

自学美术 技法丛书

MEISHU XIANGDAO

美术 向导

第 27 册



顾问

(以姓氏笔划为序)

王朝闻	古元
刘开渠	刘海粟
张仃	启功
邵宇	吴作人
李桦	侯一民
常沙娜	

主编

沈鹏 刘玉山

副主编

吴葆伦

■ 美术技法

油画人体写生技法(上).....吴银杉(2)
山水画技法 第三章皴法.....丁战(8)
中国花鸟画构图法(下).....陆越子(12)
花鸟画技法搜集(中).....徐培晨(18)
指画技法.....顾鹤冲(36)

■ 服装设计讲座

服饰配色原理.....倪建林(23)
服装造型设计的美学原理(四).....李当岐(33)

■ 书法篆刻

草书浅涉(五).....欧阳中石(39)

■ 摄影知识

单镜头反光相机.....陆柱国(41)

■ 成才之路

人到老年也成才——记自学成才的面塑艺术家车俊.....孟奉卿(45)

■ 雕塑史话

宋、辽、金、元雕塑.....刘兴珍(47)

■ 外国美术家介绍

史威特尼克和他的绘画.....少湘(51)

封面画:姑苏行 李树作

美术向导

第二十七册

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

印刷:北京鑫鑫印刷厂

发行:新华书店北京发行所

零售:全国各地新华书店

邮购:人民美术出版社邮购科

(100735 北京北总布胡同32号)

预订:中国版本图书馆书刊服务部

邮购: (100735 北京北总布胡同32号)

油画人体写生技法

(上)

吴银杉



吴银杉，1954年生于湖南株洲，中央美术学院油画系七八届毕业生，1986年考取中央戏剧学院舞美系绘画研究生，获硕士学位，现为该校讲师。作品曾多次参加全国及北京地区美展，并有获奖。本文为作者研究生学习期间的作业，导师张重庆教授。

人类自从有了造型艺术之日起，裸体美术几乎就同时出现了。在几万年前的母系社会里，由于对女性的崇拜，产生了古拙的裸女造像。古希腊罗马社会崇尚裸体蔚然成风，艺术家们创造了大量杰作，将古代的人体艺术推向前所未有的高峰。中世纪由于基督教的反科学与禁欲主义的影响，人体美术遭到浩劫。15—16世纪的文艺复兴时期，人体美术在欧洲再度得到空前繁荣与发展，艺术大师发掘、借鉴，继承希腊、罗马的优秀遗产，不仅对人体进行解剖与研究，同时也在油画人物写生与创作中广泛应用裸体模特儿。俟后的500多年间，从乔尔乔内、提香、伦勃朗、安格尔，到马奈、雷诺阿、莫迪格里阿尼、克里姆特等大师们，创造了无数油画人体作品或以人体为媒介的主题性绘画；与此同时，也积累了丰富的不同风格与流派的人体表现技法，成为全人类的共同财富以及可为后人学习、借鉴的宝贵遗产。

我国由于长期封建社会的闭关自守，人体艺术的出现只有几十年的历史，油画写生技法也几乎全部是从欧洲或苏联学习过来的。十年动乱使得只在艺术院校作为训练手段的人体绘画遭到扼杀。近些年来，人体艺术得以复苏，但还是局限在艺术教育与教学汇报展览中。随着社会的发展与人体艺术观

念的更新，人体越来越成为专业与业余美术作者所喜爱表现的题材，人体艺术也逐渐有了广泛的群众基础。本文就油画人体写生中的一般技法作一些简介（不包括非写实技法），供初学者参考、借鉴。

一 油画人体写生的前提是扎实的素描基本功

在所有油画写生作业中，人体是难度最大的课题。它比起风景、静物的写生更复杂，甚至也超过肖像作业。其难度主要表现在人体结构的复杂性与造型的严谨性，因而素描基本功就成了油画人体写生的必要前提。美术史家认为，在整个西方艺术中，都是把人体作品作为衡量一个艺术家素描能力的试金石。美国绘画技法专家库克说：“如果艺术家能将裸体素描画好，那么他就能画好任何东西。”“没有素描技能，这个艺术家就是失败了，因为素描是他赖以达到目标的手段。”法国古典主义大师安格尔一生画了大量的油画人体，他总结的经验就是：“素描在全画中占四分之三强。”当我们仔细研究古今中外优秀人体作品时不难发现，很多作品画面色彩并不纷纭繁杂，有的还十分单纯，但人体的造型却非常严谨，甚至无懈可击，因而给人印象深刻。相反，有些不入流的作品，表面色彩很漂亮（有的色彩也无独到之处），但造型却经不起推敲，越看毛病越多，作为写实主义范畴的绘画，这不能不说是一

图一



个很大的缺陷。这就是因为后者的素描基本功不扎实，或者说是由于忽视了造型严谨是人体写生的一个关键要领而造成的。当然，我们也不认为没有色彩关系的单色油画人体是好作品，形与色必须密切结合，二者应达到完美的统一。

由此看来，在画油画人体之前，拿出相当一段时间，投入一定的精力，集中解决素描问题，是必不可少的。那么，如何提高素描造型能力呢？我们认为没有捷径可走，只有画大量的人体素描，认真研究人体的动态、比例与结构关系，了解内部解剖与外部形体关系，熟悉人体造型规律，做到目识于眼，烂熟于心。对人体各部位的形体明暗、色调规律才能驾轻就熟地把握好。这样，素描才有可能画得结实、有力。有了这种功夫，画油画人体也就不觉难了。

但很多业余作者由于条件限制不可能画大量的人体素描。那么，如何解决人体造型问题呢？我们认为采用一些辅助手段也是有益的。例如，画石膏人体、石膏肌肉模型，临摹大师的绘画人体作品、雕塑人体作品，甚至质量好的艺用解剖书对熟悉、了解人体的比例、结构、骨骼、肌肉与造型规律也颇有裨益，以减少由于对人体造型的陌生而出现的写生作业的失败，提高模特儿的利用率。事实上，对于那些有条件画模特儿的艺术院校的学生，在课内课外采用一些辅助手段也是十分必要的。实践证明，素描基本功扎实的人，其人体作业的成功率远远高于不扎实的人。这就是本文为什么在谈油画人体技法之前需要首先强调的一个前提。

二 油画人体写生步骤与方法

画好油画人体，作画步骤极为重要，步骤正确，作画一路顺风，否则将可能出现一些不该出现的反复与淤滞，影响作画情绪，导致作业的失败。

1. 摆模特儿

摆模特儿是作业成功的第一环节，不可忽视，宁可花相当时间摆，也不要草率行事。优秀的人体作品、模特儿摆得都是很讲究的。

模特儿的姿式安排应舒展、自然，具有造型美感，避免姿态做作、呆板、僵硬。要根据模特儿自身的身材、体态、形象、气质来确定。有不少人摆模特儿参照大师作品，作为一种启发当然是可以的，但决不可生搬硬套。常见的模特儿姿式有三种：

A. 站立 站立姿式一般给人舒展、挺拔的感觉。站立应注意头、胸、骨盆三大块体积的动态关系，一般采取相互倾斜与扭转动态，造成人体本身的节奏变化。当重点落在一条腿上，这种节奏很容易显示出来。但站立姿式的手往往难安排，须反复推敲。手可摆成扶、靠、托、倚，或抓握小道具，或交叉于前面，或干脆隐藏在背后。总之，要有利于站姿式中节奏与曲线的完整美感。

B. 坐靠 坐靠姿式有稳定、舒适之感。坐像除三大块关系外，手与脚的协调是一个关键问题。因为四肢的造型都呈条柱形，安排不好显得呆板、僵硬。一般应避免出现双臂双腿的简单对称。整个身体应做到既集中而有变化，既显整体而有节奏。

C. 躺卧 躺卧姿式女模特儿采用较多，这是因为躺卧可较好地呈现女性特有的曲线美。如乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》、安格尔的《大宫女》（见图一）、我国著名画家靳尚谊的《草地上》（见

中心插图图二)等等都是躺卧姿式的杰作。躺卧姿式作画难度大,初学者要量力而行,也可先回避这类姿式。

模特儿姿式不局限于这几种。每次作业前应多试摆几个,从不同方案中反复比较,选择最佳姿式。

衬布与环境要根据模特儿的皮肤颜色选定。为了突出人体,一般选择色相沉着的中间色。冷暖也是应与皮肤的颜色倾向相协调,避免对比过份强烈。

2. 构图与起稿

模特儿摆好后,应从几个角度进行观察和选择,在确定写生角度的同时,应想到如何构图、如何处理、如何刻画,要想象到完成效果,做到胸有成竹,意在笔先。

人体写生的构图并不十分复杂。一般站立姿式采取竖构图,躺卧姿式采用横构图,坐靠姿式宜用偏方的构图。但也没有绝对的规范,完全可以按自己的想法与追求来确定构图方式。画面以饱满为宜,徐悲鸿先生就主张“顶天立地”。如果把人体安置在一个想象的环境里,那就需要与背景统筹安排了。

在起稿之前,最好画几张小色彩稿,以尝试几种不同的构图效果与色彩气氛,进行对比与选择,从中可预见最后效果。

起稿的开始阶段最好用木炭条,以便于修改。也可用松节油调少许颜色画(宜用褐色)。起稿时要注意几个关系:

动态 动态要画得生动、自然,把握好运动趋势,注意头、胸廓、骨盆三大块的方向与节奏。尽可能把对象的动态美感找出来。站立应注意重心,躺卧注意人体的透视,侧面角度要特别注意脊柱的运动曲线。

结构 人体各部分的关键结构在起稿阶段要特别强调出来,避免出现大结构错误。如头部的各主要骨骼点、胸廓的肋骨下沿与肩峰的水平方向、胸锁乳突肌与脖子的关系、额脊与臀部的形体关系、上肢与下肢的基本形体,以及在外形上突出的骨骼点,如尺骨基突、尺骨鹰嘴、膝盖、内外踝等都需画明确。

明暗 找出各部分的大明暗关系,特别是明暗交界线要尽可能找准。有的人把明暗关系,甚至全部素描关系,用稀释的颜料画出来(单色素描),然后再铺颜色往下画,这种办法作为严格一下造型也是可以的,但不宜花太多时间。

另外,在起稿时背景与环境也应大致勾画一下,形成完整的画面结构。打轮廓起稿阶段一定要认真

对待,不要急于上颜色,力求在作画过程中不致于因轮廓误差太大,特别是因构图不完整而造成返工,这是提高油画人体写成功率的一个重要保证。

3. 铺色彩大关系

稿子起好后开始铺大关系,铺颜色一般应从暗部或重色块开始,逐渐向中间色、亮色块过渡。背景如果是重色块可先上背景。铺大关系必须一气呵成,时间安排最好一整天。

铺大关系时最要紧的是色彩的观察方法。由于人们长期以来形成的顽固的固有色观念,不惯于把对象放在具体环境中来整体地视察色彩的相互关系,因而很容易孤立地、局部地观察对象,陷入照抄固有色的圈子里。那样,即使是调出了和对象固有色完全一样的颜色,画到纸上也不像对象的颜色。因为必须用条件色的观察方法来铺色彩大关系,做到整体观察,整体表现。具体方法是:

A. 用大笔像画水彩那样调松节油稀释的颜色,明确地把基本色调画出来,颜色尽可能接近对象,特别是背景和暗部,如果松节油的色彩效果能保留到作品完成仍能符合画面关系是最理想的,那样可造成生动与透明的效果。但如果留不住也不要勉强。

B. 用大笔按小色彩稿或最初印象整体地画,力求把黑、白、灰色块的关系,把暗部、明暗交接线、中间色、亮部以及背景的色调关系画出来。一定要把颜色铺满调布,不要留出空白点与边线、千万不要勾细部。颜色可薄些,有的局部为有利于后几天的深入刻画可刮去铺好的颜色,那样并不会影响留在铺布上的色彩基本关系。

C. 注意区分头部、上身、下肢、手、脚的不同颜色倾向适当拉开相互距离。一般脸、手、脚、膝盖部位色彩偏红、偏暖,上肢、后背偏黄,腹部偏黄绿;女性乳房亮面与大腿部偏亮偏冷,但这些都无绝对规律,需要具体情况具体对待。

D. 铺大关系时需要特别注意研究人体各部位的几何形体,例如头部、胸部是方块体;脖子、大腿、手臂等是圆柱体。上肢、下肢从上至下都有方与圆的变化,这些都需要仔细观察分析,也可参考解剖书,在这个阶段尽可能把基本形体关系画好,为下一步的深入刻画打好基础。

4. 深入刻画

由于有了色彩与造型的基础,进入深入刻画阶段可采取局部推进的办法,即一个部位一个部位来完成,时间安排最好一天画一部分。如果一天画不

完，可留着以后再画一遍。

深入刻画牵涉到很多形体结构问题，阅读这一章节请同时参看有关人体解剖书。

头部

尽管头部形象在人体画中不如肖像画占的份量重，但还是一个重要的部位，是传神之处。忽视头部刻画的作法是不足取的。人体作业中的头部刻画与头像写生作业方法基本一样，具体步骤是：

A. 首先刮去头一天铺的色彩凸出部分，然后重新开始。或在当天铺完大关系后将暗部用布蘸松节油擦干净，以免因油层未干再画时吸油。如果轮廓线被破坏可重新勾。这一次起稿应比头一次更严格，头部的基本形与形象特征，眼、鼻、嘴的透视线与关键骨骼点的位置都必须找准确。方法应多用直线。然后从重色块与暗部开始铺颜色。

B. 把头部当作一个六方体来理解，这在解剖与素描教科书上都有分析。用色彩刻画除须研究大的几何形体外，还应仔细研究各部位具体体面的变化。面部的很多部位都可分为三个面，例如，前额、鼻梁、颧骨、上眼睑、下眼睑、上嘴唇、下嘴唇、会突等……都是由三个基本面所组成，女人与小孩的形体变化很微妙，不必追求过多的变化，尽可能含蓄一些，整一些。

C. 脸的色彩关系大致可分为三个部分：①头发、眉毛、眼睛。②脸的亮部。③暗部。发、眉、眼是偏暖的重色块，但三者之间还有很大区别。脸的亮部偏冷，这是由于受白天天光影响的缘故，而暗部由于受环境色与人体其它部位的影响，一般都偏暖，下巴部的反光更暖一些。明暗交接线相对冷一点。

中国人的皮肤大多偏黄，但男女之间一般还有差别，妇女的皮肤稍冷一些，且明度较高。女人的嘴唇偏暖，但不宜画得过红，注意与脸颊、乳头的相互关系。脸部的五官刻画，在很多人物技法书中都有详细介绍，在此不再赘述。

躯干与臀部

躯干与臀部是油画人体中十分重要的部位，这一部分刻画好了，作品成功的可能性就大。因此，对这两部分的表现不可等闲视之。

先把准备当天要画部分的色彩用大笔再找一遍，使大色调关系更准确。如原底已吸油、可涂一点调色油，以显出本色。

脖子是连结头与躯干的部位，在画室的天光下经常处于阴影中。要注意画出脖子的圆柱体体积感与



图三

透明感。脖子扭动时胸锁乳头肌明显挺起，表现脖子不可忽视它。

胸骨、锁骨与脖子相交处是一个重要部位，锁骨大头与胸骨剑柄联结处复杂而微妙，再加上胸锁乳突肌的肌腱的穿插很难掌握好，重结构者易画过，轻结构者易画弱，两者都不准。所以应仔细观察，要把感觉与理解结合起来，对待这一部位。这一处的颜色有的比周围略暖一点。

锁骨的另一头与肩胛骨联结，形成肩峰。它的造型有的像一把汤勺。从正面看两个锁骨是平行的，从上往下看是弯曲的，形成两个窝，上大下小。锁骨的受光面色彩冷而亮，有的还有微弱的亮光。锁骨上的肩膀像两个山坡，刻画时应注意肩膀的圆曲与锁骨体的直硬。胸大肌的基本形是一个方块体，运动时有变化。胸大肌的底部与第七肋骨、前锯肌相交，形成一个明显的高台，刻画时要注意体面的

变化。乳头在偏靠前锯肌一头，颜色偏褐色。

女性乳房的形体为一个半球形，正好是在胸大肌偏下一点的部位，乳头与乳房中心轴倒向两腋方向略偏下的外侧，形成 60° 。乳房刻画要注意形体特点，画得要圆润而有弹性，用笔可带旋转地扫、揉。不要画出明显的体面转折。另外，乳房在身体运动、躺卧、直立的不同姿势中都有变形，须观察具体变化。乳房亮部一般比周围冷而亮，反光较暖，投影与明暗交接线偏冷。乳晕为淡红色，生育过的妇女乳晕颜色变暗红，但不能画得过重，画得过重过暖，感觉上不舒服。

腹部由于运动与呼吸常常起伏不定，色调形体变化又很微妙，比较难掌握，但画好了也很出效果。一般人很明显能看到拱门式的肋弓线以及骨盆上的髂嵴上嵴。与肋弓线底部对称的是内腹外斜肌经过髂嵴后形成的明显台阶，加上大腿与腹部相交正好呈现上下对称的拱门形，从很多古希腊雕刻及米开朗基罗的《大卫》（见图三）中可一目了然地看到这种特征。在两条并列的腹直肌之间有一条垂直的腹白线，位于肚脐至剑突之间，与胸骨柄体形成一条长沟，无论男人、女人都能看出。胖人的腹部几乎看不清腹部周围的骨骼点，相反由于皮下脂肪的堆积，在肚脐上下形成两、三道“肉褶”（参看中心插图四、图五），腹部的刻画也需用大笔，采取刷、扫、揉的方法，尽量少见笔触或不见笔触，以加强松软感。肚脐为一个窝，女人脐窝更明显，塑造时要画出旋窝感。下阴部呈三角形，阴毛表现与头发相似，注意阴毛周围应虚，不要有明显的界线。边界处颜色稍发绿，而腹股沟则呈暖色线状。

后背的表现主要应注意大体而，肩胛骨与脊椎是骨骼的重点。两手垂下时，肩胛岗呈“V”形，只要模特儿手臂有动态，肩胛骨就有明显变化。肩胛骨周围有斜方肌、三角肌、冈下肌、大圆肌等，起伏比较复杂，应注意骨骼与肌肉的区别。腰椎的平行两侧有两条背阔肌的肌腱，似两条直柱插入臀部。腰部有的人有皱褶，应注意它与肌腱的不同质感（参看图六）。

女性臀部宽大、腰高呈梯形，圆而松，男人腰低臀窄成方形，直而紧。无论男女在臀部中间的骶骨位置都有一个三角形臀后窝。臀部肌肉隆起变形，颜色越靠下越暖，到背光处色彩就变复杂了，尽管它的面积并不大。明暗交接线不同于受光面，投影又不同于明暗交接线；暗部的反光往往受到坐垫和衬布的影响，加上臀部皮肤的固有色，色彩丰富而

透明。画臀部一定要与大腿同时观察和表现，以便于统一与衔接。

上肢

上肢是人体运动中变化最大的部分，对人体姿态影响很大，因此把握好两个手臂与躯干等部位的相互关系是很重要的。为理解它们的形体变化，可分析研究上肢各部分的横断面。三角肌像瓜瓢形，扣压在肩头上，刻画时应表现圆浑感。肱二头肌与肱三头肌前后组成的形体成长方形，运动时隆起，此处用笔应相对画得整一些。肘关节较复杂，内部由于肱骨与尺骨、桡骨相联结，出现三个骨骼点，呈三角形，其中尺骨鹰嘴最明显。手臂伸直时，由于肌肉原因，鹰嘴两边形成两个窝，靠外一侧窝更深。弯曲时，鹰嘴突出成一个棱角，因而用笔应挺而硬（参看中心插图七）。鹰嘴附近皮肤由于运动稍有皱褶，老年人更明显，颜色有时呈暖褐色，油画表现时，既要使人感觉到内部的骨骼点，又要表现出外表皮肤的皱褶感。

前臂的肌肉虽多，但它的基本形并不复杂，尺骨与桡骨的平行像一根长方木条，屈肌群与伸肌群及肱桡肌三块肌肉紧紧附着在这块长方体骨骼上，形成对应关系。肱桡肌在运动时起伏最明显，刻画时应注意与周围几条肌肉的穿插关系。

手部的表现有一定的难度，俗话说，“画人难画手”，其实主要原因是由于人们不重视对手的研究，往往熟视无睹。应该说，手的基本形并不复杂，伸直时是一个扁平体，握拢时是一个方块体。腕部最厚，指头最薄。初学者画手时最大问题在于不从手的基本形方面观察和表现，而是一个手指一个手指去勾画。加上模特儿的手是最不稳定部位，因而容易跟着它的变动跑，越画越别扭。

腕部、手掌、手指三部分中，手掌是不动部分。手臂确定好后，找出手掌的形体方向，再留出腕部的位置，在手掌的形体上加手指。手掌的扁平体中由于第三掌骨最大，与中指联结处关节最高，由此形成两大坡面。手腕是由八块小腕骨组成，外形呈一个小方块体，中间略有隆起。主要应注意表现它与前臂和手掌的联结关系。手指一般并拢的时候多，因而常组合成某个基本形，把握这个基本形，然后再找具体指头的变化。手指的刻画主要是三个骨关节，关节处呈方形，指体、指尖呈圆形、指甲盖住指尖。刻画时要适当用些细笔，但不要勾得太过细过紧，超过了脸的刻画，就会喧宾夺主。

下肢

下肢是人体的支撑部分。从横断面看,下肢的基本形体是圆(大腿)一方(膝关节)一圆(小腿肚)一方(脚脖子),根据形体变化在运笔时采取刷、摆、扫、拖、揉、勾、点等不同技巧。大腿形体与臀部往往联成一片,作画时要特别注意两大形体的衔接。大腿与小腿肚由于肌肉丰满,用笔尽可能刷、扫、揉,以表现出圆浑而有弹性。膝盖处由于结构复杂,骨点、韧带、脂肪球等此起彼伏,用笔应多摆、排、点、扫。脚踝处几乎全是骨骼与肌腱,强硬有力,要表现出方、直、挺的感觉。要注意内踝与外踝的高低关系,不可平行。膝关节与脚踝是下肢的重点部位,不可轻视,一次画不好可反复再画。

男人体的颜色一般比较单一一些,女人体变化较丰富。大腿的颜色往往偏冷,尤其在模特儿坐跪姿式中更明显,因为坐着时大腿由于正面受光而很亮。膝盖部分一般偏暖,骨骼点上的高光略冷一些。

小腿前面只有一条很薄的胫骨前肌斜长在胫骨上,故胫骨外形很清楚,上端是胫骨头与胫骨韧带,下端是内踝,上下联成一个弯曲线,从前面看两条小腿像个括弧形(),上下两头体面关系清楚,质地很硬。小腿肚子由于腓肠肌与比目鱼肌重叠,很丰满,用力时隆起,从侧面看其造型上小下大成梯形。

脚的造型像块大木楔,前低后高,从第一跖骨到脚拇趾为脚背形体的转折处。脚背用笔宜大而整。脚指以拇趾为大,体积接近占五指的三分之一。另外四个脚趾依次变小,要把握它们形成的基本形体起伏,不要一个一个趾头勾得太细,对它的刻画不能超过手。脚的颜色以脚背为冷,脚后跟与脚趾颜色偏暖,有时呈肉红色,脚趾缝很暖,甚至可用暗红、赭石一类颜色,但须注意与手以及全身其它部位进行比较。

背景的处理请看第四章第二节。

5. 调整画面

由于人体作业的复杂性,人体各部位在局部画画时很难准确地控制好相互关系,这就需要在最后阶段来整体调整画面,使各部分的关系协调统一。

调整阶段要冷静地观察与思考,情绪相对稳定一些,不宜像前一阶段只埋头作画,要多动脑,多琢磨画面,少动手。可经常把画放到远处或放在模特的平行处,退远检查易看出问题。

首先检查画面人体各部分的大形体结构关系、色调关系和空间关系,从最明显错误处入手。调整修改时要通盘考虑,保留什么,改画什么,要心中

有数,不要不加思索地从上至下“打扫”一番。有时第一遍画下来往往很生动,充满激情,不要把那些精采部分改掉了,但前提是服从整体。如果与整体相冲突或喧宾夺主,那就应毫不吝惜地舍弃掉,就像罗丹当年创作《巴尔扎克》时,为了突出巴尔扎克的面部形象,砍掉了一对过于精美的双手。

在调整修改某一局部时,可先将其周围用调色油薄薄地涂一遍,使已吸油部分显出本色,便于画准相互关系,衔接也能自然柔和,不留痕迹。

有的部位颜色效果不错,但造型稍有不准或不结实,修改的办法是:在原来的色彩基础上提或压一些笔触,不改变与周围的大关系,这种办法适合小错误修改。如果不能改好这一局部,干脆就重画一遍。有时是某部位形体、结构关系很好,只是色彩不理想,可用“透明画法”罩上一些颜色来补救。但这种办法只适合由浅加深的修改。

在调整阶段有一种办法是将一些重要部位重画一遍或几遍,如脸部、胸部、腹部、手、膝关节等。画一遍和画几遍在效果上是绝然不同的。画一遍可能很生动,但不免有单薄之感。而画两遍以上,往往会觉得厚重,色彩也微妙而丰富。荷兰画家伦勃朗的画一般都是反复画几遍,据说,他是用浓稠的可塑性很强的白颜料或浅颜色描绘后,再罩上透明颜色,然后再画、再罩,重复几遍。他的画,很雄浑厚重,非常耐看。当然,他采用的是典型的透明画法。现在一般都不用,但从他的技法中能得到启发和借鉴。〔未完〕

图六



山水画技法

第三章 皴法

丁 战

就山水画技法而论,有勾、皴、染、点等等。其中皴法,相传在元明之际这一名称即已出现:清初,《芥子园画谱》(约1679年)对包括皴法在内的山水画技法作了系统的归纳。现将各种皴法详述于下。

1. 山岩的成因和皴法

皴法是用笔墨表现山岳凹凸、起伏、结构构造,以及地形地貌的一种方法。

地形地貌之所以如此不同,是由于成因、成分、性质、经历地质作用的规模和过程各不相同的岩体或岩层,在漫长的出露地表时间当中,又经不同程度的风化侵蚀才得以形成的。皴法所表现的主要就是构成地形的岩石状貌,同时也包括地表土层以及植被状貌。

1000多年来,山水画家师法自然,长期观察、实践,创造性地提出了不同的笔法、皴法,掌握其中的规律,对于表现大自然找到了一条捷径。

2. 石分三面 块石是山体岩石的破碎体,中国画以墨线来表现,若仅勾其外廓,侧如片状。块石有体积和重量感,方硬圆浑的体用笔法勾取;首先要取其形态,同时要注意笔线表现石哪时的停顿和转折。转折时有皴擦点法以及内廓面上的皴笔,以表现石之阴阳向背。只有对笔线交待清楚,勾皴结合,充分表现它的廓和面,才能达到石分三面的艺术效果(见图一)。

再就要注意笔法的刚劲坚挺,要有力量和重量感。用笔宜活,讲求滞重或迅捷,湿润或飞白,走笔要有雄健之势,不要过多地在浓淡墨上追求。因为块石只是山岩上很小的一部分破碎体,过多地追求浓淡,就破坏了大的整体关系(见图二、图三)。

3. 皴法的技法剖析

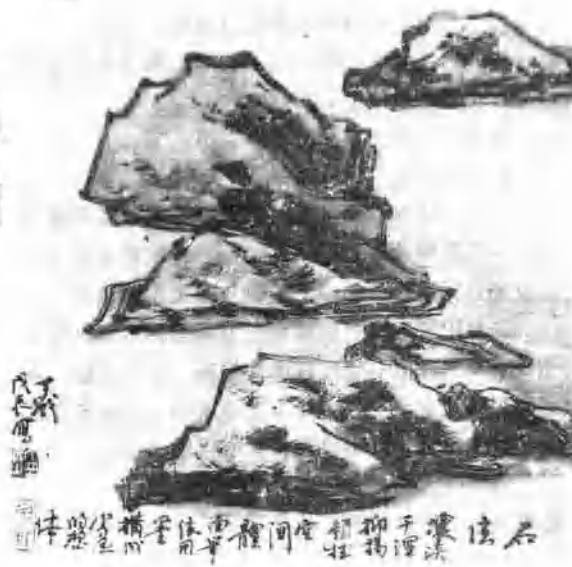
① 披麻皴系列

披麻皴 披麻皴是最常见的一种皴法,表现范围广,掌握方便。表现疏松石质或含土质,有植被,

图一



图二



松软的山山土坡，多用此法。这种皴法首先由五代画家董源所创造。可以看到，他在《夏山图》、《龙宿郊民图》中将江南丘陵地带的地貌表现得十分充分。这种线的形态、构成关系以及其中所含笔墨的疏密、浓淡、刚柔、枯润、轻重等要素，表现了一种枯而润、松而厚的平缓地貌，它所构成的意境十分高妙，对后世影响深远。稍晚的巨然，引伸其法，在水、墨上讲求清淡幽润，更臻完善。元黄公望《富春山居图》用长披大抹，似疏而实，似漫而紧，用笔简洁，其境界进入炉火纯青的地步。

画披麻皴先将山丘山形的骨线勾出，注意大小、长短的组合关系。由山脚凹陷处皴起，要注意凸起处明亮，凹陷处黝暗。

披麻皴笔法以侧锋为主，略带中锋，线感毛松干涩，皴擦并用，笔法灵动，干湿浓淡要自然，辅以淡墨渲染，可以显得既厚重又富于丰富的变化。

长披麻皴用基本平行的长线条，略有交叉重叠，多表现平缓坡地。由于随画随蘸水墨，笔线有干湿浓淡变化，所以平行排列的长线并不显得单调平板。

短披麻皴的皴线短促，侧锋，略带弧形，首尾交叠，层层推移，似枯草披于地面，表现圆浑丰满的山峦。

解索皴是扭曲线条的组合，在曲线交叉交织的组合中表现山石的纹理。画南方湿润圆浑、附有植被的岩石多用此法。

云头皴，勾廓圆浑，皴线中锋成云状排列，多表现圆浑突兀的火成岩的峰峦地貌（见图四）。

这些皴法的共同之处是，以线条表现为主，笔线基本是侧锋，也兼用中锋、逆锋；以线的不同长短曲折、不同的组合构成，来表现各不相同的特征。

② 斧劈皴系列

斧劈皴（图五）可以表现坚硬陡峭的山石或者裸露岩石的形貌。宋代画家李唐《万壑松风图轴》已经完美地形成小斧劈皴法，特点是笔法干挺坚硬，层次细密丰厚。宋南渡后，逐渐变化成为一种带水墨的大笔斫切的笔法，骨线之下侧锋落笔，用力劈运，首重尾轻，似刀劈斧砍，世称大斧劈皴。同时代画家马远、夏圭均善用此法，形成南宋画家皴法上一大创造。

其方法是，分勾廓与皴劈两个层次，中锋勾廓侧锋皴劈，小斧劈轮廓多层次，可以边勾边皴，正面多皴无勾，侧向当一个面与另一个面交接时产生勾廓线，贴线向外皴劈，构成一个凹陷处。皴笔成片表现一个大的折面。皴笔有轻重疏密，勾皴完

毕，整体渲染，分出前后主次，注意大块的分割构成和大面上的浓淡转折，加上流泉水口浮云从树，意境即可产生。

大斧劈皴，方法与之相同，只是更为简洁单纯，表现山岩一角或是块石的局部；勾廓线粗重，阔笔大笔皴劈。有的皴劈很长。勾廓方折特征明显，如马远《踏歌图》有的使笔中水墨有变化，在勾皴墨迹中明显表露，在刚硬之中蕴含有氤氲水气之感。

由此法衍变开去有雨淋墙头皴，刮铁皴，拖泥带水皴等，都在劈皴的长短、方向、组合关系和水墨变化上加以不同运用。

折带皴则以勾廓线为要素，用拖笔或逆笔在水平推运中卧笔竖皴，产生一个折面，又勾又折，间或在空白处补以斧劈皴，刮铁皴，连勾带皴，勾皴结合，表现一种片状水成岩的石貌特征，此法由倪瓒所创。

马牙皴 以块石形状方硬似马牙而得名。主要是以勾廓线为主，略加斧劈皴法于其间，表现山石方折切面。勾廓线较重，它已经完整了山石的形态，皴笔只要作为辅助手段，增加层次的丰厚和粗糙之感而已。

这一系列皴法无论是主勾的还是主皴的，都是力主块面的表现及其变化。根据不同的对象特征和不同的形象感受而选择不同的方法。

图三



③ 雨点皴系列

★雨点皴(图六)系列以不同点法构成的皴面,有的似钉头,有的用短硬的竖点,有的似小斧劈皴,有的称豆瓣皴,有的点成窝洞状,有的用大横点排列,凡此种种均因状其形而得名。点皴是我国山水史上最早出现的皴法。

勾廓完成山岩的基本构架,在阴凹处以点皴石,使大块面岩石有苍厚突兀之状。典型的点皴作品如范宽《溪山行旅图》,在雄奇的山石轮廓下以密集的小竖点浓淡相间,层层点出,表现不同的面和面的转折,给人一种郁郁茂密之感。点皴并不能表现具体细腻的岩石特征,只是表现大山大峰的粗糙的石面感。高大山峰峦岭的地貌特征以及走向,可以靠勾廓而取得。勾廓线笔法要清晰肯定,应十分注重线的长短、疏密、曲直,画得要使特征明显而有个性。也可以适当地加以渲染使其厚重。渲染时注意不同面上的墨色轻重,以及全画面整体关系上的墨色变化。

在雨点皴基础上发展变化的形式有落茄皴。这是宋代画家米芾所创,所以又称米点、大横点。它以较大的横笔点,水墨淋漓地表现山峦满布被植,在烟气氤氲之中变幻莫测的山体形象,这是一种大胆而概括的创造。另外还有弹窝皴、鬼脸皴等,这是表现火山熔岩地貌的一种笔法,外廓圆浑,皴点如圈似勾。清代画家袁江运用这种技法甚佳。

④ 荷叶皴系列

这种皴法(图七)是因形同荷叶的脉络而得名。这种皴法用以表现那种裸露挺拔的山岩,如黄山莲花峰、华山北峰以及其他大山的特征。

这种皴法与其他皴法不同之处在于它表现的是山脊的延伸,运笔与山势的脉理一致,爽利豪放,表现力强,易于抓住山体大形。

属于同类的有乱柴皴,有些山势的脉理不甚清晰,可用乱柴皴表现。用干、毛的中侧锋,齐而不齐,乱又不乱的排列组合,既可表现山体脉络零乱之状,又可表现岩体断裂、褶皱的状态。

4. 活用皴法

各种皴法是古代画家在观察大自然的过程中创造出来的技法,我们学习时应注意以下几点:

其一,明清之际由于长期摹古,不接触真山真水,只在前人技法上陈陈相因地表现,且又偏重主观情思,致使皴法变成死板程式。诚然,程式是艺术成熟的标志,但问题在于利用程式时要赋予其生命,亦即师法自然。到真山水中去观察,领会,体验,得自然之精髓,将大自然中的意境和主体意识结合起来,融汇到笔墨技法以及皴法程式中去,笔端之物就有了生命和活力,即使在现代社会也是如此,才能在古代高度成就之后创造更新的艺术境界来。

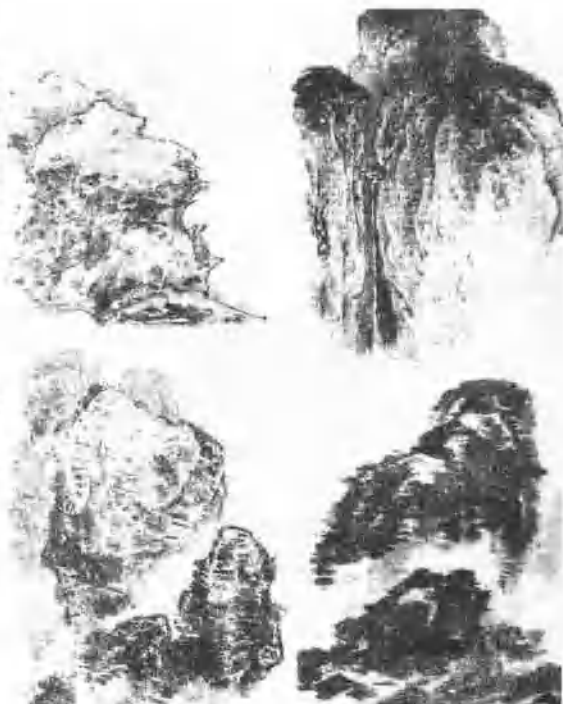
其二,皴法虽然是符合大自然的山石特征,但



图四 披麻皴



图五 斧劈皴



图六 雨点皴

它又不是简单地再现大自然的外形。它是表现山石形、体、质、势、韵的综合，尤其是质、势、韵的提炼表现，是画家从大自然中发掘出来的本质要素。中国画通过笔墨表现了山石形貌特征，更与主观情思相结合，成为有意境的、有思想的、有内涵的艺术要素。当然，具体表现时，可以侧重客体主要形貌的表现，也可以侧重于笔墨形式，使人获得意境美，更感到艺术的形式美。

其三，孤立的皴法不成其为画，它只是画面的

一个部分，它与勾、染、点等技法，与树法、云烟、流泉、舟屋、构成一个空间。在特定的意境的统领下发挥各自的特长，皴法表现应服从于特定的意境。某皴某法也无需单纯地应用，各地地貌有别，弄通其中的规律，可以交叉综合地应用。在熟练古人技法的前提下可以在实践中有所创造，创造新的皴法表现，又符合中国画的情、理、趣、法，那就再好不过的了。

图七
荷叶皴



中国花鸟画构图法 (下)

陆越子

C、构图规律

对立统一规律是事物发展的根本规律，构图规律也可运用对立统一规律的法则。构思、构图以及作画的全过程，就是在不断制造矛盾又在不断解决矛盾的过程中完成的。也就是说，要不断的生发奇迹，造成对比，而最终又将这种矛盾统一在整个画面的大势之中，使构图“奇而安”。这些对比变化的具体内容大体可分为三大方面。其一，用笔方面，包括长短对比、曲直对比、刚柔对比、高低对比、粗细对比等。其二，用墨方面，包括枯湿变化、浓淡变化、主次变化、块面变化等。其三，形式方面，包括奇正变化、动静变化、虚实变化、藏露变化、平衡变化、疏密变化，以及聚散、俯仰、

错落、黑白、阴阳向背、开合争让和点线面的变化等等。这三方面的所有对比变化关系，构成了整个构图法的基本构图规律，这是画家必须掌握且要灵活运用的重要方面。若要掌握这些规律，除不断从生活中汲取营养外，还要多读书以增加营养，多练习以积累经验，否则不能为之。

用笔方面的多种对比变化实际上主要是线条变化。中国画的表现形式是以线为主。因此，线条是整个作品构成的基本要素。古往今来有成就的中国画家无一不对中国画用线的研究表现出极大的兴趣。线条的体积感、质感、力量感、情感、动感等等都可以在这多种变化中表现出来。明代邹德中《绘事发蒙》提出了中国画线条十八描。他总结了我国古代画家之线条形的不同变化和不同的表现方法，值得我们学习和研究。但中国画线条本身不是孤立存在的，它同物体自身的质感、体积感有着直接的联系，它是为表现形象服务的。同时线条与画家的素质、个性、思想、情感和修养也有着密切的关系。不同的画家必然表现出不同风格特点的线条，这是需要特别强调的问题。至于说线条组合时出现的长短、曲直、刚柔、高低等对比变化，则要求我们在作画时不断积累，总结成败，逐渐养成随机应变的习惯。具体在作画时，我们要养成一个不要只看笔下局部之物，而要有统观大局、运筹全图的习惯。我们要在画第二笔时看第一笔，画后一部分时看前一部分同时照顾整体布白关系，不断创造变化，并照顾全局，掌握整体构图的变化和统一。否则，画面就会因缺少变化和支离破碎而显得僵滞和零乱。

用墨方面的对比变化，是表现整个画面的韵味所在，这同用笔有着直接的关系。如枯湿浓淡变化，有时在一根线条中就要有这种变化，有时指一幅画面上的整体墨色的变化，所以练习用墨必须和练习用笔结合起来。练习用墨，先要练习“骨法用笔”，再注意练习墨韵的生动、墨彩的华滋。墨中的变化和用水又有直接的联系。以水化墨，以水运墨，以

图7 画面枯湿浓淡的处理之一



说明：该图竹叶为浓墨，加之小鸟浓墨与之呼应，竹竿、梅花枝干用枯墨与竹叶和石头之湿墨产生对比。石头之淡墨之上以浓墨画出小鸟，除了与竹叶之浓墨呼应之外，更重要的是使小鸟更加醒目。整个画面浓淡枯湿关系处理得当，过渡自然，主体突出，前后层次和虚实处理恰到好处。



图7 画面枯湿浓淡的处理之二

说明：秋柳霜鸭图中之柳干为淡墨，上端柳条为浓墨。柳树干之淡墨中有枯有湿，柳条为枯墨。两只鸭子基本上是湿墨，水墨淋漓，使鸭子的羽毛异常滋润。画面上端柳条之浓墨与画面下部鸭子之翅上的浓墨相呼应使画面整个墨色有变化，不孤立。



图8 主次关系的处理之一

说明：该图所画枇杷主干横斜，小干竖出，枇杷叶以重墨，将果实之鲜嫩之态衬托出来，但这些都不是画面主体，右上两只小鸟栖息在无一叶一果的光树干上，很是醒目，如此主体突出了。

水分墨彩，故而用墨时又要掌握用水法。这样以达到有笔有墨，笔精墨妙，使人感到变化无穷，精到统一，形神毕现，意境深邃的效果（图7）。

主次关系在花鸟画表现中亦应重视。画家在置陈画面物象时，切忌平铺直叙，此颇类作文之理，作文要有高潮、有低谷、有重点叙述、有轻描淡写，这便是主次有别。处理画面，有时是以一些物象为主，另一些为次。有时则以线条的轻重、疏密等关系来处理主次关系。如果画面上出现动物，无论是大鸟，还是小虫，均为画面主体。其余物象可根据构图，需要灵活处理，一幅画若失去主次关系，便会使画面精神松懈，气氛涣散，当然也就难以扣住观众了（图8、图9、）。

平衡变化主要指画面中视觉重量的对立统一。这好比以衡器称物，尽管衡器一端有相当大体积之

物，但另一端只有小小的一个锤。事实上两边体积和重量都相差甚大，但在衡器上却得到了平衡。构图中的平衡变化原理便可借鉴杠杆原理来解释。有时在画的一端画上无数线条以表现一个或数种现象，面积较大，但在画面另一位置只画一只小鸟或写几个字押一方印，整个画面构图就平衡了。鸟、虫、鱼等动态之物和朱红色印章，给人们的份量感觉较之静态之物为重，故有以少胜多，以小胜大之效果。另外，静态之物也有重轻之分，如石头较之植物为重，亦应在处理上有所区别。依据这种原理，在画面处理时先有意识造成一种偏重感，然后勾画飞禽或游鱼，或钤上印章使画面趋于平衡。我们也常用些闲章，在构图偏重的画面上压角或引首，以求得画面的平衡。如果我们对平衡变化规律未能掌握好，作画时平均对待画面，平均处理物象，这便使画面



图9

主次关系处理之二

说明：残荷图旨在塑造秋荷。画面残叶两片，叶柄若干穿插其中，不着一花，却从一叶后露出一莲。整个画面以淡墨为主色调，使重墨之莲夺人视线，几片重墨荷花呼应之。该作品以大片淡墨烘托小块浓墨，以加强主题。

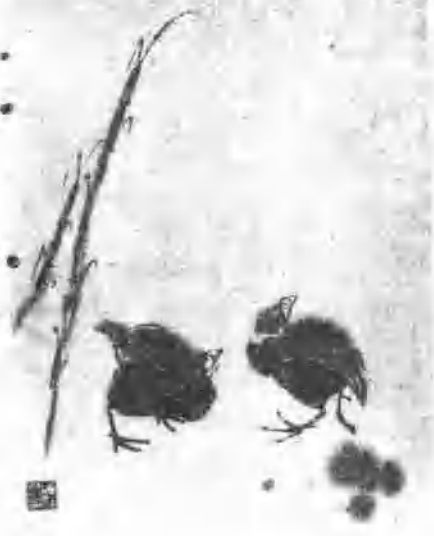


图10 虚实处理之无墨之虚

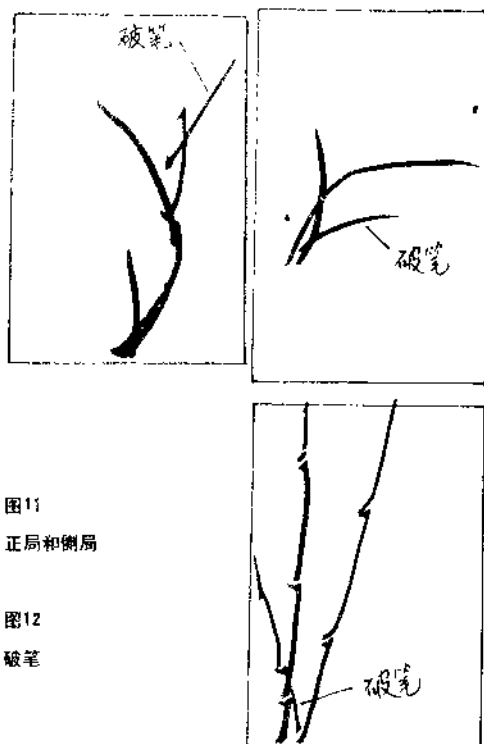
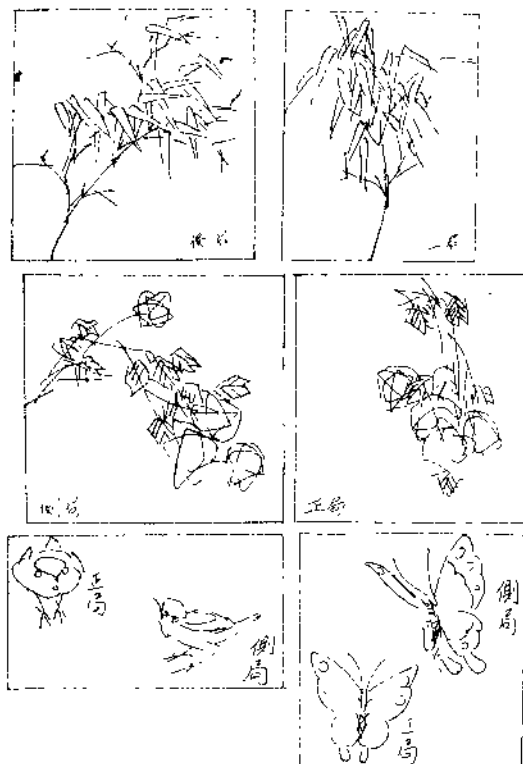
说明：此二幅作品均落墨不多。竹鸡图只画两根竹笋，两只竹鸡。背景不着一笔，完全留白。这空白处为虚处，可给人以似雾，似雨，似竹林的感觉。水鸟图画有两块石头，上立鹭鸶一只。石边几根水草和几条水线，背景一片虚白。这虚白处给人辽阔之感，似水，似云，令人遐想。



显得呆板，或者出现严重的比重失调，中心不稳的感觉。我国历代绘画大师，经常创造出一些大起大落、跌宕起伏之构图，以险制胜，有意造成局部不平衡之险境，再设法在总体上求得平衡，使画面气势逼人，多姿多彩，耐人玩味无穷。

画面形式因素的轻重变化、动静变化、藏露变化、疏密变化、聚散变化等等都可归之于画面虚实处理的范畴。所以虚实变化是中国画构图的重要规律之一。一般来讲，画中的虚处，也就是画中的藏处、疏处、空白处、安静处、萧散处以及假让处。而实处则主要指画面的露处、密处、动处、集中处和落墨处。由于中国画历来讲究含蓄，追求画面意境之深远，追求给人以想象无尽，余味无穷，因而又特别重视画面虚处之处理的学问。虚处之处理得当，虽然着墨不多，或根本不着墨，但给人感觉不

空，有物可寻，有景可游，但又含蓄深邃。这即是虚中见实的特殊效果。花鸟画作品中经常出现不画背景的作品，把画面的大块空白当作背景来处理，可使画面实处更为突出，虚处更显空灵、含蓄。如果画白梅，空白背景则可为雪；白石先生画虾，空白处则可想象为水等等。这些可谓无墨之虚。至于说藏处之虚，疏处之虚，静处之虚等等是相比较而见之虚，可谓有墨之虚。在处理画面时，也可能出现虚处落墨很多，而实处落墨不多的现象，这也是相比较而言，大块墨反衬小块白同样能够处理虚实关系。在一幅画中，主体为实，客体为虚。但在某一局部，也同样要具备局部之虚实关系。所以只有虚中有实，实中有虚，才能虚实相生，相生相发。再具体一点讲，画面虚实因素中的多种对比关系，如在疏密关系处理上，有密而无疏，则令人窒息；



左: 图11
正局和侧局

上: 图12
破笔

有疏而无密，则松弛涣散，令人不能提神。在藏露关系处理上，有露而无藏，则主体混乱；有藏而无露，则无所谓藏处所在了。潘天寿先生对虚实关系是这样认为的：“实，有画处也，须实而不闷，乃见空灵，即世人‘实者虚之之谓也’。虚，空白也，须虚中有物，才不空洞，即世人‘虚者实之之谓也’。画事能知以实求虚，以虚求实，即得虚实变化之道矣。”潘天寿先生言简意明，提出了虚实之定义，又指出了处理方法和掌握虚实法的重要性(图10)。

D、正局和侧局

在人物或山水画中经常可以看到一些艺术形象的正面描写，这称之为正局形象。但我们在花鸟画中就很少看到正面描绘的形象。这是因为花鸟画创作的特殊性。前面提过，花鸟画是属于特写性范畴的，而且画面上的形象往往要强调同真实的形象等同大小，甚至有些还应夸张放大些。同时，花鸟画物象的造型讲究源于生活而高于生活，作者将生活的原形中最主要、最典型的特征抽出来经过加工、取舍、夸张、变形而创造出画面形象，这种画面形象同自然的物象并不十分酷似，但它必须具有原物象最典型的特征。这种介于似与不似之间的物象，如果不用最易表现的角度入画，是很难做到的。大家都知道，侧面物象最能表现其特征。这就象人物

剪影，侧面易作而正面不可为之。所以，花鸟画家往往以物象侧面入画，容易使人一见即能明了画中之物为何物，而正面形象很少有入画的。有时画一组物象，也可能有正侧之方，但也一定会以侧象为多，否则，作者、观者也将分不清画中是何物了。故而侧局入画是花鸟画的又一特征。侧局入画除了能表现其典型特征外，同时还能表现其丰富多彩的形体变化，避免不应出现的机械感。当然，也有出现正局的物象，如唐代韩滉五牛图中有一牛是正局；清代任伯年画中有时会出现正局之小鸟。这些形象，既具特征又为正局，当然是好。但这种处理，稍有不当地，则会令人感觉不舒服了(图11)。

E、破笔和破势

绘画过程中，画家运用对立统一规律，不断地创造矛盾和解决矛盾，这是一方面。另一方面，画家又在为不断出现的平均、相似等现象大伤脑筋，这就需要我们不断去破坏它。因此就总结了一整套破的方法，这就是破笔法和破势法。

关于破笔法，古人已经给我们总结了很多，如画“口诀”为：“一笔画长，二笔交凤眼，三笔破凤眼”。这即是破笔法。我们画竹时，两竿既出三竿破之；画梅时，用女字出枝法等，都是破笔之法。目的是打破平均、平行，造成不齐之整。我们画老树干，

不能统贯画面，其间必用枝和花破之：一枝特长，上立一鸟破之，也是为了变化，丰富画面。总之，当画面出现平板相同之笔，或不良之效果，就用另一种物象或方法破之，以增加画面之生动感，同时建立一种新的效果（图12）。

我们作画时，往往特别强调画面的“势”。这个势，包括两个方面。一为气势，要气势浩大，雄伟；二为趋势，就是画面统一的趋向。但，如果画面趋势过分统一而无变化，则要用到破势法。画家作画从一笔开始，然后千笔万笔，最后归于一势。从一笔开始，就规定了画面物体动向转折的倾向性，而加笔越多，这种倾向性就越明显，这就形成了势。这种动向转折的倾向性越大，越外向，势就越大，包容量也越大。因此，这种倾向性物体组合形成的势，也体现了画家的胸境和气量。潘天寿先生构图大气磅礴，画中少少许，画外多多许；画中所见不多，画外联想无穷。其势不但横扫于画面之上，而且将画外许多空间也包容进去，可见其大家风度，匠心独运。所以我们讲画面气势，既要统一，又要包容量大。但如果势头太统一，又失之于平稳，令人感觉呆板，这就运用破势法来调整。破势法好有一比，若一泓清水，投之以石，而使之漾起微波，以增加情趣和动感。我们在整体势中加上几笔逆势

之笔或逆势之物象，造就一点不协调之处，产生逆顺之变化，则画面就活了。这就是在统一中求变化之法，用之以求画面形成一定的节奏韵律。但破势之笔是点睛之笔，切勿多用，多用则破坏大势，反而适得其反（图13、14）。

F、起承转合

起承转合即指画面之开合关系，只不过中间加上承转过程，开就是起，放；合就是收。吕凤子先生有一张一敛之法，其意相通。

以上各节不同程度地分析了开的方法，属于张扬阶段，此一阶段一边创造矛盾，一边解决矛盾，而最后总要收。怎样收，前辈画家们在创造过程中给我们积累了很多丰富的经验。画之开合，有大开小合，有小开大合，也有明开而暗合的。开合的位置也很灵活，有左开左合，左开右合，上开下合，下开上合，还有开合关系含蓄而不明显的构图等等。起承过程是张扬过程，可以多方位外扬，可由一点向多方向张扬出去，这就出现一起多承或多起一承的现象，这样的起承灵活多变，丰富多彩。但转合的过程就必须归于一势，绝不能多转多收。合一定要合于一点，多开一合使整个画面之气聚于一点，画面就会显得紧凑。总之，一幅画如果只放不收，有开无合，构图就不完整，气势就不周全。中国画



图13 破势例图之一
说明：墨荷图取势为右势，荷叶、荷梗皆自左自右展开，画面取势统一。但右下一荷梗却向左偏势，同时小鸟也向左下观望，这两处为画面不协调之处，即是画面破势之笔。

图14 破势例图之二
说明：该图竹竿向左上伸展，小鸡基本为向左势。但竹叶却从左向右弹出，打破了平静之感，竹叶为这幅画的破势之笔。

