

郑小娟编著

工笔人物画技法



工笔人物画技法

郑小娟 编著

湖南美术出版社

责任编辑：姚阳光

封面设计：童曼之

工笔人物画技法

郑小娟 编著

出版者：湖南美术出版社（长沙市人民路61号）

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787×1092毫米 1/16 印张：4.25 字数：5万 插图：16页

1989年1月第1版 1989年1月第1次印刷

印数：1—10000册

ISBN 7—5356—0230—4/J·190

定价：5.90元

目 录

前言	(1)
历代工笔人物画讲析	(3)
工笔人物画技法	(43)
一、绢上工笔人物画技法	(44)
(一) 工具材料	(44)
(二) 绢上工笔人物画法	(47)
白描	(47)
设色技法	(51)
着色程序	(52)
二、壁上工笔人物画技法	(54)
(一) 壁上绘画的特点	(54)
(二) 壁上工笔人物画的特点	(55)
(三) 工笔重彩壁画的制作	(58)
(四) 壁上工笔重彩技巧	(59)
三、纸上工笔人物画技法	(61)
(一) 纸的选择和应用	(61)
(二) 高丽纸上的工笔重彩画法	(62)
作品与作画步骤	(65)

前 言

我从事工笔人物画创作，断断续续地不觉已三十载，人也进入不惑之年。当初的我，还是十几岁的艺术学徒，跟在老辈后面风风雨雨艰辛而行，潜心于工笔人物画的创作。岁月飞逝，历史进入新的转折时期，画家们从封闭自守的体系中走出来，面临的是一个五彩缤纷的、多元的艺术世界。“泉在山清，万里朝宗终到海”，我在艺术的道路上，犹如经过小河面向大海，带着自由活跃的心意状态，有一种由衷的愉悦，然而又有点徬徨。在当代工笔画发展趋向的思索中，在自我的寻找中，便着手写了这本书。回到人与艺术的原点来反思，对历代工笔人物画进行析览，同时又回到艺术本身的内在规律来探索，对工笔人物画的技巧进行较为广泛的研究。将此书奉献给诸君时，若能对工笔人物画的探索有所裨益，起到某些参照作用，我将感到十分欣慰。艺术的大海需要每个人扬帆远征，航海的指南乃在各人心中。

郑小娟

一九八八年夏

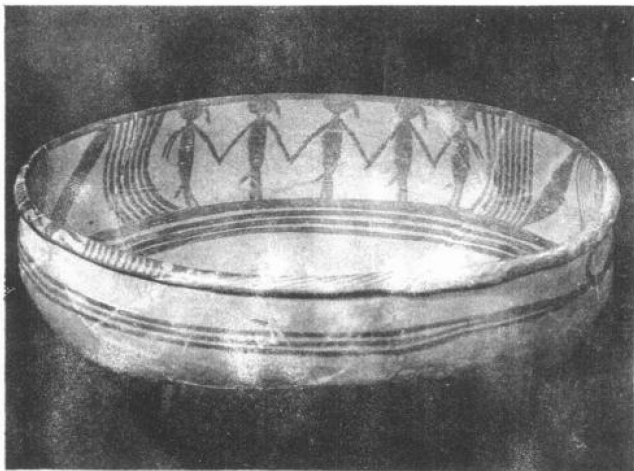
历代工笔人物画讲析

—

宇宙洪荒，无迹可考。天地氤氲，万物化醇，大自然创造人类，人类在日月嬗递、气候迁移的漫长岁月里进入童贞的时代，在求生存的劳动和生息中，人类具有了人性，学会了思维，跨进了文明的门坎，早在数百万年前的远古时代，中华民族的祖先，便繁衍在我们祖国辽阔的土地上，以他们的勤劳和智慧创造了远古的历史和文化。那辉煌灿烂的神话、口耳相传的歌谣、原始古朴的音乐、粗犷有力的舞蹈，产生于母系氏族公社繁荣时期的彩陶文化和父系氏族公社时期的黑陶文化，使我们窥见远古文明的曙光，朦胧地浮动着历史的影子，领略到了远古人类创造和发展文化的概貌。

远古对重彩的认识起源于原始社会的人类在探索大自然时对有色矿物无意运用的生产劳动；潜在于人类彩饰文身的自饰和游戏的天赋；孕育于先民表现原始宗教的图腾；脱胎于远古时代彩陶的灿烂文化；先民们创作的岩画可说是最早的工笔重彩画的雏形。原始社会，生产力低下，人们知识贫乏，复杂的自然奥秘和社会现象成为他们的不解之谜，人们充满着对巫术礼仪的神秘、对自然灾难的恐惧、对天圆地方和图腾神圣的崇拜，用红与黑表现他们那种古朴、原始的感情，在重彩的运用中有了装饰美的欲求，有了节奏的概念。从人类知识和科学的萌芽状态中有了对意识的抽象和象征的表现。

旧石器时代，先民在劳动中制作石器、骨器，似乎已有简单的缝纫，有了装饰品，已有爱美的欲求。身体上的结构和体质已经到了现代人的阶段。他们“构木为巢，以避群害”、“钻燧取火，以化腥臊”、“男女杂游，不媒不聘”、“但知其母，不知其父”。民族结合成为部落，母系社会开始出现，他们发明农业并已定居，西安半坡遗址，就是一个典型的母系氏族村落。这时，人们对于色彩美的认识，已在选择石块色彩的实践中萌发。他们选择红色的玛瑙、翠碧的玉石、乌黑的晶石等矿石，打磨修制成石器，既从实用出发具有坚实锐利的性能，又有色彩的装饰美。他们在打制研磨的砾石、骨器上，染上赤铁矿的红色，



彩陶
(舞蹈纹)

大通上孙家寨出土

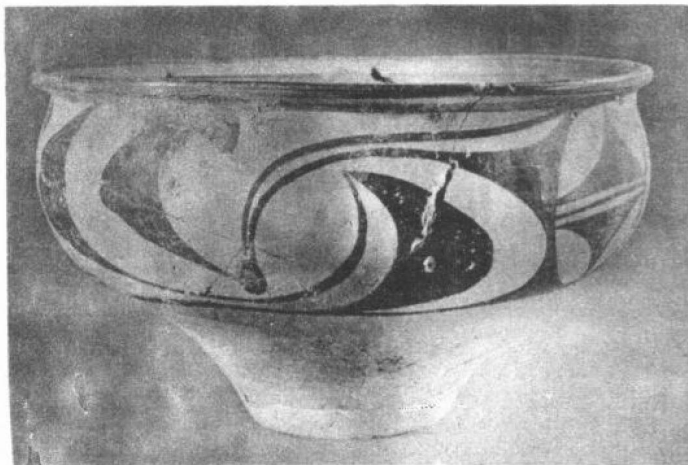
在器物的固有色上涂上装饰颜色，增添了色彩美。进而制作成纯玩赏和装饰的物品。人骨化石旁散布着赤铁矿粉粒，似乎已有饰终的仪式。这些色均为矿物质的重彩。色彩能保持长久和艳丽，重彩画的矿物色的应用应始于先民们对矿物质颜色的赏识。

原始社会的人类在身上涂上各种颜色，有如民间端午节在脸上涂以雄黄一样，防止被蛇、虫咬伤，去邪避灾。有的则在劳动狩猎之余，饱饮歌舞之夜，用颜色涂在身上配以装饰的羽毛、骨器以激动异性，发泄初民游戏、追逐、求欢之天赋。上古之人，对大自然迷惑不解，借助于想象的翅膀，欲图支配和征服自己面临的大千世界，创作了征服自然的神，实际是初民对世界的虚妄反映。他们对神灵信仰敬畏，致美于坛庙、致高于天地。每个氏族有着自己崇拜的图腾，如“犬”、“牛”、“熊”、“蛇”、“虎”等。华夏部族则信奉腾云驾雾的“龙”。龙是一种传袭、虚拟的综合性神灵，它是多种部族融合协和而成的华夏族的标志，是各种图腾的合并体。氏族首领祭神，与上天神灵先祖通声息，决吉凶祸福，则以颜色饰身，取悦于先祖，取乐于先民，同时显示与众不同的至上神威。“在云南沧源岩画上便有饰翎、羽葆、双角、颠头、尾饰、耳饰以至于翅膀等等化装，即与仪式、巫术有关”（《云南古代岩画艺术》李伟卿）。初民以颜色饰身作为巫术作用的护身符，在身上画着图纹，把自己打扮成狩猎的对象，或是装饰绘成自己氏族的图腾。如“龙”的表现相传至今，仍是民间和中华民族的吉祥之物，这是先民在表现情绪、进行装饰方面对重彩的广泛运用。

相传伏羲画八卦，八个卦形，每一个卦代表当作同一属性的若干事物，如乾为天、父、玉、金、坤为地、母、布、釜，这是原始记事的方法，也是后来卜巫的符号。八卦的画出必然要使用黑、红之类的颜色，用以表现人的原始意识。

新石器时代，经过漫长的岁月，以女子为中心的母系氏族社会逐渐转化为以男子为中心的父系氏族社会。生活在一万年前后的祖先从事畜牧业和农业，纺织与缝纫已是一种普

彩陶
河南陕县庙底沟出土



遍的手工业，同时有了货物交换和弓箭的使用。彩陶则是这个时代文化的重要特征，属于仰韶文化、马家窑文化、齐家文化的彩陶，属于龙山文化的黑陶和灰陶，属于青莲岗文化的红陶，共同编织成光辉灿烂的陶上重彩世界。

从仰韶文化彩陶和马家窑文化彩陶中，可看出重彩绘画的水平，也体现出人们的创作的思想意识和审美倾向。陶器的色彩极为丰富，有彩陶、红陶、灰陶、黑陶、白陶等。彩陶上绘有人面纹、鹿纹、鱼纹、鸟纹等图纹；有锯齿纹、方格纹、三角纹、圆圈纹等各种图案。

彩陶主要由黑、红、白三种色料在红褐色或棕黄色的陶胎上绘制成丰富多姿的图案，表现原始古朴的美感，通过高温烧结而成彩陶。陶上重彩原料分布于地表，赤铁矿的红色、锰化物的黑色、含铁量很低的高岭土的白色均是自然产出的矿物物质。在彩陶中有了红色、紫色、灰色、红褐色、棕黄色、黑色、白色等多种颜色的运用，色相丰富。陶上重彩具有色彩的纯度，凝重而饱和，使彩陶具有光泽外观、光彩外观和光亮外观。通过烧结之后，单纯古朴的颜色保持着恒久性的色相。由于彩陶多在棕黄色的陶坯上画上饱和的红与黑的纹样，表现出一种稳定庄重的重量感，造成这种色彩效果，是有着多种原因的：一是当时生产力的发展所决定，初民使用的颜色多是就地取材，举手易得的红、黑、白便流行成常用色，不可能复合制成多种化学原料；二是陶器多为水器、饮食器、储盛器、炊器等，有壶、罐、瓮、盆、钵、豆碗等，彩陶绘制除了美观，同时结合实用性，从传统的观点来看，施上红、黑、白的颜色，增强了陶器的稳定、结实和牢固感；三是红、黑、白三色为初民所喜爱，以至延伸到古代建筑的色彩上。红色强烈、充满生命的活力，黑色深沉玄妙，充满神秘莫测之感，红与黑长期在陶器和生活其他领域中出现，在数千年的审美积淀中，形成了色彩的模式心象，那种神圣威严、庄重玄奥的色彩效果，构成了原始人类的文化心理因素。



云南沧源岩画

彩陶的绘制施色的需要，着色的工具也相应而产生，已有了近乎兽尾或羽毛之类的毛笔的使用，从施色的效果来看，其着色的笔似乎种类繁多亦无定形，在生产劳动中随时都有新的着色工具的发现、改进和发明。在彩陶的图纹绘制中，有的用笔工整，笔力均匀，气韵贯通，有的粗犷自由，用笔流畅，有的精心刻画，有的杂以渲染。在这些远古遗迹中，可看到装饰图案和重彩手法的出色成就。

陶上重彩施色运笔表现物象，是高度概括而成的抽象符号，以线构成图形。有如劳动运动的节奏，江河波涛的流向，有如天旋地转，急流旋涡，强烈地表现了线的运动，乃至联想到初民在陶上运笔的精神状态，从马厂文化期的彩陶壶上，我们便能欣赏到那变化多样的红、黑、赭黄三种颜色的线交相呼应。用曲线和直线组成一曲旋转圆舞曲，笔力刚劲，笔向肯定，笔韵流畅自如，规整中见笔致，狂放中见精神，在视幻觉上造成了色彩的运动和曲线的流动，以至彩陶壶中似乎充满了一种原始的魔力。

陶上重彩的表现，有的采取色彩双关、虚实相应，陶面有空阔流动的意境，虚境中可万马奔驰，广阔无限，着笔处果敢有力，表现了原始的力度，从庙底沟出土的彩陶钵中能明显地感受到，自由的形，潇洒的线、点、线，面组成一曲原始乐章，给人以舒展豪放之感。

陶上重彩中，从半坡出土的人面、鱼纹彩陶盆和临潼姜寨出土的蛙纹彩陶盆的重彩中有着明显的绘画性。人面作圆形、眼以上涂成黑色或空白三角形状，耳部饰有鱼形的装饰，头顶画有半圆形束发，并有发笄的装饰，双眼、鼻梁、鼻翼以及成工形的嘴，圆形头顶，尖状的下巴，表现出一个原始人想象的人面。鱼纹由写实手法逐渐演变为鱼体的分割和重新组合体。蛙的表现更为形象生动。这些形象是陶上的装饰，也可以说是陶坯上的重彩绘画。这些图形，在表现时多用铁线，刚劲挺拔，笔意服从于表现对象，如蛙背上点状的花纹，人面的眼、鼻，鱼形的眼、嘴都是从对象出发，线之长短根据形而定，是一种自

龙凤人物图
战国
长沙出土



如的线描重彩的意笔手法，充分显示了先民的绘画才能。

另外，在陶上重彩中，已经可以看出了用色和用笔的不同风格，反映地域文化对陶上重彩的影响，如半坡型的人面盆以写实到抽象的图形，以单纯的黑色表现出朴质无华的风格；马家窑型螺旋纹罐以复杂的图形和重彩表现旋动流畅的风格；半山型直颈鼓腹壶以多效装饰法，形体双关，黑与红并用，表现出炜烨繁缛、秀丽精巧的风格；临潼出土的蛙纹彩陶自由粗犷、笔韵生动。这一切与生产环境、地域风俗以及氏族信仰有着一定的联系。

彩陶文化历经几千年的熏陶提炼，为殷周的工艺尊定了基础，也孕育了春秋战国时期的帛画的色与线的美。

远古社会，初民使用颜色在岩上作画，作为交际和传递消息的手段。在我国广西的扶绥、崇左、龙州、宁明等地，贵州的开阳，云南的碧江、沧源等地发现的岩画可以看出，他们用红色直接画在崖上，有的用土红画出刚劲的线条，有的用写实的影绘法，土红着在青岩上形成强烈的色彩对比效果，当我们清除去千古尘埃和泥沙，探索原始重彩壁画的实迹，展现的是古朴、简练、强烈的画面，从中我们感受到古代部族的生活、生产和礼俗，他们模写客观自然，进而概括成造型语汇，在各地不同风格的岩画中，揭示了原始社会造型艺术发展的面貌。如：沧源岩画均以赭红的红土，在粉末状的颜料中调入胶液或动物血，施于凹凸不平的岩上，色彩不变而且稳定，由于绘画工具原始简陋，作画条件艰难，不可能象陶器那样精心制作，岩画状物多为记事、表意和传递信息，因之笔墨省略，有如象形文字。在人物形象的表现上追求端庄易明的正面律的手法，不见五官，不画手指，或是从简表达。然而，人物执弓、握枪的姿势依稀可辨，同时从头饰和尾饰可以分辨出人物的身份，绘制的鸟与兽亦生动而特征明显。初民作岩画超然于物象之外，发挥人类想象的天赋，画面构图自由，有如巫术幻觉，梦虚境界，仿佛能听到祭典中狂欢舞的音乐，似乎感受到暮色归村、牛羊下来的部落生活。这既是生活的记事，又似初民的业余即兴之作。



御龙图
战国
长沙出土

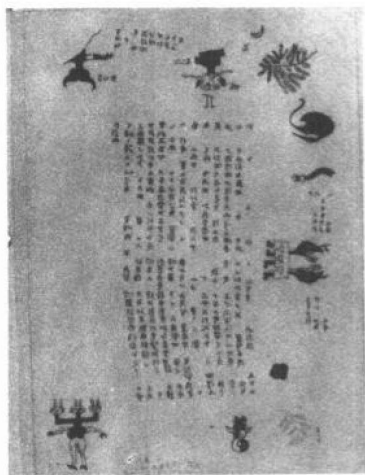
这种用重彩描绘的图象，是重彩壁画的原始尝试，注目凝视，给人以美的享受。

原始社会，先民以巨大的创造力，萌发了艺术，开掘了线描重彩的源头。

在中国绘画历史的长廊中，从战国为发端，以清代末为卷终，陈列着无数的优秀工笔绘画，以其精美的线描和辉煌的重彩，散发着永恒的艺术魅力，无数的优秀画家通过艰辛的创作，写下了美的历程，筑构成古典工笔重彩艺术的殿堂。

原始氏族社会逐渐解体，历史进入奴隶制的阶级社会。夏、商、西周、春秋战国经历一千多年漫长岁月的演进，各族文化大糅合，灿烂的青铜器艺术铸造繁荣，大型宫殿成批兴建，各种陵墓接连营造，货币流通，甲骨文、陶文、金文出现，不论政治经济、社会制度、家族民习、学术思想、文字语言都已有了定型，造就了中土文化之根本。帛上工笔重彩画脱胎于原始文化，吸收了夏、商、西周、春秋战国的绘画营养，具备了中上文化的精神，形成了民族的特色，成为举世独放之奇葩。

南楚故地，埋藏了千古的瑰宝，当我们欣赏长沙楚墓出土的两千年以前的帛画《龙凤人物图》、《御龙图》以及缙书四周的画像时，那细腰楚女，合掌旋礼，祝祷超然尘世的和平，在虚幻的善与恶的灵魂搏斗中，使死者安息而去，生者寄托了希望。那乘龙跃水，翱翔天际的逝者，握陆离长剑，戴切云之冠，迎风飘拂驶向天国。那神话中的一身三首之怪，双角之神，口中衔蛇之像，充满镇邪扶正的巫术幻觉，显现了人威的寄托。从这些画面中，我们不能不确信无疑地认定，中国古代的工笔画的形式在战国时代就已形成，它的

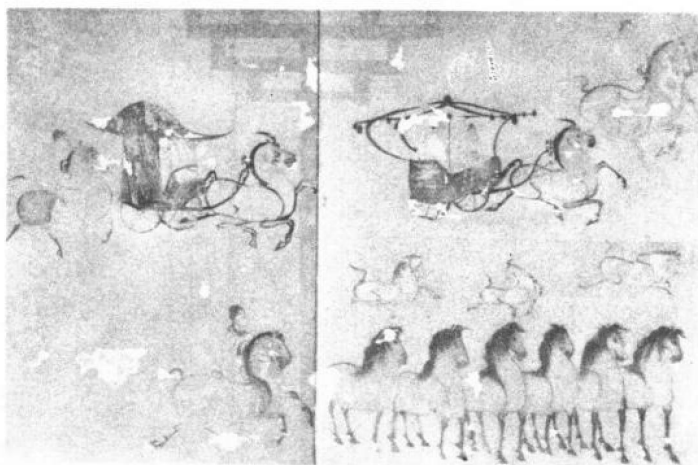


绘画形式和绘画语言成了以后工笔画的最基本要素和传统。战国帛画独具风采，在中国古代工笔绘画的历史长廊中，建树起第一座高峰。

《龙凤人物图》（一九四九年二月出土于长沙陈家大山的楚墓，长三十一厘米，宽二十二点五厘米）。这是一幅招魂导引的画面，生者祭祀寿终寄托事神之心，死者希望超脱进入天国以图来世乐生。画面下部正中偏右画一妇人，侧立向前，高髻细腰，广袖宽裾，有凌波微步、罗袜生尘之态，合掌祈祷，虔诚端庄，有祝福平安、招魂导引之状，上部正中画一凤，左侧画一龙，两相争逐。画面的可视形象给人龙凤呈祥的信念。

象征性是美和艺术的基本特征，画中的龙凤笔法极为简练，几乎是一种装饰性图象。在战国漆器中，龙凤云纹屡有出现，它作为漆物的装饰而存在。在帛画中的龙凤，却有了特殊的审美内容和充分的、个性化的象征功能，有如诗歌中的比兴和意象。通过漫长的审美积淀，世上本是没有的龙凤却富有强大的生命力，能活灵活现地翱翔云端，风能歌善舞，龙会呼风唤雨，决福祸凶吉，它在古代文化领域中反复出现，形象也在人们的想象中不断丰富和升华，有如民间歌谣中的现成词组，变成人们的现成思路，它不再是原来的图案符号，而与具体的对象、情绪相对应。象征的形象使人产生习惯性的联想，引发出固定的情绪。帛画上的象征性图象与楚人崇巫有着密切的关联。

夏商以来便崇巫占卜，原始社会末期，人们卜问于山岳、河流、神灵和祖先，商代且请命于上帝和先王。上帝是宇宙万物之主宰，能降福祸于人间，卜官代鬼神而发言。周代各族各部落，无不有巫。楚人更是大倡巫风，信仰奇诡、驳杂，荒唐怪诞，集各方众神之大成。楚人对凤的信仰崇拜，因之凤成了吉祥之兆。《山海经》：“女床山有鸟，状如翟而五彩毕备，声似雉而尾长，名曰鸾，见则天下安宁。”“丹穴之山有鸟焉，其状如鸡，五彩而文，曰凤鸟。是鸟也，饮食则自歌自舞，见则天下大康宁。”屈原《离骚》中有：“鸾皇为余先戒兮，雷师告余以未具。吾令凤鸟飞腾兮，继之以日夜。”帛画中的凤象征安宁大康，在



牧马图（和林格尔壁画，部分）
汉代

逝者的灵魂急欲上路之际，令凤鸟飞腾，驱除邪恶，日夜歌舞而行。

画中的人物，不是具体的那一个人，这个善良智慧的女性，似“娉女倡兮容兴”，大概是一位美好的巫女。《国语·楚语下》记载：“民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰覡，在女曰巫。”画中之女似在完成人们的事神之心，“祀典不废，长得事神”，象征了人们千古祭祀不绝之愿。

祭祀寿终，敛殡之礼，帛画类似明旌之类的物品，为敬神招魂之用。也反映了当时的人对生命的态度。万物自长、非他力所增；万物自短，非他力所损，都不以人的意志为转移，乃是“天地辟而万物生”。这种哲学思想在巫术迷信中成了被歪曲的世界理念，帛画表达了人类淳朴而真诚的乐观情感。

楚人习于水，性轻缥，情愫特易表暴，居云梦泽国，移人神思，故鬼神之事易感人感众。人死为鬼，楚人对祖宗鬼魂极为敬重，与鬼神可以心心相印，在鬼神充斥的世界里，人神对话。其神鬼皆美好亲切，多为佳人美女，含睇宜笑，充满浪漫的情思。《龙凤人物图》本为祭祀悲凄之作。帛画却是美好的，给人以和平安乐的愉悦，反映出一种积极的浪漫主义情调。

《御龙图》（一九七三年五月长沙子弹库楚墓出土，高三十七点五厘米，宽二十八厘米），是我国能见到的最早的人物肖像画，表现了楚国大夫类型人物的精神风采。

画的正中是一有胡须的男子，侧身而立，手执缰绳，驾驭着一条巨龙。人的头部上方有华盖缨络迎风飘拂，游鱼、孤鹭鸟相随。画为死者御龙，腾飞升天之意，这是一位灵魂不死的楚国大夫，郭沫若感于此画作诗：“仿佛三闾再世，企翘孤鹤相从，陆离长剑握拳中，切云之冠高耸”。画中人物气宇轩昂，胸襟广阔，与屈原诗中“高余冠之岌岌兮，长佩之陆离”的形象相互印证。画中人物，是一种意象的表现，采取了浪漫的象征手法，却又

汉代
马王堆一号汉墓帛画
(左图为帛画局部)



有对现实生活入微的把握。整个画面都服从于人物精神世界的表现。这幅帛画是作为明旗性质的为寿终祈祷之用的纪念性作品，决非一时独创，而是由画工参照这种类型的画演变而来，有一定的程式，因此是苦心经营、匠心独运之作。

画中人物，驾馭巨龙，以鱼相随。反映了习舟祀川的楚俗，也寓意不死大夫的威严，楚人尚武、念祖、爱国、忠君、翕然成风，令人为之赞叹，帛画刻画了楚人奋发的民族风采。寄托生者对死者伟业丰功的缅怀，迎风飘拂的纓络和服饰，人物身姿微向后倾，头颈稍向前伸，有飞登九天，周游八极之姿。蛟龙昂首驰骋在云水飘渺之中，至真、至善、至美的神鸟随身相从。这是一位衣冠楚楚的蓄须的美男，也是一位人们敬重的大夫，如伟岸英武的神鸟，象征后人的骄傲。

战国帛画缢书画像（一九四二年长沙东郊子弹库楚墓出土）。在长方形的帛上，缢书四周绘有诡怪形象，这种随葬之物，为镇邪的巫术之用，有十八组不同的物像，分青、赤、白、黑，以象征四方，其中“一身三首”、“双角神”、“衔蛇神”三种为神灵形象。从中可窥见帛画中神灵谲诡，怪物行事的巫术天地。“一身三首”为神灵。据记载，万灵的风鸟，居昆仑之巅，积石千里，天为生食，其树名琼枝，此树乃积石而成，高一百二十仞，大三十围，以璆琳琅玕为食，此系神物。上天生离珠，一人三头，递卧递起，以伺琅玕。又传说离珠是黄帝之臣，离珠为明目天神，黄帝曾派遣离珠为他寻找从昆仑山南归途中失掉的玄珠之宝。

“一人三首”之神。是楚人在原始社会的产物，以绘画的可视形象表现出来，还是第一次。一人三首，从常识范围看，似乎荒诞不经，然而这位伺候琼枝玉树的守护神，是明目亮睛的神灵，黄帝也信赖他有寻找玄珠之宝的本领，表现了初民发达的想象力和神话的永久魅力。帛画对神话故事形象进行了再创造，画上虽为一人三首，却并不凶残，倒有质朴的姿态和天然的韵致，人物形象有一种天真的稚气，直竖的头发，大大的眼睛，体形以正



乐舞百戏图
东汉

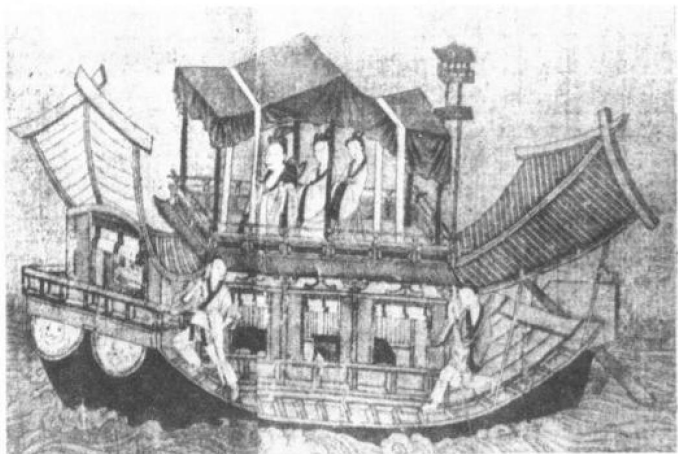
面律的格局，体现了神威法力，同时又具有人性。“物形自周、造化非巧”，画者倾注了真心实意，根据已知的对人体了解去表现未曾目睹的思维形象，带着很大程度的真诚性，形象也就可信了。这种形象在楚祭祀和传说中世相沿袭，逐渐变成模式心象，在古代幻想的双翼的飞翔之下，洋溢了楚人不屈从于命运的进取意志。在人死之后，还以神灵护送威镇邪恶，这使带悲剧性的死涂上了一层浪漫主义色彩。

此画的形象虽只五厘米高、四厘米宽，但以向外扩展的姿势，强烈的重彩，以小见大，不失神威的感染力。

楚帛画艺术以线造型，豁达流畅，用笔精约，追求意象的整体韵律，富有装饰的画面效果，可说是技巧熟练的匠心之作，开启了工笔人物画创作的路基。从战国漆器上的用线可看出当时人们用线表现物象的功力，漆液调色勾线，粘稠性强，不易展开，从出土的漆器来看，线条奔放，笔韵舒展，转曲自如。以曲线来表现的云纹、雷纹、涡纹、绉文、斑文、鳞纹、花瓣纹等，形态变化繁多，不同的曲线的运笔方法，丰富了线的表现力。楚人生活在云楚之乡，充满幻想的神话，云行雨施，膏泽万物，云日之神，光照九州，云在楚人心中有着多姿奇容，富有强烈的个性。云变化无常，云在楚人笔下变得神秘莫测，有卷云描、流云描、连云描、蝶云描、瓣云描等不同云纹的描绘方法。由于楚人对云的偏爱，在表现龙凤时也受卷云描、流云描的影响。人物的表现也可看到由云纹描变迁而来，舒卷行云，自在潇洒，表现了楚人的性格，寄托了人的审美情思。天宇之祥云，出没无端，来去无迹，飘浮动荡，“浮云终无极，游子久不至”（杜甫诗），令人神驰向往。云有形而无质，无穷无极，横览四海，俯视天下，云的功德可与日月齐光。由于人们对云的特殊感受，从实在的云象中，逐渐变成抽象的云纹描，具有它独立的审美价值。帛画《龙凤人物图》和《御龙图》运用舒卷行云线描，表现了飘逸流动的人神世界。

在楚墓帛画中，《龙凤人物图》以墨线勾描，人物的唇上和衣袖上施点朱色。《御龙

洛神赋图（部分）
东晋 顾恺之



图》在白描的基础上略施白粉彩。缂书画像的色彩更为鲜艳和丰富，有孔雀石色、朱砂、贝壳粉、石黄等多种石色运用，从帛画上施粉极薄来看，重彩着色已有了丰富的经验。这也很适合那种龙凤祥云的巫风幻境。

战国帛画的遗迹还只是当时工笔画概况的一侧。战国楚先王之庙及公卿祠堂已有规模宏大的壁画。“图画天地山川、神灵、琦玮谲诡，及古圣贤、怪物行事”。宋国有鬲笔和墨，解衣盘礴的“画史”、齐国有敬君作记忆画像的记载。漆上重彩绘画技巧精湛。这都是出现在文化艺术空前繁荣的战国。战国的封建统治集团广泛延揽人材，罗致贤能，形成各种文化和政治中心，各家各派不受旧传统的束缚，敢于冲破思想牢笼，各种类型的文化学派互相对立又互相渗透，不断分化、融合、演变和创新，艺术创作技巧日臻成熟，作品想象丰富，风格奇特。学术思想异常活跃，著书立说互相驳难，蔚为壮观。在处士横议，百家争鸣的社会政治文化背景下，工笔画形式终于形成。在巫祝的宗教意识支配下，以龙凤祥云，人神对话的审美境界进入历史的画廊。

三

汉继秦之后，从汉兴到隋亡约八百年中，线描重彩绘画从形成期向成熟过渡，经历了枝繁叶茂的发展期。这个时期的工笔重彩，笔墨技巧丰富，重彩品类多样，人物造型日见成熟，人物题材不断拓展，不同风格的名家辈出，画论、画叙、画法、美学观点、古画品评等各种绘画著录相继问世。宫庭、庙殿、墓室壁画规模宏大，佛教亦入中土、寺院、石窟的佛教美术大盛。文人参与画事，画工修养高深。线描重彩画根深树大，蓬勃发展。景