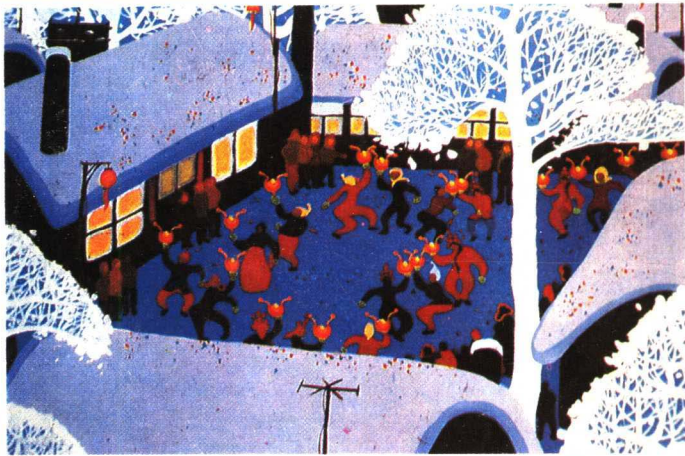




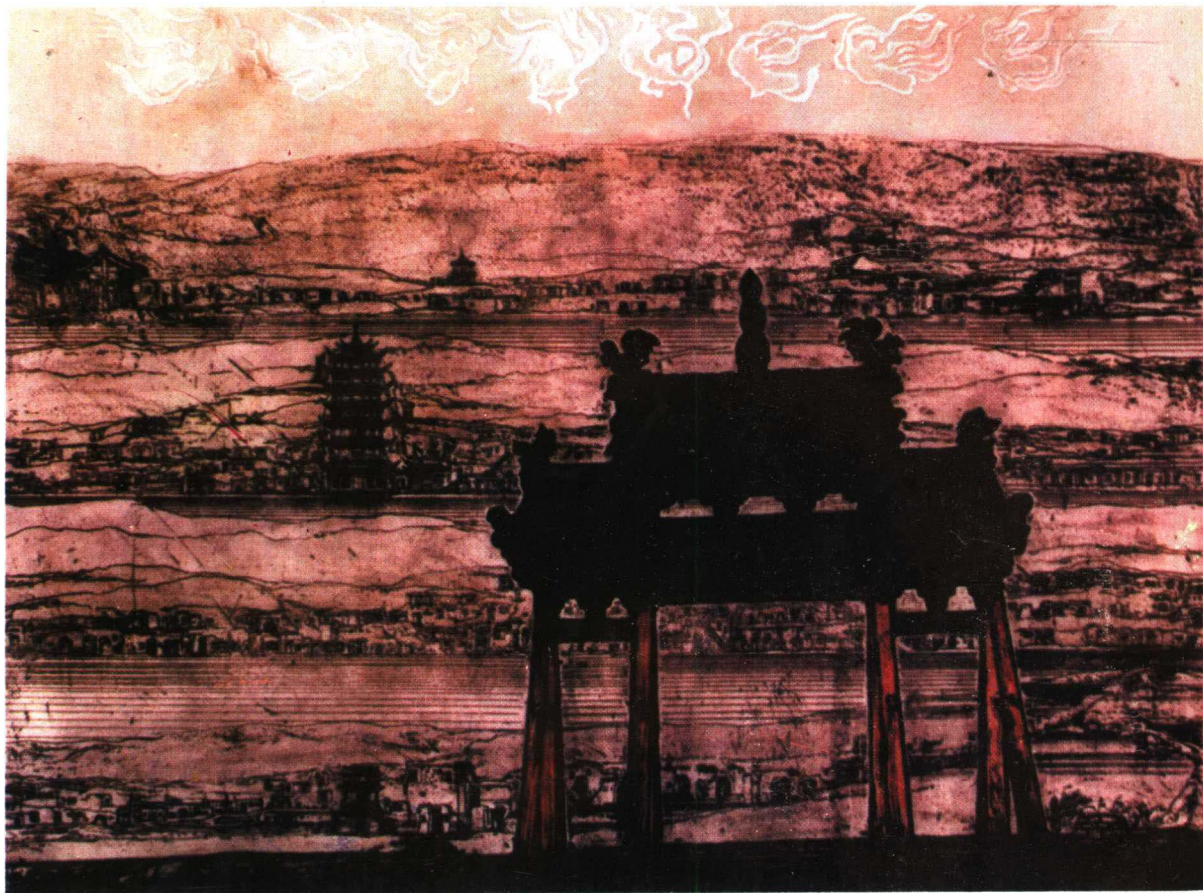
美术向导



自学技法

第 14 册

《铜版画技法》附图



敦煌千佛洞 (铜版画) 王维新作

美术向导

第十四册

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

发行：新华书店北京发行所

零售：全国各地新华书店

预订、人民美术出版社邮购科

邮购：(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10号)

统一书号：ISBN 7—5056—0018—4/J·19

1988年5月出版

定价：0.89

《美术向导》第十四册目录

■名人专访

青春浪迹 白首还乡

——访老画家阳太阳……………楚 水 (2)

■美术技法

写意人物画技法……………谢志高 (4)

水粉画技法……………邱百平 (7)

油画色彩……………温顿·布莱克著 唐溪编译 (9)

铜版画技法(三)……………王维新 (13)

素描技法

——石膏作业之外的补充训练(一)……………徐 冰 (16)

素描琐谈 59 则……………许庆山 (19)

素描头像(四)……………颜铁良 (23)

风景素描写生……………董 旭 (30)

透视学入门……………夏同光 (32)

工业设计及其发展(一)……………林福厚 (38)

■书法与篆刻

汉字与书法——楷书……………张荣庆 (42)

■青年美术家介绍

羽毛未丰先争雄

——记青年画家常保立……………吴 奇 (45)

■中外美术史话

雕塑史话……………刘兴珍 (47)

■报考指南

报考中央美院附中要注意哪些事情……………杨光河 (49)

怎样报考四川美院附中…………… (50)



青春浪迹 白首还乡

——访问老画家阳太阳

楚 水

画家阳太阳来北京开会，我因编辑《现代美术家陈抱一》需要收集中国早期油画家陈抱一的材料，在京西宾馆访问了阳老。

“陈抱一是我尊敬的老师”，78岁的阳老，虽已满头银丝，身体却很硬朗，待我说明来意，他便一边思索，一边和我交谈起来：“说起来，那已是半个多世纪以前的事情了……”

“1928年，我来到上海，当时上海的美术空气很浓厚，私人美术学校林立。我从小就喜爱绘画，在桂林广西省立第二师范读书时，就经常在课余时间

习画。到上海后，首先进入上海美专，后来转到上海艺专学习。陈抱一是当年我在上海艺专时的老师，他对我另外一位广西学生杨秋人特别重视，毕业后又安排我们进入他担任美术编辑的世界书局，作他的助手。

“正如当年上海美专同学蔡若虹为我的画集写的前言所说的那样，我们这些学习绘画、特别是学习西洋绘画的美术青年，当时是被一股‘风’吹到西方美术领域去的。这股风，产生在‘五四’运动之前，后来又混在‘五四’运动之中，并且假借‘五四’运动的威力而横扫一切。吸引我们的的是一个‘新’字，那时我们不懂得从实际出发，不懂得作具体分析，主观地认为中国的文化艺术都老掉了牙，新的都在西方，西方是‘新’的化身，为了追求‘新’而追求西方。从进入上海美专到从上海艺专毕业，我就从西方古典的学院派走到了现代各流派。”

1932年，从法国归来不久的庞薰琹，联合倪貽德、张弦、周多、段平右、杨秋人、阳太阳等一批青年画家，组成了中国现代美术史上有影响的美术团体“决澜社”。这批青年画家以决澜洪水的凌厉气势，要求扫荡画坛的沉闷空气，那种庸俗的月份牌绘画作风，那种机械的学院派写实作风，他们认为都在必须荡涤之列。这批青年画家大多接受了西方现代美术的影响，从马奈、莫奈到塞尚，特别是毕加索的艺术使他们深感兴趣。毕加索、马蒂斯、罗兰珊、莫格里亚尼的画，虽然大多数人都只从印刷拙劣的图片上见到，仍然使他们感觉新鲜，为之激动。

“按照今天的眼光来看，50多年前的‘决澜社’真可算是一个青年前卫美术团体，和最近这一两年活跃在画坛的‘青年美术之潮’的形形色色、大大小小的美术团体比较，恐怕是有过之而无不及的。”阳老微笑着对我说：“‘决澜社’成员学习西方现代派艺术，但又不是单纯地模仿，我们更注意的是进行综合性的学习。我喜欢毕加索、德朗，还接受了刚刚出现在巴黎画坛的超现实主义的影响。在‘决澜社’第一回画展我展出的作品，是镶嵌在蓝天白云之中的葫芦形状的女性裸体，就颇有一些超现实主义的意味。”

“决澜社”的现代艺术作风，对于当时的画坛是一次猛烈的冲击，不同成员的作品各有特点，各自在寻找适合自己的艺术道路。他们为西方现代艺术的手法、技巧、形式所吸引，努力探索，对于中国美术的发展起到了一定的推动作用。“决澜社”的出现标志着中国的油画有了新旧变化的转机，这一

历史作用是应该予以肯定的。

“但是我们的缺点也在这里，过分注重在形式、技巧、手法的新旧上来横加判断，对于新形式的偏爱，高过了对新内容的探索”，说到这里，阳老的表情变得严肃起来：“1935年，我持陈抱一老师给日本著名油画家中西元九的介绍信来到日本，当时我心里想的也就是更努力地学习新的手法、技巧和形式。我进入了日本大学艺术研究科。这时日本美术界十分活跃，风格流派五光十色，瞬息万变。在日本的美术馆、画廊，我见到了许多以往只能在画册上见到的日本和欧洲油画家的作品，使我激动不已。1936年我的油画《春天》入选日本‘独立美展’，后来又有油画作品《女青年》、《恋》等入选‘二科展’。‘二科展’是日本最有名的在野美术团体‘二科会’主办的展览，送选作品很多，入选标准很严，一般日本美术家都以作品能够入选‘二科展’为荣，这也是他们艺术的进身之所。我的作品引起了日本美术界的注意，专家和报刊被誉为‘中华之夸’。当时我也真以为自己踏上了艺术的正道，准备沿着这条道路继续走下去。我已经不满足在日本这个中转站来间接学习西方现代艺术，我要到欧洲去，到法国巴黎去直接吸收西方现代艺术的营养。1937年的芦沟桥事变把我从云游西方的梦想中惊醒，我是艺术家，但我是一个中国人，在祖国受难的时刻，我绝不能可耻地逃避。当即我便乘船回国，轮船驶近上海时，听到了‘八·一三’日本侵略军攻占上海的炮声。我站立在轮船的甲板上，遥望那迷茫一片的祖国海岸，心中的感情是十分复杂的。”

抗日战争期间，阳老积极投身于神圣的民族解放事业。他到“国防艺术社”美术部工作，绘制大批揭露侵略者罪行的宣传画、漫画和主题画。油画《磨刀的人》、《持枪的人》、《战士与马》、水彩《小号兵》、素描《生命的呐喊》、《铁筒里的人》、《母与子》等都是这一时期表现抗战的作品。他还在桂林创办大型诗刊《诗创作》，发表诗文，推动抗战。

“我并没有把原来学得的那一套艺术作风完全丢掉，我尝试着用现代艺术的手法表现抗战的题材，也取得了很好的效果。但是抗战使我懂得了两个问题。一是艺术形式不能脱离艺术内容而存在，如果只是在形式、技巧、手法的新旧上来玩花样，甚至只是模仿别人、抄袭别人，连形式、技法上都谈不上有什么新意，而不去努力追求作品是否与时代前进的步伐合拍，这样的艺术必定会钻进死胡同，必

定会没有出息、没有出路的。二是中国人的艺术作品总应当让中国人看懂，要有中国气派、中国作风，要适合中国人的口味”。阳老说这番话时很慢，语重心长，这是他一生艺术劳动艰苦求索所获得的宝贵道理。

我翻阅新近出版、散发油墨香味的《阳太阳画集》，欣赏阳老的画作。阳老的作品无论水彩、油画、中国画，使人看起来都感到亲切。美丽的漓江山水、桂林风光，一一在画家的笔下展现，它摆脱了西方学院派那种“谨毛失貌”、“与我无缘”的拘谨写实的束缚，有如中国传统的写意画，取得的是“似曾相识”的效果。笔下明丽的山水风光，既是客观的物象，又是画家主观感情的产物。“神与物游，思理为妙”，客观和主观天衣无缝地融合在一起，创造出一种意境。要通过客观对象来发挥主观感情，而不是那种无所旁依任意挥洒、极端的自我表现。

我特别喜欢的是阳老的水彩画，不仅是因为技术的娴熟，那恰到好处水分和色彩，那轻柔潇洒灵动的笔触，更能打动我的是一种令人回肠荡气的情调。“画中有诗”是中国绘画的特点，其实西洋绘画不少作品也有不少令人玩味的诗趣。但是在阳老的水彩画中打动人的一种中国趣味的诗情。“水似青罗带，山如碧玉簪”，中国诗歌的意境，在阳老用西洋绘画材料创作出来的作品中，得到很好的传达。

从青春时代的“西游”，学习西方艺术，尤其是努力学习西方现代艺术，晚年终于清洗了满身行尘，回到了民族艺术的殿堂。不“仿洋”，不“复古”，游子归来，立足的正是中国艺术传统这块坚实的土地。这便是画家阳太阳一生所走过的艺术道路。学习西方，立足中国、走向世界，努力创造出既是民族的，又是现代的艺术作品。这是阳老一生的追求，也是千万中国艺术家共同的追求。

我告诉阳老，要将蔡若虹先生为《阳太阳画集》所作的序言标题“青春浪迹，白首还乡”作为这篇访问记的标题，阳老欣然同意：“年轻人，要闯、敢闯，喜新厌旧，这都是可贵之处，只要记住是一个中国人，一个中国的艺术家，无论他们走到哪里，最终都是会回到自己的故土，回到深厚民族艺术的传统中来的。年轻人必将超过老年人，我们这些老年人的经验和教训，如果能给年轻人以几分启迪，促使他们思考脚下的路，那我们就非常满意了。”说到这里，阳老开怀大笑起来，笑得那么率真自然，那么无拘无束。

写意人物画技法

谢志高

(二) 半身及全身像画法

学习并掌握半身及全身像画法,是写意人物画在整个学习过程中的重要内容。它不仅锻炼造型能力,更主要的是加强对写意画所特有的笔墨结构的认识和锻炼,提高笔墨素养,获得用笔墨去塑造人物和表达感情的能力;同时,也为尔后进行写意人物画创作作技术准备。

在学校的国画教学中,通常要在低年级安排一定数量的素描式白描人物写生练习,同时也学习人体解剖、透视等课程,从而对人体的形体结构和中国画线的表现力有个基本认识。在此基础上进行写意人物写生,即可把注意力较多地放在笔墨的运用上。美术院校多年的教学实践证明,这种由工到意、由描到写的循序渐进的学习方法是行之有效的,业余爱好者在学习过程中可以参照。近年来,也有一种观点,认为中国画不必学习素描,因为西方素描的造型观念与中国画不同,所以应以白描写生代替素描练习。也有人提倡应该学习以结构为主的“结构素描”,寻求符合中国画造型观的共同点;另外还有“意象素描”论等等,目前尚无定论,均在探索之中,初学者不妨根据自己的情况择而试之。

1000多年前东晋画家顾恺之提出“以形写神”,稍后南齐的谢赫总结中国画的六法中第一法为“气韵生动”,都是强调画中人(或景)形神兼备的重要性。中国画家在艺术实践中,遵循这一优良传统,使中国画世代繁衍,成为人类文明的瑰宝。我们在学习人物写生时,一开始就应确立这种传神的观念。以避免把活人当作死板的模型来画。因此,在写生之前,要先研究对象。开始可以找些自己熟悉的亲朋

好友来当模特,比较容易把握对象的生理和心理特征,假如到生活中去写生,在画素不相识的人时,则应与之交谈,了解模特的基本情况,同时仔细观察、分析其生理特征,以便在自己心目中有一个初步印象。绘画是形象思维,这个初步印象十分重要,



图一

它将成为你的向导，去寻求对象“神”之所在。

摆动动作时，以自然、协调为好，可以请模特按自己平时的习惯去做。初当模特儿的人容易紧张，以为如同进照相馆照相那样一动也不敢动。在与模特的交谈中要注意观察其动态、神情，在其不知不觉中选择理想的动作，再请他固定下来。不要忽视选择动作这个过程，因为选择本身，也是逐步加深对模特儿的认识。从造型艺术的角度来考虑，摆动动作的同时，也正是产生画面形式感的构思过程，当你认为“入画”了，也就是找到了理想的动作，绘画的激情油然而生。反之，僵硬、呆板、毫无生气的形态会使你兴味索然，失去画的愿望。为了增添情趣、活跃画面，有时需根据模特儿的形象和体征进行适当的化装，添加一些小道具，如穿上工作服，戴上柳条帽，披件老羊皮袄、扎上腰带，握一杆旱烟，披上花围巾，背个小提袋……等等。

半身像的写生，一般控制在四小时之内，到生活中写生，则更短，多在一小时左右。全身像可适当延长。尺寸最小不应小于四尺宣纸裁三开，如条件许可，可画四尺对开或四尺整纸。画时先用炭条在宣纸上轻轻打稿，定好人像在画面上的位置，处

理头、身、两手之间的比例关系，头部形象及两手打稿时更略细致，余则粗粗几笔即可。对形体把握较吃力者，也可另用素描纸打稿，完成后用定画液喷洒固定，待干后再拷贝到生宣纸上落墨，其优点是打稿过程便于反复涂改，且落墨画坏后，仍有底稿可供继续拷贝重画。但现在学校中已不提倡此法，以直接在宣纸上略作炭稿为佳。有的人连炭条也不用，一上来就拿毛笔直取，熟能生巧，根据各人具体情况而定。

半身像包括从头至脚的范围（膝盖以上），切忌把手切掉，全身像则须从头到脚都要摆进画面，方得完整。初学者常常因把握不准比例而将手脚勉强塞进画面的边缘，甚至干脆切去不画，这种将就的心理应该纠正。

稿子打好之后，落墨以前，必须对画面线条的处理、墨色的安排、色彩的搭配有个大致的设计。因为中国画不可能也不应该如实地照搬对象，模特儿身上穿着的衣料颜色、质感、道具等等均不可能如实地描绘出来，而必须根据中国写意画的笔墨特点来设计安排。其中，必定舍弃一些东西，强调一些东西，并重新组合起来，它既是从对象中来，又要



图二



图三

体现中国画的特色。由于写意画的特长是以水墨为主,色彩为辅,所以在设计中要先考虑好画面焦墨、浓墨、淡墨的配置,线条长短、疏密、曲直、方圆的穿插安排,墨团与色块的分布、衬托,运用对比、呼应、和谐等手法,组成画面的笔墨节奏。

经过设计,脑中已形成一幅朦胧的画面,落墨时即据此去实施,但由于生宣纸对水分的渗透性太强,落笔纸上,常常瞬息万变,出现许多意想不到的效果,所谓“笔笔相生”,就是这个道理,需要自己在画的过程中发挥“应变能力”。

落墨的顺序先从头部开始(画法参看上一讲头像写生画法)。第一步用线勾勒,要勾得松动些,线与线的接合处要稍留空隙,不接死,以中锋、侧锋、逆锋等多种用笔方法来表现衣服及形体结构。并且,用笔的速度、力度也经常变化,以造成墨色的变化。画半身及全身像时常碰到须用大面积的墨来画衣服的问题,这里介绍几种墨法:泼墨——用泼墨法来表现人物衣着时,其衣纹的勾勒与泼墨同时进行。可先将适当的墨(水分充足)用大提笔或盛在碟子里向纸上泼洒,接着用焦墨笔从大片的湿墨中理出衣纹结构来,注意在整片黑墨中要留出一些空白,并使墨团中有浓淡厚薄之分,以免死墨一团,成为“墨滞”(附图一);积墨——先勾勒衣纹,根据形体结构再进一步皴擦、点染数遍,注意每遍须墨色干透后再进行(附图二);破墨——先用浓墨勾勒,未干时用淡墨或水去冲破,或先用淡墨涂染,未干时再把浓墨从中破开,也可用浓墨涂染,再以淡墨或水冲去,用此法还可扩展至以色破墨,以墨破色(附图三)。

在半身及全身像中,除了头、手、脚之外,占主要部分就是衣服。在可能条件下,结合解剖的学习,画些人体速写练习,以了解人体结构及其运动规律,把握衣服与人体形态的密切关系。工笔人物线描的衣纹画法,一般不追求墨色的浓淡变化,以中锋为主,靠线条组合的形态、疏密的对比,取得庄重、缜密、典雅,富有装饰趣味的效果。而水墨写意画中的衣纹,则要用墨色上的干湿浓淡的变化,用笔上的中锋、侧锋、逆锋等的转换,以及力度、速度等节奏的把握,从而求得生动、疏灵、潇洒、强烈的效果。如果说工笔象楷书,写意便似行草了。写意人物的衣纹处理,还要着重注意的一点是“简”,即抓住并强调主要的必不可少的衣纹,大胆舍弃意义不大的细节,寥寥数笔,言简而意赅。

在全身人物像时,应注意人物的动态特征及重

心,即注意头部至两脚间的垂直位置是否平衡、稳妥。着重设色时更要从全局出发去安排每个局部,相对地减少每一局部本身的对比而获得整体的对比关系。李可染先生画牧牛图,常常是牧童用单一浓墨勾勒,水牛用另一种墨色(比牧童淡些)去画,背景的树又用一种墨色来衬托,从每个局部看,墨色似无何变化(其实变化很微妙),“反差”很小,但整体看几种墨色互相对比,犹如音乐的中音、高音、低音。我们不妨在全身像的墨色设计中,可以把头、手、脚的勾勒用一种墨色,上衣为另一种,裤子或裙又一种,切忌每一笔都去追求变化、追求“活”,那样整体看必然“花”、“弱”、“乱”,过对比,反而失去对比。当然,上述这种墨色设计,只是为了说明问题的简单例子,并非公式,在写生实践中,一定要根据不同的具体情况及画面的需要,自己去制订合适的笔墨方案。

在半身及全身人物写生中还有一种行之有效的画法是,除了头、手、脚等肌肤用淡墨勾勒外,衣服及其余均用焦浓墨较单纯的墨色勾勒表现衣纹,墨线干后,循着衣纹形成的结构关系,象画山石那样以侧锋皴擦(用浓墨),干后再大笔渲染墨或色。这样画的好处是,不管每个局部的大块面积墨色如何不同,均统一在单纯的浓墨线条之中,且用笔是以中锋铁线描为主,便造成既对比又和谐的效果。这种方法在处理多人物或有重叠的关系中,容易把握画面的整体感。你在写生练习中可以试试。总之,中国写意人物画在不断发展之中,没有定法,没有固定的套套,尤其是表现现代社会中的人物,一直是在探索之中,本文谈到的画法仅是迄今为止在社会上比较流行的、也是普遍的画法,供业余爱好者入门之用。画好中国画,涉及的东西很多,仅就笔墨而言,也要从山水、花鸟、书法等许多方面的修养去积累。水墨写意画基本属于历代文人画的范畴,而文人画的诗书画印之功力直接影响笔墨的成就,人物画由于受形体的约束比较严格,加上中国绘画传统的容量博大,中华民族几千年文明史留下来的丰富遗产,都极大地滋养着我们今天的美术工作者。在社会安定、开放的有利环境中,珍惜传统,立足生活,面向未来,开拓新的道路,把古老的中国传统绘画艺术推向新的高峰,正是国画同仁共同追求的目标,它的最终实现,正有赖于广大业余爱好者及专业工作者的共同努力。

水粉画技法

· 邱百平 ·

水粉画由西方传入我国的历史并不算长,但却得到很大发展,它不仅是一种独具风格的艺术品种,而且被广泛地应用在出版美术、电影美术、戏剧美术、建筑美术、商业美术和现代设计的领域中;对于初学绘画者来说,水粉画被作为色彩基本功训练的最为理想的手段之一,也受到普遍的重视和喜爱。

水粉画之所以受到人们的广泛重视,主要是因为它具有以下几大特点。

一、色彩鲜艳、丰富,富于较强的表现力。水粉画的颜色本身就有数十种之多,如果在这些颜色中加入白色,则可呈现由深至浅的不同色阶;假如在它们之间再经过相互调配,就更是丰富多采了。因此,用于写实绘画,则可准确生动地表现对象;用于装饰绘画,则有非常独特、美丽的装饰效果;用于现代设计,更具有体现设计者意图的极大潜力。这一切,都是与它的色彩语言的丰富分不开的。

二、水粉画绘制方便,见效快,是它的一大特点。水粉画的调合剂是水和溶于水的植物胶,挥发较快,取用方便。而且,它又能在各种材料上绘制,无论是纸、布或木板都可以,特别是在室外作风景写生画时,更能体现这一优越性。水粉画颜料具有较强的覆盖力,便于修改和加工,因此,对于初学绘画者来说,比其它画种更为方便。

三、水粉画具有柔和的质地和美丽的表面效果。它的材料是粉质,无光,无论是采用厚、薄、干、湿的画法都可以显示出这一特性。在现代油画的绘制过程中,有不少画家有意识地追求油画表面的无光效果,他们在制作底子上下功夫,或在油画颜料中加入特制的调合剂,以消除油画表面的光泽,而水粉画的无光效果则是天然的。把一幅画好的水粉画装入画框中,其独特的材料美感,再加上作品的艺术处理,会给人以强烈的艺术魅力。

以上这些都是水粉画的长处,同样,水粉画也有着一定的局限性。水粉画是介于油画与水彩画之

间的画种,它集这两个画种的优点于一身,也带来了自己个性不强的弊端。和油画相比,水粉画的表现力不足,而且颜色的坚固性也差,保存寿命不及油画。与水彩画相比,又不如水彩画透明,不如水彩画更能发挥水分的作用,也没有水彩画更富于自己的鲜明艺术特性。正是由于以上的原因,在画坛中,水粉画长期得不到应有的重视。尽管如此,它还是以自己的特点而赢得了广大美术工作者、特别是普及美术工作者的喜爱。所以,出版美术工作者多用水粉来创作年画、宣传画、连环画、插图和封面设计等,电影、戏剧美术工作者也都用水粉画来画设计图、气氛图,有的还用它来体现自己的设计意图、绘制布景等。工艺美术工作者更是离不开水粉画这一得力的手段来表达自己的设计意图,进行陶瓷、染织、服装、壁饰等视觉设计。建筑、室内设计师也离不开用水粉画来表现自己理想中的建筑物和室内陈设。商业美术工作者,也大多采用这一画种,来为商品进行装潢设计,进行商品宣传。近年来,用水粉画进行艺术创作的画家辈出,另外,无论是学习版画、中国画、装饰画,还是搞电影美术、舞台美术、工艺美术,也都借助于水粉画来进行色彩基本功训练的。总之,只要我们在艺术实践中,尽量发挥水粉画的长处,一定会使水粉画这一独特的画种放射出更加灿烂的光采。

水粉画的材料和工具

水粉画颜料的主要成份是矿物质或植物质。这些物质经过加工,研磨成粉末状,加入适量的粉,再用溶于水的植物胶作结合剂即可制成。所用的材料成份与油画、水彩画基本一致,只不过油画颜料的结合剂是易干的植物油,而水彩画颜料中不加粉剂,以保持颜色的透明度。因此,通常认为水粉画是介于水粉画和油画之间的画种。

目前国内市场上可以购买到的水粉色、广告色、

宣传色等，都是水粉画颜色，无论是瓶装，锡管装或袋装的（有的袋装颜料用时需加胶）都适用。

水粉画颜料的颜色种类很多，初学者用过多的种类会使人眼花缭乱，不知所措，所以一般在开始时要选择少量的颜色，随着实践机会的增加，对颜色性能的掌握能力不断提高，再增加使用颜色的种类。开始一般只有以下几种主要颜色就可以了。

白色：白色是水粉画必不可少的主要颜料，它的用量往往是很大的。白色颜料的调入，大大增加了颜色的覆盖力，并使颜色变得十分丰富，也使水粉画的材料呈现出独特的风格。

红色：朱红、深红、玫瑰红，赭石通常也被认为属于红色类。

黄色：柠檬黄、中黄、桂黄和土黄。

蓝色：群青、湖蓝、普蓝等。

绿色：粉绿、中绿、翠绿和深绿。

黑色和褐色也是不可缺少的颜色。

颜色盒：就是用来盛颜料的盒子。现在市场上可以买到的封闭式颜色盒。放入颜料可以保持在较长时间内不干，用起来很方便，颇受绘画者的欢迎。颜色在装入盒子时，应注意颜色的排列顺序，它一方面会影响你对色彩的运用，也会使颜色本身避免混合，所以一般是按色彩的冷暖和深浅来排列的。排列的顺序是从白开始，然后是黄、橙、红、棕、黑、蓝到绿等。

调色盘：以搪瓷盘最为适宜。因为它不粘色，

易洗刷。另外，塑料调色板在外出写生时使用，也很轻便。

画笔：笔的选择与作画的效果有直接关系。从硬毛的油画笔、狼毫笔到软毛的水彩笔，乃至各种中国画笔，都可以用来画水粉画。一般硬毛笔适于厚画法，含水少并坚硬有力，而软毛笔，则因其含水量大，适于湿画法。作小幅水粉画时，狼毫化妆笔则很好使用，因为它的硬度和含水量都很适中，能够发挥水粉画的特长。另外，竹笔（用竹子制成的薄片）或用调色刀作画笔，也会产生丰富厚重的特殊效果。

画纸及其它材料：水粉画是画在纸上，如水彩纸、卡片纸、道林纸，乃至高丽纸，宣纸等都可以。一般纸张遇水会皱，所以在画前要裱糊好。而卡片纸则因其坚硬，不必裱糊，画后又平挺，近年来很受水粉画家的欢迎。

另外，画布、纤维板、胶合板也可用来画水粉画，同样具有很好的艺术效果。如用胶水加适量白粉作底子，画起来方便自如；如果直接在上面画也可以。

海绵或泡沫塑料也是十分有用的工具。主要是用它们来清洗画坏的部分，以防止画面过厚，颜色外溢或龟裂。如果用它们来绘制水粉画，则会收到特殊的效果。

再预备一个涮笔用的笔洗，就可以开始水粉画的绘制了。

（上接第41页）

审美教育是不可忽视的重要问题。马克思说：“艺术品也象其他物品一样，可以塑造有艺术感和从美观中得到享受的观众……”。很早就有人重视提高民众的审美能力，卢斯金曾说：“货物也是教育工具，它甚至会比一些艺术讲座或道德给作家的影响更大。”

英国于1852年建立了工艺美术博物馆和附属工艺美术学校，开始对民众进行审美教育。同年，在伦敦工业博物馆中，布置了一个“恐惧厅”，里面陈列了84件令人望而生畏的工业产品，对工厂主和民众起到了刺激和教育作用。

1907年在德国慕尼黑，诺恩包伦布置了“克·努德迈耶的居室设备”展览，是有关工作和生活方式的讽刺性模拟陈列，告诉人们什么是不美的。1909年，在斯图加特国立工业博物馆内，开辟了永久性

的陈列——“有关俗气的陈列”，内容分为三部分：

①产品在材料使用上的俗气；②产品在结构上的俗气；③产品在装饰上的俗气。暴露在设计和生产中的丑陋的东西，从而提高人们的审美能力。

在1927年前后，一批美国设计师去欧洲，搜集1925年巴黎世界博览会中的杰出的工业产品（其中有格罗比乌斯和米斯的家具及其他物品），运到美国展出，以便使工业设计界得到借鉴。1929年，美国纽约建立了现代艺术馆，从建馆之日起，就经常地举办世界各国优秀工业设计作品展览，并从1949年起，开辟了永久性的陈列，精选优秀的工业设计作品长期展出，该馆开设的工业设计陈列部，负责搜集展品、陈列和研究工作。这对于提高民众的审美能力和提高设计师的水平，起到了促进作用。

油画色彩

〔美〕温顿·布莱克 (Wendon Black) 著文

〔美〕弗迪南德·皮特里 (Ferdinand Petrie) 绘图

唐 溪 编译

高光明 审校

〔编者按〕 本文是美国俾尔伯德出版有限公司 (Billboard Publications, Inc.,) 1982年出版的“美术家绘画丛书”《油画色彩》 (Color in oil) 一书的译文, 这本书由著名画家弗迪南德·皮特里 (Ferdinand Petrie) 绘图、温顿·布莱克 (Wendon Black) 著文。书中介绍了油画色彩的基础知识和15世纪以来各种油画色彩技法。内容有: 怎样调色、三种色调和四种色调的画法, 以及色彩的透视、和谐、构图、基调、对比等知识, 其中10幅步骤示范作品具体介绍了单层画、重色画、趁湿画、刀画等各种色彩画法。本书原是一部美术技法训练指导书, 它既可作为油画爱好者的入门向导, 又可作为有经验的画家对油画色彩技法的复习资料。对水彩画、丙烯画工作者来说, 也有一定的参考价值。

第一节 导言 (节译)

1. 油画的颜色

自从15世纪油画在弗兰德(*)发展以来的500年中, 美术家们用各种绘画工具和手段描绘了大自然的迷人色彩, 运用丰富多采的画法创作出一幅幅杰出的油画作品。在这一时期里, 有少数美术家进行了广泛的、多种尝试。他们竭尽全力, 在某些狭小的领域里对油画的技巧和方法进行研究和探索。

“美术家绘画丛书”希望能够扩大美术爱好者的眼界, 丰富美术爱好者的油画技法。通过学习这一时期美术家的最简明和最具有针对性的技法, 可以作为你学习绘画的开端。并可在在此基础上, 继续学习各种你所认为的革新技法, 虽然其中一些已经是产生在几个世纪以前的技法了。

2. 色调

在你开始运用“美术家绘画丛书”里的各种卓越油画技法进行试验之前, 先了解一些绘画基础知识是非常重要的。因而, 这本《油画色彩》既可作为初学者的入门向导, 又可作为有经验的读者对基础色彩的复习回顾, 因此, 对于两者都是合适的。

第一个问题是复习有关色调的知识。因为你应当知道怎样去识别色调。比较大自然的色彩是明亮的、还是晦暗的, 首先要对于这个重要问题进行简要分析; 然后, 要学会怎样画出你自己的油画色彩

(*) 弗兰德是欧洲中世纪的伯爵领地, 包括现在比利时的东弗兰德省、西弗兰德省, 以及法国北部部分地区。

色阶,并且做成一个色表,贴在你的画室墙上,以作参考;这样,就可以帮助你鉴别和掌握色调了。同时,也要学会怎样简化大自然的色调,学会只用三种或四种基础色调去创作你的作品。

3. 色彩的控制

有了关于色调的知识以后,即可钻研在调色板上怎样调色。如果你能够多次运用自己的色彩知识,反复进行实践,其结果必然可以在调色方面取得经验,学会如何把单色调为复色。最后也必将获得一份完整的色彩图表,可以以此作为色彩参考的标准,当作色阶的比较来使用。

油画色彩也包括一系列的彩色实例图解。通过这些彩色图解,将指导你如何调配各种色彩,并增减其鲜明度,以便使其显得较暗或者较亮一些,进而产生立体的感觉。另外一份实例图解也将指导你如何运用四种不同的方法来取得色彩的和谐。同时,你也会了解如何描绘早晨、中午、傍晚和夜间的各种色彩。通过一系列的讲述,你会发现,油画的色彩可以系统地提高你的描绘能力。

4. 描绘步骤示范

油画色彩的中心要点包括10个步骤示范画法。在这些示范画法中,显示出来弗迪南德·皮特里的高超技法,他运用画笔或调色刀可以表现出丰富多采的色彩效果。他告诉你许多有关色调的知识,例如用两种柔和颜色加白所描绘的作品,怎样用三原色(红、黄、蓝加入白色)画一幅作品,从而在你用三原色进行创作的过程中,帮助你了解色彩调合多样化的程度。与此同时,也告诉你怎样用整套颜色去创作。最后,你会理解古代大师范作中底层画和上层画的技巧。例如,单色的底层画是由多色的上层画而定的;底层画的有限色彩变动范围,是随着上层画丰富的色彩变动范围而定的;底层画的整个色彩关系是由上层画的整个色彩关系而定的;底层画粗略的结构是由上层画的基本结构而定的。趁湿画技法示范告诉你怎样直接在画面上配色。最后一部分示范,告诉你怎样用调色刀进行创作。

5. 明暗关系

没有光,色彩就不存在。油画的色彩取决于各部分的明暗关系。怎样运用油画技法描绘构成自然物质的各种几何形体(例如立方体、球体、圆锥体)的明暗关系,也和表现不规则形体一样。同时,也

将告诉你如何描绘在自然界中常见的各种不同类型的光,例如侧面光、四分之三侧面光、正面光、背面光、顶面光以及漫射光等。另外,运用范围图,教你怎样才能使油画作品获得在各种不同天气条件下的光感。最后一系列步骤示范,阐明了怎样去分析所画题材的色调范围,也就是怎样协调或制约。

6. 油画的新认识

正如你所了解的那样,油画色彩,实际上最遇到的问题就是调色和色彩和谐。其真正目的在于,鼓励你在艺术手段和色彩效果多样化上获得新的认识。

第二节 油画颜料和溶剂

1. 颜料的选择

当你走进美术用品商店的时候,可能会被众多的颜料搞得眼花缭乱,因为那里有比画家们所用的多得多的颜色。实际上,本文所介绍的全部油画,大致只用一打(十二种)颜色就足够,因为这些颜料就是常被专业画家所使用的。所以,下面列举的一些颜料,在你的全部绘画生涯中,足能应付裕如。你要注意,大多数颜料是成对的,即两种蓝色、两种红色、两种黄色或两种棕褐色。在这些成对的颜料里,其中一种是鲜艳的,而另一种则是柔和的。这些颜料的互相调配,就能得到尽可能多的一系列复合色。现在,建议你准备这样一套颜料。

蓝色颜料

深蓝是一种暗而柔和、微含紫青的颜色,酞菁蓝则具有强烈的宝石光泽。因此,当你要与别的颜色一起调配的时候,通常的方法应当是一点一点地、缓慢地加进酞菁蓝,以得到你所需要的复合色。虽然这两种蓝色其作用几乎相差无几,但你可以在手边保留一管天蓝色,用来画天空、远山,以及其它大气的色调。这种美丽、柔和的蓝色可作为你经常待用的颜料。

红色颜料

淡镉红是一种火炽而微带橙红的颜色(所有镉色都具有极为强烈的色泽强度,因此要记住,在加进它去调配合色的时候,一次只能加一点点)深茜红是一种暗红色颜料,带有轻微的紫色色调。

黄色颜料

淡镉黄象所有的镉类颜料一样,是一种炫耀的、明亮的黄色颜料,具有强烈的色泽强度。赭黄是一

种柔和的颜色，具有棕黄的色调。如果美术商店里有两种赭黄颜料，你就买较亮的一种。

棕色颜料

深棕褐色是一种暗而阴沉的棕色颜料。深赭是一种铜棕、并且微带橙色的颜料。

绿色和橙色颜料

虽然自然界里充满着各种绿色，你也能用调色板上的颜料调配出各种各样的绿色。但是准备一管适当合用的绿色还是方便的。大多数实用的绿色是一种明亮清澈的颜色，叫做翠绿。在你的调色板上的各种红色和黄色能够调配出各种橙色，但是你可能仍然喜爱其中一种具有宝石光辉的镉橙。翠绿和镉橙将是你最爱用的颜色。

黑色和白色颜料

几乎每个油画家都用象牙黑作为标准的黑色。至于白色，你可以在锌白或钛白中任选一种。因为你随时随地都要用到白色，所以可以多买一些。

2. 亚麻仁油

虽然管装颜料含有亚麻仁油，但只是在制作过程中加进少量油料，以便易于挤出。所以，为了使颜料容易流动，你要在颜料里再加一些亚麻仁油。先把一些油倒进油壶里，然后用画笔蘸上一些油，再用画笔尖挑起一点颜料放在调色板上，把油和颜料混在一起，即可调出你所需要的浓度适合的颜色。

3. 稀释剂

另外，也需要把松节油或者其它矿物油质溶剂注入另外一个卡在调色板边缘的油壶内。在把颜料和亚麻仁油调和的过程中，把这种稀释剂加进几滴，以稀释调好的颜料（有些画家更喜欢在他们动手绘制之前，预先把一半对一半的亚麻仁油和稀释剂调好，装入壶中待用。另外再准备一些纯稀释剂，以便进一步进行稀释）。当你作画的时候，为了清洗画笔，可在另一小罐中装入一些稀释剂，放在手边待用；当你想用另外一种颜料之前，可先在稀释剂里轻轻地转动画笔，洗掉原来的颜料，然后再用报纸擦干笔毛。

4. 调色油

最简单的调色油，是用一半对一半的亚麻仁油稀释剂混合而成。有些画家是在空闲时间用稀释剂调薄他们的颜料。虽然你用过传统的稀释剂，但你可能还是愿意试用一下在美术用品商店里买来的现

成货。大多数人通常爱用的一种是用松脂、稀释剂和亚麻仁油的混合剂，以及达马树脂、柯巴脂（硬树脂）、玛瑙脂或者醇酸树脂的溶剂。松脂是一种优良的罩光成分，它能起亮，并可使画面干得更快。

4. 罩光剂

通常，一幅完成的油画作品需要加一层罩光剂作为保护层。它有两种类型，即润色剂和上光油。当你用指尖触摸画面，感觉干燥后，可立即用画笔或喷雾器涂上一层润色剂，以使画面具有光泽。等画面干燥大约六个月后，大多数画家就把事先备用的上光油拿来上光。

第三节 色彩术语

色彩用语

当画家谈到色彩时，他们总是使用人们熟悉或生疏的语汇来表达。而这些语汇也将出现在本文之中，所以现在先将这类通常使用的色彩术语解释如下。

1. 色相

当你说到有关色彩的时候，可能首先谈到色相，这是颜色的名称，你会说这是红的、蓝的、或是绿的，这些颜色的名称就是色相。

2. 色调

当你开始更详细地描述色彩的时候，很可能用暗、亮，或用二者之间的词汇来形容。而画家则用“色调”这个词来描述或比较色彩的浅淡、浓暗的程度。在说到色调时，你假定是个色盲，也许更为有益。你所看到的全部颜色，如同不同程度的黑、灰、白的调子。例如，黄色变成了很淡的灰色——一种亮或高的色调。在同样情况下，深蓝色很可能成了暗灰或黑色——一种低的或暗的调子。而橙色很可能变成中灰——一种中间色调。

3. 色度（明度、强度）

在描述一种颜色时，也谈到关于色彩的比较色度或明度，即强烈或者明亮的色彩，或者是柔和或者低弱的色彩。但是，要形象化、具体化地说明色度并不容易，这里有个设想，可以帮助你加强理解：假如把一种颜色比作彩色灯泡，当你通入少量电流后，灯泡的颜色是柔和的。如果逐步加强电流，色彩也就趋于强烈。可是你如果反复改变电力，就改

变不了它的色相或色调了。这就是色度或强明度。

4. 色性 (冷暖度)

从心理学角度来看,似乎没有一种理由能够解释,为什么一些色彩看上去显得暖,而另一些看上去就显得冷。通常把蓝色和绿色作为冷色,把红色、橙色和黄色作为暖色。许多颜色都能归入这两类之中。蓝颜色似乎比黄绿色要冷些,同时,紫红色似乎要比蓝紫色要暖些。甚至还有更多的微细差异,一种含有微量紫色的红色,一般被认为比含有微量橙色的红色要冷;而带有少量紫色的蓝色似乎比带有少量绿色的蓝色要暖些。所有这些微小的差异性质,可以归入色性(色彩的冷暖度)这一概念里。

当你描述颜色时,可能常常提及这四种要素,即色相、色调、色度和色性。如果你想以专业语言来描述,例如可以把某种特殊的黄绿色描述为一种“亮调子、高明度的暖绿色”,或简化为:一种“淡亮的暖绿色”。

5. 原色、二次色、三次色

蓝、红、黄,被称作三原色。这三种颜色不能用其它颜色调配而成。把两种原色混合就能得出二次色(间色),例如:蓝、红相混即成紫色,蓝、黄相混即成绿色,红、黄相混即成橙色。六种三次色(复色)是青绿、黄绿、青紫、红紫、橙红、橙黄。事实上,你能推想,三次色是用一种原色和一种二次色混合而成,例如红色和橙色混合产生橙红,黄色和橙色混合产生橙黄等等。你也能用适量的两种原色调成三次色,如多量的红色加少量黄色即为橙红,多量的蓝色加少量黄色而成青绿色等等。

6. 补色

色轮上相对的两色相叫补色,或称互补色。当你沿着色轮观察时,就会发现蓝色和橙色是补色,青紫和橙黄是补色,紫色和黄色是补色等等。要记住这些成对的补色,因为补色在调和配色时是有用的。要使一种颜色柔和(减低它的色度),最常用的办法之一,就是加进少量它的补色。另一方面,如果要使画面的某种颜色明亮,办法就是在贴近它的地方加上它的补色。并列补色,是一种把观众注意力集中在一幅作品主题中心的最常见的办法。因为在这一部分常常会产生一种特殊的鲜明强烈的对比效果。

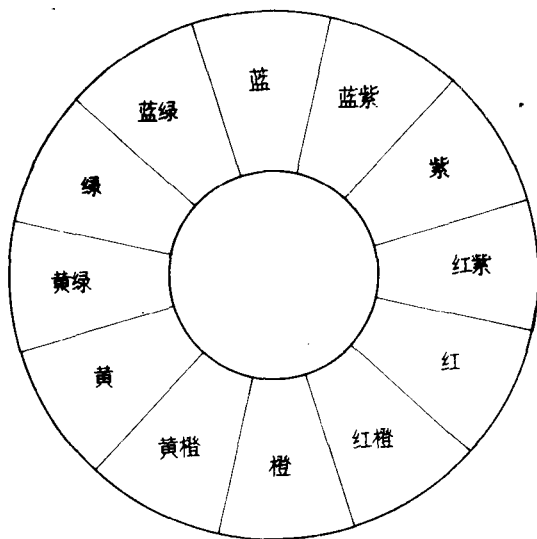
7. 调和色

在色轮上出现两种相邻、或相近的颜色时;这两种颜色即为调和色。因为它们共有某些成分,所以被认为是彼此相似,例如:蓝、青绿、绿和黄绿是相似色,因为它们都含有蓝的成分。调和色是使一幅画的色彩取得协调的一种简单有效的方法。

8. 中性色

棕色和灰色是中性色。灰和棕色的多种变化,可以用三原色、或者用比例不同的任何一对补色调配而成。例如,不同比例的红、绿两色相配,就能得到各种各样的棕色或灰色。

9. 色轮



10. 颜色分类

上面所介绍的色轮,要熟记下来,因为这一简表包含着如何理解你在绘画时所遇到的大量色彩问题。例如,你需要一种亮的颜色,就可以在这个颜色附近加上一些补色,以加强它的艺术效果。在色轮上,某种颜色的补色,就是与之恰好相对的那种颜色。另一方面,如果你想使原来的颜色柔弱,只要混合少许它的补色即可。要使作品的色彩和谐,最简单的办法就是设计一个协调的色彩组合。在色轮上选择三种或四种并排的颜色,把你的作品色调控制在这些调和色的范围之中。然后,从色轮上选出一两种补色,加到画面上。这是为了增加鲜明醒目的对比,使作品的色彩体系变得活跃而有生气。

铜版画技法 (三)

· 王维新 ·

(4) 水墨脱胶法

此法先是利用胶水、糖水和水性颜料混合成一种颜色的液体，而后用毛笔蘸这种色液直接在金属版面上描画，待水色完全干燥后在整块版面上涂上稀薄的防腐剂（可用沥青防腐剂，也可滚上薄薄一层防腐蜡），待干后将版浸泡于温水中，这时凡画过糖水色液的部分即会迅速吸水而顶破防腐膜脱离版画随水漂落，如发现未漂落部分还可利用软纱布轻轻擦去，这样就可看到暴露在外的金属块面，再撒上松香粉末，结合飞尘法进行腐蚀制作。最后经印刷而取得的便是具有水墨笔触韵味的画面效果了（图10）。

(5) 浮雕法

这方法较简单，在一块铜版或锌版的版画上直接用钢刀塑造凹凸起伏，利用这种纹痕来印制，即产生画面肌理效果。另一种制作方法是在一块干净的版面上用制版红粉描出所需要的空心图形，直接置于较浓的净酸液中腐蚀，经一定时间，版面就产生深陷的凹痕，清洗后上墨即可看到凹处四周边缘沉积着浓淡渐变的墨色，经压印所得的画面会出现突出的、并带有墨边的形体。如果不上墨，直接用净版压印，可获得画面凹凸感的图形。浮雕效果可作多层塑造或腐蚀，在深凹的底面还可作浮雕，这种技法能产生一种神秘莫测效果。

(6) 照相制版法

这是一种属于现代版画的技法。它是在金属版面上依据印刷厂照相制版技术的原理来制作的艺术铜版画。制作过度是在版面上涂一层感光防腐薄膜，置于暗箱中，然后经过照相感光、显影、冲洗及染色等一系列制版过程，当画面形象清晰地出现于版面之后，再加热固定感光膜，经腐蚀而获得凹版，上墨印制能取得十分丰富和理想的画面效果。照相制版过程要充分运用各种型号网线版，使之产生不同的纹底和疏密相宜的粒子，制作中还可巧妙地运用正负版交替的变换关系方法，此法目前国外已普遍应用。

(7) 套色铜版画的制作方法

套色铜版画基本是综合上述各种技法进行套色印制，一般均以深腐蚀为主版，以美柔汀或飞尘法为套色版，先印浅色，逐次加深，最后压上主版。套色铜版画的印制过程较为复杂，作套色的版最好选用铜版。因铜版有韧性，不易变形，在铜质版面涂抹油墨不易氧化变色。锌版受热受压后易变形，对套准版面不利，锌版上彩墨往往要氧化变灰。

制作飞尘法的色版，要求版面飞尘的粒子均匀，

层次分明，经压印要有鲜明的色块。用美柔汀法作套色版效果则更好，只是制版所用的时间和精力过

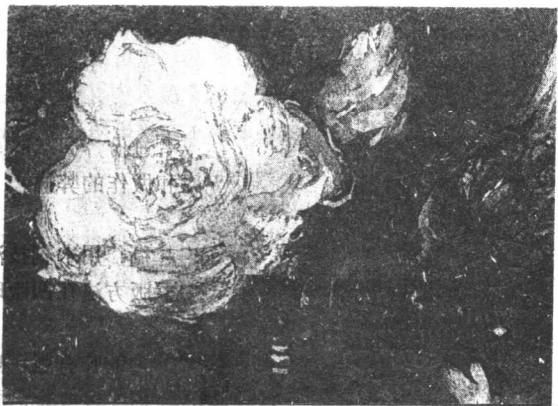


图10



图11



图12

多，利用水墨脱胶法所产生的色块可取得带有笔触的套色效果，这些都可以依照画面的需要进行选择使用。

套色铜版画的套印方法有如下几种：

一、一版多套法

即在同一块版画上涂着各种颜色进行一次压印，或利用一块版作不同颜色的重复印制，这都能获得彩色铜版画效果。但这种一版多色或重复压印的效果往往不甚理想，因色彩变化不可能很丰富，色块不会太清晰，重复印刷的画面所产生的色彩容易灰暗，更常出现叠影叠线的现象，效果较差。如果涂色过多过厚，经压印就出现类似独幅版画的情况而失去套色铜版画的特色（图11）。

二、多版套色方法

用同样大小的数块版制成所需要的套色版，分别涂上各种颜色油墨，分次进行位置准确的套印，可获得效果良好的套色铜版画。

多版套色一般情况是先强腐蚀制好主版，然后依主版压印的圆形分别覆压于其他几块色版上（通常的色版不宜过多，两至三块足够），然后进行技法制作，在印刷时首先上彩色油墨，擦浅色版印刷，再上深色复印，最后擦主色版压印。

在套印时，首先要整理好几块版的大小及边缘是否弥合一致。然后将铜版机的台版清理干净，並作好套印时的标志，再安上底纸，定好版所放的位置，而后将几块版同时上色擦版，先将浅色版放入垫有底纸的铜板机台版上，覆以湿过清水的纸张，盖上毛毡，慢慢摇动机器，随之机器的转动，版从左摇至右面，揭起毛毡和湿纸的一边，而另一端仍被机器的滚筒压住，取出第一块版，再根据第一块版压印的底痕作为套版的标准，准确地置放第二块色版，放下湿纸和毛毡，摇动机器，使第二块版从右摇回到左面，同样掀起毛毡和湿纸的右端，抽出版，再依然放入底纸的原痕，覆盖纸和毛毡，从右面摇至左面，这样一幅三套色版的铜版画就在连续三次的来回摇动中印制而成，而且边线弥合，不易错版。因同样大小的三块版在底纸压痕中容易对版放置，湿过水的纸张在很短的三次来回时间里伸缩变化不大，而且每次摇动时纸张的一端始终是被滚筒压住未能移动，所以它的套印是准确无误的。如果采取一版一次的流水作业法，那就必须在第一版套印好后凉干，印第二版时又须加潮，此法有时就因纸张的伸缩度不一而套不准画面。

铜版画在套版上墨时不局限于一版一色，它完

全可以在一块版面上涂多种颜色,然后擦版印制。一般情况利用两块套版加上一块主版可以套印出十分丰富的色彩效果来。某些在擦版时的色彩渐变和套印的重叠,又能出现其微妙的色彩变化效果来。

三、辅助版套色法

一般的套色铜版画均由金属版进行制作,为了简便一些,可用其它版暂代套色版来印制,如用纸版取其毛的一面擦上色墨压印大片的底色,以后印上金属主版;用透明的有机玻璃蒙在主版上擦颜色油墨先作套版压印,然后压上主版;也可用木板涂水性颜色压印,再覆以主版等等,方法甚多,运用得当会出现很好的套色效果。但其中关键的一点是,主版必须是用铜版或锌版进行制作的,要求主版能压得住套色版,这样的画面才不会失掉套色铜版画的特点(图12)。

(8) 其它几种凹版版画的处理技法

当前国际版画艺术的技法颇为丰富繁复,其中值得注意的一种倾向是各种版画技法的综合应用,如石版与铜版技法的结合套印、丝网版与铜版的混合制作、木版与铜版的技法复合,以及几种技法同时出现在一幅画面上等等,这些技法就有待于我们各方面的吸收和实践了。下面就目前所知道的几种方法作一大体介绍:

一、克拉版画(即属于一种拼贴性的现代版画)

它的技法基本特点是利用可塑性的胶水在版面上造成凸起的造型效果,待干固后上墨擦版进行印制,其版种的性质仍属于凹版版画。因为版上堆积凸出的形体部分本身存在着肌理痕迹。它和原版画对照又产生一种凹凸关系,在印制时仍然是利用相对凹下部分的沟纹和块面进行擦版留墨的作用,最后在铜版机上压印面获得的凹版版画作品(制作中的可塑性胶水可调合其它物质而有意造成不同肌理。可塑性胶水可利用白乳胶代替,但必须待完全干燥之后在版面上刷上一层漆片,方可压印。

二、各种材料的拼接套印法

利用厚型光面的白版纸或卡纸,在纸面用铅笔打好轮廓之后即可涂上一层漆片或清漆,待干燥后用钢针直接刻划,印刷的效果犹如铜版画的干刻技法。如用小刀剔去纸面一层薄薄的块面,使纸面出现一种起毛的线和块面时,然后在毛痕处擦上铜版油墨经压印而获得凹版的色块效果。在纸面或各种版面贴上各种肌理的织物或粘上树皮木片,或用不同型号的砂纸剪成所需要的形状贴于版面上上墨印制,其效果犹如铜版画的飞尘技法,运用得当也是

十分丰富的。在粘贴拼接的过程中,可用漆片和清漆来造成色块调子的深浅层次。凡涂漆次数越多,就越光洁,其藏墨的性能越差,印出色调也就越淡,反之则色调越深,由此可获得丰富的层次变化。

对于各种自然物拼接和不同肌理的运用,以及涂漆片的层次不同,可使画面获得妙趣横生的艺术效果。但必须注意凡运用不当或者过份,会减弱画面的艺术性而带来某种低俗平庸和做作的弊病。

三、木板刻制凹印法

在厚薄均匀的薄型胶合版上起稿,用木刻技法刻制,然后用印制铜版画的上墨擦版方法在凹版印刷机上压印而成。

此法先可取一块适度而厚薄均匀的胶合版,用细砂纸磨光版面,用铅笔起稿,再用毛笔肯定画面的形体轮廓,涂上漆片或清漆,目的是为了在上油墨时容易揩除余墨。用三棱刀刻出深浅曲直的线,用圆口刀、平口刀刻出大小的块面,这些被刻去的线和面经压印后均成为凸出来的黑线和黑块,在涂过漆片或清漆的木版表面上擦墨时可有意识地保留余墨,经印制后会出现一层灰色的胶合板木纹的痕迹,使画面显得十分自然而且富有木板凹印的独特艺术韵味。

木刻凹版画《围网》(图13)就是以此方法制作的。它使线条显得流畅,画面上保留的灰色也比较自然。对于画面鱼网的交叉线条的刻法,如果用木刻版处理就要雕去每一小方块的空隙,而采用木刻凹版法就很轻松地按画稿墨线刻制即可,印制后也容易出效果。

四、凹版凸印法

此法目前已普遍应用,它利用铜版技法的丰富细腻的刻制效果在其凸出面上用胶滚均匀地滚上油墨,然后进行压印,画面所呈现的线面是凸出的白色,滚墨时可用多色相交或色彩的渐变,以获得丰富的色彩效果。此技法最早见于英国18世纪版画家威廉·勃雷克的作品,他所印制的画面正好和通常印制的铜版效果相反,画面上凸出的线条和块面是呈白色的。利用这种正反印制的方法会产生另一种别具一格的艺术效果。

版画艺术随着时代的代伐和科学技术的不断发展而后前推进,新的版画艺术领域在逐步扩大和开拓,版画艺术的表现语言在不断地丰富,我们对于版画艺术的研究和探讨也是无止境的,让我们共同来进行各种版画技法的实践吧!