

20th CENTURY

书画巨匠艺库·山水卷

傅抱石

傅抱石

中国画法要论

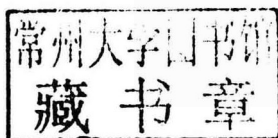
LANDSCAPE PAINTING

上海人民美術出版社

书画巨匠艺库·山水卷

傅抱石

傅抱石中国画法要论



傅抱石 著
本社 编

上海人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

傅抱石：傅抱石中国画法要论 / 傅抱石著. -- 上海：上海人民美术出版社，2018.1

(书画巨匠艺库)

ISBN 978-7-5586-0621-2

I. ①傅… II. ①傅… III. ①国画技法 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第276645号

书画巨匠艺库·傅抱石 傅抱石中国画法要论

著 者	傅抱石
编 者	本 社
出 版 人	顾 伟
主 编	邱孟瑜
策 划	徐 亭
责任编辑	徐 亭
技术编辑	季 卫
装帧设计	译出传播
制 版	上海明泽包装制品有限公司
出版发行	上海人民美术出版社 (上海长乐路672弄33号)
印 刷	上海利丰雅高印刷有限公司
开 本	889×1194 1/16 16.5印张
版 次	2018年1月第1版
印 次	2018年1月第1次
书 号	ISBN 978-7-5586-0621-2
定 价	280.00元

前言

傅抱石的艺术当以山水画的成就最为杰出，其次是人物画。他的山水约可分为五个时期，早期以师法古人、尤其是石涛为主，入日本三年而一变，入四川八年又一变，1950年代为适应新的社会形势而一变，1960年代在政治上春风得意后又一变。

傅抱石十几岁时开始学画，启蒙老师是自家西邻一家裱画店的左姓画工，专门负责复制石涛的作品。傅抱石常去画店看画，引起左师傅的注意，遂带他去看一些古代真迹，而且给他作了许多讲解，于是由石涛而渐入绘画之堂奥。当时的画坛，流行“四王”末流的一路作品，柔弱萎靡，毫无生动之可言。而石涛的画则奇纵恣肆，生动郁勃，使他十分激动，从此一意于石涛，正如他后来在《石涛上人年谱》中所说：“余于石涛上人妙谛，可谓癖嗜甚深，无能自己。”因此而自号“抱石斋主人”，后来干脆改名“傅抱石”。但他学习石涛，并不是恪守于石涛的技法，而是得力于石涛的精神，“师其心而不蹈其迹”，“师其意不在迹象间”。此外，对于梅清、程邃、董其昌、倪瓒、高克恭、米芾等，他也有所借鉴。直至1933年之前，他的作品主要是在传统中下工夫，传世作品如《秋林水阁》、《松崖对饮》、《竹下骑驴》、《策杖携琴》（均1925年）等，侧重于用线，笔路清晰，绝不模糊；但那种迅猛而乱头粗服的形态，显示了其小为传统所囿的个性精神，与其“往往醉后”的风貌是一种内在本质上的契合。

1933年，傅抱石在徐悲鸿的帮助下得到到日本留学，直到1935年归国，虽未正式毕业，但当时日本画的作风对他影响极大，成为他冲破传统的一个起点。尤其是横山大观、竹内栖凤、小杉放庵等画家，善于运用大片的墨色和飞动的线条，使画面显得生气勃勃，具有强烈的视觉效果。无疑，这正是后来傅抱石孜孜以求的“动”的艺术境界。他在这期间所画的作品大部分留在日本而没有携归，但他吸收日本画的方法却一直保持到他的晚年，如以大片墨色横刷纵抹，或勾线后略加乱皴，再以大片颜色覆

盖，都是从日本画中得到启示，并与传统的“骨法用笔”相结合，从而形成自己的独特风格。

1939年至1946年，入蜀八年，居重庆金刚坡下，是傅抱石艺术生涯中的第一个高峰时期，奠定了其个性风格的基础，其后的变化，都是在这个基础之上，只是因主客观条件的不同而稍有波动而已。因此，了解傅抱石这一时期的绘画，实际上也就基本上把握了他的整个绘画风格。他在这一阶段的绘画之所以能获得成功，除了少年时学习传统和留学日本的积累外，主要得力于两大时空背景：一是抗日战争的英勇壮烈对他的感染，二是蜀地山水的雄奇苍秀对他的熏染。

这一时期，傅抱石的著述颇丰，先后完成了《中国明末民族艺人传》、《中国美术史·古代篇》、《关于印人黄牧父》（均1939年）、《晋顾恺之画云台山记之研究》、《中国篆刻史述略》（均1940年）、《读周栎园〈印人传〉》、《石涛上人年谱》、《中国古代山水画史的研究》（均1941年）、《中国之工艺》（1943年）等一系列研究课题。需要指出的是，在当代画坛、乃至整个中国绘画史上，傅抱石对于美术史论的嗜好可谓首屈一指。这是与他崇尚文人画、轻视画工画的态度分不开的。例如，早在1929年所著的《中国绘画变迁史纲》中，他就开宗明义地提出，著述此书的目的在于“提倡南宗”，并反复申说：“我以为，‘人品’、‘学问’、‘天才’三项，可以概括。这就是造成中国绘画基本思想的三大要素。这就是研究中国绘画的三大要素”。“几千年来，士人之画，其价值远过作家的一切，这个道理，是非常简单的。”“我所希望的研究者，当然不愿意造成一个画工，画而为工，还有画吗？”如此等等，不一而足。因此，终其一生，傅抱石始终在美术史论方面孜孜矻矻。当然，无可否认，黄宾虹、林风眠、潘天寿等，在美术史论方面也是颇有研究的，但是，相比于傅抱石，就用功之勤、用力之深、涉及面之广而论，毕竟有所不逮。此外，傅抱石对于美术史论的研究还有一个很突出的特点，就是始终密切紧跟形势，而不是为学术而学术，这一点，也是与黄、林、潘诸家有所不同的。需要指出的是，这样比较，并不意味着傅抱石在美术史论方面的建树要超出其他诸家，而主要是就治学的方式、方法而言。

傅抱石在重庆时寓居“金刚坡下山斋”，据其《壬午重庆画展自序》：门房采用

稀疏竹篱隔作两间，每间不过方丈大，高约丈三四尺，全靠几块亮瓦透点微弱的光线进来，写一封信，已够不便，哪里还能作画？不得已，只有当早饭之后，把仅有的一张方桌抬靠大门放着，利用门外来的光作画，画完，又抬回原处吃饭，或做别用。这样，必须天天收拾残局两次，拾废纸，洗笔砚，扫地抹桌。当他作画时，妻子儿女便被请到屋外竹林里，消磨五六小时或八九小时。作画的实际环境虽然如此，但若站在金刚坡山腰俯瞰，则这间仅堪堆稻草的茅庐，倒是不可多得：左倚金刚坡，泉水自山隙奔放，当门和右边，全是修竹围着，背后稀稀的几株老松，杂以枯干。山川的雄奇秀丽，足以启发画家的灵感。因此，傅抱石以其切身的体会，认为“着眼于山水画的发展史，四川是最可忆念的一个地方”，当他没有入川以前，只是悬诸想象，如吴道子、李思训的壁画嘉陵江故事等等，当他既入川以后，更明确地表示：“画山的在四川若没有感动，实在辜负了四川的山水”。因此，他在一幅画中题跋说：

蜀道山水，既使山水画发达，故唐以来诸家多依为画本。观历代所著录名迹，剑阁栈道之图特多可知也。元季而还，艺人集江淮间，平畴千里，雄奇遂自画面退走，富春虞山，清初已挥发无余，而山水亦开始僵化，胸中丘壑，究有时而穷，识者诟病，岂无因也。

正是在这样的主客观条件的感应之下，一种新的山水境界在傅抱石的胸中笔下孕育起来。1942、1943、1944年三年间，他先后在重庆和成都等地举行个人画展，一举轰动画坛。综观他这一时期的作品，多写风情雨色，有飘摇之势，用笔横刷竖扫，迅猛激荡，凡此种种，既是其个性的流露，同时又是时局、地理的真实反映。

1949年至1959年，是傅抱石艺术生涯中的又一个高峰时期。这一时期的傅抱石，为了适应新的社会和新的时代，不得不经受痛苦的思想改造。众所周知，像傅抱石这样的性格，在当时的形势下是颇难适应的，虽因郭沫若的保护，每次运动他都得以顺利过关，但所写的“检讨书”亦已为数不少。这就不能不使他讲一些违心的话，做一些违心的事，画一些违心的画。开始时是勉强的，大约从1959年以后，逐渐变得习惯，从而青云直上，一路荣华。1959年以后的内容当后论，需要指出的是，当他勉强地讲违心话、做违心事、画违心画的很长一段时期内，他的酒神精神和率真的本性其实并未消退，而是被压抑在内心的深处，发泄于一些聊以自娱的创作之中。正是这

一部分创作，因为得之于“往往醉后”，所以没有虚伪矫饰，没有阿谀逢迎，而是其率真本性的自然流源，所以构成了其艺术生涯中的第二个高峰时期。

1957年，傅抱石奉命出访罗、捷等国，以传统的笔墨，写异域的风情，虽然别有情致，但格调并不是很高。不过，这一次实践，却为他嗣后大规模的写生活活动开了先声。

1959年以后，是傅抱石政治生涯中最为荣耀的一段时期，对于新的政治形势，他不再是被动地适应，而是主动地紧跟。他先后发表了《俗到家时自入神》、《关于中国画的传统问题》、《在毛主席的故乡》、《回忆片片》、《笔墨当随时代》、《中国绘画史的新页》、《北京作画记》（均1959年）、《思想变了，笔墨就不能不变》、《江山如此多娇》、《东北写生杂忆》（均1961年）、《在更新的道路上前进》（1964年）等一系列文章，提倡艺术的“人民性和现实主义精神”，号召画家“学习政治，自觉地要求改造……走出个人的小天地，到农村去，到工厂去，或者到伟大美丽的大自然中去，体验体验从来也没有接触过的新人新事，把它们一一收之画本”；并明确指出，艺术的创新“光靠笔墨，光靠传统，不解决问题”，“必须思想领先，政治挂帅”。至于他本人，则“初步明确了自己严肃的责任和伟大的使命”，这就是：

我们的艺术是为广大的人民群众服务的；是为社会主义革命和社会主义建设服务的；是为无产阶级的政治服务的。我们的作品应该具有鲜明的时代精神、现实的内容和人民喜闻乐见的民族形式。（《在更新的道路上前进》）

正是基于这样的艺术观，在当时的中国画坛，乃至整个中国美术界、艺术界，傅抱石带领江苏的国画家们，率先开始了以中国山水画反映现实生活并为现实生活的艺术实践。

这一段时期，傅抱石春风得意，创作精力特别地旺盛，产量极高。如作于1959年的《江山如此多娇》，作于1960年的《毛主席故居》、《枣园春色》、《红岩村》、《黄河清》、《雨花台颂》，作于1961年的《镜泊飞泉》、《老虎滩渔港》、《镜泊湖在建设中》、《镜泊湖水电站进水口》、《松花湖》、《松花江上》、《丰满道上》、《将到延边》、《煤都壮观》、《哈尔滨印象》、《长白山冰场》，作于1962年的《虎踞龙盘今胜昔》，作于1963年的《龙井初春》、《桐庐》、《城隍山》，作

于1964年的《长征第一桥》、《井冈山》、《芙蓉国里尽朝晖》，作于1965年的《中山陵》、《毛主席(沁园春·长沙)词意》等等，或写革命圣地，或写建设工地，点缀以新式楼房、大桥、工厂、卡车、游艇、红旗、工人、儿童等。在艺术处理上，四平八稳，如同水彩写生，无复传统山水结构经营和骨法用笔的特点，也无复傅抱石原有的气势奔放、满头风雨的特点，其艺术性显然是不足称道的。

对此，傅抱石本人似乎也是有所认识的，所以，在作于1960年的《漫游太华》、《飞泉图》、《待细把江山图画》，作于1962年的《不辨泉声抑雨声》、《满身苍翠惊高风》，作于1963年的《听泉图》等作品中，力图回复到原有的境界中去。但毕竟“思想变了，笔墨就不能不变”，这几件作品，即使在技法上更加成熟了，却无复再有原来那种打动人心的精神力量。

傅抱石不是专门的人物画家，但其人物画的成就实际上并不在其山水之下；而且，即使从整个古代人物画的情况来看，其成就也是十分引人注目的。据我个人的偏爱，若以傅抱石的人物与其山水相比，我更倾向于其人物；若以傅抱石的人物与其他画家的人物相比，我亦倾向于傅抱石。

傅抱石的人物多取古典题材，格调极其高古；而且，终其一生，没有多大的改变，而不是像山水那样具有明显的阶段性，可以分别看出时事形势对他情绪的影响。这就十分奇怪，撇开其早期的创作不论，从1950年代以后的情况来看，如果要谈艺术为政治服务、为人民服务，生活是艺术的源泉等等，当以人物画首当其冲，山水、花鸟画则不妨有所保留。可是，傅抱石却一反常规，他的山水画创作不遗余力地紧跟形势，他的人物画创作则依然停留在原来的思想基础之上，而与新的时代似乎“格格不入”；既不讲为政治服务，也不讲为人民服务，既不从生活中去汲取源泉，也不讲“思想变了，笔墨就不能不变”。这就说明，傅抱石的艺术观具有两面性，一方面是文人士大夫的艺术观，讲求的是“人品”、“学问”、“天才”，讲求的是去伪存真、直抒胸臆——这一观念根深蒂固，并一直反映在他直到晚年的人物画创作中，只是由于社会形势的变化，不便再像三四十年代那样公开地言明；另一方面便是革命的艺术观，讲求的是为政治服务、为人民服务，讲求的是生活是艺术的源泉——这一观念，主要是经受了1950年代风风雨雨的洗礼，从1959年以后才正式建立起来的。上文

提到，傅抱石晚期的山水成就并不是很高，原因固然是多方面的，但一个很重要的原因，也许正在于他的所谓“革命的艺术观”，并不是完全出于真心诚意的，而在很大的程度上不过是文人士大夫艺术观的一种扭曲。

据《壬午重庆画展自序》，傅抱石画人物一是为研究绘画史服务，二是为山水画服务的。他说：

我原先不能画人物薄弱的线条，还是十年前在东京为研究中国画上“线”的变化史时开始短时期练习的。因为中国画的“线”以人物的衣纹上种类最多，自铜器之纹样，直至清代的勾勒花卉，“速度”、“压力”、“面积”都是不同的，而且都有其特殊的背景与意义。我为研究这些事情而常画人物。其次，我认为画山水的人必须具备相当的人物技术。不然，范围必越来越小，苦痛是越来越深，我常笑着说，山水上的人物，倘永远保持他的高度不超过一时，倒无甚问题，一旦非超过这限度不可的时候，那么问题便蜂拥而来。结果只有牺牲若干宝贵题材。我为了山水上的需要，所以也偶然画画人物。

傅抱石的人物，由陈洪绶而上追六朝，形象伟岸，作风古雅。其题材以六朝和明清之际的典故最为多见。前者如《晋贤图》、《兰亭图》、《渊明沽酒》、《东山逸致》等，后者如《石涛上人像》、《半千先生像》、《江东布衣》等。此外，还画有大量《九歌图》及其作者屈原像，其中尤以《二湘图》特多也画得特美。这主要是受郭沫若的影响，因为在重庆时，郭沫若正研究屈原及其《九歌》，而且编写了这方面的戏剧。再外，便是李白、杜甫、白居易的诗意等唐人题材，也是傅抱石所爱好的。傅抱石曾自述其创作题材的来源可以分为四类：一、撷取大自然的某一部分作画面的主题；二、构写前人的诗，将诗的意境移入画面；三、营制历史上若干美的故实；四、全部或部分地临摹古人之作。撇开摹古之作不论，前二类主要是其山水的取材方向，而第三类正是其人物的取材方向。这一取材方向，本身就规定了他的人物是历史主义的，而且是唯美主义的。

就傅抱石的人物而论，又以仕女的形象最为出色，如作于1944年的《丽人行》，作于1945年的《擘阮图》、《阮成拨罢意低迷》，作于1946年的《山鬼》、《二湘图》，作于1954年的《九歌图》，作于1961年的《二湘图》，作于1965年的《湘君涉

江图》等，造型、服饰、衣着大体相同，都是来源于顾恺之的《女史箴图》和《洛神赋图》，所谓“迹简意淡而雅正”，意态神韵，极其娴美；但背景的处理，或如急风骤雨，有奔肆之致。此外，细观其线描，也与顾恺之如春蚕吐丝般的“高古游丝描”有所不同，而是笔势超忽，略有顿挫转折的变化，其基本的性格，是与山水中的“抱石皴”相一致的，显得灵动而有生意。

傅抱石的人物，虽是“营制历史上若干美的故实”，实际上还是有所寓意的。郭沫若是“古为今用”的老手，他与郭沫若交谊极深，当受其影响。例如《九歌图》的创作，当国势飘摇之际，发美人香草之思。正与郭氏对《九歌》的研究宗旨相吻合。至如各种高士题材，则无疑也是傅抱石文人胸襟的自我写照。他好画石涛，画龚贤，画程邃，画崔子忠，画恽南田，画倪云林……说是因为他们“都是一代艺人，他们不仅以笔墨传的”（《壬午重庆画展自序》），这就颇能说明问题。从原则上说，“历史上美的故实”，正是心目中的理想境界，而不是现实生磊中所可以找到其源泉的。这就必须借助于酒的力量切断与日常生活的联系。早在1944年，他就对《醉僧图》的创作颇感兴趣，并引怀素的诗云：“人人送酒不须沽，终曰松间系一壶；草圣欲成狂便发，真堪画入醉僧图。”而如前所述，从1959年以后，傅抱石的山水画上很少再有加钤“往往醉后”印章的，然而，在他的人物画上却依然还可见到这方印章，如作于1963年的《李太白像》、作于1965年的《湘君涉江图》等，这又颇能说明问题。

本书在上海人民美术出版社1962出版的傅抱石先生经典著作《山水人物技法》的基础上，增加了他《中国的人物画与山水画》以及其他有关山水人物画方面的精彩论述内容，全书集中了傅抱石大量的画作和画稿，内容丰富完整，文笔典雅与通俗兼具，深入浅出，易读易懂，是高水准的中国国画类读本。

徐建融

著名中国美术史论家



假日千山

目 录

上 篇 · 山水 人物 1

总论	2
一 用具和材料	2
二 用笔和用墨	6
三 表现技法	10
山水画技法	12
一 先以画松为例	12
二 树干起手式	17
三 丛枝	19
四 单叶	21
五 夹叶	23
六 丛树	25
七 染树法	32
八 丛竹、丛柳和大树	35
九 画石起手式	42
十 画山	44
十一 皴法	48
十二 岩脚和溪涧	54
十三 瀑布和流水	59
十四 三远	64
人物画技法	74
一 技法的基础——线描	74
二 线描发展的主流	77
三 两幅肖像画	81
四 一幅风俗画	84
五 白描人物	85
六 唐代两种不同的线描	87
七 线描的变化（一）	90
八 线描的变化（二）	92

目 录

九 近代三位有影响的人物画家	95
十 技法举例（一）	104
十一 技法举例（二）	105

下 篇 · 画 史 画 论 117

中国的人物画和山水画	118
引言	118
一 从东晋顾恺之的《女史箴图卷》读起	121
二 应该谈谈六朝时代	124
三 刻画入微的阎立本《列代帝王图卷》	128
四 多彩多姿的唐代人物画	130
五 民族本色的宋代人物画	136
六 中国画家是怎样体现自然的	146
七 水墨、山水的发展	156
八 山水画的卓越成就	159
傅抱石山水人物画论摘选	170
国画传统	170
国画创作	182
国画笔墨	191
国画技法	196
国画写生	204

作品欣赏 217

傅抱石常用印章	235
傅抱石艺术年表	237

上篇 · 山水 人物

总论

一 用具和材料

中国画的用具和材料，对初学者说来是比较简单的。大致是下列四种——“文房四宝”：

1. 笔
2. 墨（颜料）
3. 纸（绢）
4. 砚（水盂、瓷碟……）

先谈笔吧。笔有种种，除形式上有大、小、长、短的差别，还有羊毫、狼毫、紫毫……的不同。因为它们的形、质不同，使用的效果也随着发生种种变化。例如长锋较短锋要难用些；羊毫较狼毫要吃力得多。哪种笔适宜用在什么地方？怎样用？虽没有（也不可能）机械的规定，可是必须要具有一定的理解和一定的掌握能力。

若是有兴趣研究，最低限度，请备四支毛笔，如图：①是狼毫做的，有的名叫“农纹笔”，有的名叫“叶筋笔”，是画细线条主要的工具。②也是狼毫做的，名称不一，是画较粗的线条用的。③和④都是羊毫（或主要是羊毫）做的，用处最广。

这不过是举出中国画上比较常用的笔为例，万一一时无法办到，或者长短大小有些出入，我认为全无关系。一般买得到的“寸楷羊毫”和“鸡狼毫”也未尝不可以画中国画。

其次是墨。墨的问题就需要注意一下了。近几十年来墨的制造，无论材料、技术方面，都比较差。而它在中国画上又是主要的唯一的材料，难怪许多画家为它而苦恼，大家竞藏旧墨。但是旧墨的好坏也不一定，并不容易辨别，加上一天少似一天，一天贵似一天。我们希望留心旧墨，不妨先买新墨，好在墨的消耗量一般很少。

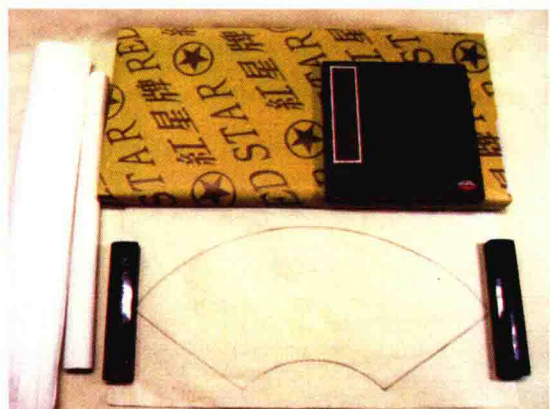
要知道墨有“油烟”和“松烟”两大类。油烟是用桐油取烟和胶制成，一般的胶重些；“松烟”是直接以松取烟和胶制成，一般的胶轻些。因此，前者水磨之后，沉淀缓慢，由于胶重，凝结力强；后者水磨之后，沉淀较快，因为胶轻，凝结力弱。因此，可以适合于水墨画用的只是油烟的一种（着色的画有时需要一些松烟）：今天说



笔



墨



纸

来，墨上有“顶烟”、“选烟”、“贡烟”字样的，都是油烟。

光知道是油烟，还不能解决问题。最好的也是靠得住的试验方法就是磨它一次。大约一两重一铤的用水浸墨一厘米，将水研浓（以用笔写在宣纸上不渗为度），待墨干后，就可以进行检查：凡是浸水被磨的一面，光滑如镜，四边平正丝毫不变的，就是较好的墨；相反，被磨的一面和四边作膨胀状，而且有很多气孔（小眼）的，就是较差的墨。

新墨、旧墨，试验的方法俱是一样。

谈到颜料问题，我想首先从以水墨为基础的淡彩提几种主要颜料：花青膏、赭石膏、藤黄、朱磬膏、胭脂膏五种，这些都有成品可买，用水浸化后直接可用的。化青是监色，赭石是土红色，藤黄足黄色，朱磬是朱色，胭脂是红包。它们调用的原则和一般色彩一样，红、黄、蓝为三原色，例如：蓝加黄为绿色，蓝加红为紫色，黄加朱为橙（淡）色……

这样简单的颜色原是很不够用的，将来必须丰富它才好。我们初步建议：必要时水彩画的颜色可以代用（除了“花青”以外），因为它们都是胶性透明用水溶解的。

另外还有许多矿物质的颜料，其中朱、青、绿二种也是经常用的。朱分“朱砂”和“朱磬”；青分“头青”（深）“二青”（中）“三青”（淡），绿分“头绿”（深）“二绿”（中）“三绿”（淡）。旧货有像墨那样制成铤形的，不过较少，好的尤其难得。多数是粉剂，要画家自己细研，水漂和胶而后使用它，手续非常麻烦，没有一定的经验是用不好的。由于这种颜料不透明，画在画

面上会产生一种凝重而光滑的感觉，并且历久不变。

其次是纸（绢的用途较狭）。国画所用的宣纸，产于安徽省泾县，有生宣、熟宣之分。生宣是指没有经过加工的，吸水极快；熟宣是经过加工（用矾水或蛋青或豆浆刷过）的，抗水力强。前者以“净皮”、“六吉宣”等“单宣”（单层的，双层的叫“夹宣”）最为适宜，后者有“冰雪宣”、“云母宣”和一般的矾宣。它们的大小，通常分“四尺”、“五尺”、“六尺”、“八尺”、“丈匹”、“丈二匹”数种，现在“八尺”以上的比较少见。

此外，打两种纸，是便于初学的人。一种是通称“高丽纸”的，北京到处有卖，原是为糊窗用的。一种是“皮纸”，全国都有，以贵州出产的最好，贵阳、重庆易买，原是做爆竹、蚊香及包扎之用的。这两种纸，麻料很多，很结实，吸水力适中，对水墨的反应也好，不过“高丽纸”帘纹太粗（即一格一格透叫帘纹），不宜画较工细的东西；“皮纸”比较好，没有这些毛病。

根据我们实践的经验，开始练习的时候，生宣纸比较难画，可是必须不断地画它，不断地从练习之中，逐渐熟悉并掌握它的性能（在水墨的反映）。这是每一位初学的人须付出足够的耐心来克服的困难。当含着水墨的毛笔在纸上接触的一刹那，特别是生宣纸，它的变化是多种多样出人意外的。

老实说，学习的第一步，就是练习如何来控制并掌握这些变化。应该以生宣纸为主要材料，结合带有中间性的“高丽纸”和“皮纸”进行。

最后是砚和水盂等等。砚只要一般的就行，为了工作的便利，第一要求墨池较深，第二要有盖可以保持清洁。大小倒不一定，最方便的是五寸到八寸的，方的圆的均可以。

水盂，是盛水器，一动笔就要用的，万一没有，茶杯、碗都行。瓷碟是预备调度水墨用的，至少要二三只（如着色时，还要多几只），四寸、五寸大小的小菜盘，只要是全白的就可以。颜色盘，有现成的，有盖。瓷的和宜兴陶制的若不易购置，酒杯也未尝不行。