

主编 韩玮

析疑解惑

韩英伟 著

禽鸟篇

季夏畫堂



山东美术出版社

析疑解惑

花鸟画系列 禽鸟篇

韩英伟 著

图书在版编目 (C I P) 数据

花鸟画系列. 禽鸟篇 / 韩英伟著 ; 韩玮主编. ——
济南 : 山东美术出版社, 2011.6
(析疑解惑丛书)
ISBN 978-7-5330-3513-6

I. ①花… II. ①韩… ②韩… III. ①花鸟画—国画
技法 IV. ①J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第121150号

策 划: 杨文军

责任编辑: 信 奇 李文倩

装帧设计: 信 奇 刘冠全 关晓冰

封面设计: 关晓冰

主管部门: 山东出版集团

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制 版: 山东新华印刷厂

印 刷: 济南鲁艺彩印有限公司

开 本: 889×1194毫米 16开 2.5印张

版 次: 2011年6月第1版 2011年6月第1次印刷

定 价: 18.00元

目 录

概 述·····	5
一、禽鸟的基本结构·····	7
1. 鸟的基本结构·····	7
2. 禽鸟嘴眼的基本画法·····	9
3. 禽鸟足爪的基本画法·····	9
二、禽鸟的基本画法·····	10
1. 点厖法·····	10
2. 披蓑法·····	11
3. 彩墨法·····	12
4. 勾染法·····	13
三、禽鸟画的作画步骤·····	14
1. 《闹春》步骤图·····	15
2. 《蕉阴小憩》步骤图·····	17
3. 《秋色秋声》步骤图·····	19
4. 《雄视》步骤图·····	21
四、小 结·····	23
五、作品欣赏·····	24

编者的话

中国画作为中国文化的一个重要组成部分，墨彩纷呈的意象创造方式，源远流长。时至今日，已经历了近千年的演变，任何一个稍有中国文化常识的人，都不会对其漠然视之。

这也正是学习中国画者众多的原因。

而一本切实可用、析疑解惑的技法书籍，则是帮助学习者理解、认识和领悟中国绘画精髓必不可少的辅助。

本套丛书正是在这样的基础上产生的。

虽然从严格的意义上来说，任何一个画种技法的介绍，对学习者都只能是一种参考，是一种也可以这样做的方式，但借鉴可以使学习者从“无法”到“有法”，尤其是一种既具有一定的学术性，又能使学习者析理明技的技法书籍更是如此，这也正是本套丛书技法分类与体例设计的目的所在。

本套丛书在编写上尽可能将学术性融入深入浅出之中，文化传承脉络的系统性力求清晰明了，技法介绍于寻本书求源之际尽可能更加实用与现代。这样，适应性可能更广泛一些，对学习者的帮助可能更直接一些。因为，中国画的学习，毕竟既要从基础做起，又要与时代同步。

如果本套丛书使学习者对中国画的认识和实践有所启迪，作为编者，则足以欣慰了。

韩玮

2011年春节于泉城

概 述

中国画以禽鸟作为绘画题材的历史渊源最早可追溯至仰韶文化中后期庙底沟类型的陶缸，陶缸上用白描的手法绘有造型准确的“鹳鸟衔鱼”纹饰。用今天的美术分类法虽应属禽鸟画的范畴，但是这并不能算严格意义上的中国画。因为创作者和使用者关注的只是器具的本身，纹饰仅仅是器具的“装饰”，不具备独立的欣赏价值。

战国时期出现的帛画，在形式上最接近传统的卷轴画。它是由商代画幔一类的陪葬织物发展而来的。现藏于湖南省博物馆的《龙凤人物》、《人物御龙》帛画，表现了墓主人在天堂的活动场景，其中以双勾白描法的绘画形式对禽鸟作了细致精确的描绘。这说明，帛画基本上脱离了附属性绘画，进入到纯绘画的原始状态。

以禽鸟作为主题而独立成画，是在南北朝时期开始萌芽的。此时的审美意识发生了重大变化，人们崇尚“自然”、“无为”，作品中的怡情因素大大增强。虽然传统的龙凤图像还占有相当的位置，但描绘自然中的禽鸟动物也日益成为画家们的喜好。史籍中常能读到的顾恺之《凫雁水鸟图》、陆探微《斗鸭图》、顾景秀《蝉雀图》、《鹦鹉图》等条目，是最早记录下的以禽鸟为主题的画作。令人遗憾的是，原作未能流传下来，我们无法研究具体的技法。

晚唐时期，被美术史奉为“花鸟画始祖”的边鸾出现了。《唐朝名画录》记载：“边鸾，京兆人也。少攻丹青，最长于花鸟，折枝草木之妙，未之有也……贞元中新罗国献孔雀解舞者，德宗召于玄武殿写其貌。一正一背翠彩生动，金羽辉灼。”可见，边鸾对禽鸟的写生功夫已臻化境。这时期的禽鸟画，也逐渐摆脱了附属于人物画的从属地位，成为画的主题。

晚唐、五代建立了宫廷画院，这时期的宫廷画师大都以“移生动质”、“变态不穷”、“妙得其真”作为最高艺术境界。从黄筌勾勒彩晕的“黄体”到黄居寀发展的勾勒填彩法；从徐熙叠色渍染的“徐体”到许崇嗣创出的“没骨法”，形成了中国禽鸟画图式、技术的两大流派。时称“徐黄异体”亦有“黄家富贵，徐熙野逸”之谓。此时的“徐黄”二体技法有异，而志趣相同。创作的目的虽不离于物，但着眼于志趣的表达：以禽鸟为媒介借以寄托画家的思想与审美情趣。至此，禽鸟画作为自然中真禽鸟代用品供赏玩的时代已渐行渐远，而借禽鸟画寄寓社会审美观念的门扉业已敞开，完成了花鸟画史上的一次质的飞跃。

北宋初期，花鸟画随着社会需要的变化而蓬勃发展，跃居于人物画之上，与山水画并驾齐驱。黄筌及黄居寀的画风主宰着北宋宫廷花鸟画坛达百年之久。徐熙之孙徐崇嗣也不得不效“诸黄之格”，后来才开创了不勾轮廓线纯以色彩塑造物象的“没骨图式”。

仁宗、英宗时期崔白的出现，使禽鸟画在直接表达作者的感受上进了一步，画法上也较徐黄样式更加自由。现存于世的《双喜图》、《寒雀图》可见到对物象的描绘由逼真而趋于生动，似乎去掉了刻意求工的痕迹，这也是文人画风兴起的初始，同时也显露出意笔画的基本特征。稍后的文同，主张作画要“胸有成竹”，象外之意自然流露于笔下……为写意禽鸟画指出了借物抒怀的途径。随后的牧溪、李迪、林椿、杨无咎等将意笔禽鸟画推向了高峰。其中，牧溪和尚以水墨直接渲染成画，法近梁楷的泼墨人物，现藏日本的《松树八哥图》是其较为可信的传世作品，已呈现出大写意禽鸟画的风貌。同时也把以禽鸟为主题的意笔画推向一个高峰。

宋画讲“理”，元画尚“意”。童书业在美术论集中这样说：“宋画所以一变而为元画，是画院衰竭的结果。在宋代，文人画虽已兴起，但因上有画院崇尚写实和工致，一般画人多少总要受到它的影响，这就是宋画尚物理、重象真的原因。到了元代，游牧民族入主中原，不知重视文艺，于是画院解体，纯粹的文人画代兴，工整的画风就一变而简逸了。”

元人首先抛弃色彩，强调“墨分五色”，主张“水墨为上”。另外，着力强调“诗书入画”。所谓“书画同源”、“画中有诗”，将文学性这个文人的强项注入到绘画中去，极大地推动了中国画历史的进程。《幽篁戴胜图》是赵孟頫传世的主要禽鸟画之一，用笔严谨细致，既继承了宋院体画的细腻，又多了许多文人气。到了王渊、张中、陈琳墨禽的出现，已经是完全的“元画”气质了。赵孟頫曾在陈琳的《溪凫图》上题曰：“陈仲美戏作此图，近世画人皆不及也。”“戏作”道出了陈琳作画时的悠闲状态和文人气度。宋人题画多用“制”，而后来文人画家题画多用“写”，从“制”与“写”的区别，也可看出画人的状态和心理变化。

明代禽鸟画的艺术成就最引人注目，形成了多种风格样式，对后世产生了较大的影响。最具代表性的画家当属边景昭、孙龙、林良、吕纪等。明代文人画风多样化的同时，崇尚文人画的理论相继产生，重士气、重学问、重创作个性、重性情的抒发。文征明首先提倡“作家士气咸备”；屠隆提出“天趣”即为“士气”，要求“以画寓意”；王穉登强调要有“画学、画胆”，而且“兼渔古人之精华”，以之创作绘画的“韵致”等等。总之，明代多样的禽鸟画图式不管是由理论的驱动形成，还是由理论的总结完备，所达到的高度是不言而喻的。

阅读《三友百禽图》可见边景昭是宗法黄筌一路加以创新，在工谨妍丽中传达出雍容浑朴的气质。孙龙则更具个性，所作《花鸟草虫图册》中黄叶小鸟一页，作者娴熟地运用点厾法，色墨混用、写染而成。下笔精确，形象生动，与牧溪的画风有异曲同工之妙。由此禽鸟画的“工笔”、“意笔”的两大流派也逐渐地明晰起来。嗣后的沈周、文征明、唐寅等进一步发展了意笔禽鸟画的内蕴和技法。吕纪作品有两种风格，一是承袭黄筌一路的“院体”，二是直袭林良的水墨意笔。

陈淳、徐渭开创的大写意画风所绘禽鸟虽少，但以其“散淡”、“潇洒”的写意精神，给当时的花鸟画坛吹来一股新风，为后世树立了一座丰碑。

郑昶在《中国画学全史》中说：“雍正以前，山水与花鸟可谓并盛，乾隆以还，则花鸟画之盛几欲掩山水而上之。”

清代的禽鸟画承前启后，流派纷呈，名家圣手辈出，构成了一座庞大的金字塔，而立于塔顶的当属朱耷。朱耷画的禽鸟，或曰“白眼朝天”，或曰“冷眼观世”。从史料上看，朱耷曾精研过林良、吕纪等前代名迹，《空谷苍鹰图》是朱耷的传世名作，与林良、吕纪所绘之鹰加以比较，师承的痕迹清晰可见。朱耷在师法前人的同时，最大程度地发挥自己的特点，其对禽鸟简约、概括的掌控能力，今天看也是举世无双的。华嵒是清代禽鸟画的另一当推之大家。张庚在《国朝画征录》里说他，“善画人物、山水，花鸟草虫，皆能脱去习气，而力追古法，不求妍媚，诚为近日空谷之音”。可见其时已名噪天下。他的禽鸟画在笔墨、赋色上均具鲜明的个性，他把山水画中干笔枯墨皴擦技法运用到禽鸟的羽毛上，并把工笔中的丝毛法以意笔形势用之，使之更富生气，脱去了作家习气，发展了禽鸟画技法的传统表现力。

朱耷、华嵒的禽鸟画个性风格，不仅影响了晚清时期的虚谷、任伯年，近代大家齐白石、潘天寿、李苦禅、王雪涛等人的禽鸟画也皆受其影响。

综上所述，我们可以看到中国禽鸟画的发展轨迹，是清晰可辨的，它的传承脉络和风格的演变为后人学习，为研究禽鸟画提供了明晰的创造思路。虽然时代在发展，但其发展演变的内在规律，至今仍可供我们借鉴。

一、禽鸟的基本结构

画禽鸟之法当记应物象形，虽不必吹羽数翎，但其物理特征是绝不可乖违的。飞鸣食息之象，风雨晴雪之态，亦应知其要点。何况禽鸟分有猛禽、攀禽、涉禽、游禽、鸣禽、雉禽、家禽七类之多，各不相同，各具特征。

以猛禽类的鹰、雕、隼为例。翔于高空，捕食小型动物，故而翅翼强健，目光炯利，嘴爪锐似钢钩。涉禽为适应浅沼生活，腿、胫、嘴细而长，以利捕食鱼虾，尾翼粗短避免了拖泥带水。鹤、鹭、鹭鸶当归其属。鸣禽多生活于野林之上，以种粒小虫为食，飞翔跳跃于枝柯之间，故嘴爪尖而短以利啄食，尾翼长可控方向。黄鹂、杜鹃、白头翁是其例。

按一般规律而言，尾短者，嘴必长。尾长者，嘴必短。嘴勾者爪亦勾，嘴扁者爪亦扁。当然这不是绝对的，作者当细心察之。

就意笔禽鸟而言，表现不同形态，要熟稔其基本特征，虽不要求结构上的如何精确，但若画的其形难辨，亦不合适。禽鸟的基本解剖结构与大致上的透视原则，是意笔画所须遵循的基础。在这一基础之上，禽鸟的形态无论正侧背向，飞鸣啄息，皆可合乎物理。技法的运用上，无论先身后头抑或先头后身，方能随心所欲。

写意禽鸟用笔以稳、准、狠为要诀，下笔拙辣，点揉勾拖，媚俗皆去，厚重生焉。加之墨彩凝

练，虚实相倚，浓淡互破，干湿并用，物象自然天成。这是意笔禽鸟的要诀，学习者当在探索中加以锤炼。

1. 鸟的基本结构

鸟类属于恒温卵生的脊椎动物。躯体为梭形，各部分的名称。（见图1）

鸟类的羽毛，大体可分为两类：一类是较大、比较硬挺的羽毛，中间有明显的羽轴，与两侧的羽枝区别分明，被称为“翎”。翎生在尾和翅上，在飞翔时起主要作用。另一类是比较柔细的羽毛，羽轴与羽枝区别不明显，被称为“毛”。毛的生长按结构位置有一定的走向，各不相同。古人将鸟类称为“翎毛”即由此而来

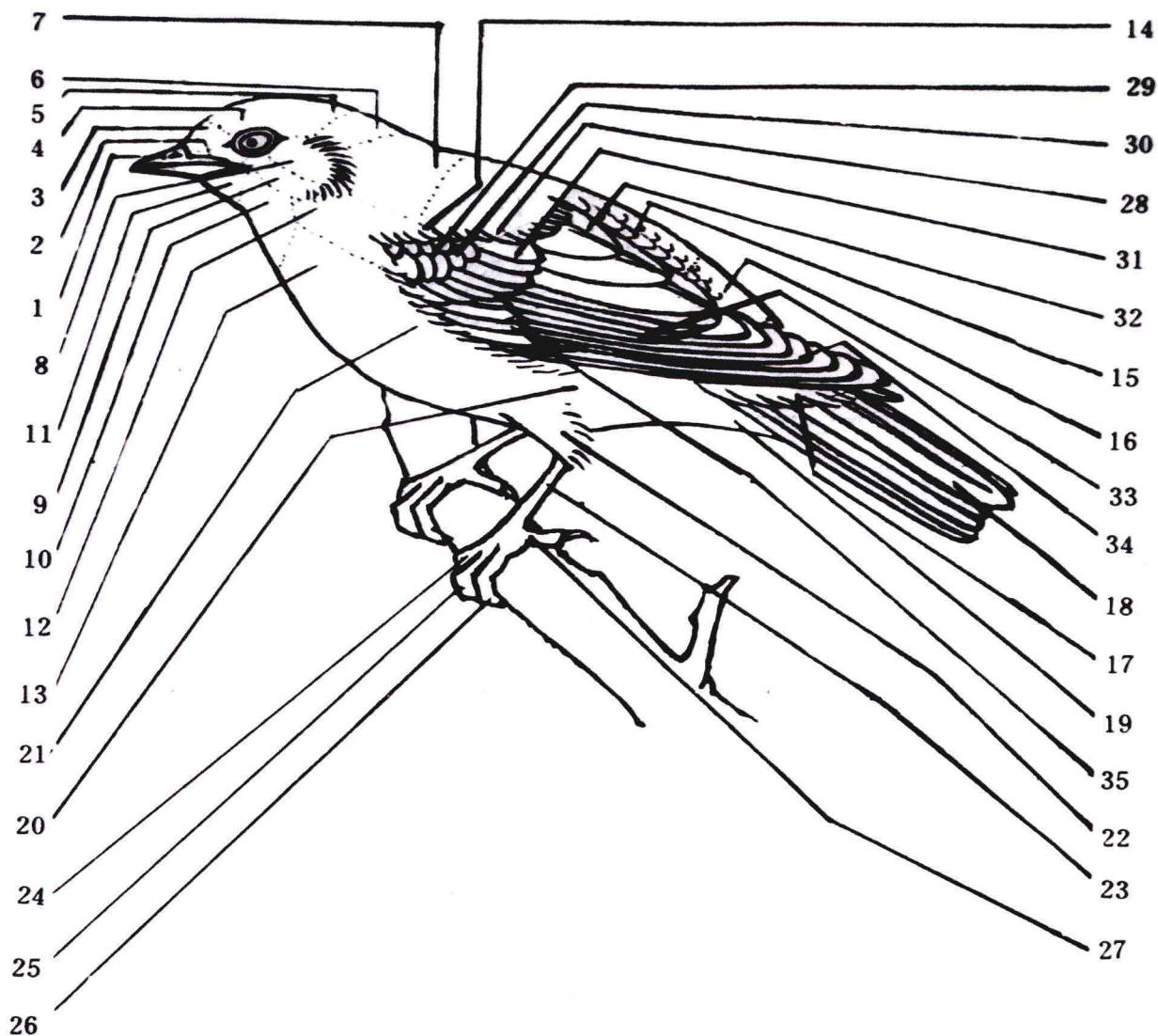
鸟的头部与躯干是两个卵形，除形体的大小外，鸟类最明显的区别在头部和嘴的变化上。

鸟的翅膀张开大致可分为五种翼形：尖翼、细翼、圆翼、宽翼、中等翼。

鸟尾的变化很多，一般可分为平尾、圆尾、楔尾、凸尾、凹尾、燕尾、尖尾等。

鸟腿称为跗跖骨。鸟爪一般有四个脚趾，第一指向后，包括指甲在内，有骨两节。由内向外依次为：第二趾三节，第三趾五节，第四趾四节。鸟爪也因类别不同而有差异，一般鸣禽与猛兽为一趾向后，三趾向前；攀禽则一四趾向后，二三趾向前；游禽则有璞。

鸟体各部位的名称



- | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|--------|
| 1. 嘴峰 | 2. 眼先 | 3. 前额 | 4. 头顶 | 5. 枕 | 6. 颈项 |
| 7. 下颈 | 8. 耳羽 | 9. 颊 | 10. 喉 | 11. 颏 | 12. 颈侧 |
| 13. 胸 | 14. 肩间部 | 15. 下背 | 16. 腰 | 17. 尾上复羽 | |
| 18. 尾羽 | 19. 尾下复羽 | 20. 腹 | 21. 肋 | 22. 腿 | |
| 23. 跗跖 | 24. 内趾 | 25. 中趾 | 26. 外趾 | 27. 后趾 | 28. 肩羽 |
| 29. 小复羽 | 30. 中复羽 | 31. 大复羽 | 32. 三级飞羽 | | |
| 33. 次级飞羽 | 34. 初级飞羽 | 35. 初级复羽 | | | |

图1 鸟的基本结构

2. 禽鸟嘴眼的基本画法

画禽鸟，眼、足是最见功力的部位，中锋行笔，用笔要稳健沉着，点睛尤为重要。既要把握好位置，又要有笔法美感，画足亦是此理。（见图2）

3. 禽鸟足爪的基本画法（见图3）



图2 禽鸟嘴眼的基本画法

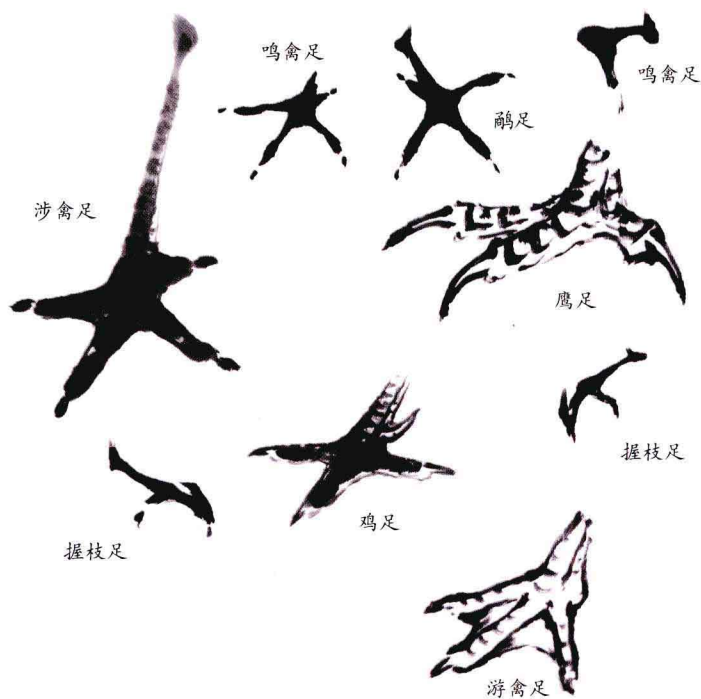


图3 禽鸟足爪的基本画法

二、禽鸟的基本画法

1. 点虱法

(1) 中号羊毫斗笔着重墨由膀及背分三步依次点出。用笔当以重拙为要，墨色不宜过于光匀。顺势拖出初级飞羽，以求虚实相生。（见图4-1）

(2) 浓墨中锋写出飞羽及尾羽。八哥的飞羽翎间有白斑，画时注意留出。浓墨画头部时应注意喙线的一波三折，不宜过于平滑。喙上之枪毛运用

细碎，松动的笔触以求质感。（见图4-2）

(3) 以重墨添加足爪，以焦墨点睛。熟练掌握了身子的造形规律后，禽鸟的头部可多方向，多角度的变化。另一只鸟的动态也可供学习者参考。（见图4-3）

(4) 添加梅枝，题款，落印。（见图4-4）



图4-1



图4-2



图4-3



图4-4

2. 披蓑法

作披蓑法，将笔锋添为扁平状，侧锋行笔，笔笔相依，形如蓑衣状，故称为披蓑，是为传统画鸟法由工转写时的技法形式，尤其适宜于小写意画法。（见图5-1至图5-4）

（1）大兰竹笔，笔锋捺为扁平状，着淡墨由胫至胸而腹逐渐丝成。如古时蓑衣。丝毛时笔中水分应适中。趁湿着重墨画成膀与翅，注意虚实关

系。（见图5-1）

（2）喙及眼线勾出后，重墨点丑头部。依据透视加足爪，点睛。（见图5-2）

（3）淡赭石色按结构重染一遍，稍重赭石色染喙勾复羽。鹌鹑的不同动态均可用上法完成。（见图5-3）

（4）添加菊花苔点，题款、落印。（见图5-4）



图5-1



图5-2



图5-3



图5-4

3. 彩墨法

彩墨法为墨、彩间用的方法。虽彩墨间用，但色彩的运用，同样要注意笔法，用笔方法与用墨法相同，只是变墨为彩而已。（见图6-1至图6-4）

（1）花青、三绿、藤黄调为翠绿色，点厾法画翅、胸、背。初级复羽处留白以求虚实。趁湿以重墨加飞羽及尾羽。（见图6-1）

（2）以披蓑法画出胸腹及眼圈。另一种方法

可先以披蓑法画出胸腹，再次颜色画头部后以三绿加碎点。（见图6-2）

（3）赭石加朱磦细丝出颈部及胸腹羽毛，以淡朱磦加胭脂染喙，重朱勾足爪，焦墨点睛加飞羽翎线。不同角度的翠鸟与以上方法相同。只是步骤先后上有所区别而已。（见图6-3）

（4）翠鸟多生活于水边，故加柳枝。题款、落印完成。（见图6-4）



图6-1



图6-2



图6-3



图6-4

4. 勾染法

(1) 用写意笔法勾线，粗旷灵动的勾出身形，添加头部及嘴线眼线。(见图7-1)

(2) 淡墨添加鸟身上的斑点，加翅、尾及局部羽毛。重墨点写尾羽，浓墨点睛，加足爪。(见图7-2)

(3) 赭墨点染局部，淡赭填染胸腹，藤黄染嘴，半干时可对局部根据需要加以复染，白粉点写足斑。(见图7-3)

(4) 加芙蓉花，题款钤印，整理完成。(见图7-4)



图7-1

图7-2



图7-3



图7-4

三、禽鸟画的作画步骤

谢赫六法中“经营位置”讲的就是构图。构图是一幅画的代表，是给观者第一印象之处，历来中西绘画都看重这一点。当构图处理恰当时，这幅作品就迈出了成功的第一步，就有了吸引力，一幅画的可读性和信息量就是从构图、笔墨、情意等方面来判定的，这是作者与观者沟通情思的重要所在。

成功的画家历来都有个性鲜明的构图形式。这在花鸟画上尤为突出。虽然构图在中国绘画中属形式范畴，但又不是一个简单的形式，因为它总是与具体的形象、笔墨、情思联系着。构图，应该使人感到画外有画，无画处亦有画意，这样才能说，构图中包含着意境，包含着丰富的信息。初学者画禽鸟必须着力于此，下番功夫。

笔墨是中国画表达形式最主要的手段。诸凡个人的品性、学养、才情均能于笔墨上透露信息。尤其是文人画首重画面意境，而意境的表达全靠组成画面的笔墨，这两者之间是相互依存的。正如人的灵魂和肉体是有机的统一体，也就是形神关系。若禽鸟只有形而乏神必痴呆，但若禽鸟只有形而笔墨不佳，也难以传神。从绘画的角度来说，很少有意境平庸，格调低下而笔墨独具高超的。相反，也很少有平庸的笔墨而能表达出高超的意境的，禽鸟画法亦是如此。

至于禽鸟画法的笔墨技法，历代画家积累有丰富的经验，而且留下了大量的优秀作品，足资后人借鉴和探求。

明人顾凝远在《画引》中曰：“先理筋骨，而积渐敷腴，运腕深厚，而意在轻松，则有墨而有笔。此其大略也。”故而，要画好禽鸟对笔墨一道总是要悉心研究的。

齐白石先生有“绝似物象者此欺世盗名，绝不似物象者往往托名写意亦欺世盗名”之论，亦有“太似为媚俗，不似为欺世”之说。为意笔禽鸟画

法提出了物象本体造形的基本法则。

六法中的应物象形，讲明了应对其物而写其形，也就是说应对其物而写其大略，写其特征。尤其是意笔禽鸟画，更能对应该理论。例如八大山人的《孔雀拳石图》，运用了极简练的笔墨，写其大概。为区别于其他禽鸟，头上枪毛处着意点厾，尾部也是依据孔雀的特征三五笔而恰到好处，这便是大写意花鸟画的“似于不似之间”，这也是写意禽鸟造形的基本规律。正如祝枝山所说“绘事不难于写形，难于得意，得其意而点出之，则万物之理，挽于尺素矣”。一幅好的意笔花鸟画作品，要兼顾形似，但力求的却是神韵、意境、思想和对世间万物的感悟。画者当缜思之。

西洋绘画中的色彩学把红、黄、蓝三原色从科学的光效应上加以变化，形成了西洋的色彩观念。而中国绘画则以红、黄、蓝、白、黑五色，从艺术科学的视觉效应上加以变化，形成了中国绘画的色彩观念。今天来看，这些色彩观念绝非是一成不变的，而是很缓慢地随着地域文化与民族情感的发展而变化着，绝非由某个人在一朝一夕之间就定出一个全新的格局来的。

色彩的处理，总得随物性而定。六法中的“随类赋彩”，讲的即为此道。红的花，绿的叶，碧色的翠鸟。但是仅按此道，也很难形成今天中国画色彩学的格局，也就没有了苏东坡的朱竹、王冕的墨梅、齐白石的红花墨叶。禽鸟画法的以墨代色和变化鸟类的原有色彩亦应如是，用色不易。吴昌硕先生曾说过“事父母色难，作画也是色难”。传统中国花鸟画的用色崇尚古艳，求其变化而剔除媚俗，要求设色不可滞腻而脏，应由浓及淡，层次清朗。这与轻薄有所不同，力求灵动，力求层次，力求醇厚。灵且厚，气韵自在其中。

潘天寿先生认为用色不可太漂亮，即使不俗，

也会使人感到不稳固,好像桃李虽艳,却有旦夕飘零之忧。浑厚沉着的色彩,才有健康坚劲之感,虽枯而不萎败。当然,“笔墨当随时代”,色彩也应随着时代的发展,但禽鸟画仍当以艳而不俗为基本法则,这还要有赖于作者各方面的正确修养和不懈的努力。现以几幅作品步骤图来逐步解析。

《闹春》以初含苞叶的柳树配上呢喃有声、上

下翻飞的燕子呈现早春二月的勃勃生机。研习时应当注意以下几点:(1)构图大体上呈反S。(2)石之皴以结实、苍润为要。(3)柳干以混描法成之。(4)柳条必须用草书线写出。(5)燕子重墨点丑,用笔当以松动、准确为要,形体不宜过胖。飞行时的小型禽鸟嘴与眼一勾一点即可。(6)颜色以暖基调为主。

1. 《闹春》步骤图(图8-1至图8-6)



图8-1 《闹春》步骤一

以劲拙的笔法由上及下画出石头的大体结构,勾、擦、点,以求石之劲壮而又不失玲珑之姿。



图8-2 《闹春》步骤二

趁石之墨未干,三绿加赭石按“石分三面”染成。三绿加石绿强调苔点及结构。



图8-3《闹春》步骤三

以混描法（勾、描、擦、点）画柳干，中锋草书法画柳枝，中锋淡墨写出柳条。随之点出早春的柳叶苞，赭墨染柳干后复染柳枝、柳条。



图8-4《闹春》步骤四

浓墨画出燕子的身子，翅及尾部剑羽，后加头部羽毛，趁湿焦墨一笔画嘴线，点睛后淡赭加朱磬染胸腹，题款、盖印完成。