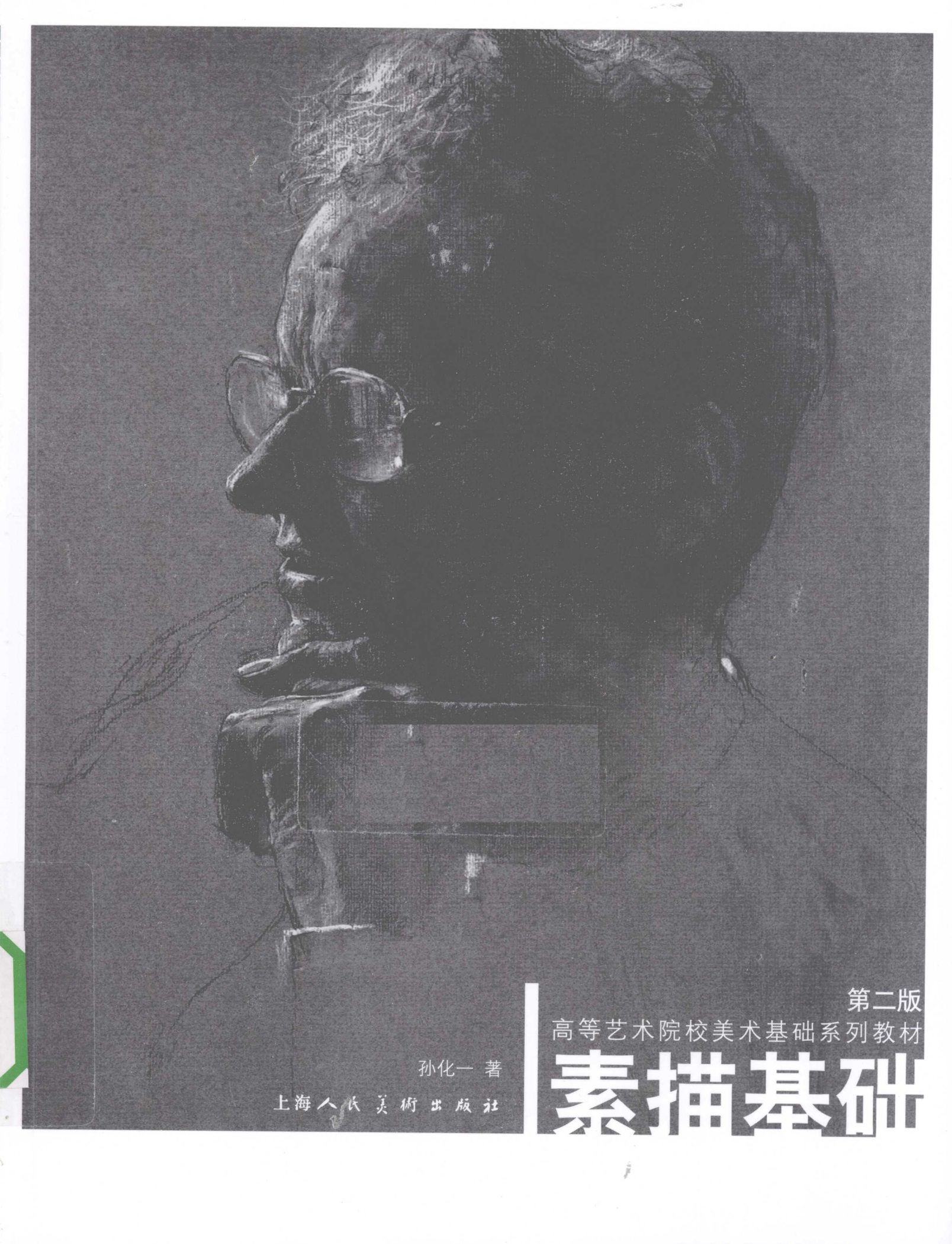




第二版

高等艺术院校美术基础系列教材

素描基础

孙化一 著

上海人民美術出版社

第二版

高等艺术院校美术基础系列教材

素描基础

孙化一 著

上海人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

素描基础 / 孙化一著. —2 版 — 上海: 上海人民美术出版社, 2009. 8

(高等艺术院校美术基础系列教材)

ISBN 978-7-5322-6397-4

I. 素... II. 孙... III. 素描 — 技法 (美术) — 高等学校 — 教材 IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 104313 号

高等艺术院校美术基础系列教材

素描基础 (第二版)

著 者: 孙化一

策划编辑: 姚宏翔

责任编辑: 姚宏翔

装帧设计: 崔生国

技术编辑: 陆尧春

出版发行: 上海人民美术出版社

(地址: 上海长乐路 672 弄 33 号)

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 889×1194 1/16 9 印张

版 次: 2009 年 8 月第 1 版

印 次: 2010 年 8 月第 4 次

印 数: 7351-9650

书 号: ISBN 978-7-5322-6397-4

定 价: 28.00 元

初入绘画艺术殿堂之门的学子，始习素描为其艺术征途的起步。当习画者操笔于纸上画出第一条线时，必定使他们面对被描写的对象，明白应从物象的外部形体特征到自然生存形态进行全面地观察认识与表现；学会形象地反映自我的视觉感受。所谓手追目思，既是画作体现目之所及，透过画纸上呈现的形象，传达作者对对象从表象到本质的视觉理解。当前以写实绘画和雕塑为主体的美术学院教学现状证明素描教学课程依旧被列为基础训练的主课。教学过程中以培养学生锐利的观察能力为目的，强化对物象形体的敏感性与作画技能的熟练性。严循解剖、比例与运动的规律，立体地、质量地、重量地和空间地表现物象，从而使他们为各自专业的研习打下坚实的基础。

素描也被视为独立的绘画艺术门类。古典主义大师们的素描作品决不逊色于他们的油画。简朴又淡雅的荷尔拜因人物素描，笔墨不多，调子层次却十分丰富，且变化微妙，耐人寻味；透过安格尔素描作品可见其信手拈来间呈现出不可名状的、优雅而灵妙的笔法与大师风范，令人敬仰；门采尔则令人不可思议地皴擦走笔间神奇地在纸上挥写出笔法生动又刻画深入栩栩如生的人物形象，让人赞叹不已。今天历代大师之作，不仅已留为后人研学的典范，亦已成为人类的传世艺术珍品。我们从作品中见到他们智慧的闪光。

孙化一先生素描造诣深厚，且有近二十年的教学经验。此书以大学本科及专科素描教学为基点，分析速写与素描静物、石膏头像、石膏胸像、人物头像、人物半身以及全身素描长期作业的作画特点与技法，通过对画家与大师作品的点评，让学生在欣赏中、比较间学习与研究。

素描对于一位初学者来说，是学习的基础；对于一位美术人来说，是不断丰富自身作画技能的手段；对于一位著名画家来说，是一面反映他一生艺术追求的镜子。显然，素描是绘画艺术之根本。

徐立群

二〇〇六年五月

于上海师范大学
美术学院画室

目 录

序

1 第一章 学习素描的意义

6 第二章 素描的要素

整体观察的具体方法 / 6
主要与次要 / 18
主观经验与客观观察 / 19
相对与绝对 / 21
感性体验与理性分析 / 22

25 第三章 素描工具与运用

铅笔 / 25
钢笔、水笔 / 26
炭精条 / 26
油画颜料 / 27
水彩、水粉颜料 / 27
木炭笔 / 28
粉笔 / 28
有色纸 / 29

30 第四章 静物写生

美的发现 / 30
构图的选择 / 31
透视的运用 / 35
质感的表现 / 39
不同光线的特点 / 42
空间的渲染 / 43
量感的体现 / 45
学生作品 / 46

48 第五章 结构素描

方法与步骤 / 49
学生作品 / 52

53 第六章 石膏像写生

石膏像的光线布置 / 53
塑造方法及步骤 / 54

65 第七章 肖像写生

解剖知识与现实观察 / 65
人物头部的体、面分析 / 68
人物头像写生步骤 / 70
模特光线布置与表现 / 72
可能忽视的几个难点 / 82
身体起伏与衣褶变化 / 85
学生作品 / 97

99 第八章 人体写生

人体的比例 / 99
人体的骨骼 / 100
人体的肌肉 / 102
男与女、儿童与成人的形体比例特征 / 103
手、臂的观察与表现 / 106
腿、脚的观察与刻画 / 110
怎样用块面概括人体造型 / 112
不同光线下的身体写生 / 113
有色纸人体写生 / 119
炭精条人体写生 / 121
粉笔人体写生 / 122
学生作品 / 123

125 第九章 速写

静物速写 / 126
风景、场景速写 / 129
人物速写 / 131

教学进程安排

后记

第一章 学习素描的意义

素描是一切造型艺术的基础，自从西方建立美术学院以来，素描一直是一门必修的课程，同时也是一种独立的艺术门类。在西方美术发展的历史长河中涌现出来的成就卓然的画家、雕塑家和建筑师们，无不重视并具备深厚的素描功底。他们的素描习作、速写，素描稿往往也都是上乘的素描佳作。

素描作为一种绘画形式被研究是从13世纪开始的。16世纪是素描的黄金时代，素描大师米开朗琪罗、达·芬奇、拉斐尔、丢勒等等，为我们留下许多传世之作。17世纪的荷兰，绘画非常风行，画家众多，伦勃朗就是其中一位素描高手。那时素描成为荷兰美术学院的正式课程。日后欧洲各国美术学院相继将素描作为重要课程。19世纪画家对素描的研究更深入了，安格尔、德拉克洛瓦等画家在素描风格上都独树一帜，一派是新古典主义，重理性，强调精确的观察，正确的分析，一丝不苟；另一派是浪漫主义，感性为上，人物动势比较大，充满激情。印象派的素描大都是反映画家对事物的感觉，主观的成分增加了许多。

我国老一辈画家徐悲鸿、颜文梁等大师最早把西方美术教育引入我国，从此素描也成为我国各大美术学院的必修课。我们各美术学院所用的主要的石膏像原始模型大部分是颜文梁先生在欧洲采购运回我国的。几十年来，我国各类美术学院的素描艺术教学日趋成熟，培养出许多具有扎实素描功底的各类艺术家，他们也凭借这些功底，攀登着艺术的高峰。

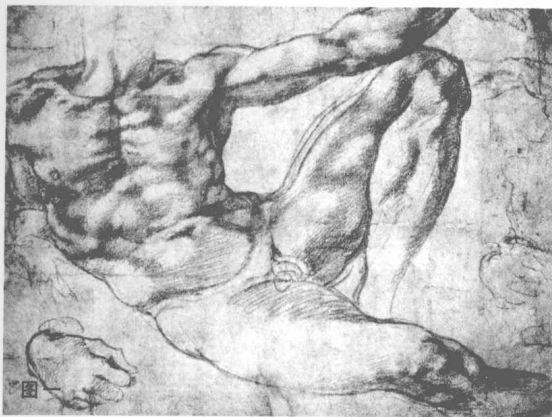
素描是造型艺术的基础，素描虽具有单纯的特质，但并不意味着素描很容易被掌握。从形式上看，素描就是单色画。凡是用铅笔、木炭笔、炭精、毛笔、画笔、钢笔等等工具表现出来的单一色彩的画面都称

为素描。素描是单纯的，将有色的三维空间浓缩到单色的二维平面上，在平面上表现立体的空间。素描也是复杂的，用单色展示五彩缤纷的世界。

如果你以后想要在油画、雕塑、水彩、大众传媒、插图、动画、工业造型、环境设计等视觉艺术领域里深造，素描是一个必修的课程。甚至对摄影创作来说，学习素描也很有益处，现在电影学院在招收摄影专业的学生，素描也是必考科目。

然而，现代派绘画的出现，艺术家们在形式上注重不断革新，以背叛传统为宗旨，在艺术创作中越来越强调主观精神的表现。于是有些学生怀疑素描学习还有必要吗？摄影技术的高度发展，也不断地提高物像再现的精确度，照着对象写生还有必要吗？甚至有的人认为严谨的学习训练甚至会阻碍学生们艺术想象力的释放。传统的素描写生训练，对现代人搞绘画艺术还有价值吗？

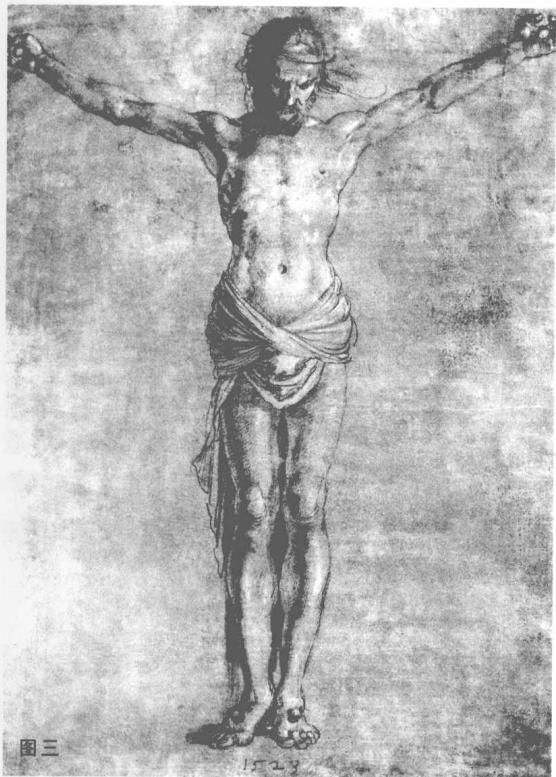
我认为任何现代绘画，要完全与传统断绝关系是不可能的。即使要背叛传统，也要先了解传统，不了解它，怎么背叛？杜尚为蒙娜丽莎添上了胡子，就是借用了传统，《蒙娜丽莎》就是传统的油画肖像，杜尚不了解达·芬奇，他也不会有这样的作品。马蒂斯也是反了西方传统，但沿用了东方的传统，毕加索则借用了非洲的传统。在欧洲的文艺复兴时期，当时艺术家们背叛中世纪的传统，是要复兴古希腊传统。当然传统也需要发展，以米开朗琪罗、拉斐尔、达·芬奇三杰为代表的文艺复兴时期的艺术家并没有简单仿造古希腊传统，而是在借鉴和弘扬的基础上赋予它更丰富的内涵。素描虽源自于传统，犹如文字源自于传统一样，它还将继续为艺术家所用。



图一



图二



图三

当然素描也如同其他学科一样，想学或不想学，不是别人能决定的，若对它产生了兴趣，就有了学好它的动力，才有掌握它的可能，如果学生没兴趣，我们用再多的理由来阐述学习素描的重要性，也是强人所难，不可能学好的。至于现代艺术中的行为艺术、装置艺术等门类，这些已不属绘画范畴，有些甚至不属美术范畴，更接近于表演艺术，属于新的艺术门类，这些艺术可能确实不需要素描基础。

我们在学习素描的过程中，不但要学习具体的技法，更重要的是：学习素描的过程也为我们开启了一扇思维的大门。什么是整体？怎样整体观察？随着学习的不断深入，你会发现自已观察事物的思维方式在悄悄地改变，新的思维方式使你的视野变得更加开阔。怎样概括？怎样提炼？在学习素描的过程中你将真正得到体会。感性的激情怎样融入到理性的思辨中去？在学习素描的过程中你会不断实践，怎样从具象中提取抽象的元素，怎样贯通客观世界与主观世界，这些都是你在学习素描时需要研究的课题。素描的长期作业能磨练你的韧劲，速写等短期作业能促使你的观察力变得迅速而又敏锐。

总之，学习素描也是学习思维方式，训练素描也是训练我们的大脑。

图一 米开朗琪罗（1475—1564）为西斯庭教堂壁画所作素描稿。

图二 达·芬奇（1452—1519）文艺复兴三杰之一，《岩间圣母》天使头像习作。

图三 丢勒（1471—1528）十字架上的基督，德国画家，知识渊博多才多艺，一生作品丰富。

图四 伦勃朗（1606—1699）美术史上一位伟大的现实主义画家。

图五 门采尔（1815—1905）19世纪德国著名画家，素描功力极深，油画擅长处理人物众多的场面。

图六 拉斐尔（1483—1520）文艺复兴三杰之一。

图七 安格尔（1780—1867）作品追求高贵华美，笔调理性精细，与当时的浪漫主义相抗衡，新古典主义领导人物。

图八 凡·高（1853—1890）对艺术真诚狂热却又不为当时世人理解，作品无人购买，穷困潦倒，生命短暂，但作品为后人推崇到一个里程碑的地位。

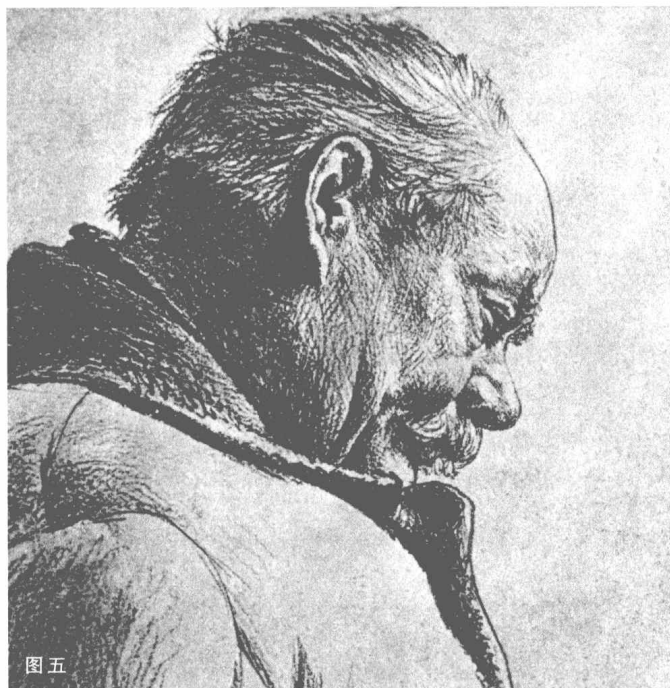
图九 鲁本斯（1557—1640）佛兰德斯宫廷画家，作品场面宏大，动势强烈，笔下女人体态丰腴，热情奔放。与古典画家笔下女人的秀美典雅、庄重形成对比。



图四



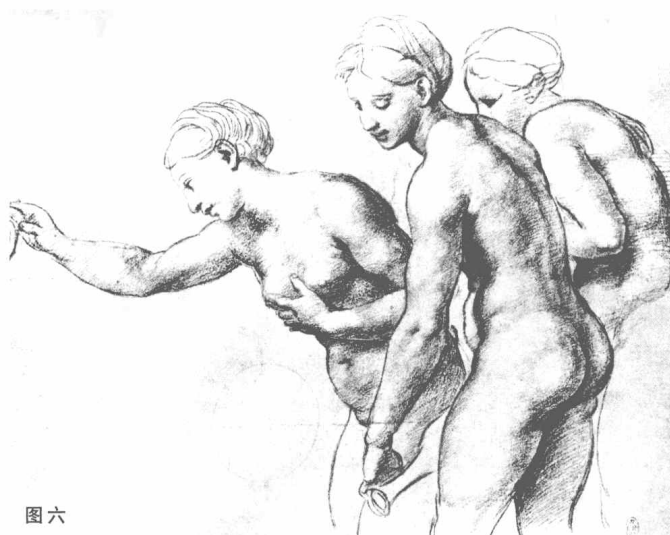
图七



图五



图八



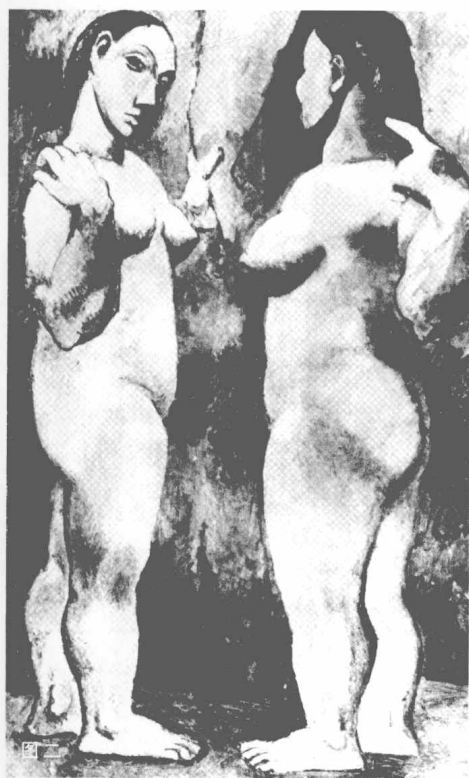
图六



图九



图一



图四

- 图一 荷尔拜因 (1497-1543) 德国文艺复兴第二代画家, 素描以线代面, 结构严谨, 当时风靡欧洲。
- 图二 毕加索 (1881-1973) 西班牙人, 一生四分之三的时间生活在法国, 涉及画种广泛, 作品约二万多件, 在美术史上影响重大。
- 图三 柯勒惠支 (1867-1945) 她是鲁迅推崇的画家, 作品多以为被压迫的工农呐喊, 画面深沉悲愤, 后遭纳粹迫害, 忧愤而死。
- 图四 佛洛伊德, 英国当代画家, 世界著名心理学家西蒙·佛洛伊德之孙, 他的人物素描极具张力。



图五



图六

图五 德加（1834—1917）他在印象派中是一位古典主义素描功底扎实的画家，作品精准又生动，表现了许多赛马、舞女等内容。

图六 修拉（1859—1891）新印象派代表人物。其作品是用无数个点组成的画面，在早期印象派中就有点彩的方法来作画，但修拉的点彩不同处是极其理性地近乎科学的表现形式。

图七 席勒（1890—1918）维也纳分离派画家，生命短暂却辉煌，留下许多素描作品，画风受克里姆特影响，但与克氏的作品中恬静的气氛相反，画中充满了涌动的激情。

图八 左恩（1860—1920）瑞典画家，油画与水彩画大家，素描笔调奔放又入微。



图七



图八

第二章 素描的要素

整体观察的具体方法

在素描写生中，接触过绘画的学生都知道要整体观察，但怎么做到整体观察，却一直是困扰初学者的一个难题。因此这是我们要在本册教材中学习和解决的重点，也是难点。希望能给学习素描的同学整理出一个清晰的脉络，有助于以后进一步地学习。

不少学生认为自己在素描写生中已经把对象看得清清楚楚，甚至一个角落也没漏看，为什么还是不能画得整体呢？

因为看与观察并不是一回事。“看”是一种行为状态，而观察是一种思维过程。观察不仅仅要“看”还要把看到的对象进行归纳和比较，找出它们之间的关系来。

还有些初学者确实在观察对象时进行了比较，但

他们为什么还是画不好呢？这是因为他们可能找错了比较的对象，从而导致他们的观察是局部的而不是整体的。

另外，我们在写生时，不要眼睛总是盯住自己的画面某一点。越是画不好的时候，越有可能盯住自己画不好的这一局部，这是初学者的通病。

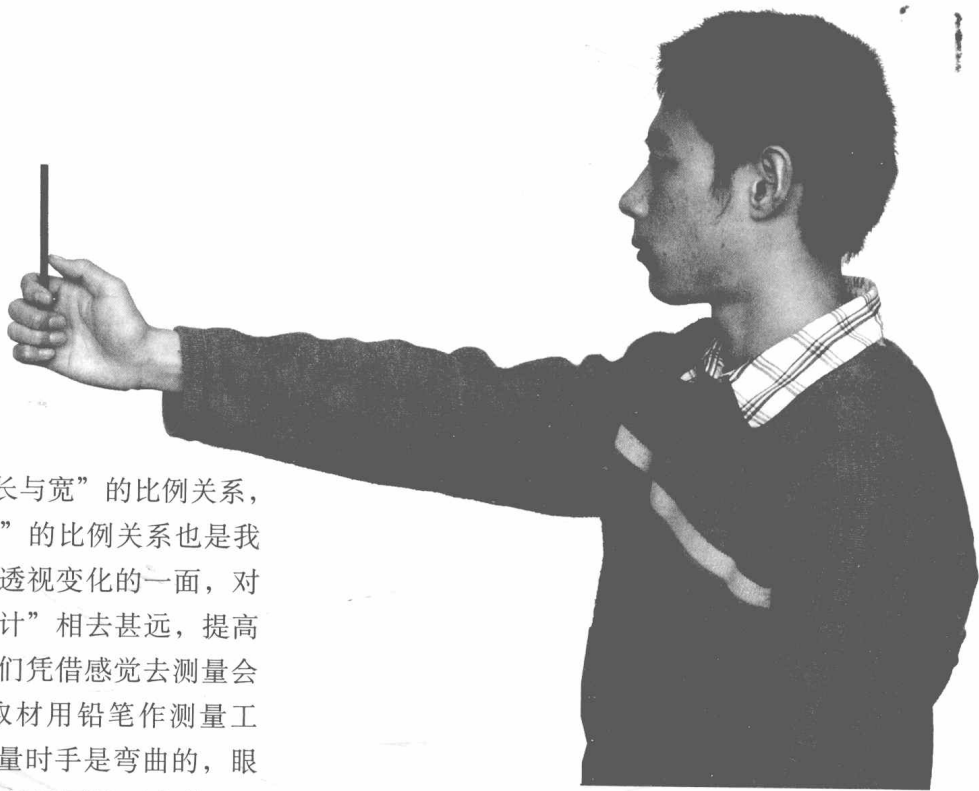
那么怎样才能做到整体观察呢？以下提供一些具体方法：

1. 形

要画准确人物、静物等物体的“形”，并不是靠手的熟练，而是靠完整的观察对象，使你正确判断每一个局部所处的位置与大小，再通过你的手将它表现出来。测量比例、测量水平线、测量垂直线是最基本的三个要素。

A 测量比例

除了我们通常要测量对象“长与宽”的比例关系，“长与长”的比例关系，“宽与宽”的比例关系也是我们必须要考虑的因素。特别在有透视变化的一面，对象的比例关系往往与我们的“估计”相去甚远，提高实际测量的准确性，可以发现我们凭借感觉去测量会存在错误。因此我们可以就地取材用铅笔作测量工具，测量时手臂必须伸直。如测量时手是弯曲的，眼与手的距离就有随意性，那结果是量不准对象的。



测量比例既要有效又不能烦琐,搞得太复杂反而会失去自己对对象的感觉。图一中采用找中线的方法,这座石膏像通过测量,就基本知道头部的长度占石膏总长的比例,中线定好后,再由上下两段各自分解成若干等份,这种方法能将误差分解到段中,不会影响大的比例关系。我们做个试验:拿一张纸,要求折成相等的十几条,如你一条条折,每条可能都不一样宽,累计起来误差很大,如采用不断地对折,它的误差就小。

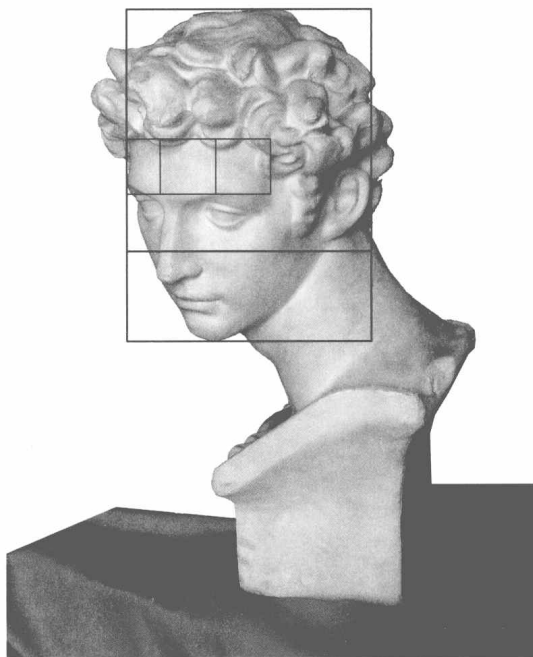
我们经常碰到要量长宽比例,这时最好用正方形来对照。图二的头部高和宽的比例:高比宽多了五分之二宽度。在画局部时也可用这种方法来定高宽比例,如图二中额头的高宽比例以正方形为单位,得出的

结论是两个半正方形。如果在我们眼里有了正方形这把尺,就能在写生时始终用正方形来判断所画的形是否准确。

在写生中还可先找主要的点,把这些点的位置定准了再画其他的部位,如图三中画《奴隶》头像,先定双眼的总宽度与眼角至后脑的比例,然后再找左眼与右眼的比例。如果先找两眼之间的比例,也可能双眼的总宽度的误差而使两眼各自的比例也随之错了。在画上下关系时,先找头顶至眼部与眼部至下颌的比例关系,接下来再找鼻子、嘴等的位置。掌握以上几种方法,基本能画准对象的比例关系了。



图一



图二



图三

B 测量水平线

用水平线测量对象上任意两点之间的高低关系。当我们把三维空间的对象转换到二维的画面上时，物体上的各个点的前后关系演变成上下和左右的变化，原来呈水平的位置出现高低，图三中沙发因透视原因呈左高右低。若我们以对事物原有状态认识的主观经验去取代客观现状，那么就容易产生“形”的偏差，用水平线观察是纠正这些偏差的有效途径。再则，在测量时没经验的学生往往将铅笔跟着对象上下倾斜，这会使测量形同虚设。在测量时手中的铅笔必须与眼睛保持平行，如图二中的测量姿势，先检查铅笔是否水平，然后再去用它测量对象。

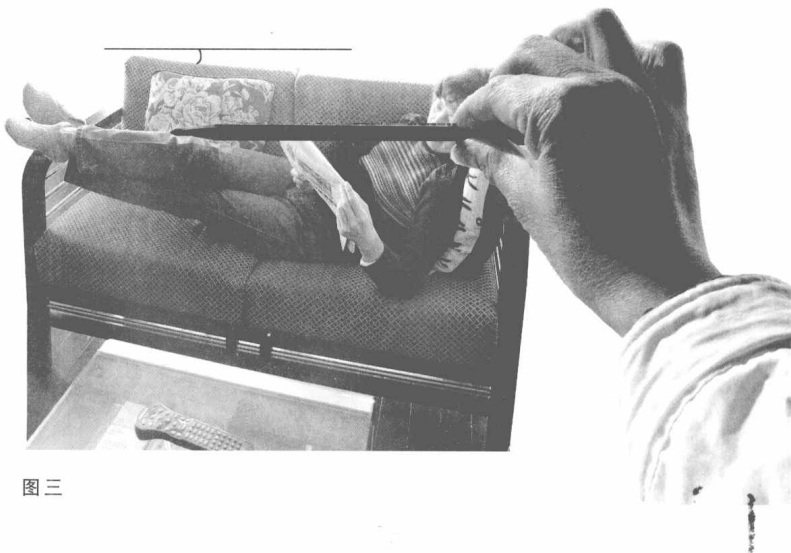
图三中演示通过水平线测量人物动态，腿的位置与肩的位置间的高低关系。如将笔放在沙发左角上，就能测出沙发背倾斜角度。



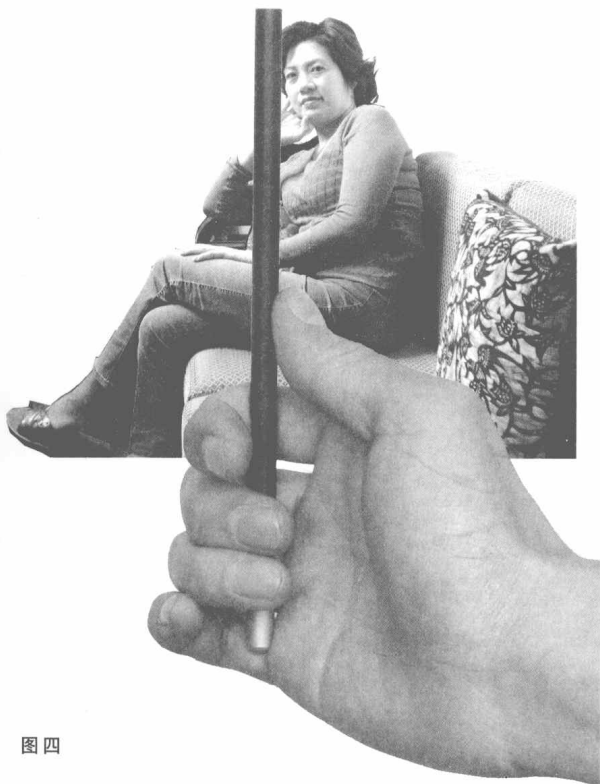
图一



图二



图三



图四

C 测量垂直线

用垂直线测量对象上任意两点的左右关系。特别是画人物时，在观察头与手脚在各种动作中的关系时，垂直线的应用尤为重要。许多学生画人物时画不准人物动势，忽视垂直线的运用也可能是其中重要原因。在实际写生时，除了你用铅笔作垂直状测量外，如图一中的测量姿势，在对象旁任何有垂直的东西尽可能利用，如一扇门的边、窗的边、灯光的落地灯杆等等，当你能敏感地利用环境中各种条件为你测量服务时，那你就能把对象的形状画准确了。

图四中是测量模特头与手及腿部之间的左右关系，通过测量，画手和腿就有了明确的位置。

D 正确的写生姿势

刚开始学画的学生在写生时不习惯用手臂来运用手中的笔,而是靠手腕来运笔,导致眼睛离画面很近,看不到整体的画面,即使观察方法正确了,在自己的画面上仍然会出错,那是非常遗憾的结果。图五中的正确的写生姿势应为手臂伸展开来,这样眼睛离画面距离远了,视野也就开阔了,便于整体观察画面。容易发现自己画面中的问题。



图五

E 其他方法

掌握了以上四点,就是有了画准确对象“形”的最基本、最有效的方法。比例是判断大小的依据,水平线、垂直线是定位的依据,所以在写生时这三个要素必须同时运用,不能只用其中一点或其中两点,因为大小的判断正确了而位置错了,还是画不准对象的形,所以三者是缺一不可的。它们看起来挺容易,但具体操作起来却往往顾此失彼,因为我们平时生活中并没有这种观察习惯,要养成这样的观察习惯不是一朝一夕练就的,除了多画多练,还需要多思考,并在写生中不断提醒自己,才能较快提高我们把握“形”准的能力,达到事半功倍的效果。

此外,如果我们再附加一些其他的观察方法,就能更好地把握形的准确度了。比如用几何形状作为附加测量的条件。我们把对象的局部演化成各种单纯形状,从形状中检验我们对形的判断。如下列图中的演示:在分析对象时,除了运用解剖知识、比例测量等手段,还可把模特的暗部、亮部的形状提取出来进行比较,如图六,这样使形的准确度更高了。



图六

除以上的方法外，还可以用反相方向来观察。所谓反相观察，就是当你对写生对象已经感到麻木时，观察对象的反相可能会重新获得新鲜感，从而发现你画的对象的“形”准不准。如图一中用一面镜子对着画面，看镜子里的画。在学习素描的实践中我们还会掌握更多的方法来观察检验对象的“形”，当然，形的准确并不是衡量一幅素描作品好坏的唯一标准，但不能画准确“形”却能考验你素描功底是不是扎实的一个依据。而只有具备扎实的素描功底，才能从素描的自然王国走向自由王国。

2. 明暗

整体观察对象的明暗，掌握同类比较法是关键。一个不画画的人与一个很会画画的人都能判断明暗，但前者不能判断它的程度，而后者可以通过比较来判断它的程度。

观察写生对象的明暗时，初学者总是习惯不由自主地找对象的暗部，所以他们往往喜欢画光线较强的事物，画人物时也往往善于画皱纹较多的老人。如果围着物体的亮部画明暗会导致暗部变得雷同，同时亮部也可能相似，有时甚至使反光与灰部混淆。因而使画面失去了丰富的色调，也失去了素描的魅力。

其实，我们在观察对象的明暗时也离不开比较。当我们画对象“形”的时候，大小、高低、长短都可用尺量，这把“尺”是看得见摸得着的。而量明暗的“尺”虽然看不见、摸不着，但我们心里必须要有，也必须使用，才有可能画好明暗。要用好这把“尺”，关键是要做到同类比较，具体来说有以下几点：

A 画亮与亮的比较

当你要将对象的某个局部画“亮”时，受光部所有的“亮”都是一把尺，都要与你所画的“亮”进行相互比较，这种比较就是“测量”。如果你只顾比较局部周围的暗部或灰部，那么你在这一局部画“亮”的依据是不充分、不可靠的。因为当一块灰部周围是暗部，你容易把它看得很亮，同样这块灰如周围都是亮部，你又可能把它看得很暗。画“亮”时比亮部，这一部分的“亮”与另一部分的“亮”比，这就是同类相比。如你将这一部分的“亮”与周边的暗相比，就成了异类比较，这种比较会导致你所画的亮部脱离了整体的关系。

你在写生这位模特（图二），当你画脸部时，你会将她的脸部与她的手部进行亮与亮的比较吗？把“亮”



图一



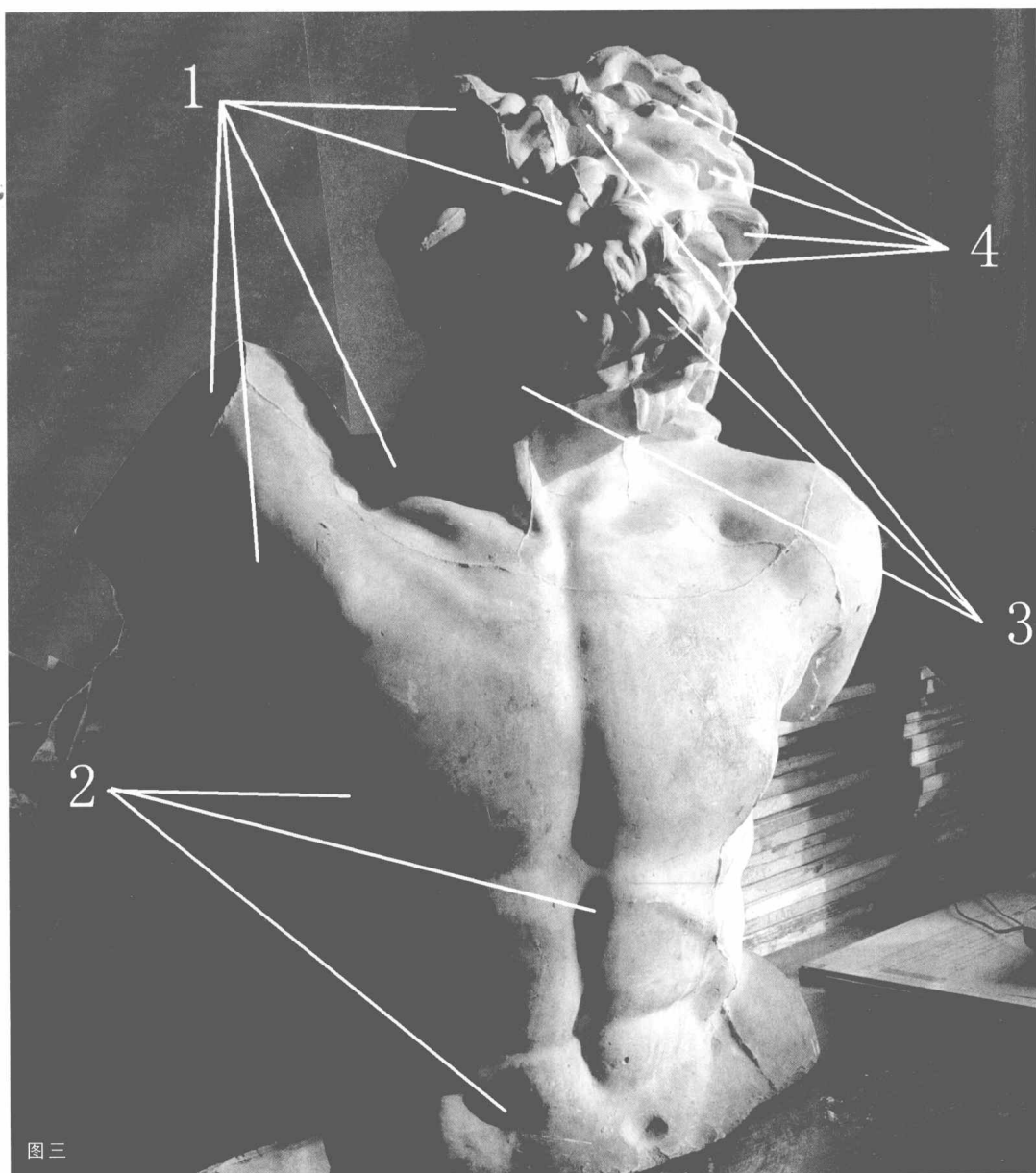
图二

排序分出不同的层次。如果你没有比较,很可能把脸和手画得同样的亮,但你进行过比较后,你会发现她的手要比脸亮得多,也就是说,画脸部时,其亮度不能超过手的亮部,这才能体现出画面的空间感。

B 画暗与暗的比较

当你要将对象的某个局部画“暗”时,你的目光应扫描所有的暗部,用暗部来控制你所画的这部分画面的深浅。这时所有暗部就成了你手中的“尺”,用它们来“测量”你画的深度合不合适。如果你不去比较暗部,盯着亮部看,结果可能会越画越深,脱离了整个画面。与画“亮”一样,画“暗”也要作同类比较。在素描深入塑造阶段,你可能津津乐道于把色调越画越充分,这时如果不及时进行“暗”与暗部的比较,这种局部的充分会使画面变得琐碎。

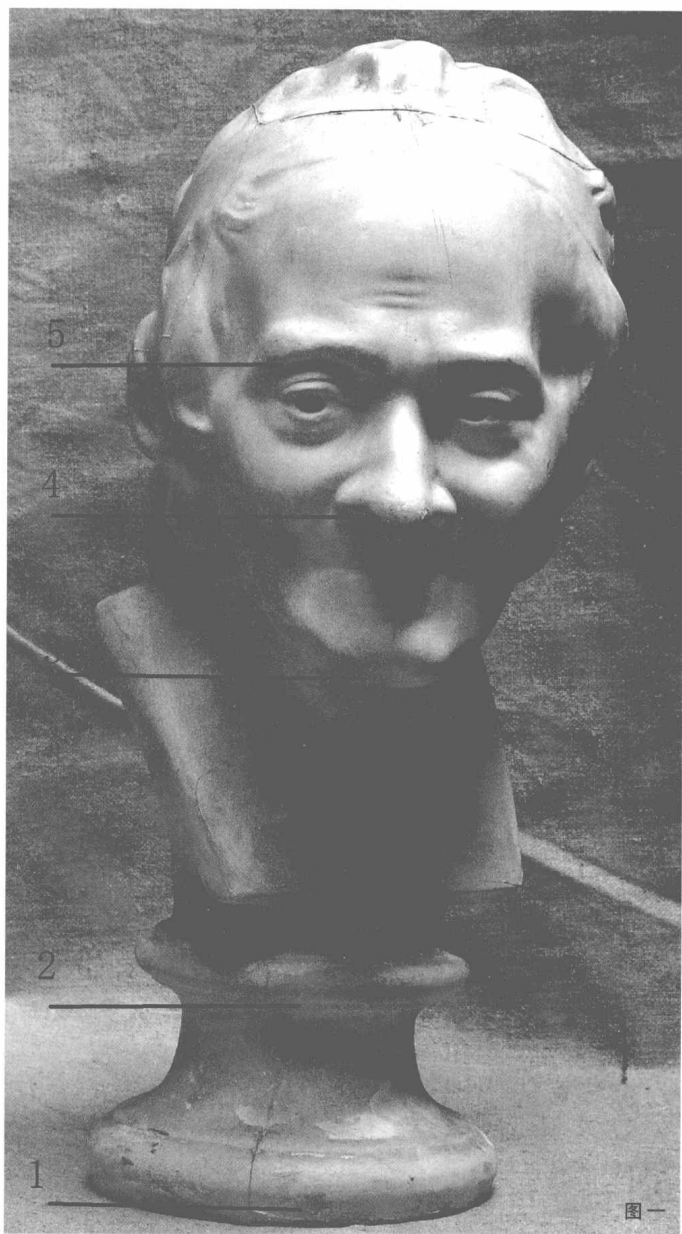
在这幅拉奥孔石膏像中(图三),我们把暗部层次归类,由1至4(不包括背景),胡子、锁骨胸等处由于受反光最少,因此属于最深的色调层次,胡子亮部的受光程度比胸部多,感觉在明暗对比上就比胸部更强烈,其次腹部的反光要比上面几处多一些,色调的深度就略减。依次类推,颈部、底部胡子的反光更多一点,属第三层次的深度。而鼻底、眉弓、唇部等处反光更多,显得更亮。在实际写生中,周围的环境所产生的反光是暗部色调深浅的一个重要组成部分,图中拉奥孔暗部强弱次序是在这个环境中的结果,如果换一个环境,可能暗部的次序又不一样,总之在画暗部之前,先排一下暗部的深浅次序,把握整体才能画好暗部。



图三

C 画反光与亮部比较

表现暗部的反光时，我们不能用反光与明暗交界线去比较，这也是许多学生在观察上存在的问题，他们的视野局限在暗部，交界线成了反光的唯一比较对象。这样的比较结果会使反光与亮部发生混淆。画反光时我们首先要做到反光与反光相比较，使反光表现出暗部不同的面和不同的反光源。同时反光还要与亮部相比较，反光不能超过亮部，亮部是控制反光的一道防线，反光不能与明暗交界线相比，这样比较的结果，反光只会越比越亮。图一中伏尔泰石膏像由于受顶光，反光源来之桌面，离桌面越近的反光越亮。但在教学中发现，不少学生在画如图中的伏尔泰石膏像时可能把眉弓和鼻底的反光画得很亮，原因是他们看着明暗交界线画反光，因为在很深的明暗交界线对比下，反光会显得很亮，所以把反光部画得很亮，事实应如图中所标的序列，1 最亮，5 最暗（眼黑除外，它受不到反光应最深）即使最亮的底座反光，比起最灰的亮部来，也略深一点。



D 高光与高光的比较

高光最可能吸引我们的目光，学习素描的学生可能也不愿放弃对任何一个高光的刻画。比如画头像时，鼻子、眼睛、前额嘴唇都可能高光。我们在刻画这几个高光时，比较它们之间的关系是整体观察的重要一环，比较以后发现有的高光很亮，有的则很暗。不比较，都画成一样，满脸高光，画面会显得很琐碎。静物组合中，陶罐、一组水果、金属道具、玻璃器皿也可能都会有高光。当这些道具放在一起，它们既是不同的个体，彼此之间又是一个整体。每个个体上的高光由于受光的角度不同，其亮度也参差不齐。如果我们画每一个个体时，只专注于个体上的高光，而不照顾整体之间比较。那么可能每个个体色调很丰富，但整体却是很混乱的，就好像一部戏里每一位演员都是主角。

