



美术向导



自学美术
技法丛书

第12册

《色彩画法》附图

上：东湖（水面）

中：苏州留园（建筑物）

下：雁荡山（山石）



美术向导

第十二册

编辑：《美术向导》编辑部

（北京北总布胡同32号）

出版：朝花美术出版社

印刷：人民美术出版社印刷厂

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：（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：8028·2425
ISBN7-5056-00036/J.4

定价：0.79元

1988年1月出版

《美术向导》第十二册目录

在吴作人老师身边学习.....卫祖荫 (2)

■ 美术技法

油画人物写生——油画肖像写生.....官其格 (4)

谈水彩人物画.....张克让 (6)

色彩画法——风景写生.....刘克敏 (8)

铜版画技法 (二).....王维新 (11)

写意人物画技法.....谢志高 (14)

浅谈壁画.....张世彦 (18)

花卉写生与图案造型.....陈立 (21)

书籍装帧艺术杂谈.....邱承德 (24)

插图与书籍整体设计.....吴冠英 (30)

面塑的工具材料及修复保存.....汤夙国 (34)

■ 书法与篆刻

汉字与书法.....张荣庆 (36)

■ 报考指南

1987 年中央工艺美术学院服装专业入学考试分析.....奚东虹 (39)

藏书票小议.....邬程 (42)

■ 名作欣赏

版画的独特艺术语言

——《山地生产》赏析.....张作朝 (43)

■ 中外美术史话

中国近百年美术史话

——浙江两级师范学堂与李叔同.....朱伯雄 (44)

简明中国美术史讲座

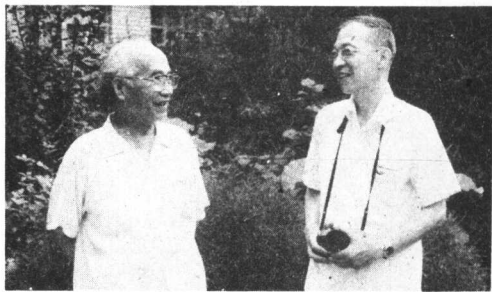
——魏晋南北朝时期的绘画 (续).....薄松年 (46)

雕塑史话.....刘兴珍 (48)

古代埃及的美术 (下).....李春 (50)

在吴作人老师身边学习

· 卫祖荫 ·



本文作者（右）与吴作人先生

1960年，中央美术学院实行了由主要教授分头带学生的工作室制，我们油画系有11个同学自选到吴作人老师的工作室去学习。有的同学以为一进吴老师的工作室，自己也应该是青年艺术家了，觉得基本练习不需太认真，对于对象只要参考一下就可以了；甚至认为一定要在课堂搞民族化——“中国画”式的油画。班上大多数同学都是美院附中的毕业生，又在油画系学了三年，大家学油画的兴致很高，因为长期在学校里，未经风雨，少见世面，学术上很不成熟。同学们心目中最崇拜19世纪俄罗斯巡回画派的艺术家（正如当今院校里不少学生狂热于欧美现代派一样）。从钦佩列宾、谢洛夫……这些画家的艺术技巧到欣赏那些作品的思想情调。

入了吴作人老师的工作室，思想准备不足，学习目的不够明确，作人老师当时身体不好，每周由艾中信老师陪同来给我们看一次作业。开学时全班第一次到吴作人老师家访问，就聆听了他的教诲，他说：“早期油画是不强调明暗法的，波的利切、拉斐尔不强调光暗，拉斐尔的玛丽画像，也多是‘淡扫峨眉’，18世纪至19世纪前期才强调光线和明暗在画面上的效果。照相术发明了，后来又出现电影，使不少人能接受明暗，现习惯不是不可改变的，不管明暗或平涂，其精神本质是相同的，油画的民族化不能只从形式上理解，我们今天首先必须掌握油画的技法和性能。在这个基础上，表现客观世界、人民生活。我们的油画是要在中国逐步成长，并一天天地民族化，但必要的前提是学好油画技术，到了工作室，不是马上就‘民族化’了，这不合事物发展规律的。我的要求并不多，也不大，就我们目前来说，还要解决许多根本问题，严肃对待基本练习，五层楼是从四层楼建上去的，不是从平地立起来的，是不能超越的，高楼大厦要层层稳固才行……”。时隔20余年，重温作人老师的教诲是何等的中肯而亲切。吴作人老师当时十分了解学生中的艺术思潮，他并未正面批评那位同学有盲目崇拜的思想，也未严厉阻止某某同学立即要“民族化”的行动。登堂入室则谆谆告诫同

学们不可急于求成，要以坚韧不拔的精神，循序渐进，严肃地对待基本功。如今，我们当年的同学们已经分布五湖四海，大都为人师表，正在为培养新一代的艺术家而努力。有的正在创造着最新最美的图画。如果没有当年严格的基本功训练，当今面对艰巨的工作何以胜任。我以为，在当前艺术院校的教学，忽略基本训练、不愿刻苦的情形比较严重（近年来已听到中外各界不少反映）。如果在学校的课堂上不下决心接受严格训练，过早地搞趣味、风格，强调个人的偏爱，自以为是，脱离群众，将来到社会上去，要感到自己患“营养不良”症的。

吴作人老师要求大家刻苦钻研，打好基础，并不是说要学生们埋头课堂，个个都象一个模子刻出来的书呆子，或是限制学生个人艺术才情的发挥，而是要求每个学生必须以刻苦的精神、按艺术规律、在结实的基础上不断创造和提高。他说：“所谓完整的习作，即正确表达了整体与局部的关系，经过日积月累，渐渐能看出什么是主要的，什么是内在的，一个人的轮廓的变化不大，而神态变化是多样的，若想传神，不能仅仅肖似，但首先又必须肖似……”。吴作人老师这简短精辟的指点也是极有针对性的。当初我们不少同学认为完整的习作就是一画半个多月到三、四个星期，用一大把修尖的各种型号的铅笔在一张纸上磨来磨去。因为当时受了苏联美术中学个别示范作品的影响，一根头发丝一根头发丝去画，一个皱纹一个皱纹地去平均描写，往往把活人画得象石膏一样毫无生气，致使在习作中，抓不到重点。走上了邪路。其实，任何一幅练习式艺术作品的完整，笔法上的细腻和粗糙并不是优劣的标准，只有做到形神兼备栩栩如生才算得上完整。这一点，我们以往在很长一段学习中，才渐渐领悟，吴作人老师既要求大家重视基本功的严格练习，又要求大家成为全面发展有修养有作为的画家。他勉励大家道：“到了工作室，要充分利用这段很短的时间（离毕业创作还有一年半），要提高专业水平，加强修养，即需要辅助因素，这要按各人的喜爱吸收其他

文化艺术修养、课外知识，只在专业上用劲不一定有太大成效。特别到了高班，不能一天天只钻在油画里，要注意各方面的修养……。”

以上是我们第一次听吴作人老师的教诲，在以后的课堂教学中，他每每亲临指导，循循善诱，将艺术的哲理讲得深入浅出。一次，他指着画的一头卧牛谈到：“你不要学我的办法来摹仿我，我画牛是经过理解，然后再加工、取舍，你的取舍是没有经过理解的，你必须通过自己的眼睛观察，用自己的脑子理解再去画，要有自己的感受，这是最可贵的……”。记得徐悲鸿先生引导学生不要去描摹他画的马，要去研究真马，画真马。吴作人老师也常常反对学生表面地摹仿老师，反复引导学生们亲自去研究、观察生活，他最不放心的就是不动脑子地去记什么条条框框，搞清规律。有的同学为画油画没有一套办法而苦恼，或者着急总学得不象某某画家。记得吴作人老师不止一次地说过：“没有一套办法并不坏，学得不象某画家的才好，因为客观世界是千变万化的，不能用固定一套的办法去对付一切，更不能用别人的眼睛去观察对象……。”他更明确地指出：“脑中常出现别人的东西去下笔，是什么也画不好的，‘胸有成竹’不等于‘胸有成见’，不抄古套才有所作为……”。以上这些教诲，说明了作人老师非但强调学生要有最严格的基础训练，而且还必须发挥每个人的艺术感受，发挥个人的聪明才智，才有出息。

在吴作人老师的工作室经过了一年多的学习，大家将下乡收集素材，准备搞毕业创作。作人老师为全班作了学习总结，他说：“经过一年多习作练习，以色彩造型的能力有所提高，各人的表现能力是不一样的，今天能力高，不等于明天一定高；今天能力低，不等于永远低。要树立信心，更要有恒心，没有彻底的实践就谈不到认识。有些道理、规律是可以知道的，知道了不等于‘懂’，懂了却不等于‘会’，而会了又不等于精，孔子说，学而时习之。列宁说，学习学习再学习，都十分有道理。不断地学习、实践才能有进步；逐渐积累，逐步提高，要善于观察、分析、比较，好好地体会对象。形与色是不可分割的，不要把它们对立起来……。”

当我们即将开始毕业创作、将要走上工作岗位的前夕，吴作人老师的总结语重心长，对同学们寄托极大的期望。他告诫每个人在学生生活结束后，他的艺术生涯才仅仅是开始，很多艺术道理恐怕还是一知半解，但要有恒心，有信心，勇于实践，在

践中提高认识。必须不断地学习。攀登艺术高峰，不是做不到的。

在总结结束前，作人老师提到一个艺术的最高要求，他讲道：“画画要先考虑再动笔，动笔之前要先立意，古人云意在笔先，这个意在笔先是指制作的瞬间，我们画油画下笔之前也同样要立意，画要先观察、先考虑，后行动，才可做到言之有物；不加思考地先行动，则容易空洞，表现不出本质，（当前有人不知道作画的辛勤过程，不适当地强调“一挥而就”、“神来之笔”。这样的作画方式因为人们不懂得即使“一挥”、“神来”，是长年的勤奋的量变到质变）。罗丹在做人体之前，叫模特儿任意走动，从而深刻认识对象，心中有数。意在笔先方能做到意到笔不到，我们不能一下笔只去想‘刻画’，这样‘意’很难流露出来。画远树不去一笔一笔地细描摹，潦潦几笔，充分表现出树的姿态。郎世宁将每枝每叶画得周全，可是笔周而意不全。因为下笔没有意在引导。意在笔先，其实这是中外艺术的共同要求……。”

在吴作人老师的工作室学习期间，他曾几次谈到画画要有‘意’。在一次谈中国画的讲话时，吴作人老师提到立意：“古人论‘意在笔先’，这是作画之前，先有感情，表现什么，如何表现。成竹在胸，落笔则意念纵横，流露作者的心灵的境界。古代画家也通过立意，以反映他们对社会的不满，对祖国河山，人民的爱”。这次总结中，作人老师特别强调、并且明确提出作画要立意，“画速写、画中国画、画油画，下笔之前必须有‘意’，这是所有艺术的共同要求”。并且特别提到了象郎世宁那样技术精湛、在清宫受到帝王宠遇而很有名望的画家，他的作品因为缺乏意境，所以在艺术上也算不上佳作。作人老师总结了中外艺术发展的规律，对同学们提出了更高的要求 and 标准，有的人尽管社会地位很高，颇有名气，但他的作品不一定算得上了不起的佳作，艺术家肩负着社会使命，必须以自己的激情和感受去歌颂美好的现实，反对丑恶的东西。艺术家不能对周围的一切无动于衷，只去当现实生活的照像机。苦练基本功，提高艺术修养，学会“立意”来表现我们波澜壮阔的生活，这才是一个热爱艺术的青年努力的方向和目标。

十年动乱后期，在周总理指示下，排除极左思潮的干扰，成立了国务院宾馆绘画组。1971年底，我和吴作人等几位老师，由部队调回北京参加更新

（下接第29页）

油画人物写生

——油画肖像写生

· 官其格 ·

油画肖像写生，要真实地表现客观对象的造型特征、色彩关系和神态表情。它是提高油画技巧、掌握油画色彩的重要途径。油画肖像写生主要解决如下四个方面的问题（对初学者来说，这正是最难的课题）。

一、构图：

油画肖像写生，构图占很重要的位置，比头像写生要求更多、更复杂、更艰巨。如图一《维吾尔老人》这幅油画肖像写生，构图的主要因素有以下几点：1.老人头部画在偏离画面中心的左上角位置。这是因为肖像不同于头像，它除了头部还要考虑胸部和手部的位置。2.头部的角度选取有典型特征的四分之三的角度。3.双手位置画在右下角。一般情况下，肖像中的双手的动势和位置要避免重复，要减弱手部，突出头部，不能苟同。4.采用竖构图。画面中心右侧空白墙所表现的空间效果要更好些。一幅构图的各种因素运用得要适当、灵活。构图的各种法则更不要照抄。尊重自己的感觉是首要的。

二、造型：

1.轮廓：肖像写生要十分重视起稿。打轮廓要注意几点：A.抓大关系。首先要抓住大的基本形；其次要抓住头、肩、胸和手的动态和透视关系。B.打稿方法有两种，一种是用几何形或直线打稿。这种方法如果把握不当，会显得过于概念化。初学者不宜在这种形式上过多地花费时间和精力。另一种是直接进入感受，该画什么形就画什么形，不必经过先打成几何形、然后才肯定形的过程。这种方法感觉上保持新鲜，“第一感觉”很快就抓住，速度上也快得多。C.打稿时间要快，尽量在10几分钟到20分钟内完成。D.用色上要注意，不要用红、黑色来打稿，这种色不易盖住，容易翻上来。打稿不要用太浓重的线，以用钴蓝、群青、赭色为宜。

2.造型方法：油画肖像写生，主要采用写实的、明暗立体的塑造形体结构的方法，不用平面的、装饰性的、线造型的方法。造型是写生的核心；形是

本质，而色彩只是一种塑造形体的手段，只看颜色看不到形，或不注意形，色彩也就失掉了意义。

3.动势：一幅肖像写生，十分重视动态和姿势的生动准确。人的动态是由头、肩、胸、手等部位形成的。抓住体现出不同人物、不同性格的瞬间动态是非常关键的。如图二《塔塔尔女人》的动态特征就在颈部和腰部的微小扭动，以及透视的稍微仰视上。抓住这一特性，女性优美的姿势和温静的性格便很自然地体现出来了。抓住动态特征的关键在于要有解剖知识和透视知识。

三、色彩：

油画肖像写生，必须强调油画本身的特点，即色彩语言。对初学者来说，在油画色彩上要解决的问题是，一、色调；二、色彩倾向性。这是油画色彩的基本功。

1.色调：一幅油画肖像写生，首先要明确和确立色调。要想解决油画色彩的问题，只有进行写生才能研究色调。色调的统一、协调、鲜明、准确、生动是肖像写生色彩解决的一大问题。色调可分为暖色调和冷色调两大类。初学者开始肖像写生以选择冷浅色调为宜。如图一、图二均属冷浅色调，主次鲜明，画面上没有与肤色相同的其它暖色的干扰。相反红黄蓝绿等色调因为对比强烈，在视觉上影响眼睛对微妙色彩的反映，所以不宜从浓重强烈色调入手。

2.色彩倾向性：色调和色彩倾向性是油画的主旋律。在一种色调中，无论是暖色或冷色，都要从属于总色调，倾向性要明确。同一个人物，在不同的光线、环境中，肤色和衣服都发生倾向性不同的色彩变化。图一老人在室内光线下，肤色处在冷浅色调中，呈现出偏冷的紫赭色倾向性。图二女人肤色则呈现出偏冷的黄绿色倾向性。也就是说，表现一般肤色的赭石、土黄、土红等固有色均发生了不同倾向性的变化。这是油画写生色彩要解决的第二个问题。

3.直接画法：油画肖像写生，主要采用直接画



法，即厚涂法。写生是在较短时间内完成的。长时间的反复多次，面面俱到是不可能的。厚涂法在作画步骤、绘制过程、透明厚薄、着色方法，都与古典画法不同。写生中只要亮部和暗部色彩关系准确，不分亮部和暗部均可上色很厚。色彩要达到饱和，要有亮度、丰富而生动。这就是直接画法的主要特点。

一幅肖像写生如何着色，这是初学者经常关心的问题。在着色方法上，有人先着暗部色彩，从头发、眼睛、鼻孔，以及衣着、环境的重色开始着色。这是一种以重色包围亮色的方法，也是多数人常用的方法。但也有人从亮色开始，从大面积的亮部、浅色画起。这是一种以亮色包围重色的一种方法。它对画面总色调和色彩倾向性是有益的。另外，重色与亮色同时交错进行，这也是一种方法。先在调色板上调好色再上画布，或直接把颜色放在画布上进行调色，只要是达到以色彩塑造形体结构，都可采用。

四、神态表情：

油画肖像写生，经过几个小时的造型，着色后，还有一个需要考虑的主要问题就是神态表情。肖像写生，不仅要形似，还要神似。人的神态表情是通过眼睛、眉、嘴角的不同变化而表现出来的。人的

内心情感是决定神态表情的。写生中要与客观对象感情上发生联系，了解交谈，保持融洽气氛。要迅速而准确地抓住富有个性特征的神态表情，这是肖像写生的关键所在。

五、作业布置：

I. 《少女》肖像写生。1. 选择形象特征强、肤色白的少女作模特儿。2. 色调要冷。人物着白色衣服，背景白墙或白色衬布。画面上只有头发、眼睛是重色，脸部、手部属中间色，衣服、环境是属亮白色。黑白灰的基本关系很明确，主次关系鲜明。3. 室内光；基本属平光，亮部要多，暗部要少。注意室内光线下的色彩冷暖关系。4. 在空间关系的处理上，近处实，远处虚。近处色彩偏暖，远处色彩偏冷。5. 动态要自然微妙些。6. 用画布、画纸均可。当然，太粗面的画布是不适宜画少女的。7. 时间上可分两次完成，一次画2至3小时，做到基本形、色调大体完成。第二次1至2小时左右，深入细部，调整大关系，抓住神态表情，完成这幅肖像写生。

II. 《老人》。在外光下写生，基本要求同上。强调外光下色彩冷暖变化与室内光的不同。作业要反复、多次、交替进行。

张克让

谈水彩人物画

水彩画不仅能表现轻松、淡雅、优美的自然风光和丰富多姿的静物花卉，而且用水彩也能画出既保持水彩的透明特点又富于色彩变化的人物肖像和人体。

用水彩画人物，不仅可以达到油画的厚重、细腻，而且还能体现出类似中国画泼墨挥洒的效果。运用水彩画表现如此丰富的变化，都需要依赖于作者的素描和色彩的基础功底。同时，还要熟练地掌握水彩画技法。画水彩人物虽然难度较大，不易掌握，但却是最经济最简便的色彩训练方式；许多世界上著名绘画大师的创作都是从水彩画开始的。对大多数初学者来说，进行水彩人物肖像训练也很方便，可以请周围的亲友作模特。结构明显、比较瘦弱的老人，健壮结实、轮廓分明的青年，肤色红润、体形丰满的少女，都是很好的描绘对象。

为了使水彩人物写生得以顺利地进行，首先要将水彩纸用水浸透，然后把它平放在画板上，四周用牛皮纸条贴牢。在水彩纸中间放一块湿毛巾，待四周纸条固定后，再把毛巾拿去。这样可防止水彩纸过快地干燥开裂。待水彩纸平整干透后，即可在上面作画。

一、画水彩人物，在起稿之前一定要选择好角度，安排好构图，经营好画面位置，不要小看这一步，这往往是一幅画成败的关键。用铅笔起轮廓，要求比例、结标准确，注意头、颈、肩与四肢的关系。躯干的姿势，手的动作，对表现人物的神情都是至关重要的要素。结构准确，将会给以后几个步骤创造顺利的条件。

二、以湿画法为主给人物铺第一遍色。水彩颜色要调得充足够用，在注重各部位固有色的基础上拉开大的色彩差距，并迅速地做好各部位的色彩衔接过渡，如脸部色彩与颈部色彩的衔接是逐步过渡的。铺完第一遍色后，应适当地画出与背景的色彩

关系。

三、在铺完第一遍色的基础上，以干画法为主画出大的冷暖对比关系，塑造出人物的主要形体结构。在各部固有色的基础上，调整它们的对比与统一关系，并处理好人物与背景的关系。

四、在完成上述步骤后，应把注意力转移到塑造人物结构上。在头、颈、肩、躯干、四肢的结构与色调关系上，抓住人物的神情，要着重刻画脸部与手部。作为肖像画，应把重点放在人物的面部结构和神韵上，用小笔触去塑造。

对于画错的地方或画过了的地方可以用水洗、用笔搓擦，甚至用刀刮去局部，都可以起到弥补的作用。暗部的反光用洗擦的办法效果更佳。

五、突出重点，细致刻画，对整幅画面作统一调整，使画面有松有紧，谐和统一。

几幅图例的说明

《老人》（见彩色插页）

这是为天津美院本科三年级学生作人物色彩训练时画的。当时是冬天，室内温度不高，模特是一个退休老人，在旧社会时作过店员，会讲英语，曾在外国租界做过事。闲谈之间发觉老人性情开朗，因此课堂气氛十分活跃。从他的装束来看，不必再修饰就可以显出本身的个性了。这幅人物水彩写生，就是在边谈边讲边画中完成的。背景就是教室的白墙，室内自然光，整幅画是一个绿灰色调，只有脸和手显出灰淡的暖色调。每个部位都画二、三层色以上，第一遍是用湿画法铺完了大的色块关系，然后逐步加深。其中，脸部画的层次较多，脸的暗部有水洗的痕迹，显示出暗部的透明和深度，嘴边的白胡须是用刀尖刮出来的。衣服和背景是用较大的水彩笔画的。这幅老人写生用了三个半天时间完成，实际动笔画的时间要少得多、考虑分析的时间应占去一半。

《白裙少女》（见彩色插页）

这个女青年模特皮肤长得白细，头发略显棕黄，穿一件浅黄长袖衫，颜色与她的肤色很接近，整体效果非常统一，但缺乏对比。为了不破坏她的淡雅色调，找来一件白裙穿上，更加显示出她的学生气度。整个环境布置得很朴素，自然光源，为增强一点重色调在椅背上搭了块棕色衬巾。整幅画除头发、衬巾和手中握的一个棕色皮夹是重色外，其余都处在白、灰之间。皮肤色彩是由土黄、赭石、淡绿和少许朱红调成的，为了显出少女皮肤的细嫩，画得遍数很少、用色彩的衔接过渡找出变化。由于画的遍数少，色彩的透明感较强，远处的那支胳膊和手只画过一遍色，画中的高光处和白裙都是空出纸的本色。头发是用赭石、绿、土黄和少许黑色调成。白裙暗部的透明灰色调和背景是用调色盒剩余的混合色加一点土黄调稀画的，大笔触要饱和，画出的色调既透明又爽快。不要随便把调色盒里的剩余色洗掉，与其它色调和对于整幅画能起到和谐统一的作用。少女的黄衬衫是用柠檬黄加中黄，暗部又加点橄榄绿和土黄，趁第一遍色未干、及时画上去，与第一遍色渗透产生自然过渡的效果。这幅《白裙少女》是在轻松中完成的，用了两个半天时间。

《女青年肖像》



左《女青年肖像》

这幅画是在高丽纸上用水彩颜料画的水彩人物，是一种尝试。高丽纸画出的效果兼有水彩、水粉、水墨的感觉。这种纸吃水性很大，调色时一定要多调些，不会出现流淌现象，掌握起来比较平稳，层次也很丰富，色彩可以一遍遍地往上加。画完之后要托裱。

《牧羊老人》

这幅水彩人物是画一个身披白羊皮袄、头扎毛巾的陕北牧羊人。为表现羊皮粗糙的质感，在画完羊皮的色彩后趁水份未干撒上一些小颗粒粗盐。干后便会出现羊皮袄经过多年风吹雨淋沙石磨蹭所形成的那种粗糙的质感效果。

《仰坐的女青年》（见彩色插页）

这是一幅只用半天时间完成的速写性水彩人物写生，需要在较短的时间里刻画出人物的主要关系、和头、颈、肩、四肢、躯干的动势，以及大的色调对比。在画的过程中应始终注意整体效果，面部画得有虚有实，更接近自然光的效果。除面部、手及衬领外其它色都偏冷，更可以显出画面的寒暖对比。这幅画使用了比较多的墨色和绿色、黑色在水彩画的运用上能起到沉着、庄重的效果；与其它色调和，更能使画面完整统一。

下《牧羊老人》



色彩画法

风景写生

· 刘克敏 ·

经过一定的风景色彩速写练习，能够较为准确而熟练地把握对象的基本色彩关系、形体关系、空间关系之后，就应逐渐转入较深入的风景色彩写生。现在分为几个方面分述于下。

一. 天空

天空随着季节、时间的不同以及晴阴风雨的变化而变幻莫测。现就无云晴天、有云晴天、阴天的基本特征及其表现方法略作分析介绍。

1. 无云晴天

表面看来，这是天空的所有形态中最为简单的一种，可是正由于它虚空一片，色彩关系把握得稍有不准，色彩变化衔接稍有生硬，便显得特别触目。所以，开始阶段多画些无云晴天的写生是非常有益的。

晨昏时刻的无云晴天，色彩丰富细腻。由于太阳隐没，大地无光，天与地的色彩关系是天亮于地。日出、日没方向的天空格外亮，并常带有紫、红、橙、黄、黄绿等倾向。表现时要特别注意，这些颜色不可画得火气。调色时要特别注意掌握好色彩的微妙变化和纯度分寸。

阳光普照时的无云晴天也并非一片蓝。天空有时异常清彻，有时天色浑浊。如果环顾四方，又可发现，太阳方向的天空并不蓝，而是淡淡地偏暖，其他方向的天空才是“蓝”的。如果再从头顶上的天色看起，目光逐渐下移，就会发现，天空的颜色由偏紫的蓝，依次变为偏绿的蓝、偏蓝的绿，而靠近地平线则又是一段紫灰的色域。

问题的复杂性还在于天空总是与地、物同时进入我们的视域。对于天空来说，其它色块并非消极无为的，相反，它们总是在积极地影响着我们对天空色彩的感受。同是一个蓝天，在一个构图的色彩组合中，显得很“重”、很“紫”，而在另一个构图的色彩组合中，则可能又显得很“亮”、很“绿”。我们当然应该尊重这种天空与地、物之间的“关系”，

不能以一个蓝色对付不同的色彩关系组合。

有些缺乏经验的初学者画蓝天时，往往只把蓝色加白、就涂到画布上。结果由于涂上去的蓝色生硬，退不远，并不是“天空”，只是一片刺目的蓝色。这是由于没有把握好蓝色的纯度。调色时，要敢于在蓝色中加暖色，如赭石、褐色等等。

此外，还要特别注意研究天之蓝色的色相特点。如果随便抓来一个蓝色颜料就画天，发现偏紫就加红、偏绿就加黄，这样是画不出天色之妙的。一般说，从地平线至靠近头顶的天空，纵向色彩变化大体可分为四部分：靠近地平线部分色相偏青紫，向上色相偏湖蓝，再向上色相偏普蓝，靠近头顶区域色相偏钴蓝、群青。

2. 有云晴天

云的形、色千变万化，有时如绫如锦，斑斓绚丽，有时如花如絮，轻柔飘逸，有时又如潮如涛，汹涌激荡。云的表现，需注意下列各项。

云形——当天空遍布云块时，要注意云块是如何越远越狭小而且密集，外轮廓与明暗交界线如何变得越远越虚，亮面、暗面的明暗对比如何变得越远越弱。只有如此画好云层的透视关系、空间关系，才会画出天空的辽阔深远。

色——朝霞、晚霞，色彩绚丽，这是容易被感觉到的，所以画成“彩云”当无异议，问题在于白云上。写生观察时，要特别注意不能只在云色与天色之间作比较，还要把云与地面、及地面上的其他物体，特别是与地面上感光的白色物体之间不断地进行比较。这时我们就不难发现，其实“白云”不“白”，而是有色彩的，有时色冷，有时色暖；甚至就连白云的明度也常常比地面上的一些亮色块要暗。我们常见有些画把白云画得过亮，因而很“跳”，以致完全失去空间的深远。

3. 阴天

阴天时的天空，就形的特点而言，有时云气密

集，浑沌一片，有时云层交错，轮廓清晰。就色的特点而言，有时天色较重，有时天色较亮；有时色较暖，呈柔和的银灰色，有时色偏冷，呈清新的紫灰、青灰色，变化十分丰富。需要特别指出的是，阴天时的天色，如果孤立地看去，常会误以为那灰色的明度很重，于是写生时画得也重，地面跟着更重，画出的色调重得发黑，或者天、地、物色彩关系含糊污浊，缺乏应有的响亮。而当我们把阴天的天色与地、物各色块加以比较时，就会发现那灰色其实很亮。调色时，白色中只需略加一点点复色就够了。

二. 地面

光：地面是风景构图中重要的阳光承受部分，如果一幅风景写生，天空虽然画得很蓝，但地面色彩表现不当，画不出“阳光”，则写生断不会生动真实。通常，在地面色彩的把握上容易犯两种错误，一是把地面色彩画灰、画冷。这是由于犯了典型的“孤立”观察的毛病所导致的。因为即使是“黄”土地，当你孤立地只盯住地面观察时，就会越看越觉得它色灰、色冷。而当你把地面与天空、远景、树木、树的暗影……等色块“串”在一起，反复对照比较时，就会看到，那怕是沥青路面，在阳光下也闪烁着多么微妙而生动的暖色调。另一种错误倾向是原地面色彩表现的概念化。即不管什么地区、什么土壤、什么材质的地面，只要是阳光下，一概涂以火辣辣的黄色，投影则一概涂以焦燥的蓝紫色，以为这样就表现了“阳光”。其实，这套颜色表现的只是“刺激”，并无“阳光”。以为色彩不夸张就不能表现阳光，这至少是一种误解。

当阳光不直接照射地面时，比如阴天、黄昏、拂晓等，地面色彩的变化更加奇特。只有把地面与天、物、色彩联系起来加以比较，才有可能得到正确的感知。

地面往往又划分为若干不同材质的部分，比如土地、水泥路面、草地……。这些不同部分的色彩区别固然是重要的，但又需注意它们之间的联系——同一光源所带给它们的影响。

形体、空间：

在一般写生构图中，地面总不外分为两种，即平坦地面和起伏地面。这二种地面的表现，首先是准确地把握其轮廓特征。比如地面上不同地区的轮廓线，如道路轮廓、草皮轮廓、田垄轮廓、岸畔轮廓等。同时，地面上某些“站立物”着地点的位置、轮廓，如树木、人畜、杆桩、石块的着地点，栅栏、篱笆、围墙与地面的交界线，以及地面起伏形成的

形体轮廓、明暗交界线，也要准确地勾出。把握住这些轮廓线的特征，也就是把握住平坦地面或起伏地面的线透视特征，从而为表现不同特征的地面打下重要的基础。

然而，作为地面的造型色彩来说，重要的课题却在于表现出地面由于逐渐伸展开去所呈现出的“色彩透视”。否则，即使是把握到地面的线透视，也未必会表现出地面的平展深远。从理论上来说，地面从我们面前逐渐伸远开去，空气层就逐渐加厚，从而使地面色彩的色性逐渐变冷，纯度逐渐降低；高明度的色彩则越远越逐渐降低明度，低明度的色彩则越远越逐渐变淡；于是色彩对比——色相、色性、纯度、明度的对比逐渐减弱，最终湮没于一片青色之中。从理论上说清地面的色彩透视规律并不难，难就难在实践上。因为一种材质的地面，在不同空间位置上的色彩绝不是最近位置的地面色彩依距离的逐渐变远而不断增加青灰色的成分。色彩透视所呈现出的面貌是十分丰富、具体而生动的。解决方法只能是，从对特定关系的观察比较中去把握特定的色彩透视。只有如此，找到的色彩所表现的空间，才是活生生的、富有艺术魅力的。

三. 水面

水具有很鲜明的质感个性——流动、反光、透明。这些个性特征是水之所以迷人的主要原因。同时，这些特性又将对我们的观察、理解、表现水面的光色变化有重要的指导价值。

水洼、池塘、湖泊、溪流、江河、海洋等各种不同的水面，有的明洁宁静，有的水流潺潺，有的汹涌澎湃。尽管形态万千，但如果把其归纳为无波水面及有波水面，从分析研究这两类水面的基本特征及其表现方法入手，问题也就不那么复杂了。

无波水面：

无波水面的最鲜明特征就是反光性强，因而我们可以在水面上看到岸上物体乃至天空的“倒影”。倒影的形，只要认真并不难把握，重要的是水面的色。由于水面具有很强的反光性，所以在水面投下倒影的物体色彩，当然要决定倒影的色彩。另一方面，由于水中总免不了有各种微生物、藻类的生存，以及泥沙及其他各种污染的影响，所以水多不纯净，常带有或淡或浓的黄、绿、灰之类的色彩倾向。因此，这就又影响了水面的光色变化。可是，如果我们仔细观察，就不难发现，“水色”对物体暗面及重色物体倒影色彩的影响远远大于对物体亮面及淡色物体倒影的影响。这样，从现象上看，水中倒影

的色彩变化往往弱于风景中其他部分的色彩变化。尤其是水中所有重色的倒影，色彩十分接近。这些特点十分重要，因为我们常常忘记将它们与构图中其他部分加以比较，于是就看不到倒影色彩变化的含蓄性。水越污浊，水色对倒影色彩影响越大。

画倒影时还需注意，物体在水中的倒影恰似人从水中仰视这物体时所看到的情形，因而多看到物体朝下的暗面。明白了这一特点，对我们准确认识并正确把握倒影色彩很有价值。

值得一提的是，适当表现某些细节，如一丝轻风、水中虫鱼掀起的一撮闪光或三两圈水波，不仅可以反衬水面的宁静，而且更将有助于表现水面的平展伸远。

有波水面：

研究有波水面，最好先从解剖一个“波”做起。一个水波很象是一道沙丘。我们从一个角度看，就会看到一个波至少显示两个面：一个为亮面，反射天光或阳光；一个面为暗面，由于水的特性，使得暗面色彩比亮面重，但很透明。这是由于暗面显示出水色的影响。

如果所画水面为“远水”，则“远水无波”。因为远水水波变得极小，无数水波亮面色点与暗面色点溶成浑然一片，自然无波，且无倒影。

如果所画水面为“近水”，则不但“有波”，而且还会见到轮廓闪烁的倒影。面对这种水面，常使画者感到难以下笔。我认为，这是无法“依葫芦画瓢”的，须用“抓感觉”的方法。即首先必须对水面波形以及色斑作深入观察，摸透色斑的形、色及其交错穿插规律，待心中基本有数，然后放手画去。这里需要注意几点：1. 用色不宜太多，只需找到几个基本色即可。比如水波亮面色、暗面色、亮倒影色、暗倒影色。至于其他，如水面高光色及某些极少量倒影色，最后再酌加。2. 所用画笔须注意选择恰当。笔号大小及笔头形状、笔的新旧均应十分讲究，这样才能具有圆润完美的笔触，以表现水波色斑的轮廓特点。3. 要注意水波色斑的交错特点及疏密关系。画出的色斑笔触应符合规律而不板滞，灵活而不杂乱，还要注意近波与远波在色斑大小、强弱、疏密、虚实变化上的区别。只有如此，才会画出水面的摇曳与深远。最后，应注意色液的浓度及笔头所蘸色液的量，使画出的笔触虚实得当。如所画色斑笔触过实，效果太跳，则可待画面干后，以笔略蘸清水轻扫，使其变得“虚”些。不过要特别当心，不可“扫”得一塌糊涂。

如果画较大波浪的近水水面，近景水波当画得严谨而具体，远波则可层层逐渐概括些，虚过去。

四、树木

植物的绿色十分丰富。由于季节的不同，植物的固有色变化万千。另外，光照射的不同，空间距离的不同，也改变着视觉感受。所以认真研究并表现丰富而微妙的绿色变化，不仅使我们获得不少表现植物形象的技能，而且又锻炼我们严谨地把握色彩关系的能力。

一个人在开始正式学画前，对植物的“绿”色，都已积累一定的认识。这些认识不能说是无益，但却常常表现出一种对绘画来说应该克服的倾向——概念化。其实，自然界那怕是最为“苍翠欲滴”的植物，其绿色也要比光谱色的“绿”复杂得多。所以，调色时必须加足量的暖色以及某些其它颜色，如白、黑之类。同时，在用黄、蓝、绿颜料时，也不能太随意，而应作恰当地选择。比如，调某些明亮的嫩绿，当用湖蓝、普蓝、柠黄、淡黄、翠绿、粉绿之类。调盛夏、夏末或某些常绿植物的绿色，当用普蓝、钴蓝、群青、中黄、土黄、桔黄、土绿、橄榄绿之类。黑色在调色中作用很大，特别是画秋天植物，黑色加各种黄色可得到非常好的绿色。远景的植物，由于强烈的色彩透视，色性变冷、纯度降低，“绿”味已不浓了。在某些情况下，比如阴暗处的植物、某种特殊逆光中的植物、夕阳照耀下的植物，其颜色常常不再是绿色了。

常见的乔木或灌木，树冠基本形均为球形。这种球形又是由一片片叶子组成的，所以是疏松的。树冠的这两个特点，对于树的造型表现具有重要意义。

近景树木体积塑造须精细些。首先应抓住大的基本形，同时，外轮廓、明暗交界线及某些细节的表现也须具体。比如，树冠上树叶疏处常有“空隙”，这类细节的表现，将有助于把形象表现得更加生动。

一般说，画树用笔不宜太大，太大易画“空”。笔触大小、形状、虚实应表现出树冠形的特点，另外，还应表现出树叶的大小、形状、疏密、伸展态势等特点。笔触方向应松动而富有变化。

五、山石

画山有一定难度。这是由于山的形态较为复杂，另外，也由于山水画在我国传统绘画中得到了十分辉煌的发展，人们对于山水画有着极高的鉴赏力，而以西画的材料、工具、方法来表现山水的技巧，则远远不如传统中国画的丰富、完善。应该说，这是一片尚需开拓的领域。

铜版画技法 (二)

· 王维新 ·

有的山表面满布树丛杂草,这种山的画法与树木之类的画法区别不大。另一类,山石裸露。由于岩层的构造、生成时代以及地理环境的不同,水蚀风化的程度也不一样,所以形体较为复杂。画这种风景当注意由浅入深、由简单到复杂,一步一步来。开始可先画简单的局部构图,然后再逐步过渡到群山的写生;并且最好还是从山势、基本形、空间、光影的色彩表现入手。待到一定程度,再进行褶皱层理的表现。在这方面,认真研究国画的各种皴法将是十分有益的。研究这些技法,不仅可以得到方法上的启示,而且可以大大开拓审美视野。当然,这种吸收必须适当,应当是以山的褶皱层理表现来丰富充实山的基本形体、空间和光色的表现,而不是相反。

六. 建筑物

建筑物作为一种绘画题材,自古以来就吸引着中外画家。一般的山水风景画中,往往离不开建筑物。即使是人物画,其背景环境也常常是建筑物的室内或室外。

建筑写生的取景,可以是局部,也可是建筑单体、群体、街道,或者区域建筑的鸟瞰;可以是以建筑物为主充满整个画面,也可以是以建筑物为构图重点,兼收大片广场、林木、水面、天空,还可以以树木、山川、水面、天空为主、以建筑物作为点景来构图。

建筑写生的一个突出问题,就是对形体、轮廓的准确把握。这个问题解决不好,其他优点再多,这幅写生也是看不下去的。

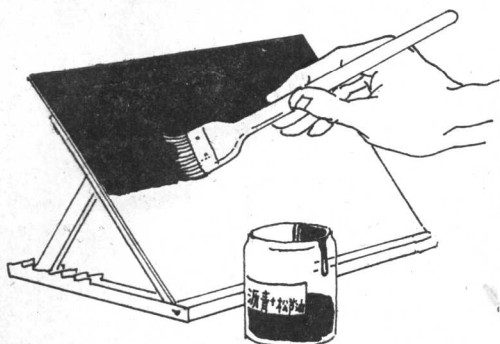
在着手写生前,对写生对象的透彻理解十分重要。一幢建筑物,不管有多么复杂的细节,但其基本形,一般说并不复杂。准确地把握住这些基本形体的亮面、灰面、暗面、投影的色彩关系,就获得了这个建筑物的基本造型。而各种建筑局部,诸如门、窗、柱、台阶、檐口、栏杆、雕饰、线脚,乃至砖、石、瓦片的表现,是绝对必要的。但应以不破坏建筑物的形体、空间、光线、色彩基本关系为原则。

建筑风景写生中,基本情调的把握十分重要。比如,寺庙、官邸或某些独宅深院的幽静,剧院、展览馆所的典雅,纪念性建筑如陵墓、纪念堂的肃穆,商业区的喧杂等。树木、车辆、人群,乃至天空、道路、花圃等“配景”的合理组织,对建筑写生的气氛表现,也起很大作用。

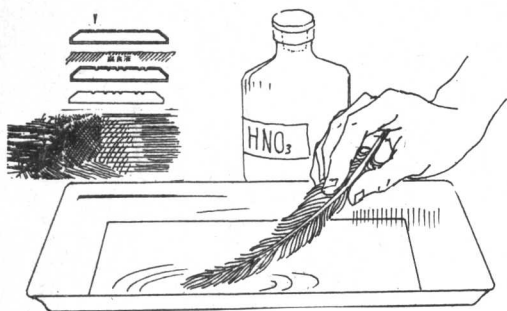
前面说的是属于第一类基本技法,即版家用硬质工具直接在金属版面上进行刻制、印刷而成的画面;第二类属间接制作法,即在金属版面上利用防腐蜡或沥青防腐剂和松香粉末等材料作各种处理,并经过酸性腐蚀液的化学作用而成为腐蚀版、压印而成的画面,我们通常称它为腐蚀版画。其基本技法如下:

(1) 蚀刻法或针刻腐蚀法:

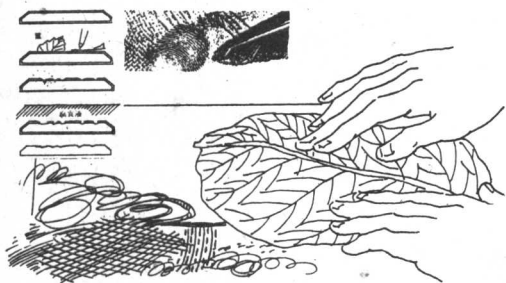
这是凹版中最常用的基本方法,凡制作多种技法的铜版画,首先也总是进行线刻腐蚀。这种技法是利用化学酸液来蚀刻画面的形象。它的简要过程是,将一块金属版用磨炭磨净版面,竖搁在木架上,用松节油加沥青的防腐剂由上至下均匀地涂于版面,经烘烤后使版面的防腐剂硬化(图一)。沥青防腐剂是利用一般的无杂质的地沥青切成小块和松节油溶化成浆状的液体,浓度比例以涂均匀版面为准,可厚可薄,但涂得太厚会影响刻制时线条的流畅,太薄又起不到防腐的作用。蜡质防腐剂是用蜂蜡和制版黑粉加热熔合后即可使用。上防腐蜡必须烤热版,用皮滚筒均匀地将蜡滚于版面,冷却后须熏烟才可使用。当涂好防腐剂之后即可将铅笔画稿轻轻地磨压在版面上,再用反光镜对照画稿进行刻制,刻制时注意用力均匀,力求刻去防腐沥青并使之露出金属线痕来,同时要掌握用线的疏密和腐蚀后的效果,如果线刻得太密经腐蚀容易连成一片,擦版印制会



图一



图二



图三



图四

出现反白现象,刻得太疏又达不到深黑厚重的效果,刻制完毕将版的背面和版面不需要腐蚀的部分用制版红粉或漆片涂抹保护起来,再把整块版浸入硝酸溶液中(硝酸腐蚀液的配制是根据金属材料的性质和画面的需要而定其浓淡成份的),一般腐蚀铜版用一份实验浓硝酸和二份水的比例,腐蚀锌版用一份浓硝酸和五份水的比例,注意配制时必须往水中徐徐加入浓酸)。腐蚀时气温的高低会带来一定的影响,版面在酸液中看到被刻划的部分与酸液起化学反应而冒出白色的小泡时,这就说明版上刻过的线条已被酸所腐蚀,版面即产生凹陷的线和面了。在腐蚀过程中可用羽毛轻轻拂刷版面起化学反应的泡沫,以保持线条的清晰,浸泡时间的长短决定线条的深浅和粗细(图二)。在腐蚀之后如果发现某些部位过深,可用刮刀或磨炭进行刮动或研磨;如太浅,可局部重涂沥青,再加补刻,刻毕用蜂蜡将需要部位的四周围起,倒入适量的酸液进行局部腐蚀。

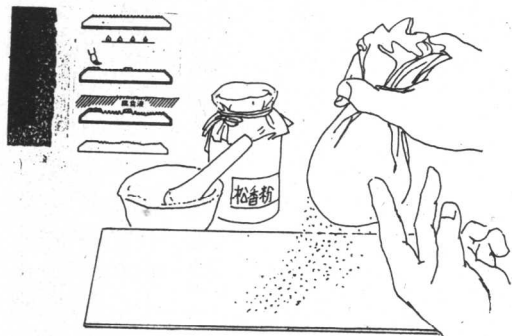
(2) 软底蜡防腐制作法

此法是利用软质防腐蜡(用蜂蜡调制版黑粉,略加猪油或羊脂即可,大致比例为1:1)。用皮滚或绢包均匀地将软蜡涂于烤热的版面,待冷却之后用有明显纸纹的薄型纸(木炭画纸最适宜)轻轻覆盖在版面上,用粗铅笔在纸背上描绘,画完之后揭去覆盖的纸张,凡画过的线或面便挤压着软防腐蜡而且很自然地被纸粘去一部分,此时版面上软蜡被压、被粘的痕迹就会显露出金属来,浸入硝酸液经过腐蚀处理和印制所得的画面,就能呈现如同一幅柔和而厚重的铅笔素描效果。如果在软底子上铺以粗麻布、木纹、皱纸以及树叶、皮革,各种具有纹理质地的织物,或者按上手掌、指纹,都可以取得这种变化的自然效果(图三)。

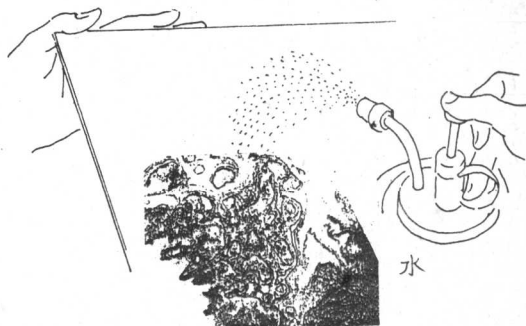
软蜡法通常和其他技法混合使用较多,如先进行线刻腐蚀,或飞尘法,而后再加软蜡,那么这张覆盖的纸或其他织物必须要有一个固定的画稿轮廓,不然容易使形体错位,或几种技法不能相合,或切不准所需要的技法部位。珂罗惠支的《磨镰刀》(图四),在人物的前额和手背部位运用了软蜡法,使画面人物产生丰富而厚重之感。

(3) 飞尘法

顾名思义,此法是用细如尘土的松香粉末飞落于金属版面而进行制作的技法。它的过程如下:先将版放平,然后在版面散落一层均匀的抗酸粉末(一般用松香粉或制版黑粉碾成画面所需的细微粒子或粉末,包在纱布之中,也可装在小瓶里,大瓶口上



图五



图七



图六



图八

包扎两层纱布，用手指弹击纱布包或抖动小瓶使粉末撒落到版面上(图五)，经过烤热，使粉末微熔而粘于版面，加热时间越长，粉末熔化越甚，以至糊成一片就不好了。因为飞尘法产生的画面细点呈白色，或撒的粉末过量，烤版时间太长，就挤掉了白点与白点之间的空隙，以致糊版。在烤好的版上依画面的要求可作先后层次、顺序、范围的记号，置于稀硝酸中进行逐次腐蚀。逐层腐蚀是利用制版红粉在版面上作多次覆盖，腐蚀的阶梯色度变化完全是由时间来控制的，时间越长，块面色度越深，时间越短则越浅。如果要使版面产生晕状变化的腐蚀效果，可在已烤好的飞尘版面上涂一层薄薄的水，随后用毛笔蘸浓硝酸液直接在版面上描画，这样进行多次，就能得到没有明显界线的晕状飞尘腐蚀效果。版如果斜插入醋液，并不时摇动，可获得色度渐变

的飞尘腐蚀版面。当版经过腐蚀之后，再用酒精将版面的松香或黑粉粒洗净，用汽油擦净，此时即可上墨进行印刷(图六)。

飞尘法除通常的细密小点组成色块之外，还可在颗粒大小上寻求变化，或者运用其它多种特技。例如飞尘水流腐蚀法，就是将版放平，用飞尘法将黑粉或松香粉均匀地撒满版面，暂不烤版固定，拿喷水壶将水均匀适量地喷在版面的黑粉或松香粉上，然后将版慢慢地竖起，让水在粉末中自由流淌，看其自然变化并掌握其流动趋势和流迹，直至感到满意时即把版放平，再加热固定版面粉末形态(图七、图八)。还可将黑粉调于水中，再倒在平放的版面上，也同样将版子慢慢竖起，让水流淌，或用画笔、手指人为地引出各种效果，版面亦可得到理想的流状飞尘腐蚀的肌理。



本文作者谢志高同志

写意人物画技法

谢志高

写意人物画，也叫水墨人物画，是与工笔人物画相对而言的不同绘画形式。写意人物画要求以简练的线条、痛快淋漓的墨色、明快单纯的色彩来塑造人物形象，表达作者对生活的感受。

画写意人物画，一般采用没有经过胶矾处理的生宣纸。在这种纸上作画，下笔不能改动，水分能迅速渗透，稍不留神，就墨滞一片。对于初学者，必须了解掌握一定的技法，逐步熟悉生宣纸的性能，反复实践，才能驾驭自如，画好写意人物画。

本讲是为初学者提供写意人物画的基本技法常识，仅供参考，不是定法。在实践中要根据自己的理解，举一反三，广采博取，变通运用。

下面分几个问题来谈。即：（一）头像画法，（二）半身及全身像画法，（三）画面处理，（四）造型与笔墨锻炼。

（一）头像画法

人的头部形象是表现个性特征的主要部分。学习头像写生，不仅可为写意人物画打下基础，同时也为日后进行人物画创作积累了形象的素材。

进行头像写生时，必须准备的工具材料有：一块画板或画夹，再把一块羊毛毯子固定在画板上，放一张生宣纸（单宣）或皮纸、高丽纸等，纸的尺寸是四尺宣纸裁成六开；一盒木炭条（打稿子用）；几支毛笔（大兰竹、大白云或羊毫大楷、提笔等）；墨或墨汁（一得阁、中华墨汁等书画专用墨汁）；几个调色用的小白瓷碟、中国画颜料。

写意人物画的主要造型手段是以线和水墨形成骨架，再赋色渲染。所以在写生头像之前，要按照中国画干湿浓淡的笔墨要求来设计画面形象的笔墨构成，当“模特”（被画的人）坐下来后，要敏锐地观察，紧张地思考，用“以形写神”的传统美学观念来指导思路，仔细分析人物的生理特征和精神面貌，并由此来确定技法的运用。努力做到既有“法”，又不拘泥“成法”。

开始画时，先用木炭条在宣纸上打稿。并注意构图，确定头像在画面上的最佳位置。上自头顶下至锁骨，以及五官的比例、脸庞轮廓等，都用木炭条轻轻勾出。造型基本准确之后，可用软布或干净毛笔扫去木炭痕迹，即可落墨。

落墨时，可用大兰竹毛笔从眉毛眼睛画起。因为眉眼是体现精神面貌的主要部分，平常说“眼睛是心灵的窗口”，“传神写照正在阿睹之中”，都是强调其重要性。同时，刚刚动笔，感觉新鲜，精神饱满，容易把主要的东西画好（若画不好眉眼，形象即失去光彩，应及时换纸重来）。

画眉毛时，可分三笔：起笔从眉头始，眉骨中的横卧一笔，眉梢再一笔。眉头一笔应稍重，它与鼻梁相接，有深窝，处在暗部，多为▽形；第二笔较平稳、结实，因此处眉毛浓密，而且是决定眉毛形状的关键笔，墨色也浓黑，显出精神来；眉梢一笔，要轻而不飘，因毛稀少，位置凸出，笔含水要少、干。

接着画眼睛。先画上眼皮，用笔较重，线较粗，墨焦浓。也可先以淡墨勾，待将干时再用浓墨复勾一笔，形成墨色层次和眼皮的厚度。有双眼皮者，则再加一笔，但比紧包着眼球的上眼皮的线要细些、轻些。画好上眼皮后，接着画眼珠，一般要用最黑的墨色画瞳孔，从上眼皮处紧贴一笔横短线，再一竖、一横；如“工”字形，留出右侧的空处作高光，左侧覆一笔淡墨，形成湿润感，再加左右二笔弧线画成眼珠，稍干时可有淡墨轻轻在上眼皮与眼珠紧贴处抹一笔淡墨，使眼睛产生滋润及光彩。

画左右两个眼睛时，要注意透视变化造成的弧度，并应将四个眼角画在这一弧线上，否则左右眼睛便上下错位，这是初学者容易忽略的毛病。

眼珠画完后，勾下眼皮及皮下的泪囊。这部分墨色及用笔均比上眼皮部分要轻、淡些、泪囊一笔须小心，用笔若太实太重，显出病态及年老的特征。

鼻子由鼻梁、鼻头及鼻翼组成，鼻梁因鼻骨硬，皮层薄，故用线要挺、果断。鼻头多肉，成球状，内有软骨，鼻翼有弹性，能微微伸张收缩，用笔要圆润、虚灵些。鼻梁的线不能框死，起笔收笔要轻而虚，中间弯处略粗重。鼻孔不能死墨一点，显得脏，不透气。鼻子下的人中，看上去是两条平行线，画时不可平均，应侧重一线，另一线要虚些、淡些，接近上唇处有V形，可略重。

嘴是五官中仅次于眼睛的表情部分，嘴的形态及口轮匝肌的松紧度既体现出人的感情，又具年龄

