

关于花鸟画写生的几点思考

麻延章

(西安美术学院, 陕西 西安 710065)

【摘要】“写生”作为当下绘画实践的基础,从观察自然、描绘物象、学习借鉴前人经验等方面为绘画创作提供了行之有效的支持。反之,绘画创作的理念也无不体现在“写生”之中,因为“写生”本身就是为了“转录”所见,是在“图式与修正”过程中的试错法。我们现在理解和认识的“写生”,是绘画创作的辅助,是练习造型能力和收集素材的方式,是习作性的非正式绘画创作。反观中国传统绘画中的“写生”概念,它其实是一种绘画创作的方法,或者说,它也许连画法层面的方法也不能算,而是与绘画理念的思考方式直接相关联的,是绘画创作最本质的“借形传神”问题。本文结合笔者在绘画实践中的点滴体会,对“写生”之法进行梳理,以期有抛砖引玉之用。

【关键词】花鸟画; 写生; 传神写照

一、写生的概念及意义

花鸟画的成熟是以“徐黄体异”的出现为标志的。五代十国形势动乱,只有南唐及西蜀相对较为安宁和繁荣,加之统治者的支持,绘画空前繁荣,名家辈出。此一时期,花鸟画形成两大派系,一派为西蜀黄筌、黄居寀父子为代表的“黄家富贵”(图1),另一派为南唐徐熙的野逸画风,两派各树一帜,花鸟画因此被推向一个新的发展高潮。黄筌首创“勾勒法”,即先用细而淡的墨线勾画出物象的轮廓结构,然后重彩设色,运用这种方法刻画物象精致细腻,色彩艳丽浓重,极具富贵工巧之能。沈括在《梦溪笔谈》中就有记述:“诸黄画花,妙在敷色,用笔极新细,殆不见墨迹,但以轻色染成,谓之写生”。北宋花鸟画基本沿袭了这种西蜀画风,“黄家富贵”在北宋画院中处于统治地位,持续近一百年之久,直到赵昌、易元吉、崔白、吴元瑜等辈出,画风才

开始有所变革;至赵佶“宣和体”(图2)达到又一高峰。其间传承有序的便是“写生”之法,“传神写照”在花鸟画中成就灿然。



图1 五代 黄筌《写生珍禽图》



图2 宋 赵佶《芙蓉锦鸡图》

再回观我们现在所谓的“写生”已完全不同于宋人对此的解释和认知。宋人的“写生”讲究的是形体准确、设色浓丽，以期达到传神之目的。现在能见到的宋代院体画基本都属于这种类型，可以认为“写生”在宋画中就是一种成熟的风格样式，而我们今天的“写生”更多体现的是一种习作特性，是为绘画创作收集素材、练习造型能力的方式，且大多数以线描或速写的形式完成，鲜有设色样式的工笔或没骨、写意形态写生作品，这是概念在不同时期的定义和表现，当下更多或许是受到西方艺术的影响而来，即重视对景描绘的自然主义风格。但是，我们恰恰忽略了一个极为重要的事实，我们无法直接“转录”所见，而必须在“制作与匹配”、“图式与修正”的缓慢过程中求助于试错法，“不经训练的个体，无论天赋多高，如果不借助传统，还是无法描绘自然”。这也就是艺术为什么会有一部历史。

二、写生与临摹

临摹是绘画学习中行之有效的方法，也是习画者初涉此道的第一步。如此说是因为习得性的经验是我们“转录”所见最直接的方法。谢赫在六法中的“传移模写”其实强调的就是这一点，同时也包含了写生的内容，有继承又有发展，在艺术史的研究中，我们面对一件作品，首先解决的问题便是风格定位，风格不是孤立存在的，必然有作者习得性的内容包含在其中，继承了什么，又变革了什么，变革的内容是被动的自身局限造成的，还是主观进行有意的改变而来？凡是在艺术史上有所成就的艺术家，其风格必然是作者主动进行修正的结果，“写生”便是绘画实践中行之有效的方法之一。中国花鸟画的“写生”之法在唐代已被普遍运用，《唐朝名画录》中记载当时的花鸟画家有二十余人，初唐有薛稷善画鹤，另有萧悦善画竹，晚唐边鸾画孔雀、蜂蝶、草木、雀蝉、山花无不遍写，刁光胤善画竹石、禽鸟、猫兔。无一例外，他们都非常重视“写生”观念，并且能抓住自然物象瞬间变化的生动形象，尽可能真实准确的予以再现，且画面形神兼备。其画风主要是勾勒彩晕的重彩画法，对五代有较大的影响。五代黄筌继承唐代传统而首创“勾勒法”，以细而淡的墨线勾勒物象轮廓，然后重彩设色，被称为“黄家富贵”。徐熙经常出入山林，观察生活，擅画江湖、汀花、水鸟、虫鱼、果蔬，其画法重墨

粗笔、笔迹清晰，略施薄彩，素有“落墨花”之称。徐熙冲破院体画的藩篱，创造了活泼潇洒的水墨淡彩法，充分表现荒野小景，故有徐熙野逸之称，颇受后来文人画家的推崇。至北宋，徐崇嗣创“没骨”法，赵昌、易元吉、崔白、吴元瑜等人变革黄家画风而自成面貌，赵佶“宣和体”合徐、黄二体为一，既崇尚双勾重彩画风又重视水墨形态画风，其后南宋至元初基本都在此规矩内成方圆。由此可见，“写生”在数百年间的绘画创作中被传承沿袭，但是代代都有发明变革。因此，不能草率的认为“写生”就是自然主义的对景作画，而是借物咏怀、以形传神的艺术创造。

三、写生的方法

（一）选择对象

“写生”的准备工作就是对以往画法、画理的学习和实践。只有如此，方能在面对自然物象时，不至于无所适从、不知从何处着手。这就是要求我们必须对写生对象的形态特征、生长规律、人文观念的关照以及以往人们对此类物象的描绘方法、作品风格等都有一定的理解和认识。什么样的物象会有什么样的人文关怀，如儒家所言的“格物致知”。绘画行之有效的实践，必然是有选择性的表达，不是什么物象都可以入画，或者说不是什么对象都能让我们能准确的转述，这是与一幅作品在未动手创造之前的构思立意相关联的。从感性层面来理解，审美是极端主观的认识和体验，在面对同样的物象时，不同的人会选择不一样的表现角度，或者要表达一个既定的理念或创意，不同的人会选择不同的描绘对象。最好是在“写生”过程中能发现一些自己独特的处理方法，就像唐至宋数百年间的“写生”传承，名家样貌不尽相同一样，这才是积极的写生观念。

（二）选择画法

中国画的创造方法无外乎白描、工笔、没骨、写意四种，确定了要表现的对象，下一步便是怎么表现的问题。首先以白描为例，物象本无线性轮廓，只是由于特定的观察角度，视域呈现出了线性的一些结构，所以白描写生首先面对的便是观察方法的问题。先从整体出发去观察，不仅要看到对象的部分，而且必须要看到对象的全貌，大处着眼，小处着手，画“一点”看“三点”，这个看“三点”就是要求多点观察，换个角度去观察，加深理解和认识，才能做到心中有数。虽画局部，但要照

顾到整体。古人画树的主张要绕树三匝，这说明要从四面八方去观察对象的生长规律及精神特质，如此反复加深对物象的理解，才能抓住对象本质、典型的特征，然后删除掉非本质、非典型的特征。这样不仅能表现事物的外部形态，更能生动刻画其内在的精神本质。经过仔细观察之后，便是对物象进行线性的抽离阶段及对结构转折处线条的提取。这个过程中，事先对物象的理解和认识便显得尤为重要。大自然中事物的处在风晴雨露的环境之中，加上时间因素的影响，总是处在不断的变化活动之中，其形态千变万化、转瞬即逝，很难捕捉得到。因此，这就要求在尽可能短的时间内捕捉对象的重要特征，同时还要善于运用记忆能力进行默写。这就必须在对物象的生长规律、形态结构有充分的理解后才能进行。

其次，工笔设色形式的“写生”是在白描写生完成的基础上进行的，重点就是色彩渲染的问题。六法中“随类赋彩”便是中国绘画色彩运用方面所应该遵循的基本原则。赋彩必须要依据物象色彩的类别来进行，这一点有别于西方绘画中色彩的运用，因为中国绘画绝少表现特定光源下物象所产生的复杂多变的色光关系，中国绘画的色彩不追求所谓的环境色、光源色的表现内容，这样就避免了色调的混浊，使之形成结构明快之感。当然，“随类赋彩”并不是依照物象的固有色来进行自然主义的纯客观描绘，而必须经过艺术加工及处理，主要表现有三个方面的内容：第一，不需要如实的表现，或者说不可能如实的表现；第二，中国画颜料的种类和特性所产生的局限性，不可能满足所要表现的物象色彩的丰富程度；其三，也是最重要的一点，颜色的色相是中国文化的呈现，在中国传统的色彩观念中，正色（即赤、黄、青、白、黑五色）与五行相对应，这是中国人认识世界和表现世界的根本。在绘画的运用中，这种观念性对色彩的运用有着指导性的意义。汉代以后佛教的传入，带给中原地区的除了宗教还有石绿、石青等颜料，在此之前，中国画的特点是“黑红体系”，在此之后，中国画的色彩才逐渐丰富了起来，就像宋代的“写生”绘画。绘画如此成熟的时期，色彩的观念性、道德属性还是比较明显，这与当时人们对绘画的需求相关。在宋人的眼里，宋画首先是践行道德的产物，其次才是审美的关照和感性的愉悦。中国画的色彩运用，除了讲究色与色的协调对比之外，还相当重视色墨之间的

关系处理，“色不隐墨，相得益彰”，这是中国所特有的独特风格。色与墨之间的协调一致，也可使画面显得有分量、不轻薄，花鸟画中往往在墨色上



图3 元 张中《芙蓉鸳鸯图》

渲染色彩，画面也显得厚重而沉着。

再者，没骨的处理方法对绘画者要求较高，因为少了线性轮廓的规范，直接以色或墨点画出形体，这是对造型能力的考验。当然，其中主观的因素也随之增加，只要表现出了物象状态即可，不必斤斤计较于细节的表现，没骨“写生”的作品往往较为生动活泼。

如果采用写意的方法进行“写生”，从表现的内容上来说，对造型、构图、立意、情趣方面的要求更高。谈到写意，因为水墨表现者居多，所以墨法就显得非常突出。墨是单一的色彩，为了表现不同质感的对象，必须把墨色分成各种色调，使之产生多层次的变化。墨法也是中国画的一种用色方法。传统有“五墨”“六彩”的说法，“五墨”是指墨色的浓淡而言，即焦、浓、重、淡、清；“六彩”是指墨色的变化，即黑、白、浓、淡、干、湿。（图3）不论“五墨”还是“六彩”，都离不开一个水字，都靠水分来调节，所以用笔不论干湿都有浓淡之差，用墨不论浓淡都有干湿之别，切勿把浓淡干湿混为



图4 江宏伟《秋韵图》

一谈。因此，是否善于控制水分是墨法掌握的决定因素。

（三）写生与创作

绘画创作是作者观念、技巧的最终表现形式，在写生与临摹的过程中，不同程度有着创作的成分，但创作则强调主体情感、思想的抒发和艺术的表现。

写生作为当下绘画实践的基础，从观察自然、描绘物象、学习借鉴前人经验等方面为绘画创作提供了行之有效的支持。反之，绘画创作的理念也不体现在“写生”之中，因为“写生”本身就是为了“转录”所见，是在“图式与修正”过程中的试错法。我们现在理解和认识是“写生”，是绘画创作的辅助，是练习造型能力和收集素材的方式，是习作性的非正式绘画创作。反观传统绘画中的“写生”概念，它其实是一种创作的方法，或者说，它也许连画法层面的方法也不能算，而是与绘画理念的思考方式直接关联的，是绘画创作最本质的“借形传神”问题。（图4）

四、结语

“写生”起于唐而盛于宋，这是在新儒学大背景下绘画的发展状态，强调描绘物象的准确，强调理念与形式的完美统一，强调借形传神、形神兼备。西学东渐以来，受西方绘画理念的影响，“写生”着重强调的是自然主义的对景作画，与传统的理念看似相仿佛，实则貌合神离。唐、宋人“写生”的目的是传神写照、践行道德。我们当下的“写生”，能否打破简单化的审美体验，将之作为一种绘画创作的理念，而有对生命本体的关照呢？写自然之象，达本然之性。

参考文献：

- [1] 方闻. 中国艺术史九讲 [M]. 上海书画出版社, 2016.
- [2] 巫鸿. 美术史十议 [M]. 生活·读书·新知三联书店, 2010.
- [3] 曹意强. 艺术史的视野 [M]. 中国美术学院出版社, 2014.
- [4] 贡布里希. 艺术与错觉 [M]. 范景中等译. 广西美术出版, 2008.

作者简介：麻延章（1979—），男，陕西岐山人，西安美术学院美术史论系 2015 级博士研究生，研究方向：中国艺术与考古研究。