

素·描·艺·术

[英] 菲利普·罗森 著
章利国 译



素描艺术

Philip Rawson

THE ART OF DRAWING

An Instructional Guide

London: John Calmann & Cooper Ltd. 1983

本书根据伦敦约翰·卡尔曼—库柏出版公司 1983 年英文原版译出

[英] 菲利普·罗森 著

章利国 译

河 北 美 术 出 版 社

素描艺术

[英]菲利普·罗森 著

章利国 译

出版发行：河北美术出版社

(石家庄市北马路45号)

印 刷：河北新华印刷二厂

经 销：河北省新华书店

开 本：787×1092毫米 1/16

印 张：13

印 数：1—5000

版 次：1992年12月第1版

印 次：1992年12月第1次印刷

定 价：19.50元

登 记 证：(冀)002号

ISBN7-5310-0460-7/J·421

——译者前言——

这是一本素描教学的论著,但又不仅是谈素描技法的书。它在承担教科书任务以外,难得地兼有素描艺术美学研究的价值,盖因本书的作者本人不仅是画家、美术教育家,也是一位美术史家和美术理论家之故。

菲利普·罗森(Philip Rawson)是英国伦敦大学哥尔德史密斯学院艺术设计学院院长,曾任达勒姆大学古尔本凯厄恩东方艺术和考古博物馆馆长,英国皇家绘画艺术学会高级指导,并先后在许多艺术院校任教。有多种研究美术和素描的专著问世,包括《印度绘画》(1961)、《日本佛教绘画》(1963)、《东南亚艺术》(1967)、《素描》(1969)、《素描探究》(1979)和《东方的性艺术》(1981)等等。罗森的这本《素描艺术——教学手册》原书由英国麦克唐纳出版公司初版,中译本据伦敦约翰·卡尔曼一库柏出版公司1983年英文版译出。

大体说来,本书有以下几方面特点:首先是角度新颖。本书作者运用了一种为我们国内读者所不大熟悉的素描教学方式,将素描方法、技巧的传授与素描艺术美学观念结合起来。他以有创见的方式教人们,即便是从未学过素描的人,如何画出一幅有独创性的素描来;同时又不时地将探索的视线投注到技巧的背后,去抓住那些使得素描艺术具有自己无可替代的审美价值规律性东西。“素描不只是其他那些艺术的一种预备步骤,它也是一种独立的艺术。”基于这样的认识,作者每每提出一些颇有见地的看法。比如说,他认为素描体现一种真正独立的思考方式,它可以直接地反映你创造力的冲动。它可以用留下痕迹的任何工具来画,素描只可以被这些独特的痕迹所传达,以这一独特的方式来配置,告诉人们一些独一无二的内容。观赏一幅素描时,那些痕迹便会在你头脑中“跳到一起”。你是在能动地抓住这个形象,并以你的记忆经验来补充它。作者提出“负空间”的概念,即围绕造型实体的空间区域形状,来探讨如何将物体描绘出来。他把中国画“从根到梢”的画树法,解释为画家依据“内在的模仿”,顺应植物自然的生长顺序,从而求得有生命力的表现效果。他也对诸如综合立体主义等现代派艺术的空间处理发表自己的看法。如此种种见解,常常让人受到启迪。

第二是视野开阔。应当说明,本书所谈的素描,大大超出了人们通常理解的范围,本书的作者实际上是将单色或只有少数几种颜色的,重画面结构处理(具象或抽象),而不是重丰富的色调、肌理等效果的视觉艺术作品,统统作为自己的研究对象。因而本书所涉及的用来说明其教学程序和理论观点的例图作品,范围极为广泛:从米开朗琪罗、丢勒的作品到中国、日本、波斯、埃及绘画,从旧石器时代岩洞壁画,中世纪修士的《圣经》插图到当代的商品广告,从安格尔的人体到毕加索的“立体主义”造型、克利的“魔方”阿尔普的“拼贴”、瓦萨列里的“格栅”,从纪元前的萨萨陶器符号到中国唐代的七巧板;西方东方,古代现代,传统的现代、后现代的,具象的抽象的,艺术家创作的工艺师制作的,统统放在一起,来探寻如何认识素描艺术,掌握素描艺术。这或许正是一种直追素描本义的探索,是当今西方素描艺术研究的一种趋向。在我们看来,倒也是觉得有些新鲜的。

第三是注重实用。本书首先是一本注意了美术教学特点的具有实际指导意义的书,以循序渐近的方式介绍了许多素描方法。它首先从最简单的素描元素痕迹、线条以及结构谈起,给予读者一张凭以绘制素描的基本语汇表。接着讨论了将素描基本语汇组合起来的种种方式,以便

造成封闭区域、负空间、摩拓法和拼贴效果、组、格栅、示图等块面和图式联系。然后作者从调子、阴影等技法，来研讨空间、透视、三维物体的描绘，人体、面部以及姿势、动态的造型和情感表达，最后以讨论具象画中人物之间的戏剧性相互作用作结，至此完成本书的循环。这样我们可以将本书从一开始讲起的种种素描方法运用到如此复杂的素描画面中来。本书这种系统性的教学法，与广阔的视角选择相结合，不但适用于素描的学习和研究，而且在实际上也可以对其他画种，无论是西洋画还是中国画甚至于工艺设计，具有一定的参考价值。

第四是简洁概括。本书的篇幅并不长，内容却较丰富，传技法于渐进过程，寓理论于传技之中。例如谈到以种种调子表现形象，作者将运用媒介物的方式归纳为三种：给画面主题或主体部分“着色”法，造型调子法和阴影法，分别探讨其规律。讨论画面空间关系，作者也归纳出四种方法，一一加以说明。作者还常常结合美术史和美术理论史的知识来帮助阐述。书中选用了大量名家素描，为了更好地表达自己的意思，还加上了许多示图，既有助于揭示素描艺术的本质，也增加了读者学习的兴趣。值得一提的是，图例下面的说明中常常包含了一些独特的分析。

译者在译文中一方面力求显豁易懂，另一方面力求保持原著风貌。然而谬误不当之处仍在所难免，这一是由于译者外文等水平所限。二是由于本书作者一些独特的提法所致。译者曾在文化馆从事多年美术工作，现在美术学院从事美术理论教学，但是作者一些见解和用词使译者感到新鲜而难以确切把握。例如“glyph”，现在译作“象符”，是考虑到作者用它来表示构成图示和图绘艺术形象的基本表达单位。read 一词在书中用得很多，译为“观读”，是为了不失去作者赋予其中的辨认、读懂、理解素描作品的意义。是否恰当？以及其他错漏之处，祈请读者不吝指正。考虑到一般读者的需要，译者对书中提到的国内介绍还很不充分的一些美术家加了简注。此外，译本增补了一些素描名作，也是为了使读者能对本书以及素描艺术有更多了解。

目前素描技法的书籍种类不算少，但是正如细心的读者也许会注意到的，这些书籍所涉及到的素描教学方式还不够多样化，对素描艺术规律性和审美特征的研究还较欠缺。而从国外介绍素描艺术教学和研究资料的工作也有待于加强。或许正由于这些，当本书《导言》部分的中译文1990年在《世界美术》上刊出以来，译者不断碰到有人询问全书译作的出版情况。由于河北美术出版社大力支持这项工作，现在中译本终于可以与读者见面了。但愿它能引起国内人们对素描艺术的更大兴趣，包括对本书的褒贬能否，有助于推动素描艺术教学和创作、研究工作。倘能如此，译者数月业余时间逐译的辛劳，包括半年春节期间的连续工作，便都得到了最大的报偿。

章 利 国

1991年3月1日于浙江美院

导言

素描体现出一种真正独立的思考方式。比起其他人来,实际上从事素描艺术的人对自己生活于其中的世界观察得更多,也了解更多。尽管素描可能是美术最基本和最直接的手段,它所需的工具设备却极少,其实你可以用会留下痕迹的任何东西来画素描。

素描是美术的基础,乃因为你在绘画或作雕塑之前均必须会画素描。然而素描不只是其它那些艺术的一种预备步骤,它也是一种独立艺术。倘若你曾尝试过将素描加工成绘画的话,就会明白不能直接将一幅素描原作转换成绘画作品。在这样做的时候,你很可能失去你在绘制素描过程中画出的大部分有生命力的线条,即便你可能保留一些大致轮廓。当然,你可以用色彩和绘画笔法来补偿这一损失,但是,你丢失的东西可能正是那些首先造成你素描之美的特质。

素描始于线条。为了造成最小的痕迹,甚至是一个点,你不得不拖拉或旋转你的素描笔尖。因而,痕迹和线条是描绘运动的记录,每根线条都是独特而具体的。艺术家决意用这些痕迹来表现什么,这表明了他或她的风格。

素描是直接的表达,因为它可以在你的手臂和手对创造力的冲动有所反应时立即表现出这种冲动。还记得你用手指在沙子或泥土上画素描的感觉吗?许多艺术家用他们蘸有墨水的手指画过素描。过去一些中国画家甚至常常留着一个长指甲,经专门修理用来画素描。然而你手中持有的任何东西都可以作为手的延伸来画素描,让不可重复的感觉、思想留下痕迹。

大多数优秀素描作品让作品凭以构成的痕迹显露着,而不是被事后思考而加上的层次所掩盖。因而它们保持着那种特别的时间品质,这正是素描艺术所独具的。当你观读素描作品时,事实上也需要花时间探究那些借以构成作品的线条和线条序列,同时在头脑中重新规定它们。因而所画的形象会使人产生关于世界的更多联想,大大超过作品形象所描绘的事实。艺术家画出线条让你观读;因而你要仔细而带着共鸣来看,当你自己画时,那么也将能够以相似的方法画出你自己有意趣的笔痕来。

诸如伦勃朗的《高树林下的村舍》那样的素描(见图2),不单是一幅村舍和树的图解。纵然它是“描绘性的”(representa-

tional)作品,这幅素描作为一个纯粹的客体,看起来一点也不像树和村舍。它看上去倒像别的什么画有钢笔道道的纸片。为了弄清它描绘的是什么,你需要辨认痕迹语言,更确切地说就像读这页纸上的词句。素描实际上告诉你的是一些独一无二的东西。它们只可以被这些独特的痕迹所传达,以这一独特的方式来配置。

当你看一幅素描时,那些痕迹,打个比方说,就在你脑中“跳到一起”或“一拍即合”,就像你是在抓住这个形象一样。你通过读这些痕迹来搜寻其义,以便发现它们在自己的记忆经验中似乎联系着什么。甚至是素描的原作者,要是过了几周后又捡起自己的素描来看看的话,也会不得不经历同样的过程。懂得这种联系是如何对作品进行加工的,这会导致迷人的顿悟。你需要学会用一种特殊的共鸣,一种最好通过你自己的素描练习得到发展的技能,来探究艺术家画出的痕迹,那时你会感到你自己进入了这样一种心态,它促使你的记忆力去作出整整一系列对痕迹、对线条、对痕迹集合和对统一起上述诸单元的形象的反应。任何素描作品的意义只能是作品痕迹对于观众可能意指的东西的结合。而你自己画素描时,你画出的痕迹将总是对其他能看懂素描的人意味着什么。

大多数儿童都画素描。当他们长大了,绝大多数人便不再画素描了。一些人看来是由于感到自己无法与身边所看到的艺术进行竞争,从而放弃了这种努力。但是现今有越来越多的人认识到,不发展一个人艺术上的“读写能力”(literacy)是个很大的损失;为了懂得和创作任何艺术,仅仅能够从外表上模仿一种现代艺术或其他一种艺术是不够的。

学习素描和发展你现有的素描风格有许多方法。本书中,我将依次讨论你可以运用的各种方法,你也许从未同时运用过它们,而每种特殊方法仅仅是那些你会采用或拒绝的可能的方法之一。每个艺术家由于一组特殊的方法,正常地建立起他的个人风格。在某种程度上,我们是通过其丰富的技法来认识一个优秀的素描画家的。

这并不意味着你应当预先知道你的素描将会看上去像什么。恰恰相反。好的素描必须包括两个互补的过程:首先是搜寻和发现,其次是将这些结果联合成一个整体。没有第二个过程第一个过程是不协调和不得要领的。倘无第一个过程第二个过程便无由工作。第一个过程不断引起第二个过程并使之充满活力。当我们探索每种方法时,我们需要在头脑中保持这一双重的方面。

你应当学习本书每一节,以使带着尽可能大的信念和律动的热情,经过实际地照它所谈的内容去做,来达到它的程度。接着你就会带着批判的眼光来看你画的东西,修改它,然后或许再清晰地画一次。渐渐地各种各样的技法将变得不知不觉和自然而然了,当你再看其他人的素描时,你就能够欣赏它们并更充分地理解它们。

此外还有一点:在学了本书前面一半(第1—21节)以后,你不一定按时间顺序来坚持把余下章节学完,虽然至少这么做一遍的话必定会有益处。安排这些章节的顺序表示了逻辑的联系,不仅是学习的先后次序,而偶然的前后参照也将会是不可避免的。

目 次

第一章 痕迹、线条和结构	(1)
第1节 底子上的痕迹	(1)
第2节 线条	(1)
第3节 线的表达	(8)
第4节 方向的音阶	(13)
第5节 节奏	(15)
第6节 格式	(23)
第7节 格式和表达	(27)
第8节 线条之间的联系	(34)
第9节 线条结合的活力	(39)
第10节 人性和表达	(41)
第二章 块面和画面	(44)
第11节 封闭区域	(44)
第12节 封闭区域类型:有机的	(46)
第13节 封闭区域类型:几何的	(47)
第14节 负空间	(53)
第15节 定色调	(56)
第16节 摩拓法和拼贴法	(61)
第17节 撕扯和剪裁	(63)
第三章 图式联系	(66)
第18节 组	(66)
第19节 格栅和错杂	(67)
第20节 示图	(69)
第21节 构成主义及其派生物	(74)
第四章 描绘和第三维	(77)
第22节 辨认和成形	(77)

第 23 节	偶然性	(85)
第 24 节	符号和概念画	(85)
第 25 节	审视和基本轮廓	(91)
第 26 节	复杂的审视	(92)
第 27 节	第三维	(104)
第 28 节	被包容的体积	(107)
第 29 节	面和体积	(112)
第五章	调子	(116)
第 30 节	成形和调子	(116)
第 31 节	画面调子的多样化	(120)
第 32 节	作为阴影的调子	(122)
第 33 节	特殊技法	(130)
第六章	空间和成形	(133)
第 34 节	空间关系	(133)
第 35 节	重叠	(137)
第 36 节	基底	(143)
第 37 节	视觉透视	(145)
第 38 节	画图机械和照相机	(148)
第 39 节	人体	(152)
第 40 节	面部	(156)
第 41 节	人体和表现	(161)
第 42 节	姿势和动态	(162)
第 43 节	戏剧性相互作用	(167)

第一章 痕迹、线条和结构

我们将从分析基本的痕迹、线条和结构开始,这些正是任何素描的力量和价值所赖以存在的东西。我们将要来看看这些元素怎样成为建构非具象(non-figurative)形象和具象(figurative)形象的基本手段,看看素描是如何地需要通过上述元素的相互关系和配置安排,作为进一步展开画面的基础,而在线的转调(inflexion)和节奏水平上形成的。

第一节 底子上的痕迹

有两种方式来考虑你画在素描上的痕迹和线条:一种是动态“前进”(following-along)的方式,另一种是“静态设计”(static plan)的方式。它们两者之间的不同可能有着某种利用人脑不同区域功能的东西。

打个比方说。试想象一下你本人正随一名向导乘小船在一片迂回曲折的环礁湖上航行。你将能通过跟着回环弯转的运动,而学会自己如何走过这一航程,但是你可能不了解这些环礁湖之间的相互关系。你沿着同一航线回返的旅程可能显得是相当的不同。你再设想一下乘直升飞机飞越这同一片环礁湖,你会立刻看见你的航程是如何地归入一个总体全面的规划之中。这第一种体验是运动、速度和进程变化的动态体验。这第二种体验是一种固定、静态建构的平面图体验;一旦你了解到了这幅图,你甚至可

能选择另一条航线通过这一环礁湖。这可能会改变你对原来航线的看法。这一旅程中的种种事情可能不像仅仅是一件接一件依次发生的;它们也许是作为一幅固定图形的诸部分而出现的。

与此相似,线条可以造成旅程的全部事件,但它们也可以展示出可理解的有序结构。同样的线条,或者线上的同样的部分,可以按两种方式来观读(read)。按不同的方式,或者这种,或者那种功能可能居于支配地位,然而我们将会一再地与素描中线条的这种双重功能相遇。

第二节 线条

当我们开始对痕迹和线条进行研究时,让我们带着这样的观念:痕迹和线条都是运动的足迹。随便捡起什么画素描的工具,并且开始用它在纸上拉出线条,同时仔细看看每根线条是怎样纪录了你手的运动。然后再在整张纸面上拉出一根长长的延伸线。

你感觉一下推动力是怎样地影响到你的手臂;并且让你的手由这些推动力来决定运行速度。



图1. 亨利·马蒂斯《带帽的宽边帽》，1919年。对模特儿仔细画成的素描，运用了叠色和阴影。

图2. 伦勃朗《阳光下的树林下的村庄》，1657—1658年。深褐色颜色笔和画笔，加上淡彩和厚白色颜料。



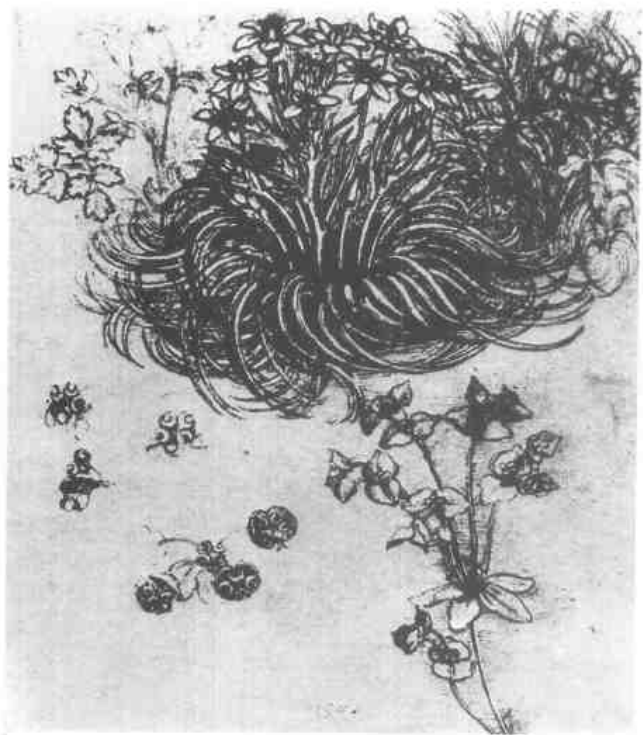


图3.列奥纳多·达·芬奇,《伯利恒之星和其他植物》,约1503—1514年。笔和墨水加古红色色粉笔上。一幅着手植物在空间中螺旋形展开的习作。

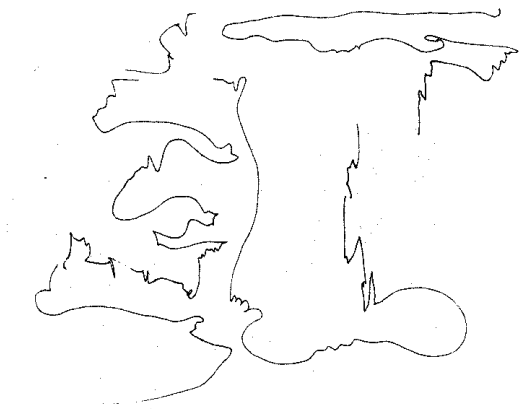


图 5, 点在纸面上有节奏地运动产生线。

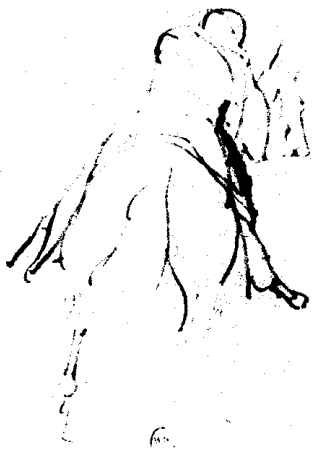


图 4, 德加:《马上的骑手》, 1882—1886 年。这幅快速画成的速写抓住了马和骑手充满生气的运动特征。

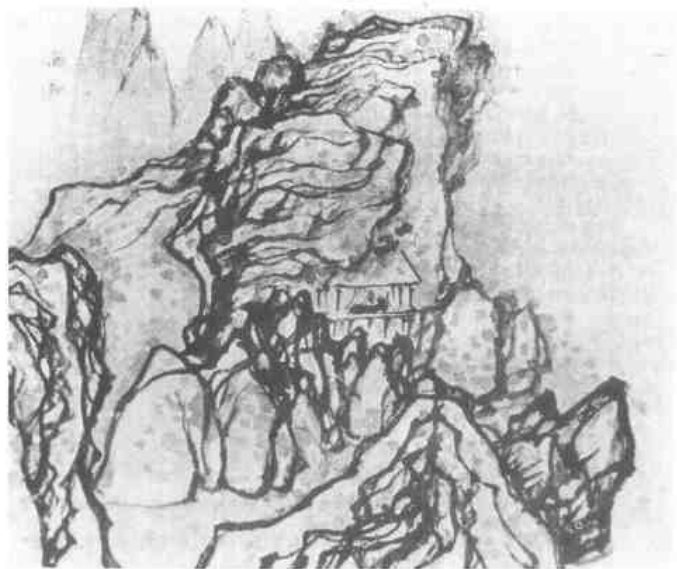


图6.在得「山水」。毛笔线条和颜色画出的运动感
向的线条,使人感到地布岩石之上的就座。

首先,力图避免重复那些标准化的图样,而去努力把你尽可能多造成的变化引入连续部分的一段当中,并且强调角度和曲线的设计。你可能会惊奇地发现,一开始你画出了多么少的形状;而且你必须或多或少批判性地来看你所做的事,因为这是在搜寻和发现过程开始之处——是在不断地超越你已经做的事情范围的过程中。你可以用各种各样的东西来表达你的思想,例如,石头上的纹理或者树皮上的裂缝(图7)。

你将需要大量的纸,大张的(便宜的)则更好,需要各种不同的素描工具——硬的和软的铅笔,毡刷,钢笔和西方或远东的蘸墨水用的画笔或毛笔。你将会发现本书图例中所用的许多不同线条的整个系列——长的线条,短的线条;快的线条,慢的线条;刮画成的线条,刮擦成的线条;通过画笔触碰而成的线条,或者通过用画笔泼洒、滴洒墨水形成的线条;不同性质和形状的点;曲折弯转的线条,平稳圆滑的线条,上升和下降的线条;一连串洒落的点,等等等等——各种各样你可以想象出的点线。让你的线在许多方向上运行。这意味着以相当不习惯的方式移动你的手,这一定会引起你的创造力。

用一些时间来一边想一边画,同时看看你的笔尖是如何运动的,并且试图使每种线条都构成不同形状,从而显得更加确实肯定。其余时间则用来试着让你的手自由地移动,这样你可能会相当幸运地进入这样一种精神状态,你的手的动作似乎没有受到你有意识的指导。逐渐地你应当能够在思索状态和自由状态之间建立起一种平衡。它将帮助你使得搜寻和巩固两个过程共同起作用。首先,在你画线条的时候,要努力将特有的感受与各种各样的线条联系起来(同时参见第7—9节)。

你现在正创作的艺术是抽象表现主义书法式效果(Abstract Expressionist calligraphy)的基础。你已经接触到了书法艺术(graphic art)的基本要素。

当你开始促使自己来使不同的线条做不同事情的时候,你可能会发现,你持笔描写的常规方法是太有限制性了。如果你将手从纸上拿开,开始自由地运行你的手臂,那也许是有帮助的。人们通常认为这样做必定会使他们的线条不确定和“不准确”,然而问题仅仅在于你是否在这



图7. 基于在磨光石板上刮画而成的铅笔素描。

样做的时候试图表示出事物来,比方说,就像你书法笔迹中的字母那样。在艺术中一个人很难得这样做。你可以始终让你的手指支撑在纸上。但是如果你可以用你整个手臂自由地描画的话,能增加画面的流畅是非常好的。它将引导你避开被束缚的思考习惯,并且走向“总体”(overall)素描。最重要的是,你务必要做到始终按你的意向从你所画成的线条中建构起形象来。这将会帮助你将你的感受不仅传递到诸线条形状中,而且传递到整幅作品中。

当你在观读素描的时候,线条的全部特征都是重要的。相当小的笔触和调子的变化,以及速度和质的变化,对于艺术家打算说的内容都可能是至关重要的线索。一幅优秀素描上每样东西都会告诉你某个内容。



图8, 汉克逊·波洛克,《无题》,1950年,一种自由行动素描。



图9,自由的画笔笔触效果。

第三节 线的表达

你在画着线条,然而是什么界定了线条所拥有的不同的形状呢?是什么使得一条线能够暗示一种感觉,而另一条线则暗示另一种感觉呢?

首先,在直线和曲线之间存在有明显的区别(图12a)。直线,依赖于它们占支配地位到什么程度,会给任何素描一种清晰、坚硬,有时是刚性的感觉。在你画一条直线时,你朝一个方向出发,运行,直到停笔,并不改变你的心境。如果线条是垂直的,它们便会很自然地与直立的人体的垂直线相联系;如果线条是水平的,则会与可见的地平线相联系。那两种基本的与人有关的因素被反映在通常的矩形素描纸边上。

直到最近,除了建筑或工程设计图和透视强烈的形象外,在素描中用格尺画出的线条是相当罕见的。一根这样的线条有着抽象的理性的质。你从哪个方向看它都没有关系。但是,事实上存在有极其多的你可以据此徒手画出具有直线抽象价值的线条的方法(图12b)。有时你甚至可以告诉读者这线条被画出的方向,以及它的头、尾端点。这一点在你开始将直线包含在较复杂的线的组合中的时候,会显得很重要。你可以连续伸展线条的长度来造成较长的线。然后,每段直线部分都充作它们共同造成的较长线条有节奏的结构中一个元素(图12c)。保罗·克利(Paul Klee)指出过:一根漂亮的线条具有这种被一系列基本拉力单位所牵引延长的感觉,