

王之海 著

指畫技法

天津人民美術出版社

指畫技法

王之海 著

J
5

美術出版社

· 卷 首 寄 语 ·

指画艺术，从清初始创之后，其初期作品多为文人墨戏之作，到了近现代，经过潘天寿大师的多年苦心经营，从绘画题材到表现技法都有了新的发展，遂把指画从旧的文人墨戏中脱解出来，成为广大人民群众所喜闻乐见的绘画形式。近年来，从事指画创作的画家日益增多，也创作出许多优秀作品，指画亦因之再度兴盛起来。不少美术爱好者产生了了解指画知识、学习指画技法的要求，很需要给予启蒙性的指导。而有关指画技法的著述却很少。清人高秉的《指头画说》的主要内容是评介和推崇高其佩的指画成就，其中也谈到了一些技法问题，但比较零散，不够系统。潘天寿先生的《指头画谈》倒是研究指画艺术的专论，是研究指画艺术的重要参考文献。可惜这两篇论述都未附图范，读者只能从文义中领悟其要旨，这就给自学带来一定困难。从社会需求来看，很需要有一本以介绍技法知识的文图并茂的指画技法书。基于这个存想，我便开始了编写这本《指画技法》。

在编写此书的过程中，我尽量注意到以下几方面的问题：

一、认真总结先辈们的宝贵经验，同时也尽量把自己的体会和感受写进去。先辈们的经验是他们呕心沥血地花了毕生精力努力实践的结晶，是民族文化的宝贵财富。认真研究和汲取先辈们的经验，便会避免走弯路。我在研习指画过程中遇到过的问题，大概也是初学者要经常遇到的问题，因此我想，把我自己的体会和感受写出来，对读者领悟先辈们的宝贵经验或许会起到些许作用。

二、指头画的技法和技巧是很丰富的，然而，无论山水画，无论花鸟画，无论人物画，构成画面的基本要素是线、面、点。因此，我把诸多种技法按这三个要素加以分类归纳，以便使读者抓住根本而能举一反三，然后或作山水、或作花鸟、人物，便无不可依了。

三、为了把指画技法讲得更明白、更直观，在文后都附了图例。

经过一年的努力，这本书总算完成了。由于本人的指画水平有限，又加之对先辈们的经验领悟得不一定全面，书中难免有偏颇或谬误之处，恳切希望同道和读者予以批评指正。

王 之 海

1988年秋于天津

概 述

一、指头画的始创和发展

指头画是以手指作为绘画的主要工具的一个画种，简称指画，它是我国传统绘画的一个旁支，属于水墨写意画的范畴，故又称指墨。

指头画的历史渊源并不很长，它出现于清初，一般公认为辽宁铁岭人高其佩初创。也有其他说法，清·方薰认为“指头作画，起于唐·张璪”。关于张璪作画的情形，唐·张彦远在《历代名画记》中记述云“唯用秃笔，或以手摸绢素”，这说明张璪作画主要是用毛笔，“手摸绢素”只不过是辅助手段而已，并不是每作画时都要“手摸绢素”也未必是每幅画作都是以指代笔来完成，因此，不能视为指头画。再者，在唐之后清之前的各朝各代的史籍中，既没有指头画和指头画家的记载，也没有出现过指头画作品，方薰的说法就极其勉强了。只能认为张璪的“手摸绢素”为指头画的出现起了诱发萌生的作用。指头画始创于清初，既有史籍记载，也有可靠的作品为据，是确信无疑的。

据载，高其佩从小就酷爱绘画，他从八岁开始学画，下过十多年的苦功夫，精研了唐宋元明各家画法。然而，他并不以此为满足，总想摆脱古人樊篱而自成一派，遂自创指头画。关于他创造指头画的经过，高秉在《指头画说》中详有记述：“恪勤公八令学画，遇稿辄抚，积十余年盈二簏。弱冠即恨不能自成一派。倦而假寐，梦一老人引至上室，四壁皆画，理法无不具备。而室中空空不能抚仿，惟水一盂，爰以指蘸而习之。觉而大喜，奈得于心而不能应之于笔，辄复闷闷，偶忆上室中用水之法，因以指蘸墨仿其大略，尽得其神，信手拈来，头头是道。职此遂废笔焉，曾镌一印章云：画从梦授，梦自心成”。这段富有故事性的记述似有神秘色彩，但并不离奇。高其佩自镌的“画从梦授，梦自心成”的印章正客观地解释了其中的辩证关系，他的指头画是从梦幻中得到启发而叩开了智慧的大门，找到了自己的艺术语言模式；而这个梦并非神明指授，乃是因为苦于不能摆脱古人樊篱而自成一派，郁郁不快，终日苦思冥想的结果。用佛洛伊德的话来说，梦“是一种愿望的达成。它可以算是一种清醒状态精神活动的延续。”也正是常言所说的“日有所思，夜有所梦”。

高其佩生平所作指头画不下万件，流传至今的虽然没那么多，但确实不乏精品。高其佩的艺术成就，在清以后的画史著录中都给予了很高的评价。《国朝画微录》中谓其“善指头画，人物、花木、鱼龙、鸟兽，天姿超迈，其情逸趣，信手而得，四方重之”。王伯敏先生在《中国绘画史》中评价为“清代著名的指头画家”“高其佩能人物、山水、花鸟，特别喜欢画钟馗。他的墨法得力于元吴镇，形象塑造得吴伟神趣，虽著墨无多，但很生动。……拈指点黦，随意飞动，用线既拙且活，别饶其趣。”“高其佩的成就，还在于师法造化，自有其生活。”

自高其佩始创指头画之后，作指头画的人越来越多，有的专以指头画为所长，有的既作笔画也作指头画，有的以笔画为主偶以指头画为墨戏，从而使指头画广泛流传，逐步形成了中国画的一个旁支。已故当代艺术大师潘天寿先生在指头画、笔画两方面都取得了很高的艺术成就，正如在他的画集里《潘天寿先生的艺术成就》一文中所评价的那样，“从清代高其佩以来，以指代笔，独创一派，以后传者虽众，但极少新意。真正使指头画推向新的发展的，应是潘天寿先生，可以说这是他的一大贡献。”他把指头画从旧的文人墨戏中解脱出来，赋予了崭新的生活气息和时代气息，使指头画在当今时代中展现了蓬勃的生机。他的指头画，用线凝重丰厚，用墨枯润有致，对比强烈，淋漓醒目，构图险绝雄奇、气势雄宏，立意幽深博大，鲜明地盈溢了艺术家的个人胸怀和时代特征。他善于在生纸上作指画，在技法上又有新

的发展。如此种种，均为世人所推崇。潘天寿先生把指画艺术又推向了一个新的高峰。

如今，研习指头画的人愈来愈多，指头画佳作也层出不穷，日益显示出它方兴未艾的生机

二、指头画的艺术特色

从古到今，中国画的绘制都是以毛笔作为主要工具，这是其区别于西洋绘画的主要特点之一，是中国画的重要传统。但这并不意味着中国画的绘制就绝对不借助于其他手段。为了表现某种特定的艺术效果，除了用毛笔作为作画的主要工具之外，也还可辅以一些非用笔手段，譬如用其他器具代替毛笔，也是允许的，古来就有之。唐·张彦远在《历代名画记》中曾记载：“古人画云未为臻妙，能沾湿绢素，点缀轻粉，纵口吹之，谓之吹云。”这种“吹粉为云”的方法就是局部地舍弃了毛笔而使用的辅助手段。清·卞永誉在《式古堂书画汇考》中另有“弹粉为雪”的记载：“王叔明（蒙）洪武初为泰安知州，泰定厅事后有楼三间，正对泰山。叔明画泰山之胜，张绢素于壁，每兴至辄一举笔，凡三年而画成，傅色多了。时陈惟允为济南经历，与叔明皆妙于画，且相契厚。一日宵会，值大雪，山景愈妙，叔明谓惟允曰：改此画为雪景可乎？惟允曰：如傅色何？叔明曰：我姑试之。以笔涂粉，色殊不活，惟允沉思良久曰：我得之矣！为小弓夹粉笔，张满弹之，粉落绢上，俨如飞舞之势，皆相顾以为神奇，叔明就题其上曰：岱宗密雪图，自夸无一俗笔”。这段记载详细地记叙了“弹粉”的动议以及“弹粉”所用的工具和所达到的艺术效果。然而，“弹粉”的技法也并不是他们的首创，在早，五代南唐赵幹在《江行初雪图》中就用过了。其后，明·陈复作雪压繁枝的梅花也曾用过此法。至今，许多画雪景的画家也还沿用此法。通常我们把这些方法称为“特技”。

作画用其他器具代替毛笔的，历史上也有记载。在宋·赵希鹄的《洞天清录集》中有：“南宫（米芾）戏墨不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可以为画……”

更值得一提的是唐代的王洽与张璪。据唐·朱景玄《唐朝名画录》记载：“王墨（洽）不知其名，善泼墨，画山水，时人故谓之王墨，多游江湖间，常画山水松石杂树，性多疏野，好酒，先以醺酒之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏如造化，图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓之奇异也。”张璪作画“惟用秃笔，或手摸绢素”。

这种种非用笔手段的创造，从本质上来看，不是为了求奇，而是为了造境，为了更好地抒发胸意。技法的新奇，往往会给画面带来新的意向，从而得到新的审美情趣。

指头画的出现，是绘画工具上一大突破，画面的结构形式也出现了新的变化，从而随之产生了与毛笔大为异样的独特的艺术趣味。

任何事物，没有比较就没有差异，也就谈不上彼此的特点。为了总括出指头画的艺术特色，我们先将毛笔和手指这两种画具各自的性能比较一下：

毛笔的笔头是用柔软的毫毛制成的，它既能够散开也能够聚拢在一起形成一个圆锥体，具有饱含水墨的性能。作画时，随着笔头在纸上运动，墨色从毫毛中缓缓而下着于纸面，蘸一笔水墨便可以涂抹一大片。

手指头是一个结实的整体，对水墨没有吸收和含蓄的性能，蘸墨时只能在手指头的表面沾存少量的水墨，蘸一次墨，涂抹不了多大面积就全用完了。

毛笔蘸取水墨，能够有浓淡深浅变化，既可以笔尖含浓墨笔根含淡墨，也可以笔尖含淡墨笔根含浓墨，一次涂抹下去就能够出现不同浓淡的墨色变化。

指头蘸墨，蘸浓则浓，蘸淡则淡，一次涂抹下去，基本上就是一种墨色，不会有丰富

的浓淡变化。

毛笔具有尖、圆、齐、健四个基本特性，古人称之为四德。因此，既可以随意点画大小不同的点，又可以随意涂抹大小不同的面，还可以画长短不同、粗细各异的线，并随着运笔的起落提按，顿挫迴转，顺逆迟速变化而出现无穷的变化。

指头虽然具备圆、齐的特点，但不具备尖、健的特点，无弹性，健不足，刚有余，在运指施墨的变化上远不及毛笔那样丰富。

毛笔的型号非常之多，大小齐全，既可作如发之游丝细线，也可画如金刚杵之粗线，在绘画上，从工细到粗放，无所不能。

一只手只有五个指头，而且指头的大小变化并不十分悬殊，难于画极工细之物。但手指也有优势，作画时可以五指齐用。

从手指和毛笔的比较中，我们可以看出，以指代笔作为画具有很大的局限性，但也并不能认为手指就没有优势，正是由于它的局限性才表现出指头画所独具的艺术特色。

从一开始我们就已经指出，指头画属于水墨写意画的范畴，它的优势也正在于写意性。

水墨写意画的造型，要求笔墨简炼概括，以一当十，并且要作到“言简意赅”，正如古人论画所说的那样：“夫画物特忌形貌彩章，历历俱足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。”（历代名画记叙论·论画体）由于指头不及毛笔那样尖细灵巧，作起画来难于缜密工细，而易于简约概括，难拘于形貌，只能取其神韵，指不到意到为止，这正符合于水墨写意画所要求的。

人民艺术家齐白石大师论画曰：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”

“不似之似，天趣自然，因曰神品。”用指头造型没有毛笔那样精巧，很难作到准确严谨，常常有些不仅随意处，似能而又不能，似不能而又能，这种不似之似，似与不似之间，自然天成，毫无造作之感，正是指头画的独到可贵之处而为毛笔所不及。

古人品评绘画，忌于“甜熟”。娴熟的绘画技巧固然很重要，不能不掌握。但不要以技巧熟练为能事，更不可形成习气。如果，作画时笔墨技巧很熟练，但总是老一套，千篇一律，千幅一面，形成套数，毫无新的追求，便堕入油滑、甜熟，这是绝无可取的。因此，水墨写意画也要像书法那样“熟后用生”，即所谓“画求熟外生”。“生则无莽气故文，所谓文人之笔也。拙则无作气故雅，所谓雅人深致也”。指头画由于工具性能的局限，作画时自然地带有生拙的味道而无“甜熟、油滑”习气，正是它的长处，也是用毛笔作画所难于达到的。

清·方薰《山静居画论》云：“用墨无他，惟在洁净，洁净自能活泼。”沈宗骥又云：“墨于缣素，笼统一片是为死墨，浓淡分明便是活墨，死墨无彩，活墨有光，不可不亟为辨也。”指头画用墨，其墨色变化虽然没有笔画那样丰富细腻，而宜于追求墨色简洁、单纯、对比强烈、浓淡分明的效果。潘天寿大师也曾指出，作指画宜于用大泼墨、大枯墨、大焦墨、大湿墨以及大枯墨与大湿墨互用。这种单纯、醒目、对比强烈、浓淡分明的墨色效果，增强了墨色的华滋，增强了画面的活泼感。

用指头画线不及用毛笔画线那样流畅多变，但起指是圆的，收指也是圆的，线迹如篆如籀，犹如“锥画沙、印印泥”给人一种沉着古厚的力度感。用指头画长线虽然比较困难，却可以把一截一截的短线接起来形成长线，线的衔接由于难于准确如意，往往是似连非连，似断非断、似直非直、似曲非曲，犹如虫蛀木、屋漏痕一般凝重、自然，增强了线的韵味。

综上所述，指头画由于绘画工具的特点而派生出既合于画理又别具一格的艺术特色。

三、如何研习指头画

（一）首先要学好毛笔画，打好基础。

既然指头画是我国传统绘画的旁支，并且属于水墨写意画的范畴，那么，水墨写意画的画理、画法对研习指头画都具有实际的指导意义。要想学好指头画，必须先学好水墨写意画，打好笔画的基础。

中国画的造型是从意象出发的。如果说，西洋写实主义绘画表现的是在特定环境中看到的東西，那么，中国画所表现的则是不受时空关系限制的、理解了的東西，或者说是心目中的東西，意近于理想中的東西。因此，只有深刻理解了物象的组织结构，掌握了它的外在的、内在的基本特征和规律，在作画时，你才能够恰当地对物象进行加工、提炼、剪裁、取舍，才能够灵活地、自由地、随心所欲地正确表现出你所认识了的物象。这是中国画造型的最基本特征，也是作指头画所必须遵循的前提。

水墨写意画的表现技法，诸如用笔的勾、勒、皴、擦、点、染、泼、破、涂、抹；用墨的干、湿、浓、淡、枯、润；布局的主从、揖让、开合、疏密、虚实等，是历代画家们经过长期的实践与积累而总结出的宝贵经验。至今，中国画的绘制仍然离不开这些基本法则，它们已经成为中国画的绘画基础。必须扎实地掌握这些最基本的表现技法，才能有利于指头画艺术特点的发挥。

（二）要研究指头画的特点，发挥它的长处，避开它的短处。

学习指头画，首先要端正态度，不要把它看成是“戏墨”，不要只建立在玩弄形式的目的上，更不要把它当作“技艺”去卖弄，否则就会失之于俗恶的江湖气。绘画所给予人们的是完成了的作品最终艺术效果，而不是作画手段和过程。绘画不是表演艺术。指头画之所以被人称道的是由之而带来的独特的艺术意味，而不是指头的“能耐”。要把它当作一门艺术来研究。要研究它的绘画工具和材料，研究它的技法特点，艺术特点。尽可能地使指头画的优势得到充分的发挥，而不要强用它的短处。

（三）认真学习前人的经验。

指头画的发展史并不很长，作指头画的杰出画家也不像笔画家那么多。尽管如此，高其佩、潘天寿都给我们留下了宝贵的经验。高秉的《指头画说》一文全面地介绍了高其佩的指头画，内容极其丰富，从工具材料到具体技法，无所不涉，山水、花鸟、人物无所不括。潘天寿先生的《指头画谈》一文，更是一篇别有建树的精辟的指头画专论。文中系统地论述了指头画的渊源和发展、工具材料、用指技法等。这两篇专论是我们研究、学习指头画的指南。高其佩、潘天寿也都为我们留下了许多杰出的指头画作品，是我们学习和研究指头画最直接的材料。要认真地研读他们的论著，拜读他们的作品，从中吸取营养。

（四）勇于探索

学习前人的经验，其最终目的在于丰富自己。技法的掌握并不困难，而难在应用。对于技法经验，不要生搬硬套，而要根据自己的实践，有取有舍，灵活运用。作到灵活应用是很不易的。这就需要有一点探索精神。探索，有成功的机候，也有失败的机候，只有不怕失败，才会有成功的可能，才会有新的发现和发展。在研习指头画的过程中，要边学习边探索，在实践中不断地吸取营养，逐步丰富自己，完善自己，成为一位有造诣的指头画家。

指头画的材料和画具

一、纸绢的选择

纸、绢是绘制中国画的主要材料，画家们都极其重视纸、绢的选择。不同的纸、绢具有不同的特性，产生不同的绘画效果。指头画所用的纸、绢与笔画是一样的，生宣纸、熟宣纸、熟绢、半生半熟的宣纸、皮纸、高丽纸等，都可以使用。各种纸有各种纸的特性，各有优点，也各有缺点。只要在绘画实践中不断摸索，熟悉并掌握了不同的纸性，采取与其相适应的作画手法，使其特性得到充分的发挥，使用哪种纸都可以画出好画来。

生宣纸，渗化水墨的性能很强，用它作指头画，手指上沾蘸的水墨本来就不如毛笔那样含量多、饱和，指头落纸后，水墨便会立即被全部吸去，并很快洇开，运指时，稍使力又容易把着墨处的纸带破，因此难度较大，尤其是新的生宣纸，就更不容易掌握了。高秉在《指头画说》中也曾指出：“指画断难施于新纸。”买来新纸，最好要放一段时间，使它的浆性渐渐脱去就比较好了。用积存年久的旧纸作指头画最为理想。

用生宣纸作指头画，不宜过于工细，而宜于作简炼、概括的大写意。为了便于掌握，可以运用焦墨法、枯墨法来画；或者干脆就利用生纸渗化力强的特点，施大泼墨、大湿墨，以求水墨淋漓的韵致；亦可大泼墨、大焦墨、大枯墨、大湿墨几种墨法并用，使几种不同韵致的墨色相互衬托，相互对比，其墨色效果更加强烈、更加鲜明。潘天寿先生极善于在生纸上作指头画，他认为，作指头画“生宣纸最佳，以其有枯干润湿之变也。”同时，他也指出：“然用指运水间，极难适当掌握耳。”

熟宣纸、熟绢，对水墨没有渗化性能，用它们作指头画，水墨着纸时不会被全部吸去，也不会洇开，也不容易破损，水墨容易抹开，线条也容易拉开，比较好掌握。但是，水墨的韵味远不及生宣纸那样生动丰富，而画面效果易显平板、光滑、刻露，这是它们的缺点。

用熟宣纸、熟绢作指头画时，可以利用它们对水墨不渗化、易于涂抹的特点，能够把形象刻画得更为精细些、严谨些，这在生宣纸上是难于作到的。正因为它们具有不洇的特点，也可以在用墨时把水份用得足足的，使墨迹干后留有明显的水痕，在平板中略有变化，也别有趣味。也还可以用淡枯墨或重焦墨把画面画得松灵一些，也可以克服平板、光滑、刻露的缺点。用色破墨、墨破色的办法也可以克服平板的缺点。

半生半熟的纸，其纸性介于生宣、熟宣二者之间，对水墨依然有渗化作用，只是渗化得比较缓慢，容易控制，水墨韵味的变化也很丰富细腻，用它作指头画，比较得心应手。初学指头画时，最好选用半生半熟的纸。

半生半熟的纸，可以直接买到，如煮锤宣。也可以自己动手用生纸加工而得，如“豆浆纸”就是自己加工制成的。

所谓“豆浆纸”，即是用豆浆把生宣纸或皮纸浆过凉干后而成。这种纸的纸性介乎生、熟二者之间，对水墨的渗化比较缓慢，适宜于作指头画。由于加工的方法不同，“豆浆纸”的纸性也各有差异。现将笔者自己加工纸的几种方法简述如下，以供参考。

① 刷浆法：把生宣纸或皮纸平铺在画案上，用板刷或排笔把豆浆均匀地刷到纸面上，然后在刷过的纸上再铺一张纸，接着再把上面的这张纸均匀地刷上豆浆，再把第三张纸铺在上面，再刷浆，以此法可重叠刷浆十几张。待十几张纸都刷完后便可一齐轻轻提起，挂于通风处凉干，干后逐张揭开即可使用。用这种方法加工的纸对水墨的渗化比较均匀。

2 淋洒法：把纸铺在画案上，用手蘸豆浆，轻轻地上下甩动，把豆浆点均匀地淋洒到纸面上，然后把另一张纸铺在已经淋洒过豆浆点的纸上，再如法淋洒，再把第三张纸铺到上面，再淋洒。如此下去，可一次淋洒十几张。待要加工的纸都淋洒完之后这些纸也就全都均匀地润湿了，然后一起挂起来凉干即可使用。这种纸，由于直接入纸的豆浆点不均匀，其对水墨的渗化也就不均匀，会出现深浅不同的斑驳，给画面带来一种特殊的效果。

3 刷、淋兼用法：这种方法是把上边两种方法结合起来制作。方法是先一张一张地在纸上淋洒豆浆点（不要淋洒得过多过密以免洒成一片，不要叠在一起，以免互相渗透，分别凉干），然后再用稀豆浆刷一遍，再凉干即可用。这种纸，凡有豆浆点的地方对水墨都不再渗化，泼墨后会出现明显的白斑点。

4 喷浆法：用口或小喷壶把豆浆均匀地喷到纸上，凉干即可使用。这种纸泼墨后出现很细碎的斑驳变化；画线时，线迹既清晰又毛润，尤其是淡墨线的味道更浓。

加工“豆浆纸”时应注意，要用未经煮沸过的生豆浆，可以保持纸的质地洁白不变，而煮沸过的熟豆浆容易使纸的质地变黄。用豆浆时要兑入适量的清水，以稀释它的浓度。水兑得少，豆浆的浓度就大，而所加工的纸对水墨的渗化作用就小；水兑得多，豆浆的浓度就小，而所加工的纸对水墨的渗化作用就大；如果豆浆中不兑水，就会把生纸变成熟纸，也就失去了水墨的渗化作用了。

加工纸，除了用豆浆之外，用面汤，稀浆糊等也未尝不可，只是纸性各有差异。

二、墨、颜色

作指头画，墨的用量较大。可以自己研磨，也可以使用现成的书画墨汁。自己研的墨，墨色细腻、明净，层次丰富，托裱时也不跑墨，但比较费时费力；书画墨汁质量上不及自己研磨的墨，但取用方便，省时省力。作画之前，墨要备足，可以事先把墨色调好，按焦、浓、重、淡、轻顺序分别盛于盘碗或深碟之中，哪种墨用量大就要多备一些。以便于作画时用哪种墨就可以直接蘸取哪种。

指头画以水墨为主，颜色的用量不大，但也要预先准备好，而且尽可能选用质量好的颜色，越用的少越要讲究，尤其赭石、花青两种颜色，最好用盒装的或盅装的，不用锡袋的。锡袋装的太粗劣，太火气，用到画上很难看。

三、笔、砚

虽然指头画以手指为主要画具，但并不是说就完全不用毛笔。颜色的敷染、烘托还需要用毛笔来完成；题款也是用毛笔比较便当。因此，作指头画也还需要备一些设色和书款用的毛笔。

作指头画用的砚台要大一些，深一些，蘸墨时，以手能伸得开蘸得上为宜。

四、其他画具

作笔画用的盘子以扁平些的好用，而且有几只就够用了。作指画用的盘子则要大一些，深一些，能多盛水墨为好，而且还要多备几只。

笔洗也要大一些，深一些。

还需要准备一只盛有清水的脸盆和抹布、毛巾，以便于随时把手上所不需要的墨洗去。



图1 鱼戏 王为之海（生宣纸）

（图例说明）（1—3）

用生宣纸作指头画，要利用它对水墨有强烈渗化作用的特点，施大湿墨、大泼墨，以达到水墨淋漓的效果，如图1。也可以避开它的渗化特性，蘸焦墨、浓墨或枯墨作画，可得黑白对比强烈铁骨刚劲的效果。（参看图13）

用熟宣纸或熟绢作指头画，要利用它对水墨无渗化作用的特点，把物象描绘得精细些，严谨些，如图2。

半生半熟的纸，对水墨的渗化比较缓慢，用起来得心应手，容易出效果。图3用的是半生半熟的豆浆纸。



图2 山亭赏雪图 傅雯（清）（熟宣纸）



图3 早春图 王之海（半生半熟宣纸）

指头画的表现技法

一、手和指的运用

手指在指头画中如何运用，我们先来了解一下几位大师的经验

高秉在《指头画说》中多处谈到了高其佩的用指技巧，现摘录如下：

“画极小人物花鸟，无名指小指互用足矣，大幅必是两指同用，……若画勾云流水，则三指并用，故头绪似乱而实清，无板滞之病，省修饰之烦，乘所藏小幅风竹，则兼用大指向外撇之。”

“指甲不宜长，长则有碍于指，亦不宜秃，秃则无助于指，公每先作细画人物花鸟，利有甲也，数幅后甲渐秃，画泼墨山水及屏障巨幅，人物龙虎而乘指甲将秃未秃时用点，数寸许人，目则肉为目而甲为眶，或肉为目而甲为睫，……尝有印章云：传神写照，在甲肉相半间。”

“无名指肚蘸墨点梅瓣，未放半放者墨稍浓，全放者稍淡，信指点去，每有中空宛然一黑圈者，不加须蒂而得梅之全神，神乎指矣。也间有设胭脂而加须蒂者，也有加须而无蒂者，同此一法，而每幅神韵变化又不同。”

“巨幅枯柳，用两指急扫，或重或轻，或浓或淡，任其自然，但不得增减一丝尔。小幅枯柳新柳，则专用指甲，其急如风，其细如发，其健如刚，其锐如钺。”

“细苔用无名指小指双点，饶有生枝枯枝之趣，……大从苔棘，则三指连用，并以指背拓之，浅深浓淡浑然天成……树叶亦用此法。”

“指头蘸色皴墨作没骨花鸟，幽艳古雅，已称独绝，复写人物用赭石涂面，不事勾勒，而生气逼人，尤夺造化。”

“指法墨痕如玉筋篆文”

“手即是笔”

高秉在《指头画说》中还提到了高其佩的弟子李世倕的用指技法，与其师略有不同，他“喜用指墨作人物花鸟小品，以焦墨细擦，颇得重轻浅深之致。”

潘天寿先生在《指头画谈》中更加系统地阐述了用指的方法和技巧：

“作画的指头，指甲不宜过长，也不宜过秃。指甲过长，运用时则有碍于指肉，只可全用指甲，而不能兼用指肉，所作的线条，往往不能圆浑。指甲过秃只可全用指肉，不能兼用指甲，则无助于指力，所作的线条，又往往肥浮，软弱，不见骨力。指甲与指肉两者必须相辅相成，使能达到圆浑沉着而有骨力的效果。故高且园曾刻有印章说：‘传神写照，在半甲半肉间’，然而在作工整较细的花鸟人物必须要较细的线条时，只可单用指甲，以成全它的工细，这不是经常的。”

“指画的用指，最常用的是食指，食指着纸，不是甲背，也不是罗纹的前端，而是用指头前端的左、右侧面，甲肉并下，这是最正常的用法。倘专用食指指甲的时候，只须用食指侧下，稍向指甲方面一些就可。又如以食指作指画，需要线条画得较粗时，可用食指前一节侧下稍向指甲方面一些，钩推来往应用，其线条的粗细，往往可以抵执笔。此种指法，近于卧笔，不能圆挺，是一缺点，大指的用指法，大体与食指同。”

“食指除以上的用法以外，还有一种用法，就是食指罗纹的前端，全部按下，成一罗纹椭圆点，为花卉人物、点苔之用。”

“指头画除用食指以外，小指与大指亦常常应用，小指多用指甲作细线，与大指食指稍

异，所作线条略比食指所作线条稍细。”

“除以上大小指及食指以外，中指及无名指是不常用的。然而有时画泼墨破荷叶等，可用食指与中指无名指合并应用。倘嫌不够阔大时，可用全掌贴纸绢涂抹，那末，横涂竖抹，无不自由畅快了，它的阔大程度，已在匾额笔的程度以上了。”

钱松喈先生八旬后也颇多作指头画，在他的《钱松喈八旬后指画集》中撰写了《指画浅谈》一文，简略地谈了他的用指经验：

“指头画一般用食指和中指，较粗的笔触则用大拇指，细线用小指甲。例如：花头剔蕊，草虫添触须触角，山水加点景小人物都用小指甲，不过愈细愈费劲。以指作画，最好用大拇指抵住作画的一指，容易着力，例如用小指作画，就可用大拇指抵住小指。画单线用一指，画较粗的线可二指或三指并用。画有点、线、面的复杂变化，一指多指，随机互用，大面积荷叶，可用掌侧扫。指甲、指面、掌侧都可根据画面需要临时变化，兴酣时甚至两手同时使用。”

“凤仙、鸡冠、雁来红，叫作‘单叶’，用指头面一抹即成；菊、桐、牡丹、蜀葵等叶，叫作‘复叶’，用指头面加几抹即成；荷叶、秋海棠叶面积特大，用几个指头同下，或用掌侧一扫。以上诸种画叶，待墨稍干，即用指甲勾叶脉。画大块没骨法的石头、老树干等，也可如法运用。指甲笔触瘦硬锋利，指面笔触浑厚圆劲，用正面或侧面，也都产生不同的变化，可见仅就一个指头作画来说，就具有多种效能，至于用手掌作画，虽难说是指画，但一手包办，可更丰富技法，也无不可，或者干脆叫做‘徒手法’。”

以上所举几位画家的用指经验，互有异同，各有所善，各有独到之处，综合起来，大致归纳为以下几点：

1. 作指头画，五个指头都用得上。由于每个指头的位置和灵活程度略有不同，粗细也略有差异，因而用起来方便程度也就不一样，哪个用起来方便就常用哪个，哪个用起来不太方便就不常用哪个。指头的运用要根据画面的需要和个人习惯来决定。

2. 指头经常用到的部位有指肚、指端、指端左右两侧甲肉相并处、指甲尖部、甲背、指节、指节的背面。

3. 从一般经验来看，用食指作画，力度比较大，顺来逆往比较自如，线条的粗细刚柔变化也比较随意，容易发挥。因此，作画时食指用得最多。

4. 拇指比较粗壮，宜于画粗线，或者用以涂抹不太大的面，例如，花卉的花瓣和叶子都可以用拇指涂抹。

5. 小指的指甲比较常用。画比较精细的细线，如草虫的触角触须、腿足，花卉的须蕊，比较精细的人物物的眼睛、眼眶、睫毛、口、鼻等，都需要用指甲来画。因此，小指的指甲可以留得长一些，而其余四个指头的指甲则不宜太长，也不宜太秃，甲肉相平最为适宜。

6. 中指、无名指的运用与食指基本相同，但在力度上、灵活方便程度上都不及食指，相比较而言，就用得少一些。

7. 作指头画，最常用的部分是手指，但并不是说就不用其他部位，实际作画时，手掌、手背也都经常运用，尤其作大泼墨，用起手掌、手背来要比只用手指奏效得多。

二、线、面、点的表现技法

从写意画的一般造型规律来看，构成画面的基本要素是线、面、点。指头画虽然作画工具很简单，但是在线、面、点的表现能力上也是极其丰富而又变化无穷的。

（一） 线的表现技法

指头画的线与笔画的线包含有同样的意义，它绝不只是物象的邻界、轮廓与结构，它还通过线的视觉印象致力揭示着物象的本质生命、个性、力感、韵律感等等，它也蕴含着画家的主观情思与神魂。因此，要把每条线都看作是有生命的。用指画线，要使指如使笔，使指如使气，指到意到，指不到意亦到，指到神随，活泼灵妙而出神入化。指头画的线，要尽力避免粗率刻陋、纤细柔弱、油滑轻浮；要在枯涩中见苍厚，流畅中见沉浑，飞动中见力度。高秉在《指头画说》中指出：“笔须有法有力，法如起止转折顿挫，弗矫揉造作，而活泼灵妙乃佳，孙过庭书谱后幅似乐章之舞、跳脱飞舞、腕底生风，无毫法不合矩度，运笔作画亦当如是，故画家必不可不知书也。公用指如写字，或如隶楷，或如行草。”潘天寿作指头画也是这样，极重视线条的书法意味和神韵内涵。

在生宣纸上画淡墨线、湿墨线较难，画重墨线、焦墨线较易。画淡墨线水份也不要过大，水份大了难运指，运指要轻些快些，过于使力容易把纸带破，运指慢了拉不开线。画枯涩苍毛的重墨线，蘸浓墨，用指端一侧甲肉相并处着纸，运指要快些，着力些，意如写字，法如行草，有起有收，指到力到，线断意连，力求生动活泼。画凝重浑厚的重墨线，蘸浓墨，用指肚及指端着纸，运指要慢些，随着指头上的墨渐少及指力的轻重变化而出现深浅虚实的指纹变化，其线条凝重厚实且富有趣味，是毛笔所不能达到的。

在半生半熟的纸上（如煮锤宣、豆浆纸）画淡墨线、湿墨线、重墨线、焦墨线都比较容易掌握。要根据纸性的特点，如，对水墨渗化能力的大小，渗化是否均匀等，来决定蘸墨的多少，水份的大小，最终使线迹既有一定的渗化又不至于被洇没为宜。

画细线可以用小指，再精细的线则用小指的指甲。

画粗阔的线，一个指头作不到时，可以把两个指头并在一起蘸墨画。例如，把食指与中指并在一起或中指与无名指并在一起蘸墨画线，也还可以把食指、中指、无名指三个指头并在一起蘸墨画线。二指或三指相并画线时，一般多用指肚着纸，以充分扩大线的粗阔程度。

画粗阔而整齐的线段，如竹节，可以用食指或中指的指节中间一节的背面蘸墨画，便可得到起指收指都很整齐的线段。稍长的竹节可以两次完成，即蘸墨后用指节背面从线段的一方推出，推出时，起指要实而整齐，收指要虚而不整齐，然后再蘸墨从线段的另一方勾回，勾回时，起指也要实而整齐，收指也要虚而不齐，这样接起来便可以得到两头整齐中间衔接无痕的长竹节。

用指头画线，画短线容易，画长线难。长线可以用一截一截的短线相接而成。短线相接往往难于准确，而形成似断非断、似续非续、似直非直、似曲非曲、歪歪扭扭的线，颇似虫蛀木、屋漏痕而饶有兴味。

画繁复或纷乱交错的线，例如勾行云流水、错落的繁枝，可以三个指头或五个指头都蘸墨，几个指头一齐运用。几个指头一齐运用时，为了避免出现平行而呆板的线条，运指间，可随时变换指头之间的距离，并且随时把某些指头抬起，把某些指头落下，时而齐用，时而交互使用，如同弹琴按键一般任其变换，便可画出似无头绪而有头绪、疏疏密密、错落有致的乱线来。画水波风浪时则要虚起指虚收指，实运指，波纹才能衔接得自然而生动。

在熟宣纸或熟绢上画线，水墨不渗化，不洇开，运指运水都很容易，但线条板刻、光滑、平薄。为了利用它的优点，克服它的缺点，画线时，水份要大一些，在线迹未干时，再把与之浓淡差别很大的墨或清水或颜色适当地滴注入线迹中，使其产生深浅浓淡不同的斑驳，以达到丰富线条变化，增强线条趣味的目的。（图4—41）

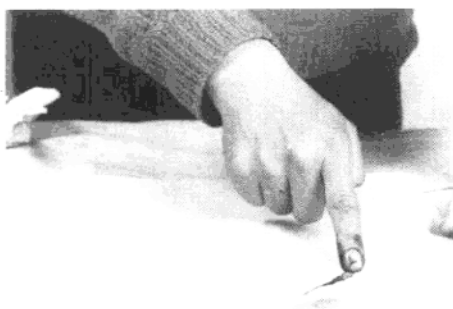


图 4

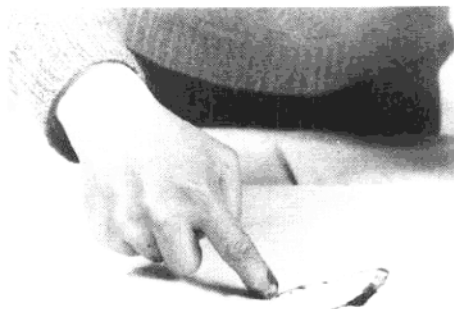


图 5

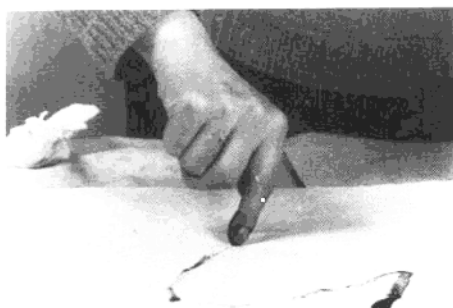


图 6



图 7



图 8

(图例说明) (4—10)

作指头画，常用食指的指肚前端甲肉相平处及内、外两侧甲肉相并处画线。画线也要用指如用笔，象书法那样，注意运指的顺来逆往，转折顿挫，起收提按等，线条的变化才能丰富生动。如图 4 用指端甲肉相平处，图 5 转换为外侧甲肉相并处，图 6 又转换为内侧甲肉相并处。

画枯涩的重墨线，蘸浓墨。运指要快些，线条则流畅飞动，轻松活泼，如图 7、8。



图9 水仙 王之王



图10 月光 王之海