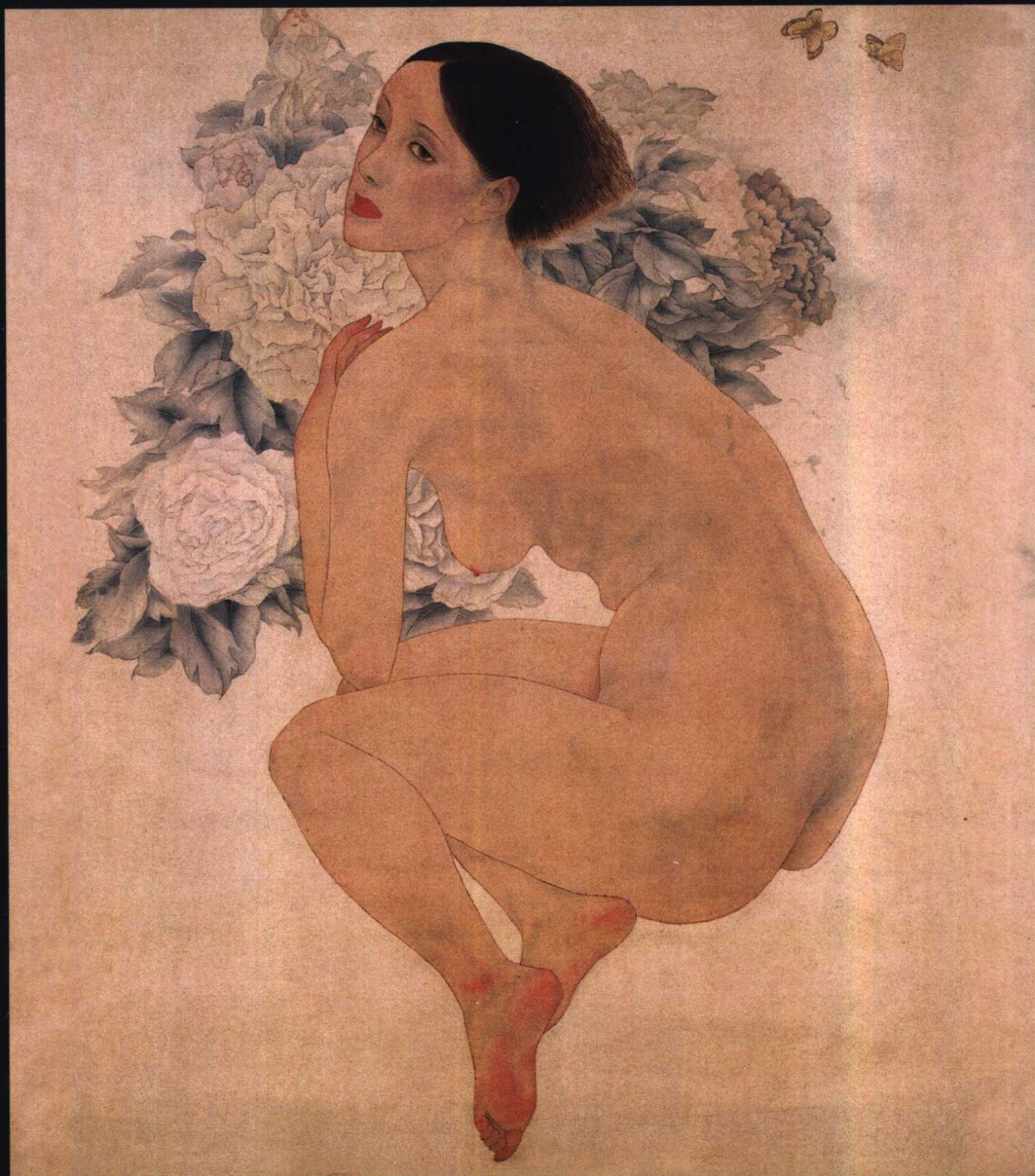


齐鸣 编著

现代 工笔人物画 技法

江西美术出版社

XIANDAI GONGBI RENWUHUA JIFA



齐鸣 编著

现代

工笔人物画

技法

江西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

现代工笔人物画技法 / 齐鸣编著. —南昌: 江西
美术出版社, 2002.6

ISBN 7-80580-957-7

I. 现… II. 齐… III. 工笔画: 人物画—技法
(美术) IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 032741 号

现代工笔人物画技法

齐鸣 编著

江西美术出版社出版

(南昌市子安路 66 号)

新华书店发行

深圳宝峰印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16

印张 5 印数 3000

2002 年 6 月第 1 版 2002 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7-80580-957-7/J · 887

定价: 40.00 元



作者简介

齐鸣，1960年生于沈阳。1982年毕业于鲁迅美术学院国画系，1989年毕业于鲁迅美术学院油画系素描专业，获硕士学位。现为鲁迅美术学院国画系教授，中国美术家协会会员，辽宁青年美术家协会副主席。

参加的主要展览有：1989年“第七届全国美术作品展览”，1993年“全国首届中国画展览”（获三等奖），1994年“第八届全国美术作品展览”，1995年“全国纪念反法西斯战争胜利50周年美展”（获铜奖），1996年“全国高师‘鲁艺杯’大奖赛”（获金奖），1997年“全国中国画人物画展览”，1998年“全国第四届工笔画大展”，1999年“第九届全国美术作品展览”等。

出版的主要专著有：《素描风景》、《现代工笔画名家特技表现》（辽宁美术出版社出版），《当代青年画家素描画丛——齐鸣素描》（湖北美术出版社出版），《现代工笔人物画技法》（江西美术出版社出版）。

目录

关于现代工笔人物画技法	1
近二十年的工笔人物画	3
工笔画的素描稿	6
我的工笔人物画制作	7
范画制作实例	8
《光头老表肖像》的制作	8
《女人体》的制作	12
《女孩肖像》的制作	16
《舞蹈演员肖像》的制作	20
作品集锦	23

关于现代工笔人物画技法

《现代工笔人物画技法》这一书名是出版社定的，还有技法方面的内容，比较实用，想必会贴近读者的心思吧。但就我个人来说，谈现代总有些不知所措，这终究不像某个具体的东西那么容易说清楚，如果硬是条分缕析地归纳，恐怕读者读后还是懵懵懂懂的。画画主要是通过形象去表达感受，对文字还隔一层，要谈现代未免有赶鸭子上架的感觉，但既然接受了任务，也就竭力一试，说说自己的认识吧。

与传统比较可能会看出现代的不同，至于能否看出不同当中的文化价值，则还是需要探讨的问题。之所以认为现代不好谈是因为它没有固定的模式，即使生存于同一环境中的人对现代也会有不同的认知和感悟。现代工笔人物画创作目前尚处在发展期，每个画家取法途径各异，趣味各殊，倘若谈的话恐怕有多少人谈就会有多少种意见。因此我只能写些个人所熟悉的、感兴趣的或思考过的内容。

与古典工笔人物画相比较，现代工笔人物画的变化是一目了然的，现代工笔人物画的命题也由此萌生。现代了自然就新，新就好，这是通常推理的结果，但实际上并不能简单地地下结论。就形式语言的完整性进行比较的话，现代工笔人物画显然不够成熟。传统形式、技法也并不意味着过时，在今天还有人运用传统方式（如新文人画等）去表达对现代生活的体验，仍被认为很现代；而运用现代技法也有画出霉气十足的画来的。现代艺术与现代技法不是一种等同关系。这里我想要说的是判断是否现代要视具体作品做具体分析，而不是仅仅根据作品的技法。那么，现代工笔人物技法既然没有传统工笔形式完整、成熟，我们探讨它的意义何在呢？意义正在于此，正因为不够完善、成熟，才使我们发现了表现上的新空间和可能性。又因为它是今天的，正在发展中的，表达的思想、感情是活人的，容易为当今的中国大众所接受的，即使是很俗也有接受者。有人需要就有市场，这是现实。

就工笔人物画技法来说，无论加多少现代都不能不承认它是一个旧有形式，在技法的实质上没有更多的变化，都出自同一个传统，我自然也不例外。所以我

没觉得谈传统技法在现代工笔人物技法中是多余的内容，我不想把前辈和前辈的前辈们的著作再搬出来凑字数。我所写的是我认同的，比如谈传统技法，并不是把传统技法统统搬出，而是着重谈我个人的看法，尽管自知浅薄，甚至难免偏颇，总算是一己之见，权当是引玉的砖吧。

需要讲明的是掌握了技法和学会独立运用技法还有一个消化过程。不比教炒菜的书，读后就能上灶一试，立见本事来，这是一；二是我并不研究通行的特技，所以把讲现代新配方的特技的内容让长于此道的人去写可能会更好一些；三是读技法书的目的不在书本本身或进入书中，而在于会意之后从书中走出来。

工笔人物画是中国画中独立最早的画种，有自身在表现上的要求，早期的工笔人物画是画家经过对被表现对象深入体察之后，把感想凝聚起来，寄托于假定存在的形式上。这种画面形象既不是纯物的，也不是纯我的，而是物我交混，处于冥想状态中的形象。如战国（楚）帛画《人物驭龙》、《人物龙凤》，线与色中充满了现实与幻想的交织，自然与人在它那里是神秘莫测的，足以引发出奇想。当时的人们恐怕还没有风格和技法的概念，但他们的表达简明天真，是内容的，又是表意的。西汉时，马王堆汉墓出土了T形帛画，可以看出对技法方面的自觉，表现已达相当的难度，已经形成了工笔人物画的基本格体。至东晋顾恺之的时代，工笔人物画有了长足的进步，顾恺之在技法研究上是很下功夫的，他在《论画》中专门谈了临摹的问题，可算是最早的工笔人物画技法书。可惜的是原著早已经失传，靠了张彦远的记载，我们得知了这一著作的精神，但是由于缺少形象资料的参照而无法了解全部。迄今能见到的最早、最完整的技法样本要数五代黄荃的工笔花鸟画《写真珍禽图》卷了，虽作为“付子居宝习”的样稿，却没有一丝图谱的格式气，反倒因为出自随意为之，活生生成为生机盎然、独得天趣的真创作，有“意不在于画故得于画”的味道。后来像清代任伯年的《龙山落帽》、《韩信受侮》、《焚香诰天》等也非是通行意义技法所能包容的。这些作品甚至是那些更早期的技巧并不

高明的工笔人物画中所包涵的创作态度、体察情理，都是传统技法的真，在那里我们无法抛开具体作品去谈各自的技法，因为从一开始它就是与表现一体而生的。

工笔画的传承一直是在一个有序的系统内进行的，延续了上古时代中国先人对自然的体认方式，没有随科学进步、理性发达去逐步追求、分析和摹写自然的真实，而始终都在对自然的关照中自觉与不自觉地保留和遵循着审美的关系，追求“心源”真实。从实现这种真实的基本手段——线描与色彩来考察的话，会发现在工笔人物画尚未定名之前，它们已是这样记载先人的精神世界的，经过数千年的积淀、锤炼、升华已成为中国绘画中智慧、观念、信仰的结晶。透过形式我们还会感受到那画中丰厚的对自然和人自身体察的启示，感受到那种有生命意味的形式的震撼。即使在今天，我们仍能从现代工笔人物画作品中看到这种具有意向性符号特征的线与色的延续。可以说工笔画至今还能保持着较完整的形式，这与它的传承方式有着密切的关系。与此同时不能不正视的另一个问题就是工笔画程式对人的负面影响，工笔人物画向现代转型的契机也是从这里开始的。

伴随中国现代化进程，文化环境发生了巨大变化，在新的教育体制和社会氛围下形成的审美价值、趣味、

尺度与传统的审美观念的分歧，在现代工笔人物作品中已经反映得十分清楚。应当看到的是技法对人的束缚不独古典的形式、技法，现代技法同样存在这样的问题，因为这种束缚实际上不仅仅是来自技法，还是人的问题。

我们还是回到工笔人物画的技法传承上来，它的传承方式是很基本的、经验式的，不太考虑时代。随着形式的不断程式化，逐渐地一种有活力的、有趣味的、实用的技法演变、简化成只有程式的技术传承。通常我们只是把线条和色彩当作技法学习的基本内容，而较少留意使那些线条和色彩有机组合成画面背后的画家意匠方面的良苦用心。其结果，使技法越来越技术化，与工笔画精神日趋貌合神离了。因此只学会了临摹的本事，线条勾得再纯熟，颜色染得再润泽，恐怕还是不懂得画之究竟、传统之究竟，少了灵魂的线条和色彩与传统的真正意义并无多大关系，虽然还是那个形式，也只是徒有虚表。

其实，古典技法也好，现代技法也好，都是创作中的副产品，价值在作品中得到确定和体现。所以懂得创作的人研究技法更容易得到要领，其原因他们懂得用心体验，把情思融入其中，所得三昧是不搞创作的人或“冬烘”画家们难以知晓的。

近二十年的工笔人物画

总体来讲,走向新阶段的现代工笔人物画的创作应从20世纪的后20年算起,其基本理由便是在这一时期工笔人物画的发展没有受到附加因素的干扰,一直在按自己的轨迹发展。人作为独立的个体有了一些自己的精神空间,使处于紧张状态下的神经得到了缓解,开始正视自我真实的存在状态。这种精神状态的变化是划时代的,由此引发出了现代工笔人物画风新的转机。工笔人物画创作经历了从附属文学内容向着独立的绘画语言方面转变,从不自觉向着自觉转变,从热衷社会意义的主题画向注重表达个人内心体验的转变。当代工笔人物画主流是以温婉、闲适为基调的,从中不难体会出这几十年里人们内心的平稳状态。从画风的演变上看当代工笔人物画技法向细腻、精微的方向转变,取法于手卷工笔居多。从对制作技法的精致和变化上比照20世纪80年代以前的工笔人物画有明显提高,题材的选择与发掘面也不断扩大。这一时期的工笔人物画也受到国内外其他绘画形式、画种的影响,如油画、版画、连环画、装饰画等以及传统中各个方面的影响,只要有益于表现,只要能引发出灵感,只要能异于他人,都毫不犹豫拿过来用,以开放的心态摄取古今中外的精华,形成丰富多彩的风貌,很有些后现代的氛围,这一点是以往任何一个时期所不能比拟的。此期较20世纪初期相似处,工笔人物画创作仍然是受到来自传统和日本、西方艺术的影响,现在的变通更灵活,交融的面更宽广了。取向传统、取向现代,或同时兼取者并在;有直接的,有内在的,有同时调和几方面的,因而想准确分类是很难做到的。但为了便于了解工笔人物画技法起见,我们从这三个方面分别去说明。

一、传统工笔人物画的影响。

如果就工笔人物画技法而论,似乎没有比历史题材的创作更能看出它师承的延续和趣味变迁了。随着师承传统的老先生陆续过世,纯以传统手法创作的历史画不多见了。在当今中国纯以传统程式入手,不受外来影响(偏僻农村除外)的中青年画家已经很少了,毕竟教育、环境、人群已经改变了它原本的存在形式。

在对传统题材、形式的认识、理解、表现方面与前

辈已不可同日而语,所用也多是借古开今,借古开我。像谢振瓿的《大唐传乐图》、周京新的《水浒》组画以及赵国经、王美芳的一系列新古典仕女等作品在造型意趣上均能看到各自在形式中找到的新感觉。而唐勇力的《敦煌之梦》等一系列作品是从古代壁画颜色脱落肌理中诱发出灵感的,其趣味既不在壁画,也不在传统。何家英、高云的《魂系马嵬》是近年来历史题材的工笔人物画创作留有印象的作品。举出的上述诸作,在造型方法上有写实手法的,有古典手法的,技法也多从传统中来,这一点大概没什么疑义,但从画里的精神来看却是不同的。它们既不是50年代至70年代历史工笔人物画画风的重复,更远异于传统工笔人物画,是属于这一时期的作品风貌。

二、日本人物画的影响。

近现代日本人物画,不仅在绘画材料、制作技法的探索上早于我们,对于美的表达,尤其是对于现实情绪的表达上自有其独到之处。所以,日本画中格式化的影响较弱。实际上中国现代工笔人物画萌芽初期,日本人物画的影响就已经存在,见关山月的《今日教授之生活》、方人定的《猎归》等作品。当时所取主要侧重在它表现现实的意趣和手段方面。20世纪50年代至70年代末,日本人物画的影响逐渐减少,文革期间几近于无。20世纪70年代末重又抬头,从技法经验到审美意识广泛吸收,其中影响较大的有伊东深水、镝木清芳等人的古典画风;平山郁夫、加山又造等人的现代画风。日本人物画的雅致、细腻、朦胧、淡淡的脂粉气,与文革时期那种僵化、火气、外露的画风形成鲜明的对照。日本画重被接纳并持续至今,既与经历文革时期后人们特殊的心理状态有关,也与作为“他山之石”的形式技法、趣味的异类有关。在求新的探索中,日本画依旧是现代中国工笔人物画重要参照物或隐或现地被借鉴。老画家潘絮兹《幽谷百合》、顾生岳的《维族老人》、徐启雄的《决战之前》等;中青年画家胡勃的《蓝色的早晨》、何家英的《清明》等作品中也寻到踪影。

岩彩画是近年来从日本引进的新画种,由于画材(纸、笔、色)的特殊,所呈现的画面肌理颇具特色。文

化部重彩高研班(蒋采苹教授当主持人)为其推广起了重要作用。学习、运用这种技法的作者多是中青年画家,在这一群体里胡明哲的作品较有代表性,如《青苹果》、《寻梦》等,造型装饰写实,设色典雅、情调闲适。

三、受西方写实风格影响。

20世纪特别是中叶以后西方写实造型与中国的造型艺术有密切的关系。随着美术院校的普及,写实造型能力在中国一直是学习造型艺术的重要基础。不管从事什么专业、什么艺术语言的人,几乎都是从这里开始的。因此在近半个世纪里写实造型手段成为拥有观众最多的艺术形式。写实工笔人物画成为区别传统工笔人物画的一个重要特征。写实造型在中国较长一段时间与实现主义艺术差不多是同体的。到80年代以后,写实造型逐渐摆脱了与实现主义的从属地位,思想意识

的空间增大了,技法和趣味增多了。新时期工笔人物画的起色就是从这里见到的。在这一时期,写实造型的工笔人物画已经把直接照搬素描渐变成提起素描的意,既保持了素描准确丰富的长处,又兼顾到了东方审美趣味含蓄的特色,显示了传统审美与现代创作理念的融和。这种写实的工笔人物画,在造型意趣和技法特点上与80年代以前的写实手法的工笔人物画有了质的变化。在一大批画家中,影响大的画家是何家英,他的《十九秋》、《秋暝》等代表作品,开创了自己的境界。其形象着意于对年轻女性的净化,带有唯美的理想主义倾向。何氏工笔人物画技法把西方造型的准确,日本工笔人物画的用色经验等长处成功地融会到了一起,形成自家范式。现代工笔人物画的创作队伍以这一路的人数居多,像李爱国、梁文博、李岩、李乃蔚、李峰等人

侗女织布(纸本) 潘缨



秋暝(绢本) 何家英



的作品在当代的工笔人物画坛上也是颇有影响的。

另外，在现代工笔人物画领域里还有一种强调色彩的新没骨画创作颇引人关注，它与传统工笔或没骨都有距离，趣味上着意于对新的追求，在近年的中国画坛上也十分活跃。这一派画家中影响大的有潘缨、唐秀玲、陈孟昕、韦红燕、汪港清等人，以中青年画家居多。值得一提的是少数民族题材的工笔人物画创作的发展，在趣味上已异于50年代至70年代间的此类作品，多用心于形式意趣，而少强调情节的表现。有影响的画家有陈白一、周荣生、刘泉义等，还包括前面所提到的部分画家。新面孔的创作总是或特立独行或兼融并蓄的，有一些作品取法的跨度大、有新意，在艺术语言上处于探索中，这里就不再一一提及了。

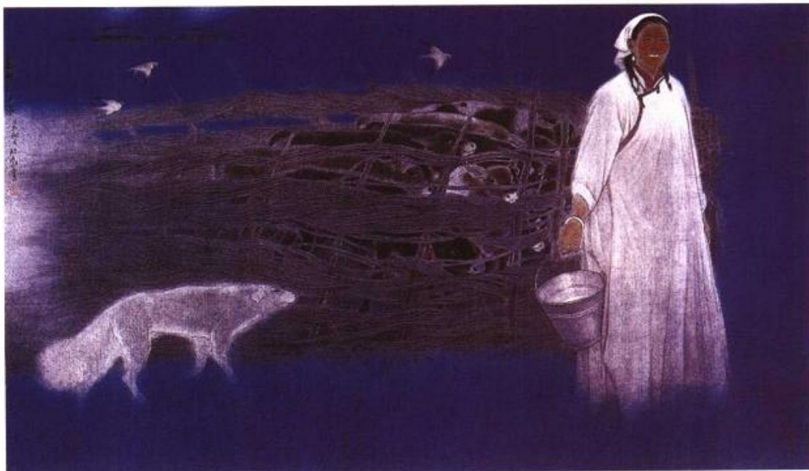
可以说近二十几年的工笔人物画创作是20世纪最

好的时期，画家可以按自己的心意画画。从这一时期工笔人物画普遍的风气——细腻、闲适的情调里反映了人们的精神现状。成就和问题都带有这个时代的特征，形式悦目，技法精致，伴着骨力不足和市场味，构成同一形象的另一侧面。现实对人的影响从不是单方面的，身处经济社会，足以体验到“固守精神家园”、“保护心灵净土”的不易。宽松的创作环境为画家表现自我提供了空间，而独立人格的体现和艺术格调的提升，则还要画家自己去实现。

回顾现代工笔人物画的每段历程，想像不出哪一阶段是最完美的，却是一直在向前走。当然，也不可能达到完美，因为完美的同时还意味着静止，每一代人都有自己的生活和所要面对的现实，那时将会画出他们的现代工笔人物画来。



《水浒》组画之一（纸本）
周京新



蓝色的早晨（纸本） 胡勃



秋（绢本） 赵国经 王美芳

工笔画的素描稿

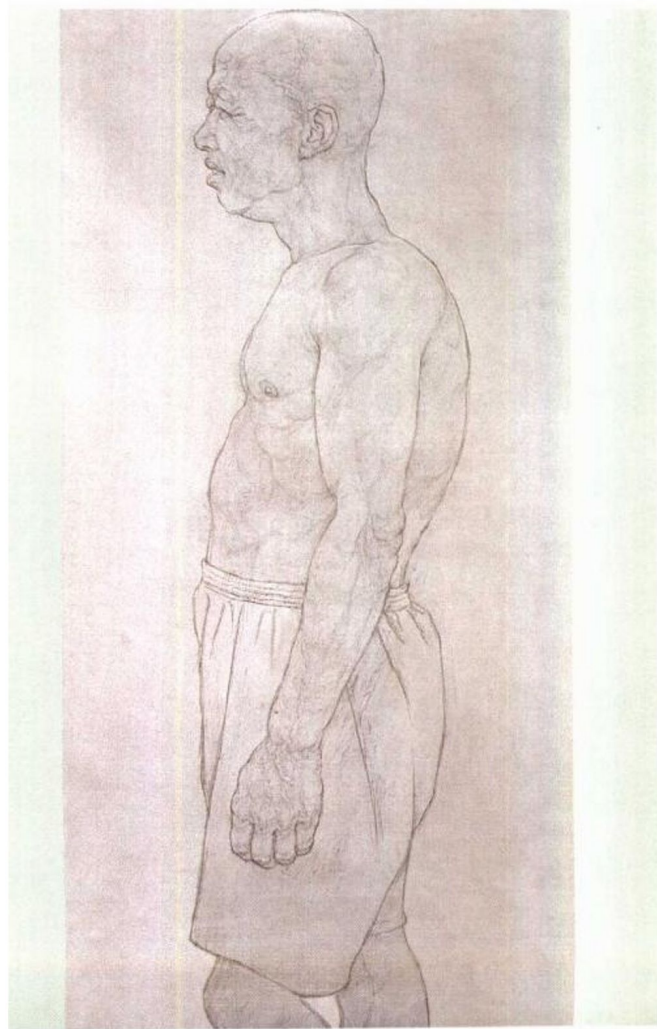
画工笔画的素描稿,中国传统上称粉稿或粉本,是制作前的第一道程序。画工笔人物特别是写实画法的一般都要画。

所谓写实是相对程式而言的,如果与课堂上普通基础教学中的素描相比较的话,它还属于表意的,有自己的讲究,要求把光影缩减,能够简而达意。它不是简单的用线画的素描,而是内在含意丰富的素描,要解决的不是单一的方法问题,而是通过很节制的线条解决对造型的概括问题。概括即是取舍、归纳、提炼,在没有经过深入观察、比较之前是无法做好的。概括与概念的区别常出现在这个环节上。概念化多是没经具体观察得出的结果,而简单化的症结则往往出在观察的不深入。概括实际上是细腻的另一形式,比看到的细腻更难。不过概括能力的训练得从很客观、很充分的方面练起。另外,用线画的素描未必都可以当工笔画的素描稿,工笔画的素描稿有它功能上的要求,在我的经验里觉得画出工笔画素描稿,应该了解些传统趣味和手法。除造型以外,要解决和落实制作所需的具体线与形的组织关系,侧重实用,不求独立,好看。

在画素描稿的过程中尽可能多地去体会形的内容,制作时便能更从容。素描是研究形体的,或者说是通过形来传神的,在这个阶段里草率从事的话,制作时遇到的麻烦将会很难处理。有机会的话读一读大师的素描,对于理解造型是很有帮助的。

画素描稿时应该客观一些,尽量不把脑袋里先存的东西带出来,静心面对模特去体察所看到的东西,不要去想他那一类、那一阶层的人群应当有哪些特征,进而把想到的特征再复加在他身上,强调出意义来他只是他自己。在具体的人的表情动态里含有一种用语言文字说不透的、模棱的感觉,让人无法因为说不清楚就能够视而不见。作品《光头老表肖像》里人物有些顺拐地立在那儿,手半握着。从外表看,人物表情是平静是紧张、是外向是内沉并不很明显,但现实生活中平凡人才有的那种“态”涵在里边,这样的作品质朴、真实。

光头老表肖像(素描稿) 齐鸣



我的工笔人物画制作

我画的工笔人物画技法步骤图确切地说是创作工笔人物画的过程图。由于在创作过程里总会有些随机性,画画时出现的问题并不是事先都能预料到的,因此对画面的整体感觉应随形象的深入而作些调整,诸如形状、线条、色彩、色调等具体问题都不是一成不变的。工笔画的制作过程实际上是感觉的物化和认识的深化过程。画画不受制于技法时才能沉潜到画里去,所以制作多是用技法找感觉而不是相反。熟练的套路一经形成就很容易结成一种模式,在自以为掌握了规律的时候不知不觉地用模式取代了观察,换一个说法是用既定的模式套用来简化体会的深入。

我的制作一贯随着感觉走,也许第一步骤和第三步骤会出现在同一个过程的画面上,这已经不是稀奇事了。之所以如此,不是有意要那么做,而是习惯。在制作过程中保持感觉的正常状态,画面也能正常呼吸,不至于像电脑做出的标本一样。但在总的制作程序上还是按传统工笔人物画的规则进行的,如先勾后染,先墨后色,先分染后罩染等等。对于传统形式及它相关的东西了解多多益善,这些间接的知识或经验往往能为你在作画时起到提供参照和启发作用,或发挥或扬弃都植根于此。在工笔画中形象与形式是绞在一起的,对形式某一因素的强调即是画者趣味、格调的体现。我现在的工笔人物画多以研究为主,偏于理性一面,对人不入流不去在意,不给自己画定题材和技法的圈子,倒想留下一点儿空间在自己的园地里栽植些所喜爱的苗种。对我影响大的是中国传统肖像画,书中《光头老表肖像》和《女孩肖像》两幅画是想要探找一点那个味道。

知道哪些问题该由自己去解决,这并不容易。在通常情况下人都有趋同心理,有意无意地就随之去了。因此,常自省会不断使自我充实。我的绘画语言形成于这样的过程,也在这个过程中不断被否定掉了。所谓绘画语言,并不是指对现成形式娴熟的运用,而是指对事物有感而发的表达,重在言之有物。只要有真意的表现,哪怕画看上去不那么悦目、规范,甚至是笨拙的,都不会伤及品质,相反可能会产生别出新意的效果,如《瓦岗军开仓散粮图》等属于这一类。

我在画工笔画的过程里不总是“意在笔先”的,有时调整的幅度挺大,但这并不意味着信马由缰、毫无思

想准备。在把脑中意象转到绢上实象的过程要凭眼睛去检验,定分寸,使形神合于心意,分寸适当是要费心思的,越想把握得准就越难一挥而就。我那个意的实现不在笔先,而在笔后。心思多投在对象身上,发掘出我想要的东西,没有完整明确的图式意识,顺其自然,不断依照制作过程的具体情况去寻求具体的处理办法,像《舞蹈演员肖像》毛衣的画法和《女孩肖像》上衣扎染的处理,动笔之前在脑子里没有成型技法,均是在落笔之后才找到感觉的。

模特也需要用心去读,这会使你的感觉逐渐清晰具体起来,发现他(她)身上的一些细小而特别的东西。如果换一个模特后想重找先前的感觉是很难的,每个人都有各自的特质,不用心读就体会不到,这与技法高低没有关系。对画工笔人物画的人而言,细心观察与比较尤其重要,一点不起眼的特别处往往会引发出制作时的灵感,使技法中增添活的内容。

我的工笔人物画制作总体上是从实处往虚处画的,自觉得在收尾阶段应从含蓄的方面下功夫,过劲与不足都需要在这一阶段去处理。实际上感觉微妙和看到细工之间的差别并不明显,不明眼的人甚至觉察不到,但内在的不同却远不止外观上那么一点。工笔画在传统上有“实处易,虚处难”的说法,所谓实处是给人看的,虚处是供人去品的,不是看到的细节越多越细越见功夫,与其说点到为止不如说意到为止更接近这个意思。好画往往在虚处见功夫,这方面可从中国古代经典作品中得到印证,如《虢国夫人游春图卷》、《簪花仕女图卷》、《韩熙载夜宴图卷》等等。含得住的画才经品,杰出的作品中都含着各自的特技和绝活。达·芬奇把人研究得透彻精深,可在他的《蒙娜丽莎》里却没露出任何夺目的枝节,包括他的解剖学造诣和油画技法。构成画面的各种成分,如果不能被表现所融涵的话,再丰富的知识、娴熟的技能也无助于提高画的品位。

完整的工笔画不是把所有的东西都搬上画面,只是接近想像的一种关系,画工笔画既得知道含,还得知道适可而止,“所以不患不了,而患于了,既知其了,亦何必了,此非不了也,若不识其了,是真不了也”。张彦远的“了与不了”论里早已讲过了这个意思。

范画制作实例

《光头老表肖像》的制作

画中老表是我去年暑假里去辽宁宽甸乡下游玩时偶遇的当地老乡。他那光赤赤的感觉挺有意思的,随之有了作画的兴趣。

制作是按部就班地把素描稿誊到绢上,再把绢绷到画板上。这幅画是用工业绢画的,这种绢的质地比街上卖的绘画绢厚,稍糙一点,开始落墨着色时有些发涩。绢的经纬纹相等(绘画绢的经纬纹不等),耐折腾,比较结实,我平常画画多用这种绢,粗细可以由自己来控制,而现成的绘画绢用起来就没那么顺手了。

1. 白描

勾白描之前心中对整体要大致有数,落笔时自会注意强弱虚实的变化。勾得松弛一些,宁少勿多,给深入留出余地。从头部和手部的局部图中可以看到这种用意。短裤的墨线可以勾得浓重些。

从白描里很能反映出素描功夫,如线条在空间中的透视变化,形体结构的起伏、转折、穿插诸关系把握的分寸,无不渗透着素描的作用。从表意方面讲白描是最能体现中国绘画精神的,可以说是无以复简的形式,也是最见功力的形式。它像戏剧里的清唱不借助任何身外道具的配合,全凭自家本事完成,功夫高低一目了然。白描本身就是结果,画家的意图在这里以最简洁的方式实现。如果是作为工笔画的一个阶段、一个步骤的话,它所承担的就是建构画的骨架作用。

2. 分染

分染不仅是对结构关系的强调,对质感的具体处理也是从这时着手的。老表皮肤较粗糙,不宜分染得过于细。画中的分染与其说是染,不如说是画,画有笔触,以此来造成一种糙的感觉,但这种糙的感觉是以充实的刻画为基础的,倒不全是因为范画需要这么一种细法。还因为是我自己想研究对男人体的表现,毕竟以前从未用工笔画过男人体,也没画过秃脑壳的头像。相对女人体而言,男人体更难画,既要有结实的形体感觉,又不好把实体像西洋画一样圆滚滚地直接画出来。想充实而简约地画出来,首先应做的是专注地去研究所

画对象的每一个细节,解决很基础的问题,所以这幅分染图的素描痕迹也很显眼。此图是用赭墨分染的。

画短裤时墨不要一下染满,在边缘线一带要注意留有余地。

3. 分染和罩染的交替

第二步骤和第三步骤比较地看差别不很大,这个

光头老表肖像(白描)



阶段还是从糙的感觉中去继续深入。罩染和分染的处理办法与具体表现的对象有关，方法不仅仅是程序和套路，它要从表现的实际情况出发，按需强调。比第二步骤稍加深了一层，但并不是罩一遍效果就能出来的。

4. 罩染与调整

随渲染遍次的增多，颜色要越来越纯净，墨尽量不加或慎重少加。在色彩明度接近预想的程度时，就可以从色彩倾向和色调上予以关注。在绢背面用古铜加胡粉轻涂托衬。重新再用花青、古铜分别罩染，直到与感觉接近为止。用朱砂、胭脂砌染嘴唇、耳部、颧骨和手的骨节处。短裤与手及小臂边缘的处理要虚实得当，人物与背景的关系也是如此。调整的过程不像制作的前

期总能看到变化，它更注重内功，画得经看、耐推敲多是调整后的结果。

5. 人物与背景

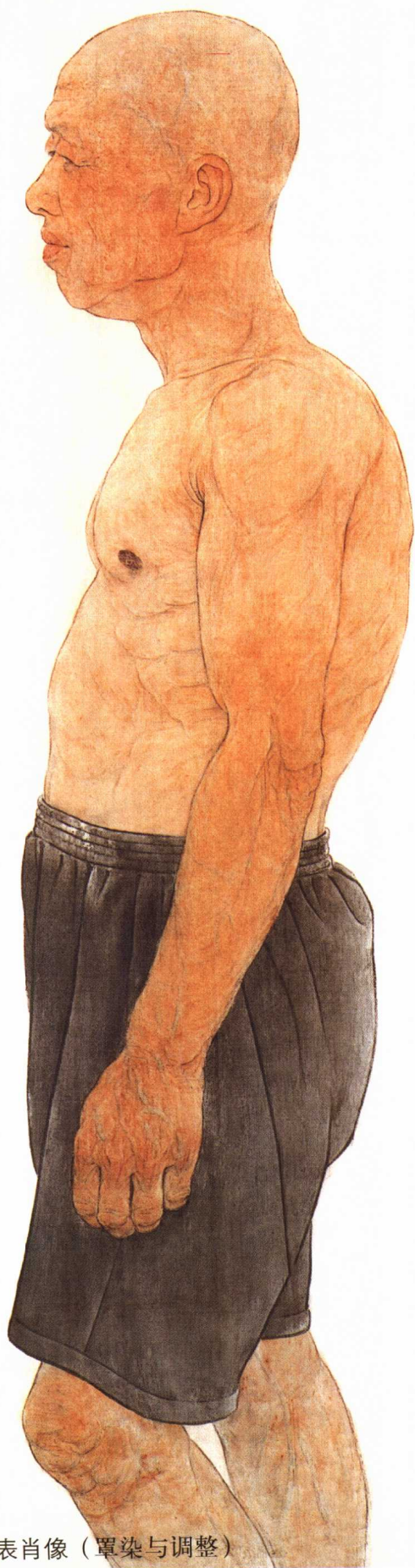
背景是后加上去的，原想有个色调会看上去更完整，用黑古铜色涂过几遍后与想像的效果有一定差距，便用水洗出了现在这种斑斑驳驳的效果。秃脑壳顶的亮点也是洗出的痕迹，有点逆光的意思，略做处理就留在那儿了。在这样的背景下人物也得随之调整，建立起新的协调关系。罩粉的过程是罩一遍石绿，罩一遍赭石加胡粉。每罩一遍干后刷一遍胶矾水。余下的不足用古铜色加以砌染，直到完成。

光头老表肖像（分染）



光头老表肖像（分染与罩染的交替）

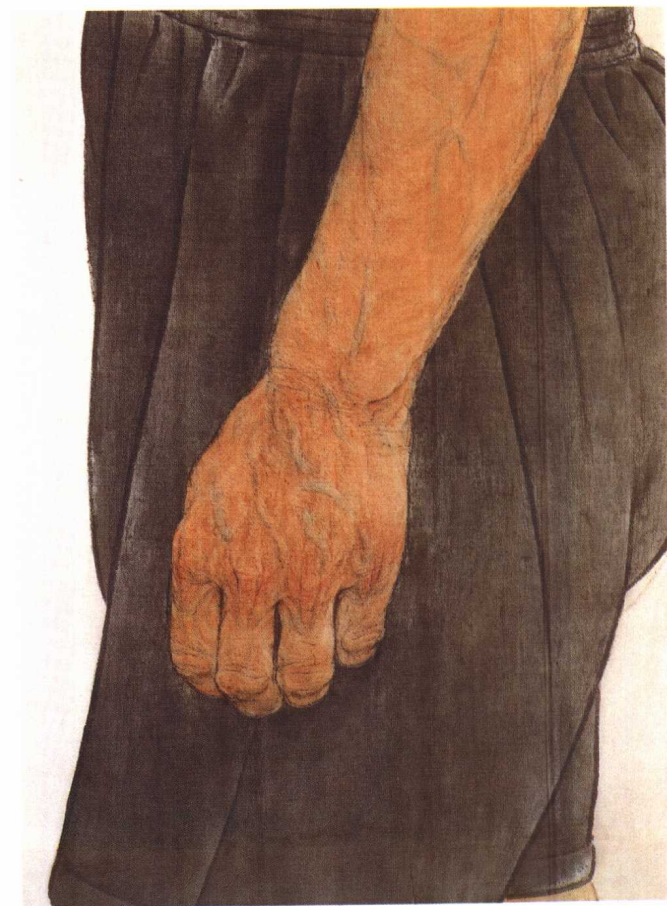




光头老表肖像（罩染与调整）



（局部）





光头老表肖像（人物与背景）
（绢本）齐鸣

《女人体》的制作

1. 白描

身体用灰墨勾，头发用浓墨勾。线条要勾得圆润，有弹性有变化，可去体会《虢国夫人游春图卷》中马屁股到马蹄的那段线的形质和韵味的感觉。年轻女人体无论摆什么动姿都不会改变体态的基本特征，丰润和谐，大形上少有硌眼的棱角，易于把握整体。画头发时注意行笔要虚起虚收，要有飘动感，发际处的用笔以“根须入于肉内方是佳”。

2. 分染

沿线染出基本结构和固有明度，如手臂、乳头、嘴唇等部位。从分染开始就要注意女性肌肤的细腻和润泽感，这是与画男人体不同之处。

3. 罩染

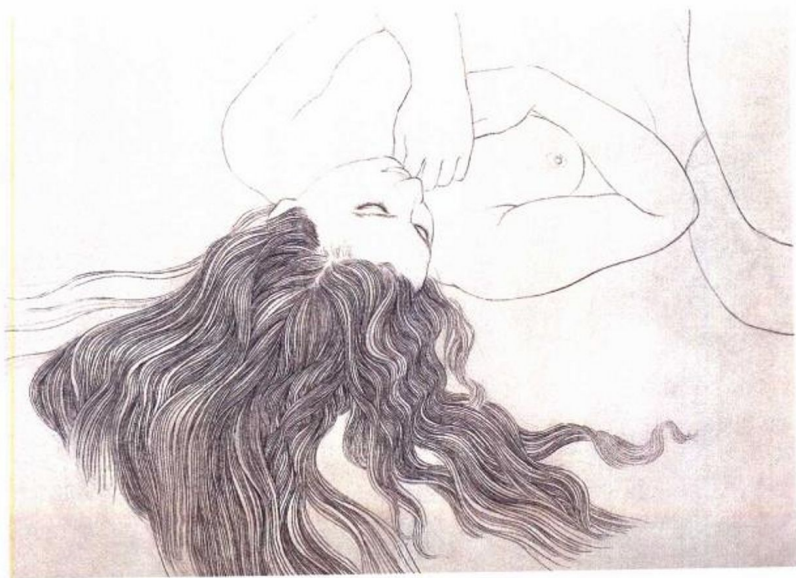
罩染水分要多，以烘染为主，或叫湿画法。把画面润湿后着色，使肌肤显得色泽晶莹、饱满。画背景时在接近人体处要注意略有深浅变化，一是空间感的需要，二是使人体自身显出光泽。

4. 罩粉

前3个步骤只是用古铜一种颜色进行的，在深浅明度确定后即可罩粉。先罩石绿，既与背景色彩形成对比，又使肌肤质感细腻（石绿中含粉）。刷胶矾水一遍，再罩赭石加胡粉，再刷胶矾水一遍。石色（不透明色）的固着力相比较透明色略差，又多敷底色之上，为防止再画时被带起，新旧色相混而驳，所以都要用胶矾水加固。其余不足处用古铜色砌染加补。嘴唇和乳头处略施朱砂染过。衬布是后加上去的。墨线后着花青、石绿、胡粉、古铜、朱砂等色。经过补充后的画面显得对比关系丰富和充实一些。



女人体（素描稿）



女人体（白描）