

寫花鳥畫法



写意花鸟画法

杨建侯 著

上海人民美術出版社

写意花鸟画法

杨建侯著

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑:张纫慈

新华书店上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 5.5 附图 16 页 字数 123,000

1982年10月第1版 1982年10月第1次印刷

印数 00,001—50,000

统一书号: 8081·12768 定价: 1.55元

前 言

写意花鸟画是在工笔花鸟画的基础上，经过无数画家的长期创作实践而逐渐发展起来的一个体裁。它深受人们喜爱，很多学画的青年同志，都在学习写意花鸟画，而且希望得到这方面的书籍。

这本册子，是根据我过去的一份讲稿，为了适应当前形势的需要，加以整理写成的。书中提出以墨画梅兰竹菊为写意花鸟画入门途径和在学习过程中临摹、写生、创作三者的结合，是我学画和教学过程中的一点心得，仅供学习者参考。但由于水平有限，必然有片面和不足以至错误之处，希望读者们批评指正。

在这次定稿过程中，得到了南京师范学院院系领导上的支持和赵良翰、张正吟等同志的协助，谨此表示谢忱。

杨建侯

1978年6月于南京

写意花鸟画法大纲

第一章 总 论(1)

一、写意花鸟画的特点.....(1)

1. 似与不似
2. 以意写之
3. 以书法为画法
4. 以少胜多
5. 诗、书、画的结合

二、写意花鸟画的发展.....(2)

三、工具和材料.....(3)

四、怎样学习写意花鸟画.....(6)

1. 观察
2. 写生
3. 临摹
4. 写生、临摹和创作三者的结合

五、用笔、用墨、用色.....(7)

第二章 梅兰竹菊(10)

一、墨梅.....(12)

二、墨兰.....(18)

三、墨竹.....(23)

四、墨菊.....(28)

第三章 花 卉(35)

一、花的画法.....(35)

二、叶的画法.....(39)

1. 叶的基本结构
2. 勾勒
3. 色彩点叶
4. 勾筋
5. 丛叶组合

三、梗的画法——木本、草本、藤本.....(45)

第四章 翎 毛	(53)
一、鸟的基本形态	(53)
二、形象的掌握	(59)
三、鸟的基本画法	(59)
1. 简笔法	
2. 披蓑法	
3. 丝羽法	
4. 干擦法	
5. 湿点法	
6. 阔笔法	
7. 勾填法	
8. 水墨法	
9. 色墨点染法	
第五章 鱼介及其他	(63)
一、鱼的基本形态	(63)
二、鱼的基本作法	(63)
1. 鲤鱼的画法	
2. 金鱼的画法	
3. 鳊鱼的画法	
4. 虾的画法	
5. 蟹的画法	
三、草虫	(70)
四、石、水和其他	(71)
五、蔬菜瓜果	(72)
第六章 写意花鸟画创作	(75)

第一章 总 论

一、写意花鸟画的特点

写意花鸟画是传统花鸟画的一种重要表现形式。它与工笔花鸟画相对而言，凡兼工带写、小写意、大写意都属“写意”的范畴，通称写意花鸟画。写意花鸟在技术上，综合运用了勾勒、勾花点叶、点垛、阔笔、泼墨（水墨）、晕染等方法，粗笔豪放，水墨淋漓，故称阔笔画，泼墨画或垛笔画。在画体组成上，诗文、书法、印章都是它不可分割的组成部分。

写意花鸟用笔简练，造型概括，寓意深远，具有中国绘画的特色。是我国花鸟画发展到后期的一大成就。

写意花鸟画的特点，具体地说：

1. 似与不似

“似与不似之间”这句话，是齐白石对写意花鸟实践的经验总结，这和倪云林的“逸笔草草，不求形似”是一个意思。造型艺术当然要求通过形象表达意境，所以我们认为“以形写神”“形神兼备”是理想的艺术境界。然而所谓“形”是通过作者自己的思想感情，用一定的艺术技巧来表现的。因而这个“形象”未必就是自然界的本来面貌了。用郑板桥的话来说，就是“手中之竹，不是胸中之竹，胸中之竹，不是眼中之竹”。因为自然形象（眼中之竹）反映到头脑里，通过作者的形象思维，成为胸中之竹，而胸中之竹（意）需要经过艺术挥写，才能反映到画面上来（手中之竹），而“手中之竹”是艺术加工过后所表现的艺术形象，它“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此也就更带普遍性”。艺术形象和自然物象不可能一模一样，艺术之所以运用剪裁、夸张以及巧妙变形等手段无非是为了加强艺术的情趣和感染作用。如果斤斤于追求客观表象的真实，必将导致“甜俗而失雅趣”。苏东坡说：“论画以形似，见与儿童邻。”就是说如果作画只求客观形象的酷似，这种见解和小孩子同样幼稚。

2. 以意写之

所谓“写意”是什么意思呢？元代汤垕说：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，盖花鸟之至清，以意写之，不求形似耳。”花鸟画的“以意写之”之说，是强调作者的主观作用，是“借物以写胸中之所有”的意思。是描写作者的生活感受和表达作者主观的思想及感情。

“画花欲语，画鸟欲飞”是对传统花鸟画的称道语，也是对传统花鸟画的严格要求。

郑板桥《潍县署中写竹》诗中有“衙斋卧听潇潇竹，疑是人间疾苦声！些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情”之句。是郑板桥对民间疾苦的“关情”，听了潇潇的竹声，有所感触，而发于心

声。决非“潇潇竹”自身所具有。因此郑板桥画竹，是在写自己的思想感情。元郑思肖（所南）画兰露根，清朱耷（八大山人）画鱼白眼向上，金圣叹画墨牡丹，亦包含了作者的心声。所以作者在落笔之前，总是先有自己的思想意愿的，即所谓“意在笔先”。文与可写竹，“胸有成竹”，这个胸中成竹，成为写意画的定律。

3. 以书法为画法

谢赫论六法，有“骨法用笔”之说，是就笔墨对于绘画的重要作用而言的，这对写意花鸟尤其重要。写意花鸟的表现不很借重皴、擦、晕、染，而是笔笔见笔，笔笔有墨。它需要有操持笔墨的深厚功力，因此，书法锻炼就成必要。所谓“画梅谓之写梅……”清楚地说明书法功夫在绘画中的重要作用，作画象书法那样写出来的。

元代画家赵松雪有诗说：“石如飞白（画石用笔象书法中的飞白）木如籀（画木象书法中的籀书），写竹还须八法通（书法中的八法），若也有人能会此，须知书画本来同。”明李日华曾说过：“余尝泛论画学，必在能书，方知能用笔。”可知绘画之非有书法的根底不易为功，如果没有书法的功力也就难以达到画的技能的最高境界。故历代有“能画者必善书”的说法。黄山谷以书法作画法，苏东坡以画法作书法，书与画两者分不开。所以一个优秀的中国画家，也应该是一个优秀的书法家。书画同源，就是这个道理。

4. 以少胜多

写意花鸟的笔墨应该是高度的简练概括，发挥其“意到笔不到”的作用。齐白石画虾不画水，而感到虾在水中游。八大山人寥寥几笔荷梗荷叶而使读者有身历池边的感觉，以少胜多，简练概括而寓意深邃是写意花鸟特别强调的又一特点。

5. 诗、书、画的结合

在作品上加以题款，始于宋元以来的文人画。方薰在《山静居画论》有云：“款题图画，始自苏米至元明而遂多。以题语位置画境者，画益有题益妙，高情逸思，画之不足，题以发之。后世乃为滥觞。”足以说明诗情画意结为一体，可以达到更完美的艺术境地！自然，花鸟画也不例外。

写意花鸟和诗文、书法、印章相配合，自能互为生发，相得益彰，构成一个完美的艺术整体。

综上，高尚的思想情操，深厚的文学根底和坚实的笔墨功夫都是画家不可缺少的修养。

二、写意花鸟画的发展

中国写意花鸟画这一体裁的定名，虽是从明代开始，而其渊源却很悠长。远在秦汉之前，在我国各种工艺品上已经出现了丰富多采的花卉纹样，如彩陶和铜器的动植物图案。长沙楚墓出土的战国帛画上的夔凤，手法更加纯熟。晋顾恺之《洛神赋》图卷中的飞雁已具有较完整的花鸟画的独立风范。至隋唐五代，出现了不少专擅花鸟画的名家，象唐前期的薛稷，后期的边鸾，末期的刁光胤诸家，他们为五代花鸟画的发展开辟了道路。到了五代，花鸟画开始脱离作为人物画点缀和配景的地位，成为中国绘画艺术中独立画科。

南唐的徐熙，创造了以落墨为枝叶，然后傅色的作法，西蜀黄筌在宫廷画院，承刁光胤的

画风而创造了双勾重彩的画法。黄筌的重彩勾填法,有工致妍丽、金碧辉煌的特点。徐熙的水墨淡彩法有神韵生动,超逸古雅的特点。故当时有“黄家富贵,徐家野逸”的评语。徐黄这两大画派的没骨法和勾勒法被作为中国花鸟画发展的正宗,千余年来,都一直使用并不断发展。从此花鸟画和人物画、山水画鼎足而立,各极其妙。

入宋以来,花鸟画日益繁荣,一方面象黄筌的儿子黄居采待诏画院,形成工致富丽的院体花鸟画派,而徐熙的孙子徐崇嗣则传其轻淡野逸的祖风,张帜院外,与黄氏院体相对峙。继以写生花鸟画家赵昌等发展了徐派,从而引出了后来的没骨写意花鸟画风。

南宋的花鸟画,有融合徐黄两派的倾向,逐渐向新的方向发展,为中国花鸟画放出了灿烂的光辉。

写意花鸟强调感情的移入,挥洒自如,文人戏墨的“四君子”——梅兰竹菊——已渐趋完备。元代“四君子”题材更极一时之盛,能画梅兰竹菊的人数占一朝画家总数的三分之二以上。

明代的花鸟画除继承前代院体工笔画的作法,如吕纪、凌必正一派外,又产生了超脱雄肆,生趣洋溢的写意花鸟画,如林良、范暹、徐渭、沈周、陈淳等。此外,还有所谓勾花点叶派,如周之冕等也能自立新意。总之,他们的作品,不斤斤于形象的酷似,所谓“不求工而见工于笔墨之外,不讲秀而含秀于笔墨之内”。当时沈周、唐寅、文徵明三家,虽擅长山水画,其实在他们的绘画艺术上,真正有创造意义的是描写花鸟鱼虫。“草草点缀,情意已足”。特别是徐渭、陈淳的花鸟画,更是林良、沈周以后的重要发展。

至清代花鸟画又有了新的发展,乾隆以后花鸟画几掩山水画而上之。初则恽南田,宗法徐崇嗣而能出新意,创“纯没骨法”,当时竞相仿效,形成了风行一时的常州画派。康熙乾隆时期,八大、石涛异军突起,他们以简练传神的笔墨,不拘形体地倾吐着他们的思想感情。继而华嵒、金农、李鱓、郑燮、罗聘、黄慎、闵贞、汪士慎、高凤翰等人形成了扬州画派,他们以写意花鸟为主要画题,继承徐渭、陈淳、石涛等画法,以恣肆奇逸的笔墨,发挥了各自的个性与创造,显示了自己的独特风格。

清代后期的任熊、任伯年、赵之谦、吴昌硕等融合勾勒与写意各法,发展了海上画派。近代画家中尚有陈衡恪、齐白石和潘天寿等,岭南画派有高剑父等所画的花鸟画,集中概括,气势雄伟,发挥了高度简练的笔墨情趣,树立了继承和创新的典范。

花鸟从实用工艺美术的装饰纹样进而作为人物画的配景和点缀,最后,成为独立的画科。在技法上,以工致细丽的勾填法,而发展到彩色烘染的没骨法,勾勒法,勾花点叶法,进而至纯没骨的泼墨写意画法。这是写意花鸟画的发展概况。

三、工具和材料

“工欲善其事,必先利其器”。工具和材料的适当与否,对我们的学习和表现效果关系很大。

花鸟画所需要的主要工具是笔、砚、碟、笔洗、笔架、笔筒、笔帘、枕板(即压纸板)等。主要材料是纸、墨、色、胶、矾等。

1. 笔 笔的种类可以分细笔、粗笔和扁笔三种,从制笔的原料分,有羊毫、狼毫、兼狼羊毫三种。此外也有以獾毛、马鬃毛制笔。笔以笔毛有凝聚力,有弹性,有锋头的为佳。羊毫笔毛柔韧,含水量大,适宜于泼墨和作流利浑圆的长线条,狼毫坚挺,挥写爽利,适于写瘦劲直线,枯墨飞白等。扁笔一般都用羊毫制,常用于大晕染或大块平涂。至于勾花、勾筋或勾花心则用狼毫细笔如叶筋笔或衣纹笔。

画笔宜备大小各几支才能方便使用。

笔宜很好地保护,在每次作画之后,必须将笔洗净挤干并理顺笔毛挂在笔架上,让它阴干。若用后不洗净,则墨垢干积,到再用时,笔毛硬结,易把笔毛折断。若用开水浸洗,固可将墨垢洗去,易失其凝聚力和弹性,会缩短笔的使用寿命。

2. 砚 砚台以石质坚而纹理细腻的为好,如端砚,石质坚硬,又易发墨而墨细。砚必须有盖,可使墨汁不易蒸发。用后,必须将砚台积墨洗净,经常保持清洁。宜兴陶沙砚等,过粗,易伤笔或使墨汁不纯,均不宜用。

3. 笔洗和碟 笔洗是洗笔用的,磁碟是调墨调色用的,一般家用磁具也可以替代。笔洗中间有间隔更好,磁碟宜备几只,以磁质细腻,口、边光滑,白色无花为佳。

其他工具如笔架、笔筒是为搁笔、插笔用,笔帘在旅行中包笔用,枕板为压纸用。

4. 纸 写意花鸟的用纸,在初学阶段以生宣略偏熟的半生纸为宜。宣纸以棉料多为佳,棉料纸在向光源透视时,纸面上显有白云般团球累累起伏之状,并以表面光洁细密为好。这种纸,落墨如雨入沙,直透纸背。

新纸以煮垂笺,净皮宣为宜,但是,过厚的纸,下笔吸水量大,则马上将笔头水墨吸去,致运笔不灵,纸太薄,水墨沉不下去而向四面渗透,会失去形象的准确度,而且干后墨色层次不多,易显单薄。故过厚的夹宣或过薄的单宣均不宜用。

现在有许多画家采用皮纸、高丽纸等也无非是取其纸质坚实,而渗水性不强的作用。初学绘画,可用废纸、毛边纸、皮纸、便宜的宣纸锻炼。

纸性过生,初学者不容易落笔,可以加工。生宣的加工方法可用排笔沾极稀(如水程度)生豆浆水涂一道待干即可。或以米汤汁代用,效果也差不多。也有将纸放阴湿处,过一时再换干处,反复几次,经久纸质也会改变成半生熟纸,就好用得多了。古人有一种风矾法,即将生宣纸钉在墙上,经过一段时间的吹风而后使用。但是待绘画技能熟练后,还是用生宣纸画为好,易于表达水韵墨趣。

5. 墨 墨有松烟、油烟两种,其他还有漆烟、猪油烟等,其性质,大致和油烟同。写字常用松烟,松烟无光泽,但运笔流畅。绘画用油烟、漆烟为好。察墨优劣,以墨着手较轻,断纹处发光如镜面,磨时无沙沙响,表面极细腻,色泽黝黑,略带紫味的为上,若旧墨脱胶或松烟制墨,光泽差,墨韵死,就不宜采用。

磨墨宜轻,则细腻,古人说:“作画象英雄,磨墨如病夫。”就是这个意思。隔宿之墨或砚台不洗,积垢混入新墨汁之中,起渣滓或墨汁已经受冻,均不能用。墨的贮藏不妥,也易损墨,如放在阴湿、吹风和日晒之处,都易使墨龟裂。墨一龟裂,磨时易剥落,墨汁起渣粒。墨磨后,墨端沾有水分,应当抹去,更不能长久浸泡于砚台墨汁中,其后果是:一则易使墨下端泡

烂，二则易粘牢砚台，硬拔，则将损坏砚面。

断墨粘连不须用胶，用较浓的原墨汁即可粘合。

6. 色彩 写意花鸟画的用色，是以墨为主，以色为副，但亦有以色为主的作法，所以讲究色彩也很重要。

写意花鸟画所用之色，以轻色即赭石、藤黄、花青、洋红、胭脂、白粉等色为常用，重色如石青——三青、四青，石绿如三绿、四绿，朱磠、朱砂等色也间而用之。

赭石，又叫“土朱”或称“代赭”，能混合入墨，也适宜于和其他颜料调合，如合朱为老红，合绿为苍绿，合黄为檀香色等等。赭石之所以称“代赭”，据说是因为它原产山西西雁门，以古代称“代郡”之故。现在市上的赭石是常熟虞山石粉所制，其色红而嫩，略带黄气而以无黑气者为佳。

花青，也叫“靛青”，其色幽静艳丽，合藤黄成草绿、嫩绿、老绿诸色。花青是蓝靛草的叶子所制，也有以西洋蓝靛代用，但色彩不纯而且易于褪色。土靛的制色比洋靛青所制的为好。

藤黄，是海藤树体内的液质，故称藤黄。产于越南，因“越”“月”同音，故又称“越黄”或“月黄”。它从唐代就有进口，且为画家所采用。藤黄有剧毒，切忌入口。色以嫩黄为佳。

朱砂、朱磠、银朱，是硫化汞矿物质颜料。前者是天然矿石直接研磨漂制而成，后者是提炼成为水银后再以化学方法合成的。所以朱砂可以提出朱磠。朱磠黄气重，朱砂红中透黄，银朱呈纯红色。朱砂事前不能混胶，朱磠胶块，只能用时化水，否则干后再泡水就成渣，不能用。

胭脂、洋红，胭脂是僵化的胭脂虫母体的提取物，名“柴草茸”，又名“紫梗”，胭脂胶用前可用水化，较为方便。

洋红，是胭脂虫研细提炼，有胶块洋红，可以直接化水蘸用，但不如西洋红鲜艳沉着。目前西洋红市上很少，常用深红或曙红来代替。

白粉，白粉的种类多，有铅粉、锌粉、蛤粉等等。铅粉是“醋酸铅”不透明，覆盖力强，适合绘画的需要，特别是在点花心，需要圆珠状饱满的立体效果时最适用。但它的缺点是，时间一长会产生“返铅”现象，变为黑色，影响画面。锌钛白是锌钛氧化的白粉，色泽可以保持久远洁白，但覆盖力弱且有黄气。古人为了避免铅粉日久变黑的弊病，而用“蛤粉”。“蛤粉”是用蛤壳细磨的粉质制成，白而带灰。

石青，石青是赤铜矿里的一种天然矿石，有头青、二青、三青、四青的分别，实则是石青在研磨中分出粗细和深浅不同的四个层次，即四青比三青细，三青比二青细，二青比头青细。但头、二青在写意花鸟画中是不常用到的。石青粉要放入乳钵研磨，胶水用时渗入，不能常留在色粉中。现市上出售的多系化学代用品，日久有变褪之虑。

石绿，石绿也是铜矿里的天然矿石，坚硬而细，是玉雕的名贵材料，俗称“孔雀石”。市上有头绿、二绿、三绿、四绿之分，以四绿为最细，色最淡，写意花鸟画不常用头、二绿，以其太粗。石绿须在乳钵中研磨，用时加胶。

胶，胶应选择不易溶化于水的动物胶，以牛皮胶为最佳，纯净而透明的叫做黄明胶，透明度高，入色不致影响色彩的纯度。矿物性重彩，用时必须调合适度的胶永，胶水过多，则粘笔色滞，影响涂抹，胶水少则色不附纸，易于脱落，应以适度为宜。

四、怎样学习写意花鸟画

学习写意花鸟画和学习其他技能一样,是需要狠下功夫,刻苦钻研的。以为写意花鸟画可以不假思索,信手挥来,粗枝大叶,不求形似,是轻而易举的事,这是对“写意”的误解。

郑板桥以毕生的精力致力于兰竹,“精神专一,奋苦数十年”,板桥曾说:“不奋苦而求速效,只落得少日浮夸,老来窘困而已。写意二字误多少事,一一必极工而后能写,非不工而遂能写意也。”是总结一生经验的甘苦之谈。

学习绘画的方法正确与否是关系到学习效果的重要问题,应加重视。

我认为正确的学习方法,应是在理论上“懂得”,在技法上“会得”。“懂得”与“会得”必须通过精心钻研和刻苦锻炼才能获得。

写意花鸟画的学习和其他绘画的学习一样,应该是:①观察自然,②写生实物,③临摹好画,④试验创作,这就是“观”“摹”“写”“化”四个步骤。

1. 观察

造型艺术是通过艺术形象来表现的。要正确表现客观形象,必须熟悉认识客观形象。学花鸟画就必须观察花鸟鱼虫在自然界的生活情状,结构形态,以及气候变化等等规律性。

生活是一切艺术创作的基础。五代徐熙、黄筌就是经常地观察揣摩对象,才能心领神会,创作出生动的形象来。黄居采“画花竹翎毛,默契天真,冥周物理”,曾无疑“少时取草虫,笼而观之,于是始得其天”。齐白石画花草画虾之所以生趣勃勃,神形兼到,给人一种力量充沛,格调清新的感觉,也是在他自己院子里养虾植花,精审观察的结果。恽南田“作扁豆一枝,游棚下半月”。可见前人对自然观察的精微程度了。

初学写意花鸟画的人,如果能够同时学习一些有关生物的基本知识,使自己对于自然生态、结构及其生活等方面,有一定的常识概念,就能加深对自然界实际现象的领会。

2. 写生

观察可以增强我们对自然的认识与理解;培养对于自然的爱好和汲取自然美趣的能力。然而,单单观察还不够,进而通过写生记录其形象就非常必要。有的时候,对于瞬间即逝的形象动态变化,也可以用速写,把它的精神状貌概括地勾划下来,这样的写生或速写,不仅能帮助我们更深刻的熟谙自然,加深印象,而且可以锻炼我们的造型能力。写生的资料是创作的生动素材,同时能加强我们的创作兴趣,写生是学习造型的基本功,也是创作的准备。

中国花鸟画,过去也称之为“写生画”,是指“写”花鸟鱼虫等的“生趣”,和直接“写生”的含义不同。这里我们所谓的写生,是学习和创作的手段,因此,对于复杂的客观自然现象,不是一一照抄,而是要有剪裁取舍。选取其足以表现物象精神的部分,舍弃其重复的、次要的、繁琐的部分,对于那些关键部分,可用局部分析特写的办法,详尽地记录它,还可以用文字补充。比如,色彩、生长特性、尺寸比例、它和环境的关系、写生的时间、地点、气候以及作者当时的感受等等。

铅笔、钢笔、炭笔以及毛笔都可用作写生。有时可以携带轻便的油画棒作物象主要色彩符号性记录。这些无论写生或速写,回来后还必须做一番整理的工作,或则重新规划剪裁,

或则根据文字记录加以修正补充，使其更完整地作为素材积累保存。有些重要材料还得反复默写，反复记背，古称“背移法”，以培养自己对客观现象的记忆、默写能力。这要在写生以后乘热打铁马上做。

3. 临摹

中国写意花鸟画有其独特的风格和表现技能，是在数千年长远的民族生活发展中，通过历代画家的不断实践，不断创造的经验结晶。

学习写意花鸟画，吸取前人的传统经验，临摹是一个很好的方法，南齐谢赫在《古画品录》一书中提到画有六法，其中有“传移模写”一法就是指临摹。

写意花鸟画的临摹学习，要分阶段进行。在不同的阶段，有不同的要求，有不同的方法。

临摹的第一阶段，“印模”。“印模”是将透明薄纸覆盖在“粉本”上拷贝。〔粉本是白描画稿。过去花鸟画家把这种白描画稿的背面涂上白粉，叠在正稿的绢、纸上，再用硬笔（铁针）描划，使白粉线条形象复制到正稿上去。〕为初学锻炼运腕和线条刻划形象的技能，是很有必要的。

第二个阶段进入“对临”。“对临”即面对别人的优秀原作照临，进一步学习原作的水韵墨趣及其刻划各种形象的技能方法。要踏踏实实，不能随意抹之。以至要局部的临，反复的临，使达到与原作近似的程度。

第三阶段在前面临摹学习的基础上，进而“意临”，研究仿效别人优秀作品的创作方法，表现风格，构图意境，不是局限于笔划的刻板复制，而在于模仿其创作的精神，即所谓“师意不师迹”，而启发自己对写意花鸟创作的意向与兴趣。

在这阶段，同时要对作品多加观摩，玩味思索作品的精华所在。看读与临摹要同时并进。

在临摹学习过程中，要由简到繁，由专到博，由迹到神，逐步推进。

所谓先专后博，就是说先临一家的东西，到有一定基础再临摹各家的东西。这样，兼收并蓄，融会贯通，加上自己的生活体验，自然能不为一家所约束而落入其窠臼。齐白石说：“学我者生，似我者死。”是一句警句。

4. 写生、临摹和创作三者的结合

写生、临摹和创作三者不是孤立进行的，而是要结合起来学习。过去或则单靠临摹，它的结果是“知其然而不知其所以然”。偏于写生，那就缺乏足够的传统表现技能。这两种孤立的作法，都是不足取的。

五、用笔、用墨、用色

中国画以笔墨为手段，笔墨功夫的深浅，关系到艺术的优劣，故历来讲究笔墨，强调笔墨的功夫。

要谈笔墨，首先应当谈用笔。南齐谢赫把“骨法用笔”放在六法的第二法，宋韩拙说：“画者笔也。”清沈宗骞说：“笔乃作画之骨干也，骨具则筋络可联，骨立则血肉可附，骨之不植而遽相尚以文饰，亦犹施丹雘于粪土，外华而内腐，缀秣华于枯朽，暂艳而旋凋。故古人作画专尚用笔。”

用笔的方法，有“中锋”“侧锋”“偏锋”“逆锋”“散锋”五种，而以中锋为主。运笔有“落笔”

(起笔)“行笔”“收笔”三个过程,在笔的“提”“按”行动上,有顺逆,快慢,轻重,顿挫,转折等各种变化。中锋运笔,笔锋沿着笔划的中线移动,笔头保持垂直于画面,即“令笔心常在点面中行”的运笔法。这种线条,深厚而结实,是写字和作画的主要笔法。侧锋、偏锋,笔锋偏侧,即笔锋和笔肚各沿笔划两个边线运进,笔划形成一边浓一边淡,或一边湿一边干,或一边光滑另一边粗糙的效果,这种笔法又叫“刷笔”法,它的线条粗壮苍劲,常用于乔木之大树干的表现。有的偏锋竟至于卧倒的“横剔法”,这种笔法成块,一笔之中的墨色层次多,干湿的变化多,以致产生飞白等效果。点叶、画石坡等常适用。逆锋运笔,就是笔锋倾侧,向倾侧的相反方向“逆”进。这种方法,古人称之为“擢笔”,其线条表现苍劲而毛,适于枝梗和藤本的枝干等表现。“拖笔”是侧锋而向笔锋倾侧的方向“顺”拖行进,所形成的线条柔软滑润,画绕茎植物或垂柳等常用。在绘画工具上,每以达到某种特殊效果,而运用特殊工具和特殊方法处理,如散锋,笔锋松散,经常在画马尾、马鬃毛、发髻之类表现上用,或有以笔锋咬扁(压扁),或则直接用扁笔、排笔以至油漆用的刷子作画,如绘制粗毛竹竿等常见,现在有些敢于创新,竟有用丝瓜筋等等作画的。总之,为了达到某种效果,可以作不择手段的试验,但正常作画还是用笔。

用笔的变化,必须依靠腕力的灵活推动,要使用笔得心应手,主要在锻炼运腕的功夫。清唐岱说:“用笔之法,在乎心使腕运,要刚中带柔,能收能放,不为笔使。”这就是用笔与运腕的关系。只有“执笔恭,落笔松”,用笔提得起,运腕不呆滞,落笔就松,浓淡深浅才可以随意。

锻炼运腕,除正确掌握执笔按、压、顶、抵的五指分工,就是腕力的灵活运动,腕力之有无,又在于臂力的推送,所以就必须作悬腕悬肘的锻炼。以作画来说,悬腕运用臂力,则运动的幅度大,力量足,所以一开始,就要悬腕,或者站着画,最好是以纸钉在板上象西画一样竖着画,不仅运力方便,而且在创制大画,便于退远审视画面气势等。

作画运笔,主要在于运气,气到力到,自能力透纸背。笔力关系到功夫的深浅和锻炼时间的久暂,这只是长期积累经验和锻炼有素,才能获得成功。

用墨,作画讲究用笔,用时也要讲究用墨。清恽南田说:“有笔有墨谓之画。”王原祁说:“用笔用墨,相为表里。”笔与墨的关系是息息相关的。

墨所发挥的效能,在于它的浓淡干湿,并适应物象块面阴阳层次的需要,代表着色彩的感觉,也称墨色。谈墨色,就离不开水,墨需要水来调合,水与墨在成分上的不同产生不同的墨色层次,因此说用墨,实际上也是在说用水。水墨混为一体,“水晕墨章”而成墨色。唐张彦远《历代名画记》:“运墨而五色具。”

墨色的重量感一般说是浓重淡轻,湿重干轻,块重线轻,粗重于细,大重于小,中锋重于侧锋。墨色的轻重,一方面能突出画面物象的宾主关系,同时也能产生透视作用。色感浓重的则示近,色感轻淡的则示远。

在写意花鸟画的墨法中,还有如“渗”、“破”、“化”、“湿”、“接”、“飞”、“擦”等方法。“渗”是落墨在宣纸上由于笔头含水墨多和着笔重,而在笔痕周围“渗”开的淡色水迹。这种淡色水迹,增加墨色的肥厚和毛茸茸的效果,在画翎毛时常用,特别作没骨的雏鸡或雏鸭时,毛茸感最为微妙。“破”是人工渗墨的方法。有淡破浓,和浓破淡。淡破浓即一笔浓墨而用淡墨

或清水破之，浓破淡即一笔淡墨，而用浓墨破之，使墨色富有节奏感。“化”是以清水破墨色之法。这些方法在画树、石、动物时常用。“湿”是湿画，一般在点叶而乘其未干的时候，即用浓墨勾筋，或则因某种需要先将纸打湿，而后再画，画水及水草等常用。“接”是接笔法，在前笔已画随即接上不同墨色的另一笔，这种接笔法，在画树的干枝时常用。“飞”和“擦”是一种笔法的两种形式，用枯笔划线谓之“飞”，“飞”（笔）即书法用笔中的“飞白”，常在画石画藤本干枝时采用。“擦”即干擦，是皴的笔法，画石画老树干时在勾勒外轮廓后皴擦内部质感，表现阴阳所用之法。

用色，中国画用墨之外，还重用色。古代作画，有用色重于用墨的，如山水之有金碧辉煌的大青绿，花鸟之有丰富鲜丽的勾填重彩。谢赫六法中有“随类赋采”一法。到宋代才有以墨代色和以墨为主的发展。明文徵明说：“余闻上古之画全尚设色，墨法次之，故多用青绿，中古始变为浅绛，水墨杂出。故上古之画尽于神，中古之画入于逸，均之各有至理，未可以优劣论也。”

写意花鸟画的设色和其他中国画种不同，它或则先墨后色，或则墨色互用，尤其如没骨点垛，直接用色彩润笔点垛，有不少经验和方法。

写意花鸟以墨色为主，在画面上的墨色占主要地位。墨色的浓、淡、轻、重、干、湿的各种变化，所谓水晕墨章，几乎决定了画面的基调。用色尚清简，而不宜厚重。重则浊，有损墨色的光泽。在用墨过程中不能求全，要留有余地。清唐岱说：“以色助墨光，以墨显色彩，要之墨中有色，色中有墨。”才能“色不碍墨，墨不碍色”。

国画用色和用墨一样，要有轻、重、浓、淡、深、浅之别，尤其是没骨点垛花鸟时，一笔有几个层次，几种色相，还要注意透视效果。

色彩有冷暖以及中间性三种性质，如红黄是暖色，青是冷色，绿和紫是介于冷暖之间的中间色。色彩与墨色相和，可以使各种颜色变暗，它与白色相和，可以使任何颜色增加明度，如果把透明色彩和之以水，就会减弱颜色的浓度，也可以使色彩的明度提高。因此，淡色也就是明色。红和绿，黄和紫，青和朱……之间的关系都是对比性的。红和紫，黄和绿，红和橙，橙和黄等，它们之间的关系是调和性的。

色彩的对比与调和是矛盾与统一的关系。在画面上要灵活运用。如果画面的色彩只有对比，而不相调和，就会产生一种不统一的刺激感。如果画面的色彩只是调和而无对比，就会令人感到软弱无力，缺乏精神。所以，绘画的用色，需要既有对比，又有调和。清邹一桂曾说：“五采彰施，必有一色，以一色为主而他色为副之。青紫不能并列，黄白未可肩随，大红大青偶然一二。”这说明画面要有一个主色，配合其他色彩，构成一个统一而调和的色调。青和紫两个都是冷色，配搭在一起，太冷。黄和白两色都是明色，配搭在一起既不醒目，又不容易分辨。大红、大青强烈对比的色块放在一起使用，触目跳动，破坏画面的统一，所以要忌。这种对比统一的关系是千变万化的，绝不能教条，学者只在领会法则要领而已。

国画所用的颜料，比较简单，而且几乎都属于原色，常调和应用。

古人用轻色作画，在各种颜色里加上些墨色，可以起到色与色之间的调和作用，故有“色不离墨”“色中带墨”之说。

第二章 梅兰竹菊

写意花鸟画的基本功，主要是笔墨，已予上述。我认为笔墨的锻炼可以从练习梅、兰、竹、菊的技法入手。

梅兰竹菊“四君子”画，各有其传统体系，亦各有其表现方法。它的笔墨经验，可以作为初学者基础训练，由此推及其他花卉，也就容易得心应手了。比如：对写梅有了基础，写杏花、李花、桃花、海棠等就不难。梅的花型与枝干是和杏、李、桃、海棠大同小异；写兰花有了相当技能，写水仙、蝴蝶花、萱花等也就不觉其难。因为兰花生长结构和叶之穿插，和水仙、蝴蝶花、萱花也有类似之处；写竹有了相当技能，就不难画好天竹、芦苇、杂草等；写菊花有了相当的技能，就容易写好月季、玫瑰、牡丹、芍药等，因为菊与月季、玫瑰、牡丹、芍药的形象结构都有共同之处，表现技法自然可以互通。但是我们绝对不可以用一般代特殊。

以写梅兰竹菊作为我们学习花卉的入门之径，举一反三，循序渐进，在我们的教学经验中效果非常显著。

学写梅兰竹菊可以先任选一、二种，集中力量作为第一步的基础。如从画竹开始，可以从两方面入手，一方面对自然之竹进行观察和写生，一方面不妨临摹前人的画谱，如《画竹谱》、《芥子园画谱》等。

写竹功夫要切切实实，一笔一笔地，一次一次地反复锻炼，刻意研究。因此，必须持之以恒。在持久学习中，须大量消耗纸张，可用废纸或旧报纸。甚至用毛笔蘸清水在方砖或在桌子上作画。如此做法，同样起到锻炼的作用。

梅兰竹菊是写意花卉中经常描写的题材，梅花以寒香见称；兰花以幽芳著名；竹子正直而心虚，有清风高节之喻；菊经霜而不凋，有傲霜之志。所以梅兰竹菊自古为文人所喜爱，如宋隐士林甫爱梅成癖，不妻无子，植梅畜鹤，别人称他“梅妻鹤子”，苏东坡喜欢竹子，有“可使食无肉，不可居无竹”的诗句，屈原“秋兰兮青青，绿叶兮紫茎，满堂兮美人……”之句，以兰花幽芳比拟美人君子。晋陶潜爱菊，有“秋菊有佳色，裛露掇其英，讯此忘忧物，远我遗世情”之句。

梅兰竹菊四种花木，在士大夫看来具有高贵品质，而寄予深厚的感情，成为文人画不可缺少的题材，称之为“四君子画”，在中国绘画史上占有重要的地位。

梅兰竹菊作为绘画的重要描写题材，以墨竹为最早，墨梅次之，兰菊两种稍后。

关于墨竹的起源，有说从汉末吴壮缪开始，殊不足信。唐代画竹的记载，有晚唐张立的墨竹壁画和王维的墨竹。当时画竹有墨写和勾勒着色两派。至五代，墨竹画家渐多，李颇最为著名，又相传郭崇韬夫人有月夜就窗间描竹影的故事。

北宋墨竹盛行，凡能作花鸟画的画家，几乎都能画竹。而文同（与可）、苏轼（东坡）更是墨竹大师。当时画竹两种方法，即文同、苏轼的墨竹法和崔白、吴元瑜的勾勒着色法，而以文与可的墨竹影响最大，开启了此后的湖州竹派。文与可“胸有成竹”的理论，不仅为千古墨竹家所趋尚，且为其他传统绘画创作所遵循的规范。

元代继承宋代画风，学习文与可墨竹法的人，为数极多，如李衍（息斋）、柯九思（丹邱），此外尚有金王庭筠（黄华老人），元高克恭（房山）、吴镇（梅道人）等都是湖州派的突出人物，特别是李衍专以写竹著名，虽继承文同的画法，然自有创造，他出使交趾，深入竹乡，对于竹的生态情状，观察体验尤深，并著有《画竹谱》、《墨竹谱》两卷，一直影响到现在。

明代更是墨竹勃兴期，画家有宋克（仲温）、王绂（孟端）、夏昶（仲昭）号称宋王夏三大家。当时墨竹画家之多，在《明画录》的《墨竹门》里就有六十余人。可见明代墨竹画风盛极一时的情况了。

清代相继发展，石涛画竹，苍劲雄伟，水墨淋漓，郁郁葱葱，清逸旷远。郑板桥的竹，坚劲挺秀，清翠明澈，似有青春成长之气，两人各抒情怀，而各有创造，给清代绘竹以一大革新。几乎所有的花鸟画家没有不兼画墨竹的。

墨梅创于北宋末年的释仲仁（华光长老）。仲仁写墨梅用淡墨点花，此后扬补之（逃禅老人）学其法，画梅亦极出名，后创造了圆圈梅花的表现方法。华光长老和扬补之画梅，点、圈两种方法，日后成为中国画梅的两种主要的表现方法。

南宋画梅多学逃禅，成为逃禅梅派的体系。其传直至赵孟坚。

元代墨梅的风气不及墨竹之盛，而画梅有吴瓘（竹庄老人），极负时誉，“画梅用点笔法，深得华光老不传之妙”。同时以画梅著名的，还有王冕。王冕字元章，号煮石山农，一生致力于写梅，“万蕊千花自成一家”。他写梅花，繁枝密萼，一片生机，没有剑拔弩张之势。明清画梅者争学王元章，形成了一个画梅学派。

明代墨梅极盛，在《明画录》中专立墨梅一门，列画家三十八人。清代如扬州画派中的李复堂、金冬心。清末民国初上海的任伯年、吴昌硕等人都是画梅能手，墨梅成为中国绘画中自成体系的独立画科。

墨兰墨菊的由来没有详考，或说宋米芾作最早，释仲仁、扬补之，在墨梅之外，也都兼写兰。赵子固亦兼习仲仁、扬补之两家之法。郑所南画兰寥寥数笔，叶根着花不画花茎，和赵子昂等的作法截然不同，有自己的特色。元初赵孟頫及夫人管道昇并以墨竹梅兰享名，传子赵雍，雍传子凤，一家都以兰竹相传，继而僧普明，越出了他们的水平，王冕题《明上人画兰图》“吴兴二赵俱已矣，雪窗因以专其美”（雪窗为普明的别名）。明代画兰的人极多。《明画录》中，所列名的，不胜枚举。

清一代之善兰花者亦多。如八大、石涛、扬州画派各人，大多是兼而作兰花的。

菊在北宋以前，已经常为画家们作为描绘题材，如五代滕昌祐、徐熙、黄筌、黄居宝，宋之黄居寀、邱庆余、赵昌等，都有寒菊图，以水墨画菊，元代特别突出，《逸老堂诗话记虞集》题僧景初墨菊卷有：“过了黄河无此种，江南秋老万僧寒。”万僧（元中叶）以墨菊闻名。至明代《明画录》中花鸟画门或记“能墨菊”，或记“能菊”的极多，以计礼及黄翊是突出的名家。画菊到了