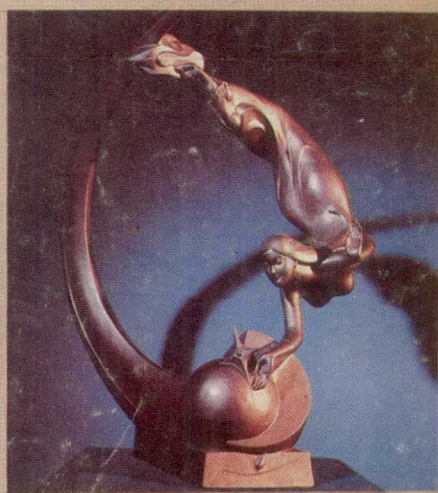


爱好者的
良师益友



美术向导



自学美术
技法丛书
第6册

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

	1	2
3		4
5	6	

封面图版说明

1. 戴金盔的人 (油画)
伦勃朗作
2. 西山秋意 (中国画)
朱军山作
3. 庆丰收 (泥塑)
郑于鹤作
4. 探索 (玻璃钢镀铜)
郭选昌作
5. 长城万里 (中国画)
姚奎作
6. 波特金娜像 (素描)
列宾作

《美术向导》第六册目录

山水画技法——林木篇	秦岭云 (2)
工笔花鸟画技法——工笔花卉的白描 (上)	金鸿钧 (5)
白描人物画技法——白描头像写生: 五官、须、发画法	陈 谋 (8)
透视学入门——画家的三个位置 (续)	夏同光 (12)
素描技法——对大色调的认识	徐 冰 (15)
色彩画法——色彩观察	刘克敏 (19)
水彩画技法——特殊处理技法和 水彩画的用笔	王维新 (21)
雕塑入门	刘家洪 (24)
木刻用刀至理	佐 良 (27)
服装设计讲座——怎样搞服装设计	李当岐 (29)
浅谈灯具设计	林福厚 (32)
北欧的工艺品和工业产品设计	楚 水 (34)
楷书浅尝——关于小楷	欧阳中石 (36)
§ 中小学美术教学 § 中学美术教育现状思考与改革	宣栋槐 (38)
§ 成才之路 § 不写狂草心不爽——孙世瑶其人其事	孙 平 (39)
§ 中外美术史论 § 中国近百年美术史话	朱伯雄 (41)
外国美术简史——古代两河流域 的美术 (下)	李 春 (43)
色彩与画家	吴 平 (46)
§ 外国美术流派介绍 § 样式主义	李维琨 (47)

山水画技法

· 秦岭云 ·

林 木 篇

前人曾经说过：“学画山水先学画树”。无树，地貌裸露，大失画趣。树木犹如山峦表面的衣着，为大地增加了色彩。画树是山水画家的必修课，有的画家专以林木成画，也有人一生专画某一种树，孜孜不倦，画得异常出色。

根据地域、海拔、气候、季节的不同，各类树木可以有不同的形态、色彩和神韵。山水画家非常重视树木在风景中的作用。汉、魏、六朝以来，我国画家已经开始探索如何描画树木，前人在表现树木技法方面，积累了丰富的经验，其中不少作品，对于我们今天仍然值得借鉴学习。

画树首先要区别树种，画出特征，画出韵致，切忌画得过分繁细，过分逼真。“谨毛而失貌”，早有这方面的古训。细描细画，反倒失去自然神韵，把形象画得概括些、典型些，大体肖似，出现神气即可。

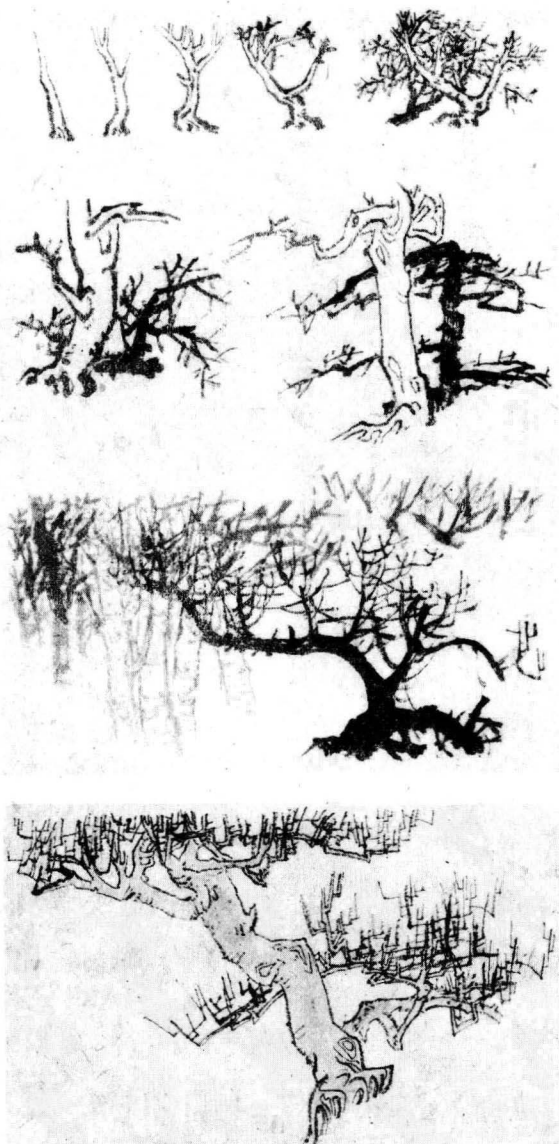
在山水里经常出现的树种有两大类，即：耸拔挺直的乔木，身材矮矮成丛成片的灌木。画家根据所见，信手拈出，无需去管它叫什么名字。

一年四季，树木的色貌不断变化，特别是在大江以北，春天来到，一片新绿，生气盎然；夏天绿叶成荫，苍翠欲滴；秋天霜林尽染，色彩斑斓；到了冬天，万木萧瑟，又是一番景象。这些明显的季节变化，都应在画中表现出来。至于一天之中，树木的色彩光影也有变化，也应时时留心。

由于气候的改变，树木的色貌变化就更为显著，譬如狂风、暴雨、薄雾、大雪等天气的影响，树木一变平日宁静的外貌，往往比风和日丽时候的形象更加迷人，所谓“烟中之干如影，月中之枝无色，雨叶暗而淋漓，风枝掇而摇曳”，实际确实如此。

学画树，先从练习画枯树入手（图一）。

以双勾墨线画主干，然后出枝、分杈、展梢。



上：图一 下：图二

图三



图四



有的树根暴露在地表以上的，如老松、古榕、黄桷树、槐树……，也应着意勾画（图二）。

画枯树，讲究笔墨骨法，注意运笔的多样笔势笔趣，要避免出现缺乏变化和力量的线条（图三）。

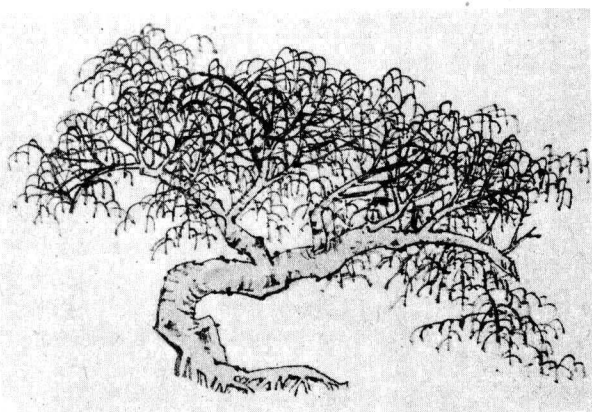
画枝干时，一般先左后右，左边自上而下，右边自下而上。从主干上出旁枝细梢常用的笔法有两种：向上发展的叫“鹿角”，向两旁横出的叫“蟹爪”这个画法，简单易行。

画山水画中树木的花叶，不同于一般画花卉画中的花叶，大体上粗似即可，不可过份要求细致。

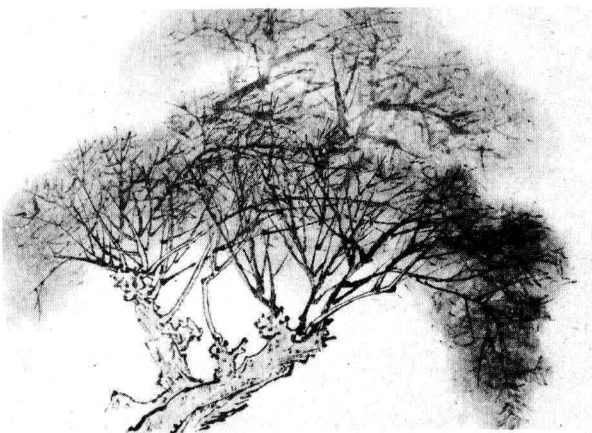
粗大的树或出现在近景位置中的树，画干枝用双勾法，细弱的树或出现在中景以远的树，则直接以笔墨画出。有时，树的下部用勾填法；而上部为浓荫遮蔽的部分则实画（图四）。

除松、桦、桧、杨的树干笔直以外，一般画树多从曲中见趣，多曲是画树的一个重要诀窍，即前人所说的“一尺之树，不可有半寸之直”。从古代山水名作中可以看到，树木迎风，探水、垂荫、傲空各样外貌，多从它的弯折蟠曲中求得（图五、图六）。

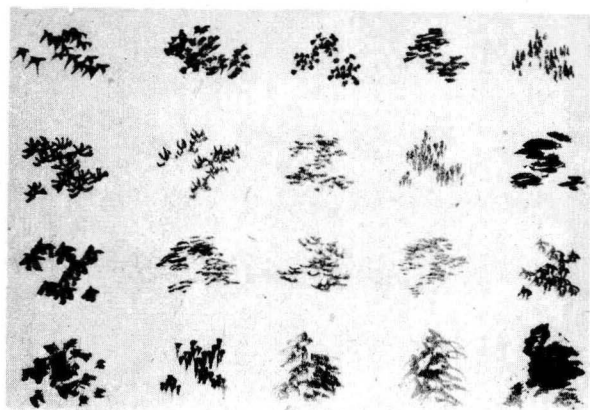
画单株树，应该注意姿势和特点，松是松，柳是柳，不可雷同。画两株以上的丛树，应注意彼此之间的位置关系。两株并立，应该一大一小，一高一低，一俯一仰，一背一向，对立之中见主从。三株以上，更要常意穿插变化，有远有近，有虚有实，互相衬托，彼此呼应。百株以上的林莽，就要画出气势、层次、远近和情调来。画单株可以谨细些，画林海就要苍茫些，用笔用色都从大效果出发。



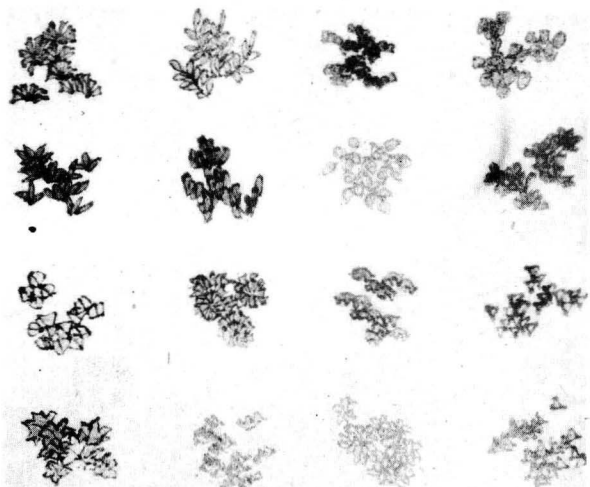
图五



图六



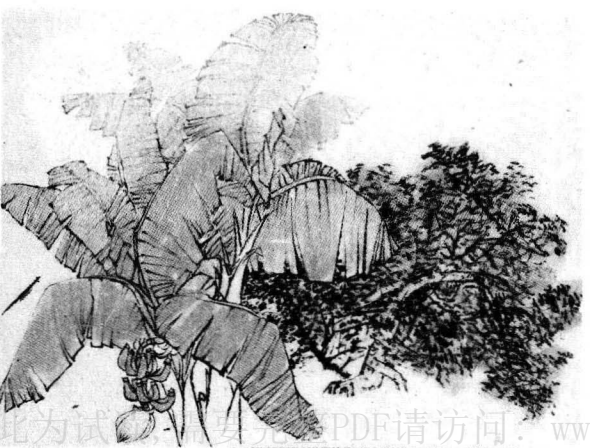
图七



图八



图九



图十

“树分四歧”，枝冠不可一面倾倒，应向四面八方延伸。近树枝叶分明，远树则无枝，可虚画简画，有意无笔。画远方的烟柳，只青色一抹即可。

树叶形状有针形、圆形、扇形、掌形之分。画叶的方法，通常有“点叶”、“夹叶”两类。点叶是用墨点直接点成（图七），夹叶则是先勾轮廓，然后填色（图八）。

常用的点叶法有：介字点、胡椒点、小混点、大混点、个字点、梅花点、鼠足点、菊花点、垂藤点、松叶点、水藻点、栢叶点、椿叶点、尖头点、平头点、垂头点、仰头点、梧桐点、攒三点、破笔点等。

常见的夹叶也有十余种，多用于表现阔叶树。

在练习画树叶时，不妨参考《芥子园画传》，作为辅助资料。

有不少亚热带树木，叶形美，却少见于山水画中，如铁树、棕榈、葵树、槟榔树、芭蕉、剑麻、木瓜等，也应适当地引入画中（图九、图十）。

至于表现开花结果，从不细画，多以色、墨，攒三聚五地点簇而成，花团一片，有其大致印象即可。值得注意的是，点簇时注意错落有致，力避刻板，用色要沉着典丽，千万不可乱作一团，大红大绿，火气太盛。

其他山间水畔常见的藤萝蔓草、芦荻萍藻等等，也都不可放过。

现在，选出一些山水画中常见的树种，进行基本练习。

松 松树在山水画中出现机会最多，几乎无人不画。时常被画的是华山松、黄山松、长白松、马尾松、雪松等。

画家多把松树比作英雄、高士、寿者，要求画得神姿古奇，有凌风傲雪的气概方好。

松生于石坡向阳的干直，生于峭壁迎风的干曲，生于土坡的冠大，生于石隙的露根。

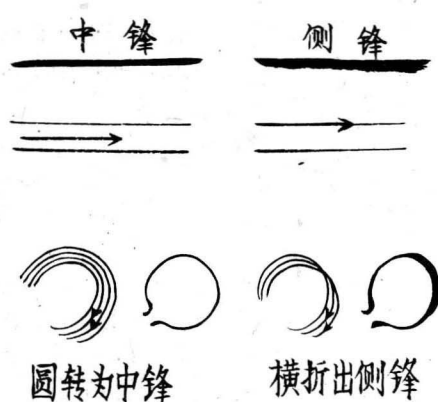
枝干以虬曲为佳，表面有鳞。叶作针状，一组一组作扇面状，画时先丝后染，松果作球状。

柏 画中多为古柏，老态龙钟，以清奇古怪为佳。柏不丛生。枝干扭转弯曲，有纹无鳞，多以墨点叶后，以花青烘染即成。

杉 树干笔直高大，如云杉、冷杉、柳杉等。

柳 多见于平原水畔，临风摇曳、婀娜多姿。枝有向上的，也有下垂的。一般有“画树难画柳”之说，主要是要求刚中有柔、柔而不媚。

竹 竹有多种，南方多于北方。耐寒常青，空而有节。常画的多为楠竹、慈竹、水竹等。



图一 中锋和侧锋



图二 起笔行笔收笔与形象结合

工笔花鸟画技法

工笔花卉的白描 (上)

• 金鸿钧 •

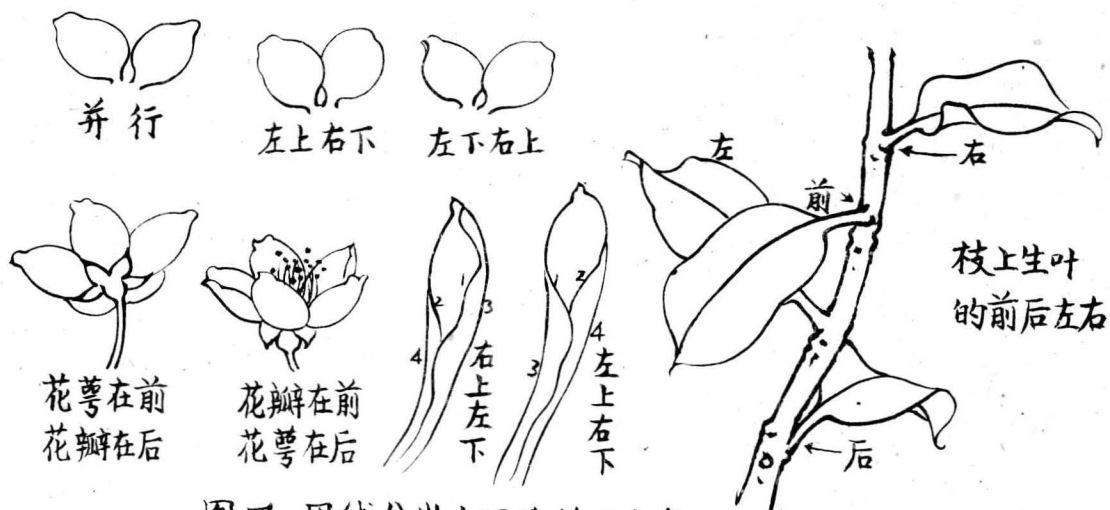
白描技法是讲中国画运用毛笔以线造型的技法。线是中国画造型的主要手段，中国画的用线融合了中国书法中用笔的规律和美学法则，能够体现力量 and 美感，因此用线是形成中国绘画风格的一大重要特点。白描不仅是为了勾勒着色画的轮廓，其本身也是中国画的一种独特表现形式。历代画家非常重视对白描的研究；对初学中国画的人来说，白描是必修课，是基本功，需要用相当大的精力来钻研和练习它。以下就花卉白描技法中的几个基本问题作些介绍。

一、花卉白描勾线的基本要求

花卉白描勾线总的要求与人物白描是一致的，只是花卉有自己特殊的结构、性质和质感。学习花



图三 花的结构 (以海棠为例)



图四 用线分出上下和前后左右

卉白描必须结合花卉的特点，最好与花卉写生同时进行，对照实物学习起来收获大，进步也会更快。

进行花卉白描可选用红毛笔或蟹爪笔勾花，叶筋笔勾叶，山水笔或书画笔勾皴树石。

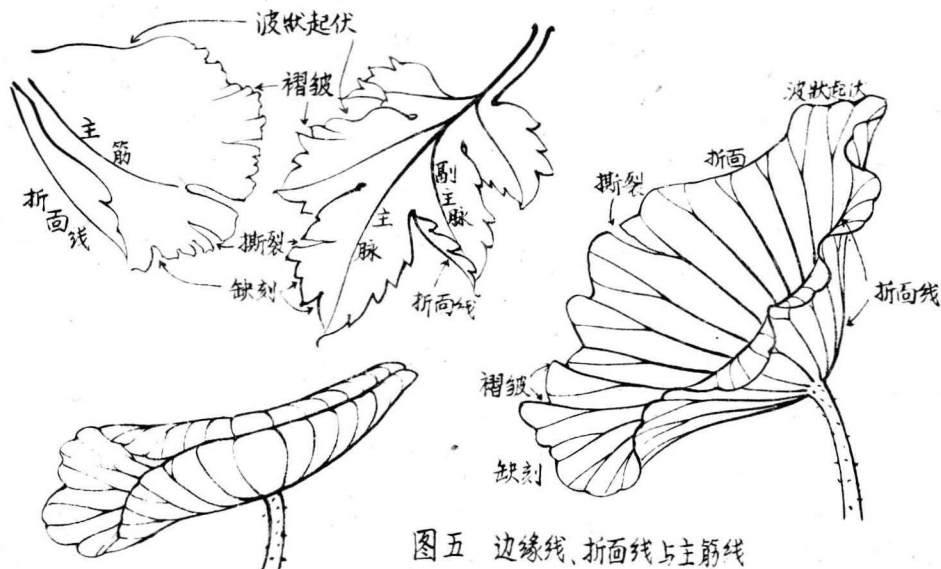
开始练习勾线要区分中锋和侧锋。笔尖走在线条正中的线为中锋，笔尖走在线条一侧的为侧锋。中锋圆挺有力适宜勾勒花瓣与茎叶，侧锋扁斜适宜勾皴山石树本。在勾花瓣与叶片的转弯处最容易出现侧锋，勾线时应提住笔圆转过去，不要把笔按下横抹，横折用笔必然出现侧锋，线条就显得平扁无力（见图一）。

勾线有起笔、行笔、收笔三个动作。起笔要藏

锋，即欲向右行笔先向左藏锋然后再向右行，其他方向亦然，这样行笔时笔尖与纸面就有了摩擦。行笔时要慢，腕指对笔尖的压力和提力要平衡，在线的每一点上用力都要均匀，行笔中有顿、挫、转、折的变化。收笔要回锋，即向右行笔到终点时收笔向左，其他方向亦然，不能把线甩出去。这样勾出来的线条含蓄、浑厚有力。平时多作水平线、垂直线、同心圆线等练习，以使心手相应。当具体勾勒花卉稿时要注意藏锋、回锋与花卉形象的结合，不能抛开形象孤立地玩弄笔墨（见图二）。

在练习白描过程中要掌握线条的变化。在书法艺术中对用笔的变化总结出许多对立统一的法则，

如中锋与侧锋、转笔与折笔，以及刚柔、方圆、轻重、疾徐、粗细、连断、曲直、光毛、顺逆、虚实等，再加上用墨的浓淡、干湿，综合运用，就会产生无穷的变化。如花瓣薄嫩充满水分，适宜用中锋细线淡湿的墨色来勾；叶片较厚硬，



图五 边缘线、折面线与主筋线

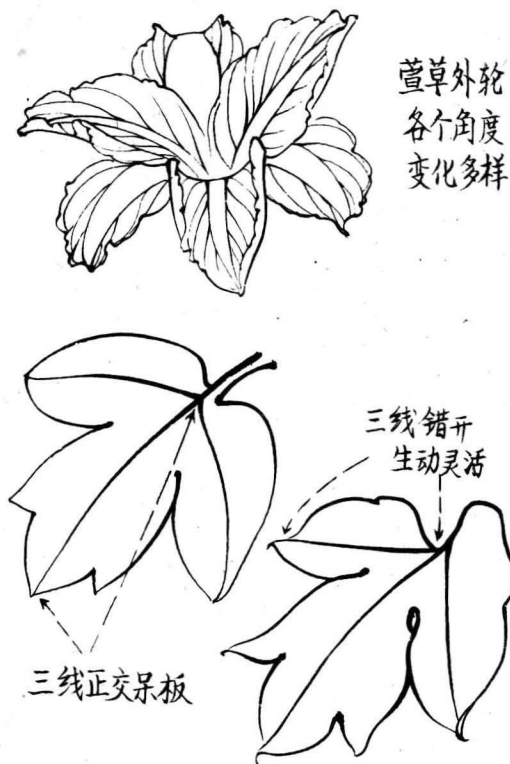
色彩较深，应用较粗的中锋线重墨勾勒；山石树本粗糙干裂可用浓重墨、干笔中侧锋结合、较方硬的线来勾勒，这样经过长期的磨练和尝试，就会体验到勾线变化的丰富了。

在不着染色彩的白描作品中，要注意线条总体的黑白对比效果。一种是有浓淡墨色变化的，一般以中重墨勾茎叶衬托淡墨勾花头，以焦浓的墨点花蕊使之突出醒目。这种风格宋末赵子固白描水仙可为范例。另一种没有浓淡墨色变化的风格，全用同一重墨勾勒，则应运用线条的粗细、方圆、连断、光毛、疏密等变化，可以利用花叶的筋脉来组成灰色的块面，从而造成黑白对比以突出主题。当然不论哪种风格，整个花枝的构图安排、虚实处理、空白的分布都起着重要的作用。

二、白描与花卉形象结构的结合

在练习白描花卉时，最好同时观察真花，把对真花观察的感受和白描用笔结合起来，体会传统技法怎样用线的变化表现花卉的形象、结构、体积和质感。

1、白描如何表现结构前后：一般花卉由根而



图六 花尖和叶尖的处理

生茎枝，枝上生叶，在叶腋或枝顶端生着花朵，完全花一般由花柄、花托、花萼、花瓣、雌蕊、雄蕊组成，缺少某一部分的叫不完全花（见图三）。白描要用线把生枝长叶开花的结构关系交代清楚。一般先把露在上面的花叶轮廓勾下来，后勾被遮住的第二层，第三层……，上边线条压住下边的线条就分出了上下、前后，利用线条前后相压的关系就可以表现花叶生长的结构关系（见图四）。

2、边缘线、折面线与主筋线的不同处理：花叶的轮廓线可分为边缘线、折面线与主筋线，三种线形象不同，勾法要有区别。花瓣的边缘常是不整齐的，既有比较圆整的，也常有形成波浪状起伏的，至于象芍药、牡丹、杏花、扶桑等，花瓣的边缘变化就更多了。以牡丹花瓣为例，边缘产生参差不齐的缺口叫缺刻，边缘裂开的口子叫撕裂，边缘重叠起来叫褶皱。勾线时要运用线条的顿挫、转折、连断的变化，使边缘线曲折参差变化多样。同样，叶片边缘也有这些变化（见图五）。

花瓣、叶片都是薄片状，象纸一样，当它翻卷起来露出的折面，形成饱满而富有弹性的弧线。

花叶的主筋多位于花瓣与叶片的正中，主筋基部粗，到边缘部分就渐细，它弯曲的弧度可以表现花叶运动的形态，通常把主筋和折面线一样处理，减少曲折强调为饱满的弧线。

总之，边缘线总的感觉是曲折、软、活泼多变的，折面线与主筋线比较挺拔、硬而有力。两种线条既对立又统一，造成花叶轮廓线的美感。

3、花叶勾线的起止和粗细变化：花叶勾勒用笔变化应与花叶本身形象、体积、色彩的感觉结合起来。如梅、杏、牡丹、山茶、月季的花瓣，可以从基部起笔；荷花、玉兰、百合、菊花等尖瓣花，可从花瓣尖部起笔；杜鹃、凌霄等有分裂的花瓣，可从分裂处起笔。因为这些地方或厚硬、或颜色浓重，从这些地方顿笔藏锋由粗而细、由实渐虚地勾下去。叶片也是这样，由于叶片厚，粗细变化可以比勾花更大些。

花的外轮廓宜有圆缺变化，不可呈现规矩的几何形象，不要方整如饼，特别是尖瓣花的各个花瓣要有圆有尖、有拧转变化，不可以公式化和一般化。

叶子的主筋与两条边缘线在叶片基部和尖部三条线的结合不要太正，太正则形象死板，并且形成一个黑疙瘩，掌状叶更甚，要利用叶片的扭转和偏斜，使三条线错开，并且前实后虚，勾出叶形才生动灵活（见图六）。

白描人物画技法(四)

白描头像写生

· 陈 谋 ·

三、五官、须、发画法

现针对初学者在习作中常遇到的问题和应掌握的要点分述于下。

1. 眼

结构：眼裂的四周并不是完全对称的，上眼睑弧度较大，下眼睑线较平缓。外眦比内眦的角度略锐一些，外眦上眼睑线覆盖着下眼睑线。注意不要把眼画成鱼形，而是由几条折线组成。还要注意眼睑之内是包着眼球的球形体并将其容纳在眶内，

所以画时要联系着眼眶骨一起画。不同角度的眼有着明显的透视变化；眼睑是有厚度的，常能看见厚度面。

落墨：一般说来，上睑线可勾得粗重些，这是因为上睑较厚、又有睫毛和暗影的缘故。下睑可以勾得轻细些。上、下睑的线都不应是均匀的“铁丝”，而应有粗细、虚实的微妙变化，才能表现其复杂的形体、结构和运动。眶上缘线，瘦人、老人较明显，眼周围皱纹线强度不应超过眼睑线。

应注意不要把黑眼球涂成一块死黑，可以按结构勾出细线、点瞳孔，也可以皴出黑眼球明暗的感觉。不要一根根地勾睫毛，一勾便太“跳”了。如是正面，画眼睑时画出有睫毛的感觉就可以了；如较侧，略略一带，画出即可。

眼睛是灵魂的窗户，晋人顾恺之曾说：“手挥五弦易，目送归鸿难”、“传神写照，正在阿睹（指眼睛）之中”，可见他十分重视眼神的刻画。落墨时，注意线的粗细、虚实变化，不可板（缺少变化）滞（反复涂描）而贵活、灵，有神（图一）。

2. 眉

结构：眉起自眶上缘内角而延到外角。眉毛分上下两列，起始及走势各不相同。眉最浓处在眉尖。是两列眉毛交汇处。眉内端较平直，外端呈弧形。

落墨：可以按其生长规律用线勾或结合明暗用侧锋皴出来。勾线要严格控制其范围，勾线要注意眉有的地方虚、有的地方实，眉的内端在眶上缘之下，看起来较浓、重，眉自眶下转到眶上的转折处可画得疏、淡一些。

画眉要注意眉和眶、眉弓的关系；注意不同角度时的眉的透视变化。不要把眉画成象粘上去的样子，也不要把眶部的暗影当成眉毛画（图一）。

3. 鼻

结构：要了解鼻是由鼻骨、鼻软骨、鼻翼软骨等五块骨头组成，鼻翼和鼻孔都是圆中带棱角的，不是简单的弧线或圈圈。模特的角度越侧，鼻梁显得越斜，鼻骨线距远侧眼睛就越近，直至遮住；远侧的鼻翼看到的也越少，直至看不见。常出现的毛病是：半侧面人像，而画成较正的鼻子。

落墨：偏侧看的鼻梁的起伏是由鼻骨、鼻软骨两部分构成，不可平直，即使有人不太显著，也应有此结构关系。画正面鼻不要画完整的鼻梁线，一般应画出鼻骨、鼻头、鼻翼两侧的线，线不可过实。



图一

鼻头、鼻翼、鼻孔、中隔的关系较复杂,应画出其转折、前后、进出的关系,线有断有续,有虚有实(图二)。

有时在光影的作用下,鼻翼两侧的线看来较重,但不能画得过重、过粗,否则就会感到是两条深沟,使鼻翼脱离面颊。鼻孔也不能画成一块黑,而要按其结构勾出鼻翼下缘,(不要勾成圈圈)。画青年(尤其是少女)、儿童,不可强调鼻唇沟(常常容易画过头)。

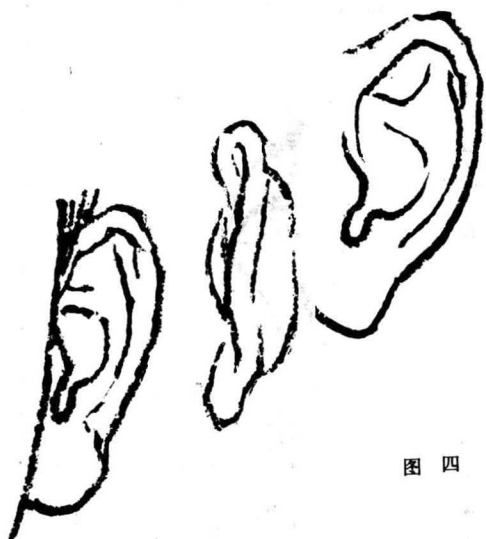
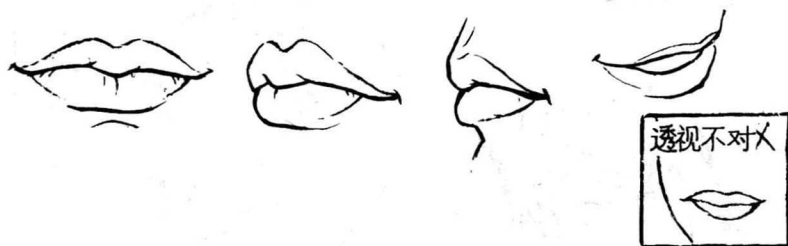
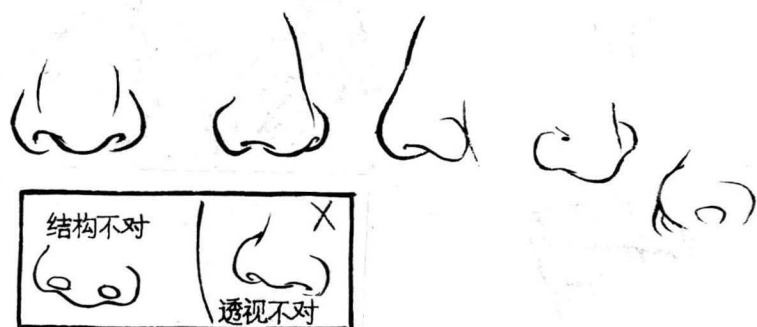
4. 口

结构:口的外形为牙床骨(颌骨)的形状所决定,是随着圆柱形的面而弯曲的。一般下唇要比上唇宽阔些。口缝和口唇上下边缘都是几条折线组成的,不能画成相扣的简单的弧线。上唇结节在唇上很显著,它和口缝的线有交错、转折的关系,不可一线到底。

注意口的透视关系,头部有俯仰动作时,横向的唇

图二

图三



图四



图五

缝线有明显的变化。头部越侧，唇结节之后的半面唇看到的越少，直到看不见。

落墨：口缝线的粗细、虚实应随口型、表情的不同而变化，如紧闭双唇时则线应细些，口张开则应粗些。应知：口的运动不同就有不同的勾线方法。

红唇的上、下边缘的转折并不太锐利，只是因为颜色的缘故显得明显，所以线不能勾得粗、重，要虚一些，人中也不要勾得太清楚（图三）。

两个嘴角是人的形象特征和表情运动的一部分，勾线时要注意其微妙的变化。

5. 耳

结构：耳是由耳轮、对耳轮、耳垂、三角窝、耳屏、对耳屏几部分组成。上部宽、下部狭。

落墨：耳内窝、沟有深有浅，较明显的深窝的线可粗一些，较微弱处线要细一些。

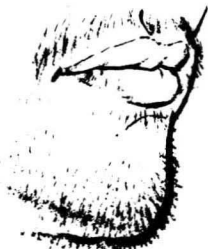
初学者常常忽视对耳朵的观察，画起来也不太经心，所以有时画得不好，使习作不够完整，应注意（图四）。

6. 须、发

画须、发与画眉的原则基本相同，要把握其分布状况、生长方向、疏密变化等。

落墨要注意头发是生长在头皮之上的，线是随着头皮的面的转折而弯转的，要利用线的排列方向的弯转来表现这种转折关系。

画头发、胡须不要画成始终一律的平行线。因透视关系，这些线有时变得集中、靠拢，有时变得散开，边缘要处理得自然。



左：
图六



右上：
图七

右中：
图八

右下：
图九



勾须发要按其自然形态分组。并注意头发应有厚度,不能画成一个薄片(图五)。

画须发的边梢与颜面的衔接处比较重要,要画得认真、具体一些,不可草率,还要注意有的地方虚、有的地方实,不可画死。勾线要虚起、虚收,不要画得象是贴上的假发、假须。

要画出须、发的轻柔、蓬松的质感,用笔相应要柔细一些,不要多见顿挫和棱角。

须、发是人物主要特征的重要部分,与人物的身份、性格很有关系。如果画得好,可使画幅增色不少。

画须发常用的方法是用线条按其生长规律勾密线表现,须、发的密线与面部的空白可形成很好的对比和衬托关系。也有时不勾密线,只勾大致及边梢;也可用点加皴的笔法结合明暗表现(图六)。

三、白描头像的整体处理

画头像,五官、轮廓、须发、面纹等都要成为一个整体,形成一个完整的艺术形象。整体感是人像写生造型的关键所在。在白描人像中,局部和细节,不能各自独立描画,要看这些细节在整体上究竟应占什么地位,是取是舍,是应该强调还是应该减弱。在落墨勾线时,各部线条的轻重、粗细、虚实、疏密等,都应既统一又有变化,用整体统帅局部(图七)。

在头部,大轮廓是形体外形,一般应画得比较显著,也就是线要比其他部位粗些、实些。五官,尤其眼睛,也很显著,所以也应适当强调。面部的起伏应按其隐显和重要程度,以粗细、虚实的线分别处理。面纹虽有隐显之别,但相对说是次要的,不能强调,有的还应舍弃。因为舍弃不必要的细节,就可以更突出主要部分,加强了整体效果(图八)。

用线表现整体与局部关系的规律是,凡是关于整体的线可画得粗、重、实一些(这样的线较显著,可以先看到),凡是关于局部的线要画得细、轻、虚一些(这样的线不太显著,后看到)。

画半侧、侧面的人像写生,要处理好五官及轮廓的透视、空间关系。规律是,近处实、粗一些,越远则渐细、虚一些。如在画半侧头像时,鼻梁线在前,远侧面颊轮廓在后,这时鼻梁的线就应适当强调,而面颊线要虚、细一些,在即将接触鼻线时还断开一些,这样便有了空间感。处理其他部分的原则也一样(图九)。

四、表现质感

白描勾线表现质感不同于西画素描的实体质感,而是通过不同线性的联想来表现物象的肌理、质感。

头像质感涉及的主要是骨骼、肌肉、毛发等。骨骼较显露的地方显得较硬,用线应挺拔一些;肌肉较柔软,用线应圆柔一些;毛发蓬松且轻,用线也应毛、虚、柔一些。头部的不同部位应用不同的线表现其质感的差别。

不同年龄、性别的人,其骨骼、肌肉显露的情况不同,皮肤的粗细不同,勾线也应注意表现其肌理上的差异。如少女、儿童皮肤细嫩,线则应圆、细、润一些;而老人的皮肤苍老,线则应毛糙、方折一些。

白描落墨勾线不能离开表现对象来讲用笔。用笔要紧密结合对象的解剖、透视关系,结合其质感和动势。沈宗骞说:“用笔之法实从天然自具而来。细心体认,尽意揣摩,能识面上有天然笔法,自笔下有天然神理”。这一阐述,很好地说明了这种关系。

以上所述是白描人像写生的简要的一般法则,主要是针对初学者常遇到的问题,应在写生实践中理解体会,并根据具体情况灵活运用。

五、作业安排

1、老人(男):10课时,(其中起稿5时,落墨5时),落墨时再重复画1—2幅。

2、男青年:8课时(其中起稿4时,落墨4时),余同上。

3、老太太,10课时,安排同老人(男)。

4、女青年:8课时,余同前。

5、儿童:8课时,余同前。

作业时数可根据情况延长或缩短。

作业要求:

①方法、步骤稳当、正确。②形体准确,人物要画得象。有整体感。把握对象的神态。③用笔与造型能较好地结合,谐调、统一自然。④用笔能结合对象的质感和动势。

如在写生前用15分钟画速写一幅,写生后用15分钟画默写一幅,可加强对形象的理解和记忆。

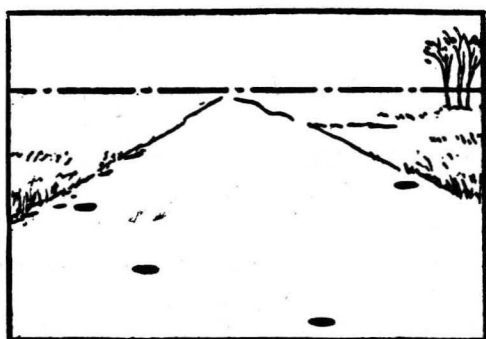


图
16

透视学入门 (二)

画家的三个位置 (续)

· 夏同光编著 ·

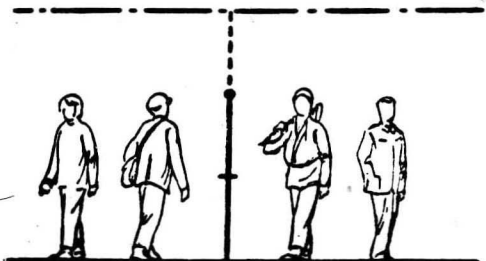


图
17



图
18

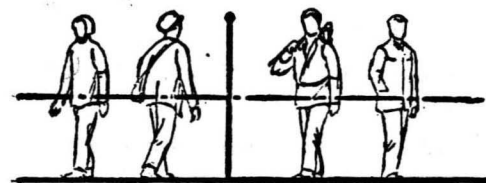


图
19



图
20

我们在创作中最常接触的就是人的透视问题，我们也知道近者大远者小。但是近者究竟应该画多大，远者究竟应该画多小，放在什么位置上才算合适，他们与背景的关系如何才算恰当，在这些问题上视平线就有了很大的帮助作用。图16是一幅平原的风景，在这条大路上将要画几个来往的行人，有远有近。在未画这幅透视图以前，可以先画一个侧视图，如图17，画一条水平的横线表示是地面，将所要画的人物都画在这个横线上；在侧视图中他们没有透视的变化，只有个人之间高矮的不同。假使我们决定画者的眼睛正与人群的头部相齐，就在人头部的位置上画一条视平线，根据这个侧视图中心人与视平线的关系，在图16上，不管在任何远近上要画一个人，他们的头部一定都要齐在视平线上，如图18。因为在一幅画中只有在视平线这个界限上是看不出远近来的，最近的一点在这里，最远的一点还是在这里。同样是这个侧视图，假使把视平线的地位移动一下，如图19，把视平线放在所有人的腰部，则图20中所有人的腰部都应当齐在视平线上，其他的部分都要服从这个规律，不管是近处或远处的人，他们的腰部一定要齐在视平线上。图21，视平线的地位放得高了，人在视平线与地面之间的比例约占三分之二，这时在图22中也必须按这个比例来画，把人足与视平线之间的直线先分成三等分，人占下面的二分就对了。通过这三种图的说明，可

以知道在未正式创作以前，先把画中所要出现的主要人物画成一幅侧视图，再决定视平线应放的地位，根据人物与视平线的关系来解决创作中人物的透视问题，比起毫无依据的来画就方便多了。

在图23、24中，人的高低各有不同，有站的，有坐的，有弯腰的，他们各与视平线发生不同的比例关系。图23中坐在地上的女学生，她的头部大约是在视平线与地面之间二分之一的地位，到了图24中必须按这个比例来画，她无论坐在什么地方，头部必须是在自臀部到视平线之间二分之一的位上才能算对。其他的两个学生，一个是占三分之二的，一个是占四分之三的，在图24中都按这个比例来画就对了。

从图16以后我们可以看出一种情况，就是凡在平远的风景画中，视平线所在的地位都是地面最远的界限，因此有人把这条线称作“地平线”，事实上应该是两件事情，地平线是地面最远的边界，视平线是人眼睛距离地面的高度，不过是因为太远的关系，这两条线就无法分辨了。

从以上所讲就可知道，视平线是随着画者眼睛的高低而定，画中物体的形状及所在的位置又是随着视平线的高低而变化，其变化都有一定的规律。在一幅画中视平线究竟安排在什么地方才算合适？现在用图20、22来比较一下。图20的视平线放得较低，画面的效果是天空较多，地面较平远，人物的比例是近者显得特别的大，远者特别的小，显然有一种近者特别突出的感觉。图22，视平线放得很高，天空很少，地的面积较大，人物的透视差度不太大，远处的人物可以画在近处人物的上方，宜于画内容复杂的构图。一般的构图，视平线都是放在人物头部的上下，不过高也过低。

二、左右的变动

(心点的应用)

画者的位置或左或右也影响物体的透视形状。凡是在人眼左边的物体，只能看到它的右侧面，凡是在人眼右边的物体，只能看到它的左侧面。如果一块直立的板壁，正在人眼的正前方，则所能看到的只是一根直立线，既看不到它的左侧也看不到它的右侧。图25、26、27，所画的是同一个地方，因为画者所在的左右位置不同，因而所成的透视图也各不一样。图中视平线上有一个“⊙”形的符号，叫“心点”，是指画者的眼睛正注视在这个地位，因为一条视平线只能表示画者眼睛的高低位置，加上

图 21

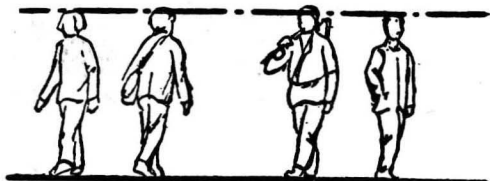


图 22

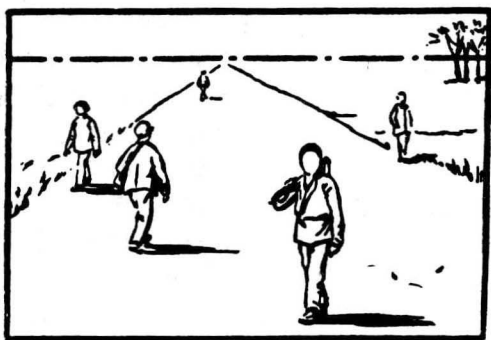


图 23

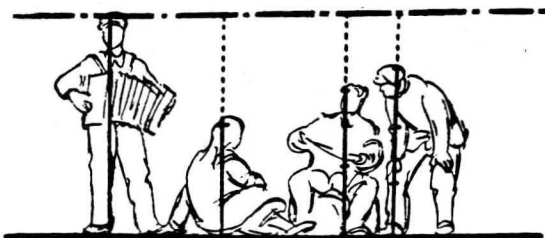
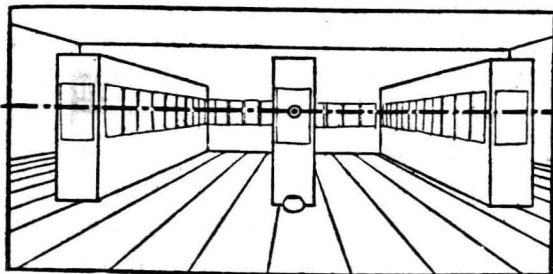


图 24



图 25



这个心点的符号就可以知道画者的左右位置。这两个符号（视平线与心点）并在一起就可以明白画者的确实位置，位置确定了以后，就得按透视的原则来画。

图28是一个长廊的构图，图29是一个工厂的车间建筑，这两幅图有一个共同点，就是看起来透视的效果都很好，能够表现出建筑物深远的感觉，如果再仔细地观察一下，图中所有直立的柱子都是画成垂直的线条，所有的横梁都是画成横的线条，凡是向远处去的线条却都是向心点集中，这就是心点所起的作用。这两幅中凡是向远处去的线条都是与画面成垂直的方向，因此在透视中就得出了一条规律：凡是与画面成垂直的直线都向心点集中而消灭。

所谓与画面成垂直或与画面成平行，此处先说明一下，对以后的讲解就方便了。图30，地面上有一个直立的画面，画面的后方有一个长方形的物体，这个物体共用三种线条组成，每种用一个字母来代表，即A，B，D，三种。

凡是A种线条都与地面成垂直与画面成平行，这种线条到了画中都画成垂直的方向，如画柱子、桌腿、电杆、房屋转角的直立线等。

凡是B种线条都与地面平行与画面也成平行，这种线条到了画中也画成平行线，如图28、29中的横梁等画法。

凡是D种线条都与地面成平行与画面垂直，这种线条到了画中就是要向心点集中并消失的线条。

图30中这个长方形的物体，从它的平面来讲，也可分为三类。一类是上下的面，一类是前后的面，一类是左右两侧的面。

凡是上下类的面都是与地面成平行与画面成垂直的面。

凡是前后类的面都是与地面成垂直与画面成平行的面。

凡是两侧类的面都是与地面成垂直与画面也成垂直的面。

以上各类线条及平面的各种叫法，是解释透视时常用的说法，要仔细地把它们搞清楚，以后读起来就方便了。读者可以利用桌面作为地面，用一面透明物（玻璃或透明纸）直立在眼前的桌面上使它与桌面成垂直当作画面，再用一支铅笔当作是一根直线或是一张纸片当作是一个平面，用手把它们在画面的后方按照前面所讲的各种方向放一放比一比，再去理解它们与地面与画面所成的关系，什么叫垂直，什么叫平行，就可以更具体地理解了。

图26

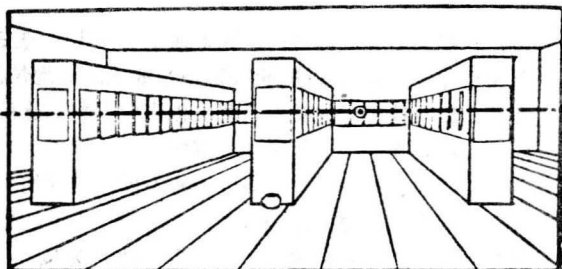


图27

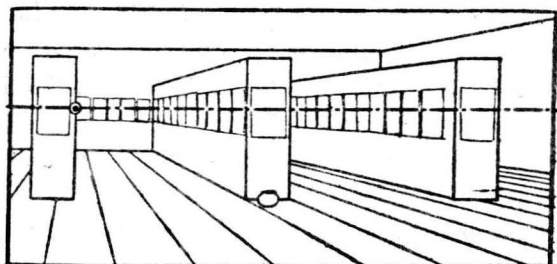


图28

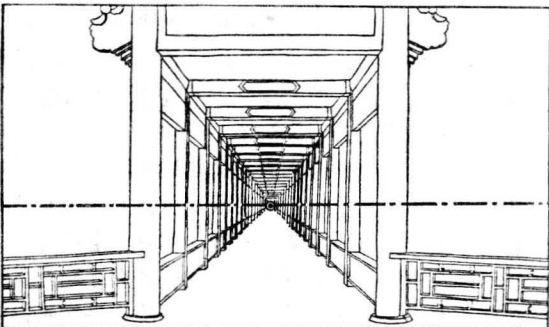
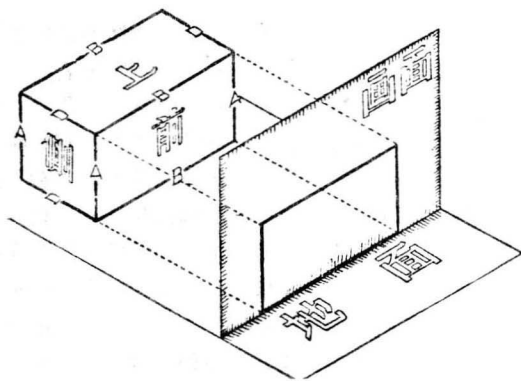


图29



图30



素描技法

对大色调的认识

· 徐 冰 ·

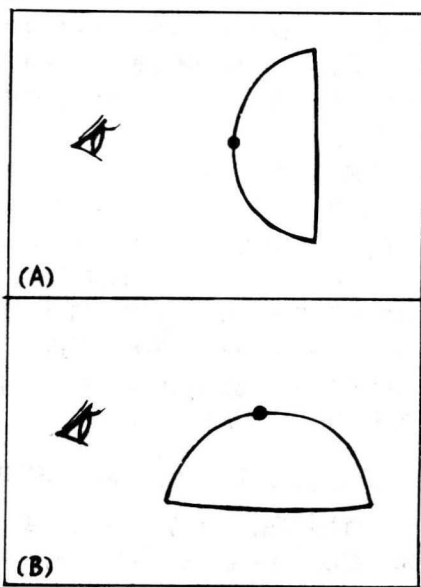
当形的位置基本准确后,作业的主要矛盾则由确定形的界线转移到分析大的颜色关系上来(这里指的“颜色关系”不是“色彩”,而是黑、灰、白颜色的亮度关系)。找形阶段主要是用线的形式来把握体积的大小界限及空间位置;这一阶段则是通过面的形式对色度关系的分析,进一步说明物体各个面的空间状态。

一、线与面的关系

线与面是素描造型的两个基本要素,它们共同结构成物体的立体形象。线是体积的大小、转折及空间位置的划分界线。它的确定主要以透视缩减原理为根据。面是形体变化相对缓和的地带,在画面上表现为线与线之间的部分。它主要以物体各个方向面的不同亮度值为根据来表现体积。可以说线是面的界线,是面的转折处的表现,面是无转折或转折平缓的地带。

由于自然体的面都不象石膏分面像式的线面那样分明,而经常表现为圆弧状,所以在素描中线、面并不是两个绝对的概念。它们互为转化经常表现为两种性质共存的状态。这种状态即可看作是缓慢的转折,也可以认为是弧状的面(图一A、B)。同样的体积状态由于观察的角度不同可以成为面也可以成为线。原因就在于体积的透视状态不同。强透视中的面趋向于线。线是透视压缩的极限状态。所谓线是面的压缩就是这个道理。康勃夫素描中转道的边线,它又是向后转过去的面同时他也巧妙地运用颜色及体面丰富着形体(图二、图三)。

从上面对线面的分析可以看到在素描教学上过多地纠缠于线造型好、还是面造型好的问题并没有多大必要,因为没有抓住根本。全调子也好,线也好,只是两种不同的表现方式而已,没有本质上的区别,两者也不能截然分开。偏重线,是在素描上提炼表现的一种样式;全调子,是在素描上进行追求、丰富深入、更趋于写实的一种样式。从素描的根本任务考虑,只要能有效地表现对象,什么样的手段都是好的。只要学生不忽视对



图一、(A)(B)图中呈弧状体积的黑点处,从(A)图的观察角度看表现为面、从(B)图的观察角度看则表现为边线。

造型规律本质性的追求和研究,采用什么形式都无可非议。艺术的发展愈来愈需要画家具备较全面的技巧和能力。油画家需要有概括和捕捉生动感受的能力;版画家如果总是使用简单的黑白也不行,有时也要发挥精微深入的表现技能。为什么非要人为地给学生套上形式的框框不可呢?

二、体积表现与光的关系

既然调子是造型的重要手段之一,就要认真研究其规律。通过前面的学习,我们已经知道,决定一个物体表面亮度有三个因素,①客观亮度(物体固有色);②照明亮度(照到物体表面的光线的强弱);③物体接光角度。从亮光度的成份来分析,每一块亮度有两个亮度层次,一是客观亮度,是属于石膏本身的固有色层次。另一层是照明亮度,是覆盖在物体表面的光的层次(参见图四A、B)。图示表明,固有亮度只能标示物体各部分之间的色度差别,石膏是白的,背景是灰的,等等。只有照明光的覆盖层次才能显示出形的体积,说明物体的转折。这是由于照射光对物体不同接光角度作用的结果。照射光不仅能显示出体积,强烈的照射光还能以绝对的优势改变固有色的亮度。处在强光下的很重的衬布,亮度能抵得上处于背光处白色石膏的亮度。这都说明要将物体的体积和真实色度再现,必须研究光对物的作用关系。

在生活中光线是帮助我们知觉空间最重要的因素。但在通常情况下,我们并不会会有意识地将它作为一个独立的视觉现象来对待,所以常人只有固有色的概念,而意识不到光对色度变化所起的作用。因此,在早期的绘画和未经专门训练的人的绘画中,光线往往得不到表现。上述说明了在绘画中、特别是找大颜色关系时,撇开对固有色的习惯性的观察方法,加强对光线的观察,具有重要意义。

三、黑、灰、白的相对亮度

当我们将暗房间的灯打开时,房间里的所有物体都明亮起来,都以一种关系同时提高了他们的亮度值。但物体仍是原来的状态。这说明同样的形状可以用一种梯度关系下的不同亮度来表现。一张照片不管是高调处理还是显影过度,都能表现同样的形象,原因就在于它们都保持着说明这一形象的特定的色度关系。在素描中关系是重要的,正确地表现这种关系则能正确地反映出物体形状。关系是指每一块与它周围部分的亮度比较关系。而确定某一块的亮度取决于它周围的亮度,由这一块所处的整个视域之内亮度值的梯度分配状态来决定。判断石膏形体上某一块色度,并不在于它反射到眼中的光线的绝对数量,而是取决于它在这一特定时刻所形成的整个亮度梯度中所占的位置。判断画面上某一块颜色是否正确,并不是与实物上的相应的部分比较,而是画面的这块与画面上周围部分的比较。在《艺术与视知觉》一书中有这样的引句:“象牙白和白银是白色



图二、康勃夫 作



图三 这是法国新印象主义画家修拉所画的石膏,他所处理的边既是暗面又是线。