



工笔画技法 理论研究

曾景祥 著

湖南美术出版社



工笔画技法 **理论研究**

曾景祥著

湖 南 美 术 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

工笔画技法理论研究 / 曾景祥著. — 长沙: 湖南美术出版社, 2002

I. 工… II. 曾… III. 工笔画—技法(美术)
IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第095744号

工笔画技法理论研究

湖南美术出版社出版、发行(长沙市雨花区火焰开发区4片)

曾景祥著 责任编辑: 姚阳光 封面设计: 郭天明

湖南省新华书店经销 深圳华新彩印制版有限公司印刷

开本: 889 × 1194 1/16 印张: 12.75 字数: 14万

2002年6月第1版 2002年6月第1次印刷

印数: 1-5000册

ISBN 7-5356-1768-9/J·1657

定价: 64.00元

系统周备 详法明理

——《工笔画技法理论研究》序

薛永年

源远流长的中国画，在长期的历史发展中，形成了多种多样的画法样式，但就大的体格而论，无外工笔与写意。工笔以刻画精微见长，最早的形态是设色的，古人称为“丹青”；写意以洗练概括为胜，最初的形态是水墨的，古人称为“水墨”。后来，在交融互动中，水墨波及于工笔，设色也纳入了写意，“水墨”“丹青”之称大约到了明代便为“工笔”与“写意”所取代，一直沿袭到今天。对工笔与写意两大样式由法到理的深入了解，既关系到创作者适情近性地选择艺术样式，又牵涉到艺术学子入门深造的基本功夫，况且古人即称“工笔如楷书，写意如草圣”“惟工如此，其草者之所以入妙也”，因此亟需有论理深入而解说详明的工笔画著作出版。

工笔画不管是洗尽铅华的白描，还是“全以彩色图之”的没骨，或是讲求“骨法”和“赋彩”的勾勒设色，尽管在表现方法上比写意更加精微细腻，更重视“应物象形”的写实性，更顾及色、线、形的某种装饰性，相对需要更多的理性驾驭和惨淡经营，但仍然不能脱离自立于世界民族之林的中国画共性。共性中最突出的一点是尚意，是最大限度地表现作者的情意，为此而讲求立意、意境和意趣。因此真正领会了中国画上述特点的工笔画家，总不免强调工而尚意。另外一点是重写，是把书法用笔的形式美和表现力引入工笔画的线描和笔痕中来，所以清代李景黄的《梦幻居学画简明》便强调“写工”和“写意”。再有一点是随类赋彩，是以假定色（不是条件色亦非固有色）描绘对象，求其高于生活。此外还有空间处理的高度自由和重视发挥材质之美等等。上述种种工笔画乃至中国画的共性，也正是中国画理论的精髓。一个工笔画家，如果只懂得工笔技法而昧于深邃的中国画理，便很难在

创作中发扬光大优秀传统,对外来画法的吸收也不易消化得天衣无缝,再有创新的愿望也不易取得经得起推敲的效果。

改革开放以来,工笔画家在借古开今引西入中的卓绝努力下,取得了前古所无的成绩,湖南更是硕果累累的工笔画大省。然而令人不无遗憾的是,使工笔画重现辉煌的作品虽多,而关于工笔画的著作却相对稀少,能够不局限于技法的传授或探讨而能结合理理论述者尤为不多。不久以前,对中国画传统深有研究的老同学陈慰民先生向我推荐了这部书稿,说这部书稿虽以分门别类地探讨工笔画技法为主,但颇具理论性与实践性。我粗读一过之后,深感他的评价是恰当的。著者作为一位在工笔画上有丰富实践经验而又饶于理论修养的画家,他在这部《工笔画技法理论研究》中突出了四个特点:一是讲授技法与剖析画理相结合,尤重视工笔画概莫能外的中国画学理。所称“美术创作的本质体现为客观事物的主观化与主观意识的客观化这样一种双向的作用关系”,即颇有见地;二是论述画法画理与概述画史分析佳作相结合,具体而微,绝无空泛玄妙之弊,讲解技法尤为详尽;三是讲述与基本功相关的技法媒材与教授创作相结合,能帮助后学者有法而化地由学习而进入创造过程;四是集前人大成与总结新鲜经验相结合,对于近年工笔画新技法包括一些制作方法的涵盖都表明了这一点。

当然这部书也不是没有不足,比如,在讨论中国画共性问题时,能突出工笔画体现共性的独特方式,就会使论理更加深透。但瑕不掩瑜,我认为在面向广大学习者的工笔画著作中,此书是一部值得推荐的有系统知识、丰富内容、宝贵经验和个人见地的著述。而著者之强调工笔画“观念上的开放性、材料上的多样性和技法上的包容性”更为发展工笔画指出了广阔前景,颇足令人启发。因为发排在即,不及细读,匆匆写来,是以为序。

2002年1月31日于北京

目 录

系统周备 详法明理

——《工笔画技法理论研究》序

薛永年

第一编 绪 论

第一章 工笔画概论

- 第一节 工笔画的一般概念与分类 3
 - 一、工笔画的一般概念 3
 - 二、工笔画的分类 3
- 第二节 工笔画的艺术特点 4
 - 一、以线立骨 4
 - 二、以工写意 5
 - 三、程式化的表现手段 6
 - 四、装饰性的画面效果 7
 - 五、表现技法包容性大 8
- 第三节 工笔画技法理论研究的基本构想、主要内容以及学习的过程与方法 10
 - 一、基本构想与主要内容 10
 - 二、学习过程与方法 10
 - (一) 临摹 10
 - (二) 写生 10
 - (三) 创作 11

第二章 工笔画的工具材料 12

- 第一节 文房四宝 12
 - 一、笔 12
 - (一) 笔的种类、特点、用途 12
 - (二) 鉴别毛笔优劣的标准 12
 - 二、墨 12
 - (一) 墨的种类、特点、用途 12
 - (二) 鉴别墨的优劣的标准 13
 - 三、纸、绢 13
 - (一) 纸、绢的种类、特点、用途 13
 - (二) 熟宣纸、熟绢的鉴别与保存 14
 - (三) 熟宣纸、熟绢的自制方法 14

- 四、砚 14
 - (一) 砚的种类、特点、用途 14
 - (二) 鉴别砚石优劣的标准 15
- 五、文房四宝的使用与保护 15
 - (一) 笔的使用与保护 15
 - (二) 墨、砚的使用与保护 15
 - (三) 熟宣纸、熟绢的使用与保护 15
- 六、其他工具 16
 - (一) 画板 16
 - (二) 画架、画桌 16
 - (三) 笔洗 16
 - (四) 调色碟、盘、盒、研钵 16
 - (五) 笔搁、笔架、笔筒 16
- 第二节 中国画颜料 17
 - 一、中国画颜料的种类及特点 17
 - (一) 水色 17
 - (二) 石色 17
 - (三) 黑、白、金、银 18
 - (四) 目前市场上流行的几种类型的颜料 18
 - 二、几种颜料的自制方法 18
 - (一) 几种水质颜料的自制方法 18
 - (二) 几种石质颜料的自制方法 19

第二编 工笔人物画

第一章 工笔人物画的发展概况 23

第二章 白描人物画 30

- 第一节 白描人物画的艺术特点与观察方法 30
 - 一、白描人物画的一般概念与艺术特点 30
 - (一) 白描人物画的一般概念 30
 - (二) 白描人物画的艺术特点 30
 - 二、白描人物画的观察方法 31
 - (一) 着眼于对象形体结构与本质

特征的表现	37	(四) 擦掉一切多余的线	52
(二) 不强调光影的变化	37	五、画正稿	52
(三) 整体观察	37	第三章 工笔重彩人物画	58
(四) 运动观察	37	第一节 工笔重彩人物画的一般概念、艺术特点与布局	58
第二节 白描人物画的基本技法	38	一、工笔重彩人物画的一般概念	58
一、用笔	38	二、工笔重彩人物画的艺术特点	58
(一) 握笔的方法与坐姿	38	(一) 石色厚涂, 色彩绚丽	58
(二) 用笔的方法	38	(二) 变形变色, 妙超自然	59
(三) 用笔的要求	39	(三) 既能玲珑精妙, 也可博大雄奇	59
二、用墨	39	三、工笔重彩人物画的布局	59
(一) 墨分五色	39	(一) 开拓意象空间	59
(二) 墨随色定	39	(二) 把握布局的形式要素	60
(三) 用墨之妙在于水	39	第二节 工笔重彩人物画的设色原则与色彩配置	61
(四) 活墨与死墨	40	一、色彩的作用	61
三、用线	40	(一) 色彩是打动观众的第一要素	61
四、白描临摹的方法与步骤	40	(二) 色彩能表现性格、制造气氛	69
(一) 读画、选画	40	二、设色的原则	69
(二) 拷贝	41	(一) 随类赋彩	69
(三) 托裱	41	(二) 色为线辅	69
(四) 画正稿	41	(三) 八要八忌	70
第三节 白描人物画的艺术处理	41	三、色彩的配置方法	70
一、组织好画面矛盾	41	(一) 对比	70
二、质感的表现	45	(二) 调和	71
三、光影的处理	45	(三) 色彩布局	72
(一) 用线条的粗细、疏密表现阴阳向背	45	第三节 工笔重彩人物画着色技法	72
(二) 隐喻、暗示、联想	46	一、常用着色技法	72
四、花纹的表现	46	(一) 渲染	72
第四节 白描人物写生	47	(二) 垫色	72
一、立意构图	47	(三) 平涂	73
(一) 立意	47	(四) 罩染	73
(二) 选择描绘角度	47	(五) 接染	73
(三) 道具与背景的安排	47	(六) 拖染	73
(四) 确定幅式	48	(七) 洗色	73
二、起稿	48	(八) 烘晕	73
(一) 画大体轮廓	48	(九) 衬托	74
(二) 刻画神态	48	(十) 勒	74
三、组织衣纹	50	(十一) 皴擦	74
(一) 衣纹的产生与分类	50	(十二) 罩色	74
(二) 衣纹线的组织	50	(十三) 贴金、贴银	74
四、定稿	51	(十四) 高染与低染	74
(一) 进一步修改、校正形体	51	(十五) 填色	74
(二) 确定线型	52	(十六) 刷	74
(三) 组织、完善线条的起止、起伏关系	52		

(十七) 界尺	74
二、特殊技法	75
(一) 揉纸	75
(二) 粘贴	75
(三) 针刮	75
(四) 遮盖	75
(五) 蜡笔、油画棒画	76
(六) 喷水、冲色	76
(七) 撒盐	76
(八) 喷色	76
(九) 砂纸打磨	76
(十) 擦蜡	76
第四节 工笔重彩人物画的着色方法	
步骤	77
一、头像的着色方法步骤	77
(一) 色彩分析	77
(二) 头像着色方法步骤	78
二、衣服的着色方法步骤	79
(一) 图二十四《铭记》中衣服的着色方法步骤	79
(二) 图十八《歌妓》中衣服的着色方法步骤	80
(三) 图三十一《盼》中衣服、头饰的着色方法步骤	80
三、人体的着色方法步骤	80

第三编 工笔花鸟画

第一章 工笔花鸟画的一般概念和

意义

一、工笔花鸟画的一般概念

二、花鸟画的意义

 (一) 表现自然美, 揭示与人之共性

 (二) 寄情寓意、传情言志

第二章 花鸟画的发展概况

第三章 花卉的工笔画法

第一节 白描花卉

一、花卉的形态结构

 (一) 花卉的分类

 (二) 花卉的形态结构

二、白描花卉技法

 (一) 白描花卉的观察方法

 (二) 白描花卉的写生与临摹

 (三) 白描花卉写生稿的整理

(四) 白描花卉的用笔、用墨、用线	131
第二节 工笔花卉的着色	134
一、几种常见花卉的着色方法	134
(一) 月季花着色方法步骤	134
(二) 牡丹花着色方法步骤	134
(三) 山茶花着色方法步骤	134
(四) 菊花着色方法步骤	134
二、树干的几种画法	135
(一) 皴擦法	135
(二) 勾染法	135
(三) 积水法	135
(四) 粘贴法	135
三、山石、水、云雾、冰雪的画法	135
(一) 山石的画法	136
(二) 水的画法	136
(三) 云雾的画法	136
(四) 冰雪的画法	136

第四章 禽鸟、草虫的工笔画法

第一节 禽鸟的形体结构与生活习性

一、禽鸟的分类

 (一) 猛禽

 (二) 鸣禽

 (三) 游禽

 (四) 走禽

 (五) 涉禽

 (六) 攀禽

 (七) 鸱鸒

 (八) 鸠鸽

二、禽鸟的形体结构

 (一) 禽鸟的外形及骨骼

 (二) 禽鸟各部分的结构特征

三、禽鸟的生活习性与动态表情

 (一) 禽鸟的生活习性

 (二) 禽鸟的动态表情

第二节 禽鸟的工笔画法

一、画禽鸟的基本要求

 (一) 刻画神态

 (二) 表现质感

 (三) 艺术处理

二、禽鸟画法举例

 (一) 山画眉的画法

 (二) 白鸽的画法

 (三) 山雀的画法

三、禽鸟写生

工
筆
畫
技
法
理
論
研
究

(一) 掌握结构、写生标本	164
(二) 目识心记	164
(三) 多画速写	170
第三节 草虫的工笔画法	170
一、画草虫的意义	170
二、草虫画法举例	170
(一) 蝗蝻的画法	170
(二) 蝉的画法	171
(三) 牛蜂的画法	171
(四) 蜜蜂的画法	171
(五) 凤蝶的画法	171
(六) 粉蝶的画法	171
(七) 蜻蜓、螳螂、铁牛、瓢虫的 画法	171
第五章 工笔花鸟画创作	175
第一节 工笔花鸟画创作(上)	175
一、创作的一般概念	175

二、工笔花鸟画的创作过程	176
(一) 体验生活 收集素材	176
(二) 构思立意 酝酿布局	176
(三) 认真起稿 九朽一罢	177
(四) 精心绘制 巧夺天工	177
三、工笔花鸟画的章法	178
(一) 章法的基本式样	178
(二) 章法的形式法则	179
第二节 工笔花鸟画创作(下)	181
一、工笔花鸟画的艺术处理	181
(一) 传统技法的运用与创新	181
(二) 色调的设计与气氛的营造	182
(三) 明暗与虚实处理	182
(四) 多种手段的综合运用	182
(五) 于无画处见功夫	183
二、画外的修养	183
插图目录	191



**第一编
绪论**

壹

第一章 工笔画概论

第一节 工笔画的一般概念与分类

一、工笔画的一般概念

用毛笔、墨、中国画颜料在熟宣纸，或熟绢、熟帛，或经过加工的墙面、石壁和其他平面上所作的一种工细的绘画称为工笔画。它是中国传统绘画之一种，源远流长，深深扎根于中华民族肥沃的文化土壤之中，经数千年的发展演变，形成了融会着整个中华民族独特的文化素养、审美意识、思维方式、美学思想和哲学观念的完整的艺术体系，取得了灿烂辉煌的成就，汇成浮星泛月的滔滔江水，留下来无数旷世杰作，像一座座高峰，巍然屹立于世界艺术之林。它雅俗共赏，深受广大人民群众的喜悦，也越来越为当今世界各国所瞩目。

工笔画是相对水墨画而言的，工笔画之“工”包含着三个方面的意义：其一，工即工整细致，勾线一丝不苟，敷色层层渲染，细节明澈入微，用极细腻的笔调描绘对象，画面效果精细耐看；其二，工即功，要求画家必须具备扎实的绘画基本功、高超的渲染技法和很好的色彩修养等等，还要求画家有很强的驾驭画面全局的能力，舍此是无法画好工笔画的；其三，工即时间，要达到精细入微的画面效果，就必须从容不迫，精雕细刻，这就势必需要很长的时间，往往是三日一树、五日一石地去磨，一幅工笔画比一幅水墨画所需要的时间要长得多，并非能一蹴而就的。

二、工笔画的分类

在几千年的发展演变中，工笔画形成了多样化的格局，内容丰富，名目繁多，分类也很细，但从大的方面看，主要有三大类：

1. 从表现技法上分，有白描画、工笔淡彩画、工笔重彩画。
2. 从题材内容上分，有工笔人物画、工笔花鸟画(含走兽)、工笔山水画。
3. 从使用功能上分，有卷轴画、壁画、民间绘画。

第二节 工笔画的艺术特点

一、以线立骨

工笔画以线条作为造型的主要手段，并以此构成了工笔画的一个重要的艺术特点。

翻开中国绘画的发展史，我们从半坡遗址出土的新石器时代彩陶上的人面鱼纹形里，清楚地看到了以线造型的痕迹，也就是讲，以线为主要造型手段，在中国至少已有五六千年的历史了。

线，在中国绘画中的发展、成熟、完善，首先得益于老庄的哲学思想，“天人合一”，“阴阳相克相生”，影响着历代的画家，他们要求艺术作品的最高境界是传情言志，达到情景交融、物我同一、主观和客观完美结合的境地，从来都反对原原本本地模拟自然对象。于是，画家们便牢牢抓住线条这个奇妙无比的造型媒介。我们知道，线在客观物象的外表实际上是不存在的，是人们观察、分析、理解形体后归纳抽象出来的东西，是一种虚拟性的视觉语言，所以，线条本身就带有浓厚的主观色彩。正因如此，造型时，线条在超越客观物象的约束进行概括提炼，融进作者的主观意愿，达到写意传神的要求方面，比西方绘画具有更大的自由灵活性和主观能动性。

另则，中国的能工巧匠精巧地制造了各种不同的毛笔，为线条的发展、完善提供了物质保证，能使画家们利用这些毛笔随心所欲地勾出各种灵活多变的线来。

从线条的功能上分析，我们至少可以总结出如下三个方面：

第一，造型功能。线条具有很强的概括能力，在造型时，可以舍弃一切繁杂的细节，择其要者而为之，能准确、生动、迅速地表现形体，有效地突出其特征。如宋代武宗元的《朝元仙仗图》中女性人物的皮肤用线，圆润流畅，准确生动，使人立即感觉到了富有弹性的皮肤质感和栩栩如生的血肉之躯；飘逸轻柔的衣纹用线，使人产生一种强烈的动感，即使没有借助任何颜色的渲染，对形体的表现也显得非常充分。

第二，表情功能。俗话说，画如其人，画家的个性、情感必然反映到画面上来，反过来说，绘画语言也无疑地表现出画家的情感和个性。在工笔画（更广泛地说，应该是中国书画）里，线条是表现画家个性与情感的重要因素。吴道子“好酒使色”，性格豪放，其用线“立笔挥扫，势若风旋”；李公麟博学多才，笔线中洋溢着书卷气，他所创作的《维摩诘图》，在用线上，就超逸雅正，冲和雍穆。

第三，审美功能。线条自身的刚柔曲直，粗细长短，具有很高的审美价值，比如说，有些人不一定认识草书，但他们都很喜爱草书，这是为什么？导致他们喜爱草书的原因，首先还不是文字内容，而是草书中的线条所具有的迷人魅力，是草书中的线条给了他们美的享受。长长的竖线，一倾直下，如高山坠石，势不可挡，具有阳刚之美；弯弯的曲线，流畅婉转，富于弹性，犹如鹅颈转动，具有阴柔之美。工笔画线条中所体现出来的审美功能也是显而易见的，比如，高古游丝描给人秀丽、纤细、流畅、连绵不断之感；枯柴描给人传递苍虬、凝重、老辣之意……

综上所述，由于特定的文化背景、工具材料，以及线条本身所具有的不可替代的功能，便奠定了它在工笔画造型中的支柱性地位。

二、以工写意

早在1600年前，东晋的顾恺之就提出了“以形写神”、“迁想妙得”的理论，南朝谢赫继承和发展了顾恺之的理论，在《古画品录》一书的序言中提出了著名的六法论，奠定了中国画的理论基石。自此，中国历代的画家和美术理论家将这一理论作了淋漓尽致的发挥，并一直影响至今，真可谓“画家宗之，至今千古不易也”。画家们深刻地意识到，艺术创造是艺术家主观和客观相统一的过程，承认艺术来源于生活，来源于客观世界。同时又无不强调作品应该体现出来的“神”、“意”、“气”、“韵”，在长期的艺术实践中，逐步形成了“外师造化，中得心源”的创作原则、“搜尽奇峰打草稿”的创作方法、“气韵生动”的审美标准和“超以象外”“缘物寄情”“以形写神”“物我交融”的艺术理论。也就是说，中国画强调“写性”、“写心”、“写意”，状物是为了寄情，“写意”是中国画总的艺术观念。

纵观中国工笔画的全部历史，我们发现，所有的工笔画家和工笔画作品，无不体现出“写意”这一艺术观念，它和水墨画相比，仅仅只是表现方法的不同而已，其本质是“写意”的。

工笔画之“写意”，首先表现在它既不看重再现形象的客观真实，也不受时空观念的限制，而是着力追求艺术表现的自由，努力使作品达到缘物寄情、传情言志的最高境界。比如，线条的起伏、粗细、转折，虽然有时也暗示着阴阳向背与光影的变化，但它绝不像西画写实一样，摹拟出尽可能接近客观真实的视觉空间，而主要是通过线条的变化，强调形象的本质特征，借以表达画家的情感和意愿；又如，在透视处理上，工笔画不像西画一样限制在一个固定的视觉范围，而是以移动的视点去观察对象以展现广阔的空间与连续的时间。五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》就是一个很好的范例：画面以横卷连续构图的形式描绘了韩熙载及其宾客们的宴乐情景，全画共分“听乐”、“观舞”、“歇息”、“清吹”、“散宴”五段，同一人物在画面上反复出现，大胆而圆满地完成了场景的转换与时间的推移，全面、深刻而有趣地表现了宴会上宾主寻欢调笑、互相戏谑的情态；再如，“折枝花”是工笔花鸟画中常表现的题材，它和西画的区别在于，既不要求画面上再现形象的客观真实，也不要求观画者仅仅停留在自然物象的客体上，而是希望在自然客体与自我本体的关系中，体会到诗一般的绘画空间。画一枝红杏，其审美情趣就来自于诗人的意境——“满园春色关不住，一枝红杏出墙来”，热情地歌颂了春天那种无法压抑的强大生命力，巧妙地将人、社会、自然融为一体。

其次，工笔画之“写意”，表现在诗词、书法、金石入画。诗词的发展，给中国画带来了极大的影响，这其中当然也包括对工笔画的影响。创意上尚含蓄，讲曲藏。画面上题诗，诗画互补，突出了诗情画意，深化了主题。如花鸟画《酿》（见图八十八），题上“风轻日丽忙登课，不负春光一片情”的诗句，就使全画立刻活起来了，它不仅仅只是一幅普普通通的花鸟画，还是一篇生动、形象的，告诫、激励人们珍惜时光，珍惜年华，努力学习，努力工作，勤奋向上，为人民、为社会多作贡献的警世箴言。书法、金石入画，一方面使书法、金石本身充实和丰富了画面，另一方面，将书法、金石的技巧、方法融入工笔画的线描技法中，大大强化、丰富了绘画语言，使得工笔画的线条远远超出了造型的职能范围，获得了独立的审美价值。

再者，工笔画之“写意”，还表现在“尽精微，至广大”。我们讲工笔画工整细致，明澈入微，并不是面面俱到、平均使力地在画面中罗列、描写一切细节。恰恰相反，在艺术处理手法上，同样受“迁想妙得”美学思想影响，强调画家“思”的作用，强调把客观对象的主观情思再现于图像之上，强调表现手法上的自由，讲究概括、取舍、提炼。为了突出主题，往往是“攻其一点，不及其余”的。比如唐代周昉所作《簪花仕女图》，画家采用绣像式的构图手法，倾注全身精力，细心描绘了贵族妇女在采花、看花、漫步、戏犬等游乐生活中的神情姿态，大胆地舍弃了一切背景，仅仅在道具与人物活动中暗示了一下她们的活动环境，给观众留下了广阔的想像余地。在这点上，与中国戏曲的艺术特色何等相似！一场武松打虎，京剧舞台上既没有山，也没有虎，全靠演员的

一个眼神、一个拳头、一个动态去虚拟，全靠观众根据自己的经验去联想、去丰富，一切都是“意”，一切都是“神”，一切都是“不似之似”，只求“达意而已”。当然，这其中必先尽“表演”之精微，才能致“达意”之广大。我们再深入观察上述画面，不难发现，作者对于人物本身的描绘，也不是平均使力的：肌肤、五官的描写一丝不苟，衣服花纹的描写则轻松灵活、漫不经心，整个画面呈现出“工”中有“写”的艺术趣味，相形之下，精细的部分就显得更加精细，主题和主体便自然而然地到了画面最突出的位置。

三、程式化的表现手段

什么叫程式化？程式是艺术家在长期的艺术实践和艺术作品中总结出来并被肯定、公认，又付之于艺术创作中的一种模式性的东西。程式化是中国传统艺术创作法则之一。一般来讲，它是作者根据自己的审美追求，运用规范化的艺术语言，对生活原形的基本特征进行概括提炼、夸张强调，创造出形式感很强的艺术形象。程式化绝不是概念化、公式化，它既具有强烈的、规范化了的形式美，又不失内在的精神表达。表现手段的程式化，是中国传统艺术有别于话剧和西洋写实性绘画的显著特征之一，音乐、诗词、戏剧、绘画，无不如此。如中国古典戏曲，脚色行当中的生、旦、净、末、丑，唱腔中的曲牌、板式，念白中的韵白、散白，做派中的身段、工架，武打中的各种套数等等；又如中国古典诗词，起承转合、平仄声韵，律诗中的律诗、绝句，词曲中的词牌、字数等等，都是一些非常好的程式，它们大大加强了艺术表现力，也是构成民族特点和艺术风格流派的重要因素。

工笔画历来重法度、讲程式，从立意、布局，到用笔、用线、用墨、敷色、收拾，都有一整套规范化、程式化的表现手段。

由于中国画画家持有根深蒂固的“写意”观，因此，在立意上不拘泥于惟妙惟肖地再现客观对象，而是注重于淋漓尽致地表现主观情感与意愿，因而在取材和形象塑造上，大胆地进行概括、提炼与夸张。比如，唐代以丰肥为美，于是便有了周昉的《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》，张萱的《捣练图》。明代主张“仕女宜富秀色娇媚之态”，以丹凤眼、瓜子脸、柳叶眉毛、樱桃嘴、长颈斜肩、纤手细腰为美，于是便有了唐寅笔下的《王蜀宫妓图轴》、《秋风纨扇图轴》。陈老莲用刚劲的铁线表现武士，以粗放浓重的线条表现罗汉，顾恺之以春蚕吐丝连绵不断的线条表现纤弱仕女……还有，中国艺术家善于运用比、喻、兴、借的艺术手法去表现人、社会、自然之间的关系，于是在绘画里便有了借代、谐音、比喻、拟人等表现方法，松刚毅、竹高洁，这是比喻、拟人；画上一只老鹰和一棵松树，题上“松英（鹰）图”，这是谐音，如此等等，不一而足。从这里，我们不难看出，无论是审美情趣决定造型也好，用不同的线型表现不同的对象也好，还是用比、喻、兴、借的艺术手法也好，无不带有强烈的程式化倾向。

在幅式上，有中堂、立轴、横卷、扇面、册页之分，在布局上讲究起承开合、取舍、剪裁，以白当黑、以无代有、以虚写实、以少胜多，这些都是中国画布局中常用的程式化手法。比如，横卷以表现壮阔，立轴以表现雄伟；又如，宋人画《垂杨飞絮图》（佚名）就是一个大胆剪裁、以无代有、以虚写实的优秀范例。它将万千气象隐藏在一片空白当中，让观众尽情地展开想像、联想的翅膀，去进行再创作，画面仅仅只是画了几根长满绿叶与絮的杨柳条，那“线捻依依绿，金垂袅袅黄”的意境便跃然纸上。

工笔画在用笔、用线、用墨与敷色方面，更有一整套程式化的表现手段。用笔有中锋、侧锋、顺锋、逆锋之别，行笔要一波三折，欲下先上，欲上先下，欲左先右，欲右先左，无垂不缩，无往不收，抑扬顿挫，宜转宜活；用线变化丰富，线型很多，如衣纹用线就有十八描之说；用墨灵活，层次丰富，“墨随色定”、“墨分五彩”；在敷色方面，技法更讲究，要求更严格，必须按一定

的程序去作，如渲染，每次渲染必须少而匀，待全干后再染第二遍，层层迭加，方可达到厚重、均匀、润泽的效果；凡上石色的地方必先用水色打底……

诗、书、画、印的巧妙结合，构成了中国画最富综合艺术特点的、最完善的程式。如齐白石的《蛙声十里出山泉》，在画有几只游弋的蝌蚪的画面上题上“蛙声十里出山泉”的诗句，使静态的、一瞬即逝的空间画面有了时间的连续。难怪古希腊诗人西蒙尼德斯说“画为不语诗，诗为能言画”。再者，画面左侧竖题的诗句，与自左上至右下底端的蝌蚪、溪流形成了一个统一的“出山泉”的动势，使书法的线与绘画的线融为一体，既有狭义的勾线，又有广义的构图。又如，宋徽宗赵佶所创造的书法瘦金体，题在工笔画上，被人们认为是最完美的结合，以至于他以后的历代工笔画家中有许多人仿效。印章的入画，一方面使画面具有了真正的金石气，另一方面，朱色的印章，无论从色彩上讲，还是从布局上讲，都起到了平衡画面、提醒画面的作用。

艺术创作中的一定程式，作为一定艺术规律的总结与艺术经验的结晶，作为一种具有突出特点的、系统化、规范化了的艺术语言，对于艺术风格的继承，艺术流派的划分与繁衍，对于推动艺术向更高水平发展，具有积极意义。程式化的思维方式与表现手段，可以使艺术作品产生特殊的韵味与律动之美。但是，程式化的戒律性、稳固性与保守性，又常常容易成为艺术革新的羁绊。所以，我们在充分总结和肯定程式化的规律、方法与优点的时候，又要看到它的局限性与劣根性，不要让程式化束缚了我们的手脚。另则，程式化越强，产生公式化、概念化的可能性越大，当程式被盲目而简单地套用的时候，就会变成僵死的公式，这是应该引起我们高度警惕的。

四、装饰性的画面效果

艺术作品，客观的成分越多，写实性就越强，越接近自然。相反，主观的成分越多，则写意性越强，装饰性越强，离客观真实越远。工笔画，由于受到“写意”的艺术观念的影响，崇尚物我同一、借物抒情、传情言志，主观的成分占了很大的比重，所以画面效果上不可避免地带有强烈的装饰性。这一点，不论是线条、布局，还是色彩，都是如此。

用以作为主要造型手段的线，本来就是人们主观意识理解客观物象的一种假定的表意手段，带有很大的主观随意性，因此，它能够构成空灵流动、富有韵律节奏的形式美，是完成工笔画平面造型，形成画面装饰风格的重要媒介。如敦煌隋唐壁画《飞天》，作者大胆采用夸张变形的手法，利用秀丽流畅、富有对比变化的线条，表现出随风助势扩展的衣裙飘带和逆向飞舞的浮云花朵，使女神飞行得那么轻盈自如，真让西画中插翅高翔的安琪儿相形见绌，形象何等突出，装饰味何等浓烈。又如北宋李公麟所作《维摩诘图》，在这幅作品里，画家使线描在前人经验的基础上产生了突破性的进展，他依靠刚柔、曲直、粗细、轻重不同，虚实、疏密各异的线条，塑造出真实可信的艺术形象。主人公维摩诘那高超洒脱又懒散颓唐的神态，全凭线条的勾勒而使其尽善尽美，一切韵律、节奏和形式美感全在线条的对比变化中显露出来。

工笔画的布局所表现出来的装饰性也是相当强烈的。工笔画的构图虽然也取材于自然，脱胎于自然，但从来也不受自然的约束，取得了意象表现的自由。其中最突出的一点就是画面的平面处理，尽管画面上也采用虚实、浓淡的方法拉开空间距离，用渲染的方法表现物象的凹凸起伏和形体结构，但从总体上讲，还是更注重平面处理，注重平面分割后所产生的对比变化与形式美感，不十分注重画面的空间深度。如明代著名人物画家曾鲸，人称他的作品“写照如镜取影，妙得神情”，所作《王时敏小像》，在布局上就别出心裁，人物端坐画面正中偏下，构成一个几乎等腰的三角形，稳若泰山，突出了主人公坚毅、自负、持重的性格。背景一片空白，只剩下由人物外形切出的几个形状各异、大小不同的块面，但就是这几个块面，突出了主体，活跃了画面。人物除面部结构稍加渲染外，衣服结构的塑造仅仅是表意而已。整个画面是在平面调度中完成的，绝没有强调空间深度。又如清代任薰的工笔花鸟画《枫蝉图》，布局上注重的仍然是平面分割，整个画

面采用图案散点式的构图，枝叶纵横交错，疏密有序，穿插自如。蝉鸣其上，既单纯，又活跃，背景同样是一片空白，却使人联想到秋高气爽的辽阔空间，那种“居高声自远”的意境就在这有趣的平面构成中体现出来，鲜明突出，毫不含糊。

工笔画的色彩处理自由灵活。谢赫在六法论中谈到“赋彩”时，提出了一个“随类”的概念，这是非常独特的。它有悖于西方研究色彩的科学理论，但它符合中国艺术的“写意”观。“随类赋彩”的观点认为，无论是用颜色还是用水墨，两者都不停留在物象受一定光源照射下所呈现的客观色彩真实上，而是按一定的类色来表现对象。也就是说，它不像西方写实性绘画一样，真实地再现物体的固有色和环境色光源色对物体的影响，以及它们三者之间的相互关系，客观地描绘出物体在一定光源照射下的气氛，而是根据作者的审美意愿，结合描绘对象，自由地进行色彩组合，形成既活跃鲜明，又安定调和的各种画面色调。所以，很显然，工笔画的用色，主观的成分远远多于客观的成分，因而色彩效果上的装饰性就显得特别强。下面，我们来看看两个实际的例子：宋代马麟所作《夏禹王像》，全画在黄棕色的绢面上展开色彩布局，面部及手的皮肤，大部分都保持着绢的底色，仅在结构处用赭石稍加渲染，衣服色深处先用淡墨渲染后再罩染花青，花纹用花青、赭石分染后用白粉提染，衣服的色彩以红、蓝配置为主，由于双方色度均有所减弱，加上面积不同，墨线的介入，以及主宰画面的黄棕色的作用，画面色彩既有对比，又很调和，整个效果典雅、古朴、庄重，呈现出一种强烈的图案装饰味，恰到好处地表现出帝王的高贵与威严。唐代敦煌莫高窟的壁画则是另一种景象，场面宏大，结构谨严，大多都是双勾填彩，设色鲜明热烈，富丽堂皇。可以说完全是用图案装饰的手法画出的。

五、表现技法包容性大

工笔画表现技法的包容性主要表现在用笔、用线、用墨、用色和绘画材料等几个方面。我们说它包容性大,是与水墨画相比较而言。

在用笔上，水墨画要求根据不同的对象灵活处理，无论勾山石树木，还是勾衣纹花草，都需要根据对象的不同质感，不同结构转折关系，随时变换笔锋，中锋、侧锋、顺锋、逆锋穿插使用，在运笔过程中笔管“宜转宜活”，为了适应作大画勾长线的需要，还要求画家悬腕、悬肘勾线。

工笔画用笔不要求悬腕悬肘，只需手腕外侧轻轻着纸，能在画板上自由移动即可，勾线方便稳当。也不要求笔管“宜转宜活”，恰恰相反，强调“死笔挫腕”，所谓“死笔”，就是在行笔过程中无论线的转折长短如何变化，笔杆都不能推移转动，要稳定如“死”，短线运肘，长线用肩；“挫腕”是说腕扶纸面，手掌昂起，保持稳定。另外，工笔画用笔虽然也讲中锋、侧锋、顺锋、逆锋，但在实际运用中中锋居多，中锋用笔圆润、浑厚，能刚能柔，粗细均匀，画出的线主观色彩较浓，富于装饰性。

工笔画勾线，虽然同样注重线条的个性与情感因素，讲究“写”，讲究贯气，但表现技法上显得比较宽容。首先，工笔画之用线带有一定的制作性，并不完全要求落笔不改，特别是在工笔重彩画中，经过着色以后，线条可能显得过淡、过灰或被颜色遮盖掉。一旦出现这种情况，则可以在原线上用墨或颜色重勾一次，谓之勒。由于允许勒，使技法扩展了，其结果，不仅修改完善了画面，丰富了画面层次，而且增强了装饰效果。即便是白描勾线，就算画坏了几笔，还可通过拷贝重新勾勒，更改、复制的可能性大，比水墨画要方便得多。其次，工笔画的线条容易被其他方法仿制或复制，有些高档漆漆屏风以及许多工艺品上的工笔画就是根据原画复制的，西安碑林中的人物画像就是根据白描稿在石板上打凿出来的。水墨画要这样去复制就很难了。

在对于色彩的认识与运用上，水墨画与工笔画的差别就更大了。我国自古以来，儒、道、佛三家的思想影响极深，孔子主张“绘事后素”，旨在以素喻礼。老子则称“玄之又玄，众妙之门”，玄黑不仅是生出万物的本源，而且是包容万物的“总门”。《易经》中视日为阳是白，月为阴是黑，