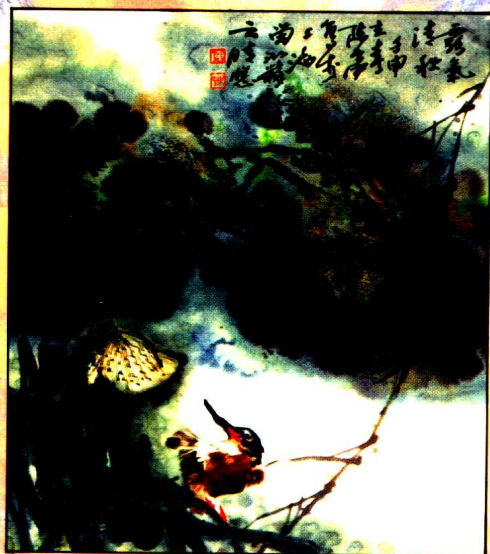


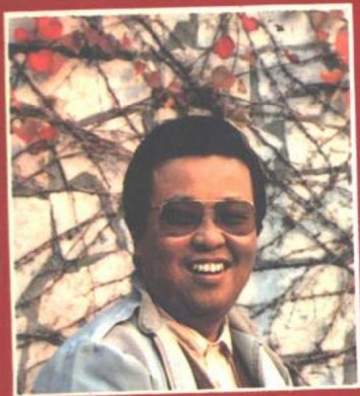
陈世中 著

写意花鸟画谱

程十发



上海人民美術出版社



陈世中，1944年生，江苏武进人。自幼酷爱绘画，从著名中国画家江寒汀先生攻研花鸟画，上溯宋、元、明、清诸大家技法，并能融会贯通，化为己出。近年来精意创格，画风独树。作品气势博大，意境清远，行笔刚健有力，用墨富有层次，设色典雅秀丽。作品曾入选全国年画展、第七届全国美展，作品多次选送日本、法国、意大利、尼泊尔以及拉美等国展出，1987、1990年两次赴新加坡讲学及举办个人画展，有作品为新加坡博物院收藏，1988年在台北举办个人画展。

现为中国美术家协会会员、上海书画研究院副院长、海墨画社副社长、上海美育学会常务理事、上海交通大学艺术系顾问。著有《陈世中花鸟画册》、《当代美术家画库陈世中专集》、及花鸟画技法专集多种。

J₂
276

陈世中 著

写意花鸟画谱

程十发



上海人民美术出版社

序

目 录

花鸟画的新里程(代序)·····何振志	5
概论·····	7
一 中国花鸟画史简述·····	7
二 花鸟画的传统与创新·····	8
三 花鸟画的笔法与墨法·····	10
四 花鸟画的用色·····	11
五 花鸟画的章法·····	12
六 花鸟画的笔法与造型·····	13
七 中国画的款式·····	13
技法·····	19
一 怎样画梅兰竹菊·····	19
二 怎样画牡丹·····	28
三 怎样画紫藤·····	33
四 怎样画写意禽鸟·····	38
攀禽·攀禽·涉禽·游禽·雀类·雉禽·家禽	
编后语·····五莲老人	146

花鸟画的新里程

(代序)

先看到画家陈世中的国画，后见到画家本人，果然，给我的印象与画不差几许，见面就感到他坦诚、豪放、自信。再细细观赏玩味他的画，恍然悟到他的画的吸引力之所在。

近年来，传统与创新似乎成为对立面，每每易走极端，维护传统者虽然明知艺术随时代发展，历史上有创造性的名家皆有自己的时代背景，但脱出传统的无形牵制却不易做到。不懂得传统的创新者其弱点在画上往往使稍稍懂画的人一眼便了然。对这个问题议论纷纷，但是最有说服力的却是用绘画的语言，无须转弯抹角，虽然对画的想法也各有所见，但是有目共赏即是公论。

陈世中师承上海名家江寒汀，在他早期的作品里，时而可见对江寒汀的模仿，按中国传统之见，绘画师承一家，模仿是正常的，如仿某某笔意，亦属理所当然。陈世中在青年画家中的造诣，并不在于像他的老师，而在于他已不拘于技法，仅仅技法已远不够一个画家达到高的造诣。他吸收、消化、探索一切，把自己处身的这个时代的审美意识融合进去，只要看他历来绘画的进程，就容易看出其中的变化，每一步的变化不大，但是每一步都是思考的结果，他有豪情闯自己的路，好像有一个深思熟虑的战略，而作画时则是战术的考虑，不贸然从事，每一步都迈得稳当。如果引用一下意大利文艺复兴大师米开朗琪罗所说“画家不是用手，而是用脑去画的”，那么陈世中的技法在先，熟练的技巧已服从思想，创作出自己独自的风格，已显然表现在近二年的作品里。

花鸟画确实是一个非常难的画种，多年来，在中国画创新上花鸟画可施展的幅度比较局限，山水画有无止之境，足可极目千里，而花鸟画则好比特写镜头。近年，陈世中的花鸟画的构图突破原有的章法规范，把人引向画外天地，引向无限，画家把花鸟置于诗意的氛围里，背景示意画外的诗情。这纯然是人们的想象，是画家引人们去想象。

陈世中在走向成熟的年代里曾追求师辈的神韵墨趣，近年，他的画里可透露了自己的内心世界，把心灵寄托于画的意境。最使人爱不释手的是《莲塘清趣》和《春酣》。《莲塘清趣》构图之奇使这个在不知多少画家笔下出现的主题如一曲清弹，曲终余音不散，意识的改变引起技法的变，这样有重叠感觉的构图

突破了花鸟画的程式,加以题字和印章皆居中落于增添情趣的一片色彩上。花和鸟是变形的写意,只是从精神上得其意趣,既不模仿自然,也摆脱了传统的一贯制约。《春酣》的构图并不奇特,可是整个画面现出一种锋芒,这锋芒不是力的表现,是一种艳丽之中带点野性的美。用色浓艳的花鸟往往不容易超俗,这幅画却美在浓浓淡淡的墨晕,灰色的渲染使红色的花处于朦胧的陪衬之中显得奇特,美得出众的是当中那朵浓黑和艳红为主的花,自然中何尝有它?陈世中已断然创制了独立的风格,他已超越了师法自然,超越了技法而用头脑作画,达到自我表现。

可以说,画家陈世中以师承江寒汀为起点,而后走着走着,偏离了一条笔直的成家的道路,走上不平不直的求索之途,他那开放的性格,不能不对当今这个时代的文化特点和其他画种或外来艺术产生心理上的反应。他是当代的中年画家,他的性格特征使他必然不会安守在古老的画境之中。尽管雄鹰、鸡和菊、或鸟、或鹤都是多年来绘画的主题,但他画的却独具风采。在结构上、感觉上显见与前辈有时代的差别。而且,一个不停步的画家正如同水流,不断变化着,陈世中近年来的作品显示了这样一个进程。国画创新在坚守传统的人是难事,在不懂得传统的人则谈不上创新。陈世中是一位传统的花鸟画家,他已在逐渐掌握传统技法之后,有胆力突破它,借新时代的气息脱尽泥古、模仿的陈旧观念。也许正因为他十分理解传统,才有信心和魄力去使它延续,赋予它新的生命力,不使它僵化,被遗忘。陈世中是个稳健的创新者,他有实力,能接受新观念。看到他的新作之时,往往被他更为奔放的活力所吸引。在陈世中的某些画里有线条节奏,无拘的笔法和共鸣的色彩可称为他的特点,他在创新的路上,势必越走越自信,阔步走去。绘画是表现人的意识、观念和感性,名家不会离开他的时代背景,因此陈世中未来所画的花必将比《春酣》更有魅力,他的鸟也会离开枝头、石上,往无限的空间飞去。

陈世中正在走上另一个里程,看到他从过去到现在的画,感到他的内涵能量极大,因而他画得潇洒、轻松,深入浅出可见多年之功。绘画终究要给人一点启示、联想或美感,而且,没有故作惊奇之笔,仿佛一切都是自然的,是天趣,这便是陈世中的画的吸引力所在。

何振志

一 中国花鸟画史简述

中国花鸟画较人物、山水画的发展要晚,开始只作为人物画中的陪衬、点缀,到唐代后期才逐渐独立成科,丰富了中国绘画艺术宝库,出现了像边鸾、刁光胤这样著名的花鸟画家。五代南唐时徐熙和西蜀的黄筌更成为开宗立派的代表性画家。他们从写生入手,融先辈画家所长,黄筌以“双钩填彩”法,浓丽工整为后世所师;徐熙则以“落墨法”,写枝叶蕊萼,然后傅色,求花竹禽虫之情状生趣,成为古之绝笔。史云“黄筌之画神而不妙,赵昌之画妙而不神,兼二者,一洗而空之,其为熙矣。徐、黄两家的艺术风范对后世花鸟画有着广泛而深远的影响。

宋代是中国绘画发展的全盛时期。皇家画院的设立,大大推进了中国绘画艺术的发展。花鸟画为皇帝赵佶的钟爱,黄筌的季子黄居寀深受太宗宠厚,被授予翰林待诏。“黄体”日趋精美工整,成为院体画的程式标准,画家辈出,成为主流。然而作为院外派的徐熙孙子徐崇嗣,继承祖风,改落墨为设色点染,创“没骨法”,扩展了花鸟画的表现领域,画格逸趣自然。这样,院内院外如春兰秋菊,各领风骚。花鸟画坛除徐黄外,还出现了赵昌、易元吉、李安忠、李迪、林椿等一批名家高手,呈现一派欣欣向荣景象。

此时,花鸟画的范畴也有了很大的扩展,画家也是多面手。据史载,徐崇嗣工写生,尤长禽鱼,擅画花木、时果、草虫、蚕茧等。易元吉写翎毛、獐猿。李迪工花鸟竹虫等等。

宋代绘画的主流是写生为主。这不仅指成为院体画的“黄体”一系,也包括院外的徐氏一脉。画家赵昌承传徐风,但他“每晨朝露下时绕横栏谛玩,手中调色写之,自号写生赵昌”。易元吉“尝游荆湖间,搜奇访古,入万守山百余里,以观察猿猴獐鹿之态,心传目击,得天趣野逸之姿……,故写翎毛,獐猿无出其右者。”宋代的山水画也是这样,崇尚写生,外师造化,从实际的山水中观察实践、概括总结出各种不同的用笔用墨的皴法、点法和染法等等,极大地丰富和发展了中国绘画的表现手法,并且山水和花鸟画相互影响。宋代绘画的大发展,不能不说与当时注重或倡导“师造化”有关。这种“师造化”又深受传统的中国哲学思想或中国道家所遵循的亲近自然的“天人合一”的思想影响。中国绘画在山水画中讲究“气”和“韵”;在花鸟画中更追求“生”和“活”,虽一枝一叶,一花一草也怡然自得陶然其中。“师造化”并不是照搬自然,对着葫芦画瓢,而是与画为心声,诚如唐代张璪所说的“外师造化,中得心源”。

唐代兴起的水墨画,在宋代有了很大的发展,并且出现了梁楷的泼墨人物画和米芾父子的“米点”山水,元代花鸟名家有钱选、王渊。而苏轼、文同墨竹更负盛名。水墨花鸟画大的发展还是在元代以后,由于当时环境的影响,文人们寄情水墨花鸟之中洒脱自娱,如吴镇、王冕等

文人对水墨画的精进,使中国花鸟画的笔墨传统别开生面。

明代的花鸟画基本上写意花鸟一统画坛,大家纵横,璀灿环宇。如:林良“放笔纵横且精巧,取水墨为烟波出没,凫雁唼喋容与之态,颇见清淡,树木遒劲如草书,开大写意之先驱。”徐渭,字文长,号天池、青藤道人,工诗文,涉笔潇洒,天趣灿发。陈淳,字道复,号白阳山人,下笔超异,一花半叶淡墨轻毫,疏斜历乱而愈见生动闲逸。陈洪绶的画法高古奇拙,变形夸张而装饰。明代的文人水墨花鸟画,不仅将书法的笔法情致更尽情的融于画中,而且更注重将诗词、书法融入画中,成为花鸟画的有机组成部分,延伸了中国花鸟画的内涵。诗书画印的一体化,呈现出开创写意花鸟画的一代新风。

清代花鸟画在明代水墨画的基础上百花齐放。恽寿平,号南田,追北宋徐崇嗣之格法,为写生大家,创“南田没骨法”,画面雍雅清致。朱耷,号八大山人,所作花鸟、鱼虫笔墨精简清奇,超尘拔俗,独开一面,与力求个性张扬的石涛、扬州八怪和在写生中求变化的新罗山人华昺等成为清代花鸟画的大家巨匠。还有清末独具匠心的虚谷和任伯年,运用干笔偏锋或逆锋入画,冷峭新奇;兼工带写,意趣生动。

近现代的写意花鸟画大师吴昌硕,笔墨得金石之魂而雄健古厚、遒劲苍润,将中国花鸟画的笔墨推向极致。齐白石融合传统写意和民间绘画的质朴,以其单纯强烈的色彩对比和巧妙的大写意和工笔草虫的结合,在“似于不似之间”做文章,独彪画坛。潘天寿则以“造险”、“破险”的奇谲布局,凝铸金石气的古朴拙趣的笔墨,熔诗书画印于一炉具有鲜明的艺术特色。他们成为现代花鸟画的典范。

综上所述,可以看出中国花鸟画是中华民族的宝贵财富,中国文化艺术发展史中的重要篇章,更是我们今天发展创新花鸟画借鉴优秀传统艺术取之不尽的宝库。

二 花鸟画的传统与创新

中国花鸟画是以花和鸟作为主要表现对象的独立成科的艺术。纵观由徐熙、黄筌到青藤、八大山人,到吴昌硕、齐白石、潘天寿的中国花鸟画的发展历程,我们可以清楚地看到经过历代画家的艰辛卓绝的艺术实践,在长期的发展演变过程中形成了一整套完整的艺术体系,构成了中国花鸟画优秀传统。

从观察、认识与反映、表现两方面来看他们的特点是:

1. 师造化,崇尚自然。中国花鸟画一开始就以写生登堂入室,主张表现花鸟的生、活、灵、性,无论工笔写照,还是水墨写意都要达到“以形写神”,所谓以花鸟之形和笔墨之“形”来传达花鸟之神和画家心中之意。“外师造化、中得心源”已经成为画家恪守的圭臬。由于人的不同、学识、性情、经历不同而形成各种各样的艺术风格。

2. 以形写神和遗貌取神。画家总是想把最美、最有代表性的物象表现在画面上。这种表现,不是简单地照抄自然形态,而是经过画家多年的,从不同角度细心观察、揣摩理解花和鸟的习性特点,铭记胸中,然后经过笔墨表现的反复实践提炼而成的艺术形象,凭记忆作画,呼之欲出,招之即来。然而这只是画家手中的艺术形象,还不是画家心中的艺术形象。所谓“触目

横斜千万朵，赏心只有两三枝”，画家还需要将他的“赏心”之处，即独特感受之处，明明白白地表现出来，这样的浸透画家心意的艺术形象，无论是工笔的，还是大写意的都比自然中的形象更引人入胜。要“遗貌取神”先得“以形写神”，首先是从形似入手，然后走向“传神”。“以神写形”的“形”不是原始自然的形，而是画家主观的，或者能传达出物象本身似与不似之间的“形”，那才是画家心中的“形”，才能达到，物我两忘的境界。

而散点透视，计白当黑等艺术手法更是中国传统绘画的一大特点。中国花鸟画基本上不表现连成片的花或成群的鸟，它总是以一折枝或几朵花，或几只鸟，或花和鸟的组合来象征寓意的，形成了独特的艺术表现形式。石涛曾经说过“笔墨当随时代”。一个时代应当有一个时代的艺术。今天我们谈论中国花鸟画的创新，这是一个很重要的也是一个很棘手的问题。艺术有很多规律性的东西，也有不少尚待研究的问题，不以人的意志为转移。考察艺术发展的历程，不难看出，创新是艺术发展的必然性，是每个画家梦寐以求的毕生希望。但是历朝历代有那么多画家，能名垂画史的能有几个人。这又反映了它的艰难性。新的艺术风格的产生有新的时代要求，又必须有传统作为条件，还须有画家不断努力的因素。这些条件互为关联，缺一不可。

艺术是由人来创作的，是人的智慧和精神的表现。画家应当首先与时代合拍，了解时代的特点，了解时代的精神，了解时代的需求。这其中也包括对大自然的了解，读万卷书行万里路去发现前人所没有发现的新东西新领域，去实践去开拓。

画家还要深入了解历史和传统，诚然如李可染先生所说，只有“打进去”，才能“打出来”。丢掉传统，另起炉灶搞所谓创新，走所谓“捷径”也是不可取的。为什么不在一个历史的高度上攀登，而非要退到原始的起点，这也不现实。对历史、对传统要敢于深入研究，善于学习，不仅要从艺术规律、表现手法上探索，还要对绘画材料作再深入的研究。绘画材料对艺术特点和艺术风格的形成有十分重要的作用。新颖绘画材料的出现势必促使新技法的诞生。我们对新的绘画材料的应用和实践，也会带来画风的革新。

艺术创造需要借鉴其它艺术门类的营养。如装饰画中的平面构成、民间艺术的质朴天真，西洋画的色彩等等。前人已创造了丰硕的成果。这就是要看看人家是用怎样的方法进行艺术表现的。花鸟画有一套成熟，丰富的表现手法，有成就的画家力争避免程式化的桎梏，他们不断地探求艺术表现的新方法，使艺术生命之树常绿。事实上也是这样的，同样一个物象，在不同的情绪和感受下应该有不同的表现，这就是所谓有感而发。不断地捕捉对物象独特的新感受会催生新表现形式的产生。

确立自我，创造特色。画家能正确了解自己，根据自己的才智和个性特点去发挥，去追求，无疑也是一个重要的成功的因素。

开拓表现新内容，也可以说是创新的一个组成部分。要敢于挖掘别人不画、少画而又难画的物象，新内容的开拓，应当伴随新表现形式的探索。旧瓶装新酒，很难予人全新的感受。

反复实践是艺术探索中不可缺少的基本功。从某种意义上艺术也是一种积累，需要厚积薄发，值得一提的是，一件真正艺术品的诞生，绝不是单纯的艺术技巧的问题，诚如诗人陆游在示子适中所言：“汝果欲学诗，工夫在诗外”。要成为一个好画家，千万不可忽略各方面文化素养的提高，否则就只能是个熟练的画匠。

时代的发展，人们欣赏水平的提高，对花鸟画的要求更高了。中国花鸟画的创新是历史的必然。艺术贵在创新，画家为此将付出更多的勇气和辛劳。

三 花鸟画的笔法与墨法

(一)工具——文房四宝:笔、墨、纸、砚。

笔:以毫性分有软、硬、兼毫数种,软毫有羊毫、兔毫、鸡毫等,硬毫有狼毫、石獾鼠须、山马等,兼毫有七紫三羊、羊披狼、加健大白云。型号有:大、中、小;笔形有:长、短锋。

墨:墨有松烟、油烟之分,绘画宜用油烟。

纸:宣纸,分生宣、熟宣、半生半熟宣、皮纸等。

砚:端砚、歙砚、洮砚为名砚,一般书画用砚择坚硬、细洁而发墨的石质砚为宜、或由个人习惯而定。

(二)中国花鸟画之笔法

基本用笔有中锋、侧锋、逆锋之分;运笔有起迄、提按、顿挫、疾徐、轻重、转折之别。

中锋:笔锋始终在行笔点划线的中心部位,呈圆浑有力感,笔锋垂直运行。

侧锋:亦称偏锋,笔锋在线的一侧,笔杆成斜状,画出的线飘逸多变、秀丽巧妙,也常用于虱笔。

逆锋:卧笔,锋向前呈逆向运动,画出的线苍劲有力,富有金石气。

起迄:运笔均有起迄,即起笔和收笔,与书法运笔同理。运笔有起迄停行,方使线条有内涵。

提按:所谓提按是指笔的上下左右移动,上提下按,可使笔在曲直的行进中不断地调正笔锋,形成线条变幻莫测、灵动丰富的感觉。

顿挫:抑扬顿挫是指运笔须有韵律感,即快慢、轻重均需运用腕力,使线条流畅而凝重。

总之笔法是中国绘画艺术的核心,称之为“骨法用笔”。线条是中国画造型的主要手段。前人对用笔要领有五要之说:

1. 平——从臂、肘、腕、指须把握住线条的粗、细、轻、重,使之平稳,使线在运动中挺直不弯,凝练含蓄,运用自如,如锥划沙。

2. 圆——圆浑者必用中锋,转折处需提按调锋,不露圭角,使线条圆浑柔劲如棉里藏针,古人谓之折钗股。

3. 留——笔在运行之始末,均需停留得住,无滑过飘忽之感,古人称屋漏痕。

4. 重——运笔时,使笔锋与纸面成粘连状,有力透纸背之感,无论粗线、细线、浓线、淡线、点虱,均有重感。

5. 变——笔锋多变,中、侧锋互为变易,成四面出锋。苍劲、爽利,提按顿挫,快慢转折,使线条多变化。

掌握用笔五个要领,可熔线条于刚柔、秀拙、动静、畅滞于一炉。

具体方法如下:

1. 卧笔与拖笔——卧笔有人称它为卧笔中锋,不无道理。方法是卧笔用笔肚着纸拖行,笔锋仍在线条的中央,线条浑然有力。

2. 颤笔——画时将笔颤动，形成线的边缘有很多小缺口状，古人称“金错刀”笔法，即颤笔法。

3. 破笔——笔含墨较干，笔毫成散开状，下笔时有松毛感，这样的用笔称破笔。

4. 飞白——行笔迅速时在线条中间形成白道或白点，这种用笔称飞白。

5. 干笔——笔内含水量少，画出的线条苍毛，老辣呈干枯状。

6. 湿笔——笔内含水量多，画出的线条滋润，肥厚。

7. 顺笔——右手作画，顺手从左到右、从上到下的称顺笔。

8. 逆笔——右手作画，不顺手为从右到左，从下到上的称逆笔。

9. 皴：用中侧锋，虚提实下，长短参差，表现物象的凸凹。

10. 擦：用笔松毛，侧锋划过纸面，补充皴的不足。

11. 点：以中锋秃笔点下，圆劲有力或松毛苍老。

12. 染：以轻淡的墨和色，复罩画面，或用二支笔互相拖开，无接痕的染出往往侧锋施之。

13. 烘：以饱含水份的软毫大笔，蘸极淡的墨和色在画面上晕染渗开，无明显墨和色的边痕，可反复多次。

（三）中国花鸟画的墨法

中国画以墨为主，故十分重视墨的应用，称“墨分五色”，即：焦、浓、淡、干、湿，所谓五色，其实是墨色由黑至白层次千变万化的代名词，墨法的应用关键在于用水。用水的得当，直接关系到作品的成败。然而用水的技法只能靠平时长期的训练，积累经验，才会得心应手。

现择要介绍墨法如下：

1. 浓墨法——用含水甚少的浓墨来作画的方法。

2. 焦墨法——磨得最浓墨汁将干时，成为焦墨。用焦墨法能给人以醒目浑厚的感觉。然须焦中见润，方为得法。

3. 淡墨法——用大量的水份化开墨汁成淡灰色，用以朦胧物象，增加层次意韵。

4. 积墨法——积墨法是层层反复积染的方法，可产生浑厚的感觉。积染有两种方法：一种是待前色干后再染，另一种方法乘湿加染，也可两种方法互用。

5. 破墨法——是在前道墨未干时加上另一种墨（色）的方法，使自然渗化，水墨淋漓，切忌墨团一块，要见笔痕。主要有三种方法：（1）浓破淡，（2）淡破浓，（3）水破墨。

6. 泼墨法——通常是指用湿墨一气呵成的方法，也可用墨水或色泼于纸上，任其渗化，然后收拾加工，颇具天趣。

7. 宿墨法——即用沉淀凝结多时的墨汁作画，清润夺目，也别有情致，黄宾虹即善用此宿墨法。

8. 蘸墨法——用已含墨色的笔再蘸淡墨，浓墨，或蘸清水，这样可出现前后、两边、内外不同的墨色变化，可得到浓淡不同而且变化多端的墨色效果。

四 花鸟画的用色

中国画的颜料分矿物质和植物质两类,比较单纯简单。矿物质为石青、石绿、石黄、赭石、朱砂及金、银等色。亦称石色颜料;植物质颜料为花青、藤黄、曙红、胭脂等色亦称水色颜料。前者厚重,有遮盖力,后者透明轻薄无遮盖力。这些颜料为不加调配即可应用的单色。

复色,是用二种或二种以上的单色调配而成,如绿色、紫色、朱红、墨青、墨赭、墨绿等等。所调合的单色各自用量的不同,就会产生不同倾向的复色,如花青与藤黄相合成绿色,花青多则成深绿,反之则成黄绿,深绿加墨即成墨绿,其他复色亦然。

调色法,在笔毫中可蘸深浅、厚薄不同的色进行调配作画,使作品色彩变化多端,绚丽多彩。中国画可分淡彩、重彩。

淡彩——一般用色简单清淡,多用水色颜料作的画叫淡彩画。

重彩——一般用色浓重、丰富,以石色为主的画叫重彩画,如画工笔则又称工笔重彩画。用金线勾勒的称“金碧重彩”。

古人有三矾九染之说,即是在重彩画中,为保持色彩鲜而细洁,在色层层积染数次后需拖一铺轻胶矾以免脱落,待干后再上色,但色须薄,这样数次,称“三矾九染”。工笔画多用此法。

用色须有对比。古人云:“万绿丛中一点红。”说的就是色彩的对比。色彩有对比,才有强烈的感染力。然而对比既要合宜、又必须自然调和。

色彩的调和应以一种色为主调,其他色从之,这样就可以和谐而不杂乱斑驳。所谓色彩就是强调配色相宜,才会自生光彩。

中国画一般总以墨为骨干,处理好墨色的关系十分重要,色不碍墨,墨不碍色,做到色中有墨、墨中有色自然交溶、使色、墨相得益彰。

中国画称设色为“随类赋彩”,即按不同物象设不同色彩,用色宜清、雅,要艳而不俗。如用重色,要厚而不混,画花鸟画尤为重要。

五 花鸟画的章法

章法就是构图,古人称“置阵布势”,亦称“经营位置”。就是在画面上处理好物象相互关系的方法,在中国画中,也包括落款、铃印的位置。

花鸟画的章法主要以平面构想为出发点,以散点透视法审视物象,有别于西画的焦点透视法。此外,章法均以制造矛盾、解决矛盾,对立中求得统一。

章法大体来说,要注意下列几个方面:

主宾:从表现主题出发需分出主宾之位,不可喧宾夺主。

疏密:不可把物象平均分割排列要“疏可驰马,密不通风”。

虚实:虚者空也,实则具体,或露或藏均需虚实相间处置合宜,方为得体。

黑白:在着笔落墨时,必须时时想着留白,这就是所谓“计白当黑”。空白处也是画的重要组成部分,必须精心设计。

开合:开是指画面的展开和生发,合为收拢,开合即处理好表现物象的相互关系,可大开大合,也可小开小合或合中有开,开中有合。

得势：花鸟画中的生动气韵全在于取势造势，做到画面气脉相通，灵气相生。

呼应：笔墨及所描绘物象均须有“起、承、转、合”四个部分，有呼有应，才见生动。

穿插：穿插须有疏密，不可平均对待，还应乱中见整，乱而不乱，才合物理。

顾盼：互相呼应，顾盼有情方见生动。

花鸟画章法归其大要如上所述。此外由于幅式的不同，章法也相应变化。幅式有巨幅大画、中堂、条幅、通景屏、手卷、横披、册页等。

中国画通过“经营位置”表现画面中的物象和笔墨的“气韵生动”，展示出作品的新的意境，和画家本人的思想和情致。无疑要达到这样的境界，画家需要读万卷书、行万里路，不断地提高观察事物和表现感受的能力。

六 花鸟画的造型

大自然中的花和鸟品类繁杂，生活习性不同，结构形态迥异，都有自己鲜明的特点。这种特色不仅是花和鸟本身的自然特性，也是画家需要认真捕捉进行艺术形象塑造的根据。那末花鸟画如何来造型呢？艺术不需要将花和鸟画得像真的一模一样，它却要求画家必须牢牢抓住各种花和鸟各自不同的特征。花和鸟也像人一样，有灵性、有生活、有各种形态表情变化，这种性情和变化，才是花鸟画应该着重表现的。如果画各种不同形态的花和鸟，用的是同一个一成不变的模式，尤如画不同的人都是一个表情，一个模具倒出来的，会令人啼笑皆非，只不过人看人太熟悉，而对花和鸟常常仅是一般的感性认识而已。有个性的画家一定不会这样的。应当将花和鸟的形象表现得十分的个性鲜明，情趣十足。

艺术需要夸张，变形和装饰性，装饰性也是另一种形式的夸张。夸张就是刻意强调物象内在的特点。在保持花和鸟的主要大特征时，画家还要根据个人艺术表现的需要加以大胆取舍，或夸张或变形，使花和鸟更加拟人化，情感化。或粗犷写意，或精微描绘，花和鸟虽不像原来的自然形态，但经过艺术处理后成为具有画家个性的艺术形象。这样的花和鸟看来却更加有灵性、有情趣。

画家借这些经过创造的艺术形象寄情抒怀，才是花鸟画中至关紧要的造型方法。

七 中国画的款式

（一）款题及作用

1. 什么叫“题跋”，写在书画、碑帖、书籍前面的题辞称为题，写在后面的文字叫“跋”。题跋有作者自题，同代人附题，还有后代人补题的。内容可以抒发情感，表述己见，或考订评议或记事。行、楷、隶、篆、草各种书体形式当与作品风格相协调一致为好，并无硬性规定。

2. 什么叫“款识”，在作品上写上作者姓名号，创作日期和赠送对象，相互事由等，一般

作品的题目,诗句,创作心得等统称为“款识”。

款识的作用:主要是作为画面的补充和内涵的延伸。如古人云:“高情逸思,画之不足,题以发之。”同时,它又是画面整体形式美中不可缺少的一环。诗书画印一体,形成了中国画传统的鲜明特点,可见款识的重要。然而款识一定要题写得当,字体、长短、大小、位置、内容等稍有疏忽就会破坏作品的整体完美。

(二)款题的由来

题款是中国画的传统形式,但不是古而有之,而是经历了一个漫长的历程。在长年累月中从无到有,从单调到丰富的演变发展过程。款题的产生和发展有以下三方面的原因。

1. 最早记载画上题字,当为汉代功臣像上的“署官爵姓名”,赞颂所画人物的功绩建树。近年来发现的东汉望都和林格尔汉墓壁画,为迄今所见榜题最多的壁画,多为介绍人物身份或职务。后来,逐渐发展到书写画赞、咏画诗、直到各种形式的款题,大约经过一千多年的漫长历史。汉代的蔡邕、晋代的顾恺之用诗文赞颂画中的形象;唐代的李白、杜甫、王维、白居易都热心于绘事,写出多篇咏画诗;五代的荆浩、李煜,宋代的郭熙、赵佶、苏轼、米芾、元代的赵孟頫、倪云林等都有建树,使诗词、书法、文辞与绘画联为一体,为后代款题艺术打下了发展的基础。

2. 款题从无到有的发展演变过程,本身就是中华民族悠久的文化传统和哲学思想的产物,款题与绘画,诗辞、书法、篆刻等民族艺术有着密切的相辅相成关系,也是一种融会贯通的完美结合。它是传统文化在历史进程中必然的结晶品。

3. 款题主要是作者本人抒情言志的需要,而中国传统的文人画家多为饱学之士,又都有很高的文化与书法修养,因此款题正适应了在他们的绘画中施展发挥多方面才华的需要,成为文人画的一个显著特征,同时也推动了款题艺术的成熟和发展。

(三)款题与章法

1. 款题到什么部位为宜?遵循哪些规律?是我们重点研究的内容。

款题部位以画面的和谐一致为主要标准。款题要遵循构图的规律,即处理好画面中宾主、虚实、纵横、开合、争让、疏密、远近、长短、方圆、曲直等。各方面的辩证关系,最基本的关系就是将款题的位置大小、字数长短,应看作画面章法的一个组成部分。

2. 款题的具体要求

(1) 注意题与款的区别,题要求字体大小基本一致,多用工整字体题写。款的字体则可随意,但不可高于题,款可分上、下款、单款等。

(2) 款题、书写应做到行气贯连,字体组合排列,大小以及字迹墨色浓淡按画面需要而定,精心搭配使整个画面达到形式美的要求。

(3) 注意用好印章、印石的选用,通常以浙江的青田石、昌化石、鸡血石,福建的寿山石等为好。

印体以隶篆为上。

印章的分类为名章,姓章和闲章等,刻法有朱文(阳文),白文(阴文)两种。

印法:分首印、具名印、押角印。一幅画面上可用两方、三方不等,以与画面谐调而定,但不宜太多。

3. 几种款题形式。

款题无成法,视画面的位置而定,一般有以下多种

(1) 单款。落款较为容易,只要在适当的位置,具作者的名、号、横竖字体随意。下盖姓名章即可,单款也称穷款,也是作者藏拙的办法。

(2) 短题。除姓名外题上自己的年龄、籍贯、斋名等。

(3) 点题。写明画题,又具名盖章,字数不多、简明扼要、一目了然。

(4) 方题。多用于题诗,排列成长方形或正方形在画面中起到补充,均衡构图的作用。

(5) 长题。从上到下,参差错落,贯穿整个画面,是增强画面气势的款题方式。可字体不同,字数不等,长的可达百余字。

(6) 长横题,可分为单行和复行,书写落款比题目略小。一般齐头不齐脚,以求变化。

(7) 纵横题。是长题与横题的结合题得适当可使画面增加灵动的气氛。

(8) 随行题。没有常格,随画面需要。如圆画圆题,扇面半圆题等。

(9) 隔形题。或叫穿插题,碎题,多处题等。一般多见于数名画家集体创作后各自题记。

(10) 无题。不做款题只盖印章,是一种藏拙的方法。

款题方式远不止上述十种,根据画面需要,相信大家会创造更多更好的款题方式。

4. 款题的内容

款题的内容极为丰富,包罗万象,各抒己见。可摘录古人、他人诗词,文赋用于表明画面的意境。另一种可题写本人所作的题记,抒发感情或志趣,也可书写绘画作品的心得,体会由来及经过。