

# 中国人物画名家技法讲座

# 李爱国水墨女人体画法

LI AIGUO SHUIMO NURENTI HUAFA

主编 贾德江



北京工艺美术出版社

## ● 编辑人语

李爱国教授是当代画坛实力派画家，造型功力深厚，技艺精湛。他以人物画著称，但山水、花鸟亦无所不能。在1981年至1999年间，李爱国教授一直致力于工笔人物画创作，画风严谨深入，古朴俊雅。尤其是工笔女人体系列，他最大限度地保持了工笔画原有的传统特色，以独特的艺术魅力享誉画坛。近年来，李爱国教授沿着与工笔人体相对应的水墨人体画进行探索和研究，创作了一批水墨女人作品。这批作品集细密与奔放、自然与想象、冷静与激情、古典与浪漫于一体，既有某种工笔画的严谨，又具写意画的灵动，别开生面，独树一帜。现将这批作品中的精品首次发表在这本画集里，并由李爱国教授本人主讲和点评这些作品的创作方法和艺术风格，以供广大读者和学子们研习和欣赏。

### 著名人物画家李爱国简介



#### 李爱国

生于1958年，辽宁省沈阳市人。

1982年毕业于鲁迅美术学院中国画系，1987年毕业于中央美术学院中国画系，获硕士学位。现为首都师范大学美术系教授，硕士生导师，中国美术家协会会员，中国工笔画学会理事，北京美术家协会理事，北京美术家协会中国画艺术委员会副主任兼秘书长。作品曾获第七届全国美术作品展览铜牌奖，第二届中国当代工笔画大展一等奖。出版的专著有《李爱国画集》、《工笔人体画技法》等。

## ● 谈水墨人体画 ●

李爱国

在创作领域中，艺术家最容易在两个方面取得成功：一是和别的体裁最大限度拉开距离，采取走极端的方式；一是在对应的两个体裁里相互吸收、借鉴、融合，就像坦克集矛和盾的优势一样。如果把我二十几年的绘画道路分为两个时期的话，那么1981年到1999年上半年走的是前一条路，即致力于工笔画创作，最大限度地保持它原有的传统特色。从1999年下半年至今，我努力探索，沿着后一条路试行，即水墨人体画的创作。确切地说它不是工笔也不是写意，可又透出工笔、写意画的成分；它有某种工笔画的严谨，可又具备写意画的灵动；它是一个集细密于奔放，自然与想象，冷静与激情，古典与浪漫于一体的。它使我随时能够将自己的创作想法、感觉通过画面固定和记录下来。它使我经常不断地发现自己的不足与缺陷，并产生弥补它的勇气和办法。

我在数年前就萌生了画水墨人体的想法，并设想着画面应该是什么样子，应当怎样去画。1999年秋天，一次偶然的机会使我画了第一张水墨人体。现在回想起那张画，真是差的可怜。可这毕竟是迈出的第一步，听说历史就是由无数的第一次所组成的。

素描是水墨画创作的基础。有好的素描基础不一定都能创作出好的作品，而创作出好的作品则必须要求具备好的素描基础。历代的大艺术家都是素描的高手，素描对于提高自己的观察能力、绘画水平，对于收集和积累创作素材以及对画家的未来的特点、风格都起着不可忽视的作用。素描与创作的关系就像鱼和水一样不可分离，像血与肉一样相互交融。再好的创作冲动必须凭借着素描才能准确地表达出来（当然，素描在表现上是丰富多样的），就如同一个人历尽艰辛去取水，可是找到水源才发现自己没有带盛水的容器一样。米开朗基罗、安格尔等大师一直是我最好的素描教师，从他们那里我认识到：

要努力在画面上去塑造体积与空间，要使画面具有力度和透明感。要尽可能地用线条来处理人体向外凸起的轮廓线。

线条的方向、长短要随着人物体积的方向来处理。

画身体的任何细节都不能与周围出现割裂的现象。好的素描留有一种连绵不断、忽大忽小的白地子，使整个人体统一起来。

画人体最好是轮廓线和调子同时出现。

面对模特应该明白哪些是主要的，哪些是次要的，就像有经验的牧羊人能轻易地分辨出羊群中的头羊一样。

素描在表现方面要学会画得少、画得虚。画得越少，留下的就越多，画得越虚，力度就越强……



霓裳 1996年 绢本 83cm × 81cm



小骑手 1980年 绢本 120cm × 170cm

我的素描稿多是画在四尺整纸的四川夹江宣上，用较软的3~5B铅笔起稿，并尽量地用侧锋画。通常是一天一幅，约7课时。这种中短期的作业对训练快速的捕抓对象的能力与深入刻画是大有好处的。作画时不要刻意追求，要学会朴素地去表现对象，一切从正稿创作时人物准确且细节够用出发。要借助光影而不表现光影。在宣纸上作正稿时要依据素描稿而又不为素描稿所局限。在宣纸上着色时，最好将素描稿大的结构关系默背下来而一气呵成。

多年的工笔画创作培养了我严谨、深入的作风。工笔人物画有着其他画种不可替代的独特艺术魅力。它与写意画一样是中国传统绘画最为靓丽的两朵奇葩。尤其是在近代，工笔人物画的发展非常迅速。它源于画家对人物造型、人体透视、解剖等方面的科学和准确，以及对西方绘画中光与色的借鉴。另外，现代绘画材料品种的增多和对传统绘画材料的复兴也起到一定积极的作用。工笔人物画的最大长处是可以深入细致地表现人物的体积、质感、颜色、韵律以及精神面貌，深入细致地传达作者的感受、体会、理解、追求。但是它作画时间长、程式化强等特征不可避免地影响了一些画家思维的活跃。以我为例，通常一年只能创作几幅画，使我习惯于对一幅画从不敢轻易开局，担心骑虎难下。而开了局又面临着旷日持久地辛苦，因为任何开始时的创作冲动都难以持久地得到保持，它随着时间而流逝。生理方面则伴随着年龄的增长与事情的繁杂，精力、体力愈加难以长期地集中在一方面，因此，我开始羡慕那些充满激情、大胆与快捷的表现自己情感的作画方式，而生宣的这种随机渗化、氤氲灵动的特性无疑成了最为理想的材料。对于生纸我并不生疏，因为我从1981年开始就在生宣上画工笔画，它的习性，它对水分的敏感度、对颜色的承受力、对墨的感应度等等是有了解的。如工笔画《小骑手》、《北方人》、《铁流》等都是不同的生宣上完成的。因此，如何画出具有自己风貌并依据多年来工笔技法之所长补意画笔墨之所短，如何做到画面的既统一和谐而又深入具体是我一直思考和追求

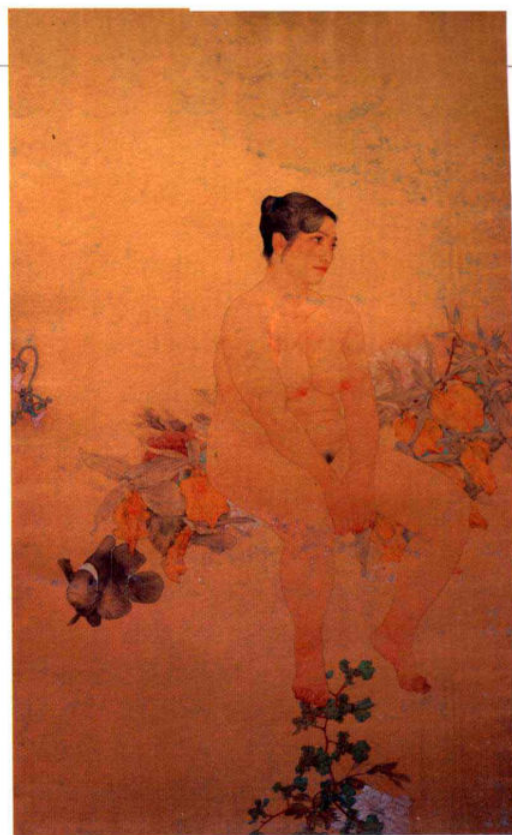
的。而任伯年的作品，无论在题材、构图、用笔用色等方面给了我莫大的启示，那种清新、淡雅，那种恣肆不羁，那种精到至极的笔墨技巧，给了我很大的影响。我愈发地体会到任何艺术的继承发展都必须是在一种延续基础上的。

中国画的笔墨技法，在山水画和花鸟画领域得到了最大的发挥和体现。它们不像人物画那样受到人物结构的束缚，受到政治及题材的局限。

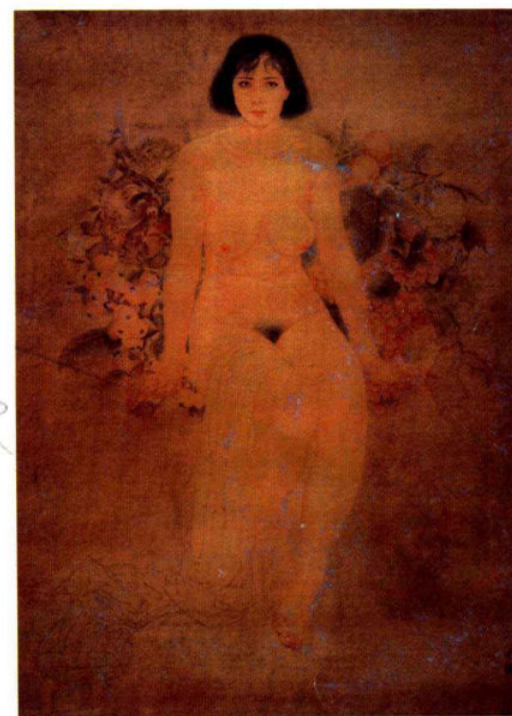
在山水、花鸟画领域，画家的激情与随意性得到最好的展现。中国画大家的数量里（特别是明、清及至近代），山水、花鸟画家的比例占了绝大多数。因此，人物画的笔墨技法如果不能从山水、花鸟画里得到滋养，如果仅是在人物画领域划地为牢，孤立和割据，是很难画出好的人物画的。中国历代大画家没有一个不是在笔墨方面下工夫的。

山水画用笔的皴法与画面的浑厚，花鸟画技巧多变与画面的灵透乃是中国笔墨的精髓，是任何一位画家学习中国画的基础课与必修课。我不认为将画家严格的区分为人物画家、山水画家等做法是科学的、合理的。艺术的发展应是圆融的、相互联系、渗透和影响的。任何与研究主科以外的学识、修养的提高（包括与其互不关联的学识）都必然导致该研究主科的变化、提高以至于产生质的飞跃。所谓创造力指的就是能把两科遥远的、互不相干的事物联系在一起的能力。毛泽东就是以诗的奇思与军事指挥结合的典范，因此也就更具创造性、独特性及不可替代性。

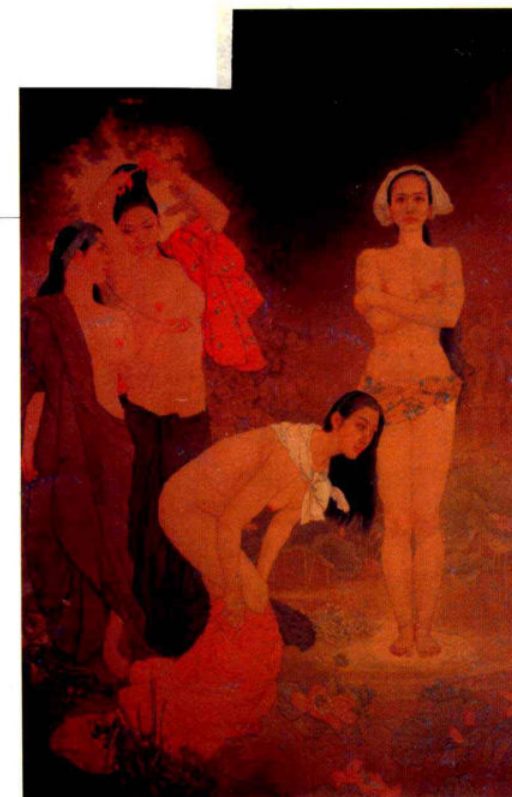
自1990年，我就开始从事一些山水画与花鸟画的创作。山水画用笔的圆、厚，用笔的重量，忽干忽湿、忽明忽暗、忽收忽放的处理都对我的工笔画产生着影响。我也常常看一些《沈周》、《龚贤》等画册，我的学习方式主要是以看为主而很少专门画临摹。我总是及时地把读的感受放到水墨人体背景中去。这样，既学习了东西，也完善了人物画。我发现，接触的范围愈广，所需要的就愈多，就愈发现自己在许多领域的不足，也就愈容易在学习中得收获。就像身体需要营养时，营养才最易被吸



游空 1999年 绢本 138cm × 83cm



果实 1991年 绢本 82cm × 58cm



丽水 1999年 绢本 220cm × 140cm

收一样。例如当人体画里需要以松树为背景时，你对松树的观察、对历代名家的松树画法的体会要远远比单纯的临摹学习效果要深刻得多。

人体画的背景处理是很重要的。我喜欢将人物安排在纯粹的大自然里，安排在山石泉流绿茵环绕的环境里，安排在富于想象和浪漫的氛围中。我喜欢唐诗宋词那优美的意境，喜欢原始的未曾遭到人类破坏的自然，喜欢辽阔与空旷，闲静与恬淡。这也许是我从来不把室内景物作为人体配景的原因。我常常喜欢将同一个人物动势放到不同环境中去以产生不同的效果和意蕴。这种方式使我的画面常出现新奇，同时也让我费尽心机，以至于背景所花费的时间比起人物要超出许多，作画速度也因此受到影响。

在处理背景方面，我发现自己是那样地欠缺。尤其在山水、花鸟方面是那样地缺少观察力，那样地缺少掌握笔墨的能力，那样地缺少想象力以及将想象力再现到画面的能力。我必须学习许多的东西，我必须学会许多的东西。这些必将对我的人物画的提高起到更加积极的作用，必将推动水墨人体画的发展。画水墨人体，不能强求哪张要画得如何，而应在同样的几张中选出一张。画家常常有这种感觉，越是要参加重要画展的画，画起来心就越是累，越发缩手缩脚，画的效果常常比不上轻松时画的。

处理背景还要注意：不要让背景削弱人物，而要使人物更加突出。背景要和人物相和谐，就像生活中的夫妇，无论贫富贵贱和文化修养有怎样的差异，只要和谐就是最完美的一样。

学习绘画我认为要分为两个阶段。第一阶段是学习前人已有的，已经成熟的东西。我作画多少年来很少画随手之作，哪怕出现一块石头，我也要参照，回想前人是怎么画的，即做到笔笔要有出处。这样做的长处是广泛吸

取、学习各家的技法以充实自己，避免笔墨工夫不深时易养成的套路或格调低俗的习气。所不足的是临场应付能力差。第二阶段是写心阶段。所谓写心就是写自己而非他人之感，非生活之真，非物象之真，非目视之真，而是心中之真。写心就是开发自己的潜能、胆魄，跳出古人的藩

篱，不拘泥于现有模式。法为我用，随意抒发，流淌不断，落笔有神，积于平日，得于俄顷。写心是整张画的主宰，是刻物化像的最上乘之法，心到则笔到，意周则墨现。写心是能否形成个人风格、立足画坛的关键。

如今，我们在很多方面已超过古人，可在笔墨和书法方面远不及古人。

好的笔墨在于苍润。有人以为先用干笔皴擦再用湿墨渲染就能收到“润含春雨，干裂秋风”的效果。其实有功夫的画家笔肚与笔锋含墨的浓淡、干湿是不一样的。一笔下去，既苍又润，原因是笔内的含水量并不多，但是靠行笔时的涩重和有力，把笔内的水分挤了出来。

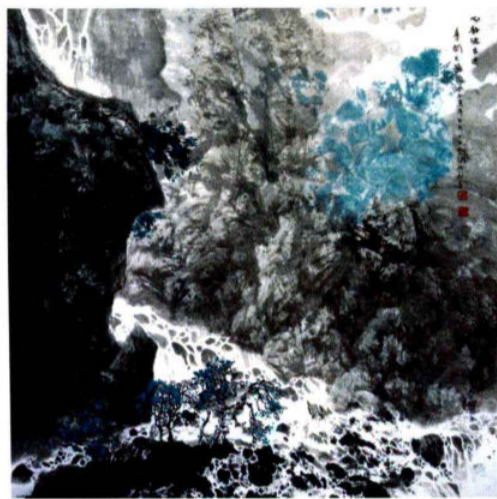
还要注意不可笔笔都求变化。有功力的画家落墨是一片片的，笔与笔衔接得天趣自然，无突兀之痕，八大山人的画就是如此。初学者落墨彼此没有联系，每笔都追求变化以至画面出现松散、噪乱和花的问题，破坏了整体，失去了大效果。齐白石画虾，使的基本是一种墨色，以用笔的轻重、顿挫、快慢产生虾关节的伸缩与浓淡变化。名家用墨，很少忽浓忽暗，浓淡悬殊。

任何学习都是具有约束性的。对学习来说，再也没有比受到约束更为残酷的事了。考生经过艰苦的考试筛选进入学校就是为了接受具有约束性的学习。因为它可以在较短的时间内获取较大的知识量。过早的放任自己并不是真正的“随心所欲”。任何真正的“随心所欲”都必须是经过约束，经过规矩而获得的。

大的天才加上肯下笨功夫是艺术家成功的秘密。白石老人在花鸟画和金石方面充分展示了他天才般的创造能力，可是他平生只有两次中断过作画，一次是自己生病，一次是他母亲去世。与白石老人相比，我们的才能显得可怜，可我们又有多少人能下他那样的功夫？也许这才是我们这一代人的悲哀，这才是我们所欠缺的并且应及时添补的！

我发现随着阅历的增加、经验的增多、年

龄的增长而胆量却容易变得越小，特别是对有了一定绘画基础的人来说尤为如此。但我很喜欢冒险，就像在登黄山时，沿一条十华里长的没有护栏的、在木板梯磴的空隙能清晰地看见陡峭山崖的施工栈道爬上山顶。虽然我中间也胆怯过、犹豫过、懊悔过，但我毕竟攀了上去，体验到未曾有过的喜悦：放眼望去是一片青山，走进青山就是白云，走进白云就是细雨，走进细雨就是晨雾……



湿气 2001年 纸本 64cm × 64cm



语响 2002年 纸本 96cm × 50cm



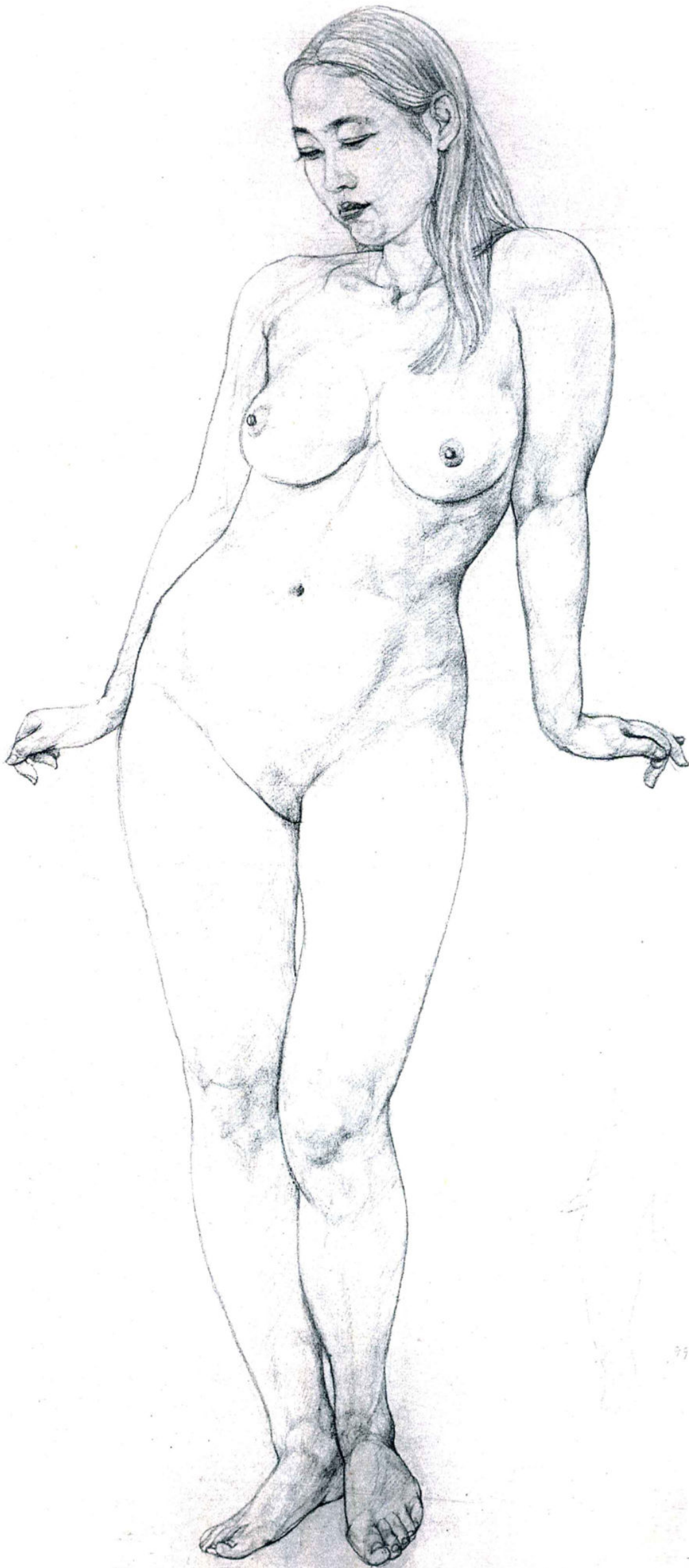
寒雨 2002年 纸本 68cm × 136cm



北方人 1983年 纸本 61cm × 192cm

## 《浣尘》素描稿

1999年 纸本  
136cm × 68cm



对于人物画来说，素描更为重要。

我不赞成画中国画要以白描取代素描的作法。素描是绘画的基础，它包含着构图、透视、比例、调子、线条、结构、节奏、虚实等诸多绘画因素。只有经过长期的素描实践，才能以简洁的线条捕捉到对象最为本质的东西，才能做到以线表现人物的重量、不同的质感和前后空间关系，使画面的虚实得当、结构准确、神态突出。



### 《春日》素描稿

1999年 纸本  
136cm × 68cm



素描就是面对模特能在一定的时间内所做的准确的造型能力。素描应该像钢琴家弹钢琴一样，经常不断地练习。

本书所选用的素描都是我在近一两年里给研究生上课时所画的。开始时要求一天半(每天七课时)画一张，后来是一天画一张。尺寸上一律选用四尺整纸。集中一两个月画出一批动势，然后从中选择出较为理想的用来上墨。具体要求是比例准确。五官、手、脚要画得够用、到位，关节及形体的转折处要交待明确，调子简洁，有透明感。

### 《秋声》素描稿

1999年 纸本  
136cm × 68cm



《醉荷》素描稿

1999年 纸本  
136cm × 68cm



《幽泉》素描稿

1999年 纸本  
136cm × 68cm



## ● 水墨人体画法步骤



**步骤一** 用3-5B的铅笔起素描稿，人体造型要做到简练、概括，线条富有弹性。利用水平线、垂直线及几个头高、头宽等丈量手法准确地把握人物的比例。要在手、五官及形体的连接、转折处多下工夫，细节既要够用又不能超过一定的度，否则就有琐碎感。最好用铅笔的侧锋沿形体的或方、或圆、或三角等交界带排列调子。调子不易过多，说明了形体就行。



**步骤二** 将完成的素描稿用定画液固定，再拷贝到正稿的宣纸上。勾线的笔要选用具有一定长度的、含水量较好的兼毫笔（羊毫与狼毫）。笔过小或含墨量不够则画出的线很难贯气，且有枯涩之感。在生宣上勾线，关键在水分的掌握。墨尽量用墨块研制，它能增加墨的胶性并保护其在后来的渲染时不被破坏。用笔要中锋，要讲究快慢节奏。头发的用笔要自然、灵活，轮廓不能四周封死。

**步骤三** 用国画色大红、朱磬、藤黄、赭石、花青调出人体基本肤色。颜色要选用苏州姜思序堂生产的植物色。纸张最好选用安徽泾县红星宣纸集团生产的。先将宣纸打湿，待水分干湿合适时用大羊毫笔蘸皮肤色从上至下染色。一般进行三至四遍，每遍要等前一遍色完全干透再进行。最后以胭脂、大红染嘴唇等红的部分，并完成五官及手的细部刻画。



李爱国  
画于  
2014年  
夏



**步骤四** 人体基本完成，画紫藤背景。枝条用笔要快捷，并留有飞白。墨色的叶子要贯气。再用纯羊毫笔根蘸胭脂色，再蘸石青，笔尖蘸浓石青画紫藤花，用笔要圆，要考虑到聚散关系以及与人体的造型是否呼应。最后对人体进行收拾。因为加了环境后人体色会有一些的改变，哪些地方要加重，哪些地方要处理得含蓄，哪些地方色度不够等等。最后用墨色提出眼睛、眉毛，用花青染头发。题款用印，作品完成。



清辉

2000年 纸本  
136cm × 68cm

减弱画面的黑白反差对比以及色彩寒暖的对比常常可以达到淡雅、抒情的画面效果。在表现阳刚、壮美的画面时，我通常是加大黑白对比，以产生强烈富于力度的效果，如作品《蒙古骑士》、《太平军占领南京》等。而追求阴柔、抒情的工笔人体画，我多是采用缩小黑白反差关系，降低色彩的鲜艳度与纯度，力求古朴的感觉。

## 清音

2001年 纸本  
136cm × 68cm

构图最忌的是平均，即“状如算子”。平均包括面积的平均，重心的过于均衡，两边的边衬、笔法和刻画平均对待。

构图最提倡“似奇反正”，“正不如奇”。要在奇险二字上多下功夫，险绝处求生存，奇崛处求新意。画的主体通常不要放在画的中心，而应在边角处作文章。齐白石、潘天寿的构图最讲究的是边角。

构图还要力求做到：分散中求集中，集中里有分散。集中的优势在易于得到统一，分散的优势在易于求得变化。林良、吕纪、吴昌硕的作品是以繁取胜；梁楷、八大山人、石恪的作品是以简取胜。但总的来说，二者相比以简为贵。简，要求有高度的概括能力；繁，需要有统一归纳的才能。简到不能增减，繁到无一笔杂乱，方见画家的才能。画面越简洁，给人的感觉就越复杂、越丰富。





## 落梅

2001年 纸本  
136cm × 68cm

线是中国画的精髓。线条的组织与运用是画家是否成熟的标志之一。线在组织上讲究“疏能跑马”和“密不透风”，在线的勾勒方面，主张“书画同源”，从书法中体会用笔；力度上讲究“平”，不能出现像系马石式的两头重、中间轻的状态；讲究“慢”，行笔不要出现速度过快，否则有炭条般草率之感；讲究“重”，即力贯于掌指，行线宛如用刀划开纸面，有力透纸背的效果；讲究“圆”，就是中锋用笔，圆中见润、圆中见厚，除去粗细不均、妄生圭角的痕迹。

好的线条还要具有以下特征：要清楚有力，同时又模糊、含蓄，要毛，要涩，要无起止之迹。

要经常地练习拉线、走线，经常地研读前人优秀的作品，经常地练习书法，在作品勾线时方能从容自如，心到手到。

《永乐宫壁画》、《八十七神仙卷》、《虢国夫人游春图》等是学习用线的好范本。

## 春红

2001年 纸本  
136cm × 68cm

画家的成功之路有两条：由临摹入手和由写生入手。

清“四王”是最典型的以临摹入手的画家。主要师承元代的黄子久，作画讲究笔笔有出处，笔笔合古人的规矩。尽管亦步亦趋不出古画之藩篱，可是功夫用到家了，也成为一代名师。近代的黄秋园也是主要以临摹入手而成为大家的。

元“四家”的代表性画家黄子久善于写生。画史记载：每出，必袖携纸笔，凡遇景物，辄即模记。

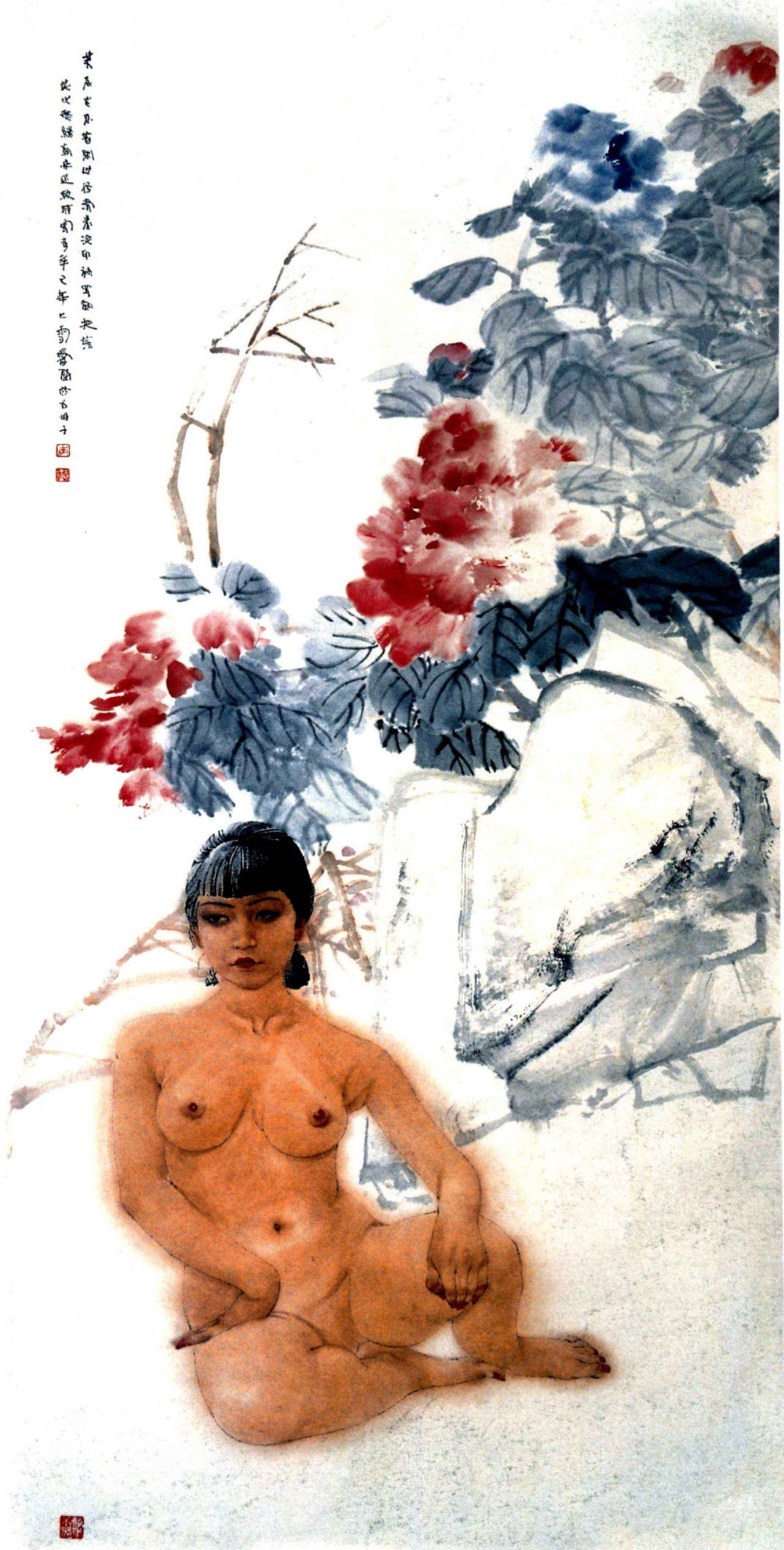
任伯年、齐白石、李可染等都是由写生而走向成功的大家。任伯年在很小的时候对形象就有着惊人的准确记忆力。他的大量的写生课稿，源于他对生活的深入观察，外出时身上总是带个小速写本，为了研究，在园子里种了许多植物、花卉，养了不少的小动物。这些为他的创作奠定了坚实的基础。仅从他笔下鸟的生动形态就可以看出对鸟的神韵的独特把握而决非拾古人之牙慧。

齐白石对于虾、蟹、昆虫有着几十年的观察和写生。他画虾，常在笔洗里放两只活虾，所以画出栩栩如生的、前无古人的虾。

李可染在五六十年来去全国写生，为他风格的形成起了决定性的作用。他的许多艺术观点和重要理论也是在这个时期形成和产生的。在真山实景中，他发现了“逆光法”，形成了自己的艺术语言。他曾题画：“……写我胸目之云山，以未落前人窠臼为快。”

两条路子相比，走写生路子要略高一筹。

李爱国画于北京  
2001年春  
李爱国画于北京  
2001年春  
李爱国画于北京  
2001年春





秋声

2001年 纸本  
136cm × 68cm

人体着色一定要追求一个“润”字，在生宣纸上作中国画，就是要最大限度地发挥，利用宣纸对水分、墨色、颜色的敏感度，达到湿润、透明的感觉。用色的“润”，关键在水分的掌握上，色要薄、要透，以多遍的方式来积、来染。用的染色笔要选用好的羊毫，笔要大，行笔要快，要果断。



## 花雨

1999年 纸本  
136cm × 68cm

任何成功的、独创性的艺术家在他成为艺术家之前，必须的、无一例外地要学习前人艺术家的艺术风格和创作手法，这是个极漫长而痛苦的过程。如果不这样做，一开始就不注意学习前人的艺术成果而过早地开始所谓“创作”，那么有一天他会惊奇地发现自己呕心历血的“创作”与前人相比是那样的糟糕，自己做的也许前人早就做了，而且做得更好，从而自己却一事无成。

我在接触和学习每一种新的绘画形式的时候，首先要做到的是对古画的学习，否则将会使自己的绘画建筑在沙漠上，经不起时代的风雨。





## 幽泉

2001年 纸本  
136cm × 68cm

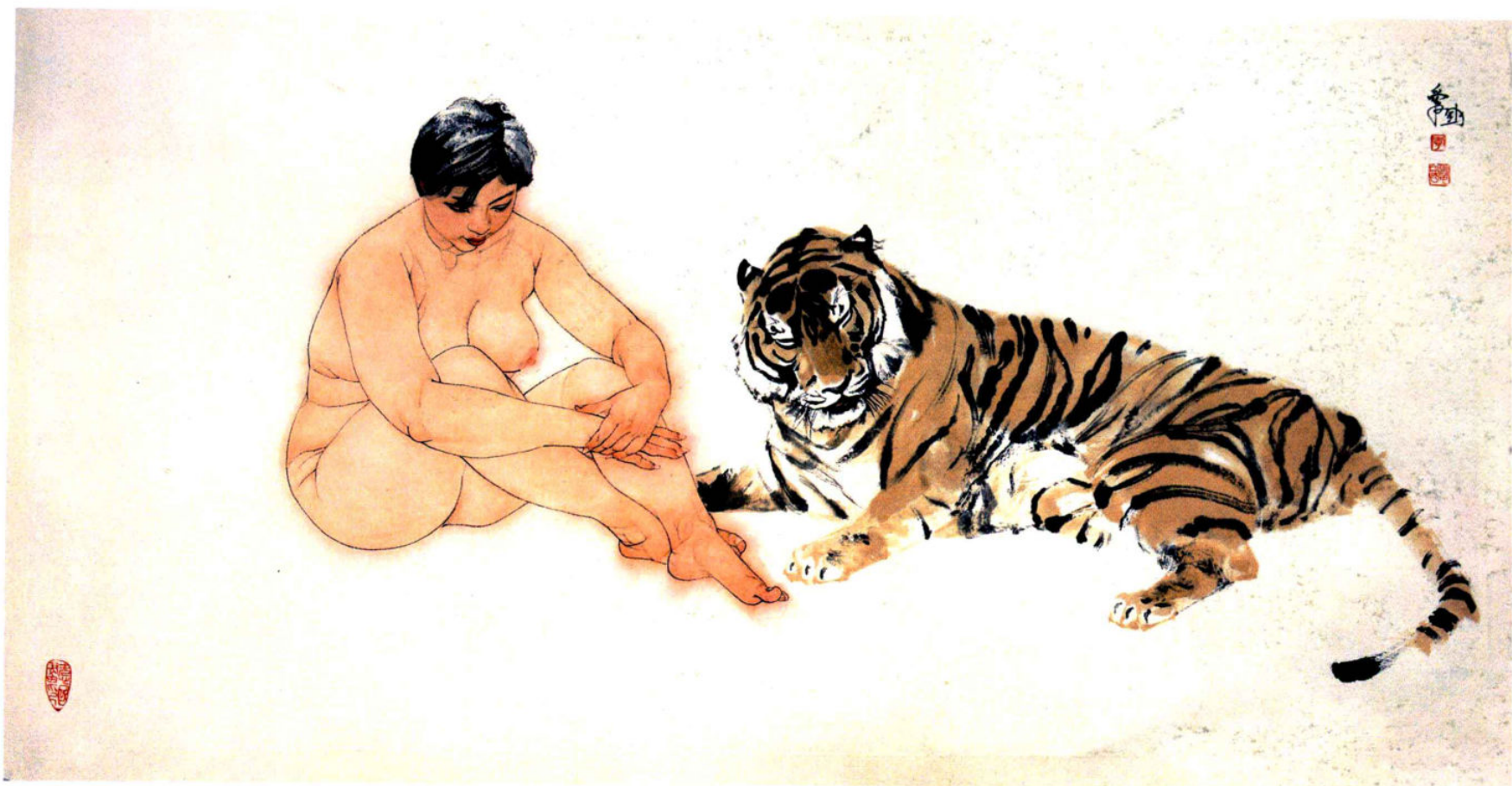
怎样使得背景与人物更加统一和谐，怎样使背景和人物都具有独特的面貌，这是我一直苦苦思索和待于解决的问题。

在人体的处理上，我坚持忠于素描稿，忠于感受，追求平光的原则。因为写生素描里集中地体现了作者对模特的感受，韵律的体会，体积的理解和线条的处理，是个人绘画语言的重要部分。有多少种感受，就有多少种素描。每个人的感受不同，画出的素描也不同，就像与人的面貌不同一样。

上色时我的体会是对人体的各个大的结构、体积在动笔作画前默背下来，不能画一笔看一笔，而要一气呵成。要学会用一种色画出深浅不同的明度来。

我喜欢既简炼又丰富，既讲究用笔用墨又具有时代特色，既深入厚重又不喧宾夺主，既含蓄、空灵又不失作品分量的背景处理。

多年的工笔画创作，使我在“染”字上形成了一大长处，所以人体染色对我来说是较为轻松的。近来我在背景上先做勾线处理，再施以大面积的渲染，充分利用了生宣渗化的特性，使得人物与景在手法上有了统一感。作品《晓露》和《幽泉》等便是以此种手法处理的。



香尘 (上图)

1999年 纸本  
68cm × 138cm



(下图) 听风

2001年 纸本  
68cm × 136cm

我很喜欢动物,1980年从我画《小骑手》开始就和动物结下了不解之缘。我尤为喜爱画马、狗、狼和虎。这也许与我小时曾养过小动物以及看过一些描写动物的文学作品有关。动物与人原本是相互依存的伙伴。可随着人口的数量膨胀和科学的发展,留给动物的生存环境已经到了岌岌可危的地步。与此同时,渐渐步入现代化

的人类开始感到了自身的孤单,于是家养宠物盛行了起来。

我画写意虎是从几年前开始的。与工笔虎相比,我更喜欢写意虎的大气与灵透。我对虎的生活观察不多,可虎是猫科类,从小养猫使我对猫的结构和习惯有所了解。我很少去表现虎的凶猛一面,而更多的是去画它温驯的通晓人性

的一面。

画写意虎最为要紧的是水分的掌握,就是必须乘湿进行。北方空气干燥,水分蒸发快,所以作画时动作一定要快。将女人体与动物放在同一画面会产生特殊的感受,可担的风险也较大。因为我习惯于把人物画好了再加动物,动物一旦画坏,人物也就废了。