

● 郭味蕖著

写意花鸟画 创作技法讲 十六

上海人民美術出版社

● 郭味蕖 著

寫意花鳥畫創作技法十六講

上海人民美術出版社

写意花鸟画创作技法十六讲

著者：郭味蕖

责任编辑：袁春荣 封面设计：杨利禄

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路 672 弄33号

全国新华书店经销 上海市美术印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张10.5

1989年12月第1版 1989年12月第1次印刷

印数：00,001 - 7,500

ISBN 7-5322 0242 9/J·209

定价：11.25元



郭味蕓(一九〇八——一九七一)

写在前面

父亲是以毕生精力从事中国画创作和理论研究的。他生活的时代是新旧社会交替、新旧文化大变革的时代，父亲努力顺应时代潮流，做优秀民族文化的继承者和新文化的开拓者，自觉地承担起承前启后的历史使命。建国以后他走过了艺术生涯中最活跃、最有成果的时期，现在离开我们已经整整十五年了。

一九〇八年正月十四日，父亲出生于山东省潍县（现潍坊市）一个书画世家。潍县是山东中部文风很盛的古城，这种风气和影响可以追溯到周亮公、郑板桥做潍县知县的时候。郑板桥和我家祖辈有过密切交往，在题赠郭芸亭的墨竹中有“七载春风在潍县，爱看修竹郭家园，今日写来还赠郭，令人常忆旧华轩”的诗句。家中存有不少历代名人书画真迹供父亲研究学习。母亲陈绮是清末大金石学家陈介祺的后人，在陈家晋唐书画馆、万印楼、十钟山房中收藏极富，所藏毛公鼎称海内吉金之冠，父亲可以亲接这些艺术珍品，大大开拓了胸襟和眼界。潍县的民间美术、木版年画和风筝艺术对父亲的影响也是很大的。二十年代，在“五四”新思潮的影响下，父亲考入上海艺专学习西画，对欧洲传统绘画和印象派绘画进行学习和研究。毕业后不久考入北京故宫博物院古物陈列所国画研究班，主要是研究临摹古画，当时所临都是宫内珍藏历代名作真迹，同时向黄宾虹先生学习中国画史画论和书画鉴别。一九三八年后的十年中，父亲回到山东故里一面教书、一面习画、一面著书，治学精神十分严谨。《宋元明清书画家年表》、《知鱼堂书画录》、《知鱼堂鉴古录》等书都是在这时编写的。解放以后经徐悲鸿先生介绍到中央美术学院研究部工作，后调民族美术研究所，一九五九年调回中央美术学院任教，一九六二年任中国画系花鸟画科主任，直到“文化大革命”，在这段时间里主要从事花鸟画教学和创作。正当他充满信心的探索花鸟画创新道路的时候，正在人们期待着他有更大的突破和总结创新经验的时候，一场“灾难”夺去了他的生命。

“文革”期间，父亲受到残酷迫害。一九六九年底，他带着重病被迫回到山东潍县老家，由于是疏散回去的，他自号“散翁”，园名“疏园”。在小小的“疏园”中，他多么盼望能把努力多年的关于花鸟画推陈出新的探索继续进行下去！当重病危及生命的时候，他又多么希望能争取时间把一生实践的经验总结出来留给世人！听母亲说，

父亲生命的最后一年就像要出远门整理行装一样，从未有片刻休息，病情稍有好转就伏案写书作画，以惊人的毅力整理了《明清四画人评传》、《疏园集》、《散翁散记》等著作。这本《写意花鸟画创作技法十六讲》的初稿，就是躺在病床上写的。初稿写成后，父亲曾写信给我们，希望我们能利用假期回潍看看，提提意见，好写第二稿，并准备配上插图。信中还吐露了，由于以前的全部文稿、教材、讲义和参考书都被抄光，给写此书带来的困难和难以忍受的痛苦。正当我们准备起程的时候，突然接到了父亲病危的电报，我们赶到病床前时，父亲已经失去了知觉。学如耕稼到秋成，这本应是父亲在艺术上的收获季节呀！他没有来得及收获就离开了这块一生精心耕耘的土地。在整理父亲的遗稿时，我们发现这本书他又亲手用毛笔抄写过一遍，但是后几讲抄写得歪歪斜斜，字已经不能成行了。父亲是在跟疾病做着多么顽强的斗争。

近些年来，父亲的画集多次出版，不少美术界的朋友建议这本《十六讲》也能早日发行，但父亲生前只写了初稿，承担继续完成这本书的任务，我们是难以胜任的。在整理过程中始终怀着忐忑不安的心情，修养和文字上的差距使我们几次搁笔，怕整理不好有愧父亲和有误读者，但还是做了以下工作：

我们以《十六讲》初稿为基础，以后陆续找回的父亲在“文革”中散失的教材、教案为补充，互相参照，做了文字上的组织和衔接。对原稿中个别简略的几讲，为完整起见也做了适当的补充。对原二、三讲中由于受当时客观原因的影响而不得不写入的一些内容做了删节。根据内容所需，我们选用了父亲自己的作品做为插图（十三讲和十五讲的插图是父亲生前专为本书作的，其它各讲的插图都没有来得及完成）。最遗憾的是由于当时的种种原因，父亲自己宝贵的创作经验没有多写，好在他的作品大部分还在，我们选用了他的花鸟画创作数十幅为附图，以做文字的补充。

本书定名为《写意花鸟画创作技法十六讲》，特别强调了“创作技法”是有原因的，父亲早年就立志进行花鸟画教学改革，他认为要创造出在内容和形式上都有所突破的新花鸟画，重复古人的内容、意境乃至笔墨都是不行的。单纯的笔墨练习，以临摹为主的师承制的教学方法都已经不适应了，这就迫使我们不能忽略理论修养、生活实践和技法训练，而且他特别强调三轨同步、互补共进的重要性。这也是他自己努力实践的创作道路。

他认为作品应该有强烈的时代感，这不仅仅是表现的对象应该来自现实生活，更重要的是作品中要把握社会生活情调和气氛的基本旋律。他强调花鸟画家也必须不

断深入社会生活和自然生活。时代变了、人们的思想以及人和自然的关系都会发生极大的变化，没有对生活认识的深度，就没有表达生活的内在精神和表达自己感受的深度。父亲历年所作花鸟、山水写生累累篋笥，足迹所至，画笔自随。祖国娇艳多姿的壮丽河山、蓬勃绚丽的花树景物，使他丰富了想象，开阔了视野，促使创作进入了一个新的境界。许多过去不登大雅之堂的山花野卉、蔬果、农具，都被一一选入画图，这些意境和多种多样的美丽形象被进一步认识并被创造出来，是花鸟画内容和题材的扩大，也是审美趣味的变化。父亲说：“我的创作是从大自然中来和得江山之助的，不必做前人墨奴。”

花鸟和山水相结合、工笔和写意相结合、泼墨和重彩相结合，这一创作方法的提出和实践，是绘画技法上的创新，多种表现手法的综合运用，也为花鸟画推陈出新，拓开一条新路。他主张要对前人的技法进行全面研究，而不是一味接受和重复。要在纵横联系、相互对比中去分析理解，找出他们的继承发展关系，分析他们的个人风范、时代特点和在历史上所做出的贡献。在全面认识的基础上去设计自己的创作道路，并不断创造新的表现技法。

以上叙述也就是这本书定名为《写意花鸟画创作技法十六讲》的原因吧！它从花鸟画创作的角度讲了思想、生活、技巧、构图、笔墨、色彩等关系，而不仅仅是一本单纯的技法书。

本书的出版，能对当前花鸟画创作和教学、花鸟画的推陈出新继续有所贡献，也是父亲的遗愿吧！

郭绵琮 郭怡琮

一九八六年十二月于北京

目 录

第一讲	花鸟画现实主义传统的历史发展·····	(1)
第二讲	花鸟画的继承与革新·····	(8)
第三讲	生活的认识和造型的似与变·····	(13)
第四讲	临摹、写生和创作·····	(18)
第五讲	写意花鸟画的构图·····	(27)
第六讲	写意花鸟画的用笔和用墨·····	(32)
第七讲	写意花鸟画的赋彩·····	(39)
第八讲	木本花法·····	(46)
第九讲	竹梅法·····	(55)
第十讲	草本花法(附藤本蔓本法)·····	(69)
第十一讲	蔬菜瓜果法(附谷豆棉麻法)·····	(75)
第十二讲	禽鸟法·····	(81)
第十三讲	昆虫法·····	(87)
第十四讲	鳞介法·····	(97)
第十五讲	坡石、水口、苔草法·····	(100)
第十六讲	题款和印章(附味蕖题画)·····	(109)
附 图	·····	(127)

第一讲 花鸟画现实主义传统的历史发展

我国花鸟画形成，已经有一千三四百年的历史。它是中华民族优秀的艺术遗产之一。

我国花鸟画创作的完成，标志着世界艺术宝库中一种特殊表现形式的创立，并给予四周邻国以极大的影响。日本很早就是我国绘画的旁系，历代都有中国花鸟画家被聘到日本国去传授技法。十四五世纪时，这一表现形式又传到印度、波斯等国，使他们的绘画艺术，都深受感染。他们当时运用的龙凤主题和花鸟树石纹样，都富有明朗的中国风趣。

花鸟画从我国智慧的劳动先民以现实主义的手法开始创造的时候起，就为广大的社会人群服务。远在我国彩陶文化时期，彩陶上的几何纹样，就已经流露着叶纹的图案，还有以动物为题材的鱼纹、鸟纹、蛇纹、龟纹，这些都是中国花鸟形象的早期表现。商周青铜器上精美的动物、植物纹饰，骨角玉石器上优美朴拙的造型，扩大了表现范围。战国时期，在青铜器上已经熟练地运用着各种鸟兽和狩猎纹样。到了汉代，在画像石、画像砖、瓦甓和青铜镜鉴上，以浮雕和刻线的手法，活泼生动地装饰着花鸟形象，已经成为工艺美术品上不可缺少的表现内容。从新发现的晚周帛画上所描绘的一凤一夔看来，表现手法已相当熟练，可见比这更早以前，花鸟画已在逐步脱离工艺纹样而向绘画发展了。这些表现在实用中的花鸟形象，直到今天，仍然在发展中运用着，从而美化了中华民族的生活，丰富了祖国光辉灿烂的民族文化。

唐代以前，花鸟纹样虽然已经在日用工艺品上广泛应用，但花鸟画还不能形成一种独立艺术风格。两汉魏晋时期，花鸟画还是和山水画一样，居于人物画的配景地位，在寺庙、石窟和古墓葬壁画上，都把花鸟纹样和人物、山水综合地运用着。今日还能看到的传顾恺之的《女史箴》画卷，画有正在飞翔的雉鸟，就是以配景的地位被处理在构图中的。这时的绘画内容，还基本上是佛教人物、历史故事，也偶尔有山水花鸟出现。如唐张彦远在《历代名画记》中所记，魏曹髦有《鸡犬图》，晋司马绍有《杂鸟兽图》、《息徒兰圃图》，顾恺之有《鹅鸭图》、《笋图》、《鸢鸟图》、《凫雁水鸟图》。南北朝时，擅画花鸟的人更多，其中有善画蝉雀的顾景秀、刘胤祖，画孔雀和

鹦鹉的陶景真，画苍鹰的高孝珩，画斗雀的刘杀鬼等。

唐代，随着当时政治、文化的急剧发展，一时出现了一些多能的画家。在他们长时期的实践基础上，花鸟画有了长足的进展，从而逐步地从配景地位解脱出来，形成一种独特的前所未有的艺术风貌，进一步开拓了我国绘画艺术的表现形式。

花鸟画的现实主义创作方法，是有着悠久的历史发展行程的，推其先，花鸟画的形成，也是受了山水画中松石一科的影响。这从历代美术史的著录中，还可以探索出它们微妙的交织关系。

盛唐毕宏善画松，《宣和画谱》上说他“笔力纵横而有骨力，变易前法，不失真形”。张彦远在《历代名画记》上也说：“改步变古，自宏始也。”变就是创造，毕宏笔下的松石，进一步加强了松石的艺术效果，使它成为一幅以松石为主体的《松石图》。后来的画松大家张璪，在“外师造化，中得心源”的现实主义理论指导下，从体验现实景物入手，通过作者的丰富想象，进行创造。这时的花鸟画，已经以其独立的艺术形象、风格、表现技巧和人物、山水画分道并驱了。在表现技法上，已经精巧而熟练，在取材内容上，也逐步扩展到山花园蔬、鹑雁虫鱼。后来通过精于赋彩造型的边鸾，就给以后花鸟画的发展铺平了道路。

边鸾是我国花鸟画的第一名手，他曾以画新罗国所进孔雀画得名。他的花卉精于设色，光彩艳发，已是脱离了在人物画中作为附庸的暗淡调子，力求赋彩鲜明，主题突出，已达到风格多样、内容丰富多彩的花鸟画的成熟期。薛稷画鹤，孙位画鹰犬，刁光胤画花竹树石，都曾知名一时。

唐代各家，孕育了花鸟画的萌芽，降至五代两宋，作家辈出，出现了不同的风格面貌。随着创作的发展，表现技法也大大地提高和丰富了，我国花鸟画达到了鼎盛。

五代中黄筌、徐熙两家并起，在创作技法方面表现了不同风貌。黄筌仕蜀待诏，曾以画六鹤殿知名。他在殿壁上以活泼、真实的笔法，表达了鹤的惊露、啄苔、理毛、整羽、唳天、翘足的六种具体神态，从而得到了“和生者毕肖”的赞誉。后来他又在殿上画四时花竹雉兔，传说真鹰见了他在殿壁上画的雉鸟，竟连连振翼想飞去捕捉。今天，我们从故宫绘画馆展出的《写生珍禽图》中，还可以窥见他的写生能力和精缜的造诣。徐熙是江南布衣，善画花果禽鸟，《宣和画谱》上说他“有曲尽转钩之妙”，他画的牡丹，“叶有向背，花有低昂，花光艳逸，晔晔灼灼，使人目识炫耀”。他归宋后，当时的统治者有“花果之妙，我独知熙”之誉。

徐、黄二家，所以风格异体，一是勾勒工整富艳，一是笔墨淡穆萧疏，究其原因，主要是所处的环境不同。黄筌是宫廷待诏，徐熙是江南处士，眼前所接触的景物不同，生活的体验和作画的取材就不同。他们的表现方法，也就有了显著的区别，因此就在风格上显示了“富贵”和“野逸”的两种风貌。这仅是表现手法的不同，而他们的师法自然的现实主义创作精神却是一致的。

我国花鸟画在徐、黄两派的并肩发展中，画家们对于花鸟画的取材更加宽广，渐渐发展到描写鹅、雁、鱼、虾、蜂、蝶、园蔬、蒲藻、药苗，以及在构图形式上的丛艳、折枝和墨竹、墨梅的专妙。

北宋初年，南唐、西蜀许多画人俱入仕宋画院。黄居寀是黄筌的季子，状太湖石能过乃父，精于湖滩水石，四时花竹。丘庆余写蜂蝶墨彩俱媚。高怀宝、怀节兄弟，翎毛蔬果，并臻精妙。徐崇矩、徐崇嗣并熙之孙，花鸟草虫，善继先志，克著佳声。徐崇嗣只用颜色赋染，不用勾勒，称没骨法，是一时创造性的发展，给予后代的影响极大。

真宗时赵昌、易元吉等辈出，更有力地发展了现实主义的创作传统。史载赵昌每晨朝露下时，绕栏槛谛玩，手中调色彩写之，自号“写生赵昌”。易元吉为了体验生活，尝游荆湖间，入万守山百余里，以觇猿獐獐鹿之属，逮诸林石景物，一一心传足记，得天性野逸之姿，寓宿山家，动经累月。又尝于长沙所居舍后，疏凿池沼，间以乱石丛花，疏篁折苇，其间多蓄诸水禽，每穴窗伺其动静游息之态，以资画笔之妙。元丰间又有崔白、崔慤兄弟，状败荷雪雁，四时花竹，风范清懿。

当时，在画论方面，还批判了在写生中曲尽其态，转尚工巧，失掉笔墨气韵和设色流于轻薄，致使气势骨力稚弱的不良倾向。要求在写生形完意真的同时，注意整体的气势与精神，强调作到气韵生动，妙造自然。

宋徽宗赵佶，发展了北宋画院，开科命题，招收画士，并设立待诏、祗候、艺学、学正、供奉、学生六种官阶。他本人能工、写两派，今尚有《柳鸦芦雁图》、《芙蓉锦鸡图》为典型代表。它如《祥龙石图》、《五色鹦鹉》、《金英秋禽》、《瑞鹤图》等，都显示了他在花鸟艺术上的精能造诣。

南宋时期，花鸟画继承了北宋的优良传统又有所发展。李迪、李德茂父子，并学徐熙、崔白，在故宫绘画馆中陈列有《骏犬图》、《鸡雏图》。黄派嫡传有李安忠、李瑛父子，有《野卉秋鹑图》传世。赵昌一派又有林椿、林杲父子，有《果熟来禽图》传世。

现藏在故宫绘画馆的《枇杷绣羽图》、《瓦雀栖枝图》、《霜篠寒雏图》、《群鱼戏藻图》、《出水芙蓉图》、《鹤鸽荷叶图》、《疏荷沙鸟图》、《青枫巨蝶图》等，都是出于师造化的胜手。

马远、马麟父子，以劲挺的笔锋写花鸟画，今日还有《梅石溪凫图》、《层叠冰绡图》等传世，都创造性地表现了优美的境界。

两宋时，在画院以外，又出现了墨笔花鸟画，在一定的时代背景和思想基础上，不可否认地感染了隐逸情绪。文同、苏轼、郑思肖、扬无咎等，倡导文人士大夫的趣味，以墨笔写竹梅花卉，与当时画院中的工丽、富艳一派，在现实主义的花鸟画创作中起了交织着的发展作用。

今日，在故宫绘画馆陈列的文同的《倒垂竹图》、梁楷的《秋柳双鸭图》，上海博物馆收藏的《文同墨竹与苏轼枯木竹石合卷》，以及流入域外的法常的《枯藤八哥图》，又有赵子固的《水仙图》、《墨兰图》和故宫绘画馆收藏的《宋人墨笔花鸟长卷》，都代表着宋代写意花鸟画的繁荣兴盛。这主要是由兼工带写的创作方法发展下来，终于形成后来的文人画派。

宋代时期，花鸟画的写生和写意虽然分途，但从未脱离现实主义的创作传统。工、写是表现技法上的不同，而不是本质精神上的不同。

元季的花鸟画，继五代、两宋以后又有新发展。今天还能见到的作品有赵孟頫的《幽篁戴胜图》、《枯木竹石图》，陈琳的《野凫图》，张守中的《桃花山鸟图》，以及王渊、凌云翰的作品。这些创作，或是兼工带写，或是水墨与白描相结合，是在写生的基础上向写意泼墨的进一步发展。最值得注意的是梅、兰、竹、菊墨笔四君子题材的大量创作，一时知名之士的代表作品有李衍的《墨竹》，柯九思的《双勾竹石图》、《四清图》，王冕的《墨梅图》及《双勾三君子图》等，都显示了“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”的高度技巧。王渊能工写兼用，凌云翰精于勾点晕染。山水画家吴镇、倪瓒亦兼能枯木竹石，或饱墨中锋，或渴笔萧疏，能自具一格，不落常蹊，充分地发挥了笔墨的作用。

明朝建立，对待文人采取了怀柔政策，网罗天下知识分子为封建统治服务，恢复了御用画院，给予画家以侍卫、锦衣千户、锦衣百户，以及指挥、镇抚等武官的职衔。当时的花鸟画大家有边文进、戴进、林良、吕纪诸家，他们在继承宋元的基础上，分别发展了工笔与写意的创作技法，代表着院派与浙派的风范。

边文进赋彩蕴藉，深得两宋遗韵。戴进以简劲洗炼的笔墨，极力追求形神兼备。

林良以智慧的心灵，提炼了花和鸟的形象动态，以大斧劈法写树石，以点垛法写翎毛，进一步发展了水墨兼施的技法。吕纪善集众长，以劲挺的笔锋点染布置花鸟，并极意表现环境氛围，工写均工，妙得生意。

明代中期，以沈周为首的吴门画派继起，文征明、唐寅、陆治、陈淳、徐渭、周之冕诸家，在继承前代优良传统的基础上，变革发扬，使花鸟画创作又呈现出了新的面貌。

这些画家，在思想理论方面，重视表现现实，用概括、夸张的艺术手法，企图通过笔墨性能达到能不失真的境地。他们在画面上所追求的不仅是物体的形似，而是力求表达客观形象的精神本质，即所谓“似与不似之间”的神似。使笔墨意境符合造意，进而达到气韵生动。在追求文人意趣的影响下，有意识地脱出明代初期受南宋影响的院体花鸟画的范畴，要求观众在牝牡骊黄之外，去欣赏他们的作品，去体味作者的感情。恽南田在题画中说：“墨花至石田、六如，真洗脱尘畦，游于象外，觉造化在指腕间，非抹绿涂红者所能拟议也。”

吴门一派，前后脉络相承。陈淳擅长以淡墨范形，焦渴兼施，画笔朴厚净炼。徐渭泼墨淋漓，意趣荒荒，落笔如奔马不羁。周之冕创勾花点叶法，自出町径，使花鸟画技法又有了新的发展。

清室入关，随着统治政权的逐渐稳定，遂又极力网罗文人画师，为封建统治政权服务。

当时一些知名的花鸟画家，身经战乱，过着颠沛流离的生活，有的还披缁入山，寄食僧寺道院，或隐居山林。陈洪绶的墨梅，石涛、八大山人的花鸟，各以奇肆的造型，简练的笔墨，表达内心的苦痛，抒写性灵，藉以倾吐胸中的抑郁。这时他们的心情，虽然与两宋的文人士大夫有了默契，但在技法方面，却创造性地发展了勾填、勾勒和写意、泼墨的方法。正由于画家们在自己的笔墨中有意识的借物抒情，从而反映了对当时社会的爱憎，显示了各具风范的时代精神。

这些画家，在当时复杂条件的制约下，思想时常交织着矛盾。他们论画的文章，虽然有时参有禅语，陷于玄妙，但其中却有不少纵横奇肆、具有高识远见的重要理论。

这时在中国花鸟画坛上远接北宋，而在表现技巧上又开拓出新的路线的，是以恽寿平为首的常州没骨派画家。恽氏有意继承徐崇嗣法，精研晕染，主要以淡彩轻墨来表达自然物态，以轻快爽健的笔锋，创造了宁静淡逸的画面效果，成为一时风

尚。又如王武、蒋廷锡、邹一桂诸家，或以工整临古为宗，或以对花写生为主，皆能各具町径，自成风范。惟有当时设置在宫廷中的“如意馆”画家们，以当时统治者的好尚为归，不敢打破清规戒律，一味师法古人，轻视深入现实，因而固步自封，无所发展。

降至清季中叶，扬州画派继起，以鲜明的思想内容，反击了纯以临摹古人为能事的毫无生意的如意馆派，才如震聋启聩似地挽救了画坛的靡靡颓风，又赋予写意花鸟画以新的血液。

清代中期的扬州，是商业资本的集中地之一，连年的运河航运的开拓，又经过康熙、乾隆两朝统治者的所谓“南巡”，表面上一时成为豪华胜地，书画艺术在这里也得到了发展。

在中国绘画史上被誉为扬州八家的黄慎、汪士慎、高翔、金农、李鱓、郑燮、李方膺、罗聘，是当时扬州画坛上知名的职业画家。此外，还有华岳、边寿民、高凤翰诸家，也和上述八家有着密切的关系，也是扬州画派的高手。

这些职业画家，在扬州卖文卖画，受尽了社会的揶揄，他们虽然在艺术造诣上有着很深的修养，技法各有成就，但在当时的封建统治下，生活并得不到保证。郑板桥的诗句“结网纵勤河又沔，卖书无主岁偏阑”，就充分地反映出当时扬州画家们窘困的处境。正因为如此，就使他们养成了孤高倔强的性格，他们把满腹忧郁和爱国爱民的感情，都倾吐在自己的艺术作品上。

郑板桥以劲挺的笔锋写兰竹，同时寓书于画，创造出了“波磔奇古形翩翩”的坚贞自抱的形象。金农伤时不遇，尝画梅兰自比，表现了对当时现实的反抗心情。他有题墨兰诗：“苦被春风勾引出，和葱和蒜卖街头。”从此就可以体味出他对当时社会的愤懑。李复堂笔情纵恣，李方膺墨华飞舞，他们的画笔，不只是在“善师其意，不在迹象”上用心，同时又极力在思想表现上突出自己的性灵。

清代扬州八家以后的画坛，花鸟画家有沈铨、童衡师弟称能手，沈并为日本画家聘去教画，所画花竹翎毛，集藻扬芬，构图缜密，赋彩古雅明丽。稍后的十三峰草堂老人张锡宁，墨笔花竹，兴酣泼墨，气势磅礴，与沈铨有异曲同工之妙。

清代晚期花鸟画家中，出现了任熊、任薰兄弟以及赵之谦、任颐、虚谷、吴俊、张熊诸家。三任远师陈洪绶，以白描双勾为基础。尤以任颐能融会各家之长，自出炉冶，又兼精人物鞍马，点笔赋彩，风情独具。赵氏以金石碑版之笔作画，气畅意厚，布彩丰艳。吴俊以篆籀入画，苍劲浑穆，古艳照人，纵横奇肆，笔锋老到，与

赵之谦并称清末画坛双骏。他如虚谷以渴笔称胜，淡静绰约；张子祥运笔郁润，赋彩点粉，形神入微，亦称高手。

当代齐璜、徐悲鸿、黄宾虹诸大师，或以花鸟名家，或兼擅花竹翎毛，以各人的风格，继往开来，创作出不少为群众喜爱的画幅，使花鸟画的现实主义传统更向前推进了一步。与他们同时的，还有潘天寿、陈年、汪溶诸家，亦各臻妙境。

在我国历代的画家中，也有的在脱离现实，玩弄笔墨，独自闷坐在蜗角里写胸中逸气，不求形似，但那并没有妨碍我国花鸟画的现实主义创作传统的发展。

我国花鸟画既然有着现实主义的优秀传统，那么，我们今天的画家们就应把这一传统很好地继承下来，并使其发扬光大。今天，在党的百花齐放、推陈出新的文艺方针指导下，画家们深入现实，体验生活，继承传统，大胆革新，我国花鸟画将得到更大的发展。

第二讲 花鸟画的继承与革新

在我们伟大祖国的艺术宝库中，有着丰富多彩的绘画遗存。花鸟画便是我国劳动先民——历代智慧的画工、画家们，在深入生活，体验观察物象的基础上，概括、提炼，并通过特定的工具，经过长时间的实践，逐步丰富完成的一种中华民族特有的造型艺术。

它以生动活泼的形象，协调的色彩，多变的构图，在画面上表现出了活色生香的优美境界。它美化了人民生活，丰富了祖国的民族文化，并以它独特的形式和风范，博得了世界各国人民的喜爱。

花鸟画这一独特的民族艺术形式的产生不是偶然的，它植根于民族历史发展的土壤中。在我们祖国广袤富饶的土地上，生长繁殖着丰富多样的花木鸟兽、昆虫鳞介，点缀着我们中华民族的生活环境，给我们提供了取之不尽、用之不竭的物质资源。祖国的人民和生长在祖国大地上的动植物有着生活上的密切联系，因而热爱祖国的河山风物和祖国土地上的草木禽鱼。我国古代花鸟画家，以花和鸟作为自己特定的表现题材，在一脉相承的现实主义创作方法的优良传统中，不断扩大表现范围，形成不同的风格和流派，创造了中国花鸟画这一民族绘画形式，为我们留下了丰富的艺术遗产。

因为现代的美术运动，正经历着一切优秀力量都在倾向于有思想性的内容和表现技法上的真实，我们拥有千百年历史传统的花鸟画，就应该积极扫清前进道路上的障碍。有的人认为花鸟画只要继承，无需变革；有的人用花鸟画去生硬地结合政治；也有人认为花鸟画不能表现社会现实，无补于国计民生，似乎不再需要继承和发展花鸟画传统了。这种看法是片面的，是对艺术的政治性和人民性的狭隘的理解，进一步解决好花鸟画创作中存在着的的问题，使花鸟画创作走上更加繁荣发展的道路，创作出既有时代精神，又有民族风格、民族气魄的新花鸟画。

艺术是有民族性的，艺术也是有继承性的，民族艺术是整个民族的历史创造。所谓民族遗产，是源远流长的长江大河，而不是一湾死水。它是在漫长的岁月中，通过历代画家们的辛勤劳动创造出来的；所谓优秀传统，并不是一代、一地、一人、一手所创造，而是千百年来为许多画家的技巧智慧所凝成。历代花鸟画家们，创造出

来的那些为广大人民所喜爱的不同风格的伟大作品，是我们祖先留给我们的一份珍贵的艺术财富，是历代劳动人民劳动和智慧的结晶，它必将起着滋养新文化的作用。

民族形式，也总是随着社会政治经济的变革不断地在变换着面貌。今天，我们要使花鸟画能较好地为社会主义建设服务，为人民服务，在继承优良传统的基础上创作出既有思想性又有艺术性的丰富多彩的花鸟画，使花鸟画这一艺术形式真正成为有思想、有内容、有技法的新艺术，充分表现社会主义的时代气息，就必须认真研究历史遗产，研究继承和革新的关系。

古代艺术遗产是历代劳动人民的优秀创造，有着高度的人民性和现实主义传统，需要我們认真地研究、总结和继承。但是，历代的艺术又是那个时代的产物，必然是那个时代的政治、经济的反映，因此，不可能没有历史的局限性。因此，在传统花鸟画作品中所反映出来的情调和气氛、感情和理想，有的是恬静安逸，有的是伤感哀怨、荒凉索漠……也看到不少画家，常用五对禽鸟来创作象征君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友的“五伦图”，也常以种种寓意的方法创作出“福禄绵长”、“玉堂富贵”的画幅，这些都是当时的一种艺术倾向。

对于历史遗产，我们应该采取马列主义的态度，要用历史的观点来加以分析研究。“推陈出新”四个字本身就说明了它的辩证关系。推陈是为了继承传统、发扬传统；出新便是解放思想，破除一切清规戒律，大胆创造，改革旧面貌，确立新的形式和风格。

为了更好的继承，就必须深入地认识遗产，研究遗产，要辨别遗产中的糟粕和精华，就要对遗产作马列主义的分析。如果不能用历史唯物主义的观点对遗产做出评价，就不能正确地认识遗产，也就无法继承。鲁迅先生在谈到旧形式的采用时说：“宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。”这精辟的分析，为我们在继承遗产上提供了范例。这就是说，只有能分辨萎靡柔媚和周密不苟的区别时，才能正确的发现继承的价值。

今天我们要继承优秀民族艺术传统，是要掌握前人在创作方法和艺术技巧方面的创造性成果，吸收前人在某一时代、某一阶段中艺术上的成熟经验。我们要全面地研究历史发展中的继承关系和风格演变，如继承了谁又影响了谁，发展了什么，革新了什么……只有理解了这些，才能体会到过去伟大画家们在理论和创作中的积极因素，才能进一步了解历代绘画发展的流派及风格的演变。这就要我们从读画入手。今天在各地博物馆和纪念馆里，经常陈列出一些历代画家的原作，这就是我们学习