

自学美术 技法丛书

MEISHU XIANGDAO

# 美术 向导

第 30 册





# 《服饰配色原理》附图



1 3 2  
4 5



顾问

(以姓氏笔划为序)

王朝闻 古元  
刘开渠 刘海粟  
张仃 启功  
邵宇 吴作人  
李桦 侯一民  
常沙娜

主编

沈鹏 刘玉山

责任编辑

高光明 陈小强

版式设计

高光明 祁旺

封面画:

秋林(水彩) 吉通海作

## 目 录

### ■ 美术技法

写意花鸟画的构图.....郭味蕖(2)  
写意花卉常用画法之一——勾勒.....郭怡琮(6)  
山水画技法——第五章山水画法.....丁战(10)

木刻人物肖像写生.....曹文汉(14)

水彩画技法(五).....陈小强编译(17)

纹样设计与工艺过程.....凌伟异(29)

透视网格画法(二).....林福厚(32)

服饰配色原理(续).....倪建林(35)

面塑基本技法.....汤凤国(38)

### ■ 摄影向导讲座之五

测光和曝光.....陆柱国(40)

### ■ 中外美术史话

篆刻发展简史(一).....李毅峰(44)

### ■ 雕塑史话

明清时期的雕塑艺术.....刘兴珍(47)

### ■ 画家介绍

阿希尔·戈尔基.....吴榕榕译(50)

自学成才

——记常州书画院副院长阙长山.....徐田军(51)

## 美术向导 第三十册

编辑:《美术向导》编辑部

(100735北京北总布胡同32号)

出版:朝花美术出版社

印刷:北京新鑫印刷厂

发行:新华书店北京发行所

零售:全国各地新华书店

零售、人民美术出版社邮购科

邮购:(100735北京北总布胡同32号)

预订、中国版本图书馆书刊服务

邮购:(100735北京北总布胡同32号)

# 写意花鸟画的构图

郭味蕖

在绘画这一造型艺术中，构图是创作成功与否的重要关键。在创作过程中，如果画家只是在正确造型上用功夫，或是专一注意了笔墨技巧，而放松了对构思布意、主题思想、宾主地位的慎重研究和安排，就不能得到好的效果。

历代画论都着重提出章法、布局来研究讨论。所谓章法、布局，就是构图，也就是顾恺之所说的“置陈布势”，谢赫六法中的“经营位置”。张彦远认为“经营位置”是画之总要。元代饶自然在他所著的《绘宗十二忌》中，也主要谈了构图问题。清释原济所著的《苦瓜和尚画语录》中，“境界”、“蹊径”两章，也着重地讲述了构图的重要。这些虽然是偏重于山水画方面，但对花鸟画创作也有一定参考价值。

古人在画论上说“意在笔先”、“胸有成竹”，就是要画家在动笔之前，先要在胸中酝酿题材、体裁、构图和表现方法。首先通过作者对自然现象的观察，然后经过思想上缜密的筹思，从而在脑海中构成一幅约略的草图，也就是初稿，下笔便有所依

据。因此，从广义范围来说，构图并不仅是安排位置，而是和构思、立意、造型、色彩相紧密联系的。

一幅完整的写意画构图，是不容许在创作过程中随便轻易地补充或修改的。“九朽”的经营方法，虽然我们用来处理写意花鸟构图并不十分合适，因为写意往往是一气呵成，画时不容有更多时间去思索，但从这里我们可以学到前人对处理构图的审慎态度。在构图时，事先画一小稿，或简单地用松炭布陈位置，看看远近距离效果，或是用指甲在纸绢上约略划划枝干、岩石等轮廓，当然不需要底下铺上稿子来描摹，但在勾勒花叶时，有稿也未尝不可。总之，所谓写意，是在形似中进一步要求神似，而时间又不容许作者慢慢去思索，关键在于作者要在落笔前，在脑海里先组织画面，进行完整的创作构思，这是前人所说的“以有为而作者为胜”的意思。

前人在构图方面已经总结出一些实际经验和方法，经过历代画家的实践，更有所发挥和增益。表现在中国绘画技法上最显著的特点，便是不受时间和空间限制的构图法，即所谓散点透视法。表现在西洋画构图中的焦点透视，总是要求去描摹同一时间同一地点的景物，中国画家为了使章法适合于表现内容，为突出主题服务，往往不满足于焦点透视的局限，进而自由大胆地运用散点透视法或与鸟瞰透视法结合起来处理画面。运用散点透视法，作者可以在构图中移步变易地由高及下、由远及近地布置景物，不受空间时间限制。既可以在画面上根据主题要求画同一时间同一场面的景物，也可以描写不同时间不同地点的景物。这样处理的画面，更加引人入胜，起到使画面更加丰富、完整的效果。

关于透视构图理论，古代宗炳、萧绛等画家都有过深入的研究，并有具体的论述流传下来：“昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绢素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。”（宗炳《画山水序》）“路广石隔，天遥鸟征”（萧绛《山水松石格》）。“主峰最宜高耸，客山须是奔趋。”“远山须要低排，近树惟宜拔进”（王维《山水诀》）。

到了宋代，郭熙又提出了“无深远则浅，无平远则近，无高远则下”的三远法，更丰富了中国绘画的构图理论。

石涛在《苦瓜和尚画语录》中也提出了分疆、三叠、两段与八层沙的构图方法。但他反对死板地利用这些方法和搬运古人成稿，形成公式化，千篇



一律，毫无新意。要求画家有创造性地运用这些规律，独出心裁，冲破前人束缚，以求别出蹊径。

在我国古代绘画遗产中，画家为了表现繁复的内容，用散点透视法来处理画面的构图，从而获得极大成功的作品是很多的。

以历史内容为题材的《汉高祖入关图》，画家运用了长卷的形式，表现了从兵临潼关到宫女受降的整个历史过程。在地域上是包括了自潼关到长安的遥远路程，在时间上又是概括了好多天发生的事情。画家巧妙地将这么丰富的内容综合在一起并具体地表现出来，给予观者以完整的印象。

张择端的《清明上河图》，也是采用了长卷形式。图中以北宋首都汴京东水门外运粮河上的虹桥为主体，布置了汴河两岸货物杂陈、百态俱备的繁复场面。非但使观众通过画面体会到当年汴京春容满野、市廛栉比、车马喧阗的繁荣景象，也认识到了历史上在北宋时代的整个社会面貌和形形色色人物。这可以说是宋代社会的真实写照，是一篇韵律抑扬的伟大史诗。

还有描写历史故事的《文姬归汉图》、《免胄图》，敦煌壁画中的《张仪潮出行图》，描写祖国伟大河山的《千里江山图》、《长江万里图》以及一些花鸟题材的长卷，都代表着中国绘画不受时间空间限制的构图特点。这里虽然多是山水人物画的构图，但和花鸟画也有一脉贯穿之处。

在古人论画中还经常谈到“取势”问题，取势指的也是构图，对花鸟画来说，取势极为重要。

“夫言绘画者，竟求容势而已”（王微《叙画》）。

“笔墨相生之道全在于势，势也者往来顺逆而已。而往来顺逆之间即开合之所寓也。”“一面生发，即思一面收拾……欲虚先实，欲实先虚”（沈宗骞《芥舟学画编》）。

“繁而不乱，少而不枯，合之则统相联系，分之则各自成形”（同前）。

“凡势欲左行者，必先用意于右；势欲右行者，必先用意于左。或上者势欲下垂，或下者势欲上耸，俱不可从本位径情一往，苟无根柢，安可发生？”（顾凝远《画引》）。

总之，取势就是开合所寓，在构图中注意开合布意，才能层层掩映，生发无穷。构图中的开合，等于人身的呼吸，开合组织得当，画面布置便能得势，看起来稳定舒服，以求显明而不紊，秩然而有序（图一）。

花鸟画的构图，和其它画种的构图一样，首先

要注意构图的一般规律。在画面构图时，要力求宾主显明，疏密错落，前后贯穿，变化掩映，还要注意全局的严整、疏朗、新颖、活气，要极力避免充塞、繁琐、板实、重叠、对称、均匀、松散、空薄等等。画面构图首先要符合主题思想的要求，突出主题，也就是要把主体景物布置在重要的适当位置，摆好主宾揖让的关系，这是构图关键。

沈宗骞在《芥舟学画编》上说：“画面宾主，不可使宾胜主，……凡宾者远近折算须要停匀。”这就是说，主体布置既定，客体才可据主体远近、掩映、疏密的对比关系，予以适当的配列。要停匀，要统一，要有感情的顾盼，才能达到互有联系，血脉流畅，一气贯注。有疏密掩映，有顾盼提携，才能有错落，有变化，免去对称、重叠、充塞、松散等等相关处理章法不当的毛病。一丛花要有宾主，一花一鸟本身也需分出主从详略。一只鸟全身工细精到，必成标本。任伯年画鸟，只头眼精致，而尾翅从简，甚至为枝叶所掩遮，略去不画。面面俱到，主体反而不突出。

一幅完整的结构，必须具有和谐的韵律感和左顾右盼的照应。巧妙而又明显地安排主题，恰当地表现作者的意图，皆有赖于苦心的经营。前人在画论方面总结出来的“密中有疏，疏中有密”、“密处越密、疏处越疏”、“疏处可走马，密处不透风”。

图一 风雨不能摇





左: 图二 春涧

上: 图三 秋熟

的理论,是符合构图原理的,是基本原则,可以运用。但突破这一范畴,也未尝不能创造出新的更足以表达主题效果的画面。这也是无法中有法,而又有法中无法。在运用构图规律时,可有意打破成规,如避免所谓三段分,局部不用开合法,不一定避免均齐等。

写意花鸟画的构图既然要意在笔先,这就要求作者从观察现实中酝酿意境、捕捉图象,下笔时使有信心、有把握,从而一挥立就,而又是生动、自然、生气勃勃。释原济说:“处处通情,处处醒透,脱生而生,自脱牢笼之手,归于自然矣。”画家要根据现实生活,在构图中创立新意,跳出前人窠臼,避去平板、散漫、庸俗的毫无趣意,进一步从生活中观察自然,从而掌握现实的一切规律,为主题思想服务。

花鸟画点景构图,和人物山水又有不同,往往要求从近景取材,不能要求有极目千里之势。但也必须在画面上分出层次先后,强调有远近距离感觉(图二),不然满纸物象,排比拥塞零乱,不分前后左右,就不能得到好的效果。可把焦点透视和散点透视结合起来运用,以解决花鸟画空间距离不能太远又不能太近的矛盾。视平线要统一,有时可以在

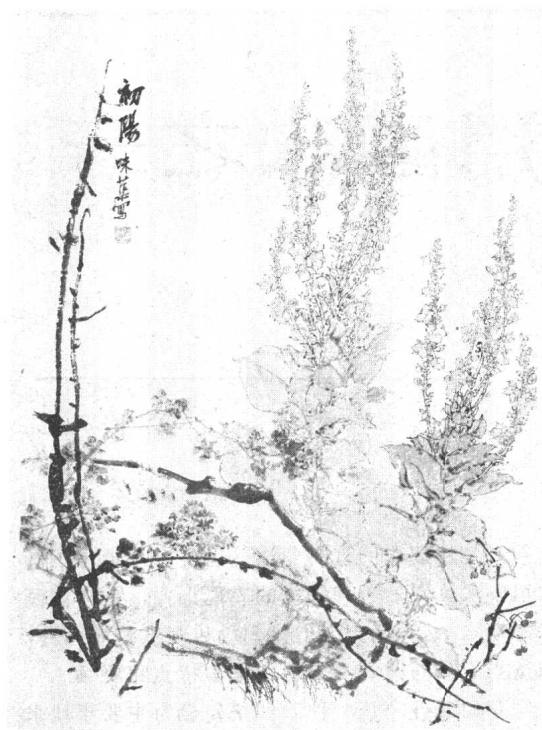
画面以外。透视关系对了,自然就拉开了距离。

构图不仅包括形和势的变化,也包括墨与色的变化、情和意的变化。画面上墨色之轻重,色彩之冷暖,都是构图中应注意之因素。

关于在画面上巧妙地处理空白,也是有关构图的重要问题。中国画的空白,也是画面构图中的重要部分。作者在创作时运用空白来表现空间距离,也利用空白表达白云、天空或水面,中国画上那种虚实、生动的感觉,往往要靠空白来表现。空白做为构图的一个有机组成部分,从这点说,它是画中之画,也是画外之画。写意花鸟画中的空白不能孤立,大小都有变化,不能过于分散、平均,空白间要互有联系。印章中讲究“分朱布白”,构图中也要计白当黑。在画面上安排空白要求像安排物象那样认真对待,使空白符合美的规律。正如古人所说的“毋迫促,毋散漫,毋过零星,毋过寂寥,毋重复排牙”,以求做到“通体之空白,亦即通体之龙脉”(图三)。

一般画花鸟画的章法布局,就是根据纸幅的大小宽窄,从左右上下生发而成。通过所谓右下、右上、左下、左上、求心、远心等等办法来变换应用。大半作者多用所谓不等边三角形的规律,讲求主线、轴线、破线,这三条线如果运用灵活,摆列得休,





左：图七 初阳 右：图八 绿天



曲折变化，交互相织，即可组成美妙画面（图四）。近人又喜用平行直立式的构图法则，用四条线画大场景。（图五）构图又有所谓回、引、伸、堵、泻五字诀者，也是说在画面上安排主宾物体时要认真构思，组织境界。总之，构图既要变化多样，又要统一要寓变化于统一之中。

黄公望论画讲究须留天地，须有活机，主张作过墙一枝，离奇具势，若用全干繁枝，套而无味。石涛讲究用截断法，采取自然景物的最精妙处，予以适当处理，“剪头去尾，写其精英，不落全相”。元饶自然讲求小落笔，注意上下空洞，四旁疏通。画面构图更必须使观众意识到更广阔的境界，即要引起观众在具体画幅之外，再替作者去构造意境，从而更丰富想象。为了达到这一目的，作者在构图中就经常运用出纸的办法来布置章法，也就是石涛所谓截断法的意思（图六）。例如在花树构图时，画家不把整个大枝干放在画面中，而是露出一大段在纸外，但可从四面适当处横出小枝折枝，这样就可以使枝干各部在构图中大小富于变化，从而加强画面景物的对比效果，创造出新的意境。所谓出纸法，指不受纸幅大小的限制，体现以小现大之趣（图七）。

大幅画的构图和小幅画的构图又不同，画大幅画时更要注意构图的基本规律，不然就容易零散、杂乱，不成章法。大幅主要看大效果、大对比，要

通过大的开合来表现整幅的气势（图八）。小幅首先要注意细部紧严，要看小节目，要细腻而有情致（图九）。画小幅可以在桌面上画，画大幅就要随时把纸张挂在墙上去远看，如有不适合透视和排列不当的地方，一眼就可看出，随时改正，才能达到完整自然的地步。花鸟和山石、水口等自然景物结合时，其构图和单纯表现花鸟不同，可利用自然景物来掩映花枝，以表现出花木的生意（图十）。

总的来说，写意花鸟画的构图是要参照一定的构图规律，但更重要的是作者自己的生活体验。要根据作者对自然现实的认识和了解，对花和鸟生长、生活规律的研究和了解，从自然本身发现规律。作者能运用构图因素去高度概括地表现自然现实本质，才能不为物象所役，达到经营位置的极高境界。

石涛以自然为师，以“搜尽奇峰打草稿”的精神进行创作。他所表现的构图，形形色色，奇奇怪怪，无往而不利。他大胆地全用墨点构成一幅图画，如《万点恶墨长卷》；全用水纹构成一幅图画，如《观涨图》；全用白云构成一幅图画，如《黄山云海图》；全用峰峦构成一幅图画，如《搜尽奇峰打草稿长卷》。他认识了自然的顷刻变化，通过理性予以分析综合，很自然地布置成画面。“揭我之须眉”，“自有我在”，出现超尘脱俗之精品，而能自出蹊径。

（选自《写意花鸟创作技法十六讲》）

# 写意花卉画常用画法之一 勾勒

郭怡琮



图一



图二

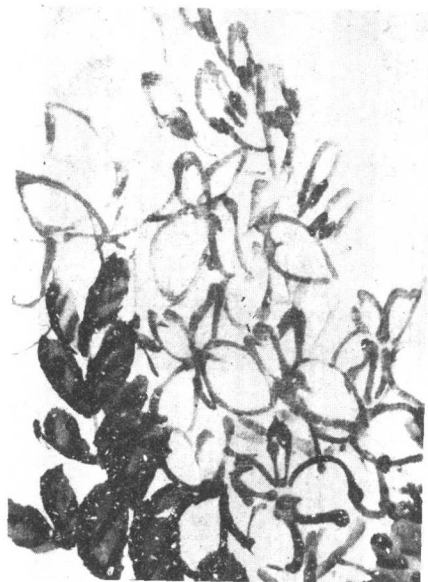
勾勒是中国画的重要笔法，也可以说是中国画的常用画法。它是一种独立的表现形式，是中国画的基本功之一。勾勒分为工笔勾勒和写意勾勒两种，本篇重点介绍写意花卉勾勒的基本特点和要领。

写意勾勒花卉是一种以线条勾勒为主要手段来塑造花卉形象的方法。依靠线条本身的变化，完整有效地表现不同物象，体现不同感觉和笔意。可以用此画法独立成幅、也经常与点染、皴擦等笔法相结合。明代周之冕创立的勾花点叶法，就是先勾勒出花朵、再点染叶片。近代画家作写意花卉，虽然也多是勾勒和点染皴擦互用，但也有必要对勾勒法单独进行研究和练习。

用写意勾勒法作画，关键要在线条上作文章，理解线条的功能和如何加强线条的表现力是至关重要的。写意勾勒线条本身具有表现形象和体现精神两大功能。线条既有真实表现物象、从属于物象的一面，又有承担表达作者精神寄托的一面，遂而产生融化形色、摄其精神的一种感觉和意趣。

用写意勾勒方法作画，要造型比较概括、提炼、夸张。与工笔勾勒相比，可以说是更加重意轻形。所谓轻形，就是以简炼概括的笔墨来以神写形，简炼概括并不是简单粗糙，而是要求作者通过深入地观察理解（往往是手写心记）以后，对于所画物象的基本形和基本结构的有所了解，并能从复杂的形体中提炼出主线。郭味蕖讲“是否能从繁杂的形态中抉择和提炼出主线是关键之所在”。不然，线条空洞无物便无法达意传神。因此，要画好写意勾勒，只有在多多观察、体察、研究、分析物象，多多在造型上下功夫，提炼主线、找出规律，对描绘对象的研究应该是极为精细的。图一是潘天寿先生画的荷花，造型优美、生动夸张。正因为画家对荷





图三

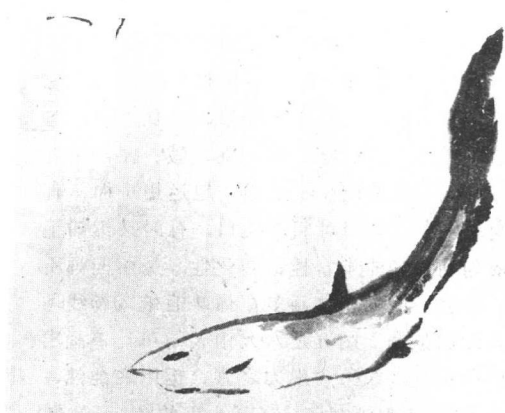
自上而下：图四 图五 图六 图七



花的基本形态以及结构极为熟悉，才能这样大胆夸张，使其更加典型化。

自然界中的花卉各有其形，各尽其态，稍一疏忽就要失真，写意花卉作者应该具备“就物之形而肖其形”的能力，进而做到“超其形而求其意”。一些初学者，认为写意勾勒可以不求形似，对形象的提炼和创造缺乏足够的重视，只去追求一点空洞的笔墨趣味是不能得到良好效果的。用单线勾勒出来“含意之形”、“传神之形”，是件很难的事情，很多名家大师都是一生为之努力的，初学者更要下功夫。

要充分发挥写意勾勒线条的表现力，关键在于一个“写”字，线条是写出来的，而不是随意就势描画出来的。写出的线条具有中国线条的特点，果断而有力度、生动活泼，能传达心灵的情感，充分展示作者的气质和品格。图二为郭味蕖先生勾勒的水仙花，生动而富典雅静穆之趣。他用的是行书笔法，笔落章成，行笔的提按顿挫。起承转合，都注意如何用笔书写、绝不同于描抹塑画。描画出的线条单调乏味，容易出现刻、板、结、滞等毛病。图三是吴昌硕先生勾勒的藤花，线条飞舞、以气贯穿、笔断气联，如草似篆，一气呵成。吴昌硕先生是线条表现力最强的画家之一，他对书法极为精通，特别是在用力用气上更是精到，气到力到、力由气生，线条中有力的孕育、力的节奏。笔所到处都是情感活动的轨迹，吴昌硕自认为是“直从书法演画法”、“平生得力之处能以作书之笔作画”。图四是赵之谦先生画的荷花。他以北碑笔法入画，北碑多是无



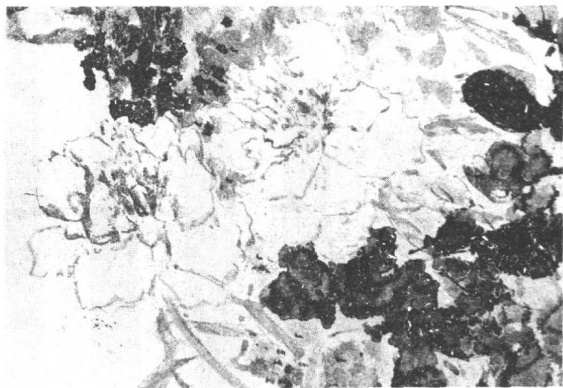
名书家的手笔，线条古朴，不尚华丽，这一点影响了赵之谦的绘画风格。

勾勒线条的意趣是中国画所独到的，在写意花卉中尤为明显。应该注意的是，这不是只以某种字体的笔法入画，单纯去追求某种字体的笔法必然单调无味，更重要的是领会书写的精神和意趣，在线条美感、书写的节律性、平面构成的意识建立，以及在气与力的运用和把握上下功夫。

勾勒线条有不同的效果和风貌，这也与不同的执笔、运笔方法有关。执笔要灵活，有高有低，有松有紧，运笔有迟有急，落笔有轻有重。灵活适用指、腕、肘、肩来运笔，有时笔锋平动，笔在指腕间自由运转，可以书写平静柔韧的线条；有时运肘挥臂、粗笔大写，笔锋、笔腹、笔根互用，线条横纵变化、灵动飞扬。笔法上有提按、又有平动、扭转，有时还要结合点、拖、剔、挑、皴、擦、涂等笔法。写意勾勒线条往往不是单一地运用一种，有时粗细变化很大、有时可粗如碗口，有时又细如毛发。线条勾勒的这种丰富性、变化性，是中国画所独有的，特别是中国花鸟画多在体味毛笔勾勒线条的美感上更加强调。图五是八大山人简单几笔画出的鱼，形神俱佳，线条表现力之强、运用之纯熟，可谓登峰造极，不但表现了一条活生生的鱼，而且更是构成了一个耐人寻味的线型空间，给人极强的美感享受。

写意勾勒线条最忌死板，板刻无生气，如标本，如纸花，则生机泯灭，无情无趣。因此，首先要注意的是，用笔要生动活化，作画时要笔无凝滞，笔随意转，笔为心使，一气呵成。当然这不是说不要笔的停顿、笔的节奏，恰恰相反，停顿和节奏在写意勾勒线条中是生活化之本。线条多是似联非联，似交非交。线与线交接时要互有揖让，而且往往多用虚交、虚接，气交、气接。有时又有意交叉、重叠，以加强形式美感。图六是八大山人画的菊花，笔法灵动，点曳欣拂，似漫不经意，花叶枝干，多用虚接，但有结蒂联心之势，充分展现了花的生命力。此种勾法又称“率勾”，率勾笔简意足，追求笔墨变化和意趣，是最灵活的一种勾勒笔法。

写意勾勒线条不但要重视笔法变化，还要重视墨色变化，不同墨色，或者不同笔法的同一墨色，能够给人不同的感觉，图七是潘天寿先生用焦墨画的荷杆，那飞白是冲破阻力的运动轨迹，这正是潘老提倡的“强其骨”的画法，线条在厚重、遒劲中又有妩媚，这是很难做到的。图八是郭味蕖先生用



图八



图九

渴笔淡墨画的牡丹，渴笔淡墨易于表现白色或浅色的花，在松动的笔触中意趣自生，不柔不媚，力蕴其中。以渴笔淡墨追求浑厚苍穆也非易事。前人说的“寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内”，需要在勾勒练习中反复体味。

为提高勾勒线条的表现力，要认真研究线条的配置、变化和组合关系，特别要研究线条的疏密、聚散、繁简、方圆、曲直、动静、快慢等，研究以对比为主要变化手法的勾勒线条，求其最佳的艺术效果。

疏密、聚散、繁简是首先需要注意到的，如果失去这一要素，线条就平淡无味、缺乏变化。但是假如应用适当，即可避免平板均匀，产生节奏。有疏才有密、有聚才有散、有繁才有简，它们是相互依存的，一定要处理好疏密线条的搭配关系。“疏中有密、密中有疏”是一条规律，“密中愈密、疏中愈疏”这一要求就比较难了。线条繁密时要避免充塞板实，认真处理疏处，留有活眼，使气流畅；

〔上接第34页〕

水平视角可达 $140^{\circ}$ ，垂直视角为 $110^{\circ}$ 。但这个视野的广大边缘部分，人们并不能看得清楚，而只有中央较小的部分（水平视角为 $54^{\circ}$ ，垂直视角是 $28^{\circ}$ ）才看得清楚。这个看得最清楚的部分，叫“明视视野”，其余看不清晰的部分，叫“弱视视野”。

在透视图中所表现的视野范围，主要是宽度（即画幅宽）。若想把景物或景物连同相邻的背景都容纳在明视视野（合适的视角）中，就直接与观看的距离（视距）发生了关系：画面宽度（W）与视距（D）形成一定的比例关系。视距加大，视角变小；视角越大，视距就越短。参见图11。

概括地讲，我们如果只需画出所要表现的对象，例如工业产品，一般采用 $20^{\circ}\sim 30^{\circ}$ 的视角（最大不超过 $40^{\circ}$ ），视距比大约是 $3.0\sim 1.8$ ；而若表现对象及周围的景物时，例如建筑物，一般采用的视角是 $35^{\circ}\sim 45^{\circ}$ （最大不超过 $53^{\circ}$ ），视距比约为 $1.6\sim 1.0$ 。具体地讲，如果画室内环境透视图，最佳的视距比为 $1.4$ （视角为 $39^{\circ}20'$ ）；表现室外建筑与环境，最恰当的视距比为 $1.6\sim 2.0$ ；若画城市规划总布置图，或者居住小区鸟瞰透视图时，最佳视距比为 $2.0\sim 2.5$ 。参见下表。

| 表现的内容     | 最佳视角                           | 最佳视距比         |
|-----------|--------------------------------|---------------|
| 单个工业产品    | $34^{\circ}40'\sim 31^{\circ}$ | $1.6\sim 1.8$ |
| 室内环境      | $39^{\circ}20'$                | $1.4$         |
| 室外建筑及环境   | $34^{\circ}40'\sim 28^{\circ}$ | $1.6\sim 2.0$ |
| 城市规则、居住小区 | $28^{\circ}\sim 22^{\circ}$    | $2.0\sim 2.5$ |

另外，我们观察、表现物象，如果想表现其全貌与环境之关系，可以采用 $19^{\circ}$ 的视角（视距比大约等于 $3$ ）；如果想表现物象的全貌（本身整体大关系），则采用 $28^{\circ}$ 视角，视距比约等于 $2$ ；而如果想表现物象的细部（即近观），则采用 $53^{\circ}$ 视角，视距比则为 $1$ 。见图3。

视高的选择就是决定采用平视，还是采用仰视或俯视的问题。

平视物象有两种情况：一是坐视（坐着观看），视高大约为 $1.25\sim 1.35M$ ，为了计算或确定视平线方便，可确定为常数 $1.2M$ ；二是立视（站着观察），视高大约 $1.55\sim 1.75M$ ，按我国人体身高的平均值可确定为 $1.65$ （或者 $1.7$ ） $M$ 。为了使透视图的效果符合正常的观赏效果，可按上述两种尺寸（坐高与站高）来确定平视透视图中的视平线高度。

仰视的视平线很低，俯视的视平线很高。一般画仰视的或俯视的效果图（透视图），对视高没有统一的硬性规定。国内外在设计界，画仰视或俯视透视图时，通常采用以下三种方法：一是用轴测投影画法，来表现仰视或俯视的效果，即简便、快捷（迅速），也能表达很充分。二是往往利用现成的平视透视网格图（一个灭点或两个灭点的），将墙面当成地面，或当成与地面平行的一个界面，来画仰视或俯视的透视效果图，也很方便。三是用量点法（测点法）画出两点透视的地面透视网格图，高度上无透视变化，在这种网格图上，也可以很快地画出俯视透视图（鸟瞰图）来。参见图12。关于轴测图、平视的透视网格和鸟瞰透视网格的具体画法，后面将详细地说明，并将留一些练习作业题。

线条稀疏时要避免松散空洞。整幅画面要注意疏密之间的顾盼、提携。

方圆、曲直在勾勒线条中是画家经常应用的美感要素。线条有曲有直，而且曲中有直，直中有曲，方中有圆、圆中有方。曲贵在有直，离直之曲容易流于软弱、纤细，无曲之直又缺乏变化、含蓄，缺乏动态和生机。曲有方圆也是互相依存和互相映衬的，要适当掌握其变。图九为李苦禅先生画的白菜和菌菇，疏密方圆等因素应用得恰到好处，菜头用密线条、圆中有方、碎中求整；菜帮用几根疏线、方中求圆，一根焦墨的捆绳又打破单调。重墨菌菇，在色彩上与焦墨捆绳相呼应，在形态上与圆形菜头相呼应。由于疏密方圆等因素的运用，加强了画面

的表现力。

动静、快慢也是写意勾勒线条运笔时应该十分注意的要素。总之，写意线条以动为主，主张动中有静，静中有动，必须欲急先缓、欲快先慢、欲起先伏、欲伸先屈。动和静、快和慢，留和行互相依存、互相制约，要以动来衬静，以静来衬动。要善于控制住笔，行处能留，留处能行，急处能缓，疾而不速，留而不滞，这些复杂微妙的运动变化，用笔时要细细体会研究。

总之，写意勾勒线条不是随意涂抹，而是有方法、有规律、有节奏，在变化中求统一，在单线中求丰富。一幅好的勾勒花卉应该是作者自然流露出的一种线条所组合而成、具有美感的形象。



# 山水画技法

## 第五章 云水画法

丁  
战

水、气、云、雨在天地间循环，使山川万物有了生气，下面就山水画中云水技法作一简要介绍。

### 1. 勾水法

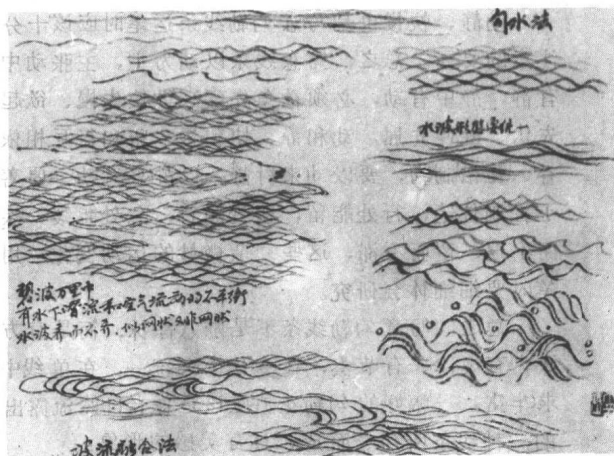
勾水法是应用在山水画中最早创造的水画法。以单一笔法“勾”，直取水的纹理和运动的状态。勾水有多样笔法，在表形表意上有较强的表现力，可以自由发挥，最有代表性的是南宋画家马远的《水图卷》十二幅。其中之一“洞庭风细”，鳞波万顷，浩淼无际。水波线随手勾画，齐而不齐，似网非网，虽说和风细浪，碧波万里，但是由于水下潜流、视线折射和空气流动的不平衡，画面就不可能完全象网状那样规则，有人理解不深，画得规则化、图案化，则失之刻板、机械。

勾水波线要求笔力，转折均匀，表现不同的风浪和水波形态时要有统一的笔法，要有一定的空间意识，前重后轻，近详远略，墨色上渐去渐远，以至无穷。勾好工整波纹，应该说是一种基本功，粗放、意象的水纹笔法，都是从这一层演变开去的（图一）。

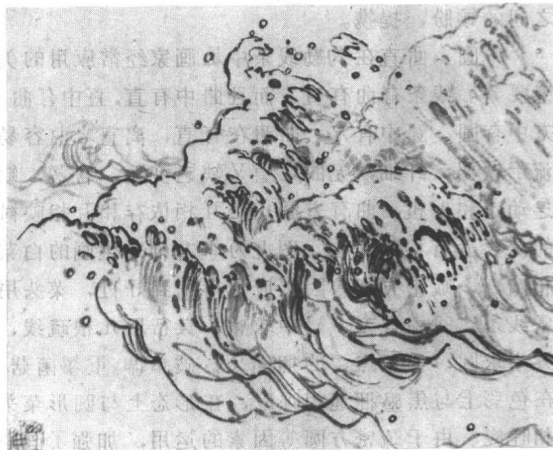
**狂浪巨浪的画法：**浪的回荡涌进，有一定的规律，大波大浪中也有细波密布，翻滚巨浪又与潜流回转相互交融，作画能了解个中道理才能得法。重要的是深入观察，千百次后，就能了解规律。水的涌进和风的推动形成浪峰、浪谷、浪的相互碰击产生浪花，勾取时仍依笔线组织形象，只是表现时更要注意笔下激情，应该与其汹涌的气概相近才好（图二）。

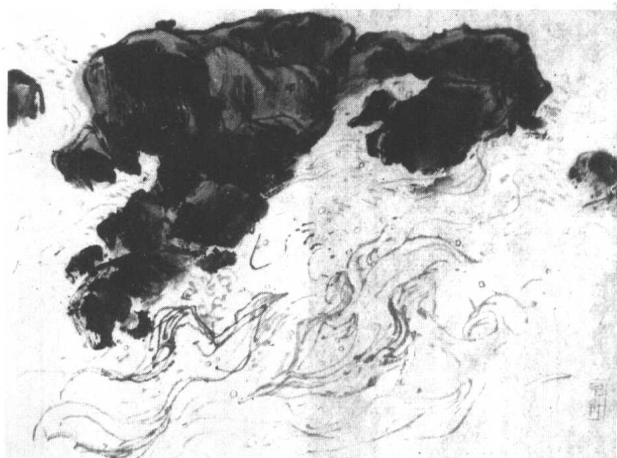
**激流**在山谷岩间奔腾，由于岩谷变化多端，深浅各异，水随地形流泻，或翻腾回转，或飞流直下，画这种水象，要表现其势，势到则象全情生。表现

图一



图二之一





激流,同样要以笔线之纹理、将动势虚实勾画出来。因为勾水过于具体,容易画死,过于详实则不能飞动,只有虚实得当,辅以渲染,水能将流水表现得有飞动涌跃之态。

## 2. 染水法

染也是基本技法之一,墨在水的稀释下,由浓到淡、由暗到明,不用线条,不留笔迹,层层道道,形象遂生。染给人一种柔和的感觉,染的力量在于制造丰富的层次,所以它也是技法中最吃功夫的部分。



左上:图二之二 右上:图三之一

上:图三之二

水也可以用染法表现,或以染为主,勾染结合;或洒洒丑丑,积兼勾带染,使层次丰厚,强调表现水的明晦气氛。染是面的表现,通常在熟纸上进行,也可以在生宣纸上染。以线为界,线既是水的形态界限又是范围分割。染法一般用二支笔,墨笔烘、水笔接,使之过渡自然。染法也可以在用一支笔上进行,笔中含水墨变化,卧笔擦染,也能达到墨色的渐变效果。染时心中有总体意识,一是全画面不同的几块灰色面的分布和差别,二是全画面水墨浓淡分布节奏所构成的韵律。这两点把握得好,能使画面的空间和意境得到充分体现。

在古代山水画作品中,以染法表现水的例子很多,如郭忠恕《雪霁江行图》中的水,既有波纹又平染水面,也有的以勾取结构来造染气氛(图三)。

染水法只是表现方法之一,可以在前人基础上自由地创造,以求形式和意趣的充分体现。

## 3. 皴水法

皴水法基本上仍似以勾为骨架,借用皴山石的笔法,或将笔侧运行,或将笔毛打散,表现时从总体上追求一种动的感觉。用勾水法一根一根地细勾则过于刻板,尤其在写意画中尤甚。由傅抱石所创造的

皴水法,成功地表现了急波翻腾的大渡河,也表现了浩淼深沉的湘水、汨罗江。此法直取水波的特征,以及意境气氛和画家情思。

皴水法一般是波状行笔,可以是淡墨皴擦,也可以有浓淡变化,间或皴染结合,以求层次丰厚(图四)。

## 4. 留白法

在一定的条件下,笔墨的虚化,以至形成留白,能使形象转化,意象深邃。中国画家重视调动联想来充实未画部位的内隐境界,如此即可省略许多笔墨,在空灵的画面上包容几多内涵,使画面更为集中。

在中国画中,白底权当水面是经常出现的。例如一块岩石下面留有大块空白,若停靠一条船及其倒影,则船与影便是水的诱发形象。其他如一渔翁在垂钓,一只鹭鸶在觅食,几笔苇草半浸水中,水口部位有泉流淌,都可以作为诱发形象,使人联想到大片留白就是水面。

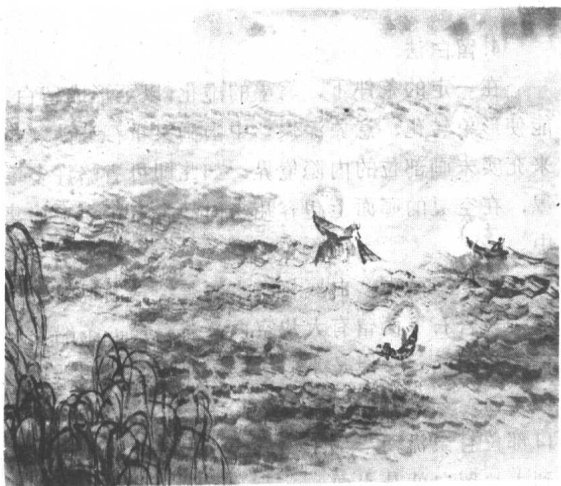


5. 山泉与瀑布画法

一线山泉从静谧的山岩中出现，在不时隐现的水流中形成相互联贯的脉络呼应，则又是一番山水景象。画时勾皴溪流山石，留出空隙作为水线。一般用重墨画石，挤出水流的明亮。近景山泉水流量大，流、溅、阻、转，明晰生动。画水或勾、或皴、或染，务求与溪岩有明显的对比度，流水实处详尽虚处朦胧，自然生气盎然。

山泉遇阻后，每一处转折，或分流或穿泻，层次分明，回还分合，变化多样。水口的形态极为丰富，位置的高下起伏，笔线的轻重繁简，画家往往精心安排，予以高度重视（图五）。

图四



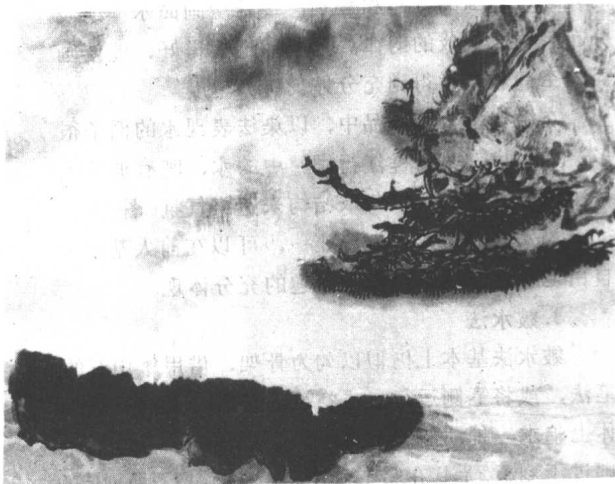
左  
图五  
右  
图六

瀑布的水流量一般很大，隆隆水声传出数里，乃至数十里，溅出水珠烟雾，飘摇直上。我国黄果树瀑布、三叠泉瀑布等，每以势胜。表现瀑布，古人多以勾法为主。这样较为简略，今人喜用侧锋颤笔，添墨与水，干湿互用，表现水的流感和飞动的感觉，勾笔间或用之。除画好瀑布本身形态外，周围的山体在水气影响下的变化，也要多加注意。为避免呆板起见，在瀑布外形上可以用流云断泉法或垂石断泉法打破水线的齐整。内廓水形要虚实相生，虚中显动（图六）。

## 6. 留云法及布白

中国画讲求布白，利用白底作实虚处理、再由

图七





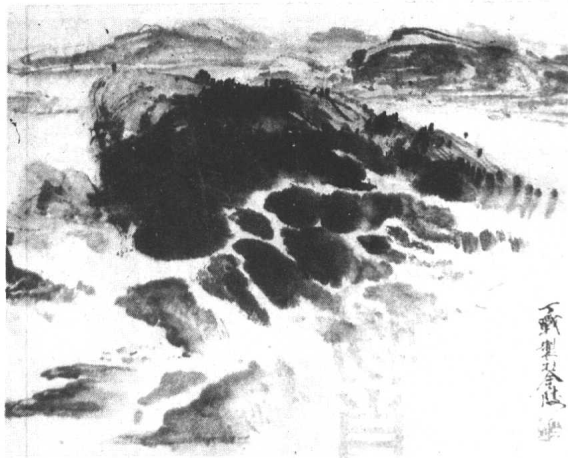


图八

虚直接过渡到白，以使形象鲜明；同时，长期的欣赏习惯也形成画面之白的合理性。这样的布白是无形的画，是意境的生发处。所以，处理纸白很重要，计白当黑，相辅相成。画山水时，安排树石泉流等可视形象，要考虑到形象对白的分割和白的大小、位置和相互关系，布白为了活跃画面，为了藏景。

山水在通常情况下画云均为留云法。将云的位置大小形态留出，以周围的形象笔墨挤出云白，注意云的虚白和物形之间的相互参差映带，注意山石峰峦和云白之间的虚实变化和过渡关系，适当地以卧笔擦染，云即有轻飘的感觉。如果画峰峦树石，上重下轻的墨韵，也能使云白在着墨不多之中生动地得以表现。方法是擦染云边，用粗壮短锋横卧，上下擦染，时而干虚，时而湿重，可将云白处理丰厚生动（图七）。

有的画家利用浓墨淡墨，随水在画面上自然流



图九

淌，但要加以控制，在水流和墨渗化的自然机理中，因势作画，也有画家利用墨汁在湿纸上的渗化效果表现云的涌动或者薄薄轻云（图八）。

在层次较多的情况下，云白可以统染，也可以利用某些云团的灰色反衬主要云团的洁白。尤其画云海和多层云团时，更要染出层次，分出前后主次。

有时薄云丝丝，如龙蛇游动，画时可以浓墨画云底的山弯，露出白线，即成薄云，但要注意白的连续性和墨块的有机组合关系（图九）。

以上谈云法，包括积墨冲云法和染云法，都是利用纸白和周围物象的对比表现云白的，作画时，注意墨韵关系和产生效果的生动性，因此，要有娴熟的驾驭水、墨的技巧，以及把握全画面整体效果的能力。

#### 7. 勾云法

古时即有勾云法，即以线勾云，填以白色。后

图十之一



图十之二



# 木刻人物肖像写生

曹文汉

54年前即1936年，我国新兴木刻的倡导者鲁迅先生曾经写道：“……现在中国的木刻家，最不擅

长的是木刻人物，其病根就在缺下基础工夫。”

多年来，我一直在思索，鲁迅先生所指出的“病根”是在于“缺少基础工夫”，但鲁迅先生所指的基础工夫又是什么呢？经过较长时间的实践，我以为应该理解为至少缺乏以下几个方面：缺少坚实的素描基础工夫，缺少木刻造型的基础工夫，缺少木刻语言的基础工夫，缺少木刻实践的基础工夫。

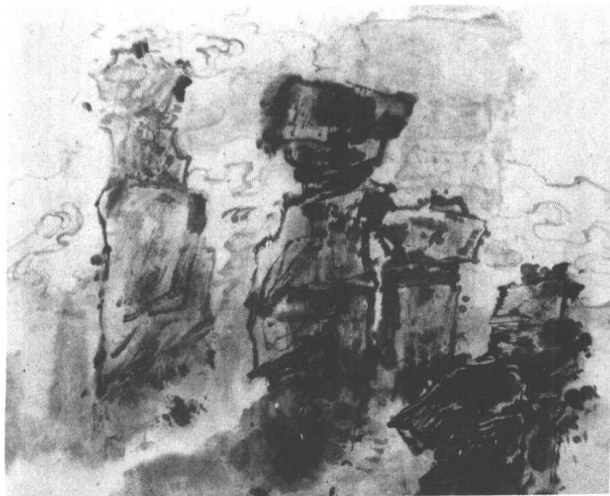
基于这一点基本认识，我自1980年以来，进行了数百幅木刻人物肖像写生。使我感到兴奋的是，这些木刻肖像写生作品得到了不少国内外朋友和艺术同行的喜爱，然而更为重要的是，我觉得这样有助于自己在素描水平、木刻造型、木刻语言、木刻实践的提高。

其实，木刻也应该和其他画种，如油画、国画、雕塑一样离不开写生练习。由于物质材料的具体特点，木刻写生，尤其是木刻人物肖像写生，当然应该有其自己的规律和特点。通过实践，我以为木刻人物肖像写生应该有其全面的总体设计、科学的阶段要求、鲜明的版画语言、熟练的版画技巧，这样才能较好地达到预期的目的。

木刻人物肖像写生的总体要求应该用较短的时间、准确生动的造型、简洁的艺术手法、鲜明的版画语言、塑造和表现人物的性格特点及思想感情。为达到这一总的要求，必须要有极其科学和明确的阶段要求和方法步骤，我觉得在进行创作中至少应该要有如下几个阶段和重要环节：

一、形象的选择：艺术家对于所塑造人物形象

随水墨法的发展，此法应用渐少，唯近代著名画家图十之二

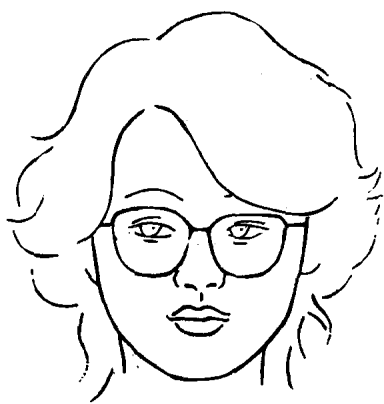


陆俨少多用此法。

勾云法以线表现云的浮沉、飘卷，古有大钩云、小钩云法，形似灵芝状。勾云之线上轻下垂，云面线简洁，云根线舒卷。勾云之线注重线的中锋力感，过重过轻均不可取，应与画面上的山峦笔墨相呼应，如果山石多方折，勾云亦宜带方形（图十）。

勾云法可以与留云法、染云法同时出现，焦墨点出苍山，白云缭绕其间，山后云朵出现用勾云法表现，如能得法，自然可以两法并容。勾云法也可以时勾时断，勾云之线和景物水墨之间，要力求融合。

山水画的云水法，在山石、林木的皴法、树法之后占有重要地位，它能使各种景物溶于一体，画面生气盎然。希望学画者要多接触大自然，体察、感受和研习自然景物。



大学生



山东老汉



老人

的选择,实质上是体现艺术家的审美情趣,如果这种审美情趣,既符合广大群众的审美情趣,又能体现艺术家的个性,塑造出来的艺术形象就能得到广大群众的喜爱和欣赏。然而这仅仅是创作过程的萌芽阶段,因而在形象选择的同时,要对于肖像的创作进行全面的构思,也就是说,通过对形象的认识、观察、了解、体验,很快地确定哪个角度最能表现造型特点,哪种神态最能体现形象的性格和气质,哪种服饰最有助于塑造形象的神采……。与此同时,还要进一步了解对象的年龄、职业、爱好、文化程度以及其他一些不同于他人的特点,使其对方与画家本人能够有所沟通、交流,以达到相互了解,这样在作画过程中,就不会产生拘束、紧张之感。总之,作为肖像创作中形象选择得是否得当,从某种意义上来说也是一幅肖像作品成败与否的先决条件。

二、形象的写生:这里所说的写生,指的是直接在木板上用铅笔进行写生。在动笔之前首先进行整个肖像的总体设计和布局,也就是说肖像放在画面的什么位置上,需不需要安排背景和近景,需不需要加手,加一只手还是两只手,形象的动势又是如何安排和设计,其他如整个画面的黑白处理和刀法组织也要进行一番大致的构想。这种布局 and 安排只能有一个目的,那就是要选择最能表现人物性格特征和思想感情的角度和环境,待这一切都基本确定之后才能够开始进行实地写生。

写生时首先要用铅笔在木版上迅速找出形象的基本动势和头部的基本形体特点,尤其在一开始时,绝不可以把注意力集中在局部的特征之中,要注意大的头型比例、五官的位置和五官本身的基本特点,

在这一切基本确定之后要进行五官的局部刻划,它不能像在纸上画素描一样:可以有很多的颜色层次,可以涂抹和皴擦,可以有虚有实……而在木板上画,只能以极其准确、洗练的线条来塑造对象的形体特征和思想感情,它也可以找一些明暗关系,但这绝不同于素描的明暗关系,它只能极其概括和简洁,它也必须摒弃一切在造型上一些非本质的局部特点,这样才能使形象鲜明。在一些需要精致刻划的部位,如人物的眼睛、嘴,以及眉间、鼻、耳等则更需要不遗余力地准确而深刻地刻划和塑造,而且还要有所侧重,有所选择,有所强调,这种刻划和塑造当然也是和画家总的意图是一致的。

在进行写生的同时,要注意人物五官的位置和相互间透视关系的准确,由于视觉上的错觉,有时看起来很准确,可是一照镜子看反面就会发现眼斜口歪,而这在木板上的素描稿只是将来印成版画的“反面”。因此,有时则需要边画边对镜子,边画边矫正和修改,这样能够保证形象的准确和生动。

此外,有些形象的发式和衣领等,具有特点,如照基本样写生,将来印出来会使其失真,缺乏风采,这样就需要在写生时把它改变过来,其目的也是在于加强形象的造型和性格特点。

总之,在写生过程中要全神贯注,始终保持对形象的最初的鲜明感受,而木刻肖像写生铅笔稿的好坏与否,也是一幅木刻肖像作品成功与否的关键所在。

三、形象的加工:这一阶段的主要任务是把铅笔稿加工为黑白木刻稿,这一过程绝不是单纯的用毛笔把铅笔稿描完的过程。从某种意义上来说,这