

中国 艺术

Chinese Art Classics

经典全书

工
笔
画



吉林摄影出版社

1248684

中国艺术经典全书

之

工笔画

主编 林 飞

吉林摄影出版社

中国艺术经典全书

出版发行：吉林摄影出版社

(长春市人民大街 124 号 130021)

主 编：林 飞

副 主 编：陈正华 林见闻

责任编辑：李相状

经 销：全国各地新华书店

印 刷：北京泽明印刷有限责任公司

版 次：2003 年 12 月第 1 版

印 次：2003 年 12 月第 1 版

开 本：850 × 1168 1/32

印 数：1 ~ 3000

字 数：3280 千字

书 号：ISBN 7 - 80606 - 521 - 0/Z · 54

定 价：860.00 (全 50 册)

目 录

第一章 工笔画流史	(1)
第一节 工笔人物画史	(1)
一、写意传神给工笔人物画灌注了 生机活力	(4)
二、大雅大俗 曲高和众	(13)
第二节 工笔重彩画史	(14)
一、早期的工笔重彩画	(15)
二、魏晋南北朝的工笔重彩画	(18)
三、隋唐五代的工笔重彩画	(19)
四、两宋绘画	(19)
第二章 工笔重彩画的工具材料	(20)
第一节 笔	(20)
一、小红毛、蟹爪笔、小羽箭	(20)
二、衣纹笔、叶筋笔、兰竹笔	(21)
三、白云笔、羊毛板刷	(21)
四、用笔的注意事项	(21)
第二节 墨	(22)

一、墨的品种	(22)
二、研墨、用墨的注意事项	(22)
第三节 纸、绢	(23)
第四节 胶 矾	(24)
一、胶	(24)
二、明 矾	(24)
第五节 颜 料	(25)
一、颜料和岩彩	(25)
二、中国画常用的矿物颜料、化学颜料	(26)
三、中国画常用的植物颜料	(28)
第六节 其他辅助性工具	(30)
一、砚	(30)
二、洗笔盂	(30)
三、调色碟、碗	(30)
第七节 丙烯颜料与当代壁画	(30)
 第三章 工笔人物画的艺术特色	(32)
第一节 不似之似	(32)
一、精简夸张的造型手法	(35)
二、程式化的造型	(36)
三、造型的平面性	(39)
四、抓形体的基本结构和力度	(39)
五、注重形象记忆	(40)
第二节 笔线立骨	(42)
一、强化神态特征，表现物象形质	(44)
二、寄托画家情思，展示画家个性和 审美理想	(50)

三、高度的形式美感,丰富的内涵	(50)
第三节 以意赋色	(53)
一、色彩的平面性和装饰美	(55)
二、夸张、变色、妙超自然	(55)
三、追求单纯、古雅和沉静的色彩效果 ...	(56)
四、色彩风格的多样性	(57)
第四节 意象布局	(60)
一、突破时空局限,开拓意象空间	(60)
二、布局取势,多样统一	(64)
三、装饰风格	(68)
 第四章 工笔画绘制程序及技法	(71)
第一节 作画步骤	(71)
一、铅笔稿	(73)
二、落墨	(82)
三、设色	(90)
第二节 基本技法	(99)
一、自制矾宣、矾绢	(99)
二、勾勒与勾填	(100)
三、没骨法	(101)
四、先染后罩与先罩后染	(101)
五、染高法与染低法	(102)
六、洗色法	(102)
七、改色法	(103)
八、三白	(103)
九、点睛	(103)
十、积色法	(104)

十一、肌理画法	(104)
十二、拓印法	(106)
十三、底色制法	(106)
十四、中国画主要颜料的使用	(107)
十五、金、银的使用	(108)
十六、蒜胶的制法	(111)
十七、云母粉的使用	(112)
十八、珍珠粉的使用	(112)
十九、制作仿古绢和仿古宣	(113)
二十、画面保护剂	(113)

第一章

工笔画流史

第一节 工笔人物画史

工笔人物画在中国传统绘画中是一个历史最为悠久的画种，早在先民制作的岩壁画和彩陶纹样中已初露端倪，至春秋战国已发展成为独立的画种。如《孔子家语》所载：“孔子观乎明堂，睹四门墉有尧舜之容，桀纣之象，各有其善恶之状，兴废之诚焉。”可惜这些作品没有传下来。目前尚能见到的仅有帛画《龙凤人物图》和《御龙人物图》，据考证是战国时期的作品。而山水、花鸟画形成成为独立的画种则已是魏晋南北朝以后的事了。意笔人物画开创于宋徽，晚于工笔人物画一千七八百年。二千多年来，前辈画家给我们留下了大量精湛的工笔人物画遗产，除专业画家创作的卷轴画外，还有民间艺人绘制的壁画和年画。这些艺术珍品以其悠久的历史，高度的艺术水平和独树一帜的风格，屹立于世界艺术之林。它们是传统文化的瑰宝，也是中华民族的骄傲。

中国工笔人物画在汉唐有过一段非常灿烂的历史，但宋元以后却逐渐衰落。明清五百余年间，工笔人物画大家寥若晨星。到新中国成立前夕，工笔人物画几乎已濒临绝境。

衰落的原因是多方面的。从工笔人物画本身来说，发展到宋代，虽承唐、五代之余绪，出现了像李公麟、李唐、李嵩那样的大师，在题材范围和风格技法上也有较大的开拓，但同时也出现了“恪守法格，专以形似”的风尚。恪守法格必然会导致缚于成法，专以形似也易囿于客观的模拟，以致雕镂刻划，巧密太过，陈陈相因，从而失去了创造精神，埋下了衰落的因子。而文人画，特别是水墨山水画的崛起，以青春时期活跃的生命力，顺应“天人合一”，追求人与自然和谐交融的民族宇宙观和审美意识，打破了工笔人物画主宰画坛的绝对优势。这是中国美学思想发展的必然历程。但遗憾的是却从中产生了历史偏见——排斥工笔重彩，独尊水墨画。舆论所及，逐渐把工笔人物画推向了低谷。特别是明清两代，一些文人画家把后人伪托王维所撰的《山水诀》中的以下一段文字奉为圭臬：“夫画中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功。”而把工笔重彩画贬为“挥扫燥硬”、“板细无士气”，并说：“刻画细碎，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。”还说：“士人之画（指文人画）妙而不必求工，作家之画（主要指工笔画）工而未必尽妙。故与其工而不妙，不若妙而不工。”总的意思是工笔画格调不高，不登大雅之堂。其实，格调高低根本不在于工或写，不在于水墨或设色，而取决于作者的人品和修养。清代画家邹一桂说得好：“俗眼不识，但以颜色鲜明繁华富贵者为妙，而强为知识者又以水墨为雅，以脂粉为俗，二者所见略同。不知画固有浓脂艳粉而不伤于雅，淡墨数笔而无解于俗者，此中得失可为知者道耳”。但由于上面所说的这些偏颇的观点正适应

了当时一些士大夫的人生观和审美观，而有其广大的市场，以至工笔人物画一直被打入冷宫，抬不起头来。遗憾的是这种偏见谬论居然在新中国成立以后，仍旧阴魂不散，说工笔画少慢差费，吃力不讨好，匠气太重，格调不高等等，从而造成学画青年竞为写意，美术院校工笔画教师严重缺乏的情况。

在工笔人物画遭到歧视和冷落的情况下，却有几个老一辈的工笔人物画家如潘絜兹、刘凌沧等先生，长期以来甘寂寞，矢志不渝地进行工笔人物画创作，而且他们为复兴和发展工笔人物画奔走呼吁，取得了显著的成效。后来又成立了当代工笔画学会，凝聚了全国工笔画的创作力量，举行了三次工笔画大展，得到美术界普遍好评。

正如潘絜兹先生所说：“目前工笔画已走出了低谷，看到了灿烂的前景。”但要达到像百余年来所形成的以虚谷、赵之谦、蒲华、吴昌硕、齐白石、潘天寿等大师为代表的写意花鸟画的高峰，还需要经过长期的艰苦的努力。

这是一条寂寞、艰辛、却又充满了无限希望的艺术之路。

当前形势对复兴和发展工笔人物画是极为有利的：

随着时代飞快的发展，人们的世界观和审美观正在起着剧烈的变化。重水墨写意，贬工笔重彩的封建士大夫偏见已愈来愈没有市场了。本来就扎根于民族土壤之中、为人民大众喜闻乐见、雅俗共赏的工笔人物画在新时代的阳光雨露下，必将进一步显示其生机活力，绽开出美丽的花朵。目前，中国画正面临着如何民族化和现代化的问题。对民族传统的再发现，大力开掘传统遗产中对今天创新有用的东西，是走向民族化、现代化的重要环节。工笔人物画有着极为丰富和精湛的传统遗产，在这方面有很大的余地。近十余年来，色彩绚丽强烈的西方近现代绘画以及和中国工笔画有不少贴近、相通之处的东方美术

大量输入，也为工笔人物画的创新提供了有利借鉴。相信，只要大家都有复兴和发展工笔人物画的历史使命感，站在时代高度，广采博收，勇于探索，善于发扬工笔人物画的优势，工笔人物画高峰的形成，为期是不会太远的。

一、写意传神给工笔人物画灌注了生机活力

四十年来，中国工笔人物画在反映现实生活方面有了很大的突破，成绩应该充分肯定。但长期以来也存在着一一种偏向：即是以直观的模拟自然物象为能事，刻意求似（只求外形肖似，忽视神韵意趣的表达），刻意求全（要求立体感、质感、空间距离感一应俱全），刻意求细（细部历历俱足，缺乏概括），这是50年代初期改革中国人物画的过程中，吸收苏联和俄罗斯现实主义的表现方法而未能摆脱西方传统美学观念的束缚所造成的后遗症。近几年来，又出现了生搬硬套西方现代主义绘画的现象，实际上也是前一种倾向的继续，后果是使作品失去了民族特色和艺术个性，导致模式化和概念化。造成这种情况原因是多方面的，而其中一个重要因素是对“写意传神”这个民族艺术的审美特征没有引起足够的重视和认真的开掘。

在我国一些优秀的古代雕塑中也无不贯穿着写意传神的特色。如茂陵霍去病墓前的石雕，外形极其简朴，似乎不留刀凿斧痕，但却蕴藏着丰富的内涵，使观众“视通万里”、“思接千载”，透过可视形象感受到极盛时期的西汉帝国和常胜将军叱咤风云、雄睨四方、高度自信的气概和精神力量。

我国传统戏曲也是体现写意传神审美特征的最好例子。它采用写意虚拟的手法：四个龙套表现千军万马，一根马鞭，几转圆场意味着驰骋万水千山。杜丽娘的演唱能使净化了的舞台

呈现出一片春色。《三岔口》黑夜格斗会使观众忘却置身在灯光通明的剧院之中。这就是写意传神的魅力。它不仅让演员能无拘无束地舒展他们的舞蹈身段，也给观众提供了广阔的想象天地。高度夸张的脸谱，不仅强化了角色的性格特征，而且具有浓郁的装饰美感。所以有人说：“中国戏曲独具天籁，犹如一只鸟儿摆脱了舞台羁绊，海阔天空，自由自在，遨游六合，一空万古，翱翔于九霄云外。”但今天有的戏曲舞台却正在向话剧靠拢，搞了很多布置道具。这和工笔人物画的刻意求似，刻意求全，刻意求细，是何其相似耶！

中国画和传统戏曲、雕塑、民间玩具一样有一个共同的民族艺术的遗传基因——写意传神。

中国画自古以来就和西洋画走着两种不同的路子。西方传统绘画注重客观地再现自然物象，后来又转向另一个极端，撇开客观物象而走向主观抽象的表现。而中国画则一贯重视表现，主张主客观统一，强调写意传神。这是因为我们先辈艺术家早就发现艺术形象总是有一定限度的，要使作品具有丰富的内涵、深远的意境，就不能被动地拘泥于外形的模拟，而必须积极能动地去反映，化有限为无限。因此提出了“悟对通神”、“迁想妙得”和“外师造化、中得心源”等卓越论点。概括地说，即是在对客观物象进行深刻的观察和认识的基础上，驰骋画家的情思和想象，与物象的内在精神相溶合，通过意象加工，创造出优美动人的艺术形象。这里既蕴含着生活本质的真实，突出了物象的神韵特征，又渗透着作者的情思和理想，以及对自然物象的独特感受。这是画家观察和认识自然物象的过程，也是画家性灵情操抒发的过程，即主客观统一的过程。只有这样，作品才能超越自然物象，甚至超越艺术形象本身固有的意义进入到“象有尽而意无穷”的境界。

为了达到这个目的，中国画家不惜撇开科学的焦点透视，打破时间和空间的局限，超越人体解剖结构和比例的制约，强调“意足不求颜色似”，甚至把诗、书、印章等不同的美术门类熔铸于绘画之中。而且从一开始就抓住了具有极大的灵活性和概括性，既能状物又能传情的线条作为造型的主要手段，从而最大限度地发挥了艺术形式的威力，为创造写意传神的作品准备了有利条件。

工笔人物画以严谨精到见长，从表面上看似很难像意笔画那样可以挥洒自如、任情恣性地倾注画家的情思和想象，但实际上这只是表达的手段不同而已。工笔人物画同样不能离开写意传神的要求。早在一千余年前，古代画论就提出了：“非不精谨，乏于生气。”“纤细过度，翻更失真。”（《古画品录》）“点刷研精，意在切似。目想毫发，皆无遗失……至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀。”（《续画品录》）就是说精微谨细、外貌肖似不是作画唯一目的，重要的是表达物象的神韵意境。顾恺之的“迁想妙得”更进一步阐明了创作中发挥画家主观意象的重要性。当时意笔人物还未出世，山水花鸟画也未形成气候，工笔人物画主宰着画坛。上述论点主要是针对工笔人物画而言的。正是在写意传神的审美要求下，孕育了大量的工笔人物画杰作。下面举一些例子加以说明：

顾恺之《女史箴图》（图1-1）：这是目前能见到的最早的一幅卷轴画，是根据西晋张华所撰的《女史箴》绘制的。从这幅画中可以看出中国工笔画从一开始就不是着眼于自然的复制，而是把神和意放在主导地位。如“舍身挡熊”的冯媛，通过挺身向前的动作，镇静若定、毅然不惧的表情和黑熊张牙舞爪、元帝神色惊惶，以及卫士举戟而畏缩踌躇的衬托，把一个画家理想中的封建殉道者的形象充分地表现出来了。人物裙

带、衣袖帽带高高扬起，满纸风动，渲染了一种骚动气氛。“修容”一段则表现了一个宁静而充满了生活情趣的境界。几个女子仪静体闲、窈窕娟秀，构成一个富有装饰美和雕塑感的造型。欧阳修说：“古人画意不画形”，《女史箴图》正是这样。在简略的形象中渗透着画家的想象和意趣，突破了自然物象的局限（如裙带和衣袖帽带在生活中是不可能这样有秩序地高高飘举的），甚至超越主题的约束把封建说教的内容画得那么富有诗意和人情味。而超忽踈跂，似乎可以聆听到作者情绪搏动的线条，更给画面增添了神采和节奏韵律感。顾恺之以他的理论和艺术实践为工笔人物画开拓了一条写意传神的广阔道路，他的功绩是千古不朽的。



图 1-1 女史箴图（局部） 东晋 顾恺之

阎立本《步辇图》（图 1-2）：阎立本是一个富有创造精神的画家。他继承了六朝绘画传统，又有新的发展，而写意传

神的艺术特色却一脉相传下来。《步辇图》是描写吐蕃王松赞干布派遣特使禄东赞前来长安迎娶文成公主的故事。画家采用写意的手法，不画迎亲、钱行等大场画，而以少胜多，以点带面，突出主要情节和几个主要人物，并删去背景，只留下一些必要的道具（如同传统戏曲的净化舞台、采用“砌末”如城片、店牌一样），使画面洗炼，主体突出，留给观众以更多的联想余地。而且突破形体比例的制约，用夸张的手法，把唐太宗画得特别硕大（如同传统戏曲的大花脸，用垫肩、穿高靴、放宽前额等办法来加强角色的魁梧与气概。但在这方面绘画比戏曲方便得多了）。他端坐在步辇上，在众多娇小的宫女衬托下，显得威严、庄重、气宇恢宏。他面带微笑，安详自若，表情含蓄，真是神来之笔。禄东赞的智慧干练和对大唐皇帝敬畏之情以及藏民特征的体现，穿红袍的官吏和白衣随从（也可能是翻译官）的不同身份和不同气质，都刻划得非常传神。阎立本以他卓越的创造性的表现技巧，确立了初唐人物画的风范。



图 1-2 步辇图（局部） 唐 阎立本

张萱《捣练图》（图 1-3）和周昉《簪花仕女图》（图 1-4）：人物画发展到盛唐，开始摆脱史实和宗教题材的束缚，出

现了描绘仕女生活的风俗画。张萱和周昉就是开创这种新画风的杰出代表。他们在创作中为了强化时代的审美特征，展示个人的审美理想，创造和谐而富有装饰风格的艺术形式，采用了概括提炼和程式化的手法，塑造了一个个“丰颊肥体”体现着盛世风范的类型化的女子形象，并通过微妙的动态和含蓄的表情，真切地揭示了人物的内心世界。如《簪花仕女图》就透露着一种深宫寂寞，日长如年，宫廷妇女抑郁寡欢，慵懒困顿的心态。唐诗有“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容”之句，画中对镜梳妆的妃子正是这首诗的形象写照。《捣练图》描写的是一个劳动场面，没有动人的情节，也没有着意刻画画中人物各自的外形和性格特征，但通过概括而精微的造型，含而不露的情态，优美的动作，古雅的色彩，精炼的布局，以及浓郁的生活气息，熔铸成一个气韵生动，神采焕发画面。宁静蕴藉，意味隽永，体现了画家的高度艺术修养和审美追求。周昉的绘画艺术在当时被誉之为“周家样”，它把中国工笔人物画推进到一个新的高度，对后世画坛起着深远的影响。

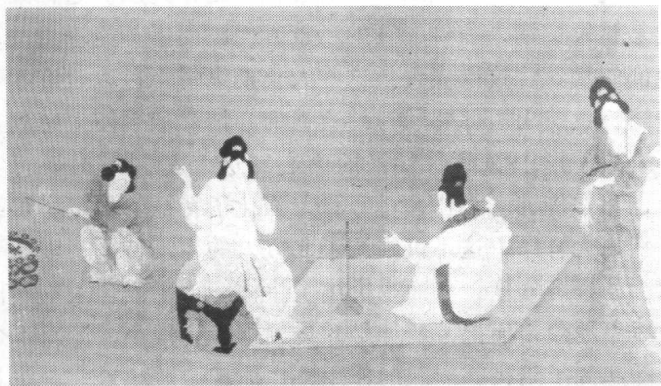


图 1-3 捣练图（局部） 唐 张萱



图 1-4 簪花仕女图（摹本局部） 唐 周昉

顾闳中《韩熙载夜宴图》（图 1-5）：这是一幅写意传神的杰作。史载韩熙载出身山东豪门，仕于南唐。由于唐后主猜疑北人，韩身处逆境，遂借声色自秽，以蒙蔽朝廷耳目。后主遣顾闳中至其府第窃窥之，目识心记，创作此图。这幅画中描写的是觥筹交错，歌舞酣宴的场景，但画面上却笼罩着一层沉闷悒郁的气氛。这既表现了这些人长期纵情声色以至麻木不仁的情绪，也点出了韩熙载托情避祸的心情。似乎使人感到在懒散冷漠的外形中隐藏着紧张的内心。这个基调捕捉得忠实可信，也非常传神。人物通过夸张，强化了特征。如把韩熙载画得特别高大轩昂，这不仅强调了北方人的生理特征，表现了达官名士的雍容气度，从而也突出了主体。为了表现人物不同身份的尊卑地位，而把一些舞姬歌伎画得特别矮小，简直不成比例，却起到了陪衬韩熙载的作用，也体现了娇小玲珑善作掌上舞的风采。男女侍者形象基本类同，似乎缺乏个性特征，但正