

金 笺 画 技 法



Jin Qi Hua Ji Fa

— 涂建融 著 —



上海书店出版社 Shanghai Bookstore Publishing House

Jin Qi Hua Ji Fa



江苏工业学院图书馆
藏书章

金笺画技法

徐建融 著

上海书店出版社

图书在版编目(CIP)数据

金笺画技法 / 徐建融著. — 上海: 上海书店出版社,
2001. 12

ISBN 7-80622-528-5

I. 金... II. 徐... III. 中国画—技法(美术)
IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第060063号

金 笺 画 技 法

徐建融 著

责任编辑 虞 伟
技术编辑 张伟群
装帧设计 丕 休

出 版 世纪出版集团
上海书店出版社

地 址 上海市福建中路193号 邮编 200001

发 行 世纪出版集团发行中心

印 刷 上海出版印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 5

印 数 0001—3000

出版日期 2001年12月第1版 2001年12月第1次印刷

书 号 ISBN 7-80622-528-5/J·176

定 价 38.00元

金笺画技法

目次

1	中国画材料的变迁	1
2	金笺画的历史	10
3	金笺纸的种类	18
4	金笺画不能打草稿	23
5	金笺画的风格形式宜工不宜写	25
6	金笺画宜彩不宜墨	36
7	金笺画的形象体面处理	43
8	金笺画的小心收拾	49
9	金笺画的幅式宜小不宜大	51
10	金笺画的玩赏和保存	55
11	金笺画创作的示范图例	57
	作品欣赏	66



中国画材料的变迁

中国画以强调笔墨而著称，并因此而形成鲜明的民族风格，与源于西方的油画东西辉映，并峙于世界绘画艺术之林。而笔墨的表现又与特定的材料有着密不可分的关系，如谢稚柳先生在《水墨画》一书中所指出：

同样被关联着的是绢与纸，正是笔与墨所寄托的生命线。绢与纸的条件不能很好的配合，就妨害了笔与墨的表现，笔与墨、绢与纸是相依为命的，要共同来完成它的艺术描绘的。

但是，绢与纸所决定笔与墨的艺术描绘，虽然相同，然而造成它在艺术上的气氛、情调上的区别，除了绢与纸质料上的优劣之外，也还是有它的不同之点的。

谢先生的意思是说，除了绢和纸本身有优劣之分，好绢

和劣绢，好纸和劣纸，所反映的笔墨效果大相径庭，撇开绢和纸本身的优劣，绢和纸，所反映的笔墨效果同样是存在着很大的不同的。中国画的笔墨风格，有千种的样式，



▲ 北宋 文同 墨竹图轴（绢本）



▲ 北宋 赵佶 瑞鹤图卷局部（绢本）

在绢上作画，更容易掌握并发挥笔势的纵横生动和墨彩的五色纷披，提高对于形象描写的精妙性和艺术性。

万般的风貌，这期间牵涉到不同时期社会的审美风尚，不同画家个性的禀赋气质，同时也牵涉到不同绢、纸材料的性能质地。因此，我们讲笔墨的风格，决不能撇开材料来立论。材料的制造尤与不同时代社会科技生产力的发展有关，今天，科技生产力的进步日新月异，新的可供绘画的材料也随之不断涌现。因此，根据“笔墨当随时代”的原则，新时代中国画新的笔墨风格的创造或称“创新”，我们不能不对材料加以密切的关注。

但是，通常我们提到中国画的材料，一般，都是定格在渗水润墨(色)的生宣纸上，笔墨落在纸上，是要渗化开来的，随着用笔的运施过程，笔头中的水份逐渐减少，渗化的范围也逐渐收缩，直至成为枯笔，出现“飞白”。这种有枯湿浓淡变化的墨痕，便被

称作是有“韵味”或有“鲜头”。而画在熟宣纸上或画在绢上的墨痕，便缺少这种枯湿浓淡的变化，所以又被认为是“刻板”或“僵死”。

其实，这是一个极大的误解。中国画使用生宣纸作材料，不过是明代后期以来的事情，只有400多年的历史。在明代中期之前，直到三代，中国画所使用的材料主要是墙壁、绢帛、不渗水的熟纸。如汉唐的传世画迹，多为壁画，晋唐宋的传世画迹，多为绢画，宋元的传世画迹，多为不渗水的熟纸画，直到明代中期，作画所使用的材料还多是绢和熟纸。而墙壁、绢帛、熟纸，又都是不渗水，不润墨的。这些不渗水的材料，各自的性能质地也有所不同，因此而般配了各不相同的笔墨风格的创造，而逮至生宣纸的运用，笔墨风格的创造又引起了一次大跨度的



北宋 武宗元 朝元仙仗图卷局部(绢本)

细密的笔墨线条，如果施之于渗水的生宣纸上，难免开始时因吸水太多而洇出，稍稍拉开去又因笔头水墨干枯而出现飞白，结果也就无法般配形象的精湛描绘。

变化。简而言之，前者的风格，便是我称之为“正规画”的风格，需要画家以平心静气的心态，严重以肃的敬业精神，认认真真地创造典雅雍容或平淡天真的境界；后者的风格，便是“写意画”的风格，需要画家以强烈冲动的心态，翰墨余事的游戏精神，草草率笔地创造惊世或媚俗的意境。比之以竞技，前者如奥运会，后者如吉尼斯；比之以音乐舞蹈，前者如芭蕾经典《天鹅湖》，后者如“卡拉OK”；比之以西方艺术，前者如文艺复兴、古典主义的雕塑、绘画，后者如现代主义的雕塑、绘画。今天的艺术，包括中国画艺术，应该是多元化的，不应该是单一化的。不同的画家，因个性禀赋的不同，共同使用生宣纸作画，当然也可以形成多元的不同笔墨风格，但仅有这样的“不同”，一是远远不够的，二是跨度不大的；真正的多元化笔墨风格的创造，还必须突破单一的生宣纸的局限，大胆地将笔墨创造的领地拓展到生宣纸之外的多种材料中去。而金笺纸，正是新的笔墨风格创造大有可为的一种既是传统的，又是现代的材料。

在《水墨画》一书中，谢稚柳先生虽然并未提到金笺的材料，但他对于一般绢、纸材料的论述极为精辟，值得我们认真倾听。他指出：

唐、宋以前画，连着色的在内，一般都是用的绢。它的风调的形成，绢是有一定贡献的。

绢，是丝织品，是透明而光泽的体质。这种体质，对于水墨画，更能掌握它的规律，发挥它的特性，特别的发挥了笔势的纵横生动，墨彩的五色纷披，提高了形象描写的亲切性和艺术性。

宋以后的画，连着色的在内，一般都是用的纸，它的风调，被纸导引到另一种境界

中。

纸是植物制品（也有用丝制的，如茧纸），同样是透明光泽，但与绢绝对不同了。因为它不是织成的，而是凝合体，性质不同了。

绢和纸，虽然同样的作出了辉煌的贡献，但纸却使描绘产生了又一种气氛，又一种风调，它使笔、墨的表现，与绢上的形成了一定的分野。专门用纸的元代水墨画与元以前用绢的，就显著地可以辨认出来。元代的倪瓒，是专门画水墨的。以他那种“惜墨如金”，干笔皴擦的画格，如画在绢上，就显得有点形隔势禁，不能得心应手。他也有绢本画，通过他一人在纸与绢上的画笔之中，这一种情况，正可以理解得出。这正是纸与绢在本质上的不同点，使得笔墨起了情调上的变迁，因而它帮助了流派的变迁的。

但是纸，也有两种性质，一种是不吸水的，水墨只停留在纸面上而不透过纸背面去。元代以前的纸，大都是如此。一种是吸水的，水墨要透过纸背的。透过纸背的墨色，一定会化开。因此，笔在纸上的运用方式，又起了变化。元以前的画派，不可能在这种纸上表现。而明、清的白阳、青藤、石涛、八大的画派，水墨不透过纸背的纸，也不可能来适合他们的表现，这样的纸就使他们无用武之地。

水墨不透过纸背的纸，一般称它为“熟纸”，是经过了胶与矾的加工制品，因为它本来能使水墨透过纸背的，由于胶与矾的凝结性，把纸的毛细孔堵没了。但元以前的纸，一般的由于纸本身的纤维紧密，就无须再由胶矾的加制，而能不让水墨透过背面去。事实上，这一种纸，要比胶矾加制的好，更适应笔墨的发挥的。



▲ 元 黄公望 富春山居图卷局部（熟纸）

水墨透过纸背的纸，一般称它为生纸，明、清以来，一般的都是用这种性质的纸。它适合了明、清一部分画派的要求，支持了如白阳、青藤、石涛、八大等画派的发展。

宋以前用绢的画派，无从在纸上来表现，宋以后用纸的画派，也无法使绢来尽它的义务。

用熟纸的画派，不可能让生纸担任，而用生纸的画派，也同样无法让熟纸来完成。

谢先生在这里把不同的绢、纸材料与不同笔墨风格创造的关系论述得非常清楚，这是完全以绘画史发展的事实为依据而得出的。风格的创造当然是要高而不要低，高的或低的风格创造当然与画家主体的创造力有关，但与所用材料客体的性能也是不可分的，尤其是对于整个画史，而不是针对个别画家而言，更是如此。那么，从整个画史，而不是针对个别画家而言，根据谢先生

的观点，究竟又以运施于何种材料上的笔墨风格创造为高或为低呢？同样根据绘画史发展的事实，他认为晋、唐、宋、元运施在不渗水的绢、纸材料上的为高，并一而再、再而三地称之为“先进的典范”、“先进的经典”；而对明、清“一部分画派”即写意画派运施在渗水的生纸材料上的情况，他则避而不言其高、低，而是委婉地提出批评：“对他们在当时环境中的独立精神，比对他们的创作，应当更加以赞扬的。”而根据谢先生对我的言传身教，则是颇不以为然的。那么，为什么在《水墨画》一书中，他不是公开地、鲜明地亮出自己的批评意见呢？这牵涉到当时的文艺政策，正以“人民性、民主性的精华”对明、清白阳、青藤、石涛、八大乃至扬州画派、海上画派、齐白石、黄宾虹等的写意画从政治的高度给予热情的推崇，所以，也就不能不有所讳忌。而早在1940年代之前，谢先生的朋友吴湖

帆先生则在《丑簃谈艺录》中直言不讳：

羊毫盛行而书学亡，画则随之，生宣纸盛行而画学亡，书亦随之。试观清乾隆以前书家如宋之苏黄米蔡，元之赵鲜，明之祝王董，皆用极硬笔，画则唐宋尚绢，元之六大家（高赵黄吴倪王）、明四家（沈唐文仇）、董二王（烟客、湘碧），皆用光熟纸，绝无一用羊毫生宣者。笔用羊毫，倡于梁山舟，画用生宣，盛于石涛八大。自后，学者风靡从之，堕入恶道，不可问矣。然石涛八大，有时亦用极佳侧理纸，非尽取生涩纸也。

此外，同样是谢先生朋友的徐悲鸿先生，也多次表示生宣纸“不能尽术尽艺”，张大千先生则专门自制用纸。而今天，台湾的一些画家如江兆申先生及其弟子，也致力于纸张材料的改革，尤以“灵渥馆精制矾砂仿宋罗纹笺”更佳，也有使用日本和纸、皮纸、金笺纸的。

凡此种种，对于今天大陆的中国画家，



◀ 元 朱德润 浑沦图卷局部(熟纸)

元代绘画的用纸，不同于宋以前的绢纸，它不是光洁匀密的，而是粗糙的，但其质地仍是紧紧的，不渗水的，所以在笔墨风格上变刻画为萧散，寓松灵于严谨。宋代的熟纸一般称为“光熟纸”，而元代的熟纸一般称为“毛熟纸”。

沉缅于生宣纸的水墨泛滥而乐不思蜀，应该是不无启迪的。生宣纸、写意画当然仍有它的发展空间，但绝不应是中国画的唯一发展空间。21世纪的中国画应该是多元化的，各种不渗水的材料，无论传统的材料，还是现代的材料，其中当然也包括金笺纸，也就不应该被排除在中国画材料的范围之外。特别对于30岁上下的年青一代中国画家来说，如果要想在专业的方面而不是业余的方面有所创造性的发展，更必须



▲ 明 董其昌 秋兴八景图册（熟纸）

在生宣纸之外的不渗水材料方面多下功夫。

在这里需要附带提一下，我曾经提出“批判写意画，革生宣纸命”的观点，引起不少画家的误解和不满。其实，所谓“批判”、“革命”并不是“全盘否定”、“彻底打倒”，而是针对生宣纸、写意画的单一化，倡导各种材料、多种形式的多元化，而且主要是针对30岁上下的年青画家而言的，而不是针对40岁以上的成名画家而言的。“批判”的意思是“评论是非”，所以，要对写

意画的长处和短处加以分析，而不是盲目地跟从。正如陆俨少先生所说，不加分析地学习石涛，就容易“中他的病”，染上他不好的习气，反把他的长处丢失了。“革命”的意思则是“实施变革以顺应自然发展的规律”，所以，要对中国画的造纸工艺实施变革，而不是盲目地以生宣纸为中国画的唯一用纸。正如石涛所说：“纸生墨漏，画家一厄。”在高明的画家，当然可以变病为妍，变厄为利，但在大多数画家，毕

竟以避病免厄，更有助于艺术水平的提高。事实上，对于八大、石涛、吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等擅于生宣纸上作写意画的一些画家，我一直是给予极高评价的，这种高度的评价，至今未改，也永远不会改。但是，在生宣纸上作写意画，要想有所成就，必须具备如陈师曾所说的“精神优美”的条件，才能弥补其任何人也不例外的“形式欠缺”的弊端。40岁以上的成名画家，他们大多具备“精神优美”的条件，包括天才



▲ 李可染 巫山云图轴（生宣纸）

李可染在生宣纸上作山水画，层层积墨，浑厚华滋，但笔墨总有脏、腻之感。他于晚年见到董其昌的山水，不禁叹服于其笔墨的“既清且亮”。这种不同的笔墨效果，正与纸张的生熟有关。但董其昌用的熟纸，乃是质地紧密的纸张，并非我们今天所用质地疏松的生纸上加刷胶矾而成之熟纸。

的禀赋气质，深厚的诗、书、画、印“三绝”、“四全”的综合修养，坚实的画外功夫，所以，当然不妨在生宣纸上继续发展写意画的艺术空间。但是，30岁上下的年青画家，由于大的文化背景的变移，他们中的大多数人，既不具备天才的禀赋气质，又不可能再取得诗、书、画、印“三绝”、“四全”的综合修养等坚实的画外功夫，如果东施效颦，也沉浸于生宣纸上作写意画，未免沦于“精神平平”，甚至“精神丑陋”，那是无论如何不能弥补“形式欠缺”之弊的。因此，对于他们来说，就只能像两宋画院的画史如王希孟等，在不渗水的材料上用足画内功夫，使形式完美无缺。

此外，对于群众的业余参与，生宣纸和写意画，相比于不渗水的材料和正规画，显然也更加便易，所以仍有很

大的生存空间。

总之，提倡在不渗水的材料、包括金笺纸上作正规画，主要是针对30岁上下有志于在专业方面有所发展的年青一代中国画家而发的，而不是针对40岁以上的成名画家而言的，也不是针对群众参与的业余爱好者而言的。



◀ 清 吴昌硕 墨菜图轴（生宣纸）

生宣纸最适合于吴昌硕、齐白石一路大写意画的笔墨表现，其要点是一笔下去不可修改，一二遍即成，一般加到三遍以上就会变脏、变腻。所以，对画家书法性的笔墨要求极高，而对绘画性的笔墨要求则相对弱一些。它所强调的是“遇失救失”、“意在笔后”的偶然性的自然天成之趣，而不是“意在笔先”的必然性的功力表现。在生宣纸上所作的写意画，可以称之为书法性绘画，其创作的原则是“局部相加，合成整体”的抒写性，而在不渗水材料上所作的正规画，则可以称之为绘画性绘画，其创作的原则是“整体把握，逐步深入”的造型性。所以，傅抱石曾针对生宣纸、写意画的泛滥指出：“吴昌硕风漫画坛，中国画荒谬绝伦。”

金笺画的历史

金是一种贵金属，具有瑰丽辉煌的光色，所以，在古今中外，一直被看作是最高的美的象征色，并被赋于上帝或人间至尊的帝王所专属。诸如错金镂彩、金碧辉煌、金声玉振等辞藻，无不给人以高贵、华丽、堂皇、灿烂的美感。而在各种宗教的典籍和美术作品中，我们所看到的也都是一派金光灿烂，无比稀有，烘托出妙曼庄严的天堂景象。如《阿弥陀经》记西方极乐世界，为“七重栏楯，七重罗网，七重行树，皆是四宝周匝围绕”，又“有七宝池，八功德水，充满其中，池底纯以金沙布地，四边阶道，金银、玻璃、琉璃合成，上有楼阁，亦以金银、玻璃、琉璃、砗磲、赤珠、玛瑙而严饰之”，“紫金为山，黄金为地”。而《佛三昧海经·观像品第九》记“十方界满中行像”“涌出无数百千化佛”时，更是大“放金色光”，“照诸大众令作金色”。又如《启示录》中记载圣城新耶路撒冷：“城中有神的荣耀，城的光辉如同极珍贵的宝石，好像碧玉，明如水晶……城是精金的，如同明净

的玻璃……城内的街道是精金，好像明透的玻璃。”

正因为金具有如此高贵、近乎神圣的美的属性，所以，在中国传统的绘画艺术中，使用金作为一种提醒的颜料，具有十分久远的历史。

早在春秋战国时期，青铜艺术进入到“更新期”，有一种“精进式”的作风样式，便使用了“错金镂彩”的工艺手法，一变此前的“狞厉之美”为“瑰丽之美”。其方法是在图案的装饰纹样中镶嵌以金银丝和宝石，再加以打磨抛光而成。这种错金镂彩的瑰丽之美，与嗣后绘画艺术中的“堆金沥粉”技法，有异曲同工之妙。

上古的绘画，多施以重彩，所谓“画绩之事杂五彩”，画，是指墨线的勾勒，绩即绘，是指彩色的敷染。而当时的彩色，多使用矿物质的颜料，所以又称“丹青”。丹，指硃砂，青，指石青。当然，矿物质颜料不限于丹、青两种，还有硃磬、赭石、银朱、石绿、石黄、铅粉等等，也包括金粉。但由于



▲ 唐 敦煌壁画 西方净土变相局部

硃砂、石青两种使用较多，较有普遍性和概括性，所以以“丹青”统称之。而金粉则因为贵重，所以一般不轻易使用，只有在一些特别珍贵的或神圣的形象中才偶有点缀、提醒。

金粉的使用方法，一般用堆金沥粉。也即在一些神圣、高贵的人物形象之钏、钗、镯等金属饰件部位，堆染金粉，使之凸现于

画面，称之为“堆金”。至于“沥粉”，则是用同样的方法来表现玉质的饰件。这种方法，我们今天在遗存的一些古代壁画中还可见到，如永乐宫的三清殿壁画等等，在当时主要是为了真实地表现金属形象的质感。后来则成为装饰性的一种处理手法，如人物的衣袍，最后用金粉复勾定稿；山水的轮廓，乃至花卉的形象，最后都可以用金粉复



▲ 明 法海寺壁画 帝释天女像

为了表现天神世界的珠光宝气，画家对于画中人的服饰使用了“堆金沥粉”的方法。

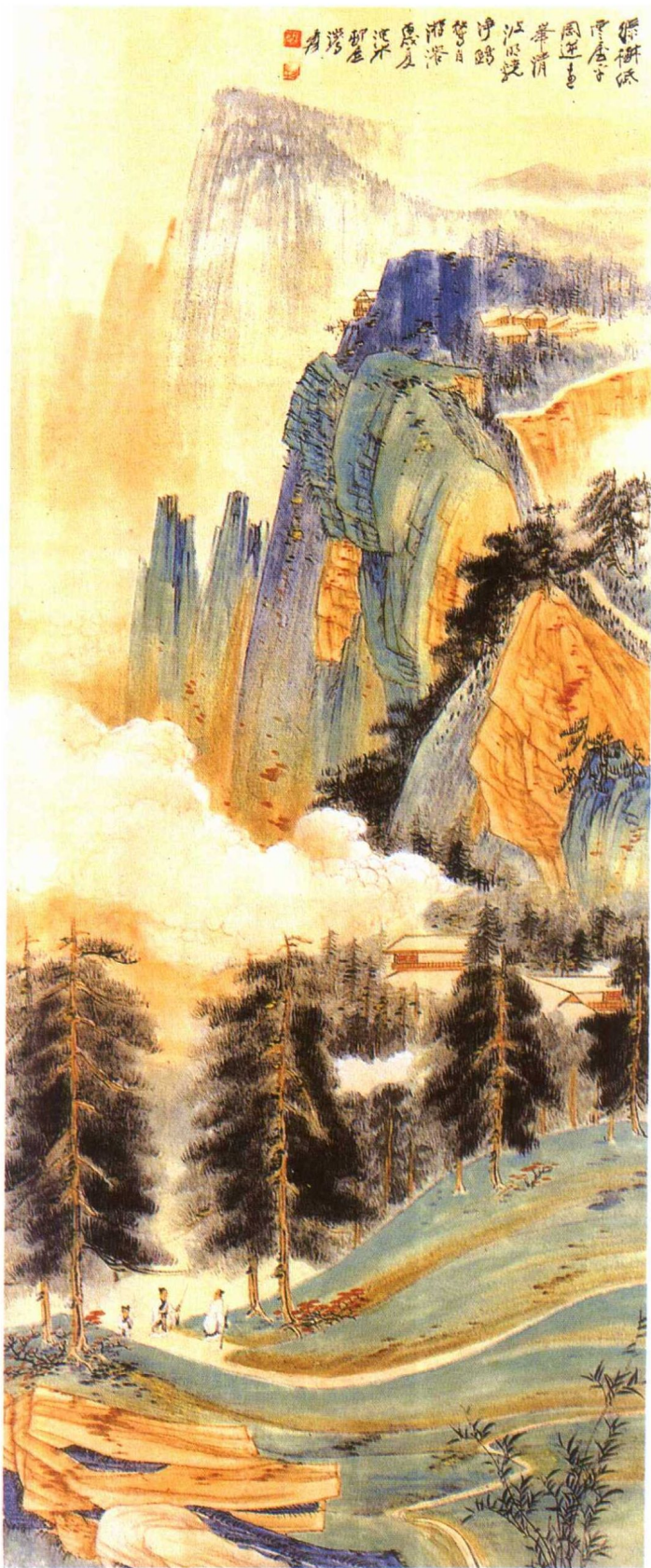
勾定稿。这种办法，称为“勾金”，目的是从装饰的角度来加强作品的富丽和堂皇。还有在山头上，或在木本花卉的枝干上，用金粉点苔的，则称为“点金”，目的同样是从装饰的角度来加强作品的富丽和堂皇。

以上的金粉使用方法，对于用金是非常吝啬的，这当然是因为金粉价格高昂的缘故。所以，直到民国年间，画家对于订件，如有要求点金、勾金的，则必须价格加倍。而每一次点金、勾金完成之后，笔头的金粉也决不轻易洗去，而是专门洗在一个小盂

中，待它沉淀之后将水倒掉，以备下次再用。所谓“惜墨如金”，实际上正反证了对于金粉使用的吝啬程度。

在唐宋之际，还有一种“泥金画”，由吝啬地用金发展为大片的用金。具体有两种情况，一种是真实的表现，如花鸟画中有“金盆白鸽”的题材，为了真实地表现金盆所以需要大片地用金。另一种是装饰的表现，为了烘染富丽堂皇的效果，所以要在天空、云气或形象之外的白地上大片地用金。如李白《金银泥画西方净土变相赞并序》中所说的“金银泥画”，除了勾金、点金、堆金沥粉等技法之外，还使用了大片泥金的方法，来表现天空、云气、池水的金光闪耀。这种方法东传日本，形成为“大和绘”的富丽作风，到宋代时又反转到中国，如郭若虚《图画见闻志》中提到：“又以银泥为云气月色之状，极可爱，

谓之倭扇，本出于倭国也，近岁尤秘惜，典客者盖稀得之。”邓椿《画继》中也提到：“又以金银屑飭地面，及作星汉日月人物，粗有形似，以其来远磨擦故也，其所染青绿奇甚，与中国不同，专以空青海绿为之，近年所作，尤为精巧。”《画继》中还提到：“（西天画佛像）以金或朱红作地，谓牛皮胶为触，故用桃胶合柳枝水，甚坚渍，中国不得其诀也。”其实，用泥金作地本是唐代时中国画的技法，但由于进入宋代以后，画坛崇尚“水墨最为上”，同时，画面的背景白地也任由其空白，



所以，泥金的办法反而失传了，竟认为是由日本、天竺的舶来品。

这种泥金的办法，进入民国以后，张大千等又重新加以发掘，也就是所谓的“后飞金”法。具体过程是，先按正常的方法、程序完成画面形象的创作，然后，将形象之外的空白纸地全部泥上金粉或金箔，它的视觉效果，与金笺画是完全一样的，金碧辉煌，光明灿烂，无比稀有。但论用材的价格，则要便宜得多。因为金笺画的整张纸都是泥金，形象把金覆盖掉后留下金底的空白；而后飞金的纸张则为一般的白纸，形象完成后，仅在形象之外的白地上用金。

不过，毕竟由于后飞金的处理比较复杂，所以，如果不是从用材的价格上考虑，而是从作画的方便、快捷角度考虑，因泥金画的启迪，进入明代以后，伴随着市民阶层的壮大、商品经济的增长和绘画商品化大潮的涌起，金笺画便顺理成章地登上了中国画坛。

因为，金色是一种为最广泛的各阶层人士所赏爱的色彩，尤其为有财力购买绘画的权贵或富商阶层所钟爱，只有这样的色彩，才能与他们的身份相般配。又由于这一阶层的人士，是艺术市场上的重要买家，因此，适应他们的欣赏趣味，自明代而清代，一直进入到民国，金笺画的发展

◀ 张大千 绿树远峰图轴

此图画在光熟纸上，大青绿设色，墨彩辉映，更于石隙树丛间加以点金，提醒了全局堂皇的气象。