

绘画入门提高丛书

刘永杰 编著

国画

大师也从这儿学起
功底都从这儿练就



秋韻
子
永杰

GUO HUA

写在前面的话

写意花鸟画是我国民族文化的一颗璀璨的明珠，它以其卓越的艺术成就和独特的民族风格而一直备受广大人民群众喜爱。近年来，随着我国经济的起步，人民群众的精神生活需求日益增长，写意花鸟画更是大有中兴之势，鉴赏者、学习者与日俱增，一时间蔚成风尚。爱好者不但人数越来越多，且波及的社会层面也越来越广泛，对于写意花鸟画的基础知识和基础技法介绍的需求也越来越多。本书就是顺应这种社会需求，选择成人初学者这个最广大的社会层面为服务对象而编写的，企冀提供给大家初学时的一个帮助。

中国传统绘画是一个庞大而复杂的体系，由于庞大和复杂，人们的认识也就仁者见仁，智者见智，这在学术上是自然的、正常的，但对于初学者来说，不免有难以适从之虞，对此正确的作法，应该是把握好两个原则，一是尽可能读一些中国绘画史论，看一些传统绘画名迹，避免一些认识的片面性；二是严格从传统的基本法则入手，首先要完成从“无法”到“有法”的过程，然后才可能实现从“有法”到“无法”的飞跃，避免急功近利。这本书就是围绕这个基本观点来编写的，以文字和附图的方式，从写意花鸟画的发展简史和艺术特点到绘画工具和传统技法逐一作了介绍，力图初学者提供一个完整的传统写意花鸟画的轮廓。同时这些介绍也不可避免地融入了我个人多年来从事中国绘画研习的体会和见解，贯穿了我作为一个现代人对于传统中国画的审视和评价，这也正是这本书的特点。

事物是发展的，人们的认识是不断提高的，因此，前人的经验只能作为初学者学步的攀扶物，不是艺术的金科玉律，艺术的生命在于创造。

由于中国传统绘画体系的博大精深和我的学识的局限，书中不妥之处在所难免，希望大家批评指正。

刘永杰

一九九七年三月于西安美术学院

目 录

写在前面的话

第一章 写意花鸟画概说·····	(1)
第二章 写意画的发展历史·····	(1)
第三章 传统写意花鸟画的审美追求·····	(3)
第一节 自我情感的表现,借物以言志·····	(3)
第二节 笔墨,相对独立的情感载体·····	(4)
第三节 不似之似的形神观·····	(4)
第四章 写意花鸟画技法程式问题浅探·····	(5)
第一节 笔触化的问题·····	(5)
第二节 程序化的问题·····	(6)
第五章 写意花鸟画的工具·····	(6)
第一节 笔·····	(6)
第二节 墨·····	(7)
第三节 纸·····	(7)
第四节 砚·····	(7)
第五节 颜料·····	(7)
第六节 辅助工具·····	(8)
第六章 写意花鸟画的技法·····	(8)
第一节 执笔·····	(8)
第二节 用笔·····	(8)
第三节 用水用墨·····	(9)
第四节 用色·····	(10)
第五节 用胶·····	(10)
第六节 灵活的时空处理·····	(10)
第七节 构图的一般规律·····	(11)
第七章 几种常见题材的基础技法·····	(12)
第一节 花草蔬果·····	(12)
第二节 禽鸟虫鱼·····	(13)
第三节 石·····	(14)
第八章 写意花鸟画的基本功修养·····	(14)
第一节 造型能力的训练·····	(14)
第二节 传统文化的修养·····	(14)
第三节 其它文化的修养·····	(15)
图 版·····	(16)

第一章 写意花鸟画概说

在整个中国传统绘画体系中，有许多不同的绘画门类分科，这些门类分科以描写对象来划分，有人物画、山水画和花鸟画；以表现技法来划分，又有工笔画和写意画。以写意的技法来描写花鸟对象，就是写意花鸟画。

花鸟画从字面上看，顾名思义就是以花和鸟为描写对象，而事实上，花鸟画的对象范畴不仅限于花和鸟，它的对象范畴最为广泛，包括了除人物画和山水画的对象范畴以外的所有对象，如花、草、蔬果、鸟兽、虫鱼等等，都归属花鸟画的范畴。

所谓写意画，是相对区别于工笔画而言的一种中国传统绘画技法。工笔画是在熟宣纸（胶矾纸）上勾线、渲染，画面效果以精

微细致为特征（图1）。写意画是在生宣纸上利用生宣纸的特殊渗化性能，以用笔用墨的技巧来表现对象，画面效果以淋漓酣畅、笔简意赅为其特征，顾名思义就是以书法的用笔用线来“写出”对象的“意”。这里的写具有一定的即兴性；这里的“意”不仅仅是对象的基本特征，而且包括作者主观世界在观照客观对象中的特殊感受，是主、客观结合的产物（图2）。写意画以水墨为主，所以又叫水墨画。

写意花鸟画作为中国传统绘画的一个门类，是中国传统文化孕育成长的结果，所以它的艺术性格集中体现了中国民族文化的精神，显示着民族审美特性、民族文化的卓越成就和特殊魅力。

第二章 写意画的发展历史

中国传统绘画具有悠久的历史，在漫长的发展演进过程中，不断地分化、衍生，形成许多不同的门类分科。写意花鸟画作为一个独立的门类，也是走过了漫长的发生发展、分离独立及至壮大成熟的历程的。

沿历史长河上溯，在人类文明初期的彩

陶文化时代和青铜文化时代，人们已经以动植物形象来美化自己的生活了。半坡彩陶上出现的鱼、蟾、鸟、鹿等纹样（图3）和殷周青铜器上的花、草、蝉、鱼、龙、凤等纹样（图4），其形象朴拙优美、明快奔放，已经具有了深厚的艺术感染力。当然，这还不能称

之为花鸟画，因为它还不是独立的绘画艺术品，但毕竟是传统绘画的萌芽。有意思的是，这个传统绘画的萌芽，却是以花鸟画的表现范畴出现的。此后，传统绘画历经战国、秦汉、魏晋南北朝，走过了从实用品上的分离、独立，并逐步地发展、壮大、成熟的历程。这个时期的绘画基本是以传教化、助人伦为目的的人物画占主要地位，花鸟画和山水画一样，只是作为人物的背景的角色依附于人物画的。但是，这些作为背景的花鸟画的艺术成就和审美追求，却给以后发达起来的花鸟画以深远的影响，以至于至今不失其积极的意义。如战国楚墓帛画上的龙凤形象（图5），汉代画像石、画像砖上的花草鸟兽形象（图6）。

隋唐五代传统绘画兴旺发达，盛况空前，已从单一的人物画中分化、衍生，形成许多绘画门类，花鸟画继山水画以后也从人物画、山水画中全部分离出来，开始成为独立的画科。唐代花鸟据记载是人才辈出、风貌各异，可惜少有真迹传世，使我们无从了解，唯韩滉的《五牛图》（图7）、韩幹的《照夜白》传世，可使我们了解其当时花鸟画风貌可能也都是工笔画。到了五代，出现了徐黄二体，把花鸟画发展到了成熟的地步。徐者，画家徐熙，黄者，画家黄筌。徐熙，据沈括的《梦溪笔谈》载：“以墨为之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，殊有生动之意”，素有“落墨花”之称。可惜徐熙的“落墨花”未有传世遗迹，其真实面貌我们不能目睹，但据文字可以想见，可能近乎后来的写意画。黄筌，《梦溪笔谈》载：“诸黄画花，妙在傅色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成”。黄筌有《珍禽图》（图8）一画传世，其面貌是精细的工笔画。徐黄二体面貌殊异而成就同工，影响及至五代与北宋，为宋以后的写意画和工笔画的分野拉开了序幕。

宋代的花鸟画是工笔画与写意画并行发

展的时代，宋代立国之后即设置了“翰林图画院”，以“黄体”为宗，崇尚精工秀丽，被称之为“院体画”，为工笔画的繁荣发展起到了推动作用。尤其是到了宋徽宗赵佶时代，更是广招天下名家，博集世间珍品，使翰林图画院盛况空前，其绘画技法也有一定的多样化，除工笔外还有“没骨法”等。代表画家有黄家传人黄居寀和赵昌、崔白、易元吉、徽宗赵佶等（图9、10）。与院体画相对应，写意水墨花鸟画已成为独立的画科。一批文人士大夫如文同、苏轼等，以自己特有的诗书修养、文人心理介入绘画，笔底下的花鸟已不仅仅是追求客观的“自有之美”，而是“借物以言志”，诗书画印一体，使传统绘画面貌为之一新，开了文人画的先河（图11、12）。文人笔下的绘画、题材多是梅、兰、竹、菊，文人赋予它们以人化的品格，又以这些品格喻己或倡扬这种品格。文人士大夫于绘画的介入，也使传统绘画在理论上得到长足发展，日趋完整，形成和确立了“神”、“妙”、“能”、“逸”的批评标准，以及“气韵系于人品”、“神似”重于“形似”等等的美学思想（温肇桐《中国绘画批评史略》·3页）。

元代，文人写意花鸟画继宋之后有了很大的发展，以水墨画梅、兰、竹、菊蔚然成风。水墨画的风行发达，其艺术品味的追求越来越把“用笔”修养提到了空前的高度。元文人画家倪云林说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草”；汤垕在《画鉴》中说：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰”；王学浩在《山南论画》中说：“作画第一论笔墨”，这些都是文人写意画审美追求的特点（图13、14、15）。

明清写意花鸟画是一个辉煌的时期，其艺术成就不仅是花鸟画的一个高峰，并且也足以称之为整个传统绘画的一个高峰。明清写意画其突出的特征自我意识的强化，追求艺术的个性化，追求人格的表露、情感的

宣泄。明画家徐渭，由于他坎坷的经历，胸中的郁愤，他的画粗笔狂纵、豪放恣肆、水墨酣畅，给人以强烈的震撼力（图16、17、18）。明文人董其昌以追求“士夫气”、“以意趣为宗”影响了一代画风。徐渭的画风、董其昌的思想，一直影响到清代并在清代得以发扬光大，一时画坛大家辈出，成就斐然。其代表人物有八大山人、石涛、扬州八怪，以至清末的任伯年、吴昌硕等。他们都是中国传统绘画史上的巨匠，他们的作品代表了中国传统绘画的艺术辉煌（图19、20、21、22）。

近代花鸟画由于近代社会思想界的革命，

也随之经历了风云变幻，一批画家从西方引进了艺术思想和绘画方法，使中国传统花鸟画主观表现性靠近了客观美的表现，如徐悲鸿的《秃鹫》（图23）。然而，沿传统绘画思想继续走的齐白石也取得卓越的成就，成为中国家喻户晓的画家（图24）。现代写意花鸟画，可以说是空前活跃的时期，画家浩若繁星，风格千姿百态，姹紫嫣红，使人目不暇接。现代信息传媒的发达，提供了画家丰富的思想，多元的取向，多彩的技法，相信会有更大的成就。

第三章 传统写意花鸟画的审美追求

尽管写意花鸟画是传统绘画里一个最年轻的分支，但它却集中显示了传统绘画的艺术成就和艺术特征。由于写意花鸟画发达、成熟的主体是以文人画的面目出现的，所以，传统写意花鸟画的审美追求又是以文人画的审美追求为其特征的。我们的问题也就要从文人画的审美追求探讨起。

第一节 自我情感的表现， 借物以言志

绵延数千年的“诗言志”起源的情感论，使中国艺术在历代都不同程度地带上主观情感的特征。到了明清，文人写意花鸟画自我情感的表现，借物以言志，已被提到了绘画的第一位。绘画是自我情感的宣泄、自我认识的载体“聊以写胸中逸气”，客观对象是自我情感宣泄的比兴、借喻物。不唯“自在美”而重人格美，从传统绘画的客观对象的“自在美”的表现转向了主观人格美的表

现。“张扬人的格调、才情、气质、风韵、心绪、意兴的清高脱俗、潇洒不群”（徐建融《心境与表现》·144页）。这种自我情感的表现有两个方面的倾向。一是愤世嫉俗的情感表现 郑板桥在他的题画诗中写道：“画工老兴未全删，笔也清闲，墨也斑斓，借君莫作画图看，文里机闲，字里机关。”（《郑板桥集》），可见郑板桥的笔墨里寄寓着深沉的思想感情。石涛“一生郁勃之气无所发泄，一寄予诗画，故有时如豁然长啸，有时若戚然长鸣，无不以笔墨之中寓之”（邵松年《古缘萃录》）。恽南田主张“作画在摄情”、“笔端丝丝皆清泪”（林木《明清人物画新潮》）。他们笔下多以梅、兰、竹、菊为题材，梅、菊之逆境独芳，竹的挺拔有节、兰的清雅幽香，喻人格的傲骨高风、高雅不俗、反映了画家愤世嫉俗，洁身自好或者自我人格完善的追求之情。二是以乐观的人世之情对待生活的情感表现 陈淳于秋获之时归亭上，“喜农家

有登场之庆，童仆鸡狗各得其所，真郊居一乐也，畅我心曲，舍笔墨又奚以哉，遂展素纸，作墨花数种以志野兴”。于是畅神舒志，作奔放潇洒之《杂花卉卷》。八大山人“尝戏涂断枝、落英、瓜、豆、菜菔、水仙、花兜之类，人多不识，竟以魔视之，山人愈快”。这种人们熟视的花草、蔬果、鸥鹭经画家心灵的折射迹化成画，表现了纯真的、深沉的对生活之热爱，从物之天趣见人的心灵之美好。

大凡一切艺术都是情感的活动，然写意花鸟画自我情感的表现，已从以往的传统绘画的客观自在之美的表现，彻底转向了主观人格的表现。通过八大山人笔下的鸟与照片的鸟和齐白石笔下的芍药与照片的芍药的比较，我们可以很明显地看出艺术家笔下的形象与客观实在的形象之间的差别（图25、26、27、28）。

第二节 笔墨，相对独立的情感载体

中国传统绘画很早就重视用笔，南齐谢赫的“骨法用笔”一语，对后世绘画产生了很大的影响。至唐，张彦远又提出“书画同体”之说，但那时笔墨主要还是作为造型手段，如郭熙说的“笔以立其形质，墨以分其阴阳”。而到了写意花鸟画里，笔墨的审美价值已经超越了唐之前作为绘画造型手段的功能而获得了相对独立的价值，用笔的轻重疾徐、浓淡干湿和疏密聚散以及点线面的组合，直接服务于主体的人品禀性。石涛在题画诗里说“黑团团里墨团团，黑墨团中天地宽”，一语道破了笔墨深广和隽永的艺术魅力。

文人画谓“画”为“写”。“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰”（汤垕《画鉴》）。品评绘画以用笔为重，“观画之妙，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似”（汤垕）。“失其笔法，岂曰画也”

（张彦远《历代名画记》）。“丘壑之奇峭易工，笔墨之苍劲难挥，盖丘壑之奇，不过警凡眼耳。若笔不苍劲，纵使摹他人丘壑，那能动得赏鉴？”（唐志契《绘事微言》）。可见文人画把笔墨意趣的追求提到了物象的形似之上。以笔墨的挥洒来抒发胸中的块垒，宣泄情感情绪，以达心灵的迹化，人格的展示（图29）。

笔墨的审美价值追求，成为文人画最明显的特征，也就是写意花鸟画最明显的特征。

第三节 不似之似的形神观

上面已经说过，写意画意不在客观物象的自在美的反映，而在于主体的抒情畅神，人格心灵美的表现，客体是借喻物。作为借喻物，就包含这样一对对偶关系：一方面是不能谨求对象的客观自在形象之似。致力于形象的似，一是势必限制了笔墨的自如轻松、潇洒酣畅；二是既是个人人格心灵的表现，那么人与人的个性是有差别的，对于对象的情感感受自然也是有差别的，如果大家都画的跟对象一模一样，那么大家就都少了自我。另一方面是不能不似，一点都不似，让人不知何物，也就失去了比喻的意义。所以，文人写意画在摄取客观物象的形上，是讲究以简洁的笔墨摄取其主要形象特征。写意花鸟画对于对象是要经过一番“简化”处理，“画家以简洁为上，简者，简于象而不简于意”（明恽道生），“少少许胜多多许”（清郑板桥），“画以三笔五笔得其神者佳”（邢侗），简于形而不简其意是需要创造性劳动的。明《图绘宝鉴续纂》中记载，一位叫陈中的“蹊径不凡”的画家作画，“盖从悟处取法”，不是从自然中摹仿，而是从“感悟”中再造艺术形象。另外一个意义是笔墨自身的审美价值追求，要求对象的造型适合于用笔、用墨。笔墨只有解脱、抛弃造型形似的价值追求，才能获得独立的价值。文人画就是极力地把笔墨价值从造型的奴仆地位上解放出来，以

拓宽人格、心灵、情感、情绪表现载体的负载量。

笔墨自身的审美价值的获得,必然是以对象的自有之美深入、细腻塑造的损失为代价的。尽管深刻并不唯外形的似,神韵的似

也是深刻的标志,但用笔的舒畅的价值追求与对象的自有之美的价值追求的矛盾是客观事实,文人画意在前者而不是后者,也是文人画的审美追求特点。

第四章 写意花鸟画技法程式问题浅探

程式是一种人们在处理事物时的规律性范式,是人们对于实践的成功经验的认定,是人们长期认识的结果。程式是普遍存在的,中国传统绘画也是如此,存在着明显的程式问题。如人们在评价一幅中国画时有“这不是中国画”或者“没有传统”之说,就说明中国画的规律性范式的存在,也就是程式的存在,写意花鸟画作为中国传统绘画的一个分支,也应该是如此的。

由于写意花鸟画的审美追求是超越了客观对象的自在之美而注重人格美的表现的,人格美的表现又是借用情感情绪化的用笔用墨、笔触墨迹变化来完成的,所以,笔墨的情感情绪化、用笔用墨的求“写”求挥洒自如、逸笔草草的要求已超越了造型的法度,以致使画面的效果与客观形象产生了一定的距离。这种笔墨的要求和效果的与客观对象的距离,在长期实践中形成一定的规律性范式,并被人们普遍认定,就是传统写意花鸟画的程式。写意花鸟画技法中的程式包括两个方面的内容,我们在下面分别予以探讨。

第一节 笔触化的问题

自然界客观对象的形象,是非常具体的、非常复杂和非常精致的。要用笔墨去逼真地反映对象客观形象的具体性、复杂性和

精致性,势必要抑制用笔用墨的自如性、即兴性,所以,传统写意花鸟画在对待客观的形的问题上,是使其服从于用笔用墨的,客观形象的反映只提取决定“神”、“意”的主要形象特征,不影响“神”“意”的其它具体的东西不去追求,以解脱笔墨的细致具体的造型任务的桎梏,为笔墨自身审美价值的实现创造条件。这样就必须把客观对象的形象进行一番创造性整理,使其形象变成笔触、笔调,这种笔触和笔调,既是对对象的基本形象特征,又是主体的心灵外化。这样,就做到了造型上的笔简而意周,同时又获得了笔墨价值追求的广阔天地。事实上,把客观生活中的各种不同的山石总结归纳成“斧劈皴”、“披麻皴”等等(图30),把各种叶子、花瓣归纳成“大混点”、“小混点”、“平头点”以及中锋点、侧锋点、散锋点等点法(图31),把花木枝干归纳成中锋、侧锋、逆锋和浓淡干湿的线等,都是这种使对象的形象笔墨化、笔触化、笔调化的结果。徐悲鸿画马,齐白石画虾,黄胄画驴,都是把对象的形象结构笔触化,这个结构用怎样一笔,那个结构用怎样一笔,一个形象大致能用多少笔就能完成。这些都能明显地说明这个问题的存在。

第二节 程序化的问题

写意花鸟画用笔的“写”和挥洒自如的追求,除上述的要把客观形象笔触化的问题以外,还有一个造型上用笔程序化和总体上的笔墨的浓淡干湿、轻重疾徐的调度问题。这种造型的用笔程序化就是一种程式。写意花鸟画中,这个问题是非常重要的,只有用笔的程序化,才能在用笔时心里有数,才能做到“写”,做到挥洒自如。齐白石画虾,黄胄画驴都是有一定的用笔程序的,这种程序的运用,在艺术上可以做到既很中肯地表现了对象的形象,又使画面有清晰有序的用笔。

用笔的程序的设计,是根据如何把形象的关键部位先定下来,以起到提纲挈领的作用来设计的,这个设计各人有各人的特点,形成各不相同的风格。

画面总体笔墨的浓淡干湿、轻重疾徐的调度问题,是写意花鸟画(也包括中国传统绘画的其它绘画)的最重要的问题,是体现中国传统写意画的艺术风采的问题。大凡一幅有成就的写意画作品,一定是笔墨的总体气韵的典范。轻重疾徐的用笔方式虽然是从生活中启发而来,但是这种启发是基于主体

的中国传统绘画、传统文化修养之上的,是带有很大程度的主观情感性的。比如在一种情况下叶子画成淡的,枝干画成重的,在另一种情况下叶子画成重的,枝干画成淡的,就是主观性的例证。总体笔墨韵律的安排、运用的如何,决定画面的艺术品位如何,总体安排的不同形成艺术风格的不同。此外,在绘画的实践中,程式的运用是不断地变通的,比如齐白石的画虾、徐悲鸿的画马,把程式稍加变通,就可画出许多不同的虾和马的动态和神态,或者把徐悲鸿画马的程式用来画其它动物,只要有所变通就行。

程式是写意花鸟画客观存在的问题,也是必不可少的问题,是于传统绘画有很重要的贡献的。但程式不应是程式化,程式化是艺术之大忌。我们在艺术实践中应继承传统的程式,创造自己的程式时,也要防止程式化。

中国画的艺术追求,讲究艺术的不可复得性,也就是一定的偶然性价值,但是,任何偶然性之中都一定凝结着必然性。中国绘画中的不可复得的超越规范性价值里,又积淀着多少反复的规范性劳动,规范性劳动就是程式性劳动。

第五章 写意花鸟画的工具

不同的绘画有不同的工具,不同的工具将产生不同的效果。同是中国传统绘画,工笔画有工笔画的工具要求,写意画有写意画的工具要求,工具的优劣直接影响到画面的艺术效果,因此,传统绘画自古以来对于工具的要求一直是十分讲究的。写意花鸟画的工具不外乎笔、墨、纸、砚,即所谓的“文

房四宝”和颜料。另外,还有一些辅助工具如画毡、调色盘、笔洗、镇纸等。

第一节 笔

中国传统绘画用笔,以其不同的效果需要而种类繁多,但总归无非是硬、软、兼和大、中、小之分,另外还有锋的长短之分。

硬毫笔用料有紫毫、狼毫、獾毫及鼠须等，其性能是健挺、弹性强、出水快，一般多作为勾线用笔。软毫笔有羊毫、兔毫等，其性能是较柔软，弹性弱于硬毫，吸水量大，出水慢，墨色变化多，表现力较强。兼毫笔是用羊毫和其它硬毫合制的一种笔，其性能介乎软、硬毫之间。由于生宣纸的性能提供了含水量大的软毫笔、长锋笔以用武之地，所以写意花鸟画里软毫笔及长锋笔比较多用。当然笔的选用也是根据个人的习惯及艺术风格的不同而不同，这里不再赘述。一般来说，硬、软、兼、大、中、小都备几支为宜，以备画面不同地方的不同需要（图 32）。

第二节 墨

传统的墨以原料的不同分为松烟和油烟两大类。松烟墨含胶成分少，虽黝黑，但无光泽；油烟墨又有桐油烟、漆烟等区别，油烟墨黝黑有光泽，一般绘画用墨多采用油烟墨，以质细、胶轻、黝黑光亮为好。

传统绘画用墨要用墨锭磨成墨汁，磨墨的方法也要很讲究，用力宜轻、宜慢、宜匀，有谚云：“磨墨如病夫”。不管用浓墨、淡墨，都要先磨成浓墨，再加水以分浓淡。

现在市售制好的书画墨汁已为广大书画家所接受，其品牌也较多，可选其质量好的使用。书画墨汁的使用，使书画家节省了磨墨的时间，解脱了磨墨的辛苦，给书画家带来了极大的方便，然而，这种书画墨汁在质量上还不能如人意，所以有些讲究的书画家依然是自己磨墨（图 33）。

第三节 纸

传统绘画用纸主要是宣纸，以原产于唐代宣州泾县（今属安徽），在宣城集散而名曰宣纸。现在的宣纸称谓已经脱离地名而专指此种工艺所生产的纸了。安徽产的叫徽宣，四川产的叫川宣，北京产的叫北京宣，广西

产的叫广西宣。宣纸按其用料的不同，分棉料宣、皮料宣、草料宣三大类；按其幅面大小分为三尺宣、四尺宣、五尺宣、六尺宣、八尺宣、丈二宣等；按其加工薄厚又分单宣和夹宣；还有一个重要的分类，即按照工笔画和写意画的不同性能要求又分熟宣和生宣。由于宣纸的用料不同、薄厚不同，其性能就各有特点、互有长短。纸的质量要纹理纯净、洁白稠密、性润濡、质松而韧者为好。生宣纸的性能是易吸水、易渗化，能给富有弹性的毛笔的运行动作以灵敏的记录，为笔墨的情绪表现提供了广阔的场地。另外还有许多品种的纸也是写意花鸟画的用纸，如温州皮纸、云南皮纸等。

第四节 砚

砚是磨墨的工具，在文房四宝中相较于笔、墨、纸，乍看起来是间接作用于画面的，其实不然，墨汁磨的匀细与否，是直接影响到墨色效果的，故传统绘画对于砚的优劣是极重视的。绘画用砚，石质不宜过粗，若过粗，墨汁也就失之过粗；亦不宜过细，若过细，则不易发墨，应以石质细润、易发墨，坚韧不吸水为好。

我国的砚石品种产地很多，但以广东的端砚、安徽的歙砚、甘肃的洮砚、山西的澄泥砚名重天下，有“四大名砚”之称，其中的端砚为最好，故又有“端州石砚人间重”之说。

砚的使用要保持清洁，余墨要加盖，以免蒸发和蒙尘（图 34）。

第五节 颜料

中国画颜料主要有矿物质、植物质和化学合成三大类。矿物质颜料也称石色，有石青、石绿、赭石、朱砂等；植物质颜料也称草色，有花青、胭脂、藤黄等；化学合成颜料在传统中国颜料中品种不多，一般只有白

粉和锌白、铅粉。在传统绘画里，由于用色习惯上一般不进行调配，而直接使用，不同色彩的对比与统一、明快与谐和，取决于颜料本身的色相倾向问题。所以，中国传统绘画对于颜料色相的质量要求十分考究，画家常自己动手选料制作，以适合自己的要求。现在市售的中国画颜料品种很多，有高档的和普通的，都可选用（图35）。锡管装的一般是普通颜料，价格便宜，使用方便，目前已被画家普遍采用。高档颜料一般是粉状和块状的。粉状的用时要加胶水调制，块状的要事先用水浸泡，使用不太方便，但色彩质量比普通颜料要好得多，目前仍为画家普遍采用。

第六节 辅助工具

辅助工具虽然不像笔、墨、纸、砚、色那样直接作用于画面的艺术效果，其品质好

坏关系不大，但却是必不可少的，否则就不能作画。

画毡：由于写意用纸是生宣纸，其性能是吸水、渗化，作画时墨色易渗露，透过纸质而沾到桌面上，直接破坏画面的效果。因此，写意画要在宣纸底下垫上羊毛毡，由于羊毛毡表面的绒毛托起画纸，使纸底下有一层空气垫的原因，墨色中的水分就不会渗露，不会粘附，可以使笔墨运用自如。

调色盘：盛颜料、调墨调色用的器皿。市售品种很多，可选用，一般餐用白瓷盘也可使用。

笔洗：洗笔用的盛水器皿。有市售，亦可用其它器皿代用。

镇纸：作画时压在纸边上，以防止画纸随笔而移动的重物。有市售，亦可随便找个重物代用（图36）。

第六章 写意花鸟画的技法

第一节 执笔

由于写意画用的笔是中国传统的书写和绘画用的毛笔，中国传统绘画又讲究书法用笔，写意花鸟画更是如此，因此，写意画的执笔方法也应是中国传统书写的执笔方法。但写意画毕竟是画，要求笔锋在纸上的运动更活泼一些，所以又不必拘泥于书写楷书那样的严格规范。执笔时，一般以拇指指端与食指第一关节、中指指端和无名指指端合力夹住笔管，力度以能使笔不掉下就行了，不必过分使劲，过分使劲易使肘腕僵滞。执笔要作到指实掌虚，笔管捻转灵活，手要握在

笔管的上端，以使笔锋在纸上辗转腾挪时不被自己的手所妨碍，并且，还可充分发挥笔管的长度，以使笔锋在纸上运动的范围更大些。写意画执笔必须悬肘，这是为了使笔锋的活动更灵活和持续运行的范围更大，更重要的是能使心力、内气直注笔端，使情感、情绪畅顺宣泄（图37）。

第二节 用笔

中国的毛笔是一种特殊的、优秀的作画工具，其圆、尖、长、柔软和富有弹性的笔锋，加上使用上的不同动作和不同部位，可以出现千变万化的点线的形式，产生丰富多

彩的表现力和浓郁的艺术感染力。从古至今不知有多少人总结了不知多少的用笔方法,但归纳起来,基本的用笔方法无外乎中锋、侧锋、逆锋、藏锋、露锋、全锋、散锋等,用笔的过程有落笔、行笔、收笔等,现分述如下:

一、中锋:也称正锋。执笔垂直,笔锋在墨线正中运行,其线有圆润、厚实之感。常用以画花卉的嫩枝、叶筋等。

二、侧锋:也称偏锋。执笔倾斜,有时可全笔身躺倒,笔锋在墨线的一侧运行,其线一边光一边毛,有苍劲而活泼之感,或线或点在花鸟画中都是最常用的笔法(图38)。

三、逆锋:执笔倾斜,笔锋在墨线前端逆向运行,其线两边都毛,有粗犷老辣之感,常用以表现花卉粗糙的老干(图39)。

四、藏锋:用笔时把笔锋隐藏在墨线内,运笔是欲上先下,欲左先右,藏锋用笔有两头都藏的,有一头藏一头露的。藏锋用笔作点能做到圆润厚实感,花瓣、点叶常用此法(图40)。

五、露锋:露锋是与藏锋相对而言,笔锋露于点线之外,收笔时露锋,作点时如泥里拔钉,作线时有气势的指向,画花卉的小枝有生动感(图41)。

六、全锋:是将笔毫全身按下的用笔,以资点线的大小、粗细的需求(图42)。

七、散锋:是将笔锋打散,用笔不论正、侧、顺、逆都有一种毛涩之感、松灵之感。画鸟羽、兽毛、花杆、衰草常用此法(图43)。

用笔的技法,除以上笔锋的不同变化以外,还有用笔过程的动作要求。用笔过程的动作有三,即落笔、行笔、收笔。用笔的落笔、行笔、收笔的动作要求,在书法上是十分考究的,在写意花鸟画中却是比较灵活的,因为它毕竟不是书法结字的点线,而是要造成一定的生活形象的点线。但是,由于传统写意画的用笔的重视是从书法中来的,所以其用笔的一般要求是相通的,如行笔要气贯、

力足、尚凝重、忌飘滑等。气贯、力足非是使劲的大小问题,而是一种功力的体现。在中国画中要求掌握毛笔如剑侠之用剑,剑成为自己的肢体的一部分、肢体的延伸一样地使笔成为自己的心灵的通道,这自然是长期磨炼,长期修养的问题了。

第三节 用水用墨

写意画也称水墨画,从名称上可见水和墨在写意画中的地位了。大凡绘画艺术,黑、白、灰是其基本的表现手段,同时也是高雅的表现手段,有着无穷的表现力和艺术感染力。彩色照片时兴了不长时间后,人们又回头崇尚黑白照片的现象就说明黑、白、灰有彩色所不能取代的魅力。中国画的水和墨的运用,也就是黑、白、灰的运用。在中国传统绘画中,水墨一直被推崇和倡扬,如:“运墨而五彩俱,是为得意”(唐张彦远《历代名画记》)、“黑团团里墨团团,黑墨团中天地宽”(清石涛《题画诗》)。

在传统绘画的理论中,一般把墨色大致分为几种,如焦、浓、重、淡、清等,这就是所谓“墨分五彩”。现分别作以简述。

一、焦墨:使用墨汁粘稠,墨色焦墨枯涩,有粗犷老辣之感。

二、浓墨:使用墨汁不粘稠,但墨色浓黑饱和,有沉雄厚重之感。

三、重墨:使用墨汁比较浓黑,含水量较浓墨为多,较有渗化力,墨色重而滋润,有流畅丰满之感。

四、淡墨:使用墨汁时调水量很多,渗化力很强,墨色灰而透明,有苍茫幽远之感。

五、清墨:以清水调少许墨汁,渗化力很强,墨色清淡而透明,有清润明净之感。

六、渴墨:用墨清淡而笔较干,其墨色淡而笔迹毛,有一种轻松活泼情味(图44)。

水墨在实际的运用中又有许多技法,如泼墨、积墨、破墨等,兹简述如下:

一、泼墨：墨不管浓淡，或浓淡兼有，以大笔饱蘸、放手挥抹，让其渗化，虽人意经营，然得之于天功，其情味既沉雄浑厚，又得自然天趣，是写意花鸟画中常用的技法（图45）。

二、破墨：在墨色不干时以其它墨色局部复加谓之破，以求其互相渗化而产生自然变化，如先以淡墨画，趁湿再以重墨或皴或点，形成淡中有重的现象。破墨又有浓破淡、淡破浓、干破湿、湿破干、墨破色、色破墨等等（图46）。

三、积墨：墨色干后多次复加，以求墨色浓厚苍润多变化。积墨之法有一直以淡墨复加，有先淡墨后以浓墨复加，有先湿墨后以干笔复加等等不同方法，不必一一列举（图47）。

第四节 用色

古画论云：“画中设色之法，与用墨无异”，对于写意画用色技法来说是一语中的的。由于写意花鸟画用色的主观情感性（见第二章第四节所述）追求，以用墨的技法来用色，同样讲究用笔，以求其画面笔墨价值的艺术追求完整统一。用墨技法直接移入用色，形成许多用色技法，如泼墨法形成泼彩法，积墨法形成积彩法，破墨法形成破色法，并且也有其焦、浓、重、淡、清、干、湿之笔法。这些技法只是把墨换成色就行了，这里不再一一分述。但是色彩毕竟不是墨，墨只是一种黑色，一幅画面只用一种颜色来画，就不存在色彩的统一谐调的问题。而色彩之所以是色彩，是因为它有许多不同的色相和色性，这些不同的色彩出现在一个画面的时候就存在一个是否统一谐调的问题。在传统的写意画里，色彩谐调问题的把握有以下几个特点：一是对于国画颜料的色相问题有自己特殊要求，要求明快而沉稳，饱和而温润。不同色彩互相间比较谐调；二是以墨色领

衔，少量用色，因为黑色和白色都是中性颜色，与其它任何一个颜色都能谐调；三是用色彩使用面积来控制色调，大面积使用一种颜色或近似颜色，少面积使用对比颜色，以做到色调的统一谐和。

在现代写意花鸟画中，西方色彩观念和色彩方法的接受和吸收，给传统写意花鸟画注入了新鲜血液，丰富了表现语言，增加了表现力，使现代写意花鸟画的形式风格的丰富性、多彩性显然有了很大的发展。西方色彩学是立足于客观性和科学性基础上的完整的体系，其最显著的特点是提出了冷暖色性的概念。色彩的冷暖是一种相对的关系。在色彩的运用中，色彩的丰富与统一，对比与谐和的把握，冷暖关系是个纲。一幅画，如果是个暖色调，那么画面中所出现的各种颜色都要倾向于暖，如果是冷色调，那么各种颜色就都要倾向于冷，这种冷暖的倾向性是通过调配而成的。西方色彩学是一个专门的学问，需要专门的修养，本文限于篇幅就不作深入介绍了。

第五节 用胶

中国画用的墨和颜料都是胶质的，其胶质的含量有一定的标准。胶少了难以附着于纸上，胶多了，其色墨由于胶质有一定的粘稠作用，而不易立即渗附于纸中，使色墨不易留住笔痕，浓淡变化容易变平。但是胶多又有胶多的特殊效果，其色墨易显泽滋湿润、清爽透明。如果把握好色墨的浓淡变化，会使画面效果别有一番淋漓流动、自然天成之感。所以，中国写意画中，常常在作画时往色、墨里再加胶，以求其特殊效果（图48）。

胶，根据自己的方便情况选用，一般木工用的皮胶、骨胶都可用，但一定要色淡透明。同时熬成胶水，再加水调整稀稠度使用。

第六节 灵活的时空处理

中国传统绘画在时间、空间的处理上，一般是不考虑其序列性逻辑制约的，就是我们常说的“打破了时空概念”。由于不顾及时间、空间的序列性逻辑制约，从而获得了取舍对象的极大的自由性，形成中国画构图上的几大特点：

一、在观察描写对象时，可以退远了“远取其势”，走近了“近取其质”，不受焦点透视规律的束缚。

二、可以在交枝错节的花卉中取其一枝或几枝，以简捷的笔墨来抓住对象的基本性格特征。

三、可以把不同时空的对象放在一起，以传达作者的特殊的情感。

四、可以留出空白作为背景，以使其主题突出。空白并不就是空白，而是画面虚实对比中虚的部分，是画面的有机组成部分。在画面精心设计的一种对比关系中，空白也可能是画面的实景中的一部分，如雪景中的空白就是雪；山水画中的空白就可能是水、是云、是天空。在另一种关系中，空白就是空灵的背景，给人以无穷的想象。所以古人有“无画处皆成妙境”一说，这些都是空白的运用。

还有一个与时空关系密切相关的问题，即光线的处理问题。中国传统绘画中，对于光线的观念与对待时空的观念是相统一的，一般是不考虑光线在物体上分布的具体性、特定性的，而只是注意到物象的固有结构的。这种不顾及光线的特定性并非是主观的，而是客观的，因为我们很清楚地看到，一个人，他在阳光下你能认识他，他走到阴影下时你照样认识他，这就是你记住了他的固有形象的缘故。一个物体的固有形象是不会因光线的变化而变化的，中国传统绘画就是以这种观念去观察世界、表现世界的，所以用线去表现对象的结构、关系、形象特征的绘画手段就能成熟，并且成为中国画的一大特点。

第七节 构图的一般规律

构图，就是画面的“布局”，传统绘画中称“置陈布势”、“经营位置”。构图在一幅绘画作品中的地位是十分重要的，南齐谢赫六法论中的“经营位置”的提出已经表明我国古代绘画很早就认识了构图的重要性。在写意花鸟画中，构图形式是丰富多样的，不同的题材内容、不同的画幅形式有不同的构图变化。但任何事物不论如何复杂，总归有一定的基本规律，构图亦是如此，不管其现象千变万化，但总归离不开对比与均衡这个基本规律。

均衡是人们的心理需求，是“美的最基本的因素”（董欣宾、郑奇《中国绘画对偶范畴论》87页），构图的最基本的要求就是要均衡。均衡有两种方式，一是对称性均衡（图49、50），二是不对称性均衡（图51、52）。对称性均衡的应用较多的是在图案、装饰领域，在一般绘画中最常用的是不对称性均衡，也就是对比性均衡，是多样而统一。在绘画中，就是要在均衡的前提下，尽可能地找变化、求对比，有变化有对比就可能有节奏有韵律，在求变化求韵律的基础上又要做到均衡统一。中国传统绘画在长期的实践中发现并把握了诸多与之相关的对比与均衡的关系，如主次虚实、疏密聚散、藏露隐现以及开合呼应等，现分述如下：

主次虚实：依主次以分虚实，不论用墨浓淡，以形象具体为实，不具体为虚；对比强为实，对比弱为虚；有画处为实，空白处为虚；有虚有实，虚实相生，画面才能有活力（图53）。

疏密聚散：大凡自然物态，难有大小相同，间距均等的现象，有疏有密，有聚有散乃是自然之规律，也是美的法则。一个画面亦应有疏有密，有聚有散，这样才能使画面有对比、有节奏、有韵律，否则就可能僵死、

刻板、不自然。古人有“密处密不透风，疏处疏可走马”之说，可见其对疏密对比关系的重视。然而又毕竟不是疏密对比越大越好，应该是错落而有致。什么是“有致”，如何把握“有致”，需大家在实践中不断地体会感悟。不过，前人有一些基本原则可资借鉴：一是画面的形象团块大小不要有两块以上是相等的；二是画面空白的大小也不要有两块以上是相等的；三是画面的形象团块总面积不要与空白的总面积是相等的，等等（图54）。

藏露隐现：自然物态除有聚有散外，还应有藏有露，有隐有现，如一丛花卉，有的花朵显露于枝头，有的花朵隐藏于叶后，画面中的物态亦应有藏有露，才能得自然情趣，这种藏露隐现，实则是疏密聚散的延伸。在构图上的藏露隐现是有时候只取对象的一个

局部，一条枝干、一朵花头，不把对象的整体都画出来，而仍然得对象的内在精神风貌。这就是传统绘画审美追求的深层意思“宜藏不宜露”，以少量的显露出来的东西来引发人们的生活体验，联想、体味更多的东西（图55）。

开合呼应：就是绘画构图布局上的起、承、转、合的关系。是为求其构图中的一种“势”而进行的画面中的“力”由对比冲突到均衡统一的分布的设计（画面中的“力”是一种感觉上的东西，但却是明显的客观存在的。是画面的形象形式引发人们的生活心理经验而得到的一种感受）。“开”就是散开，“合”就是聚合。开与合也就是“呼”与“应”。画面中有开有合，有呼有应才能有节奏感、韵律感（图56、57）。

第七章 几种常见题材的基本技法

第一节 花草蔬果

花草蔬果种类繁多，但无非枝、叶、花、果。掌握了一种枝、叶、花、果的技法，其它品种只是一种变通运用。

画老干用墨或浓或淡均可，但线的感觉要毛不要滑，以造成苍老的效果。枝干不管是大是小，其穿插要忌平行、忌十字、忌三线交于一点。画叶和花头要用笔有序，团块排列要与枝干的线造成节奏韵律感。

一、梅花

画梅先画干，以浓墨干笔，中、侧锋并用，皴擦画出主干，确定总体布局气势。或繁或简要遵循构图布局的一般规律。再以细

线画小枝，充实总体大势，丰富疏密关系。画小枝注意留出花朵的位置。以淡墨双勾画出花瓣，再用浓墨勾点花蕊，最后，或以胭脂、或以藤黄点染花色。染色时可趁墨线不干时进行，以获取色冲墨的效果。也可以采用不勾线，用色笔直接点出花朵，此法称为“没骨法”，点花朵时，要注意花瓣的前后大小变化的问题。最后以墨线勾点花蕊（图58、59）。

二、兰草

画兰先画叶，前人有诀云：“一笔长，二笔短，三笔破凤眼”。第一笔为起首笔，第二笔为交凤眼，意为两笔相交似是凤眼，第三笔为破凤眼，第三笔走向要与第一、二笔大致相反，成为矛盾的另一方。第四笔、五笔

是补势之笔，交加而不重叠，此为入手之法。至叶多成丛，不外此法的反复变通运用。画花时，先用三绿加藤黄调成嫩绿色，饱含于笔身，再以笔锋蘸少许胭脂，从头到根画花瓣、花茎，再以浓墨点花蕊。画兰宜用长锋笔，用笔应疏朗流畅，方显兰花潇洒幽雅的性格（图60、61）。

三、竹

画竹先画竿，以主竿决定构图大势，顺其大势再加小枝，最后画叶。画竿：以笔身先着淡墨，笔锋再稍加重墨，偏锋用笔，一节一节自下往上画，然后以浓墨勾竹节。画竿用笔要挺劲有力，每一节下笔和收笔要有顿挫，以求竹的形态特征，而节节却要气势贯通，虽笔断而意不断。画叶：《三希堂画宝》说：“画竹之法，唯叶最难”，说明画叶的重要性和难度。说画叶难，其中存在两个方面的问题，一是用笔的问题，画叶用笔须提按纯熟，行笔劲利，一抹而过，方得竹叶之性格；二是叶的安排问题，要画得密而不乱，疏而不间。古人有一定的成法，不妨借鉴：画叶以浓墨重墨着笔，以求叶之精神，远处虚处以少量淡墨补之。叶之组合，有“人”、“个”、“分”字等形式，在实际作画中可变通和反复运用。在反复的运用中要忌出现“叉”、“井”字形等毛病（图62、63）。

四、菊

画菊先画花，再画枝，最后画叶。画花法有多种，常用的有勾染法、没骨法等。勾染法：以墨线双勾画花瓣，再点染色彩。淡墨勾淡色染，浓墨勾，浓色染。还有重色勾线，用同类淡色染。没骨法：直接以色彩来点出花瓣、花头。画完花头再画枝梗，以枝梗的趋向来完成构图之势。点叶，可用浓墨大笔点画，再以焦墨勾叶脉，也可用石青或石绿勾，以求色彩的变化。菊花点叶非常重要，因为菊花的花和枝在用笔上都是线，要以叶的墨团来完成画面必需的线、面对比关

系（图64、65）。

五、牡丹

以淡墨、三绿调出冷灰色含于笔身，再以笔锋蘸少许胭脂，在调色盘里稍加调和以使胭脂从笔锋向笔身渐次渗入，用全笔身着纸，点出花瓣，整个花头由心向外点，最后笔快干时干笔擦出前面的花瓣，既有干湿对比又有花头的光线感、立体感。以三绿加藤黄、曙红画新枝嫩叶，浓墨画老干。灰墨加少许石绿大笔点叶，趁湿以浓墨勾叶筋（图66、67）。

六、白菜

以淡墨加石绿勾叶茎，以灰墨加石绿侧锋皴擦画叶，最后再在画叶用的颜色里加少许赭石画根部（图68、69）。

七、葡萄

画葡萄加一点胶来调色，可得一些晶莹的效果。用三绿加胭脂少许，再加一点胶来画绿葡萄，待笔上颜色画完再蘸胭脂画红葡萄。用三绿加淡墨画果柄，用浓墨点果蒂。用灰墨画叶，干笔画藤，最后用浓墨加叶脉（图70、71）。

八、桃

画桃先画果实，再画枝叶。画果实可用色线勾勒，再用大笔点染。也可先以大笔点染，再以色线收拾。用色是先以笔身着淡藤黄，再用笔锋着浓胭脂在调色盘稍加搅和大笔勾出轮廓，然后再用笔着浓胭脂涂抹红透的部分，最后用淡藤黄或淡石绿收拾剩余的部分。画叶：先以石绿或石青抹出叶子的形和势，趁湿用重墨勾叶脉，使其色墨有一定的溶渗。画枝干：可用墨加色，亦可只用墨，但要画得雄强厚重，以适应桃子果实的体量感。总之，画桃笔墨应浓烈饱满，才能得桃之精神（图72、73）。

第二节 禽鸟虫鱼

禽鸟虫鱼等动物的形象比花草蔬果等植

物的形象规律性要强，结构不能任意添加、削减，所以下笔更要胸中有数。胸中有数就是要将对象的形象结构变成笔触，是勾或点，先画什么后画什么要形成程序，也就是要形成一定的程式。

一、鸟

用浓墨画眼睛、嘴，调淡墨含饱笔身一笔画出鸟的胸腹，再以浓墨画鸟背；顺笔勾出翅膀，最后画尾和脚。画鸟贵在神态，神态又取决于体态和姿态，所以要注意用笔的同时，注意鸟的体态和姿态（图74、75）。

二、小鸡

用羊毫笔先蘸淡墨，再在笔头上蘸一些浓墨，用笔头上的浓墨点出头部，用笔身点画出胸部，顺便侧刷画出腹和大腿部，再用笔身托转画出臀和背部，最后以浓墨勾嘴点睛加翅膀，以朱砂画冠（图76、77）。

三、金鱼

以浓墨画眼和嘴，再以笔身饱含淡墨，笔锋蘸浓墨点出鱼背，顺便刷出鱼尾，用淡

墨勾出腹部和胸鳍、腹鳍，最后以浓朱砂点头部（图78、79）。

四、昆虫

小昆虫是花果的点缀之物，大笔团块旁缀以精致的小昆虫，画面别有趣味。小昆虫一般要以小勾线笔线描画出结构，少数以色墨，要动态生动、笔墨精致为好（图80、81）。

第三节 石

石，在花鸟画中一般是作为配景用的，但石的处理在画面中也是十分重要的，石的形状、势态，用笔用墨，应与花鸟主体势态用笔用墨既对比又统一，在画面上增加韵律节奏。

一、勾染法：先以笔墨或勾或皴画出石的形和凹凸结构，再以色或墨涂染。

二、没骨法：以笔身饱含色、墨，或浓或淡依画面需要而定，全笔身着纸涂抹石之大形，用笔一气呵成，再稍加收拾即成（图82、83）。

第八章 写意花鸟画的基本功修养

写意花鸟画基本功修养总的来说可分为三个方面，一是造型能力训练，二是传统文化的修养，三是其它文化的修养。

第一节 造型能力的训练

造型能力是一切绘画艺术的基础，没有过硬的造型能力就不可能在艺术上有长足的发展。艺术表现的研究与探索是无止境的，如果总是摆脱不了造型问题的困扰，那将是无法走下去的。解决造型问题的途径，一是临摹，二是写生。临摹是中国传统习画的重要

手段，临摹要选择一些传统的精典作品，通过临摹，既训练了自己的造型能力，又了解了传统绘画的造型方式和造型观念。写生是造型能力的最重要的训练手段，在通过一段时间临摹训练后，就要直接面对生活写生。写生有很多不同的方法，在写意花鸟画里最常用的一是直接用笔墨写生，二是先用铅笔进行速写写生，以后再用笔墨整理。速写是中国画造型能力训练的最便捷、最有效的手段，长期坚持、长期琢磨，必能有所建树。面对生活写生还有一个更重要的好处：生活与