



21世纪名家技法

系列丛书

ERSHIYISHIJIMINGJIAJIFA

XILIECONGSHU

中国画

没骨花鸟

技法

ZHONGGUOHUA

MOGUHUANIAO

JIFA

杜庆元 著



辽宁美术出版社



21 世纪名家技法

系列丛书 ERSHIYISHIJIMINGJIAJIFA
XILIECONGSHU

中国画 技法
没骨花鸟 ZHONGGUOHUA
MOGUHUANIAO
JIFA

杜庆元 著

▲ 辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

没骨花鸟画技法 / 杜庆元著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2000.7

ISBN 7-5314-2490-8

I. 没… II. 杜… III. 花鸟画—技法 (美术)
IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 32464 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 字数: 20 千字 印张: 3.5

印数: 1 — 3000 册

2000 年 7 月第 1 版

2000 年 7 月第 1 次印刷

责任编辑: 费长富 技术编辑: 鲁浪 责任校对: 王秀文

封面设计: 阎义春 版式设计: 费长富

定价: 25.00 元

序

当今社会,有匆匆拼凑编书以求聊作补炊之用者;有为解决职称之急而苍促成书者;有充耳不闻窗外事,为学术而学术的著说者;也有整天窥测着市场动向,策划炒做而望一朝成名获利者……若能有书既见作者多年研究探索的心力所系,又适应读者展阅摩习,或如今语所言,既有学术性,又具通俗性可读性,当可称之为好书了。杜庆元先生的没骨花鸟画入门探索一书,以我所见,自可列入此等书列中。

庆元先生撰写此书之际,我曾多次与其接触交谈。我曾言道,现在有些读者对美术类图书只是看看图例,文字越简略越好。然而庆元先生不以为然。他希望此书在讲清没骨花鸟画种种技法的基础上,能从审美高度、哲理视角对没骨花鸟画诸问题加以诠释,以期加深对没骨画,进而对整个艺术的理解,为其今后进一步的提高作一引路抛砖之介。为此,他在本书中概叙了没骨花鸟画千余年来发展史,为有志发扬光大传统者进一步借鉴古代没骨艺术精华提供线索;他再次对没骨画的审美特征、创作技法要点谆谆以教,为读者能从审美学理高度把握没骨法,避免舍本逐末授以筌饵;他从“笔墨当随时代”的名训出发,探讨了没骨花鸟画的当代发展问题,并且通过对当代花鸟画名家的运用没骨画法之成功之作解读,拓展了没骨画概念……。读者诸君自可

从中体会到作者那不仅要传之以“器”,而且还要授之以“道”道器不离的恩恩之心,切切之情。

在一个市场机制为主导的社会里,在商品化原则渗入各个领域的时期,能够戒除浮躁之心,虔心静气地画画做文章殊为不易,殊为可贵。精品力作当是在此等澄思静虑中学习、积累、探索与修养之必然结晶。杜庆元先生长于绘事,更长于将绘事与学理思考结合;每有心得,每有所思,每有所学,辄手笔抄录,撰写成文。然而他并不像如今之多数人那样急于发表。他曾说,画了几十年画,写些东西,做些理论之思,主要是想对自己多年习画予以总结与权量。学画、做画过程,是对绘画诸问题的理解与深化的过程。诚如斯言。以笔者所见,庆元先生此书,正是其多年习事没骨画的实践、多年绘画的美学之思,以及几十年阅历与修养的结晶。这一点,正是一本书品质的保证。

庆元先生此前曾出版了没骨人物画技法探奥一书,得到广大读者的首肯。今再应邀著没骨花鸟画入门探索一书。嘱余为序,不知能否得本书宗旨之一二而道之。序者不必多言,庆元先生几十年画事之勤习苦思和多年没骨画研修的通俗语凝缩于此,读者诸君展卷一观,必有获焉。

贺万里



作者简介

杜庆元,笔名青源,1942年生,辽宁沈阳人。1966年毕业于鲁迅美术学院中国画系,早期多画工笔人物和花鸟。现为中国美术家协会会员,中国煤矿文联美协理事,副教授。作品参加全国八届美展优秀作品展、黄河画展、全国体育美展、全国水彩水粉画展,荣获全国首届煤炭艺术节金奖并为煤炭博物馆所收藏、全国教师画展优秀奖,安徽省美展三等奖,随文化部对外文化交流赴丹麦、芬兰等国家展出。

图 1-1



图 1-2



图 1-3



图 1-4



没骨花鸟画技法入门探索

一、没骨花鸟画的产生

在中国美术史上记载,早期花鸟画多是作为人物背景用以衬托人物生活环境而出现的。盛唐时期,人物、山水、花鸟开始有所相分,当时画家毕宏所画的《松石图》,就鲜明地区别于山水画和人物画,而具有了独特性,对于他画法的独特性史书记载中说:“改步、变古、自宏始也”。“外师造化,中法心源”这一著名的中国画理论,就是张璪答毕宏《问者受》时说的话。这句话对当时花鸟画的形成,起到了很大的推动作用。到了唐代中晚期,受毕宏所影响出现了一批画面上专门画花鸟鱼虫的画家,如薛稷、边鸾、滕昌、刁光胤等,有史可查专门画花鸟的画家就数十人之多,这时期花鸟画已进入和人物、山水相分,而成为中国美术中的独立画科。

花鸟画独立之后,对中国花鸟画影响最大的两位画家是五代西蜀的黄荃和南唐江南金陵的徐熙。由于二人花鸟画创作技巧、技法和风貌的显著不同,又各具独特的审美特色,所以后人称谓“徐黄二体”。徐熙的特色是:作画多选择江南民间江湖畔野景,汀花、野竹、水鸟和蔬果鱼类为题材,这和他一生没有为官,被称为“江南布衣”,闲放自任、寓性高雅的性情有直接的关系。所以他作品的风格粗放,“落墨为格、杂彩敷之,迹与色不相隐映”,重墨而不重色,以水墨、粗笔、淡色为主,追求情态和生意,让笔、墨、水相互自然渗化和冲撞,注意笔墨自然生化妙趣,素有“落墨花”之称。他所画的花卉“叶有向背、花有低昂、花光艳逸、晔晔灼灼,使人目识眩跃”;而黄荃,一生在朝为官,十七岁就当上了前蜀翰林待诏,做官五十余年,所以他画的多是宫中所养的珍禽、奇花和异鸟。他做画的风格是笔精墨细、多重精工、赋彩浓丽,“双勾赋彩、用笔精细、不见墨迹”,他画的鹤、雉鸡和《珍禽图》(现藏故宫)富贵堂皇,作画多先以淡墨勾勒,后施以浓艳色彩,用墨染阴阳,层层渲染。由于他在宫中生活条件优越,又多画给达官贵族们看,所以他的画重形似和写生,达到了“和生者毕肖”的程度,而缺少的则是徐熙那鲜活、灵动的自然气息。由于徐熙、黄荃二人的生活处境、取材和意趣的不同,形成了徐熙野逸而奔放的画风;黄荃则形成了工谨细密而富丽的画风。从而展现在世人面前的是两种截然不同的审美格调和审美趣味。一些学习黄荃的画家,形成了后来工谨细密的工笔花鸟画派,继承与发展者有宋代的黄居采、黄居宝兄弟、崔白、赵佶、李迪、林椿,元代有王渊、陈琳,明代有边文进、吕纪,清代有沈铨、任薰等;一些学习徐熙的画家,后来形成了粗笔奔放重墨的写意画派,其继承和发展者有,宋代的梁楷、法常,元代有牧溪、钱选,明代有林良、陈淳、徐渭,清代有扬州画派等,值得提出的是,到了明清徐渭、陈淳等人充分发展了笔、墨、水相互冲撞的破墨法。然而,美术的历史在这两种截然不同的审美体系相互作用和发展变化过程中,也或早或晚地出现了与前两种审美体系不同的花鸟艺术作品,综合了两者之长而创立了又一种新风格、新体系,如徐熙之子徐崇嗣,继承了父亲奔放鲜活的自然气息,又吸收了黄荃的染色法,“以五色染就,不见笔迹”。后人传说就是徐崇嗣创造了“没骨法”,这可以说是又一次“改步、变古”。

“没骨法”发生原因是由于人们在审美心理上,对工谨细密的工笔与狂放粗笔的写意不满足的结果。所以后来许多画家

都对两者进行综合,和合二者之长来抒发自己的审美意趣。如元代陈琳、王渊等,就用兼工带写(也有人称为小写意)或水墨白描相济的办法。明代的周之冕,创立了用线勾花而叶则用点写的方法。到了清代的恽寿平,在兼顾工写二家之长,又精研晕染。还有恽南田、赵之谦、任伯年等人的画,都在工写之间,奔放与严谨之中粉晕墨渍,点染成趣、结构严谨而奔放有致,色彩清秀而墨润笔透,使笔、墨、色在水的作用下自然冲撞、自然渗化、互破、互用、互动,达到了工写之长的地步。从而随之历史的发展,使“没骨画派”在黄筌画派工笔与徐熙画派写意的两派相互作用中形成了自己独有的特色。

那么究竟如何来确认没骨画呢?从上面没骨画派的历史形成过程中可见,没骨画是在同工笔画与写意画的相互作用和相互比较中来确认的。在笔墨与设色上,传统工笔画法中表现为用墨线先勾勒,呈现笔法浓淡虚实或依线用墨染阴阳,再另行赋彩渲染,层层相加;在以墨为主的水墨写意画中,由于破墨法的运用,线与墨已交融如一,呈现出浓淡干湿的多种笔法和墨法,然后淡色渲染;而在没骨画法中,仍是延用写意画法中的破墨法,又吸收和溶入了工笔画对色彩的注重,从而使得笔、墨、色(点、线、面)三者共同一起运作,使三者交融如一,但却仍依一定的笔法形态状物抒情。由于色与墨相融,共运互渗,色就不是单独地上色渲染,又由于点、线、面的交融和共运,线也不再是单独地勾勒,面也不再是单独地染面(染阴阳面),这就“改步、变古”以往墨不得色、色不得墨,双钩填色和水墨写意重墨轻色的画法,使得画面产生了一种有笔、有墨又有色,有线、有面又有点的笔、墨、色、水互动、互用、互渗互破的整而不碎,灵动而又朦胧的视觉审美效果,从而避免了画面细碎之弊,克服了工笔因层层渲染所出现的过紧、过腻、过累那不舒服之感,又收敛了狂放大写意那过分任意性情,狂放而不求形似、不求颜色的画法,而继承了破墨法、自然、生动、灵透的气韵,隐含其笔骨刚劲于含蓄、朦胧于疏枝密叶之中,因此也就构成了没骨画的一些特色了。

当前,在中国画坛上,没骨小写意花鸟画正在振兴,这也许是由于当代人们在审美心理上,对过分狂放的泼墨、泼彩与过于工谨细密的工笔不满足的结果。若能进一步把传统没骨花鸟画技法加以继承和发展,融入现代人的精神情感,和审美情趣,就会更加满足当代人的审美需要,这也是继承传统,“改步、变古”发展传统的需要。

二、没骨画的技法

(一)、师自然造化与中得心源

师法自然造化与中得心源,是中国绘画的根本大法;也是产生和形成中国画及其中国没骨画语言形式、技巧、技法的根源所在。

图例(1-1)到(1-8),这幅画,是为学生当场而作的范画,由学生拍下的。画完后大约用了十五分钟时间,(作画过程中身后同学小声议论,互问这是什么花?可见同学不太留心观察周围生活……)随后我走到窗前,让同学都过来往窗外看(此时正是庚辰年初夏),这就是我们现在都能闻到香气那梧桐树上开的花。我问同学,你们看这梧桐树上有笔有墨吗?我方才把这没笔、没墨的梧桐花,变化为有笔有墨又有色彩的画,这个过程只用了短短的十几分钟时间,可是你们没有看到这十多



图 1-5



图 1-6



图 1-7



图 1-8



图 2-1



图 2-2



图 2-3

分钟的背后，那长达十几年里我是如何观察、默识、默记和默写的长长过程。每天晨起或夜晚散步时，我都在仔细地观察和寻找树上最先萌发出的绿芽或最先绽开的花苞，有时当我正在细心观察时，那苞蕾硬壳所发出的微小开裂声我都听到了，心而为之而动。让我从心理上生发出了一种崩发之感……。直到满树花开，特别是在幽静的夜晚当你在树下漫步时，这花所散发出那沁人肺腑的香气，令人心旷神怡。从花开花落绿叶成荫，再到叶黄叶落，当这高大的梧桐随着寒风而呼呼撼动之时，总是让我从心理上有一种难以说清楚的感动。就这样，不管是花开花落，还是刮风下雨，也不管是烈日还是冬寒，我总是随之四季更替而生发出那种不同的感怀……。这些“感怀”就是“情”，就是“意”而中国画的根本特征就是写“情意”，所以才叫“写意画”。梧桐四季的生长变化，引起或作用于我心中情意上的变化，这就是物与我相化；我用笔、墨、色把它有“意”地画出来这就是“自然的人化”或说“人的本质力量对象化”。用吾心“意”来“化”（画）这自然造化梧桐，就是“师造化”与“得心源”，“物”与“我”两者在相互作用中“相化”了。“化”与“画”的最基本条件就是首先要观察、认识和掌握梧桐生长变化规律，达到能够默识、默记和默写的熟练程度，这样才能进入“化”与“画”的地步；否则，只是照着对象去写生，画一笔看一笔，离开对象就不能画了，这只能说是摹仿对象而单一地“师造化”，这虽然是必要的，但还不够，还需要“中得心源”，这“心源”是来自内心的。一个是来自客观对象外部；一个是来自主观心意内部，这内外相互作用就是“相合”、“相化”，只有在“师造化”达到能够熟练地默写出对象的程度，才能“中得心源”，才能随“意”而适，才能步入写意的境界。同学们现在的写生、速写能力都很强，这是好事，但默写的能力都不够，这就不能写意了，因为“意”是来自外部客观对象与内部主观情感相互作用，“化相”后在胸中所出现的“意”象，这“意象”因为我“情意”的参与而使原外部客观对象发生了变“化”，因此这“意象”就呈现出既似原客观对象，又不似原客观对象“似与不似之间”的“意象”了。所以齐白石才说中国的写意画“太似为媚俗，不似为欺人，妙在似与不似之间才是真似”。所以默写心中的意象，才是中国画的根本，是照着对象写生、素描、速写所不能代替的根本方法。

在“师造化，中得心源”上，清代郑板桥从他的艺术实践到艺术理论为我们做出了典范，是“师造化”与“得心源”两者“化相”而统一“和合”的高手。宋代，宋伯仁在他写的《梅花喜神谱》序中说：“余于花放之时，不厌细徘徊于竹笼苑屋边，谛玩梅花之低昂、俯仰、分合卷舒，图写花之状貌，得二百余品……。”可见他在“师造化与得心源”上，下了如此大的功夫。再如，曾云巢画草虫，“取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其下笔之际，不知我为草虫，草虫之为我耶。”这是说他在“师造化与得心源”上所达到的那种“至诚”精神，只有“至诚”才

能达到物我“相化”而“合一”的境界。

我在学习传统“师造化”与“中得心源”这一中国绘画精神时，所画的梧桐花就是观其生与观我生中渗透着这种精神的。是我在示范时能够仅用十多分钟时间而熟练地默画出梧桐花的根本原因。所以，你们学画首先就是要学习传统“师造化，中得心源”这一中国传统绘画精神，经常留心注意观察周围身边的生活，关注身边自己所熟悉的花草树木的生长变化，要先集中观察一、两种，“少则得，多则惑”不要贪多。在观其生的过程中，随时注意它花开花落四季变化，观其花、叶、枝、干、萼、梗、蒂、蕊、苞、托等形态结构，生长出一些什么与死亡或

图 2-4

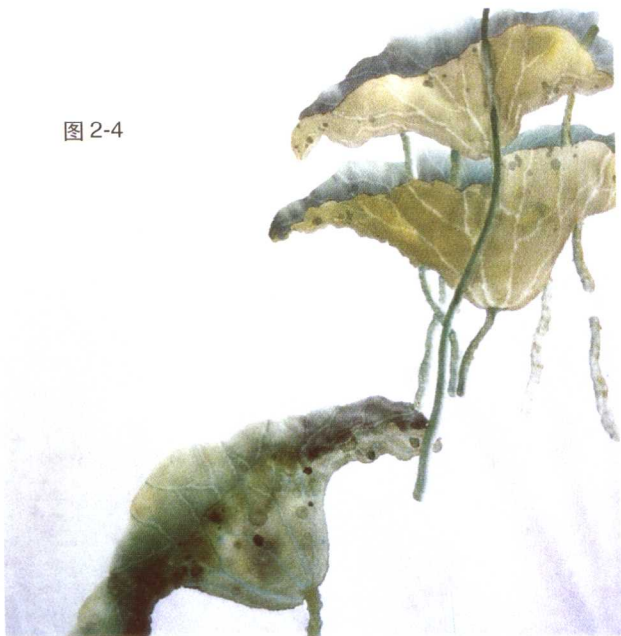


图 2-5



图 2-6





图 2-7



图 2-8



图 2-9

消失了一些什么？叶是怎样萌生的，花是怎样开的？它们又是怎样落的等及其微小的变化状态，乃至因其生长变化状态而诱发出自己内心的精神情感状态，只有经常地留心我与它之间的相互状态变化，也就是郑板桥所说的“趣在法外者化相也”，只有在“它”“化相”于我时，才可能达到对“它”的默识、默记和默写的程度，也只有达到了这默识、默记和默写的程度，才算是师法自然造化和中得心源了；才会在你心中形成清晰的“意象”；由此你才会熟练地默写出你心中的“意象”，画出没骨写意的或工笔、或大写意的中国画。然而，没骨小写意、工笔、大写意在表现方法上又都各有其不同的语言形式和不同的技法特征。

(二)、没骨画的技法特征

没骨画实则有骨。因为没骨画一出笔就是笔、墨、色、水、点、线、面互用、互破、互动、互渗、互融而相互发生作用，因此，在纸面上产生的视觉效果则是笔、墨、色、点、线、面之间的界线变得模糊而含蓄了，它们之间达于了互用和互补了，这就使得笔骨出现了似有似无的形态特征，所以看似没有笔骨，实则又有笔骨，故而称其为没骨。

在没骨画的画法中，因为笔、墨、色、水、点、线、面在运化时互用、互破、互动、互渗、互融而相互冲撞，所以说没骨画法中主要方法就是破墨法，而勾勒和渲染则成了辅助的方法。“破”，是在笔、墨、色、水、点、线、面共同运作，相互冲撞，相融互化过程中发生的，所以变化万千而丰富多彩，相“破”的范围也很宽泛。如，水可破墨，墨可破水；墨可破色，色可破墨；水可以破墨与色，墨与色也可破水等等，总之，因为点、线、面、笔、墨、色、水的互运互用，互破互动，最后出现自然灵动、和谐相融、变化莫测、而又趣味无穷的视觉审美效果，所以总会给入门者以奥妙之感。也正是为此，破墨法不仅为写意画家所用，而且近代以来，特别到了现代又为许多工笔画家所用，这就使得工谨细密的工笔开始灵透松动，出现了不少成功之作。细而论之，破墨法又可分为笔上破墨法和纸上破墨法。

(1) 笔上破墨法

破墨法所以产生和得以发展，原因就是所构成画面的笔、墨、色最忌“板”与“浊”，“板”，是因为笔墨色无浓淡、枯湿、虚实变化而“板”；“浊”，则是因为墨与色的干湿处理不当，加之用笔混乱多重重复而出现“浊”。先人为了避免出现这些弊病而创造和发展了破墨这种方法。破墨法又最忌墨色“漫漶”和“臃肿”，也有人能灵活运用，即在“漫漶”之处很微妙地勾上一两根线条，使观者从审美心理上给予认可。画家为了避免在纸上出现“板”、“浊”、“漫漶”和“臃肿”之病，在落笔前做到心中有数，多在笔上打主意。

笔上破墨法，首先要在调墨与色时注意对水份的把握。用含干净清水的笔去蘸墨与色，是笔上的浓破淡；若用含有墨或色的笔去吸不同份量的清水，就是以淡破浓。这两种方法当笔在纸上运行时多能避免“平”与“薄”和墨与色无变化之病。

笔上破墨法，在调色与墨时要注意“生”与“熟”二病。色与墨相调得太均匀为太“熟”，过于均匀则产生无变化的色块或墨块，成为死灰色块；反之，不调则产生墨与色之间过渡太硬，硬则“生”的毛病。而“生”或“熟”都是作画之病，都造成视觉上不舒之感。

为了使画面自然生动，语言变化丰富，生发出微妙的韵味，在笔蘸墨或色时要注意把握笔的头部、腹部、根部含墨或色与水份的多少与饱和程度，并使之倾向于某种色相。要依据所画物象形态面积大小，而选择用笔的大与小。若画阔叶植物，如荷花叶子时多用中号提斗笔，先将笔放入清水中浸透，提出后先用笔的前半部将花青、藤黄色调为浓重的黄绿色（此时，笔上腹部的黄绿色已向根部冲挤上去），然后再用笔的头部调合墨、花青与藤黄，使之成为墨绿深色，（此时，笔头部的墨绿色已向笔的腹部融渗上去，因此使得原腹部的黄绿色又向根部走动），提笔片刻，见图（2-1）稳而重地将笔落入荷叶的底部，由左向右、由叶的底部向边缘画去（注意此时笔在纸上运行时只是提捺，而不要全部提起离开纸面，因为一但离开纸面再接，就会在接处出现水纹痕迹；若是有意运用这种痕迹则是可以提起，若是避免出现这种痕迹就不能将笔全部离开纸面。）此时运笔提捺，是根据叶边缘的变化而决定的，提就是使叶子边缘凹进，捺就是使叶子边缘凸出，提捺凹凸变化随自己趣味而定，随叶子边缘的自然变化规律而定。待叶子画完时，再用笔的头部去蘸上原调色盘中的墨绿色，再去画茎与叶底部相接。（这由于笔上墨、色、水相融互渗的变化而引起笔在纸上运行时的墨、色、水、互渗互破的变化，就是笔上破墨法。）待画完的叶子三分干时，用含清水的细笔调入石绿色（不要过多），开始用水色笔钩画出叶脉，见图（2-2）荷叶的背面破后叶脉的形迹。（此时就是纸上破墨法，以水色破墨色）。钩水线叶脉时笔上含水不能太多，多则冲散太大；又不能含水太少，少则则不见水冲出叶脉的形迹，所以第一次用此法时，要实验一两次就会即刻掌握。这是画荷叶背面和茎的第一步；第二步是画荷叶的正面，方法如第一步一样，用原来的笔和色，再次调入黄绿色置入笔的腹部，然后将笔的头部再蘸上重墨绿色，从原画好的叶子边缘（不要紧紧贴近边缘线）去画。略留些余地，而且注意此时的笔中含水量易少不易多，否则会浸原画好了的叶子边缘线。见图例（2-2）方法如同第一步，留心运笔的提捺所引发正面叶子边缘线上的变化，画完后钩叶脉的方法同上，见图例（2-3）再略点上几点斑痕。

见图例（2-4）、（2-5）、（2-6）、（2-7）、（2-8）、（2-9）。这是全幅画的制作过程及局部的放大，其方法主要是运用了笔上的破墨法，荷花的画法也属于笔上破墨法，只不过是调色。具体方法是，另用一支纯净笔浸透清水后，提出调入三绿色，置入笔根的前部，再去用另一支笔将白色调浓调匀，挡出浓而饱满的白色于盘中（此时注意保持白粉的纯洁度，最好单独用一个小盘，白粉不要太厚，又不要太薄）。然后用含三绿的笔来蘸调好的白色置于笔的腹部，这样就使得原笔中的绿色在白色的置入时挤冲入笔的根部，之后再用笔的头部轻轻调入胭脂色与少许曙红色，使

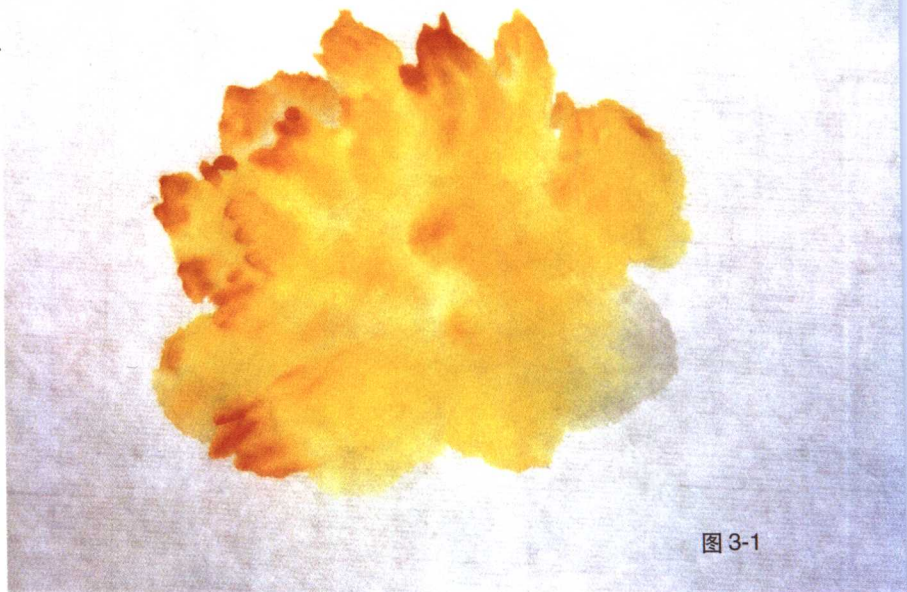


图 3-1



图 3-2



图 3-3



图 4-2



图 4-3



图 4-4

之成为粉红色，提笔片刻，画荷花的花瓣。（有些画家在画荷花时，用二、三张纸，用大量水、墨、色，十分饱满地画，等水墨色渗透后，垫上废纸再踩压，待到五、六分干时——轻轻掀开，取其第二或第三张效果好的一张，加以补之画成。这种画法的特点是，墨、色、白粉匀而不燥，变化微妙，含蓄了笔痕墨迹，呈现出朦胧而又神秘的美感，初学者也可一试。）其背景的深墨之处则运用的是纸上破墨法，用重墨色二、三遍点染之。又此幅画的荷叶，吸收了冷暖对比画法，叶背部呈暖黄绿色，叶正面呈冷绿色，目的是为了使画面在一片凌乱混杂的荷叶中，向背有所变化，色彩更加明亮一些，在视觉心理上追求亮透之感。

见图（3-1）、（3-2）、（3-3）即是笔上破色法。用清水笔先调藤黄色、朱磬色，为棕黄色置于笔的腹部，之后用笔头部调好少许朱磬与曙红成为桔红色，提笔从花心中间重色花瓣画起。2、3笔用过之后桔红色少了，可再用笔头蘸入桔红色再画其余桔红色的花瓣，画过后就不要再去蘸桔红色了，用笔所余之色画花朵底部淡棕黄色的花瓣见图（3-1）的效果。待画完这朵花之后，再用这支笔（注意水不易过多）头部调入浓重些棕黄色，再用笔头尖蘸上浓重的桔红色，提笔画花苞，见图例（3-3）第一笔轻轻点上，第二笔重而实地点捺下。见图上的效果。这花苞可以用一笔，也可用二、三、四笔，这是依据你所要表现的花苞绽开的程度而定。然后画叶子，仍然用此笔（我习惯用大白云笔）不用洗去原来的黄色，而是用此黄色，调入少许浓墨与花青，呈现黄绿色而置于笔的腹部，然后用笔头部蘸上重墨色一笔画尽，目的是求其叶子有浓淡、虚实变化，见图（3-2）、（3-3）。

见图（4-1）画法同上，只是这朵玫瑰用色和用笔所状的形态不同。

见图（4-2）、（4-3）、（4-4）、（4-5）、方法同上，所不同的是用

图 4-5



白色水笔钩线在花瓣上破之,及用色、用笔所状的形态不同。其叶是由浓到淡而画之,请见图例中的视觉效果。

见图(4-6)、(4-7)方法同上,是先用清水笔调好白粉色,置于腹部再用笔头部调入曙红色,从花心重红色画起,由中心往外一瓣瓣画,挤出前花瓣白色形状;其叶,仍是由浓到淡画之,画过后的笔,略蘸上重墨色,简单钩破几叶,目的是加强叶子浓淡虚实变化和灵动性。

见图(5-1)、(5-2)、(5-3)、(5-4)是画秋天叶子所用的笔上破色法。图(5-1)、(5-2),是用清水笔调好藤黄与赭石色为深黄色置于笔的腹部,再用笔的头部蘸上重赭石色先画叶柄,紧接着以扇形一笔接一笔地捺画下去,捺画到5、6笔,其银杏叶画到满意止。由于矿物质赭石色沉淀,所留存下的笔迹恰好形成了叶子的筋脉,较好地表现出了秋天金黄色叶子的干湿效果。图(5-3)是用赭石色,略加入少许墨,先画出主叶柄、叶脉,然后用笔中所余的淡赭墨色按其掌状复叶笔笔画下。所画出的效果同上,矿物质赭石色沉淀,留下了笔痕墨迹,呈现出了笔、色微妙变化的审美情趣。图(5-4)是经常见到的墨色和方法,具体是用笔先调入赭石墨色,再用笔的头部蘸上重墨,来画此掌状叶,画过后再略蘸墨色画网脉。

见图例(5-5)、(5-6)、(5-7)、(5-8)、(5-9)、(5-10)均用笔上破墨色的方法画几种不同形状的叶子。画不同种类植物的叶子时,要注意观察其叶子自然生长的向背及其对生、轮生、互生等结构变化规律,这是生动与否的重要因素之一,所以要引起足够的认识。请初学者辨识各种叶子因笔上破墨色而在纸上所产生的种种不同视觉效果,其中注意图例(5-10)一笔将墨色画尽所产生的浓重、干湿用笔的变化。



图 4-1



图 4-6



图 4-7



图 5-1



图 5-2



图 5-3



图 5-4



图 5-5



图 5-6



图 5-7



图 5-9



图 5-8

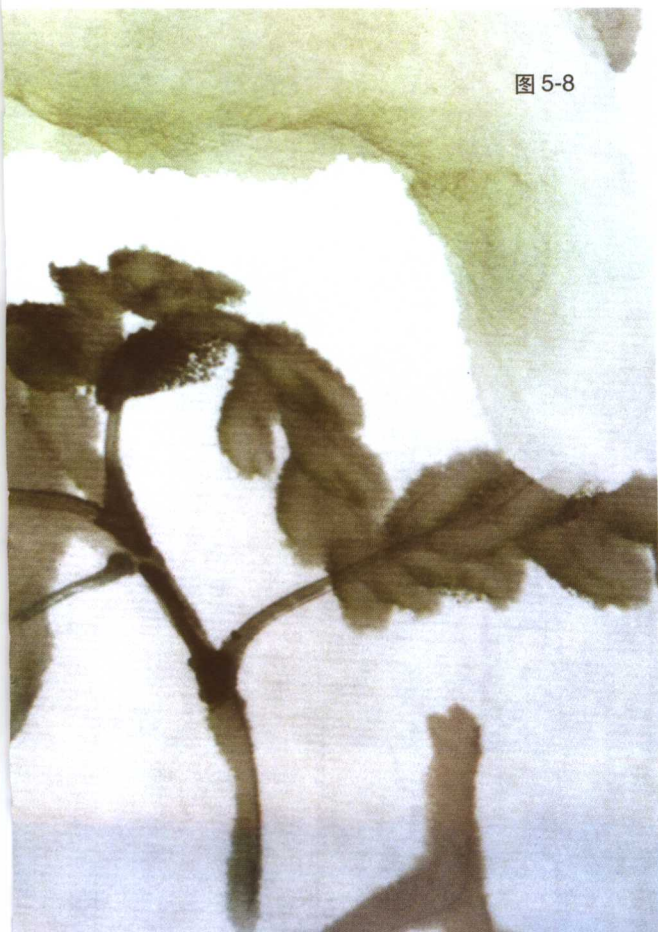


图 5-10





图 6-1



图 6-5



图 6-2



图 6-6



图 6-3



图 6-7



图 6-4



图 6-8



图 6-9



图 6-19



图 6-20



图 6-10



图 6-21



图 6-22



图 6-11



图 6-12



图 6-13

图 6-16

