

FAMOUS CHINESE ARTISTS' PAINTING JOTTINGS

# 中国画名家创作随笔

# 刘国辉

广西美术出版社



別國輝

MOUS CHINESE ARTISTS' PAINTING JOTTINGS

# 中国画家



创作随笔

刘

国

辉

广西美术出版社

(桂)新登字 07 号

责任编辑: 林柳源

封面设计: 二 火

版式设计: 中奇装饰设计有限公司

著作权人: 刘国辉

LIU GUOHUI'S  
PAINTING JOTTINGS

**中国画名家创作随笔·刘国辉**

广西美术出版社出版发行

(南宁市河堤路 14 号)

西麦电脑分色制作公司制作

印刷: 精一印刷(深圳)有限公司

开本 889cm × 1194cm 1/16 3 印张

1999 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7-80625-635-0/J · 508

定价: 24.00 元



刘国辉艺术简历

中国美术学院教授、学术委员会委员

- 1940 生于江苏省苏州市
- 1964 作品《耕云记》获文化部全国连环画评奖绘画奖
- 1981 创作大型历史画“岳飞奉诏班师图”
- 1982 应邀赴中国画研究院作画，创作：“喜雏图”并为研究院收藏
- 1985 出版《刘国辉人物画集》  
澳门·“刘国辉人物画展”
- 1986 出版《刘国辉人物画选辑》  
台北·“刘国辉人物画特展”
- 1987 应邀赴联邦德国汉堡美术学院讲学  
汉堡·“刘国辉画展”  
宁堡·“刘国辉画展”  
台北·“刘国辉水墨画展”
- 1988 出版《刘国辉水墨人体画集》  
出版《当代美术家画库——刘国辉集》  
科隆·“刘国辉·赤井富士雄联合展”  
台北·“刘国辉人物画展”
- 1990 科隆·“格林保险公司财团总裁最珍爱当代国四画家藏画展”  
北京·中央电视台“国际交流节目”播放专题片：“画家刘国辉”  
出版《刘国辉小品画集》
- 1991 出版《刘国辉水墨人物画集》  
台北·“刘国辉水墨人物画展”

- 埃尔夫特·“刘国辉作品展”  
出版《水墨人物画探》  
出版《刘国辉画集》
- 1992 主持“中国人物画高级研修班”，任工作室导师
- 1993 出版《刘国辉工作室作品集》，中国美术馆举办“中国人物画高研班作品展”
- 1994 创作大型水墨画“世纪潮”  
任中国美术学院访问团团长，率团访问台湾  
主持“中国人物画高级研修班作品展”  
主持“刘国辉工作室作品展”  
获文化部优秀专家称号  
获国务院颁发政府特别津贴
- 1995 出版《刘国辉人物画教学随笔》  
出版《水墨人体画琐谈》  
获法兰西功勋和贡献奖  
获国家人事部“有突出贡献中青年专家”称号  
获国家突出贡献专家称号
- 1996 出版《名家速写大系——刘国辉》  
出版《刘国辉画仕女》
- 1997 出版《名家速写精粹——刘国辉》  
出版《刘国辉画速写》  
获英国剑桥名人传记中心金星奖。
- 1998 受聘苏州大学兼职教授，出版VCD《当代中国画名家名作赏析与技法精萃》。

# 目 录

---

人物画谈——和研究生的一次谈话(代序)

1. 毛泽东
2. 吴昌硕
3. 祈福
4. 经轮长转
5. 维族老汉
6. 马来西亚老太太
7. 大红枣
8. 当年武工队员
9. 朝露
10. 女儿
11. 外来妹
12. 外来妹(局部)
13. 外来妹(局部)

14. 人体
15. 延安老人
16. 一个眼神不好的青年
17. 苹果花开
18. 一个有阳光的晌午
19. 妈妈的歌
20. 大娘
21. 肖杨
22. 秋瑾
23. 张大千
24. 张大千(局部)
25. 巴妹
26. 土墙
27. 老哥俩

28. 绿荫
29. 斜倚在沙发上的女子
30. 悲情花季
31. 演藏戏的人
32. 侧身坐的姑娘
33. 山村节日
34. 山村节日(局部)
35. 山村节日(局部)
36. 一个伫立的姑娘
37. 刻经师
38. 老树
39. 山西人
40. 长空无云

## 人 物 画 谈

### ——和研究生的一次谈话(代 序)

今天，我们在谈论绘画问题的时候，必须要注意到这样一个事实：那就是文艺的生存环境比过去更加宽松，自由度更大了。与过去所不同的是，现在的画坛，事实上已经存在着多种标准和不同的“游戏规则”。艺术的空间被分割成大小不等的生物场，大家在自己的空间里各敬各的神，各念各的经。不同的刊物选稿的标准不同，不同方面举办的展览有各自不同的画家群和它的理论支撑。当然，有时也会出现部分的重叠，这重叠的往往是相异的各方都需要用它来壮行。其实各自的着眼点那么不同，甚至只是谋略上的考虑——以子之矛刺子之盾……正如我们曾经经历过的，要想把操着不同语言的人们凑在一起谈论问题，那是徒劳的。始而各自大着嗓门宣扬着自己的道理，不久发现除了自己以外，谁也没给感动，别人压根儿就没听，热烈是热烈了，但不会有什么结果。因此，我们在提出以后的一些问题的时候，也只能是一种自行其事。指望得到那些把自己衣服扒光然后爬到山顶上去相互重叠起来的男女“艺术家”们的认同，那是滑稽的。即使在十分相近的群落也不会有太多的共鸣，语言的运用空间正在不断地重新分割，有的缩小有的扩大。如果，它还没有越过宪法，如果它的确还有人喜欢，那么，它就有生的权利。我们必须学会“与狼共舞”，在彩灯闪烁的街市识别路标，在嘈杂的喧嚣中喊出自己的声音。

#### (一)

人物画的发展必须从传统“文人画”理论的桎梏下解脱，这是人物画前进的必由之路。

中国画并不就是“文人画”。“文人画”只是中国绘画史上曾经出现过的一种绘画形态，该理论的指向和“游戏规则”曾经在很长的历史阶段左右着中国美术的发展。然而，它并不是中国绘画的全部，甚至也未必是主要的部分（如果我们离开“文人画”的观点全面地观察绘画史的话）。今天的中国绘画或被称为“中国画”的那种中国绘画，不是历史上那个“文人画”的延续，而是一种有着中国文化遗传精神的反映现代审美和需要在现代的政治、经济、文化背景下产生发展的绘画，它有自己不同于古代绘画的使命和形态。相对于古代“文人画”来说，这是较之更为强壮、更为丰富多采、更为宽容得多的艺术形态。当然它的一部分有可能去借鉴或继承传统“文人画”中有用的部分（内涵的、形式的）来充实自己，就如它吸收民间绘画、宫廷绘画乃至西方古今的优秀艺术一样。因此，发展今天的人物画根本无需顾及“文人画”的眼色。“妹妹，你大胆地往前走！”

对于“文人画”，我们在浏览过去和现在已经有过的许多严肃而有价值的研究资料以后，不妨从另一种视角来窥视一下这“爱司米拉达”和“卡西莫陀”连体的双面人。中国是以文立国长于文字的国家，写一手好文章作一手好诗曾经是为官的重要本钱，而文人宦海傲游，安身立命的工具——这支锥形的毛笔——竟与画家作画的工具是一种东西，这就给文人而又画家的过渡提供了方便，而绘画技能被不断地有意识地过滤、简化，而文学性在绘画中极度张场以及书画相通的认定，为这种文人变画家构建了合理而顺畅的通道。而后，一而再的有身份的文人著书立说，对“文人画”霸主地位的建立，给予了权威性的理论支撑。就这样，一部中国绘画史也就成了“文人画”观点，或倾向“文人画”观点的历史。显然，这是一种过于简单粗疏的述说，难免有恶意丑化之嫌，好在这绝不是法定的结论，只是十分民间的换个角度看看而已。

就世界画坛来说，以“诗、书、画、印”四位一体具有深厚文化意蕴和很高审美品格的中国传统“文人画”，无疑是世界艺术百花园的瑰宝，是中华民族对人类艺术宝库的贡献。但是，如果我们把视角扩大一点，就绘画史的全面来看：随着“文

人画”的发展，非绘画性东西的强化，绘画本身却在削弱，表现技能衰退，表现内容日益狭隘，艺术与生活渐渐疏离，审美内涵越发贫瘠，工笔画发展缓慢……凡此种种，恐怕不能说与“文人画”偏颇的美学观的垄断绝对没有关系。这显然不是耶和华的福音，我们品尝到了璀璨中的苦涩。

人物画功利性的品性是与生俱来的，从那时开始，中国式的写实就和它结伴同行，这是一种目的和手段的和谐，这是在“布尔什维克”出生以前就已存在的事实。历史上的人物画大多是肖像画（包括道释人物）、故事画和风俗画。在众多绘画门类中，人物画是更长于述事的画种，而这功利性、写实性和叙事性正好都是“文人画”理论抨击的主要对象和深恶痛绝的主要内容。由此，我们不难明白为什么随着“文人画”的兴旺，就暗合着人物画的不景气的内在联系了。“道不同，不相谋”，我们就只有分道扬镳了。

## （二）

对于人物画家来说，没有比需要一个积极的人生态度更重要的了。中国的传统绘画是浸淫着儒、道、释思想的产物，而“文人画”更是体现了老庄和禅宗的深刻影响，在那里儒家思想中积极的方面被大大地消解了，而老庄思想中消极的方面则被大大的强化了，一味崇尚简淡、幽远、空灵、静谧……最后的指向则是与现实世界的疏离。这是一个很复杂的区间，这里有智者的通达，这里也有弱者的无奈；这里有志高者的寄怀，这里也有卑微者的造作；这里有另一种方式的抗争，这里也有苟且者的逃遁、失意者的灰心、自私者的冷漠……现在的人们每每喜欢自标“淡泊”，但愿里面有更多的真实。其实真正的“淡泊”是连“淡泊”的表白都是多余的。诸葛孔明志存高远，“淡泊”以“明志”，最后却临危受命，壮志未酬，病死五丈原。“出师未捷身先死，常使英雄泪沾襟”。他“淡泊”的是名利，不“淡泊”的是关怀世道的心。

文艺现象极为复杂，要对文艺现象作简单的界定是危险的，也是不可取的。然而有一点是肯定的，大凡优秀的艺术家都不会只关心一己的利益，而不对世界、对人生、对他人给以更多的关爱：毕加索也画“格尔尼卡”，画“和平鸽”，林风眠也画“痛苦”、“悲哀”，黄宾虹早年致书康有为，结识谭嗣同，更不用说徐悲鸿的“奚我后”和蒋兆和的“流民图”。就在眼前，黄胄喜作“丰乐图”，周思聪愤而画“坑夫”，赵奇为失学儿童忧患，陈钰铭寄恨“历史的定格”……周思聪走了，善良的人善意地把她描绘成与世无争、循乎天道的高人，然而，那平凡和静谧中蕴藏着太多太多的无奈，烟雨迷蒙的荷叶上滴着她心的泪。

朱屺瞻说：“元代倪云林，自是大家，淡淡几笔写出太湖山石人情，涤人心肺。他的作品，我喜偶见，却不欲久恋，我所顾忌的是淡近轻，逸近飘，学者宜慎。”

人物画家更需要对人生关注的热切和炽热的爱憎，而不是心如静水的冷漠。如然，我们的人物画就有足够的阳刚之气去获得雄健、博大、深厚的底蕴。

## （三）

“笔墨”以及传统画论中有关“笔墨”的丰富理论，是历史遗产的粹精所在，是民族绘画特性的重要标志。“笔墨”表现的艺术质量是提高当人物画艺术品位的重要内容。必须给“笔墨”的研究以充分重视，但是，并不能因此而滑向言必称“笔墨”的“惟笔墨论”。

黄宾虹，是被今人推到至高至上大师地位的人，他把笔墨推到了极端，几乎把整个中国绘画连同他自己都浓缩到“笔墨”之中去。他从来没有说过自己是文人画家，但他的的确确应该是文人画家最后的代表，他把中国画推到了它所能到达的极限。黄宾虹是一个辉煌的终点，同时他也是一个危险的起点。从这里开始我们可以毫不困难地跨上西方现代的航船，从而获得西

方现代理论的强大支撑，演化出近代西方已经演绎过而今正在反省的那段历程。这或许正是当代一些西方人特别看重黄宾虹的原由。

艺术家创造的美是多样的，我们欣赏吴昌硕、林风眠和徐悲鸿的审美内容显然不同。即使欣赏类型较近的齐白石、黄宾虹、潘天寿的作品也不是用“笔墨”两字可以了了的。如果说我们被传统的优秀杰作所感染，仅仅“笔墨”那是并不符合实际情况的。如果说，观赏者只能欣赏笔墨美，那么这是一种不健全的审美心理和残缺的审美修养。这里应该有笔墨美，有造型美，有意境美，有气势美，有结构美，有色彩美……把所有绘画因素化解到只剩下“笔墨”，这“笔墨”无论我们赋以它多么深邃的内涵，也毕竟让人感到过于悲壮了。正如人所说：对于大师，我们加以评说，是我们为了学习，而不是为了供奉。

人们一厢情愿地给“笔墨”注进了几乎无所不包的内容：生命、宇宙、道、气等等，等等。但是，事物有它自己的规定性，超过了这个极限，就不免会带上些许江湖气。在人物画中，艺术形象的思想容量和笔墨的思想容量是不能同日而语的。

“笔墨”在人物画中也扮演着多样的角色。在那些小品式的绘画中，“笔墨”本身就是审美的主体，尽管它也还需要单薄的载体。但是，就人物画的整体来说，我们所需要的笔墨不是拿来卖弄而是为塑造动人的艺术形象服务的。“笔墨”具有表现性、继承性和可变性。“笔墨”是前人在表现生活中产生的，也只有在对生活的再表现中去发展更新，不然它将会走向反面。问题的要点还在于什么是“笔墨”？怎样的“笔墨”是好的“笔墨”？怎样才能获得好的“笔墨”？这真叫一言难尽，这将涉及到不同的审美修养和标准以及更大的复杂的方面。江苏说：我们对传统理解深，我们的画最有传统韵味；浙江说：全中国的国画就数我们画的笔墨最好；北京说：传统博大精深，要从总体精神上去把握；西安说：我们有石鲁、长安画派，有深刻的民族性；广东说：我们继承岭南画派，它是国画的革新，强调对生活的表现；东北说：江浙小笔墨没出息……各执一词，莫衷一是。好“笔墨”的理解和获得，只能在对古典文学古代画论的学习中，在对书法和古代优秀画作的品读和临摹的过程中，以及在这同时不断地表现生活的运用中逐步体会、品味，加深理解和提升把握的能力，这正是这一代人物画家普遍需要加强的问题。

整个新时代的水墨人物画的研究重心，也就是怎样去解决运用、发展传统的笔墨技巧和深刻而真实地去表现现实生活的矛盾。历史上的水墨人物画是个相对薄弱的环节，远没有像山水画那样发展到“画法大备”的成熟程度。从长远来看它还是处在发展的前期，而真正意义上的研究和发展还是人物画备受重视的建国后，前面还有着广阔的未开垦地。这里困难与希望同在，这对于严肃的艺术探求都是很可贵的。任何急率的结论都是不可取的。我们曾经有过“蒋兆和是素描加毛笔”，“黄胄是毛笔速写”，“林风眠不是国画”的指责，如今，已渐渐淡去，而他们已行将成为新的传统的一部分，成为更年青一代的启迪。今天苛求将落至更年青的朋友身上，其实谁也不可能拿出一个完美的模式，所以，我们还是留下更多的空间，给以更多善意的期待吧！让岁月来成熟我们。

#### （四）

写实的回归是一大趋势，如果不是胶柱鼓瑟地理解它，那么徐悲鸿、齐白石、潘天寿、李可染等大师都是这一回归中卓有成就的旗手。对于中国绘画来说，黄宾虹象征的是一个时代的结束，而他们象征的是一个时代的开始。其切入点的实质是“打通了艺术和生活闭塞了多年的通道”。就如安泰重新将胸口贴近母亲——大地，艺术重新获得了蓬勃生机。

潘天寿的学养似更接近旧文人的品性，枯索的芭蕉、凄寂的冷月、残破的蛛网、孤傲的苍鹭正是这现实的体现。而生活的蒙养使他创作出不朽的杰作，如那充溢着生命欢歌的“小龙湫”、“雁荡山花”，从而潘天寿的艺术生命进入新的航程。今天我们有理由来指责当年徐悲鸿的许多不尽人意，但是，如果仅仅着眼于他革命功利，用素描改造国画，我以为就不免过于简单了。在素描引进中国画的具体方法后面，其内核是写实的回归，是艺术源于生活的回归，是艺术道路的拨乱反正。

按照黄宾虹的说法：“周秦画言像形，唐以前重色彩，北宋重法，元人写意，明人墨趣，至清咸画学复兴”。虽然，在时间的分段上有各种说法，然而，其主要内容大致是可以吻合的。即中国的绘画从唐、宋、元、明、清经历了形（色形）→法→意→趣（墨趣）几个阶段。黄宾虹说的复兴当然是一家之说，总之到了晚清，“中国画”已经走完了它的全过程，艺术到了变成游戏。黄宾虹极其严肃认真地把笔墨游戏玩到了绝处，还往那里走？路在何方？

这里有一条跨出一步进入西方轨道的路，今天有人在走着。另一条就是调整中国美术本身的平衡机制，使其回归写实，让艺术和生活接轨，进入第二发展期，在更高一个层面上运行，把今天中国的美术置于与盛唐相似的时段上去。在当前，现代西方文化扑面而来，我们呼唤写实的回归，我们不妨再提倡一下院体画，给“法”和“艺术”以更多的宽容，以此来校正、平衡市上流行的虚妄和伪劣是很有必要的。所谓“写实”包含着给“形”的真实以更多的关注。这对于人物画来说，当然是有意义的。

人物、花鸟、山水三个画种，对形要求的严格程度是有差异的。其排列次序大致是这样：人物为最，花鸟次之，山水更次之。那位在山水画中用笔恣肆无忌的黄宾虹作花鸟画时竟也斤斤于片片羽叶的勾勒，可见他老人家是深谙各画种审美趋向上的差异的。可以想见让他来作人物画，未必会比我们不重视形的真切。

毫无疑问，人物画是以人物形象为审美主体的，是塑造感人的人物形象来传递艺术家对生活对世界的评介并以之寄托作者的情思和爱憎。但是，对于造型研究的退化正是传统绘画的失落，无疑这是人物画致命的内伤。今天，我们把更多的关心给予造型的研究，这就非常必要了。在人物画中，能“似”又能“不似”的大致是位下过功夫的美术工作者。如果只能“不似”而不能“似”的，就有两种可能了：“大师”或是“骗子”。

没有问题，我们在运用“写实”这个名词的时候，是基于自己的标准。我们应该有自己的“写实观”，我们必须研究中国式的“写实”与西方的“写实”的差异，这不仅是民族的审美心理审美习惯，也是由中国工具性能决定的。锥形毛笔、墨与宣纸的结合和黑色线体书写的表现手法所能达到的直觉的真实，无论如何是有限的。就直觉的真实而言，在西方写实油画面前我们会自惭形秽。然而，艺术的审美并非与表现的真实度成正比的。正是我们赋予科学的真实以艺术的灵魂，这样，我们中国画的那种并非完全真实的真实就有了自己存在的天地。但是，我不可能从正面定出一个可以把握的“真实”的“度”，它在各个画家各个作品中的和谐及其提供的审美感觉是不同的，同样，人们给予的认同也不会相同。然而，我们却可以从反面提供一种参照，那就是如果你那画面用油画或其他画种来画，能比你的画更具艺术魅力，更能正确地传递作者的情感，那么，无疑你已失去了自己。

今天我们的“写实”已不是唐宋时代“写实”的重复，它不仅给于外部的“形”应有的关切，而是将更多地注入画家个人性情的抒发，将拥有更大的容量吸纳古今中外的有益营养。这是一种魅力无穷、形态多样、身心健康的“写实主义”；它将打上当代人心理的印证，具有旺盛的生命力。

中国的人物画已经经历了半个世纪的技术的积累，经受了严酷的政治风暴的洗礼，经受了金钱磨盘的碾压，经受了西方文明的冲刷，灵魂和肌体都在走向成熟，中国人物画唐宋似的辉煌已为期不远了。

刘 国 辉

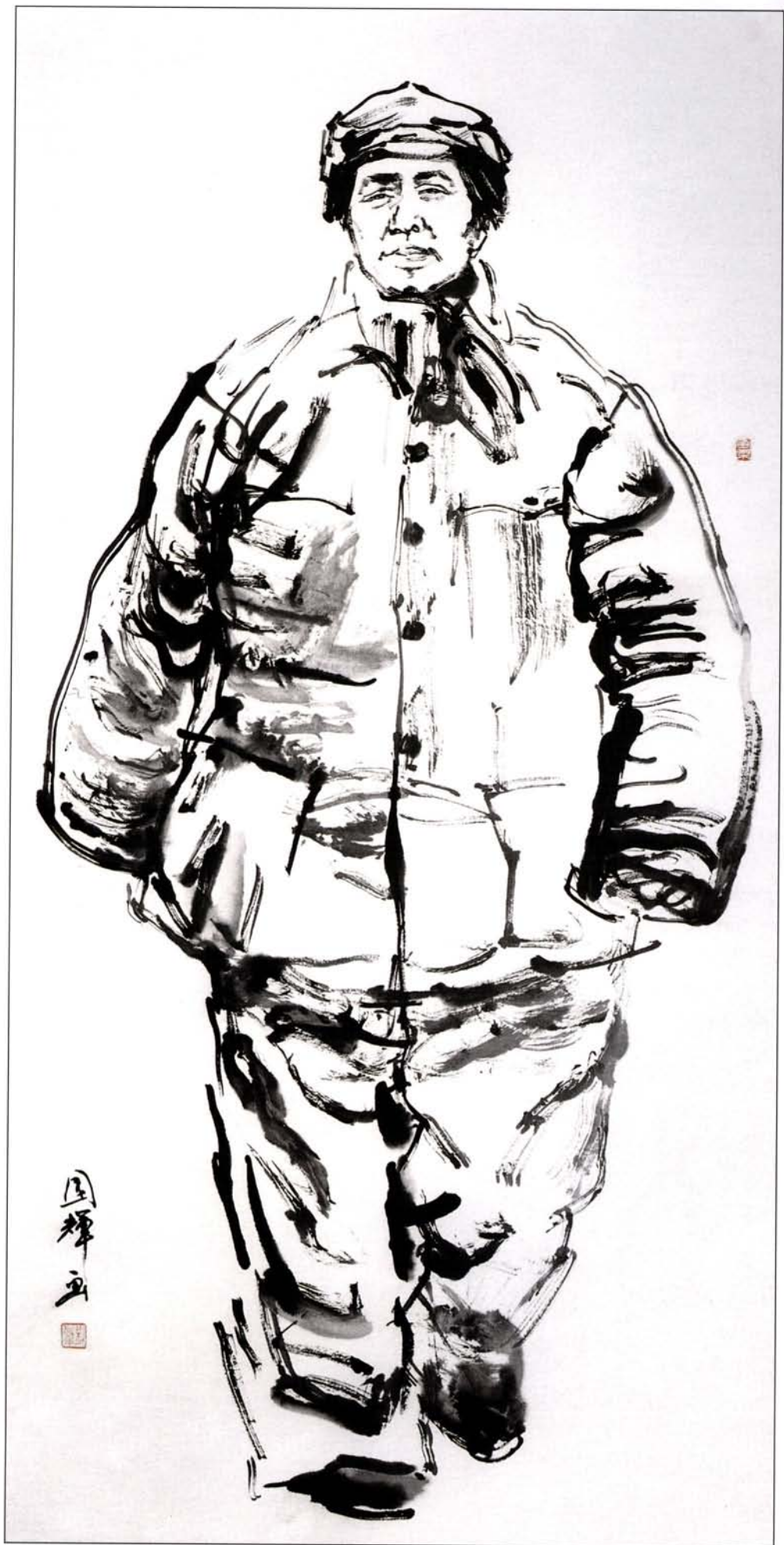
1996年8月30夜

### 1. 毛泽东

这里的毛泽东是一种象征，一种胜利的象征，直面观众、大踏步地走来，一往无前。

显得拖沓，并不称身的土棉袄裤的着意，是对发生在中国二十世纪的这次革命以及这次革命所创造的领袖的原生态的追忆，是对艰苦备尝的漫长岁月的回味，是无可忘情的原初使命的提示。

纵横无忌、气脉相连的用笔，表达出“土”得潇洒的意态，与无拘无束的人格力量相符。



我画非所长而颇  
知画理使笔持  
槌板欲墨吐其  
墨山是古时山川  
是古时水山山就  
精神一画岂无  
气机亦有山水  
之意造出乃人  
不此

丙子初年日新  
湖上长荣  
一八  
国辉画



## 2. 吴昌硕

这是一种宋元以来被反复运用的人物画的格局，一种俗成的经典模式。

类文人画的美学取向，制约着人物形象的简约。与“张大千”不同的是在浑沌一片的墨块中寄寓了作者在多种维度上的表达，体现着写意画的美学特质和语言规范。

水墨为上的文人画的审美嗜好，更接近人生的迟暮，这种文化史的早熟，与中国哲学的圆熟通达、思想的无所不在一样，似乎天真童蒙时段，过于短暂，过早地进入了老龄化。

四五十岁以后的人们容易接受“文人画”的感召，诚然这与古文化修养的提高有关。但同时至关重要是：人生际遇的多重变迁、人生阅历的渐丰渐厚、锐志的日益消减。传统是优秀的，但那里弥漫着老气横秋、世故、不求进取、自满自足和自私……这是传统中不具生命的部分，不当不察。

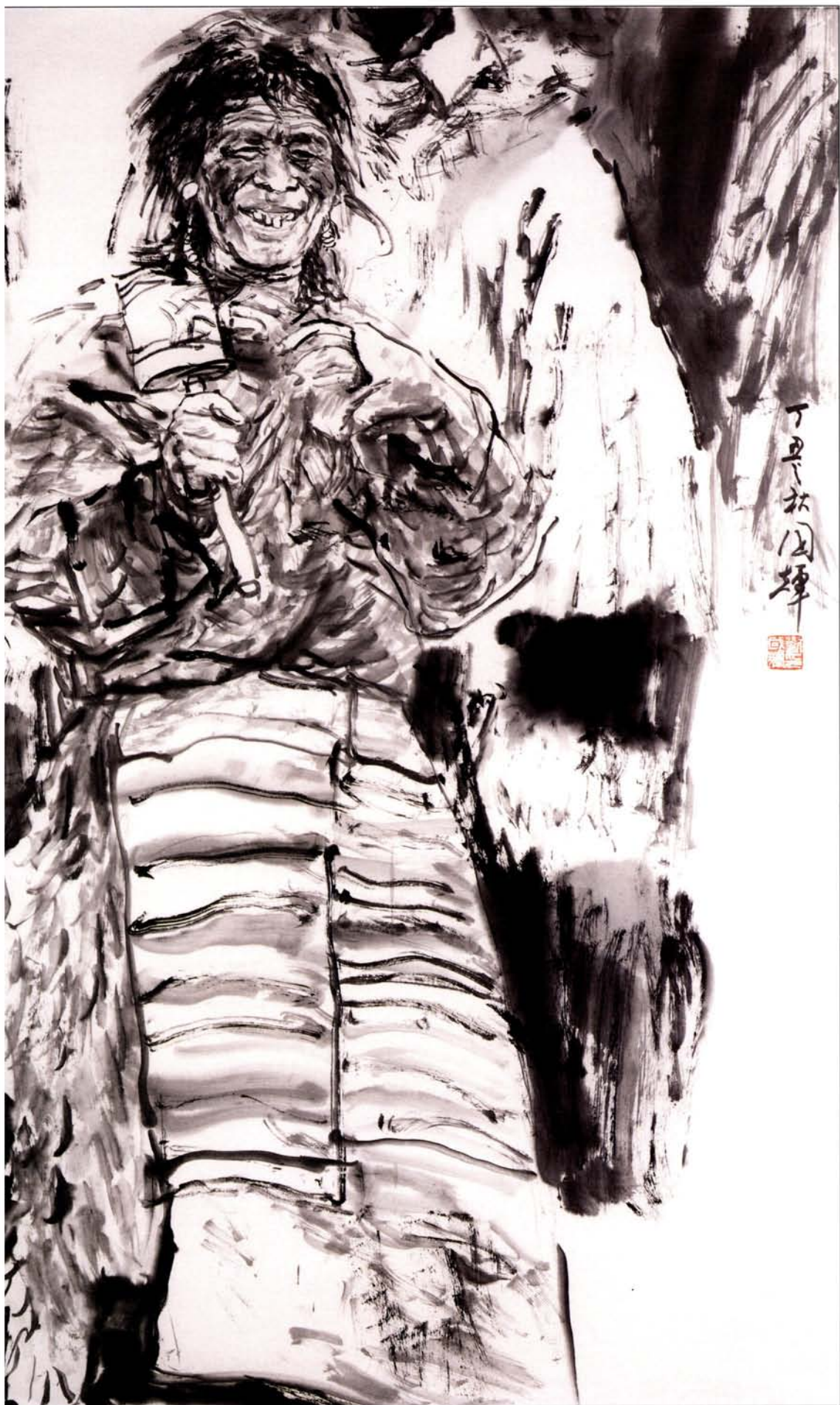
### 3. 祈 福

《绘事津梁》谓：“先钩一石，仅有一面，左皴数笔，右皴数笔，便分三面。皴处凹为阴，凸处不施皴，系日月所照临，为阳，此显而易见也。”“皴法者，石纹之浑者也。”

石要体积浑厚得加皴，人物画可通用也。同理同法，身体衣纹皴法，皴凹不皴凸是也。差别只在山水画中阴阳黑白是恒定的，上白下黑，上阳下阴，上为日月照临，下为日月不见草苔丛生。人物画中情况远为复杂，那种一成不变的程式，很难跟上丰富刻画人物的要求。

棉质衣裤，以线型皴更适合表现其柔软的特质。



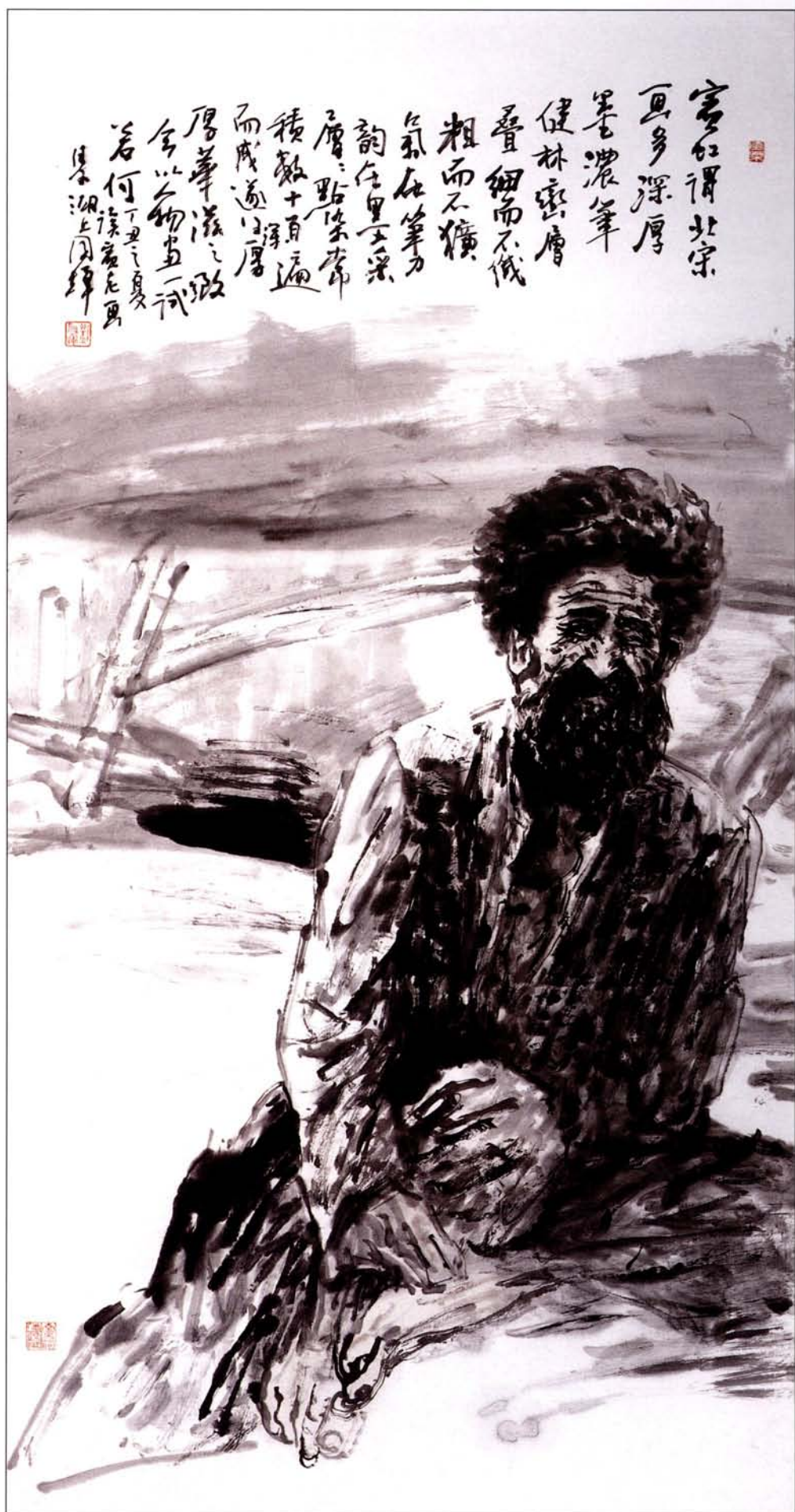


LIU GUOHUI'S  
PAINTING JOTTINGS

#### 4. 经轮长转

随着时代的发展，时代对人物画已经有了更进一步的要求。从总体上说，那种曾经在历史上风靡一时的文人画的审美情趣，在当今的时代，所能激起的共鸣和得到的喝彩已远不如昔了，更何况那些并非真正“文人画”的仿制品，就更不能满足今天的需要了。人们需要一种能贴近生活、深刻多样具体的艺术形象而不是空壳化、意念化的人物画。水墨人物画的研究趋向有了某种转化，其取向之一就是五十年代开始大致到七十年代末的那种速写式造型式样和花鸟画式的用笔逐渐向以深入刻画的素描转换式和取法山水画多变技法的用笔形式的形态发展。

这种花鸟技法与山水技法的兼容，塑造与挥写互补将强化表达生活的能力，拓展审美内涵的容量。



## 5. 维族老汉

黄宾虹用墨，层层叠加似网状交错。然而，这每层叠加的形质有时很有不同。线的、点的、曲的、直的、浓的、淡的、平的、湿的、光的、毛的、聚的、散的、密的、疏的、稀的、稠的……组成无限丰富迷离的景观，达到既沉厚又空灵，既浓烈又华滋的审美境界。这在巨大的崇峦叠嶂合适，在人物的局部则需要改造，不然会变得花乱不堪，失去形体，失去固有色。罩上一层淡色，然后施展黄宾虹式的叠加法，则就不会影响形体，又求得形象浑厚华滋之妙，呈现丰富的景象。



## 6. 马来西亚老太太

画画的初因常常是很细小的，有时是为那动人的脸，有时是一种肤色让我感动，有时是那衣服的线条……于是就衍化出一幅画来。

一般我们常常会去物色自己熟悉的、自己喜欢的、自己善于表现而能表现的题材和表现对象。然而，我们还应该去探索我们不熟悉、我们还不善于表现的不讨好的题材和物象，为了贪图平庸的成就而放弃对新世界的探知，抑制自己的进取心是不可取的。

## 7. 大红枣

这里头、面、手、腿、脚与衣服是两种不同的线描。前者笔中含墨微淡，仔细刻画脸面，再蘸墨在纸上将笔捺得稍散，呈秃状，用略带几分迟拙的笔意将腿脚连皱带擦勾出，墨色在笔的行进中被徐徐挤压而出，成既枯又润状。上衣则用笔蘸以浓墨，只用笔毫尖端一部分，中偏锋，写中带描，含几分随意。焦墨笔线光洁流畅，和前者恰成对比，小面积的短裤以浓墨小块充填，成黑白灰的中介和线面对照的一方，后面湿墨组成的小块灰网为衬托前面人物的需要，篮框的横线和红枣的小圈，当然是内容决定的，也是画中审美符号所必须的。

这是黑白灰、焦枯润的组合，也是粗糙和光洁的对立统一。

