

美术课堂全程训练丛书



工笔人物 全程训练

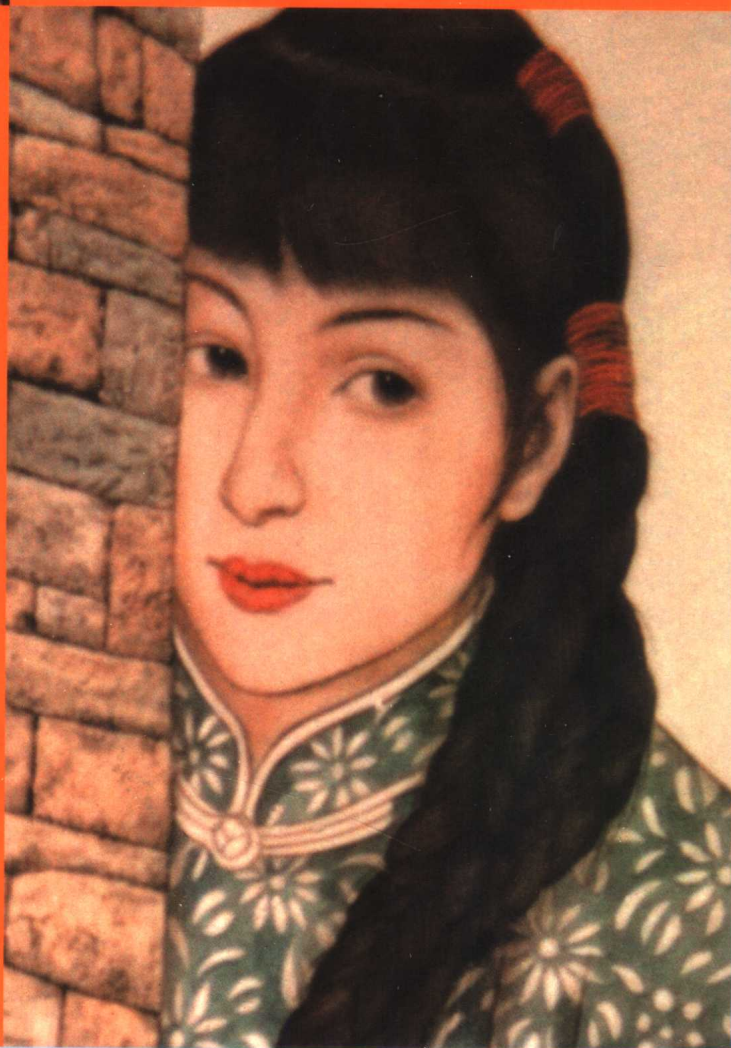
GONGBIRENWU
QUANCHENG XUNLIAN

李永文 编著

- 根据专业美术学校
教学大纲编制
- 一线专家编写、绘制
- 系统 科学 严谨 规范
- 示范作品供学习、临摹



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)



美术课堂全程训练丛书

工笔人物全程训练

李永文 编著



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

图书在版编目 (C I P) 数据

工笔人物全程训练 / 李永文编著. —天津: 天津人民
美术出版社, 2004. 6

(美术课堂全程训练丛书)

ISBN 7-5305-2559-X

I. 工... II. 李... III. 工笔画—人物画—技法
(美术) IV. J212. 25

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第044724号

天津 人民美術出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平 网址: <http://www.tjrm.com>

天津市中天印刷有限公司印刷

新华书店 天津发行所经销

2004年7月第1版

2004年7月第1次印刷

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 4

印数: 1-3000

版权所有, 侵权必究

定价: 32.00元

目录

前言
工笔与写意
形与神
简单与复杂
技与艺
与两种异质绘画的交流
线描与没骨
白描与素描
勾与染
两种组织线描的方法
两种笔法
两种线的消失形态
两种染法
两种分染法
两种面部染法
两种色彩体系
两种中国画色彩
软硬两种中国画颜色
赭石与花青
两种着色法
两种填色法
两种面部画法
两种图案画法
两种背景画法
两种笔
两种墨
两种纸
两种绢
两种训练方法
临摹与写生
两个档次
出与入
传统与未来
工笔技法三字诀
古代画诀摘录
方法步骤举例（之一——之五）
作品赏析

前言

中国工笔人物画萌生于原始时期,成型于先秦,魏晋面貌一新,唐宋高峰迭起,日后渐趋衰落,近现代又重新复兴、发展、繁荣。

中国工笔人物画不仅历史悠久,而且也是最先发展起来的画种,可以讲自有绘画以来便有工笔画,自有工笔画以来便有工笔人物画,而且在很长的历史时期里一直是绘画的主体,出现了无数杰出的绘画大师和优秀作品,其他画种都是从工笔人物画中发展出去的,而且时间要晚很多。中国和西方的情况差不多,西方也是较工细的人物画先发展成熟起来,其他画种和风格滞后。

工笔与写意

大凡绘画,都可分为工笔和写意两种,东、西方绘画都如此。就西画而言,波提切利、达·芬奇、荷尔拜因、安格尔、康斯泰勃等人的绘画应属工笔画,莫奈、西斯莱、凡·高、劳特累克、透纳等应属写意画。就中国画而言,

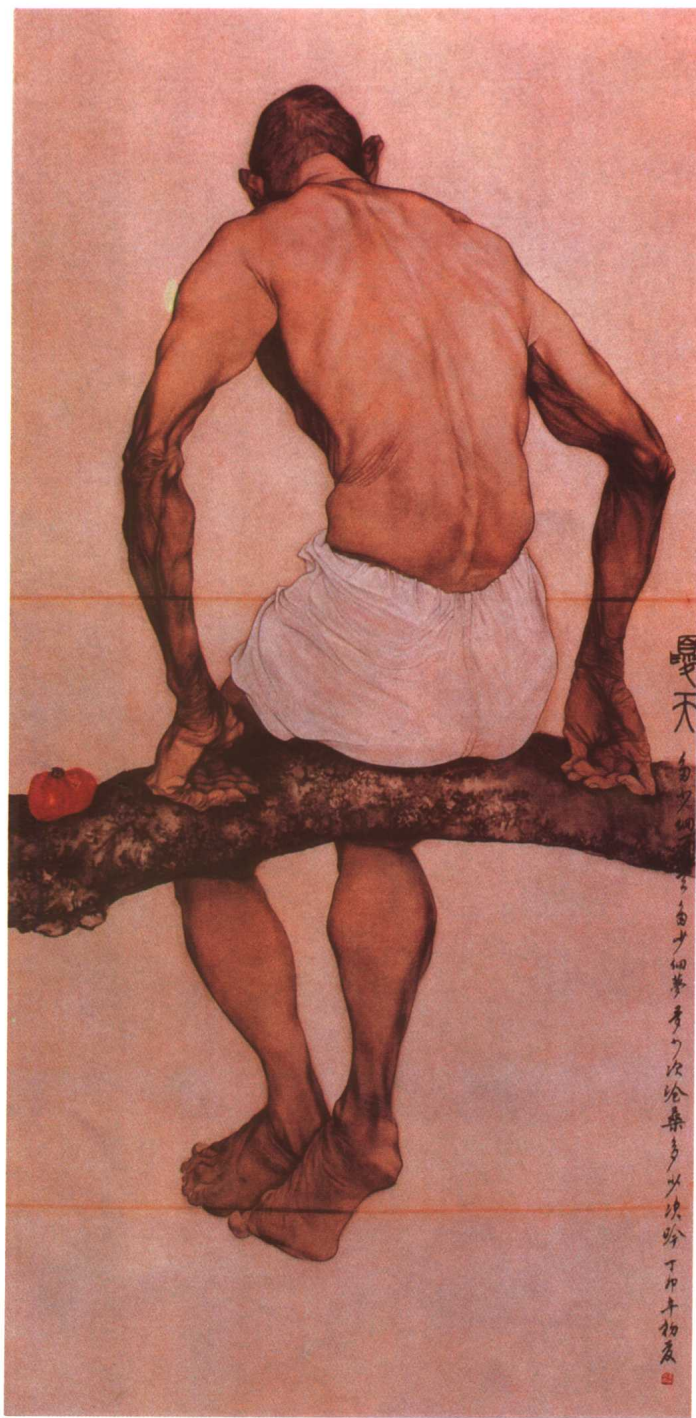


工笔

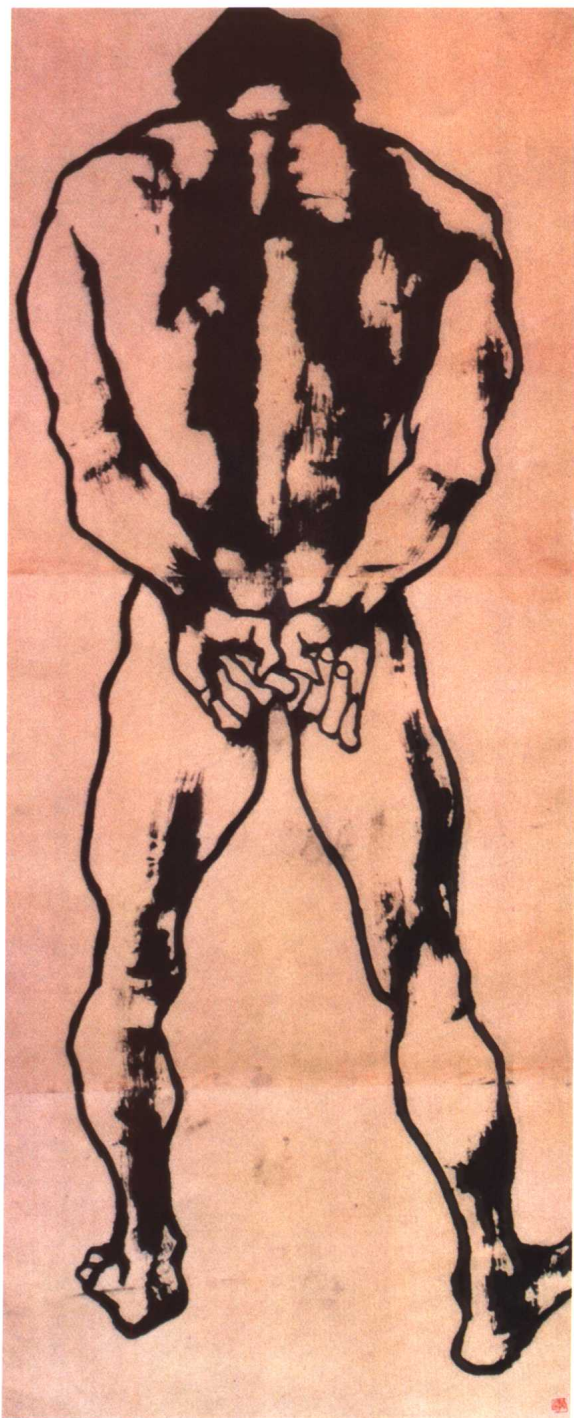


写意

张萱、周昉、顾闳中等人的画是典型的重彩工笔画,而石恪、梁楷、黄慎、苏长春等人的画则是典型的写意画(当然也有一些半工半写、不好界定的画风,暂且不论)。工笔画是相对于写意画而言的,偏重于理性,强调秩序、条理和规范,可以长时间画进去,讲究制作,三矾九染,程序较复杂,有激情也不能像决堤的洪水那样发泄出来,而是要在不断深化的过程中慢慢地注入到作品中去,包括自己的思想、理念和追求,既要敏感又要有冷静的头脑、精确的思考、缜密的经营和恰如其分的安排,要求画得周周到到、明明白白、条理清楚、丝丝入扣,还要将绘画的第一感觉自始至终地保持下来,内容和形式达到高度的和谐、完美。而写意画却是一种随心所欲的即兴绘画,可以“逸笔草草,不求形似”,释放情感可以直抒胸臆,一泻千里,不为理法所约束,可以用饱含激情的笔墨迅速捕捉住瞬间感受,可以放笔驰骋、遣兴自娱、手随心运、一气呵成。写意画是很注重笔墨灵趣的,追求一种似乎在毫不经意时信手拈来的效果,生宣纸的特点也会使绘画过程中出



工笔



写意

工笔画与写意画的比较

现很多意想不到的偶然效果,这就要求写意画家要善于利用这些偶然效果,随机应变、因势利导,才能发挥出意笔绘画的鲜活灵动的韵趣。写意画后来发展出一个非常独特的画派,即文人画。画家多为文人学士、和尚道士、还有一些官僚隐士之流,他们的绘画活动也只局限在他们的圈子里,是他们朋友之间交往应酬的一种方式,他们不玩以“三矾九染”见长的工笔人物画,却将写意画技法发挥到淋漓尽致、炉火纯青的程度,并逐渐发展成一种主宰中国画坛的主流绘画,这里有很复杂的历史和社会原因,这里暂不深论。我只就工笔和写意这两种表现形式发表看法,

我认为工笔和写意虽然表述方式不同,但都是从中国传统文艺思想中派生出来的,是一个事物的两个方面,它们各有所长,也各有其短,应该取长补短,互相补充,不能像冤家对头那样互相贬低、互相排挤。一个优秀的中国人物画家应该同时掌握工笔、意笔两种造型手段,规范而不失灵动,放纵而不失法度,否则,要么就像断了线的风筝跑得没边了,要么就陷进了板、刻、结的泥潭,不能自拔。我赞成这句话,写意画要当成工笔画去画,工笔画要当成写意画去画,数月之功看起来要如一日之迹,一日之迹要尽显数月之功。

形与神

大凡绘画，都存在形与神的问题，应该说不论东方西方，好的绘画都是形神兼备、有血有肉的，虽侧重有所不同，路子也不一样，却殊途同归，目标是一致的。就像喜马拉雅山的顶点是珠峰一样，上山的路可以有多条，可以从北坡上，也可以从南坡上，北坡和南坡的气候和路况可能很不一样，但都是向一个共同的顶点攀登。

中国人物画自古叫传神，主张“以形写神”，将神放在首位。古人认为，形有相同和相类的，而神却因人而异。一个人的外形从小变到老，会发生很大的变化，但神却始终如一，即使他已变得老态龙钟，但仍可以根据其特有的神态将其辨认出来，所以神是一个人恒久不变的根本，故画人叫传神，而不叫传形或传貌。古人还认为，传神就要传人的正神，即每个人的常态，而狂笑，痛哭，暴怒，哀伤等都属反常态，非正神也，故不宜表现。（这一论点是值得商榷的）抓取正神不能生搬硬套，要在自然而然之间捕捉人的天真本性，默识心记，体会在心，尽量排除掉非本质的琐碎的表面细节，做到胸有全貌，意在笔先，然后手随心运，自然妙合。这与西方画家不同，西方的先人们很直接地认为绘画就是对自然的模仿，他们使用一切技术手段的目的就是要如实地复制自然，如眼睛看到的一样。中国人注重“心画”，对自然的观察强调“心领神会”，往



往意思到了就行。西方人却一定要对着实物画，看一眼画一笔，对细节的描绘十分精确。他们在创作中是离不开模特儿的，甚至按画面需要摆好姿势进行写生，服装道具也要写生，所以画家画室里少不了模特儿和一大堆各式各样行头。西方的戏剧演到骑马时，非得要将一匹真马拉到台上来，而中国传统戏里演员只消拿一根马鞭，比划一下上马的动作和骑马奔跑的姿势就成了，全靠演员非常投入的表演，这与西方的做法很不一样。西方画家习惯在一个点上观察世界，所以他们最先发现和掌握了焦点透视法，使他们的画进入三度空间状态。而中国画家却是从多个点上观察事物，全方位地体察、感受和寻觅大自然的神韵所在，这种方法是很高明的，所以中国画一般都有很好的画面感觉和气氛，气势很大，境界也很大，然而令人惊叹的精彩细节却很少，透视关系也往往出错。

形神关系本一体，神存在于形体结构的关系中，形具而神生，形不开则神不现，形之不存，神何焉附？所以要由形入神，出神入化，不滞于手，不凝于心。绘画终究是造型艺术，既然如此，就不能置造型于不顾，世间的任何形体都有它的法度和规律，画家一定要遵循着形体的法度和规律去塑造艺术形象，可以取舍和发挥，但绝不能完全抛开。否则，作诗不深通格律，画什么都似是而非，模棱两可，谁承认你那是诗？是画？特别是人物画，一定要有坚实的造型基础，形要画得准确、舒服，多一点少一点都不行，工笔人物画更要画得严谨精细，哪一笔不到位，任何人都要挑，连小孩都会看出问题，所以形体不过关，别的没法谈，只有首先在形体塑造上让人挑不出错来，才能去谈其他的。过多强调传神，不注重形体结构，甚至进一步主张离形得似，将神绝对化，是不妥的。我们的祖先在形还没解决好之前就过早的将形神关系分开来谈了，要么重神轻形，进而要抛开形，要么将形固定化，定出种种画套子，皆为绘画之病也。

简单与复杂

有两件事对我启发很大，一是听说有个国家的科学家为了弄清楚中国古铜器表层上镀的那层发亮的不明物质是什么，研究了很多年，一直搞不清楚，后来就跑来问我们，我们没有告诉他们，只告诉他们一句话，很简单，这三个字启发了他们，据说回去后换了个思路就很快找到了方法。另一件事是我自己的经历，有一次为了擦放相机镜头，把镜头拆开，不小心碰散了镜间光圈叶片，望着镜头内部那谜一样的结构和六七片散乱的形状怪异的叶片，

真懵了，心想这么精密、复杂的东西肯定是毁定了。可又一想，这东西都是由一般熟练工装配的，因为要批量生产，装配过程肯定也不会太复杂，本着这样的思路，我竟很快找到了装配方法，将光圈修复了。我举这两个例子就想说明一个道理，在做任何事情之前自己先别被唬住，特别是别自己唬自己。很多魔术把人唬得目瞪口呆，可一旦揭密，却简单得令人吃惊。神秘的东西并不是它本身就神秘，只是与我们之间隔着一层窗户纸，如果你不试图去捅破它，非得把它当做神秘的圣物去崇拜，你就会越来越被这种神秘所迷惑，永远见不到它的真面目。然而，你要是不把它设想得很神奇、很复杂，而是沿着一条简单的思路去推，也许倒会推出答案。所以，不管我们面对的是什么，就看我们是以一种什么样的心态去面对了，其结果也是截然不同的。在做任何事情之前，你首先要摆正心态，不能说态度决定一切，但摆正心态和思路是至关重要的。大画家并没有比我们多长出三头六臂，无非都是用笔在纸上画，都是用差不多相同的绘画材料，他们也许用的法子比我们还笨、还土，因为真正的大智慧都不会投机取巧的，要是你非把他们当成神去看待，那你只能离他们越来越远。历史上出现的那些伟大的奇迹也都不是从天上掉下来的，要是你偏要认为是上天创造的，那你只有去顶礼膜拜了。当然要想成为一个专业里出类拔萃的专家，也非易事，比如照相，人人都会拿起照相机来拍照，但不能说人人都能成为摄影家，能拍出经典的作品，那需要深厚的修养和功力。冰冻三尺非一日之寒，但总要先入门，先入了门再说，这总比一直找不着门好，简单地进去，复杂地出来，这也是我写这本书的初衷。所以我尽可能地用一种简单直观的方法来讲述工笔画的各个环节，并将绘画过程的每个环节都归纳出两个主要的方面，既便于理解，又便于记忆，能尽快地把大家领进门。我想首先告诉你们，在你们面前没有神话，没有经典，没有不可逾越的鸿沟。不要迷信，不要盲目崇拜，要首先摆正心态，树立自信心，才能一步一个脚印地学进去。

技与艺

精湛的技巧是艺术品中很重要的部分，但绝不是全部，光钻研技术，以技术取胜，只能制造出精良的产品，但绝不是艺术品。熟练工只有熟练、精湛的技术，只管按着领导的意图干好活儿，而艺术家就不这样安分，他们总会冒出一些异想天开的念头，总有一些与众不同之处，包括见解、视角、个性、观念、方式方法等总和平常人不一

样，总能在别人司空见惯的平凡的事物中挖掘出令人惊叹的东西来，总比常人看得多些，想得深些，做法偏激些，行为“怪异”些，所以一般人总是把艺术家说成是怪人、疯子、神经病等等，这就是熟练工和艺术家的根本区别。比如诗句春风又绿江南岸，这个绿字就用得很绝，名词偏要当动词用，然而恰恰就因为这一个“奇”字，才把春天的境界形神兼备地烘托了出来，才使这句诗成了千古绝句。如果没有这个“奇”字，尽管诗句的行文像行云流水一样，也难成佳句，这就是技与艺的区别。所以，艺术家一定是某一行当的熟练工，但熟练工不等于艺术家，只有在熟练工基础上再加上与众不同的思想、情感、个性、修养及想像力，才差不多等于艺术家。

与两种异质绘画的交流

与外来文化大规模的接触、碰撞、交流主要有两次：

第一次是魏晋以来与佛教美术的交流。这是中外美术第一次大规模的持久的交流，也是第一次较为成功的交流。这种成功有赖于佛教在中国的成功，而佛教的成功又有赖于佛画的普及，因为当时没有几个人能读懂那种天书般的梵文佛经教义，即使翻译过来也只能局限在士阶层很小的范围内传播，没办法普及。而佛画作为一种最形象、最通俗、最易于被中国各界民众所理解的讲授方式，使佛教很快风靡了全国，所以佛画在当时是极受重视的，也是极有市场的。中国本土画家，包括士大夫画家顺应了这一历史潮流，纷纷地加入到画佛画的行列中去，在积极地宣传和普及佛教教义的同时，也大大开阔了自己的眼界和想像力，不仅合理地吸收了佛画的造型规律、构图方法、着色、晕染等技法，大大拓展和丰富了传统绘画的表现题材和技法，而且在绘画思想、观念、题材、理论等诸方面也发生了巨大的变化。经过唐宋数代艺术家的不懈探索和钻研，终于将这种夹杂着浓郁的西域风情和异国情调的佛画逐渐融会在民族传统的形式之中，使传统工笔人物画的面貌焕然一新，并出现了一个创作的繁荣期。

另一次是明清以来与西方美术的交流。当时，一些西方传教士带着基督教圣像绘画从海路直接来到中国，这种如镜中取影般逼真的油彩绘画完全不同于中国传统绘画，是一种中国画家从未见过的发展得相当完善的绘画系统，不仅观察角度和方法不同，工具材料不同，效果也迥然不同，又一次震撼了相对封闭、平静的中国画坛。特别是在肖像画领域，这种画风正好符合了客户要求真、要求像的愿望，于是在肖像画家中出现了不少模仿者。比较成功的

有以曾鲸为代表的“波臣派”，他们的画“不先墨骨，纯以渲染皴擦而成”，在当时应该说是一种很新颖的画风。另外，有些传教士本身就是技艺高超的画家，并在皇宫里做首席画师，专为皇族画像，如清代的郎士宁等。有趣的是这些洋画家也不是铁板一块，在中国文化传统的氛围里也深受感染和熏陶，逐渐学会了使用中国传统绘画工具和材料，并按照皇族的审美要求创造出一种类似平光照片的绘画样式，中国也有不少画家跟着学，但学得很浮浅，这类画风只局限在宫廷里，影响范围很小，但他们的绘画实践活动表明西方绘画还是敲开了古老中国的大门，开始在宫廷绘画范围内悄悄站稳了脚跟，然后便慢慢地渗透到了“固若金汤”的传统绘画中来。

鸦片战争后，国门被洋炮轰开，西方现代文明如潮水般涌来，传统文明的秩序被彻底冲乱了。饱尝失败苦果的中国人终于放下了泱泱大国的架子，开始认识到了咄咄逼人的西方文明的优越和先进，并采取了很多措施积极主动地吸收和引进西方现代文化成果，变法维新，移风易俗，历经风雨沧桑，终于迈开了现代化步伐。画家们也做了多方面有益的实践和探索，甚至远涉重洋，留学深造，这批人真正是深通中西两种文化的专家，他们思想开放，视野宽阔，一手伸向传统，一手伸向世界，博采众长，兼容并蓄，勇于变革，推陈出新，终于打破了传统人物画的因循守旧、墨守成规的格局，实现了由旧的传统型向新的现代型的转变，而且流派繁多，百家争鸣，开创了现代工笔人物画创作的新纪元。

“泰山不让土壤，故能成其大，河海不择细流，故能就其深”。文明的发展离不开与外界不断地沟通和交流，这种联系越广泛，越有深度，其生命力就越旺盛，如果一种文化只局限在自己的小圈子里，封闭自守，近亲繁衍，其生命必然要萎缩。就像我们的传统戏剧，在电影电视等综合艺术空前发达的今天，人们宁肯去看进口大片也不愿意坐在小剧场里去细品那套程式化的唱念做打，不是说传统戏剧的艺术价值不如进口大片，它可能是经典中的经典，但它是按照上一代人量身定造的艺术程式，进口大片可能没什么艺术价值可言，可它却是现代化的产物，特别能吊现代人、特别是年轻人的胃口。任何一种艺术形式，如果不具有吐故纳新、顺应时代发展的能力，尽管它非常了不起，也必然要走下坡路。我们的水墨写意画，就是由于太“国粹”了，已没有多大的发展空间了，而工笔人物画之所以能够在今天重新繁荣、发展起来，正是由于这一画种还具有很大的发展空间，还能往里加东西，无论是周边各少数民族的艺术形式，还是西方绘画的很多东西，都

可以往里加。事实上，西方有一路画风，即坦培拉绘画与我们的工笔画就有许多异曲同工之处，表现方法、工具也都差不多，也是先勾线描，再填颜色，颜色也用石青、石绿、赭石、朱砂、金、银等。因为人类从自然界中最容易找到的就是这些颜色，只不过调配方法不同，我们用水和胶调，他们用蛋乳液调，因为用蛋乳调制的颜色不易相互调和，只好用线影法做些明暗和凹凸的效果，最后再醒线、调整、完成。画面多为平面效果，施色多以固有色平涂，很少调和，并依靠色彩的明度变化，突出画面的装饰性，很少立体感和空间感，整个制作过程与我们传统的工笔人物画非常相似。后来的油画作品也有很多是可以借鉴的，他们的素描也很适合我们教学，应该有选择地为我们所用。我认为有一定西画基础的人画工笔画就容易有新意，办法也多，我甚至认为可以用我们传统的绘画工具和材料试着临一临西方优秀的油画作品，看看能达到什么程度，就像用我们汉代的编钟试着演奏一下贝多芬的第九交响曲一样，这样既能够检验一下我们传统画种的潜在能力，也许还能从中得到一些意想不到的启发。“它山之石，可以攻玉”，合理地引进是基于我们存在的问题，美院中国画系设置素描、速写、色彩、人体写生课，就是针对传统教学一味因袭模仿、近亲繁衍、公式化概念化的弊病，打破传统禁区，开创现代人物造型新途径，不能再像古人那样画人物如一母所生，为了区别金陵十二钗不得不在每个人物旁边用文字标姓名了。

线描与没骨

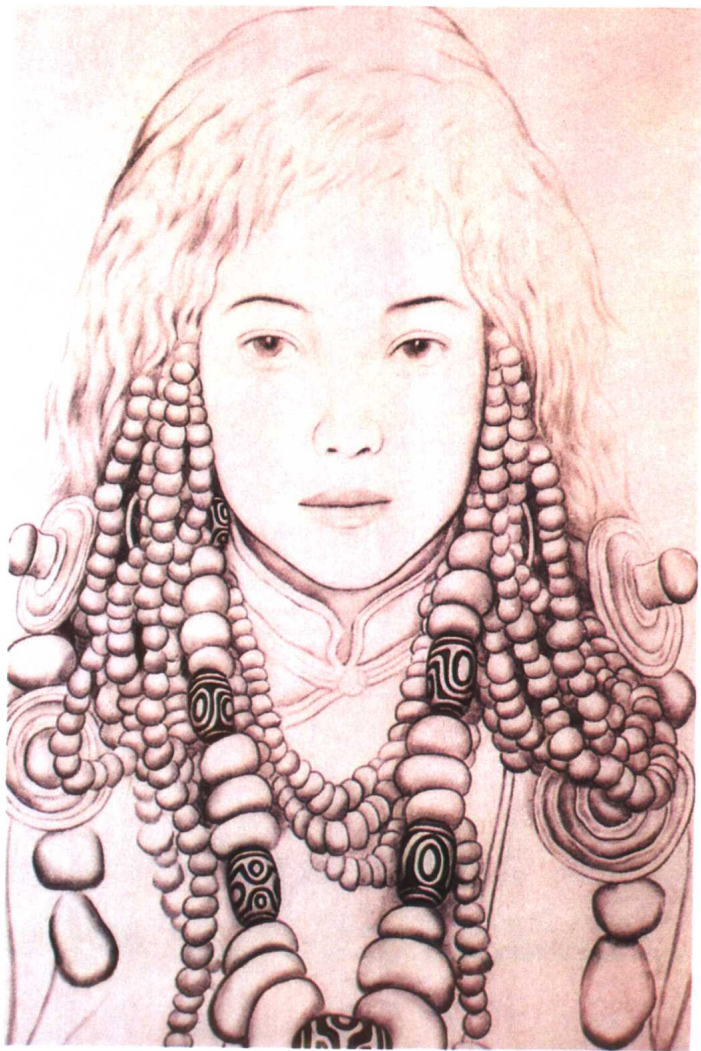
大凡绘画，无非两种表现方法，即线描法和没骨法。顾名思义，线描就是以线描勾勒塑造形体；没骨法是以体面、明暗关系来塑造形体。线描法是最先发展起来的，没骨法稍晚，中、西绘画都如此。比如早期的古希腊瓶画就是典型的单线平涂的线描画，西方中世纪流行的坦培拉绘画，即蛋彩画，也以线描为主要造型手段，与我国传统的工笔重彩画大同小异。随着现代透视学、解剖学、光学、色彩学的创立，西画越来越重视体积，也就是线勾出的那一部分，重视立体空间效果，逐渐弱化了线，笔也由原来的圆笔演变成了非常适合涂面的扁笔，最终走向了没骨，走向了三维。而中国画没有走这一步，仍然以线描法为主要表现手段，讲求骨法用笔，宋代还出现了“白画”，即白描，连色彩也不要了。中国人画画儿写字用同一种笔，这种长锋圆笔注定就是一种写字画线的工具，不宜涂面，顶多用侧锋大略皴擦一些体面关系，但不宜做得很精细。

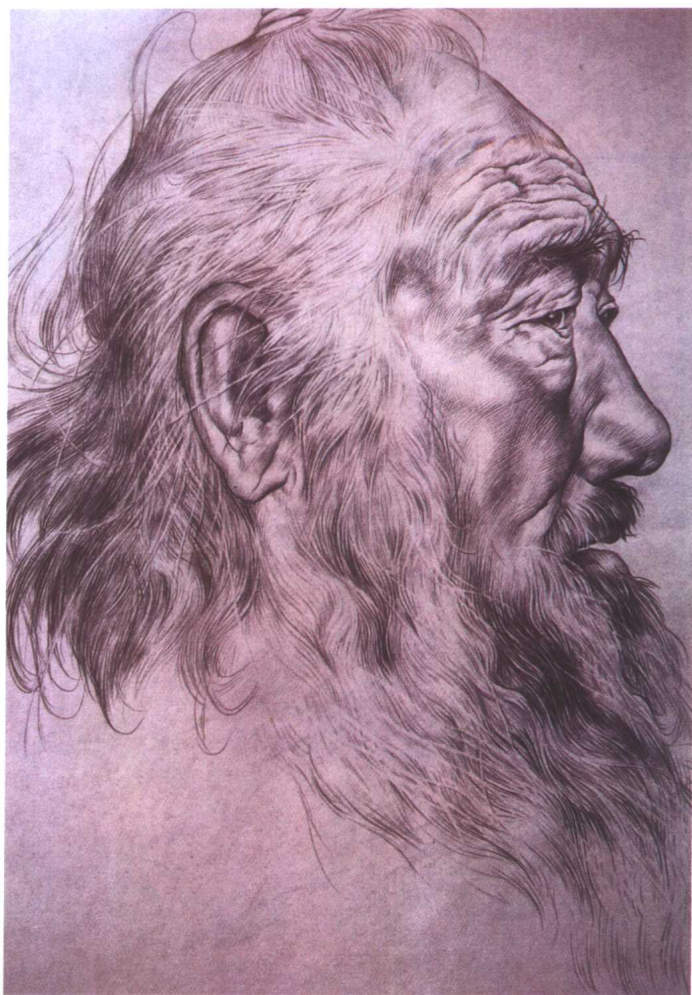
所以线在中国画中始终是唱主角的，而且发挥到了极致，而没骨这一块却始终是弱项。中国人书画同源的思想根深蒂固，汉字也是世界上最具画意的文字，有相当一部分就是直接从原始绘画来的，所以中国画家用同一支笔去画画儿写字没有觉得不合适，文人学者介入绘画实践没有觉得不适应，绘画里题大量的文字款跋没有觉得不协调，没有文字反倒觉得不完整，而且随着书法的不断规范、精致，绘画的用笔也不断规范、精致起来。由此可见，中西绘画虽起点相同，但侧重却出现了变化，如果说西方没骨法的发展得益于近代科技成果的支持，那么中国线描法则随着中国书法的发展而不断完善成熟起来。中西两法各有千秋，也各有利弊，应该是互为补充，相得益彰，而不能互相排斥，水火不容。中国传统文化是非常强调贯通的，王羲之通过观察优美的鹅颈悟出了书法的真谛，吴道子观公孙大娘舞剑激发出了线描的神韵，中西绘画多接触也必然会碰撞出灵感的火花，别总是在自己那个小圈子里转悠。有一个地方出了不少畸形弱智的儿童，最终查明原来是近亲繁衍的结果，玛雅人的衰败据说也与他们近亲结婚有关系，所以姑娘还是要嫁得远一点，与远族的青年结合，才能生育出健康聪明的后代，近亲繁衍只能使自己的种族衰败。

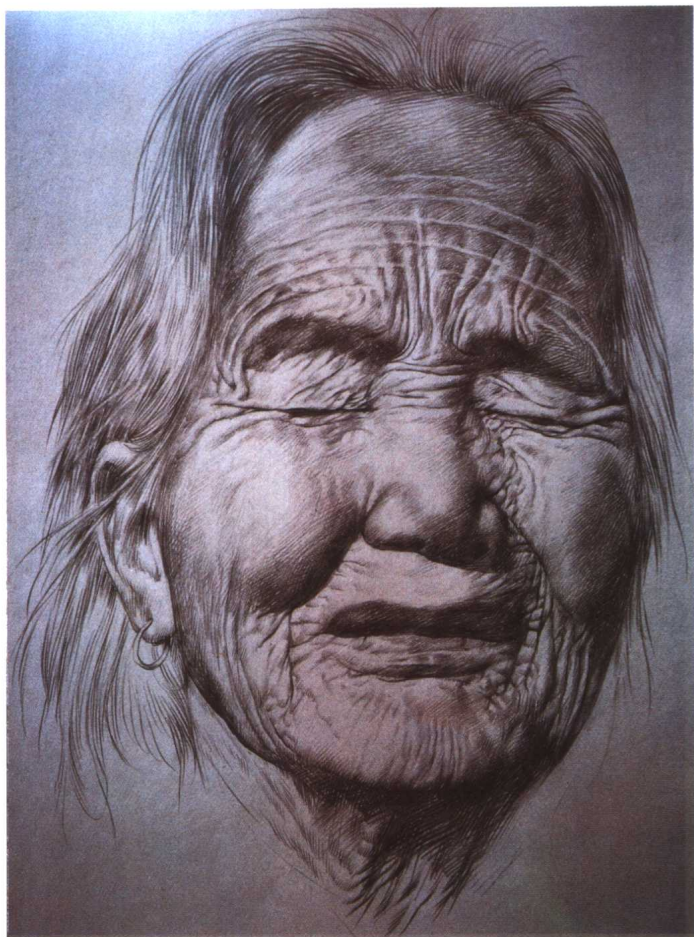
白描与素描

白描，中国画之基础，素描，西画之基础。中国的白描多依据先人们留下来的粉本（画稿），讲究用笔，笔法多来自书法，较为程式化，如《朝元仙仗图》、《八十七神仙卷》等等，是典型的白描作品。一般在白描勾完后还要施加颜色，像永乐宫壁画就是先勾成白描，然后再填颜色的，但也有直接成画的例子，如李公麟的《维摩诘演教图》等。西方素描自写生来，重明暗和体面关系，通过明暗体面关系塑造形体，西方早期的油画也是先用褐色做出素描，然后再罩透明颜色，现代油画虽讲究色彩变化，但也无非是用色彩去画素描，没有素描功底也是画不好色彩画的。素描中有些精品也可以独立成画，像王式廓的《血衣》、赤松俊子的《原爆图》等。中国古代没有素描，只有白描，白描只解决线的问题，不解决面的问题，所以中国古代的绘画基本上是平面的。而素描解决的问题比较全面，光影、体面、结构都有涉及。素描有两种，一种是光影素描，主要画明暗关系。一种是结构素描，用线去掐结构，适当画些体面关系，这种素描是很适合我们画中国画的人学习的，主要是解决染的问题。现代工笔人物画其实

就是白描加素描关系，根据工笔人物画的实际需要吸收一些素描关系，会使染法更加科学、丰富，塑造人物更加逼真、生动、传神。现代工笔人物画家不会画素描或画不好素描是难以想象的，素描的造诣和功力越深，表现路子就越宽，发展空间就越大，否则，到一定阶段后就很难再发展了。搞国画的画素描，脑子里要时刻想着勾和染，勾染关系就是线与面的关系，但要尽量将素描中的明暗关系减弱，并排除掉光影的干扰，因为表现光影明暗不是中国画的特长，中国的绘画材料在这方面也没有优势。我主张借鉴吸收一定要切合实际，要学一半，扔一半，不能囫圇吞枣，所以我提出了国画素描这一概念，顾名思义，就是为国画服务的素描。那么到底画到什么程度才算是国画素描呢？我想依你这幅素描就可以画成一幅中国工笔人物画，因为在这张素描里包含了工笔画所需的所有要素，完完全全是从工笔画的角度观察并写生出来的。有时遇到一个好模特儿，来不及或不方便画成工笔画，只好先用铅笔按着工笔画的要求画下来，待日后再照此画成工笔画，那么这张素描就是国画素描，可以说是用铅笔画的工笔画。







画正稿之前要画出较深入的素描写生稿，有写生的基础会画得更加生动传神，可避免公式化、概念化。平时画的素描写生有时就可以发展成一幅工笔人物画作品。头部的写生稿与正稿的比较。

勾与染

线本来在自然界中是不存在的，是画家从客观物象的轮廓、结构中想象并提炼、概括出来的，通过笔的提按、顿挫、转折、轻重、快慢画出长短、虚实、刚柔、粗细等不同感觉的线，不仅用于表现形体，还要表现出形体的质感、纹理以及节奏、空间关系，还要去传情达意，赋予形体生命活力和个性特征，线本身还要具有独特的魅力和韵味。用单线将三维空间的具体物象概括为二维空间的线描组合，本身就是人的主观创造性的结果，就是抽象化、程式化的过程，具有独特的审美价值和节奏韵律。勾在中国画里是最最重要的手段，勾得精彩不精彩直接影响画面的最后效果，是最关键的一个步骤。墨线勾的地方都是形体的主要结构，多用中锋勾，线要勾得准，勾得狠，落笔前要反复斟酌，尽可能做到成竹在胸，筹划周密后再果断落笔，下笔如下刀，下刀就见血，绝不手软，绝不犹豫含糊。很多人不敢往实里画，特别是边缘线，总怕画过了转不过去，其实不用担心，只要画得准，关系对，再重再实也不为过，甚至一些山水画里的远山也用浓墨画，关系对了照样推过去，要是画得不到位，可能很浅的东西也会跳出

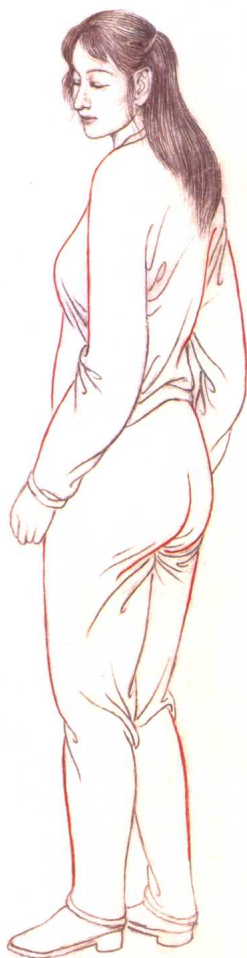
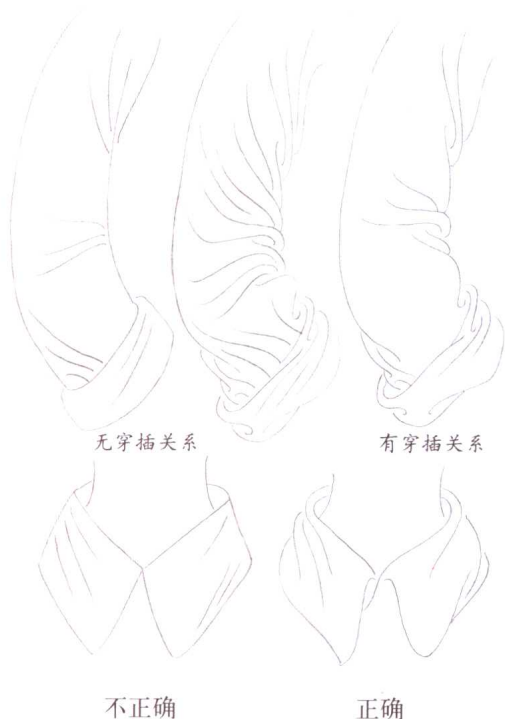


来，让人感到不舒服。所以勾线不怕过，就怕不准、不狠，要用笔如刀锥，力透纸背，而染的地方却要尽量含蓄、放松。染是属于没骨范畴的，魏晋以前基本上都是平染，即所谓“单线平涂”，魏晋以后从佛画里吸收了不少晕染方法，也叫凹凸法、分染法，目的是使形体具有立体感，但由于各种原因，分染在古代始终没有发展起来，形体总体上还是平面的、装饰的，如果将线抽去，就如同去骨抽筋，就只剩下一块块平平的颜色块，无法塑造出形体来。在古代，线描勾勒这一块发展得太完善了，达到了炉火纯青的地步，古有“十八描”之说，却没有“十八染”之类的说法。由于有线描这副坚强、精彩的骨架支撑着，染得好不好就显得不那么重要，所以古画谚里有“糙画不糙线”之说。而近、现代分染这一块由于受西方素描和油画的影响逐渐跟了上来，大大丰富了传统的分染法，染出的形体结构不仅严谨结实，而且更富有立体感，甚至大有取代线描自立门户的势头。但我认为中国工笔人物画里面的勾、染的问题不应是孰优孰劣、谁取代谁的问题，而应是一种互为协调、互为补充的关系，如同说相声，一逗一捧，逗得要有神采，捧得要有声色，相辅相成，相得益彰，哪一方逊色都会影响整体效果。我记得老师讲写文章时经常引用

一个很形象的比喻，即凤头、猪肚、豹尾，意思是说文章开头要像凤头一样精彩神气，一下子就把读者吸引住了，文章的内容要像猪肚一样丰富、有看头，文章的结尾要像甩打过来的豹尾，干脆痛快。这一比喻也可以引用到工笔画里，线描勾勒要像凤头一样精彩传神，渲染要像猪肚一样丰富充实，最后的画面效果要像豹尾一样干净利落、不拖泥带水。

两种组织线描的方法

一是疏密，二是穿插。有疏密才有层次，有穿插才有前后纵深的关系，才能表现出结构的起伏变化关系。素描讲究黑、白、灰三个主调，少一个调子效果就出不来。线描要靠疏密，越密调子越重，越疏调子越浅，没有疏密，效果同样出不来。疏密关系还要拉大，“疏可走马，密不透风”，这样效果才能强烈，才有节奏感。画人物除毛发外，一般关节处衣纹线较密集，其他部位尽量精简概括，留些空白，这样才透气，才能形成对比，才能做到疏密有致，层次分明。画外轮廓线要注意线的穿插关系，首先要深入观察，哪块肌肉在前，哪块在后，哪块插在哪块里，又从哪块里出来，怎么曲伸，怎么转折，怎么结构，都必须首先搞清楚，然后再考虑线条如何穿插、衔接，如何出来进去，组织好线的穿插关系可以使造型层次丰富、生动，具有体积感、透视感和质感，切忌用一条线去圈形，毫无变化。

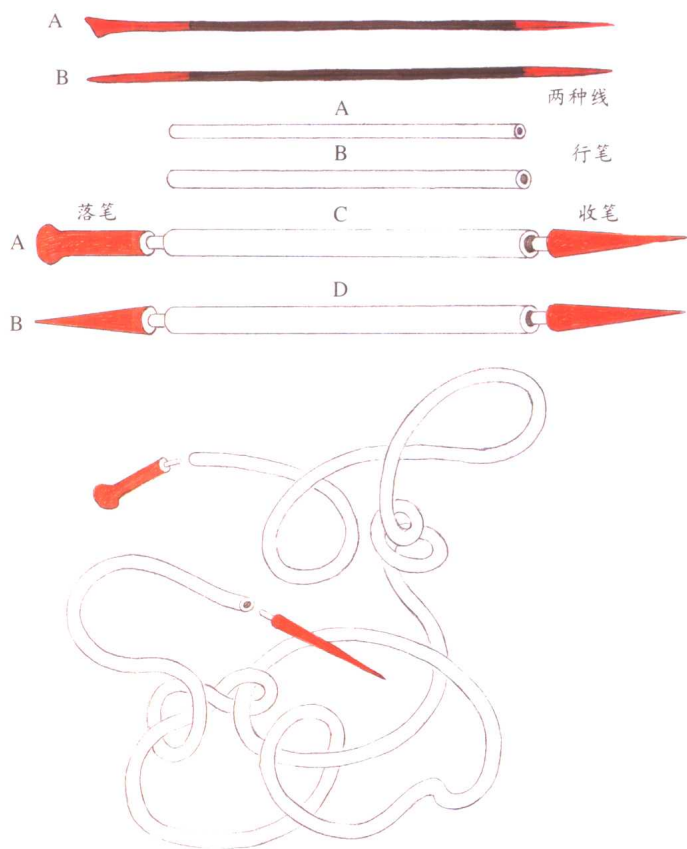


注意图中红线勾的部分，因为黑线部分密度高和穿插变化多，结构复杂，红线勾的部分就要整一些，概括、单纯一些，这样，既有对比，又有节奏感，即所谓整托碎，碎衬整。

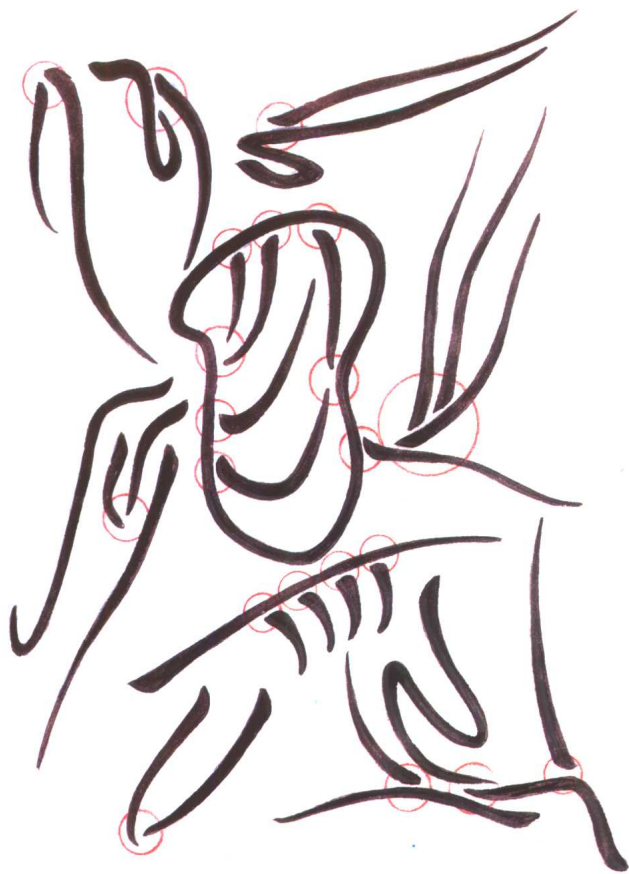
两种笔法

中国工笔人物画的用线归根结底就两种，一种是钉头鼠尾，多用于勾衣纹。此笔法最具中国特色，因为钉头是从楷书里来的，绝对是中国的土特产，外国没有。中国画是写出来的，线讲究有书味，并具有高度的程式美，没有此线就不能说是中国画，所以能用此线就尽可能用此线，这样才能体现出中国画的特色。然而此线个性太强，勾一些结构较含蓄微妙的部位此线就显得过于生硬，不自然，需要有一种线专门用于勾脸、手、毛发等，这就是两端同为鼠尾的线，此线虚落虚起，较自然含蓄，没有什么个性和特色，是一种国际化的线，不仅中国人用，西方人也用，西方人说的“用一根线去散步”，指的就是这种线。可见线并不是中国人的专利，而中国书法的笔法才是中国的专利，掌握了这两种线及两种线的分工，就基本上掌握了工笔人物画线描的方法，可以用一句话来概括，即：除了肌肉毛发，全都用钉头鼠尾线，这是很容易记的，而记住了这句话也就记住了工笔人物画勾线的要领。另外，还要记住一点，就是线与线相接处不勾死，要留有缝隙，这

两种笔法。



行笔本身没有变化，只有型号的变化，选好一种型号的线，无论怎么旋转、变化，粗细都要保持一致，就像一根铁丝和软管一样。



线与线交接处要断开。永乐宫壁画里线描勾勒的实例，注意红线圈出的地方，要留有缝隙。

样才显得空灵透气。但缝隙也不能留得太大，否则就会显得不够严谨精细。

另外还有一种线是水墨积出来的，可以叫水墨积线法，比如画石块垒的墙，因人物用墨线勾，背景再勾未免方法单调，可用此法积出线来（有时人物的衣纹也可用此法），石块要一块一块画，每块石块由于中间水分较多，将墨冲向四边，干后四边就会留下较重的墨痕，再与另一块石头的墨痕重叠在一起，就会形成一条线，这种线与勾出来的线不同，更有一种自然天成的感觉，可以一试。

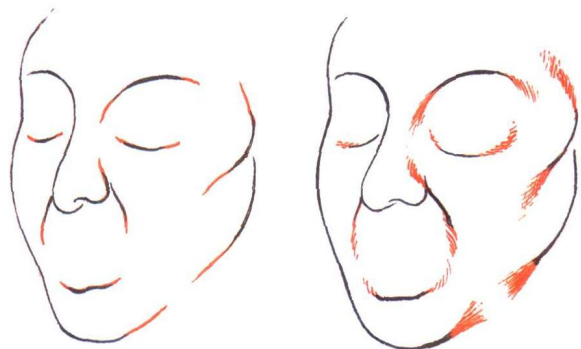
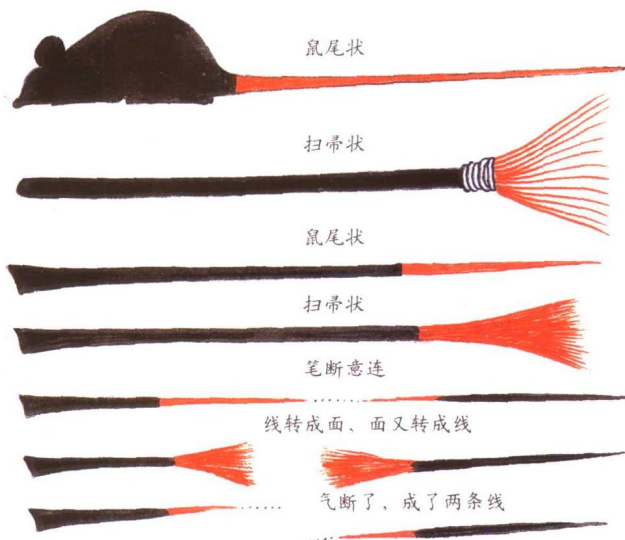
我画的《朝圣》、《渔村》等就是用水墨积线法画成的。

然而传统线描过于程式化，往往游离于形体结构之外，要多从生活感受出发，多画写生，会弥补这一缺憾。画写生要尽量画得具体详实，每一笔从哪来，到哪去，都要交代清楚，特别是细节，甚至包括扣眼、鞋带等最容易被忽略的地方，更要精细而微，明白无误，不能粗略含糊，只知其然，不知其所以然。



两种线的消失形态

一种形态像老鼠尾巴，将笔徐徐提起，再出现时要顺着势将笔徐徐落下。线是紧随着结构的变化而变化的，结



两种线的消失形态。

构明显、突出的地方就用线勾，结构弱或消失的地方线也就随之减弱或消失，线的消失和出现应该是很自然的，有点像飞机在跑道上起飞和降落一样。另一种形态像扫帚头，线逐渐散开转化成面，然后再逐渐聚集成线。这也与结构的强弱变化有关，比如，面部高凸的颧骨可以用线勾，但低处的颧骨已经和腮部融在一起了，线也就随之转化成了面，微妙复杂的形态结构关系就是在线与面的不断转化中显现出来的。另外，线的消失和再出现的地方要有呼应，笔断意连。

两种染法

即分染法和罩染法。分染法是外来的画法，中国古代没有分染只有罩染，即单线平涂，后来受佛教绘画凹凸法的影响出现了分染。分染是染阴面，罩染是染阳面。分染的目的就是要使平面的形体变成立体的，用现在的说法就是加些素描关系，做出体积感。中国画的勾线和平涂（即罩染）自古至今没有变，从战国时期出土的帛画到今天的绘画，勾和罩染是一样的，基本没有变化，而分染法却在不断地变化，不断地丰富、细腻、严谨、深入。现代人物画分染的部分基本是素描关系，但不是光影素描关系，而是结构素描关系。分染法得有人体科学的支持，应该属于科学范畴的，没有现代人体解剖学、透视学、光学的知识不行。所以，画现代工笔人物画一定要画好素描，没有素描写生的功夫就解决不了分染这一块的问题。分染到一定程度就要罩染，罩染是在分染的基础上整体平涂颜色，使色调统一。要注意的是罩染一定要均匀，用的颜色尽可能调得富余一点，（免得罩到一半时不够了，再调就很难一样了）笔要蘸足色，然后自上而下地一笔笔排着染下来，切忌笔法混乱，胡涂乱抹，以免将底色搅起，使色块不均匀。不能着急，也不能急于求成，如果觉得一遍不够重，可再罩，但必须等上一遍干透后再罩。如果罩完后分染的效果看不出来了，等干后可以再分染，直到效果满意为止。

两种分染法

一种靠着线染，把一侧染开，一种不靠线，（如颧骨、人中等处）四边都要染开。分染时要用两支笔，一支蘸墨色，一支蘸清水，墨色染在纸上，立即要用水笔向外染开，由重到浅，不留笔痕。要注意的是蘸墨色的笔水分要大一



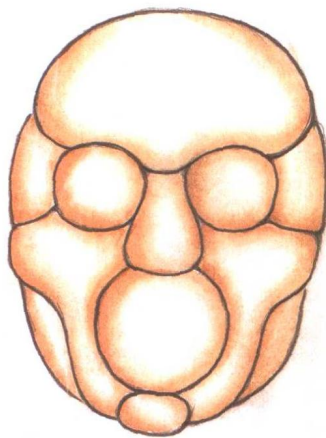
些，这样就不易速干，蘸清水的笔水分要小些，这样就容易将墨色染开。最好两枝笔做个记号，尽量别混用。分染时尽量排除明暗关系的干扰，也不要过分强调立体感，要尽量平和含蓄一些，分染只是对墨线勾出的形体的一种丰富和补充，所以染的墨或色不能重过线，否则就会将线埋掉了，如果将线埋掉了，就需要将线复勾一下。

两种面部染法

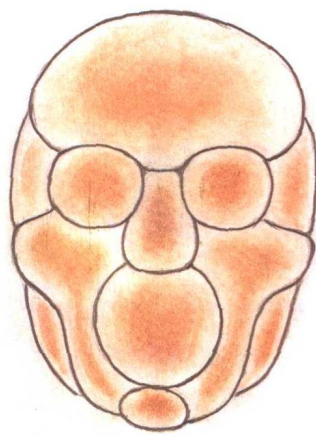
一种染高不染低，因高处多受日晒风蚀，肤色较深故重染。如草原上的牧民及长期从事户外劳作的人，额头和颧骨等凸出的部位处肤色会很重，特别是两腮处格外红润，低处较浅。另一种染低不染高，基于光的原理，光一般都是从高处来，面部凸出的地方多受光照故亮，低处多有暗影故暗，现代工笔画多用此法。然而经常是两法混用，要视具体情况灵活掌握。比如画农民牧民时虽然你用的是染低法，但额头、颧骨等凸出的地方就要加一些曙红等颜色染得重一些。

染颜色古时虽有“三矾九染”之说，但我还是觉得遍数越少越好，能三遍染成就别染四遍，能一遍染成就别染

两遍。一般水彩颜色都有干湿变化，湿着看正好，干了就会浅很多，只好再染。但不是没完没了的染，染的遍数多了，颜色会发闷发脏，就像炒的菜，刚出锅的菜味道很鲜美，热一遍就差一些了，反复加热，味道就没了。反复罩颜色，颜色的鲜亮劲儿也没了，何况染面部的主要颜色多为石色，如赭石、朱磬等，有一定的覆盖力，忌讳反复染，所以要尽量减少染的遍数，而且还要尽量使用质量最好的颜色，如赭石膏、朱磬膏等。



(染低法)



(染高法)

两种染法。