

中国画大课堂

李钢
朱唯践 编著

人物画

写生技法



中国画大课堂

人物画写生技法

朱唯践 李钢 编著

上海人民美術出版社



图书在版编目(CIP)数据

人物画写生技法/朱唯践等编著. —上海: 上海人民美术出版社, 2010.1

ISBN 978-7-5322-6547-3

I.人... II.朱... III.人物画: 写生画—技法(美术)—教材
IV.J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第207949号

中国画大课堂

人物画写生技法

编 著: 朱唯践 李 钢

策 划: 邱孟瑜 潘志明

责任编辑: 潘志明

技术编辑: 季 卫

装帧设计: 肖祥德

版面设计: 伊德奎等

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海市长乐路672弄33号)

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 889×1194 1/16 5.5印张

版 次: 2010年1月第1版

印 次: 2010年1月第1次

印 数: 0001-4300

书 号: ISBN 978-7-5322-6547-3

定 价: 29.00元

目录

- 1 第一章 绪 论
- 7 第二章 画前准备与作画步骤
 - 7 一、画前准备
 - 8 二、作画步骤
- 13 第三章 白描写生法
 - 14 一、白描临摹
 - 18 二、白描写生
 - 21 三、白描图例
- 26 第四章 水墨写生法
 - 26 一、水墨写生
 - 30 二、水墨图例
- 32 第五章 设色写生法
 - 32 一、设色写生
 - 34 二、设色图例
- 39 第六章 人体写生
 - 40 一、男人体
 - 53 二、女人体
- 58 第七章 作品欣赏



第一章 绪论



中国人物画历史非常悠久，早在新石器时代的彩陶瓶上就有人物的图像。同时期的岩画已经出现过人物形象，此时的绘画具有祭祀和其他的实用功能。

《史记》记载伊尹根据商汤的要求把九位主事的画像画在帛素上，这是早期关于人物画的记载。周代壁画兴起，这时的绘画有“成人伦，助教化”的政教作用。所谓“圣人之意”，“不以见其型，故有画”。《孔子家语》云：“孔子观乎明堂，睹四门墉，又尧舜之容，桀纣之象，各有善恶之状，兴废之诫焉。”又有周公相成王，抱之，负斧钺，南面以朝诸侯之图。孔子谓从者叹曰：“此周所以盛也！”这个故事形象地说明了“宣物莫大于言，

存型莫善于画”的观点。可惜历史上记载的这些人物画大都损毁，无以参详。

现在出土的帛画《龙凤人物图》是战国时期的作品，以墨线勾勒，用笔流畅，人物情态生动，大致可以看出距今2300年前人物画的水平。《御龙图》更为精妙，单线勾勒，兼施渲染，衣纹飘举，形象生动。由此可以推测当时中国人物画的大致状态和水准，并且已经形成了一定的艺术形式而影响了后世很长的时间。

湖南长沙马王堆出土的帛画，可以看到汉代绘画注重人物基本型的强调，对人物头部侧面、额、鼻、下颌的结构关系有很强的概括和夸张意识。同样，《气功图》中人物的头、颈、胸均做概括夸张处理，这与汉代壁画及画像砖、画像石的艺术处理是相似的。

画像砖及画像石表现了社会风俗、历史故事、神话传说、宫廷歌舞、鼓乐杂耍，刺虎斗鸡，内容丰富，无所不包。艺术表现手段随地域和时间略有不同，但总体来看形象概括夸张，外在流畅，



战国 《御龙图》



汉代 《画像砖及画像石》



晋 顾恺之《女史箴图》

生动活泼，激情四射，精力弥满，风神并举，气势开张。历史上对此有“深沉雄大”的评说。当时人们主张概括简练，反对由于对细节过多刻画，以致“谨毛而失貌”，影响艺术感染力。

汉末三国魏晋六朝之际，文人开始参与绘画创作活动。据说东汉张衡、蔡邕都精于绘事；作品直到唐代尚有传世。三国的诸葛亮、诸葛瞻、杨修、桓范、关羽、张飞均善画，文人士大夫及上层人士参与绘画活动到两晋六朝时期则成风气。两晋画人，受南方地理风习与清淡务虚风气的影响，绘画的观念逐渐进入自由的境界，超越政治功能的标准而进入到更深层的艺术规律及人物精神层面的探究。鲁迅先生称魏晋的文学有些像“为艺术而艺术那一派”。潘天寿先生称这时的美术是中国绘画史“渐见自由艺术的萌芽”。

东晋顾恺之《女史箴图》，图中我们可以看到画家对人物形象的深入刻画，尤其是对人物内在精神的传达，功力非凡。并且“以书入画”，衣纹缠绵有飘动感，所谓“笔法生动，髦发秀润”。据记载：他画裴楷像时，在脸颊上添上三根毫毛，致使形象“神明属胜”。“颊上三毫”的故事，生动地体现了他“以形写神”的艺术要求。“以形写神”就是画家必须通过对客观现实的深入认识，超越形式的繁和无序，以刻画人物内心活动与表情动态的一致性和复杂性。而对人物精神风貌和内在气质的关注，是与当时士大夫阶层崇尚人物品格，品评人物风貌和气质的风气紧密关联的。

顾恺之博学有才气，画、痴、才三绝，好谐谑，好矜夸，又“率直通脱”，他和他那个时代的艺术家，有与绘画触类旁通的知识体系，有深厚的教养，有充足的时间，有相对适合他们的生活要求和生活环境，又有各自拔而不群的文化个性，这是他们达到艺术高度的客观环境条件。

唐代人物画承六朝之传统，随经济之发展，蒙上层阶级之雅好，道释肖像仕女，历史故事、社会风俗、贵族生活，题材丰富，内容广泛，产生了大量的优秀作品。出现了阎立本、吴道子、张萱、周昉、孙位、卢楞伽等大家，艺绝当代。

阎立本《步辇图》，生动地描绘了唐太宗接见吐蕃使者禄东赞的历史场景。太宗形象逼真，威仪从容。魏征和禄东赞的形象个性鲜明。一个秉直中正，一个略显忐忑。整幅画构图严谨，太宗位于聚集的宫女之中，宫扇构成一个三角形，使画面显得很紧凑。宫扇的三角形空隙处，居中是太宗的脸



唐 张萱(宋摹本)《捣练图》



唐 阎立本《步辇图》

面，刻画深入，层次丰富，形象整体而微妙，加上极黑的帽子，使此处成为强对比区域而成为画面视觉和趣味的中心，周边相互遮挡的宫女和反复出现的平行线及平行色块成为画面的虚处，与集结成群的密集关系相对比的是三位大臣一字排开所形成的散的视觉对比关系。阎立本继承顾画传统，但画面全用铁线，更加质朴坚实，结构紧密。

张萱的《捣练图》和《虢国夫人游春图》，继承了六朝传统，色彩更加绚丽。

周昉《挥扇仕女图》，线条有顿挫，笔法灵活，用笔简练而表现力强，画中形象丰裕肥美，是盛唐的审美共性，但也能抓住每个形象的微妙变化。《簪花仕女图》，用笔绵长秀润，很恰当地体现了丝绸的质感，画中贵妇形象丰腴，体态庸懒，华贵雍容中略显少许凄迷颓唐，神倦气馁，贵妇的精神气质刻画得入木三分。

唐代壁画大兴，蔚为壮观。壁画题材丰富，尺幅巨大，主题性强，视觉冲击力强，空间跨度大，人物形象众多，主体背景杂然纷呈，对中国人物艺术语言体系提出新的要求。加上佛陀文化西来，带来西方波斯等地域的文化形态，在造型观念、观察方法、形式构成、色彩技法等方面，也大大地拓展了中国本土绘画传统的艺术语言的宽度，突破了中土文化崇尚“平淡天真”、“旷远闲雅”的审美标

准。场面宏大，气势雄阔，灿烂辉煌。惊天地、泣鬼神的视觉艺术效应，要求创作者具备更为高超、更为完备的技艺。如果说六朝人物画是在内涵、学理和艺术内在精神层面上对前代的总结与超越，那么唐代人物画则是在题材、造型、技法、色彩等艺术语言层面上的创造和拓展。

吴道子早年学书于张旭、贺知章，虽不以书名当世，但有深厚的书法功底。用笔是中国画最根本的技法，所谓“善画者皆善书”。吴画用笔“磊落”、“劈离点画”、“脱落凡俗”、“利笔挥扫势若风旋”，致使“观者如堵”、“人皆未知神主”，技法之高超、情绪之酣畅可见一斑。他的造型能力写实功夫强，他画《执炉女》“窃眸郁语”，活生生地表现了现实生活中的女子形象；他画千富寺菩萨，居然能“现吴生貌”，而且“转目视人”。他在绘画的真实性和生动性上是一般画家难以达到的，他画仙人“其眉目风矩，见之使人遂欲仙去”；他画鬼神竟然能够“髯须云鬓，数尺风动，毛根出肉，力健有余”；他画《地狱变相》，“了无刀林，沸海，牛头阿旁之像，而变状阴惨，使观者液汗毛耸，不寒而栗”。他还擅长山水画，曾游历四川，所以“因写蜀到山水，始创山水之体”，“纵以怪石崩滩，若可扞酌”，提升了六朝山水画“人大于山”、“水不容泛”的“稚拙”表

现,使山水画的艺术刻画达到很高的程度。吴画学于顾、陆,却摒弃“笔迹周密”,自创“疏体”,“笔才一二,像已应焉”,甚至“离披点画,时见缺落”,达到“笔不周而意足”、“遗貌取神”的境界。吴道子善于从其他技艺行为中摄取灵感,相传裴旻以金箔请吴道子为其亡父作壁画祈福,吴不受,曰:“闻裴将军旧矣,为舞剑一曲,足以当惠,观其壮气,可就挥毫。”于是裴旻“走马如飞,左旋右转,掷剑入云,高数十丈,若电光下射,旻引手执鞘承之,剑透室而入,观者数千人,无不惊栗”。道子受之感召激动无比,奋然立笔,挥毫图壁,耸然风气,有若神助,图毕自谓“平生绘事,得意无出于此”,张旭感焉,乘兴书写一壁。洛阳人士叹曰:一日之中,获观三绝。他能从剑舞感受“壮”气,从而“物我两忘”,充分发挥技能,进而“技进乎道”,达到“游刃有余”的境地。正因为吴道子具备如此高超的天赋和造诣,所以他的作品才具有极强的艺术感染力。据说他在长安景云寺画《地狱变相》时,“京都屠沽渔罟之辈见之而惧罪改业者,往往有之”。

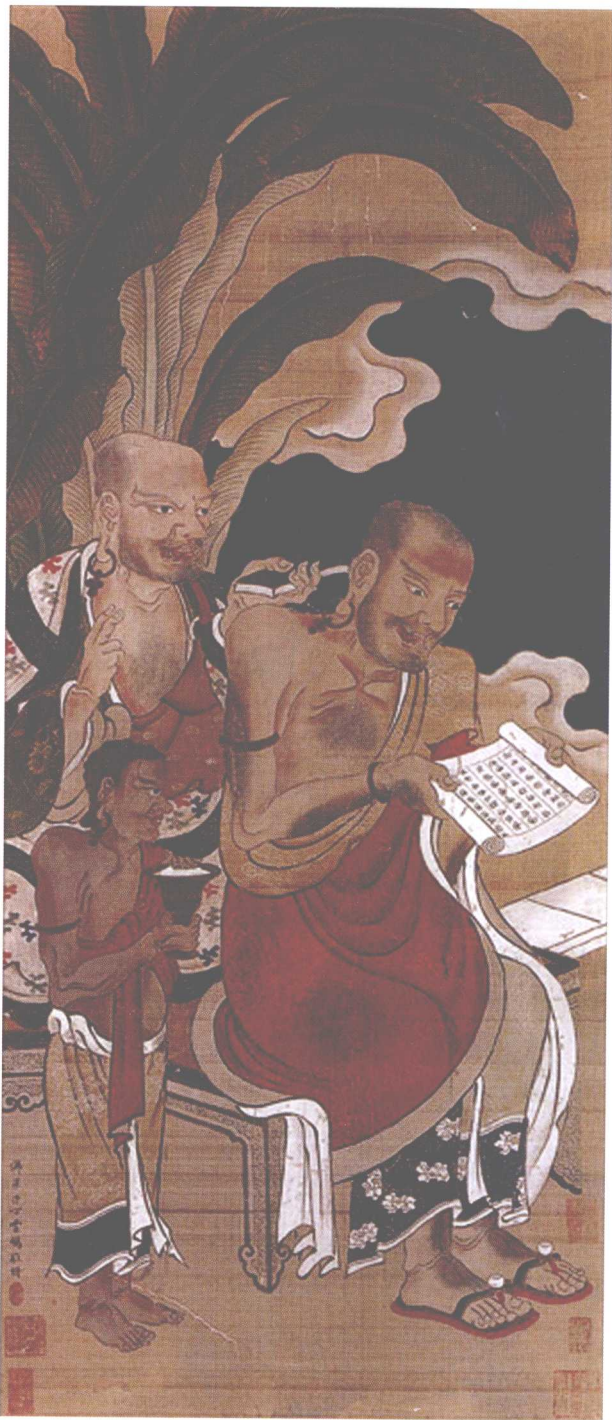
五代两宋人物画家值得关注的是贯休和李公麟两人,早年都学“顾、陆、张、吴”,而后呈现出不同的绘画风格。

贯休早年以诗名世,擅书,时人或比怀素。他画罗汉,“状貌古野”、“若夷獠异类,观者无不骇瞩”,他的造型庞眉大目、朵颐隆鼻,用笔虬劲,线条紧密,具有坚硬凝固的精神气势。据记载,他画十六应真,“每画一尊,必祈梦得应真貌示之,故与常体不同”。其实,祈梦得之是假,“与常不同”、“立意绝俗”才是他真正的艺术追求。

李公麟善书法,史称“作真行草,有晋唐楷法风格”,艺术悟性极高,“博学精识,用意至到,反目所睹,即领其要”。集顾、陆、张、吴之长,自成一家。创造了“扫去粉黛,淡毫轻墨”的白描,高度简洁,效果明快。曲直粗细、刚柔轻重的线条,富有韵律变化,使复杂的形状与特征得到了高度的概括,以产生“不施丹青而光彩动人”的艺术效果。《五马图》是他白描艺术的典范。他造型精准,善于捕捉形象特征,重视绘画创作对生

活实际的深入观察,画中人物不同身份、地域、种族,表现无遗。南宋贾师古、元代的赵孟頫乃至明清仇英、丁云鹏、陈老莲均受其影响。“鞍马逾韩干,佛像过吴道玄,山水似李思训,人物似韩干,非过誉也,而笔笔潇洒,则类王维,不愧为宋画第一。”

梁楷,早年师法李公麟的“细笔画”,工白描,秉性疏野,好饮酒,不拘小节。中年后自创一



五代 贯休《罗汉》

格，水墨阔笔，雄健豪放，应用粗阔雄放的笔势与浓淡水墨作写意画。

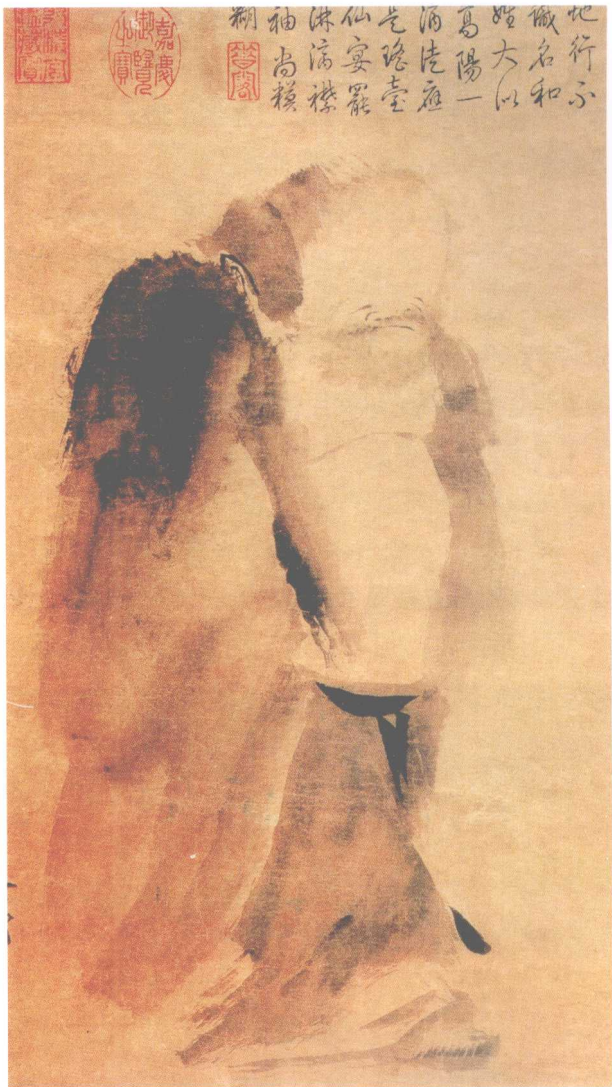
南宋院体画家李唐，山水人物均有建树。造型强调人物生理结构关系，对人物内心刻画有独到之处，用笔提按、起伏、顿挫较大，秀劲潇洒，与他山水“水墨虬劲”笔法相通。这种线条气势雄阔，易于表现物象结构的转折关系。后世戴进、吴伟、顾安等画家，皆宗法于此。后者由于过于粗放被讥为“纵横习气”。

明代人物画因袭唐宋，却难与之比肩。中期较胜，以陈洪绶最为著名，他的人物形象别致，夸张变形，神情含蓄，早年师法李公麟用线细劲，有金石味，深厚独到，重装饰与形式，媲美前贤。他一生遭受不幸，使他思想产生极大的矛盾而显病态，在绘画艺术上流露出怪诞的倾向。

明清肖像画在人物画中比较发达，尤以曾鲸、禹之鼎、高其佩等最为著名。“衣冠剑履，毛发神骨之属，无不毕肖”，造型逼真，画法工细，略得李公麟遗意，颇具功力。

“海派”是晚清生活在通商口岸的画家群体，这里的市民、商人、手工业者来自全国各地，由于环境之关系与世界各地交往频繁，有条件接触外来文化，他们的欣赏口味和艺术品评标准与以往文人与官宦有异，海派画家受其影响，不满足墨守成规，在艺术上理所当然心悅于追求形式与个性，其中最为杰出者是任伯年。

任伯年，画才卓越，精于肖像，能以极疏朗潇洒之阔笔，刻画极深入丰富之形象，形神毕具，



宋 梁楷《泼墨仙人图》



元 赵孟頫《浴马图》

勾勒、泼墨、细笔、阔笔掺用，相得益彰，挥霍自如。花鸟山水人物皆能，画多巧趣，题材广泛。尺幅多样，中堂、斗方、长卷、条幅、册页、扇面无不精妙，为后世写实派画家推崇备至。

民国初年，国事衰颓，欧风东渐，传统文化的价值理念日趋轻浮。五四新文化运动的倡导者提倡民主与科学，以民主取代专制，以理性取代神秘，以科学取代迷信的思想深入人心。在绘画上则体现为重科学，重写实，重艺术规律，重艺术个性，产生了众多的优秀画家，其中成就杰出对后世影响最大者是徐悲鸿和蒋兆和。

徐悲鸿，天赋画才，锐意精进。少年时作人物肖像、群马走兽即可见形象刻画之非凡功力。青



明 唐寅《王蜀宫妓图》

年赴法留学，习学欧洲古典油画，素描技法极其精湛，后世难企。有巨幅油画传世，人物画造型精准，把西方人体解剖生理结构的科学用于中国人物画的造型中却不失通脱、朴素、自然的东方审美情怀。善书法，用线浑厚，扎实、虬劲有古风，设色明丽和雅，创一代人物画新风气。

蒋兆和，早年以炭笔肖像为业，工西画，曾作油画雕塑，得写实绘画造型要旨。早年创作大量现实生活人物肖像，初用西画明暗法，后吸收宋元山水勾、皴、点、染画法，变明暗调子为向背法度，创造了写实人物画一整套艺术语言体系，形象刻画极其深入精准，用笔雄放、超拔，关注现实人生，同情苦难人群，画风艰涩悲凉。

徐、蒋艺术成就卓著，又是杰出的美术教育家，他们推行的以科学的写实造型为认识手段，以传统白描为基础，兼授山水花鸟勾、皴、点、染技法为辅助，以反映现实生活人群为宗旨的教学体系，对新中国的人物画影响深远，次后的叶浅予、黄胄、方增先、程十发皆受益于此。



清 任伯年 《酸寒尉像》

第二章 画前准备与作画步骤



一 画前准备

“象物必在于形似，形似须全其骨气，形似骨气本于立意，而归乎用笔”，用笔是中国画最基本的语言要素。

中国画的用笔决定了中国画的线条，除了起到分割形象的功能之外，自身还应具有审美的价值，即有书写过程中的情感美、音乐美。中国远古象形文字与画相同，有“书画同源”之说，文字由于其功能的需要逐步发展成为符号的性质，与图画分道扬镳，但它们在工具运用的技术性线条的审美趣味等方面有很多共同之处。传统书法理论中所谓“屋漏痕”、“折钗股”、“锥划沙”就是要求线条有力感，浑厚，圆润，虬劲。古来“工画者皆善书”，古代画家“善书”或“以书名世”者不胜繁举。练习书法对于熟练地运用毛笔，提高线条的质量，进而充分地利用线条表现对象及自身情感有很大的益处，所以大量地练习书法，是本课程重要的技术准备。

中国画的线条并不仅仅是自然界中物体的边缘分割，其本身是一种艺术语言的存在方式，有其自身的审美价值。要有圆润、浑厚、虬劲的力量感，又要有长短、徐疾、起伏、顿挫所产生的节奏感和音乐美，以及通过这些线条所组成的图形而形成的方圆大小及疏密关系所构成的结构美。这就决定了我们不可能机

械地“以形貌形”，描摹物象，而只能在整体上把握物象的结构和精神风貌，从而胸无点尘，放笔直取。

“移其形似而尚其骨气”，骨就是结构，气就是整体的生命感受。这就要求我们对所要表现的对象规律有较深入的认识，对人物生理结构、人体的构造、人体解剖知识有所了解。同时要具备相当的素描和速写的能力，这样我们才能在表现对象时整体地把握对象的本质，不至于陷入对象琐碎的细枝末节而不能自拔。整体不等于细节的拼凑，局部的深入只有在对整体把握的前提下才能加强对象的真实性和表现性，盲目地罗列细节只能破坏艺术的感染力。

艺术的学习，除了技术之外还要具备一定的修养，这种修养是通过广泛的理解和临摹获得的。中国传统的山水画“咫尺千里”，通过线条的勾勒、皴擦、点染，反反复复，千笔万笔塑造出一个整体的形象。花鸟画三笔两笔就把一幅画分割得生动活泼又妥帖自然，“增之一笔太多，减之一笔太少”，简练到不可再简练的程度。无论是繁笔的叠加与塑造，还是简笔的概括与提炼，都与人物画有着密切的内在联系，能够丰富人物画的艺术语言。所以对相关的画种题材有所了解和掌握，对人物画的写生和创作有着潜移默化作用。

二 作画步骤

1. 观察

对模特进行从整体到局部的全面仔细的观察，得出整体印象，进而对画面的表现方法和效果进行预期的设想。

2. 起稿

用木炭条简约勾画出形象的位置与轮廓，要注意大的基本形，不要过于描绘细节，以便我们在下一步勾勒时能处于再创造应具备的兴奋状态。



3. 勾勒

在反复观察的基础上用深墨进行勾勒，理解对象的结构和转折关系。通过勾勒，尽可能充分地表现形象的高点，做到整体与深入的结合，概括与丰富的结合，不要过于标准。形象结构严密，但笔墨关系松动，细节服从大的形体关系，笔与笔之间既相互关联又留有余地。



4. 皴擦与渲染

通过富有墨色变化的皴擦与渲染使形象更为具体，加强画面干湿浓淡的节奏关系。

10



5. 设色

用颜色渲染塑造，以补充墨色的不足，使形象更为丰厚，画面更加完整活泼。



6. 题款与盖章

题款与盖章是中国画构图的一部分，所以要从整体画面的构成需要出发，使画面更加完整充实。

12



空间法表现：简练的线条，极少的皴擦给色彩留下广泛的表现空间。

第三章 白描写生法

人

物

人物画写生技法



白描不仅是人物画中主要的表现方法，而且是学习过程中的一个基础，摒弃墨色和色彩的辅助，用单纯的线条表现自然物象。白描最接近传统中国人物画的“图式”，学习白描我们可以从传统的绘画宝藏中直接有效地学习线的造型、线的构成、线的塑造的规律。白描能最有效地体现中国画造型的特点——“笔才一二，象已生焉”；白描最接近中国画创作的心态——“守其神专其一，意在笔先，笔尽意在”；白描有效地训练以线造型的能力，从根本上提高造型的整体性与微妙性，我们应予以充分的重视。



白描写生法：某一阶段可以以深入刻画客观，观察表现对象为主要目的进行训练，克服概念化和习惯性，从而提高观察和表现的敏锐性和微妙性。