

GONGBI
HUANIAOHUA
JIFAYANJIU

工笔花鸟画技法研究

李勤 徐士钦 / 著



河北美术出版社

GONGBI
HUANIAOHUA
JIFAYANJIU

工笔花鸟画技法研究

李勤 徐士钦 / 著

河北美术出版社

(冀)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

工笔花鸟画技法研究 / 李勤, 徐士钦编著. — 石家庄 :
河北美术出版社, 1999. 5
ISBN 7-5310-1118-2

I. 工… II. ①李… ②徐… III. 工笔画 : 花鸟画-技法
(美术) IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第36206号

工笔花鸟画技法研究

出版发行	河北美术出版社
地 址	石家庄市和平西路新文里8号
	邮政编码 050071
制版印刷	河北新华印刷二厂
开 本	889毫米×1194毫米 1/16
印 张	6.5
印 数	1—5000
版 次	1999年5月第1版
印 次	1999年5月第1次印刷

定 价	29元
-----	-----

前言

工笔花鸟画是我国传统绘画的一种,有着悠久的历史,尤其是宋代工笔花鸟画发展到鼎盛时期,大有压倒其他画种一枝独秀之势。然而我们翻开中国古代绘画理论发展史,却惊奇地发现,有关工笔花鸟画的理论寥若晨星。

将前人的理论系统化,通过前人的优秀作品分析和从自己的绘画实践中去发现总结绘画理论,充实丰富工笔花鸟画理论体系,来指导工笔花鸟画的创作实践就显得非常重要。

如何通过基础技法的训练,去引导学画者逐渐步入绘画艺术的殿堂,去获得艺术的真谛是本书写作的初衷。为此在如下几方面进行一些探索性的尝试。

本书分理论和技法上下两编来论述,理论部分简述了“格物穷理”的程颢、朱熹、程颐等人的理学思想,是推动工笔花鸟画发展的哲学基础;感物移情是花鸟画表达思想内容的特殊方式,对情的物化,情的境化,融入诗情,强化情趣,借物寓意,进行了纵深的探讨;置陈布势,对传统的构图程式作了较为全面系统的介绍,对表现艺术形象“内美”的生命力的气、气势、气骨、秩序、节奏等,在天人合一的宏观指导下去发掘道法自然的艺术规律,揭示心灵感悟进入自然秩序的契机。

另一方面把西方的平面构成法借用到构图法中来,把形象抽象为点、线、面,把形象作为传达情感的符号,根据情感宣泄的需要去把握运用符号的度。把画面变成无声的诗、有形的乐曲。

圆非无缺,对工笔花鸟画的形象刻画,从基本形、影像、夸张、微差、求势、装饰、意象等多角度、多层面从整体到局部进行剖析,深谙、严谨、细腻、精致是工笔花鸟形象特有的艺术魅力。

笔情墨韵,对“骨法用笔”、“书画同源”用笔的力度,“墨分五彩”墨法的运用,以及“以笔为骨以墨为肉”、“以笔取其气,以墨取其韵”有较为详尽的阐述。用笔以气、力、情来默契造化,用墨的清、厚、润来感悟自然的神韵。

在色彩运用方面突破“墨足不求颜色似”的局限,重点介绍西方的色彩构成法和大胆灵活的采用光色表现法,突现色彩的感染力,使工笔花鸟画更贴近现代人的审美意识。

要想使工笔花鸟画与时代同步,就要对传统的造型观、构图式、笔墨律和用色法进行解体与重建,塑造更加纯化的艺术形象,拓展情感的包容量。

技法部分则着重技法的直观性和可操作性。用较详细、多样、丰富的图例步骤去示范和诠释各种技法的全方位、多视角的操作要领,以期易懂、易学、易操作。

该书本着既有理论又有实践,既有传统理论的程式介绍,又有对“外师造化,中得心源”绘画思想的深层挖掘,还有融入西方绘画思想的探索。但在文章的内容衔接、结构的严密性方面,深感欠缺,诚望同道不吝赐教。

目 录

花鸟画技法的演变	(1)
工笔花鸟画的工具和材料	(5)

上编 理论

格物穷理	
——推动工笔花鸟画发展的理学思想	(8)
感物移情	
——花鸟画表达思想内容的特殊方式	(9)
置陈布势	
——花鸟画的构图	(12)
圆非无缺	
——花鸟画的形象刻画	(24)
笔情墨韵	
——工笔花鸟画的用笔、用墨、用色	(26)
解体重建	
——工笔花鸟画技法的开拓	(31)

下编 技法

工笔花卉画法	(32)
工笔翎毛画法	(43)
特技的制作方法	(56)
工笔花鸟画的创作步骤	(57)

花鸟画技法的演变

花鸟画在中国画的分类中,能和人物、山水并列为独立画科,是经过漫长的发展道路。其表现形式和绘画技法,经历了从粗糙到精美,从拙劣到纯熟,逐渐完善的过程。

为了研究花鸟画的技法,我们沿着花鸟画的发展史,探寻花鸟画技法的演变轨迹,对推进花鸟画技法的发展是十分有益的。为了脉络清晰便于阐述,概括为下述几个时期。

胚胎萌动期:

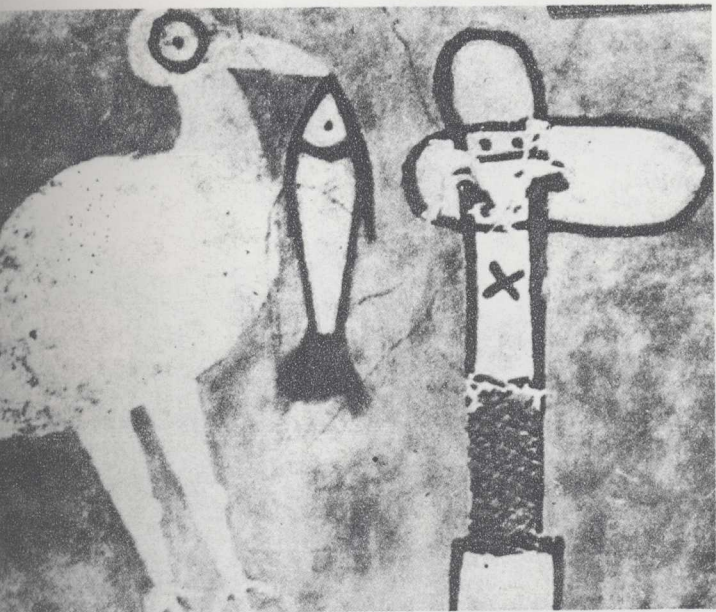
早在新石器时代距今已有七千多年的河姆渡文化遗存物中,就有骨匕柄刻有“双鸟纹”,这件作品中的鸟,已从真实的鸟形演化成一种装饰纹样,其中双鸟的对称描绘,全用线条刻画,用线已具有粗细、长短、虚实的变化,已能大略表现出不同的质感,已开始显露出先民们在刻画艺术形象时,用线能力的端倪。仰韶文化期的陶绘《鹳鱼石斧图》(见图1)画面正中描绘一条鱼,左边一只鹳鸟,右边一把石斧。左边的鹳鸟是用白彩平涂,而不用线勾勒,中间的和右边的石斧,则是粗重的墨线勾勒。其表现手法上形成了用线、用面的对比和变化。

春秋晚期的青铜纹饰“雁纹”刻画一队行进的雁,伸动着长颈,踏着同一节拍,井然有序地走着,有一种节律感,已能窥出在画面布局上的匠心,和形象刻画的情趣。

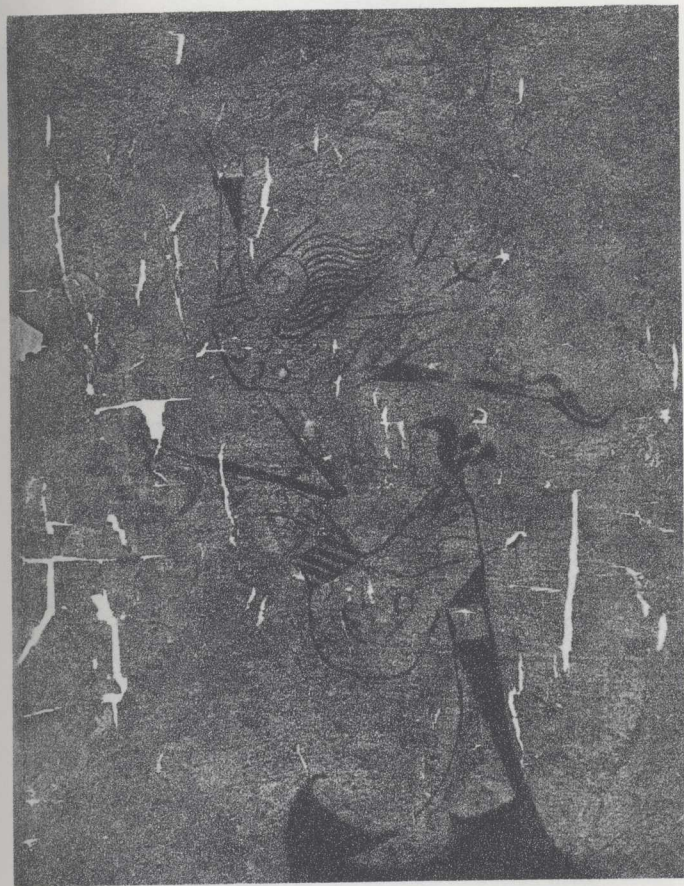
战国时期的《人物龙凤帛画》被认为是目前我国发现最早的可见到的绘画。画面上对龙凤的描绘,从用线的组织和形象的概括以及装饰性手法的运用。可以看出绘画语言已逐渐丰富,表现技巧有了一定的提高。(见图2)

汉朝,《马王堆帛画》表现方法又有了新的进展,画中对禽鸟的描绘方法就采用了两种不同的手法。画中有九个太阳,一大八小,大的里面绘有一只金鸟,是不用线勾勒而以色渲染而成,而太阳外的鸟则用线勾勒填色画成,画面上禽鸟昂首鸣叫,龙腾,豹跃,内容复杂,布局丰富,形象刻画生动,用色黑与红对比强烈。(见图3)

从我们今天能见到的,历史上汉以前遗留下来的艺术品中,花鸟画主要是作为骨器、陶器、铜器或砖刻等器物的装饰纹样,就是在帛画上也是做人物的陪衬或装饰,没有完全摆脱装饰为本,实用为体的藩篱,没有形成严格意义上的独立绘画形式。其表现方法,也是粗率或幼稚的,用笔用墨还是处在无法的阶段。甚至有些形象是用刀刻而不是用笔描绘。但从《马王堆帛画》对鸟的描绘手法的勾勒和渲染的对比运用中,我们已



(图1) 鹳鱼石斧图 原始社会



(图2) 人物龙凤帛画 战国

可以窥见到后来成为花鸟画技法的两大主流派“勾勒”和“没骨”技法的萌动。

雏形发育期：

魏晋、南北朝至隋唐，花鸟画作为独立画科开始登上画坛。张彦远《历代名画记》中就记有晋明帝司马昭画有《杂鸟兽五》、《杂异鸟图》等，顾恺之画有《凫雁水鸟图》、《水雁图》，史道硕画有《鹅图》，谢稚画有《鸛鹑图》等，可惜没有实物留存下来，但从这些记载中也可推断，花鸟画做为一个独立的画科已经具有雏形。今天能见到的西魏遗迹“敦煌壁画风纹饰”是选取敦煌壁画中的一个局部，它以勾填法，描绘了腾飞的彩凤。造型优美，线条流畅，颜色和谐，表现技巧已渐成熟。

唐代绘画水平迅速提高，人物画的表现技巧，达到了炉火纯青的地步，揭开了中国绘画史上辉煌的一页。但花鸟画仍未能形成影响画坛的气候，花鸟画家仅留有不多的文字记载。据画史记有刘孝师所画“鸟雀奇变，甚为酷似”，冯昭正“尤善鹰鹞鸡雉，尽其形态，嘴眼脚爪毛彩俱妙”。薛稷善杂画，尤以画鹤最著名，边鸾画孔雀舞姿生动，刁光胤画四时花鸟，体制精绝等。但这些画迹已无法见到，今天只能从墓壁画和人物画的配景去探寻昔日花鸟的痕迹。

唐代《永泰公主墓石椁线刻画》描写盛唐时宫廷生活，它以仕女为主，其中也穿插了许多美丽的花卉和禽鸟。此幅中宫女的背后飞舞着一只生动的锦鸡，它下面是盛开的花朵。舒尾展翅的锦鸡形态逼真传神，线条刻画流畅挺拔，透出力的美感。

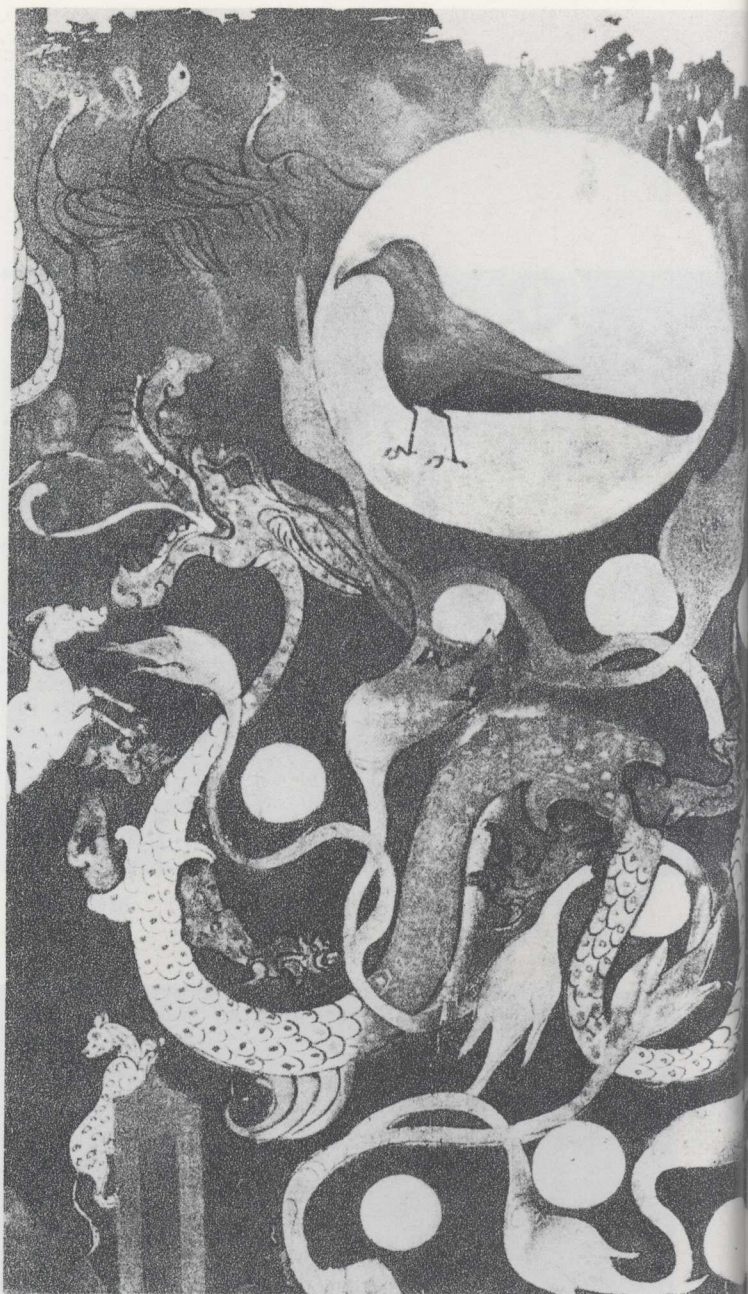
再有从阿斯塔那墓出土的壁画六扇花鸟屏风也可以看到唐时花鸟画的风貌，其中的《鸢草家鸭图》（见图4）对鸭形象的描绘采用速写式的线条有轻重缓急、浓淡、粗细的变化。着重大形或动态的描写，细部比较简略概括，虽刻画不够深入却还生动传神，但对鸢草的描写却嫌简略而草率。

还有从唐代人物画家周昉的《簪花仕女图》中对盛开的辛夷花和举步欲行的丹顶鹤的描绘也可看出唐代花鸟画的技法水平。辛夷花有盛开、将开，以及含苞待放，欣欣向荣。对鹤羽的组织归纳，嘴爪的刻画真实而生动达到了一定的水平。

这个时期花鸟画做为一个独立的画科其表现技法已逐渐成熟，形象刻画已较严格而准确。用笔勾勒线条，已注意轻重、粗细、急徐的变化。赋色已较复杂丰富，而且注意用色的轻重、浓淡的对比和颜色之间的协调统一。

壮大成熟期：

五代是花鸟画发展史上的里程碑，是对花鸟画发展产生巨大影响的时期。由于开宗立派的黄筌和徐熙两个花鸟画巨擘的出现，其画风辐射到至今一千多年

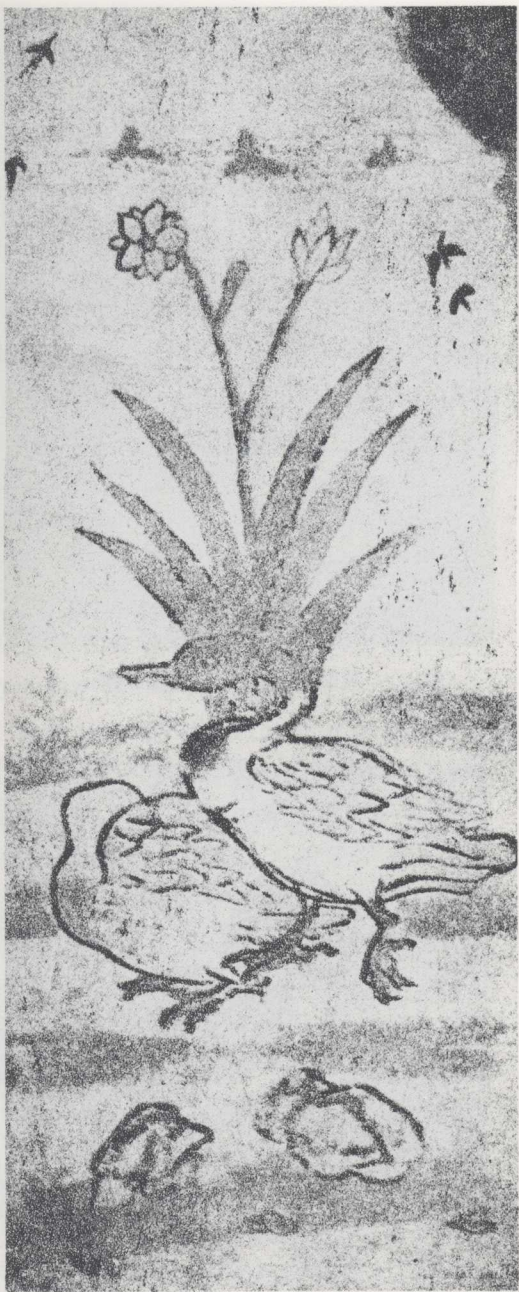


（图3）马王堆帛画 汉

的花鸟画坛。黄筌是西蜀画院中的重要画家之一，也是我国花鸟画进入成熟阶段的代表人物。据宋代《宣和画谱》记载，黄筌的作品有349件，但现在比较可信的能见到的只有两件，一是《写生珍禽图》，一是流传到国外的《竹鹤图》。

黄筌的花鸟画法是先用细而淡的墨线勾出物体的部位和轮廓，然后填染墨和色，称为“勾勒法”或“勾勒填色法”。刻画精细，色彩鲜明而和谐。具有富丽、严谨、工巧的风格。这种风格反映了当时统治阶层的审美要求，成为画院的典范。他的儿子居宝、居实，都继承了此法，从而形成了花鸟画中的“黄体”。

从黄筌的《写生珍禽图》看，对鸟和草虫的描绘，从形体动态的把握，羽片的组织概括，羽毛颜色和花斑的



(图4) 鸢草家鸭图 唐

填染,眼睛、嘴爪的细部刻画,绒毛的丝剔,都非常熟练而精到,达到炉火纯青的地步。(见彩图1)

徐熙,是南唐一位重要花鸟画家,其身为布衣,所熟悉的多是江湖所特有的汀花、野竹、水鸟、渊鱼。所描写的也必然是凫、雁、鹭鸶、虾鱼、蒲草、园蔬、药苗之类。又由于他有着文人士大夫所特有的清高气节和放荡不羁的品格,所以在画法上趋于逸纵。

《雪竹图》传为出自徐熙之手,图绘覆雪竹石,墨色浓润,笔致遒劲,气象森然而轩昂。历代评述徐熙花鸟画的主要特征是以线条墨色为主,设色为辅,线不为色所掩。其法为其孙徐崇嗣,发展为不用墨笔勾勒出物象骨干和轮廓,而直接用墨和彩色描绘的“没骨法”。

后人把黄筌的画法称为黄派,徐熙的画法称为徐

派。宋代郭若虚在《图画见闻志》中说:“黄家富贵,徐熙野逸。”

严格意义上的工笔花鸟画至五代才成熟,形成造型严谨、准确,制作精细,刻画入微,设色富丽和谐以及典雅秀逸的画风。

繁荣鼎盛期:

宋代花鸟画空前繁荣,涌现出一批成绩卓著的花鸟画家和在画史上熠熠闪光的佳作。如黄居案的《山鹧棘雀图》,赵昌的《写生蛱蝶图》、《写生杏花图》,崔白的《双喜图》(见彩图2)、《寒雀图》,赵佶的《红蓼白鹅图》、《芙蓉锦鸡图》,李安忠的《竹鸠图》,林椿的《葡萄草虫图》、《果熟来禽图》,李迪的《鸡雏待饲图》、《枫鹰雉鸡图》等,还有一些作者佚名的佳作,如《秋葵图》、《子母鸡图》(见彩图3)、《芦雁图》、《枯树鸬鹚图》、《疏荷沙鸟图》、《出水芙蓉图》、《碧桃图》等。

宋代花鸟画的繁荣得益于皇家画院,“翰林图画院”成为朝野上下关注的热点,宋徽宗赵佶即位以后,把画院的地位放在皇家各研究院之首。兴办“画学”命题考试选拔天下绘画人才。花鸟画异军突起超过人物、山水画成为主要画科。

绘画题材拓宽,不仅把主要描绘对象向翎毛倾斜,对花卉也同样给予青睐。甚至出现了以画竹闻名的文同,画梅著名的杨无咎,善画水仙、兰花的专家赵孟坚等。

形象刻画严谨、细腻。翎毛画在技法上使黄筌的画法更趋升华,《子母鸡图》中母鸡羽毛刻画十分精彩,复羽、飞羽,以及颈羽、尾羽的组织自然而有序,羽片大小、长短、宽窄、疏密,既符合生长规律又有节奏和韵律,既有装饰性又不呆板。林椿《果熟来禽图》(见图5)果实和叶子也都刻画入微一丝不苟。叶尖色的褪黄,叶上的虫蛀斑痕,都描绘得微妙逼真。

构图的完整与多样,如赵佶的《红蓼白鹅图》,崔白的《双喜图》,佚名《芦雁图》都是精心布局的完整佳构。不但有李迪的《枫鹰雉鸡图》宏篇巨制,还有林椿的《葡萄草虫图》等小品。不仅有立轴竖高的《芦雁图》,还有横宽的《写生蛱蝶图》长卷,小品册页及椭圆形等不同形式。

在笔墨技巧方面放笔勾勒能随形质而灵活多变,以形取神。用墨能俱五色,浓、淡、干、湿、黑,用色渲染,淡而不薄,厚而不腻,润泽华滋,制作精细,虽工而不板滞,虽细而不纤弱。

在写实的基础上追求画意和诗情的融合,严谨、细腻、典雅、含蓄成为一时崇尚的画风。

文人画的勃起

元代工笔花鸟画较宋代相比显然失去了昔日的辉煌。但从元代工笔花鸟作品来分析在表现技法上仍在

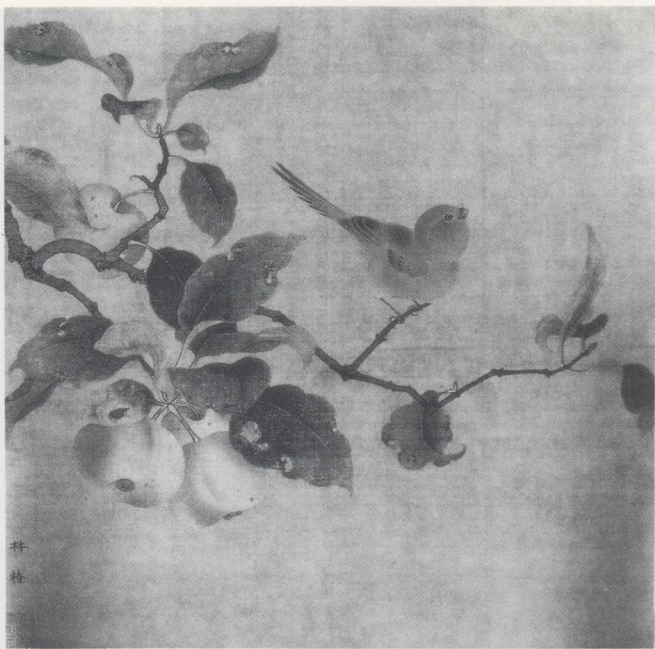
承继宋人基础上有所发展,如钱选的《桃枝松鼠图》在技法上师赵昌,注重写生,但表现手法更灵活,用工整的没骨法画松鼠和桃枝,只在桃实和叶脉上略用线勾勒,追求色彩的鲜丽,造型上的立体,构图上的匀称,使画面在精致典雅中透出一种书卷气的超逸。陈琳的《鸛凫图》画一绿头鸭立于水边,在描绘时在注意鸭形体结构准确的前题下对各部羽毛的刻画比较概括,用笔粗简洒脱,坡石水纹用笔更加奔放,流露出线条自身力与节奏的美感(见图6)。王渊《山桃锦鸡图》(见图9)、《竹石集禽图》整幅画的树石、羽毛、鲜花,及坡岸全以水墨画成,既有用笔的勾勒皴擦点染,又有用墨的浓淡干湿的变化,工细淡雅而又笔墨活脱趋向写意。元代工笔画拓展了宋代的笔墨技巧,使笔墨除依附于物象的形体结构外,同时向着独立审美意蕴的抽象美延伸。

宋代文人画家苏轼《古木怪石图》图绘古木怪石,笔墨恣肆,不求形似,而有超凡脱俗的诗意和笔墨的情韵,并针对重形似轻神韵的制作画风,提出“论画以形似见与儿童邻”的艺术主张。元代赵孟頫在其《秀石疏林图》图后自题诗云“石如飞白木如籀,写竹还应八法通,若也有人能会此,须知书画本来同。”提倡书画同源。又论画云:“作画贵有古意,若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,传色浓艳,便自谓能手,殊不知古意既亏,百病横生,岂可观也?”这种论点用意不在复古,而在激励人们锐意进取,大胆突破纤弱的画风,开创绘画领域的新格局。被列为元代山水四大家之一的倪瓒,尝自谓“逸笔草草,不求形似”“聊写胸中逸气”。上述绘画实践和论述,对元代以及明清的文人画产生极大影响。因而重形似的院体画风逐渐受到冷落,“诗书画”三位一体注重诗情墨趣的文人画成为一种时尚。从形象的工细刻画兴趣,转向笔墨技巧的推敲。从营造细腻精美的画面移情于个人情感的抒发。适应表现这种心态的题材成为“热门”出现了画竹名家李衍、柯九思和画梅大家王冕。

院体画的复兴

明代洪武年间追仿宋制,重建画院,在画风上也开始矫正元风向宋看齐。宣德皇帝朱瞻基他本人笃好画艺,身体力行,其传世《瓜鼠图》图绘瓜悬垂藤下,一田鼠攀登石上,似欲觅食。画境清淡恬静,充溢着生活情趣。朱瞻基是推动明中期画院发展的关键人物,使渐入低潮的工笔花鸟画,又泛起新的浪花。

明代工笔花鸟画家有:边景昭,作品《春花三喜图》构图严谨,勾勒工整挺劲,设色妍丽细致,承继宋代黄体画风。吕纪,作品《秋渚水禽图》造型准确形象动人,刻画精细,轻重虚实层次丰富,渲染细腻,境界深远。工细中又别具活泼洒脱之趣。《残荷鹰鹭图》则以粗笔写意画成,虽造型仍保持准确生动,但笔法恣意奔放,迎



(图5) 果熟来禽图 林椿 宋



(图6) 鸛凫图 陈琳 元

风的残荷和芦苇犹如行草书点写而成,使书法美融入形象美之中,虽写仍有工笔的韵致。陈洪绶,虽以人物画见长,但其工笔花鸟也别开生面独具特色,作品《荷花鸳鸯图》造型大胆夸张变形,用笔中锋挺健有力。富有装饰趣味给人一种朴拙古雅的感觉。可见明代工笔花鸟画在继承宋画的传统基础上,于用笔用墨,求新求变,画风严谨中透出洒脱,工细中蕴含着空灵。在造型上已不满足于形象的肖似,开始以个人的独特感受进行适度夸张变形。

明代花鸟画在画院的倡导下,曾一度繁荣,但由于宋元文人画理论的引导,又由于文人放荡不羁的性格,许多士大夫画家已不屑于以形似为目标,追求更加自由的个人情感的抒发。于是在元代写意基础上,造型更加意象化的用笔狂放,墨彩淋漓的大写意画应运而生。明初的林良,在形象准确的前题下用笔已开始粗放,继

之陈淳的写意画“一花半叶，淡墨欹豪，疏斜历乱之致，咄咄逼真，久之并浅色淡墨之痕俱化矣”。具有用笔随意，简淡疏落的画风。徐渭《荷蟹图》形象更加概括，用笔狂放泼辣，墨色恣肆豪纵，蕴含着愤世嫉俗的个人情感。

周之冕的《竹石雄鸡图》、《芙蓉鸭图》采用勾花点叶法，融工写于一体，创造了独具特色的工兼写画法。

写意花鸟画笔墨技巧的灵活多变和形象的个性化，无疑也在影响着工笔画技法的演变。

工笔的低谷，写意的峰巅

清代工笔花鸟画由于写意画的冲击，阵地越来越小，从事者寥寥。成绩突出者当首推恽寿平，作品《出水芙蓉图》、《花卉册页》等。以徐熙“没骨法”为宗，然又不固守成法而求变，“精求”和“优入”古人法度中“全以己意而化之”重视写生，他说：“写生之技，即以古人为师犹未能臻至妙，必进而师造化，庶几极妍尽态为大雅之宗”。其画法能准确把握形象，行笔果断肯定而随意，于工致的法度中显示出意笔的风采，在作画中运用水的方面有独到之处，创造了色染水晕法及“注色”、“注粉”等方法，使“没骨法”又别开新意。师其法者有邹一桂，并著有《小山画谱》是画论中介绍花卉画法较为详细的著述。值得特别提出的“金陵八家”之一，谢荪的《荷花图》图绘荷花掩映于碧叶绿草之间，犹如掩面的靓女，默默含情，构图新颖别致，巧妙运用藏露掩映，画幅虽小却意境开阔深邃，细节刻画生动自然，叶子的虫蛀残斑，花筋叶脉，都能丝丝入扣，勾勒工细而不失于纤弱，设色鲜丽而不艳俗。和宋人小品相较又别具一番风韵。（彩图4）

清代工笔花鸟画家还应提到产生一定影响得到皇室赏识的意大利人郎士宁，运用西画明暗法，强调物象的立体感的不中不洋的画法，虽刻画细腻真实，但和中国传统画法贵妙不贵真的审美趣味总有一定隔阂。这种画法对后世影响甚微。

清代写意花鸟却异军突起，在中国绘画史上又树起了写意派的丰碑，有八大，石涛，扬州八怪中的华嵒、金农、郑燮、李方膺、李鱓，清末的虚谷、赵之谦、任颐、吴昌硕等，尤以八大最为显赫，其画法把形象意象化，符号化。把笔墨的放纵发展到极致，为大写意花鸟做出了突出的贡献。任伯年的写意画法在用色上，融汇西画水彩法，色调丰富和谐，宗白华云“于花卉翎毛表现精深华妙的色彩新境”独树一帜。吴昌硕，以篆隶古籀之法运之于画，苍老华滋，富于金石气韵。

异彩纷呈的花鸟画坛

新中国成立初期花鸟画在中国画坛曾出现了一段大放异彩的时期，写意派大师齐白石，提出了“妙在似与不似之间”之说，用文人的笔墨技巧表达普通劳动人

民的情感，其画虾形神兼备笔墨酣畅淋漓。达到了形、神、笔墨技巧的高度统一。潘天寿，把西方的构成意识融入中国画的布局章法之中，强调力度、险绝、霸悍之美，使画面产生了撼人心魄的艺术魅力。

改革派大师徐悲鸿、林风眠则在融合西法上进行开拓。徐派以写意为表以写实为里，笔墨服从形体结构，注重绘画的使命感。林派重视花鸟画真、美与情。虽也力矫形象的空泛而不忽视写生，但在创作中不以逼真再现客体花鸟为造型的追求，而是致力于提纯物象光、色、线、形以抒发内心情感。对推进花鸟画技法的变革产生了积极的影响。

其他如陈半丁、王雪涛、李苦禅等都在写意画技法的某些方面作出了有益的贡献。

和写意画家相较工笔花鸟画家阵容较小，在画坛影响也有限。其中于非闇在继承宋画传统的基础上略有新意，使画面装饰趣味更加浓重。其作品《玉兰黄鹂图》此图画一枝盛开的白玉兰，树间两只黄鹂鸟，一飞一落相互呼应。全画不留空白，全以碧蓝色平涂为底色，营造出明媚的阳光下，天空碧蓝，白花绽开，黄鹂鸣啭，一片宁静、祥和景象。

陈之佛：在工笔花鸟画中追求淡雅和谐的明丽灰色调，在枝干的描绘中别有匠心，淡勾线然后用“注水”、“注粉”的方法画出水迹斑驳的效果，有一种温馨、清幽的意蕴。

刘奎龄：工笔花鸟技法在继承传统上吸收了西法，造形准确，描绘精微，尤以动物的毛羽刻画肖似逼真，雅俗共赏。

张其翼：工笔花鸟技法，在继承宋人和明吕纪的画法的基础上，在色彩运用中渗入西法同时作品中往往采用工整精致与阔笔挥写点染结合在一起并用，使画面精微中见豪放，独具个人风貌。

笔墨当随时代，改革开放以来计划经济向市场经济过渡，空前繁荣。经济大潮中人们思想异常活跃，国门打开，西方绘画思潮大量涌入，东西方艺术思潮的碰撞，使画家们视野大开。新思维，新视角，新感觉，新构成，新技法，使工笔花鸟画创作百花齐放争奇斗艳。

工笔花鸟画的工具 and 材料

中国画独特面貌及其特殊的表现形式，是和其采用的工具和材料有直接关系，了解熟悉其工具和材料及其性能，是学习和研究中国画的前题，工笔花鸟画的工具和材料，有些是中国画通用的，但也有某些特殊要求。

工具和材料主要是笔、墨、纸、砚和颜料。

笔

笔有硬毫、软毫和介于两者之间的兼毫三大类。硬

毫笔主要是黄鼠狼毫制成,也有用獾、貂、狐狸、鼠的毛或猪鬃、山马鬃做的笔,性刚、劲健,富于弹性。常用的有:

大、小红毛笔——笔小而尖细,在工笔花鸟画中适用于极细处如花蕊丝和鸟羽的剔毛,草虫的眉须和蜻蜓、蝴蝶的翅纹等;

叶筋——顾名思义,是用于勾叶筋的笔,其笔锋细长、劲健,常用于勾花和叶的轮廓线用,是工笔画中用途较广的笔;

兰竹——亦称“鹿狼毫”是两兽之毛制成的,适于画兰竹,或勾皴石和树干用;

长锋勾线笔——是新研制出的更适宜工笔勾线的笔,锋长含墨多,勾长线很好用;

根据用途不同各种专用狼毫种类很多,如极细小的须眉笔和大的狼毫提笔等。

软毫笔主要用羊毫制成,也有用鸟类羽毛制造的,性质柔软,常用的有羊毫寸楷、长锋中楷、纯羊毫联笔、小鹤颈、纯羊毫京楂,主要是设色渲染用笔。

兼毫笔主要是用羊毫与狼毫相搭配,或羊毫与兔毫相搭配制成,性质刚柔相间,如大、中、小号的“白云笔”、“七紫三羊”、“五紫五羊”等,都是常用的兼毫笔。用于设色纯羊毫更好用,是设色的主要用笔。

在笔的选择上,古人称好的笔有“四德”即“尖、齐、圆、健”。尖,笔锋只有尖,利用才方便,如叉头对作画则极为不利;齐,当新笔浸开,或打开时,好的笔毛都是齐的;圆,笔在制作中有笔柱、笔心、笔副、笔被的讲究。笔柱,是笔头中间一簇毛,笔心是笔柱中心的毛,副,是笔柱的辅毛,是助锋存水墨的,被,毛在外围同样用以保持含墨,笔头四周含墨均匀,整个锋头才能形成圆,笔头含墨多时也会匀而不臃肿;健,一枝笔尖、齐、圆,三则兼备时,使用时就自然出现健劲之感,健劲之笔,锋毛有弹性,书画后,提起来笔锋毛自然恢复直状。

现在市面上新研制的各种性能的笔种类繁多,可根据使用的效果需要,本着上述原则选用。

每次用完后一定要用清水把笔清洗干净,防止墨和色残留笔根破坏笔的性能,一般把笔洗净后把笔放到笔筒里,最好是把笔吊起来,水不易在笔根残留时间过长,对保护笔的寿命有利,外出时可以放在用细竹丝编成的“笔帘”里,携带方便又能保护笔不受损害。

墨

墨有油烟、松烟、漆烟三种,油烟墨是用桐油烧出的烟子制成的,松烟墨是用松枝烧烟制成的,漆烟墨是用败漆烧烟制成的。油烟墨有光泽,宜于作画。松烟墨黑而无光泽宜于书写,作画不常用,也有用松烟墨画蝴蝶或作为黑紫色的底色,如墨紫牡丹,可先用松烟墨打底。漆烟取其黑有光泽,可用来作画鸟点睛用,现在工

笔作画一般只选用油烟墨。

如何选用墨,因为墨是烟炱制成的,无论是油烟、松烟、漆烟——凡烟炱都是用窑烧成的。烧成烟炱时,靠近火的叫“身烟”属下品,在窑中间的叫“项烟”属中品,距离火最远,在四边,在窑顶上的叫“上烟”、“头烟”、“顶烟”是上好的醇烟,属上品,现在我们买墨时,在墨上写着,“油烟”、“松烟”、“漆烟”这是原料的区别,有的写“顶上”或“顶烟”,有的写“贡烟”(过去作为“进贡”给皇上用的),这些都标明墨是用上品的烟炱制成的,次些的写“选烟”。

选购墨时先要看它是不是细腻滋润,再看它泛不泛蓝或紫光,不泛蓝光紫光的是次墨。墨中含胶要适中,胶太重,浓墨行笔不畅,胶太轻,渲染时宜跑墨。

一些制作精良的高级书画墨汁,如“中华墨汁”、“一得阁墨汁”均可选用。但用墨汁作工笔画,重墨和淡墨色及清墨色好用,用浓墨和焦墨,渲染时墨色易于跑动,要慎用。

墨最怕潮湿,也怕风吹和曝晒。用完墨后应擦干,放进盒子里或包上纸让其自然阴干,可防止墨损坏。

纸

中国书画主要用纸为宣纸,原产于唐代宣州,泾县(今属安徽省)在宣城集散,故名。用檀树皮及稻草为原料,经石灰处理,日光漂白及打浆后用手抄造而成。另外现在四川的夹江,浙江的富阳及湖南等地都有生产,而仍以安徽泾县出产的宣纸较为纯正,其质优者都是纹理清晰,纸质洁白、棉韧、耐湿、耐擦,宜于工笔渲染。

宣纸有生熟之分,生熟是以是否经过胶矾为区别,未经胶矾加工的纸,吸水很强,容易渗化,用水看纸容易洇,称生纸,适于画写意画,不宜作工笔画用,但也有专用生纸作工笔画的,利于表现动物的毛和斑纹。常见的生宣纸,以规格、质量不同,有棉连、净皮、夹连、料半、玉版等,好的生宣纸要具备以下几个特点:一是定笔型,就是画上笔触之间留有笔痕;二是发墨,就是笔行纸上不串,不会把浓淡关系洇没了,墨色干后不发灰;三是渗透力适中。熟宣纸,适宜作工笔画用,因胶矾方式有别,有冰雪、清水、书画、蝉翼、云母等,前三种较厚,后二种较薄,云母笺的纸面上散见一种亮的光点,状如云母故名。

画工笔纸厚薄用途有别,一般渲染面积较大,画风较粗放,宜用厚纸以冰雪、清水、书画为好。大面积多次渲染时不易漏矾和损伤画面。而绘画要求精细,染面较小的作品,则以薄纸为好,便利两面施色。

熟纸性要韧又不要过硬,忌过硬忌脆,胶矾过重或原料不好,技术不当,往往造成纸又硬又脆,这种纸渲染色不宜匀净润泽,而且易破,纸质要细密均匀,纹理清晰。

画绢,绢是丝织品,元代之前的画多用绢。现在画工笔画也有用绢的。绢的质地以细密、均匀者为好,先前绢的质地,按丝的细度和织造的情况分成三等,最细密匀净的,边沿加织红绿相间彩色线,称彩边绢,一般只织上一道红线,称为红边绢,最次不加色线称白绢,现在能买到的绢只有白色绢和仿旧绢两种。

绢也有生熟之分,织好而未经锤压胶矾的绢,是生绢,因为未经锤压,丝仍是圆的所以又叫圆丝或元丝绢,生绢都有小孔,像细筛,渲染时有渗色的现象,生绢经过胶矾锤压,丝就比较扁平,细孔因而堵塞,画时色不渗透,就成熟绢。

用绢作画,要先把绢刷湿绷平再画为好,在绷前可先拓好铅笔稿或把墨线勾好,也可将白描稿放在绢下在上面摹勾。如果有条件可用木框将绢绷紧,便于两面着色,对作画很方便。也可将绢绷在画板上作画,绷之前可把绢的两边每隔一市寸剪一小口,这是因为边线织得比幅面紧密些。如此处理后绢面拉力均匀,再刷湿粘边就容易绷平。用绢作画适宜制作精细、严谨的画。反复多次渲染,擦洗不易起毛,破损,可使画面效果细腻而含蓄。但色墨相互渗化的自然效果,不如宣纸丰富。

如果手头没有适宜的熟纸熟绢,或是有熟纸熟绢已经漏矾已不宜渲染了。可以用胶矾加工。胶矾二者不能分开,无胶有矾则不利于笔,有胶无矾则不利于色,故称“胶矾必固”,并且二者比例要适当。

上胶矾的具体操作方法如下:

把黄明胶即广胶或桃胶,用冷水洗净去掉上面的浮土,捣碎,把明胶放到瓷缸中加热水,稍加热,用木棍搅拌,待胶块全部溶解到水中即可,等杂质沉淀后,用细箩过滤去掉杂质。桃胶,方法简便将其放到容器中加温水(不可用开水,水过热会破坏桃胶的胶性)用木棍搅拌将桃胶溶解到水中即可使用。

把明矾(俗称白矾)捣碎,放在瓷碗中用温水浸泡(不可用热开水泡否则会削弱矾性),将矾溶解。

将胶水和矾水按7:3或8:2的比例相混,胶大矾小一般问题不大,但如果矾大胶小,上到纸或绢上落墨时行笔发涩,墨色板滞。

刷胶矾前最好是将纸或绢粘在画板上绷平,刷胶矾时容易均匀。用软毛板刷或排笔从左至右依次刷胶矾,刷满后再用微蘸胶矾的板刷从头至尾再排一遍,以使胶矾更均匀。干后再刷第二遍到不漏矾为止。但要适可而止,胶矾过大不但纸绢会变脆而且也不利于色的渲染。

熟宣保管很重要,时间久了矾会跑掉,造成漏矾而不能使用。所以存放时要用纸包好再装入塑料袋中密封,然后放到干燥的箱柜中存放。

另外还有用皮纸、高丽纸作工笔画的。甚至还有用的确良白布和色布来画工笔的,能表现出不同于纸绢的效果来。

砚

砚的种类很多,有陶、瓷、玉、石等不同材料制成的,适合作画用的只有石砚。有名的石砚有广东肇庆地区端溪出产的“端砚”,始于唐代,石质坚实,细润,发墨不损毫,书画流利生辉,且雕刻精美,古人有诗赞曰:“端州砚工巧如神,踏天磨刀割紫云。”安徽歙县龙尾山,生产的“歙砚”也是始于唐代,石质坚韧润密,不吸水,发墨如油,不伤毫,雕刻精细,造型浑朴,南唐时被推崇为文房四宝之一。还有宿县石砚、灵璧(县)山砚、江西的紫石砚、广西柳州的柳石砚、湖南的黎石砚、浙江的衢砚(黑色)、陕西的洮溪砚(绿色)、山东的水晶砚、河南的汉古瓦砚、河北的易县石砚、东北的高丽砚等。

画工笔画用砚很讲究,研墨前要用清冷水将砚洗净,砚中不可留有宿墨,混有宿墨的墨汁渲染时会跑墨,而且研墨时要轻要慢,研下墨才会细,用力快研好砚也会使墨出现粗渣。

颜料

国画颜色分矿物质和植物质两大类。矿物质颜色是由天然矿石和金属氧化物制成,有覆盖性能,不透明,又称“石色”,有赭石、朱砂、朱磬、石青、石绿、雄黄、石黄、锌白等;植物色,是由植物加工制成,质轻透明,又称“水色”,有花青、胭脂、藤黄、洋红,还有大红、曙红、酞青蓝等。

现将各色性能与使用方法分述如下:

传统国画色有加胶制成小块的,如花青、朱磬、洋红、胭脂、赭石等;有未加胶成粉末出售的,如石青、石绿、朱砂等;又有将各类颜色加胶制成锭块的,称为“颜色墨”,还有现在生产的国画颜料制成管装的。

胶块的,使用前滴入少量洁净温水或冷水泡开,以手指研匀即可使用。

粉末状的,用时需兑入桃胶水研匀方可。用完又须“出胶”,即将用剩下的颜色沏入开水沉淀后,胶就会上浮,这时将水撇掉晾干收存。

颜色墨用时如研墨般磨用就行,大藤黄块,是用竹管承接海藤树汁,干燥而成的色块自有胶性,用时以手指蘸凉水,研几下便可使用。

管装颜色使用方便,打开前将管中胶和色用手捏匀,从管中挤出便可使用。

花青:系植物蓝靛的汁液而制成,深蓝色,在花鸟画中用途最广,主要用于花、叶、枝干、石块、鸟羽等处的底色。和藤黄相调成草绿,和洋红相调成紫色,和墨色相调成“花青墨”。

藤黄:系生长于我国西南边陲与缅甸、泰国等地的

海藤树的汁,黄色,主要用于渲染花头,或作为原色与其他色调成间色和复色。藤黄不可用水泡,尤不可用热水泡,泡则成渣,用手指和毛笔蘸净冷水在色块上直接研下调用。此色有毒,不可入口。

洋红:系由墨西哥、印度等地产的一种小昆虫制造成色的,色深红略偏紫,是作花头的重要颜色,与藤黄可调成大红色,也可作为原色与其他色相调成间色和复色,现在的管装曙红和其近似。

上述三色可以做国画色中的三原色任意调配出各种颜色。

朱砂:是由未提炼过水银的汞矿石研漂而成,主要成分是硫化汞,红色,可染花头和禽鸟羽毛,以及红叶用,色感沉着厚重。

朱磬:在朱砂的研漂过程中,上层细而偏黄的即是朱磬,下层的是朱砂。朱磬有制成胶块的,也有粉末的,胶块的清水泡开研匀即可用。粉末的用时兑胶,用后不必出胶,晾干,下次加水研匀,仍然好用,多用于黄花和白色花的分染底色。

赭石:又叫土朱,是出在赤铁矿中的,原石伴随赤铁矿产出,原产山西雁门一带,古属代郡,所以又叫“代赭”,凡有赤铁矿的地方,全产赭石,传统赭石都是制成胶块的,加水研匀即可使用。为半透明色,多用于山石、土坡、树干、败叶的渲染。和墨调配为“赭墨”用途很广。

石青:系一种形成于铜矿之间,形似杨梅的块状青色矿石研制而成的,此色中以“佛头青”宝石蓝为贵,以澄漂时形成的不同细度与色度,分成头青、二青、三青、四青几种,头青色最深,颗粒最粗,四青色最浅颗粒也最细。三青四青可用来罩染花叶和鸟类羽毛,和花青结合用以花青为底色比较好用。头青二青一般用来染“地子”用,因颗粒粗难于均匀,可多染几遍,待前遍干后,再染后一遍,用笔不要重复,力求均匀为好。粉末状的石青用时加胶,用后退胶。

石绿:系在铜矿中的绿色矿石研制而成,以其细度分为头绿、二绿、三绿、四绿,头绿最粗最绿,依次渐细渐淡。多用罩染花叶和鸟类羽毛,以草绿为底色相结合用,粉末状的石绿用时加胶用后退胶。

白粉:其中有蛤粉、锌白、钛白等,其中蛤粉,是选海中文蛤壳,经火烘煨后研磨加胶使用,为传统白色中最好的,含蓄沉着,久而弥白。现在管装的锌白,钛白,色纯使用方便,并能经久,主要用于罩染花和花的点蕊,鸟爪的沥粉和鸟羽的提白用。

国画色还有金银色作“地子”色或勾线及点缀用。

近年来工笔画家们在工笔设色中进行大胆的开拓,把水彩色、水粉色、彩色墨水和丙烯色,运用到工笔设色中来取得了鲜艳、丰富、新颖的色彩效果。

上编 理论

格物穷理

——推动工笔花鸟画发展的理学思想

纵观花鸟画的发展史,我们发现“精于体物”的工笔花鸟画在宋代鼎盛繁荣,和程朱理学在宋代兴起十分契合。研究哲学和花鸟画的发展关系,对于花鸟画理论的研究向深层发掘是很有裨益的。

程颢说:“天者理也。”程颐认为“天下物皆可以理照,有物必有则,一物须有一理”。朱熹提出“未有天地之先,毕竟也只是理。……有理,便有气流行,发育万物。”“上而无极太极,下而至于一草一木一昆虫之微,亦各有理。一书不读,则缺了一书道理;一事不穷,则缺了一事道理;一物不格,则缺了一物道理”。朱熹的哲学思想从本源上来说,是客观唯心主义,但就其认识论来说是格物穷理,认为“言欲致吾之知,在物而穷其理也。”又说“至於用力之久,而一旦豁然贯通焉,则众物之表里精粗无不到,而吾心之全体大用无不明矣。”“若是穷得三两兮,未便是格物;须是穷得十分,方是格物。”还说“若知一而不知二,知大而不知细,知高远而不知幽深,皆非知之至也。要须四至八到,乃谓至耳。”

朱熹尽心竭力的“格物穷理”思想,无疑对宋代的工笔花鸟严谨工细的画风起到了有力的推动作用。

郭熙《林泉高致集》中说:“学画花者,以一株花置深坑中,临其上而瞰之,则花之四面得矣。学画竹者,取一枝竹,因月夜照其影,于素壁之上,则竹之真形出矣。”

郭若虚《图画见闻志》中说“画翎毛者,必须知识诸禽形体名件”,随即详列了飞禽形体各部分名称并说:“以上具有名件处所,必须融会,阙一不可。”可见其严格精细的格物精神。

宋徽宗赵佶从政其间,在画院尚理,尚法度,邓椿《画继》中说:“画院盖一时所尚,专以形似。苟有自得,不免放逸,则谓不合法度。”还记述,赵佶特别奖励画月季的少年新进,众人莫测其故,赵佶说:“月季鲜有能画者,盖四时朝暮,花蕊叶皆不同,此作春时日中者,无毫发差,故厚赏之。”又一次,赵佶召众画史画荔枝孔雀图,所画孔雀升藤墩都是先举右脚。赵佶说“未也”,众画史惊讶不知缘故。赵佶说:“孔雀升高,必先举左。”《宣和画谱》记述易元吉为了画猿,他曾深入万守山百余里,以觊猿狖獐鹿之属,逮诸林石景物,一一心传足记,尽得天性野逸之姿。为了画花鸟,他在自己屋后“开

圃凿池,间以乱石丛花,疏篁折芳,其间多蓄水禽,每穴窗伺其动静游戏之态,以资画笔之妙”至于宋初被誉为写生赵昌,更是“每晨朝露下时,绕栏杆谛玩,手中调彩色写之。”

重视对花鸟自然形态的深入仔细地观察,亲身体验,由表及里去把握花鸟的形体结构、生长规律、生活习性,这种格物穷理的精神,推动“精于体物”的工笔花鸟画达到致精致美,花香鸟语栩栩如生,使再现型花鸟画达到登峰造极的水平。

先辈画家深谙艺术和科学的不同,形体的肖似逼真,不是绘画的终极目的。早在东晋顾恺之在《魏晋胜流画赞》中说,作画要有从实对到悟对的过程,迁想妙得,才能通神。从实对到悟对,画家描绘出的艺术形象已不完全是客观物象本来面貌。而是通过格物穷理的认识过程,是从感性到理性,从对物体表面形态的认真观察分析,认识到从外形特征到内在生长规律的“天理”,在自己个人独特体悟下描绘有意味的形象,所谓“外师造化中得心源”。因此中国画虽然十分强调对物象入微至理的分析研究,但并不十分提倡对景写生,而要心识、默记。写生和创作不像西方绘画那样有十分明显的界定。就以写生赵昌的《写生蛱蝶图卷》来说,是一幅描写野外风物的写生画,在构图上,画家有意在画面上方留有很大空白,景物集中在画面下部,野菊、霜叶、荆棘、芦苇等。布置有高低、起伏,疏密有致。三只姿态各异的彩蝶飞舞于野花之上,给人以生机盎然的美感,怎能说只是一幅写生,而不是创作呢?

格物穷理的工笔花鸟画作为一种绘画式样有其独特的审美价值。但借物抒情将给这形式以新的意蕴。

感物移情

——花鸟画表达思想内容的特殊方式

感物说的最早的萌芽可上溯到战国时代《乐记》,“乐者,音之所由生也;其本在人心之感于物也。”至六朝已渗透到关于艺术创造的理论中。陆机提出“瞻万物而思纷”,刘勰则认为“物色之动,心亦摇焉”,“情以物迁,辞以情发。”在绘画理论上提出感物说的是唐代张璪,主张绘画“外师造化,中得心源”。这些艺术理论指导着历代画家在不宜表达思想内容的花鸟画领域采取特殊方式来抒发自己的情感。感物移情为画家思想情感的驰骋开辟了广阔的空间。

关于感物移情,我们可以从下述几个方面来探讨。
情的物化

孔子《论语》雍也篇说“智者乐水,仁者乐山。智者动,仁者静。智者乐,仁者寿。”可以解释为人的性格秉赋不同,对自然界的景物的爱好就各异,感受也就自然不同。纵观花鸟画历史,我们不难发现画家们由于生活

环境和个人性格爱好不同选择绘画题材也就有别。宋文同一生以画竹为主。苏东坡在《书晁补之所藏与可画竹》诗中说:“与可画竹时,见竹不见人。岂独不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此疑神。”苏东坡从庄周的物化意境中得出画的奥秘。说文同画竹“其身与竹化”,据《图画见闻志》所记,文同曾自赋诗“虚心异众草,劲节逾凡木”来表述自己画竹的心态。文同去世后苏东坡见到刻在石头上文同画的竹说:“且以想见亡友之风节,其屈而不挠者盖此也”。由此可见文同画竹是自己的高风亮节和画竹主客为一体。此时不仅是竹拟人化了,人也拟竹化了。清代画竹名家郑板桥在题自画《竹石》中写道:“咬定青山不放松,立根原在破岩中。千磨万击还坚劲,任尔东西南北风。”表现出竹的坚定顽强和画者不屈不挠的刚劲风骨。也是郑板桥在任知县时不惧打击迫害为民请命的自身写照。元末著名画梅大家王冕在一幅自画梅中题诗:“吾家洗砚池头树,个个花开淡墨痕,不要人夸好颜色,只流清气满乾坤。”反映作者不向世俗炫耀献媚的高洁坚贞情操。历代文人钟情于“梅、兰、竹、菊”四君子为绘画题材,正是文人画家的心态和正人君子的高尚品格,宜于和“四君子”题材产生共鸣,易于情感的物化。因而使“四君子”画历经近千年而不衰。

画家在感物到物化的过程中移情是其中关键。在《齐物论》中有庄周梦蝶的故事“昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也,自喻适志与,不知周也。俄然觉,则蓬蓬然周也。不知周之梦为蝴蝶与?蝴蝶之梦为周与?周与蝴蝶,则必有分矣。此之谓物化。”形象生动地阐明了情与物游、物与情融的物化过程。刘勰《文心雕龙》神思中写道“夫神思方运,万涂竞萌,规矩虚位,刻镂无形,登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣。”宗炳在《画山水叙》中也写道:“万趣融其神思,余复何为哉,畅神而已。神之所畅,孰有先焉”。王微对画的移情更有“望秋云,神飞扬,临春风,思浩荡”的描述。作画移情的过程可以从两个方面来谈,一是自然物象的情状来诱发画家的情思;二是画家借物寄托个人的情怀。李方膺,题画梅诗写道:“写梅未必合时宜,莫怪花前落墨迟。触目横斜千万朵,赏心只有两三枝。”这首小诗道出了作者作画移情的过程。由于对梅花深入细致地观察,于横斜千万朵中发现了两三枝最赏心,受到触动产生了作画的动机。虚谷题《雪梅图》诗:“无端白雪落沙来,古木疏枝上粉苔,似雪似花花似雪,梅花又向雪中开”。丁炯启在赏析这首诗写道“苏州邓尉是著名的梅花胜地,漫山遍野的梅花洁白似雪,芳香袭人,素有‘香雪海’之称。有一年冬天,大雪纷飞,借住在永慧禅寺里的虚谷和尚却欣喜若狂,跑到梅林里去观赏雪中梅花,然后着了魔似地跑回寺院,展纸挥毫,泼

墨作画,顷刻间,杰作《雪梅图》便问世了。”生动地描述了感物移情的作画过程。托物兴怀同一题材每个画家的切入点也各有不同。同是画竹文同则侧重表现“虚心异众草,劲节逾凡木”卓然不群的超脱。郑板桥则侧重表现“惟有竹枝浑不怕,挺然相斗一千场”的百折不摧的刚毅性格和勇于抗争的顽强精神。同是画梅花,杨无咎的《雪梅图》着意表现梅花傲雪凝寒的倔强性格,王冕的《梅花图》则着意表现梅花含笑迎春,清心悦目,温雅,高洁的品格。

情的境化

情的物化进一步深化至情的境化,达到情满于山,意溢于海的境界。境化就是画家在作画建构过程中形成一个个人情感的场,情丝辐射逐物融汇。郭若虚说:“灵心妙悟,感而遂通”,使心灵的感悟和自然物达到契合,妙悟自然,使画面自然物的构合、天人合一,产生撼人心魄,诱人遐思的艺术境界。这种境界有具体可感知的,可以叫做显性的,如诗意的和情趣的。也有不可具体感知的,只可意会的,可以叫做隐性的。艺术产生的这种境界都有模糊性和多解性,给读画的人留有想象的思维空间。如崔白《败荷折苇寒鹭图》文同题诗道:“疏苇雨中老,乱荷霜外凋;多情惟白鸟,常此伴萧条。”虽然我们现在无法见到崔白的画迹,但通过这首诗,我们可以想象出画面上,在秋雨中几株稀疏的芦苇已枯干衰老,由于霜打荷花早已花凋叶残,一只白鹭缩颈迎寒在水中伫立,秋雨、枯苇、残荷、寒鹭,都染上了画家情感的色彩,表现出萧瑟凄凉的境界。我们可以从崔白的《双喜图》(见彩图2)领略到境界的表现,枯树、秋叶、衰草在秋风中瑟瑟抖动,我们似乎能听到风的声音。一派秋风萧瑟的气息迎面袭来。

融入诗情

由于花鸟画移情的模糊性,往往影响画家某种特定情感的抒发。有一些诗人兼画家的文人把画境进行浓缩或提纯,再融入诗的情思。使画境具有诗的意蕴。郭熙《林泉高致》画意有谓“诗是无形画,画是有形诗”,这种结合发端于唐代王维,王维在诗中写道“老来懒赋诗,惟有老相随,当世谬词客,前身应画师。”王维在自己写的诗中也有这种画境,《使至塞上》诗云:“单车欲问边,属国过居延。征蓬出汉塞,归雁入胡天。大漠孤烟直,长河落日圆。萧关逢候骑,都护在燕然。”吟颂这首诗,我们在想象中浮现出塞上大漠,长河落日,孤烟徐徐直上的壮阔画面,令人心驰神往。但首先在理论上提出诗画关系的是宋代苏东坡,他说:“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗。”在韩幹画马诗中说:“少陵翰墨无形画,韩幹丹青不语诗。”由于苏东坡的倡导,在花鸟画、山水画创作中诗意的追求成为其创作中的特色之一。宋徽宗赵佶为皇家“翰林图画院”选拔天下

绘画人才,考题多为名人诗句,如“嫩绿枝头红一点,恼人春色不须多”,“野水无人渡,孤舟尽日横”。诗与画先是在意境上的融合,但在形式上把诗与画有机结合在一起,我们目前能看到最早的是宋徽宗,题在《腊梅山禽图》画面上的“山禽矜逸态,梅粉弄轻柔。已有丹青约,千秋指白头。”在画面布局上题诗和腊梅及双栖的白头鸟放置在同一弧形动势线上,成为有机不可缺少的一部分,而且为形象不多的画面增添了耐人寻味的意蕴。另一幅《芙蓉锦鸡图》也题有“秋劲拒霜盛,峨冠锦羽鸡,已知全五德,安逸胜凫鹭。”明代陆治在其画《玉兰图》上题诗云“酒香花气春无堂,花容人面欢相向,含情直待鼓来催,一声一叶花初放;冰肌玉质娇千状,直教不许东施让,不随红紫逞鲜秾,偏留一种庄家相。”画面上绘一株玉兰一枝竹,如果没有画面左上角较大面积的长题,画面不但单调,而且也不均衡,由于有了题诗,不但画面蕴含丰富,也使画面构图更完整。从绘画史上看在工笔花鸟画上像赵佶和陆治这样题诗的并不多见。更多的是采用诗的意境来作画,但在写意花鸟画上题诗的则十分普遍,而元明清以来有题诗越来越多,在画面上占的面积也越来越大的趋势。

强化情趣

画家在作画时使自己的情感物化,使天地间万物有情化,通过想象使物化的情再升华,使物人格化,或拟人化,诗意化。明代高启《高太史凫藻集》中提出“诗之要:有曰格,曰意,曰趣而已。格以辨其体,意以达其情,趣以臻其妙也。”花鸟画中诗意蕴的外溢而表象化,就是捕捉生活中禽鸟花木的情趣使其人格化,情节化。有些类似戏剧中的矛盾冲突,从而产生耐人寻味的情趣。如崔白《双喜图》(见彩图2)画面上萧瑟的秋风吹拂着树木的残缺的败叶和地上枯萎的黄草,一只驻足休息的野兔惊动了树上的双鹊,一只腾起而鸣,一只俯首而叫,野兔也惊异地回头而望。把这样的自然特定之景和鸟鹊、野兔的特定之情,有机地结合在一起,有景,有情,有趣,使画面有可以具体感知的意蕴。李迪《枫鹰雉鸡图》(见图7)图绘在一棵巨大枫树的残枝上一只苍鹰正俯身窥视,扑向草丛中仓皇逃匿的雉鸡。一个欲捕杀,一个奔逃,一场残酷的掠杀,瞬间即将发生,气氛紧张扣人心弦,具有戏剧性冲突和情趣。鲁宗贵《鹅图》描绘一只母鹅,背上驮着两只雏鹅在水中游戏,其中一只雏鹅曲颈望着水面,另一只则似乎和母鹅述说着什么,母鹅扭转过头来爱抚地倾听,表现出母鹅和雏鹅之间有似慈母和娇子之间的母子亲情,画面虽简情趣隽永。边文进《春花三喜》图绘坡石丛竹,两只喜鹊扭作一团在地上啄斗,另一只喜鹊在枝上俯视鸣叫。有争斗,有观战,冲突达到高潮,使画面产生强烈的感染力。

在花鸟画创作上移情的方式,还经常采用捕捉细



(图7) 枫鹰雄鸡图 李迪 宋



(图8) 葡萄草虫图 林椿 宋

节的“机趣”。方薰《山静居画论》云“有画法而无画理非也，有画理而无画趣亦非也，画无定法，物有常理。物理有常，而动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙。”这里所谈是指在作画用笔过程中既合常理又偶然出现的笔墨趣味，画家自己难于控制的即兴的情感抒发。李渔《闲情偶记·词曲部·重机趣》云：“‘机趣’二字，填词家必不可少。机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人、土马，有生形而无生气。”此处说明“机趣”在词创作中的重要作用。捕捉“机趣”在工笔花鸟小品的创作中也是被经常采用的手法之一。在一幅传为徐熙的《豆花蜻蜓图》画面只截取了豆花的梢头部分特写，以及一只在梢头尚未落稳的蜻蜓。如果只画两条长豆荚，几个淡色豆花，几片叶子，那就太平淡了。一只刻画细腻栩栩如生的蜻蜓使画面顿生自然情趣。林椿的《葡萄草虫图》描绘一枝绿色葡萄，晶莹如玉，枝叶上螳螂或蚂蚱等形象逼真，尤其是在画面显要位置的螳螂发现了落在其前下方的蜻蜓，惊觉地举起前面的一对钳形长爪，伺机捕过去进行擒杀，然而蜻蜓对即将遭遇的噩运并未觉察。两只草虫即将发生的冲突，为画面增添了引人入胜的机趣（见图8）。再有作者佚名的《红蓼水禽图》一枝弯向水中的红蓼花上落着一只鹈鹕鸟，俯身侧头注视着水中刚刚游到面前的虾，虾安闲的游姿，显然也并未发现对其专注欲捕食的小鸟。一张一弛，有令人回味的“机趣”。另一幅作者佚名的《枇杷绣羽图》图绘一枝已经黄熟的枇杷金碧璀璨，甜蜜的果香，招引来一只俊俏的绣眼鸟到枝头光顾，然而却意外地发现了在枇杷果上吮吸果汁的蚂蚁，正欲用锋利的尖嘴给这个婪食者致命的一击。由于把自然生活中的这些极细微的“机趣”在瞬间的时机把握上抓住了情与趣的契机，使本来平淡的画面陡然生辉，生趣盎然。

借物寓意

花鸟画感物移情，由于描绘题材的局限性，很难表达特定的含意，长期以来人们应用比、兴的手法，用象征、寓意和谐音的间接方式来表达特定的或约定俗成的含意。这种特殊的表达方式，可以追溯到先民们对图腾的崇拜和卜筮活动。如先民们对龙凤的崇拜。龙和凤都是想象中的动物，凤是作为女性象征，龙是作为男性的象征。龙演变到后来又被认为是王权的象征。以至今今天龙仍作为中华民族的象征，为人民所理解和接受。乃至先民们在彩陶上描绘的纹样也蕴含一定寓意。又如在远古的诗歌中比、兴的手法普遍运用。因此比、兴的寓意手法在花鸟画创作中被广泛应用，已成为人人都理解接受的欣赏习惯。有一些花鸟题材，如，兰、竹、牡丹长期以来已经在人们的心目中形成了特定的象征含意。这些题材无论何人选择入画，本身都带有一定寓意。故《宣和画谱》中云“故花之于牡丹、芍药，禽之于鸾

凤孔雀，必使之富贵；而松竹梅菊，鸥鹭雁鹭，必见之幽闲。至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落……展张于图画，有以兴起人之意者。”另外采用谐音也是传统花鸟画表意的惯用手法。如鸡谐音吉利，喜鹊谐音喜庆，鹤鹑谐音平安等。

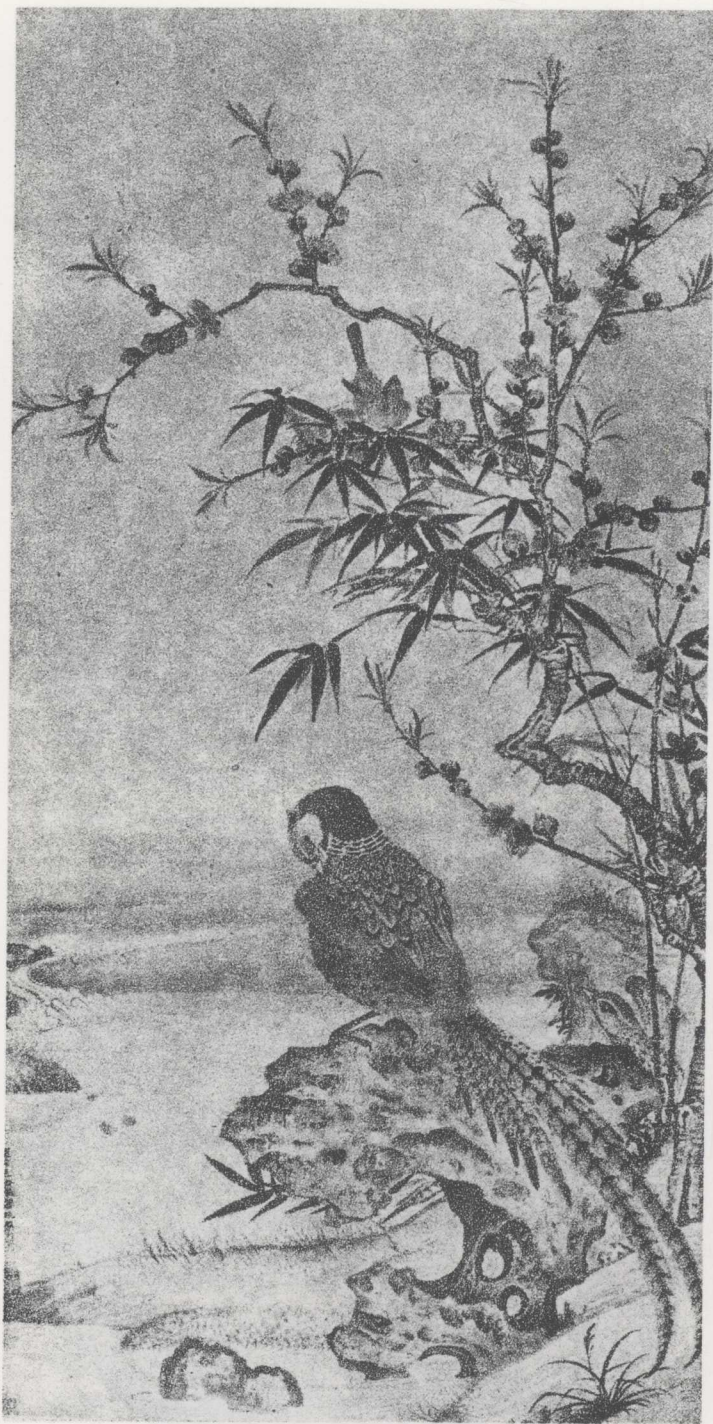
比、兴的表现手法就应用于花鸟画的创作不一定都有特定含意，借物移情可以表达画家丰富的情感，有些情感是可以用来语言来表述，有些复杂的情感是难于用语言来表达，谓只可意会不可言传。郑众《周礼注疏》中云“比者，比方于物也；兴者，托事于物。”朱熹说：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”“比者，以彼物比此物也。”郑樵《通志·昆虫草木略序》中云“夫诗之本在声，而声之本在兴，鸟兽草木乃发兴之本。”历代诗人正是巧妙地运用了“鸟兽草木乃发兴之本”的手法来抒发个人的情怀。杜甫《春望》中云“感时花溅泪，恨别鸟惊心”。刘禹锡《秋词》中云“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄”。邹一桂在《小山画谱》中云“今以万物为师，以生机为运，见一花一萼，谛视而熟察之。以得其所以然，则韵致丰采，自然生动，而造物在我矣。”画家以自然物为对象在作画时，主要应寻求心灵和自然生机的契合。进入自然秩序的把握，是艺术语言产生生命力的关键。

宋元以来花鸟画在融入诗意，强化情趣，突显寓意，创作出一批诗情画意，蕴含深邃，名垂画史的佳构。但文学性的过分追求，易入图解式的误区，使画面物象有如什锦拼盘，罗列拼凑，给以形式为主的花鸟画在形式美的探索带来负面作用。明清以来画家们逐渐摆脱了文学性的束缚，由工笔转向写意，更专注笔墨形式技巧的创新和升华。

置陈布势

——花鸟画的构图

花鸟画由于在具体内容表现上的局限性，是以在画面构成、笔墨技巧等形式上来突现其欣赏性的。因此在形式构成上的研究对花鸟创作来说就显得非常重要。传统中国画，尤其是花鸟画，在画面空间和时间的处理上以及对物象的立体表现上都和西方绘画迥异。西方传统绘画在画面处理上，一般都采用固定光源，固定时间，固定视点，在立体描绘时着重表现物体受光后的明暗变化，通过三大面五调子的光影逼真的描绘来表现物体的体积和三度空间，所以在构图时必须要考虑光源、时间和空间的限制。中国花鸟画的构图是在平面上展开的一般不受时间和空间的制约，甚至可以把不同季节的花画到同一画面上。可以上下摆布为条幅，也可以左右延伸为长卷。“竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥”表达的是示意性的空间，“山分八面，石有三方”“树有四枝”是以表现结构为主的形体



(图9) 山桃锦鸡图 王渊 元

描绘。“凹深凸浅，皴拂阴阳。”表现物象的明暗关系也仅仅是区别阴阳的简单调子，即不强调西方绘画中重要的调子明暗交界线，也略去了投影，仅把立体限于凸凹而矣。也仍可视作为在平面上示意性的体积感。这种意象的空间和形体处理为我们在画面上的形体组合带来很多方便。

下面从中国花鸟画传统的布局程式和规律介绍，和对花鸟画构图进行深层的理论探讨两个方面来谈。

中国花鸟画传统的布局形式：

花鸟画的布局从内容含量和视野范围来分可分为