

The Chinese Art Education Outline



PAINTING

Black and White Painting Theory

黑白画理

王弘力 编著

辽宁美术出版社

The Chinese Art Education Outline 中国美术教育大要

PAINTING

Black and White Painting Theory

黑白画理

王弘力 编著 辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

黑白画理 / 王弘力编著. — 沈阳 : 辽宁美术出版社, 2015. 5

(中国美术教育大要)
ISBN 978-7-5314-5605-6

I. ①黑… II. ①王… III. ①黑白画—绘画技法
IV. ①J217

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第022095号

出版者: 辽宁美术出版社

地址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发行者: 辽宁美术出版社

印刷者: 辽宁彩色图文印刷有限公司

开本: 787mm×1092mm 1/12

印张: 25

字数: 160千字

出版时间: 2015年6月第1版

印刷时间: 2015年6月第1次印刷

责任编辑: 童迎强 方伟

装帧设计: 童迎强

责任校对: 李昂

ISBN 978-7-5314-5605-6

定价: 90.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

序

PREFACE

王弘力先生是我国著名的画家。是涉猎中外，吞吐古今，严于治学的学者。也是一位兴趣广泛的杂家。对于他还真有些无所不通，无所不精的味道。就以语言而论，他不但通多国语言，而且还精于我国的契丹文。他不但撰写了今天这本《黑白画理》，而且还著有《宗教美术丛话》、《历代服饰资料》、《包装装潢外文美术字》、《人体速写技巧》等等。当然，他还是影响甚广的连环画《十五贯》、《梦狼》的作者。

可见他涉足于艺术，涉足于学术领域之宽矣。

王弘力先生是位四十年前就勇于自学、自强，拔地而起的英才。今日，他所写就的《黑白画理》，不但是他几十年来的积愿，又是集他几十年来的摸索、搜集、究习、整理、归纳、思索和艺术实践经验之大成。这是一部科学性，条理性，系统性，完整性较强，内容丰富，阐述详实，文图相应照，力图将视觉艺术理论形象化的美术论著。凡是走向美术之门，或已跋涉于美术之路上的人，都有同一渴望，那就是手中能有这样一部书。

《黑白画理》无疑是一部囊括绘画规律和原则的学术力作。它始于从远古迈入，终于向未来走去。深刻、透彻，深入浅出的精练文字，进行理论概述。并在每一段文字之后又精选有说服力的，形象鲜明的，生动完美的图画为范例加以配合。这样就大大有利于理论的阐明和对理论的理解。

尤其是加以形象化的理解和形象化的艺术感受。这不仅仅激发了读阅此书的浓厚兴趣，而且在更深的层次上加强了理性认识。达到了明了易懂的突出效果。

《黑白画理》文字近十万，图例超千余。它一方面从美学的角度概述了绘画的艺术形式、形式的深刻意义、形式美的价值、形式的规律及原则，形式美的诸多表现形式及内构因素等。洋洋大观，岂止是黑白画理，它包容了绘画艺术的画理。在这里也凝结着几十年间，作为画家的王弘力先生在艺术上的探索和实践，最真切，最实在，最丰硕的经验。这一千余图例全面地向我们展示了作为黑白画的艺术语言的魅力，它的容量和表现力。并以它的丰富多采而大大地扩展了我们的艺术视野和艺术的想象力。作为黑白画艺术不仅满足了我们的艺术享受，而且也毋庸置疑地提高了我们审美的兴味与格调。这些精美的黑白画，还向我们这些画家、美术爱好者们提供了一个可供学习、研究、借鉴的形象资料。这些黑白画还向我们展现了它的精采、娴熟、生动、具体的技巧，手法和千姿百态的绘制样式、格式。这里面蕴藏着极大的创造力和古今中外黑白画大师们的艺术实践中，经历数个世纪以来所沉积的宝贵经验。这些看得到、摸得着的经验，对我们有着切实的价值。可以说它是一部难得的好书。

鲁迅美术学院院长宋惠民



引言

INTRODUCTION

在相当长的一段时期里，美术形式的研究没有放到应有的位置上。过去仅仅相信“内容决定形式”而不相信形式也能影响内容。似乎只要内容好，自然会出现相应的形式；谁若先从形式上考虑，或过多考虑了形式，便会堕落到形式主义的泥坑里。这种貌似唯物辩证的片面观点，何止影响了艺术创作，甚至波及到出口的一等商品也赐予三等包装的待遇！

过去使“内容决定形式”口号僵化的局面很大程度上是以文学理论代替艺术理论，以文学创作模式来指导美术创作的结果。文学和艺术确有共性，更重要的是各有个性；忽略绘画艺术具有特殊形式这一基本事实，也必导致违反绘画所具有的一系列规律。

绘画形式明显的特点就是以造型形象所具有的形式感和形式美直接对视觉产生作用。绘画的形式感和形式美是同一事物的两

个方面：形式感主要指艺术媒介在审美空间的表或呈现；形式美主要指造型构成提供视觉的审美价值；一般习惯上则用形式美一词来概括绘画形式总体作用。绘画的形式美不止存在于反映客观自然的物象，也存在于反映主观构想的意象。这就是为什么并无意义的几块颜色或线条组成的画面也能令赏心悦目，装饰于壁也能满室生辉。

研究视觉艺术基本原理、探讨绘画构成形式美的种种法则，是相当庞杂的一门课题。目前，虽然有关美术各种著作很多，对于绘画形式所包含的一般规律予以综合论述的书却极少见。为了使美术爱好者们有兴趣来研究绘画形式中的各种问题，我呈献给大艺术家这部尝试性的参考书。其中涉及的绘画形式各种因素都是经常在创作过程中所遇到的技法外问题。大体上说：明度、图地、样式、线条、空间、繁简等属于呈现形式感的因素；而构图、比例、均衡、对称等构成静感的形式美；引向、动势、节奏、转换等构成动感的形式美。他们之间存在有机的联系，甚至互兼几种功能。予

以分章叙述主要为了便于分析，也利于加深印象。

绘画艺术已有上万年的历史。绘画形式经过长期实践而形成各种规律或法则乃是客观存在。某些规律在绘画形式的变化时也随之变化；当然，随着绘画的新形式出现某些旧法则被突破也是正常的现象。绘画艺术因民族文化的差异而各具民族或地域色彩，也由于时代不同，画派不同，传统的与新兴的绘画形式各有特点。无论哪种绘画形式对于善于学习吸收的艺术家都是一种营养；探讨古今中外各种艺术形式对成长的或成熟的艺术家都是一种锻炼和享受。经过研究和比较，零散知识会贯通而升华；它使你增长力量和信心，在创作实践和开拓新的美术领域进程中能够独立思考和高瞻远瞩。

本书所收一千幅图例基本是黑白美术作品，称为《黑白画理》名副其实。不过其中涉及的许多问题却不仅为黑白画所独有，这一点读者们定能理解。为了使大家对绘画形式的发展有一个概括的认识，让我们从浏览浓缩的人类绘画史开始。

目 录

CONTENTS

- 序 II
- 引言 III
- 积淀 (1)
- 明度 (21)
- 图地 (33)
- 线条 (47)
- 仿影 (69)
- 点绘 (83)
- 样式 (93)
- 构图 (113)
- 空间 (139)
- 视角 (155)
- 引向 (167)
- 动势 (183)
- 繁简 (201)
- 对比 (215)
- 象征 (229)
- 错觉 (243)
- 转换 (253)
- 变形 (265)
- 意象 (281)
- 后记 (291)

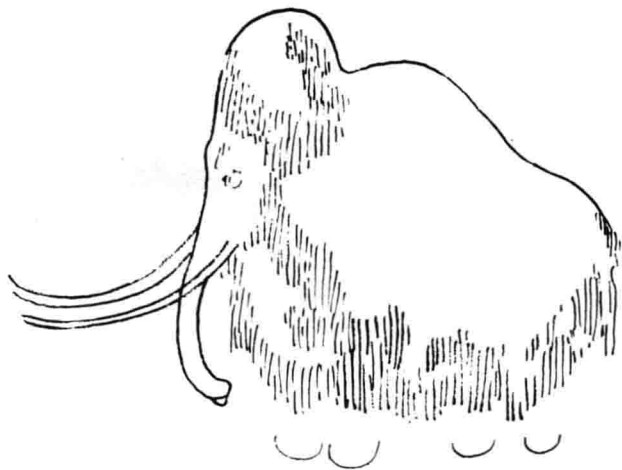


积淀

DEPOSITION

打开“世界美术史”，犹如看到千万年积淀而成的丰富多采的地层，中间布满了绘画作品，无论具有艺术价值或具有史料价值都是人类文化中的珍贵化石。

浏览一下全部断面，就会显现一条较清晰的脉络：人类绘画一直为摹写和再现客观自然而努力；尤其是西方文化圈内的绘画。大约经过一万多年的漫长路程，进入奴隶社会之后绘画才趋于成熟。欧洲文艺复兴时期，给绘画纳入透视、解剖的科学框架，使再现客观的写实水平空前提高。至二十世纪前夕，写实绘画开始怀疑、徘徊和探索。具有写生兼写意传统的东方绘画和原始艺术给西方绘画的发展注入了新生剂；终于出现改弦易辙完全不摹写客观事物的绘画。它和写实传统绘画貌似友好地并肩而立，但都在向未来发出“唯我独尊”的信号。



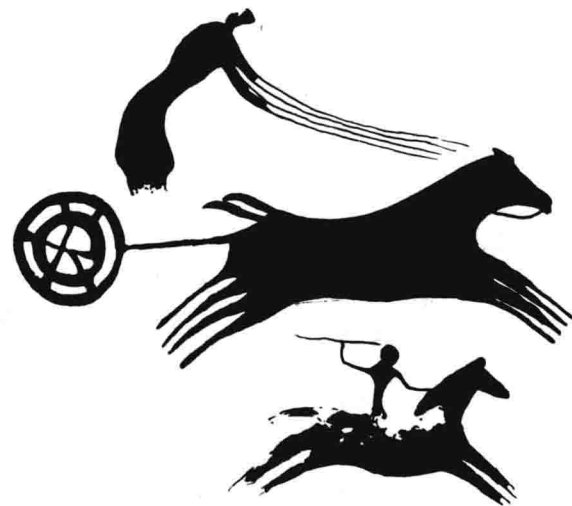
西班牙阿尔玛加洞内壁画的奔驰马车，据说距今有一万年了；大概是世界上最早的表现主义作品罢。显然画家为了表现他所认识的速度，反映其视觉残留影象，给马多画了两倍的腿。法国丰·德·勾姆洞中壁画的毛象、披毛犀和成群的野牛无不神态可掬，生气盎然。这些动物均为侧面造型，其原因是侧面容易显示动物的整体特征，而且侧向姿态也易表现动势。

这时绘画造型的准确限于少部分对象，而人类对大自然的认识是片面的和无联系的。反映在绘画中没有固定的视位，没有对比的标准。然而欧洲的优美的自然条件赋予西方民族更多的浪漫气质。著名的西班牙阿尔尼阿洞窟壁画上的采蜜女人和蜜蜂，便可证明这一点。远古的艺术家并没有追求绝对符合自然实际的描绘，而是经过纯化形体、夸张能够显示本质的特征，塑造了他们理想的、符合当时审美标准的造型。现在欣赏这些形象，犹令人感到她们充满和大自然相融合的纯朴与野性。现代艺术巨匠马蒂斯、毕加索诸人，皆曾受到原始艺术的启示，追求返朴归真的意蕴。



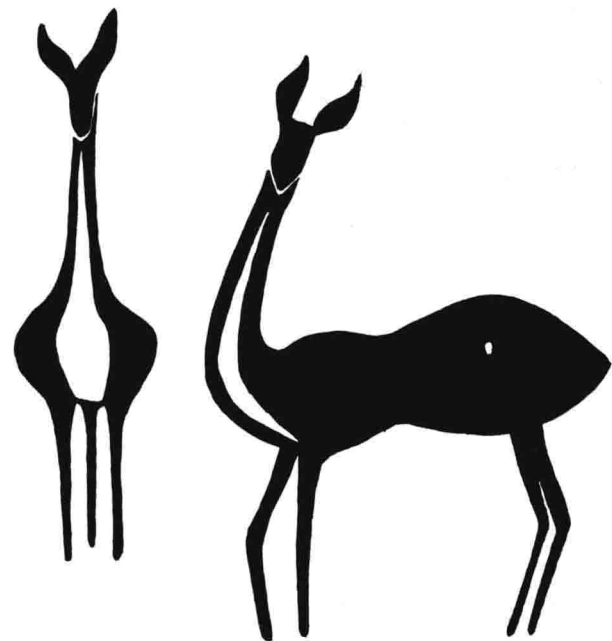
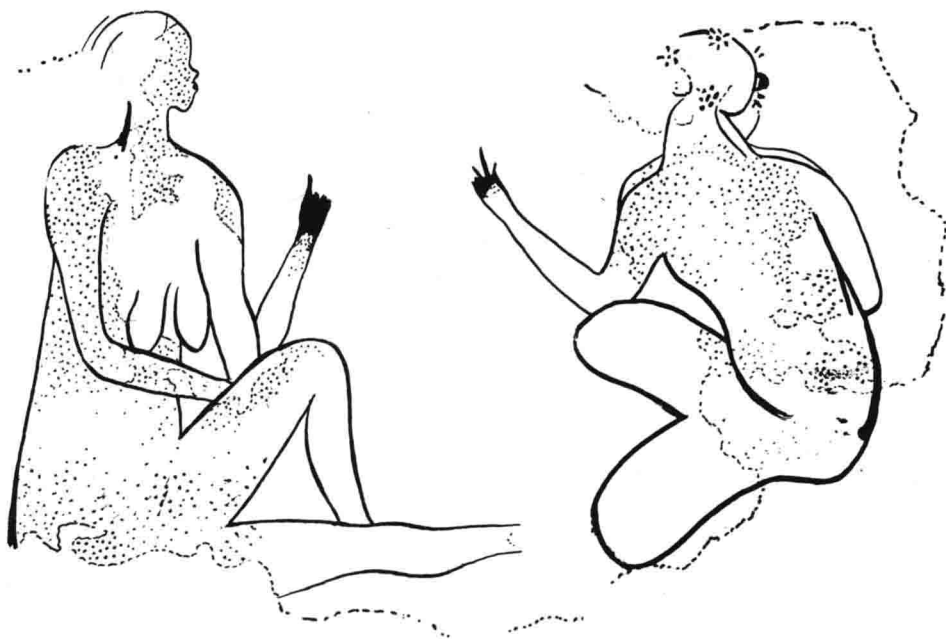
古民族活动的地域辽阔，在大自然中无可控制地迁移。他们留下的绘画大多是无固定视点的动物群。如西班牙阿尔佩拉洞窟中壁画，人和牛、羊、鹿、犬，散落透迤，无远近也无比例。

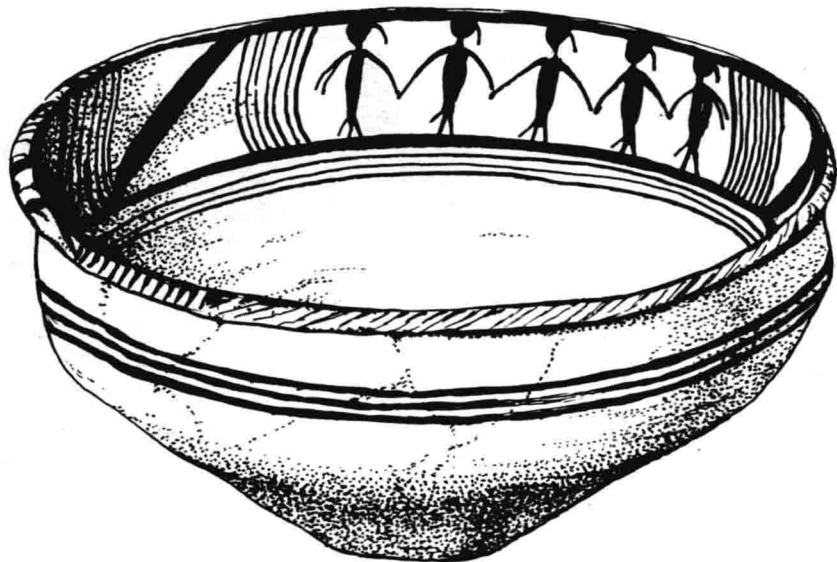
和欧洲洞画相比，非洲撒哈拉沙漠纳杰尔山崖画的马车似同而异。车仅画侧面一轮，四条缰绳、两条马尾，表明双马驾车，与下面单骑对照可知比较写实。纳杰尔崖画的对话人物敷有彩色，时代较前者为晚。男女二人打着手势表现了声音。头



是侧面的而双肩是正面的。这种画法与埃及金字塔壁画一致：第一，表现人体正面宽度要比侧面厚度具有美感；第二，头肩方向不同处于矛盾状态具有动势；第三，正侧面可以理解为动作转换，是一种时空综合的表现法。

我们在非洲南部布须曼人的崖画中发现了表现正面和后面的羚羊，他们无论正侧身，头部皆警惕地正视观者：真是捕捉到羚羊的神情和性格了。





进入新石器时期农业经济发展，人类长期观察客观世界，不仅认识现实而且形成丰富的抽象概念；象形文字就是在摹绘客观事物以表达抽象概念的原则上形成的。农业生产受到空间、时间的严格限制，使人们有了空间、区域、点、线、面等种种观念，反映在绘画中出现了几何图案；表达一定时空的人物均立在同一水平线上。

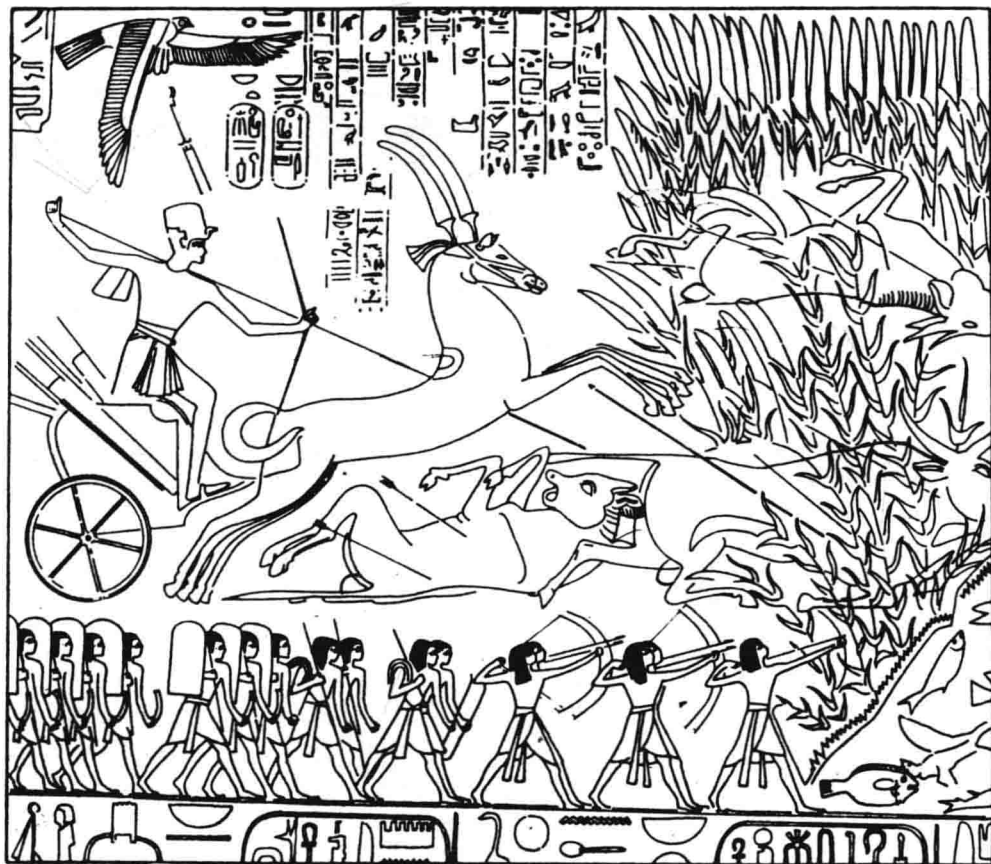
青海民和出土的新石器时期陶盆，内沿图案为一字排开的群舞少女。有些摹本未注意到：队伍两端的人手臂多加了一笔。其目的在表示手臂晃动，这和将马画成十二条腿之用意相同；说明这些少女不是列队参观而是在集体舞蹈。她们的辫子向左而衣裾向右摆动，更增加了舞蹈的节奏感；多么聪明的画家！图形上下有横线，反映了人对位置空间观念的增强。



古代东方民族不仅务实，也富有想象力。华夏民族大融合的进程中，各民族都提供了自己的信仰与神话。龙的形象就是集体接力创造的。山西陶寺出土夏代陶盘上的蟠龙是最早的龙的形象。它以模拟爬虫动物的基础又加进了想象，客观实际上并不存在这种动物；所以商、周、春秋各国的龙皆不相同。直到西汉终于汇聚而合成了马王堆出土帛画上的龙。龙的创造，说明三千年前的绘画能够表达主观的构想。

进入奴隶制盛期的商代，最有代表性的形象是留在铜器上的饕餮，它无异是以现实食肉动物为基础而加工塑造的。有的视觉心理学家认为这种图案左右对称，带有明显崇拜意味的“中央性法则”，说它“具有永恒存在的庄严感”；却很少提到这是最早的平面与立体相结合的造型艺术：左右平面皆有怪兽的耳目足尾，居中的鼻子则系铸件凸起的。这种立体表现法，增强了不可思议、具有威慑力量的神秘感。夏代陶器上一头二身的蛇形动物也传到商周，它和饕餮也许有互相启示互相补充的联系。进入土地大兼并的春秋战国时代，幻想多于实际的怪物便逐渐让位给比较写实的造型。



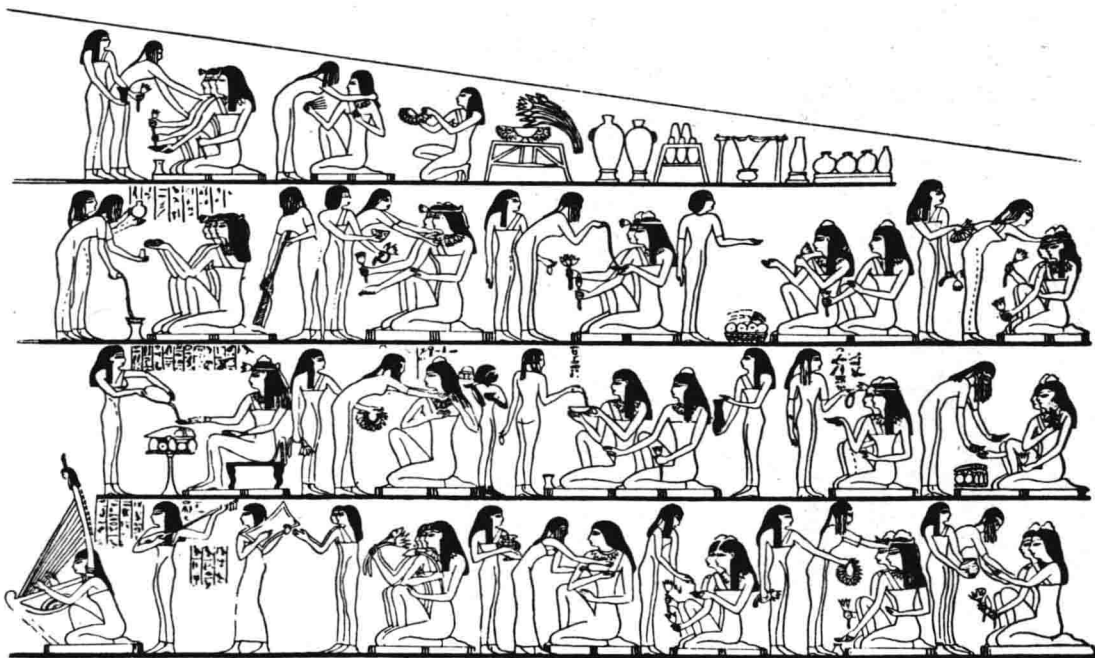


埃及金字塔壁画中表现三维空间的常用方法是遮叠；如《法老兰姆色斯三世出猎图》的战士队伍栉比重叠以示纵深的空间。法老的形象须保持神圣的完整，只能遮叠其他形象而不许被遮叠。同时法老人马俱大，做到真正突出！

埃及人有丰富的几何学知识，这是尼罗河赐给他们的。但《汲水图》中池塘四周的树却是需要绕池塘一周才能见到的景象；池塘是平面的，汲水人是立体的，所以有人称之为二维半空间画法。

表现大场面空间用横线隔成段落，如《宫廷饮宴图》，好象现在楼层的剖视。而在古埃及人看来，乃是同一空间内的不同深度；因为过多遮叠无法施展，不如这样表现更为透明。

西方视觉心理学家称侧脸正肩的画法为“埃及表现法”，并片面论断描绘帝王贵族及僧侣用此法以“表现其真性及永恒的存在肖像”云云。实际上埃及壁画中有多处劳动的奴隶和被俘的黑人也同样用侧脸正肩法。从非洲崖画到印尼爪哇皮影也皆用这种综合时空的表现法，目的不过为了增强人物动势而已。



DEPOSITION



Greek vase painting showing Peitho as companion to Aphrodite



谈起古希腊的绘画如何佳妙，可惜我们只能看到留在陶器上的作品。公元前六世纪黑花式陶器上的绘画，在咫尺之间已能表达较大的场面。如在意大利伊特拉里亚出土的陶瓶上《狩猎卡吕冬野猪》，众英雄们每二人重叠为一组，构成一小空间，依次向野猪展开攻击，联结成一个大场面。各组人物姿势统一而有变化；英雄安开俄斯与一犬负伤倒地，戴尖帽的欧马克索斯蹲身射箭和两只猎犬穿插各组之间，既加深空间遮叠层次，同时增强紧张的搏斗气氛。人物全部用黑，惟女英雄阿塔兰特白色；可能表现其美丽体态和暗示此后情节发展她将成为中心人物。

稍晚的作品，公元前五世纪中出现白地白描陶画，如《阿芙洛狄忒和伙伴们》，线条已臻流利成熟，人物安排疏落有致。虽然仍限于侧面造型，从三个不同位置的坐凳看，都是近二足靠外，远二足在内，显然有了局部的透视表现。

早期陶画，以刀代笔，线条坚韧，如雷阿格洛斯画的《捉兔图》，乃装饰性的写实。后期陶画以毛笔勾线，如《打浴》，线条趋于简洁，用笔概括而准确，并且出现了正面人物造型。

印度现存的古代绘画首推佛教盛期公元前二世纪至公元七世纪历代绘制的阿旃陀石窟壁画。上图为第十窟公元前一世纪案达罗国时代的壁画，描绘王后看见象牙而昏厥的景象。图中采用上远下近的方法，并且以错位遮叠来表现空间深度。人物造型比例很准确。整幅壁画是按故事情节连续画出的；但两段情节相连处时间转换而空间不断。右为近代作品《青庐图》下为现代作品《释迦传道》，在突出主要人物情况下，并不计较景物远近。青庐虽近却扁如薄席，城堡虽远却平如挂画。



有趣的是中世纪印度绘画出现了埃及式表现法。如1439年《劫波经》插图，人物头为侧面，双肩为正面，即使睡卧也是正面。和埃及表现法不同的是侧面的脸上画出两只正面的眼睛！它曾否启示了现代立体主义画家呢？





我国的线描画过去以汉墓壁画为最早，自1949年长沙出土《夔凤人物帛画》之后，线描人物画向前推到晚周。据考这幅画是表现某种崇拜或表现善良战胜邪恶的。线条简洁有力，黑白运用得当；展开的黑裾十分稳固地托住祈祷者。翔凤卷曲之双尾攏起上升的动势，双足用直线涂黑以增强搏斗的力量。从整体装饰化和规范化的造型推断，这种专供贵族用的陪葬冥画当有固定的绘画规格以便复制。

表现大场面的作品莫过辉县出土战国铜壶《攻战赏功宴乐图》，全图分为三层：上层为采集桑弧蓬矢、举行射礼；中层为捕鱼射雁、钟磬鼓瑟以佐鼎爵之宴；下层为楼船水战、云梯攻城。整个场面极为宏大壮观。其特点：

一、全部用仿影表现法，但关键部位如腰剑、裳裾，钟鼎纹络等均透明灵通。

二、区域分割不同于埃及壁画，中间云纹的断隔表示上中下为不同的时空。中部单线方框为池沼，其中有鱼，池畔有雁。下部长线和竖线表示拐角的城墙，斜线是云梯。以线示意，发挥了线的多种功能。

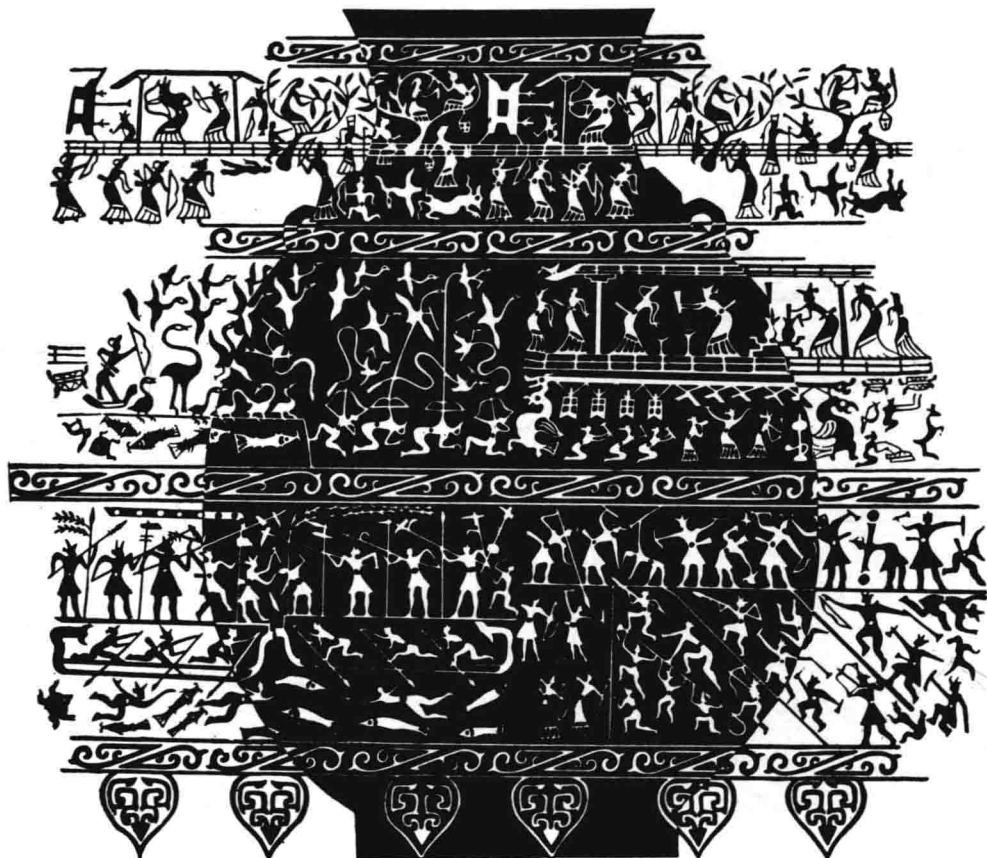
三、人物以姿态表达了动势和相互关系。

四、透视不集中于一点。采用所谓平视体的表现法：上远下近；人物大小根据画面需要而定。

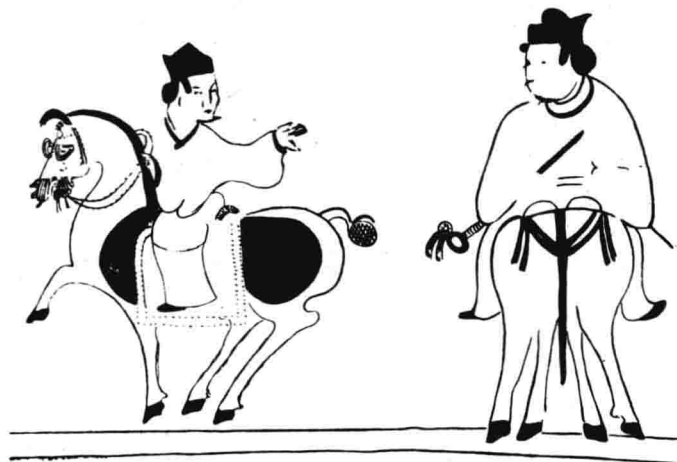


《韩非子》载有远望漆画呈现龙蛇禽兽车马万物之状故事，现在有的学者认为这种光暗的漆画和西方油画类似。可是根据楚墓与汉墓出土文物推断，当时的漆画不可能表现立体空间的光暗。从上图战国铜壶《狩猎图》的驷马表现法便知无论如何也和消失点透视画法是不同的。两车各为驷马，车上一御一射，车后旌旄飘扬。人兽车旗皆作侧面剪影，唯左二马四足向下，右二马倒转四足向上。当然倒转之马并非倒毙，而是和埃及壁画池塘的透视相同的表现画法。另一《狩猎图》中箭的野牛，虽似悬在空中，由于前一人执其角，后一人捉其足，实际上已被伤倒地。

(注)《韩非子·外储说上》：“客有为周君画荚者，三年而成。周君观之，与荚荚同状，周君大怒。画荚者曰：筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观。周君为之，望见其状尽成龙蛇禽兽车马万物之状毕具。周君大悦。”



汉代许多画像石表现空间的方法，基本是用边线来限定某一局部环境的。唯有四川画像砖不用划分区域而用上远下近的方法表现广袤的空间。如《熬盐图》，从盐井、熬盐工地到捕猎的山林，作者抓住事物的特征，予以浓缩而纳入咫尺之中。以阳纹的线条配合面块浅浮雕，虽然远近人物大小相差无几，在视觉上却能获得满足。



较早的汉画像石中曾出现过极少数“正面”人物如西王母，多数皆为侧面。迄东汉末年，半侧面和正面人物在画中增多，纯侧面的形象反而减少。辽阳东门里东汉墓壁画《出行图》的二导骑，左边骑士为半侧面，招手作呼叫状。右边骑士的头似为前面，而从左侧腰刀和马后鞮带看，显然是骑士背影。由于当时还没有充分掌握表现人物背身扭项的画法，以致骑士的脸与马头方向不一。也许会有人怀疑这是倒骑马罢。

与四川相遥望的沂南汉墓画像石中也有表现战争、百戏等大场面。如《庖厨图》，从高视位来看全局：忙碌的庖人汲淘洗滤，煮烧烹调，水火蒸汽交织成喧腾的氛围。仔细观察，一切人物各自散落避免接触，不用遮叠来表现深度空间。除了有意表现墓主豪富予以铺陈外，这时已采用所谓立视体表现法，即表现建筑物正面、顶面及一个侧面的方法，也就是斜平行线法。





南美秘鲁地区的印第安人也曾有过古老的文明。公元三世纪前后的毛其克文化的陶器墨绘和希腊陶画相似，分为两种表现法：墨影画和线条画。墨影画出现较早，它和剪影不同之处在于划出白线和白点，凡是关键部位都处理得透明。公元六世纪至十世纪的陶器上则多用线条表现。它也有刻板的固定造型，比玛雅绘画灵活处是充分利用了黑色块；纷乱的画面有了黑色不仅丰富色彩感而且有了重量。



西半球也有金字塔、象形文字和壁画，那就是墨西哥、危地马拉等地留下的古老玛雅文化。由于殖民主义者侵入和毁灭，使遗留下来的壁画，还有少量抄本画卷成为神秘难测的文物。壁画和画卷的表现方法基本相同：人物均为侧面像，体肢比例不如埃及壁画匀称，但印第安人种特征十分鲜明。例如抄本中酋长行进的行列。线条由于装饰性和描刻诸原因，被整理得极为刻板，尤其造型固定的神祇。例如司歌舞花草之神硕琪彼鲁里，骑神兽的天王欧麦台克托里。这种严肃而机械的形式，反映了这种多神的宗教信仰过分束缚了人们的思想与艺术意志。