

中国人物画名家技法讲座

徐惠泉彩墨人物画艺术

XU HUIQUAN CAIMO RENWUHUA YISHU

主编 贾德江



北京工艺美术出版社

编辑人语

“彩墨人物画”是指那些相对于传统水墨画而言，更多地使用了色彩语言来构成画面形象的所谓现代国画人物创作。彩墨比传统的水墨更易于制造气氛，并大大拓展了中国画的表现手法。画家徐惠泉多年来潜心于彩墨人物画的创作和研究，取得了卓越的成就。他的作品在葆有水墨意趣的同时，更注重对于色彩的品质、规律及表现性的挖掘。他用色的品类虽然不多，但却使每种色彩的美性结构都能得到一个极致的表达。他常以大片墨的配制作作为骨架，以墨线的穿插作为脉络，并通过胶、矾、拓、印等特殊处理，在画面上制作出原来需几百年乃至上千年才能形成的斑驳肌理效果，使其作品有一种时间的穿透力。在构图上则吸收了西方现代绘画中的构成法则，打破时空概念，着力于画面的情趣意味；在色彩处理上是以西方古典绘画中的典雅、温和、富贵为基调，再点缀以印象派绘画的强烈色彩，让画面传达出一种怀人、怀旧、怀乡的情调。看他的作品，犹如一首古老的山歌、一杯苦涩的咖啡，或者是一壶清香的新茶，给现代都市快节奏生活中注入一股清新、柔和、幽静、恬适的气氛。

著名人物画家徐惠泉简介



徐惠泉

1961年生，江苏省苏州市人。先后就学于苏州工艺美院和中国美院国画系。中国美术家协会会员、苏州市美术家协会秘书长、江苏省国画院特聘画家、国家高级美术师。

作品曾在中央美院画廊及多伦多、纽约、香港、台湾、大连举办个展，参加马来西亚当代中国水墨画大展、首届全国中国画展、“巴黎铁塔艺术杯”大展获一等奖、加拿大第二届“枫叶奖”水墨大赛获金奖、第八届全国美展、台湾“大陆名家水墨联展”、第十次新人新作展、香港“人物五杰展”、日本“20世纪中国绘画展”、第四届全国工笔画展获铜奖、纪念孔子诞辰2550周年全国美展、迎接新世纪中国工笔画展、首届中国画学术邀请展等。

出版有《徐惠泉人物画》、《当代美术家册页——徐惠泉人物画选》、《当代名家工笔人物精品——徐惠泉》等。多幅作品被国内外美术馆、博物馆及企业、私人收藏。

· 从水墨到彩墨 ·

——徐惠泉的艺术蜕变

□ 牛克诚

(一)

以《愁听猿声梦里长》(作于1990年)为标志，徐惠泉的绘画创作完成了一次从水墨向彩墨的转变。在这幅作品中，虽然仍是以水墨意趣而塑造人物，但比他从前的作品，则更多地运用了色彩的表现手段，特别是金粉的施用，更为作品凭添了富丽的景象，这使他初步领略到色彩在视觉表述和画境营造上的重要。此后，他的《扇》系列就是在这种思路之下色彩与水墨并施，在墨色的渗化晕彰中完成色彩的表达。这种彩墨画是徐惠泉的作品给我们的鲜明印象。

彩墨是一种绘画语言，它既保持着水墨在宣纸上的韵味，又能充分展示诸如矿物颜料、丙烯等颜料的美性结构与品质；“墨”与“彩”构成了彩墨画语言的基本要素，它不只是材质层面上的，也是表现手段意义上的。而当我们把水墨和彩墨这两种绘画语言作为中国绘画史上的两种表达方式来看时，则可发现，从水墨向彩墨的移行，其实就不只是绘画语言的转换，也不只是从“逸笔”向“制作”的创作旨趣的转换，它其实还标志着，中国画已从古典文人的经验中进入艺术自觉的建设之中。徐惠泉等人的彩墨画在当今画坛中的意义也正表现于此。

(二)

中国画的宣纸、中国画的颜料及墨是徐惠泉创作的基本材质。虽然他也偶用丙烯、水粉、油漆等，但他所坚信的是中国画宣纸与墨的渗化效果及国画中的矿物质颜料，如朱磬、朱砂、石青、石绿等的美学品性，是最适合于自己的视觉表达的。对于材质的选择其实是一个画家创作理念的一部分，与其说他在选择材质，莫如说他在选择其绘画语言的基本语汇。当徐惠泉把创作的基点设定在中国画材质上，这也就决定着他的新绘画语言将是对传统绘画的变奏而不是对它的叛逆与决裂；它用着传统绘画的基本语词，但却表述着一个新的语意；它用的仍是宣纸和国画颜料，但却展示出崭新的视觉形象；它既不失与传统的亲和性，又充盈着现代的时尚感受，它满足了“古典的”与“现代的”两种文化需求；它用和风细雨的方式洗刷着中国水墨画的千古容颜，它用出语不惊的谶词向人们导引出现代中国画的一片视觉新天地。

不只是材质的选择上，在样式的参照上，徐惠泉也是立足于中国画的传统资源。他曾潜心揣摩陈老莲、八大、石涛、任伯年、吴昌硕等诸大家的作品，对于古代帛画、壁画、唐宋着色画及宋代院体画等注重色彩表现的传统绘画更是用心至苦，民间年画的古朴造型、生拙用线及浓艳色彩，也常常潜化到他的意匠经营之中……从徐惠泉的作品中并不能明显地看出它到底属于古代的哪家哪派，因为他吃了传统的百家饭，那传统就流淌在了他的血液中。它不是传统的翻版，它是传统的再生。

彩墨画与水墨画的不同至少表现在一点上，这即是后者更注重笔墨意趣的发挥，前者更注重色彩特质的表现。用徐惠泉自己定义的彩墨人物画则是“指那些相对于传统水墨人物画而言，更多地使用了色彩语言来构成画面、塑造形象的所谓现代国画人物创作。”对于这样一种绘画语言，他也不无担忧：“彩墨画由于色彩的大量运用，处理不当往往流于娇艳、甜俗、肤浅。一些彩墨画由于一味地追求浓重的色





白露 2000年

彩效果，其作品已失去了传统中国画的精髓，而更像装饰画。”因此，在大量运用色彩手段的同时又能呈现出水墨画的独特意韵，就一直是他在创作中所不断探求的课题。这实际上是在谋求中国画在现代转型时期的一种“蜕变”之路。尽管对于激进的创新派而言，这条路似乎显得有些“中庸”，似乎革命得不够彻底；但如果我们考虑到传统水墨画所拥有的千年积淀，更考虑到文化史上的变革其实往往就是传统资源在新背景下的重组，我们就会承认，这种中国画的现代蜕变之路，其实正是传统水墨画冲出困境的一个可行的方略，而徐惠泉等人的彩墨画正切实地实施着这一方略。

清王昱《东庄论画》中曾引王原祁的色彩论：“麓台夫子尝论设色画云：‘色不碍墨，墨不碍色；又须色中有墨，墨中有色。’”唐岱的《绘事微旨》也指出：“以色助墨光，以墨显色彩，要之墨中有色，色中有墨。”这是中国古代着色画和水墨画的发展到清代，画论家们对于色彩与水墨关系的一种认识，它的基本点是“色墨交融”。这种理论也同样可以构成今天彩墨彩画创作中的一个合理内核，因为彩墨画就是围绕着“色”与“墨”而展开的。徐惠泉的创作也正是在这种“色墨交融”中形成自己鲜明的美学品格的。变幻的墨块、强烈的色块和劲利的墨线是构成他作品的基本绘画元素，墨块与色块的种种富于变化的对比、映衬，及墨线在墨块与色块间的穿插、照应等，使他的作品能够在有限的颜色之中而幻化出万般样态；这其中的墨、色、线就是那有限的音符，而它所演奏给我们的则是一部壮阔的交响曲。在他的作品中，其线条也并不仅仅是塑造形象的手段，它更显现着浓厚的书法笔意，它呈示着浓淡、干湿、粗细等种种意趣，它是一种“有意味的形式”。在用色上，其金、石色和白粉等的施用为作品带来一种富丽、热烈的基调，但这些色块都是在与墨块的各种“关系”中被敷染，因此它们就浓烈而不失沉稳，其作品也就体现出“雅妍”的气息；更为重要的是，他在敷色时“用色如用墨”，在一遍遍的布色之中也同样是贯穿着笔意，因此在其作品的色面中，就可以体认到诸如深浅、厚薄、轻重等微妙的转换、呼应，同时，它又把敷色时的笔痕呈示给我们，这就使我们可以从那里寻觅出他用笔的方向、速度与力度，其作品因此也就绝去“工板”之弊，从而体现出一种“逸气”或“士气”。王昱《东庄论画》言：“青绿法与浅色有别而意实同，要秀润而兼逸气，盖淡妆浓抹间，全在心得浑化，无定法可拘。若火气炫目，则入恶道矣。”能得“逸气”，要在“心得浑化”，因此，与其说徐惠泉作品的“逸气”得之于敷色时的笔意，莫如说那乃是他艺境修炼的一种自然显露。

(三)

在古代关注色彩的画家中，也有一些在墨与色的结合中进行尝试的，如王诜、钱选、赵孟頫、文徵明等，这样的画家被评价为“作家兼士气”；“色墨交融”的色彩理论就与这一类画家的出现相关。因此，我们如果只是看到徐惠泉的彩墨画在传统延续上的特质，而不去指出它与王诜等带有“士气”的古典着色画的不同，那我们其实是漠视了这种彩墨画的当代性。徐惠泉等人的彩墨画的当代性是通过对于士气型古典着色画的超越而实现的。

“色墨交融”的色彩理论虽然提升了色彩的地位，使它走出了“五色令人目盲”的狭隘，但在色、墨关系中却是“以墨为主，以色为辅”（盛大士《溪山卧游录》）的；那位倡导“色中有墨，墨中有色”的王原祁也在《雨窗漫笔》中指出：“设色即用笔用墨意，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。”这其实是古代文人笔墨的理论在着色画上的延伸；当色彩只是用来“补笔墨之不足”时，色彩自身的美学品性就不能完整地展现出来。而徐惠泉的彩墨画则在葆有水墨意趣的同时，

更注重对于色彩的品质、规律及表现性的发掘。他用色的品类虽然不多，但却使每种色彩的美性结构都能得到一个极致的表达。他说他是在宣纸上演绎着“色彩的梦”，这个梦传达给我们的是：《春江花月》中艳女们的冰肌玉肤、《荷塘情思》中俏女们的朱唇丹指、《往事》中执扇女子的红袄、《晨妆》中梳发闺秀的裙裳，还有那红红的腰带、那金黄的屏风、那碧绿的荷叶……这如诗的画境正是用色彩编织而成的，它怎能用一个“补笔墨之不足”了之？徐惠泉的用色是一种心象之色，而不是对自然物理色彩的直接摹拟，他用泥金而布置出的片片荷叶表达着他对于金色池塘的内心视象，那色彩响亮的荷叶震撼着每一个欣赏过它的人。徐惠泉在铺陈水墨时，墨块在宣纸上的自行渗化使它具有不确定性；在这种墨象的

基础上所进行的超越时空限制的构图，也使其作品在构成上具有无可把握的节律特征；一种“无限”、“神秘”的性格也因之产生。而明确、坚实、厚重的色彩则具有“具体”、“明晰”的可确定性，它消去了因变幻不定的墨象所带来的视觉和心理上的骚动，它使我们能够去从容确认画面上的每一处细节。色彩与水墨就这样成为徐惠泉彩墨画的“内在结构”。

古典的“作家兼士气”的侧重点在于“士气”，它强调画家的传统文人修养，强调以书入画，强调文学的浸润，强调哲学的滋养……这一切都是在做一种“非绘画性”的追求，它不是在养成“艺术家”，而是在养成“文人”。在这种追求中，与“绘画性”相关的“技法”、“制作”等都成为被蔑视的对象。从现代的林风眠开始才对这种追求产生质疑，他开启了一个正视中国画的“绘画性”的新时代。徐惠泉的彩墨画虽然在创作手法上不同于林风眠，但它也同样是在中国画的绘画性方面做着有益的尝试，因此它既不失“士气”，又更重视技法、重视制作；与古代的“作家兼士气”不同，他的创作是更侧重于“作家”的。在徐惠泉的绘画过程中，从对宣纸的性状处理，到用胶矾、墨铺陈底子；从对局部效果的刷洗，到用金粉的喷洒；从拓印的肌理，到贴金堆银等等，都不无带有“制作”的倾向，也都无不构成了他创作技法中的必要环节；也正是在这一步步“做”的过程中，他的创作理念潜入了工具和材料之中，而工具、材料又把这种理念固化在作品中，最终通过墨块、色块、墨线这些元素变奏出来。他告诉我，其最近的作品想在用色、用墨、用线协调方面，光、影处理及空间结构方面做一些探索。并说：“画面就是一个舞台，或者一个乐队；水墨画乐器单纯，它更需要个人技术的精到，而彩墨画就是一个大乐队，有丰富而多样的乐器，中国的、西洋的，所以，指挥、协调很重要。”这种对于各种技法手段、各种画面元素等的指挥、协调，是古代“作家兼士气”的画家们所不曾梦想的。由此，古代文人型的着色画与徐惠泉等人的彩墨画就分别步入了两种不同的审美范畴，前者的特征是“简淡”、“单纯”，后者的特征是“丰富”、“复杂”。

从水墨到彩墨，徐惠泉正实现着一次艺术的蜕变。这一蜕变隐含着从文人到艺术家、从崇尚笔墨到关注色彩、从修养于画外到回归艺术本体等诸多的转变过程。无论对于徐惠泉还是其他彩墨画家，这一过程都还只是一个开始。



晨妆 1995年



书香 2001年

● 《静土》 画法步骤

我的创作过程概括起来，是从有一无→有的递进过程。第一个“有”是整个画面的基础，所谓“胸有成竹”，先确定一个意笔的稿子，有一个较清晰的主题和轮廓。第二步进入“无”，是在“有”的基础上通过各种手段的叠加处理，“破坏”原来“规矩”的画面，这是整个创作过程中最具挑战、最富激情、最需要想象力的过程。大胆跟着感觉走，自然峰回路转，柳暗花明，妙趣横生。第三步从激情走向理智，通过细心收拾，理性处理，新的形象和画面逐渐显现。第二个“有”是前一个“有”的质的升华。

下面我们一起进入《静土》的创作。



图一



图二



图三



图四

步骤一 在四尺整张的生宣纸上画意笔的稿子。注意因为在生宣上作业，起稿的过程就不同于传统工笔画在熟纸或绢上的勾线，不能太拘泥刻板，要自然灵动。

步骤二 根据画面的整体考虑，在局部喷洒矾水，文字也用胶或矾水写上，待干后上墨块。上墨时用了写、洒、拓、折、填、印等多种手法，追求画面的丰富、厚重、古朴。同时要注意画面的构成，把握好墨的布局，因为这一阶段是画面的“骨”，处理妥当，整个画面就“撑”起来了。

步骤三 土黄加少许墨铺设底色，用色要淡，需耐心地一遍一遍地加深。两遍色之间要干透。

步骤四 在朦胧的画面上找寻新的形象，用墨线复勾。由于底色的反复铺设，此时生宣已基本变成熟宣，能精致地刻划形象。勾勒时要突出重点，不要面面俱到，更要注意保留画面的自然生动。

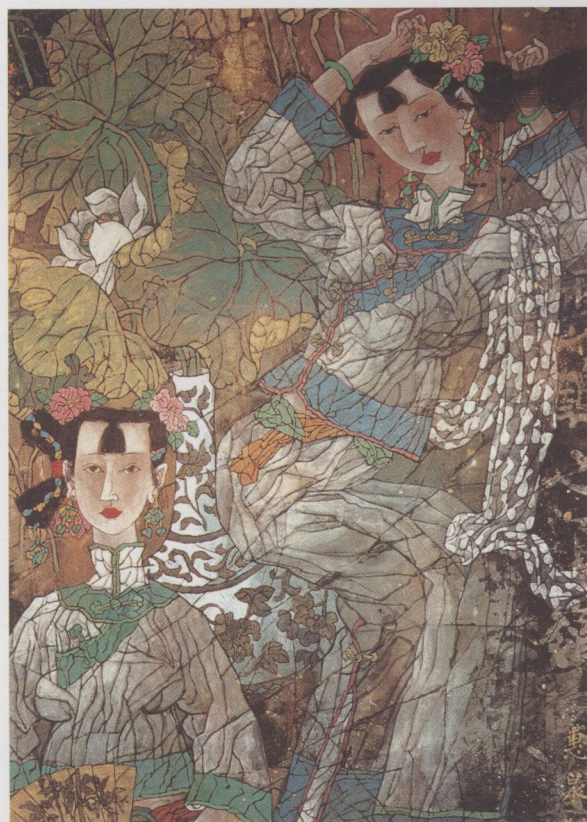
步骤五 从局部上体会画面精细刻划与保留自然生动的效果。



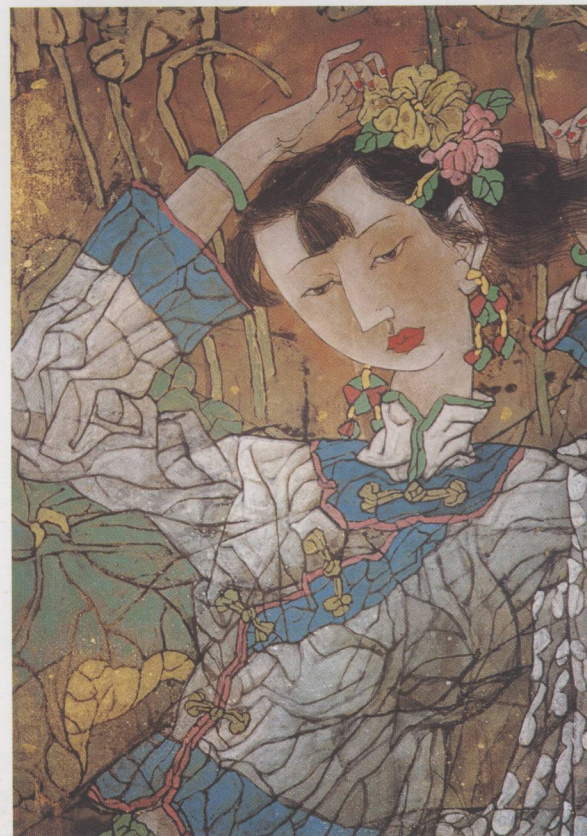
图六



图五



图七



图八

步骤六、七、八 填色。脸部先用白粉“吊”出，再用玉色分染，腰带、衣襟用国画石色或丙稀填绘。大面积荷叶在石色中加入了丙稀金粉，用色时吸收了西画中印象派绘画的色调和用笔，注重气氛的营造。在整个过程中，要注意不断调整处理好线条与色彩的虚实、浓淡、长短、曲直、深浅、厚薄、干湿、冷暖。要始终注意保持画面的随意、生动，把握好色彩关系。

步骤九 画面做最后调整，为了加强气氛，根据画面色调倾向强化了金粉的使用，调整荷叶的色泽，注意协调与背景的关系。折扇、玉佩、莲蓬、花心直接使用不同纯度的金色填绘。最后用金色油漆作适当喷洒，使画面呈现出一种辉煌的富贵感。最后落款盖章，全画结束。

华南农业大学
图书馆藏书



图九

静土 2001年 生宣、墨、国画颜料、丙稀、金粉、漆 136 × 68cm



和风

2001 年
生宣 墨 国画颜料
丙烯 金粉 漆
95cm × 95cm

翩翩起舞的豆蔻少女，婀娜多姿，风情万种，盛开的荷花与白鸽也仿佛随着舞者的节奏飞舞飘荡，画面色彩典雅，充满飘逸的动感和韵

律。彩墨画由于色彩的大量运用，处理不当则往往流于娇艳、甜俗、肤浅，所以在彩墨画中要严格注意墨块与色彩的穿插设置，线条勾勒的浓

淡、干湿，以及色彩填敷的厚薄、轻重等。在画面上设置碑拓书法的形式，隐约在背景之中增加了几许传统文化的信息。



凤兮凤兮

1999年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

178cm × 155cm

此作是应“纪念孔子诞辰2550周年全国美展”组委会特邀创作的“命题”作品。在读了《孔子传》和相关资料后，孔子的形象在我眼前明朗起来，不同于线装书和拓片上的“那个”形象，是我心目中另一个“英雄”，是从圣坛上走下来的一个活生生的人。在画面上我制造了一种矛盾和冲突，表现了在逆境中孔子和他的学生对

理想的向往，一种至高无上的精神境界。人物是写实的，但场景是非具象的。画面统一在深褐色的背景里，孔子和学生的群象是画面的主体，一束神秘的白光透过树枝贯穿画面，承接了孔子坚毅的目光，这一切恰当地营造了气氛，凸现了主题。画面在装裱时用一条白线分割，外形像翻开的线装书，这既是形式的需要，又具有某种象

征意味，使画面更具有传统绘画的特点。孔子是中国传统文化的某种符号和象征，儒学是中国人修身治国平天下的依据。因为礼崩乐坏，所以要克己复礼；因为人心不古，所以要人人爱仁。醉生梦死的人们啊，不知生焉知死耶？



薰风

2001 年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

102cm × 68cm

箫声悠悠，穿越时空而来，一个遥远的梦中故事。台上台下，红尘滚滚，分不清，理还乱，人生本来就是一场早晚要收场的戏。



荷韵

2001 年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

95cm × 95cm

悠悠的斜阳把荷花池染成凄迷的金黄，粉绿的荷叶随着微风轻轻摇曳，两位婀娜少女在那里吹箫弄笛，衣着艳丽，神态娴静，笛声悠扬。画面色彩鲜艳明亮，红、绿、黑、白对比强烈，但又和谐地融合在暖暖的背景色调之中。作品通过胶、矾、托、印等特殊技法，在画面上制

造出斑驳渗润的肌理效果，给人以凄婉迷茫之感。彩墨人物画是相对于传统人物画而言，更多地使用色彩语言来构成画面形象。它的产生应该说是中国画家受到西方绘画艺术影响而做出的一种理性反映，既可以说是画家顺应了时代的审美需要，又可以说是画家对传统艺术改革

思考的结果。此幅作品着重探索彩墨画的色彩表现强度，这种色彩既要有水墨的韵致，又要表达色彩的变化，它既不是光色华丽也不是以色化墨，而是沉着与光彩、滋润与斑斓、透空与充盈的统一。



绿手镯

1996年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

85cm × 85cm

此作描写闺房女子镜前晓妆，神情悠然。清王原祁《雨窗漫笔》云：“画中设色之法于用墨无异。全论火候，不在取色而在取气。故墨中有色，色中有墨。”彩墨画的颜色以中国画颜料为

主。当然也可以适当用一些丙烯、水粉颜料，还可以用一些金、银粉以及油漆、胶水之类的东西，总之是“拿来主义”一切从效果出发。但中国画颜料中的朱磬、朱砂、石青、石绿等，其

独特性是其他颜料无法取代的。如何在现代彩墨中保持传统水墨画特有的韵味，可以说是彩墨画创作的一个难点。



远缘

1999 年
生宣 墨 国画颜料
丙烯 金粉 漆
136cm × 68cm

工笔画作为传统中国画中独立的艺术门类,以其色彩的丰富性独树一帜,无论是对于民族还是对于个人,色彩的运用都显示出深刻的社会意义和生命内涵。因此,一个当代画家如果不充分重视色彩,实现色彩的当代性,便等于生命感知的某种欠缺。独特的、丰富的色彩运用必将使当代中国绘画增添新的美感和新的生机。



清風緣

1998年
生宣 墨 国画颜料
丙烯 金粉 漆
180cm × 95cm

“田田八九叶，散点绿池初”。画面描绘了盛夏的荷池，有女子跪坐其间，彩翠鲜衣，纳凉消暑，一片清凉幽静的景象。现代彩墨画十分讲究画面的构成趣味，形成一种和谐的组合方式。于

是，无论是墨彩深浅浓淡的变化，还是线条横竖疏密的组合，都要按照“形式美的法则”加以精心的构想和变化，才有可能达到理想的效果。人类在创造美的活动中，总是尽可能在多样性中

寻求统一，使单调的丰富起来，使复杂的一致起来，在多样性与统一的过程中寻找和谐之美。



疏影

团扇之二

1998 年
生宣 墨 国画颜料
丙烯 金粉 漆
直径 68cm



藕香

团扇之三

2002 年
生宣 墨 国画颜料
丙烯 金粉 漆
直径 65cm



往事

2002年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

95cm × 95cm

金黄的屏风，朱红的枫叶，素装的少女，扇儿轻轻摇，书儿慢慢读，话儿细细说。优雅精美的画面，构成了色彩绮丽的梦。对宣纸的性状处理，用胶矾、墨铺底色，以及局部效果的刷洗和油漆、金粉的喷涂，甚至于拓印的肌理、贴金堆

银等等，都是彩墨画制作中很重要的技法。画家的创作理念和思想正是通过这些技法才得以实现。画面就是一个舞台，或者是一个乐队，水墨画的乐器较单纯，它需要个人技术的精到，而彩墨画就像是一个大乐队，有丰富多样的乐器，中

国的、西洋的，所以指挥协调很重要。画面上的造型、线条、水墨、色彩的构成，实际上就是寻找到一种和谐完美的最佳组合方法，调动一切“积极因素”，把画面“推向高潮”。



相映

1998 年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

180cm × 95cm

静荷纳凉时，在构图形体处理上采用垂直的组合排列，形成了富有装饰意味的静谧，而少女轻摇纨扇，则有动的风韵。技法上采用水墨与色彩相互辉映，线

条勾勒流畅飘逸，墨色铺填浓厚鲜丽，层层渲染皴擦，以线条、色块巧妙地搭建了饱满丰实的意象空间，使平面构成的画面具有深邃幽远、梦幻迷人的审美感受。



青花

2001 年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

68cm × 68cm

瓶花与吹箫的少女构成了一曲动人的乐章，仿佛是小夜曲，幽婉闲散。此作勾线填色，既工丽奢华，又文静典雅，充分利用水墨在宣纸上产生的晕染洇化的审美特点，线隐于色，出入在虚实之间，色不碍线，厚敷薄染，任其自然。



凝望

2000 年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

68cm × 68cm

凝望逝去的岁月，凝望苍白的过往，凝望渺茫的未来，凝望意念里的那一支荷。花前月下的女子，袅娜腰肢淡薄妆，月朦胧、水朦胧、花朦胧、色朦胧。古人用色有极沉厚者，有极淡逸者。大致浓艳之过则风神不爽，气韵索然。唯能淡逸而不入于轻浮，沉厚而不流于郁滞，敷染愈新，光辉愈古，乃为极致。



春江花月

1994 年

生宣 墨 国画颜料

丙烯 金粉 漆

136cm × 205cm

画面描绘的是春夜月照大地，一群少女在江边或沐浴，或妆点，或轻歌曼声，或操琴吹箫。一曲《春江花月夜》悠扬回荡在月色迷人的夜晚，如痴、如醉、如歌、如梦。那背景里依稀可见的碑帖书法与身着绮罗的少女意味着岁月

的悠远，而空中漂浮着少女清馨的幽香以及洞箫飘出凄婉的古曲则汇成历史的吟唱。作品用三联通景的样式，借以转换错落不同的时空意象，合则成一巨幅场景，分则为三个独立空间。画面设色以大片墨色来烘托朦胧的夜色作为基

调，衬出沐浴少女凝脂如玉的肌肤与着衣少女艳丽的巾带、花饰，而石绿色的树叶似繁星点缀在茫茫的夜空，清丽明亮，艳而不俗。