

水墨人物画写生与创作

杜娟 主编
毕建勋 杜娟 著



人民美术出版社 天津人民美术出版社
上海人民美术出版社 安徽美术出版社
陕西人民美术出版社 福建美术出版社
河南美术出版社 黑龙江美术出版社
江西美术出版社 新疆美术摄影出版社

联合推出

高等教育“十一五”全国规划教材
杜娟 主编 毕建勋 杜娟 著

水墨人物画 写生与创作

SHUIMORENWUHUA XIESHENG YU CHUANGZUO

人民美术出版社
河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

水墨人物画写生与创作/毕建勋, 杜娟著. — 郑州: 河南美术出版社, 2008.12

(中国高等院校美术专业系列教材)

高等教育“十一五”全国规划教材

ISBN 978-7-5401-1817-4

I. 水… II. ①毕… ②杜… III. 水墨画: 人物画: 写生画—技法(美术)—高等学校—教材 IV. J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第084271号

高等教育“十一五”全国规划教材联合编辑委员会

主任: 常汝吉

学术委员: 邵大箴 薛永年 程大利 杨 力

王铁全 郎绍君

副主任: 欧京海 肖启明 刘子瑞 李 新

曾昭勇 李 兵 李星明 曹 铁

陈 政 施 群 周龙勤

委员: 吴本华 胡建斌 王玉山 刘继明

赵国瑞 奚 雷 雒三桂 刘普生

张 桦 戴健虹 盖海燕 武忠平

徐晓丽 叶岐生 李学峰 刘 杨

赵朵朵 霍静宇 刘士忠 邹依庆

中国高等院校美术专业系列教材

水墨人物画写生与创作

毕建勋 杜 娟 著

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号 100735)

网址: www.artscbs.com

电话: (010) 85114461 65232190

河南美术出版社

(郑州市经五路66号 450002)

电话: (0371) 65788152 65727637

选题策划: 毕建勋 崔向东 毛君周

责任编辑: 郭贵兴 毛君周

责任校对: 弋佑君 邵照阳

设计制作: 河南金鼎美术设计制作有限公司

印刷: 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司

经销: 全国新华书店

版次: 2008年12月第1版

印次: 2008年12月第1次印刷

开本: 889mm×1194mm 1/16

印张: 5

印数: 1—3000

书号: ISBN 978-7-5401-1817-4

定价: 35.00元

目录



一、水墨人物画述要及其写生方法.....1

(一) 水墨人物画的性质1

(二) 水墨人物画的画种特征2

(三) 水墨人物画的学科基础3

(四) 水墨人物画的两大基本问题5

1. 造型问题5

2. 水墨人物画的笔墨独立问题6

(五) 水墨人物画的写生方法7

1. 观察方法7

2. 造型方法7

3. 笔墨方法8

4. 用色方法8

(六) 水墨人物画写生举要9

1. 男人半身像写生步骤9

2. 水墨人物写生脸部着色步骤12

3. 老人像16

4. 水墨人物写生作品之一17

5. 水墨人物写生作品之二18

6. 水墨人物写生作品之三19

7. 人像写生20

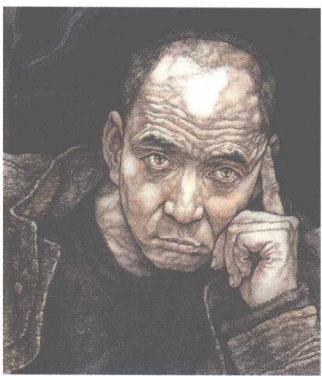
8. 玛曲牧人21

二、水墨人物画的创作问题22

(一) 水墨人物画形神关系的本质22

(二) 水墨人物画中写实、写意、形似与真实的语义差别23

(三) 水墨人物画要相对独立地发展及其发展目标24



(四) 毕建勋水墨人物画作品创作谈	25
1. 面对现实——《改革之年》的创作及相关问题思考	25
2. 《无产者》杂感	29
3. 《天坛·天心石》空间解构尝试	31
4. 《春之声》	33
5. 《开饭》	34
6. 《父亲酒》	35
7. 《人在路上》	36
8. 《大情侣》创作感想	37
9. 《中国队》	39
10. 《哪里, 哪里》	40
11. 《世纪之光》创作札记	41
12. 《知我者不多, 爱我者尤少》——蒋兆和肖像创作谈	42
13. 《谁将一石春前酒, 漫洒孤山雪后坟——石涛像》	44
14. 《王仲像》杂感	45
15. 《生命的能量——周恩来像》创作谈	47
16. 《魂兮归来》创作谈	49
17. 《中国, 一路平安——邓小平像》创作札记	51
18. 为什么画, 画什么, 怎么画 ——《以身许国图全图》创作点滴	53
19. 《茶马古道四重奏》之四	61
20. 《落雪坪》	62
21. 解析《英俊的曼日玛青年》	63
22. 释读《云栖之乡》	65
23. 《青山永在》	67
24. 《惊蛰》	69
25. 肖像创作《面对面》赏析及分解步骤图	71

一、水墨人物画述要及其写生方法

（一）水墨人物画的性质

在明确水墨人物画是什么之前，我们首先要明确中国画是什么。绘画以绘画语言及其工具材料的方式来区分画种。极为特殊的是，中国画的绘画语言——笔墨，恰恰产生于它的工具材料方式——笔和墨，它是经过两千年历史积淀而成的一种程式性的“密码”。因此，笔墨是中国画的画种内核。中国画造型的根本是线，笔墨语言的根本是笔，二者合而为一，即是清代画家石涛所说的“一画”。“一画者，众有之本，万象之根”，由“一画”出发生长成的画种就是我们所谓的中国画。

水墨人物画是中国画的一个现代分支画种，这是因为水墨人物画一方面具备了中国画的基本内核和特征，另一方面又比传统的中国画具有了某些新的性质。从历史发展的纵向上看，宋以前的人物画可以称做“古典工笔人物画”，其基本美学追求是“以形写神”和“形神兼备”，在很长一段历史时期内占据了中国画的主流地位；宋元以后，文人画兴起，山水、花鸟画遂成为画坛主科，间或有少数人物画大家出现，如梁楷、石恪、黄慎、任伯年等，他们的画作以书法用笔和水墨设色为形式，可称做“写意人物画”，其基本美学追求是“以书入画”和“书画同源”，在当时的中国画坛上并不占据主导地位。由于宋、元、明、清以来的文人画有意识地追求“不求形似，逸笔草草”，使历史上山水、花鸟这两种较少受形限制的画科从一个巅峰达到另一个巅峰。然而，由于人物画受形、形神关系以及相应的社会性内容的限制太多，不太适应后期文人画讲究的“作画第一论笔墨”的形式要求和天人合一的哲学理念，所以，文人画家们便逐渐很少选择以人物画作为画材，人物画的主体组成成分逐渐由民间画工的宗教绘画、历史故事画等所取代。因此，对比山水、花鸟画来讲，人物画的发展受到了相对的抑制。

我们今天所见到的水墨人物画是20世纪初西方绘画，尤其是素描造型方法传入中国后，与中国文人画的笔墨系统相结合的产物。针对人物画的发展长期以来停滞不前的现状，借五四新文化运动之际，徐悲鸿等老一辈人物画家引进西学，用西方绘画的造型方法来改良中国画的造型，从而产生了一种新的中国画人物画风。恰逢20世纪100年来中国社会的风云际会，这种新型的人物画风——“水墨人物画”便得以充分地成长。

“水墨人物画”与“写意人物画”在概念上一直没有分离。然而，在写意人物画中，笔墨是其第一形式追求，而水墨人物画却没有把笔墨抬到至高无上的程度，笔墨、造型与色彩等因素相对来讲具有大致同样的形式地位。因此，水墨人物画和写意人物画之间

有着微妙的差异。它们确实是两种不同性质的人物画，分开来称谓总是有助于画种的长足发展。

从横向上看，水墨人物画除了继承宋以前的“形神兼备”的美学传统和文人写意人物画的笔墨资源外，主要是中西结合的产物，它是文人写意的笔墨语言和西方的人物画造型方法及相应的色彩学方法结合的产物。它的画种积淀不甚丰厚，不像山水画、花鸟画那样大师林立，梁楷、石恪、黄慎、任伯年等写意人物画家之后，水墨人物画从徐悲鸿、蒋兆和、黄胄、方增先、刘文西、卢沉、姚有多、周思聪到1978年中央美院第一届研究生等一批画家至今，仅仅四五代人而已。可以说，经过这几代人的学理探索和创作积累，水墨人物画这一画种已经初具现代形态。它是一个具有悠久的人文传统而又非常年轻的画种，一个有待于更加成熟的画种。同时，水墨人物画又是中西两大绘画的焊接点。20世纪，中国画的中西结合，主要表现在以水墨人物为代表的人物画中，山水画、花鸟画仍以传统出新为主，中西嫁接并未取得圆满的成功。由于水墨人物画的父本和母本的深厚文化渊源以及此画种可能具有的形态容量，它应该是一个充满希望的画种。

我们在这里先对水墨人物画进行了学科定位，这是因为学科的定位很重要。我们现在许多争论不休的问题，有些很有可能是因为我们对此问题所属学科的定位不甚明晰所导致的。大家站在不同的立场上来争论，讨论的问题看似差不多，可事实上可能是点位不同的两个问题。同样是造型问题，同样是笔墨问题，对于不同画科，其意义往往不尽相同。

（二）水墨人物画的画种特征

从比较学的意义上来看，以油画为代表的西方绘画，由于在哲学思想上的主体、客观及本体的分离观念，物象被理解为一种实在之表象，绘画从对这种实在之表象的模仿中发生。它所使用的绘画语言是从这种表象中抽取的色彩、明暗、光影、形体等客观性因素。当由照相术引发的各种图像技术不断发展之后，这种绘画存在的理由受到根本质疑，面临“下课”和“下岗”的危险。所以，整个现代艺术的革命，其实质是由于对小小照相术的恐慌而引发的胜利大逃亡。逃向抽象、逃向表现、逃向象征，乃至摧毁绘画，走向行为、装置、观念。从其性质上看，西方传统绘画已经成为了一个准文化失业者，在不断地尝试着新的“就业”机会。

中国传统绘画，特别是文人画使用着一种非客观性的绘画语言——具有人为假定性的笔墨语言，这规定了它相对于客观物象的独立品质，因而绘画的大萧条并未波及到它。然而，这种人为假定性的笔墨语言又具有另外一种特性——它必须依靠临摹、临帖和背临，以程式化的“密码”和“暗语”方式传承，师傅传徒弟，代代相传，天长日久，它存在的合理性当然不用质疑。然而，它的功能却在逐步退化，从清末正统派的绘画我们可以看到这样的景象：千篇一律的程式与图式，不再与真相发生关联，也不再与个性创造精神紧密关联，不再触及内核，也不再打动心弦，它逐步萎缩成为了一种日课，一种消遣。

水墨人物画，由于它使用的是人为假定性的笔墨语言，所以，它是人生戏剧的对应物；又由于这种语言所要求的独特的线面造型方式，以这种造型方法的以形写神和骨法

用笔的独特性质,使它注定不是物象的模仿物(即使是最形似的作品),也不是表象的赝品,而是对应人生的戏剧物。宇宙是一个大舞台,众生以各种扮相上台来,又以各种结局下台去,幻象生生灭灭。靠什么给灵魂的足迹留下全息凭证?凭什么去揭示灵魂与生命的终极意义?21世纪,人类必将重新审视其自身、自身之间及自身与自然之间的关系,水墨人物画也必将在这种人类行为中充当一面使人们能够自我对视的灵魂之镜。

(三) 水墨人物画的学科基础

每个学科都有其自身的学科基础,它包括学理基础和应用技能基础两类。那么,水墨人物画的学科基础应该是什么?是应以造型为基础还是以笔墨为基础?如果应以造型为基础,那么是以写生为基础还是以临摹为基础?如果以写生为基础,那么是以素描为基础还是以白描为基础?如果兼而有之,相比油画的只以素描、色彩为基础的教学模式来讲,我们将面临着一个十分复杂的学科基础。我们是否需要水墨人物画的学科基础进行整合,是否需要建立自身的学科基础,这一切都尚在摸索之中。不过有几点是明确的,造型主要借写生来训练,笔墨则离不开对传统的临摹。因为笔墨是一种历史积淀,而造型方法是一种客观规律。造型面貌在不同的历史时期因时而异,比如魏晋以秀骨清相为美,唐代则以丰肥为尚。因此,就水墨人物画来讲,写生与临摹二者之间应以写生为主要基础,造型和笔墨二者之间则应以造型为主要基础,造型是水墨人物画的学院式教育的硬指标,是笔墨赖以存在的基本框架。而素描和白描的问题就略显复杂了,它不仅是水墨人物画的问题,也是整个中国画所面临的问题。

中国画关于用什么作为造型训练的基本方式一直以来存有争议,其中主要有两种观点:一种观点认为,“素描是一切造型艺术的基础”,中国画当然也不例外;另一种观点则认为,“白描是中国画的造型基础”,素描当然就不在其内。

明清以后,中国画师古成风,恰如徐悲鸿于1947年在《当前中国之艺术问题》一文中所指出的那样,“依赖古人之惰性致失去会心造物之本能;并致造化之奇,熟视无睹;变至冥顽不灵,丧失感觉”,“因致一切艺事皆落后退化”,“不能把握现实,而徒空言气韵”。针对这种摹古时弊,徐悲鸿提出了“艺术家应与科学家同样有求真的精神,研究科学,以数学为基础;研究艺术,以素描为基础”的主张。

但是徐悲鸿提出这一主张的真正原意是什么呢?他认为,“艺术家既有求真的精神,故当以阐发造化之美为天职”,而且针对当时现状,画家更应该“起而师法造化,寻求真理”,“以写生为一切造型艺术的基础。因而艺术作家,如不在写生上立下坚强基础,必成先天不足现象,而乞灵抄袭模仿,乃势所必然的”。“所以,我们把素描写生直接师法造化者,比做电灯;取法乎古人之上者为洋蜡,所谓仅得其中。今仍有规摹董其昌、四王作品,自鸣得意者,这岂非洋蜡都不如的光明吗?自然在停电的时候,豆油灯亦是好的。”(以上引文见徐悲鸿《当前中国之艺术问题》,重刊于《美术研究》1995年第2期)由上可见,徐悲鸿提出以素描作为一切造型艺术的基础的真正含义是写生。这实际上是一个具有哲学高度的艺术主张,而不仅仅是个技术设想,它反对将艺术依偎于古人的怀里,提倡将艺术真正自立在客观造化这个坚实的基础之上。

后来,对徐悲鸿这一主张的理解与应用却发生了误差:把素描写生是一切造型艺术

的基础,误解为素描方式是一切造型艺术的基础,争论便由此而起。忽而用素描取代中国画的基础形式,忽而白描一枝独秀,最终导致了现在的素描、白描“拼盘式”格局。如果说以写生作为中国画造型的基础,那么就不会引起这么长时间的争议。现在中国画的各种形式诸如水墨、工笔、白描、山水、花鸟、人物都可以进行写生,并形成了稳固的教学传统。如果说素描以写生的方式进入中国画基础训练体系,那么也不会需要这么长时间的磨合。中国画之所以对素描这种外来形式常常发生因无法亲合而产生的排斥现象,是因为某些素描的身份不符。不是所有的素描都可以为中国画所接受的,这实际上是一个如何引进外来因素的问题(同类问题尚有色彩、构成等)。

具体到水墨人物画吸收素描这种外来因素,一般来讲,大约要符合三个基本条件:第一,以中国画为主;第二,外来因素与中国画可以亲合;第三,结果必须保持中国画的基本性质。那么,什么样的素描可以获准进入中国画的体系呢?素描作为一种由西方传入的造型样式及造型训练方法,无论是古典的或现代的什么流派,就其方法本身来讲,大体可分为体面造型与线面造型两种。体面素描无法进入中国画,原因是与中国画笔墨语言所要求的造型方式不符。能够获得进入中国画签证的素描方式是素描中的线面素描,也称之为结构素描,如古典素描中丢勒、荷尔拜因的作品,还有一些现代西方素描也是完全可以被水墨人物画所吸收的。这种素描方式与中国画造型要求相交叉、接近或部分地相同,因此,可以为中国画消化吸收。

但如果以一般的素描形式完全取代水墨人物画的造型基础是不行的,因为笼统的素描将永远无法解决水墨人物画造型的一些关键问题:第一,素描无法解决造型给笔墨留有回旋余地(不滞笔)的问题,好的造型应该为笔墨的发挥提供可能,而不是由笔墨简单地对位翻译。素描无法充当此任,它只能在自身之内解决自身问题。第二,素描在向中国画独有的表现方式过渡转型时,还必须经过笔墨的二度翻译,既费事又会造成一定数量造型信号的丢失,并导致初学者的两难状态。第三,素描的观察方法与中国画的观察方法不同,素描的表现方法、工具材料乃至手段与中国画也不同,所以,素描画得好不等于在宣纸上有毛笔的造型能力。第四,学过素描的人习惯了素描的理解方式,当过渡到水墨人物画专业的理解方式的时候,往往是忘掉素描比学会素描更困难。第五,当水墨人物画完全以素描作为造型基础之后,中国画独特的造型特质即会消失,造型与笔墨的矛盾进一步加剧,笔墨也就有可能退化为中国画的一个记号。

以素描作为水墨人物画完全的造型基础不合适,同样,以白描作为水墨人物画完全的造型基础也不合适。因为传统的白描方式过于单薄,语汇及方法相对贫乏,它无法独自承受现代中国水墨人物画建构的重量,也无法为水墨人物画在高层次上的发展提供充足的给养。同时,它还不能完全算做一个科学的、系统的训练体系。

素描、白描都无法独撑局面,于是二者就平分天下。这种分裂进一步从根本上加剧了中国画基础教学上的“拼盘式”格局。中国画基础教学上的“拼盘式”格局直接影响了中国画整体的教学效果。由于学生要在42周的时间内完成这么多门课程的学习,况且每门课程之间都具有相当的学科跨度,而且授课时间短,要解决的问题多,这就必然迫使学生在短时间内频繁地变换思维方式。即便少数变换得比较灵活的学生,也常因周期短,又无法抓住课程之间的重心、关键与联系,而使主要课程很难达到理想的教学效果。所以,中国画系教学效果一般表现为周期长,见效慢,特别是造型问题,往往四年级毕业班还要补造型课。

其实，在传统的绘画十三科中，原本并没有一个什么共同的造型基础，以白描作为水墨人物画的造型基础只是在水墨人物画开始纳入学院教学的时候素描乘虚而入之后才提出来的，但白描又没有足够的实力抵抗这种入侵。因此，问题的实质是：我们还没有一个水墨人物画自己的、完善的，既可以引渡素描和强化白描，又可以训练提高专业造型能力的造型基础，一个能与素描比肩的学科基础。我们关于造型问题的研究的最终目的也是为了最终建立起这样一种有中国画特色的现代水墨人物画的造型学。

（四）水墨人物画的两大基本问题

水墨人物画有两大基本问题：其一是造型问题，其二是笔墨问题。这两大基本问题连带着三个基本关系：其一是造型和笔墨的关系，其二是形神关系，其三是墨色关系。其中，笔墨和造型的关系是水墨人物画的基本关系，造型连带着形神关系，笔墨连带着笔墨和色彩的墨色关系。水墨人物画的基本范畴和课题涵盖在此三大关系之内。其中，造型和笔墨的关系是所有其他关系的基础，而形神关系是其他关系的主导。

1. 造型问题

就目前水墨人物画的创作现状来看，解决造型问题是当务之急。长期以来，在中国画学界，大家对于笔墨问题的研究要远大于造型问题的研究，有关中国画造型问题的研究还尚未形成一整套有体系的完美的学问。对于水墨人物画造型的独特性质也缺乏更富于学理性的系统研究，而水墨人物画又是一个必须讲究造型的画种，没有造型作基础，笔墨问题就会没有着落。因此，了解水墨人物画的造型及其相关的一些基本概念就变得十分重要。

什么是造型？“造型”在某种程度上常和“造形”通用，但细细体味起来，“型”往往有某种“类型”的含义，指的是造型与笔墨、色彩综合成型后的画面形象，而“形”则专指形状。造型就是通过一些有规律的造型方法来制造形状，它包含有模仿复制的因素在内，但更重要的是根据客观物象的画面创造。造型行为的本质意义与价值首先在于造形本身。假如你画一个美人，这个形状的魅力如果不在造形本身，而仅仅是让你想起一个使你钟情的女人，那么这个造型的意义不过是一个中介（照片也许更好一些）。而作为一个水墨人物画家，他必须努力使造型本身发生意义并产生价值，通过对形状的制造与处理，使形状本身具有独立可赏性，即使在非常形似的状态下，也要具有独立的品格，绘画到了这个层面，就不在于是否画了美人，画什么都一样。

水墨人物画的写生与创作，首先涉及到水墨人物画的造型问题。中国画人物画的造型在历史上形成了比较独特的风貌与品味，这是由于线在中国画造形中所发挥的独特作用所决定的。然而，由于中国人的经验性思维方式和人物画发展的相对薄弱，这种造型方法在历史上并未得以充分梳理和总结。引进西方的造型方法与体系之后，由于这种造型方法的体面观念和以光影明暗等因素作为语言体系，使得这种造型方法与中国画所固有的笔墨语言产生了相当深刻的矛盾，要化解这种矛盾，还需要相当的时日。我们在水墨人物画造型方面的任务，就是要认真梳理传统造型方法的经验积累，提升其学术品格，

以此为基点,认真吸收西画造型中的可以为中国画形态吸收的精华部分,在此二者的基础上,重建水墨人物画自身的造型方法和造型体系。

水墨人物画的独立与发展,也要求我们首先要解决造型方法问题。水墨人物画必须建立自己的具有独特特征的一套现代的造型方法,使水墨人物画的造型从西方的素描造型方法中剥离出来。

2. 水墨人物画的笔墨独立问题

目前,水墨人物画所使用的笔墨语言基本上是从山水画和花鸟画语言中借用和转换而来的。第一,这种借用的语言不是水墨人物画自身真正的语言,有时往往词不达意;第二,这种语言多是中国画绘画语言的古典形态,有点儿像汉语中的文言文。因此,水墨人物画需要建立自身的现代语言体系,使水墨人物画从对文人山水画、花鸟画语境的依赖中独立出来。最为理想的是,探索出能够直接从物象中提炼笔墨语言,并使之直接成为笔墨程式的机制,使文言化的笔墨语言进入白话化的表述,使水墨人物画的形式表达更加自由。

水墨人物画所使用的专有绘画语言是中国画的笔墨语言,不论这语言是传统的文言笔墨语汇,还是现代的白话笔墨表述,笔墨这一画种基因是不可以被置换的,也惟此,水墨人物画的性质才不可能发生变化。但笔墨语言不是一种客观性的绘画语言,它是由毛笔、水墨这种工具、材料的使用而产生的一种以线墨为特征的工具性语言,是历史积淀下来并代代相传的一种程式性的符号系统。由于笔墨语言的这种特殊性,因此,在表现光影、体积、明暗、色彩等物象的某些具体因素上不是它的长项,它必须寄生于一种具有适合它自己表现的造型宿主之上,这种具有独特性质的造型就是线面造型,它比较适合于笔墨的骨法用笔。这不是一种任意的选择,而是由于笔墨的特殊要求而成就的特殊造型样式。特别是在笔墨语言从农业文明中的工具文化向信息文明中的视觉文化的转型过程中,对于水墨人物画的线面造型的研究就显得更有意义。

因为水墨人物画中最重要的基本矛盾关系是笔墨和造型之间的关系,笔墨是人为假定性的绘画语言,造型是从客观中经画家的意象观察而来的形式,因此,它们二者根本就不是“原配”,由此在历史上笔墨与造型之争也最为激烈。从“象物必在于形似”到“作画第一论笔墨”,这种斗争几乎持续了上千年。这一矛盾在山水画、花鸟画那里还相对容易解决,解决的办法是造型做出了让步,笔墨获得了在相当程度上的独立表现力。然而在水墨人物画中,这一矛盾显然要复杂得多。如果让造型做出让步,那么造型所连带的人物本身的独特内容将会丢失,人物画的存在意义就会丧失掉。如果要笔墨做出让步,则中国画的特质与表现力将会被减弱。值得欣慰的是,旧有的文言笔墨向现代视觉文化中的白话笔墨的转化(也正如格律体诗向自由体诗的转化),为解决这个长期的矛盾提供了新的契机。也许这一转化可以使水墨人物画的线面造型既能保持传统的线造型所形成的独特的造型风貌和文化品位,又能够使造型表现力增容,并为笔墨的进一步发挥提供更为广阔的天地。

（五）水墨人物画的写生方法

水墨人物画的写生，可通过下述五个方面的训练完成：第一，由一般性的素描训练向水墨人物画专业造型训练过渡。因为学生在考学前基本都学过素描，尤其是附中的学生，更是经过了比较规范的素描造型训练，但这种素描造型与水墨人物画专业造型还有一个质的差异，需要一个过渡过程。第二，过渡过程完成后的专业造型能力的深化与纯化训练，在这个过程中，不但要注重观念的巩固，更要注重能力的培养。第三，对于造型中的形状和形状关系的审美训练，力争使学生不仅造出准确的形状，更要造出具有一定审美品质的形状和形状关系。正如画色彩，不仅要画出正确的色彩和色彩关系，还要画出色阶高的色彩和优美的色彩关系。第四，在工具的选用上实现由硬笔向软笔（毛笔）的逐步过渡，以期顺利进入水墨人物写生教程。第五，培养一种自觉地造型训练方法，使学生能够长期地、自觉地训练造型能力，即使在不动手画的时候也能够训练造型能力，这就需要加强训练水墨人物画自己的观察方法和理解方式，在不断地观察理解中提高水墨人物画专业的造型能力。

下面这些方便法门可以让学生在短时间内掌握水墨人物画写生造型方法的要点，我们可将这些方便法门分为四类：第一是观察方法，第二是造型方法，第三是笔墨方法，第四是用色方法。

1. 观察方法

可以借鉴素描的从整体到局部、再由局部到整体的观察方法，逐步向有中国画传统特色的观察方法转换。中国画的观察方法从大的方面讲是意象的观察方法，但具有相当的操作难度。下面简述几个方便法门：第一，当你面对模特时，在你的眼中会有许多造型因素同时出现，如轮廓、结构、体积、光影、明暗、虚实、运动、空间、色彩、头颈胸关系、质感、量感、动势、人物性格等，如果同时观察这么多的造型关系，任何画家，即使是大画家都将束手无策。窍门是只观察轮廓和结构（结构即棱线，当模特转90度角之后，棱线就变成了轮廓），其他造形因素一概忽略不计，因为其中许多因素并不适合笔墨表现，而对另外一些因素的过分关注，将影响你的造型的基本质量。第二，不要将眼睛只盯住一条线看，线与线相互缠绕，你的眼中将是一团乱麻。要盯住线与线（包括虚线）围合起来的白形来看，即看白形，中国画造型，就是“布白”。第三，不着相。在观察时，不要想着你是在画什么什么人，也不要再想这是鼻子，这是眼睛，这是什么，眼中要没有具体的相，只有形状，各种不同性质的形状，正如庖丁解牛，目无全牛，也如纪昌学射，日积月累的特殊状态的观察必然带来完美的结果。

2. 造型方法

首先，中国画的造型方法是线造型方法，包括以线围合起来的白形，以前仅注意到线的造型作用，这是造型中实的因素，而由线围合起来的虚的白形，在造型中起着同样重要的作用。“虚实相生”，线与白形交合作用，才形成了中国画独有风格的造型面貌。其次，画色彩的时候，每个人手中都有一个调色盘，里面装着红、黄、蓝、绿等基本颜色，

画家用这些基本颜色相互调和布置，来模仿眼中所感受到的自然界的色彩关系，有些颜色，比如阳光靠颜料本身是不可能准确模仿的，你只能模仿其关系。同样，准确地模仿形状也只能是一个魔术把戏。在中国画造型中，你要模仿形状组成的基本关系，在表现形状的时候，手中也要有一个调形盘，这个盘子里有许多如正方形、圆形、梯形、三角形等基本形状，画家就用这些基本形状去具体组合成形象，从抽象到具体，去模仿客观中所见到的各种形状关系，这与模仿形状有本质的不同。既然准确地模仿客观形状从道理上来说是不可能的，那么我们只能通过形状与形状之间的关系来揭示人们的视觉所发现的客观世界。为什么要这样造型，因为只有这样造型才能安置笔墨，否则一个模仿出来的形象过于客观化，人工的笔墨语言表述起来就会非常吃力。再其次，造型要易于笔墨的发挥，有些造型尽管很准，但是非常滞笔，这不好，不利于笔墨的表达。

3. 笔墨方法

用笔的基本准则是平、留、圆、重、变，如锥画沙、虫蚀木、屋漏痕、折钗股、积点成线、破线成皴、慢如老衲补衣、快如惊蛇入草、屈铁绕金、力回万牛。这是由于笔墨的“尖、齐、圆、健、软”五性所致。用墨以四字为主，即浓、淡、干、湿。这四字诀由干墨法、湿墨法、浓墨法、淡墨法、焦墨法、宿墨法等墨法使出，千变万化。在笔墨关系上，要做到墨以笔出、笔以墨随、笔为墨君、墨为笔使。在水墨人物画中，要考虑笔墨与造型的对位关系，因为一种造型可以为不同的笔墨风格所表述。这种基本准则主要是看笔墨是否基本准确地表述了造型，词要达意。其次，要看笔墨有无修辞和文采，即笔墨在相对准确地表述造型的同时是否具有独立的表現力与欣赏价值。因此，大致地讲，水墨人物画的笔墨方法是和人物画造型连带在一起的方法，比如侧面鼻子上的用笔，上半部分直，下半部分圆，上半部分硬，下半部分软，这全是造型本身所要求的。水墨人物画中用笔最为关键的是“骨法用笔”，点、勾是骨，皴是筋，擦是肉，颜色与水是皮。用水很重要，水是使画面各种对立因素统一、使笔墨鲜活的至关重要的因素。笔墨为显，用水为隐，水隐匿于笔墨的形迹之中，使笔墨活泼有致。在用笔中还要注意尖齐圆健的“齐”，一般只注重用“尖”、用“圆”，但是现代水墨人物画是中西结合的产物，用“齐”则是化解和打通中西语言对立的关纽。

4. 用色方法

李可染讲“色无功”，意思是说色彩用到最好的时候它是没有功劳的。画论中讲“色不碍墨，墨不碍色”，也是说色彩如用不好，将会妨碍笔墨的表现力。这里讲几点水墨人物画画色彩的方便窍门：第一，把宣纸看成“调色盘”。工笔画是冷一遍暖一遍多层渲染，水墨人物画的用色（比如画脸）要在铺上一遍底色之后，直接把湿的地方当调色盘，在上面调颜色，这比在下面调好颜色一块块铺上去显得更自然。第二，石色的妙用。中国画色彩分石色和水色，石色比水色颗粒大，比重大。因此，它有将渗入的水痕挤出的作用（比如将渗进眼白的颜色挤出），在底色中加入石色，可以防止在着色中出现不理想或非计划中的水痕。第三，墨分五色。墨分五色，一般的理解是墨有焦、重、浓、淡、清五种墨色，在色彩的使用中，也有墨分五色之说。一是在调色时调入些墨，使五色与墨

充分衔接；另外是在上颜色之后趁湿以墨分为五色。这些微妙的色彩变化，通过两层墨将颜色如馅饼一样夹在中间，从而控制色彩的火气，达到笔墨管制色彩的局面。第四，用色如用墨。墨有浓淡干湿，色彩也有；墨有破墨积墨，色彩也有破色积色。趁湿画叫破色，干后画叫积色。一般人用色，只注意色彩的色相或冷暖，其实色彩的浓淡干湿才是中国画色彩的独特之质。尤其是干色，即色彩的干用，恰如元代以后干墨的出现所导致的中国画笔墨的发展，可想而知。

总之，水墨人物画是一个具有深厚的人文传统，但又非常年轻的画种，在这个领域里还有许多尚未开垦的处女地，因此，它又是一个充满希望的画种。

（六）水墨人物画写生举要

1. 男人半身像写生步骤

图1 步骤一：勾线——骨法用笔。

图2 步骤二：皴擦——应物象形。

图3 步骤三：染色——随类赋彩。

图4 步骤四：完成——以形写神。



图1 步骤一：勾线——骨法用笔



图2 步骤二：皴擦——应物象形



图3 步骤三：染色——随类赋彩



图4 步骤四：完成——以形写神

2. 水墨人物写生脸部着色步骤

图5 步骤一：墨稿。

图6 步骤二：底色——赭石加三绿等。

图7 步骤三：肤色——以胭脂等暖色染脸部自然色相。

图8 步骤四：冷色——用三绿三青等画眼白及受光部分。

图9 步骤五：醒色——用胭脂加熟褐（水彩）勾染最重部分。

图10 步骤六：完成效果。



图5 步骤一：墨稿