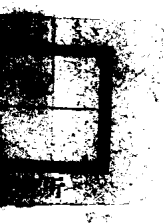


18
中國書法



中国画人物画法

杨之光执笔

天津人民美術出版社

目 录

一、学习中国画技法的目的·····	(1)
二、中国画的人物画要创新·····	(2)
1. 政治与技术·····	(3)
2. 生活与创作·····	(5)
3. 内容与形式·····	(7)
4. 形似与神似·····	(9)
三、中国人物画的基本技法·····	(12)
(一) 笔墨的规律·····	(12)
1. 毛笔·····	(12)
2. 宣纸·····	(16)
3. 墨·····	(20)
4. 砚·····	(21)
(二) 笔墨技法的具体运用·····	(22)
1. 用笔·····	(22)
2. 线的运用·····	(24)
3. 皴擦的运用·····	(64)
4. 墨色的运用·····	(72)
(三) 色彩的规律及运用·····	(91)
四、基本功与创作·····	(111)
附图·····	(129)
传统绘画附图·····	(155)

一、学习中国画技法的目的

中国画是我国的传统艺术。“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件”

（毛泽东：《新民主主义论》）毛主席这一指示，对祖国古代文化艺术作了高度评价，明确提出批判继承的目的和方法。我们学习中国画的技法，继承中国画的优良传统，就是遵照毛主席的教导，发展社会主义的民族新文化，提高我们的民族自信心，为中国革命和世界革命贡献一份力量。解放以来，广大革命美术工作者在毛主席革命文艺路线的指引下，坚持“百花齐放，推陈出新”“古为今用，洋为中用”的方针，使中国画艺术焕发了青春，大量新国画作品涌现出来，为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”发挥了积极的战斗作用。

但是，在学习国画传统这个问题上也是有斗争的。林彪、“四人帮”的反革命修正主义文艺路线在国画领域也有严重干扰和影响。特别是林彪、“四人帮”假左真右、否定一切革命和进步艺术传统的谬论，对中国画的发展造成了很大破坏。为了肃清流毒，使中国画健康地发展，我们一方面要从理论上批判，另一方面就是切切实实地作批判继承的工作，其中包括认真学习和研究中国画的绘画技法。

任何艺术的发展都有其民族范围的继承性，发展我们社会主义的新中国画，也不能割断历史。历史遗产中精华和糟粕相互混杂，要“古为今用”，就得批判、研究、分析，剔除反动的政治内容和一切腐朽的意识形态，以及因循保守、形式主义的因素，批判地吸取那些多少带

有革命性和民主性的因素。传统的中国画技法是跟它的表现内容相联系的，因此，对技法也不能全盘接收；但技法和内容相比，稳定性较强，并对绘画的民族风格有巨大的影响。因此，认真地清理和研究国画的传统技法，对发展新中国画具有巨大的意义。

中国画技法有自己的规律和特点，但规律和特点是在历史发展中形成的，因此也不是一成不变的，要表现新的人物和新的世界，就得发展，吸收新的因素，包括吸收外来因素。但外来的不能硬搬，必须加以融化，成为民族色彩的一部分。总之，立足点必须是“今”和“中”，如果脱离这个中心，就可能陷入新的形式主义，变成复古或失去民族风格。

二、中国画的人物画要创新

中国画的创新，以人物画最艰巨。中国画的人物画历史悠久，有丰富的遗产。从有画可观的战国到唐代，人物画始终占主导地位。即使在封建社会向后期过渡的五代和两宋，人物画也还是在数量上占压倒的优势。随着封建社会的走向后期，人物画的地位渐被山水和花鸟画取代。明清和近代，虽然也出现了一些颇有成就的人物画家，但总趋势是衰落了。人物画的真正复兴，是在全国解放以后。为了表现人民的新时代，传统的人物画被提到了应有的地位，新一代人物画家大量涌现，这一古老的画种又获得了新的生命。但是，传统的人物画，它的题材内容主要是佛道鬼神，文人仕女之类，它的一套技巧技法是跟这种旧内容相适应的，不进行大的改造，就不能适应新的表现对象和欣赏对象，因此，中国画人物画的创新是时代的需要，阶级的需

要，中国画新发展的需要。二十八年来的人物画有很大发展，成果是可观的，积累了许多成功的经验和有益的教训。另一方面，由于上述修正主义路线的干扰，人物画的发展道路也是曲折的，有些矛盾（如吸收外来因素而不能融化成民族的）还比较突出。怎样才能达到社会主义内容和民族形式的完美结合，需要从实践和理论两方面不断地探索，我们在这里要研究一下人物画技法方面的具体问题，在谈技法之前，先谈几个关系。

1. 政治与技术

探讨技法问题，在某种程度上说，就是探讨艺术表现中的技术问题。当然，这里所说的技术，与生产技术的含义和性质有所不同。生产技术制造的是没有阶级性的物质产品，中国画（及一切艺术创作）技术，则是为制造具有阶级性的精神产品服务的；生产技术比艺术创作中的技术具有更大的独立性，精神生产中的技术更多地受产品内容和艺术家思想的制约。但任何技术都只是一种手段，服务于一定政治和经济的目。政治和业务、内容和形式的对立统一，包括着政治和技术的对立统一。我们掌握国画塑造形象所需要的技术手段，目的是为了准确、鲜明、生动地表达内容，把生活美变为艺术美，因此，技术归根结底是为政治目的服务，受政治目的制约的；单纯技术观点、为技术而技术的观点永远是错误的。单纯技术观点所以错误，还因为在艺术创作中，技术因素只是艺术技巧的一部分，只凭熟练的技术，而缺乏概括、提炼生活，构思构图的技巧，绝不能创造出完美的形式和动人的作品。

然而这并不是说，技术是无足轻重的，可以不必重视；更不是

说，可以用政治去代替技术。技术性因素属于技巧范畴，也是技巧的构成基础之一。技术对于技巧，对于内容和政治有很大反作用，没有精熟的、先进的绘画技术，就不能创造出生动的艺术形象，内容和政治就无从体现。林彪和“四人帮”在政治和业务、政治和技术的关系问题上蓄意制造混乱，叫嚷“政治可以冲击其他”，“思想好了，技术自然而然的就会上去”。这种假左真右的谬论，不仅否定了技术的特殊作用，把政治和技术看成不可调和的对立物，也实际上把政治架空了，这种典型的唯心主义和形而上学理论，必然要把中国画引入歧途，使作品的思想和艺术割裂，内容和形式割裂，造成公式化概念化，标语口号化，把艺术性化为零，并最终取消艺术的政治教育作用。任何一件优秀的作品，它的政治倾向性和思想意义，都离不开相对完美的形式和相当熟练巧妙的技法，技术拙劣而有强烈政治思想性和感染力的作品是根本不存在的。举例说《人民歌手李有源》（韩国臻作）是一件好作品，它好在塑造了《东方红》的作者——一位农民诗人的典型形象。我们在肖像上看到的，是解放区的农民，又不是一般的解放区农民，而是更有思想更深沉和更有智慧的解放区农民。山峦起伏、一片霞光的陕北高原背景烘托了人物形象的心境，使肖像画的寓意显得格外鲜明。试想，作者如果不是象现在这样熟练驾驭了中国画的技法，不是这样保持了传统笔墨的独特表现力，他的构思在宣纸上“显化”之时，将是怎样的结果呢？技术当然不是这张画艺术成功的唯一因素，但毕竟是重要因素，这因素在通过具体形象体现艺术构思时具有举足轻重的作用，是显而易见的。

政治是统帅，是灵魂，是第一位的，技术也是重要的，不可忽视的；要在政治的统帅下搞好技术乃至技巧的学习训练，使二者达到和谐的统一。“一方面要反对空头政治家，另一方面要反对迷失方向的

实际家”，我们应当准确、全面地理解和掌握毛主席关于政治和艺术，政治和技术的思想，搞好中国画技法的学习和研究。

2. 生活与创作

生活是艺术创作的源泉，这是我们都知道的。人类的社会生活无限丰富，是任何创作也取之不尽、用之不竭的。革命的艺术要深入生活，要“观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”此外，我们所说的深入生活，主要是深入工农兵的斗争生活，而不是深入和颂扬那些“风花雪月，板桥流水”式的东西。深入生活除了要获得源泉之外，还要在向工农群众学习的过程中改造自己的立场和思想感情，否则，就不能彻底解决为工农兵服务这个根本问题，也不能正确地认识和反映生活。

脱离人民生活，是一切反动文艺的共同特征。林彪、“四人帮”鼓吹什么“灵感论”“三突出”论、“题材决定论”“主题先行”论，从理论上讲，都是反对马克思主义的反映论，割断作家和人民的联系，反对从生活出发。不从生活出发，文艺就一定走向从主观臆造出发、从模式套印出发的死胡同，造成公式主义泛滥，人物形象概念化、没有个性、虚假、造做的恶劣倾向。

文艺从生活出发，但艺术美比生活美应当“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”，这也就是艺术的典型化。典型化是艺术反映生活本质的根本途径，做到典型化不仅需要熟悉生活，还需要技巧（包括技术），需要通过形象思维的方法，使作品的形象富有高度概括性，富有生动的个性。“四人帮”鼓吹的所谓“高于

生活”，是脱离生活，歪曲现实，凭空拔高，任意捏造，什么“高、大、全”，“三陪衬”，把英雄人物变成高居于群众之上的“超人”，变成“神”。这种“高”，和我们说的典型化毫无共同之处。要克服“四人帮”在这个问题上造成的影响，除了理论上深入批判外，根本的一条就是深入生活，真正从生活出发，通过实践用马列主义观点解决艺术和生活的关系。

这里应该讲一下技法与生活的关系。技法作为艺术表现生活的手段，产生于人类长期的艺术实践之中。人类的社会生活，大自然的无穷变化，不只为艺术家提供了表现对象，也提供了各种表现方法、技术的根据，因此，从某种意义上说，技法归根结底也是源于生活的。脱离了生活，艺术的内容就会枯竭，艺术的表现技法也会逐渐僵化，这在美术史上是不乏其例的。一种新技法的创造，总是从新的反映对象开始的，而检验新技法的标准，也离不开生活实践，离不开技法的服务对象——生活内容。人物的描法不能产生在人物画出现之前，山水的皴法也不能早于山水画的出现；描法离不开衣纹的特点，皴法也离不开山的特征，这是大家都懂得的普通道理，它不是说明了技法和生活的某种关系吗？随着时代的推移，生活的变迁，对象的不同，旧的技术不够了，需要创新，这新技法首先是新生活内容的要求。无论过去，现在，将来，技法的创新，正确的途径只能是从生活需要出发，离开了这个基本出发点，就很容易落入形式主义泥坑。

然而，这绝不是说，有了生活和内容，技法就能够自然而然的出现。一种技法的产生远比发现一种新生活内容困难得多，但也远比相应的内容稳定得多，这就是技法的相对独立性。比如旧佛道画的内容被摈弃了，但佛道画的技法却还可以参考，可以批判地吸收。技法的学习训练也是这个道理：一方面，技法在作品中是一种手段，不能闹独立性，必须服务于内容；另一方面，学习和训练基本功，可以相对

独立地进行，如在课堂、画室里练白描，练笔墨。忽视这一点是有害的，“四人帮”就鼓吹用创作取代基础训练，对艺术教育造成了很大危害。但我们也切不可忘记资产阶级学院派的教训：把基本技法的训练和创作完全隔绝，孤立静止地搞技法，学和用脱节，技法学习和艺术创作实践脱离。事实证明：“从战争学习战争”，也是一种行之有效的好办法，美术专门学校不能忽视它，而对于业余作者，就更值得珍视。

3. 内容与形式

马克思主义认为，内容和形式是辩证的统一，既没有无内容的形式，也不存在无形式的内容，内容和形式是互为条件，互相依存、相互制约的。内容和形式这一对矛盾，在一般情况下，内容起决定的作用。在艺术创作中，不同的内容，应寻求与之相适应的不同形式去表现，不能生搬硬套，否则，内容就要受到损害，形式和内容不能统一。

马克思主义强调社会主义的文艺必须具有社会主义的内容，但同时也肯定文艺的民族形式。只有为广大人民群众喜闻乐见的民族形式，才能使革命的政治内容发挥教育作用，为群众所接受和欢迎。“内容是无产阶级的，形式是民族的，——这就是社会主义所要达到的全人类的文化。无产阶级文化并不取消民族文化，而是赋予它内容。相反，民族文化也不取消无产阶级文化，而是赋予它形式。”斯大林同志这一精辟论述，深刻说明了无产阶级文化和民族形式的关系。毛主席在他的许多光辉著作中，也一再强调过马列主义的内容和民族形式相结合的极端重要性，并对那种言必称希腊罗马的洋教条进行过严厉的批判，他尖锐地指出：“洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，

教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。”中国画有两千多年的传统，是中国人民喜闻乐见的民族形式，我们必须继承、发扬它。那种认为中国画“不科学”，认为只有用西洋画来改造甚至取代它的虚无主义是错误的，荒谬的。“四人帮”及他们在文化部的死党，疯狂打击排斥文艺工作者学习中国画传统，诬蔑用传统形式表现现代题材就是“穿龙袍演现代戏”，把对于民族形式技巧的探索诬蔑为“复辟”，把大批好的和比较好的中国画作品打成“黑画”。这种罪恶行径除了反革命的政治目的外，也充分暴露了他们崇洋媚外，扼杀民族艺术传统的丑恶嘴脸。

民族形式当然也是发展变化的，提倡民族形式绝不是要复古，更不是要盲目排外。前面已经说过，中国画传统的形式和技法，主要是适宜表现过去时代的生活内容的。我们不能用描绘古代宫廷粉黛的方法，来表现今天能顶半边天的劳动妇女；古代人物十八描中的任何一描，都难以充分表现今天炼钢工人粗厚的帆布工作服的质感。古代画茅舍断桥的笔法怎能表现今天的高楼大厦和光亮的机床呢？旧绘画中的笔墨趣味，和今天工农兵的审美趣味也相差甚远。所以，时代变了，笔墨技法不能不变，新的生活内容要求新的表现形式，这是不以人的意志为转移的客观规律。但这仅是一方面。另一方面，古代的技法，过去的旧形式，有没有可采取之处呢？当然是有的，不承认这一点，就实际上否定了民族形式的继承性，否定了人民群众对于传统民族形式的要求。鲁迅曾经说过：“探求新形式，首先提出的是旧形式的采取，这采取的主张，正是新形式的发端，也就是旧形式的蜕变。”又说：“旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。而且，这工作是决不如旁观者所想的

容易的”(《且介亭杂文》见张望编《鲁迅论美术》65、66页)，鲁迅在四十多年前讲的这话，对于我们仍然具有指导意义。只有我们坚持实践第一，勇于探索，多接触新课题，解决新矛盾，就一定能够达到革命的政治内容和新的民族形式的完美统一。

探索新的民族形式并不排斥学习外国的东西，这一点毛主席早有明确的指示。而且，世界各民族的文化交流，相互影响和学习，这也是艺术发展的客观规律。早在唐代以前，中国绘画就吸收、融化了很多外来的营养。吸收不是洋化，洋化是行不通的。“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”毛主席这一英明指示，永远是我们探索绘画民族形式的明灯。

4. 形似与神似

我国古代曾把肖象画称为“传神画”，所谓“传神”，意思就是要重视人物精神面貌的刻画。在这个问题上，实际存在着唯心论与唯物论两条路线的斗争。这一斗争，特别集中地反映在关于“形”与“神”的关系问题上。

所谓“神”，并不是什么不可捉摸的东西。唯物论认为，存在决定意识，物质是第一性的，精神是第二性的。“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”世界上决没有脱离物质基础的“神”。东晋顾恺之提出“以形写神”，明代李贽也认为“画不徒写形，正要形神在”，这种唯物的形神统一论，正是我国人物画传统的精华所在。而历史上那些反动腐儒如董其昌之流，却说什么“气韵生动不可学，此生而知之，自有天授”。“失于自

然，而后神也。”将形神割裂，把“传神”吹得玄而又玄，目的就是为那些“衣冠贵胄”的剥削者独占艺术，让腐朽没落的东西去麻醉劳动人民制造反动理论根据。

我们反对离开形似来谈“神”，这并不是说“神”不重要。相反，形似只是艺术的造型基础，更重要的是要神似。要以形写神，形神兼备。只有充分揭示人物的精神面貌，才能更好地反映人物的气质特征。我们所处的时代，是无产阶级专政的社会主义时代，是英雄辈出的时代。塑造这些具有共产主义崇高品质的一代新人，为他们传神写照，是中国人物画的光荣任务。

如何塑造无产阶级的英雄形象，正确解决“传神”的问题，这不只是技法问题，首先要解决的是作者的阶级立场，世界观问题和深入生活的问题。只有作者和工农兵的思想感情一致了，才能传出工农兵的“神”来，描画出工农兵的精神面貌来。我们看工农兵作者的画，就有这样显著的特点，他们能画出工农兵的气质，能把他们的健康、朴实、勇敢、积极等优秀品质活龙活现地刻划出来。

新的中国画人物画，一定要努力塑造工农兵英雄形象，他们有着鲜明的阶级性，又有不同的个人性格。不只求维妙维肖的“形似”，更要求栩栩如生的“神似”，绘画上的气韵生动是可以追求到的。



图1 人民歌手——李有源 韩国臻

三、中国画人物画的基本技法

(一) 笔墨的规律

笔和墨是我国传统的绘画工具。通常讲中国画的笔墨，是广义地指中国画的表现方法。由工具的特点而产生的笔墨技巧，确有它独到之处，笔墨、宣纸特有的性能，是形成我国绘画民族风格的因素之一。前人积累了掌握这些工具的丰富经验，近代又在继承传统的基础上，吸收西洋绘画的长处，使中国画笔墨技巧在反映现代生活的创作中，不断推陈出新，显示出它强大的艺术生命力。

在谈技法之前，让我们先熟悉一下笔、墨等工具的性能。

1. 毛笔

毛笔的种类颇多，有兔毫、山马毫、羊毫、狼毫等。通常分硬毫、软毫及硬毫和软毫合制成的兼毫三种。画工笔白描人物包括画线描的连环画常用的笔有衣纹笔、叶筋笔等，属硬毫类的狼毫。这种笔用于不透水的熟纸、熟绢或图画纸上，效果流畅挺拔，转折刚健有力。画熟纸时，要注意狼毫笔含水量不如羊毫，故蘸墨时水分要饱满，使墨有将溢出线外之感（图2）。线的外沿由于所积墨水较多，墨色较线的中间为重，自然形成一种立体感，线与线交搭处的锐角也由于溢水而成圆角，如同两根铁丝焊接在一起，有坚韧感。运笔不宜太快，太快则易平薄，缺乏厚度。狼毫笔画生纸一般用以画人物衣纹



图 2

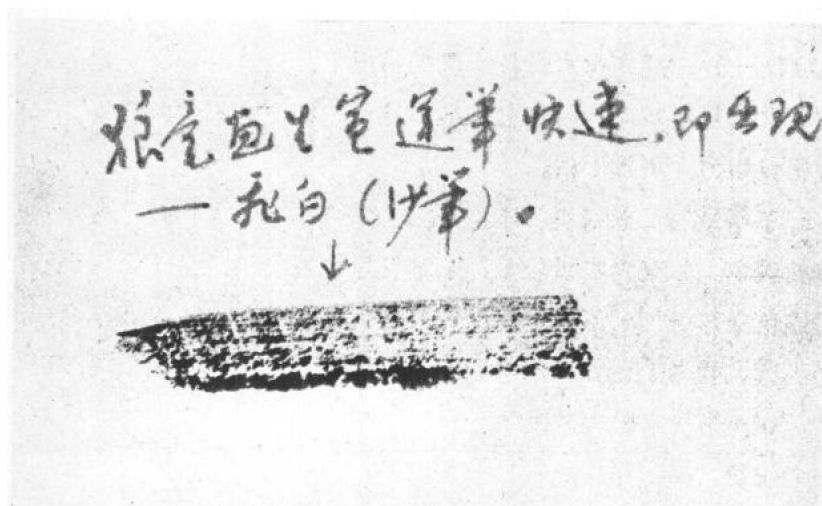


图 3

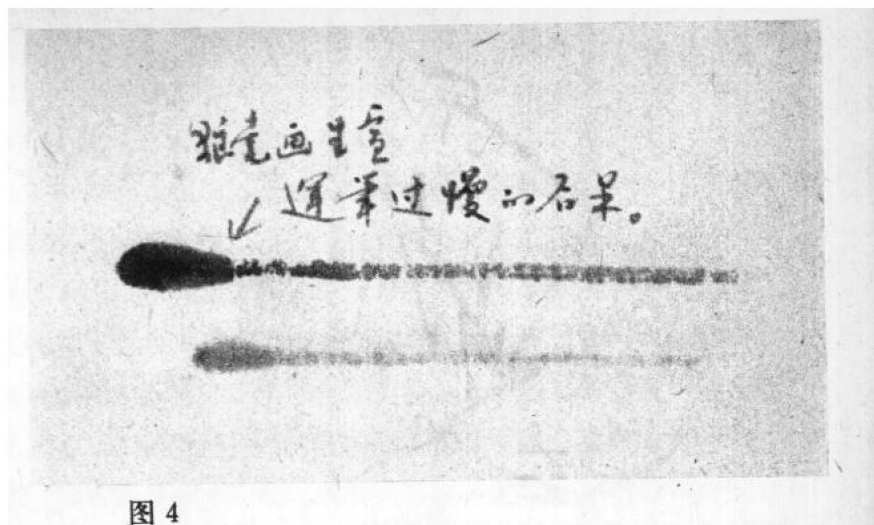


图 4

或硬质道具，树、石等衬景。由于狼毫较坚硬，含水量少，运笔稍快，即出现飞白（也称沙笔）（图 3）。较羊毫易得苍劲的效果。但由于狼毫不如羊毫能藏水，如运笔过慢，则容易在落笔开始时，即为生宣纸吸去大半墨水，渗成一团，笔再往下走时即出现干枯，形成干湿突变（图 4）。故在含水量较饱满的情况下，运笔时要有一定的速度，随着含水量递减可逐渐放慢运笔。这样，即使画很长的线条，干湿也会比较均匀，不致干枯。

羊毫笔属于软毫类，不论是画工笔或半工意人物画，多半是用于渲染着色。羊毫含水量较多，工笔打墨底或着色时易于由深到浅的将墨或色染开染匀，不见笔痕。尤其是大面积的渲染，更非羊毫不可。半工意人物画上色亦宜用羊毫。尤以用生宣纸作画，因纸的吸水量大，如不用含水量大的毛笔，则一下笔水就会被吸去大半，难以染完一个面积。如半途蘸色衔接次数过多，往往造成笔触累累，破坏了形象的整体美。上色用的羊毫最好选用笔尖微秃旧笔，因新笔笔尖太锋利，笔触呈枪刺状，形尖则易见扁薄，笔触亦不易与体面关系吻合。