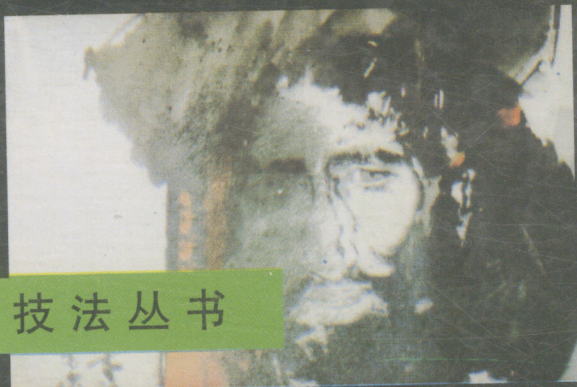


RENWU HUA

人物画

吴山明 著

美术技法丛书



美术技法丛书

吴山明 著

人物画

上海书画出版社

责任编辑：陈 敦 朱孔芬
技术编辑：万友明 朱伟南
装帧设计：陈 敦

人 物 画

吴山明 编绘

上海书画出版社出版发行

上海钦州南路81号
邮政编码：200233

浙江临安美术印刷厂印刷

各地新华书店经销

开本：787 × 1092 1/24 印张：7

1999年7月 第1版 1999年7月 第1次印刷

印数：0,001- 5,000

ISBN 7-80635-527-8/J·1203 定价：28元(精装)

目 录

中国人物画发展沿革及技法流派	1
画具及性能	4
笔	5
墨	7
纸	8
砚	9
色	10
水	10
垫	11
专业素描	12
工笔白描及意笔线描	13
工笔与意笔人物着色	17
工笔人物着色	17
意笔人物着色	19

中国人物画发展沿革及技法流派

我们能见到最早的绘画是远古时代的岩画与彩陶画,这种绘画是以线造型的。尽管原始人的线的运用尚不可能作为一种表现形式的追求而出现,仅是将线作为最方便的绘画手段来使用,线本身尚不具有审美意义,但我们仍可见到线的表现从古至今成为中国绘画的主要造型手段而由低级向高级发展着。原始人表现对自然威力的崇拜或者自然赋予的祈求,用线去绘制一些图形,记录生活、狩猎或祭祀,在这些表现原始意识与感情痕迹里都带有中华民族早期的朦胧的审美情趣。原始绘画以及秦汉前后的绘画,从表现方式来看,无论是粗犷的岩画、略带装饰味的彩陶纹画或者以后自如奔放的壁画与刻石,都自觉或不自觉地带有多、粗放的、自由的写意因素。随着原始社会、奴隶制与封建社会的发展,统治者为中央集权需要,逐步强化阶级的统治与政治,绘画不可避免地也逐渐成为政治的辅助工具,来宣扬政权、警戒臣民。如汉记载的《麒麟阁十一功臣图》,洛阳云台《二十八名臣列将图》等,便是记载中这类绘画的代表。随着生产力的发展,人的思维能力也在逐步提高,并逐渐形成自己的风俗、习惯、心理、哲学思想、审美意识。绘画本身的规律,以及工具的不断发展、发明与发现,使绘画开始以理性式的有规律的严谨而工整的作风去替代原始的自发式的粗放而自由的面目,以适应当时的教化型、宗教型严肃性的题材以及对帝王贵族豪华生活的描绘。这是中国绘画开始由幼稚走向成熟的表现,是绘画学科的一种发展与进步。自魏晋、隋唐直至五代,经过一代又一代的画家们的努力,将这种工整严谨略带装饰味的规律化绘画,即今日所讲的工笔型绘画逐渐推向艺术表现的高峰,这是我国绘画史上一个极为灿烂的时期。我们从海内外博物馆藏品中仍可见如顾恺之的《女史箴图》,阎立本的《历代帝王图》、《步辇图》,王维的《伏生授经图》,传为吴道子的《释迦降生图》,周昉的《簪花仕女图》,张萱的《捣练图》,顾闳中的《韩熙载夜宴图》,胡瓌的《文姬归汉图》,贯休的罗汉,周文矩的《重屏会棋图》等等,都是足以代表那个时代水准的巨制。

宋代的人物画,随着五代战乱的结束,农业工商业的发展,进入一个新的繁荣期,其表现题材也从宫廷扩展到民间市民世俗生活。宗教画也因道教的发展形成道教与佛教绘画并存的局面。尽管画的格局不像唐代那么宏大、严谨,但由于视野的扩大,题材的丰富,使宋代人物画产生一种生动、亲切、淳朴

的感觉。在表现技法上也开始突破原先适合于表现宗教和上层社会生活的严谨工整的风格,一种新的自由式的夸张奔放、洗练多变、粗细结合的画风开始形成。石恪与梁楷的“减笔画”便是这种风格的代表。石恪是一位创造型的画家,他笔墨纵逸,不守绳墨,不专规矩。梁楷继其画风,并将其发展成一种足可与工笔画并列发展的中国人物画大体系。他们现存的作品揭示了人物画一个新的审美领域,显示出中国这种意笔型人物画的发展活力。他们继承了王维、王墨、张璪等人水墨画的某些传统,不工精细,而以豪放之笔,夸张的形体,用线、点、面结合的方式作画,比工笔画更多地发挥了笔墨的形式功能和趣味。梁楷的实践,使石恪创造的这种绘画风格更丰富起来,形成我国人物绘画史上又一个高峰。梁楷为我们留下了许多相当完美成熟的作品,表明这种画风足以与工笔并存发展的趋势。梁楷等人在审美观念上更注重主观意趣的发挥,客观物像与生活本身的表现只成为体现画家审美情趣与思想的依藉。梁楷重“意”,作品点画离披,“笔不周而意周,画尽而意在”,达到“得于心,传于手,亦不知其然而然也”的境界。由于人物画更多摄于客观物像的约束,因此必须进一步调整画家主观与客观在创作过程中的作用,才可能大胆地以主观的情感和意愿去提炼、取舍、想象、变化和强化。梁楷等人的这种创见性实践,在当时并未被同时代的人们完全理解与接受,因此被戏称为“疯子”,认为他们的画风不合传统观念,是一种越规,以至元以后的人物画长期没有充分继承发扬梁楷等人的画风。这也说明,历史上往往有某些创见、发明和发现,因其思想超越时代的基准而被同时代人所搁置或视为异端。梁楷等人的审美思想也是在他们很久以后才逐步被历代意笔画家们所认识 直至今天,意笔人物画仍在继承着他们的传统,并从画家各自不同的角度吸取其营养。

宋代的工笔画,基本上继承了唐代的画风,但题材更广泛了。宋代集五代十国之英才,特别是后蜀和南唐的许多画家都被罗致进宋朝的画院。宋以后的绘画已逐渐脱离明显的辅佐政权的痕迹。宋代的工笔画以风俗画为最兴旺,特别突出的是李公麟继唐吴道子后,另辟蹊径,发展了“白描画”。宋绘画的代表作如张择端的《清明上河图》,苏汉臣的《货郎图》、《百子嬉春图》,李嵩的《村牧图》、《村医图》、《杂剧人物》,马远的《踏歌图》,李公麟的白描画《西园雅集图》、《维摩讲学图》及《儿歌图》、《五马图》和他临唐韦偃的《牧放图》等,龚开和李嵩也画过一些白描作品。总之,宋代工笔画的技法比唐代更丰富更多变化,风格也更多样,可以说这是一个工笔人物画继续发展的时期。但与山水画、花鸟画相比,宋代的山水画进步则更显著,而花鸟画可谓是历史上的繁荣时期。

人物画在元、明、清时期，意笔与工笔同时发展。元代统治者疏于文治，汉文化人的地位不高，因此容易产生遁迹山林隐居厌世的思想。反映在绘画上则是文人画特别是山水画的大发展，“以写胸中之逸气”。元代的人物画一般以人物偏工，而背景偏写意的办法居多。如颜辉、刘贯道、卫九鼎、张渥、王绎、盛懋、何澄等人的作品，技法多工意相间的手法，尽管宋代梁楷等人的作品已为意笔人物画展示了宽广的前景，但元代的后继者们似乎并没有认识到这一点，显得保守而且拘谨，风格也没有充分拓展。所以宋代的绘画风格和技法继承发展不多，反而从唐吴道子的画风继承得更多些。

赵孟頫可谓元代工笔人物画的代表。他提倡复古，但入古而能逸出，其后辈赵雍、赵奕、赵麟也颇有成就。此外，任仁发和戴仲德也是较有成就的人物画家。元代永乐宫道观壁画堪称工笔绘画的瑰宝，气势磅礴，结构严谨，笔力雄健，色调和谐而且强烈，几百个近真人大小的人物一气呵成，对我国工笔画的发展影响很大。但由于明初的专制统治，大兴文字狱，文化人心情抑压，举笔唯谨，一般不敢辟新风创新意，直到明代中期以后绘画才活跃起来。在明代，人物画家往往又是山水花鸟画家，尽管有的在人物画上创作并不多，但由于其全面的成就，仍不愧为高手，戴进、吴伟、周臣、唐寅、杜堇、崔子忠、李在、徐渭、张路、郭翥、曾鲸、仇英、蓝瑛、陈洪绶等人似乎都是这样的画家。他们的作品以工意相间居多，人景交融浑然而成一体。意笔以戴进、唐寅、吴伟为代表，工笔则以仇英、陈洪绶为最，其中又以陈洪绶对后世的影响最大。陈洪绶师承蓝瑛，人物画自成独特面貌，造型古拙，用笔圆浑含蓄，略带装饰趣味。人物画至清代，总体上说，发展不快，由于文人画兴盛，很多画家既兼擅人物、山水和花鸟，又是书法的高手。具体可分为三类：一种是长于人物画的，如禹之鼎、改琦、丁云鹏、费丹旭和郎世宁等。另一种是以人物画为主的多面手，如罗聘、华岳、闵贞、黄慎、高其佩与清末的任熊、任薰、任颐等。还有一种是偶画人物的画家，如石涛以及扬州画派的其他一些画家。清初人物画家多学陈洪绶，中叶后则学仇英者增多，晚清时期，任颐等人又从陈洪绶画风中脱颖而出，成为清末画坛的佼佼者。清代的专业人物画家出色的并不多，改琦、闵贞等虽也画出过不少作品，但一般都未能脱出明代的影响，而出色的人物画作品却大多出自非专业人物画家，如扬州画派的一些画家，他们修养高，技法全面，能不拘成法，将书法金石的意趣融贯于笔墨之中，画面内涵丰富。他们所作的人物画章法奇绝，立意深邃，远远超过单一的人物画家。罗聘、华岳、金农的高古，黄慎的苍劲，闵贞的丰润圆浑，苏长春的稚拙，石涛的高逸，任伯年的生动潇洒，都给人们留下深刻的印象。高其佩是另有一番创造的画家，他的才华虽不及同辈

大家,但试以手指作画,从而为后代留下一整套指画技法与经验。清末三任中以任颐最为杰出,任薰与任熊年长于任颐,并曾为其师,但他们二人的艺术成就远不能与任颐相比。任颐吸收陈洪绶的造型特点,笔墨生动多变,秀逸而且洗练,其人物画、花鸟画都有很高的成就,特别到晚期,他克服用笔直率韵味不足的弱点,画面变得苍劲浑朴,可惜正值衰年变法时却早逝了。任颐的绘画明显受到西方写生与设色法的影响。他能准确而概括地默写出人物的形态与神态,这与他以写生的观点去研究和观察对象是分不开的。由于他有高超的花鸟画山水画能力,因此他的人物风俗画、诗意画、肖像画以及宗教题材的人物画,都能一挥而就,人景高度和谐,丰富而且多彩,这在中国意笔人物画历史上是实为少见的。从总体上看,清代人物画还是意笔较为突出,工笔人物画有创造性的较少。尽管清末出了像任颐这样技法全面,对后世有很大影响的画家,但在中国绘画史上清代的人物画并不算发达。

纵观我国古代人物画,从现存的魏晋南北朝、唐、宋,直到元明清的画家的作品中,最早的要数顾恺之的工笔作品,而到吴道子,我们已可以从他的作品中感到意笔勾勒的因素的存在;再以后,五代贯休和宋代的石恪,又不断地强化了中国人物画的这种写意的因素,到梁楷,这种意笔型人物画已经发展成足以与工笔画并行发展的画种了。在古代民间绘画作品中,粗笔型绘画的出现要早于工笔,彩陶绘画,汉魏壁画以及画像石画像砖,几乎都属粗笔型绘画,这些粗放型绘画带有中国早期绘画的原始因素。吴道子将这种粗放自如的因素吸取到自己的勾勒之中,使严谨有规律的勾勒带有明显的自由性与即兴性。而石恪与梁楷等人则扩大与发展了这种审美意识,同时也吸取掺杂进了山水画的笔墨特色,探求出适合画家抒发意气的表现形式,从而形成了中国意笔人物画艺术特色的初期大框架。

画具及性能

在画具的选择上,往往由于画种的不同及个人风格之差异而不尽相同。因此,介绍工笔与意笔的画具只能介绍一些基本特点,各人可根据实践去认定自己顺手的工具。工笔画的表现手段主要是线,而工笔画线条变化的幅度不大,因此笔和纸的选择范围较小,工具不甚复杂。而意笔画的笔法和墨法变化多,工具选择的范围也就必须更大更自由、复杂一些。下面分别就笔、墨、纸、砚、色、水和垫等几个方面作一些基本介绍。

笔

中国式毛笔是中国所特有的书画工具,它一直伴随着中国绘画的发展而发展。中国画线的形式美的探索 and 追求,促进毛笔的不断改进与发展。

中国古代的刻画工具,如周口店发掘出的尖形骨器以及后来作漆书漆画的工具——竹挺、木笔等类型近似笔的工具都是中国毛笔的远祖。战国墓中出土的毛笔是我们现在能见到的最早的毛笔,并已具有中国毛笔的基本结构。历史传说蒙恬最早造笔,不如说是蒙恬总结了他以前的造笔方法与经验,改进与制造了更适合于书画的笔型。彩陶上的绘画,线条流畅,并有顿挫与波折的痕迹,可见那时就有了用兽毛为笔头的绘画工具。以后的精细的漆器纹样,竹简文字,帛画上的勾勒,说明毛笔在当时已经相当完善。在漫长的封建社会,毛笔成了中国文化很重要的组成部分。现代由于钢笔等硬笔的出现,毛笔的作用与使用范围有所减弱与缩小,主要转入了书与画的专业领域之中。近年来,因中国书画事业的发展,毛笔品种也比以前增加,一些老品种也开始重新被发掘与生产出来。

毛笔的种类很多:有的适合勾勒,有的适合点染;从外形上看,有大、中、小和长短肥瘦之分;从用途上可分用以工整书画与意逸粗放书画的两种;从材料上看有硬毫型、软毫型及兼毫型三类。一般工笔绘画多用硬毫型笔勾勒,软毫型笔则主要用于上彩、渲染与大面积涂刷之用,不过这也不是绝对的,有时反其道而行之,也会出特殊意外的效果。

笔之优劣是每个书画家必须懂得的基本知识,因为它直接关系到用笔的感觉和最后的艺术效果。我们鉴定毛笔的质量,一般可先从外表上分析和判断。毛的纯净是首要因素,笔毛整齐而具光泽,毛尖平齐并具透明角质状,这是好的毛笔的标志;参次不齐,粗细相杂,毛无光泽而弯曲,都是毛质不纯净的表现。再要看笔的做工如何,好的笔外形应该端正,圆浑且丰满,而不是歪斜、臃肿、干瘪,笔杆也应挺拔圆正,有重量感,笔杆过分轻则说明未选优质之材,杆子略重一些对腕力的训练和笔力的发挥都很有帮助。看笔的好坏,最后还得看实际使用的效果。新笔的笔头都是用胶粘合固定的,使用时需先用温水将其完全泡开,待泡开后才能看清内外笔毛是否一致,有否出现外纯内杂的假冒状况,看看是否属人工染色的假货,狼毫特别难得而价格昂贵,不少劣质假货往往用其他廉价毛染色杂充。同时还可将笔尖部分压扁看看是否平整并呈半透明状,如果笔尖部分无参差不齐且笔毛粗细均匀并显有透明状,那就属做工精细毛质优秀的。接着可蘸墨试验,试试笔的弹性与笔尖的聚散性如何,是否软腰或软

根,笔的回弹性与毛质有关,也是加工水平问题。笔尖在随意涂抹后收笔能否再回聚,这就是聚散性,一般毛笔在运笔过程中要完全回聚复原是不可能的,但只要能有自然回复的趋向便不错了。至于软腰,那是笔头过于瘦弱而引起的,而软根则可能是笔根装得太浅,因为毫毛弹力最强的是前面的那一部分,毛根部分的弹力就相对差一些。如果毛好而且长,将毛的三分之一或四分之一装入笔管,让剩下的部分发挥作用,那笔的弹性必然会好。

下面介绍几种常用笔:

软毫类一般常见的是以羊毛或羊须做笔,也有以兔毛、鸡毛、胎发等特殊软性毫做的笔。羊毫笔以湖州所产最佳。杭嘉湖平原盛产山羊,并且制毛历史悠久经验丰富,加之湖州一带水质适合于洗毛之用,因此到目前为止,湖笔盛名不衰。羊毫笔品类繁多,型号各异,用途也最广。羊须弹性较羊毫为好,使用起来也较羊毫笔易于得心应手,且锋特长,平时常见有羊须加工成的特大号提笔或斗笔。

鸡毛与兔毛笔是特殊型笔,比羊毫更软,以鸡毛笔写书作画,笔性柔软且易回聚,但鸡毛笔与兔毛笔都比较难于驾驭,倘若技法熟练,那在使用过程中便会在纸上形成外松内紧、柔中寓刚的特殊笔趣。

胎毛笔也是一种特殊型笔,因胎毛取之不易,因此产量甚少,孩子的胎发因从未剪过,发毫仍保留其尖锋,故可作制笔之用。但一个婴孩之胎发只能做1~2枝笔,胎毫性软,但凝聚性极好,比鸡毛笔容易驾驭,运笔可自如多变,笔痕容易产生凝练而高古之感,是画家很乐意采用的笔型。软毫吸水量大,放水慢,因此容易产生丰富而含蓄的效果,也适合多变化的大笔触之用,因此在意笔画中用处很广泛。

硬毫类笔,是指以黄鼠狼尾毫制成的狼毫笔为代表的富有弹性的笔型,猪鬃笔、山马笔、鼠须笔、紫毫笔、鹿狼毫笔、豹狼笔、石獾笔等都属硬毫类笔。这类笔一般用以勾勒、点厾、皴擦之用,因为毛硬,容易留下有力的笔痕,使物象强骨而醒朗。

硬毫型笔用于工笔画的有衣纹笔、叶筋笔、点梅、小狼毫、小山水、鼠须、紫毫等小型硬毫,其他则大多属意笔画用笔。山马、石獾、熊毫、猪鬃属特硬笔,而狼毫、豹狼毫、鹿狼毫、紫毫、鼠须属一般硬毫笔。硬毫毛粗,不易含大量水,落笔后放水快,因此笔痕易湿又易枯,经常会产生飞白,尽管墨色变化可能不如羊毫自然而丰富,但表现粗犷之效果要比羊毫容易得多。

兼毫类笔,最常见是羊、狼毫混制的,最常用的是白云笔、鹤颈笔,以内狼毫外羊毫合制成的,具有软硬兼施的特点,有大、中、小之分。白云笔具有适用性广泛的特点,可勾可染,可皴擦,可点厾,因此可

工可意,尽管缺乏个性特色,但却因方便而颇受欢迎。鹤颈笔,是近年来发掘兴起的长锋型笔,也分大、中、小三种,主要用于勾勒,羊狼毫特点兼而有之,易驾驭,性能中和,也颇受欢迎,主要用于意笔画。另外兼毫类笔还有紫毫与羊毫相混的七紫三羊,五紫五羊等,一般用于工笔或兼工带写之勾勒。猪鬃与羊毫混制的各类杂型笔不少,质量不太稳定,可能是因为猪鬃与羊毫软硬距离太大,笔锋不易相聚之故,这种缺点在新试制的鸡毛与猪鬃相混之笔中也同样存在。

毛笔种类繁多,目前笔的发展已对中国画风格的丰富产生了一定影响,任何新的风格的形成一般都伴随着对工具的改进或革新。日本的山马笔传入中国的历史并不长,但因其性能好,现已颇受中国画界之欢迎。其实,凡有一定长度,有毫尖,挺直之毛发均可作为制笔原料,笔的发展尚有广阔的前程。笔的优劣的最终标准,应该是使用时是否感到得心应手。画家往往不愿丢弃那些用旧了的,但却是用顺了的笔,因为一支新笔,有时往往不如一管旧笔顺手,并在技术上更能发挥。

墨

黑色是中国传统绘画的主色,而黑色来自墨块的研磨,因此也称墨色。中国之墨色在宣纸上呈清新、透明、滋润之感觉,黑而不乌,淡而不灰,且千年不褪色,我们应该感谢中国古代人民的智慧创造。

中国墨主要以中国漆、动植物油、松木燃薰后集其黑烟,并加入好胶及香料精研而成。漆与动植物油为燃料取烟制成的是漆烟墨与油烟墨,而以松木为燃料取烟制成是松烟墨。中国画无论工笔或意笔,主要用的都是油烟墨与漆烟墨(近年很少见漆烟墨),工笔中有时也用松烟来渲染头发或块面,写意画则很少用松烟墨。

现在所用的墨主要可分块状墨、汁状墨、膏状墨三类。块状墨是传统的产品,具有十分悠久的历史,我们可从彩陶纹样上推测,那时就已出现了类似墨的材料,在以后的竹简、帛画及壁画上都以墨色勾勒,至魏、唐,墨的运用已经普遍了,现在仍可见宋与明代的墨块,制工非常讲究。就墨的制作精细与实际水平,现时反而有所下降,这可能是由于需求量大增以及原料不甚考究之故。汁状墨是指书画墨汁而言,这是近年来才兴盛起来的品种,尽管其在浓度与携带上均有不足不便之处,但毕竟省去大量研墨的时间而方便多了。为了克服书画墨汁的缺点,一般可以与块墨研磨结合使用。膏状墨是指墨膏与黑色水性颜料而言,具有携带方便之优点。缺点是色泽较灰不易渗化,一般宜与书画墨汁混合使用,这样可以增加渗化度与浓黑度。

中国块墨之好坏,也是一个中国画家应有的基本知识,书画用墨一般会注明油烟、顶烟、艺烟、漆烟、松烟,这中间除松烟外,其他都是油烟型,质特别优者还会写上贡品字样。一锭好墨,首先看其外表的做工精细否?好墨表面字迹清晰,并留有木版压纹,形态方整,一般上品还会嵌上珍珠,填上真金与真矿物色以示其珍贵。一般旧墨中呈弯曲状者研磨时打滑者是胶太重之故,重胶之墨不易浓重且墨色会发腻。表面龟裂严重或呈粉状破碎者是长期风化受潮脱胶的表现,这种墨不能作为正常墨来使用,因为其研磨后一般已不会渗化,会产生宿墨的某些特性。好墨研磨后,以阳光下泛青蓝光、紫光者为佳,而泛黄、红光者则较劣。

中国的墨特别是块墨的生产以安徽最著名,世称徽墨。现在安徽生产之块墨仍比其他地方生产的好。墨汁除安徽外,上海、苏州、北京也都有出品。

纸

中国人物画主要用宣纸作画,意笔人物画一般以生宣为主,工笔人物画一般在将生宣用胶矾水加工而成不透水的熟宣上进行。此外,绢、皮纸、帛等等也是常用的。唐宋时代画以绢本为主,以后纸本逐渐增加,到明清以后纸已替代了绢的地位。

宣纸名目繁多,近年来因原料缺乏,而需要量却大增,因此品种逐渐单一起来。从用材上看有棉料、净皮、特净皮;从厚薄上看有单宣、夹宣直至三夹;从幅面看有二尺、三尺、四尺、五尺、六尺、七尺、八尺、丈二、丈八等规格,四尺就是长四尺横二尺的面积,其他则可按此比例类推。宣纸制作主要靠手工,工序艰辛而繁杂,看过宣纸全过程生产的人都会有张张皆辛苦之感,特别在炎夏高温中,烘裱每一张宣纸的工人,令人敬佩,作为宣纸的消费者必须十分珍惜每一张纸才是。

对宣纸的要求因人而异,不同的风格与习惯对宣纸的要求与嗜好也不同。但宣纸本身质量的好坏还有个相对客观的标准。纸质纯净、细腻,纸面白而均匀,纸性松紧适度,帘纹清晰等等是一张好宣纸必须基本具备的条件。现有的宣纸有的原料不错,但往往由于加工上的问题,有的纸面太均匀(背光下看不见纸浆的云头),有的纸性太刚(太紧)。生宣一般地说以抖动起来发声沉闷,手感发涩为佳,并且落墨后应该墨色层次丰富,能保留笔痕,不涩笔,干后色与墨不发灰。纸质直接影响绘画效果,因此买纸时懂得鉴别便非常重要。除生宣外,常用纸中还有皮纸,常见的高丽纸、四川纸、桃花纸、温州纸、衢县纸,这类纸除不易保留笔痕,渗化外形不明确外,其他性能与生宣类同,因这些纸有的渗化后

笔触模糊,或者渗化度很大,或者墨色极透明,因此也常受到书画家们的青睐。熟宣的鉴别较生宣容易,主要看其是不是漏矾,是否涩笔,如果熟宣浸上的胶矾水不足或配方不当,就会产生局部漏矾,或胶矾过重又会使运笔不畅和无法渲染出均匀的效果。过去蝉衣(薄型)、玉版笺(厚型),因生宣质量好,加工成熟宣后质量稳定,非常受画家们的欢迎。可惜现在专门加工熟宣的地方已经很少,质量也不稳定,使画传统型工笔的人十分苦恼。除熟宣外,平常画工笔的也用熟绢,加工的方法与熟宣基本相同。现在还有一种浙江富阳宣,渗化力不强,但容易加工成熟宣,因其色与墨干后略灰,较适合作白描或水墨速写。此外,现在的工笔画家也常用化工织品作画,其开幅大,色与墨能显得非常透明滋润,效果不错。除了生宣和熟宣外,宣纸中还有一类介于两者之间的煮捶宣,旧时煮捶宣是指生宣在经过多次磨压后减弱渗化度的一种品种。现在可将一些渗化性较弱的国画用纸都归在这一类中,其中以豆浆纸最为常见,一般可以用七分水三分豆腐浸泡或喷洒而成。豆浆里的植物蛋白在一定程度上阻碍了水、墨、色的渗化,形成时渗时涩的特殊效果,用以作意笔画、指头画、兼工带写都很出效果。另外以不饱和胶水涂浸的纸也会产生类似豆浆纸的效果,但渗化韵味不如豆浆纸来得自然。

随着中国画的发展,纸张的选用,也随着新的风格的探索在不断丰富与变化。用宣纸作画是中国画的重要特色,中国画依藉宣纸的特殊性能而产生异彩,今后宣纸必仍将是中国画的主要用纸。我们不能说不在宣纸上画的画便不是中国画,作为一门绘画艺术,工具不是决定绘画性质的绝对因素,中国画完全有可能在用纸上拓宽范围,现在已有不少画家自己在加工用纸,甚至用素描、水彩纸或粗布、麻布作中国画,作品因之也别有风味。当然这不可能具有某些宣纸上才可能发挥的特色,但也能觅得某些宣纸上不能产生的趣味。当然这一切在目前尚是一种探索而已。

砚

砚一直被历代书画家们所重视,其间有实用的因素,也有观赏的因素,现存的许多古代名砚或名人用砚都具有这两方面的特点。随着时代的发展,砚的实际意义也在发生变化,今天人们一般将砚分为三类,一是实用而廉价的砚,指比较能发墨,构造也适合于贮墨的,不过这种砚一般不甚讲究制作工艺,市面上常见到的是青石砚。另一种质地优造型美的砚,这类砚用的是名砚石,造型也经苦心设计和雕琢,具有较高的审美价值和收藏价值,同时又具有很好的实用价值。再一类是观赏型砚,能工巧匠们往往在砚石上充分发挥其想象力,这种砚在实用上总欠考虑,因之只能为砚的收藏者所钟爱。随着

中国画幅面的增大,汁状型墨普遍使用,砚的实际作用也相对地减少了。过去无砚不能作画,现今却是无砚也可凑合作画了。但我本人觉得砚在中国画的创作中仍然不可缺少,这是为了使中国墨发挥最好的效果,不妨将汁状墨和块状墨研磨结合使用。一般用砚以发墨快,水份不易蒸发,便于贮余墨且不易变质,外形大方美观并可加盖就行了。除了石砚外,书画家也有用陶砚、沙石砚或汉砖砚的,不过这几砚市面上很少见,特别是汉砖砚,一般都是书画家自己觅得古汉砖后加工而成的。

色

中国画的颜料分为古法制色与锡管色。古法制色分粉状、片状与块状三类。粉状色以矿物质的居多,如朱砂、朱磠、石青(可分头青、二青、三青)、石绿(可分头绿、二绿、三绿)、石黄、白色等;片状色主要有赭石、花青、朱磠、洋红、胭脂、曙红等;块状的有藤黄以及制成墨块形状的各种中国画颜色和凝结在杯中的赭石、花青等。粉状色用时需加胶调合,胶一般用树胶即可。纯正的矿物质颜料易沉淀,用时必须以相类色打底。片状色用温水泡化即可使用,而块状色却需在干净的砚台上研磨使用。一般地说古法制色真货居多,只有块状色看其表面却是真伪难辨,朱砂、石青等份量较重,但也要待研磨后才能看清其色是否纯真,墨心是否夹有假货。锡管国画色是近代生产的使用最方便的一类膏状色,锡管色的品类比古法制色丰富,其中一些新的配置的调合色,给作画带来方便。但锡管色中用矿物性真货作原料的很少,大多是调合而成的近似色,其中朱砂、朱磠、石青等最为明显,苏州产的锡管色比上海产的书型包装锡管情况好一些,特别是其中的朱磠、赭石、花青、朱砂等质量不错。中国画色的矿物色永不变色,非矿物性色特别是植物性的颜色沉着而滋润,但也有日久易褪色的缺点。

目前国画色品种仍不多,不少画家常以水彩甚至水粉色作补充,如水彩色中的土红、玫瑰红、深红、中络黄、大红、土黄、青莲、群青等等,水彩中的紫罗兰、白色、黑色也是常用的,特别是紫罗兰,中国画色是无法调出的,这些颜料一般色艳而欠沉着,因此可与中国画色调合使用,以致变其明度使之与中国墨色相协调起来。其中玫瑰红、青莲、紫罗兰等渗透力极强,甚至装裱时还会再透过所托之纸背,因此以少量使用为宜。

水

原来不列专题单独讲解,因为一般认为画中国画,水尽管不可缺少,但它是为了控制色或墨的浓度,离开色与墨,水的作用便不明显了,但是有经验的画家们都知道,用墨的关键在于用水。这里我且

不淡水在色与墨的渗化中的作用与经验,先介绍一下几种不同性质的水及其性能。常用的水除清水外,还有矾、胶水、豆浆水、酒水、混水等等。胶水与矾水可混合使用,亦可分开使用,混合使用效果强烈,分开使用效果相对含蓄,但作用大同小异,总的讲,它们都能使生宣产生熟化倾向。因此这类水如果先入纸面,胶矾便会先渗据纸纹之中,对后入之色水与墨水产生排斥作用,所占据的纸面会形成白点或灰点,因为有这个特性,我们往往用其表现风、雨、雪,画花纹,画某些必须先行空出的部位与事物。胶水与墨调合会起到减缓墨的渗化度,丰富墨的变化层次的作用,而矾水或胶矾水与墨调合,会使墨产生部分沉淀,从而带有宿墨的趣味。如胶水与色调合也会改变色的渗加方式,同时增加色彩在宣纸上的明度。豆浆水一般作加工豆浆纸之用,但也可起类似胶矾水的作用,不过其熟化宣纸能力较弱,阻碍色墨渗化的作用也不如胶矾水明显,因此用以画云雾之类比较有效果。酒水,因酒含有酒精,挥发与渗化都会增快,我们可借酒水的快速渗化来推动色与墨痕迹的扩大,特别是熟纸上这种效果更明显。清水与混水,清水除一般用处外,也可将它作为达到某种特殊效果的材料,我们的生宣有先入为主,因饱和而排他的性能,这样我们要在宣纸上事先留下一些非常自然的痕迹,便可借助于清水,将清水勾划点瓦,再复加以墨或色,宣纸上会因吸水饱和而产生排他性,从而留下先前清水勾划的痕迹。混水的作用主要作调合鲜艳之色用,可去艳色之火气,使其变得浑厚而含蓄。

垫

作意笔人物画离不开垫,而垫又会对意笔人物画的画面效果产生一定影响。对工笔人物画,垫的作用不甚明显,因此工笔画家对此并不讲究。意笔人物以生宣作画,而生宣会透水会渗化,因此必须加不使墨水流失的垫子,才能使作者控制好画面效果。理想的垫子有几方面因素:实中带松,色白,能与纸之间形成适当的空间,基本不吸水,质轻而携带方便等。毡子、毯子是理想的画垫,其中以短毛薄型者为好,毡子毯子如绒毛过长会使纸上的水沿毛而流失,毛长又会使垫子太有弹性而松软,影响作画时笔力的发挥与控制落笔的轻重度。另外白色薄型泡沫塑料,白色植绒纸效果也不错,如果临时找不到适当的垫,用毛边纸或废报纸也可凑合。以上这些垫是常用的,其对画面的笔痕不起什么反作用,为了追求某种特殊的笔痕效果,有时可用粗纹型材料作垫:如麻布、粗棉布,甚至草帘、竹帘等,这些材料必然会在运笔过程中将其纹络时明时隐地显现于笔痕之中,其肌理效果会增添笔情墨趣。

中国画家有传统精美的文房四宝,但缺少成套的方便实用可携带的工具,特别是写生工具,至今

市面仍未见到。我见过不少画家自行设计了一些十分合理适用的用具,但愿有人能将其改进、生产与推广。

专 业 素 描

在这个与下面的几个专题中,我想根据自己的教学实践和创作经验,把现在美术学院中国画人物专业对学生训练和教学安排,及有关课题介绍给青少年朋友和从事群众美术工作的同行们,如果要进行比较全面系统的中国人物画的学习训练,那么,这样一些学习内容的安排和训练对掌握中国人物画的基本技法和创作能力,还是行之有效的。

所谓专业素描,是指与各绘画专业相适应的不同的造型基础训练。中国画的专业素描则是指与中国画(主要是人物画)相适应的线和结构相结合的素描形式。正规的中国人物画学习包含三方面基础训练,即专业基础、造型能力、创作。对于造型能力的训练,专业素描是主要形式。为了寻求中国人物画造型基础训练更为适当的基础课程和方式,我们在以往的教学实践中曾经历了十余年漫长的时间,从灯光明暗素描,平光明暗与结构相结合的素描,最后至专业素描。现在对学生进行造型基础训练的专业素描,明显地比其他类型的素描形式和中国画人物专业之间的衔接更自然更科学一些。目前,对中国画的基础训练,实际上在高等艺术院校中仍属探讨中的课题,亦有不同的意见和教学安排。但按我们的实践经验感到推行专业素描毕竟会使造型基础与绘画专业之间产生更有机的联系,而且这是一种自然而科学的内在的衔接。首先,它在时间上提前进行了不同专业的不同审美方式的训练,同时它形成了一个有连贯的中国画审美教育体系,并可从一开始便强化中国画特有的形式美的训练。我们在以往经过长时间的实践,效果是明显的。

用线造型是中国人物画的基本形式,对线的理解今天也在不断发展演化。线作为中国传统的精华一直伴随着中国画本身的发展而发展,展望未来,也许仍离不开这种历史形成的大趋向。

专业素描像其他素描一样,以木炭条作主要绘画工具(当然也可用铅笔或炭精)。专业素描的模特儿一般以平光为宜,以使对象本质性构成处于更自然状态之中。同时,我们必须改变认识对象方法,培养中国式的观察方法,学习相应的表现方法,即以结构凹凸的理解和表现方法去替代以明暗调子看形

体的方法；以虚实变化的理解与表现去替代无穷的空间层次的描绘；以富有内涵的、集形体、神韵与个性于一体的中国画独特的线的表现去替代单纯的轮廓线的勾画；以中、短时间着重描绘人物主要结构和神情为主的素描或慢写，去替代长期的注重丰富层次的素描；以写生、临写、默写与意写结合替代单一的写生等等。写生可从头像胸像等局部开始再过渡到全身性作业，也可从小幅整体写生开始再深入画头、手等局部的深入描绘。从一开始便养成着眼于人的总体运动规律的习惯，包括动态造型的变化规律、线的组织与形式规律，这对学生是很有好处的。从整体上来把握来提高学生的造型能力，这在某种程度上更适应中国画的专业要求。写生之外，课外练习与研究也很重要，这包括中外优秀素描作品的临写（这种临写也以理解表现特点为主），也包括对解剖的研究与背画（也以动态解剖为主）。平时的练习可长短作业结合，长则半天甚至更多一些时间，短则一小时左右即可。可以从短期作业开始，也可以从长期作业开始，关键是一开始便要以把握整体能力训练作为主要目的：大的结构和动势，大的形态和神态特征，线的构成方式，以及线的整体感觉的统一与协调，线与结构有机而自然的结合等等。

世界上的各种素描体系，以线为造型方式的占很大的比例，而线型素描中也千姿百态，以不同的观念，不同的手法，不同形式表现各自的理解与感觉。中国古代的白描训练，实际上也可称为一种传统的带有基础性的素描，不过表现上更具有专业性能。我们为什么不以白描完全替代专业素描呢？因为白描需解决的课题专业要求太高，重点不易放在造型和结构上。同时白描在具体结构表现上太概括，对训练一种深入而丰富的表现能力不利。而我们现在提倡的专业素描，是吸取传统与西方基础方法的长处，比较适合于现代的中国画发展。因而，我们仍将白描划入专业教学范畴之中，并让专业素描作为造型训练的主课去完成更基础的、更广泛的任务。

工笔白描与意笔线描

线是中国人物画的主要用笔形式，线的训练也是传统用笔训练的基础课题。不着色的工笔型线描，传统称之为工笔白描，现在一般称意笔型线描为意笔线描。

工笔白描是训练工笔型线的驾驭能力与表现能力的主要课题。中国工笔人物画造型基本靠线，用笔的其他形式用的很少，因此在工笔画中，对线的艺术要求比其他中国画形式要求更高更严。可以这