

美风丛书

# 中国仕女画研究

蔡松立 著



线装书局

ZHONGGUOSHINUHUAYANJIU CAISONGLI ZHU

# 中国仕女画研究

蔡松立 著

线装书局

中国·北京

-----  
图书在版编目(CIP)数据

中国仕女画研究 / 蔡松立著. —北京: 线装书局,

2006.7

(美风丛书)

ISBN 7-80106-622-7

I. 中... II. 蔡... III. 仕女画—研究—中国

IV. J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第078273号  
-----

## 中国仕女画研究

---

作 者: 蔡松立

责任编辑: 郝文勉

出版发行: 线装书局

地址: 北京市鼓楼西大街41号(100009)

电话: 010-64045283

网址: [www.xzhbc.com](http://www.xzhbc.com)

经 销: 新华书店

排版设计: 九棵树图文工作室

印 刷: 北京忠诚胶印厂

开 本: 880×1230 1/16

印 张: 8.75

字 数: 201千字

版 次: 2006年8月第1版

2006年8月第1次印刷

印 数: 1—1500册

书 号: ISBN 7-80106-622-7

定 价: 900.00元(全18册)

---

版权所有 侵权必究

## 前 言

中国仕女画是我国传统人物画中的一个重要类别,它画体特征独特而又古老。经过几千年来的传承与发展,为后世留下了大量的艺术珍品,在这些宝贵的文化遗产中,我们看到了秦汉的雄浑、魏晋的飘逸、唐代的绚烂等等。古代艺术家创造了众多优美的女性形象,她们有的姿态丰腴,有的委婉娇柔,有的高古绝伦,有的娟秀文弱。深刻表达了艺术家们的个性感受,记录了历史对于女性的审美变化历程,也为我们展示了一系列生动的历史画卷。

多年来,为了使仕女画这一优秀传统绘画艺术在新的历史时期得以更健康的发展,许多画家都在通过不同的途径做着各种有益的探索 and 追求。笔者在教学之余,对仕女画亦做了一些浅浅的涉猎。撰写此书的目的一是为自己的阶段性探索做一总结,再者是希望以此倡导尊重传统、重视基础训练、勇于实践的学习精神,更想以此唤起更多的人对仕女画这一优秀画种的关爱和呵护。

限于水平,此书难免有这样或那样的缺憾。在此真诚希望同行和读者们提出批评,同时也对在编绘过程中有关领导与同行们的支持与帮助,表示由衷的谢意。

## 目 录

第一章 中国仕女画概述.....	(001)
一、仕女画的发展演变.....	(001)
二、仕女画的艺术特色.....	(007)
第二章 仕女画的学习方法.....	(016)
一、工具材料与笔墨练习.....	(016)
二、仕女画的造型及作画步骤.....	(025)
第三章 仕女画服饰特点及配景衬物.....	(065)
一、历代仕女服式特点.....	(065)
二、古代仕女配饰.....	(075)
三、仕女画配景衬物.....	(078)
第四章 仕女画创作.....	(079)
一、仕女画创作的含义.....	(079)
二、仕女画创作过程.....	(081)
三、仕女画的发展.....	(091)
第五章 仕女画作品赏析.....	(094)
一、传统作品赏析.....	(094)
二、自画自说.....	(121)

## 第一章 中国仕女画概述

### 一、仕女画的发展演变

原始美术遗存表明,人物画在中国画诸画科中起源最为久远,仕女画作为中国传统人物画的分科,较之山水、花鸟等画科发展得更早,并在整个中国传统人物绘画中占有很重要的位置。据《西



图 1-1 风夔人物帛画 战国

京杂记》记载,汉代宫廷画家毛延寿便开始创作仕女画;另从湖南长沙马王堆一号汉墓出土的彩绘帛画以及楚墓出土的《风夔人物帛画》(图 1-1)中所绘的妇女人像来看,我国仕女画不但历史悠久,而且在 2000 多年前就已经形成了以线造型为表现风格的特点。

从仕女画的发展来看,东晋到隋朝应视为一个形成并趋成熟的时期。东晋画家顾恺之以描述

从仕女画的发展来看,东晋到隋朝应视为一个形成并趋成熟的时期。东晋画家顾恺之以描述

从仕女画的发展来看,东晋到隋朝应视为一个形成并趋成熟的时期。东晋画家顾恺之以描述



图 1-2 女史箴图(局部) 顾恺之(东晋)

衣纹技法体系,至今仍魅力不减。

仕女画从传统人物画独立出来成为一个画科是始于唐代。唐代开元天宝年间的升平气象带来了贵族阶层宴乐、游猎、卜咒、歌舞的奢华风气,也带来了诗歌、散文、书法、绘画的空前繁荣。反映世俗生活的仕女、鞍马、功臣画与提倡教化的宗教画进一步分流,共同构成了人物画鼎盛期瑰丽、宏伟、博大的整体画卷。仕女画承魏晋以来之传统,汲取西域文化之精华,形成了色彩绚丽,各家流派标新争艳的局面。张萱和周昉首先把仕女画的表现从封建宗教题材的束缚中解放出来,转到表现宫闱妇女生活的描绘。他们在造型上追求写实与神韵,创造了符合时代审美意识的丰颊肥体、神质富贵的优美仕女形象。其线条组织简练严谨,劲动流畅,代表了唐代仕女画的最高成就。如张萱的《捣练图》、《虢国夫人游春图》,周昉的《簪花仕女图》卷、《挥扇仕女图》卷等,这些都是对后来仕女画发展具有深远影响的作品(图1-3至1-6)。



图1-3 捣练图(局部) 张萱(唐)



图1-4 虢国夫人游春图(局部) 张萱(唐)



图1-5 簪花仕女图(局部) 周昉(唐)



图1-6 挥扇仕女图(局部) 周昉(唐)



图 1-7 韩熙载夜宴图(局部) 顾闳中(五代)

求秀丽俊俏、窈窕修长的体态;对画面的表现和处理讲究画理画法,注重客观形象的精确描绘。在线描上继承了唐代的风格,衣纹线条组织更加严谨,疏密有致,流畅成韵,设色则由唐代的艳丽浓重又略带装饰风采的画风发展为追求静谧谐韵,典雅成调,注重气氛烘托与意境表达的淡彩渲染。



图 1-8 宫中图(局部) 周文矩(宋)



图 1-9 八十七神仙卷(局部) 武宗元(宋)

五代、两宋时期的仕女画秉承盛唐之余绪而有所发展。一是山水、花鸟画技法成果的融入大大丰富了仕女画的线描技法。二是色彩因素减弱,墨色因素加强。由于受程朱理学的影响以及文人涉趣绘事,人们认为“墨分五色”比“目迷五色”更为高雅,更能揭示人物的“神识风采”之美。三是武宗元、李公麟将原本属于创作底稿的粉本,提升为被称作“白描”的独立画种。这一时期的代表作品有顾闳中的《韩熙载夜宴图》(图 1-7)、周文矩的《宫中图》卷(图 1-8)、武宗元的《八十七神仙卷》(图 1-9)等。题材内容更趋向于历史故事与世俗生活的描写,并侧重于对各阶层妇女生活的描绘和美的表现,造型也由唐代的丰腴富贵变得更为接近生活中的形态,追





图 1-10 杜秋图 周郎(元)

元代文人画的兴起，在绘画技法上追求笔墨趣味，注重诗、书、画结合，在很大程度上丰富了中国画的表现形式。仕女画在画风上也受到了文人画思想、理论的影响，人物的造型更趋向神情清古、体态修长、蕴静纤弱的表现，在画法上也更趋向追求古拙雅逸的风格，出现了笔简意赅的写意或兼工带写的绘画形式。有影响的仕女画代表作有赵孟頫的《吹箫仕女图》、张渥的《九歌图》、周朗的《杜秋图》(图 1-10)等。

在仕女画发展历史上值得一提的是元代出现了一大批出自民间画工手笔的壁画仕女作品。他们继承和发展了唐五代时期的画风，仕女造型丰腴端庄，形神兼备，线条勾勒严谨又富有流动感，色彩鲜明富丽，带有很强的装饰性，如永乐宫三清殿内的《朝元图》(图 1-11)，它不仅是中国艺术的瑰宝，也是我们学习中国传统仕女画的优秀临本。

随着文人画家持续的“疏于人事”与“寄情

图 1-12 秋风纨扇图 唐寅(明)



图 1-11 朝元图(局部) 无款(元)



山水”，仕女画在元明的主流画坛降为配角，有影响的画家仅唐寅、仇英、陈洪授数人而已。明代初期以唐寅为代表，人物造型尖颧、细眼、樱口、削肩、纤手、柳腰，弱不禁风成为时髦，这多少与当时社会审美取向视女性为从属人群与玩物有关。这一时期有影响的作品有仇英的《汉宫春晓》、唐寅的《秋风纨扇图》、《孟蜀宫使图》(图 1-12、图 1-13)等。

明代晚期，诸暨画家陈洪绶异军突起，他的仕女画造型清古，变形夸张，笔法细劲，富有很强的装饰效果，其画风对后世仕女人物画家有很深的影响。(图 1-14、图 1-15)



图 1-14 仕女图(局部) 陈红绶(明)



图 1-13 孟蜀宫使图 唐寅(明)



图 1-15 水滸叶子 陈红绶(明)

清代仕女画较之元、明两代可以说是得到了复苏和发展,一方面在技法上更加重视笔墨和意境表现以及诗、书、画、印的结合,仕女造型讲究姿态优美,崇尚蕴静温婉的形象塑造,并注重对主题表现的补景陪衬,丰富了仕女画的画面艺术效果。另一方面,仕女题材的表现较为广泛,更加接近民间生活内容,如村姑麻女的生活劳作,民间传奇,戏曲小说里的仕女人物以及历史故事、诗画意境等。同时也不排斥对西画优秀技法的吸收和引进。由明代后半叶兴起的木刻仕女画插图在清代得到了广泛的普及,仕女画家辈出,如活跃在江南的改琦、费丹旭,聚居上海一带的任颐及其前辈任熊、任薰兄弟,创作了一系列光彩照人的仕女形象,特别是任颐,工笔、写意、勾勒、没骨、水墨无不擅,臻于完美,将仕女画推到了一个新的境界。只可惜国势衰微,仅靠少数天纵之材的个人努力,终究无法挽回整体的颓势。这一时期代表作品有焦秉贞的《耕织图》,改琦的《红楼梦仕女》,费丹旭的《费晓楼仕女精品》,任伯年的《东山丝竹图》、《小红低唱图》、《群仙祝寿图》以及吴友如的《海上百艳》、《仕女图谱》。(图 1-16 至图 1-19)

近现代由于古代仕女画与时代的距离较



图 1-16 群仙祝寿图 任伯年(清)



图 1-17 醮醮春去图 改琦(清)



图 1-18 仕女图(扇面) 费丹旭(清)

大,仕女画在画坛出现了萎缩的现象,但仕女画在工艺美术领域中却得到了新的发展与提高,玉雕、牙雕、石雕、木雕皆塑造出许多优美的仕女形象,高档工艺画如贝雕画、羽毛画、磨漆画等也创造出许多优美的仕女画精品,受国内外人们的广泛喜爱。



图 1-20 琵琶 潘聿兹



图 1-19 玉堂富贵 苏州桃花坞木板年画(清)

近现代仕女画家如徐燕荪、潘秉衡、吴光宇、潘洁兹、王叔晖、刘凌沧、黄均、任率英、刘旦宅、戴敦邦等,他们继承传统并有所创新,创造了不少格调新颖的优秀仕女画作品,这些亦是我們学习借鉴的好范本。(图 1-20 至图 1-23)

## 二、仕女画的艺术特色

“艺术特色”作为概念,是美术理论家通过对美术作品所显现出的艺术效果的剖析、归纳、总结,由感性的欣赏到理性的认识,由画家的实践上升到思想家理论阐发的高度,从而把形象思维归结到逻辑思维轨道上。这对于艺术规律的寻求和把握,对于艺术进行更深层思维的开掘,无疑是起着重要的、不可或缺的作用。然而理论家毕竟不是实践家,他们的文章,对于试图掌握一门绘画技能的初学者来说,不免隔靴搔痒,解决不了实际问题。因此,作为实践者



图 1-21 西施 任率英

的画家应该填补这一空白。画家通过对绘画实践中已总结出的艺术创作经验,结合自身的创作实践,把那些抽象的和上升了的理论重新拉回到具体实际中来,把看上去很玄妙、深奥的道理进行“显影”、“浅出”。具体来说,就是把仕女画的艺术特色与画面的构图、造型、笔墨、色彩等等绘画手段联系起来,这样才能在技法和精神层面上给初学者以直接的教益。

中国画在长期的发展中,形成了以工笔重彩画和以写意水墨画形式为主的两大技法体系,二者在中国绘画史上都具有深远的影响。文人画的艺术风格,追本穷源,有其深刻的社会原因、哲学原因、美学原因。水墨仕女画实际上是文人画中的一个分支,属于文人画的范畴。如果说工笔的重彩仕女画是远追唐宋那种严密、华丽、端庄的艺术风格,那么,写意的水墨仕女画便不可避免地就近继承了明清文人画洒脱、清淡、隽永的艺术风范,并在文人画这个大的氛围中形成自己的艺术特色。现就工笔仕女画与水墨仕女画的艺术特色分述如下:

#### 1. 工笔仕女画的艺术特色

工笔仕女画在漫长的发展与完善过程中,形成了一套完整的技法体系,它的艺术特色主要表现在以下三个方面。

##### ①造型特点

中国写意性的艺术观与“以形写神”的造型原则,在绘画中的最初落实与实践,即是通过工笔人物画完成的,并在漫长的艺术实践中得以完善。从我国现存的表现仕女生活的工笔人物画中可以看出,工笔仕女画的造型很早就脱离了以形写形的束缚,既不拘泥于形物,又不特别看重视觉对象的真实。因此,主客合一的形态即成为工笔仕女画造型的典型特征。

工笔仕女画的造型,虽然工整严谨,但人物的形态却是既尊重客观的相对真实性,又强调主观意志。它利用线作为人物造型的基本骨架,不仅巧妙地解决了艺术创造与客观物象形态的对立关系,而且利用线的变化使工笔仕女画的造型具有很强的艺术可

赏性,并在此基础上使之具有两种基本形态。

一是人物造型的外在形态与客观对象相对接近,强调形的表现在相对写实的基础上传情达意,力求塑造出的人物形态与客观对象、画家心境达到情感合一。利用严谨工整的造型,相对客观地表现人物形貌,于平和典雅中自然地表达出精神意蕴,使客观与主观、外在美与内在美融而为一,成为不可分割的艺术整体。如造型相对写实的工笔仕女画即属此类。

二是强调主观体悟,以独抒灵性为主旨,对人物造型进行大胆夸张、概括、提炼,形随意至,以神写形。形的外在表象虽然与客观对象的外形有较大的距离,但却于稚拙、天真中表达出一种造型的特有的韵致。如造型夸张变形的工笔仕女画即属此类。此类工笔仕女画的造型与写意仕女画的造型更为接近,只是表现技法不同而已。这种造型特征在中国画中历史最为悠久,并越来越受到当代工笔仕女画家的青睐。

上述两种工笔仕女画造型的基本形态,虽然从艺术审美的角度,有见仁见智的不同,但外形单纯、内涵丰富却是工笔仕女画造型的艺术特征。

利用外形上的单纯化,表达丰厚的精神内涵

是仕女人物画造型的一大特点。这种构建方式,与中国工笔画色彩的着染方法,以及中国画平面的二维空间关系一脉相承。工笔仕女画的造型,无论何种形态特征,虽然有丰富的细节刻画,但由于以线造型的原因,对物象概括后的总体感觉却是一种相对平面的剪影效果。正是由于这种单纯化的造型特征,使工笔仕女画将概括、夸张、提炼、取舍统一于二维平面之中,突破了空间的束缚,相对自由地安排物象。

中国画的造型是主观与客观的统一体,而单纯化的工笔仕女造型,由于舍弃了繁复的变化,使作者的主观意向更加宜于与造型目的有机衔接,也更易于表现作者的艺术追求。因此,造型的内涵也就更加丰富。这是着意于光影变化与色彩表现的人物造型所无法比拟的。

虽然,相对写实的工笔仕女画与相对写意的工笔仕女画在人物造型的外在形态上有着明显的差异,但其内在的艺术本质却是一致的。

工笔仕女造型的单纯化主要是指外形与以线概括后的内在艺术表现而言,并不排除细节的刻画,而且也正是由于细节刻画所产生的丰富而微妙的变化,才使工笔仕女的造型于简中寓丰富,既概括简练又十分耐看,造型特征也愈加典型。



图 1-22 易安居士燕居图 王叔晖



图 1-23 九歌图—湘夫人(局部) 傅报石

## ②形式特征

工笔仕女画的形式特征首先体现在线与色的结合上。线在以色取胜的工笔仕女画中具有骨架的作用。线在工笔仕女画中，不仅体现了主观与客观合而为一的意象性，明确肯定地概括表现了人物的形态结构和形体质感，并且具有强化内在神态特征的功能。同时，线的使用又寄托了画家的情愫，展现了画家的个性与艺术修养，使意与形汇，情与物融，当线所体现出的这种独立审美价值与色彩融而为一时，则不仅极大地丰富了工笔仕女画的表现功能，而且构成了工笔仕女画独特的形式特征。

工笔仕女画中的线虽然具有很强的意象概括能力，但不可能穷极细腻地表现细微处的丰富变化，而利用色彩与线的疏密穿插、组织编排的密切配合，则弥补了线的不足，不仅使线的表现更加符合客观物象的形态结构，而且得到了进一步的深化，同时也加强了线的秩序感。线与色的结合所产生的强烈形式美感与丰富内涵是单纯用线所无法达到的境界。

工笔仕女画形式特征的第二个特点，即色块与色块之间的排比关系。这是由于色彩在工笔仕女画中的运用，线的间隔与造型单纯化因素的影响所构成的。

工笔仕女画相对平面性的二维空间创造形式，使色彩的运用舍弃了光源影响下细微的局部色彩对比变化，而以大的色块对比谐调的方式来完成色彩的构成。因此，色块与色块之间的排比变化即成为工笔仕女画色彩运用的主要构成手段。对比作为绘画技法的主要表现语言，同样也是工笔仕女画色块排比变化的依据。但工笔仕女画的色彩对比，不是指色彩的局部对比变化，而是指色块与色块之间的对比变化。工笔仕女画的色彩对比，是一种色块排列式的对比方式，它不仅包括色相与色性的对比，同样也有色度的对比。但色相的嫣红姹绿，色性的冷暖变幻，色度的浓淡厚薄基本上都是以相对平面化的色块排比形式出现，利用色块的排比中色块的大小、轻重、虚实、深浅、冷暖、远近等种种排比手段的相互映衬，来完成色彩的对比变化。这种对比方式由于有墨线在当中起着间隔的作用，特别是中国画的墨彩并施，色中有墨，墨中有色，使色彩的使用更加易于谐调。因此，色彩的整体构成，既可单纯统一，于古雅中见艳丽；又可对比强烈，于鲜明中见沉着，并因此形成各种不同的色彩风格。

工笔仕女画形式特征的第三个特点是构成上的平面装饰性。

平面色块组合的色彩运用方式与人物造型的单纯化特征，使工笔仕女画的整体构成呈现出一种特殊的装饰美感。工笔仕女画形式特征的装饰美，是一种内在美与构成美的综合反映，与图案化的装饰美不是同一个概念。

画面构成的整体感是工笔仕女画装饰性内在美的主要表现。

整体感是画中所表现物象相互融合,化而为一的具体体现。中国绘画整体感的创造与西方绘画不同,它着重于构成画面的物象之间的内在联系,所谓“一气呵成”是对中国绘画整体感的最为恰当的解释。工笔仕女画虽然制作颇费时日,但内在联系上的“一气呵成”之感却是创作的内涵之一。具体而言,工笔仕女画造型、色彩、构成形式皆要形成统一的节奏,相生相映,彼此照应,整体感因意而至,因境而成,装饰性的内在美也就自然而然的形成了。

揭示画家的内蕴情感则是构成工笔仕女画内在美的另一要素。

工笔仕女画中所有的物象表现皆与作者的人格情操、审美品位以及个性特征密切相关,一幅工笔仕女画创作,无论繁杂还是简单,表现效果如果没有精神内涵,人物的塑造终是苍白的。因此,创造者的主观意蕴,自始至终都与画面创造是一个完整的统一体,这是展示绘画创作内在美的重要内容,也揭示了艺术创作与临摹的根本性区别。

工笔仕女画装饰美感的另一个方面是其构成形式的独特性。

中国画平面造型的特点与二维空间的构成形式,在工笔仕女画中由于色彩运用的色块排比方式,体现得更为典型。虽然有的工笔仕女画也有背景,但背景的表现无论繁简,同样也是一种平面的概念,这是由中国画的艺术特点所决定的。在这种平面概念的统一制约下,画中物象的表现则更加条理化与秩序化,条理化与秩序化则构成了带有节奏感的装饰意味。

色彩效果也是构成装饰性的因素之一。

工笔仕女画的色彩,或浓艳厚重,或淡雅清新,但由于墨的谐调,皆从对比中求得调和,虽然对比手法的运用有色相、色性、色度的区别,对比的强烈却是其他画种所不及。当这种对比方式与平面性相结合时,自然就形成了工笔仕女画一定的装饰趣味。

与本来就是装饰画法的工笔人物画不同,装饰性虽然是工笔仕女画的形式特征之一,但它在工笔仕女画中是整体构成的自然流露,没有必要去刻意追求,以免在格调上落于下乘。

### ③赋色规律

中国画对色彩的认识与使用原理和中国画写意性的艺术观异质同构,它是一种主客合一的统一体,既不是客观自然色彩的复制,也不是纯主观的臆造。谢赫“六法”的“随类赋彩”与宗炳的“以色貌色”,概括了中国画用色的基本原则。中国画的“随类赋彩”与“以色貌色”,并不是纯客观地、自然主义地描绘物象的色彩,“随类赋彩”既包括了客观物象的自然色彩属性——即固有色,也包括蕴涵着画家的情思与艺术追求,为作品创造所设计的特殊色彩属性。这种色彩运用方式,既不完全取决于对自然色彩纯客观的认识,也不是对色彩纯主观化的理解。物象客观的固有色彩既是主观创造的依据,又是对主观创造的制约。因此,“随类赋彩”的用色方式,既是客观色彩的主观化,又是主观色彩的客观化,二者相辅相成,在中国写意性艺术观的制约下,构成工笔仕女画主客合一的、妙超自然的赋色规律。

工笔仕女画色彩的运用就色彩构成的意象角度而言,必须兼顾色彩的主客观两个因素,才能使色彩构成符合中国画意象创造的要旨。如果片面地以固有色随类赋彩,势必因为色彩的客观属性不同,导致色彩的简单化和支离破碎,色彩的使用只是成为一种客观标记,色彩运用的艺术性与审美价值也随之荡然无存。因此,仕女画的色彩运用,还要着眼于随意赋彩。所谓“随意”,即是指色彩的运用在尊重色彩客观属性的同时,又要对其赋予主观的意蕴。随意的“意”,包括两种属性。其



一为可以根据艺术创造的需要,改变自然物象的客观色彩属性。花鸟画中的以朱砂画竹,山水画中的金碧山水都属此例。朱砂画竹与金碧山水虽不真实,但表现出的色彩意蕴却比自然物象更加强烈,因此也就更具有艺术性,这即是中国画赋色的“妙超自然”。

赋彩要有主调,要符合主调,在主调的制约下完成色彩运用的对比与谐调,是“意”的第二种属性。这既是意境创造的需要,更是中国画赋彩写意性艺术观的具体体现,它是主观色彩与客观色彩的辩证合一,是工笔仕女画最基本的赋色规律。

工笔仕女画的用色在尊重客观的基础上超越了时空的限制和客观物象的色彩约束,更加着眼于艺术构成与审美价值的体现,使色彩的运用在工笔仕女画中具备了独立的品格和独立的可赏性。

以线造型导致了工笔仕女画的色彩平面布置的特点,色彩的单纯与线性结构的融合无间更加显示了造型的力度。但工笔仕女画处于二维空间状态下的色彩单纯决非图案化的简单平面,它通过反复渲染,罩染等一系列技法手段,使形体于平面之中呈现出微妙的起伏感,使色彩于单纯中见变化,这是工笔仕女画赋色的一种自我完善方式。它在色彩与造型同构的前提下,以单纯中的变化辅助造型,不仅使工笔仕女画的造型在色彩的支持下更加完美,而且也弥补了色彩自身由于平面化与单纯化所形成的不足,细节的刻画即是其中一个重要因素。

对于工笔仕女画来说,没有细节的刻画,其外在形态总是有粗略之嫌,工笔仕女画无论造型的变化与否,色彩中细节的表现始终是中国色彩系统中一个不可或缺的环节。色彩的细节刻画具有主观与客观的双重性质。

作为当代画家对工笔仕女画赋色规律的研究,也应该看到中国的色彩运用虽然有诸多特色与独到之处,但传统的色彩理论和建设也有若干不足,从严格的意义上来说,中国传统绘画对设色的研究,更注重的设色程式——即颜料的运用方法,虽然这种研究使中国画具有许多特有的程式化设色方式,但对色彩表象的构成关系着力较少,对色彩的表现性而言是远远不够的。因此,对中国仕女画赋色规律的研究,既要尊重中国传统的设色规律,又要注意借鉴其他画种用色的长处。西方绘画对色彩研究的科学建构,是需要我们予以借鉴的。

## 2.水墨仕女画的艺术特色

以上对工笔仕女画艺术特色的阐述,主要侧重点在技法与形式方面。对于写意水墨仕女画的艺术特色,则应在文人画这个大框架内,重点对其艺术品味、情调、意境进行研究。

水墨仕女画的艺术特色可概括为:高雅,清新,宁静,滋润,潇洒,传情。它们互相联系,互相生发,补充,是一个整体。为了方便论述,分别说明如下。

### 高雅、清新:

“高雅”属于格调。格调,是由一幅画的总体艺术效果所产生,是画家本人精神境界之体现。仕女画格调的雅与俗,是与画面所表现的意境、内容、形式有关,也必然与作者自身的精神寄托、审美观念、人生旨趣相通。常见一些低劣的工笔仕女画,未能继承唐代雍容大度的气派和宋代方正沉稳、严谨秀丽的传统,过分雕琢,显露出十分的俗气和脂粉气,也有一些水墨仕女画,形象搔眉弄耳,扭扭捏捏,笔墨剑拔弩张,放纵有余,敛约不足,看似简练,实则粗率,都应引以为戒。雅,要求立意深邃,内容充实,情调健康。从造型角度看,应画出典雅的身态,优雅的举止,婀娜而不造作。用笔须刚