

中国画历代名家 技法图典

花鸟编 上



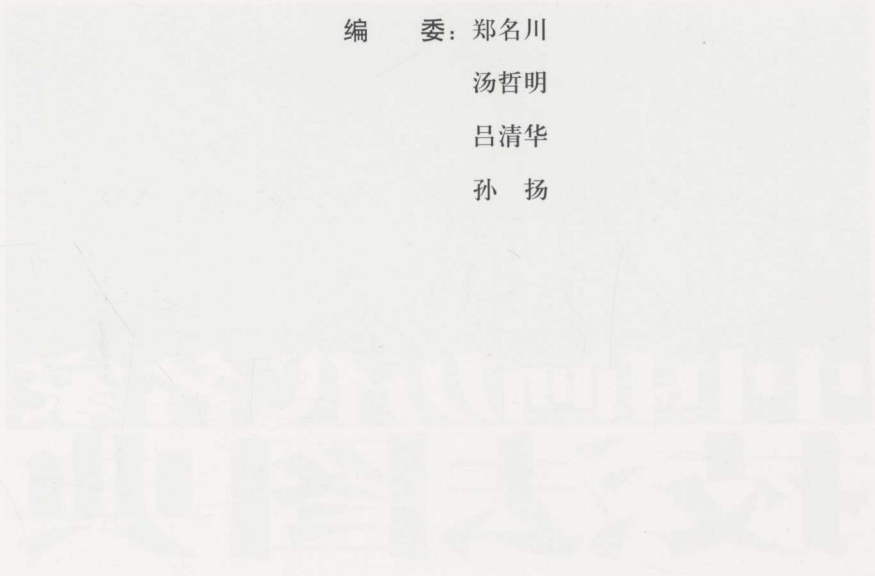
中国画历代名家 技法图典

花鸟编 四

上海书画出版社

457
141
74

主 编：卢辅圣
编 委：郑名川
汤哲明
吕清华
孙 扬



中国画历代名家技法图典序

世界上恐怕没有哪一种绘画能像中国画那样，具有一套流传有绪、体系完备而又灵活多变的图式规范，无论赫赫大师还是莘莘学子，都无法绕开这套图式规范而取得成功。可以说，历代国画名家既是图式规范的创造者，也是图式规范的承传者，正是承传和创造的完美结合，才使他们赢得了中国画发展长链上富有意义的一环。也正因为如此，中国画教学采取了迥异于西方的“课徒”方式，即通过先临摹后变革、先接受后理解、先专一能后兼多方的“以法致道”之途径，来训练培养新一代国画家。

然而，受历史条件和思想方法所限，人们往往拘囿于非常有限的家数甚至一家一派的狭隘圈子，使得这种教学方式的应变性很小，成才率极低。如今，随着现代印刷术的普及，人们虽能看到大量的画册和课徒稿，但由于画册比原作缩小了许多倍，无法看清细部技巧，课徒稿则沿袭着一家一派的教学方式，致使大多数人仍然对传统缺乏全面深入的了解，未能将发展基点建立在深厚博大的基础上，而容易滑向一味迷信传统和轻易否定传统的两个偏隘立场。

有鉴于此，我们从历代名画中选取最有代表性的各种程式技法，分类汇编成册，并尽可能放大印刷，昭示其微妙的局部细节，以冀读者对各家各派的法式风貌及其源流演变有一个总体上的认识和把握，从而有效地鉴古知今，厚积薄发，博采众长，自成一家。不言而喻，本书对文物鉴赏家、美术史论工作者以及一般文化研究人士，也有一定的参考价值。

主 编：李 冰

编 者：李 冰

李 冰

李 冰

中国书画分卷辞源典故

（此处文字模糊，疑似为编者或出版信息）

（此处为正文内容，文字非常模糊，难以辨识）

花鸟编序

中国画的技法，大致可以一分为二，其一为中锋勾勒的双勾画法，其二为中侧锋并用的水墨画法。双勾的画法，旨在以生动劲挺的中锋线条朽定物象的轮廓，在此基础上采用渲染填彩法来表现物象的质量感，故在色彩的运用上往往是以重彩为主，即以笔(墨)为骨，色为肉(在双勾的画法中，尚有一类不设色的白描法，即纯以中锋线条组织，略事渲染来表现对象，这种画法，大多是运用在人物画中)；水墨的画法，旨在以不同的用笔，如中锋、侧锋、阔笔、细笔的组合来表现不同的物象，不须借助色彩而仅以水墨便能表现物象的质量感，故在色彩的运用上往往是以淡彩为主，即以笔为骨，墨为肉，彩则增其韵味。双勾的画法，在以“粉饰大化，文明天下”之艺术伦理功能为主导的唐宋，长期占据着画坛的统治地位；水墨的画法，本滥觞于表现特殊对象(山水)的形质，由于中国绘画的用笔与书法用笔的共通性，随着文人参与绘画风气的兴起而渐与书法相凑泊，至明清更演为水墨大写意的洪流。

随着明清文人画的君临天下，对中国画技法的认识，形成了一些偏颇的门户之见，最突出的例子，便体现在对中国画“工笔”和“写意”的分类上，即约定俗成地将“工笔”应对于双勾填彩的画法，而将“写意”应对于水墨的画法，形成了所谓“工笔重彩”、“水墨写意”的专用名词。然而，工整严谨亦即“工笔”，粗放率意亦即“写意”，事实上只能是指风格而不能指技法，正如素描是一套独立成科的技法，而在这套技法中既可以包括工整的风格，如达·芬奇的细笔，也可以包括粗放的风格，如珂勒惠支的粗笔，但无论风格是粗是细，它们却都属于素描，因为风格是不能替代技法的。同理，在双勾填彩的画法中，既有画得极工细的，也有画得极为粗放的，如“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”的吴道子，其所运用的双勾画法便应该是较粗放的，敦煌壁画中一些粗笔双勾的作品也可资证明，且今天擅用粗笔白描的画家也不在少数；而在水墨画法中，既有画得极粗放的，也有画得极工整的，如五代两宋的水墨山水、徐熙花竹传派及元代的墨花墨禽，便是工整水墨画的代表。故在双勾法和水墨画中，也都各自存在着工写、粗细不同的风格变化，因此，以往以“工笔重彩”、“水墨写意”两分的提法，其失误之处便在于将风格混同于技法，以流易源，不但在逻辑上难以全面、明晰地阐述中国画尤其是花鸟画的技法，而且容易在观念上导致水墨画法必须是粗放(写意)的，而双勾画法必须是精谨(工笔)的误解。

尽管“工笔重彩”、“水墨写意”这种偏见的形成，对今天中国画教学的学科分类上具有负面影响，但这却也鲜明地反映了中国画的主流技法由

唐宋向宋元再向明清及近现代转变的关捩。这一关捩，与文人画的兴起和壮大是密不可分的。正是因为这些转折，使中国画的技法日趋丰富，最终形成了上古以双勾填彩和水墨并重与近现代以水墨为主的技法、上古以工整为主与近现代以粗放为主的画风分庭抗礼的局面，而在这一演变的具体过程中，花鸟竹石的题材起到了无可替代的催化作用。

从题材上来说，花鸟竹石在重绘画伦理功能的晋唐时代并不占据画坛的重要地位，唐代是人物画高度发展的时代，水墨山水于此际也开始崛起，但当时擅作花鸟的仅有边鸾和薛稷等为数不多的一些名家，他们所运用的技法亦秉承着其时人物画盛行的双勾填彩法。安史之乱和黄巢起义后，中原画家大量西迁入蜀避祸（其中包括黄筌的老师刁光胤在内的一些花鸟画高手），花鸟竹石的题材在一晌贪欢的孟蜀小朝廷得到了重视和发展，诞生了以黄筌、黄居寀、蒲师训等为代表的一批善以双勾填彩法作大幅花鸟竹石壁画的名家。宋平蜀后，其时已名满天下的黄居寀执掌北宋画院，令富贵气十足的双勾填彩的画法成为当时花鸟画坛的经典技法，深刻地影响了两宋院体花鸟画的风气。随着两宋团扇以及装饰宫廷需要的奇形小构图的兴起，原本用于装堂补壁的全景式花鸟画开始向精谨细腻的边角式花鸟画转变。

几乎在与黄筌画格崛起同时，在同样偏安一隅的南唐王朝诞生了一位热衷于表现芦竹、沙汀等富有野趣的花鸟题材的名士画家徐熙。这标志着追求心灵自由、平淡率意的文人审美开始进入花鸟画的领域。南方历来多画水墨的名家，宋以前的水墨画名家如项容、王墨、张志和、孙位等便都是南方人，而以表现野逸题材名世的徐熙则创造了一种以“水墨为格，杂彩傅之”的特殊的落墨画法。这种画法，与五代荆浩在山水画中所追求的“有笔有墨”的水墨理想同一机杼，即以不同的笔触来表现不同的物象，故落墨法与山水皴法其实属于一个系统。可惜的是由于北宋黄家富贵的风格笼罩了画坛的风气，故这一画法虽然受到了米芾的好评，但在两宋的花鸟画坛并没有得到更多的推广。

以双勾填彩与水（落）墨法刻画花鸟竹石的技巧在两宋均走向了成熟，严谨地写生状物的时代风尚成为促使这些技法在当时趋于成熟的关键，比如，在北宋画院曾大胆损益风靡一时的黄筌画格的名家崔白、吴元瑜、易元吉等，正是因为祭起了写生的法器才取得了画格上的新创。

约略在北宋中后期，一路旨在抒发胸臆的水墨花鸟画法在当时日益庞大的文人阶层中兴起了，这就是以文同与苏轼为代表的枯木竹石画派。这路画法，乃是今天所谓水墨大写意画风的先河，其实质，是变易了以往勾线填彩法与水墨法（包括落墨法与皴法）中多层复合（积色积墨）作画的原则，而利用水墨破化的五色以毛笔直接画成形象，故可冠名为单层次率意画法。在这一以枯木竹石为题材的画派中，尽管其旨趣都是借竹木怪石的丑朴形象来抒写文人宁游戏于泥潭而不愿做高堂上牺牲的旷逸胸次，但在技法上却仍存在着一定的差异。具体说来，以文同为代表的湖州竹派相对注重真实的形体和画面最终的效果，仍近于专业绘画的范畴，而以苏轼为代表的彭城竹派则注重作画时宣泄情感的过程而并不注重画面最终的效果，属于业余绘画的范畴。但是，尽管注重情感的抒发，苏轼对自己的作品却并不满意，他知道自己的画在功力上是不济的，但要专心绘画却绝不是以天下为己任的他的理想，对于绘画苏轼始终是持“寄意”（游戏）而非“留意”（专心）的态度。因为苏轼的理想是政治而非艺术，留意于艺术必然玩物丧志，所以，他并不以专业画家的水准来要求自己。这其实就是中国画史上文人业余绘画的核心要义，同时也是文人以水墨抒写胸臆的画风的形成基础。

苏轼直抒胸臆的水墨画风尽管也曾风行一时，但这种被称为墨戏的粗笔画法在南宋的文人画圈子里却并没有很大的市场，当时的花竹名家如赵孟坚等更多的还是承袭文同的风格。待元代画坛领袖赵孟頫出，综合了流行于北方的以王庭筠、王曼庆父子为代表的苏轼彭城竹派遗风与文同湖州竹派的画风，提出“写竹还须八法通”的理论，倡导以八法通于六法，极大地拓展了中国画的表现性，并正式确立了文人竹石画的图式。

元代是文人作画蔚为风气的时代，文人画图式的产生从两个方面深刻地影响了这个时代的花鸟画风：其一是随着文人水墨画的盛行，元代花鸟画家以墨易彩，化唐宋花鸟画的双勾填彩法为墨花墨禽的画法，墨花墨禽的画法比起勾线填彩法来稍加放逸，但实质上仍属双勾填彩法的变体。此派画家受赵孟頫影响甚深，赵在倡导以书入画的同时号召复古，墨花墨禽的画法因而也更近于五代、北宋气势博大的全景式花鸟画而异于南宋细谨精雅的边角式花鸟。其二是单层次的率意水墨画法在梅兰竹菊的领域继续扩张，为被后人称为大写意花鸟画风的全面兴起进一步铺平了道路。

今天为人们所熟知的水墨大写意画风，主要是在明清之交通过大量花鸟画的题材盛行起来的。阐述水墨大写意，首先需要澄清一个似是而非的问题，即写意与写实，也即表现与再现的问题。近年来画界流行着一种怪论，认为写意是介于写实与抽象之间的一种画体，以水墨画为大宗的中国画异于西洋画之处就体现在重写意上，甚至认为中国艺术的精神就体现在写意上。其实，这是产生于特殊时代的一种误识。落实到花鸟画技法的学理上，对于精工与粗放的风格，正如前文所述，无论是抽象手法还是写实手法，其间都存在精工或者说工笔与粗放或者说写意的风格上的区别，工笔和写意只是风格，而绝非画体。那么，水墨画与写意风格究竟是怎样的关系？意笔画又缘何有小写意、大写意之分？对于中国画、花鸟画的技法来说，这确是值得探讨的问题。实际上，对水墨画来说，其中既存在精工，也存在粗放的风格；而就写意的风格而言，它既可以达到写对象之实的目的，也可以达到表现人们主观情感的目的。由于历史的原因，中国画的分科一直缺乏科学性的学理分类而大都依靠经验性的约定俗成。验诸史实，所谓的小写意，更倾向于以水墨画法写物象之实，上接的是元人墨花墨禽的传统；而所谓的大写意，更倾向于以水墨画法表现画家的主观情感，上接的是宋元的文人墨戏传统。因而，与其说今人提倡写意画风格，不如说是在倡导表现主义的艺术趣味。应该倡导何种艺术趣味，不是本文所要讨论的问题，因为重客观与重主观只是艺术趣味上的差别，与戏剧中布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基时时自觉和完全融入的两大表演理论体系之间的差异一样，不存在孰高孰低的问题，而只存在某个时代更崇尚何种趣味的问题。正是这种主观表现的艺术趣味，在中国画领域中催生了粗笔水墨，也即今人所谓的水墨大写意的技法，其代表人物在宋有苏轼、米芾及禅画家牧谿等，至明清则有沈周、陈淳、徐渭、八大山人和石涛等，至清中期扬州画坛的郑燮、李鱓、李方膺、汪士慎等和清末民初的海上画坛的吴昌硕、王一亭以及后起的潘天寿、刘海粟、齐白石等，更掀起了粗笔水墨(重彩)画的洪流。这种画风，在技巧上体现为以书法线条(包括行草书和篆隶书)配合垛笔(侧锋笔肚)以简逸的手法表现对象，作画时尤须注重用线的书法味和墨色上的多变性，因而首重趣味。与大写意花鸟画风兴起约略同时，所谓的小写意花鸟画也在生长之中。明清小写意的画风，相对宋元更重视用笔的轻松和书写性，这种画风的代表画家有周之冕、孙隆、恽寿平、王武、华岳等，至清末民初则有任伯年、虚谷及后起的江寒汀、唐云、张大壮等。

综上所述，中国花鸟画的两大典型技法即勾线填彩法与水墨画法，前

者兴起于晋唐，作风较粗犷，成熟于五代宋初，大盛于两宋，作风渐趋细腻，以再现性为核心(至20世纪80年代以后，亦有画家开始尝试以此古老的技法作表现主义风格)，在元以前长期占据着画坛的主流地位；水墨画法兴起于唐，成熟于五代宋初，初亦以再现性为核心，作风比较细腻，至宋，随着禅宗画和文人画的兴起，开始出现表现性的倾向，至明清衍发为表现主义或者说写意的洪流，作风愈趋粗犷，并且逐渐占据了画坛的主流地位。

目 录

一 花卉法	11	(三三) 红蓼类	235
(一) 牡丹类	13	(三四) 鸢尾类	237
(二) 梅花类	35	(三五) 凤仙类	239
(三) 桃杏类	50	(三六) 叶淡竹类	241
(四) 茶花类	60	(三七) 杂类	242
(五) 玉兰类	66	二 竹木法	249
(六) 栀子类	72	(一) 竹类	251
(七) 蔷薇类	76	(二) 柳类	276
(八) 芙蓉类	84	(三) 芭蕉类	280
(九) 榴花类	97	(四) 梧桐类	289
(一〇) 绣球类	100	(五) 松类	290
(一一) 杜鹃类	101	(六) 柏类	298
(一二) 紫薇类	103	(七) 天竹类	299
(一三) 夜合类	106	(八) 秋叶类	307
(一四) 桂花类	108	(九) 杂类	312
(一五) 海棠类	111	三 蔬果法	313
(一六) 荷花类	116	(一) 菜类	315
(一七) 葵花类	144	(二) 笋类	320
(一八) 芍药类	154	(三) 萝卜类	323
(一九) 菊花类	158	(四) 茄类	326
(二〇) 水仙类	175	(五) 丝瓜类	328
(二一) 兰蕙类	187	(六) 芋类	329
(二二) 秋海棠类	198	(七) 豆类类	331
(二三) 萱花类	203	(八) 葫芦类	334
(二四) 百合类	209	(九) 莲藕类	339
(二五) 罌粟类	212	(一〇) 茭白类	341
(二六) 紫藤类	215	(一一) 瓜类	342
(二七) 牵牛类	220	(一二) 桃类	350
(二八) 豆花类	224	(一三) 石榴类	355
(二九) 玉簪类	227	(一四) 荔枝类	361
(三〇) 石竹类	229	(一五) 枇杷类	366
(三一) 凌霄类	231	(一六) 柿类	374
(三二) 鸡冠花类	232	(一七) 海棠类	376

(一八) 樱桃类	377	(一五) 螳螂类	607
(一九) 梨类	380	(一六) 蝗类	613
(二〇) 橘类	381	(一七) 螽斯类	619
(二一) 佛手类	384	(一八) 促织类	626
(二二) 葡萄类	386	(一九) 蜘蛛类	629
(二四) 禾粟类	394	(二〇) 蜗牛类	631
(二五) 灵芝类	397	(二一) 杂类	633
(二六) 杨梅类	399	六 翎毛法	635
(二七) 百合类	400	(一) 鹰类	637
(二八) 菱类	401	(二) 鹤类	653
(二九) 菇类	402	(三) 鹭类	667
(三〇) 杂类	403	(四) 翠鸟类	676
四 畜兽法	405	(五) 鸳鸯类	679
(一) 马类	407	(六) 雁类	687
(二) 牛类	431	(七) 鹅类	696
(三) 驴类	442	(八) 鸭类	705
(四) 鹿类	444	(九) 凤凰类	722
(五) 羊类	450	(一〇) 孔雀类	727
(六) 兔类	455	(一一) 雉类	736
(七) 猪类	462	(一二) 鸡类	750
(八) 猫类	463	(一三) 鹌鹑类	762
(九) 犬类	473	(一四) 戴胜类	771
(一〇) 鼠类	482	(一五) 鹦鹉类	773
(一一) 猿猴类	490	(一六) 鸠类	779
(一二) 狮类	501	(一七) 鸽类	790
(一三) 虎类	504	(一八) 鹊类	794
(一四) 豹类	511	(一九) 鸦类	807
(一五) 狼狐类	513	(二〇) 绶带类	811
(一六) 骆驼类	514	(二一) 鸛鸽类	814
(一七) 熊类	517	(二二) 画眉类	825
(一八) 象类	519	(二三) 鹇类	826
(一九) 异兽类	522	(二四) 蜡嘴类	833
五 鳞介法	523	(二五) 麻雀类	835
(一) 龙类	525	(二六) 鹌鹑类	846
(二) 蛇类	529	(二七) 白头类	851
(三) 鱼类	530	(二八) 燕类	855
(四) 蛙类	545	(二九) 伯劳类	860
(五) 龟类	551	(三〇) 绣眼类	862
(六) 蟹类	554	(三一) 太平类	863
(七) 虾类	564	(三二) 水鸡类	864
(八) 蜻蜓类	567	(三三) 杂类	866
(九) 蝶类	575	七 配景法	885
(一〇) 蛾类	587	(一) 清供类	887
(一一) 蚕类	588	(二) 折枝类	889
(一二) 蜂类	589	(三) 小景类	892
(一三) 蝉类	595	(四) 大景类	900
(一四) 天牛类	603		

花卉法

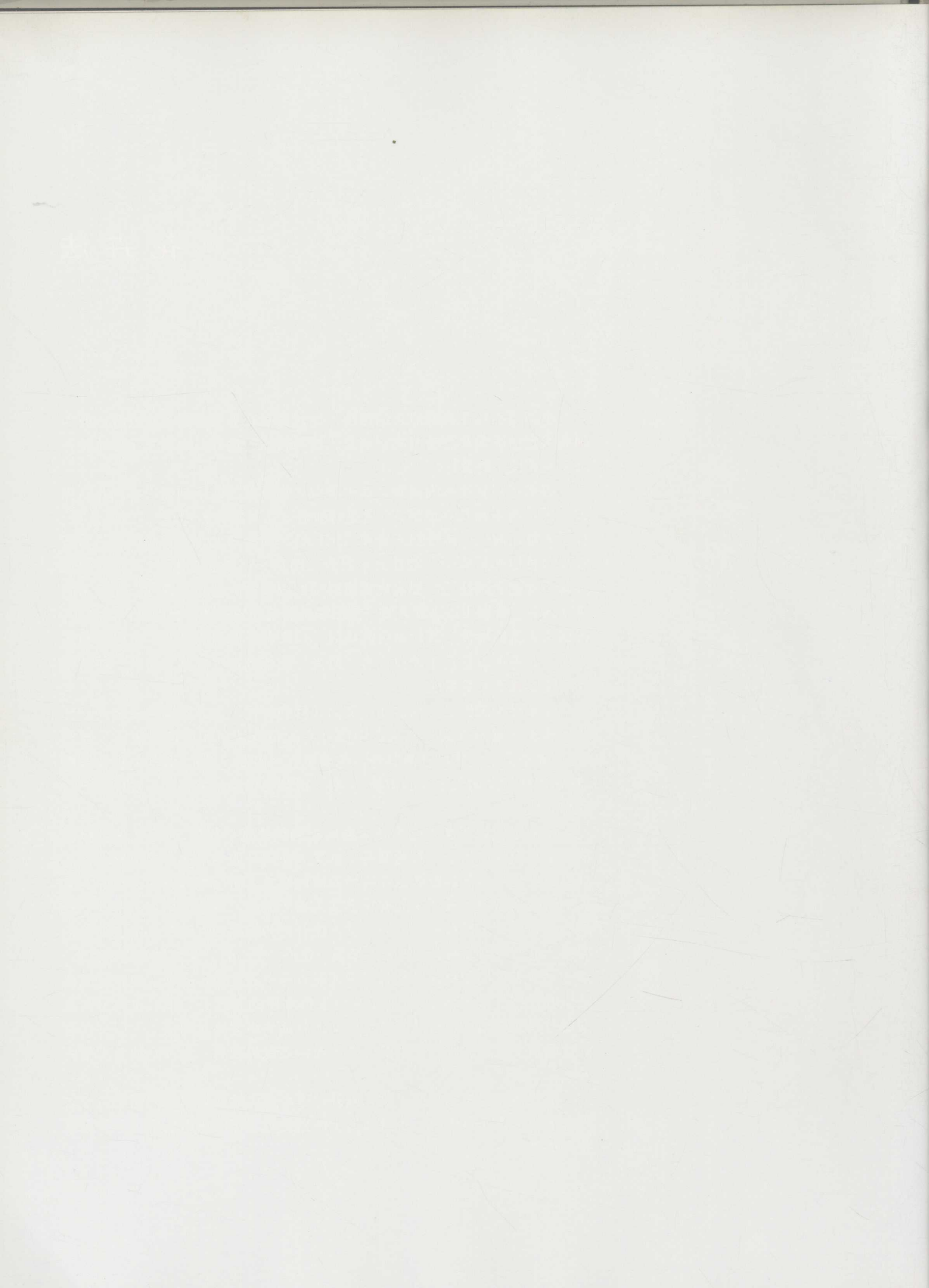
中国画描绘花卉有悠久的传统，历代善画花卉的名家不可胜数。而中国美术史由唐宋宫庭绘画向明清文人绘画转变的过程，也引发了传统花卉画审美和技法的变迁。

唐宋是宫庭绘画的高潮，其中唐以人物见著，两宋则以山水、花鸟见长。关于两宋画花卉的风尚，《宣和画谱·花鸟叙论》中说：“五行之精，粹于天地之间……虽造物未尝庸（用）心，而粉饰大化，文明天下，亦所以观众目协和气焉……故花之于牡丹、芍药……必使之富贵。”不同的审美有不同的表现技巧，要表现富贵必须配以绚丽的色彩，因而，在两宋的花卉画中，晋唐用以表现人物、层层晕染的勾线填彩法，也即著色画技法，占据了主流的地位。其时画院的画风，以来自于西蜀的黄筌、黄居采画法为尚，而善于表现荒率题材，有“野逸”之称的徐熙的落墨技法，在两宋的画院中就不太受重视。

北宋是中国历史上从武功向文治转移的时代，文人阶层日趋庞大，其艺术审美也逐渐兴起。文人在中国社会的特殊使命和地位，决定了他们“达则兼济天下，穷则独善其身”的双重性，因而，“达”时他们也会推重“粉饰大化，文明天下”的审美，“穷”时则会借绘画来寄托、表现自己的理想和情感。

宋徽宗曾讥笑文人画家扬无咎所画的梅花是“村梅”，毫无雍容典丽的风采，但这恰恰是“独善其身”的文人所向往的平淡孤介的境界，在宫庭绘画中受到冷落的野逸派花卉竹石因此在文人阶层中风景这边独好。文人的特长是诗书，虽然宋元有很多文人善于绘画，但造型毕竟不是这个阶层的最强项。于是自宋元以还，文人便开始为绘画注入诗歌、书法等文化内容。造型的削弱和文化因素的增强，使梅、兰、竹、菊等具有比德色彩，适于书法表现的题材逐渐成为了文人花卉画中的主流，表现这些题材的技法也开始以“水墨为上”。为了充分发挥水墨的表现力，单层次的写意画法便日趋兴盛起来。自从明清之交文人画成为中国画坛的主流，以往在宫廷绘画备受优遇的牡丹、芍药等适于重彩表现的题材，也开始披上水墨的外衣。

近代商品经济的兴起，文人画开始适应市民阶层的审美，原来体现文人审美的水墨花卉传统，也通由海上画派的崛起，以水墨配合重彩的写意花卉称雄于“市”。





1. 五代·徐熙(传) 玉堂富贵
2. 宋·佚名 牡丹图
3. 宋·佚名 牡丹图

	2
1	3



宋·佚名 富贵花狸



1. 宋·佚名 百花图
2. 宋·佚名 百花图
3. 宋·佚名 百花图

1
2 3



1. 元·钱选 花鸟图
2. 元·钱选 花鸟图
3. 元·钱选 花鸟图

1	2
3	

试读结束，需要全本请在线购买：www.ertongbook.com