中央美術學院 中国画系

国画教材之九

写意人物画

姚治华主编
姚有多著

北京科学技术出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

出版说明

本书为广大中国画爱好者的学习资料。可作为大专院校美术专业和中国画函授学校学生的学习教材。

本书包括国画人物、山水、花鸟三个部分，为中央美术学院十一位教授和副教授编著，较为系统地介绍了传统技法、写生技法和创作方法。贯穿临摹、写生、创作三位一体的学习原则。为便于学习和临摹，本书图版较大，采用了好纸精印，以不失原作品的效果。

为了便于读者学习，在每课教材后面有本课要点、参考书目、思考题和复习题四项内容，可以使学习者循序渐进，取得自学的理想效果。

图书在版编目(CIP)数据

写意人物画/姚治华主编，姚有多著．—北京：北京科学技术出版社，1997.6
中央美术学院中国画系国画教材；9
ISBN 7-5304-1951-X/Z·869

Ⅰ．写… Ⅱ．①姚… ②姚… Ⅲ．写意画：人物画-技法(美术)-高等院校-教材
Ⅳ．J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 24298 号

北京科学技术出版社出版
(北京西直门南大街 16 号)
邮政编码 100035

各地新华书店经销
人民美术印刷厂印刷
*
787×1092 毫米 16 开本 4.75 印张 110 千字
1997 年 6 月第一版 1997 年 6 月第一次印刷
印数 1—7000 册

定价：18.80 元

目　　录

第一章　写意人物画的造型观 · · · · · · · · · · · · · · · · · · 1—6
　　第一节　意象造型
　　第二节　以线造型
　　第三节　夸张与变形
第二章　写意人物画的造型基础 · · · · · · · · · · · · · · 7—13
　　第一节　白描写生的意义
　　第二节　白描写生的方法和步骤
第三章　慢写的训练方法 · · · · · · · · · · · · · · · · · · · 14—25
　　第一节　慢写的意义
　　第二节　形与神的关系
　　第三节　意在笔先与动中取神
　　第四节　慢写的具体方法和步骤
第四章　写意人物画小品训练 · · · · · · · · · · · · · · · 26—34
　　第一节　小品画的意义
　　第二节　小品画练习的步骤
图版及解说 · 35—66

一　老人白描 …… 35
二　拄拐老人 …… 36
三　纺线老人 …… 37
四　白描步骤图(一)(二) 38
五　白描步骤图(三)(四) 39
六　慢写老人步骤图(一)(二) …… 40
七　慢写老人步骤图(三)(四) …… 41
八　慢写老人步骤图(五)(六) …… 42
九　野趣图 …… 43
十　鸡雏图 …… 44
十一　陆羽品茶图 …… 45
十二　山　鬼 …… 46
十三　东坡啖荔图 …… 47
十四　济公蟋蟀图 …… 48
十五　钟馗嫁妹图 …… 49
十六　西藏老人 …… 50
十七　老渔民像 …… 51
十八　退休老工人 …… 52
十九　戴帽老人像 …… 53
二十　穿长袍男人全身像 54
二十一　少女半身像 …… 55
二十二　少女全身像 …… 56
二十三　慢写老人步骤图(七)(八) …… 57
二十四　慢写老人步骤图(九)(十) …… 58
二十五　慢写少女步骤图四幅 …… 59
二十六　茅屋为秋风所破歌 60
二十七　虔诚的教徒 …… 61
二十八　诗友图 …… 62
二十九　笛韵图 …… 63
三十　荷香图 …… 64
三十一　渔汛季节 …… 65
三十二　悄悄话 …… 66
本教材要点 …… 67
参考书目 …… 68
思考复习题 …… 68
作业 …… 69

第一章　写意人物画的造型观

第一节　意象造型

形与象是造型艺术赖以存在的根据。即使抽象主义绘画，也是由最基本的点、线、面、色等形式元素所构成，同样是一种空间的、视觉的造型艺术。具象与抽象造型的区别，在于前者是以真实形象作为表现对象，追求形象的真实性，对生活形象犹如镜子似的反映，其弊病在于作品的形象与现实距离太近，甚至完全失去距离，因而缺乏意趣；后者却以非现实的自我意识或潜意识，作为艺术表现的客体，在纯抽象的形式元素中，去追求远离现实的迷幻世界。抽象艺术的造型观是以距离客观物象愈远愈好，其弊病就在于完全脱离现实生活形象，使艺术成为极端个人化的形式游戏，或者很难为人所理解，或者可以任意由人作各种理解。美国美学家卡尔R·豪斯曼指出："所谓创造，不仅是指必须在一种别出心裁的方式中创造出一种新东西，它既要与众不同，还要容易为他人所理解，新而又能为他人所理解，这才能有被加以评价的可能。"

中国画的意象造型观，避免了以上的弊病。因为意象造型是主客观结合的产物。写意人物画不能、也不必去单纯模仿客观形象，去追求逼真，同时也反对纯抽象的不似。写意人物画意象造型的目的是抒情，是画家主观感情与意念的外化，人生的返照。石鲁在《学画录》中指出："自然形象为本，艺术形象为变，自然形象为具体，艺术形象为典型。……艺术之为典型，则加以理想化合乎抽象认识形成之变体，为主客观统一也。"又说："偏于主观者以形象为符号，偏于客观者以形象为拜偶，皆不足取也，余谓当取于客观，形成于主观，归复于客观，故造型之过程乃为客观—主观—客观之式也。"这后一种客观，也即是成为艺术形象之意象。意象造型既以客观物象为依据，又与客观物象脱开一定的距离，它是处在似与不似之间的形态。画家也正是凭借这个似与不似之间的距离，才能充分发挥主观能动，去寓意、想象、抒情，去按照美的规律塑

需要全本请访问 www.ertongbook.com

造理想化的艺术形象。

现代西方美学家有一种叫做“心理距离”的理论，就是提出艺术家要能把客观事物摆在某种“距离”以外去看。英国心理学家布洛认为“距离”是种心理状态，在两种情况下美感就会消失，一种是距离太远，主体与客体完全脱离了关系，引不起审美经验；一种是距离太近，主体与客体过份贴近，也引不起审美经验，这就是所谓的“距离的自我矛盾”。他认为无论在艺术创作领域或欣赏领域内，最佳距离就是那种近距离而又没有丧失距离的那种状态。这种观点与中国画的意象造型观的“似与不似之间”是比较接近的。“似与不似之间”的绘画观念，是建立在东方文化，尤其是中华民族深层次心理基础上的。对客观物象保持似与不似之间的合理距离，使中国画家可以少受客观真实性的束缚，更自由地、能动地去选择和利用造型的各种基本要素。例如可以舍去外光和物体明暗的现象，减弱体面及空间的作用，把面的体转化为线的体，把立体的三度空间转化为平面的二度空间，也可以不受解剖、比例及焦点透视等科学因素的局限，去追求形象的内在肌理、结构和运动节律。写意人物画家还可以根据艺术形式美感的需要，进行适度的概括、夸张甚至变形，并使点线笔墨形式与形象保持适度的、相对的独立性，以利于移入画家个人的情感、意趣及个性，从而加强了写意人物画的抒情性、表现性和艺术性。

第二节　以线造型

写意人物画在造型手段上，始终坚持突出线的优势，减弱色彩和块面的作用。以线造型成为中国画的形式特点，尤其是写意人物画的造型原则。

以线界形本来是人类最古老的绘画方法，是人类为了在平面上表述客观事物而使用的虚拟性、提示性的视觉语言。线的创造，从一开始就不是对客观物象的表面模仿，而是人类对客观物象辨识、理解、记忆的产物，它有极强的表

意和概括性。线性形象，只是客观物象的类似物，它与客观物象的相似性更多的是一种内部关系、内在精神的相似性，是一种不似之似的形象。因此以线造型必然是一种意象的思维方式。这种思维方式，更多地不依赖于直观，而依靠于观察后再经过记忆的筛选，把物象表面的可变的、非本质的东西，统统舍弃，保留下来的是物象最本质的、最稳定不变的基本物性。它不去追求客观的写实，而是追求主观的写意，可以说是一种“精神现实主义”。

西方绘画也有某些用线表现的艺术，例如法国学院派安格尔被称为线描大师，西洋画的线，与中国画的线在造型观念上是有本质区别的。

第一个区别是，西洋画家是从面造型的观念出发，把线仅仅作为形体的界线，一种轮廓界定的手法。达·芬奇在《艺术论》中认为：“最初的线，只有一条线，这就是墙壁上包围着太阳投下的人影的线。”这种“投影成线”的观念，把线的形成取决于光影的作用，所以实质上并不承认线是物体的本质因素。他们再现的仅仅是他们所看到的东西，仍然是一种单纯的视觉的写实。而中国画的线造型观念，是把线作为造型的本质要素，是不受外来光影变化之影响的，对中国画家来说，“点线是存在和运动的形象化，存在和运动是点线的本质和内涵”(陈方既《点线的美学内涵》)。中国画的线造型表现的是理解的东西，只有理解了的，才能更好地去感觉，中国画的线不仅可以表现形体的轮廓，还可以表现形体的质、量、体积、空间等内容。同时更超脱了摄取轮廓的原始意涵，突破了形体的束缚，进一步去表现形象的内在本质、生命感、力感、韵律感以及个性感情。概括来说，西洋画的线仍属写实范畴，中国画的线则属写意。

第二个区别是，西洋画的媒介材料决定了西画的线不表现书法意味，只表现形体的美，离开了形体本身，就没有独立的存在价值。而中国画的笔、墨、宣纸等工具材料的特性，为线造型提供了艺术表现及感情抒发的更大自由，更

大的可容性。鲁迅在致魏猛克的信中说："毛笔作画之有趣，我想，在于笔触；而用软笔画得有劲，也算中国画之一种本领。"中国式的笔墨，使线造型的技巧得以高度发挥，尤其是采用书法的用笔技巧，使"书法入画"，使中国画在表现形象之外，更有一种抽象美的"书意"。中国画线条的书写中，随着用笔的疾、徐、快、慢，线条既呈现不同速度的节奏感，而运腕的顿、挫、起、伏，又能表现有意味的韵律感。对写意人物画来说，线造型更有利于表现人物的神情，以及形迹以外的情趣、意境。鲁迅也有极明白的论述："传神的写意画，并不细画须眉，并不写上名字；不过寥寥几笔，而神情毕肖，只要见过被画者的人，一看就知道是谁；夸张了这人的特长—不论优点或弱点，却更知道这是谁。"寥寥数笔，即能表现人物的神情，这就是线造型的神妙之处。

第三节　夸张与变形

前面提到，中国人物画的造型观，是追求"似与不似之间"的意象造型观，并采用笔墨媒介材料，以线作为主要造型手段来创造形象，并通过形象和相对独立的笔墨形式去抒情写意，去传神。因为，意象造型，第一是以意立象，以形写神，意象合一，形神兼备，也就是它带有很大的主观的表现的品格。所谓"借物抒情"、"缘物寄情"，就是把画家的主观感受、个性修养、审美趣味寄托于一定的形象之中，把画家对人生的体验，美好的理想通过一定的形象抒写出来。第二是意象造型具有提炼、概括、夸张的品格。因为它是表现理解了的形象，所以它必然会舍弃许多表面的、非本质的、次要的形象因素。为了使画面的形象能够容纳主观的寓意与抒情，也要求对客观形象经过一番概括、提炼、取舍、夸张的加工。可以说没有提炼、概括，没有取舍、夸张，就没有意象造型，就不可能达到"似与不似之间"的妙境。所以中国画十分重视意匠加工。只有经过"采一年炼十年"的高度锤炼功夫，才能达到中国画的最高境界"化

境”。“化境”就是要变化，所谓“法外求法乃为用法之神，变中更变方为求变之道”，只有求变，才能通化，才能传神。

有人认为，中国人物画历来是搞变形的。宋代梁楷，明代陈洪绶、徐渭，清代任渭长、任伯年等无不是变形的大家。实际上，从严格意义讲，他们的变仍然是属于概括夸张的范畴，而不是西方艺术的那种纯形式因素的变形。因为中国画的求变，是为了抒情传神，是根据客观物象的形体规律，对形象特点加以合理的取舍与夸张，使形象更符合画家的理想。换句哲学的语言讲，就是画家是按照美的规律去创造。齐白石画虾，一变再变，可说把虾画神了。画中之虾虽然与真实之虾有了距离，但画中之虾却比真虾更理想、更美。在人物画家中，陈洪绶用极瘦劲的面部形象与夸张了的宽袍大袖刻画出屈原的形象，任伯年用画山石笔法夸张了女娲形体使之与山石浑然一体，均是意象造型的典范力作。

西方现代绘画中的变形与中国画的这种意象的夸张是以两种不同的绘画观念为指导的。西方现代派的变形目的是为了合乎形式之需要，追求的是纯粹视觉形式的游戏。西方画家的变形是把客观物象完全分解，揉碎，重新组合，重新构成一个新的形式，这样的变形可以完全与客观物象的本来面貌无关。例如可以把原本很美的变成很丑的，把原本瘦的变成胖的，可以把眼睛画到额头，把两条腿画成四条腿，可以把人完全分解为纯几何体或者分解为单纯的色彩体面元素。可以说现代派的变形是纯主观的一个非限定形式，与中国画主客观结合的意象造型的概括夸张是不能混为一谈的。

中国画的求变、夸张是有一定限度的，这种“度”的限定概括说就是合情合理。所谓“法无定法，物有常理”，理就是事物的规律，就是要在规律的范畴之内进行艺术夸张。例如人的脸部五官，鼻子是在正中，画家可以作大小高低长

短的夸张，但不能把鼻子画得歪到一边，歪鼻歪眼就是不合规律，不合理。有些人把变形理解为对形体的任意扭曲，这是一种很幼稚的认识，既不是西方绘画意义的变形，更与中国画的夸张风马牛不相及。所谓合情，就是要符合事物的内在本质。合情是艺术夸张的目的，夸张要为传神写意的目的服务，要为神求形、为神变形，凡是能够加强物象神情的才是合情的夸张。同时还应该以民族的审美心理及欣赏习惯作为出发点。如果把中国人变成洋味十足的西方人，就离开了民族性。鲁迅先生说："凡有美术，皆足以微表一时及一族之思维，故亦即国魂之现象。"表现强烈的民族特点和中国气魄乃中国画之光荣职责。

第二章　写意人物画的造型基础

第一节　白描写生的意义

学习写意人物画，必须掌握两个基本功。一个是传统技法的基本功，训练方法就是研读传统作品，临摹范本，以及练习笔墨、书法等。第二个是造型能力的基本功，就是要掌握写意人物的特殊造型能力——线描造型的能力。

写意人物画的造型能力，必须通过严格的基础训练，用速写、慢写、对写、默写"四写"的方法才能获得。速写与默写，主要通过到生活中去训练(本篇从略)。对写和慢写，主要在课堂中训练。"对写"就是指对着模特儿进行线造型的训练，就是"白描"写生。白描是中国画的造型基础。这是由中国画意象造型观及以线造型原则所决定的。长期以来，有一种观点，认为素描是一切造型的基础。这种观点在理论上是不恰当的，在实践上也证明是有害的。素描是欧洲油画发展的产物，它是直接为西画训练造型能力服务的，是西画的造型基础。油画是以明暗、体面及色彩来塑造形象的，所以创造了适应油画造型观的素描，作为造型基础训练的方法。而中国画在自身发展的悠久历史中，形成了一个强烈东方色彩的艺术体系，这个体系具有特殊的形式特点及造型观念，也同时创造了适合中国画造型原则的基础训练方法，这就是白描写生的方法。数十年的教学实践证明了，只有坚持白描的方法，进行以线造型的写生训练，才能真正掌握写意人物画的造型能力。如果不画白描，一味的以为只要画好素描，就能画好写意人物画，就会产生很多弊病，走很多弯路。当然，在白描有了基础后，适当地学习一些素描造型的方法，尤其是人体素描的训练，这对加强写意人物画的造型能力，和丰富表现能力，是益多于害的。但是，必须明确，学习素描是作为吸收外来艺术的营养，以便洋为中用，犹如学习解剖、透视、色彩等一样，必须批判地吸收，不能代替自己的白描基础。

第二节　白描写生的方法和步骤

需要全本请访问 www.ertongbook.com

写意人物画的白描和工笔画的白描方法，在以线造型的原则上是共同的，但在具体表现方法上，又有很多不同点，故需要分别进行训练，不能互相代替。

白描写生时，要注意由繁到简，先易后难，先收后放，循序渐进，有步骤地进行。训练时，可先画好头像，后画半身像，再画全身像，最后画人和背景的组合及二人以上的组合。在对象上，要先画老人，后画中年，再画男女青年。因为老人脸部和身体结构比较鲜明，脸部皱纹较多，便于用线表现。白描写生的方法可以先用木炭条起稿，待有了一定造型能力后，再直接用毛笔落墨。这就是先易后难的方法。所谓由繁到简，就是初学之时，要尽量把形象的内容多表现一些，用线也可以繁密一些；待到熟练以后，再逐渐要求提炼、取舍。如果一开始就要求简练，几根线就完成了，必然造成简单化，甚至概念化、公式化。所谓先收后放，就是初学之时，要画得细致、严谨一些，要防止“逸笔草草”，因为初学笔墨控制不住，造型能力差，马上就大写意，必然失败。所以要先多一些写实，待有了造型能力后再逐渐放开，逐渐增加意匠加工的主观成分。

1.白描写生起稿阶段

起稿的目的是要解决形象的基本形和大的比例、结构关系，以及观察研究对象的神与形的关系，思考如何用线去概括形象。因此起稿阶段，实际上是“意在笔先”的准备阶段，是一种预习。用木炭条起稿的好处是木炭性松软，既便于进行修改，又可以在落墨前把炭迹尽量擦去。工笔白描是用铅笔起稿，然后拷贝到另一张白纸或白绢上，再落墨勾线。写意白描，要求用木炭在生宣纸(或皮纸)上直接起稿，然后把炭迹尽量擦去，留下很轻的痕迹，再用毛笔直接落墨勾线，不必在另外纸上进行拷贝。写意白描比工笔白描在速度上较快，但

却很容易画坏，如果画坏，可以用另一张纸重新用木炭起稿，不要在画坏的画上反复拷贝作勾线练习。因为写生的目的是为了训练造型的能力，不是单纯追求画面的表面效果，多画几张，多进行几次起稿练习，对提高造型能力有好处。同时写意白描需要训练线与形象的紧密结合，这需要在勾线时直接对着对象进行观察和感受，才能抓住神情，表现气韵。如果拷贝着勾线，注意力必然放在底稿上，而不放在对象上，就不能表现对象的神情和气韵。

起稿阶段分四个步骤：

第一步，观察阶段。用木炭作画前，先要多观察，多研究对象，看清对象的基本形、动态、各部位的位置、比例，以及形象特征、形神关系。研究如何用线去概括，哪些线是主要的，哪些线是次要的；哪些形象是本质的，哪些是表面的非本质的。尽量排除对象表面明暗的干扰，去抓取本质的结构关系，还要排除局部的细节干扰，切忌一眼就盯住某些细节，而忽略了整体的基本形态结构。总之，白描第一步的观察十分重要，要解决意象的思维方法和线的观察习惯，要在落笔之前先看到线，看到形象的本质结构，而对形象的轻、重、厚、薄、软、硬、虚、实、前、后、粗、细等等质感、量感、体面感及空间感，都要有强烈的感受。观察时，感觉愈强，表现时线的形象表现力也愈强。

第二步，进行取势、布局，也就是安排构图，确定形象在画面中的大小位置，以及动态倾向。这一步是写生成功与否的基础，有些人不注意布局位置，拿起笔来就画，常常出现形象的某一部分无法画进画面，或者形象部位和空白比例失调，以后画得再好，还是一幅不完整的画，所以一定要重视在白描写生训练中同时训练构图布局。人像的构图，一般要注意头部上面，多留一些空白，不要头顶纸边，甚至顶出纸边。脸部方向也要多留一些空白，不要脸贴纸边。半身像要注意手的位置，一定要留出画手的空间，不要把手切到画外。全

身像要注意脚的位置，也不要把脚切到画外。

(见白描步骤图一)。

第三步，构图确定以后，用直线画出大的基本形。什么叫做基本形?就是对形象先排除具体的细节，各部位都概括为几何形体，用类似三角形、菱形、方形、圆锥形等等几何形去组合形体。中国画概括头部有国字形、申字形、由字形、田字形、甲字形。这就是一个基本形的概括。就写意人物白描来说，在整个起稿阶段，都不必作太多的细节刻画，稿子细节越多，落墨勾线时受到的拘束也就越多，因此起稿要注意整体的观察和整体的概括。这一步要做到基本形明确，各部位的位置、比例准确，形象特征鲜明，以及解剖、结构、透视基本准确。组成形象的因素很多，结构是重要的因素之一，结构是形象的本质和骨架，是线造型特别需要重视的。结构有两方面的内容，一是形象本身的组成关系，如手、腕、臂，或口、眼、鼻等；二是各个形象部分互相结合构成的关系，如手与腕、腕与臂，或眼与鼻、鼻与口、头与颈、颈与肩等部位之间的组合构成关系。白描要特别注意这些结构关系的准确。

(见白描步骤图二)。

第四步，要进行检查和修改。基本形完成后，不要急于落墨，先要从构图、动态、比例结构、解剖、透视以及形象特征各个方面，进行认真的检查。从造型来说，只要某一个方面产生错误，往往造成全局形体的错误，犹如下棋一样，一子失误满盘皆输。所以每一方面都不能忽略。检查的方法是用比较的方法，比较的方法是训练造型能力的关键的科学的方法。任何事物的好与坏、是与非、长与短、高与低等等，都要靠比较才能分辨。如全身的比例是否准确，就要靠以头部为准，与各部位的比较；脸部比例、位置是否准确，要以眼部为准，与鼻、颧、口等部位的比较，尤其需从整体关系上与对象对照检查，

从中发现错误。修改的方法可以把错误的炭迹用软布轻轻擦去重新画出正确的线条。对初学者来说，一定要十分认真执行这一步骤，要求修改准确以后再用毛笔勾线。

2.落墨勾线阶段

白描写生在勾线阶段，要严格以线来造型，遵循“骨法用笔”的原则，不要再皴擦及渲染，更不要用色彩去掩盖线条的错误。要坚持用各种形态的线条去塑造活生生的形象。有些人画白描时，用同样粗细、一种形态的线条去勾勒，有的用同样深浅的浓焦墨去勾线，还有的有意强调线的装饰性，甚至有的用西洋画家的所谓白描作为范本。这些都是错误的写意白描方法。即使是工笔的白描写生，也不应采用这些画法。写意白描写生的线描用笔要注意以下几点：

第一，坚持书法入画。用书法用笔的方法去写线，而不要用涂、描、刷等方法勾线。工笔的写法比较工整、精细，线的粗细、浓淡、轻重等的变化较小，故称“工笔如楷书”。写意的写法比较粗放、简略，线的粗细、轻重、虚实及墨的淡浓、干湿等的变化，可以比较大，故称“意笔如草书”。

第二，勾线时要先定主次，分虚实。主要的形象部位如眼、鼻、口、颧等要先画，重点去表现；次要的部位如脸部的皱纹、头发、胡子及一些小的起伏关系，要后画，要根据画面的效果去处理，或表现或省略。形象的实处部位，如骨骼突出的地方，高处的地方，前面的形象属于实，要重点画，线勾得实一些，墨用得浓一些。凡是低处及后面的部位属于虚，这些部位在实际形象中往往是处于暗部，按素描的画法，暗部要画黑，但白描的画法相反，暗部属于虚处，故要用较细、较虚、较淡的线去表现。同时在形象的受光处，如鼻子的侧线、颧骨的边线、额头的线等高处，受光较多，是亮处，按素描的画法是高光部，就要画虚，而白描的画法相反，受光部位是高处，亮部属于实处，故要用

较粗、较实、较浓的线去表现。这就是“画高不画低”的原则。白描的线造型，必须采取画高不画低的观察方法和表现方法，才能有好的效果。这一点是必须特别注意的。

第三，要根据对象的不同年龄、性别和整体形象的特征来调整笔墨。如男性的结构肌肉都比较明显，用笔可粗硬些，转折要方直些。而女性结构不明显，皮肤细腻，用笔可圆转些，用墨可湿润些。老人皮肤干糙、松弛，可多用一些干笔、焦墨，以表现苍老的质感。儿童皮肤柔嫩，富有弹性，可多用一些湿笔，墨也不宜太焦黑，线条也要柔细一些，以表现儿童稚嫩的质感。

第四，要根据形象的质的软硬、松紧，体面的厚薄，结构的主次去组合轻重、粗细、虚实等不同线条的变化。如脸部的颧骨、下巴、鼻子等骨骼显露的地方，用笔要重些、粗实些，而肌肉、脂肪多的地方，用笔要轻些、虚些，形体结构关键部位，如颈部、肩部、肘部、手的指节部等，用笔要硬实有力，不要虚软，线更不能断开。形体的非关键部位，用笔要虚灵些，有的线甚至可以断开。

白描勾线的具体方法，步骤是先画头部，次画手部，再画身体的其他部位。头部勾线，起笔的位置可以从眼睛开始，也可以从鼻子开始。在特殊情况下，也可以从头发、胡子或嘴等部位开始。画眼睛，一般上眼皮用线要比下眼皮粗一些，眼球的用线要比眼皮的细一些。这样才能使眼珠表现在眼皮里面。画鼻子鼻梁的用线要粗、实一些，因为鼻子是脸部的最高部位。画嘴用线要虚柔一些。因为嘴是由脂肪组成，尤其是上下嘴唇线，是面的转折，用笔更要虚一些、轻一些。脸部的颧骨、下巴、眉弓、额头等部位，是骨骼显露部位，组成整个头部的大轮廓，用笔就要硬实一些。

(见白描步骤图三)。

画身体的衣纹线，要特别注意看到衣纹里面包含的形体，衣纹不光是表现衣服的皱褶，更重要的是表现衣服里面的形体结构和解剖关系。要有很强的体面观念，才能用很少的线条，去表现人的体面以及丰富的内含。

关于线条表现一定的体面问题，主要是用线的转折、角度来表现。组成形象主体感起码要有三个面的转折，所谓"三大面"。因此在表现有体面的形体部分，用线不能用没有转折的直线，或圆线，而要根据体的转折用相应的转折线条。如画眼睛，一笔可以分为三个转折，这样就能表现眼球体的体积感。有时甚至可以分成三根线条，或更多的线条来组合一个形象结构和体面。当然白描画的体积感及空间感不可能很强，也不必要去追求强烈的体积感。用线的转折、轻重、虚实所表现的体积和空间，更多的是一种意念的体味，而不是一种真实的感觉。

白描写生时的用笔，速度要尽量慢一些，不要过快，防止产生浮、滑、飘，笔锋基本上要多用中藏锋，配合适当的侧、逆等锋。线条的组合架构，除了根据形象本身的情况加以处理以外，还要根据整个画面的整体效果去统一处理，要做到粗细结合，疏密有致，虚实相应。

白描写生的目的是训练线造型的能力，所以要求第一比例、结构准确。第二要像所画的对象，抓住对象的特征。第三要表现形象的质感、量感、体积感及空间感。第四线的用笔要符合写意的要求，有力度感，有书意。

(见白描步骤图四)。

需要全本请访问 www.ertongbook.com