

花鸟画

HUANIAOHUA

毕 彰 著
徐家昌

美术技法丛书



— 美术技法丛书 —

毕 彰 徐家昌 著

花鸟画

上海书画出版社

责任编辑：陈 敦 朱孔芬
技术编辑：万友明 朱伟南
装帧设计：陈 敦

花 鸟 画

毕 彰 徐家昌 编绘

上海书画出版社出版发行 上海钦州南路81号
邮政编码：200233

浙江临安美术印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本：787 × 1092 1/24 印张：18

1999年7月 第1版 1999年7月 第1次印刷

印数：0,001- 5,000

ISBN 7-80635-523-5/J·1199 定价：48元(精装)

目 录

一	花鸟画的发展及技法演进	1
二	花鸟画的分类及学习方法	2
三	笔墨与水	6
四	颜料与设色方法	8
五	构图布局	11
	(一)构图的意义	11
	(二)构图的规律	11
	(三)构图的禁忌	21
	(四)构图的幅式	23
六	花卉画法	27
	(一)花卉的分类	27
	(二)花卉的组织结构	28
	(三)花的写生方法	38
	(四)叶的写生	42

目 录

(五)枝梗的画法要点·····	45
(六)白描的画法·····	49
(七)墨彩的画法·····	54
(八)工笔设色画法·····	55
(九)没骨画法·····	66
(十)写意画法·····	70
七 禽鸟的画法 ·····	121
(一)鸟的形体结构·····	121
(二)鸟类的动态与生活习性·····	131
(三)鸟的形体画法·····	144
(四)鸟的工笔画法·····	154
(五)鸟的没骨画法·····	172
(六)鸟的意笔画法·····	180
八 草虫的画法 ·····	205
(一)蝴蝶的画法·····	205

目 录

(二)蜂的画法	212
(三)蜻蜓的画法	216
(四)螳螂的画法	222
(五)其他草虫画法	224
九 水族的画法	232
(一)鲫鱼的形体结构	232
(二)鱼的游泳规律	233
(三)各种鱼的画法	234
(四)虾的画法	269
(五)蟹的画法	280
(六)蛙的画法	285
十 花鸟画的创作	291

一、花鸟画的发展及技法演进

花鸟画的发展有着悠久而辉煌的历史。早在五千年前的新石器时代,在当时使用的陶器上就已经描绘着简练生动的花鸟虫鱼形象。在这以后,也不知道有多少花鸟的形象出现在人们的服饰、用具上和独立的花鸟画中,这清楚地表明,不满足于自然界的花鸟,而艺术地再现花鸟的形象是人们生活的需要。花鸟从一开始,就与人们的日常生活产生了密切的联系,并一直为广大的人民群众所喜爱。花鸟画具有独特的民族风格与鲜明的艺术特色,千百年来造就了许多有成就的花鸟画家,创作了无数优秀的花鸟作品,它极大地丰富了人们的精神生活,陶冶了人们的思想情操。因此,继承中国花鸟画的优秀传统,进一步发展花鸟画有十分重要的意义。

唐代开始,花鸟画就是与人物、山水画鼎足而立的画科。经过历代花鸟画家的努力,它的题材、风格和表现形式,都不断地得到丰富和发展。唐、五代到两宋,花鸟画大多以工笔形式出现,尤其宋代,工笔花鸟画发展到了一个相当的高度,由于画家对生活十分注意观察,能捕捉对象的神态和情趣进行细致精微的刻画,因而生产了大量的优秀作品。在五代,工笔画已经出现了不同的风格,最有代表性的是黄筌的“双钩体”和徐熙的“落墨法”,画史上有“黄家富贵,徐熙野逸”之说,这为后来各种风格流派的出现奠定了基础。元代开始,文人画盛行,加上宣纸的普遍使用,水墨写意画得到了很快的发展,到明代更出现了泼墨大写的画风。而工笔花鸟画由于脱离生活,固守传统,缺少创造,因此,相对来说逐渐冷落,清代后期几乎被写意画所淹没。没骨法是介于工笔与写意之间的一种画法,是徐熙之孙徐崇嗣所创,清初在被称为“写生正派”的恽格倡导下,一度得到了发展,但以后也是每况愈下。解放以后,在“百花齐放,百家争鸣”的方针指导下,花鸟画,尤其是写意花鸟画得到了很大的发展。

今天,随着改革开放,我们中国的民族绘画在国际上的地位逐日提高,花鸟画也更加得到国内外人民的喜爱。一切对中国画的虚无主义态度或者墨守陈规死抱传统的做法都是对花鸟画的发展有害的,我们必须努力学习与吸取传统绘画中的精华,在形式与题材的表现上有所发展与突破,创作出更多更好的工笔和写意等各种风格流派的花鸟画来,使中国花鸟画在世界画坛上放出更加夺目的光彩,才不辜负我们今天所处的伟大的时代,而这正有待于一切有志于花鸟画创作的人们的共同努力。

二、花鸟画的分类及学习方法

自唐代出现“花鸟画”这一画科的名称之后,花鸟画就成为一个专用名词。从内容来看,它包括花卉、禽鸟、蔬果、草虫、鳞介等。从技法上来看,大致上可分为工笔、写意两大类。工笔一般用熟宣纸,可以是纯用墨线来勾的白描,也可以在勾线后再设色,由于设色的不同,又可分为淡彩和重彩。写意一般用生宣纸,因用笔用墨上的区别,又可分为小写意(又称兼工带写)和大写意。而介乎工笔与写意之间的,还有一种叫“没骨法”的表现技法,它不勾墨线,直接用颜色点染在熟宣纸上,没骨法中偏工的一种,与工笔没有什么区别,只渲染而不勾墨线,偏写的一种比较讲究笔触和水色的交融,也可以说是画在熟纸上的点垛法。

学习花鸟画开始时一般先临摹,可以从白描、着色到写意,也可以从兼工带写入手,随后向工、意两方面深入,通过临摹,学习前人的优秀传统,诸如构思立意、审美情趣、笔墨、章法,直到题款打印,都是初学者必须熟悉和逐渐掌握的。经过一段时间临摹,能够提高自己的表现能力和鉴赏能力;但仅仅能临摹是不行的,因为那只是别人的方法,别人的感受,所以在临摹的同时必须要进行的,也是最重要的一点,则是深入生活。只有生活是创作唯一的源泉。在生活中仔细观察,发现大自然中的美,并把这些美通过花鸟的形象表现出来,这就要进行

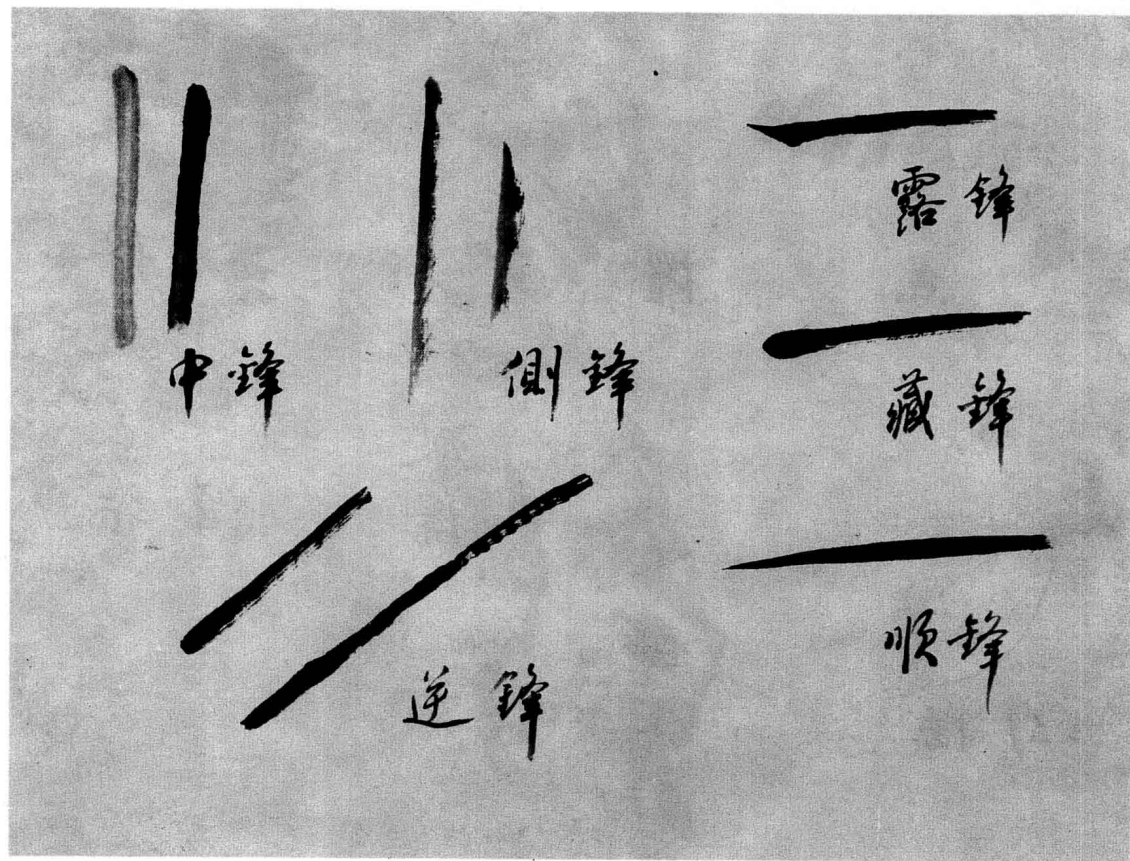


图1



图2



浓墨



淡墨



破墨



泼墨



积墨



焦墨



宿墨



蘸墨

图3

写生,不断积累生活素材,以便创作时需要。写生与临摹两者不可偏废,开始可以临摹多于写生,以后可以写生多于临摹,临摹之后,可以进行默写,以巩固自己掌握的表现技法,同时也有利于提高自己的构图能力。反复进行临摹,默写与写生,目的是为了创作。

三、笔 墨 与 水

中国画的技法十分丰富,而对笔墨的了解与运用是最基本的,也是最要紧的。

一般来说,笔以笔毛软硬的不同,有羊毫、狼毫和兼毫几类。狼毫毛色棕黄、灰黑,富有弹性,宜画枝干;羊毫毛色纯白,吸水量大,可点花叶;兼毫中性,软硬介于前两类之间,可以勾花也可点叶,作画时可根据需要选用。工笔勾线,要用小的狼毫如衣纹、叶筋等笔,而泼墨画荷叶就需用大的羊毫提笔。

执笔方法简单地说,是“指实掌虚”、“五指齐力”,大拇指与食指、中指先从左右捏住笔杆,再用小指帮助无名指向左前方抵住笔杆,掌部自然形成一个空圈,笔杆也握稳了。画长线条,活动范围大,所以执笔要高,画细部,活动范围小,为求稳,所以执笔要偏下。在用侧锋时,笔杆须略横斜,总之,执笔要灵活,不可拘谨僵硬,小笔画可以枕腕,大笔画就要悬腕乃至悬肘,才能挥洒自如,运笔生动。

笔锋的运用有轻重快慢之分,通常有正锋、侧锋、露锋、藏锋、顺锋、逆锋等数种。(图1)

正锋 也叫中锋,运笔时,笔锋在墨痕的中间,线条圆浑厚重。

侧锋 也叫偏锋,运笔时,笔杆稍向一侧倾斜,笔锋在墨痕的一边,这种线条往往是一边光一边毛,看上去显得轻快、灵动。

露锋 起笔或收笔时,笔锋外露。

藏锋 与露锋相对,笔锋折藏在笔画里面,起收略显圆浑,笔锋是欲左先右、欲右先左,也称作无往不复,无垂不缩。

顺锋 笔锋先着纸,并顺着下笔方向运笔,或在收笔时笔锋顺方向离开纸面。

逆锋 笔锋逆向而行,如犁头犁地,使笔线产生生辣之味。

由于笔的作用,会在纸上产生点、线、皴擦等不同效果。(图2)点应看作为短线,它也有起笔与收笔,用笔不同,又可以形成各种形态,花鸟画中一般用来点苔。擢与点的方法基本相同,但用力较点为重,笔腹着力,落纸后迅速跃出,有如“泥里拔钉”。摔是一种把笔横卧过来的点法,山水中经常使用。

勾描,是中国画表现各种线条用笔的泛称,勾与描没有明显的区别。花鸟画中,表现对象的第一遍线描一般称勾,复勾的第二遍线则称勒,古人曾将勾描的方法总结有十八种描法,工笔与写意画均要用到,大多用中锋。在工笔画中,只用墨色勾线的方法称为白描。

皴擦,原是山水画主要表现方法之一,花鸟画中的树干、坡石、鸟羽、蝶翅等有时也要用到皴擦。用皴偏重在线,而擦则是偏重在面。擦是在皴后感到不足的辅助笔法,是一种重要的补充。皴擦用笔必须松动,它能使对象生产一种浑厚苍茫的感觉,有时皴与擦也同时使用。

渲染,渲是有笔触的点染,染一般是不见笔痕的,平时常两种技法连用,就是指工笔中的着色方法,先用色笔从暗部染起,然后即用第二支清水笔把颜色染开,自浓到淡要十分匀净,不见笔痕。

前人在用墨上也积累了丰富的经验。一般来说墨法有浓、淡、破、泼、积、焦、宿、蘸数种。(图3)

浓墨,色纯黑,常见于古代壁画,是最早使用的一种墨法,有提神醒目的作用。

淡墨,与浓墨相对,色调柔和,极富变化,有透明感,与浓墨相互衬托。

破墨,是花鸟画常用墨法,在墨色未干时,以另一种墨色加上去,出现互相渗化的效果,如淡墨点叶,浓墨勾筋,即以浓破淡,还有淡破浓,墨破色等。

泼墨，以大笔蘸饱满的墨作画，有水墨淋漓的效果，常用来画芭蕉、荷叶等。

积墨，第一次墨干后再加第二、三次浓淡不同的墨，以不掩盖原来笔触为限。山水画常用，使画面浑厚华滋。

焦墨，比浓墨更浓，略发粘。十分响亮，在画面中有提神作用，纯用焦墨作画的难处是枯中有润。

宿墨，磨好的墨存放时间太久，胶质败坏，墨色暗黑无光，古人少用。黄宾虹善用宿墨，增加山峦的气势与浑厚感，花鸟画中使用适当，可增加墨色变化。

蘸墨，笔中淡墨，再在笔尖蘸浓墨，或笔中有浓墨，再在笔尖蘸点清水，点出的笔触有浓淡变化，可打破单薄感，花鸟画中常用之。

笔的干湿、墨的浓淡，都是通过水的调节来实现的，国画生宣纸具有遇水渗化的特性，水多水少，直接影响到画面墨色的渗化效果。因此，有人形容笔、墨、水如骨、肉、血，三者关系密切，缺一不可，这是很有道理的，而以前我们往往忽视了水的重要性，须知笔墨生动离不开水的运用，水是笔墨的媒介，只有水的调合，才能充分发挥笔墨色彩斑斓的无穷变化，如果没有水，也就没有笔墨的用武之地了。

“笔墨当随时代”，古人对用笔用墨有许多精辟的理论，但我们要知道，这绝不是永恒不变的。因此，我们的学习就不能泥古不化，纯粹为继承。为笔墨而笔墨，而是要服从内容的需要，创造出更加丰富的笔墨技法来，使之更适合于表现我们今天的时代。

四、颜料与设色方法

国画颜料从质地上一般分为水色与石色两大类。水色大多是植物质的，多透明，颜料颗粒细如染料，如花青、藤黄等。石色是矿物质的，颜料颗粒较粗，呈粉末状，如石青、石绿等。

石色一般有遮盖力，赭石色虽属石色类却颗粒极细，也能透明，常为淡彩所用，如浅绛山水就以赭石为主色。我们常用的颜料除墨色以外有如下几种：

花青 霜青 天蓝 藤黄 胭脂 洋红 大红 曙红 牡丹红 朱磬 朱砂 银朱
石青 石绿 石黄 赭石 白粉(锌钛白、蛤粉、铅粉)

正宗的国画颜料有片状、块状、粉状、管状等多种状态，色彩鲜艳沉着。但价钱较贵而又不易买到，制作和使用又比较复杂。所以一般也可以用锡管装的，但那是化学物制成的代用品，质量比较差，画写意可以用，若作工笔渲染，最好还是备些正宗的国画颜料好。市场上有盒装的十二色国画颜料，其中赭石调墨常有沉淀，不宜用，但若用朱磬调墨则仍有赭墨的效果。酞青蓝色太鲜，用时可调适量的墨使其沉着些。三青三绿即是石青石绿中的一种，比头青头绿淡。买盒装的不如单支的实用。因国画颜料品种色相较少，适当地选择一些水彩、水粉色补充代用，也可使画面色彩丰富。

国画的设色原则是随类赋彩。表现对象的固有色，是国画反映对象的基本原则。一切外光偶然地在对象身上的复杂变化，一般略去不计。国画在用色时注意调合对比，配色时大多是两种或多种对比色和邻近对比色的组合，它们的调和除了由于对比色在交互作用中产生中间色调之外，勾勒的墨线，画幅的白底也起到充分的调节作用。

国画在设色中，特别是意笔画中，墨色是主要的，其它色彩是辅助的，也就是常说的：“墨主色辅，色不碍墨，墨不碍色，色尚清简。”画面上的颜色并不是纯客观的，是作者赋予对象的色彩，是作者心中的色彩，作者理想的表现。

工笔花鸟画的上色方法，大致有以下几种：

晕染，又称“染”，是最基本的上色方法。手中同时拿两支笔，一支蘸色笔，一支清水笔，上色时先将色笔在着色处的深部画上，色中的水分要多些，然后即用清水笔将色轻快地晕染开来，由深到淡，渐渐地到颜色消失为止。清水笔拖时要干脆，不要反复拖动；水分多少也十分

重要,水太多会将颜色冲开,太干又会使颜色形成痕迹。

套染,用晕染的方法,向同一个方向,二次或者更多次,一层一层地加染上去,以达到预期的效果。

混染,两种以上的颜色,在同一部分的两头画上以后,中间用清水笔将这两种颜色连接起来,让它们依靠水分自然地融合。用这样的方法染成的颜色生动自然,更加鲜妍滋润,染较大的花瓣可以用这种方法。

点染,这是一种比较接近没骨画的方法,在点时要见笔触,基本上一次完成,在工笔渲染中,细小的形象用晕染的方法不易生动,即可用点染的方法将对象简洁生动地表现出来。

罩染,是设色中的最后一次上色,罩在色彩的最上面,使整个色调更加柔和统一。如画叶,常在渲染完成之后统一再罩染一次汁绿。

醒染,也称为“提”,即在设色基本完成之后,在某一部分或是整体上还感到某些不足,需要在某些地方再染一下,或加重,或调整,这样的染法,能使画面的某一部分更加突出,从而使画面效果更精神。

烘晕,常是为了衬托物象或增加环境气氛,在对象的四周渲染一点其它颜色,中心色深而渐远渐淡,以至消失。如白花在白纸上不易分清,就可以用淡汁绿烘晕后使白花突出。

注水撞粉,在被渲染的物体上,有时为了增加色彩的变化,或突出树石等表面苔藓斑驳的状态,可以将色水或白粉趁湿的时候撞点上去,让其在纸上自然流动,则有一种水色交融的特殊效果。没骨法常用这种办法来表现花叶与枝干。

对初学者来说,熟悉和掌握一定的传统技法是十分重要的,但是我们也要知道,“法”并非一成不变。不变,我们的绘画就不能发展,我们掌握技法,目的是为了创作,只要对创作有利,就可以借鉴、吸收、采用、创造,这才是正确的学习方法,而这本小册子所起的作用只是引导初学者入门而已。

五、构图布局

(一) 构图的意义

在我们传统的绘画中,构图叫做“章法”,或称“布局”。晋顾恺之称“置陈布势”,南齐谢赫论画“六法”中提出的“经营位置”,即是构图。

绘画构图就是有计划地处理画面的结构,使画面的形象有条理地加以安排,使形象在画面的远近、前后、上下、高低、纵横等空间位置安排得合乎美学原则,准确地体现画家构思立意的要求,圆满地表达画家的创作意图。

构图既是一种处理画面结构的艺术手法,它必将从属于内容,是具体内容的体现。一幅好的构图必定来源于现实生活,因为生活的本身蕴藏着丰富多采的构图。但构图又决不是机械地照搬自然的摄影;一幅好的构图必是画家惨淡经营的“迁想妙得”,它使丰富的生活内容得到去粗存精的提炼取舍,完美的构图应该是深刻的思想内容与别致的艺术形式的有机统一;是画家“外师造化”与“中得心源”的灵见妙裁。

(二) 构图的规律

中国画因为受本民族欣赏习惯及风尚的长期影响,它的观察方法与表现方法都有其特殊性,所以表现在构图上也有其特殊的规律。

1. 开合(图4 左)

所谓“开合”,“开”是指构图中把景致铺开,是放与起,有生发不穷之意,而“合”则是指在构图中把景致合拢,是收与结,使收拾而无余溢。所以布局讲“开合”,如同作诗要有“起承转