

蒋采苹 编著

天津人民美术出版社



工筆人物畫技法

J. 11.25
88.87

工笔人物画技法

蒋采苹 编著

天津人民美術出版社

责任编辑 郝之辉
封面设计 张金星
封面题字 杜滋龄

88-J211.25
87

88-

天津人民美术出版社出版发行

新华书店天津发行所经销 河北新华印刷二厂印刷

1988年12月第1版 1988年12月第1次印刷

开本：787 × 1092毫米1/16印张：5 印数：0001—4000

ISBN7—5305—0136—4/J·0136 定价：8.70元

前 言

近几年来，工笔人物画有比较大的发展，大有与水墨画並驾齐驱之势。现代工笔画（包括人物、山水、花鸟等）已冲破旧有样式的桎梏，以崭新的面貌展现在观众面前，尤其是不少中青年工笔人物画家创作出许多好作品，也包括创造出许多新的技巧和技法。笔者从事工笔人物画教学多年，在新的形势面前实感兴奋，工笔人物画确实已进入了一个新的历史阶段。

绘画的形式美感是很重要的，因此画家们很重视技巧和技法的研究。宋代诗人兼画家苏轼说过，“有道而无艺，则物虽形于心，不形于手”。他的意思说画家只有明确的思想还不行，必须有手上的功夫，即艺术技巧的表现方法。现代绘画尤其重视技法，如对绘画的版面材料、工具、颜料等都很注意研究，並有所突破。去冬今春笔者访欧期间，看到巴黎高等美术学院设有专门的技法画室，有教师教授欧洲古典和现代的各种绘画技法。学生们大多自制版面材料和颜色。虽然巴黎美术用品商店中颜料及各种绘画材料极多，但不少画家只使用自制的颜料，因此使他们的作品更具有独创性。现代日本画家也很注意研究技法。自从汉唐以来中国画传入日本后，他们沿用中国画的绘画材料並有很大发展，这些都使笔者受到启迪。

关于技法，是决不能以一本书或一个人的看法和实践为依据的。技法和其他事物一样，总是处在不断发展过程当中，它只能起一定的作用。法是要学习的，但法不能限制画家，所以古人云：“无法之法乃为至法”。往往优秀的作品都是冲破了旧法的。在学习方法之前如能有这样一个前提还是必要的。

当代工笔人物画的老前辈们都有专著专集问世，大家可以直接研究和观摩，本书对象主要是年轻读者，故本书插画基本上选用的是较年轻的画家作品，还有一些是课堂作业，以便初学者参考。

笔者因受水平和眼界之限，虽撰写此书，但很可能是挂一漏万，望读者赐教。

此书中关于中国画颜料部分曾得到颜料专家王定理先生的指正，颜料的英文名称、分子式及化学性质等则由吾兄化学家蒋乃燮协助查明，为此特向他们二位表示感谢。

蒋采蘋



作者简介

蒋采蘋，女，天津人。1934年生于河南省开封市；父亲是化学家，母亲是画家。1953年入中央美术学院中国画系，受业于叶浅予、李可染、蒋兆和等著名画家，1958年毕业。她擅长工笔人物画，继承了古代绘画的优秀传统，并具有深厚的造型功力。她的作品画面清新、脱俗，富有新意，从而赢得了广泛的声誉。自1956年起，多次参加全国及北京市重要展览，并在巴黎、东京、莫斯科、阿尔及尔以及香港等城市展出过作品。1979年成为中国美术家协会会员；1983年被选为北京工笔重彩画会常务理事；1984年成为中国粉笔画学会委员；1985年任中央美术学院中国画系工笔人物画室主任；1986年访问法国并在巴黎举行个人画展，现为中央美术学院副教授、当代工笔画学会副会长。

目 录

前 言

一、工笔人物画始源浅说	1
二、工笔人物画的艺术特色	4
三、工笔人物画的基础	5
四、工笔人物画的基本技法	8
1.关于勾线	2.关于平涂
3.关于渲染	4.关于罩色
5.关于勾填	6.其他技法
五、工笔人物画技法的类别	11
1.重彩法	2.淡彩法
3.浓淡相间法	4.其他
六、工具和材料	16
1.版面材料	2.笔
3.其他工具	
七、颜料的种类及使用方法	18
1.透明颜料类	2.不透明颜料类
3.白色 附云母粉	4.关于石色的使用方法
5.黑色	6.金银箔
八、胶的种类及用法	25
九、胶矾水的制作和用法	26
十、染旧色绢和纸的方法	27
十一、修改或补救的方法	27
〔附一〕绘制《唐嘎》的工艺过程	刘原 何宗英 张骏 28
〔附二〕现代日本重彩技法点滴	31
〔附三〕杨柳青年画与技法简介	郝之辉 33
图例说明	38
图 版	44

一、工笔人物画始源浅说

我国的绘画可以说是从工笔人物画开始的。现存最早的两幅古代绘画是湖南长沙楚墓出土的战国时期的《人物夔凤》和《人物驭龙》两幅帛画，这两幅画距今已有两千多年。帛是一种丝织品，类似现在的绢而稍粗。从这两幅帛画中可以看出当时绘画已形成以线造型、设色简朴（后者已略有渲染），构图具有装饰意味的艺术特点，这是工笔人物画的早期样式。绘画艺术是不能以年代的早晚来分优劣的，只能说每个时期有其特色，即使是原始时期的艺术也仍有其魅力。

工笔人物画的历史大致可分为汉晋、唐五代、宋元、明清四个时期。

汉晋时期因年代久远，绘画原作流传很少，但从长沙马王堆西汉墓室中出土的T字形彩绘帛画中可以看到作者丰富的想象力和表现力；画面有严谨而饱满的构图，绚丽而厚重的色彩，生动而又夸张的人物造型，它虽不一定是当时高手所绘，但由此也可推断当时的一般绘画水平，此画为丧仪中使用的幡，后覆盖在棺槨上，距今两千多年。

东晋时，在公元四—五世纪之间出了一位大画家顾恺之。他的画虽没有传世，但从后人摹本《女史箴图》、《列女图》和《洛神赋图》中也能窥见他的高超的艺术技巧。他用线“紧劲联绵”如“春蚕吐丝”，着色简淡“不求晕饰”，形成有文学气质的清俊雅丽的风格，这与魏晋时期崇尚清淡，文学艺术追求洒脱自然是一致的。顾恺之还多才多艺，能画肖像、历史人物、风俗画兼及山水、禽兽等，他的绘画理论对后世也有很大影响，他是第一位明确提出“以形写神”的画家，在中国绘画史上有杰出的贡献。

工笔人物画很早就分成两个支派，一是文人学士派，另一个是民间画工派，前者是淡彩薄敷、风格清雅；后者是色彩鲜丽凝重，构图饱满有装饰风。在汉晋时期其共同点是人物造型皆为“瘦骨清像”。

唐、五代是工笔人物画的鼎盛时期，这一时期相当长，人物画占据主导地位，曾出现了不少著名的画家。

阎立本（601—673年），初唐时人，有《步辇图》、《历代帝王像》传世。他是画家兼工程设计家，官至右相。其作品题材与唐太宗李世民的 policy 紧密配合。在绘画技巧上继承前代，在造型上更倾向写实风，很注意人物性格的刻画，色彩上重彩与淡彩相结合。

吴道子（约688—758年以后），他活跃于盛唐开元天宝年间，以画寺庙道观壁画为主。据记载他曾画过《地狱变相》、《五圣千官像》、《上阳宫十八学士图》等，可惜都已不存在了，只有河北省曲阳县北岳庙主殿西墙偏北上方有一《鬼伯》传说是他的亲笔所绘。笔者所亲见，“吴带当风”之说当不虚传。据《历代名画记》所载，吴道子的艺术风格是“笔迹遒劲如磔”。他的画风在宋元壁画中继承下来，被民间画工尊为画圣。

张萱也生于开元天宝之际，以画仕女风俗画扬名，他一反以往只画列女、孝妇而画宫廷贵妇的普通生活。现存宋徽宗赵佶摹写的《捣练图》（现藏美国波士顿博物馆），

《虢国夫人游春图》，在造型上为“丰颊肥体”，这与初唐时妇女外出活动，如游春、打马球等，使身体健康有关，他设色华丽明快，但不失统一而又大方。

周昉（约766—803年），中唐时人，善画仕女，兼画肖像，他师承张萱。现藏辽宁博物馆的《簪花仕女图》传为周昉所绘。他的艺术风格是用笔细劲有神、流动多姿，设色秾丽但不失典雅含蓄。

孙位（九世纪—十世纪初），为晚唐画家。他生活在唐代较晚一个皇帝僖宗时期，善画壁画和绢画，壁画已无存，现存有绢本手卷《高逸图》。记载中说他“性情疏放”，他的画风承袭顾恺之，有清高孤傲的气质，与张萱、周昉的秾艳画风决然不同，这与他所处的唐末动乱局面有关，因此他追求魏晋风格。《高逸图》是描绘魏晋时著名文人“竹林七贤”的故事。

唐代的工笔人物画还可以从敦煌莫高窟的唐代壁画中得到印证。莫高窟壁画虽有印度佛教艺术的影响，但基本上是中原画风。

五代时南唐有两位工笔人物画大师，一位是顾闳中，一位是周文矩。南唐两位皇帝李煜、李煜爱好文艺，设有画院，因此南唐画家辈出。

顾闳中（约910—980年间），故宫博物院现藏他的作品《韩熙载夜宴图》。此画描绘南唐中书侍郎韩熙载举行夜宴的场面。系绢本手卷，采用连续画的形式，将不同时间、地点的事情串联在一幅长卷画中，他的画风更趋于写实，艺术技巧精熟，用线细而挺劲，用色典雅瑰丽，人物造型秀美深沉，使工笔人物画达到了一个新的高峰。

周文矩（十世纪），与顾闳中同时，所绘《宫中图》，其中人物“不施朱敷粉”，设色淡雅，接近白描画。

胡瓌（九—十世纪），契丹族画家，故宫博物院现存他的《卓歇图》。这是一幅描绘北方契丹族游牧生活的画卷，用笔“清劲”，画中人、马、什物等安排“各尽其妙”。此画与中原画风一致，说明古代各民族之间的相互影响。

唐五代时，工笔人物画崇尚写实，技艺高超，重彩与淡彩并存，是工笔人物画的黄金时代。

宋元时期由于山水、花鸟画兴起，改变了唐五代时以人物画为主的局面，但是工笔人物画仍有发展，其特点是增强了绘画的文学性，并向简约恬淡的画风转化，其代表画家有：

李公麟（1049—1106年）现有传为他所绘的《免胄图》、《维摩演教图》传世。他纯用白描，不设色，全凭借墨线的浓淡、粗细、虚实、轻重等来表现对象，把线的运用推向一个高峰，使白描成为一种独立的艺术。

王居正（十一世纪初），传为他的作品有《纺车图》，这是一幅民间生活的风俗画。画中人物为工笔，背景树木等用小写意笔法，使画面比较丰富。

李唐（约1048—1130年），他是北宋画院画家，其代表作《采薇图》，以画山水画为主兼画人物，即为山水与人物相结合的画。他以山野景色衬托出商周之际的贵族伯夷、叔齐采薇于首阳山中的思想感情，此画情景交融，堪称佳作。他开始改变唐时衣纹匀细

的线条为稍有粗细变化的线条，与树石的皴擦相协调。

陈居中（十三世纪），南宋画院画家，传为他的作品有《胡笳十八拍图》，此图为描绘文姬归汉的故事。据“胡笳十八拍”长诗所绘，为绢本重着色手卷，以场景为主，人物众多，构图疏密有致，为南宋人物画之精品。

张璪（十三世纪），为金朝女真族画家，传世作品有《文姬归汉图》。绢本，以墨色为主，略施淡色，与南宋的画风相同，人物刻划生动深刻，是一幅优秀的人物画。

元代时间较短，只九十几年，当时画坛以山水为高，人物画较少，並多意笔。

王绎（约1333—？），善画肖像，有《杨竹西小像》流传，著有《写像秘诀》，主张在对象“叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之，默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底”。

永乐宫壁画《朝元图》（十四世纪）。永乐宫位于山西省芮城县，解放后发现，为道教宫观，原址在山西省永济县永乐镇，传说为道教始祖吕洞宾家乡。50年代末因黄河水利工程改迁芮城县北。壁画风格承继唐宋，宫中主殿三清殿壁画为《朝元图》，画中有泰定二年（1325年）马君祥等人绘制的题记。此画有吴道子画风，全部重彩填色，墨线流畅有力，有的线条有三米长，极富装饰意味。虽多民间画工所绘，但技艺圆熟，实为难得。（见47页郝之辉摹《玉女》）

明清之际，画坛仍以山水、花鸟画为主，工笔人物画当以陈洪绶的作品为代表，他开创了一代新的画风。

唐寅（1470—1523年），号伯虎，他虽以画山水为主，但他的工笔人物画也很精彩。其代表作为《孟蜀宫妓图》，此图用笔刚柔相济，色彩艳而不俗。

仇英（十六世纪），他善画历史故事画，有《金谷园图》、《汉宫春晓》、《右军洗砚》等。画风工整细丽，虽继承唐宋，但稍嫌纤弱，缺乏唐代人物画的博大气魄。

陈洪绶（1598—1652年），字章候，号老莲。为明末著名画家，他的人物画在绘画史上起着里程碑的作用，工笔人物画自他开始开创了一个新的局面。他上追唐代，又热心于民间美术，创作出很有个性的作品，他的画为装饰风格，塑造的形象大幅度夸张，用线十分丰富，有方、有圆，完全根据造型的需要而变化，他的线描极富力感，称之为“铁线”是当之无愧的，我们可以从他创作的《水浒叶子》中的梁山好汉的形象中看到这些特点。他的《西厢记》等插图构图新颖，并用线条组合成灰色块和处理疏密关系，其艺术处理往往出人意料。他的卷轴人物画既有重彩，也有淡彩，画风高古脱俗使人耳目一新。他的绘画成就影响很大，清末的任伯年等从他的作品吸收有益的养分。他的画一直影响到近代，他是中国画坛上又一杰出的代表。

清代因与欧洲有了交往，工笔人物画受到西洋画法的影响，在肖像画中更为明显。

焦秉贞（十七世纪末）。康熙时宫廷画家，擅长仕女画，代表作为《仕女图册》，描绘宫廷妇女生活。画风纤丽，但过于柔弱，受西画影响，画中形象、器物等晕染增强体积感。

崔鐔（十八世纪）。学习焦秉贞画法，设色淡雅凝重，代表作为《李清照图轴》等。

过去对他介绍较少，但他的作品实际在焦秉贞、冷枚之上。

改琦（1774—1829年）。为满族画家，代表作为《红楼梦图咏》。图中所绘人物面孔虽缺少个性，但动态、意境较好，如林黛玉、邢岫烟、王熙凤、龄官等图。在当时众多《红楼梦》插图中仍为最优秀者。

费丹旭（1801—1850年）。他以肖像、仕女著称于当时。肖像画在工写之间，所绘仕女笔法秀润，但形象过于柔媚。

任颐（1840—1896年）。字伯年，他虽生于清末，应属近代画家范畴。在绘画上他有多方面的才能，写意、工笔、花鸟、人物，重彩、淡彩全能，人物画方面成就突出，他的肖像极为传神，为小写意笔法。代表作有《高邕像》等。工笔人物画追随陈洪绶。代表作为巨幅通景屏《群仙祝寿图》，全图为泥金底，重着色，既富丽又精致、高明之极。他构图追求奇巧险绝，但不失“意料之外，情理之中”。此图构思也甚为巧妙，组织了众多神人向王母祝寿，但最终王母并未出现，以极含蓄的手法遮掩了过去，令人回味无穷，此图现藏上海博物馆。

总的来看，工笔人物画在我国绘画史上发展是比较缓慢的，可能长期以来受到“水墨为上”、“山水为最”理论的影响。解放后，随着人物画的发展，工笔人物画也有相应的发展，但不如水墨人物画。1976年后，随着我国政治经济的发展，以及中外文化交流增多，画家们开扩了眼界，工笔画似乎更容易与现代绘画同步，尤其是首都机场、各大宾馆壁画、年历、日历画的需要增多，因此出现了许多优秀的工笔人物画作品和画家。工笔人物画正朝着现代化迈进，其前景是可以设想的。

二、工笔人物画的艺术特色

工笔画现在习惯称为“工笔重彩画”，但“工笔重彩”一词不能概括全部的工笔画，因为工笔画有重彩，也有淡彩，还有浓淡相间的。近年来更有其他样式，因此以称工笔人物画较为合适。

每个画种都有其特征。工笔人物画也不例外，有人说：“工笔画应当姓‘工’”。这句话说的简而明，工笔画的特征就是工整细腻，与意笔画相对立而存在的。

工笔人物画在发展的过程中出现了两种不同的风格，一是写实风格；一是装饰风格。至现代工笔人物画的风格特点是多元化，既有写实，也有装饰，还有吸收写意手法的，更有渗入东西方的现代派艺术的。但不论怎样多元化，总的特征还是工细严整。

所谓写实风的工笔人物画，不是欧洲古典油画那样的写实。无论怎样写实的工笔人物画都有一定的装饰意味。例如徐启雄的《女排》，李永文的《阳光》，林凡的《张骞回京》等。（以上作品见全国第六届美展图录中国画部分）。

装饰风的工笔人物画比较多一些，在古代和现代的壁画、年画、单幅画中有不少优秀的作品。壁画的装饰风更明显一些，因为壁画要和建筑及室内装饰协调，成为室内设计的一部分，必然要具有装饰性；年画因为在新年和春节时悬挂，必然要与节日气氛一

致，也必须富有装饰性，单幅画有些题材本身就具有装饰性或夸张手法，例如描绘少数民族或神话传说题材的：张仃的壁画《哪吒闹海》、潘絜兹的《九歌》组画、周秀清的《酿新酒》、芙列娜的《奶香》等。

近年来，工笔人物画从水墨画中吸取了不少艺术处理方法，出现了一些以墨色为主很为简约概括的工笔人物画，我们今天的画家的题材是比古代广阔得多，因此在艺术上、技法上极需新的手法来表现，这种写意手法的借鉴包括构图、造型、色彩等方面。例如工笔画中染凸的手法就是借鉴现代水墨画的染凸的方法。以往工笔人物画基本是染凹。造型的简练也受水墨画的影响。例如本书图例胡伟的《牧人》、郭继英的《老人》。

现代工笔人物画还从外国古今的作品中吸取有益的养分。我们中华民族一向认为“他山之石”是“可以攻玉”的。前些年多留意安格尔、荷尔拜因的作品，最近则着眼于西方现代派绘画中重视肌理效果，一些工笔人物画家也开始尝试。所谓肌理，是指画面上的一些纹路。其实我国古代工笔画中的图案纹样、个字点、介字点、各种夹叶画法等甚至包括一些工艺效果也应该当做肌理来看的，不过西方现代派的肌理更倾向于自然。渗入现代派手法的工笔人物画有李少文的《九歌》组画、《神曲》插图等。

总之，现代工笔人物画的艺术特色已不能用几句话来概括，实际上它已是千姿百态，它的技法也多种多样。正如其他画种也在走向多元化，也在打破画种之间的界限一样。这就是美术界的大趋势吧。

三、工笔人物画的基础

在具体谈技法问题之前，我认为有几个问题是和技法及作画步骤紧密相关的，应当先谈一谈。

1. 造型

人物造型应当包括两个方面：一是写生对象的能力；二是主观造型的能力。前者指能面对形象有准确地描绘的能力；后者指能根据具体形象和主观的意想重新塑造形象的能力。而后者必须以前者为基础，二者也是不可偏废的。美术院校的学生一般来讲都有写生的能力，不一定都有主观造型的能力，而业余美术爱好者中有些人有主观造型的能力但又缺乏写生的能力，因此他们的造型能力就会受到限制，这都是不全面的，更有少数人只会临摹古人或老师的画，他们的造型能力受到更大的限制，如果是这样的话，应当立即改弦更张。

也许有人会说，古人有这么多好作品，他们不一定全会写生。是的，可能是这样，但他们懂得造型，他们通过对对象的深入观察，默写心记，研究人物的造型和运动规律，因此才达到了高超的技艺。现代有了更加科学的训练造型的方法，使我们可以更加迅速地去解决造型能力。

纵观两千多年来的中国绘画史，工笔人物画的表现形式是多元化的，它们的人物造型也是多元化的，在人物造型上是既有写实风，也有夸张变形的。前者以唐五代和明清

肖像画为代表；后者以明代的陈洪绶和清末的任伯年为代表。现代的工笔人物画更加多元化，既有具象，也有非具象的，画具象的有广东王玉珏、浙江徐启雄、四川朱理存等，画非具象的有北京李少文等，尤其是在年轻作者中搞非具象的更多一些，因此可以说工笔人物画的多元化的造型是一个很重要的特点。

传统的工笔人物画的造型方法基本是以线勾勒形体，即以线来造型。现代工笔人物画，仍以线造型为主，但是也有的作品在用线勾勒形体后，根据画面的需要，经过渲染等，使线条成为似有似无的效果，还有的作品完全没有线，而是用色块或色晕来造型的，所以不要将用线塑造形体看成绝对。

在用线造型方面，有人只强调线本身的意趣和方法或风格，却忽视了线的组合关系。线本身勾勒的优劣是很重要的，但我认为线的组合或称线的构成关系则更为重要，其原因是一幅画给人印象最深的是总体效果而不是哪一根线勾的如何，线的组合或构成关系是体现整体效果的，所以说它是更为重要的，当然线本身的韵味和特点，在人们将一幅画深入看进去以后，自然是仍要欣赏的。

2. 构图

构图在我国古代称为“章法”或“布局”。现代称“构图”、“构成”或“形式构图”。一幅作品的立意首先是通过构图来体现，绘画是必须讲究形式美的，所以构图是非常重要的，甚至有人讲：“今天是构成的时代”。对于工笔人物画来讲构图或构成也是很重要的，必须做为一种基础知识来学习。

构图学分为形式构图和辩证构图两类。形式构图只是单纯地从科学的角度、物质功能方面来研究。辩证构图要复杂一些，它要涉及精神功能，还包括社会意识、时代、民族、地区文化等特征。下面我介绍的构图问题，是属于形式构图范畴的。

所谓构图或构成是指一幅画的组合关系，不同的组合构成了不同的形式美感，构成的说法似乎比构图的说法包括的面更广阔一些，它不但指一般构图中讲的对比、同一、均衡、动势、节奏等，也包括了形与色等的组合关系。

中国传统绘画样式有条幅、中堂、横披、手卷、册页、圆光、通景屏、扇面等，为构图提供了很好很多样的框架，也有众多的优秀作品提供了很好的构图经验。有“大小相同、高下相倾、聚散相宜、前后相随”，“丈山尺树”、“寸马豆人”、“远人无目”、“远树无枝”，“稀处可以跑马、密处不能插针”等构图理论；现代的形式构图学是借鉴了西方绘画和工艺发展的趋势下产生出来的。“四人帮”时根本否定绘画有形式美，把造型艺术归为纯社会意识活动的结果，这是反科学的，是形而上学。目前有人认为造型艺术中形式是第一位的，还有人认为形式与内容二者的关系是并列的，总之形式美的重要性是提到日程上来了，而且形式美确是有独立性的。

下面我谈谈形式构图的基本规律：

(1) 对比关系

是指构图中各种形式因素之间不同性质的对照关系。例如横与竖的关系、大与小的关系、黑与白的关系、明与暗的关系、强与弱的关系等等，对比的目的是产生动的效果，

使构图因此能充满活力。

(2) 同一关系

是指在形式构成时,强调各种形式因素之间的共同因素,使不同的因素有机地联系在统一体当中。形式构图中的对立统一关系是形式构图的基本法则,同一关系中包括下列几个要素:

a. 对称

指对一个轴的两侧的造型相同或者近似,有绝对对称、近似对称和反转对称。

绘画中绝对对称较少见(工艺中绝对对称较多),多见的是近似对称,例如敦煌唐代壁画中的说法图等,还有民间木板年画中的门神(一对),都是近似对称的构图,本书图例中陈婷所绘的《树神》中两侧有一正一倒的两棵树,即是反转对称的例子。

b. 反复(或重复)

所谓反复,多指通过相同或相似的要素的反复出现,图例中潘纛的《火把节》三个执火把的彝族妇女形象基本上相同,可为构图反复的一例。

c. 渐变

系指形式连续的近似所构成的形式,渐变使视觉产生柔和含蓄的感觉,具有抒情的意味,渐变在工艺及装饰绘画中使用较多。

(3) 节奏感

节奏就是指有规律的重复,使形象具有规律性的美。例如,我国传统画水纹的方法。可参看宋代画家马远的《水图》。又如白描《八十七神仙卷》中的众多人物的衣纹基本都是一个方向,也是具有节奏感的。

(4) 韵律感

韵律有多种多样,例如渐变、起伏、旋转等等。本书图例陈洪绶所绘的《鸳鸯冢》插图中之娇娘像的衣裾,作者并不按真实衣纹去勾描,而且按照构图需要,将裙子向斜后拉长,一笔一笔以不等的间隔勾过去,因此产生韵律感,使人象欣赏了一首美妙的乐曲一样。

(5) 均衡关系

均衡是指在特定的空间范围内,使形式的各种要素之间看上去要保持平衡关系。这问题看似容易处理,其实做起来也很难。例如,本书图例中胡伟所绘的《牧人》,他在构图中处理一个牧人和两匹马的关系上做到了均衡。

色彩同样也有构图问题,也有对比、同一、均衡、节奏等关系。在开始构思一幅画时,也要考虑到色彩的构图问题。

构图的学问是很大的,现代绘画尤其重视构图,上面只简单介绍了一些构图的常识和最基本的规律。希望读者能学一学《现代形式构图原理》和《色彩构成》等专著。並要多浏览和研究中外古今的优秀绘画作品,定会收益非浅的。

任何法则和规律都不是一成不变的,世界上凡最好的绘画作品往往是打破旧的规律的。法则和规律都是人创造出来的,在构图这门学问中同样需要创造性。

3. 修养

要画好画，古今中外绘画艺术知识的修养是不可缺少的。做为中国画家首先对传统绘画的了解和认识很重要。古代时，优秀作品多为皇家或私人收藏，当时如要观摹这些作品是很困难的，现在有故宫博物院绘画馆、中国美术馆、还有各类画册，如要观摹是很方便的。我主张在传统的基础上创新的，只有是民族的，才有可能是世界的，我国是世界上文明古国之一，有数千年的文化传统，受到世界各国的重视，我们的传统是不会也不可能割断的。好的绘画作品应该是有个性、时代性，也要有民族性，这三者应当是统一的。

四、工笔人物画的基本技法

1. 关于勾线

工笔画的用笔与水墨画的用笔是同样讲究的，只不过工笔画的用笔不象水墨画那样明显。工笔画的勾线因为要考虑到用色，所以一般选用没有变化的铁线描一类的线，或者是线本身变化不大的，例如兰叶描一类的线。虽然工笔画勾线没有水墨画那样变化多端，但是它要求线本身内含的力，因此这种线如果想勾好也是很不容易的。铁线描的勾线应当使用全狼毫细笔，如衣纹笔、叶筋笔，或是大、小红毛等毛笔。勾线时要使笔尖垂直于版面行笔，即中锋行笔。这样就能画出细而匀的线条。根据画面的需要，线条可以有快慢、干湿、浓淡等变化。行笔快一些线条感到流畅，慢一些感到凝重。行笔干一点适于表现粗糙的东西，湿一点适于表现光滑的东西，总的来讲，笔上水份宜少不宜多，水份多了笔不易控制，线条也软弱无力，一般是画多长的线条蘸多少墨或色水，随用随蘸，不要蘸得过饱。用笔恰当者以画出的线条近于枯笔而又不枯者为佳，但特意追求枯笔意趣者除外。一般初学者往往蘸得过饱，形成线条无力。

工笔人物画有时背景中的山石、树木、花草也有使用小写意笔法的，根据画家的意愿可以选择多种笔法，例如山石的皴法，花草的没骨法等。

画家丁绍光用自制竹笔勾线，其线条刚劲而有弹性。画家杨燕屏用特制极细毛笔在生宣纸上勾线形成线上有渗出的小墨点，呈串珠样，也很别致有趣，这都是创造性的勾线方法。

2. 关于平涂

平涂法是传统设色的一种基本方法，它在现代工笔人物画中也是常用的方法。主要用于涂底色、罩染、涂大色块等方面，使用其方法是将透明颜料或不透明颜料先在小碟中调合均匀，用软毛笔（白云笔类）在版面上的确定范围内做没有笔触的涂敷，在整版涂敷时，则要用软毛板刷或排笔蘸取调好的颜色，一笔一笔排着刷过去，手劲应当匀，最好是先横排一遍，再竖排一遍，第二遍不要再蘸颜色刷，自然就会匀净。这种横竖各一遍的方法称为“走十字”。大面积走十字，小面积也可以走十字，尤其是使用绢，因绢丝呈平纹（经纬呈十字交叉），用走十字的方法是十分恰当的。

平涂法看似简单，做起来往往不那么顺手，尤其是平涂矿物颜料更不容易，因矿物

质颜料质地较粗，很不容易涂匀。这需要技巧和经验，手上的功夫是很重要的。

3. 关于渲染

渲染表面是不露笔痕的，然而它也是讲究用笔的。渲染要感觉流畅、痛快不拖泥带水，关键在于渲染时使用的两支笔。要渲染得法首先要学会一只手能同时拿两支笔，两支笔在手中呈十字状，这并不难掌握，因为与使用筷子的姿式相仿。两支笔中一支是蘸色用的；另一支是水笔，完全没有颜料，只有清水。渲染时，先用色笔画过，立即用水笔渲染。要注意这两支笔的水份多少是不同的。初学者渲染易花，毛病主要出在一种错觉上，即以为水笔应比色笔水份大，以为这样才容易渲染好，其实正相反，正确的方法应该是色笔比水笔水份大一些，其道理是水总是向水少的地方流去或渗去，色笔水份大一些正好向水笔染过的水少处流去，这样不用水笔来回涂抹多次自会形成由深到浅的效果。反之，水笔水份大于色笔，水份就会向颜色部分渗过去，把颜色弄乱了。一般说是染花了，既花了就会来回蹭，愈蹭愈花，以致不好收拾。所以要记牢：色笔水份要大于水笔。

以上是向一侧渲染时要注意的。如果要向四周渲染，例如渲染脸颊上的红晕，最好是在渲染部分先涂一点水，将半干时再渲染，效果会好的。

染凸与染凹

传统工笔方法，除了染面颊部分，其他部分基本是染凹处，即顺着墨线向一侧渲染，使形体略有立体感。近年来工笔画吸收了水墨画的染凸方法，开始也染凸，即渲染形体凸起的部分，如脸部的鼻子、额头下巴等部位和衣服上高起的部位。这样染凸的方法是离开线的，其效果是使线更突出了，而立体感也稍增强，使形象更加明确。也有的画是染凸与染凹结合进行。一般来讲，染凹的方法更富装饰趣味，染凸的方法更适合写实，但也不尽然，也有的画染凸但也有装饰风格，方法应当根据画面需要灵活运用。

渲染可以在罩色前进行，也可以罩色后进行，也可以只渲染不罩色，都要根据情况而定。如果在平涂的矿物颜料上渲染，则要在矿物颜料上涂一层胶矾水或矾水，这样，先把颜色固定下来，再渲染就不会将下面的颜色翻起来。

4. 关于罩色

罩色指渲染后那层平涂的基本色。面部、肢体裸露部分以及衣物等都需平涂一遍基本色调。所罩的颜色有透明色、半透明色。不透明色一般是在平涂以后才渲染。透明色与半透明色是渲染后再罩色。使用半透明色时较多，半透明色是指透明色与粉质色的混合，调合时要稀一些，使罩色后可以透出下面的渲染来。罩色也可以分数次完成。第一次要更稀薄一些，以给下次罩色留有余地，第二次罩色如果感到第一次的罩色的颜色不十分合适可以适当改变，例如，第一次太暖第二次可以改为冷一些。

罩色的方法是古代和现代工笔人物画都常用的技法。

5. 关于勾填

勾填法以山西省芮城县永乐宫的元代壁画为最典型（见图例三）。其方法是：先用焦墨勾线，设色时将颜色依据墨线组成的形状依次填涂上去。其特点是颜色绝对不能压墨

线,因为壁画大部分使用的是矿物颜料,其覆盖力强,如果颜色碰到墨线就会将墨线覆盖上,从而破坏了线的精神。具体方法是将笔蘸好调浓的石色,沿墨线边缘涂色,此时用笔沿墨线的一侧要很锋利,象勾墨线时一样精心去涂,使颜色边缘与墨线平行,既不能有空隙,又不能碰到线,这是需要相当熟练的技巧的。永乐宫三清殿壁画中全部天神的衣饰、器物等全部采用勾填法。全殿显得辉煌灿烂、光彩夺目,使工笔人物画的装饰风格的一派达到极高超的境地。

勾填法除了壁画中常用外,较大幅的工笔画中也是常用的。日本近代人物画中因使用矿物颜料较多,也常用此法。例如日本著名美人画家伊东深水的名作《镜狮子》一画,也是用的勾填法。他使用的是淡墨勾线。画家周令钊先生所画的装饰画和壁画也常用勾填法。

6. 其他技法

以上所谈是传统工笔画的技法,现在也仍在普遍使用。但现代工笔画为了追求丰富的效果和肌理趣味,在技法上有新的发展,下面我介绍数种。

(1) 关于喷涂

现代一些工笔画家利用各种喷雾器具在画面上喷涂颜色细微小点,以形成一种肌理效果来丰富画面。可以多次喷涂,每次用不同的颜色,以组成多层次的色调。这种喷涂可以用于背景,也可用于其他部分。现在国外画家还有使用喷枪的,也可使用土办法,即用牙刷蘸色,再用小棍在牙刷毛上拨弄,即有小点飞出在纸上,或用一小块铁纱网,用笔蘸色在铁纱网上来回蹭,也可以出现小点。后两个方法比较简便。喷涂的方法出现的松散细微小色点,可避免平涂画面的死板,而产生一种生动活泼的感觉。

〔注〕肌理——为现代绘画技法效果的名称,意思是指颜色或线条等组成的纹路。肌理一词借用人体的肌肤所形成的自然纹理。画面的肌理一般是指使用多种技巧形成的自然形或非自然形所组成的纹理。

(2) 关于海绵点彩

在现代水墨画中一些画家早已采用海绵、丝瓜、棉花等蘸色点彩。笔者在《太阳城的苹果》一画中的藏族妇女的皮袍上就是使用棉花蘸色点画的。用海绵等工具时要注意结合形体及用笔用色,不能随意涂抹或到处滥用。

(3) 关于涂干粉

50年代我做学生时,曾请教著名工笔仕女画家王叔晖先生,问她:“怎样才能将仕女的脸颊染匀?”她当时指着《晴雯补裘》对我说:“我画晴雯的脸是用干毛笔蘸胭脂画的”。当时对我很有启发(她这里指的胭脂是妇女化妆用的干粉状的胭脂,不是国画色胭脂)后来,我又看到潘絮兹先生用干的粉末状的颜色擦画仙女的透明纱衣,效果亦很好。由此,我也看到老一辈画家都是很有创造性的。笔者也曾试用过,但干粉用多时需用定画液喷涂才不致脱落。

(4) 关于借鉴水彩技法

因为工笔画基本是使用水质颜料,因此水彩和水粉画的技法是可以吸收到工笔画中

的。例如水彩画法中的水渍法，调配颜料的方法等等，都可以借鉴。另外，现代水彩画中的特殊技法也可以参考。介绍数种如下：

洒盐法 用普通食盐（精制盐）在涂过颜色的地方趁湿洒上去，待干后将食盐刮下来，就会形成一种自然的肌理效果。

蜡笔法 在未上色前，用蜡笔或油画棒在画面需要的地方画过，然后上水色，因水和蜡或油不会溶合，自然露出痕迹而形成一种特殊纹理效果。这种方法与我国水墨画中使用矾水的效果类似。七十年代就有人用过此法。

松节油法 将配制好的颜色中加入少许松节油，利用油水不相容的特点，画在纸上颜色会形成天然肌理，自成天趣。

关于现代水彩画技法可参看女画家杨燕屏编译的《美国水彩画技法介绍》一书。

我认为传统的中国画未尝不讲究肌理，只不过不用此称谓而已。中国画很讲究用笔，讲究笔墨，其实就是讲究肌理，笔墨也就是一种肌理。例如各种皴法、“屋漏痕”、点苔，介子点、个字点以及各类夹叶画法等等，从现代绘画观点来看，统统可以称为肌理，不过目前更崇尚一种自然的肌理罢了。

五、工笔人物画技法的类别

目前工笔人物画的技法是向多元化发展的。如果可以归纳的话，大致可分为三大类，即重彩法、淡彩法和浓淡相间法。

1. 重彩法

重彩法顾名思义，即厚重色的画法。这种方法适用于壁画，也适用于卷轴画。古代及现代壁画多用厚重色，因为壁画色彩要与室内布置相协调，如果颜色太薄或浓度不够，就会有失掉分量感，所以壁画基本上都使用重彩法。

所谓厚重色，可以是传统的矿物色，也可以是水粉色，或是丙烯色。这些厚重的、基本上不透明的颜料是既可以表现富丽堂皇的画面，也可以表现清雅秀丽的画面。我国传统的重彩画法，是以矿物色为主，间以透明的颜料以及墨色。其特点是线条突出、色彩多平涂、略施渲染，强调装饰效果，使壁画与建筑浑然一体。例如甘肃敦煌千佛洞的历代壁画，西安的永泰公主墓等墓室壁画、山西永乐宫元代壁画、北京法海寺明代壁画等，都是重彩法的壁画的典范作品。另外，清末任伯年所绘的《群仙祝寿图》通景画，是重彩法的卷轴画的典范作品。

所谓重着色，也不意味着将颜料堆得很厚而近似油画或水粉画那样，古典的重着色画法，主要是指用矿物颜料在墙壁上或纸、绢上平涂颜料，它只要求颜料能覆盖住版面即可，实际上颜料是薄而匀的，并非真正涂的很厚，只是看上去感觉较厚而已。如果真的涂的较厚的话，反而不感到厚而只有板滞感，而且矿物色都比较贵，用太厚也是浪费。

传统的重彩卷轴画多使用绢为版面材料，一般使用矿物色时在矿物色下面都衬有透明的同类色，例如石青色下面衬有花青色，石绿色下面衬有草绿色，朱砂色下面衬有曙