

“艳而能清雅 浓而能古厚” ——中国传统工笔画之“水、墨、彩”

[摘要] 中国传统工笔画以其独特的语言表达方式,即在“水、墨、彩”之幻化中演绎出“艳而能清雅,浓而能古厚”的气韵和意境,反映出了中国人所特有的审美理想和审美习惯。

[关键词] 传统工笔画 水 墨 彩

色彩明艳绚丽是工笔画的特色,但明艳绚丽的色彩也易于流于浮艳甜俗,而在中国传统工笔画中,画家在设色中却能做到“艳而能清雅,浓而能古厚”、“重而不浊”、“滋而不燥,艳而不俗”。这都取决于“水、墨、彩”之幻化妙用。而这种工笔画所特有的设色方式的运用在宋代以前的宗教画、石窟壁画、人物画、青绿山水、金碧山水以及宋代花鸟画等艺术样式中都获得了集中地体现。

一、传统工笔画之“水”

儒家色彩观之“素”体现在传统工笔画中就以“水”、“墨”幻化五彩,使其形成鲜艳明澈、古厚娴雅的意境。老庄之色彩观的核心虽然不理睬五彩斑斓,但是它极其注重“水”对“心”之幻化。庄子把“心斋”比作镜,喻作水;“水静犹明,而况精神。”那么这“用心若镜”之“水”在我看来不仅水墨画相伴,工笔画亦然。在传统工笔画中,水与墨会,黑白两极色便幻化成无限灰度,以展开无限可能的丰富色阶,使工笔画中的墨色更添古雅沉静的美学力量;水与彩会,则是色彩鲜艳明澈,干净有度。即“华贵中见纯朴,厚重中见明快,达到薄而不漂,厚而不浊,重而不腻,浓而不艳,艳而不俗,色重气清”、“表里俱澄澈”之妙境。其秘诀即在于如何运用水也。掀开中国传统工笔画这一连绵的历史画卷,灵气氤氲之“水”隐身于色彩之中,精灵般幻化着古人笔下的彩,当山取水后,山更显苍翠秀润;古厚幽淡;当人取水后,人更显浑厚丰润;内蕴娴雅;当花鸟、鱼虫、走兽取水后,其更显生气十足,活灵活现……

传统工笔画的设色一般采用积染套色的方法,所谓“三矾九染”,即多遍施色,层层加深,数遍之后染胶矾水以固定颜色,使得画面色彩厚重、沉着。这种独特的染色方法关键在于水的用法。清唐岱亦言:“诸色之法贵乎淡,非为敷衍眩目,意取气也。青绿之色本厚,若过用之,则掩墨以损笔致。以至赭石合绿,种种水色,亦不宜浓,浓则呆板,反损精神。”可见这巧用水之奥妙色彩,才得以形成了精妙绝伦、美轮美奂的青绿画卷。擅画没骨花鸟的居廉、居巢作画善于用水,用粉,并创“撞水”、“撞粉”之法。如居巢的《红荔图》枝叶和红荔为没

骨画成,在熟宣纸或熟绢上先着色,趁未干时,于其中用笔、点渍水或粉,经自然流动、渗化交融,使枝叶和红荔取得一种色彩变化丰富、明快而绚丽的效果。这种“水”、“粉”、“彩”的画法对现代工笔花鸟创作产生了较大影响。

“水”之运用亦添“光”彩,中国传统工笔画的表现不同于西方绘画准确的再现自然色彩之“光”。而是改变了自然色相,不受光源色和环境色的影响,独自发挥色彩作用的俯仰平面、单纯宁静之“光”。这种“俯仰自得”之“光”在“水”幻化晕染“墨”、“彩”中得以体现画面物象的凹凸起伏和形体结构以及空间距离。这在工笔花鸟画中多见,如《红蓼白鹅图》是宋徽宗赵佶的作品。画面一枝红蓼离坡高起,一只白鹅临睡理羽。在“光”的表现上并非像西画那样以直接的方式表现,而是一方面落在纯粹的物体本身,主要以“水”幻化晕染“墨”、“彩”的方式予以塑造,在塑造过程中“看泽”之谓,乃在浓淡明晦之间,而风光之影便如绕前后了。另一方面,使“水”隐没于轻烟淡霭的“墨”、“彩”中的背景,于统一的色调中寻求远近虚实对比,以此产生光感,来突出红蓼与白鹅的主体。古厚娴雅的意境便也由此“水”幻化之“光”彩而在画面中跌宕跳动开来。

二、传统工笔画之“墨”

“设色必于墨本求工,墨本不佳,从而设之,是涂附也。墨本不足,从而设之,是工匠之流也。”[1]因此,墨对工笔画重彩画意韵美感的形成具有十分重要的作用。在中国传统工笔画得设色中,以墨勾线并常用墨的不同色度,即浓墨、淡墨、轻墨、清墨来晕染物象凹凸结构关系,然后渲染色彩,在墨与色的矛盾冲突中达到画面色彩整体效果的统一协调。墨与水合则能产生丰富而微妙的黑白灰色阶;墨与彩合则产生许多具有中和品质的美妙色彩,这都是画家追求气韵与意境的有力手段。如在红色的花瓣上用墨分染暗部,依着花瓣底端的墨线,用薄染法层层分染墨色,花瓣呈现出自黑到红的渐变效果,既能显示出花瓣用色单纯丰富,雅而不薄,又能表现出花瓣的阴阳向背。反之用色与用墨同。

由此可见,传统工笔画用色极其简练,单

纯,其古雅效果的取得有赖于对墨色运用的重视。墨彩兼施,是传统绘画的根本方法,并力求做到墨不碍色,色不碍墨,使其相互辉映。正如潘天寿所说:“色易艳丽,不易古雅,墨易古雅,不易流俗,以墨配色是以济用色之难。”顾闳中的《韩熙载夜宴图》假若没有大小深浅不同的墨色块在中间起着对比和谐的作用,就不可能具有古雅而深沉的色彩效果。永乐宫三清殿壁画《朝元图》如果没有粗壮挺拔的墨线作为骨架,并在色块中起到中介和调和的作用,这幅宏大的画面就难以撑起来,也达不到如此明豁、沉着而富有装饰性的效果。古人根据墨的特性,创“五墨”、“六彩”之说。“五墨”,即“干、湿、浓、淡、黑”;“六彩”,即在“五墨”的基础上加上白色。清唐岱在《绘事发微》中说:“墨有六彩。而使黑白不分,是无阴阳明暗;干湿不备,是无苍翠秀润;浓淡不分,是无凹凸远近也。”“六彩”具备,才能发挥“运墨而五色具”[2]的特殊效果。在我看来,“运墨而五色具”虽由水墨画而出,但同样适用于工笔画,在传统工笔画中以墨色为主,追求淡逸古雅的色彩格调是画家的首选。战国时期的《人物龙凤图》、《人物御龙图》中就已经显示出以墨色为主,略施彩色的画法,而营造出庄重典雅的幻化效果。“上古之画,迹简意澹而雅正,顾、陆之流是也。”[3]这在东晋顾恺之的《女史箴图》(唐摹本)中得以印证。唐代韩干的《夜照白图》、《百马图》以笔墨晕染为主,略施彩色的设色风格在唐代“热烈典雅”的氛围中更显淡逸古雅。宋以后,以墨代色的方式逐渐成为绘画设色的主流。如张择端的《清明上河图》画中的一切物象都是用简练的墨线勾勒而成,并着重运用墨的不同色度,即浓墨、淡墨、轻墨、清墨对物象稍加晕染,个别物象略染色彩,然而这素淡的墨彩却能以古朴、素雅的特殊韵味把北宋都城丰富多彩的景象表现得淋漓尽致。

三、中国传统工笔画之“彩”

从中国颜料学来说,“唐代以前以矿物颜料为主,唐以后因植物颜料随织染之发达而逐渐利用于绘画。”[4]因此,传统中国画颜料主要分为矿物色和植物色两种不同属性的颜色,矿物色和植物色在中国绘画中除了色相、明度、纯度等关系,还有着不同的质感。相对于植物色来说,矿物色往往更有厚重感,覆盖能力强,主要有赤色系(朱砂、朱磬、赭石)、黄色系(石黄、雌黄、雄黄)、青色系(石青—扁青、空青、曾青、白青)、绿色系(石绿、孔雀石、蓝铜砂)、白色系(白垩、铅粉)、黑色系(石墨、烟墨、漆);而植物色则更为轻盈和疏淡,主要有花青、藤黄、土黄、郁金、汁绿、胭脂、洋红等。这些颜料都是天然材料制成,色泽古厚、雅逸、持久,较易溶于水。在传统工笔画中,矿物色和植物色的色

相都与现代色彩学中的红、黄、蓝、绿等的色相差较大。如花青接近于普兰,但又不同于普兰。花青是由蓝靛草中榨出的汁液合制而成,呈深蓝色,但比普兰沉稳、厚重;藤黄为热带金丝桃科植物树干的汁液,待干制成。与柠檬黄相近,但比柠檬黄质地均匀纯正;朱磬是在研制朱砂色时漂浮在最上层质地极细的暖红色。其色相与朱红相近,由于它是天然矿石制成,因此色质比朱红稳定,不易褪色。并且传统绘画颜料所呈现出的天然色相正与中国传统色彩美学观相符合。矿物色正好是“青、赤、黄、白、黑”五色体系,是正德正色的合“礼”之色;矿物色与植物色交相辉映正好形成文质兼备的合“度”之色。

纵观传统工笔画,因其与中国传统色彩美学观的自觉联系,在用色上都极为节制、单纯、装饰性强,体现了尚简尚雅的审美准则。无论是明艳绚丽的色彩风格还是淡逸质朴的色彩风格,古代画家在设色中都极为注重色彩的格调,以醇厚、典雅、沉着、明快为崇尚,务求画面效果达到“表里俱澄澈”[5]之妙境。这在宋代以前的宗教画、石窟壁画、人物画、青绿山水、金碧山水及宋代花鸟画等艺术样式中都获得了集中地体现。尤其是在唐代,张彦远在《历代名画记》中说此时的绘画风格是“灿烂而求备”。因此“热烈典雅”的设色风格是唐代重要的绘画特征。唐代的绘画成就是中国绘画的最高峰,在工笔人物画中,画面以暖色系为主要基调,通过多重富丽明艳的色彩形成大度而热烈的色彩效果,却丝毫没有火气、燥气之感,无论是饱和色还是调和的灰色都富有“劲健”的力度,色彩在热度中依然有着一一种新鲜而清

丽的雅致。李思训,李昭道父子的青绿、金碧山水,仅用石青、石绿、赭石、金色等寥寥重彩就能辉映出大唐锦绣山川诗意盎然、清幽旷远、气势雄壮的精神气魄。真可谓“金碧辉映,古雅超群”。[6]宋代的工笔花鸟小品,以《出水芙蓉图》为例,设色单纯艳丽,一朵出水荷花用淡红色晕染,花下衬以绿叶与荷梗,图中红花绿叶占据整个画面,这种丰满的色彩意构如肖像般使我们能直观地欣赏这娇嫩柔美的荷花。细腻的色彩笔调把荷花的清纯高洁、出淤泥而不染的品格表现得入木三分。这都充分体现出传统工笔重彩画既单纯可人又超凡脱俗的艳而雅的色彩格调。

潘天寿先生说:“设色须淡而能深沉,艳而能清雅,浓而能古厚,自然不落浅薄、重浊、火气、俗气矣。”又说:“淡色惟求清逸,重彩惟求古厚,知此,即得用色之极境。”[7]潘先生的论述是对中国传统绘画用色手法的精确总结。而其中的玄虚就在于“水之精灵”幻化的“墨”、“彩”,这是中国古代画家的意象之花,心智之果,正凭籍着这些天成妙物,才构筑了天章云锦般的图画。中国传统工笔画选择了“水”、“墨”、“彩”真是聪慧绝顶,它们相互亲善和接纳的细密和微妙让人深感其之奥妙弥深。

注释

- [1]俞建华《中国画论类编》人民美术出版社,1986年12月版。
- [2]俞建华《中国画论类编》[M].人民美术出版社,1986年版
- [3]王振德《中国画论通要》[M].天津人民美术出版社,1992年,第202页

- [4]蒋玄伯《中国绘画材料史》[M].上海书画出版社,1986年版,第95页
- [5]宋代·张孝祥《念奴娇过洞庭》
- [6]明代·张丑《清河书画舫》
- [7]潘天寿《听天阁画谈随笔》[M].上海人民美术出版社,1980年版

参考文献

- [1]王文娟《墨韵色章——中国画色彩的美学探渊》[M].中央编译出版社,2006年5月第1版
- [2]蒋玄伯《中国绘画材料史》[M].上海书画出版社,1986年5月第1版
- [3]周积寅《中国画论辑要》[M].江苏美术出版社,1985年8月第1版
- [4]宗白华《美学散步》[M].上海人民美术出版社,1981年5月第1版
- [5]潘天寿《听天阁画谈随笔》[M].上海人民美术出版社,1980年3月第1版
- [6]俞建华《中国画论类编》[M].人民美术出版社,1986年12月第1版
- [7]唐代·张彦远《历代名画记》[M].俞建华注释.上海人民美术出版社,1964年1月第1版
- [8]李福顺《中国美术史》[M].辽宁美术出版社,2000年版
- [9]蒲松年《中国美术史教程》[M].山西人民美术出版社,2001年1月第1版
- [10]聂瑞辰《中国绘画赏析》[M].天津大学出版社,2006年5月第1版
- [11]乔伊《你应该读懂的100幅中国名画》[M].陕西师范大学出版社,2006年5月第1版
- [12]彭吉象《中国艺术学》[M].高等教育出版社,2005年3月第1版
- [13]阮荣春《中国绘画通论》[M].南京大学出版社,2005年7月第1版

作者简介

王彬,河北理工大学轻工学院(设计学部)助教,文学硕士学位,研究方向为工笔人物。
朱兴华,河北师范大学美术学院院长、教授、硕士研究生导师,中国美术家协会会员,主要从事工笔人物画研究。

(上接68页)

拟不规则物体的方法,它能充分体现物体的动态性和随机性,很好地模拟出火、水、云、森林等自然景观。它的基本设计思路是采用微小粒子作为基本元素,赋予这些粒子以一定生命周期来表现不规则模糊的物体。

4. 动画合成与输出

在节目制作中,三维动画的应用分成两类,一类是全部用动画软件生成的画面,这种画面不需要合成,而另一类为三维动画与实际拍摄画面进行的合成。在合成时要注意动画元素与实拍画面视觉效果的匹配,如运动的匹配、透视关系的匹配、色彩的匹配等。如《故宫》专题片的开头就用了一个合成的

拉镜头,通过色彩的变换、实拍和动画的合成等表现故宫的从古到今、从今到古。最后一个步骤是输出。可以选择电影胶片输出、录像带输出或光盘、硬盘输出等。

(三)树立正确的动画创作理念是前提

计算机动画技术为我们提供了更为广阔的创作空间,但是我们应该树立正确的动画创作理念。动画技术在创作活动中是依附于表现内容的,也就是说,只有内容需要时我们才运用它,千万不能让各式各样的数字特效冲淡和搅乱了作品的主题内容,这是得不偿失的。而目前,在一些科教类电视节目中被观众称为“数字垃圾”的各色花哨表现

已经严重影响到节目的质量。“好钢要用在刀刃上”,这应当是不言自明的道理。

注释

- [1]谭树慰.电视科普节目制作[M].北京:中国广播出版社,2003:32.
- [2]李晓梅《宇宙与人》电脑动画的制作[J].电视研究,2001,(7).

作者简介

刘梅,临沂师范学院教育科学学院,教育技术学硕士,研究方向:电视编导、教育信息化。