



美术技法常识

工笔重彩人物画法

北京画院编 潘絜兹执笔

天津人民美术出版社

目 录

上编 基本知识

- 一、概述..... (1)
- 二、三个要素..... (9)
 - 1. 线条..... (9)
 - 2. 色彩..... (16)
 - 3. 装饰性..... (20)

下编 绘画技法

- 一、工具、材料..... (23)
- 二、画法、程序..... (27)
 - 1. 勾线..... (27)
 - 2. 打底..... (28)
 - 3. 罩色..... (30)
 - 4. 细致刻划..... (31)
 - 5. 烘托..... (33)

一、概 述

文艺为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。无产阶级文艺，是为工农兵服务，为社会主义服务，为巩固无产阶级专政服务的。无产阶级革命美术的战斗作用，是以它特有的形式，通过塑造形象来实现的。它不但在思想内容上必须是革命的，在艺术上也应该力求完美，做到“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。为使美术作品更好地发挥团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的作用，我们就要认真学习和掌握绘画技法。

学习绘画技法，要有明确的目的性，也要贯彻“百花齐放，推陈出新”“古为今用，洋为中用”的方针。一方面，对过去一切优秀的艺术传统和遗产，要批判地继承和借鉴，剔除其糟粕，吸收其精华；另一方面，还要根据反映现实斗争生活、塑造工农兵英雄人物的需要，大胆革新，创造新的形式。

学习绘画技法，首先要树立无产阶级世界观，为革命而练，这是根本保证。深入三大革命运动，从事创作实践，在干中学，是主要方法。对技法还必须下苦功夫，持之以恒，不可满足于点滴成绩，或者遇难而退；这是学习工笔重彩人物画首先需要明确的问题。

工笔重彩人物画是我国传统人物画中的一种艺术形式（画体）。工笔是从用笔方法上和写意画相区别，重彩是从用色方法上和水墨、淡彩（在山水画中叫浅绛）、白描画相区别；所以工笔重彩人物画，就是用笔工整细致、色彩浓重鲜丽的人物画。

工笔重彩人物画在我国有着悠久的历史 and 优秀的传统，从古代文献涉及绘画的记载和近年考古发掘的资料来看，最早的绘画就使用重彩。我国古代以“丹青”当作绘画的代称，丹青就是丹砂（朱砂）、石青、石绿等重彩颜料。商周时代，奴隶主阶级在衣服上用五彩画各种纹饰以显示其“尊贵”，当时把涂色叫做“绩”（绘），勾线叫做“画”。勾线用来区别色块，除朱墨外往往也用白粉来提。这种重彩画法，在湖南长沙马王堆西汉墓发现的帛画和甘肃敦煌莫高窟（千佛洞）遗存北魏和隋代的壁画中还可以看到。马王堆西汉帛画是我们今天所能见到的最早的工笔重彩画，它使用了朱砂、石青、石绿、铅粉等矿物颜料，对比强烈，色彩绚烂，富于装饰性，描线细密流畅，具有高度的历史艺术价值，反映了古代劳动人民的智慧和艺术才能。

在党的重视和国家大规模经济建设的推动下，新中国考古发掘工作有了很大发展，考古工作者给我们打开了许多地下画室，使我们看到了汉唐以来墓葬中的无数工笔重彩人物画。如河南密县打虎亭后汉墓壁画、内蒙古和林格尔后汉墓壁画、陕西乾县初唐李仙惠（永泰公主）、李贤（章怀太子）、李重润（懿德太子）墓的壁画等等，都是规模很大的工笔重彩人物画作品，借此可以看出当时的工笔重彩人物画的风格面貌。地面上遗存的古代工笔重彩人物画，除国家博物馆收藏的不少卷轴画，包括《顾恺之洛神赋图卷》（宋人摹本）、《步辇图》（唐·阎立本作）、《簪花仕女图》（唐·周昉作）、《韩熙载夜宴

图》（五代·顾闳中作）、《南宋耕织图》等画迹之外，更大量地保存在各地石窟、寺观的墙壁上，仅敦煌莫高窟一处，就保存了从北魏到元代一千年间的四百八十多个洞窟的工笔重彩佛教壁画，此外如宋代开化寺（山西高平县）、金代岩上寺（山西繁峙县）、元代永乐宫（山西芮城县）、明代法海寺（北京石景山区）……的宗教壁画，都是工笔重彩，具有较高的历史和艺术价值。再如民间年画，如天津杨柳青、山东潍坊、苏州桃花坞、四川绵竹、广东佛山、陕西凤翔等地，尽管各具地方特色，都一律是工笔重彩，而且画工世代相传，都有数百年的历史。至于历来分散在各地和各行业作坊，从事庙画、建筑彩画、工艺装饰（织绣、陶瓷、漆器、灯具、伞扇等）的民间画工的工笔重彩作品就更难以数计了。

从以上十分简略的叙述中，可以看到我国工笔重彩人物画的历史悠久，并为群众所喜闻乐见。

由于工笔重彩这种绘画表现形式有深厚的群众基础，适合群众的审美要求，因此在它发展的历史过程中，也被奴隶主阶级、封建统治阶级所劫夺利用，使之宣传封建礼教、宗教迷信，以欺骗和麻醉人民，巩固它的反动统治。因为向群众作宣传，要求形象的鲜明性和具体性，工笔重彩画体兼有这两方面的长处，当然是最适合的形式了。这就不难理解为什么在古代的庙堂、石窟、寺院、宫观会出现这许多工笔重彩的礼教画和宗教画的原因了。为此我们在接受这一份历史遗产时，也必须加以分析批判，才能正确借鉴，为今天的社会主义革命和建设服务。我们也要看到传统的工笔重彩人物画，经过历代无数民间画工和画家的实践，在形式、风格、技法上都积累了丰富的经验，有许多创造和成就，但那些毕竟是旧时代的产物，已不能适应今天用来表现当代

工农兵英雄人物的光辉形象、祖国山河日新月异的面貌、工农业建设的宏伟壮丽的图景、思想文化战线生气勃勃的新事物了，如果墨守成规，生搬硬套，必然面目陈旧，反映不出社会主义的时代感来。继承和借鉴是必要的，但不能替代自己的创造。毛主席说：“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。”所以向传统学习，要“推陈出新”，批判地继承，创造出为新时代所用的工笔重彩画法。

建国以来，党和政府对民族绘画十分重视，在毛主席革命文艺路线指引下，特别是经过无产阶级文化大革命，排除了刘少奇、林彪和王、张、江、姚“四人帮”一类反革命修正主义文艺黑线的干扰和破坏，进一步贯彻了“百花齐放，百家争鸣”、“百花齐放，推陈出新”、“古为今用，洋为中用”的文艺方针，工笔重彩人物画有了很大的发展和提高。在中国画、年画和连环画中都广泛运用了这种艺术形式，创作了许多深受群众欢迎的优秀作品，如：《练》（肖桂礼、张文瑞作）、《凉山在前进》（张文瑞作）、《山村医生》（王玉珏作）、《争取更大光荣》（钱来忠作）、《誓将山河换新颜》（王春景作）、《颗颗种子育新苗》（任川作）、《到政治夜校去》（杨刚作。）

学习中国画，从工笔重彩入手是有好处的。写意画的用笔简净高度传神，也应当建立在严格的工整细致刻划的基础之上，正如今天不少美术工作者在创作写意人物画时，先画出精细的素描画稿一样。有了工写兼能的本领，在艺术表现上就有了更大的自由。

其次，工笔重彩人物画要求精细入微地表现对象，细微末节都不

轻易放过，因此学习工笔重彩人物画，可以培养我们细心观察事物的习惯，而画工笔重彩，格法精严，不容苟率，又可以养成我们认真严肃的创作态度。徐悲鸿先生提倡学画要“尽精微，致广大”，也正是勉励美术工作者要有严谨的创作态度。

学习工笔重彩人物画的方法，归结起来不外两条：写生和临摹。写生应该包括速写和默写（记忆画），它都是直接以客观事物为模写对象的。临摹则是以前人或别人的作品为范本进行摹绘的。两者可以结合起来进行，但应以写生为主，临摹为附。

工笔重彩人物画的写生是有历史传统的，画史上关于写生有不少记载。但古代画家写生，虽然注意形似和传神，却不可避免地受当时科学条件限制和儒家重意轻形唯心思想影响而有它的局限性；而且古代工笔重彩肖像画的对象，都是帝王后妃、功臣名将、高人逸士之类，所传的神是封建统治阶级人物之神，和我们是格格不入的。今天我国人民在毛主席、共产党领导下、正进行着历史上空前的伟大的无产阶级革命事业，时代不同了，描写的对象也变了，画的是工农兵，首先就要学习工农兵，了解熟悉工农兵，一定要遵照毛主席的教导，全心全意地参加到工农兵革命斗争中去，以无产阶级的立场、观点和方法，去观察、体验、研究、分析各个阶级的人和生活斗争，才能发现伟大变革中的新事物，塑造好工农兵英雄人物的典型形象。写生是创作的基础，一幅写生本身就体现着作者认识生活和表现生活的水平，包含着提炼概括的过程。

工笔重彩人物画以线描为造型的骨干，所以写生也要着眼在物体的结构关系上，以勾线为主，在物体的关键部位可适当加一些明暗。作为收集素材，也可把细节记录下来，不避烦琐。在创作时，再加以

提炼，决定取舍。

速写是在较短时间内作即景的写生，它是我们认识生活反映生活的重要手段，可以培养我们敏锐的观察力和概括力，还可以锻炼线描的技巧。从生活中获取创作素材，速写是很重要的，所以一定要多画速写，把生活中生动的感人的人物和场景记录下来，作为创作准备。

以毛笔练习速写，对提高线描表现力更有直接的帮助。在使用铅笔有一定的基础时，可以多用毛笔练画速写。

默写（记忆画）是在当场不能记录或来不及记录的情况下，过后凭着记忆的印象画出来的。掌握了默写方法，可以打破如实写生的局限，获得表现上的很大自由。象宋代张择端的《清明上河图》那样万分繁复的事物，决不是全靠对景写生所能解决的，主要在平日精心观察，锻炼默写能力。我们今天许多连环画工作者都擅长默写，为创作提供了许多便利。

写生、速写和默写的长期锻炼，是提高人物画造型能力的必要方法，无论写生、速写和默写，都要紧紧抓住对象的外形和精神特征，才能达到生动、传神的效果。

临摹是学习工笔重彩人物画的又一个方面。通过临摹古代和现代的一些优秀作品，可以丰富传统艺术知识，掌握多种表现方法，加深理解工笔重彩艺术规律，有助于提高创作质量。古代画家都很重视临摹，不同的是古人学画大都是以临摹来继承各家各派的风格，而忽视了和写生创作相结合，甚至临摹就是目的，流弊所及，是从画本到画本，亦步亦趋，陈陈相因，这是我们必须批判的。我们临摹是把它作为学习借鉴的手段，目的还是为了提高创作的艺术表现力，掌握绘画技术的基本方法。

我们在临摹之前，先要分析一下学习的作品，找出它表现手法的规律、特点，做到胸中有数，然后进入摹写。对临比模临（先用拷贝纸过稿，再到画纸上进行摹写）更有好处，可以加强记忆。还可以背临。作为学习，临摹局部也可以。

学画的临摹方法和文物复制不能混同起来，前者着眼是研究技法，后者要求和原画完全一致，包括那些非本质的东西，如陈旧损残的现象痕迹，学画过程中的临摹则没有必要复制这些东西。

古代工笔重彩人物画中可以选临《簪花仕女图》（唐·周昉作）、《韩熙载夜宴图》（五代·顾闳中作）、《宋人画册》中的若干小品如《番骑猎归图》、《步辇图》（唐·阎立本作）、《永乐宫壁画》（元代）等。白描可选临《八十七神仙卷》（宋人白描）、《清明上河图》（宋代·张择端作）等。现代作品可以从历年展出的优秀作品中选择，中国画、年画、连环画、农民画里都不少，特别是连环画在线描方面有许多创造，如《弧光闪闪》（詹忠效作）、《吉鸿昌就义前后》（詹忠效作）、《飞鹰崖》（邝明因 刘伟雄 古毅 钟贤昶作）、《瓦洛寨》（孙彬 冯志忠 李候咪作），都可以选临，临时可画大一些。

写生和临摹，都必须和创作实践结合起来，目的是为了搞好创作，推陈出新，表现社会主义的新时代。不是为练功而练功，为写生而写生，为临摹而临摹。重走旧的练功和创作脱节的老路。我们要注重基本功，但更应注重创作实践。

首先要提高认识生活的能力，这就要求我们认真学习马列主义、毛泽东思想，改造世界观，深入工农兵的生活斗争实践，这是第一位的。就是工农兵业余作者，也仍然有这个问题。如卢县农民画家所说：“身为工农画工农，还要恭恭敬敬学工农”。这也就是“要画革

命画，先做革命人”。

美术工作者在深入生活过程中有了深刻的感受，获得了创作的题材和构思，这时，如果没有相应的技术，就不能充分地表现出来，所以二是要提高表现生活的能力，要认真练基本功。

绘画的练功就是培养造型能力，锻炼心、手、眼的一致，达到造型上“得心应手”的纯熟程度；对于格法精严的工笔重彩人物画，基本功的锻炼更是不容忽视。

美术工作者应坚持基本功练习，练功应看成是美术工作者终生的课业，习作是练功，创作也离不开它，它与创作的联系往往是在内部的基本规律上，正如戏曲演员平素练腰腿功夫和舞台上一场精湛的演出有着不可分的内部联系一样，练功不是演出，却是演出的先决条件，“拳不离手，曲不离口”，学画的练功也一样，要踏踏实实、严格要求，才能在表现技巧上逐步提高。世界上没有什么“天才”，一切才能都是由实践中来的。

学画练功包含广泛的内容，凡属有助于提高表现能力的都可以列入。前面说的写生和临摹，当然是很重要的一个方面；不过由于中国画对笔墨技法的重视和程式的运用，把造型手段中若干要素从整体的基本锻炼中抽出来，加以着重练习，也是有好处的。如衣纹的各种描法，树木的各种夹叶点叶法，山石云水的各种勾描渲染法等等，都可以练习。当然结合写生来练更好。

在工笔重彩人物画的学习中，特别要求严格的线描锻炼。当然绘画中的线条必须服从于造型的要求，但如果不能熟练地掌握技术，也会力不从心，达不到预想的效果。直接以毛笔画速写，和临摹一些好的白描画，都是必要的。此外也不妨根据创作的内容需要单独练各种

线型作为辅助。从极规矩的游丝描、铁线描，到粗细有变化的其它线描，都可以反复练习，此外还可以练习书法，以便掌握运笔规律，使线条挺拔有力。同时书体结构丰富，笔法变化很多，对绘画是有帮助的。

二、三个要素

工笔重彩人物画在长期的历史发展中逐渐建立起一套严整的格法体系，从而形成这一画体的独特的风格、面貌。我们试做一些探索，可以归纳出三个基本因素来。那就是线条、色彩、装饰性。三者互相依存，缺一不可。现就这三点分述于下。

1. 线条

以线造型是中国画技法的特点之一。工笔重彩人物画使用重彩，线条却是它的基础和骨干。现代工笔重彩人物画有时虽也运用明暗渲染方法，但线描仍占重要地位，如果使用色彩渲染而不以线立骨，则就变成如月份牌或水彩画那样成为别的画体了。

线不是实体，不是物象本身所具有，而是由人的视觉感知的。线产生在物体的轮廓和明显的凹凸、转折处，是造型的最方便的凭借和手段。我们看到原始人遗留的壁画和儿童绘画，都用线造型，他们的艺术表达力虽然稚弱，想象力却很丰富，所以能运用线条来描绘所见到的东西。

中国画线描的发展，来源于生活，它是从生活中提炼概括出来

的。此外，它和书法有关；我国书画是同时发展起来的，古代的象形文字就是简单的图画。它又和材料工具有关；中国画使用的纸、绢、笔、墨，有助于线条的发展；特别是圆锥体的毛笔，刚柔相济，使用灵便，宜于线描，这是线条发展的物质因素。而且线条便于抒发感情，又同样能表达出物象的立体远近，有丰富的表现力。最基本的是它和我国民族的传统欣赏习惯有关。基于这种种原因，中国画的线很早就担负起复杂的造型任务，通过线的长短粗细、刚柔强弱、轻重疾徐、浓淡干湿、转折顿挫，表现出物体的轮廓、体积、虚实、明暗、动势、节奏等等，达到“形神兼备”、“气韵生动”的造型要求。中国画中有一种单纯用线描来表现的画体，叫做“白描”。白描对中国画的线描起了巩固和提高的作用，它也是工笔重彩人物画的基础。

工笔重彩人物画以线为骨干，十分重视线型的变化和线群的组织。线型美，组织得好，就能准确地表现生活，加强艺术感染力。

工笔重彩人物画的线描突出地表现在人物的衣纹描法上。我国古代画家把人物画衣纹描法归结为十八种，叫做“十八描”（即：高古游丝描、琴弦描、铁线描、行云流水描、马蝗描、钉头鼠尾描、混描、撅头描、曹衣描、折芦描、橄榄描、枣核描、柳叶描、竹叶描、战笔水纹描、减笔描、柴笔描、蚯蚓描。）这些线描的名称大都是依据线条的形象来定的，带有形式主义的倾向。从古代一些人物画作品和十八描图例（清·王翬作）来看，往往不是从准确地表现对象的形和质出发，而是玩弄线条的笔墨形式，所以我们在借鉴时，也要加以分析和研究，主要是探求古人从生活中提炼创造这种种线描形式的规律，不是生硬搬用它的形式。

归纳起来，古代人物画基本上有三种类型的线。第一类是描线粗细无变化或变化很小的游丝描等。这类线笔用中锋，行笔慢，压力均匀，力量含蓄。第二类是描线粗细有变化的柳叶描等。这类线也用中锋，行笔速度稍快，压力不一致，使线型呈多种变化，笔锋外露，宜于表现动势和力。第三类是线型变态莫测的减笔描等。这类线多用偏急之锋，速度快，是大写意人物画专用的线。工笔重彩人物画通常用前面两类的线而很少用减笔描一类，因为在工笔重彩人物画中，描线要考虑和色彩的结合，断续缺落的线在设色上就会产生困难。

中国人物画的线描是不断发展的，从画史上看，早期（初唐以前）的线大都属于第一类，到了中期（盛唐）发展了第二类的线，就在这个时期，有人把人物画分为“密体”和“疏体”，疏体是写意人物画的先声。后期（五代以后）发展了第三类的线，呈现了多样变化。今天人物画中运用的线描，早已突破了什么“十八描”而变得更加丰富了。古代的一些线描，已经失去了生命力而归于自然淘汰，有的也需要重新熔炼改造，才能为表现新内容服务。今天我们的作者们从生活中创造了许多新的线描，而且尝试工笔和写意、水墨和重彩相结合的法，取得了可喜的成绩。中国画《延安新春》就是一个例子。这幅作品的线描以重墨和浅墨交替使用，线型变化大，时有缺落，“笔不周而意周”。设色一律用重彩，结合得很自然，是传统画法的新发展。当然这种形式是由内容决定的，一切艺术形式如果离开内容就失去了存在的意义。

工笔重彩人物画以线立骨，线是很重要的，线描的目的仍在于塑造典型形象，用不同的衣纹表现不同的人物性格、精神面貌。因此，

落墨勾线要根据不同人物的形象，不同质料的衣服勾出不同的线描。如《练》一画中的青年纺织女工由于手脸部分肌肉皮肤的圆润，线描就需要圆挺流畅，而《凉山在前进》一画中的昔日奴隶，由于饱经风霜，面部和手部皱纹繁多，皮肤粗糙，用线需方而毛涩；又如纺织女工的白围裙由于棉料细软而又单薄，线描需柔而流畅，女工的的确良衬衫由于质料薄而平展，用线需方而挺直。又如昔日奴隶的查尔瓦由于是用毛线编织而成故质地粗毛，因而运笔需用逆锋勾出毛涩的线描，老奴隶的上衣由于布料较粗，又因穿得过久，因而下面的衣纹褶皱采用了拖笔，总之运笔勾线均是依据客观对象的质地及作者对客观对象的认识和感受而定。线描还要依据对象的前后远近、阴阳向背关系及突出主要人物和主要人物的主要部分，勾出粗细、虚实、浓淡的线描来。如《凉山在前进》一画中的昔日奴隶的面部和正在做讲话手势的手为主要部分，需要重点突出，以及处在前边的胳膊为了脱离身躯也需强调，这些线描都需重实，而次要部分，如远过去的查尔瓦和上衣下面衣纹需要虚淡，使之模糊以突出主要部分，所以勾线的过程也是刻划人物、突出主要人物的过程。

工笔重彩衣纹的线描，一般是外轮廓线和表现结构的线要粗些，而里边的辅助线略细一些，这样可使整个形体更加鲜明，加强了整体感，并使其与背景拉开了距离。表现贴体处的线要实，而表现离体凌空的衣纹要虚，受光面的线要重实，而背光面的线要粗、淡、虚，线的阴阳向背粗细虚实变化构成了物体的立体感，用以更好地刻划人物，但工笔重彩画线描的虚实浓淡变化要适宜，不宜强调过分，要与水墨画线描的变化有所区别。

中国人物画的衣纹要求高度的概括提炼，从纷乱的现象中找出它

的组织变化规律，所以一条线肯定下来并非轻易，既反对忽视造型要求的玩弄笔墨，也反对不加取舍提炼的如实描写。

线从写生中来。不同质料的衣服产生不同类型的线，已如上述，所以必须通过实地写生，才能掌握适合于它的特性的描法。如纱绸质薄细软，易生皱褶，描线宜细密细柔；皮革呢绒质厚富有弹力，描线宜浑简炼；棉布与葛麻不同，描线也有轻软与劲挺的区别；毛线和塑料质各不同，线也要区别。新衣的衣纹比较明显简劲，旧衣就比较琐碎杂乱。古代人物画的衣纹，大部分只宜表现宽袍大袖的古代服装，在表达质感上也不够充分。今天衣服出现了许多新的质料，如化学纤维纺织品、塑料、毛织品等；裁制方法也有很大变化，以短窄的为多，所以不能套用古人衣纹描法而要有所创新，画衣纹应该以自己的观察分析所得为根据，适当借鉴传统的描法。

画衣纹着眼点首先是穿着衣服的人，因此不但要画出衣服的样子、质感等等，更重要的是要表现出它和人体的关系，一般在人体关节弯曲处都会出现衣纹，且因人体运动而发生变化。

制作服装的各种材料本来是平面的，其所以产生皱褶，是由于受到束缚和制约的结果，缝制和人体运动使它产生了纷繁复杂的变化，但是它总有恢复平面和静止的倾向，在受束缚的较少和制约稍弱的地方，这种倾向就益为显著，表现为衣纹的减少和消失。

由于衣着本身有一定的重量，衣褶的基本方向是下垂的。但在运动（如舞蹈）或受外力（如风吹）影响时，则表现为向上或向外的伸展状态。

四肢动作引起的衣纹变化最大。急剧的动作产生短而密集之线，缓慢的动作产生长而舒展之线。

手足前伸或上举时，前面或上面贴近肢体，衣纹较多而实，而且显现出内部的肢体；后面或下侧离肢体稍远，衣纹就少而虚，内部肢体不显著。

由肢体弯曲引起的衣纹，密集在内角，即向突出部分的相反方向收束，衣纹长短相间，密处多短线，疏处多长线。束扎部分（如腰带、套袖），衣纹多而短促。

由人体转侧发生的重心线的变化，在着衣的人体上往往不明显，可以借助衣裤的开襟、口袋、钮扣、腰带等的位置变化来表现。

衣纹要分主次。主要衣纹是轮廓线、运动线（由人体动作产生）。次要衣纹是缝缀线（由衣服裁制产生）、折叠线、惯性线（由惯常动作形成，在棉衣、旧衣上最多）。

凡属轮廓线都属主要衣纹，勾描时应明确清楚，特别是透露内部肢体关节部分（如肩、臂、腕、膝、臀），要能从衣外看出。轮廓线也包括服装本身所具有的边缘线（如衣领、开襟、袖口、下摆等）。在工笔重彩人物画中，即细小如领口、衣带、钮扣等，也要给予注意。

运动线中，凡属显示运动方向、比较明显和突出的线，就是主线；从属主线的有许多辅线，各自为组。主线不可省略，辅线可以作适当的精简。因运动产生的条条衣纹，很多带有偶然的性质，搬上画面往往不美。我们掌握了衣纹变化规律之后，就可以有取舍地进行，使其既符合规律又可增强运动感。

缝缀线（衣服剪裁拼接处）、折叠线（如制服裤中缝、少数民族褶裙、熨烫的新衣、箱中久压的痕迹）虽属次要衣纹，但呈现清晰，不宜省略，画时可用粗细一律的线。当它和运动线交错时，宜稍作顿

控。

惯性线是由惯常动作所形成的，多半在人体关节部分。这类衣纹多半表现为两端轻细，无所依傍。在棉衣表面，往往稠叠密集。它是次要衣纹，但一和运动线结合，就转变为主要衣纹。

衣纹显现了凹凸起伏。一条线判阴阳，即明暗交接处。唯独缝缀线例外，它本身无明暗变化，受制于运动线。

缝缀线和惯性线可以和运动线相交叉，其它则否。

（线与线笔意连属，互相呼应。一组之线产生节奏感。古典绘画中《八十七神仙卷》和永乐宫元代壁画《朝元图》，衣纹线条组织疏密有致，流畅生动，较好地体现了线的表现力，这种提炼和概括的技巧值得我们探讨。）

上下、正反、内外服装，其质料、颜色各有不同，画时要以深浅粗细不同的墨线来区别，使设色前的白描画稿，就能层次分明，显示出体、质、形、色的造型效果。这在白描画体中更为重要，要掌握全体，从大局着眼，不要以次要部位压倒主要部位，一笔之失，影响全貌。

衣纹的运动、光、色各种复杂变化，是用笔的轻重疾徐、转折顿挫和用墨的浓淡干湿的客观依据。一般地说，质轻（如丝绸）、受光多的和线细墨浅相联系，质重（如呢绒）、背光的和线粗墨重相联系，但这不是公式，而须活用。

衣纹中点顿用笔，是表示衣纹深凹之处。尖细用笔，是表示衣纹正趋向消失。线条尾端消失处应是肢体的突起部分。

衣纹忌主次不分、运笔板刻、线染不明、互相交叉、琐碎杂乱、气脉松散、软弱飘浮、滥用偏锋、过多平行、角度一律、长短相等。

画衣服上的织绣印染花纹时，不可喧宾夺主，侵夺衣纹的地位。