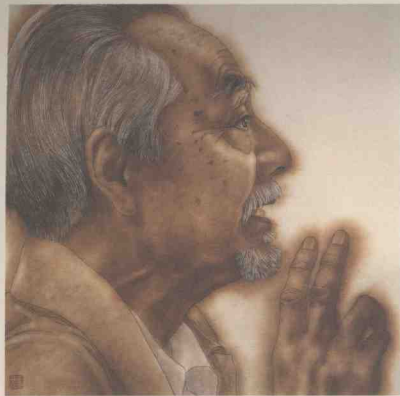


名家名画

蒋采苹作品

JIANGCAIPING
ZUOPIN





●工笔人物画创作谈

蒋采苹

一、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。”这句话说得简而明，工笔画的特征就是工整细腻，是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，不是像欧洲古典油画那样的写实。但是，无论怎样写实的工笔人物画都有一定的装饰意味。

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靠手法，例如描绘少数民族或神话传说题材的：张开的壁画《哪吒闹海》，潘絮兹的《关羽》组画，周秀清的《酿新酒》，朱列群的《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简略概括的工笔人物画。我们今天画家的题材比古代广阔得多,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、色彩等各个方面。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的方法。造型的简练也是受水墨画的影响。

现代人物画还从外国古今的作品中吸取有益的营养。我们中华民族一向认为“他山之石”是“可以攻玉”的。前些年工笔画家多留意安格尔、荷尔拜恩的作品，近些年来，则着眼于西方现代绘画中重视肌理效果的一些试验。所谓肌理，是指画面上的一些纹样。其实我国古代工笔画中的图纹装饰、个字点、介点、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。

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。

二、工笔人物画的基础

1. 造型

人物造型应当包括两个方面：一是写生对像的能力，二是主观造型的能力。前者指面对形象有准确的描绘能力；后者指根据具体形象和主观的意愿塑造造型形象的能力。而后者必须以前者为基础，二者也是不可偏废的。美术学院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，而业余美术爱好者有些人有主观造型的能力而缺乏写生的能力。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者模仿别人，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,古人有这么好多好作品,他们不一定会写生。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解决造型能力问题。

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，人物造型也是多元化的，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；后者以明代的陈洪授和清末的任伯年为代表。现代的工笔人物更加多元化，既有具

象,也有非具象的。画具象的有广东王玉珏、浙江俞伯雄、四川朱理存等,画非具象的有北京李冬川等,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,使线条呈现似有似无的效果;还有作品完全没有线,而是用色块或色块来造型的。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、方法、风格,却忽视了线线的组合关系。线本身勾勒的优劣虽然是很重要的,但我认为线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更深的总是总体效果而不是哪一根线勾得如何,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,必须作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卷轴、中堂、横披、手卷、屏式、圆扇、题景屏、扇面等,为构图提供了多样的框架,也有众多的优秀作品提供了很好的构图经验,还有“大小相称,高低相称,聚散相宜,前后相属”,“丈山尺树”,“寸马尺人”,“远人无量”,“远树无枝”,“咫尺可游。密处不能插针”等等理论。现代的形式构图学是借鉴了西方绘画和在工艺发展的趋势下产生出来的。目前有人认为造型艺术形式中第一地位的,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,具有独立的审美价值。

下面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。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,还有

民间木板年画中的门神(一对)等,都是近似对称的构图。

b.反复(或重复)——所谓反复,多指相同或相似的要害反复出现。

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,我国传统画中的水纹画法。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, 使人像欣赏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,其实做起来却很难。例如,胡伟所绘的作品《牧人》,他在构图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,并要多浏览和研究中外古今的优秀绘画作品,定会收益匪浅的。

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。作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，只有是民族的，才有可能

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，我们的传统是也不会不可能割断的，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。

三、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像水墨画那样明显。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之类的线，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笔力，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狼毫细笔，如牧竹笔、叶箭笔，或是大、小红面毛笔。勾线时要使笔尖垂直于纸面行笔，即中锋行笔，这样就能画出细匀有力的线条。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；行笔慢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，笔上水分宜少不宜多，水分多了不易控制，线条也就软弱无力，一般是画多长的线条蘸多少墨或色水，随用随蘸，不要蘸得太过。用笔恰当者以画出的线条近于枯笔而又粘者为佳，但特意追求枯笔意趣者除外。一般初学者往往蘸得太过，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。根据画家的意思可以选择多种笔法，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；画家杨惠屏用极细毛笔在生纸上勾线，形成线上有渗出的小墨点，呈串珠状，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。使用方法是先将透明颜料或不透明的颜料先在小碟中调匀

匀，用软毛笔（白云类）在大版面上的确定范围内做没有笔触的涂敷。在整版涂敷时，则要用软木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，尤其是使用扇，因扇丝呈平行（经纬是十字交叉），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。关键在渲染时使用的两支笔。要渲染得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，因为与使用扇子的姿势相似。两支笔中一支是蘸色用的，另一支是毛笔，完全

没有颜料，只有清水。渲染时，先用色笔蘸色，立即用水笔渲染。要注意这两支笔的水分多少是不同的。初学者渲染易花，毛病主要出在一种错觉上，即以以为水笔应比色笔水分大。以为这样才容易渲染好，其实正相反。正确的方法应是色笔比水笔水分大一些。其道理是水总是向水少的地方流或渗，色笔水分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然会形成由深到浅的效果。反之，水笔水分大于色笔，水分就会向颜色部分渗过去，把颜色弄乱了。一说是染花了。既花了就会来回蹭，越蹭越花，以致不好收拾。所以要记住：色笔水分要大于水笔。

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，将半干时再用色笔，效果会好的。

染与染四

传统工笔方法，除了染面部分，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法，开始也染凸，即渲染形体凸得辉煌灿烂、光彩夺目，使工笔人物画装饰风格的一派达到极高的境地。

勾线法除了壁画中常用外，较大幅的工笔画中也是常用的。日本近代人物画因使用矿物颜料较多，也常用勾线法。例如日本著名美人画家伊东深水的名作《镜狮子》一画，也是用的勾线法。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线法。

6. 其他技法

现在仍在普遍使用，但现代工笔画为了追求丰富的效果和肌理趣味，在技法上又有新的发展。下面再介绍数种：

(1) 关于喷涂

现代一些工笔画家利用各种喷雾器具在画面中涂染细微颜色小点，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，以组成多层次的效果。这种喷涂可以用于背景，也可用于其他部分。现在国外

起的部分，如脸部鼻子、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。也有的是染凸与染凹相结合进行。一般来讲，染凸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，即先勾线染不罩色，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质

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。喷漆的方法出现的松散细嫩小色点，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路。画面的肌理一般是指使用多种技巧形成的自然或非自然所组成的纹路。

(2) 关于海绵点彩

在现代水墨画一些画家早已采用海绵、丝瓜、棉花蘸颜色点画。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

色的混合，调合时要稍一些，使罩色后可以透出下面渲染的颜色来，罩色也可以分多次完成。第一次要更薄涂一些，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。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。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，从而破坏了线的神情。具体方法是将墨线调好的石色，沿墨线边缘涂色。此时用笔沿墨线的一侧要很锋利，像勾墨线时一样精心涂色，使颜色边缘与墨线平行，既不能有空隙，又不能碰到墨线。这是需要相当熟练的技巧的。永乐宫三清殿壁画中全部神天的衣物、器物等也都是采用勾填法，全显

指《曹衣钵》对我说：“我画曹衣钵的脸是用干毛笔蘸脂脂画的。”当时对我很有启发（她这里指的脂脂是妇女化妆用的干粉状的脂脂，不是国画用的脂脂）。后来，我又看到潘紫生先生用的粉末状的颜色擦画仙女的透明纱衣，效果亦很好。由此，我们可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

因为工笔画基本是采用水质颜料，因此水彩和水粉画的技法是可以吸收到工笔画中的。例如水彩画中的水渍法、调配颜料的方法等等，都可以借鉴。另外，现代工笔画中的特殊技法也可以参考。

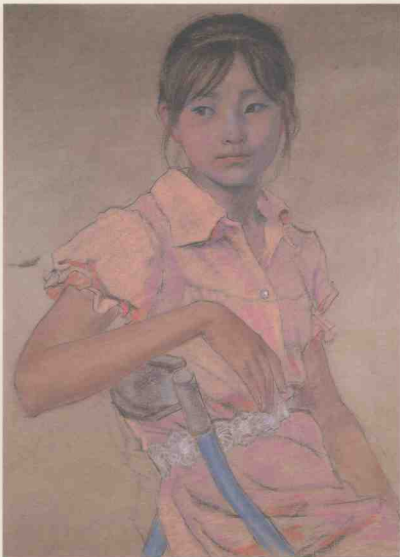
介绍数种如下：

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位置画好，然后上色，因水和蜡或油不会融合，自



色粉笔人物写生 1988年 纸本 48 × 35cm



色粉笔人物写生 1988年 纸本 48 × 35cm

然露出痕迹而形成一种特殊肌理效果。这种方法与我国水墨画中使用矾水的效果类似。

松节油法

将配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。

我认为传统的中国画未尝不讲肌理，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。

四、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，就会失掉分量感，所以壁画基本上都使用

重彩法。

所谓重色，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。例如甘肃敦煌北魏的历代壁画，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。

所谓重色，也不意味着将颜料涂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，并非真正涂得很厚，只是看上去感觉较厚而已。如果真的涂得较厚的话，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材料，一般使用矿物色时在矿物色下面衬有透明的同色色。例如石青色下面衬有花青色，石绿色下面衬有草绿色，朱砂色下面衬有曙红色，依此类推。目的是为了增加颜色的厚重感。又如绢呈半透明状，为了使矿物色显得更深厚一些或更鲜明一些，往往在矿物色着色部分后的绢的背面，再上一遍同样的矿物色，例如石青部分的背面再上一遍石青，这样，绢背面的矿物色就会透过绢而衬正面的矿物色起作用，其效果更厚。熟宣纸上也可以这样正反面都上色，但效果比

绢略差。

2. 淡彩法

淡彩法就是基本上使用墨色加透明色的画法。它对描绘朦胧、虚幻的雨、雪、雾等的画面比较合适。

这种画法是画以墨线勾勒形体并加以渲染，但也有不勾线只渲染的，或称之为“没骨”法的。古典淡彩法的优秀作品有明朝张璪所作的《文苑图》（汉图）。作者描绘了蔡文姬在朔风中骑马与侍从行进的场景，基本上全墨色，其淡着色的技法，在描绘人物、鞍马及渲染环境上都是很成功的。

淡彩法在目前的现代工笔人物画中使用较多的，它不在用墨用色方面比较方便，而且使用得宜也会产生丰富的效果。

3. 浓淡相间法

这种方法就是古典和现代工笔人物画采用最多。类型。古典的卷轴画基本属于此类，只是浓淡比例有所不同。这种方法的特点是人物面部及裸露的肌肤是半透明色，头发、须眉为墨色，其他配景为墨色或加透明色，例如树木、花草、家具等。唐周昉的《簪花仕女图》、明仇英和陈洪绶的仕女图均用此法。《簪花仕女图》人物面部着浓妆，梳高髻，穿宽袖长裙，为晚唐宫廷妇女形象。此图妇女形象共六人，衣饰为夏装，大部分为纱质。作者利用了透明颜料如胭脂等与矿物色朱砂、白粉等互相对比，将纱质的轻薄与丝绸衣料的华美充分地表现出来。另画中山石为墨色，与花色的粉质颜料也互为参照，形成总的画面浓淡相宜，艳丽而又不过浮，很好地利用了浓淡相间法。

现代工笔人物画中使用此法更为

丰富，笔法就不一一列举，读者可以多浏览名作，自会有所领悟。

4. 其他

目前还有不少作品不能归于以上三类，例如用生宣、麻纸、高丽纸所绘的浓墨重彩的作品，技法上各有特色，或兼工带写，或吸收欧洲绘画技法，就很难归入以上三类技法了。有些技法也还在试验阶段。总的来讲技法都是人创造的，在不断变化发展当中，现在的新的技法也就是将来的传统。我们要从发展的眼光去看过去和现在的一切绘画方法。

五、使用金银箔的传统方法

1. 贴金法

如果画面背景需要金碧辉煌的效果，画中有较大面积需要明亮的金色，就需要贴金箔的方法，有两种方法：一种是将依托材料全部贴完金箔再画；一种是先画完其他颜色后留出贴金箔的部分最后再贴。一般采用后一种方法，因为可以节省金箔。古代中国和古今日本画家都是采用第一种方法，因为在颜色下面可以透出金箔的光亮或是星星点点的金点也很好看。但在金箔上接颜色应当先将金箔涂抹一薄层干滑石粉才便于上色。近现代日本画家喜欢在贴好的金箔上用透明颜色作各种肌理，使得金色有变化，同时透明颜色中有少量胶使以后涂漆时容易固定。

贴金箔的一般选用硬底，就是指墙壁或木板上裱纸。如果只用薄宣纸贴金箔，裱裱时金箔易脱落，小面积贴金箔除外。裱师师傅说，最好先将准备贴金箔的宣纸或他纸托一两层纸，画完再正式裱裱时金箔就不会



休息的巴曹舞女 1990年 纸本 67×67cm



赶街 1980年 纸本 130×67cm



侗家姐妹 1980年 纸本 67×67cm

脱落了。贴金箔重要的是粘合剂，粘合剂主要有三种，一是金胶油；二是胶乳水；三是藤糖胶。

笔者曾实践过以上三种粘合剂，认为以藤糖胶最适宜于纸底画面。藤糖胶特点之一是永不褪色，勾涂或流动时流畅，特之二是干得速度较慢，便于涂大面积形状复杂的形状，不至于涂了这边干那边，使贴金箔时手忙脚乱。1986年笔者在巴黎美术学院技法室宾宾教授指导下复制中国世纪神像画，欧洲世纪神像画大多是画在板上的，宾宾教授是先调好胶的棉布涂于木板上，待干后再贴金箔，他说粘合剂为藤胶藤泥，笔者当时很惊讶，怎么和中国贴金箔的粘合剂是完全相同的。其实也不奇怪，在现代科技发展以后，欧洲和中国的画家都是在那里异曲同工画作的。

2. 关于贴金箔的方法

画家在选择粘合剂后，用毛笔或平头水彩笔将粘合剂涂于画面上所需贴金箔之部位，如果是大面积需贴金箔也要一部分一部分地贴，故粘合剂也不要全涂满，约四五张金箔的面积即可。金箔要放在旁边备用，还要预备一个竹片子备夹金箔用，不能用手去拿金箔，金箔每张都是两层薄棉纸夹住的，取金箔时要连两层棉纸一起用竹片夹起。金箔上下两层棉纸如事先用湿毛巾压一下就更好（此纸只能略潮湿）。贴金箔时最好暂时在几秒钟内屏住呼吸，因金箔太薄，人的呼吸就可能将其吹乱或起皱，如用手去拿金箔，用左手轻轻揭起金箔下面那层棉纸，这时不过距画面数寸而已，然后轻轻地使金箔与上面那层棉纸一起按下去。接着要用半刷轻在上层纸上刷几下，用力要均匀，然后揭开金箔上面那层纸，这样一张金

箔就贴好了。如果还需要继续贴下去，方法相同，但注意两张金箔之间要稍压上一些，不要留缝，也不必担心会有痕迹，因为金箔很薄，重叠一些是看不出来的，如需不规则形状的，在涂粘合剂时涂成需要的形状，贴好整张金箔，多处可用竹片的尾毛将碎金箔收起，还可制泥金或洒金，日本画中有许多满贴金箔的背景呈现出方格状，这是日本有较厚一些的金属箔，画家特意选用此种以作出方形肌理。日本也有与我国完全一样的薄金箔出售。

3. 拨金法

王定理著《中国画颜色的运用与制作》中说：“它的效果有些近似雕刻……金箔贴好，干后用白土粉撒一下，再用棉花轻轻擦之，方好看色。勿伤金，然后根据服饰器血花纹的需要涂以不同的色彩。所用的色彩并非原色调，而是用色加蓝加两倍色来调制颜色，待颜色入成干时，用自制不同粗细的竹签，根据花纹所需之线条，用竹签将线条拨出来。经过这样的处理，所出效果是颜色花纹剥落的地方露出非常光亮而且也是凹下去的金色图案，因为颜色下面有金色衬托，使颜色显得鲜艳富丽。”

此为传统方法，多用于壁画和彩壁上。

4. 雕金法

此法与拨金法相反，拨金法的线条是金色的，雕金法的纹样是金色的，而线条是暗的。其方法就是将拨金法反过来用即是。

我国13世纪山西省芮城县永乐宫元代道教壁画中神像的衣饰、器物上的纹饰纹样就是用雕金法或拨金法绘制的。15世纪北京法海寺明初佛教

壁画中也有此种方法。1986年初笔者在比利时布鲁日市美术馆看到15世纪画家凡·爱克所绘的祭坛画《圣母子》中，圣母朱砂色袍的花边及左侧主教石青色披风上的全部图案都是用拨金法和雕金法绘制的，其精致华贵的效果难以形容。笔者就是看了此画才知欧洲中世纪绘画与中国画同样在使用金属颜料和矿石颜料，而且使用的技巧也差不多。

5. 洒粉贴金法

从古至今我国的壁画上使用此法很多，包括工艺品、戏曲头套、彩塑上也用。其特点是将金线突起来，其制作方法是制洒粉、洒粉的材料是白土粉70%，加立藤粉30%（此两种白粉油漆涂料店中有售）。这两种白粉中再加入浓牛胶或明胶液，还需加入少许制油，一起搅拌成稠糊状待用。再准备一个塑料袋，在塑料袋一侧剪一小口，装上“粉尖”，“粉尖”为传统称谓，为金属制，形如笔帽但有小孔。现在可用挤奶油蛋糕花纹的金属尖嘴，不必自制，要根据画面中需要金色线条粗细来选择金属尖嘴的大小。将调好的洒粉装入塑料袋内，另一头按上尖嘴。这时挤压塑料袋，如挤奶油花的方法，让尖嘴中流出白色稠糊形成粗细不同的东西，可沿着画面需有凸起线条的地方均匀地挤过去。手挤压时着力要均，要不然凸起线条会有粗有细，或是弯曲曲曲不好看。待挤干透后，再将金箔连纸裁成细条涂到洒粉上，这就形成金色的凸起线条或花纹。此法只适用于硬底绘画，如壁画或画在木板上的画。

以上所介绍的是传统的技法，现代金属颜料品种增加很多，除金、银箔和金、银粉外还有铜箔（粉）、铝箔

(粉)、合成金属箔(粉)等。还有进口日本、西班牙、荷兰、美国等国的金属颜料和粉;另有内墙金、内墙银、加好脱的各种金属颜料(瓶装、锡管装)等等不胜枚举,可供中国画家选择的范围很广,因此不必拘泥于古法。所谓“传统”,应理解为一个历史过程,世界上没有什么一成不变的传统,传统不能改变,人类的文明史就不可能发展了。

●工笔人物画创作的四个原则

蒋采苹

笔者从事工笔重彩画创作和教学四十余年,其间技法不断变化,近十几年来在技法上掌握四个原则:

- 一、装饰性与绘画性的结合;
- 二、工笔画与意笔画的结合;
- 三、石色与水色的结合;
- 四、色彩为主,墨色为辅。

下面将四个原则分述之:

一、装饰性与绘画性的结合

我国古典工笔画有文人画与民间画之分。一般来讲,文人的工笔画技法强调绘画性;民间的工笔画(主要指壁画)技法强调装饰性。这里主要是指元代以降的工笔画,而唐代的吴道子等也画壁画,当时并不分文人或民间。近现代的工笔画家都是较高层次的文化人,他们并不轻视古典绘画中所谓“画匠”或“画工”的技法。无论是准备参加画展或装饰一般的厅堂,自然作者会选择绘画性强的技法;装饰性与绘画性之间有着“画”的中间地带,作者可选的技法自由度是很大的。

我国近代工笔重彩画家于非圆等是强调装饰性的,而现代的工笔重彩画家的作品呈多元化的样式与技法,其特点就是在传统的装饰性基础上增加了绘画性。

何谓装饰性?笔者个人的理解就是作品的构图、造型、色彩等作平面处理,所谓绘画性,就是作品构图、造型、色彩、光线等作二维以上的关系处理。不过就整个中国画而言,包括工笔画和意笔画一般须多处理成二维空间为止。绘画性还包括笔触、肌

和方法方面的问题。经过实践觉得工笔画必须加强绘画因素,因此就改熟宣纸为生宣纸,主要是改用不太熟的温州皮纸。生宣纸有水墨渲染的味道,与工细的工笔画结合显得比熟宣纸上的效果生动又活泼,十年来就这样画下去了。笔者以为“写意”二字不应为水墨画的专用,因为工笔画中也有写意的成分,不过是用工细细腻的笔法表现而已。因此工笔画与意笔画的结合也比较自然。

三、石色与水色的结合

石色有覆盖力,水色是透明的,还有两者之间的半透明色。我国古典工笔画中已有三者结合的画面,就是装饰性的壁画中也有石色、水色、半透明色三者的结合,只是石色用得少一些。现代工笔画将三者可以用得更活一些。但目前工笔画色彩,即主要是用墨色和透明的水彩较多,可以说占了工笔画创作的大部分,而重彩法(以石色为主)的工笔画创作则较少。近几年从日本留学回来的画家画起了现代日本画的重新彩画,就是在基本用石色的重彩画法中也有不少水色和半透明色,不然画面就会呆滞。至于石色、水色、半透明色在一幅画中各占多少比例是因画家而定的,每位画家的每幅创作中三者比例也是有区别的。鉴于目前工笔画家使用石色较少的情况,建议画家不妨多用石色,肯定会使画家的技巧丰富起来。

四、色彩为主 墨色为辅

画家都有这样的经验就是在一幅画中,如果色彩与墨色各占一半,

这幅画肯定不好看。墨色占一半以上,或色彩占一半以上的画看上去就比较顺眼。笔者认为工笔画是以色彩为主的画种,因此应当以色彩为主,

墨色为辅。墨色较少,并且以为工笔重彩法就是应当以色彩为主。尤其是巨幅的工笔画还应以石色为主则更好。试看我国古代壁画都是工笔重彩画,

就是作品的构图、造型、色彩等作平面处理,所谓绘画性,就是作品构图、造型、色彩、光线等作二维以上的关系处理。不过就整个中国画而言,包括工笔画和意笔画一般须多处理成二维空间为止。绘画性还包括笔触、肌

从总体而言是
例如古典中
树枝向两侧
工笔画的装饰
因素更多一些,但它并不是装饰画。

笔者从学生时期起就不愿在白纸上作工笔重彩画,因为学了素描和色彩课,懂得了解剖学和透视学,感到二维的造型与平板的白纸背景极不协调。试着将白纸染色色稿稍一些,后又将背景的空间微微加深就舒服一些。这也是当时作画的题材要求反映真实的生活和人物所决定的。至80年代中,笔者从欧洲考察回来以后才明确认识到工笔重彩画要反映今天的时代,表现现代人的审美情趣和作者的情感,就必须增强工笔重彩画的绘画因素。当然原有的工笔重彩画的装饰特点也应当予以保留,这就是笔者确定的装饰性与绘画性结合的原则。

二、工笔画与意笔画的结合

我国的绘画是从工笔画开始的,其后才有了意笔画。其间又有没骨画,实际上就是工笔画与意笔画的结合画法。至明清之际,独尊水墨画,工笔画受到冷落,甚至包括以色彩为主的没骨画也受到冷落而不太受推崇。这是时代所决定的,本文不作这方面的论述。笔者只读现在,近20年由于改革开放,走出去、请进来的频繁的文化交流使民族绘画家们的眼界大开,走出了以往狭隘的天地。中国画本身也出现了百花齐放,工笔画、水墨画、没骨画、泼彩、泼墨、工写结合……各种异彩,同时以上各种样式还在打破界限走向互相融合,笔者在“文化大革命”后的这十年中跑到欧洲、日本等国看了不少博物馆和美术馆的作品,重新思考了许多艺术创作



——苗女四月八 1993年 纸本 160 × 160cm

这幅画肯定不好看。墨色占一半以上,或色彩占一半以上的画看上去就比较顺眼。笔者认为工笔画是以色彩为主的画种,因此应当以色彩为主,

墨色为辅。墨色较少,并且以为工笔重彩法就是应当以色彩为主。尤其是巨幅的工笔画还应以石色为主则更好。试看我国古代壁画都是工笔重彩画,

就是作品的构图、造型、色彩等作平面处理,所谓绘画性,就是作品构图、造型、色彩、光线等作二维以上的关系处理。不过就整个中国画而言,包括工笔画和意笔画一般须多处理成二维空间为止。绘画性还包括笔触、肌

不但用石色较多,还要堆金沥粉。石色为主的画显得比较厚重有分量,而且与现建筑相协调。淡彩的工笔画比较适合小幅的画,淡彩显得空灵轻盈,也是重彩达不到的。通过观赏优秀作品,读者会自行比较,何种技法与材料适合何种题材与环境。因为以色彩为主的重彩技巧的工笔画绘画者较少,石色、金属色的技法几近失传,笔者提倡画家们关注我国工笔重彩画的传统,非工笔的重彩画在我国属新生范畴,但笔者以为发展前景看好,也许不久的将来会有与其他画种并驾齐驱之势。

因笔者作品中提到颜料中有高温结晶颜料,顺便介绍一下。高温结晶颜料即仿石色,是笔者受到现代日本画的颜料新岩绘具(仿石色)的启发,经多年研究实验而制成的一种新型类似石色的颜料。因石色的矿石原料是有限的,而且石色并非纯色,有许多画家需要的颜色因缺少制造的原料,所以必须寻找新的原料来源。而这种新的原料也必须是具有分量的与矿石质感相似,又是耐光耐晒耐酸碱的。笔者参考多种中外资料,又咨询了几位化学家,经过努力终于在1993年试制出来。今年已小批量生产提供给文化部主办的重彩画高级研究班的学员们试用。高温结晶颜料的特点与晶体矿制作的石色在外表上无区别,甚至其结晶体还要纯净明亮一些。在400微米左右的颗粒情况下其晶体因光用肉眼也看得清楚,故用在画面上比天然石色效果还好,而且成本不高,是学生们可以接受的。此种高温结晶颜料开始投放市场,将对我国工笔画、重彩画、壁画的发展起促进作用。



台湾排湾族新娘 1996年 纸本·石色 73.5 × 54.5cm



盛装苗女（局部） 1996年 纸本·石色





摘火把果的姑娘

壬戌年冬月脱寓撒尼族节日风情
甲子年夏月保笃福重作

宋颖





台湾排湾族姐妹 1996年 纸本·石色 98 × 76cm



台湾阿美族姑娘 1996年 纸本·石色 67.5 × 54.3cm



迎客来 1993年 纸本·石色 67 × 67cm



藏戏演员（局部） 1993年 纸本·石色 67×67cm



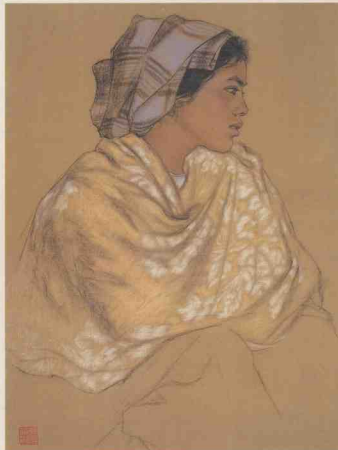
大周仕女胡服图(局部) 1995年 纸本



太阳城的苹果(局部) 1983年 纸本



藏族姑娘 1980年 纸本 67 × 48cm



傣女 1980年 纸本 67 × 48cm



李清照小像 1992年 纸本 60 × 60cm



洱海渔女 1980年 纸本 42 × 52cm

封面画：戴银链的苗女(局部)
1999年 纸本

ISBN 7-5008-2508-0



名家名画·蒋兆和作品

出版：中国工人出版社（北京鼓楼外大街45号 邮政编码：100011）
发行：新华书店北京发行所

策划：陈幼民 贾德江 主编：贾德江 责任编辑：董民

制版：北京利丰雅高长城电分制版中心
印刷：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

开本：889 × 1270 大1/8 印张：3 印数：1-5000
版次：2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

统一书号：ISBN7-5008-2508-0/J·227 全套10册定价：300.00元 本册定价：30.00元