

工笔花鸟画技法

钟质夫 著

辽宁美术出版社

工笔花鸟画 技法

钟质夫 著

辽宁美术出版社

责任编辑：栾禄璋

装帧设计：鲁宇

工笔花鸟画技法

辽宁美术出版社出版

(沈阳市民族街2段5甲6号)

辽宁省新华书店发行

辽宁美术印刷厂印刷

开本：787×1092 1/16 印张：5

印数：1—19,700

1985年4月第一版 1985年4月第一次印刷

统一书号：8161·0525 定价：4.60元



作者近照

RB663/18

画家小传

花鸟画家钟质夫北京人，鲁迅美术学院副教授。幼喜绘画，早年曾在北京“湖社画会”从名画家李鹤筹、刘子久、陈东湖三先生学花鸟动物画。精研工笔、没骨花鸟画，曾多次参加“中日绘画协会”主办的定期交流画展，其作品分别在中国上海、日本东京、长琦、名古屋以及美国芝加哥、英国伦敦、法国巴黎等地国际交流的美术展览会上展出。

后考入北京国画院第一期花鸟画专业研究员。在此期间得到艺术大师齐白石、黄宾虹、张大千诸先生的指导，艺业精进。

抗战前后被“北平美术专科学校”与“华北美术专科学校”聘任为花鸟画讲师。一九五三年转到鲁迅美术学院教授工笔花鸟画。

质夫从事花鸟画创作和教学数十年，积累了丰富的艺术经验。他能够汲取诸家所长，用笔沉着多变，墨色浓郁雅丽，布局清新俊逸。创作上主张师法自然，所画花鸟形神兼备，栩栩如生，有着深厚的传统功力，深受群众喜爱。

目 录

第一部分 概论·····	1
一、花鸟画的沿革	
二、花鸟画的用笔	
三、花鸟画的用墨与设色	
第二部分 工笔花鸟画技法·····	7
一、白描	
二、工笔重彩	
三、没骨法	
第三部分 临摹与写生·····	18
一、临摹	
二、写生	
第四部分 创作·····	21
一、选材	
二、立意	
三、构思	
四、构图	
五、制作	
附图	
1. 技法·····	25
2. 作品·····	45
3. 历代作品·····	57

第一部分 概论

一、花鸟画的沿革

我国的民族绘画具有悠久的历史和丰富的传统。花鸟画是我国传统绘画的一种，它自唐代独立成科以来，至今已有一千三百多年的历史了。

当然，早在唐代以前，我们的祖先就在服饰上，铜器、陶器、玉器、漆器等生活用具上以及砖、瓦、壁画上刻画了花卉鸟兽的形象。例如：商代的铜器花纹塑造了凤的形象。两汉石刻、玉器刻有龙凤鸟蝉及稼穡狩猎的图形。非但纹样浑朴、简练生动，而且造型完美。这说明，我国古代劳动人民很早就把自然界的花鸟动物作为他们描绘的对象了。这与后来的绘画特别是花鸟动物画有非常密切的关系。艺术随着社会生产力的发展而不断进步，从实用目的到独立欣赏，要经过相当的历史进程。唐代花鸟画独立成科不是偶然的，那些花卉鸟兽的实用美术和为人物画做陪衬的花鸟便是花鸟画的前身，唐代的花鸟画是绘画发展到一定历史阶段的产物。

唐代（公元618—907年）是我国历史上经济繁荣昌盛，文化艺术辉煌灿烂的时期。从绘画上来讲，人物、山水、花鸟都有专工。花鸟画于初唐时期开始逐渐摆脱了为人物画配景的地位而成了独立的画种。花鸟画家据《宣和画谱》记载有八人。薛稷画鹤从写生来，其神态栩栩如生，得到大诗人李白、杜甫的称誉。边鸾善画孔雀，状如按音乐的节奏婆娑起舞。萧悦善画竹，诗人白居易赞曰：“举头忽见不似画，低耳静听疑有声”。郭乾晖善画鹞，他自养禽鸟，用心观察，偶有所得，挥笔作画。可见，花鸟画一开始就是从注重写生的现实主义道路上发展起来的。

五代十国（公元907—960年），是历史上一个混乱时期，由于经济文化重心的南迁，使得南中国的绘画仍向上发展。花鸟画继承了唐代的写生传统，形成了最繁荣的历史时期，出现了许多著名的花鸟画家。其中以南唐的徐熙和西蜀的黄筌最为有名。江南处士徐熙善画汀花药苗、水鸟渊鱼。意不在似而神韵生动，一变勾勒景色，惟以落墨写枝叶蕊萼，略

敷淡彩妙得造化，始创没骨法。画院待诏黄筌长于描写上林花树、珍禽瑞鹿。从故宫博物院藏的“写生珍禽图”（见附图）来看，真是穷形极态，活泼如生。由他始创勾勒法。徐、黄两大画派，成为后世花鸟画之祖，影响十分深广。这一时期比较重要的画家还有善于表现獐猿雉兔的刁光胤、钟隐、易元吉；精于描写鸂鶒鸭鹅的郭乾晖、滕昌祐等。

宋代（公元960—1279年）的建立，结束了五十多年的动乱，中国又复统一了。由于边界承平，政治经济情况比较稳定，统治阶级代表人物得以大修文治，加上历代帝王多爱好绘画，并且设立画院，罗致了南唐、后蜀一些画家，因此，名手辈出，争强斗胜，画风盛极一时。这一时期的花鸟画繁荣发达，达到了历史的高峰。

宋代花鸟画总的风格较元以后的“水墨意笔画”，无论在构图上、笔墨上都比较工致。表现形式风格是多种多样、丰富多彩的。但基本上是两大派，一是院体派，一是野逸派。黄筌的勾勒法成为院体画的标准格式而占统治地位。

院体派，作者多是宫廷画家，官阶有“待诏”、“祇候”、“画学正”、“学生”等级别。他们表现的题材内容多为宫廷或御花园中的花木禽兽。创作形式和表现方法趋于庄重严谨、堂皇富丽。如“上林春色”（写牡丹、锦鸡、杏花、文禽之类）、“金盆浴鸽”、“长治久安图”（长尾雉鸡与九个鹌鹑）、“瑞鹤图”等。表现形式趋向雍容华贵、绚烂多彩，比较写实，装饰性强。画面布局设色充满宫廷气氛及艳丽的色彩。院体派画家如：黄居寀、吴元瑜、林椿、李迪、艾宣等均为当时代表人物。至于崔白、李安忠诸家，虽亦供奉内廷，但画风趋于清丽淡雅一派（见附图）。

野逸派多为文人、逸士、方外等在野的画家。他们表现的题材内容，多为汀花野卉，水鸟渊鱼之类。画法不拘于重彩水墨，着重描写大自然景物，画面充满山林气息。代表的画家有徐熙其孙崇嗣、崇矩，他们克绍祖风，并发展其祖父之“以墨为格”直接以色点染的“叠色渍染法”，江南徐氏没骨写生独标当代。太宗时，诏崇嗣为大长公主画芍药数本，不勾轮廓，惟用五彩布成。太宗赐文和其画。旁题云：“上品徐崇嗣没骨图”出示两禁宾客，皆倍加称赏，誉为极尽生态、肖物逼真之作。故赵昌辈效之没骨派。真宗时赵昌承其法颇负盛名。每于晨露初下，绕花栏观摩，手中调色写其形态，自号“写生赵昌”。英宗时易元吉为画院助教，承徐氏法被诏，画壁画极臻妙，画花鸟、蜂蝶、猿獐皆精奥，时谓徐熙后一人而已。代表画家还有滕昌祐、杨无咎、牧溪、梁楷、文同、苏轼（苏东坡）、赵孟坚等。野逸派画家崇尚雅淡，与院体画风格形成鲜明对比。

宋代的花鸟画，无论工笔或简笔都主张师造化，主张写生，如实地表现对象（当然是有意匠的）。是不折不扣的写实主义风格。从传世作品来看，凡描写一花一鸟、一树一石、一草一虫，无不惟妙惟肖，妙造自然。既认真刻画，又反对“物物雕琢”，要求“形神兼备”有“高韵”有“气骨”。如赵佶的“芙蓉锦鸡图”、崔白的“双喜图”（见附图），从作品的构思来看，充满诗情画意，这跟当时以古诗为题目考取画家有很大关系。总之，这一时期的花鸟画确实达到了一个很高的艺术境界。因此，后来学花鸟画者都标榜宋元是不无道理的。不过比较来说，北宋传统的发扬，风格的创造比较多些，而南宋传统的继承比较少，传统的发扬和风格的创造比较少。

元代（公元1206—1368年）蒙古统治的建立，使许多画家因不满现实而过着隐遁的生活，艺术上专事临摹而不去创造，复古之风盛行。这一时期另一显著特点是文人画兴起，这类画大都是文人雅士们抒写胸中逸气之作。元初的花鸟画还有继承宋代的工丽画法，后来逐渐变为潇洒简逸，为墨戏开端。元以前的花鸟画多为绢本，元以后多为纸本，材料的改变也促使了技法的发展。文人画从充分发挥笔墨作用来讲，还是取得了很高的艺术成就。

唐、宋的画多不题款，到了元代画面普遍题跋，并加印章，金、石、诗、书、画四位一体。这一时期主要的画家有钱舜举，宗法赵昌，布彩生动，颇有韵致。其后陈琳得赵吴兴之传，远宗徐氏。王若水、边鲁喜作没骨禽鸟。还有赵孟頫（子昂）、王渊、李衍、柯九思、王冕等。

明代（公元1368—1644年）的花鸟画，基本上是沿着兼工带写的路子发展的。明初又设立了翰林图画院，但画家们大都出于摹仿，有独创的画家很少。边文进、吕纪诸家力追宋元崇尚古法，造诣精深。吕纪能工能写多做主题性全景构图。所作草木花卉、虫鱼飞鸟、泉石坡景深得造化之妙。传世作品常见的有“残荷鹰鹭图”与“斑鸠雪梅图”两幅。笔墨奔放、神态如生。周之冕兼善徐、黄两派画法，写花写鸟均极生动。所作“枫叶八哥”

（以上几幅均见故宫藏花鸟画集）笔墨清新，设色妍雅。他与陆包山创“勾花点叶法”。明末的陈洪绶（老莲），创造性地继承了宋人的勾勒画法，有独到的成就。

明代的写意画，在宋元简笔的基础上前进了一大步，形成大写意和小写意。大写意画家有林良、陈白阳、徐青藤、八大、石涛。他们的风格特点是气势磅礴、笔墨奔放、个性鲜明。他们对后世写意花鸟画影响很大。小写意画家有沈周、陈淳、陆治、周之冕、孙克弘、孙隆等人。当时有些士大夫阶层画家，一味追求笔情墨趣，“不求形似”，因此也产生了一些脱离实际、脱离写生传统的花鸟画。

清代（公元1616—1911年）初期的画坛一片死气沉沉，摹仿复古之风盛行。康乾以后有些画家抱亡国之恨，发之于画。八大山人超然出尘，作品奇肆豪放，寓有不言而喻之意，表现了民族气节。石涛针对当时食古不化之风，提出：“古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠。”主张到生活中去“搜尽奇峰打草稿”，他是一位倡导革新的大师，他的画清新溢人，酣墨淋漓，豪放中见深厚的功力。“扬州八怪”（金农、罗聘、汪士慎、高翔、郑燮、李鱓、李方膺、黄慎）都是反对保守、勇于革新的一些画家。

清代花鸟画比起其它画种来得发达，杰出的画家还有恽南田宗北宋徐崇嗣没骨画法，精诗文书画，称毗陵六逸，为康顺年间崛起的花卉巨匠。著有《欧香馆画跋》提倡写生，发展了没骨画法。所作“仙圃丛华图”与“五清图”清隽秀雅、艺林称赏。

邹一桂，号小山，著有《小山画谱》立论精深，是一部论花鸟画的巨著。他工没骨花卉写生，笔墨精湛，设色妍雅，深得徐氏没骨法遗意。

沈南蘋（铨）是乾隆年间工笔与没骨花鸟画名家。宗法宋人，传世多作巨幛与十二条屏。曾往日本教授花鸟画。传世作品有“秋塘芦雁”与“淮击图”（见日文《支那名画宝鉴》及《宋元明清名画大观》）。

华岩，（秋岳、新罗山人）。独开生面，其风格纵逸洒落，粉碎虚空，并驾南田。

中期和晚期的花鸟画家还有蒋廷锡、赵之谦、张子祥、朱梦庐、张和庵；岭南派的高奇峰、高剑父及“三任一吴”，三任是任渭长、任阜长和任伯年，一吴是吴昌硕。三任的花鸟画是从陈老莲的花鸟画发展下来的。吴昌硕笔调苍老拙厚，他的作品成为一时之杰作。

辛亥革命（1911年）到建国以前，由于反动统治的腐朽黑暗，画坛也是一派陈陈相因、生气索然的气氛。但也出现了一些卓越的大师，如：写意画家徐悲鸿、齐白石、潘天寿。工笔花鸟画家于非暗、陈之佛等。

回顾花鸟画发展的历史，可以从看出某些规律，这对我们更好地继承和发展花鸟画的优良传统会有所启示。一千多年来，尽管各个朝代发展不平衡，有时甚至出现摇摆，但总的来说，中国花鸟画一直是沿着写实主义道路向前发展的。凡是花鸟画蓬勃发展的时期或取得重大成就的画家，都是重视写生，坚持从生活和自然中来的结果。反之，脱离生活，创作就萧条，技法上也发展不大。我们学习花鸟画就要继承和发扬花鸟画这一优良传统，

坚持到生活和自然中去，使花鸟画沿着正确的道路不断地向前发展。中国花鸟画千余年来连绵不绝，深受广大人民群众喜爱，在世界艺林中也是一只独放异彩的鲜花。这是因为它有悠久的历史，优秀的传统和丰富的技法与创作经验。这是一份极其宝贵的遗产。历史上凡有成就的画家，无不在认真继承前人成就的基础上加以创造而取得成功。有人觉得什么传统不传统，不屑一顾，统统是要不得的“程式”。这种人不懂得文化的继承性，其实是顶大的傻瓜，将来也不会有大的作为。我们还可以看到，凡是有成就的画家都是有胆有识，勇于革新，敢于独树一帜的人。没有这种精神，泥古不化，被传统裹住了手脚，同样是有不会有什么大作为的。这两条加起来就是对传统的正确态度。从画史中我们还可以看到，花鸟画和其它绘画乃至和整个文化一样，都是直接受社会政治经济形式影响的。一般来说政治稳定、经济繁荣时期，花鸟画也欣欣向荣，创造性也大。反之，则陈陈相因、萧条冷落。今天，社会主义给我们提供了非常好的客观条件，我们应当努力创作更多更好，更符合时代要求的新花鸟画，为实现四个现代化，为建设社会主义的精神文明，发挥它应有的作用。

二、花鸟画的用笔

中国画最讲究用笔，谢赫六法论的第二法，就是“骨法用笔”。清沈宗骥云：“笔乃做画之骨干也，骨具则筋络可联，骨立则血肉可附。”可见用笔是中国画造型的根本技巧。评论一幅画的高下，除了内容之外，主要是看笔墨技巧如何了，笔墨不好，内容再好也不足取。清恽南田说：“有笔有墨谓之画。”因此，用笔的技巧是中国画的基本功，要学好中国画非要在上面花大气力不可。

一般用笔主要是指勾线，中国画的线要有力量，所谓“力透纸背”就是这个道理。因为客观一切物体都是有一定体积和质量的，线条无力就表达不出物体的质感、量感。要使画出的线生动有力，正确的执笔方法很重要，以指实掌虚为好。用笔有中锋、侧锋两种。中锋执笔端正，无论笔怎样运动，笔锋都在中间。转笔时要裹毫，这是保持中锋用笔的要诀。中锋在白描和工笔花鸟画中用的最多。勾花、叶的轮廓、叶筋，画鸟的羽毛等。侧锋执笔向右倾斜，这种笔法在没骨画和写意画中用的多。画花瓣、叶子，画石头、老干及工笔画的渲染常用这种笔法。用笔的起止很重要，一条线有起笔、运笔、收笔三个过程，即“一波三折”。要“欲上先下”，“欲左先右”，“无往而不回”。画画的笔法和书法基本相同，一向有“书画同源”之说。所以学习国画，同时也应练习书法。

线条有粗细、长短、曲直、刚柔、苍秀等变化，这些都是由于用笔的顺逆、转折、顿挫、疾徐、虚实、强弱的变化而来的。

顺笔——从左到右、从上到下、从右上到左下、从左下向右上行笔，均为顺笔。勾撇带状叶子如萱草、水仙、兰花的叶子及画树石常用。

逆笔——从右到左，从右下到左上，从下到上都是逆笔。这种用笔苍老、泼辣，画苍松劲柏、梅花枝干、岩石、鹰翅等常用此法。

转折——表现物态的转折回旋等关系，须要转换笔势，使笔锋提起，向转变的方向写去，表现对象的形态及动势，如画浪花、流云等。

顿挫——笔时按时提，艰涩前行，适于表现盘根错节的老干、苔藓之类。

疾徐——用笔有快有慢，表现流水、疾风劲草常用之。

虚实——用笔有轻有重，表现前后不同层次的物体或不同的部位。

强弱——用笔的力量有大有小，表现老干嫩枝、鲜花绿叶不同质感。

用笔的秘诀在于领会笔的“弹力”，即抛物线原理。善用此理，则线条生动有力，有张有弛，抑扬顿挫，迂回转折，虚实相生，刚柔相济。国画用笔千变万化，但都要为内容服务，也就是为了状物、传神、抒情。离开了这个目的，为用笔而用笔，为变化而变化就要滑向形式主义的泥坑。为了更好的状物、传神、抒情，就要熟悉表现的对象，作画前要做到心中有数，不能画一笔想一笔，推着来，只能意到笔不到，不能笔到意不到。古代画论中很多谈到这个问题。唐张彦远在《历代名画记》中说用笔必须要“意存笔先，笔周意内，画尽意在，才能像应神全”。功力深厚的画家，用笔得心应手，有如珠走玉盘，兔起鹘落，流畅活泼，形神兼备。画花欲闻其香，画鸟如闻其声。好象一部优美的音乐，富有节奏和韵律感，看了爽心悦目，给人以美的享受。例如：宋赵佶的“红蓼白鹅图”、梁楷的“李白行吟图”、崔白的“双喜图”、林椿的“果熟来禽”、“枇杷绣羽图”、元邹复雷的“梅花春消息图”、明吕纪的“梅花鸽子”、陈白阳的“秋获螃蟹”、近代徐悲鸿的“飞扬跋扈为谁雄”以及齐白石、潘天寿的写意画，都是举世称颂的名作。我们要很好学习借鉴，继往开来。

中国画笔法的基本规律，黄宾虹总结出五条。即“一曰平，如锥画沙”“二曰圆，如折钗股”“三曰留，如屋漏痕”“四曰重，如枯藤坠石”“五曰变，不拘成法”。这五条之中最根本的是“平”，就是力量要匀，不能忽轻忽重。力量匀了，线条到任何一点都是有力的。理解了这个道理，才能在此基础上求变化。其次是“留”行笔慢，笔笔送到家，线才能控制住，控制到每一点，“积点成线”。这些用笔的道理要在反复实践中去领悟，要融会贯通，灵活运用，不可被成法束缚住。

集我四十年来艺术实践的体会，可以总结成四句话：“执笔要紧，行笔要稳，状物要准，落墨要狠。”

三、花鸟画的用墨与设色

国画的用笔用墨是密切关联，难解难分的一物两面。一笔下去，既是笔又是墨，这在兼工带写和写意画里体现的更明显。笔是表现物体的形体结构，墨是表现物体的体面和色彩。笔墨也包括了色彩。唐张彦远云：“运墨而五色俱。”墨有五墨六彩之说，五墨是干、湿、黑、浓、淡，六彩是黑、白、干、湿、浓、淡。古代画家在用墨方面积累了非常丰富的经验，方法很多，诸如：破墨法、积墨法、泼墨法等。因为在工笔花鸟画里，这些方法用得很少，所以我们就不要去详细谈它了。工笔画里的用墨，除了白描、双勾用墨线勾轮廓以外，有些地方用墨作为底色，象画老枝干、石头、墨紫色花头等；有时用墨与色调用，象画墨绿或墨青的叶子、赭墨的石头、草坡等；有时墨本身就是颜色，象画鸟的灰色或黑色的羽毛。国画墨与色并用，不但丰富了色彩，而且使色彩浓厚、淡雅、协调。这也是构成中国画独特风格的一个重要因素。

中国画的色彩观点和西洋画完全不同。西洋画是在一定的光线条件下，运用寒暖色对比，通过物体本身和环境色的影响，在复杂的色彩关系中艺术真实地再现客观对象。而中国画却不管什么光线，什么环境色的影响，只画对象的固有色。谢赫六法论的第四法就是

讲“随类赋彩”。虽然颜色本身也有深浅、浓淡的变化，但那不是寒暖色的变化，而只是为了表达立体感的同种色的变化。因此，中国画颜色的品种是不多的，它的富丽堂皇、丰富多彩的效果是靠基本颜色的互相调用来达到的。

中国画不论工笔、兼工带写或写意画总的色彩风格是一致的，是追求单纯、质朴、明朗、典雅的美。这种风格的形成，跟民族的审美习惯，对装饰美的追求，国画纸张（绢）和笔墨的特殊性等许多方面都有关系，我们应当很好的研究、继承它的精华，同时也要研究和吸收西画的长处，如强调色彩的和谐，色相与明度的对比与统一，强弱虚实关系等，以利更好地发展中国画。

工笔花鸟画的设色有工笔淡彩和工笔重彩两类。工笔淡彩是以半透明的植物质颜色为主，工笔重彩是以不透明的矿物质颜色为主。

下面简单介绍一下国画颜色的使用常识。

国画颜色分三类：一类是矿物质颜料，如石青（头青、二青、三青、四青）、石绿（头绿、二绿、三绿、四绿）、朱砂、朱磬、银朱、赭石、石黄、雄黄、铅粉、黄金、白银等；一类是植物质颜料，如花青、藤黄、胭脂、墨等；还有一类是动物质颜料，如洋红、蛤粉等。

这几类颜色性质不同，使用方法不同，效果也不同。矿物质颜料是矿石粉碎磨细成粉状，兑胶使用。（要备乳钵，随时研用）矿物质颜色厚重、艳丽，不透明，覆盖力强，经久不变，极富装饰性。但容易“火气”，因此，使用时都要先用植物质颜色打底。譬如着石青花色，先用花青染底色，干后再着石青。画石绿叶，先用草绿打底，干后再覆盖石绿。画草坡、岩石因质地不同，用浅赭石（暖色）打底，染出立体关系，干后再罩石青或石绿，效果很好。用石色不能涂厚，每一次要薄才能平匀，要一遍干了之后，上一遍淡矾水，再染下一遍，必须“由浅到深，多遍完成”。如果急于求成，着色过重，则颜色凝滞纸面，显得生硬、呆板、不明快，用水洗又不好，会把纸上胶矾洗掉、弄花，画面无光泽，颜色块块集结，最后难以收拾而前功尽弃。所以初学工笔画者，要稳重，不要心急，画到色彩明快、恰到好处为度。另外要注意，一般石色不能和其它颜色调用。金、银在工笔画里常常用到，主要是勾装饰线。它们不能和其它颜色调用。金和银价昂不易买到。泥金是和胶粘在小磁盅上的金碗。用时笔先蘸胶水再蘸盅上的金。白银使用时要多放入胶水，使银沉盅底，用笔由碟底蘸着使用，才能有光泽。

白粉，画花瓣和虫鸟翅羽是必不可少的。在使用白粉时，无论蛤白还是锌钛白，都要用的适量，不能太厚。厚则影响花的光泽和质感。白粉不仅画在正面，为了表现花的鲜嫩、润泽，在薄的熟宣纸或绢的背面，花瓣还要衬托白粉（平涂即可），以增强质感。

植物质颜色，又叫草色。比较透明，年深日久容易褪色，不如矿物质颜色保存长久。但墨的附着力极强，千八百年也不脱落。国画颜色画在纸上，短时间内因颜色没干透，和纸面粘得不牢固，所以刚刚画完的画不要马上就拿去装裱，颜色容易脱落。若急于装裱，可罩一层矾水。现在市面上卖的颜色多是锌皮管装，已和好胶，虽然质量不甚好，但使用很方便。

胶矾。中国画颜色经久不褪不变，跟使用胶矾有很大的关系。胶有几种，最好用黄明胶，是用动物的筋骨和角制成，淡黄透明，用时加温热水化开，只用上层澄清部分，底下混浊部分不用。使用时注意胶要适量，胶太少颜色固着不好，易脱落。胶多则滞笔、发亮，影响色彩效果。市上卖的瓶胶水是合成胶，与石青易起化学变化，不可用。

明矾是一种半透明的矿物质，画工笔画离不开它。一般画过一两遍就要上一层淡矾水，以固定底层的颜色，否则，再上色时，下面的颜色就要活动。特别是上石色，每上一遍，干后都要复罩一层淡矾水加以固定。另外，生宣制成熟纸，也需用胶矾水刷浸过。

工笔花鸟画用的染法很多，常用的有以下几种。

晕染：即一支色笔蘸色染着画面形体，另一支水笔烘晕，由深到浅，使之体面分明，层次清晰。

罩染：①完成底色后，再覆盖表色，完成全貌。

②画面形象、色彩大体完结，感到色调不够谐调，再以深浅适当的色彩通体覆盖，使画面色调统一。

渍染：为了加强局部效果，利用色与色的痕迹，表达物象的深度和厚度。如枝干、苔藓、暗面、池塘、湖泊水面的光暗强度等等。

渲染：又叫烘托、映衬。为突出和加强画面气氛，以相应色调衬托主题。例如：表现东方日出景色，用一片橙红色的暖调子渲染朝霞，衬托红日东升的气象。再如表现晨雾中绿色蒙蒙的水稻田。

点染：写生常用。和用笔用墨的技法分不开。连点带拖，活泼生动。兼工带写与小写意用的较多。

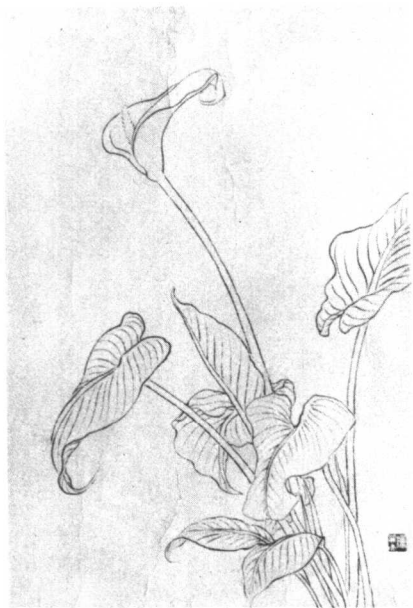
第二部分 工笔花鸟画技法

一、 白描

白描的特点

白描是我国传统绘画的表现技法之一，是国画的基本功，是工笔重彩画的基础。它表现技法的特点是不敷色彩，单纯用线（有的也用淡墨渲染），表达对象的形体、结构、质感、空间感、立体感等因素。具有一定的完整性，所以它又是独立的绘画形式。由于它具有清晰明朗、一目了然和工整、装饰的特点，所以也是我国广大人民群众喜爱的一种表现形式。

白描不强调光线的变化，一张白描花卉，不管它是阴天、晴天；白天、晚上；室内、室外，都是一样。所以，这就要求作者对物象要特别深入细致

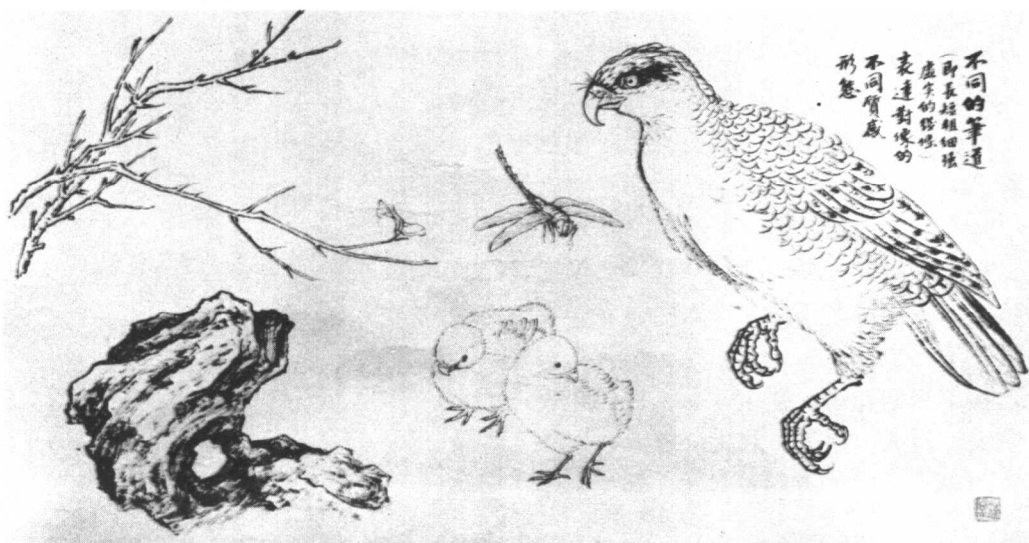


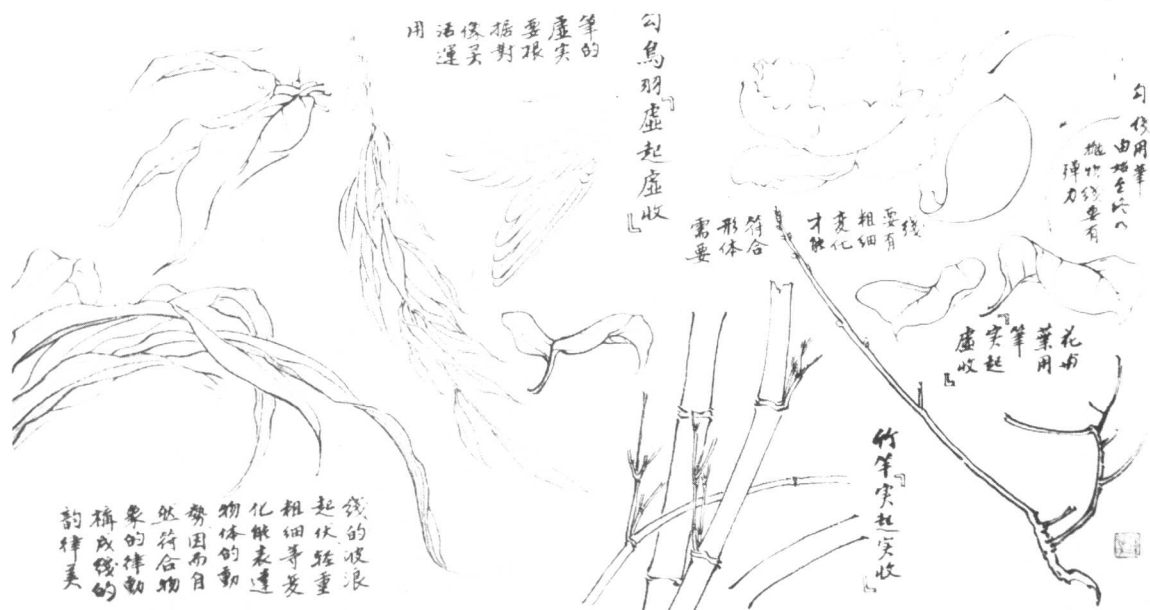


的观察、研究其生长规律和结构特征。中国画的线是从生活中概括出来的，它是符合客观对象的规律的。大自然中的花草树木、鸟兽虫鱼，千变万化、各有特征，用线就不能千篇一律，要根据对象有所区别。

白描花卉用笔方法

白描线的勾勒要一气呵成，气势连贯。画论记载，东晋画家顾恺之的用笔如“春蚕吐丝”、“春云浮空”、“流水行地”笔笔皆出自然。论者说：“顾恺之用笔初看平易，细观则意味无穷。”由此看来，勾线要平匀舒畅，如山泉流水，笔意连绵不断。切忌造作使气、圭角横生。否则就会形象呆板生硬，毫无生趣，使人不快。用笔要注意起止，要有轻重疾徐、强弱虚实等变化。有的用笔实起实收（如竹竿的节），有的实起虚收（如花与叶），有的虚起虚收（如勾云、水、纤秀物体，象花瓣、鸟羽、虫翼之类），有的虚起实收（如鸟嘴）。总之，要“因形而殊，因质而异”、“该平匀的平匀，该圆浑的圆浑，该苍劲的苍劲，该纤秀的纤秀”。变幻使用这些手法的目的是为了恰当、生动地表现对象，不是为了变化而变化。





二、 工笔重彩

工笔重彩花鸟画的特点

工笔重彩花鸟画是我国民族绘画中重要的表现形式之一。它是区别于没骨画与写意画的一个画种。具有悠久的历史和丰富的传统技法。

故名思义这是一种工细的画法，它是先用线勾出物体的轮廓，然后着色，所以也叫双勾法。工笔画的线条粗细，浓淡变化不大，要求笔笔送到，线条之间的衔接要严谨，不留空隙，清晰完整。在轮廓线内着色，着色的方法基本是渲染，靠多遍完成。工笔花鸟画对动植物的生态、精神都要求表达得真实具体。用色夸张、装饰性强。工笔重彩花鸟画工致耐看、沉厚庄重、富丽堂皇、鲜艳动人，深受广大人民群众喜爱。

工笔重彩花卉的表现方法和步骤

工笔花卉的制作过程，基本可分为四个步骤：一、起稿和勾线。二、晕染底色。三、敷染表色。四、深入刻画和调整。下面分别谈谈：

(一) 起稿和勾线

工笔重彩画落墨之后很难改动，所以起稿时一定要严肃认真，要求精细准确、笔笔肯定。定稿后方能透图落墨。正稿多用熟宣或矾绢。透图时铅笔（HB较为适宜）要尖，画线要轻，关键部位更要清晰准确，以便落墨时心中有数。如果是质薄的纸或绢，也可以蒙在画稿上直接勾描。勾墨线的深浅一般来说是根据对象本身的色调来决定。譬如：白色或淡绿、淡黄、淡粉、藕合等浅色花墨线要浅，重色花与质地坚硬的物象墨色要深。其它物体，



如枝叶还应视远近层次及光暗变化使用墨色（墨色有焦、浓、淡、重、轻之分）。

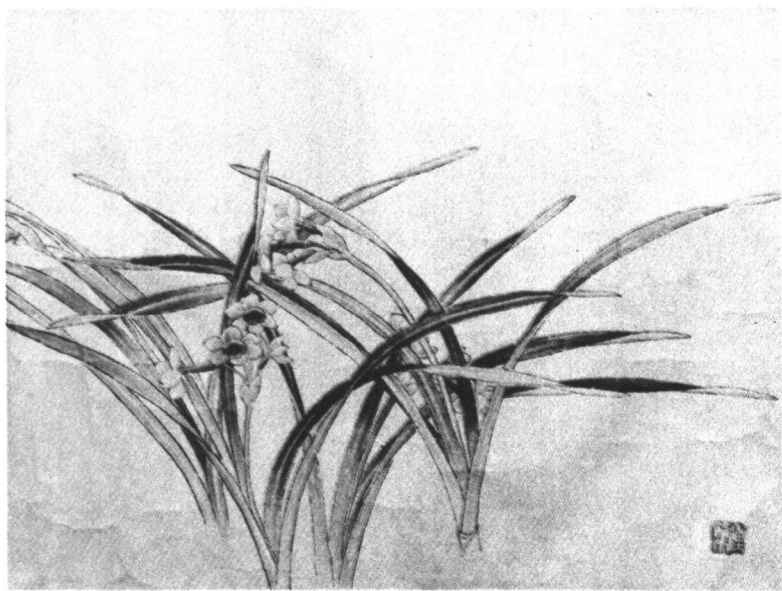
勾线除墨色深浅外，重要在用笔。用笔有强、弱、虚、实、轻、重、疾、徐等变化。线条有粗、细、长、短、曲、直的分别。要根据对象的不同质感选择用笔。例如：花瓣质薄线要轻柔，叶片光滑线要爽利，嫩枝要挺秀，老干要苍劲。表现动态

时，花叶的迎风招展，虫鸟的跳跃飞腾，也要凭线的变化去描写刻画。这一步完成，有如一张白描画的效果。勾线写形，只要作者经常观察实物，熟悉对象的形态特征，反复实践，就能掌握用笔，如实地表现对象。

（二）晕染底色

工笔画把墨当作色来用，画某些东西须先用墨来打底色，诸如枝干、山石、云水、走兽等在着色之前皆须先画好墨底，国画术语叫“打墨底”，这是工笔重彩画特殊的表现方法。按凸处明、凹处暗与近处真切色重，远处虚浑色淡的原则，晕染出物体的转折、起伏，用墨色表现出体感、质感及明暗。如果这一步搞不好就会影响着色以后的效果。墨算第一层底色，第二层底色用青墨、赭墨、胭脂墨。画叶子只用花青做底色。用少量花青从叶根到叶尖由深到浅烘染一遍到两遍。浅色花不用染底色。

工笔的晕染方法是用两支笔，一支蘸墨（色），一支蘸水，色



笔顺墨线的一边涂色，紧接着以水笔烘开，水笔要净，含水量要略小于色笔，颜色才能晕开，必须等头一遍干了以后再染下一遍，切不可操之过急，否则就会出现色渍，影响画面效果。

（三）敷染表色

一般方法是先染花头，再染叶子。花又是先染淡色花，后染重色花。染花从画面上最前边的突起部分染起。具体染法是用一支笔蘸白粉从花瓣尖部涂染，大约占花瓣的三分之