

自学美术技法丛书



美术何导

MEISHU XIANGDAO

30—34 册

合订本

朝花美术出版社

中国书画函授大学肇庆分校

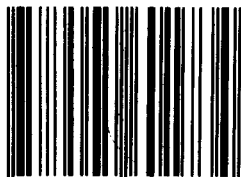


美北何号

MEI BEI HE HAO

MEI BEI HE HAO

ISBN 7-5056-0173-3



9 787505 601734 >

· 美术向导 · (30—34 册) 合订本

北京美通印刷厂 1996 年四月第二版第二次印刷

朝花美术出版社 出版

新华书店北京发行所发行

开本: 787×1092 毫米 1/16 开 17.5 印张

ISBN7-5056-0173-3/J·146 定价: 15 元

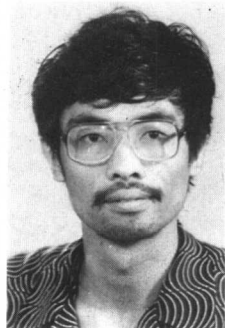
美术 何导

自学美术 技法丛书

MEISHU XIANGDAO

第 30 册





刘珍清，1957年生于湖北京山。少年时学校盛行漫画、大字报，使他得以与书画结缘。高中毕业后下乡，他未放下画笔。侯后担任过美术教师、电影宣传员、剧团舞台美工，现在其文化馆美术部工作。近年来，他拜师学艺，游览名山，得著名画家书法家鲁慕迅、邵声朗、吴丈蜀、黎伏生诸先生的传授，收益良多。

自1987年来，他的作品多次在国际国内书画大展中入选，并获20余次大奖。

他现在是中國书协湖北分会会员、涵芬印社理事、北京大学书画社名誉理事。

江山多娇
晚景宜人
刘珍清



解之乃为二子
刘珍清



自学成才之路

刘珍清的书与画

顾问

(以姓氏笔划为序)

王朝闻 古元
刘开渠 刘海粟
张仃 启功
邵宇 吴作人
李桦 侯一民
常沙娜

主编

沈鹏 刘玉山

责任编辑

高光明 陈小强

版式设计

高光明 祁旺

封面画:

秋林 (水彩) 吉通海作

目 录

■ 美术技法

写意花鸟画的构图.....郭味蕖 (2)
写意花卉常用画法之一——勾勒.....郭怡琮 (6)
山水画技法——第五章山水画.....丁战 (10)

木刻人物肖像写生.....曹文汉 (14)

水彩画技法 (五).....陈小强编译 (17)

纹样设计与工艺过程.....凌伟异 (29)

透视网格画法 (二).....林福厚 (32)

服饰配色原理 (续).....倪建林 (35)

面塑基本技法.....汤凤国 (38)

■ 摄影向导讲座之五

测光和曝光.....陆柱国 (40)

■ 中外美术史话

篆刻发展简史 (一).....李毅峰 (44)

■ 雕塑史话

明清时期的雕塑艺术.....刘兴珍 (47)

■ 画家介绍

阿希尔·戈尔基.....吴榕榕译 (50)

自学成才

——记常州书画院副院长阙长山.....徐田军 (51)

美术向导

第三十册

编辑:《美术向导》编辑部
(100735北京北总布胡同32号)

出版:朝花美术出版社

印刷:北京新鑫印刷厂

发行:新华书店北京发行所

零售:全国各地新华书店

零售、人民美术出版社邮购科

邮购: (100735北京北总布胡同32号)

预订、中国版本图书馆书刊服务

邮购: (100735北京北总布胡同32号)

写意花鸟画的构图

郭味蕖

在绘画这一造型艺术中，构图是创作成功与否的重要关键。在创作过程中，如果画家只是在正确造型上用功夫，或是专一注意了笔墨技巧，而放松了对构思布意、主题思想、宾主地位的慎重研究和安排，就不能得到好的效果。

历代画论都着重提出章法、布局来研究讨论。所谓章法、布局，就是构图，也就是顾恺之所说的“置陈布势”，谢赫六法中的“经营位置”。张彦远认为“经营位置”是画之总要。元代饶自然在他所著的《绘宗十二忌》中，也主要谈了构图问题。清释原济所著的《苦瓜和尚画语录》中，“境界”、“蹊径”两章，也着重地讲述了构图的重要。这些虽然是偏重于山水画方面，但对花鸟画创作也有一定参考价值。

古人在画论上说“意在笔先”、“胸有成竹”，就是要画家在动笔之前，先要在胸中酝酿题材、体裁、构图和表现方法。首先通过作者对自然现象的观察，然后经过思想上缜密的筹思，从而在脑海中构成一幅约略的草图，也就是初稿，下笔便有所依

据。因此，从广义范围来说，构图并不仅是安排位置，而是和构思、立意、造型、色彩相紧密联系的。

一幅完整的写意画构图，是不容许在创作过程中随便轻易地补充或修改的。“九朽”的经营方法，虽然我们用来处理写意花鸟构图并不十分合适，因为写意往往是一气呵成，画时不容有更多时间去思索，但从这里我们可以学到前人对处理构图的审慎态度。在构图时，事先画一小稿，或简单地用松炭布陈位置，看看远近距离效果，或是用指甲在纸绢上约略划划枝干、岩石等轮廓，当然不需要底下铺上稿子来描摹，但在勾勒花叶时，有稿也未尝不可。总之，所谓写意，是在形似中进一步要求神似，而时间又不容许作者慢慢去思索，关键在于作者要在落笔前，在脑海里先组织画面，进行完整的创作构思，这是前人所说的“以有为而作者为胜”的意思。

前人在构图方面已经总结出一些实际经验和方法，经过历代画家的实践，更有所发挥和增益。表现在中国绘画技法上最显著的特点，便是不受时间和空间限制的构图法，即所谓散点透视法。表现在西洋画构图中的焦点透视，总是要求去描摹同一时间同一地点的景物，中国画家为了使章法适合于表现内容，为突出主题服务，往往不满足于焦点透视的局限，进而自由大胆地运用散点透视法或与鸟瞰透视法结合起来处理画面。运用散点透视法，作者可以在构图中移步变易地由高及下、由远及近地布置景物，不受空间时间限制。既可以在画面上根据主题要求画同一时间同一场面的景物，也可以描写不同时间不同地点的景物。这样处理的画面，更加引人入胜，起到使画面更加丰富、完整的效果。

关于透视构图理论，古代宗炳、萧绎等画家都有过深入的研究，并有具体的论述流传下来：“昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绢素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。”（宗炳《画山水序》）“路广石隔，天遥鸟征”（萧绎《山水松石格》）。“主峰最宜高耸，客山须是奔趋。”“远山须要低排，近树惟宜拔进”（王维《山水诀》）。

到了宋代，郭熙又提出了“无深远则浅，无平远则近，无高远则下”的三远法，更丰富了中国绘画的构图理论。

石涛在《苦瓜和尚画语录》中也提出了分疆、三叠、两段与八层沙的构图方法。但他反对死板地利用这些方法和搬运古人成稿，形成公式化，千篇

一律，毫无新意。要求画家有创造性地运用这些规律，独出心裁，冲破前人束缚，以求别出蹊径。

在我国古代绘画遗产中，画家为了表现繁复的内容，用散点透视法来处理画面的构图，从而获得极大成功的作品是很多的。

以历史内容为题材的《汉高祖入关图》，画家运用了长卷的形式，表现了从兵临潼关到宫女受降的整个历史过程。在地域上是包括了自潼关到长安的遥远路程，在时间上又是概括了好多天发生的事情。画家巧妙地将这么丰富的内容综合在一起并具体地表现出来，给予观者以完整的印象。

张择端的《清明上河图》，也是采用了长卷形式。图中以北宋首都汴京东水门外运粮河上的虹桥为主体，布置了汴河两岸货物杂陈、百态俱备的繁复场面。非但使观众通过画面体会到当年汴京春容满野、市廛栉比、车马喧阗的繁荣景象，也认识到了历史上在北宋时代的整个社会面貌和形形色色人物。这可以说是宋代社会的真实写照，是一篇韵律抑扬的伟大史诗。

还有描写历史故事的《文姬归汉图》、《免胄图》，敦煌壁画中的《张仪潮出行图》，描写祖国伟大河山的《千里江山图》、《长江万里图》以及一些花鸟题材的长卷，都代表着中国绘画不受时间空间限制的构图特点。这里虽然多是山水人物画的构图，但和花鸟画也有一脉贯穿之处。

在古人论画中还经常谈到“取势”问题，取势指的也是构图，对花鸟画来说，取势极为重要。

“夫言绘画者，竟求容势而已”（王微《叙画》）。

“笔墨相生之道全在于势，势也者往来顺逆而已。而往来顺逆之间即开合之所寓也。”“一面生发，即思一面收拾……欲虚先实，欲实先虚”（沈宗骞《芥舟学画编》）。

“繁而不乱，少而不枯，合之则统相联系，分之则各自成形”（同前）。

“凡势欲左行者，必先用意于右；势欲右行者，必先用意于左。或上者势欲下垂，或下者势欲上耸，俱不可从本位径情一往，苟无根抵，安可发生？”（顾凝远《画引》）。

总之，取势就是开合所寓，在构图中注意开合布意，才能层层掩映，生发无穷。构图中的开合，等于人身的呼吸，开合组织得当，画面布置便能得势，看起来稳定舒服，以求显明而不素，秩然而有序（图一）。

花鸟画的构图，和其它画种的构图一样，首先

要注意构图的一般规律。在画面构图时，要力求宾主显明，疏密错落，前后贯穿，变化掩映，还要注意全局的严整、疏朗、新颖、活气，要极力避免充塞、繁琐、板实、重叠、对称、均匀、松散、空薄等等。画面构图首先要符合主题思想的要求，突出主题，也就是要把主体景物布置在重要的适当位置，摆好主宾揖让的关系，这是构图关键。

沈宗骞在《芥舟学画编》上说：“画面宾主，不可使宾胜主，……凡宾者远近折算须要停匀。”这就是说，主体布置既定，客体才可根据主体远近、掩映、疏密的对比关系，予以适当的配列。要停匀，要统一，要有感情的顾盼，才能达到互有联系，血脉流畅，一气贯注。有疏密掩映，有顾盼提携，才能有错落，有变化，免去对称、重叠、充塞、松散等等有关处理章法不当的毛病。一丛花要有宾主，一花一鸟本身也需分出主从详略。一只鸟全身工细精到，必成标本。任伯年画鸟，只头眼精致，而尾翅从简，甚至为枝叶所掩遮，略去不画。面面俱到，主体反而不突出。

一幅完整的结构，必须具有和谐的韵律感和左顾右盼的照应。巧妙而又明显地安排主题，恰当地表现作者的意图，皆有赖于苦心的经营。前人在画论方面总结出来的“密中有疏，疏中有密”、“密处越密、疏处越疏”、“疏处可走马，密处不透风”

图一 风雨不能摇





左: 图二 春涧

上: 图三 秋熟

的理论,是符合构图原理的,是基本原则,可以运用。但突破这一范畴,也未尝不能创造出新的更足以表达主题效果的画面。这也是无法中有法,而又有法中无法。在运用构图规律时,可有意打破成规,如避免所谓三段分,局部不用开合法,不一定避免均齐等。

写意花鸟画的构图既然要意在笔先,这就要求作者从观察现实中酝酿意境、捕捉图象,下笔时便有信心、有把握,从而一挥立就,而又是生动、自然、生气勃勃。释原济说:“处处通情,处处醒透,脱尘而生,自脱牢笼之手,归于自然矣。”画家要根据现实生活,在构图中创立新意,跳出前人窠臼,避去平板、散漫、庸俗的毫无趣意,进一步从生活中观察自然,从而掌握现实的一切规律,为主题思想服务。

花鸟画点景构图,和人物山水又有不同,往往要求从近景取材,不能要求有极目千里之势。但也必须在画面上分出层次先后,强调有远近距离感觉(图二),不然满纸物象,排比拥塞零乱,不分前后左右,就不能得到好的效果。可把焦点透视和散点透视结合起来运用,以解决花鸟画空间距离不能太远又不能太近的矛盾。视平线要统一,有时可以在

画面以外。透视关系对了,自然就拉开了距离。

构图不仅包括形和势的变化,也包括墨与色的变化、情和意的变化。画面上墨色之轻重,色彩之冷暖,都是构图中应注意之因素。

关于在画面上巧妙地处理空白,也是有关构图的重要问题。中国画的空白,也是画面构图中的重要部分。作者在创作时运用空白来表现空间距离,也利用空白表达白云、天空或水面,中国画上那种虚灵、生动的感觉,往往要靠空白来表现。空白做为构图的一个有机组成部分,从这点说,它是画中之画,也是画外之画。写意花鸟画中的空白不能孤立,大小都有变化,不能过于分散、平均,空白间要互有联系。印章中讲究“分朱布白”,构图中也要计白当黑。在画面上安排空白要求像安排物象那样认真对待,使空白符合美的规律。正如古人所说的“毋迫促,毋散漫,毋过零星,毋过寂寥,毋重复排牙”,以求做到“通体之空白,亦即通体之龙脉”(图三)。

一般画花鸟画的章法布局,就是根据纸幅的大小宽窄,从左右上下生发而成。通过所谓右下、右上、左下、左上、求心、远心等等办法来变换应用。大半作者多用所谓不等边三角形的规律,讲求主线、辅线、破线,这三条线如果运用灵活,摆列得休,



左: 图七 初阳 右: 图八 绿天



曲折变化，交互相织，即可组成美妙画面（图四）。近人又喜用平行直立式的构图法则，用四条线画大场景。（图五）构图又有所谓回、引、伸、堵、泻五字诀者，也是说在画面上安排主宾物体时要认真构思，组织境界。总之，构图既要变化多样，又要统一要寓变化于统一之中。

黄公望论画讲究须留天地，须有活机，主张作过墙一枝，离奇具势，若用全干繁枝，套而无味。石涛讲究用截断法，采取自然景物的最精妙处，予以适当处理，“剪头去尾，写其精英，不落全相”。元饶自然讲求小落笔，注意上下空洞，四旁疏通。画面构图更必须使观众意识到更广阔的境界，即要引起观众在具体画幅之外，再替作者去构造意境，从而更丰富想象。为了达到这一目的，作者在构图中就经常运用出纸的办法来布置章法，也就是石涛所谓截断法的意思（图六）。例如在花树构图时，画家不把整个大枝干放在画面中，而是露出一大段在纸外，但可从四面适当处横出小枝折枝，这样就可以使枝干各部在构图中大小富于变化，从而加强画面景物的对比效果，创造出新的意境。所谓出纸法，指不受纸幅大小的限制，体现以小现大之趣（图七）。

大幅画的构图和小幅画的构图又不同，画大幅画时更要注意构图的基本规律，不然就容易零散、杂乱，不成章法。大幅主要看大效果、大对比，要

通过大的开合来表现整幅的气势（图八）。小幅首先要注意细部紧严，要看小节目，要细腻而有情致（图九）。画小幅可以在桌面上画，画大幅就要随时把纸张挂在墙上去远看，如有不适合透视和排列不当的地方，一眼就可看出，随时改正，才能达到完整自然的地步。花鸟和山石、水口等自然景物结合时，其构图和单纯表现花鸟不同，可利用自然景物来掩映花枝，以表现出花木的生意（图十）。

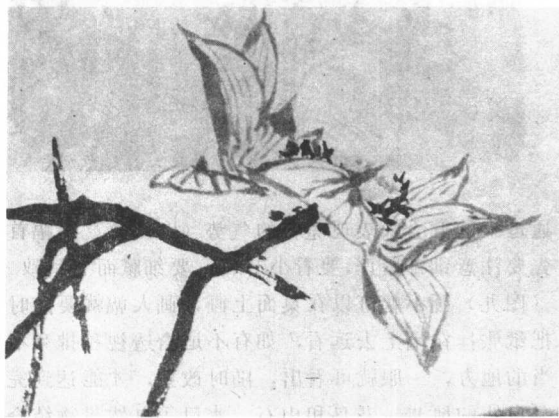
总的来说，写意花鸟画的构图是要参照一定的构图规律，但更重要的是作者自己的生活体验。要根据作者对自然现实的认识和了解，对花和鸟生长、生活规律的研究和了解，从自然本身发现规律。作者能运用构图因素去高度概括地表现自然现实本质，才能不为物象所役，达到经营位置的极高境界。

石涛以自然为师，以“搜尽奇峰打草稿”的精神进行创作。他所表现的构图，形形色色，奇奇怪怪，无往而不利。他大胆地全用墨点构成一幅图画，如《万点恶墨长卷》；全用水纹构成一幅图画，如《观涨图》；全用白云构成一幅图画，如《黄山云海图》；全用峰峦构成一幅图画，如《搜尽奇峰打草稿长卷》。他认识了自然的顷刻变化，通过理性予以分析综合，很自然地布置成画面。“揭我之须眉”，“自有我在”，出现超尘脱俗之精品，而能自出蹊径。

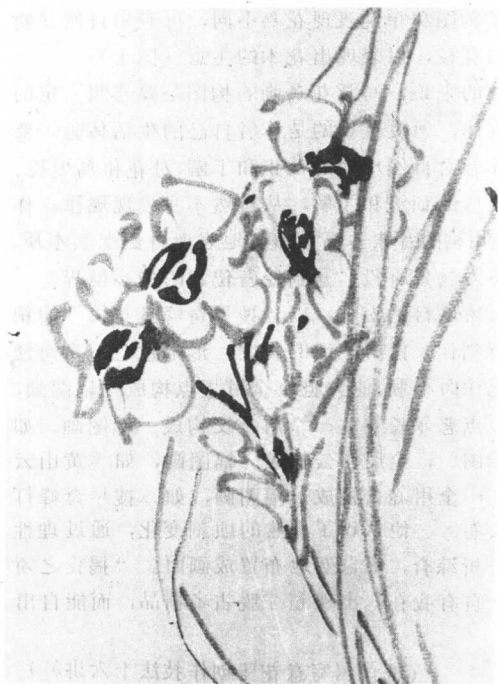
（选自《写意花鸟创作技法十六讲》）

写意花卉画常用画法之一 勾勒

郭怡琮



图一



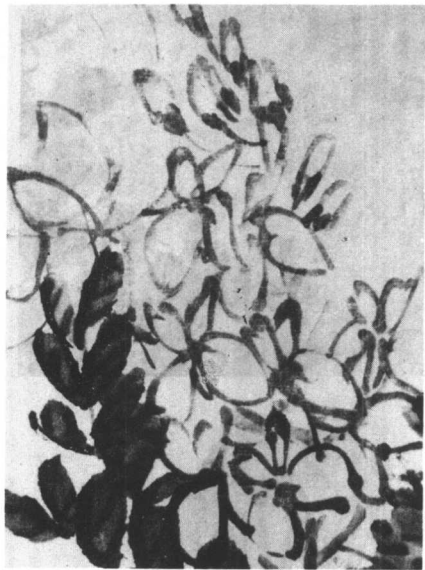
图二

勾勒是中国画的重要笔法，也可以说是中国画的常用画法。它是一种独立的表现形式，是中国画的基本功之一。勾勒分为工笔勾勒和写意勾勒两种，本篇重点介绍写意花卉勾勒的基本特点和要领。

写意勾勒花卉是一种以线条勾勒为主要手段来塑造花卉形象的方法。依靠线条本身的变化，完整有效地表现不同物象，体现不同感觉和笔意。可以用此画法独立成幅、也经常与点染、皴擦等笔法相结合。明代周之冕创立的勾花点叶法，就是光勾勒出花朵、再点染叶片。近代画家作写意花卉，虽然也多是勾勒和点染皴擦互用，但也有必要对勾勒法单独进行研究和练习。

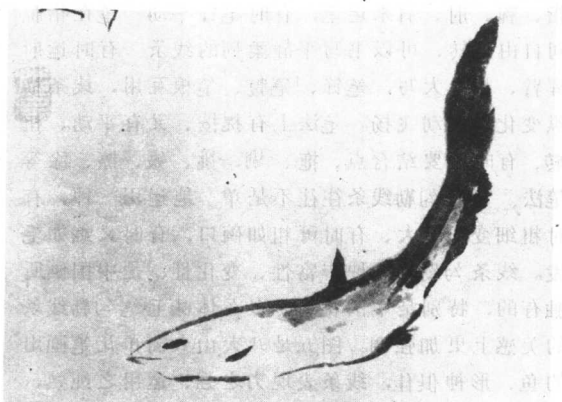
用写意勾勒法作画，关键要在线条上作文章，理解线条的功能和如何加强线条的表现力是至关重要的。写意勾勒线条本身具有表现形象和体现精神两大功能。线条既有真实表现物象、从属于物象的一面，又有承担表达作者精神寄托的一面，遂而产生融化形色、摄其精神的一种感觉和意趣。

用写意勾勒方法作画，要求造型比较概括、提炼、夸张。与工笔勾勒相比，可以说是更加重意轻形。所谓轻形、就是以简炼概括的笔墨来以神写形，简炼概括并不是简单粗糙，而是要求作者通过深入地观察理解（往往是手写心记）以后，对于所画物象的基本形和基本结构的有所了解，并能从复杂的形体中提炼出主线。郭味蕓讲“是否能从繁杂的形态中抉择和提炼出主线是关键之所在”。不然，线条空洞无物便无法达意传神。因此，要画好写意勾勒，只有在多多观察、体察、研究、分析物象，多多在造型上下功夫，提炼主线、找出规律，对描绘对象的研究应该是极为精细的。图一是潘天寿先生的荷花，造型优美、生动夸张。正因为画家对荷



图三

自上而下：
图四 图五 图六 图七



花的基本形态以及结构极为熟悉，才能这样大胆夸张，使其更加典型化。

自然界中的花卉各有其形，各尽其态，稍一疏忽就要失真，写意花卉作者应该具备“就物之形而肖其形”的能力，进而做到“超其形而求其意”。一些初学者，认为写意勾勒可以不求形似，对形象的提炼和创造缺乏足够的重视，只去追求一点空洞的笔墨趣味是不能得到良好效果的。用单线勾勒出来“含意之形”、“传神之形”，是件很难的事情，很多名家大师都是一生为之努力的，初学者更要下功夫。

要充分发挥写意勾勒线条的表现力，关键在于一个“写”字，线条是写出来的，而不是随意就势描画出来的。写出的线条具有中国线条的特点，果断而有力、生动活泼，能传达心灵的情感，充分展示作者的气质和品格。图二为郭味蕖先生勾勒的水仙花，生动而富典雅静穆之趣。他用的是行书笔法，笔落章成，行笔的提按顿挫。起承转合，都注意如何用笔书写、绝不同于描抹塑画。描画出的线条单调乏味，容易出现刻、板、结、滞等毛病。图三是吴昌硕先生勾勒的藤花、线条飞舞、以气贯穿、笔断气联，如草似篆，一气呵成。吴昌硕先生是线条表现力最强的画家之一，他对书法极为精通，特别是在用力用气上更是精到，气到力到、力由气生，线条中有力的孕育、力的节奏。笔所到处都是情感活动的轨迹，吴昌硕自认为是“直从书法演画法”、“平生得力之处能以作书之笔作画”。图四是赵之谦先生画的荷花。他以北碑笔法入画，北碑多是无

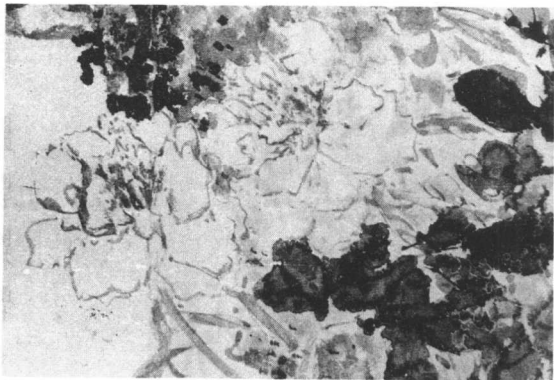
名书家的手笔，线条古朴，不尚华丽，这一点影响了赵之谦的绘画风格。

勾勒线条的意趣是中国画所独到的，在写意花卉中尤为明显。应该注意的是，这不是只以某种字体的笔法入画，单纯去追求某种字体的笔法必然单调无味，更重要的是领会书写的精神和意趣，在线条美感、书写的节律性、平面构成的意识建立，以及在气与力的运用和把握上下功夫。

勾勒线条有不同的效果和风貌、这也与不同的执笔、运笔方法有关。执笔要灵活，有高有低，有松有紧，运笔有迟有急，落笔有轻有重。灵活适用指、腕、肘、肩来运笔，有时笔锋平动，笔在指腕间自由运转，可以书写平静柔韧的线条 有时运肘挥臂、粗笔大写，笔锋、笔腹、笔根互用，线条纵横变化、灵动飞扬。笔法上有提按、又有平动、扭转，有时还要结合点、拖、剔、挑、皴、擦、涂等笔法。写意勾勒线条往往不是单一地运用一种，有时粗细变化很大、有时可粗如碗口，有时又细如毛发。线条勾勒的这种丰富性、变化性，是中国画所独有的，特别是中国花鸟画多在体味毛笔勾勒线条的美感上更加强调。图五是八大山人简单几笔画出的鱼、形神俱佳，线条表现力之强、运用之纯熟，可谓登峰造极，不但表现了一条活生生的鱼，而且更是构成了一个耐人寻味的线型空间，给人极强的美感享受。

写意勾勒线条最忌死板，板刻无生气，如标本，如纸花，则生机泯灭，无情无趣。因此，首先要注意的是，用笔要生动活化，作画时要笔无凝滞，笔随意转，笔为心使，一气呵成。当然这不是说不要笔的停顿、笔的节奏，恰恰相反，停顿和节奏在写意勾勒线条中是生活化之本。线条多是似联非联，似交非交。线与线交接时要互有揖让，而且往往多用虚交、虚接，气交、气接。有时又有意交叉、重叠，以加强形式美感。图六是八大山人画的菊花，笔法灵动，点曳欣拂，似漫不经意，花叶枝干，多用虚接，但有结蒂联心之势，充分展现了花的生命力。此种勾法又称“率勾”、率勾笔简意足，追求笔墨变化和意趣，是最灵活的一种勾勒笔法。

写意勾勒线条不但要重视笔法变化，还要重视墨色变化，不同墨色，或者不同笔法的同一墨色，能够给人不同的感觉，图七是潘天寿先生用焦墨画的荷杆，那飞白是冲破阻力的运动轨迹，这正是潘老提倡的“强其骨”的画法，线条在厚重、遒劲中又有妩媚，这是很难做到的。图八是郭味蕖先生用



图八



图九

渴笔淡墨画的牡丹，渴笔淡墨易于表现白色或浅色的花，在松动的笔触中意趣自生，不柔不媚，力蕴其中。以渴笔淡墨追求浑厚苍穆也非易事。前人说的“寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内”，需要在勾勒练习中反复体味。

为提高勾勒线条的表现力，要认真研究线条的配置、变化和组合关系，特别要研究线条的疏密、聚散、繁简、方圆、曲直、动静、快慢等，研究以对比为主要变化手法的勾勒线条，求其最佳的艺术效果。

疏密、聚散、繁简是首先需要注意到的，如果失去这一要素，线条就平淡无味、缺乏变化。但是假如应用适当，即可避免平板均匀，产生节奏。有疏才有密、有聚才有散、有繁才有简，它们是相互依存的，一定要处理好疏密线条的搭配关系。“疏中有密、密中有疏”是一条规律，“密中愈密、疏中愈疏”这一要求就比较难了。线条繁密时要避免充塞板实，认真处理疏处，留有活眼，使气流畅：

〔上接第34页〕

水平视角可达 140° ，垂直视角为 110° 。但这个视野的广大边缘部分，人们并不能看得清楚，而只有中央较小的部分（水平视角为 54° ，垂直视角是 28° ）才看得清楚。这个看得最清楚的部分，叫“明视视野”，其余看不清晰的部分，叫“弱视视野”。

在透视图中所表现的视野范围，主要是宽度（即画幅宽）。若想把景物或景物连同相邻的背景都容纳在明视视野（合适的视角）中，就直接与观看的距离（视距）发生了关系：画面宽度（W）与视距（D）形成一定的比例关系。视距加大，视角变小；视角越大，视距就越短。参见图11。

概括地讲，我们如果只需画出所要表现的对象，例如工业产品，一般采用 $20^{\circ} \sim 30^{\circ}$ 的视角（最大不超过 40° ），视距比大约是 $3.0 \sim 1.8$ ；而若表现对象及周围的景物时，例如建筑物，一般采用的视角是 $35^{\circ} \sim 45^{\circ}$ （最大不超过 53° ），视距比约为 $1.6 \sim 1.0$ 。具体地讲，如果画室内环境透视图，最佳的视距比为 1.4 （视角为 $39^{\circ} 20'$ ）；表现室外建筑与环境，最恰当的视距比为 $1.6 \sim 2.0$ ；若画城市规划总布置图，或者居住小区鸟瞰透视图时，最佳视距比为 $2.0 \sim 2.5$ 。参见下表。

表现的内容	最佳视角	最佳视距比
单个工业产品	$34^{\circ} 40' \sim 31^{\circ}$	$1.6 \sim 1.8$
室内环境	$39^{\circ} 20'$	1.4
室外建筑及环境	$34^{\circ} 40' \sim 28^{\circ}$	$1.6 \sim 2.0$
城市规则、居住小区	$28^{\circ} \sim 22^{\circ}$	$2.0 \sim 2.5$

线条稀疏时要避免松散空洞。整幅画面要注意疏密之间的顾盼、提携。

方圆、曲直在勾勒线条中是画家经常应用的美感要素。线条有曲有直，而且曲中有直，直中有曲，方中有圆，圆中有方。曲贵在有直，离直之曲容易流于软弱、纤细，无曲之直又缺乏变化，含蓄，缺乏动态和生机。曲有方圆也是互相依存和互相映衬的，要适当掌握其变。图九为李苦禅先生画的白菜和菌菇，疏密方圆等因素应用得恰到好处，菜头用密线条、圆中有方、碎中求整、菜帮用几根疏线、方中求圆，一根焦墨的捆绳又打破单调。重墨菌菇，在色彩上与焦墨捆绳相呼应，在形态上与圆形菜头相呼应。由于疏密方圆等因素的运用，加强了画面

另外，我们观察、表现物象，如果想表现其全貌与环境之关系，可以采用 19° 的视角（视距比大约等于3）；如果想表现物象的全貌（本身整体大关系），则采用 28° 视角，视距比约等于2；如果想表现物象的细部（即近观），则采用 53° 视角，视距比则为1。见图3。

视高的选择就是决定采用平视，还是采用仰视或俯视的问题。

平视物象有两种情况：一是坐视（坐着观看），视高大约为 $1.25 \sim 1.35M$ ，为了计算或确定视平线方便，可确定为常数 $1.2M$ ；二是立视（站着观察），视高大约 $1.55 \sim 1.75M$ ，按我国人体身高的平均值可确定为 1.65 （或者 1.7 ） M 。为了使透视图的效果符合正常的观赏效果，可按上述两种尺寸（坐高与站高）来确定平视透视图中的视平线高度。

仰视的视平线很低，俯视的视平线很高。一般画仰视的或俯视的效果图（透视图），对视高没有统一的硬性规定。国内外在设计界，画仰视或俯视透视图时，通常采用以下三种方法：一是用轴测投影画法，来表现仰视或俯视的效果，即简便、快捷（迅速），也能表达很充分。二是往往利用现成的平视透视网格图（一个灭点或两个灭点的），将墙面当成地面，或当成与地面平行的一个界面，来画仰视或俯视的透视效果图，也很方便。三是用量点法（测点法）画出两点透视的地面透视网格图，高度上无透视变化，在这种网格图上，也可以很快地画出俯视透视图（鸟瞰图）来。参见图12。关于轴测图、平视的透视网格和鸟瞰透视网格的具体画法，后面将详细地说明，并将留一些练习作业题。

的表现力。

动静、快慢也是写意勾勒线条运笔时应该十分注意的要素。总之，写意线条以动为主，主张动中有静，静中有动，必须欲急先缓、欲快先慢、欲起先伏、欲伸先屈。动和静、快和慢，留和行互相依存、互相制约，要以动来衬静，以静来衬动。要善于控制住笔，行处能留，留处能行，急处能缓，疾而不速，留而不滞，这些复杂微妙的运动变化，用笔时要细细体会研究。

总之，写意勾勒线条不是随意涂抹，而是有方法、有规律、有节奏，在变化中求统一，在单线中求丰富。一幅好的勾勒花卉应该是作者自然流露出的一种线条所组合而成、具有美感的形象。

山水画技法

第五章 云水画法

丁战

水、气、云、雨在天地间循环，使山川万物有了生气，下面就山水画中云水技法作一简要介绍。

1. 勾水法

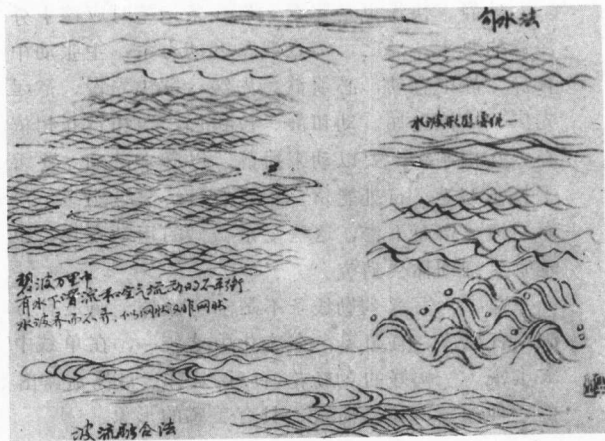
勾水法是应用在山水画中最早创造的水画法。以单一笔法“勾”，直取水的纹理和运动的状态。勾水有多样笔法，在表形表意上有较强的表现力，可以自由发挥，最有代表性的是南宋画家马远的《水图卷》十二幅。其中之一“洞庭风细”，鳞波万顷，浩淼无际。水波线随手勾画，齐而不齐，似网非网，虽说和风细浪，碧波万里，但是由于水下潜流、视线折射和空气流动的不平衡，画面就不可能完全象网状那样规则，有人理解不深，画得规则化、图案化，则失之刻板、机械。

勾水波线要求笔力，转折均匀，表现不同的风浪和水波形态时要有统一的笔法，要有一定的空间意识，前重后轻，近详远略，墨色上渐去渐远，以至无穷。勾好工整波纹，应该说是一种基本功，粗放、意象的水纹笔法，都是从这一层演变开去的(图一)。

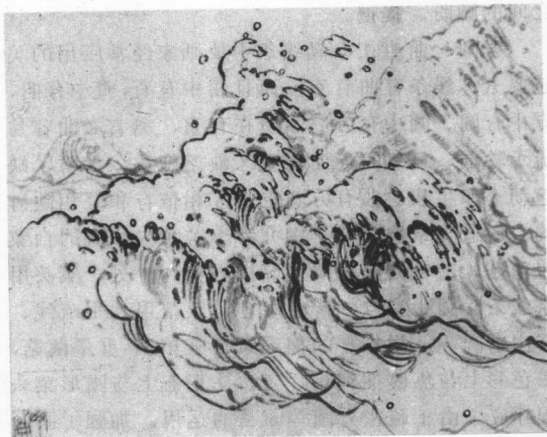
狂浪巨浪的画法：浪的回荡涌进，有一定的规律，大波大浪中也有细波密布，翻滚巨浪又与潜流回转相互交融，作画能了解个中道理才能得法。重要的是深入观察，千百次后，就能了解规律。水的涌进和风的推动形成浪峰、浪谷、浪的相互碰击产生浪花，勾取时仍依笔线组织形象，只是表现时更要注意笔下激情，应该与其汹涌的气概相近才好(图二)。

激流在山谷岩间奔腾，由于岩谷变化多端，深浅各异，水随地形流泻，或翻腾回转，或飞流直下，画这种水象，要表现其势，势到则象全情生。表现

图一



图二之一





激流,同样要以笔线之纹理、将动势虚实勾画出来。因为勾水过于具体,容易画死,过于详实则不能飞动,只有虚实得当,辅以渲染,水能将流水表现得有飞动涌跃之态。

2. 染水法

染也是基本技法之一,墨在水的稀释下,由浓到淡、由暗到明,不用线条,不留笔迹,层层道道,形象遂生。染给人一种柔和的感觉,染的力量在于制造丰富的层次,所以它也是技法中最吃功夫的部分。

水也可以用染法表现,或以染为主,勾染结合;或洒洒乱乱,积兼勾带染,使层次丰厚,强调表现水的明晦气氛。染是面的表现,通常在熟纸上进行,也可以在生宣纸上染。以线为界,线既是水的形态界限又是范围分割。染法一般用二支笔,墨笔烘、水笔接,使之过渡自然。染法也可以在用一支笔上进行,笔中含水墨变化,卧笔擦染,也能达到墨色的渐变效果。染时心中有总体意识,一是全画面不同的几块灰色面的分布和差别,二是全画面水墨浓淡分布节奏所构成的韵律。这两点把握得好,能使画面的空间和意境得到充分体现。

在古代山水画作品中,以染法表现水的例子很多,如郭忠恕《雪霁江行图》中的水,既有波纹又平染水面,也有的以勾取结构来造染气氛(图三)。

染水法只是表现方法之一,可以在前人基础上自由地创造,以求形式和意趣的充分体现。

3. 皴水法

皴水法基本上仍似以勾为骨架,借用皴山石的笔法,或将笔侧运行,或将笔毛打散,表现时从总体上追求一种动的感觉。用勾水法一根一根地细勾则过于刻板,尤其在写意画中尤甚。由傅抱石所创造的



左上:图二之二 右上:图三之一

上:图三之二

皴水法,成功地表现了急波翻腾的大渡河,也表现了浩淼深沉的湘水、汨罗江。此法直取水波的特征,以及意境气氛和画家情思。

皴水法一般是波状行笔,可以是淡墨皴擦,也可以有浓淡变化,间或皴染结合,以求层次丰厚(图四)。

4. 留白法

在一定的条件下,笔墨的虚化,以至形成留白,能使形象转化,意象深邃。中国画家重视调动联想来充实未画部位的内隐境界,如此即可省略许多笔墨,在空灵的画面上包容几多内涵,使画面更为集中。

在中国画中,白底权当水面是经常出现的。例如一块岩石下面留有大块空白,若停靠一条船及其倒影,则船与影便是水的诱发形象。其他如一渔翁在垂钓,一只鹭鸶在觅食,几笔苇草半浸水中,水口部位有泉流淌,都可以作为诱发形象,使人联想到大片留白就是水面。



5. 山泉与瀑布画法

一线山泉从静谧的山岩中出现，在不时隐现的水流中形成相互联贯的脉络呼应，则又是一番山水景象。画时勾皴溪流山石，留出空隙作为水线。一般用重墨画石，挤出水流的明亮。近景山泉水流量大，流、溅、阻、转，明晰生动。画水或勾、或皴、或染，务求与溪岩有明显的对比度，流水实处详尽虚处朦胧，自然生气盎然。

山泉遇阻后，每一处转折，或分流或穿泻，层次分明，回还分合，变化多样。水口的形态极为丰富，位置的高下起伏，笔线的轻重繁简，画家往往精心安排，予以高度重视（图五）。

图四



瀑布的水流量一般很大，隆隆水声传出数里，乃至数十里，溅出水珠烟雾，飘摇直上。我国黄果树瀑布、三叠泉瀑布等，每以势胜。表现瀑布，古人多以勾法为主。这样较为简略，今人喜用侧锋颤笔，淡墨与水，干湿互用，表现水的流感和飞动的感觉，勾笔间或用之。除画好瀑布本身形态外，周围的山体在水气影响下的变化，也要多加注意。为避免呆板起见，在瀑布外形上可以用流云断泉法或垂石断泉法打破水线的齐整。内廓水形要虚实相生，虚中显动（图六）。

6. 留云法及布白

中国画讲求布白，利用白底作虚实处理、再由

图七

