

●工笔花鸟卷

贾广健等 著 辽宁美术出版社

中国画技法大要

The Chinese Painting Technique Outline

Claborate-style Painting Bird and Flower

● 工笔花鸟卷

贾广健等 著 辽宁美术出版社

中国画技法大要

The Chinese Painting Technique Outline

Claborate-style Painting Bird and Flower

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画技法大要. 工笔花鸟卷 / 贾广健等著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5314-6665-9

I. ①中… II. ①贾… III. ①工笔花鸟画—国画技法
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第023654号



出版者: 辽宁美术出版社

地址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110005

发行者: 辽宁美术出版社

印刷者: 辽宁北方彩色期刊印务有限公司

开本: 889mm × 1194mm 1/16

印张: 19

字数: 200千字

出版时间: 2015年6月第1版

印刷时间: 2015年6月第1次印刷

责任编辑: 洪小冬

装帧设计: 洪小冬

责任校对: 李 昂

ISBN 978-7-5314-6665-9

定 价: 350.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

Contents

总目录

01

工笔花鸟画技法1

贾广健 著

1 86

02

工笔花鸟画技法2

姚舜熙 著

1 84

03

工笔花鸟画技法3

毛雪琴 著

1 128

工笔花鸟画技法

贾广健 著

魂牵梦绕——淋漓水墨寄情怀

在中国绘画史上，形成了两种标示时代而又风格迥异的绘画风格。其一是宋人院体画风，其二则是文人水墨画风。前者代表了中国工笔画形成隋、唐、五代时期在工笔人物画的成就之后，以花鸟画为主要代表的院体画风范。这种院体画风的独特成就在于把隋、唐、五代的人物画，如顾闳中的《韩熙载夜宴图》、张萱的《捣练图》、周昉的《簪花仕女图》等作品的记事性、情节性的表现，转变为通过自然物状、情境的表现，突出了作为绘画应有的欣赏性以及诗意性、文学性内涵。从宋徽宗赵佶到大文学家米芾、黄庭坚，他们对北宋以后把诗的意境引入绘画，并使这种诗境的表达成为绘画的灵魂而取代了以前绘画的“叙事性”，这是对于绘画史的重大贡献。虽然此间还

没有形成以诗、书、画、印相结合的文人水墨画形式，但是，这已经从先前绘画对于自然物状的表现与描摹，而发展为“缘物寄情”主客体相融合而一的表现，这种由客观表现到主观情思与诗境的表达应该认为是一个重大的飞跃，可以说由此对后世“文人画”的形成和出现打下了伏笔，也可以说是开了先河。那么，我们也就可以说作为中国绘画两种不同的画体：工笔重彩画体和文人水墨画体，这两种绘画风格的“貌离神合”找到了她们的内在同一性，同时，也可以说明中国画所具有的整体文化精神。

我对于中国画的学习与探索是从水墨画开始的。因为，在那个充满了政治狂热、且又单调浅薄的氛围中，偶然发现了一个新奇似又遥不可及的神秘世界，那就是在我十几岁的时候，在一本发黄且又印刷粗劣的画册中偶然发现了以墨色画成的苍鹰、垂藤、古木、栖禽、虾

游心自在（水墨） 1994



秋香（水墨） 1998



蟹……这就是在我的记忆里，第一次看到齐白石这位二十世纪极富创造力的大师的作品，这就是绕着我脑际至今，时而遥远、时而亲切、时而模糊又时而清晰的艺术之梦。那种神奇引导着我一步一步地走进并走出他的世界。正是缘于这个艺术之梦，即使在我以后的求学过程中学了素描、色彩、设计等等，这个梦的魔力使我不能跳出中国绘画给我的巨大引力。从三笔两笔的在粗糙的粉尖纸上画兰草到在宣纸上浸化出的淋漓墨晕都深深地令我陶醉不已。

在对待传统问题上，李可染先生曾经这样说：以最大的勇气打进去，以最大的勇气打出来。这是作为一位中西融合派宗师的一句箴言。“以最大的勇气打进去”是要深悟传统绘画的奥妙所在。“以最大的勇气打出来”则是在认知传统之后而又不被其所囿，能融合古今、中西而自成家法。作为一代传统派大家的黄宾虹、齐白石、潘天寿诸家，则是在不断深研传统、修炼自身的过程中使自身对于传统的认识不断升华，而不像李可染所言“要以最大的勇气打出来”。反之，则是在深悟传统的同时又获得大的自由，而对传统进行拓展再造而推进中国绘画的发展，这是在中国画发展过程中“中西融合派”与“传统派”两条不同的发展之路。

在我刚刚步入中国画的学习与探索之路时，确是经过当代名家作品的耳濡目染，手摹心移，并通过这样一个过程来认识传统的，以后也才愈加深知传统之博大精深，它如木之本，如水之源而滋养着现代中国画的创作与发展。

特殊的时代使我失去了在早期接受中国传统文化蒙养的机会。记得孩童时代的我，偶然发现尚存的老中学课本，里边的那些童话、故事和浅显的自然知识都使我着迷……在父亲早年的旧书箱里，那些古装本的《百家姓》、《弟子规》、《大学》、《中庸》……与整日在学校捧读的课本是两个完全不同的天地，虽然并不能完全读懂它，但是，在童年的脑海里是那样的神秘而又遥远。还算幸运的是十三岁就进入了高中，恰逢粉碎“四人帮”之后，百业待兴，教育逐渐走向正轨。国文老师杜广臣先生古典文学功底深厚并精研书法，在其门下几年，如饥似渴地吸纳古文之精典，受益匪浅，至今仍感叹良多，不幸之中而幸遇良师。得以拜观白石老人神奇画作也恰逢十三岁这一年，这可认为是我与中国传统文化、中国传统绘画结缘之始。在这以前我不曾读过一句古诗，吟咏过一遍古文，看到过一幅古代名画，这也正是在以后对中国绘画和中国文化有了更深的理解，也愈是爱之至深至切了。

近现代画家吴昌硕、齐白石、石鲁、李苦禅诸位大家是我非常喜爱并崇敬的画家，也是从临摹他们的作品开始进一步了解中国画的，进而上溯元、明、清之石涛、八大山人、虚谷、徐渭诸家，而尤爱八大山人的绘画艺术。



蒲塘绿雨（水墨） 1997



晨曦新过雨（水墨） 1997

有一个时期并一笔一墨效法之，越数年之后，则更加爱之愈切。夜深星稀，常独自一人抚画沉思，相对欲语，恍惚间似乎能闻泣声如诉。笔墨点划间尽是萧条简抑之气，与之似有灵犀相通，除此之外面对前人作品尚未有如此心灵交流，体味其人生与艺术，蒙其涵养，于画品方略解三昧，于传统之“文人画”爱之至深也。

另一位曾使我痴迷良久的是名代大画家徐渭，其狂放不羁的笔墨如风卷残云，斑斑淋漓，是其心灵的印痕。一次次地手捧《杂画图卷》揣摩而爱不释手。轻吟其诗“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”更觉凄然。



荷塘飞雁（水墨） 1998



蝉噪秋塘静（水墨） 1998



藕根香（水墨） 1995

无论是八大山人还是徐渭，都是以不同方式表现其个性精神，也正是他们各自独特的精神情境吸引了我。那时我喜欢大写意的那种豪迈的精神气度，这应该说是与我个性的某一侧面相契合感应所形成的精神共鸣。在那个时期或更早些时候，我确实不喜欢那些中和、谨严的东西。那还是在河北工艺美术学校读书时，当时教授书法的陈椿元先生规定以《怀仁集王羲之圣教序》为行书范本，我因不喜欢其过于谨严妍美，而在课下找来非常喜欢的米芾的富于个性和情绪的作品来临摹。就如书法，有一次，在博物馆看古代书法展，站在展厅，最突出的就是金农的漆书和徐渭的狂草，二者风格非常强烈，个性又异常鲜明，前者极为理智如冷抽象，是凝固了的情感，后者则是解衣盘礴尽情挥洒。至于后来能进入工笔花鸟画创作和在审美趋向上而更加喜爱中和、含蓄之作，当是在认识

上的转变，在下文另论。但那时八大山人、徐渭、石鲁、李苦禅等人的作品对我影响却是很大的。

石鲁作品的强烈个性与鲜活的生命气息给予我诸多启迪，从而不断审视自己，寻找属于我自己的个性条件和与自我心灵相契合的立脚点。这种寻求个性表现和建立自我的表现语言的主动性，对后来建立自己的工笔花鸟画面貌起到了重要的作用。追求个性表现与在语言形式上的探索，是在转向工笔花鸟画创作之前在艺术观念上的倾向，由水墨至上转变为工、写并重。

水墨传统与表达直接的自然感受之间，存在的鸿沟与滞碍迫使我寻求一种能够自然地表达自己客观自然感受的绘画形式。对于写生的强化使我得以能够更加深入地去拥抱自然，感悟自然。愈是在自然中获得强烈的感受并渴望能够表现这种感受时，原来所陶醉的那些传统的

笔墨语言与表达自然感受之间的阻隔与矛盾就愈加明显了。表现的冲动与渴望以独特的绘画语言表现的精神需求，成为我最初由大写意花鸟向工笔花鸟转型时所经历的心理历程，这在我艺术道路上是一次重要的裂变。我寝食不安而梦寐以求的是找到一种属于自己的艺术语言，这种精神的渴望与情绪的高涨一次次由峰巅坠入低谷，经历这种艰难的心理历程而最大的获益就是我的艺术观不断地成熟并坚定起来。

当我尚沉醉于水墨写意画的笔情墨趣的时候，在面

对碧绿如盖的荷叶，婷婷出水的荷花竟无一点画意，更不要说欲表现的冲动了。悉心研习的传统笔墨程式与面对的自然很难找到一个接点，单调的绿色，清丽不染的荷花觉不出有多少画意，倒是脑海中历代先贤们笔下的荷花总要比自然中的实物要有无穷的魅力，这也正中黄宾虹先生的一句名言“江山如画，江山不如画”，此时，确实感到“江山”不如画。

随着追求个性表现与在形式语言上探索的同时，愈加感到除了前人的笔墨以外，作为画家，应该以一双敏锐

青花青（水墨） 1998



的燦舒芳艷紅姿映綠萍搖風開細浪出娟清
 濟翻影初近白
 流香暗襲人獨披千葉淺不竟百花春
 魚戲參差動
 魚游次第新
 涉江如可采
 以此克迷津
 唐賈謩賦得芙蓉出水詩意
 戊寅仲秋於天津美術學院
 竊香館
 廣健製



流香暗襲人（水墨）
 1998



月晓风清（水墨） 1998

的眼睛去发现客观自然的美，以独特的心灵去感受自然的美。这也正是古人所主张的“外师造化，中得心源”。得造化之功也才能通过主观的陶冶而出心源之象。在对自然的弃取上体现出不同的个性选择。1991年春，我的第一幅工笔花鸟画《新秋疏雨》诞生了，这可以说是试图寻找一种新的绘画语言所迈出的不大不小的一步。这幅画强调了在画面构成上的形式感：片片落叶连成一片，纤细疏落的小竹林及三三两两的小叶都在形式上做了处理，把整个画幅的构图上下分割成两部分，上半部分是平平的灰色，下半部分似雨后湿湿的土地，两鸟一正一侧栖于其间。这幅作品的最初创作构思是来源于一个秋天在山区写生时的感受。细雨蒙蒙、层林尽染、霜林欲醉，满目落叶遍及山野，映衬出湿润的灰白色大大小小的石头。溪水潺潺，积水成潭，水面漂浮着的落叶平平的，显得很有秩序……望天际迷蒙，漠然而生惆怅，满目秋景凄然而又斑斓，这种意境长绕于脑际，欲寄此情此境于画中。缘于此感而作《新秋疏雨》一图，此图是我“缘物寄情”而作的第一次尝试，虽未能表现出更为斑斓厚重的视觉效果和深远的意境，但对于我的创作则成为一个新开端。

当我敞开胸襟去拥抱自然时，自然所给予我新鲜的生命感受，犹如一溪清泉流入干渴的心田，唤醒了我沉睡的尘封已久的童年之梦，仿佛自己的生命就是从那自然的泥土中产生，带着泥土和野草的芳香。在我看来自然的一切都是美的，我猛然发现自然才是我第一位“启蒙老师”。

杨柳依依，水塘中倒映出天空的白云与岸上鹅鸭的身影，受惊的青蛙跳到水中激起一圈圈的涟漪，浓密的芦苇深处时而传来水鸟的叫声……清澈的池塘中游鱼自由自在地往来穿梭，刚刚钻出水面的小荷包，更能使人感受到“小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头”的诗意。虽然

那时并不理解诗中意味，但后来知其诗句而对那般境界却是多有更深的理解，若是今日的城里孩子要想归返到自然的此翻情境中那该是一种奢侈吧。

在那个没有文化，砸烂一切的政治狂热时期，外祖家的小桃园成为我童年的课堂。当我在中学时读鲁迅的《从百草园到三味书屋》时，就会联想到一幕幕小桃园里那些快乐的时光。几间旧屋，院落里十数棵桃树，屋后是一些枣树，高大的、低矮的、密密地几乎成了一道天然的围墙，篱笆围成的小院在我心中真是世外桃源。每当春节一过，乍暖还寒时，桃枝就渐渐地长出嫩芽，我就盼着满院桃花盛开的时刻，几乎每天都要跑去看一看。当第一枝桃花绽开笑脸时，我是那样地兴奋和激动，当满院桃花盛开时，那满树的繁华艳丽沁人心脾的花香，使我感到每天都像节日一样快乐。

骨法传神——潜移造化与天游

传统工笔花鸟画在技法上分为勾染与没骨两种不同的表现形式。勾染法是先以线描来完成造型与形式结构,然后再依线描勾描出来的“形”来设色。故南齐谢赫有“随类赋彩”之谓。没骨则是以色直接按照造型结构来“点”、“染”。勾染形式的工笔花鸟画是以线描作为造型手段的,有着悠久的历史渊源。从出土于长沙南郊的陈家大山战国墓中的帛画《人物夔凤图》,敦煌壁画《凤纹饰》到唐代的阿斯塔那墓葬屏风,还是唐代《簪花仕女图》中鹤、玉兰花的表现手法,都是运用了线描这一表现形式。到了五代的黄筌、徐熙,宋代的赵昌、赵佶、李安忠、林椿、李迪、李嵩以及元代的钱选、明代的林良、吕纪、陈洪绶,清代的谢荪,近代画家于非闇、张其翼等历代先贤,都延续和发展了以线造型的传统。同时,也就决定了在作画程序上是先立形后敷色,这种“线”、“色”分离的绘画观念,是在表现形式和审美上与西洋绘画形成各自不同的范畴。“以形写形,以色貌色”(南朝宋炳《画山水序》),“应物象形”,“随类赋彩”(南朝谢赫《古画品录》)在理论上都是把“形”与“色”分开而论的。

由于中国工笔花鸟画以线造型的基本形式,同时也就确定了中国画的“笔墨”这一形式在工笔花鸟画中所呈现的审美价值与意义。中国画“笔墨”的抽象表现意味决定了由线而表达出来的内涵,远远超过了“以形写形”的单纯的造型功能,而丰富、充实、拓展了“线”的审美意义。

南齐谢赫在《古画品录》中提出的“骨法用笔”,阐释了中国画的笔墨——“线”在造型与审美上的两大功能。也就是“线”除了在描绘和规范形的意义之外,还应该具有其自身的审美内容。

中国画在运用“线”的表现手段时,也是一个不断发展的过程。从早期的中国绘画中可以看到“线”的意义仅仅是为了表现造型。起了一个描画“形”的作用。对造型的把握处于一个幼稚时期,“线”的这种状物功能是随着对线在形式上的规范化而增强了线的表现性功能。完成对线的形式规范是通过对于“线”的修饰来实现的,通过对线的修饰使线条形成不同的样式(形式),也即是不同的“体”。这种具有严谨规范形式的“体”,是由不同个性追求的画家在驾驭笔墨时,个性精神的不同所表现出的不同差异,形成的不同风格。线愈加风格化,个性化,同时也愈加使“线”从形式美的层面升华到表现性层次,强化了“线”的表现性功能,也就使“线”在中国画的表现上有了更广阔的表现空间,画家也就可以通过线的不同表现形式,创造出更为多样的形式风格。在工笔花鸟画中,“线”就更加体现出中国画“笔墨”的意义与内涵。

那么,在对线的形式规范化是通过哪些修饰手段来完成的呢?首先,是通过用笔来完成对线的修饰的。中国画对线描的基本要求是“平、圆、留、重”。“平”即是要求线条均匀,平实,流畅,协调,这就要求通过用笔来体现,要求中锋用笔,线条粗细统一协调,在用笔上有一个整体节奏上的把握,不能忽快忽慢,而有抑郁不畅之感。“圆”即是要把握中锋用笔,使线条厚重圆润。“留”和“重”则是要求用笔稳重而劲健,使线条有一种入纸的感觉,如古人所言:“如锥划沙”,“屋檐迹”,“折钗骨”等。在用笔的规范要求上除了中锋用笔,更要通过用笔的提、按、顿、挫、转、折使线条更为丰富多样。故此,中国古代画论对线的风格描述即可见一斑,张彦远在《历代名画记》中,论顾、陆、张、吴用笔时说:“顾恺之之迹,紧劲联锦,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”“陆探微精利润媚,新奇绝妙,名高宋代,时无等伦。”“张僧繇点曳斲拂,依卫夫人笔阵图,一点一划,别是一巧,钩戟利剑森森然。”吴道子“神假天造,英灵不穷。众皆密于盼际,我则离披点划,众皆谨于象似,我则脱落其凡俗。弯弧挺刃,植柱钩梁,不假界笔直尺,虬须云鬓,数尺飞动,毛根出肉,力健有余。”不论是“紧劲联锦”、“精利润媚”还是“钩戟利剑森森然”亦或“毛根出肉,力健有余”,都体现出不同风格的线给人以不同的审美感受。线的“意味”中也就蕴含着画家不同个性精神与风格追求。

工笔画线描与造型以致设色都与写意文人画的“笔墨”内涵有着一致性。首先,工笔花鸟在以线作为基本的造型语言时,由于线的独特造型方式与西画光影的造型语言不同,在造型处理上同样是运用程式化的语言规范,对自然形态进行简约与规范,把自然物象的造型要素抽象为线的单纯形式,形成了一整套丰富且有规律可循的独特的表现语汇。这种表现语汇与程式形成了中国工笔花鸟画在语言形式上的风格与品味,这正是与文人水墨画的造型观念和表现程式语言的一致性所在。其次,工笔花鸟画在设色上与写意文人画的“笔墨”内涵和造型观念同样有着一致性。传统工笔花鸟画的色彩表现,在整个工笔花鸟画表现语汇中的意义不是再现自然形态的色彩关系,而是依照造型的结构与关系进行色彩配置,更由于工笔花鸟画“线色分离”的程式化方式,在色彩上是依形设色,这种依形设色不是以自然形象的色彩为标准,其设色的意义体现的是主观的色彩配置观念,这无疑在造型观念上与写意文人画的“笔墨”内涵与程式化的语言方式有着同一性。

我的工笔花鸟画非常注意线的表现力,在作画的构思与草图阶段,就以非常严谨明晰的线条对全图的形式结构与穿插反复地进行推敲、涂改,既要体现出物象的形态与结构,又要易于发挥线的表现,使线的造型功能与审



线描稿 1998

线描稿局部





荷塘双禽 1999

美功能有机地融合在一起，在造型的限制中去尽可能地发挥线的审美价值。

我对中国画传统的“线”有着执着的偏爱，但从线的表现上能够建立个性化的语言又是非常之难的。要遵循传统的用笔规范，超越前人所创造的风格样式而又不失传统“线的独特意味”，这就把自己置身于一个狭小夹缝之中。而如何能够保存传统又得到自我表现的自由，那将是一个严峻的课题。

我常常为历代先贤们的画迹所倾倒。有“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”的遒劲雄壮、飞扬流动的美感。

有劲健飞动，流动飘洒的韵味。有的流畅活泼，若“吴带当风”。有的繁复错落，简约秀逸……

这时，我想到了一个有意思的问题。中国画即是“中国话”，中国画是中国文化孕育出的视觉语言，它的程式化的语言特征，与以汉字为要素的古诗词在语言形式上的约束有着惊人的相似。一个词牌，古今诗人来填一首诗词，填的是字词，但填的更是自己的情感，填的更是自己对语言的感觉力，这同样是在限制与规范中去驰骋个性的情感。我在运用和把握传统中国画的“线”的表现形式时，在形式规范的约束下，浸入自己独特的理解，这种理

荷塘双禽局部



解既是对传统中国画“线”的深刻领悟，同时又是在领悟传统之后在个人把握上与传统规范产生的误差与偏离。

一根线条，仅仅是一根线条，反复的磨练也仅仅是把握它的技能，读懂它并不容易。情感的专注浸入其中给其以生命，在专注中，笔笔生发，如春蚕吐丝，自然流畅，不是出于手而是出于心，不是画形却是画“意”。也许有人蔑视传统的那些戒律，我却觉得能遵循那些戒律，在严谨的规范中立足自己，这并不是对于传统的固守和愚腐，当是自信与勇气。中国画传统的“线”如一首绵长无尽的诗，让能够读懂它的人永远地痴迷、沉醉。



碧水金荷步骤 1 - ①

