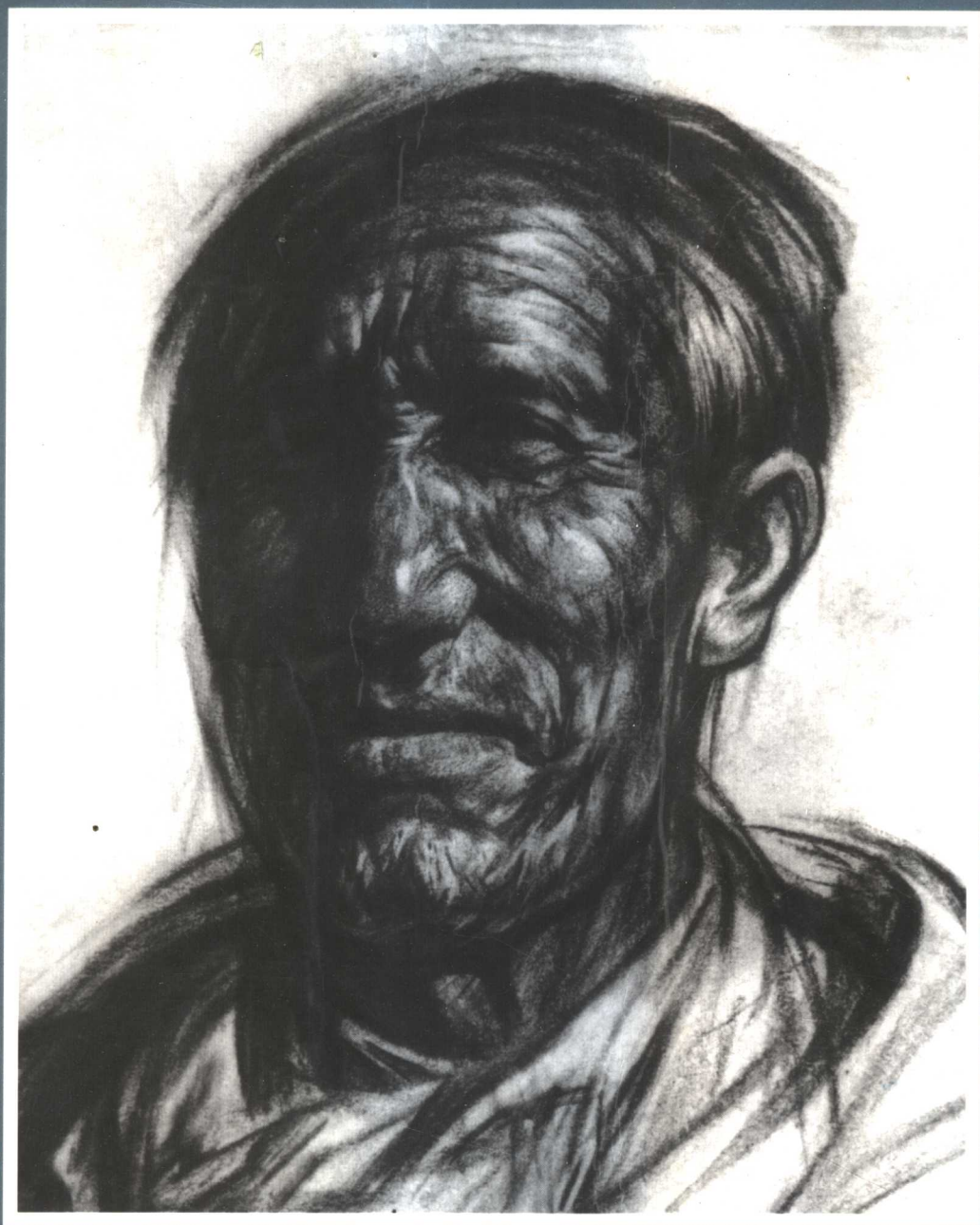




吴银杉素描写生集

钱绍武题

青海人民出版社

吴银杉

素描写生集

青海人民出版社

责任编辑: 井汉升 薛建华
装帧设计:

吴银杉素描写生集

吴银杉 绘

出版

发行: 青海人民出版社(西宁市同仁路10号)

邮政编码: 810001 电话: 6143426

印刷: 青海省委办公厅印刷厂

经销: 新华书店

开本: 850mm × 1168mm 1/16

印张: 5

字数: 2万

版次: 2002年3月第1版 2002年3月第1次印刷

印数: 1-2 000

书号: ISBN 7-225-02062-5/J · 323

定价: 19.80 元

版权所有 翻印必究

(书中如有缺页、错页及倒装请与印刷厂联系)



艺术简历

作者素描像

靳尚谊 1979年画

- 1952年 生于湖南株州
- 1974年 考入中央美术学院，师从靳尚谊、闻立鹏、钱绍武、詹建俊、钟涵、杜键、赵友萍、李天祥、马常利、孙滋溪、韦启美、苏高礼、王征骅等先生
- 1978年 油画系本科毕业，分配到中央戏剧学院舞台美术系绘画教研室任教
- 1985年 油画《晨》入选“前进中的中国”青年美展
- 1985年 中央美术学院油画研修班结业
- 1986年 考取中央戏剧学院舞台美术系绘画研究生，导师为张重庆教授
- 1989年 油画《脊背》入选第七届全国美展
- 1989年 油画《远方地平线》获北京国庆四十周年美展优秀作品奖
- 1990年 举办研究生毕业汇报展，同年获硕士学位
- 1992年 《远方地平线》、《雪月》参加香港中国风情油画艺术展
- 1992年 《烟云》参加新加坡中国古今艺术精品展

- 1992年 《脊背》参加香港首届中国油画年展
- 1994年 油画《小岛》入选首届中国风景油画展
- 1994年 任中央戏剧学院舞美系副教授
- 1995年 获中央戏剧学院舞美系绘画教学基金奖
- 1995年 举办吴银杉素描人物写生展
- 1996年 加入中国美术家协会
- 1997年 《聊》之一入选北京美术作品展
- 2000年 获中央戏剧学院舞美系绘画教学基金奖
- 2001年 《等待》获“爱我中华”中国画、油画大展铜奖

作品曾发表于《美术》、《美术向导》、《美术耕耘》、《人民日报》、《文艺报》、《中华文化画报》、《中国时代画报》、《新疆画报》、《北京晚报》、《经济日报》及若干画册

主要论文：《结构意识与素描表现》、《生活也是课堂》

绘画技法：《素描头像的强化训练》、《油画人体写生技法》

作品评介文章

易英：《黄土地的肖像》——读吴银杉油画随感

何韵兰：《后背的表现力》

杨飞云：《西藏现实生活的真实写照》

王志纯：《执著的追求》——吴银杉素描人物写生展观后

花朵 根茎 沃土

——吴银杉的素描

前些年，吴银杉创作了油画《脊背》、《远方地平线》，几个农民的赤背身影呈现在人们面前，清晰的骨架，起伏的肌腱，恰似远山纵横的沟壑，给人以深刻的联想。表现了作者的艺术功力，也表现了画家的深厚人文情怀。作品得了奖，获得社会好评。

诚实劳动终于结出了艺术的花朵。

人们不禁思索，吴银杉艺术花朵的根在哪里？沃土在何方？营养源是什么？画家长年累月辛勤求索的动力又是什么？

在一个初冬的傍晚，吴银杉给我送来了问题的答案。他气喘吁吁地抱着一大卷素描来到我远郊的工作室，没等坐下来喘口气，就把整开大小的素描铺了一地，迫不及待地讲述起几年来下乡作画的经历、感受，寒室中他竟然兴奋激动得脱去外衣。

这批数以百计的素描，时间的跨度是二十年，空间的跨度是甘肃、青海、宁夏、西藏，最多的是晋西北地区。大大小小的素描，不知包含着画家多少心血汗水。目不暇接的素描作品，包括了男女老少、工人、战士、兄弟民族，画得最多的是农民，特别是那满脸皱纹“浑身上下满是线条”的老人。白纸、色纸、炭笔、水墨，有的是色纸提白，有的是白纸加墨，各种技法、各种材料、各种工具，一拥而上。写实刻画、夸张变形、象征寓意，不同手法随机而运，挥挥洒洒，得心应手，充满激情地塑造了一座朴实、生动、深刻的农民肖像画廊。

这就是吴银杉艺术之花的根，这就是他艺术成长的沃土，对生活的真诚激情，对农民牧民的深切关爱，正是画家痴心求索、苦苦耕耘的最大动力。

吴银杉的素描，早已摆脱了“学生腔”，超越了一般习作，一般收集素材的阶段，艺术逐渐走向成熟。通过这批素描作品，我们可以切实地感受到画家的艺术追求，人格精神，也能清楚地看到在他不断挖掘艺术深井、塑造农民形象的同时，也在开掘艺术自我，塑造艺术自我。于是，这批作品逐渐显现出某种个性色彩而具有独立的艺术价值。

首先，这批作品散发着浓郁的泥土气息，蕴含着作者内心深厚的真爱与痴情。这是一切艺术能够迸发出感人魅力的基本内核，也是艺术创造的动力源泉，是艺术家最最重要的艺术资源。这是晋西北那片热土给予艺术赤子的真诚回报。

同时，吴银杉的这批作品又反映了他艺术观念的拓展、变化。他虽然长年深入到贫困落后的穷乡僻壤，却没有忘记时代的发展，他的艺术眼光总是极力穿透深山沟壑的阻隔，时刻关注着艺术的

现代转化进程。从许多画面可以体会到画家在努力超越传统素描的规范，更加注意不同造型要素的选择与运用，更加自觉地寻找开掘画家主体意识，用一种发展的观念对待自己久已习惯喜爱的写实主义。

他运用传统的写实技巧，敏锐地搜寻着人物的特殊神情与动态，而又特别注意发现不同视角的表现魅力；用不同焦距的调整，甚至不惜变焦以夸张变形表达特殊的情调；用不同焦点的选择，突出某些细节如手、嘴的刻画。

画家突出了线的运用，追求画面中线的节奏，探寻各种线条组合而形成的韵律美，用以加强对象的表现力，用以抒发画家的感受与情思。吴银杉素描中粗犷有力、质朴刚健的线条，加强了作品的气势，增强了画面的视觉冲击力。

作为一种现代艺术观念，画家已经注意到画作的平面构成意识，有意识地经营画面的组合关系，无论是画中的主体与背景，画面的空白，都作为构成的要素而加以有机的组合安排。这种形式美的追求，恰可以有利于主题的表现，画面中的线条疏密的运用、黑白色块的安排，都可以加强画面的张力，更好地抒发作者的情怀。

一方水土养一方人。

长期在生活中的体验感受，培育唤发了画家的真情，帮助他理解和发现了蕴藏在各色人物中的形态美、性格美；帮助他发现了蕴含在辽阔黄土地中的坚韧性格和粗犷豪情。瞬间独特的身姿动态，略显忧郁的神色，远望前方的目光，低头无语的沉思，都能引起作者的共鸣，激发画家的表现欲望。黄土坡上的沟壑，老农脸上的皱纹，都能情不自禁地唤起创作冲动，艺术联想。生活赋予吴银杉以创作激情，黄土地启发了画家的艺术灵感，长期的艺术实践锤炼了他的艺术技巧，这一切构成了吴银杉艺术之花生发的沃土，为其更高层次的艺术创造与升华奠定了基础。

我真诚祝愿吴银杉正像他的名字一样，成为一颗坚强的银色杉树，把根扎得更深，把枝干自由地伸向更高的蓝天！

闻立鹏

2001年12月1日

闻立鹏：

中国美协理事

中国美协油画艺委会副主任

中国油画学会副主席

中央美术学院教授

读吴银杉素描

钱绍武



银杉送来他的素描写生，近来很少见到这样的作品了。这里透着一股执著热情，一种质朴真诚的爱。他爱着滋养我们中华民族的黄土地，和在这片地上活得如此艰辛的人们。这些作品里没有丝毫猎奇心理，没有一点虚张声势，有的只是一片赤子之心。银杉几乎是带着崇敬心情在捕捉、刻画、挖掘和理解这一条条皱褶；一条条风霜折磨留下的刻痕。他的眼睛是朝下的，决不朝上。他以中国知识分子最优秀的传统——忧患意识去关注着、记载着这一切。他在表面的落后中发现力量，他在表面的“破烂”中发现人性的闪光点。正是这样，我以为这些作品是当代新的现实主义的又一成就。当然，目前这“现实主义”一词几乎已成为落后保守的代名词了。但在我这种“老家伙”的心目中还是很有份量的。我始终认为，人类的造型艺术自古至今产生了三种不同的表现形式和与之相适应的三种不同的创作方法以及三种不同的训练体系。一种是具象体系，是以写实为基础的；一种是抽象的，它的起源甚至早于写实；再一种是“写意”的，它既不完全写实，也不完全抽象，可说是介于二者之间的体系，以中国美术为大宗，其实世界各国都有。这也就是李可染先生所提出的具象、抽象和意象三种方式。我认为就这三种体系而论它们之间不可类比，无所谓谁新、谁旧、谁好、谁坏，更分不出谁是资本主义、谁是社会主义。它们的产生是出于人类交流思想感情的需要。它们的标准只是看在什么场合，起什么作用，



以何种方式更为恰当。这三个体系本身都有古老的过去，都随着人类的存在和发展，它们本身也在不断地演进和发展。我们只要看看当前的现实就可证明此言不虚。具象派，或说现实主义派(比具象派的“外延”概念略小些)，既有辉煌过去，现在的具象的新派也在世界各地层出不穷。抽象主义则同样有遥远的过去和不断发展的未来。“写意”派也完全一样。所以在我看来具象派、现实主义派不需要为“新派”诸公所骂而烦恼，而只须努力探索具象的新，抽象派也不要以“新”自居，其实有些人早已抽象得陈陈相因，也旧的很了。根据我这个“理论”，我很看重银杉的作品，我认为这是现实主义派的新探索，“世上自有真情在”，她必将屹立于艺术之林。

在生活中锤炼素描语言

吴银杉

二十多年前初学画时，第一次看到王式廓的《血衣》及农村人物素描画册，那生动感人的艺术形象给我年轻的心灵以巨大的震撼，至今仍记忆犹新。后来考入中央美术学院，看到了更多中外大师的素描作品，特别是在前辈艺术家的教诲下，对素描及绘画艺术有了更多的了解和认识。在美院，几乎每学期都安排下农村或去工厂，而且时间比较长。研究生学习期间，导师也很重视下乡写生。大学毕业至今，一直坚持下乡画画，专门画素描就有五、六次，在了解社会的同时，也提高了技艺。从某种意义上说，我的素描语言是在农村生活的熔炉里锤炼出来的。



吴银杉与大营农民们

久居都市的人往往对周围的人和物熟视无睹，缺乏画欲。去农村就不一样，环境独特，风情纯朴，农民形象粗犷、结实、强烈，叫人过目不忘：老汉结构鲜明，轮廓清晰；老太太饱经风霜，布满皱纹，还有敦厚、朴实、透着土红色脸庞的农村姑娘。这些都使人激情充沛，灵感闪现，思维活跃，观察力敏锐，注意力集中，眼、脑、手高度协调，因而很容易进入作画的最佳状态，画出好画。

到生活中写生的另一个好处是时间集中、精力集中、课题集中。下乡写生都需要有一段时期，少则几周，多则数月。远离喧嚣的城市，一头扎在生活中，没有杂事干扰，“日出而作，日落而息”，思考的问题比较单一。全身心的投入，高效率的产出。我去过的地方有晋西北地区，甘南、青海、宁夏、西藏等地。每次下乡，一般只集中一个课题，作为深入生活的切入点，因而能够事半功倍。

我曾两次去山西五台县写生，主要课题就是画素描头像。那里每年夏季都有一个骡马交易会，是从乾隆年间流传下来的民间集市。赶集的有附近乡村、山西各县，以及河北地区来的农民，他们为了实现最佳成交目标，往往要住一段，因而有空闲时间。1981年夏，我在那里画了一个来月，完成了近百幅素描头像。但由于刚从学校毕业，艺术上还很成熟，有点片面追求数量。三年后，我再去该地，把以质取胜作为首要目标，在注意画面完整性的同时，更加注重形神兼备，从而效果就很不一样。

在生活中锤炼素描语言，要根据创作的需要与自己的薄弱环节进行有针对性的课题选择。下乡写生最大的优势在于有充分的时间作保障，这也就为克服弱点提供了契机。刚毕业时，人物速写较差，平时零散画一点又不能得到突破，因而集中精力专攻一项显得十分必要。1982年夏，我去了甘南藏区。藏民的形象粗犷、强烈，服饰也很有特点，宽大粗糙的羊皮袍子系上腰带、穿上皮靴，浑身上下都是线条，使人产生强烈的作画欲望，特别适合速写的表现。我用三个月的

时间跑遍了甘南五个县，包括海拔四千米의玛曲草原，夏日飞雪的碌曲牧场，与世隔绝的扎尕那山寨，深入了解了藏民族的风土习俗、宗教文化，藏民的形象也深深地印入我的脑海中。那次带回来一大批速写，日后很多创作都与那一次生活体验有关。

不过，甘南之行也经历了前所未有的磨难。由于较长时间饮食起居的不卫生状况，临近返京时的一天半夜里，急性肠胃炎爆发，剧烈的疼痛使我从床上翻滚到地上。幸亏当时是在夏河县城，被朋友连夜送到医院，得到了及时的治疗。如果是在偏僻乡村，后果难以想象。

还有一次到甘南武装部的一个荒郊野外的民兵训练基地去画速写，夜宿后指导员才提醒我不要点火抽烟，因为那是一间库房，床底下全是雷管、炸药、手榴弹。我一听，浑身直冒冷汗，可是因为太晚返回县城已不可能。那个不眠的恐怖之夜至今难忘。

时隔十年，期间经过中央美院研修班与本院研究生的学习之后，1995年夏，我再次以素描人物为深入生活的切入点，赴山西兴县写生。兴县地处晋西北的黄河边，1988年曾去那里画过油画人物写生，对那里的生活比较熟悉。油画《脊背》就是那次写生时构思的。面对黄土地上人们的生存状况，我感到单纯的习作性素描已无法表达当时的感受，产生了强烈的创作冲动。于是我就试着在素描人物写生中根据此时此地的生活体验以及对模特儿的独特感受，直接画成带有创作意向的写生作品。

兴县水土流失严重，老百姓靠天吃饭。国家为改造自然条件做了一些努力，包括引进外资搞改造项目。但对于几十万平方公里的黄土高原来说，只是杯水车薪。当年正遇上大旱，种子播在地里都烂掉了。农民心情十分焦急，但又无能为力。我对这一情景感受很深，试图在素描人物写生中表达这种感受，一直在找合适的模特儿。后来我发现一个老汉坐在村口闷头抽烟，在闲聊中得知他是外村来的，家乡同样大旱，家里还遇到别的困难。他那满面憔悴的神情正符合我想象中的形象。在征得他的同意后，我给他摆了一个双手向前伸的姿势，以强调企盼心情。在作画过程中，为不使他太累，将他的手托在一把椅子背上，画完后再拿掉，即成为现在的效果。这幅画取名《无题》，或许能留有一点想象余地。

《旧车》画了一个拉沙子的农民，尽管车已经很破旧，轮子车架都已变形，但仍舍不得换新车。我将人物稍加变形，以求与扭曲的旧车造型相统一，同时也暗示生活的艰辛与沉重。

《民办教师》是画的县城关镇上小学语文老师。他每周上午都要去学校上两个班的课，课外时间就是备课和种地。我常常见到他在农贸市场出售自己种的蔬菜。他有一双大得出奇、长满老茧的手。我在画他时特意强调拿着课本的双手和那高度近视的眼睛，为了使画面打破呆板，特地加了一大片墨，把人物的右肩、右胳膊和背景都统一在黑色中，试图让人联想到他的双重身份。

现代艺术的发展拓宽了绘画语言，包括素描在内，表现手法越来越多。在人物写生中我以为应当以现代主义作为参照，但形式的运用尽可能得当，要有感而发。我住的那个村子里有一



作者在大营骡马交易会上与农民刘志刚合影(2001年8月)

个老头，有很多艰难的经历。长年的劳累使他的后背形成大锣锅，坐在凳子上，他那弯曲的体形就被突现出来，加上手扶拐杖和外肥内虚的裤腿，形成几条弯曲线。我构想这画以《曲线》为题，强调他的特征，表现手法借鉴某些现代形式，把同一人物的同一动态采取重复方式画在同一张画内，背景用窑洞的拱形线与人物实现统一。

形式的运用来自两方面的因素，一是作者形式语言的积累，是一种先验意识；二是生活的启示，是一种即兴意识。二者交汇构成契合点，画面形式结构也就得以产生。《地平线》中的老汉，眼睛有轻微的白内障。从他家往远处看，前面窑洞式建筑房顶的水平线与院内的白杨树干形成纵与横的交叉，因此我采用现代构图方式。作画时很自然联想到荷兰画家蒙德里安的新造型主义，他创造的垂直线与水平线排列的绘画风格构成了画面视觉的秩序感，这对于有视力障碍的人来说，正好是一种愿望。

还有一些作品都是写生中根据生活体验和对模特儿的感受，或预先构想或即兴发挥而完成的，这种带创作意向的人物写生对创作应该是大有裨益的。

人物写生毫无疑问应以人为本，这如同社会机制的建立与政策的制定一样，必须首先考虑人的因素，把握好人的形象特征、性格以及反映性格特征的相关造型应是素描人物写生中最重要的追求目标。这涉及到一个古老而又永恒的话题：形与神的关系。



作者在大营给农民画素描肖像(1998年8月)

自魏晋南北朝的顾恺之提出以形写神的主张以来，中国传统绘画就有一个公认的理论基础。形神兼备即为“神品”，有形无神的则为“能品”。西方绘画的形神关系是建立在科学的认识客观世界与严谨的造型基础之上的，许多经典之作在性格刻画方面创造了令人叹为观止的艺术成就。当代现实主义绘画与东西方的美术理论和实践一脉相承，既有继承，又有发展。在素描人物写生中，形与神的关系在某种程度上可以理解为形象特征与性格特征的关系。形是物质，是载体，神是精神，是意识。形即是形象特征，形体结构；神则是神情、状态和性格。

形的准确性是传神的物质基础，离开了形谈神，只能是无本之木，无源之水。因此首先要做到肖似，这是素描肖像的前提。形象特征必须把握准确，五官的刻画，特别是眼睛的刻画必须到位，以使传神成为可能。但准确性并不是肖像画的唯一标准，同样方式拍摄的一张照片与被拍人极为相似，但没有人会认为它是一张有价值的艺术品。古典主义肖像画不一定是模特儿面部特征的忠实复制，虽然可以推测画家当时一定会尽力满足委托人的要求与品位，但杰出的艺术家一定会巧妙地在“似与不似之间”找到平衡，避免因为绝对地追求肖似而影响艺术个性的发挥。

性格刻画作为素描写生中的形象特征把握之后的一种升华，是传神写照的体现。生活中的素描人物写生面对的是一个生动、鲜活、具体的“这一个”人，这就为形与神和性格刻画直接提供了契机。



吴银杉在大营画油画写生(2001年8月)

农村人群总体上讲比较质朴、单纯、憨厚、耿直。但在整体性格特征的背后仍然有着千差万别。有的人非常质朴、单纯；有的人在质朴之中透着聪慧；有的则开朗、直率；也有的人像城市中的个别类型的人一样圆于世故，当然层次与水平不可同日而语。作为素描人物写生，应当努力把握与表现出不同的性格差异，表现出不同的状态。有条件的话尽可能把了解人熟悉人这些作画前的功夫多做些。但同时也应当意识到：画家不可能用作家那种方式去详细了解模特儿的生活经

历和深入研究他的内心世界，而是通过有限的接触与初步印象，凭着对模特儿的直觉来判断人，用素描的造型语言来表现对象的性格特征。

《甘南藏民》表现的是一个朴实、憨厚、开朗的藏族老头，在眼、脑、手高度协调的状态下，激情化作了奔放有力的线条。《刚毅的人》画了一个跛脚的中年男子头像，残疾的腿并没有摧毁他的意志。在《老喇嘛》严峻而冷漠的眼神中传达了经过“文革”教育还未来得及修正观念的我当时对宗教的某种看法。

模特儿的姿势与形象一样是产生作画激情的前提。头像素描只需要选择最有利于刻画形象的角度，而全身、半身像则要整体考虑。尽管头部表现极为重要，但为了画面的整体效果，有时不得不忍痛割爱——放弃自己所中意的位置，而服从整体姿式的需要。姿势确定的原则应是自然、生动，而且具有美感。生动、自然是模特儿在长期的特定生存状态下形成的习惯性动作，是某种性格的外化，生动、自然才可能具有美感。1998年和今年夏天，我三次赴山西繁峙县大营乡画素描人物写生，在总结以往经验的基础上，在追求真实、自然的素描语言和形神兼备的形象方面作了一些新的努力。

《村口老汉》中的农民叫赵国义，我与他比较熟悉，但以前没有用他做过模特儿，因此刚开始时他还是比较拘谨，动作有些僵。摆了几次也不理想，后来干脆让他休息，在聊天的过程中他习惯地把左腿架在右腿上，即呈现出农村中常见的休息姿势。在这种自然显露的状态下，任何用画家想像的方式去调整 and “设计”都是多余的。

《房东老奶奶》是我借宿小旅馆房东的母亲，今年已九十四岁，身子骨结实，精神矍铄，平日粗茶淡饭，决不服用保健品。有一次在院子里无意中看到她为抓虱子而解开衣扣露出的乳房，竟还十分丰满，令人想起人类母系社会中对女性的崇拜。我给他画了两张素描，第一张由于人为的痕迹比较浓，半途而废。第二张是她的自然状态。

不过任何事物都是相对的，富有个性特征的姿势并不是绝对地排除“动作设计”。建立在了了解对象；熟悉对象基础之上的人为安排是完全可以的，但这应是模特儿性格的外在反映，是自身状态与审美需求的有机统一，而且能够为表现形神兼备的艺术形象创造先决条件。

《大营老赵》这幅画表现了一个退伍老兵的肖像。据说他十三岁参军，经历过解放战争，上过朝鲜战场，当过通讯兵，回乡后当过大队干部，烧过窑，挖过煤等，经历丰富，见多识广。我

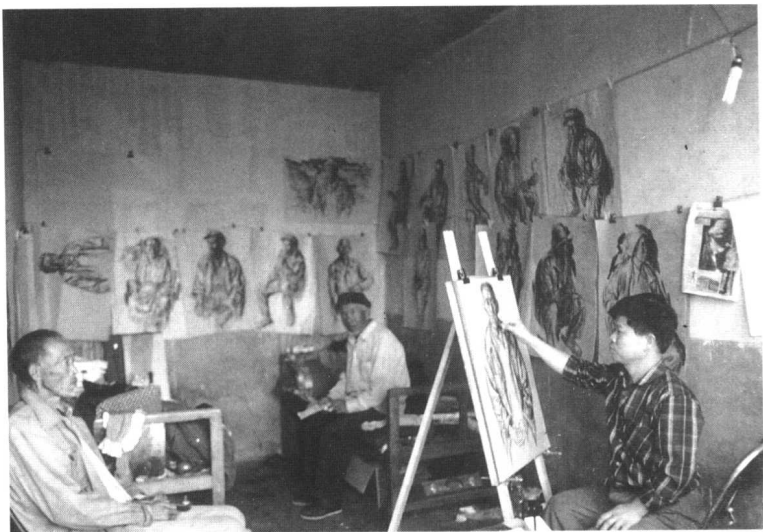
给他摆了一个伸直胳膊，双手架在腿上的姿势，尽量刻画出他刚毅的脸庞和一双结实的双手，让其透着一点久违了的军人气质和经过风雨、见过世面的农村能人的神情。

《村支书老婆》本人几次来我的住处，要求我给她画像，她嗓门大，说话快，性格外向带有几分泼辣，我画了她一个双手叉腰有点张扬的姿势，眼神的注视方向与嘴的刻画都力图表现出在大营乡不多见的性格特征。

生活中的农民与课堂的职业模特儿的不同之处在于有时你很难完全确定一个自始至终的动作，他(她)常常不由自主地变化姿势。但这并非不是好事，或许就能造就一个真实可信的显示独特性格的人物形象。《远望》中的老汉开始坐下来时，并不是这个姿势，在我画衣纹的过程中，他的头总往上抬，后来干脆顺势画成了远望的神态。这幅画在形象刻画方面下了一定功夫，小得不能再小的眼睛透出难以发现的眼神，微张的嘴表现出老年人特有的神情。整个头部刻画占作画的大部分时间。背景的拖拉机是后加的，这在农村是一种很能显示“现代化”的工业产品。拖拉机在农村具有多功能性质，既是劳作的工具，也是运输的工具，还是代步的工具——常常见到拖拉机的拖斗上坐了满满一车的人，令人十分担心他们的路途安全。

在生活中锤炼素描语言是全面的，有些课题在平时作画中难以解决好，而在下乡写生中却能得到意外收获。例如：手是人物造型中的重要部位，但有时却被忽视。课堂里的模特儿要么过于臃肿，要么过于纤细，找不到结构。

而到农村中去画画，你能特别体会到“造物主对劳动人民的偏爱”。正如马克思所说：“劳动创造了手”。农民由于长期劳作，手指变得特别粗壮，尤其是关节部分。而掌骨、肌腱尺骨头及手背上的血管都变得十分强烈，造型语言特别鲜明。握铁锹的手与拿绣花针的手几乎毫无相似之处，砸石头的石匠的手与敲电脑键盘小姐的手也是风马牛不相及，尽管他们的结构都“符合力学与动力学法则”(美·伯里曼语)。因此，要想掌握手的表现力，最有效的办法就是到农村中去画一批人物写生。



吴银杉在大营画素描写生(2001年6月)

在塑造人物形象的同时着意刻画手，在摆动作时有意识将手放在突出的位置上，通过大量的写生会发现手的造型规律，理解它的结构，从而真正成为“第二表情”。

画面节奏感在效果上起着重要作用。节奏既与感觉这个略带秉赋色彩的因素相联系，也与实践过程中的悟性相联系。动态的节奏，图形的节奏，黑、白、灰的节奏，细节变化的节奏等等都是完成画面视觉效果的艺术要素。

在生活中画素描，你可以直接从模特儿中得到启示。农民有时那僵硬的姿态实际上充满着潜在的律动美；那纵横交错的皱纹并不是杂乱无章的“车道沟”，恰恰相反它透着一种有秩序的节奏美，关键是能不能捕捉与表现。正如罗丹所说“不是缺少美，而是缺少发现”。发现美是表现美的前提。农民形象的鲜明特征，结实的双手，以及带泥土的陈旧的毛式服装，为表现结构

美提供了参照，而节奏感就是把这种结构美感提炼、加工，变为线的方圆曲直与色调的深浅浓淡。刚与柔为邻、曲与直为伴，或粗或细，或黑或灰，或穿插重叠，或转承启合。这些可比成份总是连续不断的交替重复，形成画面的整体和谐与韵律感。在以强调结构为特征的素描写生中我偏爱线条，因为它能够严谨、准确反映结构意识。线条的不宜更改和不容犹豫的肯定性，对刻画形象有着不可替代的作用，同时粗犷奔放的线条也能够有效地承载我面对模特儿时所产生的创作激情，并将它永远记录在土黄色的牛皮纸上。在表现形体空间时我执着于色调，因为色调能够精微地刻画形象，能够深化与加强结构意识，有效地塑造形体，创造空间。在激情之下观察色调更为敏感，而把握与表现则更显得带有灵性与情趣。在生活中写生，情感的自然流露使画面的视觉张力如同面前的农民形象本身一样，呈现出鲜明的态势，构成富有韵律节奏美感的有机整体。

这些年的素描人物写生，我尝试用水墨，以加强视觉的丰富性。最开始用墨只是想作背景衬托，用法很不讲究，后来联想到中国画中的墨色表现，比如“墨分五色”，“气韵生动”，“笔墨当随时代”等等很受启发。不过，我用的水墨从形态上讲，仍然是按照西洋画的思维定式来表现的，其主要作用是调整画面的结构与节奏，加强对比，增加光感，利用富有律动感的线条与色块产生视觉冲击力。在写生的过程中，似乎感觉给画面增色不少。有的素描在写生时不太满意，但在加墨色之后竟产生意想不到的效果，仿佛是救活了一张画。

我在乡下画的素描人物(也包括油画写生)大多是老头、老太太，很少画年青人。个中原因虽有客观因素，但不足以构成选择的缘由，重要的是老头比年青人对我更有吸引力。老头特征鲜明，结构强烈，更易找到近似于“纯粹”的素描语言，具有其它年龄段不具有的独特魅力。

老头布满皱纹、饱经风霜的脸是一种象征：它如同历史的年轮，渗透了酸甜苦辣，演绎着人间沧桑；又如同历史的教科书，那丰富的阅历告诉人们走过的历程；它是社会的缩影，从某一个侧面反映我们当今社会的种种现实，引发人们更多的思考与联想。

由于多年下乡写生，对农民的生活状况与生存环境有切身的体验，对农民的命运深有感触。中国是个有八亿农民的发展中大国，农民是当今社会的主体群落，国家的现代化建设步伐很快，农村也有改观。但西北农村与大、中城市及沿海地区相比相差甚远。我去过的地方，亲眼看到许多生活艰难，一贫如洗的家庭。扶贫工作任重道远。当然，现在的农村与《血衣》的创作时代背景大不一样，前辈艺术家已经创造了很多难以超越的艺术高峰，我们这一代人应当继承他们的事业，坚持深入生活的创作方向，不断锤炼素描语言与绘画语言，用现实主义手法反映当代农民的现实生活，呼唤社会对农民生存状态的关注。

当然，绘画语言是无声的。

图版目录

戴军帽的青年	1984 年	1
五台山老和尚	1984 年	2
长脖子男青年	1984 年	3
微笑的人	1984 年	4
扎尕那藏族老太太	1982 年	5
扎尕那藏族老太太(局部)		6
甘南老太太	1982 年	6
胡碴老头	1984 年	7
老头	1984 年	8
甘南藏民	1982 年	9
刚毅的人	1984 年	10
灯光下的老头	1984 年	10
有茶壶的藏族老汉	1982 年	11
眯缝眼老汉	1984 年	12
愉快的老人	1984 年	12
玛曲藏民	1982 年	13
壮汉	1981 年	13
阳光下的人	1981 年	14
康多老喇嘛	1982 年	15
拿长烟杆的兴县老头	1995 年	16
兴县老头史迎德	1995 年	17
旧车	1995 年	18
退休工人	1984 年	19
握锹的老头	1998 年	20
地平线	1995 年	21
乡镇医生	1998 年	22
马庄杜石头	2001 年	23
大营郭三女	1998 年	24
扶拐棍的老头	1995 年	25
大营老四	1998 年	26
民办教师	1995 年	27
大营老赵	1998 年	28
三泉村老太太	2001 年	29
光头老汉	2001 年	30

村干部	2001 年	31
破水缸前的农妇	2001 年	32
曲线	1995 年	33
面向未来	2001 年	34
北村老汉	2001 年	35
夏天穿棉裤的老头	2001 年	36
歇息	2001 年	37
村支书老婆	2001 年	38
托腮的人	2001 年	39
老主妇	2001 年	40
无题	1995 年	41
无题(局部)	1995 年	42
侧光老头	1984 年	42
居士	1984 年	43
远望	2001 年	44
村口老汉	2001 年	45
棚架前的老头	2001 年	46
大胡子	2001 年	47
系头巾拿草帽的瘦老头	2001 年	48
马庄老会计	2001 年	49
坐在拖拉机前的农民	2001 年	50
戴草帽的人	2001 年	51
歇息的老太太	2001 年	52
村长	2001 年	53
房东老奶奶	2001 年	54
抬胳膊的中年人	1998 年	55
系头巾的妇女	2001 年	56
老树	2001 年	57
马庄老头武栓栓	2001 年	58
八旬老汉张泉	2001 年	59
戴歪帽的老头	1998 年	60
老白脸	1982 年	61
肿眼泡	1984 年	61
运煤的卡车司机	2001 年	62