



MING SHI JIANG YI
名师讲艺

孙其峰

讲花鸟画

SUN QI FENG
JIANG
HUA NIAO HUA

SUN QI FENG
ZHU
ZHANG MIN
BIAN

孙其峰 著
张芪 编



天津出版



名师讲艺

MING SHI JIANG YI

孙其峰

讲花鸟画

孙其峰 著
张芪 编

SUN QI FENG
JIANG
HUA NIAO HUA

SUN QI FENG
ZHU
ZHANG MIN
BIAN



天津出版传媒集团
天津古籍出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

孙其峰讲花鸟画 / 孙其峰著 ; 张葭编. — 天津 :
天津古籍出版社, 2016.9

(名师讲艺)

ISBN 978-7-80696-795-9

I. ①孙… II. ①孙… ②张… III. ①花鸟画—国画
技法 IV. ①J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第224998号

孙其峰讲花鸟画

孙其峰/著

出版人/张玮

天津古籍出版社出版

(天津市西康路35号 邮编300051)

<http://www.tjabc.net>

天津金彩美术印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 16.25 字数 249 千字

2016年9月第1版 2016年9月第1次印刷

ISBN 978-7-80696-795-9 定价: 50.00元

目录

师造化与发心源(代前言)	1
中国花鸟画的传承	5
临摹与写生	8
创作	35
用笔与用墨	62
特技	81
造型	84
设色	94
构图	107
题款与印章	133
绘画的风格	140
传统绘画中的辩证法	156
对初学花鸟画者几点提示	165
画翎毛	170
画花卉	220

师造化与发心源(代前言)

学画不外三个源泉,一是师造化,二是师古人,三是发心源。师造化是总根子,是第一手的東西;师古人是第二手的,古人也是师造化出来的。传统的東西有造化的因素,也有发心源(主观)的东西。发心源即是发挥自己的主观能动性,这是起主导作用的一条。造化本身不是艺术,它只是创造艺术品用的素材。师造化不是克隆大自然,而是经过发心源的创造。笔墨、构图、设色,不是只从师造化来的,也是从师古人来的。艺术家必须善于中发心源,善发心源的人,才能在师造化中不囿于造化,自出手眼,也才能师古人而不困于古人,自成一格。

我们在画谱上以及各种个人画集上可以看到造化中没有的东西,无论在笔墨上、造型上、色彩上乃至构图等等方面,都可看到造化所无的东西,可以说是“触目皆是”。同样我们在造化中也可以看到所有画谱与画册上所没有的东西。前者是画家“中发心源”的结果,因为画家的“心源”是无限的。后者是因为造化也是无限的。作为一个画家既要不断地去开发自己的“心源”,同时也更要从取之不尽的造化中,不停歇地取、取、取……

评论家以为工笔画强调对象的形体结构,这就是所说的强调说明,写意画强调的是感觉(视觉),对结构就不那么重视,一般说这是对的。但是如果有人把二者绝对化了,认为写意画就一丝也不许有“说明”成分,工笔一点也不强调感觉,这是大错而特错的。鱼在水中,本来是看不清楚的(当然看鱼的人不满足于这样),画鱼的人——不论是工笔画家还是写意画家——就是没有如实地去传写,而是把它加以强调,就是说画得更清楚一些。这样,使读者不再为看不清楚而遗憾,当然这是好事,也是现实主义创作方法所许可的。



不这样处理,如果有人机械地把鱼画得像真实的鱼在水中那样看不清楚,即所谓强调感觉,那么,它又有什么好处呢?再举一例,如果描写夜景也强调视感觉,那只有画得胡黑一片,什么都没有了,这还叫什么画呢。画中的花和鸟是经过画家再创造了的。

我国的花鸟画,不是自然中花与鸟的再现,而是一种再创造,就是透过画家的“心源”的形象。花鸟画,虽然与人物有殊,虽然在表现作者思想感情的形式上有所不同,但它也还不是与作者情感绝缘的。严格地说,任何形式的艺术——只要它是艺术,对于作者的情感,都没有排他性。

学古须不忘我,自运则须忘我。至于师造化,初见可忘我,其后则须不忘我。盖师造化能不忘我,方可不沦为造化之奴矣。

花鸟画以自己的特有方式,容纳和表现了画家的思想情感,民间的“连年有余(鱼)”“万事如意”正是善良人们的善良愿望。但这些人的情感,却都是通过非人的花与鸟来表现出来。

荷叶为虫吃成洞,或为风撕开,对荷花来说是一种不幸,但它对画家表现层次却提供了方便。牡丹、芍药、茉莉、玉兰、荷花……色香俱佳,被画家“摄”于画里,当然是可以理解的,有些花、草、石……并不美,也被某些画家大加称赏,如文人画家们大画兰花、艾叶(过端午节所用)……这些东西本身并不是很美的,但为什么也被人们那样地称赞呢,这大概是从情感——寄托情感出发吧。当然,画牡丹、芍药也不是不能寄托情感。画兰花也不是不能创造出更美的形象,但如果衡量画家们选材的角度,也有这样的一些差别吧。有些花虽然很名贵,但不入画,如米兰、夜丁香乃至茉莉等。这些花之所以名贵,因为它香气浓郁,可以满足欣赏者感官上的要求。它们之所以不能入画,是因为作为绘画形象来说它们不是那么美的,至少可以说是不出色的。

作花鸟画,写实未可厚非,但写实不能向照片靠拢,也不能混同挂图画。写实不能忘掉“中发心源”。经过“中发心源”的作品才能够成为主客观统一的高档次的艺术。不要让自然科学(如解剖学、透视学、色彩学等)去管艺术,只有艺术家的心源(大脑)才是艺术的真正管理者。

我学画枯枝是从临古人开始的。有了一定基础后,就在师造化上下功夫。用笔则是从书法得来。师古人与师造化使我打下了扎实的造型基础,书法功底又使我有条件探求画树的笔墨,这样,我就可以毫不费力地用草法或楷法来画枝子。我的全部绘画技法中,最熟练的要算是画树枝子了。老同道

称是,是因为有传统,有书法意味;年轻同道也认同,大概是因为我师造化、讲造型的原因吧。

我早年画速写也特别重视结构,接近“楷书”,完全是“工笔”的。晚年画速写,由于目的性强了(为我的写意画法服务),所以很重视“感觉”。有时我为了躲开结构的“干扰”,故意把描写对象(如盆花、标本)放得远远的,好让大感觉突出出来。最近两三年,我的“草法”用笔多了起来。回想过去的绘画,用的大半是“楷法”。与此相应的是,约八十岁前,我在造型上过分“尊重”造化,近几年才真正敢“自作主张”。能“自作主张”,就近于古人说的“中得心源”了。

有了“外师造化,中得心源”的精神实质,此外还必须吸取外来健康的营养,以补其不足,正如我国古代大师们所做的那样。吸取外来营养不应该再沿袭过去那种笼统地代之以“素描”的办法,几年来实践已证明这不是一条正确道路。对于临摹,首先应在国画教学中肯定起来,有的学校设有相当大比重的素描课程,今后应该把临摹与写生密切结合起来。临摹要与写生结合起来,可以经常交替进行。临摹是向古人学习,写生则是向自然学习,两者不可偏废。造化无限,笔墨有限。画者以有限写无限,故画以简为尚。简者非不足,乃以少当多也。

写生时不妨多参阅一些古人名作,以丰富写生技法,使其不脱离传统。临摹时也可采用与实物对照方法,深入地体会古人对题材的处理的意图与方法,避免掉进“依样画葫芦”的泥淖。这样才能把写生与临摹统一起来,既要推陈出新,也要继承传统,任何片面强调都是不对的。

我自开始学画就没听进“南北宗论”那一套。我画南宗,但同样喜欢北宗。在学书上我也没片面去崇碑或崇帖,凡是好的我都喜欢。我的这一态度始终没变,一直延续到现在。我把这种态度叫做“见好就收”。

一些画家(包括少数大家)大贬《芥子园画谱》,甚至把清末绘画的陈陈相因也归过于《芥子园画谱》,冤哉!《芥子园画谱》对于习画者入门,对于普及中国画画法,是起过很大作用的,它一再被重画重印,说明有广泛的读者。此书的局限,是只强调学习古人,未能辩证解释“师古人”与“师造化”的关系。但画谱的功能就是引导画法入门,一些人只靠画谱而不去师法造化,不能归罪于画谱。

儿时得先舅父友石先生《我师造化室画存》一册,余酷喜册中之玉兰

孙其峰讲花鸟画

花，心记手摹，习学不已。尝以不能尽似为恨。其后就学京华，得见白阳山人玉兰小幅，临习久之殊有所会。自遇恩师悲鸿先生教我写生之法，乃转师造化。后又参以陈老莲笔法出之，艺乃大进。然或囿于古人，或困于造化，犹未能自出心裁，自立一格。今垂垂老矣，渐知自运心源之真谛，不复耽耽于造化与古人矣。



SUN QI FENG
JIANG
HUA NIAO HUA

中国花鸟画的传承

我国花鸟画有着悠久的历史。虽然花鸟画成为一个独立画科晚于人物画,但是,在五代两宋时期,花鸟画有一个很大的发展,形成第一个高潮。自那个时期以后,花鸟画与人物画、山水画并驾齐驱,成为中国画的三大分科之一。如果把彩陶上的那些鱼纹、水涡纹之类的纹样也看成花鸟画的发端,那么花鸟画的历史就更长了。很久以前中国人民已经把花与鸟、动物与植物当作装饰与绘画的题材。今天,花鸟画仍然是广大人民喜闻乐见的画科之一。在工艺品上,花鸟画的装饰作用更不可轻估,无论染织、装潢、工艺雕刻等工艺部门所使用的纹样,都离不开花鸟画。

花鸟画的题材范围,从狭义方面讲,就是指花卉与禽鸟。如果从广义方面讲,鱼虫、蔬果乃至走兽也都包括在内。习惯上我们把国画题材概括为山水、花鸟、人物三大类。不言而喻,凡是山水、人物之外的那些题材,就都可属于花鸟画的范畴了。

花鸟画在长期的发展过程中,经过历代杰出花鸟画家们不断创造与探索,形成了各种各样的风格与流派。我国的花鸟画一直是在发展着的。这个发展过程,大致是从工笔到写意(也叫意笔)。有了写意的花鸟画,工笔花鸟画也并未废止,同样是在发展着。这就从原来的一轨——工笔的,变成了双轨——工笔和写意的。工笔花鸟画的成熟大约在唐末五代,或者是稍后一点的北宋。写意花鸟画的成熟,大约在明朝。从工笔到写意,是一个过程。宋代的牧溪和尚,以及苏东坡(墨竹)都是写意花鸟画的先驱者。其后元朝的张子政,明朝的林良、吕纪、汪海云、陈白阳、徐天池、孙隆、周之冕等人都是写意花鸟画的主要画家。尤其陈白阳、徐天池,给予后代影响更大。到了明末清初

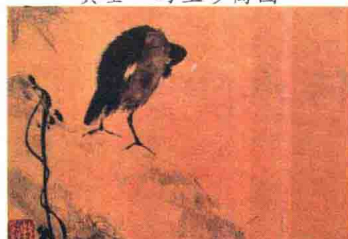
孙其峰讲花鸟画



SUN QI FENG
JIANG
HUA NIAO HUA



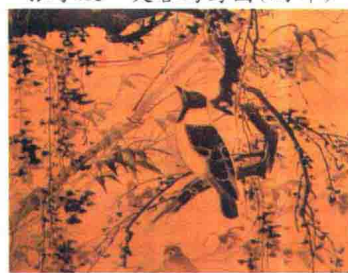
黄荃 写生珍禽图



牧溪和尚 叭叭鸟图(局部)



张子政 芙蓉鸳鸯图(局部)



林良 秋林聚禽图(局部)



朱牵 梅花图



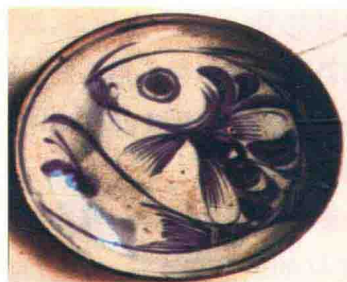
彩陶



岩画



画像石



青花瓷绘



蜡印花布



孙其峰 学八大山人不忘自家面貌 1989 年

的石涛、八大、扬州画派，把写意花鸟画推到了一个新阶段。接着赵之谦、任伯年、吴昌硕、齐白石、陈师曾、潘天寿等人，形成了写意花鸟画的新高峰。在写意花鸟画发展的同时，工笔花鸟画也在沿着自己的道路发展着。元朝的工笔花鸟画，似乎比五代两宋略为粗放一些。到了明朝的吕纪虽然也是上追五代两宋，但已经有了明显的明朝风格特色，初看起来虽然也有前人规模，但在表现方法上却混入了“写意”的成分。这是“削繁成简”“以少当多”，是花鸟画的一个进步。清代的恽南田，修养很高，他虽然仅仅活了五十多岁，但在“没骨点染”的花卉方面，却作了很大的发展。他虽然用没骨点染法，但强调“见笔”，因此他的画“细而不腻”，自成一派。他的画风影响，至今不衰。在工笔画发展过程当中，也有一个小插曲，这就是清朝郎世宁画派的出现。郎世宁虽然有那么硬的后台——皇帝的支持，但由于人民不喜爱，所以它这个画派很快就夭折了。以上情况足可以证明，一个画派的发展，一个画种的延续，都离不开人民的鉴定与认可。



临摹与写生

一 临摹

作为学习传统技法的重要方法之一的临摹是早就被肯定了的，它在我国民族绘画传统的延续和发展上起了一定的作用。目前有些人认为它会束缚人们的创造力，甚至有人把明清绘画停滞的原因，也归结到这上面。由于以上这些原因，临摹这一传统的学习方法和教学方法，被大大地贬低意义和作用，甚至从国画教学方法中被取消了。实际上这是一种割断历史和忽视传统技法的办法，问题是很严重的。

临摹和写生对一个学画者的学习过程来说应该是不可分割的两个方面，忽视了哪个方面都是错误的。一千四百年前，谢赫早已在他的“六法”中肯定了这一问题，即“传移摹写”，其后历代画论家都用了很多篇幅来阐述它的方法和重要性，同时在历代画家的学习活动中，它又一直被当作一个重要的方法实践着，临摹风气盛行的明清固是如此，连强调写生的唐宋也是如此，可见其重要性了。那时临摹不仅是艺术教学中的一个方法，而且也是画家所承担的在没有印刷复制技术的时代延续绘画生命的重要方法。今天，临摹对我们学习国画仍是不可缺少的一门课程。

临摹在历史上之所以一直被肯定着，是因为它能够使学者很快地学习到单从写生所学不到的笔墨技法以及创作方法和经验。这里不妨拿临摹在西画学习过程中的作用比较一下，西画的学习也有临摹，但不临摹也还可以，因为西画的基础技巧大部分可以从素描学习中获得，而中国画的学习，则不能单单依靠写生。目前的一些已经掌握了素描写生基础的青年画家，

仍然不会画国画的事实，不正说明这一道理吗？临摹之所以被重视的另一原因，不能说与国画表现方法上的强调取、舍、虚、实等特点没有关系，取、舍也好，虚、实也好，当作一个表现方法来看，都不是直接得自现实，而是得自于画家的“心源”（例如处理房屋用的投影就不是直接得之于对景物描写，而是属于画家主观方面的再创造）。这些不是直接得之于现实而是得于画家“心源”的优越的表现方法的获得，大部分要通过临摹来掌握的。

只要回顾一下历史，就可证明认为临摹会使国画停滞不前的担心是多余的。在历史上绝大部分的画家都是有“师承”的，师承关系是要通过临摹来完成的，明显的是临摹并未使一些有成就的画家停滞不前。元代的王、黄、吴、倪四大家，都是临摹、学习过董北苑的，可是他们在艺术上不仅面貌各殊，而且各有自己的独特造诣，使国画的表现技法推进了一步。又如现在为大家所喜爱的富有传统风格又有新的成就的画家黎雄才和程十发等，也都曾下过临摹的功夫。如果把他们的成就全都归到写生上去，那是与事实不合的。初学临摹（作为学习的临摹）不妨惟妙惟肖。既能惟妙惟肖，则应遗形取神。继而则应随心所欲而不离矩，最后乃能青出于蓝而不失自家面目，斯为上乘。



董北苑 笼袖骄民图



黄公望 富春山居图(局部)



吴镇 梅花图



王蒙 溪山风雨图



倪瓒 幽涧寒松图(局部)

孙其峰讲花鸟画



SUN QI FENG
JIANG
HUA NIAO HUA



孙其峰 拟八大山人略参己意

20 世纪 90 年代

临摹是我国民族绘画学习方法中的一个重要手段。原因是我们的绘画表现方法中,笔墨程式较多,而这些笔墨程式,对一个初学的人来说,仅仅从写生来学习,是不太容易的。即使能够解决,也要花费很大气力,往往“事倍功半”。临摹则可以用较短的时间,把古人长期积累下来的笔墨技法很快继承下来,收到“事半功倍”之效。有些人认为只要多画写生(素描、速写之类),就可以代替甚至取消临摹,这是极

端错误的。“临摹”是学习中国民族绘画不可缺少的一环。写生固然重要,但写生只能(或者说“主要”)解决造型与神态问题。作为民族绘画特色的“笔墨”,则无法从写生中获得。只有通过临摹,才能够把古人积累起的笔墨精华拿到手。指望从素描的学习中能派生出“笔墨”来,那是一种空想。

临摹的主要任务是学习古人的表现手法、艺术处理乃至创作方法等等。从笔墨运用到造型处理、构图意匠、设色方法都可以通过临摹细细体会古人的用心处,特别是那些仅仅通过“外师造化”的写生方法不容易解决的东西(即“中发心源”的一些东西),更要注意。既要注意其精华部分,也要注意其糟粕部分。学习古人作品,持全盘否定或全盘肯定都是错误的。临摹古画,不要无原则地崇拜,要加分析,分清好坏,要择优而取。甚至同一幅画也



孙其峰 拟八大山人笔意 1992年

要分清好坏，例如败笔以及其他失误（如构图不当之处）是经常有的，如果把这些也当成好的，就会上当。须知古人也会犯错误的，古画也不是张张都好，处处都好的。古人的作品，并不是十全十美的。所以我们临摹古人的作品，首先要选择较好的稿本进行临摹。因为一个稿本往往也不是每个方面都好。例如笔墨很好，但构图不佳等等。遇到这种情况，思想上要弄清楚，吸收时有所侧重就可以了。临摹是训练笔墨技巧很重要的

一个方面。中国画的表现程式较多，很有点像京剧。临摹是获得前人笔墨程式最好的一种方法。程式也是发展的，至于一些新程式的探索，那还要从写生中去寻求探索。二者不可偏废。

临摹有多种不同的情况：有对临、背临、局部临、拟临等方法。“对临”就是把选定的稿本放在旁边，按照原来的样子画出来，力求画象，用这种方法临摹几次之后，再背着画出来，这就叫“背临”。背临较难，但它不太受拘束，在笔墨运用上可以更自由一些，往往可以取得更生动的效果。而且通过背临可以逐渐过渡到自由运用的新阶段。“拟临”，是“参以己意”的更高阶段的临摹方法。临出来的画，既像“人家”，又有“自己”在内。这已经是带有创造性的临摹了。这与以复制为目的那种纯客观的临摹，是完全不同的。有些



林良 山茶白羽图



吕纪 残荷鹭鸶图

特大的画，一时临起来不方便，可以局部地临。总之，作为学习方法的临摹，应该是灵活的、有目的性的。照样画葫芦是不容易收到好效果的。

临摹之前要把选定的稿本看深读透，同学习书法前的读帖一样。临过之后，如果能写出自己的心得体会，可以使临摹效果更好一些。临摹对一个成熟了的画家也是很必要的，有些古代大家，到了晚年还不断临摹前人作品，丰富自己。

通过临摹学习前人或他人画鸟的造型方法，是很重要的学习手段，无论是古代林良、吕纪等的传世之作，还是现代绘画大师的优秀作品，都可用来作临摹的范本。通过临摹才能深入细致地领会中国画特有的形式和风格，理解中国花鸟画的精髓。在临摹中要特别注意作者的表现方法、表现形式、构图的程式、绘画的工序和使用的材料，尤其要特别注意的是体会作者用笔的方法和用墨的技巧，也就是要特别注意中国画的“笔墨”问题。“笔墨”是中国画的基础，也是中国画的生命。临摹的过程实际上就是继承传统的过程。只有在继承传统的基础上，我们才能继续前进。开始的阶段，可以先对照着范本临摹，逐渐练习背着范本临摹，这样才能记住鸟的形态和动作，反复临摹，逐渐体会画鸟的要领，但要特别注意的是临摹只是学习花鸟画的一种方法或手段，绝不可以临摹为目的，完全拘泥于古人或他人。

临摹的规律是：开始不似（不能似），其



孙其峰 求是楼寄者临八大山人 20 世纪 90 年代

后就逐渐似了，最后还应要“不似”。这里所说“不似”，并不是初级阶段的“不似”，而是“不似而似”，是有自己的意图在内的“似”，是把古人与自己合而为一的新的“艺术生命”。如果只停止在“似”的阶段而不去前进一步，那就会变成了印刷机。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com