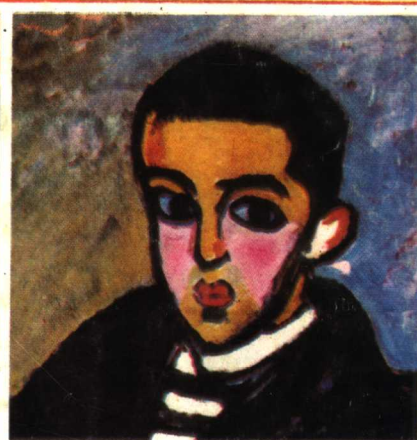
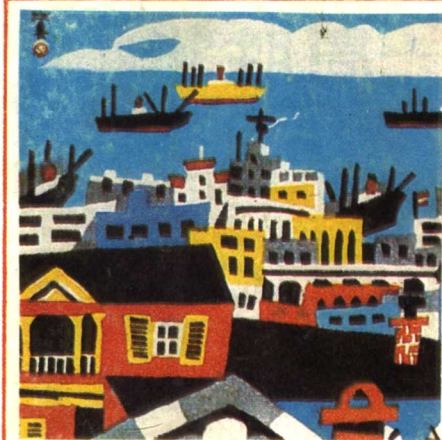


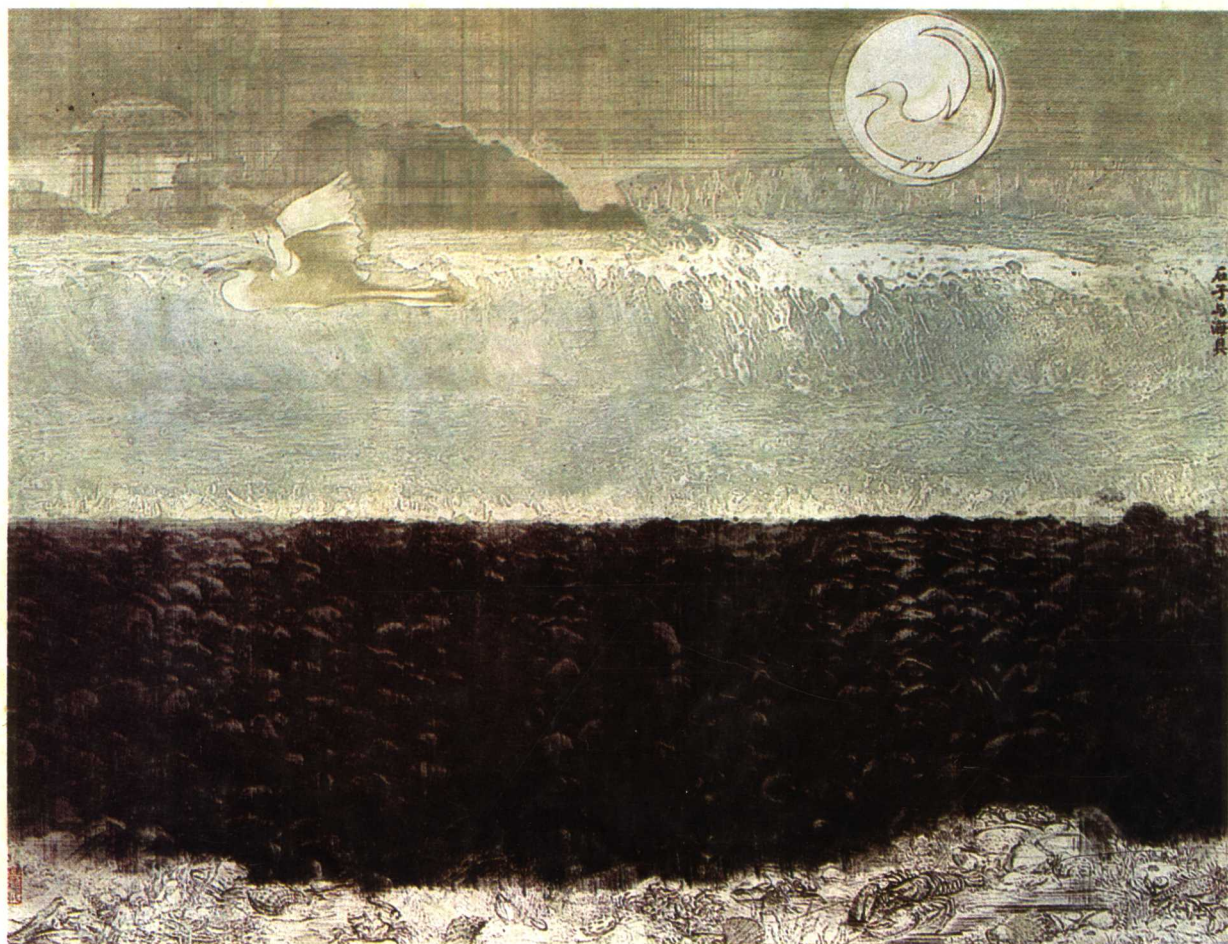


美术向导



自学美术 技法丛书 第10册

《铜版画技法》附图



石子与海贝（美柔汀套色铜版画）

王维新作

美术向导

第十册

编辑：《美术向导》编辑部（北京北总布胡同32号）

出版：朝花美术出版社

印刷：人民美术出版社印刷厂

零售：全国各地新华书店

邮购、订阅：人民美术出版社邮购科（北京北总布胡同32号）

订购：北京百花美术商店（北京东城五四大街11号）

1988年12月第一版第二次印刷 ISBN 7-5056-0047-8/J·44

定价：1.15元

自学成才的版画家——周胜华



周胜华1949年生于黑龙江省双城县。1958年就读于哈尔滨市桦林小学。1966年初中毕业。1968年上山下乡，在北大荒当过农工、瓦工、伐木工、摄影员。1974年调到黑龙江省浩良河化肥厂任美术员至今；並在中央美术学院版画系进修一年。现为中国版协会员、中国美协会员，其作品曾多次参加全国性展览，並曾赴日本、罗马尼亚等国家和地区展出。

风雪行旅



三月
乌苏里



庆祝新华书店
建店五十周年

文化教育

热情礼貌服务周到

新华书店职工书法 绘画作品选刊

今年是新华书店创建五十周年，为了丰富职工文化生活、陶冶职工思想情操，进行一次生动的事业教育，年初，各地新华书店均举办了职工画展，约有5000幅作品参展，他们将各地推荐的1800余幅作品在约请专家、学者评审之后推选出210幅作品举办了一次画展。

通过展览，显示全国新华书店10万员工在艺术殿堂跋涉的足迹，反映书店50春秋的变迁和员工的工作、学习、生活面貌。我们从这次展览中，选出三幅，刊在这里。



顾 问

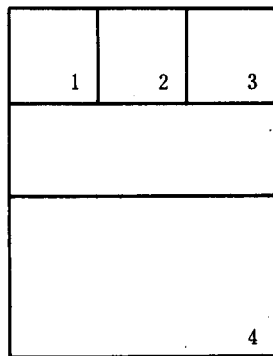
(以姓氏笔划为序)

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

副主编
吴葆伦

封面图版说明



1. 神户鸟瞰 (版画)
川西 英作
2. 秋艳 (中国画)
张世培作
3. 尼克德 (油画)
亚伦斯基作
4. 赛牛图 (泥塑)
郑于鹤作

《美术向导》第十册目录

●学画阶梯

- 山水画技法——远近法、章法 秦岭云 (2)
谈水彩风景画写生 张克让 (4)
风景素描写生 董 旭 (8)
铜版画技法 王维新 (10)
连环画的图文结合和脚本改编 孟庆江 (13)

●书法篆刻

- 怎样治印 熊伯齐 (16)
行书浅尝——行书的结字 欧阳中石 (22)
汉字与书法 张荣庆 (24)

- 人体工学与环境艺术设计 张世礼 (31)
服装设计效果的表现技法 (二) 刘元风 (34)
怎样做面塑 汤凤国 (36)

●名家专访

- “莫从文体问高卑”
——与画家、美术教育家张华清一席谈 陈瑞林 (38)

●中外美术史话

- 雕塑史话 刘兴珍 (40)
中国近百年美术史话
——清末的“海派”与民初的“岭南画派” 朱伯雄 (42)
简明中国美术史讲座
——魏晋南北朝时期的壁画 薄松年 (45)

●报考指南

- 鲁迅美术学院 汪克宾 (47)
介绍河南大学美 靳 进 (48)
曹今奇画猫 张吉甫 (49)
南极之旅 陈雅丹 (51)

山水画技法

——远近法、章法

· 秦岭云 ·

远近法

山水画以描写自然风光为对象，为了更深刻生动地刻画自然景色，必然从远近关系上去着眼安排它们的位置和形象。

眼前的自然景象，不是平面而是纵深的。由于视觉的关系，景物的体积、长短、大小、繁简、浓淡，在远近前后的位置上有明显的变化。

我国风景画在远近关系上最大的特点是依据散点透视的原则来处理的。就是说，画家的视点是游动的，允许一幅画中可以有几个不同的视点并存，画家巧妙地加以处理，把复杂的景物和谐地安排在和谐的画面。

古代画家很早已经发现，而且总结出许多表现远近的规律。正如大家都知道的，“丈山、尺树、寸马、豆人”，“远山无皴，远树无枝，远水无波”，……都说得很精辟，很有指导意义。

表现远近，画家依靠两个原则：一是近大远小。同样大小长短的物象，由于透视关系，愈远愈小，以至于消失在地平线后。但是这种形体的缩逝不是突然的，必须按照物象所在位置深度以透视原理来处理。另一种是近浓远淡，由于空间中有空气、水份，于是景物随着远近的不同，发生愈近愈浓的感觉。逼近画家的前景清晰明确，中景远景的物象就会逐渐朦胧起来。古诗所咏“山色有无中”、“山色淡如无”，意即指此。第一种可以说是“形体透视”，第二种可以说是“气象透视”；二者都很重要，不可偏废。西洋画的“定点透视”，可以参照运用。

山水画家经常使用的远近法通常有以下三类：

一、平远法——所描绘的多是平原、草原、江河湖海地带。极目望去，水天无垠，一派辽阔风光。视点在画面的正中偏下。平视前方，逐层推远（图一）。

二、高远法——所描绘的是山区，积峦叠嶂。举目仰视愈高愈远，视点在画面下方（图二）。

三、深远法——所描绘的是山重水复、涧深路遥，幽中见奇（图三）。



图一：平远



图二：高远



图三：深远

自然景观当然不是如此简单分型的，画起来不免会平中有高、高中有深、深中有平……千变万化，复杂多样，其中奥妙，要在实践中多体会、多总结，要在常规中有所创新才好。

章法

章法（构图）是安排景物位置的法则。“六法”中称之为“经营位置”。

一张画章法是否合适，关系它的艺术效果：处理得好，奇趣横生，否则索然无味。同样一个题材，可以以不同的章法去处理，效果大不一样。美好景色，绝不能简单排列堆砌，所以画家不可以照抄了事。

经营章法的目的是突出主题。为此，画家要煞费苦心地处理景物大小、深浅、虚实的关系。

章法最忌雷同，每次作画都要针对主题，躲开前人已有的陈格旧套，作一番新的设想，敢于突破程式常规，以出奇制胜为佳。

章法有传统习惯，也有时代风格。定视点一如运用摄影机，可以推远，可以拉近，可以鸟瞰，可以仰视，只要有新鲜设想，就可能出现新章法、新布局。借助散点透视，甚而浮想联翩，组织画面，打破实际视野的局限，章法必能新颖（图四、图五、图六）。

造化本身有其规律，但不是处处尽善尽美。同一对象，可能左看不美，右看却美；前看不美，后看却美。由此类推，全凭画家去发现、去刻画。

基于章法的需要，画面有时画得很密实，层峦叠嶂，间不容发；有时又画得很虚空，云淡水清，一片空灵。山石或扑面而来，或拔地而起；云水或直泻千尺，或浩渺万顷，经过惨淡经营，则大千世界无处不是好画的取材所在。宋代著名山水大师范宽《溪山行旅》一图，千笔万笔，不觉其繁；马远、夏圭所作小品，或一角，或半边，三笔两笔，不觉其简，同样都是千古称道的好章法。

古人作山水，代代相承，形成许多程式，给后人带来许多方便，也带来不少麻烦，其中也有不少可以借鉴之处。通常见到的不外乎“上下堆砌”、“左推右让”、“之字前进”等格式，为人所称道的五字章法——之、甲、由、则、须，就是其中影响较广的一种。凡事发展成为程式时，弊病随之而来，学画者切忌堕入其中。

随着时代的变迁，生活环境、建筑形制和人们的美学观点都有新的变化，中国画的尺寸格式以及章法，必然要适应这一新的情况，进行新的探求。



图四

章法图



图五





本文作者 张克让

张克让

谈水彩风景画写生

水彩风景画在水彩画中占有极其重要的地位。许多美术爱好者在开始接触绘画的时候就很喜欢用色彩来表现对象，而风景总是描绘最多的内容。用水彩画风景既经济又轻便，是许多初学者喜爱用的工具之一。只有通过实践，才能体会到画好一幅水彩风景画决非轻而易举的事，而是需要具备很多知识和技巧。

我从多年的实践中总结出几点规律，供初学者借鉴。

一、选景：水彩风景写生是水彩画的表现内容的一个重要方面。描绘之前必须要多观察，多分析，选择那些使你最有感受、最能激起你的情绪的景物来描绘，有时是头一两天选好景，看好时间、光线，第二天再去写生。

二、构图：景物选好之后，画面上的构图安排也是极为重要的。一幅好的构图会起到强调主题的作用。要防止那种自然主义，照相机式的描摹对象。构图本身就是艺术加工的过程，有概括、取舍，或者移位，不要受眼前景物的局限，力求使要表现的对象更加鲜明生动。一幅好的构图安排，往往会使你的写生成功。

三、造型：描绘的景物要通过形体表现出来，没有对形体准确地塑造就不会有生动的艺术形象。色彩是为形体服务的，只有抓住描绘对象丰富的造形美，才能更好地表现自然界中多种多样的色彩美。只有在形的基础上才能使色彩的表现力得到充分的发挥。起稿时就需注意形体的准确和细节的刻画，开始阶段画得愈准确，就愈能产生成功的作品。但

是，这个浅显的道理往往被忽视了。我遇到很多美术爱好者，画画心切，没等坐稳就急于在水彩纸上涂抹，不顾对象的形体如何，随心所欲，待涂完之后方知错误百出，已无法纠正；长此下去就会减弱了画水彩画的兴趣。切记造型在水彩画写生中的重要地位。

四、色调：一幅色彩画要有色调，这个“调”就是一幅画的整体效果，如：“晨雾”、“秋色”、“春雨”，这个“雾”、“秋”、“雨”，就是每一幅画的“情调”。色调是特定色彩气氛的高度概括，是从复杂的色彩变化中找出的主要色彩倾向，组成整体的、和谐的、有色彩节奏感的画面。自然界中的色彩变化无穷无尽，只有作者对大自然的亲身体会、感受，才能从中概括出色彩的基调，才能画出形象的真实感和赋予色彩以生命力。这里既有作者对色彩的感性认识，又有对色彩进行提炼、概括的过程。

在观察对象时，可能会使你眼花缭乱、色彩缤纷，但首先要注意大的色块，从中找出主调，而其他色调都是依附于主调的，这样画出的色彩才能趋于和谐和统一。

再有，初学者常犯的毛病是，一幅画完成之后感到很平淡，缺乏使人激动的地方，彩色处理也挑不出什么大毛病，但总感到前后距离、中景和近景的相差不大。这种毛病就在于，远景处理一般都能用湿、虚画法较好地完成，效果一般也不错，但到处理中、近景时却往往掌握不好。中景是虚实结合，需要在画完远景之后趁湿去画中景，使中景处理在虚实、浓淡、干湿之间。一般是在湿画法上加干画

法。近景较实，一般用干画法一笔一笔地精心塑造形体，使物体具有真实的质感和量感。同样是近景也不应同等对待，要对主体物作重点刻画，起到画龙点睛的作用。按此法尝试一下，一定能有所进展，并能完成一幅较为满意的作品。

水彩画写生的成功率很低，满意之作就更少了。画好一幅水彩写生是要付出很大劳动的。一幅好的水彩风景写生表达出一种意境、一种情调，溶汇了作者的情绪在内，这个“情”就是体现作者对生活的热爱、对所表现对象的激动，也就是把情意揉合在画中的真实写照。

当然，这样要求初学者是过高了，要想取得艺术上的高度境界，必须通过不断地实践才能达到；通过大量的写生习作，从无数次的失败，甚至是痛苦中才能取得较好的成绩。

作为一个立志于美术事业的人来说，绘画技巧的锻炼只是一个方面；而艺术修养、审美能力的提高，生活的长期积累，以及对事物的敏感性，捕捉形象特征的生动性，能够在瞬间把复杂的景物顺理成章、生动地表现出来，却完全有赖于画外之功。如能将绘画技巧与艺术修养有机地结合起来，那么在美术的原野上就一定会大有作为。

下面讲讲水彩风景写生中的几个技术问题。

水彩画的用笔，和中国画笔没有什么区别，一

般使用狼毫和兼毫笔为宜，市面上出售的狼毫笔如：大山水、大书画、点梅、叶筋，以及大、中白云笔都很适用。这几种笔含水饱和，笔锋富有弹性。大、中、小号的笔都要准备齐全，另外，再准备一两支大羊毫或者小板刷。

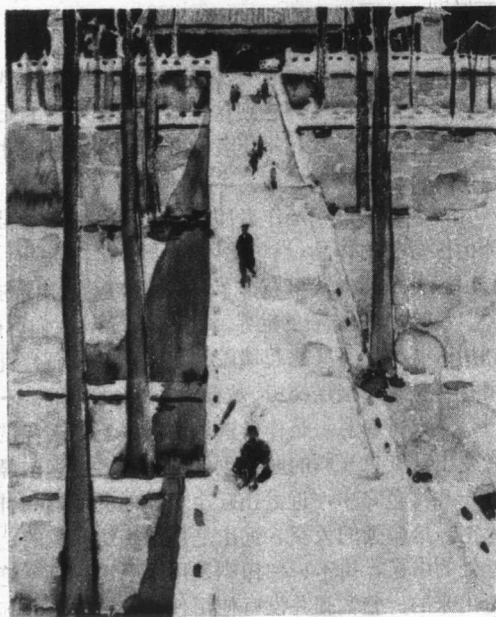
水彩画颜料，目前市场上出售的只有一两个牌号，其性能大体相似。但是，由于水彩颜料中的胶质不够理想，以致影响了水彩的透明性能。在使用前不要挤出过多，以免干硬不易溶解。

作画时，颜色要调足，使之够用，避免由于不够再另调同样色调。每笔都要蘸色饱满，画出的色彩效果才能透明润泽。画法上，一般常用干湿混合画法，即先用湿画法画出天空、云雾、江湖……，而后在湿画的基础上用干画法塑造物象，使画面层次丰富，色彩效果饱满和谐。

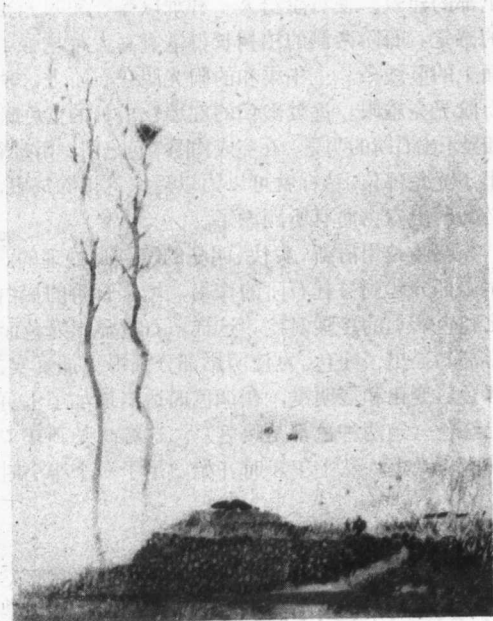
上色之前，也可以把高光处或明亮部位用蜡或蜡笔涂上。这样在着色后仍能保留出白纸的效果（如画白杨树干、树枝、建筑物的高光轮廓等）。其他如刀刮、撒盐、水冲、用矾、涂煤油、浆糊、胶贴等技法，本文就不一一介绍了。

下面介绍几幅水彩风景画的作画过程，供大家写生时参考（以后还将陆续介绍人物水彩写生和人体写生的作画过程）。

图一：《终南山麓》（中心插页黑白版）



图二
太行春意



图三
武当山石阶

1981年秋末冬初，作者来到秦岭山脉终南山北麓的“楼观台”，此处是我国道教的发源地，传说是春秋时期老子讲经的地方；现存的古建筑已不多，比较完整的只有说经台了。

这里自然环境十分优美，没有人造的修饰。山林周围都是种田的农户，还有一处国营养牛场，作者就住在养牛场的宿舍里。在这里，清晨的鸟鸣伴随农民赶着牲畜的吆呼声，谱写出富有生气的田园景象，把作者深深地吸引住了。

趁着黎明时光观赏山区秋色，终于在山泉汇聚的小池旁找到了理想的写生点；朝霞透过晨雾映照，着山峦层叠的终南山，为山林镀上一层薄薄的暖色，金黄色的树叶更显得光亮透明。池中浓密厚重的山林倒影，既深沉又厚重，从而显示出明亮的岸边，为这幅画增强了对比度。

画面色调以黄色为主，在作画时每种颜色都含有暖黄色的成分，使画面色调统一。

近处的白杨树干先用蜡笔勾出，这幅画首先从天空的黄色画起，由上至下铺完第一遍色。远山、树林、树枝、池水，都是趁纸未干前画成，使每种颜色之间有一个衔接过渡。最后点出树叶和一些明显的枝干、阴影等处，再做一下整体调整的工作。

感受是作画的基础，有了感受，才能考虑用什么方法去表现景物，以及如何概括、提炼、加工。同时，在作画的过程中，又会促进感受，使这种激情保持始终。《终南山麓》就是这样当场写生完成的。

图二、《太行春意》

作者对太行山区有着深厚的感情。童年时代作者曾经生活在这里，感到这里的山山水水对自己有一种哺育之恩，近几年作者曾几次到太行体验生活写生。

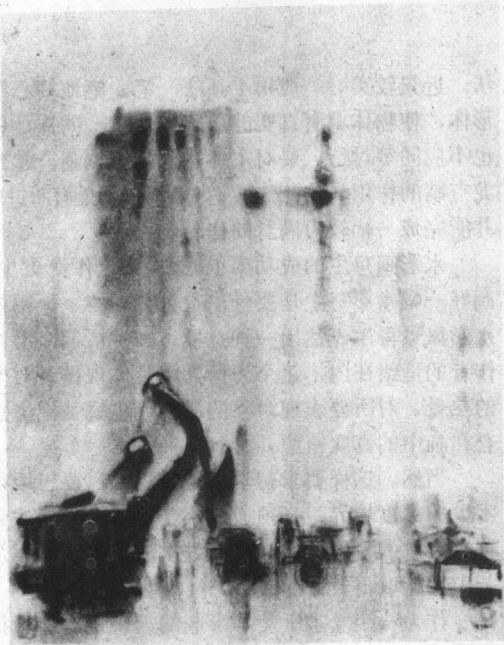
《太行春意》是作者1986年初春到河北易县狼牙山区写生的作品。当华北大地已是一片春绿时，太行山区却刚刚步入早春季节，树木正在萌发出新枝。

太行山区是岩石的世界，到处都是石头，人们也在利用石头，用石头修起墙院，房上盖的是石片瓦，用石头垒起了层层梯田、从石缝中长出的树干。……

《太行春意》是作者选取清晨过后、柔和的阳光发出淡紫色光辉的时刻创作的。这时，远山朦胧在一片雾色之中，近处山丘上长出的几株高树伸向天空。这幅画的天空、远山是用湿画法完成的，而近处的山丘、树干、梯田则是用干画法一笔一笔塑造出来的，整幅画并没有使用任何特殊技法，画面

图四

雨中工地



统一在淡紫色调中。

图三、《武当山石阶》

这幅水彩画是作者1983年初夏在武当山紫霄宫时的写生。紫霄宫建筑在山腰中部，各组建筑群用数百个石阶联结起来，颇具气势。作者在紫霄宫文管所住了几日，对周围环境有所熟悉。为了显示石阶由底向上的气势，采用了竖幅构图，并有意压缩了上部的建筑，使石阶给人一种难以攀登和永无止境的感觉。石阶两侧的柏树长得笔直高大，增强了画面上的竖线条。上午柔和的阳光照在石阶上，使得石阶光亮耀眼。远处殿门的红墙、山林的重色调，更加显示出石阶的明亮。在完成构图涂色之前，用蜡笔画出了光亮部位，这样就可以为以后涂抹排除局限，不必为留出空白而有所顾虑了。

整幅画是用清新、爽快、明亮的暖色调处理的。让阴影部分起到衬托石阶的作用，增强石阶的黑白对比和色彩上的冷暖对比。这样，石阶显出寒色而阴影部却显出了暖色。为使阴影部分画得更加真实、富有色彩变化和透明度，在调色时适当地加了土黄和土红色（这两种色都是暖色）。这幅画是画在4开的水彩纸上，从上午8时开始，用了一个半小时完成的。

图四、《雨中工地》

这是北京市在建设劲松居民小区的真正写照。1980年夏，劲松居民小区正在大力施工，每天都是

车水马龙、挖掘机、塔式起重机、载重汽车穿流不息。时逢大雨，作者躲在一处工棚里见此景象十分激动，于是趁着饱满的激情，用湿画法只作了大概的构图（未打草稿），便迅疾地在纸上挥写起来。整幅画面被处理在一种阴雨的灰调之中（调色时加入蓝、黑、土黄和少许大红）。水彩颜色在纸上自然流淌，增强了雨的效果，这幅水彩画颇有大写意的味道，从感受到作画完成，前后只用了半个小时。在极短的时间内，能出现这样的作品，只有在情与景完全融汇的情况下，精神高度集中，胸有成竹、一气呵成，才能做到。这在写生中也是不多见的，可见激情对一幅画的创作是多么重要。

图五、《京郊大雪》（中心彩页）

这也是一幅实地写生水彩画。画面上天空中的鹅毛大雪，是趁描绘天空的灰色未干之前落上去的真实雪花，它吸收了画面上的灰色形成一颗颗虚乎乎的白点，这是在画面上自然形成的雪花。远处的树干、树条，和中景的树、房屋建筑都是趁湿画上的；地上的厚厚白雪是留出纸的本色。为了衬托出白雪，把近处的小桥、土坎画得较重，增强了对比（灰色调是用蓝、黑、土黄和赭石配成的）。

图六、《泰山万仙楼》（中心插页黑白版）

这是一幅表现强烈阳光下的景物写生。十月的泰山，阳光明媚，登山石路在阳光的照射下光洁耀眼。上午10时左右的泰山万仙楼正处在阳光的照射下、对比非常强烈。为了突出画面的中心——万仙楼门洞，作者把全幅画的最亮和最暗色集中到这一点上，而把天空、楼顶的黄琉璃瓦、树和阴影部分

都适当加重，起到衬托中心的作用。石阶和门洞暗处的人物则加强了空间感和深度。

这幅画在着色前用蜡笔轻轻地画出了楼顶琉璃瓦的走向和石阶的光亮部。完成后给人一种阳光强烈、对比明显、透明性强的效果；把注意力集中到画的中心部位，而把天空、远处的树木、阴影，画得都比较轻、使画面安排松紧得当，虚实相间。

这样的写生画是建筑在认真观察分析的基础上，没有认真观察和通盘考虑，是难以获得成功之作的。

图七、《海河两岸》（中心彩页）

是作者1985年初夏的一个早晨在天津海河金钢桥边的写生。北岸的高层住宅楼群正在施工，透过平静的海河水，在水面上映出倒影。整幅画面是一个淡蓝灰色调。天空、水、施工的楼群，都采用湿画法，画前将整幅画面用水打湿，从天空一直画出水中的倒影，并在未干前洗出船上的炊烟，用干画法画出铁桥、渔船和岸边，画中的几处白线是先用蜡笔勾出的。

这幅着重介绍水中倒影的画法，画板略微倾斜竖立在面前，留有让水彩往下流淌的坡度。天与水用一个色度涂完，趁水未干即刻画出水中较深的倒影，让它自然往下流淌，再用蘸满水彩的笔在倒影的适当部位冲上几笔表现出桥墩、线杆的倒影，并注意倒影的深浅、浓淡区别，一定要把倒影画得透明并富于变化。这样，倒影才感觉真实丰富。由于水的深度、透明度、浓度的不同，所反映出的倒影也不同，认真观察就会找出它们的区别，从而也就找出了新的表现方法。

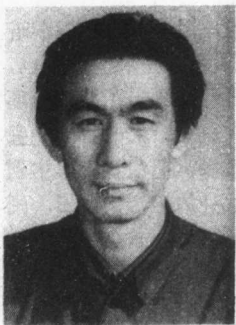
《全国美术院校报考指南》在编辑中

近年来，很多报考美术院校的高（初）中毕业生不知报考的具体要求，或考前准备、临场考试不得法，使一些本来很有才能的青年误了入学的机会，或者因为选择专业不对口而不能更好地发挥其才能。为了帮助报考美术院校的同学更好地了解我国有关美术院校的情况，人民美术出版社已着手编辑《全国美术院校报考指南》一书。

该书将尽可能囊括各个系统所有的美术院校和虽非专业美术院校、但设有美术系或专业的高、中等院校。该书内容有：全国各美术院校基本情况一

览；部分院校简介；部分院校1987年招生简章；部分院校1985—1987年各系、专业考试题目及口试范围；部分院校1987年新生录取成绩（素描、速写、色彩、白描、水墨写生、书法、篆刻、创作、专业设计等），同时约请中央美术学院和中央工艺美术学院教授撰文介绍各美术专业考试的要求和有关知识，并对作品进行评解。

本书预计在1988年二月份可出版。欲购（或欲代销）者，请与北京北总布胡同32号人民美术出版社邮购科联系。



本文作者 董旭

风景素描写生

(一)

· 董 旭 ·

使用两种乃至多种颜色所作的风景画，叫色彩风景画。它的形成晚于人物画。但是，由于它是表现自然美的最好方式和更易于被广大人们所欣赏，所以发展迅速。在西洋绘画中，很长一段时间，风景只是人物画的点缀。单一的颜色画，更确切地讲，用铅笔、木炭条、炭精条、水墨等工具作素描风景写生，只是画家搜集创作素材和学生练习色彩、学习建筑、舞台美术等专业的一种基础训练手段。随着人类精神文化的发展，艺术的分工更趋细密，风景素描已显现出它独特风采，成为一门独立的画种。它既是基础训练的好方法和搜集创作素材简便易行的手段，也是再现自然美和表达情志的独特形式。事实正是如此，一幅好的风景素描画，就是一件艺术品。

我国的水墨山水也应被视作风景素描画。现在我们讲述的是以新的观察方法、采用西画的明暗素描技法去作风景写生。

这些年来，我常到河南山区一带写生，中原的山山水水朴实无华，令我感受最深的不是它的色彩，而是它那坚实的形体、粗犷的韵律和浑厚的气质。于是，我开始用炭精条、铅笔之类写生作画。经过几年的实践，不断地总结经验，逐步摸索出一套比较系统和行之有效的写生方法。

一、感受·观察·思考·选择

选景，到大自然中选择有感染力的景物去描绘，是首要前提。千变万化的大自然，是汲取美的源泉。有了作画的热情、愿望，只是具备了成功的因素之一，还不能说具备了画出好作品的全部条件。我从事教学工作，经常带领学生外出写生，不止一次见到过这样的情形：到了一个新地方，同学们不顾旅途劳累，立即打开画夹描绘起来。结果，事倍功半，失望而归。

发现了美的景色，或者说找到了有感染力的景

物，不要急于动手作画，应该前后左右再转一转、走一走，看看有没有比刚才发现的更好角度和位置，这叫“选择最佳角度与位置”。这一点和写生人像、静物差不多，不过比起人像、静物写生要难一些，因为野外空间大，有时候为了寻找最佳角度与位置，还得蹚水过河，爬坡越梁。记得1983年我在王屋山写生，起初，在阳台宫庙前，觉得很不错，当我向南移动，一里、二里，直至移到三里之外的土岗上；这时，视平线抬高了，黑沉沉的远山和翻滚的乌云尽收眼底，似乎胸襟也开扩了许多。如果不肯走路，怎么能看到如此壮观的景色、寻找到这样理想的角度、位置呢？

在美的景色之中，往往有一种或一组景物居于主导地位，习惯称之为“主体物”。它可以是一棵树，也可以是一组树、一座院落或一个土丘，它是一幅画的核心。如前面说的王屋山写生，阳台宫在画幅中所占位置虽然较小，但它是这幅画的“主体物”，前后左右的群山、农田、乌云、大道虽然较大，但都是它的陪衬。去掉阳台宫，画面就失去了主体。

找到主体物，仅是工作的开始，紧接着就应该研究它的美、它的感染力出自哪里，是通过哪些视觉因素表现出来、令人激动的。是色调对比、还是光影效果？是线的节奏韵律、还是形的体积或质感肌理？假设在你面前是一片树林，到底是这片树林的整体外观，还是这片树林的层次变化？如果不是这些，而是其中的几棵树，那么，是这几棵的蕤蕤形状，还是这些树的枝干穿插关系？如果是后者，这些穿插关系又是由那几枝树干组成、有无主次？总之，只有深究，才发掘出令你激动的“内核”。

以上这些称作主体物的选择和研究。有主还要有次。一幅写生画，仅有主体物而没有其它景物相陪衬，必然显得“空”，看上去总觉得不完整，缺少意境上的深度感和视觉上的丰富感。此外，大自然



图一：春

无限大，不可能将看到的東西都画进来，必须有所选择和舍弃。有时候照搬眼前的景物就能组成一幅很好的画面，有时候却不行，需要从别的地方挑选一些景物搬过来。甚至有时还要从不同角度各取部分景物组合成一幅画面。如图一《春》，前景高大的柿树是先选择好、并画成的主体物，远景中的四棵树则分别从左右两侧“借”来的，而原来主体物周围的一些柿树因没有特色并且零乱，就舍弃了，左上角的飞鸟是根据画面的需要凭以前印象添加的，目的是为了增加动感，活跃气氛。

选择陪衬景物的目的是为了烘托“主体物”。一般采用对比的法则，如利用形状、虚实、明暗、线条、质感、繁简等手段，将观众的视线引向你所表现的中心——主体物。总之，对于能深化你的感受的景物要尽可能地保留，对于不利于深化你感受的景物要舍掉，不管它多美，你多么喜欢，也要忍痛割爱。只有这样，才可能保持画面的简洁。

生活中还有这样的情形：自己周围的美景因身处其中，习以惯见，感觉不新鲜，一旦别人画出其美，自己方如梦初醒。图二《古城墙》，是我常带学生去写生的地方，时值初春，嫩柳吐翠，明媚的阳光照射在残垣断墙之上，小路弯弯伸向远方，形成一条时隐时现的光带。此中不仅有古城逢春的观念对比，也闪烁着历史的余辉。过去我虽然去过多次，但直到今天才真正发现了它的美，它的内涵，所以画起来自有一番激情。

综上所述，选景包含有两重意思：第一选择有感染力的景物，并找出感染人的具体“构成因素”；第二找到主体物之后，还应该再选择好陪衬景物。如果一时作不到升华，切记不可勉强。

下一步就应该考虑构图和表现手法。构图部分将放在第二章专门讲述。表现手法是不可忽视的一



图二：古城墙

个环节。须知，一个艺术家的使命不仅仅在于发现美，更重要的是善于表现美。表现与技巧直接相关，故此，中国画有皴擦点染，“十八描”等手法，西画有线、面、虚实等处理。纵观中外美术史，凡有成就的画家，都有自己独特的表现手法和显明风格，都是我们学习的典范。

《倒影》是我在安阳河的写生，见到喧闹的城市旁有如此幽静的景色，令人心旷神怡。河道弯弯，水平如镜，倒影清晰，深邃宁静。河滩里，一丛嫩柳傍水婷立，静中有动，深里有浅，真象是一首抒情诗。为了充分表现这一意境，我有意加深了左上方河岸土丘上树丛的色调，并使之模糊（也就是虚写）；水中倒影却相对地加强了它的层次变化和透明度。对滩中的嫩柳，我着重强调了它的外形轮廓，并提高了它的色阶，处理成块状（实写），使之与河床、倒影的曲线形成对比，水中的白点则用小刀最后刮出。这些效果，在动笔前都有所考虑。

为了做到有把握，不妨先画几个小构图和一个小的效果图。主要目的是为将要进行的正式写生作参考。

为了讲述方便，我将作画的几项准备工作分条详述。在实际写生时，同志们可以不必这样刻板地恪守作画程序，只要视具体情况灵活运用，能把画作表现好即可。

作业：请你在风景区进行几次选景练习，找出你认为最美的地点，选择最佳位置和角度，并提取出景中的主体物和陪衬物，必要时加以组合，然后画出几幅构图，最后画成一幅优美的风景素描。

铜版画技法

• 王维新 •

一、铜版画的形成和发展

铜版画始于欧洲，至今已有近600年的历史，在18、19世纪已发展到相当繁荣的阶段了。

欧洲早期的铜版画，大部分以细密线条为主，如用推刀刻出和线刻腐蚀出的各种富有变化的线条已十分成熟而见功力，在版面上以线表现的方法一直沿用今天，由此铜版画也可以说是在线条的运用基础上不断发展而成为独具风貌的一个画种。

文艺复兴时期的德国画家丢勒就是一位最初采用金属版作画的出色画家，他创作了大量的铜版画，如在《骑士、死神与恶魔》等雕刻版作品中足可见其功底（图一）。17世纪的荷兰画家伦勃朗和18世纪的西班牙画家哥雅在铜版画艺术方面的造诣更为深湛，技法也更趋熟练完善。在他们的作品里，线

条腐蚀和飞尘等技法已得到综合运用，很接近于现代版画的藝術效果（图二、三）。随着艺术的发展，铜版画的制作技法逐渐被各国画家所采用，不论是油画家或雕塑家均有一段热衷于铜版画创作的历史，如毕加索、马蒂斯、列宾、赛罗夫、珂罗惠支和勃朗群等等，经过各家的不断实践和多方面才智的积累，而使这一古老而严谨的画种成为既无限丰富又庄重典雅的面貌，被带入现代版画艺术的领域（图四、五）。

铜版画属于凹版版画，在我国是一门外来的画种。据知明万历年间西欧的铜版画已由外国传教士带来我国，至清康熙、乾隆时期铜版画在宫廷内府制作过地形图和描绘征战的组画。30年代鲁迅先生不遗余力地提倡木刻版画，同时也竭力介绍推荐珂罗惠支和苏联的铜版画，以启示中国的版画家学习和进行实践，但因当时条件不成熟而未能实现。解放之后，全国几大美术学院的版画系先后设立了铜版画科目，陆续培养了部分从事铜版画的作者，也创作出一些铜版画作品，使此门画种在我国得以萌芽和打下初步的基础。

70、80年代国际的版画在技法上又有新的突破，在铜版画技法的探讨和研究上也同样有了很大的创造。无可讳言，我们在这方面应加强交流，大力借鉴国外新的技法经验，以丰富我们的铜版画创作，在不断探索和实践使其得到应有的发展。

二、铜版画的基本技法和制作过程

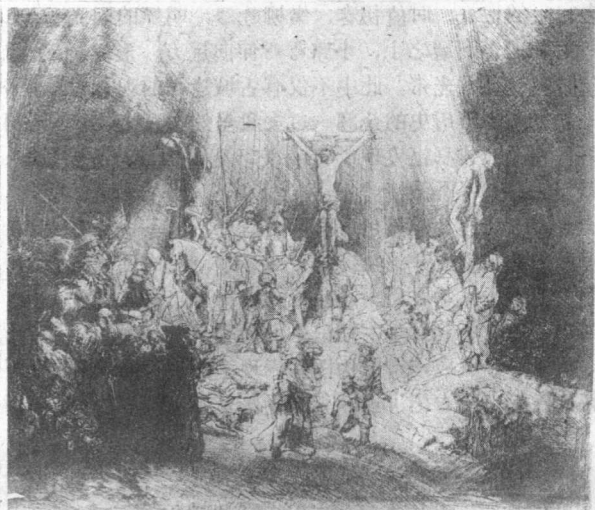
铜版画的技法和制作过程比其它版画形式要复杂些，所需要的工具材料也比较多。这里，将对工具材料、各种化学配方，以及技法和制作过程，进行扼要说明。

铜版画在制作之前，要作好充分的准备工作。首先是选好金属版子，一般选用1毫米1.2毫米厚



图一
雕刻铜版画
丢勒

图二
线条腐蚀铜版画
伦勃朗





图三 线腐飞尘铜版画

哥雅

的铜版或锌版,这种版子各地制版厂均有现成的。幅面的大小可依照画面的需要进行切割,切割方法可用切版机,也可用自制的切版刀来裁切(图六)。

其次,用锉刀将版子的四周锉成斜状,使之在压印时不致于损坏纸面和毛毡(图七)。

其三,用松软的磨炭磨光版面,用水冲洗干净,然后用纱布擦干(图八)。

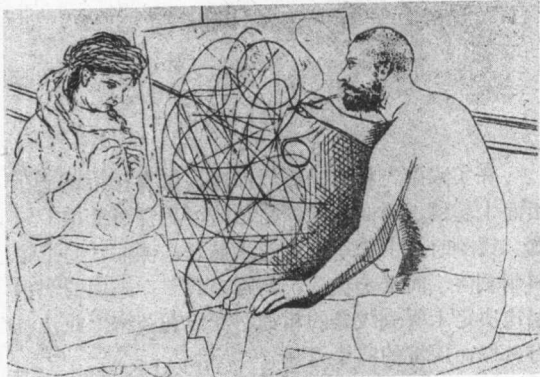
其四,准备好各种刻针、刮刀和其他必要的工具材料和油墨纸张等。

刻针,可选用较粗的缝衣服用的钢针装上一把木柄或用刻蜡纸的铁笔,刻粗线可用小钻头磨尖使用,还可用其他自制的代用针笔。

刮刀,一般用三角刮刀和方头刮刀,或者利用旧三角小锉刀经打磨后使用。刮刀是磨刮画面和修版时必不可少的工具。

纸张,用厚型的滤油纸较适宜,白卡纸和水彩画纸亦可代用。纸张的要求以具备坚韧可压和吸墨的性能为好。

油墨,要用凹版油墨印制效果较好,印木刻用的胶版油墨因粘性过大不易擦版,需加重金石粉和六号调色油之后方可使用,或利用油画颜料挤在吸油纸上吸除稀薄的一层调色油后,取浓缩部分也可代用。



图四 线条腐蚀铜版画

毕加索

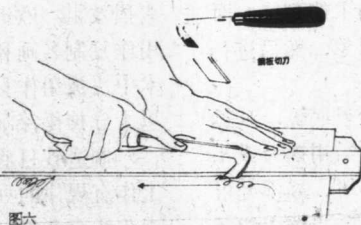
其他的工具材料,有加热器(电炉、火炉)、烤版夹、沥青、松节油、汽油和酒精等(图九)。

其五,清理滚压凹版印刷机,习惯称为铜版机,擦净机器的平板,调整好两边的压力螺钮,检查好毛毡和摇手柄等(图十)。

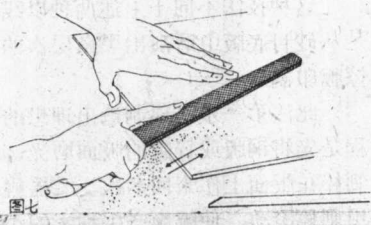
铜版画一般只限于在铜版、锌版及其它金属版上作画。基本制作技法分为两大类,第一类是直接利用雕刀或刻针等工具在金属版面上刻划,如平刻、推刀雕刻和美柔汀磨刮法等;第二类是利用各种酸液来腐蚀被划刻的线条和暴露在外块面形体,如线条腐蚀法、飞尘法、软底腐蚀法、糖水水墨脱胶法和照相感光腐蚀法等,现分别简述于下。

(1) 干刻法:

此法是铜版画技法中最简便而又出效果的一种。它以锋利的刻针或尖锐的刮刀直接在金属版面上刻划,版面被刻划出的金属刺呈锯齿状突起于凹线的两侧,然后将黑墨涂于刻划过的线面痕处,随刻随擦黑墨,以便看清画的线条和明暗层次,以掌握刻划过程中的艺术效果。待刻完擦净版面的余墨后,版面上就显现出层次分明的形象了。在刻制过程中所擦的黑墨以水性颜色为宜,在印制之前只需用将版面黑墨洗净、清理后涂上铜版油墨即可印出干刻画面了(图十一)。

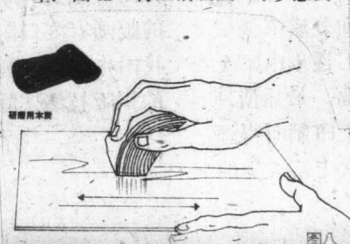


图六

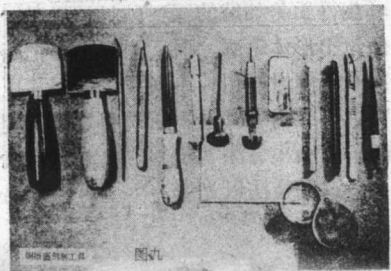


图七

左: 图五 腐蚀铜版画 珂罗惠支



图八



图九

在实践中先将版子磨好擦净，可直接用铅笔在版面上起稿，画面形象较复杂的可用复写纸描上轮廓。镂刻时凡中锋用针者效果显著，侧偏锋易把金属刺刻落，而难于藏墨，韵味也较差。画面的黑白层次决定于所刻线条的粗细、深浅和疏密。此法具有浑厚而深沉的渲染意味。

干刻法选用的金属版材以紫铜为佳，锌版为次（图十二）。

（2）雕刻法：

这是一种古老的铜版画传统技法。它的刻制方法类似木口木刻的刻法，同样运用雕刻推刀（图十三）在金属版上雕刻出线条图形，由于金属版面坚硬光滑、运用推刀雕刻要有熟练的硬软技艺才能掌握和发挥自如。

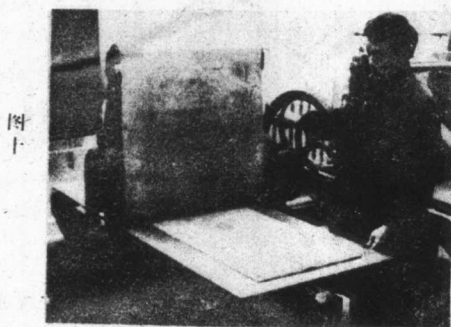
在实践中用雕刻法刻直线较易，可以放平版子推刻，也可借助于钢尺来进行；刻弧线得用半球体木托垫在版子的背面，两手配合顺势转动，方能作自由旋转刻划。雕刻法的特点在于所产生的线条纤细而坚韧、严整而有力，是受人喜爱的一种表现方法。

雕刻铜版画开始大都应用于礼品装饰画及书籍插图、而后才渐渐成为单独的高雅的艺术品。在当今艺坛上从事此种技法的现代版画家并不多见，但由于现代工业技术的发展所提供版材和工具，以及现代艺术家对版画的不断探求，在铜版技法上出现不少类似雕刻的“冷作”工艺所产生的特殊技法。如在版画上直接用不同形状的铁锥敲打，用各种钻、锉、铲锥在版画上有意识地造成各种坚硬凹突的肌理效果，甚至直接用某些实物和部件经过锻压处理而印制出铜版作品，这些方法有时同雕刻法和干刻法巧妙结合，而使铜版画带来别开生面的境况。

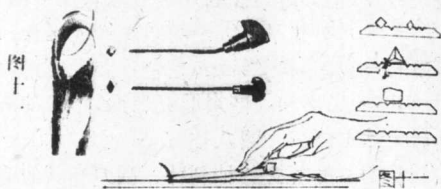
（3）砂目版磨刮法（美柔汀法）：

这种技法不同于上述两种以线为主的刻法，而是从砂目底版中磨刮出黑白层次的形象，然后进行擦版印制。

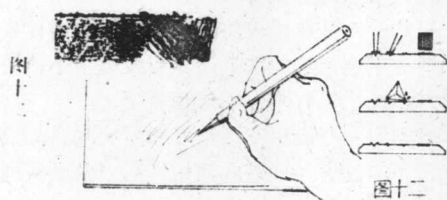
此法第一步必须制造出理想的砂目底版，其过程是先将铜版或锌版的版面磨光，然后用摇刀或小刺棒在版面上作来回多次交叉摇幌移压、局部处可用刺棒滚动，使版面产生细密的小点。当擦上油墨可获得柔美如绒的深黑砂目效果时，可用铅笔在版面勾出形体轮廓，而后根据图形把画面分成浓淡层次的范围慢慢用大小刮刀、磨刀和压刀逐步由暗至亮进行磨刮。经过不断调整和多次提高，最后清理版子的油墨、涂上新墨，放入铜版机上印制而得画面。这种技法以光影为主，可取得层次丰富柔美的



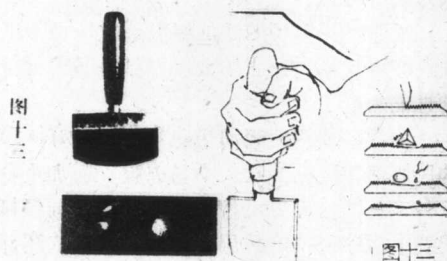
图十一



图十二



图十三



图十四

素描效果。欧洲古典铜版画常运用这种技法，并被用作复制名画和肖像的专门技术，在现代铜版画艺术中更被用作彩色铜版画的套色版和主色版，其效果十分神秘深沉。

制造砂目底版还可用钢针、钢锥在光滑的版面上作有规律的划线，交错排织出“米”字形的细密干刻线而获得，然后同样按照上述方法进行刮、磨、压而产生具有丰富明暗层次的精美画面。如日本的版画家滨口阳三、池田满寿夫、加山又造以及来我国作过铜版画技法讲学的冈本省吾的作品，他们的铜版技法实际上是直刻法的多方面的运用。

连环画的图文结合

和脚本改编

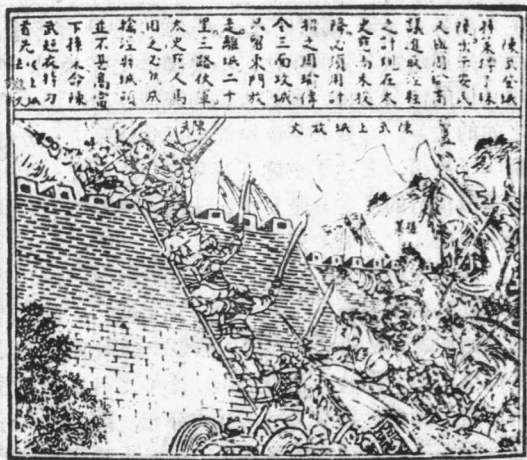
· 孟庆江 ·

连环画创作，首先要编好文学脚本。脚本来源有两方面：一是根据文学作品改编；二是直接从生活中吸取题材进行创作。脚本来源不管是属于哪方面，主题、情节、人物刻画等等这些文学因素在连环画创作中所起的作用是不可忽视的。但这些年来有人提出了“连环画文学”这个概念，认为连环画文学脚本可以作为独立的文学体裁而存在，或者认为脚本文学可以与绘画并列（所谓“图文并茂”）。我认为这种看法就带有一定的片面性。如何正确理解文学和绘画的关系，我谈几点自己的浅见。

第一，文学因素在连环画创作中起着基础的作用，这是必须要明确的。

连环画创作，选用什么题材，表达什么主题，采用何种手法，全在于作者的思想敏感度和文学修养的高低。脚本编写得好坏，直接影响到连环画作品的质量。一个好的脚本为优秀的连环画作品提供了基础条件。一个缺乏文学素质的画家，对于生活的理解，对于主题、情节、人物个性的处理，必然平庸而使作品无光。例子很简单：不具备文学作品《人到中年》的脚本基础，难以出现一个尤劲东；没有对白居易诗作的深透理解，我也画不了《长恨歌》。因此，要从事连环画创作，首先要努力提高自己的文学修养。

第二，图文结合是连环画的基本特征。文是图的文学基础，图是文的形象表现。连环画不是画种，而是可用许多画种和文学故事情节相结合所产生的绘画创作形式（画种和绘画创作形式，是两个概念）。连环画的基本定义是讲故事的绘画，它的基本特征是绘画和文学的结合，但它毕竟是属于绘画，而不是文学故事本身。文学脚本改编或者创作，在整个连环画创作过程中占领先的地位，它不仅为连环画总体结构的安排、具体情节的处理、人物形象的刻画提供了文学的基础；而且也可以作为绘画语言的有力补充，使图文相得益彰。然而，有一点必须明白，当连环画的创作将要结束的时候，也就是连环画作为一种艺术样式将要拿到读者面前的时候，文学的语言就已转化为绘画语言，展示在读者面前的，是属于直观的形象艺术，主要的就不是靠读文字去联想了，这时的脚本文字也就变成了“从属”地位，甚至可以“退隐”；要说“图文并茂”的话，也只



图一 《三国演义》 朱润斋