

美术技法丛书

MEI SHU JI FA CONG SHU MEI SHU JI FA CONG SHU

现代工笔花鸟画艺术



Xiandai Gongbi Huaniaohua Yishu

陈 林 著

安徽美术出版社

· 美术技法丛书 ·

现代工笔花鸟画艺术

陈 林 著



安徽美术出版社

现代工笔花鸟画艺术

出版:安徽美术出版社

发行:安徽省新华书店

印制:合肥朝阳印刷有限责任公司

开本:787×1092 1/16

印张:5.5 字数:60,000

印数:1—5000

版次:1998年12月第1版第1次印刷

ISBN 7-5398-0692-3/J·692

定价:25.80元



作者介绍

陈琳,笔名陈林,1968年生,安徽合肥人。1986年入安徽师范大学美术系国画专业学习,1993年毕业,获硕士学位。数年来潜心于中国画工笔创作,作品着意于意境塑造,画风写实,以抒情、优美见长。作品多次参加国内外展出并被收藏。另有绘画理论文章数篇见之于刊物。现为安徽美术家协会会员,安徽青年美术家协会常务理事、副秘书长。安徽大学经济学院装潢艺术教研室主任、讲师。

Chen Lin was born in Hefei, Anhui Province in 1968, Chen Lin graduated from the Art College of Anhui Normal University with a Bachelor's Degree in 1990 and a Master's Degree in 1993. He is now a member of the Chinese Artists Union, Anhui Sub-branch, a teacher and Dean of Art at Anhui University in Hefei, China.

Mr. Chen's works are exquisite, lyrical, and full of the flavour of life, with a realistic style. He combines the conception of traditional aesthetics with a kind of visual poetry. Many of his paintings have been exhibited and collected at home and abroad.

序

花鸟画是以花卉、翎毛、鱼虫和瓜果为主要题材的中国画种,分为工笔和写意。就工笔花鸟画而言,它有着悠久的历史 and 优秀的传统。工笔画曾经占据中国画主体地位 1000 余年,在经历了汉、唐、宋代的鼎盛辉煌之后,到了元、明时期受到了文人水墨画的冲击,日渐衰微。明清时代虽也有画家研习,却苦于势单力薄,未能形成阵势。历史进入 20 世纪末,这种局面发生了很大的变化,经过老一辈及新一代画家的共同努力,使工笔画这一古老的画种焕发青春,以新的面目呈现在世人的面前。

“笔墨当随时代。”真正的艺术必须和时代同呼吸、共命运,否则就很难具有生命力,工笔画也同样如此。有学者讲工笔画是门高雅、严肃的艺术,这是千真万确的,无论画幅的大小,构图的竖横,画家都要认真地对待,把新观念、新技法融进自己的作品,加上充分的渲染绘制,力求具有时代感,使作品达到尽量完美的效果。如果再以老的面貌出现,就会被世人遗弃。

新的工笔画除具有时代感外,还要求品位高,能通俗雅致,也可以说要雅俗共赏,为更多的观众所喜爱、接受。这就要求工笔画家在平时的创作实践中多看、多练、多吸收古今中外的经验,丰富自己的技法、技巧,也就是“古为今用,洋为中用”吧。今天陈林同志以他多年来创作的实践和探索,出版了这本《现代工笔花鸟画艺术》,从一个侧面对一些创作中的问题作了阐述、剖析。

这本书首先对传统工笔花鸟画的技法特点、历史概况和某种方面的不足作了分析,在此基础上较为全面地阐述了现代工笔花鸟画的发展情况、构成要素以及相关的新技法。为了帮助读者更好地了解现代工笔花鸟画,在本书的第三部分,重点介绍了几位现代工笔花鸟画家的作品。全书写得平平实实,既没有多少玄奥的理论,也无高深难解的专业术语,一笔一法,阐述清晰。方法明了,相信对学习当代工笔花鸟画的读者将会有很大的帮助。

朱秀坤

于 1997 年 8 月

目 录

序

我对绘画的一点想法.....	1
一、传统工笔花鸟画概述.....	3
(一)传统工笔花鸟画历史溯源.....	3
(二)传统工笔花鸟画技法体系简析.....	5
(三)传统工笔花鸟画的局限性.....	7
二、现代工笔花鸟画概述.....	9
(一)“现代”与中国画的革新.....	9
(二)工笔花鸟画的现代化之路	10
(三)工笔花鸟画前景展望	13
三、现代工笔花鸟画有关构成要素简析	16
关于境界	16
关于构图	17
关于色彩	20
关于造型	23
关于线条	25
关于材料	26
四、现代工笔花鸟画有关技法探微.....	26
五、现代工笔花鸟画作品评介	31
(一)陈之佛和他的工笔花鸟画	31
(二)孔六庆与他密密草丛中的宁静世界	33
六、工笔花鸟画革新琐谈	33
七、现代工笔花鸟画特技	39
八、现代工笔花鸟画步骤	43
九、现代工笔花鸟画作品	45

我对绘画的一点想法

由于受不同的语言影响,不同地域、不同种族的人,在交流情感、思想时往往会受到一定的制约,但是人类有一种语言是共通的,这就是艺术。艺术表达的常常是人类共同的情感。我的画正是试图通过自己的艺术语言,来表达这种情感。在我的画中,我一直努力塑造一种宁静、抒情、神秘的艺术境界。我钟情于大自然里的一草一木,更醉心于充满灵性的花香鸟语。在画里,我穷心尽力,着意赋予他们以生命。我努力让这些灵物生长、生活于灵气飞动的环境里,与大自然同生共长。

空白,是传统中国绘画里经常使用的一种构图方式,它的妙处在于“无画处皆成妙境”。“空故纳万境”,由于什么都没有画,所以它留给人们想象的空间是广大的。然而,同时它也有不好的一面,即容易引起观者的误解、迷惑。本来画家想表现的是水,观者却视之为天空,画家表现的是地,也可能被误认为是水,凡此等等。在我的画中,我尽量少用或不去用空白,努力塑造一个可视、可感、可游的艺术境界。

西洋绘画的色彩使我陶醉,将之与传统工笔花鸟画融合是我一贯的追求。光影,对于传统中国绘画来说是非常陌生的,然而,我却十分迷恋于此,在画中,我常情不自禁地将其表现出来。

朦胧是宇宙间普遍存在的一种现象。茫茫宇宙,浩瀚无边,笼罩着一层神秘的面纱,正由于此,人们对它充满了向往。在艺术创作中,适当运用朦胧,往往也会给画面蒙上一层神奇的色彩。我的作品就经常运用这种方法,让许多物象若有若无、恍如梦境。

我生长于一个拥有几千年悠久文明历史的国度,祖国博大精深的文化滋润、养育了我,传统的道德观念、宗教文化、审美理想、艺术模式,都给我以很深的影响。我喜爱优美、精妙的唐诗、宋词,对深奥玄妙的“禅”学,也曾认真学习过。我尽可能地将这些“养分”吸收、消化、融进我的作品中去。

我爱清晨淡淡雾霭中静静的荷塘,也爱夜晚薄薄月纱下有声的草丛;我爱跳动着细碎阳光的密林,更爱闪耀着丝丝雨线的花的世界。因为,这些地方有令我怦然心动、使我神迷心醉的素材,将它们完美地表现出来,将是我永远追求的目标。

陳林

1998.6.16.

My Philosophy of Art as a Painter

Chen Lin

The variety of language expressions has been an obstacle to the communication of ideas and thoughts in mankind. However, there is one form of language which is accepted by all peoples and nationalities – the art. In my paintings, I try to express the common feelings of all the living people in my own way.

I try to create a new artistic conception, which is mysterious, exquisite, lyrical and something like this. I don't like empty areas within the painting itself usually being used in ancient Chinese paintings, because I think it's easy to make people feel puzzled and confused. I paint everything according to nature, you will see the snow, the wind and the alive birds in my paintings.

Being intoxicated with the classic painters of Europe and China, I have devote myself in combining the beauty of western colours with the traditional Chinese colours and inks. With such combinations, it is my wish to show in my paintings a feeling accepted by people of all nations.

Ambiguity is a phenomenon universally existing. The universe, spacious and contradictory as it is, presents an untold mystery upon mankind. The ambiguousness in art products is itself a language which needn't and shouldn't be explained. It is by putting emphases upon ambiguousness in my art products that I try to let my audiences appreciate the secrecy there in.

Bread and trained to the sources of culture in the East, my paintings have originated in China – a vast country of ancient civilization influenced in a broad way by its traditional morality, religious culture, aesthetic perception and artistic patterns. I have devoted myself to the study of Chinese Buddhism and its art, I have also studied ancient poems and prose – poetry and tried, as far as possible, to present my paintings with richness in poetic, solemn and quiet flavour.

一、传统工笔花鸟画概述

(一)传统工笔花鸟画历史溯源

中国绘画历史悠久,花鸟画作为它的一个重要的组成部分,由于多为达官贵人所青睐,其技法以及表现形式早在宋代便达到了一个令人叹服的顶峰。宋代以后,经过历代画家精心研习,使之得到不断的推陈出新。及至近代,西方绘画的传入,对国内画家的思想产生了不可低估的冲击,许多画家作了不少有益的尝试,产生了一些优秀作品。本书所介绍的工笔花鸟画新技法,正是笔者在学习传统绘画技法,并吸收了西洋绘画相关营养的基础之上所作的一些探索。为使广大读者更易了解后面章节的有关内容,我们首先对传统工笔花鸟画的有关发展概况,作一简单的回顾。

花鸟画雏形的出现,早于山水画。在新石器时代的彩陶纹饰中,我们就可以见到鸟、鱼及花草的造型,尽管这时的造型还比较简单。到战国时代,花鸟画已得到了较大的发展,这从长沙陈家大山楚墓出土的《龙凤人物图》可见一斑。在这幅画中,凤的造型生动,用线也较为劲挺有力。如果说《龙凤人物图》中的凤还是以线为主,用色简单的话,那么,到了汉代,则一切已大不一样。马王堆汉墓以及金雀山汉墓出土的帛画为我们提供了很好的材料。在这两幅帛画中,我们见到的已是造型、色彩都比较准确生动的禽鸟。魏晋南北朝时期,虽然战乱不止,但由于其时士族在政治、经济上都享有特权,因而他们对当时艺术的发展,起到了积极的作用,涌现出了许多花鸟画家及画作。根据有关记载,这一时期留下的作品,有顾恺之的《凫雁水鸟图》,顾景秀的《蝉雀图》等等,而刘杀鬼所画的《斗雀图》更是名重一时,为人称颂。

中国美术史上,唐代是一个极其重要的发展阶段。由于唐初实行了一系列缓和阶级矛盾和促进社会生产发展的政策,封建经济的恢复和发展相当迅速,社会物质财富得到了很快的增加。杜甫曾写诗赞道:“忆昔开元全盛日,小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白,公私仓廩具丰实。”唐代和世界各国的经济、文化交往也十分频繁,这一切都为唐代绘画的发展提供了坚实的基础。正是在唐代,中国绘画出现了与工笔画相对的水墨写意,也正是在唐代,绘画由原来的“大一统”变为独立的人物、山水、花鸟、鞍马等画科。唐代画家,仅有据可查的就有近400人。唐代花鸟画家,仅就《历代名画记》、《唐朝名画录》等著述中记载的重要画家就有几十人之众。唐初的薛稷即是画鹤高手,他笔下的鹤不仅神态生动,而且独具艺术个性,成为世人仿效的范本,对此,张彦远在《历代名画记》中作了论述。杜甫也曾写诗赞叹:“薛公一十鹤,皆写青田真。画色久欲尽,苍然犹出尘。低昂各有意,磊落似长人。”(《通家县署壁后薛少保画鹤》)。尽管画中色彩已不是那么鲜艳,但仍然如真鹤一般,可以想象画中鹤的形象是如何生动、感人。其他如冯绍正、毛嵩、边鸾、滕冒祐、刁光胤等等均工花鸟。

五代时的黄荃,是工笔花鸟画发展时期的一位十分重要的画家。他是唐代画家刁光胤的学生,一直供职于皇家画院达50年之久。由于受生活环境的影响,他笔下的花鸟草虫“双钩敷色,用笔极精细,几不见墨迹,但以五彩布成”。他擅长画鸟雀,尤其是画鹤。黄荃开创的“双钩敷色”画风,不仅对宋代,而且对后世工笔花鸟画的发展产生了极其重

要的影响。

工笔花鸟画发展到两宋,达到了一个前所未有的顶峰。之所以这样说,是因为南宋以后,注重写实的工笔花鸟画主导地位渐渐地被水墨写意花鸟所取代。工笔花鸟画在宋代所以能获得如此发展,有几个重要原因是不容忽视的。其一,五代工笔花鸟画的发展为其奠定了雄厚的基础。黄荃父子所创立的黄派画风左右北宋画坛有相当长一段时间,并在北宋中叶以后得到发展。其二,朝廷大力扶持。宋朝立国之初即设立“翰林画院”,招纳四散各地的画家,为他们提供必要的绘画条件,使画家们能较为安心地为统治者服务。宋朝的最高统治者不仅支持画家创作,有的还亲自参与。宋徽宗赵佶即是其中最具代表性的一位。在政治上他虽是一个昏君,但在艺术创作上却有相当的造诣。他善于观察生活并从中汲取素材。在绘画题材上,他既精工笔花鸟,于人物、山水亦有成就。他笔下的花鸟,造型严谨,设色华丽,对宋代院体画风的形成和发展无疑起到了相当大的作用,对后世画家,如元之钱选,明之边文进、吕纪、清之陈洪绶也产生了很大影响。宋代工笔花鸟画能发展到如此高度,还有一个重要因素是,画家勤于观察,以造化为师。画史上即记载有赵佶论月季花四季不同及“孔雀升高,必先举左(脚)”的事例,其他如赵昌自称为“写生赵昌”,曾云巢为画草虫“取草虫笼而观之,穷昼夜不厌”等等。

宋代特别是北宋,精于工笔花鸟的画家难计其数,最具代表性的人物当推赵昌、崔白、易元吉等,他们为工笔花鸟绘画的继承和发展,作出了极其重要的贡献。

工笔花鸟画发展到南宋后期,其主导地位即渐渐减弱。到了元代,水墨写意已远远占据上风,以“唐之边鸾,宋之徐、黄,为古今规式”(汤垕《画鉴》)的工笔花鸟画,虽未中断,但已无力再现昨日的勃勃生机,只有少数几个画家尚在孜孜探究。元代最突出的工笔花鸟画家有钱选、王渊等。值得提及的是,由于种种原因的影响,元代工笔花鸟画家,有很多人热衷于以梅、竹等为题材抒情写意,其原因,限于篇幅,这里不作深究。

到了明代,水墨写意花鸟来势更为强劲,工整艳丽的工笔花鸟很少被文人墨客们赏识。嘉靖之后,更是如此。大书家祝枝山即认为“绘事不难于写形而难于得意”(祝枝山题画花果),邢侗则更明确地说,“画以三笔五笔得其神者佳,虽笔笔工整,敷彩浓丽,即得其妙,神亦难至”(来禽馆题沈周花果),明代崇写意贬工笔之风由此可见一斑。明代工笔花鸟画家中,成就最为突出的当推吕纪、林良、边文进等。这一时代的工笔花鸟,总体来说仍是承袭宋代院体画风,少有变革。

清代画坛,花鸟画方面,水墨写意仍占主导地位。潜心工笔花鸟画研究、探索并取得成就者,当首推沈铨。他承袭宋代院体画风并有发展,他曾受邀偕弟子赴日本三年,在日本期间,他将技巧传授给日本画家,影响较大,在日本画史上占有一定的地位。另有华岳等人于工笔花鸟方面也有造诣。还有许多画家亦工亦写,或兼工带写,如张熊、赵之琛、任薰、任颐等。需要指出的是,清代恽南田继承发展的“没骨”画法,别具一番神采。这种画法远习徐熙,近师自然,是一种“点花粉笔带脂,点后复以染笔足之”的独特画法。南田的画,虽画得工细,却不刻板,饶有风趣。这种画风对清代乃至现代花鸟画坛(工笔、写意)产生了重要影响。清代后期花鸟画坛上岭南画派主将居巢、居廉、高剑父、高奇峰等无不受其影响。

谈到清代工笔花鸟画,郎世宁等西来的传教士是很值得一提的。这些画家,既有西洋绘画基础,又接受了中国传统绘画的有关观念,因此,他们笔下的花鸟有一种特殊的风

貌。他们的画往往是既有西洋绘画的透视、色彩、光影,又有中国工笔绘画的工整细腻。他们的到来,为清代画坛增添了一道别致的风景。

(二)传统工笔花鸟画技法体系简析

中国画家用毛笔从事绘画活动的历史,至少已有 1000 多年。在这漫长的岁月里,经过历代画家的不断总结、丰富和完善,中国画形成了自己一套极其完整的技法体系,这里略作介绍。在介绍传统技法之前,我们先来看看中国绘画的有关工具。

提起中国画,很容易使人想到的是“文房四宝”,即笔、墨、纸、砚,它们是传统中国绘画普遍使用的创作媒介。

中国毛笔总体来说可以分作两大类。一类是硬毫,一类是软毫。硬毫用狼毫、紫毫、獾毫、鼠须、猪鬃等制作而成,挺劲,富有弹性,蓄水少,常用于勾线或皴、擦。软毫多用羊毫和鸡毫制成,柔软,含水量大,适宜染色,或画大色块。介于软毫和硬毫之间的是兼毫,这类笔用软、硬两种毫兼制而成,如用狼毫和羊毫兼制或是狼毫和鸡毫兼制。这种笔性适中,既可勾线也可染色。工笔花鸟画中常用的毛笔,如勾线用的有点梅、叶筋、红毛等,而染色则多用白云。当然这不是绝对的,但总体来讲,硬毫笔适宜勾线,软毫笔更易于着色。

古人所谓的墨指的是墨锭。墨分油烟、松烟两种。油烟墨以桐油、菜油或猪油烧烟制成,质地坚实细腻,黑而光亮,泛紫光的为上品。松烟墨以松枝烧烟配制,乌黑而无亮光,胶轻质松,渗化力强。墨的优劣直接影响画面效果,质量优良的墨,胶劲烟细,乌黑而泛紫光,作画时不沾不滞,意到笔到,幽香宜人。古人磨墨也十分讲究。磨墨时,要求将墨锭竖平,由内向外,重按轻磨,宜缓不宜猛,正所谓“执笔如壮士,研磨如病夫”。现代人由于崇尚便捷,许多人更喜欢用瓶装墨汁。目前较为画家们青睐的墨汁有“一得阁”、“曹素功”、“胡开文”,以及“中华书画墨汁”等等。

传统中国画所用的纸,总的来说有两类,生宣和熟宣,两者的区别在于,生宣吸水,易产生丰富的墨色变化,宜画写意。熟宣用矾水加工过,不吸水,适宜反复渲染。因此,工笔绘画多用熟宣,当然也有许多画家更喜欢用熟绢。

砚,也就是我们通常所说的砚台。唐以前的砚多以陶瓦、石或铁制作而成;唐以后,砚的制作材料越来越讲究,制作也更加精细,其中端砚、歙砚、洮砚和澄泥砚被誉为四大名砚。现代画家中,许多人常以盘、碗代之,而砚越来越多地被当作工艺美术品进行收藏。

中国绘画所用的颜料大体说来也分两大类:矿物质颜料和植物质颜料。矿物质颜料有朱砂、赭石、石青、石绿、石黄、白粉、金粉、银粉等等;植物质颜料有花青、藤黄、胭脂、洋红等等。矿物质颜料不透明,有覆盖力;植物质颜料则为透明色。古代画家用颜料极为讲究,常常是自己动手制作。现在市场上的颜料一种是传统手工制作的,为小纸盒包装的块状颜料,用温水化开即可使用。另一种为盒装铅管颜料,用起来十分方便,只是质量往往难以保证。

传统中国工笔绘画的技法很多,归纳起来有两类,即勾线和染色。

勾线是传统工笔绘画中极其重要的一步,一幅画的好坏,线条勾勒得如何是至关重要的。清代沈宗骞有如下论述:“意在笔先,趣以笔传,则笔乃作画之骨干也。骨具则筋络可联,骨立则血肉可附。骨之不植而遽具相尚以文饰,犹施丹雘(美妙的色彩)于粪土,外华而内腐,缀秣华于枯朽,暂艳而旋凋。”这里所说的“笔法”、“骨”等指的就是线。对于如何用线,现代画家黄宾虹先生在总结前人经验的基础上,提出了五条要求,即,一能平,二能圆,三能留,四能重,五能变。所谓“平”,指的是用笔时力量要均匀,不可忽重忽轻,要笔笔到位,力透纸背。“圆”,指的是所勾勒的每一根线都要圆润而富有弹性,在线的转折处,更是具有“如折钗股”般的韧性。“留”,说的是用笔要能控制,收放自如。“重”指的是行笔时要有份量,切忌轻飘浮滑。“变”,是要求画家用线时,根据不同的表现对象,不断地变换,或迅疾,或舒缓,或棱角分明,或圆润流畅。唯有如此,方可充分表现对象的神韵。

工笔绘画里勾线时最基本的运笔方式有四种。

中锋运笔。这是传统工笔绘画里用得最多的一种笔法。它要求在勾线时始终将笔尖控制在线的中间,因为只有如此,墨才能顺着笔尖顺流至纸上,同时不会偏离中心,而是均匀向两边散去。中锋线圆润、浑厚、匀整,并且有弹性。

侧锋用笔,又叫偏锋用笔。毛笔侧倒,以笔头的侧翼附着画面运行。由于自笔尖到笔肚所含色彩(或墨)的深浅不同,由此而画出的线自然有浓淡干湿的变化,线的形状往往是一边齐一边呈锯齿状。传统书画中所说的“飞白”,大多数是侧锋用笔产生的。这种运笔方法工笔花鸟画中在表现嶙峋的山石、老树干等物象时常常用到。

逆锋运笔。运笔时线条朝着笔尖所指的方向走,逆向而行。这种运笔方式画出的线条厚实刚劲,苍老古拙,多用于画老干、枯枝。

顺锋用笔。这种笔法的运笔方式与逆锋正好相反。一般是笔锋在后,笔杆在前,笔杆拖着笔锋走。顺锋线轻快、流畅,如行云流水一般。

上面介绍的是最基本的四种用笔方法。创作中我们还可以根据画面需要,在上述笔法的基础上作一些变化。另外,不论用何种笔法,都要注意提、按,也就是要注意线的轻重变化。提可以减轻笔锋对纸的压力,线条变细;按则相反。有了提按,线条就会生动、自然,反之,线条就呆板缺少变化。

工笔绘画在勾好线描稿后,即可着色。如果把线描稿比作是房子的框架结构的话,那么着色即是后面的添砖加瓦,粉刷美化。着色的好坏,直接影响着画面效果。传统工笔绘画的着色方法总体来说可以分为褪染、冲染、分染、提染、罩染、渲染、湿染、背染等。下面分别简述。

褪染。这是传统工笔绘画着色时使用较多的一种着色方法。一手握蘸颜色的笔,一手拿清水笔,先以蘸颜色的笔染,再用清水笔接染过去,从而使画面产生由浓到淡的变化。

冲染,也叫积水法。同时准备两支笔,饱蘸不同颜色,先以一种颜色将需要着色的地方填上,未干之时,将另一支笔上的颜色(当然也可以是清水)冲滴进去。两种颜色在一起交融、流动,往往会形成一种意想不到的天趣。

分染,即分层着色,古人称之为“三矾五染”。工笔绘画里,对于有些表现对象,往往需要采取分次序,多次染色的方法,才可以取得满意效果。比如画大红花,就是先以淡墨

从花瓣的根部向外染去,待墨干后,再用朱砂从花瓣的边缘向内由深到浅地染。为了固定颜色,待干了以后罩上一层矾水,然后再以淡曙红平涂。如此反复,最后用胭脂提一下,使花更精神。

提染。顾名思义,就是为了加强画面的层次感、整体感,对画面的某一局部所作的“微调”。可以提白,也可以加重,比如上面说的画大红花最后用比较重的胭脂色加强画面,就是提染。

罩染。以现代人的眼光看,罩染其实是统一画面色调的又一种方法。在某一表现对象着色基本完成后,为了使色彩更统一、更生动,往往用极淡的某种色彩平涂一遍。如白花、粉红花、紫花等着色基本完成后,为了使花儿显得更娇艳,常常需要用极淡的草绿色罩一遍。

渲染。这是一种烘托气氛、突出主体的染色方法。工笔绘画里,我们常常会遇到这样一种情况,即画面有形的地方均已画完,但是主体仍不突出,气氛也不感人。这时,如果用渲染的方法,在主体的周围染上相应的对比色或类似色(很淡),那么画面效果会有很大改变。如画白色的水鸟,如果仅仅只画鸟自身的羽毛等结构,鸟往往出不来。但如果在鸟形的边缘适当染上一些颜色,则大不相同。正如清代邹一桂说的“白地白花,则色不显,法在以微青烘其外……即画家所谓渲也。”

湿染。就是趁湿染色。在一定的形体内,先以清水涂湿,待其要干未干时,染出深浅浓淡。这种方法画出的东西润泽、自然,适宜表现花卉等。此种着色技法的关键在于把握水分。

背染。就是在画的背面染色。根据画面需要,可以平涂,亦可褪染。背染可以使画面厚重、丰富,同时对画面的形体结构又不产生影响。

作为一个能自立于世界绘画之林的古老画种,工笔绘画丰富、完整的技法体系,以上几段文字是无法概其全貌的,它仅仅是为初学者了解传统工笔绘画及学习有关现代工笔绘画而提供的一点基础知识。

(三)传统工笔花鸟画的局限性

传统工笔绘画在漫长的岁月里,形成了自己独特的面貌。一千多年来,产生了难以计数的云雾佳作,这些作品,以自己特有的魅力,受到古往今来,无数文人墨客、达官显贵的珍爱。然而,“金无足赤”、“人无完人”,马克思主义的唯物辩证法告诉我们,任何事物的发展都具有相对的两个方面。换言之,任何事物的存在都具有值得发扬广大和需要克服避免的两方面因素,传统工笔花鸟画也是如此。一方面,它的技法体系、指导思想等将永远值得后人记取、学习,另一方面,随着时代的发展,人们观念的更新,传统工笔绘画在表现适应现代人观念的某些题材时,却越来越显得力不从心。具体来说,主要表现在以下几个方面。

有关绘画指导思想的片面性。社会为画家们提供一定的艺术创作素材及相关创作条件,那么艺术家的劳动成果反过来也要奉献给社会,这种奉献的方式可以是多重的。但其中最重要的有两种:其一是娱悦,也就是说为社会大众提供精神食粮,使他们能够从

艺术作品中得到审美的体验、愉悦；其二是教育，艺术家创作的艺术作品，对社会大众要能产生一定的、积极的教育引导作用。对此，早在唐代，张彦远就提出绘画作品要起到“成教化，助人伦”的作用。然而随着时代的发展，绘画作品却渐渐地成了许多文人画家个人抒情写意的手段，其重要的社会意义越来越被忽视。这种状况到明清更盛。那时候，绘画被大多数画家视为纯粹的笔墨游戏，画家们不是去体察生活，表现自然，而是躲在画室里玩弄技巧。董其昌就把绘画的美笼统地归结为笔墨的美。而王时敏更是认为画之妙不在形似而在笔墨，王述缙的认识则更为荒唐，他说：“画之为理，犹之天地古今，一横一竖而已。石横则树竖，密林之下，点以茅屋，卧石之旁，点以云苔，依类而观，大要在是。”一切的一切都已成为一种程式化的东西，毫无生气可言！在这种思想指导下，中国绘画越来越走入唯美主义的泥坑。在这种大的文化背景下，工笔花鸟画当然也就停滞不前。

绘画题材具有很大的局限性。传统工笔绘画在其形成之初，由于画家以一种开放的心态去观察、表现自然，因而具有较广泛的绘画题材。然而，唐宋以后，由于越来越多的文人士大夫加入了画家的行列，加之其他一些原因，这种局面便渐渐产生了变化。我们知道，中国传统的文人士大夫由于受儒家思想影响，崇尚的是“达则兼济天下，穷则独善吾身”的处世哲学，得志时则引亢高歌，潇潇洒洒；失意时，绝大多数人便退隐山林，吟风啸月。中国绘画是以写情著称的，其功利性非常小。画家画画很多时候纯粹是为了抒情遣兴，将胸中的情感吐露出来，形之于笔端。对于画家来说，画什么不是最要紧的事，只要能痛快地表达情感就行。“喜气画兰，怒气画竹”就是因为兰草的飘逸、流畅适宜抒发喜悦时的心情；而画竹时用笔的短促、迅疾则更适合宣泄不快时的心情。在这种情况下，人生得意时，牡丹、月季、锦鸡等几类题材便为大部分画家所青睐；失意时，多数画家更愿意去画诸如枯藤、断枝、寒鸦等题材。当然也有人在得志时无病呻吟，故作深沉，去画残荷、败叶一类的题材，同样，有些人在失意时也画一些积极向上的作品，但这只是个别现象。由于受儒家“礼治秩序”伦理道德观的影响，文人士大夫们对先贤祖宗们是非常敬畏的。祖宗们经常画的题材自然也就成了后继者学习的方向。久而久之，中国画的题材渐渐地就被囿于越来越小的范围之内。虽然历代都涌现出一些“不承礼制”的叛逆者，但终究是孤掌难鸣，不成气候。工笔花鸟画中，总体来说，题材上，花卉离不开牡丹、荷花、月季、梅花等，而禽鸟则不外乎白鹭、仙鹤、八哥、鸳鸯等等，很多生活气息浓郁，生动感人的题材却很难见到。正如丰子恺先生在《中国画的特色》中所说的：“花卉中多画牡丹、梅花等，而不喜欢画无名的野花，是取其浓艳可以象征富贵，淡雅可以象征高洁……”

绘画技巧的局限性。中国绘画拥有一套完整的技法体系，这套体系曾经给中国绘画带来过辉煌，但随着时间的推移，这套技法体系不知不觉中又成了制约中国绘画发展的一个重要因素。究其原因，还是儒家的伦理道德观对文人士大夫们影响太深。人们大概不会忘记清代保皇派们面对康有为等人变法行为所发出的“宁可亡国，祖宗之法不可变”的叫嚣，为保祖宗之法，这些人国家都可以不要，还有什么其他东西不能舍弃的呢！因此，面对祖宗们留下的绘画技法，绝大多数人都是唯唯诺诺，不敢有所造次。这种状况到明代以后尤为严重。那时，不尊崇古人的行为是要受到抵制声讨的，而做古人的奴才则是万分的荣耀。明代大画家、书法家、理论家董其昌就大声“疾呼”：“此千古不易，虽复变之，不离本原，岂有舍古法而独创者乎？”到后来，竟然发展到画家在进行绘画创作时，每

一笔都需要有出处,否则画作很难得到公众认可。有清一代,许多画家更是只知临摹,不会创作。画家们一头扎进古人的怀抱,不思创新,使中国绘画走进了一个完全仿古复古的泥坑。在这种大的文化背景下,工笔绘画自然也难逃厄运。从五代两宋,到明清民国,技法上除了勾线就是渲染,再无他法,虽然其间几个洋教士以西画观入画,创作了一些面貌不同的作品,但仍被当作是“笔法全无,虽工亦匠”,不入画品的东西,受到排斥。由于以上这些因素的影响,使得中国绘画技法在后来的数百年间徘徊不前,没能得到很好的发展。

另外,工笔绘画(这也是中国绘画的通病)在其他诸多方面也有需要加以发展的地方,如构图的程式化(山水画尤为严重),色彩的单一化等等,这些问题我们将在后面的章节里结合现代工笔花鸟画作些探讨。

二、现代工笔花鸟画概述

(一)“现代”与中国画的革新

在正式探讨现代工笔花鸟画的有关问题之前,有必要首先对“现代”这一概念略作阐述。“现代”本来是与过去、旧时代相对的一个概念,现在也时常被用作指代一些带有“时兴”、“时髦”、“潮流”等意思的事或物。穿着入时的青年人被称为“现代青年”,歌厅里经常可见的、动作强劲的舞蹈,被称为“现代舞”,等等。我们所谓的现代工笔花鸟画,则指的是在传统工笔花鸟绘画基础上稍有发展,能够适应当代人审美需求的绘画形式。作为一个有着悠久历史的古老画种,工笔花鸟画(其实这也是中国画面临的问题)要想在当今纷繁多样的文化生活中占有一席之地,倘使其自身不适当地融入一些现代观念,是很难想象的。事实上,作为一定社会生活反映的文艺作品,与社会生活总是有着千丝万缕的联系。因为作为文艺作品创作者的艺术家,是无法超然于社会生活之上的,一定的价值观、文化观等等对艺术家创作思想的形成,都会不可避免地产生潜移默化的影响作用。相反,也只有在这种思想指导下创作的艺术作品,才能受到同时代乃至后世人们的认同和珍视。否则,文艺发展史上就不会有战国青铜艺术的狰狞;两汉艺术的浪漫;唐宋艺术的博大;元代艺术的超然;明清艺术的繁缛等等。清朝大画家石涛曾旗帜鲜明地指出“笔墨当随时代”,而现代岭南画派开山鼻祖之一的高奇峰说的则更明白,他在《绘画理论》中说道:“学画不是一件死物,而是一件有生命,能变化的东西,每时代自有一时代之精神的特质和经验。所以我常常对学生说,学画不是徒博时誉,也不是聊以自娱的。当要本天下之饥与溺若己之饥与溺的怀抱,具达己达人之观念,而致力于缮性利群的绘事,阐明时代新精神。所以我们学画,除了解剖学、色彩学、光学、自然学、古代的六法学当研究外,同时更应把心理学、社会科学也研究得清清楚楚,明白社会现象的一切需要,然后以真善美之学,图比兴赋之画去感受那混浊的社会,慰藉那枯燥的人生,陶冶人的性灵,使其发生高尚和平的观念,庶颓懦者有以立志,鄙俗者转为光明,暴戾者归于博爱,高雅者益增峻洁,务使时代的机运转了一个新方向,而后世观了现在所遗留的作品,便可以明白这时

代的精神和美德及文化史事,这才是我们作画的本旨。”时代已进入了20世纪的末期,如果我们在绘画创作中,像明清画家那样,仍一味地抱守传统,不思创新,那么到头来所创作的艺术作品只能是纯粹的笔墨及色彩的游戏,无法体现我们的时代风貌,更不要说去“成教化,助人伦”了。因此,中国绘画的“现代化”问题已经摆在每一个有历史责任感的中国画家面前。

对于如何改良中国绘画,使之能够适应现代社会这一问题,早在世纪初,许多先贤就提出了自己的看法,其中,最有影响的当推康有为、陈独秀和蔡元培。那个时候,画坛上,一方面明清仿古复古,一味玩弄笔墨技巧的影响仍在;另一方面,中西方交流日益增多,西方绘画观念不断传入。在这种背景下,这几位先生提出的改良中国画的方法,主要的一点就是张开双臂,充分吸收西洋绘画的长处,以补中国画的不足。如果说康有为等人仅仅是从理论上阐述了中国画革新的必要性及基本途径的话,徐悲鸿则是一位真正的实践者,而且从理论上他也作了精辟的论述。他主张中国画的革新应当是“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方绘画可采入者融之”。他提倡写实,认为“画之目的,曰‘惟妙惟肖’……”与徐悲鸿同时代,另一位重要的中国画革新者是林风眠,他所致力于的是中国画的色彩革新。在早年的留学生涯里,他广泛地研究西方绘画大师的作品,他特别钟爱印象派的色彩,并在其后多年的创作实践中,努力将之与中国绘画相结合,最终形成了自己独特的墨彩交融的艺术世界。徐悲鸿的尚形似和林风眠的重色彩,构成了本世纪中国画“现代化”的一大主流。与兼收西洋绘画技巧之长相对的,则是以齐白石、黄宾虹为代表的推陈出新派,他们有极其深厚的传统功力,但又不沉迷于传统,努力吸收一切可以吸收的营养。他们的作品充分保留了传统中国画的精华,格调高,富有生气。还有一种激进的革新派,他们认为中国画已经到了山穷水尽之地步,没有再发展的可能,主张中国画全面西化,抛弃传统,当然这一部分人很难有所成就。

(二)工笔花鸟画的现代化之路

工笔花鸟画所经历的革新之路总体来说与其他题材的中国画是一致的。但是作为一个有着不同属性的独立画科,自然也有与其他画科不尽相同的地方。一个世纪以来,在这一领域里,许多人作了卓有成效的探索,取得了令人瞩目的成就。工笔花鸟画的变革,从方式上来看,可以分为洋为中用、中西合璧及借古开今、推陈出新两种流派;从时间上来看,大体上可以分为本世纪初、50年代末至70年代末、改革开放以后等三个阶段。

先从变革方式来看。

本世纪之初,伴随着西方绘画观念的不断涌进,外出留学的画家也日渐增多。这时,有一部分画家,在对明清以来笼罩画坛、毫无生气可言的仿古复古之风深恶痛绝的同时,又留连于传统工笔花鸟画的种种形式美感,在接触、学习了西方绘画的有关思想观念后,于是很自然地想到把西方绘画里有关因素用之于工笔花鸟画。他们一方面想借鉴西洋绘画写实的造型、丰富的色彩以及较强的空间感等因素,另一方面又努力保持中国绘画,特别是唐宋绘画的主要特点,因而形成了一种有别于前人的表面写意、实则工细的新画风。代表人物首推以徐悲鸿为开路先锋的水墨写实派和以高剑父、高奇峰、陈树人为中

坚的“岭南派”。徐悲鸿先生早年留学海外多年,主攻油画,有非常坚实的造型基础,同时又有雄厚的家学渊源。他把西方绘画里的造型、解剖、透视乃至光影与传统花鸟画巧妙地融合起来,产生了极其厚实、雄浑的画面效果,开一代画风之先河。他笔下的雄鹰、秃鹫、喜鹊等,精细处可比宋画,然不失写意画酣畅淋漓之韵,真正实践了他提出的“尽精微,致广大”的艺术主张。与徐派相比,“岭南画派”画家在远承恽氏没骨画法等传统的同时,更多吸收的是西画色彩、空间塑造等因素。他们笔下的花鸟画“画面上出现了空气的流动,表现出了树叶被风吹动和小鸟引起树枝摇动的细微变化”。

同样进行中西合璧尝试并有成就的画家还有刘奎龄、马晋等。

借古开今,推陈出新派的主要代表人物南有陈之佛,北有于非鹞。与崇尚融合中西的画家相比,陈、于等画家更注重对传统的研习。他们摒弃明清特别是清后期画坛的萎靡、轻薄、无神之气,直接取法五代、两宋等名家,重视写生,师法自然,并且也向西方学习,开创了与徐悲鸿等人风格相异的又一画风。陈之佛先生早年东渡日本,毕业于东京美术学校,归国后一直致力于工艺美术事业的教育与研究,对工笔花鸟画的研究是中年以后的事。他通晓美术史,在工艺美术研究方面造诣也深,他广采博收各代名家之长,从五代徐熙、黄荃,到宋元崔白、赵佶、钱选、王渊,明清林良、吕纪、陈洪绶、恽寿平,他都悉心研究,取其可用之处。同时,他熟悉西洋绘画的解剖、透视等科学知识。由于这些因素加之他的勤奋,使他画中呈现出的是一种有院体画之精细,却不柔媚拘谨,有文人画之潇洒、超逸,却无狂放之气的卓然不群的风貌。于非鹞先生早年取法于陈老莲,后更得益于两宋院体画风,他注重对花写生,对鸟取形,直接从大自然中汲取创作素材。他主张工笔花鸟画应当是形神兼备,不可偏废。与陈之佛不求力足色浓、尚清丽和谐的风格相比,于氏更重笔力,更注重色彩的浓艳、华美,画面生气勃勃,极富朝气,很能催人奋进。于非鹞及其后来者俞致贞、田世光等人以自己的艺术创作实践,重振了两宋画院师造化、重勾勒、求色彩的风格,并且取得了一定的突破。

同时代、同一方向进行工笔花鸟画变革的画家还有张大千、陈子奋等人。

正如前文所述,文艺创作的方向与一定的社会文化背景是密不可分的。换言之,即每一个特定时代艺术创作革新的方向也不相同。本世纪以来,工笔花鸟画的革新就是经历了以下三个不同的阶段。

世纪之初的革新以吸收西画优点,改良工笔绘画和挖掘传统宝库,重振两宋雄风为主流。鸦片战争以后,伴随着西方列强武力的侵略,西方文化思潮也如潮水般地涌进,中西文化在一种极不和谐的氛围中猛烈地冲撞。在绘画领域内,这种冲撞导致了一部分有识之士对传统绘画,尤其是明清以来画坛的畸形画风进行反思、变革。反思、变革的结果是出现了方向不同的两类变革者。一类变革者们首先看到的是西洋绘画的优点,他们开始尝试以西画之长补国画之短;而另一类变革者则更多看到的是民族绘画传统的博大精深,他们革新的方向是重振传统,借古开今。20世纪上半叶,这两类变革者的中坚力量是徐悲鸿、陈之佛等人,前面已作介绍,这里不再赘述。

50年代末到70年代中后期是工笔花鸟画(其实不仅仅是工笔花鸟画,其他画科也无不如此)革新的又一重要阶段。新中国的成立,极大地鼓舞了广大艺术工作者的创作热情,他们纷纷深入火热的生活第一线,探索用中国绘画来直接表现工农群众的生活。工笔花鸟画应该如何来表现时代特色等一系列关系到这一古老画科何去何从的问题,此时