



意笔人物 画

■ 吴山明著

■ 浙江美术学院出版社

Yibirenwuhua

美术基础技法教材丛书

意笔人物画

基础技法

吴山明 著

浙江美术学院出版社

责任编辑 杨芳菲

封面设计 莫 静

装帧设计 铁 足

美术基础技法教材丛书

浙江美术学院出版社出版

(杭州南山路218号)

浙江新华书店发行

浙江衢州新华印刷厂印刷

意笔人物画基础技法

开本 1/16 印张 1.80

黑插 56幅 彩插 22幅

字数 35000

印数 1—20000

吴山明著

1988年5月第2版

1988年5月第1次印刷

定价: 4.50元

ISBN 7-81019-008-3/J·9

再 版 前 言

《美术教材丛书》的前身是《美术自学丛书》。《美术自学丛书》出版以来，一直作为中央电视台美术讲座的教材，深受广大美术爱好者的欢迎。为了进一步提高丛书的质量，以便更好地适应教学的需要，我们请原作者对各册内容作了全面的修订、增补，并改名为《美术教材丛书》。此外，还重新设计了各册的封面和版式，现全部改用优质纸胶版印刷，使之更为新颖大方。

本套丛书是美术的各门类的技法教材，先出版《素描基础技法》、《水粉画基础技法》、《书法艺术》、《篆刻艺术》、《山水画基础技法》、《花鸟画基础技法》、《意笔人物画》、《工笔人物画》、《油画基础技法》、《木刻艺术》等册。《建筑艺术》、《雕塑艺术》、《装璜设计》、《室内设计》、《图案设计》、《套色水印木刻技法》、《中外美术欣赏》等册将陆续编辑出版，以填补我国尚缺较系统、较新颖、较实用的美术教材的空白。上述各分册的作者都是具有影响的艺术家的，他们长期从事艺术教材的艺术创作，积累了丰富的经验，这套丛书就是他们的经验结晶。

每一分册都立论新颖，深入浅出，图文并茂，各具特色，必将会成为美术爱好者的良师益友。

这套教材丛书在编辑过程中得到了郑朝、邓野和丁天缺同志的大力支持，在此一并谨表谢意。

浙江美术学院出版社

目 录

1. 历史概况
2. 现状和展望
3. 工具及其性能
4. 专业素描
5. 意笔线描
6. 意笔着色
7. 写生步骤
8. 构图
9. 学习方法初探

一、历史概况

我们从远古时代的岩画和彩陶纹样上,已可见到我国人物画以线造型的手法的运用。原始人用粗放的线去记录自己的生活、狩猎、祭祀和原始的意识,这些情感冲动的痕迹带有中华民族早期的朦胧的审美情趣。

原始社会的图形,以及秦、汉、魏以前的绘画,从表现方式来看,似乎更多地带有粗放的、自由的写意因素。随着社会生产力的发展,人们的思维能力也在逐渐提高,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了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而工整的作风去替代原始的感性式的粗放而自由的作风。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的顾恺之,唐代的阎立本、吴道子、张萱、周昉、孙位,五代的顾闳中、胡瓌、贯休、周文矩等人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生活走向民间的世俗生活,尽管在感觉上不如唐代的严肃宏大,但由于绘画的视野扩大了,宋代人物画从总体上看显得更丰富、生动亲切。同时,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。这种活泼的绘画中,很具代表性是以石恪、梁楷为代表的“简笔画”,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。我们应充分肯定梁楷等人在历史上的特殊贡献,由于他们的探索 and 成功,揭示了中国人物画表现上的一个新的审美领域,使中国人物画开始了意笔与工笔并行发展的新阶段。宋初石恪等人不守绳墨,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。石恪等人探索了人物画新的审美角度，梁楷则以自己精美而成熟的作品显示了新风格发展的必然趋势，同时以其作品在艺术创造上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。梁楷等人被当时人戏称为“疯子”，可见他们的创造性的实践未能被同时代人所完全接受，更不能为封建的正统观念所认可，甚至被视为反常越轨的行为。在元代意笔人物画中很少有人继承梁楷等人的画风也可看出这一点。在历史上常会有某些创见、发明和发现因为思想超越其时代，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渐认识的。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。元代意笔人物画坛中没有出类拔萃象梁楷那样有创造性的画家，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、郭翊、曾鲸、蓝瑛、崔子忠、张宏、吴彬等人的作品。这些作品大部分是工意相间的或人物、山水并重的意笔人物画。由于这些画家大都修养全面，山水、花鸟画的功底也深，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的作品。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画发展影响较大，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”的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、金农重古朴、高逸，黄慎重苍劲，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，他的才华虽不如前面几位，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，造型概括而有整体感。

任颐以及任薰、任熊是清末的三位多产的画家。任颐师任薰、任熊，但青出于蓝而胜于蓝，是我国封建时代最末的一位在人物画上成就很高的画家。他还吸取明代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，作品较少。任颐还是一位色彩设置的能手，他吸取了西方绘画的某些设色方法，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，他的画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的主要精神和技法，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、胡锡珪等人。他们各有特点，并在造型与技法上，都有各自的创造，但从大的格局看，个性不够鲜明。

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，应首推梁楷和任颐。

二、现状与展望

自任颐后，意笔人物画坛上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，未能很好发挥作用，画坛比较冷落。

新中国成立后，党的各项文艺方针、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，在以徐悲鸿先生为代表的素描教育体系的基础上，又引入了严格写实的苏联契斯恰柯夫素描教学法，这些基础训练方法的强调，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，意笔人物画的发展之路在解放后也是不平坦的，它大致经历了三个时期：第一个时期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，这时期的改革基本上是在传统以及面对直接为社会服务为目的的基础上进行的。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，原先的一些中国画家前辈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到革命胜利初期的斗争生活中去，摸索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：有的将花鸟画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；有的将山水画技法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较少，再加上文艺政策的某些“左”的干扰，因此一般借鉴较窄，以现在眼光看，表现形式也欠丰富，对传统的认识由于时代的局限也较片面，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。当时的现状往往是以某种风格的首创者们为中心，

由追随者与学生组成各种群体,而首创者的思想风格和探索一直影响着群体画风的发展。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,他们努力于深化并扩大对传统的认识,大胆地扩大借鉴面。在理论上也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,而且取得了一定的成果。六十年代,意笔人物画的几类大风格逐渐趋向成熟,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努头已在酝酿和出现。

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的彷徨与徘徊时期。在此时期,由于众所周知的原因,使意笔人物画的发展违背了意笔人物画本身的艺术规律,因此无论形式还是内容都趋向僵化。表面上轰轰烈烈,实际上正在走向岐路,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。

七十年代后期国家实行改革开放政策,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百家争鸣,可列举几种倾向:①主张在传统基础上的创新,认为意笔人物画应继承、发扬优秀传统,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,进行洋为中用式的吸取,而不可能也不必要互相代替。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主张在中西结合上的努力,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,才有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,中国画才可能顺应世界的潮流,被世界所理解。③主张在反传统方面的努力,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;还有人认为低潮的回光返照也已随着一批现代的大家的过世而结束,中国画已走向穷途末路了。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,去创造新的画种。

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,在对外开放的形势下,人们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一个统一的结论,似乎也没有必要去得出统一的结论。意笔人物画已从探索的高潮进入冷静的思考时期,从现状去推测今后发展的趋向还为时过早,但我们仍可看出来某些发展的轨迹:①多元发展,前段时期雨后春笋似的求索,已预示这种趋向的必然性。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,而且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对远古艺术的进一步开拓和继承。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理论上的深入探讨和研究。⑪志同道合式的艺术群体日见活跃,画家个人的权威性的影响在减弱,然而,这也许是目前的暂时现象,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,并为经济基础服务。也只有反作用于经济基础的发展,它才能取得存在和发展的条件。因此,发展中的意笔人物画和其它任何艺术一样,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。只有在这些前提下去讨论、研究、实践、革新意笔人物画,它才可能有广阔的前程。

三、工具及其性能

意笔人物画因其表现上的特点和个人风格的差异，在工具选择上也所不同。下面就意笔人物画所必备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密切关联。

笔的前身应该是远古时代的刻划工具，周口店发掘出来的尖骨器，以及以后点漆成书的竹挺、削制而成的木笔等等，都是中国毛笔的雏形。我国历史上记载了秦代蒙恬造笔的故事，其实在秦以前战国墓中已出土毛笔之实物，更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来看，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，有的适用于工整之书画；有的适用于粗放之书画；有的适用于勾勒；有的适用于点染。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，一般选用人、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，必须懂得笔的好坏，一般可从以下几个方面去鉴别：先看笔毛是否纯净，以无杂毛而色纯，毛尖半透明部位长者为佳，说明选料为上品。再可用咀轻轻咬开笔尖压平扁后，看笔尖是否平整，以无参差者为制作水平高。还可看看笔的外形，笔头是否装得端正、牢固、圆整，丰满而不臃肿，瘦而不干瘪。笔杆挺直而有份量，杆重说明所选之竹或木之质料优，有利于腕力的锻炼。但一支好笔的选定，最终还要看使用的结果。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的毛是否一样纯，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，以不会自然散乱和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。但是笔的制作上的有些缺点，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画的常用笔：

羊毫笔，属软毫型，以江南产的为好，其中尤以浙江湖州产的湖笔最佳，因为杭、嘉、湖一带是山羊的产地，而且湖州一带水质适于洗毛，加上历史悠久的高超制作工艺，从宋元以后一直是我国羊毫笔的主要产地。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且型类也最多的笔种。

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而自然脱脂好，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。羊毫性柔软，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，如果我们能坚持一开始用羊毫作为主要练习之笔，并化大功夫去驾驭它，从难入手，则在今后掌握其他型类的毛笔时就会感到顺手得多。

意笔人物画常用的羊毫型笔有：中型以上的各种长、短锋羊毫笔、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，用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，因此笔的品种就没有羊毫笔那么丰富。狼毫笔硬而粗，吸水小、放水快，一般适于勾勒、皴擦、点厾之用，其笔触效果粗犷而有力，但很少用于染色、染墨。

现在市场上常见的以狼、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，历史上虽亦有，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产的好，不但弹性弱，而且聚散性也差，不知何故。

其他兽毛制品中常见的有熊毫、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，只是原料来源有难有易而已。

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，也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。因此目前市面上极少见，一般只是试制品或作为赠送礼品。

笔的种类繁多，有些不适应于意笔人物画用的，我不一一列举了。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，一支好笔还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发挥作用。

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制成。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，有的旧时作为贡品的则写上贡烟等等。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，只有通过观察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、泛冷光者一般墨质较好；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而且可省去许多研墨时间。墨汁经过一段时间的改进，质量在不断提高，但至今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，最好在墨汁中添加些水，再用块墨研磨到需要的浓度，这样可弥补墨汁的一些缺陷。不过，也有人喜欢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来表现自己的感觉。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生产，块墨的质量也在改进之中，但质量终未超过旧墨，这可能是产量大，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，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,如需画大幅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。宣纸的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,有时也用化学漂白,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,安徽宣纸因制作经验丰富,因此多少年代传下来,其他各地虽然也生产名目繁多的生宣,但是质量上却很难与其相提并论。

生宣的优劣,可先看纸的用料,要求皮料多,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(可将纸轻轻抖动,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。)再可用手摸摸,如手感发涩而有潮湿感者,运笔容易舒畅,干时湿时伸缩性较小;如手感打滑者,则运笔时容易不顺,伸缩性大,干后也容易凹凸不平。

另外买纸时不妨用舌头舐纸一试,以唾液渗化层次多者为佳。当然最终认定宣纸的好坏,还是在于作画。试纸时应观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,色与墨湿时干时变化幅度是否较小,色与墨干后是否仍能保持光彩,运笔时笔感是否顺畅等等。

除生宣外,常用之纸还有皮宣,一种是有帘纹的高丽纸型的皮纸;另一种是中国传统的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、滋湿,笔痕不明显,渗化度大而痕迹颇好看,目前以温州皮纸最佳。此外还有各种类型的纸如四川纸、富阳宣、福建宣、元书纸、罗纹宣、龙游宣等等,皆各具特性。

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。制豆浆纸用生豆浆为原料,以三份豆浆与七份水掺合,浸洒生宣或皮宣而成。因为豆浆之植物蛋白附在纸纹之中,使色墨在渗化过程中产生某种程度上的障碍,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,由于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,纸便会产生似化似不化的情况,但其韵味不如豆浆纸。

此外熟宣(饱和胶矾纸)、生绢、熟绢、绫等等也可以用于意笔人物画。用熟宣作画,色墨之变化必须人工控制,利用对干湿的时间的控制,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。由于用上述纸作画的人不多,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而实用的,但有时也因美观的需要而不太实用。

作为意笔用砚，我感到首要的是大，蓄水、蓄墨之池深，还要石质好，发墨快，水份不易挥发。再是要造型不俗，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：

凡国画颜料，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、朱磠、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、制作较精的佳品内含少量矿物原料，如原苏州产的锡管朱砂、朱磠、粉状石青、石绿；块片状之赭石、花青、藤黄；墨状之青、绿、朱砂、朱磠，以及现在上海美术厂出品十余元一盒的国画颜料中之朱砂、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，须按不同之需用之。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了。石青、石绿、朱砂、朱磠、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，也易褪色。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，因此无论属矿物质或植物质都差不多，其性能都如植物质色，既无沉淀，也无浓重之感。

由于国画色品种不多，人们常以水彩色作补充，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。如现在生产的赭石色，一直很不佳，沉淀极厉害，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很强，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。

水粉色采用较少，如必需用时则可象矿物色那样对待它，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。一般水粉色都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，除必需的清水外，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，而矾水则因沉淀而不行，由于胶水不会引起沉淀，用来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，就会出现与清水不同的效果。不过现在使用酒水的尚不多。

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，同样会渗透纸的纤维，使其因饱和而产生排它性，从而使色和墨不能全部复盖，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，然而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，使鲜艳和火气的色泽减低刺激度，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，则在上色或上墨后会产生很美丽的飞白，现在有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并在纸下形成空隙的垫才行，否则墨水容易透过宣纸被吸去或流失，而达不到预想的效果。垫子以用氈子较为普遍且效果也好，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，往往因其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，但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。国外有的画家在这方面就比较重视，他们有整套精美实用的写生工具。这些年来尽管生产了可供写生用的中国画颜色盒，效果尚可，但其他工具却跟不上。实际上不少人自行设计的写生工具很有可取之处，如果有人能集中其优点设计一套比较实用的写生工具来，我们将感激不尽。