

陈 兵 著
上海人民美术出版社



花鸟画技法研究

王冬青 时年
九十二岁 题



大写意花鸟

画技法研究

封面题字：王个簃
责任编辑：吴光华
装帧设计：谭怀清

大写意花鸟画技法研究

著者：陈 兵

责任编辑：吴光华 装帧设计：谭怀清

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路 672 弄 33 号

全国新华书店经销 上海市美术印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 9

1989 年 7 月第 1 版 1989 年 7 月第 1 次印刷

印数：0,001—7,150

ISBN 7-5322-0465-0/J·425

定价：9.90 元

出版说明

大写意花鸟画是相对于小写意花鸟画而言的，在我国传统绘画的长廊中，以其墨采神韵之独特而熠熠生辉，争奇斗艳。大写意花鸟画能成为一个大画派，自有它生发演变的历史，当然不是一代人或某个人的特殊天赋所能完成的。但是，它独特表现技法的形成，又离不开各时代杰出画家的继承和发展。人复一人，代复一代，再继承，再创造，如此循环向前，不断积累，方得逐步完善。在世界艺术动荡变革的十九世纪末叶、二十世纪初期的氛围中，吴昌硕独领时代思潮之风骚，以画坛主将的气概，在我国现代资本因素最发达、学术思想最活跃的海，终于完成了雄健烂漫、气夺天地的“吴派”大写意花卉画派。融诗、书、画、印“四绝”为一体的画面构成，艺兼众美，冠绝当时，流风余韵，广衍中外，深深地影响着我国近百年来的画坛。

本书从研究历代大写意花鸟画的先驱入手，上追五代徐熙“落墨花”超脱野逸之遗风，纵深近千年，系统地对具有代表性画家的技法特点，通过具体作品加以阐述。对不同历史时期的不同画家所表现的同一画材，更是本书探讨的重点，充分利用局部图例的对照比较，从造型、运笔、使墨、用水、设色、求韵诸方面，分析他们的继承性和创造性。俗话说有比较方能有鉴别，应用比较的方法，形象具体，生动易懂。这种比较，并不是要比出谁高谁低，较出孰优孰劣，而是严肃认真地沿着历史的轨迹，理顺错综复杂的线索，着重于找出某种表现技法或某一画家自身的渊源和发展史，给后来者以启迪，继续奋发，努力创造。

吴昌硕、齐白石、潘天寿这三位在当代最受人们崇敬的艺术大师，拥有最广泛的读者。他们紧追时代步伐的艺术思想，艰苦卓绝、终生不懈的艺术劳动，将大写意花鸟画的技法推向新高峰，谱写出现代画史中辉煌的新篇章。对他们各自不同的成长过程和艺术特点，他们之间的继承关系和每位大师天才的开拓性，以及怎样深入一步地欣赏他们的艺术珍品，都是大家很有兴味予以了解的事，对爱好美术的同志来说更是这样，本书对此各列专门章节，图文参照，不吝详尽。

本书著者陈兵同志，西南师范学院美术系毕业，现任教于福建工艺美术学校。他在北京画院进修时期，受业于娄师白、崔子范、石齐先生，以学习“齐派”艺术为

主，兼学中国画现代技法，在大写意花鸟画方面实践多年，作品颇有影响，对笔墨技法有一定研究和体会，经过三年的辛勤耕耘，数易其稿而成此书。另外，对当代花鸟画中具有创新意识的崔子范先生，他常随左右，耳濡目染，受教尤多，对其画法更为熟悉，所撰《画贵能极 平中求奇》一文，对崔子范画法的形成和艺术特点，论述更为深入具体，立论方法与全书相统一，因而收入书中，以供研讨。

本书论述角度和方法有别于一般的技法书籍，它以形象化的图例为佐证，不乏新颖独到的见解，将知识性、欣赏性、资料性和技法讲解紧密结合，避免孤立地就技法论技法的单一性，便于与读者一起在图例的对比分析中，对大写意笔墨技法有较明确的了解和认识，并能根据自己的需要，扬长避短，从中吸取教益。所以本书的出版，对专业研究或业余美术爱好者，提高自己的艺术修养和丰富笔墨技法方面，都将有所借鉴和参考价值。

1988年 8月

目 录

引 论	(1)
第一章 写意画的先驱和奠基人	(2)
一 徐熙“落墨花”首创超脱野逸之趣	(2)
二 文同墨竹兴“四君子”画风	(4)
三 林良遂开“院体”写意画新格	(5)
四 沈周善用重墨浅色	(6)
五 陈白阳重写实的水墨淡彩派	(6)
六 徐青藤奇肆狂放求生韵	(8)
七 八大山人简笔变形迈绝前代	(11)
八 石涛重意境而又自然传情	(14)
九 李鱓笔酣墨饱设色清新	(17)
十 赵之谦金石书画启迪近世	(19)
第二章 法与草圣传 气夺天池放	
—— 吴昌硕先生的艺术特点	(21)
一 篆刻、书法、诗文的深厚基础	(22)
二 书法和画法的自然结合	(25)
三 独特的笔墨形式结构	(28)
四 梅的疏密格局和“女”字形交叉	(35)
五 荷的叶面墨法结构之比较	(40)
六 从画藤的比较看起笔、行笔、转折的特点	(46)
七 色彩醒目 格调清新	(53)
第三章 妙在似与不似之间	
—— 齐白石先生的艺术特点	(55)
一 大师从民间走来	(56)
二 衰年变法扫凡格	(58)
三 开创画虾新笔墨	(66)

四	画蟹的笔墨比较·····	(70)
五	尽精微致广大的工虫花写·····	(75)
六	画外之境意无穷·····	(79)
七	墨彩腾发的“单色画法”·····	(82)
第四章 登高攀险 出奇制胜		
	——潘天寿先生的艺术特点·····	(84)
一	笔墨变形的渊源和结构美·····	(85)
二	山水与花鸟相结合的独特形式·····	(93)
三	造险破险与方体构成·····	(97)
四	指墨画的新发展·····	(100)
五	英英浮动 意中融变·····	(104)
六	对传统构图学的重大贡献·····	(105)
后	记·····	(108)
附		
画贵能极 平中求奇		
	——试论崔子范先生的艺术特点·····	(109)
一	笔墨变形有新意·····	(110)
二	新体异态的造型·····	(117)
三	突破常规的构图·····	(124)
四	鲜明新颖的设色·····	(128)
五	独特的作画手法·····	(129)

引 论

我国花鸟画经唐宋两代的发展，已经成为和人物画、山水画并称的三大科目之一。郭若虚《图画见闻志》云：“若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。”可见在宋代，花鸟画和山水画同样进入昌盛繁荣的发展时期。

北宋初期，依照五代画院旧制，建立“翰林图画院”，安置西蜀、南唐来归的画师，稳定生活，鼓励创作。到徽宗赵佶时，画院有新的发展，不仅招考有成就的画师，还培养新的绘画人材，特别是花鸟画，因为赵佶本人身体力行，所以习者众多，日见荣盛。西蜀画家黄筌、黄居寀父子花鸟画的风格，富丽精致，号称“黄家富贵”，符合皇家贵族的审美情趣，从而支配宋初画院近百年之久。南唐来归的画家徐崇嗣，因“徐家野逸”受到冷落，所以在乃祖徐熙“落墨花”基础上努力创新，不华不墨，以彩色晕叠渲染而成没骨画派。这两种画派在宋代画院中虽一时呈对峙状态，但各有传人，分头竞发，在我国漫长的绘画长河中，非但没有被湮灭，反而都得到不断充实完善而发扬光大。

我们今天所称的工笔重彩花鸟画，大致就是黄家勾勒填彩一派的继续；而称之为大写意的花鸟画，则应是徐氏没骨画法的发展。山水画有“南宗”、“北宗”二宗之说，花鸟画有“勾勒”、“没骨”二法之分。潘天寿先生在《中国绘画史》中说：“故花鸟虽无南北宗派之分别，然实可以徐为花鸟画之南宗，黄为花鸟画之北宗也。”所谓南宗画派，不论花鸟画或山水画，都纳入文人画之畴，是中国画的一个大流派，影响深远，已逐渐引起世界艺坛的重视。

大写意花鸟画把作者全面的文艺修养、美学思想、诗书画印集中而又完美地结合在一个统一的画面上，创造了中国绘画形式上立于世界艺术之林中的独特风范，成为中华民族文化传统中灿烂辉煌的重要组成部分。本书试图从研究绘画史上为此作出巨大贡献的画家开始，并以近百年来所出现的吴昌硕、齐白石、潘天寿三位艺术大师为主导，通过对他们具体作品的参照比较，深入分析，探究其独特技法的形成和衍变，以利于我们对传统技法的借鉴和运用，使大写意花鸟画的发展能无愧于今天这个伟大的新时代。

第一章 写意画的先驱和奠基人

中国绘画所使用的工具，主要是笔、墨、纸、绢等，研究中国画技法，离不开笔墨的应用问题。南齐谢赫（五世纪）《古画品录》中六法论提出“骨法用笔”和“随类赋彩”，应是最早提出使笔运墨的画理，由于笔和墨（含色彩）的巧妙配合，而能成为一幅“气韵生动”的画面，这是中国画表现的基本特点。所以人物画、山水画、花鸟画除了本身各自不同的艺术规律外，如何恰当地运笔用墨是共同的要求。

初唐诗人王维（字摩诘）亦善书画，自鸣为“宿世谬词客，前身应画师”，他以诗人的气质而“一变勾斫之法”，创造了“水墨渲淡、笔意清润”的破墨山水，不赋重彩，寓以禅意，寄托性情，抒发诗境，开拓出清新淡雅的新风格。宋苏轼称赞其画：“味摩诘诗，诗中有画，观摩诘画，画中有诗。”明代莫是龙和董其昌，都把王维推崇为文人画之鼻祖，诗画合一，也就成为评价文人画的重要因素。王维这一“水墨渲淡”和稍后于他的王洽“泼墨成形”之法，应是泼墨山水和没骨写意花鸟画之肇端。

一 徐熙“落墨花”首创超脱野逸之趣

徐熙，五代南唐钟陵人，重观察，善写生，他经常浏览于山林田园间，捕捉自然界花卉竹树的真实情状，因而所作花竹、草虫、蔬果之类，妙得造化之神，意出古人之外。宋李方叔曾见其《鹤竹图》，在《德隅斋画品》中记叙云：“丛生竹篠，根干节叶，皆用浓墨粗笔，其间栴比，略以青绿点拂，而其梢萧然有拂云之气。”对徐熙画法概括为皆用浓墨粗笔，而用色仅仅略以青绿点拂而矣，可见徐熙对墨色的重视。宋刘道醇可能有感于当时画院中“黄家富贵”一派画风甚为流行，因而在《圣朝名画评》中云：“熙独不然，必先以其墨色定其枝叶蕊萼等，而后傅之以色，故气格前就，态度弥茂，与造化之功不甚远，宜乎为天下之冠，故列神品。”提出唯徐熙本人所独有的画法。元夏文彦《图绘宝鉴》对此独有的画法进一步具体化：“今之画花卉者，往往以色晕淡而成，独熙落墨以写其枝叶蕊萼，然后傅色，故骨气风神，为古今绝笔。”他画花卉，先只用墨色本身的变化立一幅画的“骨气风神”，用彩既淡且为略施，这就是徐体“落墨花”画法。对徐体“落墨花”画法，因流传的唯一



图1 徐熙《雪竹图》

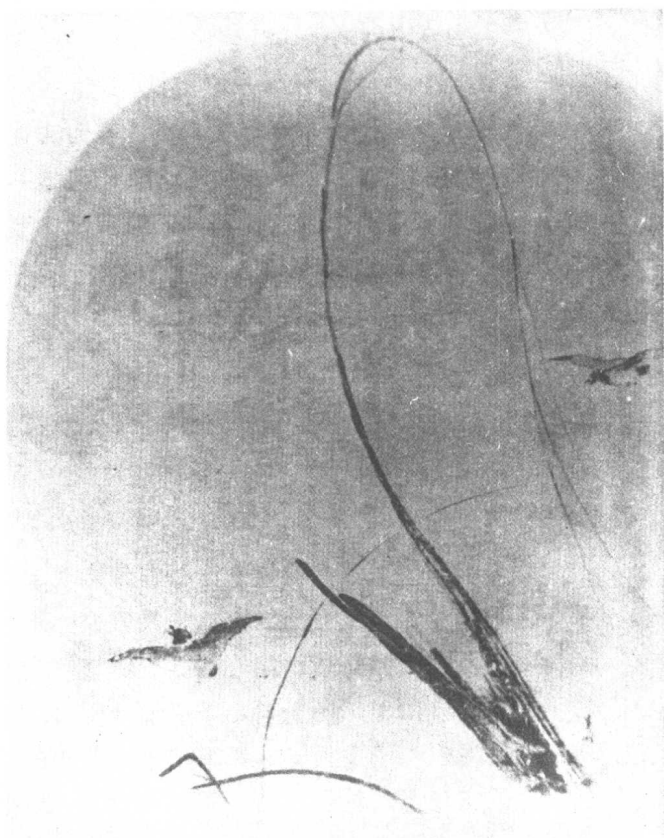


图2 梁楷《秋柳双鸦图》

图3 文同《墨竹》

图4 扬无咎《墨梅》



作品《雪竹图》(图1)至今尚在考疑,难为实证。但是南宋梁楷(十二、十三世纪)传下的《秋柳双鸦图》(图2),以奇特的水墨“减笔”法,表现萧疏的秋柳和飞翔的双鸦,润笔写意,不惟肖似形类,且得传其神,继承了徐熙超脱野逸之画风,开拓水墨艺术新天地。

二 文同墨竹兴“四君子”文人画风

文人画是一个复杂的概念,并非仅指文人学士所作之画,也不是只有梅兰竹菊“四君子”之类题材才是文人画。但从宋代以来,许多文人学士以绘画为余事,用墨色戏写号称植物中清品之梅兰竹菊,精心塑造“四君子”的艺术形象,以寄托作者的思想感情。文同之于《墨竹》(图3),扬无咎之《墨梅》(图4),郑肖思之《墨兰》(图5),温日观之水墨葡萄,均一时之盛也。墨菊虽无从考其起始,但宋时《菊谱》盛行,画菊者自然不少。

文同字与可,进士及第,官湖州太守,以墨竹名于世。苏轼也是进士及第,和文同系表兄弟亲谊,亦尝画墨竹,在《文与可画筼筻谷偃竹记》中云:“故画竹必先得成竹于胸中”,此“胸有成竹”进而演化为中国画具有普遍意义的画理。米芾在《画史》中叙其画法为:“以墨深为面,淡为背,自与可始也,作成林竹甚精。”自文同始,已经能够以墨色的浓淡变化,表现竹干、竹叶的背向关系。

以梅兰竹菊为画材,以水墨简笔为主要表现形式,逸笔草草,“不专于形似,而独得于象外者,往往不出于画史,而多出于词人墨卿之所作”(《宣和画谱》),配以题记诗文,参入书法运笔,抒发幽微简远之情思,使画境更加深邃动人,虽一时被称之为“墨戏”之作,却具有强大的生命力,自宋以后,在元明清各朝盛行不衰,终于发展为以笔墨显现胸中逸气为要旨的注重表现画家自我的文人画派。

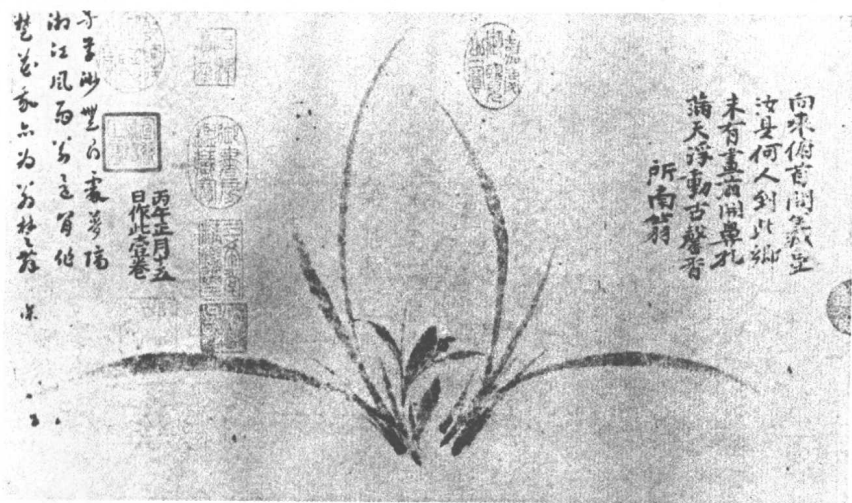


图5 郑肖思《墨兰》

三 林良遂开“院体”写意画新格

在元代近百年的花鸟画史中，除以梅兰竹菊为题材的水墨减笔画有较大发展外，其他徐、黄二体的继承人均未脱尽宋代“院画”之影响。至明代，吕纪出，使黄体花鸟画之浓郁灿烂更增精致，而林良、沈周、白阳、青藤诸人，则在徐体水墨淡彩基础上，逐渐放开笔墨，率意挥写，写意花鸟画派遂由此而成立。

林良字以善，绘事活跃于明代成化、弘治两朝（十五世纪），为画院锦衣指挥，是院内著名花鸟画家。他的花果翎毛，着色简淡，笔力劲健，墨法丰腴，形象逼真，写实功夫较深，能写出植物繁茂之态和禽鸟飞舞之姿，虽未完全打破“院体”法度，但他在水墨运用方面已经有了较大的突破，放笔作水墨禽鸟树木，皆有草书之道劲；若以水墨为烟波，则清淡疏逸，遂开“院体”写意之新格，成为明代写意画派的先驱者。我们可以从他代表作《双鹰图》（图6）和《八哥》（图7）中窥其艺术特色之大概。



图7 林良《八哥》

图6 林良《双鹰图》

四 沈周善用重墨浅色

沈周字启南，号石田（1427——1509），善画山水花卉禽鱼，绘画技法，纵揽前贤而集其大成，诗文书法亦卓然成家，为“吴门”四大画家之一。石田翁得享高寿，文士风流，豁达平和，积六十多年的绘画实践，虽以山水画大家而称著于世，但对确立写意花鸟画派的影响也很大。他的水墨花鸟画豪放多变的笔法，脱胎于南宋牧溪的水墨写生法，参以己意变化而成。如所作《慈鸟图》（图8），慈鸟的形态写实，生动传神，笔法整体，墨色沉着，笔墨朴茂简括，粗笔细描，对比强烈，干湿互用，模糊成韵。慈鸟背部运用积墨法，以细尖而毛的笔势，生动地表现了羽毛的蓬松质感，与苍劲洒落的树枝相辉映。

《枇杷》（图9）、《荷花》（图10），似写生花卉，很得天趣。一枝枇杷，果实橙黄可爱，肥厚而又长长的叶片，正侧转折，得于自然，由水墨晕化而显现叶面毛茸茸的质感，代表了他擅用重墨浅色、恢廓雄浑的艺术特色。在《荷花》中，阔笔简洁的叶面分出浓淡，滋润而清新，叶筋勾线则势短而质朴，与洒脱流畅表现水草的长线条形成对比，更为巧妙的是在叶面上点缀一只正在伺机捕食的青蛙，画面立现生机，具有田园气息。

五 陈白阳重写实的水墨淡彩派

继沈周而起的杰出花鸟写意画家陈淳（1483——1544），号白阳山人。少年作画，以元人为法，深受水墨写意的影响，后学于文征明，但文师评其为“渠书画自有门径”。他的写生画，虽一花半叶，自有疏斜穿插之妙，是循徐体水墨淡彩一路而稍更简纵，也有乃师沈周的影响。林良的写意画仍不免带有院体之风，而白阳的淡墨欹豪，纵笔妙写，已独具面目。王世贞《弇州续稿》云：“胜国以来，写花卉者，无如吾吴郡。而吴郡自沈启南后，无如陈道复、陆叔平。然道复妙而不真，叔平真而不妙，周之冕似能兼撮二子之长。”明代后期盛行吴郡派花鸟画，体较文秀，笔多含蓄，典雅静婉，不求劲挺豪放，而以闲适宁静的意趣自赏。陈淳写意花卉，富于疏朗清健的婉约风姿，逐步走向挥写自如，既能放得开，又能收得住的画风。师法造化，面向生活，注重“咄咄逼真”的写生之法，这在拟古成风、陈陈相因的明末画坛，是难能可贵的。从《葵石图》（图11）的构图，即可看出白阳重写实之法，而疏简的笔墨，穿插有致的石、花、叶、草的安排，更显出他处理画面整体效果的本领。王世贞所谓“妙而不真”似乎只是用“不真”二字反衬其“妙”的突出。

陈白阳《秋江清兴图》（图12）的没骨淡彩之法，已是纯熟自如，浅墨淡色之痕俱化矣！

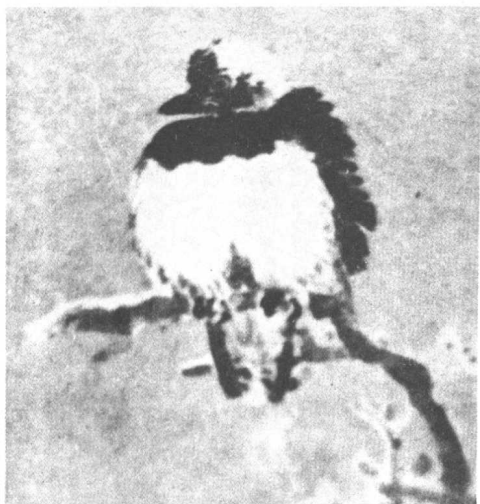


图8 沈周《慈鸟图》



图9 沈周《枇杷》

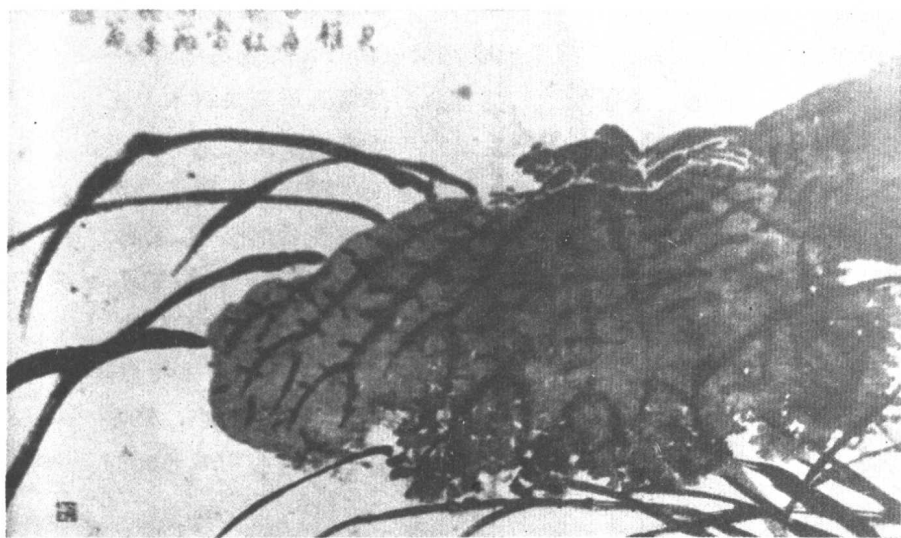


图10 沈周《荷花》



图11
陈白阳《葵石图》

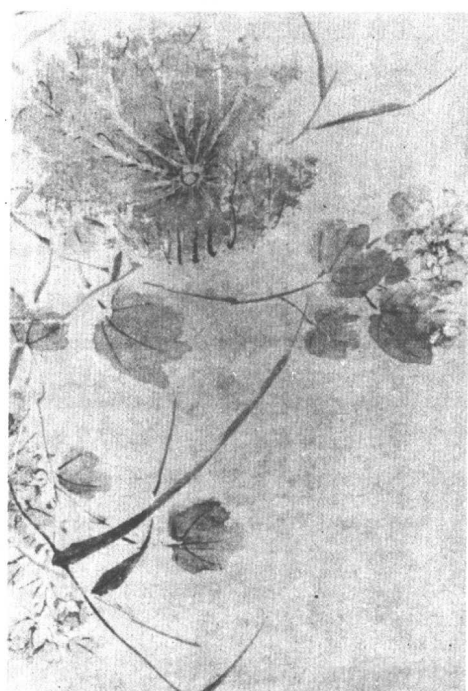


图12
陈白阳《秋江清兴图》

陈淳这种重生活、重写实和富于创新精神的简笔水墨淡彩画风，对于我国花鸟画的演变发展，起着很重要的推动作用。近代杰出画家蒲华、吴昌硕、齐白石先生，都在他们诗文题跋中写到师法白阳与青藤，并对他们作了极高的评价。

六 徐青藤奇肆狂放求生韵

天才横溢、诗文书画皆冠绝于世的徐渭（1521—1592）字文长，晚年号青藤道人。青藤擅长写意花卉，笔奇墨放，天趣灿发，是明代具有革新思想能独树一帜的大写意花鸟画家。

《杂花图卷》（图13）是青藤传世之精品，全卷长达三丈有余，描写四季花果树木十三种。除了在技法上从“勾花点叶”到泼墨写意的变革有所发展外，还突出了主观感情对于笔墨的支配地位。如牡丹的丰润、白莲的皎洁、荷叶淋漓、桐荫撑天；顺势而下则是傲霜的秋菊、饱满的石榴、扁豆、花卉、葡萄、藤蔓等；芭蕉泼墨挥扫，梅花劲笔圈点，水仙、竹叶，萧疏散逸，草书题款“戏抹”，与画面融为一体。如此洋洋洒洒，纵横飞舞的笔墨，大胆新颖的构图，与他“半生落魄已成翁”的坎坷生活道路和奇肆狂放的性格是分不开的，但也充分反映他掌握了笔、墨和宣纸的性能，结合草书笔意，把握了描绘对象的本质特点，所以墨沈淋漓中方能见到疏密、浓淡、轻重、干湿之变化。虽横涂竖抹，似不经心，然左右逢源，俱生韵意。时至今日，我们在欣赏此画时，仍然能感受到作者倾泻心中笔墨时的激情。

青藤在一首题梅花诗中写道：“从来不见梅花谱，信手拈来自有神，不信试看千万树，东风吹来便成春。”主张绘画来自自然，强调“不求形似求生韵”。我以为这“自然”有两个含意：象形要有依据，笔墨不能造作。他的作品证实了这一符合辩证法则的画理。《墨葡萄》（见图55）行草用笔，纵逸飞动。特别是葡藤的姿态，跌宕豪放，乱中求韵。《牡丹》（见图111）的泼墨画法，花瓣与叶子十分华润，欣欣向荣，干笔画枝干，显出干湿对比，衬托出花的繁茂滋润，开创了用水墨画号称富贵之花的先例。在《蟹》（见图89）中，青藤的墨韵已是相当成熟了：蟹脚的肥壮，又硬又薄的壳背，纯用墨色变化而成，十分朴实动人。青藤不仅发展了大写意的泼墨画法，开拓了写意花鸟画的表现新领域，更重要的是他把抒发炽烈真挚的情感，突出自己独特的个性放在首位，一变那种在花鸟画中只以宁静闲适为自赏和追求淡雅的风气，这无疑是一大进步。

我国阔笔豪放一体的水墨写意花鸟画，注重物象的概括取舍而不拘泥于绳墨，追求神韵和抒情达性的艺术特点。在青藤之后，经八大山人、石涛、李颀，直至吴昌硕、齐白石诸家的发展丰富，终于确立了近代水墨花卉大写意这一体派。

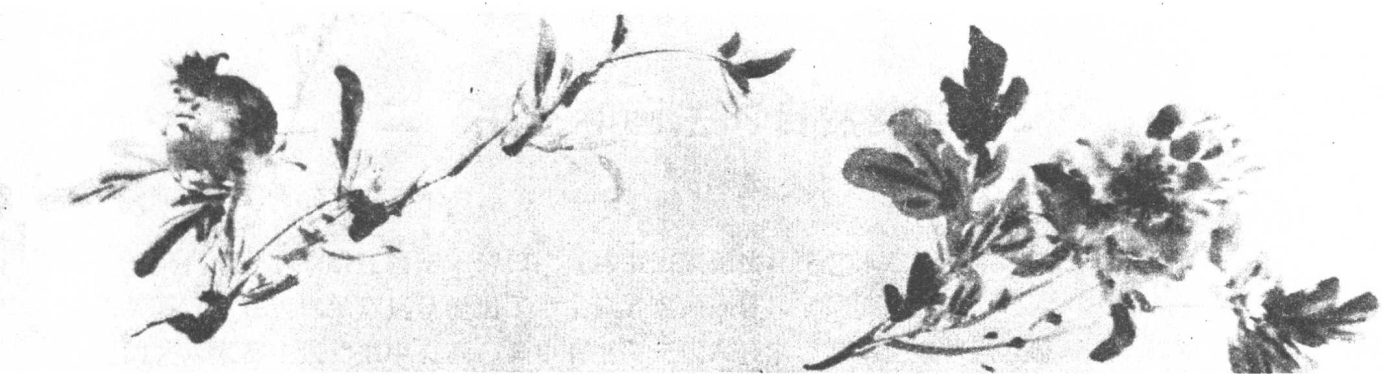
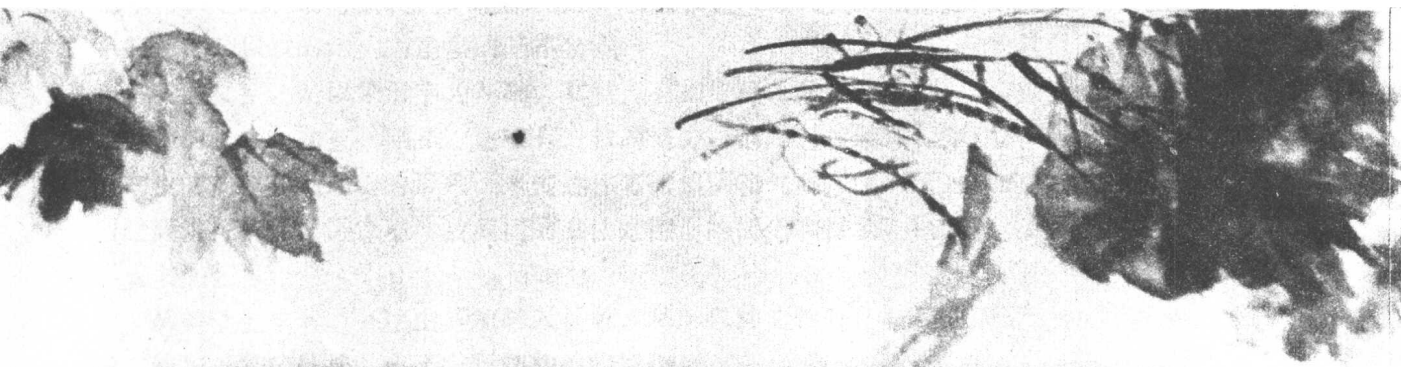


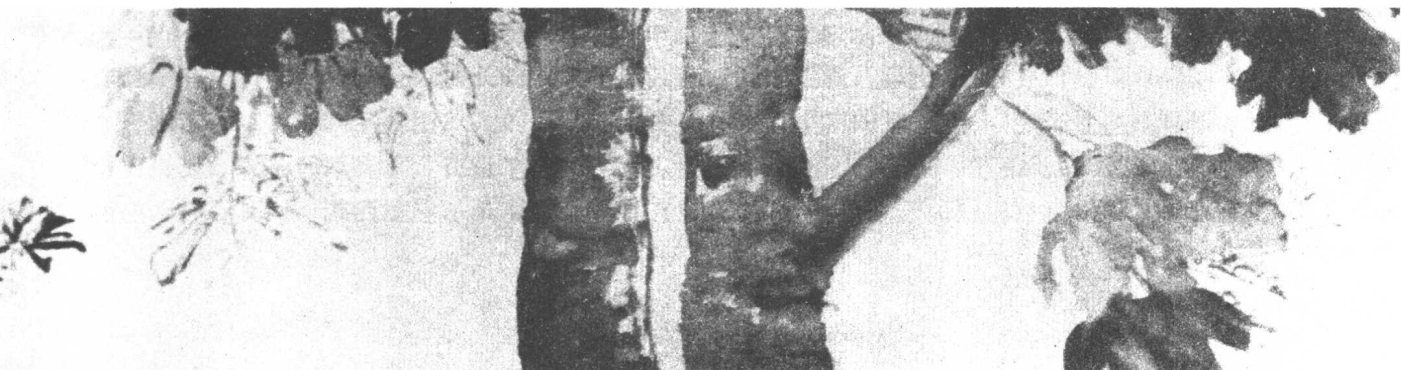
图13 徐青藤《杂花图卷》①



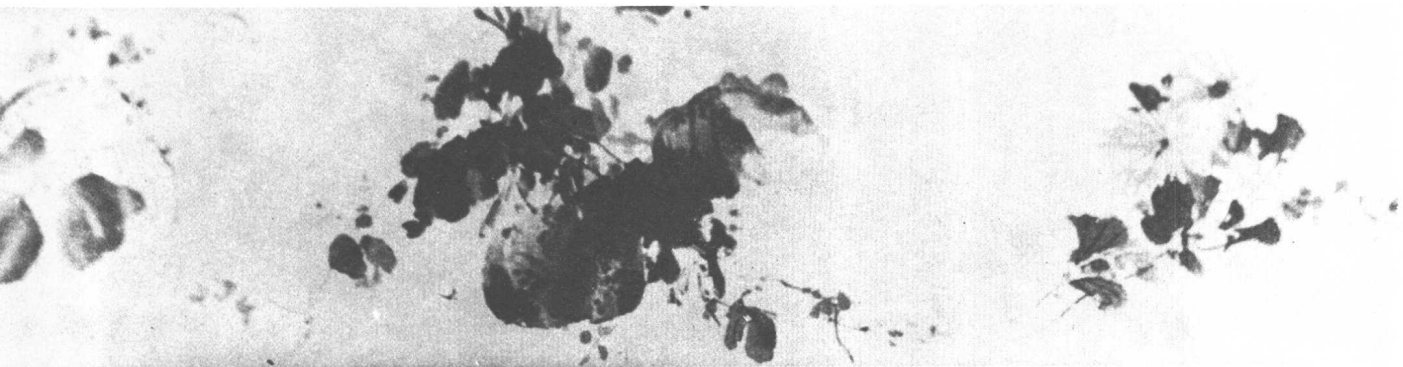
徐青藤《杂花图卷》②



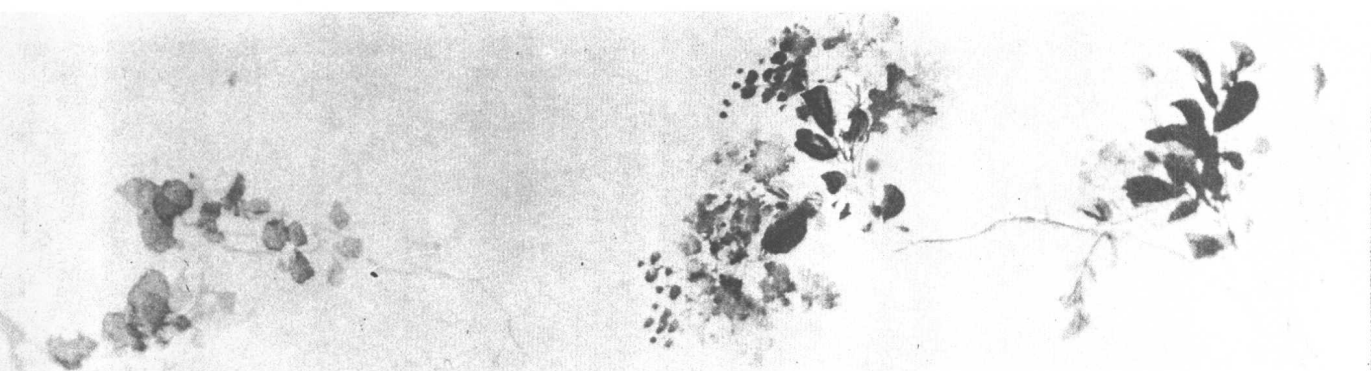
徐青藤《杂花图卷》③



徐青藤《杂花图卷》④



徐青藤《杂花图卷》⑤



徐青藤《杂花图卷》⑥



徐青藤《杂花图卷》⑦



徐青藤《杂花图卷》⑧