

吴东奋 编著

中国花鸟 技法



人民美术出版社



中国花鸟画技法

吴东奋编著

人民美术出版社

Qy

是技法知识，又是创作经验

邵大箴

这是一本水墨工笔花鸟画技法书，又在某种程度上是一本创作经验的记录。说实话，在一切艺术门类的创作中，不论是传统的，还是外来的，很难说有一套适合于所有人的、放之四海皆准的、固定不变的技法。技法，严格地谈，是因人而异的。往往是一人一个风格，一人一套技法。我这样说，并非完全否定技法的共同法则，排斥学习绘画技法的必要性。相反，我认为对初学者来说，技法方面的基础知识，必须要学习和掌握。因为它们是前人经过无数次探索取得的宝贵经验，可以使后学者少走弯路。当然，这些技法不应成为束缚青年人创造力的框框和套套。青年人进入创作阶段后可以根据自己的需要进行变革和突破。因此，一切绘画技法既有稳定、恒常的一面，也有不断变化的另一面。

吴东奋是一位既有传统功力，又有创新意识的艺术家。多年来，他在水墨工笔花鸟画领域辛勤劳动和探索，取得丰硕成果。我觉得，东奋的探索历程和创新之路，对年轻人会有启发。现在有些人误认为西方现代派是我们艺术革新的目标和方向，在创作上摇摆不定。其实，艺术创造离开生活的积累和盛情的体验，离开民族传统的根柢，是很难有所作为的。

我建议年轻的读者把这本书当作技法书来读，也把它当作一位真诚的画家的创作经验来读。让我们大家为振兴包括工笔花鸟画的中国画，为弘扬民族艺术的精华而共同努力！

1994年5月于北京

中央工艺美术学院

SBR15 / 05

目 录

前言

一 历史的回顾与现代艺术探索的思考	1
二 元代水墨工笔花鸟画谈	3
三 传统花鸟画技法的运用	5
(一) 白描法	5
(二) 翎毛画法	9
(三) 花鸟画写生	13
(四) 渲染法	19
(五) 树枝画法	19
(六) 墨竹法	23
(七) 石头画法	28
四 开拓花鸟画创作新技法	31
(一) 冲墨法	31
(二) 冲水法	31
(三) 撞水法	40
(四) 揉纸法	41
(五) 胶矾法	42
(六) 用蜡法	43
(七) 喷弹法	43
(八) 压印法	44
(九) 做旧法	47
(十) 湿画法	48
(十一) 加油制作法	48
(十二) 秃笔法	49
(十三) 洒盐法	50
(十四) 洒色法	50
(十五) 其他技法	52
五 寻求花鸟画创作的意境	55
六 探索花鸟画构图形式	63
(一) 花鸟画几种折枝构图形式	68
(二) 花鸟画全景式构图的几种形式	68
(三) 传统花鸟画构图法则	73
(四) 寻求新的构图形式	74
七 浅谈我的水墨工笔花鸟画的创作	79
附图	91
后记	107

一 历史的回顾与现代艺术探索的思考

中国花鸟画是中华民族优秀的传统绘画之一，是我国历代画家共同创造的艺术财富。自从它产生和发展以来，就以鲜明的民族形式和独特的艺术风格，受到我国亿万人民的喜爱，也赢得了全世界人民的高度赞扬，是世界艺术宝库中一颗璀璨的艺术明珠。

我国花鸟画有着悠久的历史，早在商周时代开始萌芽，到了唐代得到迅速发展，边鸾的蜂蝶蝉雀、山花园蔬；刁光胤的湖石花竹、猫兔鸟雀；滕昌祐的花鸟蔬果和薛稷的鹤均有专擅。到了五代徐熙、黄筌二家，如春兰秋菊，各擅其名。黄筌的画法，先勾勒，后填色，形成以勾勒为主的工笔重彩画法，沈括论他画法，是“妙在赋色，用笔极新细”浓丽精工，世所未有，扬名于五代之末和北宋初年，发展在南唐和北宋画院之中。黄筌的次子黄居宝，三子黄居采，画艺高超，继承和发展了黄筌的双勾体，成为北宋画院最为崇高的画派，是两宋绘画评定之体格。徐熙善写生，其画法“落墨在先，略以敷色，超脱野逸之趣”，沈括说他画法是：“以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”，为古今第一，称水墨淡彩派。但因其画法不受宫廷贵族的赏识，而受到排斥。后来徐的孙子崇嗣、崇勋、崇矩继承家学。崇嗣并以祖父的画法，创造新意，“不华不墨，叠色渍染”，谓之“没骨图”，与黄派并驾齐驱，成为我国花鸟画上两大体系，此后，学习花鸟画的画家，不是学习黄筌的画法，便是师法徐熙的技艺。不少画家为取得画院一席之地，不惜脱离生活，因袭模仿黄派画法，使花鸟画曾一度停滞不前。到了北宋中叶，崔白不满当时画坛风气，提出变格，革去故态，得到宋徽宗的支持，从此，画院在赵佶的带领下，提倡观察，精求理法，在创作上严格要求真实描写和诗意的追求，使画院花鸟画创作开创了新的局面。其后，南宋李迪、林椿等诸家，出色地继承和发展工整富丽的院体画，使绚烂高雅的工笔重彩花鸟画达到顶峰。

此外，文人士大夫的墨戏画，在宋代中期兴起，它是中国花鸟画的另一支流。由五代李夫人创立，经萧悦、张立实践的墨竹，由文同、苏东坡汇集成法。墨梅自惠崇、仲仁之后，尚有扬无咎，汤正仲、赵孟頫诸君。郑所南的墨兰名噪一时，并有水墨葡萄和水墨草虫等出现，为意笔花鸟画开了先河。

花鸟画在唐代分科以来，摆脱了作为人物画配景的地位，自五代徐熙、黄筌二体兴起，跃居与人物画并驾齐驱的地位，经两宋文人画家的艺术实践，改变了中国画以人物画为中心的现状，到了元代之后，中国花鸟画与山水画一起，完全取代了中国人物画的统治地位，成为文人墨客抒情遣兴的工具。

元代意笔墨戏画的画家最多，以梅、兰、竹、菊“四君子”画最多，墨花墨禽花鸟画次之。当时以墨竹著称的有赵孟頫、高克恭、侯世昌、倪瓒、管道昇、李衍、柯九思等诸家，各有所长，有的格调高古，有的形态逼真，有的枝叶松秀，有的笔力雄健，老竿新篁，雨雪风晴无所不备。杨维翰墨兰竹石，潇洒精妙，精于墨梅的王冕，是元代颇负盛名的画家。元代

墨花墨禽是以水墨或水墨淡彩所作的工笔花鸟画，赵孟頫是首领人物，钱舜举、陈琳、王渊、张中、谢佑之诸画家都是师法宋代黄筌、赵昌的画法，但师古而不泥古，他们以水墨渲染法，改变了宋代以浓艳色彩所作的工笔重彩花鸟画，出现“东风花鸟易伤神”的惆怅恍惚神态和“澹然水墨图中意”的情感，使工笔花鸟画的发展，改辕易辙，走上水墨的道路。

明代的花鸟画有了新的发展，在元代出现的水墨工笔花鸟画很快被周之冕的勾花点叶派所代替，继之有沈周、文徵明等明代大家。文人意笔墨戏画，在元以前以水墨简笔的梅、兰、竹、菊以及枯木窠石等为题材，到了明代发展成为大写意花鸟画。广东林良，以他精巧的功力，放纵的笔意，开创明代院体写意新格，继而陈道复（陈白阳）的一花半叶、奇毫淡墨、愈见意笔之生动。山阴徐渭（徐文长）用笔潇洒，用墨淋漓痛快，不求形似，但妙趣横生，堪称一代宗师，使水墨大写意花鸟画风靡画坛。明代院体的工笔花鸟画，全盘继承了宋代黄家体格。虽然出现了沙县边文进，鄞人吕纪等名家，但在整体上没有新的发展。

清代的绘画，以花鸟画最为繁荣，它不但取代人物画的地位，而且跃居山水画之上，成为清代中国绘画主流。技法变化繁多，画坛名人辈出。清初僧人朱耷（八大山人）、石涛（原济和尚）继承明代陈道复、徐渭的水墨大写意花鸟画，以孤高奇逸，笔简意繁的艺术特色称著画坛，将水墨意笔花鸟画推上高峰，为清代大写意派的泰斗，并开扬州画派之先河。康熙年间，画家恽寿平（恽南田）以徐熙没骨法为归，他别开生面，全以颜色渲染，称之为纯没骨体，成为清代花鸟画之正宗。乾隆年间，扬州画派李鱣、华嵒一变清初花鸟画的风范，发展了墨彩的意趣，可与南田抗衡，成为后学的典范。山阴的任薰、任熊、任颐，在飘逸的墨线之中，大量应用色彩，挥洒自如，开海派之先河。安吉吴昌硕，以篆入画，功力特胜，他参入青藤（徐渭）、八大，笔法雄肆朴茂，堪称海派之领袖，他主张“意足不求颜色似”，将意笔花鸟画的色彩应用，发展到新的境地。

近代、现代中国花鸟画的画坛勃勃生机，岭南画派吸收西洋画法，推进花鸟画创新的历程。特别是齐白石、潘天寿的意笔花鸟画的创新，受到国内外画坛高度赞扬。齐白石早年学木工，后结交当地文人，学习绘画、诗文、篆刻、书法，他以卖画、刻印为生，客居京华。在艺术上推崇徐渭、朱耷、石涛及吴昌硕，他重视创造，将民间绘画融入意笔花鸟画中，形成独特的艺术风格。他以雄健的笔墨、简朴的造型、浓艳的色彩，打破数百年来统治画坛的文人画，使萎靡不振、孤芳自赏的弊病得以克服，致使中国画坛为之一振。潘天寿是现代中国画坛著名画家、美术教育家和美术理论家。他特长意笔花鸟画，山水画，兼擅指墨画，在探索中国画创新的道路上作出巨大贡献。他以雄浑的笔墨，奇崛的章法，磅礴的气势和高雅的色彩，在中国现代花鸟画的创作上独树一帜。齐、潘二家不愧是现代中国花鸟画巨匠。

综上所述，我们可以看到，意笔花鸟画是从水墨开始，走向以浓艳色彩与水墨相结合的新的彩墨意笔花鸟画。不管陈淳——徐渭——朱耷的纯水墨意笔花鸟画，还是任伯年——吴昌硕——齐白石——潘天寿的浓艳色彩所作意笔彩墨花鸟画，都已达到极致的境地，都是难以超越的艺术高峰。

工笔花鸟画从五彩缤纷的色彩开始，发展到元代的水墨工笔花鸟画。到了宋代，工笔重彩花鸟画在艺术上已达到登峰造极的地步，但元代水墨工笔花鸟画，由于发展时间短，又缺乏独立表现手法，尚有许多薄弱环节有待进一步完善。这是一条前人没有走完的艺术道路，值得当代画家去研究、探索。

二 元代水墨工笔花鸟画谈

花鸟画坛在宋以前，是万紫千红的织锦。由宋入元之后，中国画坛遗民们，已经感到宫廷花鸟画在过分成熟之后，其形式已经趋向萎靡柔媚与僵板造作，那些不与王朝合作的画家更不愿用五彩缤纷的重彩画法为元代统治者歌功颂德，因而在文人画思想影响下，兴起了追求笔情墨趣的意笔花鸟画。元代意笔水墨花鸟画虽然比不上宋代工笔重彩花鸟画绚丽多彩，但它清明冷逸，充满静气，而且物象造型又能与现实花鸟画拉开距离，更能体现东方思维方式，以及东方传统文化深层心理结构，受到文人士大夫的普遍欢迎。所以，在北宋文同，苏轼时代还是细流的文人水墨花鸟画，此时已经上升为主流。于是梅、兰、竹、菊“四君子”水墨画遍及朝野。随之而来，那些专事工细艳丽的工笔花鸟画家，也从重彩走向崇尚水墨和白描，水墨工笔花鸟画也就应运而生。

元代水墨工笔花鸟画较有成就的画家是王渊、陈琳、张守中，我们可以从这三位最有代表性画家的作品中，看到元代水墨工笔花鸟画的全貌。王渊，字若水，号澹轩，一号虎林逸士，钱塘（今浙江杭州）人。尤精花鸟，效法黄筌父子勾勒，以水墨皴染，深浅有致，得写生之妙；也有设色富丽的，但较少见，存世作品有《花竹集禽》等图。现存上海博物馆的《花竹集禽图》（见例图 89）系纸本，画中有一只吐绶鸟立在石上，另一只半藏半露于石后，石旁有小草，石后有挺拔的秀竹、杜鹃花，山坡下有流泉，天空中飞翔着三只小鸟，竹枝上停着一只小鸟，画面构图严谨，动静结合，疏密得体。画家在表现手法上，先用笔勾线，后以墨渲染，并用点、丝、乱多种手法和浓淡不同的墨色恰如其分地表现出不同形象的体态和质感，幽情野逸跃然纸上，是一幅形神兼备的工笔水墨花鸟画佳作。陈琳，字仲美，江南画家，传世作品《溪凫图》（见例图 90），画面上一只绿头野鸭独立于秋水边，用笔粗简洒脱，鸭的形态丰满，结构准确，头、胸、腿等部位均合乎解剖法则，可以看出，画家是继承宋代的写生手法，以墨线为主兼施皴染而就。赵孟頫在画上题云：“陈仲美戏作此图，近世画人，皆不及也”。张守中，名中、字子政，亦作予正，松江（今上海）人，尤精墨花鸟，多以水墨点簇晕染，生动而富韵致；间赋设色清隽典雅之作，传世作品有《芙蓉鸳鸯》等图。《芙蓉鸳鸯图》（见例图 91）写芙蓉花枝下，一对鸳鸯嬉戏在水中，神态恬适，意境清远。芙蓉花枝叶、坡石、水草分别用水墨勾、点、刷、染、积、破而成，鸳鸯则用破笔连勾带染画就。北宋徐熙父子画法隐约可见。这三位画家的作品，以笔为骨，以墨为肉，笔墨相生，互为表里，具有元代水墨工笔花鸟画的新风格。

从宋代五彩纷呈的重彩，演变成元代水墨淋漓的墨笔，它更能充分发挥笔墨的创造力，更有个性地发展墨彩的枯、湿、浓、淡的特征，并通过墨法的积、破、泼、冲达到意外奇异的变化，这些或明、或暗、或干、或湿，浓淡交错的墨象美，运笔的力度美、动感美、韵律美，创造出一个神清诱人，独立自得的艺术世界。正像石涛所说：“墨团团，黑团团，黑墨丛中天地宽”。

元代工笔花鸟画由单纯的墨色代替了五彩，这不仅是技术形式上的变革，而且其中蕴含着艺术表现的质的变化。宋代花鸟画是由客观花鸟物象的物理、物性、物情、物态表现了大自然的勃勃生机，是通过具象来表达的。而元代水墨工笔花鸟画，表现的是东方艺术特有的美学思想。那种清闲文静、洒脱淡雅的情调，蕴藏在淡然墨象之中，生动体现出士大夫文人所追求的自然素净、不雕饰造作而超俗的美学追求。

中国花鸟画从唐代中期独立成科，到了五代“徐黄二体”的确立，以及两宋赵佶、崔白、林椿、李迪的变革，使工笔花鸟画在细节真实描写与诗情画意的追求上，达到新的高度，折射出对于自然景物的单纯抒情与挚爱，使宋代绚烂的工笔重彩花鸟画达到了顶峰。但这三个演变过程都没有跳出具象的范畴。而元代水墨工笔花鸟画，以墨代色，在工笔里加进意笔成分，加强画家的主观意识，使工笔花鸟画从写境开始步入造境的艺术层次，显示了更高的现实性，这是中国工笔花鸟画本质上的大变革。然而，元代水墨工笔花鸟画，始终无法摆脱写实这个范畴，无法像文人画那样，更多追求形式上的“写意性”。

“写意性”是中国绘画艺术之精神。从顾恺之提出“传神写照”到陈郁主张“写其形必传其神，传其神必写心”，中国画传神论发展到“写心”之高峰，从苏轼“论画以形似，见与儿童邻”到倪瓒：“仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，略抒胸中之逸气”，体现出“传神”与“写心”的紧密结合，通过艺术实践，形成以“写意”手法达到“写心”、“写神”之目的。“写意性”即成为中国绘画艺术的精神，它的核心是表现主观精神，主张“超于象外”不追求具体事物的外形，不受客观实体和时间的约束，注重意象的表现，最大限度地反映事物的本质特性，求得高深的意境，达到抒发画家性灵、情感，做到“写意——写心——写神”。这种传统美学的精髓，无疑是工笔水墨花鸟画得以发展的重要启示。

笔墨是中国画及其花鸟画之宗，倘若没有笔墨这个元素，也就失去中国画的特色。元代水墨工笔花鸟画家，运用渲染、平涂、勾、点、丝、乱……多种手法，发挥笔墨特色，恰如其分地表现对象，达到形神兼备、幽情野逸的境界。但其笔法仍是徐黄两家体格，仍是沿袭宋代工笔重彩花鸟画那一套；无法形成独立表现形式。这成为继承和发展元代水墨工笔花鸟画的关键问题。“笔墨当随时代”（石涛）。几千年中国画的发展过程也是中国画笔墨创造、演变、成熟、发展的过程。所以，我们不能为陈法所囿。前人笔法中有将笔锋压偏来画鸟的羽毛，称之为“破笔法”。今天，我们将笔锋剪掉来画也未尝不可。前人在发挥墨的多变性能中，采用泼墨、破墨、蘸墨、积墨、宿墨……，而今，采用冲、吸、压、拓、喷等新法也是无可非议的。在创造新的笔墨过程中，追求画像石，画像砖粗犷、古拙气质，也显得很有趣。我以为，只要能达到效果，而又不失中国画笔墨的特点，什么方法都是可以运用的。元代水墨工笔花鸟画在构图上，未能突破宋以前沿袭下来的章法，没能像徐渭、朱耷、金农、虚谷创造出当时的、崭新的时代风格，这就给当代工笔水墨花鸟画创新留下一个痼疾。近年来，一些画家在尝试着各种构图形式，为推进当代风格、创造意境清新的水墨工笔花鸟画提供了宝贵的经验。但要创作具有当代意识的作品，必须用全新的艺术观念深入生活，通过观察，孕育、取舍、交融、升华，才能创造出具有较强烈的现代艺术构造感的作品。

中国文人画产生与发展，摒弃了谢赫“六法论”中“应物象形”和“随类赋彩”的理论，使文人画走上更高的艺术层次，实践证明，艺术发展要尽可能摒除因袭的形式语言，理性地、

创造性地用新的富有个性语言去表达自己的感受，拓展花鸟画形式和审美观念，创造既能表现现代生活面貌和现代情感，而又不失于东方式审美习惯的水墨工笔花鸟画，使中华民族优秀遗产得以继承和发展，放射出更加灿烂的光辉。

三 传统花鸟画技法的运用

传统中国花鸟画是我国宝贵的艺术财富，它技法丰富，形式与风格多样，是我们步入中国画殿堂探其奥秘必经之路，也是我们进行中国画创作的主要手段。随着时代的发展，中国画创作观念发生了许多变化，许多新形式、新技法不断涌现，给中国画增添许多新鲜血液，但这些创新必须在传统的基础上进行。鲁迅先生说过：“采用外国的良规、加以发挥，使我们作品更加丰满是一条路，择取中国遗产，融合新机，使将来的作品更加别开生面也是一条路”。我在水墨工笔花鸟画探新中，选择了后一条路，在继承传统的技法基础上进行创新。

水墨工笔花鸟画应用传统的技法的范围比较全面，不但要掌握工笔花鸟画技法，而且对意笔花鸟画的部分技法必须能运用自如，方能创作出较为理想的作品，现将其技法运用介绍如下：

（一）白描法

白描也称线描。用轻重、刚柔、虚实、浓淡各种不同的线条，不加赋染，直接描绘对象的形体、结构、动势和形态。

白描是中国画的基础，也是独立的绘画形式。宋代李公麟的《纸本白描》具有代表性。其后明代陈洪绶在白描上有独到的成就，清代的任渭长、任伯年的白描，也为人们所熟悉，这些画家的白描手法、风格对后来的白描花卉的影响很大。现代金石书画家陈子奋，就是吸收他们的精华而独树一帜，成其所谓的陈子奋白描。

白描的线，是人们对描绘对象的形体、结构、情态进行深入细微的观察、分析，并进而概括、提炼而产生的。线条绝不仅仅是勾画轮廓，重要的是从形体结构出发，本质地表现对象。

线条的表现力是相当丰富的，以形态而论有长短、粗细、方圆、浓淡、干湿、焦润之分；以感觉而论，有动静、刚柔、秀拙之别；以用笔而论，有疾缓、起收、顿行之不同。

画润泽而菲薄的花瓣，宜用流畅、圆润的线条；画浑厚而富于动感的叶子，宜用刚健而秀劲的线条；画起伏不平的枝干，宜用苍老而多变的线条。

花卉白描的线条，方法、风格是多样的，总的规则是以立形求神，切勿抛开形体、结构、神态诸种因素而单纯去追求线条的趣味，否则线条将成为无源之水，无本之木。

线条的基本功

1. 执笔的方法：

与写正楷字一样，勾线运笔时，短线用指、中线用腕、长线用臂，但都要以腕为基础。

2. 起笔：

白描的线有起笔、运笔和收笔三个过程。起笔、行笔、收笔中的每一个过程对线的成败有着直接的关系。下笔要胸有成竹，意在笔先，不可随意挥去或漫无目的地画。实起是将笔锋按下去，稍停一下，然后将笔锋提起，向预定方向行笔。要掌握欲左先右，欲右先左，欲上先下，欲下先上的起笔方法。

3. 运笔：

运笔时要紧抓住描绘对象的形体，结构质感等因素，要根据对象的变化而变化。运笔分为：中锋运笔，侧锋运笔，顺锋和逆锋运笔以及顿笔等。

中锋运笔——笔杆与纸面成垂直的角度，其笔锋勾画线条称为中锋运笔，中锋运笔勾画出的线条圆润、秀劲，适于表现花与叶及草本枝条。

侧锋运笔——笔杆与纸面所成角度小于 90° ，其笔锋侧着在纸面勾画线条，称为侧锋运



图1 梅花（白描）



图2 昙花 (白描)

笔。勾画出的线条苍老多变，适于表现枝干、坡、石等部分。

顺锋运笔——从左到右，从上到下勾画线条。顺锋运笔勾画的线条流畅、飘逸。

逆锋运笔——从右到左，从下往上勾画线条。逆锋运笔勾画线条古拙，厚重。

行笔中往往要稍加停顿，称为顿笔。

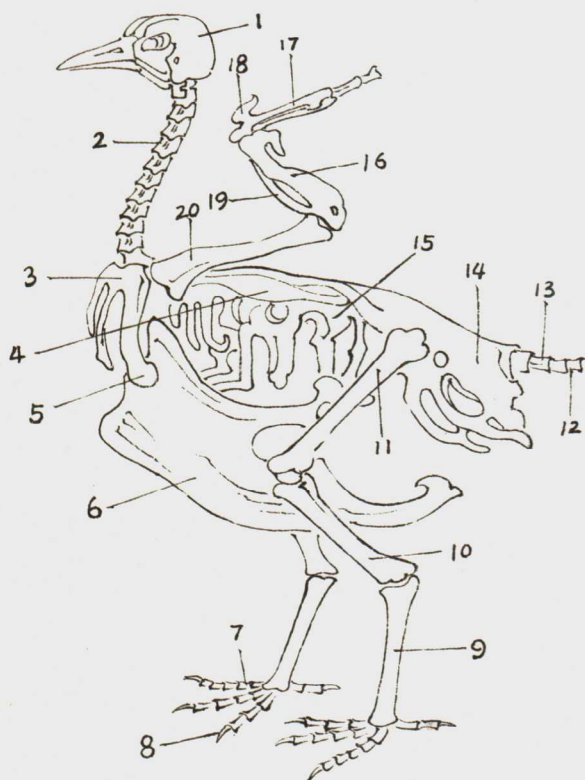
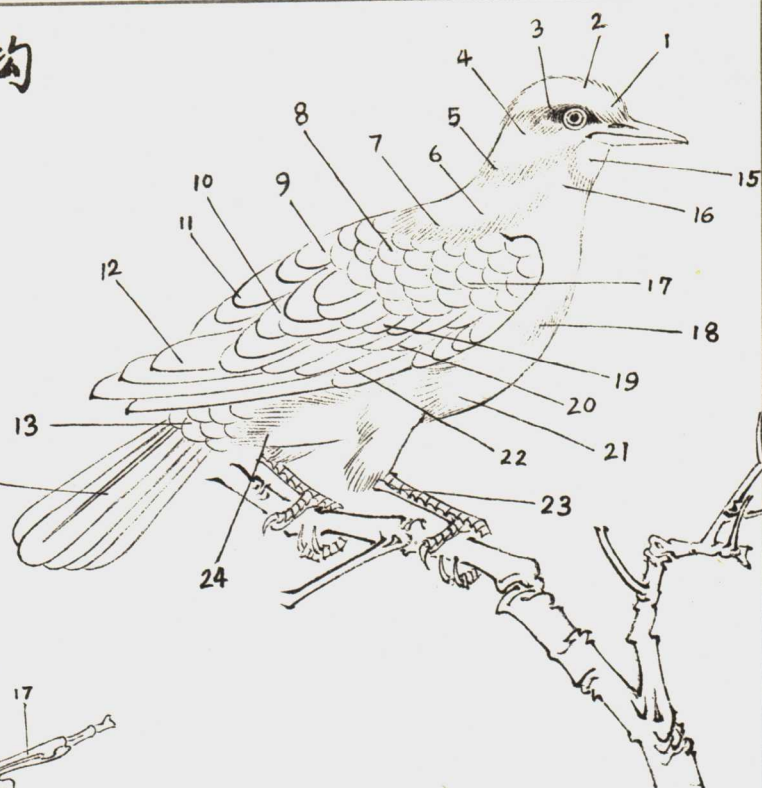
4. 收笔：

每一笔都要善始善终，一丝不苟，一条线的成败与收笔有很大关系。收笔要稳，要到位。收笔分为虚收（空中回笔）和实收（纸面回笔）两种。

5. 线条的组合与排列关系到作品的艺术效果，因为艺术真实不等于生活的真实，它应该高于生活，为此，对物体可以进行取舍与加工，做到以形写神，把自然的形象提高为艺术形象。为此，在线的组合与排列中，要花极大精力进行切实的经营，该疏的要疏，该密的要密，要注意线条的韵律感，要处理好线条的虚实关系，几个花瓣、几片叶子前后距离和前后几根线条都要认真安排，给人以美的感受。（见例图 1、2）

禽鸟的结构

- | | |
|---------|---------|
| 1 额 | 13 尾上复羽 |
| 2 头顶 | 14 尾羽 |
| 3 耳羽 | 15 喉 |
| 4 枕 | 16 前颈 |
| 5 颈 | 17 小复羽 |
| 6 上背 | 18 胸 |
| 7 肩羽 | 19 中复羽 |
| 8 下背 | 20 下复羽 |
| 9 腰 | 21 腹 |
| 10 次级飞羽 | 22 初级复羽 |
| 11 三级飞羽 | 23 足 |
| 12 初级飞羽 | 24 尾下复羽 |



禽鸟的骨骼

- | | |
|-------|--------|
| 1 头骨 | 11 股骨 |
| 2 颈骨 | 12 尾综骨 |
| 3 锁骨 | 13 尾椎骨 |
| 4 胸椎 | 14 坐骨 |
| 5 啄骨 | 15 肋骨 |
| 6 龙骨 | 16 尺骨 |
| 7 趾骨 | 17 腕掌骨 |
| 8 爪 | 18 指骨 |
| 9 附蹠骨 | 19 桡骨 |
| 10 胫骨 | 20 肱骨 |

图 3 禽鸟的结构

图 4 禽鸟的骨骼



图 5

(二) 翎毛画法

鸟是花鸟画的重要题材，也是水墨工笔花鸟画最经常描绘的对象。要掌握和表现鸟的生动姿态，必须多观察，多写生，才能得其神韵。古代不少花鸟画家，深入到大自然中，对于山禽水鸟，飞鸣食宿，做过细致研究，获得妙造自然、形神兼备的赞誉。唐代大诗人杜甫题画鹰的诗：“素练风霜起，苍鹰画作殊。掇身思狡兔，侧目似愁胡。绦镞光堪摘，轩楹势可呼。何当击凡鸟，毛血洒平芜。”可以看出，画家在刻划苍鹰的形象方面是如何之生动。

画鸟和其他绘画一样，可以通过不同鸟类，描绘不同情趣。五代十国时，徐熙喜写江河

禽鸟的头型

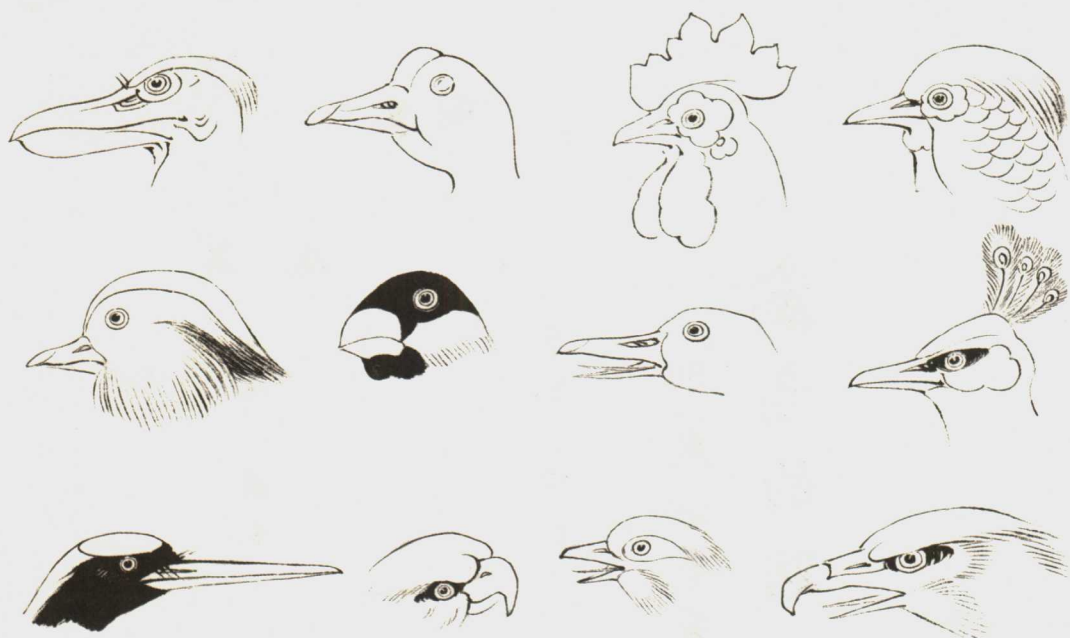


图 6

湖泊间的鸥鹭，便得野逸之趣；黄筌善画宫中珍禽，以富丽著称。故宫博物院所藏黄筌《写生珍禽图》，虽是为子女弟子徒课之作，但那工致生动的描绘，使后人叹为观止。

鸟的种类繁多，其结构、体势、动态各异，特别是羽毛尤为复杂，要能描绘出各种禽鸟，首先要弄清鸟的结构与形态来。

禽鸟的结构（例图 3）

禽鸟的骨骼（例图 4）

禽鸟的羽毛（例图 5）

禽鸟的头型（例图 6）

禽鸟的足型（例图 7）

鸟类飞翔的规律（例图 8）

禽鸟将要起飞时，其尾翼先动一下，翅扇便紧贴在身体两旁，爪趾紧紧抓住地面或枝条上。鸟儿在飞翔时，腿足长的鸟，如鹤、鹭等，其腿足便伸在尾羽后面，这样可以调节其身体在飞翔中的平衡。腿足短的鸟，一般腿足都缩在腹部下面。在飞行过程中，一般鸟类靠翅膀不停地扑动而飞翔，然而，鹰能借助上升的气流，不需挥动翅膀，就可以盘旋于高空。有的鸟类，如燕子，有时先不停地扇动翅膀，然后进行滑翔。

禽鸟的足型

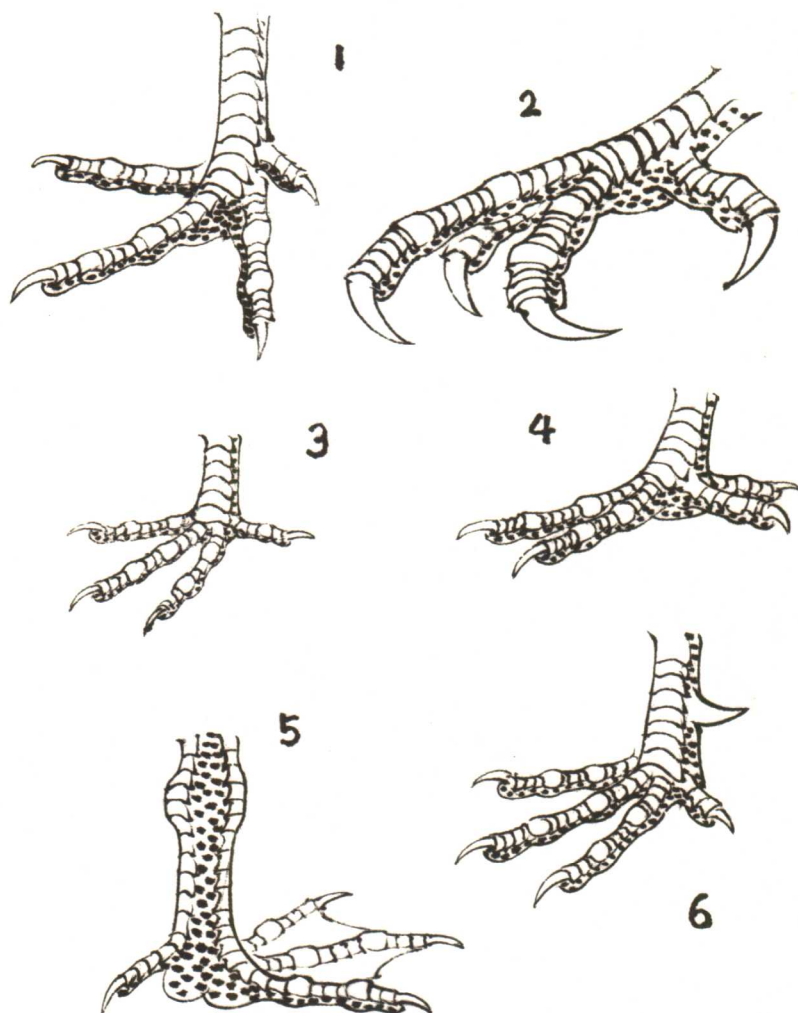


图 7 1 涉 禽 2 猛 禽 3 鸣 禽 4 攀 禽 5 游 禽 6 地 禽
(鹭) (鹰) (小鸟) (鹦鹉) (鸭) (鸡)

鸟类在向上飞翔时，头部便向上，而尾羽则向下，两翼便下掣。

鸟儿下落时，其头部则向下，两个足爪便下伸，两翼往上举。

鸟儿要向左或向右飞翔时，其尾羽都先要张开并朝飞翔方向。



图 8 鸟类飞翔的规律

禽鸟的基本动态 (例图 9)

鸟类的基本画法 (例图 10)

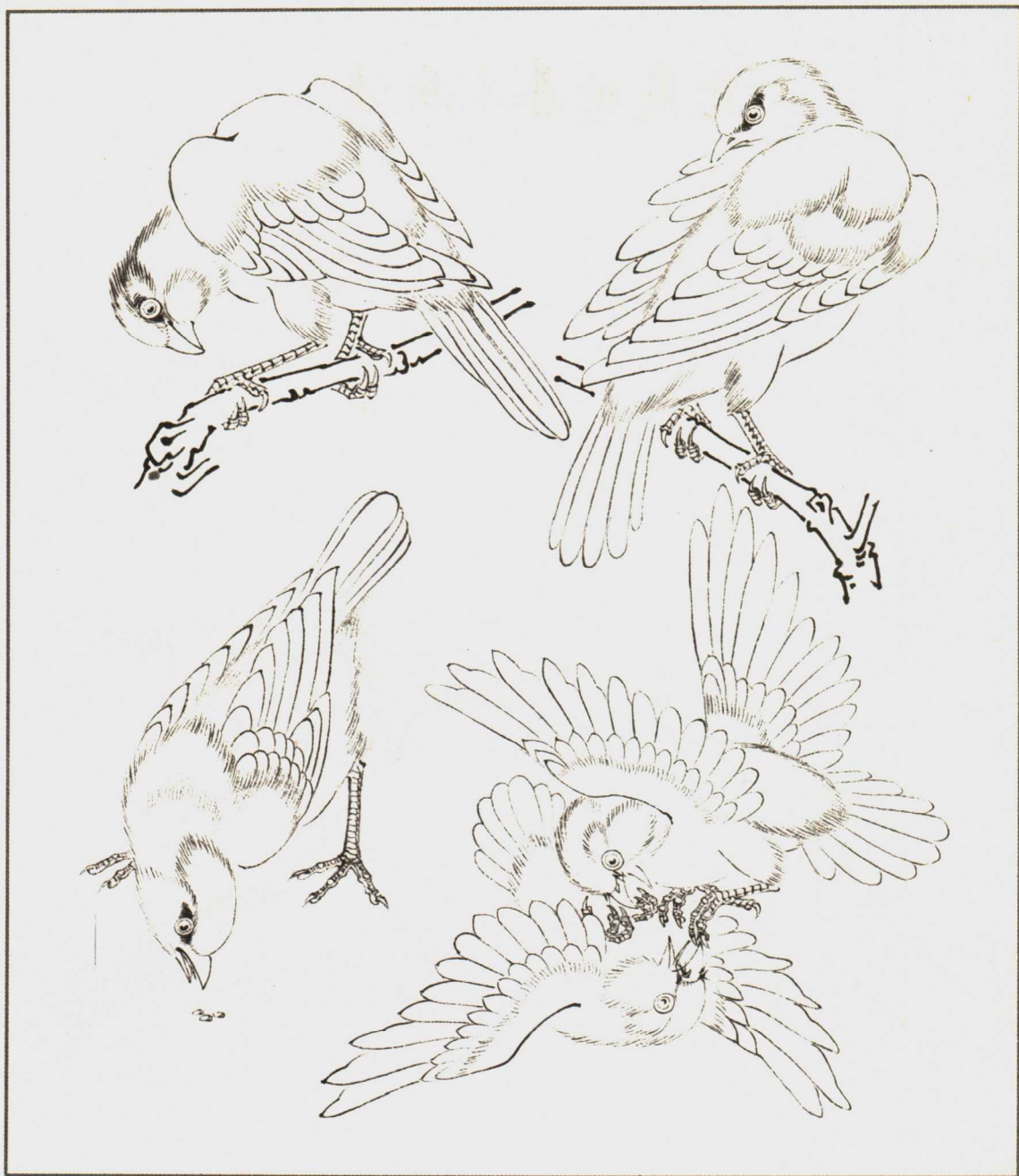


图 9 禽鸟的基本动态

（三）花鸟画写生

花鸟画写生是每位初学者必须掌握的一门基础知识，也是画家进行花鸟画创作的素材来源。自然界里花花草草千姿百态，变化万千，给画家提供极其丰富且用之不竭的源泉。中国花鸟画的演变和花鸟画写生有着密切的关系。北宋时期，黄家体格统治宫廷画院，造成因袭模仿的弊病，画家赵昌就以提倡写生，来对当时画风进行变革，推动了宋代工笔花鸟画进展。