

河南美术出版社

主 编 杜 娟

当代名师技法经典

中国花鸟画的写生与创作

郭怡琮 著



主编 杜娟

当代名师技法经典

中国花鸟画的 写生与创作

郭怡琮 著

河南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国花鸟画的写生与创作 / 郭怡琮著. — 郑州: 河南美术出版社, 2004.12

(当代名师技法经典 / 杜娟主编)

ISBN 7-5401-1346-4

I. 中… II. 郭… III. 花鸟画: 写生画—技法(美术)—高等学校—教学参考资料 IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 121687 号

选题策划: 毕建勋 崔向东 毛君周

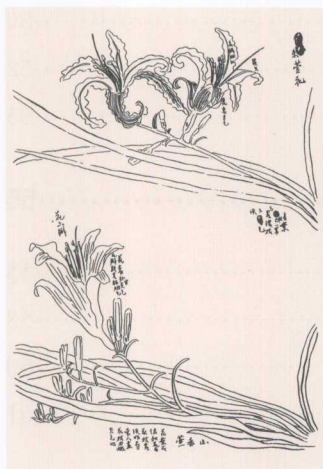
图书名称: 中国花鸟画的写生与创作

丛书名称: 当代名师技法经典

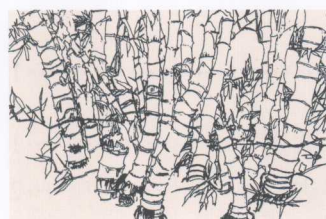
主 编 杜 娟
作 者 郭怡琮
责任编辑 毛君周
责任校对 敖敬华
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市经五路 66 号
邮政编码 450002
电 话 (0371) 65727637
传 真 (0371) 65737183
制 版 郑州丰彩画册制作有限公司
印 刷 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司
开 本 889mm × 1194mm 1/16
印 张 5
印 数 1~2 000 册
版 次 2006 年 12 月第 1 版
印 次 2006 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-5401-1346-4/J · 1232

定 价: 35.00 元

目录



一、概述	1
(一) 理论、生活、技巧, 同步共进	1
(二) 临摹、写生、创作, 交替进行	2
(三) 笔墨、构图、色彩, 综合训练	4
二、花鸟画写生的本旨	8
(一) 在写意观指导下的写生	8
(二) 花卉写生的本旨	9
(三) 近现代画家的启示	10
(四) 体验生活、认识生活、反映生活	11
(五) 熟悉物理、物情、物态	12
(六) 培养发现能力、捕捉能力和表现能力	13
(七) 典型形象的创造——从自然形态向艺术形态转化	14
三、写生方法与训练方法	17
(一) 写生方法	17
1. 深入、多样、全面、灵活	17
2. 分类选典型	19
3. 重结构找规律	22
(二) 野外花木写生	24
1. 把握气氛、气势	24
2. 平面布列, 讲求层次	28
3. 线条类化、集化、规律化	29
(三) 训练方法	34
1. 以“四写”为主的造型训练	34



2. 强调线条意识和形式因素的组合训练41

四、从写生进入创作47

(一) 发现意境, 创造表现方法47

1. 从写生中发现意境47

2. 从写生中创造典型形象48

3. 从写生中选取构图48

4. 从写生中创造表现方法和笔墨程式49

(二) 创作步骤50

1. 构思、构图阶段50

2. 制作阶段52

3. 调整修改阶段53

五、进入艺术的起跑线55

(一)55

(二)58

(三)60

(四)61

六、提倡什么样的花鸟画创作62

一、概述

(一) 理论、生活、技巧，同步共进

学习花鸟画要走一条理论、生活、技巧同步共进的道路上，这条路有利于对作者全面素质的培养。即理论和实践、心源和造化、生活和技巧、人品和画品……较全面地从不同角度、不同侧面来领悟艺术，完善自己。从纵的历史演变和横向的对比联系中，把握艺术变革的规律，上升到研究的层次，又从新的生活中得到启迪，自觉更新艺术观念，正确运用已有的技法经验和创造新的技法，这才是一条正确的学习道路。

我们翻开美术发展史，就会发现那些为中国画发展作出重大贡献的画家们，多是在这条路上艰苦攀登才取得成就的。就近代而论，傅抱石先生、潘天寿先生、秦仲文先生在青年时代就编写中国美术发展史一类的巨著，郭味蕓先生用近20年的时间编写了《宋元明清书画家年表》，他们取得的艺术成就与他们一生不间断地从事美术史论研究是分不开的。齐白石先生提出的“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”的创作理论，不但指导他自己的创作走向了辉煌，而且成为从世界艺术的角度诠释中国画本质的至理名言。黄宾虹、李可染、朱屺瞻等先生以画语录的形式记录了他们实践的经验与理论上的见解，他们以绘画与理论两方面的成就，而成为当代绘画发展的完整而有力的代表。石鲁先生的画艺更是得力于他对中国画理论的深入研究，使他从20世纪50年代到60年代的短短十数年间，迅速跨出了从传统迈向现代的一步，复以万丈雄心投入变革中国画的实践。

对中国画的理论研究要抓住史、论两条线，并从东、西方横向的对比中加以把握。尤其要深入认识我们优秀的民族传统精神，并认识和掌握传统笔墨的基本要素，保留民族的大传统。

在花鸟画创作过程中，是永远离不开生活的。齐白石鄙视那些半生目不睹真花而以传统自居的人，他说：“匠家作画，专心前人伪本，开口便言宋元，所画非目所见，形似未真，何况传神，为我辈以为大惭。”郭味蕓先生很多作品都是“从大自然中来，得江山之助”的。如果你看过李苦禅先生极精细的鸟类写生稿，你就会知道他笔下充满神韵的鹭鸶、鹰、竹鸡等形象，都是从生活中幻化出来的。

花鸟画作者应该怎样认识生活呢？我认为，应该包括社会生活和自然生活两个方面。一幅好的花鸟画作品，应能反映出社会情调和气氛，是作者审美情趣的写照。准确地把握社会基本旋律，才能使作品跃动着时代光彩。有见识的画家，从宏观生活着眼，虽画小景也有大寄托，自能常出新意，力去陈腐。

记忆和写生是花鸟画家认识生活的重要手段,缺一不可。记忆是概括的,简略的,是对物象强烈感受后留下的最重要的特征印象。写生则可以较长时间地保留记忆和引发想象。无论是记忆还是写生,都需要深度。如果你没有深入到生活的精微处,去发现常人和前人没有发现的东西,其作品必然是肤浅的。关键是画家要到生活中去,长期地、反复地、不断地、多方位地、多角度地深入观察、表现,再观察、再表现。

技巧是中国画家十分重视的,也就要求画家要熟练地掌握和运用技法,并创造新的技法。但我们在学习的过程中首先要认识到,技法应该是在理论的指导下应用的,也是需要生活中创造和得到检验的。当你介入技法领域时,要时时想到技法本是源于心源和造化的,源于创造的。花鸟画的传统技法十分成熟,点染、勾勒、勾染、勾点、勾填、没骨、泼墨、泼彩等技法,各种笔法、墨法、水法、构图、色彩规律等等,都要认真加以研究,以求有所发展。

传统的中国画具有十分完美的技法规式和严格的法度,我们一方面要继承,更要在继承的基础上创造新程式、新技法。这主要用两种方式来完成:一是历代画家对生活的提炼,将自然结构变化为中国画的笔墨程式;二是画家对前人创造的笔墨程式加以改造、融合而产生新程式。

理论、生活和技巧是永远分不开的,我在多年的学习、教学和创作实践中,认识到理论、生活、技巧同步共进是一条正确的,也是艰苦的道路。

(二) 临摹、写生、创作,交替进行

在学习花鸟画的过程中,我特别强调要做到临摹、写生、创作交替进行。

临摹是学习古代绘画遗产的重要方法,也是继承和掌握前人表现技法的重要过程。临摹不但是学习技巧,更是研究、分析的重要过程。绝对不能为临摹而临摹,也不是临得越像越好,如同复制一样。临摹一幅作品之前,要多观察、多分析,从多方面进行研究。如人家是如何从自然中选择题材的,他为什么这样选择,选择以后又是如何处理的;如果是我来画会如何处理,如何来表达思想,如何概括物象、经营构图,在笔墨处理上应用哪些技巧,还可以用些什么方法来表现……这一切都要带着问号,追求答案,而不要不加思索地一味临像,还应该进一步研究这一代,或这一流派画家的共同特点,他们的风格、气派和演变关系,对后代的影响,找出自己可以吸取和借鉴的地方。总之要多研究,多比较,要眼看、心想、手临,不能只满足于学习一点儿表现技法,并且要和写生、自己的创作和提高自己的理论见解紧密联系起来。

临摹时一般采用对临和背临两种方法,写意花鸟画不能拓临。对临时要首先反复观看临本,不要看一眼画一笔,要先经过认真分析,并有了一些体会后再下笔临摹,特别是要在对原作的精神气质、对原作的笔墨程式有了理解后再大胆下笔,并且可以由对临逐渐过渡到背临。写意画的临摹不可能完全像原作,即使作者自己临也往往不可能全似。可以有目的地学习某一方面的技巧,也可以局部临,以理解和掌握为准,以能为自己所用为准。临摹到一定程度可以结合自己对生活的认识做半临摹半创作的练习,把临摹前人技法和自己的创作结合起来,这是一种学习的好办法,在教学中我经常运用这种办法,收到了较好的效果。

写生是花鸟画家认识生活、搜集创作素材的主要方法。中国古代花鸟画家对写生十分重视,在花鸟画家的心中“写生”二字的概念应从两方面来理解:一是指对花写照,是具体地面对实物直接描绘的方法;二是指写花之生意、生机,是指创作方法和创作精神。特别是第二方面更是贯穿于从生活感受到创作完成的全过程,是写生的本旨。

写生方法是多种多样的,可以采用写生、速写、默写等方法,在学校教学中把它们简称为“三写”,这是培养正确造型能力的基本功,是收集创作素材的主要途径。这“三写”的训练方法是从传统的多样灵活的写生方法中总结出来的。

写生意识和写生能力都是要下苦功夫来培养的。写生不但是深入认识的过程,更能检验你是否具备表现能力。认识到的不一定就能画好,必须具备既要感觉到又能画得出的能力,不实践画画是不行的。形象、线条、构图,乃至意境都需要在写生中反复提炼、概括。造型能力比较弱的,更应该通过写生来锻炼。只有目到、手到,持之以恒,不断在生活里练手、练眼、练心,创作时才能达到闭目如在眼前、下笔如在腕底的自由境地。

创作是目的,临摹、写生都是为创作做准备的。创作是一种综合能力的培养,是包括思想、生活、笔墨技法修养等各种能力的综合。

我认为,创作花鸟画首先要理解中国花鸟画这一特殊画种。这些年来,我不断提出发扬“大花鸟”精神的问题。我认为,只从表现内容来看,不足以说明花鸟画的内涵,在中国画家的笔下,不只在于表现花鸟本身,更重要的是画家把花和鸟这些自然形态作为抒发和表达人的意愿的媒体,花和鸟等自然的景物,由于缘物寄情而成为表达作者情感的语汇。画家利用笔下的形象,去表达自然和人的关系,使自然成为人的情感的载体。那些单纯描绘花和鸟的自然美的绘画,并不是画家所追求的最高境界。花鸟画家通过富于情感和生命的花鸟形象,来表露画家对自然界、客观实际,以及对社会的客观法则的体验和认识,来反映社会情调和气氛。我认为,这应该称之为“大花鸟”精神。花鸟画不但有高低、雅俗之分,而且还应该提出一个“大”、“小”的概念。这种“大花鸟”精神,就使画家在创作之前,首先从广义考虑,追求总体精神和气势,追求天机和天趣,追求大美,表现那生生不息的宇宙精神。

当前一些学习花鸟画者,往往缺乏“大花鸟”意识,仍然在花与鸟的狭义内容中打圈子,仍然停留在描写花鸟虫鱼的形态上,停留在因袭前人的笔墨程式上。我认为,跳出花鸟形象本身,培养“大花鸟”意识,从直观形象的摹写,到活跃生命的传达,到最高灵境的启示;从生理的境界进入心理的思维,使花鸟画成为无穷生命力的艺术,这正是当前花鸟画创作的目标。

在创作花鸟画时,能善于用现代人的审美情趣去发现、捕捉自然界中所蕴藏着的美,去领悟这些自然结构美的含义,去运用自己创造的物态结构引起欣赏者的共鸣,这是一个现代花鸟画作者极重要的素质。

近年来,我把大自然赋予生命的强韧力定为自己的创作使命,我的创作倾向和审美情趣早已不在一花一叶的具体真实,也很少画传统折枝花卉,而在塑造浑然和谐的整体。

临摹、写生和创作,是学习花鸟画的三个重要方面,缺一不可,而且要反复练习、交替进行。把从生活中获得的启示和感受,从写生、速写中积累起来的创作素材,从临摹中得来的技法技巧,进行综合的安排和运用,花鸟画创作水平才会得到不断提高。

(三) 笔墨、构图、色彩, 综合训练

笔墨、构图、色彩是中国画创作的三个重要方面, 在学习过程中, 既要单独训练, 又要从三个方面进行整体训练, 综合训练, 要建立整体意识, 弄清各因素在全幅作品中所承担的责任, 它们是怎样相互作用的。一幅好的作品都是由几方面的因素组合成的, 所以在进行技法训练的时候, 一开始就要有整体意识, 弄清楚笔墨、构图、色彩的关系, 它们在全幅作品中所承担的责任, 它们是怎样相互作用的。当然首先要把它各自的功能和特点弄清。下面我谈谈在我学习花鸟画过程中, 对笔墨、构图、色彩几个方面的主要体会。

先谈用笔。写意花鸟画非常讲究用笔, 笔法非常丰富, 每一位画家都有自己的用笔习惯, 也就是笔路, 但总的来说, 除一般用笔技巧外, 大家都会在笔力、笔气、笔韵上下工夫。

笔力: 用笔的力度是表现情感的重要因素。通过力度的不同变化而产生不同情感的线条。应该说, 作者的情感在运笔的过程中一直和笔力融合在一起。与其说笔力是笔与力的结合, 倒不如说是力与感情相融合的用笔技巧更确切。

古人讲, “笔力扛鼎”、“力透纸背”、“入木三分”、“高山坠石”、“惊蛇入草”、“屋漏痕”、“折钗股”等, 都是讲用笔的力度, 以及和力度有密切关系的速度的。我们在创作写意花鸟画时, 要注意力的变化, 力的起伏, 起伏有致, 神韵自生。还要有力的孕育, 力的生长。能发力, 能运力, 才能生机勃勃。

笔气: 笔气和笔力是紧紧连在一起的, 画时要以气运笔, 气到力便到。有气就是活笔, 无气是僵化而缺乏内在联系的死笔。气脉应该在线条中循环往复地流转着, 悠悠不尽地流动着。因此, 写意线条最忌描抹涂改和不必要的重复。特别要注意书写性和运笔的时序性以保证气的流畅。

笔气不仅应理解为笔与气的结合, 还要研究用笔去表现气势、气度和气机。苏轼评吴道子作画: “当其下手风雨快, 笔所未到气已吞。”就是称赞吴道子的气势和气度。

笔韵: 笔韵属于玄虚和迷人的美的范畴, 又是写意画用笔所追求的高层次, 是指运笔时表达出的内在节律, 是作者情感通过行笔中力和气的变化而形成的旋律和节奏。这本是乐理上的概念, 但有韵律的线条会产生强大的感染力, 是“生动”原则的自然体现。

古人说, “笔为墨之骨, 墨为笔之肉”, “笔为墨帅, 墨为笔充”, “画贵苍润, 苍是笔力, 润是墨彩”即是此意也。

形质: 墨和线同样都担负着塑造形象的重要作用。有的花鸟画直接用墨色点染而成, 有的勾勒和点染结合, 线墨互用, 浑然一体。

墨和线相比, 线条长于表现形感, 墨不但能表现形, 而且还善于表现体, 表现阴阳、凹凸、起伏等。墨还能较准确地表现质感。

气氛: 墨善于创造气氛。环境气氛、情绪气氛等是中国画中所特有的笔墨气氛。杜甫说, “元气淋漓障犹湿”, 是指用淋漓的墨气表现出大自然的氤氲, 山光水色跃然纸上。董其昌评黄子久的画说, “峰峦浑厚, 草木华滋”, 也是指用墨创造了满纸蓊蓊郁郁、苍苍茫茫的浑朴生气。明代徐渭赞扬陈鹤用墨是“潏然而云, 莹然而雨, 泣泣然而露也”。

在写意花鸟画中，经常通过不同的笔墨变化来表现酣畅、淋漓、磅礴、活泼、淡远、迷蒙、浑融等艺术效果。因此，可以说，墨不仅是用来表现质感、量感、空间感的造型手段，而且更重要的是用墨去创造气氛，表现人的心理感受。

色彩：墨本身是最重要的一种色彩，当全幅用墨作画时，墨又善于表现出不同色彩的感觉。从色阶来分，墨可以分为焦、浓、重、淡、清五个大色阶，并在这中间有着无穷的细微变化。可以利用色度的变化来表现自然界的丰富色彩。虽是墨色，但主观者感到百彩骈阗，胜于青黄朱紫。唐张彦远说：“草木敷荣，不待丹绿而采；云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而绌。是故运墨而五色俱，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”这就是说，画家只要用好了墨，也能代替色彩去表现丰富多彩的自然界。

古人说，“以色助墨光，以墨显色彩”，“色不碍墨，墨不碍色”，“色中有墨，墨中有色”，“笔与墨化，墨与色化”等，都是讲色彩与墨的关系。那么，在写意花鸟画中色与墨经常都以什么样的关系出现呢？

一是色、墨对比关系。齐白石先生画花卉，喜欢用单纯而强烈的色彩与墨对比。这是非常强的大对比，给观者一种明快、强烈、辉煌的感觉。一般都使用单纯浓重的原色，很少使用复色和间色。只有很强烈的原色，才能与浓重的墨色形成视觉上的均衡。这种画法要求色彩和墨本身的变化都不要太复杂。色与墨的分布更要巧妙安排，形成节奏，墨、色都不能孤立，要互有照应。

二是色、墨套罩关系。先用墨勾勒点染，等墨干了再去套罩色彩以做补充。墨和色是一种套罩关系，俗称套色、罩色。此法墨应为骨，色起辅助作用，一般多用淡彩。色彩不一定与墨形成完全重复，有时局部套色，有时有意错位，形成墨色和彩色错落的丰富感。

三是色、墨邻界关系。在勾勒以后的线条内外去填、染、涂、点色彩，要处理好色彩与墨线的邻界关系。首先要做到色不碍墨，墨不碍色，色墨互相衬托，不要互相伤害。

四是色、墨渗化、混合关系。色、墨渗化是指色与墨在纸上相遇，或是以墨去破色，以色去破墨等技法。关键是要能控制渗化效果，控制水分和墨色的浓度及掌握干湿火候。色、墨相破，也有浓破淡、淡破浓、湿破干、干破湿等。色、墨相破时，墨破色容易，色破墨困难。墨破色时，色彩鲜美；色破墨时，容易晦暗。

色、墨混合时，有时要调匀、调准再上纸。但更多的时候是不要调匀就画，适当调和，即可上纸。有时色彩是在画面上边画边调的，墨色显得清新鲜润。

一幅画的构图，如一座建筑物梁柱，起着重要的骨架作用。

构图应该像盖屋时植柱构梁那样认真对待。虽然，花鸟画的画面非常灵活，但越灵活越要有结构。找出结构规律，再去灵活运用规律，才能创造出严谨而变化丰富有序的画面。

花鸟画以线作为构图骨架，是组织构图的好办法，即把一幅画概括成为由几条线来组成。那么几条线最合适呢？一条线太孤立，不成构图，两条线仍然是太简单，三四条线，就可以组织美丽的画面了。

这三条线中第一条是主线，在全幅中起主导作用，在画面中占的分量较重，位置也比较明显。第二条是辅线，辅线和主线的方向基本一致，略有角度，用来辅助主线的势，但比主线要弱一些（或短，或细，或淡）。第三条线是破线，用破线把主线和辅线穿插交

织起来。一般是直线用曲线破，曲线用直线破，竖线用横线破，横线用竖线破。破线的分量（视觉量）一般不要接近主线，更不能超过主线。三条线的交叉方法很多，交叉点的位置很重要。三条线在画面中的布列可以非常灵活，或从下而上生发，或从上而下生发，或从左边生发，或从右边生发，可以变幻出千千万万个构图。

当代潘天寿、郭味蕓先生画大场面、大气势的构图多用四条线，这种构图给人的感觉比较饱满、稳定。四条线穿插比三条线难，不能插得太实，可以用虚接、虚交、气交、气接的办法。

花鸟画的构图特别讲究“置阵布势”。古人对势有很多论述，提出“取势”、“布势”、“写势”，“先定气势，次分间架”，“笔墨相生之道，全在于势，势也在往来顺逆而已”，“繁而不乱，少而不枯，合之则统相联系，分之又各自成行”等。

对势的要求有两个方面。一是所画物象要有一种勃发的生机，有生长之势。这在花鸟画中尤为重要。因为中国花鸟画一向主张表现生命，画活的、画动的、画有生命力的物象。花鸟画要强调动感和势感。植物都有向阳性、抱体性，这是生命的象征，因此，势能很强。枝、干、花、叶都要得势。势要统一，势不能散。

二是指画面本身要得势。画面不能杂乱无章法，松散无节奏，板实不灵动，充塞无活气。全幅画要互有联系，血脉流畅，一气贯注。为了达到这个目的，除了注意一般的构图规律以外，还要在画面上让人感到有一条畅通之路，也就是古人所说的要有龙脉，用现代的话说，就是让欣赏者的视觉感到有一条很清晰的扫描曲线。我们在构图时经常用S形、之字形，以及左出右抱、大开大合等构图规律，也都是在制造这样一条龙脉，龙脉清楚了，势也就通畅了。

势也要有变化。一味通畅，又过于简单。势有壮势、弱势，有流畅，有迟滞，有起伏，有平叙，有抑扬顿挫，有节奏旋律，有往来顺逆，有隐现断续。因此，对势要进行认真细致的研究，学会布各种势的能力。

一个花鸟画作者，如果缺少驾驭势的能力，就很难灵活调度画面。对势要能造、能引、能回、能破、能伸、能堵、能泻，做到这些才能掌握主动。

花鸟画注重层次的前后，而不重远近距离的表现。如果说山水画重视表现深远、第三度空间，那么，花鸟画是在一二度空间里做文章，强调平面布列、层次掩映、层次衬托，不强调远近变化。我认为这是花鸟画的重要特点之一，在构图上一定要体现出来。

画花卉一般多用两层，一前一后，近取景，远取势。近处刻画形象，第二层衬托，画气氛，画气势。近处精到，二层简明，一实一虚，虚实相生，虚实相发。

画较复杂的景物，也可用三层、四层来组织画面，但层次不可过多，过多则不鲜明。层次之间也不要有过大的远近透视效果，分出层次就可以了。我表现热带雨林题材的画，往往处理三四层，既要保持雨林那种特有的茂密、深远的层次，又要保持花鸟画的平面特点。我经常采用在夹缝里做文章的办法，大的构成上保持平面化，从局部深入进去掏出层次。我自认为这是经营大幅花鸟画很重要的手段。

创造层次要把握以整衬碎，以碎衬整；以实衬虚，以虚衬实；以深衬浅，以浅衬深；以冷衬暖，以暖衬冷；以墨衬色，以色衬墨；以动衬静，以静衬动；以简衬繁，以繁衬简；以疏衬密，以密衬疏；以干衬湿，以湿衬干等对比关系。一幅画如何应用这些对比关系，要选择恰当，不要用得过杂，突出一两种足矣。关键是如何在对比中求和谐，以取得最佳效果。

写意花鸟画画到高深处，还可在无层次中求层次。看来没有明确层次，实际在笔墨之中空间层次分明。看吴昌硕画的乱藤，虚虚实实，浓浓淡淡，错综交叉。这是在平面中求层次，在平面中创构意象空间，这是较难做到的。



图1 《菊》（毛笔）郭怡琮

二、花鸟画写生的本旨

（一）在写意观指导下的写生

写意是中国画的艺术观、创作观，是区别于西方绘画的独特的艺术观。写意不是简单地描绘似是而非的形象和含混不清的图像来写其大意。所谓写意，是指画家对时代、民族、社会、自然等一切的深邃体察在心中蕴积成的一种意识、一种精神和凝炼的感情，而借助于客观物象和笔墨表达出来。

早在一千多年前，中国画的写意观已经基本形成，并在理论上不断地丰富和发展着。“外师造化，中得心源”，“迁想妙得”，“意在笔先”，“缘物寄情，物我交融”，“神遇而迹化”，“似与不似之间”，“妙得生意而不失真”，“对花写照将人意”等，都是中国画写意理论的精华。

在写意理论的指导下，中国画既强调客观真实又很注重主观创造；既有具象的内容，又有抽象的概括；既有再现的因素，又有表现的因素。这些对立的方面在中国画中没有互相排斥，也不是机械地拼凑，而是有机地合成为一种审美要求。值得注意的是只有这种有机合成，才构成了中国画的审美模式。任何只强调一方面的极端的绘画形式，都不能正确体现中国绘画的写意观。

中国画的写意观并非排斥写生，而是十分强调画家要通过耐心不竭、细致入微的手写心记来把握形象、意境和气氛。花鸟画更是要借助无限丰富的自然世界来表现生机和生趣，来传达作者的情感。画家们借助对物象的认识和把握，经过思维加工，形成一种客观认识，再借助笔墨表现出来。因此，写生是学习中国画的重要一环，它有自己的观察方法和独到的写生方法，不但与西画写生不同，而且人物、山水、花鸟也各有特点。

翻开中国花鸟画史，不乏师造化的写生高手。五代黄筌在殿壁上画了四时花竹和雉鸡，飞鹰见了连连振臂想飞去捕捉，这不能不说已达到了“和生者毕肖”的程度。我们现在还能在故宫博物院所藏珍禽图中见到他精湛的写实能力。和黄筌同时代的徐熙画花卉“叶有向背，花有低昂，花光艳逸，晔晔灼灼，使人目识眩耀”，也应该说是形完、意真，做到形神兼备了吧。到了宋代，花鸟画更加成熟精妙，显示了极强的写实功力。传世的《枇杷绣羽图》、《果熟来禽图》、《出水芙蓉图》，以及赵佶的《芙蓉锦鸡图》、赵昌的《蛱蝶图》等，在当代美术院校教学中仍然作为重要临本。古代先贤们对现实的认识能力和表现能力，已经达到极其高超的程度，更重要的是写生方法的独到和多样。

宋代宋伯仁撰的《梅花喜神谱》序文中说：“余于花放之时，不厌细徘徊于竹茅苑屋边，谛玩梅花之低昂俯仰、分合卷舒，图写花之状貌，得二百余品……”可见古人是如何仔细研究观察写生的。赵昌更是对花写照，不但画形象，而且当场做色彩记录。易元吉疏凿池沼，种花、种竹、种苇、养水禽，伺其动静游息之态，以资画笔之妙，进行穴窗写生。曾云巢画草虫，“取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其落笔之际，不知我为草虫耶，草虫之为我耶”。这已进入了写生的高级阶段，不但状物，而且传神、达意、抒情。创作时就会达到意在笔先、胸有成竹了。最早主张“胸有成竹”的文同，则是长期与竹朝夕相处，对竹写真，深入观察竹之精神形意后提出来的，不然怎么能做到“执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见……”的境地呢？就是后来主张“胸无成竹”的郑板桥，他画的竹子的形象和意境也是“多得于纸窗粉壁、日光月影中”，这是对影写生。传说从五代李夫人就摹写纸窗上的婆娑竹影，而创墨竹法。以上事例是举不胜举的。可见古人对写生是多么重视，写生方法又是那么多样和灵活。

（二）花卉写生的本旨

花卉写生，一般都理解为对花写照，是面对实物直接描绘的一种方法。

在中国人的辞典里，如《辞海》、《辞源》中，对写生还有另外一种解释，即“中国画中描写花果、草木、禽兽的绘画也叫写生”。为什么把花鸟画又称写生呢？正是因为花鸟画重写生，写其生意、写其生机，是指花鸟画的创作方法和创作精神，这与人物画重写神、山水画重写意是有所不同的。

中国花鸟画写生传统蔚然成风、代代相传，我们需要探讨花卉写生的本旨，以便更全面地认识写生的意义和写生的方法。我们对花卉写生的概念可以从以下两方面来理解：

一是指对花写照，面对实物熟悉物理、物情、物态，塑造形象、创造典型的过程。

二是指写花之生意、写花之生机，从而表达人的精神气质，这是花卉写生的本旨。

生机、生气是我们在写生中要紧紧把握的。我们描写的是一种活生生的生命，以及它与人类的精神感应，是借用花鸟的生机、生趣来抒发和表达人的精神情怀。古人说“天以生气成之，画以笔墨取之”、“必得笔墨之生气，与天地之生气合并而出之。巧夺天工者在此生机生气”。写生须写出活处，写出其生机生气，写得死僵无生意，便根本违背了写生的本旨。

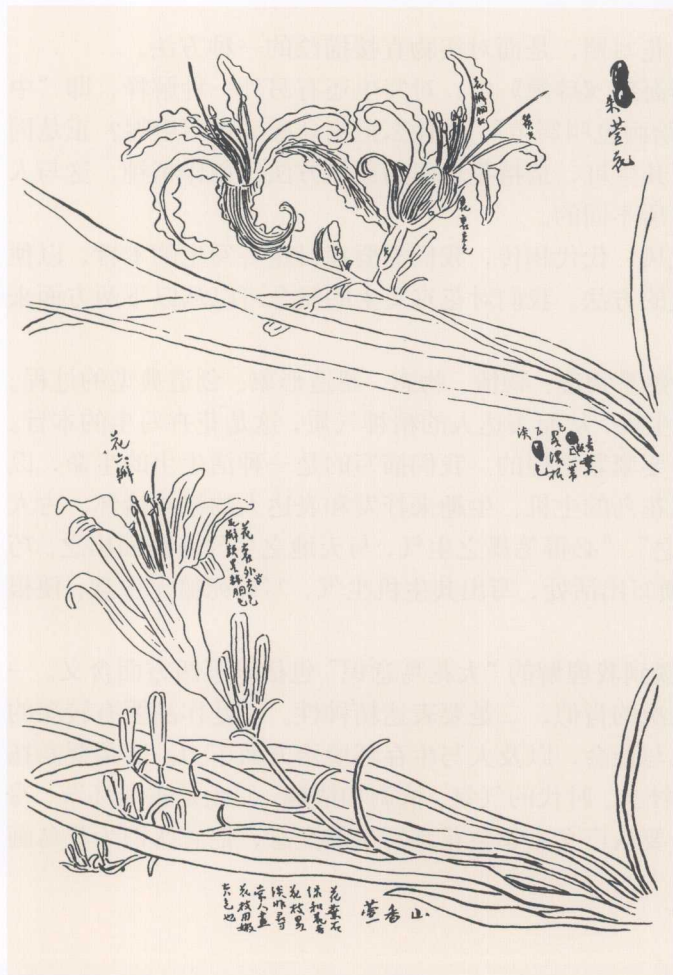
我曾在《怡园艺语》一文中谈到我理解的“大花鸟意识”包括以下四方面含义。一是花鸟画要表现生命，不是浅层次的肖似。二是要表达精神性。三是作品要有较深的文化内涵，在反映人与自然、人与社会，以及人与生存环境诸方面下力。四是要高扬社会属性。通过花鸟画来传达出社会、时代的气氛、情调和情趣，写生是重要环节，写生又绝不只是简单的对物写照，要从广义上领会花卉写生的全意，把它认识为花鸟画的创作理念和创作精神。

(三) 近现代画家的启示

当代有成就的、有创造性的花鸟画家，都十分重视生活、强调写生，并极力提倡，这是有原因的。从历史上来看，宋元以前，我国的花鸟画是以写实、写生为主流，而文人画出现以后，社会风气忽视写实，认为文人画应是对现实物象做本质的表现，是源于造化和心源的。但也不可避免地造成了一些人脱离生活，因袭成风，把很好的传统一味模仿而成为陈词滥套。随着艺术的发展和时代的变革，有见地的画家又重新转向生活进行开拓，给花鸟画的发展带来了新的生机，这是现代花鸟画发展的主流。

齐白石就是一位变革精神很强的画家，他顺应了五四文艺新思潮。他的作品是大众文艺的重要代表之一。郑振铎先生评价他“光芒四射地代表了这个反帝、反封建运动的黎明期的画坛”。他画的题材和画面的结构全是从现实生活中来的，和人民的生活有密切关系的。他扩大了花鸟画的表现范围，把普通人民的审美情趣引进了被文人士大夫禁锢得很紧的写意花鸟画殿堂。他“似与不似之间”的造型观，是建立在能够准确地感受和肖似地捕捉形象的基础上的。他力主写生，手写、心写，不断交替进行，而且年复一年。他鄙视那些

图2 《萱花》（毛笔）齐白石



些半生目不睹真花而以传统自居的人，他说：“匠家作画，专心前人伪本，开口便言宋元，所画非目所见，形似未真，何况传神，为我辈以为大惭。”徐悲鸿先生是以融合中西画法而创新路的，他也特别主张写生。他说：“艺术家既有求真的精神，故当以阐发造化之美为天职。”徐先生以真马为师，创造的奔马形象早已为世人称颂。他画的白梅，同样来自生活中那独特的感受和精湛的造型能力，从千百年来近于凝固的画梅程式中发展，再不是陈套，一下子把梅花和现代人的感觉拉近了。徐先生说：“吾所法本造化而已，碧云之松吾师也，栖霞之岩吾师矣……而窃愿依附之而谋自立焉。”工笔画家于非闇也是一辈子在写生中奋进的。他长年养花养鸟，不断研究写生的规律和方法、技法，由于新生活的融入而焕发出新的生机。潘天寿先生不

但在教学中十分强调写生,而且经常到大自然中去,“到生活中去抓生动的姿态和天真的气势”。他反对只在花房里画静止的人工雕琢的东西。他画的《小泷湫下一角》、《记写雁荡山花》、《灵岩涧一角》等作品,洋溢着勃勃生机和山野之气。如果你看过大写意画家李苦禅先生在五六十年代画的相当数量的极精细的鸟类写生稿,你就会知道他笔下充满神韵的鹭鸶、鹰、竹鸡等形象,也是从写生中幻化出来的。郭味蕖先生更是注重写生。正如他自己说的那样,他的画多是“从大自然中来和得江山之助”的。他提出了花鸟画家要深入社会生活和自然生活的主张,每次壮游归来写生稿都累累夹笥。他曾在青城山白山茶树下“徘徊其下三日不忍离去”。他画竹也种竹,经常在风、雪、雨、雾中观察竹的意趣,达到了“种竹五十年矣,溶溶漾漾之意,不觉奔来腕底”的境地。

这一代画家凡是有创新、有时代感、有突破的,都十分注重生活,重视写生。由于作品中充满了新的生活情趣,而经受住了时代的挑战,受到群众的普遍欢迎。近年来在全国美展中获奖和有影响的花鸟画作品也大都源自新的生活。

从发展的角度来看,重视生活,注重写生已成为花鸟画的时代特点之一,而且有越来越被重视的倾向。我想其中很重要的一个原因就是人们更愿意看具有现代人情感的作品,从艺术作品中去窥探现代人心灵深处的幽情壮采,已成为现代社会对艺术作品的必然要求。现代情感无论如何从临摹古人的作品中是得不到的,这就需要到生活中去,用新思想、新观念,去分析、研究和发现自然界中的生活情趣,并心记、手摹,以创造出新的意境。

(四) 体验生活、认识生活、反映生活

生活永远是一切艺术创作的源泉,在花卉写生教学中更不能离开生活,关键是如何引导学生全面认识生活。

生活的范围从宏观来看,应该包括社会生活和自然生活两个方面。一幅好的作品,包括写生作品,首先要注意对社会情调和气氛的反映,准确地把握这一社会基本旋律,才能使作品跃动着时代的光彩。经常到公园、花圃、菜畦去写生固然是花鸟画作者必不可少的生活。但上下五千年,纵横八万里,人、社会、自然,以及他们之间的关系是更根本的。有见识的画家,从宏观生活着眼,虽画小景也有大寄托,自能常出新意,力去陈腐。凡是历史上有成就的画家,其作品都普遍反映着画家对自然界的客观实际,以及对社会的客观法则有深刻的体验和认识。齐白石的人民性,潘天寿作品中反映出的强其骨的民族精神,郭味蕖表现的建国初期那开朗、明丽、欣欣向荣的社会生活情调和气氛,都是较准确地把握了社会生活的本质,赋予了所表现的自然物以鲜明的感情和新的含义,所表现的不是寻常的花木,而是一种时代精神的象征。

如何在写生时调动平时社会生活的积累,去准确把握自然界的情趣,反映现代人对生活的态度是重要的。因为人和自然的关系,随着历史的演变,发生着很大的变化。从远古时代人类对大自然的恐惧、崇拜,到后来的利用、改造,直至今天人类更加热爱自然、亲近自然、保护自然,这不仅是为了维护人类本身心理上的平衡。大自然和我们难解难分的关系,由生活的关联演化成情感上的节奏,构成了人们整个生活的一部分。对大自然的重新认识和培养的新感情,使艺术观念有所改变,也必然会反映到写生和创作上。

（五）熟悉物理、物情、物态

写生之前要对所画的自然花木进行深入了解和分析，至少要对花木的生长结构、生长规律和生活环境进行仔细分析和研究，有些要借助植物学的常识。

自然界中的植物品种很多，要想在短时间里认识清楚，发现本质，抓住特点，实在不是一件容易的事，我们看看范画中齐白石老人所画的写生和文字记录，就知道这是一件多么重要的事情。

植物中有木本（又分乔木和灌木）、草本（一年生草本和多年生草本）、藤本和蔓本，每一种花木都有不同的形态特征和组织结构，从整体属性上要分清，下笔才有数。

乔木高大，具有强盛的枝条组成的树冠，灌木多歧枝、丛生。要充分了解其种别特点，分析其枝、干、花、叶、萼、梗、蒂、果的构造，对其生长特征，多求了然于心。要用园艺学的知识，分辨其不同特征和细微差别。

草本花与木本花树不同，它一年之中从萌生到枯叶仅数月，花冠轻盈、偃仰多姿，枝叶纤细柔弱而又劲挺，临风扶疏有致。但草木花卉的种类繁多，必须仔细认识，如秋天的菊花有傲霜之姿，异于春花之柔和。

藤本和蔓本都有长藤长蔓，但藤为多年生木本，蔓是一年生草本。其藤蔓或缠于乔木之上，或绕于山石、竹篱、棚柱之间，各有姿态。藤蔓生长要合乎物理，乱中有势，要在写生中发现夸张其特征，百尺柔蔓，清风摇曳，绿叶披拂，幽花煌煌，别有风趣。

季节性和地区性对植物的形态影响极大，写生时要加意体会，把握特征。植物在不同的季节里呈现的形态、颜色、气韵、神情都各异其趣，千变万化。萌生和衰老时的形态也很不相同。生长条件和环境都能直接影响植物的形态和性格。如平地生长的松树，树干直立有昂然入云之势；山涧悬崖上的松树虬屈而上，弯转多姿；高山峰头上的松树树干多低矮，枝叶平展，为避风雨摧折。花盆里种的花枝叶四面纷披，石畔之花倾向一面。

在西双版纳写生时，你就必须先了解热带雨林中植物生长的一些重要特色，如板根、气根、寄生、附生、阔叶、藤类、蕨类、老干生花、老干结果，以及它们互相竞长的群落关系等等，再画时心里就有数了，理解了才能更明确地表现。

在把握形象结构特征的基础上更要注意情和态，没有情和态的形是没有感情的形。



图3 《大丽花》（毛笔）郭味蕖