

古画技法析览
明清花鸟画
精选

浙江人民美术出版社



明清花鸟画精选

古画技法析览

浙江人民美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

明清花鸟画精选 / 李昶等编著. — 杭州: 浙江人民美术出版社, 2006.1

(古画技法析览)

ISBN 7-5340-2086-7

I. 明... II. 李... III. 花鸟画—技法(美术)

IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 152113 号

明清花鸟画精选

古画技法析览

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路 347 号)

全国各地新华书店经销

杭州美虹电脑设计有限公司·制作

杭州富春印务有限公司·印刷

2006 年 1 月第 1 版·第 1 次印刷

开本: 889 × 1194 1/12 印张: 9

ISBN 7-5340-2086-7/J·1713

定价: 48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂联系调换。

笔底气象

胸中万象

——中国画技法漫谈 俞建华

从远古时期的“书契”到秦代传说的“蒙恬造笔”，书写工具从“硬”到“软”的进化，推进了中华文明的进步。特别是毛笔，成了我们自古至今纪录行为、思想和情感的利器；而“惟毫软而奇怪生焉”的毛笔自然也成了作画寄情的工具。中国画之所以卓立于世界艺术之林，正得力于这管毛笔出神入化的表现以及贯注其中的人文精神。

从现存的汉、唐绘画而言，以“传神写照”为宗旨的人物画无疑是中国画中成熟最早的一个画科，包括为人物活动作配景的山石花木，双钩填彩是它的唯一方法。大而言之，人物画的衣裙表现，一种以东晋顾恺之为代表的“紧劲连绵，循环超忽”的铁线描，另一种是进入唐代后，以吴道子为代表的“行笔磊落，似莼菜条”的柳叶描，成为“密”、“疏”两种体裁，是古代人物画的两种典型。而所填之彩均为具有覆盖能力的矿物质颜料和提炼于植物的透明性颜料。不过，吴道子加强线条变化的方法，不必赋色而意自足的白描作品，也是人物画中的一体。

随着画家“应物象形”水平的提高，毛笔性能的发挥更趋成熟，人物衣褶形态的丰富，被古人归纳为“十八描”，就成了后人学习的范式。至于后来石恪、梁楷的粗放之笔，更是“疏体”人物画的写意化了。直到近现代蔚为大宗。上个世纪的五六十年代，“新浙派”人物画的兴起，虽与当时政治的需要关系甚大，但意笔人物画家笔墨水平的提高和积极吸取外来绘画艺术的因素，才作出了可与古代人物画相辉映的成就。

由于中国画在历史的进程中逐渐淡化了政治、宗教的影响，最宜为之服务的人物画自宋之后便趋衰敝状态。不过明末陈洪绶和清末任伯年的成就不容忽视，一以奇古精妍，一以雅俗相生，深深地影响着当今画坛。

进入盛唐，以李思训为代表的“金碧辉煌”大青绿山水，尤其在画面的处理上，结束了隋代展子虔和他的前辈们“空勾无皴”、“水不容波”、“人大于山”的古拙画法。但双钩填彩之法犹存人物画的格局。只有王维、张璪、王洽的崛起，才打破了旧规，因水及墨的交融增添了山水画的表现力。毛笔的性能也从线性的组合进入了块面性的运作。在他们之前，吴道子一日画就三百里嘉陵江景，即是山水画表现手法得以突变和自身地位上升的标志。为魏、晋时期所萌生的藉山水来“暢神”的理想，得以初步实现。

山水画的主导地位在中国画坛上的确立，客观原因是五代的战乱，把有艺术天赋的士人逼到了重山复水之中，从而使他们积累起了搜妙创真的表现手法。特别是皴法的出现、树法的丰富和造境“三远法”的成熟运用，推动山水画登上了画坛的主位。主观的原因是无论是画家和欣赏者都在相对升平的时代，藉山水画以作“卧游”享受的社会需要，决定了这门画科的必然兴旺。

宋元是山水画经典作品选出的时期，自然也是山水画大师接踵而出的时期。皴法成熟的标志，即是在这些经典画家及其作品中，推演出了多姿多态的皴法形态。约而言之，董源的短披麻、雨点皴，巨然的长披麻皴，范宽的豆瓣皴，郭熙的卷云皴，李唐的斧劈、刮铁皴，黄公望的矾头皴，王蒙的牛毛、解索皴，倪瓒的折带皴等，无不都是他们与“山川神遇而迹化”的结晶。似乎可以这么说，正是皴法和“三远法”造就了中国风景画强烈的

民族特色。

从此，笔墨技法的成熟和完备、文人参与绘事的积极，使书法内涵和文学意蕴，在山水和人物、花鸟画中，得到了充分的渗透。传为王维提出的“水墨为上”的观念，更主动加强了水和墨的相互能动作用。如果说，在熟性绢、纸上运作的南宋水墨交融、连勾带皴的方法丰富了五代、北宋时的湿笔浓墨法，那么，在纸本大行其道的元代，南宗山水的风行，除吴镇犹存北宋遗意外，黄、倪、王三家均擅以干笔皴擦的方法别开新局，影响到明清及明清之后。

至于山水的设色，在“水墨为上”观念的强烈影响下，宗尚董、巨、黄、倪的“南宗”山水成了画坛主流，大青绿和没骨法几成绝响，而大行其道的是淡雅的浅绛法和妍雅的小青绿法，为画家笔情墨趣的表现留下了更多的天地。其实“北宗”山水的艺术价值不容忽视。如果说，文人的参与，使“南宗”山水的逸趣得以提升，但却是以“破坏”具有本体意义的许多技法为代价的。因此，从一定意义上来说，以法度的严谨性来说，“北宗”山水保持了更多的具有本体意义的技法，是值得重视的。

花鸟如山水，从人物画的配景地位上挣扎出来别张一军后，长期以来与人物画一样，以双钩填彩为主要表现手法。来自写生的严谨造型、精到的勾勒和妍丽的设色，深合钟鸣鼎食的皇家贵族口味。宋代院画的花鸟小品即是这门画经典的经典遗存。

写意花鸟虽然长期沉寂，但也时见文人墨戏性质的作品，与“黄家富贵”大异其趣的五代以“野逸”著称的徐熙的“落墨法”、宋代苏轼和文同的竹石和墨竹，更自觉地显示了书法般的挥写之趣，流风及于元代而大倡于明代，陈道复和徐渭更是强化了以书入画、以意驭笔的花鸟画大家。他们的影响，直接推动了近现代大写意花鸟的极大发展。

然而，出发点以多识虫鱼草木之名，令人得到赏心悦目的快感，更有赖于色彩的配合，所以在走出双钩填彩的旧格后，笔墨与色彩的相辅相成，就成了元明以来花鸟画的主要方法。陈道复本来就精于此道，而清初的恽格和华嵒，一作没骨法，一作小写意，就成了一代风气，至今仍拥有大量的从学者。

山水画自五代起主盟中国画坛千余年，但在清末，赵之谦开风气于前，吴昌硕、齐白石、潘天寿踵武于后，大写意花鸟的地位得到很大的提高，几夺山水之席。

近代以来，渗水性能优越的宣纸成了书画家们的所爱，这种性能的纸质，可以更加深切地体味笔墨的运作效果，自然也推动了水与墨、色酣畅淋漓的融合。古今大家所向往的“石如飞白木如籀”（元赵孟頫语）的笔意效果和“五笔七墨”（现代黄宾虹语）的深度讲究，更强化了中国画、特别是文人画传承的正脉。因此，中国画笔墨技法的最高境界，除了进一步发掘毛笔的表现功能外，更要我们发挥出蕴含于其中的书法性和文学性，而文学性还有待于我们对传统人文学科的学习和积累。因为中国画的笔墨除了“应物象形”的造型功能外，更承载着画家感情宣泄和精神感染的功能，而且，笔墨也具有相对独立的审美价值。因此，笔墨既是物质的，也是精神的，这就是中国画的核心价值所在。

乙酉年冬至时节草于庸福斋

目录

明 边景昭	春花三喜图	2
明 边景昭	春花三喜图 (局部)	3
明 边景昭	春花三喜图 (局部)	4
明 边景昭	春花三喜图 (局部)	5
明 王 绂	露梢晓滴图	6
明 夏 昶	淇澳清风图 (局部)	9
明 朱瞻基	三阳开泰图	10
明 朱瞻基	戏猿图 (局部)	11
明 陈宪章	万玉图	12
明 陈宪章	万玉图 (局部)	13
明 朱厚照	喇叭惊蝉图	14
明 朱厚照	喇叭惊蝉图 (局部)	15
明 林 良	双鹰图 (局部)	16
明 吕 纪	月明宿雁图	17
明 吕 纪	月明宿雁图 (局部)	18
明 吕 纪	月明宿雁图 (局部)	19
明 吕 纪	寒雪山鸡图 (局部)	20
明 吕 纪	山茶锦鸡图	21
明 吕 纪	山茶锦鸡图 (局部)	22
明 吕 纪	山茶锦鸡图 (局部)	23
明 吕 纪	梅竹山禽图	24
明 吕 纪	梅竹山禽图 (局部)	25
明 吕 纪	梅竹山禽图 (局部)	26
明 吕 纪	梅竹山禽图 (局部)	27
明 吕 纪	牡丹锦鸡图	28
明 吕 纪	牡丹锦鸡图 (局部)	29
明 吕 纪	芦汀来雁图	30
明 吕 纪	芦汀来雁图 (局部)	31
明 吕 纪	秋鹭芙蓉图	32
明 吕 纪	秋鹭芙蓉图 (局部)	33
明 吕 纪	雪景翎花图	34
明 吕 纪	雪景翎花图 (局部)	35
明 王穀祥	水仙图 (局部)	36
明 王穀祥	水仙图 (局部)	38
明 徐 渭	石榴图	40
明 徐 渭	杂画图 (局部)	42
明 徐 渭	杂画图 (局部)	44
明 徐 渭	花竹图	46
明 徐 渭	花竹图 (局部)	47
明 徐 渭	花竹图 (局部)	48
明 徐 渭	花卉册之一	49
明 徐 渭	花卉册之六	50
明 徐 渭	花卉册之七	51
明 周之冕	花卉图 (局部)	52

目录

明	周之冕	花卉图 (局部)	54
明	周之冕	花卉图 (局部)	56
明	周之冕	花卉图 (局部)	58
明	周之冕	花卉图 (局部)	60
明	周之冕	花卉图 (局部)	62
明	周之冕	花卉图 (局部)	64
明	周之冕	花卉图 (局部)	66
明	周之冕	葡萄松鼠图	68
明	周之冕	葡萄松鼠图 (局部)	69
明	陈洪绶	梅花山鸟图	70
明	陈洪绶	梅花山鸟图 (局部)	71
明	陈洪绶	荷花双蝶图 (局部)	72
明	陈洪绶	荷花鸳鸯图 (局部)	73
明	陈洪绶	花鸟图屏 春 (局部)	74
明	陈洪绶	花鸟图屏 春 (局部)	75
明	俞舜臣	四季花卉图 (局部)	77
明	俞舜臣	四季花卉图 (局部)	79
清	诸昇	竹石图	80
清	诸昇	竹石图 (局部)	81
清	边寿民	芦雁图	82
清	边寿民	芦雁图 (局部)	83
清	八大山人	午梦初回图	84
清	八大山人	午梦初回图 (局部)	85
清	虚谷	枇杷图	86
清	虚谷	枇杷图 (局部)	87
清	任伯年	野鸡图	88
清	任伯年	野鸡图 (局部)	88
清	任伯年	野鸡图 (局部)	89
清	任伯年	花鸟四屏条	90
清	任伯年	花鸟四屏条 (局部)	91
清	任伯年	花鸟四屏条 (局部)	92
清	吴昌硕	花鸟四屏条	93
清	吴昌硕	花鸟四屏条 (局部)	94
清	吴昌硕	花鸟四屏条 (局部)	95
清	吴昌硕	秋色图	96
清	吴昌硕	山茶图 (左)	97
清	吴昌硕	梅石图 (右)	97
清	吴昌硕	梅石图 (局部)	98
清	吴昌硕	山茶图 (局部)	99
清	吴昌硕	红梅图 (左)	100
清	吴昌硕	天竺寿石图 (右)	100
清	吴昌硕	天竺寿石图 (局部)	101
清	吴昌硕	红梅图 (局部)	102
清	吴昌硕	荷花葫芦图	103
清	吴昌硕	荷花葫芦图 (局部)	104



明 边景昭 春花三喜图

边景昭，生卒年月不详，字文进，福建沙县人。博学能诗，擅画禽鸟、花果。边文进作为明初宫廷画家，曾上追“黄家富贵”，后又师法南宋画院李安忠。边文进的画用笔坚实有力，设色妍丽沉着，花鸟造型精准，注意神韵，工而不板。



明 边景昭 春花三喜图（局部）

明代工笔重彩画一般画正色前都要打底，“凡着色之法，有正必有辅，如用丹砂宜带胭脂，用石绿色宜带汁绿，用赭石宜带藤黄，用墨水宜带花青……单用则浅薄，合用则厚润”。此画中大片竹枝用笔“劲利如铁丝”，枝叶穿插空灵，繁而不乱，互相衬托；淡墨或汁绿打底后以石绿罩染，极注意正反叶的变化。艳丽的花朵则以胭脂打底，朱砂罩染，多遍而成，因此艳而不俗，厚而不腻，色彩间形成强烈对比，而沉着的墨线恰如其分地起到了调和作用。



明 边景昭 春花三喜图（局部）

明 边景昭 春花三喜图（局部）

边景昭深得“外师造化”的道理，注重写生观察，对花鸟的形神特征，荣枯飞鸣了如指掌。此幅下端两只红嘴蓝鹊正在嬉斗的动态，没有敏锐的观察能力不可能描绘得如此生动、精确。鸟的画法为双钩填彩，用或浓或淡的墨线勾出鸟的轮廓及羽片形象，线条中锋有力，头颈部羽毛施墨分染数遍，飞羽和尾羽以淡墨打底，再用石青分染，喙和跗趾以朱砂色点染。

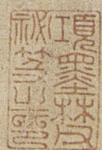




九秋筆方
南三危露正
濡瀾就沉
睡玄領下
墮明珠
乾隆丁卯
冬月既
望海題



王叔為
士瞻寫



明 王 绂 露梢晓滴图

王绂（1362—1416年），字孟端，号友石。江苏无锡人。王绂的墨竹，时称“国朝第一”。画法参酌倪瓚、柯九思两家之长，以细长劲拔、风姿俊爽为主体风格。他与后继者夏昶建立了明代墨竹画派，发展了宋元以来的文人墨竹画传统，对后世有较大影响。《露梢晓滴图》为横构图，用笔潇洒磊落，枝叶疏密穿插，浓淡干湿变化自然，特别是叶尖的收笔变化出奇制胜。







明 夏 昶 淇澳清风图（局部）

夏昶（1388—1470年），字仲昭，号玉峰，正统中，仕至太常卿。名驰域外，时人争购其画，有“夏卿一个竹，西凉十锭金”之谣。用笔遒劲中而饶有韵致。流传作品如《夏玉秋声图》，枝叶潇爽，风趣巧拔，所画偃仰浓疏，都甚得宜，生动地表现出风竹飘举摇曳的姿态。夏昶画竹的长处，几乎不见复笔，正所谓“落墨即是，出笔便巧”，从画竹竿中，尤见出他的深厚功力。他说画竹必须“一气呵成”，“画巨幅尤须如此”。当时师法于他的有屈洵、魏天骥等。明末冯起震的画竹，也是他的一派相传。

夏昶画竹用笔较王绂更为豪放写意，强调近景与远景的墨色对比，意在拉开空间层次。此画中笔墨表现正是文人画家所要追求的孤高潇洒之气。



明 朱瞻基 三阳开泰图

宣宗朱瞻基（1399—1435年），雅好诗文书画，尤擅绘事。这是一幅典型的“S”型构图的作品。由画幅下端两只深色小羊羔为“启”，浅色大绵羊为“承”，以奇异山石为“转”，由白茶花配上落款作“合”，主动引导我们由近及远地欣赏画面。这种表现空间的手法是较为常见的。



明 朱瞻基 戏猿图（局部）

如果就绘画技法、功力而言，宣宗皇帝的作品远不及宋人的精工、元人的雅逸，但就画面表达的精神与内容而论，其作品中充满着人情味与寓意，颇为耐人寻味。此幅虽取景山野荒谷，但一家三口的猴子们正在享受着嬉戏的天伦之乐，暗示人间的安平乐道生活。此类题材作者绘之较多。



明 陈宪章 万玉图

陈录，生卒年月不详，字宪章，号如隐居士。会稽（今浙江绍兴）人。画梅与王谦（牧之）齐名。陈宪章画梅，继承元代王冕一路，用笔精练，没骨写干，墨色清淡，尤其勾花点蕊，似经意又似不经意，颇为自然，力追王冕“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”的气概。此幅章法与王冕的《墨梅图》很相似，上紧下松，清新空灵，极富气势。画中老树新花，直令观者读之似闻冷蕊寒香，别有风味。