

21世纪高等院校美术专业教材

21SHIJI
GAODENG
YUANXIAO
MEISHU
ZHUANYE
JIAOCAI

中国画

花鸟

主 编 陈 林 崔基旭

ZHONG
GUO
HUA
HUANIAO



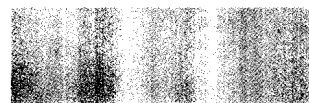
安徽美术出版社

中国画

花鸟

主 编 陈 林 崔基旭

安徽美术出版社



21 世纪高等院校美术专业教材编委会

主 任 黄泽秋
副 主 任 牛 昕 武忠平 巫 俊
委 员 (按姓氏笔划顺序排列)
马忠贤 王 健 叶 勇
史启新 巫 俊 张利华
张 彪 李锦胜 李方明
陈 林 吴同彦 吴纯玉
杨大松 高 鸣 高 飞
徐 兵 黄少华 崔基旭
傅爱国 蒋耀辉 翟宗祝
翟 勇
策 划 牛 昕 武忠平

本册主编 陈 林 崔基旭
责任编辑 王景琨
装帧设计 武忠平
封面图 翟宗祝
封底图 周彦生

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画·花鸟 / 陈林, 崔基旭主编. —合肥: 安徽美术出版社, 2002. 8

21 世纪高等院校美术专业教材

ISBN 7-5398-1024-6

I. 中... II. ①陈... ②崔... III. 花鸟画—技法(美术)—高等院校—教材 IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 063435 号

21 世纪高等院校美术专业教材

中国画·花鸟

主编: 陈 林 崔基旭

安徽美术出版社出版

(合肥市金寨路 381 号 邮编: 230063)

安徽美术出版社网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

安徽美达公司制版

合肥远东印刷厂印刷

开本: 889 × 1194 1/16 印张: 6

2002 年 9 月第 1 版

2002 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 7-5398-1024-6 定价: 38.80 元

发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换。

敬告: 鉴于本书选用作品的部分作者地址不详, 应付稿酬敬请见书后与该部门联系: 合肥市跃进路 1 号安徽省版权局中国著作权使用报酬收转中心安徽办事处。

序

发展高等院校的人文学科教育,加快高等艺术教育的发展,这是推进素质教育、调整和改进高等教育的专业结构、促进我省高教事业发展的需要,也是促进高校学生的全面发展的需要。随着党中央国务院关于推进素质教育决定的实施,我省各地高等院校重视人文学科教育、重视艺术教育的风气正在形成。目前,全省已有10余所高校开设了美术、艺术设计等专业,还有若干民办高校已经或正在筹备开办这些专业,没有开办这些专业的高校,也大都建立了艺术教育中心或艺术教育教研室,对其他专业的在校学生进行人文和艺术教育。全省高等院校的艺术教育呈现出蓬勃发展的局面,形势非常喜人。

高等院校的艺术教育是推进素质教育的重要形式,也是提高当代大学生人文素养的重要手段。我们的高校毕业生不仅要有自己的专业知识和技能,要有良好的道德品质,而且要有一定的艺术和审美的素养,要有能够欣赏音乐的耳朵和感受形式美的眼睛,要有一定的艺术表现和创造能力,这才能真正成为全面发展的人,才能适应当今社会发展的需要,从而为社会多作贡献。

在高等院校进行艺术教育,不仅要抓好普通专业的大学生艺术教育,而且要办好艺术教育的专业。要通过加强学科建设,使我们已经或正在筹备开办的美术、艺术设计或其他专业的教育水平和教学质量得到提高,从而使质量水平的提高与总体上量的扩张同步发展。这就需要加强艺术教育的科研力量,促进学术交流,重视师资培训,抓好教材建设。其中,编写出版和推广使用全省高校通用的艺术教育专业教材,是提高艺术教育的水平和质量,加强学科建设的重要环节。

编写高等院校通用的艺术教育专业教材,是艺术教育的基础性工作,因而是一件大事。古人把著书立说视作“经国之大业,不朽之盛事”,这是很有道理的。为了做好这项工作,一要认真研究和把握教育部近年来颁发的有关学科的教学大纲和课程标准,在充分体现规范和标准

要求的前提下,编出本省使用的教材,实现“一纲多本”;二是要切实面向教学实际,准确把握我省高校艺术教育专业相关学科的实际状况,使编出的教材既能真正符合我省教学工作的实际需要,又能体现新的艺术教育科研成果和安徽地方人文色彩,有一定的区域特色。只有在质量有保证,内容有特色,老师易教,学生易学的前提下,才能真正在全省推广开来。

由省教育厅高教处组织编写的这套教材,集中了全省各高校一批专业专家学者、资深教师和艺术家的集体智慧,吸取了艺术教育科研工作的最新成果,也基本符合教育部颁发的教学大纲的基本精神和我省高校艺术教育的实际,适合各校艺术教育专业教学使用。这些专家呕心沥血,数易其稿,终成鸿篇,可喜可贺。我向同志们表示衷心的感谢。感谢他们为我省高等院校的艺术教育提供了由安徽学者自己编写的通用教材,为我省高等艺术教育的学科建设奠定了坚实的基础,为进一步调整和改进高等艺术教育的专业结构提供了重要的条件。

当然,教材的建设和学科的发展一样,都不是一蹴而就的,而是需要一个过程,需要坚持数年的努力奋斗。目前推出的这套艺术教育类教材,包括美术教育和艺术设计两个专业,与各地院校的专业设置是相配套的,在全省各高等院校推广使用过程中,肯定还需要不断吸收科研和教学的新成果,需要不断地修改和完善,使我省教材也能与时俱进,逐步成熟。我们设想,经过若干年的努力,一套更加完善成熟的艺术教育类高校教材必将形成,我省的高等艺术教育学科建设也将得到进一步发展。

这套高等院校艺术教育教材已经编写完成,付梓在即,组织者、编写者和出版者要我说几句话。我乐见其成,写了自己的一些看法,和同志们交流。是为序。

徐根应

2002年8月



目录

概述	1
第一章 中国画的工具、材料	5
第一节 笔、墨、纸、砚	5
第二节 颜料	6
第二章 工笔花鸟画基本技法	7
第一节 白描	7
第二节 着色	8
第三节 绘制步骤	10
教学范画	14
第三章 工笔花鸟画临摹与写生	16
第一节 临摹	16
第二节 写生	17
第四章 工笔花鸟画创作	19
第一节 意境	19
第二节 构图	21
第三节 色彩	24
第四节 造型	27
第五节 线条	29
教学范画	30
第五章 岩彩画	33
第一节 关于岩彩画	33
第二节 岩彩画的语言形态	33
第三节 岩彩画的主要材料	35
第四节 岩彩画的基本技法	36
第五节 一幅画的绘制过程	37
教学范画	42
第六章 写意花鸟画基本技法	44
第一节 用笔	44
第二节 用墨	46
第三节 用色	47
第四节 几种代表性题材的画法参考	50
教学范画	55
第七章 写意花鸟画临摹与写生	57
第一节 临摹	57
第二节 写生	58
第八章 写意花鸟画创作	59
第一节 构思	59
第二节 初稿	61

第三节 绘制	61
第四节 调整	62
第五节 题款与铃印	62
教学范画	64

第九章 作品赏析

豆花蜻蜓图 宋·佚名	66
樱花小鸟 现代·陈之佛	67
阳春 现代·周彦生	68
大鹤望兰 现代·江宏伟	69
榕根 现代·金鸿钧	70
秋韵 现代·苏百钧	71
清气 现代·李魁正	72
飘 现代·林若熹	73
葡萄 现代·小仓游龟(日本)	74
白陶纹 现代·胡明哲	75
南洋仙子 现代·朱秀坤	76
红豆角·红蜻蜓 现代·陈林	77
枯柳浴禽图 清·朱耷	78
松鹤图 清·任颐	79
紫藤图 近代·吴昌硕	80
牵牛花 现代·齐白石	81
灵岩涧一角 现代·潘天寿	82
小鸟 现代·林凤眠	83
森林 现代·吴冠中	84
西湖过雨图 现代·郭怡琮	85
绿谷 现代·王晋元	86
鱼 现代·刘巨德	87
白皇后 现代·翟宗祝	88
花气薰人欲破禅 现代·崔基旭	89

后记	90
----------	----

概述



图 1-1 秋葵图 宋·佚名



图 1-2 枯树鸛鹤图 宋·佚名

花鸟画是以花、草、虫、鱼、蔬果、鸟兽为题材和内容的绘画,在我国具有悠久的历史 and 深厚的文化内涵。中国绘画自唐代分科之后,经过五代、两宋的发展,花鸟画便在中国绘画史上占有了与山水、人物画同等重要的地位。

花鸟画分工、写两大类,翻开中国绘画史可以看出,花鸟画的产生和发展,是先有工笔,后有写意。严格地说,具有真正意义的写意花鸟自唐代中叶才开始出现,然后逐渐形成一大宗派。尤其是经过明清文人画新潮的激发,写意花鸟画最终占据中国画坛的主流位置,创造了清末文人画的高峰。

随着清政府的垮台,我国长期的封建统治和闭关锁国政策也宣告结束。与此同时,中国画的改良问题也摆在了人们的面前。对于中国画何去何从的问题,画家和理论家从不同层面进行了思考和探索。这在花鸟画领域里有充分的表现。

作为中国画的一部分,花鸟画所经历的革新之路总体来说与其他题材的中国画是一致的,但是作为一个有着不同属性的独立画科,自然也有与其他画科不尽相同的地方。一个世纪以来,在这一领域里涌现出许多孜孜不倦的探索者,取得了令人瞩目的成就。20世纪中国花鸟画的变革大体上可以分为20世纪初、20世纪50年代末至70年代中期和改革开放以后三个阶段。

20世纪之初的革新以吸收西画优点和挖掘传统宝库、重振两宋雄风为主流。鸦片战争以后,伴随着列强武力侵略的是西方文化观念潮水般的涌进,中西文化在一种极不和谐的氛围中猛烈地冲撞着。在绘画领域内,这种冲撞导致了一部分有识之士对传统绘画,尤其是明清以来画坛的畸形画风进行反思、变革。结果出现了两类不同类型的变革者:一类变革者们首先看到的是西洋绘画的优点,他们开



图 1-3 杂画册之三 清·朱奎



图 1-4 蔬菜 现代·俞致贞

始尝试以西画之长补国画之短；而另一类变革者则更多地看到民族绘画传统的博大精深，他们革新的方向是重振传统，借古开今。20世纪上半叶，这两类变革者的中坚力量是徐悲鸿、陈之佛等人。

20世纪50年代末到70年代中期是我国花鸟画革新的又一重要阶段（其实不仅仅是花鸟画，其他画种也无不如此）。新中国的成立，极大地鼓舞了广大艺术工作者的创作热情，他们纷纷深入火热的生活第一线，探索用中国绘画来直接表现工农群众的生活。花鸟画应该如何来表现时代特色等一系列关系到这一古老画科何去何从的问题，此时也同样摆在了画家们的面前。受题材的制约，花鸟画显然很难适应当时的社会要求去表现现实生活，于是，一部分画家丢下钟爱的花鸟画，改画人物画；另一部分画家则将传统绘画里常见的枯藤老树昏鸦、残荷败叶飞絮等题材改为“现实生活中常见的，能给人以勃勃向上感觉的题材”。这一时期，在题材变革的同时，如何提高国画的写实能力，以表现现实生活，是画家们经常思考并为之不懈探索的又一课题。由于画家们的全身心投入，以上种种尝试、探索取得了一定的成就，使本来居象牙塔顶的中国花鸟画与广大劳动人民的生活更为贴近，这是前所未有的。

改革开放以来是花鸟画革新具有里程碑性质的重要阶段。由于文艺创作思想的彻底拨乱反正，纠正了此前一段时期人们在花鸟画有关功能认识上的片面性，画家们得以从过去单一、谨小慎微等不正常的创作格局中解放出来。同时，国门的敞开使西方各种文艺思潮以更猛的态势再一次涌入，对原来的绘画局面产生了猛烈的撞击。在这种情况下，中国绘画的变革已不可避免。“变则活，不变则死”，如果仍按以前的老路走下去，路只能越走越窄，这是许多人发自内心的呐喊。然而，变革究竟应该朝着什么方向？一方面是“文革”以来形成的缺少生气、较为单一的创作局面，而另一方面则是西方各种光怪陆离的艺术潮流的涌进。而对这种局面，画家们特别是中青年画家们开始了全面反思，反思古代和近现代的传统。同时，部分画家也开始重新审视、研究西方绘画，努力寻求适合当代人审美需求的新的绘画语言。比之世纪之初的革新，此时的探索更有深度、广度。画家们或融会西洋绘画之技法，或承继传统绘画之精髓，或吸收民间绘画之营养，或者

是直接师从造化,向自然要法度。可以看到,这一阶段画家们对西洋绘画的吸收不再满足于单纯的写实技巧和具象性的变形技巧,而是同时也吸收了诸如表现主义、抽象主义、超级写实主义等理念;对传统的继承,也不再受原来的构图、色彩、线条、造型等因素的限制,画家们力求寻找一种更加广阔的艺术空间,来充分表达纷繁多样的时代感受。

与此同时,一些画家对中国花鸟画的工具、材料和绘画手段的创新探索也在悄悄地进行之中,并有了不少收获。如有的画家丢掉宣纸、绢,改在经过处理的三合板或布上作画;有的画家在作画时引用水彩、水粉甚至是丙烯等颜料;有的画家用铅笔、钢笔勾线;有的画家尝试用各种手段制作肌理等等,不一而足。在所有的探索中,20世纪末在中国画坛上兴起的岩彩画可以说是影响最大,也最引人注目。

岩彩画也被称为重彩画,其使用的颜料主要是天然矿物质颜料和高温结晶颜料。在纸张的使用上,它主要使用纤维长、经得起反复使用的皮纸、高丽纸等,同时也有不少岩彩画家使用亚麻布、三合板等。岩彩画家已很少使用传统的渲染等技法,更多时候他们使用的是厚涂、粘贴等方法。岩彩画在国内的出现尽管只有几年,但由于其具有很强的视觉冲击效果而受到广大青年画家的喜爱。

学习花鸟画,过去一直是“师带徒”的传承形式,大多是从临摹入手。实践证明,这是学习花鸟画的较佳途径。而现在进入大专院校的学生大都受过严格的造型基础训练,具有较强的写生和造型能力,所以学习花鸟画也可以从写生入手,在熟悉和掌握写生对象之后,再进行临摹和创作。

临摹是向传统学习,前人给我们留下的丰富的文化遗产,是他们长期艺术实践的结晶。在这些作品中,笔墨技巧和表现方法是一个方面,更重要的是艺术家的艺术品格和艺术思想的体现,这是一个艺术家取得成功的重要标志。在西方人的眼里,中国画走的是“先取得招式,再求变化”的路(这是造成中国传统绘画程式化倾向的原因之一),我们现在应该把了解中国传统绘画的艺术规律,研究前辈画家的艺术品格和艺术思想同学



图 1-5 灵鹭 现代·徐悲鸿



图 1-6 英姿万古 现代·田世光



图 1-7 绝壁千寻一涧花 现代·王晋元



图 1-8 与海共舞 现代·郭怡琮



习技法技能结合起来,“师古不泥古”,才能取得较理想的学习效果。潘天寿先生的“学高不学低”,齐白石先生的“学我者生,似我者死”都是这个道理。

写生,就是到千姿百态的生活里去,观察生活,熟悉生活,表现生活,为创作积累素材。古人作画讲究“观万物——达于心”,虽然也有画家随身携带手本,作些简单记录,但很难与现在意义上的写生相提并论。这并不等于说古人不重视“写生”,实际上,古人走的是观、默、记、写的写生路子。这种方法对培养和锻炼画家的形象思维能力十分有效,是花鸟画学习中不可缺少的基础训练。

学习花鸟画的目的是为了进行创作,技法训练、观察生活、积累素材都是为花鸟画创作做准备。就学习花鸟画的一般规律来讲,具备了必要的技法要求,有了一定的生活感受,要画出一定水准的花鸟画并不是难事。这种花鸟画虽然也属于创作的范畴,但不一定是真正意义上的创作。同山水、人物画相比,花鸟画的创作显得更难一些:一是花鸟画较难反映重大题材,对一些主题性明确的事件,花鸟画大多只能以寓意的形式和手法参与;二是花鸟画形式语言匮乏。由于艺术思想、技能训练诸方面的原因,那种先有形式(程式)后求变化(创作)的习画途径,同样给花鸟创作带来障碍。花鸟画坛中的许多作品都似曾相识的现象依然严重,这是当代花鸟画家要特别注意的问题。

花鸟画发展到今天,给学习者和创作者提出一个严峻的问题,那就是当代花鸟将如何发展。这是关系到一个艺术门类的发展战略问题,同时也是现代花鸟画家的创作方向问题。前人以“不同古具,不同今人,不同故我”作为追求的目标,能做到这一点确实应该算是一个十分成功的艺术家了。当代花鸟画要反映当代人的所思所想,使花鸟画富于时代感,成为现代艺术中一个重要组成部分,这就要求花鸟画的学习者和花鸟画家在了解花鸟画的基本创作规律的同时,首先在绘画观念上进行革新,去关注花鸟画本体及本体以外的诸多问题。今天的花鸟画创作应该是对花鸟画多层面的探讨,它的形式(形象)也应该是丰富多样的,但必定是属于当代的。

图 1-9 筛月 现代·蒋采萍

第一章 中国画的工具、材料

第一节 笔、墨、纸、砚

一、笔

中国画家用毛笔从事绘画活动的历史,至少已有一千多年。中国画所用的毛笔从形式上分,有长锋、短锋、提斗、排刷……品目繁多,从性能上分,有硬毫、软毫、兼毫三类。硬毫用狼毫、紫毫、獾毫、猪鬃等制作而成,挺劲,富有弹性,蓄水少,长于勾勒或皴、擦;软毫多用羊毫和鸡毫制成,柔软,含水量大,宜于点花、叶、晕水染色;介于软毫和硬毫之间的是兼毫,这类笔用软、硬两种毫兼制而成,如用狼毫和羊毫兼制或是狼毫和鸡毫兼制,笔性适中,既能体现软毫的功能,又能兼顾硬毫的效用,既可勾线也可染色。另有特制的胎毫(特软)、猪鬃、山马毫、石獾、鼠须(特硬)等。

至于选择哪几种画笔,可根据作画的需要而定,更多的是根据每个画家的习惯。工笔花鸟画中常用的笔,如勾线用的有点梅、叶筋、红毛等,而染色则多用白云。当然这不是绝对的,但总体来讲,硬毫适宜勾线,软毫笔更易于着色。初学写意花鸟画,不可求多求全,有大狼毫、中提斗、大白云、长锋羊毫几枝笔即可进行。亦不必要求最好,等练习有了一定基础,根据需要再选较好的笔。

二、墨

古人所谓的墨指的是墨锭,分油烟、松烟两种。油烟墨以桐油、菜油或猪油烧烟制成,质地坚实细腻,黑而光亮,乌中透出紫蓝色泽者为上品。松烟墨以松枝烧烟配制,乌黑而无亮光,胶轻质松,渗化力强。墨的优劣直接影响画面效果,作画一般宜选用优质油烟,作画时不沾不滞,意到笔随,幽香宜人。胶过重或脱胶陈墨皆不适用。松烟黝黑无光,利于书写,或工笔画中偶然用之。古人磨墨也十分讲究。磨墨时,要求将墨锭竖立,由内向外,重按轻磨,宜缓不宜猛,正所谓“执笔如壮士,研磨如病夫”。

现在有制成的书画墨汁,使用起来十分便利。目前较为画家们青睐的墨汁有“一得阁”、“曹素功”、“胡开文”、“中华书画墨汁”等等。画家平常练习多用书画墨汁,只在进行创作时才使用墨锭。有的画家在创作时也使用墨汁,但现成的墨汁一般都过浓,或胶质过重,使用时最好倒入砚池中稍加清水,再用墨锭研开,研至浓度适中为宜。

三、纸

传统中国画的用纸(绢),亦是区别其他画种的重要条件之一。古人在绢上作书作画,纸发明之后,多用纸或纸绢兼用。书画用纸以宣纸为佳,宣纸和绢均有生、熟之分。熟宣(绢)用矾水加工过,不吸水,适宜反复渲染。因此,工笔绘画多用熟宣,当然也有许多画家更喜欢用熟绢。写意花鸟画则更多用生绢、生纸,取其渗化性强,墨色变化丰富。现在全国各地生产的书画用纸很多,仍以安徽泾县生产的宣纸最为理想。宣纸的品种繁多,性能各异,画家多根据自己的习惯选择用纸。常用的有净皮、玉版、棉料数种,新生产的宣纸性硬,须存放几年后方好使用。

无论用什么纸,都必须了解这种纸的特点,才能驾轻就熟,充分发挥纸的性能。有的画家只习惯于用一两种纸,有的用自己特定的纸,这只是个别现象。更重要的是,画家要去适应不同性能的纸,这对自己绘画艺术的开拓无疑具有特殊的意义。

四、砚

砚,也就是我们通常所说的砚台。砚是磨墨用的,以质地细腻、不吸水、易起墨为要。唐以前的砚多以陶瓦、石或铁制作而成,唐以后,书画所用的砚对石材的质地越来越讲究,制作也更加精细,其中端砚、歙砚、洮砚和澄泥砚被誉为四大名砚。现代画家因多用书画墨汁作画,常以盘、碗代之,而砚则越来越多地被当作工艺美术品收藏。

第二节 颜料

中国绘画所用的颜料主要分石色和水色两大类,石色为矿物质颜料,其质厚重,覆盖能力强,且色性稳定而持久;水色为植物颜料,色质明快,便于晕染。中国花鸟画常用的矿物质颜料有朱砂、赭石、石青、石绿、石黄、白粉、金粉、银粉等;植物质颜料有花青、藤黄、胭脂、洋红等。古代画家用颜料极为讲究,常常是自己动手制作。传统国画颜料有粉状、膏状、块状之分,粉状颜料使用时加明胶水,以增加色的稳固性;膏状颜料已加过胶,用水化开即可使用;块状颜色亦可用温水化开,个别块状颜色少量使用时,用笔搽下即用,备感新鲜纯真。现在市场上的颜料一种是传统手工制作的,为小纸盒包装的块状颜料,另一种为盒装锡管颜料,用起来十分方便,只是质量往往难以保证。

朱砂、朱磬 是将汞矿石研磨后以清水漂制而成,上层为朱磬,朱磬质细而轻;下层为朱砂,朱砂质重而厚。

石青 用赤铜矿作原料,研磨漂制,分头青、二青、三青、四青。头青质粗,色最深;四青质细,色最浅。石青因其覆盖力强,在其他色或墨上点染更觉艳丽而不轻浮,为古今画家所喜爱。

石绿 用天然孔雀石研磨漂制,可单独使用,亦可调墨或其他颜色。

赭石 用氧化铁或含氧化铁、氧化锰的矿石研磨漂制而成。赭石与其它水色调和时易出现沉淀,用时要多加注意。

花青 呈深蓝色,是用靛蓝花研滤提取而成。花青色沉着,但色质不稳,容易褪色。

藤黄 是一种热带植物海藤树流出的汁液,有毒性。藤黄色明亮,单独使用时艳而不浮,倍增雅趣。和花青混合,可调出深浅不同的绿色。

胭脂 呈深红色,由茜草、红兰花、紫草茸三种植物取汁煎制而成,色偏冷而带有紫味。

洋红 是一种动物性颜料,因来自域外,又称西洋红。20世纪60年代,将洋红加入品红后改名为曙红,比洋红更加艳丽,但沉稳不及洋红,故用时常与其它色或墨相调增其厚重。

酞青蓝 为化学颜料,色相极为鲜艳,与藤黄混合可调出漂亮的绿色,加少许墨又与花青相类,性能稳定,不易褪色。

白色 有铅白、锌白、钛白等,古时用蛤粉。铅白容易还铅泛黑,现代画家多用锌白和钛白。

国画颜料是根据传统绘画的需要而产生的,没有朱红、土红、土黄、群青等色,现在画家为追求色彩丰富,常将水粉、水彩色加入补充使用,只要使用得当,亦能达到理想的效果。还有,在写意花鸟画中,对白粉的使用非常重要,有的画家除了在点花头时偶然用之,其他地方极少用粉。现代花鸟画由于制作成分的增加和笔墨要求的放松,用粉的机会越来越多,或者说,从根本上动摇了中国花鸟画的传统用色习惯,这是现代花鸟画发展的需要。花鸟画要走向现代化,变化是多方面的,对传统色彩的改变是花鸟画迈向现代的重要一步。

第二章 工笔花鸟画基本技法

第一节 白描

白描是中国工笔画中极其重要的一步。它以线为手段,起到确定构图、确定被描绘对象的基本造型的作用。但工笔画对线的要求并不仅仅是勾画出物象的形态,对线本身的形式美也相当讲究。线是工笔画体现笔墨的节奏、韵味的手段,因此,它又可以作为一种独立的艺术形式而存在。

一、用笔

工笔画勾线最基本的用笔方式有四种。

中锋用笔 这是传统工笔绘画里用得最多的一种笔法。它要求在勾线时始终将笔尖控制在线的中间,因为只有如此,墨才能顺着笔尖顺流到纸上,同时不会偏离中心,而是均匀向两边散去。中锋线圆润、浑厚、匀整,并且有弹性。

侧锋用笔 又叫偏锋用笔。毛笔侧倒,以笔头的侧翼附着画面运行。由于自笔尖到笔肚所含色彩(或墨)的深浅不同,由此而画出的线自然有浓淡干湿的变化,线的形状往往是一边齐一边呈锯齿状。传统书画里所说的“飞白”,大多数是侧锋用笔产生的。工笔花鸟画中的这种运笔方法在表现如嶙峋的山石、老树干等物象时常常用到。

逆锋用笔 运笔时线条朝着笔尖所指的方向走,逆向而行。这种运笔方式画出的线



图2-1 白描花卉 现代·谭红屏

条厚实刚劲,苍老古拙,多用于画老干、枯枝。

顺锋用笔 这种笔法的运笔方式与逆锋正好相反。一般是笔锋在后,笔杆在前,笔杆拖着笔锋走。顺锋线轻快、流畅,如行云流水一般。

上面介绍的是最基本的四种用笔方法。创作中我们还可以根据画面需要,在上述笔法的基础上作一些变化。不论用何种笔法,都要注意起止运行中的顿挫使转、徐疾轻重、刚柔润燥,从而使线条呈现出极富韵律的节奏感。

二、勾勒

一幅工笔花鸟画的好坏，线条勾勒得如何是至关重要的。清代沈宗骞有如下论述“意在笔先，趣以笔传，则笔乃作画之骨干也。骨具则筋络可联，骨立则血肉可附。”这里所说的“笔”和“骨”指的就是线。对于如何用线，现代画家黄宾虹先生在总结前人经验的基础上，提出了五条要求，即：一能平，二能圆，三能留，四能重，五能变。这里所谓的“平”，指的是用笔时力量要均匀，不可忽重忽轻，要笔笔到位，力透纸背。“圆”指的是所勾勒的每一根线都要圆润而富有弹性，在线的转折处，更是有“如折钗股”般的韧性。“留”说的是用笔要能控制，收放自如。“重”指的是行笔时要有分量，切忌轻飘浮滑。“变”是要求画家用线时，根据不同的表现对象不断地变换，或迅疾，或舒缓，或棱角分明，或圆润流畅。惟其如此，方可充分表现对象的神韵。

工笔花鸟画无论是重彩还是淡彩，在白描阶段都必须同时考虑用墨，全幅不可只用一种墨色勾勒，要根据不同物体的质感和画面层次的需要，用墨色的浓、淡、干、湿变化来丰富线条的表现力。例如：用淡墨勾勒白色、粉红、黄色等浅色的花瓣，用重墨勾勒大红、紫色等浓重的花，用较干的墨勾勒老干等。这样不仅可以在设色后使墨色和谐，而且能保持线的韵味和节奏。

第二节 着色

工笔绘画在勾好线描稿后，即可着色。如果把线描稿比做是房子的框架结构的话，那么着色即是后面的添砖加瓦，粉刷美化，着色的好坏直接影响画面效果。传统工笔绘画的着色方法总体来说可以分为褪染、冲染、分染、提染、罩染、湿染、背染等，下面分别简略地解释一下。

褪染 这是传统工笔绘画着色时使用较多的一种着色方法。一手执蘸颜色的笔，一手拿清水笔，先以蘸颜色的笔染，再用清

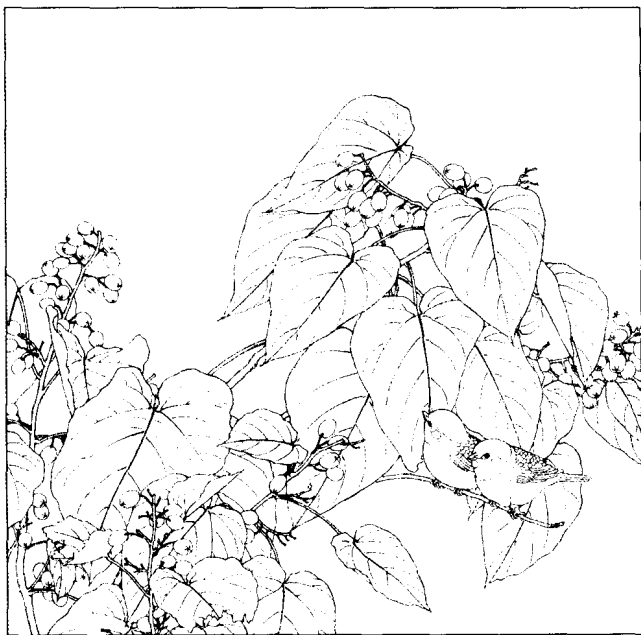


图 2-2 白描花卉 现代·张晓星



图 2-3 白描花卉 现代·谭红屏

水笔沾染过去,从而使画面产生由浓到淡的变化。

冲染 也叫积水法。同时准备两支笔,饱蘸不同颜色,先以一种颜色将需要着色的地方填上,未干之时,将另一支笔上的颜色(当然也可以是清水)冲滴进去。两种颜色在一起交融、流动,往往会形成一种意想不到的天趣。

分染 即分层着色,古人称之为“三矾五染”。工笔绘画里,对于有些表现对象往往需要采取分次序、多次染色的方法,才可取得满意效果。比如画大红花,就是先以淡墨从花瓣的根部向外染去,待墨干后,再用朱砂从花瓣的边缘向内由深到浅地染。为了固定颜色,待干了以后罩上一层矾水,然后再以淡曙红平涂。如此反复,最后用胭脂提一下,使花更精神。

提染 顾名思义,就是为了加强画面的层次感、整体感,对画面的某一局部所作的“微调”。可以提白,也可以加重,比如上面说的画大红花最后用比较重的胭脂色加强画面,就是提染。

罩染 以现代人的眼光看,罩染其实是统一画面色调的又一种方法。在某一表现对象着色基本完成后,为了使色彩更统一、更生动,往往用极淡的某种色彩平涂一遍。如白花、粉红花、紫花等在着色基本完成后,为了使花儿显得更娇艳,常常需要用极淡的草绿色罩染一遍。

渲染 这是一种烘托气氛、突出主题的染色方法。工笔绘画里,我们常常会遇到这样一种情况,即画面有形的地方均已画完,但是主题仍不突出,气氛也不感人。这时如果用渲染的方法,在主体的周围染上相应的对比色或类似色(很淡),那么画面效果会有很大改变。如画白色水鸟,倘若只画鸟自身的羽毛等结构,鸟的神采往往出不来,但如果在鸟形的边缘适当染上一些颜色,则大不相同。正如清代邹一桂所说“白地白花,则色不显,以微青烘其外……即画家所谓渲也。”

湿染 就是趁湿染色。在一定的形体内,先以清水涂湿,待其要干未干时,染出深浅浓淡。这种方法画出的东西润泽、自然,适宜表现花卉等等,用好的关键在于水分的把握。

背染 就是在画的背面染色。根据画面需要,可以平涂,亦可褪染。背染可以使画面厚重、丰富,同时对画面的形体结构又不产生影响。

作为一个能自立于世界绘画之林的古老的画种,工笔绘画丰富、完整的技法体系是以上几段文字无法概其全貌的。它仅仅是为初学者了解传统工笔绘画并学习当代工笔画的有关技法、观念提供一把钥匙。



图2-4 泰国寻绿 现代·朱秀坤

第三节 绘制步骤

一、青铜器与牡丹

步骤1 根据写生铜尊、铜匋及牡丹的资料,通过构思、构图,用线把草图、草稿创作出来(可用铅笔,易于修改)。满意后用钢笔或毛笔勾出,这叫定稿(也称粉本)。把熟绢或熟宣蒙在粉本上,用勾线毛笔拷贝下来,成为白描稿。(图2-5)

步骤2 用墨分染,最好是用顶烟或油烟墨锭研出的墨(也可以用一得阁或中华墨汁加水,再用墨锭研磨);用白云笔蘸墨分染出青铜器的浓淡、凹凸及光感,染到有立体感为宜。牡丹叶染墨时要淡些,因为下一步还要用花青分染;为了表现牡丹叶的变化和逼真,在叶尖处用朱磬或浅赭稍作分染。(图2-6)



图2-7



图2-5



图2-6

步骤3 在第二步的基础上,再细心分染青铜器花纹的深浅与大体的色相;浅色牡丹的画法是,先把绽开的两朵花与浅色花苞用浅白粉打底,底色一定要薄,用白云笔铺匀后待干;另一朵深色花苞用淡墨分染一次,再用花青分染出立体效果。接着,用花青、藤黄配成适当的绿色(可用三绿调整),把牡丹叶罩染一遍,现出叶的绿色;浅色花的白底色干后,用胭脂、曙红,按花瓣的相互重叠、转向,分染出立体效果,可多次调整,这时画面基本上呈现大体效果。(图2-7)