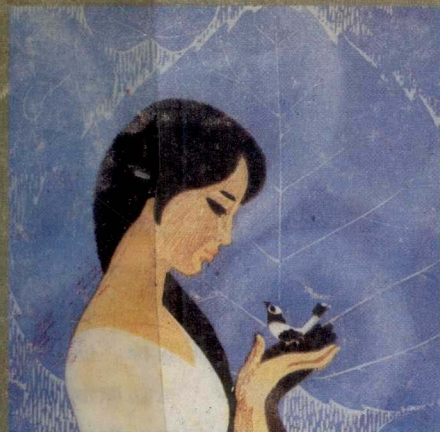
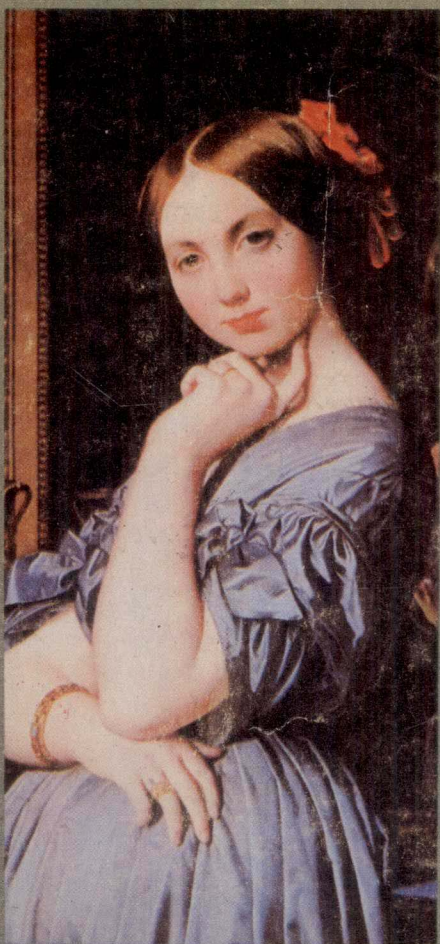




美术爱好者的
良师益友

美术向导



自学美术
技法丛书
第 3 册

《美术向导》第三册目录

素描技法 (三)	徐 冰 (2)
色彩画法 (三)	刘克敏 (4)
人物画白描技法 (二)	陈 谋 (8)
油画静物写生 (二)	卫祖荫 (11)
黑白木刻技法讲座 (三)	张作明 (14)
雕塑入门 (二)	刘家洪 (17)
居住环境艺术设计讲座 (一)	
现代环境艺术设计概况	张世礼 (21)
服装设计讲座 (三)	
服装设计应具有广博的文化艺术修养	李当岐 (23)
中国古代的服装 (上)	陈瑞林 (26)
楷书浅尝 (三)	欧阳中石 (28)

中外美术史话

简明中国美术史讲座 (二)	薄松年 (30)
外国美术简史 (一)	李 春 (34)
中国工艺美术史话	田自秉 (37)

中小学美术教学

谈中学美术临摹课教学	马光军 (40)
------------------	----------

外国美术流派介绍

佛罗伦萨画派	李维琨 (42)
--------------	----------

青年美术家介绍

砍尽荆棘登坦途——记青年雕塑家郭选昌	陈 柴 (44)
--------------------------	----------

访日本画家平山郁夫和加山又造	葛鹏仁 张绮曼 (46)
----------------------	--------------

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

素

描

技

法

(三)

·
徐
冰
·

〔素描技法（一）素描概述、（二）石膏浅析，分别刊于本丛书第一、二册〕

第三篇

感觉、构图、找形

一般来说，学习者所苦恼的并不是不明确“素描形要准”、“要有体积感”等一般性要求，他们所关心的是通过什么方法才能满足这些要求，以及为什么这些方法行之有效的道理。我想这“方法”应该是教师自己在绘画实践中所积累的技巧性的经验；这“道理”则是规律性的成分。学生通过素描实践，领会、理解这些规律和技巧，使之转化为学生自身技能的一部分。

在前两篇里我们就素描的基本问题进行了探讨。从这篇开始，我们将以素描进行的步骤为线索，结合具体现象进行分析。

一、感觉的重要性

“感觉”或“感受”可能是我们从艺术家嘴里听到的最多的字眼，“感觉好”则被视为从事艺术活动最重要的资本。感觉是对客观现实个别特性的直接反映。人类的审美直感使感觉具有共性，又由于各人的特点不同，对同一对象又有感觉上的差异，气质、才能、修养、思想以至当时情绪等条件也决定着个人的感觉倾向；而感觉的好坏又对画家的想象力和作品风格发生影响。中外艺术史上的大师们都以自己对世界独特感受的再现丰富着人类精神宝库。白居易在《琵琶行》中有如此描写：“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语，嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”。这奇妙的比喻是作者独特感受的升华。同样，在造型艺术中感觉有着更直接的作用（图一）、（图二）。

艺术形象的产生是主客观共同作用的反映，素描作为绘画的基础训练，同样回避不了主观感受对造型所起的重要作用。人的感觉能力不完全取决于先天，也不是固定不变的，都能因生活和实践的要求不同而有很大的提高或降低。素描训练培养我们对形象的感受力，并锻炼我们将感受上升为艺术形象的能力。

我们对事物的最初感觉，不仅强烈、生动，而且能在记忆中留下深刻的印象。这在习惯上被称之为“第一感觉”或“第一印象”的东西，不仅在素描训练中，就是在我们的一切观察活动中都具有重要意义。它是对事物粗略的、本质的最直接的把握。当我

们第一次看到《海盗》这件石膏时，强烈感受到的不是细小处的具体位置，而是对象强烈伸出的脖颈和向我们靠近的脸。这种头、颈、肩关系所构成的形象的大感觉，正是这一形体最强烈的基本特征。这是物体给人的最直观的感觉，并给人以深刻的印象。而人感觉到、并留存于记忆中的客观物体的形象，并不一定与该物体的实际边界等同。正因为如此，在表现对象时其基本感觉就成为重要的因素。《大卫头像》给人一种新生命的勃发感和力量的上升与集聚感（集中于滚动突起的发端）。《维纳斯全身像》有一种水一般的流动感，而《拉奥孔》则象膨胀的一团。我们要相信自己的感觉并学会启发自己的感觉。

二、构图安排

把一件石膏很舒服地安排在画面中，这并非易事。如果在一个构图里只有一件东西，那是很难摆得好看的。不要忽视这一点，构图的好坏是作业完整性的一个决定因素，也是对学生美感培养的开始。

几点具体问题：

1、画面形象的大小一般等于或小于对象。我们这样解释这个问题：如果你把原作中的形象加以放大复印，那么，复印物往往显得空洞，倒不如等大或缩小地复印，效果或许使你更满意些。这道理很简单，我们要使作业完善和充实，所画的一切都是对对象的一种发现。而大于原作的画面使原作提供不了比他本身更多的内容，容易使画面显得松散空洞。

2、选择最能表现对象特征的角度。雕塑虽是空间的艺术，但一般来说，每一件作品都给艺术家提供了最佳角度。而这种角

度的造型不但好看，而且又能最充分地表现作者意图。

3、被描绘物在构图上的大小由对象感觉而定。物象以多大安排在构图上最合适？除根据习惯的视觉比例外，主要是从对象给我们的感觉出发。有些物体感觉向外扩张，如胖人、《大奴隶》石膏像或一口缸等等，这就需要构图满一些；有些东西的形感觉向里收缩，如瘦人、《伏尔泰》石膏像或一只花瓶等等，这类具有紧缩感的形象在构图上所占面积可适当小一些。

4、上紧下松是构图舒服的一个条件。让我来作一个视觉心理实验：请一位不知道其中奥秘的人，凭感觉在一张长方形的空白纸上确定一个中心点，一般来说这个点都会稍偏上方，这是看上去舒服的中心，是正常人的视觉习惯。这一视觉习惯在汉字的书写上也有所反映（见图三）。

5、铅笔和取景框：如用铅笔为工具，起稿阶段用软一些的为好。软铅笔易涂改又不伤纸面，并且线条明确清楚。取景框可以帮助我们确定构图。在构图没有把握之前，可先用另一张纸画几

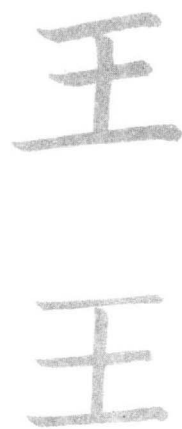
个小构图式效果图。

三、找形的方法

我们有必要先明确一下“形准”的含意。古人论画有“以形写神”之说。这四个字一方面说明造型艺术必须通过具体的形传达客观物的神情。另一方面说明形的功用不在于形本身，而在于表现神情。这同样可以作为素描训练时找形的标准。形准必须包含两个因素，客观的合理性和作者主观的感受性。那种没有法则和知识的虚构的素描，那种毫无感觉的照像翻版式素描，或者擦炭像式的素描，都不可能有效地表现客观物象的神情，自然也不是我们训练的目的。如果把“形准”理解成尺寸与外在物理现象的严格是不全面的。基础训练的一定阶段较偏重于客观合理性的研究，这是必要的，但绝不能搞成无感觉的制图、计算式的描绘。另一种不好的倾向则是毫不根据对象画所谓“心中之物”，这又失去基础训练的意义。没有对客观物象规律的深刻研究，不可能具有创造性地对待客观物象所提供的素材，更不可能把它概括、提炼、使之上升为艺术形象。



图一 这是法国画家杜米埃感受到的人物形象



图三 上边的“王”字感觉舒服一些，下边的“王”字中间一横实际处在正中位置，但总感觉偏低



图二 罗丹对女人体的独特感受，他把女人体与希腊陶瓶进行了奇妙的联想

色彩画法 (三)

· 刘克敏 ·

第二章 静物写生

作为一种独立的绘画体裁，静物画在十七世纪才趋于成熟。

画家描绘日常生活中的各种用具、器皿，展现其斑斓美丽的光彩，抒发自己对生活的感受。长期以来，静物画家和静物画，在造型艺术中始终占据着相当重要的地位。

由于静物画所描绘的对象多为静态，形体结构一般说并不复杂；并且是在画室的条件下进行描绘，构图的内容及深度易于控制，因而在绘画基本练习的教学体系中，常常以“静物”作为入门作业。

静物写生教学的任务有三：

一、通过静物写生物业，研究带有普遍意义的色彩造型基本理论、规律、方法、技法，即所谓色彩造型基本功。这种基本功是一个画家知识结构中带有基础性质的组成部分，因而非常重要。

二、在这个训练过程中，也将研究并掌握、积累一定的水粉静物画的方法、技巧、经验。

三、研究如何运用绘画手段，表现我们自己对客观世界的审美感受。尽管是个相当复杂的问题，但我们在色彩写生教学中，毕竟是着重解决一些色彩基础问题。

“布置静物”是体现教学内容的主要手段。由

于我们每人条件不同，所以沿用学校教学方式——老师摆作业，学生画写生、是根本不可能的。因此，我们必须加上这样重要的一项——如何布置静物。

静物画的绘制，“布置静物”是整个创作过程的基础；从某种意义上讲，“布置静物”本身就是创作。初学者如能认真地对待这一环节，按照要求多做练习，对创作能力的培养将会大有裨益。

第一节 单色水粉静物写生

通常，我们总是先学素描，而后再接触色彩写生。经验表明，在色彩写生的开始，先画若干单色水粉写生，集中力量研究一下水粉画的绘制技法要点，是很有益的。

一、布置静物

开始布置静物，应尽量简单些，而后逐渐增加难度。比如，首先可以只摆一件物体。可以根据条件，选取一个钢精锅，或一个水壶、一个陶罐，作为模特。

现在，我们以陶罐为例。

把陶罐放在紧靠墙壁的平台上。如果平台、墙壁的颜色不理想，可覆以合适的素色衬布。

选择衬布，一方面应考虑模特的颜色与衬布颜色构成的总体调子效果；另一方面，主体在总的色块构成中，应该突出。

平台与背景的颜色,在明度上应有区别。

现在我们可作如下设想:平台与背景的颜色明度都亮于陶罐;或都重于陶罐;或一个色块亮于陶罐,另一色块重于陶罐,于是至少可有四种组合(参看封底图版)。

图一,画面几个基本色块都是重灰色。明度缺乏对比,效果较沉闷。

图二,充满画面的亮色块将重灰色块包围起来。画面色调明亮、强烈。黑白组织的章法较完整。但陶罐的外轮廓完全被亮背景衬托出来,稍欠含蓄。

图三,陶罐与重色平台连成一片,仿佛陶罐有一个十分宽阔的底座。陶罐的下半部的轮廓被“虚”掉,而其上半部被明亮的背景衬托出来,外轮廓有虚有实。画面的黑白构图效果简洁、强烈、稳定、富有层次感。但明、暗两大色块对峙,缺乏相互渗透,相互呼应的因素,因而构图稍欠完整。

图四与图三有某些类似之处,但也有些不同:背景为重色块,这在表现上易于推远。黑白构图上重下轻,但下半部有一块投影的重色与上部呼应,于是取得了均衡,基本效果比图三生动、完整、而富于变化。

上述四个构图,除图一根本不可取外,其余三幅都有其长处,有的还有些缺点。最终经分析比较,选定一个方案进行写生。

光线应比较集中,由前上侧方照射。请注意调整陶罐的角度、明暗交界线的位置、投影的位置以及平台与背景交界线的位置(注意陶罐与背景的距离)。这些都是影响形体的完美显现,影响构图的因素。

二、画具及材料

画板:比4开纸稍大些,可到文具店购买或用五合板自制。

画笔:扁头羊毫水粉笔若干枝。狼毫毛笔1—2枝。

调色盒:以色格较大、较深的调色盒为佳。另备一块与色格等大的塑料海绵,每次画完,将渍湿的海绵蒙在色格上,再盖紧盒盖。这样,颜料不会变干,工作起来方便。

调色板:调色盒中供调色的面积太小,需再配一块有机玻璃作为调色板,以供调色。大小以8开大小为佳。

笔洗:各种盛水的器皿皆可。

画架:三脚画架,或以靠背椅代替亦可。

画箱:供外出写生之用,可用油画箱代替。自制画箱也很简单,做一个4开纸大小的扁木盒子,

箱底供调色,箱盖做画板,箱底上装三只折叠木脚,撑开后是个小画架。

画纸:水彩纸或白卡纸,各有优点,可根据自己的兴趣选用。水彩纸由于有一定吸水性,有明显纸纹,所以作画时干画、湿画、直至水份淋漓地渗化皆宜。而卡纸表面光洁,吸水性差,初学会觉得很难驾驭。然而也正由于它性能上的这个特点,用它作画易见笔,颜色细腻,由于纸面很滑,可以产生一种特有的塑造趣味。

颜料:锡管或瓶装水粉色,颜色种类尽量多些。

三、步骤与技法

(1) 构图

“构图”主要就是如何“取景”。我们不妨用双手搭成一个方框作为“取景框”。从不同角度、不同高度研究取景。并将不同的取景画成草图。这种草图,在表现上可以简略,但比例、位置、基本轮廓、黑白灰的基本关系却应准确。经过比较、筛选,确定自己最满意的构图。

(2) 落幅

按选定的构图,用铅笔在画纸上正式起稿。

这里需要强调的是,画好草图和落幅完全是两回事。要想得到满意的正稿,就必须注意以下两点,即:落幅应严格按照草图的基本比例关系起稿;正确掌握把草图上的位置关系“移”到正稿上的方法。

(3) 着色

单色水粉写生只用棕色、白色、黑色;或者调配一种较深的复色,如红与黑再稍加一点黄,以代替棕色。

开始可先处理暗面。暗面颜色最好不加或少加白粉,如需提高明度可加水。这样画出的颜色,暖而且透明,能把暗面表现得十分生动。

紧接着处理灰面和背景。

水粉颜料的性能,介于水彩色与油画色之间,所以绘制技法也兼有二者特点。水粉技法是相当丰富的,在此,我们先从用色、用笔两方面谈些初步常识。

用色:锡管装的颜料很稠,作画时,可调稀薄些,但有时则几乎不加水,各有妙用。水粉色具有覆盖性,如用淡色压掉比它重的颜色,必须注意使淡色具有一定的稠度。但不可过厚,过厚则色层容易折裂脱落,不利保存。

不要滥用白色,它会使画面蒙上一层令人生厌的粉气、灰气。有时调一个颜色要加白,有时却不必,加水则更好。

水粉色涂上画面,湿时与干后会有变化——变淡或变深、变灰。有的颜色甚至变化相当大,以致不少人为之感到头痛。对此,一方面,在调色时要将颜色干后的变化考虑进去;另一方面,调色时注意消除某些致使颜色干后有较大变化的因素。比如,调色时笔要洗净,调色板要干净,使其不致混入残余的粉色。某些颜色,如普蓝、玫瑰红有极强渗透力,而另一些颜色如土黄、赭石、粉绿等又带有粉气,调色干后变化较大。

用笔:要注意笔头所蘸色液的量,这是用笔技巧的关键之一。色液太饱,涂绘以后干得慢,而且笔触臃肿无力。色液少则行笔困难,笔触干枯,难以成形。

水粉画的笔法象油画、国画一样的丰富。这一点,可先从两种基本笔法入手——“摆”、“涂”(图五)。

“摆”颜色时,用笔要注意“提”着。初学时,往往将笔朝画面直“捣”下去,这样是显不出生动的笔触的。

笔触的大小、形状、方向、虚实,应根据造型及画面总体效果的要求而相互交织、掩映。

初学者有两种常犯的毛病。一种是,用笔用色大胆,技法领悟较快,可是造型的准确深入不够。另一种恰好相反,行笔迟缓,惟恐出格,于是沿着轮廓描颜色。所以在没有老师辅导的情况下,可找些好的水粉画、油画印刷品,认真分析、揣摩其用笔,定可得到启发(图六)。

四、教学要求

(1) 选取一件颜色不太深的器皿,按讲课所介绍的方法,认真布置写生作业。

(2) 画若干草图,认真探讨构图处理。

(3) 完成单色水粉写生一张。

第二节 单体静物写生

一、布置静物

根据条件,选取一件白色或淡颜色的器皿作为写生模特,如一个白色茶壶。

再选两块衬布,一蓝一红。布的颜色不要过于火气。如果红布颜色纯度较高,蓝布颜色的纯度最好低些,如藏青、靛蓝或旧蓝布。红蓝两色并置,对比强烈,如能在明度、纯度上有所差别,则色彩构成易于谐调。

平台复以红布,背景悬挂蓝布。衬布放平整,不要褶皱。

光线最好来自物体的前上侧方。

二、观察研究

一幅画的完成,有赖于眼、心、手的密切协作,即观察力、思考力和表现力的统一。

眼之所见,倘若未经深入思考,比较、分析、判断,则这种视觉感知必定是肤浅的,有时甚至是歪曲的。因为“只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”深刻的理性思考指导下的敏锐而准确的观察,是绘画表现的依据和基础。

现在,让我们先来观察研究摆好的作业。看起来,平台是红的,背景是蓝的,茶壶是白的。然而作为写生的观察,这还不行。因为一切物体所显现的颜色有固有色和条件色之分。所谓固有色,就是眼睛感受到的该物体在各种条件下的全部光色信息,经过概括、归纳,所得出的视觉判断。从某种角度来说,作为人对客观物象的一种色彩把握,固有色具有一定的抽象性、“模糊”性。人们在使用颜料表现自己对客观世界的色彩感受时,理所当然地受制于这种认识。这就是造型艺术中的固有色的表现方法。所谓条件色,就是一件物体由于特定的光照射、特定的环境影响以及观察者与物体间的位置关系,以致这一物体呈现一种特定的色彩。这种在特定条件下的物体特定色彩的视觉分析与把握,就是条件色的认识方法。相比之下,条件色的认识方法在对客观世界的色彩认识与把握上,有着具体、感性的特点。

色彩写生的观察与思考,其目的是对写生对象色彩关系的准确判断与表现。条件色的基本理论对写生的观察与思考具有极大的理性指导价值。然而这只是问题的一面;另一方面,还应该有个正确的观察方法。概括的讲,就是“比较”。作为一个方法,听起来似乎很简单,它的真正困难在于运用。可以说,色彩判断的迷惘,总是由于观察中“比较”这一方法运用得不完全、不彻底、不得法。

三、步骤与技法

(1) 构图与落幅

本节作业,从构图与落幅来说,与第一节单色水粉写生作业类似。不同的是,在取景时应注意研究通过视点高度、角度、与模特间距离的调整,将构图中红、蓝、白三个色块的面积关系作各种处理。尽量避免几个基本色块面积的近似。要研究一色块在面积上如占了优势,它将怎样影响画面总的色调效果。

(2) 着色

面对一张起好的稿子，先从哪块颜色下笔？一般说，可从两方面进行考虑：一是首先从认为最有把握的色块下手。另外，可从构图中最重的色块下手。这是因为画纸是白色，是所有颜色中明度最亮的一端，在这样的画纸上，首先确定最重的颜色，然后再探讨这二者之间其余各色，就有了依据。如果先从淡色下笔，有时即使颜色实际上是对的，由于画面上无重色作为比较的依据，而总是觉得太重。

比方说，我们首先从蓝色背景下笔。蓝色调好后，先在蓝、红、白及白壶暗面等几个基本色块相接的部位摆几笔，经过比较，寻找靠近这几笔蓝色的第二块颜色，比如红色，再摆几笔。如此将相邻的几个基本色块摆好。再反复将它们与对象加以比较，发现问题及早修改。在认定色彩关系基本正确以后，再将各色块逐渐铺开（图1）。

不要在写生的一开始，就陷入细节刻划。而应将精力集中于把握基本的色彩关系、基本的形体塑造和基本的空间表现（图2）。

平台的红色比较难画。虽然这是一块比较鲜艳的红色，但由于它处在一种特定的环境中，与我们又有一定距离，所以它决不同于我们调色盒中的红颜料。要注意，不能因此而把红布画成一块很灰的颜色，要表现得恰如其分。要把红色的平台画成“平”的——注意比较平台近处与远处颜色的变化。

白色茶壶的颜色细腻微妙，用“白”色画当然不对，它实际是一种灰色，要仔细比较、分析，找出灰色的倾向。它的亮面与暗面，不仅有明暗的差别，而且要特别注意其色性差别——暗面较亮面要暖。

如果说，在调色板上工作的任务是“找颜色”，那么，一旦颜色从调色板上取下，就应当自信十足地摆到画面上。颜色涂好后，则从形、色两方面加以审视，发现问题及时修改。

随着写生的逐渐深入，往往出现这样的情形，即颜色画得花、脏、灰，出现某些游离于形体之外的颜色。这些都是由于在观察时忘记了“比较”，或者“比较”不得法（当然还有技术上的原因）。

（3）整理

在写生的最后阶段，应拿出一定时间进行画面的调整。这时，要多从总体基本关系上着眼，要把所有妨碍表现基本色彩关系、基本形体关系、基本空间关系的東西改掉（图3）。

四、教学要求

（1）按照讲课内容，布置一个类似的单体静物作业。

（2）画若干草图。研究画面内色块面积变化对色调效果的影响。

（3）完成单体静物写生一张。

（附图见封底）

潘天寿谈用色

吾国祖先，以红黄蓝白黑为五原色，与西洋之红黄蓝为三原色者不同。原宇宙间万有之彩色，随处均有黑白二色，显现于吾人之眼目之中。而万有彩色，不论原色、间色、浓淡浅深，枯干润湿，除吾人之眼目外，更无其他器具可以测量之也。

吾国祖先，以红黄蓝白黑为五原色，定于眼中之实见也。

故黑白二色，为独立自存之色彩，非红、黄、蓝三色相互调合而可得之。调合极浓厚之红青二色，虽可得近似之黑色，然吾国习惯，向称之为玄色，非真黑色，浓红浓青之间色也。

黑白二色为原色，故可调和其他原色或间色而成无限之间色，与红、黄、蓝三原色全同。

天地间自然之色，画家用色之师也。然自然之色，非群众心源中之色也。故配红媲绿，出于群众之心手，亦出于画家之心手也，各有所爱好，各有所异样。

色彩之爱好，人各不同：故尔与我，有不同也；老与少，有不同也；男与女，有不同也；此地域与彼地域，有不同也；此民族与彼民族，有不同也。画家应求其所同，应求其所不同。

花无黑色，吾国传统花卉，却喜以墨作花，汴人尹白起也。竹无红色，吾国传统墨戏，却喜以朱色作竹，眉山苏轼始也。

画事原在神完意足为极致，岂在彩色之墨与朱乎？九方皋相马，专在马之神骏，自然不在牝牡骊黄之间。

吾国绘画，以白色为底。白底，即画材背后之空白处，然以西洋画理言之，画材背后，不能空洞无物。否则，有背万有实际存在之物理。殊不知吾人双目之视物，其注意力，有一定能量之限度，如注意力集中于某物时，便无力兼注意并存之彼物，如注意力集中于某物某点时，便无力兼注意某物之彼点，因吾人目力之能量有所限度。我国祖先，即据此理而作画者也。《论语》云：“心不在焉，视而不见。”即画材背后之空处，为吾人目力能量所未到处也。（本文选自《听天阁画谈随笔》）

人物画 白描技法

(二)

· 陈 谋 ·

(二) 中国画白描造型的 观察方法

白描造型的观察方法与西画明暗素描除某些绘画的共同规律(如整体统帅局部等)外,其主要特点可从以下几方面理解:

一、从对象的组织结构出发:

白描造型要求深入、细致地观察、研究物象的生长规律和组织结构。

任何物体都有其自身存在的形态及其组织结构。人的结构更为复杂,从造型艺术的角度说,它指的是骨骼肌肉的造型特征、它们彼此的组合关系,以及生长规律与运动规律。简言之,就是人体的解剖关系。

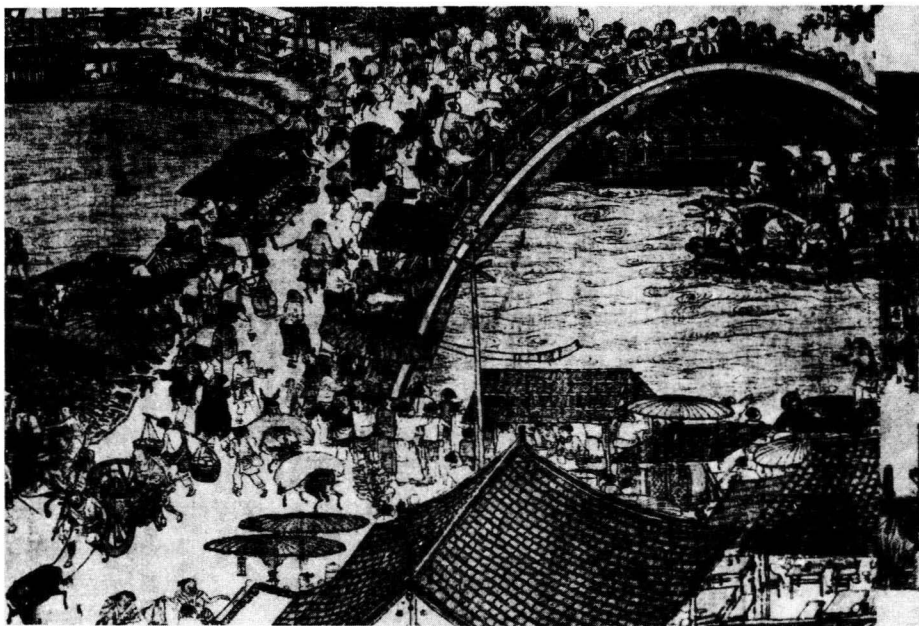
白描造型在观察物象时是非常深入细致的,有时要远察近观,从各个方位看,甚至对某些细微转折也不放过。

从图一宋人张择端《清明上河图》(略施墨色)和图二叶浅予的《子夜》插图中可看到:作者除对人物作了精到的线描刻画外,其余大如桥梁、屋舍、舟船、山石、树藤,小如瓦垄、簷纹、水流、百页窗棂、帘子、鸟架等的组织结构都观察得相当具体、深入。尽管表现手法前者精密丰厚,后者洗炼而富有韵味,但都是难得的线描佳作。

同样,在画白描人像写生时也要深入观察、研究头部的解剖、透视关系,观察、研究各个部位的组合关系,五官的具体形象。白描除了要正确观察并表现轮廓外,还要表现出各部肌肉、骨骼的变化,使白描的每一笔都代表着一个结构。

在人像写生中,画头发要弄清是怎样梳拢起来的。同样,画眉毛、胡须、衣纹,也要如此,弄清纹路条理。如果没有这些内容,作品就会受到很大损害。

二、排除明暗、光影的干扰



图一 清明上河图

(局部)

(宋) 张择端作

白描造型从物象的结构出发,就要求排除明暗、光影的干扰。以中国画白描的观点看来,明暗、光影在物体上是随着光源状况的变化而改变的,因而它是表象;而物体的结构则是客观存在,是相对固定不变的,因而它是白描造型的本质。对于白描来说,不管物体处于什么光线下,它所产生的明暗、光影都可以视而不见,只要求表现出物体的组织结构来。白描如果要表现黑夜并不必把画面涂黑,只要刻画好黑暗中人物的情态及灯、月或是表现光芒的线条即可,这就和京剧《三岔口》演出摸黑打斗时、台上仍是灯火通明一样。

在画白描人物写生时也不用考虑室内、室外,灯光、自然光,只要看得清细部就可以作画,而使在写生过程中的光源方向或者亮度改变也没关系。有时为了细致观察还可以移近座位。

所附的图一桥下、屋内均未按实际光线画暗;这样,屋内、桥下人的形貌、活动都可以看得清。图二窗内也不画黑,这是因为构图需要一大块空白衬托人物。图三是清人费丹旭(晓楼)画的《果园感旧图卷》。老人及小孩的形象笔笔从结构出发,虽不用明暗、光影(只略按结构渲染),同样使我们感到额、眉弓、鼻的隆起,眼窝凹下,结构表现是很充分的。

白描排除明暗、光影的干扰才能更鲜明、有力地表现物象风神,并保持表现手法、风格的统一。

三、重视理解和默记

中西绘画都很重视理解、认识和思考。达·芬奇说过:“画家不能单纯用手和眼睛画画,而要用头脑来画画”。但是,理解、认识对于中国画白描说来有更重要的意义。

首先,物体上并不存在线条。线是对物象的轮廓和内部起伏凹凸深入分析、研究,经过概括、提炼、归纳得出来的。初学者画白描人物是不能单凭直觉作画的。

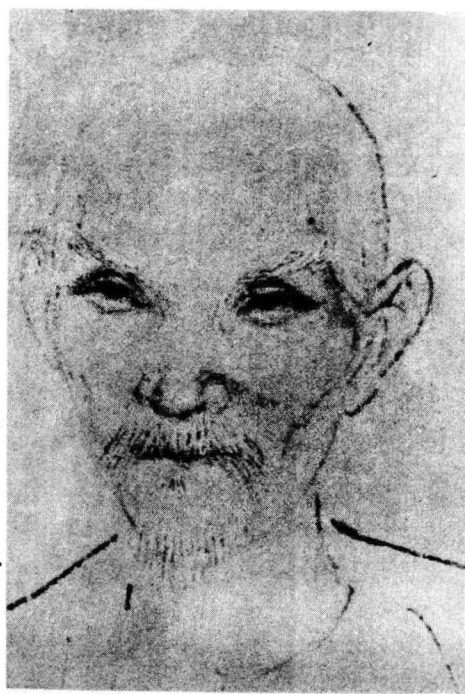
明暗素描运用体面、光影造型是和人们的视觉一致的,按照所见的虚实、轻重来画。但白描作品和物象的视觉效果却有很大不同:没有体面、光影,也可以没有背景。线的里外许多地方都是空白的,看来模糊的轮廓和结构转折的地方却要强调它,要画得明确具体。白描不强调空间、体积感,而着重于平面上的构成,依靠联想和暗示感受到体积和空间。这些,如果不经深入的分析、理解、归纳达到认识的新高度就不可能很好地进行白描造型,甚至找不出线条来,更找不到结构的转折和线的组合关系。

其次,深入理解、认识可以升华、提高对于描绘对象的敏锐感觉。

在白描人物写生中,保持对于对象的敏锐感觉是十分重要的,但这还不够,还需要把这种感觉结合深刻理解其结构规律。白描造型规律才能合乎要求。这是认识上的飞跃。有



图二 《子夜》插图 叶浅予 作



图三 《果园感旧图卷》之老人 费晓楼 作



了这种认识的飞跃,在写生中把个别物象和普遍规律相互比较、对照,观察物象形体结构特征,分辨主次、取舍,体会对象的神情、气质的感觉就会更敏锐,白描造型能力可以提高。

(三) 深入理解物象 便于默记能力的提高

白描和中国画其他画种一样,不是看一笔画一笔,而是熟记人物的形体特征和结构规律,作画时一气呵成。许多优秀画家,包括一些连环画家都有这样的能力:把物象“默识于心”,“闭目如在目前、放笔如在笔底”,白纸对青天,一个个生动形象可以随手画去,令人赞叹。锻炼、加强这种默记的能力,对于中国画和白描创作都有很大的意义。在胸有成竹、不需要把主要精力花在看一笔画一笔、被动地描绘物象的时候,才能心手相应,笔墨(线条)气势贯通流畅,才有可能发挥和提高笔墨技巧和艺术创造力,取得表现上的自由。

美术史上不少名作如《韩熙载夜宴图》及一些人物肖像是凭着默记画出来的。一些偏于写意笔法的白描更有赖于默记的功夫。图四是宋人梁楷《六祖截竹图》和《六祖破竹图》,图五是清人任颐(伯年)《高邕像》,前画称为“减笔画”,后画是水墨写意。这些画用笔都快利挺劲,气势连贯,如同行草书法那样“写”出来的。

今天中国画(包括白描)需要创新、提高,自然不必像过去那样只靠默记作画。大量写生,搜集各种形象资料,对照模特,对于加强感受力、提高运用白描技法塑造生活中多种多样形象的能力都极有必要。但与此同时,深入理解、认识物象、掌握规律,加强默记能力,无疑对创作或写生都有莫大裨益。

上: 图五 高邕像 (清)任颐作
左: 图四 六祖破竹图 (宋)梁楷作
右: 图四 六祖截竹图 (宋)梁楷作



油画静物写生 (二)

• 卫祖荫 •

第二讲 工具准备及其它

“工欲善其事，必先利其器”。意思是说要想使你的工作尽善尽美，首先应该准备好得心应手的工具。我在业校的课堂里常常发现学生们不刮调色板，油画笔用完后不刷，颜料挤得很多，一堆堆干在调色板上。因此，当他着手写生时，一开始就陷入混乱，分了岔的秃笔不听使唤，调色板上乱七八糟没法下笔……。甚至有人误认为艺术家一定要又脏又乱，似乎一切都脏才能画出漂亮的油画。这显然没有道理。下面我便先来说应该说应该准备什么工具。

一、需要准备的工具有：

画箱一只（可自己做，带支架或手提的均可），
画笔五至七支（大号一支、中号二支、小号若干）。
松节油一瓶。

调色刀（刮刀）一把。

画布、画纸若干。

颜料要准备 锌白（或钛白）、柠檬黄、中黄、土黄、土红、朱红、大红、深红、翠绿、群青、黑（煤黑或象牙黑均可），其他颜料可有可无。画板一块，画凳一只，废纸若干，破布一块。

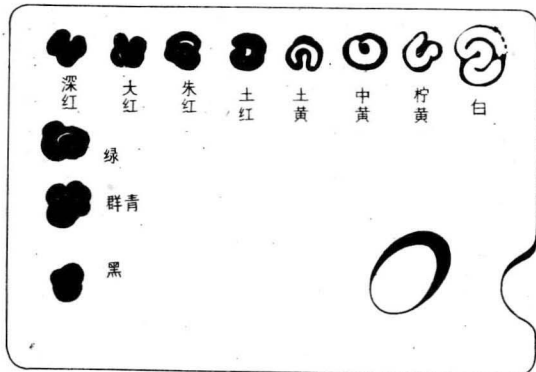
二、调色板的使用和保养：

a、为了工作方便，必须按照顺序来安排颜料，即：

白—柠檬黄—中黄—土黄—土红—朱红—大红—深红—翠绿—群青—黑。

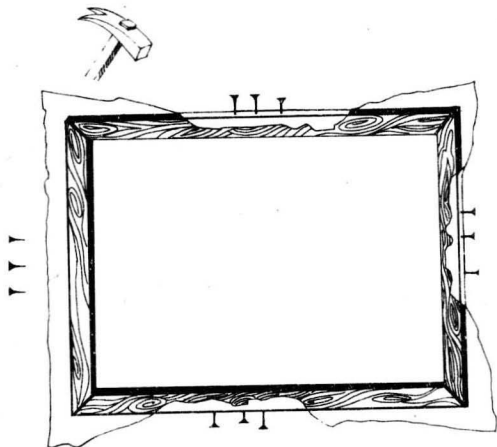
颜料要挤在调色板略靠边上，不可挤在板中央。

b、按照作业的需要来挤颜料的种类或多少。比如你要画一幅向日葵（向日葵，瓦罐，白粗布背景），则可在调色板上多挤一些白、黄、土红、土黄等明亮的暖色，其他颜料可以相应的少挤一点，这样



图一、调色板上的颜色排列，
白颜料多放一些（油画的白色好比
水彩画中的水，用量大，每次多挤）。

图二、绷画布时先用凉水在布的后面轻轻打湿,(这样做为的干了后画布平整而有弹性。)把布往木框上钉时注意,要从布的中心部位向木框的四角发展,这样做力量均匀。钉钉子时一次不要把钉子钉死(完全钉进木头里不科学),如遇阴湿天气画布松了,可以随时起掉钉子再钉紧。



做的好处是:(一)调色板上的颜料和你画布上的色彩基调有个呼应,便于把握画的色调和色彩的变化;(二)每次都用新鲜颜料画起来干净利落,不拖泥带水(剩下的干颜料,不仅非常难用,而且会使画面毫无光彩)。

c、每次画完,必须用调色刀把调色板刮干净,然后再用布擦一至两遍,这样的调色板光滑明净,非常好用。相反,如果调色板上堆了很多干的底色,就不能观察出所谓颜色的性质,并且很难使用。

三、画笔的保养:

每次工作结束后,先用废纸挤掉笔头上的脏颜料,然后再用肥皂蘸水洗净笔毛。洗时要用力在手上揉,最后用清水涮掉笔头上的肥皂沫,把水甩干,用纸把笔包好。这样做,每次用笔时笔毛干净而且拢在一起,如同新的一样。若你第二天连续作业,不想洗笔,亦可把用过的笔带颜料插在水罐里(水一定要没过笔头)。这样,第二天可保持笔不干,只须用纸把原来的颜料挤一挤,甩干水分就能用了。

四、画布的准备和制作:

可用小圆钉把亚麻布、白粗布或包装布绷在木框上,先刷一至二遍胶(桃胶或其它猪皮胶等均可。胶要稀释一些,免得干了龟裂)。待胶干后再刷一道无光漆(或是立德粉加清漆亦可);刷得既不能过于光滑(不好用,不能附着颜料),也不要颗粒太粗,干后再用细砂纸打一打。用三合板或卡片纸也可做油画纸,方法是用桃胶水先在纸或木板上刷一遍,干后再刷一次无光漆(或立德粉调清漆)。这一种出外写生或画小稿子经济方便。

第三讲 怎样观察和表现 油画静物的色彩

在开始静物写生之前,我们先介绍一下浅显的色彩学知识,以便训练和培养正确的观察、表现方法。这是写生课最关键的一节。

一、光和色的关系:初学油画的人,常常对色彩有一种神秘感,不知道色彩的变化是怎么回事,变幻莫测,很难掌握。现在,请你想象一下,在一个伸手不见五指漆黑的深夜是什么色彩也看不见的。其实,大自然一切丰富的色彩,都是光造成的。没有光,也就没有色。原来太阳光是由各种不同波长的光波所组成的。物体对于各种光波都有反射和吸收的性能,这样就形成不同的色相。比如一株美人蕉的花呈现鲜红的色彩,这是由于红色光波被这种花所反射,而其他色光被吸收的缘故。美人蕉的叶子呈现绿色,是由于绿色光波被叶子所反射,而其他色光则或多或少地被吸收。同样,一块黑布是由于各种色光几乎全被吸收,白布是由于各种色光几乎全被反射的缘故。总之,色彩的根源在于光,没有光也就没有色彩。

二、破除固有色的错觉,从光的影响来观察物体。我们走进菜市看到嫩绿的黄瓜、鲜红的西红柿、紫色的茄子、淡黄的菜花……就误认为这是蔬菜所固有的颜色。其实,物体本身是不具有色彩的;任何物体的色彩都不是它们本身所固有的。它们所固有的只是对各种光波反射和吸收的性能。比如,在正常情况下,草地反射绿色的光波占着支配地位,因此叫条件色。但有时草地除所反射的条件色(绿色)之外,其它色光也比较强烈地被反射出来。那么支配色(绿色)就会受到了干扰和影响,草地的绿色就显得不那么绿了。譬如在夕阳西下的时刻,

草地、牛群、牧人都被笼罩上一层桔红色，金光闪闪，富于诗意，色调的变化不象中午时分那样的单调。再比如室内的一角有沙发、静物玻璃器皿、水果、鲜花等，当我们打开玫瑰色的台灯时，一切都笼罩在淡红色的基调中，显得绚丽多彩。我们画油画静物写生，就是要表现自然界在不同时间、不同光线（即使在不开台灯的情况下，早晨和下午光的作用也不同）下色彩的丰富变化，而绝不能认为树是绿的，花是红的，瓶子是白的，就去直接涂抹生硬的绿、红或白。这样概念化的涂抹固有色，根本不符合静物写生的要求。

三、色彩的冷暖变化，以及观察表现和运用。我们对红色的火焰觉得炽热炙人，对蓝色的湖水觉得清澄怡静，对嫩绿的春草有一种生机勃勃的感觉。因此我们可把色彩大致分成两大类：即冷色和暖色。红、黄、桔黄、土红等一类的色彩即所谓暖色，蓝、紫、蓝黑等一类的色彩为所谓冷色。绝对的冷暖色很难说，比如绿色对红色来说是偏冷的，而绿色对蓝色来说又是偏暖的（也有人把绿色列为中间色）。红是暖色，但它对桔黄色来说又是偏冷的。因之在我们动笔写生时，不要从“固有色”上去看柿子椒是绿的、白薯是红的；而要从色彩的冷暖对比、变化上去观察。记得我在美术学院附中学习，第一次上色课时问老师：“墨水瓶应该是什么颜色呀？我怎么看不出来它是什么色彩”。老师巧妙地回答说：“你就把‘看不出来’的那种色彩画上去好啦！”这句话对我至今印象很深，如果老师说墨水瓶应该是蓝黑的、画册是棕色、笔筒是天蓝色……，那么，静物写生还有什么意义？首先，在写生时，要先看这一组静物中大片的色彩对比，好比说画一组主题是秋实的静物（南瓜、高粱、瓦罐、以土布为背景），南瓜应该是最强烈的颜色，它的桔红色外皮是最暖的色彩，紫红的高粱虽属暖色，但较为次，米黄色的衬布是中间色彩，而浅灰色的瓦罐则是偏冷的色彩。从始至终你要把握住这几片大色彩的对比和区别，画面就可能生动得多。还有一个普遍的问题是初学者常常看不出静物的色彩变化，画面处理得既灰暗又很脏。画面色彩最忌死盯着一点看，你一味地“认真地”盯着灰瓦罐，看到的只能是一片象浅墨一样灰暗的颜色，但如果你同时用眼睛扫一下四周其他的色彩，看看桔红的南瓜暖色，就会发现那灰罐子的色彩是一种灰中偏紫或偏青的既漂亮又清凉的冷色，然后你就大胆地把颜色画上去。因此，可以说比较的方法，是写生唯一正确的观察方法。

在白天正常光线下，瓦罐的亮部在相互比较下可能偏蓝灰（冷色）的色彩，它的暗部（背光部分）可能偏黄绿色（暖色）（是受那块土黄衬布影响）。亮部和暗部之间（通常称明暗交界线）更具微妙丰富的色彩变化，然后再观察瓦罐的阴影，又可能是透明的偏紫灰的色彩……。如果你不去比较，眼睛死盯住阴影，常常把它画的又黑又脏，而瓦罐的暗部，又被你死盯住不放，一味孤单地去画，结果便是一团漆黑。

因此，一定要用眼睛全面地去观察、比较物物之间的色彩关系，除在鲜明的大片色彩之间作比较之外，还要在几个接近的色彩之间作比较，这样色感就增强，画面上的色彩也会十分有生气。比如你摆了一盘香蕉苹果，苹果的颜色不一，有黄、青、白等等，黄的色彩比较暖些，白的次之，青中带绿的色彩稍冷一点。这都是由于比较而发现的差别，所以要在大片色彩中相互比较。在同一物体（因物体是立体的）上的亮部、暗部和阴影部分也要相互地比较观察。

四、从美术史的角度上看色彩的运用和发展：油画（自然包括静物写生）起源于欧洲，在十九世纪以前，虽然出现过不少伟大的艺术家和艺术珍品，但当时艺术家们还没有也不可能着重描写在光的作用下丰富的色彩变化。那个时期的艺术家们对人物造型美、人物内心的刻画，可以说已画得完美无缺了，然而，无论是意大利的文艺复兴，还是荷兰画派、法兰德画派，它们的画幅都统一在咖啡色的基调中，看不到阳光、灯火在人物、环境里色彩冷暖对比的鲜明变化。到了十九世纪初，随着科学的发展，美国画家康斯泰勃和透纳、法国画家德拉克罗瓦等人十分注重色彩的描写，法国的巴比松画派的柯罗、卢梭等也是如此。他们到阳光下写生，以疏落的笔触和对光线在画面上的处理而突破了古典作品中的咖啡调子，色彩变得绚丽明快快了。但真正在色彩上大胆革命、作出贡献、揭破色彩之谜的，则是十九世纪后半期法国印象主义的马奈，莫奈、西斯莱、雷诺阿、塞尚、德加。这群青年艺术家以在艺术上不断探索创新为目的，对于光和色的关系，认真而艰苦地探求着。他们到大自然中写生，发现了同一物体在不同时间光的作用下，有着完全不同的色彩变化这一规律。印象主义的画家们揭破了色彩之谜，他们的作品对十九世纪以后的绘画产生了很大的影响，我们今天进行油画静物写生，应该借鉴印象主义在色彩上的贡献。

黑白木刻 技法讲座

(三)

·张作明·

二、黑白布局 黑白木刻的画稿，很重要的一点是设计黑白的布局，要求做到在对比中求均衡。

木刻的黑白灰，点、线、面的黑与白，大与小，长与短，直与曲……都是对比关系。

均衡不是平均，也不是平衡，是对比因素的统一。打个比方，好比一杆秤，一边秤盘里盛的是十斤重的东西，另一边不是用十斤重的东西，而是在秤杆的一定位置上挂一个秤砣，虽然秤砣本身的重量远不够十斤，但是却能使秤杆维持平衡，这种状态就是均衡。它不同于天平，两边的重量必须相等才行，那是平均、平衡。

木刻画面的黑白布局，位置安排上的上下、左右、大小、多少，不求相同或者对称（装饰画构图例外），但求在对比变化中达到均衡，使画面既有稳定感，效果又丰富。

关于黑白处理，后面还要专门讲述。

三、形象刻画要选取最典型的特征，运用黑

白和线条作高度概括的描绘，要舍弃一切可有可无的东西，要“惜墨如金”，笔墨越简练，表现得越充分，内容越丰富，就越好。以少胜多，切忌繁琐。在这方面，木刻比其他画种要求更高。

四、刀法的运用 木刻是以刀代笔，握刀向木，最后完成的画面效果，是用刀刻木板印出来的，不是用笔在纸上画出来的。在画稿子的过程中，就要考虑到刻制时如何用刀，会出现什么效果。刀法是关系作品成败的重要条件。

对以上各点都考虑成熟，画稿肯定下来之后，即可上板。上板的方法，大致有这样几种：

1. 用较软的铅笔或木炭条，直接在打磨好的木板上画反稿，肯定以后，匀墨固定。
2. 用木炭条在纸上画正稿，然后把画好稿子的纸反扣在木板上，从纸背后磨擦，木炭画稿就反擦在木板上了，再用墨勾。
3. 用硫酸纸把画在纸上的画稿拷贝下来，再



破获地主武装

古元作



姊妹

〔德〕珂勒惠支作



卸煤

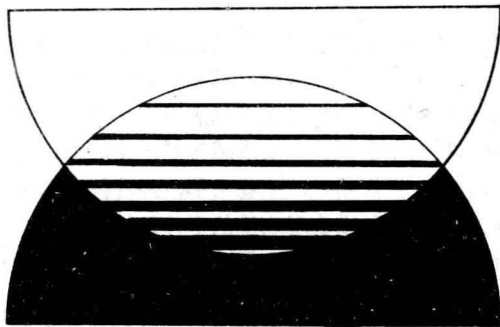
李桦作

反扣在木板上用复写纸复写（注意不要用玻璃纸，玻璃纸虽然透明，但很容易变形）。

4. 先用复写纸把画稿复写到画纸背后，再把画纸反扣过来复写到木板上，然后勾墨。

有些初学木刻的同志，画稿子时把一刀一刀刻的效果都画出来，上板时又唯恐差之毫厘，把画上所有的线条都双钩下来，再反过来双钩在木板上，然后依照双钩线填上墨。有的人习惯用这种方法，当然无可厚非，但我个人以为不必这样拘谨。创作过程中每一个环节都应发挥创造精神，不断修改是免不了的，也是正常的。双钩的方法并不能保证一点不走样。

务须注意，画在木板上的稿子应该是反的（如左手写字），刻印出来才是正的。另外，上板过程中要随时把木板拿到镜子前面照照，看画的人物动态、点、线、面的安排等等是否舒服，以修正可能出



黑白灰色调的转化

现的错觉。

上板，勾墨，进行检查之后，在木板上涂上深颜色，也有人擦一层较深色的油墨，以便刻制时，分清刻掉的部分与未刻的部分。下面即可进入刻制过程。

第四章 木刻的黑白处理

前面已经讲到，每一画种都有自己的特点。木刻是黑白艺术。鲁迅先生说过“木刻究以黑白为正宗”。尽管现在有的同志对此论断持不同意见，但依我理解，鲁迅先生这句话的意思是说，要搞好木刻，必须掌握处理黑白的规律，因为黑白是版画、包括木刻艺术的独特语言，或者说黑白处理是木刻专业的重要基本功之一。

当然，学习木刻也像学习其他绘画一样，必须学习素描，包括速写、默写，锻炼脑、眼、手的观



伐木者

〔阿根廷〕伯里爱茨作



农民

〔古巴〕波塞作

察、分析和表现能力,不过在素描基本功的训练方面,木刻有与其他画种不尽相同的特殊要求,或者说有所侧重。油画要求素描表现光影明暗,复杂、细腻的层次和空间感、质量感等等;中国画讲究用线和笔墨,骨法用笔,应物象形,经营位置等等;版画要求素描侧重表现物质的形体结构和质感,掌握规律,灵活多变,色调层次、尤其是灰色调不宜太多,要少而精,以少胜多。

在考虑画面的黑白处理时,必须根据内容的要求和表现意图,确定一个总体设计。好比一首乐曲,必须有一个主旋律和基调。一幅木刻究竟是以阳刻为主、还是以阴刻为主?色调是浓重的、还是淡雅的?是雄浑的、还是精巧的?……黑与白大约各占多大份量,这些都应在总体设计中明确解决。这个关系到黑白处理成败的关键问题,往往被一些同志所忽视。

具体处理画面上的黑白,通常有这样几种办法:

1. 白描线刻 用线的粗细、曲直、疏密等等对比变化,表现空间层次、物体的质感,并构成色彩的感觉。但是刻线应充分发挥创造性,否则容易复制线描,失掉创作木刻的特点。

2. 根据物体的固有色处理黑白。如画一个人,黑头发,白皮肤,花衣服,这三者就产生了黑白对比;如果画一群人,有男有女,有老有少,对比变化就更多,如何处理得既有丰富的对比,又和谐统一,根据固有色进行处理是办法之一。这种办法,我们中国的群众比较容易接受。因为它是从我国民族、民间传统艺术中得来,符合我国人民的欣赏习惯。但是这种方法产生的效果是平面的,缺乏空间感和体积感。

3. 根据物体在光照下产生的明暗处理黑白。按照科学规律,没有光也就没有色。漆黑一团,什么也看不见。物体在光线照射下产生的阴暗即所谓条件色,反映在版画上就是黑白灰的变化。光线又有

平光、逆光、顶光、侧光、主光与辅助光等等区别。依据光线照射下产生的明暗处理黑白的方法,能使画面具有比较好的空间感,表现物体有较强的体积感。

4. 不受固有色和光照产生的明暗所局限,根据主题的需要和艺术表现审美的要求,各取所需,自由处理。只要能给人统一和谐的感觉、不使人感到生硬牵强就可以。这种方法比较灵活,较能发挥作者主观的独创性,因而也比较难,要求较高。

不论采取什么方法处理黑白,务求达到对比而又均衡。

画面上的黑与白是对立统一、相辅相成的关系。既互相对比、衬托,又互相穿插、过渡,使黑中有白,白中有黑。有不同层次和份量的黑,有不同层次和份量的白,变化多采。与中国画“计黑论白”、“墨分五色”有异曲同工之妙。要避免黑就黑得像翻倒墨缸,糊涂一团;白就白得像百旺灯泡,惨白一片,令人感到单调乏味。

这里还要谈谈必须精心解决的一个问题:木刻中的灰色调。

严格地说,木刻中除了黑就是白,没有绝对的灰色。木刻中的灰色调是相对的、靠比较而产生的。如线条的粗细、疏密相比,若是阳刻,线条粗而密色调就比较重,即深灰;线条细而疏色调就比较轻,即浅灰。反之,若是阴刻,线条粗而密则色调较轻,成浅灰;线条细而疏则色调较重,成深灰。灰色的深浅也是相对的、比较而言的。画面上点、线、面的深浅浓淡莫不如是,可依此类推。概括地说,在一定的范围内,黑的点、线、块面愈多,色调就愈深;白的点、线、块面愈多,色调就愈浅。透彻理解并熟练运用这个规律,就可以创造出丰富的灰色调,使黑白两个极端颜色得以互相联系、渗透、过渡和补充,达到对比的和谐、协调。这也是对立统一规律在黑白处理中的应用。

课后作业:

1. 在自己熟悉的范围内,选择一个主题画一组生活速写,然后加以归纳、取舍,加工,按所讲关于构图、黑白布局、形象刻画等要求,进行练习。设计出3—4种不同的变体画稿,比较各自的优缺点,选择较好的一张上板。每一步都要作笔记。

2. 按本课所讲四种常用的处理黑白的方法,各找1—2幅图例,进行分析,求得透彻理解。然后从自己的创作草图或生活速写中各选一张,作黑白处理练习。每一步均作笔记。