



# 中国水墨仕女画技法

彭先诚 著

江西美术出版社

中國水墨仕女畫技法



彭先誠 著  
江西美術出版社

**图书在版编目数据(CIP)**

中国水墨仕女画技法 / 彭先诚著, - 南昌: 江西美术出版社, 2000.7

ISBN 7-80580-675-6

I . 中 ... II . 彭 ... III . 水墨画; 仕女画 - 技法 (美术) IV . J212.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第34200号

中国水墨仕女画技法

彭先诚 著

江西美术出版社

(南昌市新魏路)

新华书店发行

深圳华新彩印制版有限公司制版

深圳宝峰印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 6

2000 年 7 月第 1 版 2000 年 7 月第 1 次印刷

印数 4000

ISBN 7-80580-675-6/J · 636 定价: 52.00 元



## 前言

“如虫蚀木，偶然成文。吾观乎古人绘事妙处，类多如此。”这是黄庭坚在《题李汉举墨竹》中所言。又，清代方薰的《山静居画论》中有：“墨法，浓淡精神，变化飞动而已。”中国水墨的妙处往往就在于这种变化飞动、出人意表的偶然之美。

彭先诚的水墨仕女画所表现的便是这样一种多变而深邃莫测的境界，它于若即若离之中传达出微妙的吞吐变灭之意。这种偶然天成的东西不仅存在于其画面，而且也体现于其随意而行、毫无规律可言的创作过程中。多年来，没有画稿，没有一定的创作程式，创作中，一切皆随墨与色的渗化而行，成为他毫无章法步骤的创作步骤。恰恰是这样一种随遇而安、随机而变的创作方式才形成了这样一种错综复杂、偶然天成的墨像，也才能传达出画家独特而莫可名状的审美期待。

从中，我们可以看到画家对传统笔墨问题的思考 and 新的尝试与突破。这种对于笔法的提携和宣纸渗化所形成的变化丰富的墨法，在某种程度上延伸了传统笔墨的表现范畴。

中国画家的审美意念发乎创作，潜于思辨，具有很强的整体性、辩证性、灵悟性，在彭先诚的创作过程和作品中都得以充分的体现，同时又深透入其作品内部的精神中。

禅宗讲：“一刹那间，妄念俱来，若识自性，——悟即至佛地。”偶然之美来于一刹那间的顿悟，更来于长期的积累。因此，彭先诚的画作得来辛苦且不意，创作道路走得艰难且欢欣。

彭 薇

## 目 录

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 仕女画之我见 .....                  | 1  |
| 修养 .....                      | 2  |
| 1. 速写 .....                   | 2  |
| 2. 往往得益于秦砖汉瓦唐陶青瓷 .....        | 4  |
| 3. 书画同源 .....                 | 5  |
| 4. 人物画家应要山水花鸟画中有一席之地<br>..... | 6  |
| 5. 格调 .....                   | 6  |
| 材料 .....                      | 7  |
| 1. 纸 .....                    | 7  |
| 2. 笔 .....                    | 7  |
| 3. 墨 .....                    | 7  |
| 4. 色 .....                    | 8  |
| 技法 .....                      | 8  |
| 1. 技法如是说 .....                | 8  |
| 2. 构图 .....                   | 8  |
| 3. 勾勒法 .....                  | 11 |
| 4. 没骨法 .....                  | 38 |
| 5. 破墨法 .....                  | 54 |
| 6. 局部拓印法 .....                | 77 |
| 7. 水墨重彩金铂法 .....              | 80 |
| 我的绘画生涯 .....                  | 88 |

## 仕女画之我见

“仕女画”俗称“美人画”，以表现女性美为能事。纵观世界美术史，西方、东方每个时代都有其代表性的美人画，它折射出那个时代的审美时尚。

中国的仕女画历史悠久，现存最早的战国帛画，以广袖细腰揭示出那个时代的审美，这种画风一直延续到汉代。唐代可以说是中国仕女画之颠峰。现存的《捣练图》、《宫乐图》、《簪花仕女图》等可见其水平之高超。这些仕女画在北宋时就被称为稀世珍品，苏东坡在他的《虢国夫人夜游图》诗中就形象地描绘出他所见到的唐代周昉《虢国夫人夜游图》上的情景：“佳人自鞚玉花骢，翩如惊燕蹋飞龙……”那美人骑游的绰约丰姿呼之欲出。另外，在敦煌壁画、唐三彩以及唐代永泰公主墓室石线雕中，仕女的体态形神无不令人叹服。五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》给唐以来的仕女画画上了一个圆满的句号。宋元以文人画的兴起及程朱礼教对妇女的束缚，仕女画比之其他画种甚显苍白。但从大量的寺观壁画和彩雕中仕女画仍可见其光辉，《永乐宫》壁画中那些神仙灵童，山西晋祠那些超凡脱俗的仙女彩雕等等，从另一侧面展示出这时期的仕女画水准。明代出现了陈老莲，他的仕女画以高古冷隽的格调直接影响着清代海派画家，其中海上四任之一的任颐以极强的造型写实能力，丰富而多变的笔墨技巧，细腻而敏锐的感悟天赋，在陈老莲的仕女画风格基础上，进行了新的探索和发展。近现代中国的仕女画由于受到半封建半殖民文化的窒息，几乎处于病态。月份牌美人画的出现，

就是一个例证。但这一时期由于有徐悲鸿、张大千、傅抱石、林风眠等大师的参与，仍不乏有惊人之作，尤其是傅抱石和林风眠先生，他们以新的古典精神，以清雅明丽的气概一洗中国仕女画的萎靡。恰如傅雷先生言：“真正的古典主义精神是富有朝气的、快乐的、天真的、活生生的，像行云流水一般自由自在，像清纯的空气一般新鲜”。

仕女画不单是一个题材问题，作为传统绘画，它有着其深厚的文化背景，它综合反映了一个时代的文化水准和审美层次。它是艺术家将现实美提升到诗的境界而追索的一种艺术形式。如同中国的传统戏剧一样，借助古装、古曲形式，演绎着千古不衰的诗情画意和故事。其实仕女画，画成古装和现代装都可，是否准确表现其诗歌主题，也不是关键，其要旨在于是否表达作者自己的情感。

自然的春醒夏茂，秋凋冬残，人生的喜怒哀乐，悲欢离合，内心的关照，常常在我的仕女画中泛起一种莫名的伤感和快慰。我作仕女画原本不是为了表现这些题材，而是“借题”，寄以表现一种生活感受，一种和谐，一种人与自然的和谐，笔墨与情感的和谐。

水墨作为一种艺术媒介其本身有着丰富的表现力，它具有酒和诗的韵味。我尝作水墨仕女画遭兴，以发思古之幽情。如何画水墨仕女，就本人之经验，试从艺术修养、材料和技法三方面作一浅介，并在作品赏析的片言碎语中点评其绘画构思和技法，仅供读者参考。

## 修 养

所谓艺术修养,不外乎两方面:一造型能力,即用绘画语言刻画,表现对象的技能,我将其概括为“速写”能力和书法功底;二“眼光”,在于对传统文化的学习借鉴,最后以作品的“格调”见其高低。

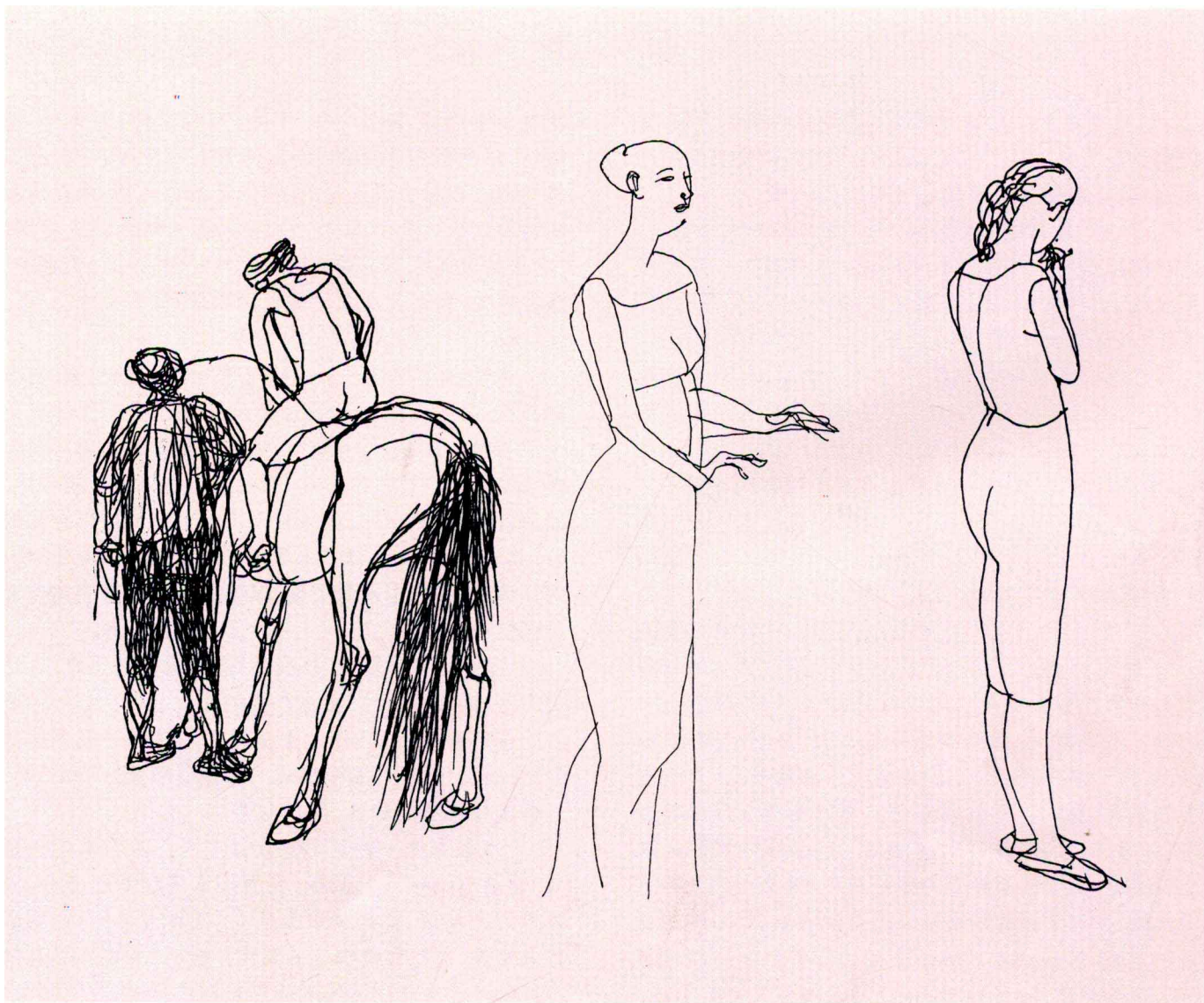
### 1. 速写

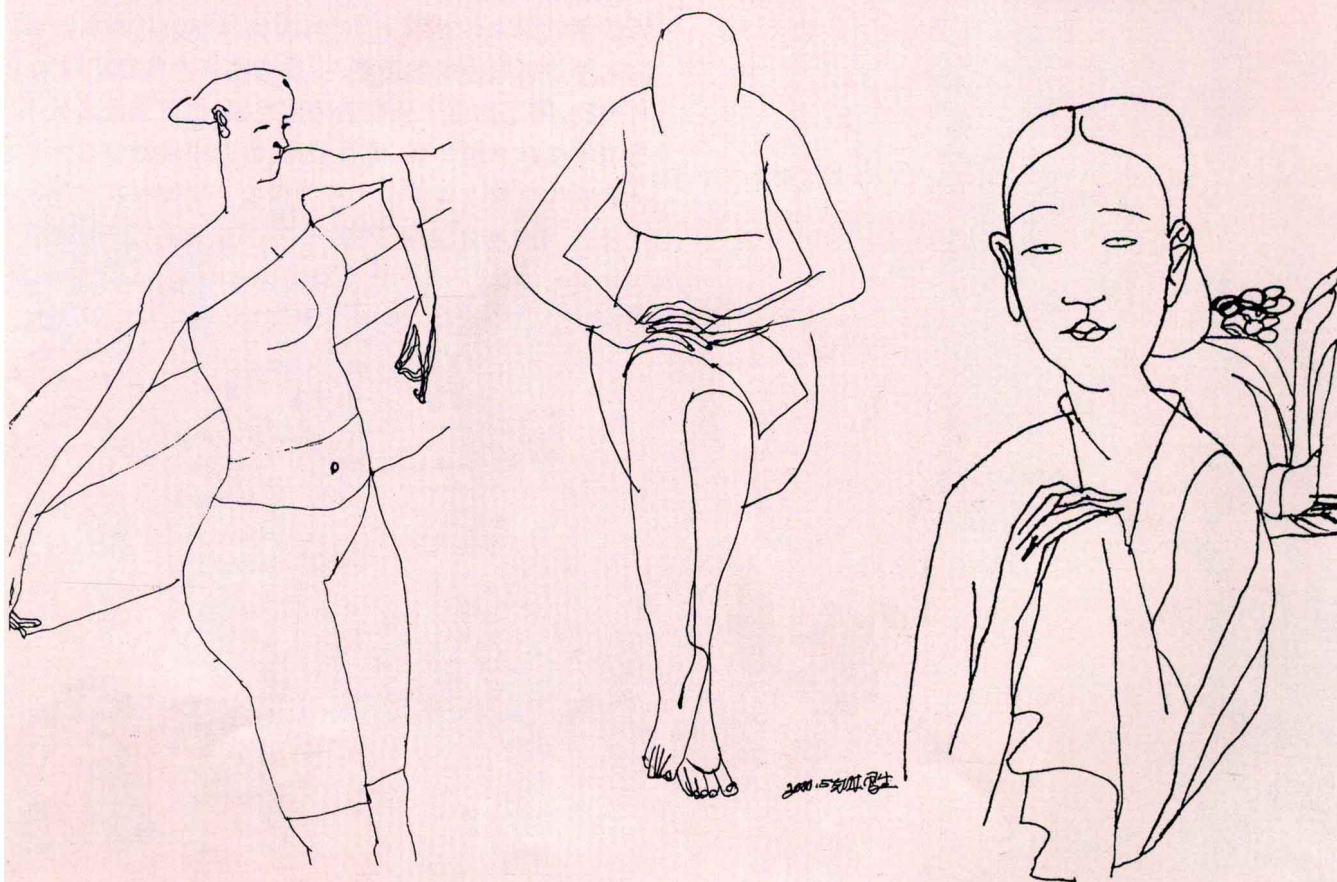
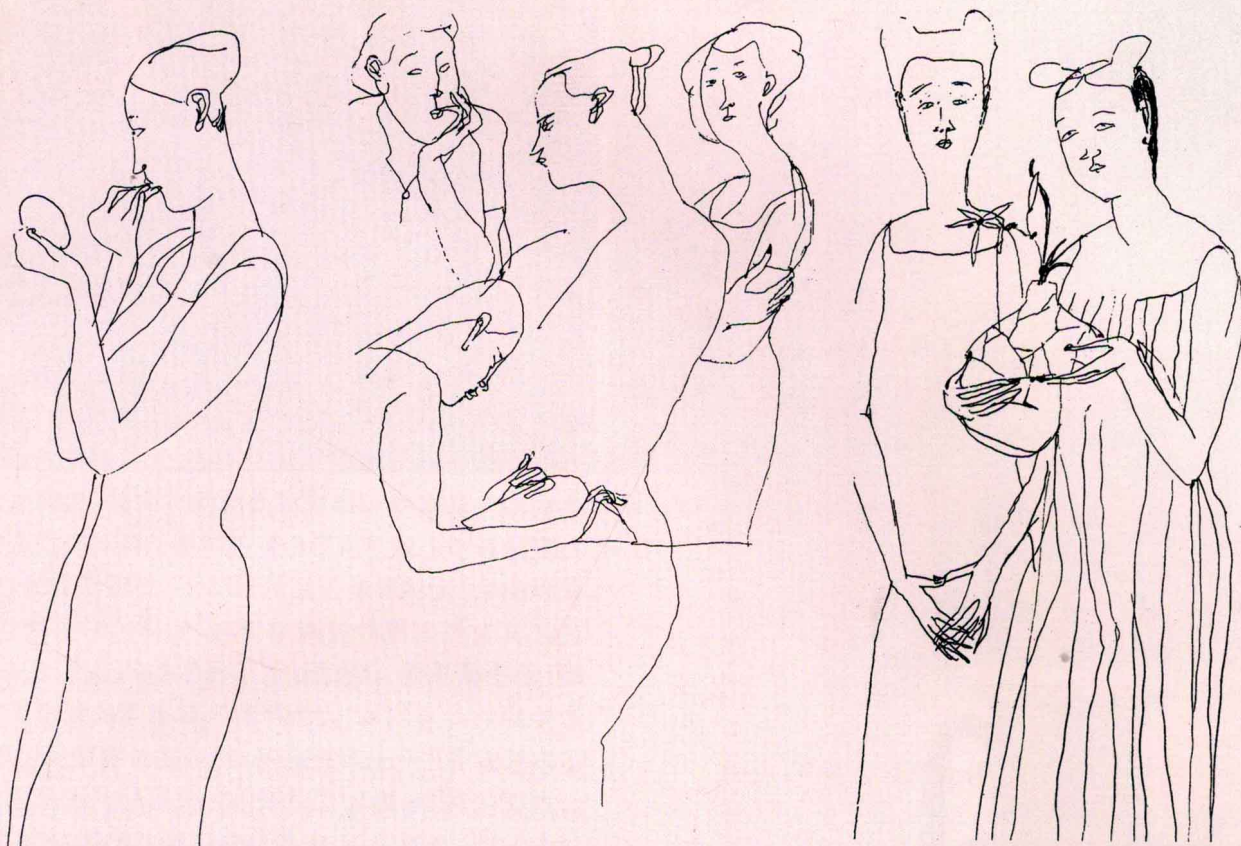
造型能力之高低很大程度决定着水墨仕女画的水准,这种面对生宣纸而展开的一场水墨肉搏,不允许在纸上涂涂改改和半点迟疑。而大胆和肯定全凭你造型的能力。所以基本功中,速写能力尤其默写能力就显得特别重要。

关于速写在绘画中的地位,我在荣宝斋出版的《当代速写精粹》专集中有所论及。这里谈谈仕女画跟速写的关系。清代仕女画的衰败和任伯年仕女画的异军突

起,我想与此有关。清代很多仕女画家因袭古人的画稿,不注重对生活的观察写生,而任伯年却在写生上下了大功夫,他有在袖管里扼塑对象的本事和极强的记忆写生能力,除有名有姓之士的传神写照之外,《桐荫仕女》、《小红低唱我吹箫》、《风尘三侠》等等,那高度概括、清丽闲雅的美人形象,绝非凭空臆造。

我速写“线描仕女”,以极缓的用笔,极简的夸张,概括特征。格调与我的仕女画相似。此缘于观察感悟之所得。常陪太太女儿逛商场,对商品没有感觉,大商场里美女如云的氛围倒使我眼花缭乱。每遇总爱作一番内心与对象的体悟,跟我的造型感觉怎样,我怎样表现它,用什么方法(语言)表现好,力图将表现方法与体悟吻合,通过默写提高造型能力和形象感悟力。另外花草树林的写生也十分重要,力求画得“准”和“有味”。数十年我一直坚持画速写,透过这小本子,体悟人生咀嚼生活。







## 2. 往往得益于秦砖汉瓦唐陶青瓷

这是一方自撰自刻闲章，概括了我学习传统绘画的特点。

1981年的敦煌之行对我的画风影响很大。10多天的白天黑夜在洞窟里临画，全身心地浸透在这古老文明的丰富乳汁中。为了求得效率和尽可能多地感受，我采取临小画，多临画，重点记感受的办法，品读敦煌艺术精神。其间，我发现隋唐之间“供养人”画得十分动人，笔端流露出一种轻松而不经意的潇洒，潦潦几笔，形神兼并。由于时间的洗礼，很多描眼画花的细节消失，造型的整体感和表现力正是我后来没骨点染法的借鉴。除临敦煌壁画外，我对唐三彩有着浓厚的兴趣。那青釉褐彩山雀壶，生动的勾勒点线与肆意浸漫的墨色渗破，相映成趣；那白瓷绿彩壶上如同树形山影的泼墨韵味与黑白分割，给我以暗示，直接影响作品的局格；三彩罐绿黄青白褐釉色之间自然而然的流淌与交融，侧射出一个时代的光辉；那些骑马俑、仕女俑、伎乐俑生动的造型，缤纷的色彩给我的绘画注入“大唐神韵”。陈老莲的线描人物，永乐宫壁画等也有选择地临写。绘画之余我喜爱观赏收藏一些民间陶瓷，把玩之中领悟古代民间艺术家的才情。汉陶的拙、唐俑的巧、宋瓷纹样线形的洒脱凝重令人玩味无穷，明清两代的民间青花夸张有度，变形传神，构图饱满的山水、花鸟、人物往往是我创作的启迪。

明清之际，民间艺术与文人画一直在互相影响。陶工绘制的图案往往写上仿“八大山人”之类。再看，八大山人那些变形夸张的造型，似乎在明代那些青花图案中可找到。陶工们由于长期熟练地绘制，也可能是求效率，造型笔墨越来越简练、概括抽象。看起来就越有艺术性。林风眠先生仕女线描很大程度借鉴了民间青花的笔法。水墨仕女画很讲格调，格调从何而来，除了人格的修炼只有从丰富、优秀的传统文化的滋养中来。所以，认真研究传统绘画是提高艺术修养的重要一课。





敦煌画稿

### 3. 书画同源

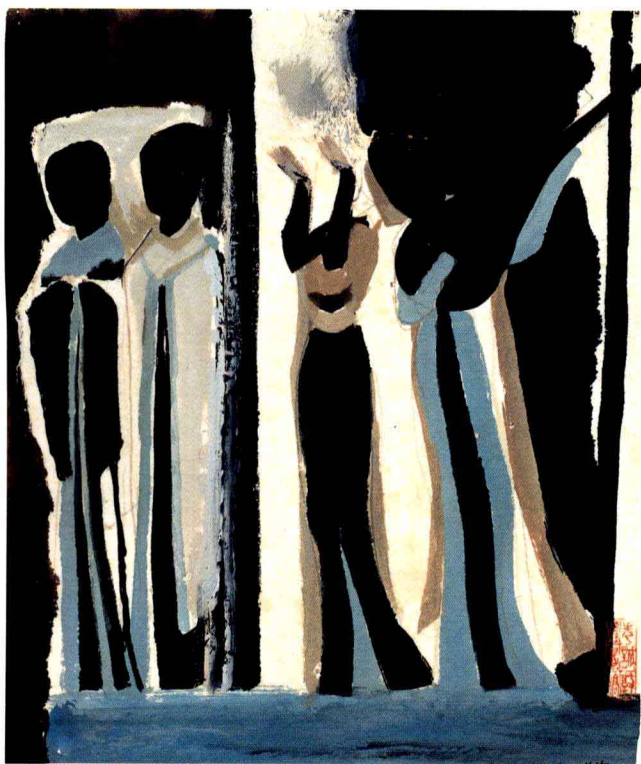
古有书画同源之说。我将书法视为绘画的“无为”之道。作画时真、草、隶、篆、行，无不将其用笔之变，统揽其中。尝临散氏盘、石鼓文，体悟悬针垂露之妙，常观李北海之书，笔画之间气体高逸皆如“金铁烟云”、“抛砖落地”；“瘞鹤铭”虽剥蚀、脱落，然其举子历落，气体弘逸，令人味之不尽。孙过庭草书，宗晋法，用笔破而愈完，纷而愈活，飘逸愈沉着，婀娜愈刚健……书法中丰富的美学涵养将超越一种现实的功利而提升你的人格。近20年来，曾不间断地临帖抄书。散氏盘、石鼓文、石门颂、猛龙碑、麓山寺碑、云麾将军碑、张黑女、瘞鹤铭、书谱，直到近

代黄宾虹书法等等。临帖抄书之际若有所感方令笔作画，已成为一种习惯。没有当书法家之奢望，只求一个“静”字。

画家的“字”，其要点在于与画融洽和以书入画。第一，故学书需齐头并进，真、草、隶、篆、行都得学，认真体悟各种书体点画用笔与绘画造型的关系；第二，要在长期的创作实践中完善书风与画风的融洽协调；第三，画面需不需题字，题什么字体，题多少以及字的大小行气，这是一件把握画面整体结构的本领。只要敢字当头，不怕失败，大胆地写，并认真研究大师的作品，坚持不懈地练“字”（志），必有开悟之日。

篆书行笔乃中锋圆笔，所谓悬针垂露，此图全以篆法为之，足见书风气度。





#### 4. 人物画家应在山水、花鸟中有一席之地

本世纪中国水墨人物画比之过去有惊人的发展,其中很多有成就的画家在借鉴山水、花鸟技法方面作了许多成功的尝试。纵观中国绘画,水墨人物发展较晚,就技法而言比之山水、花鸟显得有些苍白,故人物画家能在山水、花鸟中有一席之地,将其丰富的笔法、墨法自然而然地融入人物画中,确实是一种优势。另外,补景是一个重要课题。有的画家人物画得不错,补景不是格调低,就是不协调,像“大人国与小人国的关系”。其实,绘画是一个整体概念,人物、花鸟、山水虽造型有别而理法相通。如石涛所谓“一画”论:“一画者,众有之本万象之根……能以一画具本而微,意明笔透。”高手没有其界线差异,如陈老莲、任伯年等可谓全才也,斯人画花如画人,画人如画花。应有此如是观。

#### 5. 格调

古人论画常言人格画格。所谓人格,它不仅是世人所言道德品行,还包含了作者的学养和独立的观察力、判断力及“眼光”。所以,除了道德修养外还要不断地提高文学修养、古诗词的修养、美学理论修养。在立足传统文化的基础上横贯中西,研究古今中外包括现代绘画大师的杰作,广泛吸收其艺术营养,才有仕女画的品味与格调。

## 材 料

### 1. 纸

宣纸乃性灵之物也。其选择的材料为崖间梭草、溪畔修竹或田中稻秆、棉麻桑皮，溺于清泉乳沫精炼而成。其用之，春之滋润，夏之燥烈，秋之疏淡，冬之生涩。宣纸问世不过数百年，最大限度挖掘其表现力，古人似乎太谨慎，曰：“笔上水多，必俗必懒。”近代吴昌硕、齐白石、黄宾虹等诸家反其道而用之，拓展其表现力。“画家全靠一杯水”（石壶语）。宣纸因水之浑化、渗透、浸润，即笔墨之控制表现力十分丰富。随时令、随心境、随材质（不同之纸皆有其各自之特性），随学养而万千幻化。宣纸故谓性灵之物也，余研习水墨多年，渐谙其道也。

### 2. 笔

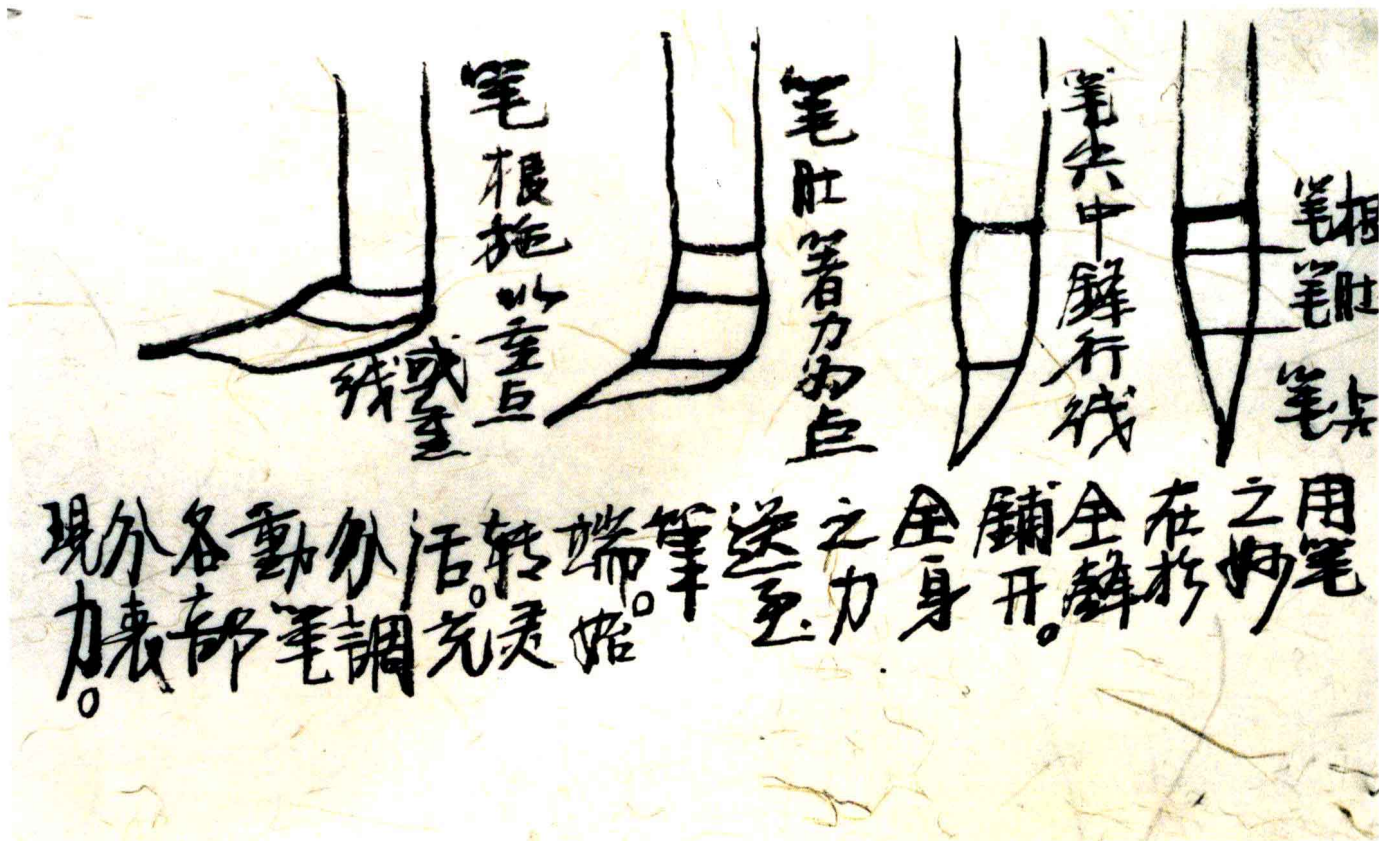
中国水墨画所用之笔以圆笔尖毫为主。现代有些画家也兼用方笔（排笔），我也偶尔用之。笔有刚柔、软硬、胖瘦，就其各人的习惯喜好可任作选择。不过“没骨点染”所用之笔以兼毫为宜，即有弹性而含水。笔毫部分由笔尖、笔肚、笔根三部分组成，各部分皆有其特殊的功能和效果，作画时要把各部分的能力充分地调动

起来。笔尖，作中锋勾线；笔肚，着力为点；笔根，施以重点或重线（八大山人往往爱以笔根着点行线）。用笔之妙在于全锋铺开全身之力送至笔端，旋转自如并充分地调动笔的各个部分的造型表现能力。无论点、线、块面皆用笔“写”出，切异“描”、“抹”、“涂”。

### 3. 墨

自古以来中国画皆以墨为主，中国绘画的辉煌确也显示出“墨”的无穷魅力。故李可染先生言“水墨胜处色无功”。墨分五彩：焦、浓、重、淡、轻，何止五彩，焦墨里又可分枯、湿、润，淡墨里又可分重、轻、干、湿等等。墨因水的渗和，纸的浑化皆幻化无穷。现代工业生产使墨的制造简化了，普遍皆用墨汁，但要有选择也要有讲究才行，胶变质的墨汁不能用，胶太浓的墨汁不能用，太低劣的墨汁不能用。这点黄宾虹先生在墨的讲究上是很讲道理的，他外出作画皆自带陈墨或将自藏之墨研磨好后，装进墨罐里使用。观黄老之画，那浑厚华滋、变幻莫测的墨韵，除了本领大以外，跟他用墨的讲究有关。

关于“墨法”方面的学问，中国画的山水、花鸟中最为丰富，这方面黄宾虹先生早有详尽而深入的论述。作水墨人物画应充分地吸收这些营养，以丰富其表现力。



## 4. 色

中国画因以墨为主,就其色彩而言比之西洋画简单得多。但就其运用上却有以少胜多之妙。近代中国画在色彩的运用方面较之过去有很大的发展,其中虚谷、吴昌硕、齐白石等人的功劳是不可磨灭的。虚谷巧妙地吸收了西洋水彩画的技法,用色明丽典雅;吴昌硕墨中夹色,色中夹墨,墨不碍色,色不碍墨,其分寸、其火候圆熟高古;齐白石吸收中国民间艺术中大胆的色彩对比,色彩如“大珠小珠落玉盘”似的明快、响亮。

我有一段画西画的历史,如何将色彩知识恰当地运用到水墨画中曾做过一些尝试。我认为中国画的色彩观,是由中国人的色彩审美和中国画材料的独特性决定的,其要点是如何正确处理好与墨的关系,做到墨不碍色、色不碍墨、少调色,尽量保持色彩纯度和明快度。因宣纸的渗透性,笔在纸上皆留其痕,而用笔的先后皆有一种过程感,所以用色时切莫涂、抹、刷。我作色常以点法为主,墨中夹色或色中夹墨,或按补色的关系,青中夹黄、朱中夹青、紫中夹绿,或按“余色”的关系,青中夹青(石青中夹花青)、绿中夹黄、赭中夹黄等等,利用水在宣纸上的渗透、融汇,直接在上调色。

我常用矿物质色有:石青、石绿、朱砂、朱磬、石黄等,植物色有:花青、铬黄等。偶尔用点胭脂、洋红,皆用轻胶膏或矿物质粉状色加胶,概不用锡管颜料(因多为化学合成),极少用白粉。因铅白与其他色混合很易发生变化,时间一久即变污发黑,若巧妙地运用对比关系和水分,所表现出白色效果更明丽含蓄。

## 技 法

### 1. 技法如是说

所谓技法除具体的方法外,极其重要是明理,搞清这些方法的内在联系。“质如铜墙铁壁,气如天海风涛”,这是刘熙载诗概中论诗语,其论画亦同,一件好作品应当“结构坚实”、“气韵生动”。如何运用和掌握水墨画中纷凡而复杂的技法、技巧并创造自己的语言,把握中国画美学思想的“道”十分重要。黄宾虹先生曾在画法简言课徒稿中讲过“太极图是书画秘诀”。

老子曰:“周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名,字之曰道。”太极图作为一种有意味的形式,形象地描绘了老子“道”的哲学思想,并成为中国美学思想的符号。它以阴阳互渗的动态暗示了“力”和“线”的节奏;它以虚实之妙隐含于黑白回旋的结构之中。它以浑然天成的阴阳互补形成对立统一之和谐。

我作水墨仕女画,是一种兴之所至的“遣兴”之作,作画过程没有粉本画稿,全凭感觉到位之时的“机巧”与“偶得”,其中暗示了中国水墨画“阴阳莫测”的太极观。

我想就此观点阐述我作水墨仕女画的技法,以便让读者在认识这些技法的同时明白其中的“道”,进而努力在自己的艺术实践中创造属于自己的法。

## 2. 构图

水墨仕女画构图(扩大而论即中国书画篆刻构图),贯穿着太极图曲线和阴阳互补的道理。画面始终在一个旋转的空间内。皆有一个“主体”为重心,在阴阳关系上谓阴,疏空之处谓阳。按阴阳互补之说,实(阴)包含虚(阳),即“实中有虚”,充实处求“空灵”、“通透”;虚(阳)包含着实(阴),即空灵,虚极之外有充实的意境。试以八大山人、赵之谦、齐白石作品解析。

太极图旋转的宇宙观暗示了一种力的动感,因此,中国画立轴、斗方的构图一般取“斜势”,横幅如长卷一般取“波势”,弧形的扇面一般却取“横势”,似乎有以动至静和以静至动的道理。

中国书画冥冥之中总有这样一根曲线在旋转。若构图遇到难题,如画面虚实如何处理、空间如何分布、款位应放何处、占多大比例、印章压在何处等等,“太极图”的空间观会有些启示。

“一阴一阳之谓道,阴阳不测之谓神”,白石老人言:“作画易,只得形式更易,欲得局格特别则难。”“局格特别”乃“阴阳不测之神”也。构图包含着无限玄机,首先要遵循自身的生活感受,在掌握一般规律的同时,努力创造格局特别的构图和作品。





太极图曲线

太极图以阴  
阳互参的动  
态暗示了和  
谐的前奏以  
线条的虚实  
于黑白回旋  
之中

阳中之阴  
阴中有阳

阳中有实  
阴中有虚

太极曲线

阳中阴  
阴中阳

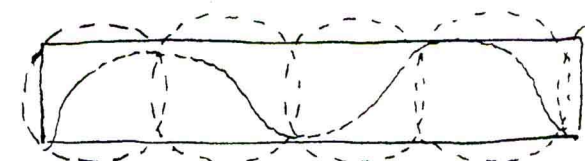
阳中之阴疏空之处  
意境实也

阴中阳实处疏中

太极曲线

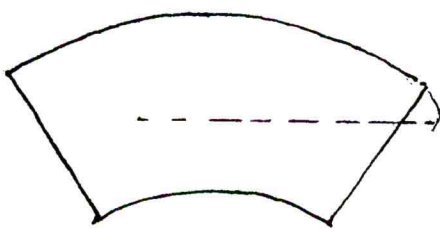
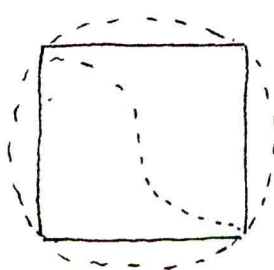
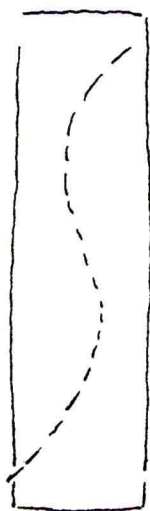
阳中阴  
阴中阳





### 太极图曲线构图

立轴、斗方横幅取斜式，长卷取波式，扇面取横式。



畫一初。雖難得大海上。殊為。主。盡。余。亦。以。後。平。  
法。為。難。嘉。人。物。以。求。筆。力。垂。之。之。妙。境。斯。間。其。動。態。  
長。之。亦。必。極。而。後。有。其。山。石。之。變。現。其。勢。一。動。之。之。也。  
觀。者。以。石。而。一。中。外。之。變。現。其。勢。一。動。之。之。也。  
觀。者。以。石。而。一。中。外。之。變。現。其。勢。一。動。之。之。也。

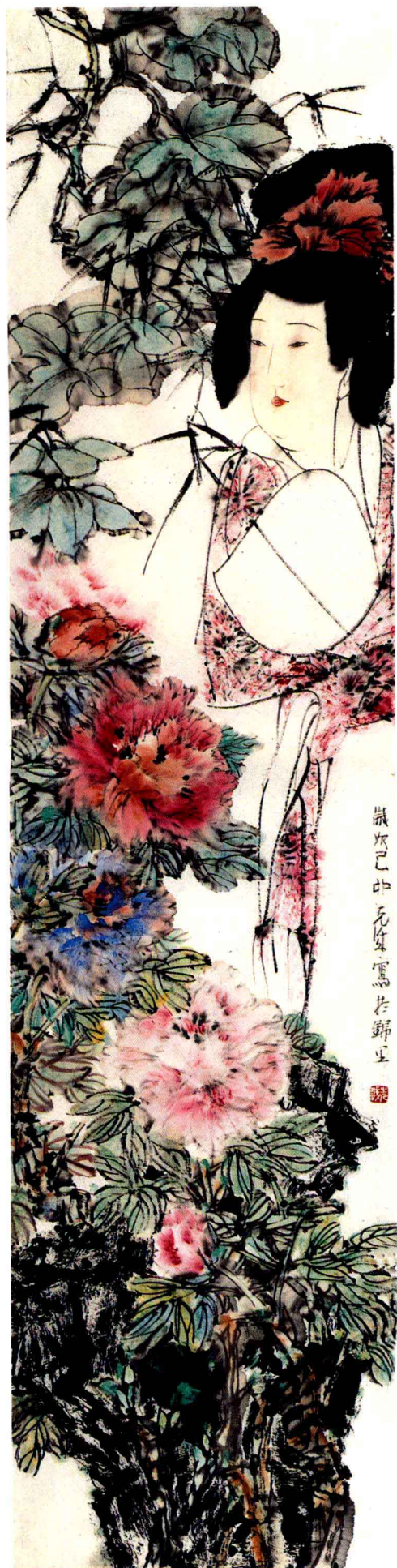


### 3. 勾勒法

石涛曰：“太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣，法于何立，立于一划。”“一划”暗示了中国书画以线为造型手段的道理。“一划”是一条规符太极节奏的线，即一波三折之线。它无注不复，无垂不缩，沉着不浮，充满生机，而贯穿始终。

“太极图”外围之曲线，向右行者为钩，向左行者为勒，山石、树木、房舍、衣折等等，在这转折圆满，起讫分明的勾勒中充满力和运动的生机。虚谷曾画过一尊怪石，着笔不多，阴阳互渗之线的回旋，有一种升腾的“力”，子庄先生画树常用“捆”法。此中有如“庖丁解牛”之道。将其结构变为线的节奏，其节奏中又包孕对象之结构。曾见敦煌壁画中隋代423窟伽叶像，其脸部色彩虽已氧化，却清晰可见画家当初用勾勒法作色的线形节奏。中国画称用笔勾线为“骨线”，它对画面起“生死刚正”的作用，一勾一勒不但要勾出形，还要勾出势，更要体现出意。面对极具浸润渗浑的宣纸水色，所谓控制画面的能力，勾勒法技巧就显得特别重要。勾勒法是我作水墨仕女画主要之技法，与没骨点染破墨法混用，深浅浓淡，出入往来，如羚羊挂角，形成了我的一种“风格”。人物画的勾勒，因要求形体的准确和笔墨意趣，故难度较大，但只要坚持用线描写生和临摹(如永乐宫壁画、“韩熙载夜宴图”、陈老莲线描等)，可采用分段突破的方式(如头像、衣褶、手)。一段时间集中解决一个问题，日积月累终有所成。





赏花图