

案头画范

人民美术出版社

中国画技法丛书

曹明冉画牡丹

CAO MINGRAN HUA MUDAN



煮茶留客山窗下
举杯遥看富貴花
輕香芳縷々
浮白雲月兒洗塵如罩紗

乙酉十月於北京 明冉句 曹明冉畫



案头画范

曹明冉画牡丹

CAO MINGRAN HUA MUDAN

中国画技法丛书

牡丹三以天知看花
馨香一以兼爱画
把酒醉调半池墨
落笔烟雨满城霞



人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

案头画范. 曹明冉画牡丹 / 曹明冉编绘. — 北京 :
人民美术出版社, 2013. 01
ISBN 978-7-102-06265-5

I. ①案… II. ①曹… III. ①牡丹—花卉画—国画技
法 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第307311号

中国画技法丛书

案头画范·曹明冉画牡丹

编辑出版 人民美术出版社

地 址 北京北总布胡同32号 邮编: 100735

网 址 www.renmei.com.cn

电 话 编辑室: 56692085

发行部: 56692181 邮购部: 65229381

编 绘 曹明冉

责任编辑 张 冰

装帧设计 杨会来

版式设计 韩 笑 张 冰

责任印制 文燕军

特约校对 杨 杰

制版印刷 影天印业有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

版次 2013年3月第1版 第1次印刷

开本 889毫米×1194毫米 1/12 印张 6

印数 0001-3000册

ISBN 978-7-102-06265-5

定价: 36.00元

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

版权所有 翻印必究



作者简介

曹明冉, 1947年12月生, 山东单县人。山东财经大学教授。以“双钩白描、兼工带写”的画风名世, 笔下常作牡丹、兰花、水仙、墨竹、菊花等。著有《新编芥子园画传·花卉篇·白描》(人民美术出版社)、《白描牡丹、菊花、水仙》(人民美术出版社)、《中国当代名家画集·曹明冉》(人民美术出版社)、《水墨清风·兰花卷》(河北教育出版社)、《曹明冉画集》(湖南美术出版社)、《中国名画家全集·曹明冉》(河北教育出版社)、《盛世丹青一卷花》(25米牡丹、兰花白描长卷, 颐河画廊)。

一、牡丹概述

牡丹，原生于山野之中，其以药用植物记载最早见于汉魏典籍《神农本草经》。牡丹作为观赏性植物在我国已有近两千年的栽培历史，始于南北朝，盛于隋唐。据记载“北齐杨子华有画牡丹”，说明牡丹在那时就已进入艺术领域。南朝谢灵运也曾说“永嘉水际竹间多牡丹”，更确切地指出了牡丹种植的具体情况。隋代，牡丹在北方已大量种植。隋炀帝曾建西苑，周二百里，汇集了天下所有的名花异草、珍禽异兽，其中，从易州引进了20箱牡丹。“清明次五时牡丹华”，《隋志·素问篇》的这句描述可以说明当时牡丹作为观赏性植物已颇具规模。

唐代，牡丹盛植于长安。白居易《买花》诗记：“帝城春欲暮，喧喧车马度。共道牡丹时，相随买花去。贵贱无常价，酬值看花数。灼灼百朵红，戛戛步束素……家家习为俗，人人迷不悟。”李白《清平调》诗记：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。”从上述诗篇可以看出当时帝都长安牡丹栽培的盛况。此时的牡丹不仅颜色丰富了，花型也有了很多新的变化。史载：元和年间，“兴唐寺有牡丹一颗，着花一千二百朵，其色有正晕、倒晕、浅红、浅紫、紫白、白檀等……其花面七八寸”。

北宋时，洛阳牡丹规模为全国之冠。其时，牡丹的栽培技艺已普遍提高，在播种繁殖的同时，用嫁接的方法固定变异，牡丹“不接则不佳”，使得新品种不断出现。同时出现了一批具有重要学术价值的牡丹专著。景祐元年，欧阳修著有《洛阳牡丹记》，这是世界上第一部具有重要学术价值的牡丹专著，其中列举了牡丹名品24种，总结了牡丹栽培及育种经验。其后周师厚的《洛阳牡丹记》《洛阳花木记》，列举了牡丹109种，芍药41种。元祐年间，张洵撰《洛阳花谱》，列举了牡丹119种。这些专著为促进当时牡丹发展及后人研究牡丹提供了珍贵的资料。之后，随着政治中心的迁移和洛阳名园的毁夷，至南宋时，四川天彭牡丹继起，为蜀中第一，号称“小西京”。诗人陆游在蜀中做官，常往游赏，并撰《天彭牡丹谱》，书中列举了六十多个牡丹品种。

天彭牡丹之后的安徽亳州牡丹也曾盛极一时。明代，牡丹的栽培中心转移到了安徽亳州。夏之臣《评亳州牡丹》云：“吾亳州牡丹，年来浸盛，娇容三变，尤在季孟之间。等此而上，有天香一品、石榴红、胜娇容、宫红袍、琉璃贯珠，新红种种不一，杂红最后出，品种难得。又有大黄一种，轻腻可爱，不减三变。佛顶青为白色第一。大抵红花以花子红、银红、桃红为上。”此时，曹州牡丹的栽培也逐渐兴盛。两地之间相互交换品种，清代余鹏年在《曹州牡丹谱》中记载“曹花多移自亳”。《亳州牡丹史》中记载亳州也引进了不少曹州名品，一种“金玉交辉”的品种为“曹州所出，为第一品”，又有“忍济红”“萍实红”等也产于曹州。

后来“亳州寂寥，而盛事悉归曹州”，清代苏毓眉《曹南牡丹谱》亦云：“至明，曹南牡丹甲于海内。”《五杂俎》记载：“曹州一士人家，牡丹有种至四十亩者……多到一二千株，少者数百株。”《曹州牡丹谱》中录：“曹州园户种花如种黍粟，动以顷计，盖连畦接畛也。”清代，曹州牡丹栽培进入鼎盛时期，品种更为丰富，有“曹州牡丹甲天下”之说。

牡丹，自唐代起被誉为“国色天香”，被奉为“国花”。后虽朝代更迭，花区流转，但牡丹统领群芳的花王地位，从未动摇。千百年来，出现了许多颂扬牡丹的诗词、歌赋、书画、建筑、戏剧甚至神话传说等艺术形式。牡丹象征富贵，出现在历代艺术创作中，牡丹与山石、花鸟、人物的不同艺术组合，表现出与“富贵”联袂在一起的美好寓意。

牡丹花开时节，繁花似锦，灿烂辉煌，号称“花中之王”。南北朝以来，无数文人雅士为牡丹撰记、志谱，著名的有宋代欧阳修《洛阳牡丹记》、周师厚《洛阳牡丹记》、丘璿《牡丹荣辱记》、张邦基《陈州牡丹记》、沈括《牡丹记》十卷、南宋陆游《天彭牡丹谱》、明代薛凤翔《亳州牡丹史》、清代余鹏年《曹州牡丹谱》等。“登山则情满于山，观海则意溢于海”，世人眼观牡丹之富贵，心想家国之昌盛。宋代哲学家周敦颐在《爱莲说》中描述：“自李唐来，世人甚爱牡丹。”明代著名画家徐渭《题墨牡丹》云：“五十八年贫贱身，何曾妄念洛阳春？不然岂少胭脂在，富贵花将墨写神。”清代曹州赵士学在《牡丹富贵说》中写道：“吾观牡丹一花，谷雨开放，国色无双，有独富焉，群芳圃中孰堪比此艳丽者乎？”“即以牡丹之富贵言之，其富也，富而无骄，非君子而实君子者也；其贵也，贵而不挟，非隐逸实亦隐逸者也。”

世人喜爱牡丹，不但看重牡丹花之美丽，而且偏重牡丹花之品格。牡丹花开富贵，形态雍容端庄，象征着国之祥和昌盛、家之康泰安宁，寄托着人们对生命、生活的美好向往。

（一）牡丹入诗

谷雨时节，牡丹花开，天香绕城，大唐长安，人流如织。唐代诗人刘禹锡赞誉：“惟有牡丹真国色，花开时节动京城。”皮日休有诗云：“落尽残红始吐芳，佳名唤作百花王，竞夸天下无双艳，独占人间第一香。”李正封诗云：“国色朝酣酒，天香夜染衣。”“国色天香”遂成为牡丹的代名词。

唐代赞咏牡丹的诗歌，对后世产生很大影响，也加深了世人对牡丹的喜爱。宋词兴盛起来后，牡丹遂成为宋人咏物的重要对象。其后的元曲，明清的小说等文艺体裁也都出现了咏志牡丹的作品。有数据统计，从唐至清，曾有203人咏诗牡丹，计419首，其中唐和五代有125首，宋167首，金元27首，明37首，清67首。

牡丹，常于暮春开放。民谣曰：“谷雨三朝看牡丹。”牡丹花开时，其他花多已败落，牡丹迟开不争春，世人多以花喻人，颂其高品雅格。如唐朝殷文圭诗：“迟开都为让群芳，贵地栽成对玉堂。红艳裊烟疑欲语，素华映月只闻香。剪裁偏得东风意，淡薄似矜西子妆。雅称花中为首冠，年年长占断春光。”在题牡丹的诗中，往往是诗中有酒，酒中有诗。李商隐的牡丹诗云：“寻芳不觉醉流霞，倚树沉眠日已斜。客散酒醒深夜后，更持红烛赏残花。”欧阳修《答西京王尚书寄牡丹》：“新花来远喜开封，呼酒看花兴未穷。年少曾为洛阳客，眼明重见魏家红。却思初赴青油幕，自笑今为白发翁。西望无由陪胜赏，但吟佳句想芳丛。”王铤《题白牡丹》：“翠云低护玉楼台，露洗香苞逐渐开。昨夜赏花人酒醉，月中错认水晶杯。”

对牡丹花开盛况的赞美，无论朝代，不分古今。唐代徐凝有诗曰：“何人不爱牡丹花，占断城中好物华。颖是洛川神女作，千娇万态破朝霞。”唐代李山甫有诗曰：“邀勒东风不早开，众芳飘后上楼台。数苞仙艳火中出，一片异香天上来。”元代李孝光有诗曰：“富贵风流拔等伦，百花低首拜芳尘。画栏绣幄围红玉，云锦霞裳涓翠茵。天是有各能盖世，国中无色可为邻。名花也自难培植，合费天工万斛春。”清代王国维也有诗曰：“摩罗西域竞时妆，东海樱花侈国香。阅尽大千春世界，牡丹终古是花王。”

（二）牡丹入画

牡丹自古为“花中之王”“富贵之体”，中国书画史上多有名家因牡丹而名留青史。北齐杨子华，擅丹青，以牡丹为题，为宫廷画。唐代韦绚《刘宾客嘉话录》记载：“北齐杨子华作牡丹，极分明。子华北齐人，则知牡丹亦矣。”宋人苏轼也曾题诗怀古：“丹青欲写倾城色，世上今无杨子华。”

从唐代起，花鸟画逐渐成为独立的专门画科，牡丹也逐渐成为花鸟画的重要题材。唐人花鸟，边鸾最为驰誉，其精于设色，浓艳如生，善画花鸟，精妙之极，花鸟冠于代，其《牡丹图》推为绝笔。宋代御藏边鸾画作33幅，其中3幅为牡丹画。边鸾于京都宝应寺西塔院下还画有大型牡丹壁画一幅。《太平广记·边鸾传》记载：“唐边鸾，京兆人。攻丹青，最长于花鸟折枝之妙，古所未有。观其下笔轻利，善用色。穷羽毛之变态，奋春华之芳丽……近代折枝花，居其首也。折枝花卉蜂蝶并雀等，妙品上。”《广川画跋》评曰：唐画家“边鸾所画牡丹，妙得生意，不失润泽”。汤垕在《画鉴》中说：“要知花鸟一科，唐之边鸾，宋之徐、黄，为古今规式。所谓前无古人，后无来者是也。”唐代花鸟画家还有于锡（善画花鸟，鸡犬臻妙，有《牡丹双鸡图》《雪梅双雉图》传世）、王耕（王耕善画，而牡丹最佳，春张于庭庑间，则蜂蝶骤至）等。

五代画家徐熙，出身于“江南名族”，一生未官，宋代沈括称其为“江南布衣”。其性情豪爽旷达，志节高迈，擅画江湖间汀花水鸟、虫鱼蔬

果，常游园圃，观察动植物情状。其所作禽鸟，形骨轻秀，所画花木，改变前人细笔勾勒、填彩晕染方法，而采用粗笔浓墨，草写枝叶萼蕊，略施杂彩，色不碍墨，不掩笔迹，人称“落墨法”。时人徐鉉曾记述徐熙画曰：

“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。”（《图画见闻志》）徐熙之笔墨技巧对后世影响很大，所创“落墨”法，落墨颇重，一变黄荃“细笔勾勒、填彩晕染”之法，与后蜀黄荃并称“黄徐”，形成五代花鸟画两大主要流派，有“黄家富贵，徐熙野逸”之说。徐熙画作在南唐颇受重视，后主李煜很欣赏他，宫中装饰之画皆熙所作，谓之“铺殿花”，又曰“装堂花”。徐熙在宋代也享有很高声誉，宋太宗见徐熙画，以为“花果之妙，吾独知有熙矣，其余不足观也”。沈括在《梦溪笔谈》中形容徐熙画“以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”。宋代编纂的《宣和画谱》载：“御府所藏黄荃牡丹画十六幅，徐熙书牡丹三十九幅。黄荃画用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成。徐熙画以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已。”徐熙有《风吹牡丹图》等四十余幅牡丹画作品流传于世。其《玉堂富贵图》，构图紧凑，设色奇古，线条典雅，静中有动，情态逼真。

黄荃，五代西蜀画家。擅山水、人物、龙水、松石，尤精花鸟草虫，师法李贽、孙位，对刁光胤的花鸟画师法尤深，并加增损，形成了一种新的风格。其花鸟画重视观察、体会所画对象的形态习性，所画翎毛昆虫，形象逼真，手法细致工整，色彩富丽典雅。因他长期供奉内廷，所画多为珍禽瑞鸟、奇花异石，画风工整富丽，反映了宫廷的欣赏趣味。今有《写生珍禽图》传世。其子黄居寀、黄居宝亦擅花鸟，承其父法，黄居寀有《山鹧棘雀图》传世。黄氏父子的画风深得北宋宫廷喜爱，对宋代院体画有极大影响，当时花鸟画无不以“黄家体制为准”。北宋郭若虚在《图画见闻志》中论及黄荃画作时称“黄家富贵”，指出黄派之画多用笔工整，设色堂皇。黄荃笔下的牡丹不仅着意表现牡丹的姿态，更重视表现牡丹富贵吉祥的寓意。

滕昌佑，唐末五代画家，情性高洁，常于所居树竹石杞菊，种名花异草，以资其画，初工画无师，唯写生物，以似为功。其擅作花鸟、草虫、蔬果，画鹅尤为著名。宣和御府所藏滕昌佑画作65幅，9幅为牡丹画，其中《牡丹睡鹅图》2幅、《湖石牡丹图》1幅、《龟鹤牡丹图》4幅、《太平雀牡丹图》1幅、《牡丹图》1幅。

牡丹画在宋代获得了较大发展，宋徽宗赵佶本人在书画方面有很大的成就，其书画艺术在当时和后世都备受推崇。其传世作品大多笔法简朴，不尚铅华。他的《彩禽啄虫图》，所画牡丹勾勒填彩、工笔细腻，加上其自创的书法“瘦金体”，使得作品书画相彰，细腻匀称。

元初著名画家钱选，善画人物、山水、花鸟，尤善作折枝花木，其画笔致柔劲，着色清丽，是一位技法全面的画家。钱选主张继承前代传统，师古而不泥古，形成自己独特的风格。钱选的花鸟画成就最高，是元代继承宋代设色工笔花鸟画一派的代表人物。他的《花鸟图》所画花鸟用笔洗练，细洁而光润，设色淡雅清丽，精巧传神。赵孟頫评其花鸟画“作着色花，妙处正在生意浮动”。其主张绘画重在体现文人的气质，即所谓“士气”，力图摆脱对于形似的刻意追求，摆脱南宋画院习气，继承唐、五代、北宋人之法。这种主张在元初画坛上有一定的代表性，也有一定的影响。钱选传世作品有《牡丹图》、《柴桑翁像》、《卢仝烹茶图》轴、《浮玉山居图》卷等。



（五代）徐熙 玉堂富贵图



（五代）黄荃 异卉珍禽图



(元) 钱选 牡丹图



(元) 王渊 牡丹图

元代画家王渊，绘画比较全面，人物、山水、花鸟无不精工，尤善花鸟。幼习丹青，多师古人：山水师法郭熙；花鸟师承后蜀黄荃，先勾勒后皴染水墨，浓淡深浅极有韵致，得写生之妙，时称“绝艺”；人物师唐人吴道子，一一精妙，注重线条勾勒，不讲究墨彩渲染，史称“有笔而无墨”，自成风韵。尤精墨花鸟竹石，肖古而不泥古。其传世作品有《花竹禽雀图》《花竹春禽图》《花竹锦鸡图》等，表现手法属黄荃一派。唯舍色彩而取水墨，通过勾勒和水墨晕染区别浓淡向背，造型精严，神态生动，气韵温厚，笔墨工稳中略带写意，做到“墨具五色”，开创了元代花鸟画的新风格。王渊的《牡丹图》，笔墨淡雅，气韵生动。同钱选一样，王渊在花鸟画创作上也起到了承前启后的作用。

明代是牡丹画创作的又一高峰，涌现出大量的牡丹画家。吴门画派的创始人沈周，幼承家学，擅长绘画，世代隐居吴门。沈周一生家居读书，吟诗作画，优游林泉，追求精神上的自由，未应科举，始终从事书画创作。他学识渊博，富于收藏，交游甚广，德高望重。沈周在元明以来文人画领域有承前启后的作用。其绘画造诣尤深，兼工山水画、花鸟画，偶作人物画，山水画和花鸟画成就突出。在绘画方法上，沈周博取众长，出入于宋元各家，融会贯通，刚柔并用，形成粗笔水墨的新风格，自成一家。沈周早年多作小幅，40岁以后始拓大幅，中年画法严谨细秀，用笔沉着洗练，以骨力胜，晚岁笔墨粗简豪放，气势雄强。沈周的绘画，发展了文人水墨写意山水画、写意花鸟画的表现技法，成为吴门画派的领袖。沈周的《牡丹图》，技法圆熟，布局疏朗，笔墨运用已达随心所欲之境。

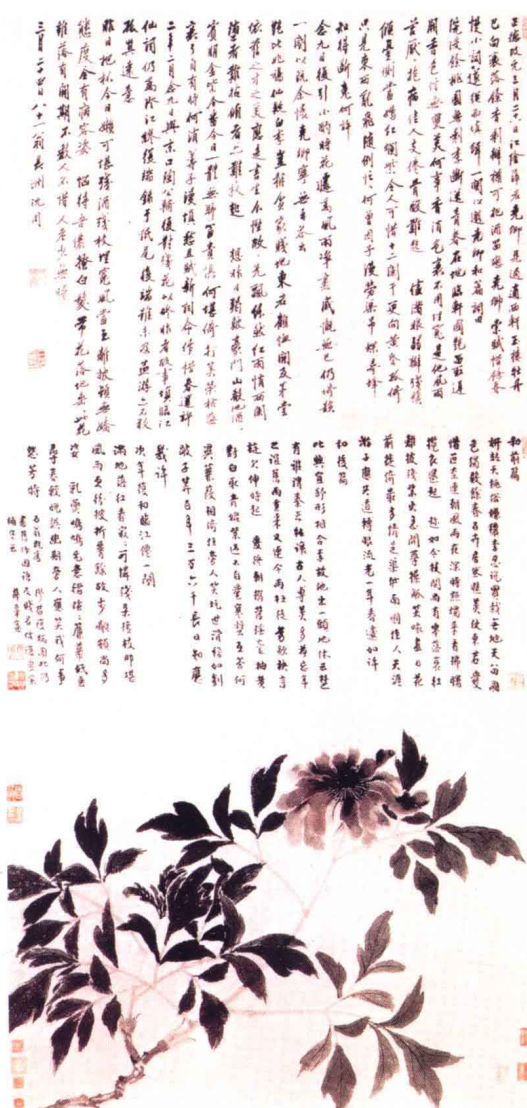
唐寅，擅山水、人物、花鸟。唐寅学画，“远攻李唐”“近交沈周”。其山水画中山重岭复，雄伟险峻，而笔墨细秀，布局疏朗，风格秀逸清隽；其人物画师承唐代传统，线条清细，色彩艳丽清雅，体态优美；其花鸟画，长于水墨写意，洒脱随意，格调秀逸，墨韵明净，生趣盎然。唐寅亦工书法，取法赵孟頫，书风奇峭隽秀。亦工诗文，其诗多纪游、题画、感怀之作，以俚语、俗语入诗，通俗易懂，语浅意隽。唐寅传世名作《牡丹仕女图》，图绘高髻簪花女子，右手持纨扇，左手擎一枝牡丹。仕女形象娟秀端丽，眉目和发髻勾勒精细，晕染匀整；衣纹线条遒劲畅利，具有刚柔相济、工写并用的特点，创明代仕女画的新典型。其设色浅淡清雅，人物发髻扎带和身躯下半部共四处敷用淡朱色，而披肩和牡丹的叶子却用浅浅的灰绿色，两色相映衬，使画中人愈显明丽可人。唐寅为此画题诗曰：“牡丹庭院又春深，一寸光阴万两金，拂曙起来人不解，只缘难放惜花心。”唐寅的作品做到了诗书画的有机结合，融合了书法的意趣与绘画的情趣。唐寅的题画诗，紧扣画的主题和意境，阐释和充实了画面的内涵思想，彰显出画家的人文品格与画面风尚的真性情。唐寅的作品推

进了文人画的内容表现，给后世以深远影响。

徐渭，别号青藤，明代晚期杰出的文学艺术家。其山水、人物、花鸟、竹石无所不工，以花卉最为出色，被尊为青藤画派之鼻祖。徐渭用笔，既尊师承，又尚个性。人物画受宋代梁楷的减笔画影响，概括洗练，造型生动；山水画受沈周、文徵明等影响；花鸟画在林良、陈淳等人写意画基础上又向前迈进了一大步。徐渭尤重画面的“气韵生动”，他曾说“不求形似求生韵，根拔皆吾五指栽”，在《书谢时臣渊明卷为葛公旦》中他指出“画病，不病在墨轻与重，在生动与不生动耳”。徐渭是中国画大写意画的宗师，“眼空千古，独立一时”。他的写意水墨花鸟画，气势纵横奔放，不拘小节，笔简意赅，用墨多用泼墨，很少着色，层次分明，虚实相生，水墨淋漓，生动无比。徐渭与陈淳并称为“青藤”“白阳”。徐渭同时也是书法家，他将自己的书法技巧和笔法融于绘画中，其泼墨写意画如同苍劲的书法作品。徐渭有多幅写意牡丹画作传世，看似草草，实则骨韵皆备，情意淋漓，气势豪放。徐渭的艺术风格对后世影响深远，在美术史上有着极高的地位。郑燮自称愿做“青藤门下一走狗”。近代画家齐白石曾说：“青藤、雪个、大涤子之画，能横涂纵抹，余心极服之，恨不生前二百年，为诸君磨墨理纸。诸君不纳，余



(明)唐寅 牡丹仕女图



(明)沈周 牡丹图

于门之外，饿而不去，亦快事故。”吴昌硕有云：“青藤画中圣，书法逾鲁公。”

明末清初画家朱耷，号八大山人。绘画以大笔水墨写意著称，并善于泼墨，尤以花鸟画著称于世。在创作上其取法自然，笔墨简练，独具新意，创造了高旷纵横的风格。其写意花鸟画承袭陈淳、徐渭，创立阔笔大写意画法，以“惜墨如金”“以少少许胜多多许”的简洁画风而自成一代宗师。八大山人的画，笔墨简朴率意，以形写情，变形取神，布局疏朗，意境空旷，构图奇险，风格朴茂。其大写意牡丹同样着墨简淡，行笔自由，看似漫不经心，逸笔草草，却干湿浓淡，疏密虚实，笔笔无出法度之外，意境全在法度之中。这种无法而法的境界，是情感与技巧的高度结合。

明末清初著名书画家恽寿平，别号南田，他开创了没骨花卉画的独特画风，是常州画派的开山祖师。恽寿平从父亲学诗文，从叔父学画，山水画师从王蒙、黄公望、倪瓒等元四家及明代沈周、文徵明、唐寅等人；花鸟画兼学黄荃、徐熙；书法兼褚遂良、米芾，融会贯通，自成格数。恽寿平中年以后主要画花，以徐崇嗣为宗，兼取各家之长，极大地发展了没骨画。其所画花卉，很少勾勒，以水墨着色渲染，用笔含蓄，画法工整，明丽简洁，天趣盎然。恽寿平的画论，皆在其所作《南田画跋》与《瓯香馆集》中，他把“脱尽纵横习”“无意为文”“淡然天真”的“高逸品格”作为绘画的最高境界，认为“高逸”尚“简”，“画以简贵，如尚简之微，则洗尽尘滓，独存孤迥，烟鬟翠黛，敛容而退矣”。他强调人品与画品的关系，要求画家“出入风雨，卷舒苍翠”，然后“走向造化于笔端”。恽寿平43岁时所作的《山水花鸟册》，技法灵活多变，运笔飘逸潇洒，达到了“维能极似，乃称与花传神”的形神皆备的境界。其晚年的花卉苍劲放逸，又不失规矩和秀润之美。



(清)恽寿平 牡丹图



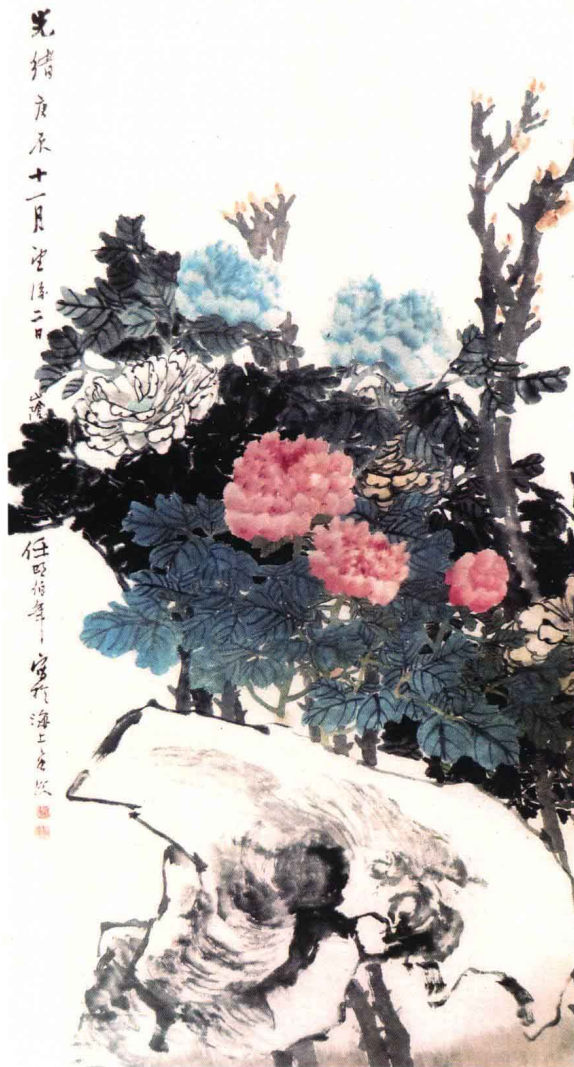
(清)恽寿平 牡丹图

印章的章法布白，喜取“之”字和“女”字格局，或作对角斜势，虚实相生，主体突出。吴昌硕“奔放处不离法度，神微处顾及气魄”，以意取形，形成了影响近现代中国画坛直抒胸襟、酣畅淋漓的“大写意”表现形式。吴昌硕晚年多作牡丹，画面自由奔放，花朵饱满浑厚，再以茂密的枝叶相衬，显得生气蓬勃、富贵安和。作品色墨并用，配以真趣盎然的题画诗和洒脱不凡的书法，并钤以古朴的印章，诗书画印相映成趣，对近世花鸟画有很大影响。

近代名家齐白石，绘画师承徐渭、朱耷、石涛、吴昌硕等人，形成了独特的大写意风格，开“红花墨叶一派”。齐白石作品，花鸟虫鱼无一不精、无一不新，兼及人物、山水，名重一时，与吴昌硕共享“南吴北齐”之誉。齐白石将民间艺术风格与文人画风相融合，承续经典样式，又善于出新，使其作品直指人心。齐白石主张艺术“妙在似与不似之间”，专长花鸟，笔酣墨饱，

清末画家任伯年，其绘画融合了中国民俗绘画和西洋水彩、素描的技法，加强了中国画的写实成分，把工笔与写意、中国传统画法与西洋画法、文人画与民间绘画结合起来，形成了自己多姿多采、新颖生动的独特画风，丰富了中国画的内涵。任伯年的花鸟画富有巧趣，富有创造，早年以工笔见长，仿宋人画法，纯以焦墨勾骨，赋色肥厚，近老莲派；后吸取恽寿平的没骨法，陈淳、徐渭、朱耷的写意法，笔墨趋于简逸放纵，设色明净淡雅，形成兼工带写、明快温馨的格调。这种画法，开辟了花鸟画的新天地，对后人影响深远。任伯年的牡丹画，勾勒、点簇、泼墨交互作用，赋色鲜活秀润，形象生动活泼，别具风格。任伯年的主要成就在人物画和花鸟画。徐悲鸿说他是“仇十洲之后，中国画家第一人”，并为他做了评传。王雪涛说他用色非常讲究，尤其是用粉，近百年来没有一人及得过他。英国《画家》杂志认为“任伯年的艺术造诣与西方梵高相若，在19世纪中为最具有创造性的宗师”。

清末画家吴昌硕，艺术风格突出，篆刻、书法、绘画三艺精绝，被公推为艺坛泰斗，是“后海派”艺术的开山代表，也是近代中国艺坛承前启后的一代巨匠。受徐渭和八大山人影响，吴昌硕擅长写意花卉，由于书法、篆刻功底深厚，他把书法的行笔与体势、篆刻的运刀及章法融入绘画，形成了富有金石味的独特画风。吴昌硕自评“我平生得力之处在于能以作书之法作画”。其所作花卉木石，力透纸背，纵横恣肆，气势雄强，构图也近书法、



(清)任伯年 牡丹



(清) 邹一贵 玉堂富贵图



(清) 吴昌硕 牡丹图



齐白石 牡丹图

力健有锋。但其画虫则一丝不苟，极为精细。齐白石的牡丹，重在精神境界的描述，意在写出“天香国色”之神采。

在中国画牡丹画领域，除了上述名家外，还有许多画家名留青史，其牡丹作品各具风格，各有造诣。

(三) 牡丹的花型

经过逾千年的栽培和改良，现在牡丹品类多达四百余种，大致可分为三类、十型、八大色。三类为：单瓣类、复瓣类、千层类；十型为：单瓣型、荷花型、皇冠型、绣球型、菊花型、蔷薇型、金环型、托桂型、楼子台阁型、千层台阁型；八大色为：红、黄、蓝、紫、绿、粉、白、黑。为了便于大家更好地了解牡丹花型，现将常见的“牡丹十型”整理如下：

1. 单瓣型 花瓣2轮—3轮，10片—15片，宽大平展，雄蕊200个—300个，雌蕊4枚—6枚，雄蕊、雌蕊发育正常，结实能力强。此类花型以“鸦片紫”“石榴红”“凤丹白”等品种为代表。
2. 荷花型 花瓣4轮—5轮，20片—25片，花瓣宽大，形状大小近似，排列清晰，雌蕊发育正常，结实能力强，但个别品种偶有雄蕊或雌蕊柱头瓣化现象。此类花型以“似荷莲”“锦云红”“玉板白”等品种为代表。
3. 皇冠型 外花瓣2轮—5轮，宽大平展。雄蕊大部分或全部瓣化成细碎曲皱花瓣，瓣群周密高耸，形似皇冠。内花瓣排列不规则，瓣间常杂以正常的雄蕊或退化中的雄蕊，瓣间也常残留有花药。雌蕊退化或瓣化，偶有结实。此类花型以“蓝田玉”“胡红”“姚黄”“首案红”等品种为代表。

4. 绣球型 雄蕊充分瓣化，内外瓣形状大小近似，拥挤隆起，呈球形。雌蕊基本或全部退化或瓣化，无结实能力。此类花型以“豆绿”“绿香球”“雪映朝霞”等品种为代表。
5. 菊花型 花瓣6轮以上，花瓣形状相似，排列整齐，层次分明，自外向内逐渐变小，并偶有瓣化。雌蕊5枚—11枚，正常生长或退化变小。有些品种柱头有瓣化现象，结实力较差。此类花型以“玫瑰红”“丛中笑”“银红巧对”“锦袍红”等品种为代表。
6. 蔷薇型 花瓣多轮，花瓣由外向内逐渐变小。雄蕊部分瓣化成正常花瓣，雌蕊退化变小或瓣化，结实力差。此类花型以“紫二乔”“乌金耀辉”“红霞争辉”等品种为代表。
7. 金环型 外花瓣2轮—3轮，宽大平展，花朵中心有部分雄蕊瓣化成狭长直立大花瓣，中心花瓣与外轮花瓣之间有一个圈。正常雄蕊成金环状，雌蕊正常或稍有瓣化，结实力差。此类花型极少，以“白天娥”“俊艳红”“粉面桃花”“玉美人”等品种为代表。
8. 托桂型 外花瓣2轮—5轮，宽大整齐，部分雄蕊瓣化成细长花瓣，瓣端常残留有花药或花药痕迹，瓣间杂有正常雄蕊，排列不规则而稀疏，雌蕊正常或稍有瓣化，具有结实力。此类花型以“淑女装”“娇红”“仙娥”“三变赛玉”等品种为代表。
9. 楼子台阁型 下方花雄蕊瓣化较充分，与正常花瓣形状相似，雌蕊瓣化成正常的花瓣或彩瓣；上方花花瓣略大，数量较少，雄蕊基本上瓣化或退化，雌蕊瓣化成正常花瓣或彩瓣，有的品种退化消失。此类花型以“赤龙焕彩”“盛丹炉”“玉楼点翠”“紫重楼”等品种为代表。
10. 千层台阁型 下方花瓣4轮以上，花瓣排列整齐，形状近似，瓣间不杂有雄蕊和退化的雄蕊，雄蕊正常而量少，或偶有瓣化，雌蕊退化变小或瓣化；上方花瓣量少，平展或直立，雄蕊量少而变小，雌蕊退化变小或瓣化。此类花型以“菱花湛露”“脂红”“寿星红”等品种为代表。

（四）明冉画牡丹

明清时起，曹州（今菏泽）牡丹甲天下。每逢谷雨前后，春风里牡丹花海十里飘香，花样五彩纷呈，蔚为壮观。天下文人骚客云集于此，把酒吟诗，秉笔作画，为牡丹传神写照。

我生长于斯，借天地之时势，倾入数年之精力，笔耕于牡丹园。从1980年至1986年的6年时光里，无论是春花夏叶，还是秋枝冬藏，我天天必到牡丹园，对牡丹生长的全过程做了认真的观察。牡丹抽芽时，芽绿上端含有胭脂色的嫩叶，托出花苞紧抱枝头；牡丹献蕾时，四条翠绿又有胭脂痕的窄长叶带，托着饱满的花苞。花苞初绽时，像婴儿眼睛微开，小口微张，充满生机。从初绽到怒放到无奈的花冠凋谢，我都做了纪录式的写生，用心灵来体悟牡丹不同环境中的神态变化。

风中牡丹，反叶较多，枝干、叶茎多有显露，花冠多成侧势，动感较强，有抗争之意；静晴牡丹，花冠正仰，花蕊多露，叶茎舒展，多有静态端庄之姿；雨中牡丹，花冠侧俯，叶茎微垂，花叶相顾，多有娇柔之情；露中牡丹，花冠昂扬，叶茎微平而上举，叶叶正面呼应，呈有高贵典雅之态。我通常是春写花冠夏写叶，秋画枝干冬写芽，以感觉取神似、赋情采，以写意、点线概括动势，以双钩、白描塑造形体，来传达牡丹的生命、生气和生机。再用移花接木的组合方法，将最典型、最美的牡丹花构成一图。

“风斜画堂三更月，冷砚寒窗六年灯。”6年的千余幅写生稿，汇集整理成《百幅工笔重彩牡丹》和《白描牡丹谱》，这为我进入牡丹绘画的自由王国做了厚实的铺垫。同时，我在创作中借鉴了中国古典和现代舞蹈的色彩与律动，回避了传统的重复和羁绊，凸现出牡丹雍容典雅的高贵气质。在整体、统一中透射出牡丹固有的清新、明丽、厚重、端庄为主旋律的审美特征。绘出了一个属于这个时代的牡丹的精神境界。

我的牡丹画作品，表现了花冠的端庄富丽，但并没有让花占尽风流，也夸张和凸现了决定“精神”的老枝、老干。“木体实而花萼振”，花依仗老枝而富贵娇媚，叶依仗老干而活泼洒脱。花没有孤立的美，所以花势无论是激情上扬，还是含情下俯，都以铮铮枝干决定其走向。细线的花冠、重线的枝叶和焦墨的皴、擦、点、染，营造出一个和谐对比的艺术整体。



曹明冉 故乡三月一地花



曹明冉 忽见轻纱织岚烟 局部

1. 牡丹画中的“线”

在我看来，线才是中国画白描的魂魄。线不仅考验一个画家的腕功、造型能力，更是一种心性功夫的体现。

“线”贯穿我绘画的全过程，线的流转组合、顿挫顺逆、沉稳奔放都融进和体现了书法元素，也是我创作思绪的涌动和感觉变化的“传移”。而流露出来的情感之“线”，这是不可摹仿、不可重复的心底纯粹，所以我每幅画都凸出了“线”的力量。用线压住阵脚，无论赋以何种色彩，画面都不会“走神”“离谱”；在作画时落墨定势、不留“后路”，将错救错，以险救险，一气呵成，力求画面的元素气势连贯。

在一幅画中，用笔须有粗有细，有浓有淡，有干有湿；忌重而滞，忌率而混，忌杂而乱；追求从容不迫，由淡入浓，在着意不着意之间，使笔墨相为表里，画面气韵生动。

中国画中的“线”，已超越了塑造形体的功能需要。它从某种意义上说已成为画家表达自己灵魂、思想的载体。客观物象的轮廓、结构，乃至起、承、转、合都近似“线”的视觉感知。换句话说，世界上的任何物象，不管它以何种体积形式存在，在中国画都是“线”的组合与构成。以“线”的匀整、流动、回环、曲折，来表达万物的体积形态与生命，更凭借它的节奏、速度、刚柔、明暗，写出心情的灵境。

2. 牡丹画中的“色”

清代王原祁在《雨窗漫笔》中谈到：“设色即用笔用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨，不合山水之势，不入绢素之骨，惟见红绿火气，可憎可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出，则色由气发，不浮不滞，自然成文，非可以躁心从事也。至于阴阳显晦，朝光暮霭，峦容树色，更须于平时留心。淡妆浓抹，触处相宜，是在心得，非成法之可定矣。”

牡丹被誉为“国色天香”，花色浓艳富丽，世人将牡丹入画，多“未能免俗”，为何？“画有明暗，如鸟双翼，不可偏废，明暗兼到，神气乃生”。把握好牡丹的花色，方可将其高贵华美、雍容典雅之风韵及其独有的生命魅力传递出来。

画牡丹画，我注重“活色”的使用。活色不仅生香，且能生意生识，生无限情思。色彩即是作画语言，在大幅牡丹画作中，我主张用丰富的色彩语言进行美学的“宏大叙事”。画家熟悉颜色，需要熟悉颜色的质地和构成。在重彩牡丹画创作中，我从油画、水彩画中汲取营养来丰富重彩牡丹的表现手法，在研究唐卡矿物颜料的运用方面，我找到了新的灵感，通过对重彩牡丹花瓣轮廓的描金勾勒，逐步形成了自己的色彩体系。

阳光照耀下的牡丹灿烂高贵，月色笼罩更使其典雅神秘。独移月影，静静地徜徉于牡丹园里，“青山贯雪”“丹鹤卧雪”，在微风中荡荡悠悠，盈盈的圆月，隔着一层薄雾，“昆山夜光”借着月色透出萤光清韵。在这如幻如梦的景象里，如何心领神会“虚”的神秘，就要凭心的感悟营造新的画境，把神态各异的白牡丹叠合成“∩”形构图，用灰蓝和灰绿色染出叶子的基调，再由近及远、由实而虚地烘托出多层次的白牡丹，用朱红或橘黄点醒花蕊，使画面冷中有暖，再分别以擦染、烘染、罩染的方法将白牡丹置于似云如纱、没有月亮的月色中，呈现出一种吟风咏月的美。

二、牡丹写生

1. 写生花冠

取舍。取最美、最典型、最有代表性的部分入画，舍掉多余的凋零的部分。



2. 写生叶子

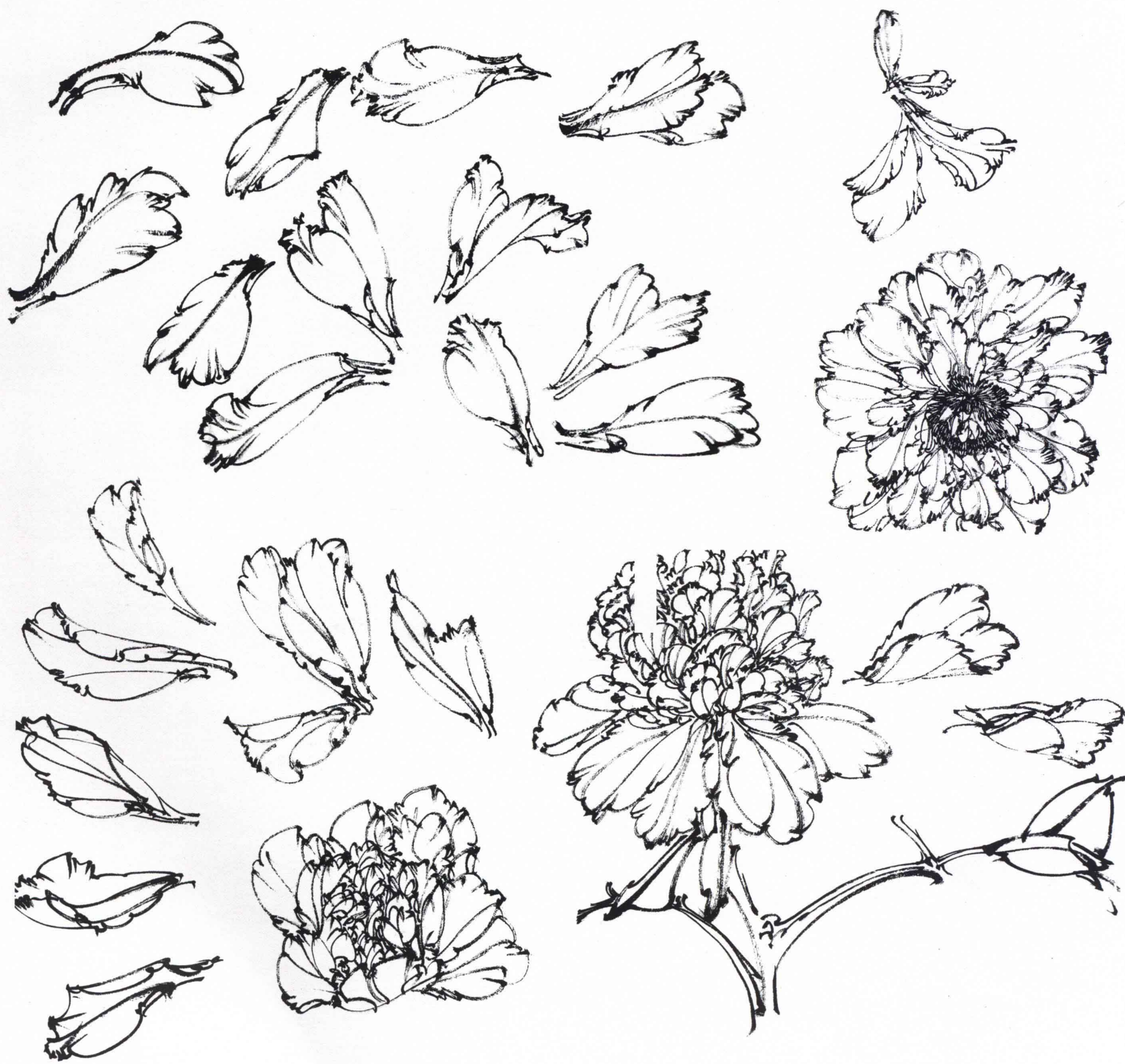
牡丹叶子有肥厚型和长瘦型等几种，而每枝都有三束叶，每片叶都有三尖，故称“三尖九顶”。



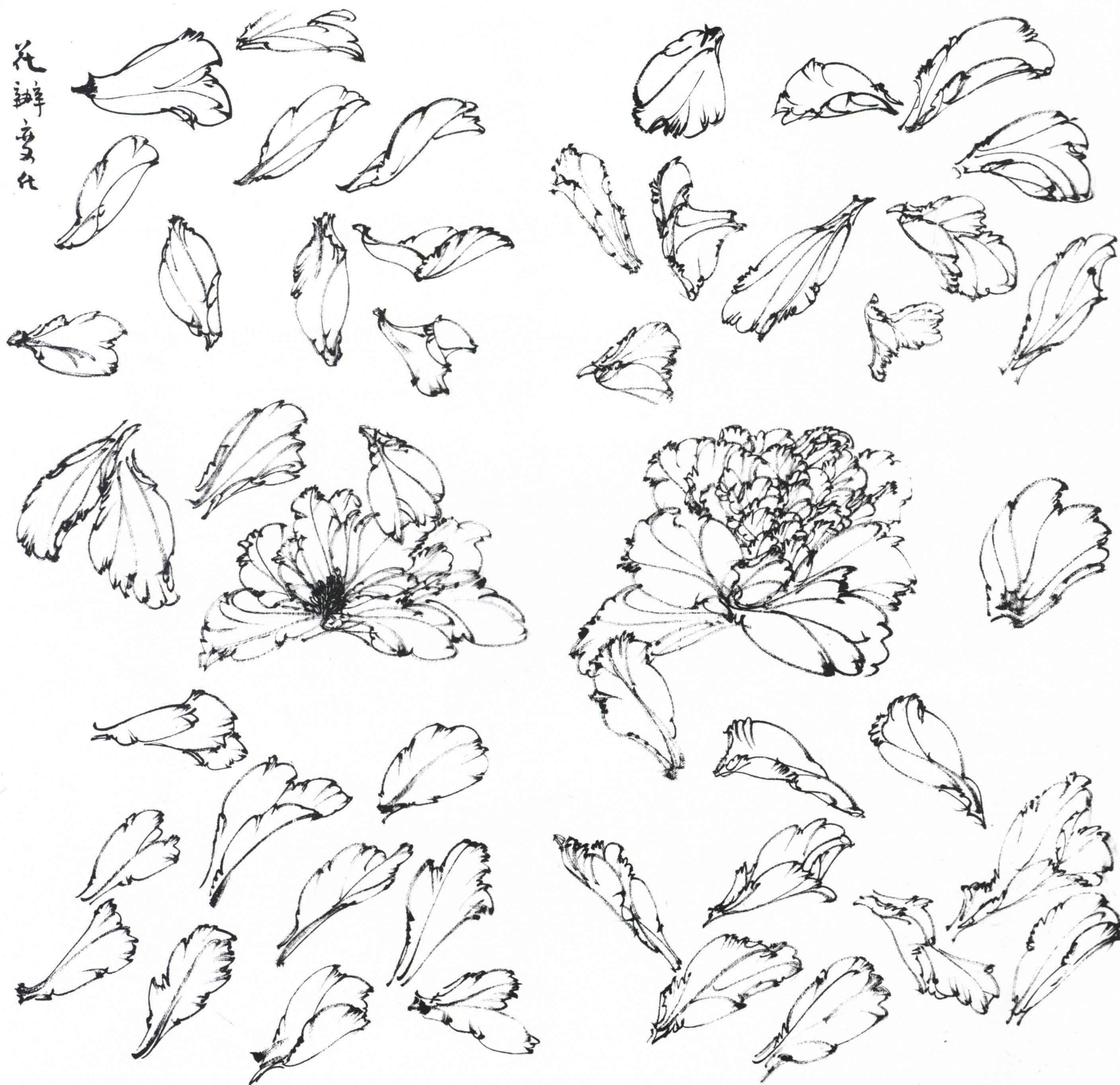
3. 写生枝干



4. 花瓣的组合变化一



花瓣变化



5. 花冠的绘画步骤

