



RAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN
ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING
ING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS
TUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING
ING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH POR
RAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN
ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING

鲁迅美术学院油画系写实性素描人像作品研究

写实与认知·素描报告

REALISM PAINTING & COGNITION · SKETCH REPORT

于艾君 / 编著

辽宁美术出版社

TING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS
STUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING
ING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH POR
RAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN
ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING
ING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS
TUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING
ING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH POR
RAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN
ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING
ING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS
TUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING
ING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH POR
RAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN
ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING
ING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS
TUDIES ON SKETCH PORTRAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING
ING DEPARTMENT, LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS STUDIES ON SKETCH POR
RAITS OF REALSIM PAINTING FROM THE OIL PAINTING DEPARTMENT, LUXUN

图书在版编目 (CIP) 数据

写实与认知素描报告: 鲁迅美术学院油画系写实性素描人像作品研究 / 于艾君编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2006.9
ISBN 7-5314-3570-5

I. 写... II. 于... III. 肖像画—素描—作品集—中国—现代 IV. J224

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 074130 号

写实与认知·素描报告

——鲁迅美术学院油画系写实性素描人像作品研究

策划·装帧设计 / 中国美术教育图书策划编辑中心
责任编辑 / 王 嵘·姚 蔚·侯维佳·严 赫·关克荣

项目执行 / 王 嵘

设计统筹 / 姚 蔚

制版 / 沈阳市冠华电脑设计责任有限公司

印刷 / 辽宁泰阳广告彩色印刷有限公司

技术支持 / 姚红斌 杨荣钢 赵海峰

技术编辑 / 田德宏 王 东

责任校对 / 张亚迪

出版发行 / 辽宁美术出版社

经销 / 全国新华书店

版次 / 2006 年 10 月第 1 版

印次 / 2006 年 10 月第 1 次印刷

开本 / 787mm × 1092mm 1/8

印张 / 5

印数 / 1-3000

书号 / ISBN7-5314-3570-5/J·2477

定价 / 25.00 元

中国美术教育图书策划编辑中心

→ 王 嵘·姚 蔚·侯维佳·关克荣·严 赫

邮购部地址: 辽宁省沈阳市和平区民族北街 29 号

辽宁美术出版社邮购部 邮编: 110001

邮购部电话: (024)23833803

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn

图书如有印装错误请与印刷厂联系调换

ISBN 7-5314-3570-5



ISBN 7-5314-3570-5/J·2477

定价: 25.00 元

【写在前面】征得鲁迅美术学院油画系的同意，我们编选了这本素描集。除选用少数国外作品和油画系教师作品外，所用稿件基本上选自油画系本科生和研究生近年来的留系作业。其中主要部分是头部肖像素描，为了充实论述，也选择了一些半身像和全身像、人体素描的局部。它们的整体特色是基本遵照并体现了写实性素描的基本操作原则，作业体现出了一定的技艺高度。另外需要说明的是，考虑到本书的读者群主要是报考美术学院的考生和大学低年级的学生，因此，本书无论从论述上还是选图上都力求去体现这方面的倾向性：论述上力求深入浅出，通俗易懂，又能有一定的学术高度，在画作选择上我们主要倾向于那些在技法上具有较多共性的作品，有一定示范性。相信这些素描肖像无论对素描初学者，还是考生和其他读者，都会有一定的借鉴意义。结集成册，以奉献给读者。

写实性素描的技艺品格

我们知道，事物的标准是相对而言的，它常常因时代性和地域性等因素而产生微妙甚至颠覆性的反差，艺术更是如此。就素描来说，我们所言的素描作品的好与坏，除了某些共性标准之外，还在一定程度上反映了时代的审美诉求。这意思是，所谓好的作品是针对一个特定的标准而言的，它一般首先都体现了所处时代占绝对优势的审美趣味，同时作品有一定的技艺难度，不是任何人随便训练几天就能达到的。我们知道，凡·高的素描曾经就被视作异类，贾克梅蒂当时也曾被普鲁东所耻笑过。素描以学院为温床进行着一代代的传承，其核心当是技术性、技艺性。无论美术潮流怎么变换，只要绘画还存在，作品的技术性因素就依然有其积极意义，它需要体验，更需要锤炼和经验积累。

素描或其他艺术作品当中的技术，一般指通过某种手段使作品具有了某种非一般性。如果我们以技术为素描的中心视点来对素描进行分类的话，在笔者看来，它可以如下几个角度来认识其所达到的高度。素描也就因这几个高度而产生不同的格：

第一，作品体现出基本技巧对形象反映的作用，意思是能以基本的技巧描绘出具有一定可视性的形象；第二，作品体现了对共性技术（意思是可以被传授而至掌握的技术，比如观察技巧，向那些具有师范性的作品学习造型技巧，再细到塑造形体的基本方法，涂色调的基本方法等等）的熟练掌握，能较为得心应手地以共性的技术表达课题要旨；第三，在此基础上，作者能以个性化的技术说出意图，同时能赋予这种意图以某种共性。概括地说是三个层次。大学低年级的素描基础训练，主要解决的是第二个层次的问题，随着能力的提高，渐次转换到第三个层次。

“新”写实素描

新写实之“新”，当有时代的意思。笔墨随当代，素描艺术同样反映着作品所产生的时代。其实，就作品的艺术性本身来说，它无所谓新与旧，也无所谓传统与现代，就看我们需要从中获得什么。素描也是如此。如果非要说个“新”的话，我想，那意思就是以写实性艺术语言——不管这种“写实”是源自古老还是现代——去反映当代人，反映当代人的生存状态和精神生活，反映当下所熟悉的生活万象，而不是一味复古怀旧。以此为基点寻找作品的精神性。图1是一件精彩的头像习作，对象的状态、基本的结构和细节都得到了得体的描绘，我们从中可以学习到一些基本的技术。但与图2相比，在写实语言上，显然前者缺少某些“新”意，后者与以往那些素描画家对细节的观察与刻画有所不同，他关注客观细节甚至到了入微的程度，以高超的写实的细节去推进画面结构，使我们阅读画作时甚至产生了近乎屏声静气的状态。这种写实性素描作品当为“新”写实之一种，在作品中，艺术家将写实语言发展到了某种极致，绝不是为了画细而堆砌细节，从而使作品产生了难以被复制的个人性。我们可以阅读图3到图6，体会由各自不同的写实技巧所带来的不同的画面意味。

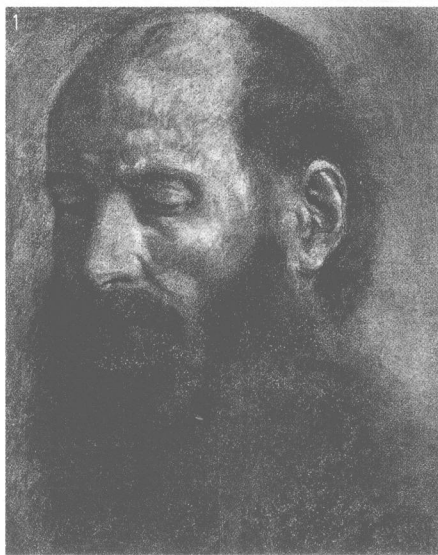
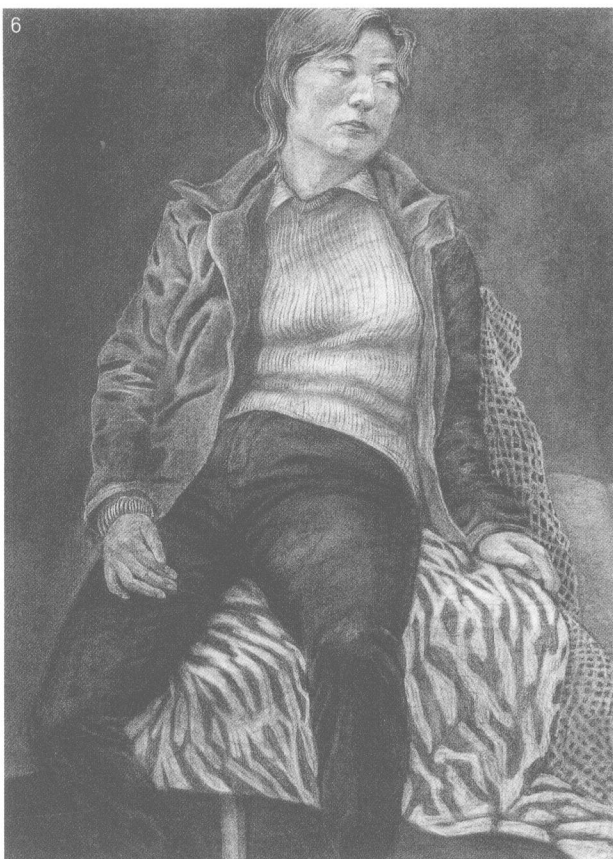
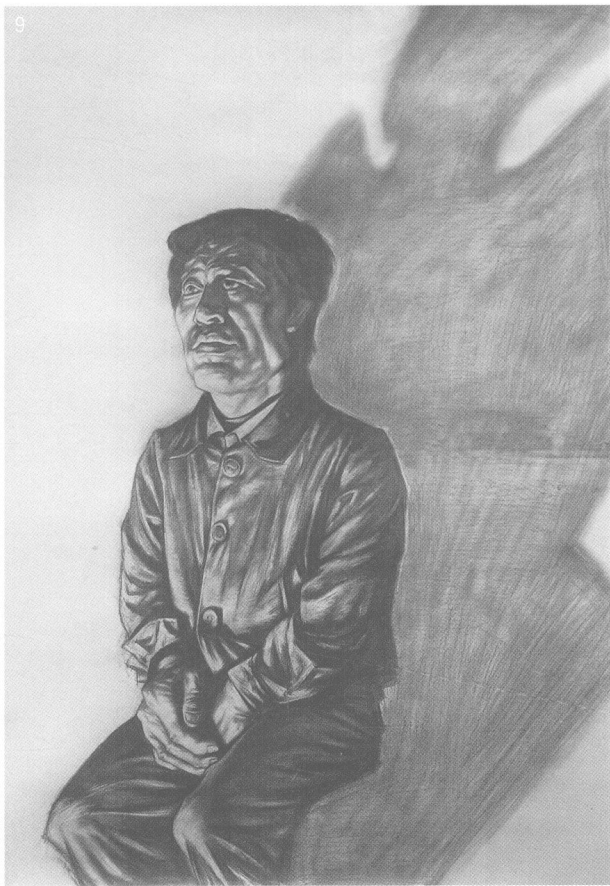


图1 G.G. 萨沃杜 (意大利):《圣普像》。
图2 安东尼奥·洛佩兹·加西亚 (西班牙):《玛利亚》。
图3 王书婷 (鲁迅美术学院油画系第二工作室)
图4 朱新宇 (鲁迅美术学院油画系第二工作室)
图5 岑鹏 (鲁迅美术学院油画系第三工作室)
图6 卢海娜 (鲁迅美术学院油画系第三工作室)





写实性肖像素描的课题要义

我们所说的写实性素描肖像，说到底就是以规范的，有章可循的技艺再现肖像的客观情态，要求熟悉所用材质的性能、构图得当、笔法客观平实、造型严谨，能较为入微地再现客观对象，同时赋予笔下肖像一定意义上的典型性。比如图7和图8。

在美术类高考中，一般是通过头部肖像或半身像这样的课题去考查考生的素描基本功。尤其是素描肖像。但现今许多高校的高考应试难以避免地存在短平快的弊端，许多考生临阵磨枪，往往是一个课题没有解决或根本无暇顾及，就迅速应对高考试题，缺少艺术上的积累，缺少比较全面的基本功。因此，考生入学前的努力，可能只是一块敲门砖。在大多数这样的素描中，我们看到，方法、效果、模式，甚至所谓的诀窍甚于主动、探索、控制和对技术性因素的有感而发。进入美术学院以后，由于进一步深入研究的需要，往往需要对新生在以往素描训练中形成的观念和技艺进行清理、衔接和深化。油画系的写实性素描肖像就是这样一个课题，它可以是一个过渡，帮助学生从“应试”状态转换到渐入学理的艺术状态。比如图9和图10，作者用笔肯定，塑造结实，画面结构感很强。很明显，这两件素描从应试状态较好地转换到某种创作状态，这是值得肯定的。同样的例子比如图11和图12。当然，素描肖像同时也是一个素描的传统课题，大家在一起研究分析并感受以往的经典作品，在画室中，以一种不同于临考的状态重新面对那些被画过的课题，但因为眼界的拓宽和某些教学上的新要求，学生可以在无功利状态下驱除焦躁，客观科学地观察形象，不带成见地研究并描绘形象，这样一来，必定会产生许多新体验、新认识、新经验。这一切都将有助于日后把握更为复杂的课题。

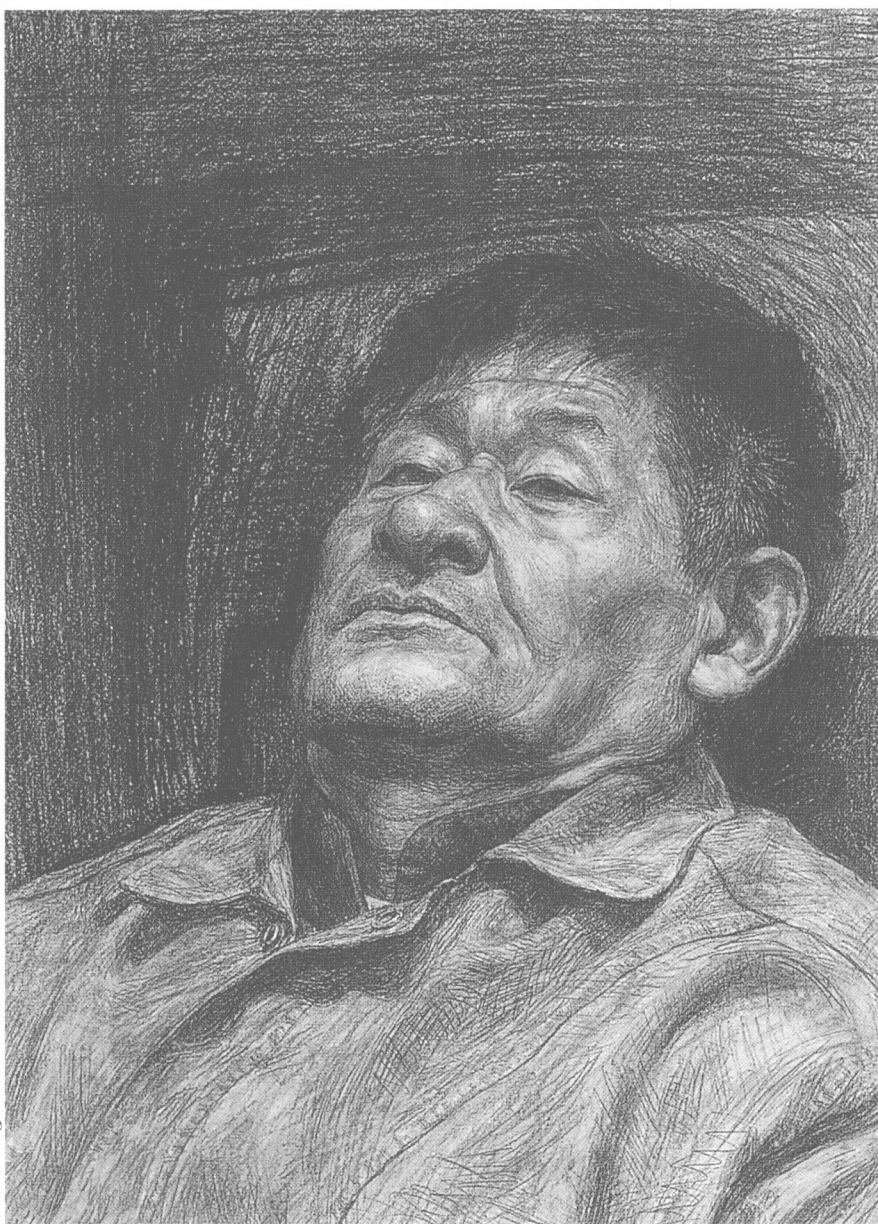


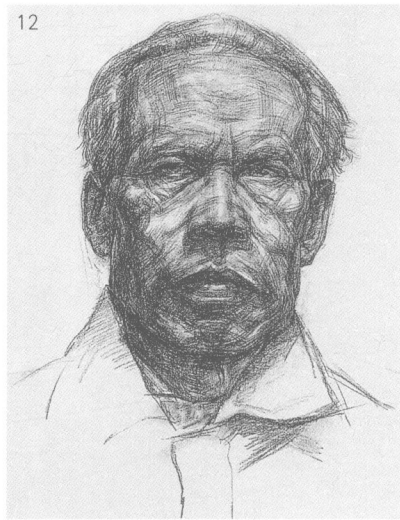
图7 戴靖宇（鲁迅美术学院油画系第一工作室）

图8 T.F.英萨雷科（美国）三联画习作局部

图9 杨帆（鲁迅美术学院油画系第三工作室）

图10 梁昊鹏（鲁迅美术学院油画系第二工作室）

图11、图12 马胤鑫（鲁迅美术学院油画系第二工作室）





说说具象写实素描

可以这样说,在具象素描中解决的问题不是可以通过其他方式解决的,这一点无论在教学还是个人实践中都不容回避。一般来说,学习素描尤其是传统学院素描都从具象写实素描开始,而且多以临摹现成品和写生的方式。在写实类素描中,我们可以看到作者借以探询对物象的理解、模拟以至主动呈现,甚至由此展开其他绘画路数。而不是反过来,一开始就接受抽象思维训练,弃对象之客观性于不顾,只关注和表现理念化的事物。

具象写实类素描更多牵扯到的是技艺的可操作性,作品在接受层面的意义,包括具象素描所提供知性信息等等的问题。下面我们来简单分述一下上句话的意思。可操作性比较好理解,比如,在我们所说的写实性素描中,笔法就有比较规范的约定性,它以能最大限度地再现对象的客观情态为准则,那种想在笔触上以显见的“排他”的个性表达对象的做法则往往难以奏效。在素描学习的某些时段,我们提倡如图13和图14那样的描绘技巧。写实性的素描语言因此更需要一些操作规范和限制,其技法特色接近“无我”状态,以“无我”表达属于“我”的体验,以共性去实现个性。再说“接受”,写实类素描由于更多反映的是对象的客观性,所以人人看得“懂”,平时许多人,尤其是没受过专业训练的人所说的“画得太像了”就是这层意思,这也可以说是具象素描尤其是具象写实类素描的重要功用和美学基础,这功用和基础,简单而溯源地说,就是“格物致知”。“格物致知”的意思就是通过事物规律性的研究,总结出并掌握理性知识或技能,以求得使其能自由地被运用到自己的创造实践中。另外,“格物致知”对于没有经过专业训练的阅读者来说,还具有“看图识字”和“记录”的意思,这就是我们上文所说的写实性素描的知性因素,具象写实素描是强调如何有强度地还原物象的“公共性”。比如我们观看某些以写实性素描语言完成的头像或插图,尤其在有照相机的年代,它们比其他任何方式都奏效于我们对主人公形貌的想象和记忆,我们不可能期望眼睛可以通过抽象绘画的方式去具体识别和真切感受被描绘的人或事物。比如图15,这很可能是一件为订制而作的素描,在图中,作者精深的写实性素描语言记录了对对象的情态和服饰细节,包括手中所持书本的状态和细节。

可以说,对于素描来说,技艺的难度更多体现在具象——尤其是具象写实领域。首先,客观物象的丰富性和规定性为具象素描提供了物性的前提,它体现在操作程序上,也体现在对素描作品的解读上。我们可以借用英国皇家美术学院的一个院士麦考姆的话来说明问题,他说,“绘画及观察自然的活动使人们要对空间、比例、均衡、形态、张力、和谐等诸多因素做出判断决策,而同时又不得不尽力使之相关且具有个人意义。”他的说法是很有道理的,笔者的理解是,绘画的“个人意义”的流通性与具体的可操作的技艺密不可分,要想解决上文引号内所谈的问题,具象素描可以说是最适合的途径。生活和人的丰富性为具象素描的丰富性提供了深厚的“现实”基础,米开朗基罗、丢勒、伦勃朗、安格尔以及其后的包括今天的许多艺术家的具象素描实践,向我们展示了具象素描万变不离其宗却又千变万化的艺术可能性,某种意义上说,生在今天的学习绘画的人真是幸运。现实生活本身的复杂性是具象素描的丰富性的基础,这种丰富性反映在绘画上的必然结果就是表现的多样性,如图16、图17。具象素描尤其写实类素描可以发挥长项,提供给人们更鲜活、更“感官”的生活形象,以此练习,

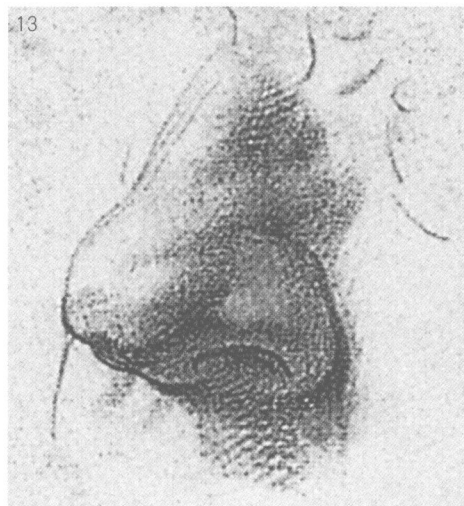
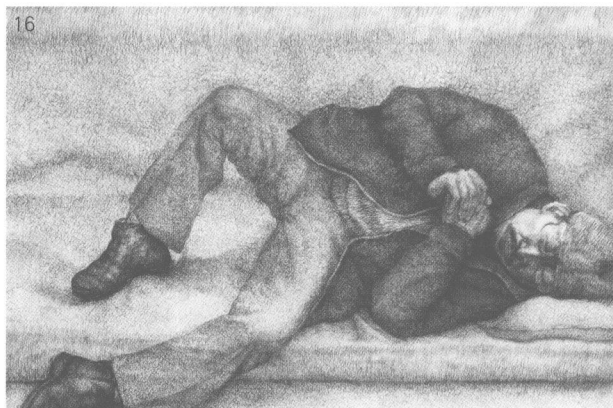


图13 佚名:《富于音乐天才的鼻子》。红粉笔。

图14 J. B. 格瑞兹:《老人头像习作》。

图15 佛南德·克瑙夫:《肖像习作》。

图16 张晚晴(鲁迅美术学院油画系第二工作室)

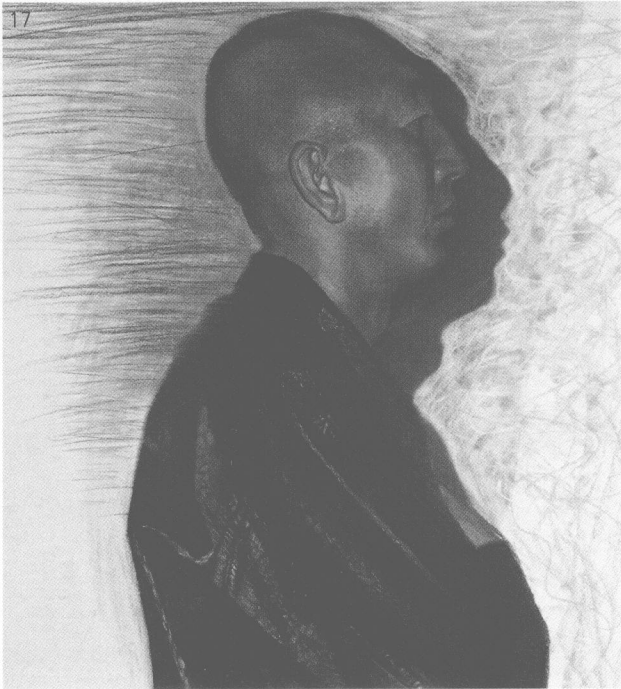


图 17 瞿鹏（鲁迅美术学院油画系第三工作室）作品局部
图 18 詹姆斯·魏勒（美国）：《为“夜晚的光”所作的研究》

并向更高艺术层次转化。同样是人的面孔，同样是呈现为具有某种公共性的自然万物，却有无数种表达，方式、途径、追求和画面感觉各不相同。具象写实性素描的难度是可见的，还因为，受过一定绘画训练的人中，几乎人人触手可及，比较容易达到它的一般性，但若达到以精湛的共性技术去表达个人意图这样的高度就非常困难，似乎可以说，对现实的尊重和怀疑程度，这看似矛盾的彼此共同成就了艺术中的现实因素，成就了画面的强度，也在一定程度上决定着具象素描的品格和精神性。

我们以詹姆斯·魏勒的素描（图18）为例，他的许多素描尊重客观甚至到了精微和绝对的程度，任何人都能从他的作品中看出客观事物的形貌和情态，所处的空间，之所以如此，那是因为画家选择了一种“共通”的视觉语汇——写实性语言——去依客观规律性忠实转述物象，这种对写实性语言的选择体现了画家的艺术追求，它使绘画具有了某种更有效的流通性，也体现了难被超越的技艺难度。而非具象类作品，它的长项是作品更加注重对情绪和思想性、观念性的表达。另外，具象素描传统中有许多有章可寻、可以逐步研习的章法和经验，有因人而异的可操作性，这些都使得具象素描的面貌千变万化，它不受艺术中观念的不可复制性的规则或潜规则所约束，看起来，它被对象所制约，显得不那么自由，却解放了思想，那就是描绘即思想，描绘就是思想本身。

当然，写实性的具象素描并不是没有大家所说的艺术性，或没有那些反其道而行之的作品艺术性更高。为我们熟知的例子有很多，达·芬奇、丢勒、鲁本斯、伦勃朗、当代具象绘画的隐居者布雷沃、森·山方，还有大家熟知的纳兰霍、斯潘塞兄弟、卢西恩·弗洛伊德等等，不一而足，可以说，他们的素描是风格的极致，是通过别人难以达到的具象的技艺来体现其艺术高度的。

我们还可以说，对于大多数学习绘画的人，具象素描的意义不仅仅在于画出一系列作品，更是通过它建立一种较为系统的科学看待事物、处理事物的方法。关于此话题，本书不作过多涉及。



观察先于描绘

在写生中,观察先于甚至甚于描绘,这是确信无疑的。在美术领域内我们都知道这样一句话:“如果你能教会一个人怎样观察,那么你就能教会他怎样画画。”的确如此。我们不妨引用美国的素描教学研究学者贝蒂·爱德华在她的《新素描》一书中所说的话,她说:“‘看’,本身即是一个矛盾体。”有一种观念认为“看”的能力是人天生就有的,是人的本能之一。这种说法在泛泛的观看中或许是对的,但对于视觉艺术,它显然不够,作为服务于最后的视觉形象的视觉创作,看还意味着“过滤”——从繁杂无意的客观中,把不利于表达艺术家意图的元素“过滤”掉。那种认为“看”的学问无须专业研究和探讨的观念,其造成的结果便是,在运动、制图、绘画、木工活和其他手工艺的技能课程中,把视知觉能力这个本来可以成为一项教学内容的东西忽略掉了。美术课往往只强调描绘或复制表面效果的技巧,而不是观察、看,然后才涉及到表现——这决定了描绘技巧去向的技能。

我们所说的“看”,是观察、认知的意思,更有提炼的意义。它属于个性化的视觉感知。它不主张那种先验的对印象的篡改、扭曲甚至迷糊化,而强调具体的能动的发现。也就是说,看,在素描中体现着作者对于形象信息的选择和处理。能在被司空见惯的题材中看出意象,看出可转化成艺术的形象,这是画家的想象力,它是创作的前提。如图17所体现的。

“看”,观看的方式包括观看的角度、强度、视觉联想、兴趣点(意即物象自身之个性与被需要的“细节”“特征”之重合)等一表象即本质,或说许多本质恰恰通过被“一略而过”的表象呈现出来一意识转换一恰当的表现手段一达到“深度再现”。

即使在再现类素描中,即使我们都借助了如丢勒所设计的“绘画机”来完成由所见到画面的转换,那也无法取代人能动的自由创造性。在丢勒的设计面前,素描者只要用一只眼睛就可以从那台“机器”的望孔得到从一个固定点上所能看到的全部景物,这样一来,从某种角度上说,确如贡布里希所说,“某种事物在某一特定时刻的表象,就代替了画家一生中探索、积累、判断和组织起来的全部经验的总和。”而后者,则是我们的素描训练所必须经过的,观察意味着从纷繁或熟视无睹的事物中发现有利于素描的造型因素,比如对象的“结体”独特方式与未来画面的结构关系之间的“关系”,对象的造型情绪、质地特点,将所见转述为素描的引发点等等。“看”几乎是省略了具体技术操作的素描,是对完成素描作品的有效酝酿。美国素描教育家贝蒂·爱德华在她的《新素描》一书中从人的生理结构与程控原理的角度,详细探讨了“看”或说“观察”的艺术,被她引述的美国心理学家斯伯尼的研究成果认为,左脑与右脑模式在使视觉思维化、思维形象化的过程中分别有着不同的作用。左模式的基本特征是以语义的、逻辑和分析的方式进行思维,它擅长列举、归纳和抽象表述、写作阅读等,具有线形思维的特点,基于一般的准则,把体验转为与其认识方式相一致的概念。右模式却擅长非语义的,视知觉和形象的信息处理,擅长直觉并乐于寻找其完整的组合方式。人的右手主要受左模式控制,左手则相反。双手即是两个模式的外化形式。而画面,则是视觉思维经由双手的物化。

斯伯尼说,右模式的视知觉和整体观照是一种非常特别的非语言介质的思维方式。爱德华进一步阐述到,作素描时左右两个模式处在交替转换的状态之中。我的理解是,当你凭直觉感受并迅速捕捉到对象的独特性的时候,是你的右脑模式在起作用,相反,当你调动以理性认知来分析研究对象的诸因素,以使你的直觉更加条理化地显现之时,则主要是你的左脑模式的功劳。在画室中,我们总能听到学生在画素描时抱怨掌握不好整体与局部、感觉与理性的关系,按照斯伯尼的观点,其实质就是没有发挥好左右模式的协调性。进一步说,在素描学习中,重要的是学会在什么情况下该进行思维转换,并控制住这种转换。

受爱德华的启发,可以说,作画时只要能尽可能解除左模式那些先入为主的干扰,充分发挥右模式的形象识别功能,就能直觉地较好地把握形象信息。这个时候,那些来自传统的种种技法规则则是实现结果、意图的途径,而不该被动地接受和使用。在强调“画出自己”这个层面上说必须如此这般才能有效。而在传统的学院教育中,消除个性——即个性化的观看与对对象无师承般的表达则不被提倡。

我们观看事物往往受某种“前观念”的影响。这方面的例子以儿童画体现得最为明显。在那些稚拙派或有类似风格的绘画中也比较常见。对他们来说,几条线围拢在一起就是“人”,几个色块连接在一起就是“家”。同样,在我们探讨的再现类写实性素描训练中,在某种观看惯性的牵引下,许多素描者学了很长时间却由于不得法而没有明显的进步,或达到一定程度后再难上新台阶。笔者认为还是观察上的问题。常见的情况是,课题确定后,许多同学上来拿起笔就画,本文再次以灯光下的石膏像写生课为例,许多同学画投影或“暗部”时,只知道依样涂调子,大致的体积感还好,大的造型也对,可就是感觉简单,为什么呢?我们觉得,其主要原因就是他没有把“暗部”作为一

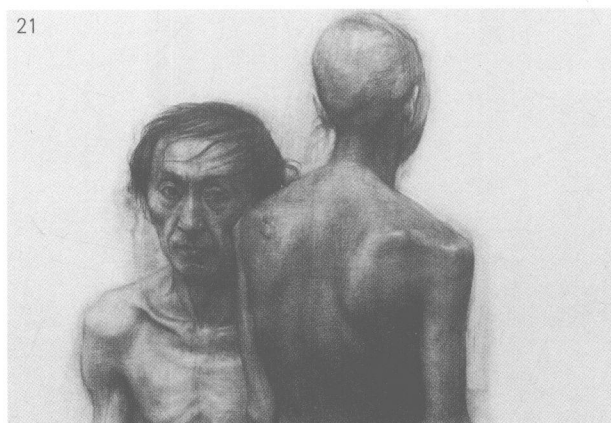
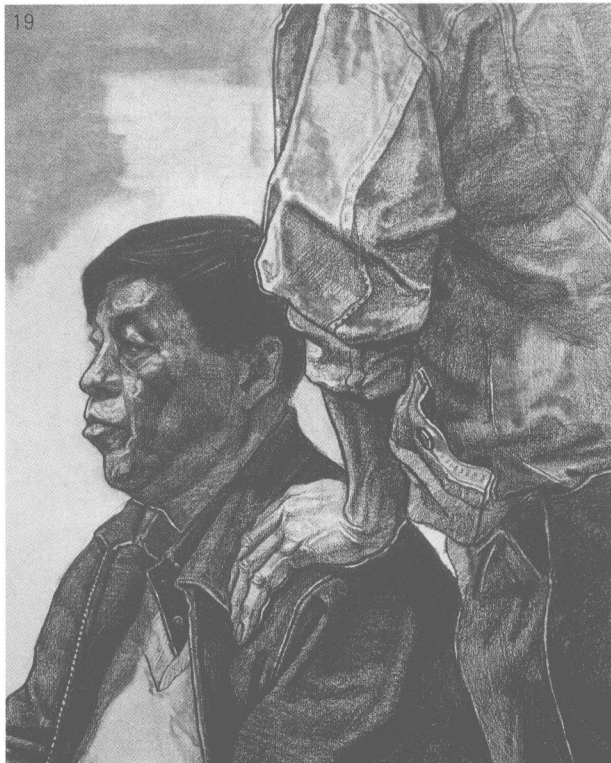
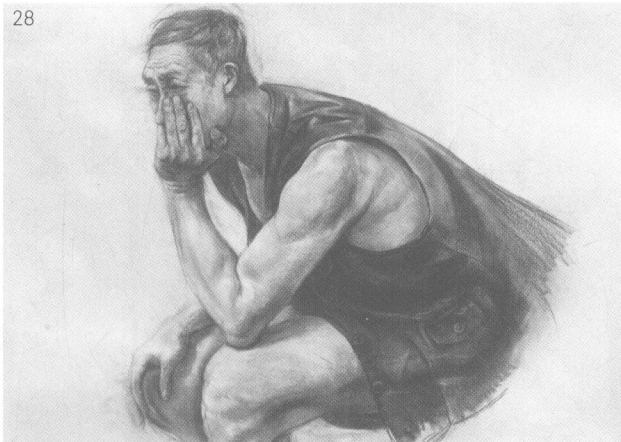
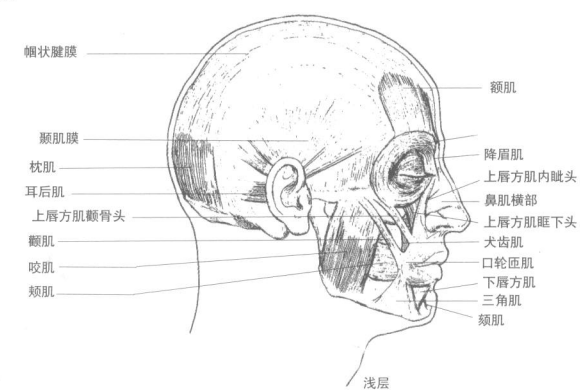
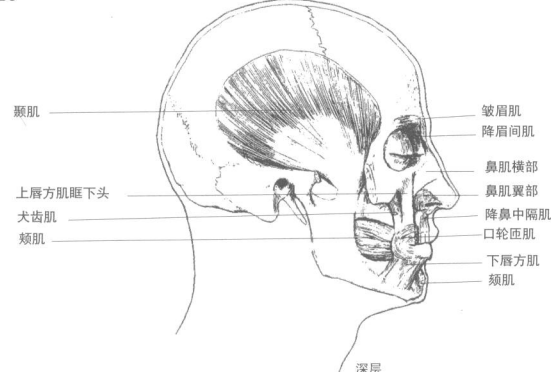
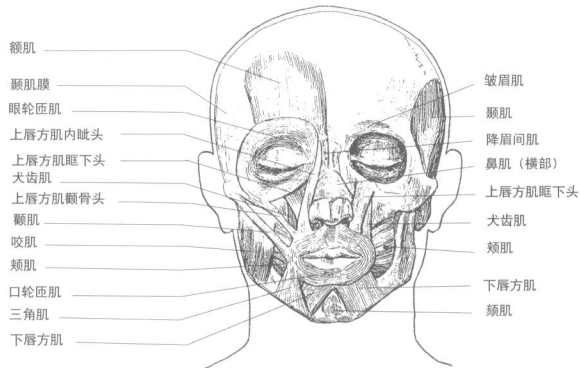
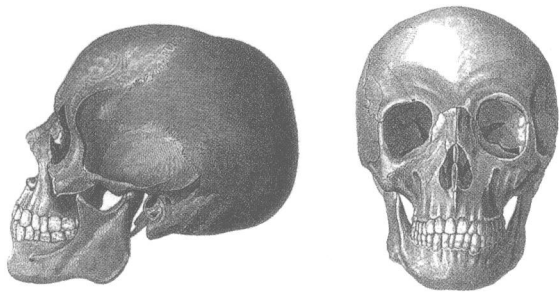


图19 黄亮(鲁迅美术学院油画系第一工作室)作品局部

图20 于艾君(鲁迅美术学院油画系第二工作室)作品局部

图21 李鹏鹏(鲁迅美术学院油画系第二工作室)作品局部

图22 刘仁杰(鲁迅美术学院油画系第一工作室)作品



个与所谓亮部同样重要的造型实体去观察它、表达它。其实，对于素描尤其是写生来说，没有什么亮部、暗部和明暗交界线，只有浑然一体的造型实体，只有关系画面元素所呈现的客观对象各个构成部分之间的协调性。如果失掉这个，再“统一”也没有用，调子涂得越“漂亮”越表面，离课题的要旨越南辕北辙。这是需要认识到的。如果有了近观远看都很有兴味的造型和造型间的联系、关系（形体之间、表达形体的笔墨之间因联系而产生“关系”，联系对了“关系”也就对了），“暗部”画得亮一些，“亮部”暗一些，画面脏点儿，用笔流畅与否等等这些在以往或别处的教学中被视为画面缺点的倾向都无所谓，那只是属于效果上的对比度或趣味差异等问题。在具体处理上也根本不必要按照所谓的统一要求都“响亮”，都“统一”，都行云流水，依个人喜好了，在性情的前提下支配技艺因素才可能使画面有感染力。

在这个时候，我们更强调“陌生化”观看，“陌生化”观看最易于（或者说才有可能）实现对事物的进入，这不仅对成就画面极其重要，另外，进行通过以看为切入点的素描学习，我们将可能因此改变或加深对周围事物的感知方式和情感深度，从而有利于艺术人生。“观照”整体，以陌生化的“看”发现并揭示本质，此为素描的“观看”。我们可以从图19到图22中体会作者是以怎样的着眼点去观察并表现对象的，图19以果断的“强硬”的笔法重组了对象的细节，图20和图21观察和表现对象都显得较为客观，图22则较好地表现了对对象的情绪状态。

什么是写实性素描肖像的“准确”

在以写生方式完成的写实性素描中，我们所说的准确，一般指的是被素描所呈现的客观物象与现实“原本”的忠实程度。这可以说是此类素描最为重要的评判尺度和标准。这方面大家可以参见本书其他图例，其中有一部分作品基本上体现了再现意义上的客观性准确或精确。我们平日总提到的“像不像”、“肖似与否”等说的首先都是这层意思。

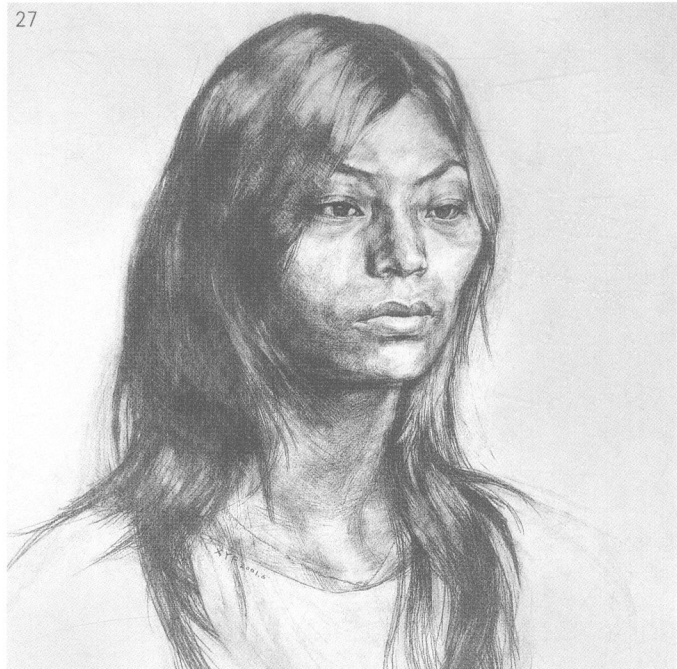
在一定意义和层面上说，对客观的摹写总是限制我们对“才能”的发挥，从画面中我们看不见“我”，我们只是转述者——一如古典艺术和传统学院派教育的某些特质。这时，素描所能做的就是忠实、科学，最大可能地扬形象的“客观性”，抑“主观”对形象的扭曲和个人化改造。从这类素描中，我们感受到的是“无我”的境界，或者说作为“我”的艺术家将素描、自我、观念甚或艺术统统交给了被再现的对象，这与如今某些绘画的方式不是完全一致的。但我们仍然可以分辨出作者的匠心之别，在艺术中，除非临摹和别有目的的创作，千篇一律的准确是不存在的，我们所说的准确只是意味着画面形象与对象关系的相对恒定性。

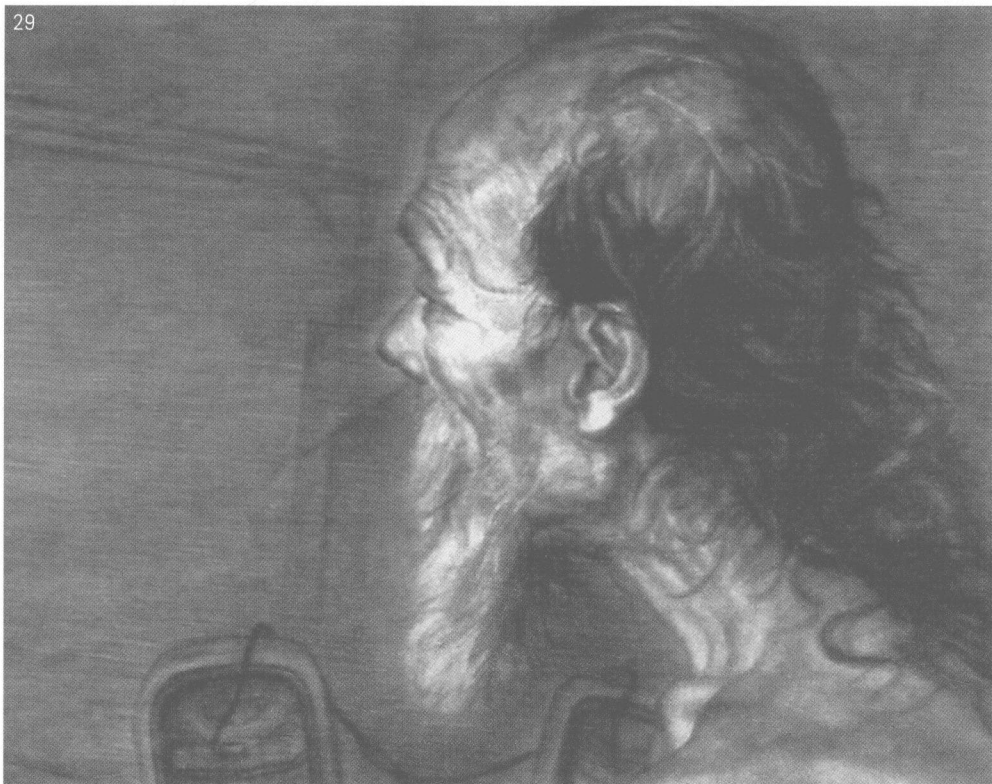
那么，为什么我们常常听到这样的抱怨呢？比如某某同学说：“我画得挺像模特儿，怎么老师还说我的画不准确呢？”可以说，与“创作课”的要求一样，这里的“准确”的意思更多指的是作者的用以表达自己意图的材料和方式，比如调子、线条，对客观形象的再处理等等，与作者对画面的理解

图23—26 分别为：头颅骨骼图，头部肌肉正面图，头部肌肉解剖图（丹佛出版公司）。

图27 谢一帆（鲁迅美术学院油画系第二工作室）

图28 崔青云（鲁迅美术学院油画系第二工作室韩国留学生）作品局部





和“设计”的直接性和有效性是否到位，而他所说的“像”的意思其实只是“形似”，这是最基本的。

在此同时，我们强调作业的精神性，这意思就是说，我们需要那种泛泛的表层的再现，在再现的前提下，我们更要体现自我对于客观形象的处理和理解，画出对“造型”的一己认识。努力使作业达到本书开头所说的作品的“第三层次”。

以意象性作为画面的风格，就需要以一种新的“整体观”观照对象，直取形象中“有用”的部分，并将其以符合画面气质的笔法落实为意象的形象，画那些泛泛的表面效果就不准确；反之，你需要精确的写实风格，那么游移不定的习作性的对细节的呈现就不准确，而这属于素描语言上的、艺术指向上的而不是与客观对象相像的准确，是所画形象产生视觉效果的前提。比如19世纪末到20世纪初的许多属于现代主义的肖像画，例如毕加索等人的素描，它们不再是一般意义上肖似与否的问题，而是由对“镜像”式真实的追求，转为对绘画在艺术上的明确性的追求。

技法举要

从解剖到结构 从结构到画面

先让我们来简单说说头部的解剖与比例。从图23到图26中，我们可以了解到一些关于头部的骨骼和肌肉的解剖知识。

掌握关于头部的结构、解剖和比例知识，对于需要“画得像”的肖像素描来说是必须的，所有对表情的记录和刻画都基于这样一些对头部或颈部的基本认知，如此，我们才可以尽量在忠实对象特征的前提下，赋予物象以某种共性的因素。了解头骨的造型有助于我们在某些时候不被表象或假象所干扰，了解肌肉的走向有助于我们主动地观察和描绘表情和皱纹的方向，了解头部与颈部的结构关系，有助于抓住头部在全身素描中的感觉。对于初学者来说，那些属于基本常识的规律性的东西会帮助作者不犯常识性的错误，比如“三停五眼”，比如，对于平视的素描者来说，对象眼角的连线基本位于整个头部长度的二分之一处，头盖骨区域与整个脸部的比例和鼻子长度由于眼到颈长度比，以及嘴的中线到鼻子与颈的长度比都是3:5的比例关系，以及手与脸部大小关系等等。我们可以从图27、图28中感觉作者在描绘中对比例关系的把握。

初学者甚至包括某些较为成熟的画家的某些不是十分强调客观性的作品，绘制肖像素描也容易犯如下这两个错误：一是疏忽眼睛在整个头部所处的准确位置，二是不善于把握耳朵的位置，尤其在侧面像和半侧面像当中。图29在这方面就画得非常好，耳朵自身结构透视、耳朵在整个头部中的造型精确程度都很鲜明准确。在写生中，如果目测有问题，或经验不足，某些时候，我们可以以细致的观察，并借助虚拟的中轴线、鼻子或眼睛、两个外眼角之间的长度作为基本度量单位进行测量和感知。甚至可以采取一般来说不被提倡的以笔杆等直线物体测量视像的方法。

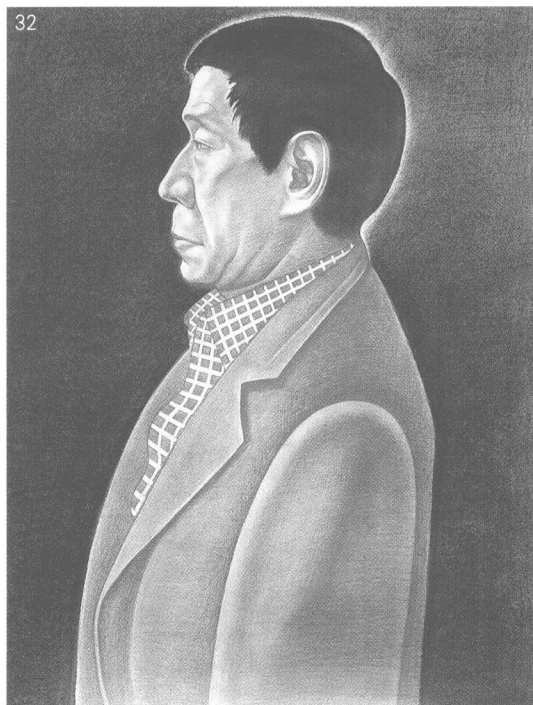
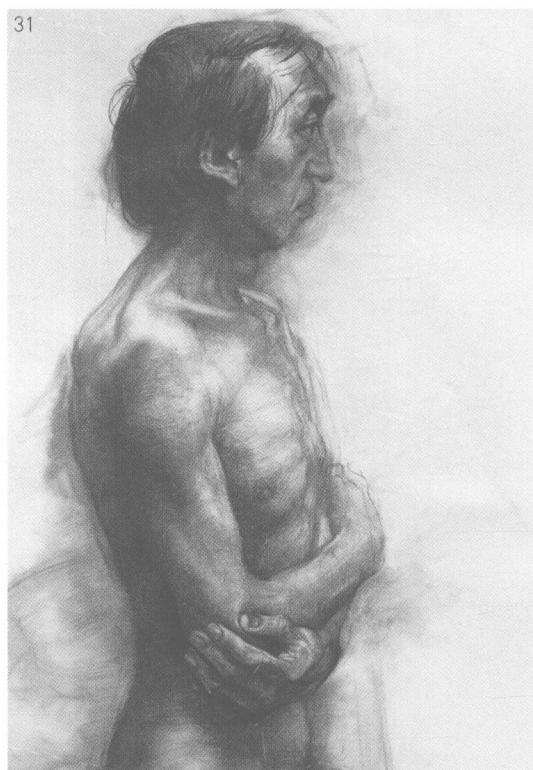
当我们对头部的解剖与比例规律等有基本的认识之后，就可以进行素描写生训练了。在描绘过程中，一般来说，我们并不需要时时提醒自己关注解剖。我们描绘的是活生生的人，是有生命的形象，解剖、比例等规律性知识帮助我们确立感觉，使感觉和感性变得富有理性，经得起理性的推敲，与此

图29 董冰峰（鲁迅美术学院油画系第一工作室）作品局部

图30 丹尼尔·基那泰罗（西班牙）：《妇人头像习作》。

图31 金福泰（鲁迅美术学院油画系第二工作室）作品局部

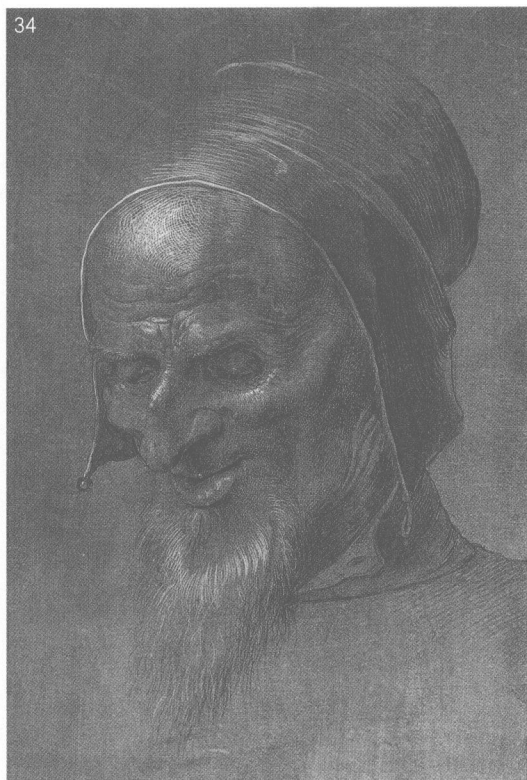
图32 杨帆（鲁迅美术学院油画系第三工作室）



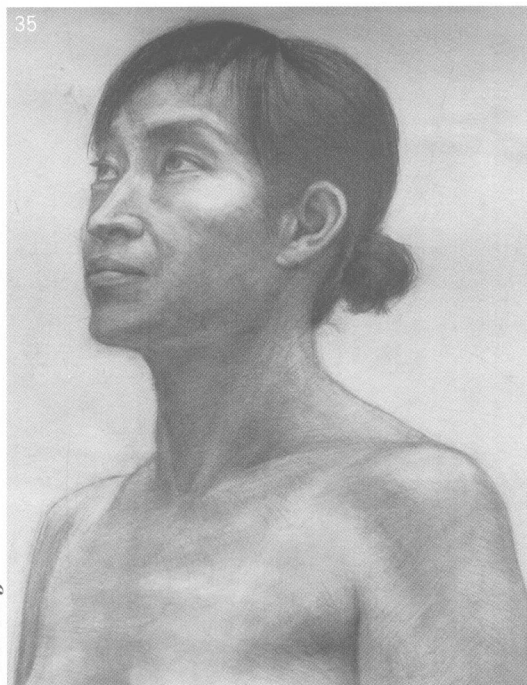
33



34



35



同时，笔下的形象具有了某种共性的意义。这就涉及到如何活用解剖、比例知识的问题，除非在某个特定的学习阶段，比如头像习作伊始。

习作的“焦点”

所谓焦点，就是对人物最感兴趣的并意欲加以“聚焦”式表现的部分。比如图30，作者着力捕捉并刻画了对象的脸部表情，其中以五官为最，同时，使头发、衣饰和背景形成一个“次结构”，很好地烘托了人物形象，使画面气氛产生了某种戏剧性。同样的例子或许还有图31。恰当地突出作品的焦点，人物素描才可能产生“肖像”的特质。那种仅仅注意脸部刻画，而不赋予其他部分以可信服的处理的全身素描不能被称为素描艺术。手和脚、动态、衣饰，这些看起来似乎与人物形象没有什么必然关系的形象都是肖像的重要部分，都是“肖像”的表情，作品的完成与否不一定全都按照预先的构想，或画得多就是“充分”。应该使画面每一处都充满表情——或强或弱，或隐或显，或宁静或激烈，包括“微不足道”的细节和背景。

形状——从抽象的角度认识对象

形状属于形象最鲜明的识别特征，通常，我们最先识别出对象剪影状的形状，然后，才感知到它的具体空间、细节等等。素描写生中的观察，首先观察的就是对象的形状特征，将形状从纷繁的表象中抽象出来，为下一步刻画，为画出更深刻的肖像打好基础。

图32就是以抽象的形状去结构具象作品的范例。作者在描绘中摒弃了客观中琐碎的细节，代之以符号化的主观性较强的抽象形象，组合成整体却反映了对象的具象形象。说到抽象，我们可以说它就是以“少”去认识“多”的一种手段和理解方式，它反映了视觉接受形象的潜在的规律性与本能，从纷繁的表象中提纯了审美的诸要素，使得视觉愉悦和刺激变得更直接，更表层，尽管有些“短效”。抽象也在审度作为审美主体的人对被审美的物象之间关系的角度上，提供了另外一种可能的通道，而这并不意味着具象素描的重要意义不再需要被强调。

图33 赵明（鲁迅美术学院油画系第二工作室）

图34 尔布莱特·丢勒（德国）：《老者像》。

图35 王芳（鲁迅美术学院油画系第二工作室）作品局部

图36 董冰峰（鲁迅美术学院油画系第一工作室）



图 37 大卫·霍克尼(英国):《穿黑衣的塞拉和白花》。

图 38 李威(鲁迅美术学院油画系第二工作室)

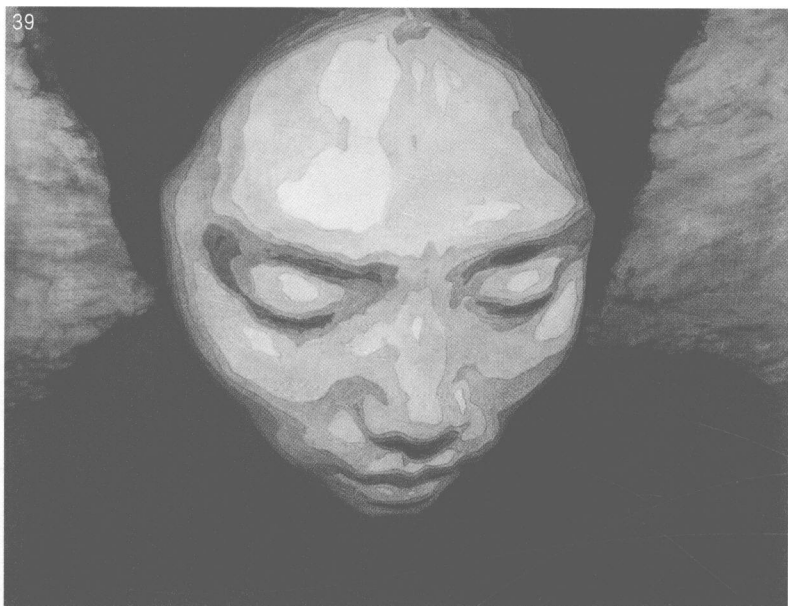
图 39 桂扬帆(鲁迅美术学院油画系第二工作室)

图 40 艾迪斯·尼芙:《傍晚散步》。

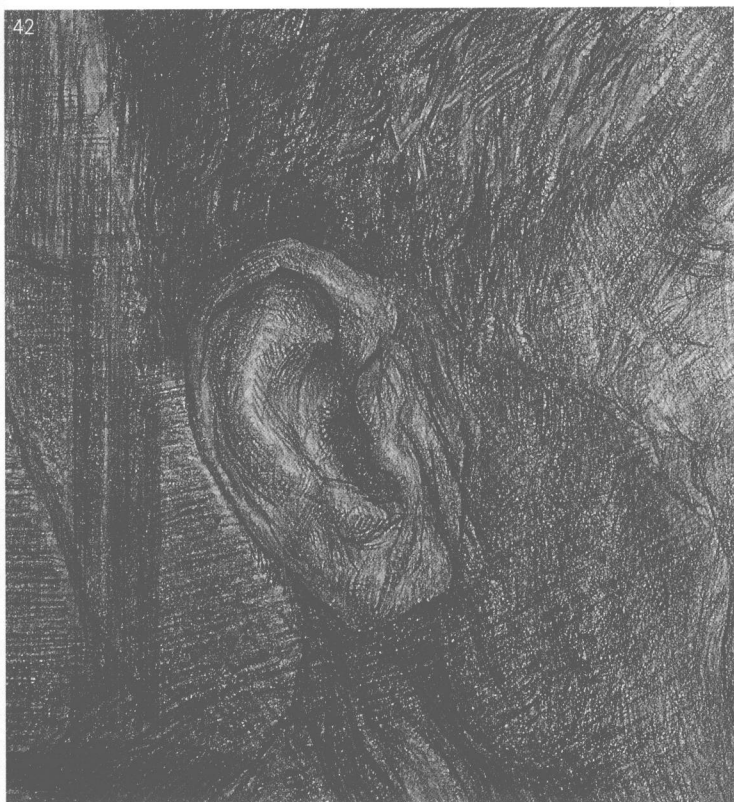
图 41 C·克洛斯(美国):《肖像》。

以线条为主

这方面可以说毋庸置疑。线条可以说是绘画最本质最本能的表达方式,它不强调光影塑造,不强调视觉幻觉,素描者可以以最简练的方式揭示对象的结构。比如图 33 和图 34。前者以纯然线条的方式速写了自己的形象,简练而富有韵味。后者则以线条的方式——通过不同方向、不同力度、不同质感的线条组合——而不是简单的涂色调的高超手法画出了对象的色调结构,实在、客观,感染力更强。



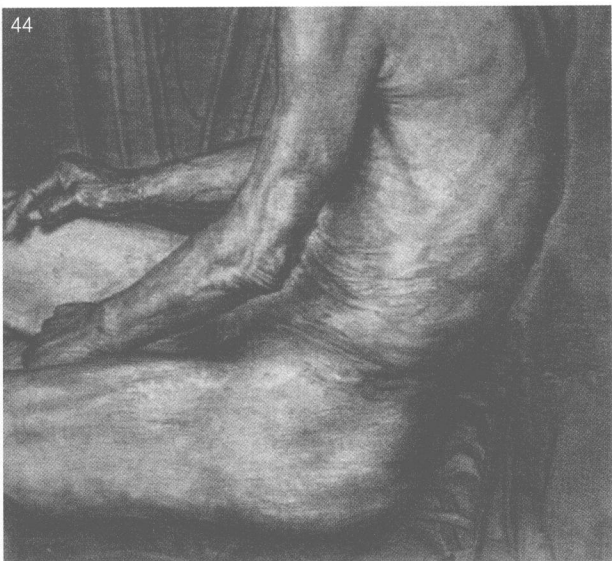
42



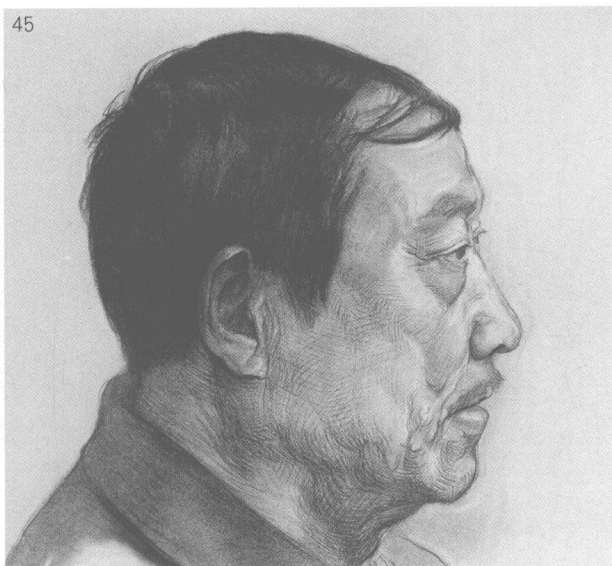
43



44



45



一般来讲,以线条为主的素描肖像对形象的把握能力要求较高,它不像全因素素描,色调在某些时候制造的“效果”可以干扰对形的判断,造型功力欠缺者容易捉襟见肘。也正因为如此,线描肖像是最锻炼造型能力的一种手段。大家可以尝试以单纯的、贯通的线条去提纯形象,单线复线都可以,先不要去考虑线条本身的所谓形式美。只管画形象,画面效果不必多虑。可以从速写练起,可以参考中国白描的表形、造型手法进行由浅入深、由局部到整体的练习。

明暗对照法

这可以说是最为常见,也最能打动普通观者眼睛的一种素描法。比如图35和图36。这种画法源自眼睛对于视幻的需要。在素描肖像中,皮肤的质感、人与环境的关系、画面的气氛等,都可以使用此法来实现。它需要反复描绘,渐次深入。一般的作画程序是,先以线条大致勾勒形象,安排构图以及形象诸部分之间的关系。再以色调进行逐层描绘。在描绘过程中,在灵动地以最有效的方式重新发现形象,比如以线条校正造型,近观细节的具体空间等等。需要强调的一点是,在不强调个人风格的习作阶段,以明暗对照法画的肖像最好以翔实、朴实的笔法去描绘,不要取巧,最好以线条画色调而不是以抹布或纸巾去蹭画面,去制造效果。以线条画色调,以具体的画出的色调表达造型将有助于我们深刻具体地将所见转换为沉实的画面。

局部分析

局部入手

俄罗斯契斯恰科夫素描体系中的素描教学往往采取的是从整体到整体的方式,即从起稿到完成,画面的效果始终是整体的,完整的(或努力保持画面效果的整体和完整),其间的主要作画活动是比较,比较各部分之间的关系,建立画面的结构,这其中可取之处自不必多言,尤其对于从静态石膏雕像过渡到头像的学生来说,这样做有利于稳妥地建立画面关系,从效果的整体上全面把握形象。同时,不得不说的是,大多数成熟的素描家,往往采取局部入手的方式完成画作,比如文艺复兴及其以后的诸多素描大师,他们往往从最感兴趣的局部入手,作画过程中作品可能是不完整、不整体的,但最后画面效果不论笔墨周到与否,都是完整的、整体的,至少意味上是完整的,比如图38和图39。当然,在习作阶段,怎么画都无所谓,不论怎样,最后作品都必须落实到整体。笔者认为上述两种作画方式都可取,尤其对于不同学生不同作画习惯而言,它们具有互补性。

对照片的挪用

许多写实或精确写实风格的素描肖像之所以看起来像照片,那是因为作者描绘或利用了照片给出的客观性细节,并将对照片的客观性的改造方式作为画面的语言。比如前文提到的图17,还有图39到图41。

关于从照片转换为写实性素描,有如下几点需要说明和提醒:一、确定照片的细节是否就是画面

所需要的细节；二、普通照片的细节是中立的，使用怎样的手段才能将这些细节转换为画面的细节，这意思就是需要采取确定的手法将它们强烈地再现并作用于你的素描。三、照片提供的细节是静止的，而写生时对细节的发现是能动的，是不确定之后的确定，是有动态过程的结果，使用照片时必须考虑到这种差异，一般照片作为图像作用于视觉的过程与绘画相反。

关于五官：

我们知道，五官是一个统一的整体，整体表情比局部的变化更为重要。既然是整体，作画时就需要注意它们之间的联系，形状的互补性。我们常常看到这样的作业，眼睛、鼻子等局部画得很深入，很精彩，但整体上看，它们却各自为政，彼此联系不够，没有形成造型关系，好像不属于同一张脸。除此之外，我们强调在肖像素描中观察入微，画出五官细节的个性，比如眼睛的体积特点，两只眼睛之间的造型联系，鼻孔的精确透视，耳朵的精确位置、体积和轮廓特征等等。

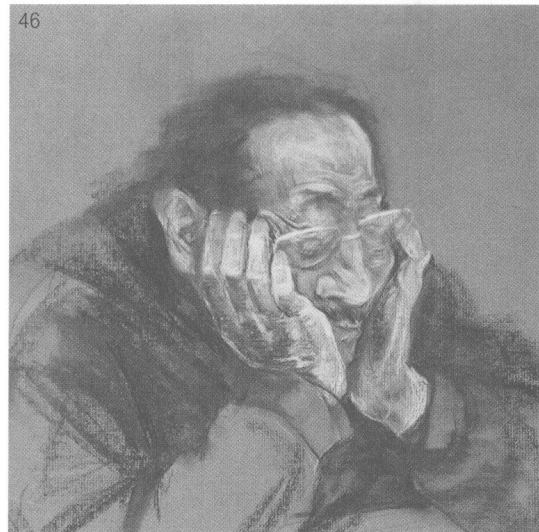
关于手：

一件优秀的半身肖像或全身像素描，其最重要的一点就是作者画出了头像、身体与四肢的动态和表情关系。以半身像为例，手部、头部和以躯干为主的身体之间的协调性是最重要的得分点。手与脸部一样是模特个性的显现，那种只注意刻画脸部而忽略了手的描绘的半身像是不成功的。手与手腕、手臂的连带关系，手与面部表情的呼应，手与头部大小比例的恰当与否等等，都是我们需要考虑的问题。包括了手掌的手的长度约为从头顶到下颌之间长度的三分之二。具体描绘过程中，手的整体形状特征——而不是手掌和五指——是画准手的关键。从许多有手的半身或全身作业中，我们看出，作者着力刻画每个手指的具体形状，而不是画整体的形状特征，结果弄得手指以及手指和手掌之间各自为政，因缺乏必要的得体的联系而使作业不画得理想。请仔细分析下面作业中对手的刻画要点。

关于笔法：

图16、图17、图19和图38等的笔法特性都很鲜明。我们所说的笔法，其实是选择贴切的手段方式去表达形象，它带有某种组织并支配画面元素的意思，具有个人性、风格性。在写实性素描中，笔法以能贴切深刻地揭示客观对象为准则。在此前提下，作者可以探索适合于个性气质的描绘技巧，组织线条与色调。在本书作业中，我们可以看出，在一个大的写实框架下，画面笔法因人而异。同时需要提醒的一个常识是，我们在绘画中如果片面或不恰当追求笔法的特殊性，而不是使其自然而然地形成于对形象朴素的描绘中，笔法就会失去意义。

46



47



48



图42—47 素描肖像局部一组。作者依次为于艾君、李鹏鹏、董冰峰、于艾君、闫舒、黄亮、刘仁杰。





