

SPECIAL TECHNIQUE AND TEXTURE
OF DELICATED FLOWER-AND-BIRD PAINTING

工笔花鸟画的

特技与肌理

袁牧 著



安徽美术出版社

工笔花鸟画的 特技与肌理

袁牧著



安徽美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

工笔花鸟画的特技与肌理 / 袁牧著. —合肥: 安徽美术出版社, 2002
ISBN 7-5398-0992-2

I. 工... II. 袁... III. 工笔画: 花鸟画—技法 (美术) IV. J211.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 098607 号

工笔花鸟画的特技与肌理	袁牧 著
安徽美术出版社出版	2002 年 1 月第 1 版
合肥杏花印务股份有限公司印刷	2002 年 1 月第 1 次印刷
新华书店经销	8 开 7 印张
ISBN 7-5398-0992-2/J·992	定价: 48.00 元



万里乾坤清绝处



幽林深处动浮烟

目 录

第一章 工具材料与笔墨肌理	1	积水积色法	23
笔	1	一、皱纸积色法	23
色	1	二、皱纸压印积色法	23
纸、绢	2	三、点水撒盐积色法	23
墨	3	四、点水滴胶积彩法	24
第二章 特技与肌理	4	五、生宣纸积色法	24
拓印法	4	砂磨水洗法	25
一、直印法	4	一、水洗法	25
二、实物拓印法	5	二、砂磨法	25
三、制版拓印法	6	拉浆压印法	25
四、负拓法	7	一、拉浆法	26
喷绘法	8	二、压印法	26
一、遮挡喷绘法	8	拍扑吸附法	27
二、折叠喷绘法	8	一、拍扑法	27
干擦法	9	二、吸附法	27
一、衬擦法	9	第三章 特技分析	28
二、皱擦法	9	例一：荷塘月色	28
三、反擦法	9	例二：空谷清音	30
留白法	10	例三：柳絮飞花	32
一、胶矾留白法	10	例四：雪凝寒羽	34
二、挖补留白法	10	例五：梦里飞花	36
三、遮挡留白法	11	例六：蒲公英	38
四、脱色遮挡法	12	例七：曾经沧海	40
胶墨（色）法	13	例八：生态环境	42
油水分离法	13	例九：秋水无声	44
一、蜡油刮画法	14	例十：版纳风情	46
二、蜡笔法	14	第四章 特技作品	48
制点法	14	冰清玉碧润残红	48
一、撒盐制点法	15	抖落雪羽染碧江	49
二、撒糖制点法	15	染尽花光不见痕	49
三、撒味精制点法	16	橘子枝头秋意闹	50
四、肥皂水、肥皂粉制点法	17	西风一夜报新霜	50
玻璃复印法	17	鹅黄新染醉薰风	51
一、玻璃水印法	17	一池风露不禁秋	52
二、玻璃油印法	19	翩跹蝶舞醉花光	52
三、玻璃浆印法	19	浓墨淡彩洗春风	53
冲积流凝法	20	梦破西窗上夕阴	54
浆画法	21	瓶花开落记春冬	54
一、糨糊干画法	21	万里乾坤清绝处	封三
二、糨糊湿画法	22	幽林深处动浮烟	封三
三、糨糊反画法	22		

第一章 工具材料与笔墨肌理

中国画是一个具有独特形式风格和表现语言的、民族特色显著的画种。中国画独特的风格特征和形式语言不是孤立存在的，它与所运用的工具材料紧密相连，它是材质和技法的综合产物。在绘画过程中，制作技法和工具材料有着同样重要的作用。使用特定的工具材料能制作出特定的笔墨肌理和独特的画面效果，因此，材料与肌理相辅相成，缺一不可。

在现代中国画中，虽然“笔是唯一的绘画工具”的观点已经不复存在，但笔仍然是表现形象、塑造形体的重要工具。在传统中国画中，毛笔、宣纸、墨形成了最佳组合，能表现出特有的笔情墨韵。毛笔虽然有很强的表现力，但它却不能包罗万象，因此，要想创造出各种形式的笔墨和肌理效果就不能拘泥于毛笔一族。而且，绘画工具不是画家首先要考虑的问题，画家所重视的应是如何创造出丰富多彩的笔墨形式和肌理效果。为了达到这一目的，不同画种的工具材料都可以相互取长补短，以丰富中国画的形式语言。如水粉、水彩、油画等所使用的扁笔、刮刀，甚至于其它画种中的竹笔、蜡笔、炭笔、纸笔等。不同的工具材料可以产生不同的画面效果，不同的技法能使画面呈现出不同的肌理变化。

中国画对其载体——宣纸和画绢的要求比较高。由于历史的原因，大家对中国画有一个约定俗成的概念，即只有用毛笔、国画色、墨表现在宣纸或画绢上的绘画才能算是“中国画”。这一概念要求我们只能在特定的材料上进行创作，而不能像其它画种那样，除了其基本载体外，还可以随心所欲地选择。中国画对纸、绢的特殊要求，一方面体现了它特有的民族性，另一方面也严重地制约了其艺术表现力的发展。由于中国画是运用较单纯的形式语言——笔、墨来塑造形体，对每笔每画的深浅浓淡、渗透润化以及水分的干枯变化都极其讲究，这就对纸、绢的质量提出了较高的要求。要求的不一使人们对纸张的质地、种类也就有了不同的选择：淋漓酣畅的水墨大写意要求用渗透滋润的净皮；潇洒灵动的小写意要求用润化有度、托色承形的生宣纸；兼工带写、刻画细致的精笔画要求用上浆刷胶的半熟纸；精勾细染、谨细入微的工笔重彩则要求用“滴水不漏”的熟纸。

笔

中国画所用的笔有兰竹、叶筋、狼圭、小红毛、衣纹、描笔、小鹤颈、长锋羊毫、书画、白云、提笔、斗笔等。虽然种类繁多，但从原料配制比例上看，它只有三大类，即软毫、硬毫和兼毫。这三种类型的毛笔各有特色，性能也各不相同。软毫笔是采用优质羊毛加工制作而成，它吸水性能强，笔锋柔软，但弹性较差，不易掌握。硬毫笔是采用黄鼠狼的尾毛（现有用马鬃等硬毛的）作为原料制作而成，它吸水性能差，但弹性强，能勾能画，能皴能擦，但力健有余，柔韧不足，不太适合表现大片水韵墨迹。兼毫笔是用羊毫和狼毫按一定的比例搭配制作而成，它刚柔相济，既有羊毫的吸水性，又有狼毫的力度和弹性，能染能画，能勾能点，易于掌握。兼毫笔的软、硬毛的比例会直接影响到它的性能，所以笔杆上往往标示其搭配比例，如“七紫三羊”、“五紫五羊”等。现在毛笔的品种很多，许多动物的毛发都被加工制作成了毛笔，如猪、鹿、猩猩、獾、兔、狐狸、鸡、鸭、鹅等，甚至连人须、婴发都被加工成毛笔。更有甚者，还有用尼龙代替传统的动物毛发使用在毛笔上。这些毛笔已不能用传统的三大类来划分它们的性能了，如猪鬃、马鬃、獾毛等远比黄鼠狼的毛要坚硬挺健得多，尼龙笔比传统的狼毫笔更富有弹性，而鸡毛、鸭毛和鹅毛笔则几乎没有弹性，根本不能和羊毫笔相比拟。新材料加工而成的毛笔有时能产生新的特殊效果，但我们也不能为求新而钻牛角尖。因为这些新材料加工成的毛笔，有些能出奇制胜，有些却很难使用。

中国书画用笔，从其制作工艺看，可以称为一种艺术。它不仅讲究制作材料和制作工艺，而且还赋予了毛笔四种不同的品德，即“尖、齐、圆、健”。毛笔的这四德正是衡量其好坏的标准。“尖”即指笔锋应尖利光洁，迎着光看时笔尖处应有一段透光的“亮锋”，它越长越尖越好。“齐”即指新泡开的毛笔的被毛应整齐有序地排列，不能出现参差和弯曲的现象。在未泡开的新笔上也能看出被毛的质量。好的被毛挺直平整，而劣质的被毛则弯曲不齐，长短不一。“圆”即指笔肚要饱满、浑圆，笔尖应正处于笔肚圆周的圆心处。另外从未泡开的新笔上看其外形，由笔尖到笔根的轮廓线一定要流畅、圆润，笔肚子不能凸起。如果笔肚子大了，泡开后就会膨胀臃肿，很难使用。“健”即是指笔的弹性要足。虽然新笔在未泡开之前很难辨别弹性的强弱，但它在使用中却是至关重要的。好的毛笔在笔锋着纸后会产生一定的推力，这种反弹力能使线条富有力度和韧性。不好的笔无弹力，笔锋着纸后会“黏”在纸上，往往很难使用。

现代中国绘画用笔已不局限于传统的毛笔，各种新的笔都被尝试使用，现根据本人在实践中的体会，将各种新型笔简要介绍如下。

1. 水彩笔：水彩笔虽然也是使用羊毫和狼毫制作而成，但它无锋。由于水彩画需要大量的水分，所以水彩笔个个都是“大肚子”。这种“大肚子”的笔如果用中国传统毛笔的评判观点来衡量的话肯定是不合格的，但是在工笔花鸟画中还是可以利用其吸水性强特点来进行烘托点染。

2. 扁头笔：在现代中国绘画中，常常采用西画中常用的扁头笔。在扁头笔的家族中有两种类型，一种是硬头笔，另一种是软头笔。硬头笔有油画笔、日本画笔、刷子等，是用较硬的材料制作而成，如猪鬃、黄鼠狼毛、尼龙等。其中油画笔是用猪鬃制作而成，其笔头硬度有余，柔韧不足，不太适合在较薄的宣纸上描画。日本画笔从外形上看颇似油画笔，但它远比油画笔柔软和有弹性。日本画笔品种齐全，从

大到小有各种型号可供挑选，特别适合在宣纸上使用，但价格昂贵，现有国产品完全可以替代。刷子同样也有许多品种和型号。刷子和画笔的最大区别是：刷子笔体宽阔，笔头短，更适合刷色，不太适合描画；画笔笔体窄，笔头长，宜于描画。另外虽然从使用原料上看，它们都是用硬毫做成，但制作工艺还是有差异：画笔制作精良，刷子则比较粗糙。软头笔有水粉笔、底纹笔等，采用的原料是羊毛，它柔软无弹性，吸水性能强，特别适合于刷色和描画较湿润的物体。其中水粉笔笔短肚小，比硬头笔吸水性强，用它可以一片一片地染色润墨，适合在竖起的画面上如墙壁或画板上描画。还有一种比较实用的底纹笔，它品种多、从小到大有十几个型号可供挑选。底纹笔笔体宽阔，但笔头短小，比较适合用来刷色。

3. 竹笔：竹笔是一种自制的绘画工具，它具有一定的韧性和弹性，又具有较强的硬度，所以能勾能画，能点能刮，在现代中国绘画中有一定的表现力。用竹笔进行书法创作早就有人进行了大量的尝试，它能表现出毛笔线条的各种线型变化，又能创造出毛笔所无法表现的硬度和弹性。虽然它在可变性上无法与毛笔相比，但它确实也有其独特的魅力。用“硬笔”进行绘画古已有之，清朝的高其佩就尝试用手指蘸墨勾画点染，创造了“指画”。竹笔的原料一般选用弹性强的竹枝，用刀削去竹肉，留下有弹性的表皮，根据需要削成各种形状。使用时，可以用它直接蘸色蘸墨刮画勾点，也可以不蘸色、墨，直接在熟纸上刻画，然后上色，制作出许多特殊的肌理效果。

4. 刮刀：油画刮刀有着和竹笔异曲同工的作用，只不过由于其质地和外形的不同，产生的效果也就有所差异。竹笔较硬，它的弹性和韧性都不如刮刀，适合于勾、画、点、线等技法，而刮刀恰好相反，它更适合于体面和形状的表现。

5. 纸笔：纸笔是一种自制的绘画工具，它是用熟宣纸、铜版纸、旧报纸、牛皮纸或其它一些有一定韧性的纸张加工而成。制作时将纸张裁剪成所需长度，用力将其卷成笔状长条，用胶带纸封好，然后用刀把笔头切削成所需形状。纸笔可以蘸色蘸墨，勾勒点染，也可以直接蘸色粉进行干擦。用纸笔干擦色粉，色阶过渡自然，色彩层次丰富，同时还能产生一种茸毛的质感。用纸笔擦画特别适合表现小鸡、小鸟、蜂、蝶等的质感。

6. 蜡笔：蜡笔也是现代中国画中常用的一种工具。中国画色、墨的调和剂是水，它可以使色滋墨华。而因为水与油不相溶，所以中国画忌讳油迹，特别是熟纸和熟绢，一旦粘有油迹就无法使用，实在没有办法时就用滑石粉擦拭，以去除油迹。现代中国画却反其道而行之，利用水遇油相让的原理来进行肌理制作。蜡笔有两种基本类型，一种是有色的，一种是无色的。有色的如油画棒，它色彩丰富，品种齐全；无色的就是透明的蜡烛。蜡笔可以单独使用，也可以和水色配合使用。单独使用时只要用其直接点画即可，配合使用时一般先用蜡笔在宣纸、画绢上勾画，然后再在蜡彩表面上色上墨，这样水遇油迅速避让，就会在画面上留下自然的肌理。

7. 火笔：火笔即电烙铁。电烙铁通电后，其表面温度升高，当高温的铁器着纸时即会烫黄一些纸面，留下道道焦黄痕迹，恰似千年古画，另有一番情趣。使用火笔的关键是对烙铁温度和着纸时间的掌握，温度过高，着纸时间过长，宣纸承受不了高温，就会烤焦烧穿。要熟练掌握火候，就要多加实践，善于总结，只有这样才能应付自如，随心所欲地表现出各种深浅浓淡的线条来。

除了上述这几种常用的笔之外，我们还可以利用各种工具进行作画，如使用丝瓜筋、铁砂纸、纸团等。只要运用得当，就会出现奇特的效果。总之，任何工具都可以进行尝试。

色

在中国远古绘画中，色彩一直扮演着非常重要的角色。唐朝之前，中国绘画几乎都是是有色的，当时绘画的名称不是现在的“中国画”，而是用色彩中的两种颜色名称——丹青为其命名，由此可见色彩在中国绘画中的重要作用。魏晋之际，在色彩的探索、研究和运用上，已相当成熟，并形成了一整套的原则和方法。南齐的谢赫将中国绘画特有的设色规律和用色原则加以总结，在《古画品录》的“六法”中提出了“随类赋彩”的色彩理论。在色彩的运用上，中国绘画和西方绘画走了一条完全不同的道路。中国绘画崇尚人的主观感受，不以客观环境为依据，从来就不重视“光”的作用，更不认为在不同光线条件和空间环境中色彩会有微妙的变化，而是认为世界上所有物体的颜色都是固有的，即使是在漆黑一片的环境中，色彩也是存在的，绘画所表现的是介乎于自然和自我之间的“固有色”。中国绘画注重色彩的象征性和表意性，并以社会规范和固有色的施彩原则进行“随类赋彩”。唐宋之际，中国画的色彩观发生了很大的变化。唐宋之前，色彩是绘画的一个重要表现语言，南朝时期的宗炳在《画山水序》中还强调色彩在表现对象、塑造形体方面的重要性，“画家布色，构兹云岭”，“以形写形，以色貌色”。但是，到了唐朝，这一“以色貌色”的观念发生了彻底的改变。张彦远在《历代名画记》中开始弃色求墨了，他认为“草木敷荣，不待丹绿之采，云雪飘扬，不待铅粉而白”，并由此肯定“运墨而五色具”。这种墨可胜色的理论和实践，最终演化为“意足不求颜色似”的审美追求和批评标准。尽管如此，唐朝时期的绘画还是以工笔重彩为主，仅据《历代名画记》的记载，当时颜料的品种就达72种之多。宋之后，由于大兴水墨写意之风，色彩在画面上逐渐淡化，施彩的原则和方法也发生了改变，只施以一些透明的淡色或少许矿物质颜料，与此同时，颜色品种也在迅速减少。可悲的是，这种状况不但得不到缓解，反而愈演愈烈，据王绎在《写像秘诀》中记载，到元朝时中国绘画的颜料只剩下30多

种。而到了20世纪六七十年代,中国画中常使用的颜色就只有十多种了,难怪有人常常会误认为中国画就是无色的水墨画。

虽然在水墨写意等主流绘画中色彩越用越少,但在工笔花鸟画和民间绘画中,色彩一直处于不可替代的地位。特别是近20多年来,工笔重彩和现代花鸟画的兴起,使人们越来越认识到色彩的重要作用,大家都在尽力挖掘色彩的表现力。正当我们苦于色彩品种稀少、颜色形式单一时,我们的邻国日本,其绘画色彩却越来越丰富,人们不约而同地把目光转到了日本画的颜料上。

现代日本画所使用的颜色品种多、型号全,有数百种之多,其中包括粉状颜料、透明颜料、无机颜料、有机颜料、动物颜料和植物颜料等。现代日本画的颜料共分七大类。

1.天然岩绘具:“绘具”在日本画中的意思是颜色的意思,天然岩绘具就是用天然矿石加工制作成的矿物质颜色,也即我们所说的“石色”。日本的天然岩绘具所采用的原料和我国石色的原料基本一致,无非是朱砂、云母、孔雀石等,在加工程序上也基本相同,但在研磨、水漂等加工工艺上却比较先进,因此它型号多,几乎每个品种从粗到细、从深到浅都有十几种之多。

2.新岩绘具:新岩绘具是一种先用陶瓷釉料烧制成各种彩色的陶瓷颗粒,再经打磨研碎而制成的粉末状绘画颜料。这种颜料虽然是高温窑变、人为加工制作而成,但在色彩的沉着性、稳定性以及色彩的品质和天然矿物质颜色没有多少区别,因此称这种颜色为新岩绘具。这种新型人工生产的颜色在色彩的光洁度上还是比天然矿物质颜料要差,但它品种多,成本低,价格便宜,可以生产出天然矿石所无法生成的许多色相,在某些方面可以取代天然石色,是一种很受欢迎的绘画材料。

3.合成岩绘具:这种颜色是一种以铅类金属经化学作用而成的粉末状颜料。它虽然在外表上颇似天然矿物颜色,但其稳定性不强,色彩也不够沉着。目前品种不多,但价格便宜。

4.水干绘具:这是在日本画中使用的一种专有颜色,是由胡粉(蛤粉)经染色而成。水干颜料呈不透明颗粒状,使用时将颜料放置在调色碟中,加入适量的胶水,用手指研磨均匀后即可作画。

5.化学合成色:这是一种用化学合成的方法生产出来的粉质颜料,颇似我国美术材料商店中所售的各种色粉。这种颜色的稳定性差,较易褪色。

6.金属色:这种颜料实际上就是各种金属自身的色泽,常用的有金、银两种色相。这两种金属具有较强的延展性,可以将其敲打成非常薄的箔,也可以加工成粉,使用时用胶水调和粘贴即可。

7.颜彩:这是一种用锡管装的配制好胶水的颜色,很像我国美术商品店里所售的12支盒装的水彩、水粉和国画色。这种颜色拧开盖子就可以使用,非常方便。

虽然日本绘画颜料品种多、色相全,但其主要颜料还是从中国矿物质颜色发展而成。在传统中国画中,颜色主要分两大类,一类是矿物质颜色,也即我们平时常说的“石色”;另一类是植物质颜色,也即是“水色”。顾名思义,“石色”颜料就是用各种有色矿石或贝类经过筛选、研磨、过滤、水漂、沉淀、加胶(粉状颜料没有加胶工序)制作而成的颜色,如石青、石绿、朱砂、石黄、雄黄、蛤粉等;“水色”则是从各种植物的根茎叶片中提取汁液加工制作而成的颜色,如藤黄、花青、胭脂、曙红等。但是,传统颜料经过长时间的沉寂后,有许多已失传,现有品种不能满足现代工笔花鸟画的需求,所以对新材料的探索研究成了20世纪八九十年代画家的首要任务。可喜的是,我国从20多年前就开始挖掘传统,并花大力气开发研制出许多新品种矿物颜料。苏州姜思序堂颜料厂是一个老字号颜料生产工厂,在颜料品种、型号和数量上都有发展,对中国画颜料的推陈出新作出了不小的贡献,特别是在植物质颜料的制作上,有独到的优点。北京在矿物质颜料的研制开发方面后来居上,他们选用天然稀有矿物质,有些还是宝石级矿石,采用传统工艺和现代科学方法,精心打磨制作。它们品质纯正,色彩沉着稳定,色泽晶莹,永不褪色,其它任何合成颜料都无法取代。北京现有多家颜料生产厂家,它们主要生产矿物质颜料,颜料的品种多、型号齐,有数百种之多。在色彩的品种上主要有石青、石绿、朱砂、石黄、雄黄、赭石、云母、蛤粉等系列。在颜料的型号上按不同色相、明度和颗粒进行编号,分别以5克、10克等不同重量包装成袋装、瓶装等。我国生产的矿物质颜料无论在品种型号还是在物理、化学性能上都与日本的岩绘具没有太大的差异,但在产品的价格上却要便宜得多,它完全可以满足我们的需要。

日前,在我国市场上出售的中国画颜色从原料上分主要有矿物质、植物质和化学合成三种类型;从包装上则可以分为水剂(锡管装)、粉状(袋装或瓶装)和块状(盒装)三种形式。

1.锡管装水剂色:自从大兴水墨写意之风后,中国画的工具材料就逐渐地简单化,特别在颜色和墨上,更是一切为了方便快捷,于是锡管装的水剂颜色和瓶装的墨就大行其道。现在市面上的锡管装颜色主要有12色盒装中国画颜色,它使用原料庞杂,包括了传统矿物质、植物质以及现代化学合成色。这种水剂国画色虽然使用方便,但颜色的质量难以保证,特别是一些不合格产品,色胶比例不匀,开封后挤出的全是浑浊的胶水,待挤到颜色时又全是渣滓,很难使用。所以在使用锡管装颜色时,开封之前最好先用手指来回挤压锡管,让胶水和颜色在里面混合,这样开封后挤出的颜色就没有胶色分离现象了。在使用锡管装颜色时一定要现用现挤,尽快用完,否则干后容易结块,再也无法使用。

2.粉状颜色:粉状颜色一般都是由原材料直接加工制作而成,较少使用化学合成物。它选料讲究,制作精细,颜色品质好,色彩饱和度高。粉状颜色主要取材于各种矿石、贝壳、金属等,基本上属于矿物质颜料。另还有用木材、丝绸等材料经火烧后,取其灰烬进行研磨,加工制作成不同灰黑度的黑色粉状颜料。这种颜色用到画面上后易产生毛茸茸的感觉,可以用它来画蜂、蝶、鸟雀、小鸡、猫、狗等,能表现出特殊的质感效果。

3.块状颜色:块状颜色实际上是粉状颜色的深加工。粉状颜色是一种无胶的半成品,在使用它时一定要调入胶水,而块状颜色是已经加入了胶水的颜色,使用时只要用清水将其浸泡开就可以了。块状颜色不像粉状颜色那样主要是矿物质颜料,它既有矿物质颜料,又有植物质颜料,并且以植物质颜色为主。

中国画颜料的调胶颇有讲究,这是因为胶水是直接将颜色和画面粘结的媒介,胶水用少了容易掉色,用多了又会降低色彩的明度和饱和度,只有恰到好处,才能充分发挥中国画颜色特有的魅力。中国画中所用的胶主要有桃胶和骨胶两类。桃胶

就是桃树伤口流出的液体,这种液体有一定的黏度,干后凝聚成半透明状的晶体。桃胶可以在春天自己到桃林中摘取,市面上也可以买到。骨胶就是用动物骨头的胶脂部分熬制而成,为颗粒状的半透明晶体。由于所取原料不同,所以就有牛胶、鹿胶和一般的猪骨胶等不同的品种。桃胶黏性不如骨胶,因此它不太适合粘合矿物质颜料,骨胶黏性强,无论是在矿物质还是植物质颜料中都可以使用。但是,骨胶易变质,特别是炎热的夏天要现用现化,否则时间长了就会腐败变臭。在中国画颜料中,需要加胶的主要是粉状颜料。粉状颜料加胶主要有两种方法,一种是直接兑胶调和法,另一种是干粉黏附法。

1.直接兑胶法:将粉状颜色倒进调色碟,将胶水直接兑进色粉中,用手指加力揉按成有一定韧性的色团备用(如果少量使用,只需要用笔蘸胶挽和色粉即可),使用时加入少许温水将颜色调和成需要的浓稠度即可。如果调制好的颜色一次不能用完,一定要进行退胶处理,否则的话就会影响到色彩的明度和饱和度。所谓退胶就是用清水将兑过胶的颜料稀释,待其沉淀后倒去颜色上面的清水,这样胶水就会随之被倒去。

2.干粉黏附法:这是一种在画面上直接上胶的方法。上色时,在所需填彩的地方用胶水均匀地刷在画面上,然后用小色筛(颇似中药房中过滤渣滓的药筛)将色粉均匀地撒到画面上,然后用干净的底纹笔轻轻地来回扫几下,这样色粉就会牢固地黏附在画面上。这种黏附法使颜色和胶水无需直接调和,因此能最大限度地保持颜色原有的色泽和光彩,充分发挥色彩的表现力。

矿物质颜色即使加了胶,它在画面上的附着力还是不够,在反复覆盖晕染时还常常会被带起。要使颜色牢固地附着在画面上,可以用胶矾罩盖法加以解决。

矿物质颜色覆盖力强,在使用时一般采用轻色多层、反复罩染的方法,这样染出的颜色厚重沉着,饱和度高,不易出现水迹斑痕等现象。胶矾罩盖法就是在矿物质颜色的上面用胶矾水轻刷,待胶矾水干后就形成了一层保护膜,将颜色牢牢地固定在画面上,这样无论在颜色上进行多少次罩染也不会将底色带起。要注意:覆盖颜色的胶矾液宜淡忌浓,如果浓度过高,干后就会在颜色上形成一层白霜,不仅破坏了画面,降低了色彩的明度,而且还无法补救。用胶矾液在颜色上罩盖的方法古已有之,即“三矾九染”法。

在现代中国工笔花鸟画中,中国画专用颜色无法满足其需要,因此,除了纸张上所不允许的油性颜料外,其余各种颜色都被尝试使用到画面中。最常采用的是市面上出售的各种化学合成色,如水彩色、彩色墨水、丙烯色、水粉色、广告色、金银粉,甚至包括喷漆等。

1.水彩色:水彩色颜色艳丽明亮,色相丰富,透明度高,亲水性、渗透性和润化性都很强,与国画色中的植物质颜色较接近。但它耐久性差,怕光,易褪色,缺少国画色特有的厚重感和沉稳性。由于水彩色是水质颜料,和国画色相比,它的最大缺点就是渗透力太强,尤其是普蓝、群青和紫罗兰等色,在生宣纸上很难控制,即使在熟宣纸上,紫罗兰也有较强的渗透力。水彩色胶轻,因此在托裱时很容易渗化和褪色。解决渗透力强、易褪色的方法就是在水彩色中重新加胶。

2.彩色墨水:彩色墨水虽然不能算是正宗的颜色,但它有时却能创造出一些奇特的效果。与彩色墨水相接近的还有照片用颜色。这些颜色都是化学合成色,它们比水彩色的稳定性还要差得多,浸水后极易渗化褪色。但彩色墨水细腻、润泽、透明,如果充分掌握了它的这些特点,巧妙利用其润化性,还是能创造出独特的效果。但是,这种色彩一定要加胶才能使用,否则在托裱时极易渗化。使用彩色墨水和照片用色的难度颇高,其性能很难掌握,而且颜色的保持时间短,因此能不使用时尽量不使用。

3.丙烯色:丙烯色可用水和油来调和,适应性很强。丙烯色色相丰富,颜色性能稳定,色彩明丽,能厚能薄,可塑性强。它具有水彩色的亲水性,也有一定的渗透润化力,但没有水彩色的透明性和彩色墨水的俗艳。它稳定性强,不易褪色。丙烯色特别适合调水使用,在生宣纸上渗化自然润泽,常常能出现一些奇妙的水迹斑纹。丙烯色使用时宜薄不宜厚,这是因为丙烯色干后会结块成膜,水洗不掉,刀刮不去,很难处理。丙烯色的致命弱点是它不能在熟宣纸上使用。这是因为丙烯色中的化学黏合剂与熟宣纸表面的胶矾体产生化学反应,溶解了熟宣纸表面的胶矾膜,使熟宣纸出现漏矾现象。

4.水粉色:水粉色与上述几种颜色的性能都有所不同,它是化学合成的粉质颜料。水粉色不如水彩、彩色墨水、丙烯等颜色透明,在颜色的明度和饱和度上也要差一些,因此不能用于晕染,只适合于打底、填彩。水粉色覆盖力强,色彩较厚重,具有一定的表现力。但是它的主要成分是粉料,如果不进行加胶处理的话,就会出现脱色现象。锡管装水粉色中已有胶水,但它是化学合成胶,附着力较差。加胶时最好先进行退胶处理(方法与国画粉质颜料退胶一样),将原有化学胶水去掉,然后再加入国画用骨胶,这样就符合国画用色标准了。

5.广告色:广告色和水粉色基本一样,都属于粉质颜料,但它不如水粉色细腻,在国画中一般不使用它,如果要用的话,也要先退胶处理然后再加胶,否则的话根本不能使用。

6.金、银粉:这是一种粉状的颜色。虽名为金、银,但它不是真正的金、银粉,而是一种化学替代品,因此它的稳定性就差,时间长了容易发生氧化而变色。除了这种粉状金、银色外,还有锡管装和瓶装金、银色,以日本进口的质量为好。

7.喷漆:在现代工笔花鸟画中,除了颜色外,还可试用其它各种新型色彩,喷漆就是一个不错的产品。这是一种罐装的喷漆,就像杀虫剂一样,只要拧开盖就可以使用。这种喷漆油漆在商店里有售,有多种颜色可供选择,其中常用的还是金、银色。

纸、绢

中国画的用纸有其特殊的要求,它是中国绘画语言中的一个不可分割的组成部分,可以这么说,中国画是笔、墨、纸的艺术。据史料记载,西汉时期就有了纸,当时生产纸张的主要原料是麻、藤等。西汉时的纸张并没有真正的绘画使用价值,它质粗色黄,只可书写,不宜绘画。隋朝时生产纸张的原料发生了变化,以树皮为主,这样生产出来的“楮纸”虽然还没有用于绘画,但它已有了良好的品质。实际上,当

棉花韧皮用于造纸后，才真正生产出了纸质柔韧、绵软、纤维长、耐磨性强的可用于绘画的“棉纸”。明清时期纸张的原料更加丰富，但主要以青檀树皮为主，生产的“宣纸”柔韧轻薄，承色接水性好，成了中国绘画的主要用纸。纵观中国画发展的历史，我们不难发现：一种新的物质材料的产生，必将导致一次新的艺术革命。水墨写意画能在宋朝产生，除了一些社会的和历史的原因外，它与造纸技术的发展也有非常密切的关系，如果没有那些纸质绵软柔韧，能产生水墨滋润效果的“棉纸”、“玉版纸”的话，那么水墨写意画也就无从产生。

现代工业技术发达，各种性能、质地的纸张数不胜数，但是，中国画要想保持住其特有的民族个性，只有利用中国特有的宣纸和画绢。中国画的用纸、画绢品种很多，性能各异，只有充分了解了它们的品质特性，才能驾驭自如，得心应手。

1. 画绢：丝织品作为绘画的载体，在我国绘画上出现得最早，使用得最广，持续使用的时间最长。现存最早的绘画《人物龙凤帛画》就是绘制在帛上。丝织品开始作为绘画的载体时，采用的是未经加工的生绢。我们从汉代出土的帛画上可以清楚地看出，当时的表现手法还较粗劣，在设色上以轻施薄染为主，对画绢吸水渗透润化的现象仍无法解决，所以当时的绘画就粗犷简约。到晋时绘画风格已由“古画皆略”发展成精微细密，因此对绘画载体就提出了新要求。当时采用胶液、明矾、米浆等对生绢进行再加工，这就是缣绢。缣绢比生绢细密，所以能画出细腻流畅的线条和变化丰富的色韵墨彩。顾恺之那细如游丝的线条只有在这种缣绢上才能表现出来。唐人为了能精细刻画和细腻晕染，“至吴生（吴道子）、周昉、韩干，后来皆以熟汤半熟，入粉随如银板，故人物精彩入笔”（米芾《画史》）。经过这种加工的熟绢表面光滑细洁、温润柔软而有一定的厚度，特别适合精勾细染。宋人画风更加细密，因此对画绢就有进一步的要求，人们在唐人制作熟绢的基础上又多了加糙、加捶、研蜡和上浆等工序，制造出了丝纹细密、光滑柔韧的熟绢。据《芥子园画传·青在堂画学浅说》中记载：“宋有院绢，匀净厚密，有独绫绢，细密如纸，宽至七八尺。”由此可见，宋代画绢无论在品种上还是在质量上都出类拔萃。

画绢是中国早期绘画的主要载体，即使是今天，它也是我们常用的好材料。绢分熟绢和生绢两种，生绢是一种未经加工的绢。这种绢的丝面而粗疏，经纬线密度低，纤维之间的空隙大，因此透色，不容易留住色、墨。这种粗圆疏漏的绢很容易使墨、色到处润化，很难控制。熟绢就是将生绢的经纬绢丝捶平，使其纤维变扁，减少它们之间的空隙，再在捶压加工过的生绢上刷上胶矾液，以填补空隙，使它更加平整紧密。现在市场上所出售的绢基本上都是经加工制作过的熟绢，买回即可使用。绢的质量以织丝的密度为标准，细密均匀者为上品。以前的绢按纤维的密度、丝的质量和纺织的均匀程度分等级：最上品者为彩边绢，这种绢在绢边上织上红绿相间的彩线；次者为红边绢；下品者为白边绢。可惜现在已无此标记，只能靠自己鉴别了。

现代纺织品的品种很多，有许多品种都可以用来绘画，特别是一些轻薄柔软，质地优良的化纤织物，无论从外形、手感和纤维密度上都可以与绢相比美。这些化纤织物不仅品种丰富，而且在质量上也符合中国画的要求，现在市面上就有很多仿绫绢的化纤织物，其质量和效果一点也不比丝织品差。使用新的纺织品时常会出现一种新的画面效果，只有不断尝试探索，才能开创新天地。

2. 纸：宣纸是我国特有的绘画和书法载体，它的历史悠久。虽然史书上一直认为，汉代的蔡伦发明了造纸术，但现今的考古发现将造纸的历史往前推了数百年。原始纸张的质地非常粗劣，使用的原料一般都是以麻、藤等为主，直到魏晋南北朝时，还基本以麻布、麻鞋、鱼网等废料经过再加工生产纸张。因为原料和制作工艺的限制，当时的纸张纤维粗、纸质厚、色黄，还不能作为绘画的载体，所以当时的绘画都是描画在丝织品上。这种以麻、藤为原料的纸张直到隋朝时才被以树皮为原料的纸张取代。由麻料发展成树皮原料是造纸技术的一次革命，它标志着一套比较完整的造纸工艺流程已初步形成。宣纸发展到唐代，虽然还较粗糙，厚薄不均，但它已采用流水漂白法将纸张上的黄色素褪掉，纸张洁白，已具备了作为绘画载体的必要条件。唐代张彦远在《历代名画记》中写道：“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之以备摹写。”唐代纸张多数宜书宜画，但它一般以书写为主，绘画的主要载体还是丝织品，偶尔也有人尝试使用纸张进行绘画。现传唐代《五牛图》就是描画在白麻纸上的作品。宋代造纸技术基本上还是沿用唐朝旧法，没有太大的进步，所以唐代遗留下来的澄心纸在宋代非常珍贵，以至于几乎和黄金等价。虽然宋代文人墨客喜欢在宣纸上游戏笔墨，但宋代绘画载体基本上还是保持唐朝旧习，以丝织品为主，纸张主要是用来书写。宣纸真正被广泛应用到绘画中是在元朝，这与当时所流行的文人画风气紧密相连。

中国画用纸品种很多：从纸的性能上分，有熟纸、生纸、半熟纸；从品种上分，有净皮单宣、净皮夹宣、净皮龟纹宣、净皮煮捶宣、夹江宣、雅纸、连史纸、皮纸等。另外还有各种撒金、撒银纸。不同的原料、不同的制作工艺和不同的产地都产生了性能各异的纸张，使用时可以根据习惯和需要，选择不同的纸张。安徽生产的宣纸，主要以青檀树皮和沙田稻草为原料，檀树皮和稻草的比例不同，生产出来的宣纸质量和性能也就相异。现在市场上出售的宣纸，大部分是以稻草为主料，青檀树皮为辅料生产而成，它成本低，价钱便宜，当然质量也就难以保证。当然，并不是青檀树皮的比例越高，纸的质量就越好，如果全部用檀树皮生产宣纸的话，纸张反而无韧性弹力，拉力差，很容易破碎。除了青檀树皮和稻草外，另外还有许多用其它原料生产出来的宣纸，如皮纸用桑树皮为原料，夹江纸以竹子为原料，而龙须雅纸则用龙须草为主料制作而成。

画工笔花鸟画的纸张要轻薄细润，既富有弹性又要有韧性，更不能漏矾，特别是现代注重肌理制作的工笔花鸟画，对纸张就有更高的要求。市面上很少有符合要求的纸张可买，只有自己动手加工制作，才能称心如意。现将几种纸张加工制作方法简述如下：

①熟宣纸：熟宣纸是生宣纸的深加工产品，它是在生宣纸上加刷胶矾剂而制成的。熟宣纸加工方便，制作简单，容易掌握。制作熟宣纸的关键是胶矾剂的配制，胶水的不同黏性、胶矾的不同比例都会直接影响到制作的效果。胶既可以用骨胶，也可以用桃胶。矾就是明矾，宜采用食用明矾，它纯度高、无杂质、透明性好。胶矾的比例至关重要，胶重矾轻，纸不易做熟，会出现漏矾现象，经不起多次晕染；胶轻矾重，纸脆无韧性，易破碎，不能皱折，不仅影响纸张寿命，也不好使用。胶和矾的比例要根据绘画要求、纸张质量而定，并无绝对的标准。

制作熟宣纸之前应先将领化开。桃胶比较容易溶化，只要用温水慢慢浸泡，它

就会溶成浓稠的胶黏液。骨胶是一粒粒呈半透明状的颗粒晶体，它坚硬结实，可以将其放入容器中兑以适量的清水，放到微波炉中加热溶化。骨胶溶化后，在其表面常常会漂浮着一层白色的泡沫，这些泡沫实际上就是骨胶的杂质，应将其倾倒掉。明矾可以直接放入胶液中，也可以溶化后兑入胶液中使用。制作熟宣纸的传统方法是直接用这种胶矾合剂刷生宣纸，但这种方法需要使用大量的明矾，而且掌握不好极易出现漏矾现象。苏州有人将松香溶解后加入到胶矾剂中，使明矾的使用量一下子减少了三分之二，这不仅大大地减少了成本，而且还提高了纸的品质，使纸张轻柔润泽。现在安徽许多宣纸厂就是采用这种加松香的配方制作熟宣纸，产生了显著的经济效益。

胶矾剂配制好后就可以加工熟宣纸了。在制作熟宣纸时应选择较好的生宣纸，千万不要因为熟宣纸不需要考虑渗透、润化效果而忽视它的质量。这是因为好纸韧性强，纤维长，有一定的拉力，这样可以增强纸的耐磨性，便于反复绘制。制作时将生宣纸平铺在画毡上，用大号底纹笔蘸胶矾液从纸张的一面均匀地向另一面一笔一笔地刷。注意：千万不要将生宣纸直接放置在没有画毡的桌面或旧报纸上，否则胶矾液中的胶水会把它们黏合在一起，时间一长就很难取下。刷完胶矾液后应检查一下是否已将生宣纸做熟，方法是：在刷过胶矾液的纸面上滴上一滴水，看水珠能否保持形状。纸若做熟，水珠就不会渗透润化，并能保持形状；如果水珠慢慢消失了的话，就说明纸还未完全做熟，需要再刷胶矾液。

②半熟纸：半熟纸既不像熟宣纸那样“滴水不漏”，也不像生宣纸那样渗透润化，它既具有熟宣纸易于控制的品质，又有生宣纸的润泽效果，在性能上介乎两者之间。传统的半熟纸是采用“拉浆”的方法制作而成。所谓“拉浆”法就是将生豆浆煮熟晾凉，让其沉淀，取上面的清浆水刷生宣纸，干后即成半熟纸。现在可以用许多方法将生宣纸制作成半熟纸，如稀糯米糊、米汤、胶水、蛋清等都可以制作成性能各异、效果悬殊的半熟纸。

③撒金、撒银纸：虽然市场上有许多撒金、撒银纸出售，但其质量、性能都不一定符合要求。特别是金箔、银箔的多寡、疏密、方向、形状都不一定与作品的要求相一致。有时需要在画面上进行特殊的加工处理，以产生特定的肌理效果，增强感染力。自制撒金、撒银纸就可以解决很多的问题。制作时，先将生宣纸或熟宣纸平铺在画案上，用底纹笔蘸胶水（桃胶、骨胶、化学合成胶均可，以骨胶为好）刷在纸面上（生宣纸刷胶后就会变成半熟纸，如果胶液中加入明矾和松香，就可以在制作撒金、撒银纸的同时将生宣纸做熟），趁湿根据需要或疏或密、或多或少地撒上金、银箔片，然后用一张牛皮纸覆盖在上面，用鬃刷平刷、扑打牛皮纸，让金、银箔片牢固地粘贴在宣纸上。鬃刷刷完后揭开牛皮纸，让纸张晾干即可。

制作撒金、撒银纸时如果用手撒金、银箔的话，不太容易均匀，极易结块成团，我们可以制作一些小工具来解决这一问题。用硬卡纸卷一个圆筒，将圆筒的一头用纸封住，然后在封纸上戳几个大大小小的孔，将金、银箔放入圆筒中，根据需要在纸上抛撒，这样疏密大小就可以随意调解。在制作撒金、撒银纸时，还可以根据需要将其制作成各种有色纸，方法很简单，只要在胶水中调入所需颜色即可。

墨

自从文人画兴起之后，墨在中国画中就具有了特殊的意义，它已不仅仅是塑造形象的工具，还具有了许多精神的内涵。虽然工笔花鸟画主要以颜色为主，但对墨色品质的要求同样很高。

中国画用墨主要有两大类，即松烟墨和油烟墨。松烟墨的取材主要是松树的烟灰，它灰暗、无光，墨色呈乌黑色，色阶层次差，作画时宜浓不宜淡，淡则无神。虽然松烟墨黯暗无光，但它给人以一种特殊的毛茸茸的感觉，用它来染蝶翅鸟羽、须眉毛发，能表现出一定的质感。油烟墨主要取材于油脂的烟灰，它色阶层次丰富，浓淡皆宜，所谓“墨分五彩”的墨就是指这种油烟墨。油烟墨有光泽，适合表现各种事物。它用途广泛，是中国画中的常用墨。还有一种漆烟墨，它主要取材于油漆的烟灰，同属于油烟类。漆烟墨比油烟墨层次少，墨色变化小，但浓度深，常用于点眼睛等特殊部位。传统的墨是将各种不同质地的烟灰加入珍珠粉、麝香等配料，和上等糯米一起锤炼加工，最后制作成墨块。使用时要在砚台上研磨出墨汁才行。现在市场上有“一得阁”、“曹素功”和“中华墨汁”等现成的墨汁出售，它们都是适应性广的油烟墨。这种墨汁虽然使用方便，但不如墨块研磨的墨汁细腻，使用时最好再将其倒入砚台中用墨块重研一下，这样不仅使墨汁中的胶液得以重新调和，同时也使墨汁更加润泽，便于晕染。

第二章 特技与肌理

图1 直印法·网状肌理



图1 直印法·网状肌理

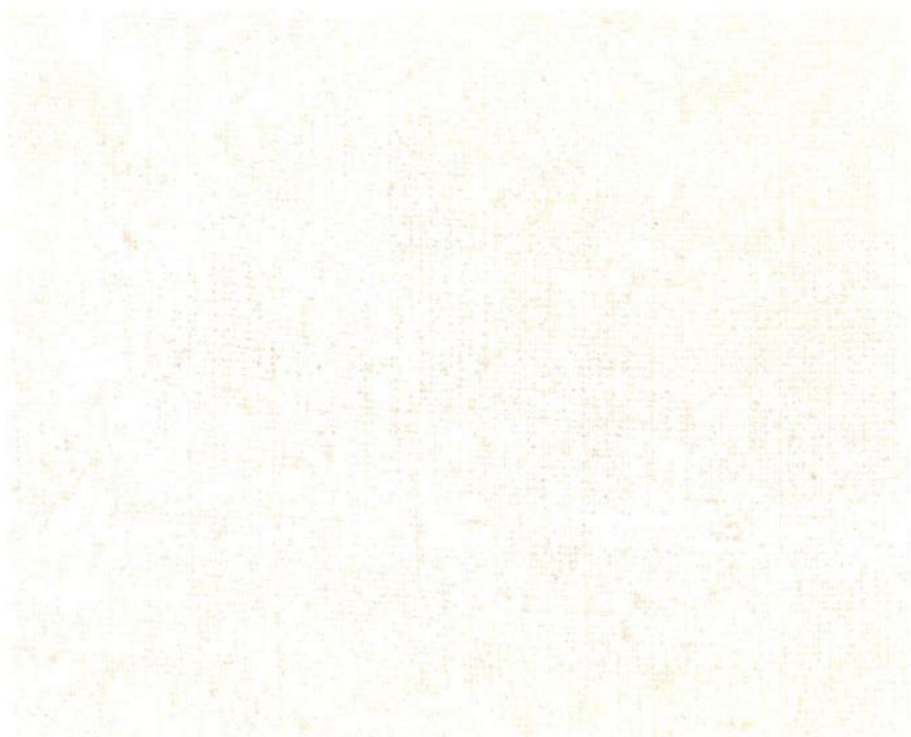


图2 直印法·点状肌理

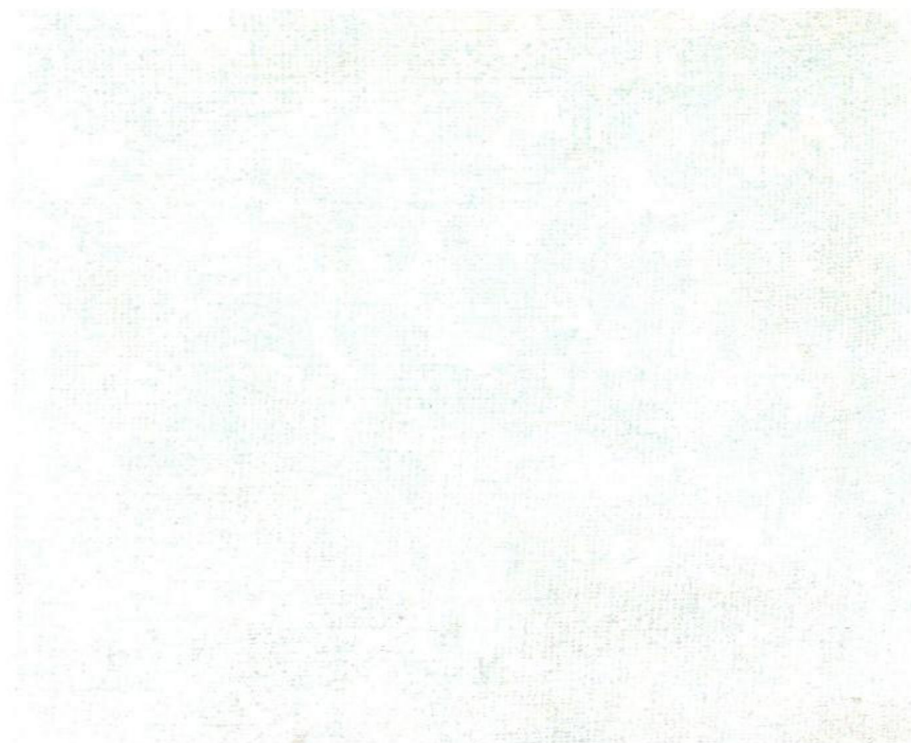


图3 直印法·点状肌理

拓印法

拓印法在中国画特殊表现技法中占有重要的地位，它表现性强、适应性广，无论是运用在人物、山水还是花鸟画中，都能发挥出独特的艺术魅力，因此受到许多画家的青睐。自然界中的许多肌理，如果单纯靠画笔按传统形式进行描绘的话，很难表现出它们的神韵，而拓印法是一种既能生动地反映物体的自然美，又不失绘画性的一种两全其美的表现形式。早在清朝时，画家们就尝试将拓印的方法运用到绘画中，至今我们还常常能欣赏到一些巧妙地利用青铜器、陶器等器物上的纹理拓印出肌理，然后在肌理上添枝加叶而完成的作品。这表明了中国画家们早就意识到可以利用物体的自然肌理变化来丰富中国画的形式语言。拓印法所形成的奇特效果远非手绘所能及，它不仅能丰富绘画语言，还能创造出神奇的非人为的自然意境。

拓印法是受到碑刻拓印和水印木刻的启示而发展起来的特殊技法，是将自然肌理和人工肌理进行加工制作后拓印下来的一种方法。虽然拓印法所使用的拓印媒介物不外乎实物和制版两大类，但在拓印时通过变换不同的手法却能创造出千变万化的肌理效果来。拓印法具有较大的可塑性，它形式多样，手法独特，在形式上有直印法、水印法、压印法、滚印法、刻印法、喷印法等等，在表现手法上有正拓法和负拓法等。拓印法虽然已经在传统技法上进行了彻底的变革，但任何一种技法形式都不是一成不变的，只要在实践中不断留意总结，总会创造出新的技法和形式。

一、直印法

直印法就是将那些抽象的肌理直接拓印下来的一种方法，它都是选择那些表面纹理变化丰富的物体，一般不对拓印媒介物进行再加工制作，而是直接利用媒介物表面的纹理来丰富绘画语言，帮助塑造形体。直印法由于不需进行再加工，因此制作简单，操作方便，只要选择到合适的实物纹理就可以进行拓印。它适应性广，表现力强，可以将一些无法用画笔表现的纹理表现出来，能起到事半功倍的效果。直印法所选择的媒介物必须具备下列几点要素：

1. 媒介物表面的肌理一定要清晰可辨并具有凹凸感，其纹理的组织、交叉要具有一定的美感。
2. 为便于拓印，媒介物表面一定要较平整，过于粗糙不利于印制。
3. 不同质地的媒介物表面会形成不同的组织纹理，要选择那些能够帮助塑造形体、表现形象的肌理进行拓印，切不可为了单纯的肌理而拓印。

例一：网状肌理（图1）

工具材料：

水彩纸、大号底纹笔、国画三青色、夹江生宣纸、旧报纸。

制作过程：

1. 选择一张稍大于画稿的水彩纸，正面（有网状肌理的一面）朝上平铺于画案上，用镇纸将水彩纸压住。
2. 用底纹笔蘸色平刷于水彩纸上，在刷色时力图使色彩水分均匀。
3. 将生宣纸正面对准水彩纸平覆其上，再用旧报纸盖上，然后用双手从中间向四边排印（也可以用鬃刷、底纹笔刷印）。
4. 待普遍印制一遍之后，揭开画稿即成。

注意：在印制时画稿和底版之间往往会产生很多“气孔”，不能完全接触，这些“气孔”在印制完成后会形成许多白色斑纹，因此在印制时视是否需要将这些“气孔”里的“气”体排出而定。如果需要排出的话，可用针将“气孔”刺破或用手挤压“气”泡将“气”排出，这样画稿就可以和底版紧密结合。但有“气”泡也不完全是坏事，它有时恰恰能使画面出现意想不到的肌理效果。

例二：点状肌理（图2、图3）

工具材料：

纤维板、喷壶、大号底纹笔、混合国画色、夹江生宣纸、旧报纸。

制作过程：

1. 将纤维板粗糙的一面朝上平放于画案之上，用喷壶将纤维板喷湿，同时将生宣纸也喷湿。喷生宣纸时注意水分一定要均匀，最好不要将喷壶直接对着它喷水，否则很容易将大水珠滴落到上面，在纸上形成大块水迹，这样在拓印时由于水分分布不均匀就很容易将肌理“印花”。最好将喷壶对准画面上方的空间喷射，让水雾自然飘落到生宣纸上，使其均匀地受潮。
2. 将喷湿的生宣纸对折后放到一边备用（夏天“气温高，水分容易被蒸发，可在喷湿后用旧报纸将其盖住）。用大号底纹笔蘸色平刷在纤维板上，水、色要均匀。
3. 刷完颜色之后，将生宣纸正面覆盖在纤维板上，盖上旧报纸，用镇纸压住画稿的一边，用手（或鬃刷）从画稿的中间部位向四周用力排印。印制一遍之后将镇纸移至画稿的另一边，用手同样排印一遍。
4. 待普遍印制一遍之后就可以揭起部分画稿（注意不能移动）检查印制效果，如果效果不理想，可以在需要的部位补刷颜色再进行印制，直至达到理想的效果。（图2）

为了使肌理更加丰富，可以重复多次印制。重印时不需完全对准（最好前后错开），另外还可以根据需要用不同的颜色进行多次重复印制，力求色彩变化丰富。（图3）

例三：碎条纹肌理（图4、图5）

工具材料：

三合板、夹江生宣纸、底纹笔、混合国画色、旧报纸。

制作过程：

1. 选择一块表面纹理较清晰的三合板平铺于画案之上，均匀地刷上颜色。
2. 将生宣纸（无需喷湿）覆于底版上，盖上旧报纸，用手或鬃刷从中间向四周排印一遍即可。（图4）

为了使肌理的变化更加丰富多彩，在印制时可以有意识地使覆于底版上的画稿产生褶皱，这样在印制过程中就会自然地形成波浪状肌理。（图5）

二、实物拓印法

实物拓印法是利用自然界物体表面的自然肌理进行加工制作后拓印的一种方法，它既可以只拓印物体的抽象肌理变化（图7、图8），也可以表现物体的具体形象（图6）。它和直印法的不同之处在于：直印法不对物体表面肌理进行加工，只注重物体表面的抽象肌理，实物拓印法则往往对物体加工制作后再进行拓印。

实物拓印法由于是在实物上直接进行拓印，拓印媒介物往往比较粗糙，版面凹凸不平，因此就需要用力进行压印。在压印时要特别注意：

1. 压印的工具最好是手掌，因为手掌可以直接感受到底版的起伏，压印中容易掌握力度。
2. 生宣纸在经水后很容易破损，因此要特别小心。不同的纸张其抗破性能也不同。安徽净皮宣纸的渗化效果好，但纸质纤维短，不太适合在凹凸起伏较大的实物上进行拓印；四川的夹江宣纸又较安徽宣纸纤维短，因此更不适合进行拓印；高丽纸纸质厚、纤维长，抗破性强，但吸水性差，只有一些较薄的高丽纸比较适合用来拓印；皮纸和麻纸纸质纤维长、不易撕破，可以进行反复的拓印制作。在拓印之前，首先要考虑的是作品对纸质的要求，可以根据不同的需求而选择不同的纸张。

例一：树叶（图6）

工具材料：

铅画纸（或较厚的纸板）、树叶、电熨斗、白乳胶、底纹笔、净皮生宣、旧报纸、混合国画色、镇纸。

制作过程：

1. 将铅画纸揉皱，用力加压使之形成褶皱后展平（参阅第6页之“折版法”）。
2. 取合适的树叶平铺在旧报纸上，用电熨斗将其烫干熨平，用白乳胶将它粘贴在底版上，再用电熨斗熨烫，使其平整，这样一张实物拓印的底版就加工制作完成了。
3. 将生宣纸平铺在底版上，上方用镇纸压住，以防止在拓印过程中移位。画稿定位后，从下方掀起纸张，在底版上刷色。
4. 用底纹笔轻轻地刷上国画色（曙红加墨）。由于树叶上有茸毛，不易黏附颜色，所以在拓印前要多刷几遍，让底版吃透水分，这样在拓印时才不至于色少了印不出来。在正式拓印时注意颜色中的水分不要太多，这样才能拓印出叶脉清晰的纹理。
5. 趁湿将生宣纸覆到底版上，一边用手掌轻轻加压，一边从背面观察效果。如果纹理不够清晰，可以掀起画面的一角，在底版上补刷颜色后再次进行拓印。

例二：抽象草纹肌理（图7）

工具材料：

草坪草、三合板、夹江生宣纸、底纹笔、混合国画色。

制作过程：

1. 将三合板平放在画案之上，用直印法拓印下一些碎条纹肌理。
2. 用刀割一些草坪草，将它们蘸上颜色后放在已印有碎条纹肌理的画稿上，用双手在草的上面进行加压，让草上的颜色印制到画稿上。
3. 反复多次地压印，直至满意为止。此图是用多重叠加的印制法印制而成的，它的优点是肌理层次丰富，变化多样，具有较强的实用性和自然的艺术感染力。

例三：线纹肌理（图8）

工具材料：

草坪草、旧报纸、电熨斗、喷笔、夹江生宣纸、多种国画色。

制作过程：

1. 把旧报纸铺在画案上，将草按照需要疏密有致地摆放在旧报纸上。
2. 在草上覆盖另一张旧报纸，用电熨斗在上面熨烫，使青草干瘪平整，以方便后期的肌理制作。
3. 揭开覆盖在青草上的旧报纸，用喷笔对准青草喷上一种需要的颜色（本图是用牙刷蘸色泼洒上去的）。
4. 迅速将生宣纸覆盖到草上，用手掌在生宣纸上加压印制。
5. 揭开画稿，喷上另一种颜色压印，如此反复多次，直至达到理想的效果。

注意：

- ① 为了形成草色苍茫的效果，在溅色时切不可将色彩颗粒溅得太细。如果用喷笔的话，可以将喷嘴孔调得大些，这样色彩颗粒就会粗些。
- ② 重复压印时无需完全对准，这样肌理层次会更加丰富。
- ③ 可用多种相近或对比色进行多次溅色，这样压印出来的肌理色彩变化丰富。

例四：乱草纹肌理（图9）

工具材料：

草坪草、旧报纸、电熨斗、滚筒、夹江生宣纸、小号鬃刷、混合国画色、镇纸。

制作过程：

1. 将青草按构思铺在旧报纸上并用电熨斗熨烫，使其干瘪平整。
2. 将生宣纸覆盖在青草上，用镇纸压住画稿的一边，使其固定。
3. 用小号鬃刷蘸色刷到滚筒上面，注意颜色中的水分宜少不宜多。
4. 用滚筒沿着画稿的一边向另一边推压印制，注意用力要均匀，方向要一致，切不可轻重无度，否则不但很难印制出理想的肌理，有时还会将画稿压破。



图4 直印法·碎条纹肌理



图5 直印法·碎条纹肌理



图6 实物拓印法·树叶

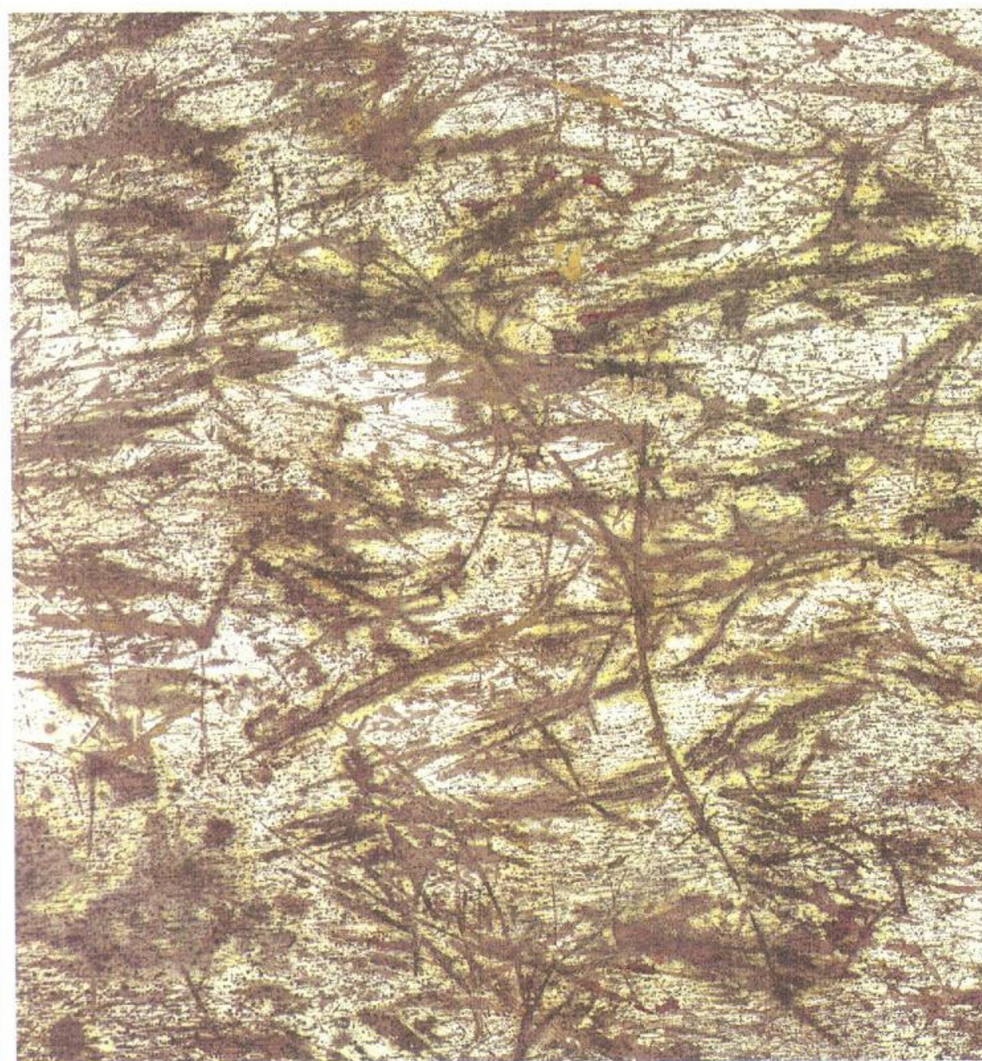


图7 实物拓印法·抽象草纹肌理

5. 如此反复多次压印，直至达到理想的效果。

三、制版拓印法

制版拓印法是对各种自然的和人工的物体进行再加工，制作出各种人工肌理后再进行拓印的一种方法。这种方法主观能动性较强，适应面广，可以根据创作的需要制作出不同的肌理效果，具有生动的表现力和迷人的艺术魅力。

(一) 刻版法

刻版法就是用硬性工具（刀、笔等）在底版上刻画并进行拓印的一种方法。中国画历来以其独特的软性工具——毛笔来表现对象。清朝虽有画家高其佩以指代笔，但仅局限在写意花鸟画中，真正用硬笔者鲜矣！现代中国画的发展对工具材料提出了新的要求，工具材料的变革也给中国画带来了全新的面貌，创造出新的意境。现代工艺技术日新月异的发展充实了中国画的表现形式，使它不再局限于传统的笔墨概念，毛笔（软笔）也不再是中国画的唯一表现工具。许多硬笔如铅笔、油画棒、竹笔等都成了中国画的常用工具。甚至连电烙铁等电工器材也成了国画的秘密武器。国画中的刻版法不同于版画的刻版法，它的目的仅在于破坏拓印媒介物原有的表面质地并形成人为的肌理。这种方法简单易行，它既可以对自然肌理进行重新组合，又可以按照主观意图创造出新的肌理。刻版是一种非常实用的技法，在创作中运用得当可以表现出出乎意料的效果。

例一：细线条刻画肌理（图10）

工具材料：

圆珠笔、卡纸、毛毡、底纹笔、夹江生宣纸、旧报纸、国画色。

制作过程：

1. 在垫有毛毡的画案上用圆珠笔在卡纸上按一定的方向用力划刻，注意一定要将线条划凹下去（毛毡较软，用圆珠笔较容易将卡纸划刻出一条条凹槽）。
2. 将卡纸翻转过来，此时它呈现出一条条凸起的细线，拓印时就是将卡纸反面的这些凸线印制下来。
3. 在底版上刷上所需颜色，然后将生宣纸迅速覆盖上去。
4. 在生宣纸上盖上旧报纸，用鬃刷均匀地刷一遍，刷完后揭开画稿即成。

例二：粗线条刻画肌理（图11）

工具材料：

裁纸刀或其它较薄的刀片、卡纸、底纹笔、夹江生宣纸、旧报纸、国画色。

制作过程：

1. 用刀片在卡纸上横划，注意刀锋入纸的角度。千万不能用刀刃向下直划，不然的话就有可能割透纸张。横划的目的就是破坏纸张表面原有的质地，使被划处起毛并凸起，使它能更好地吸色。这样就制成了一块拓印版。
2. 用底纹笔蘸色在底版被划的一面刷上颜色，将生宣纸迅速覆盖到底版上。
3. 在画稿上覆上旧报纸，然后用鬃刷均匀刷一遍，待印制完成后揭开即可。

(二) 折版法

折版法是一种结合中国画的表现规律，吸收纸版画的某些技巧，利用各种不同的纸版媒介物，如铅画纸、牛皮纸、白卡纸、吹塑纸等进行搓揉挤压，使之形成褶皱纹理并将这种肌理拓印下来的一种技法。折版法有较强的表现力，只要构思巧妙，使用得当，就能表现出奇妙的效果。

折版法成功的基础是制版，制版的关键就是折版时要用力，使其纹理清晰。在折版时可以根据不同的需要将褶皱纹理加工形成大、小、碎不等的肌理变化。制作大纹理要用折的方法，即将纸先折叠然后再挤压；制作小纹理要用抓的方法，即将纸分成几个点，用手抓住折叠挤压直至压成团；制作碎纹理则要用搓揉的方法。不同的折叠法能形成不同的纹理，不同的纸质也会出现不同的肌理变化。如粉画纸（金刚砂）坚硬挺刮，其纹理自然挺健，呈龟裂状（图12）；铅画纸纸质较软，其纹理较柔和，呈乱草状（图13）……如此种种需要在实践中不断探索，充分了解不同纸张的性能，因质而制，才能随心所欲地创造出理想的肌理变化来。

例一：龟裂纹肌理（图12）

工具材料：

粉画纸（零号金刚砂）、夹江生宣纸、底纹笔、旧报纸、混合国画色。

制作过程：

1. 将粉画纸折叠挤压，使其形成褶皱纹理，然后展平。由于粉画纸较厚，尤其是它上面还有一层厚厚的细砂，因此一定要用力加压才行。在折叠时特别要小心保护自己的手，因为粉画纸上的砂粒很容易磨破皮肤。
2. 用较重的石块在折叠后的粉画纸上来回用力摩擦，让粉画纸上经折叠后留下的折纹在石块的摩擦下更加清晰。
3. 用底纹笔蘸色刷在粉画纸上。粉画纸上的砂砾颗粒粗，不易粘连水色，国画色、墨较难刷上，因此需耐心多刷，直至达到满意的效果。
4. 将生宣纸覆盖在底版之上，盖上旧报纸，用手掌轻轻加压。
5. 由于这是抽象的龟裂纹肌理，没有形象的限制，因此可以使用多重错位拓印的方法，力图使肌理变化更加丰富。此图例就是使用了多重错位拓印的技巧。

例二：乱草纹肌理（图13）

工具材料：

铅画纸、夹江生宣纸、底纹笔、旧报纸、螺青色、鬃刷。

制作过程：

1. 将铅画纸捏成团，用力挤压，使其褶皱纹理更加清晰。
2. 将纸团轻轻地展开理平，平铺在画案上备用。
3. 用底纹笔饱蘸螺青色刷在铅画纸上，让底版充分吃透色、墨。在刷色时要注意尽量不要将颜色刷到凹陷处，否则很难拓印出纹理清晰的肌理。
4. 将画稿覆盖到底版上，用鬃刷在画稿反面刷印。在印制时可以不断地揭开画

稿观察肌理效果,如果纹理不清晰的话,可以在底版上再刷色印制,直到满意为止。

(三) 做版法

做版法就是利用不同质地、性能、硬度的纸板制作出多种肌理,然后再按构思将它们剪成所需要的图形,用白乳胶拼贴在底版上,最后再将它拓印下来。做版拓印法既可以拓印多样抽象肌理,也可以拓印出较完整的具象画面。它具有独特的表现力和极强的实用性,不仅可以利用不同材质、不同肌理来丰富画面,表现出非人工的自然魅力,同时还可以一版多用,多次复制。但做版拓印法不是日的,更不能用它独立地表现对象,否则就失去了作为中国画技法意义,而变成纸版画了。

底版虽然可以反复使用,但由于它是用纸质材料制作而成,长期浸水后很快就不能再用。要想让底版重复使用,可以在它上面刷漆,这样待干透后它就会变得非常坚硬结实,水分就不容易浸入底版,可以反复多次使用。

例一:向日葵(图14)

工具材料:

纸板或三合板、绘图纸或卡纸、一号金刚砂、铅笔、剪刀、胶水、底纹笔、净皮生宣、旧报纸、混合国画色。

制作过程:

1. 画版:用铅笔按照构思在硬卡纸上画出向日葵的叶片和花瓣,用剪刀沿着铅笔线剪下卡纸。用同样的方法在一号金刚砂上剪下向日葵的枝干、花头等部位。

2. 制版:将叶片、花瓣折叠揉皱。枝干、花头等部分无需折叠,只需利用金刚砂固有的颗粒就可以制作出向日葵所特有的茸毛。

3. 贴版:按向日葵的结构将叶片、花瓣、枝干等用胶水贴到纸板或三合板上。

4. 拓印:

①选一张较厚的生宣纸平铺于底版之上,上边用镇纸压住画稿,以免在拓印过程中错位。用喷壶将生宣纸喷湿,再在上面盖上一张旧报纸,同样用镇纸压住。

②掀开生宣纸的一边,用底纹笔蘸色在纸版上轻轻刷上颜色。此图是一幅有形象的较完整的画面,它不像那些抽象的肌理无需考虑形象关系,所以在刷色时就要注意画面的虚实和色彩关系,力图表现出最完美的画面效果。

③上完色后轻轻地盖上画纸,用鬃刷在旧报纸上来回刷印。

④以同样的方法反复拓印,直至达到理想的效果。

5. 背景:用底纹笔蘸土黄色在画面上干擦,使其出现枯涩的横线,创造一个悠远的古旧感。再在画面上用土黄色普遍通刷一遍,将其统一在一种黄色的基调中,趁湿用白云笔蘸石绿色洒在土黄色上,让色点渗透润化,形成淡淡的绿色点。

四、负拓法

以上所介绍的拓印方法基本都是正拓法,也即将色、墨直接刷在拓印媒介物上进行拓印的方法。其实,在运用正拓法的同时还可以使用负拓法进行拓印。

所谓负拓法,顾名思义,就是像照相机负片一样,画面主体肌理是白色的,而背景却是深色的。负拓法不像正拓法那样,在所拓印的媒介物上直接刷色上墨,而是在拓印媒介物上刷上一层无色透明的阻色剂,然后将这种阻色剂拓印到生宣纸上,待干透后再刷色上墨。凡是被拓印上阻色剂的地方都被部分做熟,而没有拓印上阻色剂的地方仍然是生宣纸。由于生、熟宣纸的吸水透色性能各异,凡被做熟的部分不易吸水透色,而生宣纸部分却将色墨全部吃进纸中,因此就留下了反差明显的黑(色)白关系,这样在画面的反面就形成了变化丰富的白色肌理。

例一:树叶(图15)

工具材料:

阻色剂、糨糊、净皮薄生宣、铅画纸、树叶、白乳胶、电熨斗、电吹风、镇纸。

制作过程:

1. 前三步与第5页“实物拓印法”之例一制作方法相同(同属一个底版)。

2. 在底版上刷上阻色剂(调制法见下面“注意”中的③项)。负拓法的关键就是正确把握阻色剂的浓淡和干湿度。如果阻色剂中的水分太多,它在生宣纸上会漫无方向地渗化,极难控制其形状,只有将阻色剂调制得稀稠适中才能很好地解决这一问题。当然,阻色剂也不能配制得过稠,否则在拓印时很容易将画面和底版粘牢而影响拓印效果。上阻色剂时千万不要在底版上来回反复刷,这是因为阻色剂中的水分在反复刷时很容易渗透到底版和实物的凹纹中,这样就很难拓印出理想的肌理效果。

3. 将生宣纸覆盖到底版上,用手掌轻轻在画面的反面磨压。在拓印时阻色剂的水分很快会渗透到生宣纸的反面来,虽然它是无色透明的胶剂,但我们还是很容易观察到它的变化。如果发现阻色剂在生宣纸上渗化开,这说明水分过多而破坏了图形;如果在反面看不到或很难看到水分,这说明底版上的阻色剂太少,这样拓印出来的图形会模糊不清。如果出现前者情况的话,就应重新换纸拓印了。如果出现后一种情况的话还能补救,方法是用镇纸压住纸的上边,轻轻掀起画面的一角,然后在底版上补刷阻色剂再进行拓印。这样可以反复多次拓印,直至满意为止。

4. 将画面晾干或用电吹风吹干。注意不要用电熨斗烫干,因为画面上有大量的胶黏剂,如果用电熨斗烫的话很可能将画面和画毡粘到一块。待画面干透后在拓印面刷或喷洒上色和墨,这样被拓印在画面上的图形会被自然地显现出来。

注意:

①在拓印时要选择纸张的反面(粗糙面),因为最后完成的画面是在拓印面的反面(纸张的正面),这样做的目的就是力图使画面肌理更加清晰。

②负拓法所选择的拓印底版一定要坚硬结实不易变形,如果是纸版的话最好用卡纸、粉画纸等材料制作。一般的软材料制作的底版固形性不强,浸水后很快就失去褶皱纹理而变平,很难拓印出肌理效果。

③负拓法所使用的阻色剂有多种配制法,可以用胶、矾调制,但一般要比制作熟宣纸的胶矾剂浓一到两倍(参阅第3页熟宣纸制作部分)。它可以用鸡蛋清加粉(滑石粉、粉笔灰)调制,也可以用糨糊加胶、矾配制。阻色剂的调制应遵循能将生宣纸局部做熟又不至水分过多的原则,在配制时最好将其调成稀糊状。虽然一般的胶矾剂可以将生宣纸完全做熟,但在负拓法中它却不能代替阻色剂,因为它没有一定的浓度。另外,阻色剂中的胶要越少越好,因为它的作用仅仅是为了固定阻色剂,实



图8 实物拓印法·线纹肌理



图9 实物拓印法·乱草纹肌理

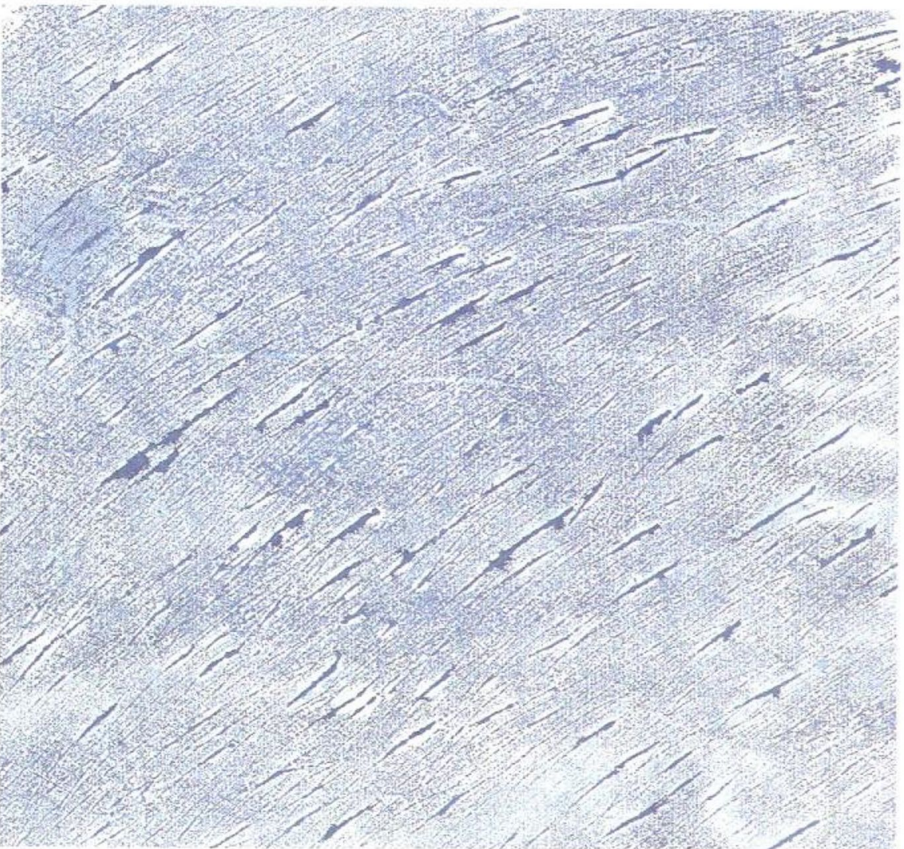


图10 制版拓印法·刻版法·细线条刻画肌理

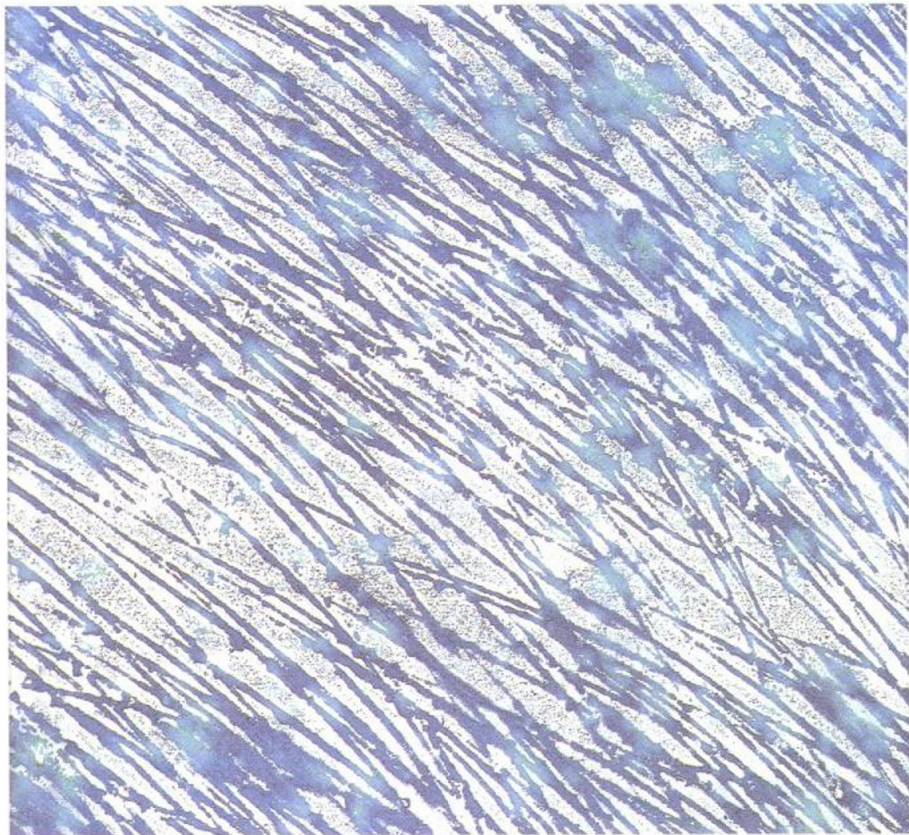


图 11 制版拓印法·刻版法·粗线条刻画肌理



图 12 制版拓印法·折版法·龟裂纹肌理



图 13 制版拓印法·折版法·乱草纹肌理

实际上在阻色剂中能将生宣纸做熟的主要原料是明矾、粉料，而不是胶。

④负拓法所使用的生宣纸必须要选择较薄的安徽净皮，如蝉翼宣等，这是因为越是薄宣纸越是容易做熟，而且其阻色性和透色性都较厚的宣纸要明显。

喷绘法

喷绘法是一种被广泛地运用到现代绘画中的技法，尤其在现代广告装潢中它更是一种重要的表现手段。在传统中国画中并没有喷绘这一技法，但随着现代科技的发展和人们欣赏需求的变化，喷绘也被借用到中国画中。由于喷绘法是以不同粗细的色粒表现物体的色彩变化，与中国画中的“染”法异曲同工，因此这种和中国画有着密切的亲性的技法受到中国画家的普遍欢迎。在传统中国画中（尤其是工笔花鸟画），染是表现物体色、墨层次变化的唯一的手段，在中国画中地位特殊，历代画家都在不断地发展和丰富这一技法。早在五代就已出现了以黄筌为代表的“用笔极精细，几不见墨迹，但以五彩布成”的双勾法和以徐熙为代表的“粗笔浓墨，略染杂彩”的水墨淡彩的两种技法。后代画家又在这一基础之上发展成了“没骨法”、“分染法”、“接染法”、“撞染法”、“罩染法”、“烘染法”、“托染法”等技法。虽然传统技法中的染法丰富多彩，但它还不能适应时代的要求。新的题材就要求新的技法、新的表现手段，而喷绘法则是一种具有较强表现力的新技法。

喷绘法的一个重要问题就是喷绘工具，在现代广告装潢中使用的一种带气泵的喷笔喷力大，色彩的雾化效果好，喷出的色粒细，能表现丰富的色彩和细腻的层次变化。但中国画的主要表现语言是点和线，过于细腻的色彩层次不但不能丰富中国画的表现语言，反而会使中国画失去自身独特的艺术魅力，造成一种不伦不类的怪胎形象。因此在喷绘时不但不需要太细的色雾，有时还要有意地喷出色点，这样才能很好地和中国画特有的形式语言相结合。由此可见，工艺制作中的好工具不一定适合中国画。现在市场上有各种喷壶出售，但它们主要是针对栽花种草和美容美发的需要而设计的，这种喷壶气压压力小，很难将具有一定稠黏度的色彩喷出。多年前市场上曾经出售过一种用嘴吹的铜制喷壶，但现在已绝迹。国画喷色最简单易行的方法就是用牙刷蘸色在较薄的刀片上“刮”，让颜色粒飞溅到画稿之上，这样也能起到喷绘的效果。

喷绘的形式和技巧较多，大体上有折叠喷绘法、遮挡喷绘法、润色喷绘法等，虽然不同的技法可以表现不同的肌理效果，但在现代中国画中，较常用的只有遮挡喷绘法和折叠喷绘法两种。润色喷绘法具有较强的工艺性，在上个世纪七八十年代常被用来画年画，但在中国画中较少使用。

一、遮挡喷绘法

遮挡喷绘法就是根据构思将一些物品放在画面上，制作时直接对准画面进行喷绘，使画面上被遮挡的地方留下纸张原有的纸色，而未经遮挡的部分则被喷上了颜色，从而在画面上就形成了肌理效果。遮挡喷绘法效果显著，不同的遮挡物会形成各异的肌理，它简单易行，取材广泛，是中国画中常用的技法。

例一：条状肌理（图 16）

工具材料：

水彩纸、草坪草、生宣纸、喷网、牙刷、旧报纸、多种国画色。

制作过程：

1. 用直印法将水彩纸上的网状肌理拓印到宣纸上，用色要淡，以便后期制作。
2. 将青草错落有致地摆放在已拓印出网状肌理的宣纸上（最好将生宣纸制成熟宣纸，这样在喷绘时大色粒就不会渗化），用旧报纸覆盖在青草上并用电熨斗熨烫，使青草平整地紧贴在画稿上，这样喷出来的肌理会更加清晰。
3. 用牙刷蘸色在喷网上来回刷，使蘸在牙刷上的色彩飞溅到画稿之上。
4. 经反复喷刷之后，轻轻地拿开青草，画稿上便会自然地留下生动的肌理。

二、折叠喷绘法

折叠喷绘就是在喷绘之前将画面按不同的需求搓揉折叠，使之形成各种各样的纹理，在喷绘时调整喷嘴的角度，只让画面的一部分纸张被喷上颜色，而另一部分则留有纸张原有的底色，待喷绘完成后将画面展平，这样在画面上就形成了高低起伏的肌理效果。折叠喷绘法具有较强的视觉冲击力，最早运用这一方法的是刘国松先生。他用这一技法表现月球上坑坑洼洼的神奇景色，使人恍若置身于茫茫宇宙之中，让观众重新认识了喷绘的神奇魅力。

例一：砂（图 17）

工具材料：

喷笔、玉版宣（较厚的熟宣纸）、电熨斗、国画赭石色。

制作过程：

1. 选择较厚的熟宣纸（因为厚纸折叠后能较好地保持折叠纹理），将其轻轻地搓成团，用力挤压，以使其褶皱纹理更加清晰。然后将纸团轻轻展开，注意不要将纸张弄破，接着把它整理成所需要的波浪状纹理，用夹子夹在画板上备用。
2. 用喷笔从画面的斜上方往下喷色。此图是用牙刷拨溅而成，虽然牙刷拨溅不及喷笔细腻，但它更具有绘画性。绘画中的喷绘和工艺中的喷绘有着本质的区别，绘画讲究笔触，因此在喷绘时要适当地有一些颗粒，否则就很容易腻。另外还要注意喷笔的角度，角度越大，肌理效果就越差；角度越小，留白就越多。如果垂直于画面喷色，凸起部分的纸面不能充分地受色，而凹下去的部分却被喷上了许多颜色，这样喷出来的凹凸效果也不明显。但如果角度太小，留出了太多的空白同样不能达到理想的效果，因此要根据需要巧妙地通过调整喷笔的角度来控制画面效果。
3. 喷绘完成后将画面反过来，用喷壶将其喷湿，让画面充分浸水膨胀后平复。注意，千万不要将水喷到有色的一面，否则的话就会破坏肌理效果。
4. 在画面上覆盖上旧报纸，用电熨斗在旧报纸上熨烫，待完全烫干后即可。

干擦法

在传统中国画中，染是基本的表现手段。染离不开水，它是靠水将颜色润开来表现丰富的层次。干擦法和晕染法完全相反，它不用水润色，而只是用干笔在画稿上进行皴擦。由于它们所用的形式不同，因此就产生了不同的艺术效果。虽然润染法适应性广，塑性强，但干擦法却具有晕染法所无法取代的作用。它既可以将画稿、底版等材料上的肌理擦印到画稿之上，也可以利用纸张不同的褶皱纹理皴擦出各异的肌理效果，具有较强的表现力，是现代中国画不可或缺的形式语言。

一、衬擦法

衬擦法就是在画稿下衬垫一块表面粗糙有肌理变化的底版，然后用鬃刷蘸色在画上来回皴擦，将底版上的肌理擦印到画稿上的技法。这种方法要注意的是：

1. 画稿纸张不能太厚、太硬，要轻、薄、柔软，这样底版的肌理才可能被擦出。
2. 干擦之前要用手掌用力压画面，力图让纸张随着底版纹理的凹凸而起伏，这样才能擦出纹理清晰的肌理效果。
3. 干擦法的要领就是“干”、“硬”，即色要干，笔要硬。从这些技术要求上可以看出，干擦法不仅可以用鬃笔，同时还可以用能蘸色的其它工具进行制作。
4. 干擦时一定要保持原位不动，千万不能移动，如果移位的话就不可能擦出清晰的肌理。因此一定要用夹子将画面的四周夹住，使其固定不动。

例一：颗粒状肌理（图18）

工具材料：

纤维板、夹江生宣纸、中号鬃笔（用猪鬃制作的小刷子）、夹子、混合国画色。

制作过程：

1. 将画稿平铺于纤维板上，用夹子将画稿的四角固定好（千万不能移动）。
2. 用鬃笔蘸少量颜色先在废纸上擦拭，吸去部分多余的水分，待鬃笔上的水、色合适时再到画稿上进行干擦。
3. 干擦时要注意擦的方向和力度，要顺着基本一致的方向稍稍用力加压干擦。

二、皱擦法

皱擦法就是将纸张揉皱，利用画面纸张褶皱的纹理进行干擦的一种方法。皱擦法所形成的肌理完全是画面本身的褶皱。不同的揉搓折叠能随心所欲地创造出不同方向、长短及不同规律的纹理变化。由于皱擦法所使用的方法不同，对材料的要求也就不一样。皱擦法不像衬擦法那样要使用薄生宣，它恰恰相反，要使用较厚的熟宣，这是因为厚熟宣易成形，能制作出清晰的肌理。

例一：白底干擦肌理（图19）

工具材料：

厚熟宣纸、鬃刷、国画花青色、喷壶、电熨斗。

制作过程：

1. 选择较厚的熟宣纸将其揉皱。

注意：不同的揉搓折叠方法会形成不同的褶皱纹理，因此在揉皱时要反复实践，这样才能随心所欲地揉搓出理想的褶皱肌理。如果想要细碎粒状肌理的话，可以反复揉搓挤压，直至将画稿揉搓成小纸团；如果想得到稀疏长线的话，可以用手抓住画稿挤压，使其形成条状纹理；如果希望出现较有规律的条纹，可以将纸按一定的宽度折叠，然后再挤压揉搓。

2. 将纸团轻轻展开，展开时一定要小心，因为厚的熟宣纸较脆，一不注意就会将纸弄破。另外展开时千万不能将褶皱纹理压平，否则的话就不能擦出肌理了。

3. 用鬃刷（或底纹笔）蘸上较干的颜色按规律从画面的一边向另一边干擦。注意对颜色中水分的把握，如果在干擦之前对此把握不大的话，可以先将鬃刷在别的纸上试擦，直至有把握了再在画面上刷。干擦时要注意刷子的角度，刷子和画面的角度越大，其与画面的接触面就越小，角度越小其与画面的接触面也就越大。角度小，笔锋容易接触到画面纹理的凹陷处，所形成的肌理较厚实凝重；角度大，笔锋也就不容易渗透到纹理的凹陷处，其肌理线条也就稀疏明晰。在实际操作时可以根据构思需要，充分利用这一原理来创造各种不同的肌理变化。

4. 待干擦完成后将画面反过来，用喷壶将画面喷湿，让其充分吸收水分并使其平复，再在画面上覆盖一张旧报纸，用电熨斗熨烫平整。

例二：色底干擦肌理（图20）

工具材料：

熟宣纸（较厚）、底纹笔、墨、石绿、喷壶、电熨斗。

制作过程：

1. 用底纹笔蘸所需颜色刷在熟宣纸上，将画稿染上底色备用。
2. 步骤与“例一”（图19）基本相同。

三、反擦法

反擦法是一种利用生、熟宣纸不同的吸水性而制作肌理的方法。它先在经揉皱处理过的生宣纸上擦阻色剂，让生宣纸局部做熟，再在纸张的反面刷上色、墨，用色、墨反衬在胶矾的后面，此时画面上凡经阻色剂处理过的地方都会留下不规则的肌理。

例一：白色抽象肌理（图21）

工具材料：

胶矾剂、糨糊、净皮生宣纸、底纹笔、色、墨、电熨斗。

制作过程：

1. 将生宣纸揉皱，用力加压，让褶皱明显清晰。慢慢地把它展开理平，注意要尽量保持褶皱纹理，千万不要将折纹压平，否则就失去了揉皱的目的。

2. 将皱纸平铺在画案上，把胶矾剂和糨糊一起调和成一种稀浆状的阻色剂，用底纹笔蘸阻色剂在生宣纸上按一定的方向、顺序排刷。在刷阻色剂时应注意：



图14 制版拓印法·做版法·向日葵



图15 负拓法·树叶



图16 遮挡喷绘法·条状肌理



图 17 折叠喷绘法·砂

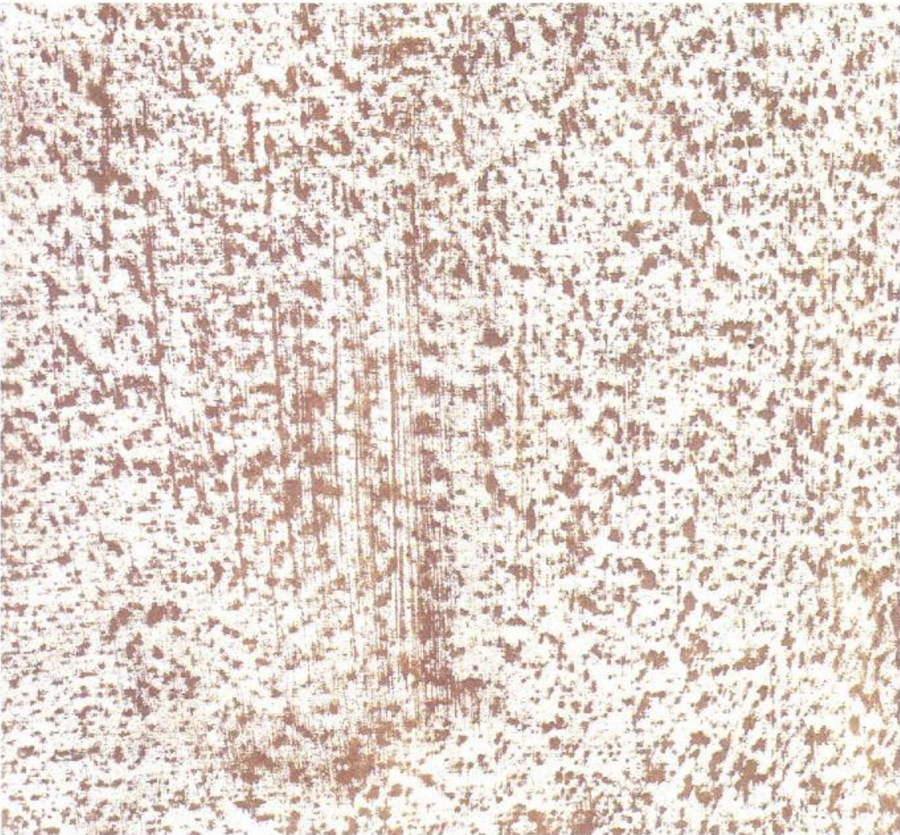


图 18 衬擦法·颗粒状肌理



图 19 皱擦法·白底干擦肌理

- ①阻色剂中的水分一定要少,千万不要让它在生宣纸上肆意渗透、润化,否则很难成形,无法制成理想的肌理。在胶矾剂中加糨糊的目的就是让胶矾剂增加浓度。
- ②刷阻色剂的底纹笔要倒卧下来,尽量用笔腹接触纸张,而不要竖起来用笔头刷色。因为笔头很容易把褶皱的凹陷处也刷满颜色,而横刷则会克服这一毛病。
3. 待阻色剂下透后,将纸反过来,用底纹笔蘸色、墨在上面轻轻地刷色。如果希望纹理清晰,底纹笔中的水分就要少些,不要让颜色全都渗透到纸的正面。
4. 刷完色、墨后将画稿再反过来,此时画的正面就会呈现出白色抽象的肌理。

留白法

“白”在中国画中有着重重要的地位,它是中国画家花费毕生精力研究探索的课题。“白”既可以代表天空,也可以表现大地,既是作品表现的内容又是画面的空间。中国画中的“白”不是“无”,它是“笔墨”的最高境界,所以中国古代画家一直将画面中的“白”当着“黑”(笔墨)来表现,并始终遵循“让白当黑”的原则来处理“白”。但是,不同的时代有不同的审美需求,高节奏的现代生活促使人们追求感官的刺激。形式的多样性和语言的多变性是时代的特征,而传统笔墨所营造的氛围很难适应现代人们的欣赏要求,因此现代中国画家们不惜花费精力研究笔墨的新形式和表现的新语言。“留白”就是一个既古老又年轻的新的形式语言。同为留白,传统中国画和现代中国画之间既有联系又有区别。传统中国画中的“留白”并不是笔墨自身的留白,它实际上是一种笔墨之外的画面空间,而现代中国画研究探索的正好和古代画家们相反,它仅仅是笔墨自身的留白方法。画面空间的“留白”是一种境界,笔墨自身的“留白”是一种技术,意境的创造靠修养,技术的掌握要灵气,而现代笔墨的“留白”要解决的仅仅是技术问题。

对于笔墨的留白,同代画家们作了许多有益的尝试,如于志学先生在表现冰雪上就取得了可喜的成就。由于中国画所使用的工具材料的局限性,中国画中的留白法一般仅仅停留在材料留白法和自然留白法两种。材料留白法就是用胶、矾、豆浆等材料将生宣纸局部做熟或半熟,利用其不同的吸水吸色性而产生白色,如表现雨雪等;自然留白法就是将所需留白处自然空出而形成留白效果,如表现月亮等。材料留白法一直是中国画要解决的难题。在水彩画中可以利用一种阻色胶涂于需要留白的地方,待干后自然形成一种透明的塑料薄膜,画画时可以毫无顾忌地在其上面挥毫,等画面完成后揭开薄膜,凡涂过阻色胶的地方都会留下白色。这种方法固然简单易行,却不适合在宣纸上使用,只有在别的工具材料上找出路。我在这一思路的启发下,用碎纸片代替阻色胶得到了非常满意的效果。

笔墨留白有多种技法,可以针对不同的要求运用不同的方法,常用的留白技法有胶矾留白法、挖补留白法、遮挡留白法等。

一、胶矾留白法

胶矾留白法就是利用生宣纸和熟宣纸不同的吸水性能而留白的一种方法。这种方法表现力强,适应性广,既可以描绘风花雪月,也可以表现五岳山川,是中国画常用的留白法。胶矾留白法可以运用不同比例的胶矾剂,也可以用豆浆、白乳胶、牛奶,甚至粥汤来做阻色剂。不同的阻色剂能产生不同的阻色效果。如胶矾剂可以将生宣纸局部做熟,它留下的白明亮而清晰(不同的胶矾比例所产生的生熟效果各异);豆浆中没有明矾,它只能将纸制成半熟,因此留下的白也朦胧;白乳胶比豆浆浓度高,留白效果也就较清晰;牛奶细腻,留下的只是润泽的斑纹。要表现出理想的留白效果,只有反复摸索,熟悉不同材料的特性,才能随意创造出各种肌理效果。

例一: 百合花留白(图 22)

工具材料:

胶矾剂(比“负拓法”的阻色剂淡)、净皮生宣、毛笔、底纹笔、国画色。

制作过程:

1. 蘸胶矾剂在生宣纸上画上所需要的形象,完成后用电熨斗烫干(此图是用局部做熟的方法进行留白)。
2. 用底纹笔蘸螺青色(花青加墨)洒到画上,此时凡画有阻色剂的地方都会呈现出来。用毛笔在需要轮廓清晰的地方点上稍重的螺青色,直至达到理想的效果。
3. 用毛笔蘸清水将留白处多余的颜色冲洗掉,这样白处会更加清晰。熟纸和生纸的承水能力不同,因此在生纸上不能反复冲洗(未留白处是生纸),否则就很容易将纸张洗穿;但熟纸的承水能力比生纸要强许多倍,因此它能承受得起反复的冲洗。
4. 用毛笔蘸石绿在画面上洒滴,让它在螺青色中润化、渗透。用牙刷蘸石绿在画面上轻轻拨溅上一些色点,以使画面变化丰富。
5. 待画面稍干后在留白处撒上少许食糖,让它在画面上慢慢溶解,待干后就形成稀疏的白色斑点。

例二: 灌木丛(图 23)

工具材料:

白乳胶、净皮生宣、普蓝(水粉色)加墨、毛笔、底纹笔。

制作过程:

1. 选择一张特级净皮,将白乳胶加八至十倍的清水稀释成乳状,用中号白云笔蘸乳胶漆在生宣纸上勾画出所需的白色枝条。注意胶液不要太多,过多的胶液在生宣纸上不易控制,常常会到处润化而破坏形象。但是胶液也不能太少,否则也很难达到理想的效果。合适的浓度可以使胶液既饱含水分又不至于到处润化。
2. 趁湿用中号底纹笔蘸颜色在画过乳胶漆的上面画上灌木的外形,此时画面上凡勾画过乳胶漆的地方都会逐渐地呈现出白色的线条。
3. 为了不让过多的水分和颜色堆积渗透而影响乳胶漆的留白效果,可以用吸水纸轻轻地在画面上吸一下,这样白色条纹会更加清晰。
4. 用狼毫笔蘸焦墨趁湿在颜色上干擦,用破墨的方法分出灌木丛的前后层次。

二、挖补留白法

挖补留白法是拓印法中所使用的一种特殊技法。挖补留白法就是在拓印时将需

要留白的地方用刀剪挖掉,使底版形成一个没有纹理的“空洞”,这样在拓印时就留下了白底。挖补留白法特别适合那些具象的物体,它不太适合制作抽象的肌理。

例一:野菊花(图24)

工具材料:

刀剪、纸板、底纹笔、净皮生宣、国画色、旧报纸。

制作过程:

1. 用卡纸制作成一个用以拓印的底版(方法步骤同第6页“制版拓印法”)。
2. 用刀剪在底版上将需要留白的地方挖掉,让它形成一个空白的“空洞”。
3. 在底版上进行拓印(方法及步骤同第6页“制版拓印法”中拓印一部分),拓印完成后画面上自然就留下了纹理清晰的空白。

三、遮挡留白法

遮挡留白法就是利用遮挡物将色、墨遮挡住而在画面上形成白底的一种方法。在传统国画中除了用胶矾等阻色剂和自然留白外,基本没有其它的办法。我在多年的实践中经过反复尝试,终于找到了几种切实可行的方法。遮挡留白法就是其中之一。

大家都知道生宣纸具有极强的吸水性,生宣纸的这一特性在人们的脑海中形成了顽固的概念,这种习惯性思维妨碍了大家的创造力。其实,中国宣纸的性能是可以根据需要而改变其特性的。我就是利用生宣纸的这种可变性,在生纸向熟纸过渡的过程中,在画面上撒上碎纸屑,让它在纸张上粘牢,待干后再在上面挥毫泼墨,作品完成后再用镊子将画面上的碎纸屑镊掉,这样画面上就形成了大小各异、疏密有致的白色点。由于遮挡留白法在制作过程中使用了胶液,因此它或多或少地改变了生宣纸的特性。我们可以根据需要而将生宣纸完全做熟,也可以将它制成半熟,这可以通过胶液配方的调制而实现。要注意的是,遮挡留白法除了用干擦的方法外,一般情况下最好还是将生宣纸做熟。这是因为虽然遮挡物将宣纸的表面遮挡了起来,但由于生宣纸具有吸水润化性能,色、墨会渗透、润化到遮挡物下面需留白的地方(干擦法就无此虑)。如果将纸完全做熟,则无论如何晕染积色都会达到理想的效果。遮挡留白法不仅可以用纸屑作遮挡物,也可以用实物,但必须具备一个基本特点,那就是必须能和纸张牢固结合,否则就很难形成肌理效果。

例一:花草纹(图25)

工具材料:

剪刀、镊子、机制纸、野草、胶矾剂、高丽纸、电熨斗、国画色、旧报纸。

制作过程:

1. 将高丽纸(生纸)平铺在画案上,用胶矾剂将纸张平刷一遍。

注意:遮挡留白法对胶矾剂(胶粘剂)的要求较高,它不仅要使生纸做熟,同时还要具有一定的黏性,能使遮挡物较牢固地与画面黏合,但又不至于黏得过于牢固而使遮挡物取不下来。遮挡留白法所使用的胶粘剂中的胶液要比一般制作熟宣纸的胶矾剂浓一倍(仅仅是胶液的浓度)。当然纸质的差异也会影响胶矾的比例,如高丽纸上所用的胶矾比例就要比净皮要重些(因它较厚)。但在黏结遮挡物时,不同的纸质其黏结度却基本相同,因此要根据不同的情况巧妙配制胶矾剂。

2. 将野草平放在画面上,撒上碎纸屑,然后覆上旧报纸,用手掌从画面中间向四周用力反复压印。待其平整后,再用电熨斗在旧报纸上熨烫,促使野草、纸屑和画面牢固地黏结。碎纸屑可以用办公碎纸机粉碎的纸屑(较规则),也可以用剪刀剪。方法是将100克左右的机制纸多层折叠,用剪刀从不同方向剪,这样剪出的纸屑的大小和形状可以自由控制,能随心所欲地制作出各种变化的白色肌理。

3. 揭开旧报纸,用干底纹笔扫去画面上的浮屑。待画稿完全晾干后,泼洒上螺青色(花青加墨),让水色在画面上自然流淌沉积。

4. 待颜色干透后,用小镊子将画上面的野草、碎纸屑逐个清理掉即成。如果胶矾剂较重,纸屑很难清理掉的话,可以将画面反过来,用喷壶将它喷湿,让画稿充分浸透一会儿,然后再将画稿反过来,此时很容易就能用镊子将碎纸屑镊去了。

例二:花布纹(图26)

工具材料:

碎纸屑、镊子、油画笔、底纹笔、电熨斗、胶矾剂、净皮生宣、旧报纸、花青色。

制作过程:

1. 将安徽净皮生宣平铺在画毡上,用底纹笔蘸胶矾剂(此图是胶矾剂)在画面上均匀地平刷,直至将整个画稿刷满。

2. 用手指撮上一些碎纸屑,轻轻地撒在画面上。注意要抛撒均匀,尽量不要结团成块,这样制作出的白色肌理才会疏密有致。

3. 盖上旧报纸,用手掌将碎纸屑压印平整,再用电熨斗熨烫,直至画面烫干为止。

4. 用大号油画笔蘸花青色轻轻地在画面上丝出条条色线。

注意:丝线一定要有规律,要有条不紊地从左到右、从上到下一笔一笔地刷,这样才能丝出布纹清晰的经纬线的效果。丝线时不仅要细心,还要具备一定的技巧。丝线时笔上水分的把握很重要,水分多了无法丝出细线,水分少了又容易出现干擦现象,只有通过反复的练习才能熟练地掌握水分的多少。

5. 待丝好色线后就可以将画面上的碎纸屑清理干净了(方法同上)。

例三:化石(图27)

工具材料:

机制纸、镊子、电熨斗、胶矾剂、高丽纸、旧报纸、鬃刷、朱砂色。

制作过程:

1. 用手将150克左右的机制纸撕成鱼骨形备用。千万不要用剪刀剪或刻刀刻,因为用刀具剪刻的形状过于整齐光滑,没有古朴感,也较难和它周边的肌理吻合。

2. 用胶矾剂在高丽纸上均匀地平刷一层,趁湿将撕成的鱼骨粘贴到所需的地方,盖上旧报纸,用手掌加压,使其牢固地和画面结合,再用电熨斗在旧报纸上熨烫干。

3. 将干透的画稿搓揉成纸团,用力加压,力图使画稿上的褶皱纹理清晰。

4. 轻轻地展开画稿,用手掌整理平。检查一下鱼骨形撕纸此时是否还较好地 and 画面结合在一起,如果局部分离的话,可以用毛笔蘸胶矾剂将翘起的地方再重新粘

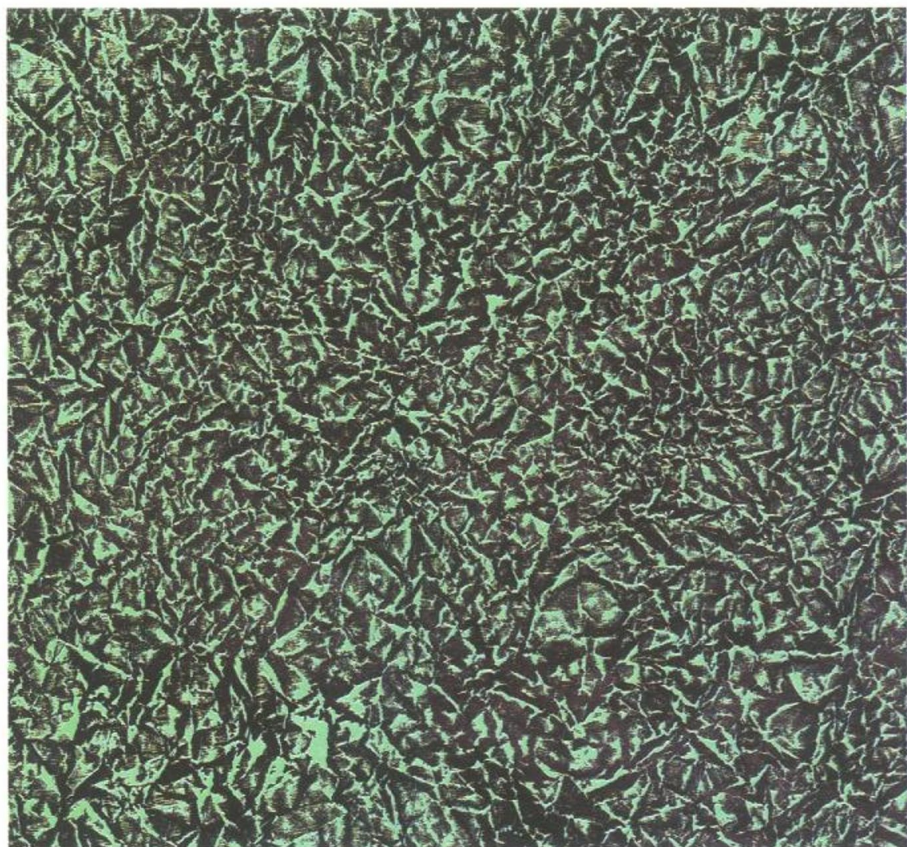


图20 皱擦法·色底干擦肌理



图21 反擦法·白色抽象肌理



图22 胶矾留白法·百合花留白



图 23 胶矾留白法·灌木丛



图 24 挖补留白法·野菊花

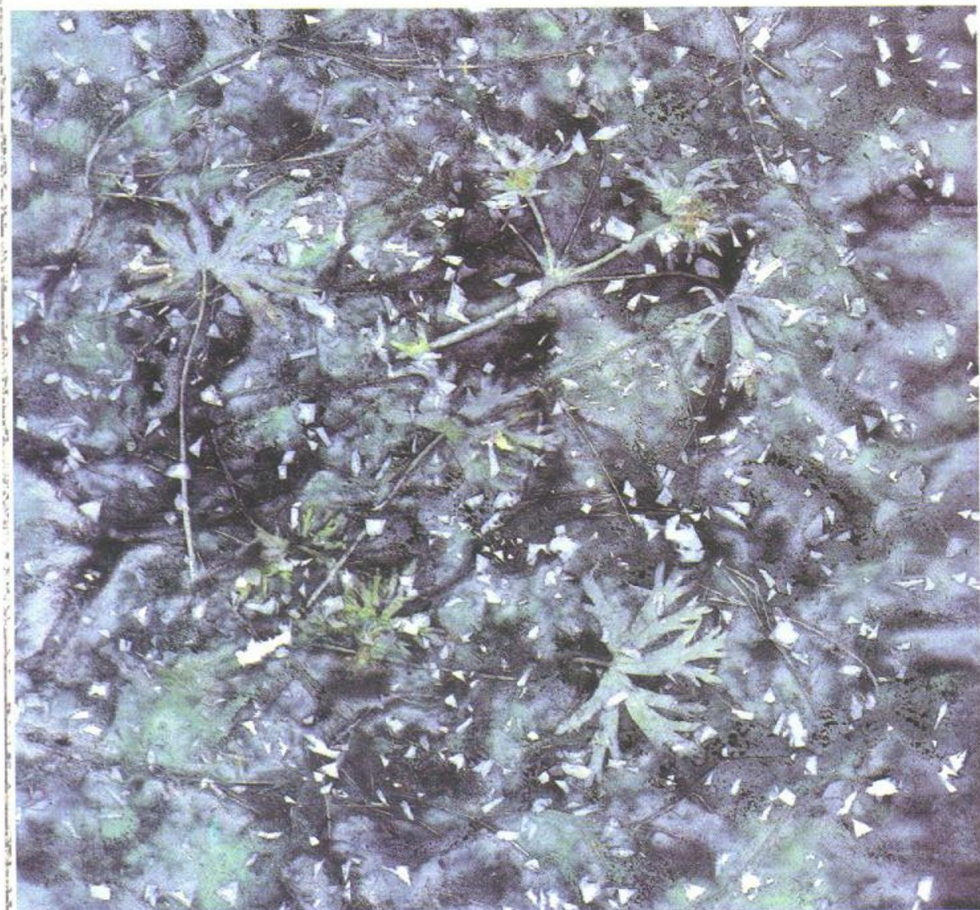


图 25 遮挡留白法·花草纹

连。用鬃刷蘸朱砂色在画面上反复干擦，直至达到岩石状的肌理效果为止。

5. 用镊子将鱼骨形撕纸镊去，此时画面上会留下贴纸所遮挡的白色肌理。

6. 将画面反过来，用喷壶将画面喷湿，让纸充分吃水膨胀，再盖上旧报纸，用电熨斗将画稿熨干烫平。

四、脱色遮挡法

脱色遮挡法是利用粉状遮挡物挡住色、墨并留下肌理效果的一种方法。在装饰绘画中有一种斑驳朽蚀的肌理效果非常诱人，但它技法特殊，是利用油水分离的原理来进行脱色处理。其中最常用的方法是在画稿上用胶水画上所需形象，待胶水干透后用滚筒滚上油彩，然后将画稿拿到流水（自来水龙头）处用水冲，这样画面上凡涂上胶水的地方经水冲后会逐渐溶化，溶化的胶液将油彩也随之冲掉，最后画面上就留下了斑驳的肌理效果。装饰绘画中的这种冲流脱色法效果固然理想，但其必须使用的油彩和纸板等材料，无论是质量还是性能都不适合中国画，简单地将这一方法移植到中国画中是不可能的。在中国画探索创新的过程中一定要遵循一个原则，那就是坚持运用它独特的工具材料和基本的造型语言，因此必须在中国画自身的工具材料和形式语言上寻找出路，充分挖掘它们的潜力，并且也只有那些既符合中国画基本造型语言规律又能迎合时代审美意识的新技法才会具有价值。装饰绘画中的油水分离脱色法，因其所使用的工具材料和形式语言不符合中国画的基本要求而被拒之门外，那么在中国画中能不能用其它方法创造出异曲同工肌理效果呢？我经过多次失败后终于找到了一种既适合中国画笔墨形式要求，又符合中国人审美趣味的胶粉遮挡脱色法。这种经过油水脱色法的启发，并受到染织纹样中蜡染法影响的技法，具有广泛的表现力和感人的艺术魅力。它不仅可以表现起伏的岩石、斑驳的老墙，还可以塑造千年的朽树，在古壁画临摹和艺术创作上有着极强的生命力。

脱色遮挡法要解决的首要问题就是遮挡物。它既不能过于严密，又不能过于松散透色，否则就很难出现斑驳裂变的肌理效果。经过反复多次的实验后，我终于考虑到用粉。开始我尝试使用面粉，但面粉经水调和后变成糊状黏稠物，涂抹到画面上之后很快结成块，即使能遮住色、墨，到制作后期也很难进行脱色处理。有黏性的粉达不到理想的效果，那么无黏性的粉能行吗？我将粉笔在碾钵中碾成颗粒状（不能碾成粉末），将它粘在画稿上用作遮挡物，泼洒上色、墨后再进行脱色处理，终于达到了令人满意的效果。事实证明，脱色遮挡法只能用无黏性的粉进行制作。粉的颗粒粗细不同，制作出来的肌理效果也各异：用颗粒较粗的碎粉笔制作出的肌理呈朽蚀斑驳状；用细腻的粉末（滑石粉）制作出的肌理呈龟裂条状。

例一：脱色叶片（图 28）

工具材料：

粉笔末、胶粘剂、底纹笔、刮刀、电吹风、净皮生宣纸、混合国画色。

制作过程：

1. 将胶水轻轻涂画在生宣纸上。涂刷时千万不要平涂，要像画写意画一样注意运笔的轻重缓急，表现出“笔触”，这样才能制作出深浅不同、层次丰富的肌理。

2. 趁湿将粉笔末撒到涂画过胶水的地方，由于胶水具有黏性，粉笔末很快就会被粘连到画稿上。注意粉不一定要撒得很匀，甚至要故意撒得有厚薄薄薄的变化，这样制作出来的肌理会产生丰富的层次和不同的浓淡变化。

3. 待胶粉彻底干透后用干净的底纹笔扫去浮粉，用夹子将画稿夹在细绳上，透过光线，在画稿的反面可以观察到胶粉的斑驳效果。用手指在胶粉的背面轻轻地弹，使胶粉局部斑驳脱落，再从反面观察肌理效果是否理想，如果效果不够明显，可以反复轻弹直至达到理想的效果。这是关键的一步，肌理效果的好坏全靠手指的轻弹而产生，因此要认真观察，仔细制作，切不可马虎。

4. 将画稿从绳子上拿下来平铺在画毡上，用底纹笔蘸上色、墨泼洒到画稿上。

注意：

① 不要刷色，因为在刷色时会带走一些粉状遮挡物而改变纹理的形状，从而影响了肌理效果。

② 一定要让色、墨充分吃进纸张中，宁可让色、墨积淀在画面上也不要不够充足，只有这样才能将色、墨透过粉状遮挡物直达画稿上。

5. 色、墨泼洒完后，用电吹风对画稿进行加热，让其速干。千万不要用电熨斗熨烫，因为粉状遮挡物是浮在画面上，它并未和纸张粘牢，如果熨烫的话就会将画面搞得一塌糊涂。在干燥过程中如果发现颜色不够理想的话还可以再泼洒色、墨。

6. 待画稿完全干透后再进行脱色处理，方法很简单，就是用油画刮刀轻轻地刮去粉笔灰，这时画稿上凡是粘有粉状遮挡物的地方都会留下白色的斑驳肌理。

7. 脱色留白法留下的白是纸张本身的白，如果画稿是有色纸或纸张上原来就有一些淡肌理的话，那留下的就是有色多重肌理了。利用这一原理，我们可以制作出色彩与纹理丰富的肌理。如果需要红色肌理，可以在生宣纸上淡淡地刷上红色后再用脱色遮挡法制作；如果需要层次丰富的肌理，可以用直印法拓上带有肌理的底色（但底色一定要淡）后再进行脱色处理，这样制作出来的肌理会更加丰富多彩。

注意：

① 胶水可以用白乳胶、办公胶，也可以用桃胶、明胶（骨胶）等。不同的胶液其黏性各不相同，白乳胶、办公胶的黏性都较强，因此在用来作胶粘剂时一定要兑上一倍左右的清水稀释；桃胶本身的黏性较弱，它不需稀释就是很好的胶粘剂；明胶的黏性特别强，在使用时一定要兑上两到三倍的清水才行。

② 脱色遮挡法所选择的宣纸最好是吸水透色性能好的安徽净皮，这样色、墨较容易渗透、润化到纸张上。

例二：砖墙（图 29）

工具材料：

滑石粉、白乳胶、大号油画笔、电吹风、油画刮刀、净皮生宣、朱砂加墨。

制作过程：

1. 用大号油画笔蘸稀释后的白乳胶按砖墙排列结构平涂在安徽净皮上。

2. 趁湿在画面上倒上滑石粉，用干净的底纹笔将它在画面上来回平扫几遍，待画面上涂胶的地方都粘上滑石粉后，再将多余的粉扫掉并搜集起来，以备下次再用。此图和图 28 “脱色叶片”上粉的方法有所不同，“脱色叶片”为了表现不同的层次和