

The background of the book cover is a traditional Chinese ink and wash painting. It depicts a bird, possibly a sparrow or finch, perched on a dark, gnarled branch. The bird has a black head and back, a white breast, and a bright red beak. It is facing left. Surrounding the bird are large, green leaves with prominent veins, some showing signs of aging or damage. In the upper left corner, there are clusters of small, white, five-petaled flowers. The overall style is characteristic of traditional Chinese bird-and-flower painting (花鸟画).

花鳥畫技法探微

工 笔 卷

高爱枝 著

山西人民出版社



HUANIAOHUA JIFATANWEI

高愛枝 著

花鳥畫技法探微

工筆卷

山西人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

花鸟画技法探微/高爱枝, 郝兰著. —太原: 山西人民出版社, 2006.2

ISBN 7-203-05500-0

I. 花... II. ①高... ②郝... III. 工笔画: 花鸟画—技法(美术) IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第155200号

花鸟画技法探微

著 者: 高爱枝 郝兰

责任编辑: 蒙莉莉

出 版 者: 山西人民出版社

地 址: 太原市建设南路15号

邮 编: 030012

电 话: 0351-4922220(发行中心)

0351-4922208(综合办)

E-mail: Fzxx@sxskcb.com(发行中心)

Web@sxskcb.com(信息室)

Renmshb@sxskcb.com(综合办)

网 址: www.sxskcb.com

经 销 者: 山西人民出版社

承 印 者: 山西臣功印刷包装有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 15

字 数: 400千字

印 数: 1-1000册

版 次: 2006年2月第1版

印 次: 2006年2月第1次印刷

定 价: 58.00元 (全二册)

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换



《翠鸟报丰收》 64cm×100cm



《富贵吉祥》 126cm × 64cm



孔开屏九洲香和合物年民康

夏月
高景

《孔雀开屏》 198cm x 68cm



《富贵吉祥》 198cm x 56cm

序

高爱枝

师范院校的美术教学,涉及的知识面很广。对于一个美术教师来说,既要有丰富的理论知识,能系统地讲授给学生,让学生理解和接受,又必须有相当的绘画技能,能熟练地画出来,较好地进行技法示范。读了高爱枝老师的《花鸟画技法探微》(工笔卷)一书,欣赏了附录中的步骤图和作品,深深感到作者有知识,也有技能。高老师从事美术教学工作多年,以工笔画见长,在繁忙的教学工作之余还进行创作,时有佳作问世,受到了好评。

《花鸟画技法探微》(工笔卷)分十二个章节,内容系统、全面。从隋唐五代至近现代工笔花鸟画的发展轨迹、风格流派,到绘制工具、材料和创作技法等,都有条不紊地介绍给读者,具有相当的系统性;汇集了有关工笔花鸟画的大量知识,或形式特点,或材料应用,或绘制流程,或笔墨运用等都详尽地加以阐述,具有丰富的资料性;对工笔画的基本技法,如白描、双勾填彩、没骨画法等进行了描述,也对一些物象的画法进行了说明,如花卉、鸟虫、山石和流水等,又具有广泛的实用性。

系统性、资料性、实用性是本书的突出特点。作为通俗的普及读物,本书既可以作为美术教材,也是学习工笔花鸟画入门的工具书。

高爱枝同志是一位专注于美术教学、事业心很强的教师。任教期间,陆续发表了 20 余篇专业论文,十几幅绘画作品。其中,《人物写生教学探讨》获得全国

首届中师美术教学论文二等奖,作品《马蹄莲》获得太原市首届教师艺术节书画大赛一等奖。多次获得社会团体美术绘画优秀辅导员奖及优秀组织奖。2001年荣获省、市、优秀班主任称号。该书的出版,正是她从教从艺多年不断学习、不断探索、不断收获的结晶。

我曾在教育行政部门工作过,又长期从事文艺工作,但对教学和绘画技法知之甚少,以上芜言,很难成序,权作一篇肤浅的读后感吧!

2005 年秋

目 录

序	(1)
第一章 中国画的内在精神魅力	
一 审美追求	(1)
二 笔墨与写意	(2)
三 绘画和程式	(3)
四 和谐与统一	(3)
五 六法论	(3)
六 多元性	(5)
第二章 工笔花鸟画的发展轨迹及其风格流派	
一 隋唐	(9)
二 五代	(10)
三 宋代	(11)
四 元代	(14)
五 明代	(15)
六 清代	(17)
七 近现代	(19)
第三章 工笔花鸟画的工具、材料及使用	
一 笔	(22)
二 墨	(27)
三 纸	(29)
四 砚	(30)
五 颜料	(30)
六 国画的空白	(32)
七 其他工具	(32)
八 特技	(32)
九 题款	(33)
十 形式	(34)
十一 印章	(34)
十二 装裱	(35)
第四章 工笔花鸟画的艺术特点	
一 透视	(36)
二 线	(37)
三 色彩	(39)
第五章 工笔花鸟画的程式技法	

一	白描	(48)
二	双勾填彩画法	(50)
三	没骨画法	(53)
四	墨彩	(53)
五	粉彩	(54)
第六章 工笔花卉的结构与形态规律		
一	花的形体结构特征	(55)
二	花卉的生长规律及情态	(56)
三	花卉结构形态等特性表达	(58)
四	富有人文气息的国画“四君子”	(59)
第七章 工笔花卉步骤及相关技法		
一	工笔花卉的绘画步骤	(61)
二	花卉的白描画法	(62)
三	花卉的双勾填彩画法和没骨法	(63)
第八章 常见花卉的工笔画法		
一	牡丹的画法	(65)
二	葡萄的画法	(76)
三	梅花的画法	(78)
四	梨花的画法	(80)
五	扶桑的画法	(81)
六	葵花的画法	(81)
七	朱红色茶花的画法	(82)
八	粉红色荷花的画法	(82)
九	海棠花的画法	(82)
十	竹子的画法	(83)
第九章 鸟类的结构与常用的工笔技法		
一	鸟类的结构	(84)
二	鸟类的白描画法	(85)
三	常见鸟类的画法	(86)
第十章 昆虫的工笔画法		
一	昆虫的结构	(90)
二	工笔花鸟画中常见的昆虫	(90)
第十一章 山石与水的工笔画法		
一	山石的画法	(93)
二	水的画法	(94)
第十二章 工笔花鸟画的临摹写生和创作		
一	临摹	(97)
二	写生	(98)
三	创作	(100)
附 步骤图		
作品		

第一章 中国画的内在精神魅力

中国画是世界画苑里一朵绚丽的奇葩,是人类艺术宝库中一颗璀璨的明珠。经过数千年的发展,已形成了民间画、宫廷画和文人画三大支流,产生了人物画、山水画、花鸟画三大门类,演变成工笔、写意两大表现形式,创造了以线条、笔墨为主的绘画语言,凝结成讲求意境、气韵的艺术风格,在世界美术史上可谓独树一帜、令人仰慕。

中国画和西洋画相比,虽有相同之处,但也有较大的差异。这种差异不仅在于其有不同的绘画技法和艺术风格,更在于体现了不同的文化传统。大体上说,西洋画较多地融入了科学精神,在绘画理论中渗透着物理学知识的成分,而中国画则更多地蕴涵着人文精神。这正如前苏联艺术科学院通讯院院士彼得罗夫教授所说的:“中国画是哲学、是诗歌、是寓意的顶峰。”中西绘画差异的本质,正在于中西文化传统的差异。

中国画植根于中华民族深厚的文化沃土中,融会了中华民族的道德情感、思维方式、哲学观念和审美意识。展读千百年间流传下来的国画珍品,你定会为周肪的仕女、李公麟的鞍马人物表现出的风采神韵所倾倒,你定会被范宽溪山的雄浑气势,朱耷山水的古朴奇崛所折服,你定会陶醉于赵佶芙蓉锦鸡所传递出的清新灵动,你定会惊叹郑板桥兰竹的遒劲淡雅;齐白石的草虫游虾会使你心目一爽,徐悲鸿的奔马雄姿会使你豪气顿生。这些优秀的画作之所以能震撼人们的心灵,不仅仅是由于它们显示出的精湛高超的绘画技巧和艺术水平,更在于它们闪耀着热爱自然、热爱生命、积极向上、真正高洁的人文精神。正是这种人文精神赋予了中国传统绘画独特的魅力。在代表中国传统绘画主流的文人画中,这种人文精神发挥得淋漓尽致,协调完美。难怪人们说,中国画一开始就直透艺术的本质,“画者,心印也”,“画者,文之极也”,画就是人们的心灵写照。

中国画蕴涵的人文精神与中国传统绘画的艺术观和表现手法是紧密联系、相辅相成的,具有一种统一性。人文精神是贯穿于中国传统绘画的一条主线,是它的生命和灵魂。在中国传统绘画中,人文精神正是通过“神似”、“写意”的审美追求,笔墨的运用,比兴的手法以及完美和谐的形式显现出来。比如,中国画的“梅兰竹菊”四君子就是很独特的。比如梅,往往与梅花香自苦寒来相联系,赞颂一种不畏艰难困苦的精神;竹,却往往体现作者对志存高远、正气凛然、刚直圣洁的崇尚。那么,中国画内在的人文精神是如何体现的呢?我认为,大体可以从以下六个方面进行探讨:

一、审美追求

关于绘画的目的和审美标准,中西方在早期的认识大致是相同的。中国画“以形写神”与西方写实主义绘画注重表达对象的思想感情并没有太大的区别。但中国画家在此基础上又跨进了一步。他们很早就认识到“形似”不一定能达到“神似”,为了更好地传神,形的描绘可以更加灵活、更加夸张。这方面的论述很多,都是强调绘画应把“神似”放在首位,而不必一味追求

“形似”。现代国画大师齐白石对此作了精辟的概括：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”，“惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。”可以说“妙在似与不似之间”，既是中国传统绘画的审美标准，也是中国画家所追求的最高境界。

绘画艺术表现形式大体分为三类：一是具象的，即写实的；二是抽象的；三是意象的。西方古典绘画主要是具象的，而现代艺术多为抽象的；中国传统绘画则介于具象与抽象之间，属于意象绘画。“意”指的是画家的思想、感情、意念、理想，“意象”指的是以意成像，即超越具体物象的摹拟，强调主观的创造作用，描绘出艺术形象。它不只是简单地描绘含混不清的图像和意念，而是凝聚了画家对自然、社会、人生和时代的深刻体察。它是托物言志，状物寄性，借景抒情。它表达的是一种精神、一种意识、一种理想。它强调的是画家的情感、意志和内在气质。总之，写意既有再现客观物象的因素，又体现了画家的主观情怀，反映了一种对崇高精神的追求。

写意是中国绘画传统所独具的特征。它既是一种表现形式，也是一种艺术观念、一种审美追求。即使是工笔重彩画，也只是表现技巧上有所不同，在本质上，其艺术观念也具有极强的写意性。

“写意”与“神似”密切相关。“写意”是中国绘画传统的出发点和目的，“神似”则是“写意”的目标和最高境界。二者从不同侧面反映了中国画的艺术观和审美追求。这种艺术观使中国画家可以摆脱时空限制，超越客观物象，获得更大的艺术表现的目的。它可以融会自己的修养、学识、个性和表现技巧，最大限度地发挥想像力，把所见、所知、所感、所想综合成一种创作意识，从而创造出物我交融的作品。显然，与西方写实主义艺术观相比，中国的写意艺术观更能体现强烈的人文精神。

二、笔墨与写意

中国画的表现手法，是运用线条和笔墨塑造点线结构的艺术形象。这固然与绘画所用的圆锥形毛笔、水墨和宣纸有关，但更是由于写意的审美追求所致。

笔墨极佳的表现手法，可以画出长短粗细、轻重疾徐、繁简虚实、刚柔润枯的各种线条，也可以模拟各种对象及其不同的质感。花的柔嫩，鸟的轻盈，山的坚硬，水的灵动，云的舒卷，柳的婀娜，竹的刚劲，兽毛的蓬松，人物的五官皮肤及其喜怒哀乐，各种质料的服饰等，在功力深厚的画家笔下都可以描绘得惟妙惟肖。墨法则利用墨的浓、淡、干、湿、焦枯、宿积、泼、破进一步刻画对象。

笔墨的作用远不止此，最重要的是表达画家的思想感情。墨色的清新意趣成为评价一幅画优劣的标准。由于用笔墨写意比油画或素描的精雕细刻来得快捷，因此写意画更适宜表达灵感或瞬间的感受和情绪，而这时创作的作品也更有感人的魅力。

笔墨看似仅仅是绘画技巧，实际上却是画家的思想观念、道德情操、学识阅历、志趣个性的综合体现。在中国画的发展过程中，金石书法、诗词和音乐都对它产生了极大的影响，“书骨”、“诗魂”、“乐韵”是一幅优秀中国画的美学特色。西方绘画要求画家对色彩光影有敏锐的观察力和相应的几何学、物理学知识，而中国画则要求在观察力的基础上具有丰富的学识和诗情画意。

中国画在“神似”、“写意”表达画家思想感情方面更胜一筹。因此，中国画的笔墨是较多体

现出人文精神的绘画技法。中国画的笔墨如何吸收西方绘画中的合理因素,使中国画既具有科学性又更具有人文精神,乃是中国画今后发展中需要探索和解决的问题。

三、绘画和程式

中国画讲求高度概括,于是形成了程式这一表现手法。画家对形式美规律的掌握和运用,对生活长期的提炼和积淀,形成了一套相对稳定的表现技法,用以描绘同一类或相似的事物,这就是绘画的程式。中国画对程式的运用远远超出西方绘画,这是中国画的一个重要特征。如线条的运用,画面的布局,形象的创造,色彩的配置,都是一定的程式;人物画的各种描法,山水画的各种皴法,花鸟画的各种勾法、点法都有严格的规范。这些程式、规范也在不断地发展、丰富着。

程式化是中国画的一个创造,是在高度加工中诞生的。它增强了中国画的形式感和民族性,标志着中国画的成熟。程式与内容是不可分割的整体,用程式概括并充分表达内容,又以内容来丰富和发展程式,使二者达到高度统一。当然,程式不应是僵死的东西,它应随时代的进步而发展,以充分表达不断发展的时代精神风貌。

四、和谐与统一

中国画中蕴涵着丰富的哲学思想,这也是中国绘画独有的特色。

从用墨看,有浓、淡、干、湿。过浓画面沉闷,过淡画面苍白,过干则失气韵,过湿则失刚劲。因此,作画时要藏锋、露锋、中锋、侧锋并用,线条要刚柔并济,时轻时重,有疾有徐,直中有曲,圆中有方,墨色有浓淡相间,浓中有淡,淡中有浓,干湿互补。当然,所有这些对立要素并非各占一半,而是运用适度,这便是“和”。这是一种互补的和谐。在造型和构图方面,中国画也处处讲求“和”,讲求“和而不同”。画树,不能画出完全平行的枝,也不能画出十字枝、三股叉式的枝;画山石,要大小相间,方圆皆备,要有远近、虚实;画鸟,两只鸟常是一栖一飞,或一在树上,一在地上,或一只闭嘴,一只鸣叫;画人物则要求不能千人一面,要有动有静;衣纹不能完全平行,也要有粗细轻重方圆。中国画在构图方面十分讲究,奇正、开合、主次、虚实都是一些基本的要求。中国画要求布局严整,但不是要求画得四平八稳,而是奇中求正,险中见稳。中国画的造型和构图,正是通过这些对立概念的互补而达到和谐,才具有了一种独特韵味的形式美。

和谐与统一在中国画中是有机结合的。只有和谐,才能真正达到统一;而统一也不是毫无差别,毫无变化的统一,而是建立在和谐基础上的统一。中国画由于融入了和谐与统一的哲学思想,因此,它不仅有很高的艺术价值,同时也具有了深刻的思想内涵。

五、六法论

“六法论”可以说是中国古代美术品评作品的标准和重要美学原则。“六法”最早出现在南齐谢赫的著作《画品》中。“六法论”提出了一个初步完备的绘画理论体系框架——从表现对象的内在精神、表达画家对客体的情感和评价,到用笔刻画对象的外形、结构和色彩,以及构图和摹写作品等,总之,创作和流传各方面都概括进去了。自“六法论”提出后,中国古代绘画进入了理论自觉的时期。后代画家始终把“六法”作为衡量绘画成败高下的标准。从南朝到现代,“六法”被运用、充实、发展着,从而成为中国古代美术理论最具稳定性、最有涵括力的原则之

对“六法”原文的标点断句,一般是:“六法者何?一、气韵生动是也,二、骨法用笔是也,三、应物象形是也,四、随类赋彩是也,五、经营位置是也,六、传移模写是也。”这种标法主要是根据唐代美术理论家张彦远《历代名画记》的记述。昔谢赫云:画有六法:一曰气韵生动,二曰骨法用笔,三曰应物象形,四曰随类赋彩,五曰经营位置,六曰传移模写。

气韵生动,是指作品和作品中刻画的形象具有一种生动的气度韵致,显得富有生命力。在谢赫时代,气韵作为品评标准和创作标准,主要是看作品对客体的风度韵致描绘得如何,而后渐渐融进更多主体表现的因素,气韵就指的是作为主客体融一的形象、形式的总的内在特质了。能够表现出物我为一的生动气韵,至今也是绘画和整个造型艺术的最高目标之一。骨法用笔,是说所谓骨法及与其密切相关的笔法。“骨法”最早大约是相学的概念,后来成为人们观察人物身份和特征的语言,在汉、魏很流行。“骨”字是一个比喻性的概念,借助于比喻来说明人内在性格的刚直、果断及其外在表现等。谢赫使用“骨法”则已转向骨力、力量美,即用笔的艺术表现了。谢赫之后,骨法成为历代评画的重要标准,这是传统绘画所特有的材料工具和民族风格所必然产生的相应的美学原则,而它反过来又促进了绘画民族风格的完美发展。

应物象形,是指画家的描绘要与所反映的对象形似。“应物”二字,早在战国时代就出现了。对于画家来说,应物就是刻画出对象的形态外观。这一点,早于谢赫的画家宗炳就以“以形写形,以色貌色”加以说明了。在六法中,象形问题摆在第三位,表明在南北朝时期,绘画美学对待形似、描绘对象的真实性很重视。但又把它置于气韵与骨法之后,这表明那时的艺术家已经相当深刻地把握了艺术与现实、外在表现与内在表现的关系。后代的论者有的贬低形似的意义,有的抬高它的地位,那是后人不同的艺术观念在起作用,在六法论始创时代,它的位置应当说是恰当的。

随类赋彩,是说着色。赋彩即施色。这里的“类”作“品类”,即“物”讲。随色象类,可以解作色彩与所画的物象相似。随类,即随色象类之意,因此同于赋彩。

经营位置,是说绘画的构图。经营原意是营造、建筑,谢赫借来比喻画家作画之初的布置构图。“位置”作名词讲,指人或物所处的地位。位置须经之营之,或者说构图须费思安排,实际把构图和运思、构思看作一体,这是深刻的见解。对此,历代画论都有许多精辟的论述。

传移模写,指的是临摹作品。传,移也,或解为传授、流布、递送。模,法也,通摹、摹仿。写亦解作摹。绘画上的传移流布,靠的是模写。谢赫把模写作绘画美学名词肯定下来,并作为“六法”之一,表明古人对这一技巧与事情的重视。顾恺之就留下了《摹拓妙法》一文。模写的功能,一是可学习基本功,二是可作为流传作品的手段。谢赫并不将它等同于创作,因此放于六法之末。

中国画作为中西方绘画两大体系之一,不仅是人类艺术的珍贵财富,也是人类精神文明的花朵,其中蕴含的人文精神具有独特而长久的魅力。了解、学习、研究中国传统绘画及其精神,对今天的人们仍有十分重要的意义。

在此,考虑到本书的重点,笔者认为有必要对工笔花鸟画作单独讲解。

花鸟画是以动植物为主要描绘对象的中国画传统画科。又可细分为花卉、翎毛、蔬果、草虫、畜兽、鳞介等支科。中国花鸟画集中体现了中国人与作为审美客体的自然生物的审美关系,具有较强的抒情性。它往往通过抒写作者的思想感情,体现时代精神,间接反映社会生活,

在世界各民族同类题材的绘画中表现出十分鲜明的特点。其技法多样,曾以描写手法的精工或奔放,分为工笔花鸟画和写意花鸟画(又可分为大写意花鸟画和小写意花鸟画);又以使用水墨色彩上的差异,分为水墨花鸟画、泼墨花鸟画、设色花鸟画、白描花鸟画与没骨花鸟画。

早在工艺、雕刻与绘画尚无明确分工的原始社会,中国花鸟画已萌芽,发展到两汉六朝则初具规模。美国纳尔逊、艾京斯艺术博物馆所藏东汉陶仓楼上的壁画《双鸦栖树图》,是已知最早的独幅花鸟画,南齐谢赫《画品》记载的东晋画家刘胤祖,是已知第一位花鸟画家。

经唐、五代、北宋,花鸟画完全发展成熟。五代出现的黄筌、徐熙两种风格流派,已能通过不同的选材和不同的手法,分别表达或富贵或野逸的志趣。北宋的《圣朝名画评》更列有花木翎毛门与走兽门,说明此前花鸟画已独立成科。北宋的《宣和画谱》在总结以往创作经验的基础上,撰写了第一篇花鸟画论文——《花鸟叙论》,深入地论述了花鸟画作为人类精神产品的审美价值与社会意义,阐述了花鸟画创作“与诗人相表里”的思维特点。

此后,画家辈出,流派纷呈,风格更趋多样。在风格精丽的工笔设色花鸟画继续发展的同时,风格简括奔放、以水墨为主的写意花鸟画,水墨写意“四君子画”(梅、兰、菊、竹)相继出现于南宋及元代。以线描为主要手法的白描花卉亦兴起于同时。随着写意花鸟的深入发展,以明末的徐渭为代表,自觉实现了以草书入画并强烈抒写个性情感的变革。至清初朱耷,则达到了史无前例的高水平。

经过数千年的发展,中国花鸟画积累了丰富的创作经验,形成了自立于世界民族之林的独特传统,终于在近现代产生了齐白石这样的花鸟画大师。

中国花鸟画在长期的历史发展中,适应中国人的审美需要,形成了以写生为基础,以寓兴、写意为归依的传统。

所谓写生,就是“移生动质”,就是“变态不穷”地传达花鸟的生命力与各不相同的特性。所谓寓兴,就是通过花鸟草木的描写,寄寓作者的独特感触,以类似于中国诗歌“赋、比、兴”的手段,缘物寄情,托物言志。所谓写意,就是强调以意为之的主导作用,就是追求像中国书法艺术一样淋漓尽致地抒写作者情意,就是不因对物象的描头画脚束缚思想感情的表达。为此,中国花鸟画的立意往往关乎人事,它不是为了描花绘鸟而描花绘鸟,不是照抄自然,而是紧紧抓住动植物与人们生活际遇、思想情感的某种联系而给以强化的表现。它既重视真,要求花鸟画具有“识夫鸟兽草木之名”的认识作用,又非常注意美与善的观念的表达,强调其“夺造化而移精神遐想”的怡情作用,主张通过花鸟画的创作与欣赏影响人们的志趣、情操与精神生活,表达作者的内在思想与追求。

表现在造型上,中国花鸟画重视形似而不拘泥于形似,甚至追求“不似之似”与“似与不似之间”,借以实现对象的神采与作者的情意。

在构图上,它突出主体,善于剪裁,讲求布局中的虚实对比与顾盼呼应。而且在写意花鸟画中,尤其善于把发挥画意的诗歌题句,用与画风相协调的书法在适当的位置上书写出来,再辅以印章,成为一种以画为主的综合艺术形式。

在画法上,花鸟画比山水画具体细微,又比人物画丰富,所以工笔设色更具写实色彩或带有一定的装饰意味,写意花鸟画笔墨简练,具有程序性与不可更易性。

六、多元性

中国工笔花鸟画源远流长,色彩与线形结构是工笔画的主要构成之一。现代工笔花鸟画

的语言表现形式在近几年随着我国对外文化艺术的交流日益频繁,已经不可避免地受到西洋绘画的冲击。如何较好地与中国传统绘画相结合,吸取优良传统而发展自己的独立个性,已经成为现代画家们为之努力和创新的首要目标。画家们不仅要继承优秀传统,也要对这一画种进行创新,赋予其色彩与形式的独立审美价值和表现功能。这些问题使得现代工笔花鸟画家,在对传统的继承发展中,形成了现代工笔花鸟画的多元性,为以后工笔花鸟画的发展奠定了坚实的基础。

绘画中的主要表现语言就是色彩和线条,它们是构成绘画艺术风格的基本要素,无论是传统还是现代,无论是东方还是西方的绘画,色彩与线条在画面中一直扮演着重要角色,始终是最重要的构成因素。在中国工笔画中更是重要的表现手段。在现代西方的油画、水彩等各种绘画形式冲击下,中国工笔花鸟画不再拘泥于传统的有限色彩和构图形式,开始结合中国的成熟墨色,融会西方的色彩运用,寻找中国现代工笔花鸟画的独立语言。

在构图上,全景式的作品日益见多,许多作品不再把花鸟从环境中抽离出来,而是将其置于它应有的生态环境之中。作品内容丰富,场面宏大,构图饱满,给人以强烈的视觉冲击力。受西画透视画的影响,许多作品着力于实现纵深的层次。而另一些作品,则从工艺美术及民间艺术中汲取营养,追求一种带有构成因素的抽象意味,在写实与装饰之间求平衡。

从色彩上来看,现代工笔花鸟画家开始努力避免色彩的单一性和模式化,更新了“随类赋彩”的观念,改变了以“分染”、“罩染”为基本手段的“三矾九染”的过程,开始吸收西洋画的用色方法,以统一的色调处理画面,注意黑白关系、色相对比、冷暖对比等关系,使画面丰富又不失统一。与传统工笔画家不同,现代的画家大多都经过美术院校的学习,汲取了许多西方的绘画营养,有着坚实的造型基础和色彩修养,获得了前所未有的写实再现能力,提高了工笔画汲取现实生活的视觉能力。再加上对色彩的感悟,促使传统工笔画的色彩向现代发展。随着时代的转变,现代的工笔花鸟画家更新了自己的创作观念,拓宽了创作题材,榕树、杂花、田野、蔬菜、水果、珊瑚等在传统绘画中不曾出现的对象也成了创作的题材。还有一些画家从自己画面装饰性的要求出发,大胆夸张变形,不受物象自然形态的束缚,如:陈之佛的《月雁图》,陈新华的《乡土》等都极具个性。

中国的传统绘画一直追寻的是人们在情感上的共鸣和满足,而不是追求绘画对象的现实性。这就与西方的追求写实性绘画相反,中国绘画的色彩被赋予了更多的主观意识,希望从中得到精神领域的愉悦。由于现代工笔花鸟画在题材内容、表现手法以及工具材料等方面的新拓展,使得新的审美境界逐渐形成。以扩展空间来扩大花鸟画的感染力与表现力;变小情趣为感人意境,通过视觉冲击力触动心灵;画面内容的丰富,提升了自身的艺术感染力;抽象装饰性作品恰当地传达了现代人的审美趣味。

在中国传统文化下,在代代相传的艺术实践中,工笔花鸟画取像单纯,多为主体描写。造诣诗情化,借助联想与想象构筑充满感情色彩的诗境,以求“画外有情”。表现手法格式化,运用程式化手法造型、上色、布局,体现一定的装饰性。在追求“似”与“真”的前提下,表现对象的生命与特质,令其栩栩如生。反对被动地描绘花鸟,强调观察对象时内心的触动,创作则是对事物的感性寄托,唤起观众对生活的内心感受。

画家开始注重表现晨光、月色、露气、风雨下的花鸟情态,如李魁正的《晨露》、《春情》等。而且绘画技法不再单纯,结合中西,包孕古今。有的还借鉴日本画的精致雅淡。传统的勾勒、