



百业精技
入门奥秘
系列丛书

辽宁美术出版社

● 杜庆元 著



没骨人物技法入门奥秘

2



204650813



100SE

J211.25

1

百业精技 入门奥秘

●系列丛书●

没骨人物●技法入门奥秘

●杜庆元 著



辽宁美术出版社

J211.25

图书在版编目 (CIP) 数据

没骨人物技法入门奥秘 / 杜庆元编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 1999.11

ISBN 7-5314-2381-2

I. 没… II. 杜… III. 人物画, 没骨—技法 (美术)—教材
IV. J211.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 02205 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 787 × 1092 毫米 1/16 字数: 10 千字 印张: 3.25

印数: 1—5 000 册

1999 年 11 月第 1 版 1999 年 11 月第 1 次印刷

责任编辑: 费长富 责任校对: 费长富

封面设计: 尚义春 版式设计: 李天抒

定价: 20.00 元

作者简介

杜庆元，笔名青源，1942年生，辽宁沈阳人。1966年毕业于鲁迅美术学院中国画系，擅长人物画和山水画，早期多画工笔人物，尤其喜欢画矿工。现为中国美术家协会会员，中国煤矿文联常务理事，副教授。作品参加全国八届美展优秀作品展、黄河画展、全国体育美展、全国水彩水粉画展，荣获中国首届煤炭艺术节金奖并为煤炭博物馆所收藏，全国教师画展优秀奖，安徽省美展三等奖，随文化部对外文化交流赴丹麦、芬兰等国家展出。



图 43

序

画家首重实践。这实践既是平日的勤学勤练技法，又是不断地体会与总结。而至于后者，就已经从经验开始上升为理论了。君看齐白石、黄宾虹、潘天寿、李可染、吴冠中等大师，不仅画得好，而且理得清。那源于深厚的艺术创作沃土的话论语录，既有着创作生活的鲜活，又充沛着辩证理性之思；他们的言论，不仅是后世画家，而且是画论家研读的宝贵文献，成为中国画理论瑰宝。所以，那些在某种题材或画法上有特殊之处的画家做一些技法与画理总结无疑是益己益人的善举。杜庆元先生所著《没骨人物画技法入门奥秘》正当此中。

我也曾读过另一类技法书，大量的图例和步骤图，文字寥寥且就笔论笔，就墨谈墨，只停留在初学技法的“手把手”训练层次。然而要知学画之本、艺术之本皆在于表现，技法只是个手段、工具、媒介。表现者，以形写神，以技达意也。而写神达意，则有层次高下之别。古人不是有逸神妙能品之分吗？所以我们不仅要教初学者以技法ABC，而且要教之理解技法之理和绘画表现的普遍性法则。庆元先生积自己多年没骨人物画创作、探索与思考经历，从美学视角去审视没骨画技法与创作的要旨，寻幽探奥，从而使本书超越了一般技法书水准，达到了实用与学术兼具，普及与提高并行，美术与美学相融的高度，这就使本书既适宜于画者初学入门，又适宜于他们进一步思考、提高和出新。“深入浅出”是我对庆元先生此著的印象，不知诸君以为然否？

据我陋见，没骨画法早已存在，明清画论中也有人论及没骨画法，但多寥寥数语，以杜庆元先生如此全面系统的总结——不仅从技法，而且从画理和美学高度的总结，尚属首例。而且，书中富有启迪、实用而又有新意的观点很多，象把破墨法做为没骨画技法之首，破墨法之“四要”的提出，令人颌首称是；象对用笔的“勾与破”，加笔与补笔，滞物与碍物，没骨与墨骨等技法的论析，贴近于经验又归诸于辩证，令人拍案称绝。而没骨锁线的提出，对默写的强调，没骨画四个审美特征的概括，更充盈着作者独到的体会与见地。

笔者曾研习泼墨山水多年，记得庆元先生教曰：观画写画，则要把物当人来做，如此，则物象写“活”，生气盎然。今谈本书所言把“无性命”之物看作“有性命”之物，以有性命之人去观察有性命的世界，恒然叹漾；斯言明矣，斯境难矣，学画者当勉力体悟与实习。似此等珠玑之语，书中时时可见，愿读者诸君留心探宝，必画艺大进。

值杜庆元先生的技法“探奥”之著出版之际，遵嘱聊赋数语，是为序。

一九九九年秋于神龛斋

贺万里

没骨人物画技法入门奥秘

在中国绘画史上，没骨花鸟和山水画在明清以前就早有出现。依据破墨法的出现和发展过程来加以认定的，因没骨画法的基本方法就是破墨法。黄宾虹先生认为破墨法在元代以后已经失传，这是专指山水画而言，实际上破墨法恰是明清时代发展起来的。明代徐渭、陈淳创作的大写意，就是充分地发展了破墨法，使得墨与笔趋向神完气足的境界。到了晚清，任伯年的没骨小写意扇面，不仅发扬了传统写意画的破墨法，而且学洋而化，又恰到好处地融入了西洋画冷暖色彩以及调子的和谐统一，一改传统中墨多色少的没骨花鸟画的局面。到了近代，黄宾虹先生又给予山水画破墨法以很大的发展，一致公认他晚年山水画上所产生的华滋、苍茫和浑厚，是得于破墨法的应用，又独得玄门。

要说没骨人物画的发展却是十分缓慢的，只是到了近现代才有所出现并得以发展。如若说早就有的话，可追溯到南宋梁楷的简笔人物画——《泼墨仙人图》，其中可见到没骨画法中所见到的笔痕墨迹。可想而知，梁楷对后来没骨人物画所产生的深远影响，直到近现代，也只见在面衣纹上多用破墨法，而面部、手足又多用双钩而后赋色，笔、墨、色仍然是三分离，未能达到没骨花鸟画中的笔、墨、色互融、互动、互用、互为一体的境界。

那么究竟如何来确认没骨画呢？没骨画是在同其它画法比较中加以确认的：在笔墨与设色上，传统工笔画法中表现为用墨线先勾勒，呈现笔法浓淡虚实或依线用墨染阴阳，再另行赋彩渲染，层层相加；在水墨写意画中，由于破墨法的运用，线与墨已交融如一，呈现出浓淡干湿的多种笔法和墨法，然后上色；而在没骨画法中，仍是延用破墨法，使得笔、墨、色（点、线、面）三者交融如一，但却仍依一定的笔法形态状物抒情。由于色与墨相融，色不再是单独地上色渲染，又由于点线面交融，线也不再是单独地勾勒，这就一改以往墨不得色、色不得墨，双钩填色的画法，使得画面产生了一种有笔、有墨又有色，有线、有面又有点的笔、墨、色、水互破、互渗、互动、互用的整体而又朦胧的视觉审美效果，从而避免了细碎之弊，因此也就构成了没骨画法的重要特色。

当前，在中国画坛上，没骨小写意人物画正在振兴，这也许是出于当前人们在审美心理上，对狂放的泼墨、泼彩与工谨细密的工笔不满足的结果。若能进一步把山水画技法和没骨花鸟技法运用于没骨人物画，必将会推动中国没骨人物画的发展，进而满足现代人的审美需求。

没骨画的技法

没骨画实则有骨，因为没骨画一出笔就是笔、墨、色、水互破、互渗、互融，互动而达到点、线、面的互用。因此在纸面上产生的视觉效果则是笔、墨、色之间的界线变得模糊和含蓄了，点、线、面达于互用、互补了，使其笔骨出现了似有似无的形态，所以看似没有笔骨，实则又有笔骨，故称其谓没骨。

没骨画法中，因笔、墨、色、水，在运化时互破、互渗、互融、互动，相互冲撞所以叫破墨法。严格地说，水可破墨、墨可破水；墨可破色、色可破墨；浓可破淡，淡可破浓，相互冲撞，而和谐相容，其结果则是变幻莫测，趣味无穷。所以总会给入门者以奥妙之感。也正是为此，破墨法多为画家所用，而且当前的工笔画也多将破墨法容入其中，使得工谨细密的工笔画开始松动，产生了不少成功之作。细而论之，破墨法又可分为笔上破墨法和纸上破墨法。

图1



图2



图3



一、笔上破墨法

破墨一法的产生原因是因为笔墨最忌“板”与“浊”，“板”是因为墨色无浓淡枯湿变化而“板”，“浊”则是因为墨与色干湿浓淡处理不当而“浊”，先人为了避免出现这些弊病而创造了破墨这种方法。而破墨之法正是设骨固的基本方法，双钩、渲染等则成为了辅助方法。破墨法又最忌墨色“漫漶”和“臃肿”。也有人能灵活运用，即在“漫漶”之处很微妙地勾上一两笔线条，使观者从审美心理上给予认可。画家为了避免在纸面上出现“漫漶”和“臃肿”之病，在落笔之前做到心中有数，多在笔上打主意。

笔上破墨法，首先要在调墨与色时注意对水份的把握。用含干净水的笔去蘸墨与色，是笔上的浓破淡；若用含有墨或色的笔去吸不同份量的清水，就是以淡破浓。这两种方法当笔在纸上运行时多能避开“平”，“薄”之病。

笔上破墨法，在调色与墨时要注意“生”与“熟”二病。色与墨相调太均匀为大“熟”过于均匀则产生无变化的灰色墨块，反之，则产生墨与色之间过渡太硬，硬则“生”。“生”与“熟”都造成视觉上的不舒服之感。

为了使画面语言丰富，产生变化微妙的韵味，在笔蘸墨色时要注意把握笔的头部、腹部、根部含墨色与水份的多少与饱和程度，并使之倾向于某种色相。见图例(1)，若要画衣服，应多选用大号提斗笔；这要依据所画的物象形态面积大小而定。先将笔调入适当的清水再调入所需要的颜色，将笔调入二、三



图 4



图 5

种颜色如先蘸入藤黄色直至笔的根部之前，再蘸入赭石色至笔的腹部，最后再根据所需要的多少蘸入浓墨。请看笔在纸上运行时所产生的效果。

见图 (2) 在有色笔的侧面蘸上墨，笔在纸上运行时所产生的效果。适合用此法画衣纹。见图 (3)。

见图 (4) 在有色笔的两侧蘸上墨，笔在纸上运行时所出现效果。画手常用此法，两侧蘸淡墨，见图 (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)。

见图 (12) 用有色墨的笔，快速蘸上清水，笔在纸上运行时所显现的效果。

以上四种方法又因用笔的快、慢、轻、重、转笔等发生各



图 6



图7



图8



图9

种有趣的变化,都需要在实践中总结,变成我法为我所用。

二、纸上破墨法

在纸上破墨有多种多样的方法,一般是以浓破淡,以淡破浓,以色破墨、以墨破色,以干破湿,以湿破干等等、互破互用,一切根据自己画面需要而破。顺次见图(13)(14)(15)(16)(17)(18)。

一般我在画人物五官时,多是以淡破浓,以湿破干。见图(19),是破过后的效果,图(20)是没有破的效果。图(21)左面破过,右面未破上面唇破过,下面未破。

画头发时以重线破浅面。见图(22)(23)(39)(40)。

在画手与足时也可略用上面两种破法。当然衣纹、服饰或其它处均可根据需要,或大或小,或多或少地运用。一切全在于灵活运用,目的是使笔墨达到厚而不浊,淡而不薄有所变化的效果。这里关键是对笔纸水份多少的把握和运用,如图(19)(20)画五官时笔上纸清水极少,有些地方几乎达到用干湿笔来破的地步。在速度上,水多时一扫而过,水少时下笔慢慢抬起,有时在眼皮上线破,有时下线破,鼻与口与耳均是如此,这样做的目的就是为了使五官的笔墨不“板”,不“薄”,使其墨色有变化有韵味;见图中,眼部在破后则有睫毛和眼影之韵味,未经破的五官则“板”,“薄”而无变化缺少韵味。仔细地读大家的没骨花鸟画,对墨骨人物画十分有益。

无论是笔上破、还是在纸上破都要注意“四要”:一要把握和

控制笔的水份多与少；二要把握笔在纸上运行速度的快与慢（节奏）；三要把握笔在纸上运行时的轻与重；四要将笔中的墨色用尽，不要总去蘸墨、蘸色、蘸水。这“四要”是产生和构成笔骨、墨韵、色情无限意味和趣味的所在，是画没有骨画的秘诀。“四要”对笔情墨趣的千变万化起着关键性的作用，因此，要靠我们在实践中不断地摸索方能做到把握与控制，才能做到不“板”不“浊”，不“薄”又不“漫漶一片”的熟练地步。

这里“四要”中的第一“要”是谈对水的多与少，干与湿的控制。水，是调合剂，是笔、墨、色、纸的媒介。当前对水这媒介引起了画家，特别是青年画家的关注，因而开始出现用奶、洗衣粉、矾、盐、糖等做调合剂和催化剂，如若用得好，用得得当，也可一用，但是初学者可少用或不用，这对初学者对水性熟练控制与把握上大有好处。

在以往的论画中多谈的是笔墨运用，而很少涉及到对水的运用，殊不知这水的重要作用，所以这里把对水的运用放到了首要的位置。

“四要”中的第二“要”，是把握笔在纸上运行速度的快与慢由于对快与慢的运用，笔在纸上运行所显现出的笔痕墨迹就会产生出节奏感，其不知这快与慢也同样和水的多与少发生着密切的关系。由于开始落笔时的水，总是要比后来的多，所以开始时总要运笔快些，随之笔在纸上的运行，笔中的水、色、墨逐渐减少，运笔则随之减慢。这是因为宣纸的性能而决定的，生宣的首要特性就是



图 10



图 11



图 12



图 13



图 14



图 15

对水十分敏感，水多则渗化与扩散得快而面积大，水少则渗化与扩散得慢而面积小，所以一般情况下多是落笔时要快些，这样能刹得住。有时起始落笔时，需要渗化与扩散得大些，所以要放慢，慢慢将笔抬起。快与慢因需要而定，需要不仅是指状物需要，而且快与慢和情绪气质相关，这就是画家审美心理上的需要。快就快个电闪雷鸣，慢就慢个春蚕吐丝，缓就缓到老牛拉破车的地步，这样会产生鲜明地“快板”、“慢板”的节奏感。

“四要”中的第三“要”，把握下笔或笔在运行时的轻与重。运笔时的轻重与前“二要”有着密切的关系，传统中老先生多讲“用力要匀”，“匀则能力透纸背”，从老先生的画中看，也不是笔笔、处处都匀，都要力透纸背，如果都匀，岂不“平”和“板”了。细品徐渭的画，多是急风暴雨，水墨淋漓，纵然横涂竖抹，轻重缓急具在，然而重与急多，而轻、慢则少，慢在他的画中则是一种过渡。潘天寿先生的画则多稳和重，大破墨的点子重如高山坠石，用淡水破墨时轻到蜻蜓点水，所以节奏变幻奇而强，他的画作给人以刚、直的品味。这里的轻重缓急往往是画家自觉不自觉地性情流露，从品味上讲各有长短，所以说画法无高低，而格调则有高与低。但是反过来讲，老先生们讲的“用笔要匀”也不无道理，初学者因为初学，而下笔左右心中恍惚不定，必然产生用力不匀的现象。所以必然会在纸上出现“蜂腰、鹤膝、螳螂肚”的毛病。

第“四要”讲一笔画要画尽。初学者每每总是画两笔就要去蘸墨色，这就失去了一气呵成之气。这有如人在说话，总是大喘气或是哮喘病人频频喘气，让人看了难受。二、三笔一蘸，三四笔再蘸必然影响笔在纸面上运行时的由浓变淡，由湿渐干，有浓有淡，有湿有干，逐渐变化的和谐韵味和韵味，也就缺少了笔墨变幻无穷的审美情趣。见图（24）

三、加笔与补笔

未画完再接着画为“加”，画得不够或不足再画为“补”。如果能够掌握或基本上掌握了“四要”后，再“加笔”或“补笔”时就会容易一些了，而初学者未能掌握“四要”就显得难了，难就难在顺其笔骨、墨气、色度而加。“补”是补其原画出的笔骨、墨气、色度之不足。若是“加”“补”不好，就会显得不自然，出现花乱之病，破坏或影响了原先的笔骨、墨趣与色味。陆俨少先生深得此法，他说：“加得上，放得下”，“加不能平涂，也要见笔迹。顺着墨色笔路层层加上……不可交错乖乱，否则就要“腻”。也不可依着原笔路一丝也不移动地加上，这样就要“结”。……一遍二遍地加，才能厚，才能使人有完工的感觉”。但是加得上是一道关，初学每每加不上，第一遍画好之后，再要加就无从下手，或则一加就腻，就结，或则不敢加，所以心中要有个数。大致实处重处要加，甚至有些地方要加结实，补其不足，一遍二遍地加，不让它透一点风。有些地方需要补，但要少补，最好不让人看出补救的痕迹，或者干脆不补不



图 16



图 17



图 18



图 19



图 20



图 21



图 22



图 24

19	21	24
20	22	23



图 23



图 25

加，留有一两处败笔，不会影响大局，有如人做错了事，错就错了，不要又藏又盖，不藏不盖更有坦诚之美。如若补加不好，反而会有藏、盖或掩饰之感，或者如陆俨少先生所说：“干脆不加，即所谓‘放得下’”。

首要的是加与补要自然。加与补可以妙笔生花，加与补也可以让画面一塌糊涂。所以要谨慎相加与相补，易少不易多。加是为了减，加此处等于减它处，密此处等于疏彼处，厚彼处等于薄此处，画画即也是相对之理。所以大与小、黑与白、冷与暖等等皆是如此。

四、滞物与碍笔

作画时心理上要注意两种病，一曰滞于物，二曰碍于笔。尤其画没骨人物画，容易滞于物，一怕跑了形，二怕无笔墨，一考虑运笔的变化则跑了形，一考究形则忘记了运笔时的变化。恽南田先生说：“须知千树万树无一笔是树；千山万山无一笔是山；千笔万笔无一笔是笔，有处恰是无，无处恰是有，所以为逸”。要想不滞于物，又不得于笔而达到“逸”是件难事，大家知道，画山水、花鸟还容易些，但是没骨人物则难了。大家又知道，画古代文人雅士、鬼神、仙女容易些，可以既不滞于物，又不得于笔，而画现实中的人就难了，尤其是画肖像，有名有姓则更难。所以当前画坛有股风，都去夸张变形，都去画古人仕女，避难就易，迎合市场，既易又快又得利，“逸”是“逸”了，既不滞于物也不碍于笔，何乐而不为。这些话虽偏颇了，但又不无道理。如此地“逸”，如此地“玩”，常此以往中国画坛将空白出一块，没有了肖像画，所以学画开始板一些，腻一些是可以理解的，不能初学则逸笔草草，追求神来之笔，这样误了自己而又一无所获。潘天寿先生讲：“做人要实实在在，画画要虚虚实实”。但这里的“虚虚实实”不等于避难就易，而是更难了。这里的“虚虚实实”不是“逸”，而是让我们要更加注意艺术规律上的虚实关系，而不是取巧不老实。

只有不滞于物，行笔才会无所碍。所以画没骨人物画，有坚实的默写能力是件十分重要的事，这种能力不是一朝一夕就能得到的，要靠强记硬练。一般讲现在青年人的素描、速写、造型能力较强，这是好事，但这与中国画的默写能力是两码事。而默写是中国绘画的重要传统之一，古人作画都是眼察、心记和默写，通过眼察、心记而中得心源，通过用心筛选，去繁就简，去粗取精，用心过滤升华，变自然形态为心中的艺术形态，抓取最本质、最有特征的东西。写生代替不了默写，有人说“形的本质是几何形”，这是西方人的观察方式，是用数学的方式观察世界，是以物观物；而中国传统绘画最重要的方式之一，在观察世界上是以有性命的人去观察有性命的世界，把“无性命”之物也看成“有性命”之物，尊重自然，同自然和谐相处。因此传统中认为形的本质是形与神的关系，是有神的形，是有性命的形。有神无形人们看不见，有形无神之物是死物，这也是科学，是人文科学。可见，中国的人文精神，是有别于西方的人文精神的。

用毛笔来锻炼人物的默写能力非常重要，要经常练习默写自己周围熟悉的人，而要少用铅笔或其它笔默“面”人或硬去编造人。即使临学人家的画，也最好不去面对面地临，而要向老先生那样，默写某某人的笔意，这会学到人家的笔墨精神，而少些形似。也只有解决了默写的问题，才会达到“不滞于物和不碍于笔”，才会从必然王国进入自由王国。

五、没骨画与水彩画的比较

中国没骨画同西方水彩画相比较，除了东西方的文化和审美视角不同外，在画法上没骨画求笔法和墨法；而水彩画则缺少笔法与墨法；第二大区分是，没骨画中以墨代色，色墨相融；而水彩画中则很少用黑色；第三大区分是水彩画更多画光影、明暗；而没骨画则很少画光影，画人物色彩多画气色，画山水花鸟多画季节色和气象之色。任伯年可以说是中国近代没骨花鸟画的代表，他不仅继承了传统文人画的笔墨精髓——“写”字，而且又能学洋而化，不仅吸收了水彩的冷暖色彩和谐调，还吸收了焦点透视法，但又不局限在一个视点上。

六、没骨与墨骨

明清以前多见墨骨画。墨骨是以水墨为主，略施淡色或不施颜色，如墨荷、墨竹、墨牡丹等，所以百姓多叫它水墨丹青或水墨画。因为以墨为主的笔骨墨韵一旦被色或重色掩盖，就会产生“浊”和“腻”之病，所以提出要做到墨不碍色与色不碍墨的法则。

而没骨画恰是解决了墨与色之间的矛盾，使得墨色相合，达到墨中有色，色中有墨，互溶互渗，相得益彰。即使是掩盖能力很强的矿物质色，也能与墨和平共处。互融互动达于合谐。见图（25）画中人物的衣服，即是用朱砂矿物质颜料所画。

七、没骨的用纸与用绢

没骨画法在不同质地的生宣、熟宣和绢上做画，会产生不同的审美视觉效果。如任伯年的扇面花鸟更多是在绢上或熟纸上而作，效果多是在物象边缘出现似如剪纸般的齐线，给人以刮铁一般的坚硬之美感。见图（26）（27）（28）。用生宣纸作画，色墨边缘则多出现毛而不齐的视觉效果，所以给人产生以模糊、朦胧之美感。有人为了克服或避免在熟宣和绢上作画时边缘所出现的太齐、太硬现象，则先用清水将熟纸或绢打湿，待半干后再去作画，这就避免出现了太齐、太硬之病。在生宣纸上作画，由于质地渗水力强，水的扩散力大，使得墨与色因水的多与少而或快或慢地在纸上运行。这种流动、渗化、扩散后的迹化结果，在视觉上给人以自然、松动、虚灵之感，它是在其它画种中难以达到的，即使达到了也有人工之嫌，而缺少这种天然成趣的自然之美。在熟纸或绢素上作画，因为它们的质地没有渗化力，或少有渗化力，所以色墨边缘不能渗化和扩散，只能在中心因水份的多少而产生不同程度的墨色冲撞，这样迹化的结果，也会给人一种特有的审美趣味。对于边缘的齐或不齐，全在于运用，用好了都有它持有的魅力。

图 26

