

自学美术技法丛书



美术向导

MEISHU XIANGDAO

第 21 册

J204
6
工笔人物画参考作品



班婕妤
陈谋作

美术向导

第二十一册

编辑：《美术向导》编辑部
(100735北京北总布胡同32号)
出版：朝花美术出版社
制版：人民美术出版社印刷厂
印刷：通县鑫欣印刷厂印刷
发行：新华书店北京发行所

零售：全国各地新华书店
预订：人民美术出版社邮购科
邮购：(100735北京北总布胡同32号)
订购：北京百花美术商店
(北京东城五四大街10号)

统一书号：ISBN 7-5056-0105-9/J·101

1989年9月出版

定价：1.65元

顾问

(以姓氏笔划为序)

王朝闻
刘开渠
张 仃
邵 宇
李 桦
常沙娜

古 元
刘海粟
启 功
吴作人
侯一民

主 编
沈 鹏

刘玉山

副主编
吴葆伦

封面版图说明

民间布玩具

许多女作
(山西)

《美术向导》第二十一册目录

■ 美术技法

写意花鸟画笔墨分析.....郭怡琮 (2)

写意花鸟画技术

——鸟的画法要领.....吴国亭 (7)

工笔人物画技法

——人物的动态、人物的表情.....黄 均 (10)

人像素描.....颜铁良 (16)

综合版版画技法初探.....杨忠义 (20)

油画色彩 (四)唐 溪编辑 (23)

草书浅涉——章草.....欧阳中石 (31)

■ 服装设计讲座

设计美的形式原理 II李当岐 (38)

■ 中外美术史话

中国近百年美术史话

——清末木版年画与钱慧安.....朱伯雄 (42)

宋代的工艺美术.....田自秉 (45)

■ 外国美术流派介绍

现代派艺术的溯源和发展 (一)毛君炎 (48)

荷兰画派.....李维琨 (51)

〔编者按〕对于已经初步掌握写意花鸟画的一般笔墨技法的自学美术者来说，郭怡琮先生撰写的这篇《写意花鸟画笔墨分析》，必将给你很大帮助。因为文中所涉及到的都是笔墨技法的要谛，而这些要谛都是较高层次的规律。我们希望读者从这篇妙语联珠的佳作当中得到更多的裨益。

写意花鸟画笔墨分析

郭怡琮

“笔墨”是最基本的中国画艺术语言。

“笔墨”二字甚至被当作中国画技法的代词。因此，加深对笔墨的理解和研究，熟练掌握笔墨技巧，对画好写意花鸟画十分重要。

第一节 毛笔线条的品格

对毛笔画出的线条，中国人有着独特的深层的感悟力。中国画家在用毛笔线条表现物象的同时，都很注意线条自身的独立品格，并以之准确表达情感和意趣。因此中国画家对线条的品评标准是极清楚的，也是极严格的。中国画中所称道的是什么样的线条呢？

（一）简约

以尽可能少的笔墨线条来表现尽可能丰富的内容是体现中国画线条的主要特点之一。

古人讲“笔简乃贵”，“简于象而非简于意”，“非以境简应简之以笔”。所以，不能以笔的多少作为繁简的标准，能用三笔画出而不用五笔的为简，用千笔表现了万笔的意象也是简。

简约的线条，不但要求画家对笔墨熟练掌握和运用，而且要建立在对形象的准确提炼和概括的基础上。上升到程式化和规律化的线条都较为简约。简约的艺术魅力远远大于繁杂。八大山人的笔墨是简约的典范。

（二）含蓄

含蓄的线条是指不表面化、不简单化、具有丰富内涵的线条。

运笔时心境要平和，线条不火气，不霸悍，不妄生圭角，要含而不露。力藏于笔中，锋也要藏，给人一种平静、高雅、深邃的意味。含蓄的线条是历代文人画家所追求的较高层次之一。

（三）洒脱、飘逸、松活、灵变

这类线条给人一种活泼的生动感，清丽秀美。运笔自由收放、气贯神畅。笔随锋向、左右盘旋，干净利落，不拖泥带水。无迟、滞、板、结、刻等毛病。

要求作者在对形象十分熟悉、对笔墨效能熟练掌握的基础上求之，不然则松散而杂乱。

要特别注意用笔的时序和气的连贯。笔可断、

气不能断，意不能断。

（四）刚健、挺拔、雄奇

是指具有阳刚之美的壮丽线条。

运笔时应注意力的方向、力的走势和力的生长之美。切忌笔懒势散、稚弱无力。但用笔不能霸悍，剑拔弩张、虚张声势的线条反而虚弱无力，经不起品味。

（五）浑厚、苍劲

是指沉着、稳重、有力的内涵和力的孕育的线条。

运笔切忌漂、浮、轻、滑，如浮滑无力、笔不入纸、便无内在美。

达到线条浑厚苍劲，要靠很强的内在修养和笔墨功力。笔要收得住、留得住。行处皆留、留处皆行，无往不复、无垂不缩。

善用渴笔、焦墨、散锋、颤笔和笔根作画者多能得苍劲之趣。苍而不枯、厚而不滞更难做到。黄宾虹的线条浑厚而华滋。

（六）质朴、天真

是指无人工痕、无雕琢痕、不过于修饰和做作、自然流露的线条。有恬淡自然，天籁自鸣的意趣。

当用笔极熟练，心不为笔使时，自然泯灭了一切技巧的痕迹之后，才可得天真质朴之趣。有人一味仿效儿童线条，却又失之自然。

（七）古拙

此类线条具有斑斓的金石之美，蕴涵朴厚，给人以古老、凝重、深邃的时间久远感觉。多用方笔、颤笔、逆锋求之。陈老莲、金冬心、任薰等善用此种笔法，近人多有效仿。

（八）畅达、遒韧

是指连绵不断的长线条，随着力的走势而自由地流溢，如烟云舒卷、龙蛇出没；是指来不可止、去不可遏、充满动态、生机勃勃的长线条而言。古代画衣纹、水纹多用此种线条，花鸟画中多来画藤本、蔓本植物的枝干。

线条的种种品格都要靠用笔来体现。

第二节

笔力 笔气 笔韵

无论是表现劲拔、刚健、雄浑的线条，还是秀媚、洒脱、飘逸的线条，中国画在用毛笔作画时，特别讲究笔力、笔气和笔韵。

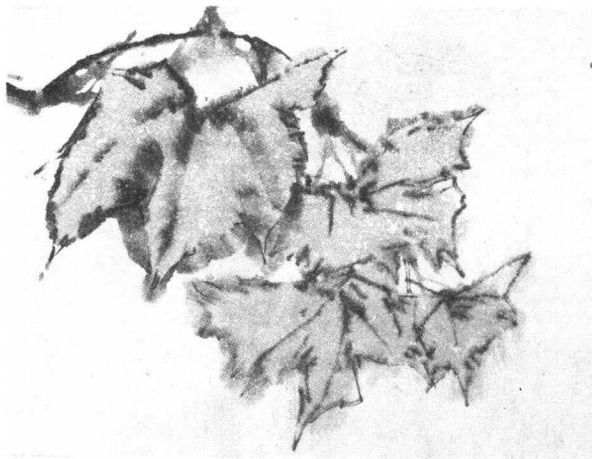
一 笔力

线条的力度是表现情感的重要因素之一，通过运笔时力度的不同变化，产生轻重、快慢、虚实、强弱等不同情感的线条，应该说作者的情感在运笔的过程中一直和笔力融合在一起。



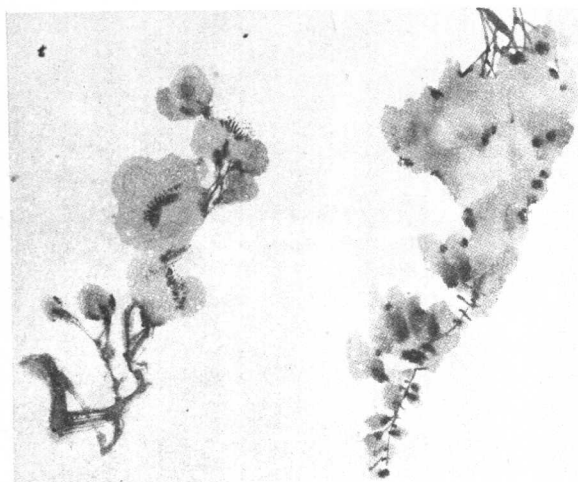
图一 中国画勾线的主要特点是有起有收，强调起承转合的书法笔意。

图二 先点染，趁湿勾勒。

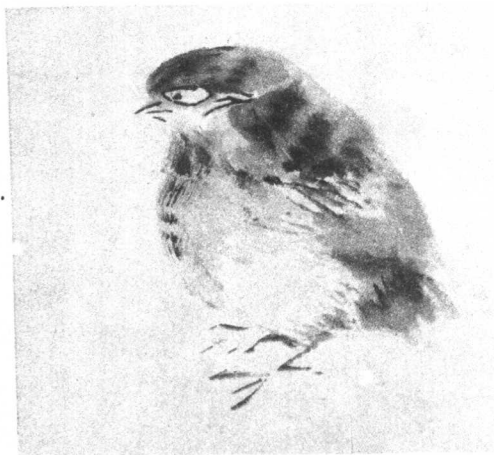


图三 皴法在花鸟画中多用来表现树干和石头的质感、体积、凹凸、阴阳、纹理等。



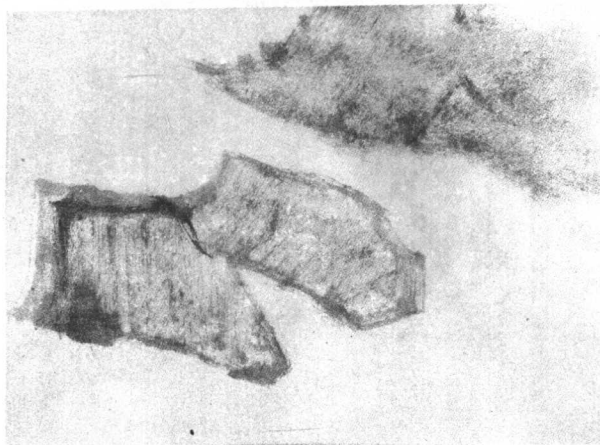


图四 用点染法来画花叶，用点簇法来画成丛、成片、成团、成穗的花。



图五 用点法来画禽鸟的羽毛，先淡后浓，层层点出。

图六 擦是介于皴染之间、似见笔而非常见笔的一种笔法，适于表现体面、层次质感、深浅等，写意花卉画老干、坡面时，经常连皴带擦。



与其说笔力是笔与力的结合，勿宁说是力与感情相融合的用笔技巧更为确切一些。傅抱石曾说过：“每一笔，即是他自己的生命，在某一部分或某一笔之间，宛如临阵般严重，又宛如午夜般闲逸，又宛如处女般幽娴，又宛如勇士般雄伟……”。我想不明笔力者是如何也“宛如”不出来的，这种效果决不是不动真情地刻板描抹和无意义挥洒所能达到的。

古人讲“笔力扛鼎”、“力透纸背”、“入木三分”以及“高山坠石”、“惊蛇入草”，“屋漏痕”、“折钗股”等等，都是讲用笔的力度以及与力度有密切关系的速度，要认真体味其内涵意义。如“笔力扛鼎”，不是要你在运笔时用扛鼎之力，而是说用笔的气力要博大沉着，给人以雄厚而有气概的感觉。

古人又讲“力重则钝、力轻则浮”，“重不失板、轻不失浮”，要认真研究其间的辩证关系，有时还要弱中求力。

重要的是，要注意力的变化和力的起伏，起伏有致、神韵自生。还要有力的孕育、力的生长，能发力、能运力，才能生机勃勃。

线条行进中的轻、重、快、慢，以及起笔、收笔、藏锋、露锋等，都是表现力度的重要要素。要在实践中反复练习，更要研究名家大师们是如何运用笔力来表达情感的。朱屺瞻用笔力度极大，速度又快，线条浑厚老辣。看其作画更是振人心魄，笔落纸上有弹火突发之感，表现了很强的爆发力。八大山人的线条在平静中呈现出很强的外张力。潘天寿的线条如植柱构梁，在结构上就具备了强大的力度。郭味蕖的线条则是在清逸中孕育着力的生机。

二 笔气

笔气和笔力是紧紧连在一起的，画时要以气运笔，气到力便到。有气就是活笔，无气是僵化而缺乏内在联系的死笔。笔断要气连，迹断要势连，形断要意连。总之，要用气来贯穿始终。

从起笔到收笔首尾衔接、笔无凝滞、一气呵成，是写意画的主要运笔方法。这样画出的线条生动活化，便可免去板、刻、结、滞等毛病。气脉应该在线条中循环往复地流转着，悠悠不尽地流动着。因此写意画线条最忌描、抹、涂、改，和不必要的重复。作画时要特别注重书写性和运笔的时序性，以保证气的流畅。

通过运笔的轻重、刚柔、疾迟、断续、虚实等手法来表现气感和气的变化。

笔气不仅应理解为笔与气的结合，还要研究用笔去表现气势、气度和气机，这是对笔气的更高要求，是指精神境界。苏轼评吴道子的画：“道子实雄放，浩如烟海翻，当其下手风雨快，笔所未到气已吞”。这是称道吴道子用笔的气势和气度。

三 笔韵

笔韵属于玄虚和迷人的美的范畴，又是中国画用笔所追求的最高层次，是指运笔时表达出的内在节律，是作者情感的起伏通过行笔中力和气的变化而形成的旋律和节奏。这本是乐理上的概念，但有韵律的线条会产生强大的感染力，是“气韵生动”原则的自然体现。

作画时要以整个身心投入，一气呵成，不能断了节律。这就要意在笔先，对物象的形态结构以至细节都要十分熟悉。通过毛笔的轻、重、强、弱、缓、急、浓、淡、虚、实等自然变化，真实地再现内心世界。

第三节

写意花鸟画常用笔法

写意花鸟画用笔方法十分灵活，笔法极其丰富。基本笔法有勾、勒、皴、点、染、擦、砍、挑、拖、捻、转、涂、斡、渲、揉、摔、丝、披等等。由于写意花鸟画特别讲究用笔，所以熟练掌握笔法是十分重要的。

（一）勾

勾是中国画最基本的笔法，它的主要特点是运笔时强调书写性，即有起、有收、一波三折等。忌随波就势地描、抹。多用中锋追求圆、健、挺、秀，忌流、滑、漂、浮等毛病。写意花鸟画中又有粗勾、细勾、实勾、虚勾、率勾、渴勾、勾填、勾染等技法，各有要领，将在《写意花鸟画常用技法》一章中详细介绍（图一）。

（二）勒

勒和勾十分近似，对勒有两种解释，一种说法是正笔为勾、反笔为勒，是指用笔方向的变化。另一种解释是沿已有的形象边缘再勾画线条叫勒，写意花鸟画画花叶石头等经常先点染出形状，再用线勾勒（图二）。

（三）皴

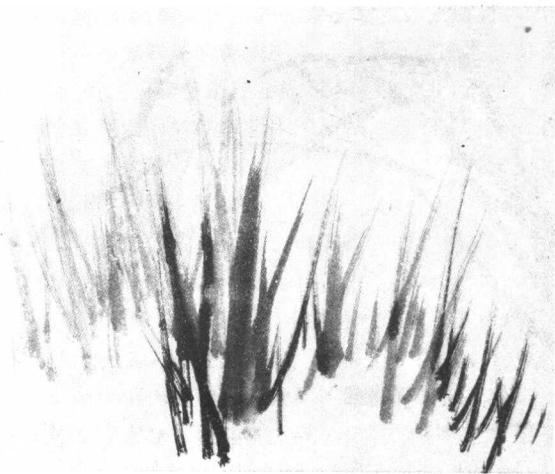
是表现结构、质感、量感、体积、凹凸等的重要笔法，多用侧锋。

中国古代画家创造了多种皴法，足以细微逼真地再现进入眼中的大千世界。山水画中皴法最丰富，多以形状命名，如卷云、解索、披麻、雨点、乱柴

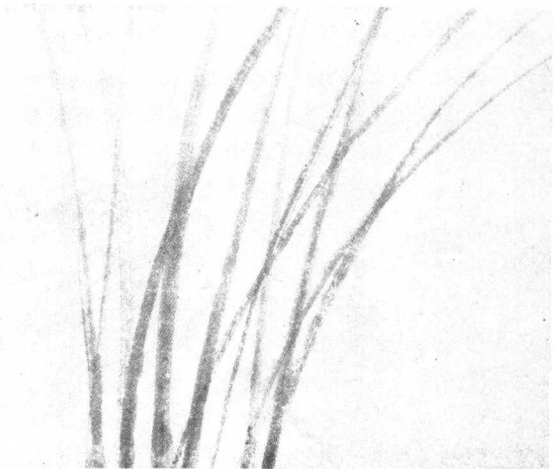


图七 砍是笔笔清晰、有力，由上往下砍，比皴擦力度强，大、小斧劈皴近似砍的笔法。

图八 挑的笔法动挺有力，笔锋弹出，力外射。



图九 拖笔易画长线。



等种种皴法。有很强的程式性，画时也要特别注意序列和规律，不可乱了皴法。

花鸟画中主要用来表现树干、石头的质地、纹理，画石头多用折带皴和大小斧劈皴，树干多用小斧劈、鳞皴、绳皴和横皴等（图三）。

（四）点

点是指笔头反复起落纸上、簇聚成物象的一种运笔方法。点又有点染、点簇、点虱之分。点叶、点花、点苔点，是写意没骨花卉的主要笔法。画写意禽鸟也用点虱法来表现羽毛（图四、图五）。

（五）染

染法十分丰富，主要有点染、烘染、渲染、分染、接染、罩染、套染、统染，以及泼染、浸染等方法。写意花鸟画中多用点、渲、套、泼等染法，将在《写意花鸟画常用技法》一章中详细介绍。染是着色落墨的主要技法之一，用来分出深浅浓淡、阴阳向背、烘托层次气氛等。

（六）擦

和皴法经常结合使用。是指笔卧纸上，笔不离纸、反复行笔，与皴相比，它笔痕不明显。画写意花鸟画时经常用含水量少的渴笔擦擦，求其苍茫浑融，表现体面、质感、深浅等（图六）。

（七）砍

是由上而下快速用力下笔，又迅速离纸的一种笔法，干脆、利落、力度强。花鸟画中多用来画坡石（图七）。

（八）挑

用笔锋快速入纸、又用力迅速挑出，如泥里拔钉。写意花鸟画中多用来画短草、小枝干、新生小叶，花蕊、花须等；笔法灵动、活泼、有力（图八）。

（九）拖

笔侧倒，在纸上拖行。经常笔尖、笔腹、笔根全部接纸。线条自由、随意、流畅，适于画长线条，如荷梗、蒲草等。拖笔线条虚出虚入，适合画藤蔓，拖笔也易出浓淡变化，增加线条的丰富感（图九）。

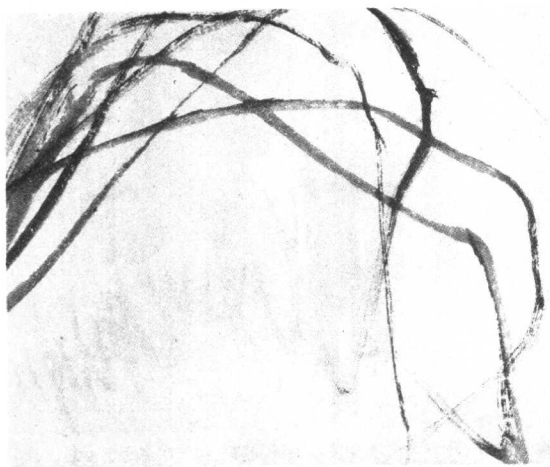
（十）捻、转

是指旋转运笔，一面行笔、一面转动，用笔的四面。线条灵活、洒脱、变化多，经常与拖笔结合画长线（图十）。

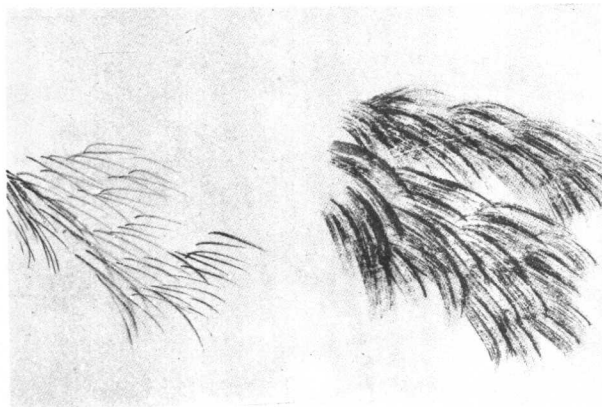
（十一）丝、披

是指丝毛、披毛，是画禽鸟、走兽的常用笔法。丝是单细线轻出轻入，披是把笔锋分开同时画数根羽毛。丝和披都要根据羽毛的生长规律和方向下笔。宋人工笔花鸟用此法最精道，画写意禽鸟也可用此法（图十一）。

图十 捻转笔法可画藤蔓、长草、枝干等。



图十一 丝是一根一根地画，披是一片一片地画，多用来画鸟兽羽毛。



写意花鸟画技法

第四讲 鸟的画法要领

吴国亭

一幅优秀的花卉作品，固然具有审美价值，如果再有禽鸟与之配合，有静有动，互相映衬，则更富有生机和意趣。禽鸟是构成花鸟画的一个重要要素，是不可忽视的内容。

对于禽鸟的研究，从解剖学角度看，它们若拔去羽毛，无论多么美丽的孔雀或是多么丑陋的乌鸦，其基本形体和结构都颇相似。千差万别的鸟类对于绘画来说，无非多是外在的羽色上的变化，因此，概括地掌握它们的基本形体和结构，对于画鸟具有普遍意义。如图一所示。

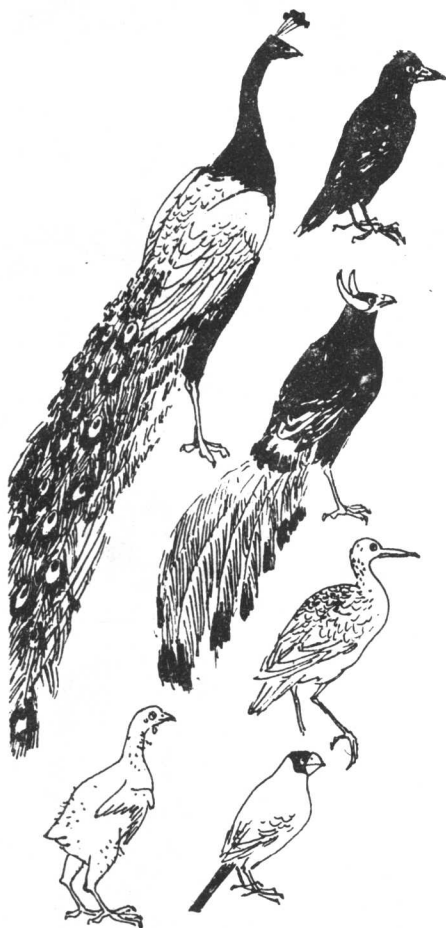
（一）简易起稿法

鸟的形体主要由头、胸、腹、背、翅、尾、腿和爪几部分构成。起稿时，先定下头与身体两大部分。有些技法书把画鸟起轮廓用大小两个圆形表示，大的为椭圆，作为身体轮廓，小的圆作为头部轮廓。这种办法似仍感到不够简便，圆形的头部尚需进一步画出喙来，才能确定方向。椭圆的身体也需要作进一步地交代，形体轮廓才能明确。图二是两种起稿方法的比较。现在，我们把头改为图二中那样，一直线和一折线，直线段为下颌，折线段为头顶，把身体改为瓜子形，大的一头为“肩”部，小的一头为尾部，这样一下子便画出了头的方向和身体较具体的形象来。方法很简单，且易出效果。

（二）造型要优美

初学画鸟常犯有下面几种毛病：①喙裂浅；②上下喙大小相等；③上下喙尖相交于一点；④眼睛偏小；⑤头顶过圆；⑥胸部小腹部大；⑦两腿位置不当，重心不稳；⑧脚爪过小。见图三正误比较。

喙裂深，嘴才能张大；上喙较大，且略长于下喙，包着下喙；上下喙不交于一点。画眼和爪要夸张大一些才有精神和力量。鸟和人一样，挺胸收腹显得形体俊美可爱，腹部画大很难看。头顶不是滚



图一
外形千差万别
但基本结构相似

圆的，而应呈圆弧形，后颈与背脊线基本联系在一起，没有明显的头与背交界线。

(三) 翅膀的画法

画鸟最叫人头疼的是翅膀，到底怎么画，一些作品里很简率，看不清规律，好似随意点写，而一般画谱又过于规板，文字说明也语焉不详。针对这一情况，特作介绍如下：

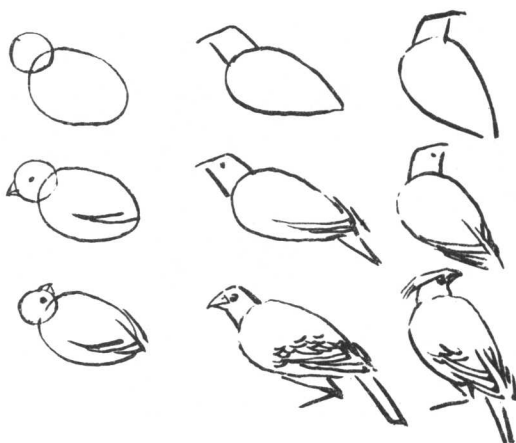
鸟的翅膀分为两大系统，它们的功能不同。一部分尖梢处大而硬的叫飞羽，飞翔主要靠这部分羽毛的作用；另一部分生长在翅根“肩膀”部分呈鳞片状软而短的羽毛，叫复羽，起保护皮肉作用。飞羽分为初级、二级和三级三个层次，初级飞羽在翅膀末梢处，较细长，有10根，二级飞羽生在身体外侧，有9或10根，三级飞羽较宽短，覆盖在初级和二级飞羽之上，有三片，紧靠身体中线两侧，见图四。作画时，飞羽在外形上影响很大，尤以初级飞羽更为显著，复羽与写意画关系不大，可几笔掠过。

作画方法是：先用墨线勾出二级、三级飞羽，然后浓墨自翅尖起笔往翅根走笔，画出初级飞羽，再在二、三级飞羽尖端和边缘补填几笔，破坏一部分原来的线条，保留一部分原来的线条，复羽和背脊羽毛略作些补充，形成自翅尖到身体的渐变过渡，又大体表现了羽毛的结构关系。墨色画毕，再施羽色。羽色忌满涂，飞羽处应留些不经意的笔触和空白为好，以显露笔意不致平板，又能与全幅作品笔致统一起来，参看图五。一般古人画初级飞羽多依笔顺作画，从羽根起笔，羽尖收笔，寥寥几下，似欠妥贴，也欠具体。近代有的画家如岭南派的赵少昂先生等，先用色彩点画出大体形体，然后，再以墨色刻画喙、眼、翅等，使色墨融润一体，效果甚为生动。

(四) 用笔要肯定

画鸟下笔不允许拖泥带水，落笔必成形，不可犹豫，腿爪等处尤其如此，若象写楷书那样起笔收笔有顿挫感，有力度，则更为理想。软弱无力的笔触纵然形很正确，也难以表现出腿爪各关节的结构感觉来的。同样，喙、眼和尾、胸等处下笔亦要果断，能一笔解决问题，决不用两笔，更不宜涂改或重描。肯定爽利的笔法才能与机灵活泼的禽鸟特性一致起来。

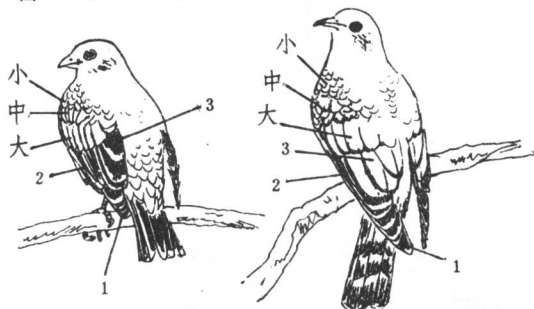
鸟的外轮廓不宜光洁，略有龃出毛糙的笔触，渗化的墨痕和晕开的色彩，只要不影响大效果就无妨，反倒有绘画趣味；否则边线修饰过于光洁，很像剪纸贴在画上，或像标本图那样，就死板了。



图二 鸟的起稿法



图三 鸟的正误体形结构比较



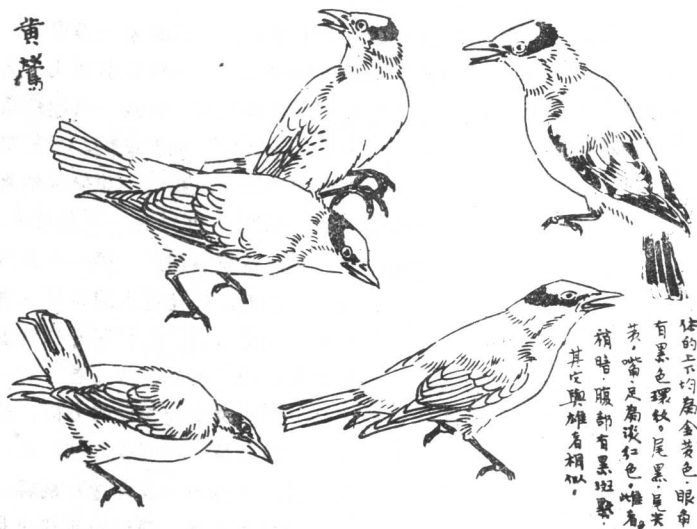
图四 翅羽结构及名称

- ①一级飞羽 ②三级飞羽
- ③三级飞羽大复羽中复羽小复羽

图五 画鸟步骤，一般先画喙和眼，再画头部，画身体时，先有个大致的形体，用指甲划一下痕迹，找出中线（椎脊），控制透视中的对称，勾出二阶和三级飞羽，再按⑤笔顺方向画出一级飞羽，后补画背和尾等处。



黄鹌



图六 这张黑白单线鸟是画谱中的资料，可按照它们画出写意笔法的黄鹌来。下面的几只不同品种的鸟都是参考上图发挥出来的写意笔法的鸟。

(五) 刻画要生动

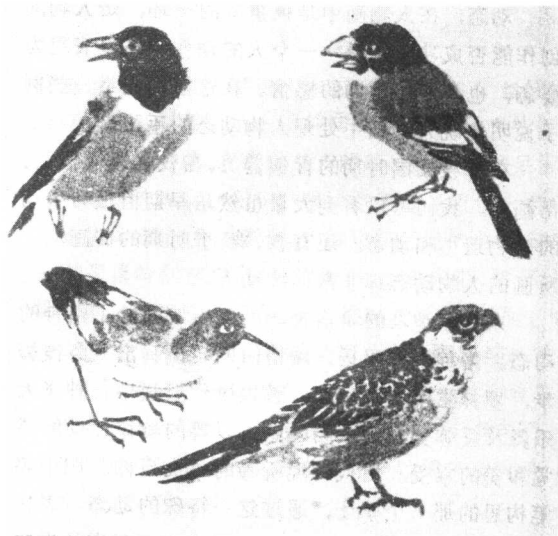
鸟类是有思想感情的动物。据生物学家研究表明，鸟有亲情、惊恐、喜悦、愤怒、争斗等喜怒哀乐诸表情，我们作画把自己的意趣溶进作品中，让鸟儿帮助我们传达作画者的思想感情，于是鸟儿便有了生命和灵魂。如果无意表现鸟的思想感情，那么起码在动态上尽力刻画得生动一些，或理翅，或啄虫，或欲飞，或降落，或与环境有些关联才好。倘若事务主义地为补空枝而画鸟，一只鸟站立枝头，呆若木鸡，没有“头脑”，即使画得不错，亦索然无味。

两只以上成群的鸟儿聚在一起，既要考虑动态变化，又要顾及疏密变化，按构图的需要互相之间取得联系，不可成为杂乱的“乌合”。见彩图各例。

(六) 鸟是画中主角

一幅画如果有禽鸟出现，那么禽鸟便是这幅作品的主体，再鲜明的花朵，也得屈居配角地位，黯然失色下去。从视觉扫描考察，因为人们看画第一眼先看鸟，第二眼再看花草等陪衬点缀物。好比舞台调度，主角一旦出台，其他演员、背景都要服从主角，以作主角的陪衬，不能“平分秋色”，更不可喧宾夺主（倘以花木为近景，鸟作为中景或远景点缀，则另当别论）。每见一些年画，鲜红的大牡丹花配上华丽的孔雀，到处红红绿绿，搞得花里胡哨，令人眼花缭乱，这是缺乏妥善的宾主处理之故。每个局部都好看，整体就不会好看。这里有着艺术对比的辩证关系。

突出鸟的手段有：①把鸟放在醒目的位置上；



②较深的鸟四周留空白；③淡色调的鸟背景用深色烘托；④羽色鲜明，与环境色有明显的区别（脚爪也不宜与枝干色彩混同）见彩图中各例。

(七) 练习画鸟的步骤

手头若能备有一些画册和照片等参考资料，最为理想。但一般学画者不可能办到，在困难的条件下，逼着我们必须学会把市上容易买到的《百鸟谱》之类的白描画谱改造为写意效果。当然这种运用第二手资料的办法是不得已的，只要用得巧妙，效果也是很理想的。见图六。有条件最好先练习画标本写生，一只鸟变换各种角度，可画出许多不同形象的鸟来。要求高些，再进一步，若面对笼鸟速写下来，运用第（一）节的简要起稿法，能够改变方向和羽色，那么，千姿百态的各种鸟儿便在腕底“活”了起来，达到“下笔如有神”的程度了。

工笔人物画技法

黄 均

人物的动态

动态，在人物画中是很重要的一环，是人物画创作能否成功的关键。一个人的动作，不但表现为姿态，也表达出不同的感情。在这里，先举一些例子说明传统人物画中处理人物动态的手法。

在春秋战国时期的青铜器上，在汉代的漆器上、帛画上，我们可以看到大量虽然是早期但极为生动的人物造型和动态。还有汉、魏、晋时期的砖画上，所画的人物动态都非常简练动人。

东晋顾恺之的《洛神图》突出地描绘了洛神的动态。洛神衣带飘扬，凝情回顾，刻画出“凌波微步，罗袜生尘”的动态。敦煌唐代壁画中各种飞天乐舞及反弹琵琶等人物，给人以舞的旋律、动的感觉和美的享受。唐代韩滉所画的《文苑图》图中停笔构思的那一个学士，通过这一特殊的动态，表达出搜尽枯肠运用文思的情景。五代南唐画家杜霄的《扑蝶图》，别出心裁地处理扑蝶仕女的动态。我

们知道，扑蝶仕女这个题材，历代画家画得很多，大部分画家都画成追扑的动态：蝴蝶在前面飞，人在后面追。可是杜霄不这样处理，他画一只蝴蝶落在在一根草上，一个少女手持扇子朝着蝴蝶轻手轻脚地走去，从这一个瞬间动态中，我们会想像到她将在蝴蝶没有感觉到有人跟踪时，向前猛一下扑过去。

五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》第一个片段是韩熙载和客人听琵琶演奏。弹琵琶人的哥哥（林嘉明乐队长）坐在他妹妹的右侧，注视着妹妹弹奏手指的姿态，看她是否正确。另外在茶几首坐的一位客人叉着手，眼睛却垂向弹奏者相反的方向，这样处理，更加强了倾听的神情。在《夜宴图》另一个片段中，韩熙载打鼓，王屋山（歌舞伎）跳舞。画家将打鼓的鼓槌画成将落未落，舞蹈的步伐也是将落未落，旁立的一个歌女双手打着拍子，那上一只手也是将落未落，还有一人打檀板，也是上一片板子将要敲打在下边的一片板子上。画家通过每个人物的动态，出色地画出鼓点、檀板、舞蹈的步伐、歌女的击掌声都恰恰在“一拍”的瞬间，使人感到如闻其声，可谓妙极。

宋人（佚名）画的《朱云折槛图》是汉代的故事。故槐里令朱云为了要除掉当朝奸佞安昌侯张禹，谏于皇帝，要藉皇帝的尚方宝剑杀掉他。这下惹恼了皇帝，皇帝盛怒之下，把朱云交付廷尉处斩。朱云手攀殿槛，殿槛折断，他对皇帝说，皇帝不过是桀纣之流，他要从商纣的忠臣比干游于地下。在御史大夫辛庆忌的苦谏下，皇帝终于赦免了朱云。后来要修复折槛，皇帝不让，为的是旌表忠臣。画面中两个全副武装的廷尉用力拉走朱云，朱云攀住殿槛厉声回头，面对皇帝，其动态和神情有动人心魄



图1

图2

图3



图4

图5

左: 图6
右: 图7



之感。

宋代李唐的《灸艾图》是一幅人物画杰作,这幅画描绘了古代农村医生为农民患者治病的情景。图中共有六人,中间是患者,村医正用点燃的艾草在他背部进行治疗,画中病人疼痛呼叫,前面一人按住病人的双腿,一个年轻的医生助手闭着一只眼睛,按住病人的脖颈,让医生顺利地进行灸艾。画的右端还刻画一个正在用嘴向膏药哈气的童子。这六个逼真的人物形象和动态,使人感到栩栩如生。传统绘画给我们留下的宝贵遗产是极其丰富的,上面所举的仅是几个有代表性的例子。

人物动态,大体上分为站立、走、坐、俯、蹲、跑、跳、舞几个部分。每一部分从分析传统画法开始,研究古代画家如何处理人物的动态,他们的妙处究竟何在;紧接着研究分析现代人物的动态,研究怎样推陈出新,应该注意什么,这是要在作画时探讨的。

站立

在人物画中,站立的动态比较难处理。直立的动态大体可分为正面和侧面两种角度。正面直立的动态,最容易呆板,尤其是人多的直立场面就更难处理。如《韩熙载夜宴图》中间扛琵琶的仕女(图1),通过琵琶斜着扛在肩上,其上身向右略微倾斜,这样就破了直立的体态,使人感到婀娜生动。韩熙载和他的宾客(图2),这两个人物都是直立的,所不同的一个是侧立,一个是正面立的,但是韩熙载的手伸向前,客人虽然是正面直立,但他的头转向左边,这样就破了直立的体态,使人感到并不呆板。

清王素画的《红叶题诗》中的仕女(图3)虽然也是直立的身躯,但她一手伸向胸前,另一只手执笔,身体稍向前弯曲,衣带向左方飘动,这样就不显呆板。

捧熏炉侍女(图4)摹自陕西乾县唐代永泰公主墓壁画。她的身体微侧,手捧熏炉,虽然也是直立的,却显得特别窈窕多姿。原因是,胸部向前,腰部位置前移,臀部位置向后,裙子拖向右下方,再加上捧熏炉的手臂伸向胸前,这样处理动态就显得格外美。

图5摹自清王素画的学士,两手插袖放在腹部,头转向侧面俯视,上身向后,腹向前,下身向后,这样处理的效果,就显出有满腹经纶的学士风度,虽然直立并不呆板。

走

走路有快走慢走之分,一般来讲,快走是表达急切的心情,慢走是表达悠闲或忧郁的心情。图6共三人,有的走来有的走去,应该注意的是他们的身体稍稍向前倾斜,但仍保持身体平衡。图7共五人,医生、病人和护士,人物分成远近两组,他们的步伐很有变化。医生的上身略向前倾斜,护士的衣角和医生的罩衫被微风拂起,增强了人物缓缓前进的动态。从他们的神情可以看出,大夫边走边询问病人的病情,病人正在回答,护士在旁倾听。场面逼真,顾盼有情。

蹲、卧、跷、拽、挑

蹲、卧、跷的动态在生活中经常遇到,这些动作比站立和走的动作大些,表现这些动作,要求我们要熟悉掌握腿、腰、背等部位骨骼和肌肉运动的规律。



上: 图8 中: 图9 下: 图10

图8是蹲的动态。三个人蹲的姿态有微妙的变化,主要是腿的变化,膝盖弯曲的程度也不一样。

图9这个姑娘在雪地里洗东西,她是正面蹲着的姿势,前胸贴在大腿上,腹部收缩在大腿的后面,一条腿伸直,一条向后弯曲,这个动态,如果透视结构搞不好,容易发生下身短的缺点。

图10是妇女斜着身子、右手撑在地上、成半坐半卧的动态,这个动态很难画,我觉得将线描和人体的结构相结合,就能准确地表现人体的动态。

图11是一个芭蕾舞女演员,她跷起一条腿在绣墩上,上身向前俯下整理鞋带,上身重量放在墩上。

图
11



图
12



这幅图对人体的准确性要求较高,因为臂部、胸部、腿部全都裸露着,这就比画仕女时用衣裙裹着身体难得多,看来,我们对人体结构应该认真地学习。

图12用来说明挑的动态。表现一个身体健壮的妇女正挑起满筐苹果。画“挑”的动态时要注意全身的倾斜度。因为用力,必然全身不断左右摇摆,而且空着的左臂也必然随着倾斜的身体不断前后摆动。

跑

跑,在传统人物画中的例子很少,在现代人物画中较常见。跑的动态特点是上身向前倾,跑得越快,上身前倾的角度也越大。图13是四名赛跑运动

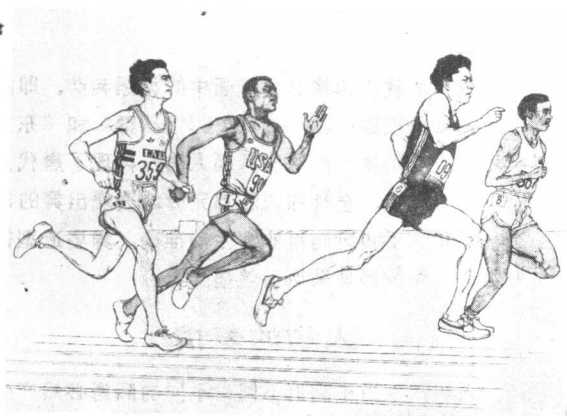


图13



图14

图15



試以面描畫法臨敦煌壁畫之舞神態各異
標如游然則貌風趣 為畫山本於六畫 莫均



敦煌 一二畫
反彈琵琶獨舞



榆林 二五畫
獨舞



员激烈竞赛的情景，他们的姿态统一而有变化。因为身上衣服很少，身体肌肉大都露在外面，如上臂和胸部肌肉、腿部肌肉、臀部肌肉等因跑步而更加明显突出，应该认真刻画。

图14是两个踢足球的运动员，他们的动态都很大，特别是前面那个运动员正要用头顶球，身体倾斜，几乎失去平衡，更增强了他的动态。

图16是我根据唐代人杜牧的名著《阿房宫赋》中“歌台暖响，春光融融，舞殿冷袖，风雨凄凄，一日之内，一宫之间，而气候不齐”的诗句而画的。在舞者之外，还将阿房宫的环境画进去，试图增强舞蹈的气氛。此外又较细致地处理人物的发髻、衣袖、飘带及旋旋飘动的势态，以充分表现“妆成半面秋应妒，舞罢回风恨未休”的诗意。

图17《延边舞》中四个人是同一动态，但略有变化。《长袖舞》18中表现回身甩袖、腰肢婀娜的姿态。图19《顶碗舞》两臂一扬一垂，全身略呈弯曲，加上裙子飞起一角，这就破了直立的呆板姿态，显出翩翩起舞的生动情景。《巴基斯坦舞》（图20），舞者体魄雄伟，肌肉健壮，右腿略曲，左腿伸直。画时要找准两腿因挪动而微有低高的膝盖骨的位置，不然容易出现两腿长短不一的现象。画这个舞者的时候，因为扬起上臂，所以要突出肱二头肌，以及拉紧的胸大肌。腿部绷紧的比目鱼肌等，也要仔细刻画。

舞

图15是敦煌和榆林窟壁画中的舞蹈菩萨，即：《反弹琵琶独舞》、《独舞》、《软舞》和《东方药师净土变乐舞》。这些舞蹈人物，再现了唐代人物美妙的舞姿，全身和四肢充分地表现出舞的动态，尤其是手和脚画得非常生动准确，舞姿造型极为优美，线条都是采用游丝描。

人物的表情

人在一生当中际遇不同，不同的际遇必然产生不同的感情，这就是喜、怒、哀、乐的由来。这些感情无时无刻不在变化。

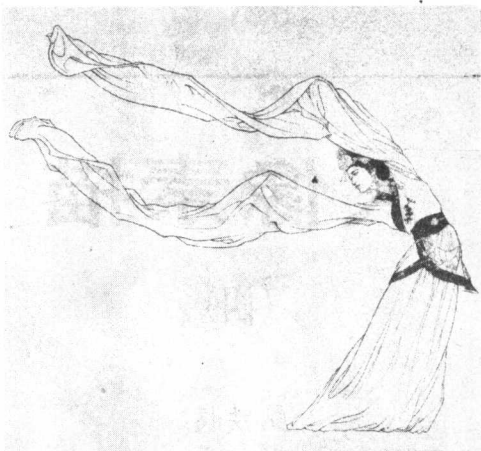
唐代人物画家阎立本所画的《历代帝王图卷》是传统人物画中的杰出作品，作者将他以前时代的13个帝王，按照特定的历史背景塑造了他们的性格和形象。如他画蜀汉刘备像，面部呈忧虑的表情，说明刘备虽有诸葛亮的辅佐，但他终生都处在魏、吴的侵袭干扰和内忧之中，所以画成忧容满面的表情。他画魏文帝曹丕，表现他刚愎自用、咄咄逼人、很暴戾的神态。画东汉光武帝刘秀，就画成眉清目秀、矫首轩昂的气概。作者用传神的技巧，将这13个帝王的性格、表情，刻画出来了。

喜与乐

喜和乐虽有区别，但还是有很多共同之处，喜



图 16



往往明显地浮现在脸上，如“喜上眉梢”、“喜形于色”；另外，喜还表现在动作上，如“不觉手之舞之、足之蹈之”。乐表现人内在的心理活动多于面部表情，如“赏心悦事”、“怡情快意”，它比喜要含蓄得多。喜常常表现为笑，而乐并不一定笑，这就是喜和乐的微妙区别之处。

笑有多种多样，比如“狂笑”、“冷笑”、“嘲笑”、“蔑笑”、“皮笑肉不笑”、“苦笑”、“奸笑”等等。人笑的时候，颧骨肌肉凸起，下眼睑中部向上，外眼角向下、向外拉长，两眼眯成一条缝，呈弯曲状，同时嘴角上翘。当狂笑、大笑时，两眼完全合成一条缝，嘴张开，但嘴角仍翘上。因上唇方肌和颧肌的收缩，鼻唇沟成为一条弧形深沟。

怒

怒有“薄怒”、“盛怒”、“暴怒”、“愤怒”等多种区别。在刻画怒的表情时，应注意眉头皱紧，眉梢竖起，两眼圆睁逼视对方，鼻孔张开，牙咬紧，咬肌突起，口紧闭，口角向外下方拉长。这些都是人在愤怒时的特点。

哀

在刻画“哀”的人物表情中，面部的特点是眉头紧皱，两眼角下垂，眉梢也同时下垂，额头因抽泣而使肌肉（额肌和皱眉肌）活动。当哭泣时两嘴角也向下垂（和笑时嘴角上相反），大哭时嘴多半是张开的。

我觉得要画好人物表情，最重要的一条是画家的感情移入，这很像一个成功的演员，在表演之前，在熟读剧本时，逐渐地把自己的身份和感情与剧中所要扮演的角色合而为一，这样，演员所扮演的人物无论是喜、怒、哀、乐，都会使人感到真实动人。我认为画家在刻画人物感情时也应该这样。

当然，光有感情而缺乏刻画人物表情的技巧也是不行的。还要掌握人体解剖、透视等知识，多练习人物造型的基本功。否则，正像徐悲鸿先生讲的：“童子一笑便老”（指不懂解剖、透视的画家的缺点而言）。

〔转载时，已作删节〕



图19



图20