

安徽美术出版社

美术新技法丛书

安徽美术出版社

美术新技法丛书

美术新技法丛书

新 技 法 山 水 画

郑绍敏 著



郑绍敏 著

352

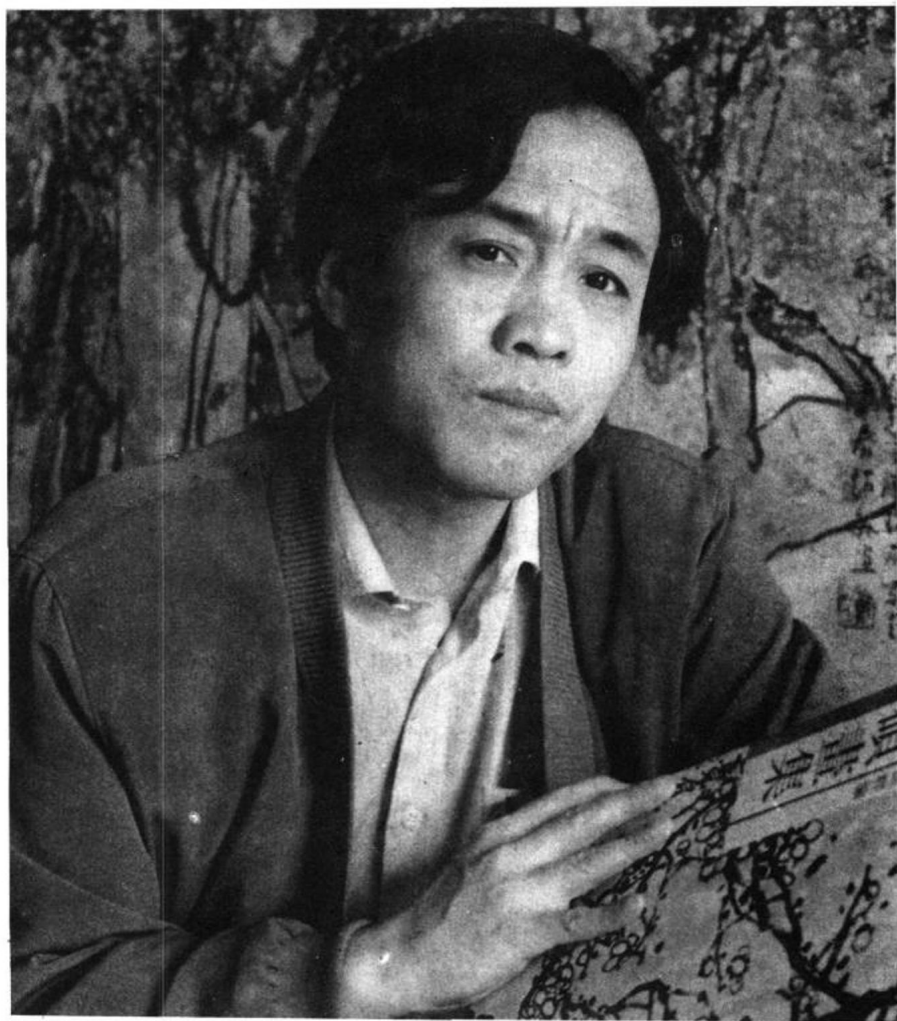
安徽美术出版社

美术新技法丛书

山水画 新技法

郑绍敏 著

安徽美术出版社



作者简历

- 1946 年 生于河北邯郸
- 1966 年 毕业于北京工艺美术学校
- 1983 年 调中国工人出版社美编室任编辑
- 1986 年 中国画“郑板桥画像”被中国美协北京分会收藏
- 1988 年 连环画“神奇的吹笛人”获华北联展优秀作品奖
中国画“傣乡情”入选香港汉荣书局出版《中国当代书画选》
- 1989 年 中国画“傣乡情”参加日本东京“中国现代美术展”
- 1990 年 在台中、台南举办“郑绍敏画展”
应第十一届亚运会组委会之邀作中国画“傣乡情”
- 1991 年 “鸡鸣图”入选香港汉荣书局出版《中国当代书画选大陆专辑》
中国画“司马迁”参加应台湾中华书局成立八十周年之邀举办的北京美术家联展
中国画“搏克手”参加中国当代工笔画第二届大展
连环画“三言二拍”获第四届全国连环画套书二等奖
中国画“乡月”参加海峡两岸画联展
- 1993 年 中国画“湘西金秋”入选香港汉荣书局出版《华夏千家书画集》
上海书画出版社出版专著《画牛技法资料》
现为中国工人出版社美编室主任

(A035150)

目 录

前言	1
历史的启示	2
以情写神全无法	4
新技法介绍	5
一、从笔墨谈起	6
1. 笔法, 2. 墨法, 3. 变化	
二、纸的折皱	8
三、墨点、色点的表现手法	8
四、泼色、泼墨及混合运用	9
五、用色问题	10
六、用矾、撒盐、化学试剂的运用	10
作画步骤举例	11
彩图	14

1、竹林深远	13、大榕树下
2、碧水深处	14、赶集图
3、寒月图	15、傣乡行
4、月光曲	16、傣乡情
5、江南春雨	17、傣乡古榕
6、榕荫下	18、江南雨霁
7、南国晨曲	19、山村人家
8、湘西金秋	20、晨
9、汲水图	21、傣乡之晨
10、山乡夜色	22、呼唤
11、憩	23、西递景色
12、皖南古风	24、乡月

前言

我从事国画创作，断断续续地不觉迈进三十载，人也过了不惑之年。一次开会之际，遇上安徽美术出版社的二位好友，他们看到了我近期的一些国画山水小品，觉得有些意思，想约我写一本关于山水画新技法的小册子，理由是我这些画里有了一些新的想法和新的表现手法，我应允了。

对于拓展山水画新技法这个课题，多年来在这方面研究探索的人比较多，人材备出，成绩显著，使我备受启发。

我是搞编辑工作的，平时忙于为他人做嫁衣，画画只能是三天打渔，两天晒网，有个同行好友给起个斋名为“晒网斋”，真是名副其实。

近年来由于编辑工作的需要，我涉足到祖国边陲云南傣乡和黄山脚下屯溪。沉雄壮伟的热带大榕树、热情纯朴的傣乡女、有着悠久的历史 and 发达文化的皖南山区、素以“声名文物甲于东南的明清艺林、明清民宅”的黟县西递村，使我感到一种发自内心的共鸣。我将情感倾泻在小小速写本上，抓住对自然物象的真实感受，刻意求索。中国绘画的特点是物我为一，表现意境，追求神似，强调似与不似之间。我将我的感受、记忆、想象综合升华，铺上纸即兴创作，我的那些拙作就是这样画出来的。当时我并没有想用什么新的成法去画，也不可能用传统的技法或别人的感受去画，如果说有了些意外和新的表现形式，也只能说是在画自我感受的同时情的迸发。

任何一本关于技法的书籍，都只能作为参考，在艺术的天地里没有绝对的“只能那样”，应该是“也可以这样”，似乎不应该有什么成法，应该以情写之。

由于要谈新技法，所以对我民族山水画中的优秀传统笔墨法和各种皴法谈得较少。这不能说我不尊重传统，相反是我更加领悟传统的启示。我认为笔墨是中国画形式特征的灵魂的深刻领悟，黄宾虹说：“技法产生非画家凭空杜撰，乃各代画家在写生中，了解物质状与性质后所得。”

我将我在作画时为表现意境而对山水画的认识、感悟、“也可以这样”的体会抛出来，在一个“挥”字上说了些老王卖瓜的话，如果这些瓜还可以品尝的话，应该感谢安徽美术出版社的同行们。如果这些瓜不甜，甚至于苦涩，那么只好抛掉它算了。

历史的启示

中国山水画渊源悠久,流派繁多,成就巨大,宝贵的经验和优良的传统表现手法,不仅是东方美术,即使在世界绘画中也是最卓越的画种之一。从研究新技法历史而言,也是不断丰富、不断发展的历史。哪一个时代哪一个画家在技法上有新的贡献、拓展,那个时代的山水画就会生气勃勃,反之则奄奄无生气。

我国山水画远可追溯到黄帝的《五岳真形图》,汉刘褒的《云汉图》、《北风图》,但这只能说是萌芽时代,只能从文字记载可得。山水画真正肇始于魏晋。我们从东晋顾恺之在其传世佳作《洛神赋图》已看出山水画形成的雏形,但此时山水画只是作为人物画的配景,不能成为独立画种,技法上也比较单调。较成熟时期应从隋唐起。展子虔的《游春图》以妙笔丹青展示出当时山水画已从稚拙阶段进入“青绿重彩,工细巧整”的崭新阶段。这是一个百花争艳、百家争鸣的时代,据唐张彦远撰历代名画记记载,当时就有各种各样的画法,如吹云弹雪法、指画法等。张璪是这时代一个代表,他提出“外师造化,中得心源”的著名画论。据记载张璪在监察御史陆潘家作画,张璪居其中,箕坐鼓气,少顷,“神机始发”,他便“毫飞墨喷,梓掌如裂,离合惝恍,忽生怪状”。画毕之后,便见“松鳞皴,石巉岩,水湛湛,云切眇”,他用秃笔将墨泼于绢上,有时以手摸绢素,画松曾以手握双管,一时齐下……但是,唐占主流的还应是大小李的重彩和王维的勾勒水墨山水。

由于中国绘画和书法的内在联系原因,众多的技法湮没淘汰,而含蕴着书法美的皴法,却作为中国山水画中的技法主流发展至今,众多画家文人创造各种皴法有一二十种。每一位画家都以某一种皴法见长。五代画家荆浩和关仝以斧劈皴见长,他们以写北方的太行山为主,用笔苍劲有力,开一代高古雄浑的风格,有中国山水画圣之称。

宋代的绘画,是中国绘画史上鼎盛时期。这个鼎盛,标志着我国中古时期绘画高峰的出现。山水画在北宋形成了三大流派,即董巨、荆关、李郭。三家面目,各不相同。他们都根据自己所写对象不同,创造出不同的皴法。董源《潇湘图》用的短笔披麻皴,巨然《秋山问道图》用的是长披麻皴,范宽(属荆关一派)《溪山行旅图》用的是豆瓣皴,郭熙《早春图》用的是卷云皴,李唐《万壑松风图》用的是斧劈皴。宋代画家的风是建立在重视深入生活的基础上。刘松年、李唐笔法细润,色彩富贵,呈现精丽巧整之画风,马远、夏圭行笔粗犷,以焦墨枯笔著称,开简率苍劲之风,称水墨苍劲派。

元代山水全然纳入“文人画”轨道,墨戏盛行。赵孟頫是著名的书画家,他将中国书法与绘画更有机地结合,明确表示“书画本来同”,竭力主张把书法用到画法上。在他的绘画中,有着书法艺术的韵味。黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇为水墨画派,这派画风,力求情趣,或渴笔擦皴、水墨渲染,或作浅绛设色,皆极一时之盛。元代山水画是中国古代山水画发展到较

高阶段，画家一方面师法造化，另一方面吸收传统的技法，研究各家的演变，各有专精，各逞其长，有的画家在他艺术境界中，渗透了佛、道思想，使山水画更趋向清逸、荒寒的画风发展。

明代山水画家高手云聚，很多大家山水、人物兼善。“吴派”中“院体”的唐寅、仇英就是代表人物。明代以山水画最盛，但总的情况是画家多，流派杂，虽有创造，但不显著。由于一些画家只从古人作品中讨生活，片面强调艺术的主观作用，使山水画趋向下坡，影响于清代的画坛。

入清尔后四王摹古画风笼罩画坛二百年，他们的绘画功底不可谓不深，然而因循守旧，师古不化，无甚生气，将中国山水画的笔墨技巧推到僵死的地步。石涛、石谿虽能从四王画风中挣扎出来赋于新意，但不过是在主流中的一个回波。值得注意的是高其佩创立的指画，从唐张璪以手摸绢素，到宋、元、明，尚没有以此专长的画家，确立指画，当始自高其佩。

从简略的历史回顾中，我们不难看出，在上下几千年历史长河中，历代艺术家通过艰辛的劳动，从艺术构思到艺术表现形式，历代相沿，形成了鲜明的民族风格，创立了无数的艺术珍品，积累了丰富的经验。从发展历史不难看出，山水画的笔墨技法发展轨迹有其偶然性，偶然性中必蕴含着它的必然性。倘若不敢越古人雷池一步，不敢于探索，不懂画理在于悟性，势必重蹈四王复辙。因此，我将自己在平时画画中的一偶所得，一得之见奉献给读者，如果我的这一点点偏见能有几个人赞成，或者画还有人喜欢，我将感到十分欣慰了。

绍敏于北京

以情写神全无成法

现代山水画大师李可染说“可贵者胆，所要者魂”，要画出自然之性，内涵之神，不能脱离作者的真情真意。一幅画如果不能以它独特的精神、气势、韵味感染观众，使人留连忘返，就算不得高明的作品。而精神、气势、韵味之所，无非一则以情，一则以法，法为时变。

李可染以东方特有的审美意识创造了特有的笔墨形式和技巧的“李家山水”。李家山水讲究笔墨，最突出地表现在把中国书法的屋漏痕和折钗股强化到出神入妙的境界，继承发扬了黄宾虹的平、圆、重、留、变笔法渗之以时代精神。在用墨上善用积墨，将墨积到浑如铁铸的境地。在李家山水画中，山若铁打金钢，树如风云罗汉，画面富于博大、雄强、浑厚，将中国山水画开拓到一个新高峰，从作品的笔迹墨痕中无不贯穿着画家的情感、情意、情结。林凤眠的画，不论是花卉、人物、风景，每个画面就像一首抒情的诗篇。你看他所画的枫林，挺拔壮实，阳光从树叶间筛落下来，使树叶染上各种透明的色素，运用逆光的表現手法让树叶镶上一道道耀眼的金边，再配上透明的水波，映挂着一行行迷人的倒影……构成抒情的诗篇。吴冠中以自己独特艺术语言创造了中国山水画的另一种面貌，他着意于形式的构成，追求形与情的分界。那墨、色、点、线的安排，构成了优美的音乐弦律，布朗库西说：“艺术必须是自己精神土壤的产物，必须在自己的道路上发现。”上述的几位大师的成功无不出于他们自己的精神自己的情感。

苏东坡认为求物之妙，不仅要了然于心，还要了然于口，了然于手。只有通过自己所特有的灵感、个性、修养、志趣体察万物，才能赋于真情。成功的艺术家十分重视深入的艺术体察，在生活中特别注意“察微”，他们决不用现成的框框去套自然，不在成法中套生活，而用自己的心，自己的冥冥之目去观察生活，他们善于深入自然万物的深层，于细微处见精神，见诗性。如果一幅作品，不能表达画家的志趣、感情，采用自己主义的态势，无论作品多么细腻、逼真，那么这幅作品只能是艺术赝品。因此，创造一个新的艺术形式，达到一种新的意境，开拓一种新技法，都不能脱离开立意的精神之本。

我们应努力研究传统中国画的优秀技法，但又必须努力摆脱旧观念、旧程式的约束，以新观念探索。新的时代呼唤新的技法，我记得我国名诗人写过，小船离开了港口，去寻觅各自的命运，愿探索者都得到新的成功。

新技法介绍

一、从笔墨谈起

1、笔法 2、墨法 3、变化

二、纸的折皱

三、墨点、色点的表现手法

四、泼色、泼墨及混合运用

五、用色问题

六、用矾、撒盐、化学试剂的运用

一、从笔墨谈起

谈到特殊技法首先要涉及到中国画的笔墨问题。笔墨是中国画形式特征的灵魂,特殊技法只能是笔墨技法的丰富、补充。中国画论早有“骨法用笔,气韵生动”之论述,笔墨是中国画的基本功,必须给予高度重视。任何技法的演变,都是历代画家对生活具有独特的感受,从而产生不同表现方法的产物。石涛说:“笔非生活不神。”

中国画的发展一直与其工具纸、墨、笔、砚分不开,毛笔的种类很多,一般分硬毫、软毫、兼毫。每位画家都会根据其表现上的特点和个人风格的差异,选择不同的毛笔,为了达到某种表现形式也会灵活掌握除毛笔外如板刷或指掌。选笔,必须懂得笔的好坏,一般可以从几个方面去鉴别:先看笔毛是否纯净,以无杂毛而色纯、毛尖、半透明部位长者为佳,说明选料为上品。

水墨山水画主要是用生宣。宣纸分为生、熟、半生熟三种。除生宣外,常用之纸还有皮纸、高丽纸。生宣的优劣,可先看纸的用料,要白中见光彩。为检查纸的松紧适度,可将纸轻轻抖动,如声音清脆则说明纸质太紧,容易使笔墨火气;如发之声较沉闷,则纸质略松,笔墨的韵味容易发挥。

用墨方面,多用油烟墨,色泽光洁,属冷调。但现在多数画家却用现代生产的墨汁。一般墨汁不如墨性能好,为了解决这个矛盾,在倒好的墨汁里加水后再用墨研磨,这样可避免墨汁弱点又省时间。

笔情墨趣是中国形式内容的主要组成部分,笔墨实际包含两个内容,即笔法和墨法。古人云:“笔为墨之经”,“墨为笔之纬”,“问笔有筋骨皮肉四势”,“问墨有黑白浓淡干湿六彩”。不同的笔墨手法,审美意趣就各异,笔墨当随时代。

笔 法

用笔的变化表现在线,用线是用笔的主要形式,中国画的笔线与中国深厚文化及东方民族独特审美心理是分不开的。

黄宾虹讲:“用笔之法有五:停、圆、留、重、变。”讲到平,要求用力平均,执笔稳健,如书法所谓“锥画沙”;讲到圆,要求起笔用锋,收笔回转,如“折钗股”;讲到留,用笔追求厚重、凝炼、积点成线,如“屋漏痕”;讲到重,要求用笔力度浑朴刚柔相间;讲到变,要求笔与笔间的呼应,互相回顾,莫不有情。

运笔首先是正确握笔,指实、掌虚,握笔略高为好,这样运笔自如,便于使转。做小画应悬腕,大画要悬肘。用笔的方式分中锋、侧锋、卧锋、混合锋,运笔方法有顺笔、逆笔、拖笔、交错用笔,形式上可分勾勒(线)、点、皴、擦、染等。点、线、块是山水画的基本功力表现的形

式,三者之中,尤以线最为重要,皴实则是线的一种形式。用笔入纸,力透纸背,握笔时把精神的注意点,直灌注到笔尖上,画出各种力度的线条,掌握好用笔力度,从容不迫,气力凝神于笔端。正确运用提按,画出各种力度的线条,掌握好用笔的快慢,用速度来表现出画者各种情绪的流露。用笔之法,从书法而来,如作文之起承转合,不可混乱。起要锋,转要有波澜,收笔须提得起,一笔如此,千笔万笔,无不如此。

墨 法

黄宾虹讲:“古人墨法,妙于用水。水墨神化,仍在笔力,笔力有亏,墨无光彩。”黄宾虹以水墨神化讲出了墨韵的情感,并道出了笔之气、墨之韵的实质性问题。笔法都是要通过墨来实现,笔与墨结合起来,才构成中国画的主要特征。

在山水画中,运用大块水墨,古法中比较少见。我认为用笔塑造形体外,画面上有几块有节奏的墨块,互相呼应,能使画面不平板,利用墨块,利用水墨淋漓的效果,别开境界,创出奇景。好的用墨能使画面层次分明,变化莫测,绚丽斑斓,具有极大的感染力。中国传统山水画极注意线条的运用,不讲究墨块,我们如果从线条上探索,和前人的创作方法接近,感觉就不够新,如果我们按节奏去用墨,再加上色彩的变化,立刻感觉画面很新。用色实际上和用墨的道理一样。日本画家动摇于东方传统与西方的刺激之间,独自创造“日本画”,就是将矿物颜料混合并充分涂抹,以尝试表现西洋画的质感,或构成立体派。我认为用墨之道实际上是丰富画面情感,和用色的道理一样。

历代书画家对墨法论述甚多,有“墨分六彩”之述,我认为墨法全在于“浓淡”、“干湿”、“变化”之中。

前面讲述“古人墨法,妙于用水”,从墨色来分按色度可分为无穷色阶,概括而言,为浓墨、次浓墨、淡墨、次淡墨、清水,这也是墨分五彩的道理,当然要有干湿的变化。

用墨要光,光者润也,干笔也要润,要于枯淡中见丰腴,用墨切忌燥。淡墨要用的厚,李苦禅用淡墨极佳,淡墨运用好坏全在用笔,笔实则墨沉,笔飘则墨浮。湿墨忌不见笔,容易模糊臃肿少精神。

变 化

用墨之法,全在泼、惜两字上下功夫。不干不湿,浓淡适中,当然也是用墨之一法。但要使画面变化丰富,必须把浓淡干湿以外的多种用法统归“变化”之中,这里包括破墨、积墨、宿墨、水渍、泼墨等方面。

破墨法:

破墨法是说墨与墨混合时态的重叠的方式,可在较淡墨之上,加上较浓之笔墨,使这块淡墨中增加层次,须在将干未干之时,即用浓墨破,使浓墨随水渗开,增加韵味。也可反之,在浓墨之中用淡墨或清水破。破墨法是中国新山水画常用之手段,运用破墨法,渗化处既分明又模糊,具有丰富、浑厚、滋润的美,有种新鲜未干的感觉,淋漓烂漫,有骨有肉,增

加无穷的气韵。

积墨法：

积是积累的意思。积累是一层层地把墨在干时增加上去，给人以“层积而厚”的艺术效果。

宿墨运用：

宿墨是隔夜长久之墨。由于宿墨进纸后，墨沉入纸，渣滓状颗粒及水渍困于墨周围，产生色感不同、肌理不同的艺术效果，增加画面新的灵感和情趣。

泼墨：

泛指大墨量、大面积、大笔头的墨在画面上出现。如在一处或几处用上泼墨法，在干笔淡墨之中，镶上几块墨气淋漓的泼墨，可以使通幅画提神贯气，更加精神，更加饱满。泼墨之难在于形的概括，在于墨既不能混沌一片，又不能笔笔分明，既要分明又要朦胧。我们适当在泼墨中又适量泼上彩，使形、色、情、趣都融于这淋漓的墨块的渗化中。（参见附后彩页《大榕树下》作画步骤图）

二、纸的折皱

为产生不同肌理效果，在画之前可先将纸折皱。唐以前，山水画中山石无皱，到了唐代后期，山石才有皱，各种皱法增加了山石质感、立体感。为了区别土山与石山，传统皱法大致可分两类，表现土山质感的披麻皱和表现石山的斧劈皱。现在有些自然物体质感如果用其他皱法当然也可以，但有时显得特别生硬死板，如我在处理一些安徽明清古民宅旧墙面效果时，就是用折皱纸的方法后皱擦而成，这样效果比较自然。被折皱的纸增强了笔锋行进的涩度，使线的艺术效果有金石味。

三、墨点、色点的表现手法

山水画中点子极关重要，它既是树叶，又是苔点，一般点子都用笔尖点。我在表现大榕树树叶时墨点和色点都是用笔挥撒上去的，表现小的比较实的地方是用两支笔，一支笔作为支架平卧横执，一支是蕴满色或墨的笔，靠两笔撞击而撒在纸上，这样的点子很自然，疏密有致，而且可以用笔的方向控制点子的气势方向，画面的点子疏疏密密整齐中有变化，点与点之间，顾盼生姿，互有感情。点子大小疏密与树干线的穿插形成了节奏对比，构成了新的点线韵律，有意打破传统习惯的戒条。在形象结构上运用超越客观的，按照主观意图进行布局构图。用这样方法也可以将树叶的前后、疏密、浓淡的变化，以及对树叶的体积、光、动态及空间关系，都能比较自然生动的解决。画一些比较近观的大树更为适当。画飞雪也可以用此法。（参见附后彩页《湘西风光》作画步骤图）

四、泼色、泼墨及混合运用

张大千的山水画多姿多彩,自早期至晚年他都非常善于融汇、变法,后期所创的“泼彩”山水,极为精湛而奇绝。

泼墨法是中国画中运用最多的墨法,渗化处既分明又模糊,具有一种丰富、浑厚、滋润的美,然而色与墨进行混合后的对比关系同样给人以新鲜未干的感觉。

中国画颜料可分透明的、不透明的两类。常用的透明颜料有花青、藤黄、曙红、胭脂等,赭石、朱磴是矿物制成,但也是透明颜料;不透明颜料常用的有石青、石绿、朱砂、石黄等。根据颜料的属性我们将它与墨混合使用产生许多醒目、富有天趣的艺术效果。在山水画中,我们常将有节奏的墨块,富有水墨淋漓天趣的墨块,与色彩纯正的石青、石绿、朱砂等矿物质颜料按泼墨法处理,使画面强烈、跳跃,很强的原色在墨色的对比或包围中产生稳定感,使原色变得鲜而不火,艳而不俗,并产生不同质感。

笔、墨、色之运用都离不开用水,特别是墨与水关系最频繁,最密切,“墨非水不醒,醒则清而有神”。用色与用墨道理一样,笔端含水之多少,关系到色的渗化程度。画面色清而墨明,水在色与墨中徜徉,令人叫绝。用水是发挥墨与色光彩的关键,用水成败是关系一幅画成败的重要因素。画面的烂、俗、浊、板、滞等弊病都与用水不当有关。用水的水平的高低往往是个人经验积累的结果,因为笔端水分多少,不同纸性对水的不同反映等问题都太微妙了,许多是感觉性的东西,很难用文字述说清楚。

泼彩、泼墨法总的来说是以较多量不匀之色或墨水,随笔挥泼于画纸上而成。积墨与破墨是“画”出来的,而泼墨泼彩则必须“泼”得有力,才能出效果。所以泼之墨或色须“平中求不平”、“不平中求大平”,在作画时可表现浓浓淡淡、干干湿湿、虚虚实实的各种不同艺术效果。

色墨的混合使用,是山水探索新课题,色墨的混合应达到相互补充,使其相映生辉。

色墨混合使用时,注意的关键是:色与墨的调合无需太充分,应趁色与墨未完全混合时即落笔,让部分的掺合过程任其在宣纸上通过自然渗化去继续,让水推动色与墨去进行更细微的交融或互拆,从而保留各自明度、亮度和清度。

色墨混用可用带墨之笔去蘸色,也可以用带色的笔去舐墨,而且不经过在盆子里调合,趁笔端色墨未交融时直接在纸面上涂抹之,利用笔根和笔尖不同的色墨含量,以不同的用笔方向和方法去表现各种不同效果,使色墨的对比、层次、比例随着运笔而不断改变,形成由强而弱、由浓至淡的丰富多彩的色墨之阶。

色墨混用之法,一般适宜与单纯的大色块并置运用。色墨混用易花和碎,且色与墨的比例也要有变化,或以墨为主,或以色为主,也可以多种色与墨互相混合,使画面显得复杂而耐看。

中国绘画中讲气韵,那韵其实是“虚”,是具遮掩作用的,正如写诗一样,包涵着“藏”的手法。运用泼墨泼色,依赖运笔、墨色、敷彩的综合而产生整个意境,必达到“物我两忘”的艺术境界。(参见附后彩页《傣乡情》作画步骤图)

五、用色问题

我国古代把绘画称作丹青,可见中国绘画对色的运用很早。敦煌壁画就是在今天还能看到那时候的色彩画杰作。唐宋以后,由于水墨大盛,墨色成了主要表现手段,因此色彩的作用就更加削弱了。中国水墨山水画发展到今天,艺术手段追求多样、丰富,色彩表现力应该跟上去。为了描绘多彩多姿的现实生活,追求新的意境,抒发作者内涵的情感,用色逐渐增多了。吸收西方绘画色彩表现意识,结合我民族绘画艺术特点,如何扬自己之长,是现代每个山水画家研究的课题。中国工笔国画这几年在这方面异军突起,很见成效。现代日本画之所以在我国受关注,正是由于亚洲各国都存在着东方审美意识的国画与西欧的近代绘画相对立的缘故。而日本画在世界艺术语言的艺术表现形式上已大大迈进了一步。

水墨山水画设色注意三方面,即原色的使用,调合色的使用以及色墨的混合使用。

原色的使用,不太讲究色彩调子,但应该有主色,以主色压主画面,占据画面主要位置或最大面积,值得注意的是画面墨色一定要有足够的份量,使原色鲜而不火,艳而不俗。用色与笔墨的表现应协调一致,使色不碍墨,墨不碍色。

调合色的运用,根据画家主观感受去概括和处理画面色彩,实际上讲究画面色彩调子。在处理画面时可因情感、意境需要而改变色彩的倾向或归并相近类型的色彩为统一的颜色。复杂的色彩变化会使墨色进入环境色、光源色的色列中,墨色会失去魅力而变得无光彩成脏墨块,这里讲到一个要注意的问题,即用色是补笔墨之不足,显笔墨之妙处,不应该因色彩的过多而削弱笔墨的表现力,用色和画家的艺术修养有很大关系。

色墨的混用,有时须在盘中调透,如墨和赭石调赭墨;有些不用多调,如花青和墨。应该让它们在纸上自由渗化、交融。通常是颜料不调透色泽鲜亮、明度高。用色忌脏,忌花,忌脂粉气。

六、用矾、撒盐、化学试剂的运用

为增加画面情感、层次,丰富画面表现情趣,我们将分别运用矾、盐及化学试剂,用不同处理方法,呈现出不同肌理效果,达到你所需要的艺术效果。

撒盐。这方法在水彩画中经常见到,在山水水墨画中也可用这样手段。在画面底色基本固定的情况下,根据画面需要,趁泼墨泼彩水分淋漓之时,利用生宣渗水很快的特点,将晶体状食盐疏密有列地撒在所需处,使盐粒在画面上自然吸收溶解。由于底色浓淡不匀,盐料大小不一、疏密不同,色彩干后,画面会出现大小浓淡不一、斑驳变化有趣的放射效果,有时还有意外的效果。

用矾。在生宣纸上撒上按画面情感需要的矾水,然后用斗笔蘸已调好的墨或颜料,泼墨而上,有矾水浸过的地方和无矾水地方会呈现不同的肌理效果。

用化学试剂。一般是将化学试剂调到墨或颜料中去,由于化学试剂本身的化学作用,画面会产生不同的艺术效果。

《大榕树下》作画步骤
图(笔墨变化举例)



图 1



图 2



图 1



图 2

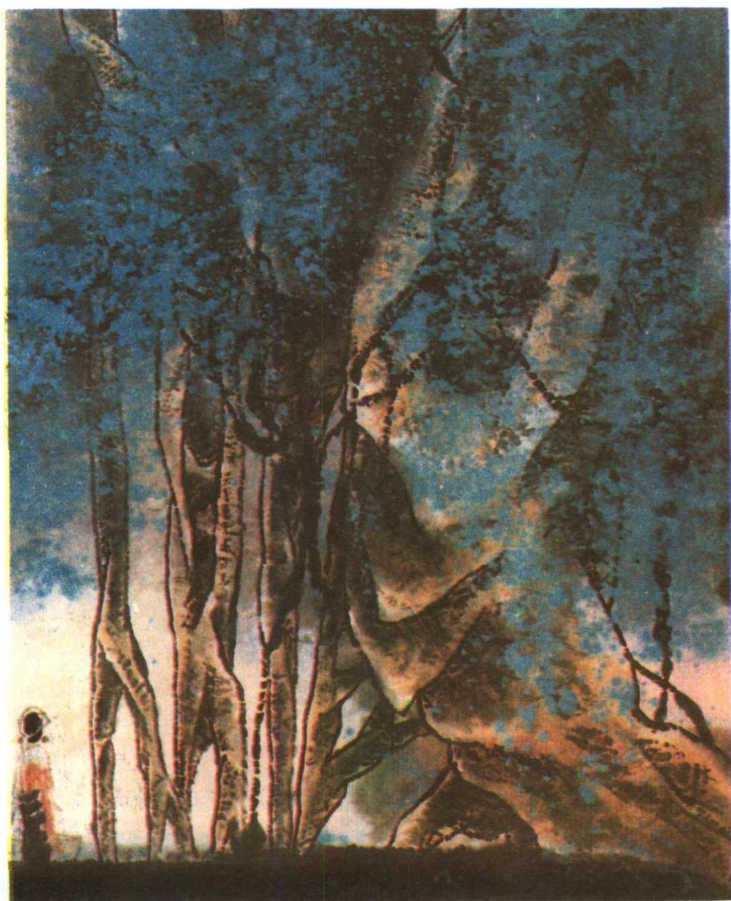


图 3



图 1

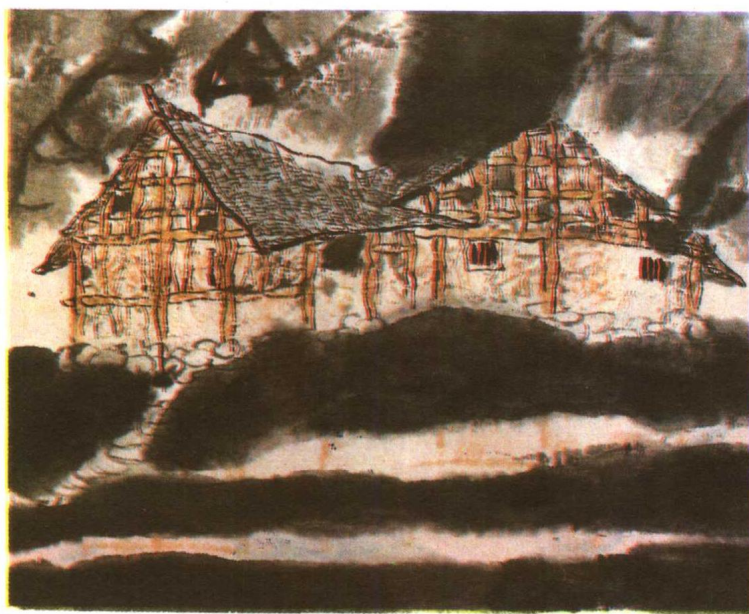


图 2



图 3