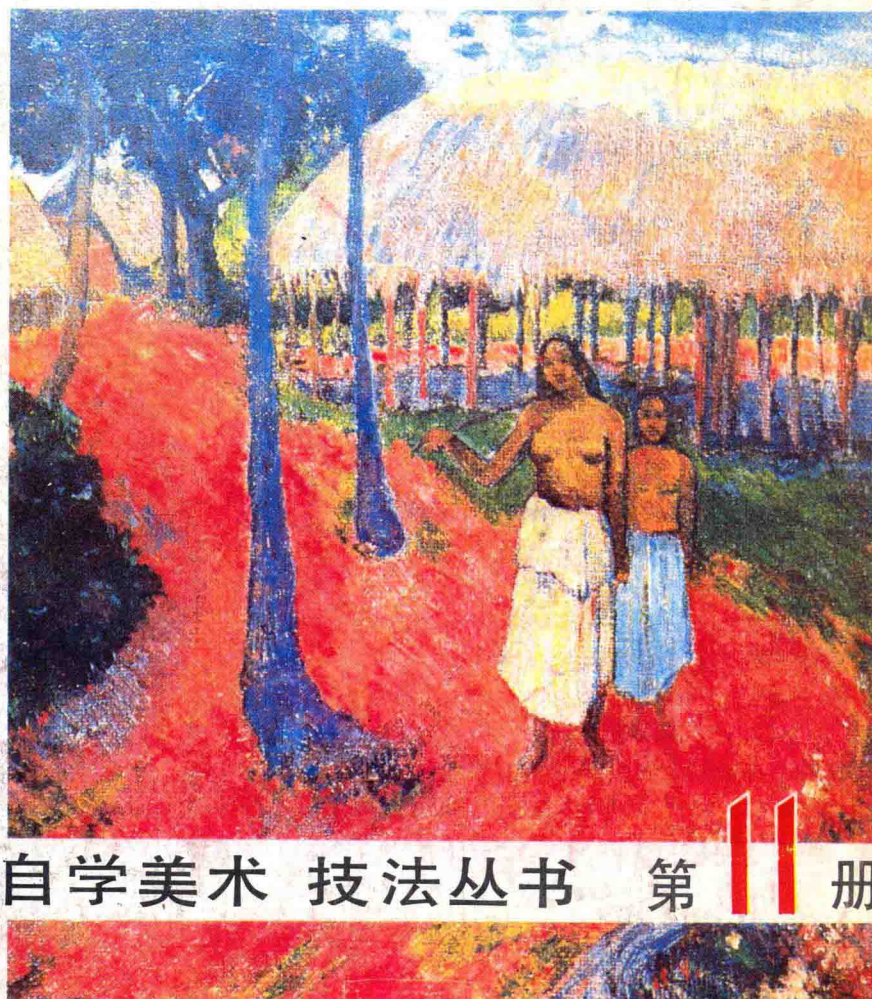


美术向导

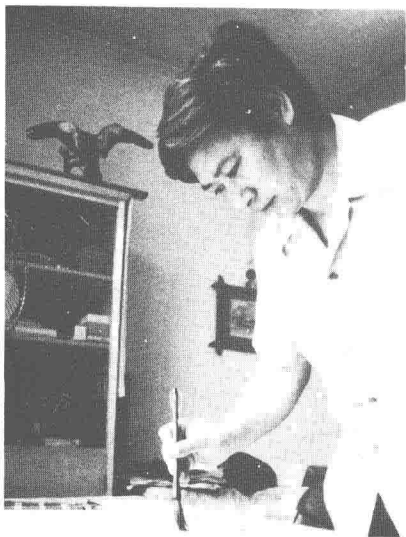


自学美术 技法丛书 第 11 册

他终于敲开了艺术的大门

——李锡武自学中国画

· 颜 冬 ·



李锡武原是印刷工人；“文革”中参军入伍，业余时间搞宣传工作。恰在那时，有个中央美院的毕业生下放到部队，才引导他悟出了一些治艺的道理。

他复员回到原来的工厂，每天三班倒，劳动量很大，加上家境的不顺，因此，自学的困难委实比别人更多。但他仍然坚持实践，从工笔山水、花鸟入手，精心描绘，勤学不辍，直到得心应手，遂转入工写两兼的画路。十数年来，他已有大量作品问世，其中不少曾参加过北京市各种展览，并被《人民日报》、《中国文化报》等刊用。

他的画作注重意境，构图匀称，笔墨秀润，形象卓约，透着淡淡的抒情意味。

现在他已被国家体委聘为《探险家》杂志的记者，走上了专业美术工作者的道路。我们祝愿他取得更大进步。



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

1	2	3
4	5	

《美术向导》第十一册目录

■美术技法

- 油画人物写生(一) 官其格 (1)
- 雕塑入门 刘家洪 (3)
- 素描头像 颜铁良 (6)
- 透视学入门 夏同光 (12)
- 钢笔山水写生技法 杨光华 (10)
- 山水画技法 秦岭云 (16)
- 白描人物画技法——用笔用墨 陈 谋 (19)
- 工笔花卉的着染(下) 金鸿钧 (21)
- 写意花鸟画技法 郭怡琮 (23)

■服装设计讲座

- 怎样学画时装效果图 窦东虹 (29)
- 服装面料及其运用 刘元凤 (33)

■书法篆刻

- 行书浅尝——行书的结字 欧阳中石 (36)

■中外美术史话

- 中国近百年美术史话——早期的美术教育 朱伯雄 (38)
- 秦汉的工艺美术 田自秉 (40)

..... 陈 艺 (44)

考生 张世范 (46)

..... (47)

——法国著名画家

刊读者谈创作 卜维勤 (48)



本文作者近影

■ 美术技法

油画人物写生

(一)

· 官其格 ·

学习油画人物写生，首先要注意观察方法和表现技法两个方面，这是油画人物写生的关键。

第一讲 油画头像写生

一. 油画头像写生色彩的观察和表现方法：

初学者在油画头像写生中常会碰到两个矛盾。

1. 固有色与条件色的矛盾：写生色彩主要是侧重于条件色的研究和表现。也就是说，要用条件色的规律观察对象和表现对象。这是写生色彩的基本原则。写生色彩的观察方法必须是，把人物的固有色与光源色和环境色结合起来来观察、表现。这是解决固有色与条件色矛盾的唯一正确方法。比如，《哈萨克少女》（中心插页彩色图一）。这是一幅外光下的写生。光源色（阳光）的冷暖决定了人物亮部色调，使亮部色调受固有色与光源色的影响，倾向于偏暖黄色；暗部色调受环境色（蓝天、绿草地）的影响，倾向于偏蓝绿色；中间色调是亮部和暗部两个冷暖色调的交错而形成的比较微妙的灰色

层；高光则是光源色的反映，较为强烈鲜明。如何正确把握对象、环境、光源三者的统一及协调关系是十分必要的。

2. 冷色与暖色的矛盾：色彩大致分成冷色和暖色两大类。冷色和暖色也不是绝对的、不可变的。比如玫瑰色是暖色，但放在桔红色中，它就显得偏冷了。不同的光源下，同一个色也会发生不同的变化。如在夕阳中，白色呈现玫瑰色，显得偏暖；而

在阳光下，白色呈现浅蓝色，就偏于冷色了。如果有色的概念去看，色彩的冷暖是分辨不出来的。

常常用土黄、土红、赭石等几乎是原色画人面部色彩。克服这种固有色的、概念的色彩观在写生时处理色彩的根本问题。油画头像写生的色彩训练，必须紧紧抓住基本色调，寻找色彩间关系，以对比、比较的观察方法来解决色彩的倾向性矛盾。解决了上述两个矛盾，写生色彩才能显得真实、生动，富有绘画性。这是写生色彩的独特魅力。

二. 油画头像写生的方法步骤：

1. “第一感觉”这就是常说的“有没有感觉和感觉好坏”的标志。写生之前，对你所描绘的对象要有一个明确的感受和想法，也就是对人物的造型特征、色彩倾向性，要有迅速的“第一感觉”。它自始至终对你所写生的画面起着整体掌握的核心作用。一张头像写生的色彩感觉好，生动逼真，关键就在于你要有一个清醒的头脑，始终保持着“第一感觉”。初学者可以试一试，在你写生之前，把对象的大色调、大的基本形、大的色彩倾向性用10厘米左右的画面，迅速记录下来“第一感觉”，用它检验完成后的头像写生是否保持了“第一感觉”，在长时间的写生中它显得尤为重要。

2. 轮廓：写生开始之前就得考虑画面的构图布局 and 空间位置，把头像安排在上下左右都得当的位置上进行起稿，用赭、褐色蘸少量松节油打稿子，外光可以用钴蓝、群青。不宜用调色油，因为调色油发粘不易干。所谓打轮廓，主要是指大致的造型特征、基本形。这是以下各步骤的基础。

3. 上色：这里主要讲的是直接画法，即原涂法，也就是多层次的画法。这是初学者主要研究的画法。着色的方法灵活多样，我讲两种，初学者可以试试。

A. 先画暗部。在画暗部的同时，中间色要衔接上，再过渡到亮部。然后同时调整暗部和亮部色彩的冷暖、深浅、鲜灰关系，把握住总体色调和色彩倾向性，始终要以“色彩”塑造形体结构。

B. 先画亮部。这是一种平涂画法。一开始就上亮部色彩,再找中间色,最后画暗部色或重色,就象照片显影,立体感逐渐强,一次完成。这种画法难度很大,但对色彩感觉的训练更为有益,不妨试一试。

初学者在写生中要注意以下几个问题。一是把握面部色彩的总倾向性。是发黄、还是发红,要十分明确。人的面部色彩还可分为三个不同区域,额头发黄,颧骨发红,下巴发绿。这种倾向是微,绝不能破坏整体色彩倾向。二是头像写生必须色彩来塑造人物的形体结构。一开始就只顾体积、明暗,不顾色彩感觉,是画不好油画写《维吾尔老人》(中心插页彩页图二)是一内光源下的写生。室内光的色彩冷暖与室外光相反。室内光亮部冷、暗部暖。室外光亮部暖、暗部冷。这幅画的光源是通过偏蓝冷色玻璃射进来的阳光,所以亮部色彩偏冷,暗部则暖。这是比较而言的,是在正常情况下的色彩关系。

4. 深入与整理:深入意味着要进行许许多多的局部刻画,如果过多地追求非本质特征的局部,最常见的毛病就是画面整体色彩发生混乱,出现又脏又灰的现象。深入之所以难,就难在众多局部形体如何统一在总体造型之中,丰富而微妙的局部色彩,如何协调在总色调之中。把握住这一点是首要的。其次是,深入还必须要从整体出发,局部进行,再回到整体。

先把鼻子、额头立起来,把眼窝凹下去,眼球鼓起来。这是深入的要点。整理阶段中整理什么?如何整理?这是最关键的一步。这时一定要头脑清醒,用你“第一感觉”对大色调、大的色彩倾向性、大的基本形,大胆、细致、大刀阔斧地进行调整。整理阶段一定要站起来退几步看看,甚至离开对象凭着“第一感觉”和印象,处理一下画面总体效果,强调最突出的特征,使色彩更加整体化,而且生动,使形象更象。整理得好,是写生成功的基础。

三、油画材料工具的使用

1. 油画颜色:油画颜色覆盖力强,这是我们大胆写生的有利因素。为什么有时把颜色直接挤在画面上进行调色,也就是这个原因。有了一定的造型和色彩基础,也可以这么画。

油画头像写生的主要基本色有:土红、土黄、赭石、朱红、大红、深红、中黄、柠檬黄、桔黄、钴蓝、群青、翠绿、黑、白等。要根据总色调挤所需要的几种色,不要有什么色全挤在调色板上。更

多、更复杂、更细致的色彩变化,是用自己的感觉调出来的。

2. 调色油、松节油、光油:打轮廓时用带色松节油,这样做干得快,好着色。深入时用调色油、目的是避免吸油,保持色彩的光泽和鲜明度。光油是干透后,甚至数月后才刷上去的。在室外写生中,为了方便也可以把三者调合起来用。松节油、调色例是3:2:1。但不要随便使用;这好就出现发灰、吸油、贼亮等现象,反要不汛油、拉得开笔,尽量少用。学者不宜用刮刀调色、上色和描绘,不宜用刮刀。刮刀是在表现硬质感或者表现特殊技法时才使用。刮刀,也不易掌握,远没有油画笔性能好,最好别用。

4. 笔:油画笔有各种型号,方的、圆的、尖的、还有小刷子式的。油画笔富有弹性,柔软。画油画头像写生用大号、中号、小号各一至二支,就足够了。那种手里拿着大把画笔画画也不见得得好。全神贯注地画画,甚至一支笔也是可以的。尽量用大笔画画,它概括力强、速度快,转折性能好,有变化。用笔的强弱、流畅、干湿、粗犷或纤细等等,可以体现油画写生中的节奏美。

5. 画布、油画纸:一般写生主要是用油画纸,平纹较好;布纹或者面较粗的油画纸会给初学者带来不少麻烦。因为上色慢,不易涂色。尽量用白板纸、亚麻布自己制作画纸、画布。用乳胶、立德粉加水混合,刷一至二遍即可。

长时间的写生最好用画布,它能上较厚的颜色,深入较好。短时间的写生用油画纸即可。

四、作业:

1. 老人头像写生:室内光,浅色背景,面部色彩重于背景,对比强烈,暖色调。选择16至8开尺寸油画纸。要求是,侧重于用色彩造型训练。形体结构结实、准确。但也不是用色画素描,要根据写生头像的要求完成。

2. 少女头像写生:室内光,面部色彩与背景均为(偏冷)浅色调,对比柔和。尺寸同上。要求是,侧重于色调、色彩倾向性的训练。着重色彩的明快、生动,以及绘画性语言的运用。时间为4至6小时,一次或两次完成。每个作业最好有“第一感觉”的小色彩稿。

雕塑入门

第六章 构图 (续)

· 刘家洪 ·

二、纪念性雕刻

纪念性雕刻是最具有群众性的艺术形式，与人民有直接的、持久的联系，以它优美的造型引人注目。现代城市建设中日益重视纪念性雕刻的作用。一座著名的雕刻，往往成为某个城市、某个地区，甚至某个国家的象征。

城市雕刻在整个城市布局中，形成一个个绚丽的斑点，有人称它为“城市的花朵”。往往通过它来体现城市的生活和精神面貌，也是进行爱国主义教育的重要内容之一。

为掌握和了解纪念性雕刻设计的全过程，我们将研究纪念性雕刻的特点，及纪念碑构图中的诸问题。

1. 纪念性雕刻的特点

纪念性雕刻是雕塑中的一种类型，由于它同架上雕刻比较起来尺寸要大得多，故也称它为大型雕刻。又因它多建立在城市、广场、街心、公园或同某些建筑构成一个整体，故也称它为城市

雕刻。

纪念性雕刻与其它类型雕刻的主要区别还在于内容。纪念性和永久性是分不开的，一座纪念碑如同一座历史建筑那样长久的树立在那里。它具有广义的、概括的、含意深刻的特点。它更着重整体造型，不象架上雕刻那样重视具体情节和细部的描写。这是由于它内容上的概括性和长久性决定的。

纪念性雕刻具有宣传教育作用的特点，由于它与人民生活有着密切联系和引人注目的形式。建立纪念性雕刻本身，就是为了宣传一种思想，无论是庄严的还是抒情的；悲壮的或是欢快的，总是要表达得十分鲜明，强烈，从而使人们在远距离，即使在较杂乱环境中也能被它所吸引。

纪念性雕刻另一特点是，具有装饰效果。也就是它的美育作用，这是不可忽视的一个重要方面。和它的思想性是相辅相成的，缺一不可。纪念性雕刻比其它类型雕刻造型上的要求要讲究得多。在城市适当的位置上，建立起比例适度，造型优美的城市雕刻。

可以成为市政文化设施中，形象上的标帜，加强建筑群体中的方向性，及赋予某地区以特定的意义。还可以打破几何式建筑的单调乏味，增加整体布局中的节奏感，调度一下立体构图中的平衡，为市容增色，使人们受到一种美育的感染。

2. 形象综合体

在一定内容、特定环境下的纪念碑设计，即雕塑、建筑与自然环境形象综合设计。一个雕塑设计方案的好坏，不只看雕塑本身，而是看这个形象综合体搞得怎样。这方面需要考虑的内容很多，诸如地理位置和自然环境的性质；构图与环境的适应性；与建筑的关系；恰当比例尺度的选择；色调上的对比与协调关系；甚至观众的数量、路线、最佳视域范围的设计等即整个形象综合体的构图。

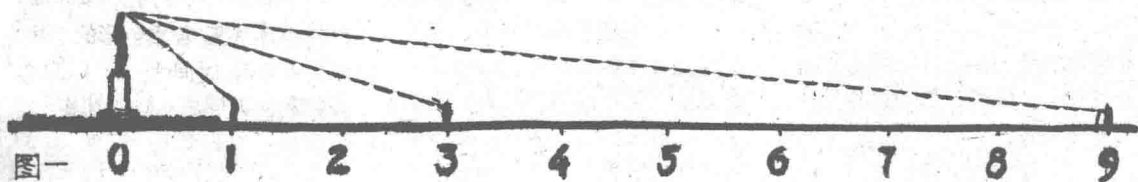
3. 纪念碑的尺度

雕塑是立体的，当你走近了会产生较大的透视变形，走远了又看不大清楚。人与纪念碑的最佳距离是，相当于纪念碑高度两倍远的地方（图一）。在这个位置可以看到纪念碑的全部和细节的起伏。再远的距离去看，细部就逐渐消失，体积感减弱，逐渐变为平的，和背景混在一起。观看纪念碑最远的有效距离是纪念碑九倍的距离。感受最好的距离是两倍。要将最好的视域留给观众。

4. 人物造型与动作

纪念性雕刻中人物造型与动

图一



图一

作,虽然与其它类型雕刻的要求无本质的区别外,在与建筑、场地、自然环境的特定条件下,也有它特殊的针对性。

(1) 造型的明快性

由于城市雕塑处于立体空间,考虑到它的远视及环视效果,故要求在视觉上有较鲜明的形象,使人一眼看去,就能清晰地把握对象的基本形态。音乐是时间艺术,雕塑是空间艺术。在雕塑中只有一次性动作,它永远停留在那里,我们称它为定型动作。要使这一动作在视觉上保持鲜明、生动、爽目提神、经久不衰,保持这样一种多次看的视觉印象。要取得这种效果,要求我们在寻找这一定型动作时,要反复斟酌、调整,直到体现出你的构思,以达到造型的明快为止。

为了增强视觉上的明快感,往往加大构成运动的角度及动作的幅度。请看(图二)苏联雕刻家沙德尔的小构图《持火把的姑娘》,他运用加大动作幅度的办法,使上身与腿部产生明显的转动,从而使人四面看来都获得明快的印象。

(2) 动作的稳定性

这里说的稳定性,并非指金字塔型构图才算稳定,而是指雕塑动作瞬间的选择。即研究动与静,作用和反作用,平衡与不平衡,冲力与阻力等因素,来找到动作形态在视觉上的稳定性。

胜利女神《尼楷》(图三)的动作并不大,但表现出十分矫健的、持续不断的、向前飞行的动感,她是靠迎面吹来的风力和向后伸展的翅膀,身体微向前倾,在迎风的阻力中形成了向前运动的感觉,使她的身体保持相对的平衡和稳定。

(3) 要求周围都好看

右:图二(两幅) 下:图三(两幅)



环绕雕塑看去都耐看,都有内容。有些雕塑有背景,或是靠近墙的,就不需要照顾背面效果了。在确定雕塑动作时,就应该考虑环视效果。一个动作在某个

角度看来是生动的,在另一角度就可能减色,甚至给人产生错觉。因为观众的视点,位置和距离的多变性,与雕像不同角度的透视变化,可能因为雕像的某种动

作的某个部位,挡住了雕像的另一部分,甚至是主要部分,造成视线的折断,产生形态变异,而迫使观众转向其它角度,这样就缩小了观赏范围。在城市雕塑设计中,除了主视面之外,凡是观众能够看到的角度,都要兼顾到这些视角的效果。使观众从四面八方感受到雕像的神采,充分、完整的获得更多的艺术感受。雕刻家往往利用动作中的巧妙变化,使观众从这一角度,发现到另一角度的变化,引导观众从这面走向另一面,从而获得丰富多姿,变换无穷的艺术效果。

(4) 环境适应性

指雕刻在自然环境综合体中所承担的作用。理解整个综合体需要一种什么气氛,是需要庄严肃穆的,还是活泼热烈的,或是沉静幽雅的。你想在某一环境中注入一些动感,还是增添一些静感,这与雕刻的内容及形态有直接的关系。城市雕塑与环境之间,有一定的情景交融的联系,不能孤立地搞雕塑设计。

(5) 影像

影像指雕刻在各个不同角度所呈现出来的边缘轮廓像。雕刻家在创作城市雕刻形象时,需要利用影像特点,来突出雕像主题的鲜明性和感染力。雕像在一定的距离以外,它的细部甚至大的体面,均被淹没消失,这时只有雕刻的影像能够发挥作用。应力求使它的影像明快、纯净、生动和富于变化。由于影像是在一定的环境背景衬托下显现出来的,因此环境、背景的空间范围、明度、色调及形式等,都可能对影像的作用产生影响。比如广阔的天空呈现出浅淡明快的色调,对映衬各种不同色泽、不同质料的雕像都是最理想的。因此雕刻家都愿意把雕刻的位置、高度和角度选取在以天空为背景。如法国雕刻家法尔孔

奈为俄国设计的彼得大帝骑马像,明快、纯净、生动的影像,在天空映衬下格外醒目(图四)。

安放在建筑物、山石或树丛前的雕像,要求其影像色调与明度和背景之间,形成一个协调的对比关系。假如建筑物的造型以垂直线为主,那么雕塑的影像就不宜再以垂直线为主,以免雕塑的影像和背景混在一起。又如建筑物是某一种色调,那么雕塑的色调就不宜和它过于接近。即使用同类色,也需要在明度上加以区别,以拉开雕塑与背景之间的距离,否则使雕塑的影像模糊不清。

纪念性雕刻的影像作用是不容忽视的。无论是清晨或傍晚、雨天、雪天还是雾色茫茫,随着天色的变化,雕塑影像也随之更换着不同的色泽,变换着生活和环境中的诗情画意,而诱人注目。影像在城市雕刻中是个比较突出的课题。

雕塑入门习题

一, 头像

1. 先作大小约20—30厘米的小稿,不必作出细部,只要求头、颈、胸的关系正确。

2. 临摹头骨,默塑出来,再对照头骨改正缺点。牢记头骨的形状。

3. 与真人等大的头像练习,要求在头、颈、胸关系正确的基础上刻画细部,最后作到细部与整体统一。

先作男头像,结构要清楚;再作老人像,不要注意面部皱纹,着重认识头骨的形;最后作女头像。女头像比较难作,因为在较圆的形体中也要表现出内部结构,作到形象生动。

二, 人体

1. 20—30厘米的人体动态练习,要求比例准确,重心稳定,体态自然。

2. 合乎上述要求之后,再深

入细部,要求头、胸腔与骨盆的结构正确,使整体动态从头至脚贯穿下来。

3. 将你观察到的人体动态背塑下来。

三, 挂布与衣纹

1. 通过塑造静止的挂布,了解褶皱的构造。

2. 将布覆盖在一个方盒之上,作出挂布与下面物体的关系。

3. 在石膏像上挂布,然后临摹。注意挂布应有助于表现出下面的形体。

4. 着衣人体习作,先作局部,后作整体。

5. 将你观察到的生动体态默塑下来,注意衣纹应有助于表现人体动态。

四, 浮雕

1. 将一组静物以浮雕形式表现出来,了解压缩关系及透视变化。

2. 用低浮雕的形式作头像练习,可以利用透视,表现各种姿态。

3. 以高浮雕的形式作人体练习,不需要利用透视,只通过前后不同的压缩比表现出较强的体积感与空间感。

五, 构图

1. 单人圆雕构图,要求比例协调,形象生动,主题明确,从各个角度来看都符合要求。

2. 两三人一组的圆雕,除应符合上述要求外,应表现出人物之间的联系,动作明确,情节生动,造型完整统一。

3. 室外雕塑设计:内容和形式应与环境配合,台座与周围建筑协调,作到雕塑、建筑与自然环境成为一个协调的综合体。

4. 浮雕构图强调装饰性,充分利用画面,作到情节生动,造型优美,比例和谐,层次分明,压缩在统一的平面内。

素描头像 (二)

· 颜铁良 ·

在第一讲里介绍了素描头像的基本写生方法，并从比例、体面、解剖关系等方面分析头部形象的一般结构特征及表现要领。我们计划在这一讲里，结合素描头像的表现，谈谈以下几点：

- ① 透视变化规律及表现要领
- ② 明暗关系及表现意义和要领
- ③ 表现神态的意义及要领

透 视

我们看到的形象都是从某一角度所见的视觉形象。视觉形象都是经过透视增减、变形之后的形象，并非原来的本形，而我们认识和描绘形象也都是以视觉形象为依据的。所以，认识和描绘形象也就离不开对透视的认识和表现，哪怕是画一个钉子、一只苍蝇都是如此。这是

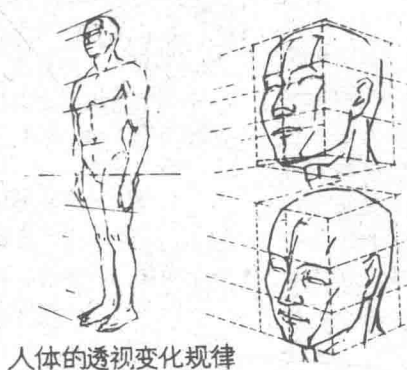
因为，透视现象及规律虽然不是形体本身的特点，但形体特征的视觉形象却受透视规律的制约和支配。

为了使我们更加明确透视的意义，不妨列一个简单公式：

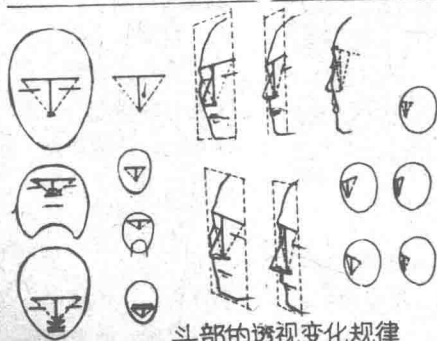
客观形象 + 透视现象 = 视觉形象；

画家对视觉形象的认识 + 素描表现技法 = 素描形象。

这就是说，在素描写生过程中，认识和表现透视现象都是一个不可避免、不可忽视的重要环节。如果我们掌握了透视规律，就可以更好地理解 and 描绘在某一角度观察下形体的视觉特征，从而正确地表达形体本身的特点。此外，表现透视现象，还有一个表现空间感、纵深感和距离感的目的。



人体的透视变化规律



头部的透视变化规律



把呈现倾斜的眉眼画平



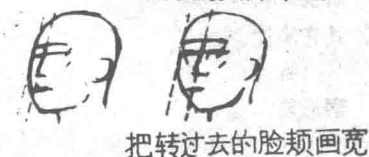
把呈现倾斜的眉眼画平



该低的头低不下



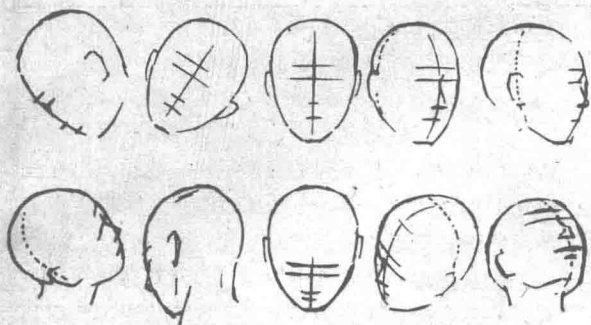
该仰的头仰不起



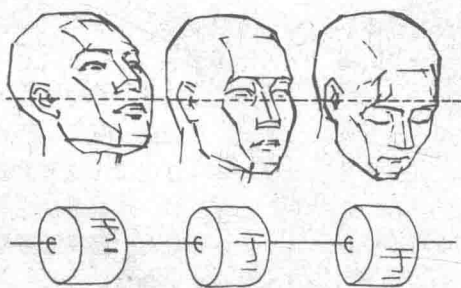
把转过去的脸颊画宽

画头像时初学者易犯的透视错误举例

图一



头的不同动态及透视变化



规律

从根本上说，制约透视现象的规律有如下两点：

①人们的视线从视点（眼睛）起，呈直线放射状，视线被物体遮挡的部分则无法看到。因此，对某一形象而言，视点位置不同（如正面观、侧面观、背面观以及仰视、平视、俯视等等），其视觉形象也各有不同。

②以视点（眼睛）为准，物体由近及远呈现由大到小、由长到短、由宽到窄的视觉变化，从而引起一系列不同形体的不同透视现象。

可以说，在视觉形象中，比例与透视是密切相关的；视觉比例包含着透视现象，透视现象作用于比例关系，思想上明确这一点是很重要的。

在素描头像中，头像的不同动态、画者的视点高低以及不同的作画角度，产生不同的透视现象，并导致视觉形象的不同（如图一）。

仰视

视点低于形象来观察形象，称为仰视。其基本透视规律是：处于形象上同等高度的各点若与视点等距离，这些点则处于水平平行的视觉状态；若与视点的距离不等，这些点则由近及远、或说由前到后呈由上向下的倾斜状态，这些点的连线则呈倾斜线、并最终消灭在视平面上的某一点。其次，对形象的形体来说，凡是向上倾斜的体面均产生缩减变窄现象，离视点越远的则越甚；凡是向下倾斜的体面均产生视觉增加变宽的现象，离视点越近则越甚。

俯视

视点高于形象来观察形象，称为俯视。其透视规律除水平平行一例与仰视相同外，其它规律正好与仰视相反。

平视

视点约与形象中间部位同高来观察形象，称为平视。其透视规律是：形象上与视点同高的各点不论远近均处于水平线位置。高于视点部位各点的透视线和体面缩减，与仰视

透视规律相同；低于视点部位各点的透视线和体面缩减与俯视的透视规律相同。只是由于它们都接近于平视，其透视现象较为微弱，不如仰视、俯视明显而已。

仰头透视

在平视的情况下，头像呈仰头状，则呈现仰头透视。其透视规律是：透视线线的变化规律基本上与平视透视相同；体面的透视缩减基本上与仰视透视相同。

仰头透视的特殊性在于中心线的倾斜程度和体面缩减程度的视觉变化。这个特殊性是，在正面观仰头形象时，其中心线呈垂直状，而体面按仰视规律所呈现的缩减现象最甚；从半侧观直到正侧观的视点变化过程中，中心线的倾斜角度越来越大，正侧观时最甚，而体面按仰视规律所呈现的缩减现象则越来越弱，到正侧观时，则与平视透视规律相同。

另外应注意，用仰视观仰头透视形象，仰头透视的程度加强，用俯视图仰头透视形象，仰头透视程度减弱。

低头透视

在平视的情况下，头像呈低头状，会呈现低头透视。其透视规律是，透视线线的变化规律基本同于平视透视，体面的透视缩减规律基本同于俯视透视。低头透视的特殊性和仰头透视的现象虽然不尽相同，但道理是一样的，此处不再赘述（参看图一）。

表现要领

为了增加初学者把握透视规律的能力，在打轮廓时，可以运用寻找透视虚线（辅助线）的方法来研究，并确定形象整体的透视趋势。否则，如果一个局部一个局部地画下来，往往会把透视画错。具体方法是：

第一步：寻找并确定头像的中线，中线贯穿额间、眉间、鼻根、鼻底中点、人中、直到下颌中点。应注意，在正面观察头像时，此中线呈直线趋势，并经过鼻尖位置；在半侧或侧面观时，此中线则呈

弧线趋势,并且不经过鼻尖,鼻尖应高离中线之上,否则会把脸画平、把鼻子画歪画扁,不少初学者易犯此病。

第二步:根据中线的位置及趋势,相应地寻找并确定发际线、两眉、两眼、鼻底线、嘴及下颌底的透视走向线,其中要特别注意这些透视线和中心线相交的角度。在形象的正面观时,这些透视线和中心线一般是垂直交叉,在半侧观时,这些透视线则往往不与中心线垂直而呈现某种角度。

第三步:透视线确定之后,这一步应寻找两个额丘、两个眉头眉梢、两个内外眼角、两个颧骨、两个嘴角、下颌及下颌角的透视比例位置。要特别注意其中体现的近大远小等透视增减现象。由此,和已确定的部位相比,再确定耳孔的位置。耳孔决定着耳朵的位置,很重要,若把耳朵的位置、耳轮走向等现象画错,会导致脸型、头型及其头部动态的错误。不少初学者往往不重视耳朵的位置、形象,草率从事,希望引起注意。(以上所说的基本方法见图二)。

明 暗

一定的光线是观察和表现形象的必要条件,而认识光线及其明暗关系,学会表现明暗,用以刻画形象,是提高素描能力的重要一环。

头部形象和其它形体一样,在一定光线照射下,会产生一定的明暗关系。其正面受光部分形成亮面,侧面受光部分形成灰面,背光的部分形成暗面。暗面由明暗交界线、受反光影响的部分及投影组成。为了更好地认识形象的明暗关系及其意义,首先应明确以下几点:

①明暗关系的变化根据光源的位置、光线强弱及环境等的变化而变化,并受形象结构特征的制约,本身没有独立性,而形象的结构特征则不受光线及明暗的影响而独立存在。这就是说,一个是有条件存在的表面现象,一个是无条件存在的本质特征。从理性上明确这一点是非常重要的。

②明暗交界线由于受不到光照、又少受反光的影响,所以颜色最深;其次是投影,再次是反光面、灰色面(侧光面),最亮的是亮面(光线直射面)。如果把明暗交界线的颜色深度比作“五”,那么,投影则是“四”,反光面是“三”,灰色是“二”,亮面是“一”。这就是我们常说的“明暗五调子”。

③离视点及光源近的部分,明暗色调的对比比较强、较实;反之,明暗色调的对比则较弱、较虚。

④处于明面(光照面)时形象的形体起伏,视

觉形象鲜明具体,处于暗面(背光面)的形体起伏的视觉形象含蓄柔和,不如明面鲜明。

表现要领

在素描中,表现明暗关系的语言(或称手段)是“色调”。所谓色调,是运用线条排列出不同的疏密层次、并显现出深浅变化而形成的。在练习素描的过程中,为了更好地运用色调表现形象及其明暗关系,要注意以下两点:

①从形象的结构特征出发,克服只顾表面颜色深浅而不顾形体内容的盲目性。在素描中,观察和表现形体的明暗关系只是刻画形体结构特征的一个手段。通过这个手段,使我们能够准确而充分地刻画出处于一定光线照射之下的形象本质特征。应该说,这才是我们的目的。如果目的不明确,只管涂色调,不注意体现一定的形体内容,则势必造成形色脱节的后果,所谓明暗色调,也就失去了存在的依据和价值,色调本身也是涂不好的。

在学习阶段,为了增强把握色调关系的能力,增强色调对形体内容的表现力,在涂色调的过程中,最好从明暗交界线的部位画起。这是因为:一方面,明暗交界线部位的色调对比鲜明而浓重;另一方面,明暗交界线部位是形体体面的重要转折处,是重要的结构线。因此,在一幅头像素描中,由前到后地先把明暗交界线的色调关系及其形体内容表现出来,对于把握形象的整体体面关系及特征、把握整体色调的主要层次,具有非常重要的意义。

此外,为了提高认识和表现形象本质特征的能力,我们应着重观察和运用色调来刻画形象起伏和体面关系,对形象的基本肤色的深浅,可以忽略,不予重视。

可以说,只有在明暗色调具有一定形体内容的前提下,所谓色调才可能在艺术处理方面显现出某种独立的美感意义,例如虚实美感、光感及韵律美感等等。

②从整体形象的明暗对比关系着眼,克服一个局部一个局部地照抄和拼凑色调的盲目性。说到底,素描表现的是形象的整体关系,锻炼的是把握这种关系的能力,如比例关系、体面关系、透视关系、解剖关系、动态关系、空间关系等等;色调明暗关系也是其一,而这些关系都存在于整体的对比和比较之中。尤其是明暗色调,客观形象在光线照射之下所呈现的明暗色调往往是千差万别的,我们没有必要象照相制版那样丝毫不差地把它们搬到素描纸上来,只要求素描中体现的明暗关系与客观形象的明暗关系在感觉上相近似,而且最好是更概括、更鲜



图三

明,更简练明快。要想做到这一点,就必须学会从整体的对比效果出发去考察形象的明暗关系,力争用尽量少的色调层次表现尽量丰富的内容而不是相反。只看局部,不从整体关系着眼,我们就失去了比较的标准,往往造成眼睛的错觉,如:对侧光面的灰色调来说,孤立地看它,会越来越觉得它颜色深;对反光面的深色调来说,孤立地看,会越来越觉得它颜色浅,如此等等。感觉上的错误,必然导致画面色调深浅比例失调,呈现杂乱无章的现象。

为了增强把握整体色调关系的能力,在涂色调的过程中,要注意拉开黑白灰色调层次的距离。首先要确定出最深的色调重度,最亮部分可留出纸的空白,在这黑白两极中间依次确定重灰、浅灰的层次。在深入刻画某一局部形象及色调时,也要时刻注意调整其与整体色调的比例关系,争取做到恰到好处、适度而止。

对经验不足的初学者来说,最好不要先从亮色调、灰色调的部位画起,由于缺乏比较,往往会把色调画深画重,造成色调层次的失调。

神态

神态是形象艺术魅力的源泉。在美术作品中,我们始终应该要求以形写神,使之形具神生,达到形神兼备的目的。

对于人的形象来说,除了人的解剖结构这一自然属性外,还有其自己的社会属性,这主要表现为人具有独有的思维能力及由此产生的思想水平及其个性等等。具有一定思想水平及个性的人,在一定的时刻、一定的环境中就产生一定的思想感情。在外观上,人的思想感情表现为人的精神状态特征,即所谓神态。在生活中,人的思想感情和神态主要是通过人与人、人与环境的关系表现出来的,具体到一个

图四
明暗色调画法



人,所谓神态,是通过其表情和动态来体现的。表情主要是指人的面部五官的神态,其中眼睛和嘴的神态起突出作用;动态主要指的是体态和手势,包括全身各部位肌肉的紧张或松弛,其中手势起突出的作用。

在人物素描头像习作中,所谓人的神态是通过对形象结构特征的刻画来体现的。也就是说,人的头部五官结构所呈现的不同状态,体现着不同的神态特征。例如:眼睛眯起、嘴角上提,五官结构往一起收拢,使面部呈现微笑愉快的表情;眼睛睁大,嘴角下拉,五官拉长,则使面部呈现不愉快的表情(见图三)。可见,刻画形体结构特征变化的能力是表现神态的基础,但是掌握了这一基本手段,还必须依靠积累生活经验,做到对人的精神世界的深入理解、体会,包括对具体人的性格、经历及其在特定时刻产生的特定情绪的认识等等。只有这样,在作画时方可做到有感而发、心领神会和意在笔先,从而才有可能刻画出真实生动的神态特征。

应该明确,所谓造型能力,包括塑造形体神态的能力。所以,在素描习作中,不论水平如何,都应从一开始就注意形态和神态的内在联系,不断提高我们认识的深刻性和造型能力的生动灵活性,久而久之为之奋斗,必有大好处。

这节讲座结合素描头像的表现谈了透视、明暗及神态等方面的问题。为了在实践中更好地运用这些知识,希望大家在课余多画头像速写,从各种角度了解和掌握头部的透视变化,並画出大体的明暗和体面关系。为了学会刻画不同人的不同神态特征,要随时注意观察生活中各种人的形象和表情,並练习用默写的方法凭印象和记忆把它们画下来,力争画得灵活和表情生动。

钢笔山水写生技法

· 杨光华 ·

一、导言

旅游兼写生是养心颐神、消除疲劳、激励意志、陶冶性情、有益于身心的活动，尤其到名山盛景旅游，在欣赏旖旎风光时，往往被绚丽多姿的山川景色所陶醉。倘若你会写生，可以自由取舍，选择那动人之处描绘下来，这是照相机所望尘莫及的。

钢笔画写生是最方便的一种写生技法，下面介绍的就是钢笔画写生的技法要领。

二、以国画味的线写生

受过西画训练的人用钢笔作画必定是西画味，这是因为在西方绘画的美学指导下描绘形象的缘故，它不强调线条自身的自我表现。当今西方现代派的大师毕加索等人都悟到线条的“自由性”，因而开拓了新的层次。

要使钢笔成为中国画的写生工具，就必须以中国画的一套美学观念“骨法用笔，气韵生动”去作画，即使一点一划，都不可忽视。或疏密相间，或流畅飘逸，或凝重浑厚，或刚柔相济，要区别于西洋画的线条，否则以钢笔画写生与中国画创作就毫无区别了。

本着中国画的美学观点来作画，物象的质感被线概括的神似（不似之似）所代替，画面的空间被各部分协调组成的节律“气韵”所控制，焦点透视让非常自由的“动点透视”（即通常说的散点透视）所代替，这样写生，才有国画味。

三、钢笔画的线

中国画自古以来始终是沿袭以线造型的手段发展下来的。中国画的线发展至今不仅不衰，而且线型更加丰富多彩。所以在以钢笔写生时，应将注意力集中在线的组合节奏、加工提炼上，使线贯注“骨法与气韵”。

正如宋代沈括评山水画大师巨然的皴法时说：“僧巨然画，近视之几不成物象，远视之则晦明向背、笔墨意趣皆得”。使钢笔画的线也象巨然的皴法一样，寓形于线的交错往复之中，迂回曲折，流动舒展，为山水画的皴法增添新的内涵。在对钢笔画线的研究与实践中，不断领悟中国画用笔用墨的奥妙。

现将描绘的要点，分述于下：

1. 工具的选择及改造

钢笔以选择笔尖长而大者为宜。拔下笔尖用钳子夹住向前弯成30度角后，再装上便可使用。

以弯背接触纸面描绘，则可画出粗线条；若扩大笔与纸的角度，即可画出细线。随着手指用力的大小变化，能画出粗细、虚实不同的线条。

2. 山石写生技法：

山石写生先简后繁，初学者先用铅笔打稿，后以流动舒展、轻重急徐、疏密相间的线条描绘对象。

切勿将手腕固定在纸上，应该悬腕用笔，边看边画，笔尖自由驰骋于纸上，这样才能获得富有流动感的线条。



艺术贵在神似。模拟外表之象并不难，难在寓神形于交错往复的线韵之中，用笔似经意又不经意，信笔勾划，乱而不乱、乱中求趣者方为上品。

画者心中应有立体的概念，但并不必用西法之明暗法表现，而是以流动又富有节奏的线，参照被描写物体的偃仰结构，删繁就简、疏密相间地来描写。胸存山石丘壑，必有阴阳偃仰向背之分，要远虚近实，前后层次清晰。山头多石，山根覆土，土石有别，二者不可混淆。画山则有脉络走向，层层写之。

四、记忆写生与默写

中国画是以默写的方式进行创作，对景写生是强化对自然山川“目识心记”的能力。记忆写生是为进入默写作准备，记忆的形态越多，脑中储存的素材越丰富，默写起来就能左右逢源。即使是西法对景写生，也是在作记忆画，总是看一眼画一笔，忘了再看，记下再画。所以，写生其实也是在作记忆画，写生的次数越多，记忆的形象越丰富，对物象的加工概括能力提高，记忆的技巧与经验也就多了，这样长此下去，就自然进入记忆写生。当离开自然景物默写，则进入创作阶段。

1. 记忆法写生：

记忆写生是为进入默写创作所必不可少的环节。简而言之，没有形象的储存与记录，就无从造型与描写，加强记忆，还要借助以下几种观察方法：

(1) 居高临下观山景 中国山水画是以俯视

(即鸟瞰透视)构图，写生宜站在高处，远近山峦尽收眼底，感受山境气势，默记山脉走向及前后左右相连的关系。

(2) 远观记大形 画山不可离山太近，远观全貌，记住山的总体形状及其特征，反复加深印象。

(3) 近视记特征 记住山石岩层结构特征、沙石土岗、瓦房草屋、花草树本等。

(4) 多面观 即从不同角度、不同视点观察。

2. 目识心记：

从各个视点、角度观察形状特征，是加强记忆的方法。郑板桥说：“每日晨起看竹，烟光日影，胸中勃勃，遂有画意”。至于山水写生古人强调“胸中自有丘壑”，从范宽、石涛的作品中，足以体察出这种默写的功夫。

3. 取舍提炼：

自然景物繁杂无章，不便记忆，须取舍提炼才易于默记。取舍即删去繁杂的物象，保留具有特征的精萃，并且要分析比较，以便加强记忆。

4. 移动组合：

在进行构图时，依照自然山境，作局部的调整。在保留其特征的原则下，可以移动组合，这就是创作前的构图运思。

记忆写生是从对景写生过渡来的，当遇到困难时，可改为对景写生，实践多了，记忆写生就容易成功。



上页左：
黄山信始峰东麓
上页右：
北京十渡——平
山谷

左：
玉屏楼
右：
黄山人字瀑

透视学入门

• 夏同光 •

二、成角透视

图65中有一桌一凳，左方的凳子与画面平行的放着，右方一个长桌是斜放着的，因为这时物体的两个面都与画面成了一定的角度，这种斜放着的物体在透视中就叫作成角透视。在平行透视中物体与画面成垂直的一面是90度，它的直线是向心点集中。在成角透视中物体两个侧面的线条都是向左右两个“灭点”集中，这就是成角透视的基本画法。

图67这间房屋与画面的关系是属于成角透视一类的，它的两面墙壁、门窗、桌子等的灭线，都是向左右两个灭点集中。

上面所说的只是对成角透视画法的一个简单的概念，当然其中所包含的问题并不如此简单，如两个灭点是怎样来的它究竟应该放在何处等问题，我们还得仔细地研究。图66是一间房屋的平面图，它斜放在画者的前面，在画者的前方有一个横的画面，这时这个房屋及桌子的许多线条如果都把它们引长，与画面相接触，它们都与画面呈一个角度，一种是呈60度，一种是呈30度（如图中注有A字的直线引长了都与画面呈60度，注有B字的直线都与画面呈30度）。找灭点的方法是从视点的位置引一条与60

图 66

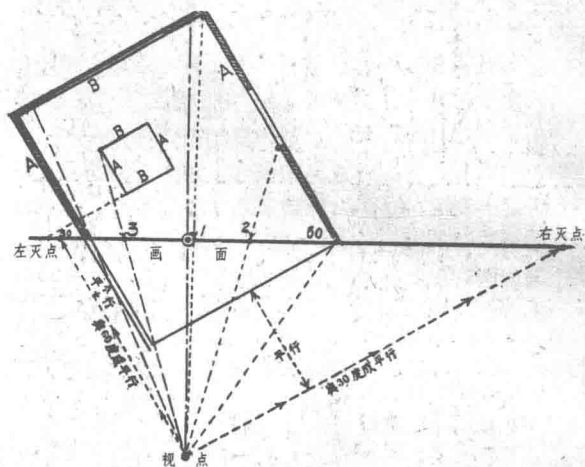


图 67

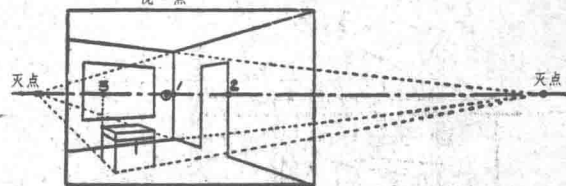


图 68

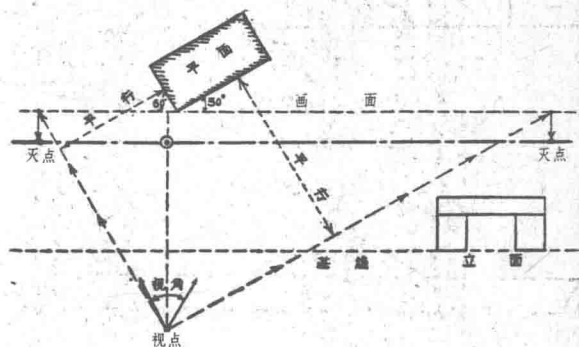
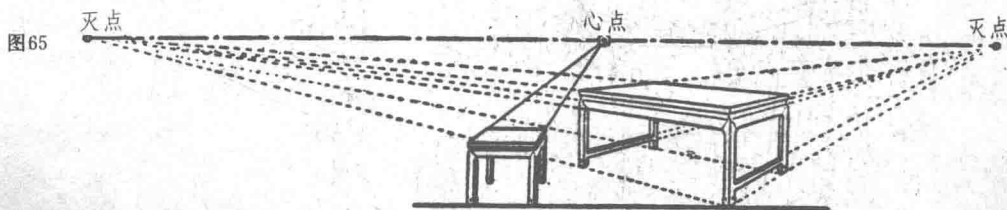
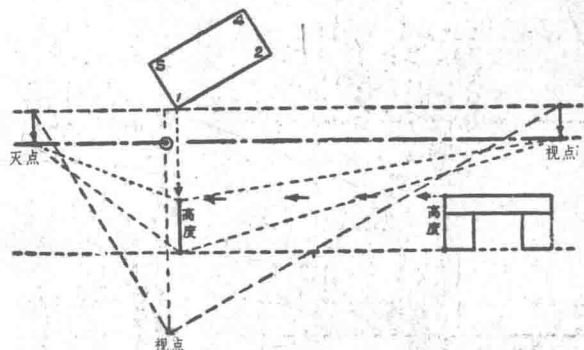


图 69



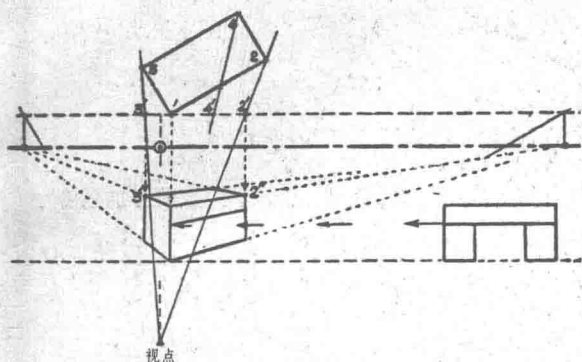


图 70

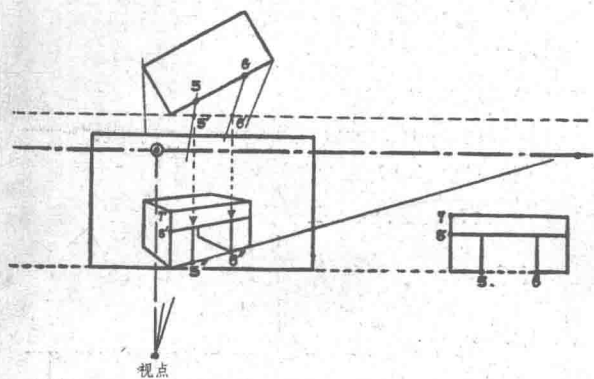


图 71

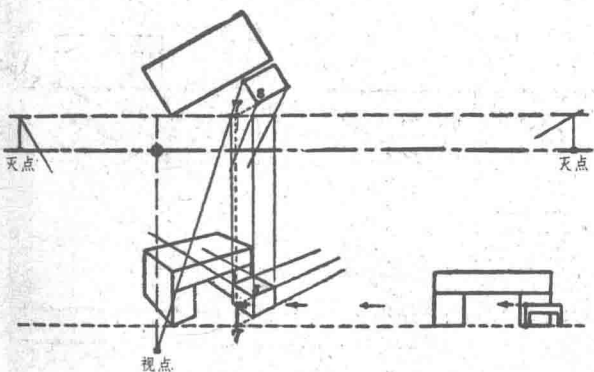


图 72

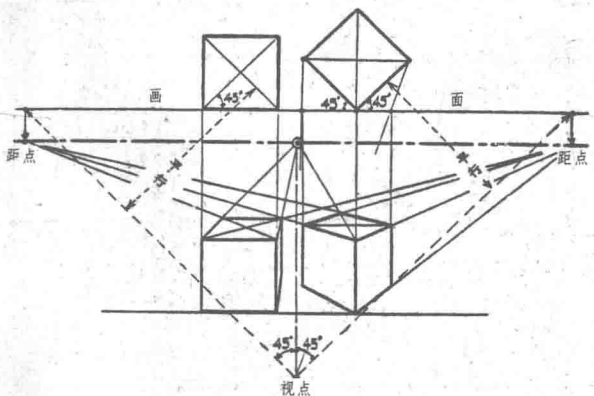


图 73

度线相平行的直线，当它与画面相接触的地方就是左灭点，凡是平面图中与画面成60度的直线，在透视图都向这个灭点集中。再从视点引一条与30度线相平行的直线，它与画面相接触的地方就是右灭点，凡是平面图中与画面呈30度的直线，在透视图都向这个右灭点集中，这就是灭点的由来。图67就是根据这个平面图所画成的透视图。

图68、69、70、71是成角透视的绘图过程，现以一桌一凳举例于下。图68，先在上方画一横线代表画面，在画面的上方画桌子的平面图，再在下方画一横线作为基线，在旁边画桌子的立面图，这个立面图与平面图要用同一比例尺度，再在上方画视平线，根据需要决定视点的位置使平面图在视角以内，从视点根据平面图的两种角度作两条平行线与画面线相接触，就是两个灭点所在的地位，并且用垂直线把它们引到视平线上来，这就是一个初步的安排。图69，桌子的平面图上有1、2、3、4四个角，其中1角正与画面相接，就用垂直线把它引到下面的基线上来，再从立面图中将桌子的高度，引到直线上来，再根据这个高度向左右二灭点作灭线。图70，把平面图中2、3、4各点都对视点作投射射线，自视点于物体某一点所作的直线在画面线上得相交点2'3'4'各点，把这些相交点都用垂直线向下引，如图中将2'引到2''，3'引到3''等，这就是桌子所应该画的宽度和长度，图71再把平面图中的5、6两点也对视点作投射射线，在画面上就得出5'6'两点，再用垂直线引下来，把立面图中7、8两点的长度引到透视图中的7'、8'的位置，这个书桌就算大体完成了。这个方法简单地说来就是先把所要画的对象画一个平面图，再把画面、视点、视平线等事按需要的安排好，找出灭点；画幅中的直线位置并不是直接从平面图中引下来，必须从视点作投射射线把它们都投在画面的横线上，然后再把它们引到画幅中来，这就是这种制图法的基本方法。图72，在桌子的旁边有一个小凳子，这个凳子与画面还有一段距离，遇到这种情况必须先把凳子的一个角延长到画面上使它与画面相接，如平面图中的8延长到7'的位置上来，然后再把7'点垂直的引到基线上，这时就可以根据立面图中凳子的高度来画它的高度，再对灭点画灭线，然后再按前法将平图中凳子的四个角对视点作投射射线，使它们在画面的横线上留下相交点，再将这些相交点用垂直线引到画幅中，就是凳子的全形了。

图73，平面图中是两个正方形的物体，左边的

一个与画面平行的放着，这个方形物就按平行透视的方法来画，就是它与画面成垂直的线向心点集中，方形中的交叉线向距点画去，这个交叉线与画面所成的角度是45度。右边的一个方形正与画面呈45度的角度放着，如果自视点作与45度线相平行的直线与画面横线相接，其位置正是距点的位置，因此就可知距点就是45度线的灭点，这样就可以了解第二讲第二节中所谈的为什么正方形的对角线要对着距点集中，原来正方形的对角线与画面是呈45度角度的，而距点就是45度线的灭点，这个道理可以了解得更完全了。

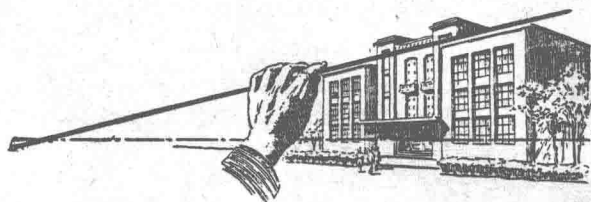
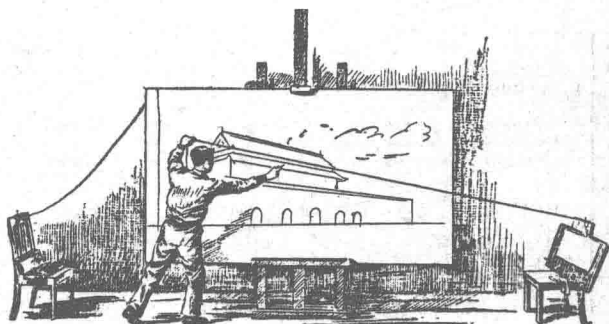


图
74

成角透视制图法在较复杂的构图情况下是很有用的，因为按照这种方法能够画得很准确，但是我们在平常写生或创作中不可能也没有必要都按这种步骤来画，只是有些基本的原则必需要遵守，如成角透视中的灭线一定要向左右两个灭点集中，灭点一定是在视平线上，这样画时才会有所根据，而画内的透视才能统一不乱。在写生时可以采用一些简单的方法来找灭点，先把视平线的位置找出来，它一定是在与自己眼睛相齐的地位上，然后再要知道一下灭点的距离。找灭点的方法可以用铅笔或小棒比着对象中较明显的斜线（如图74）向视平线上引一引，这样就可以知道灭点大约的位置，如图74这样一量就可知道左灭点大约是在建筑物正面宽度一倍半的距离上，找完左面的一个再用同样的方法找右面的一个。在画每一条透视线时都对这个方向引一引，心中有个根据，这样来画轮廓就可正确了。

图
75



透视中的灭线，凡是距离视平线较近的一定是比较平，距离视平线愈远它的斜度就愈大，可以依次类推。如图74中大门这一部分的斜线虽然也有透视，但是斜度并不太大；屋顶上的斜线因为距视平线较远。所以斜度就比较大；如果建筑物更高，它顶上的斜度就更大。在室内进行大幅的创作时，在起稿过程中，要把画幅固定在一个地方，利用室中的椅子或书架等物钉两个钉子作为灭点，如图75，两个灭点一定要平，距离也不要太近，因为太近了透视的斜度就太大，看起来就不舒服。在每个钉子上结一根绳，在画时只要把绳拉直了靠在画幅上就可以作为一支尺来画每一根透视的灭线。因为绳的另一端是结在灭点上的，所以画出来的每一线条都是集中在这一点上。一幅画中的灭点可以按构图的需要来决定它的位置，在决定灭点时可以参考下面的几件事。

图
76

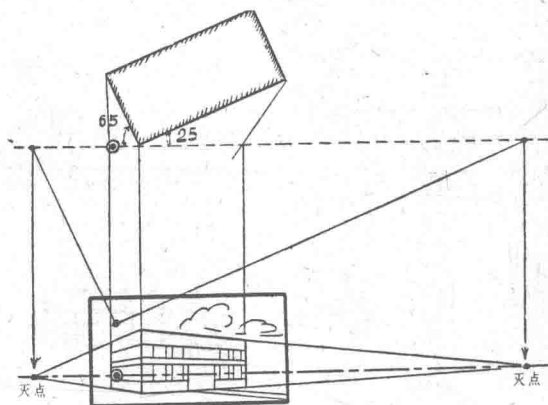
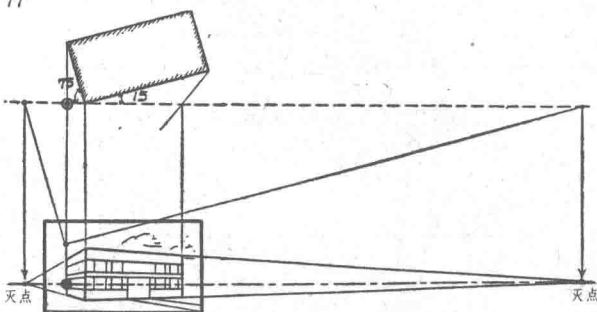


图
77



第一、两个灭点之间的距离一定要比画幅宽，并且至少要比画幅宽一倍以上。