

中国画材料应用技法

蒋采蘋 著



上海人民美术出版社

中国画材料应用技法

采蘋 著

上海人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画材料应用技法 / 蒋采蘋 著, —上海:上海人民美术出版社, 1999.7

ISBN 7-5322-2207-1

I, 中…

II, 蒋…

III, 中国画—绘画—材料—应用

IV .J212.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 23364 号

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路 672 弄 33 号

全国新华书店经销 上海市美术印刷厂印刷

开本 889 × 1194 1/32 印张 5.125

1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷

印数: 0,001 — 5,000

定价: 32.50 元



蒋采蘋，女，汉族，1934年生，河南省洛阳市人。

1958年毕业于中央美术学院中国画系，现为中央美术学院中国画系教授，曾任工笔画室主任。现任中国工笔画学会副会长。

其作品多次参加国内外重要画展并获奖。她的作品题材样式多样，以工笔重彩人物画为主，近年也画花卉、风景。她又研究中国画颜料及其他画材，有多种著述和论文发表。她多年提倡并坚持使用传统及现代的矿石颜料，并研制成功国内首创的仿石色——高温结晶颜料。近期由文化部主办由她主持的重彩画高级研究班，为推广石色与仿石色材料技法而努力。

近年学术论文有《传统颜料云母粉的挖掘与再使用》、《现代日本画颜料与中国画传统颜料》等多篇，及《蒋采蘋画集》发表出版。

蒋采蘋艺术简历

- 1953 毕业于天津市耀华中学
- 1956 作品入选第一届全国青年美展
- 1958 毕业于中央美术学院中国画系
- 1959—1961 任教于山西艺术学院美术系
- 1962— 任教于中央美术学院中国画系
- 1964 两对门画入选赴国外画展
- 1978 《李清照》入选北京工笔重彩画会展
- 1980 《赶街》入选巴黎春季沙龙展
- 1981 《孔雀之歌》入选中国画研究院成立展并被收藏
- 1982 《海的女儿》入选北京市春季美展并为北京市美术协会收藏
- 1984 《太阳城的苹果》入选第六届全国美展
《摘火把果的姑娘》入选赴莫斯科、阿尔及尔国际美展
南京艺术学院陈列馆双人展
- 1985—1989 任工笔画室主任
- 1986 巴黎郭安博物馆个展
里昂中国艺术馆个展
- 1987 《荷》、《胡昂—雪》入选中日女画家展
- 1988 《三月三之夜》获中国工笔画学会首届大展银牌奖
- 1989 《雪》获中国工笔山水画展一等奖
《工笔人物画技法》由天津人民美术出版社出版
《夜》、《三月三》入选台北当代大陆工笔画展
东京永井画廊五人工笔画展
- 1990 《秋瑾》入选纪念鸦片战争 150 周年展
《黄遵宪先生东瀛赏樱图》入选纪念黄遵宪当代书画艺术国际展览
- 1991 《光辉的一生》获中国工笔画学会第二届大展一等奖，中国美术家协会基金会和关山月基金会奖
《月色》、《金秋》等入选叶浅予师生画展，《月色》为中国美术馆收藏
- 1992 《筛月》入选《二十世纪·中国》展，中国美术馆收藏
- 1993 新加坡个展
- 1995 中国美术馆个展
- 1996 访问台湾
《孙中山与宋庆龄在日本》参加《孙中山与华侨书画展》
- 1997 《叶浅予先生》入选中国人物画展获优秀奖
中国美术馆《台湾写生展》

自序

我出生在一个化学家与画家结合的家庭。我的父亲、兄长、长侄是三代化学家。我的母亲毕业于开封艺术师范学校,她善画写意花鸟,我和妹妹加上我女儿是三代画家。所以这样自报家门,是希望读者了解我是画家又对研究画材(绘画的科学方面)有兴趣。记得我小时候,我父亲的化学实验室就在我家住房隔壁,我常去那里玩耍。我哥哥在实验室里教我做肥皂。我自己常用试纸来鉴定酸碱溶液,试纸一会儿变红,一会儿变蓝,我当时觉得真好玩。我母亲因为孩子多,忙于家务,只偶而画几幅梅花,可是我却将父亲的大厚本化学书的扉页做了涂鸦的天地。上中学后,我的绘画和化学成绩都不错,在高中毕业后,我最终报考了中央美术学院。

在美院学习期间,虽然学的是中国画,但对教授们所传授的国画画材知识,尤其是对中国画的传统颜料方面的知识很感兴趣,并且注意传统颜料的化学成分和特性。当50年代中期我阅读了于非闇先生所著的《中国画颜色的研究》以后,就利用艺术实践外出的机会到处收集可制作颜料的矿石标本,并试着按于非闇先生书中所介绍的方法自制石色。这个习惯我一直延续至今。50年代末,我在东安市场旧书店买了一大册日本大正时期复制的浮世绘版画集,发现喜多川歌麿等的版画底色中为白色或深灰色的云母粉,非常美妙。毕业后我留校任教师,在1963年我带学生去敦煌实习时,发现莫高窟12号窟唐代壁画上有白色云母粉颜料。想到日本画家使用云母粉颜料原来是从中国学去的,而在中国却失传了近千年!80年代中期,由我兄长提供白云母粉,我立即将它用于现代工笔画制作中,并且使用至今已数十年。我认为它是一种无可替代的美丽的天然石色,而且稳定性强。不久,我利用讲学和发表论文将其推广和介绍,现在云母粉作为颜料已有多数在美术商店销售,不少画家在使用云母粉作画取得了很好的效果。我很高兴这种传统的优质石色重新发扬开来不致失传,也许中国传统画材中还有不少优秀的东西有待于我们去发现和挖掘。

我正式研究中国画颜料是在1976年以后。从1978年起,北京陆续有现代日本画展,如东山魁夷、平山郁夫、旅日华籍画家郭雪湖、东京展等。当时我发现日本画家在天然矿石颜料的开拓和应用方面远远超过我国;日本画家在使用金属颜料方面也很普遍。美院陆鸿年教授当时对我说:“日本画上有闪光的颜料是玻璃粉。”他的话给了我很大的启发来研究新型颜料。看了日本画展我心中很不平衡,因为日本画家是从我国学去石色的制作和应用的,但他们现在制作的石色,

包括水色和其他颜料比我国不但精良而且品种繁多。当时我国只有“老姜思序堂”生产的石色仅四五种,其制造方法还是传统的人工方法,所以品质也不够好。当时国画家们使用的是上海产的锡管装所谓的“中国画颜料”,实际上 12 色全是代用品,而且是低档次的化学颜料。这种情况我很担忧,如果这样画下去还会有真正的中国画吗?常识告诉我们:绘画除了精神内涵,其使用的画材是一个画种的基本特征。

为了深入研究日本画材,我在 1989 年自费去日本考察了一个月,收获很大。日本不但石色(岩绘具)常用的就有五六十种外,还有仿石色——新岩绘具及合成岩绘具及水干颜料等。日本的水色(透明色)除了沿用中国的胭脂、赭石等也增加了许多品种。日本的金属颜料品种也多。以上这些现代日本画颜料在画材店中琳琅满目,使人目不暇接,且制作精良包装精美。其中我最感兴趣的是新岩绘具,因为中国没有。而各类石色(主要是中间色)在中国只要努力去找是会找到合适制石色的矿石的。新岩绘具从我所购的书籍中介绍是现代科技产物,而且可以合成任何色,且又色质稳定,这正是我最关注的。那次我从日本带回不少有关书籍和画材回国。参考这些书籍,又多方面请教有关专家和我兄长的帮助,终于在 1993 年春季试制出中国的仿石色——高温结晶颜料和防腐胶液,并在 1994 年 2 月向国家专利局提出专利申请。

1985 年至 1997 年我访问了欧洲四国,对欧洲的画材也进行了调查。我发现 18 世纪前上溯至远古时期的欧洲绘画也用天然矿石和植物色作画,与中国画所使用的颜料是完全一样的。因为 18 世纪前欧洲化学尚未发达,化学合成的颜料很少,故画家也只能是选用天然的物质制作颜料。就是现在我了解一部分欧洲的油画家、蛋培拉画家、色粉笔画家也还在使用石色作画,而且还愿意选用中国的石色,因为中国的石色比欧洲和日本低廉很多。

我是一个画家也是一个教师,起初不过是为了画出好看的画来和给学生讲清楚些初涉画材的研究,后来骑虎难下,本来是属于科学领域的也硬闯了进去。当然我的主要精力还是放在绘画创作上。借上海人民美术出版社邀我写此书的机会,我将自己从艺从教 30 多年的经验做一下总结,或可对其他画家和初学国画者有所帮助。我是画工笔画的,对水墨画的画材应用方面研究不够深入,可能工笔画方面写得多一些。不当之处请专家学者们赐教。

借此书出版机会,我向教导过我的老师黄均先生及帮助过我的兄长蒋乃燮、地质博物馆科技处长尹继才先生致谢。本书的出版亦可告慰我的已故老师刘凌沧、陆鸿年教授。

目 录

自序.....	(1)
一、概论.....	(1)
二、依托材料.....	(3)
宣纸	
绢	
其他依托材料	
三、笔.....	(9)
软毫笔	
硬毫笔	
兼毫笔	
板刷与排笔	
四、砚	(10)
五、其他画具	(11)
六、中国画颜料	(13)
墨锭与墨汁	
传统石色与现代石色	
传统水色与现代水色	
金属颜料	
关于传统绘画中使用金银箔的方法	
七、胶的种类和使用方法	(34)
传统胶	
现代胶	
中国画材料应用技法图例	
八、图版与技法说明	(55)
(介绍二十九位画家技法)	
附：参考书目	(58)

一、概论

从 20 年代起,中国从西方引进了开办现代的美术学院,开设素描(造型)、色彩、解剖、透视等艺术科学方面的课程,使中国的美术教育在 70 多年中走向现代并与世界美术教育接轨。艺术教育作为一门科学总是在不断地进步与发展的,近 20 年来我国艺术教育受到了新的冲击和挑战,这就是构图学与材料学。油画作为一门外来的艺术,它在十多年前已经开始注意这两门学问,有些美术学院相继成立画材研究室和派出留学生去欧美学习画材和技法专业,或请进外国专家来讲学。中国画作为民族绘画,在近百年的发展过程中首先改变了师徒制的传统教育模式进入了现代美术教育系统,也逐渐地接受了西方造型、色彩、解剖、透视等绘画科学。但中国画注意到材料学和构图学还是近几年的事。当然中国画作为具有悠久传统的绘画自有其特点的材料学和构图学,问题在于我国传统的材料学和构图学与世界上其他民族绘画的材料学与构图学是否有共同点?我思考了很多年,又去欧洲作了考察和比较,我发现东西方绘画在材料学与构图学上有很多共同点(构图学不在本书论述范畴)。从材料学方面来看无论西方古典绘画和现代绘画都有我们中国画家可资借鉴和学习的东西。

首先,画材与技法作为专门的学问,作为艺术科学,世界上著名的美术学院对此是十分重视的,如法国巴黎美术学院,俄国列宾美术学院、东京艺术大学等都设置有画材与技法的专业(系)或画室,还招收学员培养这方面的专门人才。东京艺大的日本画专业还设置装裱课程,日本画所用的胶有专门的研究所。有人说,中国的画材与技法的研究相当于欧洲的幼儿园水平,这种说法与实际相差不多。

纵观我国古代论画的书籍论述画理很丰富,而论述和记载画材与技法较少,可能有不少优良的画材与技法传统已经失传了。好在还有很多绘画作品实物流传下来,它们是我国绘画材料的宝贵遗产。实物比记载其实更有说服力的,凡流传了一二千年的画材是经过优胜劣汰的过程,因此具有一定的科学性。在艺术科学方面,我们一方面要挖掘和继承优秀的、具有科学性的传统;另一方面还要“睁开眼睛看世界”(林则徐语)和“拿来主义”(鲁迅语)。笔者有幸在 50 年代求学

时期遇到了数位精于传统颜料和技法的教授,受益匪浅。1985年笔者在欧洲考察,了解到古希腊、罗马时代的绘画就使用朱砂、石青、石绿、金等矿石和金属颜料,直到18世纪在欧洲也相当普遍地使用这些颜料。认识到石色、植物色、金属色的使用是有世界性的。而且通过东西方绘画的比较,认识到人类的绘画史在画材方面也基本是同步的。1993年夏,我赴伦敦参加英中女画展联展,借机重点参观英国几个大博物馆的中世纪绘画。又买了一些有关画材和技法的书。笔者发现欧洲人对石色、金属色、植物色等的研究和使用的比我们中国人深入得多。这恐怕得力于欧洲的近代科学发展比我们早得多的缘故。他们有许多这方面的专家和著作,使我这个文明古国的画家感到惭愧。

虽然唐代张彦远在《历代名画记》中讲:“工欲善其事,必先利其器。”“器”即指绘画的材料和工具。但就是张彦远这本《历代名画记》中也是大谈绘画的源流、历史和画理,只在《论画体工用拓写》一章中简略地谈了一些技法和画材。只有《绘事琐言》算较多地介绍了画材。近代蒋玄伯的《中国绘画材料史》算是比较全面地整理了古代绘画材料的书籍。现代于非闇的《中国画颜色的研究》一书是传统颜料的专著,因作者是很有成就的工笔花鸟画家,此书中作者总结自己用色的经验并初步以科学的态度介绍了中国传统颜料。关于中国画传统墨色颜料——墨的书籍还多一些,如古代的《墨经》等,这是因为我国宋代以后水墨画成为主流之故。古籍中记载颜料的篇章只有元朝王绎的《写像秘诀》中记有32种,其中大部分为复合色,实际上石色和水色加在一起不过十数种。古代颜料似乎主要得从古代壁画实物上去研究了,敦煌壁画从北魏至元代,加上众多的明清寺庙道观壁画就是中国古代绘画颜料史。

目前中国画界在使用纸、笔、墨、砚方面的知识比较丰富,但对传统颜料和现代颜料方面的知识比较贫乏,有些年轻画家甚至误认为锡管装的十二色“中国画颜料”就是传统颜料。这种状况与我国美术院校缺乏颜料的课程有关。又因为目前我国生产的颜料品种少而不精,特别是工笔画家需要品种多质量好的颜料,只好用水彩色、水粉色代替。这样画下去真让人担心真正的中国画将不复存在。笔者非排它主义的国粹主义者,笔者主张“拿来主义”,历史上优秀的画家也是拿来主义者。例如敦煌壁画用沙青,又称回青,是从当时西域传过来的。古画上用扁青,又称靛青,是从缅甸传入我国。明代曾鲸用西洋红,是从欧洲传来的。笔者曾见清末吴昌硕画上荔枝用西洋红;李可染先生说:齐白石画樱桃用的是粉末状的西洋红。从古至今中国画家选用颜料只论优劣并不分中外,这也是我国的好传统。前辈画家是很懂得“他山之石,可以攻玉”的,我们现在的画家如果不懂或不

注意画材的优劣,不要说几百年或上千年后,就是数年或数十年后,画家们精心绘制的作品就面目全非或不复存在了。听说日本教授经常告诫学生:我们的作品要为后人负责。我很赞赏这种说法。

问题在于画材的优质,我国传统的优质画材不仅需要研究、挖掘和整理,更需要改进,用现代科学方法加以改进。例如宣纸易变黄、植物色易脱色、毛笔常掉毛等都应加以改进。目前我们的画材厂太少,画材科技人员的培养也跟不上,数十年不变的老产品已远远不能满足现代中国画发展的趋势。近几年出现了一些好苗头,有些宣纸厂在研制和生产一些新品种;北京毛笔厂仿制了日本的山马笔和板刷等;石色颜料的生产除老姜思序堂外又有了两家,即天雅画材公司和美院附中中国画颜料厂。

笔者多年对画材的研究主要是在颜料方面,本书在中国画颜料方面有所侧重。关于中国画的技法方面已很难像《芥子园画传》那样归类,传统说法是中国画有水墨画和工笔画两大画种,现在水墨画有大写意、小写意、泼墨、彩墨等;工笔画有工笔淡彩、工笔重彩、没骨等;还有介于水墨画与工笔画之间的写意重彩、泼绘等。现代中国画实际上是“无法之法,乃为至法”,许多画家的作品已经突破了许多画种的界限,也吸收了西方油画、版画、现代绘画的技法,例如各种肌理的运用、石板和木板的拓印、版画技法的丝网方法等,只要运用得当就是中国画的技法。关键在于中国画技法方面的观念更新,《芥子园画传》介绍的各种皴法和各种点法,其实用现代词汇解释就是各种肌理。本书关于技法部分并不归类,只选用一些技法上有特色的画家的作品进行技法上的具体分析,以供作画时参考。

中国画的画材与技法是应当紧紧地抓住两个方面:一是传统;一是现代。中国画作为传统绘画走向现代是路漫漫其修远兮,中国画要走向世界,首先要去看世界、了解世界,从中国与世界的比较中找出问题和差距,才能有所作为。

二、依托材料

依托材料即绘画的底子。最初古代中国画所用的底子为织物,如麻布和绢帛等丝织物。至汉代蔡伦发明纸以后才有纸底子上的绘画与书法。纸和丝织品表面看起来比较单薄,但从古代流传下来的一千年以上的古画来看,如保存得宜的

话仍完好无缺。古人云“纸寿千年”，当为不谬，丝织品亦如此。现代中国画使用的依托材料虽然有所开拓，但仍以各类宣纸和绢为主。因此在此章中主要介绍宣纸和绢，当然也旁及其他。

宣 纸

宣纸的原料取材于植物纤维，古代为手工制纸，现代仍保留部分手工制纸，亦有机制宣纸。宣纸名称的由来，古代宣纸产于古宣州，故名宣纸，沿用至今。现代宣纸主要产于安徽省泾县，泾县在隋唐时属古宣州所辖。因为制造宣纸的原料檀树皮产于泾县，因此至今不衰。据蒋玄伯所著《中国绘画材料史》考证“宣纸发明在六朝”，“安徽在六朝为文化之区，……澄心堂纸，当于公元942年已创制”。今日之宣纸并非全部产于安徽，还有陕西、四川、河北、浙江、江西等地亦有宣纸厂，生产各类宣纸。

制作宣纸的原料主要是树皮、竹和麻。南方宣纸以竹质为主；北方宣纸以树皮为多，这是因为地理环境不同所生长的植物亦不同之故。造纸业的原料是以就地取材较为方便。树皮原料主要是檀树皮、构树皮、雁树皮、谷树皮等，它们在植物分类中属楮属。造宣纸的中等原料为桑树皮、梧桐树皮、榆树皮等。造宣纸的下等原料为稻草、萱草、麦秆等。制造宣纸尚需加入辅料，即各种粘液，如黄蜀葵、榆树液、杨柳藤、杜仲根、牛胶、米浆、面浆等。

麻纸据记载在晋代已出现，晋人称麻为枲，故称枲纸。今日本、韩国作画仍常用麻纸，他们生产的麻纸品种很多，制作亦很精良。其麻纸性韧便于多层次渲染和画石色重彩画。其麻纸制造方法可能是中国传过去的，但近代有不少的改进。《中国绘画材料史》曰：“石涛《宋元吟韵山水册》题谓：‘素翁以洋纸素余写画。’”“清代所用之外国纸张，有高丽纸、发笏等。”“此种洋纸，着水亦渗化……当是日本输入。”近日北京画材店有日本月宫殿纸和韩国麻纸进口，为麻纸类，其纤维长、纸质细密、色洁白，虽价格稍昂，确为优质纸。其麻纸性质近似中国皮纸。

竹纸大约在宋代出现于江南，苏东坡曾云：今人以竹制纸，为古时所未有。以此推断，竹纸产生于宋代。《书史》载竹纸品种有：越竹、越笏、剡竹、油拳等，均产于浙江省，今似已不传。现在浙江出产的温州皮纸是否原料中有竹纤维，尚需进一步考证。

宣纸有生宣、熟宣之分。生宣是渗水的宣纸；熟宣为生宣再加工过之不渗水的宣纸。前者主要为绘制水墨画之用；后者为绘制工笔画之用。

下面介绍目前画材店中所售的各类生宣和熟宣。生宣有：

单宣 (安徽)
料半 (安徽)
安徽书画 (安徽)
净皮罗纹 (安徽)
红星特净皮 (安徽)
夹江宣 (四川)
迁安双宣 (河北)
浙江皮 (浙江)
温州皮纸 (浙江、筒装、三种规格)
都安仿古 (广西)

以上生宣的规格为四尺、五尺、六尺、八尺、丈二匹。温州皮纸(纸筒装)有 45 厘米宽 20 米长、69 厘米宽 20 米长、98 厘米宽 10 米长三种)。

熟宣有:

书画宣 (北京加工)
特种书画宣 (北京加工)
清水宣 (北京加工)
云母宣 (北京加工)
冰雪宣 (北京加工)
扎花蝉衣宣 (浙江)

熟宣纸规格为四尺、五尺、六尺。

熟宣纸是在生宣纸上再加工的制品。其方法是在生宣纸上再刷上一层胶矾水,其目的是使其不渗水,以便于工笔画多层次的渲染。因为南方北方工笔画风格不同,南方工笔画受文人画影响较多而多淡彩画风,故南方生产的熟宣纸比较薄,如浙江产的“蝉衣”类熟宣纸即适合淡彩画风。北方工笔画主要受明清宫廷绘画的影响,擅长工笔重彩,即用石色较多,技法上多“三矾九染”,故北方生产的熟宣纸比较厚,胶矾水亦比较浓。如冰雪宣、书画宣等。云母宣亦为北方工笔画家乐用,因其纸上有细小云母碎片,适合装饰性强的工笔重彩画风。

熟宣纸中还有洒金笺,是熟宣纸(大部分为染色)在刷制胶矾水时再洒上金箔碎片,以增加华丽效果,多用于书法和扇面。亦有用洒金笺作画的。目前出售的洒金笺多为铜箔所制,易变色。真金箔制作的洒金笺也有,只是价昂贵。

泥金纸。亦为熟宣纸,其制法是在生宣纸上刷满真金粉,适用于绘制富丽堂皇的工笔重彩画。例如,清末任伯年所作的《群仙祝寿图》(十二条屏)即绘制于泥

金纸上,至今已经百年仍金碧辉煌。其纸价昂贵今已不多见。数年前一位上海老师傅携此纸来笔者家中求售,索价两千元一张四尺洒金笺,因价昂贵未购。老师傅说何海霞先生曾购此纸。何老先生擅长大青绿山水画和金碧山水画,故喜用此纸作画。

金箔纸。笔者于1996年夏访问台北工笔画家张克齐先生,见其客厅悬挂一幅他画的牡丹图是用金箔纸为版面材料。据他讲此纸购于日本,是用真金箔贴成,后又加贴一层极疏极薄的麻纸,效果极佳。这层薄麻减弱了金箔过于耀眼的光泽而不至于着色。我国唐宋时多有屏风画,以金箔纸画金碧山水画十分悦目,后来水墨画兴起,此种画和纸都很少见了。此纸传入日本却得到发展,至今日本画家仍喜用金箔纸作画,如平山郁夫、加山又造等。近年由日本进口的画仙纸,多用金箔、银箔贴成,因张幅不大,价亦不高,中国画家开始选购。笔者也曾试用,效果甚佳。

煮捶纸。是属于半生半熟的宣纸,今已不多见。已故著名走兽画家刘奎龄先生生前喜用此纸作画。笔者有幸于1958年在天津刘老先生寓所亲见其用此纸作画。当时他画的是野兔,他将笔尖扭成乱毛,以半工半写的方法画兔毛,效果既是轻松又自然,印象颇深。现在生产的各类皮纸与煮捶纸的性质类似,或可代替。

高丽纸。据蒋玄伯先生书中介绍此纸在清代已有进口,当然是来自现在的朝鲜和韩国。现在画材店出售的高丽纸仍沿用此名,但为国产。已故我的老师蒋兆和先生在30~40年代即选用高丽纸作画。当时高丽纸并非绘画用纸,而是北京民居四合房糊窗户用纸。50年代初,笔者尚亲眼目睹此种情况,此纸也只在杂货店中有售。蒋兆和先生将高丽纸用于绘画之后,至50年代中期,高丽纸才正式成为中国画用纸,升格改在画材店中出售。此纸性质接近煮捶纸和皮纸,且有条纹形成自然肌理。

50年代在笔者求学期间,一些老画家曾感慨宣纸今不如昔,他们说现在的宣纸草多树皮少,所以不好使。目前画材店中出售的各类宣纸质优者少,大多只适合一般作画用,对宣纸质量要求高的画家多是直接向宣纸厂订购。

绢

我国在殷商时代已有蚕丝的织物,至周末末期出现绘画使用丝织品为版面材料。汉代虽然发明了纸,但绘画的版面材料仍以丝织物为主。至今中国工笔画仍是以绢为主要的版面材料。绢有生绢与熟绢之分,生绢一般称生丝绢,即未经多次加工之绢,其丝较粗、质稍硬、有轻度渗水特点。熟绢亦称熟丝绢,是用生丝

绢加以熬煮等工序使其绵软,再刷上胶矾水使其不渗水。目前工笔画家多选用熟绢作画。亦有个别画家选用生绢作画,特意利用其渗水效果形成自然肌理,效果亦佳。因古画画在生丝绸上为多,故临摹古画时多选用生丝绸。但生丝绸目前在市场上是不多见的。

丝织物除为绘画专门生产的绢外,其他丝织物如纺、绫等皆可作为绘画的版面材料,但需画家自行加工刷上胶矾水。关于胶矾水的制法见后。

绢的规格一般只有二尺二寸宽,偶而画材店中有南方产的宽幅绢出售。画家何家英喜欢用此种宽绢,因为他擅长画巨幅工笔画。古画中可见宽幅绢画,想来是特制的宽幅绢。熟绢为平纹,经锤炼后质地细密,着透明色尤显细润。故仕女画、现代女性题材画、花鸟画都选用熟绢为版面材料。古代山水画、界画(指以建筑为主的风景画)也常选用熟绢为版面材料。

其他依托材料

现代中国画所依托的材料已不限于宣纸和绢,画家为适应现代绘画手法已试用各种纸和织物。在织物方面有棉布、亚麻布、的确凉、美丽绸、双绉、树脂布等等。以上各种织物因质地不同,或粗或细、或渗水程度不同而在画面上呈现种种特殊效果。现代中国画家中有一部分喜欢在画面上制作各种肌理效果,而织物的韧性强于宣纸,制作肌理自然比宣纸为宜。其实在汉唐以前中国的绘画是绘于麻布上的,这是见于记载的。据蒋玄伯先生考证:“汉以前,麻葛棉等质地的织物,均用为书画底子。”西藏的佛画,藏语称“唐卡”至今仍使用白棉布为依托材料,而唐卡实为工笔重彩画。故现代中国画家选用棉布、亚麻布等织物为依托材料实为继承传统或为复古现象。

选择何种织物为依托材料是应当讲究的。中国的宣纸和绢作为天然物质制作的绘画依托材料已经受了两千年以上的的时间考验,现代仍公认为良好的依托材料。而化纤织物或与化纤混纺的织物尚未经受长期的历史考验,故使用上还应慎重一些。目前的化纤主要是尼龙、涤纶、腈纶为原料,这些纤维容易老化且变成又脆又硬的情况常使画家们烦恼。笔者并非保守主义者,但主张画家应具备一些科学知识。我很赞成画家试用各种织物和各种纸张作为新型的绘画依托材料,用以达到新的创作观念和技法,使现代中国画的总体水平更上一层楼;使画家们绘制出更具有个性和特点的画。在这方面我们的前辈画家给我们作出了很好的榜样,例如前面提到的蒋兆和先生首先使用当时糊窗户的高丽纸作画。工笔重彩面老画家潘絮兹先生多年喜欢使用水彩画纸作画也很有特点。画家韩书力常用棉

布作画；青年画家郭宝君喜用亚麻布(油画布)作画，他们的作品都很有特色。

中国画现有的各类宣纸和数种绢已远远跟不上中国画(包括水墨画和工笔画)发展的形势，需要积极的开拓。画家们与厂商两方面都有责任，双方如能合作开发新产品则是正确的途径。1987年，我在广西写生时，发现三江县的一种侗族糊窗户的手工制厚麻纸，它十分类似现代日本画的和纸，很适合作现在重彩画的依托材料。另外，笔者还在龙胜县发现一种苗族糊窗户的手工制纸，很薄呈半透明效果，但又很坚韧，类似日本的薄麻纸，可能是由麻或竹的纤维制成。这种纸如加工精制，去掉一些小黑点会是一种很好的绘画用纸，尚需调查与开发大批生产。

近日北京画材店中出售进口的两种纸：一为日本《月宫殿纸》，成卷状，两种规格：45厘米宽和30厘米宽。此纸以往名《障子纸》，50年代初期有售，老画家们都认为这种纸很好用。其质地洁白细润，纤维较长，性质接近我国皮纸，适合小写意画法，画水墨人物尤佳。1997年秋，新疆画家龚建新个展中众多人物头像写生即用旧障子纸所绘。二为《韩国麻纸》，规格为75×145厘米，本白色、质地类似我国迁安皮纸，但更匀细，韧性更强一些。这两种纸画水墨与工笔均可。价格虽高一些，但因其质优，画家选购者不少。

近年日本画仙纸进口较多，日本厂家在北京画店二楼设有专柜出售。画仙纸硬质地(多层裱过)，据了解为日本大批机器生产，专作小品画之用。一律金色纸镶边，做工精致。有白宣纸和金银箔贴纸及各种肌理纸，规格有多种。笔者经试画觉得十分得心应手，且重彩和淡彩均可。其各种肌理利用得当会出好的画面效果，亦可利用其白宣纸那种自制肌理也有好的效果。其价格适中，为中国画家所能接受。

最近北京画材店中出售一种国产云龙纸，类似麻纸和皮纸，但纸面布满云状纤维纹，日本有类似的麻纸，或为仿制。因此纸有自然纤维纹理，如需自然肌理的创作可以试用此纸。

三、笔

中国画有人物、山水、花鸟之分，在技法上又有大写意、小写意、泼墨、泼绘、没骨、工笔重彩、工笔淡彩等，现代中国画家注重个性，其技法各异，以上分类尚不能包容。故所需之绘画工具——笔亦有多种类型。笔者现就画材店中所售之笔分为四类，作大体上之介绍。

软毫笔

是指羊毛所制之笔。此种笔有多种型号与式样。大者如大、小号提笔，其式样的特点是在笔尾处有一牛角制的笔箍，笔头全用羊毛、色白。还有大、中、小号不等的羊毫笔，因其质软，多作染色或大面积墨色渲染之用。还有长锋羊毫笔，多用于写意画勾线或书法之用。

硬毫笔

多为狼毛所制，“狼”是黄鼠狼，并非野狼。其质地较羊毫硬一些。色为中黄褐色，型号多样，大者多为写意画用。名目有“挥洒如意”、“狼毫中书画”、“得心应手”、“兰竹”等等。亦有长锋、短锋之分。

山马笔为硬毫笔之一种，为马毛所制，其毛比狼毫更硬一些。笔者见到山马笔是在70年代由日本传入，现在所售之山马笔为中国所制。

工笔画勾线需狼毫笔，现在画材店中出售的有众多品种，如画家熟悉的衣纹笔、叶筋笔、蟹爪、大、中、小红毛、紫圭、狼圭、狼描、花枝峭、拖线笔等。笔者作工笔画多年经验认为花枝峭（山东产）虽为近年新开发的勾线笔，但其毛较坚韧，故耐用。拖线笔是硬毫外层有一薄层羊毫，亦较耐用，画家何家英喜用。是为獾毛所制。笔者曾见日本画家加山又造所用之勾线笔，色深而弹性很好，加山先生说这是他在日本笔厂特制的笔，其毛为鼠须。应为鼠须笔。据老画家讲，中国过去也曾有鼠须笔出售，是黄鼠狼的鼠须。