

高等美术学院中国画教学示范
GAODENG MEISHU XUEYUAN ZHONGGUOHUA JIAOXUE SHIFAN

王大鹏 人物写生作品

WANG DAPENG RENWU XIESHENG ZUOPIN



南美术出版社

高等美术学院中国画教学示范
GAODENG MEISHU XUEYUAN ZHONGGUOHUA JIAOXUE SHIFAN

王大鹏
人物写生作品

WANGDAPENG RENWU XIESHENG ZUOPIN

湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

王大鹏人物写生作品/王大鹏著. —长沙: 湖南美术出版社, 2003. 7
(高等美术学院中国画教学示范)

I. 王… II. 王… III. 中国画: 人物画: 写生画—作品集—中国—现代 IV. J222. 7

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第063563号

责任编辑: 张 卫

责任校对: 李奇志

装帧设计: 许晓生

高等美术学院中国画教学示范

王大鹏人物写生作品

出版、发行: 湖南美术出版社(长沙市雨花区火焰开发区4片)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 广州市新怡印务有限公司

版 次: 2003年7月第一版

2003年7月第一次印刷

开 本: 889×1194mm 1/16 印张: 2.25

印 数: 1-3000

ISBN 7-5356-1878-2/J·1748 定价: 25.00元



观念·观察·技法

王大鹏

写生首先要研究基本的表现方法,对于掌握方法的人来讲,写生则不止于收集素材,乃是进一步探索形式语言的有效途径,好的写生本身就是完整的艺术作品。现代人物画写生教学在传统绘画基础上,吸收外来艺术,经过几十年的实践,已经形成相对完善的体系。造型观念的拓展使形式语言发生了很大变化。但强调笔墨造型,一直是教学研究和实践的课题。从人物画发展来看,艺术表现已不拘泥于中西绘画造型内容的差异,明显的区别是形式语言。不同的形式语言对造型内容的表现是有所侧重的。中国画受传统文化的浸染,侧重抒发主观意蕴,通过对工具媒材功能特性的发挥和挖掘,形成了独特的笔墨造型观。西方绘画的影响不但改变了传统的造型模式,而且西方绘画对视觉经验的全面探求和艺术成果开阔了我们的视野,拓宽了中国画的表现领域。笔墨正是在造型观念的改变中不断拓展,焕发出自身的活力。笔墨与造型作为一个问题的两个方面,是互为表里的整体,二者的相互作用要求教学中对笔墨的探究应与造型内容密切相关,不然,笔墨则流于空洞的游戏。因而扎实的造型基础是学习笔墨表现的必要前提。写实与写意虽然二者观念、样式有别,方法不同,但同样存在对笔墨的追求,只不过方法不同,趣味相异。无论写实或写意只有品格之高下之分,方法如何全在人的使用。齐白石兼而有之故达到神妙,不足怪矣。关于“作画妙在似与不似之间”,体现出前人避媚俗,反欺世的人格智慧。若从主客观的丰富性追求造型风格,则可以看作二者之间有着广阔天地和多种可能性。事实上教学中很难用一种固定的造型观念去要求,办法是在掌握造型原理之后淡化写实与写意的分疆,或者说取二者之长相互参照、融通,可以有所偏重而不偏废,这对于学习人物画写生和教学实践都具有积极的意义。

探究画理与画法是写生教学的重要内容。要求一方面熟悉画史、画论,结合临摹、读画,分析、揭示理法关系,揣摩此理于彼法中的不同表现;又从各种画法中去认识画理的共性,从绘画的承传、流派、演变、文化内涵总结理法。另一方面从观察经验中验证理法,从中西绘画比较、时代审美的角度看待理法,结合自身感受运用理法。总之要从客观存在与主观表现辩证地认识理法,理中有我,法中有情,由表及里,由个别到一般。把握大规律,方可窥视艺术的门径。

就水墨人物写生而言,除强调共通的造型基础之外,教学应着重从水墨本体的角度,即笔墨造型的视觉表意功能,毛笔、水墨、宣纸的特性,心理认知方面入手,使教学有一个学理的思想

维系统。总之一句话，用笔墨去观察、感受、表现，避免仅在形而上的隔靴搔痒，或抽离其精神内涵，只在技术上的传授。

笔墨的视觉表意特征：

一、指毛笔、水墨、色经过主体在宣纸的运用，表现形质、结构所呈现出的特殊美感。作为一种独立的语言体系，笔、墨、水、色的变化，只有在相对的技法程式中起到写形达意的作用。无论何种技法，均须有对比和谐的丰富性，技法因人因材质而异，但万变不离其宗。

二、基于水墨渗化的特性，用笔用墨不可重复、修改和偶然性，以及近于二维空间的视觉习惯，其表意功能具有近似类比、错觉、象征等视觉联想的特点，凭借水墨元素相应的构成关系呈现出来，与感性直观有一定距离。如画一个圆，既可表示太阳、月亮，又可表示球体、铁环等。这就看它与周围其他元素构成何种对应关系。

三、笔墨表意崇尚写，不仅因其与书法用笔同源，从工具媒材上讲，是水墨作用于绢纸的必然结果，更是物性与人性契合的结晶。“骨法用笔”的要求是书法用笔在绘画中的拓展和发挥，其相对独立的审美内涵，丰富和提升了绘画的精神性，但书法与绘画各自成体，又非一回事，不可胶柱鼓瑟，过于刻意。

根据以上概述，写生教学可以对笔墨造型的内容，提出三点要求：

- ① 造型的客观依据主要是对象的形质、动态、结构。
- ② 笔墨的丰富性和画面的完整性。
- ③ 笔墨的气韵和趣味。

写生不可替代的价值，在于具体时空环境中面对某一生命个体作画，是一个主客观交融、契合的过程。作者的审美观念，此时此刻的情绪、状态，从主观上决定着观察思考的取向，而对对象是诱因，他的外在的、内在的生命特征，时时吸引着你，感觉在主客体的交流往来中逐渐形成一个特定的场，对象内在的个性、气质、情绪、人生阅历会在外在的特征上得到印证，水墨的主动参与不断激发起你的表现欲望，产生心与物、物与物的默契。要牢牢抓住这种现场气氛，这可能就是画法的选择和情调的决定因素。写生的价值还在于其反映出的生活气息，是书斋案头画不出来的，缺少这种新鲜感受，写生便失去了意义。

教学一般分为课堂写生和外出写生两个阶段。由于环境、时间的因素，课堂写生较为从容，适宜在理法上进行全面地探究，经过反复调整、改进，使造型、技法逐渐明确起来。在掌握基本方法的基础上去尝试各种技法，但往往有周全有余、生动不足的缺憾。外出写生情感得以释放，因环境时间的限制，不宜周到求全，而应抓住其要点予以强化，有了大体设想之后，操笔运墨直追所感，由激情支配技法，落笔不惑，随机应变，其中意外效果只要善于利用，往往会成为画中的精彩之处，可平添几分生趣。对造型的把握，既不可失之放纵，又不可过于刻意。既跟着感觉走，又能保持清醒，这就有了主动权，使笔墨有度而不受制于物之束缚。所以，外出写生的有重意趣之长。课堂内外相互补充是写生训练的有效方法。

人物写生的观察重点是取舍、归纳，由感性直观转换为水墨意象。首先取其大势，从形体、结构、空间上确定造型主线，然后根据大势寻找节奏变化，既可以排除或转化、利用光影因素，突出结构特征，亦可以舍去或归纳局部的表面现象以凸现形式特征。视三维空间为虚实、松紧、

互衬关系，取既有不由人而必取之处，也可作“无中生有”的发挥；取在变动中取，舍在变动中舍，并非简单的加减法。舍在于有了取的把握而后不致其余，适可而止。形可变，结构犹在，尽量向大关系上靠拢，经过取舍、归纳、酝酿，为下一步落笔预示出某种对比取向。

取舍的方法容易形成套路，造型观念和所学的技法样式常制约着各自的知觉和选择，而形成某种心理定势，影响到观察活动。因此，随着写生实践的深入，需要不断地开阔视野，提高认识，不断地从对象那里发现自我，从笔墨中寻找个性，修正既往经验，点滴感受留意在心，由点逐步拓展成面，方可有所突破。

人物写生以造型自然生动为主臬。从笔墨上讲就是笔墨气韵的体现，气韵归乎用笔，然气韵又是整体的概括，这就要求不仅从一笔一画中体会，更要从笔墨结构整体去把握。

①笔墨结构指通过笔路、笔势的纵横欹侧于表现形质、结构的起承转合，来龙去脉的关系，笔的运动轨迹所产生的节奏；线条、点、皴、墨块上下左右，腾挪争让，疏密聚散形成的空间关系。阔笔式泼墨是线的扩大形态，尤其注重笔路、笔势，如齐白石写荷，黄宾虹走笔积墨，潘天寿点苔，无不以气贯笔始终。

②气韵一方面靠用笔的节奏，另一方面靠用墨干湿浓淡产生的层次。墨的变化既表现形质结构之微妙，又超乎形质之上凸现出水墨的韵味。墨的融变产生丰富的意蕴仍以气为主导的。气韵来自对主客体生命活力特征的感悟，笔墨结构应是气息充盈、韵味深长、精神旺盛的生命载体。

纯粹用富有变化的线条造型是人物写生最基本的方法。是在白描基础上参照传统写意手法运用于写生的教学模式，对线条质量要求十分严格。由于难以融入其他技法而显得单调，易成难好。在现代人物画教学中，随着眼界的开阔，对象的不同，吸收素描方法和借鉴山水、花鸟技法，人物画线描的功能已被大大拓宽了，线的形态也随之而变，不止于表现造型轮廓和结构穿插，而是由外到里，由形到体，由光影到质感，线无处不在。用线就是用笔，笔的各种形态都可看作线，无论点、皴或面，从一笔起、行、收，到笔笔生发错落连贯，都包含着线的意识。从笔的形态变化看待线，其潜量可谓大矣。这里包含笔、线、写即方法、意识、精神三个方面。

调墨落笔，应在“调”字上留心，初学者常忽视此处。调墨如何即决定了画的墨调，影响到整体关系，调墨适意，功夫已近一半。调墨关键在毛笔蘸墨吸水、退水的控制，视墨色变化无穷方能取之有方，取一分即有干湿之别，取三分即得浓淡之变，如画面部结构，笔中含墨量参照所画部位，视落笔多寡、笔触大小、行笔速度而定。

落笔于实处、近处，结构明显处，然后以笔中余墨画虚处，亦可反其道而行。一般一笔墨由实到虚，勾线、点皴渐次画去，墨尽方止，变化自然。又各种技法有不同的程序，不宜一概而论。

以淡墨为主或以浓墨为主的画，墨色变化程度受到控制，而干湿枯润变化就成为主要方面，笔之间的空隙和留白视为墨色之外的一个层次，与墨衬托对比形成墨调节奏。淡墨为主，浓墨的使用是提神；浓墨为主，使用淡墨调冲和。浓淡可偏重，又有兼顾，方不致于味寡。

墨色变化较大的画，对比处多画面易散。要处理好整体、主次关系，墨色衔接、过渡、呼应是关键。如发须到衣领、衣裤之间，袖口与肌肤处，墨色有区别又有联系。

破墨是不同墨色相破，丰富结构的技法，掌握破墨法是研究其他墨法的基础，应作为教学内容的重点之一。破墨或破色全在水份、干湿、火候、笔势、笔力、速度的控制，其间的差别，

产生千变万化的效果。归纳起来有两种：①相破之后，前后笔触分明，是和谐中主对比；②相破前后笔触浑融，是对比中主和谐。

积墨实际上可视为破墨的一种，于多层次中见浑厚。积墨应在画面将干未干时进行。外出写生或大幅画易干，可先点洒清水，待稍干后再积，落笔沉实，注意聚散、掩留，留出部分前一次之笔，掩不全掩，留不全留，错置叠加，不一而足。积墨要点在于浑厚中显通透，才不致于板结。

没骨是以墨块或色块造型的技法。常以线条相破，配合使用，用墨、用色均整中稍有变化。用笔关键在墨的中显骨，造型才能立得住。没骨与泼墨的不同在于：没骨重形质，泼墨重形意；没骨着眼于必然效果，泼墨时有偶然效果，墨色融变得自然之趣。有没骨、泼墨相混用者，亦有将没骨与密线排列转换参用，方法稍异而趣味不同。

人物写生的用色，主要集中在肤色的渲染。最好在墨底未完全干透时进行，这样墨、色稍有融和更显得协调。肤色变化不宜多，主要靠浓淡变化补充结构。第一遍以稍淡的基本色，如赭石略加花青或淡墨，水份饱满，从大结构凸起处落笔，卧笔点染，笔触衔接略快，注意在额、腮、颧及眉眼之间见笔，然后用淡曙红补其充血处，以稍浓基本色收拾重点细部，也可用淡墨衔接发际与面部。待半干时用曙红加赭石或淡墨画嘴唇，补笔不宜多，大关系适意即可。

技法分类是前人经验的总结，教学中需结合作品予以阐明，使教学有章可循。但技法常互为参用，综合使用，因而在写生时不宜简单套用，要将各种技法视为可变之法，依据主客体的需求，灵活善用。融众法为一法，或因心变法，或因物施法，只是品格不能丢。通过实践体会各法写形达意的特点，认识其间的联系，方可在探究技法中不迷失方向。其他画种的方法自有其相应的规范。用于笔墨造型，当须转化自然，彰显水墨本色。消除痕迹，避免为追求视觉效果，滥施它技、因法损意、因技伤质的做法，吸收、借鉴不能只从造型方法考虑，更要从精神层面寻找融合点，由视觉到艺术观念究其本源。归纳其特征，为水墨所用者，当在形意间求之。

上述文字多属于人物写生的教学体会，是实践教学规范的个人经验。写生教学不能孤立看待，教学效果如何不是单方面的判断，造型基础、临摹、书法及理论课程直接影响到写生教学和质量，同时又在创作课中反映出来，这就需要教师常将前后课程联系思考，从教与学多方面看问题。严格来说，无论哪门课程，时间长短，如何深入，都仍属基础的层面。谈的也许是大师的事情，而面对学生仍然要从基础规律把握，设身处地，深入浅出，讲做结合，启发心智。创造意识的培养与基础教学并不矛盾，相反，真正的创造力往往萌发于严格而灵活的基础训练中，教师不仅要有行之有效的办法，还需有宽阔的胸襟，从这个角度讲，学生的兴趣爱好、个性气质、基础水平、领悟能力，是教师真正关心的课题。

这里选入的习作或于课堂或于乡下，都是笔者在教学中与学生一起画的。囿于授课的要求，作画有意于基本问题的示范，故而难作过多的发挥，对于学生若能从中得益一二，在掌握要领之后不固执成见，“青出于蓝而胜于蓝”则是笔者所期望的。









陕北老农

1999年
68cm × 46cm

子长老汉

1999年
68cm × 46cm



一九九二年

於陳北子長

具大略





安塞汉子

1999 年
138cm × 68cm



