

中国 画

人物卷 ①

经典临摹教学范本

汪惠君·陈运权 著

安徽美术出版社



中國

圖書

目錄

卷一
卷二
卷三
卷四
卷五
卷六
卷七
卷八
卷九
卷十



唐 韩幹 《牧马图》

图书策划：黄 奇
责任编辑：朱阜燕 黄 奇
封面设计：吴智莹

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画经典临摹教学范本. 人物卷. 1 / 汪惠军, 陈运权 著. —合肥: 安徽美术出版社, 2009.6
ISBN 978-7-5398-2037-8

I. 中... II. ①汪...②陈... III. 中国画: 人物画—技法 (美术) IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第060645号

中国画经典临摹教学范本 人物卷1 汪惠军 陈运权 著

安徽美术出版社出版 邮编: 230071

合肥市政务文化新区圣泉路1118号出版传媒广场14层

安徽美术出版社网址: <http://www.ahmscbs.com>

新华书店经销

北京圣彩虹制版印刷技术有限公司制版印刷

787mm×1092mm 1/8 印张: 4

2009年8月第1版 2009年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5398-2037-8 定价: 32.00元

发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换。

中国画

人物卷 ①

经典临摹教学范本

汪惠君、陈运权 著

安徽美术出版社



朝元仙仗图



唐 张萱 《虢国夫人游春图》

中国工笔人物画作为中国画重要的一支，它的历史价值、品格风范，以及它所体现出的极大的包容性和丰富性，都是其他画种所无法比拟的。工笔人物画不仅具有“成教化、助人伦”的政治作用，更有重要的民俗和历史记录作用，同时，它所体现的风格、技法及表现内容都具备了独到的艺术品质。因此，学习和了解工笔人物画，就应该首先梳理工笔人物画的意义和特点。

工笔人物画可分为三大块：一是以线形塑造为主的白描形态；二是以轻淡着色为主的淡彩形态；三是以浓烈烘染为特点的重彩形态。这三种绘画形态所体现出的艺术风格和造型趣味，千百年来一直为后代效法和借鉴，后人有关工笔人物画的一切创新活动，可以说都是在此基础上展开的。

就白描方面而言，如五代周文矩的《宫中文》，宋人武宗元的《朝元仙仗图》，徐悲鸿收藏的《八十七神仙卷》等，其特点是用非常精致的线条，通过线的造型在绘画图式上对人物进行组合和穿插处理，使之得到完整的形态。又如张择端的《清明上河图》也是以线为主的造型形态，还有宋代李嵩的《货郎图》，也是线描精到，极具风格。

另有以线描为主，略加分染的称之为淡彩的作品形态，如晋代顾恺之的《列女图》。《列女图》人物形态众多，人物、车马、道具、饰物的画法都体现出淡彩塑造的艺术特点。而唐代韩幹的《牧马图》、佚名画家的《游骑图》，以及五代赵鼎的《调马图》，都具有优雅的格局，精工的、极具个人色彩的造型趣味，再加上恰到好处的分染，在作品中就体现出一种非常完美的格局，其作品具有高格调的优雅品质。值得注意的是淡彩在中国画绘画形态中的特点：一是要做足线的工夫，二是墨色的分染不能破坏淡雅的造型格局，其造型塑造方法是平中见奇，看似平常的单纯处理，但它所富含的趣味性的变化，往往是重彩等其他的形式所无法传达的。如《清明上河图》就是在白描的基础上略施淡彩，《货郎图》线描的分染与淡彩的辅助，也都配合得天衣无缝，恰到好处。

当然，在中国的绘画史中，重彩无疑是处于举足轻重地位的绘画形式，如晋代顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图》，都是重彩这种绘画形式的优秀代表作品，南北朝时期杨子华的《北齐校书图》，则是在淡彩的基础上，在局部略施重彩醒提画面，使



唐 阎立本 《步辇图》



南唐 顾闳中 《韩熙载夜宴图》



唐 周昉 《簪花仕女图》



唐 张萱 《捣练图》

得整个画面既雅致又不轻薄。重彩画有两个很重要的分支。其一是画面是以平面的形态出现，几乎不具备大分染的结构变化的因素，这种非常平面化的处理的结果，使得整个画面具有装饰性，并增强画面的厚重感，如《簪花仕女图》。其二是在平面色彩中分染得极其丰富，使得重彩这种形式既有平面的装饰效果，又有厚重多变的艺术趣味，在艺术处理的丰富性上，显现得更为复杂，如《韩熙载夜宴图》。

早期的人物绘画，我们通过晋代顾恺之的《洛神赋》可以看出，是把淡彩和重彩穿插使用的，而南北朝时期出现的《北齐校书图》，就已经形成了非常成熟的绘画态势，艺术控制的能力大幅提高。至于唐人阎立本的《步辇图》和《锁谏图》，它们在风格上就有着明显的区别。在《步辇图》中，除了靴子、帽子等局

部富于变化以外，其他地方都是用单线平涂的方法，整个绘画是丰富中求统一。在这些作品中，平面性的东西是占据着主导地位而压倒一切的，它实际上代表着绘画上的一种格局。这种格局在后来的绘画中，特别是在以平面造型为主的格局中，无疑成为了一种艺术的典范。《锁谏图》则略带小写意的味道，其中动物、山石及人物服装上的用线，都显得变化有致，而且在分染上，已经出现了大分染的形态，显得厚重多变。以上两种形态，在同一个画家的不同作品中出现，就体现出一个画家在其成熟期已经有了多种风格的探索，为后人研究借鉴提供了范例。唐代张萱的《虢国夫人游春图》，更是绘画处理的艺术典范，无论是造型还是线条的饱和度，或是线的外势的整体性，都是前代画家或其他画种所不具备的，它的完整性，包括人和马在行走中形成的动态



唐 佚名《宫乐图》

塑造，都显得特别生动优美含蓄，体现出动静相生的哲学思想在中国绘画中的领悟及运用。张萱的另一幅经典名作《捣练图》，其重彩形式所体现出的面貌，也是以比较平面的形态出现的。在佚名的《宫乐图》中，绘画处理也是围绕这么一个平面格局来处理的，虽然局部略有烘染，但是整个的造型色彩都是在平面中来进行塑造的。以上作品与《韩熙载夜宴图》比较有所区别，当然，这个区别是在一个总的平面格局下的变化，如果我们不进行细致的比较，我们也很难体会到这种变化的精妙之处。《韩熙载夜宴图》的技巧实际上是早期阎立本《锁谏图》的格局，即在线的基础上加强分染的作用，有些地方仅仅是平涂用色，但在分染上却极尽变化之能事，同时注意画面的协调。因此，在形体的感觉及空间关系的推移方面，如屏风上的细微变化及空间流变等绘画感觉上的协调，都具备一种很特别的味道。而后代画家在传承的同时，又不约而同地糅进了自己的主观感受，创造出了新的模式和方法。如宋代后期的《大维图》就是具有代表性的绘画形态：平面的造型，精到的用线，丰富的分染，以及画面动态的安排，都是在极度的变化中求得一种平实的、平面的互相协调。当然，工笔人物画在其后的传承中也有一些非常有意思的变化，比如唐的《梦游宫义图》，就是在平实而精致地用线、淡彩为主的情况下略施重彩的一个很好的范例。再其后的明清肖像画，如明代的崔子忠、陈老莲及清代的“四任”的作品，都体现了中国工笔人物画在传承过程当中所体现的艺术流变及对传统的传承。在我们明了中国绘画史上的这些重要的工笔人物画的技法形式和绘画风格以后，再来品评中国的工笔人物画作品，把它放到一个历史上大环境中，去体会其技法趣味，我们就可以对我们需要借鉴的那



唐 韩幹《牧马图》

一部分，作一个很好的选择。

需要提及的是，在中国重彩绘画史上，有两个材料体系，一是纸本，纸本出现较晚，而较早出现的是以丝织品（如绢本）为主的材料。总的说来，绢本与纸本的区别在于：绢比较适合于分染。就染色而言，绢比纸来得容易，来得透，而纸上用线则比绢上来得富于变化。与绢相比，纸的缺点是不经洗。工笔画在创作过程中，事实上“洗”是一个非常重要的手段。当然“洗”的



南宋 刘松年 《天女献花图》



元 赵孟頫 《调良图》

概念不仅仅是在画完以后，用毛笔或底纹笔对画面进行处理，“洗”有很多种方式。比如说中国画强调罩色，而罩色过程中所具备的种种处理画面的方式，事实上就含有部分修改原来画面的作用。这种手段用在画面上，画面显得平而不僵，又富有变化。而纸和绢的共同缺点是，胶矾过重，都会伤纸伤绢。也就是说，胶矾是损伤纸的。另外还值得一提的是画壁画的方式，画壁的方式有很多种，如湿壁画、干壁画，也有用亚麻布等形态作底的壁画，壁画不仅仅在纸本、绢本等材质上得到了发展，而且在其他形态里面，甚至在绘画与雕塑的结合方面都有许多有趣的绘画作品留存下来。

学习中国工笔人物画，不仅要了解中国人物画的绘画风格和技巧，同时也要对它的材质及工具的运用作一些常识性的认识。

只有这样，我们才能在品评吸收前人艺术精华的时候，有意识地对古人绘画的技巧、选材方式和他所刻意回避的问题有更深刻的理解。这样，在自己创作的过程中再进行梳理、互动，才能够提高我们作品的艺术质量。另外值得一提的是，在浩如烟海的艺术品中，精华与糟粕是同时存在的，我们在此所选的作品，是我们精挑细选的结果，是中国画艺术精华中的极少的一部分。在大量留存的作品中，也有一部分作品，的确不太具备学术的高度。我们在学习过程中，要注意比较优秀作品与一般作品的区别，才能认定好的作品与一般的与差作品之间的差异。只有这样，我们才能在欣赏、品评、推敲过程中，使我们的认识与眼光得以提高，这就是我们写作此书的目的。



东晋 顾恺之 《女史箴图》



北齐 杨子华 《北齐校书图》



南唐 周文矩 《重屏会棋图》



唐 孙位 《高逸图》



辽 李赞华 《番骑图》



宋 武宗元 《朝元仙仗图》 纵44.3厘米 横580厘米

白描的形态趣味

白描，又称线描，是中国画最重要的学习、创作基础，也是一个十分完善、独立的绘画样式。对于中国绘画学科而言（无论写意画还是工笔画），白描的训练都是一个必需的过程。白描主要用线，而线不仅仅在于塑形，更重要、更有趣味的还在于传达意境，故白描本身就是一个极具生命意义的创作载体，是可以抒发性情的中国画的表现方式。正因为此，白描的线就具备了风格的多样性，有着各不相同的形式趣味。从古到今，传承下来的白描作品，无论是表现人物、山水抑或花鸟，都有着丰富的形态样式供我们品味、学习、借鉴。今天可见的汉代帛画《人物御龙图》，北魏画像石《宁懋石线画》，唐代《章怀太子墓》，敦煌、麦积山壁画中的菩萨、飞天等形象，五代周文矩的《宫中图》，宋人李嵩的《货郎图》，武宗元的《朝元仙仗图》，佚名的《八十七神仙卷》，元人王振鹏的《伯牙鼓琴图》，明代陈洪绶的《水浒叶子》，萧云从的《离骚》插图，吴伟的《武陵春图》、《歌舞图》，清代任薰、任熊、任颐的线描等等，都代表着中国画线描艺术的精彩华章。这些作品所表现物象的优美丰富、线的节奏、韵律的清华雅致，在塑造人物、植物、云水、山石、走兽、鸟虫等方面都丰富异常、精彩纷呈。

关于线画的形态，明代邹德中《绘事指蒙》总结为“描法古今一十八等”，分别为：

- 1.高古游丝描
- 2.琴弦描
- 3.铁线描
- 4.行云流水描
- 5.蚂蝗描
- 6.钉头鼠尾描
- 7.撇头描
- 8.混描
- 9.曹衣描
- 10.折芦描
- 11.橄榄描
- 12.枣核描
- 13.柳叶描
- 14.竹叶描
- 15.战笔水纹描
- 16.减笔描
- 17.枯柴描
- 18.蚯蚓描

线描的表现形式变化生动，丰富多姿：有的以纯白描形态作画，如用帛、绢、纸作绘画材料的作品，以及部分壁画；有的则以石刻、砖刻、版画（木版水印）形态流传，如陈洪绶的《水

浒叶子》、萧云从的《离骚》及古代书籍插图。古代白描作品，有的是纯粹的用线，有的则在线描上稍辅染墨。就其线描形态而言，一类是少有变化的线，如“高古游丝描”、“铁线描”；一类是变化较多的线，如“兰叶描”、“竹叶描”、“钉头鼠尾描”等；要求静穆平稳，多用精致而变化微弱的“高古游丝描”，求外势张扬就多用“兰叶描”。总之，线的使用是随作品的气局、趣味来决定的。研究某件作品线的技巧，就要研究作品本身所含的精神追求及气韵传达。这是品读、学习的基础，也是一个画家领悟中国画传统技法精华，并且在自己的创作实践中借鉴前人经验的重要步骤。我们在临摹及研究时，要随着自己艺术追求的不断升华而同步升华鉴赏眼力和手头功夫，只有这样，才能健康地发展中国的白描艺术。





武宗元（约980—1050），字总之，河南白坡（今河南孟津）人。继承吴道子画法，擅画道释人物，曾为开封、洛阳一带作大量壁画，在线描样式上有独特的个人风格。所留存的《朝元仙仗图》与另一佚名传本《八十七神仙卷》（徐悲鸿纪念馆藏）都是人物众多、线形繁密的线描作品。从造型上讲，《八十七神仙卷》比《朝元仙仗图》的人物穿插更紧凑，线形更有趣味。严格地说，《八十七神仙卷》已经是完整的线描长卷，而《朝元仙仗图》则有不少文字题注，更多是稿本味道。二者都不失为中国白描画中的佼佼者。

这两幅画通常被学者认为，《朝元仙仗图》是原本，《八十七神仙卷》是临本。但近有学者指出，《八十七神仙卷》是原本，《朝元仙仗图》才是副本。宋真宗景德末年，营造玉清昭应宫，挑选了一百多名画家作壁画，这些人被分为左右两部，武宗元是左部之长。玉清昭应宫画的是“五圣朝元”，左部作入队行列，正好是此卷《朝元仙仗图》的内容。此卷旧题唐人吴道子作，到元代赵孟頫才把它定为宋人武宗元的作品。此画线条遒劲流畅，人物神采飞扬，虽不着色但似有五彩缤纷、绚丽夺目之感。值得注意的是，《八十七神仙卷》与《朝元仙仗图》虽造型底本相近，但在具体物象塑造中却有不少形式区别，如果细察二者的疏密及用笔，明显可以读出这种变化。

在用线上，《八十七神仙卷》没有《朝元仙仗图》对比强烈，比如衣物处的用线，用笔相对平滑均匀，多用高古游丝描；而《朝元仙仗图》衣物处的勾线则起伏大，颇有吴道子遗风，多用兰叶描。故《八十七神仙卷》用线细劲连绵，动势轻柔，雍容雅致。而《朝元仙仗图》则用笔劲利大气，顺势中顿挫有度，用笔爽利多变，这些特点尤在衣物、发带、器物中为显。

《八十七神仙卷》描绘树木时，勾皴用笔较多，而《朝元仙仗图》则只对树木作双钩处理，而且《朝元仙仗图》不像《八十七神仙卷》那样人物紧密。

临摹《朝元仙仗图》要注意的是：

一、画材：选易于勾线的狼毫笔，如北京“李福寿”牌叶筋笔或衣纹笔（分大中小号）或其他做工精致的毛笔。矾绢（熟绢）则选紧密的，目前市面上的矾绢一般尚可，太稀疏的则不可用，或直接用矾纸也行。画白描的矾纸要选不太厚而又做工细腻的，这样易于透过纸张看到稿子上的形。墨要选上好的油烟墨，研磨后可用，或直接用“中华墨汁”、“一得阁墨汁”也可，但用时须在白盘中适当兑水调。调的目的，一是据所临的线需要调浓淡；二是为了行笔时松活不僵硬，因为胶太厚的新墨若不用水调开，是极难行笔勾线的。

二、步骤：备一白哑光漆台面，或在桌面垫一张白纸也可。在白台面（或白纸）上放上复印或手工摹的铅笔底稿，然后在此稿上放光洁而又略大于临摹品的绢或纸（绢也可用木框裱、订后再用）。用压条、回形针相对固定，边看原作边透过底稿在白纸上（绢）上临画面内容。在花栏、地板等用直线的地方，一般要用界尺，但细细推敲《八十七神仙图》，却似乎全是用手直接勾的线，尤其是那些变化多端的花栏，除了垂直线之外，似乎都不宜

用尺，这是很有难度的。临摹时要注意顺势用笔，双线并行才易于成形。

三、用笔方法上：要针对临摹的内容来研究墨色及用笔的变化规律。白描最重要的是线的气韵，而气韵主要体现在线条与线条衔接时，用笔起止的方式和线条运行中的虚实关系，也包括线条组织的深浅疏密、方圆变化等。就上述两幅白描讲，在处理面部、手臂等部位时，调墨要相对轻浅，勾线则要注意面部造型的饱和度；在处理面部外形时，勾线要圆厚，即使有用笔变化，也不要影响外势的顺畅及饱和；再就是眼、耳、鼻、嘴的用笔，形一定要精准，起笔收笔均要平稳。器皿类用笔一定要注意形的相对对称，人物身前身后的云雾，要注意起笔收笔的趣味变化，也要注意提按、转锋的关系，但不要板结，要使线如行云流水般的舒缓，故收笔多是空收。衣袍的用笔起止要送到位，其间有实起实收、空起空收的用笔，在衣纹的大形中间，有些用笔则有空起空收的用笔。相对而言，并列的线以及物象的外形线，因为有形的制约，勾起来难度要大一些；而衣纹内部的形，从临摹角度讲，当然越准确越好。但从创作实践中看，只要外形主形是对的，衣纹内部的线描只要顺势，注意疏密虚实，多一根少一根影响并不太大。

四、在处理衣袍、裙下的线时，无论造型还是用笔，收底边是特别要注意的。虽然用线时要一气呵成，但画到下边就要注意收形、收笔了。人物的势、形是否稳定，与立姿人物的裙、袍等连线的位置与用笔都很有关系，因为动势与稳定感都在这里。需要提及的是，《朝元仙仗图》中，多数人物裙袍底边的形都被花栏挡住了，而《八十七神仙卷》则基本上人物的裙袍都暴露在外，故用笔时需要特别留意衔接与收形。而那些被物件隔断了衣袍，在用笔时一定要相互连通，这些上下前后相关的线形要保持基本一致或粗细吻合。有些线明显是另外起笔的，其相接处不是线紧贴着线，而是线与线之间有空隙，这种用笔人们称之为笔断气连。当代画家与古代画家一样，有的人在作品中用笔接近前者，连接紧凑，粗细浓淡都相宜；也有的人用笔接近后者，线形显露而气韵贯通。总的来说，需外势饱和，内形融通，前后用线尽量不显区别；若需另外追求线的变化，则可用笔断气连法，易显骨力。只要处理中保持适度不张扬，就不会破坏物象的外势趣味。勾线中还有一个需要注意的（临摹与创作都如此）是：墨色最好一次调足，比如面部是一种墨色，衣服是另一种墨色都须分开用碟调足。这样的话，用起来就容易与墨气相容。若一时用不完，可用另一只碟子盖上，以免墨色干结色相不一。最后要提及的是，白描画在勾线时，气韵为先，故临摹和创作者需提神凝气，心无碍挂，一气呵成最好；若所画过大，亦需一人、一物用心完成。白描和工笔淡彩、重彩都有一个不同于写意的问题，就是在制作中要保持绘画激情，每次制作时都要情绪饱满。故一般写意画几个小时就可以完成，激情是易于维持的，而工笔画则是不间断激情的维持。因此，作白描、工笔画最好排除杂务杂念，以使精、气、神贯通，所谓心无旁骛，气韵自成。另外心神畅达也容易达到事半功倍，效果会更好。



右吳道子畫五帝朝元圖參政翟公時歲
也後以歸余不改裝襍猶舊物之質者焉
乾道八年六月望坡陽張子頤書

余嘗見山谷跋武虞部五如來像云虞部筆力適古可追
吳生便覺石恪輩相去遠甚不足可觀此圖是虞部真
跡宣和譜中所載朝元仙仗是也占余所見五如來像用
筆反同故不敢以為吳筆然實數百年間寶繪也虞部
名宗元字德之六德甲辰八月望日吳興趙孟頫跋





