

中 国 画

中央美术学院中国画系 编著

高等教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画 / 中央美术学院中国画系编著 . — 北京 : 高等教育出版社, 1990.9 (2002 重印)
ISBN 7 - 04 - 003058 - 6

. 中... . 中... . 中国画 - 技法(美术) . J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95) 第 19760 号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010 - 64054588
社 址	北京市东城区沙滩后街 55 号	免费咨询	800 - 810 - 0598
邮政编码	100009	网 址	http: // www. hep. edu. cn
传 真	010 - 64014048		http: // www. hep. com. cn
经 销	新华书店北京发行所		
印 刷	北京印刷一厂		
开 本	787× 1092 1/16		
印 张	10. 75	版 次	1990 年 9 月第 1 版
字 数	240 000	印 次	2002 年 4 月第 17 次印刷
插 页	16	定 价	19. 40 元

凡购买高等教育出版社图书, 如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请在所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

使用说明

为更好地适应我国中学教师培训的要求，1990 年和 1991 年国家教委师范司对 1983 年由原教育部制定的中学教师进修高等师范专科各专业的教学计划和教学大纲进行了修订。今后中学教师学历培训全部执行新的教学计划和教学大纲。

按新教学大纲的要求使用本教材时，可适当调整教学内容的先后顺序。

高等教育出版社

目 录

中国画概述	黄润华 (1)
-------------	---------

第一编 人物画 (上)

——工笔人物画

蒋采萍

第一章 工笔人物画的过去 和现在	(9)	第三节 颜料	(19)
第二章 工笔人物画的技法 类别及特点	(10)	第五章 工笔人物画的基本技法	(24)
第一节 重彩法	(10)	第一节 勾勒	(24)
第二节 淡彩法	(11)	第二节 渲染	(24)
第三节 浓淡相间法	(11)	第三节 罩色与平涂	(25)
第三章 工笔人物画的基础	(12)	第四节 勾填	(25)
第一节 造型	(12)	第五节 其他技法	(26)
第二节 色彩	(13)	第六章 工笔人物画的作画步骤	(28)
第三节 构图	(14)	第一节 起稿	(28)
第四节 临摹	(15)	第二节 过稿	(28)
第四章 工具和材料	(17)	第三节 涂底色	(29)
第一节 版面材料	(17)	第四节 渲染	(29)
第二节 笔和砚	(18)	第五节 罩色	(29)
		第六节 提线	(30)

第二编 人物画 (下)

——写意人物画

姚有多

第一章 写意人物画的传统	(33)	第一节 写意人物画的造型原则	(49)
第一节 写意人物画传统发展概况	(33)	第二节 写意人物画的造型基础及 训练方法	(50)
第二节 写意人物画传统学习方法	(35)	第三节 速写的训练方法	(52)
第二章 写意人物画技法规律	(42)	第四节 慢写的训练方法	(54)
第一节 笔墨的意义	(42)	第四章 小品画的训练方法	(59)
第二节 写意人物画用笔的技法	(42)	第一节 小品画练习的意义	(59)
第三节 写意人物画用笔的规律	(44)	第二节 小品画练习的步骤	(59)
第四节 写意人物画用墨的方法	(45)		
第三章 写意人物画的造型训练	(49)		

第三编 山 水 画

张凭

第一章 山水画的基本规律	(65)	第三章 山水画写生	(85)
第一节 辩证的艺术观	(65)	第一节 山水写生的重要意义	(85)
第二节 独特的概括方法	(66)	第二节 山水写生的方法步骤	(86)
第三节 程式化的表现方法	(70)	第三节 写生举例	(92)
第二章 山水画的基本功	(73)	第四章 山水画创作	(97)
第一节 基本功的内容	(73)	第一节 炼意与炼形	(97)
第二节 山水画的基本技法	(78)	第二节 山水画创作的三种过程	(98)
第三节 传统山水画的几种色彩形式	(84)	第三节 中国山水画构图的形式法则	(99)

第四编 花 鸟 画

第一章 花鸟画概述	郭怡飏 (105)	第六章 木本花卉、草本花卉、藤本花卉和石	(146)
第一节 独特的表现形式	(105)	第一节 木本花卉	(146)
第二节 形成 风格 演变	(106)	第二节 草本花卉	(147)
第二章 花卉的结构与形态	金鸿钧 (113)	第三节 藤本花卉和蔓本花卉	(148)
第一节 花的结构与形态	(113)	第四节 石	(149)
第二节 叶的结构与形态	(115)	第七章 鸟类的结构与常用技法	金鸿钧 (152)
第三节 茎的形状和变态	(118)	第一节 鸟类的结构与形态	(152)
第三章 白描花卉技法	(120)	第二节 鸟类的工笔画法	(158)
第一节 工笔白描对线条的要求	(120)	第三节 鸟类的写意画法	(162)
第二节 白描线条与花卉形象的结合	(121)	第八章 昆虫的结构和技法	(164)
第四章 工笔花卉的着染技法	(129)	第一节 昆虫的生活和结构	(164)
第一节 工笔花卉对着染的要求	(129)	第二节 蝴蝶的结构和画法	(164)
第二节 工笔花卉常用的几种着染技法	(130)	第三节 蜜蜂的结构和画法	(166)
第三节 工笔花卉着染的形式和步骤	(133)	第四节 蜻蜓的结构和画法	(166)
第四节 工笔花卉的特殊技法	(134)	第五节 螳螂的结构和画法	(167)
第五章 写意花卉常用技法	郭怡飏 (136)	第九章 从写生到创作	郭怡飏 (169)
第一节 点染法	(136)	第一节 写生在花鸟画创作中的意义	(169)
第二节 勾勒法	(137)	第二节 写生方法	(170)
第三节 勾染法	(139)	第三节 选材与构图	(175)
第四节 泼墨法	(142)		
第五节 没骨法	(144)		

中国传统绘画，源远流长，有着灿烂辉煌的成就，在长期的历史发展中，形成浮星泛月的长江大河，留下来无数旷世杰作。这些作品可以与西方任何时代的作品相媲美，像一座座高峰，巍然屹立于世界艺术之林，越来越为当今世界各国所瞩目。

要学习中国画，首先要从总体上对中国画有一个概括的认识，诸如中国画的风格特点、艺术规律、美学思想等，树立一些基本观念，掌握正确的学习方法，加上不懈的努力，才能逐步攀登上艺术的顶峰。

中国传统绘画，扎根于中华民族深厚的文化土壤之中，经数千年的发展，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。从顾恺之的“以形写神”、谢赫的“六法论”、张衡的“外师造化，中得心源”，直到齐白石的“似与不似之间”等等，包括着学养、立意、意境、气韵、经营、笔墨、程式、风格等一系列艺术创造的经验 and 理论。这些经验和理论，既符合一般的艺术规律，又独具鲜明的中国作风和中国气魄，较之世界各国的文化艺术，有着鲜明的民族风格和民族特点，不仅为中国人民所喜闻乐见，而且得到全世界人民的高度赞赏。

中国传统绘画的门类很多，形式风格多样，不但有人物、山水、花鸟之分，而且有工笔、写意、重彩、金碧之别，还包括书法、篆刻、壁画和民间绘画。但是为了讲解简要，我们只能着重介绍以人物、山水、花鸟为主的中国卷轴画，其他门类不多涉及。这里仅就中国画的特点和艺术规律作一些概括性的叙述。

一、以“写意”为特点的中国艺术观

纵观中国画的发展，可以看到由于老庄的“天人合一”、“阴阳相克相生”的哲学观的影响，中国艺术家们很早便认识到艺术的创作，是一个艺术家的主观和客观相统一的过程。早在大约一千多年前，东晋的顾恺之便提出了“迁想妙得”的主张，到唐代就确立了“外师造化，中得心源”的创造原则，形成了“气韵生动”的审美标准和“以形写神”、“超以象外”，“缘物寄情”等艺术理论。中国画家们承认艺术创造来源于客观世界，又十分重视艺术家的主观作用。在这些理论的指导下中国画到唐宋就得到了很大的发展，现实精神和浪漫精神，写实方法和浪漫方法达到相当完美的结合。

中国画家虽然很早就提出了“以形写神、形神兼备”的原则，但他们也很早就看到了“形似”并不一定“神似”，为了更好地传神，形的表现可以灵活。谢赫在论卫协时便说：“虽不该备形妙，颇得壮气”，并不妨碍它“凌跨群雄”，成为“旷代绝笔”。以后，这方面的言论很多，如：“离象而求”，“得之象外”，“物外求似”，“意在笔先”，“缘物寄情”，“物我交融”等等。即超越具体物象的模拟、再现，强调主观的创造作用，强调作者主观情怀的流露。总之一句话，强调“写意”。作画是为了“写意”、“写性”、“写心”，状物乃是为了“寄情”。

它既是中国画的一种表现风格，如写意画的出现并发展为中国画的主流；又是中国画的一种总的艺术观念，即使工笔重彩，也只是表现方法上的不同，在艺术观念上，也具有极强的写意性。所以，写意是中国画的一大特点。

所谓“写意”，不是简单地描绘含混不清的图像和意念，而是指画家对民族，对社会、对时代对自然的深邃体察之总和。它是一种意识、一种精神，借助笔墨立意为象。因此，它不同于具象的模拟和抽象的不似，而主要是通过形象，并超越形象之外，表现人的感情、意志和内在气质，重视人的精神的直接抒发。写意的中国画既是主观的，又是客观的；既是抽象的，又是具象的；既有再现客观物象的因素，又有表现主观情愫的因素；既是写意的，又不失精微的刻画。

中国画不特别看重形象的视觉真实，不执著于事物的自然属性，如比例、透视、结构、光影等。而是缘物寄情，借以表达人的意念。中国花鸟画常画梅兰竹菊，借以抒发作者的高尚情怀。画家表现兰竹之高洁、梅菊之抗严寒、傲霜雪，目的是借花喻人，故谓之“四君子画”。中国画家巧妙地运用了比、喻、兴、借等手法，去表现自然和人类感情的推移。这种结合如此贴切，真是“物我交融”，使人——社会——自然成为了不可分割的整体，其思想内涵和审美价值，远远超出了花和鸟的自然形象本身。

写意观使中国画家很早就摆脱了时空观念的限制，去追求艺术表现的自由。中国画强调宏观把握世界，谓之“以大观小”，主张用历史的眼光、全局的眼光、发展的眼光来观察世界。中国画创作可以超越复杂的时空关系，对复杂的客观世界，作概括的自由描绘。以山水画而论，千岩万壑、层峦叠嶂、朝霞暮霭、云雨四时、千里江山、万里江河，这些自然景物在画家笔下均可自由组合，招之即来，挥之即去。画家可以把他的所见、所知、所想，综合成一种宏观意识，“天地造物，随其剪裁，阴阳大化，任其分合”。这样创造出来的作品，既不是特定时空中客观事物的简单再现，也不是胡乱拼凑的主观随意性的任意发挥；而是客观世界与主观情思交融后，构成的超越表象的时空一体的艺术境界。这种境界默契着客观自然的法则，其描绘的景色，真实到可游可居的地步，但它又是超脱于现实的极其完美的幻化世界。

由于不拘泥于“形似”、不“模拟”自然，而着力于事物的内在神韵的把握和主观情怀的传达上，中国画获得很大的自由，成为融会性很强的画种。

首先是诗词入画。中国画在其发展过程中由于受山水诗的影响，很早就结束了“案城郭，辨方州、标镇阜、划浸流”的幼稚阶段。后来中国诗词进一步发展，理论上讲求“比兴”，提倡诗情画意，更给中国画带来极大的影响。尚含蓄、讲曲藏、以少胜多、以虚代实、计白当黑等等，使绘画语言的表现力更加强化，更能诱发观者丰富的想象。诗中有画，画中有诗，把中国画的意境创造提高到更加自觉的阶段。

其次是书法入画、金石入画。中国画与中国书法同源，有深远的渊源关系，随着中国书法的高度发展，书法线条的抽象韵味融入中国画，使中国画对线条的要求超出形象之外，获得了独立的艺术审美价值。到明清金石入画，更加强化了笔墨的斑斓金石韵味，使以线为主的笔墨效果成为中国画特有的艺术特点。

中国画吸收了姐妹艺术的精华，有文学的叙事性、哲理性，有诗词的抒情性，节律性，有书法金石抽象韵味，有艺术手法的独特性和装饰性，成为具有很大大容量的综合性艺术。

中国画的写意理论使中国画不仅不会排斥对一切优秀的现代艺术因素的吸收，而且为中国

画向现代化拓展提供了可靠基础。历史上，在魏晋南北朝、唐代和明清时期，中国画就先后受到佛教艺术和西域绘画的影响，对他民族艺术均有所吸收和融合，古称“变夷为夏”，今谓“洋为中用”。在近代，当西方文化传入中国，以徐悲鸿为代表的一批画家，把西画的写实技巧引入中国。这种写实技巧被中国现代画家普遍掌握，大大提高了中国画表现现实的能力。今日，当西方现代绘画技艺借助改革开放之风，进入中国画坛时，中国画家们仍像先辈那样大胆地研究它、审视它、吸收它、融合它，使之成为中国画进一步发展的营养。

二、以线为主的中国笔墨观

任何种类的绘画，都有它自己特定的表现方法和特殊的物质材料。中国画的表现手法是以线为主的笔墨，它的物质材料则是毛笔、水墨和宣纸。这种特殊的工具和材料，与特定的表现手段有着必然的内在联系。如果说西画是体面和色彩的交响，那么中国画就是点线和水墨的协奏，以至“笔墨”成为中国画的一个重要特点。清代画家恽南田说：“有笔有墨谓之画。”有无笔墨，成为人们评价中国画优劣的一个重要标志。

中国人精巧地制造了各种不同的毛笔，画家们利用毛笔的灵活变化的笔法，或抑扬顿挫，或轻重缓急，或干湿浓淡地在宣纸上创造出富有魅力的千变万化的点和线，表现各种不同的对象，抒发各自不同的思想感情。

线条在中国画中，比在西方绘画中发展得更加淋漓尽致。虽然西方有些画家，也利用线条塑造形象，传达感情，但他们更侧重于表现形象的质感、量感、空间感。传统西画的线条，从属于表现的对象，离开了所要表现的形体、结构、明暗等具体内容，线条自身没有独立存在的价值。在中国画中，线条的作用远远超出了塑造形体的要求，成为表达作者的意念、思想、感情的手段，这同中国画以表意为特质分不开。中国写意画的出现，则把笔墨提到更高层次，即表现人的品格，以写神、写性、写心、写意为目的。唐代张彦远说：“夫象物必在于形似，形似必全其骨气，骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。”这句话完整地阐明了中国画的创作特点，形似与骨气相连，形质同一，就是以形写神之意。两者本于立意，即“外师造化、中得心源”，以此创造艺术意象。最后“归乎用笔”，通过笔墨技巧，表现艺术形象，传达思想感情。

由于中国画的写意观，中国画的线条与它所描绘的形体之间，并不存在必然的依附关系，因而获得了极大的自由，使画家可以单独地去追求线的品格问题。可以通过运笔的轻重缓急、抑扬顿挫、方圆粗细、干湿浓淡等不同处理，去追求笔墨的节奏、韵律、动态、气势、性格、意趣之美。

中国书画的用笔，都讲一个“力”字，诸如：力透纸背，力能扛鼎，高山坠石，棉里包针，金铁烟云，平如锥画沙，圆如折钗骨，留如屋漏痕等等，都是要求用笔有力。所谓有力，首先肯定的是生命力的存在和发展，同时还是一种人格的、道德的、精神力量的表现。古人倡导的所谓“风骨”，就包含着这两方面的含意。另外，有些看起来纤弱的东西，其中仍然有一种内在的力，仍然有一种柔和的，轻盈的，吸引人的美，这是一种克刚之柔。

中国画用笔的节奏美和韵律美，包括两个方面，一是每根线条的节奏和韵律，二是每幅画整体的节奏和韵律。节奏是强弱有规律的重现，韵律是感情方向上起伏运动的轨迹。线条在平匀有力的基础上，有控制有规律地提按、行顿、转折、轻重、疾徐等所产生的变化，形成了线

条的节奏美和韵律美。各种线条的长短粗细、繁简、疏密、浓淡、虚实、组合、交错、顾盼、呼应等，形成了整幅画的节奏美和韵律美。

基于力度、节奏、韵律，中国画还可产生一种动态和气势之美。“虎蹲凤阁，龙跃天门”“行笔放纵，如风雨骤至，雷电交作”；“逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之势”；“当其下手风雨快、笔所未到气已吞”，这些名言都是苏东坡等前人形容用笔的动态和气势之美的。

总之，线条是通过力度、节奏、韵律、动态、气势等等美感来表现感情的，只要细心地观察和体会，就会逐步深入和广泛地找出他们的内在的和外部的联系来。古人创造了十八描，其实每人每时的思想感情不同，在线的运用上，就会有不同的韵味，又何止十八描。从用笔的韵味上来划分；有的庄重、典雅、崇高，这要求作画时注重骨力、气魅、神韵的表现；有的洒脱飘逸，这类线条给人以活泼、轻松的情趣；有的刚健、挺拔，充分体现豪放、雄浑、阳刚之美；有的浑厚苍劲，要求线条沉着稳重，有丰富的内含；有的质朴天真，指无人工雕琢的痕迹，不做修饰的自然流露；有的古拙，指蕴含朴厚，有斑斓金石之美；有的遒劲流畅，线条随力的走势，自由流动，如烟云舒卷，龙蛇出没。随着时代的发展，审美观念的丰富变化，中国画的线条的品格和表现力，也会越来越丰富。

大写意的线，更是变化多端，可谓抑扬顿挫、快慢虚实的线的舞蹈，与淋漓尽致的水墨运用结合起来，就更加婆娑多姿，强烈地牵动着观者的思绪。用墨的变化其实是由用笔的变化中来。当然，中国画在用墨技法上，还有浓、淡、干、湿、焦墨、枯墨、宿墨、积墨、破墨、泼墨等等，但这些墨法归根到底还是要“归乎用笔”，要通过用笔画出来，乃至写出来。用笔无法，则用墨不精。笔和墨在使用时是两相结合，相辅相成的，如同骨骼和血肉交织在一起，不能截然分开。墨由笔出，笔由墨现，一幅好的中国画笔法和墨气是混然天成的。所以，强烈的笔墨效果，是中国画的另一大特点，深厚的笔墨功夫，成为中国画家们终生探求的根本课题之一。

三、以“程式”为主的高度意匠

中国画的意境创造，首先是作者的生活感受、形象思维、艺术理想等一系列内功的结果。同时，还必须进行反复的、高度的艺术加工，要求作者苦心经营、呕心沥血、匠心独运，谓之高度意匠。古代有杰出成就的画家在这方面下的功夫是很大的，态度是极严肃的，正如唐代大诗人杜甫说：“意匠惨淡经营中”，“语不惊人死不休”。

中国画的意匠手段是很多的，主要的有：

丰富的想像 想像在艺术创造中十分重要，人在反映客观事物时、不仅感知当时直接感受到的事物的形象，而且还能在头脑中创造出新的没有直接感受到的形象，这种特殊的心理能力称为想像力。正是因为人具有这种想象的能力，人的有目的的劳动才成为可能。艺术创造的任务之一，就是制造诱发观者丰富联想的催化剂。

中国绘画艺术，由于不拘泥于对自然物象的模拟、再现，而强调主观的意会，写意，因此，更加注重想像力的高度发挥。“云想衣裳花想容”，“芙蓉如面柳如眉”等，都是前人具有高度想像力的诗句。如前所述，中国艺术家巧妙地运用比、喻、兴、借等艺术手法，去表现自然、社会和人类感情关系的推移，使丰富的想像，成为中国画艺术创造的一个重要的意匠手

段。

异乎寻常的夸张 夸张是为了使形象的特点更加突出感人。“白发三千丈，缘愁似个长”，“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”，这些都是艺术夸张的极好例子。在中国画创作中，为了充分表现作者的感受，山可以更高，水可以更阔，花可以更红，树可以更多。只有超常的夸张，才能突出，才能明确，才能使观者印象深刻，才能使人们得到艺术上的满足。

大胆的剪裁 为了突出主要形象，次要的东西必须大胆剪裁。中国画中的剪裁可以直到零，直到空白，“此时无声胜有声”。中国画十分重视空白，以空为有，以少胜多、以虚代实，计白当黑，目的是给观者以再创造的余地。南宋画家马远、夏圭在构图上的大胆剪裁，是极好的创造。马远的《寒江独钓》，画面上只画一条小船、几条波纹，近景和远景的万千气象，都在空白中留给观者去想象。另外，从形式处理上讲，一幅中国画中的线条、笔墨、色彩、形象之间的关系，往往是在空白中得到协调的。

高度的概括，程式化 中国画历来重法度、讲程式，要求笔墨规范化，由此及彼，由个别到一般，与物象的本质特征相统一。

艺术不是生活本身，程式化是为了使艺术语言更加概括，又更加丰富。画家对形式美规律的掌握和运用，对生活长期的提炼和积淀，形成一套相对稳定的艺术程式。各种艺术程式都是特定历史文化的积累，程式的形成受民族、地区、文化传统、审美观念的制约，因而具有很强的民族性。中国的诗词、音乐、戏剧、绘画都有完整的程式，显示出鲜明的民族特点，同时也标志着它们的高度成熟。

相对西画而言，中国画对程式的运用远远超出西画，成为中国画的一个重要特征。中国画中，画面的构成，线条的运用、形象的创造、色彩的配置，都有一定的程式。中国的诗词、音乐、戏剧也是一样，如诗词的起承转合、平仄声韵，戏剧中的“起霸”、“趟马”、“云手”、“水袖”等一招一式，都是利用程式化手法来加强艺术表现力。

诗书画印的结合，使中国画具有综合性的特点，形成一种完美的程式。中国画的各种表现手法，人物画的各种描法，山水画的各种皴法、花鸟画的各种勾法、点法都形成了严格的规范，并不断发展着。正因为有了这些程式的创造，才加强了中国画的形式感和民族性。这些程式和内容是不可分割的整体，以程式来概括并充分地表达内容，又以内容来丰富和发展程式，使内容与程式高度统一。

长期以来，对中国画程式的理解，不少人存在一些偏见，认为它是脱离现实玩弄笔墨的表现，是落后的僵死的，没有看到程式是在高度艺术加工创造中诞生的，并且不断地发展着，丰富着。因为它是高度艺术加工的结果，所以才成为非常简洁的艺术语言。从某种意义来讲，正是由于中国画程式化的特点，它才成为相当普及的画种。初学者只要按照前人创造的程式规律去画，就会具有相当的画面效果。如齐白石的虾，只要掌握了用笔的顺序、水墨规律及造型特征，就基本上画得象。当然这是指学习过程。要真正画得好，并进而创造自己的程式，就不容易了。这需要按照“外师造化，中得心源”的原则，深入体察生活，并且经过千锤百炼的高度艺术加工才能实现。历代有成就的大家，都是在深刻领会、理解程式化的基本精神之上，不断创造着新的程式，丰富着中国画的表现手段，强化着中国画的民族特点。

中国画作为东西方两大艺术体系之一极，长期以来对世界艺坛作出了不可磨灭的贡献。今天，我们学习中国画的目的，是要继承和发扬我国民族绘画的优良传统，贯彻古为今用，洋为

中用，继承传统、推陈出新的方针，使中国民族绘画，更加光辉灿烂，为中国、为世界艺坛作出更大的贡献！

第一编 人物画（上）

——工笔人物画

蒋采萍

第一章 工笔人物画的过去和现在

中国传统绘画有工笔与水墨两大门类，从两千多年的中国绘画历史来看，是先有工笔后有水墨的。现存的湖南长沙楚墓出土的两幅帛画《人物夔凤》和《人物驭龙》都具有工笔画的特点。这两幅作品都以人物为主体，采用墨线勾勒的技法，设色简约（平涂而略加渲染），构图有装饰意味，都是画在一种古代丝织品——帛上面，从这些特点来看这两幅画均具有早期工笔画的风格。工笔人物画在两千多年的发展过程中经历了初创、发展、高峰、低谷与复兴。尽管社会历史阶段不同，人们的审美要求不同，但工笔画始终绵延不绝。

工笔画包括人物、花鸟、山水（青绿山水、金碧山水及界面），其中工笔人物画占有重要的比例，工笔人物画从一开始就形成两大支流，一为文人学士派，一为民间画工派。前者淡彩薄敷，格调清雅；后者浓色重抹，鲜丽凝重。例如顾恺之（晋）、周昉（唐）、李公麟（宋）、陈洪绶（明）、任颐（清）等著名画家的工笔人物画属于文人学士派，寺庙道观和洞窟的壁画以及宗教幡画、民间年画等属于民间画工派。从现代人的角度来看历史的全过程，无论是文人学士派还是民间画工派，他们都是中国绘画历史的创造者，他们的画经过历史的淘汰留传至今，都是优秀的作品，在美术史上具有同等重要位置，不能厚此而薄彼。与传统工笔画相对而言的是现代工笔画。

现代工笔画是指1949年以来的工笔画，中华人民共和国成立后提倡绘画要反映人民生活，工笔画以其色彩绚丽、造型精妙为人民喜闻乐见，从而有了更为广泛的群众基础。尤其在70年代中期以后，随着改革开放的总趋势，工笔人物画在传统的基础上汲取了世界范围绘画和现代绘画流派的某些艺术养分，从而形成了具有现代意识和现代手法的新工笔画，更多的青年作者加入到新工笔画的行列中来。在老中青三代作者的共同努力下，近10年来工笔画更有新的突破。现代工笔画中人物画在数量、质量上都占着优势，从题材、观念、技法几方面都使工笔画这一古老的画种绽开了灿烂的花朵。

第二章 工笔人物画的技法类别及特点

工笔画是与意笔画相对立而存在的，总的特征简单来讲就是工整细腻。工笔画一般称为“工笔重彩画”，这是因为以往工笔画以重彩法居多之故，但在近十数年来的现代工笔画作品中，既有重彩法，也有淡彩法，以及重彩与淡彩相结合的多种技法，因此“工笔重彩”一词已不符合实际情况，应正名为“工笔画”为宜。工笔人物画在自身发展过程中曾出现过写实与装饰两种风格。在现代，工笔人物画强调个性与自我意识，风格、手法上呈现多元化的倾向。

它大致可归纳为三大类：一、重彩法；二、淡彩法；三、浓淡相间法。下面分别叙述之。

第一节 重 彩 法

重彩法，顾名思义即浓重色彩的画法，指以矿物颜料和粉质颜料（包括水粉色和丙烯色等）为主的方法。传统和现代壁画多用此法，单幅画中用此法的亦不少。因为壁画是建筑装饰的一个重要组成部分，它应与建筑物的总体设计相协调，故古今壁画大都采用重彩法。例如敦煌千佛洞的历代壁画、山西永乐宫元代壁画等。五代顾闳中所作的《韩熙载夜宴图》、清末任颐所作的泥金底通景屏《群仙祝寿图》等则是卷轴画中工笔重彩法的典范。现代壁画使用重彩法的有张仃所作的机场壁画《哪叱闹海》、人民大会堂西藏厅壁画及一些大宾馆壁画等。

重彩法即所谓“重着色”，但并不意味着将颜料堆得像某些油画那样厚，只要求颜料能覆盖住版面，再配合渲染，有厚重的效果即达目的。粉质颜料涂后颜色色度饱满，色相鲜明，能给人以雍容华贵富丽堂皇之感。单幅或小幅的重彩工笔画虽然清雅一些，但能体现复杂的色彩关系，且善于精致入微地描绘各种纹饰、器物等，与大壁画相比，一为玲珑精妙，一为博大雄奇，各有千秋。

古代壁画多用矿物质颜料，现代壁画也用矿物颜料，但还用丙烯颜料、水粉颜料等。矿物颜料为天然矿物制作，故色质十分稳定不变色。重彩法也并不是百分之百地使用矿物颜料和粉质颜料，也需要少量透明颜料间用以使画面不呆板。矿物颜料下层都需要透明颜料衬托使矿物颜料显得更加厚实；加上人物的面部、皮肤、头发等也需渲染，故重彩法中并不排斥透明颜料。

现代壁画和单幅画技法较古代丰富得多，除平涂、渲染、沥粉、贴金等外还有喷涂、擦染、加沙粒、盐末和写意笔法等多种技法，画面效果更为丰富多彩。

第二节 淡 彩 法

淡彩法基本上是使用墨色加透明颜料的画法。此种方法善于描绘清雅、虚幻、朦胧的意境，例如雨、雾、雪等场景。

淡彩方法在古今工笔人物画中运用较多，尤其采用绢做版面材料时效果更好，因绢本身有光泽，而淡墨或淡彩能透出绢底的光泽使画面具有柔和的光泽。淡彩法要求渲染技巧高一些，以不露任何水迹和笔痕为佳。现代淡彩技法多样化，有水渍法，即趁画面上水分未干时滴上水滴或颜色滴形成水渍；还有漏矾法，即用笔多次擦染绢面，使绢或熟宣漏矾形成细微墨色或色彩斑点的方法；另外，还包括版面做肌理，使用揉纸后用淡墨或淡彩涂染的方法等。

淡彩法中的墨色极为考究，决不可用宿墨（即头一天使用过的剩墨），画前一定要将砚台洗干净，开始画时临时研墨，这样的墨色很细润便于渲染。现成的墨汁是不适合于画工笔画的。

第三节 浓淡相间法

浓淡相间法是古代和现代工笔人物画运用最多的方法。浓，指粉质不透明的颜料；淡，指透明颜料和墨色，浓淡在画面上并无固定比例。浓色一般用来染衣服、器物、植物等；淡色一般用来染头发、肌肤等。严格来讲，面部、肌肤是半透明色，就是在面部或肢体裸露部分先用透明色渲染，然后再用白粉加透明色调成基本肤色再罩上一层，干后会露出下面的渲染过的凹凸部分，这种半透明的技法也可运用在衣服、器物等部位。

有些画背景上的景物（如树木、花朵、器物等）是淡彩，而人物是重彩，或者背景为重彩而人物是淡彩，这也是浓淡相间法。此法在现代工笔画中的表现是多种多样的，画者可根据自己的作画意图灵活运用，不必为成法所限。

以上只是工笔人物画技法的大体分类。实际上现代工笔人物画技法是多姿多彩、变化无穷的。例如用生宣、麻纸、高丽纸为版面材料所绘之浓墨重彩一类的作品，还有类似古典没骨法的作品，或加入现代版画中丝漏等技法的作品等，都很难归入以上三类。

第三章 工笔人物画的基础

第一节 造型

对工笔人物画造型能力的要求，与对其他画种人物造型能力的要求是基本相同的。人物画的造型能力应当包括两个方面：一是写生对象的能力；二是主观造型的能力。前者应为后者的基础。写生对象的能力是指面对具体的人物和其他形象能准确描绘的能力。主观造型的能力是指根据具体形象和主观臆想重新塑造形象的能力。二者是统一的，不可偏废的。以上两个方面的能力都可以通过课堂教学的基础训练而达到一定的水平。另外，学生应当在生活中对人民生活的各个方面以及生活中的各类形象做经常的深入细微的观察、默写、心记，研究各类形象的特点（包括外在和内在的特点）和形体的运动规律，要养成速写的习惯。只有这样才能全面地解决人物的造型问题。人是世界上最复杂，也是最美的形体，工笔人物画要求准确细致地刻画形象，所以对工笔人物画家的造型能力的要求是更为严格的。

工笔人物画家首先要解决用线条塑造形体的问题。工笔人物画用线条造型称为“白描”，白描就是线描，即用尖细而挺的毛笔单纯用线勾勒形体。线是中国画的特点之一，也是工笔画的特点之一。但工笔画的线与意笔画的线不同，工笔画运用细而均匀的线条，意笔画运用粗细不同、变化多端的线条，二者有着明显的区别。初学者开始画素描时，往往看不见形体上的线条，这是不足为怪的，因为形体上并不存在线，画面上的线是形体的一种抽象。为将形体概括或抽象为线的组合就需要认真地研究人物的形体、运动规律、姿态等，更要理解人物形体的结构与解剖，深入地研究形体与衣着的关系以及服装的结构等等。

一般初学者都是先学素描后学白描的。从以块面认识和表现形体改变为以线条认识和表现形体，往往感到不习惯或有矛盾。其实白描与素描在造型上的基本认识是一致的，不过表现手法不同而已（素描也有以线为主的一类）。不论白描或素描都要求充分地理解形体的解剖结构，形体的空间、虚实、体积、质感等，不过白描在表现上更微妙一些，更概括一些，理性更多一些。

初学白描者可以先用铅笔、炭铅笔来画，取其便于修改，逐渐熟练后再用毛笔。用铅笔或炭铅笔画白描其实与速写差不多，只不过要求更准确和细致一些。也可以在用线的基础上辅助一些皴擦，使形体更为明确，也可利用一些光影以表现形体的结构。

白描除要求造型准确外，另一个重要的问题就是要处理好线条之间的组织关系，其中含着一些绘画艺术上的和审美方面的要求。在表现形体时并不是看见对象有几条线（尤其是衣纹）就画几条线，而是要有选择。首先是准确，但同时要有美感。在形体的重要部位，即所有的关节处，例如肩、肘、腰、膝盖等都有成组的线条，各组线条之间还有联系，因而形成线条之间的组合和疏密关系。安排好线条之间的组合关系比用线条画准确形体更难得多。初学者往往画肩时不看肘，更顾不上去看腰，实际上在一个姿态中整个形体各部位的线条都是有联系的，不

可能是孤立的，所以在画一个部位的线条时要眼观整体。这与素描中要求局部或整体的统一关系完全是一致的。在审美上，对线的组合还要求有韵律感和节奏感。徐悲鸿先生所藏元代《八十七神仙白描图卷》就是一幅韵律感和节奏感很强并具有高度审美价值的画。

白描也是一门独立的艺术。就整个中国画来说，线条的运用考究极多，但作为工笔画的线条，大多变化不太大。因为工笔画绝大部分是以色彩为主，为了突出色彩，古今的工笔画的线条或为铁线描，或为高古游丝描，是粗细比较均匀的线条，为敷色留有更大的余地。这类较均匀的细线看似容易实则难，因为它们以精妙简练取胜。

第二节 色 彩

工笔人物画与水墨人物画最明显的区别在于前者是以色取胜的画种，后者是以墨色取胜的画种，因此色彩对于工笔人物的重要性就可想而知了。本编第四章中将对工笔人物画所使用的颜料做详细的阐述，此节主要讲述工笔人物画的色彩关系以及色彩本身的常识问题。

传统的工笔人物画虽以色彩为主要特点，但因历史的局限，古代颜料品种较少，故色彩较为单调。进入 20 世纪以来世界上已有众多的新颜料品种产生，借用过来以丰富自己民族的绘画，这是中国画发展的必然趋势。清末吴昌硕就已经使用德国生产的优良红色颜料，中国画家称之为“西洋红”。目前中国画家可以借用的颜料品种更多，有水彩色、水粉色和丙烯色等，凡是水溶性的颜料都可以进入工笔画的领域。有了丰富的颜料才能产生丰富的色彩关系和色调，才能更好地表现我们伟大而多彩的时代。

色调对于工笔人物画是十分重要的，有些工笔人物画的失败往往是由于色调的不统一或不协调。色调是指一幅画的总色调，总色调和作品的意图有着密切的关系。例如喜庆欢腾的场面决不可使用冷灰色调，而静谧宜人的抒情画面很难想象用鲜丽的暖色调表现出来。所以一幅作品的总色调在立意时就会同时设计出来。为了加强对色调的锻炼，可多浏览一些古今中外名作，研究著名画家优秀作品以提高对色彩的认识和修养，也可以再多做一些色彩的写生，多画水彩画或水粉画。另外，还应学习现代色彩构成的知识，研究固有色之间的协调关系。总之要逐步提高对色彩的审美水平以及识别色彩的能力。

初学者一般对色彩的冷暖关系弄不清楚，色彩的冷暖原本是非常复杂的问题，下面列举主要颜色的冷暖对比关系以便于初学者学习。所列举的颜色均为目前工笔人物画中经常使用的颜色，其中包括中国画色、水彩色、水粉色。

一、暖色系列

曙红	(冷红色)
胭脂	(冷红色)
朱砂	(因原料不同有偏冷偏暖之别)
朱组	(暖红色)
朱红	(暖红色)
大红	(冷红色)
橘红	(暖红色)