

葉尚青

花鸟画谱



名家画谱系列

叶尚青 著

浙江人民美术出版社



葉家青

花鸟画谱



图书在版编目 (C I P) 数据

叶尚青花鸟画谱 / 叶尚青著. 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2016. 11

ISBN 978-7-5340-5238-5

I. ①叶… II. ①叶… III. ①花鸟画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第209655号

叶尚青花鸟画谱编委会

策	划	叶	澜
顾	问	叶	明
主	编	顾	真
编	辑	刘	峰
编	务	叶	尚青
撰	文	叶	尚青
摄	影	汉	罡文化

叶尚青花鸟画谱

责任编辑	屈笃仕 傅笛扬
责任校对	罗仕通
责任印制	陈伯荣
出版发行	浙江人民美术出版社
经 销	全国各地新华书店
制 版	杭州汉罡文化创意有限公司
印 刷	杭州富春电子印务有限公司
开 本	889mm × 1194mm 1/16
印 张	14
版 次	2016年11月第1版 2016年11月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5340-5238-5
定 价	96.00元

如发现印刷装订质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

目 录

7	第一章 笔墨篇
21	第二章 花卉篇
61	第三章 禽鸟篇
91	第四章 虫鱼篇
119	第五章 蔬果篇
135	第六章 梅兰竹菊篇
167	第七章 写生篇
197	第八章 景物篇

葉寧

花鸟画谱



浙江人民美术出版社

前言

我们在高等美术院校从事中国画教学的工作者，历尽勤勉艰辛，开拓求索，遵循了临摹、写生、创作三个步骤的教学要求，孜孜矻矻，矢志不渝。回眸画史记载，自南北朝姚最的“心师造化”之说开始，直至唐张璪关于“外师造化，中得心源”的主张，都有相辅相成、互相补充的作用，他们的精辟论述，一直为后人所珍视和仿行。而今，我们重温前人的箴言，并结合当今的中国画教学要求和教学措施，将会得到更多的启迪和裨益。这也表明当代的中国画教学要求和方法是从传统衍化而来，或者说从“画室”、“图画院”、师带徒等的教学模式逐步发展和演进过来。毋庸讳言，中国画的教学，今昔对比，不断变迁，发扬传统，步履跌蹶，并在传统的基础上不断地革故鼎新。而今，对临摹、写生、创作三个步骤循序渐进的教学要求，在全国高等艺术院校的中国画教学中都得到了普遍认可，步调一致，行远自迩，真是来之不易。

我在教学实践中，有了点滴的感悟和收获，期间有成功的喜悦也有失败的教训。《花鸟画谱》（下简称《画谱》）是直观性的课画图例，画的是粗笔写意或小写意（工笔画不在此例），在师法前人的轨迹和写生的基础上，把自己的心得体会与表现技法汇集起来，作了初步的梳理和归纳，以供大家学习参考。

古往今来的中国画家，他们在漫长的艺术道路上，总是继承→发扬、临摹→写生，最后，才达到为创作服务的目的。即是在传统的基础上，经过细细体察、咀嚼、消化，打下了坚实的基本功夫；然后再深入生活，“外师造化”，从现实生活中汲取营养，又不断实践、开拓，不断地完善艺术创作，逐步创作出具有自己独特面貌和个人风格的艺术作品。对一个初学者来说，也是如此，一步一个足印，脚踏实地，循序渐进，才能获得成功。

以“画谱”或“画传”的课徒本，向初学者传授绘画技法，确实是一个学画的入手门径。清初王概等人编纂的《芥子园画传》，在近现代流传益广，影响

颇大。我在初学中国画时，也以它为启蒙老师，从中习画，得益匪浅，至今还不断求教于它。严格地说，“画传”或“画谱”是中国画技法教科书的一种，但它不是中国画教学的唯一范本和参考书，作为初学者来说，要继承传统学习前人，主要是学习传统技法中的优秀部分，汲取其中的笔墨、构图、造型、意境、情趣等表现技法精华，去伪存真，去粗存精。中国画的传统技法浩如烟海，流派迥殊，在东方乃至世界艺术宝库中独一无二，首屈一指。但是，我们不能因此固步自封、墨守成规。同时，也不能照搬照抄传统，受陈法所囿。归根结底，学习传统是为了发扬传统，继承也是学习，有继承才有革新，立足传统是为了变革、创新。唐代大书法家李邕曾说过：“似我者俗，学我者死。”他大声疾呼地告诫后人，学习前人不能一味求似，如果只能因袭前人，亦步亦趋地学习传统技法，也没有不断开拓和上下求索的创新精神，这是没有出息的学习方法，也是没有意义的。

我们练就了基础技法，有了坚实的笔墨功夫，也就是英雄有了用武之地，其艺术潜力和创造能力的发挥就越大，艺术创作的路子和表现手法也会更宽广。所以，在有了笔墨基础的同时，必须到生活中去获得更丰硕而丰富的创作素材。生活是广阔的天地，大自然中有无穷无尽的生活宝藏和活生生的形象，它们朝气蓬勃，充满了生机，最有生命力。当你身临其境地在生活中体验、写生时，将感受到大自然的美，饱览大自然的情，激发起创作欲望和艺术冲动，渐渐地从生活中寻找出自己的艺术语言和深邃情思，画出来的作品，必然是充溢着大自然生命的律动，有血有肉，又新又美，又有生活深度和广度的画境，给作品注入更多的艺术正能量，有了真善美的文艺永恒价值，才能达到艺术品让人动心的最高境界。关于“外师造化”也即是深入生活和写生问题，画史上有许多画家都十分重视写生，并有实际行动。宋赵昌有“写生赵昌”之誉；宋易元吉

画獐猿有“寓宿山野，与动物同游”之说；清边寿民画芦雁曾有“相伴芦花与荻花，水云深处便是家”的诗句；近现代潘天寿提出“画绘之事，宇宙在乎手”，又说“荒山乱石间，几枝野草，数朵闲花，即是吾辈无上粉本”；黄宾虹说“画山水不师造化，必致笔滞墨涩，如禾苗之无水，必致枯萎而不得成长”，但又强调画山水不能被造化所缚，所以他说“天地之阴阳刚柔，生长万物，均有不齐，常待人力补充之”。他们的这些真知灼见，都是针对“师法造化”和体验生活而言的。审视画史，中国画家无不是以生活为源泉，从生活中获得创作原料而进行艺术加工的。

“不以规矩，不成方圆”（孟子《离娄上》句）。无规不成圆，无矩不成方。规者，正圆之器；矩者，正方之器。这是人们生活中常用的格言谚语，也可作为对初学者的基本要求。大家在起步时，刻苦学习，从简到繁、从低到高、从浅而深，规规矩矩，绳趋尺步，才能成方圆，最终将传播正能量，讴歌真善美，创作出鲜活的、又新又美的艺术作品。

本《画谱》列举了大自然中各种花卉和禽鸟以及鱼虫等物象的创作表现方法，是“法”的示范和传授，都是直观的教材。画无定法，物有常理。本《画谱》中的“法”和“理”是一己之见，相信初学者不会受一种规范或一家之理法所束缚。愿《画谱》的出版能引起学习花鸟画的同仁们对“理法”的重视，起到举一反三的作用，更重要的是让大家在艺术实践中吸收各家各派之长，兼收并蓄，融会贯通，取他人之长，以补己之短。书中定有许多不足之处，尚乞专家、读者不吝指正！

叶尚青

丙申年春梅初开时于西溪苦茶阁

目 录

7	第一章 笔墨篇
21	第二章 花卉篇
61	第三章 禽鸟篇
91	第四章 虫鱼篇
119	第五章 蔬果篇
135	第六章 梅兰竹菊篇
167	第七章 写生篇
197	第八章 景物篇

第一章

笔墨篇



笔墨，是中国民族绘画的艺术语言，是中国画的艺术核心，也是中国画艺术神韵与情愫的体现。把功夫用在笔尖上，以求笔精墨妙和气韵生动之感。



笔墨，是中国民族绘画的艺术语言，是中国画的艺术核心，也是中国画艺术境界的神韵与情愫的体现。清初恽南田在《瓯香馆画跋》中说：“有笔有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨。”中国画不能离开笔墨，也不能忽视笔墨的运用。当然，空谈笔墨或为笔墨而笔墨之作，或否定笔墨的艺术功能，那必然是缺乏艺术蕴涵和气韵生动的中国画，是无本之木的绘画艺术品，终将被时代所淘汰和舍弃。

我们在习作和创作中，首先将会遇到用笔运墨的问题，也即是如何掌握和运用笔墨的表现方法、笔墨神韵问题。故此，本《画谱》开宗明义第一节为“笔墨”，目的是让大家一开始对笔墨的运用，有一个初步的要求和认识，并熟练地了解和掌握笔墨的基础技法。

中国画的用笔法，史籍上有“锥画沙”、“虫蛀木”、“屋漏痕”、“折钗股”、“印印泥”等记载。王羲之《笔势论》中说：“每作一横画，如列阵之排云；每作一戈，如百钧之弩发；每作一点，如危峰之坠石；每作一牵，如万岁之枯藤。”虽然，这些道理是指书法的，但绘画上也是如此，同样要求一画一点、一笔一墨之中都必须有情感、力度、气势、功力、节奏。所谓笔法，即是用笔的变化和表现方法。用笔方法有中锋、侧锋、藏锋、露锋、偏锋、顺锋、逆锋、垂锋、撇锋、

竖锋（竖笔）、捺锋（捺笔）等，在用笔要求上还有圆笔、方笔、尖笔、转笔、涩笔、疾笔、圆中有方、方中寓圆等。

力透纸背 即是笔力遒劲而墨色饱满的用笔用墨之法。在书法上要求十分严格，而在绘画上同样如此。下笔时“如高山坠石，磕磕然实如崩也”（晋卫夫人《笔阵图》）。言下之意力能扛鼎，即是用全身的体力、臂力、腕力、指力来描绘对象。

一波三折 在出笔时要有起伏变化和抑扬顿挫的笔线，不能平铺直叙地勾勒线条，画纵横、曲直的笔线要沉着、随意，正像王羲之所说“每作一波，常三过折笔”，比喻用笔有曲折、节奏、波捺笔势的变化。

来龙去脉 系指描绘对象时的用笔方法。笔笔要有交代，笔笔有起伏连贯，出笔时纵横交叉、轻重徐疾都要准确有序、沉着果断。无往不复，无垂不缩，胆大心细，一气呵成，要体现起笔与收笔的笔情墨趣和来龙去脉。

圆中寓方 用笔以圆笔为主结合方笔描绘物象，在用笔时，对呼应、纵横、交叉、映带、连贯、顺畅、起结等都要轻松自如，随意着笔，圆中寓方，方中求圆。不可滞凝刻板和矫揉造作，一般以有棱角者为“方笔”，无棱角者为“圆笔”。明项穆《书法雅言·中和》云：“圆而且方，方



而复圆，正能含奇，奇不失正，会于中和，斯为美善。”

方中寓圆 以方笔为主结合圆笔抒写物象，方圆结合，方中寓圆，适当掺以圆笔。有的画家用笔以线为骨，善于“骨法用笔”；有的画家以韵取胜，以块面为主表现对象。在用笔上切忌矫揉造作，方笔不露圭角，寓圆有力度，以求古拙、朴茂而沉着的笔法。明彭大翼《山堂肆考》云：“凡用笔不欲太肥，肥则形浊；不欲太瘦，瘦则形枯。不欲多露锋芒，露锋芒则意不持重；不欲深藏圭角，藏圭角则体不精神。”

柔中有刚 出笔时有力量感，用线韧性而坚硬，有笔势、金石味，以柔克刚，有“绵里针”的要求。如赵孟頫所说“虽肥而无墨猪之状，外柔内刚，真所谓‘绵里铁’也”的道理。

笔势跌宕 用笔的气势自然、放纵、随意、洒脱，既要层次分明又要有起伏变化。五代荆浩在《笔法记》中：“凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气。笔绝而断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”笔法、笔力和气势，运用得当才使画面有了灵性和笔情。

以线为骨 用笔以线表现物象的外形结构和动态姿势，这也是中国画艺术语言的基本要求。“十八描”中有钉头鼠尾描、竹叶描、减笔描、铁线描、折芦描等，都是根据不同的物象运用

不同的线描表现对象。“骨法用笔”、“笔为骨”之说，均体现了用线的“笔力”、“骨架”的要求。也就是说“以线为骨”作为画中物象的基本骨架，都是以线为主、以骨为质，来描绘对象的外形、状貌和神韵。

中国画的用墨法，常用的有焦墨、浓墨、重墨、淡墨、清墨、渴墨、涨墨、宿墨、泼墨、破墨等。力求墨气，切忌黑气；求活墨，忌死墨；求墨韵，忌僵墨。水墨淋漓，有气有韵。前人有“画道之中，水墨最为上”之说。中国画以水墨表现对象，使墨色有多变、层次丰富的感觉，也就是说中国画的墨色变化多端、多姿多彩，中国画可以墨色为主调，运用多变的墨色表现物象的情味和精神。黄宾虹有“五笔七墨”之说。五笔，即平、圆、留、重、变；七墨，即浓、淡、破、泼、积（渍）、焦、宿。唐代张彦远在《历代名画记》中说：“运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”前辈艺术大匠对墨法运用的艺术观都是一致的。显然，中华民族的绘画，向来注重水墨的表现和运用，故有“知白守黑”、“水墨为上”、“墨分五色”之说。

以墨取韵 要求用墨必须是光华焕发，“七墨齐用”，莹然光洁，以墨为贵，才能气韵生动。但是必须运用以水调墨，水墨调配适中，比例

恰当，才能墨韵无穷，墨沛淋漓。即是“因势运墨”、“以墨取韵”的要求。

墨气淋漓 墨法的掌握在于用水，犹如鱼儿离不开水一样重要。《画谭》中说：“以墨为形，水为气，气行，形乃活矣。”善于用水，用水有度，使墨色鲜活、丰润、有灵性，才能达到氤氲明净和气韵生动之感。

带燥方润 燥即干燥，或称枯墨、干墨，也有称为“毛”，即运用笔（墨）要毛一点，使画中的层次和润味更为丰富、多变。干墨和湿墨结合运用，相生相发，气脉相连，使墨色既分明又有层次。要枯淡中见丰腴，干燥中求润滋。不干不湿平平淡淡，太干太燥干干巴巴。

浓淡适中 一笔见浓淡，浓淡求变化，墨韵才生动有情味，目的都是要在用墨中求浓淡变化，求气韵生动。用墨切忌平、滞、板、凝等弊病。

干湿有度 干墨、枯墨和湿墨，应交替使用，互相补充、互相照应，灵活调度，相得益彰。枯墨太多，显得无韵味；湿墨太多，则无墨韵生动之感。干湿适中、干湿有度，把功夫用在笔尖上。

切忌黑气 画道之中墨气是重中之重，切忌黑气。写意花鸟画中施墨太重、太黑，浓墨过多，容易犯黑气的毛病。如果画面上处处用

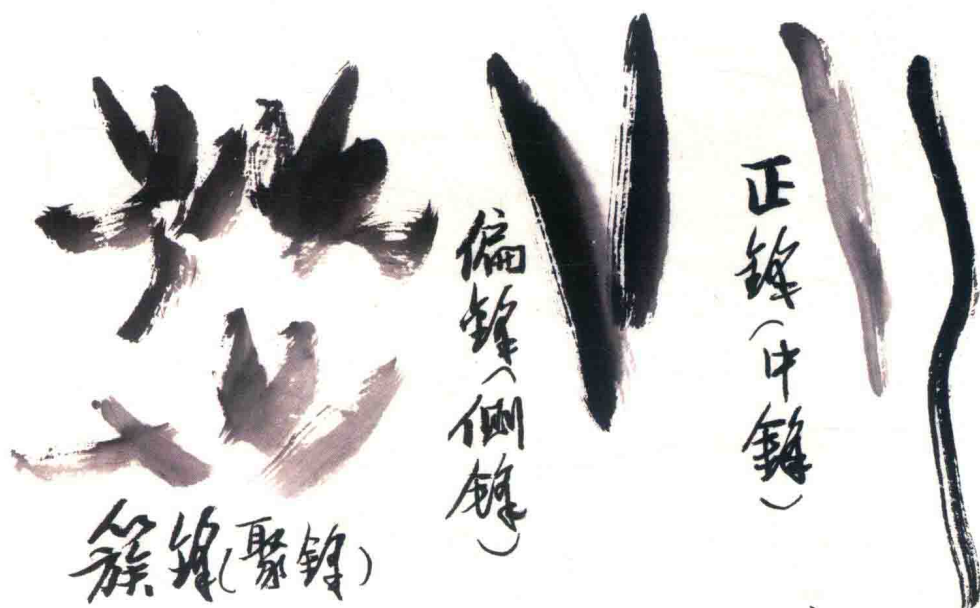
重墨或浓墨来表现物象，平铺直叙，将有晦冥沉闷之感。所以，在画中尽量避免黑气，以求墨气。

切忌脏和浊 在用笔用墨时，做到笔净，水清，墨新（新鲜），调墨盆和砚台也要干净。如果作画工具不干净，水不清，会直接影响画面，显得脏和腻，也毫无美趣和亮丽的笔墨情味。倘若用笔用墨时复笔太多，又腻又乱，水不清，笔不净，也使墨色浑浊，不滋润。所以，在作画前，须作好一切准备工作，保持笔、墨、水、砚的清净。

泼墨运用 即以较大量的水和墨，表现物象的神韵。“泼”即为“写”，为“画”，为大笔挥写，适用于小写意和大写意的运墨要求。唐张彦远有“吹云泼墨”之说，画面上运用大块墨色“随笔挥泼”写之。如画粗枝大叶的荷叶、蕉叶、芋艿叶等，都要泼墨为之。自唐王维的“水墨渲淡”，发展为王墨（洽）以“泼墨取胜”，当时对王墨“众论称神”，王墨作画“即以泼墨”、“或挥或扫”、“应手随意，倏若造化”，被称为“王泼墨”。自此，王墨所创的“泼墨法”，影响深远。

破墨运用 写意画的墨法有浓破淡、淡破浓或水破墨、墨破水、湿破干、干破湿、色破墨、墨破色等破墨法。以求墨色千变万化，无穷无尽，并使墨色更为鲜活清醒、浑厚华滋。

(一) 例舉法筆





順鋒(自左至右或自下而上)



逆鋒(從下而上從右至左)



垂鋒(自上而下而重)



捺鋒



豎鋒

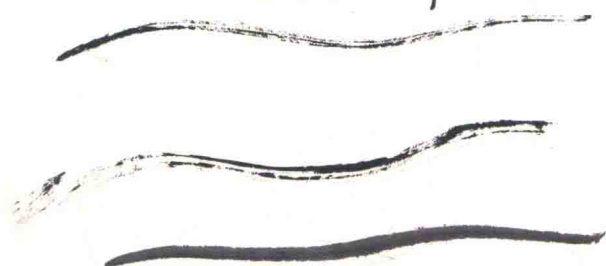


撇鋒(如撇竹叶之法)

枯笔(枯墨)



一波三折



(二) 筆法舉例

