

主编 贾德江

中国现代山水画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

萧瀚

积彩山水画艺术



主编 贾德江

中国现代山水画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

萧瀚

积彩山水画艺术



编辑人语：



著名山水画家萧瀚简介

■ 萧 瀚

■ 1945 年生于安徽。

■ 1968 年毕业于安徽师范大学艺术系。现为中国美术家协会会员、德国水墨画美术家协会主席、世界华人艺术家协会副主席、安徽大学艺术系客座教授及安徽师范大学艺术学院客座教授。

■ 1988 年获德国巴肯霍夫基金会赞助提供画室进行艺术交流并考察德国艺术。1989 年旅居德国，应邀在奥斯特霍尔兹多个市政厅举办画展。

■ 作品曾入选世界著名画廊科隆艺术博览会，并在德国哥廷根等美术馆及著名画廊展出。

■ 德国国家电视一台拍摄、播放《萧瀚艺术在德国》专题片。

■ 近年来，他先后应邀在台湾历史博物馆、多家著名画廊及北京中国美术馆中央圆厅举办个展。其作品参加多项国内外大型美展并屡次获奖，作品广为德国、台湾及东南亚各地的博物馆和艺术机构及私人收藏家收藏。

■ 自 1994 年始，作品每年在香港苏富比、嘉士德、上海朵云轩、北京翰海等著名拍卖公司拍卖。2001 年于苏比拍卖首次进入成交价前十名行列。

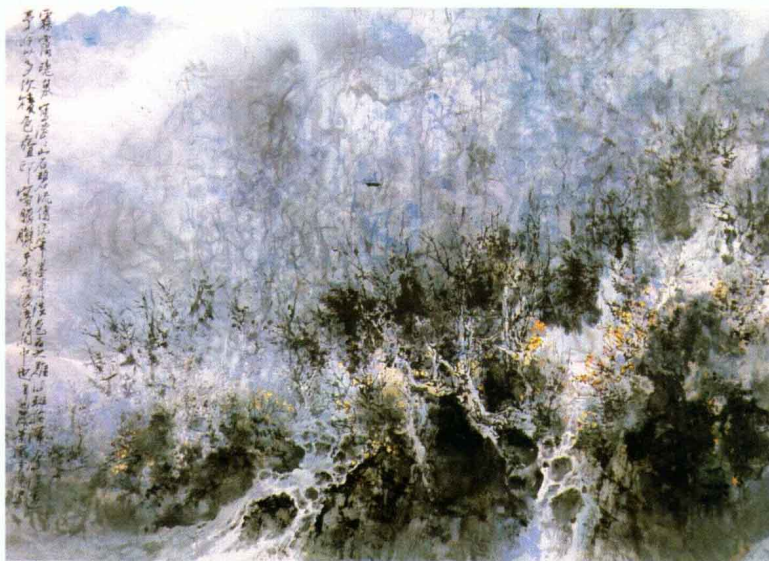


秋雾晚照 2001年

四季山水 2001年



水边人家 2001年



雾霭晓景 2001年

华人艺术家旅居海外，薪传东方文化艺术，弘扬和推广中华五千年博大精深之文明，赤子之心常为世人欣赏赞扬，“北溟之鱼化为鲲鹏，水击三千里，扶摇而上九万里，其志在凌云浩水间”。无论北溟之鱼抑或南溟之水，鲲鹏振翅均意在执着求索之中。纵观近百年来诸多东方艺术大师如徐悲鸿、张大千、林风眠、刘海粟等均远涉西方，展现和振兴东方艺术的神韵与雄风，又从西方撷取精华，融东西艺术为一体，再展开东方艺术之新风。如徐悲鸿所说“西方画也可采者融之”。更值得钦佩者乃林风眠打破传统国画“重墨轻色”的桎梏，首先把西方环境色即印象派色彩变化运用。实则中国画在汉唐之前即是色彩斑斓、沉雄博大、神采飞扬，唯文入画兴起之后逐渐转入淡雅逸华为主的审美观点，以写意抒发胸中逸气为追求目标，色彩顿缩。历代皆在笔墨上掘深探微，“以

墨为主，以色为辅”，“色不可夺墨，犹宾不可夺主也”。张彦远在《历代名画记》中阐明以墨代色的原因为：“草木敷荣，不待丹碌之采，云雪飘扬，不待铅粉之白，山不待空青而翠，风不待五色而绌，是运连墨而五色具。谓之得意，意在五色，则物象乖矣。”沈宗骞虽然认识到“天下之物不外形色而已”，但他受文入画家的的人生观、审美观、宇宙观和佛、道、禅的影响，仍主张描绘物象时，“既以笔取形，自当以墨取色，故画之色，非丹铅青降之谓，乃在浓淡明晦之间能得其道”，从主观意识上忽略五彩缤纷的自然之色。究其长期以来“舍色求墨”的根源，乃老、庄思想统领的结果。老子曰：“五色令人目盲，五音令人耳聋。”庄子也曰“五色乱目”。因此，在观念上贬低、忽视、排斥了自然色彩的美学功能，掩盖了色彩的光辉。

但是现代人思想观念，随着人类

和科学的发展，有了很大的变化，东西方文化又相互渗透撞击，知识结构重新组合，文化格局更加多元和纵深，世界虽然变得很小，但人的思维却更为广阔博大，节奏随之迅速跌宕；审美观念愈发激昂多面，让人在体验认识东方悠久的典雅的传统艺术韵味之后，又对现代审美情趣加以观照，墨色的黑白世界已无法概全今人之情愫，《画论》中的春晷、夏苍、秋青、冬黑之水色。也不能表达大千世界诸多冷、暖相互对比的细微色彩调子。前人在石青、石绿、朱砂、藤黄、花青等原色和墨的结合上作了可贵探索，但色彩的科学分析及环境影响，互补等，许多复合色如黄灰、紫灰、蓝灰、红灰、银灰等印象派色彩原理，在宣纸上的表现力，前人还未予以深入研究和实践，即使张大千、刘海粟开创泼彩画，亦是用石青、石绿、朱砂、藤黄等中国画固有色在画面局部或浓墨中心泼上

秋夏 2001年



溪山去影 2001年

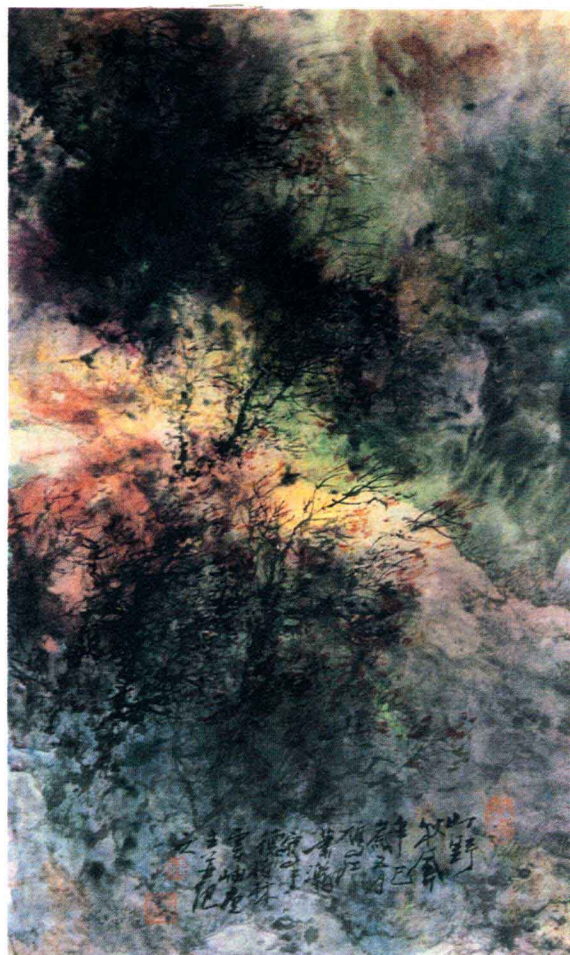


渗化，而混合的中间色彩调子仍未见形成。但在历代画坛上相比于王洽泼墨，李成惜墨，只讲墨法的片面观点，已是很大突破，不容否定开创之成就。画坛在习惯势力的延续以及陈陈相因的束缚下，中国画色彩发展之难，陋习之固，实践之艰，是由许多历史原因及保守势力所造成。当初徐悲鸿先生仅在所画的水墨猫、马、喜鹊背项等处直接敷上白粉，即遭保守派的惊呼，要发起不许他摧残中国画的讨伐。林风眠的画长期得不到承认，被认为在宣纸上作西洋水粉画。直至七八十年代中有许多画家大胆以浓色涂抹也遭否定，难怪西方人见到淡雅飘渺或浓黑苍玄的坚守了千百年传统不变的中国画，习惯地称为“黑色的画”，认为中国画的色彩表现力不及西画宽广，难与之媲美。然而并非如此，宣纸对色彩的反映和包容却是无限的。余移居西欧多年，亲见西方各派大师的色彩原作，研习默化，含英咀华，开拓和营造印象派色彩在宣纸上的种种尝试和体悟，发掘了色彩在宣纸上的许多微妙反映及渗透与承受力，认为不比西画逊色。在结合西方之胶彩和传统中国颜料并用的实践中，用拓、泼、冲、印、沥、染、罩、提等诸法，反复积色于宣纸的正反面，通过对颜色隔纸的过滤和各种泼、积技法的运用，可以出现许多复合色和形成微妙的多种色调。由于通过宣纸本身的渗化作用，使色泽鲜

明、色相明确的调子十分透明，厚重丰富，确可说有些色彩表现力使西洋画也望之不及。

宇宙万物，多彩瑰丽，确非一种墨色可以表现。纵观千百年来有许多人认为：水墨画最为苍白之弱点在于难呈现景物之璀璨色彩，用色多以易融化渗透的花青、赭石、胭脂等色轻描淡抹。在墨的绝对统治下，作为附属、厚重的矿物质颜色也是局部使用，不敢作为主调；仅有完整的“笔法、墨法”研究的中国画舍弃了半壁河山的“色法”，是不完整的审美标准。“笔情墨趣色辉”的研究方向应该受到鼓励和承认。如果说中国画要使全人类都能认同和欣赏，就要融合西方色彩学观点在宣纸上显现色彩的光泽和力度，形成有张力、色相明确饱满的调子。因为“水墨为上”的旨趣，西方人确实懂得不多，很难从“墨分五色”中真正体悟出色彩来。我在德国讲学时，即有人当场问我：“墨究竟分哪五种颜色？”并认为不科学，因按光学原理分析是红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等七种颜色，这也是东西方文化差异。西方画家忠实地、仔细无漏地再现客观自然，真实地观察同一视点的景物，记录同一时间光影色彩的变化，科学地毫无主观臆造地描绘环境色是守理性、讲真实、重科学的观点，与东方崇尚自然、含蓄内向、重视心灵主观意念的画论存在极大差异。中国画的水与天，常用空白不着

点墨片色去让人体悟色彩意境，而西方人以为这如同“皇帝的新衣”一样荒谬。我曾在西方的一次画展上展出一幅“野渡无人舟自横”的画，上方有三分之二的空白天空，表现空寂高旷下的野水更加静谧和悠远，下方三分之一是河岸和一叶停泊的扁舟。有位购画者希望将上方三分之二的画面截去，只要下方那三分之一。他以为上方的三分之二什么都未画，只是宣纸材料本身，不应有价值（因中国画以大小尺寸论价），不像西画即使白色墙或天空，都要以混和冷暖亮色去表现其中的对比，往往看似白色部分，而确是色彩非常丰富的地方。因此，中国的水墨画欲在西方取得赞同和共鸣，要挣脱单一的被奉为永恒不变的传统审美体系，发展和开拓色墨交融的新风貌，允许用鲜明的粉色和水性颜色交错使用，以透明和覆盖积色重叠，颜料也不仅是中国画颜色，可以拓展胶性颜料混和使用，让宣纸作最大程度地承受发挥特性及优点，并营造出繁复和谐、对比丰富的具印象派风格的色彩调子，呈现色彩的个性和魅力，而浓淡变化的墨色和这些色块相互渗化衬托，交织组合，形成透明沉稳，流畅委婉，意韵无穷，有独特





山野秋风 2001年



华灯放湖畔 2001年



霞映云山飞瀑鸣 2001年

风格和审美价值的中国画，使西方绘画的丰富色彩和表现手法融入中国绘画的丰富色彩和表现手法之中。

中国画千百年来多以墨色为主体，充盈遮盖了整个艺术苍穹。“墨分五色”成为欣赏中国画、体味色彩的单一标准，极具玄学意味。而占半壁河山的色彩原理被置于一旁，或轻描淡抹成为浓、淡、干、湿墨色之附庸。余在五彩缤纷的西方艺坛，吸取和采撷精华，并运用西方颜料和中国颜色混合使用，使中国宣纸在多次泼彩积色后，发挥最大程度的渗透性、融合性和包容性，创造色彩丰富瑰丽、浓艳脱俗的“积彩色调山水画”。

余研创的色彩中国画，挣脱了单一的中国传统审美绘画体系，以鲜明的粉色和水性色交错使用，多次以透明的色彩沉积，也以浓烈之色覆盖叠加，传统的笔墨退居次要地位，或平分秋色，或退到了画面的深处作为一个底韵托载色彩山水。尽量显现色彩在宣纸上的各种光泽和力度，使色相明确饱和，具有张力。这样多次泼彩积色使各种倾向的色彩互相碰撞、流动、激荡、渗化、溶合滋润和对比叠加，凭着感觉从闪烁不定的沉积色斑中寻觅出山水物象，使其“浮现”出

来。这种色彩画带有很大的随意性和偶发性，极富幻想。创作起始，并无明确的构想或“胸有成竹”，常常是看着弥漫全纸的斑迹而“空发奇想”触发画意，再依据人生积累和深厚造型基础去塑造勾沉物象，并小心保留一些意想不到的偶然渗化出的“天然之色”。这些彩色的山水画给人一种新的感受和心理满足。色调造成主旋律和音乐的韵律感，绚丽多彩和繁复统一有机契合，形成一种可与西画媲美而又别具色彩韵味的积彩色调水墨画风格。

用多次积色法去表现山水，可以验证中国的生宣纸对色彩的表现力亦是无限的，并不比西洋画逊色，甚至许多微妙反映，西画望尘莫及，主要是宣纸的渗化能力促使泼积上的色彩互相融化配合、渗透，形成诸多黄灰、紫灰、绿灰、蓝灰、银灰等冷暖软色调的透明感和韵律味，是西画的调色法也难以比肩的。而且薄薄的宣纸还可以两面作画积色，除主要积色外，还可用水、冲、印、沥、染、罩、提等法把色彩沉积到宣纸上，达到特殊效果。

中国水墨画历来强调的是笔墨即笔情墨趣，宣纸对墨的反映已达尽至，干、湿、浓、淡、破、积、焦墨、宿墨等变化无穷；笔法就更多，中锋、侧锋、顿、挫、折、拖、劈、抖笔、颤笔，还包括繁复的各种办法，不胜枚举，为前人所创造的集大成。唯色法单调，用色多以易融化渗透的花青、赭石、胭脂等，轻描淡抹。在墨的绝对统治下，作为附属、稍厚重的矿物质颜色，如石青、石绿、朱砂等，多作点缀，不敢作主旋律，也仅以原色用之，未见如西画用复合色以致画面形成微妙色调，背景更不敢施以大片混合色调呼应主体，空以白纸千篇一律。余的画面量满幅用彩色，绚烂多彩，色彩变化细微，仍是东方气派与审美情趣，于传统构成中求新、真、活、奇。空气、水分、风、阳光、晨

溪山云影 2001年

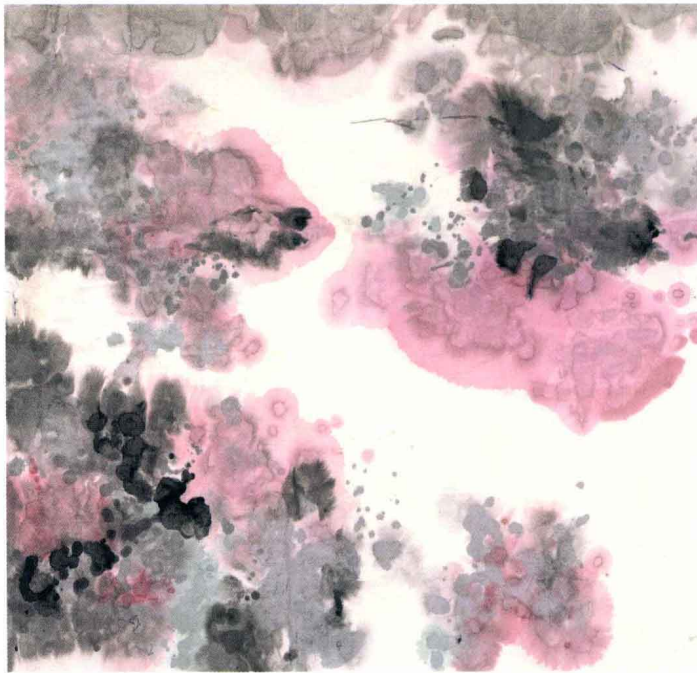


雾、雨露皆化合在色彩丰富的层次中，均是以色来营造这活生生的真山水，折射出万象旁出，鸿蒙顿开，宇宙丽象，云水奔突，宏观微达之七色光芒。色调水墨画的技法关键是把宣纸变成一个调色盘，让多次积上的色彩沉淀叠加，在水分的作用下互相化合渗透，完成复合色的调配。不同于西洋画在调色盘上调色，再绘画塑造到载体之上。因此，每一次积色均要水分充足，确定主调色彩之后，同时积上补色，达到色彩对比和谐。天然的色斑启迪物象的幻造，沉积的间色具有印象派色彩的光泽，再以笔墨皴擦和色笔描绘，造成厚实圆浑，层次深邃，丰富精致，肌理、质感、结构显明，透气缜密，诸元素均在色彩的流动和沉淀中达成新的秩序和格局。

《红韵漫漫图》积彩技法过程

>

步骤一：作画起始，胸无凝碍，如灯取影，并无“胸有成竹”，仅存意念，以无限生机，自由泼洒墨迹，笔意放纵运转，留下不同痕迹。待未干时，另换一盘极淡的水红色，水分要充足，然后大笔泼积在墨痕上，色墨交融，漫意渗化洗消，求其天然之趣，发挥宣纸最大特性和对色墨的反映(也可先泼洒颜色，再以墨渍冲色，反其道而行之，效果各异)，留下神秘的斑迹而后观其变化。



>>

步骤二：在第一次色墨碰撞交融停止之后，纸上留下的色斑形象充满了千万造型基因，天然之形触发创作欲望。但此时色墨还比较单调平滑，这是由于生宣纸的吸水渗化能力强，色彩刚上纸时颇具鲜明度，但干后水分挥发又被纸吸入背面，就显得很淡，苍白平均，不具张力和个性。因此，再度以大盘盈水调合色彩，以同济色、复合色泼、洒、沥、冲，色彩积压在第一次沉淀的底迹上。宣纸在吸入色彩后，因有胶的成分而使纸变熟，反映也变得迟钝，会留下更多深浅不同的斑渍和肌理，丰富了造型，破除了开始时的平滑感。不规则和糙厚的形象增强了联想和幻变性，作画如布弈，步步不设限，但亦在掌控之间。此时的主题和内容还未确定，留下遐想空间。



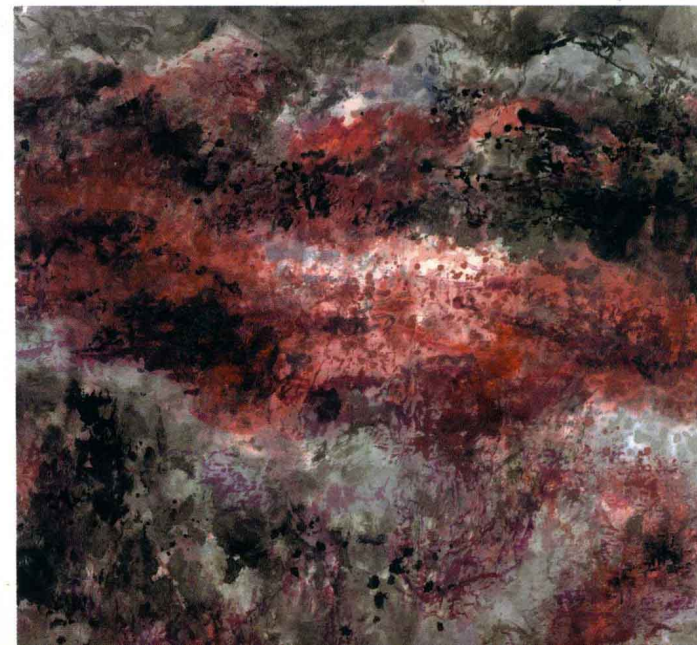
>>>

步骤三：积彩二三遍之后，便是决定内容主题的关键时刻。对着满纸斑痕的色块，可以四面观看，突发奇想触发画意，以天然之趣状万物的画理构思和塑造物象，再依据人生积累和胸中沉淀的万物之形去叠印纸上色斑，以平时写生素材默记之象，贯透修养和经营统一画面，由无意进入到有意，无法到有法，沿着构思好的主题再次有意识积彩，仍是以水分充足的透明淡色沉积在原有的色斑形象上，造成更丰厚的形体和色彩强度，使形象渐渐呈现明朗起来，画面上的留白部分也渐渐缩小，色斑形象也越来越复杂多彩，千差万别非人工制作痕迹，但又具形象可读性。“云无心以出岫”能阐明此技法过程中的道理和奥妙。



>>>>

步骤四：待基本形体明显起来之后，即要多次积色以强化和塑造形象。此种积彩一般要在六七遍重复之后物象会更加坚实具体，尤其色彩更为饱和而个性明确。在这几遍积色中除主旋律的冷红之外，同时要夹以补色，如石绿，银灰、淡紫，间或层层积淀，注意绚烂多彩，繁复统一，变化细微，形成一种如同西洋画复合色红灰调子的画面，同时对画面大构成韵律气氛要把握和烘染，以笔蘸墨皴擦加强造型，也以笔蘸透明深红色在墨色和色块上皴擦，造成浑厚华滋，疏密有致。色彩对比，特别是细微部分要保持既精致又天然，尽量保留那些偶然渗化的自然痕迹，使之鲜活多变，灵动而有生机。每当多次积色之时，最要注意的是保持透明，切勿污脏刻板，混杂的色彩不透气，更易像水粉画操作技法，失去积彩法的独特韵味。

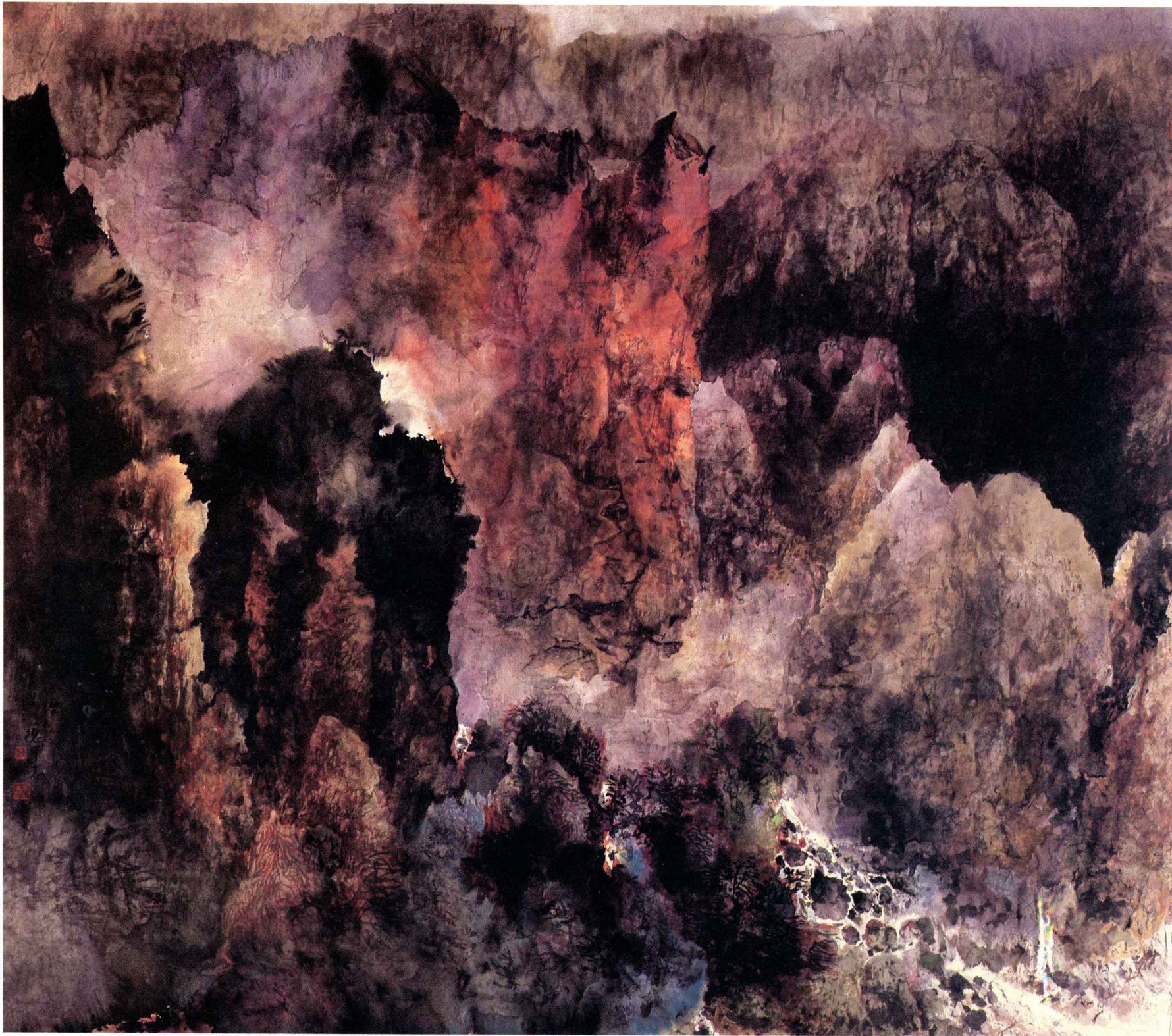




红韵漫漫图

2001 纸本
120cm × 120cm

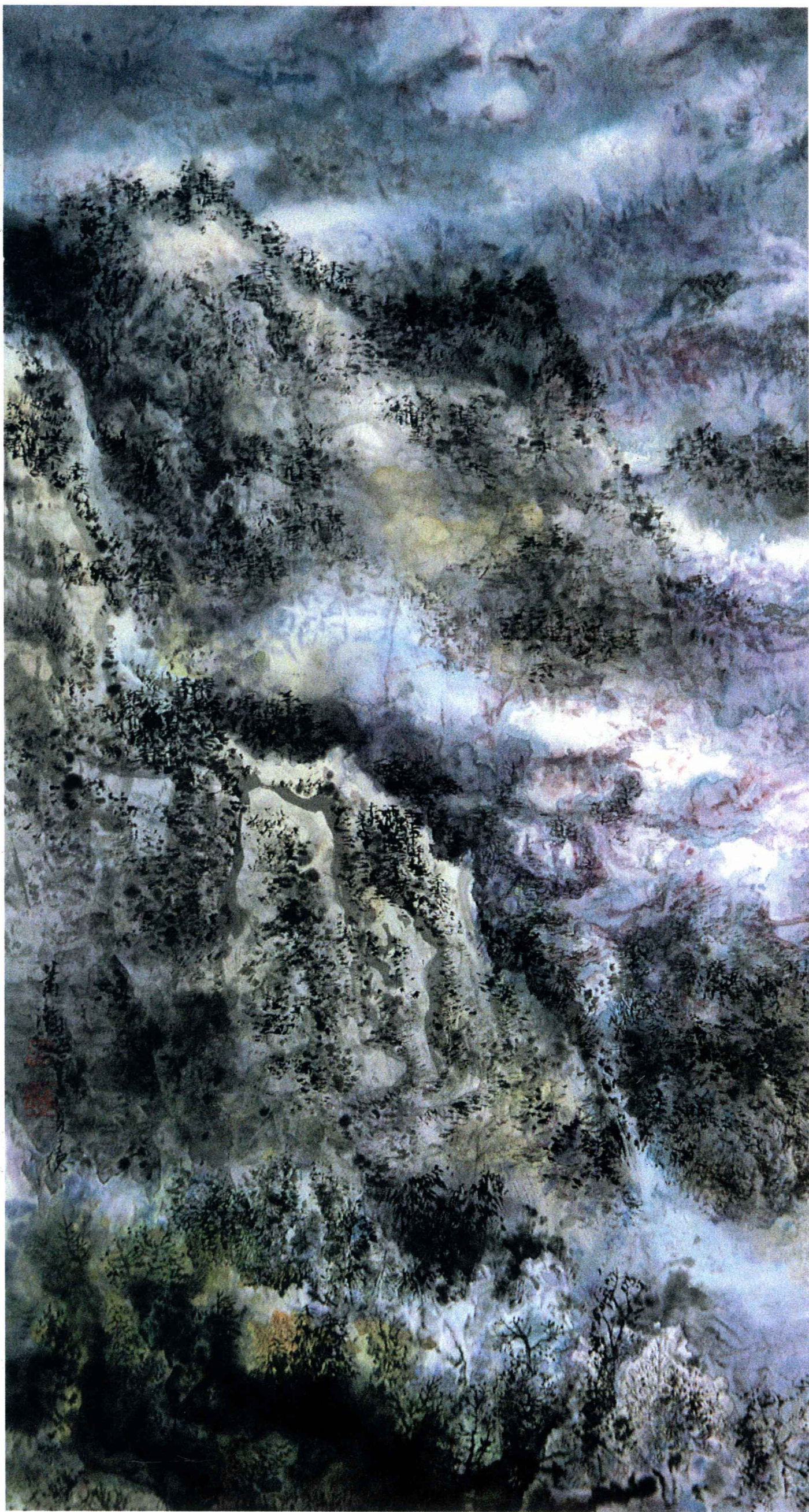
^^ 积彩的遍数主要看表现物象主题而定，但至少三四遍以上。达七八遍之后，可丰富瑰丽，色相和形象臻于饱满效果，意韵无穷。在此过程中主要技法是积彩但也运用冲、染、泼、沥、印诸法。但特别要提及的是此图在五六遍积色之后，采用沥色法加强色彩厚度和浓烈感，即在纸的背面把需要的部分用浓色滴沥上去。此时的色要调和成较浓厚的状态，如牛奶、稀粥的厚度沥在反面，让色彩由背面浸透至正面，积在色块的反面有了更为深邃的空间感和朦胧感，扩大浮想联翩的余地和肌理效果，再由正面用色笔、墨笔细致刻画。许多部分要局部积彩，互相叠压，使原本一次性的中国绘画变成多次反复性绘画。画面上的留白几乎全部为色彩浸染，色调倾向也基本形成，在墨韵载体之上的色彩鲜明亮实，形成独特的积彩色调水墨画风格。



^ 要如油画色彩的坚实，就必须在红色山岩上多积几遍色，色中的胶性凝固在纸上不再渗化，渐次呈现厚度和不平整，色相饱和浓烈并有山岩的凹凸，色斑增强质感，另用大面积紫灰色泼积烟雾气，用淡墨冲接紫色，使赤岩能融合在有机组合中，留下来的自然白纸可勾划成潺潺流水，起到画眼的作用。

2001 纸本
120cm × 120cm

赤崖生紫烟

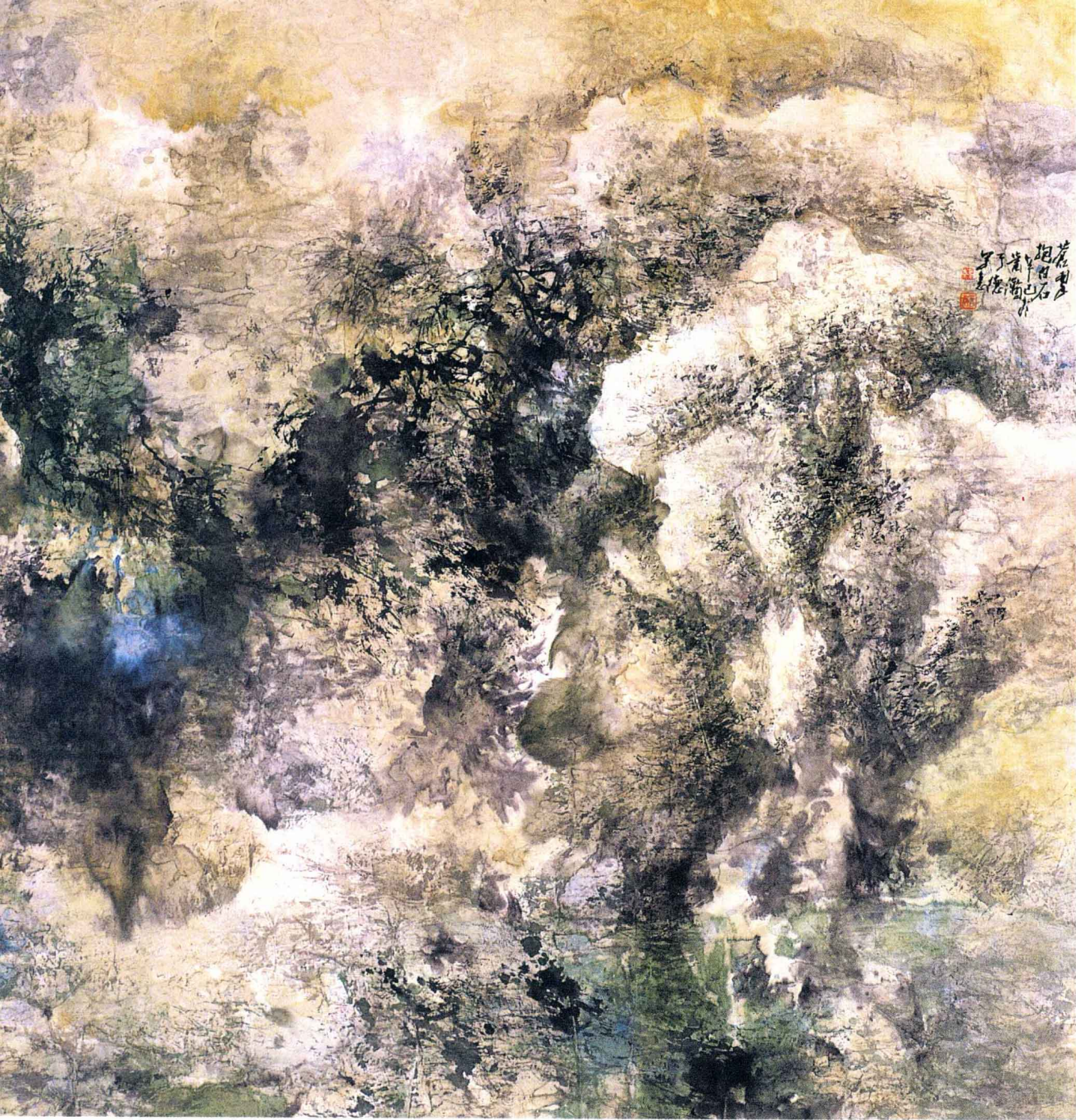


<< 满幅飘浮在山岗云雾中的传统墨点，有一种装饰美，寓烂漫于理性之中，在湿润流动的雨雾云气中形成韵律感。不同形状的淡色，如洗涤的新叶，闪闪发亮，勾以枝干即神遇丛林，这是泼积色时的机遇，达到物化的效果。此图的蓝紫色最难把握透明感，极易乌烟瘴气，和墨韵同时泼积要保持清洁，用笔勿在纸上来回涂抹，以滴积和冲积色彩为上策。

>> 长锋蘸花青或墨，乱笔勾皴，纵横交错造成不规则网状。再以青蓝色积色，白光雾气处可用清水接色，使其模糊淡化，再反复色皴，然后又重复积色，再大笔造出构成，要繁复重叠使之丰厚，细微处空灵充实，大片黑色中有内含不可简化，深邃幽荡，反衬白光剔透神秘。



2001 纸本 罅谷白光
366cm × 145cm



苍翠抱白石 2001 纸本
120cm × 120cm

<< 以一种暖黄灰色泼积三四遍，有些地方不待干时即积第二遍，造成在同一相近画面中求厚薄变化。用透明的翠绿积上树木草叶，似有似无的半抽象让人有更多遐想和空间营造，再以传统笔墨感觉苔点，以增强山石厚度和苍茫朦胧感。山石边界既清晰又模糊，最后用长锋勾出隐约枝干和茎叶。



<< 在仿古宣上积色渗化不大，色质通透有光泽，又能统一于原底色，冷蓝紫色和熟褐色对比和谐、幽远，极有韵致。

晚秋 2001 纸本
68cm × 68cm



银灰色的基调在积彩中呈现不同块状形体，几遍之后更加任人遐想幻象，让人能隐约看出圣者与教徒的身影头颅，圣母、天使升飞在光芒云层中，指向苍穹的哥特式教堂影印在长长的色斑中。依着可读的物象用笔墨加以强化勾勒，并用不规则的长短线切割画面，造就历史的不完整和沧桑感，紫色和墨色在宣纸的背面滴积上，衬托气氛加强虚幻感、融和感，需从闪烁不定的感觉中，捕捉到更多的形象并勾沉浮现出来，如蒙太奇的叠印时空手法，丰富的物象相掩相现神秘莫测，调合大面积的淡灰色由背面两侧向中间泼洒，留下中间顶端向下的白光，一切都充满了宗教感和神圣不可逾越感。

2001 纸本
230cm × 230cm

中世纪之光

>> 蓝紫红灰为基调，暮霭秋村之色相，皴以乱笔虬枝残叶，不规则中求统一。色笔勾擦与墨笔浑然交叠造型，意趣浓淳，自然留白处抹出深色屋顶，村舍山墙熠隐林间岩旁，溪水泛蓝，微微寒气淡荡弥漫矣。

(右图)

2001 纸本
100cm × 68cm

山村秋韵



V

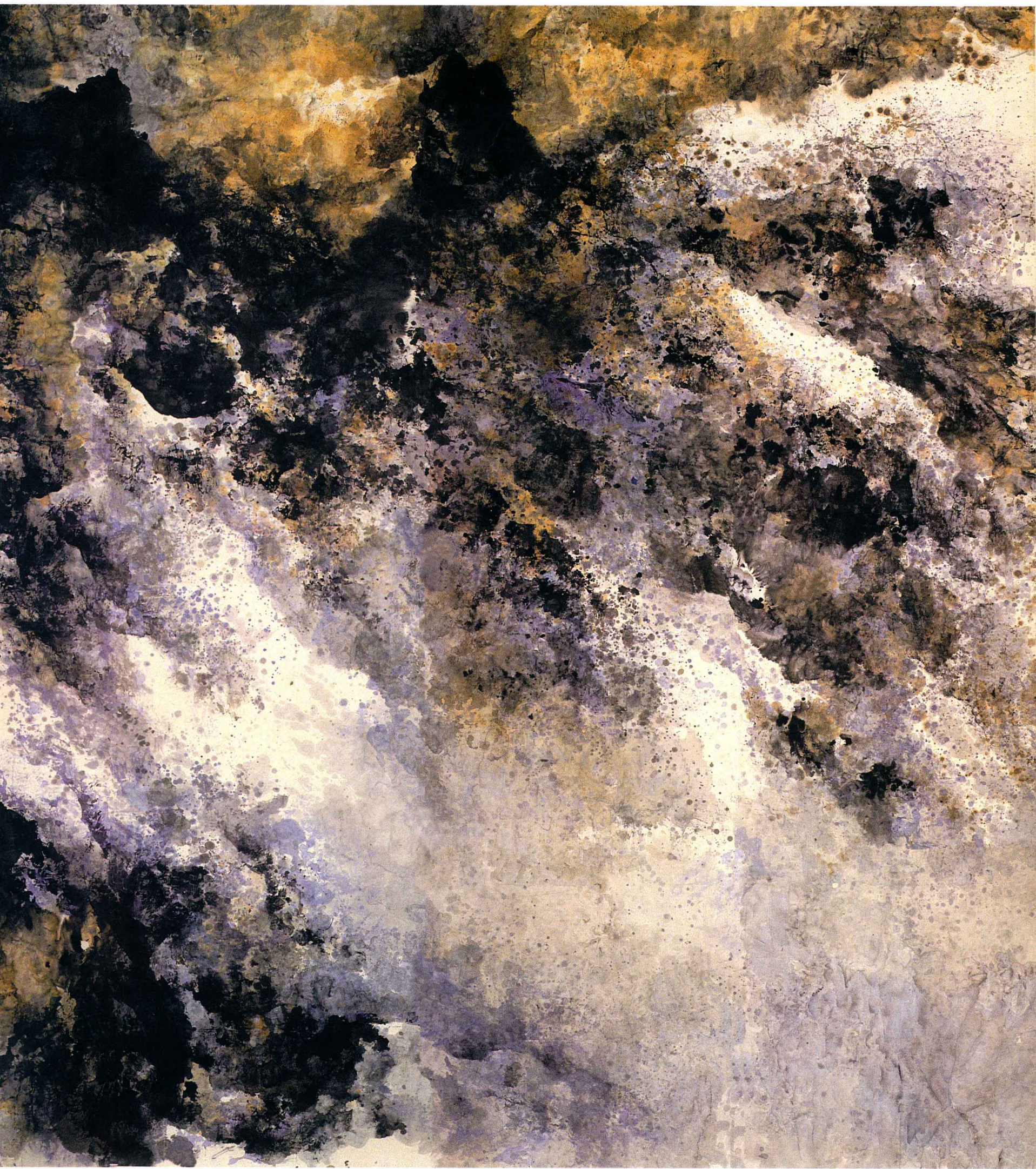
13

萧瀚
积彩
山水
画艺
术

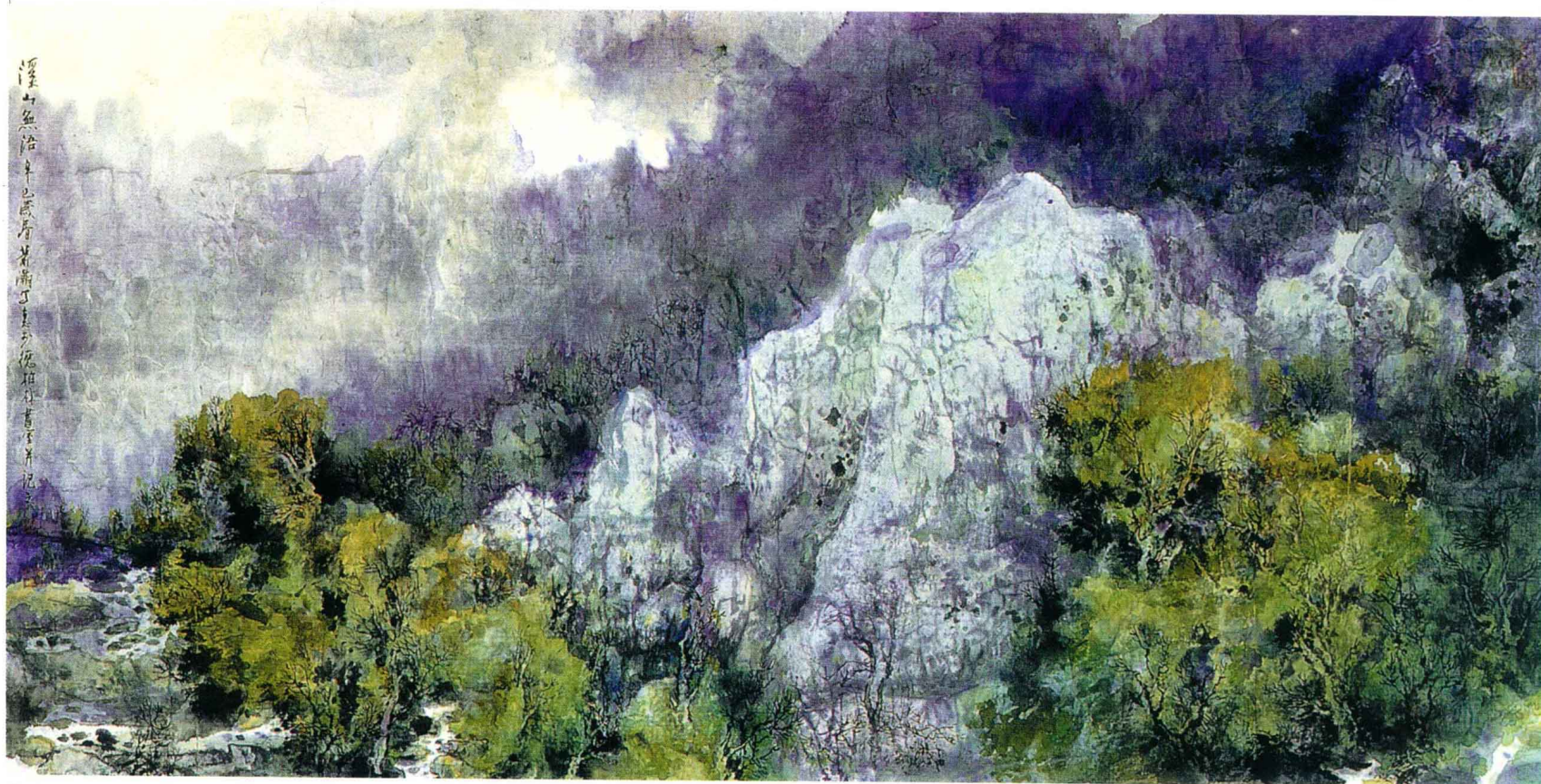


积雪阿尔卑斯山

2001 纸本
360cm × 672cm



^ 雪本柔软轻飘的，可用洒落滴积法。淡蓝色凝固雪的晶体状态，在大幅画面中既有了雪的分量，也不流于滑腻软塌，再以大片淡蓝水泼积，放纵情感的宣泄。漫延渗化停止后的色渍恰似积雪的融化，阳光由山后折射雪光云雾，弥漫了上半部，呈金黄色罩住山巅。大片淡色和墨交融后再以浓墨塑造山形，皴擦勾画局部，统摄全嶂。



^ 以透明的色彩沉积，以浓艳的色彩覆盖叠加，传统的笔墨退居次要地位，或平分秋色，或退到了画面的深处，作为一个底韵托载色彩山水。尽量显现色彩在宣纸上的各种光泽和力度，使色相明确、饱和而具有张力。

2001 纸本
66cm × 135cm

溪山无语



<< 红色加墨加胶，浑然泼积，清水冲洗可得隐约之形，重复为之形象叠加，墨色在此幅中起较大作用，大笔抹出风势走向，意趣盎然，文人气息充盈全画。

秋风起兮

2001 纸本
60cm × 45cm

