

法技画鸟花藻味郭



郭味蕖花鸟画技法

郭怡孺 邵昌弟 编著

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

郭味蕓花鸟画技法/郭怡琮,邵昌弟编—人民美术

出版社 1993

ISBN 7-102-01207-1

I 郭… II ①郭…②邵… III 花鸟画—技法(美术)

IV J212.27

郭味蕓花鸟画技法

编著:郭怡琮 邵昌弟

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑:吴葆仑

装帧设计:李秀玲

北京胶印厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

1993 年 12 月第一版 1997 年 12 月第二次印刷

开本:787×1092 毫米 1/16 6 印张

印数:10,000—20,000 册

ISBN 7-102-01207-1/G·178

定价:21 元

目 录

“理论、生活、技巧”	3
笔墨	5
造型	12
构图	19
色彩	26
写生	29
勾染 勾填 勒廓	33
点染 套罩	40
竹 梅 兰 菊	45
坡石 水口 苔草	55
蔬果 器物	64
禽鸟	68
代表作品	72~87
(1) 惊雷 (122×94cm)	1962 年作
(2) 晚风 (138×96cm)	1962 年作
(3) 月夕 (138×96cm)	1964 年作
(4) 初阳 (138×96cm)	1963 年作
(5) 嫩晴 (138×96cm)	1963 年作
(6) 丽日 (122×96cm)	1962 年作
(7) 春涧 (129×98cm)	1963 年作
(8) 寥廓江天万里霜 (138×96cm)	1964 年作
(9) 霜红时节 (137×98cm)	1965 年作
(10) 芭蕉 (128×70cm)	1962 年作
(11) 东风朱霞 (186×112cm)	1962 年作
(12) 绿天 (141×105cm)	1962 年作
(13) 蔬香 (136×105cm)	1965 年作
(14) 白荷 (124×96cm)	1965 年作
(15) 晓露未晞 (144×109cm)	1963 年作

(16) 潺潺 (186×115cm)	1962 年作
正不必作前人墨奴——郭味蕖生平和艺术成就	88
(1) 青年时期的郭味蕖先生	88
(2) 郭味蕖先生的部分著作	90
(3) 1969 年底郭味蕖离京之前	89
(4) 郭味蕖先生常用印章	91

“理论、生活、技巧”



郭味蕖先生像

郭味蕖先生是一位学者型的画家，他主张理论、生活、技巧三轨同步、互补共进。对于技法不可不重视、但不能片面强调，技法是随着作者艺术观的转变和生活体验的不同，也在不断地发展变化着，不是僵死固定的。他主张要对前人的技法进行全面研究，而不是一味接受和重复。要从技法的产生、演变、继承和发展的角度来分析，从纵的历史演变和横向的对比联系中把握技法变革的规律。重点分析代表画家的个人风范、时代特点和在历史上所做出的贡献。在全面认识的基础上去设计自己的创作道路。并不断创造新的表现技法。

郭味蕖在教学中反对单纯教授和学习技法，更反对只学一家一法，他注重教理论、教规律、指导学生全面掌握技法要素和创作规律，主张培养创造者而非临摹手。他的技法专著《写意花鸟画创作技法十六讲》，更是从艺术创作的角度来分析讲解了思想、生活、技巧、构图、笔墨、色彩等关系。但遗憾的是由于历史的原因，他没有更多联系自己作品来加以分析。

本书将紧密结合他的作品，以他的创作理论为

导线，首先就笔墨、造型、色彩、构图、写生等方面，分析介绍他的创作技法。再介绍他经常使用的勾染、勾填、勒廓、点染、套罩等表现技法。然后就他经常表现的竹、梅、兰、菊、坡石水口、蔬果、禽鸟等做具体技法分析。

为了便于理解郭味蕖的技法，有必要对他的艺术思想和技法特色做些简单介绍：

一、在创作理论上郭味蕖树立了花鸟画的革新观，他说：“所谓民族绘画传统，是源远流长的长江大河，而不是一湾死水。它是在漫长的岁月中，通过历代画家们辛勤劳动创造出来的。但历代绘画的发展可以说是自发的，听其自然演变的。今天我们则要遵循客观规律、有目的、有计划地去创作出既有民族特色又有时代精神的新作品”。同时进一步指出：“今天人们的思想以及人和自然的关系上都发生了极大的改变，艺术中的山水花鸟形象应该面貌一新，具有历史上从未有过的那种开朗、健康、乐观、欣欣向荣的社会生活情调和气氛”。

“继承是为了革新，为了创造。继承是革新的出发点，继承只是手段，而革新才是目的”，“花鸟画的

创新,是时代赋予我们这一代花鸟画家的任务,这就要好好地认识,还要好好培养创作基础,包括思想基础,生活基础,技法实践基础,理论修养基础,这些似乎缺一不可。”

二、在创作与生活的关系方面,他认为“花鸟画家只有长期地深入生活,才能创造出有生活气息而又孕育着时代精神的好作品”,“花鸟画家深入生活从广度上不应限于大自然,而应包括更广义的社会生活。体验生活也要超过一般人的深度,要把常人看不到的地方做为用心处”。

他把写生融入写意画中,强调自然美,以创造真实的视觉感受和心灵感受,并从中生发新的笔墨形式和笔墨结构。他说他创造的花鸟形象“是从大自然中来,得江山之助的”,是有自己的深切感受和审美主张的形象。打破古人的程式与法度的局限,他的自然观与艺术实践,使他笔下的写意花鸟画具有不同于古人的新的境界。

三、对传统技法进行大胆分解和重组,以产生新的表现方法,特别是在写意与工笔相结合、重彩与泼墨相结合、花鸟与山水相结合,以及焦点透视与散点透视相结合方面取得了成果。这种对传统技法重组、分解、强化、提炼和新观念,有利于中国画技法的拓

展。

四、在构图、笔墨、色彩诸方面都具特色。构图方面对取势问题、骨架结构、形的组合、层次处理,以及截断法的运用等方面都有理论和实践成果。在笔墨方面形成了一套足以反映他的修养、人格的笔墨程式语言,典雅、刚劲、挺秀、畅达的笔法,浑朴、苍润的墨气。把笔墨表现形质的一面与表现精神的一面完美结合,纳入艺术的审美范畴。在色彩方面,对创造色彩主调、增减色价、创造色平面,以及装饰风趣、处理色与墨的关系等方面,都取得了成功。

五、在表现梅兰竹菊等传统题材方面,他的艺术造诣,能熔铸古今自创新意,特别是在墨竹的表现上更是匠心独运,有所发展。

六、在表现题材上有很大扩展,那些过去不登大雅之堂的山花野卉、蔬果农具,都被一一收入画图,新的意境和多种多样的美丽形象被进一步认识并被创造出来,扩展了花鸟画的表现天地。

郭味蕖做为一位学者型画家,是把花鸟画当成一个完整体系来研究,从历史演变、民族精神、艺术规律、生活实践、技法创造等方面,作整体研究和创作实践。在学习、研究他的具体表现技法的时候,万不可忽视他的整体创作精神。

笔 墨

郭味蕖先生认为：“笔墨是艺术语言，形象韵味，包揽无余。艺术性高。就是笔墨要求高”，“性格形象是有生命的，要皆从笔墨的熟练运用而出。笔墨要通过技法来表现，一幅有笔有墨的画，更能表现客观物象的内在精神。三笔五笔，而已神完意足；一点一刷而已韵味无穷；铁划银勾，能表达物象的力量；氤氲氤氲，能表现空间气势；明快雄奇的布局，要在笔墨构图中去探索；风晴雨露的情调，以及个性奔放的品格和天籁自鸣的化境，须从笔墨技法去寻求。”

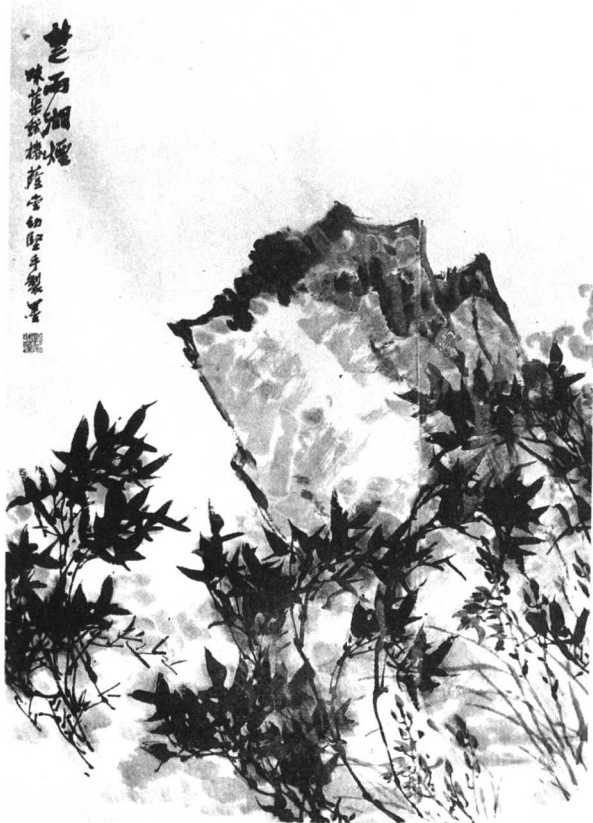


图1 楚雨湘烟

他认为：“研究笔墨技巧，要钻研历代画论，借鉴前人的实践经验，还要通过认真的个人实际锻炼，加以分析、综合，总结。通过有个性特色的运笔用墨和笔墨之间的不同搭配与组合，形成一种有机的笔墨形态和结构。这不但能表现物象的形质，更能展现作者的情绪、心态、修养和气质。每一位成熟的画家，都形成了一套足以反映自己修养、风格的笔墨程式语言。”（图1、2、3、4）

他在一幅墨竹中题道：瘦而腴、秀而拔、欹侧而有准绳，折转而多断续（图5），这也可以透析出他的部分个性。他作画很快，看起来却像慢功，在那敏捷的笔致里流贯着运气的秩序，一笔画的整体气韵，又笔笔有着落，处处有照应，自然而然地形成了与自己的心律相谐和的书生般的小写意风度。”（刘曦林《郭味蕖传》）

典雅、刚劲、挺秀、畅达，是郭味蕖作品的基本格调，这与他使用什么样的笔墨语言关系很大。中国画最基本的造型语言是用笔墨组成的线条、墨块和点，但每位画家对这三种因素的选择不同、组合不同、比例不同。郭味蕖作品以线为主，用线多于用墨，勾勒多于点染，尽量发挥线条的表现力，利用线条的结构、情态、节奏、旋律来构成画面总的格局。墨和色等因素也尽量统一在线构之中。

他的线具有简约、含蓄、灵变、洒脱、挺秀、浑厚、流畅、自然等特点，正是因为能把这些微妙、复杂、甚至相互矛盾的因素统一在一起，因而给人一种味道醇厚的丰富感。简约，是他所努力追求的，他力避废笔，以尽可能少的笔墨来表现尽可能丰富的内容，这不但是对笔墨的熟练掌握和运用，而且是建立在对形象的准确提炼和概括的基础上。他认为上升到规律和程式的线条才更为简约。含蓄，就会给人一种深妙的韵味，他的线条不简单化、不表面化，注意表现丰富的内涵。灵变和洒脱是他的又一特点，善于表



图2 银汉欲曙



图3 桃花竹石



图4 雨花台畔

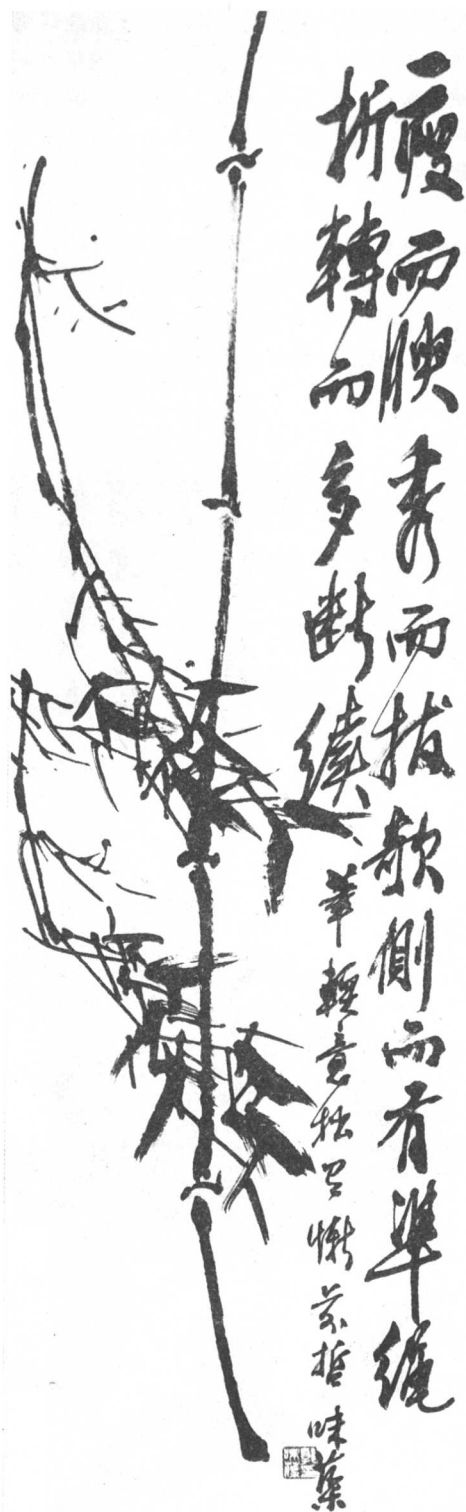


图5 竹

现线条动态、动感的美，以表现生命的活力。他特别注意运笔的时序和气的连贯。他的线条不但有流畅飘逸的一面，还有挺秀、刚健的一面，注意用笔的力度，使情感在运笔的过程中一直和笔力、笔气融合在一起。以气运笔，注意力的方向、力的走势和力的生长之美，力避笔懒、势散和用笔稚弱。他最忌用笔虚张声势，认为那样反而虚弱无力，经不起品味。他的线条又有浑厚、质朴的一面，这是沉着、稳重、具有力的内含、力的孕育的线条，是不修饰、不做作自然流露的线条。(图6、7)

这些特点与用笔极有关系，他说：“用笔忌流走，忌轻浮滑软、贵遒劲有韧力。遒可去轻忽，劲以气胜，有韧力则笔挺健而所谓能运圆笔，始能出中锋韧线。转折旋叠，有提力拖力，才能外有力气，内具神趣，神即含蓄。用力沉着，笔笔运到，才能具奔雷坠石、惊蛇入草之趣。笔重始能得体积，用笔草率无力，是谓躁笔，不得笔润。”他还说：“运笔要避免板滞、纤弱、霸悍、甜滑、枯槁、浮薄、柔媚、碎杂、稚软，画家笔底下所出的线，是要‘写’出来，不要随弯就势地‘描’出来。用笔要避免描、涂、抹。描笔无力，无起伏变化，涂抹是见墨不见笔，是人被笔用。”



图6 兰竹



图7 雪霜丛中春意浓



图8 蕉竹

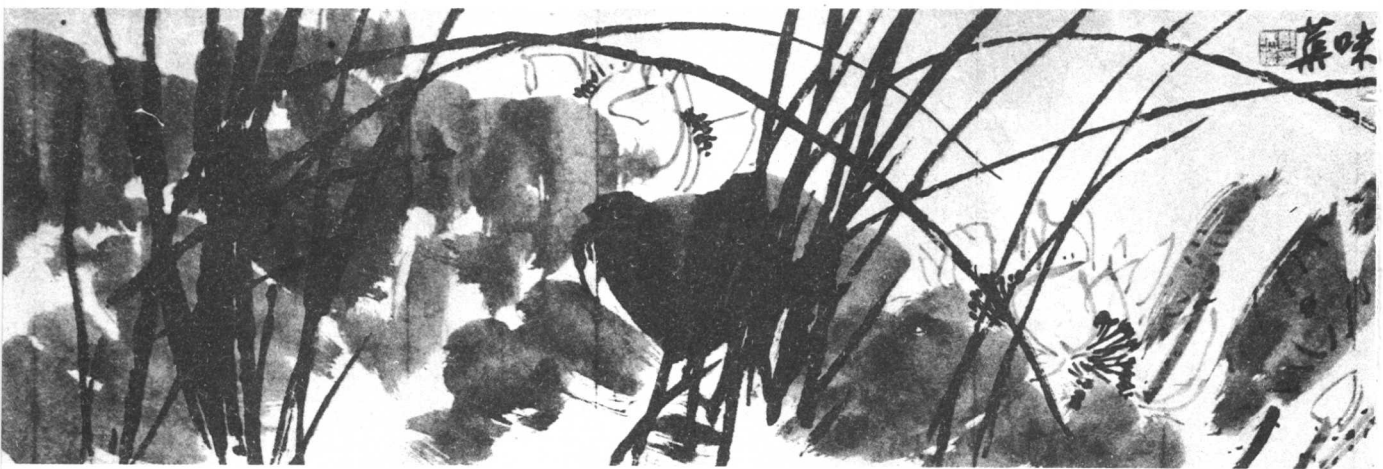


图9 水仙竹石

五更霜色
味集



图10 五更霜色



他勾线多用狼毫笔，常用大书画、中书画、兰竹等。线条粗细变化不大，多用中锋，沉稳含蓄。在线条的组织中，注重线条的大结构、大变化、大对比，进行整体处理，不刻求笔墨的小变化、小趣味。他利用疏密、聚散、浓淡等因素进行笔墨的整体设计，使画面开朗明快、节奏力强，加强了形式感，并长于运用线条组成不同的情感节奏和韵律，充分发挥线条的情感效能。

在他的笔墨结构中、笔是骨、墨是肉。用线作为造型的主要手段，墨起辅佐和丰富作用。用墨很慎重、也很巧妙。他用墨来表现形体、形质、阴阳、凹凸、起伏，更用来表现气氛和色彩。他认为用墨应取

得“蠕蠕欲动、冉冉欲飞”的效果，应有满纸蓊蓊郁郁、苍苍茫茫的浑朴生气。他特别推崇徐渭评陈鹤用墨的那种“蓊然而云、莹然而雨、泣泣然而露”的精妙境界。（图8、9、10）

他说：“写意花鸟画用墨比用笔尤难，笔是筋骨、墨是肌肉，笔可得形似，墨可得神韵，用笔用墨是相互联系的，不能截然分开。运墨要达到蒸云欲雨的气象。”在《写意花鸟画创作技法十六讲》一书中他对墨法做了具体介绍：“用墨有积墨、破墨、泼墨、套墨、渍墨、浓墨、淡墨、焦墨、宿墨、渍墨、跳墨种种方法，有渴、湿、浓、淡、焦的区别，有死活、痴

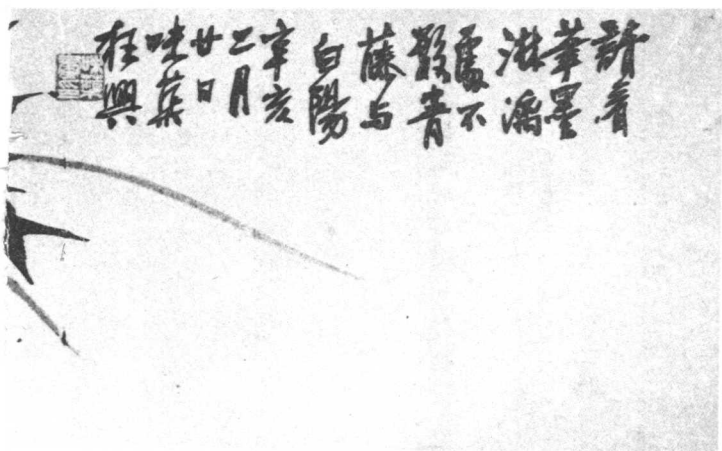


图 11 兰竹



图 12 数笔横塘秋意

钝、模糊、混浊、涩滞、淋漓、酣畅、苍厚、沉雄、生气、活泼、淹润、恬静的感觉。写意花鸟画中勾勒，渴墨、湿墨、焦墨兼施；点气点染法画翎毛，多用破墨和套墨；晕染渲染多用积墨，大写则用泼墨、皴墨。用焦墨渴墨不能枯窘；用湿墨泼墨不能涣漫，积潦、滞浊；运用破墨要求先淡墨后浓墨或反之。但以浓破淡易，以淡破浓难。淋墨和积墨法，层层积染，多至数十层。跳墨是随时注意邻近的墨色，有意地扩大墨阶，若墨之深浅分五等，作画时，将一等浓墨和四等淡墨相邻并用，以加强对比效果。泼墨多任笔自然，胸有成竹，随机灵变，淋淋漓漓，磅礴磅礴，活活泼

泼。各种墨色要相互为用，要以淡得深，因渴成润，渴润间出。用墨也不能墨守旧规，一成不变。”

笔墨既有表现形质的从属的一面，又有表现精神的独立的一面。将笔墨独立出来，纳入审美的范畴，正是中国画所独到的。郭味蕖正是在创新的过程中，牢牢把握这一特色，继承和拓展了这一特色。

这里还要提到的是，他晚年的笔墨形式重新向文人画回归，这时他洗却铅华，只用水墨，以炽热的情怀，攀登在水墨的世界里。他这时的画，笔墨淋漓，纵横挥洒，且由小写走向大写，充满了旋律和节奏感，进入了更深的意境追求。（图 11、12）

造 型



中国画的造型是在写意理论指导下的意象造型，既是客观的，又是主观的，既是具象的、又是抽象的，既是再现的，又是表现的。这些对立的因素在我国写意绘画中，既不互相排斥、又不机械拼凑而是有机地合成为一种审美要求。形成一种完美的意象造型法则。但有人侧重客观，偏重写实；有人侧重主观，偏重写意。

从历史发展来看，唐宋时期重写实，明清时期重写意。郭味蕓是把唐宋时期注重写生、造型缜密严谨的一面，与明清时期注重笔墨意趣、浑朴生动的一面，互相融合，形成了自己的造型特点。

在塑造形象时，特别重视创造形象的典型性。他具有把生活的真实转化为艺术真实的能力。这不是

一种简单的载体转移，而是艺术的表现。这种能力正是创造性的中国画家所必须具备的。

他经常把写生形象直接引入创作之中，认为花鸟画家应该到生活中去抓取最生动的形象和最新鲜的感受，他强调画家应该发现常人所不易发现的美，经过体察、提炼，去创造丰满、新奇又生动的形象。

他十分重视对情感的表现，重视捕捉和刻划能表达情感的形象，强调用“态”来传情。红茶花的端庄富丽（图13），自茶花的娟秀（图14），虞美人花的婀娜（图15），水仙花的飘逸（图16），翠竹的挺拔，杜鹃花的璀璨。这里强调的是生命的意态，对一花一叶并非都要求肖似，但在整体感觉上却真气逼人，表现出浑然和谐的整体生命精神。

◀ 图 13 红茶花

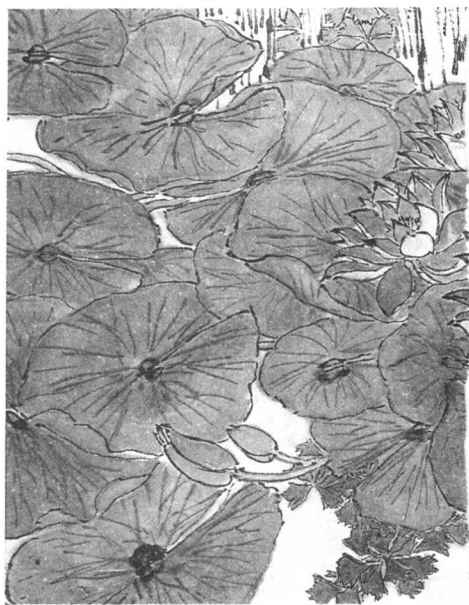


图 14 白茶花

图 15 虞美人

图 16 水仙





这就是他一贯主张的“根据客观特征和主观精神两方面来创造典型形象”的具体体现。他认为：“典型形象必须是自己加工的，要创造有自己的深刻感受和自己的审美主张的形象”。他在写生或创作时，都很重视对象的形体构成和生态节奏，充分去反映自然物的生命精神。同时又注意使形象融入整体空间层次和氛围之中。使读者感到形真而境切。尽量追求直觉形象效果，引导你去欣赏造化天工的自然美而又不是简单地再现。

他笔下的形象，既有富于时代感的开朗、明快、生机勃勃，又有他本人典雅、刚劲、挺秀、畅达的个

人风格。不霸悍也不柔媚、不拘谨，而是有一种外柔内刚的感觉。在具体造型上多是寓方于圆、方圆结合。从外部形态看饱满浑厚、以圆为主，而内部骨架则是方正的、挺秀有力度的。（图 17、18、19）

郭先生在塑造画面整体形象时，还长于创造形节奏。利用方、圆、三角等不同的形体组成节奏，具有较强的形式感。常用的方法是类相形的重复和异相形的对比。如《惊雷》（彩图 1），竹竿、竹节，是宽窄大小不同的长方形的重复，纵势排列；石头、竹箨、竹叶等，多是三角形，与长方形构成对比，利用了自然美中的抽象形式来塑造艺术形象。又如《秋

使兒當
近天
味笑
味笑
味笑



图 19 西红柿