

THE ART OF DRAWING

素描艺术



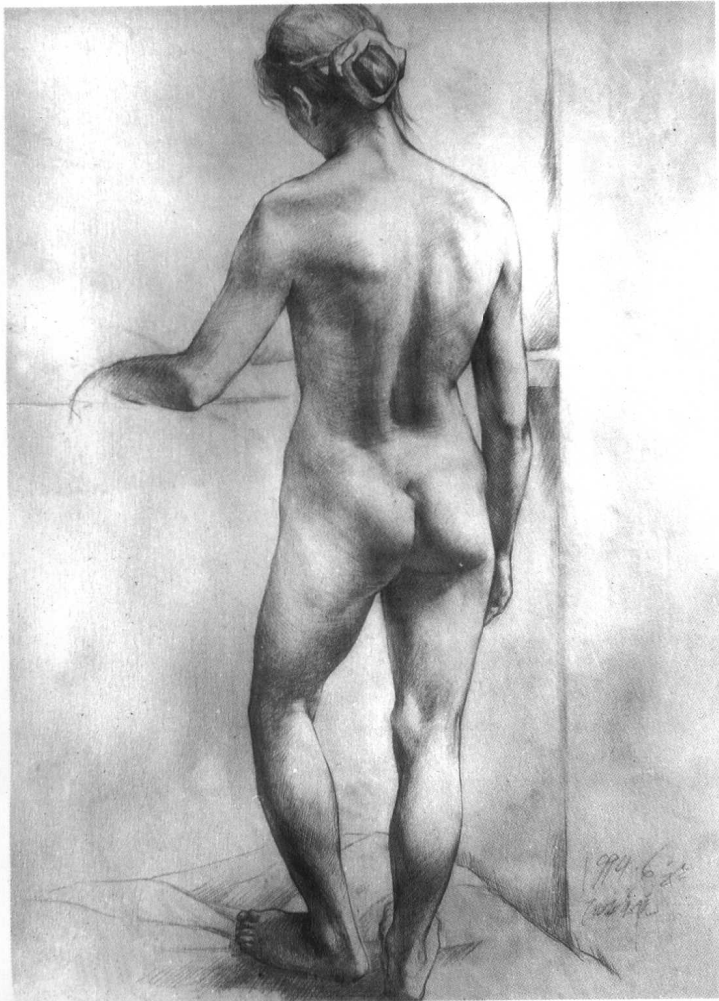
陕西人民美术出版社 • SUMIAO YISHU No4



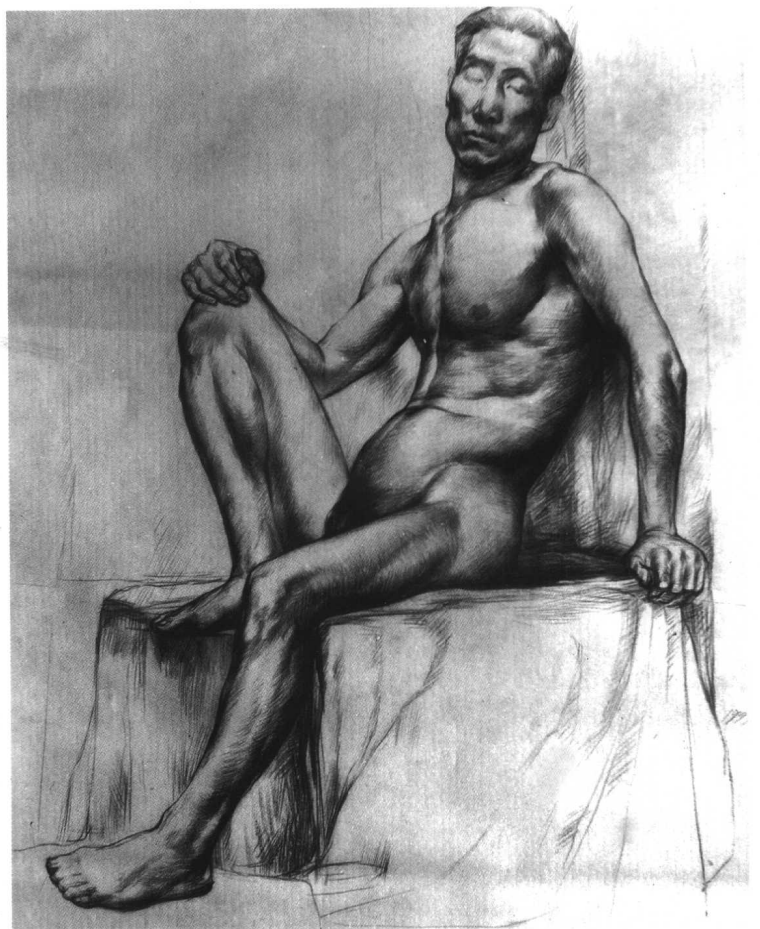


男青年 李习勤

赵健素描作品



女人体 赵 健

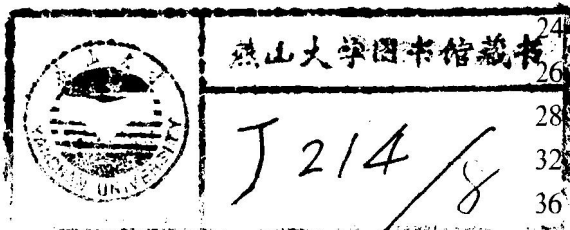


男人体 赵 健

目 录



名人名作	
蔡亮素描作品	2
素描论坛	
独立意义上的素描	
—— 浅谈素描和中国画人物画之间的关系 王 赞	10
画家介绍	
高屋建瓴	
—— 冯星平先生的素描教学艺术 钟长清	13
素描教学	
有益的探索	
—— 略论四川美术学院工艺系专业素描教学 一 平	15
素描作品	
刘永杰素描作品	17
张立柱素描作品	20
王国伟素描作品	24
杨国杰素描作品	26
吴长江藏区写生	28
冯星平素描作品	32
陈桂香素描作品	36
王晓素描作品	38
高应新素描作品	40
李阳素描作品	43
叶岐生素描作品	46
孙蛮素描作品	48
潘晓冬素描作品	50
孙文忠素描作品	52
李习勤素描作品	53
童伟速写作品	55
四川美术学院工艺系专业素描教学作品选	57
齐康建筑速写	70
鲁愚力钢笔素描	72
来稿选登	74
雷晓辉 王风华 杨 威 宁 燕 陈君佑 王新建 李霖波	
刘 锋 高 蕾 孔庆权 高 梅 马 杰 毛 萌 作品	
赵健素描作品	(封三)



素描艺术(丛书) 第四辑

《素描艺术》编辑部编辑
陕西人民美术出版社出版发行
(西安市北大街 131 号)
邮编:710003
新华书店经销
社长:李朝成
副总编辑:桑勤志
执行主编:储小平
装帧设计:一 平
陕西人美艺术有限公司制版
西安西影彩印公司印刷
1998 年 9 月第 1 版
1998 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 7-5368-1033-4/J·867



0244471

蔡亮素描作品

蔡亮在中国油画界是一个响亮的名字，他的油画作品《延安火炬》、《贫农的儿子》等，曾经在中国美术界产生过深远的影响。他的作品以坚实的造型、沉着的色调、深远的意境，博得了艺术界的赞誉。蔡亮之所以在绘画艺术上成就卓著，除了他有深厚的艺术学养和灵性，更在于他的勤奋和执着，他几十年如一日地坚持深入生活，坚持素描写生。长期的磨练，使蔡亮的素描达到了炉火纯青的地步，大量的素材积累，使蔡亮在创作时得心应手，即使是群像作品，每一个人物都神态生动，呼之欲出。

早在五十年代初在中央美术学院学习时，蔡亮就在素描上显示出过人的才气，深得徐悲鸿先生的赏识。徐悲鸿先生关于素描“尽精微，致广大”的精辟论断，以及徐悲鸿先生以西方科学方法与东方审美意趣珠联璧合的中国特色的素描作品都深刻地影响了蔡亮。在三十余年的艺术生涯中，蔡亮努力实践着徐悲鸿先生开创的独具中国特色的素描艺术，并取得了斐然的成就。有人说蔡亮的素描深得徐悲鸿先生素描之“三昧”，但蔡亮的素描又是极富个性的，他继承了徐悲鸿先生素描的精髓。



李桦先生像 蔡亮

素描对于造型艺术的重要性是人所共识的。素描对于初学者来说是训练观察能力和表达能力的重要手段，而对于画家来说素描则是感知世界，体会人生的重要方式。通过素描写生，不仅是要获得形象资料，更是要获得生活的感受，这种直接感受往往成为创作的原动力。正像电脑不能代替人脑一样，再先进的照相机也不能替代写生，因为写生注入了画家的情感和对生活的感受。每位从事绘画创作的人都有这样的体验：写生作品有时甚至只是寥寥数笔的简单速写，都可能成为创作的雏形，这是照片难以达到的。那种将素描理解为是进入艺术圣殿“敲门砖”而不深入研究的人是浅薄的，而在生活中“走马观花”，靠照片搞创作的人，作品也是难以感人的，蔡亮在艺术上的成功也充分证明了这一点。蔡亮是位高产画家，除了脍炙人口的油画巨制，

素描写生更是质高量丰，他一生画了数以千计的素描、速写，虽经颠沛流离，加之“文革”浩劫，但完整的素描作品仍保留了数百件。蔡亮这种在素描上孜孜以求的精神是令人钦佩的，一个功成名就的大画家能以如此精力致力于素描的研究更不多见，这充分反映出蔡亮先生对生活对艺术的灼见和真诚。

今年值蔡亮先生逝世两周年，为了纪念这位对中国美术做出过重大贡献的艺术家，特选登蔡亮先生各个时期的素描作品十余幅，让我们再次领略蔡亮先生素描艺术的魅力。

深切感谢张自焱先生对我们工作的支持。

《素描艺术》编辑部



老石匠 蔡亮

MA 127/02

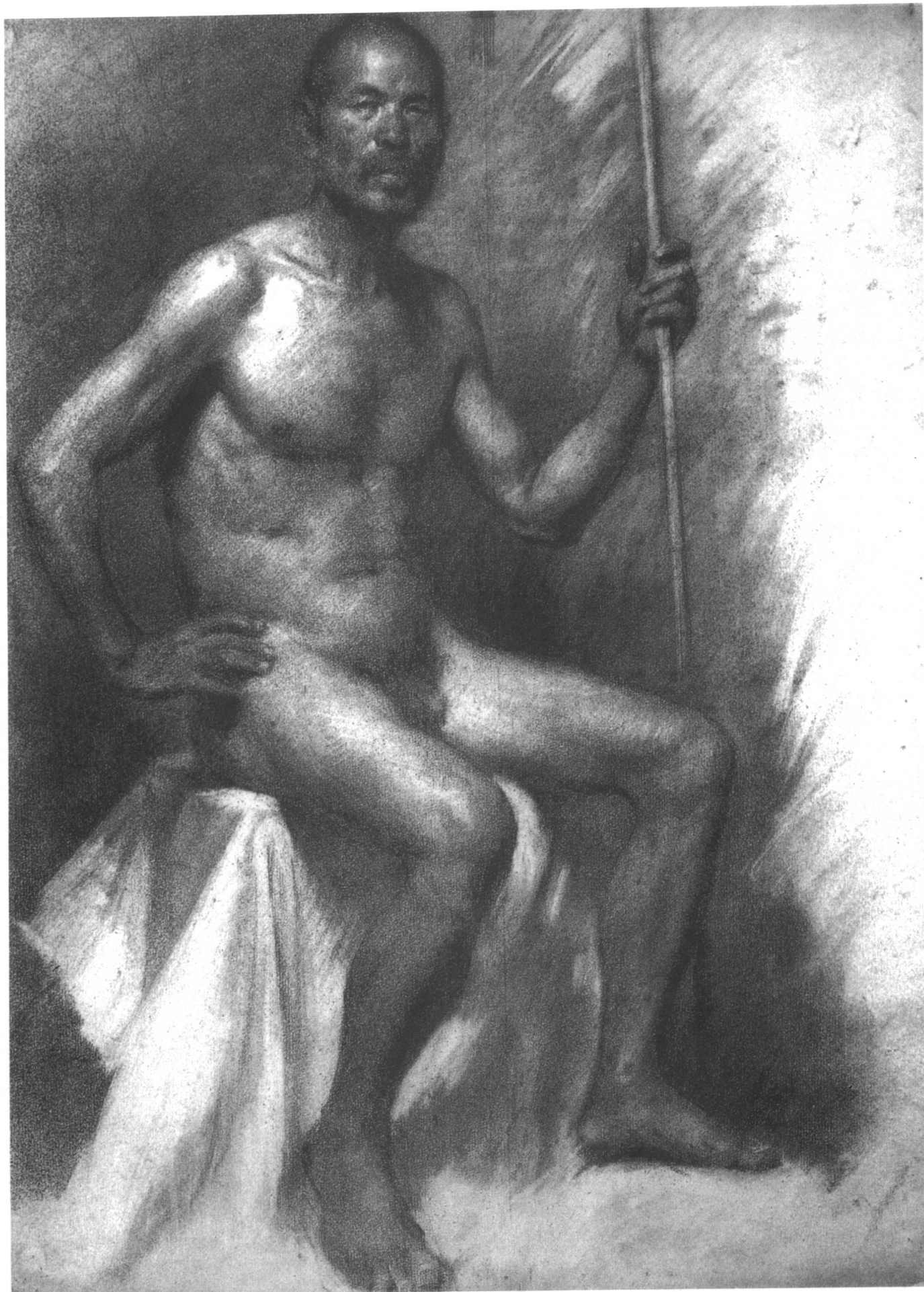


羊 倌 蔡 亮

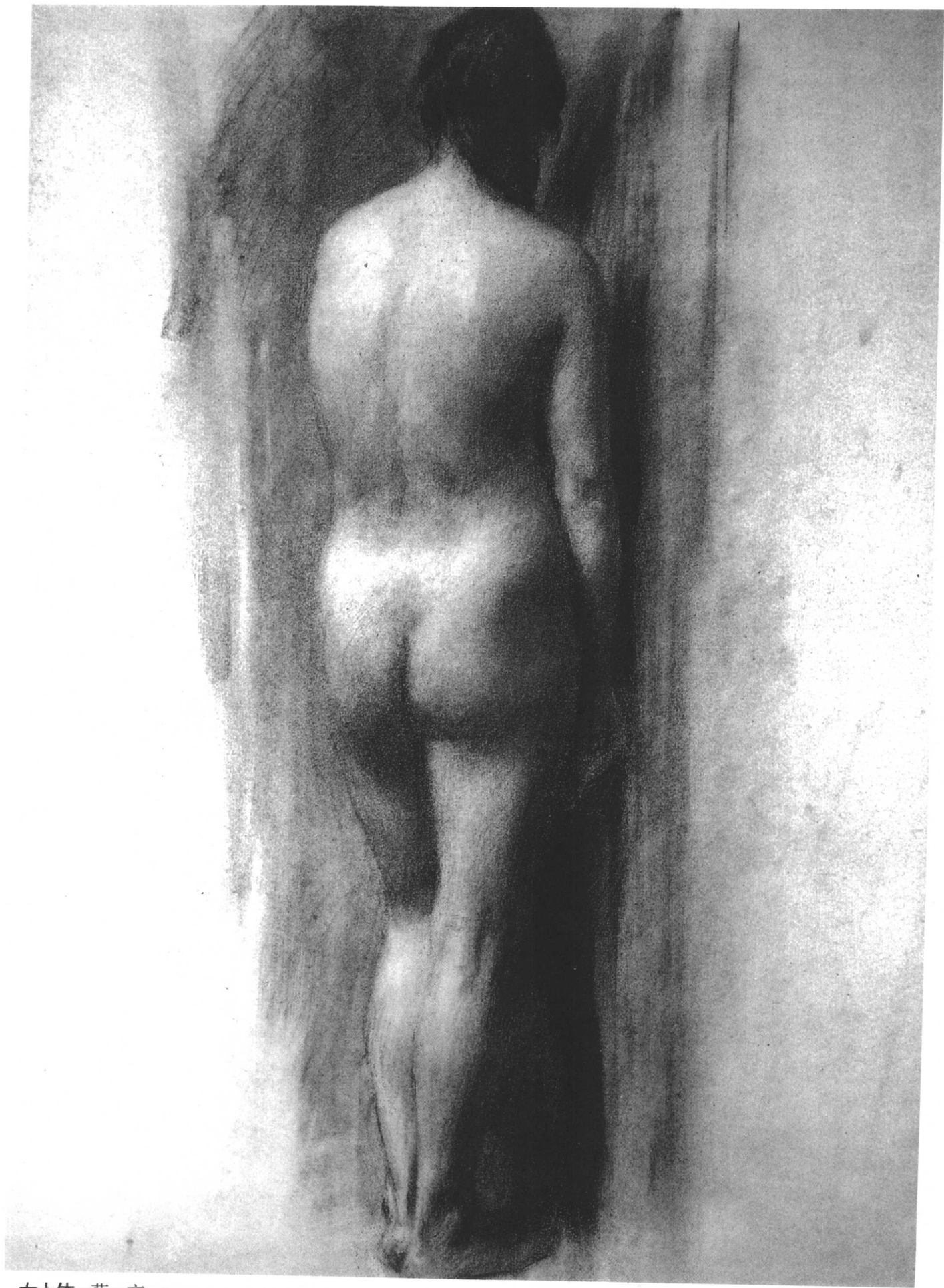
老 农 蔡 亮



挂烟锅的老乡 蔡 亮



男人体 蔡亮



女人体 蔡 亮

萌萌 蔡亮



肖像 蔡亮



肖像 蔡亮

独立意义上的素描

——浅谈素描和中国画人物画之间的关系

王 赞

所谓独立意义上的素描，即将素描视为独立的绘画造型语言，具有以材料划分画种的绘画形式同样的艺术审美价值，是指导造型艺术的一种基本的、辩证的、逻辑严密的思维方式，也是一门关于认识和表现形态的学问。

为什么要如此强调其独立意义呢？是因为人们习惯地认为素描只是为了进入绘画领域而必须首先经历的基础训练，似乎素描成了一块敲开绘画艺术领域的砖头，一旦走向油画、版画、雕塑等绘画表现形式，这块敲门砖也就显得无足轻重。然而事实上这是曲解了素描的真正意义。素描不仅因为其朴素的艺术语言使它肩负起造型艺术语言基础训练的重任，同时它也具备独立意义上的审美要求和所有艺术品质。

在这里强调素描的独立意义，是为了将素描视为“基础”代名词的一种纠正，目的在于重新认识素描的含义，在于把素描首先确立为独立的造型语言，其次才是基础训练这样的一种认识观念。有了这样的前提，我们才有可能分析素描与中国画人物画之间的关系问题。

困扰我们的首先是中国画专业要不要画素描的问题。如果说将素描只是视为打基础或者是基础训练的课程，那么中国画传统的造型语言和造型的审美意识，无须通过素描的形式来达到训练造型的目的。传统的中国画历来有一套自己的造型表达方式，几千年的文化积淀已经让我们在任何时候都无法怀疑中国画的人文价值和审美价值。中国画在没有引进西方素描的训练方法的漫长时期已经有过光辉灿烂的历史。从战国时期的帛画、汉代的画像砖和石刻到魏晋南北朝的壁画；从唐代吴道之、阎立本、张萱到五代的周文矩、顾闳中；从宋代的李公麟、李

嵩、梁楷、张择端到元代的永乐宫壁画；从明代的陈老莲到清代的任伯年等等，中国的人物画大师们都足以证明中国画并非需要通过西方素描的训练来完成其历史使命。但是，在政治、经济、文化都随着现代科学技术而飞跃发展的今天，用我们传统的造型语言已经无法表现新的时代，人们需要的是新时代赋予作品的新内容以及与之相适应的文化意识与表现方式。中国画必须符合时代的要求，旧有的造型语言必须引进新的、科学的造型规则。那么西方素描的引进是时代的需要，也是社会发展的必然。

辉煌的历史文化告诉我们，人物画的社会功能性是山水画、花鸟画无法替代的，人物画中所体现的社会使命感和社会责任感是山水画、花鸟画无法企及的。人物画历来被所有朝代视为“成教化、助仁伦”的最佳视觉表现画种。介入生活、反映生活成了人物画最典型、最具影响力和生命力的标志。

近现代中国画人物画在伟大的社会变革之后得到了迅猛的发展，它和意识形态、上层建筑所有领域一样得益于西方先进科学技术和文化思想的传入，这一切对人们的生存方式、价值观念、对世界的根本看法都产生了积极的影响。中国画人物画也随着这种大趋势的发展，引进了西方先进的、科学的素描造型语言。这样的引进无疑为我们的人物画从唐宋以后到元、明、清的低谷，到今天的重现辉煌奠定了坚实的基础。今天的人物画，一改那种程式化的造型方式，直取现实生活中的物造型。在对人的研究上改变了过去中国画人物画用单一的思维方式去理解人、分析人以及陈陈相因的表达方式。思维是空间的、立体的。这种造型方式的改变，直接映现出伟大的社会变革和时代的进步。

中国画是地道的本土文化形式，它的革新不像

油画、版画、雕塑那样可以直接引进。中国画的传统造型语言,以及基础训练的传授、学习、指导等方式都与西方的造型语言和基础训练方式有着很大的区别,其独特的审美习惯和文化积淀总是排斥将西方素描作为中国画人物画的基础。中国画人物画的基础,可以是书法、传统笔墨、传统人物造型等等。因此有很多高明的素描画家,在中国画人物画创作中却并不高明,充分证明了这一点。

中国画人物画不是简单的素描加水墨。而素描是独立的造型艺术,它同中国画人物画以人作为研究对象一样,研究人的结构关系,研究人的透视关系,研究人的七情六欲,最终在表现人的目的和要求上是一致的。其次西方素描有一整套科学的研究方法可以帮助我们更好地、客观地反映现实,可以作为我们研究人的一个参照。围绕着造型的研究,中国画和素描永远是相同的。

石涛曰:“笔墨当随时代”。我们今天的所有传统笔墨和造型方法都应顺应时代的要求。新时代的审美标准和造型法则都发生了改变,那么传统的一切技法都应围绕造型来体现,我们可以认为古代的造型法则高于现代人,是因为我们看到了古代人物画作品造型语言的典雅、高古、单纯和飘逸,同时也是因为传统技法在这些造型语言上的完美体现。同样我们可以认为古代人物画造型过于程式化、概念化,太缺少生活气息,那是因为我们看到了古代人物画的造型语言和技法不足以反映当今时代特征,不足以反映人物性格的多样性。所以素描造型的研究和传统笔墨技法的运用是当今人物画教学和创作的重要课题。

我们今天画素描,在造型语言的研究上有了前所未有的突破,素描在造型语言上的重新认识为中国画人物画带来重大转折的契机。所以我们没有理由否认素描对中国画人物画创作和教学的作用。

东西方对造型的研究远远没有停止,东方人在努力学习西方人的同时,西方人也在探讨东方人的审美观念。我们在用东方文化精神中倾向抽象的笔墨表达人格心情和意境的同时,体味西方绘画中科学地运用透视法、解剖学、光与影的表现;而西方人在用高度科学的色彩学、结构学、透视学表现客观事物的客观存在的同时,在体味着东方文化的那种磅礴之气、浩荡之思、奇逸之趣,体味着以丰富的暗示力与象征力代替形象的实写。东西方文化的精神内涵像是太极图里的两个极点,在不断地旋转,你

转到我这里,我转到你那里,互为补充,互为营养。我们在引进素描的造型法则时,也提高了自身对造型的认识。

素描画得好的人,不一定都能够画好中国画人物画,如同素描画得好不一定画得好油画、版画和做好雕塑一样。中国画人物画不等于素描加水墨。就素描的造型法则与中国画人物画以宣纸和毛笔为材料工具所控制人物造型的原则而言,这里有一个转化过程。中国画人物画毕竟是一个独立的画种,它有其自身的特殊语言,素描的表现能力不能够顶替中国画水墨的表现能力。但素描具备作为造型语言基础训练的条件,在基础范畴内,你有什么样的素描训练方法就一定能画出什么样的中国画人物画。在特殊画种的特殊表现方面,它们有不能等同的一面,在以基础训练为前提的造型研究的认识上又有相同的一面。

素描具体的表现方式与中国画人物画表现方式的差异常常是困扰我们的第二个难题。尤其是素描对光影、块面的研究,成了中国画人物画教学和创作的矛盾焦点。很多人在人物画的教学和创作上被光影和块面所困扰,从而认为素描阻碍了中国画人物画的发展,阻碍了人物画水墨的表现,限制了水墨底蕴的发挥。

“五四”以来中国画人物画的创作,以人为主题,以人的活动为中心,面向社会表现生活。在人物造型上直接以西方素描造型为参照,并将传统的文人画的笔墨加以改造与写实人物造型结合起来,开辟了以笔墨完全服从于塑造人物固有体积、结构、空间的写实人物画风,并获得了很高成就。这种画风的特点从蒋兆和、徐悲鸿、黄胄、王子武、方增先、周思聪等人优秀的写实人物画作品中充分体现出来。他们的造型风格大都运用了素描中的明暗法则。随着写实画风的发展,以及写实人物造型观念的深化,传统笔墨与西方素描造型观念的差异日趋突出。尤其是建国后全面照搬前苏联的契斯恰科夫教学体系,将素描中的那种层层深入的光影块面研究法作为基础教学的训练法则,从而冲淡了对线条的研究和认识。从科学分析的角度看契斯恰科夫体系,有其严密性和科学性的优势。但艺术不等于科学,那种高度科学性的分析方法,在某种程度上削弱了艺术中抽象思维的想象余地。以光影块面为基础的科学训练方法和以线条为基础的抽象思维训练方法的矛盾问题,摆在人们实际创作和教学面前。

实际创作中往往不会绝对只是使用线性表现法

或只是使用块面表现法,实际的教学中也不会只是强调用线性素描或者只强调明暗块面素描。通常是根据需要适当偏重于某一方法。光影块面素描和线性素描只是简单意义上的形式区别,不管是明暗块面还是线条,既包含了基本功和基础训练的研究,同时反映出对客观事物内在精神的研究,也包括情感的表达和独立意义上的艺术规律的研究。如果说在创作中用线的方法表现时,能够真正懂得线的内涵,能够将形体转折的块面,提炼、抽象成有生动意味的线,不是更加理解了线的意义了吗?线与明暗块面的矛盾出在自身对素描的理解上,出在对光影块面转化为线的提炼抽象的能力上。而不在明暗素描或线性素描的训练上。

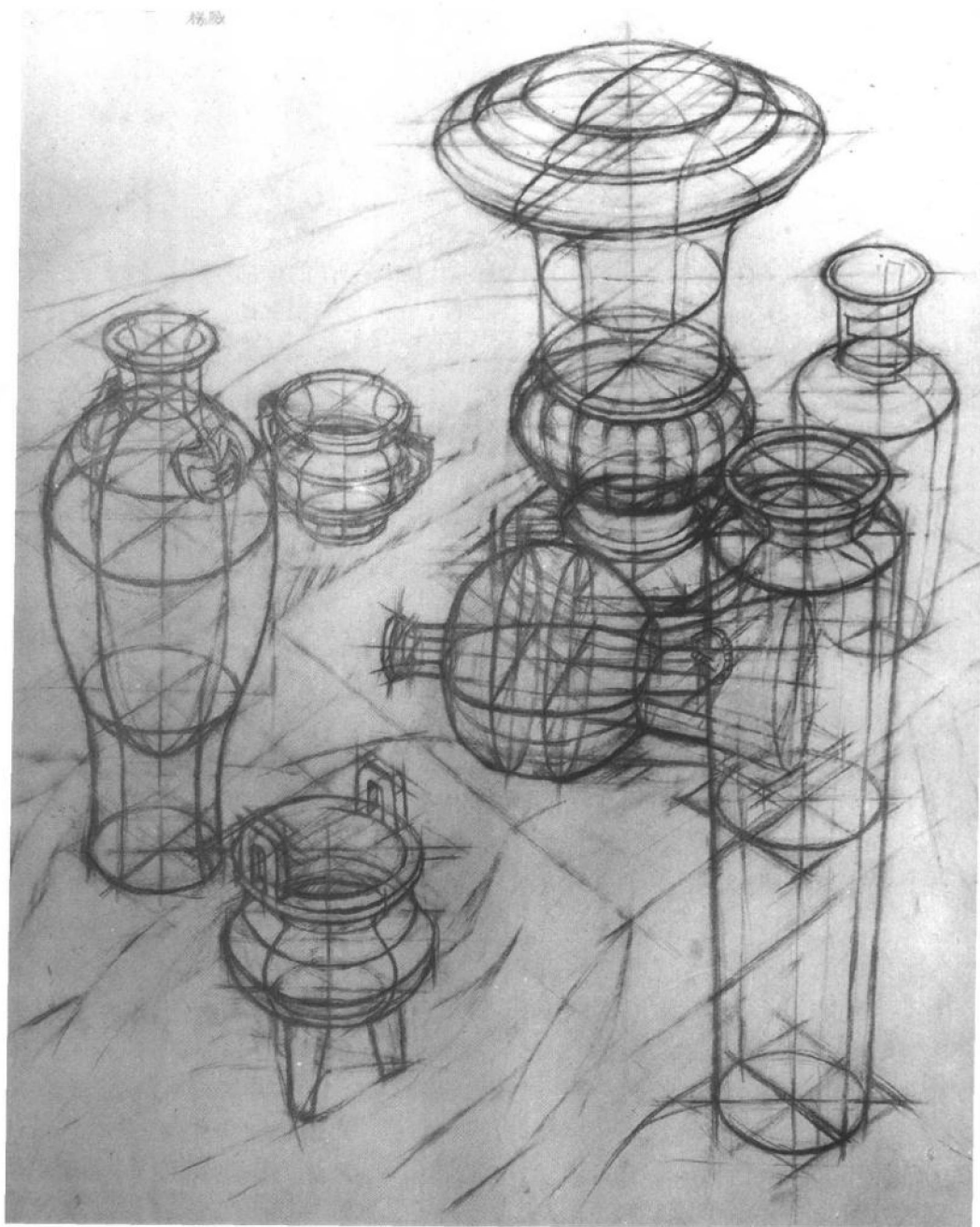
真正的画家不会因为画明暗块面的素描而缺少对线条的敏感,也不因为只会画线性素描而缺少对明暗块面的理解。怕的不是明暗块面,怕的是造型语言贫乏,怕的是对客观认识的僵化。

随着我们对西方素描的深入研究,发觉并不因为米开朗基罗和罗丹是搞雕塑的,就一定要画体感素描,他们都是线条素描的高手;也不因为德加和席勒是画油画的,一定迫使他们画明暗块面的素描,他们对形的理解,是不分明暗块面和线条的。伴随他们一生的是素描造型语言的研究。

中国画人物画的观念也随着认识的不断进步而改变,中国画人物画已经走出了只能用线,

只能用传统笔墨的禁区。中国画可以运用光影、块面、线条等一切手段,只要它具备中国画的传统文化和内涵,只要它具备时代的特征,只要它具有丰富想象力和冲击力。中国画将是涵盖量更大的“大中国画”。

综上所述,独立意义上的素描,不存在阻碍与不阻碍中国画人物画发展的问题,只存在自身对素描研究深与不深的问题。唯有将素描的重点放在造型语言的研究上,放在情感真诚的表达上。明暗、块面和线条的方法都是这种情感的载体,永远具有它应有的生命力。中国画人物画也将依据其生命力的表达而更加强大。



结构素描 杨威

高屋建瓴

——冯星平先生的素描教学艺术

钟长清

大凡功成名就的艺术家,很少再有人对立方体、三角锥、圆柱体、圆球这些几何形体产生兴趣,更不用说还要从绘画基本元素的角度潜心去研究、探讨。

冯星平先生则是一个例外。

几十年来,冯先生对素描教学反复探索、推敲,以几何形体为起点,从理论和实践两方面不断地发展和完善,建立起一套完整的立体造型法则,在素描教学领域里,开辟了一个崭新的天地。

冯先生的素描教学,在四川美术学院内外已形成极大的影响。凡是聆听过先生教诲的人,无一对先生那新颖、独到的艺术见解、深入浅出的教学方式、精彩非凡的示范作品所激越、所折服。画界的晚辈们,都把能面受冯先生教诲和指点当成习画生涯中的幸事。

冯先生何以享有如此的盛誉?我以为,主要归结于冯先生特有的艺术气质和几十年的辛勤耕耘。

首先是冯先生的艺术胆识。

众所周知,五十年代末、六十年代初,正是全国高等美术院校统一推行“契斯恰科夫教学体系”的高潮时期。蹩脚的教学摹仿,盲目地照搬自然,还加上被歪曲的理论借鉴,致使高等美术院校的教学一度出现单调无味的枯死局面。面对美术院校素描教学时弊,冯先生以辩证观为思想基础,针对艺术教育中的纯自然主义和机械唯物论,大胆地创立了一系列独到、新颖的素描教学法则。在教学理论上提出“相对反映论”、“结构的双重意义”、“主客观异质”、“感恩相辅”等崭新的观点。在艺术方法上他提出“强其骨的方法”、“兼工带写的方法”、“以线为主、点、线、面交联并用的方法”等一系列独到的表现原则,迎着扑面而来的“主观唯心主义”、“形式主义”的逆风,以非凡的勇气坚持自己的艺术道路。那时,冯先生在画界的名气,不仅仅是出于对艺术的挚着追求,某种程度还由于“反骨”太露而充当了

“反面教员”的角色。

其次是冯先生的艺术思想和艺术方法。

谁都知道,五六十年代,绘画内容被捧到至高无上的地位,对绘画语言及形式美的研究,几乎是无人问津。在那样一种唯模仿自然为上的风潮中,冯先生提出他教学思想的基本核心“相对反映对象”。他指出:“不论物体的自然形态如何,总是从属于艺术家为表现自身的审美观与精神世界所具体采取的一种形式”。在这里,冯先生触及到艺术的本质——视觉语言的纯化问题。冯先生认为,素描教学的关键就是要从艺术的本质出发,而不是从自然现象出发。要强调素描教学中的相对独立性,首先要解决生活向艺术的转化关系。为阐述这一观点,他以艺术造型中的结构因素作为突破口。冯先生提出的“结构观点”已远非一般的“结构概念”,而是赋予结构以“双重意义”,即不但要看到物象的自然形态,还要将自然形态的结构升华为艺术形态的结构。强调透过物体的表面形状,抽象出形体的本质,进而从概括的艺术形体中,抽象出艺术的基本表现形式。

冯先生提出这一系列艺术观,并非是故弄玄虚,而是每一命题都建立在严格的、科学的艺术实践基础之上。他认为,绘画艺术是一个由立体到平面,再由平面到立体的可视形象塑造过程。素描训练的目的,就是在这个过程中通过绘画所展示的对象,来表现艺术家所追求的精神境界。它同照搬对象的自然主义方法,无论就其创造价值还是精神劳动强度,都有天壤之别。艺术作品要反映艺术家特殊的、个性化的审美意味,就不能把所见到的客观现象都罗列在观者面前。表现自然形态的客观存在并不意味着艺术作品要酷肖自然。素描训练必须要有一定的概括性、抽象性。因而,画家所描绘的画面,“既要与客观对象相适应,又要与客观对象保持相对独立的艺术性”。

冯先生很注重艺术理论和教学实践的相互渗透,

在教学过程中，总是言简意赅，循循善诱，将重大而抽象的理论问题作反复具体、详细而生动的阐述，将一般的、具体的绘画原理上升到理性高度。通过反复浓缩、提炼，使学生建立起充分的主动意识，在艺术审美和基础造型两方面都同时得到提高。

课堂范画是冯先生最有效的教学手段之一。凡是受教于冯先生的人都知道，冯先生勤于示范。先生的范画，一方面依据于严格的造型原则，一方面又大胆地直抒己见。在作画过程中，不断发现新的艺术趣向，力求对立统一中的和谐。因而，冯先生的课堂范画，虽说是为学生随堂而画，却实实在在，可谓上乘素描之作。

《垂死的奴隶》是七十年代末冯先生为我们所作的一幅形体分析范画。先生一提笔就令我们大吃一惊。美术院校画石膏，学生们都习惯于用铅笔，冯先生一开始就用木炭条重重地画了一笔，接下来冯先生边讲边画，时而抑笔注解，时而奋笔直抒，不到两小时，虽则不算面面俱到，然而却是完完整整、洋洋洒洒一幅素描作品悬挂于墙面了。整幅画从开始到结束，处处体现着先生“相对反映对象”的原则。这对于当时醒事不多的我们，在艺术思维和艺术审美方面，无疑是一次绝好的启迪。

冯先生对艺术语言的研究、造诣极深。无论是面对一组平平淡淡的静物，还是一尊普普通通的石膏，他都能以引人入胜的艺术语言予以再创造。冯先生作画很讲规矩，但又绝不拘泥于规矩之中，先生认为，点、线、面是画面最基本的构成元素，但同时又是最高层次的表现要素。因而点、线、面作为绘画语言，其构成因素就特别重要。先生特别提倡用线，他常说，能否用好线是画家是否具备良好绘画素养的重要标志。冯先生用线，不是那种流畅而圆润的线条，而是把线和面有机地结合在一起，点、线交替，线、色并用。因而，在冯先生的素描作品中，很难发现那种飘移不定的线条，有的只是浑然一体的形体构成和质朴而生动的线色组合，以及荡然于画面之中的艺术灵气。《凯旋门诗人》是先生近年的一幅石膏写生画。可谁也没有料到先生会以这样一种手法来画石膏像。我们所见到的画面中，石膏像的形体结构依然准确，可黑白关系被颠倒了，色块被抽象化了；依稀还感觉到光源关系，却又迥然区别于一般的明暗转折；点、线、面在画面上错综交替，那么贴切、那么自然。不管艺术手法多么夸张，观者细读画面，仍然爱不释手，叹为观止，这或许正是冯先生艺术语言的魅力所在。

冯先生对长期作业的见解也独具一格，先生认为，所谓长期作业，不仅仅是体现画者着笔的多与少，更主要还反映在画家头脑的思考之中。长期作业之所以长，是留有充分的余地让画者观察、分析、综合比较和全面思考。长期作业仍然要用“强其骨的方法”，仍然适用于“兼工带写的方法”，仍然可以“点线面交联并用”。从一定程度上讲，优秀的长期作业，总要或多或少保留短期作业的生动性，同样要有中短期作业一气呵成的气韵。《大卫》是冯先生为学生课堂示范的长期作业。作画工具为炭精条配纸捻。作业画完之后，有人说，长期作业最好还是宜画细一些。但这幅作品在众多教师和学生中赢得了经久不绝的赞扬。画面之中那宏大的气势，那坚实的造型，那大胆的概括和提炼，那独具匠心的艺术处理令观者无不慑服和感动。

尤其值得称道的是冯先生的课堂讲授艺术。前几年，我曾反复听先生讲课，无论内容怎样重复，无论讲授时间多长，从不令人感到乏味。冯先生讲课，神态潇洒自若，情绪轻松而愉快，谈古论今，旁征博引。那扣人心弦的阐述，透彻精辟的剖析；那鲜明生动的言辞，以及极富感染力的姿态，无处不显示出先生过人的思辨能力和诱人的艺术灵气。精彩之处，令听者兴致盎然，不可自己。这于我们尚靠教书吃饭的晚辈们，当是最好的鞭策和启示。

冯先生任教三十多年来，之所以取得如此显著的成就，享有如此的殊荣，我想除先生所特有的艺术气质外，还要归结于他高尚的品格和渊博的学识。冯先生为人极正直、善良，从不隐瞒自己的观点。先生平生的信条是：“勤勤恳恳地谋事，磊磊落落地做人”。冯先生爱好广泛，除素描外，油画、水彩画、色粉画、钢笔画等无一不通。同时，对音乐和自然科学亦颇有研究。尤令人钦慕的是，先生现在一身清平，两袖清风，却仍旧悠然自得，落落大方；虽年过花甲，可童心未泯。你只要看一看他是怎样专注于修整自制的模型飞机，看一看他是怎样憨态可掬地在草坪之中牵放自制的风筝，你就不得不被先生这种对生活质朴的热情和童心般的稚趣所打动。不是很了解先生的人，就很难把眼前这大自然情景中的“顽童”同课堂上那满腹经纶，潇洒大度的教授等同起来。

我不禁想起康定斯基的一句话：

“艺术家在很多方面像孩儿”。

1995年1月于川美