

中国画名家技法丛书

古代人物画技法全解

狄少英 编绘



天津杨柳青画社

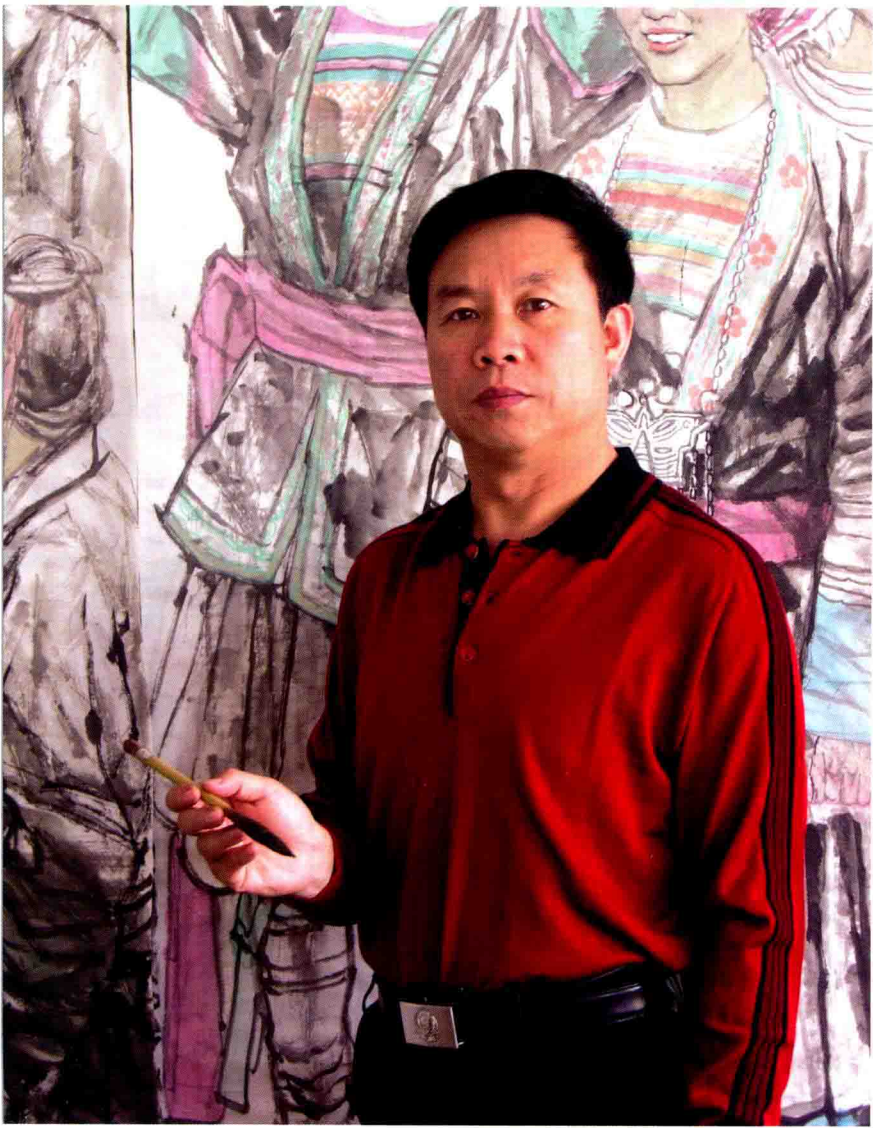
中国画名家技法丛书

古代人物画 技法全解

狄少英 编绘



天津杨柳青画社



狄少英艺术简历

1957年6月生于河北定州，1991年毕业于解放军艺术学院美术系，师从刘大为、刘天呈等诸师，曾任北京军区美术创作员。现为山西省美术家协会副主席，中国美术家协会山西创作中心主任，上海同济大学兼职教授，湖南工业大学客座教授，中国美术家协会会员，中国书法家协会会员，国家一级美术师。

作品曾入选建军55周年全军美展，建军65周年全军美展，建军70周年全军美展，第八届全国美展，2007年全国中国画展，第一、二、三、四届中国美术家协会会员精品展。曾获第二届中国美术家艺术展金奖，香港回归全国中国画展银奖，齐白石诞辰140周年全国中国画展铜奖，东南亚六国水墨画展金奖。

图书在版编目 (C I P) 数据
古代人物画技法全解 / 狄少英编绘. — 天津: 天津杨柳青画社, 2013.8
(中国画名家技法丛书)
ISBN 978-7-5547-0138-6
I. ①古… II. ①狄… III. ①中国画—人物画—国画技法 IV. ①J212.25
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第206137号

天津杨柳青画社 出版
出版人 刘建超
(天津市河西区佟楼三合里111号 邮编: 300074)
<http://www.ylqbook.com>
北京圣彩虹制版印刷技术有限公司制版 天津海顺印业包装有限公司印刷
开本: 1/8 787mm×1092mm 印张: 7.5 ISBN 978-7-5547-0138-6
2013年8月第1版 2013年8月第1次印刷
印数: 1—3 000册 定价: 45元

市场营销部电话: (022) 28376828 28374517 28376928 28376998 传真: (022) 28376968
编辑部电话: (022) 28379182 邮购部电话: (022) 28350624



目 录

概述.....	2	《李白邀月》	28
第一章 工具材料.....	5	《茅屋为秋风所破歌》	30
第二章 临摹.....	7	《神仙中人》	34
第三章 技法解析.....	8	《八仙雅集》	36
第四章 构图及题款、钤印的方法.....	11	《高山流水》	40
第五章 创作.....	13	《八仙过海》	43
第六章 画法步骤.....	15	《仙人图》	46
《清水芙蓉》	15	第七章 作品欣赏.....	51
《西施浣纱》	20		
《女娲炼石》	26		





目录

概述.....	2	《李白邀月》	28
第一章 工具材料.....	5	《茅屋为秋风所破歌》	30
第二章 临摹.....	7	《神仙中人》	34
第三章 技法解析.....	8	《八仙雅集》	36
第四章 构图及题款、钤印的方法.....	11	《高山流水》	40
第五章 创作.....	13	《八仙过海》	43
第六章 画法步骤.....	15	《仙人图》	46
《清水芙蓉》	15	第七章 作品欣赏.....	51
《西施浣纱》	20		
《女娲炼石》	26		



概述

中国人物画早在远古时期就已存在，从古代岩画和彩陶图文上可以看到，先民们用粗犷稚拙的线条记录了他们劳动、狩猎、耕作、祭祀的场面。那些富有情感的原始艺术形式便是先民们最早的绘画意识。从原始社会的各种图文形式和秦汉以前的绘画表现方式来看，似乎带有诸多随性的自由与意识。



楚墓帛画《龙凤仕女》

从晚周的帛画、汉墓壁画、敦煌壁画以及早期的一些人物画作品中，可以看出以线造型、随类赋彩的早期绘画形式。人物画在这个发展阶段，古拙天趣，随意率真。到两晋时期，出现了一些杰出的人物画家，其中以东晋的顾恺之为代表。从他的传世摹本《女史箴图》、《洛神赋》、《烈女传图卷》等作品来看，他的人物画线描已经由过去的粗拙简单发展到圆润挺秀的笔法。这种细若游丝、遒劲连绵

的线条，被誉为“春蚕吐丝”，敷色浓艳古朴，在当时的绘画技法上，是一个很大的突破，已经具备了风格化特点。

到了隋唐五代，人物画技法得到了全面长足的发展。著名的画家有阎立本、吴道子、周昉、张萱、韩滉等。他们在继承前人的基础上，吸收了其他民族的长处。在视野扩大的情况下，充分发挥他们的聪明才智，创造和发展了各自的艺术风格，使人物画有了一个很大的进步。在阎立本的《历代帝王图卷》中，长垂厚实、刚劲有力的线条，显得气势磅礴，用这种线条恰当而真实地刻画出了一批帝王自恃、骄矜、贪婪、淫威的个性。从张萱的《捣练图》、周昉的《簪花仕女图》中可以看到，他们创造了另一种用笔遒劲秀丽的线条，真实而生动地表现了当时妇女的生活面貌。吴道子是对后世影响很大的画家。他的作品有反映现实生活的，也有描绘宗教故事的。他改变了顾恺之以来那种粗细一致的“铁线描”。他的作品用笔刚柔相济，注意线条在运笔中的快慢、轻重以及转折中力量的变化，他的线条自由婉转而富有节奏感，使线的表现力更加丰富，更加变化多样，把过去圆润刻板的线条，发展到有了粗细变化，有了节奏韵律。表现出来的人物衣带飘举，迎风飞舞，富于动感。这种活泼灵动的线条，被人们称为“吴带当风”、“吴家样”。



《汉墓壁画》

稍晚于吴道子的韩滉，在线描上有了另一种新的创造，他的用笔在保留了圆润长线的基础上增加了凝重的力度，而且多曲折。所描绘的衣褶刚柔相济、含蓄沉着，更富有浓郁的生活气息。他的《五牛图》，用凝重多弯折的线条，真实地勾勒了五头牛多褶厚实的质感，这在古代作品中还是少见的。他的人物画《文苑图》中的衣褶线条，可以明显地看出来是经过写生或者用心观察生活后组织的，独具匠心。线条的弯曲转折十分真实地表现了人物形体的结构，生动地传达了人物的思想感情。韩滉的线描对后来的人物画影响也比较大。五代时期的顾闳中，更是一了了不起的画家。他的《韩熙载夜宴图》，在用笔和设色方面都达到了很高的水平，人物衣纹组织得既严整又简练，清丽洒脱，用线犹如曲铁盘丝，柔中有刚。敷色也独具匠心，在绚丽的色彩中，大胆用色，黑白相间，红绿穿插，用色不多，但显得丰富而统一。



顾恺之《女史箴图》（局部）



吴道子《送子天王图》（局部）

其作品《维摩诘像》中，可以看到他在人物画用线上娴熟洗练的功夫。后来，元代画家赵孟頫、张渥，明代画家丁立鹏、陈洪绶，清代画家任渭长、任伯年，尽管他们的人物画各有创造，但都是在李公麟的影响下发展起来的。另一个是粗线派画家南宋的梁楷，梁楷原来受李公麟晚期简笔人物的影响，后又学李唐和石恪，李唐以粗犷厚重、方折硬劲的粗线条开创了南宋一代画风。石恪草创了笔墨简率豪放、造型夸张的简笔画。梁楷步其后尘，

两宋的人物画在唐代的基础上继续发展完善，逐渐形成了粗笔细笔两大派别。一个是以北宋画家李公麟为代表的细笔画派，他受顾恺之、吴道子的影响，在细笔游丝的线条基础上，又能把方折挺劲的铁线描有机地融合进去，形成自己的风格，使线的表现力大大地推进了一步。他的用线在作品表现力上丰富多彩，有了很大的突破，所以他能够在一些作品中不施丹青、纯用线条去表现各种生动的人物形象，从而使单线白描成为中国人物画史上一个独立的画种。



李公麟《维摩诘像》



顾恺之《洛神赋》（局部）

在绘画艺术的笔墨形式上独具慧智；在粗放泼辣的用笔基础上，进而又发展成大笔泼墨法，他用粗阔而有变化的笔势和浓淡干湿的墨色，用简练概括的线条，以神取意，形神兼备，自出新意。他的《泼墨仙人》和《李白行吟图》可以看出画家从容挥写时的雄伟气魄和独特创造。梁楷在人物画上的



周昉《簪花仕女图》（局部）



陈洪绶《罗汉图》

贡献对后来影响极其长远。元代的颜辉、明代的吴伟、清代的黄慎等画家都是源于他的影响。元明清时代，出了不少杰出的人物画家，但在技法上都没有太大突破。明代人物画家众多，都兼画山水、花鸟。其中以唐寅、仇英、吴伟、戴进、陈洪绶等为主要代表。这个时期虽然特色不明显，但明代众多画家修养全



梁楷《泼墨仙人》

面，基本功扎实，从整体来说，明代绘画仍有很大影响。尤其是陈洪绶，他那富有装饰味的工写相间，笔墨醇厚的画风独领一代风骚。在人物画造型方面自成面貌，奇拙古朴，对后世影响较大。清代的绘画袭古风气较重，标新立异者欠缺。在人物画领域出现了很多画家，其中以扬州画派的代表人物罗聘、黄慎、高其佩、禹之鼎、上官周、闵贞、改琦等较有影响。由于他们诗书画印全面发展，人物、花鸟、山水皆能，在当时人们

对他们的评价很高。而对人物画真正有大贡献的是晚清的任伯年。任伯年具有很强的造型能力和捕捉对象神情、动态的能力，他吸收了陈洪绶古朴的意向造型的特点，用洗练放逸的笔墨语言，多变的笔法将客观对象表现得神情毕肖。他吸收了西洋绘画的素描和色彩的原理，作画用色大胆丰润，多变而又和谐，由于他技法精熟全面，为后世留下了大量的精品。

历史的长河川流不息，中华文化源远流长，经过一代又一代艺术家的努力追求，我们的艺术宝库在不断丰富，不断发展，永无止休。



张萱《捣练图》（局部）



韩滉《文苑图》



周昉《挥扇仕女图》（局部）

第一章 工具材料

“工欲善其事，必先利其器”。中国画艺术与其书写工具有着密不可分的联系，笔墨纸砚及颜色在我国书画艺术发展史中起着不可或缺的作用，其中笔墨纸砚被称为“文房四宝”，是学习书画的必备工具，它们是形成我国民族绘画风格的重要因素之一，下面就将绘画工具的性能介绍一下。

一、毛笔

毛笔在我国使用已经有几千年的历史了。远在新石器时代的彩陶图纹上就可以看出毛笔绘制的痕迹。毛笔的发明史没有确切的记载，但出土的战国及秦代文物中已有毛笔的存在。

毛笔根据书写的需要制成了软毫、硬毫和介乎两者之间的“兼毫”三种。制作原料上有山羊毛、黄鼠狼尾毛、野兔脊毛和山马毛等。羊毫质地柔软，吸水量大，但弹性差，不易掌握，适宜渲染。兔毫、狼毫劲健，弹力强，适宜勾勒。狼毫和羊毫制成的兼毫是绘画者喜欢又极好掌握的毛笔，它中间用狼毫，外围辅以羊毫，既能吸取足够的水分，又有劲健的弹性，勾勒、皴、擦、点、染均宜。叶筋笔和衣纹笔，一般用于工笔勾线，用其笔锋尖锐而有弹力。总之，每位使用者可根据毛笔的性能和个人爱好选择适合自己的毛笔。

毛笔最重要的部分是笔头，选择毛笔时以齐、圆、尖、健为上品，即毛笔锋要尖，散开要齐，笔头紧密，富有弹性。毛笔使用后要清洗干净，最好挂在笔架上。笔中不留宿胶。这样可使毛笔的寿命延长。

二、墨

墨的发明和运用，是我国古代劳动人民对文化发展的一个重大贡献。早在殷商时代的甲骨文中就已出现了墨迹，但大都是天然石墨。我国人工墨大约出现于战国时代，从出土的竹、木简来看，那时的墨已经达到了一定的水平，随着社会文化的不断发展，墨的制作规模也越来越大。西汉时的墨只做成小圆块，用研石在砚台上压着研磨。东汉时墨的形状向墨锭发展，人们可以直接用手把墨研磨。到宋朝时徽州成了全国的制墨中心，徽墨名扬天下，制墨名家辈出，胡开文、曹素功等，至今声名不衰。

墨从制作原料上分油烟、漆烟和松烟三种。它们分别以桐油、败漆、松枝烧出的烟，加上麝香、冰片、猪胆汁等贵重材料混合制成，由于原料不一样，作画效果也不尽相同，松烟墨胶轻，凝聚力较弱，宜写字不宜作画，油烟墨又黑又亮为一般画画者所喜爱。到了清代同治年间，江南谢岱松发明研制了墨汁“一得阁”，宜书又宜画，大大方便了书画者，行销全国至今不衰。但使用效果不如研磨效果更佳，原因是墨汁的胶偏重，浓度亦不够，作画时浓墨有时黑不到位而显得粘滞，因胶太重而淡墨渗化时留不住痕迹，墨色没有层次，平板呆滞，可以在墨汁中添加少许水，再用墨块研磨，效果会好些。

三、纸

宣纸的发明给中国绘画的繁荣提供了很

好的物质基础。宣纸有生宣、熟宣之分，生宣易渗化，吸水性强，墨彩较好，宜画写意画。凡经过上矾或其他方法加工后变成不受水的熟宣，可以反复渲染，可用来作工细的画。宣纸产于安徽泾县，具有细薄、紧密、洁白、质地莹润的特点，且作画后日晒不变色，不易虫蚀，使珍贵书画得以留传，故有纸寿千年的称号。

生宣纸有“六吉”“净皮”“单宣”“玉版”“夹贡”“棉连”等。熟宣有“冰雪宣”“蝉衣笺”等。用料有厚薄不同，质地好的宣纸细润紧密，经得起皴擦和反复渲染，墨色好，干后有湿润的效果，层次较多。熟宣纸因上过胶矾，容易变脆，不宜久藏，放置时间久了容易漏矾或脆裂，有时矾性散失，还会形成斑点。生宣纸着墨深固，如刀入木，如雨入沙，一直到底能充分发挥“力透纸背”的笔墨功力，着墨晕渗，纸地的棉料形成纤维的毛细管作用，一笔落纸，墨汁中所含的极细炭屑，随着水分沿着纸纤维的空隙向外输散，便形成了渗透，产生绒毛状态，形成笔墨厚重、墨彩丰富的艺术效果。

现在生产的宣纸种类繁多，且良莠不齐，辨别宣纸的优劣，可先看纸的用料，好的宣纸皮料多，白中有光彩，对着阳光看纸中有云母状，且松紧度合适，手感柔软细润，墨色干后不灰，渗水均匀。劣质的宣纸草质多而显粗糙，用墨易灰。由于宣纸的种类繁多，纸性也各有差异，画家可择善而用之。

四、砚

砚台是伴随着笔和墨的发展而发展起来的，种类繁多。最早出现的砚台是石砚。汉代由于发明了人工制墨，墨可以直接在砚上研磨，于是砚台开始发展起来，出现了铜砚、陶砚、银砚、木胎漆砂砚等等。六朝至隋朝最突出的就是瓷砚的出现。唐代是砚台的重要发展时期，出现了端石砚和歙石砚两大砚材。明清时期制砚的材质更加丰富，出现了瓦砚、铁砚、



锡砚、玉砚、象牙砚、竹砚等等。木砚研究始于何时，没有定论，但以清代居多。木材因其本性所限定，实际并不适宜做砚台，但文人的浪漫将这种大胆的尝试与工匠的巧思融合在一起，为我们留下了许多颇为精美的文房陈设品。作为画家来讲，如果不是为了雅玩收藏，就选择发墨快而细腻，蓄墨多，不吸墨，不易干者为佳。



五、颜料

国画的颜料与西洋画的颜料是不同的。西洋画的颜料都是化学品。中国画的颜料有两种性质，使用起来会产生不同的效果：一种是植物质的，如花青、藤黄、胭脂、牡丹红等，特点是透明、质细，但年久会褪色；另一种是矿物质的，如朱砂、朱磬、头青至三青、头绿至三绿、赭石、石黄、白粉等，特点是不透明，有覆盖力，年久不褪色。中国画的颜料比西洋画的颜料种类简单。但给人的感觉却不同，它们使中国画的色彩具有了自己独立的风格。

传统的中国画颜料，从使用历史上讲，应该先有矿物颜料，后有植物颜料，就像用墨先有松烟，后有油烟。远古时的岩画上留下的鲜艳色泽，据化验后，发现是用了矿物颜料（如朱砂）。矿物颜料的显著特点是不易褪色、色彩鲜艳，看过张大千晚年泼彩画的大部分作品都有此印象，大面积的石青、石绿、朱砂能让人精神为之一振！植物颜料主要是从树木花卉中提炼出来的。

六、印泥

印泥是我国特有的文房之宝，无论是文件签署，还是历史文物以及金石书画之铃记，都需要使用印泥。它是人们生活中不可缺少的物品，是传达印章艺术的媒介物。它的质量优劣，直接影响到印章艺术所表达的效果。好的印泥，红而不躁，沉静雅致，细腻厚重。铃在书画上则色彩鲜美而沉着，有立体感，时间愈久，色泽愈艳。质地差的印泥，铃印出来则显得色泽灰暗或浅薄，有的油迹浸出，使印文模糊。

据考古和史书的记载，印泥的发展已有两千多年的历史。早在春秋秦汉时代就已使用印泥。那时的“印泥”和现在的印泥不同。它是用黏土做的，平时搓成泥丸子，用时用水浸透。当时的公文和书信是用漆书写在竹简木牍上的，为了防止泄密或传递过程中的私拆，在写好了的简牍外面加上一块挖有方槽的木块，再用绳子把它们捆在一起，然后把绳结放入方槽内，加上一丸湿泥封上，再用印章铃上印记，作为封检的标记发出去。这种泥丸称为封泥，也称为泥封。用泥丸封信的方法一直沿用到魏晋南北朝。到了隋唐以后，有了很好的纸张，公私书信一律改用纸，简牍也就废止了。用泥封信的陈旧做法也不再适用。于是，人们又改用水调朱砂于印面，再印在纸上。这就是印泥的雏形。由于水干后朱砂容易脱落，到了元代，人们开始用油调朱砂，之后便逐渐发展成我们现在用的印泥了。

制作印泥的主要原料是朱砂、朱磬、艾绒、蓖麻油、麝香、冰片、天然矿石等。它的品种很多，主要有朱砂印。其色深紫红。有人称为紫红砂。它是用漂制朱砂时沉淀在乳钵最下层的一种朱砂制成的印泥，鲜红带紫，厚重沉着，最为美观。其次是朱磬印泥。它是由漂制时较上层的朱砂细末与艾丝、油等调制而成，略现红黄色，比较清雅。朱砂或朱磬中加入不同的原料，其名称也各不相同，有超箭、牡丽、金龟、黄标、朱红、鸿运等。此外，还有仿古印泥和黑色、蓝色、绿色等印泥。擅用印泥的人选择印泥，就像擅书者选择笔墨一样，其品质的好坏，直接影响其艺术效果，正所谓差之毫厘，谬之千里也。所以购买印泥要注意，篆刻铃印或书画上用的印泥，并非是一般文具店所售之印泥。文具店所售印泥因其质粗、油重、色浮，不能表达印章之本来面目，其实，它不是印泥而只能称为印色，因此，决不可用作治印铃样或书画盖印之用。好的印泥厚实细腻，色彩鲜明沉着。

印泥的保存忌用紫砂器，因其能吸收油分，容易使印泥干燥。也不可使用钢、铜、铁等金属盒存放，因印泥与金属物接触，日久会变黑。贮藏印泥最好用瓷缸或玉盒，且应置于阴凉处。使用时要轻按轻提。每次用过后，须将缸盖盖好，防止灰尘进入而有损色泽。此外，印章要擦拭干净后方可沾泥。印泥在存放过程中，每隔十天左右须用印筋将其翻调搅拌一下，因朱砂体重而沉，油质体轻而浮，久之不动，则砂体下沉而易结成硬块，故印泥须经常搅拌，使之匀和。故此则可经久耐用。



八仙图

第二章 临摹

作为绘画艺术来讲，临摹是一种手段，其目的是先掌握一种方法。对于学习中国人物画的人来说，初学都离不开临摹。在学习过程中，临摹各门各派名家的技艺手法是走向成功的重要途径。可以说，古往今来没有一位中国画大师在初学阶段不是由临摹走向成功的。因此，用心临摹古今中外的优秀作品，并用心体味用墨用线的方法，黑白灰的安排，主与次的交替，形与神的塑造，色与墨的关系等等，都要一一模仿。而且要认真踏实地去研究。通过临摹去揣摩体会那些优秀艺术家的思维方式和作品的表现形式。尤其是笔法墨法，一定要认真揣摩。临摹大师的作品，可以在较短的时间内，帮助你去掌握前人经过毕生精力研究的成果和他们成功的经验，少走弯路，既练了基本功，又开阔了眼界，同时也提高了鉴赏力，会收到意想不到的效果。

对于掌握中国人物画的技法来说，临摹是必不可少的途径，技法中的用笔、用墨、用线和点染皴擦，黑白布局等等，都能在临摹的过程中得到解决。因为历代大家在长期的艺术实践中付出了毕生的精力，积累了丰富的经验。我们临摹他们的作品，就是把他们的经验学到手，来充实自己，站在前人的肩膀上去发展自己。临摹是一个长期的过程，要想真正学到古源宗法，必须经过大量的临摹，孜孜不倦地研习，体会，才能对前人的良苦用心有所领悟，才能充实发展自己的艺术。临摹也要拣好的又适合自己的范本去临。选临本眼界一定要高，这也是一种修养，现在的印刷技术非常高，好的范本比比皆是，这个时代也是艺术大繁荣时期，《永乐宫壁画》，《八十七神仙卷》，周昉的《簪花仕女图》，顾闳中的《韩熙载夜宴图》，任渭长的《剑侠传》、《列仙酒牌》，任伯年的《群仙祝寿》等等，都是很好的范本。

一、临摹的方法

（一）描摹法

这种方法适宜初学者，先用铅笔或炭笔将原作拓下来，再用毛笔一点一点地去勾染皴擦。这种方法只适合最初级阶段的学画者。这种临法不宜多用，体会几幅就行了，多了会束缚你的手脚和思维。

（二）对临法

这种方法是对着临本一边揣摩一边临摹，将眼睛锻炼成为一把尺子，人物的比例关系，画幅的构成关系，尽可能接近原作，不去变改。这是个摹形的阶段，主要是锻炼形的把握与用笔的力度和方法。等临摹到一定程度时，就可以灵活些，从临品中去寻找规律性的东西。可选择地吸收临本内能为我所用的东西。比如，构图的节奏韵律，笔墨的轻重缓急，黑白的虚实变化，人物的主次穿插等等，可以有重点地去临摹。这种临法可以长时间地进行，不间断地去临摹。因为在不同的时期，不一样的水平阶段，会有不一样的认识和体会，也会有不一样的收获。这是和古人交流的一种方式，可以了解古人的作品的神韵与魅力，从中品味古代艺术家的气度和人格之美。

（三）默临法

默临法主要是靠眼观心记，这种临法难度较大，但这是一生的课题，生活中你会遇到很多的优秀作品，又没有临摹的条件，就只有细看默记，把打动你的东西收入心中，然后反映出来，这也是很好的临摹方法，它会锻炼你敏锐的观察力和记忆力，也启迪你的思维。

虽是临摹，也要提高修养，多读书、修养高才能领悟到个中奥秘。同样的技法，在大师笔下随手拈来便成佳作，而且体现着不平凡的气度和格调，这种不平凡的大气度、高格调并不在绘画本身，而在画外，它包涵了一个艺术家较高的学识修养和艺术鉴赏力，再加上技艺的纯熟，其作品便流露出不平凡的感染力。一个艺术家没有纯熟的技艺和高深的修养，在艺术的道路上就走不远，一个有志于艺术探索的人必须眼勤、脑勤、手勤，博学多思。

另外在临摹古人绘画的同时，也要临些古代的碑帖，从古代碑帖中体会书画同源的道理。书法中点线的起承转合、抑扬顿挫与绘画是一致的。初学绘画时，你可能体会不到书法在绘画中的作用，但是，当你有了一定的书法基础之后，你就会感到作画时运笔的轻松自如。中国人物画用线的轻重缓急和力度是从长时间的书法摹习中获得的。

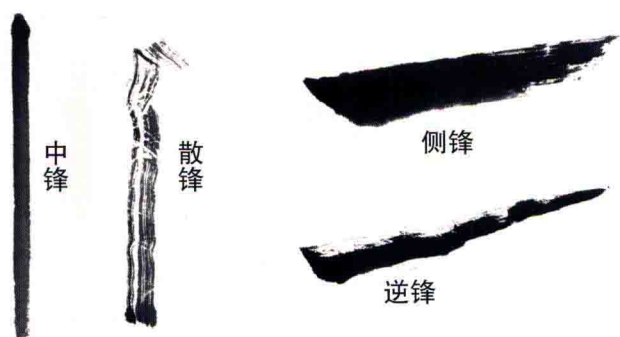


八十七神仙卷（局部）

第三章 技法解析

一、笔法

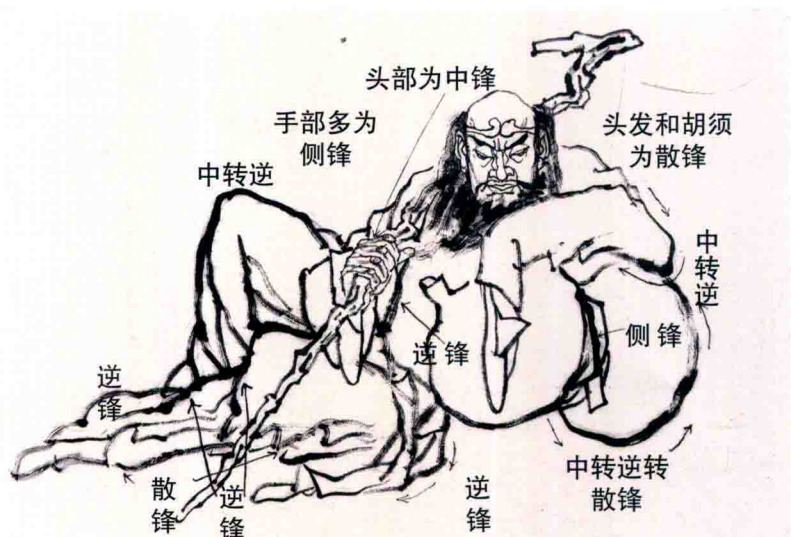
中国画用笔方法多变，因毛笔是柔软有弹性的，稍微变动线就有变化，毛笔的轻重、疾徐、提按、顿挫，在宣纸上产生着不同的效果，关键在于如何驾驭毛笔，毛笔在你手里是不是听使唤。它就如一匹烈马，在你没驯服它之前，它会时时给你出难题，将你摔下马，但当你将其驯服，它则俯首帖耳，任你驰骋。为什么从古到今一直强调中国画家要练习书法，主要还是锻炼驾驭毛笔的能力，只有毛笔运用自如了，它在宣纸上留下的墨痕才是你想要的理想的墨痕。讲用笔就要讲到线，传统的勾线讲究书法味、金石味，有屋漏痕、折钗股、力透纸背等等，只有这样线才有魅力，方为上品。古人总结了十八描，随着社会的发展，中国画的技法和风格不断增多，但用线来塑造艺术形象，仍然是中国画技法的主要特点。只是已不限于古人的十八描了，因为它已不能满足现代绘画的表现方法。中国画讲究“骨法用笔”，运用毛笔来表现物象的基本结构，根据物象的特质，从中提炼出符合大众时代美学的线条。勾线时用笔要灵活，提、按、顿、挫要有节奏，不能太拘谨，否则线条不灵动。



画散锋时要有飘逸感



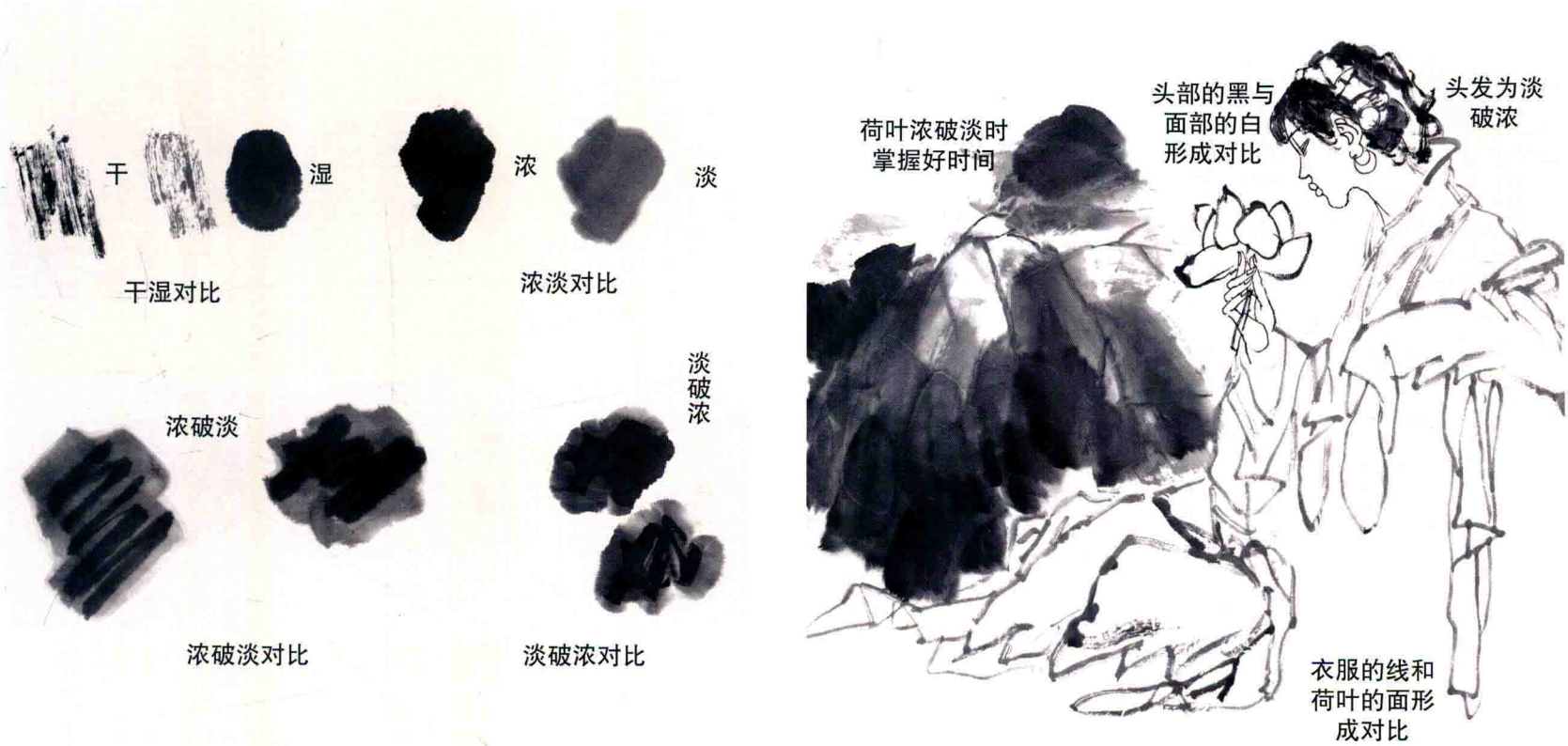
用笔的轻重缓急范图



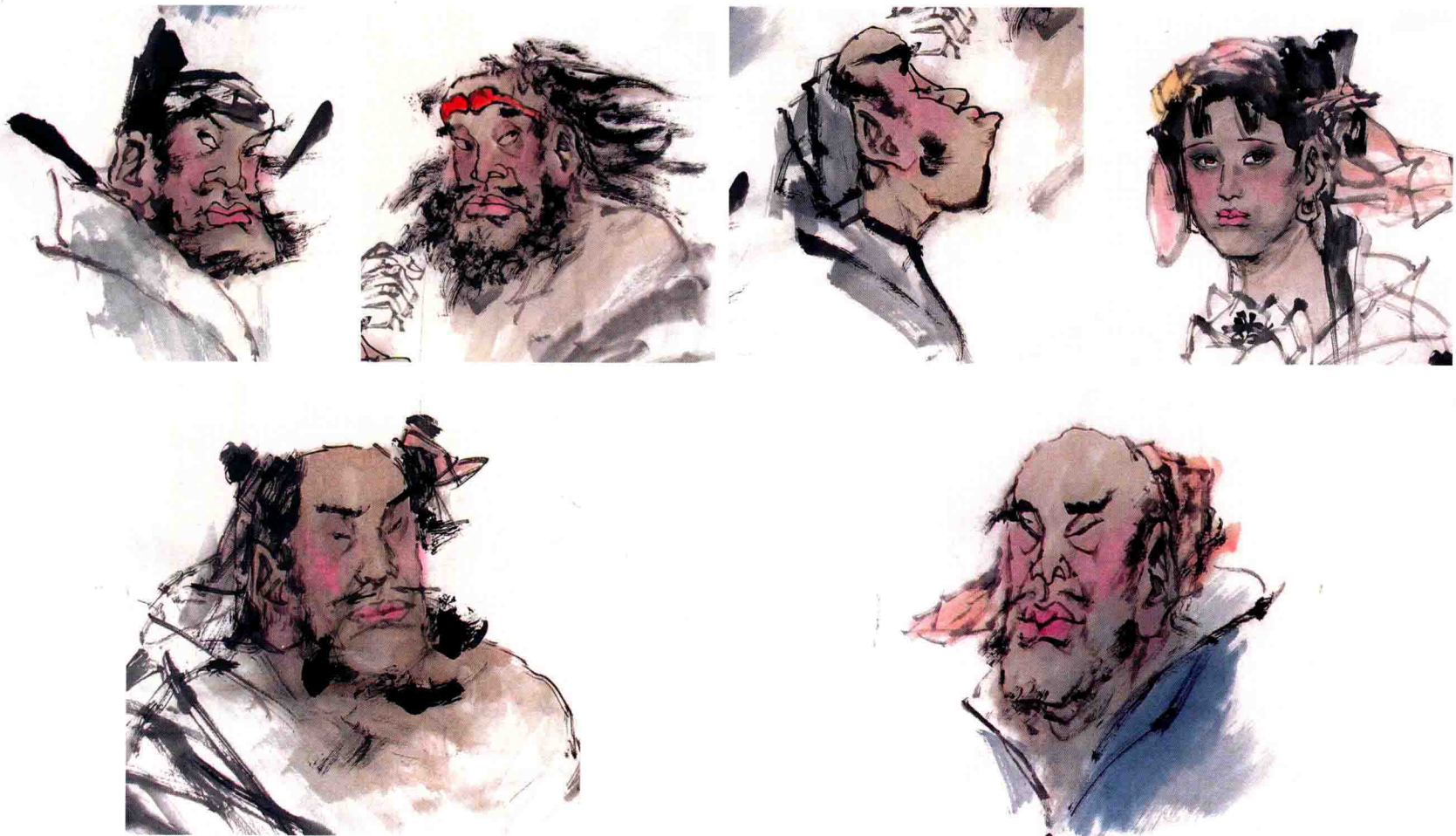
勾线时用笔要灵动，随意，不能太拘紧，否则线不活、不灵动。

二、墨法

古人把用墨概括为四个字，“干湿浓淡”。从用墨方法来讲：干与湿，浓与淡，在画面上又是对立的统一，是作者运用墨法变化来丰富和充实所表现的物象。所谓用墨，关键是用水，水在用墨当中起着决定性作用。同样是浓墨，湿笔和干笔区别很大，湿笔是浓墨，干笔是焦墨。同样是淡墨，湿笔和干笔也有不同效果。墨色的变化和用笔有直接关系，笔尖和笔肚墨色的不同画出来的线条便出现了浓淡的变化，如侧锋运笔，便可出现很自然的墨色变化。用笔速度的快慢也会影响墨色变化，行笔慢则湿，笔快则干。当纸上有了一遍墨色之后，趁湿画第二遍，就可以出现破墨的效果了，其中浓破淡，淡破浓，干破湿，湿破干，利用水分的自然渗化，使画面墨色新鲜滋润，以充分表现所绘对象。一般来讲，浓破淡较融合，淡破浓，由于宣纸有先入为主的特性，淡破浓时会产生和浓破淡不同的效果，尤其在浓墨八成干时，再以淡墨破之留有浓墨块的边缘。可反复体会这两种用墨法，利用其效果为画面服务。还有一种是积墨法，积墨法是浓墨淡墨多次积叠，一般先用淡墨后用浓墨，或先用干笔皴擦后再用湿笔层层叠加，所谓由于干入湿，由湿入干，反复交替进行，但要掌握时间，弄不好画面会脏、死、板、腻，一塌糊涂。这种方法比较难掌握，是一种惨淡经营的用墨方法，此法在山水画中常用，可反复试验。用墨要做到干笔不枯，湿笔不滑，浓墨不滞，淡墨不薄。就是干要润泽，湿要爽朗，浓要分明，淡要见骨，在各种矛盾中求统一。尽管墨法在干、湿、浓、淡的基础上有多种多样的变化，但画法不外乎两种。一种是一道墨二道墨求墨色的生动明快、有浓有淡，有时勾皴带染，一气呵成，这样的墨法比较单纯，能得墨色秀润之气，有灵动清幽的韵味。另一种是层层复加，多种墨法的运用，这样的墨法浑厚丰富。



头部笔墨法

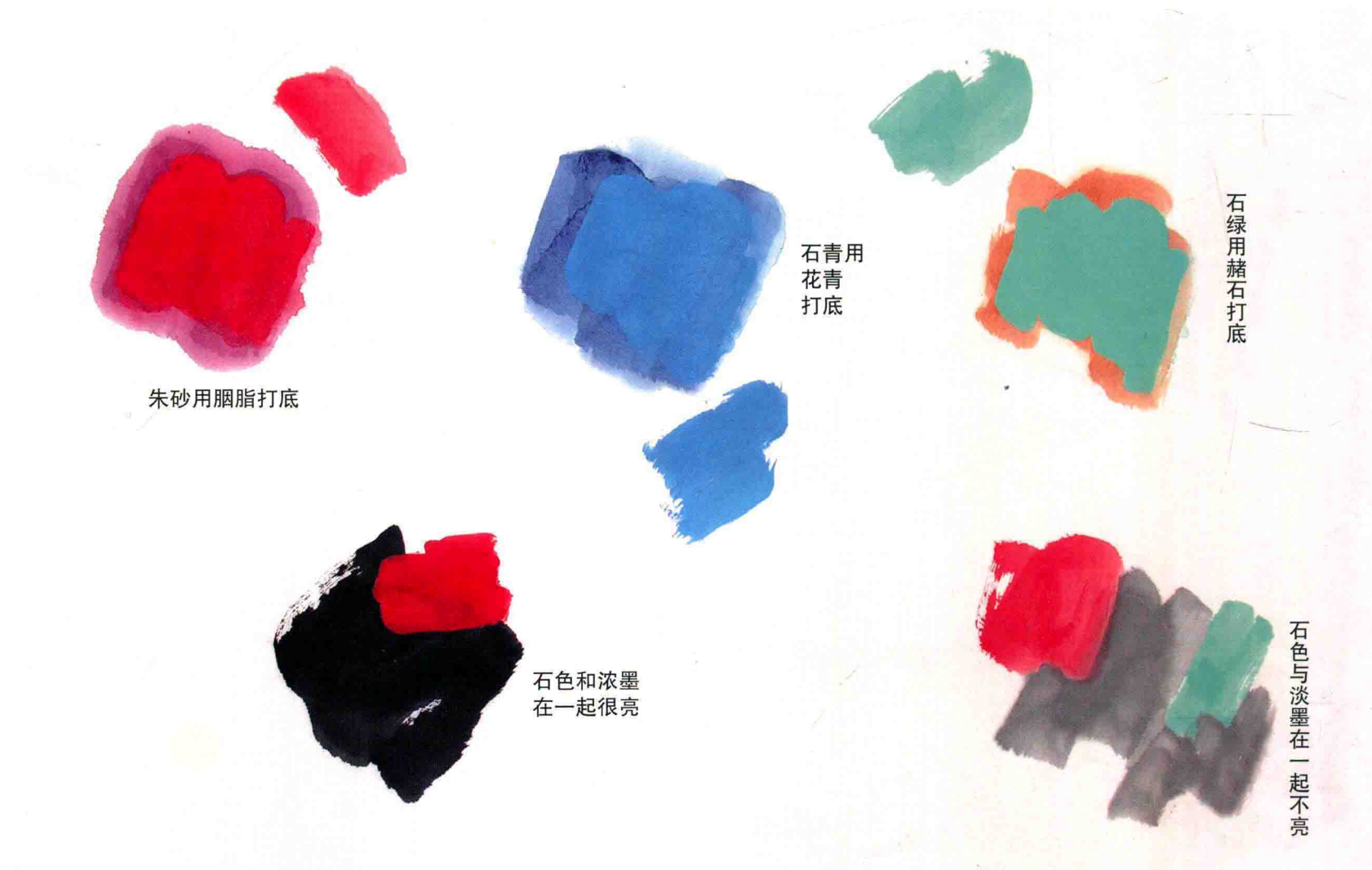


三、色法

色彩是构成艺术形式不可忽视的重要因素。在中国画色彩的运用上，古代画家积累了丰富的经验，掌握了一整套规律，形成了独特的民族形式和民族风格。在中国画中占主导地位的还是墨，墨色的干、湿、浓、淡是塑造物象的基础，用色只是弥补墨色的不足。前面已经讲过，中国画颜料主要分石色和水色两大类。着石色时要用水色打底，这样颜色沉稳厚重。没有水色打底，石色易浮于表面，较轻薄。用朱砂时可用胭脂打底，比较精神，但要与重墨相配，黑白红在一起是好的色彩配置，最响亮最有神采。用石青时用花青打底，石绿用赭石打底，这样颜色很沉着又很亮。用石色要掌握好水分和时间，要等到底色八成干时再上，如果太湿石色易渗到画面背后，干后色彩发灰；如果底色干透后再上石色，画面很燥，没有水气。所以上石色一定要把握好时间，以底色潮湿状为最好时机。用水色要掌握好浓度。花青和赭石是水墨人物画中最主要的颜色，可根据需要和其他颜色调制成多种复色。中国画用色也可以反复叠加。一遍不够可待八成干时再加，直到满意为止。我在画八仙时用色比较单纯，主要用线来造型，再辅以墨和色。具体步骤在分解图中叙述。总之，中国画用色要解决色和墨的融洽问题，所谓色不碍墨，墨不碍色。色和墨的配合，显笔墨之精神，以达到强化艺术效果的目的。如果画面色彩显得花、火、乱、板等，都属用色之忌。“花”是画面眼花缭乱，不调和，没有统一的色调。清代方薰讲：“设色不以深浅为难，难于彩色相和。和则神气生动，不则行迹宛然，画无生气。”他指出了色彩相和的重要性。“火”是色彩搭配驳然杂陈。火辣浓浊，色彩明度掌握不当，给人以烦躁的感觉，缺乏沉着的韵味。“乱”是颜色不统一，无主次，画面就显得乱。清代邹一桂说：“五彩彰施，必有主色，以一色为主，而他色附之。”平均运用色彩是色彩乱的主要原因。“板”是色彩过重腻滞，缺乏韵律感，就显得死板。



高染法



第四章 构图及题款、钤印的方法

一、构图

构图是涉及绘画心理学、绘画美学、绘画透视学、绘画色彩学以及绘画创作的综合性理论。它在绘画创作中占着极其重要的位置,构图对一幅画的成败至关重要,是评判画作优劣的标尺。

中国画构图有其独特的规律,形式多样,有焦点透视、散点透视,有连续通景形式,有三远法和以大观小法等,这种构图的特点是能打破时间和空间的约束,可以将物象任意摆布,在

实境基础上创造出新的意境来,不同时间空间的事物可以表现在同一画面上,它不完全追求自然,而是根据画家的需要去构成,这是世界绘画中一个特殊的构图规律,使中国画构图有了很大的自由空间。在古代画论中,首要的便是经营位置,即布局取势,它是画家的审美取向和文化修养的体现,是画面形成视觉美感的重要手段之一。白与黑、疏与密、虚与实、浓与淡,这一对立统一规律是中国绘画中的辩证法,一张画如果显得散或者乱,就是黑与白



的关系没有调整好。潘天寿曾说过:“我国绘画,向以黑白二色为主彩,有画处黑也,无画处白也,白即虚也,黑即实也,虚实之联系,即以空白显实有也。”又说:“实而不闷,乃见空灵。虚中有物,才不空洞。”王维画作中有“山腰云塞、石壁泉塞、楼台树塞”,“水阔处则征帆,树密处则居舍”之说。《松壑画忆》中说“丘壑太实,须间以瀑布,不足,间以烟云,山水要宁空勿实”等等。这是处理虚实、藏露、疏密关系的要领。

黄宾虹的山水画重叠繁密,但不感到闷塞,是因为他常常

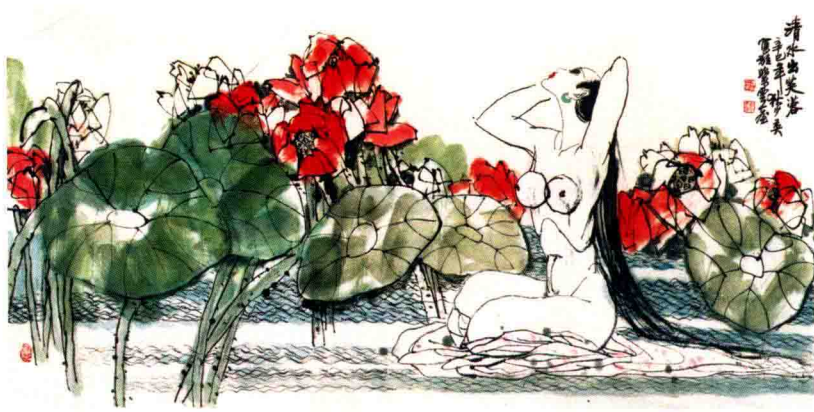


在大密之中安排白色的小路、流泉、小桥、房舍、人物等,求得空灵变化。他曾说过:“一烛之光通室皆明。”大黑大密中一点一线之白,便使画幅空灵起来,这便是实中求虚的道理。

我们在绘画构图时要求依据这些黑白虚实的规律活学活用,注意主次及画眼。人们在欣赏作品时,由于视觉上的原因,最入眼的部位应该是绘画作品最重要的部分,也是最具吸引力的部分。视觉中心应该是画中物象布置的主体部位。中国画对物象位置的安排是十分讲究的,越是简单的构成,越是讲究位置的经营。我国古代画家对绘画主体安排总结出了“井字四位法”,亦称“三分法”。将画面按水平和垂直方向各分为三等份,“井”字的四个纵横线交叉点即是构图中心主体位置的最佳选择,画眼处于井字交叉点的任何一个位置上都可以得到重点突出的效果。根据这种规律,不管你怎样去构图都会得到很好的效果,都能体现主体和画眼的精神。

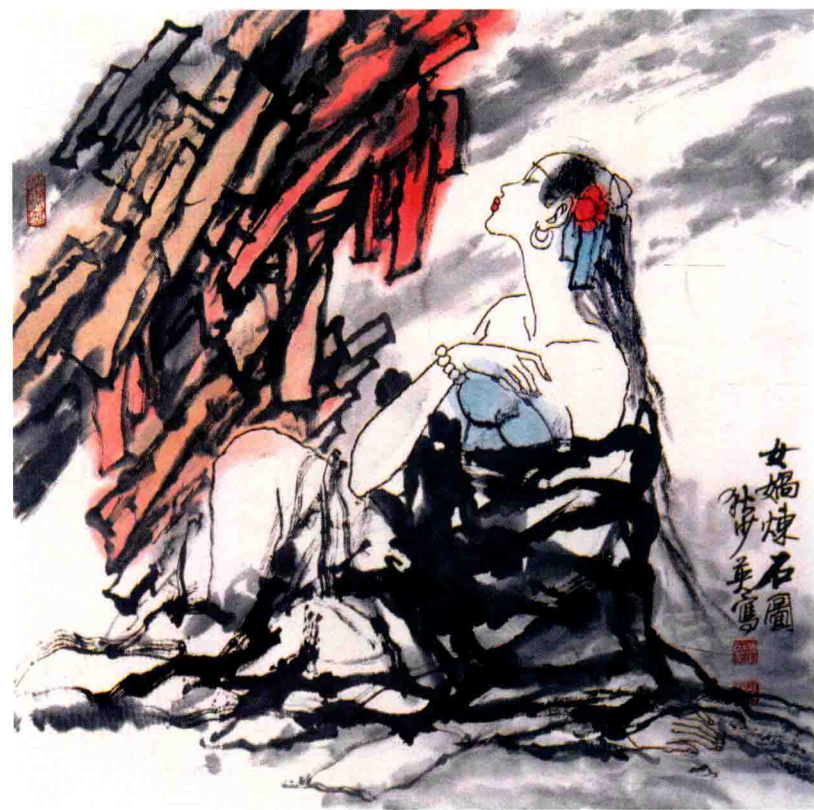
中国画构图讲究起承转合,开合呼应,疏密聚散,均衡合度。起承转合是构图的总体构成方式。起,往往是近景部分,也就是写文章时的开端;承,是起的延续,其作用是连接并引导,在文章中是承接开端并加以申述;转,是承接之后的转折变化,在文章中是从侧面和反面加以论述;合,就是章法构成的结束,这个“合”一定要与“起”相呼应,才能使构图在章法上融为一体。起承转合,贵在布势,布势则包含着艺术的对立统一规律。开合呼应,开,即是开放;合,就是合拢。





三、铃印

印也叫图章、印章。图章虽小，方寸之间别有天地，它本身就是一门篆刻艺术，既有线条美，又有章法美，其分朱布白和作画同理，还有各种刀法表现出的特殊趣味，使其魅力无穷。画上用印之风格最好与画面统一，工整的画要用工整一些的印章，写意画可用较粗犷一些的印章。印章分姓名印，别号印，肖形印，鉴藏章，斋室章和刻有成语、名言、佳句的印章等等。姓名章最为常用，一般在题款后面铃一名章和一闲章。两方章之间留有一方印章的间距为宜。另外还有引首章，压角章。一般引首章不会太大，否则有头重脚轻的感觉。形状最好用不规则或竖长形，不要用正方形的。引首章和姓名章起上下呼应作用，压角章可相对大一些，盖在作品的下角，不要太靠外，留出底边和侧边一定的距离。用印的大小应和落款题字的大小相仿。两章联用时，要用一阴一阳，也就是一朱文、一白文。如都是方形，须大小一致。如是不规则形，须大小相近。如一圆一方者，须圆在上，方在下，取其平稳之势。一幅画上用印多少，什么形状，什么词语，要根据画面需要而定，没有规定的法则，但一般用单数不用双数。



开合呼应在章法上就是于变化中求得统一。开合本来就是一对矛盾，呼应的作用就不言而喻了，矛盾制造得越是险绝，呼应就越能出奇制胜，呼应是开合中的和谐，开合没有呼应，势必节奏紊乱，缺乏形式美感。疏密聚散，疏密，画面处理时有的地方密集，有的地方疏朗，密集不觉迫塞，疏朗不觉空松，所谓“疏可走马，密不透风”，是指密处可到极致，疏处也可到极致。聚散与疏密是相通的，它是突出主体，产生变化，构成画面节奏的主要手段之一。在人物画创作中，主要是由人物的聚散来完成画面的构成关系的。均衡合度是整体画面的平衡关系，唐孙过庭《书谱》中说：“初学分布，但求平正，既知平正，务追险绝，既得险绝，复归平正。”是说在构成画面时，打破均衡，造其险境而令其势张，最后使画面复归平正。整个画面就像一部交响曲，铿锵有力且变化莫测，但整体和谐统一。

二、题款

作品完成后，根据构图需要，借助题款调整画面平衡，补充构图的不足。题款是构图不可分割的组成部分。根据作品的构成关系，题款也多有变化，一般有长题、短题，单款、双款、穷款的区别。长题，可以题一篇散文或诗词，或其他有关文字。短题，一般题写作品标题，作画时间、地点和作者姓名、别号、室名等。双题，一幅作品两处题款为双题，也有三题和多题的。完全是根据画面构成关系的需要。

单款，只题写画题和作者姓名为单款。

双款，既有受画者的姓名又有作者姓名属双款。在书写惯例上，为表示尊重对方，受作品者的姓名一般都题在上面，作者名字题在下面。

穷款，只题作者名字二三字即可。

所有题款必须遵守绘画构图规律，与画面协调统一，切不可见空白就题，不要因题款不当，破坏画面，题款要起到深化主题、调整画面的疏密节奏、呼应均衡的作用。题款时留出盖印章的位置。



第五章 创作

在我们经过临摹大量的传统作品后，掌握了一些用笔用墨的技法，对画面的处理也有了一定的了解，但归根到底还是要为创作服务。

通过创作，可以检验画家的造型能力和笔墨技法的控制力。这是一个由技术向艺术迈进的阶段，也是一个比较难逾越的阶段，得经过大量的实践，才能进入创作。有的人临摹功夫非常过硬，一旦进入创作，独立完成一幅作品，便找不着感觉，心无底气，束手无策。不知道人物景物如何安排，黑白关系如何处理，杂乱无章。其原因还是没有解决技术和艺术的关系问题。临摹功夫再好也只是技术，技术和艺术是两个概念。技术是经过勤学苦练便可达到纯熟的境地，艺术则是在技术的基础上经过大脑的思维，上升到意识形态，感知事物，再现事物的产物。这种再现的事物是经过艺术家大脑思索加工后，产生的新的事物，这就是艺术。感知力高的人创作的作品艺术性就高，感知力低的人创作的作品艺术性就低，这种感知力是个天赋问题，所以艺术便有了高低之分。



一个具有大智慧的艺术家的，必须在扎实的基本功基础上有独特的艺术思想，有独特的审美感知力，最后找到自己独特的艺术语言。因此艺术家要多读书，学问是水，艺术是船，水涨则船高。没有学问之水的托浮，艺术之船是难以远航的。充实自己的学识修养，才能增强对事物的感知力，才能创作出有思想的好作品。艺术本是源于生活的，是理论和实践相结合的产物。画现代人物要到生活中去体验生活，搜集素材。而画古代人物就无法穿越时空去体验生活。这就需要多读书，读书是间接实践，只有通过书本我们才能了解古代人们的生活，才能和画中的人物沟通。

我们创作的作品不能是传统人物画的翻版，要有时代精神，要适应现代审美观的需要。我们要用现代笔墨和现代的思维去创作古代人物画。学古不能泥古，笔墨一定要跟上时代。毕竟我们是生活在这个现实社会，有这个时代的审美观，虽然我们是画古代人物，绝不能照抄古人，我们要用这个时代



的审美观，去描绘人物的形神关系，对人物的体态和运动节奏要认真研究，做到心中有数。对宽袍大袖下面的人体要分析理解，不要轻率对待。不要宽袍大袖一掩盖就什么都不管了，完全不考虑人体结构之所在。要知道，衣服是附着在人体上的，一定要知其然还要知其所以然，衣纹疏密关系的组织一定要按人体结构去处理。

画历史人物画不同于考古研究，不需要太注重这里对那里错的问题，在某种程度上允许对历史人物画作必要的夸张和艺术处理。有些人物形象和装束为了审美需要和画面构成的需要可以大胆的夸张，这种夸张是为了更强烈、更充分地表现人物的性格和时代精神，使历史人物散发着时代气息，传递着当代艺术的感染力，使人们看到的作品不是历史人物的图解，而是有血有肉的绘画艺术。千万不要认为作品有这样和那样的不合理，只要符合艺术形式需要就是合理的，只要能打动人、给人以美的享受就是合理的。我们搞绘画创作，一定要从我国博大精深的文学作品中去寻找灵感，才能不保守，不拘泥，才能放飞思维，放宽胸怀，才能创作出具有时代气息的好作品。

在创作作品前，面对白纸，要缜密地思考，不拘成法大胆构思，精心设计认真构图。在落墨时则要求凝神静气，情绪饱满，心无物碍，大胆落墨，一气呵成。然后再细心收拾，精心调整，达到完美。所谓一气呵成，并不是说作画时要一笔画到底，中间不能停顿，而是说作画时要意随笔灵，气势通顺畅达，节奏韵律连贯。不能想一笔画一笔，心中没数，



思索半天下不去笔，这样创作出的作品，气韵不会生动。所谓大胆落笔，不是无原则地放开胆量去胡涂乱抹，以示潇洒，应该是在落笔之前心中有数，腹稿中已有黑白关系的存在，对所表现的人物及景物已了熟于心，谨慎稳妥、有章有法地去大胆落墨。因为在作画时一下笔，就由不得你犹豫不决。这时必须是心手双畅、笔笔生发、黑白相间、疏密相接、见机行事、顺