

SKETCH

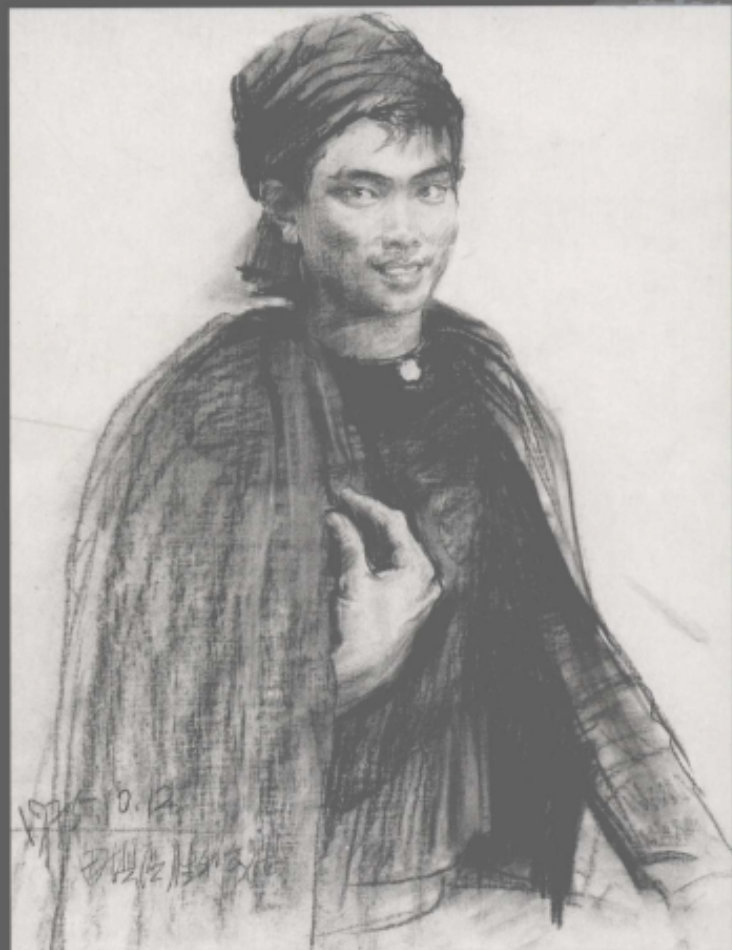
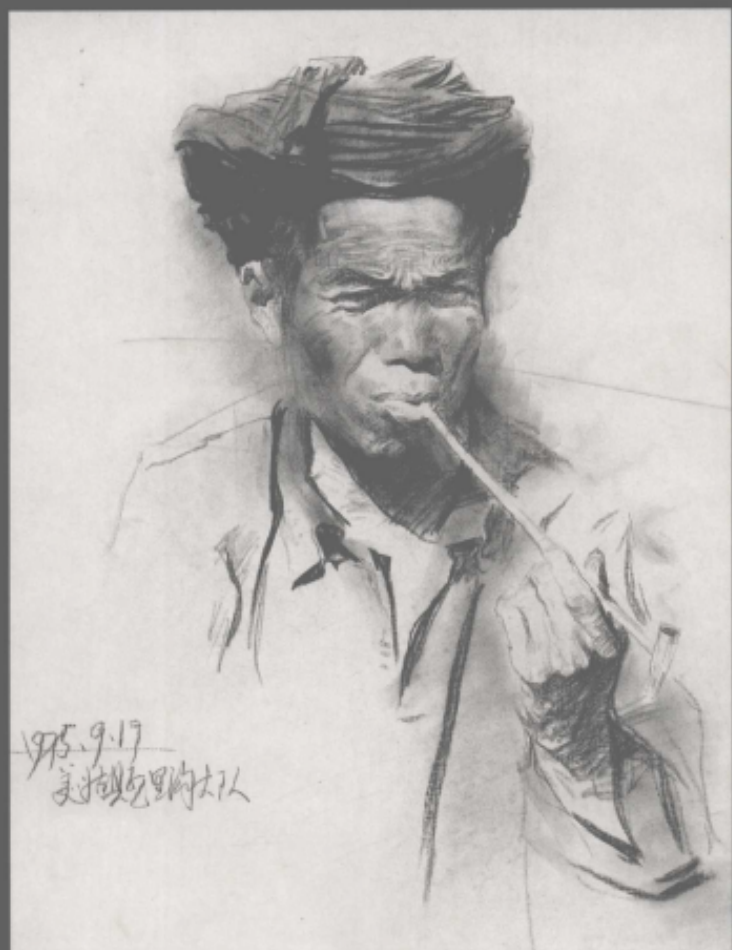
广西美术出版社

夏葆元 著

素描技法教学



夏葆元
Guoyuan



素描头像

2

素描技法教学
SUMIAO JIFA JIAOXUE

图书策划 / 吕海鹏 责任编辑 / 吕海鹏
整体设计 / 艺 豪 封面设计 / 陈 凌

ISBN 7-80674-917-9



9 787806 749173 >

书号: ISBN 7-80674-917-9/J · 625 定价: 26.00 元

2/3



素描技法教学



夏葆元 著

广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

素描技法教学. 2/夏葆元著. —南宁: 广西美术出版社, 2006.10

ISBN 7-80674-917-9

I. 素… II. 夏… III. 素描—技法(美术)
IV. J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第046771号

素描技法教学 ②

夏葆元 著

出版人 伍先华
终审 黄宗湖
图书策划 吕海鹏
责任编辑 吕海鹏
整体设计 艺豪
封面设计 陈凌
责任校对 刘燕萍 陈宇虹 黄雪婷 廖珊
审读 林柳源
出版发行 广西美术出版社
地址 南宁市望园路9号
邮编 530022
制版 广西雅昌彩色印刷有限公司
印刷 广西南宁华侨印务有限责任公司
开本 889mm × 1194mm 1/8
印张 6.5
版次 2006年11月第1版
印次 2006年11月第1次印刷
印数 1—5000册
书号 ISBN 7-80674-917-9/J·625
定价 26.00元

版权所有 翻印必究



艺术简历

夏葆元，1944年生于上海。1965年毕业于上海美专油画系（本科）。曾任上海工艺美术研究所艺术指导、上海交通大学艺术系西洋绘画部主任、上海油画雕塑院油画创作部负责人。1988年定居美国纽约，从事绘画及设计。现为上海复旦大学视觉艺术学院特聘教授、中国美术家协会会员、上海美术家协会会员、国家一级美术师。

Guaymas

序

陈丹青

夏葆元、魏景山、陈逸飞、赖礼岸、邱瑞敏、王永强、刘耀真、严国基……我与这群上海美专毕业生打照面，竟远在1968年，葆元、景山、逸飞、礼岸……他们的创作在上海曾几次遭批判。葆元、逸飞当年的名声很奇怪：既是官方一流的“正角”，又是极“左”年代的“落选英雄”；既是“文革”作品的当然作者，又是勤习苦练的技巧主义者。他们的素描习作被拍成照片到处流传，既是“地下”的，又是“公开”的。当时，大家一天到晚画素描：下笔要肯定，造型要精确，线条要潇洒。总之，不同于当年的“工农兵”素描。葆元的素描介于德加、门采尔、珂勒惠支、谢罗夫和左恩之间……葆元当年的名声很大，即便今日，上海画派的圈子里没有谁不知道这素描的源头始自夏葆元。

多年后我在中国的南方和北方，乃至新疆、西藏的青年画家那里意外发现葆元模糊不堪的素描黑白照片，那些照片显然被几度翻印，传看再三，临摹再三。当我北上就学，中央美院刚复出任教的林岗、靳尚谊与朱乃正等老师都曾向我说起葆元兄：如今堆在书店里的素描范本也叫作素描么？为什么就没有上海美专两代师生的素描集？为什么没有一本个人素描集，作者名叫夏葆元？

……游荡江湖岁月荒荒，葆元的信寄到了，有一封曾使我十分地感动，他在末尾写道：“请不要因为我的夸奖而骄傲起来。”葆元素描画是一种沉默的方式，无所谓基础训练，无所谓素材累积，不过是才气与“白相”。那天我们从西方比到东方，从此人说到彼人，在马路骑着自行车大谈怎样才是好素描，逸飞忽然说：“我们所有人其实都学夏葆元。”葆元的笔性：敏锐、轻巧、洗练和斯文。这些素描成为“文革”

那个年代颇具意味的作品；同时，葆元固执而悉心地，在没有任何西方氛围的年代，追求西方素描的文气与正脉，实为难能可贵。列宾在初见谢罗夫作品时叹道：我们是犬类，他是一只灵猫。葆元的炭笔素描总使我念及列宾的比喻。这次葆元寻回的素描只是当年的数十分之一。

除了俄罗斯的列宾与谢罗夫兼而有之的影响，他的趣味还延伸至欧美。他着迷于轮廓线的精准、肯定、优雅和帅气，不理睬北方素描刻意强调的体积与结构；他的素描全都散发着“忧郁”的特点，与当时的美学观点有异，而“文革”素描中的工农兵形象从未能像他那般，被画得极度肖似、传神、真切。这些珍贵的写生作品留下了20世纪70年代上海人内在的风格特质，即便是彝民或者陕西老汉，也染上了葆元的目光：上海的以及由于上海而竟仿佛是“西洋的”目光……

在物质与精神极度匮乏的年代，我得以亲见这些作品，并因此鄙薄“文革”的素描。那些年，我一再被几位美术界“革命长者”规劝、教训、警告：勿学上海素描表面华丽的技巧。我知道他们指的是谁。记得每次默然听训，还不得顶嘴，但我心里充满着年轻人的不屑与狂妄。是的，旭东、韩辛和我以及当时的青年画友，差不多都看不起流行的绘画：因为我们在上海滩，因为上海有葆元与景山。

不能忘怀——但愿我并不为葆元的私谊而夸张记忆。日后我不再忠实地仿效他，因无法仿效的是他的才气，可是谁不曾追慕过值得仿效的人物呢？

（摘自陈丹青文集《退步集》及《自我的纪念》）

自序

夏葆元

用单色描绘你的所见，是画家与世界发生关联的桥梁，是一种简易而基本的与物质世界及精神世界相关联的媒介物。哪怕最简陋的一支笔，触碰最粗糙的一张纸，就足以成就绘画语言在表述上的一切需要。二者相撞的火花有不同等次与段位之别。达·芬奇以自削的羽管笔，在自订的笔记本上信手绘下的各种草图：人类、兽类、鸟类的解剖图(局部或全体)，以及某种机械能量的传递、排水系统的设计和最早的飞行装置图等，这既属于科学、物理学的范畴，也是他本人始料未及的给后人留下的素描极品。本书所关注的课题，恐怕在于素描浅显的技术性层面。“开卷有益”是人们获得知识的良方，“纸笔相碰”则是画家获得绘画功能的唯一途径。

话说在上个世纪70年代的上海，有那么一拨人，他们并非“美术高复班”成员，整天和尚撞钟式地涂黑画纸，此时的他们个个都已经是有经验的画手，然而仍热衷于纸笔相碰所产生的快感，乐此不疲而又无与伦比。他们这样做的动机也许有着渴望“熟练技巧”的因素，而又全然不是简单地为了获取技巧。他们看似有信仰、有理念又满怀壮志，而实质也许仅仅为着一个“爽”字。

在那个关键年头，我有幸成为这个群体中的一员。

在20世纪70年代，一个画家在公开场合所能绘画的范围太狭小，只允许表现“工农兵英雄人物”，而且必须要描绘成“人种的标本”。他们必须健康而正派，不患感冒或心情沮丧。他们要么怒目与敌人相对，要么脸上挂着空洞无意义的笑容。那时有个术语叫作“红、光、亮”——人物画的要诀，兼有绘画的技术性与精神性两个层面，除此之外还包含了政治。由此而产生我们当年画“素描的理由”：这不外乎是探一探生活中面目、性格、心绪各异的“真人”。

那时的我已受过几年的绘画基本训练，但工作性质把我规定在“业余美术工作者”的地位，既然不能搞“官方创作”，就索性在“短期素描”这个领域里爽一把。记得在中华印刷厂

美工汪铁家的客厅里，我进行了那时期第一张速写性质素描的练习，写生的对象就像是现今港台文学中遐想无限的“邻家女孩”。陈逸飞与我共同在画着这个汪铁家的女孩，汪铁则描画逸飞穿着破旧汗背心专心作画的情景。那个暑日下午，电扇在天花板悠悠地转，画纸被吹得猎猎作响，也吹得人昏昏欲睡，没有音响，没有水喝……炭粉在不断簌簌地抖落，玷污了裤腿，使我担心再也不能进入任何体面的场所，弄污了的手则在素描人物的脸部擦出柔和的灰调子。我着意回忆这个下午，并加以“记叙”的理由是：那个下午后来竟成为本地20世纪70年代“素描运动”的一个开端(之后也影响到其他省市)，汪家的客厅也成为值得纪念的地方，以至于那个下午所选用的绘画材料——一种多碱质的炭精棒，加上表面滑溜的书面纸等，后来也成为当年最时髦、最经典的素描工具。

这个自发练习素描的圈子在不知不觉之中渐渐扩张：在孟光老师、赖礼庠、许明耀家的客厅，陈丹青家的顶楼，韩辛居住的工房里，在凡是能摆下四五张椅子的家庭空间里，画画的大致上都在干着相同的活计。突然有一天在汤沐黎的家里，一群戴红袖章的红卫兵冲上楼来实行“临杆”，打断了我们的素描作业。他们在详细盘查了每一个人的姓名、单位及地址后离去。而这突如其来的盘查，使画友们顿像惊弓之鸟般惶恐不安地散去。由于汤家的客厅大，那天聚首了不少人，政治上要求进步的陈逸飞也在其内。那一夜大家都有大祸临头之感。翌日，通过各种渠道，急于打听彼此的下落。想来这种素描活动，确实有着某种地下活动的意味。

某星期六深夜，汤沐黎突然出现在我的小亭子间里，告诉我第二天上午9点带上画夹跟随他去画头像。那天，两个人骑着自行车如时出发，穿巷过弄堂，越过无数发出空洞声响的阴沟盖，终于停在了一家门前，被描绘的对象早已坐在藤椅上了。“只准画二十分钟！”二十分钟后没画完的也得收

起画夹，直向第二家飞驰而去。这样浑浑噩噩、不吃不喝地画了大约十一张素描，时间已过下午2点钟。

我理解沐黎的苦心，他既想用强化速成的方式尽快变成一个中国的门采尔或康波夫(德国画家)，如同现今流行的“强化速成英语补习班”，又必须采取突击，“只准画二十分钟!”经过动荡的年代，沐黎虽没有成为门采尔或康波夫，却变得更为沉稳和“科学化”。

20世纪70年代“素描运动”的另一独立支队，为时年二十上下的陈丹青，他先在江西宁都和南昌，后到江苏南京收集素材。他宽松的长裤口袋里永远装着一个速写本，随时天才地记录着那些贫瘠之地的风土人情。每逢回沪省亲之时，他便带回一摞画满的本子；它们被不断翻动、传阅……人们都用十分惊讶的目光欣赏他的素描作品。其实，只有经历了上海滩20世纪70年代的“素描运动”，才更懂得如何自律与谋取长进。再后来越来越多的专业美术工作者也参与其中。他们整日在画院里赶制配合政治中心任务的革命化创作，从草图到色彩稿，直至每个人物形象的设定和塑造，都必须通过“美术创作办公室”及三结合审查组的严格审查。但专业队伍里不乏有识之士，他们对当时“红光亮”的创作感到厌倦，他们渴望利用节假日作人物写生，借此发掘有别于官方艺术的创作，锻炼一种能表达真实，并符合科学认知的造型方法，以及一整套人物绘画的技巧。于是陈逸飞、邱瑞敏、王永强等与上海油画雕塑创作室的同仁们相约到了港区码头，他们暂置创作任务于一边，画了大量人物的素描半身像。1975年左右，魏景山独自到西藏高原吸取新鲜空气，并画出一摞摞记录藏民生活的素描作品。那个年代，我们见过太多缺乏真诚的“伪素描”，其画面上每个形象都是乐呵呵的，而魏景山的这批作品显然并不遵循此道。严国基此时也画出不少好作品，这位师兄擅长在普通人脸上发现样板戏中人物的元素，画中人物个个都仍是浓眉大眼、精神抖擞，一副撼天动地、

大展乾坤的模样。他画头像的最后一道工序与诀窍是：把人物的眼睛“吊白”，使双眸黑白分明、炯炯有神。1972年在青岛，为创作油画组画《黄河》，国基把我拉到一边，促膝谈心似的语重心长地告诫我：“你务必要把人物的瞳仁画黑一点。”

尽管在为收集素材而画习作之时形同“放风”，但也有许许多多阶级斗争的“误区”。1972年在山东某地，我与陈逸飞见到一小伙子，他半裸身子推独轮车装土而来，我们被这一形象所感动，进而邀他坐下来画了一张作品。之后，同去体验生活的山东籍画家向周围打听这位被画小伙子的家庭成分，结果被告知他是地主富农的后代，然后事情就传开了：“被画等于是被表彰”，“在革命根据地造成了恶劣影响、民忿极大”等，同去的“工宣队”给我们记上了这一笔账，此事在1974年几乎把我弄上了审判台。

我感叹上个世纪70年代同行们的纯真，他们均能分得清何为“不正”，渴望通过简单的人物素描，借此在污浊之中吸一口清新的空气。“素描运动”说穿了就是“吸氧运动”。当年这个不自觉的举措，如果说其影响力类似于在中世纪禁锢之后重新发现人性的欧洲文艺复兴时期，是不为过的，区别在于背景是大时代中几个小人物的作为而已。

当今图像信息发展迅速，照相术轻而易举地替代了直接写生。人物素描无论从技法、从人文信息上均与欧洲文艺复兴的伟大传统脱钩；那些作品中过于流畅不假思索的运笔，以及戏剧性的光影效果都不能掩饰其空洞的内涵，它们还是艺术吗？当然这一切不属本文的探讨范围之内。

当我在为本技法书收集整理素描残片之时，奇怪地发现我最后一张素描的日期正好在1979年。之后，我始终未能找到一张画于上个世纪80年代的同类素描，犹如自然史上某一种古生物的突然绝种。20世纪70年代的素描样式，也顷刻之间于20世纪70年代终结而戛然而止。

目录

新疆人之一	1	青年彝民	24
新疆人之二	2	盛装的彝族妇女	25
妻子像	3	喷烟雾的彝民	26
语文教师	4	彝族壮年	27
米脂婆	5	彝族学童	28
绥德汉	6	戎装女孩	29
青年男子	6	山东汉子	30
男孩	6	母与女	30
陕北子弟兵	6	徐志达师傅	30
黄河船工	7	黄河船工	30
青年汪铁	8	山东大娘	31
女社员	9	女艺徒	32
陆祖德	10	城市青年	33
青年头像	11	木工郑敏	34
老彝民之一	12	王申生	35
城市老妇	13	老妇人	36
张惠德	14	蚕桑妇	37
沈洁	14	提琴手	38
睡相一组	15	外甥女	39
形同干部的彝民	16	晒烟叶的外墙	40
妻子肖像	17	二彝民	40
习作	18	汉装二彝民	41
小提琴手	19	韩辛学画	41
含烟的彝民	20	吴华明	42
有威望的彝民	21	同一模特的姿态之一	43
彝族老摩苏	22	同一模特的姿态之二	43
老彝民之二	23	同一模特的姿态之三	43



新疆人之一 蜡笔 57cm × 40cm 1978年

正面来光，全为中间色调，几乎看不见暗部。蜡笔不如炭精棒易操作，只能以短线引成的线条表现体积。人物的双眉、双眼必须跟着形体表现，使人物形象更具整体感。



新疆人之二 蜡笔 55cm × 40cm 1978年

许多画画的人曾一度把新疆人当外国人来画。

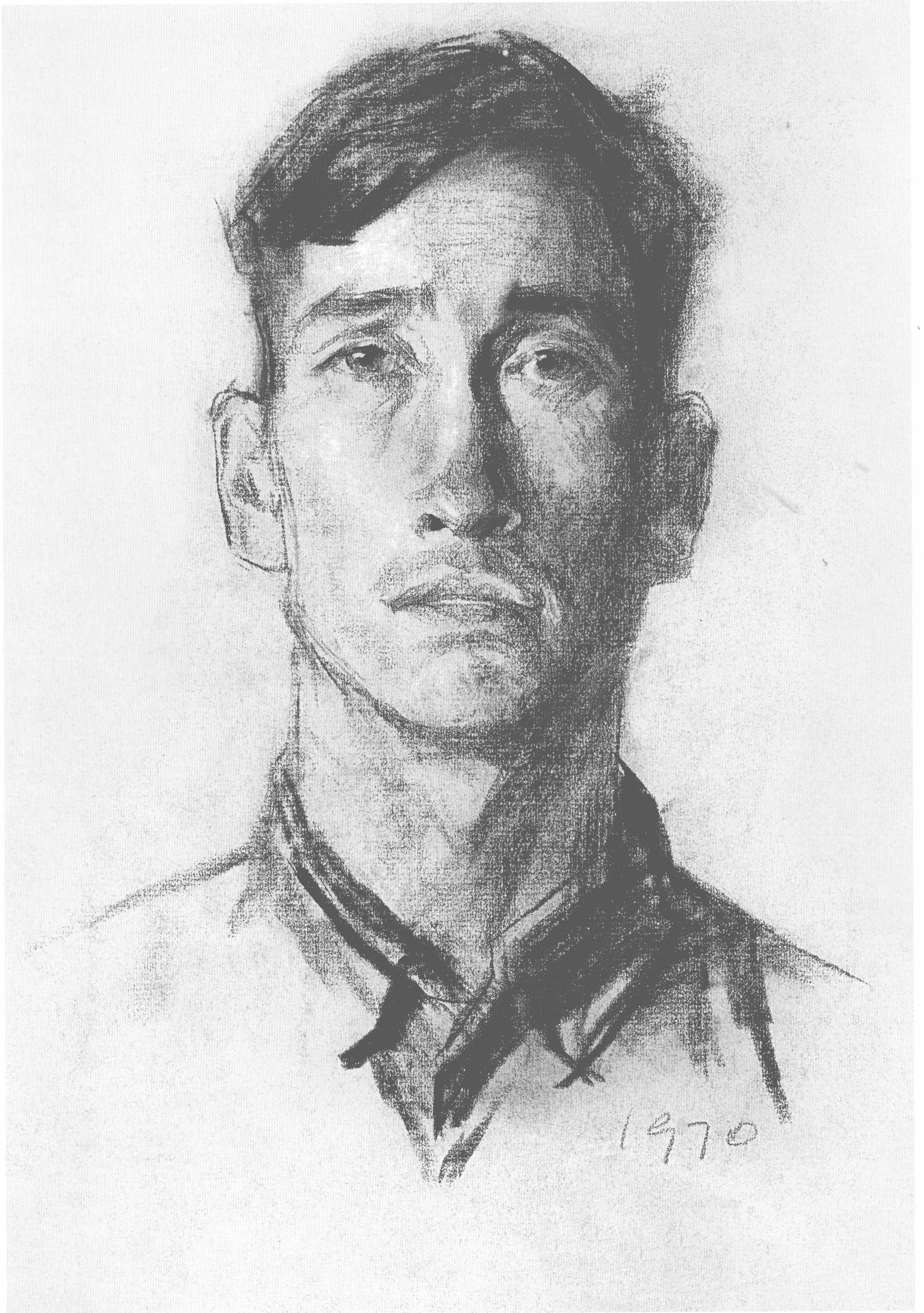
利用粗糙的纸纹肌理，有明暗规律地涂画头部的体积结构。脸部侧面的内容较少，但抓住结构便可完成，局部地方用手擦和用刀刮使整幅画面更生动。



妻子像 炭精棒 37cm × 37cm 1974年

婚后的第一个满月。

欧洲的画家钟爱在有色纸上画素描，这样就不必花过多的时间在中间色调上，然后在高光点上加适当的白粉点缀，这是德加等大师常用的绘画技法。



语文教师 炭精棒 45cm × 31cm 1970年

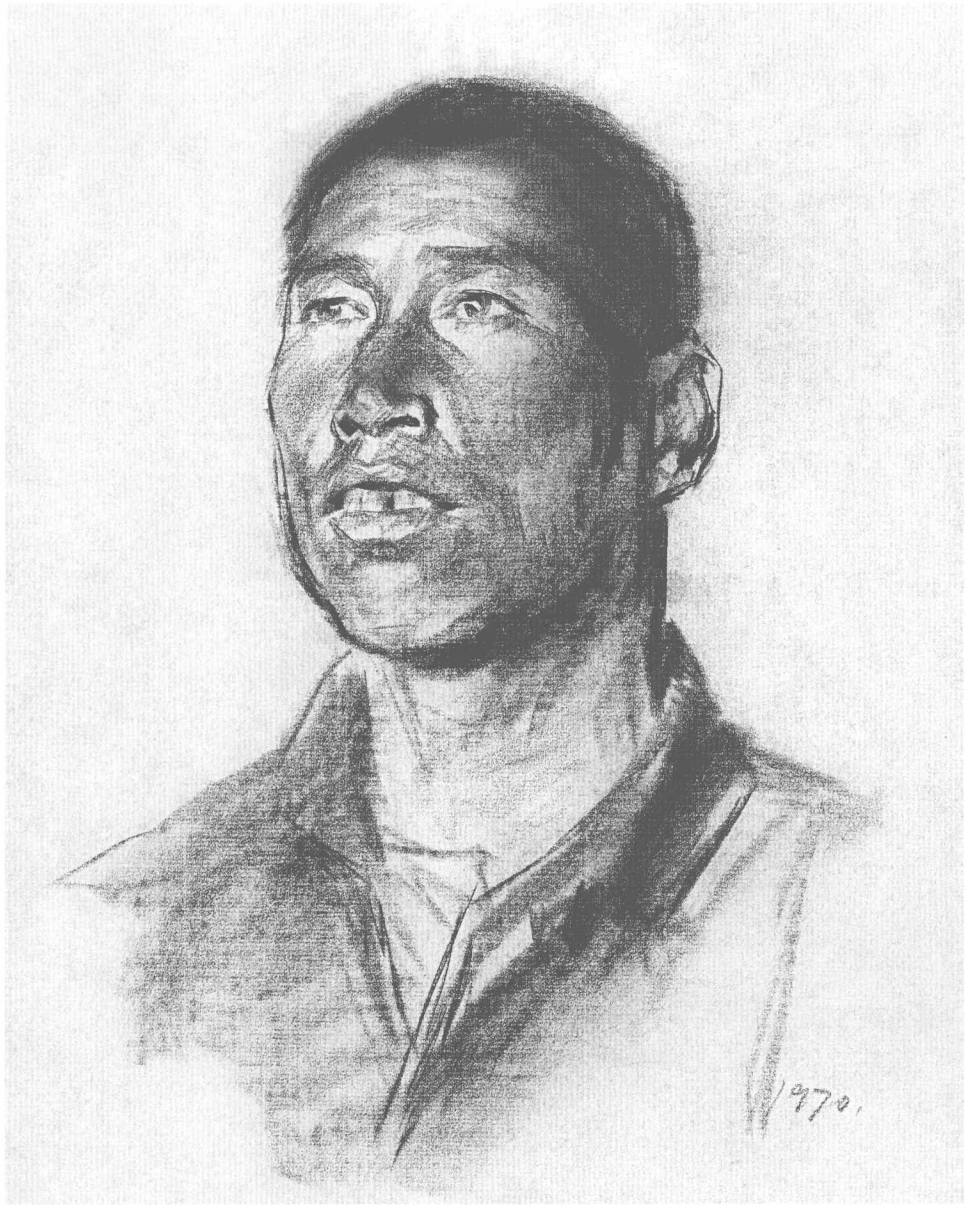
他是陕北高原里的文化人，没见过世面，忧国忧民本色却一脉相承。

在某种光照之下，最深的部位不一定在眼睛，而在明暗交界处的某一点、某一面上，否则就流于概念化。这是中国绘画与西洋绘画在表现上的区别。



米脂婆 棕色炭棒 47cm × 31cm 1970年

此图为中间来光，额部偏暗的素描作品。五官被强光照射而淡化，鼻翼部分处于暗部，比眼睛深。这是本人观察所得，切莫生搬硬套。



绥德汉 炭精棒 47cm × 31cm 1970年

硬骨、软骨、筋骨与体积、光照、色素及人物的情绪等，力求一次性地表现。所用的方法可即兴发挥。



青年男子 炭精棒 50cm × 34cm 1973年

人物的明暗层次和固有色可用手抹的方法去表现，再适当加一些线条会更生动，德国画家门采尔以及欧洲大师常这样做。



男孩 炭精棒 36cm × 25cm 1965年

临毕业那年，我在金山县搞“四清”，实行“三同”，即同吃、同住、同劳动。这是房东的儿子，我们同宿于猪圈旁。整体虚幻的用笔，只有几处相对的清晰肯定，但整个画面充溢了一种氛围，无意中迎合了欧洲素描的传统。



陕北子弟兵 炭精棒 36cm × 30cm 1970年

亮部用线，暗部用面；亮部锐而敏，暗部混而隐，提纲领的是耳朵。眉毛浓淡及双眼色素上的区别，暗示形体转折，每一个要领都不可忽略。



黄河船工 炭精棒 48cm × 34cm 1970年

当我和陈逸飞画他时，他摆了个正襟危坐标准的姿势就再也不动了。在黄河边他的工棚兼住屋里，灶上无烟火，坑上躺着一病孩，很可怜，我个人感觉画画在此时十分多余。

细腻的中色表现细腻的肤质，粗糙的中色表现粗糙的肤质；中间调子的色度表现固有色，中间调子的肌理则传达质感，此为一例。