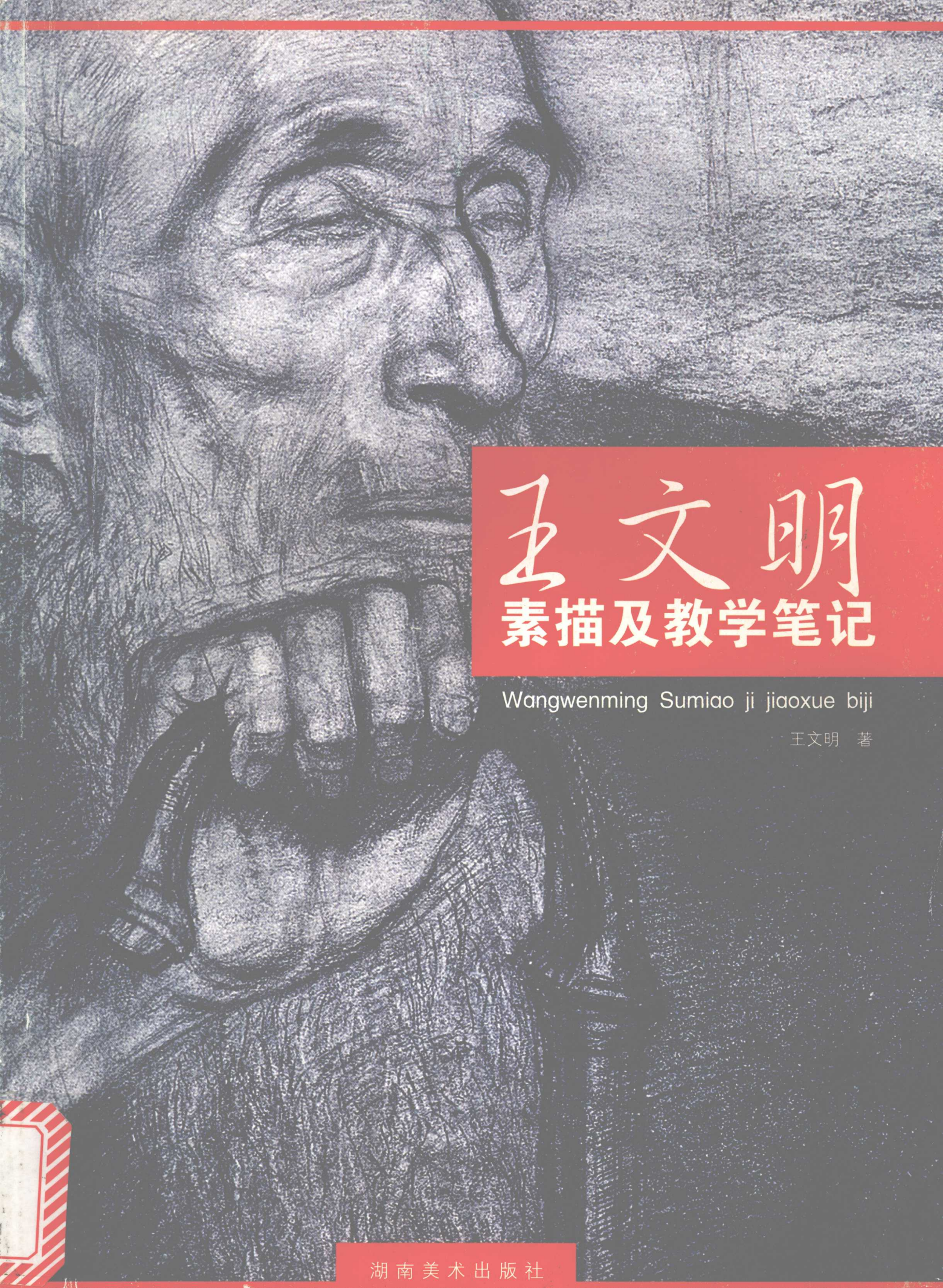




# 王文明

## 素描及教学笔记

Wangwenming Sumiao ji jiaoxue biji

王文明 著

湖南美术出版社

# 王文明

## 素描及教学笔记

Wanawenming Sumiao ji jiaoxue biji

王文明 著



湖南美术出版社

#### 图书在版编目 (CIP) 数据

王文明素描及教学笔记/王文明著. —长沙: 湖南美术出版社, 2005

I. 王... II. 王... III. 肖像画-素描-技法 (美术)  
IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 006364 号

#### 王文明素描及教学笔记

---

编 著: 王文明

责任编辑: 姚阳光

特约编辑: 吴海恩

封面设计: 林海燕

版式设计: 吴 玮

责任校对: 李奇志

出版发行: 湖南美术出版社

地 址: 长沙市东二环一段 622 号

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 5.5

版 次: 2005 年 3 月第 1 版 2005 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 1-3000 册

书 号: ISBN 7-5356-2189-9/J · 2040

定 价: 23.00 元

---

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market @ arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。



# 目录 Contents

|                   |    |
|-------------------|----|
| 一、关于素描 .....      | 1  |
| 二、关于笔法 .....      | 8  |
| 三、关于素描公式的诱惑 ..... | 13 |
| 四、范图欣赏 .....      | 19 |



人们有什么希望或者意愿的时候，总是借助于外在的形式——口头的、身体的动作来传达他们的意念，而作为最直接最便当的交流表达方式，则是文字——书面语言、口头语言等。所以，语言一词往往被象征为寓意生命欲念的表现形式。譬如，文学语言、音乐语言、舞蹈语言、色彩语言等等。绘画语言作为人类传达自己情感和意志的表达方式，有它极为独特的语言涵盖力。这种语言方式似乎弥补了其他语言在表达人情感方面的某种力不从心的境遇。众所周知，绘画是以可视的形象（具象或者抽象的形式）出现的。这类形象往往依赖形体、色调、线条、运动、三维空间或二维空间等图像的词汇组成。所以说习画者学画，也就意味着他必须通过循序渐进的训练途径来掌握这一套图式程序，直至他能将这种图形语言转化为表现自己的情感的时候，他的语言也就富有生命力了。素描就是习画者通往这个方向的必由之路。

可见，素描从它诞生的第一天开始，就富有浓厚的人类语言图式的表意性。因为，由人们创造出来的某种语言形式，如果其本身干枯无趣，丧失人的情感特质，那它就没有存活的需要。从这个意义上看，素描应说是最能体现人类完整意志的语言方式。在远古时期，人类的口头文字还较为贫乏，不能完全表达他的意志的时候，原始人用石块在洞壁上画出牛的图像或者其他野兽的图像，这个简朴的素描图形就表达了他想要做的一切事。如此说法，你可能会觉得夸大其词，甚至耸人听闻。然而，当你翻开历代大师的素描画册，或者在博物馆（展览馆）里观赏大师的素描原作的时候，你会被这些作品博大的精神特质或者精妙的图形所感动。同时，你会感到对其精妙之处用文字来描述反倒力不从心。也许你会用技术性的文字来指出它的恰当之处，这恰恰就是描述性文字的长处，可是在这些作品里面包含的艺术家的观念，它却无论如何是难以言说的。

有些美术史习惯于将印象派之前的绘画划分为描述性、再现性绘画，而20世纪之后的绘画则划定为表现性的绘画，这样的美术史家可能过分地以文字叙事性语言样式来解述绘画的特质，忽略了绘画语言的本体属性。从一些古代大师的作品个案中，我们不难看出画家运用形体、色调、线条、三维空间形式等象征性的绘画手段所传达的观念，画家对光线的处理，对形体、线条的设想，无论如何要比他描述的故事本身动人得多。这种情况也出现在不论是很久以前的人画的，还是东西方人画的，或者还是20世纪最前卫的艺术家们画的素描中——都表现了艺术家为把自己的意图传达给观者所做的那种图形努力。

所以，学习素描的整个过程要求我们利用有意识的思维定势，将造型诸要素分解成若干课题，进行有目的的阶段性练习，通过循序渐进、由低到高的课题程序的设置，使习画者逐步全面掌握造型诸要素，并使之成为他自觉的艺术表现能力。

当然，作为一个艺术家仅仅掌握全面造型要素的技能并非是他的终极目的。众所周知，技能不过是达到目的的一种手段。然而，当素描技能处于高度自觉的时候，艺术家考虑的可能不是如何解决造型要素的问题，而是如何强调他的素描作品上某一部分的个性或者瞬间的印象，这比掌握造型要素要更为重要一些。当然，这方面的难题可能属于另一领域的问题，它所涉及的范围更为广泛。实际上，从我们开始学习素描，在动手解决造型诸要素有关形体、色调等问题的过程当中，已经将自己对物象的瞬间印象和喜好渗透在造型因素里面了。从中国古代画论中颇能见到这方面的见解：“夫画石者，贵要磊落雄壮，苍硬顽涩，矾头菱面，层叠厚薄，复压复深……千怪万状，纵横放逸，其体无定。”又如：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，皆本于立意。”这里的骨气形似，全在画法里，一方面要求习画者认识形状，把握形状，并能准确地画出来；另一方面讲求习画者在作画时的心境，在把握形状的过程里融入个人的灵性。灵性也就是画者对形状的独特艺术感受，启动画者的主观能动性，激发画者把握形的能力，使形能达意抒情。中国古代传统绘画这类着力坚持传统程式与灵性二者结合的习画公式在今日极为少见。

## 关于形

为了画一个特定的形体，习画者首先必须意识到这个形状的状况。画人物，极困难的原因之一就是在人的身体上有许多习画者所未听说过、也从未想到过的形状，对他们来说，这些形状确实并不存在。例如，头颈肩的基本形状——鸡蛋形置于脖子这个圆柱体之上，圆柱体又微微斜倾置于梯形肩带之上，它们的形体之间又形成一定角度，有规律地运动着，向左、向右、向前、向后、来回转动，却从未超越它所限定的方位。许多习画者注意不到头颈肩的基本形体和运动规律，而把注意力集中在对头部五官的一些局部的描绘上。事实上，缺乏对这几个部位的整体知识是不能准确表现它们的位置的。只有在我们意识到形体的重要性时，才会发现，许多形体是介于立方体和圆柱体之间，抑或三角体和球体之间的。

人体素描是美术学院里的一个重要的课题,学生若能较好地掌握人物造型的规律,就有能力描绘其他一切自然形体。为了更好地掌握这些规律,必须加强培养学生对人体及其各部位形状——几何形体相互间联系的整体洞察力。这样才能有意识地透过纷杂的表象去努力把握形的实质,最重要的是要尽量让学生养成把所见的一切都看成简单的几何形体的习惯,整体地去感受形体,增强从整体出发的思考能力。当然,表层现象于我们认识这一形体来说也是一个重要的方面,特别对造型艺术的绘画来讲,实具特殊的意义,应该重视这个表层现象所给予我们的一切最生动的、最微妙的视觉感受,尽可能细微地、诚实地和不怀任何成见地充分去感觉它,并善于敏锐、迅速地捕捉这一表层现象,把握突显出来的、新鲜生动的造型特征。如果任意撇开自然现象,撇开我们对这一特定对象的视觉感受,那么,被理解的几何形体将是一堆毫无意义的僵死的形状,失去了形体所富含的生命力。

说到这个问题上,就很容易陷入到感性和理性、主观与客观等一系列的哲学思辨的理念中,若在思辨的旋涡里兜圈子,对于绘画艺术的实践者来说并无多大的好处。问题的关键是,如何使你对形的观察和感受的能力成为一种本能的艺术自觉能力。学习素描没有康庄大道,也无任何捷径可走,任何理念都不能使素描变得容易,因此,所有的途径都离不开实践。首先,习画者应该要以表层现象为向导,深入到形体的内部去研究它的实质,把握形体带有规律性的东西。可以说,人体是各种各样形块的组合体,这些形块既单独构成又相互联系。习画者的任务便是研究人体每个形块的特征,通过分析人体各部分之间的联系来掌握整个人的造型。如果习画者都不知道鼓形的胸廓是全身最大的形体结构,而作为鼓形上面的锁骨部与下面的肋弓部,像两个马蹄形呈现在他们面前,那么,他们在下笔画人体时,面对人体就只会一无所知,并被弄得手足无措,也就什么也看不见了。多数同学不明白手臂与腿的基本形状特征,常常将手和腿画成直条条的棍子一根。要知道臂和腿的造型结构有助于人体形块的完整性,认识到这点对学生把握形体特征并提高他们的审美意识具有重要的意义。审美并不是空谈的,光说两句无关痛痒的话就凡事大吉,是有害的。更重要的是,要让学生在艰若的劳作中,诚实地并且卓有成效地认识形体本身具有的结构节奏,使他们的审美情趣建立在坚实的土壤上,而不是仅仅建立在对形状的最初级的理解基础上。这就涉及到本篇开首提到的问题:关于形本身。中国古人有形神兼备之说,“形者神之质,神者形之用”,“形存则神存,形谢则神灭”。形是客

观的物质存在，是物质的实体，神是依附于形而存在，由形而生，并与形俱存的。然而，形与神的关系是通过人这个主体去感觉、去察觉，需要经过千锤百炼的体验方能理解。作为绘画艺术的造型手段——形体词汇，是历经千百年通过人类的不断体察和自然界的锤炼而确立的。以简单的基本几何形展示形本身的结构节奏，也就是形的质，显示了形本身的神韵。形有不同层次的阶梯，就好像人的认识有不断深化、不断提高的过程一样：最基本的几何体概括了自然界万事万物的基本形状，帮助初学者从复杂的表层中能比较顺利地捕捉形的基本规律，这是把握形的初级阶段；随着习画者的认识、研究逐步深入，他们具备了较敏锐的观察力，能从形的基本形状中，发现形的质，也就是形本身具有的结构节奏；而在更高一级的阶段，形与神的关系呈现了某种变通性质，这些需要人这个主体具备相应的敏锐的感应力，包括他的经历和学养，方成气候。由此，应证了一句话：“你知道多少，就能看到多少。”可以想像一个长年不作画的人，不与自然物象打交道、不长年磨练眼力和思考问题的人，又怎么知道一张画的好与坏。

### 关于线

中国人说：“骨法用笔。”唐人张彦远又说：“骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。”可见，基于特定的“立意”而在画面上要达到“骨气”、“形似”等要求，最终还是要通过“骨法用笔”表现出来。首先说“用笔”。“用笔”就是用线，学习中国画如果不懂得“骨法用笔”那么还是在中国画的大门之外。而就素描范围来说，就是要解决一个善于运用表现“骨力”、表达形体的线条来表现物象的问题。用线造型，决不是件简单容易的事。用线造型迫使习画者在下笔之前必须对对象的形体结构已具有较充分的、准确而肯定的分析判断和深切的认识和感受，也就是要特别注重“立意”的功夫，达到“意在笔先”、“意到笔随”的要求。

同时，就素描习作本身的性质来说，首先主要是解决认识造型的问题，也就是要着重把握形体、结构、运动等造型特征。凡经过研究形体结构阶段的习画者都知道，当你用线画简单的几何形体时，就能领会到线条在创造实物的造型时所具有的一些决定性意义。很明显，这时形体的边缘被象征为具有体积的轮廓线了，而内部形体的线则象征着形各个面的位置。那么，这根线可以被象征为一个物体的外部边缘，

象征为各个面的结合，还可以象征为形体凹凸的转折关系。例如，在画人体时为了弄清形的正面和侧面相交接的关系，画家总是搜索横贯在人体表层上运动着的线，有时甚至设想将形体结构切开为横断面来看。如表现胸廓这个人体上最大的形状，为了传达出胸廓的体积关系，画家有时不得不设想将胸廓切开为横断面，看它的体积有多宽，并把这个横断面画在纸上一角，以便随时提醒自己注意表达胸廓的体积关系。

由此可见，绘画的造型首先必须运用笔力——以线条确立对象的形体结构。如果形体结构没有得到正确的确立，那么明暗、色调等等的表现便是不足取的了。中国古人说：“用墨太多，则失其真体，损其笔，而且冗浊。”（“用墨”在素描中即明暗调子）更进一步说明用线表达明暗强弱的关系，切不可淹没对象的“真体”，也就是形的质，而这个“真体”和“质”又是通过“骨法用笔”表现出来。

综上所述，可见在线的表现功能上也存在着初、中、高三个阶段的进程。当人们初次用线条描绘对象的时候，只限于对轮廓的认识，因为对象形体的外形是再清楚不过的线条了，他们只能顾及外轮廓的变化，而无力表现形体的体积和结构。当线用来表达空间的交界——描绘三度空间时，就不仅仅是对平面的外轮廓线的描绘了，还增添了对物体的体积感、空间感、质感的追求。这时线的功能不是轮廓的分界而成为空间的交界了，不但有上下、左右、高低、长宽的二度感，而且有了前后、深浅、远近、虚实的第三度感觉。当画家掌握用线表达三度空间的描绘能力的时候，就说明他的艺术技巧进入了成熟的阶段。这时的画家极尽可能地表现他所看到的一切，画家这时是巧妙自如的。这从西方艺术成熟时期大量写实手法的素描作品里，可以看到画家的巧手妙心。在我国唐宋以来的许多花鸟、山水、人物、走兽的作品里也是这样。张择端的《清明上河图》是一件具有代表性的作品，汴河两岸的百里景象，作者仅以一支精巧的画笔，勾画出如此丰富壮观、真实生动的场面。马远的《水图》，咫尺画面单线的线条，表现出江河湖海的千姿百态，辽阔汹涌，气象万千。在对于线的认识和表现上，中国历代画家掌握了极其熟练的本领，使西洋人惊叹不已。特别是中国的山水画更具备了这方面的优点，这时期画面上的线已不是简单的铁线描了，而出现了丰富多彩的“十八描”、“十八皴”。这是绘画成熟的标志，是在线的研究上的一大成果。

线也可以说是画家情感的媒介。一个画家就是一个世界，一件作品就是画家性灵的一次表露。米芾说，画是“无声诗”；保罗·克利也讲过这样一句话：“用一根线条去散步。”画上的线条是画家感情的自然流露，线条达到这个境地，也就是中国画的“写意”。正如古书上所言：“行万里路，读万卷书。”“胸中自有丘壑”才能“浑洒自如”，才可进入“以情写景”、“以形传神”的境界。这个境界是绘画艺术的至高境界。

## 关于人体空间结构

为什么要讲空间结构，而不是将空间和结构分开两个章节来讲？这是从作画的角度来说的。绘画是以在平面上表现出立体和空间为其特征。空间是指物体的前后和远近，物体的高度、宽度与深度；立体是物象本身的起伏、厚度与高低。从画面角度讲，一般指的是物体与物体之间的前后关系、远近关系、透视关系以及物象本身的立体、厚度。高低起伏也是一种前后关系、远近关系和透视关系。

空间一般包括两个要素：一是形体空间，我们可以称它为空间结构。包括物体各部位的基本形状、体积及其在空间中的位置，也就是此一结构与彼一结构之间的前后、远近穿插关系和结构形状近大远小的透视关系。明白这些道理，我们在观察人体和处理空间中的形体时就不会将结构和形体孤立地来考虑。如果仅仅考虑结构本身的立体关系，而忽略结构处于一定的空间层次并与其他结构产生关系，特别是模特儿处于画室一隅与地面、墙壁在整个深度空间中所占据的各自位置和方位时，我们就会犯因小失大的错误，很可能被一些个别的形体所牵制，失去对物象的整体感受，陷入单个形体的细节中出不来，这样一来，此一形体结构的相互之间的空间关系，连同结构内在的许多品质以至它的生命力都会被抛掉。

描绘处于透视空间中的人体，必须借助于对形立体面的理解，才能显示出它的空间感、深度感。作为存在于深度空间中的人体，它是由很多部分组成的，每部分都是存在于深度空间的立体块。也可以说，人体是各种各样形块的组合体，这些形块既单独构成又相互联系。若掌握了人体各部的形块特征，就能有根据地描绘出有深度空间感的人体。

课堂上头部面面观作业就是解决学生对处于深度空间中的不同视点的形块朝向方位的问题。在这个作业中决定一个对象的位置并不太难，但要始终一贯地保持这一位置，却是不太容易的事。有些学生在此一个方向画头像，但在确定头颅的位置和下颚的位置时却又完全变成了另一个方向了；有些学生画正面的头部时，却忘了头部还有后脑枕和侧面的形体，结果画得像个面具一样。此类错误在这里不一一列举。

前面我们讨论了空间中的形体，现在讨论空间中的第二个要素——空间色调。根据自然界的物理现象，大气层空气微粒被光线照射后所产生的影响在人们视觉上的反映是：在不同距离内同一物象的基本色所产生的变化，即色彩透视，一般地说近者清楚、远者模糊，近者鲜明、远者黯淡；在素描上表现为黑白灰层次、调子和光影；落实到表现技法上，就是线和面。就形体空间和色调空间两者的关系而言，形体空间是物象的本质，是基本的，是画面上表现空间时起决定性作用的东西；色调空间则是现象——生动活跃的“现象”，但却是从属于前者，依附于前者的。但是，色调空间可以进一步地加强形体的空间塑造，进一步丰富画面，使画面活泼生动。这两者的关系也是骨与肉的关系，缺一不可。学生在学习阶段应该正确地处理好两者的关系，有机地把它们统一在画面的整体之中。所以在学习阶段应避免只醉心于物象表层的色调层次的空间变化，而把握不住物象的基本形体的空间关系的现象，必须提防这种舍本求末的倾向。

综上所述，我们对形体空间和色调空间的关系有了比较清楚的认识。进一步说，空间结构作用于人这个主体时，它更多地指人对形体结构的整体观察方法，是人传达出来的对空间形体结构的观念；色调空间更多地指它转化为表达人的观念所运用的表现技巧——在素描上指线条和色调，在中国画上，指“笔墨”。事实上，学生很快就会发现他对形的确切朝向和方位做出决定以后，他面临的是如何运用表现技巧——线条束——画出空间中形体结构的色调层次变化，因为形体上的调子将随着形的方位的变化而有所不同。线条也是这样。线条的一种重要职能是说明形体结构的，在形体上到处都有线条在运动着，形的朝向被确切定下来，线条才能切中要害。

“拿起笔来思索”，是人们多年来从实践行为中积累的经验之谈。然而，曾经一度人们却对手中的笔失去耐心，不予关心，以为凡涉及到“用笔”二字即为浅近之事，无深远意义。在谈论画理的时候，往往从观念形式等形而上学的方式上去看待一切事情，将我们自身出现的或需要解决的问题，统统归咎到思辨方法——认识观上，总是莫名其妙地加上多重意图，使原本清晰的东西变得模棱两可，借以指导人们的行为，指导我们手中的笔。据此，我们都确信：思想大于行动。可事实又如何呢？难道是我们都得扯清楚了才动手做么？这样，在我们行为的程序上是否合理？倘若我们将视点换个角度，关注于我们手头的笔，就会发现它的重要意义。事实上，我们是依据手中的笔来帮助我们观看自然和求得获知可见世界的解题方式，激发表达自己思想的愿望。那么，何谓“用笔”？一则为“写形”，以“笔浑成形”；二则为“神致”，“意随笔出”。可以说“用笔”即为“表现”，画家的意念全赖“用笔”传达。清代恽南田的《瓯香馆集》指出：“有笔有墨谓之画。”一句话切中要点。从这个意义上看，表现主义的绘画可以说是“用笔主义”，珂勒惠支的木刻，即为“用刀”。依此说，绘画是画家用笔创造的描述世界的方式，并非依赖其他东西派生。而素描则是画者掌握这一描述方法的最基本、也是最简便的用笔程式之一。作为习画者，按我们习惯的看法是“首先需要解决的，即思维定向上建立素描所包含的造型要素——即形、明暗、比例、特征、空间、运动等绘画要解决的基本观察方法，其次是根据绘画要素决定如何处理来自可见世界的形、色等视觉元素，以线、面、色为训练技巧转换成造型方式”。何谓转换，实则为造型方式即笔法程式，一切全归乎如何用笔来完成。

我们的祖先很重视用笔且历史悠久，认为凡“骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”。故使笔画与论书法用笔同。如孔丘作《春秋》“绝笔于获麟”，意即运笔如同获求生命力一样。顾恺之《论画》提出了运笔依据物象及折笔取势等等重要观点。谢赫首提的“六法”，第二句是“骨法用笔”，“骨法用笔”几个字含义极深，其中蕴涵精辟的意义。古人用字简洁，“一语道得画中三昧”，直指人心，似乎只能从中意会。历年来许多人对此做了多层面的诠释，钱钟书先生《管锥篇·全齐文卷二十五》中说“骨法，用笔是也。”恐怕要数最中肯的解释。“骨法”即“骨力”，依“骨力”用笔，并不是仅从字面意思上所认为的指表现人体结构的办法。要弄清楚解剖结构不是件难事，它仅为习画人体的步骤之一。我们不仅要认识骨骼的形状以及生长规律，更为重要的是，还要知道骨骼穿行物象内部，它的转折之处显露于表层，若隐若现

而形成骨势。一幅画亦有它的骨势。所以“骨法用笔”即是注重运笔于骨势，方可骨有骨法，笔有笔势，笔法即骨法，其意义在笔势上。倘若不依骨势运笔，纵然对物象的结构了然于胸，落笔也会拘谨、呆板、依形画形，最后仅剩得一幅结构索引图而已。

“骨法”实则又指用笔之法度。画者习画，必先习得多种用笔的艺术程式，方能领会其绘画要旨。素描通常以炭笔、铅笔等工具来完成，在用笔程式上人们已积累了丰富的经验，本文不必赘言。炭笔与铅笔的性质不尽一致，其不同之处，在于炭笔运用功能的特性上某些方面如同毛笔一样，可随腕力之运转而变化，有如苍劲之笔法，“寓神气于其间。炭笔行纸上，若以中锋运笔，成尖锐刻画之势，有如锋藏于纸背，其色黑如漆；以侧锋沿形体走势逐层迅速扫成，笔迹依纸面凹凸不平之肌理浑然而成，有如云烟气蒸滋润明洁之感；用侧锋以笔锋向下拖划，笔法艰涩，有如刀刻金石般之笔痕；若以橡皮当笔使，通过‘揉、擦、抹’之笔法，使其笔锋深藏不露……”故而使炭笔需讲求笔力，依“骨法”行笔。这一点，可能是本人的一管之见。关于素描，本人倒宁愿称它为炭笔画。素描一词，总令人忆起满纸之西方人形的石膏像，或从最亮处逐渐描绘到最暗处的人体。不若中国古人的人物画，“作画固属借笔力传出”，然其特点在于“用笔”而非“排线”。虽然水墨画的笔法也是“以线造型”，但它不仅仅包括线条艺术，还包含着“以意带肘、以肘带腕，以腕带指，以指运笔”的一系列的作画行为，这一行为需日积月累的磨炼方可运气达指。其中一则包括“力之所成”，二则“意之所至”，全赖用笔传出，岂非每天以“排线”为目的的行为可到达。然炭笔的运笔不可与毛笔同日而语。不过。炭笔画给人的联想范围似乎更宽广些，可以令我们想起古人的云烟露霭之山水，勾勒如苍藤古柏、峻石屈铁之笔法。领会笔法，此事惟从临摹先辈笔迹章法入手，从而体味历代笔法之气脉运势。古人说：“水山高源，自上而下，切不可断脉，要取活流之源。”如张仃先生的焦墨山水画，其笔力苍劲老辣；黄宾虹的积墨山水，其磅礴淋漓之笔法，多变殊异之章法，无不是深刻体味历代笔法而后脱颖而出。然素描不如水墨笔法，但在笔法的运用上仍可借鉴。若掌握了诸家运笔之体法为己用，这样你手里的笔会使你的才能，随着运用自如的笔法得以充分地发挥。西洋素描法概以对景描写为要，皆由写生入手，不太注重临摹笔法，谓写生是认识自然之妙法。何谓自然？实则并非体认自然之真性情，只是摹写凌驾于画者头顶的理念——几何体、明暗、焦点透视法、比例尺度。此法要求画者依预定程序归纳自然界变幻莫测的混沌状态为基本要素，

也就是将模糊之视觉信息转换为清楚的图形，实则也是临写。可以想像，一个并不熟练驾驭用笔章法的习画者，又如何将自然的物象转换成几何形、明暗色度呢？如何去调节它们的平衡关系？又能从自然物象中看到些什么？类似这样的情况在我们的身边经常发生。所以说，临摹是一种入门的手段、借鉴的资料和攀登的阶梯。

细究古人绘画，始觉古人学画总是先从画一株树或一块石头，甚至以画树干、树枝或几片草叶入手，细细地体察草叶的笔法走势，反复揣摩其笔法勾勒之体格和图像特征，继而推广，领悟世间万事万物之自然形状和笔法运用。观今习画者作画，往往忽略笔法操纵，多在形体上大体弄几下，草率成事，以谓其整体性。这样的做法，对接受笔法要点和物象所具备的微细精妙之处并无好处。要知学画如同掌握一门手艺一样，必知手头运笔的重要性，笔是引领我们感悟万事万物之法度的工具。若画一个头部必须深入地了解形与明暗的笔法生成过程，领会其用笔的精妙之处，方可“触类旁通”，领悟笔法要旨，依次学会画任何之形状。古人说：“艺必以妙悟精能取重于世。”实则谓笔要落在实处，落在精妙转折之处，才不致空做泛泛之笔。

历来听人讲画素描时，多谈到“虚实”关系。何谓“虚实”？人多以为“实”即为物象凸出之处或明亮部分，“虚”为凹处或远处，阴影部分。由此，经常看到有些画，尽在人物五官和明亮部位做稠密的笔法模写，而对于耳、头、颈、肩、阴影等部位往往粗描几笔，这种只见五官部位不见整个形状的画，大约是以明暗关系为要，忽略了笔法的整体感觉，从而形成一定的“虚实”观念的心理定向，陈陈相因，流于习气。倘若以运笔之法度去把握形的整体感受，就会觉察到形状的运势和衔接之处至关重要，它可能隐藏在阴影部位，不易被觉察，然行笔于形的运势和衔接之处，意即是用笔之实。可以这么说，“虚与实”实则表现为运笔的笔法之痕迹。我们手中的笔是用来探测形和表现形的，在反复寻求表现过程中，笔法运行的疾与慢、轻与重、浓与淡、钩与皴、简与繁等行为——“虚与实”的关系——也就自然生成了。因此从笔法的意义上讲，“实”即为“虚”，“虚”即为“实”。古人说“虚实相辉”，也就是笔笔相映，笔笔相接，笔笔相叠……它们之间的关系互为呼应，相互衔接，才不致于“虚”脱。

众所周知，凡经过绘画训练的画者都曾经通过这样一个学习途径，即我们开始在纸上动第一笔之前，首先必须接受一套关于几何造型的基本绘画观念。如画一个人的

头部，我们在头脑里感受到的可能不是这个人的性格、气质之作为一般存在的属性，而是我们即将要掌握和要知道的东西——几何形、明暗色度等用笔程序。也就是人物的头部应该归纳为一个鸡蛋形或立方体的笔法，几根贯穿于头部的辅助线代表眼、鼻、口、耳，以及一条中轴线，这条线代表人物五官的透视趋向，进而我们再处理头部的色调层次、深度空间，这一切都依赖用笔的点、皴、擦、染、描等笔法程式来完成。不管这个人长得怎么样，我们首先得将他纳入这样的表达程序之中，使他不是作为自然属性的一个人，而代表绘画的一种语言方式——笔法程式——而存在。这样一来，可以说我们的视网膜为反映形、明暗色度的笔法痕迹之绘画眼光而存在，以这种特定的眼光觉察自然物呈现的形、色等笔法印痕。因而，绘画是人们再造的第二自然。

这类用笔法成为检测绘画能力的标准，要求画者能够有效而准确地表现笔法所包含的形状、色调，调整它们之间的平衡关系，也就是笔法的正负、显藏、虚实、直接与间接的关系，让它们相互达至适度，使其秩序井然，和谐融洽，这就是我们平常所说的整体控制力。根据这样的情况，我们就不难理解塞尚为什么要说自然界实则由圆柱体、圆形、方形组成，这是他以他的笔找到的述说世界的整体方式，用他特有的笔法描绘看到的一切。也不难理解梵·高在给他弟弟的一封信中谈到的关于：“平衡赤、蓝、黄、橙、紫、绿是件费神的事。这活儿需要大量的工作和冷静分析，这时候一个人是殚精竭虑的。就像一个演员在舞台上扮演难演的角色那样，这时他得在半小时之内一下子想到千百种不同的东西……不要以为我会装模作样地极力做出一副狂热的状态。最好记住我是在埋头进行复杂的计算。”他所面临的是调整平衡关系的难题。实际上，一个画者，他所关心的，正是他手头的画笔；他面临的课题恰恰是如何准确客观地表现他所期望的笔法，帮助他解决以手中的笔去表现一切的难题，殚精竭虑经营画面上每一寸的位置。古人说：“使三寸管，有千古寄。”即为画者的一切感情、学识、经验乃至万千的悠古才情都统统寄予一支笔上，全以笔出，这支笔虽然只有三寸长，却重似千斤。难怪经常听人说：“手中的笔重似千斤。”这里的意思很清楚。记得叶圣陶先生在他的一篇散文里谈到：抗战期间，他家的书桌坏了，需找木匠重做一个，于是，他打听到一位年老的木匠，其做工精细，但工期极长。后来，书桌终于做成了。这东西从表面看平平凡凡，然却异常结实耐用，后几经战火，仍然完好如初。叶先生极为感慨，写下这篇文章以纪念这位木匠为自己手艺的完善性而寄予了全部生命的品质。画者手中的笔不就是如同这位木匠的刀、锯一样，

需要注入我们全部的精力吗？由此看来，素描其实是解决和表现绘画用笔程式的最直接的方法之一。众人皆知，一个没有很好地把握笔法（用笔程式）的习画者，很难传达出他所看到、所想到的东西，尽管他有极良好的愿望。事实上，你知道多少，就能看到多少，传达多少，“知”是由我们手里的笔来进行寻求和探测的。正如黄宾虹在《虹庐画谈》中指出的“画中三昧，舍笔墨无由参悟”，恰好说明此道理。不言而喻，素描是需要人们努力把握好用笔的一门手艺。

素描是绘画艺术的基本描绘手段，同时它又可以作为描述世界的方式之一。现今我们仍以写实的笔法描绘我们所见到的一切。有人说写实绘画更具主观性，这类将绘画用笔提升到哲学高度的论断，可能会将事情弄得过于复杂。问题是，谁能说得清呢？正像谁也说不清柏拉图的理念与尼采的意志谁更主观，或者孔子与老子谁更好一样。其根本之点，在于谁能对当今艺术的发展起到更好的促进作用，使我们能将高悬的心回落到平实的土地上，更加关注我们手头的笔。我们经常遇到这样的情况：当我们对初学者的画指出“整体”和“虚实”以及种种问题时，他们马上就会反问一句：“怎样去画整体，怎么表现虚实？”这种反问往往将我们弄得目瞪口呆。要回答这些问题可能不仅仅是要求有一个圆满结果，因为习画者相信事情本身之外一定存在着一个绝妙的东西，希望通过某种途径轻易地获取它。他们相信“整体”必须有一个表达的程式，或者“虚实”一定表现在什么地方该“虚”、什么地方该“实”这样一个像“电话号码簿”一样，指示他去按号码程序拨号的东西。依这些问题来看，习画者的提问依问题前后次序可能是对的，问题的关键是，我们如何去阐释“应该多多关心手里的画笔”。

绘画是一种感觉过程。单纯的描绘是低下的，重要的是本乎自然。<sup>①</sup>当我们面对自然物时，首先是观看。通过我们观看的方式，“以至一木一石，无不有生气贯乎其间”<sup>②</sup>。生气即我们观照累积的结果。我们感知自然物的能力只在我们所知的范畴里。当我们还是混沌未开的小孩时，首次面对“山”这自然物时，大人告诉我们：“这是山。”于是，我们的心灵里便印上“山是隆起于平地的土坡，长有树木，它是绿色的……”的公式。长大后，我们又一次遇见山的时候，彼间“山顶白雪皑皑，山腰遍布灰白色的石头”，此时的“山”与我们幼时记忆印象里“山”的公式断然不一样，我们的心灵便会发生不小的震撼——公式与自然物的相感。经由这样的体验，我们得知了“山”有各种各样的形状，以及“山”的奥秘。我们的认识与自然做着不断的调整和批评，矫正着我们既往所知的程式和我们心智解决新问题的能力，补充我们感知方式不同类型的东西。由此，我们便知道了认知的秘密。人的发现是有限的。正像波普尔说的：“大部分我们懂得的东西（以及大部分我们弃绝的东西）都是学样学来的，是人家告诉我们的，是从书本上看来的，是通过学习怎样批评、怎样对待和接受批评、怎样尊重真理（说得更概括一些，怎样承认并且认真地看待一种前途的新的解决问题的办法）而获得的。”<sup>③</sup>

我们过去习得的绘画程式和对自然的解析方式都是从前人的经验及画册上或画展上学来的。我们中的一部分人认为“素描可以解决‘形’和‘准确性’的问题”<sup>④</sup>，那是来源于解决“形”和“准确性”的问题的自然观与之顺序颇为合适的经验积淀而成的概念；而另一部分人认为“素描是解决绘画艺术的造型基础问题”<sup>⑤</sup>，这也是他们大部分出自对传统经验的诠释。事实上，不同的人群情境，影响和决定个人的思维定向以及他们的表现程式的趣味标准。众所周知，素描公式源于西方，移植于中国大约在明、清时期，当时影响并不大。有个供职于清宫廷的意大利画家叫郎士宁，从他的画风看，大部分被中国绘画规则同化了，似乎可以看出他受中国画布局的法则所制约，虽保留些许透视法和明暗成分，但画面平平板板，也许当时西洋画法的移入并未在中国绘画界得到广泛的首肯，也许囿于人与人之间观照自然方式的差异。这种情况，从画家的言论中可以窥视一斑：“西洋画工细求酷肖，傅色真与天生无异，细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸，不知底蕴，则喜其工妙，其实板板无奇，但能明乎阴明起伏，则洋画无余蕴矣。中国作画，专讲笔墨勾勒，全体以气运成，形态既肖，神自满足。昨与友人谈画理，人多菲薄西洋画为匠艺之作。余谓洋法不但不必学，亦不能学，只习不学为愈。然而古人工细之作，虽不似洋法，亦系纤细无遗，皴染面面俱到，何尝草草而成？……西洋尚不到