

中国花鸟画通鉴19
娟净葳蕤



刘奎龄 于非闇 溥儒 陈之佛 陈子奋 张大千
谢稚柳 俞致贞 田世光 陈佩秋

上海书画出版社



图书在版编目(CIP)数据

娟净葳蕤/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-818-6

I. 娟… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第196412号

责任编辑 王 彬

技术编辑 杨关麟

责任校对 周倩芸

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·娟净葳蕤

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 7.5 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-818-6

定价: 70.00元



前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国式的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《娟净葳蕤》为第十九册，主要阐述近现代工笔重彩花鸟画。

目录

- 一 引言 1
- 二 借古开今 11
- 三 造化为师 43
- 四 古道西风 61
- 五 法度气韵 77
- 六 传统创新 109

一 引言

“中国画”是中国美术史上的一个历史范畴，是基于近代西洋绘画的传入后产生的一个并不严密的概念，而中国画中其他的一些概念或者名词，或多或少往往也伴随着理解上的歧义。比如，近代以来，将“工笔”作为与“写意”对应的绘画风格甚至画种，从其概念的内涵来看，不仅不严谨，而且明显不相对称。因而也曾有人试图用诸如“细笔花鸟画”与“粗笔花鸟画”或者“工笔花鸟画”与“简笔花鸟画”等等的概念去替换，以期达到逻辑上的严密。

按《词源》的解释，“用笔细密，渲染工致”的画法叫“工笔”。张大千也认为“工笔画，就是细笔画”，而且指出“写意的画，是拿神与意做主体。工笔那就要形意同时并重，当然更要注意到神”。¹而今天在一般人所接受的常识中，“写意”往往是与文人墨客抒情遣意的笔墨游戏相关联，与之相对应的“工笔”便往往容易被理解为“画工画”、“工匠画”、“工艺画”甚至近于“女红”²。这也就不难理解著名工笔花鸟画大家于非闇会有一方“壮夫不为”的朱文印章了。

事实上，花鸟画从其独立成科以来，在不同的历史阶段前后共形成了至少四种画法：一为勾勒设色法，或谓勾染法，即先以浓淡墨线勾画花鸟形象，而后晕染傅色，有重彩与淡彩之分；二为没骨法，或以淡墨勾勒轮廓，再傅以色彩，画完后线条为色彩所掩，或纯用颜色点染，不用墨色勾绘轮廓；三为笔墨点厖之法，以书写性的线条与以笔兼墨的厖笔（即墨块）描绘形象，注重笔墨情趣，有勾花点叶、水墨、彩墨等不同的处理方法；四为白描法，即仅以墨线双勾而不加颜色的表现方法。

《芥子园画传》中《画花卉草虫浅说》一节，也曾提到过这四种不同的花卉表现技法：

一则勾勒着色法，其法工于徐熙，画花者多以色晕而成，熙独落墨写其枝、叶、蕊、萼，然后傅色，骨格风神胜者是也。一则不勾外框，只用颜色点染法。其法始于滕昌祐，随意傅色，颇有生意。其为蝉蝶，谓之点画者是也。其后则有徐崇嗣不用描写，止以丹粉点染而成，号没骨画。刘常染色不以丹粉衬敷，调匀颜色，深浅一染而就。一则不用颜色，只以墨笔点染法。其法始于殷仲容，花卉极得其真，或用墨点，如兼五色者是也。后之钟隐，独以墨分向背。邱庆余写草虫，独以墨之深浅映发，亦极形似之妙。一则不用墨著，只以白描法，其法始于陈常，以飞白笔作花本。僧布白、赵孟坚，始用双勾白描者是也。

姑且不论其对画法的具体论述是否得当，但其对这四种画法的区别，表述得确实还是比较清晰的。

至于“工笔”、“工笔画”、“工笔花鸟画”等概念，具体是何时由何人提出的，已无从准确稽考，但这毕竟已成为约定俗成的概念，即使其逻辑未必十分严密。然而我们既要对此道的艺术家作一梳理，就还有必要对这一概念的形成作一些必要的分析。

《芥子园画传》虽然还没有提到“工笔”两字，但已经有“工致、写意”和“工而不俗、放而不野”等词句。“工”与“写”、“工”与“放”已经是相对应的绘画风格概念。



辛卯仲夏仲易兄屬為

作即希指正

于非闇繪年六月三

于非闇 秋葵图



张大千 碧荷图

张庚在《国朝画征录》中则有这样的阐释，“花鸟有三派，一为勾染，一为没骨，一为写意”，并认为“勾染黄筌法也，没骨徐熙法也”，而对于写意一派，则指出“宋时已有之，然不知始自何人”。这里所说花鸟画的“勾染”一派，基本上可以理解为当今所谓的“工笔花鸟画”概念范畴。张庚此书，成于雍正十三年（1735），当时的花鸟画坛似乎还没有“工笔”的概念。据此，可以肯定，“工笔花鸟画”这一概念，在清初尚未为人们所接受。

同样，《国朝画征录》书成后第二年出生的方薰，在其所撰的《山静居画论》里也未见用“工笔”一词与“写意”相对称，当时可能习惯于用“写生”与“写意”来对称，“世以画蔬果花草随手点簇者谓之写意，细笔勾染者谓之写生。以为意乃随意为之，生乃象生肖物。不知古人写生即写物之生意，初非两称也”。

范玠1795年成书的《过云庐论画》，在“花卉论”中虽用了“兼工带写”一词，已明显带有将“工”、“写”作为相对风格概念的意思，但表述“工”、“写”两种画法却用“勾勒细染”和“健笔大写”。

郑绩成书于同治丙寅年（1866）的《梦幻居画学简明》，在《梦幻居画学简明论人物画》一篇的“人物总论”中，谈到“画人物有工笔、意笔、逸笔之分”，并对人物画的“工笔”、“意笔”和“逸笔”进行了分论。认为“工笔如楷书，但求端正不难，难于笔活”，“意笔如草书，其流走雄壮，不难于有力，而难于静定”。指出所谓“逸笔”者工意两可，“盖写意应简略而此笔颇繁，写工应幼致而此笔颇粗，盖意不太意，工不太工，合成一法，妙在半工半意之间”。这里“工笔”与“意笔”对称，“写意”与“写工”对称。在其《梦幻居画学简明论花卉翎毛》一篇中，也有“写工”与“写意”对称的提法，对花鸟画的“工笔”、“意笔”、“逸笔”和“没骨”等画法亦作了较为明晰的表述：“画花卉之法，有花叶枝干具用工细双勾为工笔者；有花用色染，叶用墨点，写其形影似与不似之间为意笔者；有花叶用意笔双勾为逸笔者；有花叶用色分浓淡背面，工致描摹为没骨者。”并紧接着阐述道：“古人立法皆有至理，而高下优劣之间，取舍存乎其人。但工怕匠，意防野，逸笔则忌板实，没骨则愁稚弱。即山水所谓细巧求力，僻涩求才是也。”由此可见，花鸟画至清末不仅在画法上有了“工笔”与“意笔”、“写意”与“写工”对称的概念，而且对

霜枝鸚鵡

魚飲船室畫生
謝稚柳并記



谢稚柳 霜枝鸚鵡图

工笔、意笔、没骨等各种画法的不同特点的论述亦很成熟。

金城在其《画学讲义》也专门谈到过花鸟画的写意与工笔的不同之处，他开篇即将“工笔”与“粗笔”对应起来进行表述，紧接着指出：“粗笔画，又名写意画。言随其胸中逸气，挥毫落纸，姿态横生，自然神似，不规规以求形似也。”他认为，好的粗笔画法的花鸟画作品，“虽寥寥数笔，而精湛发越，不可一世”。在讲到工笔画法时，他明确下了个“工笔画，又名写生画”的定义。并且在讲述中，他还提到工笔画有“赋色”和“取材”两大难处，工笔花卉的赋色之难在于“过于浓厚，则失之俗；过于清淡，则失之薄”；而工笔花卉的取材之难在于“专模旧本，则毫无新意；对花写照，则苦于拘滞”。金城所表述的“取材”不仅仅是选取入画题材的意思，从更深层看，其实在阐述工笔花鸟画造型的处理问题。大凡有工笔花鸟画创作实践经验的人都知道，造型过于程式化无法感动人，一味写实而不作处理的造型也难以入画。形与色，绘事之基础，亦绘事之根本语言，金城将此两项说成工笔画的两大难处，实际上是强调作工笔画必须具备良好的绘画基础，要有过硬的造型能力和设色技巧。由此可见，金城提出所谓“工笔固未足以尽画之全能，而实足奉为常轨；写意虽亦画之别派，而不足视为正宗”的观点，显然与后来张大千所谓“画家之画”（详后）一样，都是对“流行数百年而有滥竽之势的文人墨戏的针锋相对的逆反”³。

在1957年10月，人民美术出版社出版了于非闇《我怎样画工笔花鸟画》一书，可以想见，在当时“工笔花鸟画”已经是约定俗成的概念了。并且从这本书中我们可以清楚地知道，所谓的“工笔花鸟画”就是花鸟画的勾染画法。

众所周知，勾染画法在花鸟画的诸画法中有着最为悠久的历史与传统，汉马王堆帛画就已用此法，只不过在设色上还是非常质朴的平涂法。到五代、两宋，花鸟画的勾染画法已臻成熟，能够精细入微地刻画形象，设色层次丰富，色调细腻，达到了一个历史高峰，名家迭出，精品纷呈。元代花鸟画勾染画法受到水墨的影响，墨的运用逐渐增加，设色不及宋人丰富细腻，画风趋于简淡，细节方面的处理亦不如宋人工致。至明代，边文进、吕纪等远宗两宋院体花鸟工细富丽的画风，使勾染画法的花鸟画一度中兴；明末陈洪授“高古奇骇”、富于装饰趣味的花鸟画风，为勾染画法注入了新元素。清代花



陈之佛 红荔白鸚图



田世光 橡叶山鹊图

鸟画则几乎为文人水墨写意所掩，鲜有以勾染画法著称的花鸟画大家。据此，许多论者认为勾染画法的花鸟画至清代每况愈下，日益凋零，已处于濒临灭绝的境地。但事实并非如此，清代勾染画法的花鸟画虽被排斥在文人主导的主流绘画之外，但仍为大众所喜闻乐见，仍然具有强大的生命力，在民间和工艺品装饰绘画中的勾染画法花鸟画，仍然显示出较高艺术水准和绘画技巧。现代工笔花鸟画两位大家于非闇和陈之佛，分别从民间画师与工艺美术中汲取养分，使勾染画法的花鸟画在20世纪呈现出了一些新气象。

20世纪勾染画法花鸟画勃兴与画家视界的拓宽，同对传统认识的广度和深度直接相关，并且与社会的变革、对外来绘画的借鉴和新式美术教育，甚至各类美术出版物的印刷出版，都不无关系。

1914年始具博物馆雏形的“古物陈列所”向社会开放后，深藏大内的历

代名画在古物陈列所的展示，让近代中国画人重新体验到似曾相识而辽绝近世的上古中国绘画的视觉震撼。1917年康有为手书《万木草堂藏画目》中，谓画至宋代“无体不备，无美不臻”，认为“宋人画为西十五纪前大地万国之最”，以至于倡议“以复古为更新”。

此外，学界一般认为，20世纪初期的工笔花鸟画受到外来绘画的影响，主要是借鉴了清时郎世宁的画风，而以笔者的管见，明治维新以来吸收了西洋艺术的日本绘画对近代中国画的影响，反倒要比前者来得更大。从金城到刘奎龄、陈之佛、张大千，他们的绘画，或多或少都受到过日本绘画的影响，这是前人未曾专门论及的问题，我们希望在本书中予以阐述。

1940年代至1950年代，中国人通过八年卓绝的抗战最终获得胜利，不久，新中国也宣告成立。对中国绘画史而言，尤其是对“工笔花鸟画”的历史来说，这个时段，同样具有非凡的意义。1945年，北方的中国画学研究会虽然解体，但工笔花鸟画却在沉寂了六百年后，终于又攀上了一个新的历史高度。以于非闇、刘奎龄、陈之佛、张大千、溥心畲、谢稚柳、田世光、俞致贞、陈子奋等为代表的勾染画法花鸟画，在这一时代已全面走向成熟，其画风娟净葳蕤，同时更与南北画坛交相辉映，建国初曾呈现出一派百花齐放的局面。后在“艺术为政治服务”、“艺术为工农兵服务”思想的主导下，以勾染为主的所谓“工笔花鸟画”迅速与当时主政治宣传、普及教育功能的年画、连环画、宣传画合而为一。

注释：

1 高岭梅主编《张大千画》，台北艺术图书公司，1988年版。

2 建国后以钱瘦铁等为代表的一些画家曾认为：大写意画格是男人的艺术，而“工笔画”则应是女生的专利。据陈佩秋先生的回忆。

3 林木《论张大千》，见《中国艺术大展作品全集·张大千卷》，上海书画出版社，1997年版。

二 借古开今

1945年,《湖社月刊》满百期停刊已有九个年头,此时,湖社的创始人——金城,离开人世也已近二十年时光,然而他所倡导的当“奉为常轨”的所谓“工笔”之画,却已在花鸟画领域结出硕果。

我们且以建国初期被传为美谈的大型花鸟画创作《和平颂》为例,来管见“工笔花鸟画”在北方艺坛的实力与影响。

1955年6月14日,于非闇和齐白石、陈半丁、何香凝、汪慎生、李瑞龄、马晋、徐燕孙、杨敏、王雪涛、吴一舸、张其翼、田世光和段履青等十四位画家,用十多天的时间集体创作了《和平颂》(纵201厘米,横398厘米)巨幅作品,由出席大会的中国代表团携往芬兰赫尔辛基,献给世界和平大会。《和平颂》的合作由齐白石开笔,率先画了笔墨遒劲的石头,何香凝老人随后画上松柏,于非闇与李瑞龄、张其翼、田世光一起画了工笔和平鸽,其他配景由王雪涛画牡丹、汪慎生画菊花、马晋画翠竹、陈半丁画藤萝、田世光画玉兰、杨敏画桃花和梅花……最后由郭沫若题写“和平颂”,宣告完稿。

创作《和平颂》的十四位画家，大多和建国前金城治下的中国画学研究会以及后来的湖社有直接或间接的关系，尤其是其中长期专力于工笔与没骨花卉创作的画家，或受到过金城的直接指授，或是艺术思想与金城提倡的观念殊途同归。金城所倡导的这种理念，概括起来讲，乃是重视传统，将师古人与师造化、“精研古法”与“博采新知”、传统风格与个人面貌融合起来，一言以蔽之，就是“借古开今”。

参与《和平颂》创作的这些画家，不少今天已名不见经传，但当时却大多是在古都北京名动一时的画家，我们且在这里略事介绍：

李瑞龄（1891—1974），字鹤筹，原籍山东德州，后迁居河北河间。1920年考入中国画学研究会，得金北楼指授，号枕湖。李瑞龄与刘子久（饮湖）、惠孝同（柘湖）、陈咸栋（东湖）、陈缘督（梅湖）、李上达（五湖）、张琮（湛湖）、张晋福（南湖）、赵梦朱（明湖）、李筱泉（晴湖）、陈少梅（升湖），皆为金城亲传弟子，一度在北京画坛声名显赫，其作品在琉璃厂等地的南纸店和字画店铺销售势头非常好，被时人称为“琉璃厂内十大湖”。李瑞龄的花鸟画初师张兆祥，长于写生，加入中国画学研究会后着意于宋元明清传统研习，擅没骨，熟绢生纸，全以笔墨点染而成，风格工致秀雅，作小写意在白阳、新罗之间。

马晋（1899—1970），原名锡麟，字伯逸，号湛如居士，北京大兴人。幼从清末宫廷画家赵书村学习，得见郎世宁作品，遂自学郎氏画法。1920年代初加入中国画学研究会，号云湖，先后任助教、评议。擅画马，亦擅花卉翎毛。马晋师法郎世宁之际，是在康有为提出“合中西而成大家者”、“当以郎世宁为太祖”的主张之后，从一定程度上也印证世纪初中西合璧观念中的合理之处。马晋造型能力强，其工笔画风写实，所画马牛花鸟造型准确生动，富于体感和质感。入中国画学研究会后，在金城的引导下，广泛学习传统，旁及书法篆刻，1940年代前后，开始在配景中注意强化传统的笔墨意味，与郎世宁的“甚谨甚细而外露巧密”拉开了距离，形成工致细密的写实面貌，有时亦作小写意，写中带工，工写结合。

杨敏，即杨惺坡，号敏湖，是湖社首期学生，受教于刘子久、陈咸栋、李瑞龄等，属金城的再传弟子，亦为湖社画会的早期成员。《湖社月刊》自