

中 国 高 等 院 校 美 术 专 业 试 用 教 材

水墨画技法解析

著 范治斌



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

水墨画技法解析

王 明



主编 郑向东

中 国 高 等 院 校 美 术 专 业 试 用 教 材

水墨画技法解析

著 范治斌

 上海書店出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

水墨画技法解析 / 范治斌著. —上海: 上海书店出版社, 2006.10

中国高等院校美术专业试用教材

ISBN 7-80678-616-3

I. 水... II. 范... III. 水墨画—技法 (美术)—高等学校—教材 IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 107310 号

水墨画技法解析

著 者 范治斌

责任编辑 那泽民

整体设计 润泽书坊

技术编辑 吴 放

出 版 上海世纪出版股份有限公司 上海书店出版社

发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心

地 址 200001 上海福建中路 193 号

网 址 www.ewen.cc www.shsd.com.cn

经 销 全国各地书店

制 版 上海精英彩色印务有限公司

印 刷 上海精英彩色印务有限公司

开 本 787 × 1092mm 1/16

印 张 5

印 数 3000

版 次 2006 年 10 月第一版

印 次 2006 年 10 月第一次印刷

书 号 ISBN 7-80678-616-3/J · 298

定 价 28.00 元



前言

痴迷地画了那么多年的水墨画，真感觉自己的思维是一个破除局限的过程。若问我水墨画有怎样的标准，也许十几年前我还可以掷地有声、言之凿凿地告诉你，而今天，毫不掩饰地说，我于此的概念已经含糊了。因为在当前水墨画这样一个多元的艺术格局里，它的表现趋向是无限的自由，评判标准也因之千差万别。也就是说，当我们标榜此种言语风格的同时，与之完全相反的那种也同时被奉为经典了——这在当今的艺术界里是经常发生的。因此，很难说怎样的一招一式就是水墨画的技法，何况在我看来，那些招式只是技法的样态，并不是技法的灵魂，而只有在那些有激情、有创造力的画家笔下，技法才能真正复活。经典的技法之书是有的——《芥子园画谱》——这部用大师的图稿造就了许多新的大师的书籍，可以轻易地摆在任何一个想利用它的人的面前，那里的一招一式是真够我们学的了，可是我们真的都成就了吗？那么，我们欠缺什么呢？我固执地认为，循规蹈矩、亦步亦趋是不可能成就一个优秀艺术家的，当掌握了一定的方法、招式之后，那我们就带着所有的活力大胆地实践吧。我们期待的是激情澎湃的创造力，只有这样，技法才能真正获得它的意义，那是一种复活，而且，是以我们独有的方式使之复活，对于每一位有探索精神的画者而言，这是一件多么妙不可言的事情。这本书中记录着我和那些充满激情与创造力的画家们对于水墨的点滴感悟，也许，这些认知是关于技法最好的诠释。非常感谢这些热情的学有专长的画家们，为此书奉献了自己的思索和创造，从而使本书具有了良好的品质。这些艺术家是：任海丁（沈阳师范大学美术与设计学院讲师）、周一新（宁夏大学美术系讲师）、蒋维刚（辽宁群众艺术馆专职画家）、孙志卓（吉林省画院专职画家）、王煜（北京工业大学艺术学院讲师）、白联晟（河北师范大学美术学院讲师）、赵杰（河北理工大学艺术系教师）、阎颢（中国传媒大学南广学院动画系教师）、刘艳辉（黑龙江大学美术系教师）。在此，我对他们表示真诚的敬意。当然，我也要在那泽民先生表示深深的谢意，没有他的鼓励与支持，就不会有此书的面世。

作者

2006年7月8日

目录

前言

一 简述——关于水墨画

001

一、水墨写意是什么

二、传统水墨写意画伦理及其猜测

三、关于水墨写意画的材料

四、关于水墨写意画的技法

五、今日的现状

二 水墨画技法步骤

009

一、水墨人物画技法

二、水墨花鸟画技法

三、水墨静物画技法

三 水墨作品分析示例

031

四 佳作欣赏

048

一、简述——关于水墨画

中国水墨画是个大范畴，其中古今变数过于复杂，在理论上也有些暧昧。谈到它的技法，则需要一个前提。

之所以这样说，是因为每种技法都有它背后的审美内容，有时候不同形式的技法，它们后面的东西是不尽相同，甚至冲突的。因此，相对的限定是必须的。而这个前提限定不免强调它历史上的绵延性，那就是：作为中国的水墨写意画。这样，才能够展开一些相对具体的话题。

一、水墨写意是什么？

中国写意画是在明代生宣纸发明以后逐渐壮大的一种中国画类型，不过尚无严格定义。通常的认识是中国写意画的特点就是粗枝大叶、兴会淋漓。这是现象上直观的认识。理性地说，是因水性材料与生宣纸渗化的不确定性，造成形象刻画的不确定性，在美学上引发了关于其绘画中形象的确定性与不确定性的辩证考虑——这个结果就是其作为意象绘画的写意画。

在明代之前，也有粗枝大叶、兴会淋漓的绘画。比如唐代梁楷的《泼墨仙人图》。在后世，这也被称为水墨写意画。但梁楷却是画在不渗化的绢上——而写意画的意象性理论是在近代被提及的，因此这是个理论翻转覆盖历史的结果，使中国写意绘画史看起来好像有点乱，所以，今天有必要了解写意画的形式与属性，才能相对准确地对此有所把握。

这里将分两点来描述写意画：一是意象性，二是书写性。

意象性，这是近代经常使用的概念。它的意思简单点说，就是客观物象在主观领会之时会被意识过滤，这个过滤的形象（即非完全客观形象也非完全主观形象）被称为意象。从视觉心理学方面说，就是没有完全客观的形象，感知到的都是被改造过的，但意象性的提法不是偏重事实状态，而是侧重展开，展开的是主观改变客观的能动性，就是以意生象，就是意象性。那么首先得出与印象中的写意画相符的一个特征：非完全的写实。所有被称为写意画的绘画都有这个特征，因此意象性成为写意画的属性之一。

其次，改变客观物象的是意识倾向，意识倾

向可以表述为意识的样态和变化，那么意象性就是说侧重于意识的样态和变化。于是第一个描述：写意的意与意象性相关联，相对偏重于意而抑制具体的象。

书写性的内涵较复杂。第一个是文化形态学含义，如与中国书法的关联。中国画论中有以书入画的劝诫，就是书法技术及美学内涵与绘画联姻，共享一个美学标准。包括用笔规则和书写的美学境界。大部分写意画都有书法用笔的特征。第二个含义是视觉心理学含义，描画是精心的绘画动作，而书写是快速的动作，后者比前者直接快捷，适合表达激烈、跌宕的情绪和心理内容。梁楷的《泼墨仙人图》不具备书法性，但有这个特点。写意画给人粗枝大叶的印象，这也是它在视觉心理学上的一个重要特点。

第二个描述是指写意与书法以及书写直接性的关联，它将书写性与描画同等看待，有时它重视写甚于画。

另一方面，文人画理论中的重墨抑色的玄学思想，使文人画家创造了水墨画这一门类并抬升了它的地位——尽管在最初“写意”尚未被明确列为一格。可是在今天的提法之中，它们被联结起来了。这样在样态上，就完成了对水墨写意画的描述——写意是“写”与“意”的连接——相对于客观具体物象，着重单色或少色的表现，是以书写性的方式体现意象性的纸本绘画。

二、传统水墨写意画伦理及其猜测

伦理是指所遵循的规诫，即其审美标准。这在历史中也是不断变迁着的，泛泛而论，大致就是两点：不似与似。齐白石的讲法：太似媚俗，不似欺世。在低层次上的表述就是：不能陷入完全的写实，要有简洁的形式感；不能完全抽象，要有一定的具体形象。要用简单的符号性的形状概括复杂的形状，这些简单的形状要形成梯度和节奏，产生内在有序联系（写）。同时这些简单形状的有序排列要能代表复杂形状，最主要也是最完美的特征（意象）。这是关于意象性在形象刻画上的伦理。

再看写意画中的书法用笔。一方面，书法中的用笔规则是具有梯度和节奏的，产生内在有序联系的完整体系，另一方面，一波三折的提、按、使、转的循环形态自律，线条中锋思想的生命理想与道德的隐喻，一笔书兴会淋漓的动作美学都

融进绘画,极大地丰富了写意绘画的寓意层次——除了应物象形,还有许多个中趣味。它的表述是:关于线条和它的生成要有超绘画的东西,对形成画面形象的符号语言要自觉体验它在另一个层次——也就是生命理想这个层次的完成。

也就是说,要把线条、墨色等符号语言从被动描画物象观念中解救出来,获得独立的意义(这种说法更多的是与文人画的理论相关,赋予画面语言自律性和人格征象,也就是赋予它们以画者的自尊,同时这尊严也通过它们的被创造,把创造者的荣光赠还于人自己。于是画者像要求自己一样要求它们具有相同的生命理想内容,因彼此就如镜像那样互相印证、协调,进而同归一个理想中的生命境界)。所以,有时为什么重视写要甚于画,甚至有时意象的“意”就直接可以视为书法中的意味,这是关于书写性在形象刻画上的伦理。

关于其伦理的猜测,基本上是通过政治经济学的角度分析绘画而展开的,它可以大概说清前面两点之何以为是。

首先和绘画材料相关,即生宣纸的普及。生宣纸渗化效果严重,不适宜慢慢描画,如果细致描画效果适得其反。只能略其大概——其刻画的形象不确定,具有相当的模糊性。因此这样的绘画必须建立自身的创作手段,即以刻画上崇尚简略的美学价值作为补偿。

具体地说,就是建立与工细的绘画审美相左的价值判断,建立绘画的形象描绘不确定及刻画手法的模糊性的审美价值。可以借助古代美学理论中的观点,比如:以意生象,境生象外,写心状物,论画以形似,见与儿童邻,得意忘形(象),神似形不似……这些都是否定完全形似的,可以代表写意画形象描绘不确定的审美价值;意到笔不到,笔所未到气已吞,逸笔草草,聊写胸中逸气……这些则是否定过于紧张拘谨的描绘手法的,可以代表刻画手法的模糊性的审美价值。

应该说,这是中国画历史上的一次审美转向,伴随着宋代文人画及水墨画理论的提出,到明代董其昌确立南北宗文人画理论完成,水墨写意画找到了有利的理论支持,开始从形式自觉走向自律,一路至清末海派,沿袭至今仍有影响。并且这个观念开始翻转覆盖绘画史。

三、关于水墨写意画的材料

水墨画的材料,我们常说的是“笔墨纸砚”。

笔,是指毛笔(尖锥形毛笔),可分为硬毫、软毫、兼毫。硬毫又有狼毫、獾毫、兔毫、猪鬃等。因其硬而富有弹性,在纸上的反应锋利、硬朗、肯定。适合勾画有力度感的形象以及在画面中所需有力度感的部分,易得精神、锐气。软毫以羊毫为多,尚有貂毛、鼠须笔等。软毫在纸上的反应具有柔和、含蓄、机变的视觉效果。适用性与硬毫相左。弱点是随笔成形,不能复原。软毫便于温和圆厚,用过头则容易暗淡气闷。兼毫则是以硬毫与软毫结合制成的笔。一般羊毫在外硬毫居中,顾名思义兼有软硬毫之长处。

从形态来看可分为长锋、短锋。长锋多为软毫,一般而言,笔锋长度大于笔肚直径五倍以上者被看作是长锋。长锋性柔,相对地指掌上的动作不易控制,但是运腕却滑翔有力,且多意外之趣。短锋的形态与长锋相左,多为硬毫。短毫易发力,指掌上的动作(提、按)体现得明显一些。

墨,可分液体和固体两种,液体墨是当今画家使用的普及型产品。有曹素功、一得阁、中华墨汁、红星墨液、进口的玄宗墨液等,品质恒定,但更为讲究品质的画家会选择使用固体墨块儿。固体墨又分松烟和油烟,水墨画多用油烟,品质较高的有铁斋翁、唐墨、贡墨等,研磨出的汁液细腻浓厚,着于上好的纸则有极为丰富的韵味与层次。

纸,一般来讲指宣纸,以安徽宣城所产的生纸而得名,原料是稻草加檀皮。分为净皮、棉料、夹宣三种。纸质薄韧,对水分干湿变化极为敏感,但每种纸在渗化和层次上有所不同,画家可根据自己的风格选择适合的品种,常见的情况是,纸的特性往往帮助画家成就了风格。

砚,有端砚、歙砚、罗纹砚等,砚的品质差异极大,价格悬殊,应选择质地坚硬、温润细腻的实用砚台而非观赏砚即可。另外,还有颜料,锡管装的颜料是如今普遍使用的,品质较好的有上海生产的马利牌高级国画颜料,虽仍须改进但尚可一用,其余的则不是色彩偏差大就是严重沉淀,对讲求色彩运用的画家自然会拒绝。品质好的颜料有块状及粉状颜料,还有天雅牌的矿物质颜料,则能相对保证画家对色彩品质的期望。另外,也有用好的丙烯色及国外好品牌的水彩颜料



图1 水墨画的工具材料

来替代国画颜料的,其效果或可带给画家以惊喜。除这些常用的材料之外,每一个画家也许都有自己的偏好,如使用广告色、熟宣纸、图画纸、刷笔、排笔、喷枪等等不一而足,这些材料的使用若能辅助画面达到理想效果则可视作成功的手段。(图1)

四、关于水墨写意画的技法

一般来说,在技法上,它可以大致分三个方面。就是:笔法、墨法与设色。在这里,这些内容大部分仍然是从传统的审美范畴里引渡



图2 《大吉图》 68 × 45cm 2006 范治斌

过来的。并且,其审美内容同它的特殊承载材料——生宣纸,是分不开的。墨法与设色都要依据宣纸的性能来展开,它们的审美趣味与生宣纸紧密相关。

水墨写意画的用纸多为生纸。由于生纸的渗化力极强,绘画的表现特点在于作画动作的快捷性,很少的作画动作便会引发相对复杂的效果变化。纸性对画者手感的要求相对精密,在很大程度上,写意水墨画的难度与特点也就在这里。

生纸的视觉表达特点简单来讲有两点(其他材料无此明显的特殊效果):对比表达,指墨与色的干湿、枯润等对比性视觉表达。在同一明度和纯度下,在生纸上,干者强烈、湿者含蓄,枯者精神、润者沉稳,它会增加视觉对比节奏的广度,在明度、纯度以及色相对比之外,具有第四种强烈的视觉对比效果。水痕趣味,是指一定湿度的毛笔在着墨或着色时于生纸上显露出的特殊的效果,水痕。就是两笔之间略现一条不着色的缝隙,这是生纸与墨、色之中的胶质相结合而产生的情况。在效果上水痕极大地丰富了画面表现,具有较视觉对比弱一级的视觉表达。离开生宣纸,这两个特点就不太明显——无论在设色还是笔法上面,都要打一些折扣的。(图2)

1. 笔法

对写实描绘而言,愈写实就要求笔头(触)愈小,甚至趋近于零(参见古典油画以及中国工笔画)——显示对象的视幻真实。而笔头(触)愈大,其符号感、抽象意味便愈强,对象的视幻真实就愈弱。由于生纸的渗化性,没有笔触是不可能的,因此视幻真实被笔迹的抽象性介入。而



图3 《浴》 41 × 45cm 2005 王煜



图4 《日本画册上的天女》 140 × 94cm 2005 任海丁

笔迹的抽象性规则就被称为笔法——如前面说到的——除了对象造型的简化趋向以外,便是书法的抽象。

最简单地讲,有两个用笔的原则:第一,他律。第二,自律。(图3、4)

第一个用笔的原则,他律。是象形的要求。对象的基本形(意识中最强烈的)决定了用笔造型的方式,包括毛笔的质地、形状的选择。对象的形状有其特殊性,用笔要服从形象的他律,笔触的大小、方向、强弱要比量对象特征并对其进行概括。常见的方式是笔势顺着对象大的结构倾向运动,直取主要的形象特征作为主笔,带动次要的辅笔丰富刻画。其中笔触的大间小、小间大的节奏变化要形成丰富的有序运动,在具象刻画中达到一定的抽象性。他律的用笔原则目的是应物象形,因生纸的缘故不能完全对应,那么引发第二个原则,自律。是用书法中运笔的规则与节

奏替代对象的造型感,以书法用笔在关系上的明晰性替代对象的造型关系,书法用笔在关系上的明晰性,简单地说是节奏性,包括大小、轻重、疏密等有关系的序列运动。传统中书法用笔的规



图5 《清静人家》 45 × 68cm 2004 白联晟



图6 《水墨写生》 40 × 60cm 2005 范治斌

则,第一是线条的质量要求,包含人伦隐喻。诸如:中锋用笔、折钗股、屋漏痕等。强调线条要有力、含蓄、沉稳等人格因素投射。第二是书法动作方式的规则,比如一波三折,提、按、使、转的循环性,一笔书的贯气观念。简单地说就是笔笔相属,笔和笔之间要有强弱、承接、掩映的动作性联系;一方面合乎手的运动生理自然,一方面模拟于自然生长物之有相关联的生长样态。这要求笔法自律的自觉。一般而言,使用的情况多见于处理较杂乱的物象和大面积较平淡的物象。(图5、6)

2. 墨法

因生纸上笔法象形的有限性,水墨写意画的精微之处多在墨法,其墨法较为丰富。

简略来说,第一是干画法,术语叫积墨,是

干后复加的意思。效果是复加显得厚重结实并且视觉上较为安静。规则一般是:先湿后干,先轻后重。(图7、8)

第二是湿画法,术语里有破墨、泼墨、渍墨的区分。都是指湿画的意思。破墨较常用,是指未干时以相反的墨色破坏它,有浓破淡、淡破浓和干破湿、湿破干两种。效果是变化不定,微妙又强烈。泼墨是水大于笔,如水泼出,偶然大于控制。渍墨有关宿墨,笔水并重浸渍相撞,最难控制。墨法是水墨效果的华彩,其关键在于待干的时机。

在生纸上水墨运用和变化,同时具有流动感和凝固感两个相互矛盾的视觉印象,这种表现很特殊。古句:“元气淋漓障犹湿”——是讲好像水墨未干的样子,总有一股新鲜的活力在里面



图7 《莲蓬之三》 68 × 68cm 2005 赵杰



图8 《茶馆组画之二》 41 × 45cm 1995 范治斌



图9 《长者的肖像之十三》 137 × 68cm 2006 范治斌



图10 《长者的肖像之七》 130 × 68cm 2004 范治斌

闪动。湿与干、轻与重、流动与凝固，都在辩证的运动往复着。这种特殊的审美趣味，几乎是水墨写意画在表现上最高的一个境界。(图9、10)



图11 《地下铁之三》 75 × 68cm 2005 范治斌



图12 《农民工》 120 × 74cm 2002 任海丁

3. 设色

设色用法基本同于墨法，大都是面状的描绘手法。在视觉分量上，用色一般轻于用笔、用墨，术语通常称作渲染。但也有求力量感，而加以写出的。(图11、12)

4. 用笔、用墨与用色的关系及其运用上的特点

墨为主，色为辅。就生纸而言，宜墨不宜色。原因在于墨的颗粒较细，在渗化过程中层次较多、视觉感也较丰富。在形象刻画上的简略要由画面语言自身的丰富性补偿。另一方面这种特点也与中国文人崇玄素抑彩色的思想境界追求有关。这就决定了水墨写意画中墨与色的结构地位，使墨主色辅成为写意画的常识性因素而存在。它一般体现在使用量与使用率、画面的占有



图13 《新新小区》 33 × 24cm 2005 任海丁

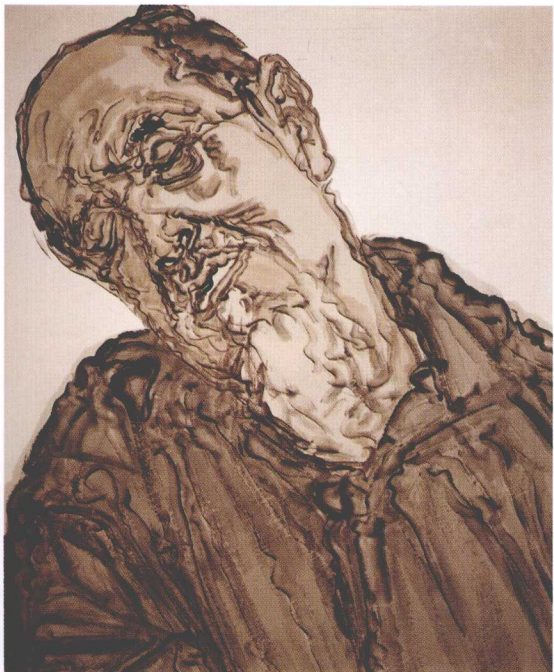


图14 《长者的肖像之六(局部)》 137 × 68cm 2004 范治斌

面积、表达的优先性等三个方面。在运用上，就是说用色的表达要弱于用笔和用墨。因此水墨写意画的用色一般追求清、润和这类柔性视觉表现。具体的要求通常笔致和水分要相对大，用笔要平。(图13、14)

墨、色不碍。由于生纸的渗化性，墨、色(同

一时间上)在纸上趋于相互浸润干扰，容易造成表达的紊乱。所以注意二者的明晰性互不妨碍，是墨与色结构关系的一个基本点。最常见的方法是：先墨后色，或者先色后墨，岔开使用时间。这与用纸质地的感应紧密相关。在运用上，这涉及笔墨的程序性。勾皴染点是基本程序，它保证笔与笔、墨与墨、墨与色之间的清晰量度关系——勾线立精神，着墨显风神，渲染增气色。(图15)

混成性。混成性是描述物象、笔、墨、色之间相互自然融合，浑然一体不分割，好像一起长出来的样子。生纸的特性使画面追求清晰化的必然结果，是画面的简略。墨主色辅与墨、色不碍的一个弱点是对象刻画效果的简单。混成性作为



图15 《老模特》 120 × 74cm 2005 任海丁

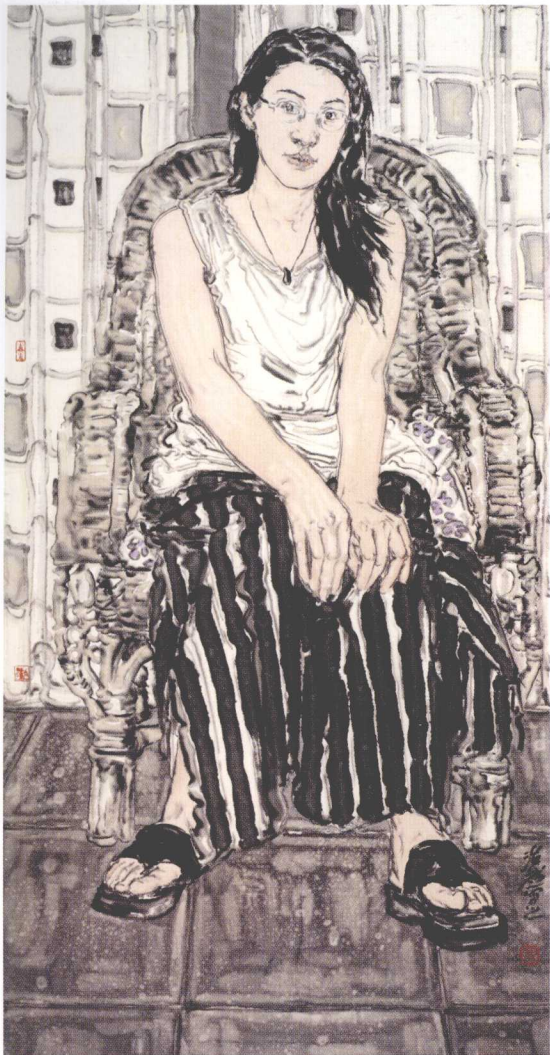


图16 《青年女子的肖像之十二》 137 × 68cm 2006 范治斌



图17 《长者的肖像之八》 75 × 68cm 2004 范治斌

写意画墨与色关系的重要特点,就在于因其对对象刻画简略而带来的审美价值补偿的特殊性。它看起来完全与上两点相对立,但这是一种辩证的对立。在对立的张力关系中存活一种哲学意味上的矛盾性、协调性。简单地说,它能带来相对丰富的视觉体验。在运用上,这体现了自由性与规范性的矛盾统一。(图16)

就笔、墨、色三者而言,是不能截然分开的,无笔不成墨,反之亦然。就是说笔墨不分家。用笔要见墨、色的变化,要有干、湿、浓、淡的交替;用墨用色要见笔,要有轻重疾徐的动作感。勾不到落墨接续,再不到着色补救,不然再勾再补,自然生发出来。(图17)

这里有两线索可以依循,一是思绪的意象性趋向和书写性的有关联的序列运动,二是生纸的视觉表达特点与其限度。这都需要根据画者自身的经验与认识去协调的。值得注意的是,无论用笔用墨还是设色,都要顺其自然,随机展开。只着意,不强求,是水墨写意画的气度。(图18)

5. 今日的现状

冷静下来进行分析,水墨写意画的价值审



图18 《王琪像》 120 × 74cm 2005 任海丁



图19 《女人像》 120 × 74cm 2006 任海丁



图20 《地下铁之八》 68 × 68cm 2006 范治斌

美说明了对对象刻画的不确定和作画手法的模糊性,这不见得就是绘画的弱点,它表明这种绘画重视主动的生成感大于被动的描摹,它生成了一种有相对具体形象的随机性的动作美学作品。尽管这只是今天的理解,不能够代表历史中所有的水墨写意画。但必须注意的是,无论在明清时代,还是今天,水墨写意画都不完全等同于文人画。文人画注重逸品格位,讲求士大夫气,强调天人合一的人格境界。它只是利用了文人画逸品突破工细造型的理论支持及书法应用理论,水墨写意画更注重心意在绘画上的转化,强调表现性。但它一直依赖于文人画的某些审美价值判断。这一点是必须指出的。因此,今天的水墨写意画必然要另寻起点与道路。

在近几十年的实践里,水墨画大体在远离传统的路上渐行渐远,一部分甚至走到了画种的边缘。从积极的角度看,这可以极大地为水墨画扩容,乃至其技法的渐进与丰满;另一方面,也有将水墨画与传统联系彻底切断的危险。也许这时失去的定数,是水墨画返回更纯然绘画本身的机会。但是,这种代价也是极其巨大的,它会丧失历史传承中一些优秀的东西。正是基于此,今天水墨写意画需要付出特别的注意力和敏锐来把握,过于保守或者放逸都不是可靠的方式。水墨还是写意,审慎地重新限定与展开是有必要的,作为一个有悠长历史传承的画种,能不能在画种的边缘获得某种积极的再生,则全在于今日的努力程度。(图19、20)

二、水墨画技法步骤

一、水墨人物画技法

今天的水墨人物画,呈现出一个非常多元发展的态势,对西方艺术中不同元素的融合与借鉴,使许多具有探索精神的艺术家找到了可供延展的方向。就像徐悲鸿、蒋兆和、林风眠借鉴于西方而成就的艺术作品已成为我们的传统一样,今天优秀艺术家们在学习西方艺术的同时,也在创造着一个新的历史,继续延续着那个被称为“传统”的命脉。其实,传统就是一个精神的流动体。古典绘画为我们留下了辉煌的水墨人物画艺术,我们赞叹欣赏的同时,却绝不能固步自封。后来真正伟大的艺术家们做到了这一点,他们没有把艺术挥霍成空虚的笔墨程式,而是把它

演绎得见情见性、有血有肉，从传统的传承与发展来看，这是唯一的一条正路。每个人都有自己的独特见解，尤其是面对极具探索空间的现代水墨人物画。例如，叶浅予就说过：“用线能一笔勾准，决不用第二笔，这样的效果明快，有中国画特点。”而黄胄则说：“一根线勾不准，再来一根，不要怕重复，这样不但生动，而且丰富。”他们说都有道理，都是源于自我的实践基础之上。这样说来，也许我们可以放下重负，去掉条框，从实践出发，或可找到完全属于自己的出路。以下的人物画步骤，皆是画家依据自己的经验在谈，只是方法的一种，甚至只是相对的概念，读者在参考时切不可作僵化的理解与套用。

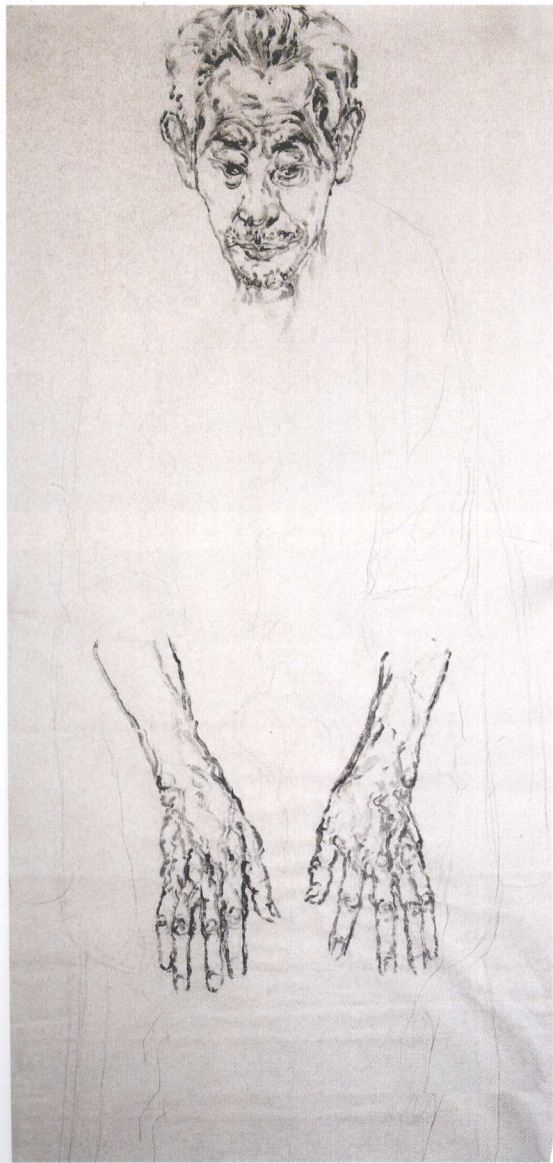


图 21 步骤图一

《长者的肖像》步骤图：（图 21）

步骤一：用木炭条起轮廓，但不应过于细致而阻碍了笔墨的自由发挥。虽然轮廓洗练，但对于每一具体的结构要做到心中有数。画面感觉舒适后，用墨勾勒出头部和双手。

步骤二：用稍淡一些的墨勾勒衣服，用笔尽量放松，表现人体结构的衣纹要准确、肯定、自然。

步骤三：画出座椅，使人物与椅子协调，画出座垫和椅背的花纹，同时，进一步调整笔墨结构，丰富画面的表现效果，用淡赭石渲染面部和手。

步骤四：用淡花清墨染出背景，使画面黑、



图 21 步骤图二