

高等美术院校系列教材

水墨写意

主编：郑林生

湖南美术出版社



「高等美术院校系列教材」

水墨写意

主编：郑林生

湖南美术出版社



高等美术院校系列教材

丛书策划: 左汉中 李 松
主 编: 朱训德
副 主 编: 郑林生 胡师正 谢 雳
编 委: 朱训德 郑林生 胡师正 谢 雳 陈和西
曲湘建 姜松荣 李蒲星 李荣琦 洪 琦
坎 勒 杨国平 严 明 陈飞虎 苏厂元
曾宪荣 许 彦 唐凤鸣 何 辉 蒋尚文
戴 端 孙湘明 何人可 文 术 焦成根
田绍登 舒湘汉 吴建陵

图书在版编目(CIP)数据

水墨写意/郑林生编著. —长沙: 湖南美术出版社,
2004

(高等美术院校系列教材)

I.水... II.郑... III.水墨画: 写意画—技法(美术)—高等学校—教材 IV.J212.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第085412号

水墨写意

主 编: 郑林生
副 主 编: 杨国平 苏厂元
参与编写: 阳先顺 何 进 葛旭东 刘怡果
责任编辑: 李 松 曹 勇
责任校对: 彭 进
出版发行: 湖南美术出版社
(长沙市雨花区火焰开发区4片)
经 销: 湖南省新华书店
印 刷: 长沙化勘印刷有限公司
开 本: 787 × 1092 1/16
印 张: 8.75
印 数: 1-3000册
版 次: 2004年9月第1版 2004年9月第1次印刷
ISBN7-5356-2113-9/J·1973
定 价: 32.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: www.arts-press.com

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,
请与印刷厂联系调换。

目 录

人物篇

- 3 第一章 概述
- 9 第二章 人物造型的启示
- 11 第三章 写意画元素与构成
- 13 第四章 材料和技法
- 18 第五章 意向的色彩
- 21 第六章 写生要领
- 24 第七章 学会思考

山水篇

- 37 第一章 山水画史略及历代画家举要
 - 37 一、山水画的初创期——魏晋南北朝
 - 38 二、山水画的成熟期——隋唐五代
 - 41 三、山水画的鼎盛期——两宋
 - 44 四、山水画的转折期——元代
 - 46 五、山水画的守成期——明清
 - 51 六、上下求索——近现代
- 54 第二章 树法
 - 55 一、树干的画法
 - 57 二、丛树的画法
 - 59 三、叶的画法
 - 61 四、特型树的画法
- 67 第三章 山石皴法
 - 67 一、皴法的基本概念
 - 67 二、皴法的分类及其特点
- 75 第四章 水云画法
 - 75 一、勾水法
 - 75 二、留白画水法
 - 76 三、留云法
 - 76 四、勾云法
- 77 第五章 溪涧与瀑布画法

77	一、溪涧画法
77	二、瀑布画法
79	第六章 点景法
79	一、点景中应注意的问题
80	二、分类点景法
82	第七章 山水画的设色
82	一、浅绛山水设色法
82	二、青绿山水设色法
83	三、没骨山水设色法
83	四、水墨画设色法
85	第八章 山水写生
85	一、目的与要求
86	二、山水写生要点
87	三、山水写生的两种方法
89	第九章 山水画创作
89	一、立意
90	二、构图
91	三、制作
91	四、笔墨
93	五、关于创新

花鸟篇

105	第一章 写意花鸟画的艺术形式和形态流变
108	第二章 小写意花卉技法
108	一、点染法
109	二、勾染法
110	三、没骨法
111	第三章 大写意花卉技法
111	一、泼墨大写意
111	二、泼彩大写意
111	三、破墨大写意
113	第四章 梅兰竹菊起首法
113	一、画梅技法
114	二、画兰技法
115	三、画竹技法

116	四、画菊技法
118	第五章 鸟的写意画法
118	一、鸟的基本特点介绍
118	二、鸟的写意技法详解
122	第六章 写意花鸟画中的配景画法
122	一、配景在写意花鸟画中的地位及意义
122	二、写意花鸟画常见配景及其画法
125	第七章 写意花鸟画的创作
125	一、概述
125	二、写意花鸟画的造境
128	三、从临摹走向创作
129	四、从写生走向创作

参考书目

〈人物篇〉

第一章 概述

远古时期，我们的祖先就学会了用简单的图形和符号，来表现自己的劳动和祭祀等生活中的现象，同时又把这种图形和符号当做精神上的图腾。

随着人类文明的进步，那些简朴的图形样式又逐渐蜕变成一种较为完整的绘画样式，例如西汉帛画。这幅画不仅在绘画材料上得到了改善，而且在表现手法上显示出了画工们的理性和灵性；画中渗透出来的以人为本的思维模式显得更自由，一些超出自然之外的物象得到了更加情绪化的表现；画中自然之物不只是亦步亦趋的摹写，而是把美好的愿望与其叠加，重叠出一幅能够与物神游的图景。

社会生产力的发展，导致了文化上的成熟，由于人们理性和思维层次上的提升，随之而来的是绘画上工整细致的画风，从隋唐至五代，画家们相继把这种画风演绎到了极致。晋代的顾恺之，唐代的阎立本、吴道子、张萱和周方，尤其是五代的顾闳中所画的《韩熙载夜宴图》，把“春蚕吐丝”般的线条、富丽堂皇的色彩，以及那引人入胜的情节都表现得十分充分。

从古时历代人物画发展的进程来看，以表现宗教和宫廷生活的绘画题材是时代的主流。但是自宋代以后，由于当时小农经济的发展和市民阶层的扩大使民间绘画异常活跃，出现了画工蜂起的现象，这样也使绘画题材和表现形式逐渐丰富多彩起来，既画仕女、圣贤、僧道，又画田家、渔户、婴戏及历史故事。同时在画风上追求标新立异，如“写意画”，在对线的表现上不是“春蚕吐丝”，而是“笔飞墨喷”、“不贵五彩”。在写意画当中，梁楷所画的《泼墨仙人》表现得尤为突出，显示出在传统人物画中的一种

新风格、一种画家人格的张力、一种新的审美意趣。

古时写意人物画艺术表现形式的审美意趣具有浓厚的宗教意味。作为僧人画家的梁楷和石恪等人，其作画的动机和缘由，应该与“天地与我并生，万物与我为一”的精神观念相关。从作画的状态上，似乎自觉地遵守了一个预先选择的原则：远离繁华春梦而保持孤寂禅心，即使画一个携空布袋、少米无钱的和尚，也会画成一个大肚宽怀、凡事付之一笑、与人无所不容的人。可以认为，写意人物画的审美心态是“澄怀观物、以心造画”，并以清淡和愉悦来进入一种自由的、无功利的境界，使人的主观创造能够排除内外的干扰，从精神上超越物外及现实的各种束缚，从而达到心灵上的纯粹。所以宋人写意人物画家能摆脱工笔画陈陈相因的束缚，使刻求细致的画风转向于一种粗犷洒脱的随意性。

显然，宋人写意人物画艺术表现形式的出现，打破了传统绘画样式上沉寂的局面，同时也为传统绘画的发展灌注了一种活力。但是又应看到这种传统绘画样式的变革，往往会遭遇到封建的正统观念的轻视，如果要被人接受，是需要相当一段时期的。因此元代没有出现像梁楷那样出类拔萃的画家，也就不足为怪了。时过境迁，明代的写意人物画略有起色，不过其作品大多是“工”和“写”相间，或山水和人物并重。其中陈洪绶较之突出，其人物造型古怪，用笔浑厚而含蓄，画面具有装饰味，对清代写意人物画影响较大。

写意人物画至清代又有新的发展，影响较大的有“扬州画派”。这些画家的艺术特点是修养和技法全面，追求古朴的苍劲之风，意境奇绝，其代表人物有高其佩、黄慎和金农等。值得一提的是清末的画家任颐，其青出于蓝而胜于蓝，用洗练的笔墨、生动多变的章法，给后人留下了很多作品；不仅如此，他同时还吸取西方之长，画面色泽丰富而协调。应该说任颐在传统写意人物画的成就是十分突出的。

古时写意人物画的艺术形式特征有着明显的时代烙印，这种艺术形式能顺延几百年至今仍然被人接受，可见其艺术价值的所在。但是从中国传统文化所倡导的创新精

神，即《礼记》“苟日新，日日新，又日新”的意义上，我们对传统写意人物画的学习和继承应当与时代的发展同步行进。

20世纪初，由于受康有为、梁启超变革维新的影响，使国人对传统文化的优劣逐渐有了新的认识。一些画家在反思古时传统绘画时，受西方绘画艺术思潮和新技法的影响，开始摆脱旧观念和旧形式的束缚，并置身于社会生活和民俗意识形态之中，取代以往传统绘画中士大夫的闲情逸致之气，直接表现“接近民众”的题材；从绘画的技艺上融入艺用透视学、解剖学、色彩学和构图学以及相关的理论，对中国传统绘画的理念和技艺进行了融会贯通，为当时的中国画灌注了清新剂。例如，高剑父主张国画家吸取油画技巧，创造新时代画风；徐悲鸿的水墨人物画渗入西法之精髓；林风眠崇尚个性、保存内心之活动；尤其是蒋兆和所画的《难民图》，用似乎有悖于传统笔墨造型观的西画明暗法，深层地渲染了画面的主体，人性被蹂躏的处境，体现了画家对笔下人物的思想、性格和行为的感情。可以说这种簇新的“新文化”艺术运动，证实了其所提倡的“打破艺术上传统的模仿观念，实现社会艺术化的思想”，并使传统的写意人物画出现了一种新兴的气象。

20世纪50年代后，为了适应现实主义创作的需要，学院式的教育体系逐渐形成。由于有着严格的基础训练方法及相关的理论支撑，使写意画艺术表现形式又有了新的变化，产生和丰富了写意人物画的艺术表现形式上的新概念和新方法，从而取得了生存和发展的条件。

严格而规范的学院式的教学体系，的确造就了一代代新人。速写和写生的课程方式能够促使习画者自觉地参与对现实生活的体验，由于有了这种体验生活的积累，又使其在认识和理解社会形态的本质，在表现形式的内容和技法上做出新的选择和产生新的表达方式。

曾受益于学院式教育的画家们，在研究和探索写意人物画的过程中取得成就的例子是不胜枚举的，其写意人物画技法的素养包括了受益于花鸟画和山水画的训练。所以当我们欣赏那些名家大作的时候，两者的技法似乎

浮动于人物画之中。当代写意人物画与花鸟画、山水画并重合一的作品并不鲜见，这也是时下人物画表现形式的特点之一。

学院式的教学体系还在于对写意人物画专业基础理论及相关理论的指导。丰富的个人学识，无疑在如何融会与时代衔接的文化观念上起着促进的作用。所以当代写意人物画的艺术特征，在注重表现人的本体精神方面比较突出，一方面在传统艺术的基础上来吸收外来艺术的精粹以强化本土艺术的民族性，另一方面对传统的写意人物画艺术表现模式进行重构来体现新的艺术张力。

学习写意人物画的过程有循序渐进的法则，对艺术上的探索研究又需根据本人经验的程度来确定，但是又应认识到，无论是利用何种笔墨构成元素及形成的符号来表现对象，或是抽取客观对象的结构进行重新组合，应该说这种艺术上的探索和研究是能够培养自我的艺术想像力和创造力的。其实，学习写意人物画不只是对自然之物的模仿，重要的是尽可能地利用写意画艺术表现形式的构成元素，与客观物象来对话，这样做才有可能显示出自己的聪明才智。

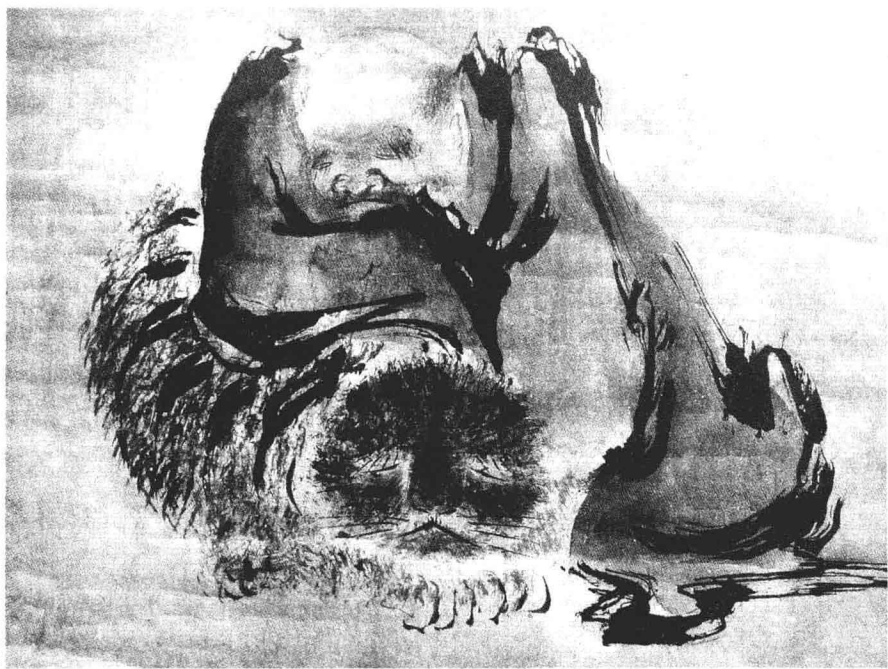


图 1-2 二祖调心图 石恪（五代）



图 1-1 泼墨仙人 梁楷（宋）



图 1-3 刘海戏蟾图 闵贞（清）



图 1-4 神婴图 任颐（清）



图 1-5 水墨习作 郑林生



图 1-6 水墨习作 郑林生

第二章 人物造型的启示

在对人物进行写生的过程中,分别有认识、分析、理解以及表现对象的环节,作写意人物写生也不例外。不过由于水墨的材料工具及笔墨产生的特殊技法及效果,又使在同一写生的概念之下,存在着作画过程的差异性。

写意人物画的写生过程是要求一气呵成的,其原因有二,首先是笔墨之间要有整体上的和谐,就如我们做文章;其次是笔墨落在纸上纸容易浸染,要求笔墨到位必须下手快,即使画眼和鼻那样的部位,也要显得十分洒脱。而要做到这点,如果没有强烈的形体结构意识,那么这种“洒脱”的结果,很可能会不尽如人意。

所谓“结构意识”其实就是一种人物造型的观念,是一种如何运用水墨构成的点、线、面的元素去构架人物的行为方式,一种使人物在纸面上使其形态特征和谐生动的方式。然而培养自我造型意识及观念的途径是多方面的,甚至超出了绘画艺术的门类。例如:手舞足蹈的演员、电影里人物画面的构成,甚至小说里虚拟的人物形象,都可成为一种间接的绘画造型意识。然而,若是平时自身能够经常在生活中去体验和感悟人的行为活动,同时能用笔记录下来,其受益又会非同小可。

培养自我的造型意识又必须熟知其构成的基本原理,从人物画的角度上不只是对人的各个局部做名称上的解读,其中应包含各局部之间相互的连接或运动变化的和谐及规律。如行走的人,其四肢不是同边的对称,而应是一种交叉的同步;人的五官位置正面是对称形,而侧面是非对称形。显然,这个道理是非常浅显的,那么我们如何从绘画的思维方式上去架构客观对象的形体结构呢?

首先要具备一种“抽象”意识,所谓“抽象”不是一



图 2-1 水墨习作 郑林生

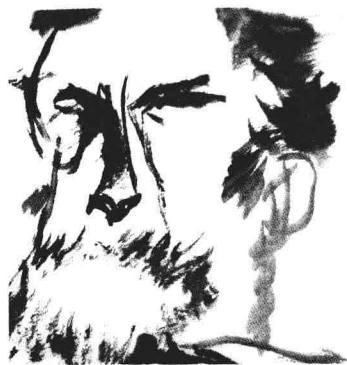


图 2-2 水墨习作 郑林生

种模糊的概念、一种混沌的形体，而应是抽取客观对象结构的实质，如：结构特征、性别特征、年龄特征、形体活动与静止不同变化的规律。从写意画的特征及表现的笔墨效果上去“贴近”对象，找到与物体比较的焦点，甚至透过物体的表层现象看到其实质的结构，并且有意识地强化和夸张。强调对象的形体特征是增强对象形体感受的重要手段，如漫画这种艺术表现形式：其风趣的艺术表现语言，大多是以夸张和强化形体特征又不失客观对象的特征为依据的，又如对象的脸长可画得更长，而不能画圆，脸瘦只能画得更瘦而不能画胖。以客观对象的特征来强化造型意识和提高造型能力，是增加个人审美情趣的重要手段。其次，人的结构是由诸多构成元素合成的，每个构成元素既有独立的外部特征，又有彼此相互关联的整体关系，由于我们所画的东西不是分解对象，因而在表现对象时应注重对象举止行为上的一种整体和谐的关系，这种“和谐”还包括了人与人、人与物相互之间的协调。如古代画家顾闳中所画的《韩熙载夜宴图》就是根据观察韩熙载夜生活的场景，目识心记地把相关的情节及各种人物的不同形态联系起来创构画面的。可以说，只要平时养成观察生活的习惯，为自己建立一个丰富多彩的生活图库，即使不看对象也能够虚拟出不同的人物、不同的场景及不同的画面。再次，作画时所形成的笔迹和墨渍只是一个符号，从表面上看似乎没有什么意义，但是从意象的角度上，我们可能会把某块墨渍的形状，看成是接近于某个物体外在的形状，这就如儿时我们喜欢看云一样，往往把云的形状看似于动物，这种联想虽然显得较天真，但是不能说对人的形象思维没有益处。作为写意画所体现出来的墨渍形状并不是一定要给予似形的意义，但从意象上往往能够激活画面的气氛，使严谨的画面生动起来。古时画家崇尚“屋漏痕”的自然美，感受雨水浸染在墙面上所留下的斑痕，当然并不是刻意去追求这种效果。

第三章 写意画元素与构成

写意画构成的元素是点、线、面，通过点、线、面相互的穿插和自由的组合来形成非对称的形状，并在画面上形成一种自然而生动的状态。从构成的组合意识上，事先也许不会具体地形成某一具体的物象，但是其定位还是有章法可依，也要“经营位置”，因此又与我们平时作画与构图的意义相似，只是构成较之构图，目的没有那么明确而显得更单纯和灵活。

当构成处于一定的形态后，我们可以把接近原生的构成形态与具体物象来对接，把点线面的关系转换为与此相近似的物象，这个转换过程显然与我们想表现的对象相关。以人的头部为例，脸为面、眉为线、眼为点，但如果是人与环境同在，其头部点、线、面的关系也许是画中的一个面，场景大或许只是一个点，因为头部在这种情形之下只是一个局部而已。因此，点、线、面相互构成后所成为的物象，并不是以单一的个体而存在，通常在各种物象出现在同一画面上时，会反复出现由点、线、面构成的单个物象，以此形成既有局部的点线面的关系，同时又有整体上的点线面的关系。

点、线、面是构成的符号，无论是面或是线及点，其意义是相对的，面的延续可以形成线，线在截断后可以形成面，其道理是浅显的，但是它却能说明点、线、面蜕变的灵活性。对于点、线、面的概念，我们不能认为就是一种规矩的符号，所出现的面可能是不规则的几何形状，线与点、面的概念亦如此。如果说点、线、面是以变化为原则，那么是否存在着变化的规律呢？过去在绘画上有S形、金字塔形、Z字形的构图形式，但现在很多人作画不太守这个规矩了，我们可以列举几张构图



图 3-1 水墨习作 郑林生



图 3-2 山鬼 郑林生