

孙景波素描集

中国素描经典画库



孙景波

主编



中国素描经典画库

总 序

阿波

素描

是神理自在于造物的迹化

是灵感自觉于物象的背繁

是性情自然于形态的流露

是个性自得于笔法的披示

是观念转化为造型时最本质的语言方式

是创作欲初炽时最急切、最直接的选择

——录自笔者一九八八年《中央美术学院素描大展》序言。

“素描”一词出现在中国美术字典中——不过是近百年的历史,随同这个词翻译到中国来的,还有其一套完整的美术教育体系——我们接受了这一富有科学成果的体系。——转过来,近百年来,我们还把“素描”当成了我们美术学校的基础教程,因此不仅促成了中国油画和写实雕塑的诞生,同时对中国传统的“国画”也带来了深刻的影响。

二十世纪,世界不再封闭,交流日渐频繁,东西方艺术在百年间的相互沟通中交相感染——转过去,我们也逐渐看到东方绘画从哲学理念到形式语言对西方的渗透。我乐于预言:下一个世纪,会是西方进一步开始认识中国艺术的世纪,认识到东方的“一画者,众有之本,万象之根”(石涛语)之中所映射的是一种对艺术神理的悟性光芒,会看到,那线条中,不仅有光,有色,有质量,有空间,更有力度,有情采,有音律,有兴趣……千年一往——那是一种对艺术本体的魅力早熟的觉悟——这样的认识需要时间。

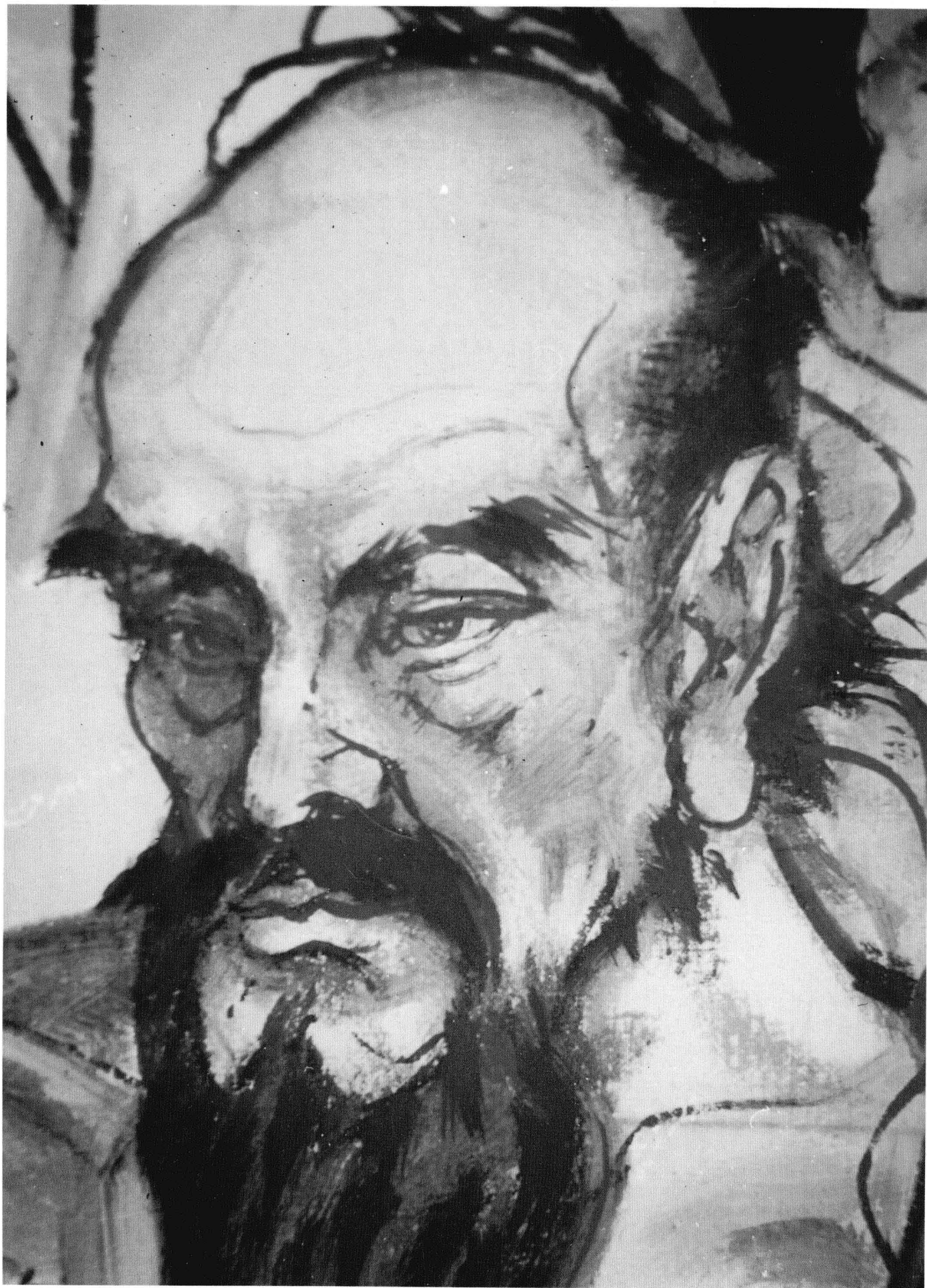
我们翻译并造出“素描”这个词,随后又把我们传统的“白描”、“线描”也纳入在这个大概念之中,这是一种取向宽大的学术怀抱。我们使“素描”这个词,在探讨造型艺术本源的时候,具有了一种超越时空的更见其本质的确指性和包容量。素描,不仅是初学者一种入门的训练方法,不仅仅是画家们借以研究物象或为创作准备的素材或是设计构图的手段,素描同时还是一门有独立审美价值的艺术种类。

素描的工具材料,不仅是硬笔的,固体色料的,单色的;素描也可以是各种软笔的,流体色料的,并且有一定色彩关系的。因画种不同,画家们在各自实践过程中,每每会找到与自己风格、画法更适应的工具材料和多样的表现手段。但前提是以研究或表现物象形态为目的,以黑白关系和因素为主的,以点、线、面为最基本造型要素的,如此,则无论在纸上,布面上,或者其他任何质地的体面上的画和画法,都可以界定为“素描”。

无论画什么,或者怎样地画,素描修养都是画家的根本。我体会,画家之为业,接近匠人的艺作,要能驰骋想象,穷极造化,终须落成在手下的功夫。“熟能生巧”、“得心应手”是一番“业精于勤”的终生修炼。古往今来,一切有成就的画家,都无不是在素描上下过苦功夫的人。

一九九七年春,广西美术出版社的苏旅先生,有志于引导学者和爱好者对素描的重视,委托我编选这套中外画家素描丛书,在相互切磋中,达成共识,题旨即是序言。

一九九七年夏于北京西郊

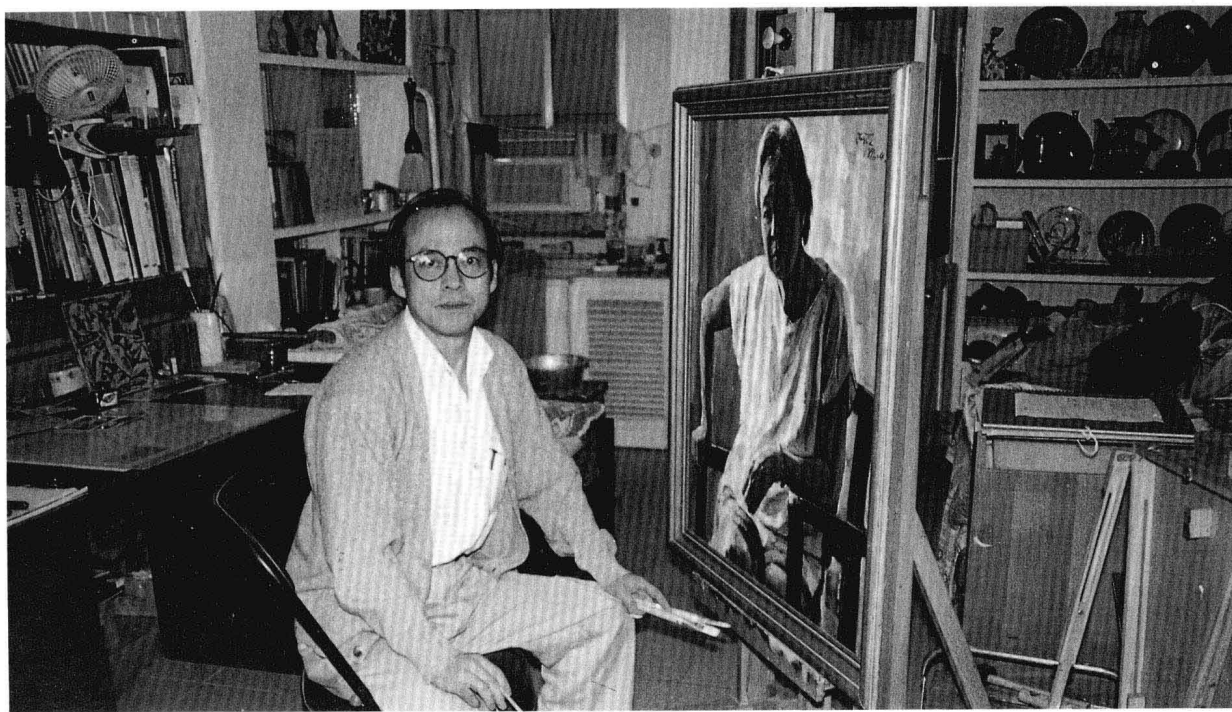


祖冲之造像(同上) 1997年 40cm×30cm 水色、丙烯

孙景波

孙景波,又名阿波,一九四五年出生于山东省牟平县,自幼酷爱绘画与文学。一九六四年,毕业于中央美术学院附中,后去云南边疆工作多年。一九七八年考入中央美术学院油画研究班,毕业后留校任教。一九八六年赴法国巴黎国立高等美术学院进修壁画、油画。一九八八年回国,现为中央美术学院教授。

孙景波主要从事油画和壁画创作,其油画代表作品有:《阿细新歌》、《乌蒙山人》、《阿佤山人》、《青海湖》、《鄂错湖》等,其壁画主要作品有:《黄鹤楼史话》、《孔迹图》、《凝韵图》、《与天地同辉,和日月齐光》等,绘画之余间作有关绘画文论,有《时代·民族·个性》、《大师素描读记》、《人体艺术赏析》、《油画肖像技法》等篇。



一九九七年在画室为母亲画肖像

“阿波”正识

——读《孙景波素描集》感叙

朱乃正

学弟景波近日有嘱，为其素描集作序。笔者虽滞钝不逮，然对其人、其画很是熟悉，也颇喜欢，故愿受命一试。

在画界同行中，景波结友众多，遍至域内诸省、海外四方。亲者常直呼其“阿波”，他亦就于书信著文时确用起来。本文就顺借他一个“波”字引始。——举凡与“波”字相关连的，如：一池春水，惠风轻拂而柔波微漾；江河滔滔，临萧瑟秋风，则洪波涌起；风掣电驰，大海澎湃，唯见数丈波涛，拍岸欲裂；世事烟云，变幻莫测，骤生风波，酿成悲喜；人生坎坷，好事多磨，须几经波折，终或达成；心患忧乐，起伏难平，情绪为之波动；而书画用笔，欲遒劲生姿，须令一波三折……从细琢磨，“波”乃水受力而生发之动势。简单一字，涵量可观，足以言物状、喻情态。由此，笔者可转而述及景波矣。

景波其人，属短小精干者，性喜动，行疾而语快，才思特敏且善辩。好学问，勤笔耕。博闻强记，古今中外，无不涉及，且能融会通悟。做事认真，以道义公益为重；古道热肠，以扶携助人为乐。遇不平事则挺身而出，宁可反受其累亦不惜己。激愤之时，动真情至声和泪下。是个吃得了苦，受得住怨，经得起磨难的人。自从中央美院附中毕业，年仅弱冠，便只身遥往西陲，至滇工作。长年下乡奔波，驻足村落山寨。基层杂务，农田活计，宣传教育……凡为所欲

为，志学精勤，不辞艰难。身踞穷乡而尤怀拳拳报国济民之心，地处僻壤而未忘孜孜读书习艺之志。既感奋自强，且脚踏实地。修炼砥砺如斯者，岂能无成？但得良机，当脱颖而出。俟后，果然一举中榜，考入中央美术学院研究生班，专攻油画，成绩列优，毕业即留校任教。此时虽已身居都中，而其心犹未离生活之根土，几次重返云南，远涉青藏，遨游高原。乘骑步履，数遭危难。风餐露宿，常受病缠。溯河源，攀昆仑。使其胸次开豁，襟怀舒旷。意兴勃发，情之所至，诗思顿涌，长赋古律，纵歌啸傲，而画囊也因其手勤笔奋，作画不辍而随之厚积益丰。此集中作品，即从其千数以上素描速写中精选得之。日前夜阑人静，笔者连翻数过，逐一细细品察，玩味良久，自以为有所得而欲有所言。

回顾近十余年来，各地出版素描、速写集甚多，无论人物、场景、用具、山水、动物、树木、花卉，名目亦繁，难计其数。概有三类：一是仅为创作搜集素材，留当资料，虽能纪录客观物象，然易偏失匠心；二是技巧娴熟，千幅一同，形成套路陈式，恐已流为手艺。以上皆系浮泛之作，一目了然，余味寡淡，难能久咀。而景波所作素描速写，则另属一类。是画者性灵之现、情思之托、心画之迹。无表面之炫惑，不哗众媚俗，不坠于轻滑空率。要者是作画其人必先有真情实感，方能情移对象，并与之深入交融，契合

一体,化为纯正之造型语言,力求艺术形象之内美动人,熠熠闪光。因此似若简快的速写,实可视为验察画者资质、品格、学养极其直接严苛之衡尺:他是否有一颗天下赤子之心,热爱生活、珍视生命价值?是否追寻真善美,钟情于气象万千之自然造化?他能否用志不分,凝神倾注于艺术,不计功利而勤于劳作?是否有一双锐利慧敏、训练有素、辨精识微的眼睛?是否有一副驾驭笔墨、纵横挥洒之不凡身手?即便寥寥数笔,当可窥测真伪、高低、深浅之端倪。前人云:“应目会心”、“畅情达意”、“心手相师”、“形神兼备”。综释之,亦即思维——观察——表现,三者互为因果。作画者在心、眼、手反复运作之整个流程中,务须高度集中,紧密配合。而眼之作用无疑是关键枢纽,不论心或手,都需通过双眼传导启动。然后诉诸笔墨,使之具有生命力之艺术形象,跃然而出,留驻于尺素。否之,何以成佳品。每览古今巨匠大师之作,足资印证,尚需领悟。析赏景波本集之画,多数精彩之作是其在云南、青藏所得。画中对象皆是普通男女老幼,淳朴厚实,天然无饰,极富生活气息,所以倍觉真切。若再深探细究,便可知其奥旨有四:一曰,见真情。盖景波素描之人物,以兄弟民族为主,他们是高原骄子,生息于恢宏之天幕下,行止于无垠之山野间。观其言谈笑貌、务劳歇憩,跨驹驱骋、凝眸沉思,一动一静,皆与自然造化结为一体,组成和谐之节律,令作画者激动不已之绝妙情态,尽收眼底而不禁心慕神追,情之所促,迅振其笔,全神贯注,以捕捉稍纵即逝之强烈感觉。此时,心手方得神合,真情自出。二曰,备法度。画者何以能使手执之笔运转自若,全在长期辛苦实践,悉心潜研造型规律,务使功力日深。似利剑之刃,须千锤百炼始能削铁如泥;若神箭之镞,必朝夕挽弓方可穿杨中的。法度既备,大道亦存。能纵千里,善守咫尺。至此渐入艺境独步游兴矣。东坡先生谓之:“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。”良是也。三曰,善用笔。景波此集作品中,无论以线抑或略施明暗之造型,皆取诸对象,发自情性,故骨肉停匀,形神兼得,用笔之际,顺逆取势,相反相成。折冲波行,翻转机巧。若即若离,笔似断而意犹连,刚柔相济而方圆得宜。简放处大刀阔斧,痛快淋漓,有吞吐江海之概;点睛时细针微尖,毫厘不爽,赖屏息穿行之功。法理必然,意趣偶成。尽合古人“骨法用笔”之妙谛。四曰,得气韵。笔者曾与景波论及传统画论,他认为古人谢赫“六法”中之核心,是“骨法用笔”、“气韵生动”两则。足以体现中国传统绘画有别于西方绘画之审美特质。秉承中国悠长历史独有价值之文化、哲学脉系的画家,在其审美意识与艺术表现上,必然具有中国“文脉”之内质,在面对客观物象时,虽已穷通理法,但更注重发自内心之律动,借变相万千之造化,抒积蕴于胸臆之纯情。达到物我两忘、物我合一,二者难

分而皆有之佳境,此时,气脉相通而意韵绝胜。试观景波的素描速写,并非惊世骇俗之宏构巨制,只是身处丰饶之生活沃土中,情动有感之时,藉素纸而随笔留下的心迹。惟祈鉴赏者能稍安勿躁,静思敛虑,从细审视,必有会意。如本文有助于识其人、识其画,岂不正是笔者之所幸望哉。

壬申初夏撰于野斋

一九七二年,在云南乌蒙山一带写生



从素描起步

景波



一九八二年在藏北巴尔达草原

五岁半时，我在山东牟平城西南官庄小学读书。一次，偶然见同桌高年级学生用一张半透明纸蒙在课本上“拷贝”出一个打铁工人的形象，顿生羡慕之情，于是也效仿着描出同样一张画，心中大为欢喜。也许那便是我记忆中第一次画在纸上的“素描”，从此爱不释手，渐渐入迷，直至今日。

十二岁，我在湖北武昌任家路工人子弟中学读初一时，遇到一位名叫黄乐生的美术老师，他发现了并把我吸收到学校美术组中。后来便经常带我外出写生，画铅笔速写。他说，孙景波，你一定要多多画素描，你一定能学好绘画的，你应该去考北京的中央美院附中，一定要去，你一定会考上的……半年后，我转学去南京读书，告别那天，黄老师送我一本《素描述要》，当时，我的泪打湿了那本书的封面，黄老师也哭了。——这本《素描述要》伴随了我很多年，使我执著地相信了“素描是一切绘画基础”的一种说法。初中毕业时，我真的去考了中央美院附中，竟然也真的考中了。

在附中学习的四年，给我最坚实的训练主要是素描。毕业那年美院停止招生，我自愿去了云南。在云南我和许多有美院大学学历的同行结成朋友，常常在一起画画，从他们同我的友谊中我能愉快地感觉到同行们对我有种逾越年龄和资历成见的重视。当年云南画界年轻的朋友们之间有一种可贵的

学术风气，一有机会便相邀一道写生，一聚会就相互观摩彼此的画作。正是那种如磨如琢的氛围，形成了后来称之为“云南画派”的群体。

云南十四年，其中“文革”占去了十年。我前后七年被放逐到边寨农村之中“劳动实习”，“社教”，“干校”，“插队”，“农业学大寨”，“毛泽东思想宣传队”，“战备农场”。那些日子，画画成了一种时时会受到“发展个人主义爱好”的批判，心中颇多矛盾、苦恼。为了不引人注意，我制作了一些巴掌大小的笔记本，利用空闲，节假日偷偷画几笔，速写、素描成了唯一可行的绘画实践。八年后，我从乡下被召回城里，出人意外地画出《阿细新歌》的时候，有人好奇地问我，你八年不画画，一出手好像并不陌生，是什么能让你保持这种状态的呢？我真的哭笑不得——也许正是那些让我锲而不舍的小本子，使我能在那些岁月里和绘画保持着一种联系吧。

《阿细新歌》使我成名，有评论说《阿细新歌》以印象派的清新色彩感觉真切动人，而我以为倒是那些画得虽然不精致，但不失为生动的小本子上的素描、速写成全了“阿细姑娘们”的气质！那些偷偷记录下的东西，藏着我多少强烈的感受，或许更像初恋时偷偷约会的那种感觉，画中没有的心里，有一种很细腻的记忆。

“文革”中我失去了读大学的机会，自学便倍生

出几份如饥似渴的劲头。不能从课堂画人体、学解剖,便去找解剖书,买不到,便借来“拷贝”,一幅幅、一本一本本地临摹。读文学也是如此,那时买不到书,如《唐诗三百首》、《古文观止》、《史记》、《资治通鉴》、《人间词话》等等,开卷有感就摘抄,或者整本全抄,过后多年,翻看那十年间所练的“抄功”,虽然不免事倍功半地费去了很多时力,但也难忘当年随身携带田间地角,随时可读的回味。“看”东西,像看地图,“抄”写有点像自己再按地图去走一遭的感受。我想“看”画册和“临摹”一幅自己喜欢的画,大体便是看地图和走路的体验,很难说有一准成功的体验,有些时间和条件是一种被迫不得已的选择。我的路,多曲折、人笨、悟性差、贪多务得,所以读曹操“人生几何,去日苦多”诗句时,曾有泪哽咽。

我用钢笔画素描,作派上不自觉地颇接近中国画的白描效果。从时间上回忆,大约是从一九七八年开始的。在此之前,我喜欢用铅笔、木炭笔,有时也作淡彩。那年我报考中央美院油画系研究生,忽然觉得自己平日作素描多很随意,对物态的“形”在把握之间失之笔下的潦草,用到创作上时,还得重新再去找实物印证、充实,于是有了一种要改变习惯的自觉。我体悟用钢笔作线描时自然产生一种全神贯注不容毫发闪失的“自我把握度”的限制,要求每次

下笔都要看明白线路的来龙去脉,看清楚形体的结构关系,看准确物象的方位、比例,在洗炼中含纳形态丰富的象和意。画作得多了,眼光也渐渐严格起来,笔下的线也渐觉有了光影的强弱、空间的虚实、形体的质量的敏感。用这一类写生转成油画未见就会单薄。《青海湖》、《鄂错湖》、《佉山人家》不少油画的素材都直接出自于此前的—批钢笔线描写生。当然,这些钢笔写生之中也时有因工具和画面效果自生出一种刻意“练笔法”的做作——好看的速写,不一定好用。重复一种办法,不外乎用一把刀去解剖万物,如用牛刀杀鸡或如用鸡刀宰牛,都会有一种勉为其难的尴尬。我意会,即便是一根线条,也应是随感生变、触类而化,或粗、或细、或软、或硬、或连、或断、或沉实、或洒脱、或生、或熟、或苦涩、或流畅,都是一种“应物”的感应,当是一种物我两忘,心手如一境界吧。

一九七八年考入中央美院的研究生,不少都没有上过大学,或因上了大学在“文革”期间也未能真正系统地接近绘画专业。我注意到不少同窗也都是靠素描和速写起家,如陈丹青、杨刚、翁如兰、汤沐黎、华其敏、广军、白敬周等人——在考场上短兵作战,眼疾手快,反映出一种触物联类的敏捷思维能力,开篇便自有一种优势感。

一九八五年在长城古北口写生





一九七九年为毕业创作去广西、青海写生。当学生自然有一种学生状态,不辞劳累,不避险阻,有无穷的好奇心。三十二岁,精力尚好,每天可以画上十多个小时的“作业”。两个多月的青海行,三四万字的笔记,四五百幅素描、速写,四五十幅油画写生,终于真切地体味到“熟能生巧”的快感。素描、速写作得多,画油画时,捕捉形态便较轻松。我认为,青海之行使我踏上一境界,其中那些钢笔写生最为我所挚爱,那是一份当了一阵子画家,再转入当学生时又积蓄起来的“私房”。借着这个本钱,在正式创作《阿瓦山人》时,我曾在一个下午的时间内,把十六个近真人大小的人物形象,在五米长,两米高的画布上,一鼓作气地拉了出来。

一九八〇年,研究班毕业后,我留在美院教学。素描基础一直是我主要任课程内容之一。不久前,学院做教材,分工我主编基础素描教程。为此,我上书店买、到图书馆借有关素描的画册和教材,百十种出版物,五百年一路子观览下来,我还是喜欢文艺复兴那段日子里画家们的素描——真切、敏锐、全身心投入在一种不断有所创造发明的激情之中——那种渴望有所发现的激情相互引发激活了一代人的智慧、能量和灵感。我在美院教了二十年学,有人问我,你怎么现在还吹捧达·芬奇、米开朗基罗、荷尔拜因以及丢勒,还有什么鲁本斯那些老古董啊?我听了愣了一阵才问:那么以素描论画家道行,在他们之前、之后,有谁比他们更高明呢?当然,还有伦勃朗、米勒、凡·高、安格尔、德加我也极喜欢。我觉得这些大师们面临物象写生,宛若敬奉造物之主,情真意诚,察微识妙,聚精会神,因此灵感生发,运笔如在造化间神游,不觉物我两忘,如自在自然,而自然自在,捉形态之变于瞬息之间,存情采、精神于尺幅之内。如此则通篇是性灵渗透造化的和谐,是笔法体验感觉的契合,有一种纯正动人的境界。

素描是基本功,基本功要勤于磨炼。磨炼的是一种观察力。“磨”不是“打磨”、不是“磨蹭”。有一

种磨得面面俱到的素描,看起来画得细腻之极,但“感觉”乏味,乏味是一种感受上的粗糙。“磨”不在刀刃上,愈磨愈钝,愈磨愈磨失了感受的敏锐,这种特别容易把学生引入歧路的死抠法,不知已经坏了多少人的眼睛。

文艺复兴时代的大师们用素描是去做学问的!幅面大小,效果粗细,都因研究的对象或者课题需要而定。大师们用素描记录人体解剖,研究推敲比例规律、空间透视,用素描经营构思构图,描写光影、质感,从无法之中找到法则,从无序的个别具象因素中归纳出普遍有序的规律性,理性的清明忽然升华到一种哲学的高度,回头再剖析自己感知的具体视象,便处处游刃有余了。

对达·芬奇、米开朗基罗、荷尔拜因我是真心地佩服。我常对学生说:你们可以临摹他们的素描,细心品味他们用素描剖析表现物象形态的学问,他们的素描作品有经典性质,学他们不会坏路子。眼下,我见到一些很“个性化”的素描集或者速写集,但多半不像是写生的作品,状物的形态,写人的情态都很概念化,感觉极粗糙,手法放任又很唬人。在当前花钱便可以买书号,买评论的情势下,不免鱼目混珠,泥沙俱下,初学者不察,沾着即似,玩招式是花拳绣腿的套路,容易见效果,因此也特别容易走火入魔,形成一种自我封闭的偏见和陋习。

如果把绘画比喻成一种竞技的项目,我想它很像长跑或者登山,从零起步,每一段路程都有不同的境界,每一步都需要自己踏实的体验。成就大小,在于你有多重的担当,能达到多高多远——这种登高行远的生命历程要的是一种筋骨的素质。

——比喻成绘画语言的时候,我认为:素描便是绘画素质中的筋骨。

一九九七年十月
于北京南湖居



房东武大伯 1970年 20cm×13cm 纸本、棕色铅笔



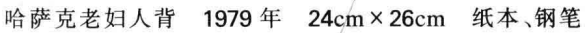
玉帅和她的小儿子 1978年 26cm × 18cm 纸本、铅笔



版纳小女孩 1978年 54cm×40cm 纸本、铅笔



撒尼姑娘 1978年 46cm×35cm 纸本、炭铅笔







叼烟斗的侗族男人 1979年 39cm×33cm 纸本、棕色炭棒



盛装的藏女背影 1979年 24cm x 26cm 纸本、钢笔