

水墨人物画精选

ZHONGGUO MEIYUAN GUOHUAXI SHUIMO RENWUHUA JINGXUAN

中国美院国画系

● 刘国辉 盛天晔 著



西美术出版社

水墨人物画学习的有效途径（代序）

刘国辉

把写生当作西方人的专利，那是一种善意的误解。

在我们自己的历史典籍中和传世作品里并不难找到这样的佐证，其实人物画的写生出现得很早，而且是先于山水画和花鸟画的，只是到了封建时代的后期，中国的绘画几乎完全沦为文人游戏的时候，写生才从这儿逃亡了。绘画远离了现实世界，它不再需要现实世界的印证，“画得像”的技术被高雅的文人贵族从绘画领地逐出，贬归于地位低下的画工的活计了。

对写生的再度重视，那是“五四”以后的事，“五四”先贤们引进了西方式的写生观念和科学的观察方法，从而使中国的绘画有了很大的变化，对于这种变化的见仁见智是难免的，在这篇短文里我却无意引入这一场论争。

然而，这100年的艺术的巨大变化是无法否定的。我以为，这100年的绘画，特别是人物画的发展，无论给予怎样高

的评价都不为过，它超过了历史上的任何时期。

写生的生存是有足够理由的。

水墨人物写生与素描人物写生一样，仍然是今天各类美术院校中国画系人物画教学的基础课程，把素描（慢写、速写、默写）和通过对传统作品的临摹（山水、花鸟、人物）初步获得的传统技法，通过水墨写生将其结合起来，存活起来，这种从素描表现过渡到笔墨表现的过程，是一个必要的阶梯，学习链上不可或缺的环节。

在初级阶段，那种要求用笔墨的言谈方式去表现人物的结构、形体关系和空间存在等等，这无疑更多地是倾向于技术层面的，而高年级则应该更多地注意个性的张扬和情感的释放，把近似肖像画的要求导入课程：形象刻画的深刻、表现形式的完美以及在表现不同对象时所需要的表述语言的多样性，加大了艺术的总体容量。

水墨写生并非只是年轻学子的专业

学科，对于成熟的人物画家来说，经常作些人物写生的水墨作业也是大有好处的，对于人物的精深表现单靠观察和默写是远远不够的。画家在经常性的写生里就有可能在与不断遭遇的各种人物的生命交流中，激活创作的热情和萌发新的表现方法，这通常是在画室中冥思苦想所难以获得的。

由于地域的不同和文化背景的差异，各个院校在水墨写生的教学中都会带有自己的特色，这种大同中的小异，组成了一个“和而不同”的多彩世界，反映了传统文化在发展中的生动态势。

这本集子中编选的只是中国美术学院国画系水墨人物画教学中部分示范作品，相对集中地体现一个阶段的教学面貌，这些作品当然远不是完美的，但愿作品中的成功和不足都会给绘画同行们一些有益的启迪。

2002年元月于长乐轩



刘国辉 1940 年生于江苏省苏州市,1956 年考入中央美术学院华东分院附中,1979 年破格考入浙江美术学院研究生班,毕业后留校任教。1994 年获文化部优秀专家称号,获国务院颁发的政府特殊津贴,1995 年获法兰西功勋和贡献奖,同年获国家人事部“有突出贡献中青年专家”称号。

现任中国美术学院教授,中国画系主任,院学术委员会副主任,博士生导师,中国美术家协会中国画艺委会副主任。

作者简介

盛天晔 1970 年 2 月生于浙江鄞县,1990 年毕业于浙江美术学院附中,1994 年毕业于中国美术学院国画系人物画专业,获学士学位,2000 年毕业于中国美术学院中国画系人物硕士研究生班,获硕士学位,同年考入中国美术学院国画系人物博士研究生班,师从刘国辉教授,现为中国美术学院中国画系教师。

展览:

2000 年

全国九届美展 关山月美术馆(广东)

2001 年

“附体”影像艺术展 印象画廊(杭州)

比翼艺术中心(上海)

藏酷新媒体艺术中心(北京)

成都双年展 成都现代艺术馆(成都)



目 录

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美院国画系水墨人物画精选 /
刘国辉、盛天晔著. — 南昌: 江西美术
出版社, 2002.6
ISBN 7-80580-972-0

I. 中... II. ①刘...②盛... III.
水墨画: 人物画 — 作品集 — 中国 — 现
代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字
(2002)第 037872 号

中国美院国画系水墨人物画精选

著者: 刘国辉 盛天晔
出版: 江西美术出版社
地址: 南昌子安路 66 号
电话: 0791-6525832
发行: 新华书店
印刷: 利丰雅高印刷(深圳)有限公司
开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8
印张: 4
版次: 2002 年 6 月第 1 版
印次: 2002 年 6 月第 1 次印刷
印数: 3000
ISBN 7-80580-972-0/J · 900
定价: 29.00 元

人物画说	/1
新来的女大学生	/3
姑娘说是苏州人	/4
姑娘说是苏州人 (局部)	/5
水墨肖像	/6
短发女生	/7
雕塑系的同学	/8
美院毕业生	/9
汤松翰	/10
汤松翰 (局部)	/11
河南籍的进修生	/12
河南籍的进修生 (局部)	/13
美国回来的杭州姑娘	/14
留学生	/15
做模特的老汉	/16
美国来的女孩	/17
潍坊来的姑娘	/18
云南来的女画家	/19
初夏	/20
大妈朝北坐	/21
秀丽	/22
画工笔人物的女学生	/23
博士生	/24
转椅上的姑娘	/25
湘妹子	/26
小丁	/27
温州来的校长	/28

人物画说 盛天晔

人物、山水、花鸟诸科中，人物画最难，这也是宋元以降人物画渐入低谷久而不振的原因之一。常有这种说法，说画人物的转到山水花鸟上容易，而学山水花鸟的转画人物却不易，这是指造型能力上的问题，人物画的造型通常要比山水花鸟严谨得多，而从社会功能上，人物画多承担“成教化，助人伦”之事，通常为昭显政绩，宏扬道释所为，故常入世。宋代绘画与文学结合，绘事转入文人之手而成为饭后余事，普教众生的人物画在游艺翰墨的文人雅士那里，远不如放情于山水水、花花草草来得畅快，故山水花鸟备受青睐，而人物画却渐渐失为茫茫山野中的一两点缀景物。

一个人物画家，他的一生都是紧紧地与“人”这个字联系在一起的，信情于山水花鸟，自会“陶然忘机”，而负累于芸芸众生，则更多是“悲欣交集”。我以为，以出世心，行入世事，此人物画家本分。

在众多花鸟画家家中，有两个人人更具备人物画家的血色骨质，一为八大，一为徐渭。前者是内敛的，这内敛到了极致，像一滴血在阳光下慢慢地蒸发、结痂，这里面凝结了所有的悲愤和苦楚。孤独和悲哀的极致，加上隐忍的剧痛，便只剩静默了，这静默极强极大，一旦爆发，便无人能挡。另一个却是直觉的，纵浪猖狂，率性而为，挥洒点墨，嬉笑怒骂，最后却落得个“疯子”的骂名。如果拿音乐作比较的话，八大的更像“大门”，而徐渭则接近80年代的重金属，它狂放羁傲的内里，是一颗孩童般纯澈的心，它要的，不过是自由、真挚和爱情，只不过异于常俗的方式，历来为世不容。

潘天寿心仪八大愈久，就愈发现自己的无力。如果上天眷顾，再多给他一些时间，潘老的痛苦就不会始终停留在绘画的理性阶段，但是他终于没有时间去达到那个心手自如的境界。相比之下，黄宾虹要幸运得多，他竟然在80岁的时候打通了最后的关节，这不能不说是一个奇迹。

四月去山东，月末遇雨，地皆黄土，及归杭，春雨润漫，满目葱茏。懵懂之中这才记起南方的淫逸，向来是有传统的，一如年年例行的梅雨，让人在晦明不辨的昏冥中折丧了心志，掩蔽了视听，整日里莺歌燕舞地沉迷、山山水水地陶醉，自然要好过想什么家仇国耻一百倍，我想若不是元人的铁骑，汉姓的皇儿恐怕是从此再也不肯离开这温柔之地消魂之乡了。北人作画，多以山水皴法入笔，层层勾染，填勒，费时长久，求丰满，

重形；南人为画，多以书法韵味入笔，笔笔生发，水墨淋漓，一气呵成，崇神畅，尚意。然北人易滞，南人易滑，北画固凝重然多黑气，南画多华润却失于轻灵，此环境地理气候所致。江南一带历来烟笼雾罩，水汽润渍，画风因此多偏纤柔一派，若三变词，抒情雅淡之际，自然也失去了奇肆阳刚的一面，我为南人，自当警醒之。

线性平面化特征是传统中国画的一个重要因素。以线为主，追求造型和画面的平面性，但不是简单的平面，而是平中有奇。如人物画中以平面的线的意象来暗示体积重量的“曹衣出水”、“吴带当风”，山水画中关于空间位置的“高远”、“平远”、“深远”三种格式。而西方绘画中表现景深的焦点透视法在以平面性为特征的中国绘画中则转化成截然不同的散点透视，遍布画面的视点使绘者在最大范围内把握住画面的整体气象，使观者在画前可进可退，可游可居，人与画境一统了。因为强调线性和基于太极阴阳的哲学观，所以传统中国绘画往往以笔墨为主而以色彩为辅，往往是墨分五色而画已足矣，随后的色彩补充提供的至多是一种意象上的暗示，引领观者的情绪，提供更大的想像空间，在这一点上，中国画的色彩通常偏于雅淡朴素。

斧劈和披麻两大流派的兴衰交替构成了中国山水画的历史，相对于“画法大备”的山水画，水墨人物画的传统实在是过于微薄了。中国传统认知法则的最大特征是它的模糊性和意象性，“尽精微，致广大”，精微不足，广大有余，缺乏西方务实求真的科学精神，凡事都是似是而非，无可无不可，只提供一个意象，让你举一反三，以小观大。它的优点是让聪慧者有了更大的自由，它的缺点是使偷懒者更具惰性和因循守旧。这种模糊的认知法则落实到人物画上便只剩下几句简单的口诀，而少见画论典籍，多为历代画工口授相传，自然难免有散佚误差，加之唐宋之后文人画兴起，人物画衰微，终于形成了人物画千年一面和徐悲鸿所指的“写人不难以法度，指少节，臂腿如直角，身不能使转，头不能仰面……”的结局。在引进西方严谨完备的素描体系之前，20世纪初的艺坛改革者们一定是看到了由于缺乏精确科学的造型训练而导致的传统人物画造型的不足，几句简单的造型口诀是担负不起人物画发展的要求的。这时候素描的意义就凸显出来，相对于西方追求体积光影空间质感物质真实的素描而言，传统的中国画中能被称为

素描的大概只有那些白描作品，或是课徒粉本一类的纯墨线勾勒的作品，这仅仅是从中文“素描”的“素”字上来理解，即“单色的，素色的”。在这些作品中，你看到的依然是清一色线性平面化特征和意象造型的痕迹，很少有在精确的造型法则基础上进行的描绘，但在众多的明清肖像绘画中，我们依稀找到了绘者真切而好奇地描绘结构和体积的影子，虽然不成熟，但是那种诚挚的态度所流露出来的朴实无华的气息，明显让人受到感动。以线为主，辅以明暗，统摄于平面装饰性之下的对人物脸部结构的局部刻画，在任伯年那里成为一个完美的典范。任伯年的出现，无疑是自宋以降几百年沉寂的人物画坛上一道炫目的亮光。作为传统人物画的终点，任氏“把西方的写实方法、速写技能和中国的以线造型的虚拟平面、意象式手法相融合，取衷技，本其心，从中国艺术的传统精神出发，有机地吸收了西方艺术中可以融合的一面而独创一格”。任氏这种着重于人物精神气质的表现，在写实基础上朝着简练、概括，更重传统笔墨意趣的方向发展的经验，这种立足于中国艺术自身基础的融西会中之法对于人物画的发展无疑具有相当积极的意义。

研究人物的造型应该是水墨写生中的一个重要问题。这里的造型除了研究对象客观的形体比例、解剖构造之外，还有绘者主观的能动处理，即如何在巨细无遗、繁复俱现的对象形态前进行安排经营，重新概括、提炼、结构和整合，去芜存精，去繁存质。

从理论上讲，即便是最原始的再现，在把对象搬到纸上的过程中也不可避免地或多或少带上绘者的主观痕迹，有时甚至是无意识的，但这种自发的改造实在是过于初级，而经过理性的认识，有意识地去夸张强调，抓住对象的本质，即抓住“神质”的部分，才是描绘的目的。这里牵涉到形和神的关系，人物画的传神必须以形为基点，无论这个形是具体的还是抽象的，但必须保证是一个人，然后才有可能传神。离开了人物这个形象，也就是这个载体，就不可能传达出人的精神气象。神以形为基础，形以神为目的，这是水墨人物写生的两个基本点。既不能过分地倚重形，巨细无遗地描绘，也不能撇开全部形来谈“神似”。

初时看山是山，看水是水，到看山不是山，看水不是水，到最后看山又是山，看水又是水，从无知到有知，到有知的无知，或可与王国维的所谓三层境界相对应，可用于艺术的各个领域。

废名在《读〈论语〉》一文中提到：“《中庸》言‘诚’……《论语》则曰‘直’，我觉得这里很有意义，‘直’较于‘诚’平凡得多，却是气象宽大人亲近，而‘诚’之义固亦‘直’之所可有也……”在这里，“直”更多是天性的，自然流露的，有童言无忌一类的意思，而“诚”则稍带上理性的色彩，有某种道德规范的隐性作用，更具成人味，往往是在成长过程中被教以以诚待人。而“直诚”二字，于人于画，都是必备的品质，于是人是贵而正直的本性，于是画是真实纯挚的态度，水墨写意的过程本身就是一个直抒胸臆、一气呵成的过程，更强调一个“直”字，在超越了技术的障碍后，最终归结到精神直接感性的流露。

我理解的文艺的品格（艺品），应该包括了技的因素和人的品格。简言之，即为“技品”和“人品”两个部分。“技品”高而无人品者，称为“匠”，所以在解决了技的问题后，文艺的重心归根结蒂落实到人的素养品格上，落实到从艺者的天分、修为、悟力和良心上。今人常以技论画，而忽略了人的一面，造成了画坛浮躁轻薄的炫技之风，而这“技”也未落到实处，只是一味地搔首弄姿，一味只重“工夫”而不论“功夫”，造成了一大批蝇蝇且且的匠人庸才和招摇过市色厉内荏的游戏野狐。

“佛涅槃后，世界空虚，惟是经典，与众生俱”。弘一的淡泊，是在大情大性之后，而“花枝春满，天心月圆”，清凉虚静的宇宙所对应的人间，应该是“悲欣交集”这一句了。这是大师最后的感念，我想这交集的悲欣里是早脱尽了凡俗的尘烟的，只是这脱的过程，是如蝉蜕般，缓慢而决绝，是在消除了佛说的孽障、心魔之后，无可留恋了。无可留恋了吗？恐怕没有一个人能真正走到他的心底，包括他的那些弟子。

写意人物画一出现，就同山水花鸟一道接受了文人画的审美要求，在文人画崇神尚意的精神内旨前，笔墨审美价值的上扬势必带来形的简化，一切对于科学造型的奢望都成为空想。故此笔墨形意之争成为20世纪中国人物画改革的一个重要课题。现在再来看看世纪初的那场争论，喧嚷聒噪之声不绝于耳，却未免显得稚拙可笑，因为经过将近一个世纪的改良和发展，答案已经摆在那里了，即在以人为本的当世，以科学的造型借助优秀的笔墨表达完成对“对象”的塑造是现代水墨人物画发展的必经之路。

笔和墨，笔即用笔，笔线，笔为骨，墨

为肉。水墨人物写生须先立其骨，故多以意笔白描入手，熟悉笔线的性能、特质和技巧，再进入到色墨的阶段，笔墨才有造型的依据，才能更好地为表现服务。

以我的经验，落笔前必先通览全局，统审对象，先作胸中之稿，大致安排，然后以指勾出一个大形，一笔既落，笔笔生发，一气呵成。初学者往往被教之以木炭条起稿，眼耳口鼻巨细无遗一一打出，这样草稿打死，下笔反受拘束，再者墨炭相叠，墨色自滞，笔亦不畅。古语所谓“良工苦心，惨淡经营”，全是指胸中文章，心中之稿，而非纸上纠缠。动脑要多于动手，这是初学者所须醒悟的。

及至落笔，看似疾风骤雨，粗服乱头，而在关键处，丝毫不肯放松（如颈、肩、肘、膝等关节处），看似精工细琢，匠心独运，却挥洒自如，毫不经意，此时方见功夫。

粗中带细，细中有粗，大中见小，小中窥大，心有定力，笔有定法，以我为主，不为外物牵绊，心手相应，惟所命之，此大家风范。

通常所说“笔头大小”，不是线条粗了笔头就大，线条细了笔头就小，其实是指一个人的胸中气象。胸含万象，虚怀若谷，不拘于一鳞一角，不囿于一角一边，即为大器，反之则小。笔头大的人，即使是画一根细如发丝的线，它还是大的。善画者，往往用一枝大笔就能解决所有粗细轻重的变化，而初学者往往因为生疏惧怕，惟恐笔大而不能致精微，常常是一枝小笔去拼凑描摹，结果是踟蹰犹豫，琐碎凌乱，僵硬不糯，断续无气，此乃画忌。

北以“皴擦”，南多“点虱”。“皴擦”以蒋兆和一派为代表，而“点虱”则归于浙派一脉。前者以勾勒加皴擦，故多厚重；后者以花鸟笔法入画，故多书卷气。而今欲取两者之长而避两家之短，更生活化地表现当代人的生活质感。

画须知取舍，要加得上，停得下，意笔写生，只能加不能减，故取舍须早定胸中。层层加上，而用笔不结，用墨不腻，实处厚重，却又透明洁净，轻灵无滓，此为上法，像黄宾虹和李可染，都是层层叠加的高手。

用笔之法，在于“顺”，尺幅之间，笔线之间，须条理相顺，相贯相让，相辅相成，于顺中求变幻，一经错乱，便要结，一结就腻，反过来破坏形。叠加之笔每加一层，笔笔都能拆开，既融洽，又分明，所谓“见笔”。笔无虚设，转折起倒，力透纸背，这又关系

到习字，使指腕肌肉得到长期训练，久而久之，形意相通，使笔不为笔使，得心应手，挥洒自如，是为上境。

用墨之法，在于“融”，层层叠加之墨，须融合，与线融，与墨融，淡破浓，浓破淡，或枯湿相叠相破，须于变中求“和”。

画面须注意虚实轻重对比，以轻虚托重实，亦可反用，重实处可用浓墨焦墨，用笔须坚实沉着，使之有厚重的感觉（此重实处大致与身体结构相关，如关节处），虚处则可用淡墨或枯墨，用笔细简、松弛，意到即止。

虚实轻重之道，只在一个“间”字，即画面的节奏，即虚实相间，轻重相间，简繁相间，黑白相间，层层相隔，自成法度。

宣纸和毛笔，都是极柔性的工具材料，要以此表现强力题材，决不能以物制物，须通融心力，以柔克刚，以小见大。

柔毫宜刚用，健毫宜柔用，尖笔不尖，秃笔不秃，方见功夫。心念既生，气力由臂而肘而腕而指及笔尖透纸背，达到心手自如，此非一日之功，其内须调息养正，去秽存净，其外则倚重于手的训练，而训练的最好方法就是写字。

写生的同时，要注意广博众采，要善于临摹。首先要具备识辨和吸收的能力，要会看，首先要区分作品的好坏，其次区分好作品中的优劣，即使是优点，亦需取其可吸收的，加以消化，化为自己的血肉，不可也不可能一并包揽所有的好东西，因为一，脾胃尚不健全，不具备全部消化的能力；二，不同阶段需要不同的营养。临摹亦要动脑，照抄再像，如果只是手工重复劳作，也是徒劳。提倡先读临，细看默记，看之烂熟，默记于心。看画也可一笔一笔看，甚至可以指头比划它的起笔落笔，顿挫转折之势，再对临，笔笔精研，寻其规律，以及造型经营用笔用墨之道，方为有益。

韩非子言：不知而言，不智；知而不言，不忠。我斗胆不敢不忠，只是一旦将平日里的吞吞吐吐的琐碎吐出来，便已蒙上这不知之名了，若再加上一句，以不知为知而言，是否除了不忠不智之外，还要担上欺人自欺的死罪呢？若是如此，恐怕天下要嘴皮子的、摇笔杆子的要死掉一大半了。

这里选的都是写生作品，多半是读书的时候所做的课堂练习，难免有稚拙拙漏之处，还请大家指教。



新来的女大学生 / 刘国辉
116cm × 68cm
2001年

姑
娘
說
是
蘇
州
人

冷豸玲 江蘇太倉人 中國美院工陶系學生 乙未年
初冬 寫於普賢橋底 國輝



姑娘说是苏州人 / 刘国辉

68cm × 136cm

2005年

中国书画函授大学肇庆分校



姑娘说是苏州人 (局部)



水墨肖像 / 蓝文辉
69cm × 100cm
2000年

歲庚辰夏月
應珠慧小像



应发 2000年
68cm x 83cm



雕塑系的同学 / 盛天晔
68cm × 80cm
2000 年

手和
和
PDG

張鷹

藝術品中精神內涵的平庸和审美表達的粗陋都是不可取亦不足為訓人物畫中
人物形態神性的活脫及筆墨表現於外永遠是畫者需下大功夫所以此輩用片善海無遠都其要生窮焉
辛巳之夏為張鷹畫像以法墨為之



劉國輝

美院毕业生 / 刘国辉

68cm × 100cm

2001年



为乌进修班的山西同学
 杨松翁有山西晋野史初稿
 杨松翁理事街
 刘国辉

国辉

汤松翁 刘国辉
 68cm × 136cm
 2000年





汤松翰（局部）





河南籍的进修生 / 盛天晖
68cm × 80cm
1998 年



河南籍的进修生（局部）