

中国现代名家画谱

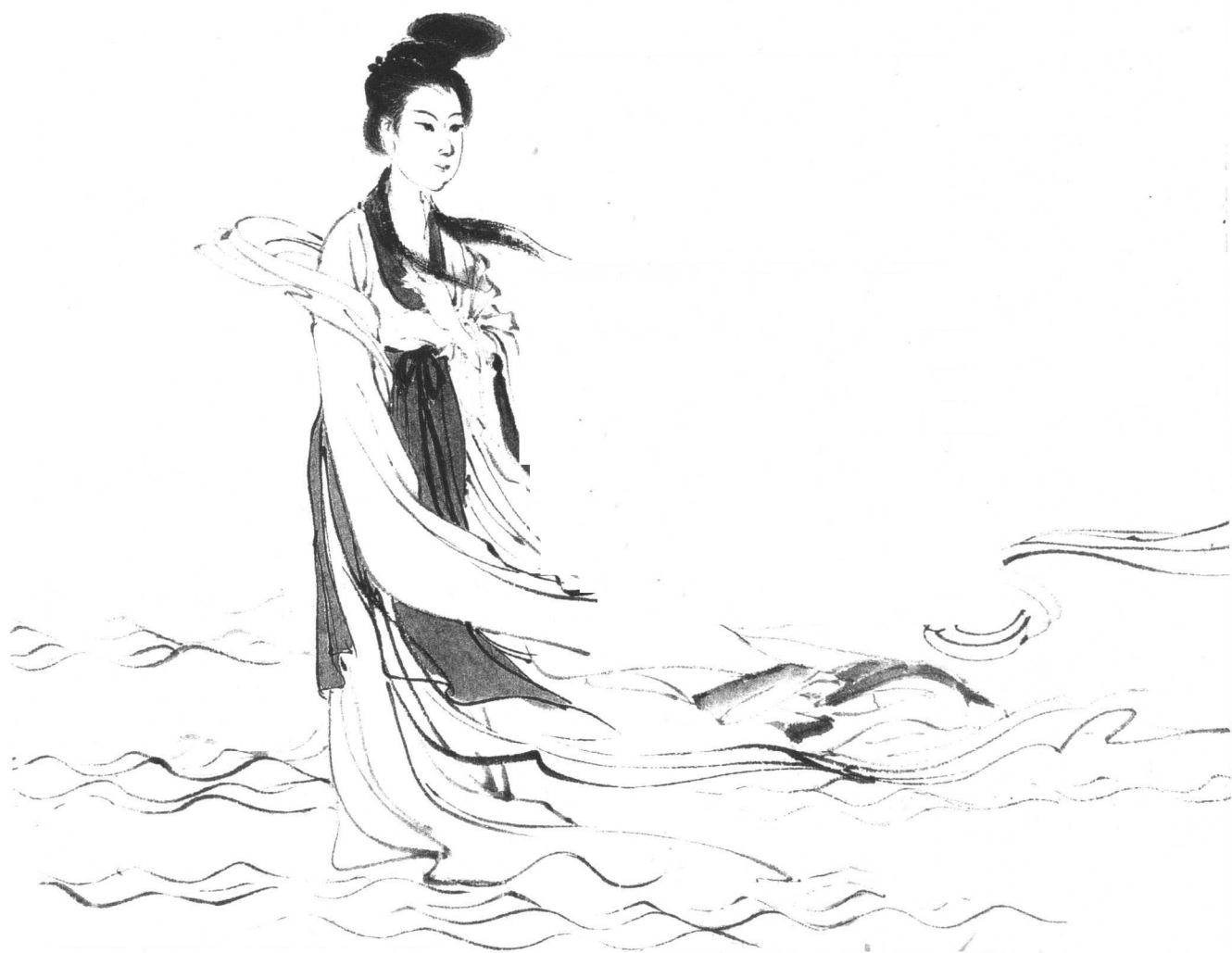
刘文治

刘文治画石松元并记



刘凌沧

工笔人物



中国现代名家画谱

总顾问:邵 宇

主 编:谢 云 刘玉山

编 委:张启亚 王荣宪

李文昭 刘汝阳

图书在版编目(CIP)数据

中国现代名家画谱:刘凌沧/郭慕文著文;曾景初编辑. 北京:人民美术出版社,1994.10(1997.6重印)

ISBN 7-102-01289-6

I. 中… II. ①郭… ②曾… III. 工笔画-技法(美术) IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 04262 号

中国现代名家画谱·刘凌沧

编辑出版: 人民美术出版社
(北京北总布胡同 32 号)

著 文: 郭慕熙

特约编辑: 曾景初

封面设计: 刘普生

责任编辑: 郭小凌

制版印刷: 北京利丰雅高长城印刷有限公司

发 行: 新华书店北京发行所

1994 年 10 月第一版 1997 年 6 月第二次印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 6

印数 20,000—40,000 册

ISBN 7-102-01289-6/J·1082 定价:22 元

编辑例言

一 《中国现代名家画谱》丛书遴选我国现代著名画家、专家真构，立其传作，传其技艺，授述绘画技理技法，为国内、外美术爱好者学习研究我国现代绘画提供珍贵的画艺资料。

二、丛书内容讲授画家风格之基础技法，条分缕析，循序渐进，由浅入深，由简入繁，使初学和研究者从中学习运用中西绘画不同的结构法则和表现规律。附以画家传略，以传扬画家风格特点，绘画心得经验，并收代表作品多幅，彩色印刷，供读者赏习。

三、丛书全三十卷，中国画分为现代人物、古代人物、仕女、仙佛、山水、界画、花卉、翎毛、草虫、走兽，写意工细并具；并收油画、速写、水彩、版画、粉画诸画种。一家一辑，富有创造性的老、中、青画家画艺共妍映，使我国现代绘画的发展面貌和时代特征都能在这部《画谱》中得到较为完美的体现，显示我国画坛优厚丰美神采。

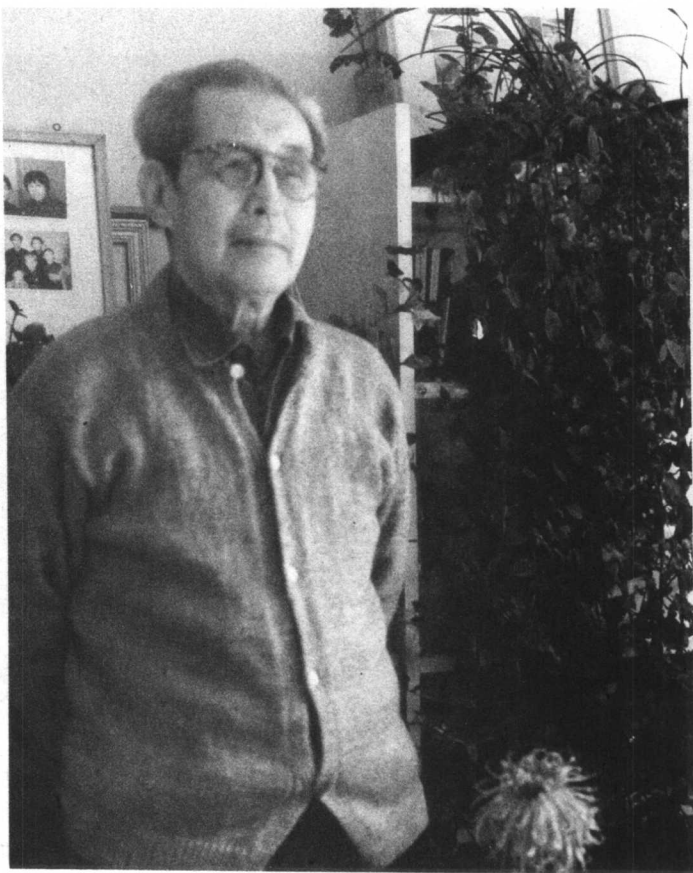
四、丛书以其精粹之辑，填补了我国现代绘画谱之空白，是我国现代第一部系列画谱丛书，集当代绘画之大成。希望本丛书的编辑出版能满足国内、外美术爱好者和从事绘画研究者的学习、参考、收藏之需。

序

即 序

中国家用画谱课徒传授画技，历来被认为是有效的方法。画谱的流传，宋元时期有宋伯仁编绘的《梅花喜神谱》和李卫《竹谱》，明代画谱种类渐多，清代的《芥子园画谱》更是一部流传至广，对中国传统绘画各科的基础技法，对各个画科的衍流、发展，有系统讲解论述，汇集了前人重要的美学思想，其画理、画法的系统性和完整性，是影响不衰的画法总集。借鉴前人编辑画谱之传，我们今天编辑出版这部《中国现代名家画谱》应是发展的必然。我们深切感受是，绘画在距《芥子园画谱》的今天，其表现领域确是发展了。观念的变异，新的审美追求，技法的创新，前画谱已不能完全适应今天的需要，为此，编辑出版一部反映现代中国绘画发展面貌的画谱，应该说是时代的需要。

依据自己传统文化，掌握时代脉搏，在努力寻求形成自己民族的特色，和走向世界的道路，我国的画家以浓郁的民族画风，充满自诩、自运的画法，并融冶中西，艺术语言以线为主要表现独具的画法，从文化心理、审美观念到形体、空间、色彩的表现上都为中国画（也包括西画）创造发展到新的高度，立于世界美学之林。以画谱传现代中国意味和东方特色的画风画格，是我国现代老一辈画家和中、青年画家的共同愿望。老一辈的画家创造了属于他们自己的创作方法和表现艺术技巧，并在他们的道路上取得了成就，富有创新精神的新一辈中青年画家沿着前辈的路，吟唱线的颂歌，色的芳馨。我们今天通过出版《中国现代名家画谱》，既是介绍有成就的画家技法、画风和艺术成就，也为他们立传传艺存芳，我想一定会受到广大美术爱好者和画坛的称善首肯。借此编辑出版之机，谨志序贺。



刘凌沧的艺术思想

曾景初

刘凌沧先生通过学习中西方艺术之后,总结出了四点:

1. 中国绘画“用线造型”,西方绘画有的也用线,但只作为体积的“分界线”,而中国画的“线”,则是在勾勒过程中和作者的感情融为一体,从线描的韵律中,可以看出作画的激情,还可以区分阴阳及形体质感。

2. 中国画的“重彩”与“水墨”,各尽其妙,为敦煌千佛洞及山西永乐宫的壁画,代表我国重彩绘画的特征,这些画是以线描勾划出形象,而傅色用铺垫法、渲染法、明快而鲜艳,摆脱自然色彩的束缚,富有动人的“装饰风”。至于水墨画,主要以墨代色,变化万千。这与西方的傅色方法有明显的区别,也别具特色。

3. 在构图上,中国画利用散点透视,无拘无束,比之焦点透视更便于发挥作者的主动和自由。

4. 在寄情寓意上,中国画与西方绘画也有区别。主题人物画在某些方面强调立意,是有共同之处的。但在风景、静物画上,西方的绘画则是对景写生,有不少作品,则是景描完了,画也成功了;中国山水花鸟画,无论写生也好,默写也好,预先是有作者的情意的,每完成一幅,总是多少有些寓意和意境,反映作者的感情,比较优秀的作品还有浓厚的诗意。这是中国画的突出特点。(以上是他生前我采访他时的记录)

用东洋西洋艺术与中国艺术作一番比较,结论总是“都不如中国画”。(此语引自潘絮兹《怀刘凌沧师》)因为他对中国画的长处理解得更深入,对于应



与蒋兆和、叶浅予等国画系同仁合影

当从西方绘画中借鉴哪些长处,也就更为明确了。

他在临摹古画、学习传统上认识到:学习遗产,是为了“古为今用”,运用遗产,是为了“推陈出新”。继承传统,是学习它的“表现手法”和浓厚的民族风格 and 民族气魄。

他感到近年来“变形”之风大盛,这虽是好兆头,但缺乏根基。他认为绘画的“变形”,应该是在一种形式风格有了稳固基础之后,艺术技巧达到极度纯熟阶段,提出更高一步的要求的必然趋势。但是,绘画形式的蜕变,亦应有它本身的酝酿发展、成熟的过程,更要注意艺术思想和艺术技巧;按照有程序的发展进程即“阶梯性”,尤其不能脱离民族传统。他举了陈老莲、齐白石、毕加索为例。

陈老莲临摹李公麟《七十二贤画像》,闭户摹十日,尽得之,然后再摹十日,全不似。尽变其法,易圆以方,易整以散。

齐白石三次变法,是在学习石涛、八大、吴昌硕之后,开始变的。

毕加索青年时期有极好的写实功夫,造型是写实的,称“蓝色时代”。到1910年“尼格罗时代”,受黑人图腾影响,开始走入“变形”,蜕变为“立体主义”。后因一般群众难以理解,到1922年进入“希腊雕塑时代”,造型又趋写实。到1937年,创作《格尔尼卡》,才真正走入形体革命。这样由写实到变形,由变形到

写实,经过多次变化,才形成他晚期的风格。刘凌沧先生认为“变形”不要来得太突然,如今我们忽然转入西方的近代流派,从逻辑上讲,是讲不通的。(《人物画技法的演变》摘抄)

可见刘先生一生在创作上和理论上取得很大成绩,是经过他的艰苦学习、深入探索而取得的。

刘凌沧在博览画史画论之后,认识到人类物质和精神文明的发展,无不以人为中心,认为只有人物画,才能反映生活中及历史上的重大题材,从而确定人物画为主攻方向。

他认为“艺术的民族形式,是劳动人民智慧的结晶,是苦心孤诣的创造,既不是一朝一夕形成的,也不是‘一刀切’可以斩断的”。……“艺术的民族风格是人民才智在‘美学’上的天然流露,他们把生活间的美的事物经过加工、描摹、概括提炼,用艺术手段表达出来的,记录了自己的历史,丰富了自己的生活,正如丰子恺所说的‘有生即有情,有情即有艺术,故艺术非专科,乃人生所本能,艺术无专家,人人皆先知也’。”(《人物画技法的演变》)

刘先生引用唐张彦远《历代名画记》说:“古之画或能移其形似而沿其骨气,以形似外求其画,此难与俗人道也。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。”又引五代荆浩《笔法记》中:“画者画也,度物象而取其真”。“删拨大要,凝想形

物”。又引明唐志契《绘事微言》：“山性即我性，水情即我情”。得出我国绘画思想的核心：(1)气韵生动，(2)以形写神，(3)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。(《人物画技法的演变》摘抄)

他认为文人画与作家画各有优点，并指出：

“其实文人和作家画各有千秋，偏重任何一方，都失之偏激。

文人画和作家画，前者富于文学修养，技巧的造诣稍逊，后者的技术纯熟，学识往往不及前者。

“文人画的特色在于富有诗的情调，多是发挥文学的蕴藏，写出自己的个性，……富有清新的趣味，但每于‘性之所至’，是抒发感情的东西。作家画和文人画异趣之点，清新的成分稍差，却是画道传统的正宗。他们富于绝顶的天资，更有真实的功力，形成一种有规律的技术，为繁复谨严的历史画，文人画家只能望尘却步。这又非写胸中逸气的一派所能办的。”(薛永年《桃李不言，下自成蹊》)

刘先生极力提倡艺术家要多读书：

“我认为绘画一业，除基本功之外，更重要的是一般文学艺术常识，知识广博，作出画来才禁得起看。古代画家如唐伯虎、文徵明，清代扬州八怪以及近代之徐悲鸿、叶浅予……等，均有广博的文艺修养，才能有今日的成就。即不才为老朽，年轻时虽没有深造的基础，我十九岁到北京后，每日除学画而外，勤于读书。在中南海住的时候，每晚间均读书到夜十二点后才睡觉，即令八十马齿，每天都读几千字的文章。古语云：“学如逆水行舟，不进则退”。这话有道理，……”。(《给锡珊侄书》1986.12.2)

刘凌沧常用印章



刘凌沧



凌沧



刘凌沧画



悟已往之不谏 知来者之可追



凌沧七十后作



刘凌沧名恩涵书画印

刘凌沧画论摘抄

——摘自刘凌沧著《中国古代人物画线描》

曾景初摘抄

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都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纪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迹记录下来，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，雕塑也出现了。陕西咸阳秦始皇陵出土的兵马俑，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古老文明的光辉，两千多年以来，经历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、心理状态有着密切的联系。例如，我国华北是一片大平原，褐色的土地，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，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，

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”。明代画家唐志契说：“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（一）气韵生动，（二）以形写神，（三）感情移入。画家作画，不是对物象作纯客观的描摹，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，《大闹天宫》、《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）都可作素材为我所用。

中国画的线描与造型

一 中国画为什么要用线造型

要表现任何一种物象，如人物、屋宇、山水、林木以及一切大自然景物，最明快，简捷的手法，看上去给观众一种最清楚明确的感染力，莫过于线描。

造型的基本要求，是准确地反映对象，充分地表达内容，给观众明确而强烈的印象，而中国画用“线描”表现物象，最容易被人们理解和接受的，最具有自己的民族特点，于是，“线描”便成为中国画技法最基本的方法。

原始社会的艺术，最初是用石片在土壁上画，发现了铁以后，用铁器在石壁上画。像西班牙洞窟中画

的野牛,之所以画得那么凶猛生动,由于它是原始民族在与大自然的搏斗(包括与野兽的搏斗)中得以生存的记录,原始民族把人和野牛生死搏斗时紧张的刹那用全部感情移入画面,在于表达战胜野牛的胜利。内容决定形式,而不是先有了什么技术再去画野牛。由此可见,绘画是激情的产物,而不是单纯凭技法的东西,我们学习技法,要以这观点为前提。

四五千年前,我国仰韶文化时期的彩陶,上面画的人面、鸟兽、鱼类的图形,都是用朴素而稚拙的线条组成的,却给人一种强烈的印象,可以说是我国初期的“线描”艺术。

正式发现画面用线造型的作品,是1949年在湖南省长沙楚墓出土的晚周帛画《夔凤仕女》、和1973年长沙楚墓发现一幅战国帛画,造型生动、线条劲健,证明那时已采用毛笔作画,而且已经达到相当高的水平。由此可见,用线造型,在战国时期已形成我国自己的绘画体系。

二、要批判地继承和发扬优良传统

公元四世纪,东晋画家顾恺之用“春蚕吐丝”的笔法创造了“游丝描”。圆润细劲,把人物形态刻画得非常生动。到了五世纪北魏有曹仲达,八世纪唐有吴道子的“线描”,有“曹衣出水”、“吴带当风”的美誉,那就不仅仅用线描画出轮廓,并且体现出了“节奏感”和“韵律感”了。

唐代的张彦远在他的《历代名画记》中,赞美吴道子的画说:“吴之妙笔才一二,像已应焉,离披点画,时见缺落,此虽笔不周而意周”。又说:“意存笔先,画尽意在”。

张彦远对吴道子画的评语,表明吴道子的用笔,早已具备了“成竹在胸,纵横捭阖”的概括能力,他的线描,达到了高度成熟的阶段。

宋代的郭若虚在他著的《图画见闻志》论画衣纹用笔的一段说:“画衣纹有重大而调畅者,有缜密而劲俭者,勾皴纵掣,理无妄下,以状高、侧、深、斜、卷、摺、飘、举之势。”把线描技法勾勒衣褶的各种手法,已经阐述得非常详细。

这就表明,当轮廓线勾出来之后,物象的神态已经包含在线描之中了。即使是重彩人物画,不论它的色彩如何绚烂,莫不取决于线描造型的成败。

中国画论的著者把线描造型称做“骨法用笔”,(见南齐谢赫的《六法论》)象盖房子,先有栋梁屋架,再砌砖铺瓦。线描既成,物象已立,赋色随之,这就构成了我国绘画明显的特征。

时代前进了,在伟大的社会主义新中国,我们的绘画,必须是体现出社会主义的、具备新的民族风格的新中国画,而这种新的民族形式的形成,就需要有批判地有分析地继承优秀的民族传统。学习遗产是为了“古为今用”,运用遗产是为了“推陈出新”。

继承传统是学习它的“表现手法”和“技法诀窍”,求得在新时代的“中国画”中,显示出浓厚的民族风格和民族气魄。这除了通晓传统绘画理论和技法之外,别无其它的途径。

三、用线造型,以形写神

用线描造型,要做到充分地表达内容,合理地安排形象,鲜明地突出主题。因此,就必须熟练地掌握“线描”技法,才能担当这项任务。

社会生活在不断前进,新事物在变化无穷,就以“线描”技法而言,也需要不断地推陈出新与时俱进。中国画的“线描”,对于描写对象有它严格的要求,它不仅是面对着物象“画框框”。因为对象的质感、量感和运动感,都要借助于从物象结构出发的线描表现它的神态。物象不同,线条的笔触也就随着而变化。中国画家巧妙地运用笔触的长短、粗细、浓淡、干湿、刚柔、疾徐、虚实等等不同笔法,适应各个不同特征的物体要求,于是不同的线描就依据不同的物象创造出来了。中国画中的“十八描”(十八描的名称见于明代邹德中著的《绘画指蒙》:一、游丝描;二、琴弦描;三、铁线描;四、行云流水描;五、蚂蝗描;六、钉头鼠尾描;七、混描;八、钁头描;九、曹衣描;十、折芦描;十一、橄榄描;十二、枣核描;十三、柳叶描;十四、竹叶描;十五、战笔水纹描;十六、减笔描;十七、柴笔描;十八、蚯蚓描),就是古代画论作者依据各代的人物画家作品中不同风格和不同的笔法总结出来的名称。应该说明,“十八描”的表现形式属于古代画家描写古代人物的不同风格的产物,只能供给我们今天练习线描的参考和借鉴,而不能照搬,要在传统的基础上,创造新形式的线描。

四、局部和整体的关系

局部和整体的关系,是表现画面物象完整性的必要前提。这种技巧,在西洋绘画上称为“素描关系”,而中国画则全凭各种线描的组合来解决。

画一个人,则是由头部、躯体、四肢组合而成,而头部最需要。一张构图则由许多人物的组合而成,再加上屋宇、树木和配景,这些人物,又有主体人物和

陪衬人物之分,而以主体人物最重要。这就需要作者运用艺术上的手法加以处理。倘若忽略了局部和整体的关系,不注意它们的宾主、大小、前后、深浅、虚实,势必陷入画面平板,主次不分,不相统属的现象。因此,作者在下笔之前,要有“成竹在胸”、“掌握全局”的概括能力。表现一个人物的线条,要强调“运动感”和“整体感”,一条粗线和一条细线视觉上就不同,粗线明显、细线模糊;如果平铺直叙一律对待,势必造成画面平板的现象。因此,作者就要经过思考去粗取精,去伪存真的加工,解决好线描上的局部与整体的关系,才能达到尽精刻微、气韵生动的效果。

五、人体动作和衣纹组合的关系

由于外部肢体的动作,才形成外部衣褶的组织,外部衣纹是由内部动作显示出来的,不是无缘无故出现的。不明白内部人体的结构,便不能恰当地表现外部衣褶,衣服附着于不同人物的实体,因之出现了外部不同的衣纹组织规律。我国古代民间艺人(即画工)总结出一套画人物的“口诀”,如“文人一颗钉,武将一张弓”,用以表现不同人物形象的特点。画一个文人,由于长期不劳动,又受到封建礼教的拘束,形成身条垂直,像一颗钉子。画武将,由于武人锻炼武功,身体魁梧,腹部凸出,臀部后突、剑拔弩张,像一张弓的形状(参看宋人《八十七神仙图卷》前部武将的造型)。这一口诀言语虽似简单,却很形象。又如前面说的“吴带当风,曹衣出水”,也是古代画论作者依据吴道子和曹仲达表现人物线描的特殊风格总结出来的形容词。

光线照射在物体上面,由于物体的质地不同,因而呈现出不同的质感。人体有毛发骨肉的区别、衣服有单、夹、皮、棉的区别,物体有铁、木、棉花的区别,怎样用线描表现这些物体不同的质感,这从来是中国画派极为重视的问题。尽管这些复杂的物象不完全取决于线(还有渲染、皴擦等技法),而它的基本结构则是用“线”组成的,这就有待于作者深入观察细心体会,再不断地锻炼、不断地创造,才能描写出不同的质感和不同的特征。……

一般地讲,质地硬的,线描要勾得坚硬些,质地软的,要勾得柔一些。画一台机床和一团棉花就不一样,分量重的要实,分量轻的要虚。

画衣服,单衣褶少,线条长一些。画棉袄,由于絮和棉花,凸凹不平,用短曲线才表现得更好。画毛织品勾勒中间以干擦,画绸缎则宜光滑利落,用笔要光。然而中国画的线描要灵活运用,不能被上述的框

框所局限,不同的画家有不同的表现手法,随机应变,了无定则。总的要求,作者要在自己的创作实践中增强线描的表现力,求得恰如其分地表现自己创作中所需要的形象。

六、运动感

“运动感”,在中国画里很讲究,抓住“运动感”,感染力就强,否则就显得呆板。

画人物,面部的表情,是由于思想感情内心世界不同变化,如喜悦、忧虑、愤怒、安闲等等表情而显露出来,这些面部表情的出现,也是肌肉、眼神、双颊、嘴角的“运动感”,真是瞬息万变,十分微妙,不同的年龄,不同的职业,不同阶级的人物又流露出不同的外貌。画家要抓住这动人的“瞬间”,确实不容易,要想达到深刻而完美的境界,除去靠作者深入细致地观察对象面部特征之外,就要掌握十分熟练的技巧,用准确而快速的“线描”,把刹那间动人情态的瞬间画下来,除了作者具备“应物象形”的表现能力——如速写、素描、默写等技巧之外,细致的观察力和丰富的想象,更起着决定性的作用,而这只能在创作实践中去锻炼提高,不是短暂的时间能够掌握的,我国古代名画中,善于刻划这种动人情态的作品不少,如五代顾闳中《韩熙载夜宴图》、南宋梁楷的《十六应真图》、《六祖砍竹图》、元代的永乐宫壁画,这些画面上的人物形象,有的严肃,有的闲静,有的暴烈,作者运用他们熟练的妙笔刻划出来的人物的内心世界,不同的身分和不同的性格,很值得我们研究和抓住人物面部的运动规律,才有可能做到传神和形神兼备的境界。

画衣服,同样要注意“运动感”。

由于人体的动作快,衣褶的变化也随着快,作者要有敏锐的观察力和准确的分析力抓住这些特征,快速动作出现何种形式的衣纹,缓慢动作出现何种形式的衣纹,作者要找出它的规律来,我国绘画史中常讲的“吴带当风,曹衣出水”说法,便是形容作者画衣纹的风格特征。

人物的动作,全靠衣褶的构造表现其动势,熟悉描写衣纹的规律,对于创作人物画十分必要。

上面讲了外部衣褶的形成,取决于躯体内部的动作(内在运动)。但衣纹还有外力关系,如冒着大风走路的人,衣服被风一吹,所形成的飘摆姿态和静止的衣纹便截然不同,描写时要把内部动作和外力关系结合起来。配景中的树木,也要服从人物的动势而决定其方位和气氛。

七、运动与整体感

画人物的动势,要注意以下三种条件。一、方向、二、快慢、三、强弱。例如衣服的带子,被风一吹,飘在空间,就要用快速而倾斜的线条才显得有轻飘飘的感觉。画静止的物象,下笔要慢些,随着人物的动态,线描本身要有粗细曲直等变化,粗的部分表示暗面,细的部分表示亮面,但要紧密与内容相结合,又要考虑到形体、质感、运动的三结合,用线描表达三者的统一关系,要做到有机的关系。只有这样,才能充分地刻划所要表现的对象。同样要求作者“去粗取精,去伪存真”,进行集中、提炼与概括的工匠加工,以做到内容与形式完美的统一。

人物画的体面关系,很复杂,这里包括局部和整体的关系,两者必须处理得恰当。搞创作,如果把所有的细节都加上去,势必形成满纸线条,平铺直叙,弄得“谨毛而失貌”,就要出现画面分散的缺点。作者必须深刻地抓住描写的主题,对画面上的一切事物,要经过严密地安排和取舍,形象务求鲜明、生动、主次分明,这样才有可能突出地表现主题,充分地运用技法,创作出具有社会主义内容的、完美的民族形式的感人的人物画。

艺术是一种艰苦的劳动,不花费大量的劳动,就不能获得完美的效果。学习理论是必须的,但通晓了理论之后,更重要的在于实践。毛主席在《实践论》中告诉我们:“一切真知都是从直接经验发源的”。只有经过勤学苦练,才能逐步地提高思想,获得真知,政治思想和艺术思想提高了,艺术技巧才跟得上。实践、认识、再实践、再认识,(毛泽东:《实践论》)是我们艺术工作者一定要遵循的道路。

中国画的构图

构图,在绘画创作中占极重要位置。著名的“六法论”中,有一项是“经营位置”。唐代张彦远说:“经营位置,则画之总要”,明代李晔说:“大都画法,以布置意匠为第一”。他们所指的都是构图。一幅画的成功与失败,往往在于作者对于画面构图的处理手法是否与主题内容所要求的艺术境界相谐调。

中国画构图的手法,非常丰富,特别是处理形式与内容之间的关系,历代画家有卓越的典范。……

现以古代名画四幅为例:第一幅是宋代赵伯驹的《汉高祖入关图》故事内容是描写刘邦和项羽协力

灭秦中的一段史实。为了先攻下秦都咸阳,刘邦不择手段派兵把住了函谷关,挡住了项羽西进的道路,刘邦从黄河的南面,先攻下了咸阳。……

这幅的主题是汉高祖入关,因此,画家把画面最明显的地位让给刘邦,这是突出主题的手法,故事的整体是“楚汉争”,远山丛中的楚军火速前进,衬托项羽不肯落后,要和刘邦争夺秦土的意图,但项羽军在这幅画面上居于一个陪衬地位,所以画在远方。楚军的地位和楚军的前途让看画的人自己去想象,在构图法上讲,这是“宾主关系”。

在刘邦的上方棧道上,汉军源源而来,说明汉军充沛的实力。远方山势大开,和右方深谷比起来,用山水画构图的术语来说,叫做“开合关系”。

中国画的构图,常用“鸟瞰法”,所谓“鸟瞰”,意味着画者站在较高的“停点”看景物,这样可把广阔的景物,一览无遗。这种表现手法我们又称为“以大观小”。

中国画的“视点”往往不固定在一定的位置,一般称为“散点透视”。画家创作时不受“视点”、“视平线”的局限,依据画家表达主题内容的要求来组织画面构图。好比游山,远近高低,随走随看。美景尽收眼底。这种表现手法,又称为“移动透视法”,张择端的《清明上河图》和王希孟的《千里江山图》也用的这个手法。

第二幅是传为宋代陈居中画的《胡笳十八拍》,画的内容是描绘蔡文姬归汉的故事。……采用了鸟瞰式,突破了透视上的限制,不仅把“不可能”变为“可能”,而且表现得非常生动自然,看起来很舒服。……

第三幅是《韩熙载夜宴图》,作者顾闳中,五代南唐人。这幅画是画家到韩熙载家里观察他的浪漫生活后画出的,是一幅具有写实精神的作品。这幅画把夜宴情节分为五段来描写,第一段:宾客云集在韩熙载家里,……第二段:酒宴已毕,宾主离席娱乐歌舞,……第三段:晚宴完了,……歌女们围绕在韩熙载的周围谈话,……第四段:宾主余兴未尽,让歌妓们吹奏一段曲子,……第五段:乐曲吹奏完了,……韩熙载握鼓槌伫立,似乎仍有余兴。

人们可从《夜宴图》的二、三两段看出,作者对人物和道具的安排,手法何等高妙。第二段的歌舞场面,作者为了突出地表现人物的动作,完全舍弃了背景,只画出主体人物活动的姿态。这种大胆的突出主题,舍弃多余的背景,是中国画构图的特点之一。最巧妙的是作者把第三段韩熙载休息的场面用两张床

榻接上去,既照顾到全卷体例的完整,又照顾两段衔接的关键,可说是“天衣无缝”。第三段和第四段衔接之处,只用了一扇屏风又明快的解决了问题,这是何等高明。

这种手法,叫做“连续构图法”。它是我国绘画构图的优良传统。从“武梁祠”汉画到顾恺之的《洛神赋图》都运用了这种手法,六朝隋唐就更加普遍。……

第四幅《朱云折槛图》,这是一幅宋画,描写汉成帝时,奸臣张禹恃宠弄权,朱云犯死进谏,语斩张禹。……

这幅的构图,运用了“三角规律”。所谓“三角规律”就是多种多样的平三角、直三角或斜三角。如何安排,在于画家的灵活运用。我国古代称三角为勾股弦,直角为勾股、斜边为弦。清邹一桂在《小山画谱》中说:“布置之法,势如勾股”,就是指“三角规律”而说的,这样的构图可以打破平板单调,使得画面更加生动。

其次,我国画家描写物象,注重“奇”、“偶”的关系,所谓奇、偶,即单、双数:画树一组,常画三株或五株,画人常画三人或五人,从《折槛图》中可以看出,朱云的一组是三个人,汉帝的一组是五个人,辛庆忌一组是一个人,都是奇数。这样可以避免板滞。

中国画构图中的另一规律,是“从不平衡中取得平衡”,《朱云折槛图》中第一组人少,第二组人多。但整体看起来,第一组的分量却压得住。说明这种规律最好的例子,是用秤东西作比喻,秤盘部分东西很多,秤砣部分很小,虽然两面轻重不同却能取得平衡。

上述构图“对称”和“平衡”的关系,现在说“正局”和“偏局”的关系,这出自沈宗骞的《芥舟学画编》中的“画有偏局正局之分”,所谓“正局”就是把主体物象画在正中,偏局是把主体物象画在画面较侧地位,据个人体会,画家安排物象采取偏局的手法居多,凡是名作大多采用“偏局”构图。这可使画面有变化,而不致呆板、平淡。当然也有运用“正局”的情况。如画贵族的“行乐图”和“灶王爷”、“九头佛”之类,都采用平衡、对称的构图,把人物摆在正中,这是属于民间美术的技法,其中含义是为了供奉、礼拜、藉以增强庄严的气氛。同时也含有求福的意味,按我国的旧习惯,好事要成双,如“和合二仙”、“四季平安”、“八仙庆寿”等等,而对称的构图,可以强调装饰风,增强美感。

绚丽与柔媚衬托的色彩特点

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:

春山淡泊而如笑,夏山苍翠而如滴;

秋山明静而如妆,冬山清淡而如睡。

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。

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。

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,就画不出好画。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《虢后行从图》,五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》,明唐寅的《孟蜀宫妓图》、仇英的《百美图》等。壁画名迹如敦煌千佛洞,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,及对比强烈的

“装饰风格”。和水墨淡彩不同,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。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,反而觉得秀润绚丽。把山峰上渲染的石膏石绿,用得十分谐调,山光水色,苍翠欲滴,气象悠远,可称为工笔重彩的杰作。

重彩绘画,处理色调,亦不容易。我们知道,色与色之间,处理不当,容易发生“光晕”的现象,倘若对比关系处理不好,容易把色彩的明度抵消。例如红与蓝并列,远看有紫色的感觉,而不是纯红纯蓝的感觉了。我国古代的重彩画家深通这一原理,他们在两种原色之间,加上一道白色,用以消除强烈色彩之间的

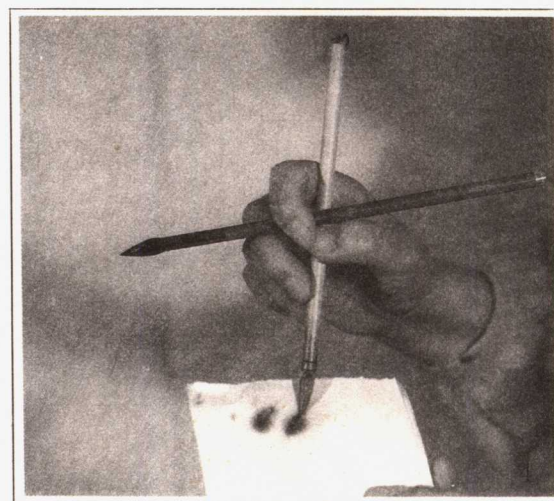
反射作用。又善于运用“邻接色”,使硬色(如石膏石绿朱砂等)化为调和。大红大绿并列使用的场合是常有的,如“红”与“绿”之间,如一道“白”色,把二者间隔起来,这一处理,既不发生“光晕”,又使红绿两色更加鲜明。

古代画家,善于运用色彩情调烘托主题,王希孟的《千里江山图》的青绿调子,倾向于冷调,顾恺之的《女史箴图》多用红、橙、黄色,倾向于暖调子,这是画家依据主题思想的需要,为了增强作品的感染力而加上去的。……

上述这些绘画的表现形式与它的绘制技法,是千百年来,我国劳动人民智慧的结晶,经过艰苦劳动创出来的文化财富,我们要把它继承下来,加以发扬光大,推陈出新,作为新中国绘画创作的宝贵借鉴。

(曾景初摘抄)

工笔重彩人物画法



渲染用笔法

“渲染”一般都是一手用两支笔(图1)。一支笔蘸颜色、一支笔蘸清水、一支夹在食指与中指中间,用时靠拇指来调节、将原笔从中指和无名指之间推上夹住(图2)同时将另一支换下(图3)如此上上下下、运用自如,这种一手用二笔的方法,在画工笔来说,是首先要学会的,因为来得快、又方便、又省时间。如果放下色笔再去拿水笔,既费时间、又妨碍着

色,因为有时色笔涂在纸上要赶快用水笔烘染开,不然停的时间过长,颜色就烘不开,而留下痕迹,效果很不好。在渲染时如笔含水,色过多,需要它干一点时,就用生宣纸头吸掉些(图4),以宣纸来掌握笔内的水分是比较好的办法。有的初学者把水笔和色笔乱甩,是最坏的毛病。还有人用嘴吸笔内的水分,也很不卫生,不可取。



老人头像画法(矾纸)

一 首先将纸蒙在打好的稿子上面,照透过来的影子勾线,勾时要用新墨、用中锋,下笔要稳、准,行笔要慢、不要慌,但又要注意用笔流利生动,切忌死板,勾线时要注意质感。如勾胡须(图1)要有飘逸的感觉,这就又不能受稿子的约束,以防板滞。用墨的深浅要根据所画对象内容而定,如勾头巾用重墨,

而面部是肉色的,就要勾淡墨线,关键的地方要画准,如眼、鼻、嘴等处,不能有一点草率,否则就效果不佳。勾完墨线后开始着色,先用很淡的洋红水染颧骨部位,四周用水笔染开(图2)。再以赭石为主,少加硃磬、藤黄,花青,成老人的肉色,加清水调匀染面部凹凸部位(图3)。用以上的颜色加少许白粉及适量的水调匀罩染整个面部(图4)。



二 淡墨染发、须、眉、眼等，要注意四周染虚，尤其注意贴近肌肤的发根部位，由深到浅、使其自然消失，眼角处也是如此染法(图5)。以淡墨线勾发、须、眉(图6)。以赭石为主少加胭脂，用细笔提勾面

部轮廓及鼻梁。硃磬点唇(图7)。用中墨勾发、须，然后在重点处勾几根重墨线，再用胭脂染下唇，最后以花青罩头巾(图8)。