

SUMIAO

RENXIANG

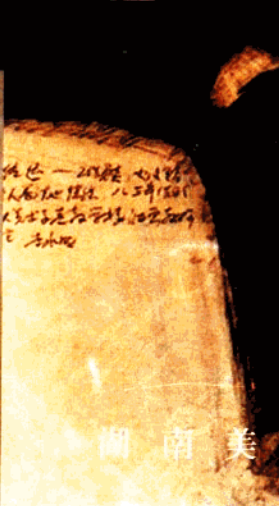
XIESHENG

ZHIDAO

素描猫

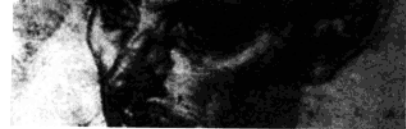
人像写生指导

李水成 著



湖南美术出版社

本书所用作品除署名作品及学生习作外，均为李水成作。



MULU 目 录

序

新尚谊 1

第一章 素描人像写生概论

3

- 第一节 随想篇 3
- 第二节 立意篇 8
- 第三节 章法篇 10
- 第四节 画形篇 12
- 第五节 塑造篇 17
- 第六节 技巧篇 22
- 第七节 构成篇 27
- 第八节 情趣篇 33

第二章 素描人像写生常见问题分析

37

- 第一节 布局中的常见问题分析 37
- 第二节 画形中的常见问题分析 42
- 第三节 塑造中的常见问题分析 46

第三章 素描人像写生作品鉴赏

52

- 第一节 从立意的角度鉴赏作品 52
- 第二节 从布局的角度鉴赏作品 57
- 第三节 从形的角度鉴赏作品 63
- 第四节 从塑造效果的角度鉴赏作品 66
- 第五节 从表现技巧的角度鉴赏作品 75
- 第六节 从艺术表现情趣的角度鉴赏作品 81

后记

87

序

改革开放以来,各种不同观点的素描论著相继出版,并广为流传,对我国基础美术教育的发展无疑起到了推动作用。这也是近百年来几代艺术家认真学习,严肃引进欧洲素描教学体系,并在美术教育实践中不断探索与积累的结果。现在我国素描艺术水平与本世纪初相比有了很大变化,就是比 50 年代的素描也有了很大的提高,这是十分可喜的现象。

对待素描训练,我们仍然提倡学画者要有高度重视、严肃认真和勤奋踏实的学习态度。只有真正懂得和理解素描学习的深远意义,才会能肯下功夫,才能学得自觉和主动。现在也确实存在着对素描训练重视不够和认识不足的现象,这是不难理解的。一段时间来,美术创作样式的多样性、自我表现性及抽象形式因素的出现,使有些习画者对素描学习感到困惑,认为写实的素描练习与美术创作形式的多样性不合拍,甚至将素描的规律性训练与美术创作的个性化表现对立起来。他们并不清楚从西欧引进的素描体系,从广义上讲其实也是西方文化的组成部分,学其素描也就是了解、学习与借鉴西方文化,从中吸取营养,达到提高艺术修养、增强艺术表现力、丰富艺术表现形式从而建设与发展中国美术事业的目的;况且,从美术创作实践史的角度看,凡有造化的大师(包括多种流派)都不同程度地得益于早期的素描练习,也就是说,素描并未成为艺术家们进行创作与个性发展的羁绊或累赘,而是其进行艺术创作的根基与营养,素描的内涵与作用并非像有些人所理解的那样简单。其丰富的与深层次的内涵,对美术家的审美观念及造型方式起着潜移默化的影响。因此,我们不能简单地、片面地和机械地看待素描学习与美术创作两者间的关系。客观地讲,西欧的素描体系比较适合于西画范畴中各画种的造型观念,但对具有东方造型体系特色的中国画而言,则应依据中国画的造型观念及其精神,选择与之相适应的造型基础形式。如果不加区别地将全因素素描作为中国画造型的技术基础,自然是不切实际的,这是另一个不同的研究课题。其次还有一个原因,即现今照相摄影、电脑及幻灯等设备的发展与运用,也使不少学生产生误解,觉得没有必要下功夫去研习素描。应当承认,这些设备的普及与运用对美术创作是有所帮助,诸如收集创作素材、作品放大

与定稿等工作可以由其部分地替代,而且有些摄影作品的艺术效果也几乎逼近绘画。但美术毕竟还是美术,摄影毕竟还是摄影,两者不能相提并论。这点就连一些摄影师也承认:美术不是重复摄影的工作,不是美术向摄影学习,而是摄影向美术学习,摄影永远不能替代美术。这话应足以使学画者明白其中之奥妙。

同时,对于素描练习,我们也主张学而得法。初学者应当遵循素描训练的基本法则,按照循序渐进的要求,学习与掌握素描表现的基本规律,包括认识与研究自然规律和艺术规律,弄清素描造型中的形体结构规律、明暗光影规律、空间透视规律、主次虚实规律及对立统一规律等。人像素描更是素描训练的重要内容,是学生锻炼造型基本功的主要方面,也是检验学生造型能力的试金石,这就要求学生还须弄清人体特殊而精密的构造规律,学点人体解剖知识,从而形神兼备地表现人物。因此,素描学习不下功夫和学不得法都是不行的。

我国的美术创作与美术教育在不断发展,作为美术基础教学的素描,其地位不仅没有动摇,而且还不断得到加强,现仍然是美术教学中的主干课。美术创作实践与美术教育实践的有机联系证明,素描确实具有不可替代的基础性作用,如果削弱这个作用,就将严重影响学生造型能力的提高。当然,为了使素描能更好地适应美术创作与美术教育发展的需要,充分起到素描全方位的基础作用,我们应当进一步地研究素描和素描教学规律。进入90年代,美术界对素描的研究逐渐减少,大家关心的问题有所转移。在人们不太关注素描研究的时候,李水成同志最近完成了一部有关人像素描教学的论著。这本书的内容虽然限制在人像素描教学的范围,却涉及到素描艺术领域许多方面的研究课题,作者在书中的观点不刻意追求新奇,比较朴素、实在而全面。同时,因为有作者自己艺术实践的经验及教学实践的体会,所以也写得中肯、到位而有用,对习画者也会有所助益。这本书的出版希望能对广大读者产生实际的效果,并为我国绘画艺术的繁荣起到积极的促进作用。

靳尚谊

1998年1月22日于北京

第一章 素描人像写生概论

作者: 鲁本斯(佛兰德斯)



第一节 随想篇

关于对素描概念内涵的领悟。对于一个成熟的画家而言,对素描概念内涵的意会似乎心如明镜、清楚得很,然而一旦从字义上用语言来确切地说明则难了。那就会各有各的理解与说法而莫衷一是,把本来不复杂的意思复杂化。可以说,到目前为止似乎还无为大家所认可的权威性定论,甚至两种中文辞典对素描的解释也有两种不同的说法。一种解释是“主要以单色线条和块面来塑造物体的形象”;另一种解释是“单以黑色描写,不加色彩之画也”。有的说素描就是朴素的描写,有的说素描是视觉艺术中最基本的元素之一,有的则说素描在造型艺术中是版画(黑白画)的一种。意大利画家、艺术史家瓦萨里认为素描一方面来自理智,另一方面又从自然界物象形体结构中获得普遍的见解;西班牙画家、艺术理论家巴切克认为素描是一种创作一切艺术的东西;美国画家、美术教育家格拉哈姆认为素描是一种发现的行为;法国画家安格尔则认为素描是高度的艺术诚实。纵观素描发展概况,从表现形式上说它是单色绘画没错;从技法训练角度上说它是造型艺术的技术基础没错;从艺术品位上说它是独立的艺术表

现形式也没错。长期以来我们发现这样一种事实与规律,即对素描概念内涵的领悟,每个习画者并不是从理论家们所创立的理论中获得,而是在日后漫长的技法训练与艺术实践中逐渐悟到的。并且学得越多,在实践中对素描知识运用得越多,就越觉得素描的内涵丰富,这与初学时似懂非懂的混沌状态不可同日而语。尽管每个人的理解与表达不同,但对素描的质的认识不会大相径庭。素描确实给了从事造型艺术的人们以必需具备的基本能力与手段,培养了他们所必需的审美眼光与方式。从思维立意,经营位置,画形体比例,解决动态与透视,塑造体积、质感、光感与空间到概括主次与虚实,除色彩之外几乎无所不包。所以,人们不得不承认,素描的确是造型的基础,有什么样的素描,便有什么样的绘画与雕塑。也正因为素描表现的独特风格与魅力,人们也不得不承认素描是理所当然的具有独立意义的艺术表现形式。至于怎么从语言文字上对素描的概念进行界定则并不很重要。

关于素描的渊源。有资料显示,在西方可上溯到公元前5万年的旧石器时代,最为典型的莫过于19世纪70年代在西班牙北部阿尔塔米拉洞窟中石壁上发现的《受伤的野牛》,在东方的中国也可溯源到数万年前的原始社会。学者们认为,可从发现的古代岩画、陶纹、青铜纹中窥视到最早的素描雏形。这种看法从做学问的角度可以理解。但真正具有实质性意义和完整性意义的素描应是开始于14世纪意大利文艺复兴时期。特别是全盛时期的文艺复兴,由于大师们的勤奋实践,科学地认识自然规律,从对人体解剖学到空间透视学的研究,从形体结构到明暗线条等造型规律和手法的运用,奠定了素描学科的基础。在中国,素描伴随着油画进来也不过百来年,本世纪初,随着我国去欧洲接受西方正统美术教育的留学生相继增多,西方素描对中国美术教育的影响越来越大并广为普及。自有美术学院以来,素描就成为美术教学的重要基础课程。纵观美术教育史,素描教学模式并非一脉相承,也并非一成不变,而是随着艺术观念的形成而确立,也随着艺术观念的更新而演进。16和17世纪之交,意大利的一些美术学校采用了阿尼巴列·卡拉奇的素描教学法。这种教学法规定,学生首先要对前辈大师的素描进行临摹,并对希腊、罗马的雕刻进行写生,其目的在于研究、承袭和了解掌握大师们的表现技巧和方法。在此基础上再对具体的模特儿进行写生,以达到提高造型能力的目的。多年执掌法兰西学院院长职务的安格尔,要求学生追求古典的理想美,在素描造型上追求绝对的精确性。契斯恰柯夫的素描教学体系的全部目的,是为青年画家打下业务学识的基础,要求服从严格的程序与规律,但过分强调客观对象的真实性,而未曾解决动像造型。进入现代的西方世界,从19世纪到20世纪初,各种艺术流派相继出现。从学院派后期、现实主义、浪漫主义到印象主义,从野兽派、立体派、未来派、表现派、达达派到超现实主义及抽象主义,在艺术上都各有各自的理解与追求。现代各流派冲破了传统艺术上公认的美学价值观而产生不同的美学观点,不同的艺术观念与不同的素描形式联系在一起,素描的形式不断演变,素描的命运在其间沉浮,在很多流派

的造型观念中,素描学科完全趋于解体而失去传统上原有的意义。随着我国改革开放的国门洞开及文艺政策的宽松,西方现代艺术思潮一下涌了进来,不仅给我国美术界带来前所未有的巨大影响,而且也对素描教学产生强大的冲击力,使师生一时都感困惑。随着现代艺术的潮起与潮落,我国的素描教学又处于相对稳定的状态,但其冲击波远未消失。这也促使人们思考:素描该如何发展?通过反思,我们相信这样一个事实,即写实艺术在中国有着非常丰厚的土壤。中国的艺术园地具备写实艺术发展的气候和环境条件,中国的艺术家有不同于西方艺术家的历史背景和现实的生活环境,在他们的骨子里与血管里都带有几千年来一脉相承的脚踏实地的民族精神。他们也期望艺术的发展,但是是建立在脚踏实地基础上的发展。他们对过眼云烟与空中楼阁的东西不为之所动,只图实实在在地发展。写实主义的艺术之所以很适于中国的土地,依我看就适在一个“实”上。素描作为具象艺术的造型手段与写实艺术是自体连脉的。素描艺术在中国今天的大地上广为普及,根越扎越深,枝繁叶茂,显示出旺盛的生命力,这一事实是可以说明一切的。

关于素描的定位。对于素描定位的见解颇多,众说不一。其中一个作为美术造型基础的定位,一个是作为独立的艺术表现形式的定位。前者体现之一是美术创作的基础。从古至今,美术家们进行创作或以素描画草图,或以素描画素材,或将之作为艺术实践和研究表现对象的基本手段。普桑认为没有好的素描就没有好的绘画,安格尔也曾说,离开了素描的功力就谈不上有艺术的成就。在这方面,大师们的观点如出一辙。前者体现之二是作为美术教学中的基础。这一点在古今中外的美术教学中体现得最为充分与全面。特别是我国,素描在各级各类美术院校及师范美术院校的教学中,一直占着重要的位置,被视为主干课。由于长期以来的重视,今日我国素描教学的水平不仅是建国前与建国初期所不能比拟的,而且在世界范围内也具有相当高的水准。同时我们也欣喜地看到,素描作为独立的艺术表现形式的地位,通过艺术家们及出版部门的综合努力,有了明显的改善。但由于人们对待素描的观念及素描本身的局限等诸项原因,目前对素描作为独立的艺术表现形式,尚未给予充分的认识。因为我们真切地看到,素描作为独立的艺术表现形式并没有堂堂正正地在各种美展中占有一席之地(我国第六届美展是绝无仅有的一次),并未像其他门类的美术作品那样成为广大观众的观赏品,也未像其他门类的美术作品那样走向美术商品市场的流通领域。在现今的艺术家中有几个人舍得将精力投入到素描创作中呢?这些客观情况严重制约着素描作为独立的艺术表现形式的地位的发展与提高。素描虽是一门古老的艺术,但如何真正提高其作为独立的艺术表现形式的地位却是个新课题。

关于素描法则。在美术教学的漫长岁月中,通过一代代人的反复实践与不断积累,逐渐形成了一套切实可行并行之有效的素描法则,这套法则指导与规范着我们的素描教学。有人将素

描法则比喻成过河之舟,认为过了河上了岸,舟的意义也就消失了。由此我联想到两点。其一,我们素描训练的对象是些什么人?这些人又因为什么来学素描?可以肯定,他们是还没掌握素描知识的人,他们因为爱好美术,或为完善自己,或因为将来职业的需要而学素描。他们想学好素描就如同想过河的人,但他们对素描还一无所知,必须依赖素描法则,就如同一群站在岸上等待过河急需舟的人一样。素描法则如过河之舟,对于已成功到达彼岸的艺术家来说可以无须存在,但对初学者来说又是何等重要!这是从事素描教学的人特别能体会得到的。其二,素描法则有胜似舟的意义。舟的作用在于载人过河,过了河,舟对人的价值随之消失。可素描法则的意义远不止于此,素描是教会人们认识事物的工具,对画家造型观念的形成和审美意识的培养起着极为重要的作用,甚至影响整个美术生涯。这是美术实践史中反复证明的道理。如果还在初学阶段就带有太多的随意性是无益的,甚至会贻误学业而铸成大错。因为在初学阶段要解决许多必须解决的造型问题,许多必备能力须在初学阶段获得,如果采取将错就错而放任自流的态度就难以达到学习的目的。诚然,对于初学者而言,素描学习并不轻松,哪怕是解决任何一个环节的问题都需要认真的态度与加倍的努力,甚至是痛苦的劳作。不管如何,为求素描学习的自由愉快与解脱心理负荷的态度是不可取的。素描训练本是苦中有甘、难中有乐的过程,只要掌握正确的素描法则,学画中定能苦中有乐,乐在其中。所以我们说,过了河就忘记船是不对的,而一过河就否定船的作用与意义的态度就更不可取了。

关于素描学习。在素描学习中怎样才能学得有成效而不走弯路,是许多初学者很关心的问题。集数十年素描教学之杂感,我认为有几个关键的问题值得注意。第一,强化自主意识。安格尔要求学生画素描要用脑支配手;徐悲鸿也曾提出,造型美术之道,贵明不尚晦,错也要错得明确;吴作人也说过:“我拥护素描,但不拥护胸中无数的素描。”^①总括起来,这些说的就是要有自主意识。有了自主意识,作画才有目的性。这一点是很多作画者缺乏的。往往不知道一张素描画什么,怎么画,犹豫不决,非常茫然与被动。特别是对待时间长短不同的素描作业缺乏自主意识,不知道时间长的作业该画什么,时间短的作业该怎么画,好像时间画够就是目的,也不知道工具材料等因素在素描作业中的作用,整个作画过程缺乏计划性,似乎画画全是别人的事。如此没有自主意识,学好素描当然困难。自主意识虽与画者经验有关,但对初学者也应有这个要求,明确自己不同阶段的学习目的与任务,才会集中心思解决每个阶段的不同问题。第二,要循序渐进。确切地说,循序渐进首先是画者作画心态的问题。凡已成熟的画家都能体会到,素描训练要有成效,必须循序渐进。循序渐进首先体现在内容安排上,根据习画者的能力与经验的不断增长而由易到难,由简到繁。循序渐进的另一方面体现在作画的程序与步骤上,要求画者要有热烈而镇定的情绪,紧张而有秩序的工作,必须按部就班,不能操之过急,以沉静的心态对待每个作画步骤,每走一步都要考虑到为下一个步骤铺平道路,否则就是设置障碍而影响整

个作画进程。第三,培养审美意识。一个人的审美意识并非与生俱来的,而是逐渐培养出来的。素描训练一开始就应要求初学者用审美的眼光对待练习,用审美的眼光观察一切,发现对象的美质与形态,寻找与探索美的表现形式与手法,将审美意识贯穿于素描作画的每个环节,使他们一开始就处于较高的起点。素描训练的实践结果表明,只有将审美机制引入素描造型的全过程,素描才具有全方位的基础作用及独立的艺术表现形式的地位。第四,提高鉴赏力,学画素描首先要学会看素描。客观地讲,初学者谈不上有鉴赏力,看不出画的优劣高下,因为鉴赏力是伴随着画者的实践过程而增长的。缺乏素描的实践过程,就不懂素描特有的艺术表现语言。有些外行说:“我不会画,但还会看画。”其实这正是外行话。鉴赏力的提高要求多画、多看与多思,促使画者的眼力与笔力的相互作用与交替提高。其中多看包括多观摩好的素描作品原作,多浏览一些素描资料。现在市面素描印刷品资料特多,这是个学习的有利条件。画者可根据自己的实际情况有针对性地寻找学习范本。同时也提醒读者,在学习看画时不盲从、不唯名,不能别人说好而自己明明看不懂也跟着说好,就是对历代大师的作品也要实事求是地看待。大师留下的素描作品中有的可能是创作草图,有的可能是为创作画的素材,有着特定的作用与局限性。我想大师们也不会同意后人对其留下的一些素描作品不加分析地盲从与顶礼膜拜,而会主张遵循素描造型的法则与规律。提高鉴赏能力确实也离不开画外功夫。学素描切忌呆板与狭窄,需要广博的知识与见闻为根基营养。视野开阔、思维开阔与胸襟开阔,才能学得有效、有大造化。正如元代黄公望所云:“不读万卷书不知道理之渊博;不行万里路不知天地之广大;彼绘事家,特见井底之天耳!”²第五,学基本规律。学素描主要是学造型的基本规律,美术造型中的绝大部分基本规律都要在素描课中解决,如构图规律、形体结构规律、明暗色调规律、空间透视规律等。不能把素描看成是万应灵丹,不能狭隘地将其视为“服务员”,什么明暗素描只为油画服务,什么线条素描只为中国画服务,学基本规律就是要达到融会贯通的目的。安格尔在素描中极力主张用线,但以线为主的人物素描丝毫没有影响他油画肖像的表现力。我国美术界有些学油画的人后来却在国画上取得很大成就,这说明素描只起造型的基础作用。为了学好素描中的基本规律,应当淡化结构素描与全因素素描的争论。现在回过头来看,我认为这种争论并没给素描教学带来积极的意义,倒是让更多的初学者产生迷惑与误解,使他们误认为色调与结构不相容,从而偏食偏废、畸形发展,不能达到全面掌握素描基本规律的要求。为了扎实学好素描造型的基本规律,应当重基础因素的研究,轻风格个性的标榜。有些初学者不懂风格是艺术成熟的标志,一开始学画就热衷于风格与个性,结果往往流于表面皮毛,华而不实。素描训练的实践反复证明,认真学习素描的基本规律才能立得住,学得老实者终有所获,也必有大成。

关于人像素描。人是世界的主宰,占据着世界活动的中心。人是艺术表现的主要对象,占

有至高无上的地位。英国著名的速写画家保罗·荷加斯曾表白：“我一向认定我的艺术以人为它的唯一内容，以人为它的唯一目的。”³许多杰出的大师终身的艺术创作对象都以人为题材，米开朗基罗便是最典型的一个。他认为，人应是一流艺术家的创作对象。此话虽嫌偏颇，但也说明了人在艺术创作中的重要地位。正因为人在客观世界中和在艺术表现上占有极为重要的地位，作为造型基础训练的素描教学，人物造型的研究与表现也成为中心课题。它不仅具有单纯的表现人的艺术任务，而且还负有研究人的基础责任。人不同于其他的表现对象，具有相当灵活与微妙的动像造型因素。这种因素体现在人物神情上，喜怒哀乐尽在其中，因此人被称为有思想的万物之灵。这种因素反映在运动形态上，坐蹲立走姿态万千，静止是相对的，运动是绝对的，既自然和谐又具有节奏的美感。人还具有特殊的形体构造规律，是一个高度精密的有机体。它没有其他对象在形上可自由改变的宽阔余地，容不得半点歪曲，人物造型在素描训练中是难度最大的。所以我们认为，人像既是素描表现的神圣对象，也是检验习画者造型能力的试金石。

作者：列宾（俄）



第二节 立意篇

“意”为一画之魂，中国画论中有“立意”与“写意”、“得意”与“新意”、“意趣”与“意志”及“得意忘象”与“以意运法”等众多论说，因此人们便说中国画重“意”。谈到立意，人们一般很自然地想到美术创作中的构思。其实包括素描写生在内的一切绘画活动，都是有意识的工作，都有个立意在先的环节。清代郑绩《梦幻居画学编简明·论意》云：“作画须先立意，若先不能立意，而遽然下笔，则胸无主宰，手心相错，断无足取。夫言者，笔之意也，先立其意而后落笔，所谓意在笔先也。”⁴素描写生是否有意及其意的雅俗决定着一幅作品的价值与品位。与郑绩同

朝代的方薰在《山静居画论》中云：“作画必先立意，以意定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸，俗则俗矣。”⁵在素描写生中如果只会抄袭肉眼所见而对它们一无所感，其劳作充其量只是像一面镜子的反映。

立意要有好的心态。首先画者须具有审美心态。审美意识要统摄素描作画的全过程,立意是首要环节。为美而立意是美能感人,依据罗丹的观点,美是无所不在的。在素描人像写生中一切对象都是美的,具有各种类型的美,具有各个不同角度的美,靠画者去观察、去发现和确立美的表现意图。惟有画者具备“语不惊人誓不休”的表现美的强烈愿望,其作品才具有较高的审美品位。因此,在方薰的画论中应加上“意美则美”。画面立意的质量除画者敏锐的眼光与敏捷的思维外,更需要全身心的投入,要专注,要入迷。如果情绪不佳和心思不集中,不如干脆停止工作。立意必须激动,因对象触发的激动是画者立意的有利契机。但要激动而不匆忙,因为激情往往与灵感有缘,都具有稍纵即逝的不稳定性。因此,激情需要沉静的心态来适度控制,不然,不仅画者的激情难以持久,甚至因步骤匆忙缺乏思虑而导致立意的夭折。

立意须果断。作画立意一般是在落笔之先。进行素描人像写生,在下笔之前,画者先将对象观察一番,以此形成自己的感受。最初的感受也是新鲜的感受,应当珍惜。有了这个前提再酝酿自己的表现意图,这个意图应当贯穿作画始终。当然,有时在作画的过程中可能会产生些新想法,即所谓意在笔后。如果新想法与原先的意图是协调的,则应看作是立意的深化与发展。但在作画的过程中画者的意图不宜反复无常,立意必须果断。否则,意图改变过多或犹豫不决都将使画者失去心中主宰。

立意的程序。对于初学者而言,明确立意的程序方有操作的具体性。第一步,先冷静地观察对象,不要急于动笔。在观察对象时要尽可能地多角度观察,如古人画树须“绕树一周”,做到每个角度的形态印象都心中有数。第二步,在全面观察产生总体印象的基础上,选择最令自己激动的立意点,即确立自己最想表现的意图。第三步,设想一下画面完成的效果,选择相应的表现手法,在心中构想大体的作画计划。落笔前如能做到这些便算心中有了主宰,尽管作画过程会有些意外,也不致心中彷徨。一般初学者对立意缺乏体会,也不够重视,这是素描学习的大碍,必须引以为戒,养成积极立意的好习惯。用敏锐的眼光观察对象,用敏捷的思维了解对象,抓对象的典型特征,抓对象的内在本质。立意上应做到以形取胜画形,以神取胜画神,甚至以光感,取胜就画光感、以质感取胜就画质感。只要心中有想法,有主意就好。因为立意的范围极其广泛,习画者可在其中纵横驰骋。

作者: 靳尚谊



第三节 章法篇

章法在中国画论中也叫“经营位置”，现时又称为布局或构图。“经营位置”即指画者思考、推敲、合理安排画面形象的大小与位置及其组合关系。通过苦心经营使画面构图达到恰当表达立意和美的形式效果。素描除局部刻画练习与收集创作素材外，都有构图的要求，甚至连一般性的速写都应考虑布局效果。无论是中国画还是西洋画，都很注重画面的布局。中国画论中有“经营位置为画之总要”、“大都画法以布置气象为第一”之说。清代沈宗骥《芥舟学画编·山水》云：“凡作一图若先不立主见，漫为增补，东添西凑，使一局物色各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定，洒然落墨，彼此相生而相应，浓淡相生而相成，折开则逐物有致，合拢则道体联络。自顶及踵，其烟岚云树，村落平原，曲折可通，总有一气贯注之势。密不嫌迫塞，疏不嫌空松。增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法。”^⑥对一画的章法提出了极高的要求。西画布局设计的原则强调与视觉心理效应相联结。认为横向线式构图画面暗示着安闲、和平与宁静；斜线常包含着运动或走向意味；金字塔形布局象征稳固与持久；圆形则寓意圆满与完美。由此足见其中之学问。在素描人像写生练习中有些青年学生没有章法意识，不重视布局，也不钻研构图法则，缺乏构图知识，这成为素描训练的一大缺憾。一幅画的布局

好往往能激励画者满怀信心地完成作业,不理想的布局常常使画者中途放弃作业。布局能力的强弱固然反映出作者的天赋,但更需要在实践中锻炼。布局能力是从事造型艺术的必备能力,将使画者在美术职业中终身受用。

布局与审美意识。均衡与变化、多样与统一构图法则的根本目的,就是为了确立画面审美的基本格局。因此说,布局就是审美,如果构图使人觉得不美就是失败的构图。这就要求作者具有审美意识,懂得布局的基本法则。在人像素描中,一要把握人物朝向的视觉效应规律(人物不管是朝左或朝右,朝前或朝后,仰视或俯视,都应创造人物朝向的舒展美);二要把握大小尺度(过大则迫塞,过小则空松,大小尺度恰当则美);三要把握位置得宜(既有均衡也有变化,上无压抑感,下无落垂感,位置恰当则美)。布局的追求既要有高要求,也要有永不满足敢于打破常规的胆识,以此发展自己在布局上的审美意识与创造能力。

布局与整体意识。画者的整体意识是处理构图的关键与保证。因为布局本身都是由整体决定局部的。要求画者着眼全局,整体落幅,不能心中无数地看一处画一笔,不能画到哪里算哪里。局部拼凑、孤立布局、胸无全局的不良习惯是布局的大忌,必须克服。布局的整体意识要求重视人物头部的位置,对于半身带手人像和全身人像来说,头部的位置是构图的关键。头部是全画布局的起点,它的位置是高是低、偏左或偏右,决定着其余部位的位置是否得宜,也决定着其余部位能否舒展自然而不是勉强地画入画内。整体意识的体现还在于对不同内容的写生有一个完整意念的共同要求。这种完整意念是通过布局的恰当取舍来达到视觉的完整感的。如人物头像写生宜将头、颈、肩线纳入构图,藉以构成头颈肩三者的完整关系;胸像宜将头、颈、肩、胸完整地纳入构图;半身带手人像应考虑头与手的完整关系,特别是手的位置既不能刚好处在画幅边线上,更不能画出画外;至于全身人像则应从头到脚完整舒展地纳入画幅。布局的整体意识须贯穿始终。一般来说,写生范围越宽,布局难度越大,特别是全身人像写生,其难度不仅体现在布局初始,而且还体现在布局与大形的矛盾上,即既要保证构图,又要使形看起来舒服。有些初学者作画,布局刚开始还可以,但后来因形的问题或者扩大构图,或者缩小构图,从而破坏了原先完整优美的布局效果。要解决这一难题,只有加强整体意识的锻炼,让局部服从整体,使形的确定让位于构图的需要。画者整体意识越强,布局越能得心应手。

布局与探索意识。布局取得理想的完美效果并非轻而易举,需要画者不断追求与探索。我在素描人像教学中常见有些学生缺少这种意识,他们既心中无数缺乏把握但又下笔很重,全然不顾后果。结果是布局不理想甚至达不到基本要求,但又无法修改而左右为难。因此,布局需要谨慎,更需要尝试。其一,对于场面大、内容多和画幅宽的作业,如果心中无数缺乏把握,最好先画几幅小构图,通过比较再决定布局形式。其二,对有布局要求的作业,在下笔时切忌用力太重,头脑要清醒,视野要开阔,用笔宜轻,随时注意调整,为修改留有充分的余地。学画者只有具

备不满足的探索意识,布局效果才能不断改善,布局能力才能不断提高。

布局既要“量体备布”,也要“就布做衣”。素描人像写生的练习课题不同,表现范围不同及作者所处的角度不同,因而对纸幅的要求也不同,画幅要求可能大也可能小,可能偏方也可能偏长,可能适宜于横幅也可能适宜于直幅,需要灵活对待。有些人长期以来甚至一个学期的素描作业都是用一种幅面规格的纸去画任何对象,结果不是削足适履就是画后被动剪裁,是极不可取的。根据具体对象确定相应的画纸我们称为“量体备布”,是布局落幅的前提。确定了画纸的式样之后,就要求在既定的幅面中认真经营位置,合理利用空间,使形象的安排饱满而不迫塞,舒展而不空疏。如同用适量的布做出得体的衣,这就叫“就布做衣”。“量体备布”与“就布做衣”是素描训练中绝对不可轻视的布局环节,它既能反映画者布局的自主积极的心态,也可使学画者从中得到锻炼和养成严谨的良好习惯。

布局的具体操作程序。第一,明确自己的练习课题(头像还是胸像、半身带手像还是全身人像或者是群像),与自己的立意结合起来,构图是作者立意的初步体现。第二,明确自己与对象的角度关系(是平行角度还是成角关系,是俯视角度还是仰视角度,距离是近还是远)。第三,定出形象在画幅上的最高点、最低点、左右两边的最宽点,看位置是否得宜,大小尺度是否恰当,是否符合均衡变化规律和人物朝向的视觉效应规律。第四,将点连成线,线成面之后根据需要再作调整,直至布局完成。

作者: 尼古拉·菲钦(美)



第四节 画形篇

形是素描训练中的重要环节。认为形是简单的看法是肤浅的。殊不知,初学画的人首先碰到的是素描中形的问题,进校后的学生在素描学习上也觉得形是个难题,有些学生到了高年

级仍然没解决形的问题,甚至在一些成熟的画家作品中也偶尔出现形的问题。素描教学中,人们一直重视形,强调形的重要性,不是没有道理的。形是审美的直观因素,正确而生动的形为一幅素描增添光彩,错误而扭曲的形使一幅素描毫无价值。从古至今关于形的论点与评说很多,特别是在中国画论中就极为丰富,其中有许多观点至今看来仍很可取。诸如“以形写神”、“神无形不存”、“形似为绘画的始基”、“写形是绘画的基本手段”等。元代刘因《静修先生集》中云:“夫画形似,可以力求,而意思与天者,必至于形似之极,而后可以心会焉。”清代邹一桂《小山画谱》中也指出:“未有形不似反得其神者。”在绘画领域“形”的概念的提出可谓源远流长。早在战国时期,基于荀况提出的哲学观点,在绘画领域派生出绘画创作应注重“以形写神”、“形具神生”的观点。历史发展到今天,绘画领域关于“形”的概念与意义有了更为丰富与深刻的内涵,也有了更为明确与科学的界定。不管人们怎样去理解与把握形的概念与意义,形在美术造型中始终具有极其重要的作用,这就迫使我们在素描教学中不得不从全面的角度去理解形的范畴,解决形的问题。在素描人像中形的内涵不同于其他练习课题,含义更多,要求更严格,是人像内在构造与外在形式的统一体。而且,形的范畴中的每个组成部分都有重要意义,很难说哪个更重要,这就要求学画者投入必要的精力,过好画形关。

形象特征的意义。形象的个性构成特征,特征又体现个性。这种形象特征不仅有着种族差异、地域差异,而且连同胞的兄弟姐妹也有特征差异,由此构成了人类形象特征与个性的丰富性,是绘画艺术取之不尽的艺术源泉。人物形象特征的差异是鲜明的,所以张三李四分别给人以深刻印象;人物形象特征的差异又是微妙的,所以只是点滴差别就使人人具有不同的相貌。身材有高矮胖瘦的特征差异,头型有长短方圆的特征差异,人像五官的特征更是千差万别。“画像画像,就得要像”,我赞成这个观点。抓特征是美术造型的必备能力,也是检验画者对形感受是否敏锐的标准。目前在人像素描练习中,有些学生忽略这种能力的锻炼,致使笔下的形象概念化而无个性,这对以后的美术创作是无益的。

形象动态的意义。动态乃运动之态,存在于人的各种姿态中。有动式动态,包括走、跳、跑等,也有静式动态,包括坐、立、卧、蹲等。人物动态的形包含三个方面的内容:其一为稳定感。动式动态在运动中通过交替变姿与重心互换的运动方式求得平衡,静式动态则通过重心线的把握与支点的支撑作用取得稳定。其二为节奏感。节奏感在动式动态中通过双腿重心的互换与双臂的交替摆动来体现,静式动态则通过头、胸和骨盆三体块的不同倾向来体现。其三为和谐感。即人体出现动态时,身体左右的成对关系在变化中构成了整体的和谐,这种和谐要求所有成对的部位不能彼此分离,也不能有一处错位,而是有机地组合起来,其中身体的中心线则起了轴心的作用。

形象比例的意义。“比例”一词的含义很广,但在人像的形的意义上,比例有着特定的概

念。其他物象谈比例关系时是种相对自由的联系,如山比树高,树比房高,房比人高,但到底高多少没有限定。而人的身体比例是建立在有规律的和约定俗成的一种联系中,如三停五眼、蹲三坐五立七等,甚至连手与脚及身体各个部位都与头有着严格的比例属性。在画全身人像时头部往往是构成比例联系的关键,而且这种联系极其敏感,也很难处理好。很多学生没理解好比例的奥妙与真谛,常犯比例上的错误是不难理解的。这里也包括画形的经验问题,“比例”归根到底是种联系,也称相对关系,即形中构成比例的任何一方单独存在是没有意义的,只有与相对的一方有机结合才有意义。掌握形的比例,既要明白“比例法则不仅是为了使作品符合实际,而且是美感的基础”的道理,同时还要懂得“美感完全是建立在各部分之间神圣的比例关系之上”的道理,这样才能从根本上解决形中的比例问题。

形象透视的意义。透视缩形现象普遍地存在于人像中,是形的范畴中不可缺少的部分,也是素描学习中的一个难题,不懂透视原理是根本画不好形的。达·芬奇认为透视是绘画的缰轡和舵轮,并主张习画者应当先学透视。透视赋予形象以严格而有规律、生动而又丰富的形态变化,由于画者与对象的角度和距离的因素,可使矮小的形象变得高大,也可使高大的形象变得矮小。透视作为研究物象在空间中产生缩形规律的学问,它能教会习画者正确而生动地描绘形象,让形象的每个部位都处在恰当的位置上,从而构成一个符合视觉美感的总体形象。画形不仅要凭感觉,而且更需要透视知识帮助理解。而学习透视不仅在理论上要弄清楚,更需要画形的实践中真正学会运用透视原理。

形象结构的意义。人类有着不同种族的差异,有着形象个性特征的不同,但具有相同的基本结构。在人像素描造型中,结构是形的骨架。不了解人体结构规律,在画形时就会出现结构松散甚至结构失误的现象,诸如头不能与肩相连,双腿长到了腰部的例子不属罕见。在画形时强调要懂结构,不是指局部细节的构造,而是指身体各部的组合与联结规律,如人体从头至脚的对称组合规律、头颈肩的联结规律、躯干与四肢的联结规律、五官与头部的组合规律。明白了这些结构规律,在画形时就会抓要点,画出的形就会具有内在的准确性与外在的生动效果。

比例与透视的互换。比例与透视两者的含义不同,可说是有着质的差异。但两者在人像素描造型中只是画者对形象不同方面的反映,有着必然的内在联系。在反映形的意义上,比例是形象一维与二维空间的反映,这部分的形没有产生透视变化,而是体现出形的客观实际形态;透视在反映形的意义上则限于形象的第三维空间,这个范围的形往往具有不同程度的透视变化,形象的客观实际比例被不同程度的透视变化所替代。比例与透视在反映形的意义上具有辩证统一的关系,可因画者角度的改变而互换,即在此角度所见的是比例意义的形,而在彼角度则成了透视意义的形。只要理解这种辩证关系,画形就会自主起来。