

名家名画

喻继高作品

YUJIGAO
ZUOPIN



茶梅蓝鹊 (局部) 1999年 纸本



岭南三月 (局部) 1998年 纸本



春江水暖 (局部) 1997年 纸本



双鹤图 (局部) 1996年 纸本



牡丹银雉 (局部) 1984 纸本



晨雾 (局部) 1999年 纸本

封面画：秋荷鹤鹭(局部)
1999 纸本

ISBN 7-5008-2507-2



9 787500 825074 >

名家名画·喻继高作品

出版：中国工人出版社（北京鼓楼外大街45号 邮政编码：100011）
发行：新华书店北京发行所

策划：陈幼民 贾德江 主编：贾德江 责任编辑：董民

制版：北京利丰雅高长城电分制版中心
印刷：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

开本：889 × 1270 大1/8 印张：3 印数：1-5000
版次：2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

统一书号：ISBN7-5008-2507-2/J·226 全套10册定价：300.00元 本册定价：30.00元

●关于花鸟画的创作问题

刘菊清 喻继高

花鸟画是中国特有的画种，它通过对花卉、禽鸟、草虫的描写，表达了作者对生活的热爱，抒发了作者一定的思想感情，寄托了人们对幸福生活的追求和美好的理想。它给人以健康的、向上的美的享受，以丰富人们的精神生活，培养人们优美的情操，为群众熟悉并喜闻乐见。它以其独特的艺术形式、高度的艺术技巧和悠久的历史，丰富了世界艺术宝库。

花鸟画的创作，是在作者深入生活的基础上，由作者为抒发一定思想感情而立意，通过工笔花鸟独特的构图形式和特有的设色、造型、笔墨等艺术技巧的处理，从而达到意境的完美表现。

（一）生活

艺术创作来源于生活，没有生活，就是“无源之水，无本之木”。花鸟画亦不例外。从历史上看，凡是有成就的花鸟画家，必然重视观察和体验生活。如徐熙多游山林苗圃，将江南水乡的花卉、翎毛画得栩栩如生，达到“神”、“妙”的境界。赵昌每天早上，必定围绕花栏，观察花叶含露迎风的姿态，调色画出来，而有“写生赵昌”之誉。易元吉不仅在屋后凿池垒石养禽鸟和山兽，还深入万首山观察猿猴生活。据记载说他几乎和猿猴为伍，才能成为一代大师。赵佶的“孔雀升墩”、“日中月季”的故事，说明他对花鸟的情、状观察之深。曾无



和平之春（局部） 纸本 2000年

疑为观察草虫的天性，不仅养在笼子里观察，还伏草丛中观察，才能将草虫画得十分逼真精湛。边寿民为画芦雁，曾在芦滩搭棚住了多年，朝夕观察芦雁的生长生活情态，后以画芦雁著名。近代齐白石老人是画花鸟、果虫的高手。寥寥几笔，就能把自然生物画得生气勃勃、维妙维肖。他画鼓翅好斗的蟋蟀，仿佛可以听到其胜利的叫。画知了，将蝉翼画得那么清薄而透明，如在目前。尤其画虾子，更为传神，一笔水不画，却使你感到它悠游于水中，一派天然生机。这除了艺术技巧等因素外，根本一条就因他

对自然界的小生命有浓厚兴趣和感情。他自己种植花卉果木，养虫养鸟，注意观察它们的情态。他曾说：“为万虫写照，为百鸟传神，只有龙未见过，不能大胆乱为也。”说明他的画都是来自生活。于非闇种牡丹30年，画牡丹20余年，对牡丹很熟悉。但每到牡丹花期，他仍到北京各公园，观察写生，所以他画出了牡丹的精神。这些都说明，只有作者对自然有浓厚的兴趣和感情，并有深刻的感受，才能谈得上创作，才能将作者感受到的东西，通过一定艺术手段感染观众。所以生活是创作的根本。

花鸟草虫的生活范围很广阔，它们生活在自然界。在今天，公园、园林、花圃、动物园，也比较集中地进行种植、饲养。对于初学，即使已有能力的花鸟画家，公园、动物园仍是比较集中方便的写生、观察的场所。当然在对生活观察感受的同时，必须进行素材收集，因此，一年中抓住开花结果的季节多多写生十分重要，越多地占有各种素材，等到进行创作时，才能随手拈来，随意调遣。古人云：“书到用时方恨少”，画画亦如此，往往自觉写生得很多了，但到用的时候才处处感到素材不够。作为一个花

鸟画家，光去公园写生还是不够的，公园之外，还大有天地，毕竟自然界的生活，丰富多采，许多景物，有待人们去发现，选取。前人画过的东西当然可以画，没有画过的东西更需要去发现描绘。许多山林野趣，奇花异葩，丽质天成，瀑布流水，也毫无雕琢痕迹，比起人工培植更是饶有情趣。如峨嵋山上的山杜鹃，品种之多，树之高大，比起公园盆栽，要健美得多。许多山林野卉，更是公园中所没有的。因此，深入生活，还必须到大自然，这是取之不尽用之不竭的稿本。

作为一个花鸟画家，自然界生活对我们来说，极为丰富多采，可以任意去选取。“花、草有情”，是人对花草的钟情，所以我们要有丰富的思想感情去观察与描绘自然。山水画讲究气势，花鸟画重视情趣，花鸟虫鱼都有其自然的天趣，画家要善于去捕捉，去摄取。老画家齐白石的画，《螳螂捕蝉》、《计蟋蟀》、《他日相呼》（两只小鸡争食一只蚯蚓）无不生动有趣。如果只是无动于衷地如实描写，（初学者应另有要求，但也要主观的取舍、选择），形同标本，就谈不上什么艺术性了。因此，深入生活，除了具体观察描写花与鸟的形态、色彩等等之外，还要摄取体验花与鸟生活在自然界里有情有趣的镜头。花因风、晴、雨、露而变化多端；鸟因四季变化而有不同的神态。自然界的花与鸟都有其各自的生活习性，有的是木本，有的是草本，有的是一年生，有的是多年生，何时开花，何时结果，是先叶后花，还是先花后叶，叶是轮生还是互生，花序是头状还是穗状等生理状态，以及其生活环境是水是陆，花喜向阳还是好阴，或经霜而不凋，

或冒雪而怒放等等都要有深切的了解，同时也要注意时间、地点的选择。否则，“乱点鸳鸯谱”就会闹出笑话来了。

所以说，要进行花鸟画创作，首先要深入生活，到大自然中去观察，进行写生，还要感受生活中的气氛（即意境），收入稿本，记在心中，为进行创作做好物质与精神上的充分准备，做好这方面的基础工作。

从造型艺术的基本训练的要求来说，写生的意义，不应当是“对景描绘”这一狭义的理解，而应当看作是培养生活观察能力和艺术表现能力的一种手段。对于写生的要求，不能以达到“依样画葫芦”的初步阶段为满足，不能认为面对具体的物象能够作出精确的描写就已经到了家。写生的目的，是要掌握这样一种造型的本领

——不仅仅能够精细而又准确地描写客观对象，不仅仅有面对实花实鸟进行描绘的能力，而且有根据记忆、想象造型的能力；不仅能够状物，而且能够传神，既绘形而又抒情，既写实而又写意，以至达到“得心应手、意到笔随”的高级阶段。我国古代的画家，为了追求这一目标作出了许多卓越的贡献。可以设想，如果我们不具备这样的造型能力，如果在学习中不打好这方面的基础，那么如何进行花鸟画创作呢？又如何能够使基本练习和创作接上关系呢？

写生的目的是这样，写生的过程就必须包括这样几个阶段：

①写生阶段：实际上是慢写阶段，即是面对花卉虫鸟作细致的观察描写。这是写生过程的第一阶段，目的是培养初学者观察生活，并能精确

描写生活的能力，所以需要的时间较长，完成的速度也较慢。这个过程对于观察生活，收集创作素材，极为重要。

②速写阶段：这是培养敏锐的观察能力和艺术的概括能力的重要阶段。其特点不仅仅是时间短，速度快，主要是专攻花与鸟的外部特征，并借特征的描写达到生动传神。如不培养这方面的能力，画鸟兽的动态就很难抓住了，只能画静止的死标本，那么生动与传神何来？

③默写阶段：这是写生过程的最高阶段，目的是培养与形象思维相适应的造型能力，而以默写作为取得这种造型能力的中介。默写也必须从初学就开始，从简单物象到比较复杂，从静到动，以便默写能力的逐步加强。

写生的这三个阶段互助联系而又

各具特点，是不可缺一的。只有全面掌握这样一个写生系统，明确它的意义和各个阶段所要达到的目的，过去的弊病才可以弥补，造型能力才可以提高，学与用才不至于脱节，基本训练才能够真正成为创作的基础。

（二）立意

在创作一幅画之前，首先要立意，即所谓“意在笔先”。我们前面说过，写生是一个花鸟画家终生不断的基本功，这主要要结合艺术实践来认识、体会对象，积累素材。作者通过深入体会对象的过程，达到物我两化、情景交融的境地，而形成鲜明的意境。没有自我的感受，鲜明的意境，便没有独特的创造，即无从对客观自然形象进行取舍、提炼、概括，要塑造出具有独特的艺术形象是很难的。

当你有了这种对客观自然的深切感受，要把它画出来的时候，头脑里就会不断地进行思索，考虑如何把看到的、感受到的形象情趣，以及所处的环境等优美的东西画下来，考虑如何用形象、构图、色彩、笔墨等去表现。这种种思索，在头脑里逐步地推敲，丰富完整，形成具有鲜明形象的画面，而且预期可以达到较为完美的效果，这就是创作前的立意过程，也就是我们常说的“构思”。构思成熟了，才动手去画，做到“胸有成竹”。这是创作的第一阶段，也是整个创作过程中比较艰苦而重要的阶段。立意的高低，是与作者的艺术修养密切相关的。清代画家方薰说：“作画必先立意，以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸矣，俗则俗矣。”又说：“笔墨之



妙，画者意中之妙也，故古人作画，意在笔先。”他主张在作画之前，先要立意，由立意而决定构图方式，然后用笔墨来表现。而笔墨的表现方法，却服从于立意，意奇则奇，意高则高。这个现实主义的创作过程，对我们今天还是适用的。

一个画家立什么意，是要依据他的生活基础与艺术修养决定的。一幅画总不能只是干巴巴地画几枝花或死板板的鸟凑合在一起，这样就没有什么意境可言。中国画的要求要“画中有诗，诗中有画”，就是要求画要有诗意。对象的特征和画家感受的适当表现才能产生诗意，情景交融的形象才是诗意的形象。“意中有意，味外有味”的形象才是诗意的形象。只求逼真地描写对象的外形，即令是写生的作品，也难免使人感到乏味的。

陈之佛先生的画，有诗的境界，他的胸襟和学识，使他看得高，想得远，用诗一般的感情和笔墨，为他的花鸟画开辟了新的意境。他画的《月雁图》也是他极富有诗意的代表性作品之一。画幅上端一双飞雁横掠长空，向下俯视，一轮淡黄的秋月，荡

漾波心，一片银灰色的夜空，低垂着几根芦苇，意境幽远，动静相生，深刻地描写出“江涵秋影雁初飞”的动人的诗意。他的另外的许多作品如《鸣喜图》、《春色满枝头》、《秋菊白鸡》等，虽则内容与构图各不相同，而境界之高，则有同样的艺术效果。

我们说齐白石先生的画充满诗意，这不是什么不可捉摸的东西。他不仅是抓住了对象的神，对象的美，而且体现了画家对于对象的感受——爱。例如“鸡、蛱蝶、花”，他也可以画成富于诗意的画来欣赏。他在画中题道：“小院无尘人迹静，一丛花傍碧泉井；鸡儿追逐却因何，只有斜阳蛱蝶影。”通过这首诗，似乎可以看到夕阳西下农村小庭院的自然风光。所以他的画，画中有诗，他的诗，诗中有画，成为人人喜爱的艺术作品。

画上题诗，不等于画中有诗。任伯年很少在画面上题诗，可是他的作品，却很富有诗意。他将生活中常见的景象：几只燕子在晴空中掠眼而过；羽毛蓬松的母鸡，携带着雏鸡在瓜棚豆架下觅食；碧桃枝上停着一对白头；一群缩头缩胸的鹭鸶在绿色的

苇塘中静等……看来似乎没多大意义，但稍经玩味，就会产生联想，引起感情上的共鸣。有的使你嗅到了春的气息，有的使你心灵平静，而有的也许会使你联想到遥远的过去——儿时的生活。这一切都会使人们感到亲切，动人心弦。

艺术作用的微妙就在意境，就在于那种一半在画上，一半留给读者去想象的诗的意境。而这往往决定于作者的立意。这是画家已感受到的，而且决意将自己的感受，更强烈的，用一定的艺术形象去感染观众的意境。

（三）构图

构图，即所谓“经营位置”，也叫“章法”。南齐谢赫将“经营位置”列为“六法”之一。清代花卉画家邹一桂甚至把它提到了第一位。历代画家也都把“经营位置”当作绘画的重要课题进行研究。唐代诗人杜甫在《丹青引》中有句“意匠惨淡经营中”，也就是说构思要经过精心布置。

我们在创作实践中深切体会到，没有美的形式，就不易为群众接受，古人说“言之无文，行之以不远”也就



茶梅双鹤图 1992年 纸本 80 × 68cm

是这个道理。所以形式美很重要。工笔花鸟画形式美主要通过构图、造型、设色来体现，而构图则又是形式的总体设计，所以，在工笔花鸟创作中，认真处理好构图，是非常重要的环节。

作为视觉形象的组织法则的构图学，在我国绘画史中是一门深奥的学问。它不是什么儿童游戏的七巧板，可以随便拼来拼去地换花样，也不能划出多少个规格供人套用，它是体现作品思想内容的外部形式，稍有偏颇，就不足以显示作品的内容。只有刻意经营，才能够达到深邃的意境。这里所说的构图，不单指构成画面的形象轮廓，举凡色彩、墨色、浓淡、位置等都要计算在内，甚而题字、印章所占地位也不能忽视。我们常常看到在白石老人的画上，题有什么“星塘老屋主人”“三百石印富翁齐白石”等写上一串，有时甚而写上许多在作画时的感想，字数拉得很长，有时干脆只落“白石”二字。题字是为了补充表达作者的思想感情在画面上的不足，但在很多情况下，也是为了构图的需要，使书法、印章成为画面组成

部分，达到画面完整的形式美。要“画龙点睛”，而不要“画蛇添足”。有的初学者不懂构图，见画面上有空，便题上许多，破坏了画面的完美。

花鸟画，特别是工笔花鸟画，对其构图的要求就更为严格。工笔花鸟画有其一定的局限性，它终不如人物的丰富多采，也不如山水的山峦起伏，云烟变幻。虽然花也有多种多样的花，鸟有多种的鸟，终究只是花与鸟，几百年来无多少变化。有的题材，已有无数画家画过，因此易落俗套，造成千篇一律的情况。所以要使花鸟画画面有较多的变化和生气，就应该很好地学习与研究它在构图上形式法则的妥善处理。

构图的关键，主要是研究部分与部分之间的关系，以及题材的主次关系。一幅画不论画幅的大小，内容的简繁，首先考虑的应突出主题，宾主要分明。这就要求在位置、形象、色彩的处理等等方面，都要为突出主题服务，不能喧宾夺主。如宋人画册中的《出水芙蓉》，在一个团扇上只画一朵盛开的荷花，造型丰满生动，色彩雅致，用较深的荷叶衬托，花非常突

出，色彩娇艳而不俗，十分完美。

另外，构图还要考虑大小、多少、轻重、疏密、虚实、隐显、偃仰、层次、参差等等关系，要做到宾主有别，大小相称，多少适量、轻重得宜，有疏有密，有虚有实，或隐或显，或偃或仰，层次分明，参差互见等等。这许多关系在实际创作中，处理得好，很不容易，但其最主要的要掌握矛盾统一的规律。统一而无变化易呆板，变化而不统一便杂乱，要统一中有变化，变化中求统一。有时一幅画上画了很多的花，所谓百花齐放，一种不少地画了一百种，显得杂乱无章。如果大幅构图中只画一种花，往往也感到单调乏味。因此要多样统一，不管画多复杂的构图，都应是统一的整体，而不是生拼硬凑。

一般构图，多采取均衡局势，而避免对称。均齐，只统一而无变化，平衡，统一中有变化。画面还要有稳有险，稳而不险，四平八稳，没有节奏，没有重点，既不好也不坏，毫无感人之处，这种局势叫做“瘟”。大幅构图首先要看大的气势，确定主体部分大的位置，对主题起作用的大面积的东



和平之春 1998年 纸本 136 × 68cm

西、大的部位解决了，其次要部分从整体考虑，再逐步加以丰富，做到一枝一叶、一花一鸟其反正方向，飞鸣

姿态都要精心审度，做到增之不得，减之不能，达到“夺造化之妙”，使整个画面形成统一完整有节奏而均衡完美的整体。

构图的好坏，不仅要着眼于画的实处，同时还要注意虚处，即画面空白分割的适当与否和画面形式感的完美和谐有微妙的关系。清代的华琳曾说：“于通幅之空白处，尤当审慎。有势当宽阔者，窄狭之则气促而拘；有势当窄狭者，宽阔之则气懈而散。务使通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星、毋过寂寥、毋重复排牙，则通体之空白，亦通体之龙脉矣。”我们看古代画家或现在白石老人的许多作品，不论寻丈巨幅还是尺幅小品，在构图上都给我们以十分完整、协调的感觉。那些最好的作品真达到所谓“灵空”、“空妙”的境地。

另外还要着重说明，画花鸟与画人物山水有所不同。画人物、山水可大可小、不觉难看，但画花与鸟就有它的特殊要求了。一般说首先要注意花与鸟的比例问题，画原大为宜，许多小的花略有夸张，更感丰富。如果

白鹅画得如鸽子大小，牡丹花画得还不如月季大，即使画得再好，也不会有丰富饱满的感觉，这是花鸟多为近看之故。所以古今以来，画花多为折枝、特写，很少有人任在百丈以外去观赏花与鸟的。另外还须注意花与花、鸟与鸟等在一幅画上的比例配合问题。我们常常可以见到，有的人在一幅画上，牡丹花成原大，而仙鹤却大如鸽子，看上去很不舒服。还有同一花与鸟，不必太去强调透视，否则大小过于悬殊，也同样给人以不舒服的感觉。总之，要服从于中心主题表现的要求，同时又要取得整体形式感的完美和谐。

创作上的构图，不是作者将自然写生的材料，生搬硬凑到画面上去，而要依据作者写生的素材，对生活的感受，还要经过丰富的想象，艺术地进行再创造。在此，必须将写生的材料“去粗取精，去伪存真”，把生活中得来的形象更加典型化，更加美化。艺术家所创造的艺术形象，应该是“艺术家对他的自然心怀感激，奉还它的一种第二自然，一种感觉过，思

考过，按人的方式使其达到的完美自然”，一种“超越自然”的“自然”。清代郑板桥眼睛所感受的竹子，经过主观情思的溶铸，变成情景交融的胸中之竹，再经过技巧的表现，成为纸上的竹，这纸上之竹，就比客观现实的竹，更集中，更概括，更典型，更完

美。于非闇先生所画的牡丹，是他长期对牡丹花的种植、观察、体验、写生、感情融合而创造出来的典型化的牡丹，所以他画的牡丹，更具有强烈的艺术感染力。陈之佛先生的工笔花鸟画更善于运用图案的特长，写生变化，典型生动，具有浓厚的装饰风味，



总领群芳 1999年 纸本 142 × 500cm 喻继高 王庆升 龚文桢

使之更富于艺术的魅力,并形成民族绘画的特色。他的《春江水暖》,只画了两三枝竹外的桃花和一片江上的绿波,点缀几朵落花飘浮水面,一只纹彩斑斓的鸭子正悠然自得,涵泳江中,着笔不多,便把东坡的诗意刻划得恰到好处。不仅写出了春江的美景,而且突出了主体鸭儿在温暖的江水中愉快的表情。它回首凝望,似乎想与落花嬉戏;又似乎对这朵落花寄予无限的同情,给画面创造了生动的气氛。这幅画的意境是一个“春”字,但点题的却是那个因水暖而陶醉的鸭子,因春暖而焕发的桃花。画家为了刻画一个“春”字,就只在鸭子和桃花的形象塑造和构图安排上拼命下工夫。画面上的鸭子就像电影镜头上的“特写”,它从哪里游来,向哪里游去,可以不管;画面上的竹子、桃花它的根长在哪里,可以不问;要不要画滔滔的江水,与主题无关;是春阴还是丽日,关键不在这里;要不要加一点远岸和岸上的景物,多余;要不要画大群鸭子,一二只也就行了……总之,删除那些与主题无关的繁枝琐节,仅将鸭子和桃竹作为“经营位置”的对象,这种取其一点概括其余的办法,是过去的画家多次实践过的。但是千万不要以为这样几件东西很容易安排,相反,愈是具有概括意义的东西,愈难着手。这里既要注意到意境的烘托,又要注意到画面结构的完整,所谓思想性和艺术性的统一,其得失就在于构图的本领。

任伯年在构图方面,表现了他独特的才能。他能在团扇、折扇、册页,大幅等不同形式上,创作出很多新颖的构图,使画面表现出诗的意境和音乐般的旋律。这一方面是由于他将花和鸟画得十分生动优美,而最重要的

是画面上统一经营的形象结构(包括空间在内),这才是画面艺术效果的决定因素。

宋、元的许多优秀的工笔花鸟画作品,和明代的吕纪、边景昭等大家,在构图方面都有很高的造诣。我们在学习与吸收优秀的民族绘画传统方面,不能单单着眼于笔墨,也应在构思构图方面作深入的研究,探讨出其特有的规律,为创作打好坚实的构图基础。

既然构图在工笔花鸟画创作上占有特殊的重要地位,那么怎样来具体进行呢?根据一般的规律,比方说,在对生活深刻感受的基础上,想画一幅牡丹双鸽的立轴,可以先在构思的基础上,画若干小构图,把你构思的内容位置、形态体现出来。这一步考虑成熟后,即可将你所要画的稿纸订在墙上(画面要画多大,稿纸也要多大),用木炭条轻轻画出小构图上安排的花与鸟的大体位置,形体主题要突出。如果花是主体,鸽子就可以藏于花间而突出花;如果鸟是主体就要突出鸟,配合以花。花的聚散、花形的大小、叶的势都要画出。这时打的草稿,即是作者构思的画,心中的画。等到大的布局安排稳妥之后,就要逐步深入,画出花与鸟的具体结构轮廓。这个过程要反复修改,即所谓“九朽一罢”,直至鸟的形神、花的姿态、叶的反转向背都画得满意了,做到增之不得,减之不能,方可定稿。然后再在透明的拷贝纸上用毛笔勾出墨线稿,看看如果没有什么地方要修改了,即可正式拷贝到正稿上去。上正稿拷贝,铅笔要轻,能看出轮廓即可,拷贝完了即可勾线落墨。勾线落墨要求精力在最充沛的时候,笔笔要认真勾描,用笔要活脱,不能死描,应有

节奏,柔中有刚,流畅浑厚,浓淡适中。如花为白色,墨线相应要淡一些,叶子可重一些。总之都要根据内容的需要勾线落墨。全部落墨完成后,用橡皮或手绢轻轻擦去铅笔线的痕迹,这时就可以进行设色了。

(四) 设色

设色,同样是工笔花鸟画的重要环节。色彩的感觉在一般美感中是最大众化的形式,花鸟画必借色而益彰,因此,我们不仅着色技法须要精练,而对配色方法更应理解。谢赫在绘画“六法”中专门将“随类赋彩”作为一法,可见其也是非常重要了。设色要“随类赋彩”。“随类赋彩”的“类”,是各类不同的具体对象。按照不同具体对象的要求而给以色彩的表现,这就是“随类赋彩”。宋代山水画家郭熙认为“水色春绿,夏碧,秋青,冬黑”。《宣和画谱》说滕昌祐“精于芙蓉茴香,兼为夹纆果实,随类傅色,宛有生意也”。从这里就可以看出我国绘画在色彩运用上的一个最显著的特点,那就是从对象的固有色出发,而不同于西洋画那样去描写在光的映照下色彩所发生的复杂变化。色彩的施用,大多在笔墨完成基本的造型以后。即使直接用色彩描绘,色彩的变化也只是“一色中之变化”,即固有色明度上的变化。并借助于固有色明度的变化,考虑到各个固有色相互的对比与映发,色彩与笔墨的配合,以及考虑到纸绢素地的作用。我国画家虽然不去描写光色的复杂变化,仍然收到了极有感染力的、真实的效果。“随类赋彩”决不是依样葫芦,要“妙超自然”,才能进入“神似的境地”。

怎样才能达到这一目的呢?古代画家也有许多经验值得我们借鉴与学

习。古代画论曾说“设色忌枯,忌火,忌俗,忌主导不分、交错零乱,忌深浅模糊、平淡无味”。又说要“艳而不失之俗,淡而不失之枯”等等。但到底如何能够使一幅画取得完美的设色效果呢?我们除了对于设色取得实践经验之外,还必须掌握色彩学上的色相、光度、纯度的相互关系,以及调和对比等形式法则。何谓色彩之“枯”?枯是色彩干枯失神,黯淡而无生气,主要是由于用淡色而不显彩色,自然神气全无。淡而仍见有彩,就产生柔和的美感。什么叫“火”?主要是色彩对比过于强烈,大红大绿,产生强烈的刺激性,令人有不愉快的感觉。什么叫“俗”?俗的原因也是由于用色对比处理不当所致。不研究色彩本身的纯度,任意配合,往往产生恶俗的色调,如浓艳的色彩,处理不当时更为显著。要“艳而不俗”就必须减低色彩的饱和度,用重色时尤

应注意。什么叫做“主辅不分,交错凌乱”。这是色彩的主次关系问题。一幅画必须要确定什么是主色,而其他色彩倾向于主色而取得协调时,才生美感。如果主次不分,任意着色,必然造成画面上色彩的混乱现象。什么叫做“深浅模糊,平淡无味”?画布色调过于统一,缺乏变化,尤其取用同浓度色的配色而起同化作用时,必然感到平淡无味,有色等于无色了。从以上设色问题看来,色彩的浓淡、深浅关系,配色的主次关系,统调关系,对比关系,比例关系等等,说明色彩的运用必须很好地掌握形式原理,才能发挥它的美感作用。

色彩的使用,也是根据主题内容来确定的。一般地说,以调和色为主,其中有少许对比色,易于产生好的效果。如陈之佛先生画的《芙蓉幽禽》用的是豆灰色的纸作底色,芙蓉的叶是深浅绿色,花也是淡粉红色,整个画



梨花春燕 2000年 纸本 136 × 68cm

面产生安静、调和的感觉,但花叶下栖息的双鸟,却大胆地用朱砂画成,既突出,又不俗,色彩相辅相成,十分优美。在色彩的运用上,由于内容的需要,还要注意色调的统一。画春天的花鸟,要万紫千红,欣欣向荣,因此多画强烈的暖调子。陈之佛先生的《和平之春》中盛开的桃花,朱砂的碧桃,红、黄色的月季,青绿的石头、草地,黑白赭色的鸽子,组成了一幅交响乐式的画面,给人以浓郁的春天气息和欣欣向荣的感情。相反,他画的《雪中芦雁》图,灰濛濛的芦滩边,风株枯黄萧瑟的芦苇,两只在雪天里的雁相依为命,整个画面是赭灰色,给人以荒凉冷寂的感觉,这也就是色彩的感情。同音乐上的“进行曲”与抒情的轻音乐给人截然不同的感情一样,色彩也会产生类似的效果。所以色彩使用得好,可以达到“化”的境地,在画面上看不到人为的色彩涂痕,看到的是“秣纤得中,灵气悄恍”的形象。工笔花鸟画关于底色的运用,也是十分考究的,运用得当,可以使画面起到统一调和的作用。画花鸟有时多丝粉,这样更使粉色的花和鸟跃然纸上,否则在白纸上画白花与鸟就显不出来了。利用染色纸绢作画,古色古香,浑厚厚重,更觉古朴雅致。

在设色过程中,还要求设色必须和造型一致,要求画面上的色彩和“自然色彩”有所区别。尽管它们同样来自生活,可是却忌讳和真实的颜色一模一样,因而作者总是有意加强一种色调,或者故意削弱一层色调,甚至另行改换一种色调,其原因是造型艺术的色彩无须作标志物象之用,但可以有渲染意象之能。任伯年以石青点顽石,以粉绿抹危崖,以浅绛绘椿叶;钱松岩以朱砂画红岩,芭蕉却空

留白色;于非闇以墨画牡丹叶,张大千以朱砂画荷花……这都不是现实中的原有的本色,但是却与作者想象中那种意境的本色有关,与画面上的色彩的相互辉映、相互协调有关,与多样中求统一、统一中求变化的造形法则有关;而这些,正是造型艺术中关于造型与设色都应当为突出主题服务的道理。如果造型设色只能以现实的表象真实为楷模,则艺术势必失去创造的活力,失去突出主题的能力,以至色枯艺绝,形乏心穷,这是值得我们万分警惕的。

(五) 传神

作画要求达到形神兼备。东晋顾恺之提出的“以形写神”、“迁想妙得”一直是表现物像所遵循的原则。作为造型艺术的绘画,是离不开形的描绘,但其目的却是通过“形”来表现“神”的。若是只有形而没有神,那也就谈不上“迁想妙得”了。京剧表演舞台上没有门的布景,而凭演员的手、足动作的表演而门户自设。梅兰芳说:“活的布景,全在演员身上。”这就得其神而迁想。悲鸿先生善画马,给人感受的不只是马的形象,而传马之神以感人。汽车、拖拉机等,论其功率、装载、速度无一不优于马,而人们宁可表现与欣赏马而不画机器,也主要是因为马有精神。画自然界的花与鸟是传物之神,同时也是传人(作者)之神。没有物象的神似,便不生动;没有作者精神的浇铸,便不能动人。形是神的物质基础,形体没有精神就是死的,精神没有形体就是空的。古人说:“形者形体也,神者神采

也。”形无神不活,神无形不存,“神”的表达是以形的存在为条件的,所以天下只有形而无神的,却没有神而无形的。形体与精神是矛盾而又统一两个方面,合则双美,离则俱伤,是缺一不可的。所以绘画的最高要求是“形神兼备”。

但初学绘画的人,不能一下子就能形神兼备,必须有一个过程。首先得将形画正确,弄清结构及形象特征,在形的基础上,注意表现神态之所在。当然形和神二者分不开的,只是在学习过程中有所侧重罢了。所以不能片面强调某方面,如在连基本写生能力都不具备的情况下,就要求“似与不似之间”的“神”的描绘,这只会使初学者不知所措,结果必然形神皆失。而片面强调理智的分析,来画准对象结构,也只能自然主义的表现而失去感觉的东西,其结果必然会形存



春韵 1996年 纸本 80 × 136cm

失神，刻板无味了，充其量不过是标本而已。如画花，其神态首先存在花姿上，花姿是由花朵、花枝、花叶等局部组成的，神态也存在于花、枝、叶的质感、量感和空间感上，存在于这些局部与局部的组合上。而作画总要从画局部来组成画面的，所以就要求在画准局部形象的同时，注意这个局部和整体动态气势的呼应。写生是如此，创作时更是如此。只是初学者画面宜简单，甚至为了掌握方法而只画局部的花或枝，或叶，由简入繁，由繁再简。从侧重形象正确，逐步在为传神而运用取舍与夸张的手法处理对象形态结构，运用线的处理表现对象质量感和空间感，而使花“神”突出。作为花鸟创作，尤重传神，花卉翎毛以至小鱼小虫，无不要求有情有神。

宋代陈居中画的《四羊图》，描写秋天山坡上树木的叶子已经疏落，四只羊在自由自在的吃草玩耍。坡下的那只白羊向另一只白羊抵去，被抵着的羊双足立起，回头望着顽皮的挑战者，仿佛可听到它“咩”的叫声。而两只老羊，一个是若无其事的神态，一个站在坡上转头注视，也显出似乎不大在意于孩子玩逗的老者神气。这种情景在农村中是常见的，但一经画家精心描绘出来，便给人一种亲切之感。画家对被描绘的对象不是冷冰冰的，自然主义的，而是在真实概括的描绘中注入自己对生活和描绘对象的感情，使作品更有感染力。这也是我国现实主义绘画最突出的特点之一。明代著名工笔花鸟画家所绘的《残荷鹭鸶图》，画面上画了一只雄健的苍鹭逆风而来，盯住猎物，扑向残败的荷塘苇丛。羽色洁白的鹭鸶张着大嘴仓皇奔逃，那只被突然袭击吓呆了的野鸭子，恐惧地望着老鹰，竟不知所措地呱呱叫着，甚至残荷苇草的动势都助长了这种惊恐气氛，也是不可多



黄梅绿鹇（局部） 1999年 纸本

得的传神之作。

当然，工笔花鸟画要画得有神彩，是很不容易的。古人说，形似“学画者往往皆能，至于神彩，自非胸中过人，有不能为者”。这是说作者不仅要掌握工笔画表现技巧，还必须要有丰富的生活和较高的艺术修养才能达到此境界。

（六）思想，感情，世界观

一个花鸟画家，除了熟练地掌握写生、构图、设色等技巧外，还必须加强各方面的艺术修养，同时还要了

解广大群众，即了解你所服务的对象，你的艺术才会扎根群众，为群众所喜爱。那种孤芳自赏，自认为自己的艺术高超，别人没有水平欣赏的人，那怕你的艺术再好，对我们的时代，对广大人民群众，又有什么作用呢？我们画自然界里的花与鸟，不仅要揭示花与鸟的自然美，同时也是作者借以抒发自己的感情，引起人们对许多美好事物的联想，鼓舞人们的精神向上。

许多自然界景物，往往加上人为的寓意，变成美好事物的象征，进一

步激发人们的思想感情。如画梅以示不畏风雪，画松以示精神永在，画牡丹以示幸福，画白头鸟用以祝愿夫妻相爱白头偕老，画鸳鸯以示美满夫妻永远不分离，画鹤以示人之长寿，画桃花象征少女的美，画喜鹊以示喜事临门，画梅兰竹菊以示四君子而清高，画荷以示清廉……但有时同一事物由于人们的思想感情不同，所反映出来的情绪也大有差别。同是《咏梅》南宋爱国诗人陆游与毛主席的《咏梅》则完全不同；同是月亮，有的见了思乡，有的见了伤感，有的感到幸

●历代名家花鸟画论

愚谓即以六法言，亦当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之。一举即谋气韵，从何着手？以气韵第一者，乃鉴赏家言，非作家法也。

——清·邹一桂《小山画谱》

意之为用大矣哉！非独绘事然也，普济万化一意耳。夫意先天地而有。在易为几，万变由是乎生。在画为神，万象由是乎出。故善画必意在笔先，宁使意到而笔不到，不可笔到而意不到。意到而笔不到，不到即到也。笔到而意不到，到犹未到也。何也？夫飞潜动植，灿然宇内者，意使然也。如物无斯意，则无生气，即泥牛木马陶犬瓦鸡。虽形体备具，久视之则索然矣。

——清·布颜图《画学心法问答》

笔墨之妙画者意中之妙也，故古人作画意在笔先。杜陵谓十日一石，五日一水者，非用笔十日五日而成一石一水也，在画时意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速。

——唐·张彦远《历代名画记》

用笔者使笔也。古所谓使笔不为笔使者，即善用笔者也。画家与书家同，必须气力周备，少有不到，即谓之败笔。画家用笔亦要气力周备，少有不到即谓之庸笔、弱笔，故用笔之用字最为切要。用笔起伏，起伏之间有指叠顿挫婉转之势，一笔之中气力周备而少无凝滞，方谓之使笔不为笔使也。

——清·布颜图《画学心法问答》



葡萄小鸟（局部） 1999年 纸本

皴、擦、勾、斫、丝、点六字，笔之能事也。藉色墨以助其气势精神。渲、染、烘、托四字，墨色之能事也，藉笔力以助其色泽丰韵。万语千言，不外乎用笔、用墨、用水，六字尽之矣。嗟乎！古今多少名家，被此六字劳苦半生，尚不能人人讨好，盖亦难矣，可不勉力精进以求之耶？

——清·松年《颐园论画》

有笔有墨谓之画，有韵、有趣谓之笔墨，潇洒风流谓之韵，尽变穷奇谓之趣。

——清·恽南田《瓠香馆画跋》

作画先从水墨起手，如能墨分五色，赋色之作更觉容易。其要诀尽在辨明纸绢之性，一染一洗，内分出浓淡深

动。分出两种颜色，其诀在于何处？往往画师口不能道，只令他人意会而已，此无他仍是未能揣摩神理出来，所以不能口说也。其妙处在于笔蘸浓淡两色，施之绢上，则笔头水饱，藉水融洽；施之生纸，笔头水少，藉毫端一顿捺，自然交涉浑含，似分不分之际，乃佳境也。

——清·松年《颐园论画》

福玉贵，欣欣向荣。所以桃花与西出阳关无故人，然仅仅描写自然界景物中的花和鸟，它却可以借以抒发作者的思想感情。陈毅的名诗“大雪压青松，青松挺且直；要知松高洁，待到雪化时。”他是颂松，更是表达他自己在遭受严酷迫害，而对革命坚贞不屈的无产阶级革命家的信念。唐末农民起义军的领袖黄巢的诗《题菊花》：“飒飒西风满院栽，蕊寒香冷蝶难来；他年我若为青帝，报与桃花一处开。”充分表达了劳动人民变革现状、翻身作主的强烈要求，也是起义军领袖豪迈倔强性格的表现。郑所南却给予菊花以“宁可枝头抱香死”的性格。画家在作画的时候，一定会根据他自己的情趣和愿望来选择他们要表现的东西，表达他们对客观事物的思想感情。这些思想感情，都会流露在他们的画面上。“感物而动，情即生焉”，白石老人看到油灯前飞舞追逐光明而不怕烈火烧身的飞蛾，对这个小生命产生了怜爱，因而画出了《剔开红焰救飞蛾》的感人作品。陈之佛先生爱画雪景，他常把梅花、山茶、飞雁等画在朵朵飞舞的雪花之中，给画面创造了一个玉簇银装、潇洒逸丽、优美动人的境界。

从以上例子中可看出，如果画家的情感意识是积极健康的，他的画中就必然流露出积极健康的情调；如果画家的情感意识是消极的，病态的，则其画中也不会出现积极的画面。所以说，绘画不是自然物象的翻版，也不是科技书上的图解。一个画家，无论画什么，单靠忠实地描写物象的工夫，画得维妙维肖是不够的，如果没有感情的投入，表达不出一定的情趣，这样的作品，是难以引起观众共鸣的，也难以有艺术的生命力。

设色必于墨本求工，墨本不佳，从而设之，是涂附也。墨本不足，从而设之，是工匠之流也。故设色必待墨本既成，烟云滃郁，斯愈设愈妙，出即若旧画，乃为有士大夫气。若有一团新色，浮于纸墨，非俗即热。观王元照青绿有古意，龔台如古鼎尊彝，皆设色之至善者，耕烟已不免于俗热矣。

——清·华翼纶《画说》

画中设色，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处，若使色自为色，笔墨自为笔墨，必至如涂涂附矣。

——清·王学浩《山南论画》

五彩彰施，必有主色。以一色为主，而他色附之。青紫不宜并列，黄白未可肩随。大红大青，偶然一二。深绿浅绿正反异形。花可复加，叶无重笔。焦叶用赭，嫩叶加脂。花色重则叶不宜轻。落墨深则着色尚淡。

——清·邹一桂《小山画谱》

花有草木两本，卉者草类也，实为二物，不可相混。写生之作，皆在随处留心，一经入眼，当蕴胸中，下笔神来，其形酷肖。

——清·松年《颐园论画》

翎者，鸟类也；毛者，兽类也。凡飞、潜、动、植之物，必须肖其真形，形合其神自足。更研求鸟兽飞、栖、行、卧之态，不可少有错讹。

——清·松年《颐园论画》

设色淡而能深沉，艳而能清雅，浓而能古厚，自然不落浅薄、重浊、火气、俗气矣。

画由彩色而成，更注意色不碍墨，墨不碍色。列须注意色不碍色，斯得矣。

——现代·潘天寿《听天阁画谈随笔》







梨花春燕 1998年
纸本 136 × 68cm



茶梅双鹤 1992年
纸本 136 × 82cm

和平之春

戊寅年五冬曾於南京之芳草園中 喻继高



茶梅双鸽 1998年
纸本 136 × 80cm



和平之春

庚辰年正月寫於南京 哈維書





