

工笔 GONG BI RAN MO 染墨

辽宁美术出版社
LIAONING MEI SHU CHUBAN SHE

李蒸蒸 著

1

GONG BI RAN MO GONG BI RAN MO GONG BI RAN MO

GONG BI RAN MO
LI ZHENG ZHENG ZHU
LIAO NING MEI SHU CHU BAN SHE

工 笔 染 墨

李蒸蒸 著

江苏工业学院图书馆
藏书章



辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

工笔染墨/李蒸蒸著. —沈阳: 辽宁美术出版社,
2002. 11

ISBN 7-5314-3014-2

I. 工... II. 李... III. 工笔画—墨法
IV. J212.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 076779 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 毫米×1194 毫米 1/16 字数: 55 千字 印张: 6

印数: 1—3 000 册

2002 年 11 月第 1 版

2002 年 11 月第 1 次印刷

责任编辑: 方 伟 吉连奎

责任校对: 刘 英

封面设计: 李蒸蒸

版式设计: 李蒸蒸

定价: 40.00 元

A close-up, black and white portrait of a man with dark hair, looking directly at the camera. He is resting his chin on his right hand, which is partially visible. The lighting is soft, highlighting his facial features.

艺术简历

GONG BI RAN MO · YI SHU JIAN LI

李蒸蒸，山东莱州人。1997年毕业于鲁迅美术学院国画系并获文学学士学位。他的国画作品被中国文化部、中国艺术研究院、中国诗书画研究院、鲁迅美术学院等单位收藏。作品曾先后发表于《美苑》、《美术大观》、《国画家》、《美术》、《荣宝斋》等专业刊物上。他现为中国美术家协会会员、中国同泽书画研究院理事、辽宁中国画研究会理事、辽宁风景画研究会常务理事。沈阳大学师范学院美术系讲师。

1995年《鸟鸣林更幽》获“全国大学生书画作品大奖赛”专业组金奖。

1996年《班禅坐床》获中国艺术研究院主办的“中国佛教文化书画大展”一等奖。

1997年《雪域佛光·第十一世班禅出巡图之一》获中国美协主办的“首届全国中国画人物画大展”优秀作品奖。《黄土秦腔》获中国文化部社文司、港澳台司主办的“迎接97香港回归中国书画作品大奖赛”铜奖。《江南印象》获辽宁省美协、吉林省美协和黑龙江省美协联合主办的“‘东北风’东北三省国画联展”大奖。《竹林七贤》获中国文化部艺术局、中国艺术研究院、中国美协、中国书协联合主办的“世界华人书画展”金奖。

1998年《不尽天香醉瑶台》获中国文联、中国美协、中国书协联合主办的“1998年金彩奖牡丹杯新人奖”优秀奖。《故乡云》获中国美协主办的“‘中亨杯’全国书画大展”金奖。

1999年《弹指一挥间》获中国美协主办的“毛泽东诗词创意美展”银奖。《绿色·安宁》获中国美协主办的“全国第二届花鸟画展览”金奖。《和风》入选中国文化部、中国美协联合主办的“第九届全国美术作品展览”。《熏风》获中国美协主办的“庆祝建国五十周年暨迎接澳门回归全国美展”银奖。

2001年辽宁美术出版社出版专著《二十一世纪名家技法系列丛书·写意虎技法》

2002年《晨曦》获辽宁省美协主办的“纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表60周年全国美展·辽宁展区”金奖。《绿云》获中国美协主办的“2002年全国中国画作品展”银奖。《秋声》获中国美协主办的“全国第五届工笔画大展”金奖。

目 录

第一章：工笔山水画的染墨

第一节：传统工笔山水画的特色	1
第二节：树的工笔染墨技法	2
第三节：山石的工笔染墨技法	6
第四节：青绿山水画中的染墨技法	8
第五节：水、云的工笔染墨技法	14
第六节：都市风景画创作中的染墨技法	15
第七节：研究和掌握工笔山水画染墨技法的重要意义	16

第二章：工笔人物画的染墨

第一节：传统工笔人物画的特色	17
第二节：当代工笔人物画的特点及发展趋向	19
第三节：工笔人物画染墨前的白描表现技法	21
第四节：工笔人物画创作中的染墨与染色技法	23
第五节：兼工带写人物画中的染墨技法	27

第三章：工笔走兽画的染墨

第一节：传统工笔走兽画的特色	31
第二节：工笔走兽画的染墨技法	33
第三节：工笔走兽画创作中应注意的若干问题	42
第四节：“以虎观虎”的美学命题对表现工笔走兽画的重要意义	51

第四章：工笔花鸟画的染墨

第一节：传统工笔花鸟画的特色	57
第二节：工笔花鸟画小品的染墨与染色技法	59
第三节：大型工笔花鸟画创作中的染墨与染色技法	62
第四节：大型工笔花鸟画染墨前的置阵布势	73
第五节：大型工笔花鸟画的创作实践	82



第一章 工笔山水画的染墨

第一节 传统工笔山水画的艺术特色

据《画史》记载,三国时期,孙权夫人赵氏“能写江湖九州,山岳之势”。应该说,这是中国历史上关于记载的最早的山水画了。但这只是文字记载,并无形迹可寻。晋宋时代的山水画面貌如何,也无多少实物可考,难以详知。张彦远《历代名画记·论画山水树石》云:“魏晋以降,名迹在人间者,皆见之矣。其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栉,或水不容泛,或人大于山。率皆附以树石,映带其地,列植之状,则若伸臂布指。”从流传至今的顾恺之《洛神赋图》摹本中的山水来看,这个评价是可信的。可见这个时期的山水画还很不成熟,是中国山水画形成的初级阶段。到了南朝刘宋时期,便出现了当时著名的山水画家、书法家宗炳。他终生隐居,好山水,爱远游,妙善琴书,精于言理,所著《画山水序》是中国绘画史上最早的山水画理论著述,他把山水画的作用归结为一句话:“畅神而已。神之所畅,孰有先焉!”给后世山水画家以深远的影响。《历代名画记》中提到过他七件作品,而实物我们今天已无法见到。宗炳作品的特点是强调意趣表达,不拘泥与形似,带有明显的文人画特色。他作为使山水画成为独立画科的山水画家,贡献是巨大的。

隋唐是中国山水画成熟并走向繁荣昌盛的时期。传为隋代展子虔的《游春图》,是现存最早的一幅工笔山水画真迹。作品在构图上采取全景式构图法,层峦叠嶂,树木繁密。描绘了当时贵族游春的情景,在群山环抱中,游者或闲步、或荡舟、或骑马。山间层层屋宇楼阁,小桥都很规整,树木翠绿,山花烂漫,春意盎然。水波鳞纹层层,有咫尺千里之势。《游春图》一变六朝墨勾色晕染法为勾线填色,重彩青绿法,开青绿山水之先河。明代鉴赏家詹景凤在《东图玄览》中对此图的设色作了详细的论述:“其山重着青绿,山脚则用泥金,山上小树木以赭石写干,以水沉靛横点叶,大树则多勾勒,松不细写松针,直以苦绿沉点。松身界两笔,直以赭石填染而不能松鳞。人物直用粉点成石,另重色于上分衣折,船屋亦然。次始开青绿山水之源,似精而笔实草草,大抵涉于拙未入于巧,盖创体而未大就……。”通过细致的技法分析,恰当地确定了《游春图》在绘画史上的地位,它使青绿山水发生了质的转变,逐渐走向成熟。到了唐代,中国山水画进入了繁荣昌盛的时期,以吴道子线描水墨山水为一派;以李思训、李昭道父子为代表的勾线填色,描金的大青绿山水为另一派,《江帆楼阁图》和《明皇幸蜀图》分别传为他们父子的代表作。以王维为代表的勾线、渲染的水墨山水为又一派,《江山雪霁图》和《雪溪图》传为他的作品。

隋唐时期的山水画,流派多、风格异,所创造的勾填、勾染、水墨诸法为皴法的产生打下了基础。

五代两宋是山水画空前繁荣鼎盛的时期。五代的荆浩,第一个将勾填、勾染法变成了“皴法”,这是中国工笔山水画技法的伟大变革。他的学生关仝更有出蓝之誉,他们在中国山水画发展史上起到了继往开来的作用。代表作品有荆浩的《匡庐图》,关仝的《山溪待渡图》,董源的《潇湘图》,巨然的《万壑松风图》,赵干的《江行初雪图》等。

荆浩的山水画文质俱盛。他总结唐人山水画,根据自己的艺术实践,扬长避短加以提高,随类赋彩,有笔有墨,创造出个人的独特风格。关仝的作品能体现出一种崇高美。人称“关家景致”。与荆浩并称“荆关”,为北派山水的代表画家。董源擅长水墨山水或淡着色山水,创披麻皴。着色山水则皴纹甚少,用色古雅。巨然的山水画中多用长披麻皴,笔墨秀润,在画史上与董源并称“董巨”,是南派山水的代表画家。当时活跃在江南的山水画家还有赵干等人。赵干的用笔尖劲流利,作画布景精奇,很有特色。

北宋画坛最有影响力的人物首推李成、范宽、董源,谓“北宋三大家”。他们的山水画题取材于北方山川,其构图或平远寒林,或全景的大山大川;画面境界或淡泊或雄壮。大体是五代北派山水的继续与发展。

李成在作品中画山石用卷云皴,画树枝形如鹰爪,代表作品有《晴岚萧寺图》。范宽所作山水,峰峦浑厚,势壮雄强。画山石喜用雨点皴或钉头鼠尾皴,粗笔实按虚出,顿挫有力。画树枝如丁香,枝干直而粗壮,近似关仝,代表作品有《溪山行旅图》等。他在作品中已经注意空气透视效果,近实(强)远虚(弱),近大远小。北宋山水画经过近百年的发展变化,风格多变,直至郭熙的出现,使山水画步入了一个新的时代。他的山水画继承李成传统,又吸收其他名家之长,形成了自己的独特风格,完备了山水画的笔法墨法,成功地使用积墨法,山水形象浑厚而又富有层次感。今存代表作品有《早春图》等。作品中的鬼面石、鹰爪树、卷云皴是他的典型风格。郭熙撰写的《林泉高致》是中国绘画美学史上一部极为重要的著作。在这部著作中,郭熙对审美心胸,审美观照方式,审美意境构造等一系列问题进行了深入探讨,为我们提供了许多宝贵而深刻的美学思想。

北宋王诜的《鱼村小雪图》和王希孟的《千里江山图》也以水墨和青绿各领风骚。米芾及其长子米友仁,一改勾皴技法为卧笔横点的落茄皴(半点)来表现山林、树木、云烟变幻的神态,这种语言使水墨山水更加意象化,开创了水墨山水的新风尚,使文人画更趋成熟。





北宋末南宋初的著名工笔山水画家李唐，与刘松年、马远、夏圭并称“南宋四大家”。他们共同开创了中国山水画的新格局，以局部特写体现整体刻画，以边角之景代替全景式大山大川。与人的日常生活更接近了，高山大川的威严神秘感一扫而尽，壮美让位与优美。李唐为四家之首，他的山水画风在继承了关仝、范宽传统的基础上，创乱铁皴，山体气势宏伟，方硬似铁，代表作有《万壑松风图》等。南宋画家刘松年的山水画作品是将山水与园林相结合，景色穿插人物活动，画法工致，笔法劲秀，建筑系界画，代表作品有《四景山水图》等。马远和夏圭在李唐乱铁皴基础上创造了“斧劈皴”，继点线皴法之后又开始了面皴的尝试。至此，山水画的表現手法之一的“皴法”已臻于完备。其在构图上变全景山水为局部特写，侧峰横扫的“斧劈皴”和“拖泥带水皴”为南宋艺苑又添了一束鲜花。使山水画技法更臻完美，是中国画发展史上的又一次质的飞跃。马远的山水画构图，近景多偏于一角，刻画细致；远景简练清淡，概括而整体，主题突出，故有马一角之称。代表作品有《踏歌图》等。夏圭的作品中拖泥带水皴法清晰明了，墨汁淋漓，变化无穷。其山水近景多偏在半边，有夏半边之称。代表作品有《溪山清远图》等。

元代是阶级矛盾和民族矛盾十分尖锐的时期，画家学者参禅悟道，“卧青山、望白云”，啸傲山林的出世之风成为一时的风尚。黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙四人的创作是元代山水画家成就的集中表现，被称为“元四家”。“元四家”的山水画既有个人的鲜明特点，又都具有元代山水画的时代风貌。这主要体现在四人均属文人型画家，因此，将诗书画印结合起来，强调艺术个性的表现是他们共同的特点。如倪瓒讲：“余之画，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”他们在强调绘画的审美功能和自娱性上是一致的。所创造的“意笔披麻皴”，细密苍润的“牛毛皴”，线面结合的“折带皴”，将线条注入了活力，是山水画史上又一次大变革。元代的赵孟頫标新立异，主张以书入画，使山水人物画向文人画的方向又前进了一步。元代山水画重笔情墨韵，书法审美成份被空前强调，追求空灵含蓄、松灵率意，画风偏向于写意。因此，元代并没有出现什么经典的工笔山水画作品。只有钱选的《浮玉山居图》、黄公望的《九峰雪霁图》、吴镇的《双松平远图》、王蒙的《葛稚川移居图》等作品笔笔认真，处处精心，不见丝毫率意为之的痕迹，显得工细一些且特色鲜明。

明代是中国山水画的衰微期，因脱离生活，以前那些开宗立派的大师少见了，“明四家”虽有革新愿望，但建树甚少。沈周是明代中期影响最大的画家和吴门画派的开创者。他在四十岁前多作盈尺小幅，以精雕细刻见长。四十岁后，始拓为大幅，粗枝大叶，挥洒而成，风格潇洒。流传作品甚多，风格多样，工、写、色、墨皆有之。其代表作品《庐山高图轴》为纸本设色，画仿王蒙笔法，山峦层叠、草木茂盛、云烟缭绕、飞瀑山泉、苍松挺立。作品整体笔墨构成严谨饱满而娴熟松灵，近观则每笔都能意笔写出，足见其深厚的笔墨功力。“元四家”中的仇英以工笔画创作为主，从流传下来的作品看，以工笔设色者为多。主要继承宋院体画风，形象刻画严谨细致，一丝不苟，远山远树也是意到笔到，实入实出。其工笔山水画代表作品有《剑阁图》、《玉洞仙源图轴》、《桃源仙境图》等。《剑阁图》为绢本设色。山石树木用水墨淡色皴染，人物设重彩。山崖白雪皑皑，萦纤的栈道，描写的都很细致。山峦的阴阳向背，山石的斜正方圆，树木的曲直俯仰，栈道桩木的排列组合，人物的动势，服饰的多样变化，都交待得一清二楚。此画不仅将山水中的人物形象刻画得细致入微，画面整体气势又非常雄伟。《桃源仙境图》为绢本，大青绿设色。画中山间云烟缭绕，亭阁座落山涧间，松柏围绕其中有行人穿行，远山直插云天；山下小溪从洞中流出，洞中有三位隐士静坐对弈。一小童在旁侍候，另一小童从溪间小桥上持物通过。仙洞周围有奇石怪松围绕。此作品手法工致，色彩浓丽，突出了环境的幽静。

明末万历年间的莫士龙、董其昌等人，面对传统高峰和画坛日益衰微的现实，提出了山水画“南北宗”的理论。“南北宗”的结论是：南宗画艺术性高是上乘，北宗画艺术性低是下乘，不可学，损寿。这种理论也造成了“清四王”以后严重的形式主义和复古主义的倾向。

清代是阶级斗争、民族斗争激化与深入的时期，绘画受多种意识的影响，表现错综复杂。以“四王”为代表的保守派，笔墨功力虽深厚，但缺乏创造性，亦少有生气。以石涛、“扬州八怪”为代表的革新派，一扫临古之风，而开写生创作之新径。他们的作品立意新奇，构图不拘一格，表现技法多变而独抒个性，富有生气。这是中国山水画的又一次大变革，总的看来，清代的山水画还在缓慢地向前发展。但是再也没有出现像五代、两宋时期的繁荣景象，更没有开宗立派的工笔山水画大家和震撼人心的工笔山水画作品出现。

通过学习工笔山水画的发展历程及其艺术特色，可以了解到工笔山水画基本上都用笔工整，敷色层层渲染，表现形式精密细腻。从笔墨及色彩特征上大致归纳为大青绿、小青绿、水墨、金碧、浅绛诸类。无论用何种技法去表现，都是以笔墨之灵，开拓胸臆并与山川万物相争奇。

学习工笔山水画的发展史，研究和掌握历代画家表现山水的基本程式技法。领悟他们的创作思想，感悟作品中的造型，笔墨和内在神韵的美妙，将会对我们以后的创作起到启发、挖掘和形成自己绘画语言的作用。

第二节 树的工笔染墨技法

树木在山水画中居重要的地位。传为王维所撰的《山水论》中写道：“凡画林木：远者疏平，近者高密，有叶者枝嫩

柔，无叶者枝硬劲。松皮如鳞，柏皮缠身。生土上者根长而茎直，生石上者拳曲而伶仃。古木节多而半死，塞林决疏而萧森。”荆浩在《笔法记》谈到对“古松”题材的搜集时曾说：“因惊其异，遍而赏之。明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真。”董其昌更强调树木的作用，在《禅室随笔》中写道：“盖萃古人之美于树木，不在石上着力，而石自秀润矣。”可见树在历代山水画家笔下的重要性了。

我国的树木分为灌木和乔木两大类。传统山水画将树的表现方法大体又分为杂树和特征树两类。特征树包括：松、柏、柳、桐、梅等，其余的称为杂树。画树须先画干，后画枝，再画叶。根据不同种类的树及树叶的不同形态，将树叶的画法又分为点叶和夹叶两大类，点叶根据三五相聚，疏密相间的原则，在笔法上又分为：胡椒点、梅花点、混点、个字点、介字点、尖头点、松叶点、破笔点等。将其中的任何一种点叶的形态，用双勾写出，就形成了夹叶。在实际应用当中，作品中常将点叶与夹叶灵活互用，在视觉上和笔法组合关系上更加丰富了。

无论表现何种树，其笔墨规律是一致的。所以，本书仅以山水画中永恒不朽的松树表现技法为例，进行详细讲解，即可触类旁通。

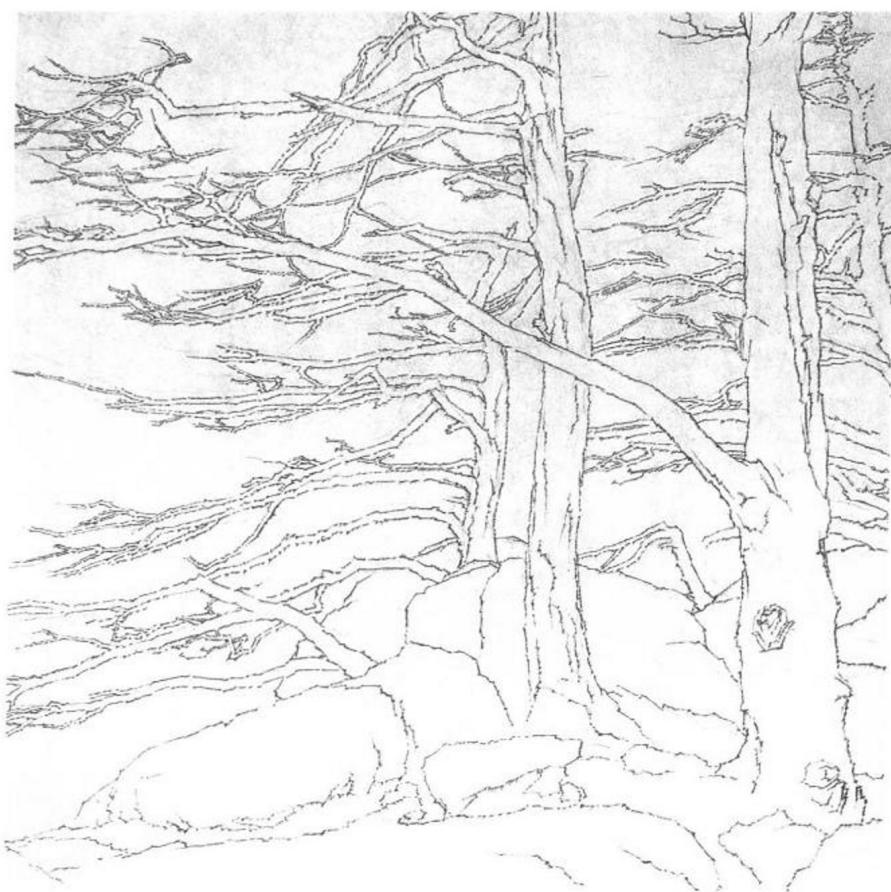


图 1



图 2



图 3



图 4

我国的松树品种很多,至少有30余种,有红松、落叶松、白皮松、马尾松、火炬松、杉松、偃松、黑松等,松树耐雪傲霜,有坚强刚毅的品格。宋代诗人、散文家王安石在《古松》诗中写道:“森森直干百余寻,高入青冥不附林。万壑风生成夜响,千山月照挂秋阴。岂因粪壤栽培力,自得乾坤造化心。廊庙乏材应见取,世无良匠勿相侵。”在山水画中,松树是永恒不朽的表现题材。

松树的工笔染墨步骤:

一. 勾主干结构

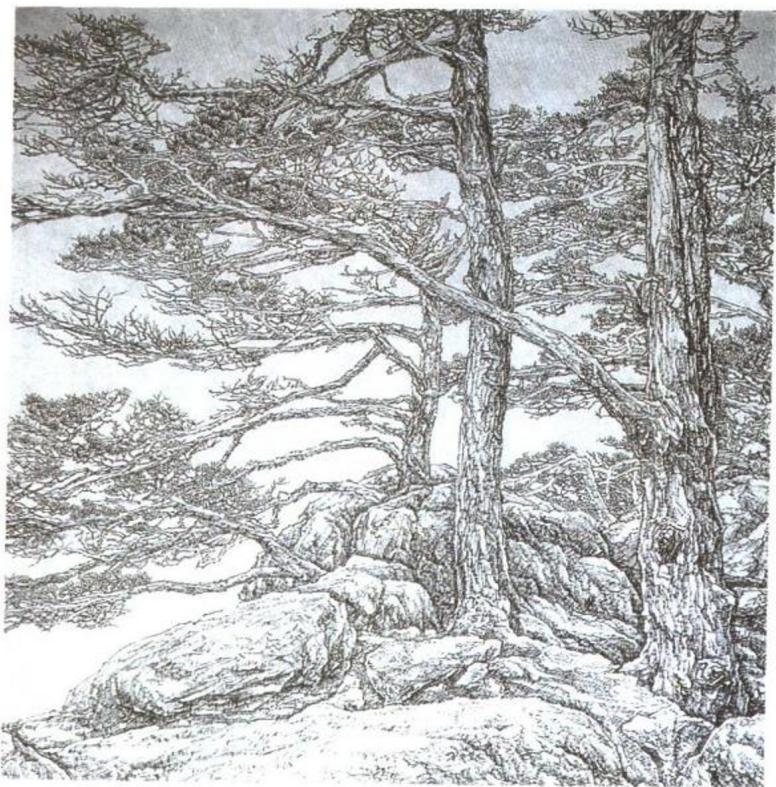


图5

松树用笔以中锋为主,侧、逆锋兼用。按照先左后右由近及远的叠压关系,双勾出松树的树干空间位置。树干组合宜疏密相间,其态万千。根据其生长结构而顾盼行笔。(见图1)

二. 勾皴树枝、树根

先画前面的松树干上的枝,须接上一步骤的主干,接画大小枝杈。再画后面的树干与树杈。枝与枝间穿插应自然,疏密相间得当。叠压时线条间应留有空隙。“大枝要敛,小枝要散。”用笔如荆浩所云:“运转变通,不质不形,如飞如动。”通过大小枝的间架结构,体现出用笔之势的生命感。无论是小枝的形态如鹿角或蟹爪,均应体现出其与主干在“筋”、“肉”、“骨”、“气”上的有机结合。

树干勾好后,皴树皮。依其生长规律,用平稳、灵活的线条,构建树干的体感。在勾皴过程中注意不要流于程式中的方圆小圈。应师自然造化与笔墨中,方显生动珍奇。(见图2)

树根是树的立足之根基。用笔宜沉雄稳准,转折顿挫于中侧峰间,表现出松树的遒劲的生命力。尤其是树根与地面接触的生长关系应明确果断。周围的山石要气质俱盛地勾写出,与树根相呼应。(见图3)

三. 勾树叶

松树叶依不同种类呈现出形态各异的外形,在作品中依个人喜好可表现出多样程式。可呈圆形、半圆形,侧面可呈三角形。每个半圆形松叶由多个松针向心或放射性的长短不齐的线条组成,多个成组松叶可按三五成聚的规律组成“品”字形,“品”字形或每组叶形的边缘松针在勾写时,要注意其线形变化,松针走势,疏密变化等。总之,松针须穿插、藏露、重叠来表现层次。线条组合应疏而厚、厚而透,疏中有密,虚实相生。(见图4)

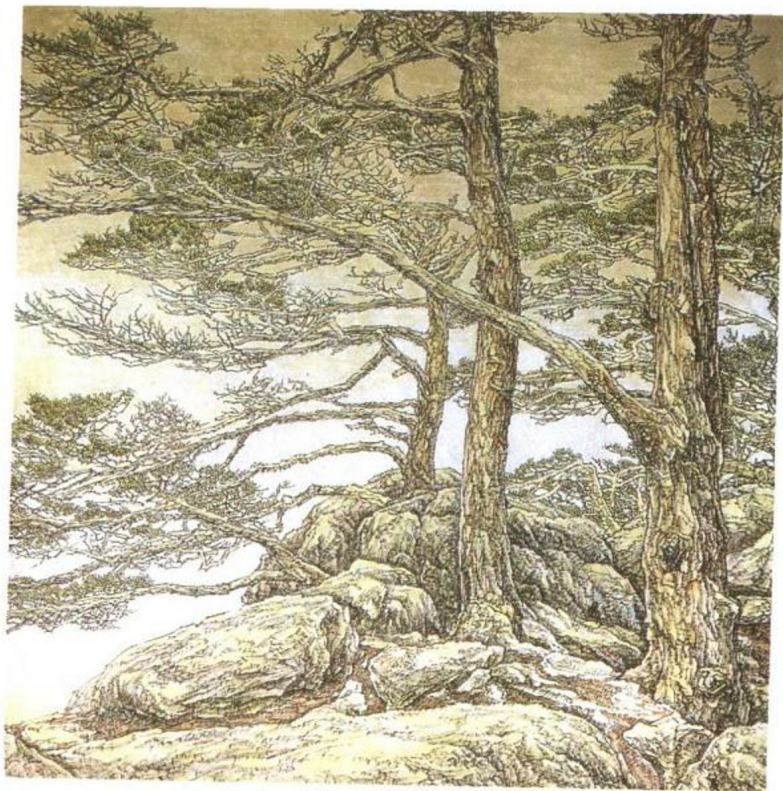
四. 染墨

由于画树主要用勾皴法。所以,染墨也局限于主干与地面环境,染墨可作为调整画面的笔墨关系,加强其与线的结合,体感和重量感等。这些都为染色作铺垫。因此,皴染要适度。(见图5)

五. 染色

树干用赭石晕染,为了增强同色系的色彩丰富性,可用藤黄与赭石调和,藤黄与胭脂或朱砂调和。使赭黄调的色彩关系丰富起来。用色的原则是薄中求厚,色不得墨。“重色以少为贵,运色以轻

图6



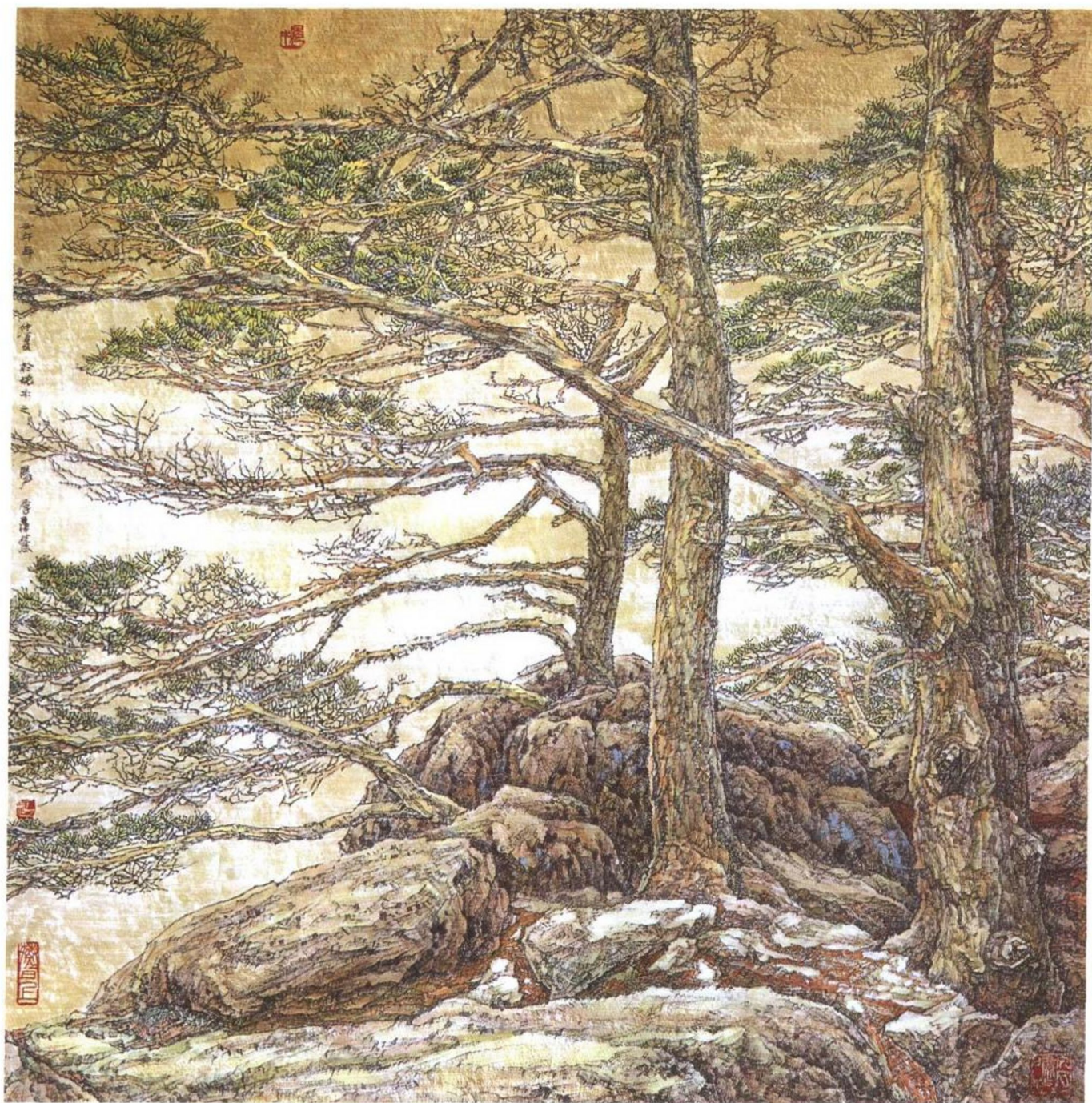


图7 《日暮松风怀古今》 68 × 68cm 2002

为妙，加之深者受之以渐，浓厚者层累以薄也。”

松叶用花青与藤黄调和成草绿渲染，黄与花青和水的不同比例的调和产生不同纯度和明度的绿色。根据松叶的前后空间关系或色彩构成多次渲染。

土坡上的石头可用与树干相近的色彩染其结构，背景用赭黄调色彩晕染并留有空白。此空白可作为烟雾或活眼。“知白守墨”就是要在染背景时谨慎实施。空白的烟云要有自己的形象，精心设计其外形、走势、面积的大小等，应“计白当黑”。留白能使画面透气、活泼、空灵、气韵生动。（见图6）

六. 整理画面

用藤黄、花青分别染写松叶的亮部或暗部，加强色彩的虚实，冷暖对比。用朱砂或赭石点写松针间的松球，用三青等石色点写部分石头。通过这些纯度较高的色彩，在画面中起到补色，加强对比和“醒”的作用。最后是选择适当位置题跋和钤印。（见图7）



第三节 山石的工笔染墨技法

石有山石、湖石、礁石等。画石之法很多，历代画家通过对自然界山石的观察、体验、实践，逐渐积累而成的表现山石质感、纹理、体面关系的造型手段为几十种皴法。它们是：披麻皴、直擦皴、雨点皴、卷云皴、解索皴、牛毛皴、荷叶皴、铁线皴、长斧劈皴、小斧劈皴、带水斧劈皴、大斧劈皴、鬼脸皴、折带皴、拖泥带水皴、弹指皴、泥里拔钉皴、骷髅皴、马牙皴、乱柴皴、破网皴……由此可见，皴是线的周边不规则化，是线在不同用笔角度，不同行笔速度，不同用笔轨迹向周边平面空间的铺张。皴由长短、走势、粗细和边痕四种要素组成。边痕是皴的主要形式特征。而画山石之法多用皴。

宋代李澄叟在其《画山水诀》中认为，画山石时要注意“远近”、“重轻”、“上下”关系的处理。“立石势上重下轻……布石脉要还相偎上下。立宾主之位，定远近之势。然后穿凿境物，布置高低。”北宋末画院画家韩拙在《山水纯全集》中论石，强调“贵要磊落雄壮，贵气韵而不贵枯燥。”这些都指出了在山水画中画石时应遵循的形式美法则及各种关系的处理方法。而画石的具体用墨方法，不外乎勾、皴、擦、染、点五个过程。

一. 勾

用中侧峰兼用的线条，转折顿挫，沉稳有力地勾出山石的外轮廓和结构线，体现山石的走向、脉络。远处的流水可概括地用线条写出。（见图8）

二. 皴

皴是破线而出，边痕是皴的主要外部形式特征，边痕的不同状态使皴比线更具有丰富的变化性。线是形状的边缘，皴是在勾线的基础上，运用不同的点、线、面的笔触，不同长短、宽窄和浓淡相间的墨线画出山石的形体、结构、纹理、质地的变化。体现出山石的厚重、苍郁、量感及其阴阳向背关系。（见图9、图10）

三. 擦

擦由走势和无边痕的形状组成。有方向则能调和、丰富其他线形的表现。是由笔内水分的多少和行笔速度决定其效果的。一般擦的笔法应散峰毛涩快速写出。要有飞白、透气，为染、点留有空隙。通过擦的笔法，可使皴更加含蓄、厚实，使勾、皴等笔法过渡自然，形体穿插关系明确，更加坚实稳定地附着在物象的形体上，建立起的形体关系越发结实了，皴的肌理质地也显浑厚自然了。（见图11）

四. 染

染是在皴擦之后，在山石的不同光面渲染不同的墨色或颜色。这是皴擦的润色与补充，是使山石浑厚华兹效果的必然

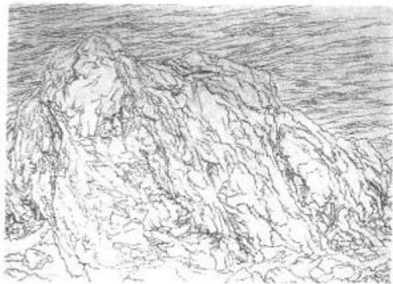


图 8



图 9

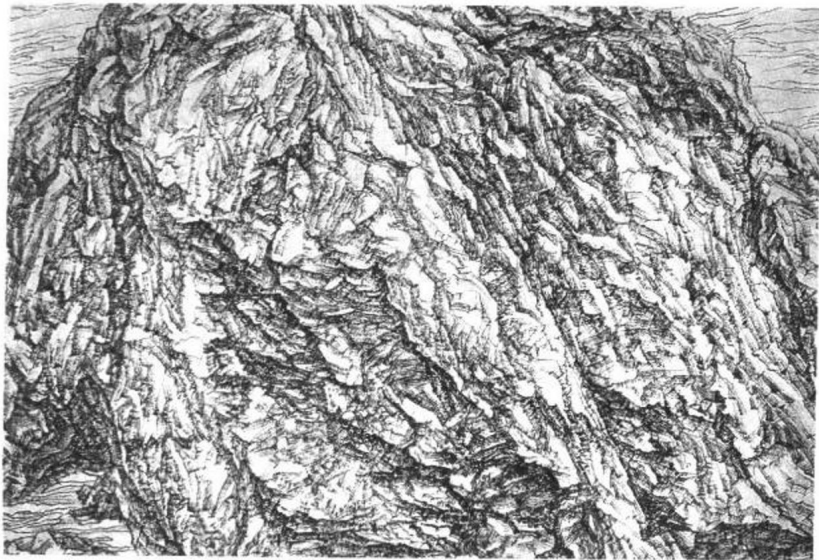


图 11



图 10

手段。染须层层递加数遍，可先分染，然后罩染，可不见线，但应有势，使薄中有厚的感觉。如果染色，可先用赭石铺垫，建立大的体面关系。（见图12）然后分别用草绿、墨青、朱砂、藤黄等色彩继续分染或罩染，加强作品的空间和明暗的对比，使山石的色彩丰富起来。（见图13）

五. 点

点是画山石的最后一个步骤。“点”又称苔点，用笔须沉着有力，垂直堕下，中锋点出。点在山石间，可视为苔藓，点在远山上可视为远山的树或草、石头。点也可以非物所指。大小不同，聚散适宜，强弱有致的“点”搭配使用，对画面起着调整空间深度，丰富画面语言效果的提神作用。使用时可以是色，也可以用墨点出。切忌不可无条理、涣乱、松散地随意点出，应乱中有序、虚实相间。（见图14）



图 12

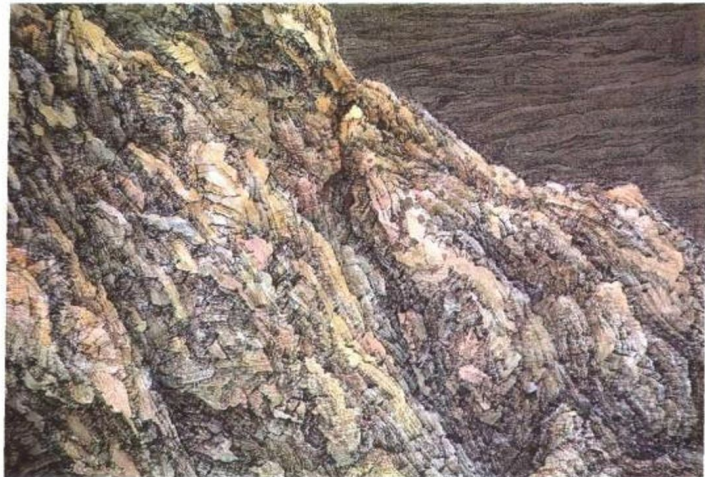


图 13



图 14 《人世几回伤往事 山形依旧枕寒流》 68 × 45cm 2002



第四节 青绿山水画中的染墨技法

青绿山水是以色为主的一种山水画风格。墨骨不显者为大青绿山水，在大青绿上添金底，勾金线者为金碧山水，墨骨显现，具有一定墨趣的为小青绿山水。青绿山水用色以覆盖力较强的石青、石绿、朱砂为主。本书介绍的方法是青绿与金碧相结合的方法。

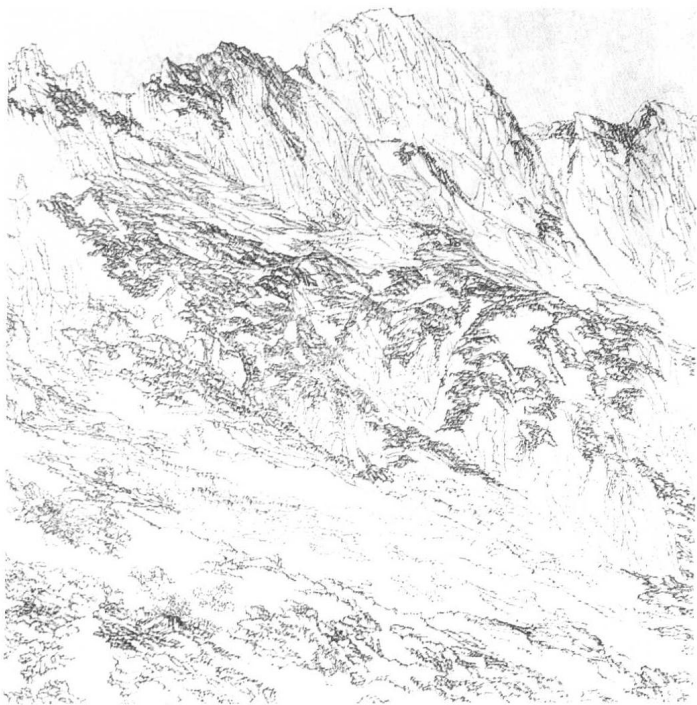


图 15

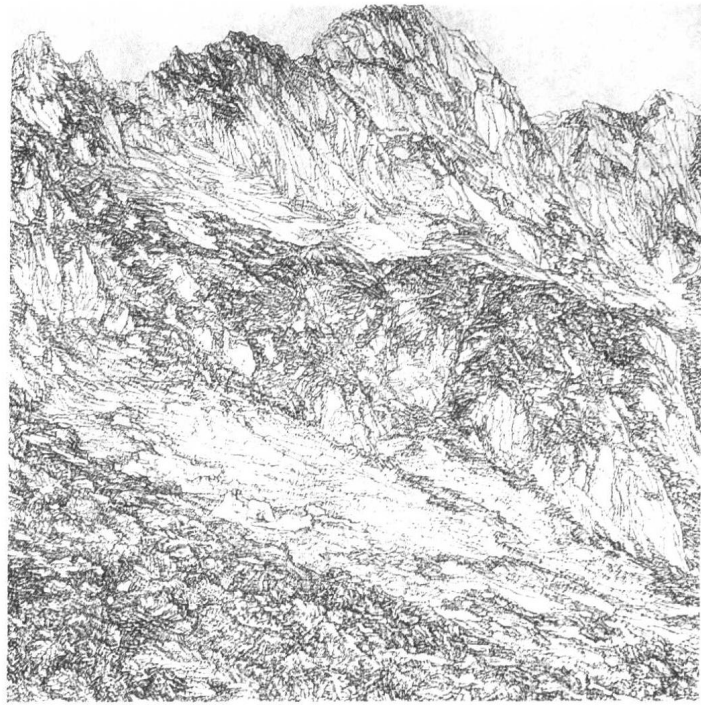


图 16

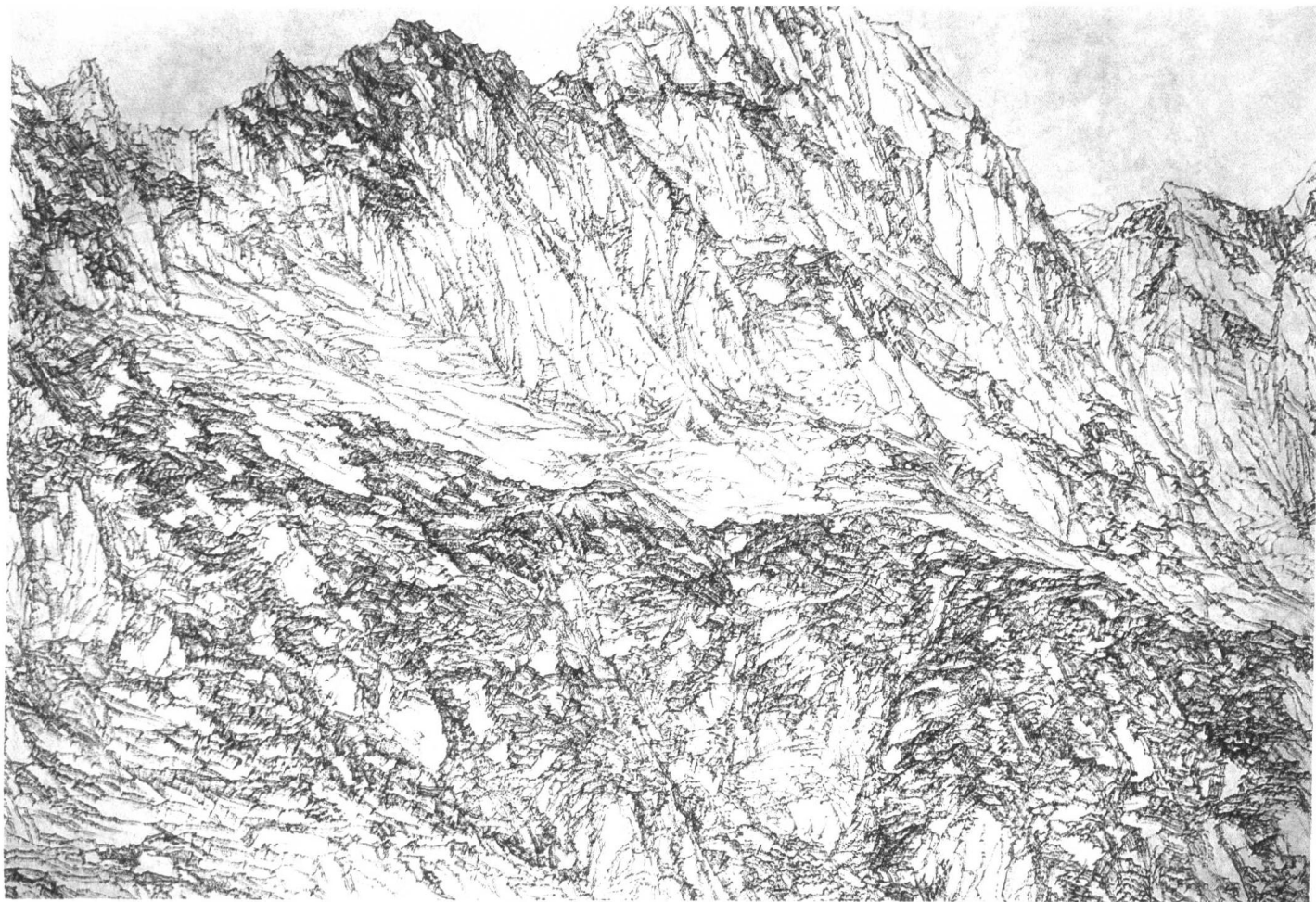


图 17

一. 勾线

用深浅不同的墨色勾出山形及树木的轮廓。由于远山的树木以树冠造型为画面造型构成因素，故可不画其干。先用线条的语言经营位置便可。郭熙在描述“山”的形态时论述为：“山，大物也。其形欲耸拔，欲偃蹇，欲轩豁，与朝揖，欲上有盖，欲下有乘，欲前有拒，欲后有倚，欲上瞰而若临观，欲下游而若指麾。此山之大体也。”董其昌在《画论丛刊》中谈到山水画布局要注意整体“势”的把握：“山之轮廓先定，然后皴之。今人从碎处积为大山，此最是病，古人运大轴，只三四大分合，所以成章，虽其中细碎处甚多，要之取势为主。”（见图15）

二. 皴与染墨凹凸

在山石的阴面凹处加以皴染，阳面少皴。王原祁在《雨窗漫笔》中道：“作画但须顾气势轮廓，不必求好景，亦不必拘旧稿。若于开合起伏得法，轮廓气势已合，则脉络顿挫转折处，不然妙景自出，暗合古法矣。画树亦有章法，成林亦然。”这个观点就是强调在笔墨造型时的形式构成是高于真实自然景物之上的。在艺术形式的营构和创造时，董其昌强调：“须明虚实，虚实者各段中用笔之详略也。有详处必要有略处，虚实互用，疏则不深邃，密则不风韵，但审虚实，以意取之，画自奇矣。”因此，在皴染结构时，要注意“分合”、“虚实”、“疏密”、“详略”等笔墨形式关系的组织和营构。（见图16）

经过不断地勾皴与皴染，使山石轮廓皆笔笔相搭而生，大小相间，前后相掩，有起伏，有隐现，参伍错综，主宾顾盼，纵块数甚多，总有连络有情。使山石与树木通过笔墨形式的线条皴擦来组织成一个有机的整体。“三远”的空间在这

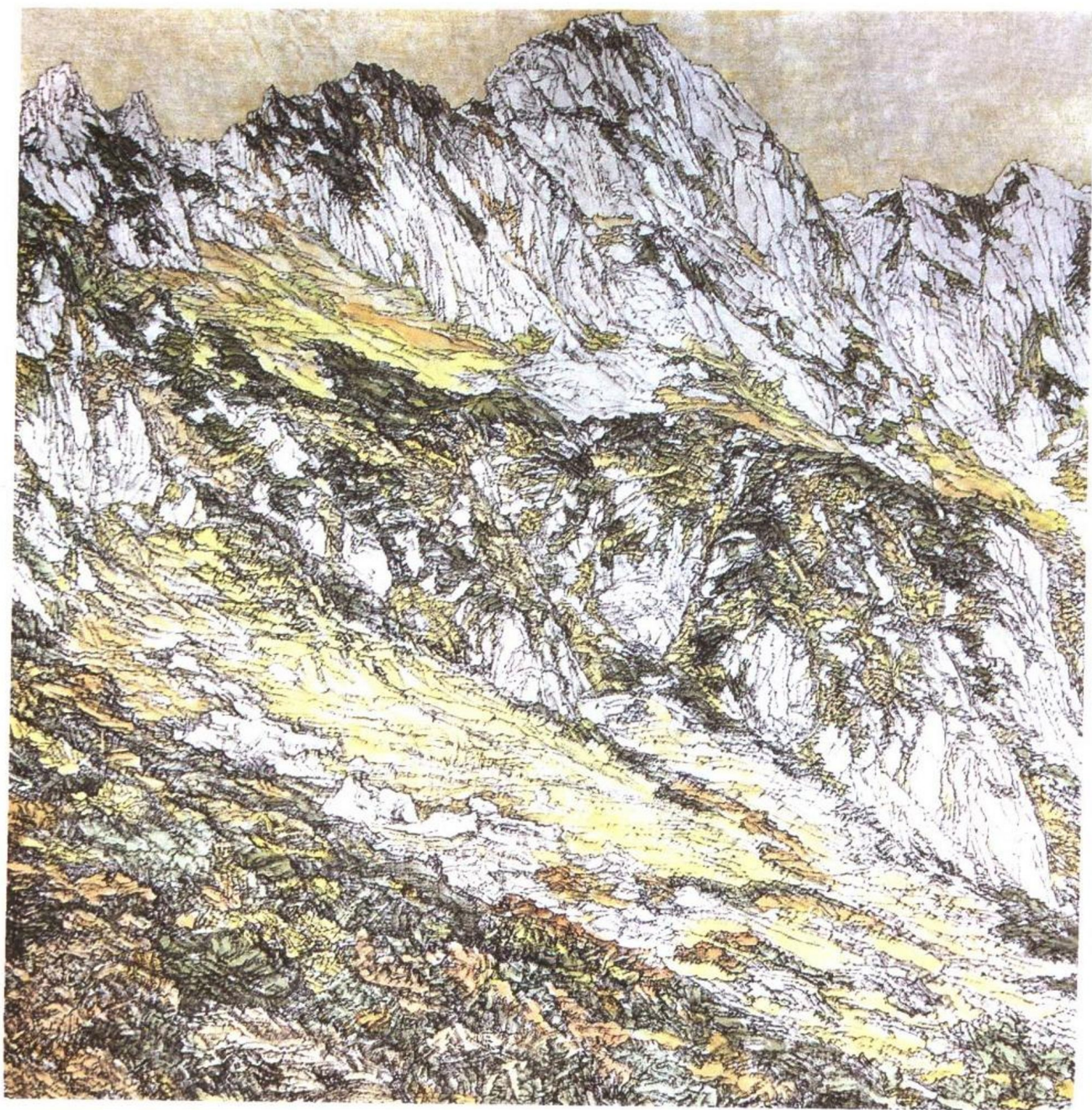


图
18



里趋于平面化，形式美的构造从根本上表现了作品的意境，而意境的创造正是通过笔墨皴擦的形式构造才能够真正地得到实现。线群的疏密关系，线条的粗细变化，笔墨皴擦的力度和密度，不同形式语言的笔墨重组，淡墨的渲染等，都使下一步的染色有了骨架的依托。（见图17）

三. 染底色

底色的渲染是重要的环节，是画面色彩关系的初步形成的基础。在渲染中使“黑白灰”关系逐渐明确，色相关系开始显现。画面中的汁绿（藤黄与花青调成草绿后再调一点墨）将作品横向分隔成三条带状色块，成为作品近中远的纵向空间深度感。用赭石简单铺色，附着在汁绿间，形成降调的补色关系，着色部分均为山中的草木色彩。空白处为山石的受光面及画面在色彩构成中的“白”的因素。通过天空的赭黄调渲染，使画面中的色彩秩序初步形成。山间秋日的黄花形成大面

积高调暖色系的黄色类和橙色类色块增强了画面的秋境视觉效果。用不同纯度和明度的藤黄与朱砂调成相应的色彩薄染其中。这些底色的渲染为下一步石色的罩染提供了色彩基础，有的底色还要留到最后，每一次的渲染色彩都是薄而透明。因此，底色色相的明度与纯度直接影响到下一步设色的效果，应谨慎处之。（见图18）

四. 染石色

在染石色前，应充分做好水色的罩染与分染。将汁绿在不同的空间位置强化不同的冷暖变化。近处可罩藤黄，远山可罩花青，使绿色类从暖到冷形成色彩秩序的视觉空间位移。同理，用朱砂、胭脂、曙红、藤黄等暖色系列，罩染不同空间位置的秋叶，使红色系列与绿色系列形成补色关系的视觉平衡。两种色系的对比与和谐是不可分割的整体，相互依存。对比是和谐的基础，和谐是对比的效果。然后，用石青或石绿根据色彩构成需要分散

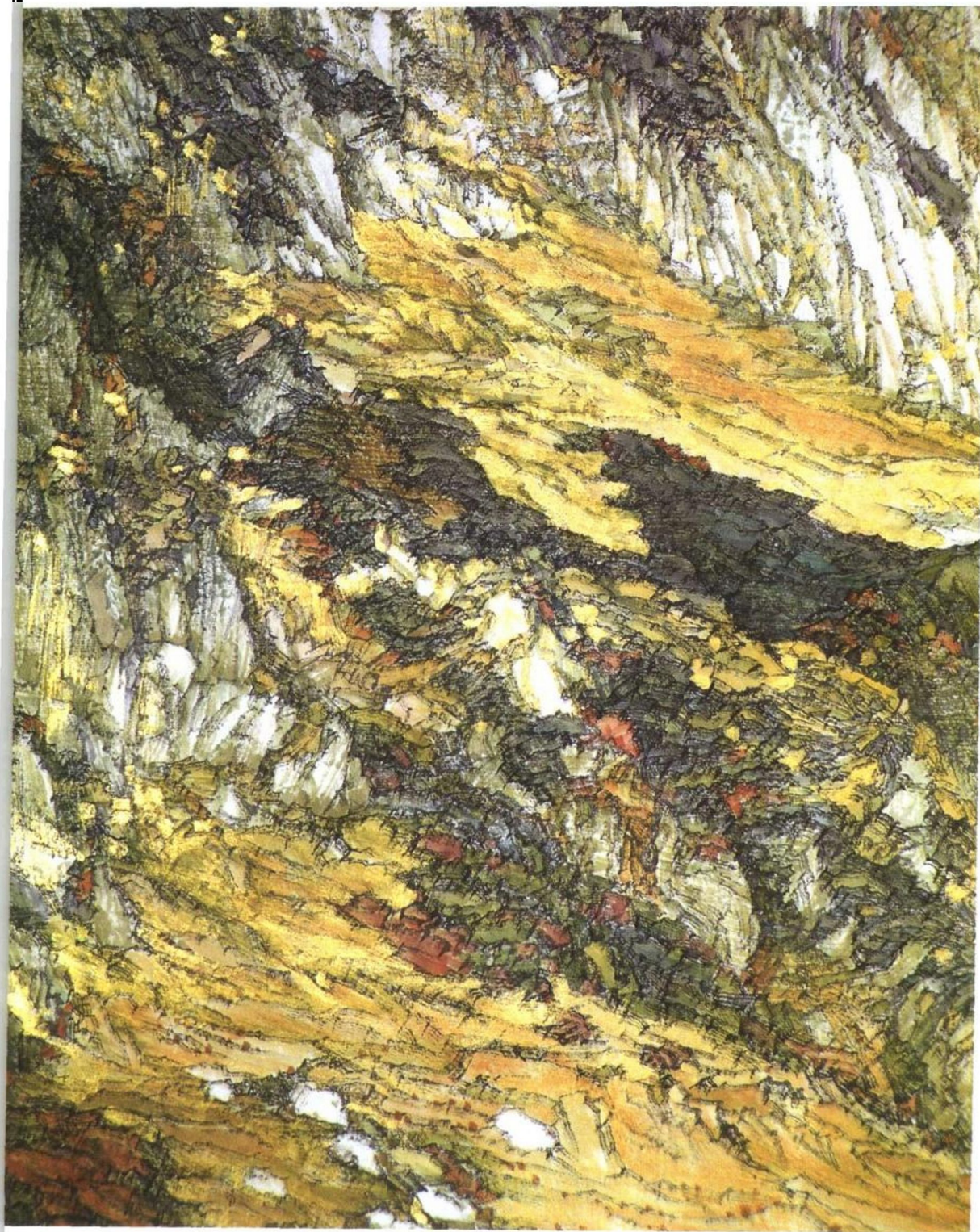


图 19

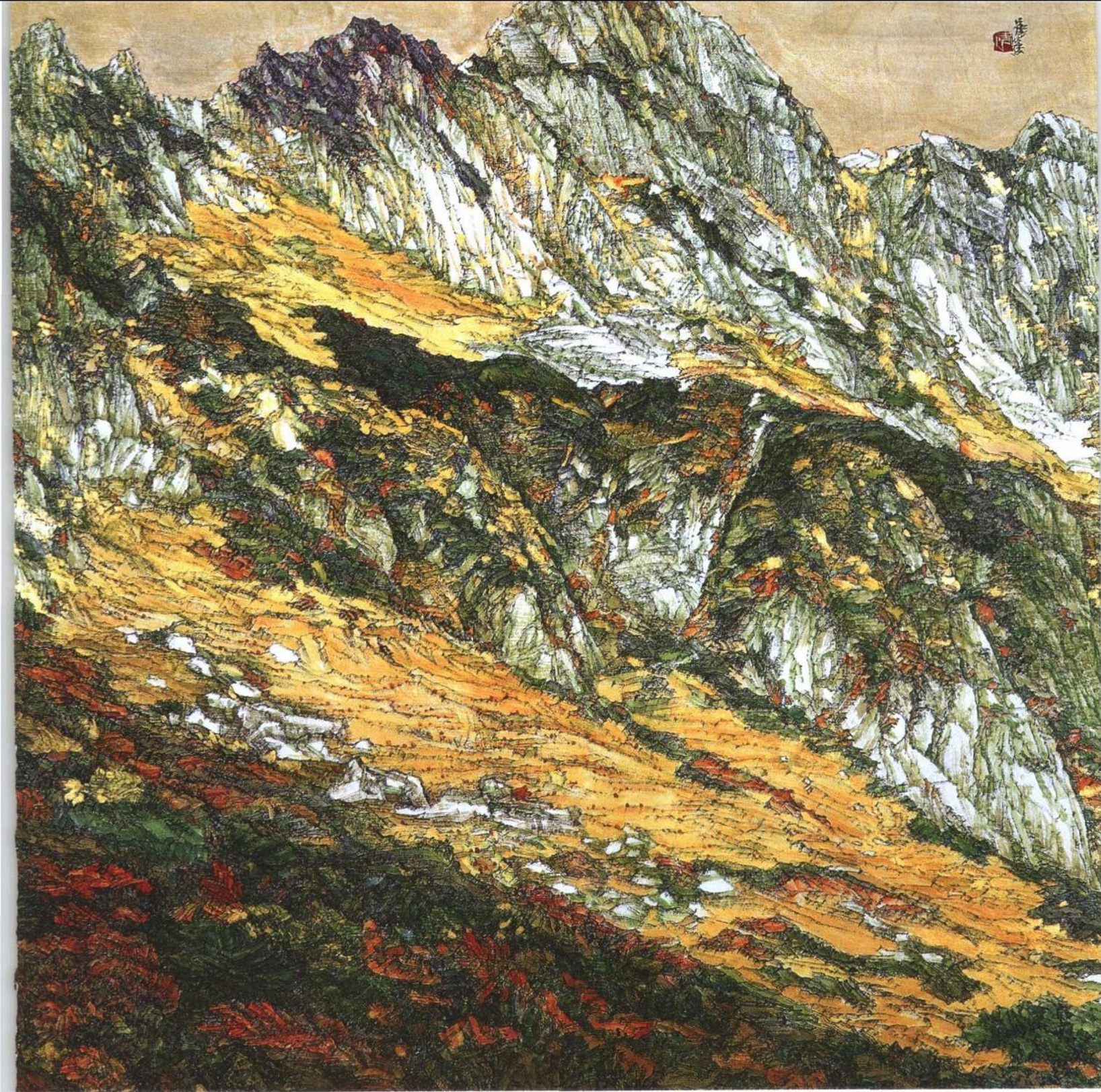


图 20 《一代江山如画 风物向秋潇洒》 68 × 68cm 2002

罩染在不同位置的树冠上，形成石色与水色的质感对比。石青与石绿如要提高其明度，可加白粉调匀罩染。山石的部分凹凸结构，可用淡草绿皴染，以求与汁绿或草绿、石绿等色彩形成过渡色调，与山石自然衔接。

五. 染金色

金色是一种辉煌的光泽色，光度、纯度高，金色具有坚韧、贵重、豪华的特征，能表示光辉灿烂、富足美好之意。一般豪华高贵、权威尊严、富丽堂皇、神圣崇高的场合或是表现“金秋”等，均用其色。金色使青绿更加生气勃勃、富贵华丽，是宫廷和民间审美情趣的表现，也揭示了中国画色彩的自律性。

染金色时同样要注重用笔的美感。将点、勾线、皴染等丰富的笔法运用其中，要见笔，不可简单地平涂。将金色与明度高的藤黄色块边缘相染，可起到互衬的作用，具有静穆、高贵、典雅、富丽的视觉感受。对描绘“金秋”



图21 《古来万事东流水》 68 × 68cm 2002

的主题起到了推波助澜的作用。（见图19）

六. 整理画面

用不同明度和纯度的绿色系，将画面不和谐的部分点染，用三绿或三青点染需要强化的色彩位置；用金色统调整个画面，提高画面中的节奏感和韵律感。节奏是色彩的气，是形成色彩韵律的基础，韵律作为画面中石色交响的效果，决定了色彩雅俗高低。（见图20）最后，根据画面构图需要在右上角题款钤印。