



中国工笔仕女画技法

江西美术出版社
赵国经 汪美芳 著

中国工笔 仕女画技法

江西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国工笔仕女画技法 / 赵国经, 王美芳著 … 南昌:
江西美术出版社, 2000.1 (2000.9 重印)
ISBN 7-80580-636-5

I. 中… II. ①赵…②王… III. 工笔画: 仕女画
- 技法 (美术) IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 55502 号

中国工笔仕女画技法
赵国经 王美芳 著
江西美术出版社出版发行
(南昌市新魏路 17 号)
深圳华新彩印制版有限公司制版
深圳宝峰印刷有限公司印刷
开本 889 × 1194 1/16 印张 5
印数: 13001-16000
2000 年 7 月第 1 版 2000 年 9 月第 4 次印刷
ISBN 7-80580-636-5/J · 597 定价: 42.00 元



赵国经:1950年生于河北省景县,1976年毕业于天津美院中国画专业,现为中国美术家协会会员,天津美术家协会理事,天津画院专业画家。

王美芳:1949年生于北京,1969年毕业于中央美院附中,现为中国美术家协会会员,天津美术家协会常务理事,天津工艺美院专业画家,天津画院院外画家。

自1973年以来,二人长期合作,作品多次参加全军、全国美展并获奖,有的作品为中国美术馆、海内外收藏家收藏。

镜中之真赋里神

仕女画,又称“士女”画,是传统绘画中的一个重要画科。“仕女”的含义,是指封建社会中的贵族妇女,她们生活于帝王或仕宦之家,显示出富贵优游、雍容华贵的风范。所谓“王孙蹴鞠,仕女秋千”的上层社会闲适生活,历来为画家所垂重。

据文献记载,“仕女画”一词最早出现于唐代,典籍中多称“士女”。朱景玄《唐朝名画录》称“张萱……画士女乃周昉之伦”,“周昉……其画佛像、真仙、人物、士女,皆神品也。”后世著述,称“士女”者亦复不少,如《宣和画谱》、《图绘宝鉴》等。宋代以后,“仕女”的提法比较普遍,但“士女”仍不时见于图书中,直至近代。

按艺术分类学的规律,每一种画科的确立,都是其审美价值得到普遍认同的结果。宋以前,人们对仕女题材的认识,是建立在性别、年龄及身份三种特征之上,即年轻女性及其具有上层社会的地位。但随着时代的发展,这种情况有了很大的改变,不但小家碧玉者流被竞相传写,而且农妇、织女、渔家女、姬妾,乃至女伶、教书人等也不断登场。仕女成为泛指一切以年轻女性为表现对象的绘画。题材内容的嬗变和画法风格的移易,使仕女画呈现出异彩纷呈的局面。传统的“雅俗”观也不断受到挑战,使古已有之的“仁智不同趣”的审美现象,变得越来越复杂。

仕女画的渊源,可以追溯到先秦时期。由于思想的活跃和开放,对女性美的关注是社会较为热点的问题。在楚地,楚王喜好细腰女子,社会上束腰和节食之风大盛,至

使“国中多饿人”,甚至有的女子为了爱美而献出了自己的生命。塑造女性形体的美术作品已有了重要的地位。楚地长沙出土的战国帛画,是现今最早绘在丝织品上的绘画,也可以说是最早的仕女画,画面描绘了一侧面站立的细腰女子,正虔诚地作着祈祷,其含义之深刻,构图之精妙,人物之端庄生动,都反映了当时艺术家的卓绝想象力和艺术创造力。

从先秦到两汉,仕女画大抵上没有离开肖像写真的范畴,并没有明确的政治和教化意义,但却存在着因画女性肖像而滋生事端、酿成悲剧的现象。如齐国的教君为其妻画像致使齐王知其妻美,竟“与钱百万”,将其妻强行霸占。汉代宫廷画家毛延寿为后宫画像,因丑化王昭君,而遭到了被杀头弃市的命运。洛阳八里台汉墓的壁画中,有修长俊丽的妇女形象,发髻峨峨,仪态优美,显示了当时画家对女性题材的重视,及当时仕女画所达到的水平。

宋代郭若虚在《图画见闻志》中,将古代仕女画的题材意义分为“观德”和“靡丽”两种类型。前者以六朝时期为典型,后者以唐、五代时期为典型。东晋顾恺之的《女史箴图》,描写了古代宫廷妇女的节义行为,但作者是根据对现实生活的观察和体会来创作此画的,人物都是作者所熟悉的贵族妇女形象。画风简淡轻巧而婉约,妇女的矜持、娴静,如春云舒卷一样的衣饰结构,体现了鲜明的六朝风范。至盛唐、中唐之际,受上流社会绮靡奢华的时风浸润,出现了一些反映当时妇女游乐生活的风俗画,藉以

迎合贵族官僚、富商大贾们的审美欲求。张萱、周昉就是专擅此种画派的代表画家。他们的作品真实地反映了唐代中期贵族妇女的生活面貌,焕发出强烈的时代气息。他们创造的典型风格和形式特点,体现了唐代工笔重彩人物画在艺术表现上获得的杰出成就。五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》,周文矩的《宫中图》,都可看出唐代仕女画的流风余韵。

宋元之间,仕女画出现了暂时的低潮。由于理学的倡兴和院体花鸟、山水的盛行,历史故事和风俗画成为人物画中的主流,仕女画的声势大大减弱。仕女画仅仅作为人物画中的一个小的分支。郭若虚将人物分为帝王、释门、儒贤、武士、田家、仕女等十几种。对女性形象提出“貌虽端严,神必清古”的要求。在他的《图画见闻志》一书中,还专有“论妇人形象”一节,仕女画理论又进入了新的阶段。

由于元代特殊的社会环境,绘画的职业化倾向有了明显改变,士大夫在野画家成为创作的主体。用以表达士大夫生活情趣和审美理想的文人画取代了院体画的地位而占据画坛的主流,一般的人物画受到普遍的轻视和冷落,其表现范围也大大缩小。在元代士子文人的心目中,仕女画无论从题材意义上还是从审美特质上都与他们崇尚的“见素抱朴”、“思高格逸”的精神背道而驰。他们认为,仕女、佛道、风俗故事等绘画内容,往往是“非文房所可玩者”(汤垕《画鉴》)。偶有作仕女者,多拟取古代诗意,如周朗据杜牧《杜秋娘诗》所绘《杜秋图》,卫九鼎所绘《游神图》等。而二人非但不专擅仕女,也不是主攻人物的画家,前者擅画马,后者擅山水,仕女只是偶尔涉笔而已。在笔墨形式上规唐仿宋,追求温和清腴,单纯静美,仍以“逸格”和“士气”为依循准则,表现了元代仕女画的时代风尚。

明清两代是仕女画的全盛时期。由于上层社会的喜好,市民意识的兴起,古典才子佳人小说的影响,以及其他复杂的社会原因,与传统风俗画、故事画的衰微相对照,描绘仕女的风气大开。吴伟、唐寅、仇英、张灵、尤求等相继崛起于明季画坛,对仕女画的发展起到了振衰起弊的作用。唐寅文采风流,仇英精丽艳逸,张灵空灵淡宕,代表了仕女画在明清时期的中兴气象。晚明的陈洪绶、崔子忠,更能变古知今,尤其是陈洪绶,笔下仕女奇古拙秀,面貌别饶韵致,将其孤傲倔强的性格识见,寄蕴于画幅之中,但仍不失女性形象的妩媚与温柔。对日后仕女画产生了不可忽视的影响。

入清以来,仕女画的创作空前活跃,专业仕女画家明显增多。不但表现仕女的题材十分流行,而且“巍然为画中独立之一科”(俞剑华《中国绘画史》)。宫廷画家焦秉贞、冷枚、陈枚、禹之鼎、金廷标;职业画家万寿祺、上官周、华嵒、康涛、闵贞等都是擅写仕女人物的名手。康乾以

降,柔和秀逸的审美观为时所尚,仕女画则愈见盛行。社会的需求,文人的提倡,大大促进了仕女画的繁荣,风靡之势为前所未有的。余集、改琦、顾洛、姜垓、费丹旭、王素等一大批仕女画家都为时所重,他们的画迹共同表现出清雅细丽的时代风尚。余集、董琪、施胖子等擅仕女画者,世人称之为“余美人”、“董美人”、“施美人”,足见大众对他们作品的喜爱。改琦、费丹旭是这一时期最富盛名的仕女画家,并称“改费”,他们的作品颇重文学意趣,能将一些平凡的题材加以诗意的表现,创造了许多富于诗情画意的艺术境界,进一步深化了作品的情感内涵,丰富了创作的意蕴,使仕女画的文人画特质愈加明显。人物姿致闲逸,体态柔弱,情绪淡漠感伤。与这种情调相适应,技巧也崇尚细巧秀逸,注重疏秀清灵的笔墨情趣和浅淡明快的色彩效果,或娴静、或妍雅、或香艳,种种形式特点,将仕女轻柔安适的仪态,表现得淋漓尽致。

然而值得注意的是,尽管仕女画与人们的关系如此密切,它在画坛上的位置却难以在更高的层次上彰显出来,这似乎与传统的道德观念有关。因为仕女画必须涉及到女性美这一敏感的问题,而不得不在审美心态上协调“理”与“欲”的矛盾。就连陈洪绶那样将男性画得突兀丑怪,他笔下的女性形象也颇为妩媚端秀。明陶宗仪《辍耕录》将人物画题材分为十三科,却将仕女画排斥在外。乾隆年间的进士余集,在殿试时本应得魁,只是因为擅画仕女而落选。影响到画论著作中,有关仕女画方面的内容也十分匮乏。所以,对仕女画理论的发掘整理,是颇有现实意义的工作。

赵国经君与王美芳女士,既是生活的伴侣,又在事业上志同道合,自美术院校毕业后一直从事仕女人物画的创作及研究,是当代仕女画家中的佼佼者。他们的作品,多为珠璧之合。在艺术表现上,尊重传统,上规唐宋,下逮明清,就中汲取营养,更注重从现实生活中发现美的典型。他们懂得真正的艺术美,决不是历史遗产的传承因袭,更不是自然物的简单再现,而是画家主观与客观相统一的产物。这主观中包含艺术功底、才力学养、生活识见和灵感悟性等诸多方面的因素。他们将西洋画的观念和技法也融入到仕女画的创作中,进而将鲜明的时代感、文学性、抒情性也灌注到作品中去,大大提高了作品的艺术表现力和感染力,取得了令世人瞩目的成就。

从赵国经、王美芳笔下仕女画的选材和形式特征来看,他们的作品注重女性形象及情感世界的深层空间,往往不表现故事性的情节或冲突,具有肖像画的某些特征,能很好地把握写实与符号两个相互抗衡因素的辩证统一关系,在悉力发挥对象真实性的前提下,进一步揭示其更为深刻、更加本质的精神面貌。

古装仕女画同样需要贴近生活,需要反映时代的审

美风尚。任何题材,任何画种,都有“质文代变”的性质。赵国经、王美芳的仕女画,正是将艺术理想构筑在当代审美品格的基石之上,确立了他们全新的价值观及艺术视野。一方面继承了传统仕女画对文学意蕴的重视,另一方面又屏弃传统仕女凄苦脆弱、多愁善感的特征,而使笔下的形象端重健康,充满青春活力,不乏当代女性的气息与风采。无论是历史人物(如李清照、上官婉儿),还是文学作品中的人物(如“金陵十二钗”),都真实可信,突破了史实和文学描述的限制,而是从近乎唯美的角度自由地选择其理想的艺术形象和表现语言,没有简单化地将观者的思绪拉回那古老的岁月和宁静的闺房。神情严格把握“中和”的尺度,多为含蓄而非具体化,典雅、恬适,而脱却戏剧性情节中触发信息的感情波澜,无疑具有理想美的符号特征。反映了画家对待女性美沉稳、执着、宁静的心态。显然,这些作品不像有些仕女画那样站在主体的性别立场上去诠释女性的形意特征,鲜有官能愉悦的成份,同时又能弃绝当代女性题材中的某些现象,如伤痕、刺激、冷漠、焦虑等等表情描写。与一般的情绪化相对照,趋于安详沉静,《戏鹦》、《择豆角》、《女红》、《小憩》等情节中的少女,以及《红楼梦》中的李纨、探春、元春、黛玉等众多人物,无不现实世界投以纯真而深情的目光,透露出女性对自身生存方式及生命状态的领悟,使形象情感符合特定的形式意味,并与现代仕女画的诸种构成要素结合无间。

对于仕女画的背景空间,赵国经、王美芳也善于理性化地加以处理,营造人与自然在画面上的和谐。注重空间秩序的经营,巧妙的搭配与精意的描绘,将“天人合一”的观念融于视象结构中。他们习惯于将人物置于暖色基调的背景中,选择那些富于生命意义及深刻人生意义的自然景趣,如《秋之雾》中落叶缤纷的枫林、《女红》中号称“姑射真仙”的玉兰、《天香》中的雾里牡丹、《择豆角》中的碾磨和紫藤等等,都对突现主体人物的形象特征、情感意蕴以及深化作品的意境起到了至关重要的作用。他们笔下的《红楼梦》人物,都没有直接描绘大观园的建筑,巧姐被带到了刘姥姥的乡间别院,探春坐在那“枫岸最深霜未落”的秋野,妙玉也离开了清磬团蒲相伴的栊翠庵,进入一片荷净飘香的世界。这些,除了视觉的隐喻性质和意境的完美构想之外,也体现了审美理想成熟思考后的结果,的确不同凡响。

从赵国经、王美芳的作品中不难看出,他们十分善于运用色彩调节画面的造型结构和空间节奏,浓艳的色彩以深沉的墨韵加以统驭,体现了鲜明的东方文化精神。面庞、五官、发髻、手等等体现女性特征的关键部位,都进行了既深入又概括、既微妙又含蓄的着意刻画。用色不浓不腻,又能透入里层,很好地把握了丰富与和谐、对比与统

一的关系,鲜有雕琢气和脂粉气。那些色彩鲜艳明丽的衣着饰物,发挥了传统工笔重彩画的审美效能,同时在依据情感及情绪的细微差别和人物身份、性格等方面的差别而发挥色调、色阶、色相的微妙作用方面,进行了大胆而有益的探索。人物装束明丽而富有装饰性,对于古典服饰的样式、图案及色彩的兴趣及处理方式,明显带有主观创意的成份,西洋绘画的色彩趣味也部分地融合进去,线形结构在色彩的构成中适当淡化,体现了现代审美情势下的“法心源”特征。

毫无疑问,这种艺术境界的营造,必须建立在严格的技法功底之上。在长期的艺术实践中,赵国经、王美芳积累了丰富的创作经验,他们编著的这本《中国工笔仕女画技法》,不但是艺术心得、审美识见的总结,而且也是他们进一步丰富和完善传统仕女画技法领域的一次大胆的、有益的尝试,同时也体现了他们在艺术道路上穷年探索的不懈精神和笔耕不辍的辛勤努力。

该书体例新颖,不同于一般的技法读物。画详而文简,启发诱导多于耳提面命,通俗易懂又语义深刻,做到要言不繁,最大限度地发挥画的作用,从而达到“立象尽意”的目的。许多有创意的画法门道,都言简意赅、图文对照地加以破解。对技法运作过程及其预期的效果之间的逻辑关系,都有精辟独到的阐述。有的内容,超越了一般感性材料的简单化叙述,而立足于揭示内中的规律。如面部的施色、嘴唇的处理,发丝的勾勒等等,都道出了与众不同的体会。使读者一目了然,便于理解和实际操作。不单单初学者,专业画家也会从中得到一定的启示和收益。赵国经、王美芳的艺术实践和理论总结,说明传统绘画的表现手法在不断地丰富完善。他们劳动的心血和汗水,一定会结出更加丰硕的果实。

何延喆

1999年9月

赵国经、王美芳主要作品:

《新书下连》入选建国25周年全国美展

《专心》入选第四届全军美展

《新来的水手》入选建国25周年全国美展

《高原的愿望》入选第五届全国青年美展

《濛山腊月》入选第三届全国青年美展,获天津美展二等奖,全国美展三等奖。

《再添来亨》入选华北地区美展,天津美协收藏。

《王贵与李香香》入选第六届全国美展,获铜奖,中国美术馆收藏。

《做嫁衣》入选第六届全国美展,获银奖,由中国美术馆收藏。

《正月》入选第七届全国美展,获铜奖,由费德先生收藏。

《太阳、雪山和我》入选建党七十周年全国美展,中国美术馆收藏。

《乡间小路》入选“在延安文艺座谈会上的讲话发表50周年”全国美展,由陈长兴先生收藏。

《红楼梦人物——王熙凤》入选天津“弘扬民族文化”美展,获一等奖,由英籍华人葛先生收藏。

《隔辈人》入选第八届全国美展,获优秀作品奖。

《尽兴晚归舟,深入藕花深处》入选第九届全国美展,获铜牌奖。

目 录

一、关于技法

二、作品的诞生(完成一幅作品的步骤)

1. 构思	1
2. 铅笔稿	1
A. 头部与手的刻画	2
B. 衣纹的组织	2
C. 衣饰上的图案	3
D. 背景的处理	3
3. 过稿	3
4. 勾线	3
A. 头及手的勾法	3
B. 衣纹的勾法	4
C. 背景的勾法	5
5. 染色	5
A. 中国画的颜料	5
B. 头部的染法	5
C. 衣纹的分染	6
D. 罩染	8
6. 特技的运用	8
A. 撒盐注水法	8
B. 拓印法	15
7. 整理	15

一、关于技法

一首好听的歌曲,需要优美的歌喉唱出来;一首充满激情的曲子,要通过乐师的精湛演奏表现出来。同样,一幅优秀的美术作品(好的构思)需要画家娴熟的技法表现出来。很难想象,只有好构思而没有技法所画出的东西会是什么样子。娴熟的技法,需要下大的功夫。如不愿吃苦,不愿下功夫而企图以“创新”、“前卫”来藏拙,那是藏不住的。正所谓“行家一伸手,便知有没有”。

技法是画家进行艺术创作的一种手段和语言。一个优美的句子,一篇潇洒的文章是靠语言来完成的。绘画是视觉艺术,首先应给人视觉冲击。这种冲击来源于整体构思与布局。而整体构思是画家通过调动各种技法手段来实现的。画家的气质、境界、修养也需通过技法来得到宣泄。一个绝妙的构思,一种空灵的意境正是画家以技法为手段而表述出来的。能否表达出画家的感情,就要看画家掌握技法水准的高低了。

另外,也有一些画家,他们已掌握了一套比较熟练的技法,但仍画不出好画来,即便到生活中去写生,画出的东西也是原来的模样,这说明没有生活的真实感受,即使写生也是用技法程式去套生活,并不是有感而发。要想成为一个好的画家,除了掌握娴熟的技法之外,还必须经常深入生活,同时加强学习,努力提高自己的艺术修养。否则,将一生在“匠人”的圈子里打转。

二、作品的诞生(完成一幅作品的步骤)

1. 构思

一幅作品产生之前,画家首先要有一种创作的冲动,

一种强烈的表现欲望。这种冲动和表现欲来自于直接和间接的生活。就仕女画的创作冲动而言,大多来自于间接的生活,比如中国古代文学作品中的人物和意境等。而直接的生活更是一种非常好的启示,它将促使画家的作品更生活化,人物更生动、传神。

有了这种冲动,便要考虑用怎样的形式来表达:作品采用什么样的基调,如何处理人物的动态、表情、位置,背景如何安排,这需要调动一切手段将自己的构思通过画面尽可能地表达出来,并使之能够感染读者并产生共鸣。这一般需要先勾一些俗称“豆腐块”的小草图,在小草图上进行反复的修改直到满意为止。然后,根据这个小草图再画一个小的色彩稿。不必太细,点出整体的感觉就可以了。这还只是初步的构思阶段。

2. 铅笔稿

画铅笔稿的过程,实际上是一个放大稿的过程,而这个过程较为艰难。因为在勾小草图时,画家是凭着饱满的激情去支配手中的笔,笔之所至情之所由,一切均不是具体。而将小稿放大不仅要保持勾小稿时的激情,还要将不具体的东西具体化。不能单纯地抄小稿,如果只是单纯地抄小稿则会使画面神韵全无。实际上这又是重复构思阶段的一个过程。这种重复的困难是:通过非常具体的形象将使你冲动的激情表达出来。在实际操作中,我们会发现在小稿中感觉很舒服,放大以后(哪怕是打格放大)那种使人很舒服的感觉却荡然无存;在小稿中人物手脚所处的位置及人物的动态都很好,放大后就有可能发现不是人物根本立不住,就是形体有了神韵却没了。所以,在放大稿的过程中一定要保留住小稿中的神韵。不能机械地抄小稿,这是一个再创作的过程。这一步骤我常用一些较软的铅笔(3B至5B均可),用木炭条也行。运笔时轻一些,



可使运笔更生动。由于软铅笔的颜色较重,也方便远距离看大效果。当感觉人物、道具、背景的安排均已到位,画面神韵得到体现之后,我们便应进一步地精稿,也就是把那些模糊的东西具体化。这时所用的铅笔稍微硬一些。我习惯用B或2B铅笔。线条显得圆润、厚实。值得一提的是,画家在精稿过程中时刻不应忘记要保留开始构思时对画面的感觉,这种感觉要贯穿始终。

精稿过程也是刻画过程。画家对形体的把握能力,这时得到充分的体现。这个过程似乎是在给作品搭骨架,骨架搭歪了或是搭散了是不能补救的。一幅好的铅笔稿,实际上就是一幅完整的白描作品。在这个过程中,我的习惯顺序是先人后景,先上后下,但这不是绝对的,也可以因各人的习惯不同而机动处理。

A、头部与手的刻画

仕女画的头部是整幅作品的点睛之处,最能体现画面神韵。不但形象要美(仕女画的基本要求)还要传达出人物的感情。头部重要的部位要属五官,五官重要的要属眼睛。刻画眼睛要细致入微,要特别注意眼角的结构转折,在处理上下眼睑的虚实关系时,上眼睑可实些、重些,下眼睑可虚些、淡些,黑眼球及瞳孔、眼白的对比都要面面俱到。在眼神的处理上,可根据需要将其处理得流光溢彩,如京剧里花旦的眼神;也可以处理得含蓄一点,如两团雾一般(做这些效果除了要把握眼睛的形体结构外,染也是一重要的手段)。睫毛一般不全画,只需依据规律强

调几根,能表现出眼神即可。眉毛要根据长势一根根画出来,用笔要两头虚中间实。整条眉毛要有虚实。一般中间眉弓处略实些,眉头、眉梢略虚,而眉头较眉梢又略实。眉梢轻轻的向外虚出去,变化是很微妙的,这样才能长在脸上,否则像蹙脚的化妆,如两条黑虫子趴在脸上就显得很可笑了。鼻子小巧也罢,坚挺也罢,画的时候最好不要从头到尾的都勾出来,只勾关键部位,给染色留出余地。具体哪里是关键部位则因人物的千变万化,而由画家自己去提炼了。画鼻孔,一定要画深进去。无论是勾是染都要有深进去的感觉。

嘴的处理关键在口裂。无论是张着还是闭着,都要表达出嘴唇是从里面翻出来的感觉。嘴角的处理要实些,而嘴的轮廓却既要实又要虚。所谓实,就是画唇线要清楚;所谓虚则是相对口裂而言。但是,如果所表现的题材是类似模特儿那样的人物,浓装艳抹,或是画面的人物只追求一张白脸,一双黑眼睛,一张丰满的红嘴唇的效果,则只画嘴的外轮廓,不画口裂也是可以的。

耳朵是容易忽视的地方。其实仔细地对待它,其结构变化还是非常有意思的。耳朵画好了,同样可以使画面增色。画耳朵要抓住外轮廓,耳朵的结构较为复杂,但不要因为刻画耳朵复杂的结构而丢掉了轮廓。画耳朵里面的结构要处理得虚些,画外轮廓时则应实些。

头发的表现非常能说明作品中人物的情绪、性格。或油光闪亮,或乌黑散乱。可以金簪玉饰显得雍容,也可以轻挽发髻显得随意。画头发时可根据结构分几个大组,每组里再找些变化。外轮廓的处理要注意虚实、穿插,表现出体积,不要齐齐的画得很死,像贴上去的一般。发际处无论起笔落笔都要虚,要长在皮肤上,不要像戴顶帽子。

手的刻画同样可以表现人物的情绪、性格。画仕女的手,一般要画得纤细而圆润。处理手指关节、手腕这些部位时既要表现其结构,又不能过分强调使之显得骨瘦如柴,所谓“瘦不露骨”便是恰到好处。指甲是手的精彩部分,要画得圆而饱满,并清晰地画出指甲上那白色的小月牙儿,再配上些饰物,就会显得特别精致可爱。

配合线条将头和手简单的涂些调子。这里所说的简单是指提炼、追求平光表现结构,和油画中所表现的光影效果是有区别的。

B、衣纹的组织

“密不透风,疏可走马”,这是对衣纹组织的形象比喻。古时的衣服大多宽袍大袖,质地也以绫罗绸缎为主,棉、麻一般表现农妇或渔妇等下层妇女。衣纹的组织要既表现质感,又要表现结构。衣纹要表现形体,要理解衣纹的转折变化是根据人体的结构而来的。组织线条时要有取舍,能表现形体结构并且美的线则留,反之则要舍掉;能表现结构,但不美的线则要改造。另外,有些线并不为

表现什么结构,只是起一种装饰美的作用,如陈老莲的白描作品中有许多线就是如此。

疏密的安排,大致有一种规律,紧贴身体的部分比如肩、肘、胸、背等地方衣纹自然要少一些;不贴身体或弯曲的地方比如裙摆、束腰、臂弯等处衣纹则要密一些。但这只是一般规律,并不绝对。疏密之间要有过渡才显得柔和,不要突然密,或突然疏,这样的画面会显得生硬,看起来不舒服更无从言美。即便是在衣纹密集的地方,也要有疏密的变化。疏、密、聚、散处理得好可增加画面的节奏感。

线的组织除依据结构外,衣缝、折线也很重要。比如宽大的袖子从肩到袖口有一条折叠过的痕迹线,随着胳膊的动作转折,穿插可以起到使画面丰富的感觉。

线的起止亦有讲究。一般来讲,是从衣纹凹凸强烈的地方起笔,到凹凸平缓的地方收笔,更能表现体积。再有如袖口、裙摆的边缘要注意变化,要有动感,但不要过份,过份强调变化便显得做作了。

C、衣饰上的图案

画仕女画,衣饰上的图案是经常遇到的,处理得好可使画面更加生动、丰富。简单的图案,画家可以自己设计。一般来讲,最好找一些资料作参考。衣饰图案尽量根据人物所处的时代(朝代)设计。比如明朝服饰上的花卉图案用到汉代服饰上就错了。再有,服饰图案的设计要根据人物的身份高低、服饰的质地不同而不同。宫廷人物要突出雍容华贵,才女要突出端庄秀丽,名妓要突出其轻浮,乡野姑娘要突出清纯或是小家碧玉的感觉。突出这些特点,当然不仅仅依靠图案,但图案起着非常重要的补充作用。

D、背景的处理

仕女画中的人物一般配以室内、庭院、山野等背景,但处理时要服从画面的整体风格。它可以画得很随意,也可以借鉴界画的处理方法画得横平竖直,比如桌椅、廊柱、栏杆等。但要注意,这里只是借用,参考界画技法,千万不能画板了。至于花草、山石可用花鸟画或山水画中的技法来处理,只要做到和人物的表现风格一致便可。

3. 过稿

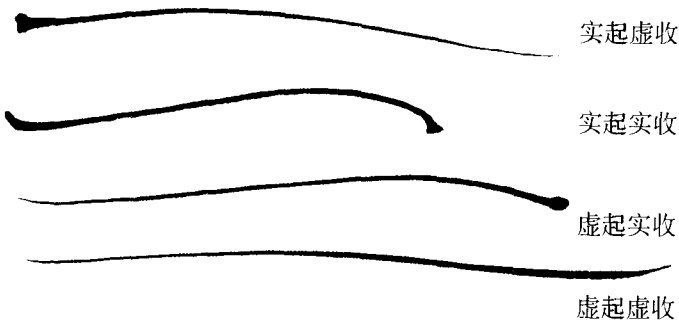
过稿也称为拷贝。画仕女画一般用纸或绢,当然,也有用棉布或化纤材料的。如果用纸,拷贝时可在拷贝台上把纸蒙在铅笔稿上用夹子固定,用硬度的铅笔(H、HB)轻轻地勾一遍就可以了。然后将拷贝过来的宣纸轻轻打湿,四周涂上浆糊绷到画板上,晾干平整后,就可以落墨了。

如果用绢,过稿方法就有所区别。先把铅笔稿放在画板上,将绢蒙上去打湿,四周用浆糊粘牢,干后会很平。这时再用铅笔也可用毛笔勾下来,然后在侧面划一刀,将铅笔稿轻轻抽出,再把这个边打湿,重新粘上就可以了。如果用和纸一样的方法,绢的伸缩幅度大,容易变形。如果

画不大,可以做一个木框,把绢绷到木框上画(像绣花一样)也是可以的。

4. 勾线

绢或纸绷好后便可落墨了。一般顺序为先勾线,勾线最好使用兼毫勾线笔,这种笔既挺而且圆润。墨一定要用研出来的墨,即使用淡墨也要把墨研浓,用水调淡再用。不可用墨汁,如用墨汁渲染时墨会跑出来,弄脏画面。运笔时大多使用中锋。在心理上,把柔软的毛笔想成是一把刻刀,并把这种意念贯到手上,勾出的线容易有力度。运笔要有送的感觉,而不是拉的感觉(也有例外,如画垂柳的长枝条或放风筝时手里牵着的长线等)。要笔笔送到位,起笔收笔的动作犹如书法。握笔不可不用力,也不可太用力;太用力勾出的线显得板,不用力勾出的线像放在纸上没有力透纸背的感觉,这要靠在实践中去体会。勾出的线自始至终要有行云流水般的动感,笔笔要有联系,画面便显得生动。



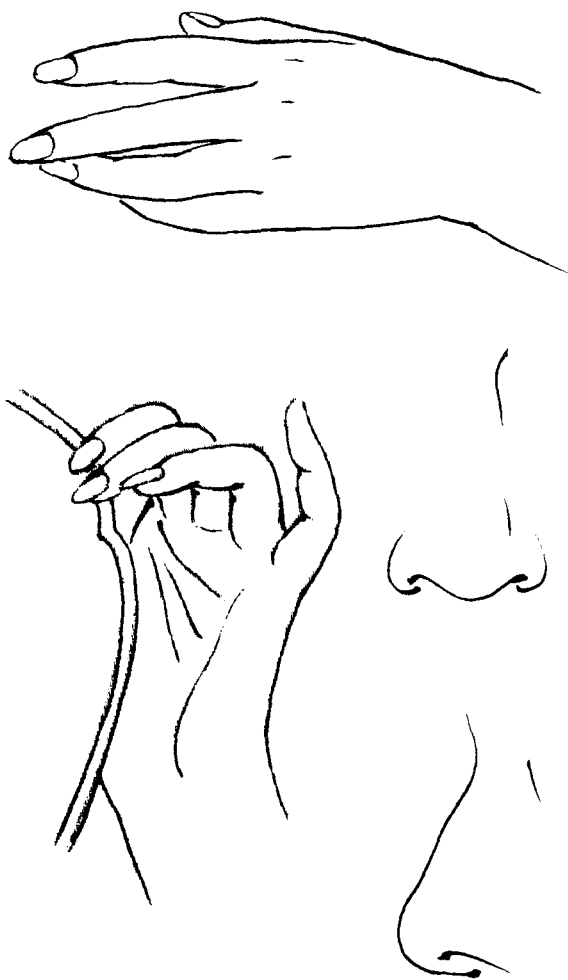
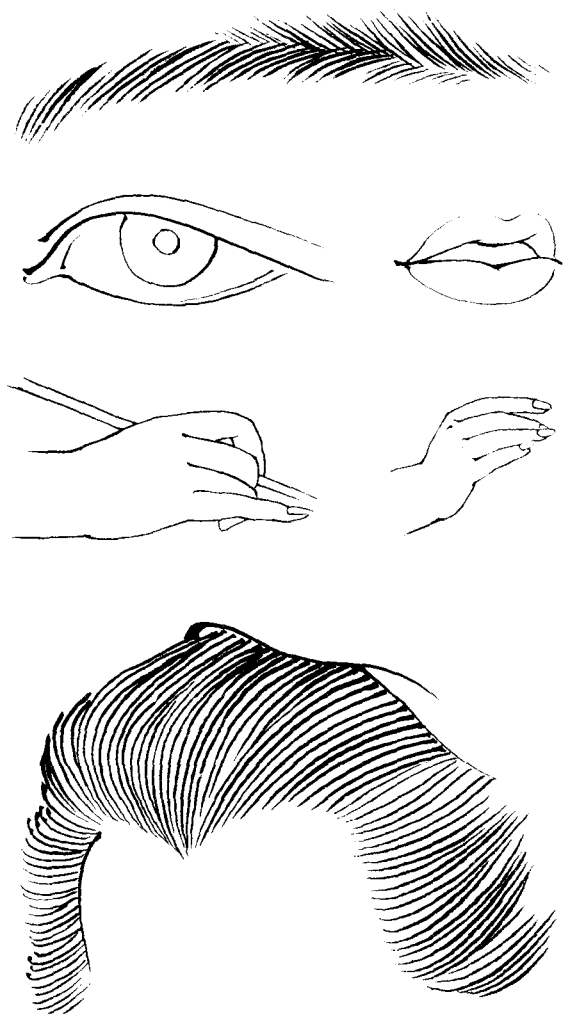
A、头及手的勾法

这两部分的线要勾得圆润有力,不宜有太多的变化。勾头发时发际处一定要虚,否则像戴顶帽子。头发的分组要朦胧一些,不要太清楚太实在,因为无论有多少变化,头发始终是个整体,太强调变化便破坏了整体。

勾眉毛用笔要虚入虚出。勾眼睑要内实外虚,也就是从内眼角起笔(要实),外眼角收笔(要虚)。上眼睑用线略粗些(实),下眼睑用线略细些(虚)。勾黑眼球用线要细,不要变化。瞳孔可不勾,将来用墨染出来即可。

勾鼻子时,如果是侧面,由眉心至鼻头可虚起实收。勾鼻孔可实起虚收。勾鼻翼由上至下可虚起实收,鼻翼一般处理上虚下实。鼻子的正面,两边鼻孔及鼻中隔可一笔而就实起实收。人中用线要细而挺,变化不要太细微。一般从鼻根处起笔(稍微实些),运笔至上唇线处收笔(稍微虚些)。

口裂用线重些,两边的嘴角重一点。上下唇线一般很少勾出来,即便要勾也要用很淡很细的线。其实用颜色染出来效果更好。嘴唇上的皱纹处理好了很好看,会使嘴显得丰满,可用淡墨线勾出来,由口裂处起笔,唇线处收笔。



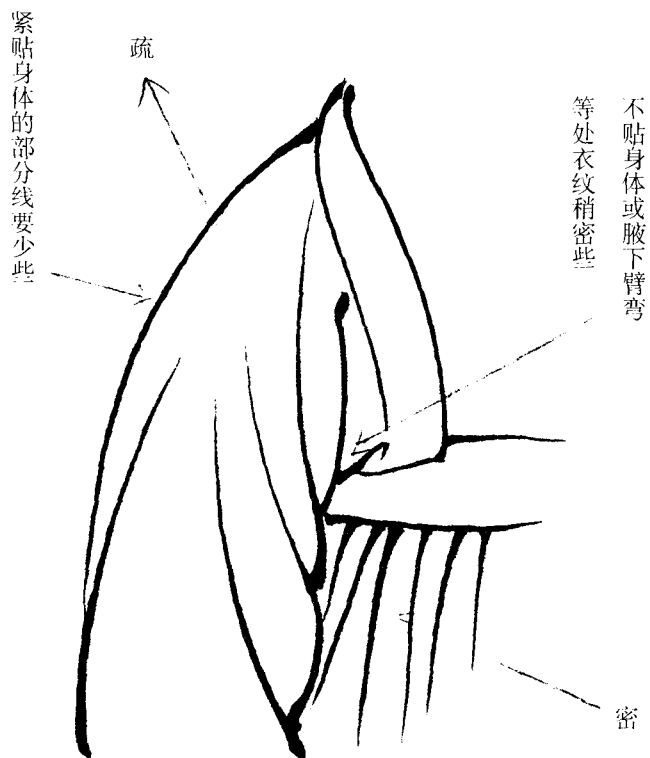
不要排列得很匀,要疏密相间。

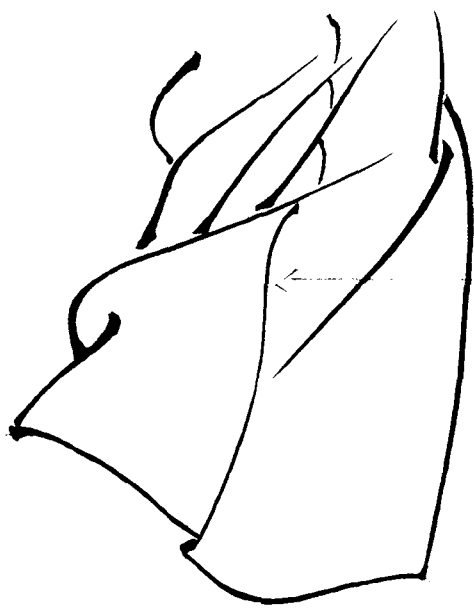
手的用线需圆润坚挺。指根处要实,指尖处略虚。掌纹及指肚用笔要有动作(稍顿一下笔),根据结构要有轻重以增强体积感。有时手指的关节处可能有些皱纹,但最好不要画。因为仕女画所表现的一般都是年轻女子,手指关节上有皱纹会使手显得粗糙。手指关节部分的小变化,留待染色时用胭脂稍染重点就可以了。总之,用笔的虚实变化,是随素描的虚实变化而变化的,其规律一般如此。

B、衣纹的勾法

仕女的着装,大多是绫罗绸缎,但也有棉、麻质地的。虽然单靠线很难准确区分各种质地,但还是应有所变化。拿锦缎和绸质相比,画锦缎的转折用线就应硬些,而表现绸质的线则应流畅些。表现棉布的用线应柔一些,表现麻布的用线就应更硬些。总的要求是用线要流畅,要有动感,要有行云流水般的感受。

勾线时要注意前后关系,勾出体积感、空间感。画前边的东西,用线要笔笔接得很实在;画后边的东西用线衔接时要松一点,透一点气。外轮廓的穿插也要有虚实,向后插





有一条折叠过的痕迹也很好看

过去的线要虚些。每笔之间稍透点气，起笔一般是从凹凸强烈的地方运笔至凹凸平缓的地方收笔。起笔实，收笔虚。

线的墨色要有一点变化。画颜色重的衣服要用重一点的墨色勾。画颜色浅的衣服要用淡一点的墨色勾。线的墨色比物体的颜色稍重一些就可以了，太重了反而显得薄气。染完颜色后，尽量不复勾，或不全复勾，个别地方强调一下便可。但传统技法中是要求复勾的。复勾的线容易发板。当然这是一己之见，各人可根据自己的喜好处理。

衣服上的图案有时用线勾出来，有时不用线而用颜色直接画出来。如果用线的话，线不要有太多的变化，要较衣纹细一些，否则会破坏衣纹的整体结构。

C、背景的勾法

室内道具如果是硬木，大件家具，线要坚挺流畅，只求圆而不求变化。可以借助直尺完成。如果是农家用的桌椅板凳，用线则要干一些，毛一些，也可以用侧锋。更粗糙的东西如木船、木桥等，甚至可以用逆锋。运笔时手可以有连续的顿的动作，以表示物体表面不光滑。

花草、树叶的勾法与工笔花鸟画技法同衣纹的勾法也没有太大的区别。另外，也可以用没骨法来处理。

山石的皴擦点染则用山水画中的一些技法。最好不要用线勾，以免显得单薄。

最后强调的是用墨的浓淡，要视物体固有色的深浅而定。固有色重的用墨色重一点的线，固有色亮的用墨色淡一点的线。用线不宜太重，比固有色略重一些就可以，要和将来染的颜色联系在一起，太重了会感觉单调呆板，

不厚实。

5. 染色

染色也称渲染或设色。仕女画的染色只强调固有色。它和西画的要求不同，不需要光影和环境色，更注重的是色块并置的协调。

染色之前要有一个色彩稿。如果画熟练了或画面比较简单只打腹稿也可以。以画的意境为基准，决定画面调子是重些还是亮些，颜色是纯一些还是灰一些，对比强些还是对比弱些。这些定下来之后，便可以一块颜色一块颜色地去完成。

A、中国画的颜料

中国画的颜料分植物颜料（如花青、曙红、胭脂等，这些颜料透明，可反复罩染）和矿物颜料（如石青、石绿、赭石、朱砂等，这些颜色不透明，覆盖力强）。

植物颜料用起来较方便，用温水泡开就可以使用。矿物颜料要有调制过程：首先将颜料粉倒入器皿之中，用明胶水（其浓度为冷却后能成冻既可）倒入少许，用手指研磨，使每粒颜料都均匀地粘上胶水，然后加水使用。如追求珠光宝气的效果可加些彩色云母，方法如调制矿物颜料；但这种材料不宜使用多，多了便显得轻浮。

现在的绘画材料很多，比如丙烯颜料、水粉颜料均可使用。随着科技的发展，中国画在材料的使用上也应有所突破，有所发展。不管什么材料，只要感觉能用，都可以打破常规大胆一试，或许会出现令人意想不到的艺术效果。

B、头部的染法

画家习惯上先用黑色将头发、眉毛、眼球等染好。头发分组染，大组里有小组，根据结构染出体积。可染出些光感，有亮面有暗面，但最好不要有高光，有高光看起来不舒服。轮廓处要染出转折穿插，有虚有实。发际处一定要虚。感觉染够了，可先罩一层淡墨，然后再罩一层淡淡的花青，要使头发有一种蓬松的感觉，这样头发会显得更乌黑。

染眉毛要虚。眉弓处重些，眉梢处要虚出去。否则，太实了会像两条黑虫子趴在脸上，非常难看。

眼睛要精雕细刻。用淡墨将黑眼球染出透明感。用重墨画出瞳孔。是否点高光，要根据人物性格和画面气氛。如人物神采飞扬则点高光好些；如人物较为深沉要染得虚些为好，使眼睛看起来像两团雾。眼白用花青墨淡淡地染出点体积。睫毛也可以用很淡的墨染，使之产生一种毛茸茸的感觉，让人物形象显得更可爱。

画五官时用胭脂调赭石，染出五官结构。眼睛周围、耳垂及耳廓用胭脂多些，鼻口周围赭石多些。结构不要卡得过死，要和周围的皮肤有联系。要让人感觉染后的五官不是嵌在脸上，而是长在脸上。鼻孔和嘴角要重些，不可用墨。仕女的脸一般是不用墨的（眉毛、眼睛除外），可用

胭脂染一染两颊,轻轻地染些许红色,使得人物看起来很健康。用曙红染出上下嘴唇,口裂处重些,唇线处略虚,过渡要柔和。嘴唇上的皱纹也要染一染。染脑门、下巴的地方可加点冷颜色。人中处略加点土黄。染五官的过程,基本上是画素描的过程,需要注意的是千万不要画过了,一定要适可而止,尤其是脸部的边线,稍染一点就可以。这和素描基础有关,越是素描基础弱的越是拼命地画,惟恐画不足;越是素描基础强的,反而画得少。因为绘制的过程实际上是一个概括提炼的过程,好的作品看上去所画的东西虽不多但都恰到好处,染过了头反而显得俗,显得小家子气。

五官染完之后,调一个基本肉色,用胭脂、赭石、石绿(三绿)或蛤粉或者是用朱磦、石绿、蛤粉调得很稀,由上至下轻轻地将脸罩一遍,以表现女人皮肤的滋润、细腻,同时也可将五官拢一拢。干后,用淡墨将眼睛、眉毛再画一画,提出精神,这也叫“醒”。

手的染法和脸差不多。手掌暖一些,手背冷一些,指肚、手掌红润些。指甲偏粉,指甲根部白色小月牙儿既要画得清晰,又不要太跳。关节的结构既要画,但不要太强调,

用胭脂稍微染染既可。手的结构也是如此。如何掌握这尺度,要靠在实践中去体会。最后也要用肉色罩染一遍。

C、衣纹的分染

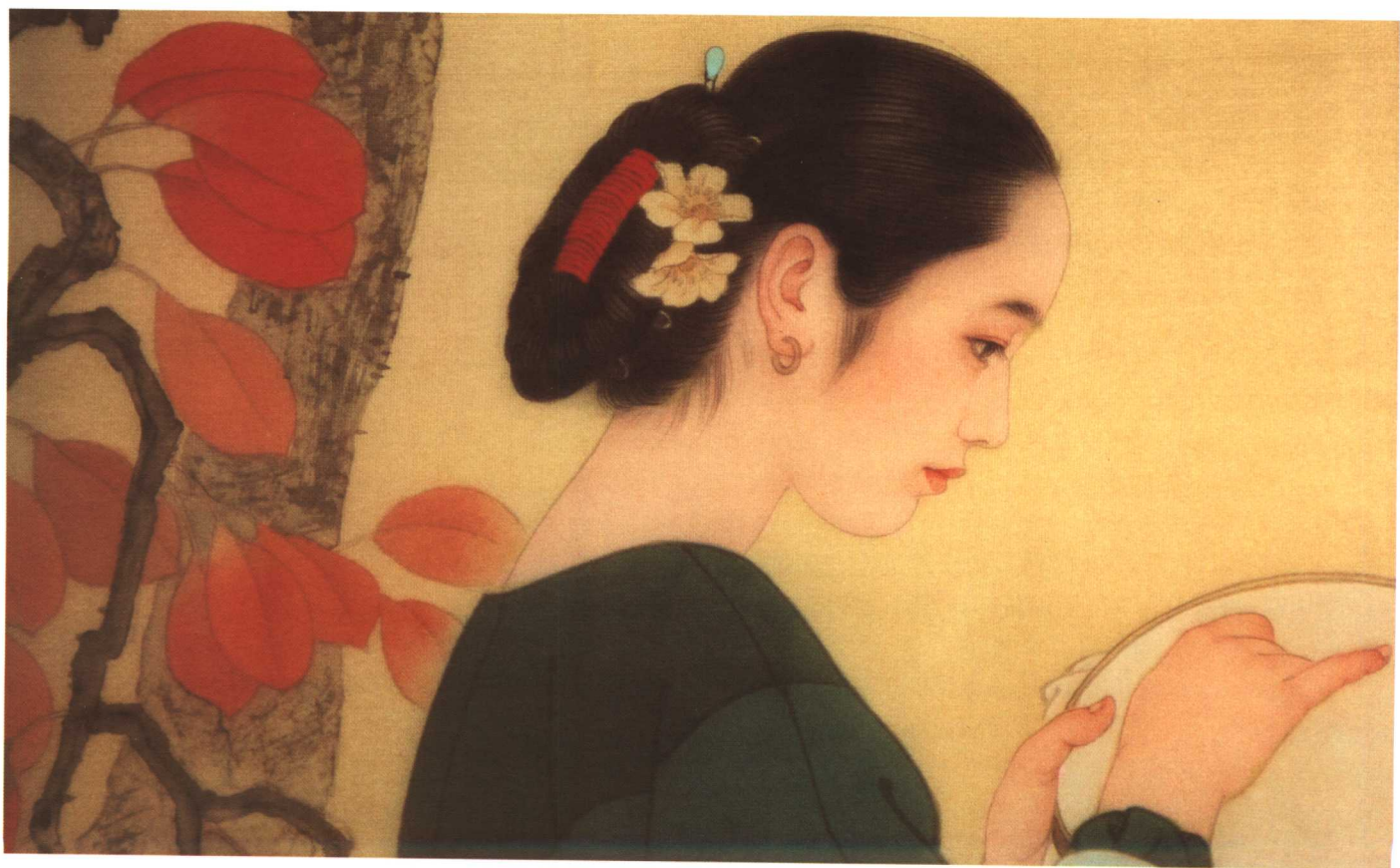
分染衣纹用两支笔(大白云就挺好用)。一支用来画颜色;一支为清水笔。清水笔水份不要太饱,较颜色笔水份少些。染衣纹要注意整体结构,既要染出体积,又不能有光影感,根据虚实有些地方重些,有些地方轻些,不要从上到下用一种色度。分染所用颜色可用同类色,比如蓝色的衣服可用花青或花青加墨来染;红色的衣服可用曙红、胭脂染;石青色的衣服可用花青、花青加墨染;石绿的衣服可用草绿、花青染;白色可用淡墨、赭墨、淡绿、淡花青染。这些都需要根据画面调子而定。但要注意的是,分染一般不使用石色。分染时,用一支笔蘸饱颜色沿线凹处一侧着色,然后沿颜色靠外的地方用清水笔向外染一遍,颜色会顺着水迹均匀地浸开来,可以过渡得很柔和。这通常叫“染清鼓”。分染时根据结构,有的地方重些,有的地方轻些。通体分染完之后,用调淡的颜色罩几遍。颜色越稀,罩的遍数越多越好。颜色积厚之后,总感觉有一层浮色漂在上面,俗话说:显得不肉头,



女红
(铅笔稿)



女红(局部)——头部的勾法



女红(局部)——头部的染法



女红

而且也可能不匀。这时要用清水洗一遍。把画放斜或立起来,用大一点的笔或板刷蘸清水将色块周围打湿,以避免洗掉的颜色把周围弄脏。然后用板刷轻轻地来回刷洗。用力适当,避免将画面洗花了。然后,用清水漂洗数遍。这个过程,可在一块颜色上反复使用。会使很薄的颜色产生厚实的效果。因中国工笔画所用的绢、纸都是上过矾的,所以清洗过后为避免漏矾,可用胶矾水罩一遍,但不可用厚,矾大了不着颜色也是很麻烦的。

着色色,一般都用植物色打底。有了底色,石色显得稳重不浮。打底色一般规律尽量使用同类色,比如朱砂用曙红打底,石青用花青打底,石绿用草绿打底。但也不绝对,石绿用赭石或朱磬作底,其效果冷中透暖非常好看。如颜色画厚了,也可以用清水漂洗。

D、罩染

罩染可调整画面颜色的最后效果。它和两种颜色在

调色盘里调好后画上去的效果不一样,可使画面显得更丰富,颜色更熟。如花青或普蓝色块,在上面轻轻地罩一层胭脂或曙红可使效果偏蓝紫。胭脂色块,罩一遍酞青蓝可偏红紫。

罩石色可分两种。一种用稀释的石色从上到下统罩一遍或几遍。如遍数多了,罩一遍胶矾水再分染一遍。如果感觉厚了,也可以用清水漂洗。另一种用不透明的颜色勾填。填色时留出墨线,在线和色之间留出一点点均匀的缝隙,使线的层次感更丰富。

6. 特技的运用

在一幅作品中,运用特技不可过多。作品的成功不能依赖特技的偶然效果,主要还得靠画家坚实的基本功。但为增加画面效果,适当也可以用一点特技,下面简单介绍两种:

A、撒盐注水法