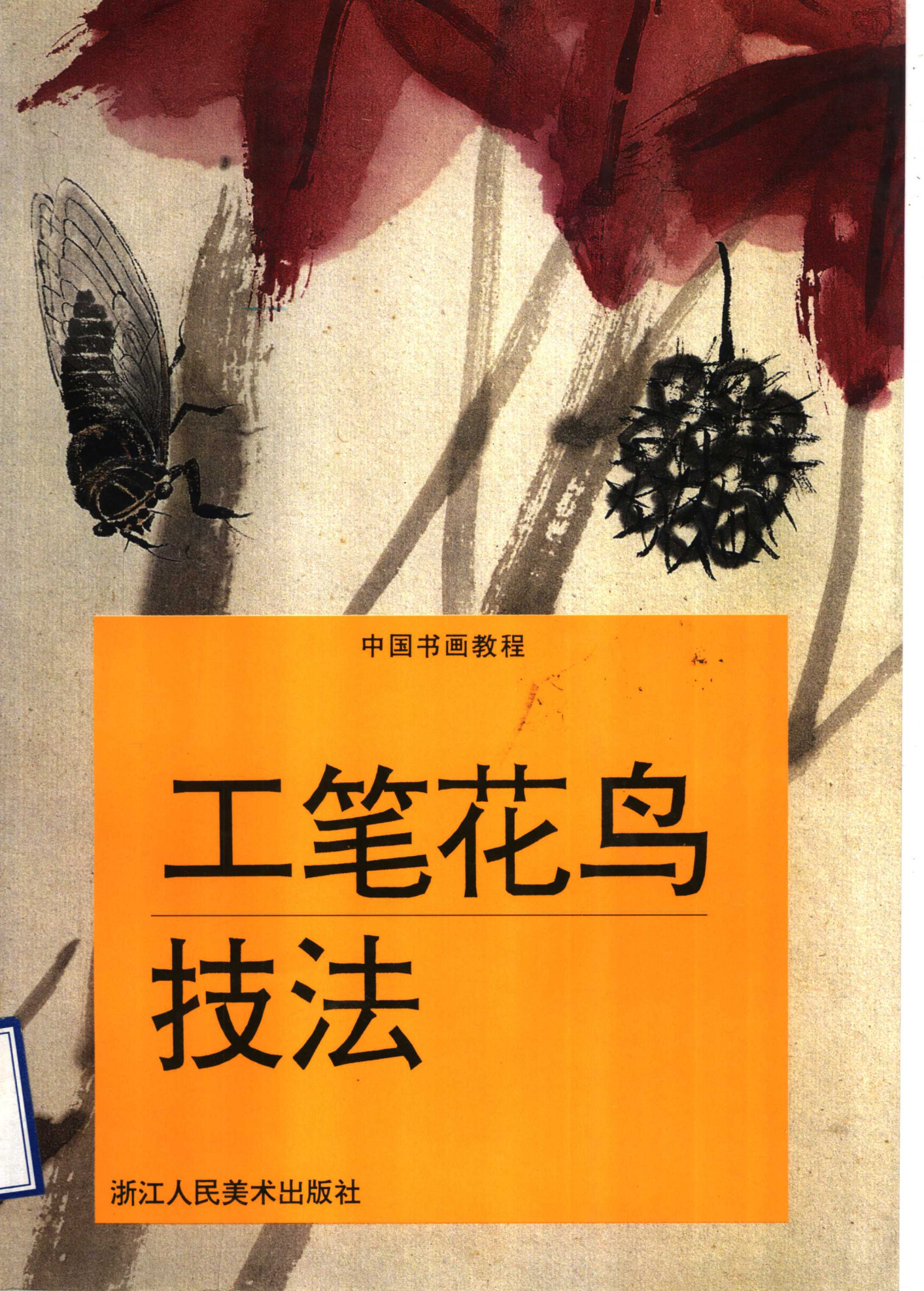




中国书画教程

工笔花鸟 技法

浙江人民美术出版社

工笔花鸟技法

叶玉昶
叶玉昶
徐家昌
毕 彰

著文
绘画

浙江人民美术出版社

(浙)新登字2号

责任编辑:李介一

装帧设计:聿文

工笔花鸟技法

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路347号)

全国各地新华书店经销

浙江兴发印刷厂印刷

1998年1月第1版·第1次印刷

1998年11月第1版·第2次印刷

开本:787×1092 1/16 印张:4.75

印数:8,001—13,000

ISBN 7-5340-0750-X/J·645

定价:22.00元

叶玉昶：

1937 年生于江苏南京，1962 年毕业于中央美术学院华东分院中国画系，师从潘天寿、吴茀之先生。编著有《白描花卉集》、《双勾花鸟》、《花卉写生》。

層疊冰綃



目 录

概	论
白	描
重	彩
淡	彩
没	骨
临	摹
写	生

概 论

一、花鸟画的分类

根据画史记载,在传统绘画中列有十三科。其实,有些科目完全可以归纳在一起。目前,中国画一般只分为人物、山水、花鸟这三大科,因为花鸟画涉及的题材十分广泛,在取材上又有其自身的传统习惯及方式,所以又可细分为:

花卉——以花草为主要表现对象,不配以禽鸟。既可以高贵的奇花异草成图,也可以寻常的山花野草布局。

走兽——以兽畜为主要表现对象。可以凶猛的虎狮熊豹入画,也可以活泼的獐猿猫狸构图。

翎毛——以禽鸟为主要表现对象。可以珍贵的孔雀凤凰布景,也可以常见的燕子白颈成局。

鳞介——以水族动物为主要表现对象。可以通身布满鳞片的金鱼黄鲤为对象,也可以披甲带壳的蟹虾龟鳖为题材。

草虫——以昆虫类为主要

表现对象。可以轻盈善飞的蜻蜓蝴蝶作画,也可以敏捷跳跃的蟋蟀甲虫为图。

在以上述不同对象为题材作画时,构图表现时有两种形式:一是布置些适合对象生长习性的坡石花草或溪水萍藻作为背景,以衬托对象的性格和增加自然情趣;二是舍弃一切背景,以空白取而代之,以突出对象和增加联想。

与人的日常生活有关的器物,也常常能够勾起画家的联想,以物传情,挥毫而抒之。诸如杯盘瓷罐、灯书篮笋,均可移情入画。

花卉禽鸟、走兽鳞介,自由地生活在大自然中,它们不仅与自然环境有着密切关系,而且相互之间也存在着一定的联系。画家为了表现对象的性格神态,必然不能忽视上述种种联系,故而有时为了达到立意要求,可能出现跨越上述分类的情况。但这类取材一般都有其不同的侧重面,根据这些不

同的侧重面也是可以予以分类的。

二、花鸟画的发展

花鸟画的形成晚于人物画而早于山水画。

远在新石器时期,在一些器具上就出现了以动植物为内容的纹样。尽管不尽完善,但虫鱼草木之美,已被人们所注意。在青铜时代、战国和秦汉的帛画、砖刻、壁画中,以花鸟为题材的画已有所发展,但大多数是单独纹样或以配合性形式出现,尚未发现以花鸟为表现对象的独幅画。《宣和画谱》记载,在南北朝陈代(557—589)有一位叫顾野王的人,“画草虫尤工”。这说明当时画家已有生活观察能力和以写生入手的创作方法。但这个时期还没有形成独立的花鸟画派,可说是花鸟画的萌芽时期。

唐代在政治、经济、文化等

方面均有较大的发展,尤其是经济的发展,给文化艺术奠定了坚实的基础。所以,绘画的发展极为迅速,出现了许多著名画家,如韩滉、韩干、边鸾等等,其中以边鸾最为驰名。唐朝《名画录》记载:“少攻丹青,最长于花鸟折枝,草木之妙未之有也。”而且“精于设色,浓艳如生”。这段记载不仅对边鸾的作品进行了评价,同时也记录了唐朝花鸟画的发展情况。当时在取材形式上已出现了折枝画法,在表现形式上是先勾勒后设色,色彩浓重艳丽。当时画家大多以雀鸟、草木、蜂蝶、花竹、畜兽等为表现题材。从画家人数来看,比前朝众多,宫廷及民间皆有高手出现。及至唐末,画家人数也甚为可观。诸如刁光胤、滕昌祐等人,他们吸取前人长处,不断扩大表现题材,着力于写生,注重对象的形态神情表现。所以,花鸟画发展至唐朝已经形成独立的画派,为以后的发展奠定了基础。

五代最有代表性的画家当推徐熙与黄筌二人。徐熙,钟陵人,有“江南布衣”之称。他生活在寻常百姓之中,游于湖边山丘之间,故多以汀花水鸟、虫鱼蔬果为题材。据《画鉴》记载,他的画风“落笔颇重,中略施丹粉”,又有《梦溪笔谈》记载:“以墨笔画之,殊草草略施丹粉而已,神气迥出,别有生动之意。”不难看出徐熙在笔墨表现上脱去工整均匀,而强调运笔的提按轻重,使线条奔放活泼。鉴于此,在设色方面不可能重叠细

染,只作“略施”为辅。由于表现方法的创新,所以其艺术效果达到“生动之意”。从这些记载看徐熙的画,是以具有节奏感的线条勾勒对象,略施色彩,这种风格接近水墨淡彩画法。

黄筌,四川成都人,五代宫廷画家。《梦溪笔谈》记载他的画“用笔极精细,几不见墨迹,但以五彩布成,谓之写生”。可见黄筌的画是以精细工整的线条勾勒对象,而后施以五彩,并着重以色彩为主要表现手段。这种风格即现在的工笔重彩风格。

对于徐、黄二人的不同艺术风格,过去画坛上一直有“黄家富贵,徐熙野逸”的说法。这两位画家是当时花鸟画坛杰出的代表,不仅继承了前人的创作经验,而且在完善和发展花鸟画方面作出了创造性的贡献。徐熙为后世画坛豪放一路的风格开辟了道路;黄筌为后世画坛工笔一路的风格树立了典范。

在继承唐、五代绘画的基础上,宋朝的花鸟画发展极为旺盛。根据记载,当时花鸟画人才辈出,风格多样,画家的视野较前朝已更为扩大。当时还出现了“翰林院画院”,画家云集于此,探讨学术,切磋技艺。尽管画院是为当时少数统治者消遣而设,但在客观上却对绘画艺术起着一定的推动作用。

宋代画家大都得力于写生,并以工笔为主要表现风格。在众多画家中,赵昌可说是群龙之首。他初师唐代滕昌祐,后又兼学五代徐熙、黄筌二人。《图画见闻志》记载他“每晨朝

露下时,阑槛谛玩,手中调彩色写之,自号写生赵昌”。晨曦露下,阳气初长,万物苏醒,神态盎然。画家选择此时写生,是长期体察生活的经验。对象的色彩变化是体现神态的主要部分之一,惟恐失此,故而“手中调彩色写之”,这是直接领悟生活感受的有效方法。所以赵昌所作不只是对象形体的记录,而是以形为基础来表达神情态度的。画论中又记载他“作折枝花卉极有生意,传色尤造其妙”。这种评论对赵昌来说是中肯的。

除此外,还有许多名家,如易元吉、吴元瑜、李公麟、赵孟坚、李迪等等。他们有的以五彩成图,有的以白描入画,皆能得心应手,运转自如。在这个时期还应提到的是宋徽宗赵佶,虽为皇帝,但酷爱书画,除创瘦金体书法之外,还长于花卉禽鸟。从历史角度来看,赵佶对宋代花鸟画的发展起过很大的作用。历史是沿续的,五代徐熙之孙崇嗣,脱去野逸之风,另开蹊径。他不以线条勾勒对象,直接以五彩抓形取神,开创没骨法,一改陈规,扩大了花鸟画的艺术表现语言。黄筌之子黄居安,虽得家法,但能兼取他法并融合自己的个性于画中。画论评曰:“妙得天趣,自成一家。”可见五代徐黄二人对宋朝花鸟画的直接影响。

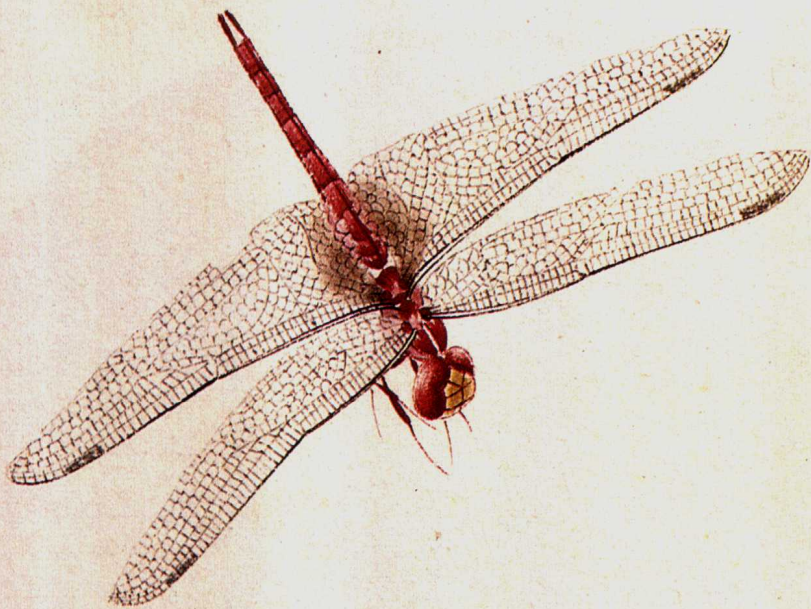
宋朝花鸟画以工笔占主导地位,但也出现了一些粗犷豪放的表现风格。如苏轼、文全、杨无咎等人,以墨竹、墨梅见



宋 赵昌 写生杏花

北宋的花鸟画家，赵昌自成一派。他画花卉是写生，与徐熙的写意不同，与黄筌的工笔也不同。当时徐、黄两派势力极大，所以他以写生为主的新画法不为一些文人所重，米芾甚至说他的画，只堪做酒铺隔间之用。其实，赵昌学习绘画的方法，十分正确。他每天清晨起来，在朝露之下，绕着园圃仔细观看花木的形态，遇有可以入画的，就立刻在手中调色，把它画下来，自

号“写生赵昌”。这张杏花图中，每朵杏花，花瓣的边缘向内微卷，花的中心各有一支雌蕊，很多雄蕊。雌蕊较粗且高出雄蕊之上，这些细节都与杏花的自然形态相符，若非亲身仔细观察，很难画得出这么逼真的杏花图。赵昌善画花卉，所画折枝花卉、蔬果更为生动。他性情高傲，不敷衍权贵，对自己的画很珍惜，不轻易送人。到了晚年，更把作品深藏起来，所以他的画传世不多。



齐白石 册页(局部)

长,均脱去工整细腻、勾线设色的手法,为明朝的写意画崛起吹响了前奏。

宋朝的花鸟画,不仅拥有庞大的画家队伍和丰富多采的艺术表现手法,而且完善了以形写神的创作手法,对后来花鸟画的发展产生了深远影响。

元朝的花鸟画处在一种变革状态之中。许多画家对前人的陈法感到不满足,甚至产生厌倦感。于是,另求方法以适应画家心灵的需要。不少画家喜以水墨作兰、竹、禽鸟,并达到“墨花飞舞,似五色照眼”的艺术效果。针对前朝工整细致、严谨入微的表现风格,提出“逸笔草草,不求形似”之说。实际上是要求扩大笔墨表现的自由度,强调以生活感受去表现对象的神韵。从元代的作品来分析,大部分用笔奔放豪爽,不假修饰,强调运笔速度的快慢对比和虚实轻重对比,给人以生机勃勃,神采奕奕的艺术感受。在用色方面,求雅去艳,以意代色,以情布彩。这种表现方法,实际上是由工笔过渡到意笔的成功探索。这个时期的画家以钱选、王渊、陈琳、王冕、吴镇等人为代表。

明朝的花鸟画可分为两路:一路是继宋朝院体画派衣钵的工笔画派,以边文进、林良、吕纪、陈洪绶等人为代表。林良、吕纪的用笔较为粗犷,在严谨工细中求气势。而陈洪绶则于工整中求巧变,毫发中得活力,尤其是在形象塑造上作

了大幅度的变形夸张,这种充分展示自我个性的艺术表现手法,对后世产生了较大的影响。另一路则是写意画派,以沈周、唐寅、徐渭、陈淳、文徵明、陆治、陈道复等人为代表。他们在前人经验的基础上,充实和发展了写意花鸟画的艺术表现力,在笔与墨、水与墨的结合与运用上,以笔取质,以笔传情,以墨代色,以墨达意。强调“遗貌取神”,画外求情。用笔简练概括,纵横潇洒,并用多种笔法巧妙地表现了对对象的质感和神态。更可贵的是充分发挥了水与墨在生宣上的艺术效能,氤氲之气,淋漓之感,具有承前启后的影响。

花鸟画发展至清朝又有突破性的发展。首先要提到的是朱耷和石涛这两位画家。他们在当时及至现在都具有深远影响。

朱耷,明宗室后裔,一生对明朝覆没隐痛于怀,往往借笔抒发,虽画一花一鸟却寓意寄情。所以,他的作品用笔甚少,刁零稀疏,寒意逼人。而在造型上,则求怪求奇以寄讥讽之意。赋予花鸟画如此强烈的思想情绪,这在以前是极少见的。除上述特殊性外,朱耷在笔墨的运用上,具有突破性的进展。他虽继承前人中锋用笔,但强调了节奏与方向的变化,拓宽了毛笔的表现力。

石涛擅长山水,精于花鸟,所作皆水墨淋漓,奔放热情,得滋润渗化之妙。朦胧中以虚见实;明快中以实代虚,充分发挥

了墨润的功效。不仅如此,石涛还提出了“我用我法”及“笔墨当随时代”等观点,对画坛产生深远的影响。

朱耷、石涛各有所长,前者善于用笔,后者长于用墨。

除上述两位画家外,还有名噪一时的扬州八家,他们共同的特点是:脱去窠臼,打破常规,表现自我。

扬州八家生活在1683—1799年之间,有高凤翰、李鱣、汪士慎、高翔、金农、黄慎、罗聘、李方膺等人。除黄慎画人物外,其他皆以花卉为长。他们虽然居住相近,但却各具风格。在他们的作品中,尤其突出的是将书画金石融为一体,把花鸟画的艺术美推向新的高度。

在工笔花鸟画方面,以恽南田为首的画家,远追崇嗣没骨法,使这一传统表现形式得到复苏,并有新的发展与创造。造型之概括、色彩之华滋、意态之生动,一扫旧风,以清新、明快、活泼、艳丽的情趣,给画坛带来新鲜空气。

近代和现代的花鸟画,以任伯年、吴昌硕、赵之谦、齐白石、潘天寿等画家为代表。他们一方面继承前人经验,另一方面紧密结合现实生活,创造出具有不同风格的花鸟画。

花鸟画在漫长的历史长河中,积累了极为丰富的传统表现方法,这是我们中华民族的骄傲。当代有志于花鸟画事业者,应当在继承的基础上,大胆创新,赋予这一艺术以时代的风采。

白描

白描古时又称白画。是纯以线条勾勒对象,不施丹粉的一种画法。要求线条遒劲生动,结构严谨,充分表现对象的质量感和空间感,以获得精美传神的艺术效果。

一、起笔收笔法

顿挫,是勾勒的起笔法。用指将笔拿稳,指实掌虚,笔锋垂直于纸面,用力不要过度,手腕不可僵硬,以适当的力将笔锋向下顿压,使笔锋呈现微弱的弧形,再把笔锋轻轻向上提起,随后开始运笔,即完成顿挫起笔法。顿挫的轻重与顿挫后产生的笔迹大小成正比。顿挫下压重,其形迹粗大;顿挫下压轻,其形迹细小,顿挫的轻重应与线条的粗细协调一致。粗线条,顿挫可重些;细线条,顿挫可轻些。结构的交接处多用顿挫法来表现,既能使结构严密,又能使线条统一和谐。在两根线条的连接处,也常常用顿挫笔法来衔接。

收笔法有两种:一种是意到笔到,另一种是意到笔不到。所谓意到笔到,是指在勾线时,意思所指到的地方,笔迹也跟随而到。这种收笔法的线条,显示厚实的效果。所谓意到笔不到,是指在勾线时,笔迹尚未完全到达意所指之处,但其趋向又是指向意所指之处。这种收笔法的线条,呈现虚灵的效果。这两种收笔法,应根据需要使用,达到虚实相生,自然结合,相辅相成。不管是虚笔或是实笔,在收笔时都不宜过急,应力求平稳。

线条无论长短,均可分为起笔、运行、收笔这三部分用笔动作。从形迹上分析,起笔部分略粗,运行部分均匀,收笔部分略细。而这三部分的形迹必须统一协调,方能具有生动自然的表现。

二、线条组织法

白描,全靠组织线条来表现对象。因此,画面线条的疏密安排十分重要。有以密线衬托

疏线和疏线反衬密线这两种方式。密衬疏,一般是以体积较小的对象衬托体积较大的对象。体积大的对象相对来说线条疏少,空白面积较大;体积小的对象相对来讲线条繁多,空白面积较小。通过疏密衬托对比,大体积的对象就突出了。如在荷花的后面用密集的芦苇衬托,在牡丹花后面用繁密的桃花对比,就达到了密衬疏的艺术效果,突出了荷花、牡丹。疏衬密法,与上述相反,是把体积较小的对象画在前面,体积较大的对象画在后面。

白描画如果没有线条的疏密对比,画面空白便无大小之变,势必造成平板呆滞。只有经过巧妙的疏密对比处理,才能突出主要对象,让人从平淡中感受到节奏韵律。所以,完美的线条组织,是白描画的要素。

三、花、叶、枝干画法

线条,是中国画的主要表现手段,白描花鸟画更是这样。遒劲、生动、充满活力和情趣的

线条富有强烈的艺术感染力。如何用线条来表现对象的质量感、空间感,达到形神兼备的妙境,取决于线条的运用与组织。王绂曾说:“画竹之法,干如篆,枝如草,叶如真,节如隶。”可见要根据不同对象的质感,采用不同的笔法,才能传神。

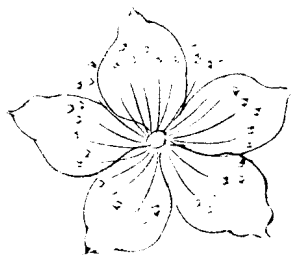
花,是由不同形状的花瓣组成的。花瓣的质地柔软娇嫩,细腻滋润。表现的时候,用笔要

圆厚流畅,用墨宜淡。花瓣有薄的、厚的和有绒毛的三种,并有单复瓣之分。薄的花瓣,用线宜细;厚的花瓣,用线可粗;有绒毛的花瓣,用笔略干,可以虚实相间的短线来表现毛茸茸的感觉。

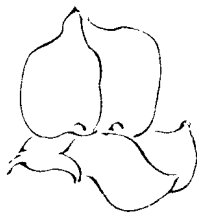
花蕊,如人的眼睛,是传神的关键部位。所以,在画花蕊时,用笔要准确干脆,用墨要浓于花瓣,方能醒目传神。花蕊的

画法有两种,一是用较浓的线条勾勒,一是以浓墨直接画出。一般前者用得较多,因为以线勾勒更能统一协调。在画花蕊时,应注意花朵的透视倾斜。同时,要以浓淡墨色来区分远近关系,这样才能生动活泼。

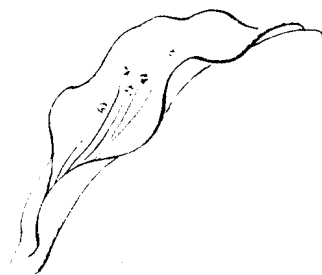
花萼,是衔接枝干与花朵的中间结构。所有的花瓣都是从花萼中生出,其质地较花瓣略粗硬。所以,用笔要挺劲,用



辐状



蝶形



舌形



漏斗形



唇状



筒状

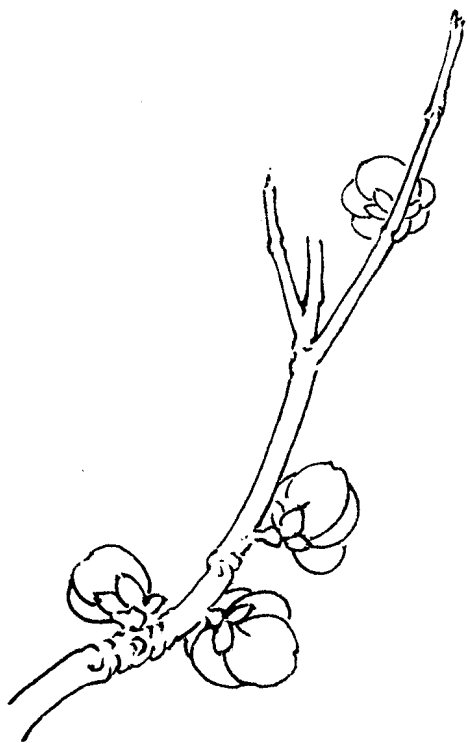
墨要比花瓣略浓。画花萼时，一定要画得严谨得势，否则不仅不能表现出花朵的丰姿，就连所有的花瓣也将失去归宿之处。

叶的质感较花硬，用笔应道劲生动，墨色可比花略浓。叶的轮廓线及叶面主要的叶脉，线条可略粗些，墨色可略浓；而叶面的细脉，线条要略细些，墨色也应略淡些。这样不仅富于变化，而且通过浓淡叶脉的对比可以表现叶的滋润感。在画长条形叶子时，勾线要富有弹性。叶的丰姿，除转折处外，最主要的是在叶的尖部，特别是出梢的叶子的尖部，它们的趋向、倾斜，直接关系到全局的呼

应和承接。线条勾至尖部位置时，笔要灵活自然，切勿滞顿拘板。叶两边的轮廓线和主叶脉，均在尖部会合。这三条线的排列，决不要交于一点，应有前后的变化，否则就会显得刻板。叶柄有长有短，它是从枝上生出来的。为使叶与枝衔接得有力，必须采用顿挫法。而且叶柄的长势要随着枝干的趋势自然成微弱弧形画出。叶柄的基部应粗大些，切忌圭角，只有这样才能表现出叶的生命力。

枝干，是支撑整株花的骨架，是最坚硬的部分。如果骨架不稳或无力，就直接影响整株花的生长与气势。枝干有木本草本之分，有光滑和粗糙之别。

其纹理结构有平行、扭转和鳞块形之不同。要根据这些不同质感及结构用笔用墨。画枝干，先用中锋将轮廓勾勒好，而后再用侧锋依据枝干的纹理，进行凹凸变化的皴擦，最后再以淡墨渲染，以示笔调统一并富于立体感。枝干的疤节处，宜留白，以示凸起，当中节孔应有浓淡变化，以明凹凸处。枝干的用笔，不宜水分过多，尤其是老干，以枯笔勾勒，方能显示其苍老有力。在画嫩枝干时，为表现其新生滋润之感，不妨用湿笔。在一幅画中，如果布置了粗大的老干，用墨不宜太浓，以淡枯为上，只要在老干上点以略浓的苔点，便可醒目提神。



花萼与花瓣的动势透视不一致



花萼与花瓣的动势透视相一致

四、禽鸟的画法

画鸟的程序是这样的：先画嘴、眼、头部，再画背、翅、尾及胸腹，最后根据鸟的神态画好腿脚。

鸟的嘴是角质的，用以啄食或攀物，所以比较坚硬和锐利。用笔要刚劲有力，用墨应浓中带干，水分不宜过多，否则显得柔软无骨力。嘴的方向朝左，可先从嘴尖部分下笔向嘴角方向画去。起笔处不可顿压，以虚灵之笔为好，画至嘴角处，可略加顿挫，如果嘴的方向朝右，其起笔反之。

眼睛，是鸟传神的关键部位，不可随意马虎。画眼睛先画眼睑内圈，而后再画眼眶外圈。通常以上下两个半圆弧线组合，起笔略加顿挫，先画上半圆，后接下半圆。待眼睑、眼眶画好后再点眼珠。点珠法，是以笔蘸浓墨，从眼珠中央圆心位置下笔，运用圆笔中锋，由左至右画圆形，由小及大运笔而成。眼珠的外形要与眼睑的外形相一致，并要根据鸟颈部的仰侧俯斜透视来决定眼珠的形状及位置，这样才能得神传情。若要渲染，靠眼睑部分要浓些，靠眼珠位置应淡些，并要分出上下圆形的明暗关系。为使眼珠富于立体感，可在瞳仁旁边适当的位置留出一圆点空白，以示高光。若画重彩，则不必留空白，而是用白粉点出。

鸟的腿脚，是支撑整个身体的，所以一定要画得有力，重心要掌握得准确。鸟站在地面上，各趾要紧贴地面，并符合地面高低的透视关系。当脚爪攀

枝时，趾要紧握枝干，趾的弯曲形状要与枝干圆柱体相贴合，并要明确表现各趾的关节结构。腿脚爪表面是一层略厚且坚硬的鳞块状物质，而爪的背面则是富有弹性的肌肉，在用笔用墨时均应予以区分。画腿脚有二法：一是以线勾勒出脚的具体形象，再进行渲染；二是不以线条勾勒而是直接以淡墨点画出脚爪之形，再在此基础上用浓墨根据脚爪表面鳞块形状逐个画出，并分出各个关节及正反面。总之，画腿脚要有骨肉方能奏效。

鸟的羽毛十分柔软密集，除嘴、脚外，其余身体各部均被羽毛所遮盖。羽毛的表现方法有两种：

（一）披蓑法

披蓑法，这种方法主要表现细长密集状的羽毛，如八哥、白头翁之类的鸟。蓑者，蓑衣也。形容羽毛的形状如同蓑衣一般。在未画前，先要以淡墨进行渲染，使鸟的各部结构关系明确，达到立体圆厚即可。一般说来，头、背部、翅、肩较浓，尾部与尾羽相接部分应虚灵，尾羽适当浓些。翅膀及尾羽的羽毛皆为片状，渲染时可以下一层浓来衬托上一层淡的方法来区分上下前后关系。待渲染妥当后，就可画羽毛披蓑法的用笔，起笔要虚灵露锋，先以略疏的线条根据结构及转折关系，依次参差如蓑状排列画下，而后再用同样的方法根据需要复加一至两三遍，使原来稀疏的

羽毛逐层加密、加厚。在复加时，应在羽毛与羽毛之间的空白处下笔，尽量少重复。画披蓑形羽毛，切忌结块不匀，要蓬松有力，统一协调才能表现羽毛的质感。

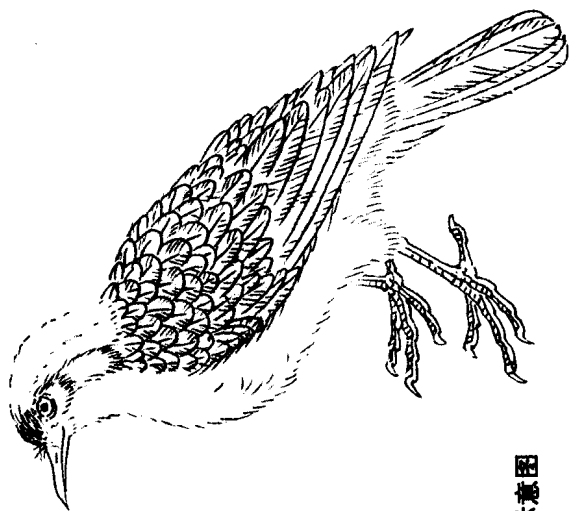
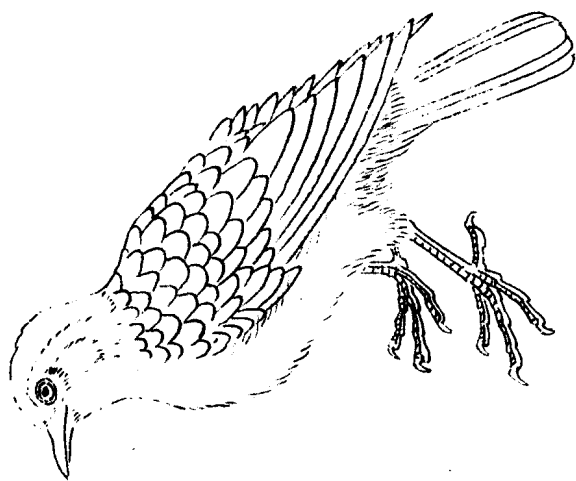
（二）鳞状法

有的禽鸟羽毛形状如鳞片状，或圆、或尖，这类羽毛有明显的羽轴。这种画法，是根据鸟的结构关系和透视关系，进行整齐而有变化的鱼鳞形排列。每片羽毛的基部，以淡墨渲染，羽毛尖端逐渐减淡以至无墨色。羽轴的画法有两种：一是在渲染时留出如羽轴状的空白，然后再在空白旁用略浓的线条勾出羽轴，这种表现方法富有立体感。另一种是在整片羽毛渲染好后，在每片羽毛的中央用略浓的线条勾画羽轴。羽轴勾画完后，就可画细羽毛了。用笔要虚灵有力，自然服贴，不可生硬。羽毛是有光泽的，所以用笔宜干不宜湿，既能表现滋润的感觉，又具有光泽的韵味。

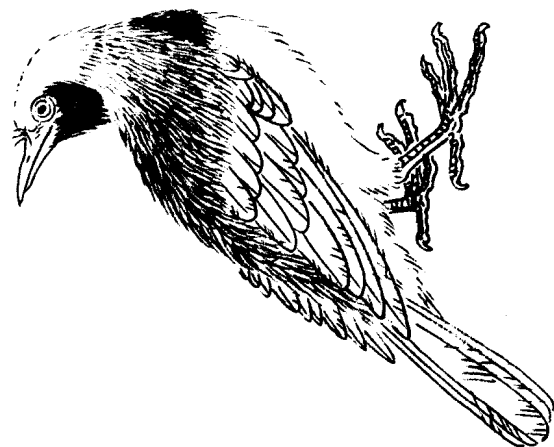
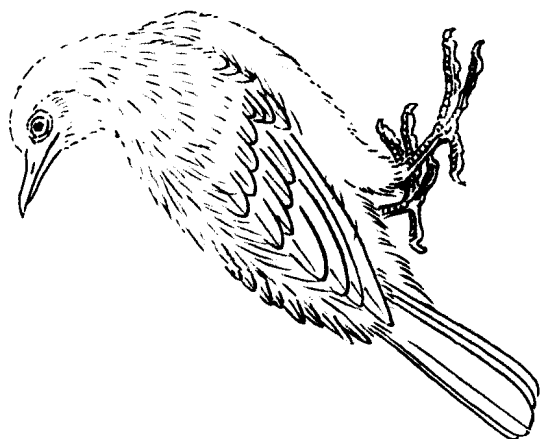
以上是用渲染法画鸟。还有一种方法是全以线条来画的。其用笔用墨仍与上述相同，只是不需要渲染，直接用线来勾勒就行了。

白描画，看上去比较简单，其实最见功夫。白描的线条都是赤裸裸地暴露在画面上的，没有任何颜色来掩盖线条的不足之处，一旦有败笔，立即影响画面的艺术效果。所以，画好一幅白描，并不是一件很简单的事。

披蓑法示意图



鳞状法示意图





鸟类的眼睛