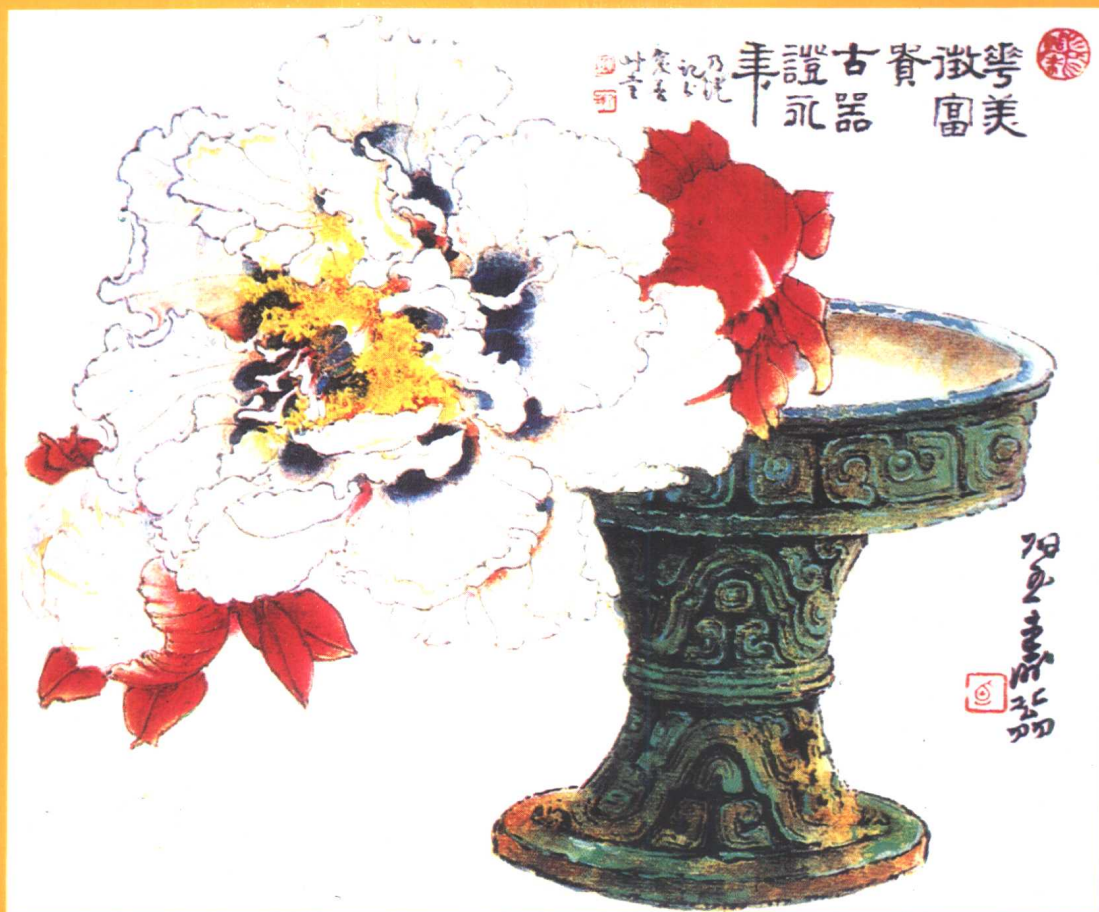


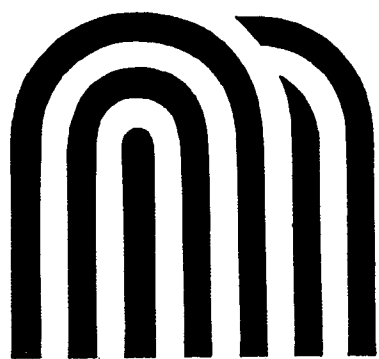


花卉写生

夏春明 绘著



浙江人民美术出版社



花卉写生

夏春明 绘著

浙江人民美术出版社

(浙)新登字2号

封面画(局部) 郑乃珣作

责任编辑 驾 沧

装帧设计 少 达

花卉写生

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路347号)

全国各地新华书店经销

浙江兴发印刷厂印刷

1995年10月第1版·第1次印刷

1997年8月第1版·第4次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 4

印数: 17,001—23,000

ISBN 7-5340-0639-2/J·538

定价: 11.50元

目录

小 序

- 一 花卉在花鸟画中主体地位的确立
- 二 “以形写神”也是花鸟画的主旨
- 三 笔墨·线条·白描
- 四 花卉白描写生
- 五 再现自然美
- 六 我用我法
- 七 真情美感
- 八 方法与技法
 - (一) 出枝
 - (二) 分杈
 - (三) 布叶
 - (四) 画花
 - (五) 临摹
 - (六) 写生
 - (七) 笔墨

图 版

小 序

大概十几年前的一个深秋的傍晚，我带着孩子散步到一处栽满菊花的路边圃地上。此时花谢叶凋，唯有三五朵斜倚竹篱尚未凋谢却似现倦容的黄花，因为映着夕阳，衬着草地暮色，很有些显眼，真有“道逢醉叟卧黄昏”的意味。我下意识地掏出钢笔，在孩子课本的封三上对花写照。那年霜季来得迟，残菊还开了好些日子，我也就三天两头地去那儿画了好多幅。就这样开始了我十馀年的花卉写生。

我是学国画人物的，也画山水，画动物，但极少画花鸟；我爱写意，或会去撇兰写竹，会去画点花鸟小品什么的。突然搞起花卉写生，确实很有些偶然，很有点兴来所致。渐渐地有点像和念小学的女儿一样，识五线谱以填补音乐空白，花卉写生也弥补了我学画时的薄弱环节。

也许我过于淡泊，结果，一方面是以菊花、玉兰、杜鹃、月季之类常见的花木为写生对象所造成的长期狭窄，新积之稿居然可以辑成《百菊图》、《月季谱》，而到了准备整理出版时才发现连梅、荷、扶桑、牡丹之类传统题材里常见花木我竟无写稿。另一方面，神闲、心静，使我自在从容地对花卉作了相当仔细的观察和准确的描绘，认真的态度一如当年之于人物素描写生。

我也没有改变早年的作画习惯，画具只以方便合手为好，不求考究。在以前好多年里，我几乎专用一支自己加工过的粗钢笔，画在一个20开速写本翻开后成长方形的内芯上，以类似中国画的线条勾勒对象。后来，为了更方便些，改用铅笔，间或用塑料软笔，仍照例运用了习惯的线描。其间也曾以水彩、国画法直接写生，但终因嫌麻烦而作罢。有时，觉得勾线局限太大而试作素描，但或因时间或因疲累，仅仅画过几张。几度改试，都不足为画风的追求计，画还是为表现对象的准确而动心思。

且看画面，既无黑白灰的对比效果，线条也没什么装饰味和形式感，唯真实自然而已。我原以为是开初时不熟练的缘故，不想十馀年中积累的数百幅写生仍无改是道，而且在自觉相当娴熟之后，依然如故。这似乎也可以说是我始时无心，继而也无意的一种追求吧，即使说追求也是求真、求实、求自然而已。

自然很美很美，真该谢天谢地。如果能够在画面上把自然美记录下来，不论是否达到“艺

术再现”，这些“类文献”的写生就应该有价值。“忠实于自然”，似乎是美学术语，而坚持写实，即坚持写生原则，是应该而且可以做到的。花或怒放或凋谢，我不在画上整容缝合，反因其零落而注意它的珍惜生命的特别美；叶光鲜而隐其脉络，我不为装饰程式的丰富而单纯地恢复其线条的组合，它的审美价值存在正在于以其简单的形姿为花朵作伴的恬淡风度。然而这并非追求所谓的“残缺稀疏美”。恰恰相反，我倒是更偏爱花卉饱满繁富的生命现象。这也许是我总在风和日丽中写生所致。枝繁叶茂花盛，自不可能不删除过多的、看也看不清的或说次要的东西，但在我画的这个局部里总尽可能再现繁荣，当然，以不乱为原则。因此说我“多多益善”，我亦自认如此，因为：我这是写生，而非写意；且造物无限，如此着意，也不过得其万一而已。

实际上，一般画家写生也并不追求写生稿的完美，主要是为搜集素材，积累资料，自然也包括熟悉了解生活——尽可能多些掌握花卉各种形态——在内的绘画基本功训练。

本书所用图版，自非写生原稿（原稿作为附图有十几幅，另列），我称之为“花卉白描写生”。这里的“白描”，线条既不合乎传统法度，也不多书法意味，只是作为线描的习惯名称而已。运用这些线条的目的纯粹是为了写生，因此，开始上墨线稿时许多幅并未加整理，几乎就是一种对自然的复制，即使这样，也常以不能保留原稿风貌为憾。近年来的一些画稿才稍加整理、加工。而这些整理加工，仅因为近年的铅笔写生稿不如往年钢笔稿严谨切实才这样做的，目的还是为了忠实于自然。也许这不是什么提高，而是一种回归，即是对自然的皈依。

除图画而外，本书还有一些文字，主要是就花卉写生所涉及的若干问题，谈点自己的看法和想法，可能不同于传统，亦可能不合于时好，仅为一种意见、一人之言，以为研讨。

其次是些花卉写生的技法问题了（见附图并解说于后），多为我这些年画事的经验，诚献芹之言，未必人人咸宜，但提供了一些不完全相同于习惯的观察和表现方法，多少可作一种参照。

一、花卉在花鸟画中主体地位的确立

长久以来,我们似乎都已经习惯了把人物、山水、花鸟作为中国画的基本分类。其实这很有些“逸笔草草”的写意味道,大概而已。既谈不上有明确的定义,也没有什么严格的界定。其中“花鸟画”范围特别宽,题材广罗花草竹木、鸟兽虫鱼、瓜果果蔬,还有松石和文具器皿,甚至于龙凤麟鳌之类。

花卉则是花鸟画最基本的题材。

在花鸟画起始及发展的一个很长时期里,花卉不仅与竹木、与山水一样仅作为画中人物活动的背景,而且常常作为飞禽走兽动物画的陪衬。即使是花鸟画日渐成熟、独立时期的画家,他们的着眼点还不是花卉与虫鸟,如薛稷善画鹤,曹霸、韩干、韦偃擅画马,韩滉、戴嵩长于画牛,中晚唐的花鸟名家边鸾、滕昌佑、刁光胤辈也只重鸟雀蜂蝶而次花草竹木的。

花卉与虫鸟珠联璧合相互映衬,可以说是五代以后的事了。从“富贵黄家”(黄筌、黄居寀父子)光大至北宋画院,才在花草竹木的描绘上出了

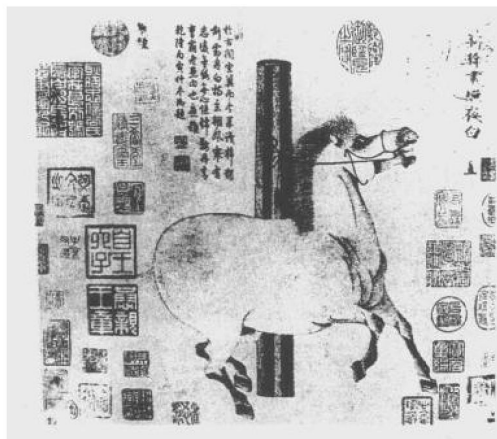
不少神绝之笔,但似乎仍精于珍禽异兽。只有“野逸徐(徐熙)派”才“多状汀花野竹,水鸟渊鱼”(郭若虚语)。刘道醇说徐熙“必先以其墨定其枝叶蕊萼……与造物之功不甚远”之类的话,也点明了徐派的选材。所谓“徐黄异体”,不独画风殊异,而且选材殊异。由此而下,从赵昌、易元吉,到崔白、吴元瑜的画院变革,花卉渐次成为重点。

及至文人画的兴起由此形成长久不衰的风尚,山水、花鸟就成了中国传统绘画的主流。花鸟画坛上,花卉也相应为主。梅、兰、竹、菊更成了文人士大夫画家千古不易的题材。到了明代水墨大写意花鸟画突起之后,芭蕉、荷花、紫藤、葡萄及牡丹、松石……等一应花草竹木都登堂入室,珍禽异兽倒几无厕身之地了。

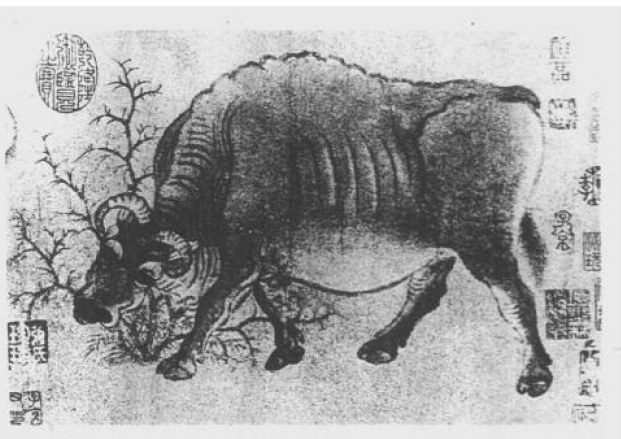
时风所及,连不少精于工笔花鸟的专职画家也都乐于注重花卉而甚于鸟兽虫鱼了。

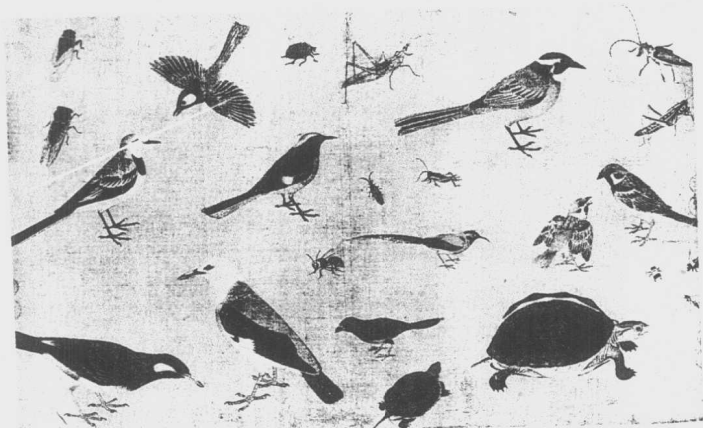
美学精神变化后所出现的新的局面,当然,也有画家个性、师从和术业专攻等在起作用。

〔唐〕韩 干《照夜白图》



〔唐〕韩 滉《五牛图》





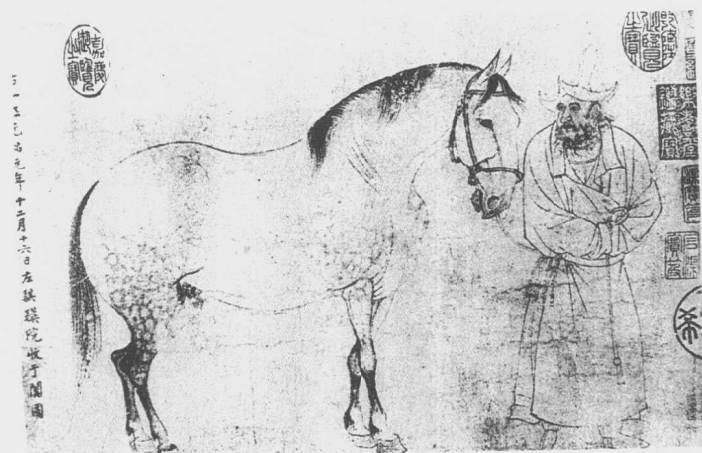
〔五代〕黄 筌《写生珍禽图》



〔宋〕黄居采《山鹧棘雀图》



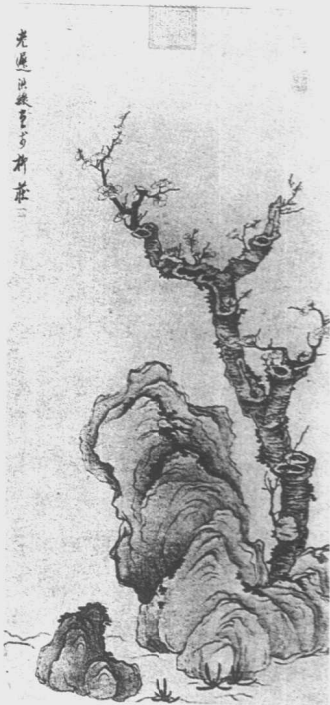
〔宋〕崔 白《寒雀图》



〔宋〕李公麟《五马图》



〔宋〕赵 佶《芙蓉锦鸡图》



〔明〕陈洪绶《梅石图》



〔清〕石涛《竹石图》

〔元〕钱选《桃枝松鼠图》



〔清〕蒋廷锡《柳蝉图》



〔明〕徐渭《黄甲图》



〔清〕恽寿平《墨菊图》

二、“以形写神”也是花鸟画的主旨

在花鸟画史上,“徐黄异体”既是第一次明确的流派对立,同时也是花鸟画第一次高潮的标志。

他们都从唐代花鸟画技法发展而来,徐家继承了殷仲容的“用墨色如兼五彩”,下笔草草和落墨不拘;黄家继承了边鸾的“精于设色”,刁光胤的“下笔精利”及滕昌佑的“以似为工”,笔法精致,色彩浓艳。野逸、富贵,画风迥然有别。但自晋唐以来,“以形写神”、形神并重的原则都明显保存着。黄家直接从写生而来,徐派亦基于对自然物的认识和对生活的感受之上,“盖亦耳目所习,得之于心而应之于手也”,不然,又何至于“下笔能逼真”(梅尧臣题诗)!

五代下接两宋,花鸟与山水并行发展,都达到了极盛。这是一个在画史上承前启后的阶段,是各种绘画全面发展的时期,花鸟画则尤为突出。值得一提的是,《宣和画谱》列绘画十门:道释与人物、番族并列;宫室与山水各别;花鸟而外,龙鱼、畜兽、墨竹、蔬果都单独分类。这诚然并不严谨和确切,却较为细致和实在。花鸟画的题材十占其五,繁荣可见一斑。仅此《画谱》所载馆藏北宋三十来位画家花鸟画作品就有两百餘件,画花卉竹木两百餘种。

宋初百餘年,院画花鸟“必以黄筌父子笔法为程式”。直到徽宗赵佶主持画院时,仍以黄筌为宗,崇尚“法度”,即特重形似。表现了前所未有的精细不苟的审物精神,令人钦佩。鲁迅特别指出:宋院画“周密不苟之处是很可取的”。至于院外,既有徐派行世,也有许多新人新法,他们既不拘于古人规范,更不满于黄家标准,都在生活实际中以自己的目光观察和掇集花形鸟态。

当黄派末流辗转摹拟、陈陈相因、不重自然之弊积甚之际,郭熙在山水画上的革新给一度单调沉闷的花鸟画坛带来了春风春雨,出现了“格遂大

变”的局面。为先驱者是“写生赵昌”。赵昌的“对花写照”,直接启发了稍后的易元吉。他决心“以古人所未到处驰其名”,多游山林,“窥猿狖禽鸟之乐,图其天趣”。接着崔白兄弟及其弟子吴元瑜继起,从根本上改变了因袭黄氏模式的积弊,写生成为了画坛时尚。他们或植树引鸟,凿池蓄鱼,种花于坳地,纳虫于笼中,以为观察、审识和写生;或请教花工,查阅典籍,以了解花鸟生活生长规律……诸如此类,常载于史料。风气所致,院体者也因之重有生机。

赵佶在花鸟画方面的杰出成就,是在北宋花鸟画大发展的基础上获得的。他既崇尚黄家传统,又直接继承崔、吴风格,使作品表现了两种不同的风貌。但于写生一法则仍是以严谨为宗旨的。

即使时代和审美情趣都发生了变化的南宋,花鸟画仍在繁荣的馀绪里。院画花鸟继承的仍是赵佶传统,观察仔细,造型严谨,谨守写生的法度。

到了元代,如以写生为例,唯有钱选较为突出,他师法赵昌,画存北宋遗风。明代前期则有边景昭、吕纪两家。他们独特之处,是往往在花鸟之四周,衬以树石流水,真可谓“全景花鸟画”,呈现出既有真实感、也有博大之气的意趣和格局。

清初,一批遗民画家重个性,反正统,“不奉师说为上智”而“师造物”。例如谢荪有幅《荷花》,显而易见是从实景写生得来,栩栩如生,洋溢着一股沁人的清新之气,风神之高决不亚于宋人。

清前期的一个半世纪,花鸟画相当兴盛。由明后期徐渭为代表的泼墨大写意,为花鸟画开拓了新的机运。经朱耷、石涛的承启到“扬州八怪”的光大,在清初发展势头很猛。于此同时,恽格一派的画风也很盛,几成对抗之势。恽格花卉“一洗时习,独开生面,为写生一派”,他得徐家心印,兼工带写,完成了一种纯没骨体的画法,巧夺天机物趣,“有起衰之功”。继恽格馀绪的,以蒋廷锡、邹一桂为代表,

他们都以写生相标榜。邹一桂还著有《小山画谱》，专论花卉画法，并记载了115种花草和36种洋菊花蕊的形态颜色。可见他的观察相当仔细，并积累了丰富的写生经验。此外，还有沈铨的翎毛花卉，也

表现了相当深厚的写生功底。他曾东渡日本，画风也随之而扬，以后还在长崎形成了一个“花鸟写生画派”，在日本画史上影响不小。

三、笔墨·线条·白描

笔、墨本为中国画最基本的画具。笔须着墨，墨为笔迹，为线，为点，为块，为形，从而为景，为物而成画，神、情、气、韵、趣、味也藉此而生。

实际上，笔墨不论作为画具，还是作为技法，或是进而作为艺术效果，它在中国画里的作用 and 地位，都是不能由其他手段来取代的。甚至常常超越主题内容，成为最重要的、第一位的审美“内容”。这突出地表现在文人画上，表现在梅、兰、竹、菊和松石画上。特别是近百年间日渐多见的那些大笔挥洒、水墨淋漓的山水、花鸟和人物画作，画家更把“笔情墨趣”推向巅峰。

但说到底，笔墨主要还是以技法为特点而被人们逐渐深化认识的，如有力而变化的线条、畅快而神奇的墨韵就直接服务于作品的。

在中国画史上，线条自古至今就是图画的构成手段。即使在大写意一派汪洋的水墨画里，线条也往往如骨如柱、如丝如缕，有意无意地支撑那一片天地，牵系那一个世界，充满着生命现象。

因此画家对线条的重视和讲究是古今一贯，而且讲究很多。

明人邹德中《绘事指蒙》里罗列了诸如“高古

游丝描”、“琴弦描”、“铁线描”、“行云流水描”、“战笔水纹”、“柳叶描”和“竹叶描”……等18描。其名称虽然不免杜撰，18之数亦较勉强，但中国画线描形态堪称大观，于此可见其一斑了。这“十八描”原是就人物画衣纹而言的。而中国画里，人物画与花鸟画在笔墨赋彩诸多技法以及分类准则上常常是相似甚至是一致的，许多用线更自相通。

古代人物画里，有许多是专门用线条描绘对象，或者以淡墨稍加渲染的作品，古今都称之为“白描”。线条既然单独承担如此重任，它自然要求自己更加完善，笔力自须加强；线条自身的变化和组合搭配，如轻重、粗细、抑扬、顿挫、疾徐、畅滞、顾盼、呼应和疏密、虚实、方圆、刚柔及干湿、浓淡等等，都须十分讲究，以期有如音乐的节奏感和韵律感的生发。然而，此时线条更重要的是表现物象的造型美，促成形象的准确、生动和深刻，从而完成艺术创作。

可以说，白描正因此促进了中国画的发展。所以新美术教学里常常视白描为中国画的素描，作为国画的基础课。

四、花卉白描写生

纯粹以白描的方法所写生的花卉,也许还不成为一件独立完整的花鸟画。虽然,相对完整的白描花卉作品不是没有,而且当代已经有好几部白描花卉画册、图谱出版。对我影响颇深的有60年代福建陈子奋,70年代浙江叶玉昶,80年代天津姜毅然等人的作品,在美术界起过不同程度的影响。但这些作品和出版物在主要的意义上看,不是技法探讨,而是美术资料,或者说具有不错的欣赏价值。

一般的写生,通常都是为正式创作收集和积累素材而成的。在美术教学上,它更是一项必不可少的基本功训练。这在五六十年代,在徐悲鸿、潘天寿美术教学思想里,特别得到重视,是明文列入教学计划和切实执行、并形成风气的。

写生当然也有佳作出现,也能体现画家个性、风格和创作精神的,但它与画家精心覃思的创作无疑是有差距,或者说有差别的。

至于白描,则往往是工笔花鸟画的一个步骤,

一个由粉本进入正稿,勾墨线的过程,它更像是一件尚待完工的半成品。

这与人物画里早就有相当独立的,也许从画史上说一开始就有白描作品的情况,有很大程度上的不同,有不同意义的区别。但是,即使是唐代吴道子的《送子天王图》、宋代武宗元的《朝元仙仗图》如此杰出的白描作品,历代论画者也仍多以为是授徒壁画的稿本。好在毕竟有如宋代李公麟、明代陈洪绶们的无可怀疑的完美的白描人物画使人得到欣赏的满足。若要求再宽些,以线为主,稍加淡墨,浅色渲染之作,自然更多。上至顾恺之,下到费丹旭等等的作品,也许因技法的多样,而使人跳出白描的成见。

白描鞍马也很有几件名作。

而花鸟画中如此突出而无异议的作品却是极少。本文开头提到的陈、叶、姜诸位的画册,或可以说是得风气之先者。

五、再现自然美

被誉为“写实主义英勇旗手”的19世纪法国画家库尔贝认为:“美的东西在自然中,而且它以多种多样的现实形式呈现出来。它一旦被找到,它就属于艺术,或者可说是属于发现它的那个艺术家。”他还进一步说:“自然所提供的美,比艺术家所有的

传统都优越。”

潘天寿作为花鸟画大师不无崇敬地说自然山石花草是其“无上粉本”。

以造化为师、为友、为范本,成就了无数画家、无数作品从自然美向艺术美的成功转化。

这种对自然美的发现和表现,即艺术美构成过程中,无疑会加入画家自己情感、性格的观照,但照例还是显示出自然客观存在的美。而且,无论画家流派风格如何,其学习阶段、基本功阶段、第一目标,便是求真、求实,力图再现自然美。

例如,后期成为“立体主义”绘画大师的毕加索,在他40岁时画的一幅《哺》的素描写生:母亲的头向右前斜倾,右肩因抱孩子而耸起,胳膊托起婴儿肩背,手顺势伸开轻拍孩子,左臂肘手平垫孩子身体;画面空处还附画了母亲的头、脖、肩关系动作图,并详略不等地又画了四种姿态动作微别的左手。这是一件生活速写,画风写实,画面真实感人,艺术感绝不下于其后期作品。

其他许多流派的画家也都有相似的经历,画风迥异而起步无殊。如万紫千红,都根植于土地,生长于自然。

在美术长廊上,原就有不少始终如一,坚持写实,以再现自然美为宗旨的画家、画派,而且各有风采。就中国花鸟画史而言,前前后后的几个“写生派”,一样的讲求花含笑,鸟欲语,风徐来,香暗生……而黄、赵、恽、沈不独画风各异,而且意见相左。也正因此而纷呈其彩,争妍斗艳。

也一直有其反对者。文人瞧不起画工,写意的轻视工笔,表现主义者鄙薄写实……有趣的是,这种反对也一样地标榜自然,说“人巧岂敌天真”。

我无意提倡自然主义。但我的确以为:创作可以而且应该有各种各样的主义、风格,但写生,尤其作为基本功训练的写生,就应当写实;多一些自然,多一些客观,少一点“我”,不必太过追求,以免失真、失实,——这就是以自然为尚,即“自然而然”。

六、我用我法

这十馀年里,我于花卉写生,除了出乎对自然的爱好外,渐渐地明确应该在技法上作某些尝试。一方面,试以写实主义的观察方法审视对象,了解结构,挑选角度和掌握姿势,从视觉形象出发记录性地描绘物象。虽然有取舍、增删和调整,也都严格把握在对象生长存活过程中可能有的情形之内,决不违真失实。这在写生里应该不难坚持。可以不画,可以不画完,也可以认真默写,但不随意涂鸦,不笔底生花,一如真实日记。

另一方面,物态千千万,不可能全盘照录,我

只能取其一二。传统花卉以折枝入画,显得自然;西方静物画瓶插带束,重视真实。比较起来,画折枝实在要高一筹。我自然也常用此法,但我更多的则是取其局部,或一角,或半边,或特写其中部分。作为素材,用时可伸可缩,也可就此入画,画面自然饱满,气氛也容易调度。

实际上,以线描写生也确是一种良方。虽然也受许多局限,但确比其他画法能较迅速和明快地、深入肌理地掌握形态。

造物赐予人们无限的美。我们不难发现,物象

的疏密刚柔，节奏韵律都自在其中，应该尽可能地保存这些体现物象生命力的形态。因此在白描时，我尽量摆脱传统程式的影响，我不着意追求线条本身的形式美，仅为描绘形态、表现空间感和质感而运用和应变线条，或断或续，或畅或滞；甚至为了

保留写生稿特有的生动和真切，我宁可不追求毛笔线条的笔意而保存铅笔、钢笔线的原来面貌。

这也许可以算是“我用我法”吧。尽管在别人看来，我的这些习作仍不过是白描花卉，平平淡淡，如此而已，但这对于我，则如鱼饮水，冷暖自知。



原始写生稿

玉兰
(钢笔写生)



桃花
(钢笔写生)

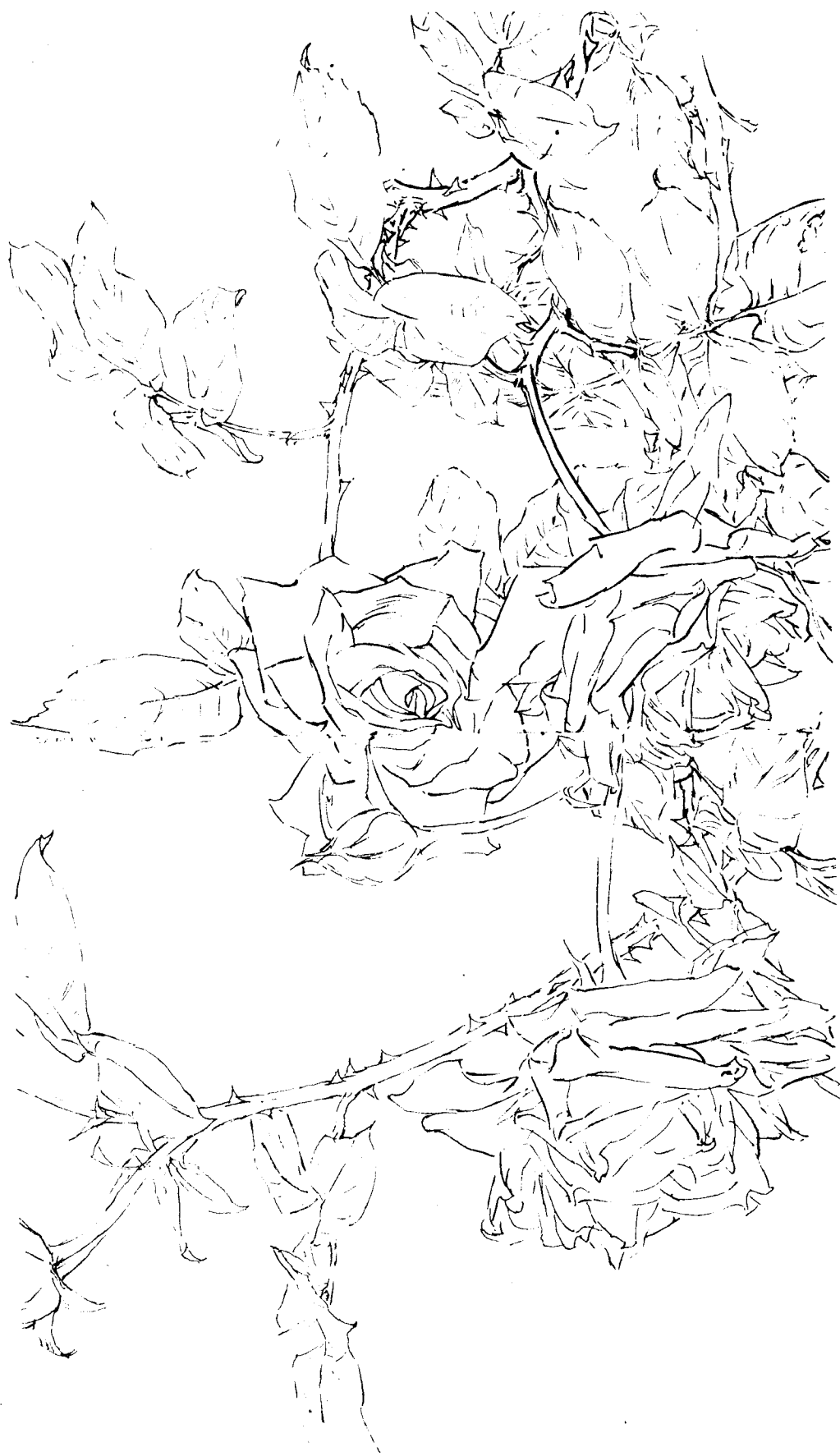
原始写生稿



绣球（钢笔写生）



原始写生稿



墨红（钢笔写生）