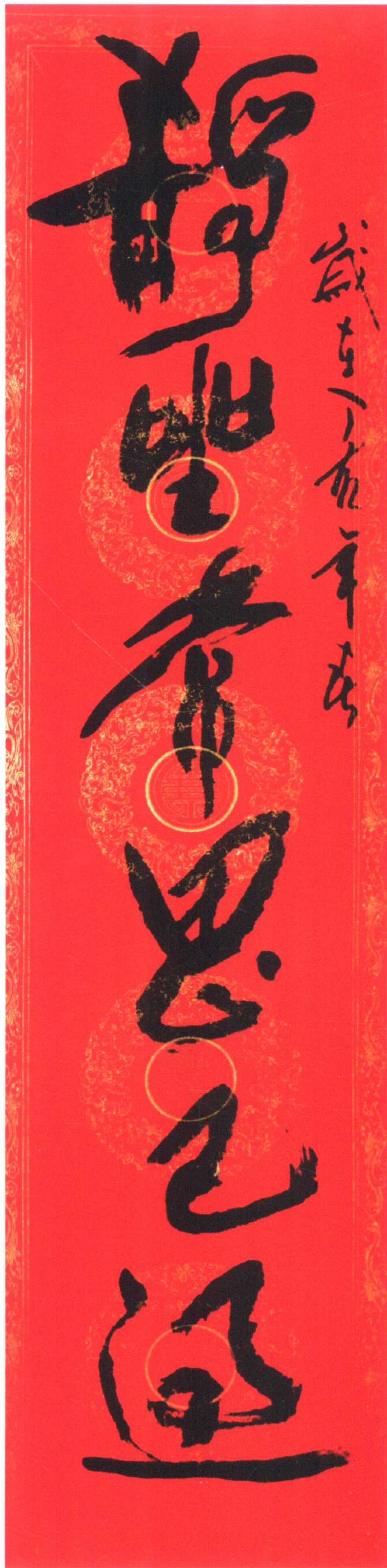
三、个人的气质与修养

诗为心声，书为心画。正如清刘熙载所说：“书如也，如其学，如其才，如其志。总之日，如其人而已”（《书概》）。书法艺术要达到高层次阶段，不是比功力的深厚，比点画、章法的精巧，而是比作者的精神、胸襟、气质修养。书法艺术的最高境界，也就是人的精神、人的本质的一种抽象体现与渲泻。从艺术风格形成来看，有独立性、创新精神的人其作品能够风格强烈；依赖性强唯唯喏喏的人，其作品总是依傍门户，缺乏个性。性情豪爽英迈的人其作品也是气度恢宏；感情过于缠绵悱恻的人的作品也会是柔媚有余，劲健不足，志行高洁者其书有清气，格调低下者其书有俗气，心情恬淡者其书有静气，追名逐利而哗众取宠者其书难免不有江湖气，几此种种，不一而足。正如明项穆所说：

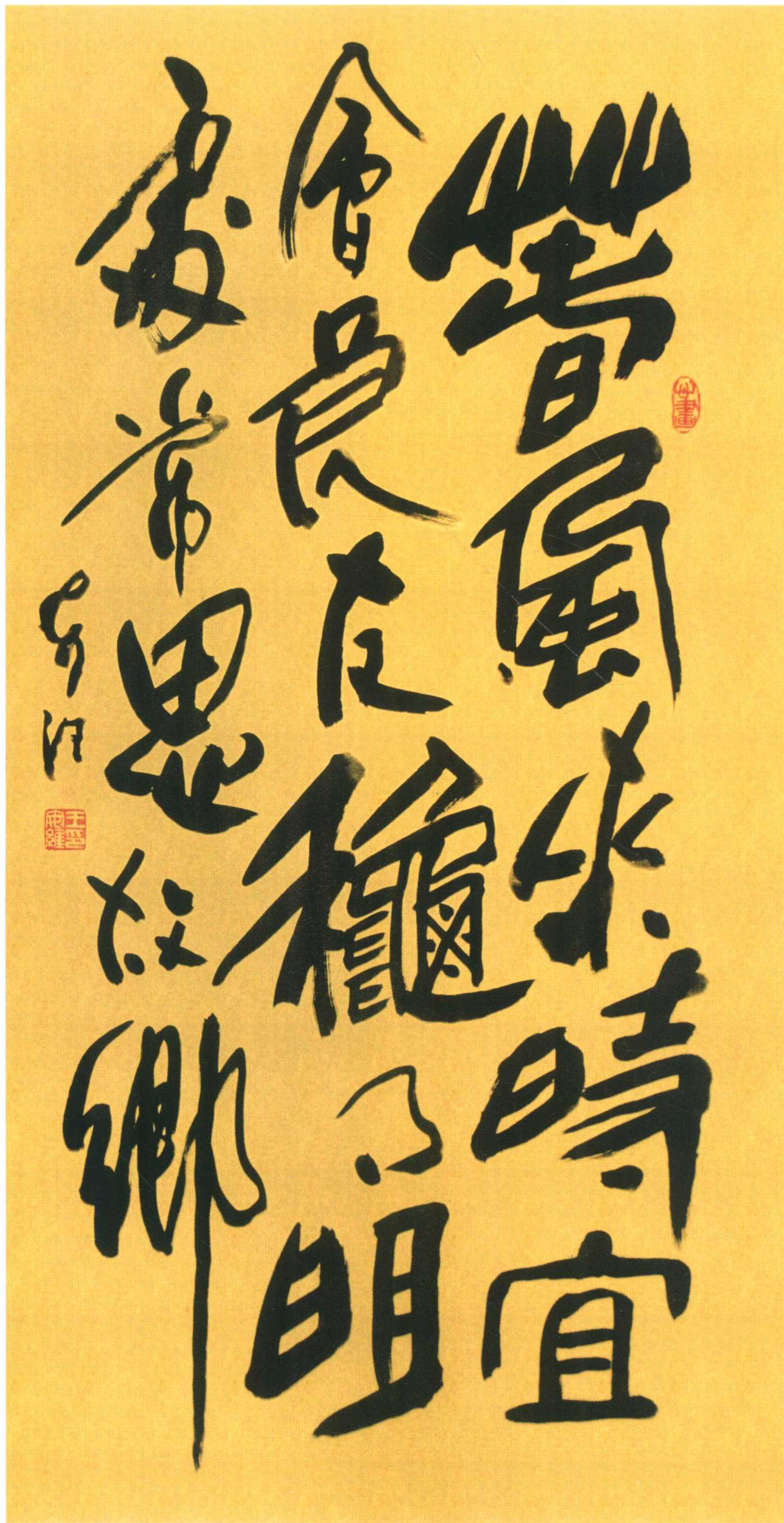
“柳公权曰：心正则笔正。余今日：人正则书正。心为人之帅，心正则人正矣。笔为书之充，笔正则事正矣。……若所谓诚意者，即以此心端已澄神，勿虚勿贰也。致知者，即以此心审其得失，明乎取舍也，格物者，即以此心博习精察。不自专用也，正心之外，岂更有说哉。由此笃行，至于深造，自然秉笔思生，临池志逸，新中更新，妙之，非惟不奇而自奇，抑亦已正而物正矣”（《书法雅言》）。

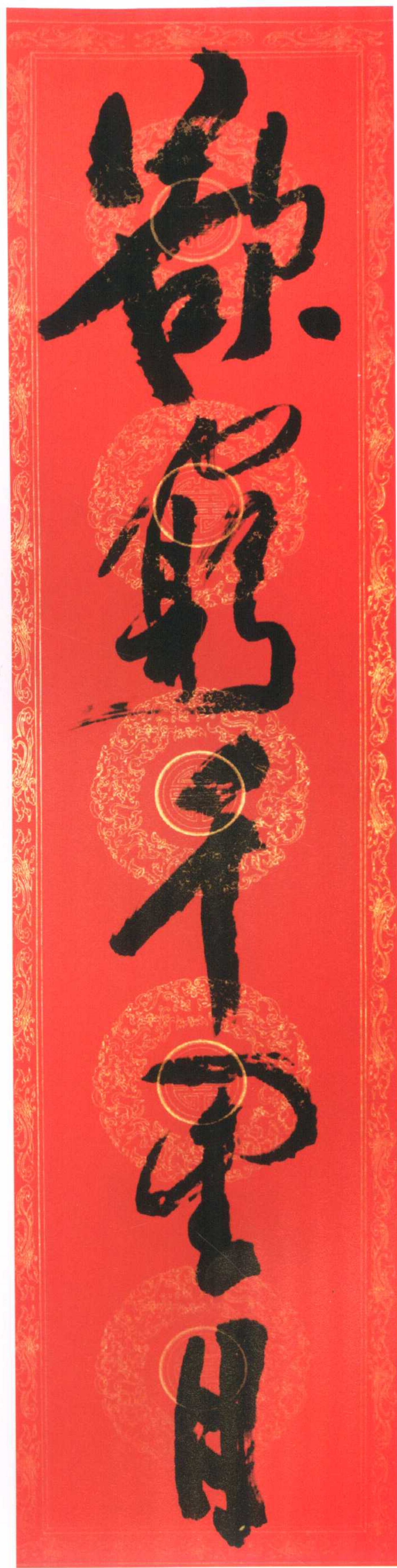
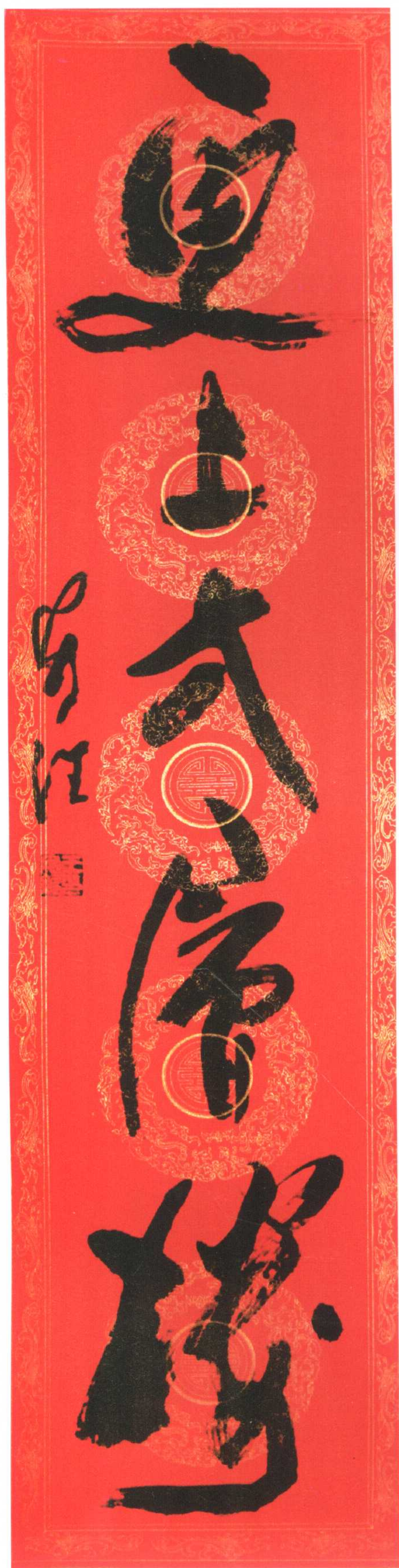
当然，以上所论功力、学养、气质三个方面的提高，是缺一不可的，唯其如此，才能使书法创作的意境与风格上有所开拓，获得成功。









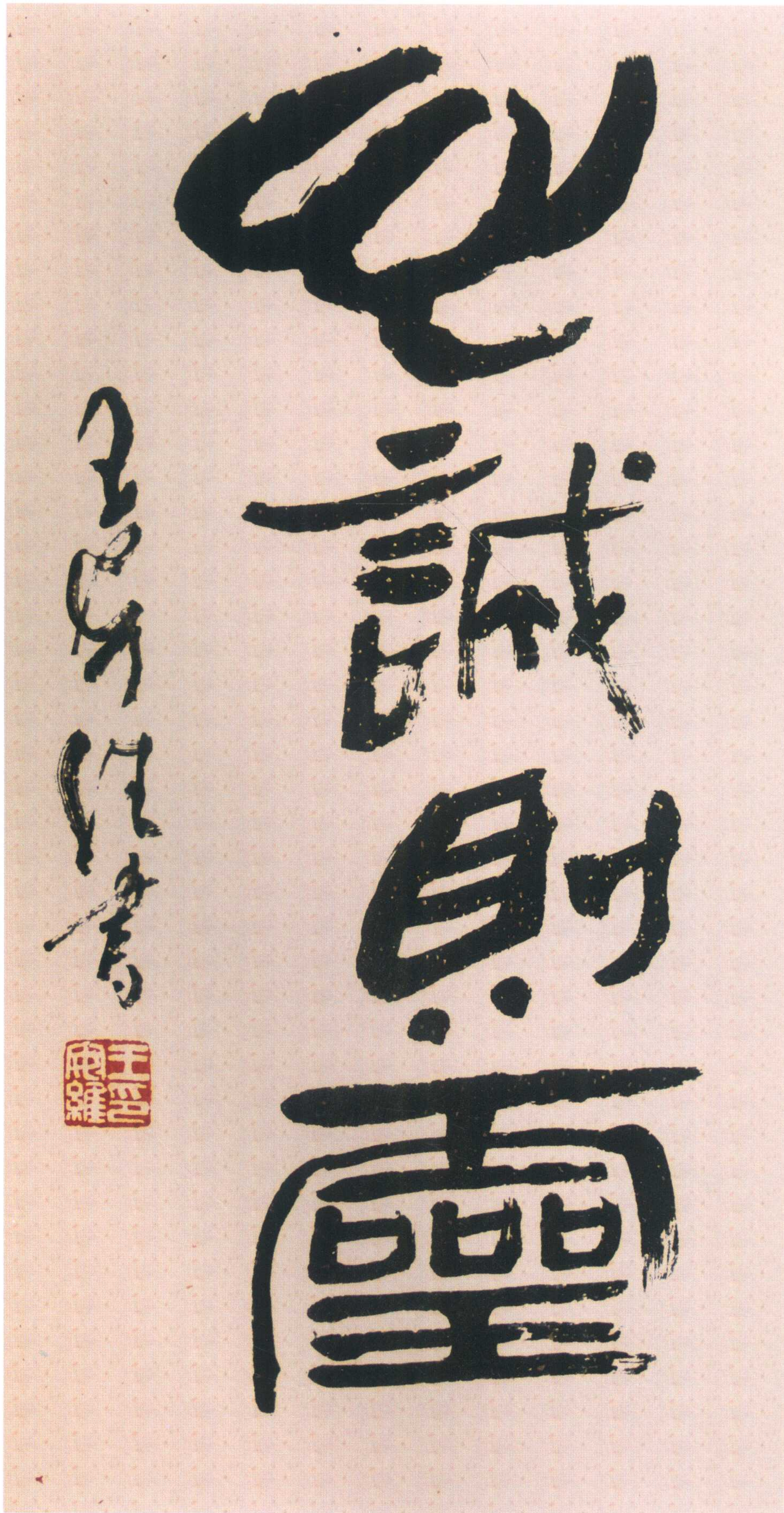


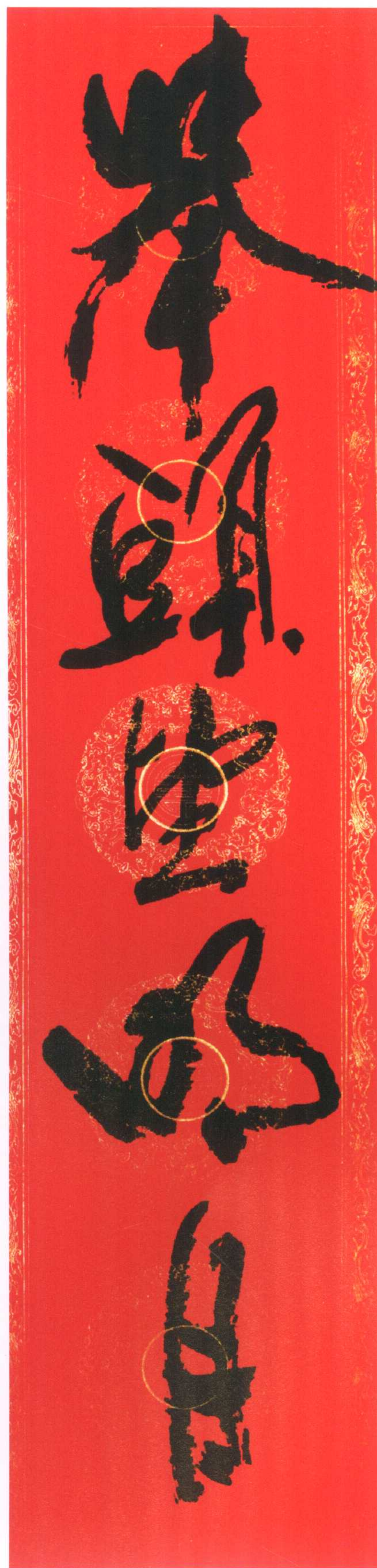
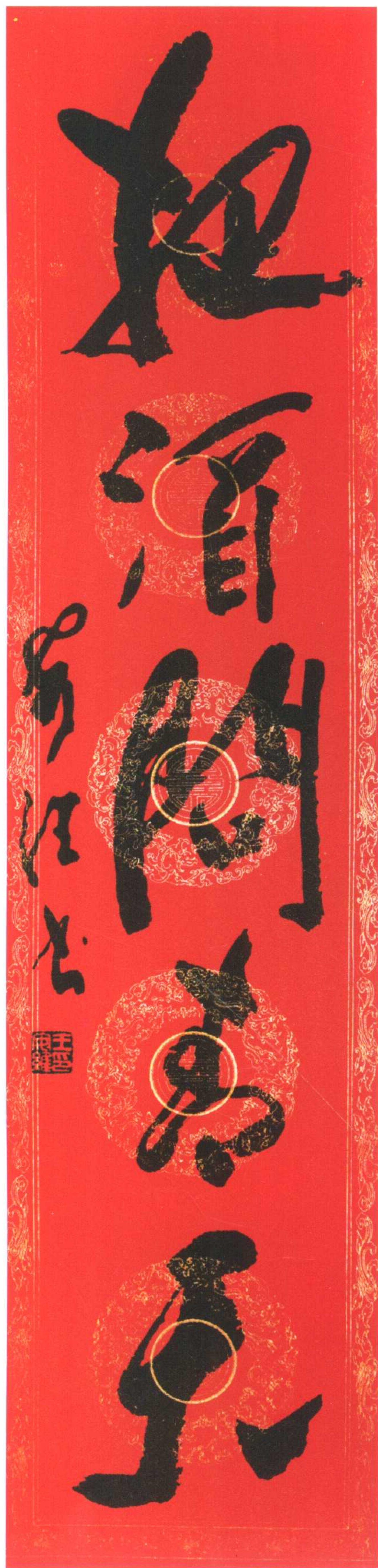
簿中為興
如符馬齊
此

續
水與
天
書
是

萬年
於家
城



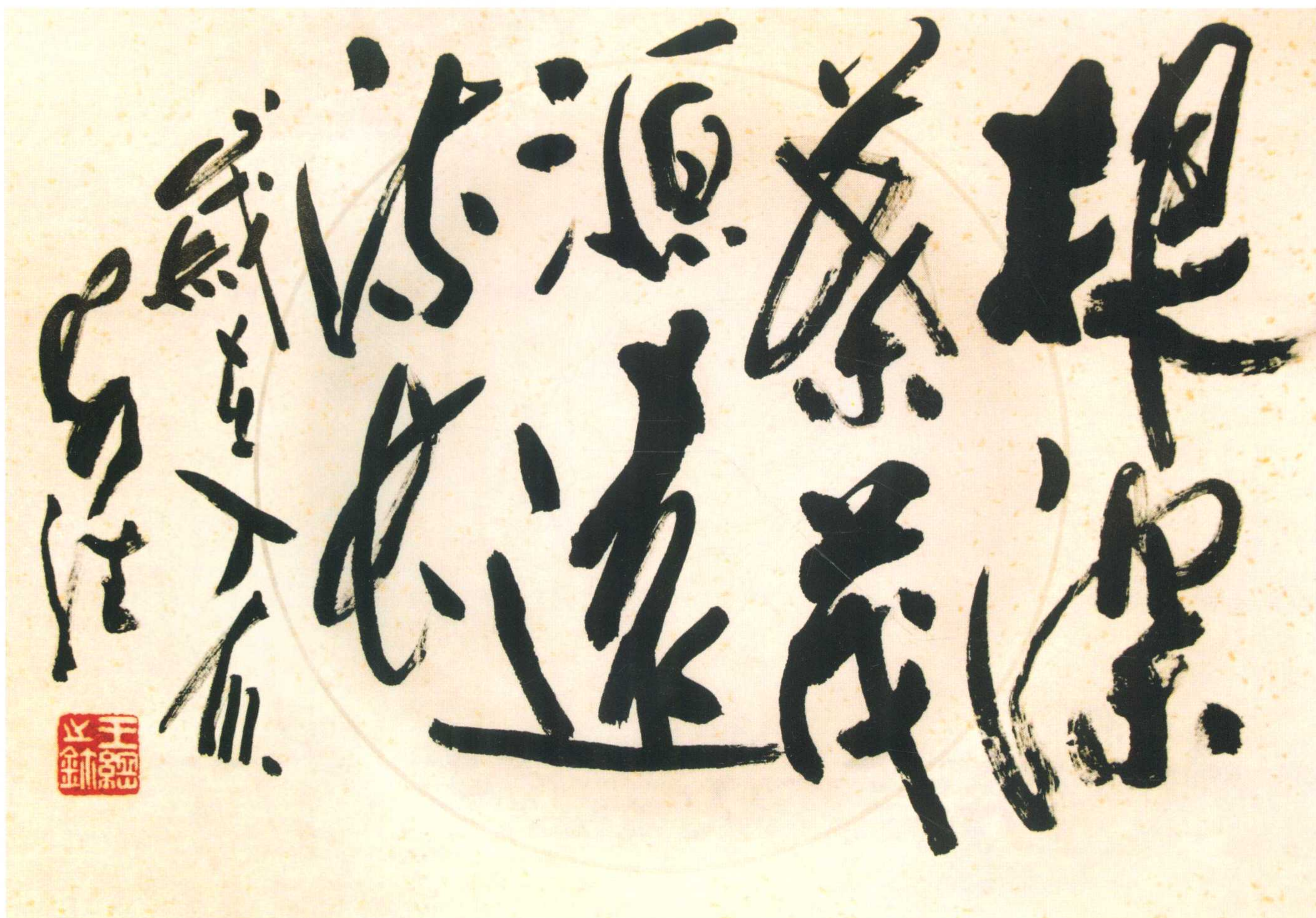






德厚道
七

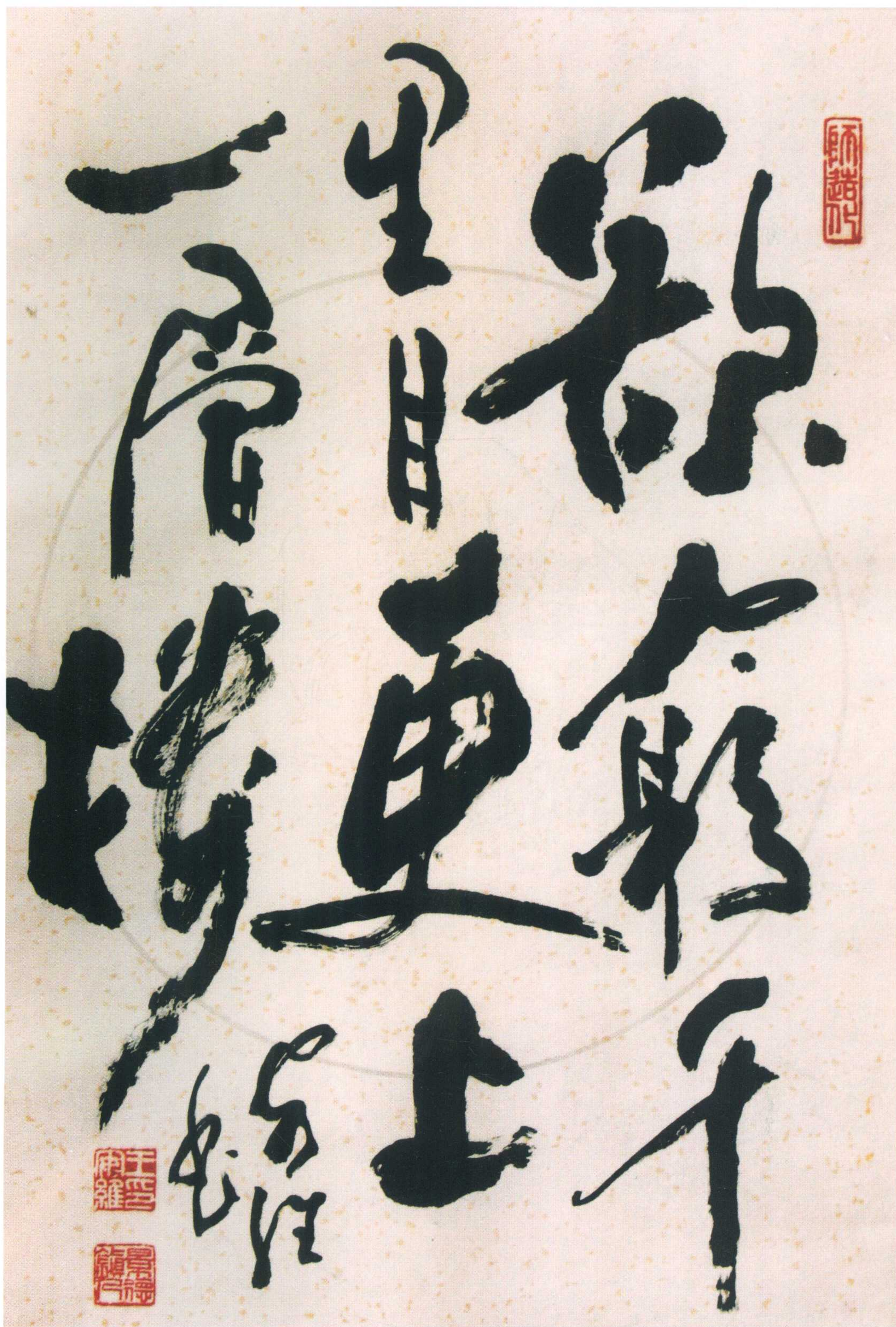


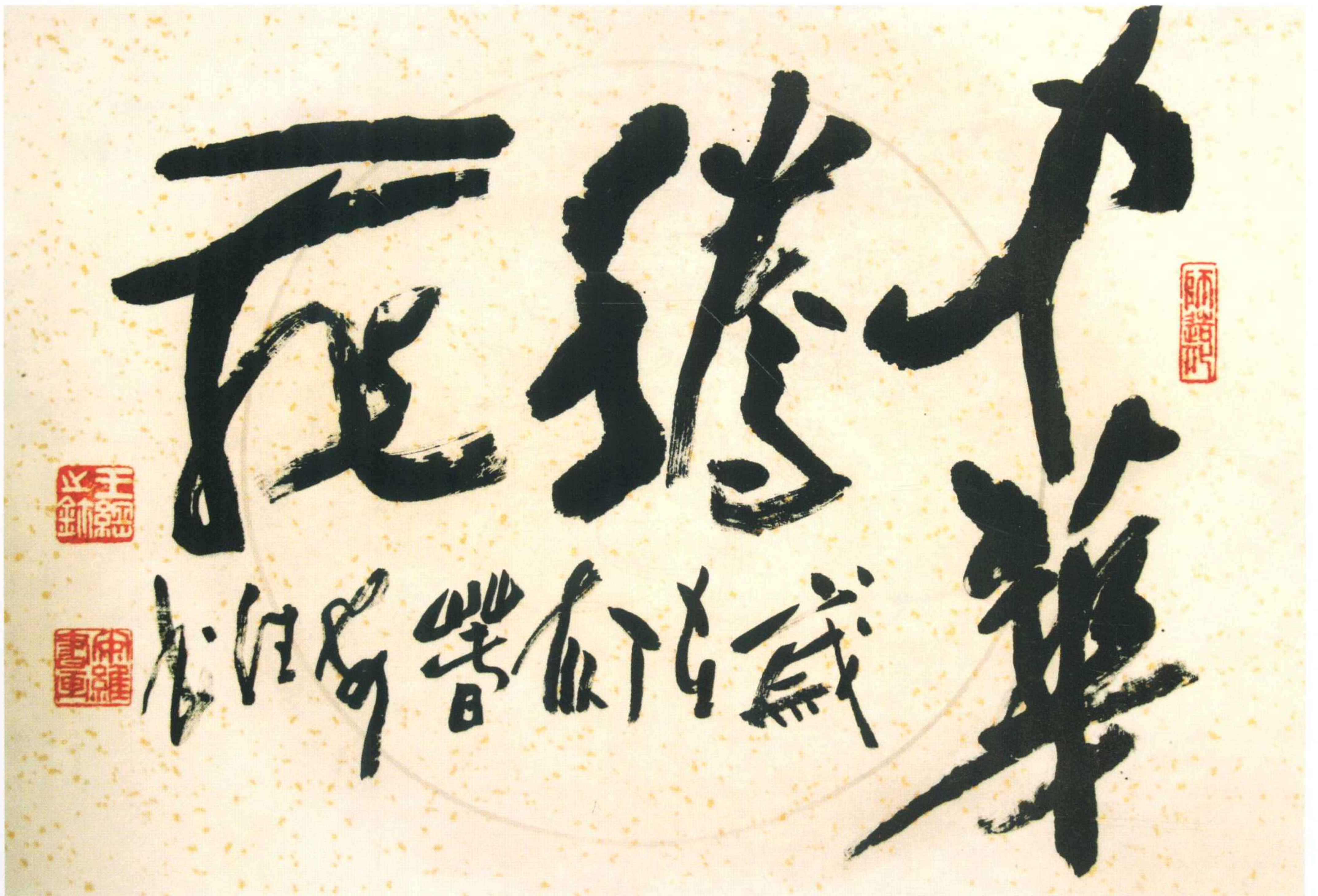


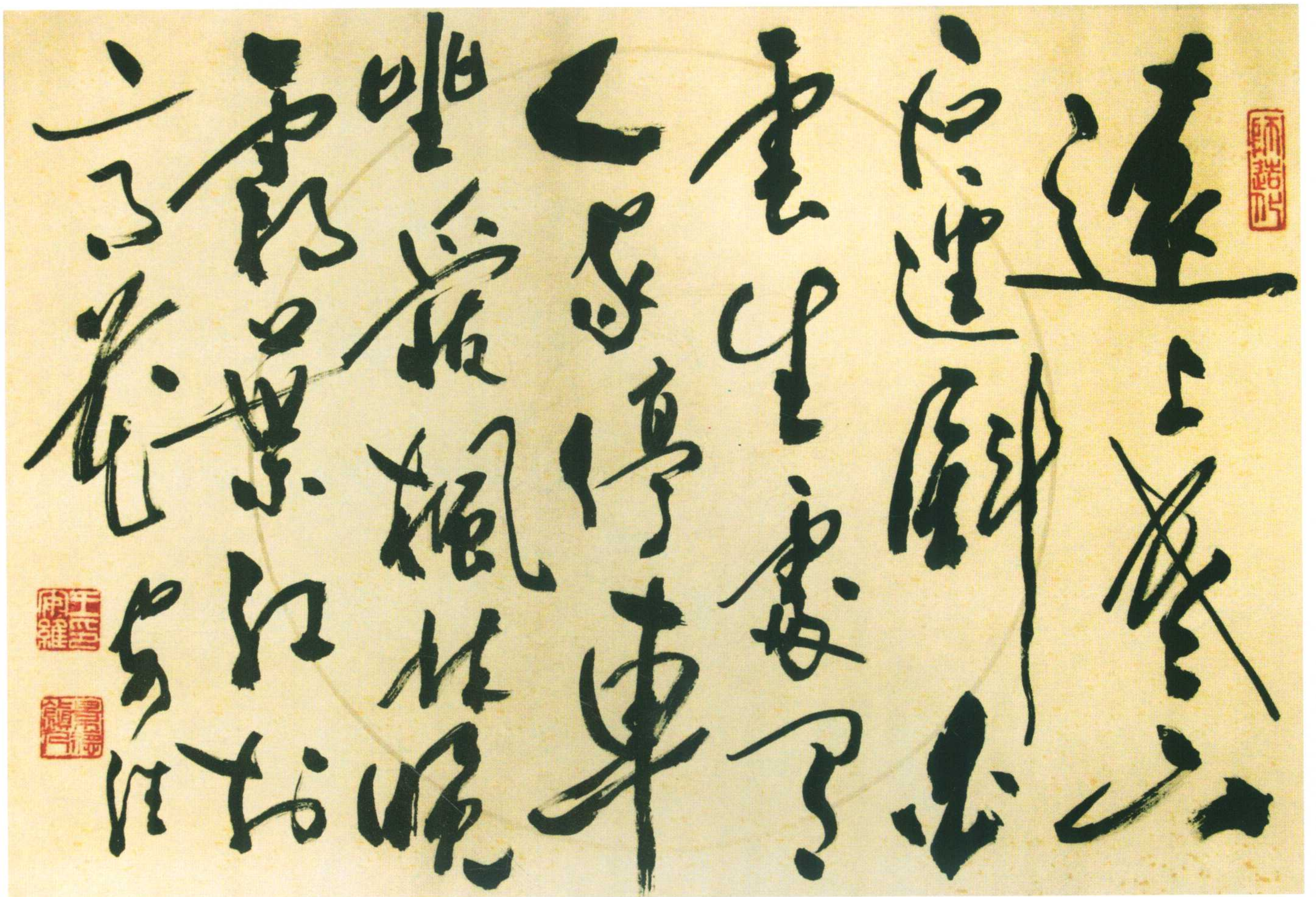


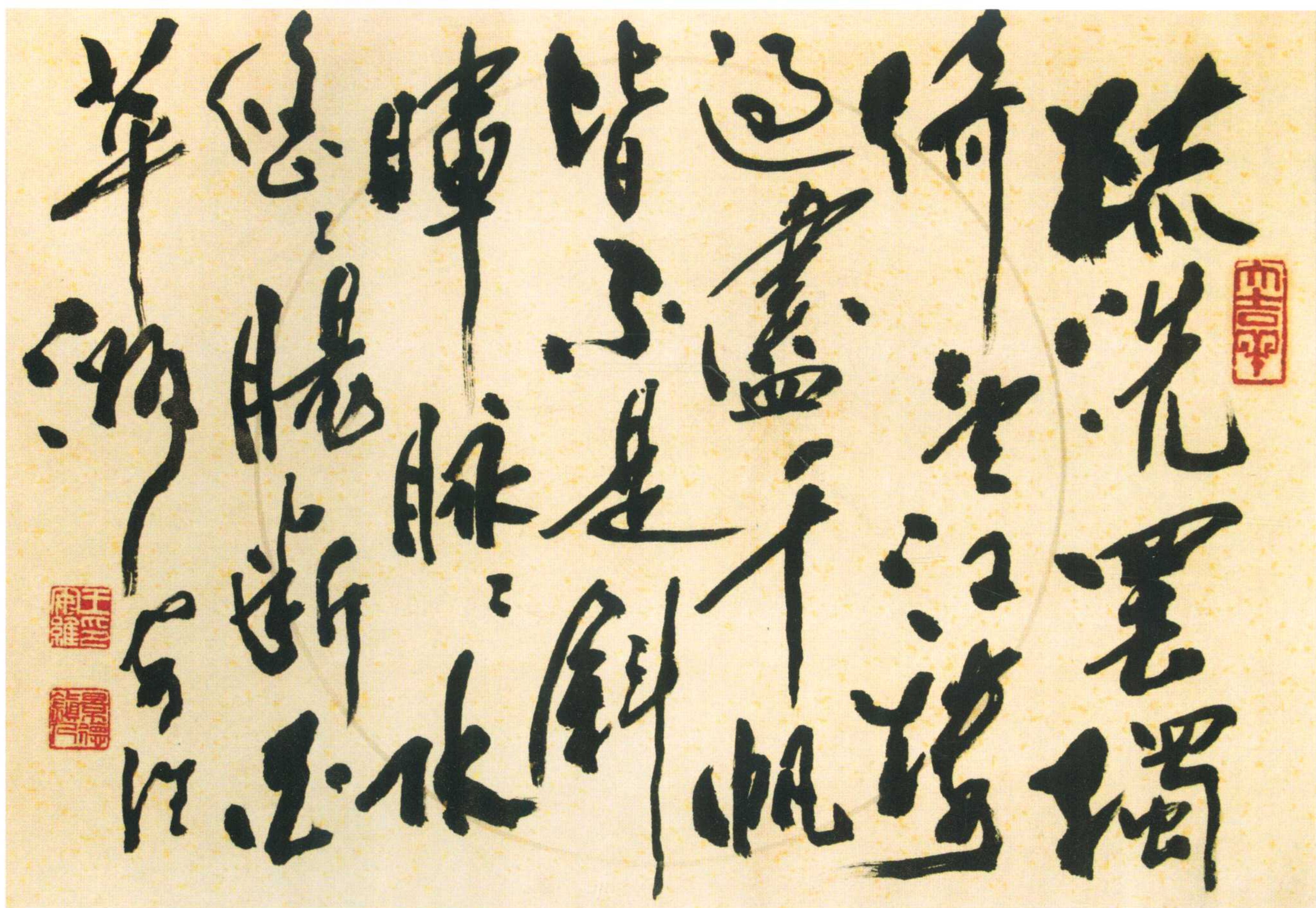


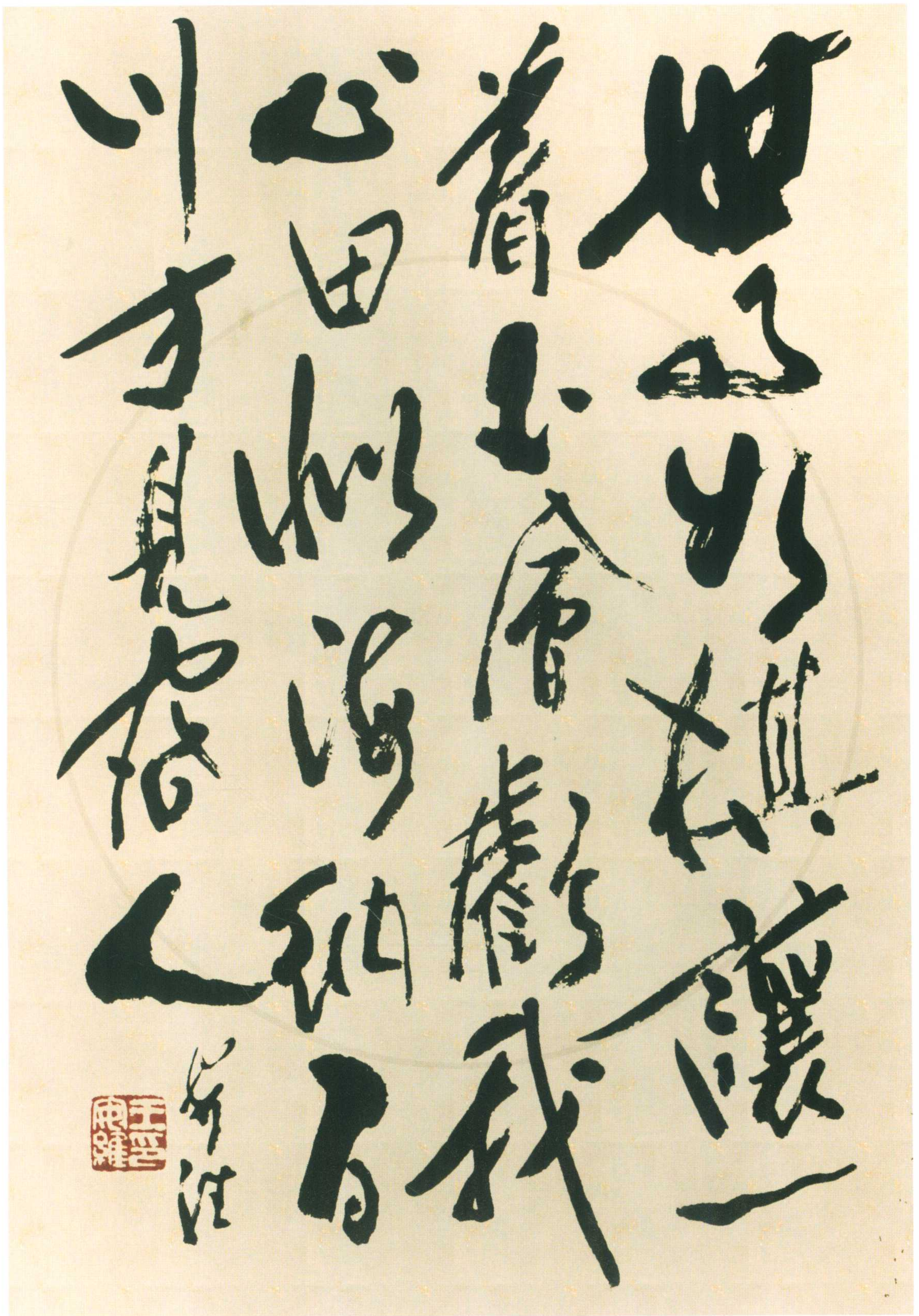




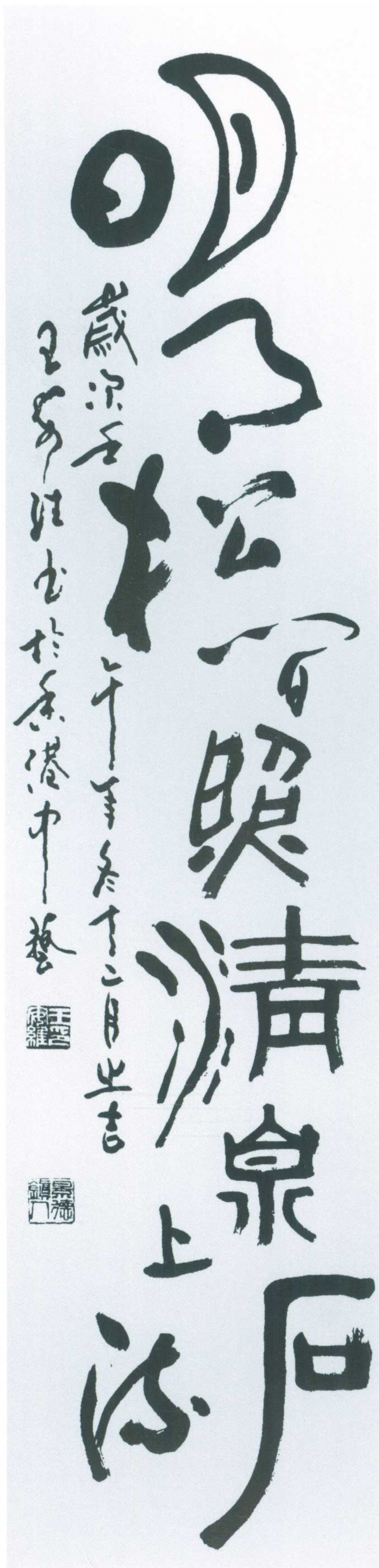












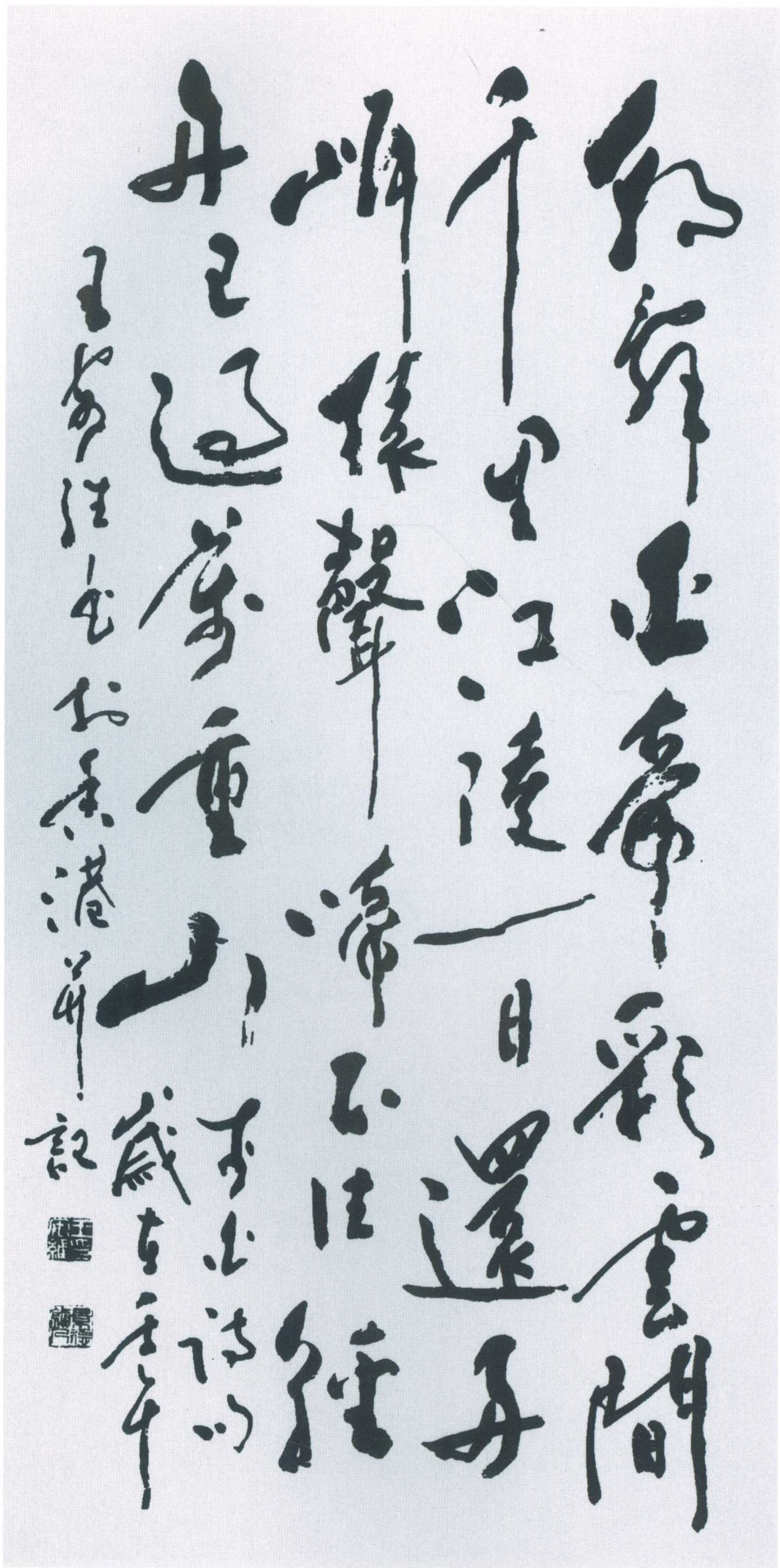
磨玉出
冲都
物自
吸清
游理
更如
委其
如



隨如通是心物頃踏
筆即下情秋問以照
印未差也別中神平

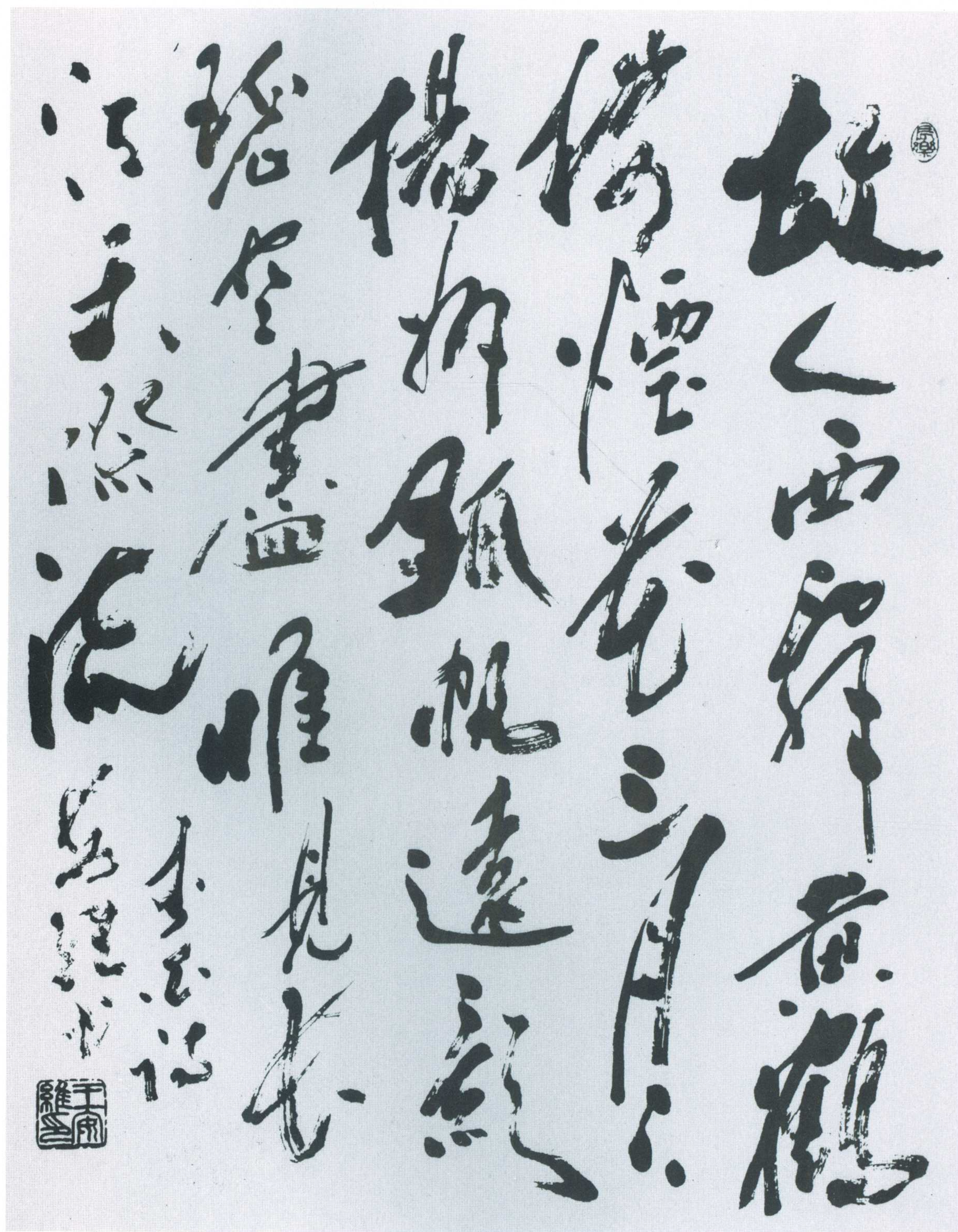
舟已也
垂垂黃鶴
去以地空
餘黃鶴
胡春鶴
一去不復
回山書
載空山
川海漢陽

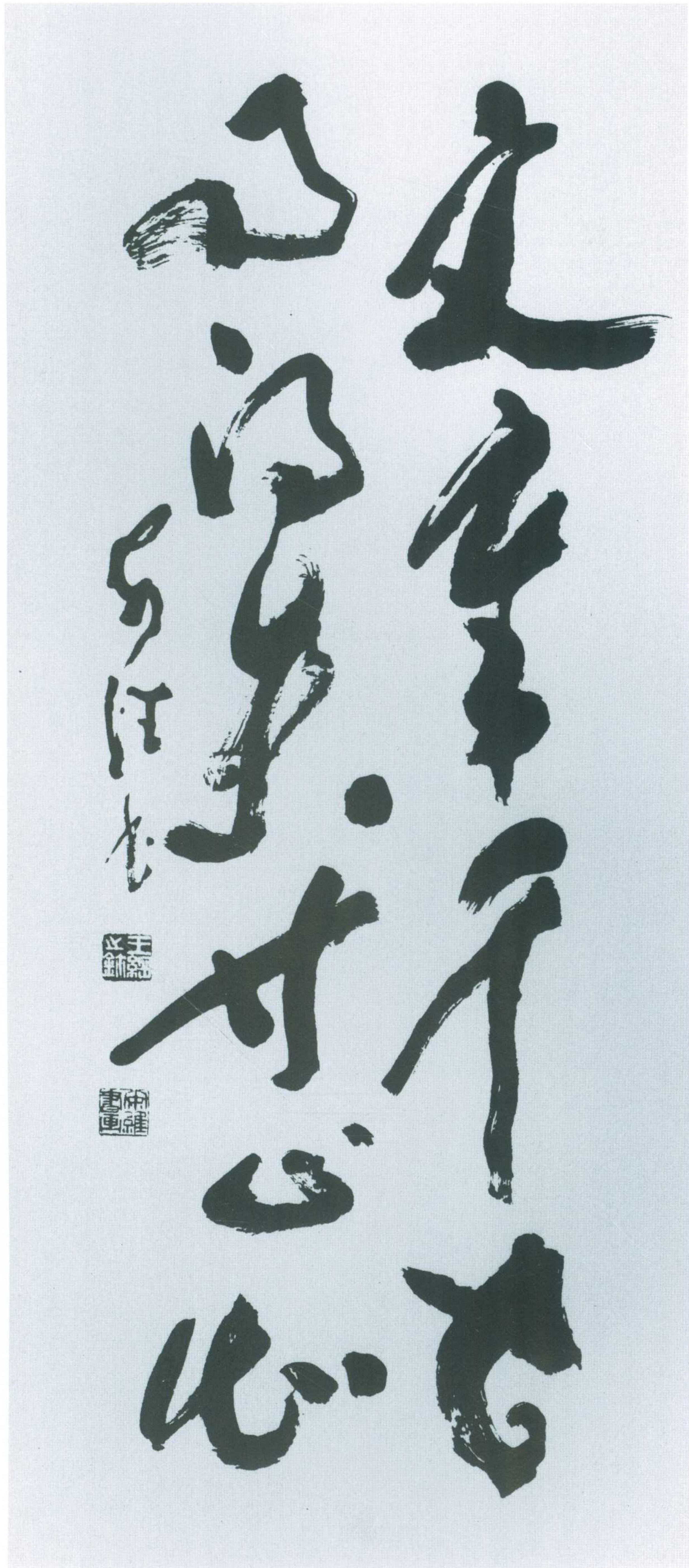
我願乃為遊朝歸奉
身是既成以養無
從不之與如始
隨解之與如始

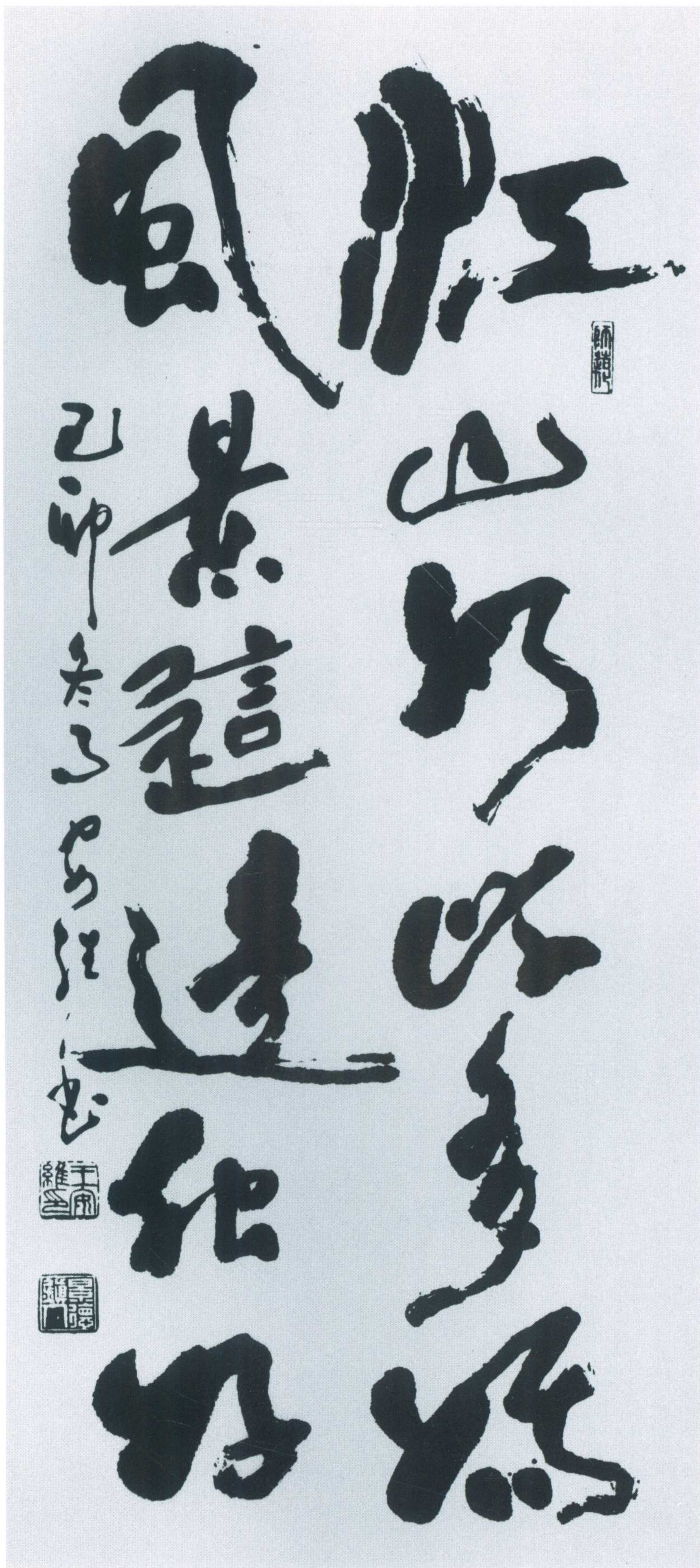


思製衝一冠浪標交漢一而與能望眼
 仰下志噴壯懷激烈二十功名塵與
 七十年一生路雲和月真算不出多少
 年頭空悲切結康取猶未書信子
 眼何時減楚長車中踏波賀榮山
 缺壯志戲登如席肉笑談渴飲凶奴
 血待從頭收拾舊山河
 關

王維
 畫
 於





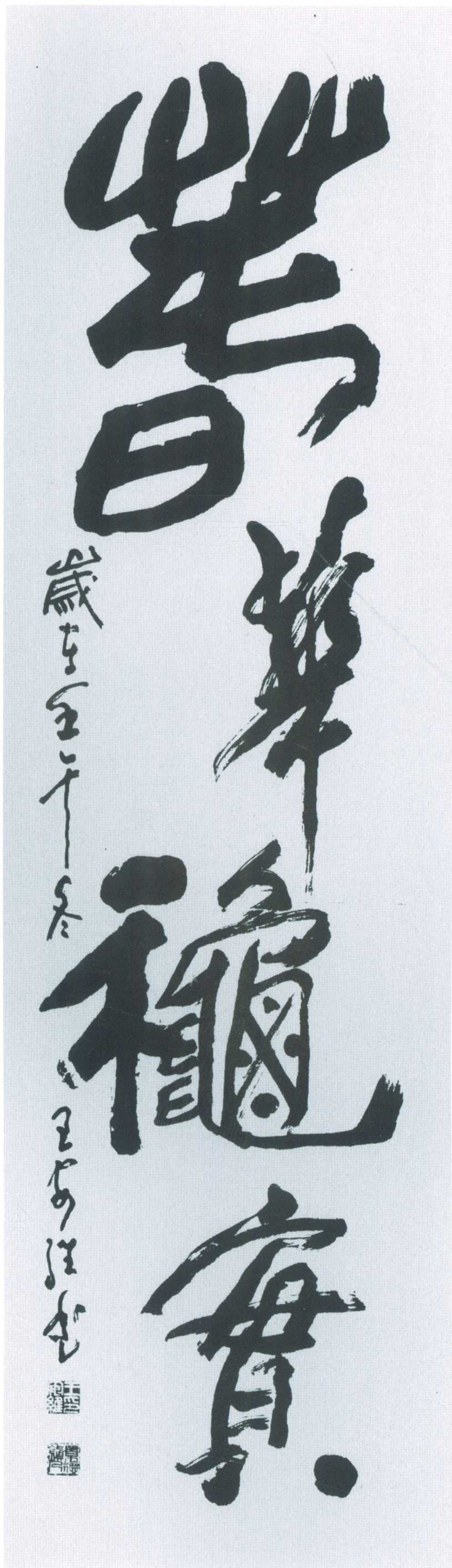


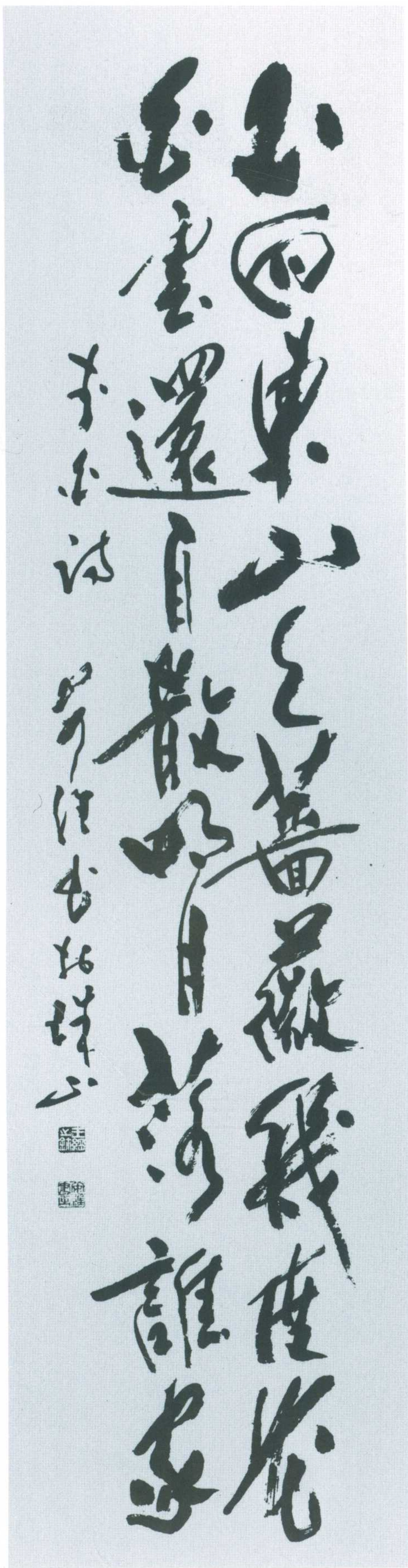
江天
如畫

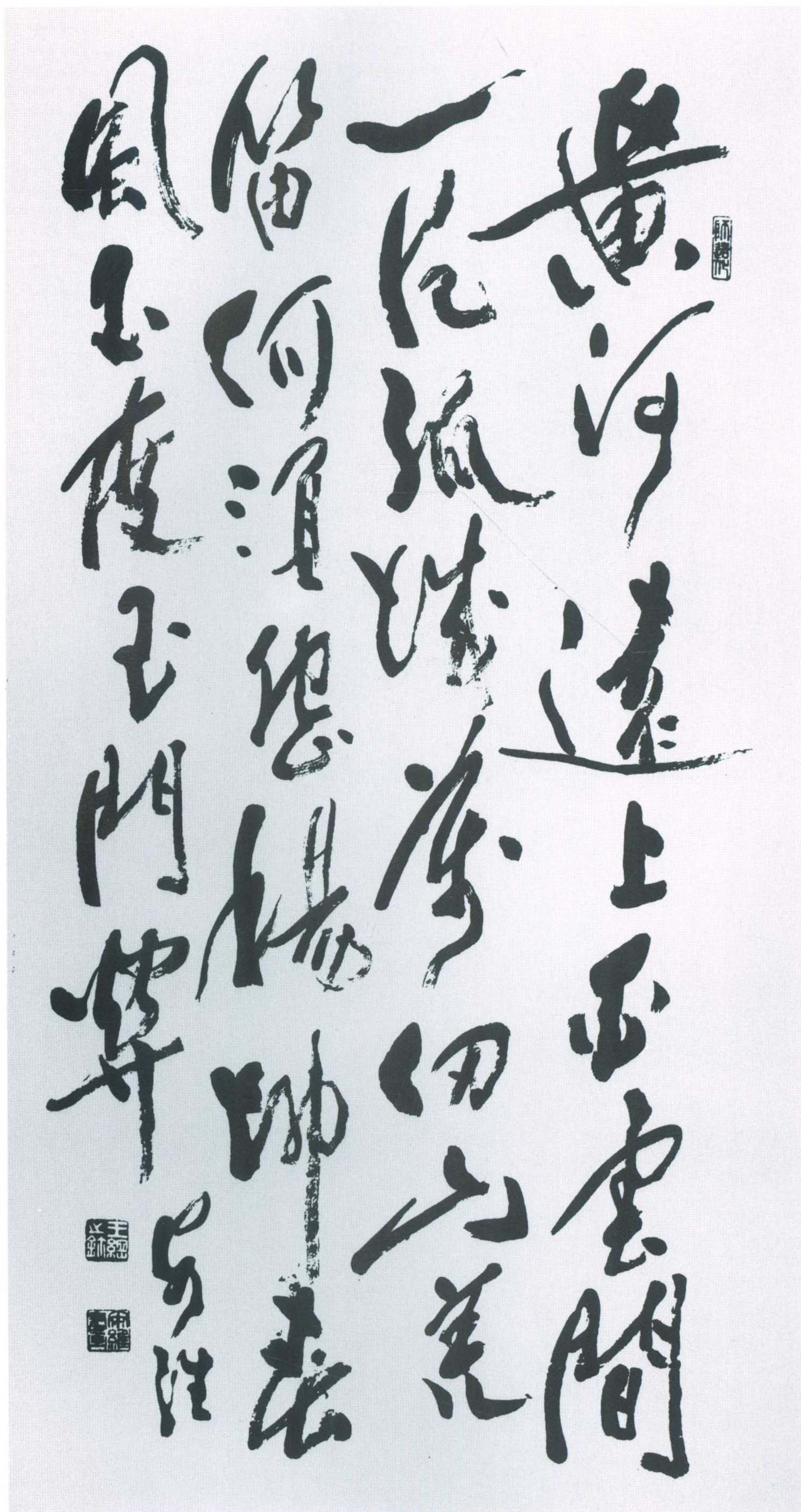


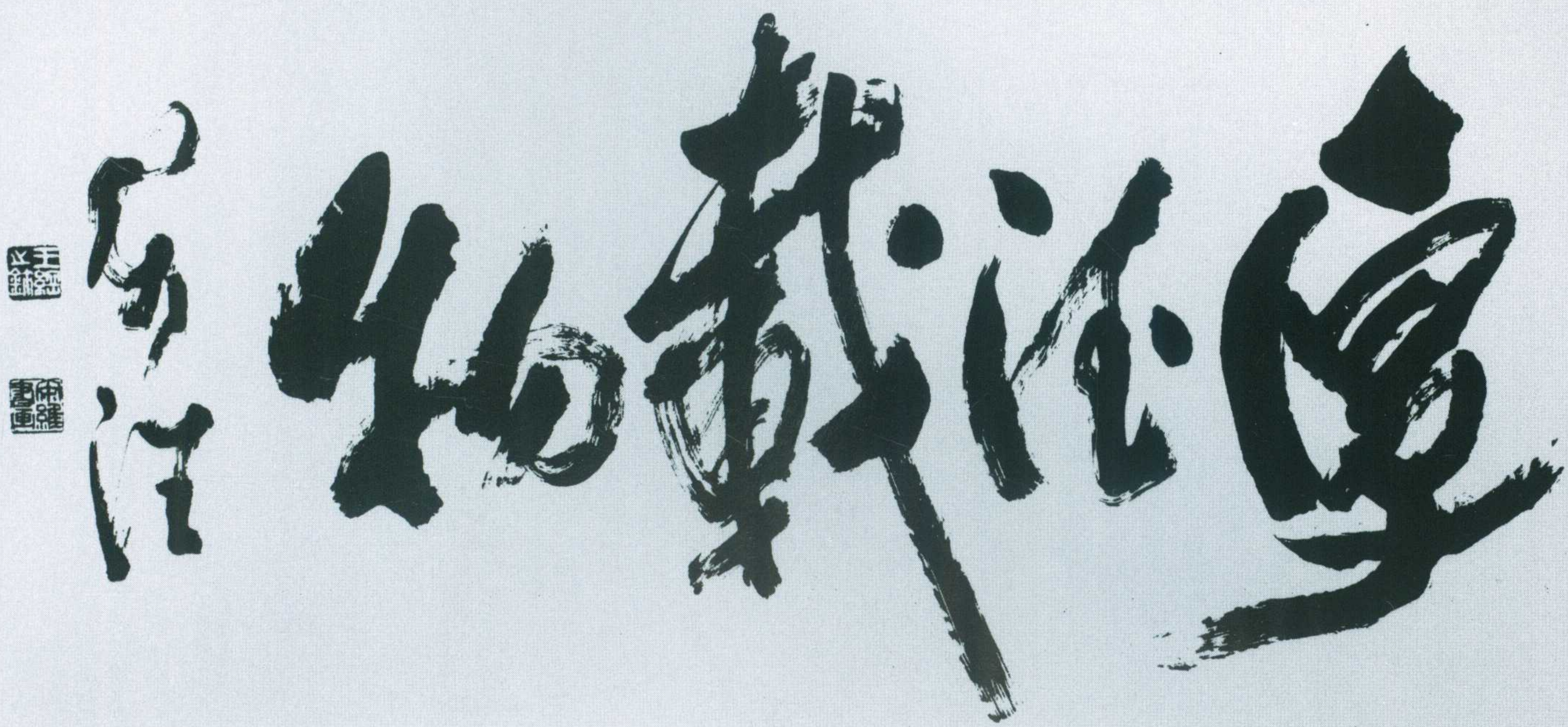
白雲一水風甚清
曾語日生
游峯花紅綠
水來白
江天如畫
畫能不愧江南
辛巳年
安維











德者本
是也
情者本
六

歲在壬午年十一月廿二日
王安維於香港書





禮

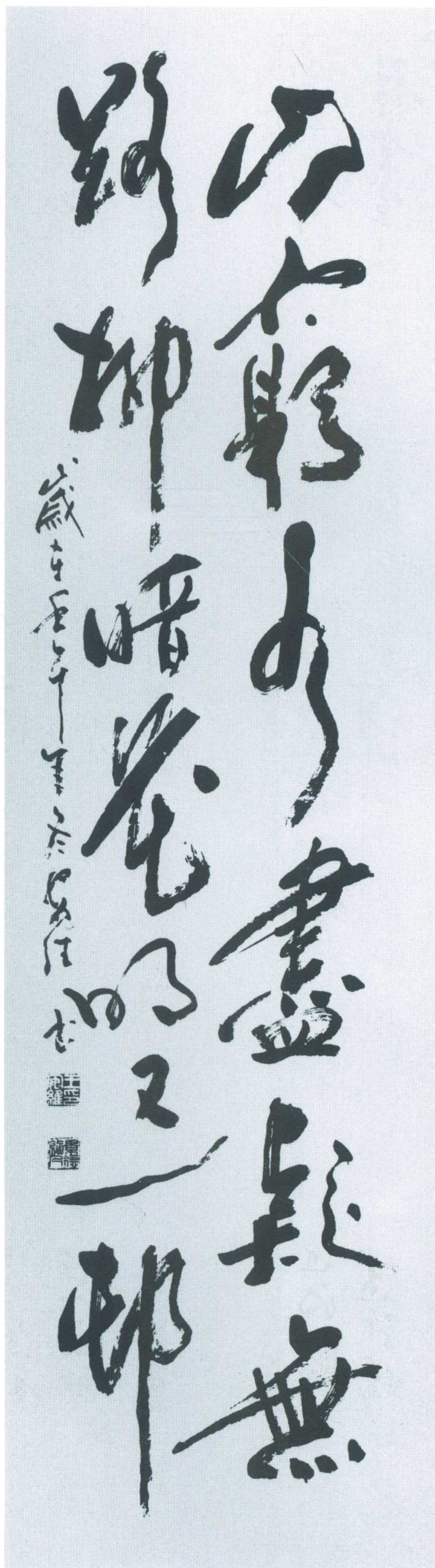
思

陸游詩句

歲在辛巳年
王安維書於珠山

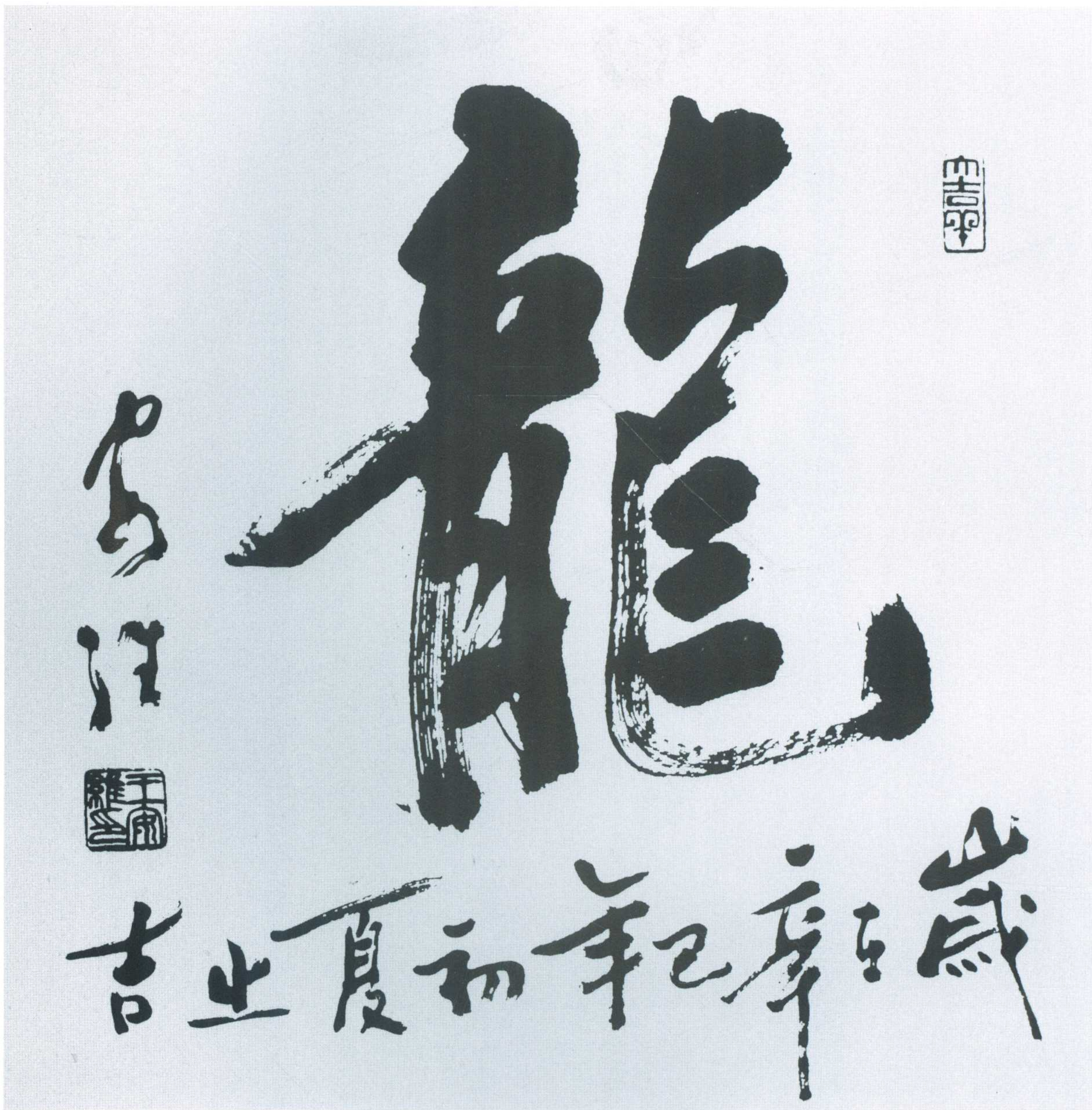
利欲驅人處
不年江浪跡一沙
鷗日老如鷗
寂寞方覺
木如木
不歸亦休
誰許
就殘深巷
子孫相
握荷
故園秋
菊
舒冬眼
無鳥處
安在
龍百尺樓

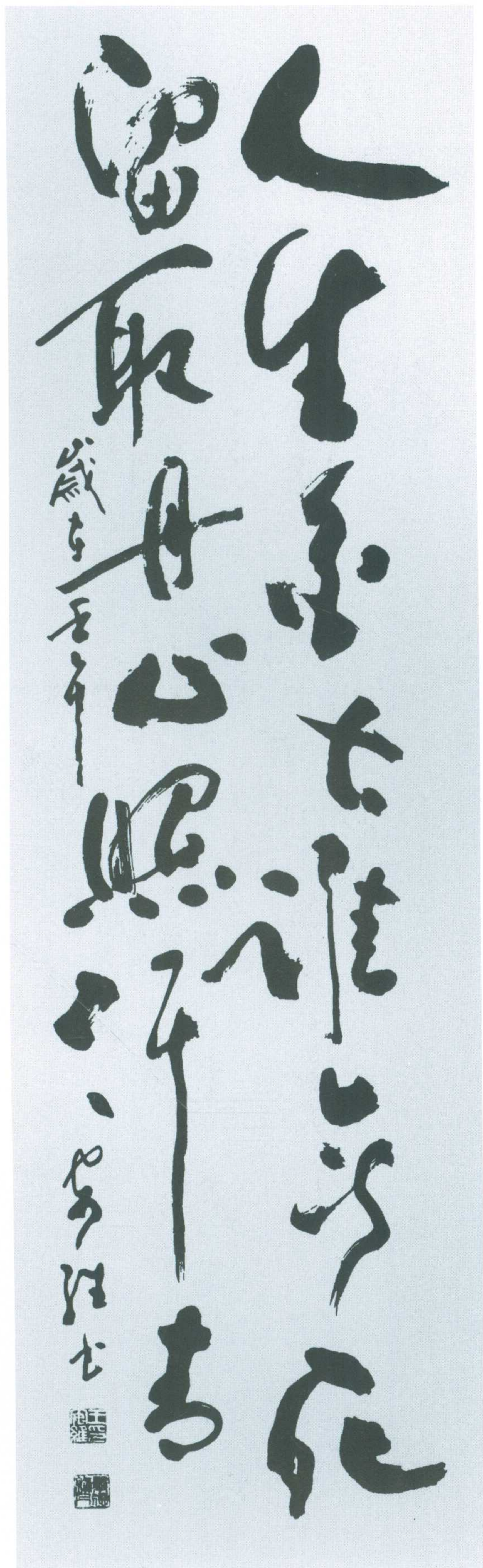


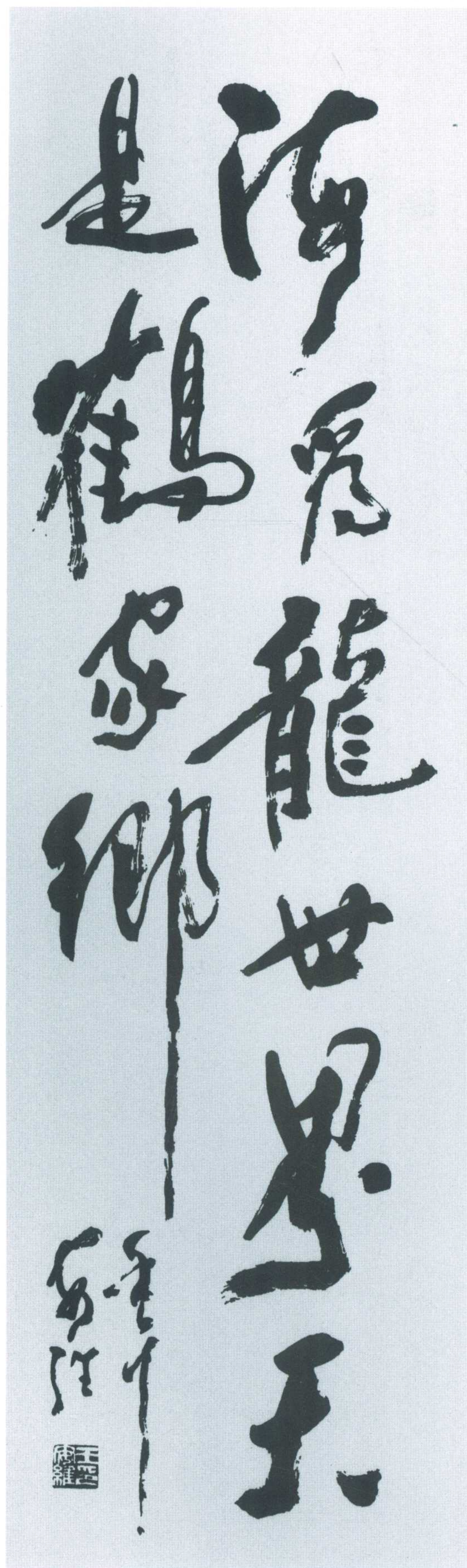


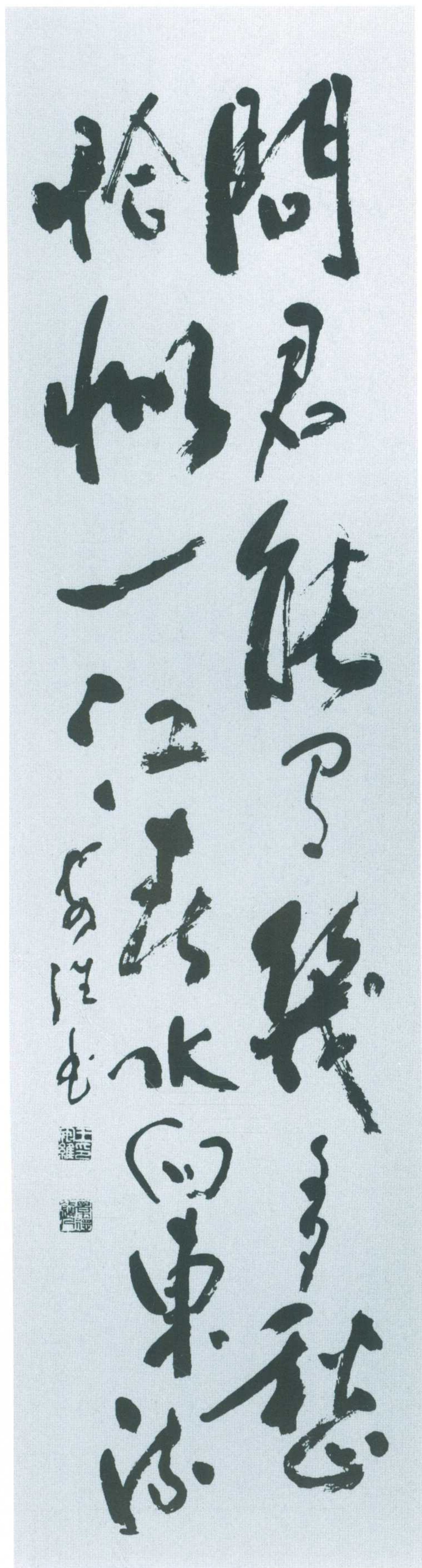
葦花之相接，荆門九派通。江流如外色，分無中。一郡邑，浮海浦，波深動遠空。
襄陽好風日，留輝興。公翁歲在春。一已年，夏六月之吉。安州刺史王江漢，江臨眺賦也。

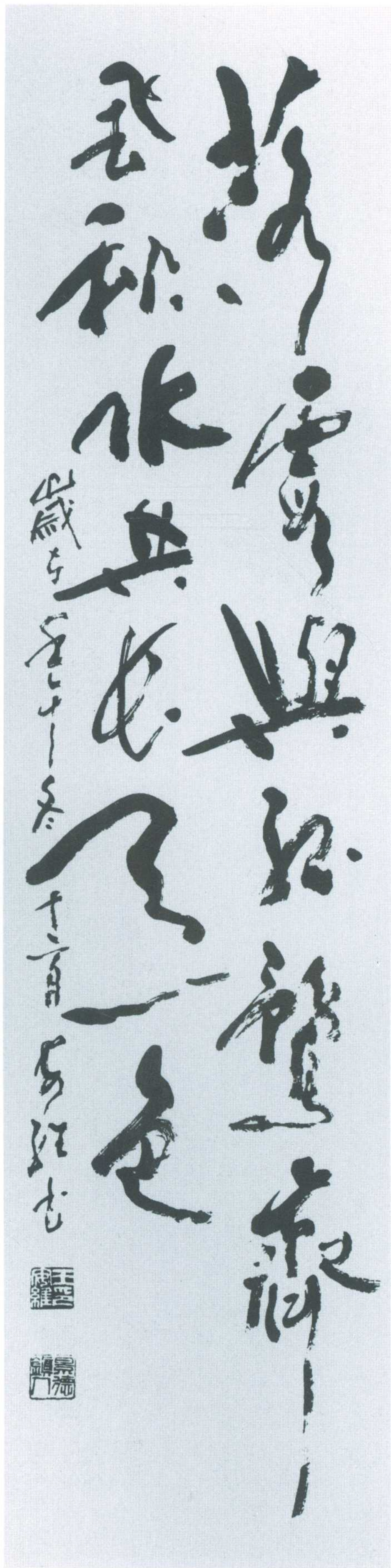
此道昔歸，頃西部。切正繁，至之淺。破膽應，月未招。魂近得歸，亦是
移官宣。至為無，十日哀。冬歸，馬望。一門，有佳。在村，甫詩。不還，經樓。并記

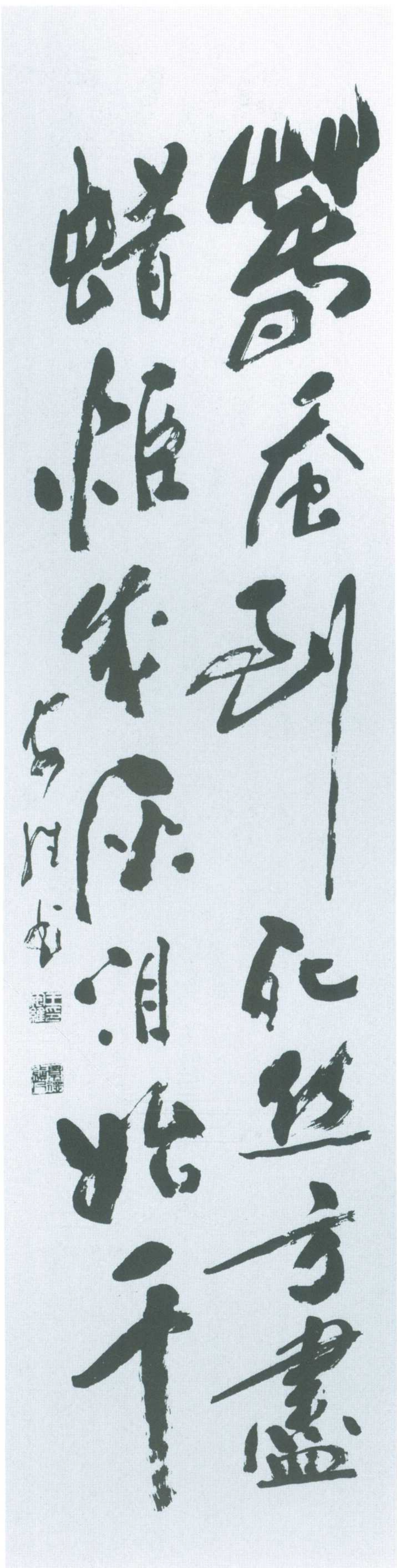








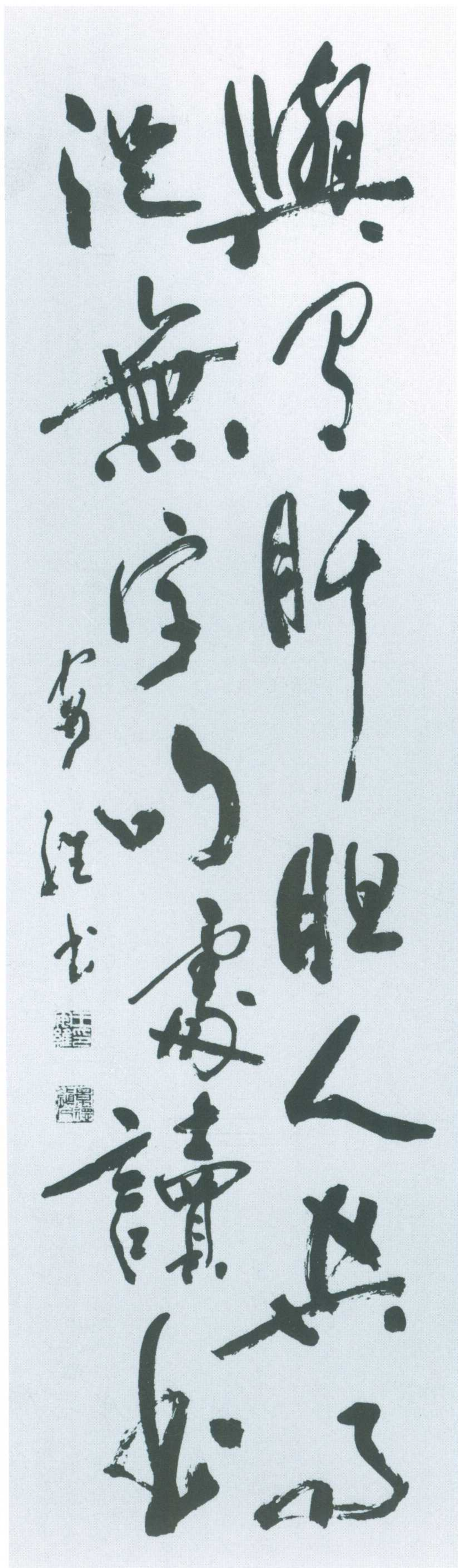




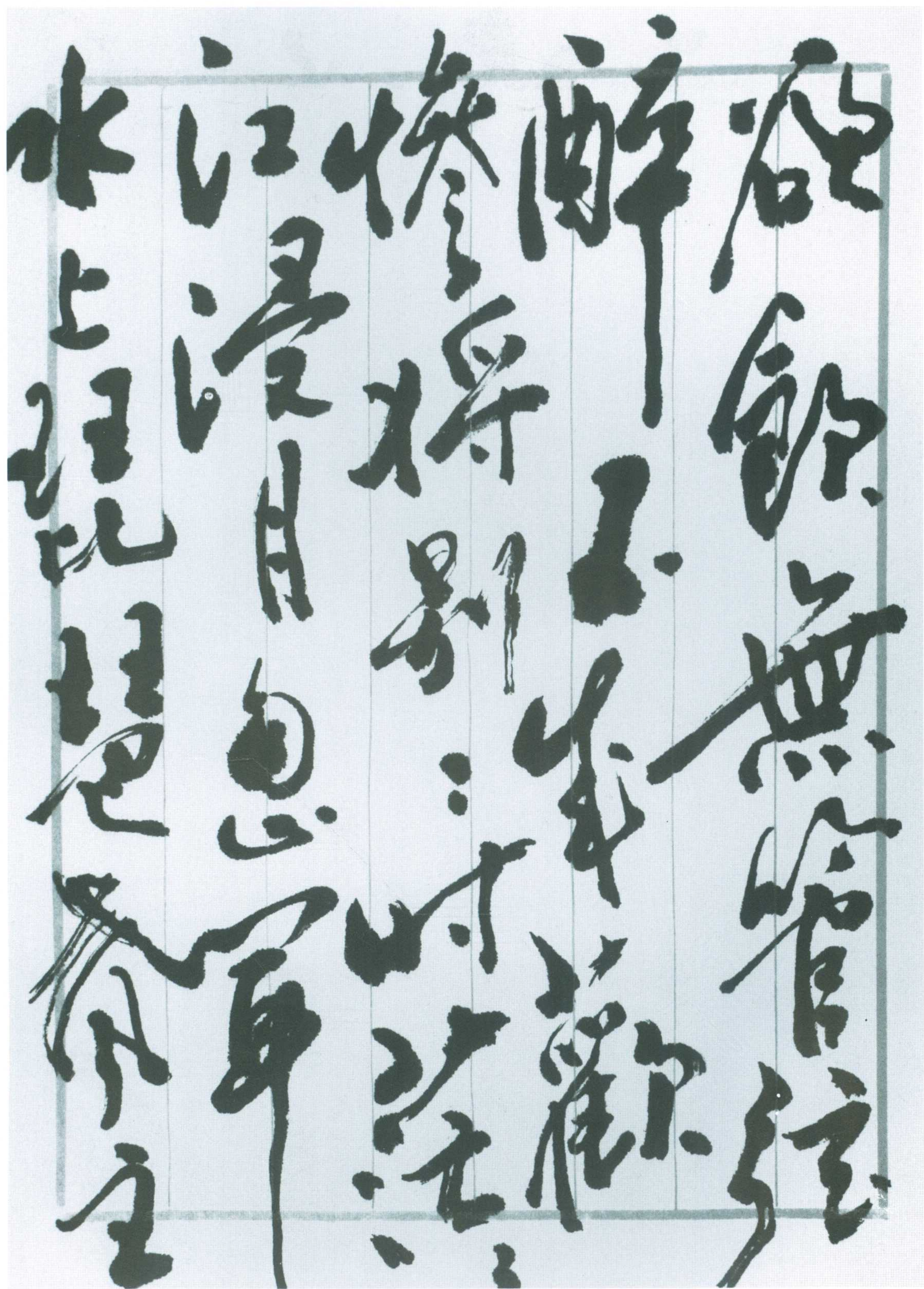
心自出天不
 意以茫云海
 百虫风戟
 家千里度玉
 一舞
 黄不尔
 道如
 空观古法
 清由
 来征
 地不
 见
 了
 人
 迹
 成
 有
 空
 望
 得
 色
 思
 踪
 多
 苦
 韵
 意
 未
 愿
 湖
 意
 未
 愿
 湖

歲在庚午五月
 月
 吉
 王
 安
 維
 行
 出



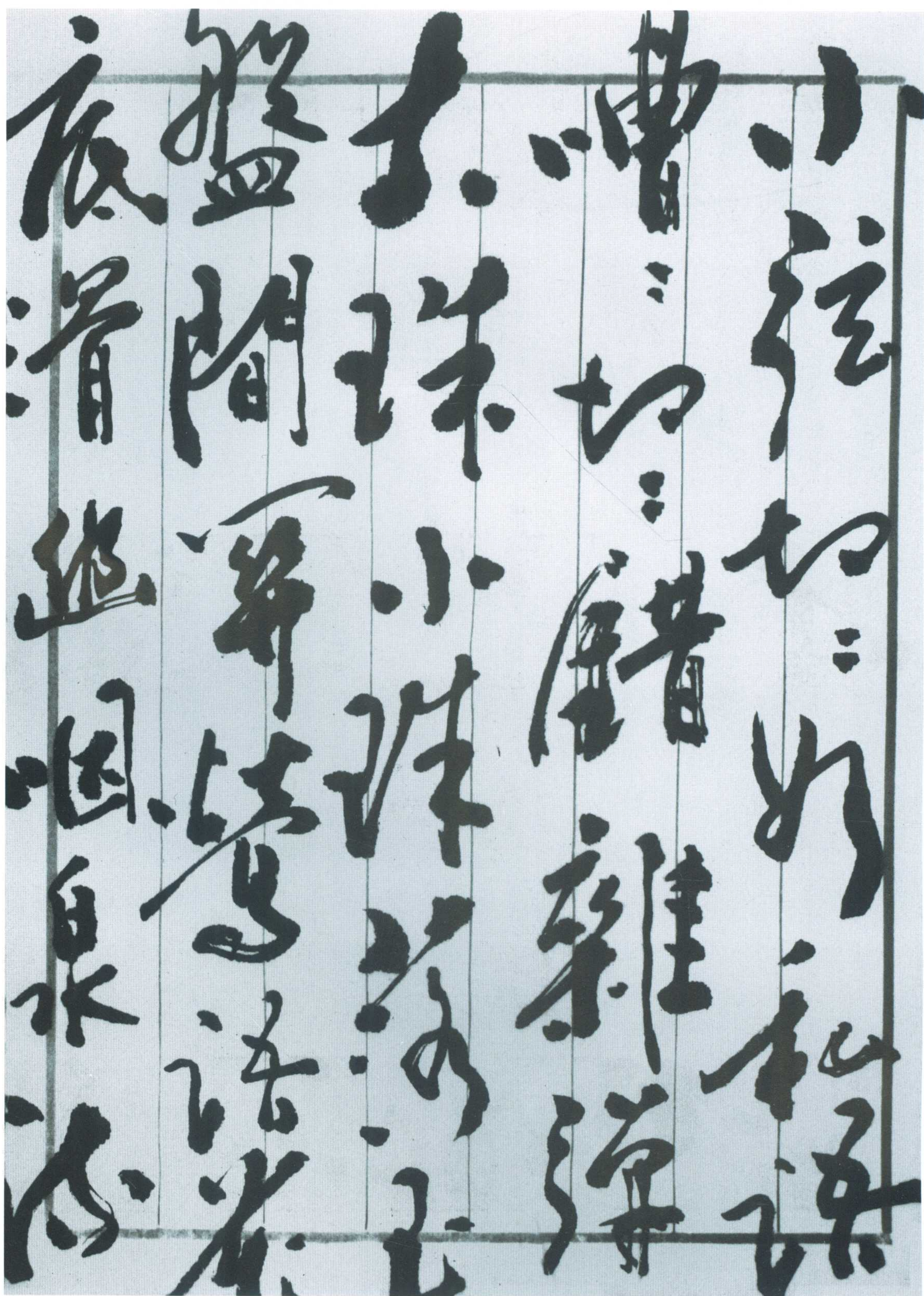






人志歸家
醒來暗下
學問者誰比
冬令修辭
辭始相近

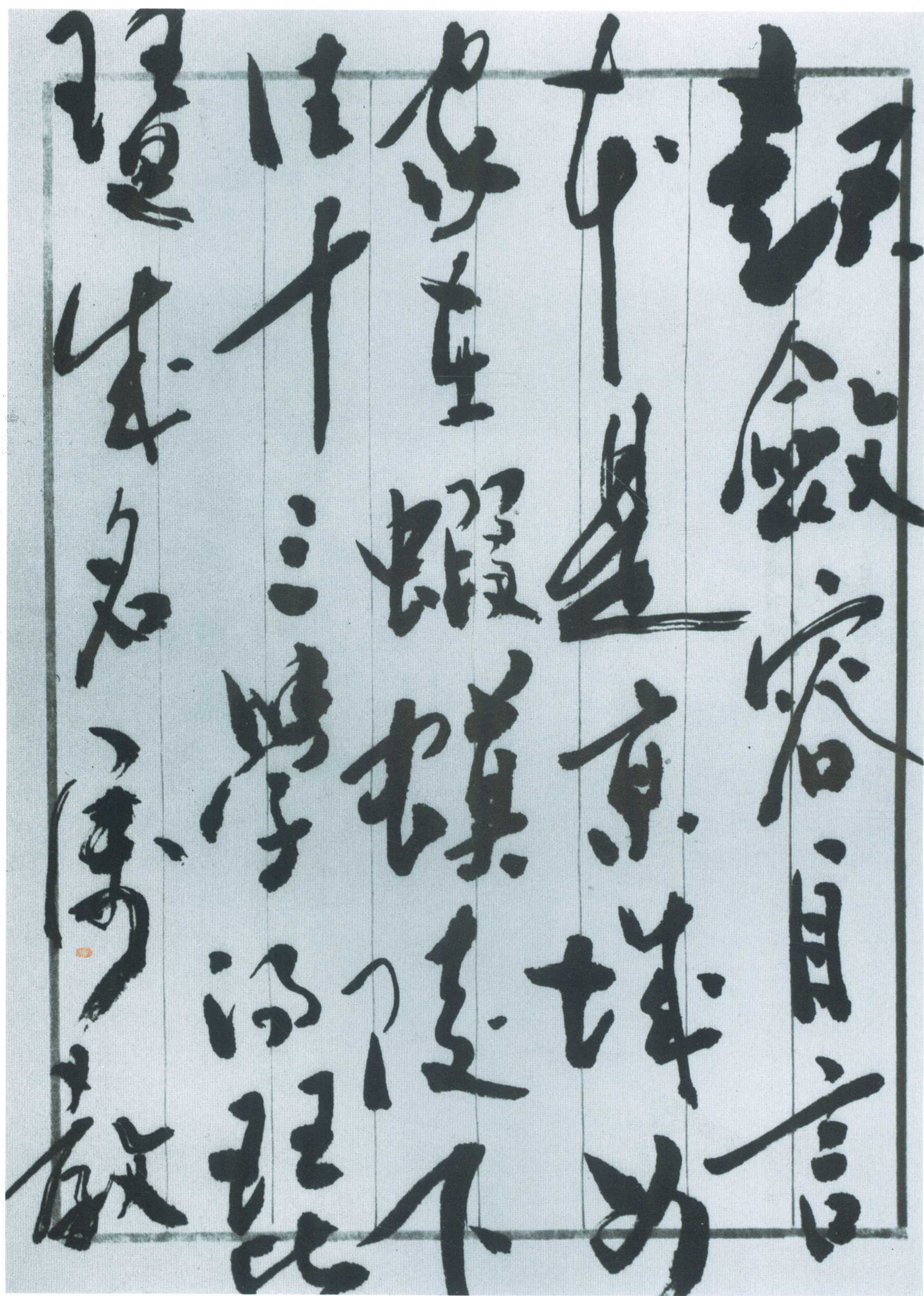
單一說書畫心中
有眼已至龍慢
拾抹須知批
寬卷花後六公
法曲：如魚鳥

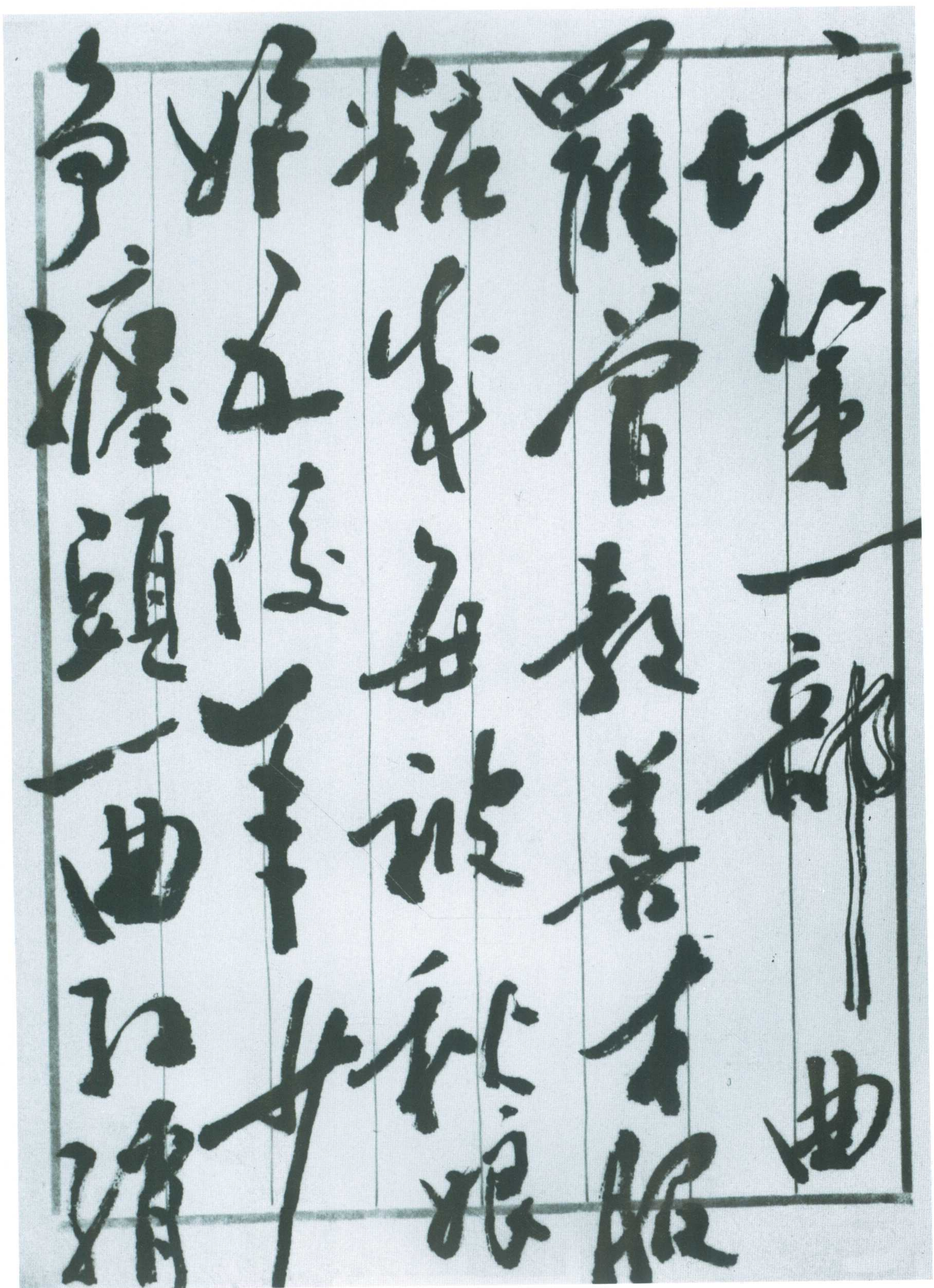


水 下 難 力 泉
 冷 潤 注 流 絕 流 之
 後 亦 通 壑 新
 增 泉 別 出 越 漸
 增 泉 別 出 越 漸

聲自清月夜銀
瓶乍破水將凝
鐵騎突出圍
鳴曲終吹撥當
心書卷の流し
成

竹船西竹
沈吟放
中
秋
月
白
無
言
東
風
輕
暖
正
相
宜
衣
裳





不
出
數
金
田
頭
銀
笥
般
手
心
節
碎
血
色
四
流
魂
翻
還
行
合
年
歡
公
氣
復
明
年
秋
心
事
何
處
笑

東度弟在泛
河姨祀暮春
顏色故州前
茂茂車馬稀
大城作商之
婦

居仁重利。雖
離奇。浮梁實
茶去。來。江口
船。陀。拾。子
成。合。復。深。息。夢。身。

東山先生
紅闌干我
理道已莫
此語重唧
禾淮海路
同是
天

運河出岸如激
家汪去年辭家
帝京適居國府
得陽城穿陽地
無音樂終感不

可一
近溢江
蘆苦竹
問旦暮
鷓鴣啼

此
低
定
何
血

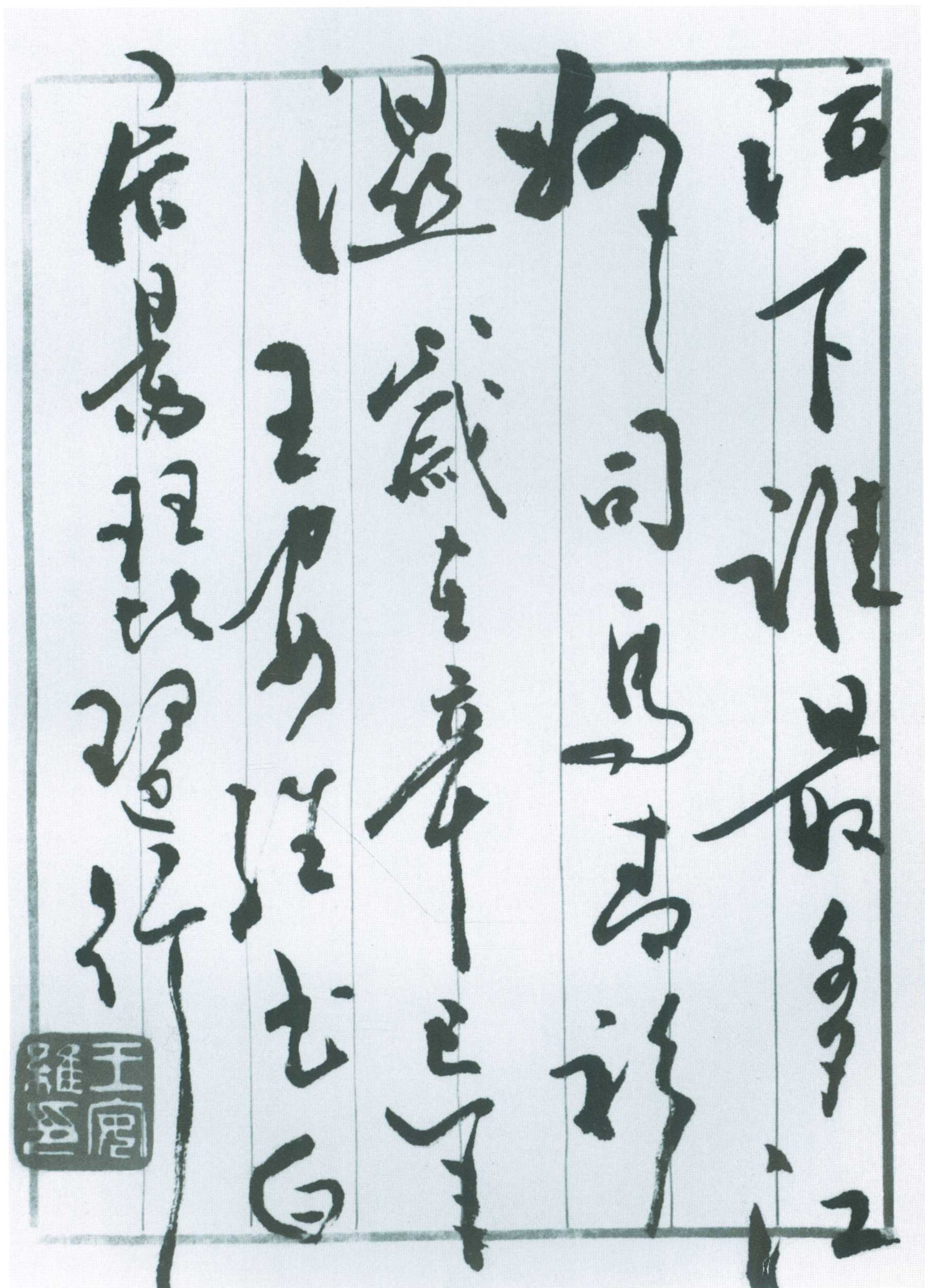
日
生
物
表

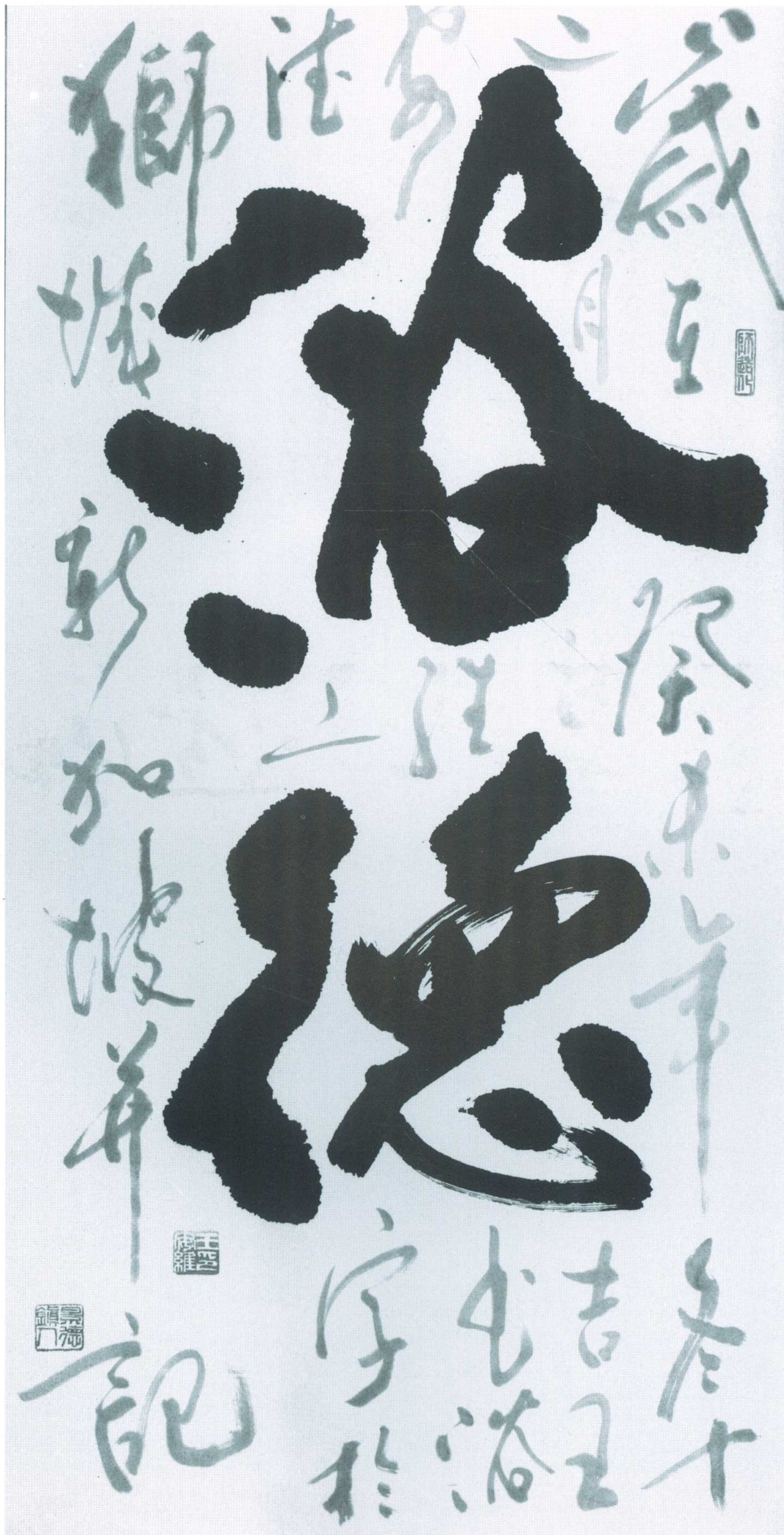
黃
杜
鳴

春江花紅柳
綠夜往所深
遠獨傾空無
心與却笛嗚
五折難為聽

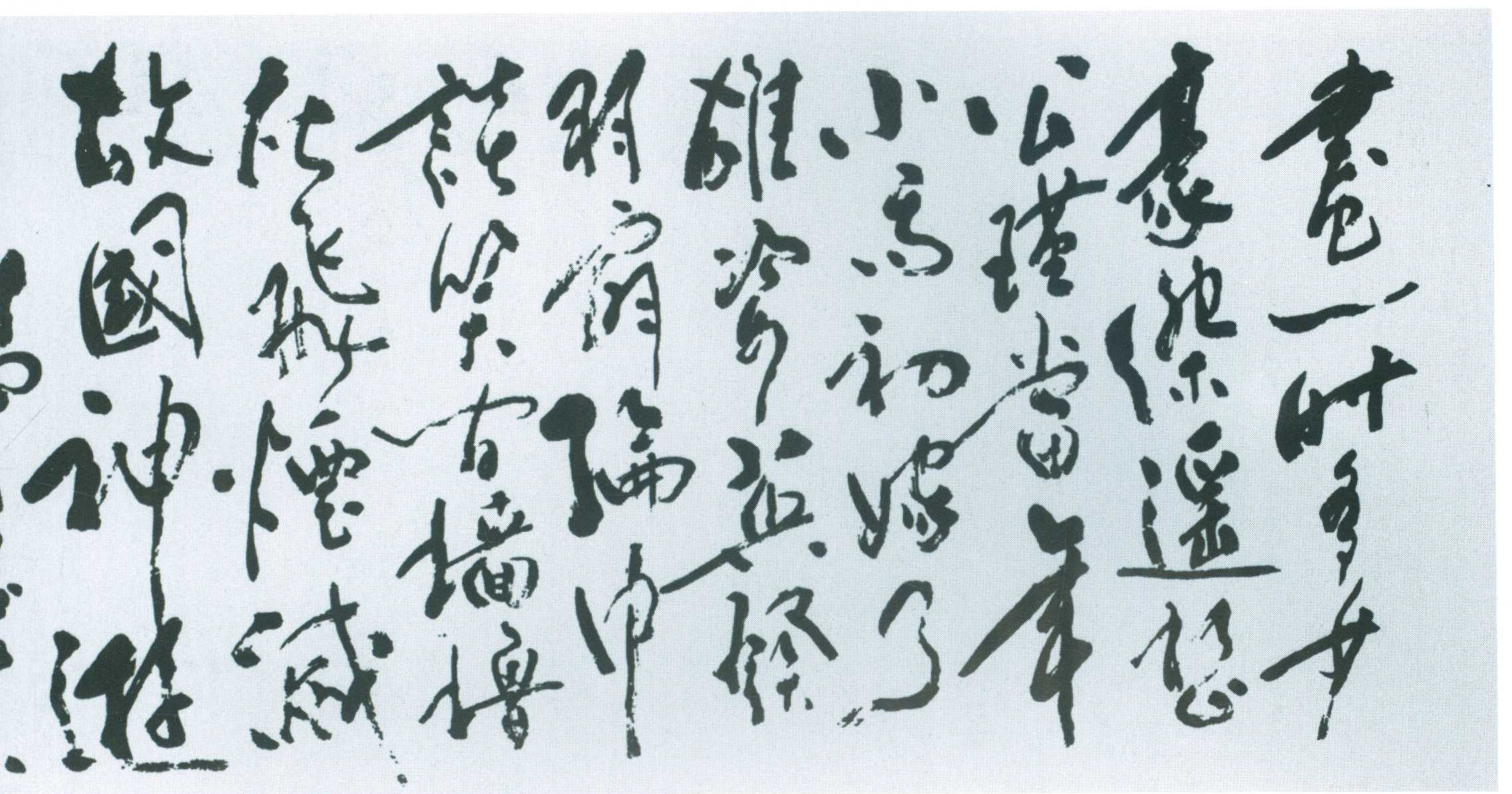
七、位可一君提
造语如能仁
集身斯乐的集辞
更坐禅一曲为君
翻作理道行

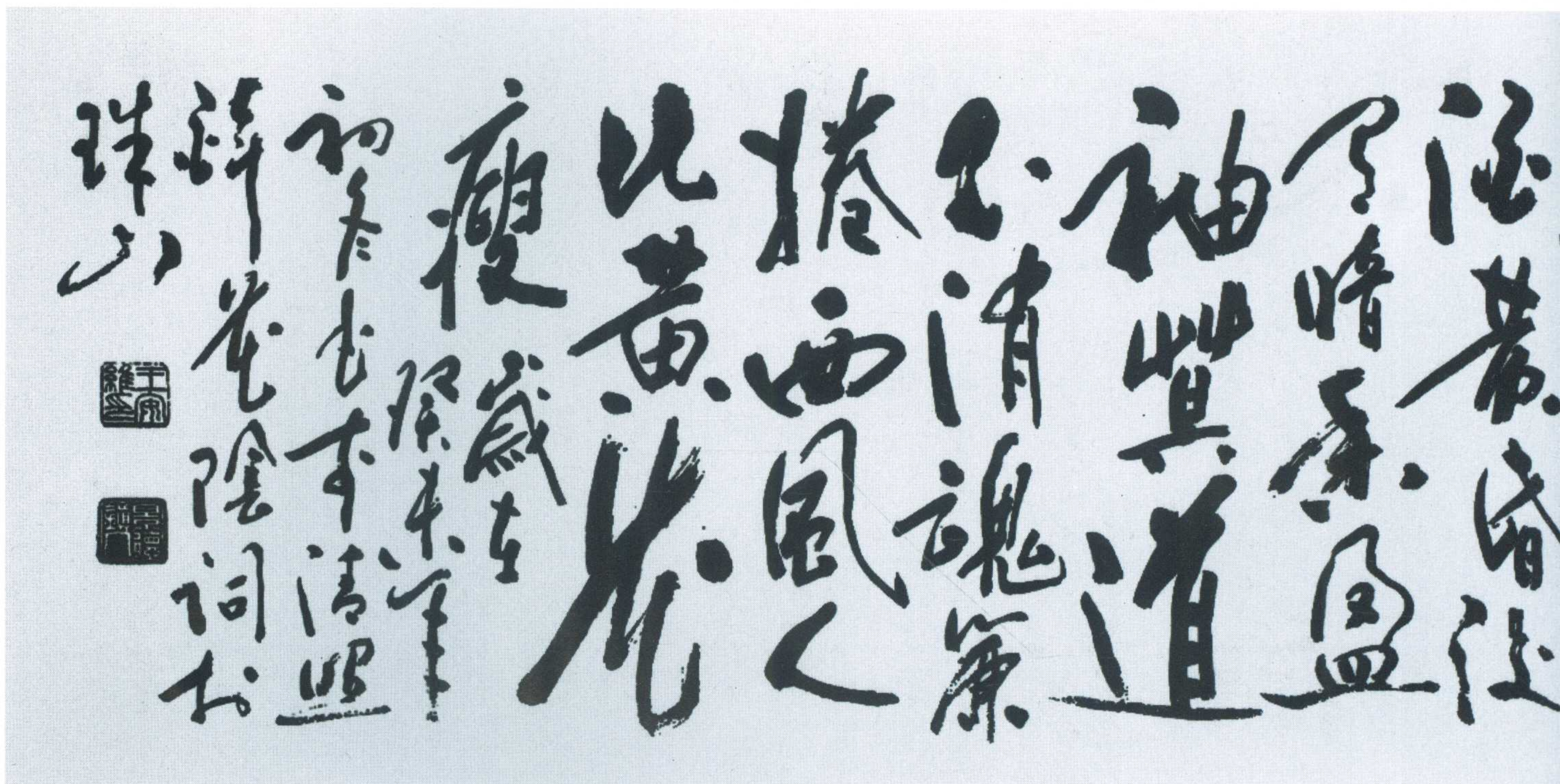
感心秋以言息之
立卻生促促之結
急悽：不如此向者
聲可滿座重耳
以日掩泣聲中

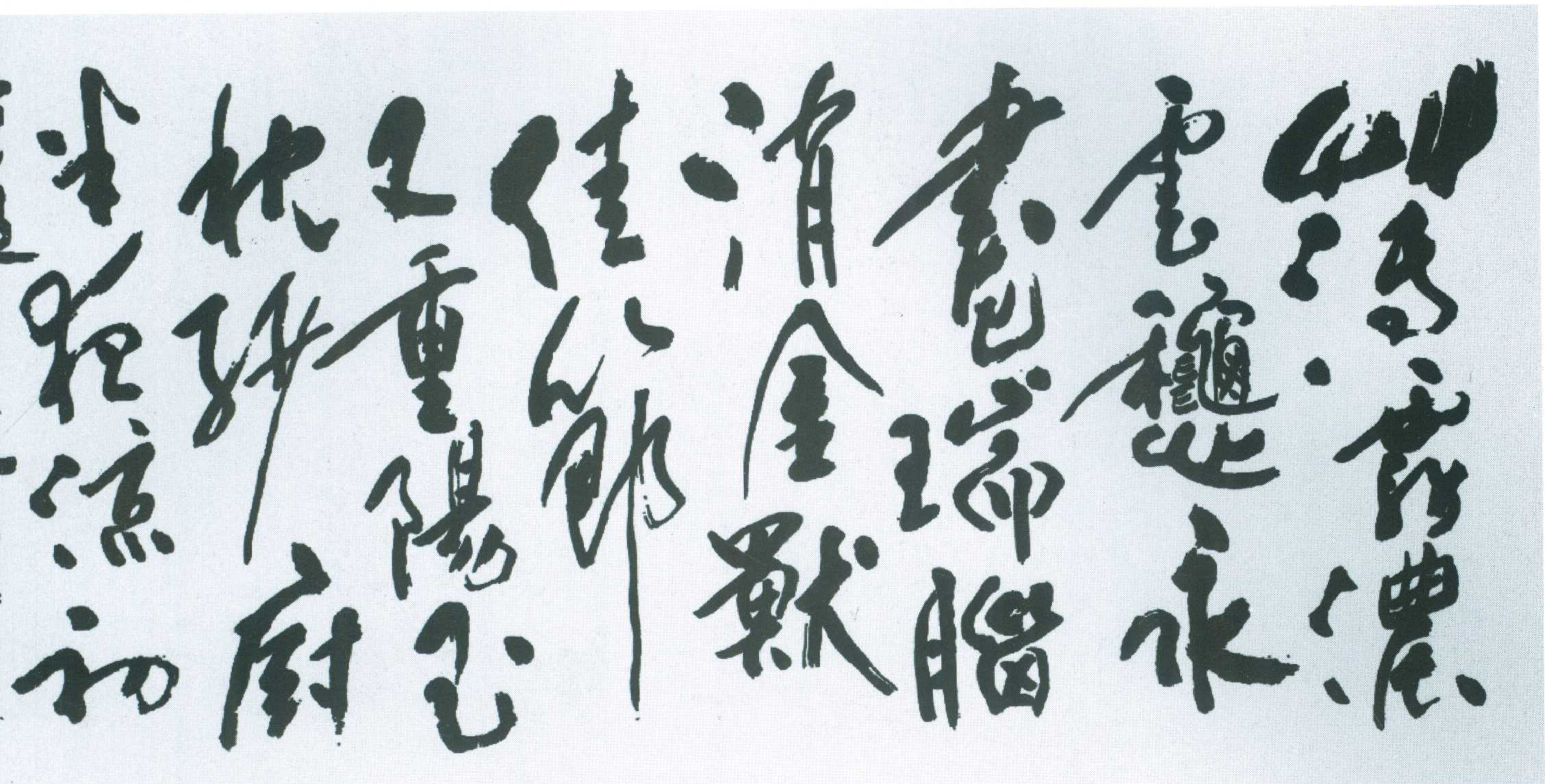




未以東去
津閩盡子
古風流物
故鼎正造
人道是之
國用郎亦
望氣自奉
李整道相
岫捲起子
堆雪紅水







北國風光千里冰封凍雪生寒飄雪長
 城內外唯餘莽大河上下題朱
 滔：少舞銀蛇白馳踏家部與
 天正試比魚通鳴日水紅裝素裹
 分外妖嬈江山如此多嬌引
 數英雄競折腰惜秦皇漢武
 略輸文采唐宗宋祖稍遜風騷一代
 天驕子
 成吉思汗只識彎弓射大
 雕俱往矣數風流人物還看今
 物
 歲在己卯一月初冬之吉王安維
 七是澤東沁園春雪一首
 珠山南麓還經坊以香下



写意花鸟课程教案

写意花鸟画随着时代的变迁与发展，越来越受到人们普遍欢迎，它可以不拘一格，自由舒畅地表达作者的情感和一定的思想寓意。

南齐谢赫在《古画品录》中提出“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”为画之六法。阐明了用笔、设色、构图、临摹、写生等功能及作用。学习写意花鸟画，首先要解决笔墨、造型、设色赋彩、构图、题款压印等问题，方能谈及创作。主要通过两个方面来学习：一是临摹学习前人的技法创作经验；另一方面是面向生活、自然，以自然为师，通过对花鸟的细心观察、写生，即“处师造化”。在传统之上不断学习、探索、总结经验进而进入花鸟画创作。

一、教学目的：

01.学习花鸟画的目的和意义

花鸟画是我国民族绘画的一个有机组成部分，以其悠久的历史 and 独特的民族风格，闻名于世界；以极高的艺术价值，影响于世界画坛。花鸟画要尽态极妍，形神兼备；也要它鸟语花香，跃然纸上。

花鸟画成熟虽晚于人物画，但早在唐代时，就已形成单独的画科，画家们用高度简练概括的笔墨描绘一草一木、一花一鸟类，都能巧夺天工，达到形态逼真，自然生动的效果。

02.花鸟画的起源和发展概况

我们民族的花鸟画，是古老中华民族优秀传统文化中的一朵奇葩。她不同于西洋绘画中的花鸟静物写生，而是以自然生态中活生生的现象，通过一套有别于西方绘画的美学观点、理论和审美情趣的表现手段，而自成一体的艺术门类，以其奇异夺目的光辉独立于世界画坛。

我国花鸟画的产生有一个漫长的历史过程。最早的花鸟画依附于装饰画之中，是装饰美术的一部分。早在八千年前的新石器时期，绘画体现在彩陶的装饰纹上。从各地出土的彩陶器皿上可以看到各种图案花纹，如鱼、鸟、鹿和草木枝叶。虽然他们以其质朴明快的线条、灵活的布局、豪放的笔触而堪称绘画佳作，但她仅作为装饰纹样之用，尚不能独立存在。进入夏、商、周以后，鸟兽形象较为常见。从青铜器的表面纹样直至形制，采用龙、蟠螭、凤、鹤、蝉、雀的不少。战国、秦、汉的墓室壁画和画像石刻，虽以描绘人物为主，但仍不离花木禽鸟的陪衬。如长沙出土的两千年前的战国帛画《龙凤人物图》，有龙凤形象出现。又如漆器、瓦当、画像砖、铜镜和肖形印之中，鹿、虎、麟、獾、雀、鹤、雁和花草树木的内容则比比皆是。

魏晋南北朝时期，继承和发扬了汉代绘画艺术，呈现出丰富多彩的面貌。花鸟画从人物画的附属和陪衬地位中脱胎而出，从实用美术发展到观赏绘画，正式成为一门独立的画科，是自唐代开始的。初唐时已有专攻花鸟的画家，如薛稷画鹤而名满于世。中唐画家边鸾则善画孔雀，及殷仲容、冯绍正等也有一定成就。到晚唐的滕倡佑、刁光胤对花鸟画发展的贡献

则更大。

五代时期与后来的两宋形成中国绘画史上又一灿烂辉煌的鼎盛时期。南唐西蜀时代，我国建立了最早的画院。皇家画院以致画学的兴办，帝王广泛搜集人才，专门从事绘画创作与研究，绘画艺术空前繁荣，对绘画艺术的发展，起到了积极的推动作用。

北宋的建立结束了五代十国的纷争局面，这一时期的绘画艺术，也和唐代一样，是绘画史上又一个光辉灿烂时期。画院规模更为庞大，职业画家的活跃对宋代的绘画繁荣起着重要作用。宋朝最大的画院是翰林图画院，皇帝亲善绘画，又设立画学，使宋代绘画的题材更为广泛，优秀画家又往往各有专精而兼善其他，使绘画创作趋向专门化。

两宋的花鸟画是古代花鸟画空前发展并取得重大成就的时期。花鸟画在写实技巧上发展到了高峰，以勾勒晕染为主，对物象刻画极其细致，重视明暗关系，表现出质感与体感，技艺多种多样。特别是南宋时期，重彩，淡彩，工笔与水墨写意各种风格并驾齐驱，画坛呈现出百花齐放的局面。

南宋时期的花鸟画仍沿袭北宋，涌现出了不少杰出画家和优秀的作品。如宋徽宗、赵佶，所画翎毛多用生漆点睛，高出纸面，几欲生动，画风盛极一时。

北宋中后期的文人士大夫绘画形成了独特体系，他们的画抒情寄兴，状物言志，不完全拘于形似格法，多以水墨写意。以梅、兰、竹、菊为题材，表现其高洁品格，号称“四君子画”，至明清渐次大盛，成为传统绘画中之独特门类。文学家苏轼也擅画墨竹及枯木窠石，他主张绘画“取其意气”，“得于象外”，通过画面形象启发观者，求画外之意，重神似，轻形似，提出“论画以形似，见与儿童邻”的理论，一反往常严谨造型的传统。这一理论对后来写意画的确立与发展奠定了基础，对写意花鸟画的发展有很大影响。

元代，基本是继文同、苏轼的水墨画作风，并发展成一支声势浩大的队伍。成员多是士大夫阶层，即所谓文人雅士。

元代的花鸟画以赵孟頫为核心，与他同时的花鸟画家钱选、高克恭、及王渊、张中、王冕、柯九思等为代表。赵孟頫在文学、音乐等方面均有较好修养，而在绘画书法上功底极深。融唐宋绘画之长而自成一家，在山水、人物、花鸟、工笔、写意方面无一不精。他主张在艺术上要有“古意”，提倡继承唐与北宋之绘画，重视神韵，追求清雅朴素的画风。

明代的花鸟画与清代一样，是上升阶段，对近代有重要影响。明建制后，仿效宋朝设置画院。

明朝中叶，院体画渐趋衰微，文人水墨写意花鸟画沿着宋代法常、文同、苏轼和元代赵孟頫的路子发展壮大，形成波澜日壮的吴门画派而取代院体与浙派在画坛的地位。吴门兴于沈周，成于文征明及唐寅、仇英。他们都是诗书画三绝的文化名人，因畏仕途恶，淡于仕进，而以诗文书画自娱。

明代后期，写意花鸟画勃兴，画法比元代人更加洗练。主要画家有徐渭（青藤）将写意花鸟推向了一个新阶段。被后世认为是开水墨写意画派的祖师，为画史上最富创造精神的杰出画家。

明末的画家陈洪绶，在花竹翎毛上创造性地继承了宋人的勾勒法，在艺术上比边文进、吕纪二位画家有新的成就。朱耷（八大山人）、石涛二人因为在画中反映抒写自身身世情感，寄托亡国之痛，或表现不为命运屈服的旺盛的生命力而异军突起，他们继承传统的文人画，受徐渭强烈抒发个性的影响极大。重视生活感受，观察自然而抒写性灵，不以再现前人意境情调为满足，不限于临摹，不囿于挪用古法。分别以激情洋溢或深情凝蓄的鲜明的个性艺术，突破了清初画家所表现的情感内容。朱耷的水墨花鸟，简括凝陈，形象夸张，风格狂怪，构图新奇；石涛笔墨恣肆，极尽变化，脱尽前人恒蹊，主张“笔墨当随时代”，艺术要集中典型，“搜尽奇峰打草稿”，更强调自家风貌。他们为奄奄气息的花鸟画带来了生机，对后世影响极大。

进入18世纪，继八大、石涛之后，一批身世相仿，失意的画家聚居扬州，形成了一个新画派——扬州画派。以金农、黄慎、郑燮、李方膺、汪士慎、高翔、罗聘等人代表。在以赵之谦为首的以任伯年、吴昌硕等画家组成的上海画派和以稍后的居巢兄弟、二高（高奇峰、高剑父）一陈（陈树人）组成的广东岭南画派的兴起而告结束。

海派前期从张熊、朱熊始，至三任（任熊、任薰、任伯年）达到高峰，其中以任伯年为代表。后期有虚谷、吴昌硕共同丰富和发展了中国传统绘画，对中国画的发展作出了特殊贡献。

任伯年，他的绘画非常全面，人物、山水、花鸟具精，且花鸟画成就尤为突出。在技法上以勾勒、点厾与没骨相结合的小写意尤为突出，达到尽善尽美的地步，超过了他的同辈画家。他取材广泛，构图多变，设色淡雅，轻松活泼，颇有水彩画的风味。

吴昌硕在诗、书、画印各方面造诣都很深。曾受邓石如、吴让之、赵之谦影响，尤擅大写意花卉，取材于梅兰竹菊、松、荷花、水仙、紫藤等。在他的作品中，巨石、题跋、印章与花卉顾盼呼应，交相辉映，使画面组成有机和谐。其用墨浓淡干湿，各得其宜，表现物体内在的气质和生命力，并传达出超乎形似的神韵，给人以强烈的艺术感受。他善于运用强烈、浓厚艳丽的色彩，使其对比强烈，生意盎然；特别是融金石书法入画，所画藤蔓老辣、浑厚而古拙，书卷气明显。

民国至新中国后，中国花鸟画在继承传统文人画的基础上得到新的发展，涌现出一大批新时代的花鸟画家。北方以齐白石为首的郭味蕖、王雪涛和李苦禅等，南方以潘天寿为首的朱屺瞻、唐云、陈大羽和张大千等，他们在继承前人的同时各自作出了不同的贡献。影响最大的当推南潘、北齐二人。（1）潘天寿以骨法笔为主，多用线条勾勒，揉青藤、白阳、八大、八怪各家之长，构图雄奇，气势夺人，在致力花鸟与山水结合方面，取得了显著成就。（2）齐白石笔墨简赅的大写意花卉与工整细致的草虫结合一体，具有强烈的节奏感和鲜明的对比关系，并吸取民间艺术的浓丽色彩，既有文人画的

高雅气质，又富鲜明的民间意味，生活气息浓烈。

当今各地一些中青年画家，有较为全面的绘画基础，不甘于因循守旧，为表现社会主义新风貌和新时代的审美风尚，在多方面进行尝试，探索，有的致力于题材内容的开拓，有的学取装饰画的风格，有的探求新的水墨效果，有的吸收西洋绘画之长，有的发展诗、书、画、印的传统，开拓前进，各有所得，正在做着不懈的努力。总之花鸟画得到了进一步发展。

二、教学要求及内容

中国画技法的发展和特殊风格的形成，是和使用特定工具和材料密切分不开的。总的来说有纸笔墨砚，号称文房四宝。

笔——从性能讲，分为柔毫、兼毫、硬毫三种。羊毫属柔毫，笔性软，吸水量大，宜于点花叶，晕水染色，如大提笔、大苔点等。狼毫属于硬毫，笔性硬，富有弹性，利于勾勒（或画坡石树干），如叶筋笔、衣纹、大小书画笔点梅、大竹兰等。兼毫中有狼毫和羊毫，笔性软硬相兼，如大白云、中白云，可以点叶画花。还有特制的硬毫，如猪鬃笔、山马毫、石獾、鼠须等，还有刷子、排笔。对于选用哪些笔，可以根据要求决定。

墨——作画的墨，都是制成墨锭用。现在产生了一种新的特制的墨膏汁，如“中华膏汁”，“一得阁”，效果较好，但胶质重，因此，要加水磨用之。墨锭分油烟、松烟。

纸——古代作画兼有纸、绢，近代多用宣纸。种类很多，未上胶矾的叫生宣。落墨着色容易渗化，使用时，要注意掌握笔中水分及行笔速度。上了胶矾（或适量豆浆、胶水）的叫熟宣，不会渗化，适宜作工笔画。

砚——砚池又称墨海，我国著名的端砚，居群砚之首位，产于广东肇庆县东郊的端溪。此外，安徽歙县龙尾溪产的歙砚，

颜料——国画用的色，是形成中国画特有的风格因素之一，有许多传统贯用颜色，其色相不能为其他颜色所代替，现分述如下。

朱砂、朱膘都是（水银）化合物，原矿精选研细水漂，底层是头朱，中间为二朱，上层带黄为朱膘，分别取出，调胶使用。

石黄、雄黄、雌黄都在一起，化学成分是三硫化钾，石黄色正黄，雄黄为橙黄雌黄为金黄，因含硫故不能与铅粉调和。其中石黄常用，因不透明，色相比藤黄较为厚重。

赭石是赤铁矿，俗名土朱。

石青、石绿都是铜的化合物，

白色有垩、蛤粉、铅粉、三种。

以上几种矿物质色，传统叫石色。

西洋红原是外国进口，明清时已被我国画界普遍使用，现在国内早能制了，改名为

曙红。

花青是由一种花靛青作成，色调沉着，耐晒而不易变色。

藤黄又叫月黄，产于越南，在唐代传入我国，是海藤树的浆汁凝成。

以上是植物色，又叫草色、水色或轻色。

此外，还有金粉、银粉。

02、用笔、用墨、用色、用水和用纸

中国画的笔墨技法，包括用色，丰富多彩，表现力强，形式特殊，规律严谨，风格变化多样。运用毛笔的笔触变化去表现是中国画最主要的特点之一。

所谓“笔有八面”，应当把笔各个部分都调动起来，都用得上，从头到肚，从毫到根，正侧、顺逆、聚散、卧、拖、疾徐、颤、擢、扫、提、按、顿、挫等各种使用方法，充分发挥一支笔的功能。

用笔的方法虽然很多，但归纳起来，不外乎以下几个方面。

从笔锋的运用有：正与侧、藏与露、顺与逆、聚与散、转与折。从用笔力度上有轻与重，提与按；从用笔的速度则有快与慢；用笔的效果则有方与圆、畅与涩，刚与柔，苍与润。

(1) 用笔

·1 握笔的方法和要求：写意画执笔的方法，可在写毛笔字和工笔画的基础上加以变化。无论写字或作画，不要只使用指头，还要用手腕、肘和肩，要练习悬空写字和作画，这样可画很长的线及圆的圈，能流畅自如，握笔的五个指头必须配合手腕、肘和肩作灵活的运动。在画线时，还要用手转动笔杆，使线条生动活泼。有时拿笔杆上端或下端，有时五指握住笔杆。像拿雕刀一样，画出刚健有务的线条来，有金石味。

·2 各种笔法的运用：

(1) 中锋——又叫正锋。用笔时，笔锋在笔画中间行走，效果圆实厚重沉着。

(2) 颤笔——是用中锋下笔手略颤抖，有虫蚀木，层漏痕的效果，积点成线，线条厚实，无轻飘油滑之弊。

(3) 侧锋——又叫偏锋。除中锋外，凡笔竿的笔头与画面成各种不同倾斜角度的，都称为偏和侧锋。

(4) 卧笔——将笔倾斜得厉害一些，几乎躺倒纸上，这种方法称为卧笔。更易表现灵动飞扬的神彩。

(5) 拖笔——若依笔杆头方向行进，笔尖跟随拖在后面，略有转动，叫拖笔，又叫顺笔。

(6) 擢笔——它与拖笔完全相反，笔竿推着笔尖行走，笔法散乱，线条毛糙老辣，极伤笔锋。但画出来的线有变化，有力的效果，如篆刻中的擢刀用法，又叫送笔、逆笔或倒插笔法。

(7) 扫笔——则是卧笔很快下笔行走，迅即提起，如扫地一样，在纸上用笔则很

快擦过。

(8) 顺笔——是指笔划自上而下和自左而右的用笔方法。

(9) 逆笔——是自下而上和自右向左的用笔，画时比较别扭，但也有特点。

(10) 锋与散锋——笔锋收拢，万毫齐力为聚锋。而笔毛散开，出现毛辣效果叫散锋或叫老笔。散锋又叫破笔，开花笔。

(11) 疾徐——疾是用笔快，疾飞，线条流畅奔放。

(12) 提、按、顿、挫——指笔“提”起一些，笔道就轻些，按下去一些，笔道就较粗重些。把笔重按或旋折一下，叫“顿”，连续顿笔或在运行中挪动一下就叫“挫”。

(13) 藏锋——起笔时，笔锋折藏在里边，起笔藏锋又称倒插笔；收笔藏锋是指把笔锋反缩回去。

(14) 露锋——与藏相对而言。无论起与收都有露锋的。

(15) 转与折——行笔改变方向，如用硬折的方式叫折。如采用圆转的方式就叫转。转的效果是圆的，除转折之外还有搭笔。

· 3 用笔要求：总的来说，一是要有笔意，二是有笔力。笔意是指表现力而说，笔力是形式美。

(2) 用墨

下面谈一下用墨方法

1、积墨——有的画用墨深厚又生动，不感到迫塞。

2、破墨——最初的含义是把单纯的墨色破而用之，使它分为许多浓淡层次以丰富表现力。

3、泼墨——唐代王洽酒酣以墨泼纸素，然后收拾成画不见墨污，这就是说的泼墨。

4、宿墨——即过夜墨。

5、焦墨——把墨汁研得很浓，画在纸上黑而有光。

6、浓墨——其黑度次于焦墨，因加少许水，所以无光。

7、重墨——是对淡墨说的，比淡墨要黑一点。

8、淡墨——水分加多，成为灰色。

9、清墨——在墨彩上仅仅有一点淡灰色了，但在墨中清而有神。

10、渗墨——是指落墨在纸上，由于毛头含水，墨多和着色重，而在笔痕周围“渗”开的淡色水迹，这种淡色水迹，增加墨色的肥厚和毛茸茸的效果。

11、化——是以清水破墨色之法，这种在画树、动物和大叶子时常用。

12、湿——是湿画，一般在点叶而未干时，即用浓墨勾筋。

13、接——是接笔法。

14、飞和擦——是一种笔法的两种形式。

15、墨的干与湿——即所谓“墨韵”。

16、勾、皴、染、点——以勾为基本。

(3) 用色

中国画从来都是重视色彩的，古代的绘画都是五彩缤纷的，所以绘画又称“丹青”。

写意花鸟的设色和其他中国画种不同，它或者先墨后色，或墨色互用，尤其是没骨法直接用色彩润笔点染，有不少经验和方法。

写意花鸟以墨色为主，在画面上墨色占主要地位。墨色的浓淡、轻重、干湿的各种变化，几乎决定了画面基调。用色尚清简，而不宜厚重。

国画的用色和用墨一样，要有轻重、浓淡、深浅之分别。绘画中的用色，既要有对比，又要有调和。

(4) 用水和用纸

用水——在作画时无论是水墨画和彩墨画，用水也是重要技法之一。一笔中往往有浓有淡，要使墨色先浓后淡，可以将笔蘸些清水，然后再调浓墨。要先淡后浓，可把蘸有浓墨的笔，在调色盘上刮去笔尖上的淡墨，笔尖再蘸清水。在画颜色的花和鸟及叶时，要表现出画面活泼、淋漓、浑厚饱满，都要靠用水，至于用多用少，要看需要而定。

用纸——纸的品种多样，有单宣、夹宣、熟宣、半生熟宣，玉版宣、清水宣、蝉翼宣、棉料宣、净皮宣、仿古宣，以及夹江纸、贵州皮纸、雅纸、对方纸、高丽宣、毛边纸等。作画时要充分利用其特点，如带色宣纸，多画白色鸟为好，用水多少要以纸的生熟来定，特别是生宣，当含着水墨的笔在纸上接触的那一刹那，它的变化是多种多样的，有一种出人意料不到的效果。

三、花鸟画的表现形式和写意花鸟

画的几种表现方法及学习过程：

01 花鸟画的表现形式

传统的花鸟画，长期以来形成两种不同的风格和表现形式，即工笔和写意。工笔要求工整细致，严谨周密地描绘形象。写意要求简练概括，遗形取神，活泼粗放。虽然风格不同，各有特点，但对于社会作用确不分高低。在写意方面又分工兼写、小写和大写三种形式。

02 写意花鸟画的几种方法

(1) 勾勒填色法

在学习工笔勾线敷彩的基础上，用比较粗放活泼流畅的笔法，浓淡深浅不同的墨色，勾出对象各自不同形象和质感，至于用干和湿笔，用中锋或侧锋，要看不同的对象而决定，主要在于表现出对象的精神特征。

(2) 勾勒与没骨相结合的方法

工兼写也称勾花点叶。一幅作品，可以同时用没骨点写和勾勒填色两种方法。主要

是表现不同的物象，才用不同的方法。

(3) 没骨点写法

这是由工笔和没骨法，经勾花点叶法演变来的，在花鸟画中使用虽在后，但它的功用却相当大。可以用来点花、点叶、点鸟，写枝、写干、写坡石，又可点画蔬果、虫鱼及走兽等。

03 写意花鸟画的学习过程

学习花鸟画，写生临摹是不可分割的两个过程。临摹是学习前人的经验；写生是面向自然，收集素材，具体运用和发展前人的经验，最后形成自己独有的风格。二者只是手段，而不是目的。

中国写意花鸟画有其独特的风格和表现技法，是在数千年的民族生活发展中，通过历代画家的不断实践，不断创造的经验结晶。吸取前人传统的经验，临摹是一个很好的方法。

掌握了写意花鸟对今后陶瓷美术创作的基础作用：

- ①用墨色与用料的关系；
- ②用水与用油的关系（掌握韵味）
- ③构图与结合器型的关系（高度提炼，删繁就简）

以后我上陶瓷美术绘画课时，我会就以上三个问题展开谈的，这里就不一一说了。

點市齊年秋月安畫卷於景法鎮高志蒼何玉

王安維









居真聲自遠
歲除年
之吉
江書
珠
南
鹿





ISBN7-80039-767-X



9 789366 685892

ISBN7-80039-767-X
定价: 126.00元