



名师讲义

MING SHI JIANG YI

刘岩

讲 工笔人物画

LIU LING CANG JIANG
GONG BI REN WU HUA

LIU LING CANG ZHU
HAO ZHI HUI
SUN JUN BIAN

刘凌沧 著
郝之辉 孙筠 编



天津出版
天津古籍



名师讲义

MING SHI JIANG YI

刘凌沧

讲工笔人物画

LIU LING CANG JIANG
GONG BI REN WU HUA

LIU LING CANG ZHU
HAO ZHI HUI
SUN JUN BIAN

刘凌沧 著
郝之辉 孙筠 编



天津出版传媒集团
天津古籍出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

刘凌沧讲工笔人物画 / 刘凌沧著 ; 郝之辉, 孙筠编
— 天津 : 天津古籍出版社, 2013. 12
(名师讲义)
ISBN 978-7-5528-0213-9

I. ①刘… II. ①刘… ②郝… ③孙… III. ①工笔画—人物画—国画技法 IV. ①J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第303957号

刘凌沧讲工笔人物画

刘凌沧/著

郝之辉 孙筠/编

出版人/张玮

*

天津古籍出版社出版

(天津市西康路35号 邮编300051)

<http://www.tjabc.net>

天津新华印刷三厂印刷

全国新华书店发行

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 10.25

2014年1月第1版 2014年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5528-0213-9

定 价: 32.00元

代序

叶浅予

一九三五年春，我二十七岁，初次访问北平，认识了不少活跃于画坛的人物，其中有一位和我年龄相仿、思想活跃的人物画家刘凌沧，他那时属于“中国画学会”并负责会务的成员，他告诉我是河北省人，学过寺庙壁画，心慕现代文明，只身闯来北平，挤进画家圈子，继又挤进新闻圈子。

我所结识的画家中，有于非闇，既作画，又作文，一手两支笔；而刘凌沧既工于古装人物画，也有另一支笔，谈谈画理，写写画评，思想比较开阔，和那些故步自封、坚持门户之见的画家，作风不同，愿意和外来的同行相交往。记得于非闇因赏识张大千的画，在报上写文宣扬这位从南方来的画家，为另一位颇负盛名的人物画家所忌，成了冤家对头。而刘凌沧则谨慎小心，老成持重，兢兢业业于他的绘画事业，从不得罪人。

日本投降后，徐悲鸿从大后方来，接办国立北平艺专，号召国画革新，颇受那帮保守画家之忌，他们利用国民党党棍的政治势力，作顽强抵抗，甚至以卑劣的手段造谣诬陷艺专暗藏异党分子，恐吓徐悲鸿。

一九四九年北平解放，这场从艺术问题转移为政治陷害的官司才告平息。不久，国立艺专美术系和华北大学美术系合并，组成了中央美术学院。徐悲鸿的国画改革主张，为新政权所接受，徐被任命为中央美术学院院长。

是年7月，召开全国文学艺术界代表大会，成立美术工作者协会，简称中国美协，徐悲鸿被选举为主席，江丰、叶浅予为副主席。在此期间，旧北京国画界开始分裂，以于非闇为代表的开明派组织了北京中国画研究会，我以美协秘书长的身份参与研究会的组织和学习活动。其时，刘凌沧从天津一家



LIU LING CANG
JIAN
GONG BI
REN WU HUA

报社下来，来到北京，我当即介绍给以张仃为首的展览工作室，从事展览设计工作，同时参加国画研究会的活动。

一九五四年，美术学院办学方针有所改变，从三年制的混合画种普及班，改为四年制的国画、油画、版画专业系，我被任命为国画系主任。培养国画专业创作人才，恢复了一些国画专业课程。刘凌沧被聘为“人物画临摹课”的专任教师。尽管当时院内对国画革新问题争论颇多，有人认为临摹课是捆人手脚的锁链，主张废弃，我认为国画原教学体系的临摹课是学习技法的入门课程，是必不可少的。虽然临摹课时被挤得少之又少，到底还是坚持下来了。

由于刘老师的严肃认真，临摹课从选题到指导，大有成效，把学生轻视传统的心态一变而为一丝不苟，认真下工夫学习的新风气；使一些重洋轻土的老师，颇受感动。

反右运动初期，国画系的教育方针，院领导指责为守旧，国画系的学生自发到文化部请愿，坚持国画教学的旧体制，文化部不得不做出国画系实行双轨制的决定，一轨按照现行的以素描为基础的苏联体系，一轨按照以写生与临摹相合的原国画教学体系。这不能不为刘凌沧的教学实践记上一大功。

根据“外师造化，中得心源”的法则，我曾主张学古人之法，必须学古人之心。我也曾提倡临画之前，必须读画，方能学到古人之心。临画读画我们称之为师古人之迹，通过师古人之迹，达到师古人之心。反对临摹的人，硬把迹和心分割开来，把临摹看成是束缚人手脚的锁链。刘老师的临摹课之所以能改变学生轻视传统的心态，关键即在师古人之迹与师古人之心结合起来，揭破了反传统者的非议。

“文化大革命”破四旧，国画系首当其冲，刘老师在政治上无辫子可抓，而艺术上严守传统的业绩，却大受红卫兵造反派之恨，被抄了家，在抄家物品中，发现了叶浅予画张大千的六幅漫画，被认为是叶浅予捧张的反动物证，刘老师暗藏这样的反动物证，当然有包庇叶浅予之罪。在“文革”后期，险些送进牛棚。

刘老师虽画古代人物，艺术思想并不保守，只是长期以来专攻这一门，手上工夫制约了他向现代人物画发展，这不是他的缺点，而是他的优点。在国画的发展史上，专长一门是近代中国画的优良倾向，如徐悲鸿的画马，齐白石的画虫，郑板桥的画竹，吴昌硕的画菊，由于专长一门或一物，促成了中国国画精益求精的境界。刘凌沧在老北京人物画家，居于鹤立鸡群的地位。

最近几年考古发掘,涌出大批地上壁画和地下文物,促使刘老师从中汲取新鲜营养,不仅丰富了他的教材,也扩大了创作源泉,在他的近作里,古代人物呈现了新面貌。自从他接触了永泰公主墓的宫女群像,他的作品里出现了“口角眉尖似有情”的唐代美人儿。

刘老师的一生,是老成持重、谨慎小心的一生,是勤勤恳恳、提携后进的一生;特别是在门户之见较深的一辈画家中,能够跳出旧壁垒的束缚,虚心接受时代思潮,成为一位开明的长者。

中央美术学院国画系有三个同龄的老教师,一个是刘凌沧,一个是李可染,一个是叶浅予,一九八七年院师生在北京饭店为我们三老庆祝八十大庆。如今,刘、李二老已先我离去了这多灾多难的世界,不禁感慨系之。

1989年12月14日

学画忆往

刘凌沧

一九二六年我十九岁时，由一个民间画工正式投入了画家的圈子，来北京加入了中国画学研究会。这个画会成立于一九二〇年，是由前总统徐世昌出资创办的，会长是周养庵和金北楼，下设评议员多人。画会创办了《艺林旬刊》（后改为月刊），我在里面当一名助理编辑，担任一些文牍、跑印刷局以及校对等工作。画会会址在中南海流水音，古柏环绕，幽静舒适，工作之余便来学画。画会的导师都是当时文化界的知名之士，如贺履之、陈番诰、陈半丁、萧谦中、徐宗浩等诸位先生，不但是画家，并且能文善诗。在他们的指导之下，我知道了许多当画工时没有听到过的美术知识。由于工作的需要，得以经常到国立北平图书馆查书，那些古今中外的美术书籍更使我赞叹不止，发现世界艺坛宛如知识的汪洋大海，而自己所知的不过是沧海一粟而已，求知的欲望更加迫切。

由于会长的引荐，我结识了著名的人物画家管平湖和徐燕荪先生。管先生是清代如意馆馆长管劬安的儿子，家学渊源，精于古琴书画，人物画笔姿清秀，着色妍雅。他曾从俞明（涤凡）先生学画。我初次看到管先生临摹故宫收藏的《虢国夫人游春图》，勾线设色，使我十分钦佩。那时管先生住在北新桥，拜访他一次要走十多里路，由于学习的激情，我虽是汗流浹背，也并不觉得劳累。管先生在人物造型和构图法上的诀窍，对我多有启发。他说：“作画先用炭条起稿，一幅草稿大体完成之际，要钉在画板上，退出几步仔细观看，人物的姿势，哪一部分不



够，哪些部分多余，反复修改，不怕麻烦，直到准确了为止。古人所谓‘九朽一罢’就是这个意思。”（旧时画工把炭条叫做“朽”）

徐先生名操，字燕荪，擅画历史故事画。那时他还不到三十岁，住在东城府学胡同一个大院里，画室中悬挂着他画的《袁盎却座图》，场面宏大，人物生动，也是由故宫传出来的稿本，经徐先生加工绘制出来的。衣纹劲健，色彩绚丽，堪称当时画坛的“白眉”。他所画的写意人物《李白行吟图》，大笔迅扫，风驰电掣，顷刻而就，也博得方家的称赞。

徐先生的工笔人物画，着色注重情调。他说：“一幅画的色调和内容有紧密的关系，要依故事情节决定色彩。或偏重上色（即暖色调），或偏重下色（即冷色调），要有所侧重。一幅画若上下色来个半斤加八两（旧制十六两为一斤），便失去了色彩的韵律。”他的观点，在今天看来仍然是很有道理的。

从我跟管、徐两位先生学画，后来又在北京各美术院校任教，至今已五十个年头了。对于工笔重彩这一画种，我从做民间画工到向专业画家请教，又经过多年来的实践，虽然积累了一些经验，但也只能说是略窥门径罢了。对于我们民族绘画的表现形式和美学观点，仍需要下功夫作深入地探讨和研究的。

目录

中国画美学浅析	1
中国画的工具和材料	13
中国画的构图	27
中国画的线描与造型	34
中国画的笔墨	39
重彩画浅谈	45
工笔重彩画的表现形式	50
中国重彩人物画的演变	60
人物画技法的演变	83
工笔重彩人物画讲课提纲	112
《韩熙载夜宴图》的艺术成就	122
传统壁画的制作和技法	129
民间画工绘画的艺术技巧	141

中国画美学浅析

一 中国画的美学法则

我国绘画,远在西汉时期即已达到相当高的水平,以湖南长沙马王堆发现的《西汉帛画》为例,从创作思想和艺术技巧,就已形成了自己的体系。

一国绘画风格的形成,从其社会发展的历程看,都是来源于这个国家的地理环境、历史传统、风俗习惯、心理状态,各种条件复杂的组成,劳动人民的生息,繁衍,劳动、生产活动,都是艺术创造的源泉,他们用绘画的或文字的手段记录了自己创造文化的历史,可以这样说,这种艺术形式为自己所独有而与别国所不同的表现手法,都是他们的聪明智慧集中的表现。丰子恺先生说:“有生即有情,有情即有艺术,艺术非专科,乃人生之本能,艺术非专家,人人得而知也……”(丰子恺《艺术丛话》序言)。我国原始社会发现的彩陶的纹样,鸟兽、鱼纹,和西班牙洞窟中的线刻野牛,形象异常生动,都是当时的劳动人民自身的生活经历,他们想把这些动人心弦的事绩,记录下来,于是,艺术产生了。

社会日益进化,劳动种类有了分工,画工就出现了,雕塑工出现了,陕西咸阳秦始皇王陵出土的兵马俑,湖南长沙马王堆汉墓发现的西汉帛画,莫不闪烁着中华民族的古老文明,两千多年以来,历经劳动人民的发明创造,形成了今日绘画的完整体系。

绘画形式的构成,和每一国家、每一民族的地理环境,历史传统,风俗习惯,心理状态有着紧密的联系。例如,我国华北是一片大平原,褐黄色的土地,蔚蓝的天空,衬托出绿树,穿着红绿鲜明颜色服装的劳动人民,是一幅形象明快,天然的画图。因而,产生了结构分明的线条,和“装饰风格”的色彩,大自然景物特征,在劳动人民脑际出现了美好的构图,创造出丰富多彩的图画。宋代的大画家范宽的《溪山行旅图》,创造出“雨点皴”,描写出他熟悉的华山景色。元代画家倪瓒,用淡墨勾勒,创造“折带皴”用以表现湖山平远的太湖风光。华北平原明丽的色彩,产生了颜色鲜明,对比强烈的“杨柳



青年画”。

我国绘画表现物象，传统的美学法则是：“外师造化，中得心源。”采用的方法是：“目识心记，以形写神”，对于描写的对象，经过仔细观察，从形体的结构方面找出它的规律，然后用“默写”的手段表达主题。这些方法不是对物象作纯客观的描摹，而是把客观物象与作者的艺术思维相融合，作者的思想进入他所描写的对象，把自然形象，变为“艺术的形象”。清代画家唐志契说：“山性即我性，水情即我情”（《绘事微言》）表达出我国画家艺术构思的真谛。

五代的画家荆浩，在其《笔法记》中写道：“画者画也，度物象而取其真”，提出绘画是一种创造，要透过物象的外貌观察研究它内在的本质，又在《六要》中说“删拨大要，凝想形物”是讲画家的思想活动。这种艺术构思，一方面研究具体形象，一方面又要集中概括，表现它内在的神韵。

唐代的张彦远说：“古之画或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。”（《历代名画记》）。

综合上述三家的论点，阐明了我国“绘画思想”的核心是：气韵生动；以



溪山行旅图 宋 范宽

形写神;感情移入。画家作画,不是对物象做纯客观的描摹,而是赋予物象以感情,渗入作者的气质与品格,达到“形神兼备”的最高境界。

画家作画,突破时空观念,画笔游刃有余。画家的思想能够驰骋宇宙,遨游太空,不受时间空间的限制。大到宇宙万象(如《西游记》小说的插图《大闹天官》,《封神演义》中的《哪吒闹海》所表现的神奇境界),小到一只蜜蜂(如齐白石的工笔草虫)都可作为素材,为我所用。

明代四大家之一,仇英画的《春夜宴桃李园图》,人物配景画得非常细致,画中只用几个灯笼,点明了这是“夜景”,假如像西画一样,把景物画得模



春夜宴桃李园图 明 仇英

模糊糊,画家的艺术技巧岂能发挥得那样淋漓尽致。

著名的陈洪绶插画《西厢记》的一个场面,张生思念崔莺莺,斜倚病卧,只用线条画出一缕白气从头上空,中间幻出张生和莺莺相会的情景,把“情节性”和“梦境”,同时出现于一个画面,而且做到和谐,匠心独运,高妙



之极！

由此联想到京剧艺术，不少表现手法和中国画有许多共同点，例如在《三岔口》一剧中，三人在暗夜搏斗，手持兵器，摸来摸去，武打动作迅速，间不容发，观众一看，便觉得是在黑夜。而我们的演员，敢于在明亮的灯光下，表演暗夜厮杀，由此想到，这是创造武打“模式”（如图画的线描）。艺术家的心血结晶，亦是戏剧的民族形式。

京剧的表演程式如开门，关门，划船，上马等姿势，都采取了“虚拟”的手法，正如国画中表现杂树用“夹叶点”，表现层岩用“折带皴”，尉迟乙僧采用“曲铁盘丝”硬线，表现由印度传来的用缁布制成的僧衣，吴道子创造了“兰叶描”表现王公大臣的宽袍大袖，这不仅画出了物体的质感，同时显示出画家线描的技巧，“笔纵连绵，气脉不断，所以意存笔先，笔周意内”的妙技。这种把作者情感和表现技巧相融合的艺术手法，京剧和国画，有许多共同点，并不像一般人所说的“简单化”、“模式化”、“不真实”，而是源于生活又高于生活创造出来的“艺术手段”。使观众既看到了故事情节，又欣赏了艺术表演，比“真马上台”不是更经济，更高妙吗？

京剧人物的“脸谱”，是具民族艺术特征的创造。采用了图案组织的手法，象征剧中人物的性格。色彩鲜明，性格突出，善恶忠奸，一见便知。红色象征忠诚（如关羽），黑色象征刚直（如包拯、张飞），黄色象征残暴，紫色象征果敢，白色象征权诈，金银色象征仙灵鬼怪（如大闹天宫中的四灵神）。记得有一个时期，在“赤壁之战”一剧中，说曹操是一个有功的历史人物，把原来的“白脸”改成“赤粉色”，看起来，反而失去了曹操的权术、宏大、沉着的性格。不及白脸、勾几笔黑纹组成的脸谱显得开阔大度了，现在又恢复了原来的模样。

上面举出的，用鲜明、分块、勾线构成的脸谱，正和敦煌千佛洞，山西永乐宫，北京法海寺，石青大绿重彩构成的壁画属于同一系统，它们既有联系，又有区别，但其艺术性和民族性，则是一致的。

二 用线造型 以形写神

用线造型，是我国绘画技法的重要表现手段，不论描写任何物象，画家创造出明快、犀利多变的线描，以适应不同的物象与质感。古代的画论作者，把描写人物画不同的笔法总结为“十八描”。其他如山水、花鸟、云火、竹菊梅兰等画，也都用不同的线描挥写之。画人物面像的善恶忠奸、男女老少，皆用不同的线描勾画出不同的性格，眼鼻耳口以及眼睑和胡须，都用清楚有力的

线条勾出。由于这种技巧表现力强,不同人物的性格,著上不同色调的色彩,更加精彩动人。如敦煌千佛洞、山西永乐宫壁画中的文官、武将、金刚、佛陀、仙女、儿童,或则威严庄重,或则狰狞恐怖,或则温和妙曼,或则天真可爱,具有动人的感染力,都是采用了不同形式的线描勾画出来的。

嶙峋的山峰,用“云头皴”,峭利的层岩用“折带皴”。画松树,用圆轮形的“松叶点”,画竹子用“个字点”或“介字点”,随着自然物体不同的形象,创造出不同的“艺术语言”。又可用细劲规则的线条描画楼台殿阁,即便是飘渺流动的“云”和“水”,也用“图式化”的线描勾取之。南宋时代的画家马远,用不同的线描创造出二十余种环境和气候不同的水纹,如“微风漾波”,“惊涛怒浪”,“春潭发蛰”,“大江悠悠”形容各种水纹的变化。或则轻波动荡,或则大浪翻腾,由此可见,线条表现物象的创造,十分成功。

“以形写神”是我国画家塑造人物形象的准则,惟其是采用了“默写”的手法,画家才可能不受客观物象(如模特儿)的限制,可以充分地发挥其艺术才能。北宋时期宫素然画的《明妃出塞图》描写王昭君骑着马,后面跟着从人,冒着塞外的寒风,顶风前进,人物的衣服,被风刮得前后飘动,随行人员用袖子捂着嘴,瑟缩冒寒的形状十分逼真,画家可以完全排除配景,使人一看,便感到冒着寒风,在沙漠中前进。



明妃出塞图 宋 宫素然

故宫博物馆原来收藏的宋太祖赵匡胤像，画家用了细劲有力的线条，塑造出赵匡胤厚重、大度、具有威仪的性格，看了这幅画像，使我联想到五代末年“陈桥兵变”时，一群武将拥立他时的情景，把他按于椅上时“你就做皇帝吧！”那种戏剧性的情景不但体现出画家用线造型的妙技，由于刻划性格逼真，使我们联想到画家在绘制之前可能研究了赵匡胤的历史，寻觅到这一类型的“模特儿”（当然是目积心记的默写法），经过苦心孤诣才刻画出来的。唐代绘画理论家张彦远说：“骨气形似皆本乎立意，而归乎用笔”，就是说，主题确定了之后还要有高妙的笔法。有造诣的画家，勾取形象时既要有纯熟的技巧，动笔时又要和自己的感情相结合（戏剧中叫进入角色），画出来的形象，才有感染力。即便是描写历史人物，也要从现实生活中寻求素材，经过观察分析、用自己的智慧进行艺术加工，把生活中的形象，塑造成艺术的形象，才合乎“以形写神”的法则。



LIU LING CANG
JIANG
GONG BI
REN WU HUA

三 运动透视的构图法

传统绘画的构图，从来不把“视点”固定在一定的位置，画家采取“移动透视”表现手法处理构图，近代理论家把它叫做“散点透视”，我认为不如叫“不定点透视”或者“运动透视”来得确切。现在举出两幅画做为例证。

(1) 宋陈居中作《胡笳十八拍图》最后一幅，描写蔡文姬从南匈奴回到汉朝家乡的情景。构图采取“鸟瞰法”，文姬到了家，已经走入院中，上了台阶，和家人相见，悲喜交集，四周的妇女为之感动。在大门外，停放着帷车，人马，行囊包裹，戍卒马夫，仆人在整理行囊，街上行人熙熙攘攘，街头店中，有座客闲谈等等。像这样纷纭复杂的情景，画家巧妙地把它组织在一幅画面，既表现了院内，又表现出院外，门墙街景，布置井然，而又非常和谐，如果不是采取了传统的构图法，是难以取得这样协调的效果的。从这幅画里，可以看出画家“经营位置”（谢赫《六法论》）的才能。

(2) 宋张择端的《清明上河图》，这是大家熟悉的一幅国画名作，中间虹桥一段更显示了画家构图非凡的才能。虹桥一段是这幅手卷从郊外乡村延伸到城市（汴梁）的一个高潮，桥上簇拥着行人和车辆轿马，两边有小摊小贩，桥下河流湍急，有紧张撑篙、奋力过桥洞的船夫，汴河两岸又有鳞次栉比的商店和各种类型的人物。既画桥上，又画桥下，既画屋内，又画屋外。画家观察生活的深入和非凡技巧，实在惊人！关键在于如果不是采取传统的“以大观小”的构图，是无法包括进这么丰富的内容的。

我国山水画的作者常把高耸的山峰，涓涓的流泉，曲折的山径，茂密的

树林,栉比的屋宇,活动着的人物,统统组织到一个画面,给观者以丰富的享受,使人看得多,看得全,看得远,看得细。有人把观画叫做“卧游”,绝非夸大之词。画论作者所谓:“……世之笃论,谓山水有可行者,有望者,有可游者,有可居者,凡画至此,皆入妙品。”中国画家的构图,确能做到此点。这一类型的构图,可以称之为“不定点透视”(或称“以大观小”)。假如把“视点”放在一定的位置,画家便受到“视线”的限制,就无法做文章了,有人说:“这不合理”,如果按照自然主义的透视,站在北京的“天桥”,往北只能看到“前门”,就不可能把美丽的故宫、景山、什刹海、北海包容于画面之内,若想使观者得到更多、更美的景色,只能采取上述的构图法。我国画家对于“经营位置”的意匠,采取了“物为我用”的观点,不是用对待“自然”的眼睛而是运用“艺术”的眼睛,是“画为我创,画为我用”,作者可以充分地利用自然,经营自然,支配自然,表现自然,进而达到欣赏自然的目的。而不是“自然”的奴隶,采取这种方法,更能够充分地发挥其艺术效果。

四 绚丽与柔媚相衬托的色彩特点

中国画家运用色彩,从来不是“自然主义”的,他们根据主题思想的需要,配备增强感染力的色调。他们敢于突破“自然物”固有的色彩,代之以感情中酝酿的色彩,由此可见,每一幅作品从立意、构图、制作、完成,都有机的结合,有一套完整的体系,不是一面画,一面想,所以能够取得高度的和谐。

所谓“色彩感”是画家的艺术修养达到升华阶段的产物,在他设色阶段,他觉得只有这样画才是美的。因而,各个画家的“色彩感”不同从而产生作品的色调也不同,所以说每一作家的色彩,都流露出“个人风格”。齐白石晚年的花卉用色艳丽,吴昌硕的色调则涵蓄而雅致,这是作者对于色彩不同的情感所决定的。

所谓“色彩感”是画家对自然界物象色彩产生的情绪,山水画尤其注重此点。宋郭熙在《林泉高致》中说:

春山淡冶而如笑,夏山苍翠而如滴,
秋山明静而如妆,冬山清浅而如睡。

这是画家在一年四季中,经过观察得出的感觉,画家自己的感情和大自然融为一体,依据自己的感情而产生的色彩,自然秀丽,他们总结出一年四季山水画中描写“空间感”的情调。

天色:春天晃,夏天苍,秋天静,冬天晴。
水色:春天绿,夏天碧,秋天青,冬天黑。



LIU LING CANG
JIANG
GONG BI
REN WU HUA

虽然不是普遍的规律,但大体是准确的。他们掌握这一套传统的创作经验,经过多年创作实践,才有可能描绘出:笔墨淋漓,苍郁沉雄,峰峦壮伟,气象万千的山水画。

所谓“物我一体”是画家在进行创作时,把感情进入实景达到“物我相忘”的境界,才能产生自己的“色彩感”。在戏剧行当叫做“进入角色”,自己不把“感情移入”,就不能感动旁人,作画时只是“四平八稳”的一套,不动感情,不入迷,就画不好画。好作品都是在激情中产生的,写小说亦是如此。

艺术是科学,但和“自然科学”不同。它是意识形态的产物,作画时要有感情,说色彩是画家感情的产物,并不过分。

我国的重彩画派是绘画艺术的一个主流。著名的作品有唐张萱的《唐后行从图》,五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》,唐寅的《孟蜀宫妓图》,仇英的《百美图》等。壁画名绩,如敦煌千佛洞,山西永乐宫,北京的法海寺等,都是著名的重彩绘画。这一派画的特点,在于结构谨严,色彩绚丽,色度鲜明,它的特点是对比强烈的“装饰风格”。和水墨淡彩的区别,它使用色彩鲜艳的石膏大绿朱砂描写物象,倘若处理不好,容易流于甜俗。而我国的重彩画家,经过千百年的创作实践,总结出一套可贵的经验,他们不是“五色纷陈”,而是十分懂得色彩的韵律,例如宋代王希孟的《千里江山图》,全幅画面的色调,用大青绿画法画成,不但不觉刺目,反而觉得秀润瑰丽。把山峰上渲染的石膏石



千里江山图(局部) 宋 王希孟