

自学美术技法丛书



美术向导

MEISHU XIANGDAO

第20册



图 8



图 9



图 10

《服装造型设计的美学原理 I》附图

美术向导

第二十册

编辑：《美术向导》编辑部
(100735 北京北总布胡同32号)

出版：朝花美术出版社
制版：人民美术出版社印刷厂
印刷：人民美术印刷厂
发行：新华书店北京发行所

零售：全国各地新华书店
邮购：人民美术出版社邮购科
(100735 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 7-5056-0095-8/J·92

1989年 5 月出版

定价：1.60

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

甘肃皮影(清代)
刘德山藏
选自《中国艺术》

《美术向导》第二十册目录

“但开风气不为师”

我所认识的画家罗工柳 楚水(2)

油画头像写生 任梦璋(5)

工笔人物画技法 黄均(7)

工笔花鸟画技法 金鸿钧(12)

连环画的人物造型和构图处理 孟庆江(15)

半身像素描 颜铁良(19)

独版套色木刻技法 许汝良(23)

艺用人体解剖结构(续三) 陈伟生(29)

透视学入门——第五讲 阴影 夏同光(34)

面塑人物的塑造(续) 汤凤国(39)

镶嵌画 梁运清(43)

■服装设计讲座

服装造型设计的美学原理 I

造型设计中的形态理论 李当岐(46)

“设计因它的新颖性而存在”

介绍日本设计大师龟仓雄策 邱承德(48)

■外国美术简史

古代罗马美术 春(50)

“但开风气不为师”

——我所认识的画家罗工柳

楚水

靳尚谊、
前排右起
詹建俊、
罗工柳



今年是浙江美术学院及其前身国立杭州艺专建校六十周年，为准备庆祝活动的有关材料，我访问了著名油画家、美术教育家罗工柳先生。已多年不见罗工柳先生了，看来他久病的身体已经得到恢复，气色比十年动乱刚结束、大病缠身时要好得多。说起母校杭州艺专，说起引导他走上艺术道路的老教师们，已逾70高龄的老画家依然充满真挚深厚的感情。

对于罗工柳，我仰慕已久。如果要举出两位对近30年中国油画影响最大的画家，我会毫不犹豫地报出罗工柳和董希文的名字。正是他们的努力，为当代中国油画开辟了新的风气。中国油画摆脱傍人门户、超越向外国学习的初级阶段，逐渐形成民族艺术的特色；在他们的影响下，中国油画从拘于写实的历史状况中破门而出，进而自觉地追求意境美的创造；他们各自以不同的方式培养出一批才华横溢的中国油画家，不少崛起于油画画坛的画家，都直接或间接地接受过罗工柳和董希文艺术思想的影响。如果说当代中国油画迈出的第一步，是林风眠、刘海粟、徐悲鸿这些在中国美术史上留下了辉煌篇章的人物的巨大足迹，那么罗工柳和董希文作为继往开来新一代的代表，在中国美术发展的历史上又写下了新的一页。

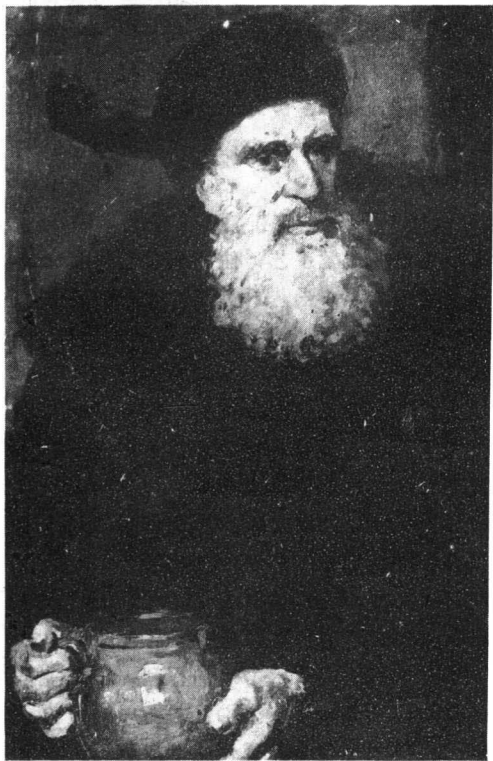
1936年，罗工柳考入国立杭州艺专学习绘画。30年代由林风眠主持的杭州艺专、刘海粟主持的上

海美专、徐悲鸿的中央大学艺术系，可说是中国美术教育的鼎足三分。教师人才济济，学校影响巨大。中央大学艺术系坚持写实艺术，强调基本训练，但是艺术思想比较受束缚，加上地处国民党政权的首都南京，控制比较严密，限制了艺术的自由发展；上海美专的艺术空气比较活跃，现代主义艺术的倾向比较强烈，强调自由发展，但不免失之散乱，基本训练要求不够严格；杭州艺专集中了一批从法国留学归来的艺术家，他们曾经接受严格的造型训练，又受到西方现代艺术的熏陶。杭州艺专移植过来西欧艺术院校的教学体制，但又不是僵化保守的“学院派”。学校强调基本训练，鼓励艺术个性，提倡自由讨论，形成了严谨而又生动开放的良好学风。杭州艺专培养了中国艺术的栋梁之材，象今天蜚声中外的国画家李可染当年曾在杭州艺专学习西画；董希文、罗工柳、胡一川、吴冠中等著名油画家及在海外享有盛名的赵无极、朱德群、席德进等都出自杭州艺专的门墙。虽然罗工柳只在杭州艺专学习一年，主要是方干民老师教的素描课，但是获益匪浅。他说：“以后我就是靠此来工作的。”谈起如今有一些年轻同志热衷“观念更新”，把基本的技艺训练和艺术思想、观点的形成对立起来，不愿在艺术基本功上下苦功夫，罗工柳充满了忧虑，他说：“他们会一辈子后悔的。”

战争和革命的风云激荡，罗工柳投身于

民族解放的洪流之中。1938年初他到了武汉，参加抗日救亡美术宣传工作，不久他来到延安。在斗争环境中他以木刻刀为武器，创作出不少反映现实的好作品。从抗日战争、解放战争到抗美援朝战争，从太行山抗日根据地的窑洞到朝鲜战场的坑道，罗工柳怀着极大的热忱在革命队伍中以普通的宣传鼓动工作者的身分度过了他的青年时代。50年代初他创作油画《地道战》、《整风报告》，以后又画出《前仆后继》、《毛泽东同志在井冈山上》、《上井冈山》等革命历史油画。深切的生活感受，质朴的造型语言，雄浑沉郁的艺术风格，坦白真诚，追求一种真实的、崇高的美，没有搔首弄姿，不搞矫饰的夸张和美化，不去脱离生活制造“高大的英雄形象。”他怀着深情厚意描绘的都是曾经共同生活、并肩战斗的同志和战友。即使画领袖，也是普通的人，不在头顶加上耀眼的光环。这就是画家追求的现实主义的艺术。对于罗工柳的这种追求，当年有人赞赏，有人疑惑，在极“左”之风席卷中国大地的时候，罗工柳的历史画也曾被指为“黑画”屡遭批判。但真正的艺术是能经受时间考验的。直到今天，罗工柳的历史画创作仍然常青常绿，具有打动人心的力量。

1955年罗工柳去苏联进修油画，这是中国油画家在经历本世纪前期积极向西欧艺术学习之后，转



老人与陶罐

而学习俄罗斯—苏联艺术新的开始。虽然罗工柳自己认为在苏联期间没有画出什么好画，但从他在苏联进修期间的习作可以看出，他的油画艺术已开始进入一个新的阶段。在苏联，罗工柳除参加课堂的基本训练外，还在苏联各大城市的著名博物馆参观，临摹俄罗斯和西欧名家的杰作，同时到各地写生，将课堂—博物馆—乡土生活的学习和体验结合起来。在苏联学习的几年中，罗工柳逐渐对油画艺术的发展形成了自己的看法。他对委拉士贵支、伦勃朗等西欧古典大师的作品非常敬佩，也很喜欢苏里柯夫、列宾、谢洛夫，柯罗文这些俄罗斯画家的画。对那些画得极度细腻精确，画面平均对待、主次不分的静物画，他并不喜欢。相比之下，印象派大师们的画风更能够使他理解。他开始考虑中国的油画应该如何走自己的路，怎样把中国传统绘画的经验，如中国画的写意、虚实结合、情景交融富于诗意的构思……，融于油画的写实技法之中，以形成中国油画的民族个性。在60年代初罗工柳的油画创作中就可以看出画家这种执着的追求。油画《毛泽东同志在井冈山上》人物面部的色彩不去强调户外环境色的变化，背景远山的处理吸收了中国传统山水画皴擦点染的技法，画《井冈山》这幅风景画时，画家对多油的进口油画颜料加以改制，使用这种改制的颜料在画布上构成无光泽的表面，呈现出饱满而又朦胧的特殊效果，韵味深沉浑厚。在风景画中罗工柳强调诗意和情趣的追求；注重色彩的变化，概括单纯又不单调；注重空间虚实的处理，表现风景的高远和深远；学习中国传统绘画的用笔，恣肆挥洒，巧妙多变……。罗工柳对肖像画有着许多独到和深入的见解。他认为肖像画要兼顾形、色、神，而以“传神”为艺术家追求的主要目标。“神”不仅是所画对象的精神气质，也蕴含着艺术家本人的深厚感情。他的许多肖像画作品便是形、色、神的高度结合。不仅通过形来表现神，也通过色彩来表现神。他注意从中国传统人物画中吸取营养，追求以最精炼的笔墨去表现人物的精神世界。罗工柳是努力使当代中国油画呈现出民族风貌的画家，对于中华民族源远流长的美术传统，对于文人画和书法他极为珍视，认真学习和研究以“为我所用”。这种努力在他几乎病废的晚年仍然未曾辍息。罗工柳的油画画作并非简单机械地搬用中国画技法，而是融会东西艺术之所长，进行了深入地比较研究深思熟虑的结果。

罗工柳是一位杰出的美术教育家。50年代初，罗工柳在中央美术学院负责教学工作时，积极改造



旧的美术教育体制，强调深入生活，强调培养学生的创作能力。在他和其他同志的共同努力下，中央美术学院的油画教学形成了自己的特色，而且给全国其他美术院校的油画教育以巨大影响。50年代中国油画的发展与学习俄罗斯—苏联画派是分不开的。派遣留学生赴苏学习和邀请苏联画家来华开设训练班，提高了中国油画的写实技法水平，培养出一批新的、具有较强写实艺术能力的中国油画家。但是由于当时苏联和中国的政治和艺术环境，这种“一边倒”的做法也无庸讳言带来了不少消极的影响。1962年罗工柳去罗马尼亚访问，在一次谈话中，罗马尼亚美术家协会主席、著名画家巴巴对他说：“解放后我们吃了亏，学别人（指苏联）学坏了。现在准备扭过来。”罗工柳对此颇有同感。60年代初，罗工柳先后主持油画研究班和中央美术学院油画系罗工柳工作室的教学工作，他长期形成的艺术思想得到了较好的贯彻。在教学中，罗工柳一方面要求学生注重基本训练，下苦功夫练好基本功，同时引导学生要更高地要求自己，要补上艺术修养、特别是民族传统艺术和人民生活的修养这至关重要的一课。罗工柳善于引导自己的学生发挥自己的艺术才华。在油画研究班时，他用“四不”来阐明自己的教学宗旨：“一不当‘保姆’，二不‘填鸭子’，三不要‘一个模子’，四不要‘老一套’。”他要求学生放开眼光，不要囿于俄罗斯—苏联油画的一家一派，对于人类艺术的宝贵遗产包括当时被认为是“资产阶级丑恶垃圾”的西方近现代艺术、包括塞尚、马蒂斯这样一些西方现代派画家的作品，都要认真研究和借鉴。在‘左’风盛行的时代，这样做需要巨大的勇气。罗工柳主张艺术风格的多样化，提倡“百花齐放”，鼓励学生发

挥自己的艺术个性和特长。早在50年代，他就对那种艺术题材、内容、手法千篇一律的做法十分反感，曾经对擅长花卉和静物、具有印象派艺术倾向的老油画家卫天霖说过，要让山水、花鸟、静物画家也把自己最拿手的拿出来。在油画研究班的毕业创作中，出现了《延河边上》、《三千里江山》、《在激流中前进》、《英特那雄耐尔就一定要实现》……一批脍炙人口的优秀画作。研究班的学员如闻立鹏、钟涵、妥木斯、杜键等人，今天已经成为中国油画的中坚力量。尽管20多年后的今天来回顾过去，罗工柳先生虽然认为油画研究班在艺术上的问题很多，并没有充分发挥，没有收到预期的效果，但是事实已经证明，罗工柳油画研究班的教学是成功的，它是对于50年代中国油画创作和教学的一次突破，在今天和将来还将继续发挥出良好的影响。

“但开风气不为师”，罗工柳是一位艺术家，他培养学生不是单纯传教手艺，他要求学生认真学习技艺，但更要求学生懂得艺术创造。优秀的艺术家是以他的谆谆善诱、鼓励学生由自发展不断创新、以他优秀的艺术创作和精炼博大的艺术思想来开辟一代新风，而不仅仅满足于亦步亦趋，师徒授受。艺术作品要经受历史的检验，每一位艺术家也要经受历史的检验。由于30年中国社会环境对于艺术、对于艺术家的种种影响，罗工柳先生许许多多关于发展中国美术、特别是关于发展中国油画艺术好的设想都未能付诸实现。正当他具备了在艺术上有所突破的条件、向新的艺术高度迈进时，史无前例的灾难却剥夺了艺术家从事艺术劳动的权利。但40多年的艺术生涯，已经能够使罗工柳经受历史的检验。他的名字，将会大写在中国现代美术发展的历史上。

油画头像写生

任梦璋



图 1



图 2

最近,我受《美术向导》嘱托,要我写一篇有关油画人物头像写生方法步骤的文章。因此,我找了一个女青年作模特儿,画了一幅头像,但这只能算作是一幅短期作业,如果说是步骤,也实在难以划分,确切地说,只能看作是作画过程的纪录而已。

开始作画,先对模特儿进行认真观察,确定角度、视点,在感受理解的基础上开始构图。油画起稿,有人用木炭条,有人用单色的油画色。我选用生褐或橄榄绿,以松节油稀释后来起稿,这一阶段,主要应解决人物的基本形态、比例与特征。我将头像外轮廓与五官部位联系起来画,定各部位,同时注意头、颈、肩的关系,将头部与夹克帽、肩的位置找准。

进一步再找五官部位以及眼、鼻、眉、嘴的具体特征,在不断比较之中逐渐找准比例关系(图1)。

初步轮廓大体画出之后,先从深色画起,用大号笔画,不调原色,用松节油调浓色画暗的头发,区分头发受光、背光的冷暖变化。用大号笔造型,便于整体表现,画几下就可将对象关系找到,每一大笔一种彩色,就会使大的颜色关系区别开来(图2)。

用暗红画夹克的暗面,铺背景色彩要从左至右、从上至下、从受光到背光的方向,画出受到暖色灯光影响的暖灰色及背光的冷色。按着布纹用大号笔去画,交叉用笔,注意细微的寒暖色调的相间变化(图3)。

描画红夹克衣,通常是先画衣的暗部,但我先画亮部,为的是造成亮暖色的红衣与灰冷色的背景之间整体对比的效果。紧接着画暗色部分的红衣服,以及中间色部分的衣服。然后再调整背景、暗影部分的色彩,使之加重加冷,俾使与前面的暖色的对比突出。只有整体地观察比较,才能掌握正确的色

彩关系，并能整体地处理画面（图4）。

红衣服的色彩画出后，可将背景色再作一番调整。选用大号笔，一支专画重色、力求不加白或少加白；另一支可以加白。笔脏了用纸擦净后再调色。调整色彩时，可将颜色摆在画布上进行调色，不需在调色板上调色，因为调色板上色彩的周围与画布上色彩周围是不一样的。往往是在调色板上调色，认为准了，放到画布上一看又不对了。往画布上摆颜色，可以略微比对象强烈一些，也就是冷暖更为突出一下，使色彩远看不灰。因为一般说，有些画近处看是一个感觉，等到挂在墙上再看，感觉上往往显得灰一些。

在背景与衣服的大体关系正确条件下，开始画脸的颜色。因为脸部大体处于受光的部位，但着色先从脸的暗部画起，接着画明暗交界部份的色彩。并往受光部位铺色彩，注意上额、两颧、下颌、鼻、唇、颈的色彩变化（图5）。

在把握大的色彩关系的前提下，即可逐步深入局部结构的塑造。在深入塑造结构时，可适当用小号笔或软笔（狼毫）。我的体会是在画局部的同时，要照顾其他部分，并作比较。如画左眼高光，即应兼顾右眼高光，以便使之相互对称。俟面部颜色大体铺满后，开始深入画眼、眉、额、下颌等形体结构。这个阶段的描绘比较艰苦，也是最要功夫的阶段。假若画到一定时候，感觉趋于平淡，可以换一个部位去画。画到一定阶段，即应就整个画面来进行整体调整。这时不再是深入，而是大破大立。在局部塑造过程中，要注意眼、口、鼻的刻画，人物的精神特征与生理特征。例如眼及上、下眼睑关系、眼球的体积、眼珠在眼球的转动变化，眼珠中的巩膜和瞳孔以及光的投影、眼白的虚实，都要注意观察。

为了加强人物厚重感、在头像受光的上额、眉弓、颧骨、鼻部要提高一层，同时在眉、眼、鼻、口、下颌部分再进一步塑造，以力求完整。头发可进一步加重，在最初松节油画的底色上，用调色油调色进行深入描画，在整个画面的黑白关系中，给予头发以最重的地位。在整个作画过程中，最主要的是要随时比较，调整色彩关系。例如当将脸部加暖加重后，感到背景显得浅而弱，色彩不浓，这时就应调整背景，加重背景，使之符合色彩对立统一的规律。因为背景和主体在一定条件下，既是互相对立，又是互相依存。这张写生，先后数次调整了背景颜色，就是一个例证。（参看中心插页彩色版）。

图3



图4



图5



工笔人物画技法

黄
均

〔编者按〕人民美术出版社出版的《中国画技法》共三册，其中《山水》、《花鸟》两册早已出版，并受到广大美术爱好者普遍欢迎，但《人物》一册迟迟未能出书，读者纷纷来信询问。为满足《美术向导》读者的需求，从本册开始连载该书中的主要章节，以饯读者。

工笔人物画在中国绘画中占有主要位置。我们从古代的帛画、墓葬和寺庙内的壁画，或者绘画当中，可以了解当时人们的思想和活动。

白描是工笔人物画的基础，白描技法丰富多样，截至明代，已总结出18种描法，以后更有新的创造。设色人物画，过去是以工笔重彩为主，以浅绛（淡彩）为辅。重彩多数画在绢上，色彩浓重艳丽，用笔工细严谨。至于写意画，则笔墨趣味浓厚，设色淡雅，风格多样。近几十年间，特别是近30年来，人物画家在技法上吸取山水、花鸟画中的皴法和笔墨技巧，并吸收西洋画中的解剖、透视等原理，使得技法更趋完善。经过许多画家的努力，人物画无论在内容和形式上都取得了很大进步，创作出许多新颖动人、具有强烈民族风格的优秀作品。

人物画的造型基础要求严格，没有坚实的造型锻炼是不能画好作品的，所以我们将以造型方法开始讲解，然后再介绍各种画法和笔墨技巧。

人物造型

人物画除注意笔墨色彩外，需要更加注意的是人物的形神。要想得到形体准确，必须了解人物的比例、结构，在传统画论中称这个方法为“立骨法”。男女老少，都有一个共同规律，懂得这个规律，进一步描绘各种人物的特点也就容易了。

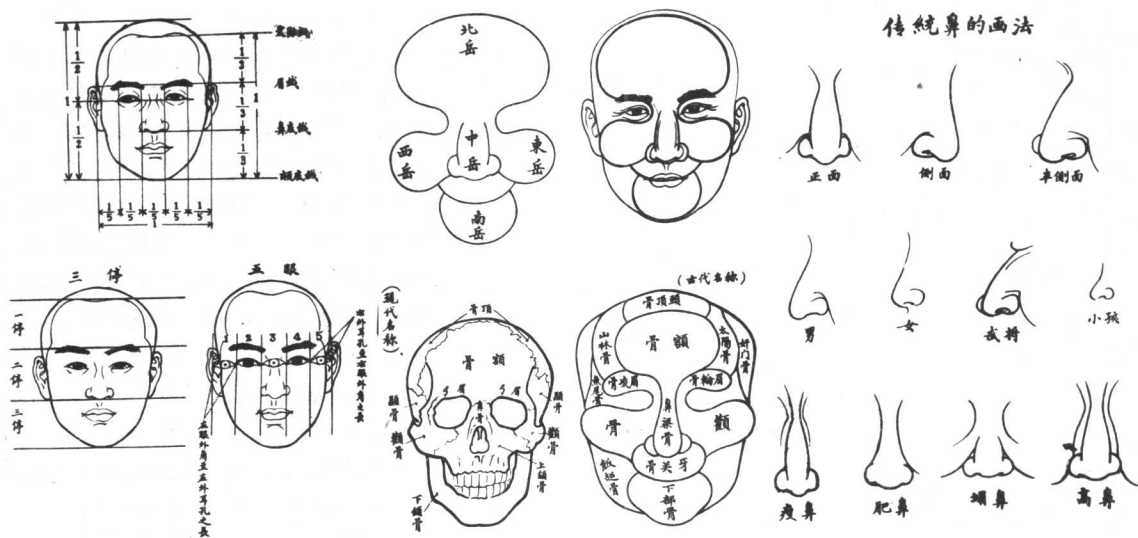
头部

人物头部，以“三停五眼”为基本法则。“三停”是指面部的长度大约等于三个鼻子的长度，即由发际到眉、由眉到鼻底、由鼻底到下颌底部。“五眼”是指面部的宽度，即与五只眼的横度相当。两眼间的距离，大约等于一只眼的距离，眼角到耳孔之间的宽度，大约也是一只眼的距离。一共是五只眼睛横着排列，与人面的宽度大致相等。

懂得“三停五眼”的方法以后，就需要多画多练，熟悉基本的比例、结构。

人的面部有五个凸出部位，称五岳，即：额为北岳，鼻为中岳、两颧为东、西岳，下颌为南岳。这是概括认识面部的办法。如果在画人物之前先将五个凸出部位轻轻勾出来，然后再确定眉、目、口、鼻的位置，就比较方便，也容易画准确。

画人的面部，不要仅仅看到表面的眼、眉、口鼻，需要了解内部骨骼的结构，例如先了解眉轮骨的位置，画眉毛就不会画错。鼻子和鼻骨的大小有很大关系。口在上颌骨与下颌骨中间，是经常活动和变形的。眼睛生长在眼窝里面，比较瘦的老年人



图一

图二

图三

能够明显地显出眼窝。面部的凹凸变化与内部的骨骼有密切关系。所以说“皮肉明备，骨节暗全”，就是告诉初学者不要忽略内部的解剖关系。

鼻子在脸部的中央，和其他部分相比，它较高，所以鼻子的大小和形状对脸型的影响很大。例如鼻子长，脸型也长；鼻子矮小，脸型多是圆胖，许多孩子的脸就属于这种类型。画像时，先仔细观察鼻子，分辨高、矮、肥、瘦和形象特点，然后落笔。

口在上颌骨和下颌骨之间，能够活动，有上唇

与下唇两个部分。平时，上下唇合拢，中间形成一条口缝。口是一个弧形，正面与侧面的形象不同，描画时需要仔细对照。人的表情对口型的影响很大，喜笑时口角向上，悲哀和愤怒时口角拉下。张开大口时，口的外形往往改变整个脸部的形象，许多细微的表情，即使是闭口时也往往在两个嘴角处隐隐显露出来，灵活刻画口变的变化，能够将埋藏在人物内心的思想感情传达给观众。

耳的位置上与眉齐、下部和鼻底平行。所以画耳朵要对准鼻子落笔。耳朵分外耳轮、对耳轮、耳

图四

图五

图六

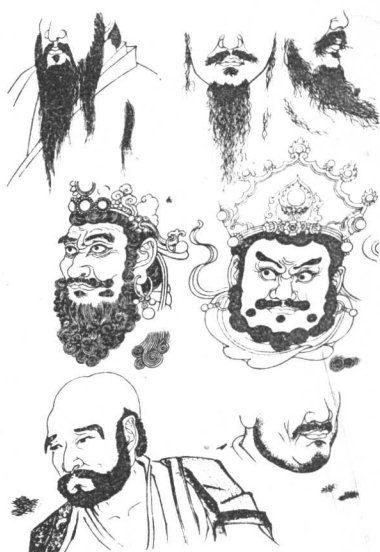




图七



图八



图九

屏、耳垂几个部分。胖人的耳朵比较肥大，也比较长，瘦人的耳朵往往很薄，但比较阔。一般人对耳朵的变化不大注意，其实耳朵在绘画上能够加强人物的性格特点。例如描画佛或菩萨都是两耳垂肩，以强调他们地位的尊严和举止的端庄；精灵的耳朵，常是画得又尖又长。普通人的耳朵也不是千篇一律，需要仔细观察描绘。

眼睛在脸的中部，如果将两眼联结起来画一条直线，这条线正是脸部的中线。由于光影的关系，画上眼皮落笔要重一些，画下眼皮要轻些、虚些。

人眼的大小和外形各不相同，有的眼显得俊美，有的则显得威严，有的眼睛炯炯有神，有的则双目无光。所以画眼睛时不要仅仅注视它的外形，要从人物的内心世界去观察，藉以取得顾盼有情的效果。中国传统画论中说：“传神在阿堵间”，就是这个意思。

须发式样因时代风尚的不同而改变。古代人物的须发，今天已经不见，绘画中许多神像和仙女的发式就包含着许多想象和夸张的成份。

用线条表现各种复杂多变的须发，是根据原来式样加以概括的。采用的方法可以用平行线、也可



图十



图十一



图十二



图十三



图十四



图十五

以根据须发弯曲松散的特点用弯曲松散的线条,也可以画成有规律的圆形曲线。用这些方法画现代人物,只要选择适当的描线方法,也能表现得很自然,例如平行线方法就经常被人采用。有人在画现代人物时,除勾线外,又适当采用渲染手法表现光影,也能取得较好效果。

学习画人不仅要练习画正面,也要练习画侧面、半侧面、背面以及俯视、仰视等各种姿态。因为观察的角度不同,五官的形象和位置会有变化,某些不明显的线条会变得突出,有些线条又会看不见。

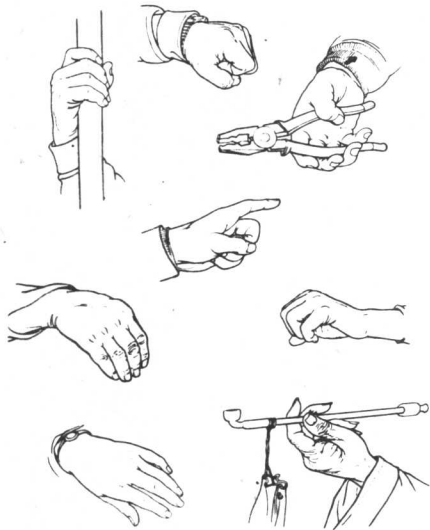
例如口上面的人中部分,正面像可以忽略不画,而侧面像则非常突出重要。正面的口形和侧面又有很大不同,鼻、眼、面颊的变化也明显。需要平时多观察分析,多作练习。

人向下俯视时,头顶部分显露得多,五官逐渐被遮掩。头部愈向下低,顶部愈多,五官愈少。眉、眼、口向上弯曲。

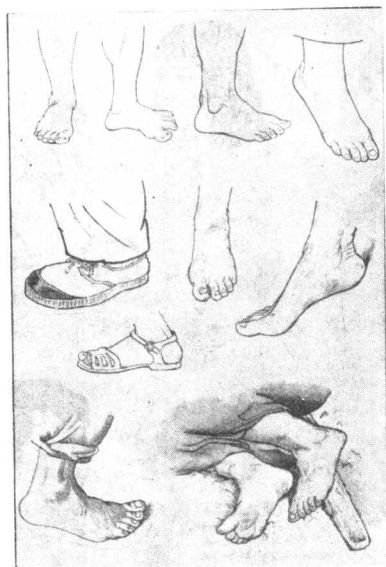
仰面时鼻孔显露,下颌及颈部都显露很多,但头顶则看不见。眉、眼、口向下弯曲。

手

图十六



图十七



图十八





图十九

手的动作灵活，而且经常变换姿态，自古就有“画人难画手”之说。但只要善于观察、分析，也很容易掌握手的画法。画手时不要一个指头一个指头地观察，要把几个指头合起来，看成是一个扇形的平面。无论手指合拢或是散开，几个指头连起来必是一条弧线。几个关节联起来也同样是弧线。中国画中的手是经过概括，有意识地舍掉一些部分，强调手的基本特点。勾画手的线条用中锋，线条要求挺拔、修长、圆润，画成向外弯曲的弧形，用这种线条画出来的手感觉丰满、秀美，如画佛手和妇女的手多用此法。男子的手则用比较短的线条，但也是要画成向外弯曲的弧形，以强调肌肉强健，突出男子的特点。

画现代人物的手可以参考古法，但不能完全按古法描画。因为现代人的生活动作与古代相去很大，需要根据现在实际情况多作写生练习。但有关取舍概括的手法和用笔方法仍可从传统技法中吸取学习很多东西。

脚

脚的画法基本和画手相似。具体作画时，画脚的机会并不多，常常是画着鞋的样子。鞋的种类繁多，需要多观察，多收集资料，多作写生练习，在画鞋之前，先要定好脚的骨骼位置，更要注意左脚、右脚的区别，防止画错。

画全身人物，古说是：立七、坐五、三半。这是概略量度人体比例的方法，以一个人的头的长度为单位，站立时大约相当七个头的高度，坐的姿



图二十

势约等于五个头，盘膝而坐只有三个半头高。用这个方法画人物可以防止过高或过矮的弊病。例如画站立着的人物，先量他头部的长度，接着向下量度，第二个头大约到乳头的部位，第三个头到肚脐稍下一些，第四个头大约至大腿上部，第五个头在膝盖骨，第六个头在小腿中部，第七个头至脚踵。

“坐五”，是说坐的姿态大约相当五个头长。这是一个灵活性很大的说法，它指上身大约可以看到三个头的长度，小腿大约两个头长，中间部分暂时忽略不说。为什么呢？因为当坐的椅子高，或视点高时，大腿部分就多出一些长度，如果坐在矮凳子上，小腿的二个头长和身体的三个头长有一部分相互重叠，整个就不足五个头长了。运用这个方法时需要灵活掌握。

“盘三半”，是指人盘膝而坐时有三个半头高，即从头顶到坐骨的距离相当于三个半头。用这个方法画侧面人物时容易掌握，检查校正也容易，画正面时往往不知道怎样计算。有人把头、上身和盘着的腿以及服装加在一起计算，结果超出三个半头，如果不超出三个半头，这个人就太矮了。因此怀疑“盘三半”的方法是否正确。其实这个方法是正确的。画正面姿势时需要透过盘着的腿去寻找坐骨的部位，坐骨虽然被遮挡着看不见，但是只要努力去找，透过前面遮挡的东西去找，会发现坐在地上的和地面接触的部位就是坐骨，它到头顶的长度正是三个半头长。

工笔花鸟画技法

鸟类的着色步骤

金鸿钧

前几次讲了鸟类的结构和形体，生活习性与各类外形特征，也介绍了鸟的一般勾染技法，本章将介绍不同色彩鸟类的具体勾染着色步骤，并附图说明。一般采取勾勒墨染底色、着染色彩、丝毛与画爪点睛完成三个步骤作图例。以下分别把黑色、白色、棕色、草绿、灰青、红色、石青石绿色、黄色及具有多种复杂羽色的鸟各举一例，说明其画法步骤：

1. 黑色鸟以鸛哥为例：鸛哥与八哥近似，全身羽毛黑色有闪光，背部腹部略浅，只是一列飞羽，二至九枚基部有白斑，耳部至枕部生有黄色肉垂，嘴、爪、眼周均为桔黄色。

勾黑毛部分轮廓用重墨，勾黄色部分轮廓可用中墨。黑毛部分用焦墨批毛，为了加强浓黑感批毛要密集，可以联得紧些，但方向不要乱，胸腹部批毛可以比背部略稀疏些。以浓墨分染翅尾及大覆羽，在一列飞羽根部空出白斑，然后用重墨罩染全身黑色羽毛部分，软毛部分边缘要晕淡，用焦墨勾翅尾羽

轴、羽枝，黑色羽毛就完成了。一列飞羽根部白斑用淡赭墨分染层次，外缘部分用薄白粉向内分染，干后用浓白粉勾羽枝即成。嘴、肉垂和爪用藤黄加白粉平涂底色，用朱磬分染嘴，用朱磬加藤黄分染肉垂和跗蹠爪部，用朱磬或赭石复勾嘴爪轮廓及鳞甲（另一法跗蹠和爪部先用浓白粉立粉点出鳞甲，干后罩染朱磬加藤黄）。爪尖留白色。赭墨勾鼻须。用藤黄染眼周并用朱红分染明暗，最后以焦墨点睛完成（见中心插页彩色版图一，下同）。

为了表现黑毛闪光感还可以在上述黑毛画完后在部分亮面薄薄分染石青，国画石青色的小颗粒为晶体发亮，在闪光部分用这种石青丝毛也可达到闪蓝光的效果。

画八哥、喜鹊、家燕和其他鸟的黑色羽毛都可参照此法。

2. 白色鸟以白珍珠鸟为例：白珍珠通体洁白，嘴和眼周是朱红色，跗蹠及爪为粉红色。

画白色鸟羽毛要以淡墨勾轮廓，嘴、眼、爪用中到重墨勾轮廓。白色羽毛一般用淡赭墨分染明暗。头、背部都是中深外浅，翅尾羽片是里深外浅。然后用薄白粉分染：头、背部外缘白向内分染，翅尾羽片边缘白向里分染。用淡赭墨分染时要淡而干净，染白粉也不可过厚，这样最后用浓白粉丝毛及勾羽轴，羽枝才能既洁白又有层次。（如果是大的白鸟在分染完成后还可在凹进部统染淡赭墨，凸出部分统染薄白粉）。嘴用朱磬少加白粉平涂底色，用曙红分染。眼用朱磬染眼周，焦墨点睛。跗蹠及爪用朱磬加白粉平涂底色，朱磬加曙红复勾鳞甲也可用朱磬或曙红点成。（见图二）。

白练、白鸡、白鸭、白鸽、白鹭、仙鹤和其他鸟的白色羽毛均可参照此法。

白色鸟染在白纸上，一般不宜突出，可用背景来做衬托，也可以烘染底色衬托，但衬景底色与鸟毛交界处也要晕开，不要太齐而影响鸟毛质感。

3. 棕色鸟以画眉为例：画眉全身棕赭色，腹部至下尾筒略浅黄，因眼周围及眉线为白色故而得名，嘴、爪皆赭黄色。

画棕色羽毛可用中墨勾轮廓，重墨勾眼、嘴、及翅尾，用淡墨圈定眼周围及眉线白斑位置，头部空出白斑位置用中到重墨批毛，下及背腰上尾筒，胸腹以下批毛可渐疏淡些。用重墨分染一列飞羽，再用略浅墨分染二三列飞羽，大覆羽及尾羽，用中墨统染一列飞羽和尾羽尖端，用中墨分染头、背、腰及胸腹等部分，干后除留出头部的白眉斑以外统

罩赭石（或赭石加墨），因赭石透明可不再批毛，用重赭墨或墨勾翅尾羽轴及羽枝。眼周与眉线部分用淡赭墨分染边缘，中间染白粉，可用白粉丝毛，也可以不丝毛，嘴从尖部用淡加分染，口缝下用淡墨分染，亮部分染藤黄用白粉。画跗蹠和爪用藤黄加白粉平涂底色，爪尖用白粉平涂，干后用藤黄加石点鳞甲，勾爪尖。眼用赭墨染眼内周围，用焦墨点睛。赭墨勾鼻须完成（见图三）。

麻雀、小山雀、太平鸟、棕色斑鸠、鹌鹑、鹰等棕赭色鸟的羽毛都可参照此法。

4. 草绿色鸟以绣眼为例：绣眼也叫粉眼，因眼外有一小圈白色绒毛得名。头、背、翅尾为黄草绿色，喉及下层筒淡黄色，胸腹部灰白色。眼先及眼后下方有黑斑，嘴、爪皆黑色。

画绣眼开始以重墨勾嘴、眼、丝眼先及眼后黑毛，勾一列飞羽，以中墨勾二、三列飞羽、大覆羽及尾羽，用淡墨勾其它部分。用重墨分染眼先及眼下方黑斑、分染一列飞羽。中墨分染二、三列飞羽、大覆羽及尾羽、淡墨分染头上半部留出白眼眶，并分染背部，腰和上尾筒及翅上覆羽。用重墨统染一列飞羽。用较黄草绿统罩鸟上头部（留出白眼眶）、背部、腰及上尾筒、二、三列飞羽，大覆羽及尾羽，用较深草绿批毛和勾羽轴、羽枝，一列飞羽用焦墨勾羽轴、羽枝。用藤黄和白粉接染喉和下尾筒，用藤黄批毛。用淡赭墨和白粉接染胸腹部并用赭墨批毛。在喉侧与面颊交界处，腹侧与一列飞羽交界处用浓白粉丝几组毛，自下向上分别覆盖在面颊和一列飞羽上，用浓白粉勾白眼眶。嘴用墨染。跗蹠及爪用赭墨勾点。赭墨染眼内周，用焦墨点睛。赭墨勾鼻须完成（见图四）。

草绿色鸟大致都是这种染法，可根据鸟体羽色的变化略加变化。如黄鸟（或称柳串儿）、相思鸟上身可罩染黄绿色。南方的白头翁背部青灰，可罩以较蓝的草绿。

5. 灰青色鸟以山喜鹊为例：山喜鹊亦称灰喜鹊，体型似大喜鹊而略小。山喜鹊头的上半部为黑色，背部灰青色，翅羽浅石青色，一列飞羽内侧黑，外缘白色，尾尖有白色斑，喉部白，胸膜皆灰白色，嘴、爪为黑色。

用重墨勾嘴、眼及上头部轮廓，勾一列飞羽，用中墨勾背部及二、三列飞羽及尾巴，淡墨勾下部。头部黑毛以焦墨丝毛，重墨分染，与黑色鸟画法相同，一列飞羽内侧用浓墨分染，重墨统染，焦墨勾羽轴、羽枝。背部及二三列飞羽及尾灰青色羽毛可用

中墨分染，留出尾巴白尖，然后调花青和白粉罩染，用花青批毛并勾二、三列飞羽羽轴、羽枝（另，一法，背部、腰部上尾筒用花青白粉罩染，二、三列飞羽及尾羽用三青罩染，同以花青批毛，并勾羽轴、羽枝）。一列飞羽外侧和尾白色部分同白毛画法。喉、胸腹等部以淡赭墨接染白粉。分别以淡赭墨批毛和白粉丝毛，嘴以重墨分染。爪先用中墨点出轮廓，干后以浓墨积水点鳞甲，勾爪尖。眼用赭墨染眼周，焦黑点睛，丝鼻须完成（见图五）。

文鸟、大山雀、红嘴蓝鹊等灰蓝色鸟均可参照此法。

6. 红色鸟以红寿带鸟为例：红寿带亦称紫练，又名长尾鸞，有红、白二型。红寿带整个头颈部为闪光的黑色羽毛，有羽冠，背面翅尾皆赭红色，唯一列飞羽靠外部分转为黑色，胸部灰色，腹以下为白色，尾羽里面浅红色，嘴峰与眼圈蓝色，脚爪黑色，雄鸟具一对长尾。

红寿带在国画中多以朱砂来画，将其体色夸张更为鲜艳。头部全用重墨勾勒并用重墨勾整个背部、胸部、腹部用淡墨勾。头部同黑色鸟毛画法，焦墨批毛，重墨分染。头部亮面可用国画石青色批几组羽毛。一列飞羽黑色部分用浓墨分染重墨统染，焦墨勾羽轴、羽枝。一列飞羽红色部分背部二三列飞羽与尾羽用中或重墨分染，罩朱砂，最好用薄朱砂罩两遍，然后以曙红丝毛、勾羽轴及羽枝。胸部可用淡赭墨或淡花青墨与白粉接染至腹部渐白，干后用赭墨或花青墨批毛，胸重，腹部渐淡，下腹部与尾筒处可用白粉丝一些毛。嘴用重墨分染，亮部用石青分染。跗蹠及爪用花青加白粉先平涂底色，干后以重花青点鳞甲，勾爪尖。眼外圈用花青粉或石青勾染，眼内周染赭墨，焦墨点睛。用赭墨勾鼻须完成（见彩图七·6）。

7. 石青石绿色鸟以翠鸟为例：翠鸟也称翡翠。其上头部及背面翠绿色，翅与尾渐变为石青色、头顶有绿斑。眼先及眼后有黑斑，耳羽棕赭色，下有一白斑，喉白至胸以下变赭红色，上嘴黑色，下嘴略红、爪红色。

画翠鸟以重墨勾嘴、眼、翅、尾、中淡墨勾头、背、胸、腹等处。眼先和眼后黑斑以焦墨丝，重墨染，重墨染上嘴，下嘴略用墨染罩朱砂。上头部，后颈至背、腰皆以中墨分染，两翅尾羽以浓墨分染并用重墨从尖端统染。调草绿渲染头背部以花青接染双翅及尾羽，色要淡。干后以淡三绿和二青分别在草绿及花青部分渲染一至二遍，前额部分用二青

向后分染，干后头部、背部，腰及上尾筒用草绿丝毛，在头部可采取分组疏密相间的丝毛造成斑状花纹。翅尾可用花青或墨勾羽轴、羽枝。喉部用白粉和赭墨接染，先以赭墨批毛，后用白粉丝毛。胸腹部可用淡墨分染，罩染朱磦加赭石，干后用赭红批毛。跗蹠、爪用朱 或朱赭点。眼周染赭墨、焦墨点睛。赭墨勾鼻须完成。

有时为了加强其神气可以在眉纹部分画出白色，像画鹰和伯劳一样画成白眉线，这是一种夸张美化的手法（见图七）。

8. 黄色鸟以黄鹌为例：黄鹌又叫黄莺，全体大部分是金黄色，眼先和眼后至枕部形成一宽黑斑，双翅边缘复羽黑色，一列飞羽全黑色，二、三列飞羽及大复羽内侧为黑色，外侧为黄色，小翼羽尖端黄，上部为黑色，中央两枚尾羽黑色，两侧尾羽尖端为黄色，并且越向外黄色斑越大。跗蹠及爪赭黑色。雌鸟体黄微灰绿，两肋有棕色斑点，嘴肉赭色。雄鸟体金黄色，无斑点，嘴桔红色。

勾轮廓时黄毛部分用淡墨，黑毛部分用重墨，黄黑各半的也要用重墨勾。黑毛部分用焦墨批毛，重墨染，黑羽片部分用浓墨分染，重墨统染，焦墨勾羽轴、羽枝。鸟的黄毛凹进部分或羽片层次，略用清墨分染，然后用藤黄加白粉平涂，干后用藤黄分染明暗，再用藤黄略加赭石（或朱磦）再分染一下，加强体积和层次感，如头的前额、背部中央、二、三列飞羽尾羽的外侧等处。批毛时也先用藤黄批一次，再用藤黄加赭石在色彩重的部位再批一次，用藤黄加赭石勾羽枝。雌鸟朵羽毛可略为灰白，不要太金黄，两肋以赭墨点斑点。雄鸟嘴用朱磦加白粉平涂底色，用朱磦分染。雌鸟嘴用赭黄加白粉平涂，用赭黄分染。跗蹠及爪用淡赭墨平涂底色，干前用重赭墨点鳞甲，勾爪尖，眼用赭墨染眼周，焦墨点睛。赭墨勾鼻须完成。

古人画黄鹌黄毛有另一方法，即先用薄白粉铺地用淡赭墨分染起伏，再用浓白粉立粉丝毛，全干后用藤黄统一罩染，宋人画册中有“黄鹌石榴”一幅可为参考（见图八）。

9. 多种羽色的鸟以锦鸡为例：锦鸡学名红腹锦鸡，又称金鸡，锦鸡雄鸟羽毛色彩缤纷。头上生有长丝状冠脉，它和背、腰、上尾筒皆为金黄色，脸部为棕黄色肉皮，生短毛，侧后颈部围生桔黄色扇状羽，羽端处有二道粗黑纹，上背部为发蓝绿色闪光的半圆形羽片，边缘也有黑纹，背的两肩生有棕色羽毛，三列飞羽佛青色，二列飞羽赭色带深褐色

斑点，一列飞羽外侧略白，内侧灰黑。中央尾羽黑褐色并具有圆形褐黄色斑点，两侧小尾朱红。喉部棕黄色渐至胸腹变为朱红色，嘴及跗蹠、爪皆黄色。

鸟为棕赭色。

画雄锦鸡按各部分羽毛固有色深浅勾浓淡不同的墨线。头顶冠羽与腰及上尾筒黄毛部分用清墨打底，罩藤黄加白粉，分别以藤黄和藤黄加赭石分染二、三次，再分别以藤黄和藤黄加赭石丝毛，待全部完成后用藤黄加白粉，在黄毛边缘处丝一些毛使其分别覆盖在颈羽及尾羽上。颈围桔黄色扇形羽，先以淡墨分染层次，然后罩以藤黄加朱 加少量白粉，再用朱 从羽片边缘向上分染一、二次，用曙红勾羽轴、羽枝，用焦墨蘸笔勾粗黑纹。上背部半圆形蓝绿色羽片：用重墨留白边向里分染，然后整个渲染草绿部分接染花青，干后再接染三绿和二青，焦墨勾羽轴、羽枝，并用焦墨复勾边缘部黑纹。背部棕色羽毛用重墨批毛，中墨分染，赭墨罩染。中央长尾为屋脊形，以中墨留出羽轴向两侧分染，罩染赭墨，干后以浓淡不同的墨色或赭墨色勾圆斑，中间深边缘浅，中前段深至尾端渐浅，圆斑要大小相间并向后方下方斜行，到边缘和尾端圆斑变成条状斑。其余侧尾均为赭墨色条状斑纹。两侧红尾与胸腹部红色用中墨分染，罩染朱砂，以曙红勾羽轴、羽枝和批毛。三列飞羽以中墨分染底色，罩佛青，以墨勾羽轴、羽枝。二列飞羽以中墨留出羽轴分染，罩染赭墨，再用较重的赭墨积水点斑点，斑点要大小自然，注意空出羽轴和边缘部分，干后再用重墨勾羽轴、羽枝。一列飞羽画法同山喜鹊的画法，黑色部分可分染石青，以表现蓝色闪光。嘴用淡墨分染，亮部分染藤黄粉。脸部用淡墨勾皱纹，淡墨分染，罩以赭黄，以赭墨丝短毛，喉部用赭黄分染，用赭墨丝毛向下与红毛混接，跗蹠及爪用藤黄赭石加白粉平涂打底，用赭黄分染明暗，以赭黄或赭墨线复勾鳞甲，指尖填白，也可以用立粉法点鳞甲，然后用赭黄统一罩染。眼用白粉打底，内眼周分染淡石绿，使中央凸起，以墨点睛。赭墨丝鼻须完成（见图九）。

鸳鸯、雉鸡、鸚鵡、孔雀等复杂色彩鸟可以参考以上方法。

以上介绍了鸟的基本画法步骤，只是双勾重彩画的基本技法，历代画家还有许多发展创造，有许多不同技法风格，限于篇幅不能一一介绍。学者还应从生活出发，多方吸取艺术技巧，在创作中不断发挥、创造，使画鸟的方法及风格不断创新，把祖国传统的艺术推向一个新的高峰。

连环画的人物造型和构图处理

孟庆江

连环画是综合性的艺术表现形式。造型艺术的各门类,如中国画、油画、版画等等表现形式,都被连环画所据有。另外,作为连环画创作基础的文字脚本,其实是文学语言艺术和绘画形象艺术有机结合的产物。还有,连环画和戏剧表现形式的结合,将故事情节通过绘画表现,画中人物也能“做戏”。连环画和电影表现形式的结合,同样能运用“蒙太奇”,在构图处理中产生画面的“镜头变换”,并且能很好地运用“对话”(口吐真言)和“旁白”(解说词)。连环画和音乐的结合,在故事结构和绘画形式结构中,强化了节奏感,产生了韵味,愉悦了读者的情怀。连环画和装饰壁画的结合,能表现很强的时空感,在长卷中表达情节的连续形式,早为我国历代观众所接受。总之,说连环画是综合性的艺术表现形式,大家可以理解。但是,从事连环画创作,如何熟练地运用连环画本身的表现形式,从中总结出一些带规律性的东西,以便于广大连环画初学者理解和掌握,乃是本文的目的。

现在主要谈谈人物造型和构图处理。

一、试谈连环画的人物造型

用现代观念看连环画,它的表现对象不仅仅限于人物,但从传统的角度看连环画,包括目前在连环画当中仍居主要地位的还是人物。连环画要表现故事,必然要有几个甚至一群人物,通过他们之间的言行交流,构成情节,才能体现出来,而要把这些人物的画活,画生动,当然要靠画家的基本功夫,这个基本功夫离不开画家对生活的体验、观察,和各方面的修养的积累。除此之外,掌握人物造型的基本

规律,发挥画家的艺术技巧,也是很重要的一个条件。

那么,不少人物画家,尽管他们的造型功夫很深,人物画得很好,为什么画起连环画来就不能得心应手呢?因为他们掌握了一般人物画的造型规律,而还没有掌握连环画的人物造型规律。连环画的人物造型,必须有自己的规律和要求。

第一、连环画的画面小,人物的形象特征需要高度概括、适当夸张,使之更加典型化,才能使读者一目了然。这好比话剧演员的表演,由于舞台离观众的距离较远,坐后排的观众看演员就象读者看“小人书”中的人物一样,人物的表情、动作,如不适当夸张,是看不清楚的,艺术效果是不佳的。

第二,连环画的人物,离不开环境道具的衬托,人物的整体感只有和周围的环境、什物发生联系,才能体现出来。连环画的人物没有象单幅人物画那样,人物本身有相对的独立性、固定性,连环画要表达故事情节,人物的行动变化多,和周围环境的关系很密切,画人物形体,要考虑人物周围的环境、道具如何处理,把人物和环境看成是一个整体。有的人把人物画好了,一画背景,画面效果就不佳了,这是没有同时考虑人物和背景的关系所造成的。一般要求是:人物画成实的,背景就可处理成虚的,人物的结构处理用繁笔,背景处理就须用简笔,人物的色感用鲜明的,背景就须灰暗等等,讲究对比、反衬。有些连环画,人物和背景的处理交叉一起,繁杂混乱,使读者难能辨认,这种画法除了在整套连环画中有某种特殊需要外,一般来说,是很难出效果的。