

写

意

花

鸟

画

技法

肖焕编

陕西人民美术出版社

写意花鸟画技法

肖 焕 编

陕西人民美术出版社

写意花鸟画技法

肖 焕 编

陕西人民美术出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 西安新华印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 4.25印张

1987年7月第1版 1987年7月第1次印刷

印数：1—11,200

统一书号：8199·1302 定价：2.95元

序 言

花鸟画有着悠久的历史和丰富的传统，在“双百”方针的活跃气氛下，花鸟画有了很大的发展，同时也成长着一代新的花鸟画家，肖焕同志就是其中的一位。

肖焕同志现任西安美院国画系副主任和山水花鸟教研室主任。六十年代他在北京中国画院学习进修，受过全国著名花鸟画家王雪涛先生的亲自传授，有较扎实的传统花鸟画基本功，任教二十多年来编写过成套花鸟画系列教材，画过数百幅课堂示范作品，这本技法书就是他二十多年写意花鸟画教学的经验总结与心血结晶。该书立论明确，论述精辟，深入浅出，文图并茂，对写意花鸟画的爱好者来说，有一定的学习参考价值。

肖焕同志的画风严谨、朴实、写意作品秀中寓苍。近年来，他在深入研究王雪涛先生笔墨技法基础上努力吸取任伯年、吴昌硕等各大家之长，创作出大量为群众所喜闻乐见的作品。不少作品先后在日本、美国、法国、西德、约旦、拉美和香港等地展出，并有不少作品出版发表。同时，还有好几件作品分别获省美展优秀奖。一九八三年肖焕同志应邀去日本国访问写生交流，不少地方邀请他讲学，他是一位深受群众欢迎的花鸟画家。

学艺重要的一点，要有正确的方向和坚强的毅力，要有艰苦的磨练和深厚的生活底子，要勤学苦练，做坚实的基本功，才能创造出具有创新精神、民族风格和个人特色的艺术作品，古今中外，有成就的艺术家概莫能外。盖叫天先生曾说：“要把练功看得重如泰山，偷懒取巧永远不会在艺术上有什么成就。”这对花鸟画来说也是这样。《写意花鸟画技法》一书的问世，不仅是对肖焕同志数十年来在艺苑辛勤耕耘的肯定和鼓励，而且对中国画“开源接流”培养后来者具有着一定的积极意义。

解放后，花鸟画的发展虽然取得了很大的成果，但还需要有志之士的继续努力。要进一步开阔视野、面向生活，要有新的发现、新的取材、新的意境和新的形式，在继承发扬优秀传统的基础上，创造更新、更美的花鸟画以满足人民群众的更高要求。

学可以知，能必须练。

至诚治学，实者得慧。

祝肖焕同志所著的《写意花鸟画技法》一书，起到应有的社会作用，望肖焕同志继续实践，不断探索，总结经验，结出更加丰美的硕果。

刘文西

1986.6.15于西安美院

目 录

第一章：写意花鸟画概说	(1)
(一) 何谓写意花鸟画.....	(1)
(二) 如何学习写意花鸟画.....	(1)
(三) 写意花鸟画源流浅说.....	(2)
(四) 传统的立意手法.....	(3)
(五) 传统的造型特点.....	(6)
第二章：写意花鸟画基本技法	(7)
(一) 章 法.....	(7)
(二) 笔 法.....	(10)
(三) 墨 法.....	(11)
(四) 色 法.....	(13)
第三章：几种常见的表现方法	(14)
(一) 点垛法.....	(14)
(二) 双勾法.....	(14)
(三) 勾点法.....	(14)
(四) 勾填法.....	(15)
(五) 落墨法.....	(15)
(六) 泼墨法.....	(15)
(七) 泼彩法.....	(15)
(八) 烘云托月法.....	(15)
(九) 禽鸟的画法	(15)
(十) 其它画法.....	(16)
第四章：临摹与写生	(17)
(一) 临 摹.....	(17)
(二) 写 生.....	(18)

第一章 写意花鸟画概说

传统的写意花鸟画是我们中华民族精神文明的一个重要组成部分，也是中华民族绘画中一支光彩夺目的奇葩，它同人物、山水画一样，具有着自立于世界艺术之林的崇高地位，应该引起我们的自豪，并予以批判的继承。

（一）何谓写意花鸟画

写者，骨法用笔也；意者，意题、意趣也。写意花鸟画就是以高度提炼概括并富于感情、韵律的笔墨写花鸟之形态神韵，传作者之思想感情，所谓“借花言志，依鸟抒情”者是也。这里的关键是：

1. 深刻理解“写”与“意”二字的根本含义：

“写”——就其本质而言，一般指‘骨法用笔，即表现物、我、骨气、骨体、骨力的用笔方法。就具体形式而言，亦可称“书法用笔”或“草书用笔”。徐渭曾云：“草书盛行乃始有写意画”，意即写意画（包括花鸟写意）多以草书的形式表现之，亦即清·董棨所谓的“画即是书之理，书即是画之法”。

“意”——其含义有三：一曰笔意，即笔墨之情趣、韵律。二曰物意，即花鸟之神态意趣。三曰人意，即作者之个性、旨意。概言之，即运用笔意，状写物意，抒发人意。

2. 深刻理解写意美的本质：

写意美的本质即“意象美”。所谓“意象美”，就是物、我互相转化之美，它既非自然主义之“具象美”，又非西方现代派之“抽象美”。它是“似与不似之间”的美。似人又似花，似花又似人。人即花，花即人。“人看花，人到花里去；花看人，花到人里来”（清·金圣叹《鱼庭闻贯》）。花替我代言，我替花传神（鸟同理）。自然的花鸟在作者的笔下俨然是人的再现，美的升华。

这个意象美还包括四个侧面美，即花鸟形象美，章法构成美，笔墨韵律美，思想意境美。也就是说这个意象美是立体的，要给人以立体美的享受。这个立体美的创造又是自然美的多次升华，所谓自然之花并不是眼中之花，眼中之花不是心中之花，心中之花又非笔下之花。眼中之花已是作者意中之花，不同作者有着不同感受；心中之花又是作者在感受基础上进一步加工、构思。再造之花，笔下之花则更具有笔情墨趣、章法构成等立体美之妙了。

（二）如何学习写意花鸟画

1. 从临摹入手，努力钻研传统技法：

临摹是学习中国画传统技法（包括写意花鸟画）的重要手段，是发展新国画的必经

途径。凡古今优秀作品都是作者长期艺术实践的经验积累和心血的结晶。通过临摹可以深入体会传统的审美观、造型观以及独具匠心的立意手法与表现技巧，凡有作为的花鸟画作者无不在临摹上狠下功夫（详论见后）。

2. 加强实践、勤于写生：

写生是中国画现实主义传统的具体体现，也是写意花鸟画“出古法、创新法”的必由之路。“师古人而后师造化”。古人之法是用而造化之象是体（清·董 槩《画 学 钩 玄》）。意即临摹古法为我所用，师自然之物才是“开源接流、推陈出新”的根本途径。中国古代的花鸟画家都很重视写生，远在一千多年以前已经有“写生”这个名称，并且以“写生”二字专指花鸟画（人物曰传神，山水曰留影）。南齐谢赫《六法论》中之“应物象形”就是面对自然之物进行写生的具体论述，写意花鸟画也不例外（详论见后）。

3. 刻苦攻读，加强画外之功：

写意花鸟画是我国传统花鸟画的高级发展阶段，它体现着画家多方面的修养，包括思想文化修养、文艺理论修养与专业技法修养。一幅优秀的写意作品不仅是作者熟练的笔墨功夫与精湛的表现技巧的体现，而且蕴含着作者对人生、对时代的深入观察、研究与思考，是作者辛勤劳动的结晶，知识、智慧的综合和思想、品德的再现。为此，要努力作到：

①苦练基本功

古语云：“铁杵磨成针，功到自然成”，学习写意花鸟也不例外，必须严以律己，切不可急于求成，作早熟的“桃子”，要扎扎实实练好基本功。艺术固然不是科学，但学习艺术却必须有科学的学习态度，那种以为写意画是不假思索、随意涂鸦，或依样画瓢、陈陈相因，或故弄玄虚，哗众取宠等等想法和作法都是错误的，也是对传统写意画的莫大歪曲和误解！清代大画家郑板桥在总结其一生艺术生涯时曾语重心长地指出：“不奋苦而求速效，只落得少日浮夸，老来窘困而已。写意二字误多少事，一一必极工而后能写，非不工而遂能写意也”。这里所谓的工，就包括了对生活的深入观察，对传统技法、理论的刻苦钻研和在创作上的反复实践。凡有志于写意花鸟画的青年，务必以此为鉴。

②加强画外之功

画外之功主要指“见识”之功，思想、品德修养之功。鲁迅曾云：“美术家固然必须有精熟的技工，但尤须有进步的思想与高尚的人格”。并指出：作者的作品“其实是他的思想和人格的表现”。很难设想一个思想狭隘、灵魂丑恶、品德低劣的人会搞出高尚而宏伟的艺术作品来。至于采取欺骗手段，抽梁换柱，以假乱真，沽名钓誉的国画投机商自然另当别论。一个诚实的艺术家绝不同国画投机商为伍，而是努力学习、实践，不断提高自己的思想品德修养，为真、善、美代言。

（三）写意花鸟画源流浅说

我国花鸟画的发展已历千年有余，自唐代边鸾之翠彩金羽，南唐徐熙之传神写照，后蜀黄筌之勾勒晕彩以来，花鸟画与传统的山水、人物画鼎足而立，辉映千古。北宋以来，随着文人画的勃兴，写意花鸟画遂异军突起，与鼎盛一时的院体工笔花鸟画分庭抗

礼，并日渐入主花鸟画坛。其具体发展过程如下：

从目前国内出土的文物来看，远在一千多年前的东汉、魏晋时期，写意花鸟画的雏形——简笔“疏体”花鸟走兽画就已在墓壁与墓砖上出现。如内蒙和林格尔出土的东汉墓室壁画中的家畜、家禽、奔马，还有甘肃嘉峪关出土的魏晋时期的墓砖画，用笔奔放简括，形象生动。这种“疏体”花鸟走兽画在唐代的墓室壁画中更是屡见不鲜。如新疆高昌古墓中之壁画花鸟六条屏与“密陀绘盆”中之鸳鸯图，用笔草草，十分传神。以上可谓写意花鸟画的萌芽时期。

具有文人特质的卷轴写意花鸟画，据史籍记载唐代已经出现。清·乍郎元川云：“唐王洽乃泼墨之鼻祖，写意之滥觞也。”清·邹小山亦云：“唐王洽生性疏野好酒，酒酣吟啸声中脚就手抹。”可惜以上尚无实物流传。有墨迹可循者，当首推苏轼、文同等人，他们诗画抒怀，随意点染，所写木石兰竹，用笔草草，别出新意。至于有人将南宋牧溪和尚奉为写意画之始祖，从文人画角度看也不无道理。元·夏文彦曾谓其“喜画龙虎猿鹤、芦雁山水，树石、人物皆随笔点染而成，意思简单，不费装饰，但粗恶无古法，诚非雅玩。”其说虽有贬之嫌，但却明确告诉我们，写意花鸟画在两宋之际已初具规模。其中南宋宁宗年间的梁楷以及同时代的金朝画家王庭筠的写意花鸟画则更是意境清新，耐人寻味。

元明之季，院体画失势，加之造纸技术的改进，文人画活跃，潇洒简逸的写意花鸟画为之大开。先是元代人画领袖赵孟頫提倡书法入画法，水墨“四君子”（梅、兰、竹、菊）画风日渐发达，其中柯九思、王冕、倪瓒、吴镇等人更为名盛一时；后是明代帝王远承宋徽宗遗风留心绘事，重振画业。在这种大好形势下，于是涌现出了一批不同风格的写意花鸟画派，其中有以林良、吕纪唐寅为首的超脱雄肆派，以周之冕为首的勾花点叶派和以徐渭、陈淳为领袖的“超以象外”放笔纵墨派。他们“不求工而见工于笔墨之外，不讲秀而含秀于笔墨之内”，“草草点染，情意已足”。另外孙隆的写意草虫和吴门画派中的画家在山水写生之余所画之写意花鸟作品亦造诣颇高，别有情趣。

迄至清代，先是明朝遗民朱耷、石涛以其古拙怪异与生动神奇的造型，厚润有韵与酣畅豪放的笔墨，近乎抽象与新颖空灵的构图领袖花鸟画坛；接踵而至的是清代乾、嘉年间以“扬州八怪”为中心的花鸟画革新派，他们冲破了“四王吴恽”为首的“正宗派”的束缚，别开生面，独树一帜。同时的华岩则以敛笔文秀、赋色高简而别辟蹊径。清代后期，写意花鸟画又有了新的发展，先后出现了赵之谦、任伯年、虚谷、吴昌硕等一代写意花鸟画大师。他们承前启后，各有特色。在他们的影响下，又一批写意花鸟画大师如齐白石、徐悲鸿、高剑父、陈半丁、潘天寿、张大千等，相继鼎立于画坛，为传统的写意花鸟画发展做出了卓越贡献。

近三十年来，随着时代的前进，写意花鸟画取得了空前可喜的成绩。就流派而论，有岭南之写实，上海之出新，北京之严谨，长安之立异；就风格而言，有齐白石、潘天寿的简朴稚拙与雄沉奇崛，陈半丁、王个簃、李苦禅的大笔挥扫，来楚生、江寒汀的雄浑刚劲，于希宁、谢稚柳、张大千的雅致空灵，王雪涛、唐云、郭味蕓、孙其峰的潇洒灵巧，林凤眠、黄永玉的标新立异，石鲁、石壶的壑达超脱。截止目前，写意花鸟画的后起之秀更如雨后春笋，竞相拔地而起。可以预料，传统的写意花鸟画在不断革新的道路上将会出现一个新局面。

(四) 传统的立意手法

关于立意,最早提出这一问题者,当推唐之张彦远。他在《历代名画记》论六法中曾云:“骨气形似皆本于立意而归乎用笔”。后人沿用这一词,概指作画前的预想、构思、旨意。

作画必先立意,即“意在笔先”。当然也有“意随笔发”和“无意为之”之论者,其实那只不过是画家到成熟阶段时作品出神入化的必然现象,也是“意在笔先”的必然发展,三者互为因果。然而对于初学者来说,首先还应强调“意在笔先”。

如何立意?传统的写意花鸟画有哪些立意手法?清代郑绩在其《梦幻居画学简明》论意篇中早就明确指出:“夫意者,笔之意也。然笔意亦无他焉,在品格取韵而已。品格取韵,则曰简古、曰奇幻、曰韶秀、曰苍老、曰淋漓、曰雄厚、曰清逸、曰味外味。”并进而论及形成以上笔意的笔墨处理方法。所谓“意欲简古,笔须少而秃拙,墨多浓而色雅;意欲奇幻,则笔率形颠,最忌平匀;意欲韶秀,笔长尖细,用力筋韧,用墨光洁;意欲苍老,笔重而劲,墨主焦;意欲淋漓,笔须爽朗流利,一气连接,墨当浓淡湿化;意欲雄厚,笔圆气足,层叠皱起,墨宜浓焦,复用水墨衬染;意欲清逸,笔简而轻,墨以淡为主;所谓味外味,即似而不似,无法而有法,只可意会,难以言传。”以上所论固然精辟,从“品格取韵”角度看,可谓无懈可击,但从思想主题角度看,还有不足之处,似应再作如下补充:

1.揭示花鸟之自然美、表现人之共性:

生活中的花鸟,有人所共感的自然美,这种自然美可以陶冶人的性情,令人怡心悦神。画家往往抓住它表现一定的美学观念与思想情操,给人以美的享受,引起美的共鸣。如表现牡丹之富丽端庄,水仙之清白素雅,兰草之风流潇洒,松竹之刚劲挺拔,芍药之娉婷多姿,藤萝之茂盛繁华,仙鹤之举止不凡,麻雀之唧唧喳喳,雄鹰之志在千里,孔雀之美丽光华……等。这些为一般人所共同感受到的自然美,经过写意花鸟画家的加工、表现,会引起人们强烈的共鸣(图一、①、②,彩图一①②彩图二①②)。

2.强调“自我”,抒发个性:

由于社会历史、地理环境等客观原因以及画家个人生活道路的际遇,加上作者的思想、文化等修养的差异,同一自然属性的花鸟,在不同作者眼里却有着截然不同的感受,在不同作者笔下会出现迥然不同的面貌。这也是“物、我转化”的必然结果。写意花鸟画家正是根据这个艺术创作规律有意识地强调自我,抒发个性。如同样的牡丹花,在朱明遗民朱耷的毫端是萧疏惨淡的“溅泪之花”,而在齐白石笔下却是强烈、艳丽的“富贵之花”;同样的小鸟,在朱耷的腕底是愤懑绝望的“惊心之鸟”,而在任伯年的笔下却是潇洒、活泼的嬉戏之鸟;同样的荷花,在吴昌硕的画中是浑厚泼辣、气势磅礴,在王雪涛的笔下却是艳丽而秀俏;同样的松鹤,在虚谷的笔下是奇古冷隽,而在潘天寿的毫端却是质朴挺拔。何以有此差别?思想不同,个性异也(图二①②,参看图五、图八)!

3.借助文学手法缘物寄情:

由于花鸟画是无声的语言,在表现作者思想感情与伦理观念上有一定的局限性,故

自宋以来一些怀才不遇或不满现实的文人士大夫为了发泄情思，往往依花木鸟兽之不同特性，借助于比喻、象征、谐音、比兴、寓意、拟人、睹物怀人等文学手法缘物寄情。同时以诗、书、画、印相结合，与夸张、变形等手段直抒胸臆者。现分述如下：

（1）比喻——即以花比人，借物喻理。如唐以来不少画家多以端庄富丽的牡丹比杨贵妃之雍容华贵，并题款曰：“国色天香”。宋以来的文人画家多以清白素雅的水仙比喻为人廉洁的君子，以风流潇洒的兰草比喻悠然自得的学士，以形影不离的鸳鸯比喻百年偕好的情侣。今人也有画家以搏击长空的雄鹰歌颂所向无敌、镇守边疆的战士，以昂首长啸的雄狮比喻中华民族的觉醒或崛起……等，不一而足（图三①②图四①）。

（2）拟人——即将花鸟当人来描绘，赋予其人的动作和思想感情，令其人格化。如大画家李苦禅以鸡为题材，让鸡说人话：画面上画了一只小鸡偎倚在老母鸡周围，题款曰：“听母说端详”（见李苦禅画集）。公鸡捕蟋蟀一画题款曰：“噫！小虫好狡猾，把我老公活气煞……”亦属同理（图四③）。

（3）寓意、象征——即借物寓理，以花表情。古人曾有人以乌鸦反哺之自然现象来歌颂树高不忘本的孝子贤孙，以雄鸟育幼的自然现象来赞美父子情深。齐白石为国庆十周年献礼画了幅《万年青》，题款曰：“祖国万岁”，潘天寿画了幅《红灯蜡烛》，题款曰：“国寿无疆”，都旨在祝愿新中国永远繁荣昌盛，其中既有寓意，也有象征。白头翁白牡丹一画同样是借用白头翁后脑呈白色的特点象征夫妻白头偕老或富贵白头（彩图三②）。

（4）谐音——即借汉语之同音表达异事。如齐白石画两个柿子一条鱼，题款曰：“事事有余”（事、柿谐音，余、鱼谐音）；又画五个柿子，题款曰：“五世同堂”（世、柿谐音）。有人还画梅枝上栖喜鹊，并题款曰：“喜上眉梢”（眉、梅谐音）。民间艺术之中“连年有余”（连、莲谐音，鱼、余谐音），写意画家也往往仿学之。新年大吉一画中之“吉”就是取鸡、吉谐音（图四、②④）。

（5）诗、书、画、印结合，直抒胸臆，褒、贬世事：

这一类手法始于宋，盛行于明、清。其作品多带有强烈的政治色彩。如朱明遗民朱耷曾画过一幅《紫牡丹》，题款曰：“夺朱非正色，异种也为王”，明显地寓有对满清贵族入主中原的不满。寓意更为深刻的还数另一幅较为有名的作品——《孔雀牡丹》，该画以大胆夸张、变形的手法画了两只丑陋不堪的癞头孔雀，站在摇摇欲坠的上大下小的顽石之上，孔雀只长了三根翎尾（象征满清政府中央一品大官，满清旧制一品官帽上缀有三根孔雀翎尾），背景是牡丹、竹叶倒悬于山岩之畔，题款曰：“孔雀名花雨竹屏，竹梢强半墨生成，如何了得论三耳，恰是逢春坐二更。”前两句写景，后两句抒情，作者在此引用了“三耳”（偷听墙根，讨好主子，踩着他人肩膀向上爬的势利小人）的典故与孔雀（三耳式的中央官员）的丑态，辛辣地嘲讽了那些不等天明就去朝拜主子的文武大臣。清代“扬州八怪”中的名画家罗聘、郑板桥、金冬心等人先后画过不少类似作品。据传罗聘曾画过《青杏图》，题款曰：“世上多少皱眉人”，由青杏之酸兴起对劳动人民辛酸生活的同情。李方膺在所画《风竹》上曾题款曰：“波涛宦海几飘蓬，种竹关门学画工；自笑一身浑是胆，挥毫依旧爱狂风。”更反映了作者的抗争精神。金冬心曾画《鸡冠花》题款曰：“笑君搏带峨冠立，俯首秋风不肯啼……”则表现了作者对“尸

位素餐”者的蔑视。明代大画家徐渭画的《墨葡萄》题款曰：“半生落魄已成翁，独立寒秋啸晚风。笔底明珠无卖处，闲抛闲掷野藤中。”发泄了自己半生落魄，仕途不达，命运悲惨的愤懑。其它如清初大画家石涛所画《梅花》题款曰：“收拾太平业，何如此境通，枯根随意活，随水照人空……”以及清后期虚谷所画的《潜水之鱼》，题款曰：“水面风波鱼不知（鱼、余谐音）”，其影射、所指，更耐人寻味。（图五①②图六①）

近、现代不少画家也往往借鉴以上手法抨击政事，发泄感慨。革命家兼画家何香凝老人在抗日战争的伟大斗争岁月常画怒吼的雄狮，寓示“东亚睡狮”已觉醒。大画家潘天寿还采取了“睹物怀人”的手法直抒胸臆：其《育雏》一画题款曰：“婆鸡、婆鸡 翾翾呼，毛羽翾翾喜抱雏，此是农家寻常事，莫嫌生息学陶朱。”作者在这里睹物怀人，以农家生息养鸡联想到春秋战国时陶朱（越王勾践的名臣范蠡的别号）功成而隐，发家致富的历史典故，在歌颂其明智行为的同时，抒发了他自己无意于利禄功名，向往农村纯朴生活的思想感情（见潘天寿画集）。

上述这一类政治色彩较强的写意花鸟画，多采用变形、夸张、联想等手法，旧时多出于文人士大夫之手，有其积极性的一面。今天我辈画家完全可以借鉴这一手法来鞭挞黑暗、不义和丑恶，歌颂光明、正义和美好。但是，切记不可将旧文人愤世嫉俗、悲观厌世、消极颓废等情绪不加分析地生搬硬套，或者借题款给画面乱贴政治标签，把富有诗意的写意花鸟完全变成政治漫画或科学挂图，使作品俗不可耐。有出息的作者应该是深入生活，迁想妙得，加强修养，洞察哲理，才是批判地继承这一民族传统的正确途径。

（五）传统的造型特点

1. 以虚代实，有在无中：

这里的“虚”主要指空白，传统造型手法中的空白绝非空洞无物，而是“意到笔不到，”画外有画，弦外有音，给人以联想的余地。通过联想使人感到虚中有实，无中存有，所谓“施力在实处，而索趣乃在虚处”。因而：水与白色之物多以空白代之，有时为了立意的需要有意虚而不画，比画出还耐人寻味（图六② 彩图三①）。

2. 以一当十，高度概括：

诗的语言，洗炼的笔墨，抓住主要特点高度概括，大胆删去不必要的或与主题无关的东西，是写意花鸟画突出的特点。但这个“-”绝非简单化的代词，而是“+”的概括。其关键是深入观察生活，理解生活，精密构思与锤炼技巧，它的前提是勤奋苦练，而绝不是投机取巧（图七①）。

3. 以意取形，夸张变化：

生活中的花鸟五光十色，大千世界光怪陆离，那些能入画那些不能入画，那些形象该取那些不该取，都要经过慎密的选择，都要根据作者的立意而定，必要时还应以夸张、变形以加强效果（图七②）。如画雄鹰，可以夸张其带勾的嘴，给圆眼带上棱角，以泼墨挥写其肩翅，删去不必要的繁锁结构以加强其凶猛的性格（参看图四①）。又如

画牡丹，可以阔笔浓色点染其大势，变绿叶为黑叶加强黑红对比效果，以显示其雍容华贵（如欲表现其潇洒、风流的一面也可作另外的处理（彩图三③））。

4. 借鉴科学、取舍主动：

艺术要借鉴科学，如光色的处理，质感、量感、立体感、空间感、色度的表现以及透视规律的运用等，它是表现立意、加强效果的必要手段。但科学并不等于艺术，如《入腊红》一画，为了突出主题花头可借鉴西画之明暗法画花头，而干、叶等部分仍以传统手法处理，毋须按同一光源色循规蹈矩（彩图三④）；又如《桃子玛瑙果》一画，其盛果瓷盘可以双勾为之，上弧下平，盘口俯视、盘底平视，与焦点透视法相悖，然却有主题突出之妙（彩图四①）。彩图三③一画为突出重点，还将衬托白花的叶子有意画平板，以免分散观者视线，使作品产生更强的感染力。

第二章 写意花鸟画基本技法

写意花鸟画的基本技法有四：章法、笔法、墨法、色法（水法包括在笔墨之中，在此不作专题论述）。

（一）章 法

章者，条理结构之谓也；法者，方法、法规也。章法者，构成画面之笔墨韵律、结构条理之法规也。好的章法会给人以强烈的美感，引起美的共鸣。具体分以下六点来谈：

1. 章法不同于构图：

写意花鸟画的构图并不等于章法。章法指一幅创作的最后效果，它不单指构成画面的形象轮廓，凡色彩、墨色、浓淡、位置、题款、印章等都包括在内（沈叔羊《谈中国画》）。

2. 章法从属于立意：

章法是构思形象化的表现，首先是内容决定形式，章法服从立意。如《狂飚励志》一画中之雄鹰，被处理在山岩之巅，被岩石直送向上，整个画面上实下虚，呈逆风之势，充分显示了雄鹰“独立雄无敌，搏击万里风”的英雄气概，从而表现了作者的立意（图七③）。

《小憩》一画却将两只小憩之鸡处理在下端，上端留出大块空白，从而大大加强了山色空旷，万籁俱寂，双鸡昏昏欲睡的意境（图七④）。

《牡丹》一画直插向上，老干支撑，花头昂首怒放，显得端庄富丽，雍容华贵（彩图四②）。

《芍药》一画扇形向上，再向右下角倾倒，嫩干弧形下弯，携拽半藏半露之花头，婆娑起舞，加强了其妩媚之姿（彩图四③）。

3. 章法因人而异:

写意画既然是物的人化,自然就出现了画如其人的问题。如吴昌硕讲究气势,故其作品多用直角三角形的构图形式,并将主体置于 30° 的锐角上,给人以奇险而豪放的感觉(图八①)。王雪涛先生画风灵巧,其作品多在不等边三角形之一角上展现主体,另两角延伸画面之外,以表现画外有画,给人以微妙空灵之感(图八②)。而生性耿直、情怀超逸的潘天寿先生却喜欢以“体块组合”与“骨架结构”的构图形式来揭示自己刚直不阿的高风傲骨(图八③)。

4. 章法的关键是宾主虚实:

立意明确之后,关键是如何具体处理,而处理的关键又不外乎“宾、主、虚、实”四个字。即宾主相扶,若群星之朝北斗;虚实相生,如四海之环九洲。所谓“分宾主、相阴阳、度相背、参起伏,首尾圆合,前后呼应,起承转合,气脉流通。无宾则主体孤立不成画,无主则群龙无首若散沙;无虚则实不显,无实则虚不明(图九①)”

传统章法常采用大虚大实,置主体于一隅的老秤式的偏局构图,忌讳天平式的对称构图(图九②)。

5. 注意款识处理:

款识包括落款(题字)、钤印(盖印章)。写意花鸟画受明清以来文人画的影响,很讲究款识。

款识是写意作品的重要组成部分,它既是画面形式美的要求,也是内容、立意的需要,切忌为落款而落款,为“时髦”而乱盖章。现将落款与盖章的常识分述于下:

(1) 落款包括穷款、单款与双款:

穷款——只写作者姓名,有时还将名子签在不显眼处,故亦称“藏款”。图二、①虚谷《松鹤》即属藏款。

单款——不仅写作者姓名,还写画题、作画时间、地点,甚或还写作画目的、作品内容阐述、创作体会、技法论述等。单款有长款、短款之分,长款亦称多款。吴昌硕荷花题款“白菡萏香初过雨”写明了画题与作者姓名即属短款范例(图二②)。《仙鹤》一画题款即属长款或多款的范例,题款点明画题、内容阐述、作画目的、作者姓名、作画时间、地点等(图十①),题款释文如下:

仙鹤。鹤乃吉祥、优雅、长寿、健美之象征,故人们习惯谓之仙鹤或文化鸟。东周浮邱伯《相鹤经》尝云:“体尚洁、故其色白。声闻天,故其头赤。食于水,故其喙长。栖于陆,故其足高。翔于云,故毛丰而肉疏。大喉以吐,修颈以纳新,故寿不可量。行必依洲渚,止不集林木,盖羽族之宗长。”嗟乎!佛家视鹤林为佛入灭之处所,道家视鹤为骐驎,信矣!丙寅春月萧焕为写意花鸟画技法一书问世而作,权为章法一讲多款之示范,时居长安兴国寺。

双款——除单款所题之内容外,还写作品所赠之对象姓名或写受画者与作者的关系,赠画缘由。图十、②即属此例。其款文曰:“绿天深处雨洗娟娟。焕儒同志教之。味蕖。”

(2) 盖章包括名章、闲章、引首章、压脚章、肖形章:

名章——作者姓名章。它与题款字之大小相同或宁小勿大。名章一般有两颗,一曰真名章,二曰笔名章(图十一①)。

真名章多属白文，即阴文，也有用阳文者；

笔名章多属朱文，即阳文，也有用阴文者。

真名章是作者公开使用的正式姓名；笔名章包括作者的字名、号名，古时也有用禅号、道号者。如八大山人（朱耷的禅号），个相如吃、破云樵者（朱耷的道号），虚谷（朱虚白的禅号），郑板桥（郑燮的号），苦铁（吴俊卿的别号）。

闲章——除名章之外的各种印章，包括压脚章、引首章在内。印文内容有成语、贤文、铭言、警句、诗句，作者住所之雅号、作者雅称、动物肖形、花鸟肖形。其形体一般比名章大，形状多为方形、长方形、多边形、不规则形……印铃在画面上端谓之“引首章”，铃在画之下角者谓之“压脚章”，还有铃在题款中间、名章上、下及画面其它部分者统谓之闲章。闲章从内容讲，旨在加强立意、突出主题；从形式讲，则是调节画面重心，制造色彩呼应，谐调统一画面（图十一②）。

总之，落款与盖章都是画面的有机组成部分，画面配上很讲究的落款“不啻是锦上添花，还能点铁成金”（钱松岩）。落款的形式、内容、字数的多少，字体的选择，落款的部位，书写的行数（一行字叫“一柱香”），墨色的浓淡及铃印的大小、多少、部位、形状、内容等，都必须根据立意与布局的需要来决定。其目的要使色彩更和谐，形式更优美，内容更充实，情趣更生动，而绝不是走形式、赶时髦，东施效颦或画蛇添足，故弄玄虚，否则将弄巧成拙，破坏画面。

6. 几种常见的布局方法口诀：

“居中、连边、两三段，三式、三势、三体线”。

（1）居中式——所画形象与画幅之四边不连接，多见于蔬果册页与“博古画”（彩图五①）。

（2）连边式——所画形象与画幅之四边相连接，其中有连一边者、二边者、三边者、四边者不等（参看彩图六）。

（3）两段、三段式——画面由二段或三段组成（图十二①②）。

（4）三式、三势——三式即上插式、下垂式、横斜式；三势即分岐势、交叉势、迴折势（图十三①②、图十四①②）。

（5）三线、三体——三线即主线、副线、破线；三体即主体、客体、对立体（图十四③④ 彩图五②③）。

对三线不可机械理解，所谓主线，即指整个画面气脉流动的总趋势，副线是辅助主线的线路，破线是加强对比、制造矛盾、突出主题的线路。以上线路可以是实线，也可以是虚线。主、副、破线互为因果，相辅相成，小矛盾服从大矛盾，大矛盾统一小矛盾，即必须符合对立统一的规律。

三体亦然，所谓主体即指画面的主要部分（主宰画面的部分）；所谓客体，即次要的、陪衬主体的部分；对立体即同主体相对立的部分，旨在制造矛盾、活跃画面，使画面既统一又活泼。

总之，章法问题众说纷纭，以上只列举了几种常见的处理方法和基本规律，章法的真正生命力，在于对生活的深入观察、感受和发现，坐在房子里苦思冥想，是很难在章法处理上标新立异的。

(二) 笔 法

笔法，即毛笔使转、运行的法度、法则，其中包括执笔、运腕、用笔三部分，这里着重谈用笔。

写意画用笔的方法不下二、三十种，然而归纳之，可分以下几类：

1. 就每一笔画的运行程序而言，有起笔、行笔、落笔“三部曲”：

起笔——要藏锋。即笔锋藏而不露，所谓“欲上先下”、“欲下先上”、“欲右先左”、“欲左先右”、“竖画横落”、“横画竖落”者是也(图十五①)。

行笔——要变化。即笔道运行不可直来直往，要有提、按、顿、挫、轻、重、缓、疾等变化。所谓“轻似微风拂柳，重如高山坠石，缓若逆水行舟，疾似弓矢离弦”。其笔道效果犹如屋漏痕、锥画沙、虫蚀木、折叉股、行云流水……(图十五①)。

收笔——要迴锋。即行笔结束时折锋使回，所谓“有往必收，无垂不缩”者是也(图十五②)。

以上用笔“三部曲”在写意画用笔中要灵活理解，不一定每一个线段都要收锋、藏锋。写意不同于工笔，它强调“一气呵成”、即“一笔画”用笔，诚如草书用笔，往往一幅作品好象一笔挥就，藏锋、迴锋只在开头与结尾体现出来，中间的局部线段、笔划则不必一一藏锋、迴锋。

2. 就笔锋的偏正、使转而言，有中锋、侧锋、裹锋、转笔、折笔、破笔：

(1) **中锋**——亦称正锋。执笔较端正，笔锋处于笔划正中间，如“棉里藏针”若“剑脊”，笔划圆润而浑厚(图十五②)。

(2) **侧锋**——亦称偏锋。执笔稍倾斜，笔锋偏在点画的一侧，如写隶书，笔道方棱挺劲(图十五②)。

(3) **裹锋**——笔锋紧裹，宛如捻线。其裹法有二：一曰笔锋靠腕力公转，使转运行；二曰破锋自转收拢(图十五③)。

(4) **转笔**——笔锋顺势改变运行方向而不破散。其转法有二：一曰自转，即指捻笔管令其转动；二曰公转，以腕用力“转以成圆”(图十五③)。

(5) **折笔**——通过顿、挫改变运行方向。其折法有二：一曰顿折，即笔道运行时通过顿笔折动改变方向；二曰翻折，即笔道运行至方角转折处不通过顿笔而翻笔改变方向(图十五④)。

(6) **破笔**——笔锋破开运行。其破法有二：一曰自破，即随着点垛，笔锋自然而然地自收自破，枯树、峻石多用此法；二曰它破，即人为地先将笔锋劈开成扁平状，画出多笔划效果，禽鸟走兽之羽毛多用此法(图十五④)。

3. 就笔管倾侧的方向、角度而言，有顺笔、逆笔、戳笔、飞笔、拖笔：

(1) **顺笔**——笔管倾侧向右，自左至右画去，其倾侧的方向与运行的方向一致(图十六①)。

(2) **逆笔**——笔管倾侧向左，自右至左画去，其倾侧的方向与运行的方向一致(图十六①)。

(3) 戳笔——笔管倾侧的方向与运行的方向相反,如同犁地破土逆向(图十六②)。

(4) 飞笔——笔管在空中虚幌一枪,迅即“俯冲而下”,擦纸上飞,稍纵即逝,如同轰炸机投弹(图十六②)。

(5) 拖笔——笔管倾侧方向与运行方向一致,倾斜度较大,笔管拖着笔锋前进如拽物状(图十六③)。

4.就笔锋着力的部位而言,有点笔、垛笔、擗笔、戳笔、摔笔、皴笔、擦笔、揉笔、颤笔:

(1) 点笔——笔尖着力,自上而下垂落,稍斜,用力较轻(图十六③)。

(2) 垛笔——笔腹着力,自上而下垂落,稍斜,用力较重(图十六④)。

(3) 擗笔——笔根着力,自上而下垂落,稍倾,用力颇重(图十六④)。

(4) 擗笔——笔腹着力,落纸后迅速趯出,如“泥里拔钉”(图十七①)。

(5) 摔笔——笔锋横卧,笔身平摔(图十七①)。

(6) 皴笔——笔尖、笔腹横斜着力,侧锋斜下,用笔较干(图十七②)。

(7) 擦笔——笔锋横卧,笔身斜擦(图十七②)。

(8) 揉笔——笔锋全身着力旋转揉动(图十七③)。

(9) 颤笔——以笔尖或笔腹着力,稍倾斜,抖擞运行,似顶风奔走,如逆水行舟,表现顽强的力量感(图十七③)。

5.就笔触效果而言,有方笔、圆笔、干笔、湿笔:

(1) 方笔——侧锋所为。起笔、行笔、收笔皆用侧锋;其笔划棱角外露呈方形,厚重而遒劲,如写魏碑(图十七④)。

(2) 圆笔——中锋所为。起笔、行笔、收笔皆用中锋;其笔划锋棱内含呈圆形,厚实而圆浑,如写篆书(图十七④)。

(3) 干笔——笔锋含水少,笔划干燥、苍劲,但勿太过,太过则枯(图十八①)。

(4) 湿笔——笔锋含水多,笔划湿润、浑厚,但勿太过,太过则肿(图十八①)。

用笔宜忌:

切记笔为人使,不可人被笔用。笔法是表现意象的手段,绝非一成不变的教条,要在实践中灵活运用,并根据不同的生活,不断创造新的笔法。无论什么笔法,从效果上看都应达到“劲、老、松、圆、活、厚、毛、润、巧、拙”。即苍劲、老辣、轻松、圆浑、灵活、厚重、毛涩、润泽、灵巧、古拙。同时切忌“板、露、结、枯、弱”。即死板、刻露、结滞、干枯、纤弱等病。

(三) 墨 法

墨即黑色,是重彩之和,画道之中以墨为上。所谓“墨分五彩”即焦、浓、重、淡、清;所谓“五墨六彩”即干、湿、浓、淡、黑、白。——两种说法各有侧重:前者仅指墨之色阶,后者还涉及到墨色之功能,即“干湿”表示苍翠秀润,“浓淡”表示凹凸远近,“黑白”表示阴阳明暗(沈叔羊《六法论》)。

所谓墨法，即水墨表现物象的法度、法则，兹分别简介如下：

1. 浓墨与淡墨：淡墨即浓墨加水形成的无数层次的淡墨，这是“五墨六彩”的基础：

浓淡墨在具体运用时要注意浓淡相间，不可依次排列(图十八②)。

浓淡墨处理要注意墨韵，或先浓后淡，或先淡后浓(图十八②)。

先浓后淡其法有三：

(1) 清水笔蘸浓墨直接挥写，由浓自然变淡(图十八③)。

(2) 干笔蘸浓墨先画浓处，再逐次笔尖蘸水画淡处(图十八③)。

(3) 干笔蘸浓墨先画浓处，再逐次笔根滴水画淡处(图十八④)。

先淡后浓其法有二：

(1) 清水笔蘸浓墨先画淡处，再蘸浓墨画浓处(图十八④)。

(2) 以全锋蘸浓墨先画浓处，再以手拭干浓墨蘸清水由淡至浓挥写之(图十九①)。

传统的用笔观点是“以淡为贵”，所谓“淡墨生古香”。但也不尽然，大画家齐白石最习惯用大块焦墨，不也同样脍炙人口吗？可见问题的关键是要根据立意而定，同时要搭配适当，浓淡得宜。

2. 焦墨与黑墨——焦墨是干燥的黑墨，黑墨仅次于焦墨。其用法有二：

(1) 用于画之完成阶段，以焦浓墨提神。明代陈淳多用此法(图十九①)。

(2) 用大块焦、黑墨与大块浓淡墨相间使用，获得浑厚拙重之效果。齐白石、潘天寿多用此法(图十九②)。

3. 干墨与湿墨——指墨色效果而言。一般笔干则墨干，笔湿则墨湿(图十九③)；但干笔也可以画出湿笔效果，湿笔也可画出干笔效果(图十九③)，这后者的奥妙是行笔的速度。干笔走慢则湿，湿笔走快则干。

4. 破墨——破开死墨，制造墨韵。其法有四：浓破淡，淡破浓，湿破干，干破湿(图十九④)。

5. 泼墨——倾墨于纸上，或饱蘸浓墨以大笔迅扫之(图二十①)。

6. 积墨——由淡到浓层层皴染，待前一层墨干后再加第二层墨(不干而积易混浊)。积墨时要注意交错用笔，保留空隙，切勿画腻(图二十①)。

7. 晕墨——用水或淡墨画出形象，不等干以淡墨复晕之(在生宣纸上)，亦称“渗托”(图二十②)。

8. 水攻——浓墨画出形象，不等干以清水滴入攻出墨韵(参看图二十①与图二十七①)。

以上八法乃前人用墨实践的总结，切勿机械理解，具体画面上要掺合运用。同时要研究不同水调墨的不同效果：

自然清水调墨，晕化自然，留笔痕，有“水线”(图二十③)。

胶水调墨湿润而透明，但在生纸上不留笔痕，无“水线”(图二十③)。矾水或胶矾水调墨亦然(图二十④)。

用墨宜忌：

用墨同用笔，即墨为人使，不可人被墨用。根据立意需要有时要“惜墨如金”，有时须“泼墨如水”。墨色要清洁灵活，不可呆板失宜。