

名家风格与技法

陈钰铭·诗意水墨



广西美术出版社

GUANGXI FINE ARTS PUBLISHING

图书在版编目(CIP)数据

诗意水墨/陈钰铭著. —南宁:
广西美术出版社, 2001.12
(名家风格与技法)
ISBN 7-80674-022-8

I . 诗… II . 陈… III . 水
墨画—技法(美术) IV . J212.1
中国版本图书馆CIP数据核字
(2001)第083504号

(桂)新登字07号

名家风格与技法

陈钰铭·诗意水墨

陈钰铭 著

广西美术出版社出版发行
(南宁市望园路9号)

邮政编码: 530022

电 话: 0771-5701356 5701357

传 真: 0771-5701355

责任编辑: 林柳源 伍晓阳

封面设计: 黄宗湖

监 制: 吴纪恒

印 刷: 深圳市佳信达印务有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/16 3印张

2001年12月第1版第1次印刷

ISBN 7-80674-022-8/J · 13

定 价: 28.00元



陈钰铭简介

陈钰铭先生 1958 年生于河南洛阳，1987 年毕业于天津美术学院，1993 年结业于中国美术学院“中国人物画高研班”。现为《解放军画报》美术编辑、中国美术家协会会员、上海中国画院特聘画师。作品多次获奖，出版有《陈钰铭》等书。

众所周知，水墨韵味是中国画的重要欣赏点之一，但在传统人物画中，由于受到造型准确性的束缚，大多人物画的水墨效果远远逊于山水、花鸟等画种，以致在水墨至上的近千年的过去，人物画家通常被视为画匠，远远不可与山水、花鸟画家比肩。陈钰铭先生在人物画中展现的水墨韵味却丝毫不逊于山水画和花鸟画，他在对整体造型震撼力和画面气韵进行强调的同时，局部抽象化甚至人景相融的强调水墨效果的处理方法，形成了极具自我面貌的独特的绘画风格。

名家风格与技法

唐勇力·敦煌之梦

田黎明·走进阳光

李 洋·彩墨心象

陈钰铭·诗意水墨

名家风格与技法

陈钰铭·诗意水墨



STYLES AND TECHNIQUES
OF FAMOUS ARTISTS

广西美术出版社
GUANGXI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



《圣湖》局部 95cm × 90cm 1996年

编者的话

20世纪70年代至80年代，有人悲观地认为，与西方绘画相比，中国画表现力不强，而且，中国画的笔墨技法到齐白石、黄宾虹那里已经达到了顶点，实际上已到了穷途末路。但是，正当哀声四起的时候，中国画坛又大大地前迈了一步，因为中国大陆涌现了一批为世人所瞩目、独具自己的绘画风格的中青年名家。我对这些同龄人抱有深深的敬意，因为他们在怀着深厚的传统中国画功底的同时，汲取了中国民间绘画和西方绘画的养分，为前人所不能为。在他们的画中，新技法、新色彩、新的绘画意识和谐地与传统笔墨技法相结合，恰如其分地表现了阳光、水波、块面等等前人不敢表现或不能表现的内容，极大地丰富了中国画的表现语言，给中国画注入了新的活力，使中国画坛更为生机勃勃地跨入了新的世纪。

回首历史，中国画一直在继承传统和开辟新路中走向进步——中国画在唐宋时期就到达了一个几乎是不可逾越的顶峰，但随着纸上水墨画的兴起，中国画又步入了一个新的辉煌；正当清代四王在传统笔墨的牛角尖中愈走愈窄的时候，任伯年那叛逆式的绚烂色彩和造型异军突起，在骂声中立起了一杆不倒的旗帜。这位一代奇

才标志着中国画有着无穷的生命力，本丛书的作者们进一步证实了这一点。

《名家风格与技法》丛书将陆续地详细介绍当代名家风格和技法的精髓，从一个完全不同的角度来解析中国画，是一套概念全新的画家风格和技法欣赏书。这套丛书比较详细地介绍了这些名家对中国画的态度，一些画家多年秘而不宣的具体技法步骤也在此丛书中有详尽的介绍。但要注意的是：本丛书是仅供读者揣摩欣赏而不是临摹的。通过阅读这些名家的新的技法和新的绘画意识以及独具面貌的绘画风格，读者可以了解这些名家树立个人风格的历程和方法，并懂得在中国画的传统精华中滚炼并不是惟一的成功之路。我相信，此丛书对拓展中国画的表现力、丰富中国画的表现语言，从而推动中国画的发展会有相当有力的长远的作用。对于茫然四顾、彷徨不知何往的年轻画家或会有影响其一生的参考价值。

林柳源

2001年5月30日



《走过萨迦》局部

从版画转向水墨画，也近20年了。经过多年的学习和摸索，我的画有了一定的面貌。同行中有人说我画的是“黑”画。“黑”其实就是我的一种追求。我偏爱生命中沉重的东西、崇高的东西和底层普通人的生活，平时看的其他文艺作品也喜欢悲剧性的，因此我的画一般都较厚重，画面满，用色也极少。或许这种追求有些偏颇，但没有偏执就没有艺术家，也就不会成就有个性的艺术作品。我现在仍在不断地调整自己，力图在精神层面上有进一步的深入，心平气和地去画自己想画的东西，表达自己体会到的状态，尽量不受环境、展览、市场的左右。有一个好的心态，对一个画家来说至关重要。但愿我的画笔能够准确、自然地传达我对自然、社会乃至人生的认识和感悟。

线的感悟

中国画在笔墨技法上最讲究线的运用，从传统书画延续至今，千百年来，线作为中国画艺术的重要构成部分，已经达到登峰造极、炉火纯青的地步，并在长期的实践与积淀中总结

了丰富的经验。历史上逐步形成的造型技法上的山水皴法和人物画的十八描，都说明传统笔墨技法中对线的重视。线的艺术是传统中国画特有的艺术符号。古人已经把线的研究提到了极高境界，成了一种净化美，甚至在某种意义上，可以说中国绘画是线的艺术。中国绘画中的线是一道难解的文化之谜，它包含了中国文化的方方面面，既有物质的规定性，又有心灵的无比丰富性，而且它的韵律、节奏及动态美又显示着生命律动的底蕴。所以，认识线、运用线乃是中国画的一大课题。历史上诸位大家的艺术已表现出画家本人精神境界的特有表现力，像石涛、八大、齐白石等对线的感悟。后人在崇拜中临摹仿效，一代代相传，每天唉声叹气古人已经做绝了，哪还有后人的活路。这种阴影无疑成了无形的绳索套在我们的脖子上，成为扼杀创造力的缰绳，绘画艺术因此缺乏生机。古人是在恒久的历史和生存的环境中形成了一套固定的操作方式。当我们今天去面临我们所看到的一切，就不得不去认真地反思。

在美院上学时，老师摆模特时总是尽量让模特穿上长袍大褂或少数民



图1:《写生》 63cm × 126cm 1982年



图2: 速写 15cm × 15cm 1984年



图3: 速写 15cm × 15cm 1984年



图 4:《历史的定格》局部

线的运用方式很多,只要不是去描,而是去写,不管是中锋侧锋,还是逆锋拖笔,或是用点连起一条线,都可以构成一个好的画面,其本身也是一个表现笔墨的小世界。

族服饰,因为这种服饰好用线去表现。可我们现在所面临的从环境到人的装束都有了改变,皮夹克、牛仔服、西装、钢筋、汽车、摩天大楼等等如果再去用单一的线去勾勾染染,显然有点力不从心。我们肯定前人的成就,但不能为此而裹足不前。线的表现力还有很大潜力,西方绘画的侵入使我们看到西方绘画大师对线的认识和理解,像安格尔、克利、米罗、毕加索、席勒等在线的精神体验中也达到极高成就。所以我们为什么不可以从这些传统里去寻找新的线描语言形式,去体会线在自己作品里所传达的精神内涵和所要表达的情感方式呢?

我在创作长卷《历史的定格》中就开始探索这个问题,《历史的定格》场面大、人物多,线本身就有一种构成的需要。从整体看它是为了表现一个物体,但就局部而言又可当线又可

当面。这样画起来就会觉得所要画的东西很多,也会引人入胜,一旦进入这种表现的方式就会觉得很自由。过去画人物时只要把头一盖起来,这幅作品就没有任何看头,我则把对表情的刻画和对衣纹的甚至道具描绘都当做一个局部的作品来对待,要求衣纹、服饰同样也要有表情、有情感。现代的服饰就更为我提供了创造线的表现力的机会。在表现这些不同物体时,就会进入不同的线的世界,这些服饰的纹路、质感、结构会启发我们寻找更多线的手段。我们必须去寻求去探索新的主题性创作,如果用传统写意的方法就很难去完成线的表现,如果太过讲究线的干湿浓淡,这对大幅作品来说很难体现出它的优势来。上学时上写生课,如果单看一幅写生的人物写意作品,经常能把笔墨画得比较完美。我就此问题想过很久,这

图5:《历史的定格》局部



种课堂作业单独看起来是一幅独立的作品，如果放在人物众多的大场面作品里，就显得很弱。在传统里，有焦墨山水的表现手段，我就采用这种方法，又把珂勒惠支的铜版画的画线方法吸收进来，不管是画面部表情还是衣纹处理，画线都像刀刻的一样，抛开过去只把线当做轮廓线去刻画的表现方法。画某条线时，先要看这条线在这个局部所起的作用，是为了表现一个面、结构或仅仅是一种感觉需要这条线，我认为从局部去看这条线，

它的语言表达就丰富得多。

在传统中有许多线都来自生活中的启示，像铁线描、兰叶描、屋漏痕等等。我平时喜欢用毛笔画速写，在写生时对象要么像山川河流，或看成树干树皮。用笔也不拘于某种方法，只要能画出自己的感觉和所要表达的情感，也就达到了目的。线是中国画中的重要符号，这种符号是主观的、个人的创造，它的价值就是个性。这种创造是对生活、对物体的强烈感受，使人能从这些符号中寻求某种新

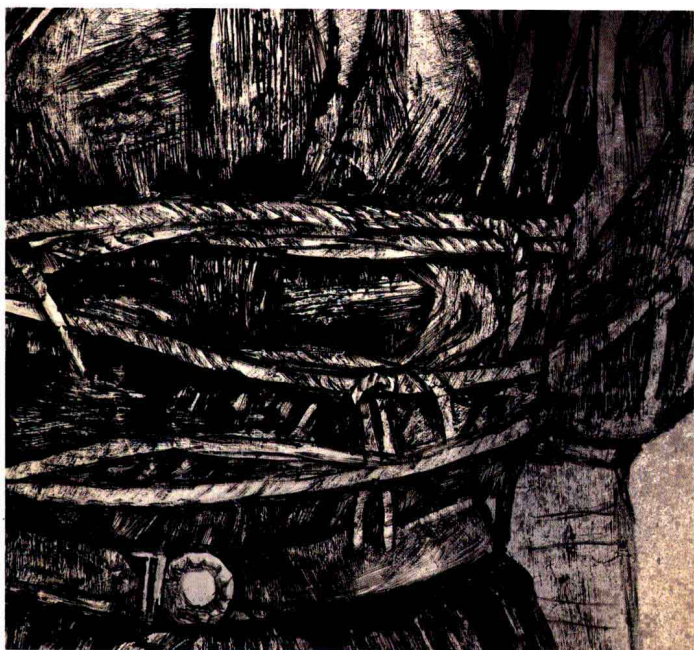


图6:《历史的定格》局部

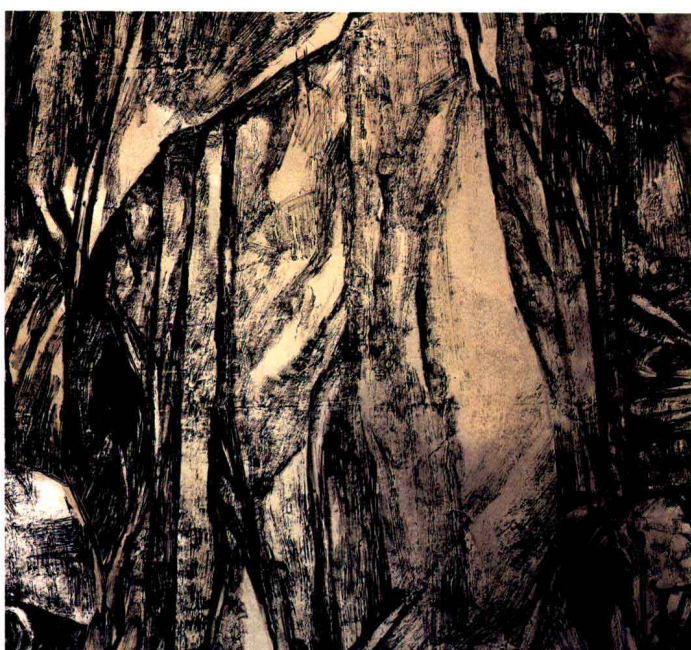


图7:《历史的定格》局部

的领域和境界，如果只是去照抄对象也就失去绘画的意义。因此，线的内涵的补充与形态的创造，在今天看来，还是应该直接面对生活，从中去获取灵感和启示，而对于传统经验只能是在解读之后的选择运用，否则就会进入误区。

构成中的墨韵

在面对一张洁白的宣纸时，我往往是先泼上掺胶的水，再用重墨或焦墨根据水的去向皴上几笔，同时把自己构思好的画面所需要留的空白留下来，然后从这些墨自然形成的形态里寻找所需要的构成关系。再静下心来调整，动笔去修改，即“找”。我有一个习惯，就是在创作每张画之前先要在脑子里酝酿很长一段时间，有的甚至要去想许多年。然后再落实到画面上，能把自己的想法画出六分就已经很难得了。

从泼墨中去找形象、找画面，这是我多年前创作《陇上人家》时就有的想法。有一次，我在一堆作品中发现一幅画的一个角留在外面，水墨效

果非常好，就像一幅完整的水墨作品。等我把这幅作品完全打开后，却发现已没有了感觉，失去了那种在局部看到的生动性。通过这幅画我就开始思索这个问题。这是为什么？在传统作品和许多西方油画作品中有许多作品很耐看，不管从整体去看还是局部分开来看，其本身都是一种完整的画面构成。像石涛、范宽的作品，你看整幅作品它是完整的，这是把握了大的水墨关系，但把每一局部放大后，同样也是一幅好的水墨作品，因为这个局部同样也具备了一幅完整作品的要素——用笔、用墨的生动和干湿浓淡、长短粗细等因素，它们本身虽然不一定具备完整的内容，但却具备笔墨的完整性。黄宾虹的作品更为突出，每个局部放大后都是一幅好的水墨画。凡·高的作品同样如此，如果把作品分成小块的局部，同样都具备绘画的构成，因为画面中笔触的排列与饱含情感的色彩互相交融，使每个局部都充满个性魅力，每个局部都与整幅作品一样完美。在生活中我们看到的物体上的纹理总会给我们带来很多启示，这种启示实际上就是语言



图 8：《陇上人家》

95cm × 150cm

1989 年

当时一直想画树阴下一群农民在田间休息的画面，在泼墨中去找虚实、浓淡，找人物形象。用这种先泼后找的方法去画很过瘾，但却不能宏观地处理画面，在人物处理上，还是把头像、衣服、环境、道具分开来画，画面的整体效果还不能有机地结合，浑然一体。



图 9:《暖冬》局部

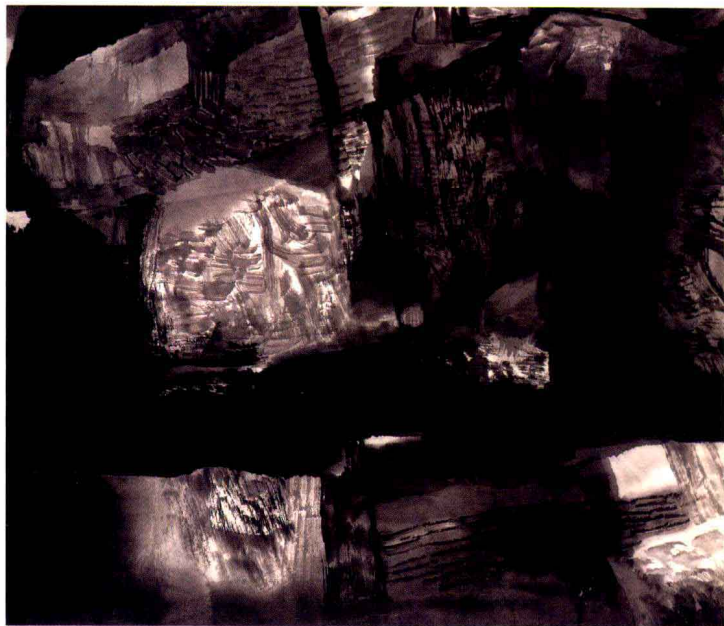


图 10:《石匠》局部

上的雏形,这种最初的认识实际上就是绘画语言形成的开始。我们可以顺着这种启发努力并完善它,把每一个局部都当作一幅完整作品去对待。每个局部都有其完整的水墨结构。在把握画面整体的同时不忘局部的刻画,或从局部开始跟着感觉走,随形变化,因地制宜,不去机械刻板地描绘对象,不能画人时就机械地画人头而后画衣服,再画裤子,要把对象当作

一个整体来对待,要注意观察、发现局部带来的启示,衣服的肌理效果也会引起我们更多的想象。

每一个局部都同样有着它丰富的内涵,它们也同样呼唤着丰富的水墨表现力,这里干湿、浓淡、粗细、长短,用笔的方法也可有多种变化,要不拘一格。画面上最初的几个墨块效果要根据画面的需要去确定,如果这块淡墨效果在这个画面里效果好就不

图 11:《圣湖》局部

在人物画中采用山水画积墨法和其他的一些皴法,能够使人把画中的很多局部构成当作一幅山水作品来欣赏,这样画面就显得很丰富和耐看了。





图 12: 《白马》

63cm × 63cm

1993 年

《白马》也是从藏族老人身上的衣纹中,去寻找整个画面的构成效果。整个画面基本全用水墨去表现。这不仅体现了画面水墨的纯粹性,也加强了画面所表现的高原人的神秘感。



图 13: 《活佛》

63cm × 63cm

1993 年

我从活佛穿戴的服饰找到笔墨构成的意味与兴趣,然后就随着这种兴味展开了整个画面的韵律和节奏变化。寺庙的红墙和台阶的构成支撑着整个画面。

要去破坏它，留起来保持它的透明度。在画面深入的过程中，最初的这几块泼墨慢慢会被吃掉，尤其是暗部要像画山水积墨的方法那样，一点点、一遍遍去加深，这样效果就会变得越来越厚重。

画面的水墨构成离不开基本的黑、白、灰三个关系。在画作品之前努力在脑子里设定它们的整体构成。但是必须意识到，最初的构想往往在具体操作时会跟着感觉而改变。处理好画面的水墨构成效果，要放弃对象常理中的合理的因素，要根据画面的需要来处理黑、白、灰的关系。如果我们面对一面白墙，要根据画面需要找出东西来，同样也能从白墙里找出纹理来。画面的构成需要我们不断去调整相互之间的关系，这种关系包括黑白灰、浓与淡、干与湿、长与短，以及大与小、区域的划分与配置，还有韵律、节奏等关系，使画面始终处于一种矛盾统一体之中。这样不但画面

显得更丰富，而且还会产生四溢的张力。在画面水墨效果中，干墨焦墨尤为重要，就像画面的骨架，淡墨的运用会使画面显得生动，浓墨的运用则会使画面显得厚重和神秘。

在完成画面效果时，墨块起着很重要的作用，这是我从版画中吸取的方法。大量合理运用墨块会使画面完整，空白在画面中若处理得不好，就容易显得空洞、单调，所以必须用一些淡墨去丰富它，这就有了灰面。这在画面处理时应该特别注意，画面的灰面是不易被人注意的地方，要认真去对待。因为作品的简单或深入耐看或不耐看，灰面起着重要作用。灰面也是发挥笔墨和局部的水墨构成极为重要的部分。它是黑白之间的中介，起着一种衔接、调和、统一的作用。

在整个创作中用笔要忌熟练，生一点或拙一点最好。笔墨和线条的熟练，往往会造成作品简单、概念化，使作品没有看头。创作中有时会画得不

图14:《古堰》 95cm × 90cm
1998年

这画是以陕北黄土高原为背景的群像作品。我想把这组人物处理成与背景中的高原浑为一体的，所以我把背景画得似云非云、似山非山。老人的棉衣我反复刻画，就像画一座山峰一样。几位人物的衣服处理基本一致，是为了和背景的高原相谐调。要从淡墨中去找人物形体，不要把人物画得太完整，而是似有非有，这可以加强画面整体墨韵节奏的调控。这些形体如果联系人物来看，它或许是用来表达人物的形体的，但如果把它单独来看，又是个耐看的水墨构成。画面的每条横线和竖线都有平衡画面的作用。暗部的物体也需像画亮部一样去认真对待，就是黑得几乎看不出层次的地方，也要认真去经营。只有这样精心地对待每一小块构成因素，才能使画面耐看和厚重。背景的高原基本上以线的穿插组成为面，看似山川，但画时要从水墨的构成去理解和对待。



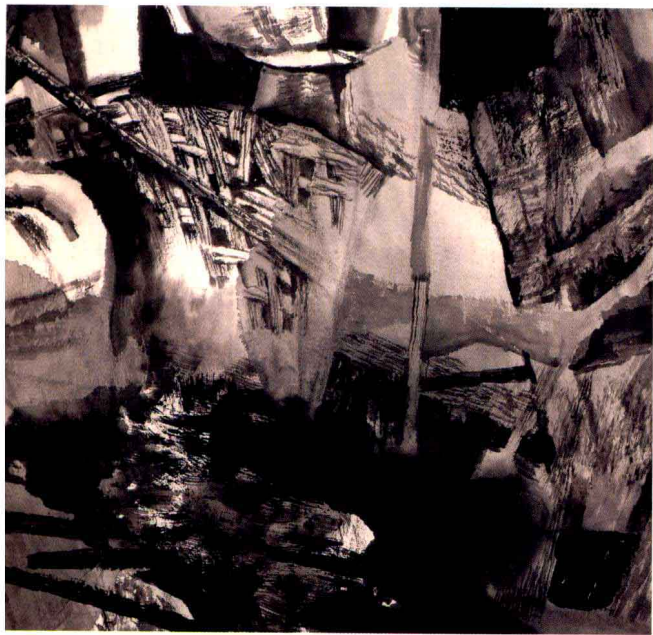


图 15:《回声》局部



图 16:《夜路》局部

理想或有许多遗憾的地方,我认为这恰恰是好的作品。一幅好的创作本身应该是不完善的,就像做人一样,一个人因为有了缺点才显得他优点的可贵。作品中有些许缺憾,往往会更显得真诚和感人,也衬托出你成功的地方。这就像我们平时看到的一些作品,整体看还过得去,没有太大的失误,也没有精彩的亮点,给人以“温”、

“平”的感觉,打动不了人。在创作过程中,该舍掉的就不能客气、心疼,从作品的大局出发,就是某一地方画得再好,如果于画面的整体关系无补,就应毫不留情地去盖掉。这一切都是在做画面的整体调整,笔墨好的地方不要留得太多,要使画面有生与熟的反差,以产生开合聚散,并获得浑然、生动之感。



图 17:《雪祭》局部

我先在白纸上泼一些掺胶的水,皴上淡墨,让它自由渗化,然后画正中的人物衣服。衣纹采用复线,经过几次反复积墨而成。然后根据这块水墨构成的效果再去画头部,这样便于把握头部的刻画并处理成具有轻重和深浅的变化。至于旁边正在朝拜的藏民身上披的羊皮,我干脆就把它当做构成来画,已经看不出人的形象,这样反而衬托了前后的人物。整个画面都是先用线和墨找大的构成,然后再去找每个局部小的水墨构成。如果发现画面灰了或花了,就用大块的泼墨调整。墨块大部分放在背景和四周,以使画面显得更完整。背景的黑墨不一定都涂成死黑,要根据画面的需要来处理(参看图 62)。

图 18:《向日葵》

180cm × 180cm

1993 年

在陕北写生时,看到经过霜打后枝叶全变得枯萎衰败的向日葵后,我被这种包含生命内容的景象所深深感动,产生了从这些枯叶中寻找一种水墨表现方法的想法。这种方法虽然是写实手法,但在画每片叶子时,不是去按叶子的结构去摹描对象,而是把叶子的卷曲纹路当做水墨构成来画,花秆同样也采用不同的表现方法。大片的花叶形成了画面的构成形式,我再从这些构成形式中寻找水墨的变化,使枯败的叶子更有个性。虽然看起来仍像叶子,但与真实叶子的结构已有了很大的不同:在用笔上注重衔接与变化,有的地方用排笔的形式,有的用线描,有的地方一笔画出浓淡来表现一个面。通过画这组向日葵,我更热衷于用水墨语言来表现物体的形态结构。



图 19:《向日葵》线描之一 30cm × 30cm 1993 年



图 20:《向日葵》线描之二 30cm × 30cm 1993 年



图 21:《古堰》局部



图 22:《天籁》局部

《天籁》是我探索水墨的变体作品，这幅作品基本以人物为主，没有背景和环境。我先从一个头部开始画，同时衣纹的复杂性使我萌生了用笔墨去找构成的兴趣。在画帽子时，我始终把它当做一个水墨构成来画而不单单当做帽子来画(图45)。在这幅作品里，不管是画人物表情还是衣纹，我始终注重水墨的变化，第一个人画重了，画下一个人时我会让他亮一点，左边如果用的是淡墨，右边我就想去找重墨，整个画面始终在寻找这种水墨构成的矛盾体。为了避免画面人物贴在一起，我就想法去找一些哪怕是莫名其妙的空白，凭直觉去控制画面的节奏。在作品的下方我画了些像投影似的线条，这只是画面的需要，不是在画素描中的投影。开始我曾把天空全画成墨色，后来为了使人物突出，只画了上边一部分，这使画面更有一种神秘的感觉。