

BAN HUA YI SHU

8

版画艺术



版画艺术

第8期

1982.11



· 文 字 ·

徐匡版画近作.....(2)

我怎样想和怎样刻——笔谈会(1)

民族形式与创新.....朱琴葆(10)

思索与探索.....吴 燃(11)

特色与黑白.....张运辉(12)

木刻创作随感.....王春犁(14)

刻刀下的黑与白.....董克俊(14)

意在情中.....宋源文(18)

画外余音.....陈天然(23)

访日记事.....赵宗藻(26)

中日版画交流的新春天.....李 桦(36)

艺术与友谊.....彦 涵(37)

连载:中国新兴版画五十年大事记(六).....李树声整理(30)

· 图 版 ·

晨 雾.....陈卫东(封面)

并 蒂.....姜延新(扉页)

徐匡作品选

绿洲(封二)、青年与牦牛、新衣、两个小演员、

希望、金色赛马场、太阳和月亮、序曲、八月、

人物素描(四幅)、阳光下(封底).....徐 匡(2—7)

甜蜜的季节.....廖慧兰(8)

夏 天、白山黑水、黑龙江初雪.....宋源文(8/17/18)

归.....赵经寰(9)

秋.....邓成用(9)

岷山归牧.....张 趋(9)

石钟山之冬、玉屏朝晖.....朱琴葆(13)

树荫下、收获.....吴 燃(13)

郊 外、三 妹.....王春犁(13)

母亲和儿子、插图一幅.....董克俊(13)

粤北山谷、南岛山水.....张运辉(13/15)

《老人与海》插图(五幅).....包剑斐(16)

斗牛场上.....吴武彬(17)

星 夜.....杨顺安(17)

松江春雪.....戈 沙(19)

港.....晓 东(20)

陶.....贾国中(20)

雪映桦林.....乐 锋(21)

薰 风.....罗远潜(22)

农姑乐.....李习勤(22)

玉屏雪霁.....陈一新(22)

故 乡.....阿 鸽(25)

老与小.....沈尧伊(25)

日月潭的传说(插图).....雅 丹(25)

果 香.....韦智仁(25)

雪 景、灵 峰、灵峰速写.....[日]高藤 清(26/29)

日本儿童纸版画(二幅).....(28)

秋 收.....元国梁(32)

雨.....曹剑峰(32)

侗乡佳节.....董克俊(32)

月 光.....盛 檬(33)

水 乡.....陆 放(33)

日本版画展览选刊(十八幅).....(34—39)

柯罗的版画(六幅).....[法]柯 罗(40—封三)



青年与牦牛(木刻71×52cm)

徐 匡 1982

徐匡版画近作

本期我们向读者介绍四川版画家徐匡的一组近作。徐匡并非四川人，他一九三八年出生于湖北应城县，籍贯是湖南长沙。他小学毕业后，曾在上海行知艺术学校美术班学习绘画。对于徐匡来说，除了绘画之外，再没有别的学科更使他入迷的了。因此一九五四年他考入中央美术学院附中。在附中四年，他并

没有拿木刻刀，而是学习素描，画水彩，画油画，研究绘画造型的规律。一九五八年他到四川工作，曾当过画报编辑，之后就一直从事版画专业创作。他的作品主要描写西南地区少数民族的生活。多年来，他曾多次去四川凉山彝族自治区，阿坝、甘孜藏族地区以及云南红河傣族、哈尼族、西藏和青海高原深入生

活。他每次深入生活归来，都带回很多速写和素描，也有不少使他激动、很感兴趣的事物和人物活动的摄影。他说，有些生动的形象和人物的表情，只存在于瞬间，不用摄影是无法记录的。这些生活素材为他的创作提供了可贵的依据。也许徐匡善于在生活中观察、体验和思索，他不难发现生活中美好的、可以入



徐匡在工作



新衣(水印木刻 33×37 cm)

徐匡 1981

画的题材，虽然徐匡也刻过一些表现自然之美的作品，也不乏情趣，但他长期以来热衷于人物木刻创作。他用革命现实主义的创作方法，创作了许多好作品，如《待渡》(1959)、《乡村小学》(1964)、《草地诗篇》(1975)以及和阿鸽合作的《主人》(1978)等。

本期发表徐匡的近作，是他去年去四川甘孜藏族自治州和青海少数民族地区深入生活之后，陆续创作的。作品洋溢着浓郁的生活气息，表达了作者对生活的态度。《八月》、《新衣》、《青年与牦牛》、《希望》中的人物，亲切可爱，栩栩如生。徐匡不仅注意选择题材和表达主题，也努力探索木刻的表现形式。

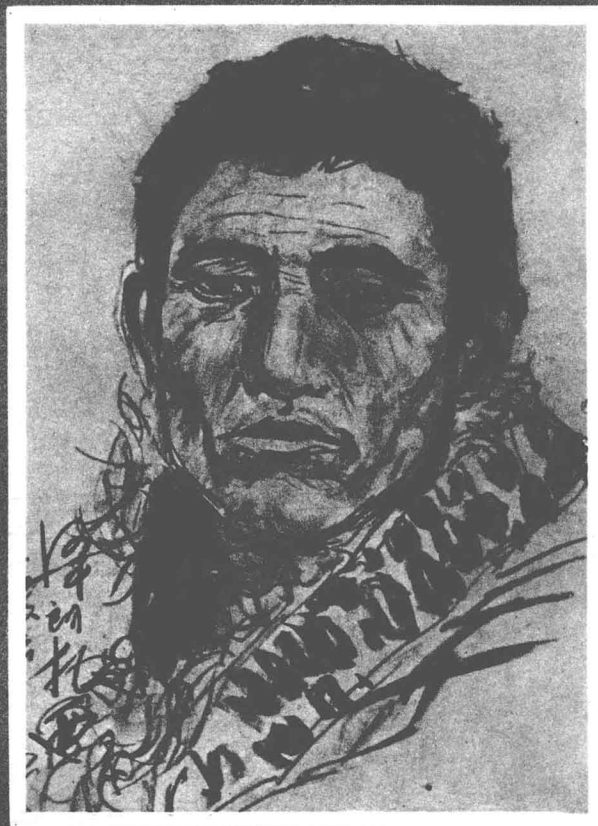
画家徐匡，好学不倦。他把生活作为自己创作的源泉，他的创作激情和灵感，以及在艺术形式上的一切探索，都离不开现实生活对他的启示。无疑他走的道路是正确的。我们有理由期望，徐匡将在今后创作出更多更好的作品。

编者

两个小演员(木刻 52×37 cm)

徐匡 1981





徐匡深入生活
时画的人物
素描(四幅)

希 望
(木刻 55×67 cm)
徐 匡 1981



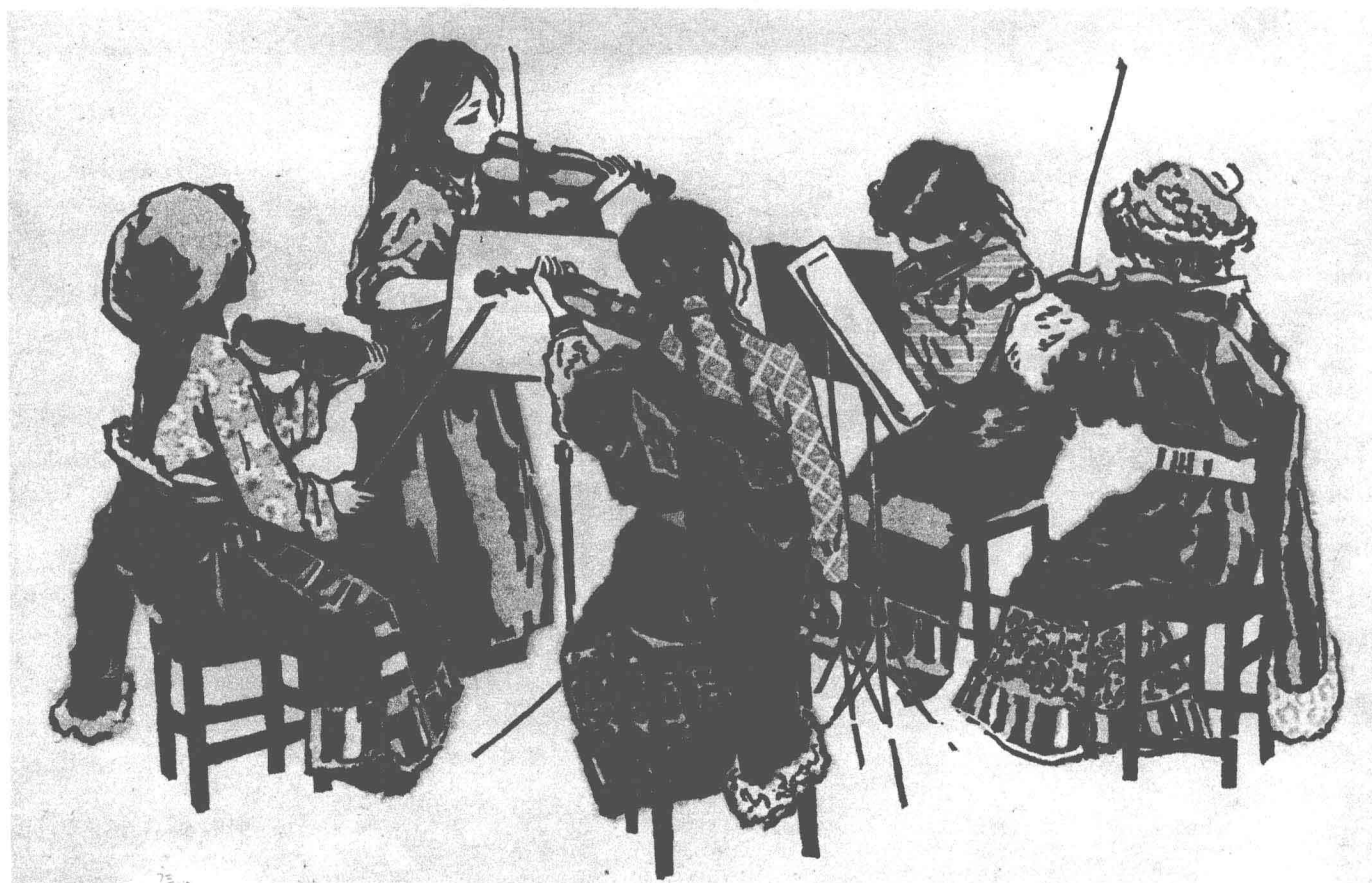
金色赛马场
(套色木刻 55×31 cm)
徐 匡 1981



太阳和月亮
(木刻 62×48 cm)
徐 匡 1982



序 曲
(水印木刻 50×34 cm)
徐 匡 1981

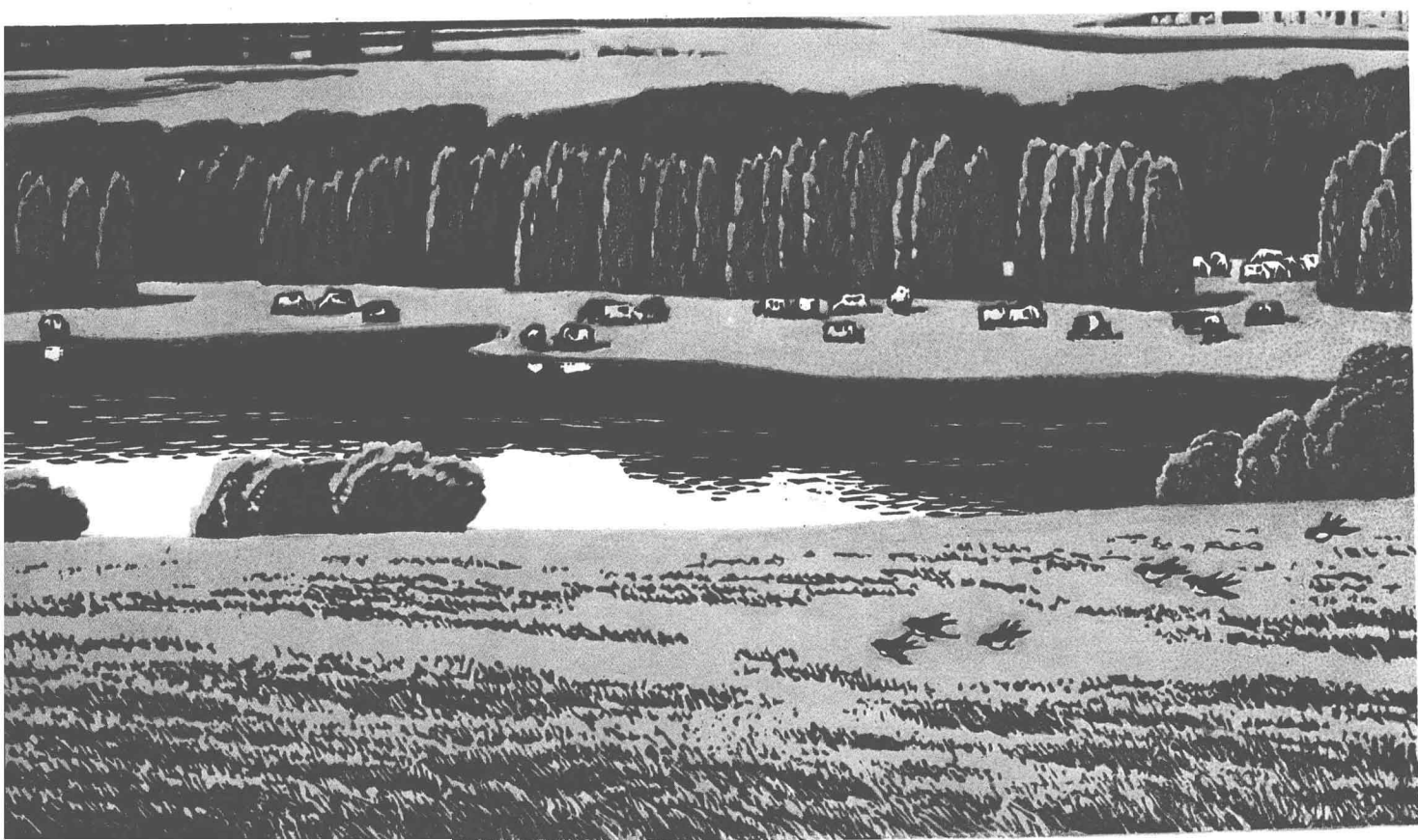




八月(水印木刻
61×30 cm)
徐 匡 1982



上：甜蜜的季节
(水印木刻)
76×41 cm)
廖慧兰 1981



下：夏天
(套色木刻)
49×28 cm)
宋源文 1980



上左：归
(水印木刻 47×41
cm)
赵经寰 1981

上右：秋
(木刻 56×46 cm)
邓成用 1981

下：岷山归牧
(木刻 68×38 cm)
张 超 1981



我怎样想和怎样刻

笔谈会(1)

本刊从这一期开始,开辟“我怎样想和怎样刻”笔谈会专栏,目的是活跃美术论坛,交流创作经验,进行学术探讨。在这个专栏中撰文的,有专业和业余的版画家、高等美术院校版画系的教师和高年级的学生等。由于作者各自的工作情况和创作条件的不同,来参加笔谈会,也许更有助于经验的交流,和使读者受到多方面的启发。

笔谈会专栏拟连载三期。

编者 一九八二年六月

民族形式与创新

朱琴葆

我在探索版画民族形式的道路上,也曾历经了几个不同的阶段。1956年我在美术学院三年级读书时,创作了第一幅水印木刻习作,完全按照荣宝斋的方法,接着又刻了几张类似木版水印的东西,作为学习和掌握传统的水印技法。但不久我发现这样刻法缺乏创作木刻的特点。又经过好几年的摸索,才逐渐的掌握了将传统的水印技法和新兴创作木刻的表现手法结合起来,也就是将中国的传统和国外的技法融合起来,努力使作品既具有中国水印的特色,又具有现代版画的刀味、木味。力求既不同于十竹斋、荣宝斋,又不同于油印木刻和日本水印。

在这个同时,我又学习了中国画,自觉得益不小。我尝试将山水画的某些皴法结合到水印木刻的刀法中。国画的观察方法、表现方法、章法等等都对我有很大帮助,但我一直注意,不要走向复制国画的道路。在用墨设色方面,我较多的吸收了中国画用墨的特点,使水印木刻加强了韵味。但往往注意了韵味,取得了淡雅的效果,而又失去了版画强烈对比的特色。近来我看到一些国外的版画和油画,手法十分概括,色彩强烈而富有装饰性,这些对我都有很大启发。我想把这些优点吸收到水印木刻创作中去,因此在水印中开始采用了一些重彩粉印。这种处理方法,

颜色是强烈了,但又缺乏韵味。这还须要继续反复的实践。克服一个困难也就会前进一步。

回顾我走过的道路,概括起来有这样几点体会和感想:

一、对版画的民族形式一定要重视,下功夫研究。中国现代版画的成就之一,就是具有浓厚的民族风格。鲁迅先生早在中国现代版画的童年时期,就明确地指出版画民族风格的重要性,并提出许多宝贵的建议。四十年代,解放区延安的木刻家们,在版画民族化方面为我们作出了榜样。我们要很好地继承和发展中国现代版画这一优良的传统,特别是文化交流日益频繁的今天,我们在学习国外版画的同时,要十分珍惜这个传统。

二、民族形式还须要和创新紧密结合起来,不能看成学习民族传统就是旧,学习国外就是创新。创新和民族形式两者不可对立起来,创新应该在民族形式的基础上,立足于民族风格,广泛地吸收古今中外有益的艺术营养。而民族形式也只有不断的创新中,才能具有生命力,才能发展,才能具有时代特点。

三、不论学习传统还是学习外国,都切忌摹仿。我觉得创新的关键是如何消化古人和外国人的优点,为我所用。创新也必然是通过学习、借鉴,创出一个与古人、外国人和他人完全不同的面貌。



朱琴葆

四、民族风格应该是百花齐放，它必须包括各种流派和风格，鼓励大家都要有鲜明的个人风格。我国还有大量的优秀传统没有被我们深入的研究和广泛的运用。除了鲁迅先生所列举过的汉代石刻画像、明清书籍插图、民间年画外，古代壁画、雕塑的造型和色彩，陶器、漆器和图案，以及民间玩具、皮影、剪纸，甚至京剧的服饰、脸谱等等，都会给我们版画创作有很大的启发。在表现手法上也不能只限于油印、水印两种，可以运用各种材料和工艺。

五、民族形式的本身也有一个不断推陈出新的问题，我们不能重复十竹斋、荣宝斋的手法，同样也不能重复四十年代老版画家们使用过的艺术语言。这须要大家共同努力，将我国现代版画的民族风格，推向一个更高、更新的阶段。

中国现代版画正面临着一个新的发展高潮。我深信，有着现实主义传统和鲜明的民族风格的中国版画，必然会越来越受到国内外广大人民的欢迎。



吴 燃

思索 与探索

吴 燃

我有一种偏见，认为美的东西都是最朴实的。“荆钗布裙，不掩国色”是一种朴实美，“鸡声茅店月，人迹板桥霜”是朴实美与意境美的结合。朴实美是生活中的“真”，艺术，只有“情真意切”才会倍加感人。意境美是艺术的灵魂，是生活的浓缩与净化，在有限的画面去唤起读者无限的联想。所谓“言有尽而意无穷”，就是以最少的语言，表达出最丰富的内容。

我曾在几幅版画中表现太行生活，象《水磨坊》（1963年作）《金色的山谷》（1965年作）《山月随人归》（1979年作）《信天游》（1981年作）《收获时节》（1981年作）以及最近几幅表现太行生活的黑白小木刻。我已三次去过那里。那里的风土人情，与我的家乡极为近似。久居城市，乍到农村，

一股浓郁的泥土气息，扑鼻而来，使我心情激动。不论场边盛开的向日葵，还是房后缀满玛瑙般的枣林，都会勾引起我对童年生活的回忆。

这里的老乡，从布满皱纹的老人，到虎里虎气的小伙子，都似曾相识，格外感到淳朴、亲切。在陡直的悬崖上，开出平坦的大道，在岭峰林立的中间，亮出一片片金黄色的打谷场，石滚的转动，响彻云霄。这些都给我很深的印象。

朴实美与意境美常常蕴藏在平凡的生活当中。如何去挖掘、发现，然后把它概括提炼出来，使它放射出夺目的光彩，是我在生活中时刻思索的重要课题。

“外师造化，中得心源”。客观景物，不能仅仅如实模写。大千世界必须透过我们心灵的窗口映射出来，不同的画家，会有迥然不同的感受。每次选景我都力图抓住对象的朴实美，把生活气息与乡土气息，突出地强调出来。《牛棚》中的牛棚结构与打谷场融为一体，为牲畜的“养”与“用”提供方便，是生活本身决定了的。除了山区之外，其他地方还从来没有见到过。《峭壁》中的崎岖小路，是牧羊人与看山老汉经常走过的地方。高亢的山歌，震荡山谷，形成一道回响。

版画作者的写生，应结合专业特点。写生方法可作多种尝试。如果说从生活到创作，是花粉与蜜的关系，那末素材应是蜜的半成品。对生活进行提炼取舍，概括集中，作品会更朴实，诗的意境会更浓。就象光一样，只有集聚在一起，放射出来才更强烈。根据我的体会，既可以对景写生，也可根据构思，构出小图在生活中有目的地去搜集。

一幅作品的诞生，既有直接的生活感受，也有往事的折光。《收获时节》最初的生活印象是来自山区的一个黄昏。两个割麦归来的女干部，头顶草帽，手持镰刀，腕上还系上一圈玫瑰色的手绢，从我身旁走过，斜阳在她们的脸上洒上一抹透明的余辉，身后拖出一条长长的影子，深感其美，印入脑际。十多年过去了，生活的日积月累，无数美的迭印，日常生活中的开门锁门，逐渐孕育出构思的萌芽。生活现象一旦赋予一种思想，如同插上一双彩翼，闪出光亮。这一构思的萌芽又于去年我置身太行充满泥土气息的生活中，逐渐发展、丰富，转入构图：晨光，窑洞，暗色的房门，衬托出女干部的背影。她提前处理完工作，锁上门匆忙下地，参加收割劳动。为了区别开住家与办公室，初稿中我在门旁画了一个意见箱，后几经易稿，换成室内电话机。一个微小的细节变化，都要经历推敲上的反反复复。人物动态都是根据山区的速写、感受，加以设想。作品中的窗格花纹，充溢着北国高原浑厚质朴的特色。为了画面的协调一致，整个画面采用了粗细互衬的线，并隐隐

加进少许光影，力图构成活跃明快而又厚重的调子。

在创作方法上，各有各的路子。我在创作上是边干边思索，边总结边探索。愿同全国版画界的同志们一起，给版画开拓出一条更加宽广的道路。 1982年4月15日

特色与黑白

张运辉



张运辉

童年和少年的生活在我的脑海中留下很深刻的印象，而这一段时间，正是在我的故乡——广东兴宁客家山村度过的。每当我回忆起家乡的乡土、人情风貌，总是历历在目。自我远离故乡求学与工作之后，每当月明夜静之际，往往容易想起家乡的人和景，就是有那么一股怀乡的感情。我曾多次回过故乡，同时也画了一批人和景的速写，后来创作了《客家山村》、《粤北山后》等木刻。我在创作这些木刻的时候，充分地运用我的写生素材，同时在原始素材的基础上进行提炼，加进了并综合了我童年和少年以及后来多次回乡时脑海里留下的人物活动的印象，而我着重抓住故乡房子的特点——半圆形的围龙屋进行刻画。这种屋形的特点，除了客家地方以外，其他地方是没有的。一九五九年完成《客家山村》之后，同年紧接着刻完《瓜棚》。《瓜棚》木刻的原始材料也是来自我村子里乡亲们在屋前所种的冬瓜。我看它果实累累的吊在瓜棚上，满好看的，也就把它画下来了。之后，我每到一个地方，总是比较注意这个地方的各方面的特色，当有了一定的感受和素材之后，就想把它刻出来。例如《粤北山谷》和《南岛山水》是分别反映两个不同地方的景物的。

黑白木刻中的黑白两色是两个极色，把这两色摆在一块，黑色显得更黑（更暗），白色显得更白（更明），对比非

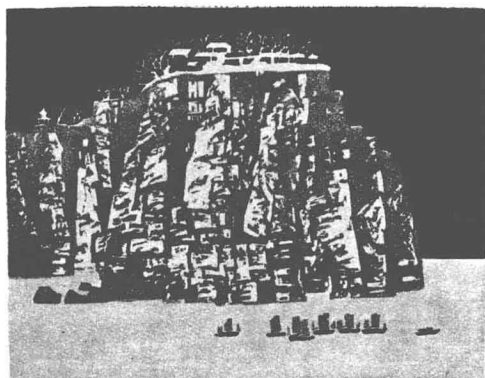
右图

- 1 石钟山之冬（水印木刻）朱琴葆 1981
- 2 树荫下（木刻）吴 燃 1982
- 3 收获时节（套色木刻）吴 燃 1981
- 4 郊 外（木刻）王春犁 1982
- 5 三 妹（水印木刻）王春犁 1981
- 6 母亲和儿子（木刻）董克俊 1982
- 7 粤北山谷（木刻）张运辉 1962
- 8 玉屏朝晖（水印木刻）朱琴葆 1981
- 9 女爱国者、兵士和国王
（《雪峰寓言集》插图）董克俊 1980

常强烈夺目，产生一种强度的刺激力，给视觉造成很深的印象。黑白两色如能艺术地运用在木刻创作上，便会产生一种独特的艺术效果。而黑白木刻正是利用这一黑白对比的重要因素而发挥其艺术特点的，当然黑白木刻的艺术特点还包含着很重要的刀法、木味与拓印味等等因素在内。

我把黑白对比的一些规律运用在自己的木刻创作中。我体会到在处理黑白两色面积的对比中，切忌把黑白两色进行平摆而缺乏吸引视线的重心。我在木刻的黑白安排上，比较多的喜欢用线刻，在大块的白中来包围几小块黑的，使这几块黑的在画面上最突出，而这几块黑的也就是我画中的主体部分，例如《客家山村》中的屋瓦、人物、牛群、鸭子和冬瓜；《瓜棚》中的冬瓜、人物和蝴蝶；《粤北山谷》中的人物和牛群；《南岛山水》中的人物、菠萝蜜、槟榔、野果子、船只和远处的树林等等，都是以小黑块来安排的。每一个民族都有其独特的艺术风格。我在创作以上几幅木刻中，试图把我国传统绘画中的线描、古代画像砖刻艺术和我国古代木刻的线刻吸收到自己的创作木刻中来。但我也注意不要变成复制木刻，对此就必须加强黑白木刻的黑白对比的鲜明性，同时要充分发挥创作木刻中的刀法、木味与拓印味。有时，我也喜欢在大块的黑中来包围几小块白的，使这几块白的在画面上最突出，而这几块白的也是我画中的主体部分。

近年来，我在探索如何把外国的、在一定光源下的明暗式的素描方法和黑白木刻的艺术特点结合起来，从而产生立体感较强、层次较丰富和黑白对比比较明快而又不是复



1



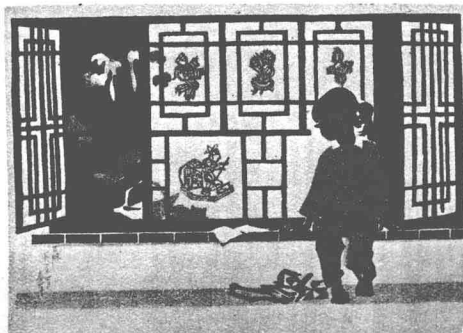
2



3



4



5



6



7



8



9



王春犁

木刻创作 随感 ■ ■

王春犁

对画家来说，最重要的莫过于自己的作品。因为它形象的表达了画家对生活的理解和认识；同时是用视觉与人们作精神交流的工具和无声的语言。毕加索说过，绘画贵在不能用语言表达。珂勒惠支之所以成为大师，不光因为她在政治上进步，把自己的艺术和人民的命运联系起来，还在于她善于使用绘画的表现手法。她除了造型大胆、有力外，我想，还有很重要的一点，就是她的素质。她才气过人，她很懂得绘画艺术的力量所在，她个性中的正义、豪放和一个母亲的慈爱和悲悯，无不体现在她的画中。如果她能把她画画的道理——说个明白，岂不人人都学成了

大师？

艺术形式，是一定内容的形式，它们彼此不能分开。我们讲“创新”，不是单纯在形式上玩点花样就能达到的。我体会它的实质是内容问题。创新依赖于对生活的认识和对审美观念的理解。一幅绘画，不管艺术表现如何，它都反映作者的精神世界和艺术理想。就象前人遗留给我们的那些动人的、令人神往的佛教雕刻，洞窟壁画、木刻插图，无不流露民间艺术家们的感情、对生活的理解以及对美的形式的认识。我觉得我们要鼓励创新，但不要侈谈创新，这是一个严肃的、分量很重的问题。

怎样学习版画传统？这不光是个单刀刻线的问题，如果单从表现形式上看，那可就太皮毛鳞爪了。每一门类的艺术都是基于整个的民族文化和民族性格的。学习传统应留意于我们民族的艺术精神。从古代石雕、石刻艺术上，我们可以看到朴实和敦厚的艺术效果；在前人遗留下来的建筑中，我们可以感到“可游”、“可居”的亲切感觉；在屈原的诗篇里，有最为深沉火热的情操和最为绚丽浪漫的遐想；古代中国画有“气韵生动”的美学特色，有“缩千里于咫尺，写万趣于指下”的博大胸襟和积极进取的宏大气魄，更不用说那充满生命力的书法了。一个画种的制作手法可因生产力的进步而改变或淘汰，而一个民族的艺术精神，却是由许多代、许多世纪发展起来的，时光的流逝和沧桑的变迁都不能

使之消失。

尊重自己，相信自己，坚持自己的主张干下去，不要一看到别人有个什么新花样就动心，就改变初衷；自己创作，要根据自己的生活感受，要探索自己的路，要发挥自己所长，尊重自己。在生活中使自己感动的事物，不要轻易放过，在艺术的借鉴、研究和欣赏中，激动你的艺术，是好的艺术。深入构思，大胆创作，才可能与众不同，才有自己的特点。为了百花齐放，就得有艺术家们各自不同的面目，这样才可能使艺术繁荣。

刻刀下的 黑与白·

董克俊

自然界以其五彩斑斓的色彩装点了它的外表，艺术家在对色彩世界探求的同时也断以单纯的黑与白来表现这灿烂的感受。这是人类精神境界的升华，欣赏趣味中对抽象美的需要。

在一张洁白的纸上，不同形状，不同分量的点、线、块，曲直交错，疏密相间，产生了强烈的黑白感，构成了黑与白的特殊组成关系。于是黑与白的形式美出现了。在艺术家的笔下，黑与白以其强烈单纯和充满情趣的变化，把灿

制素描的木刻。主要刻的是人像。光线是黑白木刻获得黑白的的基本手段之一。黑白的对比依靠光源的强度而造成强烈的白与黑的印象，也可根据不同物象的固有色而提炼成黑白两色，也可根据艺术处理的需要而安排黑白关系。

总之，我在处理木刻的黑白对比中，把古人总结出来的“万绿丛中一点红”的对比与突出的手法借用到我的木刻

中来，而我运用在黑白木刻中就是“万白丛中一点黑”或“万黑丛中一点白”。当然在创作中如何处理黑白对比的方法不能说死，也还要根据不同题材内容或物象的需要以及不同作者的爱好等等，其处理方法应该是多种多样的，我只是谈谈自己在处理黑白木刻的黑白关系中的某些方面的感想，请同志们正之。

1982年4月 于广州美术学院

烂辉煌的现实生活概括为理想的艺术境界，给人以从现实生活中不能获得的美感享受。创造了比生活更高、更美的艺术天地。

在黑白艺术的领域内，黑白木刻是体现黑白规律最完美的形式，它对比强烈、单纯朴实，有浓郁的装饰风，有很强的表现力和刀作用于木而产生的独特趣味。木刻的黑与白是高度抽象化的形式，它与自然中的明暗关系有本质的不同，它不是素描，它不需要、也不可能象素描那样通过细微的浓淡层次来模拟自然。表现事物的空间关系，只能以黑白两色来完成。因而木刻的表现手法要以一当十，以简胜繁，对庞杂的事物进

行高度的提炼，运用黑白对比来相互衬托，以疏密相间、穿插的节奏变化，构成新颖独特的艺术风格，达到其他绘画不可替代的效果。

黑白感在木刻中是十分重要的问题，能否处理好黑白关系是木刻作品成败的关键。熟习和掌握黑白关系的巧妙变化，能产生出十分丰富多采的节奏和旋律。掌握了素描功夫不一定能处理好黑白关系。搞黑白画要善于用抽象的黑白概念，去观察和捕捉潜伏在客观真实中的美。既要研究发现自然中的黑白规律，又要加以归纳创造，使自然的一般规律服从艺术表现的特殊规律。

木刻制作之先，必须对作品整个黑白关系的特点有所构思，也就是立意，这个意就是作品黑白的性格。有了明确的“意”，才能在驱刀向木时放刀直干，表现方、圆、曲、直，流畅自如，达到高度的完美与和谐。这样才可能获得“胸中自有神奇，造化自为我”的高于生活的艺术创造。

木刻中黑白关系的构成，我体会会有几个基本规律：1.按物体本身固有的黑白结构。2.物体之间相互对比与衬托。3.光线照射的明暗关系。在应用这些法则时，应充分发挥主动性，要大胆虚构，按表现需要自由配置黑白，要强调自我感受，要敢于突出形式美感。

木刻的黑白感是由点、线、块疏密

相间而形成。而点、线、块是由刀对木的破坏而产生，因此木刻的黑白关系要赖刻刀来体现。不同的刀产生不同的效果，因而不同的黑白结构必须选择不同的刀具，对刀具恰当的选择，才能使刀木、黑白有机统一，才能产生独特的表现力。因而由刀的混乱必然导致黑白节奏的混乱。一幅作品看不出刀的面貌必然导致平庸。对刀的偏爱和熟练的运用，可能产生特殊的黑白感和鲜明的个人风格。我的作品主要是用平口刀来刻制的，我以为平口刀更适合表现出山区人物淳厚、质朴的气质。

木刻的黑白关系中灰色占有十分重要的地位，不论风格粗犷或细腻的作品都存在着灰色的因素。但木刻中的灰色不完全是素描的概念，它不是明和暗的过渡关系，而是与黑白并存的形式因素，是大块黑白相对的小块细碎的黑白，是高音、低调过分跳跃时的和弦，使大块黑白产生优美的节奏而不至于单调贫乏。在风格粗犷的作品中灰色是由小的物体细碎的黑白组成；而风格细腻的作品中灰色是由较细密的点、线组成。有的作品以黑为主调，间有少量灰色；而也有以灰色为主体配置少量黑白的。前者强烈、后者柔和。灰色的配置用什么方式，用点、用线，或疏、或密，要根据作品的内容和艺术表现手法的需要来考虑，但要有创见，有创见才可能形成作品独特的面貌。在作品《侗乡佳节》中，灰色是由侗女身上背着挂包的线条纹样及树叶细碎部分和人物的大块黑色相对比而构成的。

黑白木刻是形式感很强的艺术，一切内容都必须通过优美的黑白旋律来体现。作为木刻家必须具有广泛的艺术修养，敏锐的黑白感，要深入生活，在生活中观察和研究，要善于兼收并蓄地从各门绘画艺术中吸取养料来丰富自己的创作，如此才有广阔的发展天地。多年来我正是这样探索的。



董克俊

南岛山水(木刻 66×29 cm)

张运辉 1979



《老人与海》（木刻插图）

原著：[美]海明威 木刻：包剑斐

1. 新的一天开始了，老人把船驶向大海。
2. 他把船摇得远远的，希望能捕到大鱼。
3. 鲨鱼要吞噬他的大鱼，老人奋力保护着。
4. 一个人可以被消灭，可就是打不败。
5. 老人没有失败，他终于拖回了大鱼的脊骨。



1



2



3



4



5