

中国画技法教学系列丛书

宫六朝 总策划 倪春林 著

国画人物

绘画技法



同心出版社

國

史

記

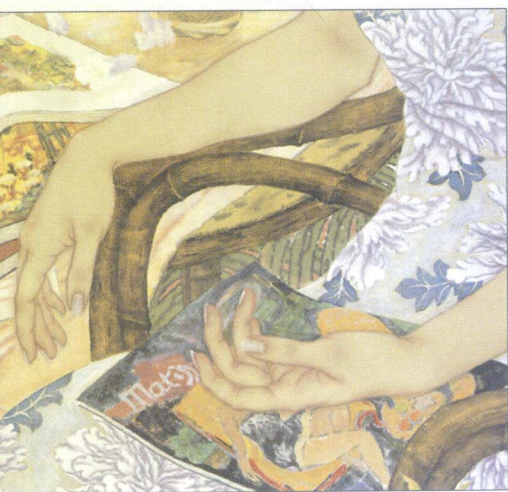
卷

一

上

卷

一



中国画技法教学系列丛书

国画人物绘画技法

ZHONGGUOHUAJIFAJIAOXUEXILIECONGSHU

倪春林 著

同心出版社

25/26

图书在版编目 (CIP) 数据

国画人物绘画技法 / 倪春林著. —北京: 同心出版社, 2005

(中国画技法教学系列丛书)

ISBN 7-80716-110-8

I. 国… II. 倪… 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 (2005) 第 039698 号

国画人物绘画技法

出版发行: 同心出版社

地 址: 北京市朝阳区和平里西街 21 号

出 版 人: 刘霆昭

邮 编: 100013

电 话: (010) 84276223、(010) 84279112

E-mail: txcbszbs@bjd.com.cn

印 刷: 北京新华印刷厂

经 销: 各地新华书店

版 次: 2005 年 6 月第 1 版

2005 年 6 月第 1 次印刷

开 本: 889×1194 毫米/12 开本

印 张: 6 印张

印 数: 1-12000 册

定 价: 32.00 元

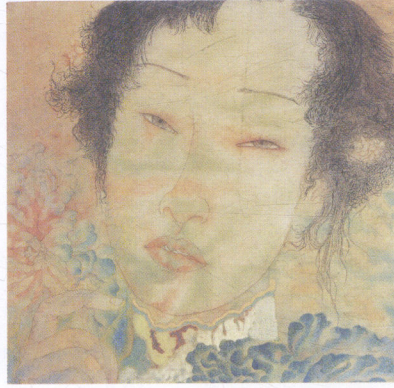
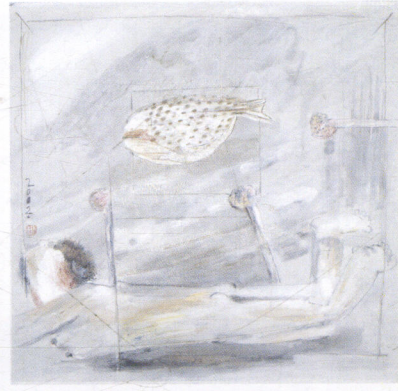
同心版图书, 版权所有, 侵权必究



作者简历：

倪春林，1976年出生，山东莱阳人，1999年毕业于山东艺术学院美术系中国画专业，现为河北师大美术学院国画系讲师，在职就读硕士研究生；现任河北省人物画研究会理事，河北省书法家协会会员。

他的国画人物作品多次入选国家级美展并获奖，其中《画室之二·谧》获“全国第五届工笔画大展”铜奖并被收藏；工笔人物画作品《天光》入选“第十届全国美展”；《画室》入选“纪念毛泽东同志《延安讲话》发表60周年全国美术作品展”。作品多次在《美术观察》、《国画家》、《画刊》等国家级学术刊物发表，入选大型画册，并被国内外艺术机构及收藏家收藏。



总 序

中国画历史悠久，流派纷呈，名家辈出。其间涌现出的优秀作品和理论著述已成为中华文化不可或缺的重要组成部分。

晚清以来，中国画逐渐脱离了纯传统课徒教授的模式而转变为学校系统施教。在近一个世纪的发展过程中逐步创建了系统完整的美术教育体系，形成了中西结合的学院教学模式并取得了相应的辉煌成就。其中各类美术教材的编写、使用作用斐然。

在新的世纪，全方位地吸纳与传承中国画的精髓，构建国人的精神家园已成为美术工作者的一种责任。包括中国画在内的美术教育将在丰富文化修养、培养高尚审美情操和增强民族自尊心、自信心等方面发挥更大的作用。编写一套涵盖山水、花鸟、人物诸学科的教学丛书，适应21世纪美术教育的发展趋势成为必然。

本套丛书的著者多为高校中国画教学的一线教师，这使得著述在关注技法传授的同时更凸显学术精神。在中西文化交融互渗的大背景下，密切结合当前美术教学课程体系改革的实践成果进行编写，既符合中国画基础教学规范性，又适应当代艺术创作规律。其体例新颖，表述流畅，既融汇了绘画知识的可读性和绘画技法的可操作性，保证了美术专业学生的学习需求，同时也适合各类业余美术爱好者的学习之用。

中国画源远流长，博大精深。限于各著者自身学术的研究角度不同，敬请各位同仁提出宝贵意见。

宫六朝

2004.12.

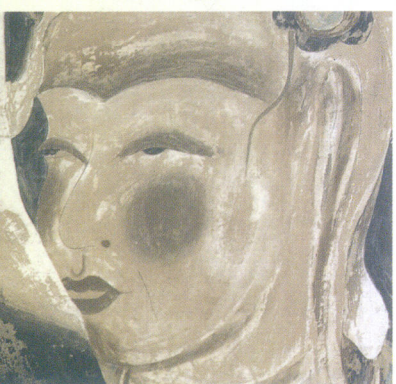


天光（局部）
倪春林



Contents

目 录



一、画室随笔——国画人物教学之我见·····	1
1.关于造型·····	1
2.关于技法和肌理·····	6
3.关于用线·····	8
二、传统工笔人物画基本要求及技法·····	12
1.笔法·····	12
2.线描·····	13
3.染法·····	16
4.染法的注意事项·····	21
5.关于“三矾九染”·····	21
6.肤色的调制·····	21
三、工笔人物课堂写生·····	22
1.教学目的和要求·····	22
2.方法步骤·····	22
四、生宣重彩制作·····	26
1.人物写生·····	26
2.手的画法·····	31
五、人物小品·····	33
六、作品精赏·····	46

一、画室随笔——国画人物教学之我见

1. 关于造型

(1) 意象造型

传统中国画讲求“以形写神”，要求“形神兼备”，注重画家的主观感受和情感表达，造型的目的不只是对事物自然状态的描摹，还要达到传神的要求。画家须以意造型、提炼取舍，以达到物为我用、“物我两忘”的审美状态。中国画分为工笔和写意两种表现形式，我们不能因表现形式的不同而割裂工笔与写意的联系，不能止于对工笔画技巧程序上的研习而忽略了中国画“畅神”和“写意”的审美追求。

在传统绘画中，意象化造型发挥着重要作用。“形”与“神”是事物客观与主观的两个方面，许多画家穷其一生只为追求形与神的和谐统一，达到“超然物外”的自由创作状态。从顾恺之、宗炳，到近代的黄宾虹均有论述，顾恺之主张“传神”、“妍质相渗”，即画家笔下的形象既应具外形之美，又应传内心之质；苏轼有“论画以形似，见与儿童邻”的观点；还有画家主张“于相似之外求其画”；近代黄宾虹归纳为“唯绝似与绝不似于物象者，此乃真画”；唐张怀瓘论书“深识书者，唯观神采，不见字形”的观点，也论证了形与神的关系。

在艺术实践中，意象造型为中国画神采的表现奠定了基础。几乎历代传世精品都能见到意象造型的痕迹：唐代人物画丰腴雍容的造型，贯休和尚笔下的罗汉形象，陈老莲冷峻古拙的人物造型，都是在客观结构形体的基础上，经过夸张、变形等意象化处理产生的神采奕奕的艺术形象。在庙堂壁画及民间年画中，意象化的痕迹更为明显，丰富的想象和大胆的夸张、变形及程式化的处理手法，使人物造型和画面气息颇具艺术感染力。意象化的手法使绘画艺术源于生活又高于生活。

传统中国画对物象的概括取舍及黑白关系的处理是意象造型的又一途径，面面俱到的对自然形象的描摹刻画，会使作品直白无趣，神采顿失。面对繁杂的物象，其中的某一个形，某一种感觉或情境会与画者脑海中的意象或审美体验产生共鸣，进而产生艺术表现的冲动。此时，自然的认知和体悟，与绘画语言、绘画对象交融互渗，自觉地对自然形象进行概括、提炼，产生情绪化的有团块感的主观形象，这样的意象化造型会更真实、更耐看，内涵更丰厚，艺术感染力也更强。所以好的中国画作品，能够“妍质相渗”，能够抓取绘画对象的本质特征。其精彩之处，生动传神，一丝不苟；轻松之处，如闲庭信步，收放自如。

另外，中国画受传统哲学思想的影响，“知白守黑”、“大象无形”等观念使中国画家注重黑白虚实之道，意象化的造型手法为中国画“意境”的升华奠定了基础。

(2) 造型意识和观察方法

哲学上讲存在决定意识，但在绘画中，意识观念却往往决定造型，决定着绘画对象以何种形体、状态存在于画面。我们在观察描绘自然界种种事物的同时，也解读了事物的内在结构、存在规律以及人本身的视觉规律。在具备了一定的观察和表达能力以后，我们在绘画过程中，会自然地、自觉地运用这些已掌握的规律和审美体验来塑造“型”，对其进行归纳取舍、提炼表现。“造型意识”是从对客观物象的直接感知中得到的有意味的审美体验与主观审美取向、审美经验相互融合、催化产生的自发自觉的一种审美意识。使画家能够剥开表面物象，移情于物象的本质及其内在精神，表



画室之二·谧（局部）倪春林



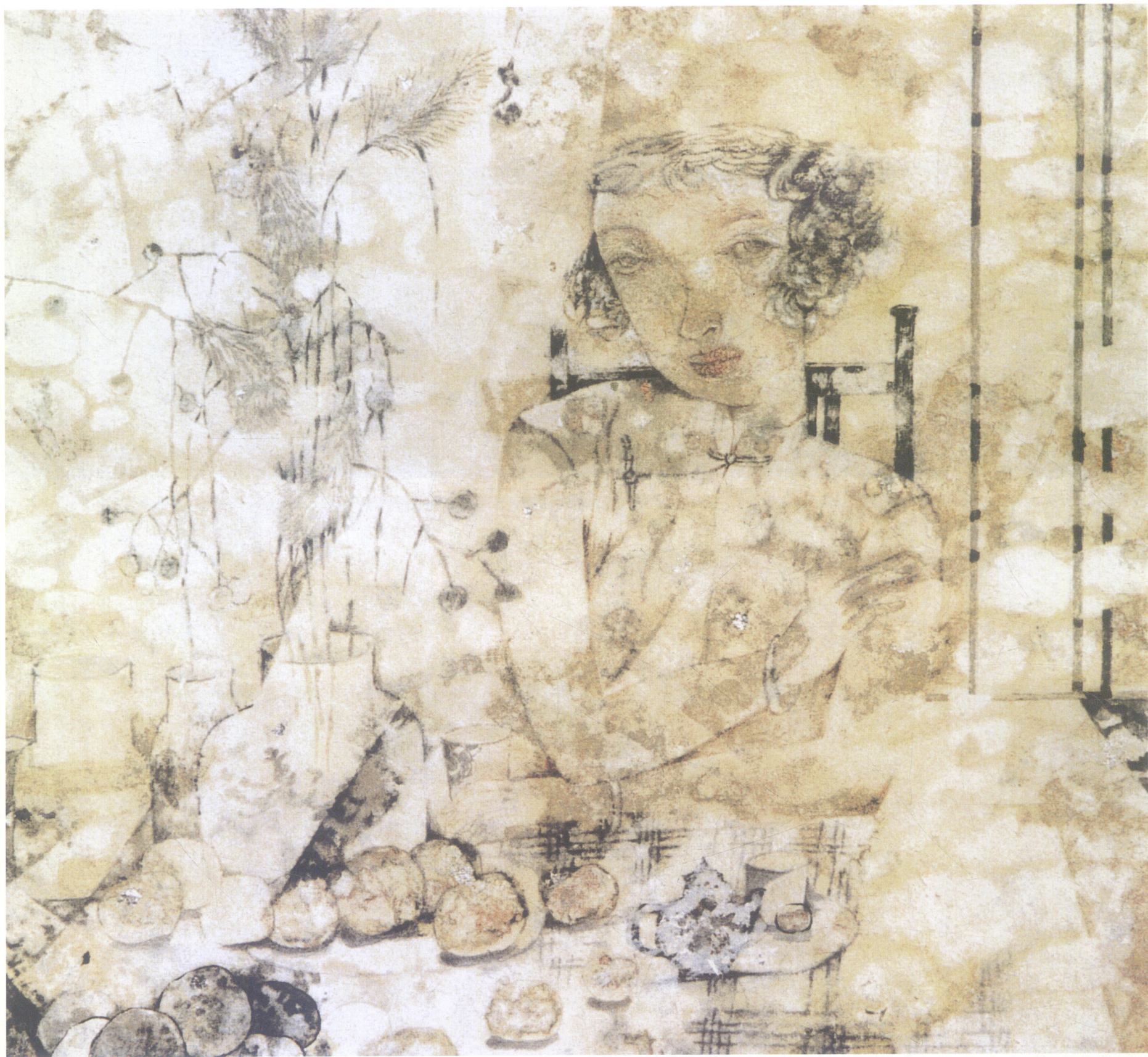
平 韦红燕



西部印象（局部）唐勇力

现对客观物象的真切感悟，达到“物与神会”的审美境界。

“造型意识”的培养应从日常生活中的观察开始，没有先期的观察、体悟，就无所谓以后的造型和艺术表现。画者首先要表现的是从自然生活中发现的东西，即艺术源于生活。画家的眼睛除对客观的形态结构加以观察解析之外，还关注这些形态结构的内在规律和独特的节奏美感，这种美感超越其自然属性，能够剥开表象，直达其本质。“造型意识”随着感知、观察能力的提高以及审美体验的丰富而逐步深化，我们能够将自然形消化，读透隐藏在其中的内在结构关系，提炼形式美感，用自己的方式去塑造“型”。

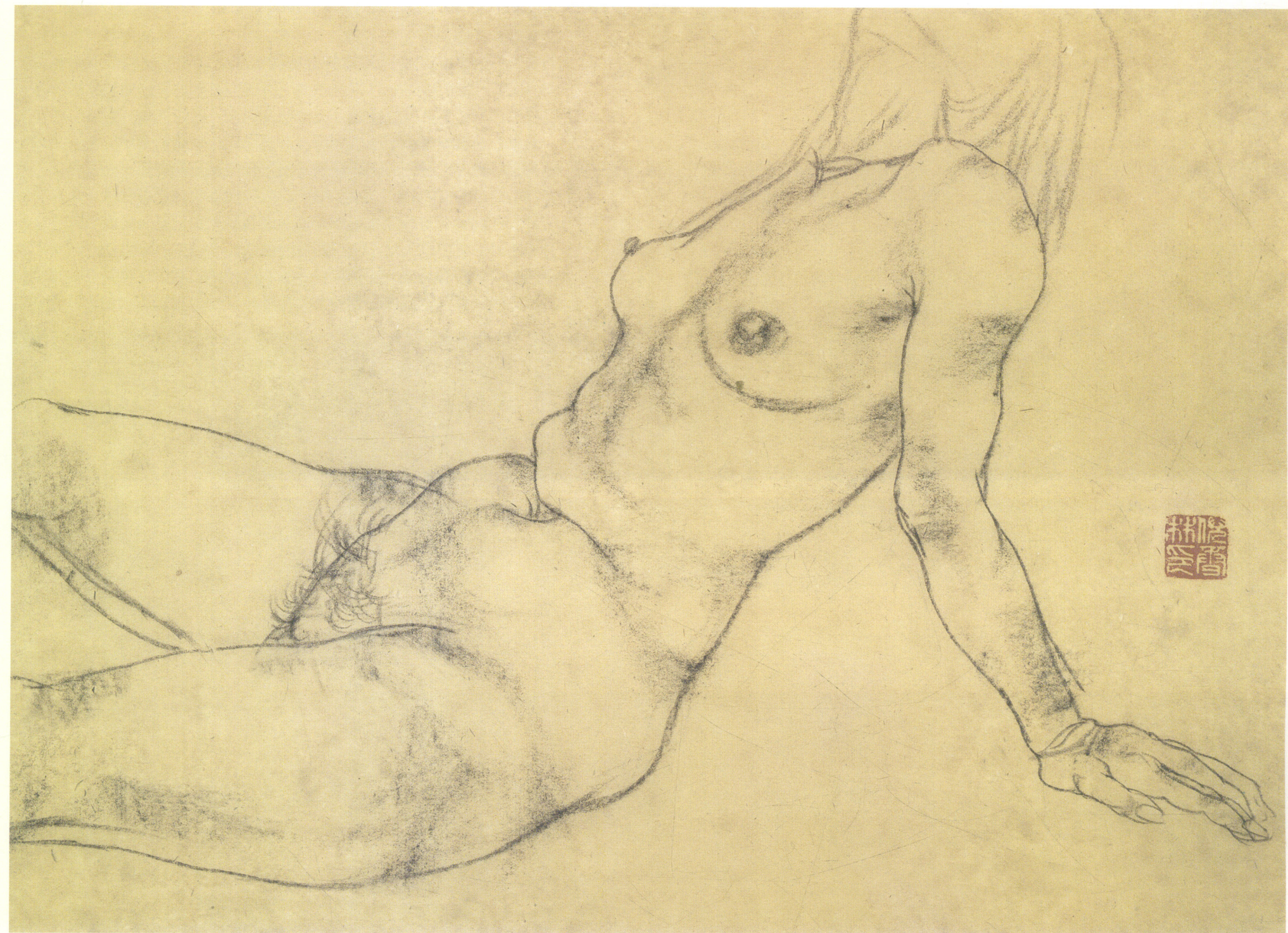


花影 王小晖

画画简而言之无非是“画什么”和“怎么画”的问题，而观察方法是解决问题的第一把钥匙，特别是对于初涉绘画者来说尤为重要。中国画的观察方法独特而又充满人性化，散点透视给了中国画家广阔的艺术表现空间和主观表达的可能性。观察方法的选择，决定了绘画作品的面貌和审美情趣，想必用西方的焦点透视的观察方法无法表现盛唐气象和传统绘画的人文精神。所谓一幅作品“尽精微、致广大”，不是从制作开始的，而是从观察开始。范宽认为“前人之法，未尝不近取诸物”，主张“吾与其师与人者，未若师诸物也”。范宽悟得了要师法自然，从自然中观察、提炼，丰富自己的绘画语言的道理。我们在学习前人的技法或观摩作品时，应深入探究其画理及绘画过程，透析他们是如何观察、归纳，置阵布势的，这样才能掌握正确的观察方法，提高我们的造型意识和绘画意识，用自己独到的视角去观察世界，进而通过绘画表达情感。

线形结构





人体速写 倪春林

2. 关于技法和肌理

绘画的材料、工具直接影响到技法的表现，也是画家实现艺术追求和所写之“意”的载体。而技法的艺术效果则直接影响到绘画语言和绘画风格的生成。苏轼有“有道而无艺，则物虽形于心，不形于手”的论述，这里的“艺”即指艺术技巧和表现方法。艺术创作中只有想法和艺术追求，而手上的功夫不够是不行的，没有得心应手的“法”的支持，画家追求的“道”和“理”就只能是空中楼阁。

在“法”和“理”的关系上，古人主张“法”服从于“理”，方薰曾云：“有画法而无画理，非也；有画理而无画法，亦非也。画无定法，物有常理，物有常理而其动静变化机趣无方”。方薰的论述深刻地阐明了“法”和“理”的辩证关系，画无定法，但我们不能为“法”而“法”，割裂“法”和“理”的联系，所用之法应有理可依。古人云，“道法自然”，也印证了“法”应法自然之理。绘画以有“理”之“法”，表达自然之“趣”和画家主观之“意”，所以技法并非无源之水，不是真的“无法之法”。

石涛所言，“无法之法，乃为至法”是指画家应不拘泥于已有之成法，在艺术创造中为表情达意而创立新“法”，以我之法，达我之意。这里的“法”是有“理”之法，是画家深谙画理，炉火纯青的一种境界，运笔挥洒如呼吸吐纳般自由舒畅，不必考虑具体技法而意象磅礴涌出，这是审美体验、绘画语言和内在精神高度谐调的“超然物外”的自由创作状态。对技法的研习不能脱离生活和真实感受，不能孤立地讲究“笔墨”、“技巧”。技法是在长期的艺术实践中归纳、提炼形成的程式化的表



天光（局部）倪春林



风景中的人 韦红燕

现手法，是画家表达独特的审美理想和人生感悟的方式。

传统绘画中的各种皴法、“十八描”、“三矾九染”等都是很成熟的程式化的技法，经过了历朝历代画家的艺术实践，已成为“常法”，为现代中国画家所继承。但在唐、五代、两宋之后，水墨画兴起，工笔画渐呈颓势，至清代更无创新。这种滑坡状况，固然有文人画兴盛的历史原因，但工笔画本身在观念、技法上的陈旧因袭是造成这种状况的重要原因。从改革开放时期开始，当代工笔画家眼界豁然开朗，文化环境自由开放，创作自由，所以在创作中能够兼融并蓄，融古今中外于一体，在审美趋向、精神内涵、技法材料和画面结构等方面都有着鲜明的时代特征，技法、材料多元化，使工笔画的技法得到了极大的丰富。如在传统工笔画中，“洗”作为一种补救的方法，在现代工笔画中已成为一种主动的表现制作技法；还有源于壁画剥落、斑驳厚重的艺术效果的脱落法；自然随意的冲积撞色法；颜色中加入或喷洒盐、胶、矾、松节油、洗涤剂等特殊溶剂制作肌理的方法；也有把熟宣揉至漏矾，而成不规则肌理的揉纸法；还有借助于喷笔喷枪的喷涂法；利用其他材料肌理的拓印法等等，产生了新颖丰富的视觉效果，打破了长久以来沿袭、程式化的套路，为当代工笔画的多元化发展奠定了基础。当代画家的历史使命感和对艺术的孜孜追求使当代工笔画异彩纷呈，彰显了时代精神。

在技法的创新问题上，新与旧是相对而言的概念，没有旧也就无所谓新。新即意味着实验性、前瞻性和反叛性。技法并不是越新就越好，传统技法是经过千百年的艺术实践形成的成“法”，没有传统何谈继承与发展呢？因此，在工笔画创作中，我们不能完全背离传统，抛弃传统材料和绘画语言，应该在传统的基础上深入挖掘创新，观察自然，体悟生活。在理解传统画理、熟练掌握传统技法的基础上，才谈得上创新。深刻的思想和独到的见解是绘画创新的前提。因此，不能止于研习技法本身，而要高屋建瓴从理论上和实践上深入探求。

肌理是制作技法的具体视觉体现，是画家探索艺术语言、增加画面质感和张力的一种趣味性较强的形式语言。肌理效果在现代工笔画中应用广泛，随着技法的翻新，肌理效果也层出不穷。好的肌理，能够增加质感，使画面浑然天成；能够增强作品的趣味性和观赏性；能够调节画面节奏和意境，升华主题，丰富画面，补充笔墨张力的不足。肌理运用得成功与否，取决于画家对绘画语言的锤炼和审美品味的高低，自然巧妙地运用肌理效果能够产生浑然天成的绝妙效果。但如果为“法”而“法”，堆砌技法，滥用肌理，就只能适得其反，产生粗制滥造、空洞无物的失败之作。因此，对技法肌理的探求，务必建立于合乎“理”的基础之上。同时，要致力于绘画意识和审美观念的提高，博学广用，厚积薄发，这样才能达到法理合乎道而“超然物外”的境界。



融（局部） 崔文学



星星火 马丽

3. 关于用线

中国画是以线造型的艺术，中国画中的线概括、形式感强，有其抽象性与写意的意味。线本非客观物象固有之符号，是客观形体的面在转折或过渡时形成的视觉上的边界，并非真实存在，是一种虚拟的视觉符号。存在于画家的眼睛与画面之中。传统绘画中，毛笔线的起转行止、正侧逆转、轻重缓急具有很强的形式美感，在表现形体时，线与形互为表里，丰富的形式美感与具体的形体结构协调统一，依靠线条的前后穿插、遮挡来分析结构、解构空间，加之线条本身的节奏、方圆、速度、质感、疏密所生成的形式美感，使观者对画面的空间联想介于三维与二维空间之间（或称之为二维半空间），具有明显的平面特征，这是中国画线形结构的独特艺术效果。线是传统中国画的情感符号和灵魂。

(1) 关于传统线描的认识

“吴带当风”、“曹衣出水”是我们耳熟能详的传统线描风格，依据其用线的张弛、疏密、飘逸、厚重等不同变化进行概括分类。“曹衣出水”是指“曹



韩熙载夜宴图（宋摹本） 五代 顾闳中

家样”衣纹贴紧身体、凸显结构、线条下垂，如“出水之状”。当我们学习理解吃透它之后，“曹衣出水”便不再是遥不可及、高不可攀的理论说教。它告诉我们：用线可以更贴近结构；衣纹的组织可以更贴切深刻地表现人体的内在结构；平行线的处理会使画面具有简洁、秩序的形式美感和装饰美。

通过对“曹家样”的了解和学习，我们不但要学习前人的技法特点和绘画风格，还要学习前人的艺术感悟过程和夸张、归纳的艺术处理手法。右图の木函彩画让我们间接感受到“吴带当风”的神采。

“十八描”是古人在表现人物方面对线的多样性的一种概括总结，形成于明代。它包括：“高古游丝描”、“铁线描”、“行云流水描”、“琴弦描”、“曹衣描”、“柳叶描”、“兰叶描”、“叶描”、“钉头鼠尾描”（橛头钉描）、“枯柴描”、“折芦描”、“枣核描”、“蚯蚓描”、“蚂蝗描”、“战笔水纹描”、“橄榄描”、“减笔描”、“混描”这十八种线条的形态。就像传统山水画的皴法一样，是古代画家从对自然的感悟、对生活的观察及艺术实践中，总结归纳出来的表现力丰富的线的艺术表现形式。“十八描”不是形而上学的理论说教，它是活的，是源自生活、源自艺术实践的艺术创造。当然，其中有部分笔法相似，也未必囊括古代画家创造的全部笔法，只是一个大致分类。今天，我们所表现的人物形象和生活环境与宽袍大袖的时代有很大差异，许多物象、形态和质感很难从传统笔法中找到答案。所以，我们必须在继承传统技法的同时，不断创新，博学广用，在艺术实践中丰富艺术表现形式，探索技法，提高作品中线的表现力和形式美感。

四天王木函彩画（局部）五代

