

美术 何导

自学美术 技法丛书

MEISHU XIANGDAO

第 29 册



J20
88-64
29

J204-511222
72-12
27

顾问

王朝闻 古元
刘开渠 刘海粟
张仃 启功
邵宇 吴作人
李桦 侯一民
常沙娜

主编 刘玉山
沈鹏

副主编
吴葆伦

目 录

■ 美术技法

- 工笔人物画技法 郑小娟 (2)
- 黑白装饰图案技法 (三) —— 浅议装饰的表现 屠 鬼 (11)
- 油画色彩 (六) 唐溪编译 高光明审校 (19)
- 木版彩拓版画技法 许汝良 (22)

■ 服装设计讲座

- 一个服装设计的新领域——谈无结构形式 秦寄岗 (24)

■ 书法篆刻

- 草书浅涉 (六) —— 今草草法举要 (续) 欧阳中石 (33)
- 篆书浅说 (上) 谷 谿 (36)

■ 摄影向导讲座之四

- 光圈和快门 陆柱国 (41)

摄影器材指南

- 购买照相机应该如何检验 温 宁 (45)

■ 中外美术史话

- 明代的工艺美术 田自秉 (48)

封面画：向日葵 (综合版) 伍必端作

美术向导

第二十九册

编辑：《美术向导》编辑部
(100735北京北总布胡同32号)

出版：朝花美术出版社

印刷：北京新鑫印刷厂

发行：新华书店北京发行所

零售：全国各地新华书店

邮购：人民美术出版社邮购科
(100735北京北总布胡同32号)

预订：中国版本图书馆书刊服务部

邮购：(100735北京北总布胡同32号)

1991年3月第一版印刷 统一书号：ISBN 7-5056 0142-3/J·137

定价：2.20元

T204-51112
71-12
21

顾问

王朝闻 古元
刘开渠 刘海粟
张仃 启功
邵宇 吴作人
李桦 侯一民
常沙娜

主编 刘玉山
沈鹏

副主编
吴葆伦

目 录

■ 美术技法

工笔人物画技法 郑小娟 (2)

黑白装饰图案技法 (三) —— 浅议装饰的表现 屠 隼 (11)

油画色彩 (六) 唐溪编译 高光明审校 (19)

木版彩拓版画技法 许汝良 (22)

■ 服装设计讲座

一个服装设计的新领域——谈无结构形式 秦寄岗 (24)

■ 书法篆刻

草书浅涉 (六) —— 今草草法举要 (续) 欧阳中石 (33)

篆书浅说 (上) 谷 鹭 (36)

■ 摄影向导讲座之四

光圈和快门 陆往国 (41)

摄影器材指南

购买照相机应该如何挑选 范 宁 (45)

■ 中外美术史话

明代的工艺美术 田自秉 (48)

封面画：向日葵 (综合版) 伍必端作

美术向导

第二十九册

编辑：《美术向导》编辑部
(100735北京北总布胡同32号)

出版：朝花美术出版社

印刷：北京新鑫印刷厂

发行：新华书店北京发行所

零售：全国各地新华书店

邮购：人民美术出版社邮购科

(100735北京北总布胡同32号)

预订：中国版本图书馆书刊服务部

邮购：(100735北京北总布胡同32号)

1991年3月第一版印刷 统一书号：ISBN 7-5056 0142-3/J·137

定价：2.20元

17. 25-73

工笔人物画技法

郑小娟

绢上工笔人物画技法

绢上绘的工笔画，在传统绘画中已形成完整的体系。绢、笔、墨、彩的特殊性能，使绢上工笔画独具风采，给人以典雅、高贵的审美情趣。历代画家在绢上创作了不同格调的工笔杰作，从不同方面发挥了绢上绘画的长处，为我们掌握和探索绢上工笔人物画积累了丰富的经验。

（一）工具材料

一、绢

丝织品中，由于织造方法和组织结构的不同，生产出绢、绮、锦、绡、纱等不同品种。绢是比较细薄的平纹织物，受到画家们喜爱，绢色雅致，一般为浅黄色，也可染制成土黄色、深棕色、深褐色等其他各种颜色。

绢的生产虽有悠久的历史，在作工笔重彩画时选择绢的质量仍是很重要的环节，若绢的质量不符合绘画要求，画到半途而废，浪费了时间和精力。在择绢时一般要注意几点：一是绢有粗细之分，均以厚重者为尚；二是胶矾不能太重，也不能薄而不匀，胶矾过重，绢燥，易碎裂，绢的寿命不长，胶矾不匀，画时斑斑点点，容易漏色，很难弥补，影响画面效果。三是绢不宜存放得太久，老旧的绢性脆且易漏矾。用新绢时，可用清水刷试，测其质量。

二、毛笔

毛笔的品类繁多，就其笔头的毛质而言，分羊毫、狼毫、兼毫三种。从锋的长短来分有长锋和短锋。以工艺制作水平看可用“尖、圆、齐、健”四字概括。每个画家都根据自己的偏爱择笔，因此笔的好坏关键是应手从心，握而不败。

绢上工笔重彩画需要的笔有如下几种：一是勾线笔。多用小红毛、衣纹笔、叶筋笔，皆以狼毫制成，笔锋挺劲有弹力，含水适宜，吐墨流畅，宜作勾线之笔。二是渲染颜色的笔，多用大、中、小各种型号的白云笔，为兼毫或羊毫，含水量足，易于控制，渲染时能运用自如。三是染色笔，多用板刷、屏条，为羊毫，笔毛柔软，含水量大，大面积着色易均匀，不损伤绢。四是点粉笔，多用点梅笔，短锋，宜画人物装饰品。

三、墨

著名文学字家许慎在《说文解字》中给“墨”字下了定义：“墨，书墨也，从土从黑。”墨分五色，干湿浓淡虚。墨色经笔的运用，在绢上作画，淡装浓抹，为工笔重彩画立骨架。墨是中国独具特色的绘画工具。对墨色的千变万化和它产生的墨韵效果，令历代画家所陶醉。

当前我国出现绘画用墨汁，简易实用，为画家喜爱。墨的好坏，以色黝黑有光泽，作画时墨韵层次丰富为佳墨。“试墨磨一缕如线，而鉴其光，紫光为上，黑光次之，青光又次之，白光为下”（明《妮古录》）。“所贵墨者，黝如漆，轻如云，清如水，泽如岚”（明《墨海》）。总之，墨全在于画家所用，用得其法，精采焕发，气韵生动，墨趣无穷。

四、颜色

工笔重彩画用色有矿物质和植物质两大类，矿物质颜色有石青、石绿、朱砂、朱膘、赭石、铅粉、石黄、银朱、泥金、泥银等，植物质颜色有花青、藤黄、汁绿、胭脂、洋红等。

随着科学的发展，颜色的品类也日益丰富，在绢上作工笔重彩，可以将中国画颜色、水粉色、水彩色混合使用，但在用时，最好单一颜色进行渲染或平涂，通过层层相加，造成丰富的色彩效果，各种不同成分的颜色，在碟中调合难以协和一体，易起沉淀。

（二）绢上工笔重彩人物画技法

工笔重彩人物画的技法，在历代画家的探索下，有了完整的程序和方法，随着当代绘画材料的革新，画家观念的更新，技法日益丰富多样，染、渲、晕、

罩、勾、勒、填、描、达到不同的绘画效果。

一、白描

工笔重彩人物画白描，不同于以白描为独立绘画形式的白描画，也不同于独立的线描。工笔重彩的白描，是作画程序的一个步骤，先作白描，作为上色的基础，着力于表现人物的结构、轮廓，定下人物基本造型的骨架。白描的装饰意味为重彩的装饰美的色块形状作了规定，白描中线的浓淡干湿的变化，必需结合重彩的绘画效果。一幅工笔重彩人物画，往往是白描、淡彩、重彩相结合，使画面生动自然有虚实变化，即使是全部着上重彩，色块之间也要有轻重厚薄之分。

在古典工笔重彩人物画中都不同程度地表现出白描线条的装饰美。人物白描的装饰意味，不是首饰、花纹、发式等外表的形态美，也不是雕饰和借搬程式化线条的外加的形式美。装饰应是从人物的内在精神和形态出发，作为绘画主体的心灵活动和认识活动的结果，其目的追求人物白描的整一性、独创性、和谐性和单纯性。更加表现出画家感受的真切和心灵的真诚，使白描人物更富有审美价值。

白描以线造型，它是线的艺术，线在实在的人物对象上并非存在，而是人视觉上的主观感受。纯主观的线是概念空洞的线，纯客观的线；在人物身上找一根也费力，反而感到它的虚假性，线的艺术魅力在于自然形态中并不存在它，而是产生于画家的笔下。

白描的装饰性表现在两个方面：一是白描线条的组合，如线条的反复、连续、节奏、韵律、对比、和谐、对称、平衡等，以待有的线条的秩序和自律来控制；一是白描笔墨的变化，如笔意、笔向、笔势，笔韵及墨的干湿浓淡造成的墨韵等，以特有的笔墨情趣的变化来表现。

白描人物画的形体线。线条的组合中，动态线和体形，构成人物形象的基调。不管是什么样的人物，都有他自己特定的体形。人的头、胸、骨盆在空间位置的移动，引起人的重心力点的变化，也影响着衣纹和服饰的基本形的改变，形成有形或无形的节奏线，以潜在的均衡造成稳定感，以各种线的对比造成运动感。因之动态线和体形线成为人物形象基调的形体的主要线条。体形和动态的装饰意味表现在夸张变形，刘勰所说：“莫不因夸以成状，沿饰而得奇也”，没有夸张就没有艺术，形体之奇是为达到“以形写神”的审美要求，唐代的仕女在形体上表现出“雍容圆润”的特点，魏晋的仕女画



上：图一 下：图二

显现出“清秀飘逸”的风姿，便是中国传统绘画强调的入情入理，不似之似，强调形与神、理与变、实对与悟对的辩证关系。因而，白描人物已不是真实的第一自然，而是经过提炼概括后，富有装饰意味的艺术形象（图一）。

人物的动态决定衣纹。动态是在运动中形成的，由于运动而形成的形体及衣纹可以暂时地、相对地稳定，并且有自然的韵律感。然而，往往在人物形体或衣纹上，被一些非主要的不协调的杂乱线条所破坏，产生不了韵律美，这就需要我们重新组合，找出其规律。从人物动态的结构、骨架、比例、衣纹摆布的变化所构成的线条中，运用反复、连续、均衡、排列等手段，表现出一种韵律美（图二）。

人物细部的线条刻画。整体是由局部组成的，没有精细的局部，整体的组合就会贫血，就缺乏生命力，例如发式排列的线与脸面多变的五官的线，手脚的短线与四肢体态的长线，装饰物的复杂的图案线与形体的简练的主线，造成和谐中的对比，造成繁与简、细与粗、长与短、曲与直、单向与多向、

静与动等，这样白描人物便表现出来丰富性，这种丰富性是统一在总体造型的主旋律之中，那些繁缛堆砌的线愈少愈好，白描的美感本身就在于它的单纯和精炼（图三）。

工笔重彩画的白描笔墨趣味，表现了它的装饰性，白描的用笔要求内在含蓄，轻松而有笔韵。用墨要考虑到以后的用色，因为墨也是重彩的组成部分。

当白描稿的线条画出之后，用笔去勾画正稿，一般开始总有点不太满意。其原因用笔有其规律，并且需要一定的功力。用笔讲究笔意、笔势、笔韵，最忌“板、刻、结、描、涂、抹”等。在白描创稿阶段，经过反复推敲，想得很多，用笔勾白描时，若不是主动地表现对象，发挥笔的表现力，而是去描摹自己创作的第二自然，结果是自己用画稿的线捆住了自己的手脚，因为用笔墨工具作白描又是一次创作（图四）。

工笔重彩的白描注重空洞流动的意境，提出“骨法用笔”来概括用笔的规律，这种“骨力”、“骨气”，既是表现客体，注意力倾注在人物形体的势、韵、神的美感上，同时又是画家的精神、气韵、力量的迹化。白描的线，通过用笔进行表现时追求内在的力和含蓄的美感，不管是琴弦描、高古游丝描，还是兰叶描、折芦描，线的粗细变化都不太大。白描中那种行云流水般的舒展，春蚕吐丝般的自由，笔意、笔韵自然就富有装饰性了。

工笔重彩画的白描最易流于程式，因此，白描的个性和风格就相当重要了。白描体现了画家的气

质和个性，那种千篇一律的描法减弱了艺术的表现力。如五代周文矩的《宫中图卷》反映南唐宫中优裕闲适的妇女生活，所作白描，线条流畅，有纤丽之美。而他的《文苑图》，绘四文士吟诵之状，所作白描简细流利，衣纹略作颤笔，有超逸之风。作为一个人物画家，其白描手法理当多样，但一般流于习惯，便以不变应万变，于是作品便有千篇一面之感。

古代的人物十八描，提出了人物画线描的不同手法，对我们探索白描的风格有一定的启发。“高古游丝描”用尖笔圆匀细致描出，要有秀劲古逸之气。“琴弦描”用中锋悬腕笔法，须留得住，如颤笔法，心手相应不乱。“铁线描”用中锋描写，笔力圆劲，无柔弱之迹。“行云流水描”用笔如云舒卷自如，似水转折不滞。“马蝗描”伸屈自然，柔而不弱，无臃肿断续之迹。“钉头鼠尾描”有大兰叶、小兰叶两种，皴法如写兰叶法。“混描”以淡墨皴衣褶纹，以浓墨成之，故称混描。“撇头钉描”要用秃笔，坚强挺拔之中要含婀娜之意，最忌粗恶。“曹衣描”衣褶纹多用直笔紧束，所谓曹衣出水，笔法最要沉着。“折芦描”是由圆笔转为方笔的描法，但仍须方中有圆，以隶法为之。“柳叶描”，书法中有倒薤书，即宋时所称薤叶法，又李后主有金错刀书法，忌浮滑轻薄。“竹叶描”，所谓竹叶，即比芦叶短似柳叶之长，仍应用金错刀书法中锋写之。“战笔水纹描”，战即颤动之意，笔要留而不滑，停而不滞。“减笔描”，马远、梁楷多为减笔，以少许胜。“枯柴描”，山水画有乱柴皴，人



左右
图三
图四

物衣褶亦有枯柴描，刚中有柔，整而不乱。“蚯蚓描”，蚯蚓描即如篆书圆笔之意。“橄榄描”，用笔最忌两头有力、中间虚弱，起讫极轻、中极沉着，如敦煌发现唐人佛像正用此意。“枣核描”，亦如橄榄描法，石涛画笔中往往有之。人物画十八描系前人总结的经验，可是白描法又何只这些。因为线的变化无穷，由于时代和地域的不同、画家修养和审美情趣的差异，白描的发挥有水平的高低之分。这样也就形成了不同的白描风格。所以提高审美情趣，强调线的个性，成了白描艺术高低的关键。

二、设色技法

工笔重彩画用的是植物颜色、矿物质颜色，从性能来说，一种是透明性颜色，另一种是不透明的粉质颜色。由于绢、色的特殊性质，色的厚薄、重叠所产生的不同效果，使设色的技法显得丰富多样。

1. 平涂、平涂的敷色法主要是达到一种统一的设色效果。不论是透明色还是粉质色，首先要在盘碟中调匀，用羊毫笔蘸上颜色。笔含水分要适度，太多易滴落，在画面上会积成水团，太少会在纸上涂不均匀。平涂一次干后，可再平涂一次，几次以后，便显得工整、均匀、厚重和丰富。粉质颜色的平涂更宜薄，其饱和度以不把绢的纹样全部覆盖为妙。平涂多用于打底色、罩色和表现色块。

2. 渲染。渲染的敷色法主要是追求色彩的深浅、浓淡的多层次的微妙变化，表现物象的质感。渲染时，一手握夹两支毛笔（图八），交替使用，一支笔蘸颜色，根据人物的结构涂以色彩，接着用一支清水洗净的毛笔将色晕开成浓淡。使用的毛笔根据画面大小而定，一般是各种类型的白云笔。渲染法是表现人物的基本着色方法，一般多次渲染。运用此法时，既要注意色彩的整体效果，又要注意局部色彩的微妙变化，不要过分追求明暗变化和光影效果。渲染与平涂相配合，设色方法有繁有简，造成装饰意味，如果人物的一部分是平涂，一部分又去追求立体感，画面就不协调。

3. 垫色。垫色法就是将一种颜色垫托在另一种颜色下面，产生色彩的互补和多层次的效果。如画一件石青色的衣服，先用淡赭石色打底，作为衬托，然后着上石青。在画脸部时，按脸的结构先用花青，或是胭脂、石绿，极淡地渲染一次，再在上面渲染或平涂肉色。这种色彩的互补，产生冷暖变化，使色彩丰富而不单调。如先用透明色打底，颜色浸入绢纹内，染进绢里，再在上面敷着粉质颜色，即可

造成既沉着又光彩夺目的多层次的变化。

4. 洗色。平涂或渲染粉质颜色后, 再把表层洗掉, 露出绢的纹样, 绢色与粉色微妙的变化, 表现出一种粗糙古拙的效果, 在表现粗糙质感的衣服时使用此法。洗色时, 所上的粉质色胶不能太重, 胶重则难于洗掉。洗后的画面可用色薄罩一层, 使画面仍然保持工整的总体格调。

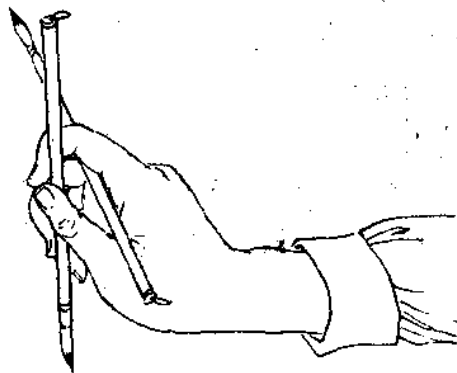
5. 勾勒。工笔重彩常用胭脂、白粉、赭石等彩色线条勾勒, 在敦煌壁画中称之为“提神线”, 增添了线的色彩效果, 提神的勾勒一种是沿线若隐若现地勒一次, 一种是与定形线条不完全吻合而自然错开, 这种不规则的若隐若现的复线, 造成一种动感, 增强表现力。

6. 填色。填色是一种小面积的着色方法, 填色追求色彩的厚度, 比一般的平涂和渲染法的着色显得饱和, 如人物服饰的局部、耳环、项圈。这种小量的朱砂、石绿、石青、朱膘、白粉的跳跃, 使画面的色彩显得活跃而有精神。

7. 皴擦。用侧锋蘸色在画面皴出纹理, 略见笔意, 擦出各种干笔效果。如画老年人的皮肤。粗布衣料、呢料服装等, 表现出一种特殊的质感。皴擦的用色不宜太浓, 不可太湿。皴擦之后再在上面罩上一层薄淡的颜色。

8. 贴金。以胶水贴金银箔, 或用胶水调和金粉, 用笔涂上, 称为泥金。另外还可用电化铝箔烫金, 其方法是: 将透明纸蒙在画上, 用铅笔摹下需用金的画面轮廓, 再将电化铝箔放在透明纸与画稿之间, 然后用电焊笔在透明纸上按铅笔轮廓勾画, 行笔不宜太快, 也不能太慢, 过快, 金箔烫不上, 慢了就会烧坏画面。烫上的电化铝箔, 比金粉更亮, 而且年久也难变色。

9. 罩粉。在浅色的画面, 如面部、白色的衣服,



少量颜色, 平涂罩在上面, 使渲染的颜色统一而又润泽。

三、着色程序 (插图刊在封三)

工笔重彩人物画, 在白描的基础上敷彩, 抓住人物色彩的总体印象作感性的概括表现, 同时又体现了画家理性精神和强烈的主观色彩, 因此, 工笔重彩人物的色彩是画家通过处理和设计的意象表现, 在敷彩时必须心中有数, 不能一挥而就。

1. 色彩稿。工笔重彩人物的色彩, 需要进行设计, 色彩美的构成基础是局部和整体的和谐统一, 局部的色彩要服从整体中被规定的秩序。一块漂亮的颜色破坏了整体, 就失去美的价值而显得刺眼, 只有符合秩序要求才能产生美的意识。工笔重彩中运用对比、类似、比例、平衡、节奏、调和等多种手段构成色彩的装饰美感。在整体设计色彩时, 在各种对比色中, 找到统帅画面的支配色, 通过在画面上起主导作用的支配色的色相、明度、纯度、面积, 形成一个总体的色彩印象, 构成画面的色彩主调。同时, 可以运用各种明度、纯度、色块大小不同的类似色的巧妙组合, 造成稳定的统一感。还可以运用属于同一色相的各种色块, 通过形态、面积的布阵, 相互呼应, 使画面色彩产生均势的平行感。另外, 利用白描、淡彩、重彩在画面的穿插, 有虚实、轻重, 使画面多变而谐和。这一切手段, 其目的是使色彩稿能求得整体的色彩意象。

2. 敷底色。工笔重彩在白描上根据色彩稿敷彩时, 一般先平涂或渲染铺垫的底色, 底色一般用淡墨和透明的植物性颜色, “层层相加, 微薄清淡”是敷底色的重要原则, 工笔淡彩的高低雅俗之别, 在敷底色时见功夫。植物性颜色两色相调易起沉淀, 色彩灰暗, 若分次染底色, 色彩明朗富有纯度, 多次染色, 色彩的调子也丰富多了, 这就是“层层相加”的染色法的优点。植物性颜色和水彩的透明性颜色, 有较强的渗透和染物的性能, 若过重着色, 颜色必然飘浮绢上, 影响绢纹的肌理, 也影响后来所敷的重彩, 在平涂或渲染时, 颜色淡薄, 一次又一次地染进绢纹里面, 颜色清淡, 但感觉沉着厚重, 这就是“微薄清淡”的用色妙处。

敷底色, 为的是表现对象、塑造形体。如画少女的脸部, 可用极淡的花青和石绿渲染脸的暗部, 面颊和上眼皮施以胭脂。表现了脸的体积和质感。画老年人可用淡墨或赭色, 皴擦或渲染, 再加用少量花青染暗部, 表现那种饱经风霜的脸部肌肉。而画小孩敷底色可用极薄的石绿、朱膘、胭脂, 表现

小孩红润白嫩的脸色。又如画衣服，深色的衣可用淡墨敷底色，石青可用花青、酞青或对比色画上数遍，而浅色衣料则只需要沿白描的线条渲染，不必平涂，若也敷上很重的底色，将影响浅色的明度，以至使画面灰暗。敷底色为的是表现对象，如已有数根白描线已把对象表现出来，即可适可而止，因为过分地追求底色丰富性，画面便会失去轻松感。

3. 罩重彩

重彩响亮饱和，主宰着画面的调子，在丰富的白描和底色上罩粉质重彩要“细致精到、宁欠勿过”。在平涂或渲染重彩时，要发挥底色的作用，注意白描线条的完整性，重彩的渲染，使粉色有厚有薄，底色在重彩的覆盖下若隐若现，丰富了色彩，这样在罩色时就要“细致精到”。绢上工笔重彩，绢的质地有一种高贵感，粉色进入绢纹，有的会覆盖绢面，造成薄与厚的对比，使同一的粉色变得丰富，若过厚的颜色，便失掉了在绢上绘画的美感，因而要“宁欠勿过”，该收笔时便不必再覆盖。

重彩的罩色要根据对象去表现，如画少女的脸，罩粉时可先渲染后平涂，白粉中调入不同的肉色，根据肤色罩染。画老年人可先用粉色依据脸的肌肉去分块渲染，然后再罩染一次。又如画石青或石绿的衣服，罩染时，色到沿线处便要淡薄，这就需要多次罩染法，才能达到精细工整的效果。

重彩上色，易饱和，如果出现这种情况可采用洗色法，如果色彩太板太实，可用彩线勾勒，或再填入几块更响亮的重彩，再加重几块深色。工笔重彩忌板、燥、呆，追求含蓄之美。

“板”，主要缺乏对比，在统一中没有了变化，太平板，在注意到支配色时要发挥从属色的对比作用，拉开类似色的距离，注意发挥色彩局部间隔配列的节奏感。

“燥”，主要缺乏和谐的整一的色调，各种原色在画面是孤立的，失去秩序感，色彩失去优美的韵律。

“呆”，主要是上色方法太单一，没有多种上色手法，没有白描、淡彩、重彩的协调，缺少细部的描绘，都是造成画面“呆”的原因。

只有当我们沉浸在一种优美的意境之中，不断提高自己的审美情趣，才能使工笔重彩在绢上达到概括、典雅、含蓄的审美境界。

壁上工笔人物画技法

目前，我国当代壁画蓬勃兴起。现代建筑林立

于各大中城市，与它相适应而出现的各种壁画创作方兴未艾，沉寂几个世纪的传统壁画也在全国范围内复兴。工笔重彩人物画家在现代建筑的壁上有了用武之地。

壁上工笔重彩人物画是我国传统壁画的主要绘画形式，具有悠久的传统和独特的风格。从原始崖画开始，战国的先王之庙、公卿祠堂，秦汉的宫廷殿阁、地下墓室，敦煌的历代壁画、辽金元的寺观壁画（见中心插图附图），直到明清宫廷宅第的壁画，无不采用工笔重彩的形式，而且大多是人物画。历代壁画以其不同的风格和格调，积累了壁上工笔重彩的丰富经验，成为我国人民喜闻乐见的绘画形式。

（一）壁上绘画的特点

壁上工笔重彩画，首先需要的是墙壁，作品以壁面为载体，由于工笔重彩画的材料、工具与陶瓷、镶嵌、玻璃钢、大理石等的性质不同，在选择壁面时，要求也就不同，一般说来，工笔重彩宜于作室内壁画。

（二）工笔重彩壁面的制作

工笔重彩壁画，在上壁时，首先遇到的是壁面制作，没有很好的壁面是难以挥毫赋彩的，即使画上去，日久之后也会剥落残缺，色彩褪减，以致面貌全非，或荡然无存。因此，壁面的制作是首要的一件大事，它和建筑的性质、材料以及光线的强弱、气候的湿度有着密切的联系。

中国古代壁画的墙面制作，是泥土木石壁面的制作法。宋代大建筑家李明仲在《营造法式》卷十三、十四中有简略的记载。根据我国现存的壁画遗迹墙壁层次的分析，大致的程序是：开始时在墙上衬以使泥容易附着的东西，诸如竹钉、麻穗、漆丝网之类，再以粗泥铺底，这是第一层。用细泥拌掺麻筋、竹篾、棉花、驼毛、丝棉、羊毛、纸浆之类抹于壁上，以防裂缝，这是第二层。再铺以砂泥，晾干以后，用白垩土掺胶水或豆腐浆刷于壁上，再用轻刷矾水数遍即可。这种方法在北方很盛行，上千年的壁画至今犹存，南方由于潮湿，故古代壁画留存甚少。

现代建筑，基本上是以白灰和水泥涂壁。优点是坚固耐久。若在这种壁面上作工笔重彩壁画则甚为不利，一是颜色的附着性差，易剥落；二是易潮湿霉变；三是碱性对颜色的影响。为了弥补这种缺陷，现代画家通过实践摸索出一些经验，现介绍如下：

第一种，在墙壁上另加一层作壁画用的板墙，以保持空气流通，可以防潮。方法之一是采用石棉水泥板，涂几道环氧树脂和中国大漆，再在上面贴棉麻布（见中心插图附图《神人世界》）。方法之二是离墙20厘米处作木板墙，再用两面涂有中国大漆的五胶合板，装于木板墙上，板面之间用铝合金条相间。方法之三是作木板墙，将高丽纸或绢作的画面裱在板上，再用胶矾水或有机硅加以封护。

第二种，在原壁上刷上白油、乳胶、大白粉、矾水之类的保护层，或在胶料中加上粘土，作成类似传统壁画的墙面。

（三）壁上工笔重彩技巧

一、落稿。壁上工笔重彩的落稿不同于小幅绢纸，可直接在壁上作画。一般先作底稿，底墙上的基本色应近似完成后的壁画底色。可用粉笔、碳条和毛笔起稿。在小稿基础上定大势，再分段分组打轮廓。注意起稿时粉笔或木炭不能太重，用毛笔色不要太饱和，以淡为宜，以免影响上色，难以覆盖。

二、勾勒。壁画勾线，可数次重复，也可一次完成。多次勾勒是，先以一种颜色减笔起稿，注重大部位、比例、动势的准确性，再用较重的线在上面勾出全部要画出的线条，然后赋彩，赋彩之后再作形象修正，并进行勾勒，此即传统的“七勾七

染”法，这种线有时不一定在原线上复合，可以产生更为生动的线描效果，宜于在漆底、布底或壁底的面上创作工笔重彩。至于一次性勾勒法，则要求准确肯定，笔力畅达，这一方法，宜于绢底或纸底的壁画上使用。

三、赋彩。传统壁画在勾线之后，根据所设计的画稿，在每个形块中标上各种记号，然后用朱膘、石青、石绿等色，分次敷彩，一人画一种色，这种流水作业，可以加快描画进度。在平涂时，要注意掌握色的饱和度，因为壁画主调的支配色，通过色相、明度、纯度、饱和度等而显示效果，要善于利用各种色的纯度，这样调色方便，色感强。赋彩的方法有泼色、渲染、贴色、沥粉、贴金等多种技巧。

四、沥粉。传统的方法是用白垩粉末、米汤、熟桐油调合成糊状，装入猪膀胱，用斗形细铜管的粗口端扎入猪膀胱内，然后用手压挤，色从铜管细口端流出，成为立体线条。现代常用塑料薄膜布作色袋，以乳胶与石粉及浆糊相调合，再从粉嘴压出。粉嘴可根据画面线形的需要而分圆形、三角形、方形、梯形等多种，也可根据画面前后关系的需要，在粉线上再加一道沥粉线，造成不同的粗细和厚度。沥粉需要力度，也需要把握好运线的速度和气韵，不失其韵律感。

五、贴金。以毛笔泥金，多使用铜金粉，用聚氨酯调合。贴金箔，多使用铜金箔。银则多用铝箔和铝银粉代替。传统方法中在银箔上用火漆均匀罩上，可当成金色使用，金色的使用还有“拨金”、“吹金”、“埋金”等技法。金、银配合重彩能达到富丽堂皇、金碧辉映的装饰效果。在西藏壁画中，有大量金的应用，有“描金”、“干贴”、“磨金”多种技巧，表现出丰富的层次和冷暖调子。“在大昭寺三楼有一幅壁画完全用金打底，上面用墨线勾出连续对称的近百个观音，并略施淡彩，使整个画面神圣、古拙、富丽堂皇。大昭寺三楼上还有一幅壁画，则全是用银粉打底、黑色勾线，色彩朴实单纯，使整个画面显得高贵典雅，和谐



图九 山西永乐宫（元）壁画

统一。另外在表现密宗护法神一类题材时，有一种独特的表现形式，即在漆黑的底子上完全用金线和黄线勾勒，局部涂以重彩，画面显得庄重沉着。”

（叶欣生《西藏壁画的历史沿革及其艺术特色》），在古代的壁画中，金银多是用来装饰兵器、服饰、水纹等。西藏壁画的用金技巧，很值得借鉴。

六、泼色。在中国的漆器、陶器和绘画中，画家和工艺美术家创出泼色法，自由流动、自在潇洒。现代壁画中泼色配合喷色，干后再在上面沥粉、贴金。

七、渲染。渲染的方法根据材料不同有多种多样。一种是画面平涂底色后，在壁上施粉彩，有厚有薄，达到渲染的效果。另一种是用海绵粘色拓出深浅。并可反复多次。再一种是用丙烯颜色，这种颜色用水调合作画，也可用丙烯调合剂稀释，干后不透水，色呈透明和半透明状，在潮湿、干燥的条件下都能稳定，具有很强的覆盖力，可多次渲染烘托，达到传统工笔画的渲染效果。

纸上工笔人物画法

工笔人物画始于在壁上或绢上作画，传世的绢本，战国已有发现。纸上绘画在唐以前十分罕见。纸上绘画的传世之作，较早的有唐代韩滉的《五牛图》、《文苑图》。唐代张彦远的《历代名画记》中谈到“生纸”和“熟纸”。“熟纸是在‘生纸’”的基础经过加工而成，所谓“用法蜡之”，就是经过研光、拖浆、填粉、加蜡、施胶等工艺流程，使生纸走墨而不晕染，质地纯白、细密、均匀。唐代画家开纸上工笔画之端，世代相传，蔚然成风，明清以后，除仿古绢画之外，几乎都用宣纸作画。

随着时代的发展，用于工笔画的各类纸张也日益增多，除生宣纸、熟宣纸、煮硃、皮纸外，绘图纸、水彩纸也成了工笔画的绘画材料。

在各类纸中，有一种价格低廉、不受人重视的糊窗纸却引起了工笔重彩画家的格外浓厚的兴趣，那便是过去的北京皮纸，亦称“高丽纸”（见封三插图）。“高丽纸”纸质颇牢，经得起“拖”，墨色易沉，初画灰暗，然而在工笔画家的三番五次地平涂渲染下，“色彩厚重、饱和度强、浸润含蓄、光彩夺目”。兼有生纸和熟纸之长，并可产生生纸和熟纸不能达到的艺术效果。

（一）纸的选择和应用

一、我国在西汉时期即发明了造纸术，尔后，蔡伦担任监造宫廷所用器物之职，熟知民间造纸技

术，曾向汉和帝奏明“用树肤、麻头及敝布、鱼网以为纸”的情况，并把造纸的方法加以总结，进行推广，尽拓展造纸之功，为我国造纸技术奠定了基础。随着中外文化交流，我国造纸术流向国外，逐渐遍及世界。

汉代有“灋桥纸”，即1957年在西安东郊灋桥附近的西汉墓中发掘者。“赫蹠”则是一种染有红色的薄而小的纸。“尚方纸”即尚方令蔡伦所造的纸。魏、晋有佛教用的“写经纸”，书写用的“赤轴青纸”。南北朝有“五色花笺”、“河北、胶东纸”、“藕纸”、“竹纸”等等。唐以前纸多用于书写，白唐开始见于画迹，唐代张彦远的《历代名画记》所载“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之，以备摹写。”这时熟宣已经流行，并有麦光纸、白滑纸、冰翼纸、凝霜纸等各类佳纸。五代时期，有了称为艺林珍宝、制作精良的宣纸，其纸“肤如卵膜、坚洁如玉，细薄光润，冠于一时”，又称“澄心堂纸”，受到当时画家的喜爱。宋代造纸空前地大发展，纸的品类繁多，有徽纸、池纸、宣纸，统称为“江东纸”，当时有诗云“有钱莫买金，但买江东纸，江东纸白如春云”（见《宋诗钞初集》）。元代艺坛冷落，纸业萧条。明代的宣纸产量高，质量好，品种多，有了“丈二匹纸”、“丈六宣”等，上好的宣纸促进了水墨写意画的进一步发展。清代的宣纸的制造技艺高超，各地纸厂争奇斗妍，宣纸有“棉料”、“净料”、“皮料”三类，有“单宣”、“夹贡宣”、“罗纹宣”、“玉版宣”、“云母宣”等数十种。中国的“千年不朽”的宣纸与国画家结下不解良缘。

二、工笔画用纸

工笔画用的纸，随着画家的实践，种类多样，从渗透水色的强弱来划分，大致可分成三个类型。一种是基本上不渗透水色的纸，如熟宣纸、水彩纸、绘图纸等。另一种是渗透水色强的纸，如生宣纸。介乎两者之间的半生半熟的纸，如煮硃宣、皮纸、高丽纸等。

熟宣纸。宣纸纹理清晰、洁白、柔软、生宣纸经过研光、拖浆、填粉、加胶矾变成熟纸。熟纸有冰雪宣、蝉翼笺、矾绵连、矾夹连、云母笺等。冰雪宣其质感略粗，宜画大作，蝉翼笺薄光细匀，宜画小幅。熟纸因胶矾的作用，易脆断，日久之后易焦裂，故不宜久藏。熟宣纸上的工笔重彩技法与绢上绘画有相似之处。

水彩纸。水彩纸层厚，纸面有均匀的小起伏或

纹路。水彩纸对有些颜色有渗透性，渗透到纸纤维里的颜色不易洗掉，产生深沉的浸润效果。水彩纸的纹路对粉色的附存带来好处，使色的饱和度强，因此水彩纸上的工笔重彩，色彩明亮度比熟宣纸强，多用来画年画和色彩强烈的装饰性工笔人物画。

绘画纸。绘画纸的纸层厚，纸面的纹路比水彩纸细腻，具有水彩纸的性能，宜于画工笔重彩形式的年画和连环画。

生宣纸。生宣纸宜作水墨写意画。生纸渍水渗化，运笔宜快不宜滞。在生宣纸上作工笔重彩，必须深知纸的性能，且多为兼工带写，工中有写，写中有工，形成彩墨工笔画，别具一格。

白麻、镜面、皮纸、煮碯、高丽纸等为半生半熟的纸，为弹性，只经过浅矾，吃墨而不浸墨，有渗化性，却能控制，其绘画效果，生纸、熟纸、绉望尘莫及。因此纸上工笔重彩的技法主要谈这类纸上的效果，其中又以高丽纸上的重彩效果为重点。

（二）高丽纸上的工笔重彩画法

高丽纸上的工笔重彩画“色彩厚重、饱和度高，浸润含蓄、光彩夺目”。但是在没有掌握高丽纸的特性和表现技巧时，往往色彩灰暗，渗化而不易控制，或色彩敷上之后，毫无高丽纸的特殊效果，如同绘图纸上的粉画。高丽纸的特性是：一是纸的帘纹清晰，纹理发亮而呈现于纸上，设色之后有明显的纸纹的肌理效果。二是墨与色能入纸，渗透而不任意渗化漫开，颜色饱和而不腻，承受得住，经得起“拖”。三是质牢，洁白、柔软。由于高丽纸的这些特性，墨色、颜色、水分在上面出现各种特殊的效果，产生丰富多样的表现技法（见中心插页附图）。

一、勾线。高丽纸的渗透浸晕性，使白描勾线出现新的特点，墨的干湿，运笔的快慢，对线的美感起了决定性的作用。中国传统线描在用笔的时候，讲究笔势，荆浩《笔法记》中写道：“凡笔有四势，润笔、肉、骨、气、笔绝而不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”在高丽纸上作白描，用笔必求其势，有了笔势则笔意逆顺有致，笔锋运转变通，笔力强劲有骨，笔韵流畅自如。用笔不“痴、疑、滞、呆”，线条也就不会“折、刻、结、描。”清邵绩谈道“工笔如楷书，但求端正不稚，难于笔活，故须发丝毫不素，衣裳锦俨然，固有精巧，尤贵笔笔有力，笔笔流行，庶脱匠派。”高丽纸上的用线追求刚柔苍润之美。用笔有刚柔，筋骨血肉，四质停匀；用墨有苍润、干湿浓淡，微妙在苍润之间，一般初用高丽纸勾线，

难于把握性能，可在墨中调入适当的粉色，这样易于控制墨色的渗化，在勾精细的部位，常用此法。

二、设色。高丽纸设色之妙为“色中带粉，清淡微薄，层层相加，饱和适度。”

“色中带粉”，由于高丽纸的纤维之间，毛细孔粗，初上一遍水色无济于事，而且极易渗化，色中调以粉质色，或纯用粉质色，涂在纸上，不易渗化，粉色入纸，有如生纸填粉施胶，久画之后逐渐使半生半熟的高丽纸变熟。然而，用粉色时，一定要清淡入画，用粉色犹如用透明水色，不能一次用量过足，才不失高丽纸的浸润特性。初画高丽纸，颜色灰暗，是用粉色不足之故，也有的虽然色彩强烈，却焦燥无味，则是一次用带胶粉色太足之过。只有多少适度才能得心应手。

“清淡微薄，层层相加”，在微妙的变化中追求简洁的色彩效果，在单一中追求多层次的变化，这是工笔重彩设色的特点。高丽纸上设色，每次需清淡微薄，使颜色沉入纸的纤维里面，而不是浮于其表，这样既有浸润的美感，色彩也显得厚实。一次着色之后，在未干之际，再上第二遍，通过多次的色彩的微变，加强了色彩的丰富性，而每上一次颜色，纸纤维间的毛细孔便减少一些，画面的色彩也逐渐饱和。

“饱和适度”，当多次上色之后，高丽纸逐渐变熟，入纸的墨与色也处饱和状，这时上色必须适度。尽量保持高丽纸的纸纹肌理和多次上色所表现的浸润感。饱和度极高的只能是局部的填彩，若满纸粉色，便失去了高丽纸的长处。

三、衬托颜色。高丽纸衬托颜色是一重要的技巧。绉上衬色和生宣纸上衬色都不能达到高丽纸上衬色的美感。衬托颜色的方法有多种，一是画之前，在画纸上衬托颜色，用重粉质颜色通过排刷平涂，干后，画纸的反面因粉色作用成为色纸，并留下若隐若现的高丽纸的帘纹，可在上面作画。二是用透明水色刷底，由于透明色的渗透力大，纸纹减弱，底色细腻。三是画好之后衬托，若所画粉彩微薄，则用淡彩衬色，若用重粉的画面，可用重彩或重墨衬托，刷色于画的背面，不会喧宾夺主。

四、用矾。高丽纸能入矾，可用矾在高丽纸上画出物象，然后衬色，把用矾的画迹托出。

五、皱纸。为了达到粗糙的皱纸肌理效果，将纸揉皱，然后上面轻轻地刷上颜色，出现各种自然的颜色表现的皱纹。将纸托平之后，再在上面平涂淡彩，统一画面，此法多用来画背景。

浅议装饰的表现

屠 胤

艺术，一如语言，无处不是人的标志。

——苏珊·朗格

一、装饰是表现的艺术，是荷载情感的媒体。

现代装饰图案是一门旨在创造的艺术，它所创造的不仅仅是由装饰形态构成的一种视觉关系，也不仅仅是依靠这种视觉关系给予观者某种知识或是诠释某一对象，更不是单纯某种客观物理存在的装饰性陈述和再现，现代装饰图案之创造，更深刻的意义在于它是一种“内在精神”的表现。这种内在精神，包括人的意识、理智、情感、欲念和道德等等属于人类特有的主观内在的东西。

德国美学家，W·沃林格将表现在装饰艺术范畴中的这种内在精神称为“艺术意志”。他说：“装饰艺术的本质特征在于：一个民族的艺术意志在装饰艺术中得到了最纯真的表现。”所谓“艺术意志”，他解释为：是人的“一种潜在的内心要求”和“内在需要”，而“真正的艺术在任何时候都是满足了一种深层的心理需要”。正如沃林格的论述，现代装饰图案的美学意义在于它就是这样一种精神价值的体现和创造。实际上这也是一切艺术的基本价值取向。黑格尔曾在《美学》一书中指出：“艺术要成为心灵的表现”。罗丹也曾说过：“美、就是性

格和表现。”康定斯基作为现代抽象绘画和现代装饰艺术的先驱和代表人物，他在其《关于形式问题》的著述中将艺术称之为是人类为“体现精神形式而找到的物质形式”，是“寻求精神价值物质体现的过程”。他又在《论艺术的精神》一文中广泛论述了艺术创造与精神表现的关系。他认为“内在需要的原则”是“艺术唯一的标准和原则”，而所谓“内在需要的原则”，不过是一种内在精神”，一种“人类心灵有目的的反响”。艺术表现的本质就是这种寻求精神价值的物质体现。在我国数千年前早就有了这种思想的萌芽，庄子曾将这种主观（精神）与客观（物质）的关系，称为“物化”或“物忘”的主客合一。战国时代的荀子称这是“形具而神生”的主客关系。因此，我国传统的绘画和装饰艺术深受这些古代哲学和美学思想的影响，而使我国的传统绘画和装饰艺术，特别是图案艺术早就进入了这种精神价值物质体现的“物化”境界（图1）。

现代装饰图案的艺术意向在于“表现”，因而它也是一种广义的“表现艺术”，它的内在本质首先是作为一种视觉的物质媒介去表现情感、传递情感和唤起情感。所谓“情感”亦称“感情”，是人类对客观事物所持的态度体验，是对客观世界的一种特殊的心理反映方式，是人类应世观物的结果。装饰艺术所表现的情感不仅包括人的个人情感（如喜、怒、哀、乐），而且还包括人的社会情感（如美感、道德、理智）。艺术的精神价值，特别是装饰艺术的精神价值的根本就是“情感价值”。这种价值取向必然使装饰艺术成为人类情感表现的“物化”或“物质对象”。

意大利近代美学家，克罗齐将艺术视为“来自于情感、基于情感”的“直觉”。他说：“艺术的直觉总是抒情的直觉”，所以他又得出这样的结论：“直觉即表现”。苏珊·朗格作为符号主义美学家，她将艺术称为是“人类情感符号的创造”。在其《情感与形式》一书中她说：“艺术是表现人类情感的形式创造”，并称这种形式是一种“符号形式”，而符号形式的功用就是“以表达人类的情感”。朗格也将这一基本美学思想用于论述装饰艺术的特征以及装饰艺术的形式与情感表现方面，她说：“装饰是表现性的……是荷载情感的基本形式。”列夫·托尔斯泰也曾详述过艺术表现与情感的关系，他在《艺术论》中有如下一段：“在自己心里唤醒亲身感受过的一种情感，然后运用动作、线条、颜色或用语言表达的形式，把那种情感传达出去，以便别

人也可以感受到那种情感——这就是艺术活动。”英国艺术评论家克莱夫·贝尔甚至将整个美学体系都归结为是一种特殊情感的个人体验。他说：“能唤起这种情感的客体，我们称之为艺术作品。所有感情充沛的人都同意有一种被艺术作品唤起的特殊情感。”“我们把这种情感称做审美情感。”装饰图案作为艺术的一个特殊的范畴，它所表现的情感也正是这样的一种“审美情感”。因此，审美情感的创造与观照是装饰艺术家、作品与观赏者之间最为本质的纽带。

既然现代装饰图案是表现的艺术，本质是载荷情感的视觉媒体，那么，装饰图案技法需要解决的要害问题必然是“怎样表现”。

我们知道，装饰图案是一门程式化的艺术，而所谓程式化主要是指装饰图案在艺术形式上的特殊表现，也是图案内容的特殊存在方式。这种方式不仅包括装饰图案所再现的客观性内容（如某一花卉、植物、动物、风景、人物等），以及装饰图案所表现的主观性内容（如某种情趣、意象、联想、幻想、观念、意念或深层意识等），而且还包括独立于形式中的抽象性表现，包括寓于形式中的形式美及抽象美（如某种节奏、韵律、力动、方向、张力、空间、比例、量感等）。

现代装饰图案不再单一地按照传统的观念将视觉元素构成的视觉式样称之为“形式”，将这些式样所再现或表现的事物称之为“内容”。而将视觉式样的本身也作为它的内容之一，并且是较为重要的内容。因此，在许多情况下，现代装饰图案中视觉元素所构成形态的存在价值并不取决于它是否再现、代表、象征或是表现了某一具体的对象，而是取决于形态的式样关系本身是否具有意味，是否具有精神内涵的表现性。从某一角度上讲，装饰图案的内容就是寓于整个视觉式样中的表现性关系，并且取决于这一关系。

形式与内容的高度统一是装饰图案的自律特性之一。苏珊·朗格在《情感与形式》中详尽阐述了这样的统一性。她提出了艺术的形式是“有表现力的形式”的概念，并将这一概念进一步释为“即一种情感的描绘性表现”，她也将此称为是“有意味的形式”。朗格也运用了直觉的概念，认为感受形式中的“意味”是依靠直觉。（这与克罗齐认为直觉即表现有所不同）她说：“直觉是一种最基本的理性活动。”这种所谓的理性活动就是要形式中特征、关系、意味及抽象式样的洞察和顿悟，是借

图1 马家窑文化彩陶

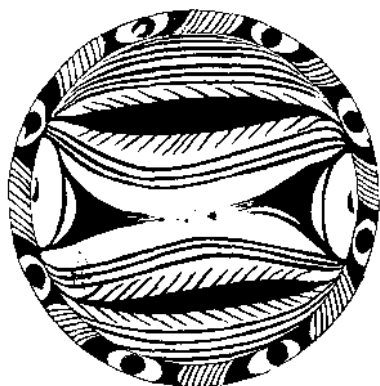
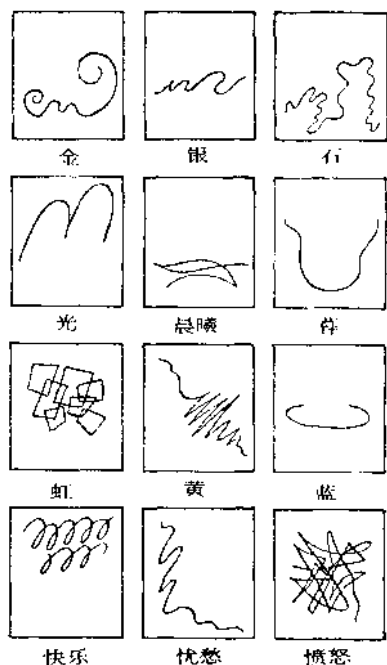


图2 曲线的象征



助艺术符号对人类情感的直接判断和把握，这就是人对于艺术的悟性。

装饰艺术的形式是意味的形式。那么，什么才是“有意味的形式”，怎样才能构成和组织成形式中的意味？“有意味的形式”这一术语最早由克莱夫·贝尔提出，他说：“在每一件作品中，线条和色彩以一种特殊的方式组合在一起，这些线条与色彩的组合，这些美的运动形式，我称之为‘有意味的形式’。它是所有视觉艺术的共性所在。”可以看出：视觉元素的构成组合关系以及这些关系的运动形式是创造“形式意味”的关键。苏珊·朗格直接将“有意味的形式”说成是“一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。”因而，她又提出了“生命形式”的概念。这种生命形式就是指“有机统一性、运动性、节奏性和生长性”等一切生命形式中的抽象逻辑。因此，包括装饰图案艺术在内的任何艺术形式，如果体现了这些生命形式的抽象逻辑关

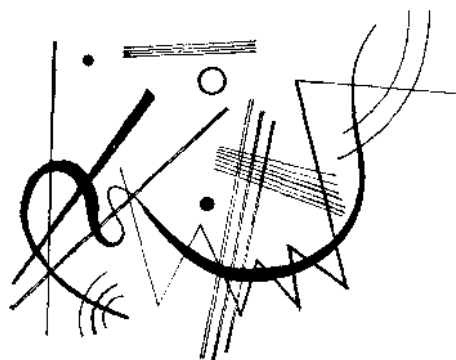


图3 康定斯基 点线面

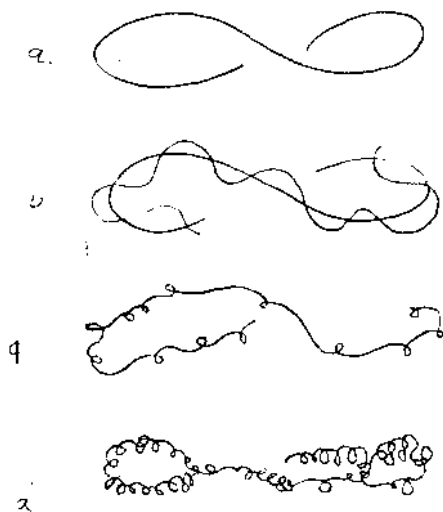


图4 克利的线

系，便成为了有意味的形式，也成为了表现审美情感的形式。

二、装饰的表现是精神力学作用下的移情

为了进一步讨论装饰图案的表现和形式意味的创造，我们必然要从审美规律的角度提到“移情理论”。因为这一理论为装饰的表现提供了一系列可靠有力的心理学依据，同时也揭示出装饰图案的审美规律的一个极为重要的方面。“移情”亦称为“移感”，它本身是属于心理学范畴的一种心理活动，因为这种心理活动主要涉及到人的审美心理，所以它也属于艺术及美学的范畴。移情理论认为艺术的审美是人把主观情感移入或灌输到知觉的对象中去，从而获得主观情感的物化和观照。换句话说，就是艺术家借助创造事物（艺术的视觉式样）的象征意义将自身投向自然，使自然成为人本质力量的对象，并获得人格的因素，而成为人格化的观照和人生命逻辑的象征。艺术就是在这种“自然的人化”中产生了审美的主体和客体。

移情学说最杰出的代表人物是德国心理学家、

美学家立普斯。他在其《论移情作用》一书中详尽阐述了移情的特征和规律，将审美移情的特征归结为以下三个方面：1.审美对象是受到主体灌注生命的、活动而有力的、自我对象化了的形象。2.在审美对象里生活着的观照的自我。3.有主体生活在对象里，对象从主体受到“生命灌注”从而表现了人的生命思想情感的统一关系。这些特征表明，艺术审美是主体与客体相互统一的一种关系，艺术的创造也必然是这样一种关系的创造。

我国古代的艺术家承袭了庄子“物化”、“物忘”的道学思想，很早就提出了有关“移情”的艺术理论。例如：东晋顾恺之的“迁想妙得”就是这样一种将人的思想感情迁入到对象中去的“移情”，并通过艺术加工得到生动的艺术形象。范晔文在《对床夜话》中称艺术要“化景物为情思”也是情景化一的“移情”。刘勰在《文心雕龙》中说：“登山则情满于山，观海则意溢于海”，指出艺术就是对自然对象进行某种富有情感的想象和观照，情感的表现就是通过这一“物化”过程来实现的。在中国众多的画论都特别强调了这种“情景交融”的“物化”，中国许多传统的绘画，特别是写意文人画是极大地实践了这一缘物寄情的理论。因此，清末王国维说：“美育，即情育”，“美育者，使人之感情发达，以达完美之域。”

现代实验心理学格式塔心理学从精神力学的角度，将移情作用解释为是客体物理与主体心理在力学结构上的某种“同形”或“同构”。这种称为“同形论”的观点与苏珊·朗格解释“有意味的形式”是“一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式”的观点极为相似。格式塔心理学者阿恩海姆指出：“事物的运动或形体结构本身与人的心理生理结构有相类似之处，因此，它们本身就是情感和心理的表现，美学上的‘移情’现象，其源盖出于此。”阿恩海姆完善了“同形论”在艺术表现方面所起特殊作用的理论，他将精神力学从立普斯的移情观点出发，强调立普斯所提出的“对表现性的知觉必定要涉及到力的活动。”在其《艺术与视知觉》一书中，他说：“我们发现，造成表现性的基础是一种力的结构，这种结构之所以会引起我们的兴趣，不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义，而且在于它对于一般物理世界和精神世界均有意义。……我们必须认识到，那推动我们自己的情感活动起来的力，与那些作用求整于宇宙的普遍的力，实际上是同一种力。”

现代装饰图案的表现直接受益于格式塔心理学的许多研究成果,特别是阿恩海姆的格式塔艺术心理学理论。他将一幅作品称为是一个整体的力学式样,表现性就存在于其中的力学结构上,并且取决于这一力学结构中由形态、空间所构成的如方向、运动、张力、紧张等等力的关系。阿恩海姆说:“一棵垂柳之所以看上去是悲哀的,并不是因为它看上去象一个悲哀的人,而是因为垂柳枝条的形状、结构、方向和柔软性本身就传递了一种被动下垂的表现性。那种将垂柳与一个悲哀妇人或悲哀的心理结构所进行的比较,却是知觉到垂柳的表现性之后才进行的事情”(图2)。吕凤子曾在《中国书法研究》中说过:“凡属表示愉快的线条,……总是一往流利、不作顿挫,转折也是不露主角的。凡是表示不愉快感情的线条就往往停顿,呈现一种艰涩状态,停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感……”由此可见,线条的流利、顿挫、停顿和主角等都是由不同的力所造成、不同的力学关系必然形成不同的运动感觉,也必然有不同的表现。

康定斯基和克利作为现代绘画及装饰艺术家积极地实践了格式塔精神力学的理论。康定斯基依据格式塔心理学原理,并用“紧张”一词来代替“运动”的概念。他说:“所谓‘紧张’是指要素内在的或创造性的‘运动’的一部分力。另一部分的形成,也是依靠‘运动’来规定‘方向’,因此,作为运动的现实态,绘画要素存在于‘紧张’和‘方向’二者相结合而成的形态里。”康定斯基将视觉艺术的基本元素,包括点、线、面等都视为力作用于元素运动的结果,任何画面和视觉空间都存在着这种力的“紧张”、“方向”或“张力”的关系。康定斯基对视觉元素,从力学关系到移情表现作过大量的论述,特别是他的“点、线、面的力学及表现理论”为现代装饰设计艺术的发展提供了有力的理论武器(图3)。克利同康定斯基一样是现代设计艺术“包浩斯运动”的代表人物和著名的现代画家,他在其《教学随笔》中运用一条受力而产生不同运动的线,教授学生探讨力、运动与表现间的关系。如图4a、先有一条单纯的自由曲线,是轻盈、低声、飘然的,尤如在寂寞黄昏下的悠然漫步。b、c、如果将这条线略加变化,可以增加其节奏与活动性,给人一种活泼、愉快之感。d、如果变化过甚,就显得繁琐,而给人一种烦躁、不安和焦虑感。克利特别强调视觉元素的“运动”是绘画中“力动特性”固有的一项要素,他将此称为“动态”并说:

图5 音乐金海报



Group *Tonika*

图6 旋转的环

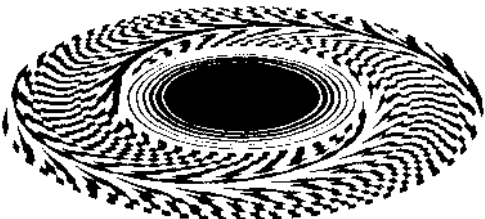
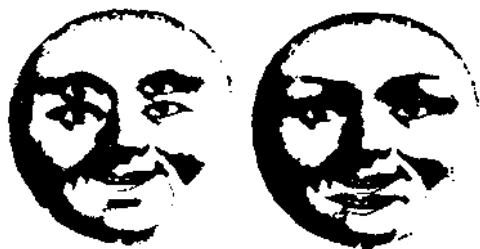


图7 形的闪动



“绘画工作原来既是动态,它固然是记录动态,同时也接受动态。”可见,克利的“动态”也是由力动特性而产生的“表现性”。

三、装饰的表现是由关系而来的美

一个整体的力学结构的视觉式样,产生了装饰图案的“表现”。这些力学结构所呈现出来的运动、节奏、和谐、统一等等的形式逻辑,无不是一种自然生命形式、特别是人的生命形式逻辑的投射和显现。因此,装饰图案形式意味的根本,就在于它是一种自然和人生命形式的同构和共鸣。然而,怎样在装饰图案中构成这样一种有意味的力学式样,这也是图案技法中需要解决的关键问题之一。我们知道,装饰图案的力学结构、视觉式样的形式是将图案的各种视觉元素按照一定的形式法则和构成原理组合而成的,形式的意味并不存在于那些个别的元素之中,而是在元素之间(包括个体形态内部元素之间)依靠一定的媒体力量使之联结、构成整体之后产生的。这个所谓的“媒体”就是“关系”。我们也知道,“关系”的概念并不是事物本身所具有的属性,而是在两个或两个以上的事物存在时,相互联系后才产生的。因此,装饰的表现性,图案的美也不是视觉元素本身的属性,而是这些元素在一

定时间与空间的条件下,发生关系之后而产生的。所以也称美是“关系而后的美”。这样,顿悟关系、运用关系、创造关系就成为现代装饰表现的一个最为根本的核心。

狄德罗说:“美是关系”。他将美的概念直接同关系的概念联系起来,认为“对关系的感受就是美的基础。”人们通过对关系的知觉和发现,从而领悟出美的感受。因此,“美总是随关系而产生、而增长、而变化、而衰退、而消失。”“美是关系”的论断是现代装饰艺术最基本而积极的美学定义。格式塔心理学派也大量运用了“关系”的概念和方法来研究视知觉心理,并强调:“组成知觉形象的每一部分,只有它同整体的关系中才具有意义,并且取决于这种关系。”关系是一种特殊的力,作为媒介将视觉元素组成整体的视觉式样。这种力不仅使元素产生运动、具有方向和速度感,使空间形成张力、紧张等,而且还使画面群化各种关系,如接近关系、相似关系、运动关系、量关系等等有意味的形式。因此,关系要素实际是一种力的结构。不过装饰图案所呈现的这种力的结构,是一种“静的运动”,这种所谓“静的运动”是指视觉式样的力动、方向、速度、张力、紧张等等都并非一种真实的客观运动,而是在视知觉心理上,由视觉式样的各种关系构成的形式结构、律动等同人精神力学的形式结构达到某种同构与共鸣的条件下产生的。这种“运动”亦称为“韵律作用”其最典型的例子就是在一个具有梯度变化的式样中呈现出来的那种力动的美(图5)。可以见出:装饰图案的客观力学式样当与人的主观精神力学式样达到同构一致时,必将成为一种生命形式的逻辑式样,而成为精神与情感的符号和意象。“关系”也因此而成为装饰图案的表现性中最为本质的内涵要素之一。如果没有这种要素,就不可能将视觉元素构成整体,更不可能产生形式中的律动或意味。

装饰图案中的由“关系”而来的“静的运动”最初也来自格式塔心理学的实验成果。格式塔心理学创始人之一的韦特墨,将此称之为“似动现象”即指引起知觉的刺激物体本身的客观情况虽然是静止的,但由之引起的知觉经验却是移动的(图6)。这一著名的心理学发现,曾导致了电影艺术的发展,也为现代装饰和现代绘画艺术的发展提供了一个有力的心理学依据。阿恩海姆、康定斯基和克利等人深受其影响,他们的艺术理论和实践,就是格式塔心理学原理在艺术范畴的发展和应用。

拉玛佐在对于楔形的运动感评论时说:“一幅画,其最优美的地方和最大的生命力,就在于它能够表现运动,画家们将运动称为绘画的灵魂”。装饰图案所表现的也正是这样的运动,它符合了一切生命形式的运动特性。因为自然的生命,特别是人的生命,最基本的形式特征就是呈现出一种永不停息的运动。正如苏珊·朗格所指出的,在艺术品中所表现的运动性,正是生命形式的基本特征之一。由此可见,运动的表现,必然是自然的表现、人的表现,也必然是美的表现。例如在装饰图案的基本形式规律中,诸如对立统一、节奏韵律、条理反复、对称和谐等等都无不是生命运动的特殊表现。因而这些“运动”能够自律地存在,成为形式美中最本质的要素。

四、装饰表现中的空间形式与抽象作用

现代装饰图案是按照精神力学来实现传达与表现目的的视觉创造。这种“视觉创造”还体现在它特有的空间形式意味中。我们知道,现代装饰图案的运动和力学构造已将其从旧有的“空间”观念中摆脱出来,而将“时间”关系注入,并且越来越重视到时间要素的重要性。所谓“时间要素”就是指在视觉艺术空间存在二维(平面空间)或三维(立体空间)坐标上加入“时间”这一维坐标,这个时间就是指视觉式样中的力动特性。这种因运动的存在而注入的时间意义,使现代装饰图案成为“四维空间艺术”。当然,装饰图案不能象音乐那样直接依靠乐音在一定音程中去占有时间,而是依靠视觉元素所形成的节奏和韵律去暗示时间的存在。因为节奏和韵律本身是一种运动,而运动则又是时间之象征,任何运动都是指一个时间和过程。正如克利所说:“动态是基于点的移动而产生线,由线的移动而包括了时间。”他总是把追求这种“时间要素”作为一切视觉创造的开端。

装饰的表现不仅依赖于“移情作用”,也依赖于“抽象作用”。装饰图案的特殊空间形式意味也体现在装饰的抽象作用之中。我们知道,“移情”犹如石涛所说是“山川与予神遇而迹化”,是人给予外在世界的一种“泛神论”色彩的物我化一。而抽象作用则是由外在世界引起内心的一种不安。沃林格从立普斯的移情理论出发,认为艺术的表现除了有赖于移情作用,还有赖于抽象的表现方面。他因此而提出了与“移情冲动”相对的“抽象冲动”的概念,认为艺术创造与审美是移情与抽象的二元化活动。沃林格的理论弥补了立普斯移情理论的不足