

天津人民美术出版社(全国优秀出版社)



中国画技法系列丛书

工笔人物画 技法

李方惠 著



工笔人物画技法

李方惠 著

天津人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

工笔人物画技法 / 李方惠著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2007.1

ISBN 978-7-5305-3400-7

I.工… II.李… III.工笔画: 人物画—技法 (美术)
IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 158543 号

天津 人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022)23283867

出版人: 刘子瑞 网址: <http://www.tjrm.cn>

天津圣视野彩印公司印刷

全国 新华书店 经销

2007 年 1 月第 1 版

2007 年 1 月第 1 次印刷

开本: 889x1194毫米 1/16 印张: 4.5

印数: 1-3000

版权所有 侵权必究

定价: 33.00 元

目 录

第一章 概论	5
一、概述	
二、工笔人物画发展演变的历史与现状	
第二章 工笔人物画的基本特点	9
一、以形写神，形神兼备	
二、以线造型，以线立骨	
三、工整细致，色彩鲜丽	
四、形式多样，兼容性强	
第三章 工笔人物画的技法类别	11
一、重彩法	
二、淡彩法	
三、浓淡相间法	
四、没骨法	
五、现代重彩画	
六、壁上绘画	
七、唐卡	
第四章 工具和材料	12
一、工具	
1. 毛笔	
2. 墨	
3. 砚	
4. 笔洗和调色碟	
二、材料	
1. 纸	
2. 绢	
3. 颜料	
4. 胶、矾	
第五章 工笔人物画的基本技法	18
一、白描与骨法用笔	
1. 执笔与运腕	
2. 用笔和用墨	

- 3. 白描线条的组织规律
- 4. 线意识的培养
- 二、白描临摹中的线意识的强化
- 三、工笔人物画设色及其特点
- 四、工笔人物画的着色方法
 - 1. 传统着色法
 - 2. 特殊技法的运用
 - 3. 肌理效果的表现
 - ① 冲破法
 - ② 沥粉法
 - ③ 洒盐法
 - ④ 沉淀法
 - ⑤ 喷绘法
 - ⑥ 蜡染法
- 五、工笔人物画的作画程序
 - 1. 透图
 - 2. 勾线
 - 3. 渲染
 - 4. 罩染
 - 5. 烘染
 - 6. 刻画、醒线
- 六、有关部位的着色方法
 - 1. 面部及五官
 - 2. 手、足着色
- 第六章 工笔人物画临摹.....24**
 - 一、临摹的方法、步骤
 - 二、白描临摹
 - 三、重彩的临摹
- 第七章 工笔人物写生和设色.....25**
 - 一、白描人物写生
 - 二、写生的方法和步骤
 - 三、线的提炼与组织规律
 - 1. 线的形成规律
 - 2. 线的表现方法
 - ① 须、眉、发的表现方法
 - ② 眼睛的表现方法
 - ③ 鼻子的表现方法
 - ④ 嘴的表现方法
 - ⑤ 耳朵的表现方法
 - ⑥ 手的表现方法
 - ⑦ 脚的表现方法
 - 四、写生人物设色
- 第八章 作品欣赏.....50**

第一章 概论

一、概述

在中华民族源远流长的绘画发展史中，工笔人物画最先成形，经数千年的发展演变，取得了灿烂辉煌的成就，留下无数旷世之作，形成了融会着中国传统哲学观念、美学思想、审美理想、思维方式、文化精神的完整的艺术体系，有着鲜明的中国特色、中国风骨和神韵，屹立于世界艺术之林。

学习工笔人物画，首先应对工笔人物画特有的艺术体系有一个初步的了解，才能理解其精神内涵，更好地研究其语言形式和艺术规律，提高对工笔人物画的认识能力和鉴赏水平，熟练地掌握其基本技法，才能在继承传统的基础上有所创新发展。

工笔人物画与其它中国绘画一样，一开始就认识到艺术创造是主体与客观融合的过程。所以早在一千多年前的东晋，顾恺之就提出了“迁想妙得”，唐代张璪提出了“外师造化”、“中得心源”的主张。在中国美学史中，形成了“迁想妙得”、“以形写神”、“意——境”、“造化——心源”、“受——识”等理论，揭示了中国艺术的本体构成、形式的发生发展规律。早期中国绘画美学理论大都是就人物画提出的，因此在品评人物画的过程中（包括工笔人物在内的中国画）都以传情立意为旨归，并崇尚骨法、气韵，在深层次的内在特质上，强调写意性。这种对“写意”和“传神”、气韵生动的审美追求，使工笔人物画借助于客体但并不执著于自然属性和视觉真实，在主观与客观融合中，不受时空的局限，在似与不似之间建立起绘画语言，显示了工笔人物画的审美规律和不可取代的价值。

二、工笔人物画发展演变的历史与现状

中国画按表现客体的类别和内容的不同，分为人物、花鸟和山水三大画科，又按表现手法、形

式风格的不同分为工笔和写意两大门类。其中工笔人物画在中国绘画史中最早萌芽、形成、成熟和达到繁荣，而后又几经沉浮变革，其发展和演变经历了漫长的历史岁月。

工笔人物画以人物的形象和活动为主要表现内容，早在新石器时代的岩画和彩陶纹样中便初露端倪，以后又以装饰图案的样式出现在青铜器上，并显示出线条运用的雏形。迄今发现最早的独幅工笔画是战国的帛画：《龙凤人物图》和《人物驭龙图》，这两幅画已摆脱了作为装饰功能的图案造型格式，均以墨线勾勒，平涂作色略加渲染，线条轻松灵活而见力度，造型富有装饰味，具有了早期工笔画以线为造型基础、晕染着色的特征。特别是《人物驭龙图》更趋成熟和完整，作品不仅准确生动地刻画了人物形象、精心描绘了环境，还略施渲染着金白粉色，表明以线描为造型基础和特点的工笔人物画已初具雏形。

汉代的人物画成就以出土的墓室帛画和壁画为代表。帛画多为T形构图，其中现实的人物场景、想象和传说中的天上、地下景物置陈一图，构图繁复，画中主要人物为墓主人，占据画面显著位置，形象均为侧面，刻画较精心和写实，画法承袭战国帛画的传统而有进展，以墨线为骨，勾形的把握性更强，用线劲挺、流畅，与战国帛画相比，更注重发挥色彩的丰富表现力，以石色为主，效果富丽而厚重。

汉魏六朝是中国美学史的一个主要时期，艺术开始走向自觉，艺术略脱开“助人伦，成教化”功能的重负，追寻并表现出自身美的价值。画家顾恺之提出了著名的“写形传神”论，他画人物注重神态和个性特征以及内心活动的表现，认为作画描写“手挥五弦易，目送归鸿难”。顾恺之的画迹流传至今的有《女史箴图》和《洛神赋图》，用笔“妙法甚细”、“如春蚕吐丝”，精细绵密而有韧性、圆转无云折。张彦远在《历代名画记》中评顾恺之线条“紧劲连绵，循环超息，格调逸易，风趋电疾”。

陆探微被画史记载，称其“精人物”。谢赫在《古

画品录》中评陆画为“穷理尽性，事绝言象”，其画特点在“骨法用笔”，“笔迹劲利”如锥刀，人物造型“动与神会”、“秀骨清象”，使人对之“懔懔若对神明”。张僧繇的画法与顾陆相比，线条疏落放逸，被称为“疏体”，其作画“思若泉涌，取姿天造，笔才一、二，象已应焉”。相传张运用印度“天竺花”凹凸晕染技法，以增强物象的立体感，此技法被后人传承发展，成为工笔画赋色的基本方法，即“推晕分染法”。

北齐的重要画家曹仲达，以画“梵像”著称，其画风被后人称为曹家样。宋代郭若虚在《图画见闻志》里，把曹仲达与后来的吴道子相提并论，评说“曹之笔，其体稠迭，而衣服紧窄”，而“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举”，即为画史上素称的“吴带当风”、“曹衣出水”的来源。曹仲达无画迹传世，可从同时代的雕刻和壁画中窥见“出水曹衣”的风貌。

唐代是我国历史上一个开放和强盛的时代，工笔人物画在继承发扬传统的基础上，兼收并融外来画风和画法的优点长处，进入了成熟的阶段，涌现出一大批工笔人物画家，如阎立本、吴道子、韩滉、张萱、周昉、孙位等。唐代人物画风更趋于写实，并达到了相当的高度。

阎立本官至右相，更“驰誉丹青”，画迹有著名的《步辇图》和《历代帝王图》。《步辇图》画面讲究分割和布局，人物置陈有聚有散，人物表情神态刻画细致入微，线描继承东晋顾恺之的“高古游丝描”，更贴切物象的形体和结构，写实性较强，组织得更密集。被称为“密体”，线的勾勒更刚健有力，被称为“铁线描”。《步辇图》是初唐绘画艺术发展到较高水平的代表作。

吴道子“年未弱冠”已“穷丹青之妙”，他继承南朝张僧繇比较自由疏放的用线，发展成与阎立本“密体”相对比的“疏体”。吴道子用这种洒脱疏朗、宜于表现动势的线条，作画“立笔挥扫势如旋风”，因而被称作“吴带当风”。吴道子对人物形体结构和神态有深刻的理解和把握，画人“或自臂起，或从

足先厖”均能“肤脉连接”、“气韵畅达”。自称“众皆密于盼际，我则离披其点画”、“众皆谨于象似，我则脱落其凡俗”、“朱粉厚薄，皆见骨之高下和肉之起陷处”，“旁见周视，盖四面可以意会”，看去“如塑”。可知吴道子的线描不仅疏朗、简洁、飘逸，还具有深刻表现形体结构的精练和准确。吴道子的画风被唐人和画史称作“吴家样”，具有“行笔如炖菜条”（汤室），笔势圆转，笔力遒劲如铁，“轻佛丹青”，设色简淡，略施微染的特点，“吴装”在设色浓艳的盛唐画风中，尤显独到，被认为是开了后世写意人物画的先声。

工笔人物画的发展至盛唐，兴起一类以宫廷仕女生活为题材的绘画，被称为“绮罗人物”画，体现了盛唐风范和审美趣味，塑造了典型化的仕女形象。这类画家以张萱和周昉为代表，张萱的画迹有《虢国夫人游春图》和《捣练图》等。《虢国夫人游春图》画面人物组织聚散有致，气脉连贯，人物造像闲静，动态自若，具有“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”的韵致。周昉的《簪花仕女图》，人物形貌体态“雍容典丽，丰颊曲眉”，在仕女肌肤和服饰质感的描绘上达到了“罗薄凝脂”的真实感。

五代工笔人物画在承接隋唐人物的丰厚积淀后，又达到了一个新的高度。顾闳中的《韩熙载夜宴图》就是集大成的一卷杰作。作品构图独具匠心，以屏风作为间隔和连续的媒介，按时间的自然进程分成五个连续不同的系列自然画面，各个场景既独立成篇，又相互联系，使主题的各个方面在每段中各有侧重而相继展开。韩熙载作为主要人物，贯穿其中，出现于每个时段的场景中，画家就从各个角度，深入刻画了他的风姿、情态和个性特点，其余人物组织有主有从、或隐或现、主次分明、富有聚散开合的变化。人物讲究外轮廓的造型意味，与唐代相比，人物神态表情和个性的刻画更加深入，色彩运用更丰富，渲染更细腻。敦煌莫高窟的壁画，到唐代发展到全盛时期，内容和形式都极丰富多样，出现了

在构图与画面处理上，既有磅礴的气势，又具细巧意趣的“经变图”。根据佛经的故事内容，把想象与现实结合起来，人物造像更中国化或世俗化，产生生动、真切的艺术魅力。线描有刚柔、粗细、软硬、曲直自如的变化。有墨线，也用粉线和朱线。特别是飞天的造型与勾勒，笔意畅达，极其生动。壁画的设色敷彩，已无南北朝时代的粗犷、单一和冷峻。用色明净大方，效果富丽堂皇。

两宋是中国画史上的重要时期之一。山水、花鸟早已从人物画的配景中独立成科，到宋代已发展成熟，与人物画呈鼎立之势。各种门类、各种题材风格的绘画创作空前地繁荣，都有辉煌的成就，在工笔人物画方面，名家辈出，如李公麟、张择端、武宗元、李唐、苏汉臣、李嵩等都在各自的艺术实践和创造中，为工笔人物画在风格题材、形式技法方面开拓了广阔的领域。

宋代有不少画家关注现实和普通贫民的生活，张择端的《清明上河图》就是描绘世俗生活的恢宏画卷，画面生动地描绘了北宋汴梁的繁荣景象，以各个阶层人物的各种活动为中心，表现了这一历史时期社会动态和人民的生活状况。这类表现现实生活的风俗画还有《货郎图》等。

李公麟是北宋一位在当时和对后世都有影响的重要画家，人称“少时即悟古人用笔之意”，其画法受顾恺之影响，又师法于吴道子，善于观察，注重写生，对人和马的结构都有深入的研究，在艺术上具有精练简洁的追求，他以一种“扫去粉黛，淡毫轻墨”的白描画著称。把过去只作为绘画粉本或绘画过程步骤中的线描，发挥到高度的完美，成为一种艺术形式。至此，白描独立的审美价值被肯定，在中国画中成为一格。李公麟的传世作品有《免胄图》、《维摩诘图》、《九歌图》、《五马图》等，把线的表现力和审美功能推到了一个新的水平。

宋代皇室非常重视绘画，宋徽宗赵佶就是一名很有造诣的画家，他亲自掌管翰林书画院，组织编辑《宣

和画谱》，并以科举的办法选拔画院创作人才，对绘画理论和技法进行系统深入的整理和研究，形成了一套严密的格法体系，按照这套法规创作的绘画，被称为“院体工笔画”，使工笔人物画在写实性和技法的完善方面达到了前所未有的高度。

与“院体画风”严谨周密的造型和工整富丽的设色晕染不同的水墨画风，在当时一些文人士大夫崇尚素静、淡雅的审美观念影响下开始兴起，部分工笔画家注重笔和墨色的运用，追求清雅、淡逸的艺术效果，出现了与重彩相对照的淡彩工笔人物画。这类画以李唐的《采薇图》和张择端的《清明上河图》为代表。同时，山水画、花鸟画的成熟和发展也极大地丰富和深化了人物画背景空间或配景的表现。

宋代的道教绘画《朝元仙仗图》和《八十七神仙卷》虽是寺院壁画的粉本，却因其线形的组织和线条的勾勒达到了极高的水平，一直作为白描艺术的典范，为后人研习和临摹。两幅白描长卷是同一神话题材的两个版本，其内容相同，构图相似，风格相近，表现南极天帝君与东华天帝君同去朝观元始天尊的行进行列。《朝元仙仗图》与《八十七神仙卷》相比，线条组织的疏密对比更强，线条勾勒更松动。表现人物行进的动势更大，衣饰随风动飞扬和飘举的意味更足。似有风中云中的仙气在飘荡。《八十七神仙卷》线条疏密关系相对较平均，组织更严谨，动态舒缓优雅。两图都体现了宋代画家对“吴带当风”式样的继承发扬和丰富完善。以线条组出了波澜起伏、气势浩荡的艺术效果。而画面中线条方向长短、曲直的对比，人物造型的变化与呼应都有巧妙、妥帖的安排和处理，使作品既有磅礴的气势，极富韵律感和节奏美，又有精致细巧的意趣。

传统工笔人物画在唐宋经历了它发展的辉煌时期以后，中国绘画史上发生了由苏轼等人倡导的水墨运动，这是一次从审美思想、绘画观念到绘画形式语言的深刻变革，文人水墨画开始兴起。这时，工笔人物画特别是“院体画”出现恪守法格陈陈相因、



八十七神仙卷

远离生活的颓势，进入了低谷时期。但是工笔人物画毕竟深深地扎根于民族文化的沃土而具有顽强的生命力。宋元以来，大批民间画工仍然活跃在寺庙殿堂的壁画创作中，为工笔人物画的传承和发展默默无闻地贡献着聪明才智。如元代山西的永乐宫壁画、明代北京法海寺的壁画和四川宝梵寺壁画等，就是最好的见证，这些壁画继承发扬汉唐遗风，线条结实劲挺、色彩强烈而厚重，产生金碧辉煌的艺术效果。永乐宫壁画画面中的人物和线形组织气势恢宏，充分展示了重彩工笔人物画的魅力，后人无不为之所传达的浩荡宏阔、大气凛然的中国精神和中国气魄所震撼。

明清工笔人物画家以唐寅、仇英、陈洪绶、曾鲸、任伯年等为代表。陈洪绶画风奇骇独特，又与明清纤弱柔媚的风尚大异其趣，他对传统有深入的研究和理解，周工亮《读画记》记载陈洪绶年轻时曾三番闭户十日摹李公麟《七十二圣贤图》，从“尽得之”到“似矣”再到“勿似也”。“数摹而变其法，易圆以方，易整以散，人勿得辩也。”传统化入画家的个性情感，化入对现实的观察，渗进了他丰富的想象，使他的创作不从流俗，力追古意，既不同于时人，又不同于古人。陈洪绶的工笔画中人物多作丰厚之相，广目方颐，衣纹结构奇特，排列具有秩序美，笔法劲挺，设色古雅高逸，传世作品有《归去来图》、《九歌图》、《水浒叶子》、《西厢图》等。陈

洪绶人物画从学者众多，一时蔚为风尚，影响了清一代画家包括清末海上之三任，直到今日的现代工笔画家。

传统工笔人物画，走过了从初创、成熟、繁荣到低谷的历史，在经历不同时期审美时尚的变化和各种境遇的过程中，工笔人物画仍不断丰厚，终以其深厚的民族文化根基，带着中国绘画原发形式的强大生命力延绵不绝发展至今，迎来了它复兴的时代。

第二章 工笔人物画的基本特点

学习工笔人物画，应该对工笔人物画的艺术特色有充分的了解和认识。因此，这里将工笔人物画的基本特点作一个概括的叙述。

一、以形写神，形神兼备

东晋时画家顾恺之提出了“以形写神”的著名论点。所谓神，就是对象的精神面貌、性格特征。宋代郭若虚《图画见闻志》和《宣和画谱》，提出了画人物要分别“贵贱气貌，朝代衣冠”，要表现出各类人物不同的性格和不同的精神状态。这就扩大了顾恺之“传神”的含义。苏轼《传神记》和陈造《论传神》还提出了如何捕捉人物的神态的方法；陈郁《藏一话腴、论写心》更提出了“写心”的主张，所谓“盖写形不难、写心唯难，写之人尤难也”，“写其形必传其神，传其神必写其心”的见解。苏东坡说道：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。”这些对形神问题的关注探讨充分反映了古代画家在艺术创作实践中的审美追求。

形和神的关系，既是对立的，又是统一的。形是外在的、表象的、可视的，可得之于视觉、触觉；而神是抽象的、内在的、本质的，只得之于感觉。形无神不活，神无形不存。在形和神这两个矛盾对立的方面、神是起主导作用的，绘画中强调“神似”、“神似”才能深刻地揭示出人物的本质特征，塑造出活生生的艺术形象。因此，传统中国人物画始终把“形神兼备”视为判断造型能力高下的最高标准，以“写意传神、出神入化”为最高境界。在历代人物画精品中，东晋顾恺之的《女史箴图》是极少有的代表性作品，该作品为377.9厘米的长卷，全卷有12段，米芾《画史》中评价该画“笔彩生动，髭发秀润”，其中第五段画男女两人的侧面像，眼神相对，刻画出了双方亲昵与克制的矛盾神态。《洛神赋图》是顾恺之的另一传世精品。全卷

结构精妙，设色古艳，人物神采如生。洛神的飘逸飞动与曹植的雍容深沉形成了鲜明的对照，其他如屏翳、川后，冯夷、女娲等神话人物皆能呼之欲出，便是形神关系的最好例证。

唐周昉的《挥扇仕女图》、《簪花仕女图》均是表现唐代宫廷妇女生活的佳作，画中丰硕肥满的身材，身着透体薄纱、红裙曳地、倦懒的纤手挥动细杆撩逗着一只小犬；有的撮弄着一朵鲜花，沉浸在对花香的体味，对春光的眷恋。全画无过多的环境描绘，仅通过精细入微的五官刻画和衣饰处理，把贵族仕女这种养尊处优、无所事事，游戏于花蝶鹤犬之间的心态和情状刻画得淋漓尽致。类似的传世佳作不胜枚举，如《虢国夫人游春图》、《捣练图》、顾闳中的《韩熙载夜宴图》、陈洪绶的《九歌图》、《归去来图》等都是“写意传神”，“形神兼备”的造型准则，当代画家中，诸如何家英、李乃蔚、齐鸣、孙玉敏、潘缨、朱理存等，他们通过写实或意象将主体的审美意趣、精神气质与客体物象融为一体，使画面上的艺术形象充满活力、张力，达到了“写心”、“寄情”的佳境。

应该说，“以形写神”、“形神兼备”，追求神似是工笔人物画的第一个艺术特点。

二、以线造型，以线立骨

形因线而立，神因线而灵。中国传统人物画一直以线作为概括自然形象，强化特征，融入情思，创造艺术美的基本手段。

由于线条本身具有丰富的表现力，画家运用线条的长短、粗细、刚柔、强弱、干湿、浓淡、虚实等线形变化和用笔的轻重、疾徐、提按、顺逆、方圆、转折、抑扬、顿挫等用笔手法，来恰到好处地表现出不同形态物象的轮廓，体积感、空间感、质量感，或粗糙、细腻，或轻柔、厚重，从而达到预期的艺术效果。古代画家用“十

八描”来完成不同人物和物象的造型,描绘了腰挂络缨飘带的神仙仕女,驰骋疆场的孔武将士,养尊处优的王公贵族。丰富多样的种种线描,成为古代画家创作构想时的一种自觉。

当今的画家在传统线描的基础上,拓展了更为广阔的天地,如线集群的张力、线的视感幻觉、点与线的关联、线的平面分割与空间的建构等。赋予画面更多的现代感。凡此种种说明工笔人物画离不开线,以线作为造型的骨骼支架这是工笔画的又一艺术特点。

三、工整细致、色彩鲜丽

工整细致,刻画入微是工笔人物画的又一特点,古代画家,在塑造不同类型人物时,将人物微妙的神情形态,描绘得栩栩如生,惟妙惟肖。唐代张萱、周昉的《捣练图》、《簪花仕女图》、《宫乐图》等,其中所绘妇女曲眉丰体,姿容秀美,体态匀亭,长裙曳地,楚楚动人,将唐代贵族妇女华贵悠闲的生活情状刻画得淋漓尽致。永乐宫三清殿壁画,是一幅气势磅礴、场面宏大的大型壁画,高近5米,长几十米,线条长达丈余,纵观全画,其整体气势沉雄博大,给人以震撼和强烈的视觉冲击力,而细细审之,具体到人物形象神态和各类武将、玉女配饰的刻画,无不是精勾细描,其精微、严谨的刻画水平让人对古代画工卓绝的技艺赞叹不已。当然,工笔人物画也并非都要笔笔求工,工笔的工也是“写”出来的,不是描出来的。是活笔而不是死笔。一幅好的工笔人物画既要有精微细腻的表现手法,又要整体感强具有高度的概括能力。即所谓“尽精微,致广大”。

传统工笔人物画的色彩,是谢赫“六法”中所说的“随类赋彩”。如郭熙《林泉高致》中所说:“水色:春绿、夏碧、秋青、冬黑。”指水色在不同季节里所呈现出来的固有色调。“赋彩”要“随类”而“赋”。

即是说工笔画设色应按照不同的具体物象,以物体固有色为主,求一色中的明度变化和邻近色的巧妙配合,取得整体的和谐,不追求光源色、环境色对物体固有色的影响而产生的色彩变化。

工笔画的“随类赋彩”带有很强的主观意识,画家根据自己的题材、立意和审美情趣,或强调对象的特征,或为了画面的艺术效果,还可对各个物体的固有色进行适当的变色,取得比自然色彩更单纯更强烈更理想的审美效果。如《韩熙载夜宴图》,用黑色、白色描绘韩熙载的服饰,用朱砂、石青、石绿等鲜艳的色彩描绘歌伎,烘托出了歌舞乐伎的轻松愉快和韩熙载郁郁寡欢的心情。画面虽然用了许多艳丽的色彩,但由于黑色和白色的调节作用,使画面在对比中求调和,艳而不俗,绚丽而不失清雅。又如任伯年的《群仙祝寿图》,为了画面的艺术效果和主题思想的表现,改变了自然物象的固有色,用大面积的金底作天空和地面,石青、石绿作山石,衬托出吉祥、美好的祝寿主题,人们并没有因为天空、地面是金色而感到不真实,这种变色效果就是所谓“妙超自然”。

工笔人物画以意赋色,借色达意,不受客观物象的约束,因题材、立意的需要和画家审美情趣的不同从而形成了丰富的色彩风貌和富有装饰美感的色彩特点。

四、形式多样,兼容性强

工笔人物画在艺术形式上的界定应包括工笔重彩人物画、工笔淡彩人物画、白描人物画和没骨人物画等多种形式。

在艺术形式上,工笔人物画在其历史的发展过程中出现了不同的两种主要风格:写实风格和装饰风格。而现代的工笔人物画在保持其基本艺术特点的同时呈兼容性、多元化的趋势。现代工笔人物画作品中有的作品既有写实风格也有装饰风格,还

有吸收写意、水墨的表现手法，更有的渗入西方的现代艺术手法。

写实风格的工笔人物画，如当代画家何家英的《米脂婆姨》、刘泉义的《二月花》、徐启雄的《女排》、林凡的《张骞回京》，虽以写实手法为主，但都仍然带有一定的装饰意味。而具装饰风格的工笔人物画在古今的壁画、年画、单幅画中占有相当多的数量。特别是壁画，已成为装潢设计艺术的一部分，如张仃的壁画《哪吒闹海》，刘秉江、周菱的《创造、收获、欢乐》等。

在现代艺术思潮中，工笔人物画表现出了相当强的兼融性和适应性。近年来许多有建树的工笔人物画画家在创作中巧妙地融会了其他画种的技法如

水墨写意画的构图、造型、色彩等方面的不少艺术手法，出现了更为简约的工笔人物画，如田黎明的《蓝天》、《阳光下游泳的人》、马小娟的《临风》、于文江的《绿荫》、胡伟的《牧人》、郭继英的《老人》等等。借鉴糅合了素描和写实等西画的表现手法，形成了更加写实的工笔人物画，如赵奇在他的《民生》和《京张铁路詹天佑和修筑它的人们》，潘缨的工笔人物画则吸取了水彩画的技法，以两种以上的色彩碰染的办法形成一种特别的线，使画面既有线的节奏感又有色彩的自然交融，在工笔人物画的表现形式上创造出了独特的艺术语言。这些都表现出了工笔人物画向现代形态转变的积极探索态度。

第三章 工笔人物画的技法类别

一、重彩法

重彩法，即运用浓重色彩的画法。重彩法多用矿物色，如朱砂、朱磬、石黄、石青、石绿等，这种颜料质地较粗，有覆盖性，用时要加上轻胶水，否则会脱落。这种颜料色泽艳丽，不易褪色，除适合在绢、熟宣纸上画外，在高丽纸，甚至墙面，岩石上也可以绘制，《韩熙载夜宴图》、《簪花仕女图》等都属重彩法。

二、淡彩法

淡彩法基本上是使用墨色加透明颜料的画法。在色彩运用上，更强调单纯、朴素、典雅、纯净的美。用这种方法适于描绘清新、虚幻、朦胧的意境，明代陈洪绶、清代任伯年、黄慎的人物画多用此法。

当代工笔画中亦常用此法，如李方惠的《酸奶》。淡彩法画在绢上其效果更为柔和细腻。淡彩法用墨很讲究，一般不用宿墨。

三、浓淡相间法

浓淡相间法是古今工笔人物画运用较多的方法。矿物、粉质等不透明的颜料，多用于人物的服饰、道具；墨色和透明的植物颜料，一般用于染头发、肌肤或背景。但浓与淡的配搭不是固定不变的，仍要根据自己的创作意图灵活运用，总之，以达到画面色彩丰富而谐调为目的。

四、没骨法

没骨画即不勾墨线，用颜色直接点染。点染

时不用层层积色的方法，而采用碰染、接染或撞染的方法，即用两支毛笔分别蘸上两种颜色，从不同的方向染起，中间相碰，形成颜色的自然相接。

五、现代重彩画

现代重彩画是对于传统重彩画的一种概念、技法更新的新画种，是当代工笔画家大胆开拓创新的结果，它们将传统工笔重彩、没骨画和水墨画等方法融合在一起，在注重作品精神意蕴的同时，更强化色彩，推崇技法，讲究媒材，重视制作。现代重彩画的颜料以天然矿物颜料、高温结晶颜料及金箔、蛤粉等为主，经过多种手段的工艺制作过程，如勾勒、涂染、拓印、喷洒、贴箔、打磨、堆积拼贴、肌理等等手法的应用，使重彩画具有更丰富的表现力。张采芹的《梦笔生花四条屏》就是这样的作品。

六、壁上绘画

壁上绘画就是壁画。壁画种类很多，一是寺观壁画，如永乐宫三清殿壁画；四川蓬溪宝梵寺壁画；云南丽江纳西族自治县的壁画；北京法海寺，以及拉萨大昭寺、布达拉宫等；二是洞窟式壁画，如敦煌莫高窟、新疆拜城克孜尔千佛洞、库车库木土刺千佛洞等；三是墓室壁画，如西安永泰公主墓壁画，章怀太子李贤墓壁画，北魏司马金龙墓出土的木板漆屏风壁画《列女传》、《孝子传》等；四是建

国后在公共场所如公园、纪念馆、体育馆、大会堂、车站、学校等地绘制的大型壁画，如首都机场的《哪吒闹海》、《泼水节——生命的赞歌》、《创造、收获、欢乐》、《丝路风情》等等。

这些壁画画在墙上，表现手法有白描的，也有没骨的，还有类似写意的大笔涂刷。用色有平涂，有分浓淡渲染，重彩勾填，多层次喷染，有堆金沥粉等等，所用颜料以矿物质颜料为主。其表现手法虽属重彩体系，但与纸上重彩大有区别。

特别是现代壁画突破了传统的用材范围，广泛采用了新的材料，如热塑、热固性质材及各种耐久涂料，赋予了作品以晶莹、光洁、反射和透射等悦目效果，有的还利用现代传播技术，将艺术与现代科学技术结合起来，使壁画表现形式和艺术手法更加丰富多彩，产生更加优美的艺术效果。

七、唐卡

壁画和唐卡是西藏绘画的两个主要形式。由于佛教在西藏的广泛传播，极大地促进了西藏绘画的发展和繁荣，西藏寺庙、宫殿的修筑，建寺崇佛，使壁画艺术广为传播，并达到很高的水平。随着佛教的弘扬，一种便于携带悬挂的卷轴画“唐卡”也广泛普及。唐卡的表现手法基本上传统重彩画的绘制方法，颜料也以矿物质颜料为主，加上金箔和群青色的使用，使唐卡更具强烈的宗教色彩。

第四章 工具和材料

工笔人物画具有鲜明、独特的民族风格，这与工具和材料的选择使用是分不开的。要画好工

笔人物画，首先应对所使用的工具、材料性能有所了解。

一、工 具

1.毛笔：画工笔人物画主要选用勾线用的硬毫和染色用的软毫两大类：

勾线笔：工笔画勾线要求长、细、匀。所以它的勾线笔多采用锋长、尖细、富有弹性的狼毫笔。如大小红毛笔、衣纹笔、叶筋笔、须眉笔、羽箭笔、蟹爪笔等。衣纹、叶筋、大小点梅笔含水量丰富，富有弹性勾线可粗可细，可用于画长线 and 画面较大的作品。红毛、羽箭、蟹爪、须眉笔锋略短些，可用于勾细线和人物须发眉眼。

染色笔：多采用笔锋较长，柔软圆韧，含水量丰富的羊毫笔，如大、中、小白云笔。白云笔由狼毫和羊毫合制而成，故称兼毫，它的性能介于羊毫和狼毫之间，外层为羊毫，内层为狼毫，羊毫有藏水量大、柔软的特点，狼毫又有劲健、有弹性的特点，因此白云笔性能适中，软硬兼施，宜于着色、渲染之用。

羊毫笔品类繁多，如大、中、小楷笔，斗笔、提笔以及各类书画笔都可作染色笔用。

排笔、底纹笔：羊毫制作，笔锋整齐，含水量大，可用于刷大面积底色和大片颜色，使用时，可根据需要选择大小不同规格的底纹笔。

毛笔的选择：选购毛笔应注意产地和质量，一般以北方的狼毫、南方的羊毫为佳。毛笔的质量应选择以“尖、圆、齐、健”为标准，尖是笔锋尖锐；齐是将笔锋捻开压扁，笔毛整齐，圆是笔头圆浑饱满，健是劲健有力有弹性，笔锋无论顺逆、圆转、按下提起，均能恢复原状。

毛笔的保养：有了好笔，要倍加爱护，每次用笔后都要洗净，特别是勾线笔，若不洗净，让墨胶住笔锋，再泡开就不好用了，洗净的笔最好将水甩干后悬挂或插在笔筒内，其次，用笔后不能将笔泡在笔洗内，一旦将笔锋泡变形也不好用了。



笔、砚

2.墨：

书画墨锭分为油烟、漆烟、松烟墨三类，油烟墨黝黑而有光泽，质地细腻；松烟墨含胶较少，黑而无光，因此工笔画应以较好的油烟墨锭为宜，着色渲染层次丰富，画头发或不反光的丝绒之类织物也可用松烟墨。作画时，最好用新研磨的墨，磨墨要按一个方向，不偏不倚，一圈一圈稳稳地磨。使用淡墨分染，也应用磨浓的墨兑水调出，研磨后的墨锭不能泡在砚池内，以免干后龟裂，而应将墨阴干存放。一般不用宿墨，尤其作画更不能宿墨，因宿墨颗粒浮在纸面上，遇水会洒开，会弄脏画面，一般练习可直接用市面上出售的“一得阁”墨汁和“中华”、“曹素功”墨汁，用时兑些清水调匀。

3.砚：

砚，俗称砚台，工笔画用墨要用墨锭自己研磨，所以砚的选择十分重要。我国的砚石种类繁多，有石砚、陶砚、砖砚、玉砚等。作画用的砚要选择石质坚细、硬度高、不吸水、发墨好、

不易损坏石质的石砚，广东产的端石砚和安徽歙县产的歙石砚较有名。选择砚石可用手触摸砚底，手感细腻又有微涩的感觉为好。砚台需注意保养，无盖的砚台，用后应清洗，不可使墨垢长期留在砚中，以免损坏砚石，影响使用。

4. 笔洗和调色碟

笔洗用来盛水。应准备两个，一个洗笔，一个盛清水，能盛水的陶器、瓷器、瓶子均可代替使用。

调色碟用来调色用，以白瓷最好，多备几个为宜。

其它工具如画板、活动铅笔、直尺、乳钵等均要备齐，以供需要时用。

二、材 料

1. 纸：工笔画使用的宣纸一般都是经过胶矾加工过的“熟宣纸”，具有抗水性能，宜于多次渲染。熟宣纸有厚、薄、粗、细之分，“蝉衣宣”质地薄而细腻，适宜画淡彩或柔和画风；“玉版宣”、“玉碟宣”质地粗而厚，适宜画石色较多的重彩画；“冰雪宣”和“云母宣”质地适中，适合多种画法，还有半生熟的“洒金宣”，在纸面上洒上金箔来增加其华丽的感觉，多用于书法和扇面，也有工笔画家喜用生宣纸作工笔画，以追求特殊韵味，这需要有一定的经验和对生纸性能的把握。

除生宣、熟宣之外，还有半生熟的高丽纸、皮纸等，亦可用来绘制工笔画。高丽纸帘纹清晰，纸质坚韧，可以正、反两边上色，多次敷染，可达到色泽厚重、饱和、浸润含蓄，有着特殊的纸纹肌理效果，很适宜画现代重彩画。

另外水彩画纸用来画工笔人物画也有很好效果，水彩纸较厚，两边都可画，也无漏矾之虑，适于多种画法和渲染，用水彩纸画工笔重彩，可达到响亮明快的效果，画完后不需装裱也便于保存。

2. 绢：

绢是蚕丝织成的一种细薄丝织品，用于作画的绢同样分为生熟两种。工笔人物画一般采用熟绢，熟绢经过捶压胶矾，质地细腻透明，表面光滑，熟绢有白绢、仿古绢、色绢多种，质地以纹密厚重为佳。用绢作画，最好先用清水将绢全部刷一遍，检查是否漏矾，若有漏矾，需换绢或用胶矾水补漏。作画时，应将绢绷在木框上或裱在画板上画，绢的规格一般为二尺二寸宽。

现在有许多画家在熟宣与绢之外积极探索，试用各种纸和织物作工笔画，如棉布、亚麻布、树脂布等等。也有些成功的尝试，但毕竟是在探索中，难以推广，目前工笔人物画仍然是以熟宣和绢为主要材料。

3. 颜料

传统中国画颜料分为水色和石色两大类。水色颜料是由植物的花、叶、茎、梗、根、汁液、树脂等制成的，比较透明，调水即化，多用于渲染和打底色，石色颜料是由不同颜色的天然矿石为原料，经过研磨、筛、漂等方法而制成，因此，也称为矿物质颜色。石色颜料不透明，覆盖力强，色泽鲜艳、沉着，经久不褪色，尤其适宜作工笔重彩。

下面将各类颜色性能特点分别作些介绍：

① 水色(植物颜料)

胭脂：色相呈深红色，偏冷。采用红兰花的花、茜草、紫草茸的根(紫梗)的汁液合制而成。胭脂膏新泡色鲜，久泡则色暗并有渣，一般作画要用新鲜的颜色，调时适量，避免浪费。目前市场销售管装的胭脂多为化学颜料，色相偏红，并非传统植物色，因使用方便亦可采用。

西洋红(曙红)：色相冷红色，采用胭脂虫的分泌物制成，是动物物质颜料，因色彩鲜明细润，又透明，渲染、罩染效果亦佳，所以归入水色类叙述。西洋红原不是中国画颜料，是明代时从国外传入，以德国、英国进口的质量较好，现在，我国苏州姜思



颜料 1

序堂亦将西洋红制成膏体，名“牡丹红”，现市场所售锡管“曙红”即仿西洋红所制成的化学颜料，与真正的西洋红色彩相似，用于画女性腮红和花朵效果较好。

藤黄：色相呈柠檬黄色，也有的呈中黄色。是亚热带地区海藤树的树脂所制。亦为从国外引进的植物性颜料，主要从越南进口，亦称“月黄”。藤黄因其为树脂原料已有胶性，不需再兑胶，使用时，直接以清水笔在藤黄块上蘸取，随用随取，藤黄忌用水泡，泡水后藤黄变色，失去鲜艳度，藤黄为中药材，有毒不可入口，其色对宣纸和绢有一些腐蚀作用，不宜多用。

花青：色相呈深蓝色，是由蓝靛（或称淀青）为原料所制，传统花青膏做工精细复杂，要求高，是一种很美很沉着的深蓝色，化学颜料很难调出。花青是中国画最为广泛使用的颜色，也是工笔人物画

之主的色。

酞菁蓝：色相呈较鲜明的深蓝色，接近水彩普蓝色，是一种化学合成颜料，色相较稳定，若加入一些墨色与花青比较接近。

黑色：黑色为中国画最为重要的颜色，主要指墨色，墨即是黑色，黑即为玄，古代以玄色为正色，如需要有覆盖力的黑色，即可用石黑色，石脂（石墨）或水粉煤黑。

②石色(矿物质颜色)

朱砂：朱砂，又称辰砂，为天然的晶体矿石，产于汞（水银）矿化学名为硫化汞，其产地主要分布在湖南、云南、贵州等地。朱砂的天然矿石为晶体，有镜面、箭头、长砂、豆砂、板形等形状，其中以镜面朱砂为最佳，透光如红宝石状。朱砂用时需兑胶在乳钵中研磨。因朱砂为晶体，研细后其反光仍然存在，与其他粉质颜料相比，朱砂更明亮。现



颜料 2

市场所售锡管朱砂为代用品，初学者可用，但临古画应用真朱砂。

朱磬：朱磬是在漂制朱砂时漂浮在最上层的一层质地极细的朱砂粉，色相呈橘红色，比较鲜明，加胶后可作透明颜料用。由于它是天然形成的矿石，故质地稳定，是渲染女性和儿童肌肤及服装、花卉不可缺少的颜色。

石青：色相呈鲜明的蓝色，原料为蓝铜矿和青金石。主要产于广东、云南、山西、四川、西藏、贵州等地。其晶体为不透明，经研制的石青根据粗细深浅不同又分为“头青、二青、三青、四青”，下层头青最深最重，中层二青、三青色娇艳，上层四青最浅，石青不变色，是蓝色颜料中最美丽的一种，使用时宜薄施，忌厚涂。根据设色需要，先用花青或赭石或其他水色打底，在有色底子上再薄薄地涂上石青，自然形成不同的效果，可使色彩更为丰富饱和、明亮。

石绿：色相呈冷绿色，原料为赤铜矿，其制作方法与石青相同，石绿也分头绿、二绿、三绿、四绿，头绿最粗最深，依次渐细渐淡色质稳定不变，使用方法与石青相同。

石青、石绿均有毒，用后要洗手。

雄黄、雌黄、石黄：三者的矿石原料相同，均产于砷矿，称黄金石，俗名称鸡冠石。雄黄色相呈橘黄色。雌黄色相呈柠檬黄色或金黄色，石黄色相呈中黄色，是黄金石外层质地较松的部分。质脆易粉碎，为古代壁画中常用色。雄黄、雌黄较其他色清雅，但与铅性颜料配合易起变化，用者甚少，三种颜色皆为砷(砒霜)的化合物，有毒不可入口，作画无妨碍，用后应洗手。

土黄：色相呈土黄色，原料为黄金石最外面的一层，因其为天然生成，故不易变色，是用途较广的一种中间色。

赭石与铁朱：赭石色相呈浅棕色，产于赤铁矿。

制作时使用竹筒漂法，分为三层，上层冷黄色，质地细腻，可作透明颜料用，中层为赭的本色，下层含铁质呈暗红色，晒干后用磁铁吸去铁质，再研再漂，可制成暗红色的铁朱色，铁朱色色相很美，画人物器具、翎毛花秆等都可用铁朱色。

云母粉：白色云母粉为古代中国画家使用的一种白色颜料。原料为天然晶体矿石，古代壁画中多见，如敦煌洞窟壁画和明初北京法海寺壁画上皆有云母粉颜料，多用于菩萨面部、裸露的肌肤、祥云、荷花、飘带等处。

蛤粉、铅粉：蛤粉、铅粉是中国画传统用白色，流传了至少一千多年，蛤粉的原料是贝壳，其粉末质地较轻，调胶液后有泥土感，色相极白，古今画家都爱用，它不仅可作白色用，作于涂画底，效果亦较好。

铅粉易变黑，故用者较少。

③ 金属颜料

我国古代山水画有“金碧山水”一说，可见金属颜料由来已久。唐代周昉《簪花仕女图》，头上金钗等即用泥金绘出，清末画家任伯年的《群仙祝寿图》，通景屏其底色全部为泥金纸；至今西藏唐卡和佛教壁画仍用金粉作佛像及菩萨。金属颜料指绘画上使用的金箔、银箔和金粉、银粉。传统称后者为泥金、泥银。真金箔、泥金等价钱昂贵，一般用得不多，大面积需用金银色处，可以金银粉代用。金银粉以铜粉、铅粉制成，国产的易变色发暗，不好用，多采用进口铜金粉，光泽好，性质稳定，不变色。使用铜金粉时，需调胶后方可使用。

④ 高温结晶颜料

高温结晶颜料是我国当代著名女画家蒋采频教授，通过多年来的探索与实践，成功试制出的一种仿石色，是在中国传统制造人工合成颜料的基础上采用现代科技手段将天然晶体矿石与多种金属元素化合物经高温烧制而成的人造矿石颜料。原料呈晶体结构，其外观、性能等方面都与天然晶体矿石颜