

21

世纪名家技法

系列丛书

冯远

水墨人物画

小品技法

FENGYUANSUIMOREN WUHUAXIAOPIN
JIFA

冯远

著



辽宁美术出版社



21 ST CENTURY
LIAONING FINE ART PUBLISHING HOUSE

21 世纪名家技法 系列丛书

冯远

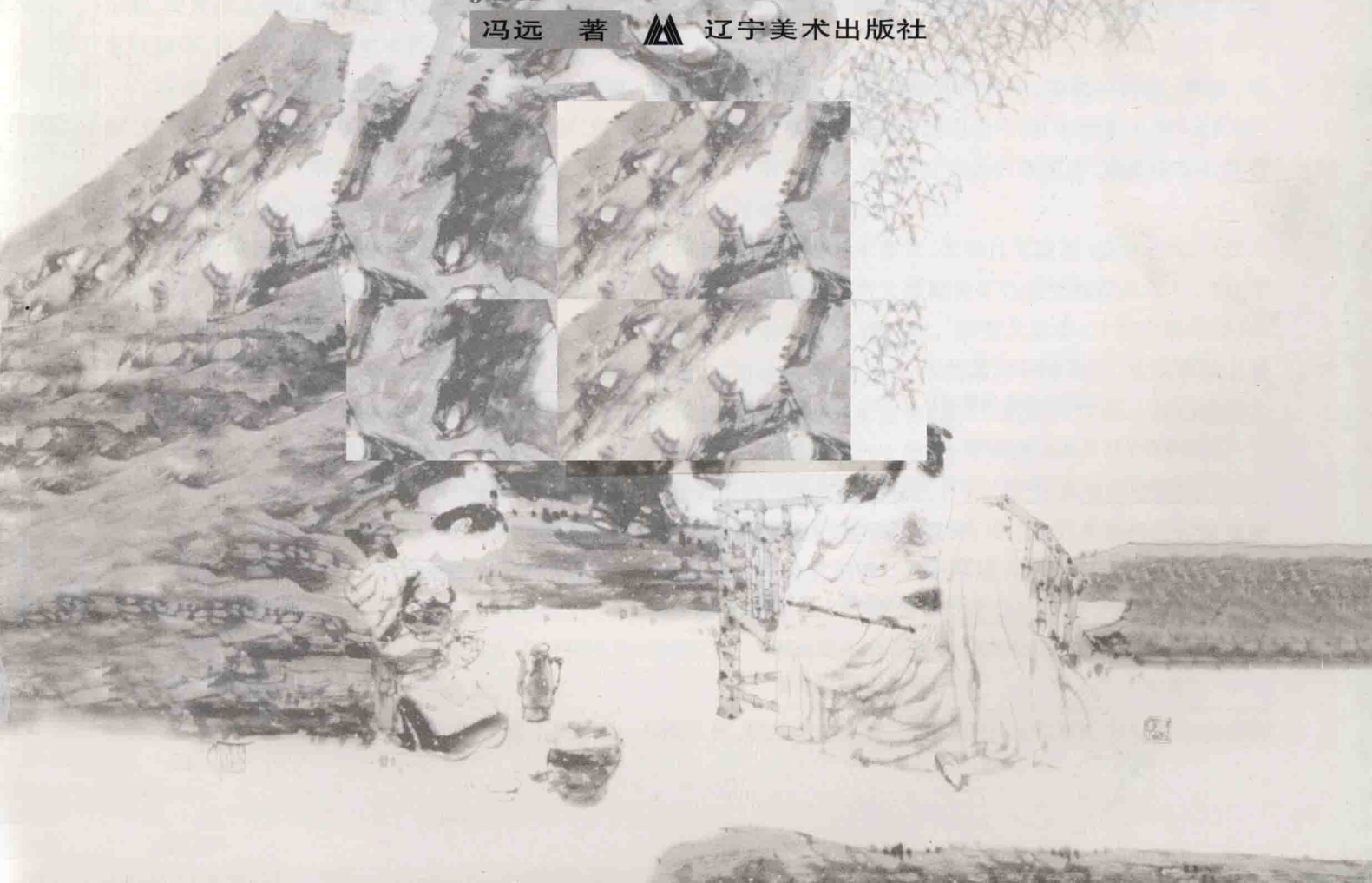
水墨人物画 小品技法

SHUIMOREN WUHUAXIAOPIN
JIFA

冯远 著



辽宁美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

冯远水墨人物画作品/冯远著. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2000. 8

ISBN 7-5314-2420-7

I. 冯… II. 冯… III. 水墨画: 人物画—(美术)
IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 21864 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)

沈阳七二二工厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本 889×1194 毫米 1/16 字数: 15 千字 印张: 3.5

印数 1-1500 册

2000 年 8 月第 1 版

2000 年 8 月第 1 次印刷

责任编辑: 闫义春 费长富 责任校对: 费长富

封面设计: 闫义春 版式设计: 闫义春

定价: 25.00 元

序

鲁风

在东西方文学艺术发展的历史中,诗与画的结合似乎像一对孪生姊妹,早已密不可分,尽管自18世纪德国美学家莱辛在《拉奥孔》中的《论画与诗的界限》里提出了诗与画没有共同之处的见解,在西方文艺理论界产生了重大的反响,但是并没有从根本上动摇、推倒「诗画本一律」的基本理论。在东方,尤其是在中国人看来:诗与画虽属两种不同的艺术,前者属语言艺术或时间艺术,后者属造型艺术或空间艺术,但是诗与画皆通过真实具体的典型形象,抒发作家的情感,以激发读者的想象、联想,达成共感而产生隽永的魅力。这是文学艺术,尤其是造型艺术的重要规律,也是中国文学艺术传统的主要特征之一。

冯远的作品既有因诗作画,也有画后补诗一类,更多的是画意与诗意内涵暗和的表现,即画的构思、章法、形象、色彩的诗化。画上并不题诗,也并不取材於某诗,却有诗的意境,颇有中国绘画理论中的「有形诗」,与「无形诗」之感。诗以意为先,而气附之,境则成,惟画亦然。无论尺幅大小,皆有一意,故论诗者以意逆志,而欢画者以意寻境。此中甘味、或可体悟把玩,或不可言传,虽辽远不相属,却驰神与会。

画家的诗意画作多采用暖色仿古宣和撒金宣用纸,展开画卷,扑面而来富贵、灵动且又清新、静谧之气。《唐人马球图》、《骑射图》造型俊美飘逸,笔墨设色工巧飞动,富有动感,盛世唐女那健美旷达的情趣跃然纸上,《抚琴图》、《藤萝仕女》、《王维红豆诗意》怡静中溢散著浓郁的诗情,一种「但识琴中音」、「解寄无边春」、「此物最相思」…的吟哦之意惺惺然毕现无遗。《游春图》、《合乐图》、《浴女》则悠然典雅,或柳浪闻莺间呢喃细语,或藤萝架下轻合心曲,或珠廉背後浴罢淡妆……。更不消说《参禅图》、《听秋》、《王维竹里馆诗意》中的醉人情调,「我心即佛」、「一叶知秋」、「弹琴复长啸」,空朦虚灵、万籁浑化。情由境生、意由境显、诗情假手丹青而现。

应该说,画家的诗意画题材并不新鲜。这在那些高雅去俗的水墨写意画家笔下早已反覆游戏至相当流行的地步。程式化的造型和缺少情感投入的表现技法将题材变成可任意发挥的遣兴媒介,诗和造型艺术本身的深度反倒退而居其次。看得出,冯远对此是抱有足够警惕的。因此他反对在诗意画中过於追求趣,在造型上偏求奇与怪。他认为这将从某种程度上破坏诗的气息,进而堕入符号化的图解陷阱。他注意到意象造型处理的分寸感,既不拘泥於实,又不过份夸张,保持了人与现世生活中相应的可感距离,以牵动观赏者的共鸣。同时他又注重环境氛围的烘托,进行整体渲染,加强了诗化的效果。

诗意画在用色方面也颇有特点:冯远不泥定法,不执己见,惟求活而已矣。他减少了以水墨作为色彩的表现因

素,代之以鲜明浓艳、但不俗腻的颜色。其浓淡兼施、厚薄交替;又以色破墨、叠加覆盖;采用鲜活富贵的色彩表达了盛唐气象,为画面注入了生气;一扫以水墨单色表现力孱弱晦暗的面目。他有选择地吸收了日本美人画的装饰风格,尤在小道具和服饰纹样方面,其不厌其烦、笔笔送到;精巧一侧必有大笔濡染的色块相辅相成,使豪放处见功力,精妙中见气度。加之其运线劲挺飘逸,勾勒与没骨手法灵活应用,似以文人水墨画之笔墨,运宋人之格法,又泽以唐人神韵,令化境顿生。

中国的水墨写意画与工笔画两种表现技法素来泾渭分明。於今工则愈趋精致细微,写则愈加放逸简概,两者的间距越趋扩大。追求极端的结果是工笔过於注重制作而忽视了作品精神的写意性;写意则过於追求狂放而增加了笔墨的随机性,降低了作品的精妙表现。冯远却从中看到了两者的极端走向共容的互补性和可行性。当水墨写意画的发展越来越受到技法和趣味的困扰时,它势必以疏远造型和色彩的基本要求为代价,这就在一定程度上将自身置於一个极端的困境之中。近年来工笔画的异军突起和兴盛恰好反证了水墨画所处的两难尴尬境地。冯远认为写意画虽重写,但同时也须在工上做文章,放弃这个可行性研究,将无助于水墨写意画的发展,因此他在唐人诗意画的创作实践中别开生面,取得了积极的成果。写意、工笔人物同样易犯的毛病是程式化、概念化、刻板 and 浮滑、轻薄等,稍一不慎,便露匠气或江湖气。冯远的诗意画用笔松灵却具工笔骨力,描绘虽工却不失写意气度;在写中求工,松动中不失谨严;在章法矩度中求潇洒自由,这样就使他的作品在完整地体现了画家的审美意趣同时,既超越了工、写画种的界线,又保持了工、写所共有的艺术品味,从而达到了相当的高度。盖今古名家写意之作,真作家未尝不从工致谨严而渐次纵横恣肆。顺应情性,工放兼及,先求精当平正,继取放逸生动,再复归精当平正。三变功夫,务须求到,如此触类旁通,尽收灵台毫端之内,是谓集众家之大成。

冯远善作大画,且富有把握大局面的能力,与小幅诗意画相比,如同交响乐、歌剧和轻音乐、清唱。其扎实的造型根底,使他在涉及多种艺术创作形式时显得轻松自如,但凡其沈潜下去,必能获得相当成果。但是他承认;对於创作来说,能力和学养不能划等号,功夫在画外。诗意画命题的确定,不亚於一张考卷,它检验画家的智慧和才情,是一种颇见学养功力的再创造活动。而对於绘画中诗意化境界的追求,则是在其艺术实践中需要倾注心力作出不懈努力的苦乐事。

片言只语,苟难全意,惟愿冯远不断有好作品问世。

水墨人物小品画艺术谈

水墨人物小品画的学习方法

水墨人物小品画的学习方法,概括地说可以分为基础训练和艺术实践。具体来说,基础训练包括了造型能力训练、默写背写、技法研习;艺术实践则是进行各种形式的创作练习。此外还有对绘画基础理论和艺术史论的学习,例如美术史论、古典文学、诗词题跋、解剖、西洋美术以及各种当代绘画艺术理论等。

学习过程中的基础训练和艺术实践是不可分割、互相补充又互相促进的两个方面。每个人根据各自的不同条件,可以穿插进行,亦可以分阶段进行,但是人物小品画的学习、创作主要是与人物画的学习、创作、紧密相关的,或者说人物画小品是与人物画的研究、实践互为补充、相得益彰的。既可以在基础训练基础上进行创作实践,也可以围绕着艺术实践去补充带动基础训练,就是说按照艺术创作的不同要求,在技术准备阶段和素材收集过程中进行基本训练。但在总体的进展顺序上应注意由浅入深、先易后难、由简单到复杂。

就水墨人物小品画技法的学习来说,与学习水墨人物画大致相同,可以分为造型、技术、创作三个部分。造型能力的提高是专业必不可少的基础,而造型基础能力和专业技能又是创作的重要条件。反过来说,创作实践除了学习掌握从素材到创作的基本规律、构图的基本规律外,还是检验和提高造型能力和专业技巧的重要手段。

关于水墨人物小品画的技法学习,主要通过对传统绘画的造型规律、传统的艺术表现手法、传统的艺术审美趣味的研究摹习、籍以掌握、提高、发展中国水墨人物小品画的传统技法。当然这种学习仅仅停留在小范围内是远远不够的,还必须注意学习吸收中国山水画、花鸟画以及书法、诗词题跋的艺术表现手法和特点,学习吸收各种古代造型艺术、民间艺术和现代中外绘画艺术的造型特点、表现技法,以丰富、发展现代中国水墨人物小品画的艺术技巧。

学习水墨人物小品画,需要具备上述的基本条件。有了这些条件,还需要勤学、巧学、认真钻研的学习精神和掌握较好的学习方法,这样才有利于不断进步、提高。

造型基础训练

一般来说,作为水墨人物画延伸的人物小品画,其造型基础训练多依托于人物画的基础训练。主要是通过大量的写生(包括静意写生中的快写和慢写,快写约半小时左右,慢写则可以掌握在三小时甚至更长时间以内)和速写、默写以及连环画、插图创作来达到提高造型能力的目的。静意写生中的快写、慢写、意指素描人像写生,其目的着重解决对人的头像、半身、全身、人体的结构、比例关系的认识、理解和对形象的刻画与把握,以及对形象特征的捕捉能力和表现能力的训练。速写则要求在较短的时间内学会解决对人物形体和动态的整体把握、记录能力。默写是指离开对象后能够把所看到的形象大体完整地重现出来。而连环画、插图创作是通过大量的构图、人物造型多种姿态、角度的变化练习,以达到熟练掌握人物造型的基本规律,这是一种最容易出效果的造型训练方法。而在这基础上经过强化、夸张、概括、趣味化艺术处理后的人物造型,就是人物小品画所要求的造型要素了。

水墨人物小品画的造型特点

人物小品画的造型,以意象造型为其特征,以画家与作品对象间的主客体精神达到交融合一为其目标,以写意表现形式为其手段。既不单纯摹仿客观对象追求所谓写实,也反对纯主观或概念化的臆造。正如石鲁先生所说的:“……偏于主观者以形象为符号,偏于客观者以形象为拜偶,皆不足取也,余谓当取于客观,形象成于主观,归复于客观,故造型之过程乃为客观——主观——客观之式也。”意象造型既以客观物象为依据,又与客观物象脱开一定的距离,它是一种处在似与不似之间的形态。画家正是凭借这个似与不似之间的距离,减少客观真实性的约束,自由能动地去选择和利用造型的多种因素。例如减弱体积与空间的质量感;把体面关系转化为线的组合关系;把立体的三维空间转化为平面的二维空间;舍弃光线照射下明暗的影响,打破焦点透视等。根据艺术形式美感的需要,经过适度的提炼概括,按照人物内在的结构变化原理创造理想中的艺术形象。

小品画人物造型的形与神

相对来说,客观的形神关系是与以形写神紧密相联、并以以形写神为出发点的。水墨人物画和水墨人物小品画从某种意义上说,形与神作为两种概念,的确各自具有独立存在的意义,但它们互有区别是以互为表里、互为依存为前提的。形不等于神,因此得形全并不见得神必现。但是无形必无神,神是不能被割裂、分离出来而独立存在的。神依附在具体可视的形象之中,才得以显现。其次,形代表了作为对象的人的外貌、表象、神又代表了人的内在精神气质,两者在艺术作品中的作用虽各不相同,但却是可视可

感而不可分的。艺术的目的,在于通过对外形表象的把握,进而捕捉表现其内在精神气质。因此水墨人物画和人物小品画的一个重要环节,首要的是把握及如何表现形,然后是研究作品中人物的神如何表现在具体的外形上,怎样捕捉住表现精神本质的人的外形特征,又怎样运用艺术手法使外在的形与内在的神达到合一。

水墨人物小品画的技法

顾名思义,小品画是与那些大幅人物画创作相比较而言的幅面较小的作品。然而并不是画幅小的画都可称之为小品画,有的小画或人物众多、或花繁草盛、或重峦叠嶂,画面丰富饱满,是不能一概而论谓之小品画的。通常意义上的小品画,大多一是幅面小,二是内容物象简概;着墨不多,三、二笔墨、率意勾染。人物小品画宛如轻音乐、小夜曲,抒情、优美、富有天趣,无深奥的内容或思想性。小品画又是学习水墨写意人物画的辅助形式,近现代许多人物画名家都把画小品画做为笔墨技法修习的重要途径,并多有佳作传世。水墨人物小品画一般要求发挥好两个特点:一是情态,即是作品中的人物形态、表情生动自然,举手投足、音容笑貌间生活气息浓郁,平实流露,忌牵强造作,二是趣味,即是作品气息有趣味,人物造型有趣味、笔墨组织有情趣,三者交融、令读者玩味难舍。当然这还仅是对一幅好作品的基本要求,而画家画内、画外的功夫学养越深,作品的品位也就越高。与追求雄浑宏大、强烈厚重的大幅人物画创作相比,小品画更类乎于短笛、洞箫、小提琴、箏胡之类奏出的小调,清新、优雅、明丽、柔和。

如前所说,人物小品画的造型讲求“简”,对所画人物无需进行细微深入的描画,因而造型要求简炼概括、经过取舍,常有画眼睛一点带过,画鼻画嘴稍事勾勒者。当然这也要根据画家个人风格特点而择其需要临时发挥,或简之又简,或兼工带写,或精心勾划,全取内容题材而定。顺便强调一下,“简”不是草率,点划也要恰到好处,既准且意到。所谓“逸笔草草”,多指的是用笔用墨的轻松自如;信手拈来、如布弈、如流水;既顺其自然、又随机应变,不事雕琢,来去又有章矩。这里的“草草”,不是胸中无数的任意,而是驾驭笔墨的某种自信和作画情绪的放达。由于小品画对内容、形式、技法的“简概”要求,使得作品中核心的艺术要求就是依靠主要的几笔达到目的,稍有败笔,即无以掩藏,因而小品画对笔墨处理有较高的要求。初学人物小品画、宜从临摹入手,先套用某家某派方法进入,选择三、二个题材反复研习,俟熟谙后再逐步扩大题材范围,又吸收多家技术特点,进而融进并形成自己的风格。

夸张与变形

中国画“似与不似”的意象造型观念,决定了画家与客观对象、艺术形象(或人物、或动物、花卉植物、甚至山川云水)与真实形象之间的联系是一种主、客观合一的关系。

意象造型,以意造象,以形写神,形神合一,神形兼备。所谓“借物抒情”,“托物涌情”就是把画家的主观意念感受,通过自身学识素养和对审美趣味的追求通过作品中的物象这个载体反映出来。因此,意象造型便具有了提炼、概括、夸张、强化的特点。由于作品表现的是被提升了的、理想化了的形象,因而它必然要舍弃一些表面的、非本质的、次要的因素,使所要表现的物象特征更为鲜明强烈。使修长的更瘦长;矮拙的更憨拙;物象特征在原有的基础上被更加显明化。为了艺术形式画面的需要,甚至在不违背大的基本原理的对象基础上打破常规,为追求艺术形式的独特性,舍弃、突破某些合理的常规要素、换取以达到理想中的艺术效果。当然,这里所说的夸张、变形,基本上仍属于具象、非抽象造型的中国绘画理念范畴。一旦放弃了形、舍弃了形的概念,所谓中国画意象造型的意义也就没有了。

笔墨的艺术处理

我们知道,笔墨是水墨人物画、包括一切冠之以水墨技术作为手段的中国画,当然也包括水墨小品画艺术的重要内容。一幅好作品要达到目的在很大程度上依使用笔用墨的技术发挥。作人物小品画的程序通常从头部起始,依次从眼、鼻、嘴、耳、额发、脸部轮廓等顺序进行;以线勾勒入手,以墨的点、面增强笔墨的表现力,或同时辅之以皴、擦、染等方法(当然画面处理的方法并不绝对)。行笔中、侧、顺、逆锋并用,又以中锋长线为主;线形的长短、聚散有致,以长统短、以聚笼散为好;用墨浓、淡、干、湿兼及,尤以大块墨色把握镇压整体效果等等。水墨画落笔生根,不易修改。因此下笔前须细思量,下笔大胆放松,落笔后细心收拾;重要部分精心雕凿,次要部分虚拟概括,一时把握不定的部分可暂时放一下,留待最后处理。研究笔墨技巧、有两种不同的倾向。一种是把笔墨技巧作为绘画的目的,用为笔墨而笔墨的方法学习,尤需警戒;另一种是运用笔墨技巧为所要表现的物象和内容服务,在学习前人经验的同时有所取舍去吸取精华,才能达到好效果。

由于宣纸易于吃水,笔在纸上稍有滞纵,均会留下不同的笔迹效果。也因为如此,水墨画用笔就产生了丰富的表现技法。中锋用线具持重、圆厚之感;侧锋多变化,易于挺削劲健;笔头骤起骤落的点,可中、侧、逆锋兼施,因而变化也多;可以说是扩大了点,或是粗肥的线等等……。

技法步骤 (一)

多一用笔，都有起笔，行笔和收笔三个动作，三个动作就产生三个不同的笔痕效果。若笔头饱蓄墨水，起笔自然较湿；而收笔则略干；如果笔头上墨浓，而笔根淡，则下笔时起笔较浓，而收尾则淡。有时起笔持重而收笔动利；起笔常多藏锋，而收尾常带逆势等等，一应视情况而论。

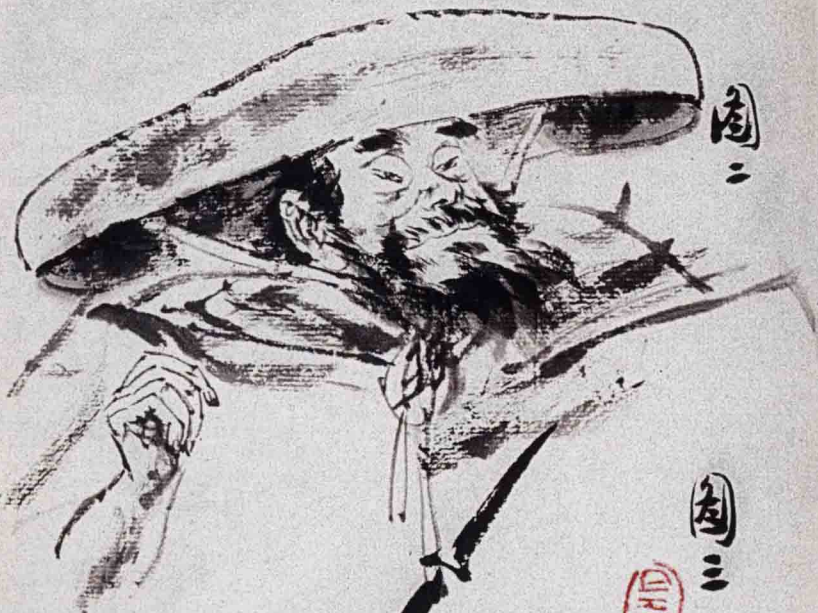
皱擦的用笔，是指那些运用在勾勒轮廓中的短线，运用这些连续用笔的短线，以表现物象的粗糙感或衣纹皱褶的质感。皱笔一般用墨较干，亦可用湿笔。而“擦”只能是干笔，是在皱后复加上去的。

在线的运行中，可以时重时轻，时疾时涂，这就形成顿挫效果。其时常在转折处变化。它一方面为了使长线中间不至平板，同时也是为了表现物象，顿挫不宜过分。无论线、点、皱、擦等笔法，均要求具有沉着、厚重的特点，古人将书法移用至绘画，不无道理。例如“无垂不缩，无往不收”的说法意思是任何一条线向前行笔，必然有回锋之意。欲下先上、欲右先左等等。传统的书法用笔和画法用笔有很多一致的地方，例如书法口诀云：“用笔须圆，如折钗股，如金之柔；用笔须留，如屋漏痕。”前者意思是说，行笔至转折处，要有韧性，就象把金属的线折弯那样。后者则是说笔在走动中，要能时时、处处留得住。好象此线的每一段，都能凝在纸上，不飘滑。正象屋漏时墙上水滴向下流时的走痕，似能处处渗入粉壁内。

以上谈线条勾勒，仅是个人实践经验谈，决不能变成玩弄笔墨趣味的教条，更不能因此不敢轻而落笔。事实上技巧的熟练主要靠不断练习从而渐次提高。初学小品画者，仍需先求用笔顺畅为要，大胆又不失持重。至于用笔慢不易滑，用笔快避免呆滞。个中尺度谁者为佳宜，端赖学画



图一



图二



图三

技
法
步
骤

(二)

者在实践中体悟。

以上我们介绍了用笔的每一笔触自身的一些要素。现在我们还要把这些笔触、线，怎样组织布置起来才能使它好看？笔法的组合排列优劣与否，最易使人觉察到美不美。尤其是人物小品画主要以衣褶的衣纹勾勒来表现，画面的线不但需要以衣褶的衣纹勾勒来表现，画面的线不但需要丰富多变，而且也笔笔要有交代。象山水画中树以多次皴染和没骨花鸟画中大块团墨的表现技法，在人物画小品中的运用均为有限，因此人物画小品就特重笔墨的形式美和组合美。近代人画梅花枝干画诀中有“女”字交叉法，兰叶的勾叶法中有“交凤眼”等等的口诀。足见先人对于绘画中线条组织的技法规律掌握，在山水、人物、花鸟等多画种中都有了丰富的经验积累和宝贵遗产。这些交错、对比、组合的规律，对人物小品画的创作实践和修习演练具有十分重要的价值。

组织线条，要求在线的排列中，于条理和变化中求多样统一。乱而不乱，齐而不齐。线条的组合运动，注意斜斜直直、聚聚散散、繁中求简，长短参差，交错有致。一幅画面既要变化丰富，但又不能令人眼花缭乱、头晕目眩。只有在乱中有条理，则“乱”就成为有规律的“乱”。所谓齐而不齐、即指线与线排列中的参差长短；乱而不乱，则又指线与线排列中的横斜聚散与交错；这是事物矛盾统一的规律在绘画形式中的体现。

线、点、皴、擦用笔，除乱而不乱、齐而不齐外，还要注意紧凑与空灵的关系，形成“密不通风，疏可走马”的对比。但在疏密对比的基础上，注意密处透松、空处见实。繁密处求松灵，不致令人感到死实而

图一

图二

图三



技法步骤

(三)

气闷;疏处须见丰满,是说虽寥寥数笔,却在表现形象和艺术处理中安排恰到好处,言简、意丰。同时又依赖繁密的反衬作用,使人感到疏松处的空白能恰如其分。而在着意于空白疏松处时,下笔也须于繁密处着力。达到繁中见疏,松紧兼顾。

舍繁取简,无中生有。根据人物对象、服饰道具的繁简多少,适当进行归纳、调整、取舍。取舍的方法主要是把握必要的结构、内容和衣饰道具,放弃删减一些次要、可有可无的东西,点到意思即可。如果对象显得过于平实、模糊或者空乏,则又可以根据画面情况需要,在紧要部位增加一些笔墨、线条变化的处理,以弥补其平实、模糊、空乏之虞。但是这种所谓的无中生有也是对象结构的原理、合乎情理地有所发生,而不是在常理之外妄加增添,甚至画蛇添足反受其累。

互相映衬,处处掌握对比,这种方法是水墨人物小品画中常用的手法之一。当人、景、物层次变化较为丰富,而需表现的内容又必不可少时,则可以采用以简衬繁或以繁托简等互相对比映衬的办法处置。反衬通常是繁简繁、简繁简,局部的繁简又服从整体的繁简要求。处处对比则是指淡墨一侧必有浓墨相伴,干笔一侧必有润笔相衬。黑由白显、繁由简生、疏由密显、短由长生……大笔一侧由小笔见补;小笔触旁则由大笔触映衬;细线由粗线参照,大块墨色又有小块墨色比较;局部各有小对比;合成整体又有大的对比。如此等等,举一反三。

用墨的技巧,对于作品的成败,与用笔作用相同。墨色运用得宜,各种水墨效果——在墨稿中显现出来,因此应当尽量利用笔墨表达其变化,而不可死板地按轮廓勾填。从理论上说:用笔与用墨同时进行,用笔亦是用墨,无笔即无墨,无法生分。但用墨技巧毕竟在于如何巧施墨的浓、淡、干、湿。用墨有变化,便给画面增加了黑白层次的色彩感,即所谓“墨分五色”,说得就是用墨色应该设法分出多个色阶层次。墨法也就是水墨画中的用色法。

墨的基本变化无非是浓、淡、干、湿,浓淡与干湿互为联系。焦浓墨色易出现干渴效果;润湿墨色即指较淡、次淡的效果;其均与笔中含水量相关,同时也与不同种类的宣纸性能有涉。行家认为用墨之妙,在于用“水”。它的技巧只有在大量的练习中去体悟累积。譬如同是湿笔淡墨,含水较多或含水量饱满的笔,在纸面上写划时产生的效果便有差异,不但渗化开的墨迹大小不一,且渗水的痕迹也不尽相同。又如用破墨,由于施破时纸上原墨渍的干湿、浓淡度不一样,或用笔时速、缓不同,也会产生很不相同的效果。当然,不管如何用墨,都要保持墨色鲜丽滋润才好。

图一



图二

图三



(四)

一幅作品中墨色的浓淡变化，基本上可分成两种：一种是浓与淡的两极对比；另一种是浓淡的细微变化。如果将墨色由浓至淡、分出十个或更多的层次，那么墨色的变化就会很丰富。用墨的学问，全在“淡”中。不同的墨色具有不同的特点：浓墨醒目、有份量，易沉重，老辣，但也易产生生硬、枯燥之感。干笔易毛，易厚，易松灵，却易枯燥乏味。淡墨滋润，但易流于轻薄。湿笔湿润清新，但用笔也易肥



(图)一



(图)二



(图)三



(图)四



烂,把握不好易满纸墨猪,不好收拾。

一幅作品中,用墨要把握好主次关系,也就是说在一幅画中墨色团块面积的大小、聚散和深浅问题须要掌握适当。须要注意主、次部分的差别;也须要照顾作品内四周上、下、左、右的平衡关系。所谓墨色团块大小要有主次,是说团块面积应有大小区别,而不宜过于均衡。所谓墨的聚散要有主次,是说作品内各种小块墨色或墨点要有密集、有疏朗,而不宜分布平均。所谓墨色深浅要有变化,是说作品中墨的各个团块面积之间,且浓且淡,有主次,有层次,深浅注意拉开对比,谨防平板乏味。所谓墨色的平衡,是指作品内中墨色布局中的分配均衡问题。墨色的轻重以及分布的上、下、左、右各部份的位置,须要兼顾构成与呼应……,如此等等。

用笔用墨的目的,皆为表现对象和内容要求。这里所一一介绍的笔墨技巧,仅仅属一般方法。不同内容题材的画作,都需要画家依凭其特定需要去找寻各自特殊的处理办法和笔墨技法。有时为了某种需要,完全可以突破既有的框框和习惯技法,这是常有的事。那种不顾需要而片面强求形式、或死套某些一般规律的作法,是有碍于创作出特殊效果的作品。

水墨小品画的敷色

相对来说,水墨小品画上色的技巧比笔墨次要一些,但是请注意,实际上它并不太容易把握。敷色既可以使画面锦上添花,也可以成为水墨稿的破坏者。水墨人物小品用线来造型,平面的线条组织已将自然光下的明暗转换成平光现象,这就要求采用平光的色彩敷色方法,与线造型手法相和谐。

在水墨画中,所谓的平光色彩,实际上指的是“有浓淡变化的固有色”。这里所指的固有色,乃指物体固定不变的原有色彩;所谓浓淡,是说水墨人物小品画中的敷色不完全是平涂,而是根据需要变化浓淡。水墨画用色,一般用笔含水量较大,色彩追求淋漓渗化。其所以如此,是因为一则色彩必须与变化丰富的墨韵相谐调,再则它可以使物象的体积感和质量感得到加强。如果在水墨画中涂色太过死板,就可能破坏墨色细微变化的效果,对小品画来说,尤其如此。

通常情况下,水墨人物小品画多不涂重色,(彩墨没骨画法除外)因为重色可能掩盖破坏了原有墨色、墨韵。但是现代不少画家常反其道行之,或重彩、淡色兼施,或干脆重彩重墨。水墨画特重用笔用墨、尤其讲求墨韵,用色简单、轻淡,仅作烘托之用,以不影响墨的韵味为首要。而重彩画则要求用重彩的技法是兼有两者之长的巧妙结合,既有鲜明的色彩,又有细腻的墨韵。

水墨小品画中常有运用没骨技法者,单独用颜色以瓦笔画出。但不论是勾勒后的涂色,还是直接用颜色的没骨瓦笔,上色时都讲究用笔、而不能象刷墙一样涂抹,也不能象图案画那样填色;涂色用笔的方法,类似用墨法。尤其是在寥寥几笔的小品画中,用色运笔同样要求讲究准确,反之则会败坏画面效果。

色彩要处理的好看,一般的规律总还是离不开所谓的色彩冷暖对比和组织利用颜料明度的特点来进行。色彩在强烈的对比之外,会有很多较弱的无穷冷暖对比层次。色彩对比得强,以取鲜明夺目。但对比中如果不合谐,便会出现刺目的“火气”。因此对比中还需要用同类色来作调和呼应。所谓“火气”,是由于某种用色过分强烈和生涩,而与其四周不相谐调的缘故。

水墨画常常运用空白以突出笔墨和色彩。笔墨又作为画面的基本骨架,所以黑色和白色,是水墨画中不可避免的基本色调,我们在设计一幅画的色彩倾向时,必须把黑色白色都估计在内。在人物水墨写生创作中,一般情况是色彩的强度不可超过墨色的重量。至少在几处主要地方,总有几点浓墨镇压色彩。每一幅画,在以墨为主的基础上,用色仍要有主调;或倾向暖色,或倾向冷色。有的大面积冷色去衬托小块暖色;也可以大面积的暖色映衬冷色。用色的浓、淡、冷、暖,都要注意主从关系。

敷色用笔的总原则是:一方面按结构,一方面注意用笔灵活交错,不可过于死板。笔触要毛,不可太齐整。不然两笔之间,不易衔接。第一遍颜色涂上后,如有不妥处,可以乘未干前修改,但不要涂脏了。如果感到全部太淡了些可以得将干未干之时,普遍复加一次。敷色一般从表现对象的固有色(也可以是适当根据光源色、条件色、环境色)或中间色着手。用笔以、染虚实兼顾,适当留出空白,便于第二遍用色利用笔触交错和重叠去表现对象的结构、感觉和质量感。然后用淡色去晕开或连接未干的第一遍色,以增加敷色的层次、韵味和厚度。如有必要还可在第一、二遍色未干之时加重色度和加盖浓色,以补不足。肤色和衣着颜色不宜变化太多,也不能过于单调。关键部位着色尽可多样丰富,但要注意整体统一和谐调性。所用颜色总体有主色调,局部又采用对比手法,以耐看又和谐为好。

大胆落笔与细心收拾

水墨画在一般情况下要求一气呵成,小品画更是如此。它要求在一个画幅内,气势通顺流畅,要求笔笔相互连带,即所谓势脉相连,连绵不断。但是我们所说的一气呵成并不是要求作画时一笔到底完成,中间不能少停。其意思是下笔应该放胆挥毫,心无羁绊,自始至终,贯气有韵津。而非画一笔想一笔,细心有余,胆量不足。即使是那些巨幅繁密的作品、哪怕需要数月、累日者,但一经完成,也要保持其通幅的贯畅。

然而大胆落笔并非是不经谋划的信笔涂沫,真正的落笔大胆,是建立在心中有数、慎重把握又深思熟虑的基础之上的。表面上看,落笔似乎是漫不经心。但实际上,每一笔都是集中高度的注意力来画的。

作画落笔时,先将画作中的主要骨架,或主要部分,精致部分表达出来,而一些细小的刻划则留待第二遍从容画来。第一遍画完后,或画完某一部分后,要来一次小心“收拾。”因为大胆落笔中,难免有所遗漏或疏忽,甚至出现一些败笔误事,这是常有的事。“收拾”一下,也就是补救一下,充实调整一下。所谓充实调整,是由于第一次落笔时,因注意力集中在画面的整体以及大块的水墨关系、用浅的多样统一等首要问题上。而对某些局部细节,则需要放在第二步中去深入并继续完善。例如对人物头部五官细部的描绘、服饰花纹以及某些重要的而又细小的道具器物等等。所谓补救,是指在第一遍上墨时某些部分不够满意,或是因为墨色的浓淡未达要求、线条组合欠妥当、人

物形体尚不够确切,或画面出现多余的飞白而琐碎、零乱等等。

补救工作有时要乘末干时分立刻进行,以使补笔与原来笔迹触混溶起来。但有时也可等干后进行,使新增补的笔墨色彩,与原先的笔墨色彩合成清晰的层次,使人看了以为是作者有意为之并因为复加、渲染后使画面更为丰富。水墨画的工具材料性能决定了一笔落纸,大局既定,要作较大的调整补救几乎是不可能的。最好的方法是见机行事、顺势应变。有时则不假思索,形象自然而然从笔下流出,似不经意、实则精心,收放有度。

作品基本完成后,还要细心收拾一番。收拾的目的在于将已完成的各个部分,根据整体统一、局部服从整体、突出强化主体部分、弱化概括次要部分的原则进行。经过收拾过的画面,应当尽可能体现画家的创作意图。但是须要注意的是:收拾不要简单地理解为涂改。如果没有细心筹划的填改涂抹,只会使情况越弄越糟。这主要因为水墨画讲究笔法清新,墨色灵动自然,一经过给填改涂抹,容易出现死僵现象,变得墨色死灰板结,笔法滞腻,那就无可挽回了。所以说细心收拾,是要事先充分谋划,并对最后效果要有一个基本估计,通过收拾努力使败笔改得看不出来,或者说尽量得到掩盖而不明显。当然,收拾并不是对所有画面都一定有效。那些第一遍落笔就铸成败局,出现致命伤,那么即使有再好的想法,也难以挽救,只能重新再来了。

关于临摹

如前所述,学习水墨人物画主要是通过选型训练、笔墨技法训练和创作实践来达到目的,学习水墨人物小品画的方法亦然。事实上,不妨把水墨人物小品画看作是水墨人物画学习、研究的某种延伸物和附属品。但是由于水墨人物画的技能,从第一环节的如何观察表现对象起就具有与它种绘画全然不同的独特性。例如写生中将具体的真实人物对象平面化处理,线条关系的结构组合、概括、归纳,抽象的笔墨手段如何艺术化的运用、调遣等等。这些基本观念和表现手法,对于初学者来说,有一个接受和上手的过程。为了帮助解决好这个过程若干问题,除了正常的基本训练之外,临摹是一个很有效的办法。

选择好由浅入深、由简入繁的精品范本,或者效果清晰的印刷品,用以模仿、学习、揣摩摹本中的方法,可以帮助初学者较快地掌握作画方法。根据不同人的情况,选取具有某方面特长的某家某派作品临摹,是能够解决初学者掌握基本要领、进而熟悉水墨人物画的各基本要素的锁钥。此外,即使对那些已经入得门经的专业人员来说,临摹也是研究、分析、吸收各家各派艺术特点的好办法。学画的人,通常喜欢看有经验的人作画,一勾一勒、一顿一挫,从头看到结束,从局部的起始到整体的完成,从而得到具体的形象的了解与感受,这当然是学习的最好方法。但是这种机会对一般学习者来说不可能经常有,而且实际上也未必每次非要看原作者当场作画不可。有一定绘画经验的人,完全可以从作品上来研究和推断作画的前后过程、笔墨的技术处理和来龙去脉。这种研究是十分重要的,是向他人、向名家、大师学习的必要的本领,这种研究通常我们称之为“读画”。

古人或名家为了表现当时时代的生活内容而创造了各自的技法,我们利用和改造这些多年积累的经典技法还是远远不够的,必须还要有所发展,为表现现代人和现代生活创造新技法。临摹的第二个目的就是为了研究、分析、改造旧技法、创造新技法,同时通过大量的创作实践来咀嚼消化传统精粹,尝试并创造新的方法。

除了面对着原作临摹外,还可用默背的办法临摹。这就是要多观摩画展。当场不能临摹的就仔细看,把局部到整体的技法、形式、特点、气氛记录下来,或默记于心,回来背摹出来。这样可以迫使自己去认真研究分析,并且通过大脑储存达到领悟贯通的效果。

当然,临摹毕竟只是方法与手段,而不是学习的目的。

水墨人物小品画的创作与实践

几乎任何途径都可以介入创作,或者说创作的含意十分宽广。从严格意义上来说,任何一幅作品(包括小品画或习作)都或多或少地带有创作的成分。原因是即使在小品画和习作中也都渗透了画家的主观感觉和技艺方面的表达,这种感觉和技艺的表达从性质上来说同创作是没有区别的。但是这里所指的创作一般是指独立意义上的创作,哪怕是寥寥数笔的小品。创作首先需要确立命题,寻找和利用媒体和生活素材,这种素材既可以来自直接的,也可以是取自间接的。然后依次是构图、造型设计,最后是通过水墨技巧去体现并完成创作意图。一幅优秀的人物画创作或者是一幅优美有情趣的水墨人物小品画,都应当在绘画形式、造型、技巧、内涵等诸方面都达到相应的完美程度。即使不能做到各方面都达到相当水准,也应在某一方面,或某几方面以精良致胜。要达到这个目的,不经过反复的实践,几乎是不可能的。

人物小品画的特点是篇幅小,构图相对简单。少至一个人、一花一石,多至数人、多景多物,均可组成作品。小品画制作的时间短,无需耗费较长的时间,也无需过于苛求作画的环境条件。小品画的题材内容不拘,生活中的寻常故事、村野逸趣、童叟姑妯、世俗生活、民族风情以及诗情词意、典故轶闻、名人高仕、神话传说等等,皆可入画借题发挥。作小品画情绪放松、无需刻意雕琢,也有益于水墨人物画各种技法的演练、尝试。

由于水墨人物小品画追求赏心悦目的情趣、意味、格调,方法多变、形式多样,所以完全可以按照画家的主观意愿自由行事,没有程式框框,画无定法。因此,也就便于画家对各种新形式、新技法、新风格的试验和创造。因而不可轻看了小品人物画。从技术上说,小品画虽然风格各异,但却是一种练形、练笔墨的好办法。其独特的造型、取材、章法、笔墨、色彩、用水的规律,要求作画时具备造型概括、笔墨洗炼、章法多变,落笔肯定、技巧娴熟、思维敏捷,能够随机应变地利用偶然效果以及收拾败笔的本领。

理想的创作练习方法,是边进行基础技能训练边介入创作。例如进行一些连环画、插图、组画的创作练习,籍此加强基础造型、技能与创作三者的联系。因为基本功和技能的学问没有止境,不能说什么时候基础训练完成达标了,方可介入创作。基础训练的要求和创作的需求可以相一致,也可以完全不一致。创作中需要解决的多人物造型、空间层次、人景虚实处理、画面结构等问题在基础训练中未必能涉及到,这就需要以创作促进基础训练,以基础训练带创作。

作品目录

技法步骤(一)

技法步骤(二)

技法步骤(三)

技法步骤(四)

- | | | | |
|-------------------|----------------------|------------------|----------------------|
| 1.《汲水图》 | H68cm × W68cm(1992) | 19.《唐人琴瑟图》 | H68cm × W68cm(1998) |
| 2.《采莲图》 | H68cm × W68cm(1992) | 20.《唐人纨扇图》 | H68cm × W68cm(1998) |
| 3.《农家少闲日》 | H68cm × W68cm(1992) | 21.《元曲画意》 | H68cm × W68cm(1999) |
| 4.《高原风》 | H68cm × W68cm(1990) | 22.《元曲画意》 | H68cm × W54cm(1999) |
| 5.《杏花春雨江南》 | H68cm × W68cm(1993) | 23.《宋人词意图》 | H68cm × W45cm(1998) |
| 6.《误入藕花深处》 | H68cm × W45cm(1990) | 24.《水墨手卷·唐人诗意》局部 | (1999) |
| 7.《元曲画意》 | H68cm × W45cm(1988) | 25.《罗汉系列》 | H68cm × W45cm(1998) |
| 8.《罗汉系列》 | H68cm × W45cm(1988) | 26.《罗汉系列》 | H68cm × W45cm(1998) |
| 9.《罗汉系列》 | H68cm × W45cm(1988) | 27.《唐人诗意·听松》 | H68cm × W68cm(1996) |
| 10.《唐人骑射图》 | H68cm × W68cm(1992) | 28.《元曲画意》 | H68cm × W68cm(1998) |
| 11.《宋人词意图》 | H68cm × W45cm(1998) | 29.《四季·惊蛰》 | H68cm × W68cm(1993) |
| 12.《唐人游春图》 | H136cm × W68cm(1997) | 30.《四季·立春》 | H68cm × W68cm(1993) |
| 13.《王维诗意图》 | H136cm × W68cm(1999) | 31.《渔归图》 | H136cm × W68cm(1997) |
| 14.《元曲画意·耍孩儿》 | H68cm × W68cm(1999) | 32.《渔乐图》 | H68cm × W45cm(1996) |
| 15.《宋代词人·东坡词意》 | H45cm × W34cm(1999) | 33.《王维诗意》之一 | H60cm × W45cm(1994) |
| 16.《宋代词人欧阳修采桑子词意》 | H45cm × W34cm(1999) | 34.《王维诗意》之二 | H60cm × W45cm(1994) |
| 17.《宋代词人李清照一剪梅词意》 | H45cm × W34cm(1999) | 35.《唐人击鞠图》 | H136cm × W68cm(1997) |
| 18.《对弈图》 | H68cm × W68cm(1998) | 36.《唐人消夏图》 | H136cm × W68cm(1998) |
| | | 37.《唐人诗意》 | H68cm × W45cm(1998) |
| | | 38.《唐人合乐图》 | H68cm × W68cm(1993) |
| | | 39.《四季·吹黑管的女子》 | H68cm × W90cm(1995) |
| | | 40.《宋人词意》 | H68cm × W68cm(1998) |
| | | 41.《唐人击鞠图》 | H136cm × W68cm(1997) |

汲水图 H68cm × W68cm 1992



采莲图 H68cm x W68cm 1992



农家少闲日 H68cm x W68cm 1992

