

中国连环画名家经典·王弘力

艺术顾问：姜维朴 主编：于瀛波 刘昕

王弘力



湖南美术出版社

中国连环画名家经典·王弘力

艺术顾问：姜维朴

主编：李海英 副主编：...

王弘力



湖南美术出版社

艺术顾问：姜维朴

主 编：于藏波

刘 昕

责任编辑：刘 昕

封面设计：川 峡

责任校对：武黎黎

中国连环画名家经典·王弘力

出版·发行：湖南美术出版社
(长沙市人民中路103号)

经 销：湖南省新华书店
印 刷：湖南省新华印刷厂
开 本：890×1240 1/20
印 张：6
印 数：1—3000册

2001年2月第1版 2001年2月第1次印刷

ISBN7-5356-1447-7/J·1364 定价：20.00元

中国连环画名家经典·王弘力



王弘力 天津市人，生于1927年2月，现为沈阳市文史馆馆员、中国美术家协会会员、中国民族古文字研究会会员、辽宁美术出版社编审。自1950年开始编绘连环画，曾先后创作了《解仇合密》、《天仙配》、《王者》、《十五贯》、《劳山道士》、《梦狼》、《蔡文姬》、《杨志卖刀》等一批连环画精品。其中《十五贯》荣获第二届全国连环画绘画评奖一等奖。他博学多才、为人谦和，是连环画界一位令人尊敬的学者。他还编著或编绘了《宗教美术丛话》、《黑白书理》、《西行书记》、《历代服饰资料》、《中外文学艺术名人肖像》、《古代风俗诗书》以及编译的《包装外文美术字》、《人体速写技巧》等，特别是他的巨著《古篆释源》，更取得令人瞩目的成就。

中国的连环画艺术

连环画以连续的绘画表现故事情节或特定的内容，通常采用图文结合的形式，也有的只以绘画形式出现。中国的连环画渊源可以追溯到公元以前，春秋战国时期的铜器画已有连环画的早期形式：到汉、唐时期的石刻和壁画已有较为完整的连环画出现，如西汉洛阳汉墓壁画《二桃杀三士》，南北朝和隋唐时代的敦煌等地石窟壁画。到明、清时代，随着木版印刷的发展，连环画通过木版印刷出版，或上图下说，或左图右说，更接近今天的连环画。

20 世纪初叶，连环画首先在上海形成广泛流传的通俗读物，始称“连环图画”，到新中国成立后，统称“连环画”。连环画又俗称为“小人书”，其一个含义是指它主要为少年儿童阅读欣赏；另一个含义是指画面上出现的人物形象比一般单幅画的人物形象要小。连环画的读者除了主要为少年儿童，还有众多的成人读者，所以早在 30 年代就受到鲁迅、茅盾等文艺革命前辈们的重视，鲁迅多次为连环画的改革大声疾呼，在《“连环图画”辩护》一文中指出：不要视连环画为不足以登“大雅之堂”的“下等物事”，在《论“第三种人”》中认为连环画可以产生达·芬奇、米开朗基罗那样的伟大画家。茅盾在《连环图画小说》等文中也提出重要意见，指出当时遍布上海街头的连环画书摊，“无形中成为上海大众最受欢迎的活动图书馆，并且也是最厉害最普遍的‘民众教育’的工具”。

新中国成立后，党和政府十分重视连环画工作，把连环画的改革和培养连环画编制出版队伍作为重要任务。到 1956 年左右，全国累计出版新连环画 1 万余种，总印数 2.6 亿余册，基本上代替了旧社会遗留的连环画而占领了青少年的文化图书阵地，获得第一次胜利。1963 年由文化部、中国美术家协会举办了首届全国连环画评奖，共 80 部作品获奖（其中绘画 53 件，脚本 27 件），标志着中国连环画艺术形成了百花齐放的新局面。如刘继卣画的《鸡毛信》、《东郭先生》，王绪阳、贵庆余等人画的《童工》、《我要读书》，丁斌曾、韩和平画的《铁道游击队》，贺友直画的《山乡巨变》，赵宏本、钱笑呆画的《孙悟空三打白骨精》，王叔晖画的《西厢记》，顾炳鑫画的《渡江侦察记》，华三川画的《王孝和》、《白毛女》都深受读者的欢迎。根据古典文学和历史题材编绘的长篇连环画如《水浒传》（人民美术出版社出版）、《三国演义》（上海人民美术出版社出版）、《岳飞传》（人民美术出版社出版）、《红岩》（上海人民美术出版社出版），也都在青少年中久久流传，成为几代人所喜爱的精神食粮。

在“文化大革命”的一场浩劫中，连环画事业虽然受到极大的损伤，但由于周恩来同志的关怀，连环画工作者在极其困难情况下也取得一定成就。粉碎“四人

帮”后,连环画在80年代又获得更大发展,1982年全国连环画共出版2100多种,8.6亿册,实现了空前繁荣的新局面。1981年、1986年、1991年先后由文化部、中国美术家协会、新闻出版署等单位举办了三次全国连环画评奖,极大地推动了连环画事业的发展。如获全国第五届美展一等奖的《枫》(陈宜明等人画),是深刻地批判“四人帮”罪行的作品,曾引起社会极大反响。又如获第六届全国美展金奖的《人到中年》(尤劲东画),对连环画的创作手法、艺术形式都有重大突破,反映了新时代的呼声。刊登这些作品的《连环画报》印制数量从80万份一跃而至120万份。由沈尧伊画的《地球的红飘带》,(中国连环画出版社出版)是一部反映红军长征的长篇连环画,由于编绘严肃认真,深刻地塑造了党的领袖人物和红军指战员的英雄形象,可以说将中国连环画艺术推向了又一个新高峰,先后在全国连环画和图书评奖中获4项金奖。连环画大型套书的编绘出版,标志着连环画在改革上的新成就,如浙江人民美术出版社出版的《世界文学名著连环画丛书》(共15集),1987年出版后,获全国连环画评奖一等奖,几次再版,印数高达35万套。还有专门为少年儿童编辑的《新编十万个为什么》(少年儿童出版社出版),也由于编绘手法新颖和内容适应少年儿童需要而成为长久的畅销书。

中国连环画在国际文化交流中越来越显示出重要作用,多次举办国际展览,为国家获得盛大荣誉,长期以来有多种连环画册被译成外文在国外发行。从中国连环画悠久的历史和丰富的成果,可以看出这样一些特点:它以美术与文学相结合,可以表现众多的题材内容,塑造各种艺术典型形象,是具有较强表现力的艺术;它不断从中国民族艺术传统和外国艺术中广取博收,丰富发展自己,是具有生命力的艺术;它在进行思想教育、传播文化知识时,又潜移默化地给人以审美熏陶,引发人们(特别是青少年)对美术和文学的兴趣,因而又是培养和造就文艺人才的艺术。一代代忠诚的连环画工作者们,深知通俗绝不意味着庸俗、媚俗、低俗,而以高度的社会责任感,努力探求,勇于创新,为广大群众和少年儿童们奉献出一批批雅俗共赏的精品。面对改革开放以来的新形势,面对市场经济的冲击,连环画工作虽然也遇到一些新的严峻考验,但是,它必将以优良的传统和顽强的生命力,在新的世纪中创造出更辉煌的未来。

姜维朴

连环画刻画人物问题

您叫我以自己的作品为例来谈谈连环画里刻画人物的体会，开始我颇感窘迫，后来我想，离开美术工作近二十年了，若重温旧作加以剖析，看看经过这一段时间之后，究竟哪些方面被历史所否定，哪些方面还站得住脚，总结一下，对我自己也是大有裨益的。我就大致归纳为几个问题，不知对您是否能有点参考价值。

我重返美术岗位后，接触许多美术工作者和读者，每当他们谈起我过去去搞的那几套作品时，我发现：他们对我刻画人物这一点加以肯定并且尚能记得，其它的似乎都遗忘了。过去常听人说，“连环画的生命是典型人物”，这话经过二十多年得到了印证。

以前我对什么是典型、如何刻画塑造，理解并不深刻也不全面。我没有上过美术专门学校，即所谓没坐过料，底子不厚。搞连环画首先遇上的难题就是怎样从现实生活中汲取所需要的典型形象。当时，搞连环画专业劳动繁重，去体验生活的机会比较少，脚本拿到手里，马上“深入生活”发掘合乎理想的人物形象，当然不可能。记得1952年《辽西画报》要画一套关于志愿军的故事，当时志愿军还在国外作战，就只有依靠自己过去的生活积累。

过去的生活积累，好像一座无形的仓库，打开它的大门，那些活生生的人物形象成群地出现在眼前，能回忆起许多“故事”、“情节”。我初期搞的一些连环画，基本上是靠过去生活积累的材料解决的。由于我还没有理解典型的涵义，个别形象还勉强可以，大部分却是失败的。事实教育我，逐渐有意识地重视现实生活，重视积累。我除了到工厂农村之外，也不放过一切能够观察分析人物的机会，随着我对现实生活的重视，我把记录肖像（写生）的方式方法也改变了。过去，我每到一处总为搜集头像而画头像，并不了解对象的个性和形成这一个性的各种因素，而且被画者经常都很紧张、不自然，这种头像对创作几乎没什么帮助。

1955年我去辽宁义县，在奉国寺前看两位老者下棋，不便打扰，就在稍远的地方坐下来。只见左边的那位在六十岁上下，头发灰白，略有髭须，面色稍黄，似笑非笑，默然不语，袖手注视棋局，上衣棉布干部服，下着普通棉裤还扎着腿带，他是寺庙的住持。右边那位，七十岁左右，头顶已秃，八字白须，长眉罩眼，脸色紫红，脑门光亮，手指夹着棋子转来转去，口中絮絮叨叨：“你想吃我，咳，我不来吃。我走中不中？我走，对我走，我走了……看你还吃谁？”从他穿蓝粗布衣裤和腰盘盘的花结来判断，大概是寺庙附近的老农，两位老者的性格截然不同：一位遇事冷静，稳重沉着，喜怒不形于色，被吃掉了车马仍旧坦然；另一位心直口快，活泼好动，毫不掩饰内心的活动，体视被吃掉了车马，就连损失一个小卒也要叨叨半天。我看了一会，趁他们没注意，悄悄地先把老农画了下来，并在头像下面记录了他说的挺有趣的话。可惜我刚要画那位住持，却被他发现，并且斯文地站起来打招呼。这使我领会了所谓“传神”的“神”，就是人物个性充分表现的概括语。从此我暗自规定：以后画肖像，一定先观察了解，然后抓住人物个性充分表现的时机，这时候再悄悄动手。

不久，又在义县城内回民饭馆里看到一个小贩，他身体健壮，面色红润，络腮胡子好像刺猬。可能生意不佳，正借酒浇愁，一边自斟自饮，一边和饭馆掌柜发感慨。他既讽刺别人也嘲笑自己。他说的俏皮话都是我从未听过的，例如“挺大的嘴巴子守着一个小鸟食罐”就是他用来自嘲的警句，后来在画《十五贯》里的尤葫芦时，很自然地想起了他。

自编自绘的连环画很少；历史故事的，大部分是从文学戏剧中移植来的。我们画历史故事大多是在传统的典型基础上再加工创造，所以首先须向传统学习。关于欣赏观摩传统绘画、雕塑、工艺品等等就不必我啰嗦了，下面只谈谈我个人的两点体会。

第一是戏剧里的脸谱。脸谱，最初是固化装时强调五官部位和面部肌肉轮廓而产生的，如粗眉、大眼、阔鼻孔、大嘴髯等等。随着历史的发展逐渐装饰化了。地方戏的脸谱有的还保留着原先朴拙的样式，京剧脸谱从清代开始集中地方剧种脸谱的优点，并经过几代著名演员和戏剧艺术家的努力研究、加工提高，才形成我们民族独特的一种戏剧化装艺术。脸谱不仅把人物的生理属性（年老、年少、英俊、丑陋等），同时也把社会属性（身份、技艺、绰号）、个性，甚至把人物使用的武器等都通过色彩图案集中又概括地反映出来。同样是二花脸（多系武将、打手、强盗、恶霸等形象），由于颜色和构图不同，也就是脸色和五官不同，就有暴躁、剽悍、凶残、乖戾等等不同的性格。一般人印象里，抹白豆腐块的三花脸都是丑角，实际上豆腐块也不一样，有方形，有圆形，有三角形，有菱形，配上不同的眉、眼、嘴、鼻，以及唱白动作，表现出的人物性格也不一样。顺便说一下，丑角并非都是反面人物。有可怕的瘟三，也有可爱的戏童；有可恨的富翁，也有可敬的使士；有可怕的歹徒，也有可亲的老人。绝不会勾画一个脸谱来扮演这些不同的人物。

我在七八岁时就喜爱脸谱，到十五六岁时曾搜集了上千种的脸谱。那时经常介绍脸谱的戏剧小报上曾有“人心不同，有如其面”的标题，给我的印象极深。后来我在从事连环画工作的时期，经常琢磨：怎样掌握人的外貌与其个性的有机联系，以及如何把现实人物分析成若干脸谱类型等等问题。

研究脸谱，最好熟悉剧情和角色表演。这样对某一人物的性格与其脸谱、化装、动作、唱白等等能有个统一的认识。我在连环画里曾接连碰上几个不同身份不同性格的“丑角”，如《十五贯》中的娄阿鼠，《劳山道士》中的王七，《梦狼》中的白甲和另外几套画里的师爷、衙役、地主狗腿子，为表现他们，我都曾从不同的丑角脸谱和动作里吸取了所需要的成分。

第二是相面。把人的相貌归纳成若干类型的第一部著作，大概是明初成书的《麻衣相法》了。这部书把人的脸型、骨型、五官和手脚分成许多类型，各立名目，并判定其贵、贱、吉、凶。小时候很爱看这部书里的插图，后来上了中学就认为它以迷信骗人而嗤之以鼻了。1964年我参加筹备“破除迷信展览会”，因而又有机会见到这部书。我重新从塑造形象的角度阅读了一遍，感到在它迷信的宣教之中也含有不少观察人物的有用经验。譬如，“养尊处优的人自然肥、白、细、嫩；经常劳动操作的人，自然皮粗、筋暴、肌壮、皮厚。这个道理，谁都知道。”《麻衣相法》对相貌和性格互相联系的分类归纳与古典小说里对美女“柳眉杏眼、樱唇桃腮”，武将“豹头环眼、虎背熊腰”，奸臣“獐头鼠目、鹰钩鸟腿”等等的描写基本上是一致的。

我在设计人物时，首先尊重已有的传统典型形象，同时按照自己对现实生活中这类人物的理解再创造。我们知道，靠《麻衣相法》吃饭的相士并非蠢货，他绝不会恪守书上的唯心判断（那就难免被人砸了相面摊子），他会灵活地根据对象的神情风貌、言谈举止来察颜观色；他口中叨念着迷信术语，心里却根据观察进行分析；边试探，边深入，直到完全使对方叹服、五体投地、大把给钱为止。我以为这样的相士懂得“再创造”；我们搞连环画中的人物形象必须更要懂得“再创造”。我的学习方法是学相书上的分类，结合对现实生活中各种人物的观察分析。我在塑造人物形象方面的构思范围大大拓宽了：下面以《十五贯》中的过于执为例，约略叙述我对这个人物的塑造。

对过于执这个人，我开始曾理解为“糊涂县令”。这样的先例不少，《四进士》、《胭脂》等都用丑角给生角做铺垫）。后来感觉用一个丑角陪衬抬不高亢钟，加上当时我没看到昆曲演出，我不得不进一步分析过于执究竟是个什么样的人。

“过于执”，这名字已经告诉人们：他不是贪赃枉法的坏官（那就不是提倡调查研究所能解决的了）只是做事“过于固执”，用现在的话讲，就是主观主义：他的主观和固执怎么形成的？他应当是个什么样的形象？我设想的和所画的过于执是这样的：寒窗读书，早年清贫，为了生活曾教过私塾。脸虽不瘦但绝不肥胖，二目稍小，有鱼尾纹。他自以为满腹经纶却官运不佳，直到四十多岁才中上末榜进士，当了几年县令，既不贪污，又不徇私，经常被人赞颂，因而更加刚愎自用，常常撇嘴咬牙以致两腮下颌肌肉有力，身上总带着腐儒的酸气，常以诸葛亮自许，天气不热也拿着扇子，天气不冷也端着两肩。纱帽虽属明制，两翅却是桃状。发生命案，他也“调查”，走到堂口亲自查问一千人证，倒耳静听，而孔严肃，见了钱格便入为主，不须费事已胸有成竹，他也“研究”，就是人可做到的简单推理：面貌般配，定然有好，有好难免想逃，回避终须用钱，需钱就得图财，图财必然害命。“本县平素以礼乐治民，如今竟有这等伪风败俗之人，不打不招。”于是咬牙切齿，小眼圆睁，将扇子往公案上一挂，身板一挺，打顿板子再说，有了招供，立刻自鸣得意，扇子又扇了起来，稀疏的胡须微微颤动，其潜台词是：“可见本县断案如神。”

戏剧里可能以“木”扮演过于执，素颜无固定脸谱（这可能由于现实生活中类似过于执这样主观主义、形而上学的人太多了罢！），我所依据的形象，主要是我的私塾老师。他除了靠束脩维持生活外，过年节还靠写对联卖字网增加点收入，生活比较清贫，而孔并不肥腴，耒耜先有皱纹，颧骨稍高，二目如豆，有点近视，胡须稀疏，比较文雅。坐在孔子挂像下面，以代圣人空鞍自命，摇头晃脑，酸气十足。最可恨的是打学生手板时，不分析学生具体情况，他一身兼具官、师爷和衙役，先威喝，胡巾一通，再主判断一番，然后开打，边打边咬牙切齿地说：“看你改不改？看你改不改？”当然除了私塾老师还有别的人物，也被我糅合在过于执形象之内了。

我还看见过各式各样的主观主义人物，例如：胖得臃肿的长官，近乎昏庸的官僚；满脸横肉的小吏，乃是地方之一霸；秃顶近视、专抱门户偏见的学府教授……当然，他们的外貌和性格与过于执还有很大的差别。

如果我们把刻画人物停留在表面形态上，不去深入发掘分析其本质、属性，不能表达这一人物的独特个性，那就容易变成只会熟背《麻衣相法》五官三停、却不懂得现实生活的蠢相士了。

不论正面或反面人物都有其脸谱，这是客观存在，有许多戴着假面具的人物，这也是客观存在，作者的任务就是揭去伪装露出其应有的脸谱。当然，这决不是画一个阴阳脸就能了事的。

塑造形象实际上也是作者在表达自己对人物的态度、对生活的见解、自己的思想感情。我认为人物形象脸谱化，动作戏剧化并不能限制艺术创作的探索和前进；浪费作者艺术生命的倒是概念化和公式化。

我曾经画过大量的“没有生命”的人物，由于我对这些人物的并不怎样理解，主观上也没想去进一步理解，所画出来的只能是算作代表某种性别、年龄的符号；再好也就达到穿上农民或工人外衣的程度。不但读者看过很快忘记，连我自己现在也想不起都画了些什么东西。这就是粗制滥造出来的概念化产品。

二十年来我虽然离开美术工作岗位，两眼却望着画坛的种种变化。看得时间长了，也就形成一个总的认识：一个美术工作者可贵之处，就在于不断塑造更多的、能称得起是典型的艺术形象，塑造越多，认识越深，要求越高，难度越大。这样才算“登攀”，也才能步步登攀。

三

连环画里的主要人物要通过许多篇幅（情节矛盾的发展变化）表现其个性。一般说来，过场人物就没有这个条件，而且过场人物数量多，很难逐一在生活中得到“活生生”的依据。对这类人物、重视他们时，则能使每个画面与整个故事有机地联系起来，并且有助于对主要人物的塑造；一旦敷衍了

事忽视他们，就好像一碗白米饭里吃出了砂子（我的作品里就有不少砂子，而且都是大粒的）。即使不致于破坏整个作品，究竟也是“美中不足”。

《十五贯》捉熊友兰赴法场时有两个过场人物：衙役和狱卒。原籍有这样情节：狱卒同情熊友兰的不幸遭遇，叫他在法场喊冤、死中求生。这是故事转折的契机，使我不得不重视狱卒这个人物。另外也有一个原因，旧社会有这样的谚语：“阎王好见，小鬼难缠”、“奉船店脚脚，无罪也该杀”、“有清官没有清衙役”。一般人的印象牢头狱卒都是坏蛋，忽尔一反寻常，出来一个同情犯人的狱卒，我怎样处理，就不得不动动脑筋了。

我设想这个狱卒“应当是”饱经风霜的老人，但为了保住饭碗不敢蓄胡须。他青年时当过小販，赶过驮子，当过解差、运过官粮，在跋涉艰辛中度过前半生，脸上、手上留下了许多时间车轮的痕迹。年老腿脚不灵，好差使被挤掉派来当狱卒，他很了解官场的黑暗，他懂得在人吃人的世道上勉强活着不容易。只有这样饱经沧桑的狱卒才能同情熊友兰并给他指出求生的一线希望。

为了互相衬托，我对另一个衙役也动了脑筋。这不是常见的那种欺软怕硬，见了上司拍马奉承、见了百姓趾牙咧嘴的小丑；而是一个地地道道的二花脸，他原先是地痞恶棍，脸上的刀疤使五官走了形。后来受“招安”当了捕快，因为手黑心毒、六亲不认、人缘很坏，办事无功而被黜降，当了衙役。当狱卒善恶地抚慰熊友兰时，这个家伙一肚子不痛快，捉着灯笼在门外扯着破嗓子嚎叫：“快走！”安排这样一善一恶互相衬托，来烘托出熊友兰所处的岌岌可危境地和绝望中遇见救星的心情。

我体会：性格的显露多在姿态动作，重点在手势上；感情的变化多在面目，重点在眼神。为了刻画人物，我经常对着镜子参照自己面部的各种变化；画右手也对着镜子用左手当模特儿。我把这叫做：为了“导演”，先当“演员”。例如胡芦的醉态就得首先模拟一番，事实上我见过各式各样的醉汉：有的呕吐涎涎；有的嘴歪眼斜；有的滚地撒赖；有的哭哭啼啼，我须揣摩醉汉的共性，也得分析胡芦这个具体人物。既要表现其醉，还须不能醉得令人厌恶。他借到十五贯钱后，心里高兴，二两下肚，步子不由自主，一脚轻一脚重，两眼似睁未睁，两手总想比划可又不怎么听控制。头脑虽然清醒，玩赏却开得过分（以较引起一桩大冤案）。

《劈山道士》最后一幅王七撞墙后，头上隆起疙瘩，坐在地上呻吟发昏。其妻见状“忍俊不禁”，这是一种事情可笑，非笑不可的笑，却又怕丈夫斥责，不能出声；用力往肚里吞笑必然憋得肚子疼，以致弯腰抚腹。这样的模特儿实在不好找，只得自照镜子研究。起稿后不久，恰巧一位女同志走来看见，就笑着说：“太有意思啦！”我见她笑时两颊有窝，一手挡嘴，就“采纳”了这个姿态，把双手捧腹改成一手抚腹一手挡嘴，大大增强了笑意的合理性。

二十多年前张凡夫同志曾提醒过我“注意人物的手！”后来我就集中力量和时间来攻“手”关。直到现在，我仍警惕着“与人物不协调的手”出现。我在欣赏好的连环画时也常注意人物的手，的确，有些连环画，人物画得不坏，唯独手有毛病。最常见的症状是“拇指分开，四指并拢，不分场合，一律伸直”。其实手势所表达的语言很丰富：指示、命令、怒斥、拒绝、请求、发誓、踌躇、悲痛、愤怒等等，不同的角度，不同的屈指，千变万化。我的想法是，画手时先考虑人物的性别和年龄，再进一步分析其身份性格、手势所表达的语言与其它部分的联系，只要认真，上述症状定能减轻。

连环画（一般情况）画面很小，表达人物细腻感情的眼神怎么画？我理解的“眼神”不是孤立地在眼睛上多着笔墨。“眼睛能说话”是指眼睛能表达某些思想感情：憎恨、欢欣、怀疑、恐惧……，但必须和姿态动作统一安排，至少要同眉毛面部肌肉变化相关连。

这里再举个眼神与手势等统一的例子，《玉容》第十一幅，戴着钦赐花翎（表示有过功劳）的宿卫官跪在地上，右手执刀挑起帘，伸颈往床底窥探有无贼盗，其眼皮上翻以致抬头纹皱起。左手本应拄地却往旁边伸开。这一手势既表示让众人闪开以防意外，故意增加紧张气氛；另外还表示他有两手武艺。由于拉着这种架式很费力气，弄得脖子 and 太阳穴的青筋都暴起来了。他明明知道贼早已走了，在长

官面前不好交代，只得趁机卖弄一番，桌下如果真藏有盗贼，他就不会拿这个挨打的架式了。这种跪而探身的姿态是失掉重心的。我如此画，目的在说明巡抚手下皆是无能之辈，借以渲染抚衙失盗后的惊慌狼狈气氛，以衬托王者方面行踪之神奇。一般来说，连环画里允许运用想象、夸张，但千万不要过分，否则就失去真实或片变成漫画了（全部用漫画表现的连环画当然除外）

四

我画了十来年连环画，在1963年还参加过连环画调查工作，给我一个深刻的体会：一套连环画的好坏，脚本极为重要

脚本好，画得也好，当然“珠联璧合、相得益彰”；即使画得差些，情节人物和文字本身也能吸引人。如果脚本差，画者水平无论高低都无用武之地，就算费力搞出来，其“生命”也维持不了多久。

我所说的好脚本，最重要的一点是通过具体的情节树立起典型人物。没有具体情节，即使画的是著名科学家、文学家，也不过是传记年谱。它只给人以历史知识（当然这也是需要的），另一方面，只有故事情节，没有典型人物，画一场战斗也好，一件离奇的案件也好，无论场面多么热闹，也不是感人的完整的艺术作品。

典型人物的个性，通过一定的情节和矛盾冲突来显现。脚本抓不住这个重心，画者塑造人物不但费力，可能还要对人物有所削弱。《十五贯》本来是歌颂调查研究的，脚本应着重描写为人民负责坚持调查研究的况钟与草菅人命主观武断的过于执、官僚主义的周忱（州臣的谐音，即现代的所谓官僚主义）之间的矛盾和斗争（也可以说是唯物与唯心的两种意识形态的斗争）。事实上，我化了许多篇幅着重表现况钟与周忱的矛盾；却忽说了况钟与过于执、尊重客观事实与主观主义作风之间的矛盾冲突。结果使这两个人物的个性没能得到充分的刻画与表现。这套画是我先拟了提纲，在画完后才请匡荣同志编文的，由于我当时对矛盾焦点还没有深刻认识，所以存在着这一重大缺陷。

去年人美选印《十五贯》后，湖北汉川有读者给我来信，他说：在连环画中不仅要重视树立典型人物，还须重视故事结尾的处理。

回忆画《十五贯》时，我对被冤枉的一对男女青年很同情，所以着意刻划他们的善良、无辜，感到非要画出他们的结果不可，原即到捕房正犯、平反冤狱释放苏成胡、熊友兰被告结束，再延长就出起了。我从个人的愿望出发，在末尾增加了一幅。我先设想这一对同生共患难青年必然结合在一起，进一步推想，他们后来的幸福乃是“为民请命”的况钟担着丢乌纱帽的风险换来的，让他们到况钟祠去祭拜也是合情合理的。后来进一步想，最好让他们带着一个八九岁的男孩子去，那就更给人（包括我自己）一个幸福美好的印象了。我把这个想法提出来，匡荣同志说：“这个想法很好，但原著没有。咱们加上‘据说’两个字吧，既不违背原著，还能令人满意。”没想到汉川读者的来信竟然提出取消“据说”二字！干脆把后来发生的一切美好事物都当作真的（当然，我以为还是保留“据说”为好）。

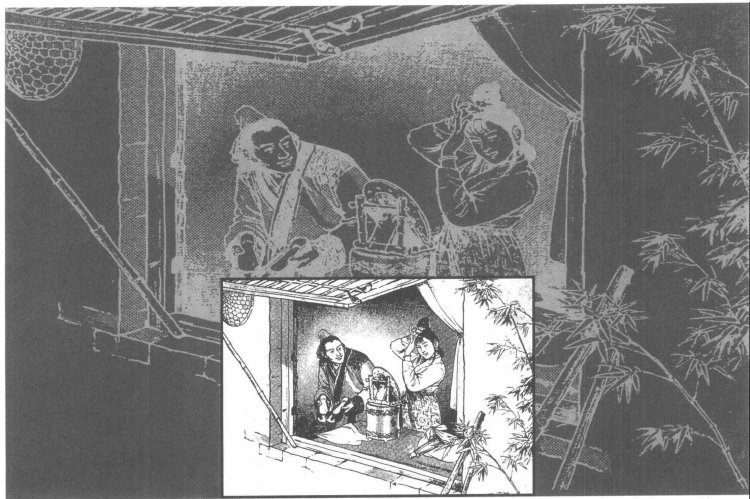
从读者对这个结尾的安排，可见群众多么同情这对无辜被冤枉的青年，又多么尊敬况钟式的人物，也使我进一步体会到文艺作品中典型的价值。《十五贯》在二十年前有教育意义，现在依然如是，“我们眼前发生的现象”（列宁语），——平反冤假错案与二十年前作品中所反映的依然合拍，这就是有教育意义的基础。

歌颂人民所喜爱的，暴露人民所憎恶的，这样的作品就具有人民性。经过二十多年，我才体会到：典型形象必须反映人民的意志；永远和人民在一起才有艺术生命。

王弘力

名家介绍·王弘力

中国的连环画艺术	姜维朴
连环画刻画人物问题	王弘力
天仙配	1
解仇合密	7
王者	11
十五贯	27
劳山道士	57
梦狼	65
托塔李天王	75
一坛银子	80
蔡文姬	85
杨志卖刀	88
编后语	109



天仙配

根据董永、沉香合传

王弘力 编绘

辽宁美术出版社 1955 年第 1 版

董永和七仙女的故事很早就在民间流传，戏曲或称《槐荫记》。玉皇大帝的小女儿七仙女爱上人间勤劳而贫苦的农民董永。特地下凡与他做了百日夫妻，但因违反天规，终被玉皇拆散。故事虽然有劳动人民某种幻想；也反映了妇女要求婚姻自主的愿望。



（原第4幅） 见人间鼓乐一齐响，对对新人拜花堂。见一些少年沿街跑，见一些老人扶拐杖。还有个少妇抱娃娃，得意洋洋站道旁。却有个青年提小筐，低头不语含悲伤。



（原第5幅）大姐说：“这个青年叫董永，老实厚道庄稼人。无兄也无弟，家贫未娶亲。为了葬父买棺木，卖身三年换了五两银。看他跪在坟前多悲痛，铁石人儿见了也伤心！”



（原第10幅）董永赶路上山岗，狭路里站一位年轻姑娘，俊俏脸儿花衣裳，荆菜没拿铲，采桑没提筐。董永想：“常言道男女相谈多不便，唉，我且奔宽道上，我且奔宽道上。”



（原第14幅）董永偷将七姐看，想：这大姐长得似天仙，成为夫妻我怎能不欢喜？可惜我家中太贫寒。忙说道：“我穷得没有立脚地，难免日后落埋怨。”七姐说：“好夫妻共患难，你恩我爱苦也甜！”