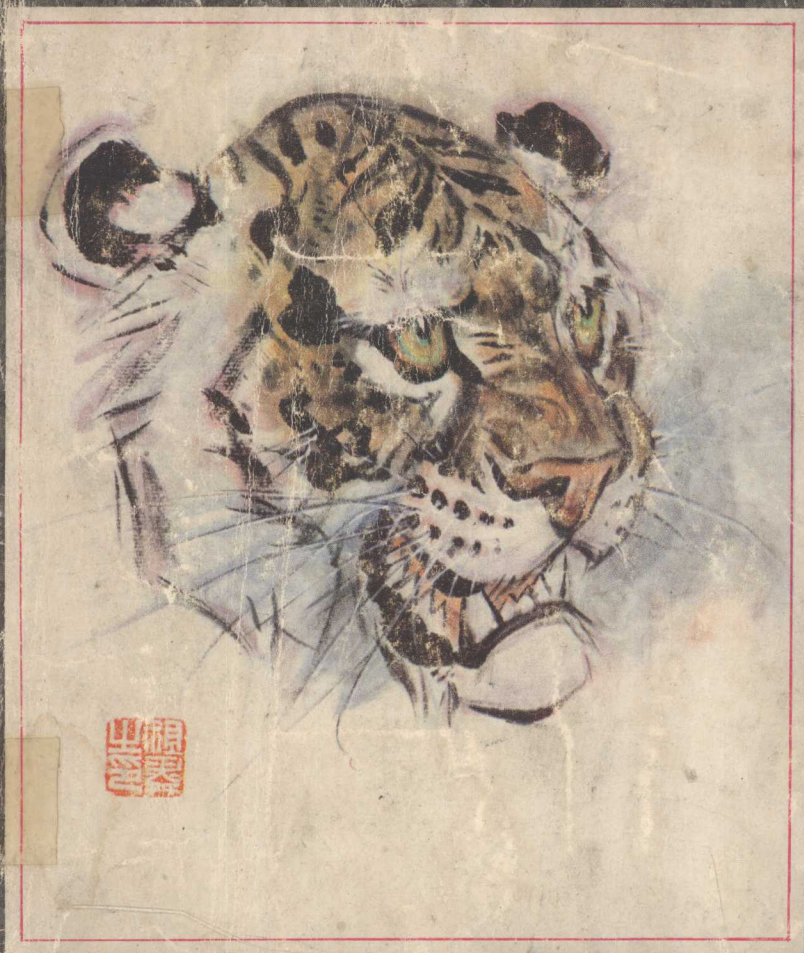


走獸畫技法

柴祖舜 編著



走兽画技法

柴祖舜 编著

宝文堂书店

内 容 提 要

怎样创作走兽画是本书研究的课题。作者把中国画传统技法和当代国画发展水平相结合,以三十余年在高等学校从事绘画教学的经验编著本书,深入浅出并以 100 余幅图为例,系统论述绘画狮、虎、象、豹、鹿和熊猫等走兽的原理和技法,并简介山水石树为走兽形象配背景的技法;着重阐明运笔用墨、白描、工笔、彩墨写意和兼工带写等基本技法,以及速写、构图的要领,图文结合介绍绘画走兽的作画步骤。书中还选印中国画名家张善子、徐悲鸿、何香凝、刘海粟、刘奎龄等的走兽画佳作。本书堪为美术初学者自学作指导,并供国画界参考。

责任编辑 尚 木

走 兽 画 技 法

宝文堂书店出版 (北京 东四八条 52 号)

新华书店上海发行所发行

上海大众印刷厂印刷

开本: 787×1092 毫米 1/16 印张: 6 字数: 26000 彩页 8 图页 31

1988 年 4 月第 1 版 1988 年 4 月第 1 次印刷

印数 00001~23000 册

统一书号: ISBN7-80030-034-X/J·9

定价: 3.25 元

目 次

2 一 走兽画创作基础

- (一) 研究走兽的形态和结构
 狮 虎 象 豹 熊猫 鹿
- (二) 研究走兽的神韵和意趣
- (三) 继承中国传统走兽画技法

4 二 绘画工具性能及其运用

- (一) 毛笔
 硬毫笔 软毫笔 兼毫笔
- (二) 墨和中国画色
 松烟墨 漆烟墨 墨汁
 中国画色
- (三) 宣纸和绢
 熟宣纸 半生熟宣纸
 生宣纸 绢

6 三 走兽画基本技法

- (一) 运笔用墨技法
 运笔 用墨 皴擦点染法
- (二) 白描勾勒法
- (三) 彩墨画法
 彩墨写意 彩墨作画三步
- (四) 兼工带写法
- (五) 工笔画法

9 四 走兽画速写法

- (一) 观察
- (二) 整体与局部关系
- (三) 速写工具
- (四) 速写形式

11 五 中国走兽画色彩运用规律

笔墨为主,彩色为辅
随类赋彩
整体冷暖对比 协调和谐

12 六 走兽画配景技法

- (一) 配景基本原则
- (二) 画树技法
- (三) 山石基本皴法和设色
 斧劈皴法 披麻皴法
- (四) 飞泉流水画法
- (五) 巨幅配景无笔画法

15 七 走兽画构图法撮要

- (一) 构图诸要素
 主意 主宾 虚实 黑白
 疏密 气势 题款
- (二) 从底稿到正稿

走兽画创作基础

~~~~~

中国画论《梦幻居画学》中论及走兽画时写道：“兽畜四足，为毛之总称。野产者谓之兽，豢养者谓之畜。其性善走，亦名走兽。”如依此说，则凡四足善走的动物皆统称走兽，其类甚广。但中国走兽画传统上所言走兽专指野兽，尤其是指狮、虎、豹等猫科动物，以及象和熊科、鹿科，也包括犬科类的狼等动物。中国走兽画技法的重点研究对象是狮、虎、豹、象、鹿、熊猫等几种走兽的画法和画理。

走兽画美术创作，也和绘画山水花鸟、树石人物一样需要掌握正确的技法和娴熟的技巧。但是，必须首先要研究走兽的解剖结构和形态及其神韵和意趣，还须学习中国传统走兽画技法。这是走兽画创作的基础，亦是掌握中国走兽画技法的前提。倘若忽视或否认这个前提，则教画者必误人子弟，习画者将无所作为。

### （一）研究走兽的形态和结构

绘画走兽须重视造型。了解所画走兽的简单解剖结构及其透视变化，是塑造走兽外形的依据。为此，我们须对几种主要走兽的解剖结构和形态作简略介绍。

**狮** 画论称“狮为百兽之长”。毛色有黄有青，属猫科类。“雄狮蓬发冒面。头大尾长，钩爪锯牙，弭耳昂鼻，目光闪电，尾上茸毛。”其身体比猫科其他动物短些。狮性凶猛，能拉虎吞貔，裂犀分象。其强悍如此，故画狮必

绘其雄威。狮子近似虎，但狮的眼窝显得较深，眼睑向前突出，鼻尖下部宽而较长些，鼻底为深褐色（图1）。狮的脚和爪解剖结构与虎基本一致，但外轮廓线明显得多（图2）。狮爪方中带圆，以方为主。雄狮的头部形态明显不同于雌狮（图3、4）。

**虎** 画论中称“虎为山兽之君。状如猫而大如牛。毛黄质而黑章，锯牙钩爪，鬚健而尖，项短鼻鬚，眼绿如灯。声吼如雷，风从而生，百兽震恐。”虎具有一种威严的美。中国常见的野生虎有东北虎、华南虎、孟加拉虎。

虎的外形从解剖上可分头颈、躯干、四肢和尾四部份。虎头显出方中带圆，上下颌骨短粗。头上各部位呈对称状，可从头的中线来分析其眼、鼻、嘴的相互关系。虎头仰或俯的透视角度变化，均与其基本对称的结构相连（见图5~7）。虎的躯干较窄。颈与躯干衔接处在活动时常表现出优美的曲线。双肩和背部强健粗犷，前臂和掌爪刚劲有力，后腿的下部分比上部分较短一些。虎尾极有力，如钢鞭挥舞，其透视变化很大。

**象** 象属哺乳纲长鼻目的象科动物。象有灰白二色。身长3公尺余，体高约2公尺也有超出3公尺的。体重可达6吨，是现今陆上最大的哺乳动物（图8）。象显得“目才若豕<sup>①</sup>。行则以臂着地。其颈不能回。”象的结构与其他哺乳动物近似，但腿关节比马的低得多。雄象二只门齿发达，伸出口外略向上翘，俗称象牙（图9）。

**豹** 豹亦属猫科，其形态似虎但体较小，长约150厘米左右，尾极长为体长的三分之二。全身以棕黄色为主，背部较体侧色深；腹部白色而杂有小黑斑；其余的毛色均有像不完整的古钱状那样的黑褐色环斑，因此俗称金钱豹又称银钱豹（图10）。豹善跳跃，会爬树，行动敏捷。

**熊** 熊属熊科，其形体肥胖，轮廓线条非

①象的目光像猪那样呆板无神。

常简单。熊有时能站立、爬树,掌厚爪利,属猛兽。

中国画很少以猛兽熊为题材。近代尤其是当代的走兽画所绘的熊科动物一般都是温性温的熊猫。

**熊猫** 大熊猫体胖丰满,头圆尾短,憨态可鞠。一般身长约 150 厘米,形似熊而体小。毛粗有光泽;四肢、耳朵、眼周和肩带的毛色黑,余为白色。熊猫仅产于中国的西南部,且数量稀少,为世界稀有珍贵动物(参见图 11、12)。

**鹿** 鹿属鹿科,是偶蹄动物,性较温和,不是猛兽。其体纤细,优美;腿瘦削,腿关节骨骼明显外突,动作灵活机警。梅花鹿是中国走兽画常画的对象(参见图 13)。

走兽的形态结构,主要由走兽的内在解剖所决定,影响着它的动态特征。所以,我们研究走兽的形态,须同时体察其动态和了解其骨骼肌肉解剖结构。我们以上所述是十分简略的,读者需深造还须学习动物解剖学有关走兽的阐述,更重要的是要从观察走兽生态中逐步积累知识和加深体验。

## (二) 研究走兽的神韵和意趣

猛兽面目狰狞,如果走兽画只要求形似,那是缺乏美感而无欣赏价值的。可以说,追求神韵和意趣,才是走兽画的美学价值所在。所以,绘画走兽往往是画家借走兽之神韵意趣来抒发自己的情感意念。中国走兽画多以狮虎为题材,常从象征意义上构思。比如,狮为兽王,凶猛雄威。“五四”时期以来,国画家常取雄狮题材作走兽画,以象征中华民族的奋发刚毅精神。

虎亦十分威武。绘画上山虎、下山虎都要求画出其雄威(参见图 14),决不可把下山虎画成毫无神采的倒挂虎尾。“画虎画皮难画骨”,这一创作经验说明了画虎的骨骼结构与

展示虎威的内在联系,并告诫我们必须画出虎的“骨气”。虽然是小虎(参见图 15)或者是虎在水中游,但也有其独特的神韵情趣,若构思巧妙,是可以画得很有情理、隽永的。画家张善子曾画过一幅母虎衔幼虎渡河的画,并在画中题上“循良政不苛,四境起讴歌。猛兽亦感知衙儿也渡河。”佳作耐人寻味(见图 69)。

许多佳作给我们显示了一条成功的经验:走兽的神韵能通过绘画走兽的头部形态和眼神来表达(图 17)。走兽画中的兽头和眼部如果画得不好,就会造成全幅画失败的后果。当然,走兽的动态表现处理得是否得当也关联着画的整体成败。我们要研究走兽的动态,学会捕捉它从一个动态过渡到另一个动态的瞬间。在画面上表现出这一瞬间动态,就能不落巢臼,突破一般化的描画(参见图 18~20)。

## (三) 继承中国传统走兽画技法

走兽画技法百花齐放,固然是促进走兽画繁荣和发展所需。然而继承中国画中的走兽画传统技法,应是创作中国走兽画的前提。继承与创新、发展,乃一脉相承。

走兽画在中国画史上虽不占显著地位,古代很多走兽画现今也难见原作。但从现存的作品和画论中,仍然可以领悟到历代以来已形成的中国走兽画传统技法,需要我们继承发展。中国古代壁画如莫高窟中就有狩猎题材的画,敦煌壁画的萨埵那太子舍身饲虎图中就有虎的艺术形象。如果把它们和北京人民大会堂壁画《天池仙女》“创业”一段的装饰性虎形象(图 65)放在一起欣赏,就不难体味到传统技法与创新的密切关系及其重要意义。

清乾隆宫廷画家、意大利人郎世宁题为《太师少师图》的巨幅作品,画了一群大狮小

狮出没于树林山石间,形象生动,在技法上除了以中国画传统技法绘画山石衬景之外,均以西洋画法绘画狮群(图64)。这种以明暗法画走兽的技法,有别于中国画传统技法,它在中国的出现,无疑是对中国画坛的一次冲击,给予中国画家以启迪。近代国画家张善子自养虎以观其性,特善画虎,著神韵,作品超妙沉雄,为中国走兽画的创新作出了贡献。岭南派画家高奇峰吸取了西画法画虎,形态逼真,色泽丰富。何香凝笔下的虎(图73)更是洋溢着激情的诗画,她“画菊又画虎,动静两无碍,菊枝傲严霜,虎威振万籁。悠然见南山,猛志固常在,其画与其人,可以昭万代。”刘海粟、徐悲鸿等名家的狮虎国画(参见图66~75),也是我们借鉴的珍品。

## 2 ~~~~~~

### 绘画工具性能及其运用

~~~~~

毛笔、墨和宣纸(绢)是中国绘画的传统工具,其独特性能是形成中国画民族风格的因素之一。中国画讲究用笔用墨用色,其中尤为强调运用笔墨的技巧。中国走兽画的技法,是与如何选择和运用中国绘画传统工具有着密切的关系。因此,我们依据历代国画家积累的丰富经验,分别介绍笔墨纸的主要性能和选用知识。

(一) 毛 笔

中国画传统用毛笔绘画。毛笔的种类名称很多。从制造毛笔所采用的动物毛名称来

分,有兔毫、羊毫、狼毫、紫毫等;从毛质软硬性能来分,有硬毫、软毫及兼有软硬毛的兼毫等三种笔。兔毫、羊毫是软毫笔,狼毫是硬毫笔,紫毫属兼毫笔。

硬毫笔 主要是指狼毫笔。狼毫的特点是毛质较硬,笔锋挺拔,藏水量比羊毫少。这些特点使运用狼毫作画会出现特殊的效果。比如:狼毫笔画出的线条流畅挺拔,转折刚健有力。画在不易渗水的熟宣纸上,墨色有将溢出线外之感;而线的外缘由于所积墨水较多,使墨色必然比线中间处较重,就自然地使线获得立体感的效果;在线与线之间交错的锐角处也因溢水(墨)而成方圆,便使转角有坚韧感。狼毫笔画在生宣纸上,由于狼毫较硬又含水量少,若运笔稍快即能出现飞白,这就比用羊毫笔易得苍劲的效果。狼毫笔由于不如羊毫笔能藏水,故在染色时易干湿突变,这就需要通过掌握运笔的快慢来调整运笔含墨量的多寡。

软毫笔 主要是羊毫。用羊毫笔作画不易伤纸,因此常用于渲染着色。羊毫作工笔画渲染时易于由深到浅将墨或色染匀染开,不显笔痕。大面积染色更需用大羊毫笔。一般不用羊毫笔作极工细之画。用旧羊毫比新羊毫所获效果更佳;只要笔不脱毛,笔尖处不妨圆钝一些,反而用笔接笔会更含蓄,笔圆处更感浑厚饱满。

兼毫笔 有紫毫和大、中、小白云笔等。它软硬适度,能勾能染,运笔粗细变化自如,故适用于绘画兼“工”带“写”的画。白云笔尤能粗细适宜,便于勾勒、皴擦、渲染。

工欲善其事,必先利其器。要画出上乘佳作,必须首先选择好质优适用的毛笔。

(二) 墨 和 中 国 画 色

中国墨一般分油烟、松烟和漆烟三种。绘画大幅面的走兽画,也可采用书画墨汁。

油烟墨 以桐油为主要原料。墨的特点是黑里透亮。用油烟墨作画能画出复杂细腻又可分出浓淡五色的变化,即使运用清淡墨色也能感到结实有神。

松烟墨 其显著特点是黑而无光泽。一般可用以画翎毛,多染几遍也不会产生胶质反光现象。

漆烟墨 原料含漆,是最黑的一种墨。用其焦墨画在熟宣纸上,墨乾后色呈漆黑且反光较强。常以漆烟墨作“醒墨”用(反复画在一处以加深墨色),但不宜重复次数过多,否则会造成反光过强而降低墨色度。

墨汁 要选用专供作画的书画墨汁。例如北京的中华墨汁及“一得阁”书画墨汁等。用墨汁在画上题字时必须用墨条加磨,防止日后裱画时字迹渗化而糊。

各种墨各有特殊性能,且墨有优劣之分。用墨要选质地细腻、胶较少,又墨色泛青紫光泽的为佳(不宜用带暖褐色的墨)。胶重则滞笔。古墨若已年久脱胶则缺光泽而不宜使用。一般不用宿墨(用过的隔宿旧墨水)画工笔画和在熟宣纸上作画;但有时用宿墨画在生宣纸上反而会使墨色比用新墨更浓重。

中国画色 目前我国有专门生产的十二色中国画颜料。中国画色分矿物质颜料和植物质颜料两种。常用的矿物质颜料有朱砂、朱标、赭石、石青(头青、二青、三青)、石绿(头绿、二绿、三绿)、石黄、铅粉(钛白、锌白)等。常用的植物质颜料有洋红(曙红)、大红、胭脂、藤黄、青蓝、花青等。墨也是中国画色之一。白色颜料也可用“宣传色”(水粉色)中的钛白,质细不易褪色。水彩中的钴蓝、湖蓝、紫萝蓝亦可作为辅助颜料用于中国走兽画。中国画独特的用色规律,将在后文阐述。

(三) 宣纸和绢

宣纸原是我国安徽省宣城地区历史悠久

的特产,古代已在世界造纸业中独树一帜。目前在我国四川甚至在日本国也生产类似宣纸性能的纸张。作画在宣纸上,是构成中国画特色的一个因素。宣纸有熟宣纸、生宣纸和半生熟宣纸几类。一般说来,优质的宣纸内含棉料多,取纸迎光照看可透见有云纹。

熟宣纸 用特制的棉原纸涂上胶矾。

半生熟宣纸 用生宣纸略经加工而成。质量一般的半生熟宣纸可以自制,方法是取一定量的豆浆,加入此豆浆量的三分之一的水量混和后,把生宣纸浸入内即取出,或用排笔沾液涂刷纸上一次,晾干即可用。此外,还可把新买来的生宣纸放在通风处,使宣纸直接接触空气“风矾”几个月,便可使用。

熟宣纸和半生熟宣纸稍带渗水性,比生宣纸稳定,便于掌握用墨。通常用棉皮熟纸绘走兽画,比用生宣纸易掌握笔墨的运用。

生宣纸 选用质细柔软且用墨不显色灰的生宣纸作画为佳。生宣纸的特点是易渗水化墨,有时画走兽的茸毛正是利用其“化”的特性而获得艺术效果。有的生宣纸着墨后会出现螺纹痕或笔痕,是利或是弊要看作画者的需要。有时利用笔痕来表现走兽的结构就十分巧妙(图 21);如果画中某处不需笔痕,则在上墨染色之前,可先用清水刷一次待半乾半湿时才落笔,或者用很淡的色打一底色再逐步加深。这些方法都可除去笔痕。

绢 是用生丝织成的一种丝织品,质地薄而韧。国画上用的是熟绢,它与熟宣纸的性质相似。宜作工笔画。在绢上绘走兽画,会使作品显得典雅,但绢易风化,保存年代不长久。

笔墨色纸等绘画工具直接影响作品质量,须要全面熟习其性能,并根据自己的经验和所长来选用。绘画工具也随文化发展而创新,如作泼彩、无笔画尚需其他工具材料。选用绘画工具,要着眼于一切为了使画面能达到预期的构思和理想的艺术效果。

走兽画基本技法

~~~~~

本书所论走兽画,主要是指通常简称“国画”的一种美术样式。因此,研究走兽画的技法也就主要是研究中国走兽画的技法,它与中国画的各种样式的作画技法有共同性,自然也因材以走兽为主要对象而在技法上有其特殊性。这就需要我们吧中国画技法的共同性与绘走兽画在技法上的特殊要求结合起来,以探讨绘走兽画的主要技法。中国走兽画基本技法不可能有完全不同于中国画其他样式的作画技法。

### (一) 运笔用墨技法

**运笔** 毛笔是中国画的主要工具。绘走兽画的运笔,基本上与绘各样中国画的运笔相似。

执笔(握笔)有一定之规,主要是靠食指在前、拇指在后侧将毛笔夹住,中指在食指下抵住笔杆使笔压向下右方,用无名指头顶在笔杆后使笔顶向上左方,小指起着辅助无名指的作用;手心一定要空,即常说的“空拳密指”,状如握蛋。

运腕、运肘和运臂是常用的三种手部活动方式。用笔画走兽细部时,可将手腕靠着纸,这叫运腕。运腕的转动幅度直径小,使执笔较稳。腕肘成直线而动肘关节执笔作画,叫运肘,常用以画劲草等长线条。悬臂运笔叫运臂。如要绘大幅画面,有时就非运臂不可。悬臂不像用腕肘那样稳定;为助其稳,不

妨在必要时将腕肘微贴桌面。经常悬臂练习画直线、横线和圆,对增强执笔的稳定性大有益。

作画的运笔方法(或者说用笔作画着墨落纸时的毛尖行笔方向),主要有中锋、偏锋和逆锋三种,又往往被同时交叉使用于点、虱<sup>①</sup>、皴、擦、拖、染等多种笔法。

中锋是直握毛笔,落笔如同写篆体字,笔锋基本上在笔划的中央,线条呈圆柱形,感觉圆厚。古人推崇中锋用笔叫“绵里针”,是国画中勾勒技法的主要用笔方法。

偏锋(侧锋)是将笔向左或右倾斜,使笔头(笔尖)、笔根、笔腰一起发挥作用。运笔要有粗细、浓淡、干湿等变化。偏锋笔法能画出线和面,石的皴法和兽毛的点擦可用偏锋。

逆锋与中锋一样是笔锋先行,犹如犁头破土。运笔时可先顺后逆成回锋而行;或先逆后顺形成回锋或仅逆而不转顺。

中锋、偏锋和逆锋这三种笔法,可根据作画的需要随作画者意愿选用或综合交错使用,造成三者有互相转化的态势;通过用笔的变化,表现出对象的丰富形态如质量感、立体感、空间感及外形的虚实变化。

**线的变化** 中国画讲究“骨法用笔”。线是画动物形态结构的基本骨架子,以线造型是走兽画的主要特点。刘海粟的虎画(图67)表现了他的用笔苍劲功底。形象有了骨架子就把走兽的神韵也突出了。骨架子画不出来,纵有艳丽多变的色彩也收不到传神的效果。走兽画用线不是单一的白描,也不需要用人物画的十八描法那样复杂。但十八描中的游细描、铁线描、钉头鼠尾描等的用线要求,可运用到绘走兽画上,画理有相通之处。

绘走兽画所用的线,一方面应是客观具象本身存在的线关系所决定;另方面又是作者对对象的感受,经过加工提炼的结果。线是作画者对客观具象形体的高度概括。以走

①虱(du)法是用墨影随意轻轻地点染的笔法。

兽为主体的中国画倘若只用色而不用线则恕难苟同。因此,我们必须首先加深感受和深入理解走兽的形态结构及走兽的生态环境。这是用线绘画走兽画的关键,亦是用线轻重浓淡的依据。

**用墨** “墨者,笔之充也。”“以笔取形,以墨取色。”运笔用墨各尽其功能,相辅相成结合为有机整体。用墨之法,要有乾湿浓淡之变化,或浓或淡及浓淡深浅厚薄而形成多层次墨色。不论是墨分五色或六彩,都是指墨色层次。不论用何种技法画走兽及其配景,都要求有浓淡多层次变化。用墨技法务求淡则浓托,浓则淡消,浓淡间隔使层次分明。为求取得浓淡多层次的效果,就要“湿燥两相同,燥来颜色分浓淡。”可先淡后浓,也可先浓后淡(图22)。太湿润时则以焦墨破擦,太干枯时就再晕水墨以达湿润。即浓墨破淡墨,淡墨破浓墨。用墨过多最忌板滞,不加墨则最忌薄。特别是写意画更要求墨色变化丰富。写意画有时还会出现“误笔成趣”之妙。误笔之处有可能会成为生动的辅助动态线,或产生意想不到的美妙艺术效果。所以,作画既要胸有成竹,也应大胆运笔用墨。

**皴擦点染法** 这是在山水国画中运用较多的技法,但历来在走兽画创作中却不被重视运用。虽然中国画并不依赖明暗表现手法,但在发扬传统用线的长处的同时,大胆地敢于以适度的皴<sup>①</sup>、擦、点、染等技法来表现走兽的形态结构及其明暗(阴阳面)变化,能够使画中走兽的形态更显逼真更富有生气。

皴擦的要领,主要是掌握对象的形状变化和利用合理的平光。光源的移动,明暗的变化,并不影响走兽固有的形体结构。只要着重在理解形体结构上去下功夫,皴擦点染会加强走兽的形体质感的起伏变化。特别是画走兽身上的茸毛等不是画一次就能画好的,须经多次皴擦点染才使它既细致有理又丰富含蓄。皴擦要与运笔作线的技法相结

合,不能乱而无致;要有重点,有实有虚,以少胜多。

## (二) 白描勾勒法

早在春秋时代的《论语》中就有“绘事后素”“凡画绩之事后素功”之说,提到绘(绩)画的事有单纯用线条、不加渲染色彩的朴素描画方法。这实质上就是指白描。用白描法画走兽画有两种用途。其一是用以作工笔画的底稿;其二是直接用白描法作画(图23-29)。

白描画走兽,就是用线勾勒表现出走兽外形轮廓的虚实变化,表现出长度、宽度和深度。白描的特点是以线造型,各线的粗细往往十分接近。但是,线的本身必须有重量感并通过用墨深浅变化来显出其轻重粗细、虚实的变化,才能使白描生动,刚柔兼备,而不致轻飘。故线描用墨既可用一种墨色(有时用纯焦墨,也有时用淡墨),也可以用深浅变化的墨色。白描一般是中锋运笔,而行笔的起始和结尾的落笔是轻重顺逆有变化的,要与走兽的形体结构一致。

画工笔走兽画,先以毛笔勾出动物的形态,画出底稿,这叫“白描粉本”(图30-40)。以此粉本放在正稿之下为正式作工笔画的依据。工笔画不宜勾过粗的浓线,而求线体和走兽形体框架一致,以产生有力度感的美。

古人在人物画用线方面有十八描法,即高古游丝描、铁线描、琴弦描、行云流水描、蚂蝗描、钉头鼠尾描、混描、撇头描、曹衣描、折芦描、橄榄描、枣叶描、兰叶描、竹叶描、战笔水纹描、减笔描、枯柴描和蚯蚓描。这些描法

<sup>①</sup>皴(cun)原意指在绘国画的山石时,以笔勾出其轮廓后,为了显示山石的纹理和明暗(阴阳面),再用淡乾墨侧笔(偏锋)而画,叫做皴。皴的各种方法简称皴法。

原是用以描画衣纹的,但不少描法早已综合运用在花鸟、走兽画上。

### (三) 彩墨画法

**彩墨写意** 走兽画用彩墨画技法,是一种写意画,有一般的写意和大写意(即醉墨画法)之分。大写意画法通常是用墨色一气呵成,行笔随意,似醉似狂。画似一幅狂草的书法,有时还以线的变化来控制整体的节奏、变化。

**彩墨作画三步** 这里以画虎为例来分析一般彩墨淡彩画的作画步骤:

首先用墨勾线,勾画出虎头形象的基本结构(图 41、44、82)。勾线时一般先用淡墨,随后用较浓的墨色和浓墨勾出虎头部造型的层次。用这种勾线法可使画面显出浓淡的多层次变化,且比较容易掌握在生宣纸上作画;但熟练的画家往往是用浓淡墨色同时勾线一气呵成的。

接着的第二步就要在虎头部以皴擦法用色画眼、嘴和茸毛,使虎头重要部位的形体显明(图 42、83)。在有应该显黑的地方需加少量墨色,如画虎毛可用朱标色加墨(成褐赭色)表现;由于这是画写意画,故只能有重点地画毛,有时甚至可以单独去画毛,靠染色的轻重一起完成。如画全虎,其步骤也相同(图 45)。

第三步是染色。事前要了解所用生宣纸的渗化程度,必要时需在生宣纸后面衬上吸水的纸或毡毯。染色乾后一般会变淡,故需再染色,在过于不足的淡处加重一些。染色如稍外溢渗出了头部之外,应用清水笔把色赶进来;这是一种急救法,不是万能的,过溢则难以补救。因此要先从中间着手染色。染色后,可再行“醒墨”,在墨色乾后变淡之处加一次或几次浓墨,或在原是浓墨之处因染色过重而被色复盖的地方,再用焦墨复加,部分

地方还应复皴。最后才用白色画出象钢针似的虎鬃,完成虎头形象的塑造(图 43、46、84)。

### (四) 兼工带写法

把工笔画技法与写意技法结合起来,简称为“兼工带写”法。它采用生宣纸或棉皮纸作画,尤以风矾的半生熟宣纸为佳,易于控制渗化,使画面细致工整。采用棉皮纸画虎,更能使虎的茸毛感增强。画虎头的步骤,兼工带写法基本上和上述淡彩写意法相同。但勾、皴、染三步,步步要更严谨细致,画毛求工细而不乱,可有意将笔毛分开来运笔“梳毛”。染色、皴擦亦可多次反复进行,使虎头的色彩更显厚重。

兼工带写法创作走兽画应偏重于工笔,否则就显不出其技法特点,要使观众产生在生宣纸上作工笔画是很不容易的感觉。在艺术处理上,常把走兽画得工整一些,而用写意法画背景相衬,相辅相成,使画面粗细浓淡变化更强烈,加强整体的对比节奏效果。

### (五) 工笔画法

学画要先工(工整)后放,奋笔如龙。习工笔走兽画就是很好的课题。历代走兽画名作有不少是较工笔的画。近代画家多有忽视工笔走兽画技法,甚至有的视之为呆板,可是观众却较喜爱它,而并不喜欢过于写意的走兽画。观赏工笔走兽画不感乏力费神,反而喜爱其细腻逼真,甚至有超现实的感觉,画中的走兽茸毛胜过照相的映象。

工笔画法的步骤从勾勒入手。首先要求底稿严谨准确,继以较淡的墨色在正稿上勾线。勾线后才皴擦、梳毛渲染。渲染必须细心,不留墨和色的笔痕,由深至淡逐渐化开画

匀。渲染画法可取二枝笔,一枝有墨色,另一枝含清水。渲染时可一手执二笔一起运笔(图 47),亦可分开握笔先后运用,由画家的习惯来决定。画走兽的斑纹,因工笔画是用熟宣纸作画,故可以渲染法画出其变化。画毛要求细致有理而无紊乱之感,这是中国走兽画的特色。画不好走兽的毛,就显出功力不足。对走兽形体凹凸结构也要加以适度渲染。最后要罩染加工,染出整体皮色,并对有须的走兽以白色画出工细有力的鬚。

不论写意(图 48)、工笔(图 49)或兼工带写的技法,都是“以笔取形,以墨取色。”笔墨色并用,丰富了走兽画的表现力。诚然,有的偏重于墨,有的略辅色彩,有的工笔重彩或工笔淡彩。这犹如组成不同旋律的乐曲一样。中国走兽画也吸取西洋画技法之长,以中国画的没骨法融合了水彩、水粉画的笔调色彩运用法,又首先强调骨力即用笔以求“刚”之美为胜,亦须有“柔”之美相辅,“阳刚”之美和“阴柔”之美相济。由此可见,在走兽画技法上必须要不断探索,以笔墨为本,稳步学习中西各种技法,以繁荣和发展走兽画。

4 ~~~~~~

## 走兽画速写法

~~~~~

绘画技法要有厚实的素描速写功底。速写是捕捉走兽生动形象和积累必要创作素材的不可缺少的必要手段。精确的造型能力的源泉来自实践,而绘画实践的基本功还是素描速写。徐悲鸿曾对学生说:“美术之道,在追索自然。”就是说,要以大自然为美术的客观对象,以自然界的美为美术的追求,也要追

求美术形象的自然形态的美。而速写正是达到这些要求的基本功。

速写,顾名思义要力求“速”。速者快也。但其“快”,并非粗心又粗糙的任意快画;而是要求作画者具有敏感快速的反应能力,敏捷地捕捉对象的形态神情,落笔肯定而犹豫。速写不能慢画,不可看一眼画一笔。尤其是走兽的动态和神情是一瞬即逝、一去难返的,虽似乎有循环(重现)动态,那只不过是不同不尽相同的相对循环。

速写既要在观察上下功夫,把观察与默画相结合;又要有形象的整体与局部有机结合的观念,离开形象的浮滑速写即使用笔再流畅也没有速写价值可言。

(一) 观察

从书本上学习走兽的解剖结构,并在室内培养一定的写生能力,大体上掌握走兽形体的比例结构,可奠定速写的基础。徐悲鸿的体会是“画花鸟比较容易做到落笔不起稿,画兽则较难。”这可能就是指兽的动态和神情变化大之故。所以,观察应着重把握走兽的各部位形态结构,抓其神态,才能画活走兽。

观察不应冷淡无情。要有情感,最好同动物长期相处,熟悉其习性。猛兽难近,但幼兽还是可以接触相近的。笔者喜画虎,就在上海动物园饲养员的帮助和支持下,多次观察猛虎和怀抱小虎,仔细察看其形态结构和微细的神情、动态,还首次看到不满三月的幼虎脚爪已很大的形状。不了解的观众还以为我画的幼虎脚爪与形体比例失调呢。走兽画往往忽视画走兽的表情。事实上,走兽同样有喜怒哀乐。如果观察不停留在外观形体上,只要细心地揣摩,就不难发现走兽的五官、四肢、尾部甚至小到耳朵也都有传情的动态表现。动物之间彼此的亲近、怒嘶或戏弄,都十分生动有趣。须通过观察而作速写。

(二) 整体与局部关系

速写走兽对象的整体或仅取其局部甚至作特写,都是需要的,可根据自己每次速写的要求而酌定课题。速写要顾大局,即从造型的整体性着眼。对客观对象的整体造型的第一印象是珍贵的。观察分析对象时,如不从造型的整体性出发,就会导致速写画面的支离破碎。但在每一次速写时不一定要画完整的形象,既可局部取其动态变化,也可抓住其要点或特点作特写;大量积累素材,最终概括综合为完整的形象。徐悲鸿所说的“尽精微致广大”这个造型准则是完全适用于速写的。从局部到整体推进,从个别到一般概括又从整体回到局部,这正是认识客观对象的规律。

速写画错了不必戒意。正如徐悲鸿所指出的,“错要错得明确,这容易改正。知之为知之;不知为不知,是知也。”画错了,擦去改正就行;或者落笔暂轻一些,若画对了再加深色。有时画错了的线,暂时保留作辅助线,反而会成为动态速写画面的生动辅助线。

长期苦练速写,能把眼睛训练成明察秋毫,把手训练到随心所欲的境地,使所画走兽的动态、神情达到自然、生动的效果。

(三) 速写工具

速写工具要力求轻便,又要根据绘画者的习惯和每次速写的课题这三个因素而选用。

一般说来,可采用52克至80克的白纸或浅色纸装订成册作速写本。画动物速写有时在画纸下垫一块纱布面的油画用纸,能使速写显布纹笔触,又不易折断铅笔芯。

初学以铅笔画为主,且要用软性的2B

到6B(图50~52),不能用HB等硬性铅笔。其他如炭笔(图53~55)、炭精条均可用。中国画作者尚有钢笔、毛笔沾墨直接作速写的。用炭精条作明暗块面的速写,用铅笔、钢笔绘以线为主的速写,都比较适合和方便。

速写不宜用橡皮擦线。如果初学铅笔速写一定要用橡皮,就必须选用能揩擦掉铅迹的如白色塑料或橡胶质的橡皮。

(四) 速写形式

用线造型是速写的基本形式。虽线有粗细轻重、曲直方圆的变化;但用线造型要有整体感和概括的表现力,可放弃次要之处;且落笔一定要大胆果断、肯定,不可犹豫的“描”。

速写不同于素描那样非用直线画轮廓不可,它可以直接画曲线。当然还要注意方与圆之间的用线要求:太方就棱角过露,太圆则过于柔弱。线面结合的速写,是在用线的基本骨架下,适度地画一些主要部位的明暗块面变化,使速写增加了黑白层次变化和质量感而更趋丰富。但画走兽一般不孤立用明暗速写,因为不可能慢慢地对动态的走兽作明暗描绘;可运用黑白对比的处理手法用线,或与默画结合,在直观速写后补画暗部变化。

走兽速写既是搜集积累创作素材;又是作画者训练绘画基本功不可缺的功底,不但在技法上得到锻炼,而且使作者的心必然直接追索自然,直观对象来研究走兽的形态结构和神韵意趣。这些正如本书一开始就阐述的那样,是走兽画创作的基础和前提。

照相机、电影摄影机和电视摄象机的相继问世,长焦镜、广角镜的广泛应用,都可帮助我们广泛搜集走兽的生态及其形体局部结构,以及瞬间的动态变化。我们理应善于运用这些现代化工具拍摄有价值的形象资料,但不可因而使自己变成懒于速写的画家。

多习速写,持之以恒。这是迈向成功之路的第一步。

5 ~~~~~

中国走兽画色彩运用规律

~~~~~  
中国画的色彩最显著的特点是墨色。墨(黑)色既是彩色中之一种,并经常和各色调配而产生多种的色彩变化;又因用墨作画有种种变化而形成黑白之间多层次的色彩,比如画走兽时用墨勾线和打底色,这墨色已取代了一部分色彩。可见以**笔墨为主、彩色为辅**,是中国走兽画色彩运用规律表现的特点之一。

之二,是强调反映绘画对象本身的“固有色”。画论六法中有“随类赋彩”之论,要求随着各类描绘对象本身“固有”的相对稳定的色彩经过艺术处理赋予画中形象以近似色彩。不可随心所欲,随意赋彩。中国画既不同于西洋画的用色,更与现代派画的色块运用大相径庭。倘若一幅走兽画中的吊睛白额猛虎的虎身色彩,被随意绘成蓝色或红色,完全背离了黄色调固有色,那它就不能称为中国走兽画。

诚然,决不是把自然界中的走兽固有色彩统统移到中国走兽画上去,类似一幅彩色照片。中国画用色也要从生活中加以提炼概括,有艺术处理上的要求,合理运用色彩的对比、协调和配置规律。

第三个特点是中国画强调**整体色彩的冷暖对比**,而不过分强求局部色彩的冷暖变化。这是中国传统的民族欣赏习惯,也和中国画的工具主要是运笔用墨的性质有密切关

系。既然是以墨色为主,就要从整体出发,处处显示墨色的功能。特别要注意淡彩的彩墨画的笔墨皴擦相应重一点,画重彩时还须再加重一些。因为落墨时墨色不足,经着色后有一部分淡墨被色彩复盖掉,对局部处须补色墨以加强其效果。这就是使用“**氍**”法点沸。例如在虎头染色后尚感到某处色太浅,可用笔沾色加工点沸以补不足,使上色的深浅变化体现形体结构的起伏。画工笔重彩和写意重彩用粉色时,要保留墨线的精神。如果粉色遮盖了墨线,可用“**醒笔**”,在原来的墨线上重新勾勒或局部加重墨色。墨和色要相互辉映,不可互相抵消。特别要重视整体的冷暖对比。

用罩染能使层色交叉作用取得丰富的色彩。罩染如同套色木刻的薄彩套色,在上完第一次色待底色乾后,再用透明色罩上,这样加了一层新的色彩又能让底色透上来一部分,使上下两层色交叉作用比多色混合效果好。中国工笔画上还有“**三矾八染**”之说,罩染时再薄罩矾水,避免底色泛起。越染色彩越丰富。在工笔走兽画中,背景山水尚可运用沥粉堆金等着色技法。传统国画的着色技法,有平涂、晕染和擦染、皴染、复染(加染)、罩染,甚至有以色反衬等巧妙技法,使国画色彩丰富多彩。

色彩配置极需要**协调和谐**。中国画采取“**破调**”和用墨色的间隔作用来实现。所谓“**破调**”是以白色或黑调入画中纯度过高的色彩中冲淡,减低色彩的浓艳度,使对比色也能调和地平置一起。在浓艳色之间,利用墨线的间隔也起协调作用。黑色本来就是吸收了红橙黄绿青蓝紫全部光的“**全色**”,因此以墨色来分割不调和的色彩,可使各色之间的气息虚实更为协调和谐并富有节奏感。这是造成中国画画面既浓艳又协调的奥妙所在。

以上所述中国画用色规律也是中国走兽画用色规律。当代国画用色常见“**中西兼**

容”，比如画虎的眼睛，笔者惯用的着色方法简言之是：先用墨勾勒出眼形，后用朱红勾眼眶，再用三绿（浅石绿）复勾一遍，最后用黄橙色统一罩染全眼部。如此以红绿黄多色套染产生了冷暖色对比变化，再用焦墨点睛而成。采取这种着色法是运用西画的局部冷暖色对比关系和利用中国画黑色起色彩间隔作用的特点。

在色彩规律的运用上，学习传统国画技法和吸取西画用色方法不但不排斥、对立；相反，结合两者用于国画上，既继承了传统国画色彩运用的优点，又能进而在创新中发扬光大。

## 6 ~~~~~~

# 走兽画配景技法

~~~~~  
中国走兽画需要有景物配衬走兽主体形象，以表现走兽的生态特性，以抒发画者的创作意旨，以完成一幅完整的美术作品，并赋予美感寓于作品之中。配衬走兽形象的景物，常选山水石树之类的自然景色，也有采用墨色或其他色彩作背景以烘托主体或渲染氛围的。兹将配景原则和画配景技法略述于后。

（一）配景基本原则

一幅走兽画，应绘什么样的背景去配衬这幅画的走兽形象呢？这就需要遵循一定的配景原则，不可随心所欲，为所欲为。我们认为基本上要考虑到以下几个方面，才能获得较好的背景艺术处理效果。

须有助于突现主体形象 走兽画的主体形象是走兽，无论配上什么样的景物或色彩背景，都不能喧宾夺主。而宾主关系并非大小差异，有时不一定要把走兽形象画得充满画面。背景虽占较大面积，如果在色彩、景物造型和表现手法等方面的艺术处理得当，仍是集中突出了主体。

要体现画作者的创作意旨 中国画塑造走兽形象不以形似为宗旨，每一画作者绘画走兽都有自己的积极创作意图，需要抒发某种情感或者有所寓意。这个创作意旨除了通过主体形象塑造来表达之外，往往借助选取景物来烘托、点明。有的走兽不会出没于松林，但画上松树背景是适应中国民族习惯寓意吉祥之需。画面上的雄狮盘踞山峰之巅，并非现实的写照，只是画作者寄情于雄壮威武之象征意义。如果画虎立于平原或动物园里，虽呲牙裂嘴也难显威猛。

要与主体作画技法统一风格 一般说来，绘走兽画是先画走兽主体，后配背景（无笔画有先作背景后画走兽的）。主体作画技法风格就是配景必须恪守的技法风格。工笔走兽画的背景同样要画得十分严谨工整（兼工带写法另当别论）。凡写意的走兽形象不能配工笔山水，须强调意境，以少胜多，以虚代实。不然，就有不协调之感。

中国走兽画的背景涉及高山峻岭、奇巨怪石、浮云彩天、山泉瀑布、溪河劲草、以及枯树松柏和翠竹绿叶等等自然景色。而且配景技法又要和走兽技法一致相互配衬，内容和形式丰富多样，如果掌握不好也会影响整幅画面的气势和效果。所以，客观要求画作者需要全面地学习中国山水画甚至花鸟画的种种技法，最低要求也要较熟练地掌握浅绛淡彩、工笔重彩等山水画技法。

我们可以从具有悠久历史的中国山水画中学习名家的传统山水画技法。

现存可见的最古的山水画是隋代展子虔所作《游春图》，它在构图、场景比例和树石水

的表现手法上已显特色;后为唐代的李思训、李昭道父子继承,发展为青绿山水派,其特点是细巧工整,勾线苍劲绝少皴,略以暖色染底,大面积填缀石青石绿重色,造成金壁辉映艺术效果。南宋后,转到水墨画。如郭熙、巨然都是较工整的而以水墨为主。他们和荆浩的画,山石皴法日趋完善。董源的《夏山图》《潇湘图》展现了南方的自然风貌。久居北方的关同、范宽的画和南宋四家(李唐、刘松年、马远、夏圭)的山石皴法大斧劈,都是北方山石结构,而董源、巨然、米芾等画的多数风格是南方山水基调。宋画创立了山水画的基础。到元代,诗书画印结合的文人画因素渗入山水画,纸的普及生宣纸使水墨产生渗透晕化的效果。元四家:黄公望的披麻皴使笔势疏朗空阔又中锋圆浑;王蒙的牛毛皴、云头皴致笔苍郁繁复变化无穷;倪瓒的折带皴着笔意简淡萧疏又平远幽深;吴镇的湿笔点染令水墨氤氲成一派江南秀色。他们的江南水乡画以水墨为主或渴墨皴擦,造成干湿浓淡清且苍润相济的变化,更具韵味。明四家(沈周、文征明、唐寅、仇英)各具风格。清画致力汲取前人成功技法,追求娴熟精深。但清初四僧(弘仁、髡残、八大、石涛)以及金陵八家之首的龚贤等的成就很高。近代如张大千等众多名家又进一步发展了山水画,创造了泼彩、无笔画等多种新技法,丰富了山水的表现力。历代名家的山水画传统技法,足供我们效仿借鉴。

(二) 画树技法

中国走兽画常以树为背景。画树练习从画枯树入手较易。枯树无叶,须把枯树的枝蔓和树干画好。画树枝的技法通常有两大类:采用“鹿角法”画向上的枝,用“鹰爪法”画向下的枝。小枝常以浓墨为之,密切注意处理好树枝的前后左右穿插变化。画树干要注

意树节的变化和树身总的姿态。

树作走兽画配景,多画松柏,有画一棵几棵,也有只画露在画面半棵松,甚至有仅画松针几丛为衬点缀的。任凭作者根据整体构思酌定配景布局。

画松树的树干,明显的特点是把树皮如龙鳞般一圈圈形状绘出来,但不可尽是圆圈绘全树干,须用横直笔法点擦破之。树干还要有造型线条美,显示松树的气势品格。松树的节颇有特色,在树干上画树节配得适当,既能形似又有韵味。其节是四面对生长着在树干上,画得妥贴就有匀称美。松树的枝态是“枝老则下垂,顶锈则拳秃”,寥寥几笔的枝态能增强松树整体美感。松叶状如针钗,画松针可一丛一丛布局,有圆形的、半圆形的等等状态。用笔要根据画种形式而有所区别。工笔树上的叶,处处以工整的墨线交代清楚。画松针的关键是勾线,随后用汁绿复勾一遍;重彩画还要以石绿或石青再复勾,然后染松针的层次,所用色彩为花青加墨或渗藤黄成深汁绿(图56)。总之,要从整幅画面的色调和色彩配置来考虑局部形象的色彩。

(三) 山石基本皴法的设色

山和石是走兽画常用的配景形象。画山石基本上用皴法,主要有斧劈皴和披麻皴两大类(图57)。

斧劈皴法 北方之山石多有棱角,质硬。所以宜用斧劈皴画北方山石,犹如斧劈之痕。用笔是偏锋侧皴,先勾后皴再以点染相助。

披麻皴法 如配景是土质山石、山坡或是南方山石,则可用披麻皴法,用中锋运笔,在方圆之间变化,避免山石形象过方或过圆。

山石皴法要强调骨气。作画步骤是勾、皴、染、点依次而行。设色要从中国画色的性

能考虑。青绿重彩画就要先打好勾勒底子而少用或不用皴法。画石绿山石,需以赭石色作底色,加石绿二三次,每次薄薄一层,层层加染;如每层都浓染则钝滞缺神。若用石青画山石,也要用赭石色(或朱标加墨)作底,然后填上一遍石绿,再加二三次石青。为获得金碧的效果,可在染上青绿之后,用花青勾勒山石轮廓,然后用泥金复勾一遍。石脚也可用泥金作衬。

走兽画的山石配景要求形象具气势苍劲之态。至于如何运笔用墨和设色皆可探索创新,不求一格。皴法如何运用也无定规,况且各种皴法本来就是可以相互转化的。

(四) 飞 泉 流 水 画 法

走兽画的配景也常有山泉、瀑布和流水出现在画面上。一幅猛虎画衬上峻岭、松丛和瀑布构成“虎瀑图”画面,那飞瀑直泻于崇山之间的气势何等雄伟,反衬出猛虎又何等威武。

如果说画潺潺流水尚可依赖临摹等间接观感而作;那么,画好飞泉瀑布就非得作者亲自到大自然中观察感受不可。凭着意想和临摹便落笔,势必缺乏生气而导致败笔满纸。这是我们必须牢记的。

画论中的有关论理,仅供我们提高理论修养的参考。“到大自然中去!”是至关重要的。画论中写道:“石为山之骨,泉为山之血。无骨就柔不能立,无血则枯不得生”。可见画好山泉飞瀑是山获得生命之血液。画面上如何处理山泉、飞瀑和涧溪?画论认为:“古人画泉或高垂高叠数层,或云锁中断,或谷口分流;随山形石势,即离隐现之间,俱有深意。飞瀑千寻^①必出于峭壁万丈。如土山夹涧,惟有曲折平流,决无百尺高悬之理”。中国山水画“写泉,有两叠、三叠、四叠不一。而层层石体,叠叠要变,左旋右转,或短或

长。连断参差,上下照应。”这些创作经验和表现手法是很值得我们学习的。

无论画泉、画瀑布或画溪河,都要画水(图 58.59)。画水运笔必须流畅自然。画水宜用中锋,行笔不能过于缓慢。泉瀑之水的设色只需用花青或酞青色,落色要薄淡,不能太深艳。画飞溅的浪花时,如画工笔可先用白粉作底或刷上白色,也有在生宣纸上刷上胶矾画出小点点浪花,都是要在阴乾后画上蓝的水色,便会清晰地现出白浪花,十分透明有力。

(五) 巨幅配景无笔画法

在巨幅的画面上为走兽形象配衬山石云水的背景,不妨尝试不直接用笔作画而在绘走兽之前采取泼墨、泼彩或拓印等无笔画法新技法,运用得当会产生特殊的艺术效果。

泼墨泼彩法 油烟墨磨汁倒入清水中会出现流动的墨纹,或以松节油调稀薄色漆倒入水盘中形成各种纹理,把宣纸浸入其内即取出可染上种种纹理,晾乾后用笔墨顺纹勾出山石形象,便有具纹理山石的效果,而淡的纹也显流水形象(图 61)。

或者,把生宣纸搓皱后铺平坦成为一张皱纹纸,用浓淡墨快笔画出山石或水纹,亦能取得苍润浑厚的墨色(图 62)。

拓印法 其技法多样,有水印、水拓、布拓、纸拓和玻璃板拓印(图 60)等。经拓印出来的画面效果贴近自然,决非用笔能画出的,而画正是贵在自然。不过,用这类方法只能画简单的自然形象。兹介绍两种方法为例。

把牛皮纸搓皱,用又浓又重墨色画上山石,趁其未乾将乾时将之复印在生宣纸上,即印出山石形象。

水色颜料中,加入少量化学薄浆糊,或加

^①寻是古代长度单位,八尺叫一寻。