

美术自学丛书

意笔人物基础技法

吴山明 著



浙江美术学院出版社

美术自学丛书

意笔人物画基础技法

吴山明 著



浙江美术学院出版社

封面设计：邓小鹏

《意笔人物画基础技法》

吴山明 著

本社编辑室编

浙江美术学院出版社出版

(杭州南山路218号)

浙江省新华书店发行

浙江省三墩印刷厂印刷

开本1/16 印张1.5 插图56页 字数27.2千字

1986年12月第1版 1986年5月第1次印刷

印数：1—25,000

统一书号：8440.009定价：2.60元

出版说明

作者吴山明，是浙江美术学院副教授、中国画系副主任、中国美术家协会会员，西泠书画院特聘画师，长期从事意笔人物画的教学和创作。本书是作者多年教学与创作的经验总结，它概括地介绍了中国意笔人物画的历史和现状，并对今后发展作了分析和展望；针对初学者的实践介绍了中国意笔人物画的用笔、用墨、用色、用水、构图、写生方法，以及自学时应注意的问题。此外，本书还涉及目前在意笔人物画教学中的一些实际情况，以供美术辅导工作者作参考。本书图文并茂，深入浅出，循序渐进，立论新颖，是一本理想的美术自学书。

除本书外，本辑丛书尚有：《素描基础技法》、《水粉画基础技法》、《工笔人物画基础技法》、《山水画基础技法》、《花鸟画基础技法》、《油画基础技法》、《木刻艺术》、《装潢美术》、《书法艺术》、《篆刻艺术》等册。今后，我们将陆续编辑出版其它美术丛书。以满足广大的美术爱好者的需要。

这套自学丛书的编辑，是由浙江陶行知研究会所属的行知艺术函授学校研究提出，并蒙邓野同志参加组织书稿和郑朝同志参加《丛书》的编辑工作，在此一并表示诚挚的谢意。

浙江美术学院出版社

1986年10月

目 录

一、历史概况·····	(1)
二、现状和展望·····	(3)
三、工具及其性能·····	(5)
四、专业素描·····	(10)
五、意笔线描·····	(11)
六、意笔着色·····	(13)
七、写生步骤·····	(16)
八、构 图·····	(17)
九、学习方法初探·····	(19)

封面：滇南之花 吴山明作

扉页：唐墓壁画

一、历史概况

我们从远古时代的岩画和彩陶上，已可见到我国人物画以线造型的手法的运用。原始人用粗放的线纪录了自己的生活、狩猎、祭祀和原始的意识，这些情感冲动的痕迹带有我们民族的早期而朦胧的审美情趣。

原始社会的图形，以及汉魏以前的绘画，从表现方式看似乎更多的带有稚拙的自由写意因素。随着社会生产力的发展，人们的思维能力也在提高，因此不断发现规律，认识规律，并逐渐地形成自己的风俗、习惯、心理、哲学思想、审美意识。与此同时在绘画上也开始出现表现方法上的规律化倾向。自晋代以后的人物画，已开始以一种理性式的严谨的工整作风去替代原始的感性式的粗放和自由的作风。这显然是人类在文化上开始成熟的表现，是一种发展和进步。从隋唐至五代，经过一代又一代画家们的努力，将这种工整式的绘画即工笔画推向艺术表现上的高峰，形成了我国绘画史上一个工笔型绘画的极其灿烂的时期。今天我们仍可在各地博物馆中看到晋代顾恺之，唐代阎立本、吴道子、张萱、周昉、孙位，五代顾闳中、胡瓌、贯休、周文矩等等代表那个时代水平的巨制。

宋以后的人物画，其表现题材逐渐由宗教和宫廷走向民间的世俗生活，绘画的视野扩大了，由此必然产生对原先的那种适应于宗教、宫廷严肃生活的严谨的作风和手法的不满足，于是，一种更自由、奔放、概括、洗炼、粗细结合的画风逐渐形成。这种活泼的绘画在当时称为“简笔画”，以石恪、梁楷为代表，他们的艺术可能受到唐代张璪、王墨、王维等人的“笔飞墨喷”、“不贵五彩”的水墨山水画的影响和启示。传世的梁楷《泼墨仙人》是现代能见到的这种作风的

代表作，它表现上的成熟度显示了一个新画种正在蓬勃发展的生命力。我们应在历史上充分肯定梁楷等人的特殊贡献，由于他们的探索 and 成功，揭示着中国人物画表现上一个新的审美领域，使中国人物画开始了意笔与工笔并行发展的新阶段。宋初石恪阶段不守绳墨，一反当时崇尚精工的风气，初创了笔墨豪放，造型夸张简炼，用笔方法线、点、面相结合的“简笔画”。梁楷继他们之后，更充分地去发挥笔墨的形式功能，在造型和表现手法上进入了更完美的境地，形成了我国意笔型绘画在历史上的最初的高峰。石恪等人所探索的人物画新的审美角度。梁楷则以自己气概宏大的作品显示了新风格发展的必然趋势，同时以其作品的份量取得了意笔人物画在绘画史上应有的地位。梁楷等人强化了中国绘画“以形写神”的特色，进一步进行了“以意写形”的探求，作品达到了高度的“形神兼备”的境界，使人物画更多地摆脱了客观物象的束缚，进而调整了作者主观与客观在创作过程中的作用，大胆地以主观的情感和意愿去提炼、取舍、夸张、想象、改造、强化所描绘的对象。梁楷等人的实践被当时人戏称为“疯子”，可见他们的创造未能被同时代人所完全接受，更不能为封建的正统观念所提倡，甚至被视为反常越轨的行为。从元代意笔人物画中很少有人继承梁楷等人的作风也可看出这一点。在历史上经常会发生因为思想超越其时代，某些创见和发明不能被同时代人们所理解而视为异端的情况。梁楷等人审美思想中的超越其时代的某些因素，是被以后历代的意笔画家所逐步认识的。他们的作品能引起我们今天的兴趣和共鸣，就是因为我们对梁楷等人的创作又有了新的理解的缘故。

元、明、清的意笔人物画一直与工笔画并行发展，现在所能见到的元代的作品并不多，其中有颜辉、刘贯道以及卫九鼎、张渥、王绎、盛懋、何澄等人的作品，一般以人工景意、工意相间的作品居多。元代意笔上没有出类似梁楷那样有创造型的大家，只是吸取和继承了宋代画家的部分成就。意笔人物画至明代，才有了较大的发展，由于明代的许多人物画家又是山水、花鸟画家，尽管有的在人物画上创造性不多，但由于其绘画上的全面成就，在历史上的地位仍然很高。现在我们能见到的有戴进、吴伟、唐寅、杜堇、周臣、沈周、徐渭、李在、仇英、汪肇、陈洪绶、张路、郭诩、曾鲸、蓝瑛、崔子忠、张宏、吴彬等人的作品，作品大部分是工意相间或人物、山水并重的意笔人物画。由于这些画家大都修养全面，山水花鸟功底也深，因此作品意境深远、人景交融能浑然而成一体。在历史上影响较大的有戴进、吴伟、仇英、徐渭、陈洪绶、蓝瑛等。其中陈洪绶在人物画上的创造性更多，他的作品多数是工笔，只画过少量的工意相间作品，他师蓝瑛，人物画却自成格局：造型古拙，用笔浑厚而含蓄，画面具有装饰味。其画风对清代的意笔人物发展影响较大，从现在的眼光看，陈洪绶仍然不失为一位有影响力的画家。

意笔人物画至清代，画家人数颇多，其中因其创造性而影响较大的有“扬州画派”一些画家以及清末的大画家任颐（伯年）。

“扬州画派”以及受“扬州画派”影响较大的画家大都是诗、书、画、印全面发展的，人物、山水、花鸟都能的多面手。其中以人物为主的画家有罗聘，华嵒、黄慎、高其佩，以及受他们影响的闵贞等。人物画偶然为之者有金农等人。他们的特点是个人面目突出。由于他们修养全面，技法全面，因此再创造的基础厚实，能不拘成法，融书法、金石于绘画之中，笔墨内涵丰富。罗聘、华

嵒、金农古朴而高逸，黄慎苍劲。他们的作品意境和章法一般都奇绝，能突破程式，颇有浓厚的生活气息。高其佩是一位有特殊创造的画家，他的才华不如前面几位，但却开辟了一条以指作画的新路，并为我们留下一整套指画的技法和许多精彩的指画作品。以后受“扬州画派”影响的闵贞，也是一位有表现力的画家，它用笔浑厚、转折自如，墨色华滋，造型概括而整体。

任颐，以及任薰、任熊是清末三位多产的画家。任颐师任薰、任熊，但却大大地超过他的前辈，是我国封建时代最末一位在人物画上成就很高的画家。他还吸取明陈洪绶古朴的造型方式，用爽利洗练的笔墨、生动多变的章法，给后代留下了近万张作品。任颐有极强的形象默写能力，所以他的肖象画能准确地抓住对象的神态和形态，造型自然和古雅。用中国传统的表现手法将真实的人物画得这么生动深刻，在画史上也是不多见的。任颐还同时擅长花鸟画，是一位有创造性的花鸟画高手，他的山水画略弱一些，平时作品较少。任颐还是一位色彩设置的能手，他吸取了西方绘面的某些设色方法，画面色泽丰富而协调。由于他技法全面，因此作品成功率高，随手所挥的作品大都人景和谐，章法精到，很少有败笔。特别到了晚年，作风由舒畅秀雅转向苍劲浑厚，可惜正值衰年变法之际便过早地离世了。任颐在某种程度上总结了我国意笔人物画主要精神和技法，将意笔人物画推向又一高峰。此外，清代有影响的画家还有：禹之鼎，上官周、改琦、费丹旭、苏长春、胡锡珪等等。他们虽各有特点，但从大的格局看，创造较少。

纵观我国古代意笔人物画的历史，从宋到清，历时千年，一头一尾是高峰，中间元代不如明代。我认为就对意笔人物画发展的贡献而言，应推梁楷和任颐。

二、现状与展望

自任颐后，意笔人物画坛也出现过一些名家高手，有的解放后还健在，对新中国的意笔人物的发展起着承前启后的作用。但从总体上看，清以后的意笔人物画界不但人数少，作品也不丰富。在解放前，有些有才华的画家，也因条件所限，没能很好发挥作用，画坛比较冷落。

解放后党的各种文艺方针、政策，给冷落的意笔人物画种以新的活力。为适应当时现实主义创作的需要，解放初引入了严格写实的契斯恰柯夫素描法，这种基础训练方法，对意笔人物画来说是一种冲击和改造的因素，从历史的客观看，它使缺乏生气的人物画增强了顺应时代发展的能力，从而取得了生存和发展的条件。

当然，意笔人物画发展之路在解放后也是不平坦的，我们纵向地看，大致经历了三个时期：首先是五十年代至六十年代之初，由冷落进而复兴与变革时期，实际上是一个提高为社会服务功能的蜕变期，它分探索、初创、相对稳定三个阶段。这时期的改革基本上是在传统的基础上进行的。为了适应当时创作上的现实主义要求，许多有坚实素描基础的青年画家转入意笔人物改革的队伍，一些原先的前辈中国画家也为增强对现实的表现能力而努力。他们频繁而认真地深入革命成功之初的斗争生活，摸索能适应现实主义要求的创作新路子。当时在杭州、北京、西安、上海、广州等地先后出现了具有地方特色的、有较强表现力的各种画风。从表现形式上看：有的将花鸟技法与结构为主的素描结合起来，有的将国画技法与速写结合起

来；有的将山水技术融会于西洋素描的塑造方式之中；有的探求以书法的笔法去描绘现实生活等等。当然这些初创之新画风是明显地带有其早期的时代局限性的。当时文艺上国际交流很少，再加上文艺政策的某些“左”的干扰，因此一般借鉴较窄，表现形式也较单一化，对传统的认识也较片面，意笔人物创作尽管千姿百态却又有大同小异之感。但是这个时期的努力毕竟开创了意笔人物画的一个新纪元，到六十年代后各种画风初步趋向成熟。当时的现状往往是以首创者们为中心，由追随者与学生组成各种群体，而首创者的思想和探索一直影响着群体画风的发展，于是形成一种风格。但是随着一种画风的成熟期的到来，群体内部必然会有部分人因不满足于现状而去进行新的探求。六十年代后期有不少人已敏感到意笔人物画应该而且可能有一个更广阔的天地，他们致力于深化并扩大对传统的认识。大胆地扩大借鉴面，在理论上提出了许多有创见性的预测，并在实践中进行了孜孜不倦的摸索，而且取得一定的成果。六十年代的意笔人物画虽然趋向成熟，并进入了一个相对稳定的阶段，然而其间一些新的设想和突破的势头已在酝酿和出现。

意笔人物画发展的第二个时期，是六十年代后期到七十年代中彷徨与徘徊时期。在此时期由于众所周知的原因，使意笔人物画违背意笔人物画本身的艺术发展规律，因此无论从形式到内容都趋向僵化。表面上轰轰烈烈，实际上正在走向歧路，走向艺术上的倒退。随着一些艺术上有创见的画家受到迫

害，过去的一些探索和发展被迫中止，意笔人物画坛在相当长的时期里陷入混乱、盲目、彷徨、压抑之中。

七十年代中期“四人帮”被粉碎，意笔人物画的发展也步入重新探索和新的开拓时期。现在的意笔人物画坛大致有如下几种倾向：①继续在传统基础上努力创新，主张意笔人物画应继承、发展传统。认为创新不能脱离民族的文化心理，中外艺术只能互相补充，进行外为中用式的吸取，而不可能也不要互相替代。世界艺术之林，是世界各民族艺术的综合，任何国家和民族的艺术都一样，只有强化民族性，才可能在世界艺术中取得地位，真正具有世界性。②中西结合的努力。认为不必强调以传统为基础，那样会限制中国意笔人物画发展的视野。中国画发展到现代要再靠自身力量去更新是困难的，只能借助外来艺术的冲击来改造现有的面貌，才可能产生新的生命力。中国历史上的几次中外文化大交流，都给中国绘画带来新的生机，人们会从自己实践中去取舍，并且总结经验教训，中国文化从来就具有强大的融化其他文化的力量。中西结合去探索各种类型的绘画形式是今天时代的需要，也是时代的特徵，也只有这样中国画才可能跟上世界的潮流，被世界所理解。③反传统的努力。认为中国画扎根于封建时代，其发展的基础已随着封建社会的崩溃而消失，中国画本身已经由发生、发展、高潮而趋向低潮，近代和现代的中国画已处于低潮时期；也有的认为低潮的回光返照也已随着现代的一批大家的过世而结束，中国画已走到穷途末路了。中国画已成为历史的文物，从而可以作为文物保留其品种。中国画要走向世界，必须彻底摆脱一切传统的束缚，必须与过去决裂，建立新的审美标准，才可能创造新的画种。

对中国画发展前途的推断，远不止以上几种倾向。当前中国意笔人物画也正处于变

革时期，人们在开放的形势下可以尽情地去思考和求索，学术上的争论是正常的，艺术的发展之争，我想将来未必会争出统一的结论，似乎也没有必要去得出统一的结论。从意笔人物画的现状去推测今后发展的趋向是很困难的，但我们仍可看出某些发展的迹象：①多元化。②不违背艺术规律去要求意笔画的发展。③书法艺术将成为主要基础之一。中国的书法是独特的抽象艺术，它通过字与行的结构、笔法、笔势、笔力、笔趣，体现了一种东方式的用笔美。而这种用笔美，以往已被绘画艺术所吸取。随着中国意笔人物画的多元化发展，它不仅只作为形式美来吸取，而必然会成为中国意笔意象和抽象绘画的表现的主要基础。④探索人的精神世界即性格、意识、情感、感觉的形象表现。⑤对民间艺术（包括各民族艺术）的深入研究和吸取，将强烈影响意笔人物画的发展。⑥对远古艺术的开拓和继承。⑦更广泛深入地去研究和借鉴外来艺术的各种流派，这是中国意笔人物画放眼世界，更新自己的非常必要的因素。⑧更有兴趣于边缘画种的研究和实践。⑨更重视对意笔人物画的时代性和世界性的探索。⑩理论上的探讨和研究将日见活跃。⑪志同道合式的艺术群体将替代权威式的流派，然而，这仍是目前因权威结构的介体而形成的空隙时期的暂时现象，新的权威必然会在新的时期形成，只是更替会更频繁，数量会更多，面目也更多样。

意笔人物画是上层建筑的一部份，它必须基于经济基础，也只有反作用于经济基础的发展，才可能取得存在和发展的条件。因此发展中的意笔人物画和其他任何艺术一样，必须坚持为人民、为社会主义服务的方针；必须坚持深入生活、反映生活，以生活为源泉。只为在这些前提下去讨论、研究、实践、革新意笔人物画，才可能有广阔的前景。

三、工具及其性能

意笔人物画因其表现上的特点，个人风格的差异，而在工具选择上也不同。下面我就意笔人物画所必备的和有关的工具以及这些工具的性能作一个大略的介绍：

笔：

毛笔是中国特有的书画工具，它是中国古代人民文明的结晶，是为了追求线的形式美而创造出来的。中国绘画的发展一直与笔的发展相关联。

笔的前身应该是远古时代的刻划工具，周口店发掘出的尖骨器，以及以后点漆成书的竹挺、削制而成的木笔等等，都是中国毛笔的远祖。我国历史上记载了秦蒙恬造笔的故事，其实在秦以前战国墓中已出土毛笔之实物，而从彩陶花纹中圆浑的顿挫、波折明确的线条，精细的漆器花纹、竹简文字，特别是战国帛画人物用笔的流畅程度看，秦以前笔的实际运用已很普遍了。因此说蒙恬是一位中国毛笔制笔技术的总结和改进者似乎更为妥当。

毛笔的种类很多，有的适于工整之书画；有的适于粗放之书画；有的适于勾勒之用；有的适于点染之需。因此毛笔有大中小、长短、软硬、肥瘠之分。意笔人物之笔性粗放，一般选用大、中型笔居多，至于其他条件，则要按各人的不同习惯认选了。

选笔，首先必须懂得笔的好坏，大致可分以下几个方面去鉴别：先看笔毛是否纯净，以无杂毛而色纯、毛尖、透明部位长、透明度高为佳，说明选料为上品。再看用咀轻轻咬开笔尖压平扁后尖是否平整，以无参差者为制作水平高。再看看笔的外形，笔头

是否装得端正、牢固、圆整，丰满而不肿胀，瘦而不乾瘪。笔杆挺直而有份量，杆重说明所选之竹或木之料质优，并有利于腕力的锻炼。但一支好笔的选定最终要看使用的结果。我们可将笔用温水慢慢地泡开，并洗去用以固定外形的胶水，泡开后则可看出内层与外层是否一样纯，整个笔头用毛长短是否整齐。试画时要看笔尖的弹性是否足，弯曲后回复性是否良好，以能恢复原状者为佳。运笔时，特别使用侧笔时，要看笔毛聚散性是否好，即不会自然散乱、有意让其散开后收笔时能自然回聚者为好。如这一切都不错，则可肯定你买了一支好笔。但是笔的有些制作上的缺点也会在以后的使用中产生，如脱毛便是一件十分苦恼的事，往往一支好笔，因脱毛最后只好丢弃。

下面我具体介绍几种意笔人物常用笔：

羊毫笔，属软毫型，以江南产的为好，其中以浙江湖州产的湖笔最佳，一来杭、嘉、湖一带是山羊的产地，另一方面湖州一带水质适于洗毛，加上历史悠久制作工艺高超，从宋元以后一直是我国羊毫笔主要产地。羊毫笔一般价低廉，同时毫毛细而长，适应性广，可制成各种型类的笔，因此它是我国最普及而型类也最多的笔种。

还有与羊毫同类的羊须笔，羊须比羊毫略硬一些，而且也长一些，因此常用以制大号提笔或斗笔。为了表明原料存放时间长自然脱脂好，加工质量高，有时在笔杆上标明“宿羊毫”的字样。

羊毫类笔，吸水量大，接触纸面后放水慢，一般用于涂墨敷色，感觉比较细腻，

如果用于勾勒，则效果易浑厚、丰富而多韵味。羊毫由于柔软，因此运笔时难掌握，感到画不出力度来，初学者往往不喜欢用。其实这是知难而退，如果我们坚持一开始用羊毫作为主要练习之笔，并能化大功夫去驾驭它，从难入手，在今后掌握其他型类的毛笔时会感到顺手得多。

意笔人物画常用的羊毫型笔有：中型以上的各种长短锋羊毫，大、中、小羊毫提笔和条幅笔、斗笔、羊须提笔等等。

狼毫也是意笔人物画常用之笔，特别是中型、大型狼毫。狼毫属于硬毫型，以黄鼠狼尾毛为主要原料。以北方所产之原料为好，因北方气温低，黄鼠狼之尾毛不但挺并且长。由于狼毫不可能比羊毫长，因此笔的品种不可能有羊毫那么丰富。狼毫毛硬而粗，吸水少、放水快，一般适于勾勒、皴擦、点虱之用、其笔触效果粗犷而有力，但很少用于染色、染墨。

现在市面上常见的以狼、羊毫为主的混合制品，以两种以上软硬性不同的毛结合制成，一般称兼毫。兼毫既中和不同特性毛的特点，也补足各自的缺陷，因此适应性广而特点不强，如大、中白云、鹿狼毫、豹狼毫以及羊毫与猪鬃混合制成的大、中鹤颈等等。都是意笔人物常用之笔。

猪鬃笔，历史上亦有，但近年来才开始大量生产，一般将猪鬃一剖为几，通过加工使其挺直，所制之笔锋长且弹性极强，因此也颇受欢迎。

山马笔原出日本，听制笔的匠人说，系以未驯之野马的蹄毛为原料。近年来我国也开始生产，但其性能远不如日本的好，不但弹性弱，而且聚散性也差，不知何故。

其他兽毛制品常见的有熊毫、豹毫，还有很少见的马鬃、野猪鬃、虎毫等等，其实各种有一定长度和弹性的兽毛皆可作原料。只是原料来源有难易而已。

胎毫笔以婴儿的胎发为原料，性软而有弹性，聚集性极好，是一种非常理想的画

笔，可惜原料之来源极不易，加上中国的风俗中有保存和掩埋胎发的习惯，更给收集原料带来困难。因此目前市面极少见，一般只是试制品或作为礼品赠送。

笔的种类繁多，有些不适应于意笔人物之用的，我便不一一例举了。用笔之关键除笔之质量好坏、笔的性能不同外，主要还是看所选之笔是否顺手，顺手便能得心应手，有时往往一支新笔还不如一支用惯了的旧笔，一支好笔不如一支常用的一般的笔更能发挥作用，也就是这个道理。

墨：

墨色在传统中国画中是主色，估计今后它仍将作为主体之色起作用。

中国的墨，与一般颜料中的黑色不一样，它是用生漆、动植物油、松木等燃点薰烟，并调入胶与香料精研而成。用油类生漆之薰烟作原料的称油烟；以松木薰烟作原料的为松烟。

意笔人物画用墨以油烟为主。因为油烟所研之墨在生宣纸上能随水而渗化交融，其色泽黑而明亮。而松烟所研之墨在生宣上不易渗化，并且墨色发灰、发乌、混浊，只有在不需渗化的特殊效果时才可使用松烟。

从表面看，墨的优劣识别较难，油烟与松烟如果不细细分析也很难区别，有时在墨端会注明油烟、顶烟、兰烟、漆烟或松烟，有的旧时作为贡品则写上贡烟等等。除了注明松烟外，其他都是油烟。但是许多旧时之墨都没有这种字样，只有通过破碎之处或者研磨后才可鉴别。如果磨面或碎面有较好的光泽，则是油烟；如果发乌或光泽很差，则一般是松烟或者质劣的油烟。油烟所研之墨，在阳光下看泛紫、泛青、泛冷光则一般墨质较好；如果泛黄、泛红则说明墨质较次。另外如果研磨时不打滑，并且磨面平整光洁则说明含胶适度，如果打滑而磨面不平四周开裂有沙点、小气泡则说明胶太重了。还有从表面看墨的外形平整、花纹细腻，在平处还隐约可见压模之木纹，则说明研制加

工精细；如果外形弯曲则含胶太重，表面粗糙则制作粗劣。陈旧之墨表面开裂，一碰便碎成小块，则说明墨已受潮或年久脱胶，这种墨在宣纸上渗化较困难，但如果研磨时重新加胶，则尚可使用。古时之好墨一般都加入香料（冰片之类），使研磨时透出清香且有防腐作用。旧时对墨的装潢极注意，一块好墨也是一件工艺品，因此所用填字之金粉，填浮刻的朱砂、石青、石绿、石黄都是真货，考究而不褪色，年久仍可保持光泽，有的还在正面上部镶上珍珠以示珍贵。

近年来因绘画墨汁试制成功，使块墨的需要量大大减少，因为墨汁不但使用方便且可省去许多研磨时间。墨汁经过一段时间的改进，质量在不断提高，但还存在着不少不如块墨的缺点，一般墨汁胶偏重，有时浓度也不够，在作画时浓墨往往会因胶重而拖不开，也会因胶重而淡墨渗化时留不住笔痕，易烂、易平，而浓度不足又会产生墨色缺少枯焦层次。我们在使用时最好在墨汁中添加水，再用块墨研磨到需要的浓度，这样可弥补一些墨汁的缺陷。不过，也有的人喜利用墨汁胶重的特殊性能，以渗化的不规则效果，以及由于水的冲力而使墨团形成内淡外浓的边缘的效果表现自己的感觉。如果用惯了墨汁，不再用墨研磨也可以。

墨的最早出现时间很难推断，战国帛画画面的勾勒似乎已开始了墨的使用，魏晋以后已很普遍，唐代因水墨画的发展墨的制造更为讲究了。在我国墨的产地以安徽最为著名，世称徽墨。现在安徽、上海、北京都有墨和绘画墨汁的出产，块墨的质量也在改进之中，但质量终未超过旧墨，可能是产量太，所用原料不如以前讲究的缘故。目前国画界不少人尝试以广告黑色或墨胶作画，效果类似中国画脱胶之墨，有斑剥和苍茫之感觉，如果广告黑色等与墨掺合使用，可以润拙相间，亦颇有情趣。

纸：

意笔人物画主要用的是生宣，过去生宣

名目繁多，如今生宣品种较单一，常见的种类从用料不同看，有棉料、净皮、加料特净皮等。从厚薄看有单宣、夹宣、三夹等，从大小尺寸看可分二尺（2尺×2尺）、三尺（1.5尺×3尺）、四尺（2尺×4尺）、五尺（2.5尺×5尺）、六尺（3尺×6尺）、八尺（4尺×8尺）、丈二（6尺×12尺）、丈八（9尺×18尺）等等。如今市面上三尺至六尺的较多，而大开张宣纸因制作比较麻烦生产得不多，因此很难买到，如需画大画可以用拼接的办法将小纸联成大纸。我国宣纸制造传统工艺，尚属保密，生产方式及配料都不公开。宣纸好坏与用料关系极大，过去原料用天然漂白为主，如今因用量大了，多用化学漂白，因此现在所制之纸性较刚，不如过去的顺，纸性顺则墨色变化也润。当然除用料外，制作水平也会直接影响宣纸质量，好料不一定出好纸，安徽纸因制作经验丰富，因此多少年代下来，其他各地虽然也生产名目繁多的生宣，质量上却很难与其相提并论。

生宣的优劣，可先看纸的用料，即皮料多，白中有光彩，纸面白净，纸中起云头，（可将纸对光照看，不匀而自然起一团团云块者为佳。）纸的松紧适度，将纸轻轻抖动，如声音清脆则说明纸质太紧，容易使笔墨火气，如所发之声较沉闷，则纸质略松，笔墨的韵味容易发挥。再是可用手摸摸，如手感发涩而有潮湿感者，运笔容易舒畅，乾时湿时伸缩性较小；如手感打滑者，则运笔时容易不顺，伸缩性大，乾后也容易凹凸不平。

另外买纸时临时不妨用舌头舐纸一试，以唾液渗化层次多者为佳。当然最终认宣纸的好坏，还是在于作画。试纸时应视察其对色墨的浓淡枯湿变化，笔触是否留得住，变化是否丰富，色与墨湿时乾时变化幅度是否较小，色与墨是否乾后仍能保持光彩，运笔时笔感是否顺畅等等。

除生宣外，常用之纸还为皮宣，一种有

帘纹的高丽纸型的；另一种是中国传统或无帘纹的较薄的桃花纸以及较厚的绘画皮纸。皮宣一般色墨透明、滋润，笔痕不明显，渗化度大而痕迹颇好看，目前以温州皮纸最佳。此外还有四川纸、富阳宣、福建宣、元书纸、罗纹宣、龙游宣等等，皆各具特色。

除以上各类纸外，为了追求特殊的艺术效果，生宣纸还可加工成豆浆纸。制豆浆纸以生豆浆为原料，以三份豆浆与七份水掺合，浸洒生宣或皮宣而成。因为豆浆之蛋白附在纸纹之中，使色墨在渗化过程中某种程度上产生障碍，从而形成时化时不化的朦胧效果。与豆浆纸相仿的还有轻胶矾纸，因所用的胶矾在水中含量不达比例，所制的纸性便不可能完全变熟，纸也会产生似化似不化的情况，但其韵味不如豆浆纸。

此外熟宣（饱胶矾纸）、生绢熟绢、绫等等也可以用于意笔人物画。熟宣之运用，色墨之变化必须人工控制，利用对乾湿的时间的控制，利用水在纸面的流动和冲力，去取得各种不同的效果。另外有人还喜用宣纸的包装纸作画，效果古拙粗犷。由于上述纸用的人不多，因此许多性能还有待实践者去探索。

砚：

现今的砚，一类以观赏为主，另一类则以实用为主。当然一般观赏之砚也应是石质好很实用的，但由于有时也因美观的需要而不太实用。

作为意笔用砚，我感到首先是大，蓄水蓄墨之池深，还要石质好，发墨快，水份不易挥发。再是造型不俗，结构合理，研磨时不易外泄，最好配有盖和底盘，使余墨便于保存。适合意笔用砚常见的有石砚、陶瓷砚、沙石砚，汉砖砚等等。

色：

国画颜料，水彩颜料，甚至部分水粉颜料，都可为国画所用。

常用的国画之色，分矿物性与植物性两种。矿物性的有朱砂、朱磬、头青、二青、

三青、头绿、二绿、三绿、赭石、石黄、白等等。植物性的有花青、藤黄、胭脂、牡丹红等等。但是现在常见的锡管国画色，特别是矿物色因原料昂贵，多数系调合而成，非真货，只有少数价格贵制作较精的内含少量矿物原料，如原苏州产的锡管朱砂、朱磬，粉状石青、石绿；块片状之赭石、花青、藤黄；墨状之青、绿、朱砂、朱磬，以及现在上海美术厂出品十余元一盒国画颜料中之朱砂、赭石、花青等质量均颇好。块片状或粉状之颜料使用较麻烦，块片状需浸水加温溶化沉淀后才可使用，其上层胶重，下层胶轻，可按不同之需用之。粉状之色需调胶研磨后使用，墨状之色则需用砚研磨方可用。可惜这类色如今已极少见到了。石青、石绿、朱砂、朱磬、石黄等矿物色因有的含金属矿，所以份量重，如碰到有这类颜色买，除看色泽是否准确外，重不重也是鉴别真伪的方法。

国画颜料，属矿物质者，易在宣纸上沉淀形成痕迹，年久也不会褪色。而植物质者则质细而易渗化，但易褪色。一般用矿物色时可先用同类植物色打底或与植物质颜料混合使用以使色泽浓重而滋润。因为现在的锡管色大都是调配而成的，因此无论应属矿物或植物质都差不多，即性能都如植物质色，既无沉淀但也无浓重之感。

因为国画色品种不多，常以水彩色作补充，如青莲、土红、玫瑰红、深红、中铬黄、西洋红、大红、土黄等等都是国画色难以调合出来替代的。水彩色质量也不稳定，完全看生产情况或厂家不同而异之。如现在生产的赭石色，一直很不佳，沉淀极利害，几乎不能使用。因此我们往往用土红替代，土红色细而润，与其他色调合也不会沉淀。另外青莲和玫瑰红渗透力厉害，往往装裱后会透过几层纸跑到背面去，因此也不宜大量使用。

水粉色采用的较少，如必须用的则可对矿物色那样对待它，因为它粉重，渗化性

差。有的色泽奇特如紫罗蓝色，色彩鲜艳而不俗，如果将其作为调合之用很有趣味，但这种色也有如玫瑰红那样的渗透力，用时必须警惕才行。一般水粉色均与其他植物质色混合使用，以取其长而减弱其短处。

水：

常用之水，除必须的清水外，还有矾水、胶水、豆浆水、酒水、混水等等。

胶水与矾水之使用效果大同小异，同者是两者都可使生宣熟化，如其先入纸面，会留下明显的痕迹，可利用作花纹、风、雨、雪等效果的表现。两者所异之处是胶水可作色与墨的调合之用，而矾水会沉淀则不行，因为胶水不会引起沉淀，如调色或墨会减缓渗化之速度或改变渗化的方式，从而增加色与墨的浓度或改变渗化痕迹，甚至增加色彩的明度。

豆浆水除可加工豆浆纸外，还可在作画时直接使用，其性比胶矾水略弱，但同样会产生先入的痕迹，不过效果比较模糊而已。

酒水。一般指的是酒精或白酒水，因酒水渗化极快，如果利用得好也会出现与常用水不同的效果。不过现在使用酒水尚不多。

清水与混水。清水除作洗濯和控制色墨的浓度外，也可单独使用。清水如果先入纸面，同样会占领纸的纤维，使其因饱和而产生排它性，使色和墨不能全部复盖，从而形成似有似无的水痕。因为其排它性不如以上讲的各种水型，所以重彩重墨仍可将其复盖，水所形成的痕迹温和自然，大可为我们所利用。混水除与清水有相同用处外，还可作调色之用，使鲜艳和火气的色减低刺激度，使色泽变得沉着、文雅一些，因此我们案头不妨放一盆混水，以备使用。

另外附带提一下白腊的使用，白腊涂于纸面会产生绝对的排斥性，如果画腊时有虚有实，则会在上色或墨后产生很美丽的飞白，现在不少人也利用这种性能去追求一些特殊的效果。

画垫：

以生宣作画必须有不吸水的垫才行，否则墨水容易透过宣纸流失，而达不到预想的效果。垫子以氈子较为普遍而效果也好，因为其软硬适中、不吸水，作者易控制预计的效果。如果不用氈子，用薄型泡沫塑料、白色植绒纸等效果也颇佳；用毛边纸、白报纸也可勉强凑合。所用的垫物不宜弹性太强，也不宜太厚，如厚泡沫塑料、厚而绒毛过长的氈子，长毛毯，均不理想，因其往往由于弹性过大或太软而无法控制用笔的轻重度。

垫子有时也会影响画面的用笔效果，如粗垫、麻布垫会使用笔变得更粗犷，甚至会在笔痕中带有垫物的织纹，我们也可利用这种感觉，去表现某种笔墨情趣。

搞意笔的人一般只注意案头工具的设置，而忽视写生工具的研究和改进，因此直到现在仍无理想的写生工具出现。这方面国外有的画家就比较重视，他们有整套精美实用的写生工具。这些年来尽管出现了可供写生用的中国画颜色盒，效果尚可，但其他工具根本跟不上。而在实际上不少人私下自行设计的写生工具很有可取之处，如果有人能集中这些创造，搞出一套比较实用的写生工具，我们将感激不尽。

四、专业素描

专业素描，是指与中国意笔人物相适应的线与结构相结合的时间较短的素描。

学习意笔人物画必须学习造型、专业、创作三门基础课，而造型基础的主课则是专业素描。

解放后一直在探索中国意笔人物造型训练的方法，我们回顾一下大致可分三个阶段：即从纯西方式的灯光素描阶段，到与中国人物专业较接近的平光素描，直到今天的衔接更紧密的专业素描。专业素描对解决以线造型的能力、提高对结构的理解和塑造能力等方面，明显地比灯光与平光素描更有利，它与中国人物画专业之间的连续性比较内在和自然。

以线造型是中国绘画的特点，过去、现在是这样；就将来而言，我想线尽可以有演变、发展、扩大，但要完全摆脱也是不妥的。

专业素描一般以木炭（或铅笔）作工具。作基础教学，如何集中解决以线概括主要形体、特徵、神态，以及增强线本身的艺术内涵，应该是追求的主要目标。

专业素描的模特儿，一般以平光为宜，以使对象的本质性的东西更处于自然状态。学习专业素描应改变思想方法和观察方法，改变某些作画方式，才有可能进而改变表现方法。如我们必须以凹凸的理解和表现去替代明暗调子的描绘；以虚实的理解和表现去替代空间层次的处理；以具有活力的集形神表现于一体的线去替代简单的轮廓线；以多方位立体地观察和理解去替代定视角的、平面的观察方式；以中、短时间的素描和慢写

去替代长期的注重无穷层次刻划的素描；以写生与默写的结合替代单纯的写生；以主客观的结合替代重客观的描写等等。

专业素描一般以三小时一张为宜，其间可穿插半小时至一小时左右的更短期作业，默写作业也应作为内容正式安排在课内。开始作业以半张铅画纸大小为宜，另外用差不多大小的生宣纸、书写纸、毛道林纸亦可。

如果写生条件较好，可以头像开始再画胸像和全身；如条件不足则可穿插进行，或直接从全身写生开始。平时应将速写和慢写结合在一起进行。默写练习应与解剖结构结合起来，解剖结构的学习应采取理解和背画的方式，以研究结构为主，解剖为辅，以动态为主，静态为辅。

在世界整个素描体系中，以线为主的素描占了很大部分，它们也以线造型，以线的曲直变化去概括对象，有反映式的也有表现式的，这千姿百态的素描作品和风格是我们大可借鉴的。我们的专业素描所用的线，应该有更多的东方式的审美内涵。

除曲直对比、表现体感外，还应包含中国画用线的笔势、节奏、力量的因素的训练。专业素描是一个有待进一步充实和完善的课题。

五、意笔线描

与专业意描相衔接的课题是意笔线描，意笔线描又是一门近年来在美术院校教学中试行的新课目。

过去学习意笔人物课，其初期的线描学习是通过工笔白描课来完成的，然而工笔白描课又无法全部完成意笔型线的基础训练课题。因为尽管工笔型与意笔型之线在艺术要求上有许多共同之处，如衣褶的组织规律、线的某些艺术上的共同要求。但对线的处理，用笔的丰富和多变，对线的理解、概括，对线的组成总体上的艺术效果的要求，工意笔都大不一样。而意笔人物训练之初，必须给学生一个意笔型线的艺术特点的总体和基本的概念才行。这样干脆以意笔线描去取代工笔白描课无疑是妥当的。

意笔线描，以研究中国式的意笔型线的艺术特色和表现特色为主；同时研究传统造型规律与具有时代特点的造型要求等课题。作为初期的写生课应以具象为主，如过早过多地离开对象强调主观创造，便会失去基础练习的意义。我们可在学习的初期注意强化和夸张人物的特点，并随着水平的提高和认识的深化，不断增加主观感受的因素；但作为基本训练无论是夸张或变形，均应以对象形态和神态特征为基础，去进行严格的训练。

临摹是意笔人物线描学习的方式之一，是认识和学习传统绘画的重要方式和途径。因为它直观、感性，而造型艺术的学习，直观教学是重要的。中国古代的意笔人物画大多是水墨线描式的，这给我们临摹课带来很大的方便。开始时可从兼工带写即偏工的意笔型入手，如汉魏唐壁画、任颐、任薰等

人的作品，再逐步偏向较写的临本，如华岳、闵贞、吴伟，直至梁楷、石恪等人个性较强的作品。临摹要严格，即笔意要对路，要深入去领会，但不必拘于一笔一刻的摹仿。要重视对一位画家、一张作品的整体风格和处理特点的分析，如用线（笔）的类型、特色，线的整体气势，形神的表现特点等等，不要依样画葫芦，追求表面的完整。

临和写，是技法学习的两个方面，可穿插进行，以求互相促进、有机结合。临摹为写生提供技法的传统因素，而写生又是临摹所学的技法的实践，以及知识的检验和筛选。到生活中去写生，是基础技法学习与创作的桥梁，技法也可能由于生活激情的冲击，在写生中得到发展和升华。

中国意描人物的用线是用笔的主要形式，也是最难的课题，用线问题是解决好点、面、皴、染、擦的基础。线是骨，点、面等可起丰富和补充、活泼画面的作用。线的造型功能是最明显突出的，因为它明确。当然有时点、面等也可替代线作为主要的造型手段，艺术效果也很特殊，但它们不可能替代线而作为意笔人物的主要造型手段。

意笔人物画之用笔应追求厚重、稳健、力量、含蓄、酣畅、凝炼、浑朴，既要重视整体的感觉，又要注意每笔的运笔效果，笔与笔之间的节奏、力量，笔势的延续和联系。用笔应忌信笔，忌浮滑、软弱、琐碎、甜俗。从大处着眼，从小处严格要求。

意笔人物常用的用笔方式又分中锋、侧锋、卧锋、混合锋，运笔方法有顺笔、逆笔、拖笔、杂错用笔，形式上可分勾勒

(线)、点、虱(面)、皴、擦、染等。

中锋：是垂直运笔，并且笔尖一直在线的中部运行的用笔方式，中锋圆浑、有力、有弹性，但变化较少。

侧锋：是横着运笔使笔尖沿着笔迹一边运用的用笔方式，侧锋变化丰富，粗细自由，但不如中锋厚重、有力。

卧锋：是横式的笔尖在后而笔根在前的横式中锋用笔。适于画长线，并具有中锋的基本特点。但不如中锋凝炼有弹性。

混合用笔：实际上运笔往往不是一种方式到底的，而经常是两种以上用笔方式的结合，如中锋转侧锋，或侧转中，或中侧混合的卧笔，或中转卧，卧转中，卧转侧，侧转卧……等等。这种混合式的用笔方式会使画面协调、有活泼感。

线的主要形式是勾勒，勾勒讲究起笔、运笔、收笔，讲究笔与笔之间的呼应，勾勒在意笔中变化要比工笔更繁杂、多变，正如草书用笔比楷书更复杂一样。它以浓淡、干湿、刚柔、粗细、长短、虚实、疏密、强弱等等对比方式去组织、表现对象，表现作者的各种感情和感受。

点、虱、皴、染、擦。虱是扩大了点。皴，带有线用笔特点，是平行或交错的各种类型线的有机组合。擦与染是两种不同感觉的面，擦以侧锋枯笔为主，笔痕不明显，讲究整体的感觉，染以湿润笔为主，笔痕也不明显。两者都不是涂抹，而是有笔触感的平中有变化的面，是点、线、面的补充手段。

顺笔是笔根在前笔尖在后的自左至右的运笔方法，运笔时笔毛是顺的，因此线条整体、结实。逆笔则相反，是笔尖在前笔根在后自右至左的运笔方法，运笔时，笔毛时聚时散，线条也变化多端。拖笔是笔的横拖运行，可顺可逆，拖笔可作辅助，不宜作为主体用笔，因为拖笔尽管变化较多，但缺乏内在的力量。多用了会使整幅画缺乏精神。错杂用笔也是经常采用的，在作画过程中各

种运笔方式的转换，只要顺手皆可。

以上介绍了一些用笔知识。知识要成为技能，关键是实践，而实践的效果如何又要靠素养，靠激情，还要靠良好的用笔习惯，也就是说，一个画家要注意好笔性的训练，并使其成为习惯，成为自然。好的习惯，好的秉性会帮助一个人完美高尚的人品；好的笔性也会帮助你完成好的艺术构想。因此我们应从学画的第一笔开始，就注意笔性的训练，开始尽管水平低，但是要求要高，要背靠有成就的大家，选择高目标去奋斗。如果一开始就选择低劣的作品为摹本，并且养成了坏的用笔习惯，污染了自己感受，以后要改就困难了。如果现在你已是位有一定表现水平的人，而已养成一些不好的用笔习惯，则应多听听各方意见，找出症结所在，以不断地补充新的高的知识和技法，改造自己的素养结构，提高用笔的涵养，去冲击顽固的旧习性。这只要坚持必然会有效果的。