

美术丛刊



告读者:

《美术丛刊》自创刊以来深受读者欢迎,目前已经出版34期,现在有很多读者为了将《美术丛刊》配齐成套,经常来信反映买不到《美术丛刊》,或要求我们代购所需刊物,为了满足读者要求,我社开辟了读者邮购部,读者欲订购《美术丛刊》,我社可免费邮寄,订户读者只付挂号费0.12元即可,为配合读者之所需,我社尚存的《美术丛刊》样书自6—34期都有少量存书,读者欲购请速与上海人民美术出版社邮购部联系。

上海人民美术出版社 编辑出版
上海长乐路672弄33号

上海市美术印刷厂 印刷
新华书店上海发行所 发行
开本: 1/24 印张: 2 插页: 16

1986年8月第1版

美术丛刊

35

一九八六年八月

上海人民美術出版社

目 录

漫谈人物水墨写生

- 对人物画进修生讲课笔记 …… 方增先(4)
画徒品戏…………… 韩 羽(34)
吐鲁番古代宗教壁画…………… 孟凡人(46)
现代人眼中的过去世界
——读徐天润的组画《故乡》…… 张庭伟(65)

画 页

- 《绍兴历史人物画》选(中国画)……方增先(12—17)
仕女图局部(中国画)……………肖海春(18)
仕女图局部(中国画)……………肖海春(19)
还家图(中国画)……………张桂铭(20)
醉八仙之一(中国画)……………张桂铭(21)
香妃图(中国画)……………朱新建(22)
夏(中国画)……………朱新建(23)
盘丝洞局部(中国画)……………朱新建(24)
盘丝洞局部(中国画)……………朱新建(24)
仕女图局部(中国画)……………朱新建(25)

.. 主 编 任满鑫 ..

罗汉图(中国画)	王树忱(26)
醉卧灵官殿(中国画)	王树忱(27)
罗汉图(中国画)	王树忱(28)
周仓(单刀赴会)(中国画)	韩 羽(29)
拾玉镯(中国画)	韩 羽(30)
霸王别姬(中国画)	韩 羽(31)
赛尔墩(中国画)	韩 羽(32)
战洪州(中国画)	韩 羽(33)
仕女图(中国画)	肖海春(38)
仕女图(中国画)	肖海春(38)
罗汉图(中国画)	王树忱(39)
杨刚作品选	(40—45)
《吐鲁番古代宗教壁画》选	(49—61)
徐天润《故乡》组画选	(62—64)
周海瑶《中国近代历史人物肖像》选 (中国画)	(67—79)
霸王别姬(局部)	韩 羽(封面)
仕女图(局部)	肖海春(封面)
骑马菩萨残件(壁画)	高昌城B 寺(封底)

漫谈人物水墨写生

——对人物画进修生讲课笔记

方增先

人物水墨写生，虽是一项基础课；也是一门独立的画种，即肖像画。学好它也是一门学问。

必须多画、勤画。在大量练习中了解毛笔、水、墨、宣纸的性能；了解点、线的关系。没有一定的熟练程度，不会有切实的体会。

人物写生也难；也易。难的是有个对象在制约；易的是有个对象可摹仿。掌握了形体规律的人，可以顺着制约而自由地去掌握对象；只能被动地摹仿对象，就没有塑造的自由。

写生中，既是在画“这个”，又不完全就是在画“这个”。人物形象既是他（她），更应该是你感受的“他（她）”。描写的技法处理上，大的结构是“他”，局部笔墨，衣纹用笔，只是凭你感受去画，去变动，去概括、加工。

大结构、大线条、大墨色的布置，是第一重要的。整体一看，如果感到碎了，则大的布置上肯定有毛病。

没有矛盾，没有画。没有同一也没有画。画中的美，首先要组织矛盾，同时又组织协调。在整体上有大矛盾，在局部中充满小矛盾。大矛盾统治小矛盾；小矛盾服从大矛盾。

空白也是画面的形象。有空白才显出线群、点群的实体。

空白是线与线之间，或线与边、角之间所分割的形。它既是形象，也是形式。它的重要性，一点也不亚于线、点或墨块的实体。但它都是线、点、墨的用笔

后所遗留下来副产品，它形似“遗留”，实则在用笔前就暗地许下它的地位。不然，则下笔后的点、线、虱就会站不住脚，坐不稳天下了。

局部的，较密集的用笔，其用线的粗细，笔锋的转折，都会强烈地影响空白。“知白守黑”，在这里多少重要！

背景上线点愈多、愈繁，人物的大空白处越突出。

用笔中“意到笔不到”，如叶不画梗、不画细枝，从内容上说是为了简练；但在笔法上说，一则为了笔的穿插，也是为了空白的多样变化。画衣纹也常如此。

国画造型，以结构为中心。以线去表达物象时，原则上，线只规划出形体，并不表现明暗光影。因此，白衣服，完全可以勾勒浓黑线，粗细都可自由。

整体中的变化，就是说局部的变化不能离开整体。就是要掌握好各局部自身允许的“音阶”。

水墨人物写生，只求整体上大的形的正确，只须抓住大的比例，肩、腰、肘等等大关节的点，其他局部，就不用一一如实细描，要让位于笔墨的需要，按笔墨的处理作适当的变动、取舍，否则无法下笔。

西画中有“塑造”这个词，表示有推敲的意思。写生并不是如实描写。既有对客观素材的概括，又有主观感受的注入。在技法上说，头部写生时，自然光明暗可以用多少，不是问题核心。问题是头部明暗的运用，必须和衣服、背景的表现方面基本协调。一般地说，自然明暗要少用。按结构除明暗可以和衣纹技法相一致。反映现实生活的人物画，还处在创业时期，对于探索中的技巧有不成熟处，是发展中的正常现象，不必苛求。我们一定能在今后实践中逐步解决。

骨法用笔是水墨画技法的关键所在。积点而成线。点和线的穿插，点和线的对比呼应、点线组合和安排……等等形成国画形式结构的基本规律。

线和线群在方向上的矛盾就是横线与纵线的交错。就象编席子、篮子，竹丝的横纵编织，形成席纹、篮纹的节律感。

用丑笔墨块作画，在移动中已形成线感。

笔墨的高低不在于用线的多寡，在于线、点、空白、层次的对比、节奏、呼应的运用如何。画的概括、简练不能理解为用笔越少越好；应该是指艺术形象的概括力。黄宾虹的山水，积墨多至数千笔，但艺术形象是高度概括的。潘天寿的小帧寥寥数笔，艺术形象也是概括的。

在一张白纸上画一根线，就是对这个画面空白的分割。所以，每画一笔，都要考虑画面分割后的效果。

水墨人物画技法的难度，在笔墨上首先是把线、点安排好；然后穿插着用一些没骨，或墨块。线和墨块穿插运用，是现代人物画特点之一。

一幅画中首先要组织矛盾，但同时又必须组织协调关系。不能在纸的一边全是线，纸的另一边全是墨块。应该在墨块中有线感；在线多的地方穿插用一些墨块。

衣纹用线，不能挤在一个局部上。人们上公共汽车，决不会光挤到一边，而另一边却很空。它总会自然调剂。整个画面的用线，应该基本协调。

初学者用线以挺为宜。挺的线，明确、流畅，宜于人物的结构重要处作骨架。

一头粗，一头细的梯形线不好看，它们缺少线本身的统一感。书法中也不宜多用此种笔法。

貌似不经意的线，难度大，因为这种不经意是在十分有把握的基础上进行。应该说这种线是比经意的还经意，不经意的经意，是精通笔墨形式后的产物。

一个点、一条线，实际上都具有形式感的笔触，它就是一个形象。故在一个画面中，笔与笔之间求矛盾，也同时求协调。点与点协调，线与线协调，直与直协调，斜与斜协调……任何用笔，无不如此。

线在行走中，顿挫不可太多，否则影响线的整体美，会感到乱。国外绘画中好的用线，也是如此。

粗细基本相同的线怎么会好看？基本相同不等于完全相同。可以用这条线粗、那条线细的交互穿插中，形成变化和协调。又，线在进行中，时缓时速，时干时湿，也形成变化。此外，衣纹间空白的分割，也是用笔好看不好看的重要因素。所以，基本同样粗细的线，也可以把衣纹勾得好看。

线勾糟了，再染再点也白费劲。衣纹线不能光勾外轮廓，要常常从外轮廓勾入中间。画石头，头两三笔是外轮廓的勾勒，中间一、二笔是“破”。这中间一、二笔，除却表现石头结构体积外，在形式上有重要意义。即在勾勒框内的线，与轮廓线形成内外呼应。所以，衣纹线一定要勾勒轮廓以内的线，才会好看。

用线的一般要求有二：①线与结构形体的结合。②线与线，线与点、块之间安排得好看。

线与线之间实际是空白的分割。

国画用笔的多样变化，开始主要靠临摹中吸收技巧。中国画学习方法中，前人重视临摹，在吸收前人笔法这一点上说，这是必需的。

一种风格，就技法而论是一种用笔、用墨的相互搭配法。创造新的笔墨、风格，也是创造新的用笔用墨和其间新的搭配法。新的技巧要敢于尝试，要敢于失败。从失败中取得成功。

中国画的深入，与画素描石膏不同。国画的深入不是越来越细，凹凸、曲折，不是越画越多，而是用线用点的结构穿插是否妥当，长、短、粗、细的配合是否适宜。假设潘天寿画花卉，也让他推敲多次，决不会越画越细致，而是越画越有气韵。线、点的结构上更精到。

我们要的深入，是形式和形体的结合。首先立足于对对象的感受上，对形象的表达上。不能仅仅停留在外表形式的追求上。

一幅人物画中，总要有某些局部，某些方面画得较为精彩、精致，才经得起看。尤其在头部有关神态意趣的某些方面。精致的意思，是指结构的严谨，用笔的多样，意趣的深厚等等。

笔法之美，必须气贯于中。毛笔在走动中产生动势美，用笔的气势，是笔法中美的不可分割的因素。

国画用线，在走动中有如太极拳运动，在每一个点上都留下力，每一个点上都有变。

线由点联接而成。在每一个点上，既有向前的因素，又有稳定的因素，向前是动势美；稳定是沉着的美。线的动和静是一对矛盾。首先必须动，才能产生线；稳定，是在动的基础上的稳定。

用线要求变化，但同时必须相互协调。

一件棉衣服用弧线，就形成弧线群的调子。帽子多用直短线，则又成短线群的调子。但两者之间对比中要考虑到统一，就要运用“远交近攻”法，在短线群中偶有长线；在弧线群偶有直线。

国画不孤立地强调某种用笔，用线就是表现某种物质的质感；只强调平面的相互对比的关系，在对比中偶有一定的质感的联想。以线、点组成的节奏、层次；笔力和动势；对比与协调——线、点美的组合就已基本完成。物体的质感，只在这一基础上，有相对的表达就可以了。

某些情况下，按可能性在某处多加一些线，或简化成最简的线，都不是为了表现形体的需要；往往纯粹是为了线的对比关系。

我以为，笔墨的重要性应以用笔为第一，用墨第二。

运用毛笔宣纸，比运用铅笔、木炭为难。但毛笔在宣纸上作画，可以达到其他工具所达不到的艺术效果。

学水墨画如骑手训练烈马。一旦驯服，就会感到比骑老实的马更为顺心。

要主动向中国画的形式规律进攻，一定要掌握它。有了自己的形式规律，作画就很顺手，有把握。沿着规律发展，使艺术技巧走上更高的阶段。掌握了形式规律，画了这一笔，下一笔就可以顺手生发出来，不然，每走一步，都会心中无数。要掌握它，还是依靠多看、多画、多研究，我称之为“三多”。画家的艺术实践，必须“三多”。

只会跟着前人死临摹，并不能掌握形式规律。没有对技巧的分析力，没有创作实践，没有对经验的规律总结，就不可能掌握形式规律。有的人画了一辈子，功夫似乎很好，却都是死办法。从根本上说，仍然没有掌握形式规律。

相同的形式，可以由不同的各种笔墨表现。

写生中，要有意地找一些长线条。长线条可以统治短线条。长线条是“找”出来的，是“制造”出来的，是通过概括形体中得来的。

国画中各种线群、点群、墨块、空白的相互对比，近似装饰画。在写生中，组织笔墨，也有这种成分。

画中某些地方需要有空白，才能透气；不然显得闷、塞。这是中国画运用白底所产生的要求，是空白相呼应的要求。

有关整体的问题中，很多是属于主次的问题。

国画讲究空白，弄不好也易散。明、清画家中，不少人逃不了这个缺憾。这方面，现代人比较好。

人物写生，可以分几次画完。但第一遍的笔墨很重要。几次复加的用墨感觉厚；一次画完的用墨较透明。复加要防滞、腻。一次画完，防其薄。

既不干、又不湿的用线，笔迹很清楚，不易画好，就更要讲究笔迹。此种笔迹，在四面焦墨或湿笔时，在对比中易于讨好。

表现一种物象的用笔，相互间要基本统一。干、湿、浓、淡，变化不宜过大。一种物象的基本统一，形成一块地区统一在一种笔墨的倾向中。两个地区，用两种倾向笔墨相互形成对比。但可在各方掺入少量近似对方的用笔，以取得相互协调。首先分清你、我，而后又是你中有我，我中有你。

用笔的速度要和笔头的含水量多寡一起估计运用。

乱笔没骨的法，下笔前，要考虑一下从那里起笔，又考虑如何一气数笔连成一气，使画成的形体体现了笔法的美。下笔一是与形体有关，又紧紧结合形式规律。要注意数笔之间，既形成一个大墨团；又要笔笔见笔。切忌烂墨一团。

衣纹勾勒不宜太湿。一般以略干为宜。因为用线以后，在用线区域再加墨团或色团。这些色、墨往往用湿笔。以湿墨团加在干笔线上，能使干湿相得益彰。

厚，指两方面意思：一、墨色层次多。在同一地区，用几种笔法、墨色积加而成。如山水皴、擦、染、点、勾，只在一个地区，分几次积加而成。二、用笔

圆厚，这是指笔法。即线、点用笔有圆厚感。这往往和书法的凝重、浑厚的用笔有关。如吴昌硕用笔，就是如此。

染不见笔。这和没笔相反。没骨写衣服，必须见笔，而染不能有笔痕。它是线与没骨见笔的补充。由于它没有笔痕，用在有笔迹的地方，可以保持原笔迹的清晰。

见笔是为了显示笔法美，所以见笔就要很好安排笔法。

明艳的用色，往往用浓墨在其近旁作对比。用重墨，才能用重色。

国画色的颜料色感要求稳定，才能与墨色相协调。才能显出墨色层次的美。

潘天寿用笔的形式结构很严谨。线与线、点与线之间的穿插很讲究。这种线点穿插规律，正是国画技巧的基本基础。要为这种线点穿插法，找一个概括的通称，是否可以称之为“线点结构”？任伯年的线点结构也很好，又画得很随意。各种风格，都有它不同的线点结构。

人物形体的一些重要转折处，是点，要抓得住。其他一些地方，要放开一些。形体结构的重要环节，是不能变的。头部、脸面上的一些骨点也要抓紧。衣服宽松处，不但可以变，而且应该变，这些地方有松动的余地去让位给笔墨作形式上的处理。

泼墨荷叶的墨块，和生活中看到的荷叶外形很不相同，这样做是为了墨块安排得好看。但也因为荷叶的形体容易变动之故。人物的衣纹结构，可以变动；但只能在相对可能的范围内变动。

笔头含水量多，而行笔犹豫不前，则笔滞。笔头紧裹，笔锋直立，行笔稳而果断，则笔刚劲有力。笔头含水多。下笔重，行笔稳而有气势，则笔力、气势俱足。

线的长短，在形式上讲，和粗细比例有关。比如一尺长的线却有半尺粗，当然还是短线。书法中的长线，受到字体的制约，故不可能有很长的线。相比之下，人物画的长线往往比书法中长线长出数倍而不止。线，越长越难画，人物的用线是比较难的。

花鸟画中长线，往往与乱笔墨块相穿插；山水中长短线、线与皴、线与点相交迭，相穿插；人物画中长线往往只和短线相穿插。只有长短线相穿插，难度也就较大。

人物画头部是主要传神部位，在写生中，笔墨不可过简，要精到一些。

细线行笔，以慢为宜。

临画是为了吸收其技巧。蜜蜂采蜜，东一点，西一点地取，然后制出自己的蜜。可以临局部，或局部的某一方面。我临任伯年画树石，往往只临结构，舍其笔法。

形式感在生活中存在，又不存在。它是画家观察生活，从生活中提取出来的。有些方面，是画家绘画实践中发现的，比如墨色的干湿复加就好看，这样的美，生活中是没有的，是画家笔墨实践中取得的经验。所以，学习笔墨技巧，要重视临摹。

初学画，用线以顺畅为先。慢笔比快笔难，因为慢中要有势。笔墨少气势，一条线象死蛇，不会生动。

用笔要松、又要紧。笔松，是指笔与笔之间笔意有变化，不刻板。笔要紧，是笔线本身，笔毛似紧裹而有韧劲。

水墨画要修改时，是在原有笔墨上如何加墨的问题，是因势利导，因地制宜的问题。干笔上可加湿笔，短线群中可加长线；长线群中可加大墨团，或点……等等。一般地说，加上去的笔，往往与原笔墨相异，不相同才能相结合，正是异性相吸。加得好，出现多层次。

人物的边缘轮廓要整体一些、平一些。可以用几何形去概括。几何形，有明确、强烈、简洁的优点。

讲究老辣、斑剥是为了线和墨多变化；但过分了就会丢掉整体。

我对风格的看法，一是主动追求，二是多方面修养。巧妇可以做出好饭菜；但没有各种配料，怎能做出好饭菜呢？



勾践像(中国画)

方增先



文种像(中国画)

方增先



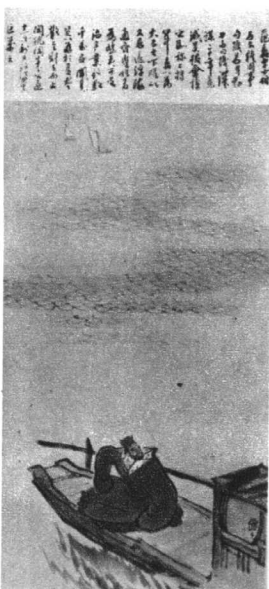
陈洪绶像(中国画)

方增先



马臻像(中国画)

方增先



范蠡像(中国画)

方增先



徐渭像(中国画)

方增先



文种像局部（中国画）
方增先



▷ 徐渭像局部(中国画)

方增先

陈洪绶像局部(中国画)

方增先

