

中国画技法教学丛书

ZHONG GUO HUA JI FA JIAO XUE CONG SHU

学画

八仙过海

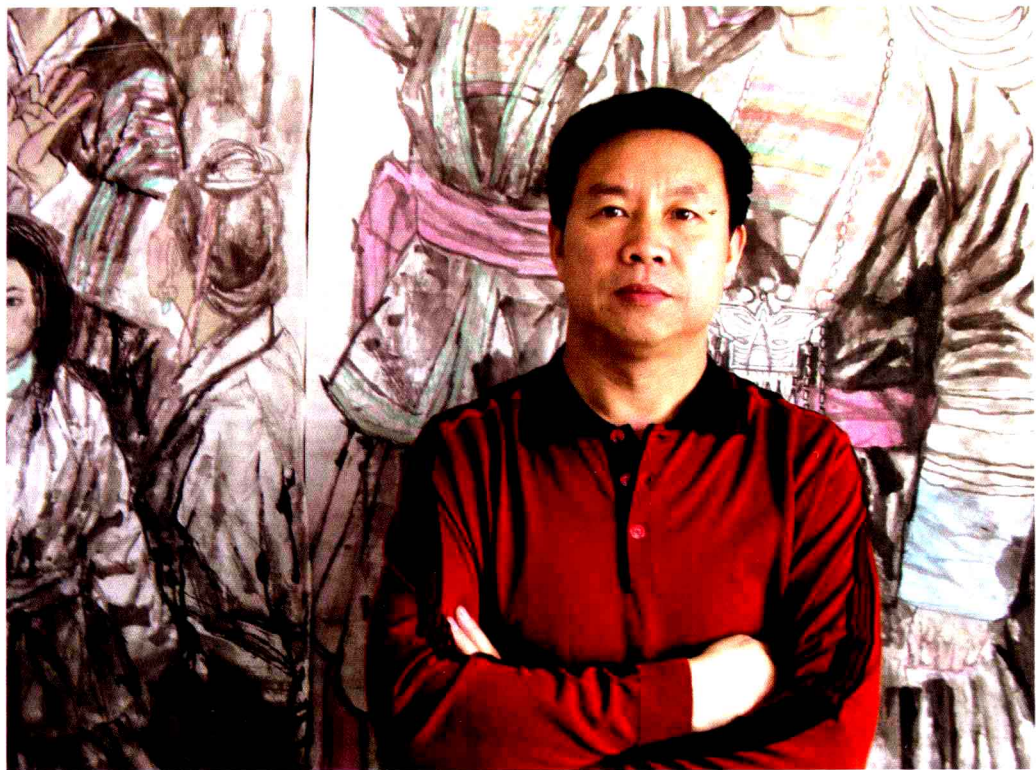
BAXIANGGUOHAI

狄少英 编著



天津人民美術出版社

(全国优秀出版社)



作者简介

狄少英，1957年6月生于河北定州，毕业于解放军艺术学院美术系，现为中国徐悲鸿画院人物画创作室主任、上海同济大学兼职教授、湖南工业大学客座教授、国家一级美术师、中国美术家协会会员、中国书法家协会会员。作品多次入选全国、全军各类美展和书法展，曾获第二届中国美术家艺术展金奖、炎黄同心中国画展金奖、东南亚六国水墨画展金奖、“香港回归”全国中国画展银奖、首届崂山茶节全国中国画展银奖、齐白石诞辰140周年全国中青年中国画提名展铜奖、建党七十周年全国书法展览一等奖、毛泽东诞辰100周年全国书法展览二等奖、国际书法展览二等奖。作品曾赴英国、美国、加拿大、日本、新加坡、澳大利亚等国展出，部分书法作品在国内碑林刻石，作品被人民大会堂、毛主席纪念堂、国家博物馆等单位收藏。中央电视台曾多次进行专题报道。中非论坛期间，他为埃及总统和夫人所画的肖像作为庆祝中埃建交50周年的礼品分别送给总统和夫人。赠送仪式在埃及国家电视台播放一周，引起很大反响。应埃及大使馆邀请到埃及进行文化交流。传略收入《中国美术家》、《中国美术家书法家汉英词典》等多部大型辞书，出版有《狄少英国画作品集》、《狄少英画集》、《狄少英书法集》、《怎样画八仙》、《中国美术家——狄少英》、《狄少英艺术档案》、《狄少英人物画精选》。



目 录

中国画技法教学丛书
学画八仙过海

一、概 论·····	01
二、中国画的工具材料·····	04
三、技法解析——笔法·····	06
四、技法解析——墨法·····	08
五、技法解析——色法·····	09
六、构图及印章、题款的方法·····	12
七、步骤解析图·····	15
八、作品赏析·····	39



一、概 论

八仙是我国民间流传甚广的道教故事中惩恶扬善、抑富济贫的八名得道仙人。八仙传说甚早，唐代已有《八仙传》，但其中姓名尚未固定，至明代吴元泰小说《东游记》，始定八仙为铁拐李、汉钟离、张果老、吕洞宾、蓝采和、韩湘子、曹国舅、何仙姑。

铁拐李是八仙中年代最久资历最深者，见诸文献则较晚，也称李铁拐。相传名李凝阳，小字拐儿，显五行之灵气，识天地之玄机。曾遇太上老君得道，神游时其肉身误被徒弟火化，游魂无所依归，乃附依饿死者得尸身而起，蓬首垢面，袒腹跛足。

汉钟离名权，字寂道，号正阳子、云房先生。燕台人。相传诞生时，异光数丈，状若烈火。因受铁拐李点化，上山学道。下山后飞剑斩虎，点金济众，后与其兄简同升天，度吕洞宾而去。钟离手摇扇子，袒露大肚，一派散仙之风。元代全真教奉为“正阳祖师”，位列北五祖之二。

张果老亦名张果。相传武则天时自称已数百岁，武后招之出山，其装死不赴。唐玄宗时，派使者请他入朝，授以青光禄大夫职衔，赐号通玄先生。张果老见人类道德日下，尘世中人迷于

功名利禄，于是隐居恒州条山倒骑毛驴游戏人间。

何仙姑名琼，永州零陵人。13岁时入山采茶遇吕洞宾，后梦见神人教食云母粉，遂誓不嫁。往来山谷，轻身飞行，每日朝出，暮持山果归来服侍母亲。后尸解仙去。

蓝采和常穿破衣烂衫，一足靴一足跣。夏则披絮，冬则卧雪，气出如蒸。蓝采和常行歌于城市乞讨，手持大拍板长三尺余，似醉非醉，踏歌云“踏歌蓝采和，世界能几何。红颜一春树，流年一掷梭”，均为神仙脱世之意。后得钟离权度化乘云而去。

吕洞宾名岩，字洞宾，好纯阳子。全真教北方五祖之一，世称吕祖，纯阳祖师。在八仙中名最盛。相传吕洞宾进士落第后遇钟离权，钟离权于炉上煮黄粱饭，授枕予吕洞宾。吕洞宾睡梦中梦见自己中进士、当官、升侍郎、成亲、为宰相、被诬害、获罪、家破人亡、穷困潦倒，倏忽醒来，黄粱犹未熟，方知贵不足喜，贱不足忧，人世间不过一场梦而已。遂弃家拜钟离权为师，入终南山修道成仙。

韩湘子名湘，字青夫。相传韩湘自幼学道，追随吕纯阳。他手中宝物为紫金箫，据说是在南海紫竹林得到一神竹做得。他生有仙骨，率性而行，对繁华艳事感到厌恶，喜好恬淡清静。佳人美女不能让其动心，美酒佳肴不



图1-1 任伯年

能让其丧志。他勤于修炼，潜心研道而成仙。

曹国舅名景休，慈圣光献太后之弟，故称国舅。因其弟景植杀人而获罪，曹景休耻见于人而隐居山岩，葛巾野服，矢志修真。经钟离权、吕洞宾度化，曹国舅得《还真秘旨》而修道成真，并由钟离权和吕洞宾引入仙班。

八仙所持法器合称“暗八仙”。在艺术作品中常有用作吉祥装饰的图案，以祈吉祥安宁。每件法器都有一定含义：铁拐李的“葫芦”，有“葫芦中岂只存五福”之赞，能炼药救济众生；吕洞宾的“宝剑”，有“剑显灵光魑魅惊”之赞，可镇邪驱魔，威震群妖；钟离权的“扇子”，有“轻摇小扇乐陶然”之赞，能起死回生；韩湘子的紫金箫，有“紫箫吹度千波静”之赞，其妙能令万物生灵；曹国舅的“玉板”，有“玉板和



图1-2 李霞



图1-3 黄羲



图1-4 黄慎



图1-5 李霞

声万籁清”之赞，其板鸣，万籁无声；蓝采和的“花篮”，有“花篮内蓄无凡品”之赞，篮内神果异花能通神明；何仙姑的“荷花”，有“手执荷花不染尘”之赞，出淤泥不染，修身养性；张果老的“渔鼓”，有“渔鼓敲动有梵音”之赞，能星相卦卜，灵验人生。

传说八仙不受万神之王“玉皇大帝”管辖，是惩恶扬善、抑富济贫的散仙。八仙被组合在一起，成为神通广大的亲密团体，符合神会各阶层人们的愿望和全民喜庆娱乐的需要，社会各色人等，无论男女老幼、富贵贫贱、文庄粗野，均从中找到自己亲近的知音。由于八仙不畏强权、敢于斗争的精神能给予人民力量，以及其常被用作祝寿之用，人们常常把自己的愿望寄托在八仙身上，因此深受世人欢迎。

人们为了求得祥和安康，常把八仙刻于庭堂、门楣或悬挂于中堂，还融化到生活中，出现了八仙桌、八仙楼等等。

相传八仙团结友善，常畅饮博弈，携手云游，《东游记》传言，一日八仙赴蟠桃盛会，归途由吕洞宾倡议，谓此次渡海不许乘云，须各以物投水，乘所投之物而过。这一倡议得到大家响应，于是，铁拐李率先将铁拐投入水中，自立其上，乘风逐浪而渡；蓝采和以花篮投水而渡，吕洞宾杖剑而渡，曹国舅以拊板投水而渡，其余张果老、汉钟离、韩湘子、何仙姑亦各以所携宝物投水而渡，途中遇东海龙太子掳人奇

宝，八仙怒斗海龙王及天神，成功地解救同伴，平安渡海。成为人们千古传颂的八仙过海各显神通。八仙过海的团结战斗精神，正是人们喜爱八仙的重要原因。历代画家也对这一题材产生着浓厚兴趣，如元代的颜辉，清代的任伯年、黄慎、闵真，以及近代的李霞、齐白石、黄羲等，都曾经创作过八仙题材的作品。颜辉的“铁拐李”目光锐利，表情肃穆，形象高古，无凡俗之气。整幅画构思十分奇特。笔法简劲，勾勒转折有力，略仿梁楷简笔破墨法，画面干净利落，主体突出。这种画法对后世影响较大。任伯年的“八仙四条屏”（图1-1）以二人一组，人物造型比例准确，动态自然。人物的身体尽管在宽衣大袖之内，但衣服的轮廓线条毫不含糊，能准确地表现人体的比例和动态。画中四组人物分别以侧背面和侧正面构成人物的承接关系。其



图1-8 黄慎



图1-9 黄慎

动态各异的人物造型，组成画面的整体结构，应该说这样的处理难度是很大的，对作者的人物造型能力和画面造型因素的组织能力都有很高要求。黄慎晚年专以粗笔画仙佛，以狂草笔意入画。粗笔写意，用笔枯劲，上下勾连，衣纹线条变化多端，看似随意，却形神兼备，情趣盎然。李霞画八仙（图1-7）属绣像式，没有背景，用人物之间的相互关系，形成画面中平面式的造型样式。他不拘成法，大胆用破笔枯笔营造画境。用笔刚健，该方则方，该圆则圆，形成了豪放浑厚的画面效果。齐白石的这幅《铁拐李》（图1-6）是齐白石衰年变法之后的作品，这种简笔式的人物画，与他年轻时的那种谨严精密的肖像画截然不同。作品显示了作者深厚的传统文化修养，看似寥寥数笔挥就而成，实则匠心独运，在经意不经意中，创造出似与不似之间的艺术形象。简洁的笔墨蕴藏着丰富的审美内涵，人物姿态神完气足，韵味无穷。黄羲随李霞先生学画，所作人物尤能系芳瘦瓢，独具家法。他笔下的八仙人物甜美秀丽，立体而写实，吸收了一些民间艺术的因素。人物塑造成随处可见的平民百姓形象，让人们感到亲切和真实。

他们以画家敏锐的思维和对八仙真挚的情感，展现着自己的艺术才能，描绘着八仙不拘世俗的狂傲性格、神通广大的回天奇功、抑富济贫的散仙风骨、不畏强权的放浪精神，将八仙从虚无缥缈的仙界拉回到人间。



图1-6 齐白石



图1-7 李霞

用笔洒脱，起笔收笔变化丰富，随心所欲，轻松自如。粗线和细线，重墨和淡墨形成了和谐的对比，增强了画面的节奏感。黄慎画八仙较多，他是个卓越的全能画家，早年作工细人物画，此幅《八仙图》（图1-4）即是那时的作品。画中构图严谨，用笔精细，造型准确，形象生动。线条组织疏密得当，张力十足，人物的穿插及整体的构成十分协调，有很强的节奏感。画中人物或藏或露，聚散有序，显示出作者很强的造型功底和组织线条、控制墨色的非凡能力。此画中没有一点背景，完全靠

二、中国画的工具材料

“工欲善其事，必先利其器”，中国画艺术与其书写工具有着密不可分的联系，笔墨纸砚及颜色在我国书画艺术发展史中起着不可或缺的作用，其中笔墨纸砚被称为“文房四宝”是学习书画的必备工具，它是形成我国绘画民族风格的重要因素之一，下面就将绘画工具的性能熟悉一下。

毛笔在我国使用已经有几千年的历史了。远在新石器时代的彩陶图纹上就可以看出毛笔绘制的痕迹。毛笔的发明史没有确切的记载，但从出土的战国及秦代文物中已有毛笔的存在。

毛笔根据书写的需要制成了软毫、硬毫和介乎两者之间的“兼毫”三种特性。制作原料上有山羊毛、黄鼠狼尾毛、野兔脊毛和山马毛等，羊毫质地柔软，吸水量大，但弹性差，不易掌握，适宜渲染。兔毫、狼毫劲健，弹力强，适宜勾勒，狼毫和羊毫制成的兼毫是绘画者喜欢又极好掌握的毛笔，它中间用狼毫外围辅以羊毫，既能吸取足够的水分，又有劲健的弹性，勾勒、皴、擦、点、染均宜。叶筋笔和衣纹笔、一般用于工笔勾线，用其笔锋尖锐而有弹力，总之，可根据每位使用者的爱好选择适合自己的毛笔。

毛笔最重要的部分是笔头，选择毛笔时以齐、圆、尖、健为上品，即毛笔锋要尖，散开要齐，笔头紧密，富有弹性。毛笔使用后要清洗干净，最好挂在笔架上。笔中不留宿胶。这样可使毛笔的寿命延长。

墨的发明和运用，是我国古代劳动人民对文化发展的一个重大贡献。早在殷商时代的甲骨文中就已出现了墨迹，但大都是天然石墨，我国人工墨大约始于战国时代，从出土的竹、木简来看，那时的墨已经达到了一定的水平，随着社会文化的不断发展，墨的制作规模也越来越大。西汉时的墨只做成小圆块，用研石在砚台上压着研磨。东汉时墨的形状向墨锭发展，人们可以直接用手把墨研磨，到宋朝时徽州成了全国的制墨中心，徽墨名扬天下，制

墨名家辈出，胡开文、曹素功等，至今声名不衰。

墨从制作原料上分油烟、漆烟和松烟三种。它们分别以桐油、败漆、松枝烧出的烟，加上其它麝香、冰片、猪胆汁等贵重材料混合制成，由于原料不一样，作画效果不尽相同。松烟墨胶轻，凝聚力较弱，宜写字不宜作画，油烟又黑又亮为一般画画者所喜爱。到了清代同治年间，江南谢岱松发明研制了墨汁，“一得阁”牌墨汁宜书又宜画，大大方便了书画者，行销全国至今不衰。

宣纸的发明给中国绘画的繁荣提供了很好的物质基础。宣纸有生宣、熟宣之分，生宣易渗化，吸水力强，墨彩较好，宜画写意画，经过上矾或其它方法加工后成不受水的熟宣，可以反复渲染，可用来作工细的画。宣纸产于安徽泾县，具有细薄、紧密、洁白、质地莹润的特点，且作画后日晒不变色，不易被虫蚀，使珍贵书画得以留传，故有纸寿千年的称号。

宣纸种类有“六吉”、“净皮”、“单宣”、“玉版”、“夹贡”、“棉连”等，熟宣有“冰雪宣”、“蝉衣笺”等，用料有厚薄不同，质地好的宣纸细润紧密，经得起皱擦和反复渲染，墨色好，干后有湿润的效果，层次较多。熟宣纸因上过胶矾，容易变脆，不宜久藏，放置时间久了容易漏矾或脆裂，有时矾性散失，还形成斑点。生宣纸着墨深固，如刀入木，如雨入沙，一直到底能充分发挥“力透纸背”的笔墨功力，着墨晕渗。纸地的棉料形成纤维的毛细管作用，一笔落纸，墨汁中所含的极细炭屑，随着水分沿纸纤维的空隙向外疏散，便形成了渗透，产生绒毛状态，形成笔墨厚重，达到墨彩丰富的艺术效果。

国画的颜料与西洋画的颜料是不同的。西洋画的颜料都是化学品。中国画的颜料有两种性质，使用起来会产生不同的效果，一种是植物质的，如花青、藤黄、胭脂、牡丹红等，性能是透明、质细，但年久会褪色；另一种是矿物质的，如朱砂、朱磬、头青至三青、头绿至三绿、赭石、石黄、白粉等，性能是不透明，有覆盖力，年久不褪色。中国画的颜料比西洋画的颜料种类简单。但给人的感觉却不同，它

们使中国画的色彩具有了自己独立的风格。

传统的中国画颜料，从使用历史上讲，应先有矿物颜料，后有植物颜料，就像用墨先有松烟、后有油烟。远古时的岩画上留下的鲜艳色泽，据化验后，发现是用了矿物颜料（如朱砂），矿物颜料的显著特点是不易褪色、色彩鲜艳，看过张大千晚年泼彩画的大部分作品有此印象，大面积的石青、石绿、朱砂能让人精神为之一振！植物颜料主要是从树木花卉中提炼出来的。

印泥是我国特有的文房之宝，无论是文件签署，还是历史文物以及金石书画之钤记，都需要使用印泥。它是人们生活中不可缺少的物品，是传达印章艺术的媒介物。它的质量优劣，直接影响到印章艺术所表达的效果。好的印泥，红而不燥，沉静雅致，细腻厚重。钤在书画上则色彩鲜美而沉着，有立体感，时间愈久，色泽愈艳。质地差的印泥，钤印出来则显得色泽灰暗或浅薄，有的油迹浸出，使印文模糊。

据考古和史书的记载，印泥的发展已有两千多年的历史。早在春秋秦汉时代就已使用印泥。那时的“印泥”和现在的印泥不同。它是用黏土做的，平时搓成泥丸子，用时用水湿透。当时的公文和书信是用漆书写在竹简木牍上的。为了防止泄密或传递过程中的私拆，在写好了的简牍外面加上一块挖有方槽的木块，再用绳子把它们捆在一起，然后把绳结放入方槽内，加上一丸湿泥封上，再用印章钤上印

记，作为封检的标记发出去。这种泥丸称为封泥，也称为泥封。用泥丸封信的方法一直沿用到魏晋南北朝。到了隋唐以后，有了很好的纸张，公私书信一律改用纸，简牍也就废止了。用泥封信的陈旧做法也不再适用。于是，人们又改用水调朱砂于印面，再印在纸上。这就是印泥的雏形。由于水干后朱砂容易脱落，到了元代，人们开始用油调朱砂，之后便逐渐发展成我们现用的印泥了。

制作印泥的主要原料是朱砂、朱磬、艾绒、蓖麻油、麝香、冰片、天然矿石等调和而成。它的品种很多，主要有朱砂印。其色深紫红。有人称为紫红砂。它是用漂制朱砂时沉淀在乳钵最下层的一种朱砂制成的印泥，鲜红带紫，厚重沉着，最为美观。其次是朱磬印泥。它是漂制时较上层的朱砂细末与艾绒、油等调制而成，略现红黄色，比较清雅。朱砂或朱磬中加入不同的原料，其名称也各不相同，有超箭、牡蛎、金龟、黄标、朱红、鸿运等。此外，还有仿古印泥和黑色、蓝色、绿色等印泥。

擅用印泥的人选择印泥，就像善书者选择笔墨一样。其品质的好坏，直接影响其艺术效果。正所谓差之毫厘，谬之千里也。所以购买印泥要注意，篆刻钤印或书画上用的印泥，并非是一般文具店所售之印泥。文具店所售印泥因其质粗、油重、色浮，不能表达印章之本来面目。其实，它不是印泥而只能称为印色。因此，决不可用作治印钤样或书画盖印之用。好的印泥厚亮细腻，色彩鲜明沉着。

印泥的保存忌用紫砂器，因其能吸收油分，容易使印泥干燥。也不可使用钢、铜、铁等金属盒存放，因印泥与金属物接触，日久会变黑。贮藏印泥最好用瓷缸或玉盒，且应置于阴凉处。使用时要轻按轻提。每次用过后，需将缸盖盖好，防止灰尘进入而有损色泽。此外，印章要擦拭干净后方可蘸泥。印泥在存放过程中，每隔十天左右须用印筋将其翻调搅拌一下。因朱砂体重而沉，油质体轻而浮，久之不动，则砂体下沉而易结成硬块，故印泥须经常搅拌，使之匀和。故此则可经久耐用。



图2-1 文房四宝及其他用品

三、技法解析——笔法

中国画用笔方法多变，固毛笔是柔软有弹性的，稍微变动线就有变化，毛笔的轻重、疾徐、提按、顿挫，在宣纸上产生着不同的效果，只是如何驾驭毛笔。你需要的是什么样的线，毛笔在你手里是不是听使唤，它就如一匹烈马，在你没驯服它之前，它会时时给你出难题，将你摔下马，但当你将其驯服，它则俯首帖耳，任你驰骋。为什么从古到今一直强调中国画家要练习书法。主要还是锻炼驾驭毛笔的能力，只有毛笔运用自

如了，它在宣纸上留下的墨痕才是你想要的理想的墨痕。讲用笔就要讲到线，传统的勾线讲究书法味、金石味，有屋漏痕、折钗股、力透纸背等等，只有这样线才有魅力，方为上品。古人总结了十八描，随着社会的发展，中国画的技法和风格是多种多样的，但用线来塑造艺术形象，仍然是中国画技法的主要特点。只是已不限于古人的十八描了，因为它已不能满足现代生活的表现方法。中国画讲究“骨法用笔”，运用毛笔来表现物象的基本结构，根据物象的特质，从中提炼出符合大众时代美学的线条。勾线时用笔要灵活，提、按、顿、挫要有节奏，不能太拘谨。否则线条不灵动。



图3-1

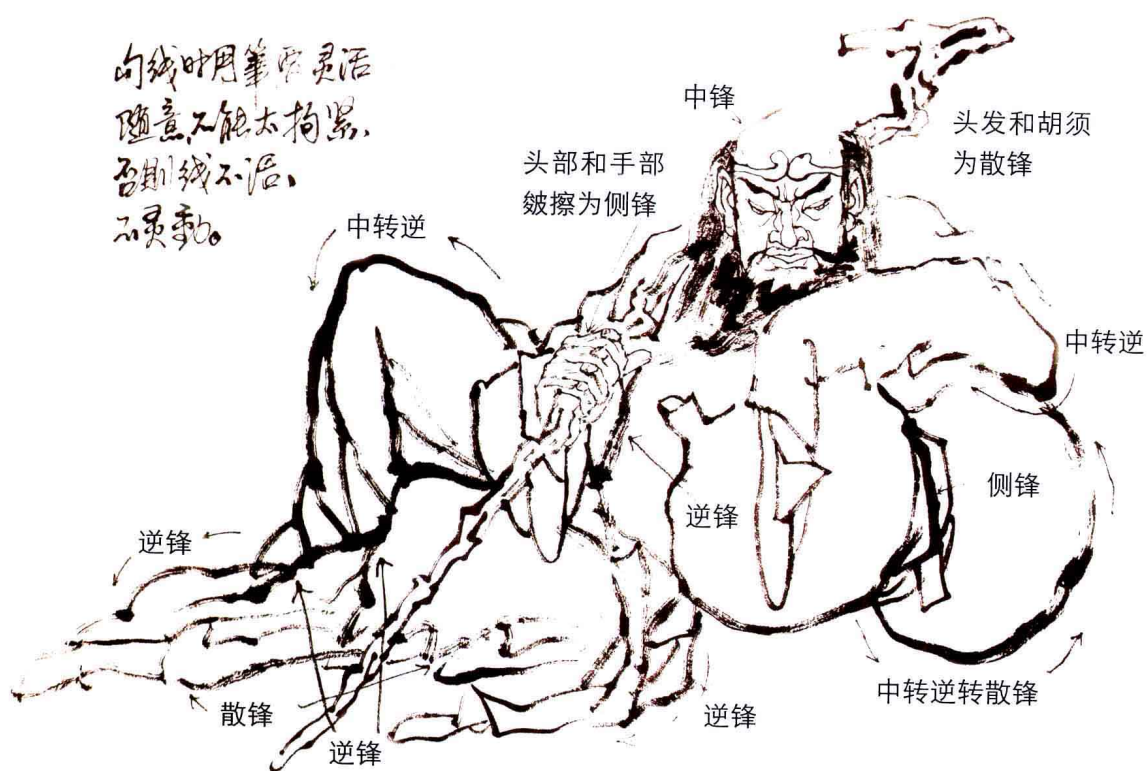


图3-2 勾线时用笔要灵活随意，不能太拘谨，否则线不活，不灵动。



图3-3 (之一) 用笔的轻重缓急

图3-3 (之二) 用笔的轻重缓急

图3-3 (之三) 用笔的轻重缓急

四、技法解析——墨法

古人总结把用墨概括为四个字：干、湿、浓、淡。从用墨方法来讲：干与湿，浓与淡，在画面上又是对立的统一，是作者运用墨法变化来丰富和充实所表现的物象。所谓用墨，关键是用水，水在用墨当中起着决定性作用。同样是浓墨，湿笔和干笔区别很大，湿笔是浓墨，干笔是焦墨。同样是淡墨，湿笔和干笔也有不同效果。（图4-1）墨色的变化和用笔有直接关系，笔尖和笔肚墨色的不同画出来的线条便出现了浓淡的变化，如侧锋运笔，便可出现很自然的墨色变化。（图4-2）用笔的速度较重也会影响墨色变化，行笔慢则湿，快则干。当纸上有了一遍墨色之后，趁湿画第二遍，就可以出现破墨的效果了，其中浓破淡，淡破浓，干破湿，湿破干，利用水分的自然渗化，使画面墨色新鲜滋润，以充分表现所绘对象，一般讲，浓破淡较融合，淡破浓，由于宣纸有先入为主的特性，淡破浓时会产生和浓破淡不同的效果，尤其是浓墨八成干时，再以淡墨破之留有浓墨块的边缘。可反复体会这两种用墨法，利用其效果为画面服务。（图4-3）还有一种是积墨法，积墨法是浓墨淡墨多次积叠，一般先用淡墨后用浓墨，或先用干笔皴擦后再用湿笔层层叠加，所谓由干入湿，由湿入干“反复交替进行，但要掌握时间，弄不好画面会脏、死、板、腻，一塌糊涂。这种方法比较难掌握，是一种惨淡经营的用墨方法，此法在山水画中常用，可反复试验。用墨要做到干笔不枯，湿笔不滑，浓墨不滞，淡墨不薄。就是干要润泽，湿要爽朗，浓要分明，淡要见骨，在各种矛盾中求统一。尽管墨法在干、湿、浓、淡的基础上有多种多样的变化，但画法不外乎两种。一种是一道墨二道墨求墨色的生动明快、有浓有淡，有时勾皴带染，一气呵成，这样的墨法比较单纯，能得墨色秀润之气，有灵动清幽的韵味。另一种是层层复加多种墨法的运用，这样的墨法浑厚丰富。（图4-4）



图4-1 干湿对比。



图4-2 浓淡对比。

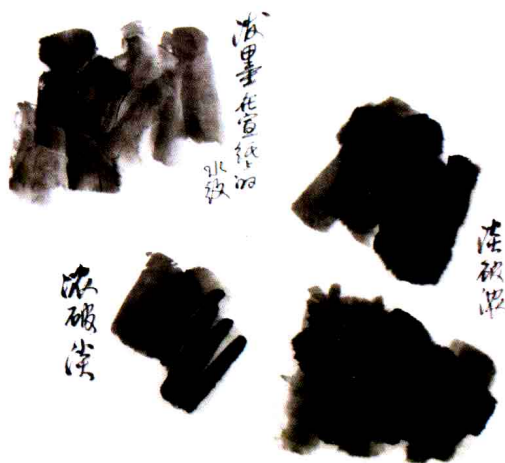


图4-3 浓破淡、淡破浓对比。



图4-4 浓破淡、淡破浓对比。

五、技法解析——色法

色彩是构成艺术形式不可忽视的重要因素。中国画色彩的运用，古代画家曾积累了丰富的经验，掌握了一整套规律，形成了独特的民族形式和民族风格。在中国画中占主导地位的还是墨，墨色的干、湿、浓、淡是塑造物象的基础，用色只是辅以墨色的不足。前面已经讲过，中国画颜料主要分石色和水色两大类。着石色时要用水色打底，这样颜色沉稳厚重。没有水色打底，石色易浮于表面，较轻薄。用朱砂时可用胭脂打底，比较精神，但要与重墨相配，黑白红在一起是好的色彩配置，最响亮最有神采。用石青时



图5-2



图5-1

用花青打底，石绿用赭石打底，这样颜色很沉着又很亮，用石色要掌握好水分和时间，要等到底色八成干时再上，如果太湿石色易渗到画面背后，干后色彩发灰。如果底色干透后再上石色，画面很燥，没有水气。所以上石色一定要把握好时间，以底色潮湿状为最好时机。用水色要掌握好浓度。花青和赭石是水墨人物画中最主要的颜色，可根据需要和其它颜色调制成多种复色。中国画用色也可以反复叠加。一遍不够可待八成干时再加，直到



图5-3 用朱砂染发带及嘴唇，用藤黄染头饰物，用石绿染耳环，最后整体调整一下即完成。



图5-9



图5-10



图5-4 石青用 花青打底。



图5-5 朱砂用 胭脂打底。



图5-6 石色与淡 墨在一起不亮。



图5-7 石色和浓墨在 一起很亮。

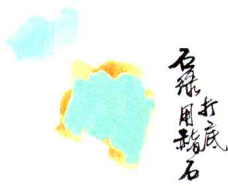


图5-8 石绿用赭 石打底。



图5-11

满意为止。我在画八仙中用色比较单纯，主要是用线来造型，再辅以墨和色。具体步骤在分解图中叙述。总之，中国画用色要解决色和墨的融合问题，所谓色不碍墨，墨不碍色。色和墨的配合，显笔墨之精神，以达到强化艺术效



图5-12



图5-13 用朱磬加石绿调成肤色，平涂整个面部及头发。用淡曙红或胭脂轻染颧骨鼻底两腮，半干时再用重肤色调整结构，用石绿染发带，用藤黄染头饰，待快干时，感觉不足的地方再调整。

古代人物画整体用色尽可能单纯些，以体现墨色的精神。

当，给人以烦躁的感觉，缺乏沉着的韵味。“乱”是颜色不统一，无主次，画面就显得乱。清代邹以桂说“五彩彰施，必有主色，以一色为主，而他色附之”。色彩运用平均对待是色彩乱的主要原因。“板”是指色彩过重腻滞，缺乏韵律感，就显得死板。

果的目的。如果画面色彩显得花、火、乱、板等，都属用色之忌，“花”是画面眼花缭乱。不调和，没有统一的色调，清代方薰讲：“设色不以深浅为难，难于色彩相和，和则神奇生。否则行迹宛然，画无生气。”指出了色彩相和的重要性。“火”是色彩搭配驳然杂陈。火辣浓浊，色彩明度掌握不

六、构图及印章、题款的方法

构图是涉及绘画心理学、绘画美学、绘画透视学、绘画色彩学以及绘画创作的综合性理论。

构图对一幅画的成败至关重要，是对画作优劣的标尺，不管你笔墨多精彩，构图不美，作品会大大逊色，使人看后索然无味。一般作为一个画家来讲，练上几年一般都有一定的笔墨功夫。除笔墨造型之外，构图意识是艺术成败的决定因素。一张白纸放在你面前，什么地方布黑，什么地方留白，这就是考验一个画家的灵性所在，也是作品成功和失败的所在。

白与黑，疏与密，虚与实，浓与淡，这一对立统一规律是中国绘画中的辩证法，一张画如果显得散或者花，就是黑与白的关系没有调整好。潘天寿曾说过：“我国绘画，向以黑白二色为主彩，有画处‘黑’也，无画处‘白’也，白即虚也、黑即实也，虚实之联系，即以空白显实也。”又说“实而不闷，乃见空灵。虚中有物，才不空洞”。王维画作中有“山腰云塞、石壁泉塞、楼台树塞”。“水阔处则征帆，树密处则居舍”之说。《松壑画忆》中说“丘壑太实，须间以瀑布，不足，间以烟云，山水要宁空勿实”等等。这是处理虚实、藏露、疏密关系的要领。黄宾虹的山水画画得重叠繁密，但不感到闷塞，是因为他常常在大密之中安排白色的小路、流泉、小桥、房舍、人物等。求得空灵变化。他曾说过“一烛之光通室皆明”。大黑大密中一点一线之白，便使画幅空灵起来，这便是实中求虚的道理。

我们在绘画构图时要求依据这些黑白虚实的规律活学活用，注意主次及画眼。人们在欣赏作品时，由于视觉上的原因。最入眼的部位应该是绘画作品最重要的部分，也是

最具吸引力的部分。视觉中心应该是画中物象布置的主体部位。中国画对物象位置的安排是十分讲究的，越是简单的构成，越是讲究位置的经营，我国古代画家对绘画主体安排总结出了“井字四位法”，亦称“三分法”。将画面按水平和垂直方向各分为三等份，“井”字的四个纵横线交叉点即是构图中心主体位置的最佳选择，画眼处于井字交叉点的任何一个位置上都可以得到重点突出的效果。根据这种规律不管你怎样去构图都会得到很好的效果，都能体现主体和画眼的精神。

作品完成后，根据构图需要，借助题款调整画面平衡，补充构图的不足。题款是构图不可分割的组成部分。根据作品的构成关系，题款也多有变化，一般有长题、短题。单款、双款、穷款的区别。长题，可以题一篇散文或诗词，或其它有关文字。短题，一般题写作品标题，作画时间、地点和作者姓名，别号，室名



图6-1

等。双题，一幅作品两处题款为双题，也有三题和多题的。完全是根据画面构成关系的需要。

单款，只题写画题和作者姓名为单款。

双款，既有受画者的姓名又有作者姓名

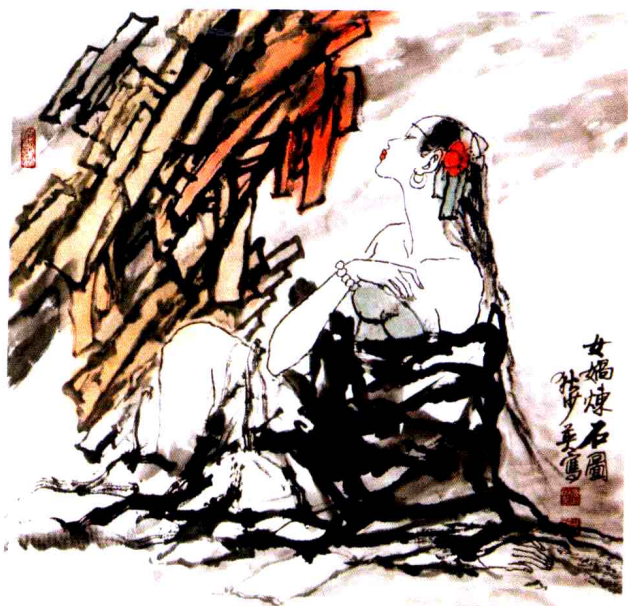


图6-2

属双款，在书写惯例上，为表示尊重对方，受作品者的姓名一般都题在上面，作者名字题在下面。

穷款，只题作者名字二三字即可。

所有题款必须遵守绘画构图规律，与画



图6-3

面协调统一，切不可见空白就题，不要因题款不当，破坏画面，题款要起到深化主题、调整画面的疏密节奏、呼应均衡的作用。题款时留出盖印章的位置。

用印，印也叫图章、印章。图章



图6-4



图6-5



图6-6

虽小，方寸之间别有天地，它本身就是一门篆刻艺术，既有线条美，又有章法美，其分朱布白和作画同理，还有各种刀法表现出的特殊趣味，使其魅力无穷。画上用印之风格最好与画面统一，工整的画要用工整一些的印章，写意画



图6-7

可用较粗犷一些的印章。印章分姓名印、别号印、肖形印、鉴藏章、斋室章和刻有成语、名言、佳句的印章等等。姓名章最为常用，一般在题款后面钐一名章和一闲章。两方章之间留有一方印章的间距为宜。另外还有引首章、压角章。一般引首章不会太大，否则有头重脚轻的感觉。形状最好用不规则或竖长形，不要用正方形的。引首章和姓名章起上下呼应作用，压角章可相对大一些，盖在作品的下角，不要太靠外，留出底边和侧边一定的距离。用印的大小应和落款题字的大小相仿。

两章联用时，要用一阴一阳，也就是一朱文、一白文。如都是方形，须大小一致，如是不规则形，须大小相近，如一圆一方者，须圆在上，方在下，取其平稳之势，一幅画上用印多少，什么形状，什么词语，要根据画面需要而定，没有规定的法则，但一般用单数不用双数。



图6-8



图6-9